म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. क्र. २८४८

नाट्यनिबंध

गोपाल वि. वैद्य

REFBK-0023101

नाट्यनिबंध

गो. वि. वैद्य

REFBK-0023101

प्रपंच प्रकाशन

प्रपंच प्रकाशन १२१

प्रकाशक –

माधव रा. कानिटकर
१९४५ सदाशिव, पुणें ३०

मुद्रक –

कृ. का. कुलकर्णी
साफल्य प्रिंटर्स, ४६१/१ सदाशिव, पुणे ३०

आवृत्ती पहिली / डिसेंबर १९८०

मुखपृष्ठ – जयंत ताडफळे

सर्व हक्क –

सौ. विद्यावती वैद्य
अपॉस्टॉलिक बिल्डिंग,
सान्ता इनेज, पणजी, गोवा.

मूल्य पंधरा रुपये

निबंध
२३९०१
२८८७
संदर्भ विभाग
९४।२।८१

प्रास्ताविक

माझे हे 'नाट्यनिबंधां'चे पुस्तक वाचकांच्या हाती देताना मला खरोखरी खूप आनंद होत आहे. कारण ह्यातील तीन निबंधांना पारितोषिके मिळाल्यानंतर, सदर निबंध ग्रंथनिविष्ट व्हावेत अशी इच्छा अनेक चाहत्यांनी वेळोवेळी मजजवळ व्यक्त केली. ती आज फलद्रूप होत आहे. तथापि तिच्या ह्या फलस्वरुपामागे अनेकांचे सहाय्य कारणीभूत झालेले आहे व ते विसरता येण्यासारखे नाही.

पुस्तकातील पहिल्या तीन निबंधांना अ. भा. मराठी नाट्य परिषदेच्या वार्षिक निबंधस्पर्धांत १९७७, ७८ व ७९ मध्ये पारितोषिके प्राप्त झाली. वास्तविक ते निबंध परिषदेमार्फतच प्रसिद्ध व्हावयाचे होते. पण तत्संबंधीची योजना स्थगित झाल्यामुळे, ते प्रसिद्ध करण्यास मला परवानगी दिल्याबद्दल मी नाट्य परिषदेचा आभारी आहे.

रंगभूमीविषयक माझ्या आणखी एका निबंधाला मार्च १९८० मध्ये दादरच्या नाट्य कलोपासक मंडळाकडून पारितोषिक मिळाले व तोही निबंध ह्या पुस्तकात समाविष्ट करण्याची माझी इच्छा होती. तथापि आवश्यक परवानगीच्या अभावी तो मला समाविष्ट करता आला नाही.

पुस्तकात समाविष्ट केलेले निबंध व लेख पूर्वप्रसिद्ध आहेत. तेव्हा ग्रंथस्वरुपातील त्यांच्या ह्या पुनप्रसिद्धीबद्दल त्या त्या नियतकालिकांच्या संपादकांचाही मी आभारी आहे. मुंबईचे 'नाट्यदर्पण' मासिक व गोव्यातील 'नवप्रभा' (दिवाळी अंक) आणि साप्ताहिक 'गोमतंक' व पाक्षिक 'लोकभारत' ही ती नियतकालिके होत.

आणखी एक आभार प्रदर्शन केल्याशिवाय मला समाधान लाभणार नाही. अ. भा. मराठी नाट्य परिषदेचे एक उपाध्यक्ष व

तिच्या पुण्याच्या शाखेचे अध्यक्ष, माझे ज्येष्ठ स्नेही, रसिकवर श्री. पु. शं. पतके ही ती व्यक्ती होय. समाजहितासाठी सदैव तत्पर असणाऱ्या श्री. पतके ह्यांच्या मार्गदर्शनाचा व सहकार्याचा मौलिक लाभ मला ह्या पुस्तकाच्या कामात झाला. तथापि त्यांचे प्रकट, आभार शब्दांत मानण्यापेक्षा त्यांच्या स्नेहऋणातच राहणे मी पसंत करीन.

याशिवाय गोवा कला अकादमीचे आभार तर जरूर मानलेच पाहिजेत. कारण अकादमीने पुस्तक प्रकाशनासाठी दिलेल्या अनुदानामुळेच तर सदर पुस्तक प्रकाशात येत आहे.

दुसरे म्हणजे असे फुटकळ व पूर्वप्रकाशित साहित्य ग्रंथरुपाने प्रकाशात आणण्यासाठी एखाद्या ग्रंथ प्रकाशकाचा हातभार अपरिहार्यच असतो. ती कामगिरी 'प्रपंच' प्रकाशनाचे संचालक, श्री. माधव कानिटकर यांनी स्वीकारल्याबद्दल व पार पाडल्याबद्दल मी त्यांचाही फार आभारी आहे.

पणजी (गोवा) — **गो. वि. वैद्य**

दि. १–१–८०

अनुक्रमणिका

१. स्वातंत्र्योत्तर काळातील मराठी रंगभूमीवरील प्रमुख नवप्रवाह

२. मराठी नाट्यसमीक्षेची वाटचाल (संहिता व प्रयोग)

३. गेल्या पावशतकातील संगीत मराठी नाटकांची वाटचाल

४. गोव्यातील मराठी रंगभूमीची सद्यःस्थिती

५. गोव्यातील मराठी नाट्यलेखन (स्वरुप आणि भवितव्य)

स्वातंत्र्योत्तर काळातील मराठी रंगभूमीवरील

प्रमुख नव प्रवाह

स्वातंत्र्योत्तर काळातील म्हणजे सामान्यत: विसाव्या शतकाच्या तिसऱ्या चरणात नाटयक्षेत्रात बलवत्तर स्थित्यंतरे घडून आली आहेत. १९४७ च्या सुमारास मराठी रंगभूमीची जी अवस्था–स्वरुप होते त्यापेक्षा १९७५–७६ ची आपली रंगभूमी भलतीच भिन्न, अगदी ओळख न पटण्याइतकी बदलली आहे. तितकेच अंतर प्रेक्षकांच्या तत्कालीन व आजच्या अभिरुचीतही पडले आहे!

१९५० मध्ये संपलेल्या अर्धशतकाचे महत्त्व अनेकविध होते स्वतंत्र झालेल्या भारताच्या भावी राजकीय भूमिकेचा घटनात्मक पाया याच वेळी घातला गेला. दुसरे महायुद्ध जरी तत्पूर्वी पाच वर्षे संपले होते तरी युद्धकाळाची धूळ खाली बसली नव्हती. युद्धाने समाज-जीवनावर दूरगामी परिणाम केले होते, जीवनाची घडीच बदलून टाकली होती, इतकेच नव्हे, तर जीवनविषयक मूलभूत दृष्टिकोना–तच आमूलाग्र बदल घडवून आणला होता. परिणामी सबंध साहित्यही

जीवनाबरोबर अपरिहार्यपणे ढवळून जात होते. तेव्हा नाट्यसृष्टी थोडीच त्याला अपवाद राहू शकते ?

रंगभूमीवरील नवे प्रवाह पाहताना नाट्याच्या प्रयोग दर्शना-बरोबर नाट्यलेखनातील नव्या प्रवृत्तींचाही विचार केला पाहिजे. संहिता व प्रयोग अशी दोन अंगे हेच नाट्याचे इतर साहित्य प्रकारांच्या तुलनेने वैशिष्टच आहे. 'प्रयोगप्रधानम् हि नाटयशास्त्रम्' असे असले तरी प्रयोग मूल्याबरोबर नाटकाचे साहित्यमूल्य विसरून चालत नाही. अतएव नाट्याचे तंत्र व मंत्रही तपासणे तितकेच आवश्यक आहे.

नाट्येतिहासाची पार्श्वभूमी

मराठी रंगभूमीचे शतक त्यापूर्वी थोडेच आधी पूर्ण झाले होते. पण तिची जर्जरावस्थामात्र अशी झाली होती की तिला संजीवनी हवी होती. १९४४ मध्ये शतसांवत्सरी साजरी झाली तेव्हा वर्तमानकाळा-पेक्षा भूतकाळातील कर्तृत्वाचे पारडेच अभिमानाच्या तराजूत जास्त जड होते. ("कोल्हटकर-खाडीलकर-गडकरी यांच्या काळात होते तेवढेही वैचारिक अधिष्ठान मराठी रंगभूमीला आज नाही" असे एका जबाबदार नाट्यसमीक्षकाचे उद्गार चिंतनीय आहेत.)

चित्रपटसृष्टी नाट्यसृष्टीची सवत ठरली होती. प्रतिष्ठीत नाटक मंडळी रसातळाला गेल्या होत्या. नव्या नाट्यसंस्थेचेही मूळ रुजू शकले नव्हते. अनेक जुने-जाणते नट रंगभूमीवरून निवृत्त झाले होते; तर कित्येकांनी बोलपटांची कास धरली होती. तोवर यशस्वी, लोकप्रिय ठरलेल्या नाटककारांच्या प्रतिभेत पूर्वीचा जोम व चमक उरली नव्हती. नवे नाटककार तोवर नावारुपाला चढले नव्हते. अशा पडत्या परिस्थितीचा गैरफायदा उठवून ठेकेदारांसारखी विषवल्ली मूळ धरू लागली. नाट्यकलेचा जुना राजाश्रय संपला होता, पण नवा सुरू झाला नव्हता.

ह्या सर्व नैराश्यमय परिस्थितीत आशावादी धागा एकच होता व तो म्हणजे मराठी रसिकांचे जन्मजात नाट्यप्रेम, नाट्य-कलेविषयीची त्यांची अव्यभिचारी निष्ठा. काही काळ पाणी मिळाले नाही तर पूर्णतः मरून न जाणाऱ्या रोपासारखे हे मराठी नाट्यप्रेम आहे. थोडा ओलावा गारवा मिळताच त्या मृतवत भासणाऱ्या रोपाला अंकुर फुटू लागतात. पालवी येते. त्याप्रमाणें नाट्यकलेला रसिकतेचा हा लोकाश्रय प्रामुख्याने जीवदायी ठरला. पुण्या-मुंबई-सारख्या मोठ्या शहरात हौशी नाट्यप्रेमिकांच्या संस्था, मंडळे ह्या पार्श्वभूमीवर त्या सुमारास जन्मास आली आणि पुढील पावशतकात कलेच्या प्रगतीच्या कर्तृत्वात त्यांनी मोलाचा वाटा उचलला. त्याच-बरोबर अगदी तुरळक व्यावसायिक नाट्यमंडळीही घाटात चढून जाणा-या आगगाडीच्या इंजिनाप्रमाणें दमत-थकत नाट्यप्रवास करीत होत्या.

हौशी प्रायोगिक रंगभूमी

प्रायोगिक रंगभूमीचा उदय, विकास व स्थिरपद अवस्था ही ह्याच पावशतकातील एक परिस्थितीजन्य चळवळ आहे. रंगभूमीचे आणखी एका अंगाने संवर्धन करणारी व काळाची गरज भागविणारी ती एक देणगी म्हणता येईल.

काही सुशिक्षित होतकरू, नाट्यप्रेमी तरुणांनी एकत्र यावे, एखादी नाट्यसंस्था ध्येयवादाने स्थापन करावी, नव्या नाटककारांची नाटके नव्या दृष्टीने प्रायोगिक स्वरुपात विकासाच्या ईर्ष्येने व अभ्यासू वृत्तीने रंगभूमीवर आणावीत, एकत्र येऊन त्याविषयी चर्चा वादविवाद, परिसंवाद करावेत, कलेच्या प्रगतीपुढे व्यावसायिक (आर्थिक) यश दुय्यम मानावे, नवनव्या नाट्यकृतींची चिकित्सा व यशापयशाचे विश्लेषण करून शहाणे व्हावे, भविष्यकाळासाठी सुधा-रणा करीत पुढे जावे, जुन्यांचा सादर परामर्श घ्यावा, प्रस्थापित श्रेष्ठींना वाट पुसत जावी आणि त्यांच्या मते गतिहीन झालेल्या रंग-

भूमीला पुढे नेण्याचे प्रयत्न करावेत. पाश्चात्य आणि इतर प्रांतांतील रंगभूमीचा डोळस अभ्यास करून त्यांच्या नाटकांच्या अनुवादाचे प्रयोग तुलना, अभ्यास व प्रगती म्हणून करावेत आणि येणेप्रमाणे नवी रंग-भूमी साकारण्याचे भव्योदात्त स्वप्न बाळगावे, पाहावे हेच प्रायोगिक रंगभूमीच्या चळवळीचे प्रयोजन आणि तिचा जन्महेतूही होता व आहे.

ह्या चळवळीचे लोण प्रमुख शहरांतून बहुतेक प्रत्येक जिल्हा शहरापर्यंत ह्या अवधीत पोहोचले आहे. सुशिक्षित महाराष्ट्रीय नाग-रिक व महाराष्ट्र सरकार यांनी ह्या हौशी प्रयत्नवाद्यांची उपेक्षा न करता त्यांना सहाय्यभूत ठरेल अशी सक्रिय भूमिका स्वीकारली आहे. परिणामी या चळवळीला व्यापकता प्राप्त झाली आणि सध्या तर अशी स्थिती दिसत आहे की व्यावसायिक नाटकमंडळ्या केवळ हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्याच अस्तित्वात असतात, हौशी नाट्य संस्था, मंडळे, ग्रुप्स इ. ची संख्या त्यांच्यापेक्षा कितीतरी जास्त आहे व त्यांच्यात नवी उमेद, जिद्द व आशावादही आहे हे मराठी रंगभू-मीच्या विकसनशील प्रगल्भतेचे सुलक्षण होय.

हौशी विरुद्ध व्यावसायिक ?

तथापि ह्याच कालावधीत रुजलेल्या हौशी रंगभूमीच्या ह्या रोपट्याचा विकास होऊन त्याला असे स्वरुप लाभले आहे की हौशी व व्यावासायिक किंवा पारंपारिक व प्रायोगिक असे दोन गट स्पष्टपणे पडलेले दिसतात. त्यांच्यामध्ये दिलजमाईपेक्षा सुप्त स्पर्धावृत्ती व असूया, एकमेकांना कमी लेखण्याची प्रवृत्ती आढळते. एकाच रंगभूमीची ही दोन परस्परपूरक अंगे असूनही त्यांच्यामध्ये एक अदृश्य भिंत उभी राहिली आहे.

हौशी रंगभूमीच व्यावसायिक रंगभूमीला नवे नट तयार करून पुरवीत आहे असे एका बाजूने अभिमानाने हिणविण्याच्या उद्देशाने बोलले जाते, तर त्याच वास्तव स्थितीचा अर्थ प्रस्थापित, प्रतिष्ठीत

व व्यावसायिक रंगभूमीवर पदार्पण करण्याची ती होतकरु पूर्वावस्थेत असते, व्यावसायिक रंगभूमीवर प्रवेश करण्याचे ते एक द्वार करण्यात आले आहे असेही लिहिले–बोलले जाते.

हौशी रंगभूमीवरील कलाकार (?) व कार्यकर्ते हे रंगभूमीची सेवा (?) फावल्या वेळात, सवड–फुरसतीप्रमाणे करणारे असतात. त्यांचे प्रयत्न उत्सवी, मोसमी स्वरुपाचे असतात. रंगभूमीला जीवन अर्पण करणारा महाभाग त्यांच्यात क्वचितच असतो; व्यावसायिक नाटकमंडळांप्रमाणे त्यांच्या संस्था सुसंघटित नसतात, विस्कळीत असतात; त्या पूर्ण वेळ नाट्यसेवा करीत नाही अशीही टीका केली जाते.

पण मतमतांचा गलबला असा असला तरी वस्तुनिष्ठपणे विचार केल्यास हे ध्यानी यावे की जिवंतपणा नष्ट होऊ लागलेल्या मराठी रंगभूमीच्या पुनरुद्धारासाठी ज्यांचे ज्यांचे सश्रम सक्रिय सहाय्य झाल आहे त्यांच्यात हौशी रंगभूमीचा वाटा लक्षणीय आहे. तिच्यामुळेच आज आपल्या रंगमंचाच्या कक्षा रुंदावल्या आहेत, तिला आधुनिकता व अद्ययावतपणा प्राप्त झाला आहे आणि तिचा तांत्रिक विकासही तुलनेने स्पृहणीय झाला आहे.

तांत्रिक प्रगती

ह्या पावशतकातील एक उल्लेखनीय शलाका म्हणजे रंगभूमीने तंत्राच्या वापरात विविध अंगांनी केलेली प्रगतिशील वाटचाल. नेपथ्य, प्रकाशयोजना व ध्वनिसंकलन ह्या तीन आघाड्यांवर मराठी रंगभूमी ह्या कालावधीत खूपच पुढे गेली. मानवी पोषाखाप्रमाणे आपल्या नाटकांनी अभिव्यक्तीची तांत्रिक माध्यमे बदलली, सुधारली.

पडद्याची जागा १९५० च्या आधीच देखाव्यांनी (सेट्स) घेतली होती. आता ते नेपथ्य झाले. नाट्यविषयाच्या अन्वर्थक परिपोषासाठी सुयोग्य नेपथ्य तयार केले जाऊ लागले. ठरीव तीनचार

पडद्यांपुढे कथानक खेळवीत बसण्याच्या परंपरेत मर्यादा, संकुचितता, कृत्रिमपणा व वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यातील तोकडेपणा संभवत असे. ह्या कोंडीतून बाहेर पडण्याच्या प्रयत्नात नेपथ्याचा जन्म झाला. अंक एकप्रवेशी करण्याची प्रायोगिकता त्यापूर्वीच स्थिरपद झाल्यामुळे ते अनायासेच सोयिस्करही झाले.

पडद्याला टाळी आता फक्त आठवणीतच उरली व तमक्या चित्रकाराचा, कारागिराचा सुबक, आकर्षक सेट, डोळ्यात भरणारे देखणें नेपथ्य अशी नेपथ्यकाराची प्रशंसा होऊ लागली.

कथाविषयाला पाहिजे अगदी तसाच पडदा प्रत्येक वेळी कोठून आणायचा ? या अपूर्णतेवर नेपथ्याने मात केली. ज्या घरात, वातावरणात कथानक घडते ते प्रत्यक्षात त्या माणसाच्या संपन्नतेनुसार, आवडीनिवडीप्रमाणे व उपयोग-वापराच्या सर्व बारीकसारीक वस्तूंसह प्रेक्षकांच्या नजरेपुढे नेपथ्य, नव्हे ती वास्तूच उभी राहू लागली.

सरकता फिरता रंगमंच

१९६० च्या आसपास त्यालाही एक प्रकारचा शिळेपणा जरी नाही तरी तोचतोचपणा व थोडीफार गतिशून्यता आल्यासारखी वाटू लागली. शिवाय चित्रपटाशी चालू असलेल्या स्पर्धेत रंगभूमीला ज्या अपरिहार्य व परिस्थितिजन्य उणीवा नाइलाजाने पत्कराव्या लागत होत्या त्याही दूर करण्याचे प्रयत्न चालू असत. त्यातून आधी सरकता रंगमंच व नंतर फिरता रंगमंच जन्मास आले.

त्यामुळे तोवर केवळ संवादातून, शाब्दिक वर्णनातून कथन केल्या जात असलेल्या भूतकालीन कथासूत्राच्या ऐवजी त्या घटनाच प्रत्यक्ष स्थळासह प्रेक्षकांना दाखविणे शक्य झाले. सिंहावलोकनाचे (Flash back) चित्रपटांचे तंत्र आता रंगभूमीने आत्मसात केले. कथासूत्राच्या घटना मालिकेतील विकासाचे टप्पे त्यामुळे

दाखविता येऊ लागून परिणामकारकता एकदम फार मोठ्या प्रमाणात वाढली.

१९६२–६३ पासून आजतागायत तांत्रिकदृष्ट्या यशस्वी ठरलेली बहुसंख्य नाटके फिरत्या–सरकत्या रंगमंचावरची आहेत ही ह्या तांत्रिक नवप्रवाहाच्या यशस्वितेची साक्ष म्हटली पाहिजे. नाटकांच्या जाहिरातीतही, जादा गुणांची एक बाब म्हणून त्याचा उल्लेख मुद्दाम करण्यात येऊ लागला. फिरत्या–सरकत्या रंगमंचावर नाट्यप्रयोग होत नसल्यास तो सामान्यतः अळणी, मागास वाटावा इतके हे तांत्रिक अंग आजमितीस अपरिहार्य बनले आहे.

प्रकाश–योजना

(नाट्यप्रयोगात पूर्वी प्रकाशयोजना नव्हतीच. गॅसबत्त्यांच्या प्रकाशात चालणारे नाट्यप्रयोग तिशीच्या सुमारास विद्युतप्रकाशात आले तरी पुढील काही वर्षे फूट-लाईटस्, स्पॉटस आदी पलीकडे ते गेले नव्हते. प्रयोगपरत्वे क्वचित प्रकाशाचा खास (साधा किंवा रंगीत) झोत टाकणे येथवरच त्या प्रगतीचा टप्पा पोहोचलेला होता.

पण ह्या पावशतकात प्रकाशयोजनेचे महत्त्व खूपच वाढले. आणि तिने आश्चर्यकारक, क्रांतिकारक तांत्रिक सुधारणा रंगमंचावर घडवून आणल्या. त्यात पाश्चात्यांचे, बंगाली रंगभूमीचे व चित्रपट. कलेचे ऋण अंशतः आहे.)

प्रत्ययकारी वास्तता दाखवण्यासाठी, रंगभूमीवर तिच्या पारंपारिक मर्यादामुळे जे शक्य नव्हते (पण चित्रपटातून प्रेक्षक ते पाहू शकत) आणि त्यामुळे हुकमी परिणामकारकतेत उणीव येई ती भरून काढण्याची कामगिरी ह्या प्रकाशयोजनेने बजाविली. स्पॉटस्, डिमेर्स इ. इ. नवी साधने उपयुक्त ठरली. आता नदीचे

वाहते पात्र, पूर, आकाशातील फिरते ढग इ. मनोवेधक बाह्य दृश्ये रंगमंचावर पाहणे शक्य झाले. तांत्रिकदृष्टया–दृष्टी–चमत्कार करण्याची किमया रंगभूमीसाठी प्रकाश योजनेने साध्य केली.

(पूर्वी गद्य व संगीत नाटके असे दोन ढोबळ प्रकार असत. पुढे संगीत नाटकात संगीताचा अतिरेक झाल्यामुळे ती प्रेक्षकांच्या मर्जीतून उतरली. मग अल्प प्रमाणात सुगम व रसानुकूल संगीत घालण्यात येऊ लागले. पार्श्वसंगीत म्हणून ध्वनिमुद्रिकाही लावण्यात येऊ लागल्या. (चांगल्या गायक नट-नटींची दुर्मिळता हाही प्रश्न होताच) ही अवस्था साधारणपणे १९५० पर्यंतची.)

पण त्यानंतर अगदी वेगळ्या स्वरुपात संगीताचा उपयोग प्राय: प्रत्येक नाट्यप्रयोगात करण्याचा प्रघात सुरू झाला. झाला. कंठगत गायनाची जागा यांत्रिक–तांत्रिक साधनांनी घेतली. वास्तवता, रसनिष्पत्ती व परिणामकारकता साधण्या–वाढविण्या–साठी कंठगत व वाद्यसंगीत केव्हाही यांत्रिक सहाय्याने सेवेस घेण्यात येऊ लागले.

(प्रासंगिक साऊंड इफेक्टपासून सबंध प्रयोगभर उपयोगास येणारी टेप निर्मात्यांच्या दृष्टीने एक सबंध क्रांतिकारी, उपयुक्त साधन ठरले. आणि अशा रीतीने त्या ध्वनिपट्टीच्या सहाय्याने सबंध नाटयप्रयोगासाठी संगीत–वादनासह सर्व आवश्यक ध्वनीचे संकलन करणे शक्य झाले. शिवाय पाहिजे त्या क्षणी, तेवढ्या अवधीनंतर आणि आवश्यक क्रमानेही हे सर्व ध्वनी इमाने इतबारे सेवाभावी ठरले. संचालनासाठीसुद्धा सारखे बसून राहाण्याची गरज उरली नाही आणि केवळ लहानमोठेच नव्हे, तर जवळ दूरचेही आवाज ऐकविणे (स्टीरिओ साऊंड सिस्टीम) सुद्धा शक्य झाले.)

मराठी नाट्यकलेचीगेल्या पावशतकातील प्रगती, नवप्रवाह

आदींची तांत्रिक घोडदौड एवढी मजल मारून मुक्कामास आली आहे.

नाटचलेखनातील नवप्रवृत्ती

ह्या कालावधीत नाटचलेखनात काही नव्या प्रवृत्ती ठळकपणे दिसून आल्या. त्या यशस्वी ठरल्या, रूढ झाल्या व त्यांना अनुकरणही लाभले.

न्यायालयातून गाजलेल्या, जनतेत बराच बोलबाला झालेल्या व ज्यात काही सामाजिक समस्या, नैतिक मूल्ये धसास लागली आहेत अशा निवडक खटल्यांच्या हकिगतींचा उपयोग नाटचवस्तूसाठी करणे ही त्यातील पहिली प्रवृत्ती. 'तो मी नव्हेच' हे असे पहिले नाटक. (१९६२) त्याने पायंडा पाडला. त्यानंतर आ. अत्रे यांनी 'डॉ. लागू' हेही नाटक लिहिले. नानावटी खटल्यावर आधारित 'अपराध मीच केला' हे आणखी तसे यशस्वी नाटक. ह्या नाटकांचे प्रयोग खूप झाले; अजूनही होत असतात. म्हणजे प्रेक्षकांना हा उपक्रम आवडलेला दिसतो. गाजलेली घटना आणि तिला नाटककाराच्या प्रतिभेचे कोंदण यांचे हे संयुक्त यश त्याला नवनाटचतंत्राची आणखी जोड लाभल्याने दुधात साखर. अशा कथानकांना फिरत्या रंगमंचाची तांत्रिक अनुकूलता लाभते.

व्यक्तिदर्शनात्मक नाटचलेखन हा दुसरा प्रवाह देशाच्या, प्रांताच्या किंवा समाजाच्या इतिहासातून, अथवा सांस्कृतिक चळवळींच्या अध्वर्यूंतून एखादे ख्यातनाम विशिष्ट व्यक्तित्व वेचावे व त्याच्या जीवनावर नाटक लिहावे; त्यात त्याच्या वृत्ती–प्रवृत्ती, तत्त्वज्ञान, शिकवण यांची चिकित्सा-मूल्यमापन करावे असा आराखडा अशा नाटकांचा असतो. (समकालीन कादंबरीक्षेत्राशी हे समांतर) त्या थोराग्रणींच्या जीवनाचा कलात्मक आलेख प्रेक्षकांना विचार करायला लावतो.

अशा नाटकांसाठी लेखक त्यांचे नायक इतिहास, पुराणे व सामाजिक क्षेत्रे यांच्यातूनही निवडू लागले. 'तुझा तू वाढवी राजा, 'इथे ओशाळला मृत्यु' ह्या नाटकांच्या द्वारा कानेटकरांनी अशा नाट्यलेखनाला चालना दिली. (१९६८–६९) आणि पायंडा पडला, नव्हे पेवच फुटले. नंतर हिमालयाची सावली, विषवृक्षाची छाया, कस्तुरीमृग ही नाटके त्यांनी लिहिली. याशिवाय मीरामधुरा, नटसम्राट, वीज म्हणाली धरतीला, पद्मिनी, शिवराय कविभूषण इ. इ. अनेक नाटके इतरांनी लिहिली व तीही कमीजास्त प्रमाणात लोकप्रिय ठरली. कर्ण, थोरले माधवराव पेशवे व रामशास्त्री यांचीही भुरळ एकदम अनेकांना पडली.

अशा नाटकांमुळे एका चर्चाविषयाला तोंड लागले. कथावस्तू रंगविताना नाटककाराने मुळाशी सच्चेपणा व इमानदारी किती राखली आहे व कलात्मक यशासाठी स्वप्रतिभेने कोणती नवनिर्मिती केली आहे हे पाहणे त्यामुळे आवश्यक झाले. (सध्या त्याला कलात्मक सत्य म्हणतात.) ज्याला प्रतिभा कालौघात स्वच्छपणे प्रस्थापित झाल्या आहेत अशांना आमच्या प्रेक्षकांपुढे नव्या प्रकाशात उभे करतांना नाटककाराने जे कपोलकल्पित (पात्रे, घटनाप्रसंग, तोंडी घातलेली महत्वाची वक्तव्ये–मते इ.) रेखाटले–साकारले असेल ते त्या मूळ प्रतिभेशी सुसंगत, तिला पोषक आहे की विसंगत, अपायकारक, विपर्यस्त वा असंभवनीय आहे ? त्यात सत्यापलाप संभावतो का ? त्याने चौकटीत राहणे योग्य की कलात्मक यशस्वितेसाठी स्वातंत्र्य भोगणे अपरिहार्य व तेही कोणत्या मर्यादेपर्यंत ? अशा काही व्यक्तिदर्शनात्मक नाटकात अलीकडे अशा थोराग्रणी कथानायकांच्या प्रतिमांना अकारण तडा लागल्याची, त्या डागळल्याची व अभावितपणे वा जाणूनबुजून अवमूल्यन केल्यामुळे विचारविमर्श अपरिहार्य झाला. आणि याच्या उलटही असे घडते की आजवर थोर म्हणून गणल्या गेलेल्या व्यक्तीला नाटककाराने अगदी सामान्य पातळीवर ठेवले, इतकेच नव्हे, तर समाज-

मनात एखाद्या व्यक्तीच्या ज्ञात दोषदुर्गुणांमुळे तिचे स्थान सामान्य असल्यास नाटककाराने तिचे चित्रण एक उत्तुंग, भव्योदात्त आदर्श म्हणून करावे.

पूर्वीप्रमाणे एखाद्या थोराग्रणीचे जीवनचरित्र ऐतिहासिक पद्धतीने न रंगविता त्याच्या कृतीउक्तींच्या संदर्भात त्याच्यातला माणूस शोधून तो प्रेक्षकांपुढे ठेवणे व तेणेकरून त्याला न्याय देण्याचा प्रयत्न आपल्या नाट्यकृतीत करणे अशी आणखी एक प्रवृत्ती समकालीन नाट्यलेखनात त्या काळात उदयास आली. आजवर पूर्वसूरींनी अशा श्रेष्ठींचे दर्शन आपल्या नाटकातून (पूर्वीच्या संत चित्रपटाप्रमाणे) एक श्रेष्ठ वंदनीय विभूती म्हणून सामान्यजनांना घडविले. पण असा प्रत्येक नेता, सुधारक, वीरपुरुष, पुत्र, बंधू, पती, पिता, मित्र असतो, कोणीतरी एखादा कुटुंबघटक (आणि समाजघटकही) असतोच व त्याहीपलिकडे म्हणजे तो एक माणूसही असतो. इतरांप्रमाणे त्यालाही मन, भावना, आवडी-निवडी, लोभमोह आणि स्वतःच्या मर्यादित परिघातील विहित कर्तव्ये असतात. तेव्हा अशा प्रातिनिधीक माणसाच्या मनाचा, व्यक्तित्वाचा आतून, त्याच्या दृष्टिकोनातून कानोसा का घेऊ नये? त्याच्या अंतरंगात शिरून त्याच्याच भिंगातून का का पाहू नये? इतरांप्रमाणे तोही तशाच रक्तामासाचा असतो ना? त्याचेही पाय मातीचेच असतात ना? नवप्रवाहाचा उदय या पाव शतकातच झाला. राजा, नेता, विभूती, धुरीण ह्या तोवरच्या पारंपारिक कसोट्या त्या व्यक्तित्वाला न लावता त्या मानवी अंतःकरणातील स्पंदने, त्यांचे निश्वास, यांचा मागोवा नवे नाटककार (समकालीन कादंबरीप्रमाणे) घेऊ लागले. ‘रायगडला जेव्हा जाग येते’ (१९६३) या नाटकापासून हा नाट्यलेखनाचा नवप्रकार रूढ होऊ लागला. इतिहास–पुराणातूनही नाट्यनायक निवडून नाटककार त्यांना हा नवा न्याय लावू लागले. आणि गेल्या तपात मराठी रंगभूमीवर अशी अनेक नाटके आली. इतके दिवस कलाकार सामान्यातील असामान्य शोधीत होते. आता असामान्यांतून

सामान्यत्व शोधू लागले. त्यामुळे आजवर उंच चौथऱ्यावर स्थानापन्न झालेले अनेक पुतळे खाली येऊन पायी चालणाऱ्या चारचौघात सामील झाले. माणूस शोधण्याचा व त्याचे पुनर्मूल्यन नव्या भिंगातून करण्याचा हा नाटयात्मक प्रयत्न एकंदरीने स्वागतार्ह ठरला आहे.

पण यातून एका दूषणीय प्रवृत्तीलाही जन्म लाभला.

नाटचलेखनाचा हेतू चारित्र्यहनन ?

मधूनच कित्येकदा एक हीन, दुष्ट व कलात्मक माध्यमाचा-सुतराम दुरुपयोग करणारी एक कुप्रवृत्ती उफाळून आली. एखाद्या क्षेत्रात नावारुपास चढलेल्याचे पाय ओढणे, त्याच्या जीवनात केव्हातरी घडून आलेल्या भानगडींची, अनैतिक प्रकरणांची लक्तरे उपसून ती जाहीरपणे टांगणे या हेतूने केलेले नाटचलेखन कोणत्या सदरात पडेल ? ' आचार्य ' व ' मोचीराम मोगरे ' यासारखी नाटके लिहिली गेली व त्यांचे प्रयोगही झाले. तथापि या दोन्ही नाटकांना वैयक्तिक वितुष्टाचे विपर्यस्त पर्यवसान कारणीभूत ठरले इतकेच.

समाजातील कालपरवांची वादग्रस्त व्यक्ती (इतिहास –पुराणेही) नाटचनायक म्हणून मुद्दाम निवडून त्यांच्यात जीवनाचे चित्रण दौर्बल्यदृष्टीने, विकृतपणे करणे, भडकपणे व अतिशयोक्तीने करणे, त्यांच्या अंगी असलेले (व नसलेले) गुणदोष चिकटवून अनैतिहासिकपणे (प्रसंगी वास्तवता व ऐतिहासिकता यांचा बळी कलात्मकता व रंजन यांच्यासाठी घेऊन) चित्रण करण्याची एक टूमच निघाली व नवनाटचलेखन पद्धतींचे ते एक जणू लक्षणच समजले जाऊ लागले. कोणी स्त्रीलंपट होता, कोणी मद्यपी, विषयासक्त होता, तर अन्य कोणी स्वकीयांशी कृतघ्न व मातृभूमीशी बेइमान होता. इतर कोणी छुपा क्रूर अथवा कृष्ण कारस्थानी,

पाताळयंत्री होता अशा व्यक्तिरेखा रंगवून त्या त्या धुरिणांच्या प्रस्थापित प्रतिमेवर चिखलफेक करून नाटककार काय मिळवतात? पात्रे प्रसंग ते कल्पकतेने निर्माण करतात. ते त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेचे कार्य असते. पण अनैतिहासिक, विसंगत–विपर्यस्त, पूर्वग्रहदूषित, एकांगी आणि चारित्र्यहननासारख्या हीन हेतूने केलेली निर्मिती कोणत्याही दृष्टिकोनातून समर्थनीय ठरत नाही, उलट ती हानिकारक अतएव निषेधार्ह होय. आम्ही कलाकार आहोत. इतिहासकारक, बखरकार नव्हेत, ही भूमिकाही वरील पार्श्वभूमीवर लंगडी ठरते. ह्या पाव शतकाच्या शेवटी शेवटी दिसून आलेली प्रवृत्ती फोफावत गेल्यास ते नाट्यकलेलाही विघातक ठरेल.

स्त्रीपुरुषसंबंध–एकमेव नाट्यविषय.

ह्या कालावधीत नाट्यलेखनात, सामाजिकदृष्ट्या अनिष्ट व रंगभूमीच्या विकासाच्या मर्यादा रोखू पाहणारा एक नवप्रवाह प्रकर्षाने जाणवू लागला. चित्रपट व कादंबरी या क्षेत्रांप्रमाणे अनेक नवे नाटककार sex च्या चित्रणालाच सवंगपणे प्राधान्य देऊ लागले.

लैंगिकता, वासना, स्त्रीपुरुषसंबंध (बव्हंशी विवाहबाह्य) यावर आधारित नाट्यविषय रंगवणारे नाटककार आजच्या अर्थ-यंत्रप्रधान संक्रमणशील नागरी समाजाचे आपण वास्तव चित्रण करीत आहोत असा सर्वस्वी खोटा, चुकीचा व तकलादू दावा करतात. पण प्रेक्षकांच्या सुप्त कामप्रवृत्ती, प्रणयभावना व शृंगारप्रियता यांना विनाकारण फुलवीत–झुलवीत ते त्यांना भलत्याच दिशेला नेत आहेत. समाजात अनैतिकता फैलावण्यास अशी नाटके कारणीभूत होतात हे त्यांचे सामाजिक वैगुण्य आहे.

विशेष म्हणजे लैंगिकतेतही पिसाटपणा आढळत आहे. अत्यंत बेजबाबदार, उच्छृंखल व स्वैर अशी भाषा, विचार व अभिनय,

तसेच अश्लील, द्वयर्थी शब्दप्रयोग व अभद्रशिव्याही यांचे जणू पेवच फुटले आहे. अपवादात्मक बलात्कार त्यांना सर्वसाधारण वाटतात! विवाहपूर्व आणि विवाहोत्तर विवाहबाह्य लैंगिक संबंध यांचीही तीच गत आणि याचा निषेध करणारे प्रतिगामी व त्याच्यावर नियंत्रण करणारे जुलमी! विवस्त्रता, नग्नता, शिवराळपणा, बीभत्सता संभोग, बलात्कार (अगदी भाऊ-बहिणीच्या संबंधापर्यंत प्रकरण पोहोचले) विवाहितांचे सर्रास अन्यत्र संबंध अशा गोष्टींनी रंगभूमीचे पावित्र्य टिकेल काय ? तिची शान तरी शाबूत राहील का ? हे का तिच्या प्रगतीचे लक्षण मानावयाचे ? बुद्धि जागेवर ठेवून ही कीड नाहीशी केल्याशिवाय गत्यंतर नाही.

वेगवेगळ्या प्रकारची परभृत नाटके.

अनुवादित नाटके.

ह्या कालावधीत पूर्वीपेक्षा जास्त प्रमाणावर अनेक लहान-मोठ्या नाटककारांनी विविध परभाषिक नाटकांचे अनुवाद मराठीत केले. इंग्रज व अमेरिकन नाटककारांच्या इंग्रजी नाटकांप्रमाणे फरेन्च, इटालियन, जर्मन, नॉर्वेजियन इ. भाषिक नाटककारांच्या नाटकांचे (त्यांच्या इंग्रजी आवृत्त्यांवरून) अनुवाद केले.

पण कोणी एखाद्या परकीय नाटकापासून फक्त स्फूर्ती वा प्रेरणा घेतली (म्हणे) ; तर कोणी फक्त केंद्रीभूत कल्पना उचलून देशी वातावरणात तिचा विकास केला; आपल्याकडील सामाजिक परिस्थितीतून तिला फुलविली. अनुवाद–पूर्णतः वा अंशतः येणेप्रमाणे करताना काहींनी परकीय ऋण मान्य केले, तर कित्येकांनी ते न केल्यामुळे समीक्षकांनी ते त्यांच्या गळी उतरवले. परके ऋण प्रकटपणे मान्य न करण्याची वाढती प्रवृत्ती आढळली.

रुपांतरित नाटके.

अनुवादितांशिवाय रुपांतरित व थोडी भाषांतरित नाटकेही

रंगभूमीवर आली. पाश्चात्य साहित्यातून निवडक नाटचकृती मराठीत आणण्याचा उपक्रम अगदी अव्वल इंग्रजी काळापासून सुरू झालेला आहे. शेक्सपिअर प्रभृतींची अनेक नाटके पूर्वीच अनुवादित भाषांतरित झाली. नंतर इब्सेन, मोलिअरची मोहिनी पडली. अलीकडे ओनील, टे. विल्यम्स इ. इ. अमेरिकन नाटककार त्यांच्या मर्जीत भरलेले दिसतात.

तथापि पाश्चात्य नाटचसाहित्याकडे बारकाईने लक्ष पुरविणारे आपले लेखक भारतीय भाषाभगिनींकडे मात्र तितके लक्ष पुरविताना दिसत नाहीत. (अडचण भाषाभिन्नत्वाची). बंगालीचा अपवाद करता इतर भाषांतील नाटचसाहित्य व रंगभूमी तुलनेने तितकी प्रगत नाही हेही कारण असावे. तथापि गेल्या दशकात बंगाली, हिंदी, गुजराती, कन्नड, तेलगू भाषांतून कांही नाटके मराठीत आणली गेली. हा उपक्रम स्वभाषी रंगभूमी व नाटचसाहित्य समृद्ध करण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त अतएव स्वागतार्ह आहे. तसाच तो आंतरभारतीच्या तत्वालाही उपकारक, पूरक ठरतो. सर्वश्री बादल सरकार, गिरीश कर्नाड, मोहन राकेश, आद्य रंगाचार्य, धर्मवीर भारती यांची त्यांच्या त्यांच्या भाषेत गाजलेली नाटके मराठी रंगमंचावर आणली गेली. त्यामुळे त्याची पारंपारिक रुंदी, खोली, व्याप्ती वाढण्यास व नवी दृष्टी, प्रेरणा जोपासण्यास सहाय्य झाले आहे.

पण मराठी नाटके मात्र अगदी अल्प प्रमाणात हिंदी, गुजराती (व थोडेफार कन्नड) रंगमंचापर्यंतच पोहोचली आहेत. याचा अर्थ आमची आजकालची मराठी नाटके इतर भाषिक लेखकांना तितकीच प्रभावी वाटत नाहीत असा समजायचा काय ? अखिल भारतीय पातळीवर सं. ना. अकादमीच्या पुरस्कारामुळे पोहोचलेले 'शांतता कोर्ट' व 'एक शून्य बाजीराव' आणि तेंडुलकर, कानेटकर, पु. ल. दे. यांची कांही नाटके अशीच अगदी हाताच्या बोटावर मोजण्यासारखी काही उदाहरणे.

कादंबऱ्यांवरून नाटके

प्रथितयश मराठी लेखकांच्या निवडक कादंबऱ्यांवरून नाटके लिहिण्याची प्रवृत्तीही या अवधीत लक्षणीय प्रमाणात दिसून आली. नाटचपूर्ण व आशयघन कथाकादंबऱ्या ज्याप्रमाणे चित्रपटासाठी निवडण्यात येतात त्याचप्रमाणे नाटचरूपांतरासाठीही त्या निवडल्या गेल्या. फडके-खांडेकरांच्या कालच्या कादंबऱ्याही आपल्या आजच्या नाटककारास उपयोगास आल्या. (अखेरचं बंड, अमृतवेल) सुमारे २०–२५ निवडक मराठी कादंबऱ्यांवरून आजवर नाटके तयार केली गेली आहेत. त्यांतली काही पडली, काही तगली, तर काही चढलीही. अर्थात त्यांचे यश हे मूळ कादंबरी व तिचे नाटचरूपांतर या दोन्हीतील कसब, कौशल्य व विशेषतः अद्ययावत प्रभावीपणा यावर अवलंबून असते. अशा अपवादात्मक यशाचे ताजे उल्लेखनीय उदाहरण म्हणजे ‘ गुंतता हृदय हे ’.

कादंबऱ्यांची नाटच रुपांतरे क्वचित स्वतः कादंबरीकारानेही केली आहेत. पण त्यांचे यशही तसेच क्वचित राहिलेले आहे. कारण यशस्वी कथा-कादंबरीकार यशस्वी नाटककार ठरणे दुष्प्राप्यच असते. ‘ गारंबीचा बापू ’ हे त्यातल्या त्यात एक समाधानाचे उदाहरण.

फार्स आणि फार्सचा फार्स

आजकर पाश्चात्य रंगभूमीपासून ज्या गोष्टी आपण घेतल्या त्यात फार्स ह्या नव्या नाटचप्रकाराचा समावेश होतो. हा साधा हलकाफुलका दोन तास निख्खळ करमणूक करून हसविणारा क्वचित अंतर्मुख करणारा नाटचप्रकार थोडा आधी जन्मास आला पण त्याने बाळसे धरले ते याच पावशतकात प्रेक्षकांनाही तो आवडला तें त्याला आश्रय देते झाले. फार्सचे कौतुकही त्यांनी केले. साहजिकच फार्स लेखकांची संख्या वाढली. बबन प्रभू हें त्यांचे अध्वर्यू त्यांचे काही फार्स ह्या कालावधीत रंगभूमीवर लागोपाठ आले लोकप्रिय झाले.

पण फार्सच्या नावाखाली काही लेखक केवळ धांगडधिंगा दाखवू लागले तर काहींना ते रहस्यनाटच वाटले. हलकेफुलकेपणा व विनोद याचा अर्थ काहींनीं चावट द्वयर्थी संवाद, फाजील, पांचट कोटया, अद्वातद्वा आचरट अभिनय असा केला. कमरेखाली वाद करीत राहणे याचे त्यांना भान उरले नाही. (ही कीड विनोदी म्हणणाऱ्या नाट–कांनाही लागली.) ह्या अपप्रवृत्ती नष्ट झाल्यास फार्सला संभावित रंगभूमीवर प्रतिष्ठा लागेल.

लोकनाटच

ह्या कालावधीत मराठी रंगभूमीला फुटलेला आणखी एक कोंब म्हणजे लोकनाटच. बहुजन समाजात शिक्षणप्रसार झाल्यामुळे रंगभूमीला त्या समाजातून आता प्रेक्षकवर्ग लाभू लागला. पांढरपेशा समाजातही तमाशाचे सुप्त आकर्षण होतेच. चित्रपटाने तमाशापट धुमधडाक्याने सुरू केले. परिणामी रंगभूमीवर तमाशासदृश लोकनाटचे येऊ लागली. आणि समाजाच्या त्या दोन्ही विभागांकडून त्यांना आश्रय मिळू लागला. त्यांच्या अंगभूत गुणांनी तो आश्रय चांगला पोसला. लोकनाटचांना निर्भेळ लोकप्रियता लाभली. 'विच्छा माझी पुरी करा' हे त्याचे एक ठळक यशस्वी उदाहरण. सरकारकडूनही प्रोत्साहन मिळाले. नागर लोकांनी त्याला हात घातला. लोकनाटच आता मराठी रंगभूमीचा एक अविभाज्य घटक झाले आहे.

झोपडपट्टी रंगभूमीवरही

बहुजन समाजातून आता नाटककारही जन्मू लागले. तो समाज सुशिक्षित पांढरपेशांच्या बरोबरीने नाटचकलेला आश्रय देऊ लागला. साहजिकच बहुजन समाजाच्याही समस्या व जीवन हे नाटचविषय बनू लागले. सरकारने 'अ–नागरी' विभागाच्या नाटचस्पर्धा चालू केल्या. मुंबईस तर आंतरगिरणी नाटचस्पर्धेने चांगले मूळ धरले आहे. ह्या सुमारास मराठी कादंबरी ही झोपडपट्टीच्या मांडवाखाली गेली होती. तेंव्हा नाटचसृष्टीही पुढे सरकली ('गुरु' हे एक उल्लेखनीय उदाहरण) कलाप्रेमी, विकासोन्मुख व संक्रमणशील समाजाने या कालावधीत

आपल्या नाट्यकलेच्या अंगावर जे विविध अलंकार घातले त्यातला ह्या आणखी एक.

नाट्यविषयातील परभृतता

आतापर्यंत आपण ज्याचा विरोध केला अशी, परभाषेतून भाषांतरित, अनुवादित किंवा रुपांतरीत झालेली नाटके (आणि फार्सही) पौराणिक व ऐतिहासिक नाटके, गाजलेल्या न्यायालयीन खटल्यावर किंवा समाजात प्रत्यक्षपणे घडलल्या विशेष घटनांवर आधारलेली नाटके, समाजातील नेत्यांच्या जीवनावरील नाटके आणि कथा–कादंबऱ्याना दिली गेलेली नाट्यरुपे ह्या सर्वात जी एक समान व मूलभूत उणीव अपरिहार्यपणे संभवते ती त्यांच्या पूर्ण वा अंशात्मक (केवळ मध्यवर्ती कल्पना घेतली. मूळ नाटक वाचताना प्रेरणा लाभलेली) परभूत आशयाची, पायाभूत नाट्यवस्तूची आणि जेंव्हा एकूण निर्मित (वा लिखित) नाटकात अशा प्रकारच्या नाट–कांचे प्रमाण वाढत जाते तेव्हां तत्कालीन नाटककारांच्या पिढीत संपूर्णतः स्वतंत्र, स्वयंभू प्रतिभेचा अभाव असतो असे समजायचे का ? निदान नाट्यप्रतिभेची ती क्षीणता, तिचा ऱ्हासकाल याचे ते लक्षण मानावयाचे का ? सध्या असा विचार करण्याची वेळ येऊन ठेपली आहे. असे गेल्या १०–१२ वर्षांत रंगभूमीवर आलेल्या नाटकांवर ओझरता दृष्टीक्षेप टाकल्यास कळून येते.

अशी प्रकट उसनवारी पदरी असूनही स्वप्रतिभेच्या तेजस्वी प्रकाराचे कलात्मक दर्शन घडविणाऱ्या नाट्यप्रतिभेचे, नाट्काकरांचे व नाटकांचे प्रमाण अर्थातच अल्पसंख्य असणार हे उघड आहे. पण संशयकल्लोळ (१९१६) ते 'ती फुलराणी' (१९७५) ह्या ६० वर्षांच्या कालावधीत अशी किती नाटके उल्लेखिता येतील ?

कौटुंबिक जिव्हाळ्याची नाटके

कोल्हटकर, कालेलकर, कलगुटकर ह्या तीन ककारी नाटकका-रांनी समकालीन मराठी रंगभूमीवर कौटुंबिक जिव्हाळ्याची प्रथा रुढ केली आहे. ते तिचे निष्ठावान व ध्येयासक्त पाईक आहेत. त्यांची.

नाटके वाङ्मयीनदृष्टचा सरस, सकस असतात. विशिष्ट प्रेक्षकवर्गाची नाडी त्यांनी घट्ट पकडली आहे. प्रसंगी संभाव्यतेला खर्ची टाकूनही ते परिणामी प्रसंगनिर्मिती करतात. साहजिकच त्यांना योगायोग अतिरंजन, भडकपणा, यांच्या कुबडयांचा आधार घ्यावा लागतो. नैतिक तत्त्वे, आदर्श जीवनमूल्ये यांचा भाव अशा नाटकांत वधारलेला असतो. त्यांचे संवाद सुभाषितवजा, कोटीक्रमयुक्त, अलंकारिक असतात. कौटुंबिक जीवनातील विविध सुखदु:खांचे चित्रण करून ही नाटके त्यांच्या प्रेक्षकांना हटकून अश्रू ढाळावयास लावतात. अशा नाटकांना आता 'जुडी संप्रदाय' असे संबोधण्यात येऊ लागले आहे. ही नाटके गर्दी खेचतात, पैसा देतात व लोकप्रियही ठरतात. (वाहतो ही दुर्वांची जुडी एका तपात एक सहस्र प्रयोग.)

गांभीर्य व विनोद यांची सांगड अशा नाटकात असते, कथावस्तू आदर्शोन्मुख असते. लोकप्रिय व परांपरागत संकेतांना त्यात वाव असतो भाबडया प्रेक्षकांच्या भावुकतेला भडक प्रसंग निर्मितीने हुकमी आवाहन करून त्यांचे स्वप्नरंजन त्यात असले तरी उद्‌बोधन हे त्याचे अंतिम उद्दिष्ट असते. पण त्यांच्या एवंगुण विशिष्ट गुणस्वरुपामुळे त्यांना प्रतिगामी म्हटले जाते. रडायला लावणारी नाटके म्हणून पुरोगामी प्रयोगवाल्यांकडून त्याची हेटाळणी तुच्छतेने केली जाते. काळ व परिस्थिती पुढे जात असताना हे नाटककार मागे भूतकालात पाहात असतात आणि कालपरवाच्या पारंपारिक, गतीशून्य डबक्यासारख्या प्रवाहातच पोहून समाधानी राहतात. म्हणून हीनतेने त्यांच्याकडे पाहणारा एक वर्ग निर्माण झाला आहे.

तथापि अशी नाटके आवडणारा मोठा वर्ग समाजात आहे. कोल्हटकर–कालेलकरांची कांही नाटके त्यामुळे खूप लोकप्रिय झालेली असून त्यांचे प्रयोग नित्य होत असतात, म्हणजे पारंपारिक नीति–मूल्यांची चाड असणारे बहुसंख्य आहेत आणि म्हणून त्यांची जोपसना करणारे नाटककार व नाटके समाजाला आजही हवी आहेत हे सत्य आहे.

बालरंगभूमी

बालरंगभूमीचा जन्म व विकास हे मराठी नाट्यसृष्टीच्या प्रगतीचे कालखंडातील पाऊल होय. बालकांचे वय, ज्ञान व मने लक्षात घेऊन त्यांच्यो मनोरंजनासाठी व उद्‌बोधनासाठी बालनाट्ये लिहिली पाहिजे व ती त्यांना (स्वस्त दरात) दाखविली पाहिजेत, ही जाणीव स्वातंत्र्योत्तर काळात निर्माण झाली.

बालनाट्ये लिहिणारे लेखक–लेखिका पुढे आल्या. खास करून बालनाट्येच रंगभूमीवर आणून 'करी मनोरंजन जे मुलांचे' हे तत्त्व शिरोधार्य मानणाऱ्या हौशी नाट्यसंस्थाही निघाल्या. सरकारही ह्या नव्या उपक्रमाचे महत्त्व जाणून (कारण उद्याचे नागरीक तयार करणे हे राष्ट्रीय महत्त्वाचे कार्य) त्याला सक्रीय उत्तेजन व सवलती देऊ लागले.

आता बहुतेक मोठ्या शहरी, रविवार व मोठ्या सुट्ट्यांमध्ये मलांसाठी बालनाट्याचे प्रयोग केले जातात. इतर मोठ्या गावीही दौरे काढून तेथील बालकांना नाट्यप्रयोग दाखविण्यात येऊ लागले. एकंदरीने बालरंगभूमीच्या चळवळीला ह्या काळात स्थिर बैठक प्राप्त झाली आहे.

सातासमुद्रापलीकडे सीमोल्लंघन

लंडन, न्यूयॉर्क येथील महाराष्ट्रीयांनी त्यांच्या क्लबस्, मंडळया संमेलनात अथवा अन्य सभा–समारंभाच्या प्रसंगी नाट्यप्रयोग केल्याच्या वार्ता वाचायला मिळतात. महाराष्ट्रीयांच्या नाट्यप्रेमाचा अभिमान त्यामुळेच वाटतो.

पण याच्याही पलिकडची आणखी एक पायरी म्हणजे 'शांतता कोर्ट' व 'अजब न्याय वर्तुळाचा' या दोन नाटकांनी मराठी रंगभूमीच्या समकालीन स्वरुपांची, स्तराची, प्रगतीची व वैशिष्ट्याची सम्यक् कल्पना परप्रांतियांना आणून दिली.

'शांतता कोर्ट' ची भाषांतरे चौदाराज्य व अखिल भारतीय पातळीवर होऊन त्या भाषिक प्रांतियांना भाषांतरित स्वरुपात हे नाटक

पाहण्याची संधी मिळाली. पण मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या नाट्य-शाखेने 'कॉकेशियन चॉक सर्कल' ह्या बर्टोल ब्रेच्ट्च्या नाटकाचा (कै. खानोलकरांनी अनुवादिलेल्या 'अजब न्याय'चे प्रयोग खुद्द जर्मनीत जाऊन केले व प्रशंसा मिळावली. ४० मराठी कलाकारांनी जर्मनीत फडकविलेल्या ह्या नाट्यकर्तृत्त्वाच्या पताकेची मराठी नाट्यकलेच्या इतिहासातील एक अभूतपूर्व कामगिरी म्हणून नोंद केली पाहिजे.

सरकारी सहाय्य व त्याचे फायदे–परिणाम.

ह्याच पावशतकात स्वकीय सरकार प्रथमच रंगभूमीच्या विकास सहाय्यार्थ पुढे आले. १९५० पूर्वी मृतप्राय होऊ लागलेल्या, मराठी रंगभूमीला संजीवनी देण्यासऱ्या ज्या मात्रांचा उपयोग झाला त्यांच्या-मध्ये सरकारी सहाय्यही एक प्रभावी मात्रा ठरली. रंगभूमीला एका विशिष्ट दिशेने वळण लावण्याची शक्ती तिच्या अंगी असल्याचे नंतर दिसून आले.

हया अवधीत महाराष्ट्र राज्य अस्तित्वात आले (१–५–६०) त्याआधी तत्कालीन मुंबई राज्याने वार्षीक नाट्यस्पर्धा नाट्यप्रशिक्ष–णाचे आयोजन व करमणूक कराची माफी ही तीन महत्वाची पावले उचलली होती.

नाट्ययस्पर्धामुळे रंगभूमीच्या विकासाला जोरदार चालना मिळाली. नवे नट, नाटककार, निर्माते, दिग्दर्शक हया सर्वांच्या गुणविकासाला भरपूर संधी उपलब्ध होऊन रंगभूमीच्या हया नाट्य–साहित्याच्याही प्रगतीच्या वाटा खुल्या झाल्या. नाट्यस्पर्धांनी नाट्य–कलेविषयी लहान शहरापर्यंत प्रेम व आकर्षण निर्माण केले. इतकेच नव्हे, तर हौस व उपक्रमशीलता जनसामान्यात रुजविली. त्याची प्रत्यक्ष साक्ष म्हणचे आता गगनापर्यंत गेलेला नाट्यस्पर्धेचा वेलू. याचबरोबर नवनाट्यलेखनाला चालना मिळाली व तांत्रिक अंगांनीही रंगभूमीची प्रगती होऊ लागली. कारण त्या अंगासाठीही पुरस्कार पारितोषिकाचे आयोजन स्पर्धातून करण्यात आलेले आहे.

मराठी नाट्यकला व नाट्यसंस्था यांना जीवदान देण्यासाठी सरकारने काही आर्थिक तरतुदी केल्या पाहिजेत. व त्यातही करमणूक

कर काढून टाकला पाहिजे. असे कळकळीचे आवाहन नाट्याशी संबंधित असलेले सर्वजण सतत करीत राहिले. जनमताला मान देऊन स्वकीय सरकारने मग तो कर अखेर रद्द केला. त्याशिवाय विविध स्वरुपात अनुदाने व सवलती देण्याचा उपक्रम चालू केला. केंद्रसरकार ही सं. ना. अकादमीच्याव्दारा उत्तेजनार्थ व गुणवत्तेचे पुरस्कार अनुदाने देऊ लागले तेही याच काळात.

याशिवाय नाट्य प्रशिक्षणासाठी शाळा, वर्ग, प्रासंगिक शिबिरे इ. चेही आयोजन केल्यामुळे अभिनय, तांत्रिक अंगे आणि एकूण निर्मितीमूल्ये यांचा दर्जा सुधारण्यास सहाय्य झाले.

नाट्यप्रशिक्षणाचा उदय.

महाराष्ट्र राज्य स्थापनेनंतर लवकरच (सरकारी व थोडे-फार खाजगी) पातळीवरही नाट्यप्रशिक्षणाचे आयोजन करण्यात आले. त्याचेच एक उपांग म्हणून प्रासंगिक शिबिरे व चर्चासत्रेही घेण्यात येऊ लागली. अभिनय दिग्दर्शन आणि नाट्यनिर्मितीची आधुनिक-तांत्रिक अंगे यांचे सप्रयोग प्रशिक्षण पद्धतशीरपणे देण्याचा उपक्रम याचवेळी केंद्रसरकारतर्फे राजधानीत सुरू झाला. ह्या राष्ट्रीय नाट्यशाळेपासून (हिंदी भाषिकांचा रास्त अपवाद वगळता सर्वांत जास्त फायदा मराठी भाषिक तरुणांनीच घेतला असून परिणामी ह्या पावशतकाच्या उत्तरार्धात आपल्या हौशी (व नंतर व्यावसायिक) रंगमंचकावरही सध्या सुमारे ४०–५० असे प्रशिक्षित कलाकार यशस्वी ठरले आहेत. नाट्यस्पर्धांत सहभागी होण्यासाठी हौशी मंडळांना त्यांचे सक्रिय प्रोत्साहन सहाय्य लाभत आहे. ह्या नव्या दमाच्या व दृष्टीच्या मंडळींनी आपल्या रंगमंचाला कालानुरुप सर्वांगीण नवदृष्टी देऊन समृध्द प्रगत केले आहे. नाट्यप्रशिक्षणाचे दूरगामी फायदे असे झाले आहेत हे आजमितीला सिध्द झाले आहे.

नाट्यप्रशिक्षण घेतलेल्या उदयोन्मुख नटवर्गाचा प्रवेश आता व्यावसायिक रंगभूमीवरही झालेला आहे. हे सुचिन्ह होय. पारंपा-रिकांकडून ह्या गोष्टीला प्रारंभी नाके मुरडली गेली होती. ह्यांना

काळाचा कौल स्वीकारावा लागला.

ब्रिटीशांनी परकीय राज्यकर्त्यांच्या दृष्टिकोनातून नाटक, तमाशा, चिपत्रट, मेळे इ. कलाप्रकारांवर पूर्वपरीक्षणाची व दर्शन–परवान्याची अनिवार्य केलेली आवश्यकता स्वातंत्र्योत्तर कालात तशीच पुढे चालू राहिली. मात्र प्रयोजनाचे कारण राजकीय न उरता सामाजिक नैतिक स्वरुपाचे झाले. पण १९६५ मध्ये सखाराम बाईंडर-मुळे ह्या बाबतीत बरीच उलथापालथ झाली. नाटयपरीक्षण मंडळा–च्या सभासदात मतभेद झाले. काहींनी राजीनामे दिले. प्रथम परवाना नाकारण्यात आला. मग थोडी कात्री लावून तो सशर्त देण्यात आला. प्रकरण न्यायालयात गेले. नाटयपरीक्षण मंडळाचा निर्णय राहोच खुद्द मंडळाचेच अस्तित्व निकालामुळे निकालात निघाले.

ह्या प्रकरणी दोन गोष्टी धसास लागल्या:–

१ नाटयसंहिता व नाटयनिर्मिती यांच्यामध्ये नैतिकदृष्टया विघातक, भाषिकदृष्टया अश्लिल घृणास्पद कृतिदर्शनाच्या दृष्टीने बिभत्स, समाजाच्या श्रद्धांचे भंजन करणारे त्याच्या श्रेयप्रेयाचे चारि–त्र्यहनन करणारे शरमेने खाली पाहावयास लावणारे, कुटुंबियांच्या सहवासात पाहता न येण्याइतके हीन असे काही रंगमंचावर घडून येत असल्यास त्याच्यावर बंधने घालावी की नाही? कलाकार आपणहून ही मूलभूत पथ्ये झुगारीत असल्यास जनहितासाठी त्याला जाणीव करून देण्याची जबाबदारी अशा मंडळांवर पडत नाही काय?

२ मंडळाची पूर्वतपासणीची गरजच नाही. प्रतिभावंतांचे स्वातंत्र्य निरंकुश पाहिजे. तो कलाविकास करत असतो. समाजाच्या उद्‌बोधनाचे नैतिक धारणांचे जोखड त्याच्या मानेवर असता कामा नये. लेखक कलाकाराला बांधीलकी म्हणजे तो कला व कलाकाराचा अपमान होय. समीक्षक नव्हे तर जनता हीच खरी कसोटी होय. ती निर्णय देते. अपात्र असेल तर ते टिकणार नाही. कालौघात आपो-आप नष्ट होईल. ही भूमिका म्हणजे सदर समस्येची दुसरी बाजू. (मात्र प्रेक्षकांनीच नाटक बंद पाडल्यास मग पोलीसांची मदत

घेतली जाते. लेखक – नट – दिग्दर्शक–निर्माता यांना स्वातंत्र्य हवे. मग रंगभूमीचा जो मोठा घटक आहे त्या प्रेक्षकाला ते का नसावे?)

पण ही मंडळी मर्यादा उल्लंघून अनिष्ट घडवीत असल्यास नीतीची चाड कोणीतरी बाळगली पाहिजे ना? हिंसा आणि लैंगिकता यांनी बरबटलेले लिखाण पुरोगामीत्वाचे लक्षण म्हणून कृतिरुपात प्रेक्षकांपुढे ठेवणार असलात तर त्यावर सरकारने, सरकारी प्रतिनि–धींनी बंदी घातल्यास आणि त्यांच्याकडून न झाल्यास समाजाने त्यास विरोध केल्यास, ते खपवून न घेतल्यास त्यात दोष कोणाचा?

सखाराम, गिधाडे, अवध्य, जंगली कबतुर, वासनाकांड इ. नाटके ६५ ते ७५ मध्ये अशा समस्यांना कारणीभूत ठरली. पाश्चात्य नाटय व चित्रपटसृष्टीकडे तोंड करून आजचे नवनाटयलेखन व नाटयनिर्मिती होऊ लागल्याचे हे परिणाम. तांत्रिक प्रगती ठीक आहे. कपडा फॅशनेबल घाला, पण आतले अंतःकरण गहाण टाकण्याचे कारण काय?

रंगमंचावर वास्तवतेच्या नावाखाली आलिंगने तर आलीच. पण त्यांना चुंबनेही हवीत. एवढेच नव्हे, तर खून (तर नित्यच) बलात्कार, संभोग दृश्ये, नग्नता येथवर मजल गेल्याने कोणत्याही विधायक शक्तीने वेळीच अटकाव न केल्यास लवकरच पुरोगामीत्व व प्रायोगिकता ह्या कुबडया घेऊन रंगमंच म्हणजे प्रत्यक्ष नंगाना–चाचे एक ठिकाणच बनेल अशी भीती वाटू लागली आहे. आता बंधू-भगिनींचा लिंगसंबंध विहीत वाटतो, उद्या मातापुत्र व पिता कन्या यांचेही लिंगसंबंध तुम्हाला वर्ण्य वाटतील! तेंव्हा अशाच कारणा–स्तव सरकारला आपल्या चित्रपटसृष्टीवर बंधने घालण्याची आव–श्यकता वाटली. आपली आजची नाटयसृष्टीही आपणहून सरकारला निमंत्रण देत आहे? स्वातंत्र्योत्तर काळातील पहिल्या पावशतकाची ही किमया की ही गद्धेपंचविशीची निर्लज्ज लक्षणे? (आता यांना संभोगातून समाधीचा मार्ग दिसू लागला आहे म्हणे! लक्ष लक्ष चुंबनांची जाहीर मागणी होत आहे! बायको असताना मेहुणीकडे

लक्ष देणे त्यांना योग्य वाटते. बाईला पहिलवानच नवरा पाहिजे तर नवऱ्याला (बायकोशिवाय) मैत्रीण हवी! महिलेला तेवढे सोडून बोला असा सवाल शहाजोगपणाने केला जातो. छिद्रातून आपण कोणते छिद्रान्वेषण करतो आहोत ते त्यांना हजारो डोळयांना दाखवावेसे वाटते! शब्द, अभिनय कृती या माध्यमांच्या द्वारा अभिरुची हीनताच व्यक्त करायला हपापणे ही कालगती आहे काय?

आणि म्हणूनच नाटयनियंत्रण मंडळ हवे. प्रयोग परवाना पाहिजे. आणि वैधानिक बंधनेही हवीत असे प्रतिपादण्याची आवश्यकता, रंगभूमीच्या ह्या तथाकथित पुरोगामी उद्धारकांनीच निर्माण केली आहे.

मनगटशाहीचे प्रासंगिक दर्शन घडून आले ते वरील परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवरच.

नाट्यसमीक्षेचा ठोकळबाजपणा

कोणत्याही सर्जनशील साहित्यप्रकाराचा जसजसा विकास होत जातो तसतशी त्याची समीक्षाही विकास पावते. समीक्षा सावलीसारखी त्या साहित्यप्रकाराचा पाठलाग करते, शिवाय त्याच्या प्रगतीलाही हातभार लावते. पण मराठी नाटयाचा विकास होत असूनही त्याची समीक्षा मात्र गतिहीन दुबळी, थिटी व सदोष राहिली आहे. अशा आशयाच्या तक्रारीही वाचनात येतात. वृत्तपत्रातून येणारी केवळ प्रयोगपरीक्षणे असतात. त्यांचा जन्म वृत्तपत्रीय घाईत होतो व त्यांना आयुष्य लाभते २४ तासांचे अथवा आठवडयाचे त्यामुळे त्यांना अपरिहार्यपणे जुजबीपणा चिकटतो. पण त्याशिवाय गटबाजी, हितसंबंध स्पर्धा, ओळख परिचय, पासेस, जाहिराती असे अनेक घटक आज त्या जुजबी प्रयोग परीक्षणाचेही मूल्य आणखी कमी करतात. तथापि ही वृत्तपत्रीय परीक्षणे चलनी असतात. कारण तेवढयापुरता त्यांचा बोलबाला होतो.

आजकाल वृत्तपत्रातून येणारी प्रयोग परीक्षणे व इतरही मजकूर यांत कृत्रिमता, तोचतोपणा व पृष्ठभागापुरतीच कळकळ

आढळते. प्रयोगपरीक्षणात ठराविक विशेषणे वाक्यप्रयोग व साचेबंद स्वरूपाचा मजकुर जास्त करून असतो. नाटय हा एक प्रकार आहे ज्याला साहित्यिक व प्रायोगिक अशी दोन अंगे आहेत व त्यामुळे त्याच्यात कला व धंदा दोन्हींचा समावेश होतो. ह्या दोन्हीचा सम्यक तौलनिक ऐतिहासिक, तात्विक इ. दृष्टीकोनातून पूर्वग्रहरहित आणि एकाला पाडायचे व दुसऱ्याला चढवायचे असे हिंतसंबंधी गटबाज आडाखे न आखता अनुभवी व जाणकार लेखकांनी केलेली समीक्षा हवी आहे. तिला स्वत:चीही पातळी सृजनशीलता असू शकते थोडीफार ग्रंथनिविष्ट नाटयसमीक्षा मराठीत आहेही पण प्रत्यक्षात ती चालू नाटक आजचा नाटककार व हल्लीचे प्रयोग यांच्याशी जवळीक बाळगण्याच्या दृष्टीने दूर व उंच पातळीवर वावरते. केवळ चुका, उणीवा, त्रुटी, इ. दाखवणे एवढेच समीक्षतेचे कार्य नसते. तिने त्या समीक्षेविषयीच्या प्रगतीला सुधारणेला हात-भार लावून पुडे यावयाचे असते. त्यासाठी द्रष्टे दिग्दर्शन करण्याची ताकद तिला हवी असते

आज मराठी नाटयसृष्टीत व्यापारीदृष्टीने जे अनिष्ट तण अग्राहय हीण माजू लागले आहे त्याचा धिक्कार करून खऱ्या सुधा-रणेचा मार्ग आपली समीक्षा दाखवू शकलेली नाही. हिंतसंबंधीय ठोकळेबाजपणाच्या कोंडीत ती अडकली आहे. तिने स्वयतजान पुढे जायला हवे- स्वत:साठी व आपल्या नाटयकलेच्या विकासासाठीही.

दोन भस्मासूर-ठेकेदारी व नाईट पद्धती

एकीकडे पूर्वीच्या बहुतेक सगळ्या व्यावसायिक नाटक मंडळ्या संपुष्टात आल्या होत्या. बहुतेक जुने जाणते नट बेकार होते. त्यांना चरीतार्थासाठी नाटयक्षेत्रात काम हवे होते तर दुसरीकडे परिपक्व नाटयभिरूचीला सुयोग्य समाधान देणाऱ्या होशी प्रायोगिक रंगभूमीचा जन्म बसलेला नव्हता. अशा सुमारे १५-२० वर्षांच्या मधल्या कालावधीत परिस्थितीचा फायदा घेऊन ठेकेदारांच्या जातीने जन्म घेतला. त्या धंदेवाईकांना रंगभूमी, तिचा विकास, तिची कला-

त्मक अंगे इ. मूल्यांचे सोयरसुतक नव्हते. त्यांनी मराठी रंगभूमी जणू लिलावातच काढली.

पोटाचा व्यवसाय पाहिजे असलेले जुने नट त्यांनी वेढीस धरले आणि पूर्वकालीन प्रसिद्ध लोकप्रिय नाटकाचे प्रयोग ठेक्याने सुरू केले. नटांना कामे मिळाली.पण ते अठरा धान्यांचे कडबोळेबनू लागले.आयत्या वेळी सर्वांची मोट बांधणाऱ्या पोटभरू वृत्तीला गोमटी फळे कशी यावीत ?नाटचप्रयोगाचा तो धंदा झाला व त्यातून कला लोप पावली. पण रसिकांचे नैष्ठीक नाटचप्रेम, योग्यवेळी सरकारकडून लाभलेला सहाय्याचा हात आणि वेगाने विकास पावू लागलेली व लोकप्रियता मिळवू लागलेली हौशी रंगभूमी यांच्यामुळे ठेकेदारी आस्ते आस्ते निकालात निघाली·

वरील परिस्थिती काही काळ टिकली तेव्हा तिच्यातून अपरि-हार्यपणे जन्मलेली दुसरी गोष्ट म्हणजे Night पद्धती. ठेकेदार जुन्या नटांना नाटकात काम करण्यासाठी देत होते ती बिदागी भाडोत्री होती. आता ठेकेदार आणि नाटकमंडळ्या यांच्याकडे काम करण्या-साठी प्रयोग मूल्य म्हणून नावाजलेले नट व चित्रपटसृष्टीतून आलेले (कंटाळलेले व पराभूत) नट Night वर कामे करू लागले ह्याही अनिष्ट प्रथेने कला बुडविली व धंदा केला. रंगभूमीच्या स्वास्थ्यविकासाच्या दृष्टीने ही प्रथाही तितकीच घातक व हानीकारक होती, आहे. कारण ती पहिलीप्रमाणे तितकी नामशेष अजून झालेली नाही. दोन्हीमध्ये काही दाहक अंगभूत दोष होते. कंपनीच्या नावाचा, तिच्या प्रतिष्ठेचा प्रश्न नव्हता, कोणी कायमचा पगारी नसे, चार ठिकाणाहून आणलेल्या चौघात Team Spirit चाही प्रश्न नव्हता. नटांचेही लक्ष कलेवर नव्हे, तर Night मोबदल्यावर असे. मग रंगभूमीचे कलेवर निघायला किती उशीर? अशी परिस्थिती आली होती, काही वर्षे टिकलीही होती. पण आता आपली रंगभूमी या ग्रहणातून मुक्त झाली आहे हे मोठे समाधान.

प्रवेश, स्वगते व संगीत

माणसाच्या बाह्य वेषात, पोशाखात ज्याप्रमाणे दर शतकात बदल होत जातो, सुधारणा होते त्याप्रमाणे रंगभूमी (एकूण साहित्यही) यांच्याही बाह्यांगात, अभिव्यक्तीत बदल होत जातात. पारंपारिक नाटकातील काही रुढ घटकांचा त्याग नवी रंगभूमी १९५०पूर्वीच करू लागली होती. पण नंतर नाटकाच्या काही अंगभूत प्रमुख घटकांमध्ये बरेच बदल घडून आले. हे घटक म्हणजे प्रवेश स्वगते व संगीत.

नाट्यमन्वंतरने (१९३३ पासून) व नाट्यनिकेतनने (१९-४१) आपल्या नाट्यप्रयोगातून अंकाच्या प्रवेशांना अर्धचंद्र दिला. (खरे म्हणजे लेखकांनी मुळात, सुधारणेच्या भावनेने, नाट्यलेखन तसे केले) व अंक एकप्रवेशी केले. सोयीस्कर म्हणून त्यात ह्या सुधारणेचे पुढे अनुकरणही होत गेले. पडद्याची जागा सेटिंग्जनी घेतली मध्यम, उच्चमध्यम व खानदानी कुटुंबातील दिवाणखान्याचे, बैठकीच्या खोल्यांचे सुंदर, सुसज्ज व कलात्मक सेट्स बहुसंख्य नाटकातून दिसू लागले.

पण यामुळे होऊ लागलेली गैरसोय व पडलेली मर्यादा लवकरच निर्मात्यांना – लेखकांना जाणवू लागली. दोनतीन पदरी कथानकातील स्थानांतराच्या दर्शनाची सुविधा आपोआप नाहीशी झाली. (पडद्यांनी त्याचा भास तरी निर्माण करता येई.) चित्रपटसृष्टी मात्र ह्याचा फायदा उपभोगीत असल्याचे दिसत होते. पडदे व प्रवेश यांच्यामुळे साधल्या जाणाऱ्या साऱ्या फायद्यांना मुकणे परवडण्यासारखे न वाटून लेखकांनी नाटकातील अंकात प्रवेशाऐवजी दृश्ये घालण्यास सुरूवात केली. (काही थोडी नाटके अलीकडे तर केवळ दृश्य मालिकाच आहेत.) आणि आता नाटके पूर्वपदावर जाऊन प्रवेशयुक्त झाली आहेत. १९३५ ते ७५ मध्ये असा झाला प्रवेशांचा प्रवास. प्रवेशांकापासून प्रवेशांकाकडे.

स्वगताच्या जीवनातील प्रवासही असाच वर्तुळाकार आहे. (संस्कृत नाटकांत जनान्तिके आहेत, इंग्रजी नाटकातही स्वगते

असतातच) पण मराठी नाट्यसृष्टीत, स्वगते कृत्रिम व गतिशील कथानकात रसभंग करणारी वाटू लागल्याने, प्रवेशाप्रमाणे तीही काही काळ बहिष्कृत करण्यात आली होती. पण स्वगताकडून कथा–विकासात एक उपयुक्त काम करून घेतले जाऊ शकत असे. आत्मा–विष्कारासाठी, मनोविश्लेषणासाठी, भावी घटना सूचित करण्या–साठीही त्याचा उपयोग होई. (मराठी नाट्यसाहित्येतिहासात काही स्वगते अमर पदास पोहोचली आहेत. नव्या नटांनाही ती परिचित असतात, काहींना पाठही असतात) अखेर आजच्या नव्या रंगभूमीने स्वगतांचा स्वीकार (सशर्त) केला.

आता पात्रे प्रेक्षकांशी (जणू प्रत्यक्ष संपर्कासाठी) रंगमंचावर पुढे येऊन संवाद करू लागली. उद्देश स्पष्ट करू लागली (पण जुन्या संस्कृत नाटकात, जुन्या मराठी नाटकांच्या नांदीत व आपल्या लोक-नाट्य–तमाशात हे आधीपासून होतेच.)

जवळजवळ अशीच गत झाली नाट्यसंगीताची. पूर्वी गद्य व संगीत नाटके असत. (नाटकाच्या नावामागे 'स' असे लिहिले जाई) नटही गद्य व गायक असत. नाटककारसुद्धा तसे होते. पण पुढे नाटकात नाट्यापेक्षा संगीताचा मोती जड होऊ लागला; इतका की, त्याचा अतिरेक झाला. आणि परिणामी नाट्यप्रिय सुजाण प्रेक्ष–कांना त्याचा वीट आला. संगीताने मराठी रंगभूमी मारली असेही सांगण्यात येऊ लागले.

मध्यंतरीच्या काळात मर्यादित, रसानुकूल व सुगम स्वरुपाचे नाट्यसंगीत वापरण्यात येऊ लागले. त्याला काही काळ प्रेक्षक. श्रोत्यांनी दाद दिली. पण गायक नट–नटी मिळणं ही अशी एक वाढती. अडचण होती. त्याच प्रमाणे १९५० च्या आगेमागे नाट्य-रसिकांची अभिरुचीही इतकी आधुनिक, प्रगत झाली होती की संगी-ताचे गोत्र नाट्याशी जुळणारे नाही; उलटपक्षी ते त्याच्या कथावि–कासात अडचण व परिणामकारकतेत रसविघ्न आणते असेच त्यांना वाटू लागल्याने रंगभूमीवरून नाट्यसंगीत लुप्तप्राय झाले?

संबंध उरला तो केवळ पार्श्वभूमीसाठी उपयोग केल्या जाणाऱ्या वाद्य संगीताचा.

तथापि मराठी नाट्यसंगीताला त्याचे स्वतंत्र असे एक छानदार, आकर्षक रुपडे आहे आणि त्यामुळे नाट्यरसिकांच्या मनात त्यांच्याविषयी एक अमर आकर्षणही आहे. नाट्यसंगीताच्या चाहत्यांना त्यांचा विरह जाणवू लागला. उन्मळून पडलेल्या रोपट्याला निसर्गातून ओलावा मिळून टवटवी यावी त्याप्रमाणे नाट्यसंगीतानेही पुन्हा जीव धारण केला. जुन्या लोकप्रिय संगीत नाटकातील पदे व चाली आजही हरित आहेत. हे नाट्यरसिकांप्रमाणे काही नाटककारांनाही सारखे जाणवत होते. साहजिकच गेल्या काही वर्षात जयजय गौरी शंकर, पं. जगन्नाथ, मत्स्यगंधा, कट्यार काळजात घुसली, हे बंध रेशमाचे इ. नाटके रंगभूमीवर आली व लोकप्रिय झाली. इतकेच नव्हे, तर त्यांचे संगीत हे त्यांच्या यशाचे एक अंग ठरले आणि शासनानेही काळाचा फिरलेला कौल ओळखून वार्षिक नाट्यस्पर्धांत नंतर संगीत नाटकाचा समावेश केला. प्रमाणशीर आकर्षक व रसानुकूल संगीत हा नाट्यकलेच्या अंगावरील आणखी एक अलंकार ठरतो व असा वापरावा की त्याने मूळसौंदर्यात भर पाडावी ह्या तत्त्वांना आता विरोध उरलेला नाही.

अंधार ! अंधार !

कालानुरुप कुटुंबनियोजनाचे अवलंबन करीत असता अनपेक्षितपणे नको असलेले अपत्य जन्मास यावे त्याप्रमाणे नवनाट्याच्या प्रायोगिकतेच्या पोटी अपरिहार्यपणे जन्मास आलेले व नको वाटणारे अपत्य म्हणजे रंगमंचावरील व प्रेक्षागृहातील अंधार! (अगदी **Total**) अंधकार ! ! काळोखाचे हे काळे पिल्लू बाजूस करण्याचा यशस्वी प्रयत्न अद्याप कोणी डोकेबाज तंत्रकार करू शकला नाही ; किंबहुना ते पिल्लू पोत्यात घालून दूर सोडण्याचे कोणी मनावरही घेताना दिसत नाही? पूर्वी जेव्हा पडदे वापरून नाट्यप्रयोग होत तेंव्हा अंकांतर अथवा प्रवेशांतर अशा कोणत्याच वेळी प्रकाश घालविण्याचे कारण नसे.

एवढेच कशाला, अंक एकप्रवेशी झाले व एक (दोन) सेट वापरले जाऊ लागले तेव्हाही अशा अंधाराच्या आश्रयाला जाण्याची गरज कधीच कोणाला पडली नाही.

ह्या अंधाराचे स्वागत करण्यासाठी प्रेक्षकांच्या मनात मुळीच अनुकलता नाही. उलट बॅटऱ्यांचे झोत, शिट्ट्या, शेरेताशेरे वगैरेंनी त्यांची कुचेष्टाच केली जाते. पुष्कळदा अशा वेळची घाई, धांदल, शक्य तितक्या कमी वेळात बदल घडवून आणण्याची जबाबदारी यांच्यापायी फजिती झाल्याचेही दिसून येते. सेट बदलायला, तो सर–कवायला, फिरवायला, नवा बसवायला, पहिली प्रॉपर्टी हलवून नवी ठेवायला, किमान अवधी लागणारच. अंकाचा दर्शनी पडदा टाकता येत नाही. इतपत एखादा काळा–निळा पडदा सोडायला हरकत नसावी त्यायोगे प्रेक्षागृह अंधारात ठेवण्याची गरज राहणार नाही. ह्या अंधा-रामुळे नाट्यगृह हे चित्रपटगृह बनते. असा हा अंधार आयोजकांनी आता नाइलाजाने पत्करलेला असला तरी रसविघ्नामुळे तो सुजाण प्रेक्षकांच्या अंगवळणी पडणे मात्र दुरापास्त आहे.

मराठी नाटकांची इंग्रजी नावे !

अगदी अलीकडे दिसून आलेली एक अपप्रवृत्ती म्हणजे नाटके व एकांकीकांना इंग्रजी नावे देणे. तिने नुसते मूळच धरले नसून ते रोपटे वाढू लागल्याने त्याची दखल वेळीच घेणे आवश्यक आहे.

देशाच्या स्वातंत्र्य-संग्रामात साधने म्हणून स्वीकृत केल्या गेलेल्या अनेक उपक्रमात स्वदेशी वस्तूंचा, कापडाचा वापर करणे हा एक होता. स्वातंत्र मिळाले. पूर्वी आयात कराव्या लागत होत्या अशा अनेक वस्तू आता देशात तयार होऊ लागल्या आहेत. विविध प्रकारचे उंची तलम, सुबक कापडसुद्धा आपल्याकडे तयार होऊ लागले आहे. आणि अशावेळी जनमनावर अन् त्यातही सुशिक्षित (?) मध्यम वर्गाच्या डोळ्यांवर झापड आली आहे. परदेशी आयात वस्तू वापरण्याची ; घरात इंपोर्टेड वस्तू आणणे, असणे व वापरणे ही (तथाकथित) संप-न्नतेचे व अभिरुचीचे द्योतक मानले जाऊ लागले आहे. हे लक्षणच घातक.

अगदी बरोबर हीच गत नाट्यसृष्टीत घडून येऊ लागली आहे. आपल्या रंगभूमीने विविधांगी प्रगती केल्यावर ही अपप्रवृत्ती उपटली आहे. देशी नाटकांना विलायती टोपी कशासाठी घालायची ? सामान्य उदयोन्मुख नाट्यलेखकांपासून समर्थ, प्रथितयश नाटकाकारांपर्यंत अनेक जण तिला बळी पडले आहेत. देशी मालाला विलायती वेष्टण (पॅकिंग) घालण्यासाठी ते का धडपडत आहेत?

इंग्रजी नावे, शीर्षके असलेल्या मराठी नाटक एकांकिकाची संख्या सारखी वाढत आहे. डार्लिंग व गुडबाय डाक्टर (कालेलकर व तोरडमल) थँक्यू मिस्टर ग्लाड (अनिल बर्वे) आणि इतरांची सोफा कम बेड शो मस्ट गो ऑन, पिन टू पियानो ही नावे काय सांगतात? श्री. रमेश पवार यांच्या ८–९ एकांकीकांच्या संग्रहातील ५–६ एकांकिकाची नावे इंग्रजीतच आहेत? आणखी कितीतरी उदाहरणे एकंदरीने हा एक ? होय.

बारकाईने विचार करू लागल्यावर हेही जाणवू लागते की, थोडा जरी बौध्दिक प्रयास केला असता तर छानदार, घाटदार मराठी नाव सापडण्यात अडचण येते ना. पण इंग्रजी नावे देण्याच्या सवंग लाटेवर स्वार होण्याचा मोह नावरे आवरीता हेच त्यातून दिसून येते दुसरे काय?

मुळातील इंग्रजी नाटकाचा व एकांकिकेचा अनुवाद वा भाषांतर केल्यास मूळचे इंग्रजी नाव न बदलता तेच ठेवले तर ते एकवेळ समजून घेता येईल. पण मूळ मराठी नाट्यकृतीला इंग्रजी नावाचा अकारण बाप्तिस्मा देण्याचा हा अट्टाहास कशासाठी? लाडकेपणाने व लाडिकपणाने हाक मारण्यासाठी आपल्या मुलाची इंग्रजी नावे ठेवण्याची जी एक भ्रष्ट टूम आजकालच्या नवश्रीमंतात व तथाकथित उच्चभ्रू सुशिक्षित समाजात दुर्दैवाने रुळली आहे तिची ही एक नक्कल वाटते.

तेव्हा ह्या अनिष्ट प्रथेचा त्याग वेळीच नाट्यलेखकांनी केला पाहिजे. नाट्यमंडळाच्या चालकांनी आणि नाटकाचीं पुस्तके छापणाऱ्या

मुद्रकप्रकाशकांनीही लेखकाकडून इष्ट बदल करवून घ्यावा, निदान आग्रह धरावा असे ह्या संदर्भात सुचवावेसे वाटते.

नाटकसरितेच्या प्रवाहावर काही किरकोळ लाटालहरीही ह्या कालावधीत विहरून गेल्या. तो मोडखुर्दा असा—

एकपात्री प्रयोग

नटवर्ग व नाट्यमंडळी सांभाळण्याचा, दिवसेंदिवस वाढत असलेला व्याप आणि एका व्यक्तीतील सळसळणारे नाट्यगुण व नाट्यप्रेम यांच्यातून ही लाट निर्माण झाली, अन् पाठोपाठ विरूनही गेली. नव्याचे नऊ दिवस म्हणून तिचे कौतुक झाले. पण त्या नाट्य-प्रकाराच्या स्वरुपाशी प्रेक्षकांना करावी लागणारी तडजोड आणि व तो सादर करणारावर पडणाऱ्या मर्यादा यामुळे प्रारंभीची नवलाई संपून एकपात्री प्रयोगाचा उपक्रम लवकरच संपुष्टात आला. मराठी काव्यप्रांतात मर्ढेकरांच्या अनुकरणाची स्थिती झाली तीच श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी चालना दिलेल्या ह्या नाट्यप्रकाराचीही झाली. सौ. मुळगावकर व आणखी ३–४ जणांनी तोवर त्याला हात घातला होता. जेथे एकपात्रीने बहुरुपीशी सांगड घातली तेथे थोडेफार जीव-दान मिळाले. आज फक्त तो स्मृतीत आहे.

रिव्ह्यू

फ्रेंच नाट्यलेखातील लोकप्रिय रिव्ह्यू पद्धतीवर त्या काळात काही लिखाण व प्रयोगही झाले. सौ. सई परांजपे, पु. ल. व आणखी दोघांनी हा नाट्यलेखन प्रकार हाताळला. त्याला सनजदार नटप्रेक्षक समीक्षकांची गरज होती. अधिक अनुयायित्व व लोकप्रियता न लाभल्यामुळे रिव्ह्यू अल्पावधीत थंडावला.

खुली रंगमंदिरे (प्रेक्षागृहे)

बंदिस्त नाट्यगृहांच्या अडचणीवर ही एक प्रभावी मात्रा ठरली. अशा खुल्या प्रेक्षागृहात open air theatres अधिक प्रेक्षकांचा समावेश होऊ शकत असला तरी पावसाळा त्याला घातक असतो.

त्यामुळे वर्षांकाठी फक्त ८ महिन्यांत तेथे नाट्यप्रयोग व इतरही कार्यक्रम उघड्यावर होऊ लागले. दिल्लीत साँग अँड ड्रामा व्हिजनने आपल्या समर ड्रामा फेस्टिव्हल साठी १९५५ मध्ये प्रथम चालना दिली. तेथील राष्ट्रीय नाट्यशाळेने प्रायोगिक स्वरुपात आणि अनेकदा विशिष्ट लोकेलसाठी त्याला स्थायी स्वरुप दिले. आता मुंबईतही ते स्थायी आहे. प्रत्येक ग्रामपंचायतीने, नगरपालिकेने असे अल्पखर्चीक व बहुगुणी रंगमंदिर बांधल्यास नाटलकलेच्या उर्जितावस्थेला ते उपकारक ठरेल. कारण बंदिस्त नाट्यगृहे खूप खर्चांची असतात. त्यांची संख्या त्यामुळे कमीच राहणार व तीही नागरी भागात.

शिव्यांचा पाऊस, अमंगळाचा पूर.

या काळात काही नाटककारांनी प्रगती केली ती शिव्या व इतर अभद्र शब्द वापरण्यात. माणसाच्या तोंडात जर शिवी येते तर ती पात्राच्या तोंडी येण हे वास्तव नाही का असा प्रतिवादही वर केला गेला. इंग्रजी लिखाणात उपपदे जितक्या वेळी येतात तितक्या वेळा पात्रांच्या तोंडी शिव्या घातल्या जाऊ लागल्या. कधी कधी तर पात्राचे प्रत्येक वाक्य शिवीनेच सुरू होताना आढळते. सदभिरुचीच्या प्रेक्षकाला, अशा शिव्या व इतर अभद्र अश्लील शब्द – वाक्‌प्रचार यामुळे अमंगळाची घृणास्पद घाण वाटू लागली. पाहुण्याला घर दाखविताना मुद्दाम संडास–गटारही दाखविण्यातला हा प्रकार, आणि असे लिखाण म्हणे (तथाकथित) पुरोगामित्वाचे लक्षण! ही कीड औषधोपचाराने बरी करण्यापेक्षा ती मुळातच नष्ट करणे श्रेयस्कर. रंगभूमीचे मांगल्य बिघडविणारे काही महाभागही याच पावशतकात पुढे आले.

नाटककार व दिग्दर्शक यांच्यामध्ये श्रेष्ठ कोण?

ह्या समस्येला तोंड लागले १९६२–६३ मध्ये. तो मी नव्हेच च्या निमित्ताने व नंतरच्या काळात हा प्रश्न जरा थंडपणे, सुप्तपणे धुमसत राहिला. दिग्दर्शकाच्या परिसस्पर्शाने नाटकाचे सोने होते असे मानण्याच्या दिशेने मतप्रवाह वाहू लागला. पूर्वी लेखकाबरोबर

दिग्दर्शकाचे (म्हणजे तत्कालिन मास्तरांचे) नावही नसायचे. आता चित्रपटाप्रमाणे नाटकाचा दिग्दर्शक कोण आहे याला महत्त्व आले. मूळच्या नाट्यसंहितेत दिग्दर्शकाने बदल करावा काय किंवा केल्यास कोणत्या मर्यादेपर्यंत हाही उपप्रश्न अधूनमधून डोक्याला शीण देता झाला. नाटककाराला बोलका ढलपा मानण्यापर्यंत दिग्द–र्शकाची मजल गेली. सध्या आघाडीवर सामसूम आहे. कारण दोघांचे बळ व महत्त्व एकमेक जाणून आहेत.

नाट्य परीक्षकाची नवी जात

नाट्यस्पर्धा आयोजित केल्यामुळे परीक्षक आलेच. पण एक नवी जात गणावी एवढे वशिष्टय ह्या कालावधीत नाट्यपरीक्षकांनी दाखविले. परीक्षकांचे पूर्वग्रह, हितसंबंध, पक्षपात, वशिलेबाजी (त्याची व त्यांच्या नेसणुकीतली) त्यांचे दुराभिमान, मतभेद अनाधिकारीत्व व वामपंथी कारवाया इ. मुळे त्यांनी अपकीर्तिच कमविली. ते टीकाविषय झाले. त्यांचे निकाल कित्येकदा विवाद्य ठरले. त्यातच प्रयोगाला उशीरा जाणे, न जाण, झोप घेणे, संभावना स्वीकारणे, निकाल फिरविणे, ठराविकांना पुढे आणणे असे अनेक प्रकारचे आरोप नाट्यपरीक्षकांवर वेळोवेळी केले गेले. परीक्षकांनीच आपली किंमत कमी केली.

ह्या पावशतकात नाटके उदंड जाहली. हल्ली दरसाल सुमारे २५० नाटके लिहिली जात असतात असा तज्ज्ञांचा निष्कर्ष आहे. (संख्येपुरता) हा ऐतिहासिक विक्रम होय. पण ह्या फापट पसाऱ्यातून हाती काय लागणार आहे ? सुपातून पाखडल्यास भविष्यकाळासाठी त्यात काय उरणार आहे ?

एखाद्या देशाच्या इतिहासात अनेक घटना, घडमोडी घडून गेल्या असल्या तरी त्यातून चार दोन स्फूर्तिशाली व्यक्तिमत्त्वे पुढील पिढ्यां-साठी इतिहासाच्या पानात ठळकपणे राहतात. त्याप्रमाणे ह्या २५ वर्षांच्या कालखंडातही नाट्यसृष्टीत अशी काही नाटके रंगमंचावर आली की ज्यांनी विक्रम केला, इतिहास घडविला, रंगभूमीला मान

मिळवून दिला, तिची मान ताठ केली, तिच्या विकासाला हातभार लावला काही नव्हे, अनुकरणीय पायंडे पाडले, थोडक्यात त्या त्या नाटकाच्या अंगी काही वैशिष्ट्यपूर्ण, अलौकिक गुणवत्ता, वेगवेगळ्या कारणांमुळे निखालसपणे ठासून भरलेली आढळली. उदा-

१) तुझे आहे तुजपाशी (१९५७) पु. ल. देशपांडे.
२) तो मी नव्हेच (१९६२) आचार्य अत्रे.
३) रायगडला जेव्हा जाग येते (१९६२) वसंत कानेटकर.
४) वाहतो ही दुर्वांची जुडी (१९६४) बाळ कोल्हटकर
५) शांतता ! कोर्ट चालू आहे ! (१९६८) विजय तेंडुलकर
६) कटयार काळजात घुसली. (१९६९) पुरुषोत्तम दारव्हेकर
७) नटसम्राट (१९६१) वि. वा. शिरवाडकर.

कालपरवाच्या सौभद्र, मानापमान, संशयकल्लोळ, शारदा यांच्याप्रमाणे वरील नाटके ह्या कालखंडाची प्रतिनिधी असून भविष्य-काळासाठी उरावीत अशी आहेत.

ह्या कालावधीत नाटचसृष्टीत जे नवप्रवाह वाहू लागले त्यांच्यात पुष्कळशा चांगल्यावरोबर थोडे हीणही मिसळले गेलेले आढळले. चालू क्षणाच्या लाटेवर स्वार होणाराची स्थिती पुढच्या क्षणी काय होते याचे भान सुटू न देणे आवश्यक असते.

बुद्धिमंतांनी, शास्त्रज्ञांनी अलिकडे असे नवे शोध लावलेत की त्यांनी निर्मात्या परमेश्वराची गुपिते व निसर्गाची निःश्वसिते यांची रहस्ये उलगडून मानवाच्या सुखात भर घातली. पण समाजाच्या शरीरावर नवा, आकर्षक, रंगीबेरंगी पेहेराव चढविला तरी समाजा-तील माणसा-माणसांची खरीखुरी आत्मिक उन्नती त्या योगे झाली असे गृहीत धरता येत नसते. हेच उत्तर स्वातंत्र्यानंतरच्या गेल्या पावशतकात मराठी रंगभूमी प्रगत झाली काय व झालीच असल्यास कितपत ह्या समस्येला लागू पडते. म्हणजे असे की मराठी रंगभूमीने बाह्यतः (तांत्रिक अंगांनी) प्रगती केली असली, तिच्या देहावरचा आजचा पोषाख आकर्षक, उठावदार वाटत असला तरी आत्म्याचा

आंतरिक विकास, उन्नती झाली नाही (अर्थात हा प्रश्न वैयक्तिक मताचा असू शकेल) कारण ह्या २५ संवत्सरातील वाटचालीत तिची पावले घसरली, दिशा चुकली असेही घडले आहे. तांत्रिक अंगांनी कलात्मकतेने ती पुढे गेली.पण तिचा गाभा,नाट्यवस्तूचे स्वरुप तिच्या दर्शनामागील मूलभूत उद्देश व प्रेरणा आणि स्वतःच्या जीवनकार्यातून तिला सांगावयाचा संदेश याबाबत तिने अपेक्षीत स्पृहणीय प्रगती केली असे म्हणवत नाही. त्यामुळे हे बाळसे की सूज असाही संदेह काहींना पडला आहे.

नाट्यवस्तूतील वाढती परभृतता, ती छापविण्याचे प्रयत्न तिच्या दर्शनातील अशोभनीय अभिव्यक्तिची पातळी इ. घुसखोरांना वेळीच अटकाव न केल्यास कुलांगना म्हणून संपन्न परंपरा असलेल्या मराठी रंगभूमीला वारांगनेची कळा येण्यास वेळ लागणार नाही.

तथापि शेवटी एक गोष्ट मात्र निश्चित की ह्या पावशतकाने मराठी नाट्यसृष्टीला, मागील प्रत्येक पावशतकाप्रमाणे प्रथितयश व नाणावलेले नाटककार आणि दीर्घकाळ टिकावूपणा असलेली मौलिक नाटकेही दिली (तण तुटून जाते, जास्त जगत नाही, उरते ते टिकावू व सत्त्वपूर्ण) पूर्वदिव्याचे असे पाथेय पाठिशी असल्यावर भविष्य-काळाची स्वप्ने साकार का होणार नाहीत ?

० ० ०

मराठी नाट्यसमीक्षेची वाटचाल–

संहिता आणि प्रयोग

मराठी नाट्यसमीक्षेचा विचार, नाट्यसंहिता व नाट्यप्रयोग ह्या उभय अंगांनी करू लागताच दोन मूलभूत प्रश्न सकृद्दर्शनी उद्भवतात. पहिला म्हणजे विषयाच्या शीर्षकात कालमर्यादेचा निर्देश नसल्याने केव्हापासून केव्हापर्यंत? ते आधी ठरवून घ्यावयास हवे व दुसरा प्रश्न असा की त्या नाट्यसमीक्षेच्या वाटचालीचा मागोवा घेताना तिचे स्वरुप व व्याप्ती आधी निश्चित करून घेणे तितकेच आवश्यक आहे. कारण त्याच्या अभावी विषयाला योग्य व पूर्ण न्याय करणे अवघड व धाष्टर्याचे संभवते.

पैकी कालमर्यादा निश्चित करणे म्हणजे ह्या उभयांगी नाट्यसमीक्षेची सुरुवात व अखेर लक्षात घेतली पाहिजे. अखेर अर्थातच चालू क्षणापर्यंत, म्हणजे अगदी आजतागायत, आणि प्रारंभ निश्चित करताना असे जाणवते की मुलाचा जन्म होण्याअधीच त्याच्या गुणदोषाचा विचार जसा संभवत नाही त्याचप्रमाणे मराठी नाट्यस–

मीक्षेचा इतिहास खुद्द मराठी नाटकाच्या जन्माच्या मागे जाऊ शकत नाही.

१८४३ हे अर्वाचीन मराठी रंगभूमीचे जन्मसाल मानले जाते. तेव्हा मराठी समीक्षेचा जन्म त्यानंतरच केंव्हातरी झाला असला पाहिजे हे अनुमान सरळ आहे. त्यातही १८४३ ते १८७९ ह्या कालावधीत मराठी रंगभूमी प्रारंभिक व अविकसित अवस्थेत होती. कोणत्याही नव्या उपक्रमाला त्याच्या प्रारंभिक व अविकसित अवस्थेत समीक्षेची म्हणजेच गुणदोषपूर्ण मूल्यमापनाची गरज सामान्यतः लागत नसते. त्यावेळी त्याला हवे असते सुयोग्य मार्गदर्शन व वाढ–विकासासाठी खतपाणी. पुढे उपक्रम जेंव्हा दृढमूल, स्थिरपद, परिपक्व व सर्वस्पर्शी बनतो; त्याच्या अंगी परिणामकारकतेची शक्ती येते तेंव्हाच त्याच्या-विषयी अनुकूल–प्रतिकूल चर्चा होऊ लागते; त्या उपक्रमाची दखल घेणे प्राप्त ठरते व त्याचे यथायोग्य, संपूर्ण महत्त्वमापन करावे लागते. ‘ मराठी रंगभूमी व मराठी नाट्यसाहित्य यांची परंपरा अत्यंत आधुनिक व इंग्रजी कालापासूनची आहे. ’ हे नाट्यविमर्शकारांचे मत सर्व काही सांगून जाते. म्हणजे मराठी नाट्यसमीक्षेची सर्वांगीण समीक्षा करताना तिचा कमाल कालावधी सुमारे एक शतकाचा (१८८० ते १९८०) ठरतो.

आता व्याप्ती. नाट्यसमीक्षा बहुतांशी नाट्यसंहितेवरून केली जात असली तरी नाट्यसमीक्षेत मूळ नाट्यसंहिताग्रंथ समाविष्ट होऊ शकत नाहीत. पण असले तरी इतरही भरपूर नाट्यविषयक साहित्य मराठीत सुदैवाने उपलब्ध आहे. एकूण मराठी नाट्यसाहित्याचे एक ते वैभवशाली व समृद्ध अंगच म्हणता येईल.

विशेष म्हणजे त्याला संख्यात्मक समृद्धीबरोबर स्वरुपात्मक वैविध्यही आहे. मराठी रंगभूमीचा इतिहास अनेक लेखकांनी अनेक खंडातून (व कालखंड करून) लिहिलेला आहे. नाट्यमंडळयांच्या कारकीर्दीचे इतिहासही आहेत. नट, नाटककार आदींची चरित्रे आहेत. नाटककारांच्या एकेका नाटकाची पृथकपणे व सर्व नाटकांची एकत्रित-

पणे केलेली समग्रहणे आहेत. (पैकी काही अभ्यासपूर्ण व्याख्यानांची निबंधातील रुपांतरे आहेत.) नाटचसृष्टीशी विविध प्रकारे संबंध आलेल्या इंग्रजनावारी व्यक्तींनी आठवणी व किस्सेही कथन केलेले आहेत. कलाकारांच्या मुलाखती व परिचय यांच्यावरील लेखांचे संग्रह आहेत. त्यांची चरित्रे व आत्मवृत्तेही आहेत. वेळोवेळी भरलेल्या नाटचसंमेलनांच्या अध्यक्षांची विचारगर्भ व विचारस्फोटक भाषणे आणि त्याप्रसंगी प्रसिद्ध करण्यात आलेल्या स्मरणिका व नियतकालिकांनी काढलेले विशेषांकही आहेत. निवडक नाटकांच्या प्रस्तावनांनाही (आणि पाठचपुस्तक म्हणून लागल्यावर काढलेल्या नव्या आवृत्तीतील खास प्रस्तावनाही) विसरून चालण्यासारखे नाही. सूचीस्वरुपाचेही काही उपयुक्त संदर्भग्रंथ उपलब्ध आहेत. पण ही सगळी ग्रंथसंपदा म्हणजे पूर्णार्थाने समीक्षा ग्रंथ मात्र नव्हेत. तेव्हा नाटचसमीक्षेची समीक्षा करताना (केवळ ऐतिहासिक आढावा घेताना नव्हे) हे सारे साहित्य नाटचसमीक्षेला साधन म्हणून खूप उपयुक्त आहे. ह्या नाटचसाहित्य-सागरात समीक्षेचे मोतीही आहेत, आढळतात. पण ते शोधून वेचून काढावे लागतात. असे विविध प्रकारचे नाटचसाहित्य, 'नाटचटीका व नाटचचर्चा यात चांगली भर घालते ' असे जे कै. खांडेकरांनी १९७५ मधील नाटचसंमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणात म्हटले ते ह्याच दृष्टीकोणातून असे वाटते.

ह्याप्रमाणे नाटचसमीक्षेचा विचार तिच्या प्रायोगिक अंगाच्या संदर्भात करीत असताना वृत्तपत्रादिकांत येणारी व पुष्कळदा केवळ जुजबी व प्रासंगिक स्वरुप असलेली परीक्षणेही नाटचसमीक्षा म्हणून स्वीकारता येणार नाही. असे प्रत्येक परीक्षण अर्थातच जाणकार, तज्ज्ञ व अधिकारी व्यक्तीनेच लिहलेले असते असेही नाही. उलट वस्तुनिष्ठ समीक्षेत अशा परीक्षणांपासून पुष्कळदा जपून असावे लागते. कारण अशी नाटचपरीक्षणे कित्यकदा जाहिराती व पासेस यांच्या मुखलेपां--पोटी जन्मलेली असतात. अशावेळी परीक्षण मजकुराचा मृदंग मधुर ध्वनीच काढतो. अन्यकाही प्रसंगी 'लि. आ. म.' चेही जनक वेगळेच

असतात. याशिवाय अशा परीक्षणांमध्ये कितीतरी वर्षांपासून गटबाजी उचलून धरणे (वा पाडणे), प्रकाशात आणणे इत्यादींसारखी बांड–गुळे फोफावली आहेत. ही अपप्रवृत्ती उपकारापेक्षा अपकारालाच कारणीभूत ठरण्याचे भय असते.

आणि सरतेशेवटी ह्या संदर्भातील आणखी एक मुद्दा. ह्या शतकाच्या कालावधीत कोणीकोणी प्रसंगोपात्त दर्जेदार नाटचसमीक्षा लिहिलेली असूनही जर आजतागायत ती स्फूट, फुटकळ स्वरुपातच वृत्तपत्रे व नियतकालिके यांच्या पानातच राहिलेली असेल व तिला कायम स्वरुपाचे ग्रंथरुप लाभलेले नसेल तर नाटचसमीक्षेची वाटचाली सारखे सर्वांगीण सर्वेक्षण करणाऱ्या आलोचकांस त्याची दखल घेता येणे मुष्कीलच.

नाटचसमीक्षेचे स्वरुप

एखाद्या कलाकृतीचे समीक्षण वा समीक्षा म्हणजे तिचा ' आमूलाग्र सूक्ष्म शोध घेऊन, छाननी करून, बारीक परीक्षा करून ती कलाकृती तपासून केलेले संपूर्ण मूल्यमापन होय. ' ह्या मूल्यमापनाच्या पद्धतीत ऐतिहासिक दृष्टी, पार्श्वभूमीचे पृथक्करण, तुलनात्मक अभ्यास टीकात्मक दृष्टीकोण, शुद्ध निष्कर्ष व सर्जनशील चिकित्सा इ. अनेक घटक–कसोटचांचा समावेश होतो. विवेचनात वस्तुनिष्ठता अपेक्षित असते. कलाकृतींच्या दर्शनामागील प्रवृत्तीचे भान राखावे लागते आणि मूल्यमापन तर्ककर्कश व न्यायनिष्ठूर कसोटचांवर आधारलेले असावे लागते.

आदर्श नाटचसमीक्षेचे स्वरुप आज कसे असावे व तिची व्याप्ती किती याबद्दल काही सुश्लिष्ठ विचार सुप्रसिद्ध समीक्षक प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी (कै. के. ना. काळे यांच्यावरील एका लेखात) व्यक्त केले आहेत ते असेः– (' साहित्याचा शोध व बोध ')

' नाटक म्हणजे काय, नाटच ह्या कल्पनेशी संलग्न असलेले प्रश्न कोणते, नाटचाविष्कार म्हणजे खरोखर काय, त्याची प्रकृती व

स्वरुप, नाट्य व नाट्याचा आभास, नाट्यप्रयोगाच्या व्यावहारिक यशस्वितेच्या कसोट्या, नाट्यांतत श्रेष्ठत्वाची गमके, नाटक व प्रयोग यांचा परस्परसंबंध आदी गोष्टींवर पूर्वी लिहिले जात नसे ; व लिहिले जाई ते पारंपारिक स्वरुपाचे...

मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या व रंगभूमीच्या इतिहासलेखनाचे प्रयत्न चालू होते व आहेतही. पण त्यात निवेदनाचा, वर्णनाचा, आठवणींचा नट–नाटके–नाटककार–नाटकमंडळ्या–नाट्यप्रयोग त्यांच्या संबंधींच्या आठवणींचाच भाग जास्त. नाटक ही एक जिवंत कलावस्तू आहे व नाटकाचा संबंध ज्या रंगभूमीशी येतो ती रंगभूमी हीही एक जिवंत संस्था आहे हे ध्यानी ठेवून त्या भाषेतील नाट्यवाङ्मयाचा व रंगभूमीचा इतिहास लिहिला गेला पाहिजे. तो सतत एका सजीव वस्तूच्या उत्क्रांतीमार्गाचा इतिहास झाला पाहिजे. कालच्या कालखंडात नाट्यवस्तू चैतन्ययुक्त होती, त्याबाबतची कारणे कोणती, ती नाट्यवस्तू चैतन्यहीन झाली असल्यास कोणत्या अनिष्ट, प्रभावी प्रवृत्तींमुळे; ते चैतन्य परत प्राप्त करण्यासाठी प्रयत्न कसे व्हावेत इ. प्रश्नांचा विचार नाट्यसमीक्षेत झाली पाहिजे.. '

तेव्हा ह्या निकषांच्या प्रकाशात नाट्यसमीक्षेत काय असावे व दुसऱ्या तागडीत प्रत्यक्षात आजकाल काय आहे ते पाहिले म्हणजे आपल्या नाट्यसमीक्षेची वाटचाल कशी झालेली आहे याचे योग्य उत्तर मिळू शकेल.

या बाबतची फोड करून सांगताना आजचे एक नाट्यतंत्रज्ञ श्री बापूराव नाईक लिहितात:–

'...नाटक व रंगभूमी ह्या दोन वेगवेगळ्या वस्तू आहेत. नाटक हा वाङ्मयप्रकार आहे तर रंगभूमी ह्या संज्ञेने एका प्रायोगिक कलेचा बोध होतो. दोन्हींमध्ये तंत्र अनुस्यूत आहे. पण नाट्यतंत्र वेगळे व रंगतंत्र वेगळे. नाट्यतंत्राचा संबंध नाट्यलेखनाशी येतो तर रंगतंत्राचा संबंध प्रयोगाशी येतो. नाटकाला दृश्यकाव्य म्हणतात; कारण

हे दृश्य तसेच श्राव्यही असते. तथापि दृश्यत्व हेच त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. "

म्हणजे नाटकाचे सर्वांगीण समीक्षण साकल्याने करावयाचे झाल्यास त्यांच्या संहितेचे म्हणजेच विषयाचा कलात्मक उपन्यास, त्याचा विकास, त्याचा उत्कर्ष बिंदू, पात्ररेखा, संवाद व भाषा, रस–पूर्णता, अंकप्रवेशांची रचना, वातावरण निर्मिती, रहस्य, परिणामकारकता, प्रेक्षकांसाठी Suspense & Surprise चा मसाला कथानकांची हाताळणी व नाटकाचा शेवट इ. अनेक घटक त्यात येतात; तर प्रयोग मूल्यांकन करताना त्यात नटवर्गाचा अभिनय, दिग्दर्शकाचे कौशल्य, रंगमंच, नेपथ्य, ध्वनी, प्रकाशयोजना, वेशभूषा व असल्यास संगीत, पार्श्वसंगीत, वाद्यसंगीत इ. सर्व उपांगांचा उहापोह अरणे आवश्यक असते.

तथापि एवंगुणविशिष्ट मूल्यमापनाचे स्वरुप जर त्या नाट्यप्रयोगापुरतेच असेल तर ती समीक्षाही तेवढ्यापुरतीच राहील व तिच्यातील मूल्यांवर मर्यादाही पडेल. नाट्यसमीक्षेच्या ह्या वाटचालीचा मागोवा घ्यावयाचा आहे. तिच्या कालखंडाचे कॅनव्हास जवळजवळ शतकाइतके दीर्घ आहे व त्यामुळे तिची जशी एकूण व्याप्ती वाढते त्याचप्रमाणे तिच्यातून काही संशोधनमूल्येही काढावी लागतील.

ज्या नाटकांनी आजवर मराठी नाट्यसमीक्षेला अमाप व अन्य कोणाही नाटककारापेक्षा जास्त साहित्य पुरविले त्या खुद्द काकासाहेब खाडिलकरांची नाट्यसमीक्षेविषयी कोणती भूमिका होती ते पाहू या. महादाश्चर्याची गोष्ट अशी की थोड्या थोडक्या नव्हे तर सुमारे ७५ वर्षांपूर्वी त्यांनी व्यक्त केलेली ही मते व विचार इतके अचूक, प्रत्ययकारी व द्रष्टेपणाचे आहेत, की आजच्या परिस्थितीलाही ते तितकेच लागू पडतात ! १९०७ साली सुरू झालेल्या 'रंगभूमी' मासिकाच्या पहिल्या अंकातील प्रस्तावनेत ते लिहितातः–

'नाटकांच्या परीक्षणांप्रमाणे नाटकाचे प्रयोग हाही विषय समाजाचे चर्चेस पात्र आहे. प्रयोगासंबंधाने विचार करताना नट व

नटांची उपकरणे ह्यांचे विवेचन अवश्य झाले पाहिजे. ग्रंथकाराने निर्माण केलेला रस रंगभूमीवर परिपाकास जाण्यास नटांचे अभिनय व पोषाख, देखावे किंवा संगीत इ. साधनेही कारणीभूत होत असतात. महाराष्ट्रातील सांप्रतच्या रंगभूमीकडे पाहिले असता नुसत्या अभिनयावर किंवा देखाव्यावर किंवा नुसत्या संगीतावरही वेळ मारून नेण्याचा काळ आस्ते आस्ते मागे पडत चालला आहे. एका साधनाच्या उत्कर्षामुळे प्रेक्षकगणांवर पडलेल्या छापेची, दुसऱ्या साधनाच्या दारिद्र्याने माती होऊ न देण्याची खबरदारी प्रत्येक प्रयोगात घेतली पाहिजे. नाटकांच्या प्रयोगावर जर तज्ज्ञ जनांचे अभिप्राय प्रसिद्ध होऊ लागले तर महाराष्ट्र रंगभूमीवरील प्रयोगांची सुधारणा झाल्यावाचून राहणार नाही. तज्ज्ञांचे अभिप्राय नाटकांप्रमाणे नाटचप्रयोगावरही होणे जरूर आहे. नाटकांवरील टीकेने नाटककारांची व नाटके वाचणाऱ्या वाचकांची सुधारणा होते. तर प्रयोगावरील टीकेने नटांच्या गुणांचा व रंगभूमीच्या सजावटीचा उत्कर्ष होतो, तसेच नाटके पाहणाऱ्या प्रेक्षकांना रसोत्पत्ती का झाली नाही हे बरोबर 'समजून खऱ्या रसाचा आस्वाद घेण्याची शक्ती त्यांच्या अंगी येते.' येथवर उल्लेखिलेल्या ह्या अधिकारी व मार्गदर्शक भाष्यांच्या अनुषंगाने मराठी नाटचसमीक्षेच्या वाटचालीचा प्रवास कसा होत आला आहे ते पाहणे उचित होईल.

नाटचसमीक्षेची वाटचाल

अर्वाचीन मराठी नाटच व नाटचकला यांचा जन्म १८४३ मध्ये झाला असला तरी १८८०–८२ पर्यंत म्हणजे शाकुंतल, सौभद्र ह्या नाटकांच्या प्रयोगीकरणापर्यंत मराठी नाटचकलेला मुळातच म्हणावे असे धुमारे फुटल्याचे दिसत नाही. कै. फडके ह्या कालावधील नाटचसृष्टीचे अंधारयुग म्हटले ते यामुळेच.

इंग्रजी शिक्षण घेऊन पुढे आलेल्या काही निवडक विद्वानांनी शेक्सपिअरच्या काही नाटकांची भाषांतरे केली. पण ती प्रयोगीकरणाच्या दृष्टीकोनातून मात्र नव्हे. दुसऱ्या बाजूने काही पंडितांनी

संस्कृत नाटयभंडार खोलून त्यातील काही मराठी मध्ये आणिले. तरी ह्या दोन्ही प्रकारचे हे परपुष्ट नाटयसाहित्य पुष्कळसे ग्रंथरुपातच राहिले.. असे नाटयग्रंथ व अधून मधून त्यांच्यावर येणारे अभिप्राय यापलिकडे ह्या कालावधीत नाटयकलेचे पाऊल पुढे पडले नाही.

मालाकारांची साक्ष

१८७४ मध्ये सुरु केलेल्या निबंधमालेच्या २२ व्या अंकात (ऑक्टोबर १८७५) विष्णूशास्त्री चिपळूणकरांनी कै. कीर्तने यांनी भाषांतर केलेल्या शेक्सपिअरच्या टेंपेस्ट नाटकावर विस्तृत अभिप्राय दिला आहे. त्याची भूमिकाच पाहा.... कीर्तने यांनी ह्या नाटकाचे पुस्तक नुकतेच छापून काही दिवसांपूर्वी आमच्याकडे त्याची एक प्रत मेहेरबानीने पाठवून दिली. तिचा आभारपूर्वक स्वीकार करुन सदरहू ग्रंथाबद्दल चार शब्द लिहिण्यासारखे आहेत... ह्या चार शब्दात मूळ नाटकाचे कथानक सांगणे आणि भाषांतराच्या गुणदोषांची चर्चा करणे ह्या दोहोंचा मोठा वाटा आहे. ह्या अभिप्रायात मालाकार शेवटी लिहितात – असो. याप्रमाणे प्रस्तुत नाटकाचे गुणदोष विवेचन झाले. एकंदरीत हा ग्रंथ महाराष्ट्र भाषेत आजपर्यंत झालेल्या उत्कृष्ट ग्रंथात गणण्यासारखा होय. सरतेशेवटी सांप्रत ग्रंथाच्या बाह्यस्वरुपाविषयीही थोडेसे लिहिणे इष्ट वाटते. छापणी सुरेख बांधणी मनोवेधक, कागद जाड इ.

कै. कीर्तने यांच्या थोरले माधवराव पेशवे ह्या मराठीतील पहिल्या मुद्रित नाटकाचा पहिला प्रयोग १८६२ मध्ये झाला. पण त्यांच्या टेंपेस्टला मात्र रंगमंचाची हवा लागलीच नाही. पुढे काही दिवसांनी मालाकारांनी आणखीही एका नाटकाबद्दल अधिक विस्ताराने लिहिले. हेही नाटक भाषांतरीत व शेक्सपिअरच्याच अन्य एका नाटकाचे, म्हणजे सिंबलैन चे कै. महाजनींनी ' तारा नाटक ' नावाने केले होते. त्याचा प्रथम प्रयोग १८७७ मध्ये झाला व पुस्तक १८७९ मध्ये प्रसिद्ध झाले. त्याच्यावरील अभिप्रायात मालाकार (डिसेंबर १८७८ च्या अंकात) लिहितात— ...... आता प्रथमतः सदरील

नाटकाचे संविधानक येथे देतो. त्यावरून मूळ ग्रंथाची व भाषांतराची वाचकास बरीच कल्पना होऊन पुढील गुणदोष विवेचन लक्षात येण्यास मार्गदर्शक होईल...... याप्रमाणे प्रस्तुत नाटकाचे कथासूत्र आहे. हे मूळ इंग्रजी नाटकाच्या अगदीबरहुकूम जरी नाही तरी बहुतेक अंशी मूळच्यासारखेच आहे. देशकालानुरोधास्तव काही थोड्या ठिकाणी फेरफार करावा लागला आहे. हा प्रकार कोणकोणत्या ठिकाणी केला आहे हे पुढे सांगण्यात येईलच. तूर्त वरील संविधान–काच्या गुणदोषांचे विवेचन करू. . याप्रमाणे मूळ इंग्रजी नाटकातील संविधानकात जे दोष आढळले ते दाखविले... असो. येथवर प्रस्तुत नाटकाच्या अवांतर गोष्टींच्या संबंधाने विचार झाला. आता सांप्रत पुस्तकापासून लोकास कोणत्या त-हेचा लाभ व कितपत होण्यासारखा आहे तो पाहू... याप्रमाणे अभिप्राय देण्यास हाती घेतलेल्या पुस्तकाचे सर्वप्रकारे गुणदोष विवेचन झाले. आता सरते शेवटी प्रस्तुत नाटकातील काही स्थलांचे येथे अवतरण करून हा लेख आटापतो........

मालाकार धाकटे शास्त्रीबोवा हे त्या काळचे अव्वल दर्जाचे टीकाकार व नाणावलेले विद्वान आणि त्यांची निबंधमाला हे तितकेच दर्जेदार व नावाजलेले नियतकालिक. म्हणून एक प्रातिनिधीक नमुना या नात्याने त्यांच्या दोन नाट्यपरीक्षणातील वेचक उतारे उद्धृत केले. हे तत्कालीन अभिप्राय प्रांजल, सखोल, चिकित्सापूर्ण व पारद–र्शकही आहेत. पण त्याचबरोबर ते एकांगी बुकिश (दोन्ही विशेपणे शुद्ध शब्दार्थानेच घ्यावयाची) असे आज वाटतात. त्यावेळी नाटकांवर (म्हणजे त्यांच्या पुस्तकावर) सविस्तर व विद्वत्तापूर्ण अभिप्राय लिहिले जात. प्रयोग व प्रयोगांगे यांच्यावर लिहिण्याची जाण व जाणीव जन्मलेली नव्हती.

इ. स. १८८० नंतर

शाकुंतल व सौभद्र ही नाटके रंगभूमीवर आल्यापासून म्हणजे १८८०–८२ पुढील सुमारे अर्धशतकाच्या (म्हणजे १९३० पर्यंत) कालावधी हा मराठी (संगीत) रंगभूमीचा उत्कर्षकाल, वैभवकाळ

मानला जातो. ह्या काळात नाटकाचे यश म्हणजे केवळ त्याच्या संहितेतील साहित्यगुण अथवा संविधानकाचे रचनाकौशल्य असे मानले न जाता त्याच्या प्रयोगांना होणाऱ्या गर्दीचे पदांना लाभणाऱ्या Once more चे, होणाऱ्या उत्पन्नाचे व एकूण लोकप्रियतेचे ते यश होय असे मानले जाऊ लागले होते. पण असे असूनही नाटकांच्या प्रयोगांचे मूल्यमापन मात्र त्यांच्या तांत्रिक घटकांच्या प्रगती–उत्क्रांतीच्या नाविन्यातून व यशस्वितेतून केले जाऊ लागले नव्हते. ही त्या कालखंडातील नाटयसमीक्षेची एक मोठी उणीव, न्यून वाटते. दोन महत्त्वाच्या व जबाबदार उदाहरणांवरून हे सुस्पष्ट होईल.

केळकरांचे तोतयाचे बंड १९१२ मध्ये रंगभूमीवर आले व पाठोपाठ ते पुस्तकरुपानेही प्रसिद्ध झाले. त्यावर एक मोठी सुदीर्घ टीका कोल्हटकरांनी लिहिली. त्यांनी एकूण सुमारे १५ नाटकांवर लिहिलेल्या परीक्षणांमध्ये हेच सर्वात मोठे व महत्त्वाचे, (तशी त्यांनी सौभद्रावरही सूक्ष्म दृष्टीच्या परीक्षणातून विस्तृत टीका केली आहे. पुस्तकाच्या ११८ पानाएवढी त्याची सुदीर्घ व्याप्ती आहे! प्रस्तुतच्या टीका लेखात नाटकाचे परीक्षण विशेषे करून कलेच्या दृष्टीने करण्याचे योजिले आहे असे ते स्वतःच सांगतात. ह्या लिखाणाच्या पूर्वार्धाची ७६ पाने त्यांच्या विद्वत्तादर्शक व्यासंगपूर्ण सर्वसाधारण साहित्य–विषयक टीका व समीक्षातत्त्वे यांतच खर्च झाली आहेत! उत्तरार्धाच्या ४२ पानांत त्यांनी सुरुवातीस सांगितले आहे की आता पूर्वार्धात दिलेले नाटक रचनेचे नियम टीकाविषयीभूत नाट्याला लावून पाहू. पण तसे करण्यापूर्वी पुढील विवेचन समजण्याला सुलभ जाईल इतक्या विस्ताराने व नाटकातील क्रमाने या नाटकाचे संविधानक देतो. असे म्हणून त्यावर ९ पाने खर्च झाली आहेत. मग त्यांनी नाट्यहेतू, स्वभा-रेखन, औचित्य, स्थलकाल विसंगती, अस्पष्टता व उत्कर्ष – अपकर्ष एवढ्या अंगाचा विस्तार करून नाटकातील स्वसुभाषिते व नाटकाची योग्यता सांगून उपसंहार केला आहे. म्हणजे मराठी रंगभूमीच्या ऐन वैभवाच्या काळात त्यांनी त्यांच्या परीने व कुवतीप्रमाणे सविस्तर

परीक्षण करूनही त्यात त्याबद्दल प्रयोगदृष्टचा काही लिहिले पाहिजे नाहीतर उणीव राहून जाईल असे त्यांना वाटले नाही!

दुसरे उदाहरणही असेच उदंड बलवंत आहे. खांडेकरांसारखा मार्मिक टीकाकार, गडकऱ्यांसारख्या प्रथितयश, मातब्बर व गाजलेल्या लेखकाबद्दल ('गडकरी, व्यक्ति व वाङ्मय') लिहू लागलो तेव्हा त्यांच्या नाटकांवर लिहिताना खांडेकरांनाही त्यांच्या नाटकांच्या तांत्रिक अंगाची, म्हणजे एकंदरीने प्रयोगमूल्यांची दखल घेण्याची गरज १९३२ मध्ये वाटली नाही ? ते लिहतात– 'नदीचे मूळ शोधू नये असे असले तरी नदीविषयीची संपूर्ण माहिती होण्याच्या दृष्टीने तिच्या मुखाकडून उगमाकडे जाणे हे जसे उपयुक्त असते त्याप्रमाणे नाटकाचे गुणावगुण कळण्याच्या दृष्टीने त्याच्या पर्यवसनाकडून उलट प्रवास करणे फलप्रद होते. अशा प्रवासात विषय, स्वभावरेखन, संविधानक, मांडणी इ. गोष्टींवर नवनवा प्रकाश पडलेला दिसतो.' पण नव्या यांत्रिक प्रकाशासारख्या इतर तांत्रिक गोष्टींवर दोन शब्द लिहून आपल्या नाट्यसमीक्षेला पूर्णता आणण्याची गरज त्यांना भासलीच नाही ?

पण अखेर त्यांना ह्या उणीवेची जाणीव झाली. आपल्या 'मराठीचा नाट्यसंसार'च्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या 'दोनशब्द' ह्या नेहमीच्या आवडत्या शीर्षकाखाली प्रस्तावनेत त्यांनी १९७३ मध्ये लिहिले आहे 'नाटक पाहिल्याशिवाय त्याचे प्रयोगमूल्य लक्षात येत नाही. केवळ वाङ्मयीन मूल्यांवर विसंबून नाट्यकृतीचे मूल्यमापन करणे एकांगी ठरते...'

तांत्रिक प्रगतीचा उषःकाल

वास्तविक १९२२–२५ पासून पुढे मराठी रंगभूमीवर अनेक नव्या तांत्रिक गोष्टींचे, जुन्यांच्या जागी पदार्पण होऊ लागले होते व. १९३५ पर्यंत तर बऱ्याच गोष्टी रुढ व स्वीकृतही झाल्या होत्या अंकांची संख्या व नाटकांचा प्रयोग–कालावधी कमी केला गेला. एकप्रवेशी अंक सुरु झाले; नाटिका–एकांकिका रंगमंचावर येऊ लागल्या

स्वगते अंतर्धान पावू लागली, स्त्रीभूमिका करण्यास स्वत: स्त्रियाच व त्यांतही सुशिक्षित, कुलवान स्त्रिया पुढे येऊ लागल्या, तालिम मास्त–राच्या जागी नाटचदिग्दर्शक आला. किटसनच्या गॅसच्या बत्त्यांची जागा विजेच्या दिव्यांनी घेतली, पडदा जाऊन त्याची जागा देखाव्याने नेपथ्याने घेतली, लांबलांब व अलंकारिक भाषणांच्या ऐवजी सुटसुटीत संवाद आले, पिटापर्यंत पोहोचणाऱ्या घणाघाती आवाजाचे महत्त्व दूर-ध्वनीक्षेपकांनी कमी केले. संगीताच्या अतिरेकाची प्रतिक्रिया झाल्याने माफक व रसानुकूल संगीताचा उपयोग करण्यात येऊ लागला. उठा–वासाठी पार्श्वभूमीवर वाद्यसंगीताचे सहाय्य घेण्यात येऊ लागले. पण अशा नवीन तांत्रिक उपक्रमामुळे नाटचप्रयोगाला उठाव कसा येतो आणि ही तांत्रिक उत्क्रांती किती मोलाची आहे यावर भाष्य मात्र तोवरची नाटयसमीक्षा करीत नव्हती? याचे कारण एकच व ते म्हणजे नाटचप्रकाराला प्रयोगांग असते याची एक केवळ जाणच समीक्षकांच्या मनात होती; पण एकंदरीने नाटचसंहितेचा बडेजाव साहित्यगुणांच्या दृष्टीकोनातून करण्याच्या पारंपारिक प्रवृतींपासून तत्कालीन नाटच-समीक्षा पुढे सरकली नव्हती ?

प्रयोगांगे दुय्यम ?

आणि आजमितीसही ' नाटकातील वाङ्मयीन गुणवत्ता हरवली तर सारेच हरवले ' या विषयावर चर्चा होत असली तरी असा विषय चर्चेस घेतला जातो; यापेक्षाही या विधानापुढे प्रश्नचिन्ह ठेवले न जाता पूर्णविराम ठेवला जातो ही गोष्ट काय दर्शविते. लोकशाही चालू झाली तरी राजाचे महत्त्व चालूच राहावे ह्यातलाच हा प्रकार होय. नाटचाच्या व्यवच्छेदक लक्षणगुणांचे अवमूल्यनच यातून केले जात नाही काय ?

भरताने नात्याचा एवढा मूलग्राही विचार केला तो नाटक हा काय इतर साहित्यप्रकारांप्रमाणेच एक केवळ पुस्तकी प्रकार आहे म्हणूनच केवळ ? 'आं पारितोषात् विदुषाम् न साधू प्रयोगविज्ञानम्, किंवा ' नाटचम् भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधापि एकम् समाराधनम्, ' ह्या

सुभाषितसम उक्तींतून कालीदासाला काय सुचवावयाचे होते ? आणि 'रंगभूमीवर नटांकडून अभिनयाच्या व संवादाच्या द्वारे लोकसमुदायास' सांगितलेली कथा म्हणजे नाटक ' अशी व्याख्या 'प्रतिभासाधनकारांनी केली तीही काय उगाच ?

तेव्हा संहितेइतकेच प्रयोग हेही नाटकाचे अंग महत्त्वाचे असते. आणि म्हणून समीक्षेमध्ये त्याचे अस्तित्व नाकारण्याचा तर प्रश्नच उद्भवत नाही, उलट संहितेच्या विकास–उत्क्रांतीबरोबरच तंत्रविका–साची समांतर समीक्षा झाली पाहिजे. तथापि तो तसा झालेला नाही हीच खरी आजची खंत आहे

नव्या पिढीचे नवे नाटककार पुढे आले आहेत. येतही आहेत वेगवेगळ्या प्रकारची नाटके लिहिली जात आहेत आणि व्यावसायिक, हौशी प्रायोगिक अशा स्वरुपांत ती रंगभूमीवर येतही आहेत. नाट्यान्तर्गत बहुतेक मांत्रिक व तांत्रिक घटकांचा विकास झाला आहे, त्यांच्यात नाविन्य, आधुनिकताही जाणिवेने सामावण्यात आली आहे. पण इतर सगळी भावंडे श्रीमंत होत असताना नाट्यसमीक्षेचेच एकमेव भावंड गरीब राहिले आहे! सुदृढ शरीराच्या एखाद्या अवयवावरून वारे जावे तसा हा प्रकार वाटतो.

ही व्यथा काही जबाबदार विचारवंतांना अलिकडे प्रकर्षाने जाणवत असून काहींनी प्रकटपणे ती बोलूनही दाखवली आहे. आजचे आघाडीचे नाटककार श्री. वसंत कानेटकर अलिकडेच पुण्यास 'मॅजेस्टिक गप्पा' च्या कार्यक्रमात (एप्रिल ७८) म्हणाले, '.. एक माधव मनोहरांचा अपवाद वगळता मराठीतील नाट्यसमीक्षा मुळीच सखोल नाही.' पण याहीपूर्वी १९७१ च्या नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणांत ते म्हणाले होते, '.. मराठी नाट्यसमीक्षा 'श्रेष्ठ टीके' चा दर्जा गाठू शकत नाही. ती जुजबी, उपरी व तोकडी वाटते. तिचे स्वरुप प्राय : वार्तालेखनाचे व बरेवाईट ताशेरे झाडण्याचेच असते. ती धाक, दबदबा निर्माण करू शकली नाही की प्रेरणाही देऊ शकत नाही, मराठी नाटक आज अन्य अनेक प्रकारचे ऐश्वर्य भोगीत असता समीक्षेबाबत मात्र पोरके व उपेक्षित राहिले आहे...'

सावंतवाडीच्या अलिकडच्या भाषणात आजचे एक अभ्यासू नाट्यसमीक्षक डॉ. वि. भा. देशपांडेही असेच म्हणाले की, आजकालची नाट्यसमीक्षा मुळीच परखड नसते.' ती किती सपट, चटपटीत व कशी गतिहीन, गुळगुळीत असते याचा एक नेहमीच नियतकालिकांत आढळणारा नमुना पाहा–

नाट्यप्रयोग समीक्षेचे अवर्षण सांगताना श्री. माधव मनोहर सांगतात, '...मी ज्या नव्या पद्धतीची नवी नाट्यसमीक्षा प्रथम 'केसरी-तून नंतर 'सोबत' मधून लिहायला उद्युक्त झालो होतो ती सारखी सर्वांगीण नाट्यसमीक्षा तत्पूर्व काळात उपलब्ध नव्हती–कधीच उपलब्ध नव्हती. होती ती काही सुप्रसिद्ध नाटकांच्या संहितांची चिरफाड उदा. कोल्हाटकरांनी केलेली 'सौभद्र' ची वा 'तोतयाचे बंडची' किंवा केळकरांनी केलेली 'मेनके' ची किंवा फडक्यांनी लिहिले तसे केवळ प्रशंसापर असे पण त्यात अर्थात कोठेच प्रायोगिक समीक्षा नाही. आणि 'संदेश' किंवा 'मौज' असल्या साप्ताहिकातून 'रंगभूमीवरची रुमझुम' या सारखी जी सदरे असत ती केवळ चुरचुरीत भाषेत लिहिलेली वार्तापत्रे असत...'

प्रचलित नाट्यसमीक्षेचा ठोकळेबाजपणा

'X×X ने भूमिका ताकदीने उभी केली, सफाईने वठविली; समर्थपणे पेललेली, भूमिकेला न्याय दिला (नाही), भूमिका समजून केली, श्रम घेऊन केलेली दिसली, भूमिका जगला (जगू शकला नाही, × × ने बेअरिंग सांभाळले, प्रेक्षकांशी संवाद साधता आला नाही, XX ने योग्य साथ दिली, भूमिका चोख बजावली, भूमिका छोटीच होती. पण चमकला, XXX ने प्रयोग ठाकठीक बसविला होता, नीट–नेटका बसविला होता, ही जमेची बाजू, XX चे काम ठीक झाले, (सामान्य वाटले) प्रकाशयोजना बरी! व्यवस्थित नाविन्यपूर्ण होती, नेपथ्य नेत्रदीपक होते, पार्श्वसंगीताची बाजू XX नी सांभाळली संगीताचा साज XXX नी चढविला आहे...

मला वाटते भाताची परीक्षा करण्यासाठी इतकी शिते पुरावीत कारखान्यातून उत्पादन भरपूर निघाले तरी सगळ्या वस्तू एकाच

साच्यातून निघतात त्यामुळे त्यांच्यात वैचित्र्य, नाविन्य कसे येणार? वरील वर्णनाचे खिळे काय आधीच जुळवून ठेवतात की काय आज-काल? त्यामुळे **All Motion but no go** अशी स्थिती न झाल्या-सच नवल.

यास्तव काल रात्री झालेल्या नाटचप्रयोगाचे दैनिकासाप्ताहि-काच्या उद्या – परवा – रविवारच्या अंकातील परीक्षण म्हणज दै. नाटचसमीक्षा समजू नये हेच बरे. फार तर अशा अनेक परीक्षणांनी नाटचसमीक्षेला पूरक तपशील मिळू शकेल इतकेच.

नाटचसमीक्षक

नाटचकलेला मार्गदर्शन करू शकणारी आणि तिच्या प्रगतीला उपकारक ठरणारी अधिकारी व दर्जेदार नाटचसमीक्षा आज आढळत नाही व या तक्रारीचा अर्थच असा की – तसे समर्थ नाटचसमीक्षक आज नाहीत. ते केवळ हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकेच असूनही भागण्यासारखे नाही. कारण आजच्या मराठी रंगभूमीची व्याप्ती, लोकप्रियता व परिणामकारकता खूपच वाढली – विस्तारली आहे सर्वेषाम् समाराधनम् करणारी नाटचकला तिच्या ह्या वर्णनास खऱ्या अर्थाने स्वातंत्र्योत्तर काळातच व अलिकडच्या लोकशाही वातावरणातच पात्र ठरू लागली आहे. आजची रंगभूमी, तिचे विषय व तिचा प्रेक्षकवर्ग ह्या दोन्ही आघाडयांवर कथा–कादंबरीच्या बरोबरीने सर्वस्पर्श बनून समाजाच्या सर्व थरापर्यंत पोहोचली आहे.

नाटचसमीक्षेची भूमिका विशद करताना कै. के. ना. काळे ह्यांनी लिहिले आहे – ... कलावंत व रसिक ह्या दोघांच्याही गरजा ओळखणारा, यांच्या मर्यादा जाणणारा व त्यांची भाषा एक-मेकांना समजावून सांगणारा मध्यस्थ म्हणजे समीक्षक. मराठी रंग-भूमीला आज अशा प्रकारच्या मध्यस्थांची उणीव फार तीव्रतेने जाणवत आहे. आज आपल्यात नाटककार आहेत, नट आहेत, नाटच-व्यवसायी आहेत, प्रेक्षक तर नाटके पाहावयास मिळावीत म्हणून तळमळत आहेत, पण नाटचसमीक्षक नाहीत ! तज्ज्ञ, रसिक,

प्रगतीची दृष्टी असलेला, उपपत्ती व व्यवहार या दोन्ही अंगाची सांगड घालू शकणारा समीक्षक वर्ग नाही. त्याची फार गरज आहे.

"... नाट्यप्रयोगाचा बरेवाईटपणा एकाच, एखाद्याच विवक्षीत अंगाला प्राधान्य देऊन ठरविणे हा अन्याय होय. मूल्यमापन वस्तुनिष्ठ संपूर्ण व सर्वांगीण असले पाहिजे. ... साहित्यिक मूल्ये व रंगमूल्ये यामधील मूलभूत औपपत्तीक भेद ध्यानात न घेतल्यामुळे नाटक म्हणजे एक प्रयोगानुकुल प्रबंध असा अपसिद्धांत दृढमूल होऊन बसला आहे. नाट्यसमीक्षकांनी स्वकृतीचा आदर्श दाखवून त्याचे निर्मूलन करणे आवश्यक आहे. नाट्यप्रयोग हे पार्थिव माध्यम आहे तर नाट्य-साहित्य अपार्थिव असते."

नाट्यसमीक्षेच्या अंगावरील बांडगूळ

नाट्यसमीक्षेवर अन्याय (किंबहुना आघातही) करणारा एक चुकीचा प्रघात आपल्याकडे दुर्दैवाने रुढ होऊन बसला आहे. नाटककार नाट्यवस्तू म्हणून अनेकदा वर्तमान वा भूतकालातील राजकीय घडामोडी, घटना निवडीत असतो. अगदी अनिष्ट सामाजिक रुढीही त्याला अशीच उपयोगी पडते. पण राजकीय वा सामाजिक संदर्भ असलेली अशी नाट्यवस्तू म्हणजे संपूर्ण नाट्यकृती नव्हे ही गोष्ट मात्र आपले नाट्यसमीक्षक सोयीस्करपणे विसरत आलेले आहेत. आणि ही गोष्ट कीचक वधा पासून ते सूर्यास्त पर्यंत गेल्या सुमारे ७० वर्षांत तीव्रसौम्य स्वरुपात घडून आली आहे.

नाटकावरील आपल्या मूल्यमापनात्मक अभिप्रायात नाट्य-समीक्षक जेव्हा नाट्यकृतीचे साहित्यमूल्य व अथवा प्रयोगमूल्य विस-रतो किंवा त्यांना दुय्यम समजून नाटकातील राजकीय त्या सामाजिक संदर्भाला मुख्य स्थान देतो तेव्हा आदर्श समीक्षेची ती वंचनाच नव्हे काय? नाट्यसमींक्षकाने आपल्या नाट्यसमीक्षेत पहिली कसोटी लावली पाहिजे ती नाट्यवस्तूतील नाट्यमूल्ये हुडकून काढण्याची. बाकीच्या सर्व गोष्टी त्यानंतरच आल्या पाहिजेत.

त्या विवेचनाला पुष्टिदायक असे उदाहरण श्री. माधव मनोहर यांनी दाखवून दिले आहे. ते लिहतात ‘ खाडिलकरांचे सं ‘ मेनका ’ नाटक प्रसिद्ध झाले (१९२६) तेव्हा श्री. केळकरांनी त्याचे परीक्षण करू बघणारी अशी एक प्रदीर्घ लेखमाला लिहिली. पण त्या परीक्षणात ‘ नाटक ’ म्हणून ‘ मेनके ’ चा विचार केळकरांच्या लेखी अप्रस्तुत ठरलेला दिसतो. त्यांचा रोख सर्वस्वी आहे तो तत्कालीन राजकीय परिस्थितीवर; म्हणजे कौन्सिल प्रवेश विरुद्ध कौन्सिल बहिष्कारावर. केळकरांनी त्यांचे सारे वादकौशल्य त्यात खर्ची टाकले आहे ते कौन्सिल प्रवेशाच्या तरफदारीसाठी. तेवढा एकच टीकाविषय त्यांना त्या नाटकात भावला ! विशेष म्हणजे आज ते नाटक वाचल्यास शक्तिशाली दुर्बिण वापरूनही त्या समस्येचा पत्तादेखील लागणार नाही.

भरतमुनींचा आद्य ग्रंथ

नाट्य ही जशी कला आहे; नाट्य हा जसा व्यवसायही त्याचप्रमाणे नाट्य हे एक शास्त्रही आहे. खरे म्हणजे ही गोष्ट, आपल्याला फार पूर्वीच माहीत झालेली आहे. इ. स. पू. २०० ते इ. स. नंतर २०० वर्षे त्या कालावधीत केव्हातरी म्हणजे स्थूलमानाने सुमारे २००० वर्षांपूर्वी भरताने नाट्यशास्त्रावरील आपला ग्रंथ लिहिला. तो ह्या विषयावरील आद्य भारतीय ग्रंथ होय. तसेच आजतागायत तो प्रमाणही मानण्यात आलेला आहे. नाट्य हा पाचवा वेदही मानण्याचा प्रघात त्याच्यापासून सुरू झाला. तदनंतरच्या काळात अनेक विद्वानांनी या ग्रंथावर टीका करण्यात भूषण मानले आहे.

हा मूळ संस्कृत ग्रंथ संबंधितांना जरी अपरिचित नव्हता तरी सर्वसामान्यांना परिचित होण्यासाठी तो मराठीतून उपलब्ध होणे आवश्यक होते. हे काम श्रीमती गोदावरी केतकर यांनी अर्धशतकापूर्वी (१९२९) केले. त्यावरून सरासरी नाट्यप्रेमी रसिकालाही नाट्याची उपपत्ती, नाट्यसिद्धी, नाट्यगृह, रंगमंच रचना, नाट्यवस्तू,

रस, अभिनय, पात्रे, नेपथ्य, रंगपीठ, प्रेक्षागृह, नाटकातील गायन वादन, नृत्य इ. इ. अनेक अंगोपांगांची शास्त्रशुद्ध, सविस्तर व सोदाहरण माहिती मिळते. एवढ्या प्राचीन काळीही नाट्यकृतीच्या प्रायोगिक अंगांचा विचार करण्यास भरत विसरलेला नाही. दोन हजार वर्षांनंतरही सदर ग्रंथ नाट्यसमीक्षेच्या दृष्टिकोनातून शिळा झालेला नसावा यातच त्याच्या मौलिकतेची महती आहे.

आणखी दोन ग्रंथ

ह्याच विषयावर, भरताच्या ग्रंथाचा उपयोग पाया म्हणून करून नाट्यशास्त्राचा सर्वांगीण विचार करणारे दोन तसेच उपयुक्त ग्रंथ नंतरच्या कालावधीत, म्हणजे तसे अलिकडेच मराठीत उपलब्ध झाले आहेत. पैकी पहिला म्हणजे प्रा. अ. म. जोशी यांचा ' भारतीय नाट्यप्रयोग विज्ञान ' हा १९६५ मध्ये प्रसिद्ध झालेला इतिहास वजा ग्रंथ होय, तत्पूर्वी १९५४ मध्ये त्यांनी ' नाटचकला प्रवेश ' असाही एक ग्रंथ लिहिला. त्यात नाटकाचा प्रयोग बसविण्याच्या तंत्राचा तात्विक उहापोह त्यांनी केला.

ह्या दुसऱ्या ग्रंथाच्या पहिल्या भागात जोशींनी भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या आधारे प्राचीनकालीन नाट्योत्पत्ती, नाट्यगृहे, नाट्यकृती व अभिनय प्रकार यांचे विवेचन (पुष्कळसे भरताचेच) केले आहे. जास्त म्हणजे पुढील दोन भागात त्यांनी मध्ययुगीन भारतीय लोकनाट्यप्रकार व प्रयोगतंत्र आणि अखेर विष्णूदासांचे पौराणिक नाटक, किर्लोस्करप्रणीत संगीत नाटके यांच्यापासून १९६६ पर्यंतच्या नाटकांचा प्रयोगतंत्रदृष्ट्या विचार केला आहे.

रंगभूमी, त्याची स्थित्यंतरे, चळवळी इ. चा ऐतिहासिक आढावा घेण्याऱ्या ह्या ग्रंथात समीक्षेतील सर्जनशीलता व वस्तुस्थिती मागील कार्यकारणमीमांसेची चिकित्सा यांची मात्र उणीव भासते. शेवटी जोशी सांगतात, ... प्रत्येक टप्प्याने आपणास नवीन प्रकाश दाखविला. एका टप्प्यावर उभ्या असलेल्या कलावंतांना मागील

टप्प्यावरच्या कल्पना जुन्या वाटून ते काहीतरी नवे करण्यास प्रवृत्त झाले. हा प्रकार सर्वच कला, शास्त्रे यांच्या बाबतीत घडत असतो व त्यातच प्रगतीची बीजे साठवलेली असतात....

पण ह्या पुस्तकाच्या आधीच सुमारे एक तप, म्हणजे १९५५ मध्ये असाच एक ग्रंथ प्रसिद्ध झाला होता. त्याला इंदूरच्या महाराष्ट्र साहित्य सभेचे, नाटचविषयक ग्रंथाचे पारितोषिकही मिळाले व १९६७ मध्ये त्याची सुधारून वाढविलेली दुसरी आवृत्तीही प्रसिद्ध झाली. कै. पा. कृ. शिंदे यांचा नाटक, शास्त्र आणि तंत्र हा तो ग्रंथ होय. त्यांला लेखक नाटचोपनिषद असेही म्हणतात.

श्री. शिंदे यांनीही ह्या पुस्तकाच्या पहिल्या तीन प्रकरणात भरत मुनीने दिलेल्या माहितीचे पुर्नानिरुपण केले असून ११ व्या शतकापासूनच्या मराठी रंगभूमीचा इतिहास संक्षिप्तपणे कथन केला आहे. मग तसाच अर्वाचीन रंगभूमीचाही १८४३ पासूनचा इतिहास सांगितला आहे. त्यात पहिले मुद्रित नाटक, पहिले स्वतंत्र नाटक, पहिले ऐतिहासिक व पहिले संगीत नाटक कोणते याची माहिती दिली आहे.

दुसऱ्या भागात नाटक ह्या साहित्यप्रकाराविषयी व त्याच्या सर्व संबंधित अंगांविषयी सविस्तरपणे लिहिले आहे आणि तिसऱ्या शेवटच्या भागात नाटचप्रयोगाविषयी व नाटकाच्या आधुनिक तांत्रिक अंगाचेही तपशीलवार सोदाहरण विवेचन केले आहे. नाटचाशी संबंध असणाऱ्या एकूण एक मुद्यांचा सोपपत्तिक व सोदाहरण परामर्श ह्या ग्रंथात सविस्तरपणे घेतला असल्यामुळे त्याला आधुनिक नाटचोपनिषद हे नाव यथार्थपणे लागू पडते. माहिती व संदर्भ या दोन्ही दृष्टींनी ह्या पुस्तकाची उपयुक्तता प्रशंसनीय आहे.

नाटचसमीक्षेची साहित्य भिमुखता

गेल्या सुमारे शतकभरच्या आपल्या हयातीत मराठी नाटय–समीक्षा बऱ्हंशी साहित्यभिमुख राहिल्याचे आढळते. नाटक (म्हणजे प्रयोग नव्हे, तर नाटकाची संहिता) आणि त्या नाटकाचा कर्ता म्हणजे नाटककार यांच्याच भोवतीं रुंजी घालण्यात आपल्या नाटच-

समीक्षतेने समाधान मानले. याचे पहिले कारण असे असले पाहिजे की मराठी नाट्यसृष्टी नाटके, नाटककार इ. विषयी लिहिणारे बहुतेक लोक विद्वानांत जमा होणारे होते, निदानपक्षी रुढार्थाने साहित्यिक, होते. ते नाट्यकलेचे मर्मज्ञ होतेच असे नाही. साहजिकच त्यांच्या नजरेपुढे उभी राहणारी ती नाटकाची संहिता आणि तिचे साहित्यिक सामाजिक, सांकृतिक, नैतिक मूल्य काय व किती आहे हे जाणण्यात व तद्विषयक चिकित्सा करण्यातच त्यांना खास रस असणार हे उघडच आहे.

प्रारंभिक काळात पौराणिक आख्याने प्रामुख्यानेच रंगभूमीवर अवतरली. पाठोपाठ संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरेही करण्यात येऊ लागली व त्यांच्यापैकी काहींचे प्रयोग होऊ लागले. १८७८ पासून अशा संहितांना ग्रंथरुप लाभू लागले. तेव्हापासून पुढील पाव शतकात ही नाटके बहुदा बुकिश असत. साहजिकच त्यांच्याबाबत केले गेलेले चिकित्सात्मक लेखनही बुकिशच राहिले.

नाट्यसमीक्षेला आधार म्हणून नाट्यप्रयोगाची उपयुक्तताही त्या नाट्यग्रंथाच्या तुलनेने मर्यादित असते हे एक बलवत्तर कारण आहे. लिहिलेल्या प्रत्येक नाट्यसंहितेला ग्रंथरुप लाभतेच असे नाही किंवा लाभले तर ते उशीरा लाभू शकते हे खरे असले तरी एकदा तसे ते लाभले म्हणजे मात्र कायमचेच. नाटकाच्या पुस्तकाच्या आवृत्या निघाल्या तरी मूळ संहिता मग अपरिवर्तनीय असते.

नाट्यप्रयोगाची स्थिती याच्या उलट असते. नाटकाचे पुस्तक प्रसिद्ध होऊनही त्याला रंगमंच न लाभल्यामुळे ते पडूनही राहते. तसेच संहितेला प्रयोगरुप लाभूनही प्रयोग आर्थिकदृष्टया लाभदायक होऊ न लागल्यास संहितेला पुन्हा पुस्तकांच्या पानांतच बंदिस्त होऊन पडावे लागते. मग कालांतराने प्रयोगरुपात पुनरुज्जीवित झाल्यास पूर्वीचीच नाटकमंडळी व नटवर्ग असेल असे गृहीत धरता येत नाही. कित्येकदा प्रयोग बंद पडलेले नाटक नव्या स्वरुपात रंग–मंचावर येते. (आजकाल नाट्यप्रयोग बंद पडण्यास आर्थिक यश–

यशस्वीते अभावाप्रमाणे सहभागी नटनटयांच्या सोयी हेही कारण संभवत असते.) अशावेळी पूर्वीच्या प्रयोगाचे परीक्षण यांच्यात तफावत पडणे अपरिहार्यच. फार काय, त्याच नाटकमंडळींचे सगळेच प्रयोग सारखे वठतात असेही नाही; मग एखादे पात्र बदलल्यास बोलावयासच नको.

म्हणजे नाट्यसंहिता व तिच्यावरील निष्कर्ष अपरिवर्तनीय राहात असले तरी नाट्यप्रयोगाच्या परीक्षणात (त्याची नाट्यमूल्ये बदलली असल्याने) अपरिवर्तनीयता, एकता, सातत्य संभवत नाही, म्हणजे प्रयोगमूल्यांकन सापेक्ष राहते; परिस्थिती भिन्नत्वामुळे त्याला मर्यादा पडतात. आणखी एक मुद्दा असा की एखाद्या जुन्या नाटकाच्या पुस्तकाची नवी आवृत्ती हाती घेऊन कोणालाही व केव्हाही त्या संहितेची समीक्षा करता येईल. पण त्याच नाटकाचा प्रयोग पाहण्याची संधीच उपलब्ध नसल्यास, इच्छा असूनही प्रयोगसमीक्षा करता येणे शक्तीपलीकडचे ठरते. नाट्यसमीक्षा साहित्याभिमुख का राहतें (वा राहिली) याला अशी अनेक कारणे असतात. याशिवाय–

मराठी नाट्यविषयक ग्रंथांवर नजर टाकल्यास असे लक्षात येते की शेक्सपिअरच्या नाटकांवर ज्याप्रमाणे प्रत्येक इंग्रज पिढीच्या नाट्यसमीक्षकाने आपापल्या परीने काहीतरी लिहावेच व इंग्रजी समीक्षा साहित्यात भर घालावी त्याप्रमाणे आपल्याकडील केवळ ख्यातनाम नव्हेच तर इतर मध्यम श्रेणीच्या,ही अनेक लेखकांनी ‘ सौभद्र ’ (तो तर जणू केन्द्रबिंदूच ठरला आहे) व खाडिलकरांची नाटके या दोन विषयावर आज इतके लिहिले आहे की त्यामुळे नाट्य (संहिता) समीक्षेला समृद्धी प्राप्त झाली हे तर खरेच; पण त्या विषयावर लिहिल्याखेरीज आपल्याला समीक्षक म्हणून जणू दर्जा व मान्यता मिळणार नाही असेच जणू सर्वांना वाटत असावे ? त्या नाटकांचा अभ्यास, चिकित्सा, मीमांसा, तात्विक परिशीलन, तौलनिक व सोपपत्तिक मूल्यमापन, ऐतिहासिक महत्त्व, समकालीन समस्यांच्या

संदर्भात त्यांचा दृष्किोण, उद्बोधन, रंजनाचा दर्जा इ. इ. वरील निष्कर्षांसह मूल्यमापन करणे हेच अशा बहुतेक लेखकांच्या बहुतेक पुस्तकांचे स्यरुप आहे. (कित्येकांनी असे लिखाण पदवीसाठी केले आहे)

आधी नाटककाराविषयी थोडे सर्वसामान्य लिहावे, मग त्याच्या एकेका नाटकाचा परामर्श पृथक्पणे घ्यावा; मग सर्व सासग्रीने त्याच्या नाटचसृष्टीबद्दल लिहून निष्कर्ष काढावेत अशा स्वरुपाचे नाटचविमर्शात्मक लिखाण असलेले कितीतरी ग्रंथ आजमितीस नाटच-समीक्षेच्या ग्रंथसंभारात जमा आहेत, किर्लोस्कर–देवलांपासून विशेषतः खाडिलकर–कोल्हटकर–गडकरी आणि वरेरकर यांच्यावर व नंतर अत्रे–रांगणेकरांपर्यंतच्या कालच्या नाटककारांच्या नाटच–सृष्टीवर हे ग्रंथलेखन झालेले असून उद्या तेंडुलकर–कानेटकरांवरही असे ग्रंथ लिहिले जातील हे ओघानेच येते. मराठी नाटचसमीक्षा साहित्यातील मोठा भाग ह्या ग्रंथांचा आहे. फरक इतकाच की काही ग्रंथ खरोखरी उजवे आहेत तर इतर काही **They also ran** ह्या सदरातले.

एकेका विशिष्ट साहित्यप्रकारात प्रसिद्ध झालेल्या लिखाणाचे वार्षिक आढावे घेणारे अहवालवजा लेख घेऊन लिहवून घेऊन ते प्रसिद्ध करण्याचा एक उपयुक्त व प्रशंसनीय उपक्रम अलिकडे ललित महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका यासारख्या काही नियतकालिकांनी सुरू केला आहे. संदर्भ साहित्य म्हणून आणि समीक्षालेखनास चालना देणारा म्हणूनही त्याचे मोल अर्थातच विशेष आहे. नाटचरंगभूमी-संबंधीच्या लिखाणात त्यातून प्रायः नाटचसंहितेबद्दलच लिहिले जाते तर त्याच्याच जोडीला जर प्रयोगसमीक्षा व तिच्या कसोटचातून मूल्यमापन यांचाही समावेश झाला तर त्या लिखाणांला पूर्णता प्राप्त होऊन त्याचे मोलही खूप वाढेल. नाहीतर कथा कादंबऱ्यांप्रमाणेच नाटकांचाही (म्हणजे नाटचसाहित्याचाच) वार्षिक अहवाल व तेवढ्यापुरतीच नाटचसमीक्षा एवढयावरच त्याची बोळवण करावी लागते.

म्हणूनच १९७७ मधील नाटकांबद्दल लिहिताना श्री. माधव मनोहर यांच्यासारखे आजचे आघाडीचे एक मान्यवर नाट्यसमीक्षक प्रारंभीच प्रांजलपणे खुलासा करतात ... ती सर्व नाटके मी वाच-लेली, अभ्यासलेली आहेत... त्या नाटकाचे प्रयोग पाहिले आहेत. अशा आशयाचे विधान ते करीत नाहीत, त्यांना करताही येत नाही व त्यांनी केलेही नाही हे लक्षात घ्यावे.

तथापि दुसऱ्या दृष्टिकोनातून विचार केल्यास श्री. माधव मनोहर यांनाच काय पण अन्य कोणालाही तसे विधान करता येणे कसे शक्य आहे ? त्या एक वर्षाच्या कालावधीत समजा नवी साठ - पाऊणशे नाटके निरनिराळया शहरांतून रंगभूमीवर आलेली असली तर ती सगळी त्या एका व्यक्तीनेच पाहिलेली असणे अथवा तिने ती पाहणे व्यावहारिकदृष्टचा तरी शक्य आहे का ? ज्याच्याकडून नाट्यप्रयोगांना सरकारी परवाने दिले जातात तेसुद्धा आधी सगळे प्रयोग पाहतातच असे नसून नाटकांची पुस्तके हस्तलिखिते (आजमितीस टंकलिखिते म्हणजेच नाटकांच्या संहिता वाचून त्या आधारावर परवानगी दिली जाते (असे म्हणतात, तेंव्हा इतराबद्दल काय सांगावे ?

तेंव्हा ज्यांच्याबद्दल अभिप्राय द्यावयाचा आहे त्या सर्व नाट-कांचे प्रयोग एका व्यक्तीने पाहिलेले असणे ही अवघड व अव्यवहार्य गोष्ट असल्यामुळे ह्या बाबतीतील उणीव अगर न्यून जर कोणते असेल तर ते समीक्षकांचे नसून ते नाट्यसमीक्षतेच्या प्रायोगिक अंगाच्या स्वरुपाचे असते असेच म्हणावे लागते. म्हणजे नाट्यसमीक्षेची समीक्षा करताना तिच्या संहितांगाच्या तुलनेने प्रयोगांगाला येणेप्रमाणे परिस्थितीजन्य मर्यादा पडते एवढे खरे. अतएव दोन्हीसाठी एकच (Yard stick) कसोटी वापरता येत नाही.

प्रयोग समीक्षेची उगवती जाणीव

तथापि नाट्यप्रयोगाच्या सर्वांगीण मूल्यांकनाशिवाय नाट्य-समीक्षेला पूर्णता लाभू शकणार नाही, ही जाणीव नंतरच्या काला-वधीत आपल्या नाट्यसमीक्षकांना होऊ लागली याचे पुरावे मिळतात.

विशेषतः मराठी रंगभूमीची प्रारंभिक अवस्था (१८४३ ते १८७९) संपून दुसऱ्या अवस्थेतील (१८८० ते १९३०) तिच्या वैभवकाळात जेंव्हा तिचा विकास झाला, तिला सुस्थिर यश, लोकप्रियता व परिपक्वता प्राप्त झाली तेव्हा नाटचसमीक्षक नाटचसंहितेबरोबर नाटचप्रयोगांचेही समीक्षण करू लागले व हा उपक्रम नाटचसमीक्षेची आणखी प्रगती होण्याच्यादृष्टीने उपयुक्त व मार्गदर्शकही ठरू लागला.

श्री. वा. ल. कुलकर्णी यांनी ज्या नाटचविषयक आठवणींवजा सर्वसाधारण लेखन संभाराचा उल्लेख केला. त्यात ह्या स्वरुपाचा अधून मधून इतस्ततः व संबंधित संदर्भाच्या साहचर्याने विखुरलेला असून असे माणिकमोती त्या नाटचसागरातून वेचून–शोधून काढावे लागतात. अर्थात त्याचे प्रमाण अल्प व हेतूहीं बहुधा दुय्यमच होता.

स्वतः सिष्णुदास भावे यांनी आपल्या नाटच-कविता संग्रहातील आख्याने म्हणजे पौराणिक नाटकांसाठी कथानकांचा पुरवठा करून त्याचबरोबर प्रयोगपद्धती, रंगमंचरचना, नाटकपात्रे, सीन-सीनरी, निर्मितीचे रंगरुप इ. बद्दल विचार व्यक्त केलेले आहेत. कै. प्रा. वि. पां. दांडेकर यांनीही मराठी नाटचसृष्टीतील पौराणिक नाटकांवरील आपल्या ग्रंथात (खंड १) नाटकगृहे (Theatre), रंगपीठ (Stage) यांची तत्कालिन माहिती देऊन पडदे, देखावे, ड्रॉप (दर्शनी पडदा). रंगविलेल्या देखाव्यांचे सरक पडदे, नंतर (१८ ३ च्या सुमारास) प्रथमच रंगमंचावर आलेले गुंडाळले जाणारे पडदे, वेषभूषा, अभिनय, प्रकाशयोजना इ. प्रयोगसाधनांबद्दल लिहिले आहे. त्याही पूर्वी नाटचक्षेत्रातील पहिले चरित्रलेखक कै. शं. बा. मुजुमदार यांनी कड्या लावून पडदे कसे ओढले जात, तेव्हा विंग्ज नसल्यामुळे काय करावे लागे, इ. तांत्रिक साधनांबद्दल तपशीलाने माहिती दिली आहे.

याशिवाय मामा वरेकर यांनी आपल्या 'नाटकी संसार' मध्ये ज्या शतकांवारी आठवणी आणि अनुभव सांगितले आहेत त्यांत ते एके ठिकाणी म्हणतात, '... प्रकाशासाठी डिटमारचे ४० लाईनचे ३

दिवे वर टांगलेले असत आणि फूटलाईटसाठी ३०-४० पांढऱ्या रंगाच्या, मागल्या प्रभावळीच्या चिमण्या ठेवलेल्या असत, देखावे म्हणजे ड्रॉपचा पडदा, त्याच्यामागे रस्त्याचा पडदा, त्याच्यामागे महाल व शेवटी जंगलाचा पडदा इतके पडदे सामान्यत: असत. बाजूला विंग्ज व वर झालरी यांनी स्टेज झाकले जात असे.'

जुन्या रंगभूमीचे एक नैष्ठिक भाष्यकार कै. पु. रा. लेले १९०८–१० सालच्या नाट्यप्रयोगांच्या स्वरुपांबद्दल पुढीलप्रमाणे लिहितात '...' कुंजविहारी नाटकाच्या रंजकतेचे श्रेय जितके ग्रंथ-कर्त्यां वरेरकरांना आहे तितकेच त्या नाटकाच्या प्रयोगात आढळून येणाऱ्या नटांच्या ठाकठिकीला व योग्य मेळाला (Team work) आहे. गोरे यांचे गाणे आणि राधेचा (पागनीस) व कृष्णाचा (काशिकर) अभिनय ह्या गोष्टी इतक्या मोहक असत की प्रेक्षक उल्हासित होत.'

यानंतरच्या काळातील नाट्यसृष्टीबद्दल कै. गो. म. काळे सांगतात रंगभूमीवर नाट्यरचनेच्या,नेपथ्यरचनेच्या आधुनिकतेची सुरुवात झाली ती ' सत्तेचे गुलाम ' या नाटकापासून. मराठी रंगभूमीवर इब्सेनियन तंत्राचा प्रवेशही याचवेळी झाला. वरेकरांचे ' तुरुंगाच्या दारात ' हे नेपथ्यातील वास्तवतेसह रंगमंचाची तांत्रिक सुधारणा करून दाखविणारे आधुनिक मराठी रंगभूमीवरील पहिले नाटक होय ...'

' मराठी रंगभूमीचा तंत्रदृष्ट्या विकास ' कसा झाला हे पाहताना १८४३ ते १९५५ ह्या दीर्घकालावधीतील अनेक टप्पे, अधिकारी नाट्यतंत्रज्ञ श्री. बापूराव नाईक यांनी पुढीलप्रमाणे दाखविले आहेत.

'... प्रारंभीच्या भावेप्रणित पौराणिक नाटकांचे प्रयोग तात्पुरत्या रंगमंचावर होत. सुविहित नेपथ्य व पक्का रंगमंच यांच्याच आश्रयाने सिद्ध होणारे रंगतंत्र याचा अवलंब त्यांना त्या काळी शक्य नव्हता. तथापि रंगमंचावर तांत्रिक मदत घेतल्याने घटना

कशा वास्तवपूर्ण करता येतात आणि त्यायोगे नाट्यप्रयोग कसा सुफलित होतो हे पाहण्याची संधी भाव्यांना १८५३ मध्ये मुंबईस मिळाली होती. तोवरचे खुल्या चबुतऱ्यावर नाटक सादर करण्याचे संस्कृत पद्धतीचे रंगमंचतंत्र बदलून त्यांनी आपल्या प्रयोग पद्धतीत अद्ययावत सुधारणा केली.

'इंग्रजी नाटकांची जी भाषांतरे, रुपांतरे केली जात त्यांचे प्रयोग तत्कालीन सुशिक्षित व नाट्याभ्यासी मंडळींच्या प्रेरणेने होऊ लागले. त्यात व्हिक्टोरिअन् रंगतंत्राचा वापर केला जाऊ लागला. केवळ पौराणिक नाटकांचे प्रयोग त्या मंडळींना समाधान देईनासे झाले. बुकिश नाटकांच्या प्रयोगांनी त्यांना ते समाधान अंशत: लाभले. पारशी नाटक कंपन्यांचे प्रयोग पाहून रंगविलेल्या देखाव्यांचे पडदे मराठी रंगमंचावर १८७३ मध्ये प्रथम अवतरले. यामुळे पुढील काळात प्रेक्षकांना रस्ता, देऊळ, बाग, महाल, नदीकाठ, अरण्य, मुंबईच्या अनेक मजली इमारती, समुद्रातील बोटी व त्यांचे दिवे, घड्याळाचे मनोरे, तारायंत्रांचे खांब, गिरण्यांची धुराडी अशी वास्तवपूर्णस्थल विविधता दाखवणे शक्य झाले. पडदे व देखावे यांच्याबरोबर पोषाखातही सुधारणा झाली. कालांतराने व्हिक्टोरिअन् रंगमंचावरील साधने अपुरी पडू लागली व अधिक वास्तवता साधण्याच्या शोधातून चालू शतकाच्या प्रारंभी, बाजूस सरकणारे, वाटोळे फिरणारे व पाळण्यासारखे खालीवर जाणारे रंगमंच जन्मले.

'देखाव्यांच्या बाबतीत भव्यता आणण्याचे प्रयत्न प्रामुख्याने गंधर्व ललितकलादर्श नाटकमंडळ्यांनी केले. अशा देखाव्यांमुळे नाटकात विशिष्ट स्थलकालाचं वातावरण निर्माण करणे साध्य झाले. यानंतर प्रकाश योजनेचेही महत्त्व पटू लागले. प्रकाशयोजना नेपथ्याला केवळ पूरकच ठरते एवढेच नव्हे तर ती त्याचा एक भागच असते व उत्तम सजावटही चांगल्या प्रकाशयोजनेच्या अभावी वाया जाऊ शकतेयाचीही कृतियुक्त जाणीव निर्माण झाली.

'... १९३० ते १९५५ ह्या पावशतकात नाटयमन्वंतर बालमोहन, नाटयनिकेतन, मुंबई मराठी साहित्य संघ (नाटयशाखा) इ. नाटयसंस्थांनी मराठी रंगभूमीच्या तांत्रिक विकासाला जाणीवपूर्ण हातभार लावला व नव्या तंत्रानिशी अनेक नाटके ह्या कालावधीत रंगमंचावर आली.'

मराठी प्रायोगिक रंगभूमीचे एक क्रियाशील अध्वर्यू प्रा. भालबा केळकर हे त्यानंतरच्या, म्हणजे गेल्या पाव शतकातील (साधारणपणे १९५५ पासून पुढे) नाटयतंत्रविज्ञानाच्या प्रगतीचे टप्पे दाखवून आढावा घेताना म्हणतात ' नाटयसाहित्याची पूर्तता दृश्य विषयांनीच होऊ शकते. नाटक म्हणजे जीवनाचा सत्याभास निर्माण करणारा कलात्मक आविष्कार. चित्र, नाटय, संगीत, अभिनय, वेशभूषा आणि नेपथ्य-प्रकाश-ध्वनी यांच्या सहाय्याने तो केला जातो. अभिनय हे अंगभूत तंत्रच होय. त्याच्या तुलनेने नेपथ्य-प्रकाश-ध्वनी ही पूरकतंत्र दुय्यम होत. त्याचा उपयोग होतो वातावरण निर्मितीसाठी.

' हिलाल, समया, रॉकेलचे दिवे, मेणबत्त्या, डिटमार दिवे टीनवायूचे दिवे, किटसन दिवे, गॅसच्या बत्त्या, पेट्रोमॅक्स व शेवटी विविध विद्युद्दीप व असा मराठी रंगभूमीवरील आपल्या प्रकाश योजनेच्या प्रवासाचा इतिहास आहे. बेबीज, स्पॉट फ्लड, डिंकी, डिमर्स ह्यांच्या उपयोगांनी तर आज सूचकता, प्रतीकात्मकता, अद्‌भूतता यांची वातावरण निर्मिती सहज करता येते.' ध्वनियोजनेच्याही प्रगतीचा आलेख असाच आहे. संगीत, वाद्यसंगीत, पार्श्वसंगीत, विविध ध्वनीआणि आता ध्वनीपट्टीवर आपण आलो आहोत. मानवी जीवनातील चेष्टिते, घडामोडी, विचार, भावना, शब्दातीत, तर्कातीत व सूत्रहीनही असतात. त्यांच्या आविष्काराला शब्द तोकडे पडतात. तेव्हा नट अभिनयाने व दिग्दर्शक पूरक तंत्रसाधनांच्या सहाय्याने त्या गोष्टी दाखवितात. हे करताना ढोबळ, धूसर आविष्काराकडून प्रतीकात्मक, साक्षात्कारमय, सूक्ष्मतर आविष्काराकडे रंगमंचतंत्राची वाटचाल सध्या चालू

आहे. रंगमंचावरील तांत्रिक प्रगतीचा हा आलेख केवढा कर्तृत्वशील-आहे !

मि. डेरेक जेफेरिस हृया दीर्घानुभवी व्यावसायिक नाट्यतंत्र-ज्ञाने ' प्रकाश योजना व नेपथ्यरचना ' हृया विषयावर लिहिलेल्या हृयाच शीर्षकाच्या पुस्तकात (भाषांतर श्री. प्र. ना. परांजपे) श्री. बापूराव व प्रा. भालबा यांनी दिलेल्या माहितीशी समांतर अशी माहिती मिळते. कृत्रिम (यांत्रिक) प्रकाशयोजनेचा उपयोग सुरू होण्याच्या पूर्वकालापासून ते आजपर्यंतच्या पाश्चात्य रंगभूमी-वरील प्रकाशयोजनेच्या विविध शैली त्यांनी आराखड्यासह दिल्या आहेत. नेपथ्य रचनेचेही विवरण करताना नमुनेदार नेपथ्याची छाया-चित्रे दिली असून ती कै. पु. श्री. काळे यांच्या त्या विषयावरील सुंदर व एकमेव पुस्तकाची आठवण हटकून करून देतात.

ट्रॅन्सफर – ट्रिक सीन्स

नेपथ्य व प्रकाशयोजना या दोन्हींचा एकत्र विचार करायला लावणारा एक तांत्रिक उपक्रम जुन्या व नव्याही रंगभूमीवर वावरत आलेला आहे व तो म्हणजे ज्याला ट्रिकसीन्स किंवा ट्रॅन्सफर सीन्स म्हटले जाते तो होय. बव्हंशी पौराणिक व थोडा फार ऐतिहासिकही नाटकांतून त्याचा उपयोग आजवर करण्यात आलेला आहे. त्याचा जन्म ठीक शतकापूर्वी (१८७८ वा पूर्वीही) झाला असल्याचे पुरावे उपलब्ध आहेत.

राजापूरकर नाटक मंडळींच्या बहुतेक पौराणिक नाटकांतून त्याचा अवलंब केला जाई. संतांच्या जीवनातील चमत्कारांचा पगडा भाविकांच्या मनावर बसतो ही त्यामागची गुरुकिल्ली. नाट-काच्या व्यावहारिक यशाचे कुलूपउघडण्याचा एक हुकमी मार्ग म्हणून ती उपयोगी पडे. १९ व्या शतकांतील नाटकांच्या जाहिराती-पासून ती १९७८ मधील ' गोरा कुंभार ' च्या जाहिरातीपर्यंत हे सीन्स नाट्यप्रयोगांच्या बरोबर वाजत गाजत राहिलेले आहेत. नाटककार व नाट्यदिग्दर्शक हृया नात्यांनी श्री. नानासाहेब शिर–

गोपीकर यांनी सदर तांत्रिक उपक्रमाचा उपयोग प्रकर्षाने करून घेतला आहे.

चित्रपटांशी तुलना करता रंगभूमीला तिच्या स्वरुपामुळे ज्या अपरिहार्य मर्यादा पडतात त्यांच्याशी मुकाबला करण्याच्या प्रयत्नात ही अनोखी चीज हस्तगत करण्यात आली. नेपध्य व प्रकाशयोजना ह्या दोन पायांवर ती उभी राहते. छायाचित्रकलेचे नवे तांत्रिक माध्यम नंतर कामास आणून त्याचे प्रगत रुप अलीकडे अनेक नव्या नाटकांतून वापरले असल्याचे दिसून येते. चित्रपटतंत्राप्रमाणे सजीवता व वास्तवता यांचे आभास (या नवसृष्टीचा) त्यामुळे रंगमंचावर निर्माण करता येतात. बौद्धिकतेच्या तर्ककर्कश्श निकषावर टिकणारा उपक्रम नसला तरी नाट्यप्रयोग तंत्रविज्ञानातील एक कायम साधन तो प्रचारात असल्याने त्याचा ओझरता परामर्श (विषयपूर्णतेच्या दृष्टीने) घ्यावासा वाटला इतकेच.

साहित्याभिमुखतेपासून तंत्रशरणतेपर्यंत

आत्म्याचा विकास करण्यापेक्षा शरीर अधिक आकर्षक करण्या-कडे कल झुकलेल्या आजच्या काळात नाट्यक्षेत्र तरी अपवाद कसे राहील ? नाटककार व त्याची नाट्यसंहिता यांच्या मंत्रापेक्षा रंगभूमीवरील त्यांच्या दर्शनालाच प्राधान्य देणारा नवा वर्ग आता केवळ निर्माण झाला आहे असे नव्हे तर त्याने स्वतःसाठी पक्की जागा मिळवली असून आपणच अधिक महत्त्वाचे असा त्याच उद्-घोष सध्या चालू आहे. नवनाट्य व प्रायोगिकता ह्या नावाखाली तो साचेबंद नाट्यतंत्रविधानाच्या पूर्ण आहारी गेला आहे.

वास्तविक तांत्रिक साधने ही नाटकाचे दुय्यम घटक असतात पण अलीकडे त्यांचा पगडा भारी होत चालला आहे; ते त्यांचा बडेजाव गाजवीत आहेत; भाव मारीत आहेत आणि नाटककार मात्र आपला आशय घेऊन चोरून कुठेतरी उभा आहे !' अशा आशयाची तक्रार एक आस्वादक या नात्याने अलाकडेच प्राचार्य राम शेवाळ-

करांनी केली आणि तिच्याकडे दुर्लक्ष करण्याइतकी ती क्षुल्लक खास नाही हे संबंधितांच्या ध्यानी चटकन येईले.

स्वतः नाटककार व यशस्वी दिग्दर्शकही असलेले श्री. दारव्हेकर ह्याच संदर्भात म्हणाले की तांत्रिक घटकांनी बाजी मारल्यास नाटकाचा पराभव अटळ आहे. आजचे नाटक तंत्रशरण बनत आहे व यामुळे ते सचित झाले आहेत.

तंत्राचे पुरस्कर्ते खुद्द प्रा. भालबा केळकर यांनीही याच संदर्भात इशारा दिला आहे. नाट्याच्या एका तांत्रिक अंगाबद्दलचे त्यांचे उद्‌गार इतरही तांत्रिक अंगांना तितकेच आज लागू पडतात. ते म्हणतात, पार्श्वसंगीताच्या अतिरेकी वापरामुळे वाचिक अभिनयाचा बट्ट्याबोळ होऊन नाट्यसंगीताप्रमाणेच मराठी रंगभूमीला पार्श्वसंगीताचीही सूज येईल की काय अशी धास्ती वाटते.

ग्रंथरुपाने उपलब्ध असलेल्या एकूण मराठी नाटकांची संख्या सुमारे दीड हजाराच्या आगेमागे असल्याचा अंदाज आहे. वर्षाकाठी सध्या सुमारे ६० ते ७५ नवी नाटके रंगभूमीवर येतात व जवळ जवळ तितकेच नाट्यग्रंथही प्रसिद्ध होतात. यांवरून संहितारुपातील आपल्या नाट्यसाहित्याच्या व्याप्तीची कल्पना येऊ शकते. एकाच शब्दात तिचे वर्णन अभूतपूर्व म्हणून करता देईल.

याप्रमाणे नाट्यसंहिता वेगाने व उत्साहाने विकास पावत असताना तिच्या भल्याबुऱ्या गुणदोषांचा परामर्श घेतला जाणे क्रमप्राप्तच ठरते. जेथे मानवी शरीर आहे त्याच्या सौंदर्याबरोबर आजार किंवा दुखणे आलेच. म्हणजेच औषधपाणी व उपचारही मागोमाग येतात. तेव्हा एवढ्या मोठ्या नाट्यसाहित्यसंभाराच्या शरीराची चिकित्सा करणारे वैद्यही हवेतच. आणि त्यांचे चिकित्सा ग्रंथही पाठोपाठच आलेच. आपल्या नाट्यसंहितेची चिकित्सा करणाऱ्या समीक्षाग्रंथांचीही संख्या सध्या सुमारे तीनशेच्या घरात गेलेली आहे. हाही आकडा अभूतपूर्व होय.

ह्या नाट्यसंहिता ग्रंथांची संख्या सुमारे ज्याप्रमाणे सव्वा शतकापेक्षा थोड्या जास्त कालावधीवर पसरलेली आहे. प्रारंभी ती

अगदी तुरळक प्रमाणात होती तसेच प्रथमावस्थेत ती नियतकालिकांच्या पानातच दडून राहिली. विविध स्वरुपातील नाटयविषयक ग्रंथांपैकी (व त्यात नाटयसमीक्षा ग्रंथही आलेच) शेकडा सुमारे ७० ते ७५ टक्के ग्रंथ हे त्या शतकावधीच्या उत्तरार्धातील (म्हणजेच १९२५ नंतरचे) आहेत. नाटयसंहिता व नाटयसमीक्षा यांचा विकास साधारणत: समांतरपणे होतो व तसा तो आपल्याकडे झाला आहे, होत आलेलाही आहे.

तथापि एकूण नाटयसमीक्षेमध्ये संहिता समीक्षेचा वाटा मोठा व प्रयोग समीक्षेचा वाटा छोटा अशी विषम विभागणी होत आली असल्याचे ही लक्षात येते. ह्याचे प्रमुख कारण म्हणजे प्रयोग विज्ञानाचे तंत्र (अर्थात् संस्कृत ग्रंथरचना वाजूस करून) बरेच अर्वाचीन आहे हे होय. नाटय तंत्राची जाणीव व मग जाण, त्याचा अभ्यास, वापर, इष्टानिष्टता, बरे-वाईटपणा इ. विकसनशील प्रक्रिया तर गेल्या शतकातीलच आहेत.

पुन्हा यातही नाटयेतिहासाच्या संदर्भानुसार दोन टप्पे पडतात. पहिला १९२२–२३ ते १९५० पर्यंतचा व दुसरा १९५१ पासून तो आजतागायतचा. नाटयप्रयोगात तंत्राचा समावेश होऊन त्यानुसार नाटयप्रयोग होऊ लागल्यानंतरच तंत्राच्या स्वरुपाचा, सोयसुकरतेचा; परिणामात्मक फरकाचा आणि प्रगत पाश्चात्य तंत्रपद्धतीच्या अनुसरणाचा वा ताडून पाहाण्याचा सक्रिय अभ्यास व्हावा हे ओघानेच येते. म्हणून पूर्वकाली फक्त (नाटय) पुस्तक परीक्षण होते तर आजमितीस त्याबरोबर प्रयोग परीक्षण अपरिहार्य कर्तव्य होऊन बसले आहे, आणि त्याचा विकास एक एक नाटकाच्या प्रयोग-परीक्षणापासून रंगभूमीवर सादर होत असलेल्या नाटयप्रयोगातील तंत्रे व त्यांच्यामागील तत्त्वे, उद्देश आदींसह ग्रंथलेखनापर्यंत झाला आहे. मराठी नाटयसमीक्षेच्या अंगावर संहिता समीक्षेचे सुवर्णालंकार आजवर घालण्यात येत होते. आता त्यांच्या जोडीला तिच्या अंगावर प्रयोग समीक्षेचे मोत्यांचेही दागिने घालण्यात येऊ लागले आहेत.

नाट्यकलेविषयी आता समाजाच्या सर्व थरात आवड निर्माण झाली असल्याने (कारण नाट्यविषयच सर्वस्पर्शी झाले आहेत) नाट्यकलेचा वृक्ष फोफावत जाणार आहे हे सांगण्यासाठी आज कोणा ज्योतिषाची गरज उरली नाही. त्याचप्रमाणे रंगभूमीवर येणाऱ्या प्रत्येक नव्या नाटकाचा प्रयोग कसा होतो त्याच्या चिकित्सेत आता सर्वसाधारण प्रेक्षक रस घेऊ लागल्याने व त्याविषयी तो साधक-बाधक चर्चाही करू लागल्याने किंवा आवडनिवड बोलून दाखवू लागल्याने प्रयोग समीक्षेचेही पाऊल तसेच विकसनशील राहील हेही ओघाने येते. आणि नाट्यप्रयोगात नवनवी तंत्रे (स्पर्धेमुळे) घालण्यात येऊ लागल्यामुळे तंत्रचिकित्साही वाढीस लागत आहे. परिणामी प्रयोग समीक्षा झपाट्याने भरीव व प्रगल्भ होऊ लागली आहे. तंत्र-शरणतेच्या धोक्याचा लाल कंदील योग्य वेळीच दाखविण्यात आला असून त्यामुळे संबंधित जागृत झाले आहेत. मराठी नाट्यकलेप्रमाणे मराठी नाट्यसमीक्षाही नजीकच्या भविष्यकाळात फुलेल, विकसित होईल याबाबत शंका वाटत नाही.

गेल्या २५ वर्षांतील संगीत नाटकांची वाटचाल

गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील संगीत नाटकांच्या वाटचालीचा विचार करताना गत पावशतकाचा कालावधी जेथून सुरू होतो त्या काळी संगीत नाटकांची स्थिती कोणत्या स्वरुपाची होती हे आधी पाहणे क्रमप्राप्त ठरते. त्या प्रारंभावस्थेपासून संगीत नाटकांच्या वाटचालीचा मागोवा घ्यायचा झाल्यास १९५१–५२ पासून पुढील कालावधीत संगीत नाटकांची उत्क्रांती, विकास, अवनती, ऱ्हास अशी जी कोणती स्थित्यंतरे घडून आली असतील त्यांची कारणीमीमांसा करून त्या अनुषंगानें संगीत नाटकांच्या सद्यस्थितीचा आलेख काढावा व तपासावा लागेल.

१९४५ ते १९५५ हा दशकाचा कालावधी एकूण मराठी नाट्यसृष्टीच्या कुंडलीतच अत्यंत प्रतिकूल असा काळ म्हणावा लागतो. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाची साक्षच अशी आहे की १९५० ते ५६ ह्या पाच-सहा वर्षांत दरसाल सरासरी फक्त पंधराच नवी नाटके रंगमंचावर (कशीबशी) येत होती. तेव्हा ह्या तोकड्या संख्येत संगीत नाटके किती ते सांगण्यापेक्षा न सांगणेच बरे. आणि ज्या थोड्याफार जुन्या (यशस्वी व लोकप्रिय ठरलेल्या) संगीत नाटकांच्या पुण्याईवर त्यांचे प्रयोग अधून मधून कोठे केले जात होते त्याचाही ठेकेदार व नाईट पद्धती या दोहोंनी अक्षरशः संगीत चिवडा करून टाकला होता. भारतीय भूमीवर स्वातंत्र्यसूर्याचा

उदय झाल्यानंतरच्या पहिल्या प्रहरात मराठी नाट्यसृष्टी व नाटके (अर्थात त्यात संगीत नाटके आलीच) यांचा संपूर्ण अस्त झाला होता असे जरी म्हणता आले नाही तरी त्यांची प्रकृती अत्यंत क्षीण झाली होती हे मात्र खरे.

संगीत नाटकाचे मारेकरी ?

तसे पाहू गेल्यास मराठी रंगभूमी १९३५ च्याच सुमारास जवळ जवळ मृत्यूपंथाला लागल्यासारखीच झाली होती. तिच्या पुनरुद्धाराचे तुरळक व फुटकळ प्रयत्न पुरेसे पडत नव्हते. तिच्या विनाशाची शवचिकित्सा करताना जे पंचनामे केले त्यात 'संगीताने रंगभूमी मारली (अतिरिक्त संगीताने रंगभूमीच्या गळ्याला नख लावले) संगीत हे मराठी रंगभूमीचे मारेकरी ठरले आहे,' अशा स्वरुपाचा आरोप सर्रासपणे केला जात होता.

१८८० पासून १९३५ पर्यंतच्या अर्धशतकापेक्षा दीर्घकालावधीत मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकांच्या तीन अवस्था होऊन गेल्या. ह्या कालावधीत ख्याल गायकीच्या अतिरेकाने नाट्यावर आक्रमण केले होते. रंगभूमीवर रुढ होऊन बसलेल्या ह्या अनिष्ट प्रथेने, कालमान-परिस्थितीत्यनुरुप आधुनिक दृष्टी प्राप्त झालेले रसिक खूपच रुष्ट झाले होते. आता हा संगीतातिरेक उलटच्या क्रमाने ह्या तीन अवस्थांत बराच कमी होऊ लागला होता तरी 'अतिरेक हा केव्हाही विनाशकारी असतो' हे त्रिकालाबाधित सत्य असल्याने संगीत आणि नाट्य यांच्या संघर्षात नाट्याचा बळी पडला होता आणि परिणामी नष्टमेवच झाले होते.

अति गोडाची मिठी बसल्यावर माणसाने माफक गोड खाऊ लागावे त्याप्रमाणें मर्यादित प्रमाणात रसानुकूल संगीत घालून, तसेच त्याचे स्वरुप सुगम ठेवून नाटके तगतात काय हे पाहण्याचे प्रयत्न प्रथम प्रामुख्याने नाट्यमन्वन्तरने (१९३१ ते ३५) व नंतर नाट्यनिकेतनने (१९४१ पासून पुढे २५ वर्षे) करून पाहिले. ह्या प्रयोगातून संगीत नाटके व त्यांच्यातील नाट्यसंगीत यांच्या–

बद्दलचे एक मूलभूत सत्य प्रत्ययास आले. त्या प्रायोगिक मंथनातील नवनीत म्हणजे नाटयसंगीताला त्याचे स्वतःचे स्वतंत्र सदाहरित कलात्मक लावण्य असल्यामुळे त्याच्या अंगी विलक्षण आकर्षण शक्ती असते आणि तिचा सुयोग्य उपयोग चतुरपणे केला पाहिजे याची जाणीव निर्माण झाली. श्रीमंती जाऊन दारिद्रय आले म्हणजे अंगी जे शहाणपण येते त्यातलाच हा प्रकार.

तथापि मराठी नाटयप्रेमी रसिकांच्या अंतःकरणातही नाटय-संगीताबद्दलचे पूर्वीपासूनचे प्रेम व आकर्षण होते ते मात्र टिकून आहे, अक्षय्य आहे हेही नाटचक्षेत्रातील जबाबदार व जाणकार घटकांचा ध्यानात आले व त्यानुसार मग पुढील पावले पडू लागली.

१९५० ते १९६० हे शतक

दुसरे महायुद्ध १९४५ मध्ये संपले खरे, पण ते आपल्या समाजजीवनावर अनेक दूरगामी परिणाम करून गेले. त्यातील एक महत्त्वाचा परिणाम असा की प्रायः सर्व ललितकलांच्या क्षेत्रात तोवर अधिष्ठीत होऊन बसलेली कल्पनारम्यता व आदर्शवाद यांना एक ठोस व्यावहारिक वास्तववादाने जोराचा खो दिला. ललित साहित्य काव्य, चित्रशिल्पकला व त्याचबरोबर नाटय अशा क्षेत्रात हे मूल्यांचे स्थित्यंतर १९५० पासून पुढे ठळकपणे दिसून येऊ लागले. दृढही झाले साहजिकच खानदानी, दरबारी, शास्त्रीय संगीताच्या तानबाजीला रंगभूमीवरून डिच्चू मिळाला. तथापि संगीत हे तावत्काल मराठी नाटकांशी इतके संलग्न व प्रायः एकरुप होऊन बसले होते की त्यामुळे संगीत नाटकच नवनाटयाच्या दृष्टिकोनातून कालबाह्य व कलाबाहय ठरले. परिणामी १९६० पर्यंतच्या दशकात दरसाल जी काय थोडी-फार नवी नाटके रंगभूमीवर अवतरत होती त्यांच्यामध्ये साहजिकच संगीत नाटके अगदी अभावानेच आढळतात, किंबहुना संगीत नाटके रंगभूमींवर हया अवधीत आलीच नाहीत. (किंवा येऊ शकली नाहीत असे म्हणणे मुळीच चुकीचे वा अतिशयोक्त ठरत नाही.)

नाट्यभूमीत तेव्हा तसा ओलावाच उरला नव्हता. मग पेरणी कोण कशास करील ?

नाट्य संगीताचे ते अमर आकर्षण

सुमारे दीड शतकापूर्वी मराठी रंगभूमी अस्तित्वात आली ती संगीत रंगभूमी म्हणूनच. दिंड्या सारख्या, सोप्या द्रुतगतीच्या कमी वेळ येणाऱ्या आणि कथानकाला उपयुक्त व पूरक ठरणाऱ्या संगीतापासून सुरू होऊन नंतर नाट्यसंगीत ख्याल गायकीच्या डोहात बुडून गेले. (आज संशयकल्लोळ नाटकातील जलशात... हे गायला बसणार आहेत तबल्यावर आज ह्या खेळाला ... साथ करणार आहेत ह्या गोष्टी नाट्याला कोपरखळ्या देऊन संगीताचा बडेजाव सांगत नाहीत काय ?) नाटकातील एकूण पदांची संख्या १५० ते २०० पर्यंत नेण्याचा अभूतपूर्व पण अविचारी अतिरेकही झाला. एक नट, एक पद सुमारे अर्धा तास घोळवीत, रसिक त्यांना वन्स मोअरही देत आणि मग ते पद आणखी पंधरा–वीस मिनिटे गायिले जाई असा विक्रमी इतिहास ही मराठी रंगभूमीवर घडून गेलेला आहे.

तथापि एवढी अमर्याद लोकप्रियता ह्या मराठी नाट्य संगीताला नंतरच्या कालावधीत परिस्थित्यनुरुप अनेक स्थित्यंतरातून जावे लागले. पूर्वीही गद्य नाटके रंगभूमीवर येत असतच व त्यांचे प्रयोगही चालू असत. पण संगीताच्या अतिरेकाने आता उलटी अवस्था आली होती. राणीला दासीची अवस्था प्राप्त व्हावी तशी स्थिती नाट्य–संगीताच्या वाट्याला आली होती. राजालाही पळून जावे लागावे किंवा त्याला हद्दपार केले जावे तशीही अवस्था त्याला काही काळ अनुभवावी लागली. तथापि उपटून टाकलेल्या रोपाच्या जागी थोड्या दिवसांनी पुन्हा त्यांचे अंकुर प्रस्फुरावेत त्याप्रमाणे नाट्यसंगीताचाही पुनर्जन्म झाला. पण वेगळ्या, नव्या व अधिक आकर्षक, आधुनिक पेहरावात हा अवतार अवतरला. आणि ह्याचे एकमेव कारण म्हणजे मराठी नाट्यसंगीताबद्दल रसिकांच्या अंतःकरणात खोलवर पक्के रुजलेले असे अकृत्रिम आकर्षण आहे हे होय. गीता व गीतारहस्य

दोन्ही ग्रंथ थोर. पण सामान्य माणूस गीताईला जवळ करतो त्याप्रमाणे शास्त्रीय ख्याल गायकीपेक्षा नाट्यसंगीताला सामान्य रसिक अधिक जवळ करतो ही काळाची साक्ष असून मराठी रंगभूमीने उघड्या डोळ्यांनी सुखाने पाहिली, अनुभवली आहे. संगीत नाटकांना मरण नाही, कारण समाजात विद्वान हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकेच असतात तर सामान्य रसिकांची संख्या मात्र खंडोगणती इतकी अमाप असते

एखाद्या युवतीच्या अंगी भरपूर देहसौंदर्य असले म्हणजे ते जसे तिच्याकडे पाहणारांच्या मनात आकर्षण निर्माण करते त्याप्रमाणे मराठी नाट्यसंगीताजवळ त्याचे अंगभूत असे श्राव्य सौंदर्य असून ते श्रोत्याच्या मनाला तसेच आकृष्ट करते. विशेष म्हणजे नाट्यसंगीताची ही किमया रंगभूमीपुरतीच मर्यादित राहिलेली नसून अखिल महाराष्ट्रात, बृहनमहाराष्ट्रात आणि भारताबाहेर जेथे जेथे मराठी समाजाचे वास्तव्य आहे त्या त्या ठिकाणी अशी सर्वत्र चोहीकडे व्यापकपणे पोहोचली – पसरली आहे.

फूल जसे कुंडीतल्या झाडावर फुलते आणि कुंडी नसली तरीही ते तसेच फुलते व आपल्या सौंदर्य सुगंधाची प्रचीती देते. तद्वत नाट्यसंगीत, संगीत नाटकातूनच रंगभूमीवर रसिकाला मोहिनी घालते असे नव्हे, तर नाट्यकथा अथवा रंगमंच यांची कुंडी नसली तरीही त्याच्या श्रवणसुगतेची आकर्षकता कमी होत नाही. ते आकाशवाणीवरून ऐकले किंवा एखाद्या जलशाच्या, शास्त्रीय गायनाच्या बैठकीच्या मध्यंतरानंतर ऐकले तरीही तितकीच श्रवणसुभगता व स्वररुचिरता त्यांच्या अंगी असल्याचे रसिकाला मनोमन जाणवते मराठी नाट्यसंगीत चिरतरुण असून त्याच्या अंगी विलक्षण गोडी व गोडवाआहे हेच खरे. ह्याच्या प्रत्यंतरासाठी काही अगदी ताजा असा साक्षीपुरावा उपलब्ध आहे.

१९७७ च्या मध्यास खुद्द मुंबापुरीत असे दोन महत्त्वाचे नाट्य विषयक कार्यक्रम झाले की त्या दोहोंमध्ये नाट्यसंगीताला मानाचे

पान दिले गेले. पैकी पहिला साहित्य संघ मंदिरात मराठी नाट्य-परिषदेच्या वार्षिक पुरस्कार वितरण समारंभ प्रसंगी झाला. निमंत्रितांच्या मनोरंजनार्थ आयोजित करण्यात आलेल्या विविध कार्यक्रमात नाट्यदर्शनाचा जो 'पंचशरे गद्यवरे' कार्यक्रम होता. त्यात आजच्या हौशी व व्यावसायिक, होतकरु व प्रथितयश, गायिका व नटी यांनी सादर केलेल्या 'संगीत सप्तनायिकांनी' उपस्थित रसिकांना अक्षरशः मंत्रमुग्ध केले.आणि नांट्यसंगीताची परंपरेने समृद्ध झालेली आकर्षणाची किमया केवढी समर्थ व संपन्न आहे आणि म्हणून ती मरू न देता चालू ठेवणे, विकसित करणे कसे योग्य आहे ह्याचा सुखद प्रत्यय पुन्हा एकवार आणून दिला. (हीरक महोत्सवी नाट्य संमेलन प्रसंगी संगीत मराठी रंगभूमीची शंभरी मुंबईस केवढ्या उत्साहाने साजरी झाली. 'शतरंग' हा नाट्यसंगीताचा कार्यक्रम किती गाजला, लोकप्रिय ठरला आणि त्याला जनतेचा उत्स्फूर्त प्रतिसाद केवढा लाभला ह्या गोष्टी सं. म. रंगभूमीच्या इतिहासात अवि-स्मरणीय ठराव्यात अशाच आहेत.)

हे झाले खाजगी क्षेत्रातील कार्यक्रम–पण ज्याला सरकारी वा सार्वजनिक क्षेत्र म्हटले जाते तेथील आयोजकांनाही ह्याच राजमार्गाने जावेसे वाटावे याचीही पार्श्वभूमी समजून घेतल्यास ते नाट्यसंगीताला न्याय देणारेच ठरेल. नाट्य, नृत्य, चित्रपट इ. कलाक्षेत्रात महनीय कामगिरी बजावलेल्यांना राज्य पुरस्कार देताना महाराष्ट्र सरकारने निमंत्रित अभ्यागतांच्या रंजनार्थ जो सांस्कृतिक कार्यक्रम आयोजित केला त्यांत आजच्या सात–आठ लोकप्रिय गायक–नट–नटींनी नाट्यगीते सादर केली व एकूण कार्यक्रमात त्याचा वाटा सिंहाचा होता. त्याने नाट्यप्रेमिकांना खुषीने माना डोलावयास लावल्या.

सं. सौभद्र, शारदा, संशयकल्लोळ, स्वयंवर, मानापमान किंवा एकच प्याला अशा काही जुन्या निवडक नाटकांचे प्रयोग आज-मितीसही अधूनमधून आयोजित केले जात असल्याचे आपण पाहतो.

एखादे वेळी नवे गद्य नाटक गर्दी खेचीत नाही; पण हे प्रयोग मात्र **House Full** ठरतात. ते त्यांच्या प्रयोगविशेषासाठी की कथा नाविन्यासाठी ? मुळीच नाही. हुकमी पानासारखे त्यांचे संगीत हेच त्याचे एकमेव कारण असते. (इतके की संगीत नाटकातील पदे गाणारा नट जर श्रेष्ठ दर्जाचा असेल तर त्याच्या रुपाकडे वा अभिनयाकडे सहानुभूतीने पाहण्याची तयारीही प्रेक्षक करतात) ह्या नाटकांतील संगीताने मराठी मनांवर जी अमर्याद मोहिनी पिढ्यानू पिढ्या टाकली व टिकविली आहे. ती चालू क्षणीही यत्किंचित्सुद्धा कमी झालेली नाही, त्यांच्याच जोडीला सध्या मंदारमाला, मत्स्यगंधा, ययाति–देवयानी, कटचार काळजात घुसली ह्या गेल्या २५ वर्षांतील (व 'लग्नाची बेडी,' 'कुलवधू' ह्या थोड्या तत्पूर्वीच्या) संगीत नाटकांचे प्रयोग होतात ते सुद्धा त्यांच्या संगीत-वैशिष्ट्यामुळेच.

नाणावलेल्या मराठी ख्याल गायकांचे सार्वजनिक जलसे बैठकी नेहमीच अधूनमधून सर्वत्र होत असतात. पण त्यांना (तोंडी लावण्यासाठी) नाट्यगीतांची चवदार कोशिंबीर का बरे लागते ? आणि जमलेला श्रोतृवृंदही नाट्यगीतांचा आग्रह गायकाला का करीत असतो बरे ? तसेच शनिवारी रात्री राजधानीतून ध्वनिक्षेपित केले जाणारे अशा गायक–गायिकांचे शास्त्रीय संगीताचे राष्ट्रीय कार्य-क्रमही ह्याला अपवाद होऊ शकलेले नाहीत हेही ह्या संदर्भात लक्षात घेतले जावे.

आजकाल निघत असलेल्या संगीताच्या शेकडो ध्वनिमुद्रिकां-मध्येही रागदारी चीजा, चित्रपटगीते, भावगीते, भक्तिगीते यांच्या बरोबरीने नाट्यगीतांच्या ध्वनिमुद्रिका यांची निर्मिती व अधिक खप असतो. आणि संख्या, लोकप्रियता व गुणवत्ता यांच्या बाबतीत त्या इतरांपेक्षा मुळीच कमी नसतात. ख्याल गायकीचे शास्त्रीय संगीत हे एखाद्या आदरणीय ज्येष्ठ विद्वानासारखे असते तर नाट्य-संगीत हे एखाद्या तरुण, आकर्षक, सुंदर ललनेसारखे असते.

एवढेच नव्हे तर केवळ 'नाट्यसंगीताचा'चे खास कार्यक्रमही (पैकी काहीवेळा तर स्पेशल जनता प्रोग्राम') वरचेवर आयोजित केले जाताना दिसतात. दर्जेदार संगीत नाटकांच्या प्रयोगांच्या द्वारा नाट्यरसिकांची भूक भागत नाही हे जाणूनच असे कार्यक्रम घडवून आणले जातात. त्यात कालचे ख्यातनाम, आजचे लोकप्रिय आणि आणि उद्याचे उदयोन्मुख गायक नटनटी उत्साहाने हजेरी लावतात. 'यक्षगंधर्वांनी हेवा करावा अशा देवदुर्लभ गंधर्वयुगाचे धुंद करणारे नाट्यसंगीत' अशा शब्दांनी जाहिरातीत त्यांचे वर्णन केले जाते. नाट्यसंगीताचे हे कार्यक्रम हमखास यशस्वी होतात. त्यांची तडाखेबंद तिकीटविक्री होते. ह्याचा अर्थ हाच की नाट्यसंगीताची जबरदस्त मोहिनी मराठी मनांवर अद्याप कायम आहे आणि प्रकर्षाने आकृष्ट करून घेण्याचे तसे सामर्थ्यही त्या संगीतात खच्चून भरलेले आहे हे मानावे लागते.

★ अशा ह्या नाट्यसंगीतात नैपुण्य संपादन करून नावलौकिक कमावलेल्या व कमावणाऱ्या कलाकारांची संख्यासुद्धा सध्यासारखी वाढत आहे. ही नाट्यसंगीताच्या लोकप्रियतेची व लोकमान्यतेची नवी पावती आहे.

★ पुढील श्रेयनामावली (ती पुर्ण आहे असे मात्र नव्हे) पुरेशी बोलकी आहे :– सर्वश्री राम मराठे, उदयराज गोडबोले, विश्वनाथ बागुल, नूतन गंधर्व दामले, प्रकाश घांग्रेकर, प्रसाद सावकार, भालचंद्र पेंढारकर, छोटा गंधर्व, प्रभाकर कारेकर, शरद जांभेकर, रामदास कामत, सुरेश हळदणकर, जयराम शिलेदार, अरविंद पिळगावकर, रतिलाल भावसार इ. इ. (आणि जितेंद्र अभिषेकीही) सर्वश्रीमती जयमाला शिलेदार, आशा खाडिलकर, फैय्याज, निर्मला गोगटे, रजनी जोशी, बकुल पंडित, ज्योत्स्ना, मोहिले, मधुवंती दांडेकर, सुमती टिकेकर, आशालता वाफगांवकर, मीनाक्षी (शिरोडकर), कीर्ती व लता शिलेदार, सुहासिनी मुळ-

गांवकर, ज्योत्स्ना भोळे, क्षमा बाजीकर, सुमन वरेरकर, इंदिरा खाडिलकर, नलिनी चोणकर, नीलाक्षी जुवेकर, मालिनी राजूरकर इ. इ. यांच्यातील बहुसंख्य कलाकार गेल्या २५ वर्षांतच पुढे आलेले आहेत.

ह्या संदर्भात लक्षात येणारी आणखी एक लक्षणीय घटना म्हणजे कुमार गंधर्वांसारख्या अखिल भारतीय पातळीवरील अव्वल दर्जाच्या लोकप्रिय ख्याल गायकालाही मराठी नाटचसंगीताचा प्रभाव व गुणवत्ता यांनी वश केले. ' मला समजलेले बालगंधर्व ' हा त्यांचा नाटचसंगीतांचा नवा उपक्रम म्हणजे शास्त्रीय, ख्याल गायकीने सुगम ललित मराठी नाटचसंगीताला केलेला मानाचा मुजराच होय.

१९५७ पासून राज्य सरकारही दरसाल वार्षिक नाटच-महोत्सवाबरोबर स्वतंत्र संगीत नाटचमहोत्सवही (स्पर्धारुपाने) आयोजित करू लागलेले आहेत. दिल्लीसारख्या दूरस्थ स्थळी अलीकडे संगीत नाटके व नाटचसंगीताचे कार्यक्रम पोहोचले आहेत. आता हे लोक इंग्लंड–अमेरिकेपर्यंत गेलेले आहेत. गद्य–नाटकांपेक्षा संगीत नाटकात काही वेगळे व थोडे जास्त आकर्षण वाटते व नाटच-रसिकांना संगीत नाटके व नाटचसंगीत अवश्य हवे आहे (कारण त्यांना ते हवेहवेसे वाटते) म्हणून वरील सर्व नवे उपक्रम अस्तित्वात आलेले आहेत याबद्दल शंका उरत नाही.

आजकाल आकाशवाणी संगीतप्रेमिकांची भूक भागविण्यासाठी भरपूर प्रमाणात संगीत ऐकवीत असते. पण त्यांतही शास्त्रीय संगीताच्या जोडीने ध्वनिमुद्रित नाटचसंगीतही असते. 'श्रोत्यांची आवड ' (व निवडही) लक्षात घेऊनच केले जाते.

मराठी रंगभूमीचे सौभाग्य व सद्भाग्य असे की गेल्या साठ–पाऊणशे वर्षांच्या कालावधीत जी शेकडो नाटचगीते (तेव्हाची पदे) अभिजात ठरून अमर झाली आहेत (त्यात गेल्या २५ वर्षांतील नव्या नाटचगीतांचाही योग्य वाटा आहे ही अभिमानाचीच गोष्ट

होय) त्यांच्यापैकी काही निवडक गायक–गायिकांची लोकप्रिय झालेली नाटचगीते त्यानंतर दर पिढीतील नवे गायक–गायिका अहमहमिकेने (बैठकीत आणि ध्वनिमुद्रिकांतूनही) गात आले आहेत. पुस्तकांच्या आवृत्त्यांप्रमाणे गाण्यांच्या ह्या ध्वनिमुद्रित आवृत्त्याच होत.

घोडा का अडला, भाकरी का करपली इत्यादी सर्व गोष्टींचे जसे एकच व एकमेव कारण असते त्याचप्रमाणे येथवर उल्लेख केलेल्या, वरील सर्व मुद्यांच्या मागे एकच व एकमेव रहस्य आहे व ते म्हणजे आपल्या संगीत नाटकांतील मनोहारी नाटचसंगीत हेच होय, आणि अशा ह्या स्वतंत्र, आगळ्या नाटयसंगीताचे बलवत्तर आकर्षण मराठी मनावर आहे. नाटयसंगीताने कैक पिढ्यांत मराठी मनाला असे घट्ट पकडीत ठेवले आहे की ते आकर्षण खरोखरी अमरच वाटावे–वाटते.

संगीत नाटक आणि नाटचसंगीत

संगीत नाटकाच्या वाटचालीचा विचार करू लागले म्हणजे ध्यानी येते की ज्या नाटकात संगीत असते त्याला ' संगीत नाटक ' असे म्हणणे आणि अर्थातच त्या नाटकातील संगीताला नाटयसंगीत म्हणणे ह्या दोन्ही शब्द संहती एकमेकांच्या अगदी नजिकच्या नातेवाईक असल्या किंवा त्या एका रक्ताच्या असल्या तरी तसे समीकरणात्मक कथन बरेच जुजबी, केवळ प्राथमिक, मर्यादित अर्थाचे व केवळ पृष्ठभागापुरतेच संबंधित दिसते.

खानदानी वृत्तीच्या कर्त्यासवरत्या पुरुषामुळ ज्याप्रमाणे त्या घराची प्रतिष्ठा, कुटुंबाचे नाव व घराण्याचा लौकिक वाढतो, त्याची पातळी उंचावते, त्याप्रमाणे दर्जेदार श्रुतिमनोहर नाटच-संगीतामुळे नाटचकृती जेव्हा ' संगीत नाटक ' म्हटली व मानली जाते तेव्हा तिलाही तसाच लौकिक, प्रतिष्ठा प्राप्त होत असते. गंधर्वकाळी नाटकांच्या जाहिरातींच्या हस्तपत्रकांत, वृत्तपत्रातील त्यांच्या जाहिरातीत आणि जाहिराती म्हणून ठिकठिकाणी ठेवलेल्या

कापडी, रंगीत फलकांवर जेव्हा 'संगीत सौभद्र,' 'संगीत स्वयंवर' इ. इ. लिहिलेले असे तेव्हा नाटचनामातील त्या 'संगीत' ह्या शब्दात जणू अशी एक समर्थ शक्तीच भरलेली वाटे की तिच्यामुळे नाटचरसिक अक्षरशः भारले जात. आकृष्ट केले जात ते नाटक म्हणजे नाटचकथेत विणलेल्या संगीताच्या साहचर्याने वजनदार बनलेली एक संभावित नाटचकृती असे तिचे भले दिव्यरुप प्रेक्षकांच्या मनःचक्षंपुढे उभे राही.

त्याकाळी नाटचसंगीत हा आजकालचा रुढ जोडशब्द जन्मास आला नव्हता. सुशिक्षित लोक बोलताना व लिहिताना त्यांचा उल्लेख पदे म्हणून करीत. तर सामान्य माणसे त्यांना (नाटकातली) गाणी म्हणत. नाटचनामामागील तत्कालीन संगीत ह्या शब्दाला, नाटकाच्या संदर्भात पदे, पदांची शब्दरचना, यांच्यातील साहित्यिक झिलाईच्या तरल कल्पना, पदांना लावण्यात आलेल्या सुंदर, आकर्षक चाली (राग, ताल इ. सह), ती पदे गाणारे गायक नट, त्या नटांची संगीत कलात्मक कुवत आणि संगीतप्रेमी व नाटचलोलुप श्रोत्यांच्या मनमानसांवर साकल्याने होणारा सम्यक परिणाम असा व्यापक स्थूलार्थ अभिप्रेत असे.

अर्वाचीन नाटचसंगीत ह्या शब्दालाही तुलनेने तसाच व्यापक अर्थ प्राप्त झाला आहे. कारण नाटचसंगीत म्हटले की सुद्धा अनेक संबंधित संकल्पनांचा समावेश आजच्या नव्या तदर्थविषयक दृष्टि-कोणात होऊ लागला आहे. पण त्या संबंधित कल्पना वेगळ्या आहेत. आताही पदे (किंवा नाटचगीते म्हणा हवे तर) समाविष्ट असलेल्या नाटकांच्या नांवामागे संगीत हा शब्द अधूनमधून आढळत असला तरी त्या नाटचसंगीताचा अर्थबोध, पूर्वापार स्थूलाकडून आधुनिक विशेषाकडे सरकत चाललेला, संक्रमित होत असलेला जाणवतो.

नाटक गद्य न राखता ते संगीत ठेवण्यामागील नाटककाराचा विशिष्ट उद्देश, संबंधित नाटचकथेत संगीतानुकूलतेसाठी असलेली पार्श्वभूमी, तिचे प्रमाण, पदाची संख्या, त्यांच्या जागांची इष्टा-

निष्टता, त्यांच्या चालींची प्रसंगानुकूलता व रसपोषकता, त्या पदामुळे कथानकाला खंड पडून रसविघ्न निर्माण होते काय आणि सबंध नाटकाच्या एकत्रित परिणामाला ते नाट्यसंगीत पूरक ठरले आहे काय असे अनेक नवे विचार निर्माण झाले आहेत व ते जुन्यांच्या जागी आलेले नसून त्यांच्याबरोबर अधिक आहेत. (म्हणजे नटाचा गाता गळा, पदाची चाल, इ. जुन्या कसोटचा अभिप्रेत आहेतच.)

आणखी एक दृष्टिकोण. संगीत नाटकात नाट्यसंगीत त्याचा एक भाग म्हणून समाविष्ट असते. म्हणजे ते त्याचा एक पूरक घटक ठरते. संगीत नाटक म्हटले म्हणजे त्याच्यात संगीताबरोबर नाटक (नाट्य) ही आलेच. (हा विचार पूर्वकाळी तितकासा जागृत नव्हता. आता तो कृतिरुपात अपेक्षित असतो.) पण नाट्यसंगीत म्हटले म्हणजे मात्र नाटक आणि संगीत हे दोन्ही विचारात घेतले न जाता नाटकातले संगीत असेच समजले जाते. यावरून नाट्यसंगीत या शब्दातील अर्थ संगीत नाटक शब्दाच्या मानाने संकुचित, मर्यादित ठरतो. दोहोंत नाटकातील संगीताबद्दलचे विचार सूचित होतात एवढीच समानता असेच मग म्हणावे लागते.

केवळ नाटकाकडेच नव्हे तर ते नाटक संगीत असल्यास त्याच्या संगीताकडेही अत्यंत वास्तव व वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणातून पाहण्याची व ते पारखण्याची जाण आजकाल सर्वसाधारण सुशिक्षित प्रेक्षकांच्या अंगी आलेली आहे. साहजिकच त्याच्या अशा आशा–अपेक्षांच्या कसोटीला उतरणाऱ्या, टिकणाऱ्या संगीत नाटकालाच तो मानतो व आश्रय देतो. गेल्या २५ वर्षांत किंबहुना दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या गेल्या तीन दशकांत मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटके तत्पूर्वीच्या काळाशी तुलना करता अथवा त्या काळात रंगमंचावर आलेल्या एकूण गद्य नाटकांच्या तुलनेने अत्यल्प प्रमाणात आली व त्याहूनही कमी टिकली याचे एक कारण हे आहे.

त्याच कालावधीत व्यक्तिजीवनाला, समाजातील वाढत्या उद्योग प्राधान्यामुळे गतिमानता, वेग आला व सामान्य नागरिकही

अधिक चौकस , चोखंदळ आणि विचारपूर्वक निवड करून वागणारा झाला. परिणामी सामाजिक, राजकीय क्षेत्रांप्रमाणे कलाक्षेत्रांतही त्याचे प्रत्यंतर दिसून आल्याविना राहिले नाही.

संगीत नाटके मागे पडली (पुढे चालू)

येथे एखाद्याच्या मनात एक प्रश्न येण्यासारखा आहे की नाट्य-संगीताच्या अंगी जर स्वत:ची एवढी मौलिक कलात्मक गुणवत्ता व कमालीची आकर्षणशक्ती आहे तर मग गेल्या २५ वर्षांत मराठी रंग-भूमी विविध अंगांनी प्रगत पथावर असूनही ह्या कालावधीत संगीत नाटके मागे का पडली ? त्यांची संख्या का घटली ? आपल्या पूर्वीच्या लोकप्रियतेच्या शिखरावरून खाली का घसरली ? पूर्वी तर संगीत नाटकांचीच संख्या जास्त असायची ; त्यांचे प्रयोगही जास्त व्हायचे आणि ते यशस्वी व गल्लाभरूही ठरायचे. गद्य नाटकमंडळयांना संगीत नाटकमंडळयांशी सामना द्यावा लागायचा ; स्पर्धा करावी लागे. असे असताना गद्य नाटकांनी मराठी रंगमंचाच्या तंबूतली सर्व जागा ऐसपैसपणे व्यापून टाकून संगीत नाटकांना जणू चोरटेपणे कसेबसे केवळ उभे राहण्याइतकीच जागा सध्या उरू दिली आहे हे कसे काय ?

सकृद्दर्शनी स्थूल दृष्टीला बाह्यत: दिसणारे दृश्य असे असले तरी सत्य स्थिती त्याहून भिन्न आहे. संगीत नाटकाचे लेखन व त्याचे प्रयोग गेल्या २५ वर्षांत रोडावले असे जरी दिसले तरी तुलनेने गद्य नाटकांचे लेखन व प्रयोग ह्या कालावधीत अभूतपूर्व प्रमाणात वाढले ही वस्तुस्थिती असल्यामुळे केवळ दृश्यमान स्थितीवरील निष्कर्ष बरोबर म्हणता येत नाहीत. शिवाय संगीत नाटके मागे पडण्यामागे खरे म्हणजे बाह्यकारणेच कारणीभूत ठरत आहेत.

संगीत नाटकाच्या प्रयोगाला गद्य नाटकाच्या प्रयोगापेक्षा जास्त वेळ लागतो हे प्रथम ध्यानी घ्यावे. आजकाल जमाना तर असा पातला आहे की पहाटेपर्यंत चालणारी (आणि 'प्रिये पहा रात्रीचा समय सरूनी येत उष:काल'ची प्रत्यक्षात अनुभूती देणारी) नाटके करून

कसे चालणार ? प्रेक्षकांची उपस्थिती भरपूर प्रमाणात हवी असल्यास त्यांना घरी परतण्यासाठी वाहनव्यवस्था आहे की नाही याची जाणीव ठेवणे आता आयोजकांना अपरिहार्य होऊन बसले आहे. शेवटची लोकलगाडी किंवा बस सुटण्यापूर्वी नाटकाचा प्रयोग संपवायलाच हवा हे बंधन स्वीकारण्यासाठी संगीत नाटकाचा संपूर्ण कालावधी ३ ते ३॥ तासांपेक्षा जास्त असून चालत नाही. (म्हणजे त्याची कालमर्यादा एका बोलपटाच्या वेळेइतकीच असावी लागते.)प्रेक्षकांना जितके जास्त व दर्जेदार नाट्यसंगीत पुरवावे तितका जास्त कालावधी प्रयोगाला लागणार (पुन्हा once more चीही भीती (!) म्हणजे संगीत नाटकांच्या मार्गावर सामाजिक जीवनातील विद्यमान परिस्थितीने (समाजघटकांच्या मनांनी नव्हे) जणू No entry असाच फलक लावून ठेवला आहे म्हणायचे !

दुसरे व तितकेच महत्त्वाचे कारण म्हणजे गद्य नाटकात काम करण्यासाठी (प्रशिक्षित वा तसेच) हौशी तरुण केवळ नाट्यकलेच्या प्रेमा (मोहा)पायी अथवा मिरवण्याची स्वाभाविक लालसा असणारेही तरुण आजकाल पैशापासरी उपलब्ध असले तरी संगीताचा थोडाफार अभ्यास केलेले आणि गोड गळा, गोडवा चेहरा व बांधेसूद शरीर-यष्टीचे तरुण व विशेषतः तरुणी ह्या मात्र अत्यल्प संख्यांकच असतात तालीम देऊन होतकरू नट अभिनयाच्या बाबतीत चटकन तयार करता येत असला तरी संगीताची संथा देण्याचा श्रीगणेशा करण्या-पासून जर सुरूवात असेल तर चार महिन्यांनी रंगभूमीवर अवतर-णाऱ्या नाटकाला चार वर्षेही लागतील. महोत्सवात अथवा वार्षिक नाट्यस्पर्धेत नाटके सादर करणाऱ्या संस्थांना एखादी गाणारी मैना मिळवणे किती महादुरापास्त असते हे सर्वश्रुत आहेच.

ह्या दोन्ही कारणांचा परिणाम साकल्याने असा झाला आहे की प्रथम संगीत नाटकासाठी नटनटी मिळणे – मिळवणे अवघड बनते. कष्टपूर्वक प्रयत्नांनी तशा व्यक्ती मिळवून संगीत भूमिकेसाठी अनुकूल व तयार केल्या तरी केवळ संगीतनाट्यप्रयोग म्हणून प्रेक्ष-

कांकडून पुरेसा उदार, निदान किमान आवश्यक तितका आश्रय मिळेल याची खात्री नसते. शिवाय संगीत नाटक म्हणजे आजच्या नव्या दृष्टीतून सुयोग्य असे नाटक लिहिणारे नवे नाटककार तरी किती आहेत ? त्यात पुन्हा संगीत नाटकाचे प्रयोग करणारे संघटक अशा कात्रीत सापडतात की वाद्यांच्या साथीसाठी कलाकार मिळवावे लागतात. पदे बसवून घ्यावी लागतात. यामुळे त्यांचा खर्च वाढत असला तरी नाटक केवळ संगीत आहे म्हणून त्याचे दर गद्य नाटका-पेक्षा जास्त ठेवूनही चालत नाही. तसे ते ठेवल्यास तिकिटविक्री करणारा दिवसभर माशा मारीत बसेल हेही दृश्य त्यांना भेडसावीत असते.

अशा व्यावहारिक बाह्य कारणांचा परिणाम संगीत नाटकां-वर झाला व होतही आहे. तथापि संगीत रंगभूमीचे, संगीत नाटकांचे आणि नाट्यसंगीतावरचे प्रेम, क्वचित वेडही मराठी नाट्यलुब्ध रसिकांच्या मनातून तसूभरही कमी झालेले नाही अशी अंतरींची सच्ची साक्ष आहे. नाट्य व संगीत ह्या दोन्ही ललितकला त्यांच्या जिवाला पूर्वीपासून प्यार आहेत आणि दोहोंचा सुंदर संयोग होऊन त्यांच्या तशा आगळ्या संमिश्र कलात्मक स्वरुपाचे सुख अनुभवायला मिळाल्यास त्यांना तो दुग्धशर्करा योग वाटतो. तो रसास्वाद लुटण्यात त्याचे पाऊल मागे कधीच नसते. अशी नाटके संख्येने थोडी असली तरी त्यांना ती हवीहवीशी वाटतात. तेंव्हा रसिकांना –

संगीत नाटके हवी आहेत (च)

संगीत नाटकांना कलाबाह्य तर म्हणता येत नाहीच पण त्यांना कालबाह्य म्हणण्याचा खटाटोपही व्यर्थ आहे. न जाणो संगीतयुक्त नाटकेच अधिक लोकप्रिय ठरत आहेत असा उलट प्रवाह सुरू झालेला पाहणे येत्या दहावीस वर्षांच्या आतच आजच्या पुरोगामी व पश्चिमाभिमुख प्रायोगिक नवनाट्य पुरस्कर्त्यांवर येईलही ! ह्या मंडळींनी तथाकथित पारंपारिकता म्हणून संगीत नाटकांना बाजूस सारून त्यांच्याशी पूर्णपणे संबंध तोडला आहे असेही नव्हे.

संगीताचा आश्रय कलात्मक परिणामासाठी अपरिहार्य असल्याने त्यांनी तो वेगळ्या स्वरुपात घेतलेला असतोच ही सत्य व सद्यस्थिती आहे.

पूर्वी सगळ्याच गोष्टी भाबड्या, सरळसोट, वस्तुस्थितीनिदर्शक व म्हणून प्रांजल–प्रामाणिक असत. लग्नपत्रिकेत 'शरीरसंबंध करणार अमक्याचे तमुक' असा मजकूर असे. आज पोषाखाप्रमाणे मायनेही बदलले आहेत. पूर्वी वृत्तपत्रातील जाहिरातीत, फलकांवर, हस्तपत्रकांत 'संगीत मानापमान, संगीत स्वयंवर, सं. सौभद्र' इ. इ. असे लिहिले छापले जात असे. आजच्या जमान्यात नाटक संगीत असले तरी त्यांना त्यांच्या नावामागे ह्या विशेषणाचा टिळा नकोसा झाल्याचे दिसून येते. आजकाल संपूर्ण व्यक्तिनामात ज्याप्रमाणे पितृनाम गाळले जाते त्याप्रमाणे नाट्यनामामागे 'संगीत' उपपद जोडलेले नसते. नाटकाची संगीतयुक्तता मग अभिनेत्यांच्या नावातून व इतर वर्णनशब्दांतून ओळखावी लागते. ह्या नकोशा उपक्रमामागे कोणत्याही प्रकारचे न्यूनगंड असण्याचे वस्तुतः काहीच कारण नाही व असल्यास तो टाळला पाहिजे.

तथापि त्या 'संगीत' शब्दाऐवजी नाटकांच्या पुस्तकात, त्यांच्या जाहिरातीत, प्रयोगात वगैरे ठिकाणी निराळ्या नामाभिधानाखाली संगीताचा आश्रय घेतलेला आढळतोच, सत्यनारायणाच्या निरनिराळ्या नावांप्रमाणे त्याला कोणी पार्श्वगायन म्हणतात (म्हणजे गायक पार्श्व असतो इतकेच), अन्य कोणी ध्वनिसंयोजन, ध्वनिसंकलन इ. इ. शब्द वापरतो. थोडक्यात, संगीताच्या कुबड्यांचा आधार घेतला जातोच. सरळ पुढच्या दाराने नेहमीप्रमाणे प्रवेश करण्याऐवजी मागील दाराने हे येणे झाले इतकेच, आणि मानवी कंठाऐवजी तांत्रिक यंत्रसाधनाचा गळा (कर्णा लावून) तेथे आला एवढेच. हल्ली तर प्रत्येक नाट्यप्रयोगाला संपूर्ण ध्वनिपट्टीची एक लंगोटीच नेसविली जात असते. तथापि हे सगळे नाट्यप्रयोगाची परिणामकारकता वाढविण्यासाठीच केले जाते. मग नाटकांत संगीत घालण्यामागे तरी दुसरा कोणता हेतू असतो ?

नाटकात संगीत अनैसर्गिक ?

ज्याला नाटप्रयोग म्हटले जाते त्याच्या आविष्कारपद्धतीत संगीतासारख्या बाह्य साधनाला व वेगळ्या कलेला स्थान असू शकत नाही, नाट्यात संगीताचा समावेश हा तत्त्वतः व मूलतः अनैसर्गिक होय अशी एक भूमिका आधुनिक दृष्टिकोणातून अलीकडे अधूनमधून मांडली जात असते. चालू, धावते, गतिमान कथानक संगीतामुळे खंडित होते, त्यांचा प्रवाह अवरुद्ध होतो असेही सांगितले जाते. पण संगीताच्या सहाय्याने रसिकाला तेथेच एकसमयावच्छेदेकरून आणखी एका वेगळ्या कलासुखाचा लाभ करून दिला असतानाच त्याद्वारा कथानकाचा सांधाही जुळविणे, पुढील घटनांना त्यांची दिशा सूचित करणे, किंवा मागील एखाद्या घटना–रहस्याची उकल करणे, भावी कटकारस्थानाचा सुगावा, उद्देश सांगणे अशा कितीतरी नाट्यांतर्गत घटक गोष्टी त्या नाट्यसंगीताच्या सहाय्याने साध्य केल्या जाऊ शकतात ह्याचे हवे तितके सबळ पुरावे मराठी रंगभूमीचा इतिहास देऊ शकेल. त्याकडे डोळस नजर टाकून आपणास जमत असल्यास ह्या मंडळींनीही त्यांचा तसा उपयोग करून घेण्यास कोणती हरकत आहे ? वृत्त, जाती, छंद आदींची माहिती नसताना अथवा वृत्तजातींमध्ये रचना करण्याची कुवत अंगी नसताना काव्य रचना कृत्रिम, अनैसर्गिक म्हणण्याचाच हा प्रकार होय.

मानवी मनाचे सहजोद्गार संगीतातून, पद्यातून प्रकट होणे यात अनैसर्गिक असे काहीच नाही. मनुष्याच्या मनावर एखाद्या गोष्टीचा उत्कट परिणाम एकदम, प्रकर्षाने झाला म्हणजे तो त्याच्या मुखावाटे पद्यसम शब्दरचनेतून, थोड्याफार लयबद्ध माध्यमातून व्यक्त होतो हे नैसर्गिक होय. महाकवी वाल्मिकीचे उदाहरण तर सर्वपरिचित आहेच. तो काय गद्य शब्दांचे परिच्छेद विणीत बसला तेव्हा ? आपल्या मनोवृत्ती खूप आनंदात असल्या म्हणजे आपण अनेकदा गुणगुणू नाही का लागत ? पोटच्या तान्हुल्याला खेळवताना वत्सल माता अंगाई गीतच म्हणते ना ? किंवा बालकांना झोपवण्या-

साठीही गद्याचा उपयोग न होता पद्याचा होतो ना ? ह्या सर्व गोष्टी काल्पनिक नाहीत की अनैसर्गिक नाहीत.

म्हणजे उत्स्फूर्त उद्गारांसाठी संगीत उपयुक्तच असते. जीवनात आणखीही कितीतरी प्रसंगी संगीताचा, पद्यमयतेचा, लयबद्धतेचा आश्रय केला जातो. मात्र नाटकाच्या बाबतीत नैसर्गिक-तेपेक्षा 'योजकः तत्र दुर्लभः' हीच खरी अडचण वा समस्या असावी. नाटकात संगीताचा समावेश करणे, संगीतासह नाट्य–लेखन वा नाट्यरचना करणे आणि त्या नाट्यसंगीतालाच साध्य न मानता, नाट्याच्या अपेक्षित परिणामकारकतेसाठी एक जादा, प्रभावी साधन मानणे यात अनैसर्गिक, कालबाह्य व कलाबाह्यही काही नाही.

संगीतामुळे परिणामकारकतेत वाढ :

कोणत्याही कलाकृतीने तिचा आस्वाद घेणाराला स्वतःबरोबर त्याच्या नकळत वाहून घेऊन जाणे व त्याच्या मनावर परिणाम करणे हा जसा त्या कलाकृतीचा एक जन्महेतू असू शकतो त्याच-प्रमाणे तिच्या यशस्वितेचीही ती एकच कसोटी वा साक्षही असू शकते. नाट्यकलेला अर्थातच ह्या सर्वसाधारण तत्त्वाला अपवाद असण्याचे कारण नाही. तेव्हा नाट्यकलेच्या द्वारा नाट्यकृतीचा परिणाम प्रेक्षकांवर झाला पाहिजे ही गोष्ट कोणत्याही परिस्थितीत व कालात गृहीत धरायला कसलीच अडचण नसावी. (मनोरंजनाची अंतिम अवस्था आस्वादकाला स्वतःबरोबर वाहून नेण्याच्या क्रियेत विलीन होते.) त्यावरून ओघानेच असे म्हणता येते की वरील ईप्सिते साध्य करण्यासाठी ज्या ज्या साधनांचा उपयोग करणे शक्य, आवश्यक व उपयुक्त असते त्यात संगीताला (मग ते कंठगत असो वा वाद्यप्रणित असो) स्थान (वा समावेश) नाकारण्याचे काहीच कारण नाही. ह्या साधनाचा उपयोग कलाकृतीच्या परिणामकारकतेसाठी कसा व किती करावा हे त्या कलाकाराच्या कुवतीवर (नाटकाच्या बाबतीत नाटककार, दिग्दर्शक व अभिनेते यांच्यांवर) अवलंबून राहील. नाटकात संगीताचा उपयोग सुयोग्य, प्रमाणशीर व

प्रसंगानुरुप आणि रसानुकूल असावा आणि संगीताच्याही शक्ती-स्वरुपाची जाण उपयोजकाला असून, त्यांचे भान सुटू नये एवढी पथ्ये बाळगली म्हणजे झाले.

सौभद्र, शाकुंतल, शारदा, स्वयंवर किंवा मानापमान इत्यादी नाटकांतील संगीत काढून घ्या आणि मग त्यांच्यांत काय व किती उरते हे बघा बरं. एवढेच कशाला, मूळ परकीय कल्पनेवरून रचलेल्या फाल्गुनरावाचा परिणाम वाढविण्यासाठी जेव्हा त्याला संगीत संशयकल्लोळचा साज चढविण्यात आला तेव्हा जणू परिसस्पर्श होऊन आपल्या रंगभूमीवर शंभर नंबरी सोने झाले ही तहत आजवर सत्य राहिलेली साक्ष काय सांगते ? गद्य नाटकाला नंतर संगीताचा साज चढवून त्याला यशस्वी करण्याचा अथवा त्याच्या यशात भर घालण्याचा तो तत्कालीन उपक्रम आजवरही चालू आहे. गेल्या २५ वर्षांतही काही गद्य नाटकांवर नंतर असा संगीताचा कायाकल्प करण्यात आला. हे सर्व याप्रमाणे का करण्यात येत गेले याचा विचार व्हावा. अतिरेकी संगीताचे अपकर्षक दुष्परिणाम ओळखल्यावर प्रमाणित व रसानुकूल संगीत घालून आपापल्या नाटकांची यशस्विता (अर्थात परिणामकारकताही) वाढविण्याचे प्रयत्न कितीतरी झाले आहेत अशी उदाहरणे थोडीथोडकी नाहीत.

नाट्यमन्वंतरने आंधळ्यांची शाळा ह्या आपल्या (कै. वर्त-कांच्या) पहिल्याच नाटकात फक्त दोनच (क्वचित तीनही) प्रसंगा-नुरुप व रसानुकूल गीते घालून नाटकाचे यश वाढविले, ते अधिक लोकप्रिय केले. तो उपक्रम मराठी नाट्येतिहासात मैलाच्या दगडा-सारखा ठरला आहे (१९३१–३५) त्यानंतरच्या दोन तपांत नाट्य-निकेतनने (१९४१ ते ६५). आपल्या बहुतेक सर्व नाटकांत असेच माफक, आकर्षक संगीत घालून रंगभूमीच्या पडत्या व प्रतिकूल काळात मराठी संगीत नाटकांची लोकप्रियता व रसवत्ता टिकविण्याचे यशस्वी प्रयत्न व प्रयोग सतत जाणिवेने केले. कै. मामा वरेरकर यांचे 'भूमिकन्या सीता' हे नाटक अधिक प्रभावी व यशदायी करण्या-साठी श्री. रांगणेकरांनी श्री. ग. दि. माडगूळकर यांचेकडून पद्यरचना

करवून घेऊन आणि कै. स्नेहल भाटकर यांचे अतिशय मनोज्ञ संगीत देऊन ते नाटक नंतर खूपच यशस्वी केले. (१९५८) हे ह्या पावशतकातील उदाहरण अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे आहे.

विद्यमान पिढीचा संगीत नाटककार :

संगीत हे नाटकाचे एक बलस्थानही असू शकते हे प्रस्थापित सत्य विद्यमान पिढीत प्रकर्षानें जाणले व त्याप्रमाणे सातत्याने धीटपणे कृतीही करीत राहिलेले असे एकमेव नाटककार म्हणजे श्री. विद्याधर गोखले. ज्यांना रुढ सार्थतेने 'संगीत नाटके' म्हणता येते ते आजकाल फक्त त्यांच्याच नाटकांना (इतरांचे एखादे दुसरे तसे नाटक रंगमंचावर येते) जुन्या संगीत नाटकांची व नाटककारांची परंपरा पिढीत जर कोणी पुढे चालविली असेल तर तीही त्यांनीच.

इ. स. १८८० ते १९५० हा ७० वर्षांचा कालखंड एका ख्यातनाम नाट्यसमीक्षकाने अनुक्रमे सर्वश्री किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, गडकरी, खाडीलकर, अत्रे व रांगणेकर ह्या सात मातब्बर नाटककारांच्या वाट्याला प्रत्येकी एकेक दशक वाटून दिला आहे. त्याच ऐतिहासिक समीक्षापद्धतीनें असेही म्हणता येते की १९६० ते ७० हे दशक (५० ते ६० ह्या दशकात गैरहजेरी जाणवते) यशस्वी संगीत नाटककार म्हणून अनभिषिक्तपणे श्री. गोखले यांच्याच वाट्याला निर्विवादपणे जाते. वास्तविक त्या नंतरच्याही दशकावर त्यांचाच हक्क बव्हंशाने पोचतो. पौराणिक व सामाजिक अशा दोन्ही विषयांवर त्यांनी आपली संगीत नाटकें, त्यांच्या पूर्वसूरींप्रमाणे लिहिली आहेत. जय जय गौरी शंकर, पंडितराज जगन्नाथ, मेघमल्हार, मंदारमाला, मदनाची मंजिरी, सुवर्णतुला, स्वरसम्राज्ञी व रुपमती इ. त्यांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर पुन्हा एकवार संगीत नाटकांना टवटवी आणली. पूर्वीच्या वैभवकालीन समृद्ध रंगभूमीची झलक त्यांनी नाट्यरसिकांना दाखविली.

पुरेशा दर्जेदार संगीत नाटकांच्या अभावी नाट्यप्रेमिकांना जुन्याच गाजलेल्या संगीत नाटकांच्या प्रयोगांवर आपली संगीततृष्णा

भागवून घ्यावी लागत असे. मग कुठे 'एकच प्याला' चा जनता शो पाहा, नाही तर एखाद्या संयुक्त नटसंचात किंवा एखाद्या महोत्सवात लग्नाची बेडी किंवा रंगमंचावर अभिजात ठरलेल्या अन्य एखाद्या संगीत नाटकाच्या प्रयोगाला जा असे त्यांना करावे लागे. त्यांची संगीत नाटकांची अतृप्त तृष्णा भागविण्याचे पुष्कळसे श्रेय श्री. विद्याधर गोखले यांच्याकडेच जाते. त्यांची काही संगीत नाटके जशी लोकप्रिय ठरली आहेत त्याचप्रमाणे अनेक नाटकांतील त्यांच्या पदांनाही, म्हणजेच त्या नाट्यसंगीताला, पूर्वीच्या काही अभिजात पदांच्या बरोबरीने लोकप्रियता लाभली आहे. संगीत नाटकांच्या व नाटककाराच्या यशाच्या कसोट्या ह्याच होत.

लेखकांनाही संगीत नाटकाचे आकर्षण :

बारकाईने पाहिल्यावर असेही आढळून येते की केवळ प्रेक्षकांमध्येच संगीत नाटकाचे प्रेम व आकर्षण आहे व अद्याप ते टिकूनही आहे एवढेच नव्हे, तर ह्या पाव शतकाच्या कालावधीत कितीतरी प्रथितयश लेखकांनाही संगीत नाटके लिहिण्याचा मोह मुळीच आवरता आलेला नाही. किंबहुना रंगभूमीवर राजवैभवी वातावरण निर्माण करण्यास आणि 'मखमली पडदा' ह्या शब्दातून प्रतीत होणाऱ्या पारंपारिक संकल्पनांना शोभण्यास जर खरी कोणती नाटके योग्य, अनुरुप ठरत असतील तर ती संगीत नाटकेच होत असाच कौल जणू त्यांच्या मनांनी पूर्णपणे दिला असावा असे अवश्य मानता येते. संगीत नाटककारांच्या श्रेयनामावलीत, त्या गौरवास्पद बिरुदावलीत आपलेही नाव समाविष्ट होऊन शोभावे, उरावे अशी मोहिनी अनेक नाट्यलेखकांच्या मनावर पडली असली पाहिजे असे निश्चित अनुमान करता येते. याशिवाय गेल्या २५ वर्षांत व आजही संगीत नाटकांचा चाहता वर्ग मोठ्या प्रमाणात आहे व त्याचे समाधान करण्याइतपत संगीत नाट्यांचे ताट त्याच्यापुढे ठेविल्यास तो त्याचा रसास्वाद चवीने घेतो-घेईल, उदार आश्रय देईल याची

खात्रीही अशा (संगीत) नाट्यलेखकांना व नाट्यनिर्मात्यांना आहे असेसुद्धा मानता येते. कसे ते पाहा—

संगीत नाटककारांच्या अव्वल पिढीनंतर रंगभूमीवर आलेली आ. अत्रे यांची कित्येक नाटके संगीत होती. रांगणेकरांच्या स्वतःच्या आणि त्यांनी नाट्यनिकेतनतर्फे रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकांतही बहुसंख्य प्रमाण संगीत नाटकांचेच होते. अलिकडे बाळ कोल्हटकरांच्या बऱ्याच नाटकांत संगीत (आणि पार्श्वगायन, पार्श्वगायक इ.) असते. ह्याच कालावधीत एक यशस्वी नाटककार म्हणून नावलौकिक प्राप्त झालेल्या पुरुषोत्तम दारव्हेकरांचे पहिले पुरस्कारपात्र नाटक (चंद्र नभीचा ढळला, १९६१ मधील काही) आणि (कट्यार काळजात घुसली, १९६८) हे अतिशय दर्जेदार व आधुनिक टीकादृष्टीलाही दोष सापडू न शकणारे नाटकही संगीतच होते (व आहे.)

याशिवाय साहित्याच्या अन्य शाखाक्षेत्रात नावारुपास चढलेल्या अनेक प्रतिभावंतांनीही संगीत नाटकांना हात घातला असल्याची गेल्या २५ वर्षांची साक्ष आहे. श्री. शिरवाडकरांचे 'ययाति—देवयानी,' श्री. रणजीत देसाईचे 'हे बंध रेशमाचे' श्री. कानेटकरांचे 'मत्स्यगंधा' ही काही निवडक, यशस्वी व उल्लेखनीय उदाहरणे होत. प्रथितयश गद्यलेखक कै. पु. भा. भावे यांची तीनही नाटके संगीतच आहेत (विषकन्या—१९४२, 'स्वामिनी' १९५६ व 'पडछाया' १९६०) याशिवाय सौ. ज्योत्स्ना भोळ्याचे 'आराधना,' श्री. बापुराव माने यांचे 'आंधळी कोशिंबीर', श्री. शिरगोपीकरांचे 'सोन्याची द्वारका' श्री. जगदीश दळवींचे 'लावणी भुलली अभंगाला', आणि आ. अत्रे यांचे 'प्रीतिसंगम' ही सर्व नाटके तशी अलीकडचीच (व गेल्या २५ वर्षांतीलच). एक अगदीच वेगळे म्हणजे श्री. जया दडकर यांचे 'काय वाट्टेल तें' हे दोन अंकी नृत्यनाट्य.

गेल्या पिढीतील नानासाहेब गोखले, बॅ. खाजगीवाले, नागेश जोशी ही नाटककार मंडळी संगीत नाटकाचीच पुरस्कर्ती होती हे त्यांच्या नाटकांवरून कळून येते. ज्या काही लेखकांनी इतर लिखाण

बरेच करून हौसेने नाट्यप्रकार हाताळला त्यांनी लिहिलेले एखाद–दुसरे नाटकही संगीतच होते असाही पुरावा असून तो लक्षणीय म्हणावा लागतो. अशा लेखकांत सर्वश्री ह. वि. देसाई, मो. द. ब्रह्मे, डॉ. वर्टी, शं. ना. बर्वे, मुक्ताबाई दिक्षित, वि. वि बोकील, शामराव ओक, ह. रा. महाजनी इ. कितीतरी विद्यमान व कालवश लेखकांचा समावेश आहे. हे सगळेजण गेल्या २५ वर्षांतलेच.

वरील दोन्ही–तिन्ही प्रकारांत उल्लेख केलेले लेखक व त्यांची संगीत नाटके लक्षात घेता, वर्तमानकाळ व वातावरण बाह्यतः प्रतिकूल दिसत असले तरी संगीत नाटकांची परंपरा अखंडित राहून ती वेल पुन्हा बहरास येईल व छानदार सुगंधी फुले देईल असा आशावाद साधार वाटतो. ह्या आशावादाला बळकट पुष्टी मिळते ती स्वतः संगीत नाटककार असलेले, मराठी रंगभूमीचे आजचे एक ज्येष्ठ भाष्यकार श्री. वसंत शांताराम देसाई यांच्या वजनदार मताची. ते म्हणतात, ‘ चांगल्या नाटकाच्या यशस्वितेला संगीत आवश्यकच आहे असे म्हणता आले नाही तरी नाटकाची लोकप्रियता वाढविण्यास ते उपयुक्त ठरले एवढे खरे. प्रसंगानुकूल व रसपोषक संगीत हे केव्हाही नाटकाला उपकारक ठरते. खाडिलकर व गडकरी यांनी गद्य नाटके लिहिल्यावर व ती लोकप्रियही झाल्यावर ते संगीत प्रांतात उतरले. तेव्हा संगीत जोडल्याने नाटकाच्या परिणामकारकतेत भर पडते. त्यानंतरच्या काळात अत्रे, रांगणेकर, बेडेकर यांनीच नव्हे तर दारव्हेकर–कोल्हटकर वगैरेंनी हेच केले नाही काय ?’

श्री. देसाई तेवढ्यावरच न थांबता पुढे लिहितात की, ‘ प्रदीर्घ गद्य संवादाने हृदयातला भाव जेवढा व्यक्त करता येत नाही तेवढा तो पदाने करता येतो. ‘ मूर्तीमंत भीती उभी ’ (शारदा) ‘ उगीच का कांता ’ (सरोजिनी) ‘ दे हाता शरणांगता ’ (धैर्यधर) किंवा ‘ बघू नको मजकडे ’ (सिंधू) ही त्यांची काही निवडक उदाहरणे होत. ’

तेव्हा हे तत्त्व कालाबाधित होय. कदाचित आजच्या नाटककारांना ते साधत नसेल अथवा नाट्यनिर्मात्यांना ते व्यवहार्य व किफायतशीर वाटत नसेल म्हणूनच केवळ असा बोभाटा असावा.

तथापि ती तक्रार रसिक प्रेक्षकांची नाही हे लक्षात घ्यावे. चांगले नाट्य संगीत त्यांना ऐकायला मिळाले तर ते काय नको असते ! खाणावळवाल्याने त्याच दराच्या जेवणात एखादी जास्त भाजी अथवा नवी कोशिंबीर दिल्यास ती काय जेवणाराच्या जिभेला कडू लागेल ? पन्नास पाऊणशे वर्षांपूर्वीची अनेक सरस, मधूर नाट्यगीते आजही आजचे रसिक नाट्य प्रयोगातून,बैठकीतून, ध्वनिमुद्रिकांतून ऐकून खूष होतात. ही साक्ष कशाचे द्योतक आहे ? ह्या संदर्भात जमेच्या बाजूस समाधानाची व अभिमानाची गोष्ट म्हणजे जुन्या नाट्यगीतांची (वा पदांची म्हणा) केवळ जुजबी जागा घेण्यासच नव्हे तर रसिकांना बरोबराने श्रवणसुख देण्यास अनेक नवी नाट्यगीते आता उपलब्ध झाली आहेत. ही चालू पावशतकाला, म्हणजेच गेल्या २५ वर्षांच्या कालावधीला, अलिकडील संगीत नाटके, नाटककार (किंवा अन्य पद्यरचनाकार) आणि गायक नट-नटी यांनी बहाल केलेली एक वैशिष्ट्यपूर्ण व मौलिक अशी देणगीच म्हणता येते.

मग बोलपटांत गाणी कशाला ?

नाटकात संगीत अनैसर्गिक होय, आधुनिक नाटकात तर ते विसंगत ठरते अशी भूमिका असलेली अथवा संगीतापायी मराठी नाटकावर संकट ओढवले अशा आशयाचा आरोप करणारी मंडळी असा विचार करीत नाहीत की जनतेचे मनोरंजन (व/ वा उद्बोधन करणारे) समान स्वरुपाचे आणि वैयक्तिक, तसेच सामुदायिक परिणाम करण्याची शक्ती असलेले बोलपट हे जे प्रचलित, समकालीन दुसरे कलामाध्यम आहे त्याच्यात मात्र त्यांना संगीत चालते, नव्हे हवेच असते. गाणी पाहिजेच असतात आणि बोलपट गल्लाभरू करण्यासाठी निर्मातेही गाणी तीही (पार्श्वगायकांच्या आवाजातली)

अवश्य घालतात. म्हणजे मग ही दुटप्पी व विसंगत भूमिका नव्हे का ? त्यांच्याच साक्षीने नाटकात संगीत समर्थनीय ठरते. गाण्याशिवाय बोलपट म्हणजे जर त्यांना साखरेशिवाय चहा वाटतो. तर मग ही गोड रुची नाटच माध्यामाच्या द्वाराही सेवन करण्यास विरोध व अडचण का असावी ?

सारांश, नाटकात संगीत असणे हा नाटच कृतीच्या अंगावरचा एक जादा अलंकार असतो. असा दागिना शोभून दिसण्यासाठी तो वापरणारी व करणारी व्यक्ती याच्याकडेही अशी मूळची काही गुणवत्ता असणे उपकारक ठरते. त्याचप्रमाणे नाटचकृतीच्या अंगावर संगीताचा साज चढविताना मूळची नाटचकृती आणि त्या संगीताचे दिग्दर्शक व गायक यांच्याकडूनही काही किमान गुणवत्ता उपलब्ध व्हावी हे ओघानेच येते. आधी म्हटल्याप्रमाणे ते संगीत मर्यादित प्रमाणात, सुयोग्य स्थळी व रसानुकूलतेने घातले जावे. एवढचा किमान कसोटचा पाळल्यास संगीत नाटचकृतीच्या परिणामकारकतेला एक पूरक व उपकारक असे साधन अवश्य ठरते हे आजवर अबाधित राहिलेले सत्य भविष्यकाळातही तसेच राहील याबद्दल शंका असण्याचे कारण नाही. गेल्या २१ वर्षातील नाटचसृष्टीची साक्षही तशीच आहे.

नाटचसंगीत–मराठी रंगभूमीचे एक अनोखे लेणे

मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटके म्हणजे आपततः त्याच्यातील नाटचसंगीत कसे सर्जनशील, स्वयंप्रकाशी आणि आगळचा श्रवणसुगमतेची आकर्षणशक्ती असलेले होते, आहे, असावे व असूही शकते याबद्दल काही निवडक, नामवंत, अधिकारी, संबंधित जाणकारांची मते मुळातून जाणून घेणे, ह्या संदर्भात विषय निवेदनासाठी इष्ट व उपयुक्त ठरेल.

१) '...नाटच संगीत हा मराठी रंगभूमीचा अमोल ठेवा आहे. त्याला स्वतःचे एक स्वतंत्र, कलात्मक व अनन्यसाधारण वैशिष्टच आहे. नाटच संगीताच्या रुपाने गायनी कलेला रंगभूमीवर एक नवा

तेजाळ पैलू पाडण्यात आलेला आहे. नाट्याला अनुकूल अशी ह्या संगीताची मांडणी असते. मराठी नाट्यसंगीत हा महाराष्ट्राचा वारसा आहे. मराठी रंगभूमीचे ते एक अनुपम वैशिष्ट्य आहे, नाट्याचा तो एक रसोत्कर्ष बिंदू होय...' (कै. ह. रा. महाजनी.)

(2) '...Music on the Marathi stage is far more advanced than in other regions. Marathi stage music is altogether a new art form which is essentially Maharashtra's gift to the country at large and to the institution its musical drama in particular ...'

(श्री. वामनराव देशपांडे)

(2 A) '..... Marathi stage songs many times combine a valuable addition to the stock-in-trade and the classical music. These songs are so integrated with the play that they were employed to carry forward the flow of the narrative and develop the plot. In earlier stage-days they were recitative rather than singable....'

(कारण साक्या, दिंड्या इ. गतिमान गेयप्रकार असत.)

(श्री. वामनराव देशपांडे)

३) '...मराठी रंगभूमीचे वेगळेपण, वैशिष्ट्य कोणते असे एखाद्या अमराठी भाषिकाने, विचारल्यास आमचे संगीत नाटक असेच उत्तर अभिमानाने दिले जाते. खुद्द भरताने सांगून ठेवले आहे की शय्याम् हि नाट्य वदन्ति गीतम्' (गीत नाट्याची शैय्या आहे. नाटकातील गीते हे त्याचे अविभाज्य अंग असते. म्हणून ते नाट्यगर्भ असते. एकंदरीने नाट्यसंगीत हा एक स्वतंत्र गायन प्रकार आहे (नाट्य गीताकडे म्हणजे)पदांकडे, शुद्ध शास्त्रीय संगीत म्हणून (किंवा निव्वळ काव्य म्हणूनही) पाहणे अयोग्य व अन्याय्य होय. कारण नाट्यसंगीताला अनेक अवधाने–प्रयोजने एकाच वेळी साधावयाची असतात.

'सौभद्र' (आणि 'शाकुंतल') ह्या नाटकाबरोबर 'संगीत गाणे' ह्या नावाचा एक नवाच गायन प्रकार १८८०-८२ मध्ये जन्माला आला, तेच 'नाट्यसंगीत' होय. ते नाटकाचे एक अंगभूत व अविभाज्य रुप आहे.' (डॉ. व. दि. कुलकर्णी)

४) '...नाट्यसंगीत हे मराठी रंगभूमीचे वैशिष्ट्य व वैभव होय. मराठी रंगभूमीवर उच्च व दर्जेदार अभिनयाची बरसात सतत होत आलेली असली तरी नाट्यसंगीताच्या दुर्दम्य सामर्थ्यापुढे तिला नमावे लागले आहे. अनेक प्रथितयश नाटककारांचा तसा अनुभवजन्य हवाला आहे.'... (कै. गोविंदराव टेंबे)

५) '...संगीत नाटक हे मराठी रंगभूमीचे प्रमुख भूषण व वैशिष्ट्य आहे....' (कै. के.नारायण काळे)

(६) '... संगीत हा नाटकाचा एक अॅसेट आहे असं मला वाटतं. नाट्य हवंच; पण सेटिंग्ज, नेपथ्य, प्रकाश योजना हे जसे अॅसेटस आहेत व ते चांगले असणे हे जसं नाटकाच्या यशाला कारण होतं तसंच संगीत हेही नाटकाच्या यशाला कारणीभूत ठरतं. मी नाटकाच्या संगीताकडे या दृष्टीने पाहातो. मुळातच गाणं घातलं नाही तर त्याबद्दल विचारच नको. पण ते घातलं, चांगलं घातलं, योग्य ठिकाणी घातलं, गायक चांगले असले व ते चांगले गायले तर नाटकाच्या यशात त्यामुळे खचितच भर पडते असं मला म्हणायचंय...'. (श्री. मो. ग. रांगणेकर).

(७) श्री. भालचंद्र पेंढारकर व श्री. गंगाधर गाडगीळ यांनीही संगीत नाटकांची जोरदार भलामण करणारे विचार त्यांच्या (नियतकालिकांत प्रसिद्ध झालेल्या) मुलाखतींतून व्यक्त केले आहेत.

संगीत नाटकांची अवनती :

ज्यांना यथार्थाने 'संगीत नाटके' म्हणता येईल अशा नाटकांना गेल्या २५ वर्षांत नाही म्हटले तरी थोडीफार उतरती

कळा लागली, त्यांची लोकप्रियता घटली आणि त्याचा ऱ्हास, अवनती झाली हे सत्य मानावेच लागते. कारण वस्तुस्थितीची साक्ष तशी आहे. काळ आणि परिस्थिती यांचा तो एक अपरिहार्य परिणाम म्हणून स्वीकारणे भागच पडते.

पण थोडा सखोल विचार केल्यास त्याचबरोबर हेही लक्षात येते की मराठी रसिकांच्या मनात नाटकाप्रमाणे नाट्यसंगीताबद्दलचेही प्रेम व आकर्षण मुळीच कमी झालेले नाही. त्यांना अनिच्छेने प्राप्त सद्यपरिस्थितीशी तडजोड करावी लागत आहे एवढे खरे आणि अनुकूल परिस्थिती पुन्हा लाभताच मराठी नाटकाला ज्याप्रमाणे पुन्हा नवे भरघोस धुमारे फूटू लागले त्याचप्रमाणे संगीत नाटकाचेही दिवस पुन्हा येतील, त्यांचीही चलती होईल अशी आशा बाळगणे त्यामुळे अस्थानी व व्यर्थ ठरणार नाही. मात्र ही नवी संगीत नाटके म्हणजे जुन्या (१८८० ते १९३५) संगीत नाटकांच्या नव्या आवृत्त्या असून चालणार नाही. कालमान–परिस्थितीनुसार नवा आकर्षक; आटोपशीर व अद्ययावत पोषाख त्यांना पेहेरावा लागेल. याची झलक जशी यापूर्वी एकदा आपणास १९३३ ते ४३ या दशकात पाहावयास मिळाली तशीच ती गेल्या पावशतकाच्या कालावधीतही दृष्टोत्पत्तीस आली.

जुन्या संगीत नाटकात एकूण नाटकाच्या मानाने, नाट्य संगीताचे प्रमाण किती व स्वरुप कसे होते; ख्यालगायकीच्या रुपात व मोहाने त्याचा अतिरेक कसा झाला आणि त्यामुळे संगीत नाटकांचे लेखन, त्यांचे प्रयोग व त्यांना लाभणारी रसिकांची उपस्थिती हे सारेच कसे मंदावत गेले ते विस्ताराने पाहणे हे जरी येथे प्रस्तुत नसले तरी गेल्या २५ वर्षांत मराठी संगीत नाटकांनी जी वाटचाल केली ती अल्पशी असली तरी त्या वाटचालीत त्यांना कोणत्या अडी-अडचणी आल्या, कोणत्या परिस्थितीतून हा प्रवास करावा लागला, त्याच्यावर अवनतींची पाळी का आली आणि सुधारणा कोणत्या व कोणत्या दिशेने केल्या पाहिजेत याची शहानिशा, चिकित्सा अभ्यास–

कांना केलीच पाहिजे. ती करीत असता गेल्या २५ वर्षांपूर्वीचाही परामर्श घेणे, निदान थोडक्यात, संक्षेपाने आवश्यक व अपरिहार्यच होय. कारण वर्तमान व भूतकालीन स्थिती, अवस्थांचा परस्परसंबंध अतूट असल्यामुळे त्या मीमांसेच्या नव्हे, तरी परामर्शाच्या अभावीं 'चालू विवेचनाला पूर्णता येणे अवघड व अशक्यप्राय आहे. अशी त्रुटी विषयाला अन्याय करणारी ठरेल व म्हणून तत्संबंधी थोडा प्रपंच :–

संगीत नाटकांची सद्यस्थिती (व भविष्यकाल)

विसाव्या शतकाच्या चार चरणांपैकी तिसरे नुकतेच संपून चौथे व अंतिम चरण सुरू झालेले आहे. तेव्हा अशा वेळी मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकांची स्थिती कोणत्या स्वरुपाची आहे याचा वास्तव, वस्तुनिष्ठ व पूर्वग्रहरहित आढावा घेताना प्रकृती सुधारण्याच्या उद्देशाने, युक्त औषधोपचार सुरू करण्यापूर्वी केसपेपर तयार करावा लागतो त्याप्रमाणे ह्याबाबतीत अगोदर चिकित्सेचे कागदपत्र तयार करताना, सध्या किती संगीत नाटके लिहिली जातात; आपणांस संगीत नाटकच लिहावयाचे आहे अशा स्पष्ट पूर्वोद्देशाने किती नाटककार लेखनास बैठक घालतात; लिहून झाल्यावर किती नवी संगीत नाटके रंगमंचावर अवतरतात; रंगभूमीवर येत असलेल्या एकूण नाटकांच्या संख्येत नवी संगीत नाटके किती व त्यांचे प्रमाण किती असते आणि ते कमी असल्यास त्याचे कारण काय व त्यावरील उपाय कोणते ? अशा अनेक संबंधित समस्यांची उकल करून घ्यावी लागते.

सध्या दरसाल सुमारे १०० नवी नाटके जन्म पावतात व रंगमंचावर आकार घेतात असा स्थूल अंदाज आहे. कारण वार्षिक नाट्यस्पर्धेसाठी येणाऱ्या सर्व केंद्रांतील एकूण प्रवेशिकांची संख्या आता दोनशेच्या पुढे गेली आहे. यापैकी आधी रंगभूमीवर येऊन गेलेल्या व थोड्याफार प्रमाणात यशस्वी ठरलेल्या (अशा जुन्याही) नाटकांची संख्या त्यात अर्धी, म्हणजे सुमारे १०० असते, तर नव्या

नाटकांची संख्याही तितकीच असते. पण ह्या दोन्हींत अर्थातच संगीत नाटकांचा समावेश नसतो. कारण खऱ्याखुऱ्या अर्थाने ज्यांना 'संगीत नाटक' म्हटले जाते त्या नाटकाच्या वेगळ्या स्पर्धा (Reserved Constituencies प्रमाणे) आयोजित केल्या जातात. त्यांच्या-साठीही दरसाल २० ते २५ प्रवेशिका येतात. पण या संख्येत, जुन्या गाजलेल्या संगीत नाटकांचाच बराच भरणा असतो व अलीकडे यशस्वी ठरलेली नवी संगीत नाटके अल्पसंख्यांक असतात. स्पर्धेसाठी म्हणून खास लिहिले गेलेले कोरे संगीत नाटक क्वचितच. याशिवाय संस्कृत नाटकांच्या स्पर्धेसाठी येणाऱ्या नाटकांतही कधीकधी आणखी एखाद-दुसरे संस्कृत संगीत नाटक आढळते. केवळ भाषेच्या दृष्टीने असे नाटक संस्कृतात असले तरी त्याचा तोंडवळा, जडणघडण, संकेत, पारंपारिकता एवढेच नव्हे तर प्रेरणा व आत्माही जवळजवळ मराठी संगीत नाटकाला साजेल असाच असतो. भाषासुद्धा बुद्धचा सुशिक्षित मराठी प्रेक्षकाला समजण्याइतपत सोप्या संस्कृतातील असते. म्हणजे याप्रकारे रंगभूमीवर येणाऱ्या व प्रयोग केल्या जाणाऱ्या एकूण नव्या संगीत नाटकांची वार्षिक संख्या २० च्या पलीकडे जाते असे म्हणवत नाही.

पण केवळ स्पर्धेच्या तोटीतून ह्या पाण्याची व्याप्ती मापण्याचे कारण नाही. कारण त्याशिवायही स्वतंत्रपणे संगीत नाटकांचा विचार करता येतो; आणि मग एकदम जाणवते की व्यावसायिक, हौशी व प्रायोगिक अशा तिन्हीक्षेत्रांपैकी फक्त व्यावसायिक क्षेत्रातच संगीत नाटकांची विचारपूस केली जाते. प्रयोगवाल्यांचे गोत्र संगीत नाटकाशी मूलतःच जुळत नाही. हौशीवाले जरा भिऊन, बिचकून वागतात. कारण संगीत नाटकाचे प्रयोग यशस्वी व आर्थिकदृष्ट्या लाभदायक होऊ शकतील याची त्यांना खात्री नसते. शिवाय गाणाऱ्या, सुरुप सुंदर व सुशिक्षित तरुण-तरुणींची नेहमीच चणचण असते. यामुळे संगीत नाटकांसाठी एकमेव खुले द्वार असते ते व्यावसायिक नाटक मंडळ्यांचेच. आजकाल हौशी गटांचे पेव बरेच फुटले आहे, तर प्रायोगिक संस्थाही पावसाळी छत्र्यांप्रमाणे ठिकठिकाणी निर्माण होऊ

लागल्या आहेत. आणि नेमकी ह्याचवेळी व्यावसायिक नाटक मंडळ्यांची संख्या मात्र दोन आकड्यांत जाण्याइतकीही नाही. तेव्हा विद्यमान रंगभूमीवर अवतरणाऱ्या संगीत नाटकाबद्दल आणखी वेगळे काय सांगावे ? ही कुंडलीच पुरेशी बोलकी आहे. संगीत नाटकांच्या चाहत्यांना जुन्या अभिजात ५–६ नाटकांवर व त्यांच्या जोडीला गेल्या पावशतकातील तेवढ्याच नाटकांच्या प्रासंगिक प्रयोगांवर आपली तहान सध्या भागवून घ्यावी लागते.

१८६१ ह्या मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभ संवत्सरापासून १९६१ पर्यंतच्या शतकावधीत एकूण जी उपलब्ध, उल्लेखनीय व निवडक नाटके रंगभूमीवर येऊन गेली त्यांची संख्या ५०० भरत असून त्यांच्यांपैकी ३२६ नाटके संगीत होती अशी आकडेवारी आहे. म्हणजे या कालावधीत संगीत नाटकांचेच (२/३) राज्य होते. आजच्या परिभाषेत त्यांचे केवळ आधिक्यच नव्हे तर Absolute Majority होती. नाट्यरसिक संगीत नाटकांना किती चाहत होती ह्याची ही सच्ची साक्ष आहे.

१९४४ साली मराठी रंगभूमीची शतसांवत्सरी साजरी झाली, आणि तेव्हापासून नाट्यक्षेत्राला पुन्हा टवटवी येऊ लागली. (पण ती अल्पकाळच टिकली व गाडी पुन्हा एकवार विपत्तीच्या पूर्वपदावर आली) १९४४ पासूनच्या पुढच्या पाव शतकात (म्हणजे १९४४ ते १९६९ पर्यंत रंगभूमीवर आलेल्या तितक्याच म्हणजे सुमारे ५०० नाटकांत पूर्वीची १०० वर्षांत ५००, म्हणजे सालाकाठी ५, तर ह्या २५ वर्षांत ५००) म्हणजे सालाकाठी २०. सुमारे ८०च नाटके संगीत होती- म्हणजे एकूण नाटकातील संगीत नाटकांचे प्रमाण पूर्वीच्या शे. ६६ टक्के करून आता अवघे शे. १६ इतके एकदम खाली आले !

आणि तिसरी पायरी तर आणखीही काही सांगून जाते. गेल्या २५ वर्षांमध्ये (म्हणजे १९५१ ते १९७५) सुमारे ११० लेखकांची १७० संगीत नाटके रंगभूमीवर आली. अर्थात् हे प्रमाण तर पूर्वीपेक्षाही खूपच कमी मानावे लागेल. कारण ह्या पावशतकाला नाट्य–

सागर अभूतपूर्वतेने अथांग आहे. हे सर्व आकडे आपल्याशी अनेकविध हितगुज करून जातात. त्याचा कानोसा घेतल्यावर पहिली जणू खुण-गाठेची एक गोष्ट कळून येते की संगीत नाटकांची प्रकृती कितीही रोडावली असली तरी प्रेक्षकांनी त्यांना मुळीच वाळीत टाकलेले नाही की बहिष्कृतही केलेले नाही. संगीत नाटकांची आवड व नाटचसंगी-ताचे आकर्षण मुळात अद्याप जागृत व अबाधित आहे, अधिक संगीत नाटके रंगभूमीवर न येण्यास (व त्याचप्रमाणे अधिक लिहिली न जाण्यास) बाह्य व व्यावहारिक कारणे जबाबदार आहेत. (हे आपण पाहिलेच आहे.)

म्हणजे कालमानानुसार प्रमाणशीर व रसानुकूल नाटचसंगी-ताचा शिडकावा नाटकात केल्यास नाटचषौकिनांना तो अत्तराचा फवारा वाटतो. पदार्थ खमंग, रुचकर केल्यास तो घरात सर्वजण आव-डीने खातात, नाहीतर त्याला हात लावींत नाहीत असा जो अनुभव गृहिणीला येतो तोच प्रकार नाटचसंगीतालाही लागू आहे. एकंदरीने आजच्या नाटचरसिकाच्या नाटचसंगीताविषयीच्या अपेक्षा (नाटका-प्रमाणेच) उंचावल्या असून त्याबाबतची त्यांची अभिरुचीही उन्नत व विकसित झाली आहे असे म्हणता येते. त्यांना चांगली संगीत नाटके (मिळाल्यास) जरूर हवी आहेत. शिवाय नाटककारांनाही (जमल्यास) संगीत नाटक (कांहींना 'संगीतिका' ही) लिहावयास आवडते, हौस वाटते असेही काही प्रमाणात दिसून आले आहे. तेव्हा 'आले ह्या नाटककारांच्या मना' किंवा 'इरेस पडले जर बच्चमजी' तर खचितच लिहितील की संगीत नाटके.

या संदर्भात येथे आणखी असेही उल्लेखिता येण्यासारखे आहे की दारव्हेकरांच्या अगदी आधीच्या व त्याचप्रमाणे अगदी अलीकडच्या दोन्ही संगीत नाटकांप्रमाणेच कानेटकर व दांडेकर (गो. नी.) यांनीही संगीत नाटके लिहिली आहेत ती गेल्या २५ वर्षातच, 'वेडयाचें घर' हे प्रारंभावस्थेतील कानेटकरांचे नाटक त्यांना संगीत असावेसे वाटले होतेच ना ? याशिवाय गोविंदस्वामी आफळे, विनायक देवरुखकर, कुमुदिनी रांगणेकर, सुधा करमरकर, गो. के. भट, मालती दांडेकर

वसुंधरा पटवर्धन, मधुकर आष्टीकर, सुमती धनवटे, दिनकर पाटील, चिं. य. मराठे, श्री. रा. बिवलकर, गो. गं. पारखी, ल. ना. भावे, गोपाळकृष्ण भोबे, व्यंकटेश माडगूळकर, योगिनी जोगळेकर प्रभृती कितीतरीं व साहित्यललितकला क्षेत्रात थोडेफार नाव कमावलेल्या लेखकांनी गेल्या २५ वर्षांत संगीत नाटके लिहिली आहेत. आधी उल्लेखिलेली नामावली व ही यादी मिळून संगीत नाटक लेखनाला ह्या २५ वर्षांत थोडेफार वजन व महत्त्व चालू राहिले आहे ही गोष्ट नाकारणे तर नव्हेच पण कमी लेखण्याइतपतही क्षुल्लक नाही हे ध्यानात घेतले जावे.

नव्या पिढीचे एक उगवते नाटककार श्री. अशोकजी परांजपे आपल्या 'बुद्धिबादी हरला आहे' ह्या अगदी अलिकडच्याच संगीत (आणि हो, नव) नाट्याच्या प्रस्तावनेत स्वखुषीने सांगतात की 'संगीत ही अत्यंत महत्त्वाची प्रेरणा आहे. आणि ती केव्हाही जुनी होत नाही; म्हणून संगीताचा वापर इथं केला आहे.' (मग भले आपले प्रायोगिकवाले हीन विनोदाला जवळ करून नाट्यसंगीताला मात्र 'अब्रम्हण्यम् अब्रम्हण्यम्' म्हणून अस्पृष्ट समजोत!) साहजिकज श्री. अशोकजींनी नंतर 'गोरा कुंभार' ह्या 'संगीत' नाट-कालाच हात घातला.

आजकाल जीवनावश्यक वस्तू कमालीच्या महागल्या असल्या तरी जनता तो कायमचा स्थायीभाव म्हणून मानीत व स्वीकारीत नाही. त्याचप्रमाणे संगीतनाट्यलोलुप रसिकही, आजमितीस संगीत नाटकांना खंडग्रास ग्रहण लागले असले तरी लवकरच तो संगीतसूर्य नाट्याकाशात पुन्हा दिमाखाने प्रकाशू-तळपू लागेल असेच आशावा-दीपणे मानून चाललेले आहेत.

'होवो नष्ट न आर्य नाटककला, संगीतविद्या तशी' ह्या पूर्वो-क्तीला धरूनच त्यांचा हा आशावाद आहे. त्यांच्या मनाला संतोष-विण्याला त्यांना सुरेख नाट्यसंगीत हवे आहे व त्यांची ती तहान ख्यालगायकी भागवू शकणार नाही की पाश्चात्य सुरावटीच्या मिला-

वटीने वा त्याच्या अनुकरणानेही भागणार नाही. ती कामगिरी अंगी चिरतारुण्य असलेल्या नाटचसंगीताकडूनच वजाविली जाणार आहे. नाटक व नाटचसंगीत ह्यांचे नाते वस्तू व सावलीसारखे असून दोन्ही एकमेकांपासून अलग करणे केंव्हाही उचित ठरणार नाही

गेल्या पंचवीस वर्षांतील संगीत नाटकांची वाटचाल अशी झालेली आहे. घाटातील वळणे घेत घेत गाडीने चढण संपवून (एकदाचे) डोंगरमाथ्यावरचे स्टेशन (थकत भागत का होईना) गाठावे तसा (फार तर) हा नाटचप्रवास म्हणता येईल. एकाद्या कार्यक्षम, प्रौढ तरुणाचा चेहेरा अनेकदा, त्याने दिवस गाजवले असले पाहिजेत आणि अद्याप तो चांगली उमेद दाखवीत आहे, ताकद बाळगून आहे असे सुचवितो तशीच वस्तुस्थिती आपल्या संगीत नाटकांची सध्या आहे. पूर्व दिव्य ज्यांचे त्यांना, रम्य भाविकाल असतो हे आपणा सर्वांना माहित आहेच की. काही व्यक्ती Men of Achievements असतात. तर काही Men of promise असतात. मराठी संगीत नाटकांत (नाटकात) ह्या दोन्ही अवस्था एकत्रित आहेत हेच त्याचें तरल–विरल वैशिष्टच होय.

० ० ०

गोव्यातील रंगभूमिची सद्यःस्थिती

परदास्यात खितपत पडलेला एखादा देश-प्रदेश त्या जोखडातून मुक्त झाला म्हणजे तो स्वतःच्या हिता-मतानुसार प्रगतीची पावले टाकायला स्वतंत्र असतो. ही क्रिया भारतात जशी १९४७ नंतर सुरू झाली त्याप्रमाणे गोमंतकात तिला १९६२ पासून पुढे प्रारंभ झाला. गोवा शासनाला स्थिरस्थावरता प्राप्त होताच मानचित्राच्या ह्या आराखड्यात आवश्यक रंग भरण्यात येऊ लागले. पूर्वस्थिती लक्षात घेऊन सरकारी क्षेत्रात औद्योगीकरण व पर्यटन विकासाच्या रंगांना प्राधान्य दिले गेले आणि खाजगी क्षेत्रात गोमंतकीय जनतेने स्वयं-फूर्तीने हात घातला तो मराठी रंगभूमीच्या विकास कार्याला. कारण नाट्यप्रेम हा गोमंतकीयांच्या प्रकृतीचा परंपरेने एक अविभाज्य घटक बनलेला आहे.

खेड्यात जत्रेच्या प्रसंगी गावकऱ्यांनी उघड्या किंवा झापाच्या रंगमंचावर आणि मोठ्या गावी देवदेवतांच्या उत्सव प्रसंगी देवळात एखाद्या ‘समाजा’ कडून नाटके केली जाणे ही पूर्वापारची प्रथा गोव्यात आजही अखंडपणे चालू आहे. वर्षाकाठी गोव्यात असे सुमारे आठशे ते हजार नाट्यप्रयोग होतात असे नेहमी बोलले–लिहीले जाते. दैनिक वृत्तपत्रांत जेथे जेथे अशा जत्रेची वार्ता ‘आजचे कार्यक्रम’

ह्या सदरात वाचावयास मिळते तेथे लगेच पुढे रात्रीच्या नाट्य-प्रयोगाचा उल्लेखही असतो.

पूर्वी आणि आजही याचप्रमाणे अखंडपणे चालू असलेली दुसरी प्रथा म्हणजे पावसाळ्याचे चार महिने खेरीज करून बाकीच्या आठ महिन्यांत महाराष्ट्रातून नाटक मंडळ्यांचे दौरे येणे आणि महाराष्ट्रात गाजलेल्या व नव्याने रंगभूमीवर आलेल्या मराठी नाटकांचे प्रयोग गोव्यातील प्रमुख सात-आठ शहरी केले जाणे ही होय. गोमंतकीय रसिकाला नाटकांची उत्कट आवड व निकोप अभिरुची असल्यामुळे असे निवडक नाट्यप्रयोग पाहणे हे स्थानिक जनतेचे एक मोठे आकर्षण आहे, तिला ती एक सुसंधी वाटते. ‘ नाटकाला जाणे ’ ही पुष्कळदा सहकुटुंब मानाने मिरवण्याची एक पर्वणीही ठरते !

यातून काही गोष्टी सूचित होतात. अभिजात नाट्यप्रेमामुळे गोमंतकीय रसिकांकडून अशा नाटक मंडळ्यांना उदार आश्रय मिळतो. बोलपटांपेक्षा नाटकांचे दर दुपटी तिपटीने जास्त असले व करमणुकीचा कर माफ नसल्यामुळे (तो आताच रु. ८ च्या तिकीटापर्यंत माफ झाला आहे.) महाराष्ट्रातील दरापेक्षा जास्त असले व तरीही स्थानिक मंडळी नाटके जरूर पाहातात. कारण उत्सव प्रसंगी केल्या जात असलेल्या नाट्यप्रयोगांतून त्यांची नाट्यतृष्णा भागू शकत नाही. रसिकांचा आश्रय लाभतो याची खात्री असल्यामुळे नाटक मंडळ्या ज्याप्रमाणे इकडे दौरा काढतात त्याप्रमाणे त्याच खात्रीच्या जोरावर स्थानिक ठेकेदारही ते आयोजित करतात.

पण ह्या गोष्टी मुक्तीपूर्व काळात जशा घडत होत्या तशाच त्या आजही चालू आहेत. तर मग मुक्तिनंतरच्या सुमारे दोन दशकांत नाट्यप्रेमी गोव्यात रंगभूमीचा विकास, नाट्यकलेचे संवर्धन यांच्या संदर्भात प्रगतीची काही पावले पडलीत की नाहीत ? आणि पडली असल्यास कोणत्या दिशेने, कोणत्या स्वरुपात आणि किती ? ह्याचे उत्तर पुष्कळसे समाधानकारक आहे. गोमंतकीय जनतेने स्वयंस्फूर्तीने व अंशतः सरकारी पाठबळानेही ह्या कालावधीत स्वतःच्या गाठीला अभिनंदनीय पाथेय बांधले आहे.

गोव्यातील रंगभूमीच्या सद्यस्थितीवर चौकस व चौफेर नजर टाकल्यास असे आढळते की केवळ थोड्या शहरांत नव्हे तर मध्यम लोकवस्तीच्या गावीही आता हौशी नाट्यसंस्था स्थापन झाल्या असुन त्यांची संख्या थोडी थोडकी नव्हे तर सुमारे चाळीसच्या घरात जाते! १९६४ पासून गोव्यात वार्षिक नाट्यस्पर्धा घेण्यात येऊ लागल्या. पहिल्या तीन चार वर्षे त्या गोमंतक साहित्य सेवक मंडळाने स्वतःच्या जवाबदारीवर आयोजित केल्या. नंतरत्या सातत्याने गोवा कला अकादमी तिच्या स्थापनेपासून आयोजित करू लागली. कला अकादमीच्या वार्षिक नाट्यस्पर्धेत सहभागी होणाऱ्या रजिस्टर्ड हौशी नाट्य–संस्थांचीच संख्या आता २५ ते ३० असते. याशिवाय अकादमी तर्फे महाविद्यालयीन व शालेय पातळीवरही एकांकिका स्पर्धा आयोजित केल्या जातात. ह्या नाट्य व एकांकिका स्पर्धेत अलीकडे प्रौढ आणि युवकही वाढत्या उत्साहाने, जिद्दीने व अहमहमिकेने सहभाग घेताना दिसतात. एवढेच नव्हे तर किशोरांसही, ह्या नव्या उमलत्या पिढी-तही नाट्यप्रेम निर्माण झाले आहे. एकंदरीने गोमंतकात सध्या रंगभूमीविषयी सर्व पातळ्यांवर प्रेम, आस्था व जागरुकता निर्माण झाली आहे.

शिवाय स्पर्धांचे हे लोण केवळ अकादमीपुरतेच मर्यादित न राहता समाजात ते सर्वत्र पसरले आहे! महाराष्ट्राच्या राज्य नाट्य-स्पर्धेशिवाय ज्याप्रमाणे मुंबईस पार्श्वनाथ आळतेकर, चिंतामणराव कोल्हटकर, नानासाहेब फाटक इ. ख्यातनाम नटवर्यांच्या स्मरणार्थही खासगी पातळीवर नाट्यस्पर्धा आयोजित केल्या जातात; किंवा वेगळ्या गिरणी कामगार, महानगरपालिका कामगार आदीही नाट्य-स्पर्धा चालू असतात त्याच धर्तीवर गोव्यातही समस्वरुपी उपक्रम खासगी क्षेत्रात मूळ धरू लागले आहेत. (माशेलच्या 'नटेशरंगभूमी' तर्फे गेली तीन वर्षे अखिल गोवा पातळीवर आयोजित केली जात असलेली 'कै. गोविंदराव अमोणकर' नाट्यस्पर्धा किंवा पार्से युवक संघ व पर्वरीचे प्रशिक्षण महाविद्यालय यांच्या मर्यादित कक्षेतील नाट्यस्पर्धा ही तशी ठळक उदाहरणे होत)

आणि एकांकिकांच्या स्पर्धेचे पाऊल तर यापेक्षा बरेच पुढे आहे गोव्याच्या वेगवेगळ्या भागांतील किमान सहा–सात हौशी सांस्कृतिक संस्था गेल्या दोन–तीन वर्षांपासून एकांकिका स्पर्धा आयोजित करू लागल्या असून सर्व अनुषंगिक गुणवत्तांसाठी वेग-वेगळी पारितोषिकेही देत असतात. तेव्हा हे सळसळते व उसळते असे व्यापक नाटचक्षेत्र कितीतरी गोष्टी सांगून जाते.

गोमंतकीय नाट्यप्रेमाला अलीकडे आणखीही विविध धुमारे फुटू लागल्याचा सुखद प्रत्यय येऊ लागला आहे. 'दै. गोमंतक' व 'कला शुक्लेन्दू' ह्या पणजीच्या दोन संस्थांनी (पुण्याच्या 'रविवार सकाळ' च्या उपक्रमाच्या धर्तीवर) नाटचवाचन स्पर्धा आणि मड-गावच्या 'गोमंत विद्या निकेतनने' नाटचाभिनय स्पर्धा असे दोन उपक्रम गोव्यातील महाविद्यालयीन विद्यार्थी–विद्यार्थीनींसाठी अलीकडे सुरू केले आहेत. दोन्हींना सुरुवातीपासून उत्साहपूर्ण प्रतिसाद लाभला आहे.

बालनाटचाच्या चळवळीने गोव्यातही आता मूळ धरले आहे. पाच–सात वर्षांपूर्वी परिस्थिती अशी होती की एखादे बालनाटच सादर करावयाचे ठरविले तर त्यात कामे करण्यासाठी मुले (व विशेषतः मुली) मिळण्याची मारामार पडे आणि सर्व अडचणी निवारून अखेर प्रयोग लावलाच तर गर्दी व उत्पन्न यांची वाण पडे. अंती मामला आतबट्टचाचा ठरे. पण आता पालक मंडळी आपणहून संस्था चालकांकडे जाऊन आमच्या मुलाला–मुलीला घ्या असे सुचवू लागली आहेत ! प्रयोगाला बालकांची व त्यांच्या बरोबर त्यांच्या पालकांचीही गर्दी होऊन नाटचगृह भरते. कधीकधी दुसरा प्रयोगही लावावा लागतो ! मुख्य शहरांशिवाय तालुक्याच्या ठिकाणीही आता बालनाटचाचे प्रयोग केले जातात.

लोकप्रिय बालनाटचाचे प्रयोग मतकरी किंवा सौ. करमरकर यांनी येथे लावल्यास त्यांना बरा आश्रय मिळतो. स्थानिक संस्था आता बालनाटचाचे प्रयोग करतात इतकेच नव्हे तर त्यांची स्पर्धाही ठेवतात. काही उत्साही तरुण बालनाटच लिहु लागले असून त्यांचेही

प्रयोग होतात. अर्थात त्यांचे प्रमाण अजून बरेच मर्यादित असले तरी ह्या नव्या उपक्रमशीलतेचा जन्म झालेला आहे. काही वर्षांपूर्वी नाटचप्रेमी गोमंतकीयांना बालरंगभूमीची गंधवार्ताही नव्हती. ती आज त्यांच्या घरी पोहोचली आहे इतकेच नव्हे तर घरची सुद्धा झाली आहे.

ह्यात पणजीच्या 'कला शुक्लेंदू' व बालभारती यांचा मोठा वाटा आहे. ह्या संस्थांनी तिकीटांचे दर अल्प व परवडण्यासारखे ठेवले. उगवत्या कलाकारांबरोबर बालनाटच लेखकांनाही सक्रिय प्रोत्साहन दिले. कुडचडयाचा दयानंद कला केंद्राचाही उल्लेख अवश्य आहे.

कला अकादमी व विवेकानंद सोसायटी यांच्या सहकार्याने कला शुक्लेंदूने सौ. सुलभा देशपांडे यांच्या नेतृत्वाने १९७७ च्या अखेरीस पणजीत आयोजित केलेल्या शिबिराचा फायदा बऱ्याच बालकलाकारांना प्रथमच घेता आला. अकादमी व गोवा शासनाचे क्रीडा-सांस्कृतिक खाते यांनी संयुक्तपणे अलीकडेच माध्यमिक शिक्षकांसाठी एक बालनाटच कृतिसत्र आयोजित केले होते. त्याचा हेतू विद्यार्थी-वर्गात बालनाटच व बालरंगभूमी यांचे प्रेम निर्माण करण्याचाच होता.

नाटच प्रशिक्षण व नाटचशिबिरे यांच्यामुळे कलाकार, अभिनेते, नवे दिग्दर्शक, तंत्रकार इ. रंगभूमीला उपलब्ध होतात की नाही यावर जरी मतभेदांच्या वावटळी अधूनमधून उठत असल्या तरी त्यांच्यापासून फायदा निश्चितपणे होतो, रंगभूमीला हा उपक्रम उपकारक ठरतो हे सत्य आता स्थिरावले आहे. गोवा कला अकादमी दरसाल एखाद्या ज्येष्ठ, कर्तबगार व नावाजलेल्या नाटच कलाकाराला येथे बोलावून शिबिर आयोजित करीत असते या गोष्टीला आता दशक होत आले आहे. अशा नाटच शिबिरात सहभागी होणाऱ्या तरुणांची संख्या दिवसेंदिवस वाढत आहे. १९७८ च्या मध्यास आयोजित केलेल्या नाटचशिबिरात सुमारे ३०।३५ होतकरू कलाप्रेमी तरुणांना घ्यावयाचे होते. त्यासाठी अर्ज आले पाऊणशे! त्यात

मुलीही खूप होत्या. एवढेच नव्हे तर काही ख्रिश्चन अर्जदारही होते. नव्या पिढीत नाटचप्रेम कसे वाढत आहे याचें हे एक नवे प्रत्यंतर आहे.

स्थानिक हौशी, उदयोन्मुख नाटचकलाकारांना नाटच प्रशिक्षण मिळत असता एका बाजूने त्या त्या वर्षाच्या संचालकांच्या मौलिक अनुभवाचा, मार्गदर्शनाचा व तपस्येपासून बरेच काही पदरात पडते तर त्याचवेळी दुसऱ्या बाजूने त्यांच्या व्यक्तित्वाला शक्य तेवढी व्यापक, संपन्न व प्रत्ययकारी बैठकही लाभावी या उद्देशाने कला अकादमी व काही निवडक नाटचसंस्था ह्या क्षेत्रातील तशा थोरामोठ्यांच्या विचार-अनुभवांचा परिचय करून देण्याची संधीही उपलब्ध करून देतात. अशा निःशुल्क, प्रासंगिक कार्यक्रमांचे स्वरूप व्याख्यान (साभिनय) भाषण, चर्चा, परिसंवाद, प्रश्नोत्तरे, मुलाखती, शंकानिरसन असे असते. ज्ञान, माहिती व दृष्टी देणाऱ्या अशा पाहुण्या व्यक्तींत गेल्या काही वर्षांमधील नाटचशिबिरांचे संचालक आणि वार्षिक नाटचस्पर्धांचे (बाहेरून येणारे) परीक्षक यांच्याशिवाय थेट पु. ल. व डॉ. लागू, विजय तेंडुलकर व विजया मेहेता, कानेटकर कुसुमाग्रज यांच्यापासून पणशीकर, भाटवडेकर, तोरडमल, सोळंकी, दत्ता भट, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, रमेश व सीमा देव, कमलाकर सोनटक्के, जयदेव हट्टंगडी, अरविंद–सुलभा देशपांडे, दारव्हेकर–दामू केंकरे, राजाराम शिंदे, सुहास जोशी, काशीनाथ घाणेकर, मामा पेंडसे, अ. सी केळूसकर आणि फिटस् बेनेविटस् इ. इ. चे नाटचविषयक विविध विचार व उद्बोधक अनुभूती श्रवण करता आलेल्या आहेत. ‘ देता किती घशिल दो करांनी ’ ह्या प्रमाणात व स्वरुपात ही ज्ञानगंगा दाराशी आणली गेली असून देणारे देत आहेत तेव्हा घेणारांनी डोळसपणे ग्रहण करून कार्यभाग साधावा हे केव्हाही हिताचेच हे नाटचप्रेमी गोमंतकीय तरुणांना जाणवू लागले आहे.

येणेप्रमाणे गोमंतकातील नाटचक्षेत्रात चालू दशकाच्या अखेरीस नाटचविषयक जाण व जाणीव निर्माण झाली आहे. जिद्द व जागरुक

ताही वैयक्तिक व सामूहिक पातळ्यांवर दृष्टोत्पत्तीस यऊ लागली आहे. हौसेने व निष्ठेनेही नाट्यसेवेस वाहून घेणारांची एक नवी पिढी निर्माण झाली आहे. हे तरुण महत्त्वाकांक्षेने प्रेरित झाले असून संधी मिळेल त्याप्रमाणे विविध स्पर्धांत सहभागी होत असतात. आपली पात्रता कोणत्या पातळीपर्यंत पोहोचली आहे याची जणू कसोटीच लावून पाहात असतात. आत्मपरीक्षणाचा हा एक सुयोग्य मार्ग आहे. आणि ह्या तरुणांच्या आकांक्षांना मर्यादित प्रमाणात प्रारंभिक फळे मिळू लागली आहेत ही प्रसादचिन्हेच म्हणावयाची.

पणजीचे नवरंग स्टार्स आणि फोंड्याचे हंस संगीत नाट्य मंडळ या संस्थांनी नाट्यक्षेत्रात दिल्लीपर्यंत झेंडा नेला आहे तर दर-वर्षी एकेक संस्था मुंबईतही प्रवेश करीत असून दोन्ही ठिकाणी काही वैयक्तिक गुणवत्तेसाठी अलिकडे पारितोषिके व प्रशस्तिपत्रे मिळविली आहेत. मुंबई येथील अंतिम नाट्यस्पर्धेत महाराष्ट्रीय कलाकार व संस्था यांचा पराभव करण्याची जिद्द इथल्या काही अग्रेसर नाट्य-संस्थांनी बाळगली आहे. सावंतवाडी येथे भरलेल्या नाट्य संमेलनात ‘ महानिर्वाण ’ हे प्रायोगिक स्वरुपाचे नाटक सादर करण्याची संधी ‘ पार्से युवक ’ संघाला मिळाली व त्याच्या प्रयोगाची प्रशंसाही झाली हे या दिशेने पडलेले पहिले महत्त्वाकांक्षी पाऊल म्हणता येईल.

अ. भा. मराठी नाट्यपरिषदेची गोवा शाखा आता स्थापन झाली आहे. तिच्यामुळे आता गोव्यात महाराष्ट्रातील इतर ठिकाणां-प्रमाणेच विविध स्वरुपाच्या नाट्यकार्याला व उपक्रमांना दिशा, प्रेरणा व चालना मिळू लागेल. त्याशिवाय महाराष्ट्रातील नाट्य-सृष्टीशी आणि तिच्या नेतृत्वाखालील विविध विधायक कार्याशी अधिकृत संलग्नता व समीपता लाभून गोव्यात महाराष्ट्राच्या बरो-बरीने मराठी रंगभूमीचा विकास होण्यास सुसंधी मिळेल. ती प्रग-तीची एक शिडी ठरेल.

एक उल्लेखनीय घटना अशी की असे काही कार्य अखिल गोवा पातळीवर सुसंघटितपणे केले पाहिजे ह्या बाबतची जाणीव

येथे तत्पूर्वीच निर्माण झाली होती. प्रत्येक हौशी नाट्यसंस्थेतर्फे येथे आपआपल्या परीने जी नाट्यसेवा केली जाते तिचा फुटकळपणा व तज्जन्य मर्यादित परिणामकारकता लक्षात येऊन अशा अनेक नाट्यसंस्था एकत्र आल्या होत्या. गोवा कला अकादमीने त्यांना सहाय्य व व्यासपीठ उपलब्ध करून दिले होते आणि ह्या सगळ्या संस्थेचे एक फेडरेशन स्थापन करून नाट्यप्रगतीचे प्रयत्न एकत्रितपणे करण्याचेही सर्वमान्य झाले होते. त्याच सुमारास अ भा. मराठी नाट्य परिषदेची शाखा स्थापन झाली. तेव्हा आता ते कार्य संघटित स्वरुपात सदर शाखेकडून केले जाऊ शकेल.

समकालीन मराठी रंगभूमीच्या प्रगती–विकासात प्रायोगिक रंगभूमीचा वजनदार वाटा आहे. गोव्यांतील मराठी रंगभूमीचे स्वरुप पुष्कळसे पारंपरिक होते व आहेही. गोव्यात दौरा करणाऱ्या नाट्यसंस्थांत आणि नाट्य प्रयोगातही प्रायोगिक नाट्यसंस्था अथवा प्रायोगिक नाट्यप्रयोगही नसतात. ह्या पार्श्वभूमीवर स्थानिक नाट्यसंस्थांकडून कोणती अपेक्षा करावी ? पारंपारिक नाट्य अभिरुचीतच पोसलेल्या आजवरच्या गोमंतकीय रसिकतेकडून नाट्यातील प्रायोगिकतेला कितपत आश्रय मिळेल याची शंका असल्याने येथे प्रायोगिक नाट्यप्रवेश पाहावयाला मिळत नाहीत. त्यासाठी मुंबई–पुण्याला जाणे कितपत परवडण्यासारखे असेल ? म्हणून गोवा कला अकादमीने ही सोय उपलब्ध करावी अशी मागणी अलीकडे काही तरूण रसिक आणि नवोदित नाट्यकलाकार यांनी मध्यंतरी केली होती.

पण पूर्णपणे प्रायोगिक तर राहोच; आंपल्या नाविन्याच्या सामर्थ्यावर लोकप्रियता संपादन केलेल्या ‘ नटसम्राट ’ किंवा ‘ संध्याछाया ’ अशा नाट्यप्रयोगांना रसिकांच्या पुरेशा आश्रयाच्या अभावी तोटा सहन करावा लागला होता ! तथापि ही परिस्थिती दाखविणाऱ्या घटना घडल्याला काही वर्षे होऊन गेली. त्यानंतरच्या काळात गोमंतकीय नाट्यसरितेचा प्रवाह बराच पुढे वाहात गेला आहे.

विविध स्थानिक हौशी नाट्यसंस्था अकादमीच्या व इतर नाट्यस्पर्धात अलीकडे जी नाटके सादर करतात त्यांच्या निवडीवरूनही ही नवी दिशा समजून येण्यासारखी आहे. एवढेच नव्हे तर प्रायोगिक रंगमंच आणि नवी प्रायोगिक नाटके यांच्याबद्दल आता येथे चर्चासत्रेही होतात.

प्रायोगिक रंगभूमीवरील कलाकार, दिग्दर्शक, तंत्रज्ञ, नाटककार किंवा संस्थाचालक यांचे आगमन गोव्यात कारणपरत्वे होते तेव्हा त्यांचे विचार व अनुभव ऐकून घेण्याचे अगत्यही दाखविले जाते. त्यांच्या प्रकट मुलाखतीही घेतल्या जातात. मुंबईच्या ' छबिलदास ' ' धर्तीवर ' ' कलामंदिर ' या नावाचा एक खुला रंगमंच व्यासपीठ ' कला शुक्लेंदू ' या संस्थेने तयार केला आहे.

एक समाधान देणारी गोष्ट अशी की प्रायोगिक म्हणून रंगभूमीवर आलेल्या नवनाट्यांच्या प्रयोगांना, कुतूहल–जिज्ञासा म्हणून का होईना, पण अलीकडे सुशिक्षित गोमंतकीय नाट्यरसिक जाऊ लागले आहेत. या दृष्टीने गोमंतकातील आजची मराठी रंगभूमी महाराष्ट्रातील रंगभूमीबरोबर समांतरपणे चालण्याचा प्रयत्न करू लागली आहे. आणि प्रायोगिक रंगभूमीच्या स्वागतास गोवा आता प्रशंसनीय गतीने सिद्ध झाला आहे.

आजमितीस 'कलाशुक्लेंदू' सारखी संस्था तर केवळ प्रायोगिक स्वरुपाच्या व नवनाट्य म्हणता येईल अशाच एकांकिकांची स्पर्धा अखिल गोवा पातळीवर आयोजित करायला पुढे येते ही गोष्ट प्रायोगिक रंगभूमीचे मूळ येथे कसे (रूजत वा) रुजले आहे यावर स्वच्छ प्रकाश टाकते.

याप्रमाणे गोमंतक मराठी रंगभूमी मुक्तीनंतरच्या गेल्या दोन दशकात धीमेपणाने व योग्य दिशेनें प्रगती करीत आली असली तरी तिला सर्वांगीण मात्र म्हणता येत नाही. कारण अजून काही त्रुटी असल्याचे जाणवते. तथापि त्यांच्यापैकी पुष्कळशा परिस्थितीजन्य आहेत. येत्या पाच–दहा वर्षांत त्याही नाहीशा होतील याची खात्री

वाटते; आणि मग गोमंतकीय रंगभूमी खऱ्याखुऱ्या अर्थाने सर्वांगांनी प्रगत व प्रगल्भ झाली म्हणजे महाराष्ट्रातील रंगभूमीच्या तुलनेने ती कनिष्ठ किंवा मागास वाटण्याचा प्रश्नच उरणार नाही.

त्रुटींपैकी पहिली गोष्ट म्हणजे गोव्यात सुविहीत नाट्यप्रयोगांसाठी बंदिस्त, सुसज्ज अशी नाट्यगृहे नाहीत. जत्रा प्रसंगीचे नाट्यप्रयोग मंदिरापुढील प्रशस्त सभागारात किंवा त्यासमोरील मोठ्या अंगण वजा मोकळ्या जागेत होतात. इतरत्र झापांची तात्पुरती (म्हणजे हंगामापुरती) असून दरवर्षी पावसाळ्यानंतर त्याची कामापुरती दुरुस्ती केली जाते (तेथील भल्याबुऱ्या अनुभूतींच्या किश्श्यांचा एक विनोदी निबंध होऊ शकेल.) दौऱ्यावर येणाऱ्या नाटक मंडळ्यांना आपले प्रयोग तेथेच आयोजित करावे लागतात. तेव्हा कलाकारांच्या रंगभूषा-वेशभूषेसाठी वेगळी चांगलीं सोय नसल्याने खूपच कुचंबणा होते. अर्धवट फाटकी बारदाने लावून आडोसा (?) केला जातो ! तेथे फिरता रंगमंच सुलभपणे सरकविताही येत नाही! आवाजही स्पष्टपणे व निर्दोषपणे मागील रांगांपर्यंत पोहोचू शकत नाही.

अखिल गोमंतकात केवळ पणजीस (सरकारी) आणि मडगावी (सार्वजनिक) अशी दोनच बांधीव नाट्यगृहे आहेत व म्हापशाला एक तयार होत आले आहे. निदान तालुक्यांच्या व इतर काही महत्त्वाच्या गावी नाट्यमंदिराची तरतूद केली जाणे फार आवश्यक आहे. त्यासाठी सरकार, समाज व स्थानिक ग्रामपंचायती, नगरपालिका यांनी संयुक्तपणे पुढे येणे आता अपरिहार्यच म्हणायला हवे. ही नाट्यगृहे अशा रीतीने बांधावीत की इतर सामाजिक, सांस्कृतिक कार्यक्रमांसाठीही व्यासपीठ म्हणून त्याचा उपयोग करता यावा. त्यायोगे त्यांना नित्य उत्पन्नाचे एक जास्त साधन उपलब्ध होऊ शकेल.

विद्यमान परिस्थिती लक्षात घेता जाणवणारी दुसरी त्रुटी अशी की गोमंतकीय कलाकार असलेल्या आणि गोमंतकीय मालकीच्या व्यावसायिक नाटक मंडळ्या आज मुळीच अस्तित्वात नाहीत!

जर एवढे जबरदस्त नाट्यप्रेम (अव्यभिचारी नाट्यनिष्ठाही) आहे, नाट्यकलाकार म्हणून अंगी जाण व ताकदही आहें, तर मग इतरांनीच केलेले नाट्यप्रयोग का व किती दिवस पाहात राहाणार ? आपली कला इतरांना दाखवून त्यांच्याकडून प्रशंसेची हुकमी वसुली का करू नये ? महाराष्ट्रातील नाटक मंडळ्या ज्याप्रमाणे येथे येऊन लोकप्रियता मिळवितात आणि गोमंतकीयांच्या खिशातील पैशाला हात घालतात त्याप्रमाणे गोमंतकीय नाटक मंडळ्या स्थापन होऊन त्यांनी केवळ गोव्यातच नाट्यप्रयोग करण्यावर समाधान न मानता महाराष्ट्रात दौरे मिळवून तेथून यशोपताका आणि बरोबर पैसाही आणावा.

एकदोन पिढ्यांपूर्वी गोमंतकीय कलाकारांच्या व गोमंकीय मालकीच्या नाटक मंडळ्या होत्याच. नाट्यप्रेमी सावकार कुटुंबियांचे उदाहरण विसरण्यासारखे क्षुल्लक नाही की विसरून जाण्याइतके जुनेही नाही. नाट्यरत्न कै. श्रीपादराव नेवरेकर हे तर एके काळी महाराष्ट्रीय नाटक मंडळ्यांची मुकुटमणी अशा गंधर्व नाटक मंडळीचे एक मालक नव्हते का ? आजही गोवा हिंदू असोसिएशनचे नांदते उदाहरण आहेच. पण ही संस्था मुंबापुरस्थ आहे इतकेच. शिवाय कै. दीनानाथ यांच्या मालकीची नाटक कंपनी होतीच. थोडक्यात गोमंतकीय कलाकारांनी स्थापन केलेल्या वा चालविलेल्या व गोमंतकीय मालकीच्या नाटक मंडळ्या पूर्वी होत्या आणि त्यांच्यापैकी काही गोव्याबाहेर जाऊनही नाट्यप्रयोग करीत (जिज्ञासूंनी केवळ एक 'रुपडी' हे पुस्तक पाहिले तरी पुरे.)

याच संदर्भात जाणवणारी आणखी एक त्रुटी म्हणजे दर्जेदार आणि यशस्वी नाट्यलेखन करून त्याच्या जोरावर पुढें येणाऱ्या गोमंतकीय मराठी नाटककारांचा अभाव. आज महाराष्ट्रात अव्वल दर्जाचे जे पाचसात ख्यातकीर्त नाटककार आहेत त्यांच्या तोलामोलाचा एखादा तरी नाटककार गोव्यात का निर्माण होऊ नये ? तसे काही फुटकळ नाट्यलेखन येथे होते. जत्रा वा अन्य उत्सव प्रसंगी हौशी नाट्यप्रेमी अधून मधून त्याचा प्रयोगही करतात. पण एकंदरीने

त्यात दर्जा व दम नसतो. थोड्याफार एकांकिका लिहिल्या जातात. स्पर्धेत क्वचित त्यांचा प्रयोग होतो. अकादमीने नाट्य लेखनाला उत्तेजन देण्यासाठी त्याकरिता पारितोषिकही ठेवलेले आहे. पण गोवा विमोचनानंतरच्या गेल्या दोन देशकांच्या कालावधीत गोव्यातून चांगला मराठी नाटककार उदयास आलेला नाही एवढे खरे. ही उणीव भरून निघायला हवी. गोमंतकीय मातीतून नवा, चमकदार नाटककार पुढे येण्याची वाट सर्वजणच आतुरतेने पाहात आहेत.

नाट्यप्रशिक्षण व नाट्यशिबिरे यांच्या फायद्या–परिणामानेही हे होऊ शकलेले नाही. गेल्या दहा वर्षांत सुमारे २०० तरुण-तरुणींनी त्यांचा फायदा घेतलेला आहे. वरील दोन्ही उपक्रमांपेक्षा महाराष्ट्रात प्रायोगिक रंगभूमी व नाट्यस्पर्धां यांनी मराठी रंगभूमीला अनेक नवे कलाकार मिळवून दिले. गोव्यातही उद्यापरवा तसे पुढे येतील. आत्ताच काही आलेलेही आहेत. पण नाटककार? ही बाजू मात्र अजून लंगडीच आहे. विशेष म्हणजे कवी, कथा व कादंबरीकार पुढे आले आहेत, पण नाटककार मात्र नाहीत! ह्या समस्येचा सखोल विचार केला जाऊन तिच्याबाबत परिणामकारी उपाययोजना आता आवश्यक आहे.

आणि अखेरचे शल्य म्हणजे गोव्यातील नाटकांच्या ठेकेदारीचे स्वरुप. त्यांची एखादी प्रातिनिधीक संघटना नाही. उलट स्पर्धा चालते स्वार्थ आणि व्यवहारीपणा अनेकदा टोकाला पोहोचतो. १० ते ११ रुपयांचे तिकीट (व त्यांच्याच रांगा जास्त) सामान्य रसिकाला परवडत नाही. येथील ठेकेदारांच्या प्रवृत्ती व व्यवहार यांची लक्तरे पुष्कळदा उघड्यावर येतात. नाट्यकलेला प्रोत्साहन आणि नाट्य-सृष्टीला आश्रय जणू त्यांच्या गावीच नाही! तरी बरे; त्यांच्यापैकी काही पूर्वी नाट्यसृष्टीशी संबंधित होते. गोव्यात येणाऱ्या नाट्य कलाकारांनीही शुचिता सांभाळावी ही अखेरची विनंती

० ० ०

गोव्यातील मराठी नाट्यलेखन

(स्वरुप आणि भवितव्य)

गोमंतकीयांचे नाट्यप्रेम सर्वश्रुत आणि परंपरापुष्ट आहे. ते स्वयंसिद्धही आहे. 'नाटचवेडा गोमंतक' हा स्वतःच्या नाट्याभिरुचीची साक्ष देणारा, अंशतः व्यंग्यात्म असा एक कार्यक्रम अलीकडेच लोकप्रिय झाला. त्याला प्रत्येक गावात झुंडीच्या झुंडी लोटल्या आणि श्रोत्यांनी हशा–टाळ्यांसह त्याची मौज लुटली. हे त्या अव्यभिचारी नाट्यप्रेमाचे एक ताजे व सच्चे उदाहरण.

तसेच गोमंतकात वर्षाकाठी हजार–आठशे नाट्यप्रयोग होतात असे आपण सर्वजण, सर्वत्र वाचीत व ऐकत आलो आहोत. पण फोंड्याच्या 'प्रदीप' कारांच्या मते जत्रा–उत्सव, स्पर्धा–संमेलने आणि वर्षांतून आठ महिने गोव्यात दौरे करणाऱ्या नाटक मंडळ्या ह्या सर्वांचे मिळून दरसाल सुमारे दीडहजार नाट्यप्रयोग होतात. (अथवा निदान गतवर्षी झाले) गोमंतकीयांकडून नाट्यकलेला लाभणारा हा आश्रय अर्थातच नाट्यप्रेमापोटी मिळतो व तो लक्षणीय आहे.

तेव्हा असे हे चित्र एकंदरीने आदर्शवत् वाटण्यासारखे दिसते. होय. ते तसे आहे खरे; पण फक्त दुरून स्थूलपणे पाहिले तरच. तेच जरा जवळून, निरखून, बारकाईने पाहिले म्हणजे मात्र त्याच्यात काही त्रुटी, न्यूने असल्याचे जाणवते.

दृश्य व श्राव्य अंगे असलेल्या नाटचकलेला अनेक उपांगेही आहेत. नाटचकलेचे दर्शन जसे एकसमयावच्छेदेकरून समुदायाला घडविले जाते तसेच ते घडविण्यामध्ये सामुदायिक व त्याचबरोबर पृथक वैयक्तिक प्रयत्नांचाही वाटा असतो. कोणते नाटक सर्वोत्कृष्ट ठरते ? तर ज्याच्यातील मंत्र व तंत्रही उत्तम असतात ते म्हणजेच नाटचसंहिता, तिचे स्वरूप व उद्देश नटवर्गाचा अभिनय, दिग्दर्शकाचे दिग्दर्शन आणि तंत्रज्ञाचे नेपथ्य, प्रकाश योजना, ध्वनिसंकलन इ. सर्व अंगे निर्दोष, दर्जेदार असायला हवीत. नाटचकृतीला यशस्वी करण्यामागे अशी अनेक परस्परपूरक उपांगे निगडीत असतात. आता गोव्यात हे सर्व अवयव पूर्णतः व सामान्यपणे विकसित झाले आहेत काय ह्याचा तपास करू गेल्यास काय आढळते ?

झटकन किंवा एकाच शब्दात उत्तर न देता थोडा व्यापक विचार ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर केल्यास विषयाला अन्याय होणार नाही. गोव्याची मुक्ती ही मूलतः जरी एक राजकीय घटना असली तरी गोमंतकाच्या सामाजिक आणि सांस्कृतिक क्षेत्रातही एक नवे पर्व सुरू करण्यास ती कारणीभूत ठरली आहे. अर्थातच नाटचक्षेत्र त्याला अपवाद ठरू शकत नाही. १९६१ नंतर व विशेषतः गेल्या दशकात गोमंतकातील नाटचसृष्टीत केवळ अपरिहार्य स्थित्यंतरच झाले आहे असे नव्हे तर योग्य दिशेने उल्लेखनीय प्रगतीही झाली आहे.

अखिल गोमंतकात आजमितीस अशा सुमारे चाळीस हौशी संस्था उदय पावल्या आहेत की ज्या आपल्या परीने व शक्ती-प्रमाणे स्वयंस्फूर्त नाटचसेवा करीत आहेत. उत्साहाने ह्या अनेक नवीजुनी नाटके बसवितात व त्याचे प्रयोगही करतात. त्याचप्रमाणे

जिद्दीने व अहमहमिकेने त्या विविध स्थानिक व आंतरप्रांतीय स्पर्धात भाग घेतात व यशही हस्तगत करतात. नाटकांच्या आणि त्यातही विशेषतः एकांकिकांच्या स्पर्धा आयोजित करणाऱ्या संस्थांची संख्या सध्या सतत वाढत [आहे. प्रायोगिक रंगमंच व बालरंगभूमी ह्या नव्या दालनातही आता पाऊल टाकण्यात आले आहे.

नव्या हौशी नाट्यसंस्थांची जेव्हा संख्या वाढते व त्याचबरोबर कार्यही व्यापक होत जाते तेव्हा दिग्दर्शन, अभिनय, नेपथ्य, प्रकाश–ध्वनी इ. तांत्रिक अंगांचा अभ्यासही वाढतो. अधिक माणसे ती तंत्रे आत्मसात करतात. संधी मिळेल त्याप्रमाणे ह्यांचा वापरही करून दाखवितात, गोमंतकात आजमितीस कितीतरी नवे तरुण, नाट्यदिग्दर्शक, अभिनेते (त्यांत सुशिक्षित तरुणीही) आणि तंत्रकार तयार झाले असून त्यांनी त्या त्या शाखेत प्राविण्य संपादन करून पारितोषिकेही पटकावली आहेत.

तेव्हा हे चित्र पुष्कळसे समाधान देणारे व थोडा अभिमान वाढण्यासारखे जरी साहजिकपणे सर्वांना वाटले तरी ते पूर्ण नसून त्यात दोन न्यूने राहिलेली आहेत. गोमंतकीय लेखक अजून नाटककार म्हणून मात्र पुढे आले नाहीत आणि गोमंतकात स्वतःची व्यावसायिक रंगभूमी नाही ही ती दोन न्यूने होत.

व्यावसायिक मराठी रंगभूमीशी गोमंतकीयांचा संबंध दोन प्रकारे येतो. काही गोमंतकीय कलाकार महाराष्ट्रातील नाटक मंडळ्यांमध्ये नट (किंवा वादक इ.) म्हणून काम करून उपजीविका करतात हे एक. व दुसरे म्हणजे महाराष्ट्रातील व्यावसायिक मंडळ्या गोव्याचे दौरे आयोजित करतात तेव्हा नाट्यप्रेमी गोमंतकीय मंडळी त्यांच्या प्रयोगांना उदार आश्रय देतात.

पण गोव्यातील मराठी रंगभूमीच्या इतिहासावर दृष्टीक्षेप टाकल्यास मुक्तिपूर्व काळात त्यापेक्षा अगदीच भिन्न स्थिती होती हे लक्षात येते. गोमतकीयांच्या मालकीच्या व गोमंतकीय कलाकार पदरी असलेल्या कितीतरी व्यावसायिक नाटक मंडळ्या (स्त्रियांच्या

देखील) तेव्हा होत्या आणि त्या महाराष्ट्राचे व बृहन्महाराष्ट्राचे दौरे आयोजित करीत असत. (जिज्ञासूनी श्री. ज. स. सुखटणकर यांचे 'रुपडी' पुस्तक पाहावे.) तसेच महाराष्ट्रातील व्यावसायिक नाटक मंडळ्यांमध्ये नट, गायक-वादक म्हणून कामे करणाऱ्या गोमंतकीयांची संख्या आजच्यापेक्षा कितीतरी पटींनी जास्त होती. पण गेल्या पाव शतकात म्हणजे सामन्यतः भारताच्या स्वातंत्र्योत्तर काळात वरील दोन्ही गोष्टींचा बऱ्याच प्रमाणात संकोच घडून आला आहे.

गोमंतकीय नाटककारांच्या बाबतीतही हेच घडत आले आहे. ज्या गोमंतकात एका स्त्रीने आद्य मराठी नाटककर्ती म्हणून मान मिळविला तेथे आजमितीस नाव घेण्यासारखे नाटककार नसावेत ही केवढी शोचनीय घटना! तसे काही नाटककारांना गोमंतकीय म्हणून म्हटले जाते. पण त्याने खरे समाधान होत नाही. कारण 'त्या' नाटककारांची उभी हयात, सारे कर्तृत्व महाराष्ट्रातच गेलेले असते व जातही आहे.

मराठी रंगभूमी हा महाराष्ट्र व गोमंतक यांच्यांमधील एक सामाजिक व सांस्कृतिक दुवा आहे, तसाच तो समान व समाईक वारसाही आहे. त्यामुळे नाट्यकलेच्या उत्कर्षाकर्षाचे, हर्षामर्षाचे सारे सुखदुःख दोघांना सारखेच आहे. तेव्हा वर्षाकाठी मराठी रंगभूमीवर अलीकडे महाराष्ट्रात जर सरासरीने सुमारे १०० नवी नाटके लिहिली जातात आणि रंगमंचावरही येतात तर गोव्यात निदान १० तरी का येऊ नयेत? म्हणजे महाराष्ट्रातील लेखकांच्याच नाटकांचे प्रयोग आम्ही किती काळ पाहात राहणार आहोत? काही नवी नाटके येथेही लिहिली जाऊन त्यांचे प्रयोग येथे आणि महाराष्ट्रातही वा लाविले जाऊ नयेत? नाट्यनगरीतील हा One Way Traffic असाच चालू राहणार काय? गोमंतकात नवे नाटककार का उदयास येत नाहीत? व्यावसायिक नाटक मंडळ्या इथे का आता स्थापन होऊ शकत नाहीत? गोमंतकातील लेखक

वर्ग जर मराठी काव्य, कादंबरी व कथा यांच्या क्षेत्रात लक्षणीय भर घालू शकतो तर नाटयाऱ्या आघाडीवरच त्याचे पाऊल मागे का राहावे ? त्या जटील समस्येचा विचार गंभीरपणे करण्याची वेळ येऊन ठेपली आहे. तिच्यावर तोडगा निघायलाच हवा.

यावरून असा ग्रह होणे साहजिक आहे की सध्या गोमंतकीय लेखकांकडून नाटयलेखन मुळीच केले जात नाही ! पण वस्तुस्थिती तशी नाही. जेथे नाटयकलेबद्दल एवढे दृढमूल व दीर्घकालीन प्रेम वसत आहे तेथे नाटयलेखन का बरे केले जाणार नाही ? तेव्हा या संदर्भात तरुण गोमंतकीय लेखक वर्ग कसा अन् किती क्रियाशील आहे हे दाखवून देणारा एक ताजा व अस्सल पुरावा मी वाचकांपुढे ठेवतो.

१९७९ च्या पूर्वार्धात सुमारे १७ नवी मराठी नाटके गोमंतकात लिहिली गेल्याची नोंद मिळाली असून त्यांचे (पहिले) प्रयोगही झालेले आहेत. काहींची (पुस्तके-हस्तलिखिते-टंकलिखित-चक्रमुद्रित) प्रसिद्ध झाल्याचे या अवधीत स्थानिक वृत्तपत्रांनी सांगितले आहे.

तेव्हा एवढी नवी, मराठी नाटके गोव्यात सुमारे ६ महिन्यांच्या अवधीत (लिहिली जाऊन) रंगभूमीवर आली ही गोष्ट आनंदाची व अभिमानाची आहे. पण ह्या सत्याच्या आधारे, त्यांनी मराठी नाटय साहित्यात मोलाची भर घातली, किंवा त्यांचे चांगले प्रयोग पाहण्याची सुसंधी नाटयरसिकांना आता लाभली (वा लाभत जाईल) असे म्हणता येईल का ? स्पर्धेत भाग घेणाऱ्या स्थानिक हौशी नाटयसंस्था त्यांच्यापैकी काही नाटकांची निवड प्रयोगासाठी करून गोमंतकीयांना (वा ।व इतरानाही) ते दाखवतील का ? आणि ह्या नाटकांना संहिता व प्रयोग या दोन्ही अंगानी (अथवा त्यापैकी निदान एका अंगाने) लोकप्रियता लाभेल का ?' निश्चित सांगता येत नाही' हे त्याचे उत्तर आहे.

हौशी व नाटयप्रेमी गोमंतकीय लेखक केवळ आत्ताच अथवा अलीकडेच असे नाटयलेखन करीत आले आहेत असेही नाही.

यापूर्वीही अनेकांनी असे प्रयत्न केले असून त्यांच्या नाटकांचे प्रयोगही जत्रा, संस्था, वाढदिवस, संमेलने अशा प्रसंगी अधूनमधून होत आलेले आहेत. १९७९ चा पूर्वार्ध हा केवळ लेखनविषयाच्या सोयीसाठी एक नमुना पाहणी Sample Survey म्हणून घेतला इतकेच. तेव्हा यापूर्वी लिहिल्या गेलेल्या नाटकांना जे भवितव्य लाभले तेच याही नाटकांना लाभेल असा एक स्थूल निष्क काढल्यास तो चुकीचा किंवा अन्याय्य ठरेल काय ?

अशांपैकी काही थोडी नाटके तरी नाट्यलेखनाचे एखादे पारितोषिक मिळवतील काय ? किंवा एखाद्या व्यावसायिक नाटक मंडळींकडून त्याचे प्रयोग केले जाऊन ते नाट्यरसिकांना पाहावयास मिळाले आहेत काय ? यापैकी एखाद्या नाटकाने नाट्यसृष्टीत नाव होईल का ? किंवा नाटक स्वतः गाजेल का ? म्हणजे ते रौप्य, सुवर्ण महोत्सवी प्रयोगाचा पल्ला गाठील का ? अशी आशा सफल होण्यासाठी नाटकाचे व नाटककाराचे नशीब केवळ बलवत्तर असून भागत नसते. तर त्या नाट्यकृतीत तेवढे हुकमी नाट्यगुण उत्कटपणे भरलेले असावयास हवेत हे उघड आहे. पण त्यांचीच चणचण हाच तर ह्या साऱ्या नाट्यसंहितांचा स्थायीभाव असतो असे पूर्वानुभव पाहता नाइलाजाने म्हणावे लागते !

महाराष्ट्रातील व्यावसायिक नाटक मंडळांच्या मालकांपर्यंत (गोव्यात तशा मंडळ्या नाहीत म्हणूनच केवळ) किंवा हौशी नाट्यसंस्थांच्या चालकांपर्यंत यापैकी किती नाटके मजल गाठू शकतील असा विचार करीत असताना दोन अंतर्गत गोष्टींचा मागोवा घेणे इष्ट वाटते. संहितेतील साहित्यमूल्य आणि प्रयोगानुकूल नाट्यमूल्य ही दोन अंगे होत ह्या दोहोंच्या अभावी, त्यातही विशेषतः किमान नाट्यगुणांच्या अभावी आजच्या स्पर्धाप्रधान नाट्य सृष्टीत कोणत्याही नाट्यलेखनाचा टिकाव लागणे जवळ जवळ अशक्यप्राय आहे. ज्या लिखाणात असे सुप्त गुण सामावलेले नसतील त्याला मग खऱ्या अर्थाने 'नाटक' म्हणणेच जिवावर येते (कारण

त्याला रंगमंचाचा प्रकाश लाभत नाही की ते पुस्तकाच्या पानांतून वाचायला मिळत नाही.) रानावनात सकाळी उमलून संध्याकाळी सुकून जाणाऱ्या फुलांचे नशीब त्यांच्या वाट्याला येते. अशा लिखाणाला जसे 'नाटक' म्हणता येत नाही तसेच त्याच्या लेखकालाही 'नाटककार' म्हणता येत नाही. गोमंतकातील नाट्यसृष्टीत नाटककार हा शब्द फारसा रुढ न होता 'नाट्यलेखक' हाच शब्द सर्वत्र वापरात आहे ही गोष्ट वरील संदर्भात सूचक ठरते. तेव्हा ज्या नाट्यलेखनाचे स्वरुप असे असते त्याच्या भवितव्याची चिंता वाटावी हे स्वाभाविक नव्हे का ? चांगल्या (व सुमारही) नाट्यसंहिता तांत्रिकदृष्ट्या आकर्षक पद्धतीने प्रयोगस्वरुपात सादर करणारें दिग्दर्शक व तंत्रकार आजमितीस गोव्यात तयार झाले आहेत. तेव्हा चिंता सुविहीत प्रयोगांची नाही, तर उत्तम प्रयोगांसाठी कच्चा माल म्हणून लागणाऱ्या उत्तम प्रयोगानुकूल नाट्यसंहितांची आहे. आणि त्यांचीच तर चणचण आहे. ती महाराष्ट्रातही थोडीफार जाणवते म्हणतात. अनेक नाट्य निर्मात्यांनी तसे बोलून दाखविले आहे. ते नित्य चांगल्या नाटकाच्या शोधात असतात.

भाषा, निवेदनशैली हे कोणताही विषय सजविण्याचा अलंकार असतो. नाटकात हे कार्य संवाद करतात. त्यामुळे संवाद, संवादपद्धती हे नाटकाचे एक बलस्थान ठरते. तेव्हा प्रत्येक नाट्य लेखकाला उत्तम संवाद लिहता आले पाहिजेत, त्याने लिहिले पाहिजेत. आदर्श प्रभावी संवादाचे अंगभूत गुण म्हणजे प्रवाहीपणा अथवा गतिमानता. त्याशिवाय संवाद नेहमीच सुटसुटीत, खुसखुशीत व खटकेबाज (Short, crisp and catchy) असले पाहिजेत. गोमंतकातील बहुसंख्य नव्या नाट्यलेखकांकडून एक तर हे पथ्य पाळले जात नाही अथवा त्यांना ते सांभाळता येत नाही असे आढळते. हे पथ्य ज्याला बाळगता आले नाही त्याचे संवाद कंटाळवाणे झालेच म्हणून समजा. कारण जिवंतपणाची जागा लगेच कृत्रिमतेकडून घेतली जाते. स्वगते घातली तरीही वरील पथ्य सांभाळावेच लागते. याशिवाय योग्य,

अन्वर्थक शब्दांच्या वापराचीही चांगली जाण नाटचलेखकालाही हवी आणि लेखकाबरोबर त्याच्या त्या विशिष्ट शब्दांचा, वाक्यांचा अर्थ व रोख नटांना आणि नटांसाठी आधी नाट्यदिग्दर्शकालाही समजला पाहिजे, ध्यानी आला पाहिजे.

संवादाच्या भाषेबाबत आणखी एक महत्वाचा विचार म्हणजे एक वेळ संवादांना साहित्यिक झिलई नसली तरी चालेल ; पण त्या परिस्थितीतील व मनःस्थितीतील व्यक्ती स्वतःची बाजू, स्वतःचे मनोगत व्यक्त करण्यासाठी जे व जसे वास्तवतेत बोलेल, अगदी तसेच ते लेखकाने संवादातून वदविले पाहिजे. तरच भूमिका प्रत्यय–कारी व वास्तव ठरू शकेल. यशस्वी नट ज्याप्रमाणे आरशापुढे उभा राहून आपल्या अभिनयाचा सराव करतो त्याप्रमाने भूमिकेला जन्म देऊन बोलती. करताना आपण लेखक, जन्मदाते नसून स्वतःच त्या परिस्थितीतील व्यक्ती आहोत, त्या सत्यस्थितीतीलच एक सहभागी सजीव व्यक्ती आहोत अशा एकरुपत्वाच्या समाधीत शिरून नाटच–लेखकाने संवाद लिहिले पाहिजेत ; नव्हे लिहिताना स्वतः बोललेही पाहिजेत. तेणेकरून नटाला मग ते खूपच सहजतेने व मोकळेपणाने बोलण्यास सहाय्य होते. विद्यमान गोमंतकीयांचे संवाद–लेखन ह्या कसोटचांवर पारखल्यास त्यांत सुधारणेला बराच अवसर असल्याचे जाणवते.

नाटललेखकांचा दर्जा सुधारण्यासाठी वैयक्तिक प्रयत्न तर प्रथम पाहिजेतच. पण जेव्हा ती एक समुदायवाचक गरज ठरते तेव्हा जनकल्याणकारी सरकारही काही प्रयत्न करते ह्या दृष्टीने विचार करू लागल्यावर सुमारे चार पाच–वर्षांपूर्वी गोवा कला अकादमीने आयोजित केलेल्या एका शिबिरवजा परिसंवादाची आठवण येते. दोन दिवसांचा हा कार्यक्रम 'नाटचलेखन' याच विषयावर आयोजित केला होता आणि आजचे आघाडीचे दोन नाटककार श्री. कानेटकर व श्री. शिरवाडकर यांनी त्यात नवोदितांना मार्गदर्शन केले त्यातील चर्चेचे दोन विषय होते, नाटकातील 'संवाद' आणि 'नाटचकथेची

बांधणी' तथापि ह्या परिसंवादाच्या आयोजनाने तशी तादृश फल-श्रुती कोणती मिळविली ? अकादमीने आपले कार्य केले. तेव्हा या क्षेत्रातील संबंधितांनीच एकमेकांकडे ह्याची पृच्छा करावी.

उलट अकादमीने ह्या दिशेने आणखीही काही प्रयत्न केले आहेत. तिने नाट्यलेखनाची स्पर्धा आयोजित करून सक्रीय उत्तेजन देण्याचा प्रयत्न केला. तसेच वार्षिक नाट्यस्पर्धेच्या अंतर्गत, उत्तम नव्या नाट्यलेखनासाठी पुरस्कारही ठेवले. पण गोव्यात असे हे प्रयत्न एक तर पुरे पडलेले दिसत नाहीत ; नाही तर संबंधितांनी त्याकडे गंभीरपणे लक्ष दिलेले दिसत नाही. सरकार, सामाजिक संस्था वगैरे ह्या संदर्भात काही कार्य करू शकतील आणि करतातही पण तेथे पाहिजेत वैयक्तिक प्रयत्न आणि कळकळ. हे काम इतरांचे नोहे. ज्याचे त्यानेच करावे व केले पाहिजे. जाणत्यांची, पुढे गेले त्यांची मदत आणि मार्गदर्शन त्यासाठी घ्यायला संकोच करू नये.

गोमंतकीय लेखकांनी उत्तम दर्जेदार नाट्यलेखन करून यशस्वी आणि लोकप्रिय 'नाटककार' ही उपाधी आपल्या गुणांवर, स्वकर्तृत्वावर कमवावी आणि केवळ गोव्यातीलच नव्हे तर महाराष्ट्रातील व्यावसायिक नाटक मंडळ्यांनी त्यांचे नाट्यलेखन स्वीकारुन त्या नाटकांचे प्रयोग मराठी भाषा जेथे जेथे बोलली जाते तेथे तेथे लावावेत असे एक स्वप्नचित्र उद्या परवा प्रत्यक्षात पाहावयास मिळेल का ? येत्या पाचदहा वर्षांत निदान चारदोन गोमंतकीय नाट्यलेखकांची नावे 'नवे नाटककार' म्हणून पुढे यावींत, यशस्वी नाटककार म्हणून त्यांच्या नावाचा कीर्तीसुगंध दरवळू लागावा याची प्रतीक्षा अनेक नाट्यप्रेमी मंडळी करीत असतील.

REFBK-0023101

प्रपंच प्रकाशन

श्री. गो. वि. वैद्य यांची इतर पुस्तके

१. **पावसानंतरचं ऊन** (स्वतंत्र, सामाजिक कादंबरी)

२. **कवडसे** (कथासंग्रह)

३. **साखरझोप** (लघुनिबंध संग्रह)

[भाषांतरित]

दिल्लीच्या नॅशनल बुक ट्रस्टसाठी

('भारत–देश आणि लोक' ह्या मालेत)

१. **जमीन आणि माती**

२. **लोकसंख्या**

३. **उत्तर भारतातील मंदिरे**

('राष्ट्रीय चरित्र माले'त)

४. **रणजितसिंग**

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळासाठी

१. **खड्गहस्त की सन्यस्त** (कादंबरी)