विषय
सं. क्र. 7534

नाट्य विमर्श

REFBK-0011526

के. नारायण काळे

[illegible]. ৩১৯২
[illegible]. [illegible]
৯৩৩৮
[illegible]. [illegible]

नाट्यविमर्श

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
११५२६

के. नारायण काळे

REFBK-0011526

किंमत पांच रुपये

पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई ७

पॉप्युलर प्रकाशन : ५३

© के. नारायण काळे

प्रथम मुद्रण :
मे १९६१
वैशाख १८८३

मुद्रक :
वा. ग. ढवळे
कर्नाटक मुद्रणालय
चिरावाजार
मुंबई २

प्रकाशक :
ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर बुक डेपो
लॅमिंग्टन रोड
मुंबई ७

ती. आप्पांच्या स्मृतीस —

दा. क. ११५२६
मुंबई शाखा (स्थळ प्रत)

के. नारायण काळे आणि मराठी टीका

के. नारायण काळे हें नांव घेतांच अजूनहि माझ्या डोळ्यांपुढें तो १९३० च्या आसपासचा काळ उभा राहतो. 'रत्नाकर'–'यशवंत'–'प्रतिभा' ह्या वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या उदयाचा तो काळ होता, 'मनोरंजन,' 'नवयुग,' 'मकरंद,' 'चित्रमयजगत्' इत्यादि मासिकांचा काळ संपत आला होता. 'मनोरंजन' किंवा 'चित्रमयजगत्' सारखें मासिक ज्या वाचकाची भूक भागविण्याकरितां मुख्यतः अवतरत होतें त्या वाचकाच्या जोडीला आतां एक नवा वाचक हळूहळू येत होता. 'मनोरंजना' सारखें मासिक आपल्या वाचकाला सर्वच कांहीं थोडें थोडें देत होतें. 'मनोरंजनां'त थोडें राजकारण होतें, थोडें समाजकारण होतें, त्यांत थोडा इतिहास होता तसाच विज्ञानांतील प्रमेयें व चमत्कार सोप्या शब्दांत वाचकांना समजून सांगण्याचा रेखीव प्रयत्नहि होता, त्यांत 'विदुषकाचें साम्राज्य' होतें तशाच 'स्वयंपाकघरांतील गोष्टी' होत्या, आणि ह्याच्याच बरोबर प्रवासवर्णनें होतीं, कविता होत्या, ग्रंथपरीक्षणात्मक आणि वाङ्मयविवेचनात्मक लेख होते, गोष्टी होत्या, क्वचित् एकांकिका होत्या व 'चालू कादंबरी' ही होती. 'मनोरंजन' आणि 'मनोरंजन' सारखीं मासिकें 'जनरल स्टोअर्स' सारखीं होतीं व त्यांच्या

वाचकवर्गाला तीं जणूं तशींच हवीं होतीं. ह्या मासिकांचें ध्येय सर्वांसाठीं सर्व प्रकारचें 'ज्ञान आणि मनोरंजन' हेंच होतें व त्यांचा प्रचंड वाचकवर्गहि त्यांचेकडे तेवढ्यासाठींच येत-जात होता; परंतु १९३० च्या आसपास ह्या वाचकवर्गांतून एक नवा वाचकवर्ग हळूंहळूं जन्माला येऊं लागला. ह्या वाचकवर्गाची वाचनाची भूक अशा सर्वसंग्रहवजा लेखनानें भागणार नव्हती. त्याला आपल्या आवडीचें आणि निवडीचें तेवढेंच अन्न हवें होतें: नवेनवे वाङ्मयप्रकार जन्माला येत होते व जे पूर्वींच जन्माला आले होते त्यांतील लेखन आतां अंग धरूं लागलें होतें. १९२० नंतरच्या काळांत ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेची जाणीव मराठी वाचकवर्गांत हळूंहळूं वाढत होती, लेखकवर्गांत वाढत होती. केव्हां तरी दरम्यानच्या काळांत 'गोष्टी' ची 'लघुकथा' झाली होती आणि लघुकथेचा लघुकथा म्हणून स्वतंत्रपणें विचार करण्याची आवश्यकता आहे ही जाणीवहि निर्माण होत होती. लघुकथेबरोबरच 'गुजगोष्ट' जन्माला आली होती आणि मराठी लेखक-वाचकांना पारंपारिक निबंधापेक्षां सर्वस्वी वेगळी असलेली तिची प्रकृति अगदीं ठळकपणें लक्षांत येऊं लागली होती. खरें म्हणजे दिवाकरांनीं नाट्यछटा निर्माण करून दहा-पंधरा वर्षें झालीं होतीं, परंतु तिच्या अनन्यसाधारणत्वाकडे आणि अपूर्वाईकडे आतांच कोठें लक्ष जाऊं लागलें होतें. तीच गोष्ट मराठी एकांकिकेची: गडकऱ्यांच्या वेळेपासून एकांकिका लिहिण्याचे प्रयत्न होत होते, परंतु एकांकिका हा एक लक्षांत घेण्याजोगा व स्वतंत्रपणें जोपासण्याजोगा नाट्यप्रकार आहे ह्या गोष्टीची जाण नुकतीच येऊं लागली होती. मराठी कवितेंतहि विविध प्रकार जन्माला येत होते, त्यांची अपूर्वाई जाणवूं लागली होती. त्यांच्या पृथगात्मतेचा विचार होत होता. आतां 'मनोरंजना'च्या काळांतील चालू कादंबरीचे दिवस संपत आले होते. ती जणूं पूर्ण वयांत आली होती व आपलें आगळें रूप न्याहाळूं व शृंगारूं लागली होती. ह्या दृष्टीनें कादंबरीचें लेखनहि जाणीवपूर्वक करण्याचे :प्रयत्न होत होते. सारांश मराठी ललित साहित्याच्या अन्तःसृष्टींत एक सूक्ष्म स्थित्यंतर – नव्हे वृत्यंतर घडून येत होतें. जणूं प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराला आपल्या स्वत्वाची जाणीव होऊं लागली होती. आपल्या पृथक्पणाची, आगळेपणाची आपल्या अनन्यसाधारण प्रकृतीची ही जाणीव होती.

ह्याचा अर्थ प्रत्येक वाङ्मयप्रकारांतील मराठी लेखन आत्मरूप शोधण्याचा प्रयत्न करीत होतें असा नव्हे ; किंवा हें आत्मरूप त्याला जाणवलें होतें – (मग प्रत्यक्ष हातीं लागणें तर दूरच राहिलें) – असाहि नव्हे. ही जी त्याला जाण आली होती ती फक्त आपल्या वेगळेपणाची, स्वतंत्रपणाची जाण होती व त्या जाणिवेंतून सदर वाङ्मयप्रकारांबद्दलची – विशेषतः त्यांतील लघुकथा, लघुनिबंध, नाट्यछटा ह्यां-सारख्या – नाटक कादंबरीच्या मानानें अल्पविस्तृत ठरणाऱ्या वाङ्मयप्रकारां-बाबतची एक प्रकारची उत्साहाची भावना होतकरू लेखकवाचकांमध्यें निर्माण होऊं लागली होती. स्वाभाविकच ह्याचें प्रत्यंतर ह्या छोट्या छोट्या वाङ्मयांतील लेख-नावर मुख्यतः जगणाऱ्या व ह्या लेखनाला जगवणाऱ्या वाङ्मयीन नियतकालिकांतून-मुख्यतः मासिकांतून येऊं पाहत होतें. 'मनोरंजना' नंतर 'रत्नाकर', जवळ जवळ 'रत्नाकरा' बरोबर किंवा त्याच्या आगेमागें 'यशवंत', आणि 'प्रतिभा' 'पारिजात', ' विहंगम,' ' वागीश्वरी ' 'ज्योत्स्ना' ह्यांच्या नंतर 'समीक्षक' 'अभिरुचि' 'साहित्य' आणि त्यानंतर 'सत्यकथा' 'छंद' हा मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांचा क्रम अत्यंत बोलका आहे. अर्वाचीन काळांतील मराठी साहित्यविचाराची आणि साहित्या-भिरुचीची उत्क्रांति लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीनें तर तो विशेष लक्षांत घेण्याजोगा आहे. (' विविधज्ञानविस्तारा, पासून 'छंद' पर्यंतच्या मराठी वाङ्मयीन मासिकांचीं नुसतीं बदलतीं नांवें लक्षांत घेतलीं तरी साहित्याभिरुचींत झालेला सूक्ष्म बदल लक्षांत येण्याजोगा आहे.) ह्या क्रमांतला, 'रत्नाकर' 'यशवंत' 'प्रतिभा' हा महत्त्वाचा दुवा १९३० च्या आसपास सांधला जात होता व हा सांधला जात असतांच मराठी ललितलेखनाच्या सृष्टींतील वर उल्लेखिलेलें वृत्यंतर घडून येत होतें. ह्या काळांत मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकांतील 'स्त्री-विभाग' जाऊन त्याचें काम ज्या-प्रमाणें स्त्रियांसाठीं निघालेलीं स्वतंत्र मासिकें करूं लागल्याचें दृश्य दिसूं लागतें. याचप्रमाणें एका वाङ्मयप्रकारास – लघुकथेस – मुख्यत्वेंकरून वाहून घेतलेलें 'यशवंत' सारखें मासिक वाङ्मयीन क्षितिजावर एकाएकीं अवतरल्याचें अपूर्व दृश्य दिसतें; लिहिण्याच्या ओघांत एकाएकीं असें लिहून टाकलें व त्याला एका दृष्टीनें अर्थहि आहे. १९२८ – २९ मध्यें ' यशवंत 'चा खास लघुकथेसाठीं झालेला अवतार हा थोडा अनपेक्षितपणेंच सुखद वाटला होता – परंतु तो आतां १९६० मध्यें तितकासा अनपेक्षित वाटत नाहीं. त्या अवतारासाठीं अत्यंत

अनुकूल असें वातावरण 'मनोरंजना' नंतर मराठी वाङ्मयीन नियतकालिकाच्या सृष्टींत अवतरलेल्या प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्या 'रत्नाकरा'नें अगोदरच निर्माण केलें होतें. 'रत्नाकरा'नेंच ह्या विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेकडे मराठी लेखक-वाचकांचें लक्ष प्रामुख्यानें वळविलें होतें, त्यांच्या आगळ्या सामर्थ्याबद्दलची व रूपाबद्दलची एक सर्वसामान्य जिज्ञासा ह्या लेखकवाचकांच्या मनांत निर्माण केली होती. के. नारायण काळे हें नांव घेतांच माझ्या डोळ्यापुढें प्रथम येतो तो हा काळ व हें मराठी साहित्यसृष्टींतील वातावरण. 'रत्नाकरा'च्या शेवटच्या दिवसांत त्याचें संपादन कांहीं काळ काळ्यांकडे आलें आणि 'रत्नाकरा' नंतर निघालेल्या 'प्रतिभा' ह्या पाक्षिकाच्या संपादकवर्गांत आणि पुढें कांहीं वर्षांनीं महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेचे संपादक म्हणून के. नारायण काळे हें नांव जेव्हां झळकलें तेव्हां ह्या नांवाला वाङ्मयासंबंधीं आस्थेवाइकपणें विचार करूं पाहणाऱ्या तत्कालीन तरुण लेखक-वाचकांच्या दृष्टीनें विशेष महत्त्व आलें.

हें विशेष महत्त्व येण्याचें कारण काय असावें ह्याचा जेव्हां मी आज विचार करितों तेव्हां माझ्या डोळ्यांसमोर के. नारायणांचें ह्या काळांतील लेखन येतें. हें लेखन फुटकळ स्वरूपाचेंच होतें. काळे अधूनमधून कथा लिहीत होते, कविताहि लिहीत होते, परंतु त्यांचे जें लेखन विशेष लक्ष वेधून घेत होतें तें समीक्षणात्मक होतें. ह्या काळांत मराठी नियतकालिकांच्या सृष्टींत बरेंच समीक्षणात्मक लेखन होत होतें, परंतु के. नारायणांच्या ह्या समीक्षणात्मक लेखनाचें स्वरूप तत्कालीन इतर समीक्षणात्मक लेखनापेक्षां थोडें वेगळें होतें. अगोदरच्या पिढींतील श्रीपाद कृष्ण, वासुदेव बळवंत पटवर्धन, न. चिं. केळकर, बाळकृष्ण अनंत भिडे इत्यादि विचारवंतांनीं मराठी वाङ्मयीन टीकेला दिलेली दृष्टि लक्षणीय होती. वाङ्मयासंबंधींच्या अनेक प्रश्नांची जाणीव त्यांच्या टीकालेखांतून निश्चित उदयाला आलेली होती. ह्या दृष्टीला अधिकाधिक निर्दोष करण्याचा प्रयत्न वामन मल्हारांचें स्फुट लेखन करीतच होतें. १९३० च्या आसपास मराठी वाङ्मयविचारांत नवें मानसशास्त्र आणि जीवनव्यवहाराच्या सर्वांगांना स्पर्श करूं पाहणारा मार्क्सवाद ह्यांच्याबद्दलच्या नव्या ज्ञानामुळें आणि तज्जन्य कुतूहलामुळें नवे नवे प्रश्न उपस्थित केले जात होते. नव्या नव्या मूल्यांना वाङ्मयविचारांत महत्त्व येऊं पाहत होतें आणि ह्याच

के. नारायण काळे आणि मराठी टीका

वेळीं वर उल्लेखिल्याप्रमाणें विविध वाङ्मयप्रकारांच्या पृथगात्मतेची एक नवी जाणीव मराठी ललित लेखनाच्या आणि टीकेच्या प्रांतांत निश्चितपणें उदयास येत होती. ही जाणीव ना. सी. फडके, ग. त्र्यं. माडखोलकर, वि. स. खांडेकर, श्री. के. क्षीरसागर इत्यादींच्या लेखनांतून ह्या काळांत प्रथम गोचर झाली. विविध वाङ्मयप्रकारांच्या अनन्यसाधारण प्रकृतींबद्दलचें, स्वरूपाबद्दलचें कुतूहल ह्या काळांतील मराठी टीकेच्या तात्त्विक आणि ग्रंथपरीक्षणात्मक अशा उभयविध अंगांतून हळूंहळूं प्रगट होऊं लागलें; आणि ह्याच वेळीं के. नारायण काळे हें नांव मराठी टीकेच्या प्रांतांत हळूंहळूं लक्षांत येऊं लागलें.

के. नारायण काळे यांच्या टीकालेखनांत समकालीन इंग्रजी ललित-साहित्याची आणि साहित्य-विचाराची एक चांगल्या प्रकारची समज प्रारंभापासूनच प्रगट होऊं लागली. के. नारायण यांच्या अगोदरच्या मराठी टीकालेखनांत ही समज एवढ्या प्रमाणांत प्रगट झालेली नव्हती. काळे समकालीन पाश्चात्य साहित्यांत रस घेत होते. ते त्या साहित्याचे प्रथमपासूनच निष्ठावंत अभ्यासक होते; त्यामुळें त्यांची तत्संबंधीची समज त्यांच्या प्रत्यक्ष आस्वादांतून जन्माला आलेली होती व तिला पाश्चात्य वाङ्मयविचाराच्या परिशीलनामुळें एक प्रकारचा डोळसपणा येत होता. के. नारायण ह्या थोड्याफार नव्या दृष्टीनें जेव्हां मराठींत टीका लेखन करूं लागले तेव्हां मराठी वाङ्मयविचाराला एक चोखंदळ व आगळ्या वाङ्मयाभिरुचीचें लेणें लाभलें। ही वाङ्मयाभिरुचि शोधक होती. वाङ्मयाचे विविध आविष्कार डोळसपणें अभ्यासणारी होती. मराठी ललितसृष्टींतील जे वाङ्मयप्रकार आतां वयांत येऊं पाहत होते व जे नुकतेच उदय पावत होते त्यांच्या मूलस्रोताकडे जाण्याची इच्छा ही वाङ्मयाभिरुचि व्यक्त करीत होती. पाश्चात्य कथा, पाश्चात्य नाटक, पाश्चात्य कादंबरी इत्यादींचें आस्वादयुक्त परिशीलन करितांना ही अभिरुचि स्वतःला न कळत त्यांच्या संदर्भात मराठी कथाकादंबरीचा आणि नाटकाचा विचार करीत होती. हा केवळ तुलनात्मक विचार नव्हता, येथें एकाचा केलेला विचार दुसऱ्या-बद्दलच्या विचाराला अर्थपूर्णता आणीत होता. काळे यांचें ह्या काळांतील स्फुट टीकालेखन त्या काळांतील वाङ्मयीन नियतकालिकांच्या पानांत दडलेलें आहे; त्याची संग्राह्यताहि आज इतकीशी जाणावण्याजोगी नाहीं; परंतु ह्या स्फुट लेखनानें केलेलें कार्य दुर्लक्षण्याजोगें नाहीं. प्रत्येक कथा, कादंबरी, नाटक वा कविता ही

एक संपूर्ण व स्वयंपूर्ण कलावस्तु म्हणून आपणासमोर अवतरण्याचा प्रयत्न करीत असते व तिचा विचार हा तिच्या एकतेला व स्वयंपूर्णतेला बाधा न आणतां झाला पाहिजे, ह्या गोष्टीची योग्य समज मराठी टीकालेखनांत रुजविण्यास जर कोणाच्या लेखनानें विशेष मदत केलेली असेल तर ती काळे यांच्या लेखनानें होय. आपल्या टीकालेखनांतून ही समज व्यक्त करीत असतां के. नारारायणांनीं एका गोष्टीचें भान सतत राखलें. हा काळ प्रा. ना. सी. फडके यांच्या 'प्रतिभासाधना'चा व 'वाङ्मयविहारा'चा काळ होय. प्रा. फडके यांच्या सदर लेखनामधून वाङ्मय-विचाराची तथाकथित कलावादी दृष्टि जन्माला येत होती. ह्या स्वतःला कलावादी म्हणविणाऱ्या दृष्टीला 'कला' आणि 'कारागिरी' ह्यांतील प्रकृतिभेद नीटसा जाणवलेला नव्हता, व त्यामुळें अनेकदां कलावादाचे गोडवे गात असतां ती स्वतःला न कळत कारागिरीलाच महत्त्व देतांना आढळत होती. ह्या काळांतील प्रो. ना. सी. फडके यांच्या ह्या तथाकथित कलावादी विचारसरणीची तरुण व होतकरु लेखक–वाचकांवर पडूं लागलेली छाप लक्षांत घेतां काळे यांच्या लेखणीनें ह्या काळांत टीकालेखन करीत असतां राखलेलें भान विशेषच लक्षणीय ठरतें. आपलें स्फुट स्वरूपाचें टीकात्मक लेखन करितांना काळ्यांनीं कला आणि कारागिरी ह्या दोहोंत गल्लत कधींच होऊं दिली नाहीं; ह्याचा अर्थ १९३०च्या आसपास त्यांची कलेच्या स्वरूपासंबंधीची समज अगदीं निर्दोष व पक्की होती असा नव्हे. ह्याचा अर्थ एवढाच कीं वाङ्मयविचार वा कलाविचार करितांना जी दक्षता घेणें आवश्यक ठरतें, कोणताहि कला-विषयक किंवा वाङ्मयविषयक प्रश्न सोपा नसतो ह्याची कलावाङ्मयाच्या प्रकृतीचें गूढत्व लक्षांत आल्यानें जी जाण यावी लागते ती के. नारायणांच्या लेखनानें जवळजवळ प्रारंभापासूनच व्यक्त केली. १९३१–३२ मध्यें 'यशवंत' मासिकानें मराठींतील पहिली लघुकथा-स्पर्धा जाहीर केली. आलेल्या कथांतून चढाओढींसाठीं निवडलेल्या कथांचा 'यशवंत' मासिकानें जो मराठींतील पहिला कथा-विशेषांक काढला त्याचें काळे यांनीं 'अपरिचित' ह्या टोपण-नांवानें केलेलें परीक्षण मला ह्या संदर्भांत आठवतें. 'यशवंत' मासिकानें सर्वसामान्य वाचकांवर ह्या स्पर्धेचा निर्णय सोपविला होता व तो निर्णय जाहीर झाल्यावर के. नारायणांनीं 'यशवंत' मधूनच हें परीक्षण केलें होतें. हें परीक्षण

काळ्यांच्या चोखंदळ वाङ्मयाभिरुचीचें द्योतक येतें. मराठी लघुकथा ही नुकतीच अंग धरूं लागली होती. तिला आपल्या सामर्थ्याची हळूंहळूं जाण येत होती. मराठी कथेच्या क्षितिजावर य. गो. जोशी, वि. स. खांडेकर, वि. वि. बोकील, लक्ष्मणराव सरदेसाई हे आणि इतर अनेक नवे नवे तारे उदयाला येत होते. अशा वेळीं लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या आगळ्या प्रकृतीचा, कारागिरीला महत्त्व न देऊं पाहणारा विचार होणें आवश्यक होतें. काळ्यांनीं तो करण्याचा प्रयत्न केला; नव्या होतकरु लेखकांना लघुकथा ह्या वाङ्मयप्रकाराकडे थोड्या अधिक उत्साहानें आणि गांभीर्यानें त्यांनीं निश्चित पाहावयास लाविलें. लघुकथेसारख्या वाङ्मयप्रकारांतील ललितकृतींकडे कोणत्या दृष्टीनें पहावें, त्यांजकडून कशाची अपेक्षा करावी, त्यांची परीक्षा करितांना कोणतीं धोरणें संभाळावींत ह्यासंबंधीची यथोचित समज तरुण लेखक-वाचक वर्गांत निर्माण करण्याचा त्यांनीं यशस्वी प्रयत्न केला. 'प्रतिभा' पाक्षिकांतून हळूंहळूं पुढें सरकलेल्या भ. दि. गांगल, ग. रा. बाळ, रा. भि. जोशी, खं. सा. दौंडकर, वामन चोरघडे, अनंत काणेकर इत्यादि कथालेखकांना के. नारायण यांच्या मार्गदर्शनाचा निश्चित फायदा झाला.

विविध वाङ्मयप्रकारांची पृथगात्मता जाणवूं लागली असतां के. नारायणांच्या टीका–दृष्टीचा लाभ मराठी वाङ्मयविचाराला झाला हें मराठी वाङ्मयविचाराचें भाग्य होय. काळे यांच्या स्फुट टीका–लेखनामधून ज्याप्रमाणें समकालीन सकस इंग्रजी ललित–साहित्याचा परिचय मराठी लेखक–वाचकांना होऊं लागला त्याचप्रमाणें इंग्रजी वाङ्मयविचारांतील नव्या प्रवाहांची आणि पद्धतींचीहि ओळख त्यांना होऊं लागली. कविता, कथा, नाटक इत्यादि ललित–साहित्य-प्रकारांतील कृतींकडे वळतांना कोणत्या गोष्टींचें भान रसिकानें ठेवावें हें ह्या टीकालेखनांतून हळूंहळूं नव्या वाचकांना व होतकरु लेखकांना कळूं लागलें. ह्याच काळांत के. नारायणांनी लाविलेला अनंत काणेकर यांच्या कवितेचा शोध, तिला 'रत्नाकर'तून दिलेली प्रसिद्धी आणि 'चांदरात' ह्या त्याच कवितेच्या संग्रहाला लिहिलेली प्रस्तावना ह्या गोष्टींना विशेष महत्त्व आलें. काळ्यांच्या अचूक वाङ्मयाभिरुचीचें हें आणखी एक प्रात्यक्षिक होतें. १९३०–३२ च्या सुमरास मराठींत मान्यता पावलेल्या कवितेपेक्षां प्रकृतीनें सर्वस्वी वेगळ्या असलेल्या अनंत काणेकर ह्या अज्ञात, तरुण कवीच्या कवितेचें खरेखुरें काव्यमूल्य ओळखून तिला यथोचित

... अकरा
अनुक्रम ... दि: ...

प्रसिद्धि देण्यांत के. नारायणांनीं दाखविलेल्या टीकादृष्टीचा तत्कालीन तरुण लेखक–वाचकांवर निश्चित प्रभाव पडला. एका चोखंदळ वाङ्मयाभिरुचीचा त्यांना प्रत्यय आला. ह्या वाङ्मयाभिरुचीबद्दल त्यांचें मनांत कुतूहल उत्पन्न झालें. 'रत्नाकर' नंतर ह्या वाङ्मयाभिरुचीचे आविष्कार 'प्रतिभा' पाक्षिकांतून अभ्यासण्यांत त्यांना आपण योग्य तेंच करितों असें वाटूं लागलें, आणि मौज अशी कीं खरोखरच ही वाङ्मयाभिरुचि आपल्या स्फुट लेखनांतून त्यांच्या पदरांत कांहीं तरी निश्चित मोलाचें असें टाकूं लागली.

के. नारायण काळे ह्या नांवाला मराठी वाङ्मयसृष्टींत महत्त्व आलें तें असें. कवि कथालेखक, टीकाकार व संपादक ह्या त्यांनीं स्वीकारलेल्या भूमिकांपैकीं टीकाकार आणि संपादक ह्या त्यांच्या भूमिका रसिकांच्या आणि होतकरु लेखकांच्या मनावर विशेष ठसल्या. काळयांच्या हातून प्रत्यक्ष टीकालेखन झालें तें वस्तुत: वेताचेंच; त्यांच्या लेखणीची वीण तशी थोडीच. शैलीदार लेखन करण्याचा त्यांना मुळांत कंटाळा; परंतु विचारांची मौलिकता आणि सकसपणा हेंच ह्या लेखनांचें वैशिष्ट्य. आजहि इतक्या वर्षांनंतर त्या काळांतील के. नारायणांच्या टीकालेखांची मी जेव्हां आठवण करूं लागतों तेव्हां त्यांच्या कांहीं थोड्याच लेखांचीं नांवें तेवढीं माझ्या डोळ्यांपुढे येतात, परंतु त्याबरोबर के. नारायण काळे ह्या नांवाशीं संलग्न असणारें वाङ्मयविचारांचें त्या काळांतील एक विशिष्ट वातावरण मात्र निश्चित डोळ्यांपुढें आल्याशिवाय राहत नाहीं. के. नारायणांच्या नांवानें एवढी गोष्ट नक्कीच साधली होती. के. नारायण म्हणजे वाङ्मयाकडे पाहण्याची एक विशिष्ट रसिक व चिकित्सक दृष्टि ही समजूत तरुण लेखक–वाचक-वर्गांत हळूंहळूं मूळ धरीत होती. ही दृष्टि ह्या वर्गांतील अनेकांना वाङ्मयासंबंधीं गंभीरपणें विचार करावयास प्रोत्साहित करीत होती. वाङ्मयव्यवहारांचा एका वेगळ्या चिकित्सक कुतूहलानें विचार करावयास अप्रत्यक्षपणें शिकवीत होती. ह्या तरुण लेखकवाचकांचा विश्वास ह्या टीकादृष्टीनें निश्चित संपादिला होता. के. नारायणांचें ह्या काळांतील वाङ्मयकार्य अशा स्वरूपाचें होते.

आणि ह्याच काळांत के. नारायण काळे ह्या नांवाला मराठी नाट्यसृष्टींत महत्त्व येऊं लागलें. हें महत्त्व तें नांव नाट्यमन्वंतर ह्या संस्थेशीं निगडित झालें

होतें म्हणून आलें असें नव्हे. तें त्याचें एक कारण होतें; नाट्यमन्वंतर ह्या संस्थेशीं इतर अनेक नांवें निगडित होतीं, परंतु ह्या नांवांना के. नारायण काळे ह्या नांवाइतकें व ह्या नांवाप्रमाणें महत्त्व प्राप्त झालें असें वाटत नाहीं; ह्याचें कारण उघड होतें. काळे हे नाटककार म्हणून ओळखले जात नव्हते. तें त्यांचें कार्यक्षेत्र नव्हतें. नट म्हणून ते नाट्यमन्वंतराच्या रंगभूमीवर अवतरले तरी त्यांच्या नांवाला प्राप्त होऊं लागलेलें महत्त्व एक श्रेष्ठ दर्जाचे नट म्हणूनहि प्राप्त होत नव्हतें. हें जें महत्त्व त्या नांवाला आपोआप येऊं लागलें होतें तें नाट्याचे नवे भाष्यकार म्हणून–केवळ नवनाट्याचें भाष्यकार म्हणूनहि नव्हे. काळे हे नवनाट्याचे भाष्यकार म्हणूनच नाट्यरसिकांसमोर मुख्यत्वेकरून येत होते; परंतु अशा रीतीनें नवनाट्याचें तत्त्वज्ञान व त्याचा व्यवहार यांचा विचार करितांना ते आपोआपच ‘ नाटक म्हणजे काय ? ’ ह्या मूलभूत प्रश्नाचाहि नव्यानें विचार करूं पाहत होते. के. नारायणांच्या अगोदर हा विचार मराठींत कोणी केला नव्हता असें नाहीं. श्रीपाद कृष्ण, नरसिंह चिंतामण इत्यादींनीं हा विचार करण्याचा प्रयत्न केला होता; परंतु त्यांच्या विचारांत थोडीफार पारंपारिकता होती. तो विचार कांहीं वेळा वाजवीपेक्षां अधिक नियमपोटनियमांच्या भाषेंत बोलत होता तर कांहीं वेळां त्याचें स्वरूप अगदींच रसग्रहणात्मक व जुजबी होतें. नाट्य ह्या कल्पनेशीं संलग्न असणारे प्रश्न कोणते, नाट्याविष्कार म्हणजे खरोखर काय, त्याची प्रकृति कशी असते, त्याचें स्वरूप काय असतें, खरें नाट्य आणि नाट्याचा आभास ह्यांतील फरक काय, एखाद्या नाट्य–प्रयोगाची व्यावहारिक यशस्विता ही तदंतर्गत नाट्याच्या श्रेष्ठत्वाची कितपत गमक ठरते, नाटक व त्याचा प्रयोग ह्यांचा परस्पर संबंध कोणत्या प्रकारचा आहे, प्रेक्षक हा नाटकाचा कोणत्या प्रकारचा घटक ठरतो, त्याचें नाट्यव्यवहारांतील स्थान काय, नाट्य नवें रूप घेतें म्हणजे काय होतें, नाटकाला हें नवें रूप घ्यावयाला कोणकोणत्या गोष्टी कारण होत असतात ह्या आणि इतर अनेक प्रश्नांचा विचार अद्याप नीटसा झालेला नव्हता. मराठी रंगभूमीनें जवळ जवळ १०० वर्षांत केलेल्या प्रगतीचा अभिमानानें अनेकदां उल्लेख केला जात होता; परंतु ह्या ‘ प्रगती ’चें (?) स्वरूप नीटसें न्याहाळलें जात नव्हतें. मराठी रंगभूमीसंबंधींच्या नाट्यरसिकांच्या आणि नाट्यसमीक्षकांच्या भाषणांत व लेखनांत उदंड उत्साह होता; परंतु त्यांत नाट्याच्या

संदर्भातील मूलभूत प्रश्नांकडे जावयाची इच्छा नव्हती. चित्रपटांच्या आक्रमक हल्ल्यांना तोंड देणें मराठी रंगभूमीला दिवसेंदिवस कठीण जाऊं लागलें होतें. गांवोंगांवचीं नाट्यगृहें चित्रपटाच्या आक्रमणाला बळी पडत होतीं आणि मराठी रंगभूमीचा निवारा नाहींसा होऊं लागला होता. अशा वेळीं स्वाभाविकच ' मराठी रंगभूमीला दुर्दिन कां आले ? ' ह्या प्रश्नाच्या चर्चेला जोर आला होता आणि त्याच्या अनुषंगानें, " संगीतानें मराठी रंगभूमि मेली काय ? ", " रंगभूमीवर स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनींच करावीं कीं पुरुषांनीं ? " व अशा प्रकारच्या ह्या प्रश्नांच्या चर्चेलाहि रंग भरत होता, परंतु ह्या सर्व चर्चेंत खऱ्याखुऱ्या नाट्याच्या स्वरूपाचा मूलभूत विचार क्वचित्‌च होत होता. के. नारायणांनीं ह्या सर्व चर्चेंत वेळोवेळीं भाग घेतला आणि हा भाग घेतांना नाट्याच्या आणि नाटकाच्या संदर्भातील वर निर्देशिलेल्या कांहीं मूलभूत प्रश्नांचा जातां जातां विचार करण्याचा जाणीवेनें प्रयत्न केला. के. नारायणांनीं केलेला हा विचार स्फुट स्वरूपाचाच होता, तो बराचसा नैमित्तिकहि होता. परंतु त्यानें खऱ्याखुऱ्या नाट्यरसिकाला अन्तर्मुख केलें. ज्याला आपण मराठी रंगभूमीचा विकास असें म्हणत आलों तो विकास कितपत होता, तो विकास होता कीं केवळ विस्तार होता ह्याविषयीं आपण मनाशीं पुनर्विचार केला पाहिजे ह्याची जाणीव त्यानें मराठी रंगभूमिविषयीं आस्थेवाईकपणें विचार करूं पाहाणाऱ्यांच्या ठिकाणीं निश्चित निर्माण केली.

मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या आणि रंगभूमीच्या इतिहासलेखनाचे १९३०-३५ सालापर्यंत जे प्रयत्न झाले होते (आणि अजूनहि बव्हंशानें जे प्रयत्न होत आहेत असें दिसतें) त्यांत निवेदनांचा, वर्णनांचा, आठवणीवजा मजकुरांचा आणि नट, नाटककार, नाटकें, नाटकमंडळ्या आणि नाट्यप्रयोग ह्यासंबंधीच्या माहितीवजा तपशीलाचाच भाग अधिक होता. नाटक ही एक जीवंत कलावस्तु आहे आणि नाटकाचा ज्या रंगभूमीशीं संबंध येतो ती रंगभूमिहि देखील एक जीवंत संस्था आहे. तेव्हां एखाद्या भाषेतील नाट्यवाङ्मयाचा किंवा रंगभूमीचा इतिहास लिहितांना तो ह्या दोहोंचें सजीवत्व लक्षांत घेऊन लिहिला गेला पाहिजे, तो सतत एका सजीव वस्तूच्या उत्क्रांतीच्या इतिहास झाला पाहिजे, त्या इतिहासामधून कोणकोणत्या कालखंडांत ही वस्तु विशेष चैतन्ययुक्त होती, त्याच कालखंडांत ती एवढी चैतन्ययुक्त असण्याचीं कारणें काय, ज्या कालखंडांत ती विशेष चैतन्ययुक्त नव्हती

असें वाटतें, त्या कालखंडांत कोणकोणत्या अनिष्ट परंतु प्रभावी प्रवृत्तींमुळें तिचें चैतन्य कमी झालें वा नाहींसें झालें, हें नाहींसें झालेलें चैतन्य तिच्या ठिकाणीं परत आणण्याचे प्रयत्न झाले काय, ह्या प्रयत्नांचें स्वरूप काय होतें इत्यादि अनेक प्रश्नांचा एकसारखा विचार झाला पाहिजे ह्याची जाणीव क्वचित्‌च व्यक्त केली जात होती. (आजहि ती व्यक्त केली जात आहे असें निश्चितपणें वाटत नाहीं.) के. नारायणांनीं ह्या दृष्टीनें फार मोठें लक्षांत घेण्याजोगे प्रयत्न केले असें नव्हे, परंतु त्यांच्या मराठी नाट्यवाङ्मयासंबंधीच्या आणि रंगभूमीसंबंधीच्या लेखांतून नाट्यवाङ्मयेतिहासाचा ह्या दृष्टीनें विचार व्हावयास हवा अशी सूचना निश्चित मिळूं लागली. मला के. नारायणांच्या नाट्यविषयक लेखनाचें महत्त्व ह्या दृष्टीनें वाटतें. त्यांनीं १९४३ सालीं मराठी रंगभूमीची शंभरी साजरी होत असतां घेतलेला मराठी नाट्यवाङ्मयाचा धांवता आढावा मला ह्याच दृष्टीनें महत्त्वाचा वाटला आहे. मराठी नाट्यलेखनाचा इतिहास कसा लिहिला जावा ह्या संबंधीच्या कांहीं मौलिक सूचना ह्या आढाव्यांतून के. नारायणांनीं निश्चित दिल्या आहेत.

के. नारायणांचे नाट्यविषयक लेख ह्या संग्रहांत एकत्र केले आहेत. हा काळ्यांचा गेल्या तीस वर्षांतील नाट्यविचार आहे. तो सर्वच आपल्याला पटेल असा नाहीं. काळ्यांच्या लेखनांत गुळगुळीतपणा नाहीं. रंगभूमीच्या संदर्भांत आपल्याला पडलेल्या प्रश्नांचें आपणच उत्तर शोधून काढण्याची त्यांत तळमळ आहे. ह्या शोधांतूनच काळ्यांचीं अनेक मतें जन्माला आलेलीं आहेत. तीं मतें आहेत ह्याचाच अर्थ त्यांत सर्वसामान्य विचारांपेक्षां वेगळेपणा आहे. कित्येकांना तो तऱ्हेवाईकपणा वाटण्याचा संभव आहे, परंतु मला त्यांत नेहमींच एक प्रकारचा जीवंतपणा जाणवला आहे. के. नारायणांच्या वाङ्मयविचारांत आणि नाट्यविचारांत तुम्हां-आम्हांला रुचेल, पचेल असें कदाचित् थोडें असेल परंतु त्यांत तुम्हां-आम्हांला रूढ विचारांतून जागे करण्याची निःसंशय शक्ति आहे.– kick आहे.

मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद
२२ – ३ – १९६१

वा. ल. कुळकर्णी

भूमिका

प्रस्तुत पुस्तकाचें नांव नाट्यविमर्श असें असलें तरी त्यांत नाट्यविषयक उपपत्तींची सांगोपांग आणि शास्त्रशुद्ध चर्चा केली आहे, असा लेखकाचा दावा नाहीं. हा एक संकलित, स्फुट लेखांचा संग्रह आहे. त्यांतील सर्व लेखांचे विषय, रंगभूमि आणि नाटक यांच्याशीं संबंधित आहेत. वर्तमानकालीन संदर्भांत त्यांतील विचारांची मांडणी केली असली, तरी विवेचनाचें स्वरूप तात्त्विक व औपपत्तिक आहे. त्या सर्वांमधून एक विशिष्ट दृष्टिकोण अनुस्यूत झालेला असून, एक विशिष्ट प्रकारची सुसंबद्धता आणि सुसूत्रता त्यांत अभिप्रेत आहे. यामुळें, त्याचें स्वरूप संपूर्णतः एकजिनसी नसलें, तरी त्यांत विशिष्ट प्रकारची एकात्मता प्रतीत झाल्यावांचून राहणार नाहीं, अशी आशा आहे.

गेल्या दोन अडीच तपाच्या कालांत, मीं अनेक नाट्यविषयक लेख लिहिले. अनेक वेगवेगळ्या नियतकालिकांतून, ते निरनिराळया वेळीं प्रसिद्ध झाले. पदवी-साठीं लिहिलेल्या अनेक प्रबंधांत त्यांमधून उतारे घेतलेले आढळतात. इतस्ततः विखुरलेले हे लेख, संदर्भासाठीं त्यांची गरज पडते तेव्हां एकत्रित उपलब्ध होऊं शकत नाहींत. यासाठीं त्यांचें पुस्तकरूपानें संकलन करावें, अशी सूचना माझे स्नेही, आज कित्येक वर्षें मला करीत आहेत. लेख एकदां पुरा होऊन हातावेगळा झाला कीं पुढें त्याचें काय झालें याची मला फारशी क्षिती नसते. माझ्या सर्व लेखांच्या मुद्रित प्रतीहि मजजवळ नाहींत. यामुळें हें काम सारखें लांबणीवर

पडत गेलें; आणि आजहि, पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई, या प्रकाशन संस्थेचे श्री. रामदास भटकळ, यांच्या निर्धाराच्या चिकाटीमुळेंच, माझ्या स्नेह्यांची आणि हितचिंतकांची ती आग्रहाची सूचना प्रत्यक्ष स्वरूपांत येत आहे.

गेल्या दोन अडीच तपाच्या कालांत, माझे सुमारें पंचवीस तीस तरी नाट्य-विषयक लेख प्रसिद्ध झाले असतील. त्यांतील दहा निवडक लेखांचा समावेश, 'नाट्यविमर्शां'त झाला आहे. त्यांपैकीं, 'अभिनय कला' हा लेख १९३१ सालीं प्रसिद्ध झालेला, तर "मराठी नाट्याचा उद्गम आणि विकास" हा १९५८ सालीं प्रसिद्ध झालेला आहे. म्हणजे, या दोन लेखांच्या लेखनकालांत सत्तावीस वर्षांचें अंतर आहे. एवढ्या प्रदीर्घ कालांत माझ्या विचारांत आणि दृष्टिकोणांत थोडाफार फरक पडलेला असणें स्वाभाविक आहे. संकलित स्वरूपांत हे लेख वाचणाऱ्या चोखंदळ वाचकाला तो फरक निश्चित जाणवल्यावाचून राहणार नाहीं. पण माझ्या कल्पनेप्रमाणें, माझ्या विचारांत व दृष्टिकोणांत पडलेला फरक तपशिलाचा आहे, मूलगामी स्वरूपाचा नाहीं. जी गत विचाराची आणि दृष्टिकोणाची तीच भाषासरणीचीहि. कालानुक्रमानें लेख छापले असते, तर तींत पडलेला फरक जास्त तीव्र आणि अधिक स्पष्ट स्वरूपांत दिसून आला असता. तसा क्रम न पाळल्यामुळें तो संभव पुष्कळच कमी झाला असावा, असें वाटतें.

वेगवेगळ्या वेळीं, आणि निरनिराळ्या नियतकालिकांतून हे लेख प्रसिद्ध झाले असल्यामुळें कांहीं विधानांची, विचारांची, माहितीची आणि तपशिलाची, संदर्भानुसार त्यांत पुनरावृत्ति होणें अटळ होतें. पुस्तकरूपानें ते संकलित करतांना तशा प्रकारची पुनरुक्ति कमी करण्याचा शक्य तितका कसोशीचा प्रयत्न केला आहे. त्याचप्रमाणें, मूळ लेखांतील प्रासंगिक उल्लेख, अनवधानानें केलीं गेलेलीं प्रामादिक विधानें, साधकबाधक विचारासाठीं ज्याची आतां आवश्यकता उरलेली नाहीं असा आनुषंगिक तपशिलाचा विस्तार, त्या लेखांच्या या नव्या स्वरूपांत गाळून टाकला आहे.

लेखांतील आवश्यक, विचारार्ह, महत्त्वाचा भाग कायम ठेवून संग्रहासाठीं त्यांचें संपादन करण्याचें काम मोठ्या जिकिरीचें असतें. माझे स्नेही, प्राध्यापक अरविंद मंगरूळकर, यांनीं आपुलकीच्या भावनेनें हें किचकट व तापदायक काम आपण होऊन पत्करलें; आणि वेळ किंवा परिश्रम यांची क्षिति न बाळगतां

तें चोखंदळपणें पार पाडलें. त्यांच्या ह्या स्नेहशील सहाय्याबद्दल मी त्यांचे कितीहि आभार मानले तरी तें अपुरेच ठरतील. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी व डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये, यांनीं सारखा आग्रह धरला नसता, तर माझे हे लेख त्या त्या नियतकालिकांच्या अंकांत, अखेरपर्यंत तशाच विखुरलेल्या स्थितींत पडून राहिले असते. ते एकत्र आणण्याच्या या खटाटोपांत कांहीं स्वारस्य आणि उपयुक्तता आहे कीं नाहीं, याचा निर्वाळा मी देऊं शकत नाहीं. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांनीं, या संग्रहाला प्रस्तावना लिहिण्याची कामगिरी पत्करून ती जबाबदारी आपल्या शिरावर घेतली आहे. त्यांच्या या मदतीबद्दल मी त्यांचा निरंतर ऋणी राहीन.

"नाट्यविमर्श" तील "मराठी रंगभूमि" हा माझा पहिला लेख, मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक उत्सवाच्या निमित्तानें, तिच्या शंभर वर्षांच्या इतिहासाची आणि कार्याची विधायक दृष्टीनें, रचनात्मक पहाणी करण्याच्या हेतूनें लिहिला गेला. शक्य तितक्या वस्तुनिष्ठ दृष्टीनें, शास्त्रीय भूमिकेवरून, तो लिहिण्याचा माझा प्रयत्न होता. परंतु नाट्यविषयक उपपत्ति व तत्त्वज्ञान, यांबद्दल माझा स्वतःचा एक स्वतंत्र दृष्टिकोण आहे. यामुळें अभिनिवेशाचा कांहीं अंश त्यांत उतरला असणें अगदीं शक्य आहे. पण तो अभिनिवेश, तात्त्विक आणि औपपत्तिक अंगांपुरताच मर्यादित असावा. कोणत्याहि व्यक्तीचा किंवा तिच्या कार्याचा अधिक्षेप करण्याची, तिला तुच्छ लेखण्याची बुद्धि त्याच्या मागें नाहीं. त्या लेखांत व्यक्त झालेला दृष्टिकोण व मतें, त्यांत करण्यांत आलेलें मूल्यमापन, यांबाबत आजहि माझ्या भूमिकेंत कांहीं अंतर पडलेलें नाहीं. त्यांत व्यक्त झालेली माझी विचारसरणी, परंपरागत कल्पनांना पोषक आणि रोचक नाहीं, याची मला जाणीव आहे; पण मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीला ती पथ्यकर आणि साहाय्यक आहे, अशी माझी धारणा असल्यामुळें तिला मुरड घालून, रुचेल तेंच बोलण्यालिहिण्याची माझी तयारी नाहीं.

"मराठी रंगभूमि" या लेखांत व्यक्त झालेल्या दृष्टिकोणाला अनुसरून १९४३ नंतरच्या मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपाबद्दल कार्याबद्दल एक विस्तृत पूरक लेख लिहून, तो मीं या पुस्तकांत समाविष्ट करावा, अशी माझे स्नेही आणि प्रकाशक यांनीं इच्छा प्रदर्शित केली होती. परंतु निवडलेले लेख, स्थूल मुद्रितांच्या स्वरूपांत

जसजसे हातीं येऊं लागले, तसतसें त्या संकल्पित लेखांत मीं जें कांहीं विस्तारानें, एकत्र लिहिणार होतों, त्यांतील बराचसा भाग त्रोटक स्वरूपांत, संग्रहांत अंतर्भूत व्हावयाच्या इतर लेखांत संदर्भानुसार इतस्ततः विखुरला गेला आहे, असें आढळून येऊं लागलें. यामुळें तो लेख लिहिण्याचा माझा पहिला विचार मीं रहित केला.

मराठी रंगभूमीच्या गेल्या दीड तपांतील स्वरूप व कार्य, यांबद्दल स्वतंत्र लेख लिहिला नाहीं, तरी तिच्या उज्ज्वल भविष्य कालाबद्दल, प्रबळ आशा उत्पन्न करणाऱ्या त्यांतील एक-दोन विशेषांबद्दल आवर्जून लिहिणें आवश्यक आहे. मराठी नाट्यलेखनाच्या क्षेत्रांत जी नवी निर्मिती होत आहे, तीमधील साहित्यिक व नाट्यात्मक गुणांची प्रगल्भता आणि अभिवृद्धी, हा त्यांपैकीं पहिला स्पृहणीय विशेष होय. मराठी नाटक हें जुन्या रंगभूमीचें उत्तमांग होय. मध्यंतरीच्या कालांतील नाट्यकृतींत ती नाट्यगुणवत्ता, त्यांना कांहींसें ठरीव ठशाचें रूप आल्यामुळें, क्षीण झाली. परंतु आजच्या अनेक तरुण नाटककारांच्या कृति वाचतांना त्या लुप्त झालेल्या गुणांचा फिरून उद्गम होत असल्याचा साक्षात्कार पटतो. व्यावसायिक रंगभूमीच्या निर्मितीची आकांक्षा धरणाऱ्या नाट्यभक्ताच्या प्रेरणेला हें एक आवाहन, किंबहुना आव्हानच आहे. आजच्या नाट्यलेखनाबद्दल, व्यावसायिक रंगभूमीचा भार पेलून धरण्याचें सामर्थ्य त्यांत नाहीं असें अनेकवार तुच्छेतेनें लिहिलें बोललें जातें. हें मूल्यमापन रास्त नाहीं. अनुभवाच्या अभावीं, नवशिकेपणामुळें कांहीं रचनात्मक व तांत्रिक दोष व उणीवा त्यांत राहत असतील, पण एकंदरींत, रंगमूल्यांच्या व साहित्य-मूल्यांच्या दृष्टीनें, गेल्या बारा–पंधरा वर्षांतील कांहीं नाटकें नांवाजलेल्या अनेक जुन्या नाटकांच्या तोडीचीं, किंबहुना त्याहून अधिक सरस आहेत, असेंच अदूषित-पूर्वग्रह मनानें त्यांकडे पाहाणाऱ्या समीक्षकांना कबूल करावें लागेल. "प्रसाद-चिन्हानि पुरः फलानि" या न्यायानें, मराठी रंगभूमीच्या भावी उत्कर्षाचा हा उषःकालच होय. गेल्या बारा--पंधरा वर्षांतील अशा गुणाढ्य नाट्यकृतींचा विस्तारानें परामर्श घेतला जाणें अगत्याचें आहे. त्या कृतींचे कर्ते व त्यांचे प्रयोग करणारे हौशी नाट्यभक्त यांना, त्यांच्या अनुभूतींत नसलीं-तरी कल्पनेंत तरी, त्यांच्या पूर्वींच्या पिढ्यांना न दिसलेलीं, मराठी रंगभूमीचीं नवीं क्षितिजें

दिसलीं आहेत ह्यांत शंका नाहीं. सुसंघटित व्यावसायिक रंगभूमीच्या अस्तित्वाच्या अभावीं त्यांना त्यांचें स्वरूप स्पष्टपणें प्रतीत झालें नसलें, तर तो दोष परिस्थितीचा आहे, त्यांचा नव्हे. ही उणीव दूर करणें ही नाट्यव्यवसायाची आणि राजसत्तेची जबाबदारी होय. केवळ हौशी नाट्यकार्यकर्त्यांना हा पराक्रम करतां येणें संभवनीय नाहीं.

सुदैवानें ही जबाबदारी पार पाडण्याची इच्छा आणि ती पुरी करण्याची तळमळ आजच्या राजसत्तेकडून व्यक्त होत आहे. हा मराठी रंगभूमीच्या उज्ज्वल भविष्यकालाबद्दल आशा उत्पन्न करणारा दुसरा महत्त्वाचा विशेष होय. कला आणि संस्कृति यांची वाढ व विकास होण्यास स्वातंत्र्य आवश्यक असतें. दुर्दैवानें अगदीं आत्तां आत्तांपर्यंत, भारताला या प्राथमिक आवश्यकतेलाच मुकावें लागलें होतें. सुदैवानें आज भारत स्वतंत्र आहे. स्वायत्त आहे. साहित्य आणि रंगभूमि हीं संस्कृतीचीं भाषानिष्ठ अंगें आहेत. राजकीय अधिकार असल्याशिवाय भाषेला बल आणि प्रतिष्ठा प्राप्त होत नाहींत. मराठी भाषिकांचें एकजिनसी महाराष्ट्र राज्य निर्माण होणें, ही घटना मराठी भाषा, साहित्य, नाट्य व संस्कृति, यांच्या संवर्धनाच्या आणि परिपोषाच्या दृष्टीनें, अत्यंत स्पृहणीय अशीच झाली आहे. मराठी जीवनाच्या सर्वांगीण विकासाला ती निःसंशय पोषक ठरेल ; आणि अखिल भारतीय संस्कृति व सामर्थ्य यांच्या प्रगतीला, महाराष्ट्राचा तसा सर्वांगीण विकास साहाय्यकारकच होईल. महाराष्ट्र राज्याच्या निर्मितीपासून या आशावादाला उपकारक अशा अनेक संकल्पांचा आणि योजनांचा महाराष्ट्र सरकारकडून पुरस्कार झाला आहे. ही परिस्थिति उत्साहदायक व अभिनंदनीय आहे.

माझ्या या छोट्याशा लेखसंग्रहाच्या तयारीसाठीं, मला अनेक स्नेह्यांचें, सुहृदांचें आणि हितचिंतकांचें साहाय्य झालें. त्या सर्वांचे नामोल्लेखपूर्वक आभार मानणें, औपचारिक होईल व त्यांनाहि तें आवडणार नाहीं; म्हणून त्या सर्वांचे मी एकत्रितपणें अंतःकरणपूर्वक आभार मानतों व या पुस्तकांत ज्या कांहीं उणीवा आणि चुका दृष्टिदोषानें राहून गेल्या असतील, त्यांबद्दल वाचकांची क्षमा मागतों.

" मनीषा " पुणें ४ — **के. नारायण काळे**

१५ । २ । ६१

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१३	खालून ९	गांठोड्यासाखी	गाठोड्यासारखी
१६	,, १०	ती	तीं
२५	वरून १३	टाकावूं	टाकाऊ
२९	,, ४	कै.	श्री.
५२	,, ५	असावेत ? हें,	असावेत, हें
५२	,, ,,	विदुषानूसाधु	विदुषान्नसाधु
५४	खालून १०	लोकप्रियतेच्या कसोटीला प्रायोगिक	प्रायोगिक लोकप्रियतेच्या कसोटीला
५७	,, ५	आपपत्तिक	औपपत्तिक
५७	लेखाच्या तळाशीं		महाराष्ट्र साहित्यपत्रिका अंक १०० वा, जान्युआरी-मार्च १९५२
६४	खालून ६	घेतले मग तर	घेतले तर
७५	,, ६	देण्यांत आले हे	देण्यांत आले. हे
७७	लेखाच्या तळाशीं	......	साहित्य, एप्रिल १९४७
८३	वरून ६	मात्र योग्य या	मात्र अयोग्य. या
९१	खालून ७	अदृश	अदृश्य

९१	लेखाच्या तळाशीं		......	महाराष्ट्र साहित्यपत्रिका वर्ष १७, अंक १, जान्युआरी १९४४
९२	इंग्रजी अवतरणाखालीं		......	Peter Slaed
१०३	खालून	४–५	त्यांची निवड करते–इ.	दोन्ही वाक्यें पुनरावृत्त
११०	वरून	९	Oydesters	Oysters
११४	,,	४	शिक्षकाचा दिग्दर्शकाच्या	शिक्षक दिग्दर्शकांच्या
११७	वरून	८	आक्षेपहि	आक्षेपार्ह
११७	खालून	१०	व प्रौढांनी	प्रौढांनी
१३१	वरून	४	कल	कला
१३५	,,	११	असून	नसून
१४४	,,	११	‘ उञछक ’	‘ उञ्छक ’
१५३	,,	७	त्रटित	त्रुटित
१५५	,,	३	होत	होतात
१५५	,,	९	समाजाला	समजाला
१५९	,,	१२	(कमीपणा	कमीपणा
१५९	खालून	१४	या	त्या
१६०	,,	९	कराव	करावा

अनुक्रम

	पृष्ठ
के. नारायण काळे आणि मराठी टीका —वा. ल. कुलकर्णी	पांच
भूमिका	सोळा
१. मराठी रंगभूमि (१८४३–१९४३) (सह्याद्री–महाराष्ट्र रंगभूमि. विशेषांक–१९४३)	१
२. मराठी रंगभूमीचीं कांहीं अंगोपांगें (मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या विद्यमाने वार्षिक मराठी नाट्योत्सव–अध्यक्षीय भाषण–१९५१)	३१
३. नाटक : प्रबंध आणि प्रयोग (महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जान्युआरी–मार्च १९५२)	४६
४. प्रयोग समीक्षा (साहित्य–एप्रिल १९४७)	५८
५. व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय (छंद–मार्च-एप्रिल १९५६)	७८
६. नाटक, चित्रपट आणि ध्वनिनाटिका (महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, जान्युआरी १९४४)	८७
७. बालनाट्य (सत्यकथा–ऑक्टोबर १९५७)	९२
८. अभिनयकला (रत्नाकर–बालगंधर्व विशेषांक १९३१)	१२०
९. मराठी नाट्याचा उद्गम आणि विकास ('जीवनकल्याण' वार्षिक, जून १९५८)	१४०
१०. नाट्यवाचन (सह्याद्रि–नोव्हेंबर १९५३)	१४९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम ३७१२ वि: ...
क्रमांक १३३५ नों: दि: ...

१

मराठी रंगभूमि (१८४३-१९४३)

व्यक्तीच्या आयुष्यक्रमांत शंभर वर्षें हा काल फार मोठा असेल, पण कलेच्या इतिहासाच्या दृष्टीनें तो किती तरी अल्प आहे! डॉ. रवींद्रनाथ टागोर यांनीं एके ठिकाणीं म्हटलें आहे कीं, "परमेश्वराला एखाद्या रानटी फुलाचें सौंदर्य परिपूर्ण करायला शतकेंच्या शतकें लागतात, पण आम्ही मानवप्राणी दरिद्री पडलों; आम्हांला एवढा धीर कुठला निघावयाला!" यामुळें कोठें जरा थोडासा फरक, जरा थोडासा वेगळेपणा आढळला कीं, 'नवें युग', 'मन्वंतर' इत्यादींची भाषा आपण बोलावयाला लागतों. असाच प्रकार रंगभूमीबद्दल 'आधुनिक', 'जुनी' इत्यादि शब्द वापरतांना होत नसेल कशावरून? खरोखरच या शंभर वर्षांत, जिला पूर्वीच्या रंगभूमीपासून निश्चितपणें वेगळी म्हणून म्हणतां येईल अशी कांहीं मराठी रंगभूमि अस्तित्वांत आली आहे का?

प्रत्येक फरक, प्रत्येक बदल म्हणजे क्रांति नव्हे. अनेक फरक, अनेक बदल होऊन द्रव्यांच्या घटकांचें स्वरूप मूळच्यापेक्षां सपशेल वेगळें होण्याइतकें बदलतें—पाण्याची वाफ होते, सुरवंटाचा पतंग होतो—तेव्हां तिला क्रांति किंवा रूपांतर म्हणावयाचें. प्रमाणांचें आणि परिमाणांचे इतर फरक फक्त वस्तूच्या

अवस्था दाखवितात. फरक हें तिच्या सजीवतेचें, गतिमानतेचें लक्षण होय. त्यांवरून ती जिवंत आहे, विकासक्षम आहे, एवढेंच अनुमान निघतें. तिच्या स्वरूपांत क्रांति झाली असें ठरत नाहीं. मराठी रंगभूमीवर गेल्या शंभर वर्षांच्या कालांत अनेक फेरबदल घडून आले. ते ते फेरबदल त्या त्या कालाच्या स्वरूपाशीं सुसंगत होते. त्यांची दिशाहि पुरोगामी होती. यावरून मराठी रंगभूमि जिवंत आणि विकासशील आहे, असें म्हणतां येईल. तिला भविष्यकाल आहे, अशी आशाहि बाळगतां येईल. प्रत्येक फरकांतील प्रमुख प्रवृत्तींवरून त्या अवस्थांचे व कालखंडांचें वैशिष्ट्य आणि महत्त्व मापतां येईल. त्यांच्या गतीचा वेग ठरवितां येईल. पण आज नवी, आधुनिक, मराठी रंगभूमि अस्तित्वांत आली आहे, हें कशावरून म्हणावयाचें?

अमुक एका कालाच्या अलीकडची ती आधुनिक आणि त्या पलीकडची ती प्राचीन, अशी कालवाचक विवक्षा या ठिकाणीं अभिप्रेत नाहीं. स्वरूपांच्या वैशिष्ट्यांतील भेद निदर्शित करण्याचा उद्देश येथें उघड प्रतीत होतो. तेव्हां तशा प्रकारचीं कांहीं लक्षणें आढळून येतात कीं काय, हें निश्चित केलें पाहिजे. समज–गैरसमज, आवडी–निवडी, रुचिभेद, एवढ्याच आधारावर केलेल्या विधानांवरून या बाबतींत निष्कर्ष काढले, तर ते यथार्थ ठरणार नाहींत. त्यासाठीं कांहीं वस्तुनिष्ठ, शास्त्रीय निकष ठरविले पाहिजेत, गमकें शोधून काढलीं पाहिजेत, पद्धति ठरविली पाहिजे. अगदीं नुसत्या कालवाचक अर्थानें ' आधुनिक ' हा शब्द घेतला, तरीहि या गोष्टी अनिर्वाह्य आहेत. वर्तमान आणि भूत ह्या कालांचीं नातीं कळलीं नाहींत, तर कालवाचक दृष्टीनें तरी विवक्षात्मक विवेचन काय करतां येणार? वर्तमानकालाला भूतकालाकडून काय वारसा मिळाला हें कळेल, तेव्हांच त्याची स्वतःची कमाई आणि करामत काय व किती, याबद्दल कांहीं विधिरूप विधानें करतां येतील. म्हणजे वर्तमानकालाच्या स्वरूपाची समजूत त्याच्या यथार्थदर्शन प्रमाणांत पाहून घ्यावयाची असली तर कितीहि अल्प प्रमाणांत कां असेना, ऐतिहासिक पद्धतीचा मागोवा घेणें अटळ होय.

मराठी रंगभूमीचा आजपर्यंतचा इतिहास पाहिला, तर तिच्या स्वरूपांत जे कांहीं लहान-मोठे फेरबदल झाले, ते सर्व रंगभूमीच्या तांत्रिक गरजा आणि

बदलत्या परिस्थितीच्या बरोबर राहण्याची प्रेरणा, यांमुळें झाले आहेत असें दिसून येतें. ह्या फरकांचें स्वरूप विविध आहे–व्यापक आहे. ते कायद्यांनीं किंवा फर्मानांनीं घडवून आणलेले नाहींत. जनतेच्या अभिरुचि व आकांक्षा आणि रंगभूमीच्या भौतिक मर्यादा यांच्यामधील संघर्षसमन्वयानें त्यांचें स्वरूप वेळोवेळीं ठरविलेलें आहे. अजूनहि तसे फेरबदल तिच्या स्वरूपांत होत आहेत. कांहीं नवीन निर्मिति झाली आहे, असा स्पष्ट प्रत्यय मात्र अद्याप येत नाहीं. एखाद्या द्रवरूप पदार्थाला बाहेरून आंच द्यायला सुरुवात केली कीं, त्याला उकळ्या फुटावयास लागतात. त्याप्रमाणें रंगभूमीच्या सध्याच्या परिस्थितींत बाहेरून कांहींतरी आंच मिळत असल्यामुळें उकळ्या फुटत आहेत; पण त्या आंचेचा परिणाम त्या द्रवाचें कांहीं नवें रसायन तयार होण्याइतका फलदायी झाला आहे, असें दिसून येत नाहीं. आंतल्या आंतच कांहीं प्रतिक्रिया सुरू आहेत, हें मात्र निश्चित.

१. नाटक, नाटककार व टीकाकार; २. नटवर्ग व नाट्यशिक्षक; ३. रंगपीठ व रंगसाधनें; ४. प्रेक्षक व नाट्यसमीक्षक; आणि ५. नाट्यव्यवसाय; हे रंगभूमीचे प्रमुख प्रवर्तक घटक होत. ते परस्पर–सापेक्ष असतात. त्यांचा परस्परांवर अनुकूल–प्रतिकूल परिणाम सारखा घडत असतो. विशिष्ट कालीं व विशिष्ट परिस्थितींत या सर्वांचा सारख्याच मर्यादेंत विकास किंवा संकोच होतो, असें नाहीं. केव्हां एकाला विशेष अवसर मिळतो, तर केव्हां दुसऱ्याला मिळतो. असा अवसर कुणाला किती मिळावयाचा हें तत्कालीन बाह्य परिस्थितीवर अवलंबून राहतें. रंगभूमीच्या ऱ्हास–विकासाचा सामग्र्यानें विचार करावयाचा, तर या सर्व घटकांची त्या त्या कालखंडांतील परिस्थिति पारखली पाहिजे. त्यांची परस्पर सापेक्षता वास्तववादी दृष्टीनें तपासली पाहिजे. त्यांचे एकमेकांच्या संकोच-विकासांवर काय परिणाम घडले, हें पडताळून पाहिलें पाहिजे. रंगभूमीचा इतिहास लिहितांना इतिहासकारानें या सर्व अंगांचा परामर्श त्यामध्यें घेणें जरुरीचें आहे.

मराठी रंगभूमीचा असा इतिहास अजून तरी उपलब्ध नाहीं. मराठी रंगभूमीचें स्वरूप व भवितव्य यांबद्दल आजपर्यंत जें कांहीं लिहिलें गेलें आहे, त्यांत नाटक व नाटककार यांचाच प्राधान्यानें विचार झालेला असतो. अनुषंगानें क्वचित् कोठें नट–विशेषतः त्यांचें गाणें–याबद्दलहि थोडी चर्चा

केलेली आढळते. पण एकंदरींत त्या लिखाणाचें स्वरूप वाङ्मयीन दृष्टीनें व साहित्यिक मूल्यमापनानें भारावलेलें असतें. नाटक हेंहि रंगभूमीचा एक घटक आहेच. त्याबद्दल जितकी अधिक साधकबाधक चर्चा होईल, तितकी केव्हांहि इष्टच होय. पण ती इतर घटकांशीं सापेक्षता राखून केलेली असली तरच वास्तव स्वरूपाची ठरेल आणि उपयुक्त होईल. नाहींपेक्षां रंगभूमीच्या दृष्टीनें तिला अर्थवादापलीकडे अधिक महत्त्व उरणार नाहीं. कारण नाटकांचें अंतरंग, त्यांतील विषय, त्यांची मांडणी यांचें स्वरूप रंगभूमीच्या इतर घटकांच्या सापेक्षतेनें निश्चित होत असतें. तें स्वयंसिद्ध, इतर घटकांशीं निरपेक्ष राहूं शकत नाहीं. प्रेक्षकांची संस्कृति, त्यांचें भौतिक ज्ञान, त्यांची कल्पनाशक्ति, त्यांची मर्यादा लक्षांत घेऊन नाटककाराला आपला विषय निवडावा लागतो; त्या मर्यादेंतच त्याला त्याची मांडणी करावी लागते; आणि प्रेक्षकांना समजेल अशीच भाषा त्याला त्यांत योजावी लागते. नटाचा समजदारपणा, शारीरिक विशेष व उच्चारणपद्धति, यांवर नाटकांतील भूमिकांचें स्वभावप्रकटन आणि त्यांतील विचारांचें विशदीकरण सर्वस्वी अवलंबून असल्यामुळें, आपलें नाटक लिहितांना, त्यांतील भूमिका रंगवितांना, विचार मांडतांना त्या त्या परिस्थितीचा जाचहि नाटककाराला सोसावा लागतो. हीं बंधनें संभाळून त्याला आपलें नाटक लिहावें लागतें. रंगपीठावरील प्रकाश योजनेच्या सोयीगैरसोयींचाहि नाट्य-लेखनाच्या तंत्रावर आणि नाटकाच्या अंतरंगावर जिव्हाळ्याचा परिणाम होतो. किती साहित्यिक नाट्यटीकाकारांच्या हें लक्षांत आलेलें आढळतें ?

मेणबत्त्यांच्या मंद प्रकाशांत पूर्वी नाटकांचे प्रयोग होत, तेव्हां नटांच्या बारीकसारीक हालचाली, कृति किंवा मुद्राभिनय प्रेक्षकांना स्पष्ट दिसणें संभवनीय नव्हतें. अशा वेळीं आपण जें जें कांहीं करतों त्याचें शब्दांत वर्णन करून सांगण्याशिवाय रंगभूमीवरील पात्रांना दुसरा मार्गच नव्हता. याज्ञिकीमध्यें जसें आचमन घेत असतांनाच 'द्विराचामेत्' असें तोंडानेंहि म्हणत असावयाचें, त्यांतलाच हा प्रकार असे व त्यासाठीं तशा प्रकारची संभाषणें पात्रांच्या तोंडीं घालणें, नाटककारांनाहि अपरिहार्य होई. उदाहरणार्थ, तीं पात्रें रंगपीठावर आपापसांत लढूं लागलीं कीं एकानें केलेला डाव आणि दुसऱ्यानें त्याविरुद्ध केलेली तोड, प्रेक्षकांना त्या प्रकाशांत डोळ्यांनीं पाहून कळत नसे. यामुळें

लढतां लढतां आपण काय केलें तें पात्रानें सांगावें लागे. या बोललेल्या वर्णनात्मक वाक्यांवरूनच प्रेक्षकांना त्या लढाईतील हार जीत स्पष्ट व्हावयाची. आज विजेच्या दिव्याच्या झगझगाटांत एखादें पात्र, 'आतां मी अमुक करतों,' असें सांगून मग ती कृति करावयाला लागतें, तेव्हां तें वाक्य अनावश्यक असल्यामुळें, हास्यास्पद ठरतें. पण एकेकाळीं रंगभूमीवरील विशेष प्रकारच्या प्रकाशयोजनेंत ती एक आवश्यक बाब होती. स्वगत भाषणांबद्दलहि असाच प्रकार आहे. नटांचे सूक्ष्म मुखाविर्भाव पुरेशा प्रकाशरचनेच्या अभावीं प्रेक्षकांना स्पष्टपणें दिसत नसत. म्हणूनच भूमिकांचे हेतु प्रकट करणारीं स्वगत भाषणें प्रेक्षकांना सुसह्य होत, आणि नाटककारांनाहि तीं टाळतां येत नसत. नाटककाराला जेव्हां आपल्या एखाद्या भूमिकेकरवीं प्रेक्षकांना कांहीं सांगावयाचें असेल, तेव्हां तें पात्र रंगभूमीच्या मध्यावर जास्तींत जास्त उजेडांत राहील अशी क्लृप्ति तो लढवीत असे. नाटककारांनीं वापरलेली दुसरी खास युक्ति म्हणजे आपल्याला पाहिजे असेल तेवढें एकच पात्र रंगभूमीवर ठेवावयाचें, ही होय. त्या एका पात्राच्या तोंडीं आपलें सारें तत्त्वज्ञान आत्मगत भाषणाच्या रूपानें घातलें आणि नटानें रंगपीठाच्या मध्यावर भरउजेडांत उभें राहून तें बोलून दाखविलें कीं काम होई. शेक्सपियरनें ही युक्ति अनेक वेळा योजली आहे. आपल्याकडे खाडिलकरांनीं बालगंधर्व यांना गाण्याला भरपूर अवसर मिळावा आणि प्रेक्षकांच्या नजरेंत त्या पात्राला उठाव यावा, यासाठीं ती पुनः पुनः वापरली आहे. आज रंगभूमीवर भरपूर प्रकाश असल्यामुळें कोणतेंहि पात्र कोठेंहि असलें तरी तें प्रेक्षकांना दिसूं शकतें व यामुळें नाटककाराला कोणालाहि कोणतेंहि भाषण कोठेंहि घालतां येतें. आजच्या रंगभूमीवरील त्रुटित, नैसर्गिक, खटकेबाज संवाद आणि प्रमेयप्रधान सामाजिक नाटक, हीं केवळ नाटककारांच्या इच्छेमुळें अस्तित्वांत आलीं नाहींत; भरपूर प्रकाशयोजनेच्या सोयीमुळें तीं शक्य झालीं आहेत; असें म्हटलें तर तें निखालस चूक ठरणार नाहीं.

प्रकाशयोजनेबाबत जें विस्तारानें दाखवून दिलें, तें इतरहि सर्व बाबतींत खरें आहे. नाटकावर दुसऱ्या घटकांचा परिणाम होतो, एवढ्यापुरतेंच तें लागू आहे असें नव्हे, तर सर्व घटकांमधील परस्परसंबंधांनाहि तें लागू आहे. प्रकाशयोजनेमुळें नटांकडून प्रेक्षकांच्या अभिनयविषयक अपेक्षा वाढल्या, तर

नटांच्या वाढत्या दर्जामुळें व शिक्षणामुळें नाटकांतील भावनांच्या आविष्काराची सूक्ष्मताहि वाढली. रंगसाधनांनीं नटांच्या भूमिकाप्रकटनाला विविधता व यथार्थतत्त्व आणलें, तर प्रेक्षकवर्ग अधिकाधिक सुज्ञ व एकजिनसी होऊं लागल्यामुळें नाट्यलेखनांतील व प्रकटनांतील अवडंबर व कृत्रिमता यांना फांटा देतां येणें शक्य झालें. रंगभूमीच्या स्वरूपांत घटकांच्या संघर्षानें कसकसा फरक पडतो, याचें हें अल्प दिग्दर्शन आहे. याची तपशीलवार नोंद रंगभूमीच्या इतिहासांत त्या त्या घटकांचा व प्रवृत्तींचा विस्तृत उहापोह करून, त्यांच्या क्रियाप्रतिक्रिया दाखवून कालखंडवार व्हावयाला पाहिजे.

विष्णुदास भावे यांनीं इ. स. १८४३ सालीं मराठी रंगभूमीचा पाया घातला असें आपण मानतों. विष्णुदास भावे यांच्या रंगभूमीवरील नाटकें, नट, रंगसाधना आणि प्रेक्षक हे सारे घटक आज नामशेष झाले आहेत. आजच्या मराठी रंगभूमीच्या ते दृष्टिआड आणि म्हणूनच सृष्टिआडहि झाले आहेत. त्यांची ओळख पटेल असें आजचीं नाटकें, नट किंवा रंगसाधनें यांमध्यें कांहींच आढळून येत नाहीं. ते नामशेष झाले म्हणून शोक करणारे प्रेक्षकहि कोठें दिसत नाहींत. यावरून आज त्यांची उपयुक्तता, त्यांचें वास्तवत्व संपलें, हें निश्चित आहे. पण एका काळीं ती विष्णुदास भाव्यांची रंगभूमि वर्तमान वस्तुस्थिति होती. तिचें अस्तित्व सामाजिक जीवनांत प्रभावी होतें. ती त्या महत्त्वाला चढली ती अर्थात् पूर्वींच्या ललितें, दशावतारी खेळ, तमाशे वगैरे नाट्य-प्रकारांना आत्मसात् करून चढली. अंतर्विरोध हा गतिमान् वस्तुजाताचा स्वभावधर्म आहे. त्यांतच त्याच्या विकासाचें बीज साठविलेलें असतें. भावे यांच्या नाटकांपेक्षां वेगळ्या प्रकारचीं नाटकें लिहून देणारे लेखक उदयाला येऊं लागले. तीं नाटकें त्यांच्यापेक्षां निराळ्या पद्धतीनें प्रकट करणारे नट तयार झाले. त्या प्रयोगांतील वेषभूषा व रंगभूषा, यांच्या रीतीहि त्या नव्या नाटकांच्या गरजांप्रमाणें, पौराणिक नाटकांतील पात्रांच्या रंगभूषा व वेषभूषा यांपेक्षां भिन्न प्रकारच्या दिसूं लागल्या आणि त्याबरोबरच, तीं नवीं नाटकें, त्या नटांची तीं करून दाखविण्याची निराळी प्रयोगपद्धति, त्यांतील रंगसाधना, हीं विष्णुदासांच्या एकंदर परंपरेपेक्षां अधिक चांगलीं आहेत, असें वाटणारा प्रेक्षकवर्गहि अधिकाधिक प्रमाणांत तयार होऊं लागला. ‘सांगलीकर’,

'आर्योद्धारक' वगैरे नाट्यसंस्थांच्या द्वारा या प्रतिक्रियेला मूर्त स्वरूप आलें. ती वाढीला लागली. पण भाव्यांच्या रंगभूमीचें पूर्ण स्वरूप पालटण्यासारखी पक्तता तिला येण्यास जवळजवळ पस्तीस-चाळीस वर्षें लागलीं.

इ. स. १८८० सालीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं तें महत्कार्य केलें. त्यांनीं नवी मराठी रंगभूमि अस्तित्वांत आणली. भाव्यांच्या रंगभूमीचा अवतार समाप्त झाला. ती आणि तत्कालीन इतर प्रवृत्ति यांमध्यें जें कांहीं 'श्रीमद्' आणि 'ऊर्जित' होतें, तें या नव्या अवतारांत समाविष्ट झालें. मराठी रंगभूमीचें नवें युग सुरू झालें. किर्लोस्करांनीं मन्वंतर केलें. विष्णुदासांची रंगभूमि इतिहासजमा झाली.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं आपलें हें 'संगीत' नाटकांचें युग सुरू केलें. त्यासाठीं त्यांनीं प्रयोगार्थ नाटक निवडलें तें अभिजात संस्कृत साहित्यांतील श्रेष्ठ रत्न 'अभिज्ञान शाकुंतल'. नटवर्ग जमा केला त्यांत पूर्वीच्या नाट्यसंस्थांप्रमाणें आचारी-पाणक्यांची भरती केली नाहीं. सुशिक्षित, सुखवस्तु, पदवीधर आणि प्रतिष्ठित असे सद्‌गृहस्थ त्यांत समाविष्ट केले. नवी नेपथ्यरचना केली तीहि त्या वेळच्या गुजराती आणि पारशी नाटक मंडळ्यांच्या पद्धतीची. भपकेदार आणि नजरेंत भरणारी. प्रेक्षकांचा पाठिंबाहि असा मिळाला कीं, पहिल्याच प्रयोगाला नाटकगृहांतील सर्व जागा आदल्या दिवशींच विकल्या गेल्या. सीझरच्या ब्रिटनवरील स्वारीचें, "आला, पाहिलें, जिंकलें." असें तीन शब्दांत वर्णन करण्यांत येतें. त्यासारखाच हा प्रकार होता. किर्लोस्कर मंडळी मराठी नाट्यकलेचें वैभव समजली जाऊं लागली. तिचीं नाटकें महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनाचें भूषण म्हणून गणण्यांत येऊं लागलीं. किर्लोस्कर मंडळीच्या संगीत नाटकांची नवी परंपरा मराठी रंगभूमीवर प्रभावी ठरली. मोठमोठे वकील, भिषग्वर, प्राध्यापक, शेठसावकार, तिचे पाठीराखे झाले.

आज सत्तरपाऊणशें वर्षें मराठी रंगभूमीवर हीच परंपरा सतत टिकून राहिली आहे. मध्यंतरीं गद्यनाटकाचें रोप उगवलें, तरारलें आणि कोळपूनहि गेलें. पण हिची लोकप्रियता अजून पहिल्याइतकीच अढळ आहे. आजहि कोणत्या एखाद्या नाटकाचा प्रयोग जाहीर झाला असतां नाटकगृह प्रेक्षकांनीं हमखास गजबजत असेल, तर तें किर्लोस्करांच्या 'सौभद्र' नाटकाच्या प्रयोगालाच.

एखादी ऐतिहासिक गोष्ट पाहावयाची या कुतूहलानें ही गर्दी होते असें नव्हे. तर अजूनहि तें त्यांच्या जिवंत करमणुकीचें एक साधन आहे म्हणून. सौभद्राचा प्रयोग पाहण्यासाठीं, 'सौभद्रां'तील गाणीं ऐकण्यासाठीं. कमीअधिक प्रमाणांत हेंच भाग्य यानंतर किर्लोस्कर संप्रदायांतील देवल, खाडिलकर व गडकरी यांच्या 'मृच्छकटिक,' 'संशयकल्लोळ,' 'मानापमान,' 'स्वयंवर,' 'विद्याहरण,' 'भावबंधन,' 'एकच प्याला' याहि नाटकांच्या वांट्याला येतें. इतर उल्लेखनीय संगीत नाटकांच्या अद्ययावत् लोकप्रियतेचा क्रम या खालीं लागतो. इतर नवीन म्हटल्या जाणाऱ्या प्रकारच्या कोणत्याहि आणि कसल्याहि नाटकांपेक्षां, किर्लोस्कर संप्रदायांतील एखाद्या जुन्या आणि सामान्य संगीत नाटकालाहि अजून अधिक लोकाश्रय मिळतो, असा अनुभव आहे.

या 'संगीत' रंगभूमीची मुळापासून तपासणी करायला लागलों तर थोड्याच वेळांत असें आढळून येतें कीं, दुरून एकरूप वाटणारा हा 'संगीत' रंगभूमीचा महानद खरोखर सर्वस्वी एकरूप नाहीं. आरंभापासून ठिकठिकाणीं त्यांत अनेक भिन्न भिन्न प्रवाह मिसळले आहेत. त्याच्या गतींत व वाहण्याच्या दिशेंतहि वारंवार बदल झालेला आहे. क्वचित् कोठें मुख्य प्रवाहाचे दोन फाटे होऊन पुनः ते एकमेकाला येऊन मिळाले आहेत व त्यामुळें द्वीपखंडें तयार झालीं आहेत. कित्येक नवीन प्रवाह त्यांत येऊन मिसळल्यावरहि बऱ्याच लांब अंतरापर्यंत आपलें स्वतंत्र अस्तित्व पाहणाऱ्याच्या नजरेला येईल अशा रीतीनें टिकवून वाहत राहिले आहेत. अखेरीस त्या प्रवाहाच्या मार्गांत त्याला ओलांडतां येण्याला कठीण असे दुर्घट अडथळे आडवे आल्यामुळें वळण घेऊन आपली पुढची वाट काढण्याचा जोराचा प्रयत्न त्याला करावा लागत आहे. या ठिकाणीं त्या प्रवाहाची सरळ पुरोगामी गति कुंठित होऊन तो जागच्या जागींच वाटोळा फिरावयाला लागला असून त्यांत मोठमोठे आवर्त उत्पन्न झाले आहेत. पुढचा मार्ग खुंटल्यामुळें यांतील पाणी बाजूला पसरून फुगूं लागलें आहे. या अडथळ्यांचा निरास झाला नाहीं, त्या प्रवाहाला पुढची नवी वाट तयार करतां आली नाहीं, त्याची दिशा बदलली नाहीं, तर त्या प्रवाहाचें पाणी सभोंवारच्या जमिनीवर पसरेल. त्या अडथळ्यांच्या मर्यादेंत त्या महानदाचा एक सांचलेला पाण्याचा तलाव बनेल. उलटपक्षीं हा जरूर असलेला नवा मार्ग तयार करण्याचें सामर्थ्य असलेले

त्यांतील उपप्रवाह संघटित होऊन कार्यक्षम ठरले, तर ही कोंडी फुटून त्या प्रवाहाची प्रचंड मुक्तधारा नव्या जोमानें आणि नव्या दमानें प्रगतीच्या मार्गानें पुढें वाहावयाला लागेल.

किर्लोस्करांनीं आपल्या रंगभूमीवर गायनाला सर्वोच्च स्थान दिलें. स्वाभाविकच नाट्यवस्तूला व तिच्या प्रकटीकरणाला दुय्यम व गौण असें स्थान प्राप्त होणें क्रमप्राप्तच होतें. त्यांनीं प्रयोगानुकूल नाटकासाठीं प्रेक्षकांना पूर्वपरिचित असे पौराणिक विषय निवडले आणि नटाची निवड करतांनाहि तो अभिनय कसा करील किंवा भाषणें कशीं बोलेल, यापेक्षां तो कसा दिसेल आणि मुख्यतः तो आपलीं पदें कशीं गाईल, हीच निवडीची निर्णायक कसोटी ठेवली. मोरोबा वाघोलीकर "जडबुद्धीचे, त्यांच्या हातून येवढें अवघड काम कसलें होतें" अशी शंका असतांहि, ते "तरुण, देखणे व गायनकलेंत निष्णात असल्यामुळें" अण्णांनीं त्यांना दुष्यंताची भूमिका दिलीच. पुढें प्रत्यक्ष प्रयोगांत त्यांचें काम उत्कृष्ट झालें म्हणतात; पण तें कितपत खरें समजावयाचें तें ज्यांनीं तें प्रत्यक्ष पाहिलें असेल तेच सांगूं शकतील. कारण अभिनयाच्या ऐवजीं गाण्याच्या गुणावर नटसम्राट पदाला चढलेल्या अनेक व्यक्ति संगीत रंगभूमीच्या प्रणालींत त्यानंतरहि निर्माण झालेल्या दिसतात. त्यांच्या गाण्याची त्यांच्या भक्तांवर एवढी मोहिनी असते कीं, त्या व्यक्तींनीं केलेल्या विशिष्ट भूमिकांच्या तोंडीं असलेलीं पदें आवडतात, म्हणून त्या व्यक्ति त्या भूमिकाहि यथार्थ व कलापूर्ण रीतीनें प्रकट करतात, असें त्यांना स्वयंसूचनेनें वाटूं लागल्याचें आढळून येतें. मोरोबांच्या बाबतींत असें घडलें असणें असंभवनीय नाहीं. किर्लोस्करांनीं गाण्याला प्राधान्य दिलें, तें संस्कृत नाटकांच्या प्रभावामुळें दिलें असें वाटण्याचा संभव आहे. पण तें खरें नाहीं. संस्कृत नाटकांतील श्लोक गायिले जात नसत. लयबद्धतेमुळें भाषासरणींत एक प्रकारचें लालित्य उत्पन्न होत असल्यामुळें, विशिष्ट भावना व रस यांचा उठाव करण्यासाठीं त्यांमध्यें गद्याऐवजीं मधूनमधून श्लोक घातलेले असत. ते म्हणण्याची सरणी गद्यप्रायच असे. नाहींतर त्या नाटकांतून गाण्यासाठीं म्हणून जीं गीतें घातलीं आहेत, त्यांच्यापूर्वीं तशी स्पष्ट रंगसूचना ग्रंथांतून दिलेली आढळते ती आढळली नसती. याच्या उलट किर्लोस्करांच्या शाकुंतलांतील सर्व साक्या,

दिंड्या, पदें गाण्यासाठीं आहेत. ही प्रथा त्यांनीं पारसी, गुजराती व कानडी रंगभूमीवरून उचलली व मराठी रंगभूमीवर सुधारून वाढीला लावली. या प्रथेला पोषक होतील असेच कथा-प्रसंग त्यांनीं आपल्या नाटकांच्या कथावस्तु म्हणून निवडले, यांत त्यांचा औचित्यविवेक दिसून येतो.

गोविंद बल्लाळ देवल हे आपल्याला किर्लोस्करांचे शिष्य म्हणवितात. त्यांनीं आपल्या गुरूची परंपरा अनुसरून आरंभीं संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें केलीं. पण 'शारदा' हे सामाजिक विषयावरील नाटक लिहून त्यांनीं या संगीत रंगभूमीच्या एकजिनसी परंपरेंत पहिला नवीन आणि प्रभावी प्रवाह आणून सोडला. पौराणिक नाटकांतील कथानक प्रेक्षकांच्या परिचयाचें असावयाचें. त्यांतील भूमिकांचे स्वभावविशेष त्यांच्या माहितीचे असावयाचे. पण 'शारदा' नाटकाचें कथानक प्रेक्षकांना नवीन म्हणून अपरिचित. त्याचा विषय समकालीन म्हणून मतभेदाचा. त्यांतील भूमिकाहि नेहमींच्या जीवनक्रमांत भेटणाऱ्या असल्या, तरी नाटककाराची निर्मिति या दृष्टीनें अनोळखीच. यामुळें कथानकाचा विस्तार, भूमिकांच्या स्वभावांचा आविष्कार आणि विषयांची मांडणी यांवर नाटककाराला प्रामुख्यानें भर देणें आवश्यक होतें. नटांनाहि या नवीन प्रकारच्या भूमिका जिवंत, नेहमींच्या व्यवहारांतील आणि खऱ्याखुऱ्या माणसांसारख्या वाटाव्यात म्हणून शक्य तितक्या वास्तव रीतीनें व अकृत्रिमपणें त्यांचें प्रकटन करणें जरूर होतें. एका बाजूला वेगळ्या प्रकारचें नाटक लिहिल्यामुळें उत्पन्न झालेल्या वास्तववादी अपेक्षा आणि दुसऱ्या बाजूला संगीताच्या योजनेची आपल्या रंगभूमीवरील अनुल्लंघनीय परंपरा, असा हा अंतर्विरोधाचा प्रसंग या ठिकाणीं उत्पन्न झाला. ह्यांत, प्रेक्षकांवरील संगीताची पकड व त्याची आवश्यकता ही सिद्ध गोष्ट होती; पण सामाजिक विषया-वरील वास्तववादी नाटक हा कांहींसा नवा उपक्रम होता. यामुळें देवल यांनीं दोन्हीं बाजू सांभाळून आपला प्रयोग पार पाडण्याचा प्रयत्न केला. त्यांच्या पद्याला काव्याची जोड मिळाली होती व ती गातांना संगीताइतकाच त्यांच्या अर्थाचाहि लाभ श्रोत्यांना व्हावा असा कटाक्ष ते ठेवीत. यामुळें त्यांच्या नाटकां-तील गद्य-पद्य भागाचा सांधा बेमालूम बसे. निदान तत्कालीन प्रेक्षकांचा रसभंग व लयविक्षेप व्हावा इतका तो खिळखिळा नसे. प्रेक्षकांच्या नाट्यविषयक अभिरुचीचा चोखंदळपणा त्या वेळीं बाल्यावस्थेंत असल्यामुळें, वास्तवतेच्या

त्यांच्या अपेक्षा फारशा वाढलेल्या नसाव्यात, हें स्वाभाविकच आहे. नटानें गद्यांतून पद्यांत प्रवेश करतांना जी कांहीं कृत्रिमता निर्माण होई, ती आवश्यक व अनिर्वाह्य म्हणून खपवून घ्यावयाला ते बालसुलभ वृत्तीनें तयार असत. देवल यांच्या या नाटकानें नटांबाबतहि प्रेक्षकांना नवी दृष्टि दिली. त्यांतील गद्य भाषणांच्या महत्त्वामुळें, शुद्ध वाणी, स्पष्ट व सफाईदार शब्दोच्चार यांना महत्त्व आलें आणि भूमिकेचें वय, दर्जा, वर्ग, यांना अनुसरून तिचें योग्य व नैसर्गिक अभिनयद्वारा प्रकटन करण्याच्या कलेला मान्यता मिळूं लागली. पात्रांचा स्वभाव, परिस्थिति व सामाजिक स्थान यांप्रमाणें त्यांनीं वेषभूषा व रंगभूषा करणें त्यांना आवडूं लागलें, पटूं लागलें. देवलांच्या नव्या उपक्रमाचा अशा रीतीनें किर्लोस्करांच्या प्रथेशीं समन्वय झाला. तिच्याशीं एकजीव होऊन तो तिचा एक अंगभूत भाग बनला.

वरील विधान केव्हांहि सापेक्ष अर्थानेंच घेतलें पाहिजे. कारण किर्लोस्कर-परंपरेपुरतें तें यथार्थ असलें, तरी रंगभूमीवर गद्य व संगीत यांचें नातें काय असावें, त्यांचे प्रमाण व आविष्काराची पद्धति कशी असावी, यांबद्दल अस्तित्वांत असलेले मतभेद सर्वस्वी मिटूं शकले नाहींत. खुद्द संगीत रंगभूमीवर याच वेळीं वेगळ्या प्रकारच्या संगीत नाटकांचे प्रयोग सुरू होते. पाटणकर संगीत नाटक मंडळी व तत्सम नाट्यसंस्था यांची एतद्विषयक भूमिका, प्रेक्षकांच्या एका फार मोठ्या विभागांतील त्यांची लोकप्रियता, आणि रंगभूमि जनताभिमुख करण्याच्या बाबतींत त्यांनीं बजावलेली कामगिरी, या गोष्टी उपेक्षणीय नाहींत. त्यांचीहि परंपरा आजतागायत टिकून आहे.

या प्रथेला लोकाश्रय लाभला, पण प्रतिष्ठा मात्र प्राप्त झाली नाहीं. याच्या उलट संगीत हें नाट्याला प्रतिकूल असल्यामुळें गद्य नाटक हीच खरी रंगभूमि, असें आग्रहानें प्रतिपादन करणाऱ्या पंथाला प्रतिष्ठा मिळाली पण संगीत रंगभूमीच्या मानानें लोकाश्रय मात्र मिळाला नाहीं. या पंथानें शेक्सपियरचीं गद्य नाटकें, व ऐतिहासिक प्रसंगांवरील मराठी लेखकांनीं स्वतंत्रपणें लिहिलेलीं नाटकें, प्रयोग-रूपानें लोकांपुढें आणलीं. नाट्यशास्त्राचा अभ्यास व अभिनयकलेची देणगी असलेल्या कुशल नटवर्गाकडून एक प्रकारच्या ध्येयनिष्ठेनें कांहीं उत्कृष्ट नाट्यकृति अखंडित रीतीनें गद्य रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें येत राहिल्या. यामुळें लहानसाच

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम

का असेना, पण सुबुद्ध व चिकित्सक असा प्रेक्षकांचा वर्ग त्यांच्या नाट्यप्रयोगांना आस्थेनें आश्रय द्यावयास तयार होत गेला. या पंथाच्या प्रयत्नानें मराठी नाटक, अभिनयकला, नटांचा शैक्षणिक व सामाजिक दर्जा आणि प्रेक्षकांच्या अभिरूचीचें संस्करण, या बाबतींत फार मोठी प्रगति झाली. ' शाहूनगरवासी ' व ' महाराष्ट्र ' या दोन नाट्यसंस्थांकडे या श्रेयाचा बराच मोठा वांटा जातो.

अशा प्रकारची एकंदर परिस्थिति असल्यामुळें मराठी रंगभूमीच्या आश्रयदात्यांत ' श्रोते ' आणि 'प्रेक्षक' असे दोन वर्ग हळूहळू स्पष्टपणें वाढीस लागलेले दिसूं लागले. नाटकाच्या प्रयोगाला जावयाचें तें गाणें ऐकण्यासाठीं, असें समजणारा तो श्रोत्यांचा वर्ग आणि नाटकाला जावयाचें तें त्यांतील विषय व कथानक नटांच्या अभिनयांवरून समजून घेऊन स्वतःचे बौद्धिक मनोविनोदन करून घेण्यासाठीं, असें मानणारा तो 'प्रेक्षकां'चा वर्ग. या दुसऱ्या वर्गाला गाणें अगदींच नको असें नाहीं, पण त्याच्या मुख्य अपेक्षा नाट्यमय बौद्धिक मनोविनोदनाच्या असत. याच्या उलट 'श्रोत्यां'च्या वर्गाला प्रयोगांतील पात्रें चांगलीं गायिलीं म्हणजे पुरे असे. नाटकाचा विषय किंवा त्याचें कथानक समजून घेण्याची त्यांना फारशी उत्सुकता नसे. गाण्याव्यतिरिक्त नाटकाचा उरलेला भाग कंटाळवाणा नसला आणि डोळ्यांना आल्हाद आणि मनाला विस्मय उत्पन्न करणारी नेपथ्यरचना असली, म्हणजे त्यांना समाधान असे. 'प्रेक्षक' वर्गातले लोक संगीत नाटकांच्या प्रयोगांचे आश्रयदाते होते; पण 'श्रोते' वर्गाच्या घटकांचा गद्य नाटकांच्या प्रयोगांना आश्रय मिळणें सुतराम् शक्य नसे. मराठी रंगभूमीच्या आश्रयदात्यांतील या दोन वर्गांच्या उण्याअधिक संख्याबलानें मराठी रंगभूमीच्या विकासाची दिशा आणि तिचें भवितव्य ठरविलें. 'प्रेक्षकां'ना बौद्धिक व हेतुप्रधान नाटकें पाहिजे होतीं, पण ते अल्पसंख्य असल्यामुळें त्यांची अभिरुचि स्वाभाविकच व्यावसायिकरीत्या प्रभावी ठरणारी नव्हती. 'श्रोते' गाण्यावर संतुष्ट होते- नाटकाचें अंतरंग व त्याचें अभिनयद्वारा प्रकटन यांची त्यांना फारशी तमा नव्हती. संगीत, आणखी संगीत—आणि फिरून संगीत, एवढीच त्यांची मागणी होती. संख्येनें आणि क्रयशक्तीनें हा वर्ग बलिष्ठ असल्यामुळें तो प्रभावी ठरावा, त्याची इच्छा निर्णायक ठरावी, हें क्रमप्राप्तच होतें व त्या दिशेनें रंगभूमीवर नवे वारे वाहत होते.

संगीताशीं अजिबात संबंध न ठेवूं इच्छिणाऱ्या बुद्धिप्रधान प्रेक्षकांना मनोविनोदनाचें खाद्य पुरविण्याला समर्थ अशी गद्य रंगभूमीची परंपरा दृढमूल झाली व तिच्या विवक्षित मर्यादेंत तिचा यथाक्रम विकासहि होत गेला. संगीत रंगभूमीवर मात्र देवलांच्या समन्वयावर समाधान पावूं न शकणारा संगीत शौकीनांचा वर्ग अधिकाधिक बेचैन होऊन वाढीला लागला होता. किर्लोस्कर-देवलांच्या सार्थ शब्दप्रधान गाण्याच्या साध्या गायकीनें त्यांची गान-पिपासा शमेनाशी झाली होती. संगीत नटवर्गापैकींहि कांहींचें गाणें एवढेंच नाट्यव्यवसायांतील मुख्य भांडवल होतें. गद्य नटांची वाढती लोकप्रियता आणि मामुली गाणें गाऊन अभिनयकौशल्याच्या बळानें प्रेक्षकांवर छाप पाडणाऱ्या संगीत नटांची स्पर्धा, यांमुळें रंगभूमीवरील आपलें मानाचें स्थान हिरावलें जातें कीं काय, अशी त्यांना भीति उत्पन्न होऊं लागली. श्रोत्यांप्रमाणें त्यांनाहि आणखी नवीन संगीत, वेगळ्या प्रकारचें संगीत, आपल्या गायकी ढंगाचें प्रदर्शन करतां येईल असें रागदारी संगीत रंगभूमीवर यावयास पाहिजे होतें. संगीत रंगभूमीचा श्रोतृवर्ग व नटवर्ग अशा रीतीनें चालू स्थितींत बदल घडवून आणण्यास उत्सुक होता. त्यांची सोय करील अशा नाटककारांचीच काय ती वाण होती. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं ती वाण भरून काढली. किर्लोस्करांच्या संगीत रंगभूमीवर आणखी एका नवीन उपप्रवाहाची भरती झाली.

कोल्हटकर यांनीं संगीत नाटककार या नात्यानें स्वीकारलेली भूमिका त्यांच्या वैयक्तिक मनोरचनेच्या दृष्टीनें अत्यंत विसंगत आणि परस्परविरोधी अशा गोष्टींच्या गांठोड्यासारखी आहे. ते स्वतः गायक व गायन यांचे शौकीन होते. यामुळें संगीत नटांच्या व 'श्रोत्यां'च्या नवीन तऱ्हेच्या चाली व गायकी ढंगांचा विस्तार यांबद्दलच्या मागणीशीं ते अंतःकरणपूर्वक सहमत होते. ही मागणी पुरी करण्यासाठीं त्यांनीं आपल्या नाटकांतून एका अभिनव उपक्रमाचा पुरस्कार केलेला दिसतो. किर्लोस्कर व देवल यांच्या नाटकांत नाट्य-वस्तूचा अंगभूत भाग म्हणून गाणीं येत. त्यांतील गद्य व पद्य यांमध्यें ऐक्य असे. त्या दोन्ही मिळून नाटक बनत असे. कोल्हटकरांच्या या नवीन उपक्रमांत नाटकाचा गद्य भाग व त्यांतील पदें यांचा कोणताच जिव्हाळ्याचा अतूट संबंध नसे. नाटकाचे कथानक व त्यांतील प्रतिपाद्य विषय गद्य मज-

कुराच्या भागांत समाविष्ट होई आणि जरूरीप्रमाणें जितकीं गाणीं नाटकांत घालवयाचीं असतील तितकीं अंतरा अंतरानें, मोक्याच्या जागा पाहून, त्या गद्य मजकुरांत मधून पेरण्यांत येत. हीं गाणीं वगळूनहि नाटक वाचलें, तरी सूत्र, संगति किंवा रसपरिपोष, या दृष्टीनें नाटकाची कांहींच हानि होण्याचा संभव नसे. श्रोत्यांसाठीं संगीत आणि प्रेक्षकांसाठीं गद्य, अशी ही गद्यपद्य भागांची कम्पेदार योजना होती. किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकांतून गवयी नटांच्या गायनकौशल्याच्या प्रदर्शनावर फार निर्बंध पडत. गाण्याचा अर्थ व औचित्य यांच्या बंधनामुळें त्यांना आपली गायकी चौखूर मोकळी सोडतां येत नसे. किर्लोस्कर मंडळीच्या सुरुवातीस संगीत शाकुंतलाच्या तालमी होत तेव्हां " मोरोबा वाघोलीकर व बाळकोबा नाटेकर हे संगीतकुशल नट आपल्या पदांमध्यें ललकाऱ्या, ताना जोराजोरानें मारीत, त्यावेळीं अर्थहानि व रसाचा बेरंग कसा होतो " हें प्रो. केरूनाना छत्रे त्यांना समजाऊन सांगत. प्रो. केरूनाना यांचें हें सांगणें " त्या दोघांसहि पटत असे–" असें लिहिलेलें आढळतें. पण त्यांना हें पटलें म्हणून इतर सर्वांना तें पटावें असें थोडेंच आहे ? " " 'त्या श्रेष्ठाशीं' माझा मतभेद झाला " म्हणून सांगणारे स्वतंत्र प्रज्ञेचे पुरुष इतर क्षेत्रांत आढळतात, मग गायकनटवर्गांतहि ते कां असूं नयेत ? अर्थात् तसे ते आढळूं लागले. नाटककारांना ज्याचा अवमान करतां येत नाहीं अशा स्थानावर ते अधिष्ठित झालेले होते. किर्लोस्कर–देवलांच्या जमान्यांत पदांसाठीं गायक असे समीकरण रूढ असे. गायकांसाठीं पदें असा व्युत्क्रम त्यांनीं आपल्या अधिकारांत करून घेतला. प्रेक्षकांना तो मानवला. नाटककारांनीं तो रूढ केला.

कोल्हटकरांनीं गायनाच्या विकासासाठीं आपल्या नाटकांतून नव्या चालींचीं, गद्य भागाशीं साक्षात्संबंध नसलेलीं पदें घालण्यास सुरुवात केली. गायकीच्या विस्ताराला भरपूर अवसर मिळावा म्हणून पदांची संख्याहि मोजकी होऊं लागली. देवलांच्या गाण्यांत प्रसंगांच्या प्रवाहानें काव्यनिष्पत्ति होई. कोल्हटकरांना काव्याचें प्रेम होतें. त्यांनाहि आपलीं पदें काव्यमय व्हावींत असें वाटे. यामुळें त्यांमधून काव्यकल्पनांचा बाजार थाटण्याचा ते प्रयत्न करीत. देवलांची पद्यरचना प्रासादिक, किर्लोस्करांची ओबडधोबड पण सरळ, तर

कोल्हटकरांची संस्कृत-शब्द-प्रचुर व हठाकृष्ट. शब्दकोशाच्या साहाय्यानें वाचलें व अन्वयार्थ लावला, तर एखादी सुंदर कल्पना जरूर हातीं लागावयाची. पण गायकाच्या तोंडून ऐकतां ऐकतां कांहीं अर्थबोध होईल ही आशाच करावयास नको. यामुळें गायक नटांचीहि चांगली सोय झाली. जें कळण्याचा संभव नाहीं तें उच्चारण्याचा खटाटोप तरी त्यांनीं कां करावा ? त्यांना आपला ताल स्वराच्या हिशेबाचा मेळ साधला म्हणजे झालें. शिवाय त्या पदांचा नाटकाच्या अंतरंगाशीं अर्थाअर्थीं कांहीं संबंध नसल्यामुळें त्यांचा अर्थ समजला नाहीं म्हणून प्रेक्षकांचेंहि कांहीं बिघडत नव्हतें. कांहीं चोखंदळ प्रेक्षकांना नाट्यवस्तूच्या विकासाचा ओघ तुटल्यामुळें हा आंगतुक विक्षेप आल्यासारखा वाटे. त्यांचा रसभंग होई. पण त्यांचें तें वाटणें प्रभावी ठरण्याइतका हा वर्ग संख्येनें बलिष्ठ नव्हता.

संगीतानें नाट्यवस्तूच्या ओघांत विक्षेप आल्यासारखें वाटूं नये, म्हणून जिचा ओघ कोठेंहि खंडित झाला आणि फिरून कोठूनहि सुरू झाला, तरी परिचितपणामुळें जिच्याबाबत प्रेक्षकांच्या मनोव्यापारांत वैरस्य उत्पन्न होणार नाहीं, अशीच ओळखीची गोष्ट व तसेच परिचित असलेले प्रतिपाद्य विषय अण्णासाहेब किर्लोस्कर आपल्या नाटकांसाठीं निवडीत असत. नाटकांत गायनाला स्वतंत्र आणि महत्त्वाचें स्थान द्यावयाचें असतांहि कोल्हटकर यांनीं तसें केलें नाहीं. तसें करणें त्यांच्या मनोरचनेशीं विसंगत होतें. त्यांना तें शक्य नव्हतें. इंग्रजी व संस्कृत अभिजात नाट्यवाङ्मयाशीं त्यांचा चांगला परिचय होता. ते शास्त्रीय वृत्तीचे वाङ्मयसमीक्षक आणि सुधारक म्हटल्या जाणाऱ्या मतप्रणालीचे अभिमानी पुरस्कर्ते होते. वाङ्मयप्रकार म्हणून नाटकाचें अभिजात स्वरूप कसें असावें व रंगभूमीवर तें काय उपयुक्त कार्य करूं शकतें, याची त्यांना यथार्थ कल्पना होती. केवळ करमणुकीचें साधन म्हणून ते नाटकाच्या प्रयोगाकडे पाहूं शकत नव्हते. मतप्रचाराचें साधन म्हणून हेतुगर्भ नाटकें रचणें त्यांना अभिप्रेत होतें. हेतुगर्भ नाटक लिहावयाचें म्हटलें कीं, प्रेक्षकांचें अविभक्त अवधान कथासूत्रावर आणि प्रतिपाद्य विषयावर अखंडितपणें केंद्रित करून ठेवणें नाटककराला आवश्यक होणारच. पण गायनाच्या अंगाला प्राधान्य आणि स्वतंत्र स्थान

देऊन कै. कोल्हटकर यांनीं आपण होऊनच या उद्देशाला मारक अशी परिस्थिति आपल्या हातानें निर्माण करून ठेवली.

एका बाजूला अविभक्त अवधानाची आवश्यकता असलेल्या कथानकांची व विषयांची निवड आणि दुसऱ्या बाजूला नाटकांत गायनाला स्वतंत्र आणि महत्त्वाचें स्थान देऊन श्रोत्यांचें सर्व लक्ष तिकडे खेंचून राहील अशी आपणच केलेली व्यवस्था, या ओढाताणींत त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग सांपडलेले दिसतात. नेपथ्यरचनेंतील भपका व डौलदारपणा यांचीहि त्यांच्या मनावर विलक्षण मोहिनी असावी. कदाचित् स्वतःच्या अंतःकरणांतील वैभव व सौंदर्यविषयक सुप्त आकांक्षांचें स्वप्नरंजन, त्यांनीं आपल्या नाटकांतील पात्रांना राजेराण्या बनवून आणि त्यांच्याभोंवतीं अद्भुतरम्य वातावरण निर्माण करून केलें असावें. पण त्यामुळें त्यांच्या नाटकांना कृत्रिम आणि अवास्तव स्वरूप प्राप्त झालें. नाटकांतील विषय, समस्या आणि विचार मध्यमवर्गीय व्यक्तींचे आणि ज्यांच्या द्वारें त्यांचा आविष्कार व्हावयाचा तीं पात्रें सरंजामदार वर्गांतलीं, अशी विसंगति अनेक वेळा त्यांमध्यें उत्पन्न झालेली दिसते. तिच्यामुळें प्रेक्षकांचा वारंवार रसभंग होतो. रचनेच्या दृष्टीनेंहि त्यांचीं नाटकें विस्कळित असून, नाट्यशिल्पाचा त्यांत अभाव आढळतो.

गायनाची नवी प्रथा आणि विनोद यांमुळें त्यांचीं कांहीं नाटकें त्या वेळीं रंगभूमीवर गाजलीं. पण एकंदरींत प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड त्यांना कधींच घेतां आली नाहीं. ती रंगभूमीवर टिकूं शकलीं नाहींत. प्रेक्षकांना त्यांच्याबद्दल जिव्हाळा आणि आपुलकीची भावना वाटली नाहीं. कोल्हटकर यांच्या नाट्य-प्रतिभेला नव्या निर्मितींत संक्रांत होणें जमलें नाहीं. परिस्थितीच्या विसंगतींत ती कुंठित झाली. अगतिक होऊन तिनें स्वतःच्या हातानें स्वतःचें मरण ओढवून घेतलें.

ज्या शृंगापत्तीनें कोल्हटकर यांच्या नाट्यप्रतिभेचा बळी घेतला, तिचीं शिंगें पकडून तिला आपल्या काबूंत आणण्याचें कौशल्य कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांनीं एका अनुभवानंतर दाखविलें. देवलांप्रमाणें नाटकांतील गद्य व पद्य भागांचा समन्वय करण्याचा प्रयत्न त्यांनीं केला नाहीं. पण त्यांनीं आपल्या नाटकांचीं कथानकें मात्र किर्लोस्करांप्रमाणेंच प्रेक्षकांना परिचित

असलेलीं, पौराणिक कथांवर आधारलेलीं, अशीं निवडलीं. त्यांचीं नाटकें हेतुगर्भ असत, पण तो हेतु कोल्हटकरांप्रमाणें प्रेक्षकांना नवी दृष्टि, नवें तत्त्वज्ञान देण्याचा नसे. वर्तमानपत्रें, व्याख्यानें व इतर मतप्रचाराचीं साधनें, यांच्या द्वारा त्यांच्या अंतःकरणांत आधींच चेतलेल्या राजकीय भावना अधिक उद्दीपित करण्याचा असे. आपल्या नाटकांच्या कथानकांची रचना, त्यांतील भूमिकांचें स्वभावरेखाटन आणि प्रतिपाद्य विषयांची मांडणी, ते अशा रीतीनें करीत कीं, त्यांतील सर्व पौराणिक संदर्भ जसेच्या तसे कायम राहून, चालू राजकीय परिस्थितींतील एखाद्या घटनेचें रूपक अस्तराप्रमाणें त्याला अथपासून इतिपर्यंत चिकटून राहिलें आहे असें पाहणाराला सहज वाटावें. नाटकांचा आणि रंगभूमीचा राजकीय मतप्रचारासाठीं, लोकांच्या सरकारविरोधी भावना प्रज्वलित करण्यासाठीं, उपयोग करण्यांत येत आहे, अशी सरकारला शंका आलीच, तर त्यांतील पौराणिक घटनांचें आणि परिस्थितीचें चित्रण इतके साधार, सोज्ज्वल आणि सुसंगत असावयाचें कीं, तसा कांहीं रूपकात्मक अर्थ त्याला चिकटविलेला आहे असें कबूल करणें, म्हणजे सरकारला स्वतः हात दाखवून अवलक्षण करून घेतल्यासारखें व्हावें. उलटपक्षीं, प्रेक्षकांच्या अंतकरणाच्या तारा मात्र नाटक पाहत असतांना अशा तऱ्हेनें चढविल्या जाव्यात कीं, रूपकात्मक व्यंग्य अर्थ हाच त्यांना नाटकांतील उत्तान अर्थ म्हणून प्रतीत व्हावा आणि पौराणिक कथानक हें नुसतें अस्तराप्रमाणें निमित्त मात्र वाटावें. 'सभोवारच्या वातावरणांत दुमदुमत असलेले जहाल राजकीय विचार आडपडद्यानें त्यांच्या नाटकांतून अधिक जोमदार आणि साकार स्वरूपांत, बंदुकीच्या गोळ्यांप्रमाणें बरसत असल्यामुळें ते तावडतोब प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाचा ठाव घेत. नाटकाच्या विषयाशीं आणि कथानकाशीं प्रेक्षक विनासायास आत्मीयतेनें समरूप होत.'

'खाडिलकरांची राजकीय विचारसरणी जशी जहाल म्हणून लोकप्रिय असे, तशीच त्यांची सामजिक विचारसरणी सनातनी, सुधारकविरोधी म्हणूनच बहुसंख्य जनतेला आवडणारी ठरे. सामाजिक क्षेत्रांतील सुधारक आणि राजकीय क्षेत्रांतील प्रागतिक, हे अनेक वेळा रूपकात्मक रीतीनें त्यांच्या नाटकांतून विडंबनविषय झालेले दिसतात. या दोन वर्गांची कुचेष्टा हा त्या कालांतील

जनतेचा मोठ्या आवडीचा विषय असे. कोल्हटकर लोकांच्या नावडत्या असलेल्या या दोन्ही वर्गांचे पक्षपाती होते. त्यांची वकिली ते आपल्या नाटकांतून करीत. हें सुद्धां जनतेला त्यांच्याबद्दल परकीपणा वाटण्याचें एक कारण असे. खाडिलकरांचें तसें नव्हतें. ते आपल्या भावना रंगवीत आहेत, आपल्या आकांक्षा बोलून दाखवीत आहेत, आपले विचार प्रकट करीत आहेत, असें त्यांच्या नाटकांच्या प्रेक्षकांना तीं पाहात असतांना वाटत असे. यामुळें नाटककार म्हणून खाडिलकरांबद्दल प्रेक्षकांना आत्मीयता, जिव्हाळा वाटे. त्यांना ते आपले प्रातिनिधिक नाटककार समजत.

आपल्या नाटकांच्या आंतरिक गुणांनीं खाडिलकर यांनीं जशी लोकांच्या अंतःकरणाची पकड घेतली, तशीच त्यांत संगीताला स्वतंत्रपणें भरपूर अवसर ठेवून त्यांच्या करमणुकीचीहि तरतूद करून ठेवली. त्यांच्या नाटकांतील पदें, कोल्हटकरांच्या नाटकांतील पदाप्रमाणेंच, नाटकांतील गद्य भागांशी नातेंगोतें नसलेलीं अशींच असत. काव्याच्या दृष्टीनें तीं कोल्हटकरांच्या पदांहूनहि अधिक निकृष्ट असत. त्यांची भाषा क्लिष्ट व अर्थ हठाकृष्ट असे. पण त्यांच्या चाली खानदानी गवयी घराण्यांतून आलेल्या असत. नटांच्या गायकीला व गळ्याला त्या साजून दिसतील अशा रीतीनें त्या निवडून घेण्याची दक्षता घेण्यांत येत असे. शब्दरचनेच्या दृष्टीनें एकंदर सबंध पद कसेंहि क्लिष्ट आणि वेडेंवांकडें असलें, तरी गायकाकडून जिची पुनः पुनरावृत्ति व्हावयाची व जी पुढें लोकांच्या तोंडीं घोळत राहावयाची, ती प्रत्येक पदांतील पहिली, तोंडाची ओळ आकर्षक करण्याकडे खाडिलकरांनीं विशेष लक्ष पुरविलेलें दिसतें. त्यांच्या पदांची क्लिष्टता हा सर्वसामान्य थट्टेचा विषय असतांहि त्यांच्या इतक्या पदांचे पहिले चरण लोकांच्या तोंडीं आहेत, याचें मर्म हेंच होय.

प्रभावी नाटककार या नात्यानें खाडिलकर यांची योग्यता फार मोठी आहे. गद्य रंगभूमीवर ऐतिहासिक, पौराणिक व काल्पनिक अशीं तीनहि प्रकारचीं नाटकें लिहून त्यांनीं तिला वैभव व प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिलीं. त्यांची नाट्यरचना घाटदार, रेखीव व बांधेसूद असून प्रयोगाच्या सोयीच्या दृष्टीनेंहि त्यांचीं नाटकें आटोपशीर, परिणामकारक व नेपथ्यरचनेला सुलभ आणि अनुकूल अशीं आहेत. त्यांच्या नाट्यलेखनपद्धतीचें अनुकरण करण्याचा प्रयत्न

त्यांच्यामागून आलेल्या कांहीं चांगल्या नाटककारांनींहि केला आहे; किंबहुना नाटक लिहावयाचें म्हणजे खाडिकरांच्या पद्धतीच्या अंक-प्रवेशांचा एक सांचा घेऊन कोणत्या तरी पौराणिक कथानकाचा लगदा त्यांत ओतावयाचा, मग त्यावर एखाद्या राजकीय रूपकाचा मुलामा चढवावयाचा, अशी कल्पना त्या कालांतील दुय्यम दर्जाच्या लेखकवर्गांत सर्रास रूढ असलेली दिसते. मराठी रंगभूमीवर एक विशिष्ट प्रकारची नाट्यलेखनाची परंपरा व नाटककारांचा एक प्रभावी संप्रदाय निर्माण करण्याचें श्रेय एकट्या खाडिलकरांनाच देतां येईल.

गानपिपासू श्रोते आणि गायक नट यांच्या महत्त्वाचा परिणाम जसा नाटक-लेखनावर झाला, तसाच तो नाट्यव्यवसायावरहि झाला. गायक नटांभोंवतीं त्यांच्या चहात्यांचीं आणि भक्तांचीं गणंगें जमूं लागलीं. नाट्यसंस्थांमध्यें फाटाफूटी होऊन एकेक दोन-दोन असंतुष्ट नटांच्या गटागटांनीं आपापले सवतेसुभे स्थापावयाला सुरुवात केली. वैयक्तिक प्रतिष्ठेच्या कल्पना आणि आपल्या गुणांना स्वतंत्र वातावरणांत भरपूर अवसर मिळवून घेण्याची इच्छा, या सवत्यासुभ्यांच्या बुडाशीं असत. ऐदी तोंडपुजे, खुशालचेंडू श्रीमंत, चैनी वर्तमानपत्रवाले, सुखवस्तु प्रौढ विद्यार्थी आणि ज्यांच्या नाटकांची वर्णी सुप्रतिष्ठित नाट्यसंस्थांकडे लागत नसे असे नवे नाटककार, यांचा गराडा त्यांच्याभोंवती ताबडतोब पडे. ते त्यांना नटश्रेष्ठ बनवीत. ह्या नाटकमंडळ्या आणि त्यांचें वातावरण यांबद्दल विस्तारानें लिहिण्याचें कारण नाहीं. वरवर पाहातां तरी नाटकधंद्याला तेजीचे दिवस आले होते एवढें खरें. प्रतिष्ठित नाट्यसंस्थांना संस्थानिकांचा आश्रय मिळूं लागला होता, तर त्याच्या उलट लोकाश्रयाचें बिरुद अभिमानानें मिरविणें हीहि एक जाहिरातीची खास टूम होत होती. एकंदरींत नट, नाटककार, गवये, बजवय्ये, नेपथ्यरचनाकार, यांचे हे चलतीचे दिवस होते. व्यवसायांतील चढाओढीचा परिणाम व्यवसायांतील वेगवेगळीं अंगें अधिकाधिक आकर्षक करण्याच्या प्रयत्नांत होत होता. गुजराती व पारशी नाटकमंडळ्यांच्या अनुकरणानें भपकेबाज व बदलते देखावे, मुलांचे नाच इत्यादींचा अंतर्भाव मराठी नाटकांच्या प्रयोगांतून होऊं लागला होता. मराठी नाटकांच्या लेखनपद्धतीवरहि गुजराती व उर्दू नाटकांची छाप पडूं लागली होती. राम गणेश गडकरी यांचें 'पुण्यप्रभाव' व वामनराव जोशी यांचें 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' यांसारखीं या प्रभावाचीं कित्येक महत्त्वाचीं उदाहरणें सांपडतील.

नाट्यसमीक्षणात्मक वाङ्मयांतहि महत्त्वाची भर पडत होती. कोल्हटकरांचे पाटणकरांच्या नाट्यसंप्रदायावरील व इतर नाट्यविषयक टीकालेख, पटवर्धन यांचें 'नाटक्याचे तारे' हें अत्यंत सुंदर पुस्तक, 'नाट्यकलारुक्कुठार' ही कोल्हटकरांच्या नाटकांवरील टीकेची पुस्तिका, शंकरराव मुजुमदार यांचें 'रंगभूमि' मासिक व इतर साप्ताहिकें, मासिकें, इत्यादि नियतकालिकांतून येणाऱ्या नाट्यविषयक चर्चा, यांनीं तें वाङ्मय समृद्ध होऊं लागलें होतें. अशा रीतीनें सर्व बाजूंनीं उन्नति होत होती. मराठी संगीत रंगभूमीच्या भरभराटीचा तो मध्याह्नकाळ होता. तिच्या मोहिनीनें केवळ मराठी प्रेक्षकांनाच भारून टाकलें होतें असें नव्हे, तर मराठी न समजणारे, भाटिये, गुजराती, मुलतानी, सिंधी व्यापारी व श्रीमंत गृहस्थ तिच्या संगीताच्या गुंजारवानें तिच्याकडे खेंचले जाऊं लागले होते. उच्च श्रीमंत वर्गांतील स्त्री-पुरुष आपल्या संसाराची सजावट तिच्या नेपथ्यरचनेचें अनुकरण करून करीत होते.

जवळ जवळ पंचवीस तीस वर्षें रंगभूमीची ही भरभराट टिकली. लोकमान्य टिळक फंडाच्या मदतीसाठीं केशवराव भोसले व नारायणराव राजहंस यांनीं केलेला संयुक्त नाट्यप्रयोग हा संगीत रंगभूमीच्या लोकप्रियतेच्या मंदिराचा कळस होय.

कांहीं ऐतिहासिक व सामाजिक गद्य नाटकांनींहि या काळांत भरपूर लोकप्रियता संपादन केली. मात्र गद्य रंगभूमिवरील सहज व नैसर्गिक भाषणांची प्रकटन-पद्धति हळुहळू नष्ट होण्याच्या पंथाला लागली. तिची जागा गद्य भाषणांत आवाजाच्या विशिष्ट आरोहावरोहांनीं कृत्रिम सुरेलपणाची धून आणि अनैसर्गिक लयबद्धतेचा आभास निर्माण करण्याचें वेड यांनीं घेतली. यामुळें गद्याला एक प्रकारचें श्रुतिसुखद लालित्य प्राप्त होई व ध्वनि-लोलुप प्रेक्षकांवर त्याची मोहिनी पडे. संगीत रंगभूमीविरुद्ध चालविलेल्या जीवनार्थ कलहामधील, शत्रूंशीं त्यांच्याच शस्त्रांनीं लढण्याचा, हा गद्य रंगभूमीचा एक निकराचा प्रयत्न होता. मात्र त्यांतील प्राकृतिक विसंगतीमुळें तो तिला पोषक ठरण्याऐवजीं घातकच ठरला व गद्य रंगभूमीचा स्वतंत्र अस्तित्वहेतुच त्यामुळें संशयविषय झाला.

संगीत रंगभूमीवर या कालांत जे नवे नाटककार प्रसिद्धीस आले त्यांमध्यें राम गणेश गडकरी व भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर हे विशेष महत्त्वाचे होत.

गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर त्यांचीं दोन नाटकें रंगभूमीवर आलीं. ते स्वतःला कोल्हटकरांचे शिष्य म्हणवीत. रंगभूमीच्या इतिहासांत कोणत्याहि एखाद्या नवीन प्रवृत्तीचें प्रदर्शन गडकऱ्यांनीं केलें असें दिसत नाहीं. पण त्यांची अनिर्बंध प्रतिभा, अप्रतिहत कल्पनाशक्ति, विस्मयकारक कोटिक्रम, बुद्धीला भुरळ पाडणारी लालित्यपूर्ण भाषासरणी, आणि हास्याचे फवारे उडविणारा विनोद, यांच्या बळावर त्यांनीं ज्याला ज्याला स्पर्श केला त्याला त्याला सौंदर्य आणि चैतन्य आणलें. यामुळें त्यांचीं नाटकें कोल्हटकरांच्या नाटकांपेक्षां रंगभूमीवर अधिक लोकप्रिय झालीं. गडकरी हे किर्लोस्करांच्या संगीत रंगभूमीवरील शेवटचे यशस्वी नाटककार होत.

वरेरकर हेहि स्वतःला कोल्हटकरांच्या परंपरेंत अभिमानानें सामील करून घेतात. 'कुंजविहारी' या पौराणिक संगीत नाटकानें लोकांचें लक्ष त्यांच्याकडे प्रथम खेचलें. त्यांनीं लिहिलेलें 'हाच मुलाचा बाप' हें सामाजिक गद्य नाटक, 'ललितकलादर्श' संगीत मंडळीचे धनी केशवराव भोसले यांनीं आपल्या संस्थेतर्फे संगीत स्वरूपांत रंगभूमीवर आणलें. तेव्हांपासून या संस्थेच्या अखेरीपर्यंत वरेरकर यांचा तिच्याशीं नाटककार म्हणून सतत संबंध राहिला. वरेरकर यांनीं एखादा अपवाद सोडला तर बाकीचीं सर्व, सामाजिकच नाटकें लिहिलीं आहेत. ज्या संस्थेशीं त्यांचा संबंध होता तींत गायनाचा भार प्रमुख एक दोन गायक नटांवर ठेवून बाकीच्या भूमिकांना नाट्यगुणांच्या प्रदर्शनाला भरपूर अवसर देतां यावा अशी नाटकरचना करण्याची सोय होती. इतर अनेक गाजलेल्या गायक नटांच्या मानानें हे प्रमुख गायकनटहि बरेच अभिनय-कुशल होते व प्रकटन करण्यासारखी भूमिका असेल, तर भूमिकेचे प्रकटन म्हणून कांहीं चीज आहे, असे मानणारे होते. वरेरकर यांनीं या परिस्थितीचा फायदा घेऊन आपल्या नाटकांची रचना केली. त्यांनीं आपल्या नाटकांसाठीं समकालीन समस्यांवर भर देणारे विषय निवडले. भाषा सुटसुटीत, सोपी आणि संवादानुकूल अशी वापरली. ज्या वर्गाच्या हितसंबंधाचा कथाविषय असेल त्याच वर्गातलीं पात्रें दाखविलीं. मांडणी आणि दृष्टिकोण यांमध्यें शक्य तितकें अद्ययावत् राहण्याचें धोरण ठेवलें. हे विशेष कोल्हटकरांपेक्षां देवल यांच्या नाटक-लेखनांच्या विशेषांशीं अधिक जुळते आहेत. नाटकांतील पद्ययोजना एवढी

एकच बाब काय ती अशी आहे कीं, तींत त्यांचें देवलांपेक्षां कोल्हटकरांशीं अधिक साम्य आहे. पण वरेरकर यांचे रंगभूमीच्या इतिहासांत जें कांहीं महत्त्वाचें काम आहे तें संगीताच्या योजनेशीं संबद्ध नाहीं. शिवाय या कालखंडांत तें झालेलेंहि नाहीं. नवीन धर्तीचीं, लोकप्रिय अशीं सामाजिक संगीत नाटकें लिहिणारे चांगले लेखक एवढ्याच नात्यानें त्या वेळच्या मराठी रंगभूमीवर ते ओळखले जात असत.

विसाव्या शतकाच्या पहिल्या चरणाच्या अखेरीपासून संगीत रंगभूमीच्या भाग्याची भरती उताराला लागल्याचें दृश्य दिसूं लागतें. धंद्याला बरकत आल्यामुळें त्यांत बाजारबुणगें फार माजलें व धंदा कसाहि केला तरी तो फायदेशीर होत असल्यामुळें त्याच्यांतील प्रगतिपर प्रवृत्ति जिवंत ठेवून त्या वाढीला लावण्याचा जागरूकपणा कमी झाला. त्याला प्रयत्नपूर्वक पुनर्नवता आणण्याचे प्रयत्न ढिले झाले. प्रेक्षकांना झुलवीत राहण्याची व्यावसायिक अप्रामाणिकपणाची प्रवृत्ति वाढूं लागली. रंगभूमीच्या अंतरंगाचा जिवंतपणा टिकविण्याऐवजीं बाहेरच्या भपक्यानें तिच्याकडे लोकांचें लक्ष खेंचण्याकडे प्रतिष्ठित नाट्य-संस्थांचें धोरण झुकूं लागलें. नवी निर्मिति बंद पडून त्याच त्याच गोष्टी पुनः पुनः पदें पालटून पुढें मांडणें हेंच कलेचें साध्य समजलें जाऊं लागलें.

या सर्व प्रवृत्ति तिच्या भावि ऱ्हासाच्या निदर्शक होत्याच, पण त्याहूनहि अधिक परिणामकारक अशी एक आपत्ति या काळांत तिच्या मुळावर आली होती. ती चलचित्रपट ही होय.

आज ना उद्यां मराठी रंगभूमीला हें संकट ग्रहण लावणार हें कोणाहि डोळस माणसाला दिसण्यासारखें होतें; पण वर सांगितलेल्या वृत्ति व आत्मसंतुष्टतेचा कैफ यांनीं गाफील झालेल्या मराठी रंगभूमीच्या सरदार-दरकदारांना त्याचे स्वरूप व महत्त्व यांची कल्पना आली नाहीं. रंगभूमीची परंपरा व तिचें जिवंत सामर्थ्य यांजपुढे हें निर्जीव यांत्रिक सोंग फार दिवस टिकाव धरणें शक्य नाहीं, तें आपोआप मरेल, असें ते पक्कें गृहीत धरून चालले होते. यामुळें त्याच्याशीं तोंड देऊन आपलें अस्तित्व टिकविण्याची व तें अधिक जोमदार करण्याची कांहीं उपाययोजना करणें जरूर आहे, असें त्यांना वाटण्याचें कारणच नव्हतें.

ते आपल्याच धुंदींत आपलें ऐश्वर्य, आपला मानमरातब, चिरकाल टिकणार आहे अशा कल्पनेनें बेगुमानपणें तींच तींच नाटकें रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें करून दाखवीत होते. तींच तींच गाणीं त्या त्याच प्रेक्षकांपुढें तासन्‌तास घोळून गात होते. मराठी भाषा कळत नसतांहि, केवळ गाण्याच्या शौकानें पुढच्या भारी दराच्या खुर्च्या अडवणाऱ्या भाटिया, गुजराती, मुलतानी, सिंधी धनिक कुटुंबांच्या करमणुकीसाठीं, नवीं गाणीं आणि नवे देखावे यांच्या प्रदर्शनाला निमित्त म्हणून कुणाचींहि आणि कसलींहि वशिल्यानें आलेलीं नवीं नाटकें रंगभूमीवर आणून, सोन्या-चांदीचे मुकुट, खऱ्या हिऱ्यामोत्यांचे दागिने, पॅरिसचीं तलम पातळें, यांचें स्वतःच्या मूर्खपणाबरोबर रंगभूमीवर प्रदर्शन करीत होते.

चित्रपट बोलका होईपर्यंत, संगीत नाटक मंडळ्यांचा प्रेक्षकवर्ग कांहीं प्रमाणांत कमी होत होता, तरी नाटक मंडळ्यांच्या मालकवर्गाचे डोळे उघडावेत इतक्या प्रमाणांत तो घटला नव्हता. चित्रपट बोलका होऊन संगीत रंगभूमीचें मुख्य आकर्षण जें गाणें, तें तेथें मिळूं लागल्यावर मात्र ही स्थिति पालटली. कमी पैशांत आणि थोड्या वेळांत, हवी त्याच प्रकारची भरपूर करमणूक चित्रपटांतून मिळूं लागल्यामुळें रंगभूमीकडील प्रेक्षकांचा मोठा ओघ तिकडे वळला. तब्बल अर्धाअर्धा तास घोळविलेल्या नाटकांतील पदांशिवाय ज्यांच्या गायनपिपासेचें समाधान होणें शक्यच नव्हतें तेवढे संगीताचे खास दर्दी सोडून दिले तर बाकीचे बहुसंख्य श्रोते बोलपटांतील उडत्या चालींच्या गाण्यांवर आणि द्वंद्व-गीतांवर खूष होते. ते बोलपटालाच जास्त आश्रय देऊं लागले. मराठी बोलपट तर अपेक्षेबाहेर यशस्वी ठरले. त्यांनीं मराठी रंगभूमीला पुरता शह दिला.

व्यवसाय आणि त्याचें स्वरूप याचा कधीं विचार केलेला नसल्यामुळें, याला उपाय काय करावा, तोड काय काढावी हें बहुतेक नाट्यसंस्थांच्या मालकांना मोठें कोडें पडलें. नाट्यसंस्था एकामागून एक भराभर कोलमडून पडावयाला लागल्या — पण स्वतःचें अस्तित्व कायम टिकविण्याचा व तें पुनः अधिक जोमदार बनविण्याचा मार्ग मात्र कोणाला शोधून काढतां आला नाहीं.

चित्रपटाच्या संकटाची ज्यांना सर्वांत आधीं कल्पना आली होती, व त्या दृष्टीनें मराठी संगीत रंगभूमीचें अस्तित्व टिकविण्यासाठीं तिच्यांत नावीन्याचा

जोम आणणें जरूर आहे, तिच्यांतील आकर्षण वाढविणें आवश्यक आहे, असें ज्यांना उमजलें होतें, अशामध्यें भा. वि. वरेरकर यांची प्रामुख्यानें गणना केली पाहिजे. ते ज्या नाट्यसंस्थेचे नाटककार होते तिच्या मालकांनाहि ही दृष्टि थोडीफार असल्यामुळें रंगभूमीला अद्ययावत् करण्यासाठीं तीवर कांहीं सुधारणा करण्याचा प्रयत्न त्यांनीं दोघांनीं मिळून केला.

'नाटकांचें स्वरूप आटोपशीर केलें, त्यांतील देखावे अधिक वास्तववादी केले, तर प्रेक्षकांना तीं अधिक आकर्षक वाटतील अशी त्यांची एक कल्पना होती. त्यासाठीं महाल, दिवाणखाने, वगैरे त्रिपरिमाणात्मक स्थळें पडद्यांच्या द्वारा रंगभूमीवर निर्देशित करण्याऐवजीं, तीं लांबी, रुंदी, उंची या तिन्ही परिमाणांचा खराखुरा दृश्य परिमाण दिसेल अशा रीतीनें, भिंतीच्या जागीं चौकटीवर ताणलेल्या रंगीत कापडाचीं चोखटीं उभीं करून दाखविण्याचा प्रयोग त्यांनीं केला. तीन तासांत संपेल असे 'तुरुंगाच्या दारांत' हे एकांक-प्रवेशी नाटक त्यांनीं रंगभूमीवर आणलें. या दोनहि कल्पना आतां रंगभूमीवर रूढ होऊन प्रेक्षकांच्या अंगवळणीं पडल्या आहेत; पण त्यावेळीं ती एक सुधारणेची फार मोठी उडी होती. दुर्दैवानें त्यांचा हा प्रयोग यशस्वी झाला नाहीं. तीन तासांच्या नाट्यप्रयोगांत बराचसा वेळ गाण्यांत खर्चिला गेल्यामुळें नाटक कमी पडलें. नाटकाचा विषय सामाजिक व समस्याप्रधान असल्यामुळें हा संकोच कथा-वस्तूच्या परिपोषाला आणि प्रतिपाद्य विषयाच्या परिणामकारक मांडणीला विशेष जाणवत होता. या अपयशामुळें नवीन प्रयोग करण्याच्या धडाडीला पायबंद बसून त्या नाट्यसंस्थेला फिरून रुळलेल्या चाकोरींतून रखडत जाणें भाग पडलें.

यानंतर मराठी रंगभूमीवर सुधारणा करून तिची गेलेली लोकप्रियता तिला पुन्हा प्राप्त करून देण्यासाठीं ज्यांनीं खटपट केली, त्यांपैकीं बरेचसे, नाट्यव्यवसाय ही हौसेची गोष्ट म्हणून करणारे होते. अनंत हरी गद्रे यांनीं, नाटकाची करमणूक प्रेक्षकांना महाग पडते म्हणून ते बोलपटांकडे वळतात, असें समीकरण मनाशीं बांधून छोट्या नाटिकांचे प्रयोग चित्रपटांच्या दरांत करण्याचा उपक्रम केला. त्याला अंशतः यश आलें असावें. त्यांतील कित्येक नाटिकांचे शंभर शंभर प्रयोग झाल्याचें नमूद आहे. पण या प्रयोगांना सुशिक्षित

मध्यम वर्गाचा आश्रय फारसा लाभला नसावा. वाङ्मयीन मूल्याच्या दृष्टीनें या नाटिकांना मुळींच महत्त्व नव्हतें; व या उपक्रमाचें सातत्यहि टिकूं शकलें नाहीं.

नाटकांतील स्त्रीभूमिका स्त्रियांनींच केल्या, तर त्या नैसर्गिक होऊन नाटक व चित्रपट यांमध्यें अभिनयाच्या बाबतींत जो नजरेंत भरणारा फरक दिसतो, तो कमी करतां येईल, या दृष्टीनें रंगभूमीवर नटी म्हणून स्त्रिया येणें आवश्यक आहे, असें कित्येकांना वाटूं लागलें. नन्दू खोटे, नायमपल्ली वगैरे कांहीं तरुण नाट्यप्रेमी मित्रमंडळींनीं पार्श्वनाथ आळतेकर यांच्या मार्गदर्शनानें 'रेडिओ स्टार्स' नांवाची एक नाट्यसंस्था स्थापन केली. तींत स्त्रीभूमिका स्त्रियांनीं करण्याची योजना परिणामकारक रीतीनें अंमलांत आली. या संस्थेची श्री. बेंडे यांनीं लिहिलेली 'बेबी' ही नाटिका, प्रयोगतंत्र स्त्रीभूमिका स्त्रियांनीं करणें, रसपरिपोषासाठीं गद्य भागाला पार्श्वसंगीताची जोड देणें इत्यादि अभिनव विशेषांनीं प्रेक्षकांच्या नजरेंत भरली. वाङ्मयमूल्याच्या दृष्टीनें ही नाटिका अभिजात नसली तरी अगदींच टाकावू नव्हती. तिच्यांत पुष्कळच साहित्यिक गुण होते. यामुळें मध्यमवर्गीय सुशिक्षितांकडून तिला चांगली मान्यता मिळाली. कित्येक महत्त्वाच्या सुधारणा मराठी रंगभूमीवर लोकांच्या नजरेपुढें, त्यांचें मत त्यांना अनुकूल होईल अशा रीतीनें प्रथमच आणण्याचें श्रेय, ही संस्था व तिचे चालक-दिग्दर्शक नन्दू खोटे व पार्श्वनाथ आळतेकर यांना आहे. दुर्दैवानें या संस्थेलाहि प्रणाली निर्माण करतां आली नाहीं, परंपरा टिकवितां आली नाहीं.

रंगभूमीची सुधारणा हा या कालांतील सुशिक्षित नाट्यप्रेमी मंडळींचा एक आवडता चर्चेचा व विचाराचा विषय होता. स्त्रियांच्या रंगभूमीवरील आगमनाबद्दल तर वादविवादाचीं रणें माजून राहिलीं होतीं. कुलीन-अकुलीन असा भेद करून, त्यांपैकीं दुसऱ्या प्रकारच्या स्त्रियांनीं फार तर रंगभूमीवर जावें, पण कुलीन स्त्रियांनीं नाटकांत काम करणें हें समाजहिताला विघातक आहे, असें कांहीं म्हणत, तर स्त्रियांनीं रंगभूमीवर जाणें कलेच्या आणि नीतीच्या दृष्टीनें सर्वस्वी अनिष्ट आहे, असें कांहीं कंठरवानें प्रतिपादीत. नाट्यसंमेलनांतून यावर वादविवाद झाले. एका नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून सौ. गिरिजाबाई केळकर यांनीं स्त्रियांच्या रंगभूमीवरील आगमनास जोराचा विरोध दर्शविला, तर लवकरच पुढच्या एका नाट्यसंमेलनांत

स्त्रियांनींच स्त्रीभूमिका कराव्या अशा शिफारशीचा ठराव पसार करण्यांत आला. वरेरकर हे स्त्रियांनींच स्त्रियांच्या भूमिका कराव्यात, या पक्षाचा आपल्या 'दुनिया' या साप्ताहिकांतून हिरीरीनें पुरस्कार करीत होते. या विचाराची इतस्ततः विखुरलेली मंडळी समविचाराच्या भूमिकेमुळें एकमेकांजवळ येऊं लागली होती.

नाट्यसंस्थांचे चालक व नटवर्ग यांचा मात्र या सुधारणेवर विश्वास नव्हता. पेंढारकरांसारखा एखादाच मालक असा होता कीं, ज्याला ती पटत होती, पण व्यवहारांत उतरविणें अशक्य होत होतें. स्त्रीभूमिका करणारे मिरासदार पुरुष नट, स्त्रियांनीं स्त्रियांच्या भूमिका करण्याला कसून विरोध करीत होते. स्त्रियांनीं स्त्रियांच्या भूमिका करण्यापेक्षां पुरुषांनींच त्या करण्यांत खरी कला आहे; असें मत कांहीं नटश्रेष्ठांनीं या संदर्भात मांडलेलें आढळतें. रंगभूमीवर स्त्रिया आल्या तर अनीति पसरेल, असेंहि दुसऱ्या एका नटसम्राटांनीं व्यासपीठावरून जाहीर केलें. नाट्यसंस्थांची गांवोगांवीं मुक्काम हलविण्याची, व सर्व घटकांनीं राहण्या–जेवण्यासाठीं एका बिऱ्हाडांत एकत्र राहण्याची पद्धति, नाट्यसंस्थांतून स्त्रियांचा अंतर्भाव करण्याला खरोखरीच अडचणीची होती. बहुतेक नाट्यसंस्था स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पुरुषनटांच्या मालकीच्या असल्यामुळें, त्यांना स्त्रियांना रंगभूमीवर आणणें म्हणजे स्वतःचा वृत्तिच्छेद करणें होय, असें वाटणें स्वाभाविक होतें. ज्या थोड्या संस्थाचालकांची त्याला तयारी होती त्यांना या उपक्रमामुळें वाढणारा खर्च त्यामुळें उत्पन्न वाढून भरून निघेलच, असा भरंवसा वाटत नव्हता. स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पुरुषांइतका कामाचा भार व दगदग स्त्रियांना होणार नाहीं व त्यांचा आवाजहि, आपल्याकडील नाटकगृहाच्या रचनेंत त्याच्यावर पडणाऱ्या ताणामुळें, टिकाव धरूं शकणार नाहीं असें कित्येकांचे म्हणणें होतें आणि मुख्य म्हणजे या नाटकमंडळ्यांतून प्रवेश करावयाला तयार असणाऱ्या स्त्रियाहि उत्सुकतेनें पुढें येतांना दिसत नव्हत्या.

धंदेवाईक नाट्यसंस्थांची कोणत्याच नवीन सुधारणांचा आपल्या व्यवहारांत अंतर्भाव करण्याची तयारी नव्हती. नाटकांतील देखावे चोखट्यांचे बनविण्यासारखी सर्वांना पटलेली सुधारणा देखील, धंद्याच्या उतरत्या उत्पन्नाच्या मानामुळें, बहुतेक नाट्यसंस्थांना अंमलांत आणणें अवघड वाटे. गद्य नाटक मंडळ्यांची स्थिति तर फारच शोचनीय झाली होती. आधींच त्यांची प्रकृति

तोळामासा. त्यांत ही परिस्थिति. यामुळें त्या अगदीं आसन्नमरण अवस्थेला येऊन पोहोंचल्या होत्या. 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी' चे मालक दाते यांची दृष्टि बरीच पुरोगामी असल्यामुळें, त्यांनीं वा. वा. भोळे यांचें 'सरलादेवी' हें आधुनिक नाट्यतंत्रानें लिहिलेलें व नैतिक मूल्यांबद्दल नवा दृष्टिकोण प्रकट करणारें नाटक रंगभूमीवर आणलें. एक प्रयत्न म्हणून त्याला रंगभूमीच्या इतिहासांत महत्त्व आहे; पण या नाटकांतील भूमिकांच्या स्वभावविशेषांचें मर्म, त्यांच्या व्यक्तित्वाची पार्श्वभूमि, त्यांच्या भावनांची सूक्ष्मता, यांचें आकलन व प्रकटन करण्याला आवश्यक असणारी बौद्धिक व सांस्कृतिक तयारी व अकृत्रिम अभिनयपटुता त्या संस्थेंतील नटवर्गांत नव्हती. स्वतः दाते त्यांतील नायकाची भूमिका प्रभावी रीतीनें करीत, तरीहि पण ते स्वतःच आपल्या प्रकटनावर असंतुष्ट होते. "आपलें हे काम लोकांना आवडत असेल; पण आपणाला स्वतःला, भूमिका प्रकट करतांना जें रससातत्य सहजक्रमानें प्रतीत व्हावयाला पाहिजे तें होत नाहीं, कांहीं तरी चुकल्याचुकल्यासारखें वाटतें; मर्म हातीं लागत नाहीं." असें ते म्हणत. त्या नाटकांतील नायिका सरलादेवी ही भूमिका एखाद्या पुरुषानें करणें, हें त्या भूमिकेच्या कल्पनेचें मूर्तिमंत विडंबनच होय! पण ती एका पुरुषनटाकडून केली जात होती. या सर्व कारणांमुळें त्या नाटकाच्या अंतरंगाचें मर्म प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर परिणामकारक रीतीनें बिंबूं शकेल, असें वातावरणच त्याच्या प्रयोगांत कधीं निर्माण झालें नाहीं. यामुळें "रंगभूमीवर आणलें गेलें" यापेक्षां अधिक महत्त्वाची कामगिरी तें नाटक रंगभूमीच्या इतिहासांत बजावूं शकलें नाहीं.

रंगभूमीच्या सुधारणेबद्दलचे जे अनेक विचार ठिकठिकाणीं प्रकट होत होते, ते यशस्वी रीतीनें प्रत्यक्षांत आणण्याचा संघटित प्रयत्न 'नाट्यमन्वन्तर' या संस्थेकडून झाला. रंगभूमीच्या उन्नतीसाठीं कांहीं तरी पायाशुद्ध उपाययोजना करण्याच्या उद्देशानें श्री. वि. वर्तक, के. नारायण काळे, केशवराव दाते व अनंत काणेकर या नाट्यव्यासंगी सुशिक्षित मित्रमंडळींनीं ही संस्था स्थापन केली. त्यांपैकीं वर्तक हे तिच्या दैनंदिन कार्यांत भाग घेणारे नव्हते. त्यांना मुंबई नगरपालिकेंत चांगल्या पगाराची नोकरी होती. ती सोडून संस्थेंत दाखल व्हावयाचें व आपल्या तेवढ्या पगाराचा भार संस्थेवर सुरुवातीलाच घालावयाचा,

हें त्यांना योग्य वाटत नव्हतें. त्र्यं. सी. कारखानीस हे या संस्थेचे सल्लागार होते.

"नाटकाचा प्रयोग पाहातांना प्रेक्षकांची दृष्टि भावनात्मक असते, बौद्धिक नसते." या मॉर्गनच्या म्हणण्याचें प्रत्यंतर "आंधळ्यांची शाळा" या नाट्यमन्वन्तराच्या नाटकाच्या प्रयोगाबाबत भरपूर मिळत असे. प्रयोगाच्या परिणामकारक निर्दोष प्रकटनामुळें, नाटकाची भाषा, कथानकाची मांडणी व विवेचनांतील तर्कपद्धति, यांमधील ढोबळ दोष देखील प्रेक्षकांच्या नजरेस येऊं शकत नसत. नेपथ्यरचना, पात्रांचीं कामें व व्यावसायिक व्यवस्था, यांमुळें प्रेक्षकांचीं मनें नाटकाचा पहिला पडदा वर गेल्यापासून भारून जात.

'नाट्यमन्वन्तर' या संस्थेकडून मराठी रंगभूमीवर क्रांति होणार, अशी अपेक्षा अनेक आशावादी नाट्यप्रेमी रसिकांच्या मनांत "आंधळ्यांची शाळा" नाटकाच्या प्रयोगानें निर्माण केली. प्रेक्षकांनीं 'नाट्यमन्वन्तरा'च्या शाळेला उदार आश्रय दिला. परंतु ती आशा सफल व्हावयाची नव्हती. वर्षभराच्या आंतच संस्थेच्या कारभारांत मतभेद दिसूं लागले. 'नाट्यमन्वन्तरा'नें "आंधळ्यांच्या शाळे" नंतर आणखी तीनचार नाटकें प्रयोगरूपानें रंगभूमीवर आणलीं. पण त्यांपैकीं एकानेंहि "आंधळ्यांची शाळा" या नाटकानें निर्माण केलेल्या अपेक्षा सफल केल्या नाहींत. प्रेक्षकांची निराशा झाली. दोन वर्षे कशीबशी चालून संस्था बंद पडली. क्रांतीचा प्रयत्न फसला. 'नाट्यमन्वन्तर' म्हणजे रंगभूमीवरील एक बारगळलेलें बंड ठरलें.

यानंतरच्या काळांत मराठी रंगभूमीची दैन्यावस्था अधिकाधिक वाढत गेली. बोलपटाचें आक्रमण बळावत गेलें. आज मोठ्या शहरांतून ज्यांत नाट्यप्रयोग करतां येतील अशीं नाटकगृहेंहि शिल्लक उरलीं नाहींत. अत्रे यांचीं नाटकें या निराशेच्या काळांत मधूनमधून दीपगृहाप्रमाणें प्रकाशाचे झोत पाडीत असल्याचें दृश्य दिसतें. पण प्रयोग या दृष्टीनें त्यांपैकीं एकाचेंहि यथार्थ, व मर्मदर्शी प्रकटीकरण झालें आहे, असें वाटत नाहीं. फक्त एखाद्या नाट्यसंस्थेला जगविण्याचें कार्य त्यांनीं केलें आहे. अत्रे यांचीं नाटकें व 'नाट्यमन्वन्तर' ही संस्था यांचा संयोग झाला असता, तर मराठी रंगभूमीचा इतिहास कदाचित् वेगळा झाला असता. पण काय झालें असतें, याच्या कल्पना करून काय उपयोग !

कै. शिरगुप्पीकर यांनीं चित्रपट–नाटक–जादू इत्यादींचा गोलंकार करून, प्रेक्षकांच्या विशिष्ट वर्गाची करमणूक करण्याचें कांहीं नवें तंत्र व साधन निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. व्यवसाय या दृष्टीनें तो फायदेशीरहि होत असावा असें दिसतें. कै. आळतेकर यांनींहि गेल्या कित्येक वर्षांत श्री. भा. वि. वरेरकर यांच्या समवेत कांहीं ना कांहीं नवीन प्रयोग करण्याची निराभार धडपड केली. या उद्योगांत त्यांनीं पंधरा-वीस हजार रुपये तरी पदरचे घालविले असतील !

दुसरें जागतिक युद्ध सुरू झाल्यावर, परदेशी चित्रपटांच्या आयातींत उणीव पडल्यामुळें नाटकांच्या प्रयोगांचें पीक गेल्या दीड दोन वर्षांत पुन्हां जोरांवर आल्याचें दिसलें. पण तें व्यावसायिक सुस्थितीचें लक्षण म्हणून समजतां येईल, असें त्यांच्या उत्पन्नाचें मान पाहून मानतां येत नाहीं. मो. ग. रांगणेकर यांच्या ‘ नाट्यनिकेतन ’ या संस्थेनें पुढें आणलेल्या “ कुलवधु ” या एकाच नाटकानें कांहीं व्यावसायिक विक्रम केला आहे. पण तो सुद्धां लोकांच्या बदलत्या अभिरुचीचें किंवा नव्या रंगभूमीच्या वाढत्या लोकप्रियतेचें गमक म्हणून समजतां येत नाहीं. सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळे यांच्या लोकप्रियतेचें तें वैयक्तिक यश आहे. तसें नसतें तर त्याच लेखकाच्या व त्याच नाट्यसंस्थेनें पुढें आणलेल्या ‘ नंदनवन ’ या नाटकाला जनतेची मान्यता मिळावयाला पाहिजे होती. प्रयोगानुकूलता व साहित्यिक गुण या दृष्टीनें तें कुलवधूपेक्षां निखालस अधिक चांगलें आहे. पण त्यांत सौ. ज्योत्स्नाबाईंची भूमिका नाहीं. याचा अर्थच प्रेक्षकांची आवड अजून बदललेली नाहीं हा होय. विभूतिपूजा ही मराठी रंगभूमीवरची पूर्वपरंपराच आहे. भाऊराव कोल्हटकर, नारायणराव राजहंस, केशवराव भोसले, गणपतराव जोशी किंवा दिनानाथ यांच्या भूमिकांसाठीं किंवा गाण्यासाठीं कोणतेहि आणि कसलेहि प्रयोग पहावयाला पूर्वी प्रेक्षक झुंडीच्या झुंडीनें जात. आज सौ. ज्योत्स्नाबाईंची भूमिका पाहावयाला व गाणें ऐकावयाला जात आहेत. आधुनिक रंगभूमीचा त्यांत कांहीहि विजय नाहीं. कारण जुन्या परंपरेंतील त्यांचे आवडते गायक नट जेव्हां त्यांचीं जुनीं आवडतीं नाटकें प्रयोगरूपानें पुढें आणतात, तेव्हां हेच प्रेक्षक त्याच उत्साहानें नाटकगृहांत गर्दी करतात. ‘ राजाराम संगीत नाटक मंडळीच्या ’ व्यावहारिक यशावरून याचा दाखला पटेल.

सारांश, मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाच्या विधायक आलोचनेची एकंदर फलश्रुति हीच कीं, आधुनिक रंगभूमि म्हणून जिला सार्थतेनें म्हणतां येईल अशी कांहीं नवी निर्मिति अजून अस्तित्वांत आलेली नाहीं. किर्लोस्करांच्या संगीत रंगभूमीची ही वार्धक्यावस्था आहे. तिची प्रकृति सुधारण्यासाठीं कायाकल्पापर्यंत अनेक प्रयत्न आणि प्रयोग आतांपर्यंत वेळोवेळीं करण्यांत आले; पण त्यांपैकीं एकाचाहि उपयोग च्यवनाप्रमाणें तिला नवयौवन प्राप्त करून देण्यांत झालेला नाहीं. वृद्धावस्थेंत मनुष्य आपल्या कर्तृत्वाच्या काळांतील पराक्रम पुनः पुनः आठवून त्यांचेच वर्णन करीत बढाया मारीत बसतो, तसेंच तिचेंहि आज झालें आहे.

'सह्याद्रि' – महाराष्ट्र रंगभूमि विशेषांक,
१९४३

२

मराठी रंगभूमीचीं कांहीं अंगोपांगें

आपली रंगभूमि व आपलें नाट्यवाङ्मय याबद्दल आपण अभिमान बाळगतों. भारतांतील इतर विभागापेक्षां त्यांत आपण जास्त पुढारलेले आहों, अशी आत्मविश्वासाची ग्वाही आपण बिनदिक्कत देत असतों; आणि ती रास्त नसते असेंहि नाहीं. तरीहि पण आपण पूर्णपणें संतुष्ट असावें अशी आज आपल्या रंगभूमीची समृद्धावस्था नाहीं, ही जाणीव आपणा सर्वांच्याच अंतःकरणांत नेहमीं शल्यासारखी बोंचत असते. जुन्या नाटकाचे आजचे नवे प्रयोग पाहत असतां त्यांच्या ऐन उत्कर्षाच्या अमदानींत ते पाहिलेले पुराणे प्रेक्षक, तत्कालीन रंगभूमीच्या वैभवाच्या, तत्कालीन नटांच्या कौशल्याच्या आठवणी काढून, आजच्या त्यांच्या स्वरूपाबद्दल हळहळत असलेले आढळतात. चित्रपटानें रंगभूमि नेस्तनाबूत केली; करमणुकी-वरील करानें तिचें रक्तशोषण करून तिला क्षयी बनविलें, अलीकडच्या प्रेक्षकांच्या उथळ अभिरुचीनें व उपेक्षावृत्तीनें तिची अभिजातता नामशेष केली, नाट्यगृहें नाहींशीं झाल्यामुळें व्यवसायी नट व कलेच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें प्रयत्न करणारे हौशी नाट्यप्रेमी यांच्या उद्योगांना तग धरावयाला आधारच उरला नाहीं; अशा अनेक प्रकारच्या तक्रारी आपण ऐकत असतों, करीत असतों. या साऱ्या तक्रारी

खऱ्या आहेत, त्यांमधून व्यक्त होणाऱ्या अडचणी अत्यंत गंभीर स्वरूपाच्या आहेत, यांत शंका नाहीं. पण त्याबरोबरच त्या अपरिहार्य नाहींत, अनुल्लंघनीय नाहींत, हेंहि आपण विसरतां कामा नये. या अडचणी ही मराठी रंगभूमीची वास्तविक विकृति नव्हे. त्या खऱ्याखुऱ्या व्याधींचीं हीं बाह्यलक्षणें आहेत. तिचे हे दृश्य परिणाम आहेत. विकृति नाहींशी होऊन मराठी रंगभूमीची प्रकृति निरामय व कार्यक्षम व्हावयास पाहिजे असेल, तर केवळ या बाह्य लक्षणांचा निरास करणारी उपाययोजना व प्रयत्न करून कार्यभाग साधणार नाहीं. ती विकृतीच समूळ नाहींशी करण्याचे उद्योग व्हावयाला पाहिजेत आणि तो मूळ रोग काय आहे याचें निदान व्हावयाला पाहिजे. त्यासाठीं मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचें विधायक विश्लेषण-संश्लेषण करावयास पाहिजे.

यासंबंधांत नाना ऋषींचीं नाना मतें असूं शकतील; आहेतहि. त्या सर्वांचा साधकबाधक विचार करून, चिकित्सा करून, कांहींतरी संघटित योजना आकाराला आणण्याची आवश्यकता आज पूर्वी कधींहि नव्हती इतकी निकडीनें उत्पन्न झाली आहे. आज भारत स्वतंत्र झाला आहे आणि प्रत्येक स्वतंत्र देशाच्या सांस्कृतिक कस त्याच्या रंगभूमीच्या विकासाच्या निकषावर लागत असतो. 'परतंत्र भारतांत आपल्या प्राचीन संस्कृतीचा अभिमान ही एक राजकीय निष्ठा होती.' जेत्यांच्या आत्मप्रौढीच्या विषावरचा तो एक जाज्वल्य उतारा होता. जितांच्या स्वाभिमानाची ज्योत जागती ठेवण्याचा तो एक रामबाण उपाय होता. यामुळें त्याचें मूल्य बरेचसें उपयुक्तता सापेक्ष होतें. चिरंतन मानवी मूल्यांचें वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान त्याला लाभावें तितकें लाभलेलें नव्हतें. 'मराठी रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगांत, मराठी साहित्यांतील नाटकांत याचें भरपूर प्रत्यंतर आपणांस पाहावयास सांपडतें. किर्लोस्कर, देवलांसारख्या आद्य नाटककारांच्या "राजा त्रुटि जरि प्रजाजनांना ... शरण कुणा जावें ?" किंवा "अन्य धर्मी भूपाल आर्यभूचा – आर्यधर्मा अनुकूल नसायाचा" यासारख्या साभिप्राय उद्गारांपासून तों खाडिलकरांच्या पूर्णपणें राजकीय रूपकांवरच उभारणी केलेल्या ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकांपर्यंत ही परंपरा अविच्छिन्नपणें चाललेली आढळते.' टिपणीस, औंधकारांसारख्यांची ऐतिहासिक नाटकें मराठी नाट्यरसिकांच्या अंतःकरणांवर प्रभाव पाडूं शकलीं तींहि त्यांमधील राजकीय

प्रतिध्वनीमुळेंच होत. कोल्हटकर, गडकरी, वरेरकर यांनीं सामाजिक समस्यांना स्पर्श करणारे नाट्यविषय हाताळले असले, तरी राजकीय अभिप्रायाची त्यांच्याहि नाटकांत पूर्णपणें फारकत झालेली दिसणार नाहीं. एकंदरींत नाटकाचा किंवा त्याच्या प्रयोगाचा विषय किंवा दर्जा कांहीं असला तरी राजकीय असंतोषाच्या सरस्वतीचा प्रवाह गुप्तपणें त्यांच्या अंतरंगांतून वाहत असल्याची प्रतीति प्रेक्षकांना लाभणें ही त्याच्या यशाला आवश्यक असणारी गोष्ट होती. किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या हस्तपत्रकावर छत्रे–टिळक–आगरकरांसारख्यांच्या सह्या असाव्या ही या सांस्कृतिक अभिमानाची साक्ष आहे. संस्कृत नाट्यवाङ्मयाचा अवतार मराठी रंगभूमीवर करण्याच्या अण्णा किर्लोस्करांच्या स्वदेशाभिमानी आत्मगौरवाचा त्यांनीं केलेला तो पाठपुरावा आहे.

मराठी रंगभूमि व मराठी नाट्यवाङ्मय हीं अशा प्रकारच्या प्रक्षोभक राजकीय जागृतीच्या जाणिवेवर पोसलीं गेलीं. देशभक्तीच्या उबदार वातावरणांत तीं विकसित झालीं. राजकीय क्षेत्रांत प्रत्यक्ष कर्तबगारी गाजविणाऱ्या साहित्यिकांनीं तीं सजवलीं, गाजविलीं, यांमुळें रंगभूमि व वाङ्मय प्रभावी व जिवंत राहण्यासाठीं आवश्यक असलेला गतिवर्धक जीवनरस तिला नवनवोन्मेषानें मिळत राहिला. नाट्यकला व तिचे आस्वादक यांमध्यें एक प्रकारच्या आपुलकीच्या जिव्हाळ्याचें नातें दृढ झालें. मराठी रंगभूमीच्या व वाङ्मयाच्या ऊर्जितावस्थेंतील कालाचें हें अनोखें वैशिष्ट्य आहे. या कालांतील त्या उभय क्षेत्रांतील निर्मिति साभिप्राय होती, हेतुपूर्ण होती. कलाविष्कारावरोबर, रंजनाबरोबरच लोकजागृति, लोकशिक्षण, तिचें ध्येय होतें व त्यासाठीं आपल्या प्राचीन संस्कृतीबद्दल आदर, अभिमान, आत्मीयता उत्पन्न करणें हें तिचें धोरण होतें. संस्कृत रंगभूमीवर प्रतिष्ठा पावलेल्या अभिजात नाटकांचे मराठींत प्रयोग करून किर्लोस्करांनीं मराठी रंगभूमीला संस्कृत साहित्याचा वारसा मिळवून दिला; तर इंग्रजी शिक्षणानें सुसंस्कृत झालेल्या महाजनी, देवल, केळकर, आगरकर इत्यादींनीं तिला आंग्ल रंगभूमीवरील अभिजात नाट्यकृतींचा परिचय करून दिला. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्या तालमींत तयार झालेले तरुण देशभक्त, जेत्यांबद्दल मनांतून कितीहि जळत असले, तरी त्यांची भाषा ही ‘वाघिणीचें दूध आहे,’ असा आपल्या गुरूंप्रमाणेंच आपल्या मनांत विश्वास

मराठी ग्रंथ ... सेवाव्रत.
अनुक्रमांक 31728 दि: 1-01-61

वाळगीत. यामुळें मराठी रंगभूमीच्या संवर्धनासाठीं इंग्रजी रंगभूमीचें ऋण पत्करण्यास, तिचें अनुकरण करण्यास, त्यांना कांहींच दिक्कत वाटत नसे. स्वाभाविकच मराठी रंगभूमीवर कालिदास-शूद्रकांइतकाच शेक्सपिअर-मोलिअर यांचाहि आदरपूर्वक गौरव आणि सन्मान झाला. पौर्वात्य व पाश्चिमात्य अशा दोन्ही ठिकाणच्या अभिजात नाट्य परंपरांची वारसदारी पत्करून मराठी रंगभूमि जन्माला आली आणि राजकीय स्वाभिमानाच्या देसकार जीवनरसावर ती वाढली, पोसली व समृद्ध झाली.[1]

नाटककार, प्रयोजक, नट व प्रेक्षक हे रंगभूमीचे चार मुख्य आधारस्तंभ होत. त्यांच्या खंबीरपणावर आणि सुस्थितीवर रंगभूमीचा सारा भार आणि तिचें सारें स्थैर्य हीं अवलंबून असतात. पण आधारस्तंभ आणि त्यावर आधारलेली इमारत यांतील स्थापत्यशास्त्रीय संबंधापेक्षां रंगभूमि व तिचे आधारस्तंभ यांमध्यें फारच मोठा फरक आहे. कोणतीहि स्थापत्यकृति एकदां तिच्या आराखड्याप्रमाणें उभी राहिली कीं, तिची वाढ संपली. तिला त्यापुढें विकास नाहीं, वाढ नाहीं. पण रंगभूमीचें तसें नाहीं. हरघडी बदलणाऱ्या लौकिक जीवनाशीं ती जखडलेली असल्यामुळें, त्याचें प्रतिबिंब तिच्या स्वरूपांत अव्याहत उमटत असतें. ती सतत परिवर्तनशील, गतिमान, विकासक्षम असणें अपरिहार्य होतें. जीवनांतील परिवर्तनाशीं सुसंगत आणि सुसंबद्ध अशी परिवर्तनक्षमता रंगभूमीच्या आधारस्तंभांत असेल तरच तिच्या स्वरूपांत वाढ आणि विकास होणें शक्य होईल, आणि तो लवचिकपणा त्यांतून नाहींसा झाला तर तीहि शिलीभूत होणें अपरिहार्य ठरेल.

अशाच प्रकारची कांहींशी आपत्ति दुर्दैवानें मराठी रंगभूमीवर ओढवली. सांस्कृतिक प्रेरणेनें व कलात्मक आविष्काराच्या ऊर्मीनें प्रतिष्ठित झालेली मराठी रंगभूमि पुढें जसजशी व्यवसायाच्या विस्तारांत रूपांतरित होत गेली, तसतसा तिच्या आरंभीच्या हेतूंत आणि धोरणांत अनिष्ट फरक पडूं लागला. व्यावहारिक नफ्यातोट्याच्या विचाराचा वरपगडा तिच्यावर अधिकाधिक बसूं लागला. लोकांना काय देणें त्यांच्या हिताचें आहे, या विचारांची जागा काय दिलें असतां त्यांना तें आवडेल व आपणाला किफायतशीर ठरेल, या व्यावहारिक धोरणानें घेतली. नाटकांच्या निवडीला लोकप्रियतेचा पासंग लावून नाटकांच्या

गुणावगुणांचें मोजमाप होऊं लागलें. प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला वळण लावून ती विकसित करण्याचा प्रयत्न करण्याऐवजीं, जें लोकप्रिय आहे तेंच बिनधोकपणें प्रेक्षकांच्या पदरांत बांधून व्यवहारी सुरक्षितता संपादण्याची ठोकळेबाज वृत्ति वाढीला लागली. कलेच्या विकासाच्या दृष्टीची गति कुंठित होऊन जें लोकप्रिय ठरलें असेल त्याची पुनः पुनरावृत्ति करण्याची प्रवृत्ति बळावली. समाजधुरीण आणि राजकारणी पुरुष यांचें रंगभूमीला लाभलेलें नेतृत्व नाट्यव्यवसायाला हळूहळू पारखें होऊं लागलें; आणि प्रयोजक व नट, लोकप्रियतेच्या उन्मादांत, नाट्यव्यवसायाच्या उन्नतीकरितां तें कायम टिकविण्यासाठीं करणें आवश्यक असलेले प्रयत्न करावयाची आपली जबाबदारी पार विसरून गेले.

नाट्यकलेला व्यवसायाचें स्वरूप आल्यानंतरच्या काळांत मराठी रंगभूमीच्या आधारस्तंभांपैकीं, प्रयोजक व नट हे दोन्हींहि आधारस्तंभ नेहमीं सांस्कृतिक व शैक्षणिकदृष्ट्या कमकुवत राहिले. समाजांतील नेत्यांचा जोंपर्यंत रंगभूमीला प्रत्यक्ष पाठिंबा होता तोंपर्यंत नाट्यव्यवसायाला कांहींशी प्रतिष्ठा होती. लोकमान्य टिळकांसारख्या राजकीय पुढाऱ्यानें आपल्या लॉ क्लासांतील एका विद्यार्थ्याला नाटकधंदा पत्करण्याचा, नाटक मंडळींत सामील होण्याचा सल्ला द्यावा किंवा एखाद्या बाल गायकाला ' गंधर्व ' या उपपदानें गौरवून त्याला नाटक मंडळींत पाठविण्याबद्दलची त्याच्या पालकांकडे शिफारस करावी; हें आरंभीच शक्य झालें. पुढें मात्र ही परिस्थिति फार दिवस टिकली नाहीं.

नटवर्गांतील बहुसंख्य व्यक्तींचा अशिक्षितपणा, व्यसनासक्तता, त्यांची बेजबाबदार वागणूक व सामाजिक कर्तव्यांच्या जाणिवेचा अभाव, यामुळें केवळ करमणूक करणारे शाळू सोबती, चैनीच्या आणि रिकामटेकडेपणाच्या कालक्षेपांतील साथीदार यापेक्षां अधिक प्रतिष्ठा किंवा मानाचें स्थान नाटक्याला समाजांत राहिलें नाहीं. नाट्यव्यवसायाशीं लेखक या नात्यानें संबंध येणाऱ्या प्रतिष्ठित विद्वानांचा सहवास क्वचित त्यांना लाभे; पण त्या संबंधांतहि त्या दोघांमधील नात्यांत समान सामाजिक दर्जाच्या अस्तित्वापेक्षां त्याचा अभावच अधिक स्पष्टपणें प्रत्ययाला येई. नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडीं महिनान् महिना मुक्काम ठोकून राहणारे प्रतिष्ठित नाटककार, त्यांना नाटकगृहाबाहेर एखादा नट जर अन्यत्र कोठें भेटला तर, त्याची ओळख देण्याला क्वचितच तयार

असत. स्वाभाविकच मराठी रंगभूमीवरील नट हा सामाजिक प्रतिष्ठेच्या अभावीं न्यूनगंडानें पछाडलेला आणि लोकप्रियतेच्या उन्मादामुळें जगाला कःपदार्थ समजणारा, परस्परविरोधी वृत्तींचा एक वेढूट प्राणी बनला. व्यवसाया-बाहेरील जगाशीं आपलें कांहीं जिव्हाळ्याचें नातेंगोतें आहे, आपलीं कांहीं सामाजिक कर्तव्यें आहेत, आपण समाजाचे जबाबदार घटक आहों, आपलें कार्य व आपली कला यांना कांहीं सामाजिक उपयुक्तता आहे, याची जाणीव त्याला क्वचितच राहिली. त्याच्या त्या सामाजिक परिस्थितीमुळें त्याच्या ठिकाणीं वास्तव प्रतिष्ठा व स्वाभिमान उत्पन्न होण्याऐवजीं त्याचा विकृत अहंकार मात्र वाढीला लागला.

नटाच्या या न्यूनगंडाचा परिणाम त्याच्या कलेवर होणें अपरिहार्य होतें. त्याची निर्मितीक्षमता, सर्जनशीलता नष्ट होण्यांत तो दिसूं लागला. नटाची सर्जनशील अभिनयकला उतरणीला लागली. नाटककाराची वाक्यें तो सांगेल त्या परिणामाच्या अपेक्षेनें, स्पष्ट आणि खड्या सुरांत पाठ म्हणून दाखविणारा तो नाटककाराचा प्रवक्ता बनला. खडखडीत नक्कल पाठ म्हणणें म्हणजे अभिनय-कला, असें समीकरण ठरण्याइतकी एका बाजूनें नटाची आणि त्याच्या कलेची अवहेलना होऊं लागली; तर दुसऱ्या बाजूनें, संगीतपटुत्वासारख्या आगंतुक कारणांनीं जर तो लोकप्रिय झालेला असला, तर आपल्या माफक बुद्धीला पटतील आणि पचतील व आपल्या अहंकाराला साजतील अशाच तऱ्हेनें नाटक-कारांना त्यांचीं नाटकें लिहावयास भाग पाडूं शकण्याइतकी निरंकुशता आणि सत्ता त्याला लाभूं लागली. नाटककाराचें लेखनचातुर्य व नटाचें अभिनयकौशल्य, यांच्या समान भूमिकेवरील सर्जनशील सहकार्यानें रंगभूमीवर नाट्याचा आविष्कार होण्याऐवजीं, त्या दोघांच्या कला परस्परांना पूरक होण्याऐवजीं, एकानें दुसऱ्याचें दास्य पत्करण्याची घातुक प्रथा सुरू झाली; आणि त्याचा स्वाभाविक परिणाम, नाट्यलेखन व अभिनय कला या दोहोंचाहि विकास स्थगित होऊन, त्यांच्या प्रकटनक्षमतेचा संकोच होण्यांत झाला. अव्वल दर्जाचे, स्वतंत्र बुद्धीचे लेखक नाट्यलेखनापासून परावृत्त होऊं लागले. पहिल्या दर्जाचे अभिनयकुशल सर्जनशील नट निर्माण होण्याची शक्यता कमी होऊं लागली. व्यावसायिक यश नाट्यनिर्मितीचें निर्णायक गमक ठरूं लागलें. त्यांतील

मराठी रंगभूमीचीं कांहीं अंगोपांगें

कलात्मक आणि सामाजिक उपयुक्ततेच्या मूल्यांचें महत्व हळू हळू कमी होऊं लागलें आणि प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठीं असंबद्ध व आगंतुक अशा नव्या नव्या क्लृप्त्यांचा बडेजाव वाढीला लागला. नटाची कला किंवा नाटककाराचें लेखनचातुर्य यांपेक्षां त्यांचे वैयक्तिक गुणदोषच प्रेक्षकांच्या कुतूहलाचे विषय होऊं लागले. त्यांचें तें कुतूहल वाढवून त्याचा फायदा व्यवसायाला करून घेण्याची विकृत प्रवृत्ति अधिकाधिक प्रबल होऊं लागली. प्रेक्षकांची नाट्याच्या अंतरंगा-कडील दृष्टि त्याच्या बाह्यांगाकडे खेचण्यांत येऊं लागली. नाटकांच्या व त्यांच्या प्रयोगांच्या कलात्मक अंतरंगाला ओहोटी लागूं लागली. कृतीपेक्षां व्यक्तीला अधिकाधिक महत्त्व येऊं लागलें.

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचें सिंहावलोकन करतांना आज ज्या गोष्टी अभ्यासकाला प्रतीत होतात, त्यांची जाणीव नाट्यव्यवसाय करणाऱ्यांना त्यावेळीं मात्र मुळींच झाली नाहीं. ती होण्याइतकी त्यांची बौद्धिक तयारी नव्हती, किंवा दृष्टीची व्यापक अंतर्मुखताहि त्यांच्या ठिकाणीं नव्हती. त्यांच्या पूर्वींच्या पिढीच्या प्रयत्नांच्या व कर्तबगारीच्या पुण्याईनें त्यांना फार मोठा प्रेक्षकवर्ग लाभला होता. प्रेक्षकांना आवडणारे विषय व विचार कोणते हें त्यांना कळून चुकलें होतें. प्रेक्षकांना रंजविणाऱ्या नाटकांचे सांचे तयार झालेले होते. त्यांच्या रंगीबेरंगी नकला काढल्या कीं त्यांना पुरेसें होतें.

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांतील हा अत्यंत वैभवाचा काळ होता, असें सर्वसाधारणपणें समजण्यांत येतें. नाट्यव्यवसायाच्या आर्थिक भरभराटीच्या आणि रंगभूमीच्या सजावटींतील तकलादी भपक्याच्या प्रदर्शनाच्या दृष्टीनें हा समज बरोबर आहे. पण या मायाबाजारी झगझगाटांत मराठी रंगभूमीवरील नाट्य व लेखनकलांच्या ऱ्हासाचीं बीजें पेरलीं जात होतीं, तीं उगवून वाढीला लागत होतीं, याची जाणीव मात्र फारच थोड्या डोळस व चौकस लोकांना होती. या ऱ्हासाच्या बीजांत मराठी रंगभूमीवरील संगीताचा अवास्तव व अतिरिक्त बडेजाव हें अत्यंत महत्त्वाचें आणि दूरगामी परिणाम करणारें बीज होय.

संगीत ही पहिल्या दर्जाची कला आहे. रंगभूमीवर संगीताचा अवतार होऊं नये असा दावा कोणी करणार नाहीं. भावप्रकटनक्षमता वाढविण्यासाठीं

संगीतानें नाट्याचा वापर करूं नये, असेंहि कोणी म्हणणार नाहीं. पण संगीतकला व नाट्यकला यांचा अनैसर्गिक संकर होणें मात्र अनिष्ट आहे. त्यांत दोघांच्याहि ऱ्हासाचीं बीजें आहेत.

संगीताची भावप्रकटनक्षमता स्वररचना व स्वरविस्तार यांत आहे. संगीत ही शुद्ध कला आहे. इंद्रियसंवेद्य कला आहे. तिची परिणामकारकता स्वराच्या सौंदर्यावर आहे. श्रोत्यांच्या श्रुति संवेदनाक्षमतेवर आहे. शब्दार्थप्रतीतीवर नाहीं. याच्या उलट नाटक हें शब्दार्थाचें माध्यम आहे. लेखकाचें काव्य आणि नटांचें तें जिवंत करण्याचें कौशल्य यांच्या संयोगांत त्यांतील अभिप्रायाची परिणामकारकता सांठविलेली आहे. नाट्यकलेचा संबंध संवेदनापेक्षां भावना व बुद्धि यांच्याशीं अधिक आहे.

नाट्यकलेवरील संगीताचें आक्रमण तिला प्रतिष्ठा प्राप्त करून देणाऱ्या श्रेष्ठ नाटककारांच्या कृतींतून व्हावें, हें मराठी रंगभूमीचें मोठें दुर्दैव होय. या नाटककारांच्या प्रतिष्ठेचा पाठिंबा या प्रथेला नसता, तर मराठी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांच्या अभिरुचीची विकृति इतक्या प्रमाणांत कदाचित् झाली नसती. पण थोरामोठ्यांचा आधार मिळाल्यामुळें त्या विकृतीला मान्यता मिळाली आणि तिचें संगोपन हेंच अभिरुचिसंवर्धनाचें लक्षण गणलें जाऊं लागलें. त्याचा परिणाम नाट्यलेखनाचा दर्जा कमी होण्यांत, त्याला ठोकळेबाज स्वरूप येण्यांत झालें. प्रेक्षकांना नाटक समजून घेण्यासाठीं स्वतः मानसिक परिश्रम करण्याची आवश्यकता कमी कमी वाटूं लागली. आरामांत पडल्या पडल्या गाणें ऐकून होणाऱ्या सुखसंवेदना अनुभवून नाटक पाहिल्याचें समाधान त्यांना मिळूं लागलें. यामुळें एक प्रकारच्या बौद्धिक आणि मानसिक सुस्तीचा त्यांच्या अभिरुचीवर पगडा बसूं लागला. नाटककाराचा अभिप्राय आणि नटाची अभिनय-कला यांच्याशीं समरस होऊन, नाटकाचा प्रयोग पाहतां पाहतां स्वतःच्या जीवनांत नवचैतन्य आणण्याची त्यांची शक्ति क्षीण होऊं लागली आणि दैनंदिन जीवनक्रमांतील अप्रिय गोष्टींची विस्मृति होण्यासाठीं पलायनवादी मनोवृत्तीनें, केवळ करमणुकीच्या अपेक्षेनें, ते नाटकें पाहूं लागले. रंगभूमि हें त्यांचें स्फूर्तिस्थान राहिलें नाहीं, तर आराम-विश्रामस्थान बनलें.

मराठी रंगभूमीचीं कांहीं अंगोपांगें

गडकऱ्यांसारख्या प्रभावी नाटककाराला सुद्धां नाट्याशीं विसगंत असलेल्या संगीताच्या लोकप्रियतेपुढें मान लवविणें अपरिहार्य झालें, हा संगीतानें केलेल्या नाट्यभिरुचीच्या विकृतीचा परमोच्च विक्रम होय.

अशा रीतीनें, तिच्या वरील नाट्यगुणांचा हळू हळू ऱ्हास आणि लोप होत असतां, आपाततः ती वैभवांत आहे असा आभास निर्माण होण्यासारखी नाट्य-व्यवसायाला आर्थिक भरभराट लाभावी, हा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांतील फार मोठा विरोधाभास आहे. या विरोधाभासाचें वास्तविक स्वरूप लक्षांत न आल्यामुळें, दिसतें तसेंच खरोखर आहे असें समजून नाट्यव्यवसायी आत्मसंतुष्ट आणि बेदरकार होते. प्रतिष्ठित नाट्यसंस्था फुटून एकामागून एक नव्या नव्या संगीत नाट्यसंस्था निघत होत्या. गोड गळयाच्या भांडवलावर अनेक गायक, नटाच्या पदवीला पोंचत होते. ठराविक ठशाच्या नाटकांची अमाप पैदास होत होती. पहिलें महायुद्ध झाल्यामुळें व्यापारी-कामकरी यांच्या हातांत भरपूर पैसा खेळत होता. करमणुकीच्या मागणीला ऊत आला होता. मराठी नाट्य-व्यवसायाचें वैभव शिगेला पोंचून उतूं जाऊं लागल्यासारखें दिसत होतें. त्याच्या उन्मादाचें प्रदर्शन करण्याच्या वेडेचारांना सुरुवात झाली होती.

आणि इतक्यांत करमणुकीच्या जगांत क्रांति घडवून आणणारा चलत्-चित्रपट भारतांत अवतरला. ही एक अल्पजीवि नवी टूम आहे, तिचा नाट्य-व्यवसायावर परिणाम होणार नाहीं अशी गोड आत्मवंचना अनेक दिवसपर्यंत नाट्यव्यवसायी करीत होते. पुढें लवकरच चित्रपट बोलका झाला, आणि मग मात्र त्यांचें धाबें दणाणलें. पण विधायक दृष्टीनें आपल्या व्यवसायाचा विचार करण्याची त्यांनीं स्वतःला कधीं संवयच लावून घेतली नसल्यामुळें, काय करावें, आणि कसें करावें हें त्यांना कांहींच सुचेना. घसरणीला लागलेला हा धंदा कसा सांवरावयाचा याचा अनेक प्रयत्न करूनहि त्यांना उलगडा होईना. आणि अखेरीस त्याचा परिणाम मराठी नाट्यव्यवसाय नामशेष होण्यांत झाला.

मराठी नाट्यव्यवसाय नामशेष झाला याचा अर्थ मराठी रंगभूमि नामशेष झाली असा मात्र नव्हे. कारण सुबुद्ध प्रेक्षकांचें तिच्यावरील प्रेम कमी झालें

... ३९

नव्हते. नाट्यव्यवसाय नष्ट झाला तरी रंगभूमि जगली पाहिजे, या उत्कट इच्छेनें तिला नवजीवन कसें देतां येईल, नवरंगभूमीची निर्मिति कशी करतां येईल, याबद्दल त्यांना तळमळ लागून राहिली होती. तिचें दृश्य स्वरूप कांहीं व्यक्तींच्या संघटित प्रयत्नांत दिसूनहि आलें. हे प्रयत्न दीर्घजीवि ठरले नाहींत. पण रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाची निश्चित अशी नवी दिशा त्यांनीं दाखवून दिली, यांत शंका नाहीं.

नवी रंगभूमि निर्माण करण्याचे या लोकांचे प्रयत्न आणि नाट्यव्यवसाय घसरणीला लागल्यावर तो सांवरून धरण्यासाठीं त्यांतील कांहीं प्रगतिपर विचाराच्या लोकांनीं केलेले फुटकळ तपशिलाचे प्रयोग यांत वरवरचें साम्य होतें. त्याचा फायदा घेऊन कांहीं आपमतलबी व्यक्तींनीं नवरंगभूमीच्या निर्मितीचे संघटित प्रयत्न करणाऱ्यांच्या उद्योगांना, हे प्रयत्न पूर्वीच दुसऱ्यांनीं केले आहेत असें सांगून त्यांना उणेपणा आणण्याचा उपद्व्याप केला. त्यांना त्यापासून काय फायदा झाला असेल तो असो ; पण तो संघटित प्रयत्न करणाऱ्यांचें मात्र त्यानें कांहींच नुकसान झालें नाहीं ; कारण अभूतपूर्व असें आपण कांहीं केलें आहे, किंवा करीत आहों ; असा दावाच त्यांनीं कधीं केला नव्हता !

नवनाट्य, नवी रंगभूमि, हे शब्द ऐकतांच अनेकांच्या मनांत अनेक कल्पना येतात. नवनाट्य म्हणजे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीं करणें, नवनाट्य म्हणजे पडद्याऐवजीं तीन भिंतीचे दिवाणखाने रंगभूमीवर उभे करणें, नवनाट्य म्हणजे नाटकांतून स्वगत भाषणें बहिष्कृत करणें, नवनाट्य म्हणजे माणसें नेहमींच्या व्यवहारांत जशीं बोलतात चालतात तसें नटनटींनीं रंगभूमीवर चालणें बोलणें, नवनाट्य म्हणजे अनिर्बंध वर्तनाचा नाटकांतून पुरस्कार करणें ; इत्यादि अनेक खरीखोटीं वैशिष्ट्यें नवनाट्य शब्दाशीं लोकांच्या मनांत निगडित झालेलीं दिसतात. यांतील बहुतेक सर्वांचें नवनाट्याच्या कल्पनेशीं साहचर्य आहे ; परंतु त्यांतील एकहि तिचें अनिर्वाह्य लक्षण मात्र नाहीं. तीं तशीं आहेत, असें मानणें हें उथळपणाचें लक्षण आहे. आणि त्याच कल्पनेनें नवरंगभूमीच्या निर्मितीचे प्रयत्न करणाऱ्यांचें श्रेय हिरावून घेण्यासाठीं, अमक्यानें त्यापूर्वीच स्वगत भाषणें नसलेलें, एकांकप्रवेशी नाटक लिहिलें होतें आणि तमक्यानें तीन भिंतीचे

दिवाणखाने रंगभूमीवर उभे केले होते आणि फलाण्यानें स्त्रिया रंगभूमीवर आणल्या होत्या, असे दावे मांडण्यांत येऊं लागले होते. पण नवरंगभूमीचा नवेपणा या तपशिलाच्या बाह्य उपाधींत नसून तो तिच्या अंतरंगांत, तिच्या दृष्टिकोणांत आहे; आणि तो मात्र योजनाबद्ध संघटित रीतीनें, आणि जाणतेपणें कोणी अंमलांत आणला नव्हता; हें सोईस्करपणें विसरलें जात होतें.

स्थल, काल आणि वस्तु यांपैकीं प्रत्येकाचा एकजिनसीपणा आणि त्या तिहींची साकल्यानें एकवाक्यता, हा नवरंगभूमीवरील नाट्याविष्काराचा प्रधान विशेष होय. एकाच विविक्षित परिणामाचा ठसा प्रेक्षकांच्या मनावर निश्चितपणें उमटविण्याच्या दृष्टीनें हें ऐक्यत्रय अपरिहार्य आहे, अशी या मागील औपपत्तिक धारणा आहे. ही भूमिका सर्वस्वी नवीन नसली तरी तत्कालीन प्रचलित नाट्यविषयक कल्पनांहून ती भिन्न होती, आणि एवढ्याच दृष्टीनें तिला नवीन म्हणावयाचें. नवरंगभूमीचा दुसरा विशेष म्हणजे नट व प्रेक्षक यांमधील परस्परसंबंधाचा. जुन्या रंगभूमीवरील नट आपल्या भूमिकेच्या जगांतून बाहेर पडून अनेक वेळां आपल्या अभिनयांतून व संवादांतून प्रेक्षकांच्या जगांत प्रवेश करीत असतो. त्यांच्यासाठीं लिहिलेलीं नाटकेंहि त्याच कल्पनेनें लिहिलेलीं असतात. नव्या रंगभूमीला हा या दोन जगांचा संयोग कलाहीन वाटतो; व त्यांचें परस्परभिन्नत्व कायम राखून नाट्याविष्कार व्हावा अशी तिची अपेक्षा असते. नटाची अभिनयपद्धति, बोलण्याचीं तऱ्हा इत्यादींमध्यें, या अपेक्षेमुळें फार मोठा तांत्रिक फरक पडणें अपरिहार्य होतें. प्रेक्षकांसाठीं अभिनय व भाषणें करण्याऐवजीं नवरंगभूमीवरील नटाला आपल्या जगांतील व्यक्तींशीं संभाषण करावें लागतें व त्यांच्याशीं त्या विशिष्ट प्रसंगाला योग्य असेल तसें वागावें लागतें. अभिनय करण्याऐवजीं भूमिकेचें जीवन समरसतेनें जगणें, ही त्याच्या कलेची कसोटी ठरते. जुनी रंगभूमि ही या दृष्टीनें बहिर्मुख होती. नवी रंगभूमि अंतर्मुख आहे. आत्मनिष्ठ आहे. प्रेक्षकांना ती कांहींहि समजावून सांगण्याची आकांक्षा बाळगीत नाहीं. त्यांनीं तें आत्मौपम्यानें समजून घ्यावें अशा रीतीनें ती त्याचें प्रकटन करते. यामुळें जुन्या रंगभूमीवर नट नाटककारांचा केवळ प्रवक्ता होता. नव्या रंगभूमीवर तो सर्जनशील कलावंत झाला. जुन्या नव्या रंगभूमीमधील या मूलभूत फरकांतून यामधील पूर्वोक्त तपशिलांचे फरक आपोआपच उद्भवतात.

हे फरक नीट ध्यानांत घेतले, तर नवी रंगभूमि ही जुन्या रंगभूमीची शत्रु नसून तिचें विकसित स्वरूप आहे, हें सहज उमजून येईल. बीज रुजून त्याचें रोप झालें म्हणजे बीजाचें अस्तित्व उरत नाहीं; पण त्याचा अर्थ रोपानें बीजाचा घात केला असा नसतो ; तर रोपाच्या रूपानें तें बीजच नवें, विकसित जीवन जगत असतें असा असतो. जुनी आणि नवी रंगभूमि यांमधील नातेंहि अशाच विकसित सातत्याचें उदाहरण झालें पाहिजे. त्यांत विरोध असेल तर तो विकासजनक विरोध आहे. त्यांत घात असेल तर तो नवनिर्मितीच्या द्वारा सातत्य कायम राखणारा घात आहे. " रात्रीच्या गर्भात उद्याचा असे उषःकाल " असें कवि सांगतो. पण रात्र नाहींशी झाल्याशिवाय उषःकाल आणि उद्या, दोन्हींहि अस्तित्वांत येऊं शकत नाहींत. नवी आणि जुनी रंगभूमि यांचे संबंध याच प्रकारचे आहेत, हें ओळखून, नव्या रंगभूमीच्या निर्मितीचे प्रयत्न झाले पाहिजेत. आजच्या स्वतंत्र भारताला प्रभावी रंगभूमीची अत्यंत जरुरी आहे. दुसऱ्या कोणत्याहि प्रांतापेक्षां महाराष्ट्राला रंगभूमीची पुनर्निर्मिति करणें हें अधिक सुकर आहे, कारण त्याला रंगभूमीची परंपरा आणि इतिहास यांचें पाठबळ आहे. आणि त्याहूनहि महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे तिच्या चार आधार-स्तंभांपैकीं फार मोठा आणि महत्त्वाचा आधारस्तंभ जो प्रेक्षक वर्ग, तो तिच्या स्वागतासाठीं उत्सुक आहे. मराठी रंगभूमीवरून नाट्यव्यवसाय नष्ट झाल्यावर रंगभूमीच्या सातत्यरक्षणासाठीं जे जे कांहीं लहान मोठे संघटित प्रयत्न झाले, त्यांना त्यानें सक्रिय पाठिंबा आणि उदार आश्रय दिला आहे. पुणें येथें झालेल्या आपल्या षष्ट्यब्दपूर्ति समारंभाचे प्रसंगीं नटवर्य केशवराव दाते यांनीं मराठी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांबद्दल कळवळ्यानें गौरवाचे उद्गार काढले होते. त्यांचा येथें पुनरुच्चार केल्याशिवाय राहवत नाहीं. ते म्हणाले कीं, " प्रेक्षक वर्गानें मराठी रंगभूमीवर मैत्रेयाचें चारुदत्तावर होतें तसें अतूट प्रेम आहे. " श्री. दाते यांचे शब्द अक्षरशः खरे आहेत, आणि याच आधारावर नवी मराठी रंगभूमि उभी राहील, असा विश्वास वाटतो.

ही नवी मराठी रंगभूमि निर्माण करतांना एक महत्त्वाची खबरदारी मात्र आपण घ्यावयाला पाहिजे. जुन्या रंगभूमीच्या प्रतिष्ठापकांनीं जी एक चूक केली तिची पुनरावृत्ति आपण होऊं देतां कामा नये. ती खबरदारी ही कीं,

मराठी रंगभूमीचीं कांहीं अंगोपांगें

आपली नवी रंगभूमि ही आमजनतेची रंगभूमि झाली पाहिजे. समाजांतील केवळ वरच्या थरांतील लोकांची ती मिरास होऊन राहतां कामा नये. आपली जुनी रंगभूमि अभिजात संस्कृत आणि इंग्रजी रंगभूमीच्या परिचयजन्य प्रेरणेंतून जन्माला आली; आणि सुशिक्षित, सुसंस्कृत अशा उच्च मध्यम वर्गीयांच्या अभिरुचीचेंच तिनें नेहमीं चीज केलें. समाजांतील तळाच्या थरापर्यंत ती पोचली नाहीं, किंवा त्यांचे नाट्याविष्कार, त्यांचें उदात्तीकरण करून, तिनें आत्मसातहि केले नाहींत. ज्या ज्या वेळीं ती कुंठित होई, त्या त्या वेळीं तिची नजर आपल्या पायाकडे वळण्याऐवजीं पाश्चिमात्य रंगभूमीच्या तोंडाकडे वळे, आणि तिच्या इशाऱ्यावर ती आपलीं पुढचीं पावलें टाकी. या तिच्या परावलंबीपणामुळें तिची स्थिति जमिनींतून मुळांच्या द्वारां अन्नरस शोषून घेण्याऐवजीं केवळ हवेंतून तो हस्तगत करणाऱ्या एखाद्या दिवाणखान्यांत टांगलेल्या औषधी झुडपासारखी झाली व तिचा व्हावा तसा भरघोंस विस्तार कधींच होऊं शकला नाहीं. आपली नवी रंगभूमि त्या झुडपाप्रमाणें राहतां कामा नये, तर एखाद्या वटवृक्षाप्रमाणें तिचा सर्व बाजूंनीं विस्तार आणि विकास झाला पाहिजे. ती जनतेचें सामाजिक आणि सांस्कृतिक विद्यापीठ, आणि सर्व जनतेच्या आशा-आकांक्षांच्या आविष्काराचें कलामंदिर बनली पाहिजे.

आज मराठी रंगभूमीवरून नाट्यव्यवसाय नष्ट झाला आहे. तो कधीं पुनरुज्जीवित होईल असें वाटत नाहीं व व्हावा अशी इच्छाहि नाहीं. व्यवसाय म्हणजे नफ्यातोट्याच्या विचारानें केलेला क्रयविक्रय. रंगभूमीची उपयुक्तता आणि दर्जा आतां या स्वतंत्र भारतांत याहून अधिक पवित्र, अधिक उदात्त होणें आवश्यक आहे. रंगभूमि हें राष्ट्राचें सांस्कृतिक व्यासपीठ आहे. शिक्षणाप्रमाणेंच संस्कृति आणि कला यांचे राष्ट्रीय दृष्टीनें संवर्धन करण्याची जबाबदारी यापुढें आपणाला टाळतां येण्यासारखी नाहीं. आणि त्यासाठीं शाळा, महाविद्यालयें, विद्यापीठें याप्रमाणेंच रंगभूमीचाहि सांस्कृतिक आदर्शांच्या आविष्काराचें साधन म्हणून राष्ट्रानें परामर्श घेतला पाहिजे; आपल्या राष्ट्रीय संस्कृतीचा वारसा या भावनेनें रंगभूमीकडे पाहाण्याची आपणहि स्वतःला संवय लावून घेतली पाहिजे. अशा रीतीनें रंगभूमि राष्ट्रीय झाली कीं, तिच्या आधारस्तंभांना एक नवा दर्जा लाभेल. समाजोपयोगी कार्यांचे कर्ते म्हणून

त्यांना प्रतिष्ठा मिळेल. तिची सेवा स्वाभिमानानें ते आपल्या उपजीविकेचें साधन करूं शकतील,

या नव्या दृष्टीनें रंगभूमीच्या उद्धाराला ज्यांची मदत होईल अशा किती तरी व्यक्ति, स्त्रिया आणि पुरुष, ठिकठिकाणीं आहेत. त्यांच्या अंतःकरणांत रंगभूमीची सेवा करण्याची दुर्दम्य ऊर्मि आहे. पण त्यांना मार्गदर्शन करण्याचीं, त्यांच्या सुप्त गुणांचा विकास करून, ते आकाराला आणून, कार्यक्षम करण्याचीं साधनें आज अस्तित्वांत नाहींत. ती उपलब्ध व्हावयास पाहिजेत. नाट्यशिक्षणाबद्दल आज आमच्या फारच संकुचित कल्पना आहेत. चांगले चालतांबोलतां, उठताबसतां येणें, एवढ्यानेंच नाट्यशिक्षण संपत नाहीं. हें देशांतील प्रत्येक व्यक्तीलाच यावयास पाहिजे. नाट्यप्रयोजक आणि नट हे सामाजिक शिक्षणांतील अध्यापक आहेत. त्यांना आपली ती जबाबदारी पार पाडण्यास पुरें पडेल असें शिक्षण मिळालें पाहिजे. यापुढें नटाला नुसती अभिनयकला आत्मगत करून भागणार नाहीं, तर त्या कलेचा त्याला जबाबदारीनें वापर करतां यावा म्हणून त्याला समाजशास्त्र, इतिहास, मानसशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र, भाषाशास्त्र इत्यादींचाहि परिचय असणें रंगभूमीच्या नव्या स्वरूपांत अवश्य होईल. अशा प्रकारचें शिक्षण घेण्याला पात्र असलेल्या विद्यार्थ्यांची आज वाण पडेल असें वाटत नाहीं. तें देण्याच्या व्यवस्थेची आणि तें देणाऱ्या अध्यापकांची मात्र तरतूद व्हावयास पाहिजे. शाळा-महाविद्यालयांच्या संमेलनप्रसंगीं होणाऱ्या नाट्यप्रयोगांत कित्येक वेळां अंतःकरणाला थक्क करून सोडणारी कलाप्रवणता प्रकट झालेली आढळते.

अभिरुचीचें योग्य रीतीनें संस्करण करणें हीहि नाट्यशिक्षणांतील एक महत्त्वाची बाब आहे. स्त्रियांचीं कामें पुरुषांइतकीं स्त्रिया परिणामकारक करूं शकत नाहींत, असा एक आक्षेप कित्येक जबाबदार व्यक्तींच्याहि तोंडून ऐकूं येतो. तो ऐकून इसापनीतींतील, नकल्या आणि गांवढेकरी या गोष्टीची आठवण होते. डुकराच्या पिलाच्या ओरडण्याच्या नकलेला संतोषानें माना तुकवून खऱ्या डुकराच्या पोराच्या केंकाटण्याला तें बरोबर नाहीं म्हणून शेरा मारणाऱ्या दीडशहाण्या रसिकांसारखी त्यांची स्थिति आहे. अतिरंजनाच्या अतिरिक्त संवयीमुळें त्यांच्या संवेदना इतक्या बोथट आणि

विकृत झाल्या आहेत कीं, त्यांना कलेंतील स्वाभाविकपणा व प्रसाद यांची पारख करतांहि येईनाशी झाली आहे. यासाठीं नाट्यशिक्षणांतच नव्हे तर सर्वसाधारण शिक्षणक्रमांतच या विषयांचा अंतर्भाव होणें इष्ट आहे. जनतेच्या अभिरुचीला वळण लावण्याची जबाबदारी ज्यांनीं आपल्या शिरावर घेतलेली आहे, त्या कलापरीक्षकांनाहि त्यांचे पाठ मिळणें आवश्यक आहे.

मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या
विद्यमानें वार्षिक मराठी नाट्योत्सव :
१९५१ – अध्यक्षीय भाषण

३

नाटक :
प्रबंध आणि प्रयोग

कथा, कादंबरी, काव्य याप्रमाणें नाटक हाहि एक वाङ्मयप्रकार आहे. वाङ्मयप्रकार या दृष्टीनें त्यांत आणि इतर प्रकारांत वास्तविक मौलिक भेद असतां कामा नये. पण; तो स्वयंपूर्ण नाहीं, 'प्रयोगाची जोड मिळाल्यावांचून त्याची पूर्ति होत नाहीं'; अशी सर्वसाधारण व दीर्घकाळ रूढ अशी समजूत प्रचलित असल्यामुळें, इतर वाङ्मयप्रकारापेक्षां वेगळ्या दृष्टीनें त्याच्याकडे पाहण्याची पद्धति पडलेली आहे.

ही पद्धति बरोबर कीं चूक, इष्ट कीं अनिष्ट याबद्दल मतभेद असूं शकतील; पण तिचें अस्तित्व ही वादातीत गोष्ट होय.

साहित्यिक वर्गीकरणांत नाटकाचा अंतर्भाव काव्यांत होतो. 'काव्येषु नाटकं रम्यं' हें सुभाषित सर्वश्रुत आहे. दृश्य-काव्य असें त्याचें वर्णन करण्यांत येतें.

शब्दाचे अर्थ संकेतानें सिद्ध होत असतात. दृश्य-काव्य हा शब्द प्रथम उपयोजिला गेला, तेव्हां तो योजणाऱ्याच्या मनांत काय संकेत होता, हें निःसंदिग्ध-पणें सांगतां येणें कठीण आहे.

ना ट क : प्र बं ध आ णि प्र यो ग

नाटकाचे प्रयोग होत असत ; त्यांतील त्रैगुण्योद्भव लोकचरितामधील नाना रस 'दर्शविले' जात, याबद्दल संशय नाहीं. पण 'दृश्य' शब्दाचा आजचा अर्थ आणि कालिदासानें तो, वापरला तेव्हां त्याला अभिप्रेत असलेला अर्थ हे एकच आहेत, अशी समजूत करून घेणें, हा अर्थविपर्यास होय.

संस्कृत साहित्यांत काव्याचे श्राव्य आणि दृश्य असे दोन वर्ग कल्पिले आहेत. त्या कालांत सर्वच साहित्य वाङ्मय होतें. स्वाभाविकच सर्वच वाङ्मय श्राव्य होतें. श्राव्यापासून भिन्नता व्यक्त करण्याकरितां पुढें दृश्य हा शब्द उपयोजिला जाऊं लागला. दृश्य-काव्य या शब्दसमुच्चयांतील 'दृश्य' शब्दाकडे नजर टाकतांना त्यांतील 'काव्य' या पदाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाहीं. दृश्य असो वा श्राव्य असो, काव्यत्व हा त्या दोन्ही प्रकारांतला व्यवच्छेदक विशेष आहे. दृश्यत्व वा श्राव्यत्व हीं त्याचीं रूपवर्णनात्मक विशेषणें, लक्षणें आहेत. लक्षणें आणि पदार्थ यांमधील परस्पर संबंधाचा विपर्यास न होईल याबद्दल तर्कशुद्ध विचार-सरणींत खबरदारी घेणें आवश्यक असतें.

पदार्थांची सर्वच लक्षणें अविभाज्य किंवा व्यवच्छेदक नसतात. त्यांतील कांहीं आगंतुक वर्णनात्मक किंवा आनुषंगिकहि असूं शकतात. विशिष्ट लक्षण यांपैकी कोणत्या प्रकाराचें आहे, याचा विवेक तात्त्विक विवेचनांत जागरुकतेनें करणें अपरिहार्य असतें.

छापण्याची कला अस्तित्वांत आल्यापासून साहित्याच्या वाङ्मयात्मक व श्राव्य स्वरूपाला ओहोटी लागली. वाचन आणि पठण या दोन्ही शब्दांत शब्दोच्चाराच्या कल्पनेचा धात्वर्थानें अंतर्भाव होत असला, तरी शब्दोच्चाराशिवाय अर्थानुभूति साध्य करण्याची शक्यता छापील पुस्तकांच्या प्रसारामुळें सुलभ झाली व त्यामुळें स्वाभाविकच, वाङ्मय व श्राव्य या शब्दांच्या अर्थांच्या संकोचाला मदत झाली. ही ऐतिहासिक प्रक्रिया दृश्य-काव्य व श्राव्य-काव्य या शब्दांच्या अर्थांचा विचार करतांना दृष्टिआड होऊं न देणें अगत्याचें आहे.

ही प्रक्रिया ध्यानांत घेतली म्हणजे दृश्य व श्राव्य हे दोनच लक्षणदर्शक शब्द आजच्या वाङ्मयाचें वर्गीकरण करावयाला अपुरे आहेत हें उमजून येईल. दृश्य व श्राव्य यांच्या जोडीला 'पाठ्य' या तिसऱ्या नव्या शब्दाची भर

घालण्याची आवश्यकता आहे, हें सहजपणें पटेल. जें दृश्यहि नाहीं, व श्राव्य हि नाहीं; आणि जें दृश्यहि होऊं शकतें व श्राव्यहि होऊं शकतें; असें पाठ्य साहित्य हाच आजच्या वाङ्मयांतील रूढ प्रकार आहे.

वाङ्मयाचे दृश्य व श्राव्य हे दोनच प्रकार रूढ असतांना त्यांतील भेद कोणत्या आंतरिक घटकांवर आधारलेला होता, याचा निश्चय होणें जरूर आहे. कारण त्या दोन्ही प्रकारांत श्राव्यत्व साधारणपणें अंतर्भूत होतेंच. रामायणासारखीं काव्यें आणि महाभारतासारखीं इतिहास-पुराणें हींहि श्रवण केलीं जात आणि भास–कालिदासादिकांच्या नाटकांचेंहि श्रवणच होई. असें असतांहि यापैकीं एकाला श्राव्य आणि दुसऱ्याला दृश्य म्हणण्याचें कारण इतकेंच कीं, नाटकांतील व्यक्तींचें भावाविष्करण त्या त्या व्यक्तींच्या भूमिका घेणाऱ्या नटांकडून अपरोक्ष पद्धतीनें होई; तर काव्यपुराणादिकांतील व्यक्तींचें आत्मकथन कथापाठकांकडून परोक्ष पद्धतीनें होई. नाटक आणि इतर काव्यप्रकार यांच्या अभिव्यक्तींत प्राचीन काळीं याहून अधिक कांहीं फरक होता असें दिसत नाहीं. ग्रीक नाटकांतील नट मुखवटे घालून, मोठमोठ्यानें ओरडून आपल्या भूमिकांचीं भाषणें श्रोत्यांसाठीं बोलत; आणि संस्कृत नाटकांतील पात्रें सांकेतिक अभिनय करून, आणि दृश्यांची वर्णनें विस्तारपूर्वक उच्चारून देशकालमानाची कल्पना आणून देत व कथानकाचा आणि भूमिकांच्या स्वभावाचा आविष्कार करीत. आज ज्या अर्थानें आपण दृश्य हा शब्द नाट्यप्रयोगांना अनुलक्षून वापरतों, त्या अर्थानें तो शेक्सपिअरच्या कालांतहि लागू पडण्यासारखा नव्हता. अगदीं अलीकडच्या कालापर्यंत, किंबहुना अजूनहि, नाटकांतील दृश्य हा एक संकेतच होय. संवयीमुळें त्यांतील सांकेतिकपणा प्रेक्षकांच्या नजरेंत भरत नव्हता व नाहीं. पण चित्रपटांच्या आगमनानंतर दृश्य शब्दाचें वास्तविक स्वरूप त्यांच्या डोळ्यांना अधिक स्पष्ट दिसूं लागलें आणि स्वाभाविकच नाटकांतील दृश्य हा एक अर्थवाद असून भाषणाचें श्राव्यत्व हेंच त्याचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे, यांचें त्यांना अधिकाधिक स्पष्ट प्रत्यंतर मिळूं लागलें. नाटकाचा वाचक आणि त्याचा प्रेक्षक या दोघांच्या अनुभूतींतील फरक पूर्वीपेक्षां आतां अधिक स्पष्ट होऊं लागला असला, तरी तो विचारवंतांना पूर्वीहि अजिबात जाणवत नव्हता, असें नाहीं.

युरोपिअन् नाट्यविषयक उपपत्तीचा आद्य महर्षि ॲरिस्टॉटल यानेंहि या फरकाची दखल घेतली आहे; पण पुढील युरोपीय नाट्यविषयक उपपत्तीमध्यें, प्रयोगक्षमता हें नाटकाच्या यशाचें आवश्यक गमक गृहीत धरूनहि, प्रत्यक्ष चर्चा करतांना भर दिला गेला आहे, तो मात्र नाटकाच्या वाङ्मयीन स्वरूपावर व त्याच्या साहित्यिक रूपरचनेवर. प्रयोगविषयक उपपत्तीची चर्चा ज्या ज्या वेळीं तेथें केली जाई, त्या त्या वेळीं तत्संबंधीय कलाविषयक मूलतत्त्वापेक्षां त्यांतील साहित्यिक आविष्कारतंत्राचा उहापोहच तींत प्रामुख्यानें होई. कारण त्या विवेचनांत प्रयोगविज्ञान हें नाट्यवाङ्मयाचें पूरक अंग म्हणून गणलें जात असे. स्वतंत्र सर्जक कलेचें शास्त्र या दृष्टीनें युरोपीय नाट्यचर्चेंत प्रयोग–विज्ञानाला स्वतंत्र स्थान मिळालेलें नाहीं.

ॲरिस्टॉटलच्या ' दि पोएटिक्स् ' या ग्रंथाच्या सव्विसाव्या अध्यायांत ' whether epic or tragic imitation is the more excellent " या प्रश्नाच्या चर्चेच्या अनुषंगानें नाटककार आणि नट यांमधील परस्परसंबंधाचा विचार ग्रथित झाला आहे. आज नाटककार आणि नट यांच्या संबंधांत जी परिस्थिति प्रतीत होते तीहून, इसवी सनापूर्वी जवळजवळ चार शतकें जन्माला आलेल्या ॲरिस्टॉटलच्या काळांतहि ती फारशी भिन्न असेल, असें दिसत नाहीं. ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनांतील हा भाग नाट्यलेखन आणि त्याचा प्रयोग यांमधील संबंधांच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्वाचा आहे; आणि त्यांत 'स्वतः ॲरिस्टॉटल नाटकांतील साहित्यिक मूल्यांना त्यांच्या प्रायोगिक मूल्यांपेक्षां अधिक महत्त्व देतो व साहित्यिकमूल्यें हीं अक्षर असून प्रायोगिक परिणामकारकता ही क्षर व नट-प्रेक्षक-सापेक्ष आहे, असें ध्वनित करतो, ही गोष्ट विशेष नजरेंत भरण्यासारखी आहे.'

यामुळें या प्रश्नासंबंधीं त्यांत केलेला पूर्वोत्तरपक्ष थोडासा विस्तृत असला तरी तो उद्धृत केल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

' ... For if that imitation is the better which is less troublesome to the spectator, and such an imitation pertains to better spectators, that which imitates everything is evidently attended with molestation. For, as if the spectators will not perceive

... ४९

what is acted without the addition of much movements, they make great gesticulations ; just as bad players on the flute turn themselves round, when it is requisite to imitate the action of the discus, or when they sing of Ścylla, draw to themselves the Coryphācus, or leader of the band, such, then, is tragedy, as the modern actors are in the estimation of their predecessors. Hence, Myniscus called Callipides an ape in consequence of carrying his imitation to a great excess and there was also a similar opinion respecting Pindar [The Player]. But as these later actors are to the former, so is the whole act of tragedy to the epopee. They say, therefore, that the epopee is calculated for hearers of the better sort, on which account it does not require scenery ; but that tragedy is calculated for the vulgar. Hence tragic imitation, which is troublesome to the spectator, will evidently be inferior to epic imitation.

In the first place, however, this accusation does not pertain to the poet, but the actor ; since it is possible in reciting epic poetry to overdo action, as Sosistratus did, and singing likewise, as Marnsthens of Opus did. In the next place, neither is all motion to be despised, since neither is every kind of dancing, but only that which is bad; and hence Callipedes was blamed, as others now are for imitating light women. Further still, tragedy, in the same manner as epopee, may fulfil its purpose without gesture, for by reading, it is manifest what kind of thing it is. If, therefore, it is in other respects better, it is not necessary that it should be accompanied by motion and gesture. "

– From the translation
by Theodore Buckley

या उताऱ्यावरून ॲरिस्टॉटल् काव्याची संहिता आणि तिचा प्रायोगिक आविष्कार यांमध्यें कसा फरक करतो व मूल्यमापन करतांना काव्यसंहिता वाचून मिळणाऱ्या अनुभूतीलाच तो कसें प्राधान्य देतो हें स्पष्ट आहे.

महाकाव्याचें पठण आणि नाटकाचा अभिनय यांमधील फरकहि या उताऱ्यांत स्पष्ट झाला आहे. त्याच्या दृष्टीनें, श्राव्यत्व आणि दृश्यत्व यांमधील तफावत, हालचालीची गति (movement) आणि नटाचे अंगविक्षेप यांचा प्रयोगांत अंतर्भाव झाल्यामुळें पडत असते; आणि नाटकाचें स्वारस्य, तें प्रयोगरूपानें न पाहतां केवळ वाचूनहि समजत असल्यामुळें, हे घटक तदंगभूत काव्याच्या रसग्रहणाला अपरिहार्य असत नाहींत.

"ज्या संज्ञात्मक साहित्याचा संवेदनाग्राह्य प्रयोगांत आविष्कार करावयाचा, त्याचा वास्तविक अभिप्राय सर्वसाधारण प्रेक्षकांना ग्रहण करतां येणार नाहीं, म्हणून हालचाली आणि अंगविक्षेप यांमध्यें अतिरंजन करण्याचा मोह नटांना होतो हें खरें असलें, तरी तो दोष नटांचा होय, कवीचा नव्हे" असें ॲरिस्टॉटल सांगतो आणि त्यामुळें नाटक हें काव्यापेक्षां कमी योग्यतेचें ठरतें, किंवा तें केवळ ग्राम्यासाठींच आहे, ज्ञात्यांच्या परितोषाला तें पात्र नाहीं, असें मानण्याचें कांहीं कारण नाहीं; असा तो दावा पुढें मांडतो.

भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या छत्तिसाव्या अध्यायांतील नटशापप्रवृत्ती कथाहि या संदर्भांत उद्बोधक आहे.

> "यस्माज्ज्ञानमदोन्मत्ता न विद्याविनयान्विताः
> तस्मादेतद्धि भवतां कुज्ञानं नामशेष्यति"

असा ज्यांत ग्राम्यधर्म दाखविले आहेत अशा तऱ्हेचें एक हास्यकारक शिल्प त्यांनीं करून दाखविलें असतां नटांना, ऋषींकडून शाप मिळाला. इतकेंच नव्हे, तर त्यांचें ब्राह्मण्य नष्ट होऊन त्यांचे वंशजहि, "परोपस्थानवन्तश्च पुंश्चालोपजीविनः" नर्तक होतील, अशी त्याला पुस्तीहि जोडली गेली. पुढें भरतपुत्रांना पश्चात्ताप होऊन ते ऋषींना शरण गेल्यावर शापांतील नाटकाच्या नाशाबद्दलचा भाग त्यांनीं मागें घेतला; पण नटावर ओढवणारी आपत्ति मात्र नष्ट केली नाहीं. यावरून काव्य आणि नाट्य यांमधील त्यांचा पक्षपात स्पष्ट होतो. एकंदरींत ग्रीकांच्या कालांत काय किंवा भारतीय संस्कृतींत काय नाट्यप्रयोगाची कला ही vulgar किंवा लौकिक आणि काव्य हें classical किंवा पारमार्थिक ही समजूत दृढमूल होती यांत शंका नाहीं.

दा. क्र. ११५२६

नाट्यकाव्याची संहिता आणि त्याचा प्रायोगिक आविष्कार यांमधील अंतर्विरोध, अशा रीतीनें साहित्यविमर्शकांना आरंभापासूनच जाणवत आला आहे; पण त्याचा निरास करण्याचा शास्त्रशुद्ध प्रयत्न मात्र झाला नाहीं. याचें कारण, नाट्यकाव्याचा रसज्ञ विद्वद्वर्ग आणि त्यांच्या प्रयोगांचा प्रेक्षक वर्ग हे भिन्न भिन्न असावेत ! हें आहे. " आपरितोषाद् विदुषान् साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम् " ही प्रयोगकाराला वाटणारी भीति केवळ विनयाचेंच प्रदर्शन असेल, असें मानण्याचें कारण नाहीं, आणि एखाद्या नाटकाच्या प्रयोगाला " अभिरूपभूयिष्ठा परिषद् " प्रेक्षक म्हणून लाभणें, हीहि उल्लेखनीय आणि विशेष अशीच घटना असावी, असें मानण्यास जागा आहे. नाट्यप्रयोगाच्या पद्धतीची परंपरा नष्ट होऊन शतकेंच्या शतकें उलटलीं तरी नाटकांच्या वाङ्मयीन अभ्यासाची परंपरा अखंडित राहिली ; नाट्यकाव्यावरील टीकालेखन सुरूचें राहिलें ; हें भारतीय परंपरेंत तरी नाट्यलेखन आणि नाट्यप्रयोग यांचें साहचर्य अपरिहार्य किंवा परस्परसापेक्ष नव्हतें, याचें महत्त्वाचें गमक आहे.

युरोपियन देशांतील नाट्यकाव्य आणि नाट्यप्रयोग यांमधील विरोध-विकासाचा इतिहास जितका मनोरंजक तितकाच उद्बोधक आहे. त्यांत परिस्फुट होणाऱ्या नाट्यकाव्याच्या अंतरंगाच्या अभिजाततेकडील प्रवृत्ति मननीय आहेत. शापित भरतपुत्रांप्रमाणें युरोपियन् नाट्यव्यवसायी हाहि समाजांतील प्रतिष्ठितां-कडून उपेक्षिला गेलेला आहे. रोमन कालांत नटाला समाजांत प्रतिष्ठा नव्हती. बहुशः दासवर्गोतील व्यक्तीच नट होत असत. राजे आणि धर्मगुरु कधीं त्यांना चढवीत ; तर कधीं त्यांना पार उडवून लावीत. खुद्द इंग्लंडमध्यें एलिझाबेथ राणीच्या कारकीर्दीत, एखाद्या सरदाराच्या आश्रयाखालीं नसलेल्या स्वतंत्र नटांचा सामाजिक दर्जा भटके आणि भिकारी यांहून फारसा अधिक वरचा नव्हता. फ्रान्समध्यें मोलिअरच्या कालांत नटांची गणना, तलवारी गिळण्याचा चमत्कार दाखविणारे जादूगार, फेरीवाले आणि घुशी पकडणारे (Sword swallowers, peddlers and rat-catchers) यांच्या बरोबरीनें होत असे. यामुळें घराण्याच्या इभ्रतीला बट्टा लागूं नये म्हणून खुद्द मोलिअरलाहि जीजाँ बाप्तिस्ते पोकेलो हें खरें नांव दडवून ठेवून मोलिअर हें टोपण नांव घ्यावें लागलें होतें. आपल्याकडील एका ज्येष्ठ नटानें माझ्या कांहीं विधानांना उत्तर देतांना

महाराष्ट्रीय नटाच्या उच्च सामाजिक प्रतिष्ठेची कंठरवानें ग्वाही दिली आहे. तसें खरोखरच असेल तर फारच उत्तम आहे. इतर देशांत मात्र या महाराष्ट्रीय भाग्यवान् नटांइतकी स्पृहणीय परिस्थिति तेथील नटांना अजून आली नसावी असें दिसतें. अमेरिकेसारख्या देशांतील रंगभूमीच्या आणि नटांच्या सामाजिक दर्जाबद्दल लिहितांना Brooks Atkinson या लेखकानें आपल्या Enter the Actor या पुस्तकांत, " All we can say is that, actors now are culturally acceptable, although like artists in general, they are still somewhat suspected by middle-class moralists. It would be misleading to imply that, the theatre is even yet as respectable as the library.... " असे उद्‌गार काढले आहेत.

कवि व नट यांमधील सामाजिक प्रतिष्ठेचा तफावतीचा नाट्यकाव्य आणि नाट्यप्रयोग यांकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणावर फार मोठा परिणाम झाला आहे. कवीच्या कलेचा जितका तात्त्विक आणि औपपत्तिक विचार आणि विचक्षणा झाली, तितका विचार आणि विचक्षणा नटाच्या कलेची झालेली नाहीं ; किंबहुना ती करण्याची आवश्यकता किंवा उपयुक्तताहि फारशी कोणाला वाटलेली नाहीं. नटाच्या कलेला स्वतंत्र अस्तित्व नव्हतें. कवीची कला प्रत्यक्षांत आणण्याची ती एक पद्धति किंवा कारागिरी समजण्यांत येत असे. यामुळें तिच्या तंत्राचें विज्ञान आवश्यक झालें पण तिच्या अभिप्रायाचें शास्त्र किंवा तत्त्वज्ञान बनविण्याची, तिच्या मूल हेतूंबद्दल उपपत्ति सांगण्याची तादृश गरज कोणालाहि वाटली नाहीं.

यामुळें नाट्यकाव्याच्या विकासाच्या बरोबरीनें नटाच्या कलेच्या प्रगतीची गति राहिली नाहीं. पण तिच्या लौकिक स्वरूपामुळें तिची लोकप्रियता मात्र अधिकाधिक वाढत राहिली. या विरोधाचा परिणाम नाट्यकाव्याला लोकप्रियता संपादन करण्यासाठीं आपलें स्वरूप प्रयोगविज्ञानांच्या प्रकटनक्षमतेच्या मर्यादेंत ठेवण्याची अनिष्ट आवश्यकता उत्पन्न होण्यांत, नाट्यकाव्यलेखनाच्या विकासाच्या गतीचा संकोच होण्यांत झाला. यशस्वी नाट्यलेखन म्हणजे प्रयोगक्षम नाट्यलेखन ; प्रयोगक्षमता हें नाट्यलेखनाच्या यशस्वितेचें गमक; असे विपर्यस्त दंडक अस्तित्वांत आले. नाट्यकाव्याचा आविष्कार करण्याची प्रयोगविज्ञानावर

जबाबदारी राहण्याऐवजीं प्रयोगविज्ञानाची प्रकटनक्षमता ही नाट्यलेखनाची मर्यादा ठरली. प्रेक्षकांची अभिरुची आणि नटांची आविष्कार पद्धति यांनीं नाट्यलेखनाचें नियंत्रण होण्यास सुरुवात झाली.

नाट्य व काव्य आणि प्रयोगविज्ञान यांमधील परस्पर संघर्षांत कधीं नाट्य-काव्याचा प्रयोगविज्ञानावर तर कधीं प्रयोगविज्ञानाचा नाट्यकाव्यावर वरचष्मा झाल्याचा प्रकार रंगभूमीच्या आणि नाट्यलेखनाच्या इतिहासांतील वेगवेगळ्या कालखंडांतून दीर्घकालपर्यंत दृग्गोचर होतो. व्यक्तिमाहात्म्यानें तो तो कालखंड गाजलेला आढळतो. कधीं एखाद्या नाटककाराचें वर्चस्व विशिष्ट कालखंडांत प्रत्ययाला येतें तर कधीं एखाद्या नटानें आपल्या कालखंडांतील नाटककारांची लेखणी आपल्याला पाहिजे तशी वळविलेली दिसते. अभिजात नाटय – काव्य – लेखन आणि लोकप्रिय प्रयोगविज्ञान यांचें एकसमयावच्छेदेंकरून समीकरण साधलेलें कोठेंच दिसत नाहीं. 'अभिजात' आणि 'लौकिक' यांची सांगड बसलेली आढळत नाहीं. शेक्सपिअरसारखा एखादा आपल्या काळांत लोकप्रिय असलेला प्रयोगलेखक क्वचित् कालांतरानें अभिजात नाटय-काव्य-लेखक म्हणून गणला गेलेला दिसतो; पण खुद्द त्याच्या कालांत ती प्रतिष्ठा त्याला प्राप्त झालेली असतेच असें नाहीं; आणि प्रयोगविज्ञानाच्या तंत्रांत बसणारें, अभिजात साहित्य-गुणानें युक्त असलेलें नाटय-काव्य, वाचनासाठीं उपलब्ध असतांहि लोकप्रियतेच्या कसोटीला प्रायोगिक उतरलेलें दिसतें असें नाहीं. या प्रकारांत आढळून येणाऱ्या विरोधाभासाचा निरास झाल्यावांचून, नाटय-काव्य व नाटय-प्रयोग यांचें तात्त्विक समीकरण जमणें शक्य नाहीं; आणि तो निरास व्हावयाचा तर नाटयकाव्य व त्याचा प्रयोग यांमधील परस्परसंबंधांचें शास्त्रशुद्ध आणि औपपत्तिक विश्लेषण आणि संयोजन होणें आवश्यक आहे. नाटयलेखन आणि प्रयोगविज्ञान यांमधील परस्परसंबंधांचा गुंता आतां अंतर्विरोधाच्या अशा अन-वस्थेला (crisis) पोंचला आहे कीं, क्रांतिकारक बदल झाल्यावांचून त्याच्या कुंठित झालेल्या ओघाला नवी गति मिळणें अशक्य आहे.

त्या क्रांतिकारक बदलाची दिशा धुंडाळण्याचे प्रयोग आणि प्रयत्न एकोणिसाव्या शतकाच्या चतुर्थ चरणापासून चालू आहेत. त्यांचे दृश्यफल

दिशा उजळूं लागल्याचा भास होण्याइतपत नजरेला पडूं लागलें आहे, पण साक्षात्कार पटण्याइतका प्रकाश मात्र अजून दृग्गोचर झालेला नाहीं. गेल्या साठ पाऊणशें वर्षांत जीवनांतील निष्ठांची आणि मूल्यांचीच इतकी उलथापालथ झाली आहे कीं, त्या उत्पातांत सांस्कृतिक आणि कलात्मक मूल्यांचें अधिष्ठानहि स्थिर राहणें अशक्यप्राय झालें आहे. लौकिक आणि अभिजात या कल्पनांतील अधरोत्तर भावांची आतां इतकी उलटापालट झाली आहे कीं, त्यांबद्दलच्या जुन्या अपेक्षा पार बदलून गेल्या आहेत; किंबहुना त्या उलटसुलट झाल्या आहेत.

या प्रक्रियेचा परिणाम, नटाचा अभिनय ही कवीच्या कलेची पुरवणी नसून त्याला स्वतःचें स्वतंत्र आणि सर्जक कार्य आहे, तो एका कलावंताचा आत्माविष्कार आहे, या नव्या उपपत्तीचा प्रादुर्भाव हा होय. नटाचा हा दावा अजून निर्विवाद मान्य झाला नसला, तरी तो आतां तऱ्हेवाईकपणा समजण्याइतका उपेक्षणीय राहिलेला नाहीं. तो सिद्ध होण्याइतक्या पायाशुद्ध रीतीनें व शास्त्रीय पद्धतीनें या उपपत्तीची अद्याप मांडणी झालेली नाहीं हें खरें; पण त्या मांडणीची पूर्वतयारी आणि सांगोपांग सिद्धता स्टॅनिस्लाव्हस्की या नट–दिग्दर्शकानें करून ठेवली आहे. नाटककाराची संज्ञाप्रवण आणि अमूर्त अशी साहित्यनिर्मिति आणि नटाची संवेदनाप्रवण आणि प्रत्यक्ष अशी भावाविष्कृति या दोन स्वतंत्र कला आहेत; त्यांचीं माध्यमें वेगवेगळीं आहेत असा या उपपत्तीचा पाया आहे. या दोन स्वतंत्र सर्जनशील व आत्मनिष्ठ कला आहेत असें मान्य केलें कीं, त्यांमधून वाचक व प्रेक्षक यांना प्राप्त होणाऱ्या अनुभूतींतील तफावत व त्यांमधील अंतर्विरोध, यांचा आपोआप निरास होतो आणि त्या दोघींना एकत्र कोंबण्याच्या अट्टाहासामुळें कुजलेली कोंडी फुटून, नाट्यकाव्य-लेखन व प्रयोगकला यांची एकमेकाला अडचण न होतां त्यांच्या स्वतंत्र विकासाला कसा अवसर आहे याची दिशा स्पष्ट दिसूं लागते. त्यांपैकीं प्रत्येकीला स्वतःच्या प्रकटनक्षमतेंतील सूक्ष्मता वाढविण्यास उपलब्ध असलेला मार्ग आढळतो. त्यांतील एक क्षर आहे आणि दुसरी अक्षर आहे या त्यांमधील विशिष्ट गुणधर्माच्या फरकानें त्यांच्या परिणामक्षमतेला उणेपणा किंवा अधिकपणा येण्याचें कारण नाहीं. नटाच्या कलेप्रमाणेंच संगीत हीहि क्षर कलाच आहे, पण त्यामुळें तिची प्रकटनक्षमता किंवा प्रतिष्ठा कमी झालेली नाहीं.

३०१२८

या उपपत्तीच्या दाव्याचा वास्तविक अभिप्राय स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीनें, चित्रकलेंतील क्रांतीच्या स्वरूपाचा ऐतिहासिक दाखला उपयुक्त आणि उद्बोधक ठरण्यासारखा आहे. डिलॅक्रॉय, रेनॉ, सीझान, व्हॅनगॉव यांपूर्वी धार्मिक, वाङ्मयीन, ऐतिहासिक वा काल्पनिक ध्येयांचें चित्रीकरण करणें, हें चित्रकलेचें कार्यक्षेत्र मानलें जाई. तिचें स्वरूप दृष्टान्तात्मक, बोधवादी, दाखलेवजा असे. रंग आणि रेषा यांच्या साहाय्यानें तींतील निर्मितीला वैशिष्ट्य प्राप्त होई, पण उपरिनिर्दिष्ट चित्रकारांनीं चित्राला रंग देण्याऐवजीं, रंगानेंच चित्ररचना करण्याची आत्मनिष्ठ आत्माविष्काराची पद्धति अमलांत आणली. चित्रकलेच्या आधुनिक स्वरूपांत आणि चित्रकाराच्या आविष्कारक्षमतेंत यामुळें जो क्रांतिकारक फरक पडला, तसाच नटाच्या कलेबद्दल आत्मनिष्ठ सर्जनशीलतेच्या उपपत्तीनें नाट्यक्षेत्रांत पडेल व त्यामुळें नाट्यलेखन आणि अभिनयकला या दोघींच्याहि प्रगतीला नवी गति मिळेल; अशी अपेक्षा बाळगण्यास भरपूर जागा आहे.

मराठी रंगभूमि व मराठी नाट्यसाहित्य यांची परंपरा अत्यंत आधुनिक, इंग्रजी अंमलांतील गेल्या सत्तर-पाऊणशें वर्षांतील आहे. तिला देसकाररूप नाहीं. आंग्ल संस्कृतीच्या स्फूर्तीनें आणि अनुकरणानें ती अस्तित्वांत आली; त्यांतील बदलत्या प्रवृत्तींचा मागोवा घेत घेत हिच्या स्वरूपांत थोडा थोडा फरक होत राहिला आणि स्वत्वाचा प्रादुर्भाव आणि विकास होण्यापूर्वीच नाट्य-क्षेत्रांतील जागतिक अनवस्थेच्या चक्रांत ती सांपडली. प्राचीन भारतीय परंपरेंतील कांहीं विशेषांचा तींत अंतर्भाव झालेला होता. पण तोहि राष्ट्रीय अभिमानाच्या प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्तींचा आक्रमक पवित्रा म्हणून; विकासाची क्रमप्राप्त पायरी म्हणून नव्हे. स्वाभाविकच जागतिक समस्येपेक्षां वेगळे असे स्वतःचे कांहीं महत्त्वाचे प्रश्न तिला आहेत, असें मानण्याचें कारण नाहीं. परकीय अंमलाखालीं याहून कांहीं अधिक किंवा निराळें करतां येणें शक्य होतें कीं काय, हें सांगतां येणें कठिण आहे; पण स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरच्या नव्या जीवनांत, जागतिक संघर्षांतून जें कांहीं निर्माण होईल त्याचा स्वतंत्र आणि सर्जनशील रीतीनें वापर करतां येईल, एवढा तरी परंपरेचा कलात्मक वारसा पारतंत्र्याच्या कालांतून महाराष्ट्रीयांना मिळालेला आहे, हेंच विशेष होय.

नाटक : प्रबंध आणि प्रयोग

नवनिर्मितीच्या दृष्टीनें या वारशाचा वापर करण्यासाठीं, भावी मराठी नाटककार व मराठी नाटकांचे प्रयोजक यांना स्वतंत्र विचारशक्तीची वाढ व औपपत्तिक तात्त्विक दृष्टिकोणाची जोपासना करणें, आवश्यक आहे. आत्मप्रकटनाचें माध्यम या दृष्टीनें नाट्यलेखन किंवा अभिनयकला यांचा उपयोग मराठी नाटककार किंवा नट यांनीं केलेला दिसत नाहीं. प्रचार किंवा प्रसार यांचें उपयुक्त साधन आणि कलात्मक माध्यम यांमधील फरक त्यांनीं क्वचितच ध्यानांत धरलेला आढळतो. मूलगामी तात्त्विक उपपत्तीच्या अभ्यासाच्या अभावीं हा फरक त्यांपैकीं कित्येकांच्या जाणिवेंतहि उतरला नसल्याचा संभव आहे. ही परिस्थिति बदलली पाहिजे. औपपत्तिक अधिष्ठानाच्या अभावीं आविष्काराचा प्रयत्न हा अस्थिर, बिनबुडाचा ठरतो आणि सर्जनशील आविष्काराच्या प्रयत्नाविना केवळ औपपत्तिक विचक्षणेचा पसारा पोकळ अवडंबर बनतो. मराठी नाट्यलेखन व अभिनय यांचा संसार आतांपर्यंत बहुशः केवळ अनुकरण, आणि 'चुका आणि शिका' या पद्धतीचा अंगिकार, यांनींच विस्तारला आहे. त्याला शास्त्रशुद्ध औपपत्तिक विचाराचा आणि प्रत्यक्ष अनुभूतींच्या आविष्कारांचा आधार मिळणें जरूर आहे. कलावंतांची अनुभूति आणि त्यांचें माध्यमावरील प्रभुत्व यांवर निर्मितीचें मौलिकत्व आणि सत्त्व अवलंबून असतें आणि म्हणूनच मराठी नाटक व नट यांना आपल्या माध्यमांची व्याप्ति व मर्यादा यांची औपपत्तिक जाणीव करून घेणें आवश्यक व अपरिहार्य आहे.

४

प्रयोग-समीक्षा

'उणीव रसिकांचीच परी.....' ही सर्व कलावंतांची एक कायमची तक्रार आहे. कोणतीहि कला घ्या, तींत ही तक्रार आढळून येईल. मग नाट्यकलाहि तिला अपवाद नसली तर काय नवल ?

आणि कलावंतांसंबंधीं रसिकांचीहि अशीच उलट तक्रार आढळते. सर्व कलांमध्यें तीहि अस्तित्वांत आहे. तेव्हां नाट्यकलेबद्दलहि ती असली तर त्यांत विशेष आश्चर्य वाटण्यासारखें काय आहे ?

कलावंत रसिकांच्या अभिरुचीला दोष देतात. रसिकांना कलावंतांच्या कृति आणि विकृति, अगम्य आणि असमाधानकारक वाटतात आणि दोन्ही बाजू आपापल्यापरी आत्मसंतुष्ट आणि परस्परांबद्दल असंतुष्ट असतात.

अशा अवस्थेंत कलावंत आणि रसिक ह्या दोघांच्याहि गरजा ओळखणाऱ्या, त्यांच्या मर्यादा जाणणाऱ्या आणि त्यांची भाषा एकमेकांना समजावून देणाऱ्या, मध्यस्थाची गरज उत्पन्न होणें स्वाभाविकच होय.

अर्थातच कलावंत आणि रसिक, ह्या दोघांनाहि अशा मध्यस्थाबद्दल विश्वास वाटावा, आपुलकी वाटावी, त्याच्या सहकार्याची आवश्यकता वाटावी,

अशी त्याची योग्यता असावी लागते. कलावंत व रसिक ह्या दोघांचे हितसंबंध व अपेक्षा ह्यांचा समन्वय करून, कलेला प्रगतीच्या मार्गावर कसें नेतां येईल ह्याचें त्या दोघांनाहि दिग्दर्शन करणें, हें त्यांचें काम असतें. हा मध्यस्थ रसिक असावा लागतो. कलावंतहि असावा लागतो. कलेचें शास्त्र आणि तंत्र त्याला अवगत असणें आवश्यक असतें. वर्तमान परिस्थितीचें समालोचन आणि निदान करण्यासाठीं त्याला वर्तमानकालाप्रमाणेंच भूतकालाची माहिती असणें आवश्यक असतें. उपपत्ति आणि व्यवहार या दोहोंची सांगड घालून, कलेला प्रगतीच्या मार्गावर कसें नेतां येईल, ह्याचे मार्ग सुचविण्याचें व त्यासाठीं योजना व उपाय करण्याचें बौद्धिक सामर्थ्य व व्यावहारिक कौशल्य त्याचे ठिकाणीं अपेक्षित असतें. तो स्रष्टा नसला तरी द्रष्टा असणें जरूर असतें.

मराठी रंगभूमीला आज अशा प्रकारच्या मध्यस्थांची उणीव फार तीव्रतेनें जाणवत आहे. आज आपणामध्यें नाटककार आहेत. नट आहेत. नाट्यव्यवसाय करणारे आहेत. प्रेक्षक तर नाटकें पाहावयास मिळावीं म्हणून तळमळत आहेत. हे सारे घटक आपापल्यापरी आपापल्या ठिकाणीं अस्तित्वांत आहेत. त्यांचें सफल संयोजन मात्र होऊं शकत नाहीं. कारण तें करणारी संस्था अस्तित्वांत नाहीं.

रंगभूमीचा विचार करतांना तिच्याशीं हितसंबंध असलेला प्रत्येक घटक आपापल्या हितसंबंधाच्या दृष्टीनेंच रंगभूमीबद्दल अलगअलगपणें विचार करीत असलेला दिसतो. असा विचार पुरेसा नाहीं. नाट्यप्रयोग ही एक सांघिक आणि सामाजिक ललितकृति आहे. ह्या दृष्टीनें वेगवेगळ्या घटकांच्या कार्याचें प्रमाणबद्ध संयोजन कसें साधावयाचें, त्यांतून परिणामाची एकता कशी निर्माण करावयाची, ह्या प्रयत्नांत त्या वेगवेगळ्या घटकांचें निश्चित स्थान व कार्य कोणतें, जें अस्तित्वांत आहे त्यांत काय बरोबर आहे आणि काय सुधारणें इष्ट आहे, ह्याचा संकलित आणि सामुदायिक विचार होणें, नाट्यकलेच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें अत्यंत जरूर आहे.

या प्रकारचा विचार नट करूं शकणार नाहीं; नाटककार करूं शकणार नाहीं; नाट्यव्यवसायीहि करूं शकणार नाहीं; किंबहुना प्रेक्षकहि करूं शकणार नाहीं. ज्याला स्वतःचे हितसंबंध नाहींत, पण ह्या सर्वांच्या हितसंबंधांची ज्याला समजूत आहे, कलेच्या समुचित प्रगतीची ज्याला तळमळ आहे, असा

समीक्षकच तो विचार करूं शकेल आणि त्याचा तो पक्षातीत, अभिनिवेशरहित विचार, सर्व घटकांना आणि कलेला हितावह होईल.

ह्या दृष्टीनें, मराठी रंगभूमीला जर आज सर्वांत जास्त कशाची जरूर असेल, तर असा तज्ज्ञ, रसिक, प्रगतीची दृष्टि असलेला, उपपत्ति आणि व्यवहार ह्या दोन्ही अंगांची जाणतेपणानें सांगड घालूं शकणारा, समीक्षक वर्ग निर्माण होण्याची होय. प्रेक्षक, नाटककार, नट व नाट्यव्यवसायी, ह्या सर्वांना एका सूत्रांत गोवून रंगभूमीला नवें वळण लावण्याचें, तिला प्रगतीच्या मार्गावर नेण्याचें कार्य, असा समीक्षक वर्ग निमाण झाल्याशिवाय पार पडणें शक्य नाहीं.

अर्थातच हा समीक्षक वर्ग आकाशांतून धरणीवर पडूं शकत नाहीं. तो तयार होणें ही एक व्यावहारिक प्रक्रिया आहे. केवळ उपपत्तींच्या अभ्यासानें तो अस्तित्वांत येऊं शकणार नाहीं. आहे या परिस्थितींतूनच त्याची वाढ आणि विकास होणें प्राप्त आहे.

प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें पाहावयाचें, तर आज स्वतः प्रेक्षकांना आपणाला काय पाहिजे आहे व काय मिळतें आहे, ह्याची नीटशी कल्पना नाहीं. ती प्राप्त करून घेणें, ही आजच्या प्रेक्षकांची समीक्षकांकडून पहिली अपेक्षा आहे. आपाततः ही अपेक्षा चमत्कारिक वाटण्याचा संभव आहे, पण वस्तुस्थिति तशी आहे.

भूक लागली म्हणजे पोटांत कांहीं तरी घालावयाला, खावयाला पाहिजे, ह्या आंतल्या मागणीनें भुकेलेला माणूस खावयास मागतो. आजारी मनुष्य बरें व्हावें म्हणून औषध घेण्याची इच्छा करतो. भुकेलेल्याला अन्नाची अपेक्षा असते, आजाऱ्याला औषध पाहिजे असतें–पण भुकेल्या माणसानें खावें असें योग्य अन्न कोणतें, आजारी माणसानें बरें व्हावें म्हणून त्याला द्यावयाचें योग्य औषध कोणतें, तें त्यांना मिळतें आहे कीं नाहीं; हें भुकेलेला माणूस सांगूं शकणार नाहीं, रोगीहि सांगूं शकणार नाहीं. तें सांगावयास आहाराची युक्तायुक्तता, रोगाचें निदान आणि उपचार, ह्यांचें ज्ञान असलेलीच व्यक्ति पाहिजे. करमणुकीच्या बाबतींत सर्वसाधारण प्रेक्षकांची अशीच परिस्थिति आहे. प्रेक्षकांना नाटकें पाहण्याची भूक आहे. ती भूक भागविण्याचें खरें पौष्टिक अन्न कोणतें, हें त्यांना अचूकपणें कळेल, अशी कांहीं सोय मात्र उपलब्ध नाहीं. यामुळें भुकेला माणूस

ज्याप्रमाणें प्रसंगीं झाडपालाहि ओरबाडण्यास तयार होतो, त्याप्रमाणेंच करमणुकीच्या भुकेनें वखवखलेले प्रेक्षक कोणत्याहि नाटक किंवा चित्रपट-गृहांत जाऊन कशाहि प्रकारच्या करमणुकीचा झाडपाला ओरबाडण्यास आज तयार होत असलेले दिसतात. असा प्रसंग त्यांच्यावर न यावा, अशी तरतूद होण्यासाठीं समीक्षणसंस्थेची आवश्यकता आहे.

कोणत्याहि नाटकाचा प्रयोग पाहावयास जाण्यापूर्वी तो आपणाला आवडेल कीं नाहीं, ह्याची कांहींतरी कल्पना आपणाला असावी, अशी अपेक्षा प्रत्येक प्रेक्षकाला असणें स्वाभाविक आहे. कांहींतरी चांगलें पाहावयाला, ऐकावयाला मिळेल अशा कल्पनेनेंच तो आपले पैसे आणि वेळ खर्च करीत असतो. करमणुकीच्या अपेक्षेनें नाटकाच्या प्रवेश-पत्रिका विकत घ्याव्या; आणि अखेरीला आपले पैसे फुकट गेले, वेळ वाया गेला, असें आढळून येऊन पश्चात्ताप करण्याची पाळी यावी, असें कुणाला वाटेल ? म्हणून नाटक पाहूं इच्छिणारा प्रेक्षक त्याच्या जाहिराती, तें पाहून आलेल्या आपल्या स्नेह्यासोबत्यांचीं मतें आणि वर्तमानपत्रांतील अभिप्राय, यांवरून आपल्या त्या प्रयोगाबद्दलच्या अपेक्षा ठरवीत असतो. ही अत्यंत सहज होणारी गोष्ट आहे. परंतु इतकी काळजी घेतल्यानंतरहि निराशा आणि अपेक्षाभंग यांचेच प्रसंग जास्त प्रमाणांत येत असलेले दिसतात. असें कां व्हावें ?

अभिरुचिभिन्नत्वामुळे असें होत असेल, असें या प्रश्नाचें झटकन् उत्तर दिलें जाण्याचा संभव आहे. पण अभिरुचींतील वैचित्र्य फार झालें तर तपशिलाचे कांहीं मतभेद निर्माण करूं शकेल. अशा बहुतेक प्रसंगीं तर अगदीं मूलगामी स्वरूपाचे मतभेद असलेले आढळतात.

असा फरक् पडण्याचें खरें कारण, प्रयोगांच्या वेगवेगळ्या अंगांतील अपेक्षांच्या वास्तविक स्वरूपाबद्दल, तीं अंगें कोणतीं आहेत, ह्या वस्तुस्थितीबद्दलहि, विचारणारा व सांगणारा ह्या दोघांनाहि निश्चित, स्पष्ट अशी कल्पना असत नाहीं, हें आहे. ठोकळ मानाने, वैयक्तिक आवडीनिवडीवरून बनलेल्या समजुती, हींच प्रयोगाबद्दलचीं मतें म्हणून प्रेक्षकांकडून प्रसृत होत असतात. वैयक्तिक आवडीनिवडी माणसामाणसागणिक वेगवेगळ्या आणि बदलत्या असणें स्वाभाविक

आहे. त्या सर्वांचें संकलन, वर्गीकरण आणि विश्लेषण केलें, तर त्यावरून महत्त्वाचे निष्कर्ष काढतां येणें शक्य आहे. परंतु तसें न होतां प्रसृत होणारीं वैयक्तिक मतें हीं बेजबाबदार आणि अडाणीपणाचीं असण्याचा संभव अधिक असतो. कला व व्यवसाय ह्या दोघांनाहि त्यांचा प्रसार घातुक ठरण्याचें भय असतें. वैयक्तिक आवडीनिवडींतील एकांगीपणामुळें प्रयोगांतील एकेका व्यक्तीला आवडणाऱ्या किंवा अप्रिय असणाऱ्या अंगाबद्दल चर्चा होते. त्याचें सर्वांगीण समीक्षण होऊं शकत नाहीं. कित्येक वेळा एखादा नाटकाचा प्रयोग पाहून आलेली मंडळी केवळ त्या प्रयोगांतील स्त्रियांचे पोषाख बरे होते कीं वाईट होते, याचीच चर्चा करतांना दिसते. या मंडळीच्या दृष्टीनें त्या नाटकाचा सारा बरेवाईटपणा केवळ त्या एकाच गोष्टीवर अवलंबून असतो. कांहीं मंडळीचें केवळ नाटकांतील संगीतावरच लक्ष असतें. इतर अंगांचें त्यांना कांहीं महत्त्वच वाटत नाहीं. कांहीं लोकांना त्यांचीं जीं विशिष्ट मतें असतील, त्यांच्या बाजूचें अगर त्यांच्या विरुद्ध जें कांहीं विवेचन त्या नाटकांत आलें असेल, तेवढेंच त्या प्रयोगाचें सारसर्वस्व वाटतें. तेवढ्यावरूनच त्याला ते बरें किंवा वाईट, असा शेरा देतात. एका नाटककारानें आपल्या एका नाटकांत एक प्रौढकुमारिका शिक्षिका लग्नासाठीं अगदीं हपापून गेली आहे, आणि त्यासाठीं ती एका श्रीमंत परंतु अर्धशिक्षित आणि कांहींशा असंस्कृत अशा तरुणाची मनधरणी करीत आहे, असें दाखविलें होतें. माझ्या माहितींतील कांहीं विवाहित-अविवाहित प्रौढ शिक्षिका या नाटकाचा प्रयोग पाहावयास गेल्या होत्या. तो पाहिल्यावर या एकाच तपशिलाच्या गोष्टीवरून, त्यांनीं त्या नाटकाला, नाटककाराला आणि त्याचा प्रयोग करणाऱ्या मंडळींना इतकीं नांवें ठेविलीं कीं, तें त्यांचें बोलणें ऐकत असतां, त्या एका गोष्टी व्यतिरिक्त त्या नाटकांत दुसरा कांहीं विषय आणि दुसरीं पात्रें आहेत, अशी कल्पना करणेंहि अशक्य होतें.

ही परिस्थिति अपवादात्मक नाहीं. सार्वत्रिक आहे. नाट्यप्रयोगाचा बरेवाईटपणा ठरविण्याचीं, 'मला आवडलें', 'मला आवडलें नाहीं', यांपेक्षां वेगळीं अशीं कांहीं वस्तुनिष्ठ गमकें आहेत, याची फारच थोड्या प्रेक्षकांना जाणीव असते. ती जाणीव त्यांना करून देऊन, वस्तुनिष्ठ मूल्यमापनाच्या द्वारा टीकाकारानें नाट्यप्रयोगांचा बरेवाईटपणा प्रेक्षकांना समजावून दिला पाहिजे. टीकाकारांकडून

प्र यो ग – स मी क्षा

सर्वसामान्य आणि वस्तुनिष्ठ मूल्यांनीं प्रयोगांचें परीक्षण झालें, तरीहि प्रत्येक व्यक्तीला त्यांत आपापल्या आवडीप्रमाणें कोठें थोडाफार वेगळेपणा आहे असें आढळून येणार नाहीं, असें नाहीं. पण हा वेगळेपणा अत्यंत अल्प असेल आणि त्याचें स्वरूपहि केवळ वैयक्तिक आवडीनिवडीमधील फरक, इतकेंच राहील.

कोणताहि प्रेक्षक नाटकगृहांत नाटक पाहावयाला जाऊन बसतो, तेव्हां त्याची पहिली आणि मुख्य अपेक्षा आपली करमणूक होऊन आपण दिलेल्या पैशाचा आपणाला भरपूर मोबदला मिळावा, ही असते.

या अपेक्षेच्या अनेक परी असूं शकतील, पण तो ‘नाटकाचा प्रयोग’ पाहावयास येऊन बसला आहे, या परिस्थितीनें त्या परींना पहिली मर्यादा पडते. नाटक या कलाप्रकाराचे द्वारा प्रेक्षकांची जी करमणूक व्हावयाची, ती ज्या पद्धतीनें व्हावयाची, तिचीच तेवढी अपेक्षा तो त्या ठिकाणीं अधिकारानें करूं शकतो. हें विधान हेतुपुरस्सर करण्यांत आलें आहे. मराठी रंगभूमीची अवनति होण्याचीं जीं अनेक कारणें आहेत, त्यांपैकीं नाट्यकलेशीं वास्तविकपणें सुसंबद्ध आणि सुसंगत नसलेल्या अशा करमणुकीबद्दलच्या अनेक आगंतुक अपेक्षा नाट्यव्यवसाय करणाऱ्यांनीं प्रेक्षकांचे मनांत निर्माण केल्या, त्या पुरवल्या; आणि उलट रंगभूमीकडून वास्तविकपणें पुऱ्या व्हावयास पाहिजे होत्या, अशा अनेक रास्त अपेक्षा पुऱ्या केल्या नाहींत; हें फार महत्त्वाचें कारण आहे. एखाद्या कलेकडून वस्तुतः तिचे क्षेत्रांत येत नसलेल्या अपेक्षा ग्राहकाकडून केल्या जात आहेत कीं काय हें पाहाणें, त्याबद्दल जागरूक राहणें, हें समीक्षकांचें काम आहे. उदाहरणार्थ काव्यगायनांत संगीताची आणि संगीतांत काव्यानंदाची अपेक्षा करणारे विद्वान् रसिक दिसूं लागले कीं, सावध होऊन दखल घेण्याची वेळ आली आहे, हें कळलें नाहीं तर पुढें लवकरच अनवस्थाप्रसंग निर्माण होणार आहे, हें भविष्य वर्तवावयाला ज्योतिषांची जरूरी नाहीं. नाट्यप्रयोगाच्या प्रेक्षकाची न्याय्य अपेक्षा, व्यवस्थित रीतीनें अभिनीत केलेला आणि पाहणाऱ्याला ज्यांत अथपासून इतिपर्यंत गोडी वाटेल असा, नाट्यप्रयोग पाहावयास मिळावा ही होय. ती पार पडली कीं नाहीं, याबद्दलचें सकारण, सोदाहरण आणि सोपपत्तिक विवेचन म्हणजे प्रयोगपरीक्षण.

हें विवेचन कसें असावें, ह्याचा विचार करीत असतांना, अगदीं सामान्य स्वरूपाच्या गोष्टींचा उल्लेख प्रथम करणें प्राप्त आहे. वास्तविक त्या गोष्टी अगदीं प्राथमिक स्वरूपाच्या आहेत. त्यांचा उल्लेख कांहींसा बालिशहि वाटेल. परंतु नांवाजलेल्या नाटकांचे प्रयोग पाहत असतांनाहि या प्राथमिक स्वरूपाच्या गोष्टींकडेहि प्रयोगकारांनीं द्यावें तितकें लक्ष दिलेलें नाहीं, असें वारंवार आढळून येत असल्यामुळें, तो उल्लेख करणें अपरिहार्य आहे.

ह्या प्राथमिक गोष्टी म्हणजे, रंगभूमीवर काय बोललें जात आहे, हें प्रत्येक श्रोत्याला ऐकूं गेलें पाहिजे आणि काय घडत आहे, तें प्रत्येक प्रेक्षकाला दिसलें पाहिजे, ह्या होत. ह्यांत कोणाचाहि मतभेद होणें कठिण आहे. परंतु आजकाल बहुतेक नाटकांचे प्रयोग सामान्यतः ज्यांना हौशी नटनटी म्हणून म्हणण्यांत येतें, अशांकडून होत असल्यामुळें, ऐकूं येणें आणि दिसणें, या बाबतींत प्रेक्षकांना बरीचशी तक्रारीला जागा राहते. व्यवसायी नटांना या गोष्टींचें साक्षेपानें शिक्षण दिलें जात असतें. रंगभूमीवर होणाऱ्या त्यांच्या हालचाली प्रेक्षकांना सुस्पष्टपणें दिसतील आणि त्यांचें बोलणें स्वच्छपणें ऐकूं येईल, अशी त्यांची तयारी व्हावी म्हणून त्यांचेकडून मोठ्या मेहेनतीनें त्या नाटकांच्या तालमी घेण्यांत येत असतात व सारखे त्याच व्यवसायांत राहिल्यानें, ते नटहि त्यांत मुरले जाऊन त्यांचे या बाबतींतले ठरीव आडाखे बसलेले असतात. यामुळें त्यांचे बाबतींत ह्या तक्रारींना क्वचितच जागा राहाते. परंतु आजचा नाट्यव्यवसाय हौशी, म्हणजे परिश्रमाशिवाय अभिनयपटु ठरलेल्या, नटनटींच्या उत्साहावर जीव धरून आहे. त्यांना आवाजाची विशेष कमावणी करावी लागते किंवा हालचालींत सौष्ठव आणण्यासाठीं परिश्रम करावे लागतात, हें समजावून देणें कठिण आहे. त्यांच्या दृष्टीनें नाटक म्हणजे हौसेचें काम, आणि हौस म्हणजे आराम. नाटकासाठीं श्रम घेतले मग तर हौस कुठें राहिली? ज्याचा प्रयोग करावयाचा त्या नाटकांतील पात्रांच्या हालचाली, यंत्राप्रमाणें ठरीव, साभिप्राय, मोजक्या आणि परिणामकारक होतील, असें स्वरूप त्यांना येण्यासाठीं पुरेशा तालमी घेण्याची सवड या हौशी नटवर्गाला मिळत तरी नसावी, किंवा तसें करण्याची आवश्यकता आहे, याचें महत्त्व तरी त्यांना पटत नसावें.

स्वाभाविकच या गडबडीचा परिणाम पात्रें एकमेकांचे आड येणें, रंगपीठावर फार मागें उभे राहून कोत्या आवाजांत बोलणें, प्रेक्षकांना दिसल्याच पाहिजेत, अशा महत्त्वाच्या कृति प्रेक्षकांना न दिसतील अशा ठिकाणीं उभें राहून, किंवा प्रेक्षकांच्या नजरेआड जाईल असा उलटा पवित्रा घेऊन करणें, यांसारखे प्राथमिक प्रमाद नटनटींकडून घडतात. अर्थात्च असें झाल्यावर पात्रांच्या त्या वाक्यांचा आणि त्यांच्या त्या कृतींचा इष्ट परिणाम प्रेक्षकांवर झाला नाहीं, तर त्यांत काय आश्चर्य?

ऐकूं येण्याचे बाबतींतील आणखी एक महत्त्वाची अडचण हौशी नटांच्या डोक्यांत बसलेल्या एका गैरसमजुतींत दृढमूल आहे. व्यवसायी नट, आपला आवाज सर्वांना ऐकूं जाईल इतका मोठा ठेवण्याची, मेहेनतीनें संवय करून घेत असतो. आवाज मोठा केला तरी बोलण्याची पद्धति अकृत्रिम ठेवतां येते. परंतु दुर्दैवानें मराठी रंगभूमीवरील पूर्वींचे नट, हें कसें करावयाचें, याचें तंत्र आत्मसात करीत नसत. कृत्रिम आणि गळीं आवाजांत ओरडून बोललें कीं, वाक्याचा अर्थ श्रोत्यांना कळून टाळ्या मिळतात, एवढेंच बहुशः त्यांना माहीत असे; व त्या टाळ्यांसाठीं त्यांची सर्व धडपड चाले. यामुळें, मोठ्यानें बोलणें आणि कृत्रिम रीतीनें बोलणें ह्यांचा कांहीं अतूट संबंध आहे; असें हौशी नटांना वाटतें. आजच्या हौशी नटनटींना, रंगभूमीवरील भाषणांतील नैसर्गिकता आणि सहजता यांचें महत्त्व, पूर्वींच्या नटांपेक्षा अधिक पटलेलें आहे. स्वाभाविकच कृत्रिमतेच्या भीतीनें ते मोठ्यानें बोलण्याचें टाळतात. पण अशी भीति बाळगण्याचें कारण नाहीं. उच्चारशास्त्राच्या नियमानुसार, स्पष्ट आणि स्वराचा चढ–उतार भावनेला अनुरूप ठेवून, हळू पण वजनदार आवाजांत बोललें कीं, तें दूरवर ऐकूं जाऊं शकतें. पण त्यासाठीं आवाज कमावणें जरूर आहे. बोलण्यांत नैसर्गिकता पाहिजे, हें खरें; पण त्यांची ही नैसर्गिकता आणि सहजता, प्रेक्षकांतील शेवटच्या माणसालाहि आपलें बोलणें ऐकूं जाईल, अशी व्यवस्था करून राखावयाची असते. ही आपली जबाबदारी हौशी नटनटींच्या ध्यानांत राहते, असें दिसत नाहीं. यामुळें प्रेक्षकांच्या पुढच्या रांगांनाच त्यांचीं भाषणें ऐकूं येतात, समजतात. बाकीच्या मागील प्रेक्षकांना फक्त त्यांच्या तोंडांची उघडझाप, हालचाली व हातवारे, हीं पाहूनच समाधान मानून

घ्यावें लागतें. अशा प्रकारच्या प्रयोगांत प्रेक्षकांना गोडी वाटेल, त्यांच्यावर त्यांचा इष्ट परिणाम होईल, हें कसें संभवनीय आहे? नाटक ऐकावयास आणि पाहावयास मिळणें, ह्या प्रेक्षकांच्या किमान अपेक्षा आहेत; आणि त्या पुऱ्या झाल्याच पाहिजेत. प्रत्येक नटनटीनें रंगभूमीवर असतांना हें ध्यानांत ठेवणें जरूर आहे. त्या पुऱ्या होत नसतील, तर भाषणांतील सहजतेला व स्वाभाविकतेला कांहीं अर्थ नाहीं. रंगभूमीवर जी स्वाभाविकता आणि सहजता अपेक्षित आहे, ती नटनटींच्या अभिनयाच्या आणि भाषणाच्या प्रत्यक्ष वास्तवतेच्या दृष्टीनें नव्हे; तर प्रेक्षकावर होणाऱ्या त्यांच्या परिणामाच्या आभासात्मक वास्तवतेच्या अपेक्षेनें होय. प्रेक्षकांना रंगभूमीवरील नटनटींचें बोलणें-चालणें स्वाभाविक आणि सहज वाटलें पाहिजे, अशी ही अपेक्षा आहे; नटनटींनीं स्वाभाविक, सहज बोललें पाहिजे अशी नाहीं. हा स्वाभाविकतेचा आभास कसा निर्माण केला असतां प्रेक्षकांना तो स्वाभाविक वाटेल, हें ठरवितां येणें हा अभिनयाच्या तंत्राचा भाग आहे. प्रेक्षकांचा त्याच्याशीं संबंध नाहीं. त्या तंत्राचें शिक्षण घेतल्याशिवाय, त्याची साधना केल्याशिवाय, तें आत्मसात् केल्याशिवाय, नाट्यप्रयोगांत काम करावयास उत्सुक आणि उद्युक्त होणाऱ्या नटनटींकडून रंगभूमीची व अभिनयकलेची सेवा होण्याऐवजीं तिची त्यांच्याकडून हानीच होत राहील. म्हणूनच प्रयोग समीक्षकानें या प्राथमिक स्वरूपाच्या गोष्टींची दखल घेणें आणि त्याबाबतच्या दोषांचा किंवा गुणांचा आपल्या समालोचनांत निर्देश करणें, हें आजच्या परिस्थितींत तरी आवश्यक आहे.

नाटकाचा प्रयोग हा गोष्ट सांगण्याच्या कलेचाच एक भाग आहे. ही प्रथा अनादिकालापासून क्रमशः विकास पावत आलेली असून, नाट्यप्रयोग हा त्या विकासामधील एक महत्त्वाचा टप्पा होय. अगदी अलीकडच्या काळांतील आपणाला परिचित असलेले कीर्तन, पुराण इत्यादि कथानिरूपणाचे प्रकार आणि नाटक, यांत दिसून येणारा उघड उघड फरक नीट लक्षांत घेतला, तर नाट्यसमीक्षणाचीं अनेक अंगोपांगें आपोआप समजून येण्यासारखीं आहेत. कीर्तन, पुराण, प्रवचन ह्या निरूपणप्रकारांत वक्ता कांहींतरी गोष्ट श्रोत्यांना ऐकवीत असतो. ती ऐकवीत असतांना, कथेंतील प्रसंग

रसभरित करण्यासाठीं, त्यांची परिणामकारकता वाढविण्यासाठीं, कथेंतील पात्रांच्या स्वभावरचनेंतील वेगळेपणा श्रोत्यांना स्पष्टपणें पटवून देण्यासाठीं, त्यांच्या आचारविचारांचीं वैशिष्ट्यें श्रोत्यांच्या अंतःकरणावर ठसठशीतपणें ठसविण्यासाठीं, त्यांच्या वर्तनामागील त्यांचे हेतू श्रोत्यांना स्पष्ट करण्यासाठीं आणि तीं पात्रें ज्या कालांत, ज्या परिस्थितींत, ज्या परस्पर संबंधांत वावरत असतील, त्यांचें स्पष्ट आणि उठावदार चित्र श्रोत्यांच्या मनावर उमटविण्यासाठीं, कीर्तनकार, प्रवचनकार किंवा पुराणिक आपल्या स्पष्ट वाणीचा, सुप्रयुक्त शब्दांचा, लवचिक आवाजाच्या चढउतारीचा, हातपाय इत्यादि अवयवांच्या विक्षेपांचा, डोळे व चेहरा यांचे द्वारा होणाऱ्या भावनिदर्शनचा, उचित आणि प्रमाणशीर उपयोग करीत असतो. प्रवचनकार आणि पुराणिक हे बहुशः एकाच ठिकाणीं बसून हें कार्य करीत असतात. कीर्तनकार मात्र हालचालीचाहि थोडाफार फायदा घेऊं शकतो. ह्या तीनहि प्रकारांत सांगावयाच्या गोष्टींत कितीहि पात्रें असलीं, तरी त्या सर्वांचे भूमिकाप्रकटन एकच व्यक्ति करीत असते, तर नाटकाच्या प्रयोगांत त्यांतील सर्वच पात्रें मूर्त स्वरूपांत प्रेक्षकापुढें असतात. कीर्तन-पुराण-प्रवचनांत त्यांचें मूर्तीकरण निवेदनांतून अप्रत्यक्षपणें होतें. नाटकाच्या प्रयोगांत तीं स्वतःच कृति करीत असतात, बोलत चालत असतात. कथाकीर्तनांत त्या पात्रांची पार्श्वभूमि हरिदास-पुराणिकाच्या तोंडच्या वर्णनांतून व्यक्त होते. नाटकाच्या प्रयोगांत ती प्रत्यक्षपणें रचण्याचा किंवा चित्रित करण्याचा प्रयत्न असतो. जी स्थिति पार्श्वभूमीची, तीच त्यांच्या वेषभूषेची व शारीरिक विशेषांबाबतची.

अशा प्रकारचे महत्त्वाचे फरक ह्या दोहोंत असल्यामुळें, पुराण, कीर्तन, प्रवचन ह्यांची कथा व तिचें निरूपण, यांपेक्षां नाटक आणि त्याच्या प्रयोगाचें स्वरूप अनेक दृष्टींनीं अधिक गुंतागुंतीचें होतें. कीर्तनादि कथाप्रकारच्या निरूपणांत कथानकांतील घटना ज्या ज्या ठिकाणीं घडल्या, तीं तीं स्थळें हरिदास – पुराणिक – प्रवचनकार श्रोत्यांच्या पुढें केवळ त्यांचे शब्दांनीं वर्णन करून उभीं करतात. नाटकांत तीं प्रत्यक्ष स्वरूपांत चित्र व शिल्प ह्या कलांचा उपयोग करून निदर्शित करण्यांत येतात. परंतु रंगभूमीच्या क्षेत्रमर्यादेमुळें तो सारा प्रपंच कितीहि परिश्रम केले, तरी अखेरीस प्रत्यक्षाच्या अपेक्षेनें अपुराच

पडतो. त्यामुळें नाटकांतील पात्राच्या भाषणांत त्यांचीं वर्णनें घालून किंवा त्यांच्या मांडणीबाबत संकेत निर्माण करून, तो पुरा करून घेण्याचा मार्ग प्रयोजकाला पत्करावा लागतो.

जी परिस्थिति स्थलांच्या आभासनिर्मितीची तीच पात्रांचे पोषाख, त्यांनीं वापरावयाच्या वस्तु, त्यांचीं आहारविहारांचीं साधनें, शोभेच्या वस्तू इत्यादींचीहि- हरिदास-पुराणिकांनीं केलेलीं स्थलपरिस्थितींचीं वर्णनें ऐकत असतांना, त्यांत कितपत यथार्थत्व आहे, हें ऐकतां ऐकतां समजून येणें बरेंच कठिण असतें; पण नाट्यप्रयोगांत जेव्हां या गोष्टी प्रेक्षकांना मूर्त स्वरूपांत पाहावयास मिळतात, तेव्हां त्यांच्या यथार्थतेबद्दल प्रेक्षकांच्या अपेक्षांतील चोखंदळपणा श्रोत्यांपेक्षां निखालस अधिक वाढलेला असतो. स्वाभाविकच नाटकांच्या कथानकांतील घटनांचीं स्थलें, त्यांतील पात्रयोजना, त्या पात्रांचे पोषाख व इतर सजावट, या गोष्टींना कथापुराणांतील त्यांच्या तपशिलापेक्षां वेगळेंच महत्त्व प्राप्त होतें.

कथापुराणें व नाटक ह्यांमधील आणखी एक महत्त्वाचा फरक व्यक्तिनिदर्शना-बाबतींतला. कथापुराणांतील हरिदास शब्दांनीं पात्रें रंगवितो. येथें तीं स्वतःच रंगून प्रेक्षकांपुढें येतात. यामुळें नाटकांतील व्यक्तींच्या भूमिका करणारीं माणसें, ज्या भूमिकांत तीं अवतरणार असतील, त्याच भूमिकांत तीं आहेत, असें प्रेक्षकांना त्या भूमिकांच्या सजावटींत त्यांना पाहतां क्षणींच सहजपणें वाटेल, अशीं असावीं लागतात. चेहरा, उंची, शरीराचा बांधा, हालचाली, लकबी इत्यादींवरून प्रेक्षकांना त्या भूमिकांचे स्वभाव व स्थान, हीं सहजपणें समजलीं पाहिजेत, त्याप्रमाणेंच त्यांचे पोषाख, त्यांच्या सभोंवारचें वातावरण, ती वापर-णाऱ्या वस्तू, त्यांची मांडणी आणि योजना हींहि अशीं असलीं पाहिजेत कीं, त्यावरून ज्या कालांतील आणि परिस्थितींतील त्या व्यक्ति असतील, त्या कालाचें आणि परिस्थितीचें प्रेक्षकांना न सांगतांच प्रत्यंतर मिळावें. कथानक ज्या कालांतील असेल व त्या कथानकांतील व्यक्ति ज्या सामाजिक वर्गांतील, अवस्थांतील असतील, त्यांच्याशीं पात्रांचे आचार व उच्चार सुसंगत असले पाहिजेत. कीर्तनकार किंवा पुराणिक पुराणांतील सीता-सावित्रीच्या गोष्टी सांगतांना आजकालच्या स्त्रियांच्या वर्तनावर, विचारावर, पोषाखावर टीका करूं लागला, आजचें राजकारण त्यानें जसेंच्या तसें राम-रावणाच्या, प्रह्लाद-हिरण्यकश्यपूच्या

कथांत घुसडून दिलें, तरी त्याच्या श्रोत्यांना त्याची विशेषशी क्षिति वाटत नाहीं. परंतु नाटकांत असा प्रकार झाला, तर समंजस आणि रसिक प्रेक्षकाचा हमखास रसभंग होतो. नाटकाचा विषय हा त्याचा काल व परिस्थिति यांच्याशी सुसंगत राहून मांडला जावा, अशी त्याची स्वाभाविक आणि न्याय्य अपेक्षा असते. यामुळें कथाकीर्तन यांच्या बाबतींत फारसें लागू न पडणारें स्थलकाल व वस्तु यांचे यथार्थ निदर्शन आणि प्रेक्षकांना पाहातांच पटेल, असें नटनटींचें भूमिका-नियोजन, हे विशेष नाटकांत प्रामुख्यानें दृष्टीपुढें ठेवणें आवश्यक ठरतें. कथानकाच्या आविष्करणांत वास्तवतेचा आभास उत्पन्न करणें व तो सतत सारखा टिकवून ठेवणें, हें पात्रयोजना, पार्श्वभूमिचित्रण, नेपथ्यरचना व वातावरणविचार यांवर अवलंबून आहे. हा आभास ज्या प्रमाणांत अखंडितपणें टिकूं शकेल, त्या प्रमाणांत प्रेक्षक रसभंग न होतां, विक्षेप न पावतां, तें नाटक पाहूं शकेल. नाहीं तर त्याचा विरस झाल्यावाचून राहणार नाहीं. यामुळें प्रयोगाच्या परीक्षणांत प्रयोगकाराचा या संबंधांतील प्रयत्न कितपत सफल अथवा असफल झाला आहे, ही माहिती समीक्षकानें आपल्या वाचकांना देणें, अत्यंत आवश्यक आहे. प्रयोगाच्या यशाला कारणीभूत होणाऱ्या या मूलभूत स्वरूपाच्या गोष्टी आहेत. नाटककारानें लिहिलेल्या शब्दांतील प्रसंग व व्यक्ति, स्थळें, प्रयोगकारानें प्रेक्षकांपुढें साकारस्वरूपांत उभी करतांना, त्यांचें यथार्थ स्वरूप प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर बिंबविण्यासाठीं आवश्यक असलेल्या या बाह्य उपाधि आहेत. त्यांची समुचित योजना, हें प्रयोजकाच्या कलेचें प्रधान अंग आहे. प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेऊन त्यांना नाटकाच्या कथानकाशीं आणि त्यांत मांडलेल्या विचारांशीं, बुद्धीनें आणि भावनेनें समरस करण्याचीं तीं महत्त्वाचीं पार्थिव साधनें आहेत. प्रयोग-समीक्षणांत यांचा विस्तारानें विचार व्हावयास हवा.

त्यानंतरचा महत्त्वाचा विचार, म्हणजे प्रेक्षकांपुढें ज्या कथेचा आविष्कार व्हावयाचा असतो, तिचें स्वरूप, तिची मांडणी आणि तिच्या पर्यवसानांतून ध्वनित होणारें विशिष्ट तत्त्वज्ञान यांचा होय.

नाटक हा शब्द उच्चारला कीं, आपल्या डोळ्यांपुढें नाटकाचें पुस्तक आणि नाटकाचा प्रयोग, या दोन्ही गोष्टी उभ्या राहातात. पण पुस्तक वाचण्यासाठीं

असतें, प्रयोग पाहण्यासाठीं असतो. प्रयोग पाहतांना प्रेक्षक बहिर्मुख असतो, समूहाचा घटक असतो. या साध्या फरकांत प्रयोगपरीक्षणांतला फार मोठा आशय सामावलेला आहे. त्याची बरोबर कल्पना असणें, हें प्रयोगविज्ञानाचें सारसर्वस्व आहे. वे. शा. सं. कोल्हटकरशास्त्री यांच्या ऑथेल्लोला, श्री. देवलांनीं रंगावृत्ति करून झुंजारराव बनवला तेव्हांच तें नाटक प्रयोगानुकूल झालें, हें पूर्वपरिचित उदाहरण या संदर्भात ध्यानांत ठेवण्यासारखें आहे. प्रयोगाच्या ज्या अंगांचा आतांपर्यंत विचार केला, त्यांतील बहुतेक सारीं, बहुतेक अंशीं, नाटकाच्या लिखित स्वरूपावर अवलंबून असणारींच आहेत. स्वाभाविकच नाट्यप्रबंधाच्या प्रयोगानुकूलतेचा विचार, हें समीक्षणाचें प्रधान अंग आहे.

प्रबंधाची प्रयोगानुकूलता ठरविणें, हें जितकें महत्त्वाचें आहे, तितकेंच तें कठिणहि आहे. वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील मूल्यांचा संघर्ष त्यांत येत असल्यामुळें त्यांचें स्वरूप बरेंचसें संकीर्ण आणि गुंतागुंतीचें बनतें. लेखकाचा आशय आणि प्रकटकाचें कौशल्य व समजूत; प्रकटकांचे प्रकटन आणि प्रेक्षकांची ग्रहणशक्ति व अभिरुचि; प्रबंधाचा विषय आणि प्रचलित समजुती व कल्पना; तसेंच साहित्यमूल्यें व रंगमूल्यें यांतील गुणपरिमाणात्मक भेद, इत्यादि अनेक संघर्षांच्या संसिद्धींचा आढावा घेऊनच समीक्षकाला प्रबंधाची प्रयोगानुकूलता ठरविणें जरूर असतें. त्याचें हें कार्य जितकें सफल होईल, तितकें त्याचें समीक्षण उपयुक्त आणि यशस्वी ठरेल.

या संघर्षांपैकीं साहित्यमूल्यें आणि रंगमूल्यें यांमधील फरकांचा, विरोधाचा, कांहींसा विस्तारानें विचार करणें जरूर आहे. नाटक वाचून त्याचा रसास्वाद घेणें आणि प्रयोग पाहून त्याचा आनंद उपभोगणें या दोन प्रक्रियांचे क्रमशः निरीक्षण आणि विश्लेषण केलें असतां, हा फरक आपोआपच समजून येण्यासारखा आहे.

नाटक वाचणारा वाचक एकटा असतो. प्रयोग पाहणारा प्रेक्षक समूहांत बसलेला असतो. वाचक एकटा असल्यामुळें, त्यानें वाचलेल्या मजकुरांतील कल्पना, विचार व भावना, यांचा त्याच्या मनावर होणारा परिणाम, फक्त त्याच्याच समजुतीनुसार आणि त्याच्या एकट्यावरच होत असतो. परंतु प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकाच्या बुद्धीवर आणि भावनेवर, प्रयोगाचा होणारा परिणाम तर

होतोच, पण त्याशिवाय आजूबाजूच्या प्रेक्षकांच्या मनावर झालेल्या परिणामांच्या प्रतिक्रियांचीहि, संसर्गानें त्याच्या स्वतःवरील परिणामांत भर पडते, हें विशेष होय. हें होत असतां, त्याच्या आणि इतरांच्या परिणामात्मक प्रतिक्रिया नेहमीं एक-रूपच असतील असें नाहीं. कधीं त्याला आवडणाऱ्या गोष्टी इतरांना आवडत नसतील, तर कधीं त्याला न आवडणाऱ्या गोष्टी इतरांना आवडत असतील. म्हणजे, नाटकाचें पुस्तक वाचीत असतांना, त्याची रसग्राहकता स्वतंत्र होती, व्यक्तिनिष्ठ होती. प्रयोग पाहत असतांना ती निर्बद्ध झाली. समष्टिनिष्ठ झाली. एकटा पुस्तक वाचीत असतांना त्याच्या मानसिक परिणामाच्या प्रतिक्रिया केवळ आत्म-सापेक्ष होत्या ; प्रयोग पाहत असतांना त्या संघसापेक्ष झाल्या. पुस्तक वाचीत असतां-ना त्याची अभिरुचि अनियंत्रित होती, अमर्याद होती. प्रयोग पाहात असतांना आजू-बाजूच्या संमिश्र प्रेक्षकांच्या अस्तित्वामुळें ती नियंत्रित झाली, मर्यादित झाली. पुस्तक वाचीत असतांना, आपले शारीरिक व्यापार त्याला हवे तसे स्वतंत्रपणें करतां येत होते. प्रेक्षक म्हणून समूहांत असल्यानंतर, कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत तरी, शिष्टाचाराच्या नियंत्रणाला अनुसरून, त्याला आपलें तें स्वातंत्र्य गमावणें भाग आलें. साथीदाराला ज्याप्रमाणें आपलें वाद्य गाणाऱ्याच्या स्वराशीं लावून घ्यावें लागतें, त्याप्रमाणें त्याला आपलें शरीर व मन यांचे व्यापार समूहांतील इतरांच्या मनांच्या व शरीरांच्या व्यापारांशीं मिळते करून घेणें प्राप्त झालें. स्वाभाविकच या फरकांचा परिणाम मूल्यान्तरांत होणें अपरिहार्य आहे.

वाचक नाटक वाचतो, तेव्हां त्यांतील छापलेले शब्द तो आपल्या चर्मचक्षूंनीं पहातो. पण त्याबरोबरच स्वतःची बुद्धि, कल्पना व अनुभव यांच्या मदतीनें कथावस्तूचें मूर्तस्वरूपहि तो अनुभवीत असतो. वाचीत असलेल्या विषयाचा आविष्कार तो मनाच्या डोळ्यांनीं पाहतो, मनाच्या कानांनीं ऐकतो, अनुभवाच्या स्मृतींशीं त्याचें संयोजन करतो, सारासार विचाराच्या निकषावर घासून त्यांचें मूल्यमापन करतो, त्यांमधील अनुकूल प्रतिकूल संवेदनानुसार आनंद–विषादात्मक प्रतिक्रिया करतो.

अर्थात् ही प्रक्रिया मानसिक असते, अपार्थिव असते, स्थलकालनिरपेक्ष असते. सूक्ष्म असते. व्यक्तिनिष्ठ असते. त्याचा हा अनुभव त्याच्यापुरता मूर्तस्वरूपाचा असला, तरी वस्तुतः आणि व्यवहारतः तो अमूर्तच असतो. प्रत्येक

वाचकाची बुद्धि, अनुभव, कल्पना यांच्या सापेक्षतेनें तो भिन्नभिन्न होऊं शकतो. आणि शब्दांचे अर्थ जोंपर्यंत समजेनासे झाले नाहींत, तोंपर्यंत अशा प्रकारच्या अनुभवांवर स्थलकालपरिस्थितींचे निर्बंध आणि मर्यादा पडूं शकत नाहींत.

साहित्याचा रसास्वाद ही अशा रीतीनें व्यक्तिनिष्ठ अनुभूति असल्यामुळें, साहित्यिक मूल्यें हीं ऐंद्रिय संवेदनेपेक्षां मानसिक संज्ञेवर, भावनेपेक्षां बुद्धीवर, स्थूल, पार्थिव परिणामक्षमतेपेक्षां सूक्ष्म मानसिक परिणामकारकतेवर, अधिक अवलंबून असणें स्वाभाविक होय.

नाट्यप्रयोगासारख्या समाजनिष्ठ आणि पार्थिव कलेच्चीं मूल्यें या पातळीवर राहूं शकत नाहींत. प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकांचे अनुभव अमूर्त नसतात; साक्षात् असतात, इंद्रियगम्य असतात. तो आपल्या चर्मचक्षूंनीं प्रयोग पाहतो. शारीरिक कानांनीं भाषणें ऐकतो. त्याच्या परिणामात्मक प्रतिक्रिया संवेदना-मूलक असतात. कथावस्तूंतील व्यक्ति, स्थळें व घटना यांना त्याला स्वतःच्या कल्पनेनें साकार करण्याची आवश्यकता नसते. या गोष्टी त्याच्यापुढें साक्षात् अस्तित्वांत असतात, वावरत असतात, दिसत असतात, घडत असतात. अनुकूल प्रतिकूल संवेदनांनुसार तो त्यांच्याबाबत बरीवाईट शारीरिक प्रतिक्रिया अनुभवीत असतो. नाटक वाचीत असतांना वाचक कथावस्तूचें जें मूर्तीकरण करतो, तें त्याच्या स्वतःच्या व्यक्तिमत्वानुसार असतें. प्रयोग पाहतांना प्रेक्षक जें पाहतो, जें ऐकतो, तें त्या कथावस्तूचें मूर्तस्वरूप प्रयोगकाराच्या कल्पनेप्रमाणें अस्तित्वांत आलेलें असतें. नटनटींच्या आणि नेपथ्यरचनाकारांच्या कौशल्या-नुसार तें प्रकट झालेलें असतें. आपल्या अनुभवांशीं त्यांचें संयोजन करणें, एवढीच मानसिक प्रक्रिया प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकांकडून व्हावयाची उरलेली असते. संवेदनात्मक अनुकूलता आणि अनुभवविषयक सुसंगतता, यांच्या वैयक्तिक निकषावर तें मूर्तस्वरूप कसाला लावून, पाहत असलेल्या प्रयोगाचें मूल्यमापन प्रेक्षक करीत असतो. स्वाभाविकच त्याच्या या मूल्यांचें स्वरूप पार्थिव, समाजनिष्ठ, स्थूल, स्थलकालपरिस्थितीनें मर्यादित, संज्ञेपेक्षां संवेदनेवर अधिक भर असलेलें, असें असतें.

वाचक व प्रेक्षक, आणि साहित्यिक मूल्यें व प्रायोगिक मूल्यें, यांमधील हे मूलभूत फरक संकलित रीतीनें लक्षांत घेतले, म्हणजे विशिष्ट प्रबंध कितपत

प्रयोगानुकूल आहे, याचें अनुमान करणें फारसें कठीण नाहीं. पण कसलेले अनुभवी नट व नाट्यव्यवसायी यांनाहि, औपपत्तिक ज्ञानाच्या अभावीं, ही दृष्टि कधींकधीं आली नसल्याचें आढळून येतें. साहित्यिक मूल्यांच्या चांगुलपणानें भारून जाऊन प्रायोगिक मूल्यें नसलेला नाट्यप्रबंध ते रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें अनेकवार आणतांना दिसतात आणि मग तो प्रयोग अयशस्वी झाला कीं, असें कां झालें, याचें आश्चर्य करीत, त्या अपयशाचें खापर प्रेक्षकांच्या अभिरुचीवर फोडतांना आढळतात.

साहित्यिक मूल्यें आणि रंगमूल्यें यांमधील मूलभूत औपपत्तिक भेद ध्यानांत न घेतल्यामुळें, नाटक म्हणजे प्रयोगानुकूल प्रबंध, असा एक अपसिद्धांत दृढमूल होऊन बसला आहे. नाट्यसमीक्षकांनीं त्याचें निर्मूलन करणें आवश्यक आहे. प्रयोगानुकूल नसलेला प्रबंधहि, वाचकाला वाचीत असतांना नाट्यात्मक मानसिक अनुभूति प्राप्त करून देत असेल, तर त्याला तें नाटकच नव्हे, असें म्हणणें रास्त नाहीं. भौतिक मर्यादांमुळें, प्रयोगरूपानें त्याचें प्रत्यक्षीकरण करणें, विशिष्ट कालांत आणि परिस्थितींत शक्य होत नसेल, तर ती त्या रंगभूमीच्या माध्यमांतील उणीव होय. ही भौतिक मर्यादा साहित्यावर निर्बंध म्हणून लादणें, म्हणजे साहित्याची प्रगति खुंटविण्याचा प्रयत्न करण्यासारखें आहे. साहित्याचा एक: प्रकार म्हणून ज्या वेळीं नाटकाचा विचार केला जातो, त्या वेळीं तो साहित्यिक मूल्यांच्या अपेक्षेनेंच व्हावयास पाहिजे. प्रयोगानुकूलता अगर अननुकूलता यांचा विचार त्या वेळीं अप्रस्तुत होय. उलट, प्रयोगाच्या दृष्टीनें जेव्हां एखादा नाट्यप्रबंध पारखावयाचा असेल, तेव्हां त्यांतील साहित्यमूल्यांची उत्कटता ही त्याची शिफारस ठरूं शकत नाहीं. रंगमूल्यें हेंच प्रयोगानुकूलतेचें निर्णायक गमक असलें पाहिजे. साहित्यमूल्यें आणि रंगमूल्यें हीं भिन्न आहेत. त्यांचें साहचर्य असूं शकतें, पण तीं एकरूप नाहींत ; आणि एकाच्या अभावीं दुसऱ्याचें अस्तित्व असूं शकतच नाहीं, असेंहि नाहीं. या दोहोंची गल्लत न करणें व नाटककार, नट किंवा प्रेक्षक यांना ती करूं न देणें, हें प्रयोगसमीक्षकाचें महत्त्वाचें कर्तव्य आहे.

प्रयोगसमीक्षकानें प्रबंधाच्या प्रयोगानुकूलतेचा विचार करावयाचा, तो प्रेक्षकांवर होणाऱ्या त्याच्या परिणामाच्या मोजमापानें होय; वाचकाच्या मनावर

होणाऱ्या परिणामाच्या साधनानें नव्हे. वाचकाप्रमाणेंच प्रत्येक प्रेक्षकहि परिणाम-क्षम असतो; पण तो प्रबंधांतील साहित्यिक मूल्यांनीं नव्हे, तर प्रयोगांतील रंगमूल्यांनीं. घटनापूर्ण कथानक, अनपेक्षित परंतु अकल्पित नव्हे अशी कथा-नकाच्या ओघाला मिळणारी कलाटणी, पेंचप्रसंगाची निर्मिति आणि निराकरण; हीं प्रायोगिक परिणामकारकतेचीं प्रमुख अंगें आहेत. स्वभावचित्रणांतील सूक्ष्मते-मुळें प्रयोगाला अभिजातता प्राप्त होण्याला मदत होईल; पण त्यामुळें त्याचें रंगमूल्य वाढेल, असें नाहीं. तें वाढावयाला भूमिकेच्या पार्थिव विशेषांचाच प्रयोगांत आविष्कार होणें जरूर असतें. नाट्यप्रयोग हें पार्थिव माध्यम आहे, तर नाट्यसाहित्य हें अपार्थिव आहे. पहिल्याची परिणामकारकता स्थूल आहे; तर दुसऱ्याची सूक्ष्म आहे. या दोहोंमधील अंतर भरून काढण्याचा प्रयत्न संकेतांची निर्मिति करून होत असतो. संकेतावांचून कोणत्याहि कलेचा व्यापार होणें शक्य नाहीं. प्रत्येक कलेचा तो पाया आहे. किंबहुना सर्व मानवी व्यवहा-राचा तो पाया आहे. भाषेंतील शब्दांचे अर्थ हे देखील संकेतमूलकच आहेत. ते मान्य न केले, तर भाषेला संवाहनाचें, प्रकटनाचें सामर्थ्य उरणारच नाहीं. सौंदर्यात्मक, सूचक, प्रमाणबद्ध, आटोपशीर आणि परिणामकारक प्रकटन, हें कलात्मक आविष्काराचें साध्य होय. अमूर्ताला पार्थिव साधनांनीं इंद्रियाच्या द्वारा मूर्त आणि ग्राह्य करण्याचा प्रयत्न कला करीत असतात. परंतु त्यांचीं साधनें पार्थिव व त्यांच्या द्वारा साध्य होणारी इंद्रियांची संवेदनाक्षमता फार स्थूल असल्यामुळें, मनोग्राह्य, संज्ञात्मक संकेतांची, प्रतिमानांची, त्यांना जोड दिल्यावांचून त्यांना सूक्ष्मता आणि सूचकता प्राप्त होऊं शकत नाहींत. यामुळें संकेतांना व प्रतिमानांना कलेच्या क्षेत्रांत विशेष महत्त्वाचें स्थान प्राप्त होतें. कोणत्याहि कलेचा इतिहास म्हणजे एका दृष्टीनें तिच्यांतील संकेतांच्या उद्गम-विकासाचा, उत्पत्ति-स्थिति-लयाचा इतिहासच होय.

संकेतांचें अस्तित्व आणि त्यांची परिणामकारकता, हीं कलावंत आणि रसिक यांच्यामधील परस्पर समजुतींवर अवलंबून असतात. याबाबत त्या दोघांमध्यें मतैक्य नसेल, तर संकेतांना कांहींच अर्थ उरूं शकत नाहीं. प्रयोगाच्या प्रेक्षकांनीं प्रयोजकानें योजिलेले संकेत मानले नाहींत, तें समजून घेण्याचें सहकार्य प्रयोगकाराशीं केलें नाहीं, तर प्रयोगाचें प्रकटन अशक्य होईल. उलट, प्रेक्षकांना न

समजणारे किंवा त्यांना मान्य नसलेले संकेत वापरून प्रयोगकार व नट प्रकटन करण्याचा प्रयत्न करूं पाहतील, तर त्यांच्या त्या प्रकटनांत प्रेक्षकांवर परिणाम करण्याची शक्तीच उरणार नाहीं. प्रेक्षक व प्रयोजक या दोहोंमध्यें संकेतांबाबत समानता व समजूत उत्पन्न करणें, हें समीक्षकाचें काम आहे.

प्रत्येक कलेंतील संकेत हे कलावंत व ग्राहक यांची सामाजिक परिस्थिति, सांस्कृतिक पातळी, भौतिक ज्ञान व सौंदर्यात्मक अभिरुचि यांवर अवलंबून असतात. त्यांच्या विकासानुसार संकेताचा उद्गम, विकास व निरास होत राहतो. मराठी रंगभूमीवरहि किती तरी संकेतांचीं अशीं अवस्थान्तरें झालेलीं आपणाला आढळतील. गुंडाळणारे पडदे, हा एका वेळीं प्रयोजक व प्रेक्षक या दोघांनाहि मान्य असा संकेत होता. त्या वेळीं, प्रेक्षकांना त्यांत कांहीं अनैसर्गिक आहे, असें वाटत नसे. आज तो संकेत जीर्ण झाला आहे. तीन भिंती कापडी पडद्यांनीं दाखवून चौथी भिंत प्रेक्षकांच्या पाठीमागें आहे, अशी कल्पना करणें हा आजचा संकेत आहे. तो अनैसर्गिक आहे, असें आजच्या प्रेक्षकाला वाटत नाहीं. शुद्ध वास्तवतेच्या दृष्टीनें पाहिलें, हे तर दोन्ही संकेत सारखेच अनैसर्गिक आहेत. पण काटेकोर वास्तविकता कलेच्या क्षेत्रांत असाध्य आहे, याची ज़ाणीव प्रयोजक व प्रेक्षक या दोघांनाहि असते; म्हणूनच उभयपक्षीं मान्य असे संकेत निर्माण होऊं शकतात. प्रकटनक्षमता, सूचकता व परिणामकारकता वाढविणें, पसारा कमी करणें, हा त्यांचा हेतु असतो. प्रयोगांतील सर्व विभागांत संकेतांची जरूर असते. नेपथ्यांत ते जसे अनिर्वाह्य आहेत, तसे नटाच्या भूमिकाप्रकटनालाहि ते अटळ आहेत. संकेतांबाबत समीक्षकानें ध्यानांत ठेवावयाची महत्त्वाची गोष्ट ही कीं, ज्या कार्यासाठीं ते अस्तित्वांत आले, तें कार्य त्यांच्याकडून साध्य होत आहे कीं नाहीं. कथाकली नृत्यप्रकारांतील मुद्रांना संकेतानें अर्थ देण्यांत आले हे अर्थ जोंपर्यंत प्रेक्षकांना समजतात तोंपर्यंत अत्यंत थोड्या मुद्रांनीं बराचसा भाव व अर्थ नृत्यकाराला प्रेक्षकांना समजावून देतां येत असतो. परंतु त्या संकेतामागील सूचकतेची समजूत प्रेक्षकांना नाहींशी झाल्यावर त्या मुद्रा अर्थातच निरर्थक होत. त्या प्रकटनक्षम करावयाच्या असतील, तर एक प्रेक्षकांना त्यांचा अर्थ समजून त्यांना त्यांची मान्यता तरी मिळाली पाहिजे, अथवा दुसरें म्हणजे, त्यांना पटतील, समजतील असे नवे

संकेत तरी निर्माण केले पाहिजेत. कलावंत आणि प्रेक्षक दोघेहि ही उठाठेव करण्यास बहुशः नाराज असतात; आणि यामुळें, हें काम करण्याची जबाबदारी समीक्षकावर येऊन पडते. प्रचलित संकेत कलेच्या विकासाला पोषक आहेत कीं मारक आहेत, ते जिवंत आणि परिणामक्षम आहेत कीं केवळ परंपरागत, जीर्ण, अडगळीच्या स्वरूपाचे, कलेच्या स्वातंत्र्याला, विकासाला अडथळा आणणारे आहेत, याची शहानिशा समीक्षकानें जागरूकपणें करणें जरूर आहे. नट, प्रेक्षक व व्यावसायिक, यांना संकेताबाबत नवी आणि पुरोगामी दृष्टि देण्याचा प्रयत्न समीक्षकांनीं साक्षेपानें केला पाहिजे.

रंगभूमीच्या आजच्या परिस्थितींत अशा प्रकारच्या कामगिरीची समीक्षकांकडून विशेषच अपेक्षा आहे. बोलपटांच्या परिचयामुळें रंगभूमीवरील अनेक परंपरागत संकेत प्रेक्षकांना आतां अपुरे आणि असमाधानकारक वाटूं लागले आहेत. नेपथ्य, भूमिकाप्रकटन व नाट्यलेखन या सर्व बाबतींत प्रेक्षकांच्या पूर्वीच्या अपेक्षा आतां बऱ्याचशा बदलल्या आहेत. भूमिकाप्रकटनासंबंधींच्या अपेक्षांत तर शिक्षणक्षेत्रांतील विचाराइतकी आणि तशाच प्रकारची क्रांति घडून आली आहे. पूर्वीच्या अपेक्षेप्रमाणें, नटानें आपली भूमिका प्रेक्षकांना समजावून देण्याच्या पद्धतीनें प्रकट करणें, हें कलात्मक व परिणामकारक समजलें जाई; नवीन अपेक्षेप्रमाणें, आतां नटानें प्रेक्षकांना भूमिका समजावून देण्याचा प्रयत्न न करतां, स्वतः ती समरसतेनें जगून प्रेक्षकाला तिच्याशीं आपोआप तद्रूप होतां येईल, अशा रीतीनें आपल्या अभिनयकौशल्यानें तिचा आविष्कार करणें, हें कलात्मक समजलें जातें. जुन्या प्रकारच्या भूमिकाप्रकटनांत नाटकांतील संवादांना, पात्रापात्रांमधील संभाषणापेक्षां, पात्रांनीं प्रेक्षकांना उद्देशून केलेल्या नाट्यवस्तूच्या निरूपणाचें, प्रवचनाचें स्वरूप येई. त्या भाषणांमधील व त्यांच्यामागील भाव व हेतु यांच्या संवेदनात्मक आविष्काराला दुय्यम स्थान मिळे; किंबहुना कधींकधीं मुळींच मिळत नसे. तीन भिंतींची खोली मांडून तिची चौथी भिंत प्रेक्षकांच्या पाठीमागें कल्पिण्याचा संकेत रंगभूमीवर आल्यापासून, प्रेक्षक हा स्वाभाविकच त्या रंगभूमीचा घटकावयव झाला आहे. चालू नाटकांत प्रत्यक्ष भाग घ्यावयाला त्याला परवानगी नसली तरी, तेथें जें जें बोललें जातें तें तें तो ऐकतो आहे, असा वर उल्लेखलेल्या पहिल्या संकेताच्या अनुषंगानें सहज सिद्ध होणारा दुसरा नवा संकेत नटाला व

प्रयोजकाला मानणें भाग आहे. रंगभूमीवरील पात्रें व प्रेक्षक यांमधील अंतर अशा रीतीनें या संकेतांनीं तुटल्यानंतर, त्या पात्रांना आतां जशी तीं स्वतःच्या खाजगी व्यवहारांत वागलीं असतीं तशीं सहजपणें आणि स्वाभाविक रीतीनें रंगभूमीवर वावरणें जरूर आहे. आणि तीं तशीं वावरत असतांना त्यांचीं होणारीं संभाषणें, हालचाली, व्यापार इत्यादिंमधून कथावस्तूशीं, भूमिकेच्या हेतूशीं व स्वभावविशेषांशीं प्रेक्षकांनींहि स्वयंप्रेरणेनें समरस होणें आवश्यक आहे. या नव्या संकेतामुळें स्वाभाविकच पात्रापात्रांतील प्रतियोगिता व वैचारिक प्रक्रियांचे टप्पे दर्शविणारे व्यापार, हालचाली व मुद्राभिनय यांना पूर्वीपेक्षां अधिक महत्त्व आलें. स्तब्धता आणि उद्गार यांना उच्चारित शब्दांच्या बरोबरीचें स्थान प्राप्त झालें, नाटकांतील संवादांत दिलेलीं विरामचिन्हें, जीं पूर्वी केवळ विसाव्याची स्थळें, श्वास घेण्याच्या जागा असत, तीं आतां अंतर्गत अभिप्रायसूचक साधनें झालीं. भाषण हें नटाच्या कलेचें सर्वस्व राहिलें नाहीं. विशिष्ट मानसिक प्रक्रियेची परिणति किंवा परिस्फुटता या दृष्टीनें नटानें त्यांचा वापर केला पाहिजे. असें समजण्यांत येऊं लागलें आहे. या नव्या दृष्टिकोणामुळें नटाच्या भूमिकाप्रकटनाच्या भाषण, अभिनय, हालचाल, व्यापार वगैरे वेगवेगळ्या अंगांच्या मूल्यमापनाबाबत महत्त्वाचे फरक पडणें अपरिहार्य झालें आहे. समीक्षकावर नवी आणि वेगळीच जबाबदारी येऊन पडली आहे.

उदाहरणादाखल म्हणून या एका तपशीलाच्या बाबीचा एवढ्या विस्तारानें निर्देश केला ; परंतु असा फरक पडलेल्या अनेक बाबी अस्तित्वांत आहेत. रंगभूमिविषयक अनेक मूलगामी प्रश्न आज आपल्यापुढें उभे आहेत. नाट्यव्यवसायी, नट, नाटककार किंवा प्रेक्षक, त्यांची जाणतेपणानें दखल घेत आहेत, असे दिसत नाहीं. त्या सर्वांचा साकल्यानें विचार करणें त्यांना शक्य होईल, ही संभवनीयताहि फारच थोडी आहे. या कामासाठीं प्रयोगविज्ञान, त्याचप्रमाणें साहित्यशास्त्र यांच्या अभ्यासाची आवश्यकता आहे. आणि म्हणूनच मराठी रंगभूमीची उन्नति व्हावयाची असेल तर या कार्याची धुरा वाहण्यास समीक्षकांनीं सिद्ध झाले पाहिजे. त्याशिवाय गत्यंतर नाहीं.

मराठी ग्रंथ संग्र…
अनुक्रम … वि: …
नों. दि: …

५

व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय

मराठी नाट्यव्यवसायाची इतिश्री झाल्याला आतां उणींपुरीं पंचवीस वर्षें झालीं. या अवधींत, नाट्यव्यवसाय नष्ट झाल्याबद्दल अनेकांनीं सभासंमेलनांतून अश्रु गाळले, पण त्या अवधींत त्याच्या पुनरुज्जीवनासाठीं कांहीं सुसंघटित प्रयत्न झाल्याचें, किंवा कोणी नव्या दमाचे सुशिक्षित तरुण त्यालाच आपलें जीवनकार्य मानून त्यांत सामील झाल्याचें, दिसत नाहीं.

ही वस्तुस्थिति भयसूचक आहे. नाट्यव्यवसायाबद्दल होतकरु तरुणांना शाश्वति वाटत नाहीं आणि या व्यवसायांत भांडवल गुंतवूं इच्छिणाऱ्या धनिकांना त्याच्या किफायतपशीरपणाबद्दल खात्री वाटत नाहीं, त्याबद्दल आकर्षण राहिलेलें नाहीं, हा या वस्तुस्थितीचा सरळ आणि स्वाभाविक अर्थ आहे. एकदां चांगली आणि स्थिरस्थावर झालेली श्री. रांगणेकर यांची नाट्यसंस्था, आज कांहींशी कष्टानेंच कालक्रमणा करीत आहे; तर संयुक्त नटसंघांचे, ठेकेदारांच्या मध्यस्थीनें होणारे जुन्या नाटकांचे नवे नवे प्रयोग संख्येनें आणि कदाचित् उत्पन्नानेंहि वाढीस लागले आहेत.

व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय

संयुक्त नटसंघाचे प्रयोग हे व्यवसाय किंवा कला या दोहोंपैकीं कोणत्याहि दृष्टीनें स्पृहणीय आहेत, असें कोणी म्हणत असल्याचें ऐकूं येत नाहीं. तेव्हां त्यांबद्दल एक अनिष्ट प्रथा, याहून अधिक विचार करण्याचें कारण नाहीं. हे संयुक्त नटसंघाचे प्रयोग सोडले, तर धंदेवाईक दृष्टीनें नाट्यव्यवसाय करणाऱ्या संस्था महाराष्ट्रांत इतक्या थोड्या आहेत कीं, त्या तुटपुंज्या संख्येच्या बळावर, मराठी नाट्यव्यवसायाला व्यावसायिक रंगभूमीचें स्वरूप उरलें आहे, असें मानणें कठिण आहे.

मराठी नाट्यव्यवसाय नष्ट झाला, याचा अर्थ असा मात्र नव्हे कीं, मराठी रंगभूमि नामशेष झाली. महाराष्ट्रीयांना नाट्यकलेबद्दल इतका जिव्हाळा, इतकी आपुलकी, इतकी तळमळ असतां, मराठी प्रेक्षकांनीं आपल्या नाट्यव्यवसायाला इतका उदार आश्रय आणि इतकें हार्दिक उत्तेजन दिलें असतां, त्याची अशी शोचनीय अवस्था व्हावी, ही अत्यंत लज्जास्पद घटना आहे; आणि त्याबद्दलचा सर्व दोष आणि जबाबदारी सर्वस्वीं नाट्यव्यवसायिकांवरच आहे. नाट्यव्यवसायाला सुरुवातहि झाली नव्हती, तेव्हां तरुण, सुशिक्षित, हौशी नाट्यरसिकांनीं नाटकांचे प्रयोग केले. त्यांत भूमिका केल्या. संस्कृत इंग्रजी नाटकांचे अनुवाद केले. व्यवसायाच्या सुरुवातीनंतरहि अनेक वर्षें त्यांनीं त्याच्याशीं सहानुभूतीचें आणि सहकार्याचें धोरण ठेवलें. परंतु व्यवसायाची परिस्थितीच हळुहळू अशी बनत गेली कीं, त्याच्याशीं पूर्वीप्रमाणें स्नेहाचे आणि सलोख्याचे संबंध ठेवणें, हें स्वाभिमानी, सुबुद्ध आणि प्रतिष्ठित सद्गृहस्थांना अडचणीचें होऊं लागलें. व्यसनासक्तता, ध्येयाचा अभाव आणि अहंकारी अडाणीपणा, यांनीं मराठी नाट्यव्यवसाय इतका भारावलेला होता कीं, एवढ्या प्रचंड ओझ्याखालीं प्रगतीची वाटचाल करणें, त्याला प्रायः अशक्यच होतें. तरी पण तशाहि परिस्थितींत हौशी नाट्यकलाभक्तांनीं रंगभूमीसाठीं फार मोठी कामगिरी बजावलेली आहे. ज्या ज्या वेळीं मराठी रंगभूमीचा विकास कुंठित होण्याची वेळ आलेली दिसते, त्या त्या वेळीं तिला पुढें पाऊल टाकायला मदत करण्यास कोणी कारणीभूत झाले असतील, तर ते हौशी नाट्यभक्तच होत. किर्लोस्कर नाटक मंडळी, महाराष्ट्र नाटक मंडळी, नाट्यमन्वंतर, या व्यावसायिक नाट्यसंस्था, त्यांच्या संस्थापकांच्या नाट्यकलाविषयक हौसेच्या

... ७९

पोटीं जन्माला आलेल्या आहेत, हा इतिहास ध्यानांत ठेवण्यासारखा आहे. आज पावशतक नाट्यव्यवसाय नष्ट झाल्यावरहि, मराठी रंगभूमि नुसती अस्तित्वांतच नव्हे, तर ती जिवंत ठेवल्याचें श्रेय जर कोणाला असेल, तर तें हौशी नाट्यभक्तांनाच होय. या कालांत मराठी रंगभूमीवर तंत्राबाबतचे, नाट्यलेखनासंबंधीचे व नाट्यनिर्मितीबाबतचे जितके आणि जेवढ्या महत्त्वाचे प्रयोग झाले व होत आहेत, तितके ते मराठी नाट्यव्यवसायाच्या १८८० ते १९२० या चाळीस वर्षांच्या भरभराटीच्या कालखंडांतहि झालेले नाहींत.

या प्रयोगांच्या आणि प्रयत्नांच्या पाठीमागें पैसा आणि संघटना यांचें बळ नव्हतें, यामुळें त्यांना अपेक्षित यश आलें नसेल. त्यांची जाहिरात आणि गाजावाजा झाला नसेल. असूया आणि मत्सर यांमुळें, त्यांचें महत्त्व व उपयुक्तता कळण्याची ज्यांची पात्रता आहे, त्यांच्याकडून त्यांचा उपहास व विपर्यासहि झाला असेल. पण सर्वसाधारण चोखंदळ प्रेक्षक वर्गावर त्यांचा जो परिणाम व्हावयाचा तो झाल्यावांचून राहिलेला नाहीं. त्यांच्यामुळेंच नाटकांच्या प्रेक्षकांची अभिरुची अजून जागृत व सुसंकृत राहिली आहे. रंगभूमीबद्दलची त्यांची आपुलकी व जिव्हाळा हीं कायम राहिलीं आहेत. नाट्यकलेबद्दलची त्यांची हौस, डोळस आणि सर्जनशील झाली आहे. मराठी रंगभूमीला उज्ज्वल भविष्यकाल प्राप्त व्हावयाचा असेल, तर त्याची सारी मदार या नव्या पिढींतील नव्या दमाच्या, हौशी नाट्यभक्तांच्या कर्तबगारीवर अवलंबून आहे. तेच तिच्या पुनरुद्धाराचें आशास्थान आहेत.

हें सारें खरें असलें, तरी एक गोष्ट लक्षांत ठेवणें भाग आहे ती ही कीं, केवळ हौशी नाट्यभक्तांच्या जिव्हाळ्यानें आणि तळमळीनें पार पडूं शकेल, असें हें कार्य नाहीं. हौशी नाट्यभक्तांच्या कार्यक्षमतेला कांहीं अपरिहार्य मर्यादा आहेत. तींत पुष्कळशा उणीवा आहेत. कोणतीहि कला सुप्रतिष्ठित व्हावयाची असेल, तर तिची परंपरा निर्माण व्हावी लागते. आपापले मुख्य व्यवसाय सांभाळून, फावल्या वेळीं, कोणत्याहि कलेची साधना करणारे हौशी कलावंत त्या कलेची परंपरा निर्माण करूं शकत नाहींत. मग त्यांची ती हौस कितीहि उत्कट असो, कितीहि तळमळीची आणि जिव्हाळ्याची असो. त्यासाठीं त्या कलेला ज्यांनीं आपला

सर्व वेळ, आपली सर्व शक्ति, सर्व बुद्धि वाहिलेली आहे, अशा निष्ठावान् व एकभक्ति उपासकांची आवश्यकता असते.

मराठी रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन व्हावयाचें असेल, तर अशा रीतीनें तिच्या कार्यासाठीं आपलें जीवनसर्वस्व वाहणाऱ्या व्यक्तींच्या संख्येची वाढ होणें, ही आजची मुख्य गरज आहे व ती कशी पुरी करावयाची, याचा ध्येय आणि व्यवहार या दोहोंची सांगड घालणारा विधायक विचार झाल्यावांचून, मराठी रंगभूमीच्या सौभाग्याच्या दिशा उजळण्याचा सुतराम् संभव नाहीं.

हा विचार होत असतांना, एक महत्त्वाची गोष्ट प्रथम ध्यानांत ठेवणें आवश्यक आहे ती ही कीं, त्यागाच्या कल्पनांच्या ठिसूळ आणि भुसभुशीत पायावर ही इमारत उभी करण्याचा प्रयत्न केला, तर तो यशस्वी आणि टिकाऊ ठरण्याचा संभव मुळींच नाहीं. रंगभूमीसाठीं जीवन वाहिलेल्या व्यक्ति उपलब्ध होणें, ही जशी एका बाजूनें अपेक्षा आहे, तशीच दुसऱ्या बाजूनें रंगभूमीकडून त्या व्यक्तीची उपजीविका आणि सर्वसाधारण सांसारिक सुखोपभोग, यांची व्यवस्था पाहिली जाईल, अशी तरतूद या विचारांत गृहीत धरलेली असणें आवश्यक आहे. दुसऱ्या कोणत्याहि आर्थिक व्यवहाराकडे लक्ष देण्याची इच्छाच होऊं नये, अशा स्वरूपाची ही तरतूद असली पाहिजे. यापूर्वीच्या रंगभूमीवर नफ्याच्या दृष्टीनें नाट्यकलेचा बाजार होत होता. या पुढील रंगभूमीवर कर्तव्य आणि निर्मिति या दृष्टीनें नाट्यकलेची सांस्कृतिक भूमिके-वरून आराधना व्हावी, अशी अपेक्षा आहे. यापूर्वी महाराष्ट्रांत व्यावसायिक रंगभूमि होती; यापुढें येथें रंगभूमीचा व्यवसाय निर्माण करावयाचा आहे.

रंगभूमीचा व्यवसाय आणि व्यावसायिक रंगभूमि, हा केवळ शब्दांचा खेळ नसून, या दोहोंमध्यें खरोखरच मूलगामी असा दृष्टिकोणांचा फरक कसा आहे, हें ध्यानांत ठेवणें जरूर आहे. व्यावसायिक रंगभूमीचें साध्य आपल्या आश्रयदात्यांची करमणूक करणें – त्यांना रिझवून त्यांचा कालक्षेप करणें – हें होतें, तर रंगभूमीच्या व्यवसायाचें ध्येय मनोरंजक रीतीनें त्यांना सुसंस्कृत करणें – अनौपचारिक रीत्या त्यांना सुशिक्षित करणें, बहुश्रुत करणें, हें राहणार आहे. रंगभूमीकडे पाहण्याच्या त्या दोहोंच्या दृष्टिकोणांमधील हा फरक अत्यंत

मूलगामी आहे; आणि रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाच्या विचाराचा सारा गाभा, या फरकावर विसंबून आहे.

ही महत्त्वाची गोष्ट ध्यानांत धरून, मराठी रंगभूमीच्या व्यवसायाच्या पुनःसंघटनेचा विचार करीत असतां, पहिल्या प्रथम आपल्या लक्षांत येणारी गोष्ट ही आहे कीं, आतांपर्यंत रंगभूमि म्हणजे केवळ अभिजात नाट्य-प्रयोगाची प्रथा, हें जें समीकरण उराशीं घट्ट धरून ठेवलें गेलें आहे, तें अत्यंत अपुरें, असमाधानकारक आणि संकुचित, अतएव घातुक आहे. रंगभूमीबद्दलची यापेक्षां अधिक व्यापक, अधिक विशाल, अधिक साम-वायिक कल्पना, यापुढें दृष्टीपुढें ठेवणें जरूर आहे. यापुढें मराठी रंगभूमि ही केवळ एका लहानशा वर्गाची, शहरांतील सुशिक्षित प्रतिष्ठितांची, मिरास राहून चालणार नाहीं. तिला खरेंखुरें राष्ट्रीय आणि सार्वजनिक .स्वरूप प्राप्त होणें आवश्यक आहे. समाजांतील वेगवेगळ्या थरांतील व्यक्ति आणि त्यांच्या वेगवेगळ्या सांस्कृतिक अवस्था, यांचा समावेश तींत यापुढें झाला पाहिजे. त्या सर्वांना त्यांच्या आशा-आकांक्षा–कल्पनांचीं प्रतिबिंबें तींत पाहावयाला सांपडलीं पाहिजेत, आणि त्यासाठीं नाना तऱ्हांचे, वेगवेगळ्या थरांतील आणि स्थितींतील व्यक्तींना उपयुक्त होतील, असे विविध स्वरूपाचे नाट्यप्रकार तिच्यावर निर्माण झाले पाहिजेत. त्यांना व्यवस्थित स्वरूप दिलें पाहिजे. त्यांचा विकास केला पाहिजे. सहजासहजीं, हुल्लडबाजी करून, होणारें हें कार्य नव्हे. मजबूत पायावर उभारलेल्या पद्धतशीर योजनेची आणि निश्चित कार्यक्रमाची त्याला गरज आहे. ध्येय आणि धोरण निश्चित होण्याची त्यासाठीं आवश्यकता आहे. अशी योजना आणि तिचा कार्यक्रम यशस्वी रीतीनें अंमलांत यावयाचा म्हणजे त्यासाठीं निष्ठावंत, सालस आणि मुरब्बी कार्यकर्त्यांचा वर्ग तयार असणें आवश्यक आहे. असा कार्यकर्ता वर्ग असल्यावांचून कोणतीहि संघटित योजना व तिचा कार्यक्रम योग्य रीतीनें पार पडणें शक्य नाहीं. आजच्या रंगभूमीची मुख्य गरज अशा प्रकारच्या कार्यकर्त्यांच्या वर्गाची निर्मिति हीच आहे; आणि रंगभूमीचा व्यवसाय करणारा हा नवा कार्यकर्त्यांचा वर्गच पूर्वीच्या व्यावसायिक रंगभूमीवरील धंदेवाइकांची जागा यापुढें घेणार आहे.

व्यावसायिक रंगभूमि आणि रंगभूमीचा व्यवसाय

रंगभूमीच्या कार्यासाठीं बद्धपरिकर असलेला हा वर्ग निर्माण व्हावयाचा कसा व तो निर्माण करण्याची जबाबदारी कोणावर, हा प्रश्न या ठिकाणीं उद्भवल्या-वाचून राहत नाहीं. अर्थात् रंगभूमि हा जनतेचा वारसा आहे. तिचें पितृधन आहे. तेव्हां तिची सारी व्यवस्था जनतेकडून आणि जनतेसाठीं व्हावी, हें केव्हांहि क्रमप्राप्त व योग्यच होय. त्या कामीं सरकारच्या मदतीची अपेक्षा करणें चुकीचें नाहीं; तें कार्य सर्वस्वीं सरकारनें करावें असें मानणें मात्र योग्य या कार्याची सुरुवात एका दृष्टीनें मुंबई राज्यांत तरी सरकारनें केली आहे. योजना करण्याच्या मागील हेतु निःसंशय स्पृहणीय आहेत, पण लोकहिताच्या योजना लोकांच्या सल्ल्यानें होण्याऐवजीं सरकारी कचेऱ्यांच्या चार भिंतीआड तयार होऊं लागल्या, म्हणजे त्यांत संकुचितपणा व अव्यवहार्यता येणें अपरिहार्य असतें; आणि तो सारा प्रकार या बाबतींत घडत आहे. त्यांत दुरुस्ती व्हावयाला हवी असेल, तर नाट्यकलेच्या व व्यवसायाच्या प्रतिनिधींनीं जागृत व कार्यक्षम झाल्या-वांचून गत्यंतर नाहीं.

महाराष्ट्रापुरतेंच बोलावयाचें तर मराठी रंगभूमीची पुनःसंघटना करण्यासाठीं वेगवेगळ्या क्षेत्रांतून योजनाबद्ध कार्य सुरू होणें आवश्यक आहे. ग्रामीण जनते-पासून तों शहरवासियांपर्यंत सर्वांना आपल्या जिव्हाळ्याचे वाटतील असे वेगवेगळे नाट्यप्रकार, रंगभूमीला व्यवसायाचें स्वरूप येण्यापूर्वी, महाराष्ट्रांत रूढ होते आणि आतां त्याच दृष्टीनें व पद्धतीनें त्यांचें पुनर्विकसन करणें जरूर आहे. मध्यंतरीच्या काळांत एकाच प्रकारच्या नाट्यप्रकाराला प्रतिष्ठा आली व त्याच्या किंवा त्याच्या विकृत अनुकरणाच्या द्वारा सर्वांचें रंजन करण्याचा प्रयत्न होत राहिला.

आतां ही परिस्थिति बदलली पाहिजे. आज भारत स्वतंत्र झाला आहे. समाजवादी राज्यव्यवस्थेचें ध्येय त्यानें घोषित केलें आहे. या कार्यांत रंगभूमीला फार मोठी आणि महत्त्वाची भूमिका बजावावयाची आहे. या ध्येयसिद्धीच्या प्रयत्नांत, रंगभूमि हें जनतेच्या सर्जनशील आत्माविष्काराचें, कलात्मक अनौपचारिक शिक्षणक्रमाचें, प्रभावी माध्यम ठरणार आहे. तेव्हां तें जास्तींत जास्त कार्यक्षम व जास्तींत जास्त सर्वंकष होईल, असा जाणता प्रयत्न होणें आवश्यक आहे व तो करण्याची जबाबदारी सरकारपेक्षांहि जनतेवर अधिक प्रमाणांत आहे.

जनतेच्या सर्व थरांतून तिच्या भावना–आकांक्षांना बोलक्या करणाऱ्या कलावंताचा वर्ग असतो. त्यांचें संस्करण, शिक्षण व संघटन होणें अवश्य आहे. ग्रामीण जनतेचा तो कलावंतवर्ग आज भटक्या भिक्षेकऱ्यांच्या अवस्थेला येऊन पोंचला आहे. त्यांची ती स्थिति पालटून, त्यांना त्यांच्या कलेचें पुन्हां शिक्षण दिलें पाहिजे. ती कला आजच्या समाजाच्या गरजांना जागरूकपणें पुरी पडूं शकेल, अशा रीतीनें तिचा वापर करण्याची दृष्टि त्यांना प्राप्त करून दिली पाहिजे. त्या कामीं पुरें पडेल असें साहित्य त्यांना उपलब्ध करून दिलें पाहिजे. त्यांना तें निर्माण करावयाला मार्गदर्शन केलें पाहिजे. ग्रामीण जनता व तिचे हे कलावंत यांच्या परस्परसंबंधांतला नैसर्गिक जिव्हाळा आज नष्ट झाला आहे. तो पुन्हां प्रस्थापित केला पाहिजे. त्यांत नवी दृष्टि आणि नवीं मूल्यें यांची निर्मिति केली पाहिजे.

याच रीतीनें, तीन ते दहा-पंधरा हजार वस्तीचीं गांवें, त्याहून मोठीं शहरें व शेवटीं लाख लाखांच्या वस्तींचीं महापुरें, यांमधील जनतेच्या सांस्कृतिक जीवनाची संघटना, त्यांच्या कलात्मक आत्माविष्काराची सोय, करणेंहि अगत्याचें आहे. मराठी रंगभूमीचा व्यवसाय कसाहि झाला असला, तरी मराठी रंगभूमीवरील नट, नाटककार व त्यांचीं नाटकें यांनीं मराठी जनतेच्या हितासाठीं अभिमान वाटावा अशी मोलाची कामगिरी केली आहे; आणि त्यांची उपयुक्तता व कार्यक्षमता अद्याप नष्ट झालेली नाहीं. या चाळीस पन्नास वर्षांच्या काळांत निर्माण झालेलीं शें–पाऊणशें नाटकें तरी अशीं आहेत कीं, ज्यांचे प्रयोग या विभागांतील जनतेच्या अभिरुचीला व आवश्यकतांना अजून पुरे पडण्यासारखे आहेत. मराठी रंगभूमीवर पूर्वी नांवलौकिक मिळविलेले कित्येक नट, आज जवळ जवळ बेकार स्थितींत आपला योगक्षेम कसा चालवावा या विवंचनेंत असलेले दिसत आहेत. लहान लहान गांवांशहरांतील जनतेकरितां तीं नाटकें बसविण्यासाठीं या नटांचा उपयोग करून घेतां येण्यासारखा आहे. त्यापैकीं एखाद दुसऱ्याला वर्षासन देऊन सरकार त्यांना मदत केल्याचें श्रेय घेत आहे; पण असल्या फुटकळ आणि तुटपुंज्या मदतीनें कोणाचाच कांहीं कार्यभाग साध्य होत नाहीं; होण्यासारखा नाहीं. तेव्हां त्यापैकीं जे कार्यक्षम व कार्यतत्पर आहेत, त्यांना कांहीं काम दिलें व त्यांच्या कलेचा आणि कर्तबगारीचा उपयोग करून

घेऊन जनतेला कांहीं फायदा मिळवून देण्याची योजना केली, तर ती जनता व ते नट, या दोघांनाहि लाभकारक व नटांच्या स्वाभिमानाला पोषक ठरेल. अर्थात् ज्या नव्या दृष्टीनें त्यांच्याकडून हें कार्य व्हावें, अशी अपेक्षा बाळगणार तिचा त्यांना परिचय करून देणें, तीबद्दल त्यांच्यांत आपुलकी उत्पन्न करणें, अत्यंत आवश्यक होईल. त्या संबंधांत त्यांचें थोडेंफार औदासीन्य राहिलें, तरी त्याला त्यांचा विरोध होईल असें मात्र नाहीं. मोठ्या शहरांतील नाट्यसंघटनांचा प्रश्न याहून थोड्या वेगळ्या स्वरूपाचा राहील. त्या संघटनांतून प्रामुख्यानें प्रयोगशीलतेला अधिक उत्तेजन मिळणें जरूर पडेल. नवे विचार, नव्या कल्पना, नवे तांत्रिक प्रयोग याबद्दलची अपेक्षा त्यांच्याकडून बाळगणें हें स्वाभाविक होय; आणि म्हणूनच या संघटनांच्या कार्यक्षेत्रांत नाट्यनिर्मितीबरोबरच नाट्यकला व नाट्यव्यवसायांच्या औपपत्तिक व प्रात्यक्षिक शिक्षणक्रमाच्या सोईचाहि अंतर्भाव करणें योग्य व उपयुक्त ठरेल. नाट्यशिक्षणाची पायाशुद्ध उभारणी, नाट्यसंघटनेची एक अपरिहार्य अशी आवश्यकता आहे व म्हणूनच तीहि या योजनेंतून नजरेआड करून चालणार नाहीं.

हा सारा नाट्यसंघटनेचा खटाटोप पार पाडण्यासाठीं जनतेची सरकारकडून जर कोणती महत्त्वाची अपेक्षा असेल, तर ती म्हणजे, सरकारकडून तिला नाट्यगृहें उभारण्यासाठीं आर्थिक मदत मिळणें, ही होय. ही मदत कांहीं देणगीच्या रूपानें, कांहीं कमी दराच्या कर्जाच्या रूपानें मिळणें आवश्यक आहे. नाट्यगृहें उभारण्यासाठीं आवश्यक असलेला सारा पैसा भांडवलरूपानें उभा करतां येणार नाहीं, असें नाहीं, पण त्या प्रकारच्या पायावर नव्या रंगभूमीची ही संघटना उभी राहाणें इष्ट किंवा उपयुक्त ठरणार नाहीं. हीं नवीं नाट्यगृहें जनतेच्या मालकीचीं, सार्वजनिक नाट्यगृहें असलीं पाहिजेत व त्यांची व्यवस्था लोकांनीं निवडलेल्या पंचविश्वस्तांच्या हातीं असली पाहिजे. या पंचविश्वस्तांनीं स्थानिक गरजांप्रमाणें त्या त्या नाट्यगृहांच्या प्रयोग निर्मितीचें धोरण काय असावें, आदाखर्च काय असावा हें ठरवावें व त्यांनीं नेमलेल्या तज्ज्ञ कार्यकर्त्यांनीं दैनंदिन कारभार पहावा; अशी या नाट्यगृहांची व्यवस्था असावी. निदान पांच हजार वस्तीला एक तरी नाट्यगृह असणें आवश्यक आहे.

... ८५

हें नाटकगृह त्या वस्तीच्या सर्व सांस्कृतिक जीवनक्रमाचें केन्द्र बनलें पाहिजे. अशीं अनेक केन्द्रें एकमेकांशीं देवाणघेवाण करूं लागलीं, परस्पराशीं सहकार्य करूं लागलीं, म्हणजे त्यामधूनच उद्यांची मराठी रंगभूमि विकसित होईल आणि तिचें कार्य व्यवस्थित रीतीनें, आपुलकीनें, ध्येयवादानें पार पाडणारा, केवळ त्याच कार्याला वाहिलेला आणि निष्ठावान असा जो नाट्यकार्यकर्त्यांचा वर्ग उदयाला येईल, तोच खराखुरा रंगभूमीचा व्यवसाय करणारा वर्ग ठरेल. भटारखाने चालविणाऱ्या, तेंच एकेक नाटक मोडक्या तोडक्या सामानावर आणि शंभर वेळां फाटाफूट होऊन खिळखिळ्या झालेल्या नटसंचावर, वर्षान् वर्षें करणाऱ्या, गांवोगांव भटक्या मारणाऱ्या, जुन्या जमान्यांतील नाटक मंडळ्यांना, या नव्या संघटनेंत स्थान राहाणार नाहीं. ही नवी नाट्यसंघटना व्यक्तिकेंद्रित राहाणें शक्य नाहीं. तिला संस्थाकेंद्रित राहणेंच भाग आहे; आणि म्हणूनच रंगभूमीच्या व्यवसायाचें जुनें स्वरूप नव्या संघटनेंत आमुलाग्र बदलणें अपरिहार्य आहे. त्याचें पुनरुजीवन करण्याची व्यर्थ आशा कुणी बाळगीत असेल तर तें दिवास्वप्नच होय !

छंद, मार्च–एप्रिल १९५६

६

नाटक, चित्रपट आणि ध्वनिनाटिका

नाटक – चित्रपट – ध्वनिनाट्य, या तिहींना आपण नेहमीं एकत्र आणतों. त्यांच्यामध्यें परस्पर साधारण असे कांहीं घटक असल्यामुळें, त्या सर्वांचें स्वरूप एकाच प्रकारचें आहे, त्यांची जात एकच आहे, त्यांचे धर्म समान आहेत, अशी वरवर पाहतां सामान्यपणें आपली समजूत होते. सांगली येथें झालेल्या नाट्यशताब्द उत्सवाच्या अध्यक्षांनींहि, चित्रपट ही नाट्यकलेची विकसित स्थिति आहे, म्हणून जाहीर विधान केलें. मराठींतील नियतकालिकांतून नाटक व चित्रपट यांच्या ऱ्हास–विकासावर चर्चा करणारे, जे अनेक कळकळीचे आणि विद्वत्तापूर्ण लेख प्रसिद्ध होत असतात, त्यांतहि सामान्यपणें नाटक आणि चित्रपट हीं एकाच कलेचीं दोन अंगें आहेत, असा कायम सूर काढलेला आढळतो.

आणि याचें कारणहि उघड आहे. रंगभूमीवरील नाटकांत कथानक असतें, चित्रपटांतहि तें असतें. नाटकांतील कथानकाचा भूमिकांच्या कृतींच्या द्वारा आविष्कार होतो, चित्रपटांतहि तोच प्रकार आढळतो. रंगभूमीवर पात्रांचा स्वभावपरिपोष अभिनयाच्या आणि संवादाच्या द्वारा होतो, चित्रपटांतहि तो

तसाच होतो. इतकीं साम्यें असल्यावर, चित्रपट व नाटक एकरूप आहेत, असा निष्कर्ष कोणीं काढला, तर त्यांत काय आश्चर्य ?

पण केवळ कांहीं घटकांचा परस्परसाधारणपणा, दोन कला एकाच स्वरूपाच्या, एकाच जातीच्या आहेत, असें गृहीत धरण्यास पुरेसा नाहीं. उदाहरणार्थ, काव्य आणि संगीत या दोहोंमध्येंहि स्वर, ताल, शब्द, अर्थ, भावनाविष्कार, इत्यादि अनेक परस्परसाधारण घटक आहेत ; पण त्यावरून, त्या दोन कला एकरूप आहेत, असें कोणी म्हणूं लागला, तर तें बरोबर ठरणार नाहीं. या सर्व घटकांचें अस्तित्व साधारण असतांहि, त्या दोन्ही कलांची आस्वादक इंद्रियें भिन्न असल्यामुळें त्या कालांतील भिन्न भिन्न घटकांना मिळणाऱ्या महत्त्वाला उघड उघड कमजास्तपणा येतो. संगीतांत तालस्वरांना प्राधान्य राहून, शब्दार्थ हा आनुषंगिक असतो ; तर काव्यांत शब्दार्थाला प्राधान्य असून स्वर, ताल, हे अर्थाच्या भूषणाच्या, सौंदर्यसाधनाच्या स्वरूपाचे असतात. त्यामुळें संगीत आणि काव्य या दोन कलांत इतके परस्परसाधारण घटक असूनहि त्या दोन कला परस्परांपासून वेगळें अस्तित्व पावतात. चित्रकला व मूर्तिकला यांच्याबद्दलहि असेंच म्हणतां येईल. तेथें फरक पडतो तो परिमाणांत पडतो. मूर्तिकलेंत लांबी, रुंदी, जाडी हीं तिन्ही परिमाणें येतात. यामुळें मूर्तिकलाकृति घनरूप होते. चित्राला जाडी हें परिमाणच नसतें. त्यामधील घनता छायाप्रकाशानें आणि रेषांच्या रचनेनें दर्शित करावी लागते. परिमाणांतील एक, अशा रीतीनें मुळांतच घटल्यामुळें, चित्रकला व मूर्तिकला या दोन्ही कलांत अनेक साधारण घटक असूनहि, वर्गीकरण करतांना त्यांना वेगवेगळ्या कला म्हणून मानणें शास्त्रीयदृष्ट्या आवश्यक ठरतें.

काव्य आणि संगीत व चित्रकला आणि मूर्तिकला, यांच्यासंबंधांत दाखवून दिलें, त्या कारणासाठींच नाटक व चित्रपट या परस्परापासून भिन्न अशा स्वतंत्र कला आहेत आणि नाटक व चित्रपट यांच्या बाबतींत जें खरें आहे, तेंच ध्वनिनाटिकेलाहि लागू आहे.

रंगभूमीवर कथानकाचा भूमिकांकडून जो आविष्कार होतो, तो हाडांमांसाच्या जिवंत माणसांच्याद्वारा होतो. रंगभूमीला व तीवर वावरणाऱ्या माणसांना लांबी,

रुंदी, उंची अशीं तिन्ही परिमाणें असतात. रंगभूमीवरील पात्रांची जी हालचाल होते, तीहि त्रिपरिमाणात्मक स्थलांत होते. यामुळें त्या कलेंत जे कांहीं रचनाबंध निर्माण होतात ते त्रिपरिमाणात्मक अपेक्षेनें समतोल व गतिमान होतील, इकडे रचनाकर्त्याला लक्ष देणें आवश्यक असतें. उलटपक्षीं चित्रपटावर लांबी व रुंदी या दोनच परिमाणांचें प्रकटन करतां येतें. जाडी या तिसऱ्या परिमाणाचा आभास दाखवावयाचा, तर तो रेखात्मक रचनाबंधानें किंवा छायाप्रकाशांच्या सापेक्षतेनें, दर्शित करावा लागतो. त्याच्या प्रत्यक्ष निदर्शनाची तेथें शक्यता नसते. हीच परिस्थिति भूमिका प्रकटन करणाऱ्या व्यक्तींचीहि. त्यांची छायात्मक प्रतिकृति चित्रपटावर प्रकटवून, जिवंत रक्तामांसाच्या माणसांचा आभास निर्माण करण्याचा कितीहि कलात्मक प्रयत्न केला, तरी साक्षात् हाडांमांसाची व्यक्ति आणि तिची छाया, यांमधील अंतर, एका परिमाणाच्या न्यूनतेमुळें, पूर्णपणें तुटणें कधींच शक्य नाहीं. या उणीवेमुळें या दोन कलांतील रचनासंबंधांत मूलभूत स्वरूपाचा फरक पडतो. चित्रपटानें नाटकाचें कथानक आत्मसात केलें असलें, अभिनय आपलासा केला असला, तरी चित्रपट हा नाट्य-कलेचा विकास नव्हे. तात्त्विक आणि ऐतिहासिक या दोन्ही दृष्टींनीं, तो तसा आहे, हें विधान चुकीचें आहे. चित्रपट हा छाया-चित्रणकलेचा विकास आहे. त्यामुळें नाट्यापेक्षां चित्र-कलेशीं त्याचे वांशिक संबंध अधिक जवळचे आहेत. चित्रकला ही त्याची खरी जातकुळी आहे; नाटक ही नव्हे. नाटकामध्यें दृश्य किंवा चित्र जसें पोषक आणि पूरक म्हणून येऊं शकेल व त्यामुळें नाटकाला उठावदारपणाहि प्राप्त होईल, त्याप्रमाणेंच चित्रपटांत वाक्य हें चित्रात्मक रचनाबंधाला पूरक व पोषक म्हणून येऊं शकेल व त्यामुळें चित्रपटाच्या परिणामकारकपणांतहि भर पडेल. पण केवळ परस्पराच्या साहचर्यानें व सहकार्यानें परस्परांचा परिपोष होतो, म्हणून त्यांना सजातीय म्हणणें चूक आहे.

रंगभूमीवरील नाटक प्रेक्षक पाहातो हें खरें, पण प्रेक्षक व नट यांमधील अंतर लक्षांत घेतलें, तर तो तें ऐकतो, असें त्याचें वर्णन करणेंच अधिक यथार्थ होईल. नाटक हें जितकें दृश्य आहे, त्याहून अधिक श्राव्य आहे. शुद्ध काव्याच्या तुलनेनें नाटक अधिक दृश्य स्वरूपाचें असलें, तरी चित्रपटाच्या तुलनेनें तें तसें नाहीं. नाटकांत नटानें उच्चारलेला शब्द, हा त्याचें वास्तव माध्यम होय. यामुळें

नाटकांत नाट्यवस्तुप्रकटनाचा मुख्य भर संवादावर पडतो आणि कृति, ही संवादाला पूरक म्हणून तिचा दुय्यम दर्जानें अंतर्भाव होतो. यामुळें नाटक हें ' वाङ्मय ' आहे. चित्रपटाचें तसें नाहीं. चित्रात्मक रचना, हें चित्रपटाचें माध्यम आहे. प्रेक्षक व पाहावयाची व्यक्ति किंवा वस्तु यांमधील अंतर कमीजास्त करणें, वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांनीं ती पाहातां येण्याची सोय करतां येणें, चित्रपटांत शक्य असतें. नटाच्या नुसत्या चेहेऱ्यावरील भाव, त्याच्या नुसत्या हस्तपादादि अवयवांचा व्यापार, पाहिजे त्या दृष्टिकोणानें प्रेक्षकांना रंगभूमीवर कधींहि पाहातां येणार नाहींत. पण चित्रपटांत तें परिणामकारकरीत्या दाखवितां येतें. चित्रपट ही ' दृङ्मय ' कला आहे. ' वाङ्मय ' नव्हे. मराठी नाटककार, नट, दिग्दर्शक, टीकाकार यांच्या लक्षांत अजून हा मूलभूत स्वरूपाचा फरक, वर वर पाहतां एकरूप वाटणाऱ्या या दोन कलांत आहे, हें पुरतेपणीं आलेलें नाहीं. म्हणून नाटकाकडून चित्रपटाचें व चित्रपटाकडून नाटकाचें काम करून घेण्याचा अट्टाहास ते अनेकवार धरीत असलेले दिसतात. रंगभूमीवरील कांहीं लोकप्रिय नाटकांचें चित्रपटांत रूपांतर झाल्यावर, तें पाहतांना त्यांच्या प्रेक्षकांची निराशा होते, ती यामुळेंच. ते चित्रपट पाहावयाला जातांना त्यांची अशी अपेक्षा असते कीं, रंगभूमीवर त्या नाटकांचा प्रयोग पाहत असतां त्या नाटकांतील ज्या वाङ्मयानें आपल्या अंतःकरणाची पकड घेतली होती त्याचा प्रभाव आपणाला त्या नाटकावरून तयार केलेल्या चित्रपटांतहि पाहावयाला सांपडेल. पण ही अपेक्षा मूलतःच ' अप्रतिष्ठित ' असल्यामुळें, त्यांची निराशा टळण्यासारखी नसते. चित्रपटांत नाटकाच्या विषयांतील ' वाङ्मय ' भाग संक्रांत व्हावयाचा नसून, जो रंगभूमीवर परिणामकारकरीत्या प्रकट होणें शक्य नसतें, तेवढा ' दृङ्मय ' भाग विशेष परिणामकारक रीतीनें चित्रित व्हावयाचा असतो. वाङ्मयात्मक भाग चित्रपटांत केवळ पूरक म्हणून राहूं शकतो. नाटकाचें चित्रपटांत संक्रमण होणें, हें केवळ वेषांतर नसून अवस्थांतर आहे. रूपांतर आहे. माध्यमांतर आहे. मराठी नाटक व मराठी चित्रपट यांचे लेखक, निर्माते व प्रेक्षक ही गोष्ट नीटपणें ध्यानांत घेऊन या दोन्ही कलांच्या प्रगतीसाठीं योग्य दिशेनें प्रयत्न करतील, तर अंधारांत चांचपडत राहिल्यामुळें सध्या जो गोंधळ उडालेला आहे, तो नाहींसा होण्यास पुष्कळच मदत होईल.

ध्वनिनाटकांत तर श्रोत्यांच्या दृष्टीपुढें पार्श्वभूमीहि नसते, आणि पात्रेंहि नसतात. नुसत्या श्रवणानें ग्रहण करण्याची ही कला आहे. अर्थात हिचें तंत्र चित्रपट व रंगभूमीवरील नाटक, यांपेक्षां मूलतः भिन्न असणार हें उघड आहे. पण ध्वनिनाटकें लिहितांना व त्यांचे प्रयोग करतांना या गोष्टीकडे फारसें लक्ष दिलेलें दिसत नाहीं. रंगभूमीवरील नाटकांत संवाद असतात, चित्रपटांत संवाद असतात. यांतहि संवाद असतात. एवढ्या ठोकळ साम्यावर या प्रकाराकडे त्या दोहोंच्या दृष्टीनेंच पाहिलें जात आहे असें वाटतें. नाटकांतील संवाद आणि चित्रपटांतील संवाद यांचें कार्य व महत्त्व हीं एक नाहींत; व ध्वनिनाटकांतील संवादाचें स्वरूप व कार्य, त्या दोहोंपेक्षांहि भिन्न आहे, हें ध्यानांत घेतलें पाहिजे. नभोवाणीच्याद्वारा ऐकूं येणाऱ्या संवादांतील मर्म व अर्थ, हीं केवळ त्यांतील शब्दांचा उच्चार, आवाजाचा लहानमोठेपणा, स्वराचा चढउतार इत्यादि वैशिष्ट्यांच्या साहाय्यानेंच ऐकणाऱ्यांच्या अंतःकरणांत उतरावयाचीं असतात. त्यांची परिणामकारकता वाढवावयाला मुद्रेचें साहाय्य नाहीं· अंगविक्षेपांची मदत नाहीं, हालचालीची जोड नाहीं, किंवा दृश्याची पुरवणीहि नाहीं. कानांनीं शब्द ऐकत असतां असतांनाच त्यांमधील कल्पना, भावना व प्रतिमा श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत साक्षात् स्वरूपांत अवतीर्ण होत गेल्या पाहिजेत, ही या माध्यमाची प्राथमिक आवश्यकता आहे. संवाद लिहितांना आणि ते प्रयोगरूपांत ध्वनिक्षेपकापुढें बोलतांना, लेखकानें व प्रयोगकारानें या गोष्टीकडे सतत ध्यान ठेवलें पाहिजे. भिन्न भिन्न वयाच्या, दर्जाच्या, शिक्षणाच्या व संस्कृतीच्या अदृश श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत, आपणाला पाहिजे असेल ती एकच एक, नेमकी प्रतिमा निर्माण करील असा शब्द योजणें व तो तशाच रीतीनें उच्चारणें, हें ध्वनिनाट्याला अत्यंत आवश्यक आहे. शब्दोच्चारावरून व्यक्तींमधील अंतर, त्यांचीं सापेक्ष स्थानें व दिशा दर्शित होतील, अशा रीतीनें ध्वनिनाटकांतील पात्रांनीं बोलणें जरूर आहे. ध्वनिनाट्य हा कलाप्रकार अजून बाल्यावस्थेंत आहे. नावीन्याच्या कौतुकावरच अजून त्याची लोकप्रियता बव्हंशीं अवलंबून आहे. यथाकाल त्याचा विकास होईल तो खरा !

७

बाल – नाट्य

"Children's theatre is a land, not a building. It is a land of imagination and emotion, set in the empire of dreams. If we do not realize this, or worse, if we do not want to realize this, because of our own blind adult conceptions, we shall get the wrong sort of theatre and it will not be children's one, at all. There is danger of its becoming merely the sentimental symbol of those who are no longer young, the show-cage for little dead puppets, directed by us, and not by their own delight."

नाट्य ही माणसाची सहजप्रवृत्ति आहे. साहजिकच मुलांमध्यें तिचा प्रकर्षानें प्रभाव दिसावा, हें नैसर्गिकच होय. मुलांना नाट्याची गोडी मुद्दाम लावण्याची आवश्यकता नाहीं. ती त्यांना जन्मतः असते. या बाबतींत कसली गरज असेल, तर ती त्यांच्या सहजप्रवृत्तीला वळण देण्याची. ती कार्यक्षम करण्याची. तिचा योग्य रीतीनें विकास करण्याची.

आणि खरी अडचण आहे, ती याच बाबतींत. कारण, आपाततः जितकें वाटतें, तितकें हें कार्य सोपें नाहीं. सहजसाध्य नाहीं. बालनाट्य, बालरंगभूमि

याबद्दल उत्साह पुष्कळ आढळतो. बोललें पुष्कळ जातें. लिहिलेंहि कांहीं कमी जात नाहीं. पण प्रत्यक्ष फलद्रुप झालेले प्रयोग आणि प्रयत्न मात्र या क्षेत्रांत आढळत नाहींत. ही स्थिति आपल्याकडेच आहे असें नव्हे. यूरोप-अमेरिकेंतील पुढारलेल्या देशांतहि, तेथील रंगभूमीच्या इतर अंगाच्या मानानें, या क्षेत्रांत अशीच निराशाजनक स्थिति आढळते.

बालनाट्याच्या विकासाच्या आणि प्रगतीच्या मार्गांतील सर्वांत मोठी अड-चण, या विषयासंबंधींच्या चुकीच्या प्रचलित कल्पनांची आहे. मूल म्हणजे लहान माणूस या कल्पनेनें, सर्वसाधारणपणें, मुलांच्या शारीरिक, मानसिक व सामाजिक गरजांचा विचार केला जातो. पण हा समज शास्त्रशुद्ध नाहीं. आकारमानाच्या अपेक्षेनें तो बरोबर असला, तरी तो अत्यंत स्थूल आहे. बाह्यांगापुरताच मर्यादित आहे. परिमाणात्मक आहे. या उघड उघड दिस-णाऱ्या ढोबळ फरकापेक्षां अधिक सूक्ष्म, अधिक व्यापक, अधिक मूलगामी असा गुणरूप फरक, मूल व माणूस यांमध्यें आहे आणि त्याचा संबंध त्यांच्या अंतरंगाशीं, त्यांच्या व्यक्तित्वांच्या अस्मितेशीं आहे. मूल म्हणजे प्रौढाची संक्षिप्त आवृत्ति नव्हे. त्या दोहोंना स्वयंभू, स्वयंपूर्ण आणि स्वतंत्र असें वस्तुनिष्ठ अस्तित्व आहे. स्वभाव आहे. कार्य आहे. मुलांच्या वाढीला आणि विकासाला जबाबदार असणाऱ्या प्रौढांच्या जाणिवेंत ही महत्त्वाची गोष्ट, असावी तितकी स्पष्टपणें ठसलेली दिसत नाहीं. यामुळें, आपल्या कल्पना, आपले समज-गैरसमज, आपल्या आवडीनिवडी, आपल्या आकांक्षा अपेक्षा, यांना अनुसरून आपल्या मुलांच्या मनांना आणि जीवनक्रमाला वळण आणि आकार देण्याची महत्त्वाकांक्षा, प्रौढ मंडळी बाळगीत असलेली आढळते; आणि त्याचा परिणाम उभयपक्षींहि असमाधानकारक झालेला दिसतो. मुलांच्या मनांत कलाविषयक गोडी उत्पन्न करण्याच्या बाबतींत तर हा धोका अधिकच सार्वत्रिक स्वरूपाचा आहे. कलेचें क्षेत्र हें प्रौढांच्या जीवनांतहि अजून बरेचसें उपेक्षित आणि हेटाळलेलें असें क्षेत्र आहे. त्याच्याशीं संबंध येणाऱ्या विषयांचा, अजून सर्वांगीण, शास्त्रशुद्ध आणि व्यापक विचार झालेला नाहीं; अभ्यास केला गेलेला नाहीं. त्यांत पुष्कळसें अराजक माजून राहिलेलें आहे. बरेचसें स्वप्नरंजन आहे. किती तरी भ्रमिष्ट कल्पनांचें साम्राज्य त्यांत पसरलेलें आहे. कला आणि जीवन यांमधील

परस्परसंबंधांविषयीचे आमच्या समाजधुरीणांचे आणि विचारवंतांचे विचारहि, अद्याप असावे तितके सुसूत्र, सुस्पष्ट, सुसंबद्ध आणि निश्चित नाहींत. मग सर्व-साधारण माणसाच्या मनांतील गोंधळाबद्दल बोलावयासच नको. अशा स्थितींत, पालकांनीं आपल्या मुलांना शक्यतों कलेची गोडी लावण्याचा अट्टाहास न धरतां, त्यांच्या ठिकाणीं आढळून येणाऱ्या सहजप्रवृत्तींना अवकाश आणि अनुकूलता मिळेल, अशी परिस्थिति निर्माण करण्याची खटपट केली, त्यांना त्यांची वाढ व विकास होण्यास स्वातंत्र्य आणि संधि मिळेल, असें वातावरण उत्पन्न करून दिलें, तर उभयपक्षींहि तें हितकारक व उपयुक्त होईल. समाधानकारक ठरेल !

कलेची आवड व्यक्तीच्या संवेदनाशीलतेवर अवलंबून असते. प्रत्येक इंद्रियाच्या संवेदना भिन्न भिन्न असतात. या भिन्न भिन्न इंद्रियांच्या वेगवेगळ्या संवेदनांच्या पायांवर निरनिराळ्या कला आधारलेल्या आहेत. सर्वच व्यक्तींच्या ऐंद्रिय संवेदना सारख्या असत नाहींत. त्याचप्रमाणें एकाच व्यक्तीच्या सर्व इंद्रियांच्या संवेदनाहि, सारख्याच कार्यक्षम नसतात. त्यांतील कांहीं मंद असतात. कांहीं तरल असतात. कांहीं स्थूल असतात. कांहीं ठळक असतात. कांहीं पुसट असतात. कोणाचे कान तिखट असतात, तर कोणाची दृष्टि तीक्ष्ण असते. एखाद्याचें नाक चोखंदळ असतें, तर कोणाची जीभ अथवा स्पर्शेंद्रिय अत्यंत संवेदनाक्षम असतें. व्यक्तीच्या ऐंद्रिय संवेदनाक्षमतेनुसार, वस्तुजाताशीं येणाऱ्या तिच्या संबंधांतून तिला भावना प्राप्त होतात. ज्ञान मिळतें. कल्पना येतात. अनुभवाचें संकलन होतें. त्याचा संचय होतो. जरुरीप्रमाणें त्याचा वापर होतो. अनुभूतींचें ग्रहण, संकलन, संचय आणि वापर हीं जीवनप्रक्रियेचीं महत्त्वाचीं अंगें आहेत. ऐंद्रिय संवेदनाक्षमता ग्रहणशक्ति, विवेचक बुद्धि, जाणीव, वापर करण्याचें शहाणपण व जीवनासक्ति, यांच्या द्वारा माणूस आपला जीवनक्रम सुरळीत चालवीत असतो. प्रत्येक व्यक्तीच्या ठिकाणीं या सर्व शक्ति असतात. त्यांचें प्रमाण मात्र सर्व ठिकाणीं सारखें नसतें. त्यांत उणे–अधिकपणा असतो. आणि म्हणूनच, व्यक्ति तितक्या प्रकृति पाहावयाला मिळतात. माणसामाणसांत विविधता दिसते.

मूल जन्माला आल्यापासून सभोवारच्या वस्तुजाताचा परिचय करून घेण्याचा त्याचा उद्योग सारखा सुरू असतो. त्याच्याशीं समरस होऊन, वा

त्याच्याशीं संघर्ष करून, स्वतःचें अस्तित्व टिकविण्याची, तें कार्यक्षम व परिणाम-कारक करण्याची, त्याची धडपड चालू असते. ज्या ज्या वस्तूशीं त्याचा संबंध येतो, ती ती त्याला नवीन असते. अपरिचित असते. स्वाभाविकच त्याला तिच्याबद्दल कुतूहल असतें. जिज्ञासा असते. 'जो जो दृष्टिंत ये पदार्थ सहजीं', तो तो त्याला हवासा वाटतो. या कार्याला स्वतःच्या हाताच्या मुठी चोखण्या-पासून तें सुरुवात करतें; आणि मग हातीं आलेली प्रत्येक चीज तोंडांत घालून, तें चाखून पाहातें. नाकानें हुंगून बघतें. हातांनीं पकडूं पाहतें. रंगीत पदार्थांनीं त्याच्या दृष्टीला सुखसंवेदना होतात. कोमल आणि मधुर स्वर ऐकून त्याला आनंद होतो. कठोर आणि कर्कश आवाज ऐकून तें अस्वस्थ होतें. सुखावह स्पर्शानें त्याच्या वृत्ति प्रफुल्लित होतात. तापदायक स्पर्श तें टाळूं लागतें. अशा रीतीनें त्याचें संवेदनांचें, अनुभवांचें क्षेत्र हळू हळू विस्तार पावतें. ज्या इंद्रियांच्या द्वारा या संवेदना प्राप्त होतात, अनुभव मिळतो, त्या इंद्रियांबद्दल, आपलें शरीर व त्यांचे अवयव यांबद्दल, त्यांचें कार्य आणि त्यांच्या शक्ति यांबद्दल, त्याला सभोवारच्या वस्तुजातांइतकेंच कुतूहल वाटतें. त्यामुळें त्यांचा वापर व उपयोग करण्याचे त्याचे वेगवेगळे प्रयोग आणि प्रयत्न सारखे चाललेले असतात. सुखावह वाटणारे अनुभव पुनः पुनः घेऊन आणि तापदायक होणारे अनुभव शक्यतों आवर्जून टाळून, तें नव्या नव्या गोष्टी शिकत राहातें. आपली प्रगति करीत असतें. कृति आणि गति हे या प्रक्रियेचे मुख्य घटक आणि त्यांमधून मिळणारा आनंद, ही या प्रयत्नांची प्रमुख प्रेरणा.

चालूं-बोलूं लागेपर्यंत त्याचें हें कार्य बहुतेक उपजतबुद्धीनेंच होत राहातें. मात्र, याहि अवस्थेंत त्याच्यामध्यें इच्छाशक्तीचा आणि आवडीनिवडींचा उगम झालेला नसतो असें नाहीं; पण रडणें, हसणें यांसारख्या प्राथमिक प्रकटन-साधनापेक्षां अधिक प्रभावी संवाहक साधनें त्याला उपलब्ध नसल्यामुळें, प्रौढांना त्याच्या इच्छाशक्तीची आणि आवडीनिवडींची खरीखुरी जाणीव नीटपणें होऊं शकत नाहीं; आणि त्याचा परिणाम कित्येक वेळां मुलाचा आक्रस्ताळेपणा आणि हट्ट यांमध्यें दिसून येतो. अशी विकृति हा अपवाद होय. 'निर्वाह' हाच सर्वसाधारण नियम. भूक लागली, किंवा कांहीं दुखलें खुपलें कीं, मूल रडतें. भुकेचें समाधान झालें, शरीराला स्वास्थ्य असलें कीं तें खुषींत असतें. हसत

राहतें. या त्याच्या साऱ्या जीवनचेष्टा सहज, स्वयंप्रेरित, असतात; पण हे स्वयंप्रेरित उद्रेक आणि त्यांचे घडून येणारे इष्टानिष्ट परिणाम यांचें साहचर्य, जसजसें त्यांच्या पुनःपुनरावृत्तीमुळें त्याच्या स्मृतींत घर करूं लागतें, तसतसें त्यांमधील कार्यकारण भावांचें नातेंहि हळू हळू त्याच्या जाणिवेंत घर करूं लागतें; आणि त्याचा हेतुपुरःसर वापर करण्याचें तंत्र तें आत्मसात् करून उपयोगांत आणूं लागतें. रडलें कीं दूध मिळतें, या साहचर्याचा समज आला कीं, दूध देणारें माणूस जवळपास असेल, तरच रडावें; हा कार्यकारणभाव त्याला कळूं लागतो; त्याप्रमाणें त्याची वागणूक होऊं लागते. अशाच रीतीनें आपल्या हसण्याच्या शक्तीचा वापरहि, आपणाला जें हवें असेल, तें ज्याच्याकडून मिळण्यासारखें असेल त्याला खूष करण्यासाठीं तें करूं लागतें. स्वयंप्रेरित उद्रेकांचें अशा रीतीनें हळू हळू जाणत्या आविष्कारांत रूपांतर होत असतें.

मुलाच्या जीवनशिक्षणाचा हा नैसर्गिक प्रारंभ होय. हें शिक्षण तें आपलें आपणच घेत असतें. त्यांतील प्रत्येक गोष्ट त्याला स्वतःला करायला हवी असते. तींत दुसऱ्यानें लुडबूड केलेली त्याला खपत नाहीं. आवडत नाहीं. एखादी गोष्ट आपल्याला करतां येत नाहीं, असें त्याला दिसून आलें, तर तें ती करण्याचा पुनः पुनः प्रयत्न करतें आणि त्यांत त्याला यश आलें नाहीं, तर तें आरडतें, ओरडतें, चिडतें, आदळआपट करतें. ही आदळआपट आणि आरडाओरड त्याच्या आत्मप्रकटनाच्या प्रयत्नांचाच एक भाग असतो. या पराभवाच्या अवस्थेंत कोणी त्याच्या मदतीला आलें, तर स्वतःला हवी असेल तेवढी त्याची मदत घेण्यास तें तयार असतें, पण त्यांतील आपला अग्रहक्क सोडण्यास मात्र तें सहसा कबूल असत नाहीं. दुसऱ्यानें आपलें सारें काम पुरें करून द्यावें, यांत त्याला कमीपणा वाटतो. त्यानें त्याचा अहंकार दुखावतो. त्याच्या इच्छाशक्तीच्या स्वायत्ततेला अडथळा येतो. आणि तो त्याला खपत नाहीं. त्याला स्वतःच्या चुका स्वतः दुरुस्त करावयाच्या असतात. स्वतःच्या बुद्धीनें कार्यकारण भावांची संगति जुळवावयाची असते. त्यांचें संशोधन करावयाचें असतें, वर्गीकरण करावयाचें असतें. दुसऱ्यांकडून मिळालेल्या आयत्या ज्ञानानें त्याला समाधान वाटत नाहीं. स्वतः लावलेल्या शोधांतच त्याला खराखुरा आनंद वाटतो. धन्यता वाटते.

आणि ते शोध लावण्याची त्याची सारी धडपड, खटपट चाललेली असते. स्वस्थ बसणें हा शब्दच त्याच्या कोशांत नसतो. कुतूहल आणि जिज्ञासा त्याच्या उद्योगांना नवीं नवीं क्षेत्रें उपलब्ध करून देत असतात. नवीं नवीं रूपें प्राप्त करून देत असतात. क्वचित् त्याच्या उपद्व्यापांना अपयश आलें, मिळालेला अनुभव प्रतिकूल संवेदनात्मक असला, तरी त्यामुळें तें पराभूत, खिन्न किंवा विमुख होत नाहीं. त्यांतूनहि तें कांहीं तरी नवीन शिकलेलेंच असतें. आलेल्या अनुभवाचा, मिळालेल्या ज्ञानाचा, आत्मसात् केलेल्या तंत्राचा, वापर करून स्वतःच्या कल्पनेनें, स्वतःच्या इच्छेनें, स्वतःच्या हातानें आणि स्वतःच्या श्रमानें कांहीं तरी करण्याचा, कांहीं तरी बनविण्याचा, कांहीं तरी निर्माण करण्याचा हळू हळू त्याला हव्यास जडत असतो. असें करतांना त्याला आपल्या कर्तृत्वशक्तीचा प्रत्यय येत असतो. त्याचा आत्मविश्वास वाढत असतो. निर्मितीचा आनंद आणि प्रयत्नांच्या परिपूर्तीचें समाधान त्याला मिळत असतें.

हा त्याचा सारा खटाटोप आनंदमय असतो. क्रीडारूप असतो. "I too shall something make and take delight in the making." या मूलभूत प्रवृत्तीनें मुलांचे हे सारे उद्योग प्रेरित झालेले असतात. उपलब्ध सामुग्रींतून उपयुक्त असलेल्या गोष्टींची निवड करून, त्यांची मांडणी आणि रचना तें करीत असतें. निवड आणि मांडणी करण्याच्या या त्याच्या प्रवृत्तींत, त्याची लालित्यदृष्टि दिसून येते. हवें असेल तें घेणें, नको असेल तें टाकून देणें, निवडलेल्याची मनपसंत मांडणी करणें, ती न जुळली तर मोडून टाकून पुनः हवी तशी रचना करायला प्रवृत्त होणें, हा त्याचा खेळ असतो. तेंच त्याचें शिक्षण असतें. विशिष्ट आकाराच्या अपेक्षेनें, उपलब्ध साधनांची लालित्ययुक्त मांडणी करण्याची खटपट, हीच कलानिर्मितीची प्रक्रिया होय. प्रत्येक मूल नैसर्गिक प्रवृत्तीनें हें कार्य करण्यास उद्युक्त होतें. तें हंसत खेळत पार पाडतें. त्याच्या या स्वभावसुलभ उद्योगांत त्याच्या कलानिर्मितीचीं बीजें असतात. त्यांतच त्याच्या विकासाची शक्यता सामावलेली असते. या विकासासाठीं स्वतः अनुभव व आनंद घेण्याइतकीच, त्या अनुभवाचें व आनंदाचें दुसऱ्याला संवाहन करण्याची आवश्यकता त्याला वाटते. तशी त्याला उत्सुकता असते. आपण अनुभवलें व केलें तें दुसऱ्यांना समजावून द्यावें, दुसऱ्यांना त्यांत समभागी

तींत या दोन्ही गोष्टी एकाच व्यक्तीकडून घडत असतात. कलानिर्माता वेगळा आणि तिचा आस्वादक वेगळा असें द्वैत तींत संभवत नाहीं. आत्मप्रकटन आणि त्याचें तंत्र यांतहि तींत अभेद असतो. यामुळें प्रौढांच्या कलाविषयक कल्पनेंत कारागिरीला जें अवास्तव स्थान व महत्त्व मिळतें, तें मिळण्याला मुलांच्या कलाव्यापारांत अवसर उरत नाहीं; आणि तिचें शिक्षण ही कल्पनाच वदतोव्याघातात्मक ठरते. मुलांना कलेची गोडी लावूं इच्छिणाऱ्या प्रौढ पालकांच्या लक्षांत नेमकी हीच गोष्ट अनेक वेळां राहात नाहीं आणि ते, अगदीं सद्हेतूनें, मुलांना प्रिय असलेला बाल्यसुलभ क्रीडारस, त्यांच्या कलाव्यापारांतून नष्ट करून, त्यांना कलेची गोडी लावण्याऐवजीं, स्वभावतः त्यांच्या ठिकाणीं असलेली कलेची आवड नाहींशी करण्याला, विकृत करण्याला कारणीभूत होतात.

मुलांच्या ठिकाणच्या लालित्यवृत्तीचा आणि त्यांच्या उद्योगांतील क्रीडारसाचा विरस करणारी दुसरी गोष्ट म्हणजे, आपल्या मुलांच्या अंगच्या गुणांचें प्रदर्शन आणि कौतुक करण्याची प्रौढांची अनावर हौस. आपलीं मुलें चांगलीं गातात, चांगलीं नाचतात, चांगल्या नकला करतात, म्हणून त्यांना वेळीं-अवेळीं पाहुण्यां-समोर स्वतःचें प्रदर्शन करावयाला लावून, त्यांत धन्यता मानणारी आणि त्यांना जाहीर कार्यक्रमांतून व चित्रपटांतून कामें मिळावीं म्हणून धडपडणारी पालक मंडळी थोडीथोडकी नाहीं. या प्रदर्शनांचा आणि कौतुकांचा मुलांवर अनिष्ट परिणाम होणें अपरिहार्य आहे. त्यानें तीं आत्मलक्ष्यी आणि स्वयंकेंद्रित होतात. आत्मप्रकटनाऐवजीं, पाहाणाऱ्याला, ऐकणाऱ्याला खूष करण्याची ईर्षा त्यांच्या ठिकाणीं वाढूं लागते. स्वतःच्या आनंदापेक्षां दुसऱ्याकडून मिळणारी पसंती आणि वाहवा हें त्यांचें साध्य बनतें. स्वतंत्र आविष्काराऐवजीं, साचेबंद तंत्र व ठरीव लोकप्रिय प्रकारांचें अनुकरण यांतच तीं जास्त जास्त गुरफटलीं जाऊं लागतात. कलाविष्काराच्या जागीं कारागिरीची आराधना हें त्यांचें ध्येय होतें. मुलांच्या अंगच्या नैसर्गिक लालित्यवृत्ति विकृत करणारी, त्यांना खुरटवणारी, अशी ही गोष्ट आहे. स्वतःच्या धन्यतेच्या आणि अभिमानाच्या भावनेला पायबंद घालून, आपल्या मुलांचें प्रदर्शन न करण्याचा संयम वडील मंडळी दाखवतील, तर त्यांचे लहान मुलांवर फार उपकार होतील, यांत शंका नाहीं.

बालनाट्याचा प्रपंच करतांना मुलांच्या एकंदर कलाव्यापाराचा एवढ्या विस्तारानें विचार करण्याचें कारण, त्यांत इतर सर्व कलाविष्कारांचा वापर आपततः होत असतो हें आहे. 'तींत सर्व कलांचा आणि शास्त्रांचा समावेश होतो', असें प्रौढांच्या नाट्यकलेचें माहात्म्य सांगण्यांत येतें. बालनाट्यालाहि तें पूर्णपणें लागू आहे. इतर कोणत्याहि कलाविष्कारापेक्षां सहकार्य आणि सांघिक वृत्ति, यांची त्यामध्यें अधिक गरज असते. वेगवेगळ्या व्यक्तींना आपआपल्या अंगच्या वेगवेगळ्या गुणांचा वापर करण्यास त्यांत जास्त अवसर असतो. कल्पना आणि भावना यांच्या बरोबरीनें कृति आणि गति, यांना त्यांत स्थान असतें. त्याचे विषय व वस्तु व्यावहारिक जीवनाशीं संबंधित असतात. त्याची परिणाम व्यक्तीला स्वतःच्या अनुभवांचा प्रत्यक्ष पडताळा देणारा असतो.

"त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्"

ग्रंथसंग्रहालय 91428 शाखा

असें त्याबद्दल कालिदास म्हणतो तें त्यामुळेंच होय. मुलांच्या नाट्यांत हे नाना रस एकाच क्रीडारसांत विराम पावतात. यामुळें बालनाट्याचें रूप अवश्य बदलतें; पण स्वभाव मात्र तोच राहतो. 'भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्' हा तो स्वभाव होय. बाल व प्रौढ दोन्ही प्रकारच्या नाट्याविष्कारांत तो समानच असतो. फरक पडतो तो त्यांच्या आविष्कार पद्धतींत. प्रौढ नाट्याविष्कारांत तो पूर्वनियोजित व्यापार असतो. बालनाट्याविष्कारांत ती सहज आणि स्वयंभू कृति असते. प्रौढ नाट्याविष्कारांत लिखित नाट्यप्रबंधाचा प्रयोग होतो. बालनाट्याविष्कारांत नाट्यप्रबंध प्रयोगांतून आकार धारण करतो. लिखित स्वरूपांत तो प्रयोगाच्या आधीं अस्तित्वांत असत नाहीं. बालनाट्य हें सहज नाट्य आहे. क्रीडानाट्य आहे. शुद्ध नाट्य आहे. साहित्यकृतीचें नाट्यात्मक रूपांतर, नाट्यकाव्याचा रंगावतार नव्हे. नाटकाचा प्रयोग म्हटला कीं, त्याचें लिहिलेलें किंवा छापलेलें पुस्तक आपल्या नजरेपुढें येतें. पण नाट्यप्रयोग आणि नाटक यांचें साहचर्य असें अनादिसिद्ध नाहीं. प्रौढांच्या रंगभूमीवरील लिखित नाट्यप्रबंधाचा अवतारदेखील बराच उत्तरकालीन आहे, नाट्यप्रयोगांचा प्रारंभ झाला, तो कथावस्तूचा आविष्कार

अनुभवाला येतील असें नाहीं. इतर नियमांप्रमाणें यालाहि कांहीं अपवाद असणें स्वाभाविक आहे. शैशवावस्थेंतहि राजा-राणीच्या गोष्टी आणि परीकथा न आवडणारीं मुलेंहि कधीं कधीं आढळतात. आणि कुमारावस्थेंतहि दिवास्वप्नांत रंगणारीं मुलेंहि कुठें कुठें दिसतात; नाहीं असें नाहीं. पण एकंदरींत स्थूल मानानें बहुतेक सर्व मुलांचा विकासक्रम याप्रकारें होत असतो, असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नसावा.

बालनाट्याचा विचार करावयाचा, तो मुलांच्या जीवनांतील हीं स्थित्यंतरें व प्रौढांच्या नाट्याविष्कारापेक्षां वेगळा असलेला बालनाट्याविष्काराचा क्रीडा-रसैक स्वभावधर्म, या दोन विशेषांची जाणीव सतत जागृत ठेवून केला पाहिजे. बालनाट्य हें बालमनोव्यापाराशीं सुसंबद्ध आणि सुसंगत असलें पाहिजे. स्वातंत्र्य आणि सहजता हे त्याचे मूलभूत घटक असले पाहिजेत. कृति आणि गति यांना त्यांत जितका अधिक वाव देतां येईल तितका मिळाला पाहिजे. सामुदायिक सहकार्याला त्यांत भरपूर अवसर असला पाहिजे. समवयस्क व समानशील अशा मुलांकडून, केवळ क्रीडाहेतूनें, त्याचा आविष्कार झाला पाहिजे. पूर्णपणें स्वायत्त आणि स्वयंशासित पद्धतीनें त्याची व्यवस्था आणि मांडणी झाली पाहिजे. तें मुलांचें आणि मुलांसाठींच राहील, अशी खबरदारी त्याच्याबाबत घेतली गेली पाहिजे. मुलांमधील सुप्त शक्ति विकसित व कार्यक्षम करावयाला बालनाट्याइतकें उपयुक्त, सुलभ व मुलांच्या आवडीचें दुसरें साधन क्वचितच उपलब्ध असेल. त्याचा वापर आणि उपयोग करण्यासाठीं अनुकूल वातावरण, योग्य संधि आणि अप्रतिहत स्वातंत्र्य देणें, हें प्रौढांचें पहिलें आणि महत्त्वाचें कर्तव्य आहे. आपल्या कल्पना आणि आवडीनिवडी त्यांच्यावर लादणें हें नव्हे. आणि म्हणूनच, मुलांच्या सहज नाट्यनिर्मितींत प्रौढांना कशा रीतीनें साहाय्य आणि सहकार्य करतां येईल, हा अत्यंत जिव्हाळ्याचा आणि महत्त्वाचा प्रश्न आहे. तें करण्याची इच्छा असणाऱ्या प्रौढ व्यक्तीला बालमानसशास्त्राचें ज्ञान तर अवश्य असलेंच पाहिजे, पण त्याबरोबरच, तिला मनापासून मुलांची आवड आणि 'प्रौढत्वीं निजशैशवास जपण्याची' असोशीहि असली पाहिजे. मुलांच्या कल्पनांना उत्तेजन द्यावयाचें, त्यांना पाठिंबा द्यावयाचा, वळण लावावयाचें, पण त्यांच्या कृतींवर आणि वृत्तींवर आपलें दडपण मात्र पडूं द्यावयाचें नाहीं;

तीं केवळ आपली नक्कल करण्यास उद्युक्त होणार नाहींत, अशी काटेकोर खबर-दारी घ्यावयाची; इकडे बालनाट्याविष्कारांचें मार्गदर्शन करतांना सावधगिरीनें लक्ष पुरवावें लागतें. त्या प्रकारच्या नाट्याविष्कारांतील सहजता, उत्स्फूर्तता, स्वतंत्रपणा आणि प्रयोगशीलता कायम राखण्यासाठीं दक्षता बाळगावी लागते. स्वतःच्या नवनिर्मितीचा आनंद मुलांना उपभोगतां येईल, असें प्रसन्न, मोकळें, खेळीमेळीचें वातावरण टिकवावें लागतें. क्रीडारसाची संसिद्धि करावी लागते.

यूरोप-अमेरिकेंतील बालशिक्षण-संस्थांत अशा प्रकारच्या बालनाट्याचा उपक्रम फार मोठ्या प्रमाणांत सुरू झाला आहे. अशा नाट्यव्यापाराची सुबुद्ध योजना, हा तेथील शिक्षणक्रमाचा एक महत्त्वाचा भाग बनला आहे. मादाम मॉंटिसरी व सर बेडेन पॉवेल, यांनीं आपापल्या कार्यक्षेत्रांत यासंबंधीचे जे अनेक प्रयोग व उपक्रम केले, त्यामधून मिळालेल्या अनुभवांचा या कार्याच्या प्रगतीला फार मोठा उपयोग झालेला आहे. शिक्षण-संस्थांतून करण्यांत येणारे, हे आजचे बाल-नाट्यविषयक प्रयोग, ठरीव आणि ठोकळेबाज अभ्यासक्रमाच्या पद्धतीचे असत नाहींत. त्यांत भरपूर विविधता आणि लवचिकपणा असतो. साधनांची अनुकूलता आणि ते करणाऱ्यांच्या कल्पकतेचा वकूब, यांना अनुसरून त्यांत स्वातंत्र्य आणि वैचित्र्य यांना भरपूर वाव असतो.

इंग्लंडमधील कित्येक प्राथमिक व पूर्वप्राथमिक शाळांत प्रत्येक वर्गात, त्यांतील सर्व मुलांची समाईक मालकीची, एक ' ट्रेझर चेस्ट ' ठेवण्यांत येत असते. घरांतील वडील मंडळींना नकोशा होऊन अडगळीसारख्या वाटणाऱ्या, परंतु मुलांना हव्याशा वाटणाऱ्या वस्तु, मुलें आपापल्या घरून आणवून तींत सांठवीत असतात. अशा रीतीनें तयार होणारा हा अजबखाना वर्गांतील कुणाहि मुलाला वापरायला मोकळा असतो. कुणीहि त्यांतील कोणतीहि वस्तु घ्यावी ; आपल्या खेळासाठीं तिचा वापर करावा, आणि नकोशी झाली, कीं जाग्यावर परत आणून ठेवावी. प्रत्येक मूल आपापल्या कल्पनेप्रमाणें आणि आवडीप्रमाणें त्याला हवी ती वस्तु उचलतें. एखादी मुलगी त्यांतील एखादा काप-डाचा रंगीत तुकडा उचलून तो ओढणीसारखा डोक्यावरून पांघरते आणि नाचत ठुमकत नववधूचा अभिनय करते ; तर एखादा मुलगा त्यांतील दोनचार पिसें डोक्यावरील टोपींत खोंचून, हातांत कसली तरी मोडकी-तोडकी काठी

शिक्षणक्षेत्रांत, तीन ते सहा आणि सहा ते दहा, या वयांच्या मुलांसाठीं, थोड्या फार फरकानें, शुद्ध क्रीडानाट्यपद्धतीचा वापर करण्यांत येत असतो. मारी दायेनें (Marie Dienesch) हिचें मत, बालनाट्यांत शब्दाचा वापर अगदीं अपरिहार्य असेल तरच करावा, असें आहे. किंबहुना, जेथें जेथें हाल-चाल, कृति किंवा आंगिक व्यापार करून, आशयाची अभिव्यक्ति करतां येणें शक्य आहे, तेथें तेथें मुलांनीं शब्दांचा उपयोग करतांच कामा नये; असा तिचा आग्रह आहे. हावभाव, हालचाली व कृति यांना पूरक म्हणून, अटळ असतील तेथें शब्दांचा वापर मूल आपोआपच करतें. या बाबतींत मुलांची नैसर्गिक वृत्ति प्रौढांपेक्षां अधिक विशुद्ध आणि संवेदनाक्षम असते, असें त्यांच्या वर्तनाचा व शब्दांच्या उपयोगाचा, सूक्ष्म अभ्यास केला असतां दिसून येतें असा तिचा दावा आहे.

मुलांच्या उत्साहाला आणि कल्पनाशक्तीला उत्तेजन आणि चालना मिळेल, एवढ्यापुरतीच त्यांना मदत करण्याचें धोरण प्रौढांनीं ठेवलें, तर तें अत्यंत उपकारक व कार्यक्षम ठरतें. क्रीडानाट्यप्रकारांत विषयांची निवड ही महत्त्वाची बाब होय. एखादी घटना किंवा प्रसंग नाट्याविष्काराला अनुकूल आहे कीं नाहीं, याची समजूत मुलांना येणें आवश्यक असतें; व त्या दृष्टीनें त्यांना प्रौढांकडून मार्गदर्शन व मदत मिळणें जरूर आहे. मुलांचें वय, त्यांची शारीरिक व मानसिक अनुकूलता–प्रतिकूलता, त्यांना उपलब्ध असलेली साधनसामग्री, यांच्या अनुरोधानें क्रीडानाट्यासाठीं उपयुक्त ठरतील असे प्रसंग व घटना निवडायला मुलांना मदत करणें, ती दृष्टि त्यांच्या ठिकाणीं उत्पन्न करून वाढीला लावणें, हीं शिक्षकांचीं व क्रीडानाट्यदिग्दर्शकांचीं मुख्य कामें होत.

मुलांना कोणत्याहि गोष्टीचा फार लवकर कंटाळा येतो. त्यांचें अवधान कोणत्याहि एका कामावर फार वेळ टिकून राहूं शकत नाहीं. स्थिर होत नाहीं. त्यासाठीं आवश्यक असलेली चिकाटी त्यांच्या ठिकाणीं आलेली नसते. एखादी गोष्ट जमेनाशी झाली, म्हणजे फारच लवकर तीं तिला उबगून जातात. कांहीं तरी मोठी गोष्ट मोठ्या हौसेनें करावयाला घ्यावयाची, आणि ती जमत नाहींसें वाटलें कीं, ती तशीच अर्धवट सोडून दुसरीला हात घालावयाचा, अशी त्यांची सारखी धरसोड चालू असते; व त्यामुळें कौशल्य व सराइतपणा यांचा संचय

करण्याच्या कामीं, त्यांची व्हावी तशी प्रगति होत नाहीं. चिकाटी आणि स्थिरपणा हीं अनुभवानें अंगवळणीं पाडून घ्यावीं लागतात. एखादी गोष्ट करावयाला घेतली, तर मनासारखी जमेपर्यंत तिचा पिच्छा सोडावयाचा नाहीं, अशा स्वभावाचीं मुलें फार थोडीं. चंचलपणा हीच सामान्यतः बाल्य सुलभ प्रवृत्ति असते. यामुळें मुलांनीं हौसेनें हातीं घेतलेल्या कामांतील त्यांची गोडी टिकून राहील, अपयशामुळें ती खंडित होणार नाहीं, आणि अखेरपर्यंत तें तीं आनंदानें पार पाडतील, अशी परिस्थिति व मनोवृत्ति निर्माण करण्यासाठीं मुलांना प्रौढांच्या पाठपुराव्याची फार आवश्यकता असते. मुलांच्या चंचल वृत्ति स्थिर व चिवट बनवण्याला मदत करणें, हें प्रौढांचें महत्त्वाचें कार्य आहे. मात्र तें पार पडतांना, मुलांची कार्येषणा, त्यांची प्रयोगशीलता यांवर निर्बंध पडणार नाहीं, त्यांच्या कल्पनेला आणि कल्पकतेला पायबंद बसणार नाहीं, अशी खबरदारी त्यांनीं घेणें, अत्यंत आवश्यक आहे. मुलांच्या स्वतंत्र निर्मितीच्या प्रेरणेवर बंधन न पडूं देतां, त्यांना योग्य आवश्यक तें साहाय्य देणें, यांतच बालनाट्यनिर्मितीच्या दिग्दर्शनांतील यशाचें सारें स्वारस्य सांठविलेलें आहे. पाश्चिमात्य देशांत यासाठीं फार साक्षेपानें प्रयत्न केले जातात. मुलांच्या नाट्य-निर्मितींत प्रौढमार्गदर्शकांचा कमीत कमी अडथळा व्हावा व ती करण्याच्या प्रक्रियेंत मुलांना जास्तींत जास्त भाग घेतां यावा, म्हणून अनेक साधनांचा आणि युक्त्यांचा वापर करण्यांत येत असतो. टेप रेकॉर्डर हें अशा साधनांपैकीं एक महत्त्वाचें साधन आहे. एखाद्या वर्गातील मुलें नाटक करावयाचें ठरवितात. हें नाटक अर्थात् लिहिलेलें नसतेंच. प्रथम साधारणपणें त्याचा विषय आणि कथानक ठरविलें जातें आणि मग मुलें एकत्र बसून त्यांतील भूमिका वाटून घेतात व नाट्यीकरणाला सुरुवात होते. हा कार्यक्रम चालू असतांना, टेप रेकॉर्ड-वर त्याचें ध्वनिमुद्रण केलें जातें आणि पुरें झाल्यावर तें त्यांना ऐकविण्यांत येतें. तें ऐकल्याबरोबर त्यावर मुलांच्या टीकाटिपण्या तावडतोब सुरू होतात. दुरुस्त्या सुचविल्या जातात. बदल करण्यांत येतात. मग पुन्हा टेप रेकॉर्डिंग करण्यांत येतें आणि तें फिरून त्यांना ऐकविण्यांत येतें. फिरून पहिल्या प्रकाराची पुनरावृत्ति होते; पण आतां सुचविवेल्या दुरुस्त्या, पुस्त्या आणि बदल, पहिल्या वेळेच्या मानानें, पुष्कळच कमी आणि निश्चित स्वरूपाचे असतात.

परिषदेनें निःसंदिग्ध शब्दांत घोषित केलें आहे आणि तरीहि आमच्या प्राथमिक आणि दुय्यम शाळांतील मुलांच्या नाट्यस्पर्धा आणि त्यांचे शालेय सांस्कृतिक कार्यक्रम, प्रौढ प्रेक्षकांच्या गर्दीपुढेंच करण्यांत येत असलेले दिसतात; आणि त्यांत आपण कांहीं विशेष करीत आहों, अशी स्वतःची समजूत करून घेऊन त्याबद्दल आम्ही स्वतःचा गौरवहि करून घेत असतों.

बालनाट्याला जशी प्रेक्षकांची गरज नाहीं, तशीच त्याला रंगमंचाचीहि गरज नाहीं. किंबहुना तें रंगमचावर प्रदर्शित केलें जाणें अनिष्ट आहे. बालनाट्यप्रयोगांतील बालनट व त्यांचे बालप्रेक्षक, हे दोघेहि जवळजवळ एकाच पातळींत असले पाहिजेत. एकमेकांपासून अलग आणि वेगळे असल्यांची जाणीव त्यांच्या मनांत उत्पन्न होतां कामा नये. बालनाट्यप्रयोगांत भूमिका करणाऱ्या मुलांना आपण रंगमंचावर आहों, असें कधींच वाटतां कामा नये. त्यांच्या हालचाली त्यांच्या आटोक्यांत राहणार नाहींत, इतकें विस्तृत अभिनयक्षेत्र त्यांना मोकळें ठेवतां कामा नये. बालनाट्यप्रयोग हे मुलांनीं मुलांसाठीं, स्वतःचे स्वतःसाठीं, केलेले नाट्याविष्कार होत. सहजनाट्य आकाराला येऊन घनीभूत झालें कीं, मुलांनीं त्याचे प्रयोग इतर मुलांपुढें करण्यानें, सांस्कृतिक कार्यक्रमांच्या देवाणघेवाणाची योजना, शाळाशाळांमधून, मुलांमुलांच्या संघासंघामधून, करतां येणें शक्य होईल. पण अशा प्रयोगानाहि प्रौढ प्रेक्षकांना हजर राहण्यास परवानगी असूं नये, हेंच योग्य होय.

मुलांना आकर्षक पोषाखाची, भपकेबाज सजावटीची मोठी हौस असते; पण त्याच्याहूनहि आपलीं मुलें उठून दिसावीं, वेगळीं वाटावीं, म्हणून त्यांच्या पालकांना ती, अधिक प्रमाणांत असलेली आढळते. अनेक वेळां मुलांचे नाट्यप्रयोग श्रीमंत आईबापांच्या हौसेचें आणि पैशाचें प्रदर्शनच बनलेले दिसतात. हा प्रकार बालनाट्यनिर्मितीच्या हेतूला विघातक आहे. त्यामुळें मुलांच्या जाणिवेंत नसलेला वार्गिक भेदाभेद त्यांच्या मनांत उत्पन्न होतो. त्यांच्या सामुदायिक मनोवृत्तींत वैषम्य उत्पन्न होतें. त्याचप्रमाणें प्रयोगाच्या सजावटीची स्वाभाविकता आणि मुलांच्या हालचालींतील सहजता व सौकर्य, हींहि अशा पोषाखांनीं विकृत होतात. मुलांच्या नाटकाचें सर्व सामान, पोषाख, देखावे, दागदागिने, स्वतः मुलांनींच तयार करणें आवश्यक

आहे. या कामीं त्यांना प्रौढांनीं आवश्यक ती मदत द्यावी; पण त्याबाबतींतील नियोजन व कल्पना शक्यतोंवर मुलांच्याच असाव्यात, व त्यांचें प्रत्यक्षीकरणहि, होतांहोईतों, त्यांच्याचकडून व्हावें, हें इष्ट होय. तपशिलाचा बारकावा, हें बालनाट्याचें अपेक्षित साध्य नव्हे. कल्पकता व सूचकता, यांचा जास्तींत जास्त वापर मुलांनीं या कामीं करावा, यासाठीं त्यांना उत्तेजन देणें जरूर आहे; व त्या दृष्टीनें त्यांना पूर्ण स्वातंत्र्य देणें, हेंच फायदेशीर ठरतें.

मुलांच्या नाट्यप्रयोगाची सजावट व त्यांचें नेपथ्य यांप्रमाणेच त्यांच्या त्या प्रयोगांना लागणाऱ्या कालावधीचाहि साक्षेपानें विचार झाला पाहिजे. सध्या आपल्याकडे होणाऱ्या प्राथमिक व माध्यमिक शालेय नाट्यस्पर्धा व मुलांचे सांस्कृतिक कार्यक्रम, यांमधील कांहीं नाट्यप्रयोग प्रौढांच्या नाट्यप्रयोगांप्रमाणेंच लांबलेले आढळतात. त्या नाटकांचे विषय, त्यांत प्रकट झालेल्या भावना, कल्पना आणि विचार, हे तर बालमनाला न मानवणारे असतातच; पण त्यांच्या प्रयोगांना लागणारा हा दीर्घ कालावधि मुलांच्या मनांवर व शरीरांवर भलताच ताण पाडून त्यांवर अनिष्ट परिणाम करणारा, त्यांना भारावणारा असतो. एवढालीं लांबलचक, मुलांना न पेलणारीं, न झेंपणारीं नाटकें त्यांच्याकडून अट्टाहासानें बसवून घेण्यांत काल व शक्ति यांचा जो चुराडा होतो व त्यांच्या प्रयोगासाठीं पैशाचा जो अकारण व अवास्तव अपव्यय होतो, तो कोणत्याहि शैक्षणिक दृष्टीनें समर्थनीय नसतो. तीन ते सहा वर्षांच्या मुलांचे नाट्यप्रयोग पांच-सात मिनिटांपेक्षां, आणि सहा ते अकरा वर्षांच्या मुलांचे दहाबारा मिनिटांपेक्षां अधिक कालावधीचे नसावेत. अकरा ते सोळा वर्षांच्या वयाच्या मुलांचीं नाटकें वीस ते पंचवीस मिनिटें टिकलीं तरी चालतील; पण कोणताहि शालेय नाट्यप्रयोग केव्हांहि तीस पस्तीस मिनिटांपेक्षां अधिक कालावधि घेणारा असणें इष्ट नाहीं. एका कार्यक्रमांत एकाहून अधिक नाट्यप्रयोग ठेवण्यास हरकत नाहीं; पण त्यांतील कोणताहि एक यापेक्षां अधिक लांबणारा नसावा. तो तसा असल्यास त्यानें करणारे व पाहाणारे, या दोघांच्याहि मनांवर ताण पडतो आणि क्रीडानाट्याचें मुख्य उद्दिष्टच संपुष्टांत येतें.

बालनाट्याच्या कार्याचा योग्य दिशेनें विकास आणि वाढ होण्यासाठीं, त्या कार्याची आवड, त्याच्या स्वरूपाचें ज्ञान, व त्याच्या योजनांचें प्रावीण्य असलेले शिक्षक, दिग्दर्शक उपलब्ध होणें, तयार करणें ही या क्षेत्रांतील आजची प्राथमिक गरज आहे. अशा प्रकारच्या शिक्षकाचा दिग्दर्शकांच्या अभावीं, बालनाट्य हा सध्यां उत्साही व हौशी, परंतु अतज्ज्ञ अशा प्रौढांचा खेळ किंवा रिकामटेकडा उद्योग होऊं पाहत आहे. तसें होणें सर्वस्वीं अनिष्ट होय. बालनाट्य हा 'बालां'-चाच खेळ राहिला पाहिजे. तो प्रौढांचा खेळ किंवा कौतुकाचा विषय होतां कामा नये. बालनाट्य हें मुलांच्या नैसर्गिक विकासाचें एक महत्त्वाचें साधन व अंग असल्यामुळें, शैक्षणिक दृष्टीनें त्याला महत्त्व आणि उपयुक्तता आहे. आपल्या शिक्षण पद्धतींत, आरंभीच्या कालांत केवळ बौद्धिक विकासावर भर देण्यांत येत असे. पुढें हळू हळू शारीरिक शिक्षणाचाहि त्यांत अधिकृतपणें अंतर्भाव होऊं लागला. पण भावना व संवेदना यांच्या संस्करणाचें महत्त्व कळत असूनहि, शिक्षणाचें तें अंग, व्हावें तसें व व्हावें त्या रीतीनें, तींत समाविष्ट होऊं शकलें नाहीं. ही परिस्थिति आतां पालटूं लागलेली आहे. मुलांच्या ऐंद्रिय संवेदना, त्यांची ग्रहणशक्ति, त्यांच्या भावना, त्यांची अभिरुचि, सूक्ष्म, तरल, सुसंस्कृत, सुशिक्षित आणि अभिजात बनविण्यासाठीं, मुलांना मदत व मार्गदर्शन करणें आवश्यक व हितकारक आहे, हें तत्त्व आतां आपल्याकडील शिक्षणपद्धतींतहि मान्य व पुरस्कृत करण्यांत येऊं लागलें आहे. मूलोद्योग शिक्षण पद्धतींतील हा सर्वांत महत्त्वाचा व उपयुक्त विशेष होय. मुलांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सर्वांगीण विकासासाठीं क्रीडानाट्याइतकें प्रभावी आणि समावायक असें दुसरें साधन उपलब्ध होणें जवळ जवळ अशक्य आहे, आणि म्हणूनच, शिक्षणपद्धतींत त्याचा योग्य रीतीनें अंतर्भाव होणें, केवळ इष्टच नव्हे, तर अत्यंत निकडीचें आहे.

या ठिकाणीं एक गोष्ट स्पष्ट करणें आवश्यक आहे ती ही कीं, नाट्याचा शिक्षणक्रमांत अंतर्भाव आणि नाट्यशिक्षणाचा अभ्यासक्रम या दोन गोष्टी एक नव्हत. त्या परस्परांपासून अगदीं भिन्न आहेत. त्या दोहोंची एकमेकांशीं गल्लत करणें बरोबर नाहीं. त्या दोहोंचें स्वरूप भिन्न आहे. त्यांचीं उद्दिष्टें भिन्न आहेत. त्यांचीं कार्यक्षेत्रें भिन्न आहेत. शिक्षणक्रमांत

नाट्याचा अंतर्भाव व्हावयाचा तो शैक्षणिक दृष्टीनें. शैक्षणिक मूल्यांच्या अपेक्षेनें. मुलांच्या वैयक्तिक विकासाचें प्रभावी साधन म्हणून त्याचा अंतर्भाव शिक्षणक्रमांगांत व्हावा, असा या संबंधांतला दावा आहे. उलटपक्षीं, नाट्यशिक्षण हें व्यावसायिक शिक्षण आहे. नाट्यव्यवसाय व नाट्यकला यांची आराधना करूं इच्छिणाऱ्या व्यक्तीला आपला तो व्यवसाय व ती कला यांची आराधना जाणतेपणें व कौशल्यपूर्ण रीतीनें करतां यावी म्हणून नाट्याचें औपपत्तिक व प्रात्यक्षिक ज्ञान व तंत्र याचें अध्यापन त्यांत अभिप्रेत आहे. अशाप्रकारचें शिक्षण देण्याचें स्थल व काल म्हणजे दुय्यम शालान्त परीक्षेचें वर्ष किंवा त्यानंतरचीं कांहीं वर्षें हा होय. या प्रकारचें नाट्यशिक्षण हें व्यावसायिक पारंगतता प्राप्त करण्याचें शिक्षण आहे; तर शिक्षणांतर्गत नाट्य हें सर्वसाधारण शिक्षणक्रमाचेंच एक अंग आहे. अशा रीतीनें या दोहींचे हेतु व साध्यें, हीं मूलतःच भिन्न असल्यामुळें, वास्तविक पाहातां, त्या दोहोंचा गोंधळ होण्याचें कारण नाहीं; पण 'नाट्य' म्हटलें कीं करमणूक व व्यवसाय, हीं त्याचीं दोनच अंगें, प्रायः सर्वसाधारण माणसाच्या दृष्टीपुढें येत असल्यामुळें, त्या दोहोंची सध्या तशी गल्लत होत असावी. शालेय जीवनांत सध्या आढळून येत असलेली नाटयविषयक कार्यक्रमांची बेसुमार गर्दी व त्यांना देण्यांत येत असलेलें अवास्तव महत्त्व हीं पाहून, 'शिक्षणसंस्थांच्या नाटयसंस्था बनविण्याचा हा एक प्रकारचा उद्योग तर नव्हे', अशी अनेक पालकांनाच काय, पण शिक्षणतज्ज्ञांनाहि शंका येऊं लागली आहे. शालेय अभ्यासक्रमांतर्गत नाट्याविष्काराचा हेतु, विद्यार्थ्यांना रंगभूमीवरील नट बनविण्यासाठीं पात्र करणें हा नाहीं, तर स्वतःच्या जीवनांत त्यांना ज्या ज्या वेगवेगळ्या भूमिका वेळोवेळीं वठवाव्या लागतात, त्या परिणामकारक व यशस्वी रीतीनें वठविण्यासाठीं त्यांना समर्थ करणें, त्यासाठीं आवश्यक ती दृष्टि, वृत्ति आणि प्रकटन-शक्ति त्यांना प्राप्त करून देणें, हा आहे. हा भेद स्पष्टपणें दृष्टी-समोर न राहिल्यामुळें, नाट्यतज्ज्ञ म्हणून समजल्या जाणाऱ्या, कांहीं तथाकथित अधिकारी व्यवसायी व्यक्तींकडून, बालनाट्याच्या क्षेत्रांत आज चुकीचे विचार-प्रवर्तन व मार्गदर्शन होत आहे. विकृत दृष्टि दिली जात आहे. वेळींच या अनिष्ट प्रकाराची दखल घेतली नहीं व जें चाललें आहे, तें उपेक्षावृत्तीनें तसेंच पुढें चालू

दिलें, तर त्याचे परिणाम विपरीत झाल्यावांचून राहणार नाहींत. क्रीडानाट्य ही एक शैक्षणिक पद्धति आहे. तिचा विचार शैक्षणिक दृष्टीनेंच व्हावयास पाहिजे. व्यावसायिक दृष्टि व मूल्यें यांवर तिची उभारणी झाली, तर ती विफल होईल; इतकेंच नव्हे तर तिचे परिणामहि अनिष्ट होतील.

मुलांच्या क्रीडानाट्याचा विकास त्यांच्या वाढत्या वयोमानाप्रमाणें, हळू हळू लिखित नाट्यप्रबंधाच्या प्रयोगांत होणें अपरिहार्य होय. इ. स. १९५२ सालीं ब्रुसेल्स येथें भरलेल्या आंतरराष्ट्रीय नाट्यपरिषदेंत, 'मुलांचें क्रीडानाट्य व प्रौढांचें रंगनाट्य यांमध्यें मौलिक भेद नाहीं,' हें मान्य करण्यांत आलें. मात्र यांपैकीं पहिला प्रकार मुलांना, तर दुसरा प्रौढांना, इष्ट व उपयुक्त आहे, असें मत तेथें व्यक्त करण्यांत आलें.

चौदा वर्षांच्या वरील मुलांसाठीं क्रीडानाट्याचा वापर करणें फारसें श्रेयस्कर ठरणार नाहीं, असा यासंबंधांतला आपला अभिप्राय एम्. लेऑं चॅन्सेरेल यांनीं त्या चर्चेंत व्यक्त केला. गेल्या सत्तर–पाऊणशें वर्षांत प्रौढांच्या कलाविषयक कल्पनांत फार मोठी क्रांति झाली आहे. प्रौढांच्या कलानिर्मितीचे आदर्शहि आतां पूर्वीप्रमाणें तंत्रात्मक व आशयवादी उरले नाहींत. त्या क्षेत्रांत आविष्कार-वादी विचारसरणीचा झपाट्यानें अधिकाधिक प्रसार व प्रभाव दिसूं लागला आहे. चित्र, शिल्प, स्थापत्य, साहित्य इत्यादि सर्व कलांच्या आधुनिक आविष्कारांत याचा प्रत्यय मिळतो. दृष्टिकोणांतील या बदलांचा अभ्यास केला असतां, मुलांची कला आणि प्रौढांची कला या, मूलतःच कशा व कां भिन्न नाहींत, हें कळून येण्यासारखें आहे.

चौदा वर्षांवरील मुलांना प्रयोग करावयाला उपयोगी पडतील, अशीं नाटकें आज मराठींत उपलब्ध नाहींत. मुलांसाठीं म्हणून लिहिलीं गेलेलीं बहुतेक प्रचलित नाटकें, आकारानें लहान दिसलीं तरी प्रौढांच्या नाटकांच्या साच्यांत ओतलेलीं व प्रौढांना जिव्हाळयाच्या वाटणाऱ्या विषयांवर, प्रौढांच्या दृष्टिकोणानेंच लिहिलेलीं असल्यामुळें, तीं या कामासाठीं निरुपयोगी ठरतात. रामायण, महाभारत, पुराणें व इतिहास यांतील कथा व त्यांतील प्रसिद्ध व्यक्तींचीं चरित्रें हेच काय ते मुलांच्यासाठीं लिहिण्यांत येणाऱ्या नाटकांना योग्य विषय, अशी समजूत

नाटककारांत, शिक्षकवर्गात, व पालक मंडळींत रूढ असलेली दिसते. मुलांच्या नाटकांचे विषय व त्यांतील मालमसाला बहुतेक याच कोठारांतून पुनः पुन्हा उपसून काढण्यांत येत असतो. पण वास्तविक व शैक्षणिक दृष्टीनें विचार केला असतां, हा सारा माल मुलांच्या मानसिक प्रवृत्तीला मानवण्यासारखा नाहीं, हें सहज कळून येईल. पुराणांतील व्यक्तींना देवरूप मानण्याची प्रवृत्ति मुलांच्या व प्रौढांच्या अंतःकरणांत दृढमूल होती, तोंपर्यंत त्यांच्याकडे वास्तव दृष्टीनें पाहाण्याचा प्रश्नच उद्भवत नव्हता. ' न देव चरितं चरेत् ' म्हणून त्यांतील अनेक आक्षेपहि भाग सहज दृष्टिआड करतां येत असत. पण ही श्रद्धा किंवा भावना आज उरलेली नाहीं व उरावी अशी अपेक्षाहि नाहीं. स्वतःस उघडपणें भौतिकवादी म्हणून म्हणवून घेण्यास अजून आपण कचरत असलों, तरी भारत हें निधर्मी राज्य आहे, ही घटना-सिद्ध गोष्ट आहे; व त्यांत आधिदैविक व धार्मिक मूल्यांवर व भावनांवर आधारलेले विषय, व विवेचन मुलांच्या मनांवर कितपत इष्ट परिणाम करूं शकतील याची शंका आहे. यामुळें चौदा वर्षांवरील मुलांना उपयुक्त होतील अशीं चांगलीं नाटकें लिहिलीं जाणें, लिहविलीं जाणें, ही आवश्यक व महत्त्वाची बाब आहे. निकडीची गरज आहे. केंद्रीय सरकारनें या क्षेत्रांत हालचाल सुरू करून, त्या कार्याची नांदी केली आहे, ही अभिनंदनीय गोष्ट होय.

' मुलांची रंगभूमि ' असा शब्दप्रयोग जेव्हां केला जातो, तेव्हां मुलांनीं मुलांसाठीं केलेल्या सहज व प्राबंधिक नाट्यप्रयोगांप्रमाणेच, व प्रौढांनीं मुलां-साठीं केलेल्या, व मुलांना योग्य ठरतील अशा नाट्यप्रयोगांचाहि त्यांत समावेश होतो. मुलांच्या विशिष्ट गरजा व मर्यादा लक्षांत घेऊन, मुलांना रंजक व उद्बोधक होतील अशा नाट्यप्रयोगांचें प्रौढांनीं केलेलें प्रदर्शन, या कल्पनेच्या • कार्यक्रमांच्या कक्षेंत येतें. पौंगंडावस्थें-तील मुलांना प्रामुख्यानें उपयुक्त, असा हा नाट्यप्रकार आहे. असे प्रयोग करणाऱ्या संस्था महाराष्ट्रांत अस्तित्वांत नाहींत; किंवा त्यांना करतां येतील अशीं नाटकेंहि मराठींत उपलब्ध नाहींत. पण योजना आणि विचार करण्याला भरपूर अवसर असलेलें, असें हें क्षेत्र आहे. व्यवसायाच्या दृष्टीनें आर्थिक लाभ होण्याचा संभव त्यांत सुतराम् नाहीं. यामुळें व्यावसायिकांना त्याबद्दल

आकर्षण व उत्साह न वाटावा, हें स्वाभाविकच होय. पण सांस्कृतिक व शैक्षणिक कार्यांच्या दृष्टीनें त्याला फार महत्त्व आहे; व त्या दृष्टींनीं, या क्षेत्रांत पायाशुद्ध व सुसंघटित प्रयत्न होणें निकडीचें आहे. बाल्य आणि तारुण्य यांच्या संधिकालांत मुलांचीं मनें पुष्कळशीं संभ्रांत अवस्थेंत असतात. अनुकरण आणि आत्मप्रकटन यांमधील विचित्र संघर्ष, त्यांच्या आचार–विचार–उच्चारांत या कालांत चालू असतो. त्यांतील गोंधळाचा निरास करून, आत्मप्रत्ययाचा आधार त्यांना प्राप्त करून देण्यासाठीं, या प्रकारच्या नाट्यनिर्मितीची त्यांना आवश्यकता आहे. ही नाट्यनिर्मिति केवळ क्रीडापद्धतीची असून भागणार नाहीं. प्रौढांच्या नाट्यकलेचीं सर्व महत्त्वाचीं अंगें तींत यथाप्रमाण व यथावकाश अवतरणें उपयुक्त व आवश्यक आहे.

सारांश, मुलांची रंगभूमि किंवा बालनाट्य हीं एकदेशीय किंवा एकाच प्रकारचीं असूं शकत नाहींत. मुलांच्या वेगवेगळ्या वयोमानाप्रमाणें, त्यांचें स्वरूप व कार्य हीं भिन्न भिन्न राहतील. पण आत्माविष्कार हेंच त्यांचें साध्य असेल. क्रीडारसाची निष्पत्ति हाच त्यांचा हेतु राहील. सेंद्रिय वस्तुजाताप्रमाणें, त्यामधील निर्मिति स्वतः होऊन आकाराला येईल. पूर्व नियोजित आकाराच्या साच्यांत ती दाबून बसविली जाणार नाहीं. ती सहज असेल. स्वतंत्र असेल. प्रसन्न असेल. अकृत्रिम असेल. बाल्यसुलभ असेल. आणि आणखी कांहींहि असण्याचा आग्रह ती धरणार नाहीं.

बालनाट्य हें मुलांच्या व्यक्तिविकासाचें महत्त्वाचें साधन आहे. त्यांतील मूल्यें शैक्षणिक आहेत. स्वाभाविकच त्याचें नियोजन, संघटन व मार्गदर्शन, शिक्षणतज्ज्ञांकडून व्हावें, हें क्रमप्राप्त आहे. बालनाट्याचा योग्य वापर व्हावयाचा, तर शालेय शिक्षणक्रमांत त्यांचा अंतर्भाव झाला पाहिजे. अध्यापन विद्यालयांतून शिक्षकांना त्याच्या स्वरूपाचे व वापराचे औपपत्तिक व प्रात्यक्षिक पाठ देण्यांत आले पाहिजेत. एक शैक्षणिक उपक्रम म्हणून व्यापक पायावर त्याची योजना उभारणी व रचना होणें आवश्यक आहे. त्यासाठीं त्याबद्दलचें धोरण व पद्धति हीं ठरविणें जरूर आहे. त्याचे हेतु व साध्यें निश्चित करणें अगत्याचें आहे.

सरकारी शिक्षणाधिकारी व शिक्षणक्षेत्रांतील तज्ज्ञ यांच्या सहविचारानें निर्णित झालेल्या योजना व कार्यक्रम, यांच्या द्वाराच हें ध्येय हस्तगत होऊं शकेल; आणि तोंपर्यंत तें तसें व्हावें, यासाठीं योग्य मार्गांनीं जागृति करीत राहाणें हेंच आपल्या बालकांच्या हिताच्या दृष्टीनें त्यांच्या सुबुद्ध पालकांचें कर्तव्य ठरेल.

सत्यकथा, ऑक्टोबर, १९५७

८

अभिनय-कला

नाटक हें दृश्य व श्राव्य काव्य आहे, असा संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांचा निर्णय असून या दोन्हीहि दृष्टींनीं प्राचीन भारतीय संस्कृतींत नाट्याला महत्त्व असावें असें दिसतें. साहित्यदृष्ट्या 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' असा नाट्यप्रबंधाचा उल्लेख करण्यांत आलेला आहे, तर अन्यत्र नाट्यप्रयोगाला मुनि देवांचा 'चाक्षुष क्रतु' मानतात असें सांगण्यांत आलेलें आहे. मध्यंतरींच्या धामधुमीच्या काळांत भारतीय नाट्यकलेचा ऱ्हास होऊन ती जवळ जवळ नामशेष झाली होती; परंतु पाश्चिमात्य संस्कृतीशीं भारतीयांचा दृढ परिचय झाल्यावर हिंदुस्थानांत नाट्यकलेचें पुनरुज्जीवन सुरू झालें. मराठी रंगभूमीची पूर्वपरंपरा आपण आज कितीही दूरवर पोंचविली, तरी प्रचलित महाराष्ट्रीय नाट्यकलेचा इतिहास अर्धशतकाहून अधिक कालाचा नाहीं, हें निःसंशय आहे. या अर्धशतकांत महाराष्ट्रांत नाटकें लिहिणारे अनेक 'कवि' व त्यांचीं नाटकें करून दाखविणाऱ्या नाटकमंडळ्या अस्तित्वांत आल्या. या कालांत नाट्यकलेचा कसकसा विकास अगर अपकर्ष होत गेला, हा बहुतेक सर्वांच्या नजरेपुढचा, निदान ऐकिवांतला इतिहास आहे. नाट्यविषयक बाबींचा विचार करतांना अशी एक महत्त्वाची गोष्ट आपल्या नजरेला येते कीं, महाराष्ट्रांत नाटककारांना सन्माननीय मानण्यास सुरुवात झाली; पण त्यांचींच

नाटकें रंगभूमीवर प्रयोगरूपानें वठविणाऱ्या नटवर्गाचा सामाजिक दर्जा मात्र समाजाकडून उच्च गणला गेला नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर नटाला उपेक्षणीय आणि हलकें समजण्यांत येऊं लागलें.

अगदीं एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकापर्यंत पश्चिमात्य नटवर्गाचीहि अशीच हीन स्थिति होती. त्यांनाही त्यांचा समाज जवळ जवळ बहिष्कृत व तुच्छ मानीत असे. युरोपमध्यें ही परिस्थिति आतां साफ बदलून गेली असून, नाट्य-व्यवसाय हा इतर कोणत्याहि व्यवसायाप्रमाणें प्रामाणिक अर्थार्जनाचा सन्मान्य धंदा समजला जाऊं लागला आहे. आपल्या समाजाची अद्यापि इतकी उदार मनोवृत्ति झालेली नाहीं. आपलेकडे सध्या, नाटक लिहिणें प्रशंसनीय, पहाणें समर्थनीय व करणें मात्र गर्हणीय मानण्यांत येतें. झपाट्यानें होणाऱ्या आर्थिक संक्रमणांत ही परिस्थिति फार दिवस टिकणें अशक्य असून योग्य उपायांचें अवलंबन झाल्यास आपलेकडेहि नाट्यव्यवसाय लवकरच सन्मान्य धंदा झाल्या-वांचून राहणार नाहीं.

युरोपमध्यें नटाचा सामाजिक दर्जा वाढण्याला ज्या कांहीं गोष्टी कारणीभूत झालेल्या आहेत, त्यांत नाटकधंद्याचें बदललेलें स्वरूप व आधुनिक नटवर्गाचा सुशिक्षितपणा या दोन प्रमुख आहेत. धंद्याचा भटकेपणा नाहींसा होऊन त्याला स्थायिक स्वरूप आल्याशिवाय, आणि नटांची शैक्षणिक प्रगति झाल्याशिवाय महाराष्ट्रीय नटवर्गालाहि समाजांत उच्च दर्जा मिळणें शक्य नाहीं.

महाराष्ट्रीय जनतेची सामान्यतः सर्वच कलावंतांबद्दल अनादराची वृत्ति असते. नटादि सर्रास सर्व कलावंत अनीतिमान् असतात असें आपलेकडे मानण्यांत येतें. नीति–अनीति या कल्पना सापेक्ष असून त्या स्थल, काल व परिस्थिति यांवर अवलंबून असल्यामुळें, नटवर्गाच्या नीतिमत्तेचा स्वतंत्र रीतीनें ऊहापोह करण्याची कांहींच आवश्यकता नाहीं. नटवर्गात शिक्षण व सुसंस्कृतता यांची वाढ झाली, म्हणजे त्यांच्या अनीतिमत्त्वाबद्दलच्या समाजाच्या कल्पनांचें निर्मूलन होण्यास मुळींच अवसर लागणार नाहीं. निदान, समाजांतील इतर घटकांपेक्षां नटवर्ग निखालस अधिक अनीतिमान् नसतो, एवढें तरी नटांना समाजाला पटवून देतां येईल.

कोणत्याहि कलेबद्दल समाजाला आदर उत्पन्न होण्यासाठीं त्या कलेचें स्वरूप उदात्त व परिणत असणें आवश्यक असतें. अशा स्वरूपाच्या कलेबद्दल व तिची आराधना करणाऱ्या कलावंतांबद्दल कोणत्याहि सुधारलेल्या समाजांत आदर उत्पन्न न होणें अशक्य आहे. महाराष्ट्रीय अभिनयकलेचें स्वरूप सुसंस्कृत व परिणत नाहीं; ही गोष्ट समाजाच्या नटवर्गाबद्दलच्या अनादराचें आणखी एक कारण आहे.

नटाचा दर्जा हलका समजण्यास कारणीभूत होणारीं नैमित्तिक व प्रादेशिक कारणें क्षणभर बाजूला टेवलीं, तरी अभिनयकलेला हीन ठरविणारे, त्या कलेच्या स्वरूपावरच अवलंबून असलेले, कांहीं प्रकृति-सिद्ध आक्षेप घेण्यांत येतात, त्यांचा विचार करणें प्राप्त आहे.

अभिनय-कला ही स्वतंत्र कला नसून ती केवळ अनुकरण आणि नक्कल करण्याची हातोटी आहे, तिच्यांत बुद्धिविलासाला अवसर नाहीं, असें कांहीं टीकाकार मानतात. नट स्वतःच्या कर्तबगारीनें स्वतत्र अशी कांहींच निर्मिति करीत नसून त्याला ज्या कांहीं आवाज, रूप, स्मरणशक्ति वगैरे ईश्वरी देणग्या मिळालेल्या असतात, त्यांच्या भांडवलावर तो नाटककार व प्रेक्षक यांच्या दरम्यान फक्त भाडोत्री अडत्याचें काम करतो, असा दुसरा आक्षेप अभिनय-कलेवर घेण्यांत येत असतो. अभिनय-कलेला चिरस्थायित्व नाहीं, असा आणखीहि एक तिसरा आक्षेप ऐकण्यांत येतो.

या तिन्हीहि आक्षेपांत अंशतः सत्य आहे, हें कोणालाहि नाकबूल करतां येणार नाहीं; पण तेवढ्यामुळें अभिनय-कला उपेक्षणीय ठरत नाहीं.

अनुकरण हा कलेचा स्वभावधर्म आहे. कोणतीहि कला घेतली तरी निसर्गाचें अनुकरण करून वास्तविकाचा आभास उत्पन्न करणें हेंच तिचें महत्त्वाचें साध्य असतें. चित्रकार किंवा शिल्पकार झाला तरी निसर्गाचें अनुकरण करूनच स्वतःची कला सजवीत नाहीं काय ? नटानें जर तेंच केलें, तर त्याच्या कलेला मात्र त्यामुळें हीनत्व येतें असें कसें म्हणतां येईल ?

निसर्गाचे अनुकरणावर स्वत्वाचा छाप मारूनच प्रत्येक कलावंत कला-निर्मिति करीत असतो व नटहि त्याचप्रमाणें जगांतील व्यक्तींचें रंगभूमीवर

वैशिष्ट्ययुक्त प्रतिबिंब दाखवीत असतो. स्वतःचा ठसा निर्मितीवर न उठवितां फक्त एखाद्या विशिष्ट माणसाची नक्कल करून दाखविणारा नकल्या व भूमिका प्रकट करणारा स्वतंत्र बुद्धीचा नट यांमध्यें जमीन-अस्मानाचें अंतर आहे. नक्कल करण्याची हातोटी मर्यादित दृष्टीनें कलाच :आहे; पण अभिनयकलेइतकी तिची योग्यता नाहीं. नट व नकल्या यांच्या कलांमध्यें अखंड व फुटलेल्या आरशाइतकें अंतर आहे. फुटलेल्या आरशाचा प्रत्येक तुकडा जरी चकचकीत व प्रतिबिंबक्षम असला, तरी अखंड आरशाचें पूर्णत्व व संगति यांचा त्यांमध्यें अभाव असतो. नकल्याची कृति जर एखाद्या कवितेच्या चुटक्यासारखी असली, तर नटाची निर्मिति एखाद्या महाकाव्यासारखी असते. दोहोंमध्यें सौंदर्याचा गुण जरी सामान्य असला, तरी पहिल्यामध्यें न आढळून येणारें एकसूत्रित्व व स्थापत्य दुसऱ्यांत आढळून येतें हें विशेष आहे. अर्थात् नकल्या व नट यांची एका मापानें मोजणी करणें बरोबर होणार नाहीं. प्रत्येक नट नकल्या असूं शकेल; पण प्रत्येक नकल्या मात्र नट होऊं शकेलच असें नाहीं.

अभिनयकलेवरील दुसरा आक्षेपहि बराचसा याप्रमाणेंच फोल आहे. कोणताहि कलावंत घेतला तरी त्याला त्याच्या कलेला अनुरूप अशा कांहीं तरी निसर्गदत्त देणग्या असल्याविना कांहीं तो त्या कलेचा आराधक बनलेला नसणार, हें उघड आहे. साधनांची अनुकूलता असल्याविना कोणत्याच कार्याची संसिद्धि होणें शक्य नाहीं. कलावंताची कला दिसून यावयाची असते ती साधनांच्या योजकतेंत! एखाद्या चित्रकारानें उत्कृष्ट चित्र काढल्यास, त्याला तेल, रंग व कुंचले चांगले मिळाले म्हणून चित्र चांगलें निघालें, असें म्हणणें जितकें हास्यास्पद ठरेल तितकेंच नटाची भूमिका त्याच्या शारीरिक व इतर अनुकूलतेमुळें चांगली वठली, असें म्हणणें हास्यास्पद ठरेल ! चित्रकार ओपी याला, "तुम्ही आपले रंग कशांत कालवतां?" म्हणून एका टीकाकारानें प्रश्न विचारला असतां, त्यानें जसें "मेंदूंत!" म्हणून उत्तर दिलें, तसेंच कोणत्याहि भूमिका निर्माण करणाऱ्या नटाला देतां येईल. अनुभूति व निरीक्षण यांचें स्वतःच्या मेंदूंत मिश्रण करूनच तोहि आपल्या भूमिकेची बांधणी आणि आराखडा ठरवीत नाहीं काय ?

अभिनय-कलेवरील अचिरत्वाचा आक्षेप मान्य करणें प्राप्त आहे; पण त्याबद्दलहि असें म्हणतां येईल कीं, नाट्यकलेच्या या दोषामुळें वेगवेगळ्या

नटांना एकाच भूमिकेला आपापल्या मगदुराप्रमाणें विविध स्वरूपांत प्रकट करतां येतें, हा एक प्रकारचा फायदाच आहे.

या तीन आक्षेपांखेरीज 'मूले कुठारः' या न्यायानें अभिनय ही कलाच नाहीं, असें म्हणणारा एक वर्ग आहे. यांचा मुख्य आक्षेप अभिनय परोपजीवि व परावलंबी आहे, असा आहे. या वर्गाच्या म्हणण्याप्रमाणें लिखित भूमिकेनें नटाचें कर्तव्य-क्षेत्र मर्यादित झालेलें असतें, हें जरी खरें असलें तरी अभिनय–क्षेत्रांत निर्मितीला मुळींच अवसर नाहीं, हें म्हणणें मात्र खरें नाहीं. अभिनय जसा नाट्यलेखनावलंबी आहे, तसेंच नाट्यलेखनहि परिणामकारकतेच्या दृष्टीनें अभिनयाचे अभावीं अपुरेंच आहे. नाट्यलेखन व अभिनय या दोन स्वतंत्र पण परस्परपूरक कला आहेत, व एकीच्या अभावीं दुसरींत न्यून राहणें अपरिहार्य आहे. कोणतीहि कला घेतली तरी तिला तिच्या माध्यम--वैशिष्ट्यामुळें परिणामकारकतेच्या दृष्टीनें कांहीं तरी मर्यादा उत्पन्न होणारच! धातु आणि दगड या माध्यमांच्या द्वारें आत्मप्रकटन करणाऱ्या मूर्तिकाराचे कलेला त्याच्या माध्यमाच्या जडतेची मर्यादा येऊन पडतेच कीं नाहीं? कवि, चित्रकार व शिल्पकार यांच्या भूमिका एकच असल्या तरी या तिन्ही कलावंतांचीं माध्यमें भिन्न असल्यामुळें त्यांच्या कृतीच्या प्रकटन-क्षमतेंत भिन्नता आल्यावांचून राहणें अशक्य असतें. या कलांप्रमाणेंच नाट्य-कलेला अशाच ज्या कांहीं सहज मर्यादा आहेत, त्यांपैकींच परावलंबित्व ही एक मर्यादा आहे. या मर्यादेमुळें नाट्याचें कलास्वरूप नष्ट होत नाहीं. भूमिका लिहिली असल्याशिवाय नट ती करूं शकणार नाहीं, हें जितकें खरें तितकेंच लिखित भूमिकेंत व अभिनीत भूमिकेंत परिणामदृष्ट्या अंतर असतें, हें अनुभवसिद्ध आहे. प्रेक्षक व श्रोते यांच्यावर कलावंत कोणत्या साधनांनीं परिणाम करतो, ही गोष्ट महत्त्वाची नाहीं. प्रत्येक कलेची साधनसामग्री भिन्न असणें अपरिहार्य आहे. चित्रकार वर्णसंमिश्रणानें सपाट फलकावर घनताहीन आकृति रंगवितो, तर मूर्तिकाराच्या कृतीमध्यें आपणांला घनस्वरूप व आकार हीं दोन्हीहि पहावयास मिळतात. चित्रकार व मूर्तिकार या दोघांहूनहि नटाची कला अधिक श्रेष्ठ आहे. स्वतःच्या शरीराच्या साहाय्यानें देहहीन भूमिकेला तो साकार करतो आणि त्याच्या भरीला भाषण, मुद्राभिनय व नाट्यव्यापार हीं घालून तिला जिवंतपणा आणतो. या दृष्टीनें नट हा मूर्तिकार व चित्रकार असून शिवाय

विवेचक व निरीक्षक तत्त्वज्ञहि आहे. सम्यक् शब्दज्ञान असलेल्या पंडितालाच कळूं शकेल अशी लिखित नाट्यभूमिका अमूर्तातून मूर्त स्वरूपांत आणून सोडण्याचें काम नट करीत असतो. लेखकाच्या भूमिकेचे विकार व विचार प्रेक्षकांच्या मनांवर उमटवून त्यांना ते आत्मसात् करावयास लावणारी नटाची हेतुयुक्त कृति जर कला या संज्ञेला पात्र होत नसेल, तर कला म्हणावयाचें तरी कशाला हा प्रश्नच राहील.

कला शब्दाच्या अनेक व्याख्या वेगवेगळ्या तत्त्वज्ञान्यांनीं व टीकाकारांनीं केलेल्या आहेत. त्यांपैकीं काउंट टॉलस्टॉयची व्याख्या बरीचशी सर्वसंमत होण्यासारखी आहे. तो म्हणतो : —

"Art is a human activity, consisting in this, that one man consciously by means of external signs hands on to others feelings he had lived through; and that, the other people are infected by these feelings, and also experience them."

या व्याख्येमध्यें आत्म व पर अशा दोन दृष्टींनीं कलेचें दुहेरी स्वरूप वर्णन केलेलें आहे.

कोणत्या तरी बाह्य उपचारांनीं स्वतः अनुभवलेल्या भावना दुसऱ्यांच्या अंतःकरणांत बिंबवणारी; व त्या भावनांशीं दुसऱ्यांचें तादात्म्य करून त्यांना त्या प्रत्यक्ष अनुभवावयाला लावणारी हेतुयुक्त मानवी कृति ती कला, असा या व्याख्येचा मथितार्थ आहे. अर्थात् टॉलस्टॉयच्या मताप्रमाणें कलेमध्यें स्वानुभव व परिणामकारकता हे दोन गुण असणें अत्यंत आवश्यक आहे. या व्याख्येच्या प्रकाशांत आपणांला अभिनय ही कला आहे कीं नाहीं हें ठरवितां येईल. लिखित भूमिका मूर्त स्वरूपांत प्रकट करण्याचें कार्य नट करीत असतो, हें आपण पाहिलें आहेच. सामान्य वाचकाला नाटकांतील स्वभावचित्र हें एखाद्या शब्द सोडलेल्या धड्यासारखें असतें. दोन ओळींतील कोऱ्या जागेवर न लिहिलेला मजकूर वाचून भूमिका समजून घेण्याइतकी, वाचकाची कल्पकता जर प्रबल असेल, कल्पनेच्या साहाय्यानें, निर्जीव शब्दां ीं निग‌डित झालेल्या नाट्यभूमिकेला त्याला स्वतःच्या अंतःकरणांत साकार व सचेतन स्वरूपांत प्रकट करण्याचें जर सामर्थ्य असेल, तर न‌ाटकाच्या प्रकटनासाठीं नटाची कांहीं आवश्यकता उरणार नाहीं. परंतु

प्रत्येक वाचक इतका कल्पक असणें संभवनीय नसल्यामुळें नाट्यभूमिका जिवंत स्वरूपांत प्रकट करण्यासाठीं नटाची गरज पडते.

भूमिका-प्रकटनासाठीं नटाला त्या भूमिकेच्या भावनांची अनुभूति, निदान त्या समजून घेऊं शकण्याची पात्रता अंगीं असणें आवश्यक आहे. त्याशिवाय नटाला भूमिकेचें यथार्थ व सुसूत्र प्रकटन करतां येणें अशक्य होईल. समजूत अगर अनुभूति यांच्या जोडीला नटाच्या अभिनयांत परिणामकारकताहि असली पाहिजे. तिच्या अभावीं नटाचा अभिनय कला या संज्ञेला पात्र होऊं शकणार नाहीं. व्यक्तिशः स्वतःपुरता एखादा नट नाट्यभूमिकेशीं समरस होऊं शकत असेल, पण प्रेक्षकांना जर तो आपल्या अभिनयानें भूमिकेच्या भावनांशीं तादात्म्य पावण्यास लावूं शकत नसेल, तर त्या नटामध्यें खऱ्या अभिनयकलेचा अभाव आहे असें म्हटलें पाहिजे. नटाला कलावंत ही पदवी प्राप्त होण्यासाठीं तो या दोन्ही अंगांनीं परिपूर्ण असणें अवश्य आहे.

भूमिकेचा समज आणि तिचें परिणामकारी प्रकटन या दोन्ही गोष्टी अविभाज्य आहेत असें नाहीं. शेक्सपिअरइतका विविध भूमिका कल्पूं शकणारा मनुष्य क्वचितच आढळेल; परंतु शेक्सपिअरच्या अंगीं परिणामकारक प्रकटनाची शक्ति नसल्यामुळें कलावंत नट या नात्यानें त्याची छाप पडूं शकली नाहीं. कल्पकतेच्या गुणामुळें तो उत्कृष्ट नाटककार होऊं शकला; पण दुसऱ्या गुणाचे अभावीं त्याला उत्कृष्ट नट मात्र होतां आलें नाहीं. प्रकटन व समज या दोहोंच्या संयोगानेंच उच्च अभिनयनिर्मिति होत असते. एक तर नटाला लेखकाचें हार्दिक्य समजून घेऊन भूमिकेशीं समरस होतां आलें पाहिजे व दुसरें म्हणजे प्रेक्षकांनाहि भूमिकेशीं तद्रूप करण्याचें सामर्थ्य त्याच्या अंगांत असलें पाहिजे. या दोन्ही शक्ति समवायानें अंगीं असणारा नटच खरा कलावंत ठरूं शकेल. नटाच्या कृतीला टॉलस्टॉयच्या व्याख्येप्रमाणें कलेला आवश्यक असलेलीं दोन्ही अंगें अपरिहार्य आहेत.

कलेची व्याख्या करतांना टॉलस्टॉयनें वापरलेला 'हेतुयुक्त कृति' हा शब्द नटानें प्रथम ध्यानांत ठेवला पाहिजे. प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेऊन त्याला आपल्या भूमिकेशीं समरस करण्यासाठीं जी अभिनयकृति करावयाची, ती जर हेतुयुक्त नसेल तर ती विफल झाल्यावांचून राहणें शक्य नाहीं. पुढें

बसलेल्या प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांचे किल्ले सर करण्यासाठीं नटानें प्रथम त्यांचे कान व डोळे या मुख्य वेशी हस्तगत करून त्यांमधून त्यांच्या मनोदुर्गांत प्रवेश केला पाहिजे. नटापाशीं हें कार्य पार पाडण्याचीं जीं साधनें असतात तीं योजकपणें वापरून प्रेक्षकांना भूमिकेशीं समरस करणें हा अभिनयकलेचा हेतु असतो.

नाटकगृहांत प्रेक्षक व नट यांमध्यें जें अंतर असतें तें लक्षांत घेतां प्रायः नटाची भूमिका प्रेक्षक डोळ्यांपेक्षां कानांनींच अधिक आकलन करतात, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. अर्थात् भूमिका परिणामकारक होण्यासाठीं नटाला आवाजाची देणगी अत्यंत आवश्यक आहे. प्रेक्षकाच्या नेत्रेंद्रियाच्या द्वारें त्याच्या मनाची पकड घेण्यासाठीं, नटानें स्वतःच्या आवाजाला, मुद्राभिनय, अंगविक्षेप, नाट्यव्यापार यांची आवश्यक जोड दिली पाहिजे हें खरें आहे; पण सर्वच प्रेक्षकांना नट सारख्या अंतरावरून व एकाच दृष्टिकोणांत दिसणें शक्य नसल्यामुळें अभिनयकलेच्या दृष्टीनें खरोखर महत्त्वाच्या असलेल्या मुद्राभिनयादि साधनांना उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें रंगभूमीवर दुय्यम स्थान मिळाल्यावांचून राहात नाहीं; आणि त्यामुळें रंगभूमीवरील नटाची आवाजावरच अधिक भिस्त राहते. भावनेनुसार हुकमी चढउतार होण्याचा गुण नटाच्या आवाजांत अवश्य असला पाहिजे. पौराणिक अगर ऐतिहासिक नाटकांतून भरदार आवाजांची फारच गरज असते. शेक्सपिअरच्या भूमिका करणाऱ्या नटाचें उंच आणि भरदार आवाज असल्या-शिवाय मुळींच चालावयाचें नाहीं. सामाजिक नाटकांत आवाजावर विशेष ताण पडण्याचे प्रसंग नसल्यामुळें त्यांत उंच व वजनदार आवाजाची गरज भासत नाहीं; पण कोणत्याहि प्रकारच्या नाटकांत काम करणाऱ्या नटाला, कोता, बसका, घोगरा किंवा अशाच प्रकारच्या कोणत्याहि दोषामुळें कर्णकटु वाटणारा आवाज केव्हांच साजून दिसावयाचा नाहीं. गद्य भाषणांतदेखील एक प्रकारचें सुरेल आंदोलन व लय हीं असतात. नटाच्या आवाजांत तीं प्रकट करण्याइतका लवचिकपणा अवश्य आहे. आवाजाच्या फरकानें भावना व रस यांच्या उत्कर्षाला मदत होते. विशिष्ट रीतीनें आवाज बदलून प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत विशिष्ट संवेदना उत्पन्न करणें शक्य असतें. परकीय भाषेंतील नाटकाचे प्रयोग पहातांना ही गोष्ट चांगली अनुभवाला येते. एका नटीनें उजळणींतले पाढे व दुसऱ्या एका

नटानें उपाहारगृहांतील खाद्यपेयांची यादी सद्गदित आवाजांत वाचून दाखवून श्रोत्यांना घळघळां अश्रु ढाळावयाला लावल्याचीं उदाहरणें प्रसिद्ध आहेत.

चांगल्या आवाजाच्या देणगीबरोबरच नटाच्या अंगीं वक्तृत्वगुणहि असले पाहिजेत. स्पष्ट, जलद, योग्य ठिकाणीं आघात देऊन अस्खलित बोलणें, व स्वराच्या चढउतारानें भावना, विचार अगर विकार यांच्या पायऱ्या दाखविणें हे गुण नटाला अवश्य असतात. सफाईदार भाषाशैली व आवाजाची हुकमी फिरत यांनीं नटाला आपलें अर्धेंमुर्धें काम भागवून नेतां येतें. आवाजाचे बरेचसे धर्म व बहुतेक वक्तृत्वगुण मेहेनतीनें कमावतां येण्यासारखे आहेत. भाषण करतांना वाक्यांत योग्य ठिकाणीं विराम घेऊन, केवढेंही पल्लेदार वाक्य असलें तरी तें प्रमाणशीर रीतीनें पेलण्यासाठीं अर्थाची समजूत व दमछाट या दोन गोष्टी अत्यंत जरूर असतात. मराठी रंगभूमीवर ज्यांना चांगला समज असून दमछाट मात्र पुरेशी नाहीं असे कांहीं नट आढळतात. दमछाटीच्या अभावामुळें या नटांचीं भाषणें वेळीं अवेळीं भलत्याच जागीं थांबणाऱ्या मालगाडीसारखीं अगर पसरल्या-बरोबर दुसऱ्या टोंकाकडून गुंडाळत येणाऱ्या चटईसारखीं वाटतात. दुसऱ्या कांहीं नटांना वाक्यांतले शेवटचे शब्द एकदम आवाज पाडून फेंकून दिल्या-सारखे उच्चारण्याची खोड असते. कै. गणपतराव जोशी यांच्या शिष्यशाखेंत या संवयीचा विशेष प्रचार दिसतो. संगीत नटांचें तर गद्य भाषणाकडे कींव करण्या-इतकें दुर्लक्ष असतें. नायिकेसारखी प्रमुख भूमिका करणाऱ्या नटालादेखील शुध्द व आघातयुक्त बोलतां न आलें तरी आदर्श संगीत मंडळ्यांतून खपून जातें. शब्द पुसट उच्चारणें व वाक्यें भलतीकडेच तोडणें हे दुर्गुण संगीत नटांमध्यें सर्रास आढळतात.

भाषण करतांना नटानें जलद पण स्पष्ट बोललें पाहिजे. प्रत्येक स्वर व व्यंजन यांचा स्पष्ट व सुटा उच्चार होऊन धांदलींत शब्द व अक्षरें एकमेकांवर आदळणार नाहींत अशी खबरदारी घेण्यांत आली पाहिजे. सावकाश बोलण्याचा सराव ठेवला, म्हणजे बाकीच्या सर्व गोष्टी आपोआप येतात, असा चांगल्या नाट्यशिक्षकांचा यासंबंधांत नियम असून, तो महत्त्वाचा व बरोबर आहे. नटानें अशा रीतीनें सावकाश व स्पष्ट बोललें पाहिजे कीं, प्रेक्षकाला मात्र भाषणाचा ओघ जलद व अप्रतिहत चालला आहे असें वाटावें. प्रेक्षकांना

हा जो जलदपणाचा आभास होतो, तो नटाकडून शब्दांना मिळणाऱ्या योग्य व प्रमाणशीर आंदोलनामुळें होतो. कै. नानबा गोखले यांची भाषणशैली या प्रकारचा उत्कृष्ट नमुना होती. आपण सामान्यतः घरीं बोलतों तेवढ्या आवाजांत व जलद ते रंगभूमीवर भाषण करीत आहेत, असें प्रेक्षकांना वाटे; पण त्यांच्या शेजारीं रंगभूमीवर असलेल्या पात्राला मात्र ते फार मोठ्यानें व सावकाश बोलत असल्याचें कळून येई. कै. नानबा यांनीं हा गुण परिश्रमानें साध्य केला कीं त्यांना ती निसर्गाची देणगी होती, हें सांगणें कठीण आहे. पण हा गुण श्रमसाध्य आहे यांत संशय नाहीं.

अस्खलित भाषणाची भूमिका वठविण्याला जशी मदत होते, तशीच कित्येक वेळां सूचक मूकताहि परिणामकारक होत असते. शेंकडों शब्दांनींहि केव्हां केव्हां जो परिणाम करतां येणार नाहीं, तो नटाला एकहि शब्द न उच्चारतां साभिप्राय आणि सूचक मौनानें साधतां येतो. योग्य ठिकाणीं प्रमाणशीरपणें स्तब्ध राहून, अभिनय व नाट्यव्यापार यांच्या सहाय्यानें मौनाला सूचकता आणणें यांत नटाचें खरें कौशल्य दिसून येतें. झुंजारराव नाटकांतील जाधवराव, व सवाई माधवराव नाटकांतील केशवशास्त्री या भूमिकांचा बहुंशीं अशा तऱ्हेच्या मूक वक्तृत्वानें उठाव करतां येण्यासारखा आहे. प्रेमसंन्यासांतील जयंताची भूमिका करतांना श्री. केशवराव दाते यांना ज्यांनीं पाहिलें असेल, त्यांना मूक वक्तृत्व म्हणजे काय तें वेगळें सांगणें नको.

प्रेक्षकांच्या नेत्रेंद्रियावर परिणाम करणारीं, नटापाशीं जीं अभिनयसाधनें असतात त्यांपैकीं चेहेरा हें प्रमुख साधन आहे. चेहेऱ्यापैकीं डोळे व जिवणी हीं अत्यंत भावनिदर्शक अंगें आहेत. भाषणाला सुरुवात करण्यापूर्वी केवळ एका दृष्टिक्षेपानें नट आपलें मनोगत प्रेक्षकांना कळवूं शकतो.

डोळे हें मुद्राभिनयाचें मुख्य साधन आहे, असें म्हणणें अतिशयोक्तीचें होणार नाहीं. पाणीदार टपोरे डोळे व भेदक नजर या देणग्या नटाला निसर्गाकडून मिळालेल्या असल्या, तर त्याला फारच थोड्या परिश्रमानें प्रेक्षकांना झुलवणें शक्य आहे. या देणग्या मिळालेल्या नसल्या तरीहि त्यांची उणीव नटाला परिश्रमानें भरून काढतां येण्यासारखी असते. नजर कमावणें हें प्रयत्नसाध्य काम

आहे. दृष्टीची तीक्ष्णता डोळ्यांच्या विशालतेवर अवलंबून असते असें नाहीं. कधीं कधीं डोळे बारीक असूनहि भेदक असूं शकतात. डोळ्यांची नुसती देणगी असून भागत नाहीं. भावप्रकटनासाठीं नजर कमवावी लागते. कै. गणपतराव जोशी यांची चंद्रसेनाचें काम करतांना आईच्या अंतःकरणाला भेदून जाणारी तीक्ष्ण नजर, तुकारामाचें काम करतांना किंचित् वेडसरपणाची झाक दिसण्याइतकी मंद झालेली ज्यांनीं पाहिली असेल, त्यांना कमावलेल्या नजरेचें महत्त्व समजेल. जर्मन नट एमिल जॅनिंग्ज याचें सर्व अभिनयकौशल्य त्याचे डोळे व चेहरा यांत केंद्रित झालेलें आहे.

दृष्टीप्रमाणेंच नटाचा चेहेऱ्याचे स्नायूंवर ताबा असणें आवश्यक आहे. ओंठ व जिवणी यांच्या आकुंचन–प्रसरणानें कितीतरी भावछटा प्रकट करतां येतात. मुद्राभिनय हें कलेंतील महत्त्वाचें अंग आहे; पण महाराष्ट्रीय नटांपैकीं फारच थोडे मुद्राभिनयाचा प्रयत्न करतांना दिसतात. बहुतेकांच्या परिश्रमांचा भर आवाज व हस्तविक्षेप यांवर असतो. चेहेऱ्याचे स्नायु ताब्यांत आणण्याला सतत मेहनत व सराव लागतो; परंतु दुर्दैवानें महाराष्ट्रांत अभिनयकलेची इतकी अंतःकरणपूर्वक आराधना करणारे नट हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकेहि नाहींत.

नाट्यशिक्षकांना अगदीं थोडक्या अवधींत नाटकें बसवून ध्यावयाचीं असून नियुक्त नटांची अभिनयकलेंत शास्त्रशुद्ध पूर्वतयारी कांहींच नसल्यामुळें, पात्रांच्या मुद्राभिनयाकडे लक्ष देण्यास त्यांनाहि सवड राहात नाहीं. कोणताहि धंदा करण्यासाठीं उमेदवारी आणि पूर्वतयारी लागते; पण महाराष्ट्रांत नटाच्या धंद्याला या दोहोंपैकीं कांहींच लागत नाहीं. नाटक बसविण्यास घेतांना नाट्यशिक्षकाचे हातांत पडलेला सपशेल कच्चा माल महिना दीड महिन्यानें भूमिकेची झूल अंगावर घालून प्रेक्षकांपुढें एकदम पक्का होऊन उभा राहतो, अशी येथली स्थिति आहे, ती अत्यंत अनिष्ट आहे. अभिनयकलेची प्रगति व्हायची असल्यास तिला आळा पडणें अवश्य असून, भावी नटांची धंद्यासाठीं पद्धतशीर पूर्वतयारी करून देणारे अभिनय-शिक्षणाचे वर्ग निघाले पाहिजेत; व त्यांत शिकविण्यासाठीं अभिनयाचा सशास्त्र अभ्यास केलेले अध्यापक असले पाहिजेत. प्रत्येक उत्कृष्ट नट उत्कृष्ट अभिनय-शिक्षक असेलच असें नाहीं. तें त्याची कला कितपत हेतुयुक्त आहे यावर अवलंबून राहील. कै. गणपतराव जोशी व भागवत हे दोघेहि उत्तम नट होते,

पण त्यांपैकीं कै. भागवत यांनीं अभिनयाचा अन्वयव्यतिरेक पद्धतीनें अभ्यास केलेला असल्यामुळें त्यांची कला परिच्छेदन क्षम होती ; तर कै. गणपतरावांचीं कला व्यक्तिविशिष्ट होती. अर्थातच कै. भागवतांची कला शिकतां आणि शिकवतां येणें शक्य होतें, तर उलटपक्षीं कै. गणपतरावांना आपली कल दुसऱ्याला शिकवितां येण्यासारखी नव्हती व शिकवितां आलीहि नाहीं. मुद्राभिनयाकडे शिक्षक व नट या दोघांनींहि अधिक लक्ष देणें अत्यंत जरूर आहे.

रंगभूमीवर भूमिकेचा रुबाब व धाटणी सांभाळून अंगविक्षेप करणें हा नटाच्या अभिनयकौशल्याचा आणखी एक महत्त्वाचा भाग आहे. नाटककाराची विशिष्ट पात्र निर्माण करण्यांतील मूलभूत कल्पना, आपला अभिनय व अंगविक्षेप यांच्या साहाय्यानें प्रेक्षकांना सुसूत्र व यथार्थ पटवून देणें हें नटाचें काम असतें. ही जबाबदारी न ओळखतां बरेच महाराष्ट्रीय नट आपल्या भूमिकांशीं विसंगत असें वर्तन रंगभूमीवर करतांना आढळतात. रंगभूमीवर प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचे व टाळ्यांचे गुलाम बनून भूमिकेचा रुबाब व धाटणी यांना सपशेल खाड्यांत टाकण्यास कधीं कधीं महाराष्ट्रांतले नाणावलेले नटहि मागेंपुढें पहात नाहींत.

प्रत्येक भूमिकेची बांधणी समजून घेऊन ती सुसंगत व यथार्थपणें वठविण्यासाठीं नटाला निरीक्षण व निवड हीं दोन अंगें अवश्य असलीं पाहिजेत. लिखित भूमिकेशीं व्यवहारांत जे समानवर्गीय असतील त्यांचीं वैशिष्ट्यें अभ्यासून तीं नटानें आपल्या अभिनयांत समाविष्ट केलीं पाहिजेत. असा प्रयत्न न केल्यास नटाच्या सर्व भूमिका कायम ठशाच्या होऊन त्यांत विविधता व चमत्कृति राहणार नाहीं, व त्यांना यथार्थ स्वरूपहि येणार नाहीं. नटानें प्रत्येक भूमिकेच्या बीजभूत हेतूचा नीट अभ्यास करून, त्याच्याशीं सुसंगत असा आपल्या कामाचा रुबाब राखला पाहिजे. मराठी नाटकमंडळ्यांतून एखादी भूमिका करण्यासाठीं विशिष्ट नटाची योजना करतांना, त्या नटाची त्या भूमिकेसाठीं असली नसलेली शारीरिक अनुकूलता व बौद्धिक पात्रता पाहण्याची विशेषशी पद्धति नसल्यामुळें मराठी रंगभूमीवर यथार्थ रीतीनें पार पाडलेल्या भूमिका फारच थोड्या पहावयाला मिळतात. नाटकधंद्याच्या सध्यांच्या विशिष्ट परिस्थितींत नटांची खुली निवड अशक्य असल्यामुळें ही परिस्थिति टाळतां येणें

कठीण आहे; पण निदान जबाबदार नटांनीं तरी स्वतःपुरता अभ्यासपूर्वक तो दोष टाळल्यास कलेच्या उन्नतीला फार मोठें साहाय्य होईल यांत शंका नाहीं.

नटाचे अंगविक्षेप भूमिकेच्या मांडणीला साजून दिसतील असे असले पाहिजेत. रंगभूमीवर वागणुकीला सहजता यावी म्हणून शिक्षण आवश्यक आहे. ज्यांना रंगभूमीवर धड चालतां किंवा उभें राहतां येत नाहीं, अशीं माणसें महाराष्ट्रांत उत्तम नट म्हणून प्रसिद्धि पावलेलीं आहेत. जाणें, येणें, चालणें, उभें राहणें, बसणें, उठणें, या गोष्टी दिसावयाला क्षुल्लक दिसतात खऱ्या; पण त्यांतील प्रत्येक कृति परिणामकारक करतां येण्यासारखी आहे. पात्राचे प्रवेश करण्याचे पद्धतीवरूनच तें कोठून, कोणत्या मनःस्थितींत आलें असेल, हें प्रेक्षकांना ताबडतोब कळलें पाहिजे. कांहीं नटांना रंगभूमीवर काम करतांना इतकें जखडल्यासारखें होतें कीं, जातां येतांना ते शरीराला सांधे असलेल्या जिवंत माणसासारखें चालण्याऐवजीं खिळे मारून जोडलेल्या लाडकी बाहुल्यासारखे चालतात. धंदा स्वीकारण्यापूर्वीं या सर्व गोष्टींचें भावी नटांनीं शिक्षण घेणें आवश्यक असतें. त्याशिवाय त्यांचेकडून रंगभूमीवर सफाईदारपणें काम पार पडणें शक्य नाहीं. सुप्रसिद्ध इंग्लिश नटी मिस् एलेन टेरी ही कीनबाईजवळ अभिनयाचे धडे घेत असे. सरळ चालतां येण्यासाठीं रंगभूमीवर खडूची रेघ काढून घेऊन तिच्यावरून चालण्याचा सराव तिनें केला होता. प्रत्येक अभिनयाच्या विद्यार्थ्यानें प्रसिद्ध नटांनीं कलासाधनासाठीं जे परिश्रम केले ते माहीत करून घेऊन त्यांचा कित्ता स्वतःपुढें ठेवण्यासारखा आहे.

स्वतःच्या अभिनयशक्तीनें नट जरी भूमिका वठवीत असला, तरी त्याच्या कामाचें स्वरूप जितकें वैयक्तिक, तितकेंच सांघिक असतें. जुन्या तऱ्हेच्या नाटकांतील प्रवेशाच्या प्रवेश लांबीचीं आत्मगत भाषणें वगळलीं तर रंगभूमीवर नट क्वचितच एकटा राहूं शकतो. त्याचें बहुतेक सर्व काम जोडीदार पात्रांबरोबरच असतें. यामुळें नटाच्या कलेंत वैयक्तिक गुणांप्रमाणेंच कांहीं सांघिक अभिनयविशेष असावे लागतात. प्रत्येक भूमिकेचा उठाव तिच्या पूरक आणि विरोधी भूमिकांच्या सहयोगावर अवलंबून असतो. त्यामुळें स्वाभाविकच भूमिका रंगभूमीवर परिणामकारक वठणें, हें त्या करणाऱ्या नटांच्या एकमेकांना साथ करण्याच्या पद्धतीवर विसंबून राहतें. कितीहि उत्कृष्ट काम करणारा नट असला,

तरी त्याला जर बरोबर साथ करणारा जोडीदार मिळाला नाहीं, तर त्याचें काम फिकें पडल्यावांचून राहणार नाहीं. समंजसपणें साथ देणें यांत नटाचें कौशल्य व सहकार्यशक्ति दिसून येते. नटाच्या कामाचा रंग जोडीदाराच्या प्रतियोगी सहकारितेवर अवलंबून असतो. कित्येक वेळां प्रेक्षकांकडून मिळालेली टाळी नटाच्या स्वतःच्या कर्तबगारीपेक्षां जोडीदाराच्या पूरक नाट्यव्यापारांचें व साथ देण्याचें सार्थक असतें. 'तोतयाचें बंड' नाटकांतील बगंभट व हैबती यांच्या बोरघाटांतील भेटीच्या प्रवेशांत हैबतीला मिळणाऱ्या बहुतेक सर्व टाळ्या बगंभटाच्या कर्तबगारीच्या असतात. बगंभटाचें काम करणारा नट जर साथ करण्यांत चुकार किंवा कमकुवत असेल, तर हैबतीचें काम करणाऱ्या नटानें कितीहि शिरा ताणल्या, तरी त्याचा प्रेक्षकांवर कांहींहि परिणाम होणार नाहीं.

साथीप्रमाणेंच सहकारितेसाठीं आवश्यक असलेला दुसरा अभिनयविशेष नाट्यव्यापार हा होय. एखादें पात्र दुसऱ्याचें भाषण चाललें असतां, किंवा स्वतःच्या भाषणाच्या पूर्वतयारीसाठीं, रंगभूमीवर रिकाम्या वेळांत ज्या कांहीं किरकोळ क्रिया करीत असतें, त्यांना नाट्यव्यापार (Business) असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. प्रत्यक्ष बोलत नसतांना चालू नाट्य-प्रसंगापासून आपण विलग दिसूं नये, व आपल्या स्तब्धतेमुळें आपल्या अभिनयांत पडणारा खंड भरून निघावा, म्हणून त्यांची योजना करावयाची असते. बरोबरच्या दुसऱ्या पात्राच्या अभिनयाला त्यांच्यामुळें स्वाभाविकच उठाव मिळतो. नाट्यव्यापार हेतुयुक्त व परिणामकारक असावे लागतात. त्यांच्या योजनेंत नटांची करामत दिसून यावयाची असते. खुद्द नाटकाच्या लिखाणांत त्यांचा क्वचितच अंतर्भाव झालेला असतो. योग्य नाट्यव्यापार सुचविण्यासाठीं नट प्रत्युत्पन्नमति असला पाहिजे. प्रसंगावधानाच्या जोरावर कित्येक वेळां नट योग्य नाट्यव्यापार करून चुकीचे प्रसंगहि प्रेक्षकांना न समजूं देतां बटावून नेऊं शकतात. एका फ्रेंच नटाचा यासंबंधांतला अनुभव फार मजेदार आहे. या नटाचें नेपोलिअनशीं बरेंच साम्य होतें, त्यामुळें बरेच वेळां त्याला नेपोलिअनच्या भूमिका कराव्या लागत. एकदां एका नाटकांत आकस्मिक रीतीनें ती भूमिका करण्याचा प्रसंग त्याच्यावर आला, आणि त्याची नक्कल तर मुळींच पाठ नव्हती.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत ... १३३
वि: ...14.10.60...

तेव्हां त्यानें सूचकाशीं असा संकेत केला कीं, रंगभूमीवर गेल्यावर आपणाला भाषण आठवेनासें झालें, तर आपण खिशांतील तपकिरीची डबी काढून तिच्यावर बोटानें ठोकूं, म्हणजे आपणाला आंतून पुढचें वाक्य सांगावें. असा करार करून नेपोलिअन रंगभूमीवर अवतरले खरे; पण भाषण न आठवण्याचा प्रसंग त्यांच्यावर लवकरच ओढवला! ताबडतोब शांतपणें तपकिरीची डबी बाहेर काढून, जणूं काय कांहीं झालेंच नाहीं अशा थाटांत, नेपोलिअनच्या ऐटींत नटवर्यांनीं तीवर बोट ठोकण्यास सुरुवात केली. ठरल्याप्रमाणें आंतून भाषणाची सूचना मिळाली आणि बाहेर टाळ्यांचा एकच कडकडाट झाला ! प्रेक्षकांना नटाची ही कृति, नेपोलिअनच्या भूमिकेच्या अभिनयाचें एक वैशिष्ट्य म्हणूनच भासली, इतक्या सहजपणें त्या नटानें तो नाट्यव्यापार वठविला होता. पुढें केव्हांहि नेपोलिअनचें काम करण्याची वेळ आली असतां, त्यावेळीं सहज झालेला हा नाट्यव्यापार तो बुद्धिपुरस्सर करून प्रेक्षकांत हंशा पिकवीत असे.

अशा प्रकारें एखाद्या नटानें सुरू केलेले नाट्यव्यापार बरेच वेळां अनुकरणानें रूढ होऊन बसतात, हें वेगवेगळ्या मंडळ्यांनीं केलेलें एकच नाटक पहातांना आढळून येतें. भूमिकेंतील सूक्ष्म छटा दाखविण्यासाठीं नाट्यव्यापार फार परिणामकारक व उपयुक्त ठरतात. प्रख्यात नट हेन्री आयर्व्हिंग, आपल्याला नाट्यव्यापारांकडे विशेष नजर ठेवण्याचा धडा मिस् कुशमन् या नटीनें कसा शिकविला, तें नेहमीं सांगत असे.

नाटक-धंद्यांत पडल्यावर थोड्याच दिवसांनीं त्याला एका नाटकांत श्रीमंत माणसाचें काम मिळालें होतें. मिस् कुशमन् ही या नाटकांत भिकारणीचें काम करीत होती. तो श्रीमंत मनुष्य त्या भिकारणीला भिक्षा देत आहे, असा त्या नाटकांत एक प्रसंग होता. नटांच्या ठराविक पद्धतीप्रमाणें, आयर्व्हिंगनें खिशांतून पैशाची थैली काढून, ती खुळखुळवून, मिस् कुशमनच्या हातांत टाकली. प्रवेश संपून रंगपटांत जातांच बाईनें आयर्व्हिंगला प्रश्न केला, "सबंधची सबंध थैली कोणी भिकारणीला देईल काय? त्याऐवजीं आपण नेहमीं कोणत्याहि भिकाऱ्याचे बाबतींत करतों, त्याप्रमाणें थैलींतील चारदोन नाणीं बाहेर काढून त्यांतलें सर्वांत कमी किमतीचें नाणें माझ्या हातावर टाकलें असतें तर तें अधिक नैसर्गिक झालें नसतें का?"

आयर्व्हिंग म्हणतो कीं, ‘ प्रत्येक नाट्यव्यापार ठरवितांना मिस् कुशमन्‌चे हे शब्द मी नेहमीं ध्यानांत ठेवीत असतों.’ साभिप्राय नाट्यव्यापार किती महत्त्वाचे असतात हें आमचे नटहि जर ध्यानांत घेतील तर मराठी नाटकें निखालस अधिक प्रेक्षणीय झाल्यावांचून राहणार नाहींत.

नाट्यव्यापार व साथ यांसाठीं नाट्यशिक्षक थोडीफार मेहनत घेत असावेत, असें मराठी नाट्यप्रयोग पहात असतांना वाटतें. पण या दोन अभिनय-विशेषांबद्दल मराठी नटांची कांहीं तरी विचित्र कल्पना दिसते. उत्तरादाखल मध्येंच कांहीं तरी पदरचें बोलणें, किंवा हास्यास्पद रीतीनें संमतिदर्शक माना डोलावणें, म्हणजे साथ नव्हे; व हातापायांचे अर्थशून्य चाळे म्हणजे नाट्यव्यापार नव्हेत, हें त्यांच्या ध्यानांत येत नाहीं. नटाची रंगभूमीवरील प्रत्येक हालचाल साभिप्राय व सहज असली पाहिजे. सहजपणाचा गुण नैसर्गिक असून प्रयत्नसाध्य आहे. खरोखरच व्यवहारांत वागतो तसा अभिनय जर नट रंगभूमीवर करूं लागला, तर तो बेंगरूळ दिसल्याशिवाय राहणार नाहीं. गबाळपणा म्हणजे सहजता नव्हते हें प्रत्येक नटानें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. नटाच्या प्रत्येक हालचालींत रेखीवपणा व मोहक ऐट असली पाहिजे; पण या गोष्टी इतक्या अंगवळणीं पडलेल्या असल्या पाहिजेत कीं प्रेक्षकांना त्याच्या हालचालींत केव्हांहि कृत्रिमता किंवा उसनेपणा दिसतां कामा नये.

भूमिका प्रकटनासाठीं नटाला भूमिकेची बांधणी स्वतः अगर दुसऱ्यानें विशद केल्यावर समजण्याइतकी ग्रहणशक्ति अवश्य आहे हें निर्विवाद आहे; परंतु केवळ भाडोत्र्यासारखा शिकवलेला तेवढाच अभिनय करणारा नट चैतन्याचे अभावीं खरा कलावंत ठरणार नाहीं. स्वतंत्र भूमिका निर्माण करणाऱ्या नटाला शिकवलेली बुद्धि चालणार नाहीं. नाट्यशिक्षकानें दिलेल्या बांधल्या शिदोरीवर फार तर दुय्यम दर्जाचे नट नाटकधंद्याचा प्रवास पार पाडूं शकतील. नटानें कोणती भूमिका निर्माण केली असें म्हणावयाचें याची कांहीं तरी रंगभूमीवर निश्चित कल्पना असणें अवश्य आहे. कोणताहि नट रंगभूमीवर जर एखाद्या भूमिकेंत वाचकाला नाटक वाचून आलेल्या कल्पनेपेक्षां, अधिक चैतन्य व वैशिष्ट्य आणीत असेल तर ती भूमिका त्या नटानें निर्माण केली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

स्वतःची कल्पना, निरीक्षण अनुभव व कला यांची भर घालून शब्दसूचित भूमिकेला त्यानें चैतन्य आणलें असल्यामुळें त्याला निर्मितीचें श्रेय मिळणें योग्य आहे. अशा रीतीनें भूमिका निर्माण करण्यासाठीं नटाला बुद्धिमत्ता किंवा भावक्षमता यांपैकीं निदान कोणत्या तरी एका अंगाची प्रकर्षानें देणगी असली पाहिजे. ज्या गुणाचा विशिष्ट नटांत उत्कर्ष असेल त्याप्रमाणें त्याला विशिष्ट उपायांनीं आपली भूमिका परिणामकारक करतां येईल. भावनाक्षम नटांचा भर प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची भावनायुक्त अभिनयानें पकड घेण्यावर जास्त असतो ; तर बुद्धिप्रधान नट प्रेक्षकांचे बुद्धीला पटण्यासारख्या हेतुयुक्त अभिनय-विशेषांवर अधिक भर देतात. दुसऱ्या वर्गांतील नटांची पद्धति शास्त्रीय व विश्लेषणात्मक असते ; तर पहिल्या वर्गाची बरीचशी स्वयंस्फूर्त असते. भूमिकेचा संचार म्हणून ज्याला म्हणतात तो या पहिल्या वर्गाच्या नटांच्या बाबतींत बराचसा खरा असतो. कै. भागवत व श्री. त्र्यंबकराव प्रधान हीं बुद्धिप्रधान व भावनाप्रधान नटांचीं उदाहरणें म्हणून दाखवितां येतील. उत्कृष्ट नटांमध्यें या दोन्ही गोष्टींचें प्रमाणयुक्त संमिश्रण असतें. कै. गणपतराव जोशी हे असे परिपूर्ण, उत्कृष्ट नट होते.

भूमिकेशीं तादात्म्य पावून, भूमिकेच्या भावनांशीं समरस होऊन, नट अभिनय करीत असतो कीं काय, याबद्दल खुद्द नटवर्गांतहि ऐकमत्य नाहीं. टीकाकारांपैकीं जॉन्सन हा प्रसिद्ध पंडित, नटाचें भूमिकेशीं तादात्म्य ही नुसती गप्प समजतो व तिच्यावर विश्वास ठेवणाऱ्या नटांची आणि प्रेक्षकांची तो खूपच टर उडवितो. याच्या उलट प्रख्यात नटी सारा बर्नार्ड ही मात्र नटाला कलासिद्धीसाठीं भूमिकेशीं तादात्म्य पावणें आवश्यक आहे, असें प्रतिपादन करते ! तिचें हें म्हणणें सर्वस्वी पटण्यासारखें नाहीं. भूमिका निर्माण करणाऱ्या बहुतेक सर्व उत्कृष्ट नटांच्या मतें भूमिकेच्या भावनांशीं नटाला पूर्णपणें एकरूप होतां येणें अशक्य असून, त्याची आवश्यकताहि नाहीं. नट भूमिकेच्या विकारांशीं तादात्म्य पावल्यास त्याचा संयम व नाट्यहेतु हीं नष्ट होतील व त्याच्या हातून भूमिकेचें सुसूत्र प्रकटन होणार नाहीं. नटाची अभिनय-कला भूमिकेशीं तादात्म्य पावण्यांत नसून प्रेक्षकांना तसें भासविण्यांत आहे. काम करतांना नट जर

विकारवश होऊन बेभान होऊं लागला तर रंगभूमीवर अनवस्थाप्रसंग उद्भवेल. प्रसिद्ध नट गॅरिक भूमिकेच्या विकारांशीं इतका समरस झाल्यासारखें दाखवी, कीं एकदां एक डॉक्टर त्याच्या भावनिदर्शनकलेनें फसून, गॅरिकचा जोडीदार किंग याला म्हणाला, " गॅरिक इतका विकारवश होऊन जातो, त्यानें त्याच्या प्रकृतीला अपाय होत नसेल काय ?" किंगनें तावडतोब हंसून उत्तर दिलें, " गॅरिक विकारवश होऊन आपल्या प्रकृतीला अपाय करून घेणार ? तो काम करीत असतांना परवां मी त्याच्याबरोबर होतों. त्यानें इतकी कमाल केली कीं, सारे प्रेक्षक घळघळां रडत होते; पण भाषण संपतांच माझ्या खांद्यावर भार टाकून तो मला म्हणतो, " किंग, बस् झालें इतकें, नाहीं !" इतका स्वस्थचित्त असलेला मनुष्य कुठें प्रकृतीला अपाय करून घेतो कधीं ?"

दुसऱ्याहि अनेक प्रसिद्ध नटांचीं अशीं उदाहरणें आहेत. प्रवेश अगदीं ऐन रंगांत येऊन भावनेच्या आवेगानें प्रेक्षक चित्रासारखे स्तब्ध बसले असतां, दोन भाषणांच्या मध्यें सांपडेल तेवढ्याच वेळांत, नाटक संपल्यावर आज कोणत्या खाद्यपेयांवर यथेच्छ हात मारावयाचा याची हलक्या आवाजांत चर्चा करावयाची नटांची नेहमींच पद्धति असते, हें नटांना तरी सांगण्यास कांहीं हरकत नाहीं. नटानें भूमिकेशीं समरस होणें, हें बव्हंशीं तात्त्विक मत असून तें एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच खरें आहे. तें पूर्णपणें अंमलांत येणें शक्य नाहीं व इष्टहि नाहीं. भूमिका प्रकट करतांना नटाचे मनांत कोणते भाव आहेत, या गोष्टीला महत्त्व नसून त्यानें प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर काय परिणाम केला, कोणते भाव बिंबित केले, हा खरा विचाराचा मुद्दा आहे, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

कोणतीहि भूमिका निर्माण करतांना प्रत्येक चांगला नट तिच्यावर स्वतःचें व्यक्तित्व, कल्पकता व अभिनय यांचा ठसा उमटवीत असतो. मराठी रंगभूमीवर अशा प्रकारें कांहीं भूमिकांवर विशिष्ट नटांनीं आपापला छाप ठेवलेला आहे. कै. गणपतराव जोशी यांच्या बहुतेक सर्व भूमिका या स्वरूपाच्या आहेत. मराठीमध्यें त्यांनीं शेक्सपिअरच्या नाट्यभूमिकांना सजीव केलें आहे. कै. भागवत यांनीं कीचक, श्री. कारखानीस यांनीं सवाई माधवराव, व श्री. त्र्यंबकराव प्रधान यांनीं भीम, रामशास्त्री, दादासाहेब कोठावळे व जागरूक या

भूमिका निर्माण केल्या आहेत. कै. नानबा गोखले यांच्या अमृतमामा, नारद व नाना फडणीस या भूमिका कोणीहि विसरूं शकणार नाहीं. श्री. गणपतराव बोडस यांनीं फाल्गुनराव, लक्ष्मीधर व शकार या भूमिकांवर स्वतःची इतकी छाप ठेवली आहे कीं, आतां कोणाहि नटाला हीं कामें करतांना त्यांची नक्कल करण्याचा मोह आवरतांच येत नाहीं. श्री. पेंढारकर यांनीं वैकुंठच्या भूमिकेनें एक विशेष प्रकारचा नायक मराठी रंगभूमीवर निर्माण केला. श्री. दाते यांनीं जयंत, हरिश्चन्द्र, विचित्र, कवीश्वर आणि राम या भूमिकांची देणगी मराठी प्रेक्षकांना दिलेली आहे.

स्त्री–भूमिका करणाऱ्या पुरुष नटांनीं कांहीं भूमिका समाधानकारक रीतीनें वठविल्या आहेत; परंतु जिला स्वतंत्र–निर्मित म्हणतां येईल अशी स्त्री–भूमिका झालेली नाहीं व पुरुष नटाकडून ती होणेंहि शक्य नाहीं. स्त्रीभूमिकांची वाखाणणी करतांना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणांत कलादृष्टीच्या कांटेकोरपणापेक्षां, पौरुषीय प्रतिकूलता असतांहि एखाद्या विशिष्ट नटानें समाधानकारक काम केल्याच्या कौतुकाचें प्रमाण जास्त असतें. त्राटिका, लीला, आनंदीबाई, मोहना, तुळशी, जिजाऊ, किंकिणी, लतिका, गौरी, रुक्मिणी, सिंधू वगैरे, स्त्रीभूमिका कै. जोग, श्री. पोतनीस, माधवराव टिपणीस, औंधकर, दीनानाथ, जोशी व बालगंधर्व यांनीं निर्माण केल्याचा प्रवाद आहे; पण या भूमिका त्या नटांच्या योग्यतेच्या नटींनीं जर केल्या असत्या, तर त्यांना त्या अधिक चैतन्य-युक्त करणें शक्य झालें असतें. या नटांना प्रकट न करतां आलेले किती तरी भाग त्या त्या भूमिकांतून सुप्त राहिलेले असून, ते फक्त नटींनाच जागृत करतां येण्यासारखे आहेत, असें त्या भूमिका नाट्यप्रबंधांतून वाचीत असतांना रसिकांना आढळून येईल. वरील विधान करतांना त्या नटांच्या कलेला कमी लेखण्याचा उद्देश नसून, त्या भूमिकांबद्दल वास्तविक परिस्थिति काय आहे, हें दाखवून देणें एवढाच हेतु आहे.

भूमिका प्रकटनासाठीं व ती परिणामकारी करण्यासाठीं नटांचे अंगीं कोणते गुण अवश्य आहेत तें आतांपर्यंत पाहिलें. त्यांच्या भरीला नटाचे अंगीं आणखी एक गोष्ट असली पाहिजे; ती म्हणजे वेषांतर करण्याची कला. वेष हा भूमिकेचा

महत्त्वाचा बाह्योपचार आहे. वेषांतराचे शास्त्रांत नटानें प्रावीण्य मिळविणें, अभिनयपाटव मिळविण्याइतकेंच महत्त्वाचें आहे. एकनूर आदमी, दसनूर कपडा हा नियम रंगभूमीइतका अन्यत्र क्वचितच कोठें लागू पडत असेल. भूमिकेला प्रथमदर्शनींच परिणामकारक करण्यासाठीं नटानें वेष व नेपथ्य यांचें अवश्य साह्य घेतलें पाहिजे. निरीक्षण, समज, प्रयोजकता व संयम हे नटाला निरंतर लागणारे गुण आहेत. नट चौकस व चौरस असल्याशिवाय त्याला आपल्या कलेंत विविधता व चैतन्य हीं आणतां येणें शक्य नाहीं.

नटाचें वाचन व ज्ञान किती असणें अवश्य आहे, या मुद्द्यावर यशस्वी नटांनीं अत्यंत परस्परविरोधी मतें प्रकट केलेलीं आहेत. आत्यंतिक मतें जरी बाजूला ठेवलीं, तरी या चढाओढीच्या कालांत, नटवर्गाला जर आपणाला उच्च व सन्माननीय दर्जा समाजांत मिळावा अशी इच्छा असेल, तर त्यानें प्रयत्नपूर्वक स्वतःला सुसंस्कृत व बहुश्रुत करणें भाग आहे; हें गॉर्डन क्रेग याचें म्हणणें कोणाहि समंजस नाट्यव्यवसायी माणसाला पटण्यासारखें आहे, यांत शंका नाहीं.

रत्नाकर, बालगंधर्व विशेषांक (१९३१)

९

मराठी नाट्याचा उद्गम आणि विकास

'नाट्य' या शब्दांत नाट्यप्रबंध व रंगभूमि या दोहोंचाहि अंतर्भाव अभिप्रेत आहे. चित्र, शिल्प, संगीत, नृत्य यांप्रमाणेंच नाट्य ही कला परिणामदृष्ट्या स्थलकालातीत असली, तरी तिचें पार्थिव स्वरूप स्थलकालसापेक्ष राहाणें अपरिहार्य होय. तिचे निर्माते, तिचे ग्राहक या दोघांच्याहि वैशिष्ट्यांचा तिच्या आविष्कारांतील वैशिष्ट्यावर परिणाम होत असतो. तिच्या आविष्कारासाठीं उपलब्ध असलेलीं साधनें तिच्या तंत्रावर, प्रकटनपद्धतीवर प्रभाव पाडीत असतात. देशोदेशींचें व वेगवेगळ्या कालांतील नाट्य यामुळें भिन्नभिन्न रूप धारण करतें, निरनिराळे संकेत वापरतें; वेगवेगळें तंत्र विकसित करतें.

नाट्य ही संयोगी (Collaborative) कला आहे. साहित्य आणि अभिनय ह्या दोन स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण कला तींत सहभागी होत असतात. त्या सहकार्यांत त्यांतील भागीदारांचा एकमेकांवर परिणाम घडतो. प्रयोगासाठीं उपलब्ध असलेल्या साधनविषयक, अनुकूल—प्रतिकूलता नाट्यलेखनाच्या

पद्धतीवर प्रभाव पाडतात, आणि याच्या उलट प्रभावी नाट्यलेखन पारंपरिक प्रयोगतंत्रांत क्रांति घडवून आणतें. हें खरें असलें तरी नाटक व त्याचा प्रयोग हीं सर्वस्वीं समजीवी नसतात; समभागी असतात. शेक्सपियरच्या किंवा कालिदासाच्या नाटकाचा कुणीहि, कुठेंहि, कशाहि सरणीचा कसाहि बरावाईट प्रयोग केला तरी शेक्सपिअरचें किंवा कालिदासाचें नाटक त्या प्रयोगांत संपुष्टांत येत नाहीं. तें स्वतंत्रपणें अबाधित राहातें आणि त्या प्रयोगालाहि स्वतःचें स्वतंत्र वैशिष्ट्य असतें. यामुळें नाट्यलेखन व त्याचें रंगभूमीवरील प्रयोजन हीं नेहमींच एकाच पातळींत व परस्परसापेक्ष संबंधांतच अस्तित्वांत असतील असें नाहीं. परिस्थितिनिष्ठ, व्यक्तिनिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ कारणांचा त्यांच्या घटनेवर वेगवेगळा परिणाम होत असतो. यामुळें नाट्यलेखन व त्याचें प्रयोजन यांचे विशिष्ट कालांतील, विशिष्ट देशांतील परस्परसंबंध कां, कसे व कशामुळें एकमेकांशीं निगडित आहेत, हें शास्त्रशुद्ध पद्धतीनें तपासणें आवश्यक व फायदेशीर असतें.

या पद्धतीनें मराठी नाट्याचा उद्गम व विकासप्रक्रियांचा ऐतिहासिक दृष्टीनें औपपत्तिक विचार झाल्यास त्याच्या पुढच्या प्रगतीला तो उपकारक ठरण्याचा संभव आहे. विद्यापीठांच्या पीएच्. डी. पदवीसाठीं लिहिल्या जाणाऱ्या प्रबंधांच्या द्वारा हें कार्य व्हावयास पाहिजे. पण अद्यापि तें तसें सुरू झालेलें दिसत नाहीं. सध्यां उपयुक्त संकलन होत आहे. त्यांतून कदाचित् पुढें तसे प्रबंध निष्पन्न होतीलहि.

मराठी रंगभूमि व नाटक यांच्या उद्गम-विकासांवर ज्या घटकांचा परिणाम झाला त्यांचें स्वरूप, कार्य व परस्परसंबंध यांचें त्यासाठीं संशोधन, वर्गीकरण व विवेचन होणें अगत्याचें आहे. त्याचप्रमाणें इतर प्रादेशिक विशेष, स्थानिक कारणें व वैयक्तिक वैशिष्ट्यें यांचीहि विविक्षा होणें जरूर आहे. ही चर्चा व विविक्षा, सांगोपांग, सूक्ष्म, साधार व सोपपत्तिक असावी. सध्यां त्रुटित, स्थूल, अंदाजी, मोघम, ठरीव ठशाचे अभिप्राय व्यक्त करण्याची जी प्रवृत्ति दिसते, ती जितकी कमीकमी होईल तितकी अधिक बरी.

मराठी रंगभूमीच्या उद्गमाचें तात्कालिक निमित्तकारण दाक्षिणात्य यक्षगान नाटकें करणाऱ्या भागवतकारांचें सांगलींतील आगमन व त्यांचे सांगलीच्या

चीफसाहेबांपुढें झालेले प्रयोग हें नमूद आहे. या यक्षगान नाटकांचें जें स्वरूप सांगलीकरांना दिसलें तें त्या प्रकाराचें वास्तव स्वरूप होतें का विकृत होतें ? विकृत असल्यास त्याचें खरें स्वरूप कोणतें ? तो लौकिक नाट्यप्रकार होता का अभिजात कलाप्रकार होता ? त्यांतील कोणत्या विशेषांचा मराठी आख्यान नाटकांत अंतर्भाव करण्यांत आला आणि कोणते डावलले गेले ? व त्यामुळें या कानडी भागवत नाटकाच्या मराठी अवतारांत मुळापेक्षां विशेष असा कोणता वेगळेपणा आला ? या पडलेल्या फरकांत महाराष्ट्र अभिरुचीचें खास निदर्शक असे विशेष कोणते आणि अज्ञानजन्य किंवा प्रादेशिक परिस्थितीसापेक्ष असे घटक कोणते ?

विष्णुपंत भावे यांचीं आख्यानपर पौराणिक नाटकें अस्तित्वांत येण्यापूर्वीं महाराष्ट्रांत जे लौकिक नाट्यप्रकार अस्तित्वांत होते, त्यांतील कोणत्या विशेषांचा भाव्यांच्या नाटकांत अंतर्भाव झाला ? तो कोणत्या पद्धतीनें व कशा रीतीनें झाला ? महाराष्ट्रांतील, किंबहुना समग्र भारतांतील ब्रिटिशपूर्वकालीन नाट्यव्यवसाय जातिकुलविशिष्ट होता. पितापुत्रपरंपरेनें त्यांतील रहस्य, तंत्र व कौशल्य पिढ्यान् पिढ्या अखंड चालू राही. या नाट्यव्यावसायिकांची जीविकाहि कांहीं विशिष्ट पद्धतीनें ठरवून दिलेली असे. धार्मिक क्रियाकर्मे करणाऱ्या ब्राह्मण व जंगम उपाध्यायांची जशीं वृत्तीचीं गांवें असत, तशीच कांहींशी याहि वर्गाची वृत्तीची व्यवस्था असावी. गुजरातमधील भवैय्यांच्या संबंधांत अशी निश्चित माहिती मिळू शकते. या संबंधांत महाराष्ट्रांत काय परिस्थिति होती याचें संशोधन होणें आवश्यक असून, नवी रंगभूमि व जुने परंपरागत नाट्यप्रकार यांचें परस्पर नातें काय राहिलें याची माहिती मिळाली पाहिजे. आपला तो जातिकुलधर्म नसतांहि भावे यांनीं नाटकाचा पेशा पत्करला. सामाजिक व सांस्कृतिक क्रांतींतील ही एक महत्त्वाची घटना आहे. तिचें स्वारस्य व परिणाम यांचा ऊहापोह झाला पाहिजे.

मराठी रंगभूमीच्या उद्गमापासूनच पौराणिक कथाप्रसंगांवरील आख्यानां-बरोबरच ‘ फार्सी ’ चे प्रयोग करण्याची प्रथा अस्तित्वांत येऊन रूढ झालेली दिसते. पौराणिक आख्यानांवरील नाटकांची नांदी सांगलीला झाली; तर त्या

प्रकारच्या प्रयोगांना फार्सची जोड मुंबईला मिळाली. या घटनेंत कांहीं स्वारस्य आहे काय ?

मुंबईतील पहिलें पक्कें नाटकगृह इ. स. १७७० सालीं बांधलें गेलें. हौशी इंग्रज मंडळी त्यांत नाटकें करीत असत. कलकत्त्यांत तर त्यापूर्वीच नाट्यगृह बांधलें जाऊन नाटकें सुरू झालीं होतीं. हीं इंग्रजी नाटकें बहुशः संगीतप्रचुर किंवा हास्यरसप्रधान असत. या विनोदी नाटकांना 'फार्स' हा शब्द वापरला जात असे. जगन्नाथ शंकरशेट यांचें बादशाही ग्रँट रोड नाटकगृह इ. स. १८४२ सालीं तयार झालें आणि १८५३ सालीं विष्णुपंत भाव्यांच्या मराठी नाटकाचा त्यांत प्रयोग झाला. म्हणजे भाव्यांचें नाटक मुंबईत पोंचण्यापूर्वी जवळ जवळ सतर पाऊणशें वर्षें तेथें नाटकें होत होतीं. तीं युरोपिअन् नटांनीं युरोपिअन् प्रेक्षकांसाठीं केलेलीं असलीं, तरी त्यांना कांहीं शौकीन, प्रतिष्ठित, श्रीमंत 'नेटिव्ह' प्रेक्षक उपस्थित राहात असणारच! या इंग्रजी नाटकांचा त्यांच्या अभिरुचीवर झालेला परिणाम मराठी नाटकें सुरू होतांच मराठी रंगभूमीवर 'फार्सा' च्या रूपानें अवतरला. ज्यांत गाणें हें मुख्य अंग असेल त्याला ऑपेरा किंवा म्युझिकल म्हणावयाचें आणि ज्यांत गद्य भाषणें असतील त्याला फार्स म्हणावयाचें, असें या 'नेटिव्ह' प्रेक्षकांचें त्या इंग्रजी नाटकांचें स्थूल वर्गीकरण होतें. 'नारायणराव पेशव्याचा वध' यासारख्या गंभीर किंबहुना करुणरसप्रधान नाटकाला 'फार्स' कां म्हटलें जाई, याचा बोध यावरून होण्यासारखा आहे. १७७० ते १८४० पर्यंतच्या मुंबईतील युरोपिअन् थिएटरांमधील नाटकांचा त्यांच्या मराठी रंगभूमीवरील परिणामाच्या दृष्टीनें साक्षेपानें विचार होणें अगत्याचें आहे.

इ. स. १८५६ च्या सुमाराला मुंबई विश्वविद्यालयाची स्थापना झाली. शेक्सपिअरची इंग्रजी आणि कालिदास, भवभूति, भट्टनारायण इत्यादींचीं संस्कृत नाटकें त्यांत अभ्यासलीं जाऊं लागलीं. या अभ्यासाचा मराठी रंगभूमि व नाट्यलेखन यांवर झालेला परिणाम महत्त्वाचा आहे. भाव्यांच्या आख्यानपर पौराणिक नाटकांचा उतरता काळ आणि किर्लोस्करांच्या शाकुंतलाच्या मराठी रंगभूमीवरील अवताराची घटना यांमधील वीस पंचवीस वर्षांचा टप्पा मराठी

नाट्यलेखनाच्या पुढील प्रगतीच्या दृष्टीनें फार महत्त्वाचा आहे. बंगाल आणि महाराष्ट्र या दोनच प्रांतांत नाट्यप्रबंधाला महत्त्व आहे. ऐतिहासिक, सामाजिक, अद्भुतरम्य अशा मराठी स्वतंत्र नाटकाच्या रचनेचे प्रयत्न या कालांत झालेले आढळतात. हीं नाटकें गद्य आहेत. या महत्त्वाच्या संधिकालांतील घडामोडींचें व प्रवृत्तींचें सूक्ष्म व विधायक परीक्षण होणें आवश्यक आहे.

भावे यांचें आख्यानपर पौराणिक नाटक दाक्षिणात्य यक्षगानाचे प्रयोग पाहून उत्पन्न झालेल्या ईर्षेच्या प्रेरणेनें अस्तित्वांत आलें. किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकाच्या अवताराला 'इंद्रसभे' सारखा गुजराती–पारशी नाटकमंडळीचा ऑपेराचा खेळ कारणीभूत झाला. मराठी रंगभूमि केवळ अनुकरणांतूनच निष्पन्न झाली आहे काय? का हे दोन्हीहि केवळ योगायोग होते? महाराष्ट्रीयांच्या स्वभावधर्माविषयीं बोलतांना ते सृजनशील नाहींत, eclectic, 'उञ्छक' किंवा साध्या मराठींत बोलावयाचें तर 'उचल्ये' आहेत असें म्हटलें जातें. Eclectic या शब्दाचा कोशांत "Given to selecting and collecting aesthetic and rational elements from different sources and incorporating what is considered the best and the truest of the established discovery of others." असा अर्थ दिलेला आढळतो. नाट्यलेखन व रंगभूमि यांच्या बाबतींत आम्ही या अर्थानें eclectic आहों काय? असल्यास तो आमचा गुण का दुर्गण?

मराठी रंगभूमीचा उद्गम आणि तिची आकाराला येण्याची प्रक्रिया या अवस्थांत तिच्यावर कमींत कमी, देशी लौकिक नाट्यप्रकार, यक्षगान भागवत नाट्यप्रयोग, इंग्रजी म्युझिकल्स व फार्सेस, इंग्रजी व संस्कृत अभिजात नाटकें आणि त्यांचे प्रयोग, आणि पारसी, गुजराती नाटकें व ऑपेरा, इतक्या घटकांचा परिणाम झालेला आहे. महाराष्ट्रीयांची 'उञ्छक' वृत्ति या सर्व घटकांबाबत कशी व कुठकुठें दिसून आली? खास मराठी स्वरूपाच्या एखाद्या नाट्यप्रकाराच्या परिणतींत या घटकांतील निवडक विशेषांचा समावेश होण्यांत तिचें पर्यवसान झालें काय?

इ. स. १८४३ पासून १८६० पर्यंत मराठी रंगभूमीवर जे नाट्यप्रयोग झाले मग ते पौराणिक आख्यानांच्या स्वरूपाचे असोत अगर 'फार्स'च्या पद्धतीचे असोत, ते केवळ दाक्षिणात्य वा इंग्रजी रंगभूमीवरील मूळ वस्तूच्या नमुन्याच्या

'छाये' च्या स्वरूपाचे होते. त्या वस्तूच्या स्वरूपाबद्दलची किंवा तिच्या आविष्कारपद्धतीबद्दलची, अथवा तिच्या अस्तित्वामागील हेतूबद्दलची औपपत्तिक विचक्षणा करण्याची प्रवृत्ति त्या व्यापारामागें नव्हती. १८५६ च्या पुढें ही नवी दृष्टि महाराष्ट्रांत आली. प्रयोग आणि प्रबंध यांचे संबंध, त्यांचें तांत्रिक स्वरूप आणि त्यांच्या लेखनाच्या व प्रदर्शनाच्या प्रक्रिया यांची तात्त्विक व तार्किक चर्चा यानंतर सुरू झाली; व नाट्यप्रयोगांत नवीन आशय पाहणें व संगति शोधणें इथून पुढें सुरू झालें.

शेक्सपिअरचीं इंग्रजी आणि कालिदास, भवभूति, भट्टनारायण इत्यादींचीं संस्कृत नाटकें या वीस पंचवीस वर्षांच्या काळांत अभ्यासलीं गेलीं. ॲरिस्टॉटल् व भरत या दोघांच्याहि नाट्यविषयक उपपत्ति त्या अभ्यासकांनीं आत्मसात् करून घेतल्या असाव्यात. पण त्या दोघांच्या उपपत्तींतील मूलभूत फरक व ग्रीक व भारतीय संस्कृतींमधील वेगळेपणा त्यांनीं ध्यानांत घेतला नाहीं; व इंग्रजी आणि संस्कृत नाटकांचा आणि त्यांच्या प्रयोगांचा, त्यांच्या त्यांच्या स्वीय उपपत्तीच्या संदर्भांत अभ्यास व आविष्कार करण्याचा प्रयत्न केला नाहीं. उलट भरत व ॲरिस्टॉटल् यांच्या उपपत्तींचा समन्वय करण्याचा, त्या एकत्र आहेत असें सिद्ध करण्याचाच त्यांचा प्रयत्न दिसतो. असें कां झालें असावें ? राजकीय वर्चस्वामुळें का युरोपीय संस्कृति व सुधारणा यांबद्दलच्या आदर-भावनेमुळें ?

या काळांत झालेलीं संस्कृत नाटकांचीं मराठी भाषांतरें मूळ सांचा कायम ठेवून झालीं; पण त्यांच्या प्रयोगाचे प्रयत्न मात्र, भरताची रंगभूमि पुन्हां निर्माण करण्याचा प्रयत्न न करतां, इंग्रजी पद्धतीच्या नाटकांसाठीं बांधलेल्या व्हिक्टो-रिअन् धर्तीच्या नाटकगृहांत करण्यांत आले. संस्कृत नाटकांचें अंतरंग, त्यांची रचना या व्हिक्टोरिअन् नाटकगृहांत परिणामकारक ठरण्यास अनुकूल नाहींत. स्वाभाविकच या कालांत झालेले संस्कृत नाटकांचे अनुवाद व त्यांचे रंगभूमीवरील प्रयोग हे लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें यशस्वी ठरूं शकले नाहींत.

किर्लोस्करांनीं आपल्या शाकुंतल नाटकाच्या भाषांतराच्या व प्रयोगाच्या दोनहि बाबतींत ही प्रथा बदलली. किर्लोस्कर—देवलांनीं संस्कृत नाटकें त्यांच्या

मूळ स्वरूपांत रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न केला नाहीं. व्हिक्टोरिअन् रंगभूमीच्या विशिष्ट गरजांना अनुरूप होतील असे फेरबदल त्यांत करून त्यांनीं त्यांच्या रंगावृत्ति केल्या; आणि आपली आपाततः संस्कृत धर्तीचीं वाटणारीं स्वतंत्र नाटकेंहि मराठीला परिचित झालेल्या व्हिक्टोरिअन् रंगभूमीवरील नाटकांच्या रचनापद्धतीला अनुसरूनच लिहिलीं. तीं लिहितांना व संस्कृत नाटकांची रंगावृत्ति करतांना, तोंपर्यंत मराठी रंगभूमीवर प्रभावी ठरलेले ‘ संगीत ’ व ‘ फार्स ’ हेहि घटक त्यांना त्यांत अंतर्भूत करून घ्यावे लागले. संस्कृत नाटकांत श्लोक होते. किर्लोस्कर – देवलांनीं त्यांत गाणीं घातलीं. मूळ नाटकांत श्लोक काव्यात्म होते. मराठी रंगावृत्तींत ते गीतात्म झाले. संस्कृत नाटकांतले श्लोक गायले जात नसत. मराठी अनुवादांमधील गीतांतील काव्याचा आस्वाद श्रोत्यांनीं घ्यावा अशी अपेक्षा नाहीं.

किर्लोस्कर–देवलांचा, इंग्रजी रंगभूमीच्या प्रभावाचा संस्कृत नाटकाच्या अंतरंगाशीं आणि त्याच्या रचनापद्धतीशीं संकर करण्याचा प्रयोग मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीच्या दृष्टीनें कितपत यशस्वी व उपकारक आहे, याचें मूलगामी दृष्टीनें शास्त्रशुद्ध व सूक्ष्म परीक्षण होणें निकडीचें आहे. यासंबंधीं सध्यां होत असलेलें विवेचन केवळ व्यावहारिक व तांत्रिक भूमिकेवरून केलेलें व वरवरचें असतें. याबाबतींत अधिक खोल विचार व सूक्ष्मतर विश्लेषण होणें आवश्यक आहे.

युरोपीय नाट्यविषयक उपपत्तीचा प्रणेता ॲरिस्टॉट्ल् याच्या मतानुसार Imitation of action of men हें नाटकाचें मूलतत्त्व आहे; तर भरताच्या मतें ‘ भावानुकीर्तनम् ’ हें नाटकाचें व त्याच्या प्रयोगाचें साध्य आहे. या दोन कल्पनांमधील फरक अत्यंत मूलगामी आहे व त्यामुळें दोन परस्परांहून अगदीं भिन्न अशा स्वरूपाच्या नाट्यपरंपरा ग्रीस व भारत यांमध्यें विकसित झाल्या आहेत. भारतीय नाटकांतील ‘ विभाव ’ ग्रीक नाटकांतील प्रधानविशेष आहेत. ग्रीकांच्या व भारतीयांच्या तत्त्वज्ञानविषयक दृष्टिकोणांतील भेदहि ग्रीक नाट्य व भारतीय नाट्य यांमधील फरकाला पोषकच ठरला आहे. भारतीय नाटकांत ज्या गोष्टींचें दर्शन भरत निषिद्ध मानतो, नेमका त्यांचाच ग्रीक नाटकांत सुळसुळाट

आढळतो. Tragedy व Comedy असे नाट्यप्रकार भारतीय नाट्यांत नाहींत. स्थायीभाव आणि रसकल्पना हा भारतीय नाट्याचा गाभा आहे. ग्रीकांच्या Katharsis च्या उपपत्तीला भरताच्या रससिद्धींत जागा नाहीं. भारतीय संस्कृत नाटक व ग्रीको-युरोपिअन् नाटक, ही एकाच प्रकारच्या समीक्षण मूल्यांनीं मापणें चुकीचें आहे. जी गोष्ट साहित्याची तीच त्याच्या आविष्कार-पद्धतीची ! भारतीय रंगभूमि ग्रीक रंगभूमीप्रमाणें वास्तवलक्ष्य नाहीं. ध्येयदर्शी आहे. भारतीय नाट्यमंडप हा यज्ञमंडप आहे. क्रीडांगण नाहीं. त्यांतील नाट्यप्रयोग हा 'चाक्षुषक्रतु' आहे. भारतीय संस्कृति ही मंत्र-संस्कृति आहे. भारतीय नाट्य हें तिचें अविभाज्य अंग आहे. काव्य हा भारतीय नाटकाचा आत्मा होय. क्रिया नव्हे. यज्ञकर्मांत याज्ञिकाकडून होणाऱ्या तांत्रिक क्रिया, यज्ञमंडपाची रचना, सजावट व त्यांतील वस्तूंची मांडणी यांना जितकें महत्त्व तितकेंच तें संस्कृत नाटकांत भूमिका, त्यांच्या कृति व नेपथ्यांना. या साऱ्या गोष्टी आनुषंगिक. भावानुकीर्तन हा त्याचा खरा आत्मा. स्वाभाविकच हीं उपांगें तात्त्विक, सांकेतिक, प्रतीकात्मक करण्यावर संस्कृत रंगभूमीचा प्रामुख्यानें भर आहे. ग्रीक रंगभूमीचा कल याच्या अगदीं बरोबर उलट. तिचा पगडा व्हिक्टोरिअन् रंगभूमीच्या अनुकरणानें मराठी रंगभूमीवर बसला, आणि स्वाभाविकच संस्कृत नाटकें मराठी रंगभूमीवर आणतांना तीं युरोपीय नाट्यविषयक उपपत्ति व रंगविषयक आचार यांच्या साच्यांत बसविण्याचे प्रयोग करावे लागले. आज तर मूळ संस्कृत नाटकेंहि, या त्यांच्या भ्रष्ट रंगावृत्तींच्या स्वरूपांत संस्कृत शब्दांत प्रयोजित करण्याचे उलटे उद्योग सुरू आहेत.

युरोपिअन् व भारतीय नाट्यपरंपरांच्या संकरित स्वरूपाची नवोदित मराठी रंगभूमि व नाट्यलेखन यांवर झालेला परिणाम आणि त्याची इष्टानिष्टता यांची छाननी होणें जरूर आहे. विशेषतः कोल्हटकर व गडकरी यांच्या नाटकांत 'भावानुकीर्तन' व 'Imitation of action' या दोन उपपत्तींचा मेळ घालण्याचा, समन्वय साधण्याचा जो प्रयत्न दिसतो, त्याच्या यशापयशाची, इष्टानिष्टतेची बारकाईनें पाहणी होणें अवश्य आहे.

ना ट्य वि म र्श

लौकिक नाट्यप्रकार व इंग्रजी फार्स यांच्या प्रभावाचे मराठी रंगभूमि व नाट्यलेखन यांवर काय बरेवाईट परिणाम झाले हें पाहिलें पाहिजे. त्यासाठीं माधवराव पाटणकर व माधवराव जोशी यांचें नाट्यलेखन व त्यांचे रंगाविष्कार यांचें समालोचन करणें आवश्यक होय.

ज्या विशिष्ट राजकीय व सामाजिक परिस्थितींत मराठी रंगभूमि व नाटक यांचा उद्गम आणि विकास झाला तिचे त्यांच्या कलात्मक स्वरूपावर काय परिणाम झाले ? खाडिलकर, वरेरकर व त्यांच्या परंपरेंतील नाटककार यांच्या नाट्यकृति व त्यांचे रंगभूमीवरील प्रयोग या दृष्टीनें तपासले पाहिजेत.

मराठी रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिका पुरुषांनीं करण्याची प्रथा दीर्घ कालपर्यंत सुरू राहिली – तीमुळें नाट्यलेखनांत स्त्रियांचीं स्वभावचित्रणें करण्याबाबत कांहीं बरेवाईट परिणाम घडून आले किंवा कसें ? या चित्रणांतील नैसर्गिकता त्यामुळें विकृत झाली व तीं स्वभावचित्रणें ठरीव ठशाचीं व एकांतिक करण्याकडे नाटककारांची प्रवृत्ति व्हावयाला लागली कीं कसें याची छाननी होणें जरूर आहे.

मराठी रंगभूमीचा संसार व्यावहारिक यशापयशानें वाढला व विस्कटला. औपपत्तिक चिकित्सेचें पाठबळ त्याला मिळालें नाहीं. तात्त्विक चर्चा करणारांना व्यवहाराचा व रंगभूमीच्या आचारांचा प्रत्यक्ष परिचय नसे आणि रंगभूमीच्या व्यवहारांत आणि आचारांत जे प्रत्यक्ष भाग घेत, त्यांना नाट्यविषयक औपपत्तिक सिद्धान्तांची चर्चा समजण्याची पात्रता नसे. यामुळें हीं दोन अंगें मराठी नाट्यसृष्टींत कधींच परस्परपूरक व उपोद्बलक झालीं नाहींत. मराठींत तज्ज्ञ नाट्यविमर्शकांचा वर्ग निर्माण होऊं शकला नाहीं, हें तिच्या विकासक्रमांतील सर्वांत मोठें वैगुण्य होय. जगांतील सर्व प्रगत व पुरोगामी रंगभूमि अस्तित्वांत असलेल्या देशांत, नट, नाटककार यांच्याइतकें, किंबहुना त्याहूनहि अधिक महत्त्व, नाट्यविमर्शकांना असल्याचें दिसतें. डॉ. केतकर यांनीं मराठीच्या काव्यविवेचनाबाबत केला, तशा प्रकारचा प्रयत्न मराठीच्या नाट्यविवेचनाबाबत होणें निकडीचें आहे.

‘ जीवनकल्याण ’ वार्षिक– जून, १९५८

१०

नाट्यवाचन

कोणतीहि नवीन कल्पना पुढें आली कीं, तिच्याबद्दल जनतेंत वेगवेगळ्या प्रतिक्रिया सुरू होत असतात. कोणी तिचें उत्साहानें स्वागत करतो, कोणी तिच्यावर टीकेचा भडिमार सुरू करतो. कोणाला ती नवी नाहीं हें सिद्ध करण्याचें अवसान चढतें. तर कोणी अशा कित्येक नव्या कल्पना जन्माला येतात आणि मरून जातात – त्यापैकींच ही एक, अशा उपेक्षावृत्तीनें तिचें स्वागत करीत नाहीं; किंवा तिला विरोध करण्याइतकें महत्त्वहि देत नाहीं. असें असलें, तरी नव्या नव्या कल्पना पुढें यावयाच्या त्या येतच राहातात आणि नैसर्गिक क्रमानें त्यांचें जें कांहीं भवितव्य असेल, तें होत असतें.

कोणत्याहि नव्या कल्पनेचें भवितव्य कांहीं असलें तरी त्या भवितव्याच्या भीतीनें नव्या कल्पना लोकांपुढेंच न मांडणें, हें भ्याडपणाचें लक्षण होय. आपणाला सुचलेली नवीन कल्पना लोकांपुढें ठेवणें, हें प्रत्येकाचें कर्तव्य आहे. "आपला दिवा तूं पायलीखालीं झांकून ठेवूं नकोस," असा बायबलचा आदेश आहे. कुणाला तरी त्याच्या उजेडाचा फायदा होईल; तो करून घेण्याची त्याची संधि नाहींशी करणें हा समाजद्रोह होय. एखादी नवी कल्पना एखाद्याला

सुचणें, याचा अर्थच हा कीं, तिच्या अस्तित्वाची आवश्यकता वातावरणांत दरवळत आहे. " The fact of a new idea having come to one man is a sign that it is in the air. If it has come to me there might be thousands of others to whom it might have just missed coming " असें लॉर्ड मोर्लेनें एका ठिकाणीं म्हटलें आहे, त्यांत फार मोठें तथ्य आहे. अवकाशाच्या ओसाडींतील मुक्या पडसादांना वाचाळ करण्याची जबाबदारी, केवळ कवीवरच आहे, असें नाहीं. जीवनाची प्रचीति घेऊन, अंतर्मुख दृष्टीनें त्यावर विचार करणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीवर ती आहे. कल्पना कधींहि अभावांतून उद्भवत नाहींत. परिस्थितीच्या पाळण्यांतच त्यांची वाढ होते. पण कोणतीहि नवी कल्पना तिचें निरीक्षण आणि परीक्षण करण्यासाठीं प्रथम प्रकाशांत यावयाला पाहिजे. एकदां ती अशी आली कीं, मग तिचें जें कांहीं बरेंवाईट व्हावयाचें असेल, तें तिच्या गुणधर्मांवर, तिच्यांतील चिवटपणावर व जिवटपणावर अवलंबून राहातें. नाटकवाचनाची नवी कल्पना अशा दृष्टीनें निरखून आणि पारखून पाहिली जाणें जरूर आहे. 'रविवार सकाळ' पत्राचे श्री. मो. स. साठे यांनीं ती लोकांपुढें मांडली, आणि तेवढ्यावरच न थांबतां, प्रत्यक्षांत ती कशी उतरवितां येईल, या दृष्टीनें त्यांनीं त्यासंबंधांत खटपटहि सुरू केली. चार सहकारी मिळवून नाट्यवाचनाचा प्रयोग पुण्याच्या वसंत – व्याख्यानमालेंत त्यांनीं घडवून आणला. दैनिक 'सकाळ' सारख्या फार मोठा प्रसार असलेल्या वृत्तपत्राचा पाठिंबा असल्यामुळें, त्यांच्या या उपक्रमाला बरीचशी प्रसिद्धि मिळूं शकली व त्यामुळेंच त्यावर ठिकठिकाणीं आणि वेगवेगळ्या गोटांत चर्चा सुरू झाल्या. केवळ जाहीर नाट्यवाचनाच्या उपक्रमावरच संतुष्ट न रहातां त्याला पद्धतशीरपणा आणि सातत्य लाभावें, म्हणून शाळांपर्यंत हा उपक्रम पोंहोचविण्याची कांहीं योजना त्यांनीं आखल्याचें समजलें.

श्री. साठे यांची ही कल्पना इतक्या वेगानें प्रसृत झाली, कारण तिला वृत्तपत्राचा पाठिंबा मिळाला हें जितकें खरें, तितकेंच किंबहुना त्याहूनहि अधिक, अगदीं योग्य वेळीं, लॉर्ड मोर्लेनें म्हटल्याप्रमाणें अनेक लोक तिच्या आसपास घुटमळत असतांना, ती त्यांना सुचली, ही वस्तुस्थिति विशेष महत्त्वाची आहे.

मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाच्या प्रयत्नांसंबंधीं गेलीं बारा-पंधरा वर्षें जी चर्चा चालू आहे, त्यादृष्टीनें अनेकांनीं जे लहानमोठे, कमी-अधिक यशस्वी–अयशस्वी प्रयत्न केले, अनेकांकडून ज्या उपाययोजना सुचविल्या गेल्या, त्या सर्वांची पार्श्वभूमि आणि त्यांचा अप्रत्यक्ष परिणाम, या कल्पनेच्या स्फूर्तीमागें आहे.

मराठी रंगभूमीवर प्रारंभापासून तों तिच्या ऱ्हास-कालापर्यंत, दृश्यापेक्षां श्राव्याचाच विकास अधिक झालेला होता. दृश्याच्या बाबतींत गुजराती किंवा उर्दू रंगभूमीशीं ती कधींहि मुकाबला करूं शकली नाहीं. श्राव्याच्या बाबतींत मात्र, त्या आपल्या भगिनींना तिनें केव्हांच मागें टाकलें. नाटकांतील श्राव्य भाग हीच मराठी रंगभूमीची प्रमुख कमाई होय. पण रंगभूमीच्या सद्यःस्थितींत प्रेक्षकांना त्याचेंहि दर्शन दुर्लभ झालें आहे. यामुळें तिचा तो अमोल वारसा, या ना त्या स्वरूपांत उपलब्ध झाला, तर त्यांना तें स्वागतार्ह वाटणें स्वाभाविक होय. असें कांहीं तरी व्हावें, याची ते वाटच पाहत होते आणि अशा मोक्याच्या वेळीं, श्री. साठे यांनीं आपली कल्पना पुढें मांडली, तिचें प्रात्यक्षिक करून दाखविलें. तेव्हां त्यांचें स्वागत आणि कौतुक व्हावें हें क्रमप्राप्तच होतें. श्री. साठे यांच्या कल्पनेंतील नावीन्यापेक्षां, तिची कालोचितताच अधिक प्रमाणांत तिच्या लोकप्रियतेला कारणीभूत झाली, यांत शंका नाहीं.

नाट्यवाचनाची कल्पना प्रकाशांत येऊन तिचें प्रात्यक्षिक दृष्टीसमोर आल्यावर, “ ही कल्पना नवी नाहीं; असे प्रयत्न पूर्वी झालेले आहेत; हे प्रयोग टिकाऊ आणि उपयुक्त नाहींत, रंगभूमीच्या प्रगतीला ते हानिकारक आहेत; ” अशा प्रकारची प्रतिकूल टीकाहि या उपक्रमावर कांहीं कमी झाली नाहीं. ही टीका केवळ मत्सरानें, असूयेनें झाली, असें मानण्याचें कारण नाहीं. अशा प्रकारच्या टीकांत आणि आक्षेपांत, पुष्कळ वेळां मत्सर आणि असूया यापेक्षां गैरसमजांचाच भाग अधिक असतो. तो दूर करून, नव्या कल्पनांचें व उपक्रमांचें वास्तव स्वरूप व साध्य काय, हें समजावून सांगणें नव्या उपक्रमांच्या कर्त्यांचें कर्तव्य होय. अशा प्रकारचा विधायक प्रयत्न, या उपक्रमाच्या बाबतींत होणें आवश्यक आहे व तो त्याचे पुरस्कर्ते करतील, अशी आशा वाटते.

नाट्यवाचनाची कल्पना नवी नाहीं ही गोष्ट सूर्यप्रकाशाइतकी स्पष्ट आहे. भूतकाळांतील आद्य नाटककारापासून तों आजच्या अगदीं नवख्या नाटककारापर्यंत प्रत्येक नाटककाराला आपल्या कृतीची परिणामकारकता श्रोत्यांना पटवून देण्यासाठीं, ती केव्हां तरी वाचून दाखवावी लागली असणारच. नाटककाराला आपलें नाटक पुरेशा परिणामकारक रीतीनें वाचतां येत नसेल, तर त्याचा एखादा वाचनपटु स्नेही अगर चहाता तें काम त्याच्यासाठीं करीत असतो. राम गणेश गडकरी यांचीं नाटकें गणपतराव बोडस व चिंतामणराव कोल्हटकर वाचून दाखवीत, असें ऐकण्यांत आहे. अण्णासाहेब कारखानीस, आप्पासाहेब टिपणीस हेहि प्रभावी वाचनाबद्दल प्रसिद्ध आहेत. नाटककारांपैकीं वीर वामनराव जोशी कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर व गोविंद बल्लाळ देवल, हे आपलीं नाटकें स्वतःच वाचून दाखवीत असत.

मागील पिढींत, चांगलें, परिणामकारक वाचतां येणें, ही सर्वसामान्य अपेक्षा होती. आजच्या पिढींत, वाचनाची कला लोप पावल्यामुळें, परिणामकारक वाचन ही एक नवलाईची गोष्ट झाली आहे. पूर्वीच्या पिढ्यांत ती कांहीं विशेष उल्लेखनीय अशी करामत आहे, असें वाटण्यासारखी स्थिति नसल्यामुळें, तीबद्दल विशेष उल्लेख किंवा वाखाणणी होण्याची तेव्हां गरजच नव्हती; पण तीच आज एक कुतूहलाची आणि अभावानें आढळणारी 'इलम' झाल्यामुळें, तिची चर्चा आणि कौतुक करावेंसें वाटावें, अशी परिस्थिति उत्पन्न झाली आहे. छापलेला किंवा लिहिलेला शब्द वाचणें, म्हणजे तो बोलका करणें, जिवंत करणें आहे, हें आजकालच्या प्राथमिक आणि दुय्यम शाळांतून मूकवाचन पद्धतीनें शिक्षण घेणाऱ्यांपैकीं फारच थोड्यांना समजतें आणि साधतें. अक्षरांच्या आकारावरून व त्यांच्या संयोगावरून त्यांना अर्थबोध होतो; पण प्रकट वाचनाची संवय असलेल्या वाचकांच्या अनुभवाला येणारीं नाद, ध्वन्यनुकार, लय, आरोहावरोह, हीं अंगें, त्यांच्या अंतःश्रवणास प्रतीत होत नाहींत. पूर्वीपेक्षां आज नाटकें कमी कां वाचलीं जातात, कादंबऱ्यांपेक्षां, लघुकथासंग्रहांपेक्षां किंबहुना लघुनिबंधांपेक्षांहि काव्यांचीं पुस्तकें कमी कां खपतात, वृत्तें व जाति याऐवजीं काव्यनिर्मितींत मुक्तछंदाची चलती अधिक कां होऊं लागली, विद्यार्थीवर्गांत क्रमिक

पुस्तकांवरील टिपण्या आणि वाटाडे यांचें प्रस्थ कां वाढलें, यांचीं कारणें वाचन-कलेच्या ऱ्हासांत आढळून येण्यासारखीं आहेत. रंगभूमीवर नाटक पाहावयाला मिळालें नाहीं तर आजच्या पिढीला त्याचें अस्तित्वच उरत नाहीं. रंगभूमीचा आधार नसतांहि संस्कृत नाटकें शतकानुशतकें टिकून राहिलीं; रंगभूमीवर न पाहतांहि इंग्रजी नाटकें महाराष्ट्रांत लोकप्रिय होऊं शकलीं; याचें कारण, वाचकांकडून त्यांचें सर्वांगीण, परिणामकारक परिशीलन होऊं शकत होतें, हें आहे. वाचनकलेच्या शैक्षणिक ऱ्हासामुळें आज ती प्रथा त्रुटित झाली. ज्यांत शब्द बोलका होतो, असें वाचन आज दुर्मिळ झालें आणि म्हणूनच नाट्य-वाचनाची प्रथा नवीन नाहीं, हें म्हणणें जरी ऐतिहासिक सत्याला धरून असलें, तरी त्या विधानाला अर्थवादापेक्षां अधिक महत्त्व नाहीं.

कोलंबसानें अमेरिकेचा शोध लावल्यावर, " त्यांत त्यानें विशेष तें काय केलें? अमेरिका कांहीं त्यानें नव्यानें उत्पन्न केली नाहीं. ती तेथें होतीच. तो तेथें चुकून पोंचला. तिच्या शोधाचें श्रेय त्याला कसलें द्यावयाचें ?" असा दावा सांगणारे कांहीं उमराव स्पेन–पोर्तुगालच्या दरबारांत होते. एका मेजवानीच्या प्रसंगीं अशा गोष्टी निघाल्या असतां मेजावरील एक उकडलेलें अंडें उचलून घेऊन, कोलंबसानें तें त्या उमरावांपुढें धरलें आणि त्यापैकीं कोणीहि तें त्याच्या एका टोंकावर उभें करून दाखवावें, असें सुचविलें. प्रत्येकानें पुनः पुनः प्रयत्न केला; पण अंडें टेबलावर उभें कसें राहणार? अखेरीस कंटाळून, आपणाला तें जमत नाहीं, असा सर्वांनीं कबुलीजबाब दिला.

कोलंबसानें शांतपणें तें परत आपल्या हातीं घेऊन, त्याच्या निमुळत्या बाजूची कवची नखानें सोलून काढली आणि तें मेजावर उभें केलें. हें पाहातांच ताबडतोब गवगवा सुरू झाला, " त्यांत काय आहे? हें आम्हीहि केलें असतें. कवची काढावयाचें ठरलें नव्हतें!"

" कवची काढायची नाहीं, असें तरी तुम्हांला कुणी सांगितलें होतें? तुम्हांला तें सुचलें नाहीं. मला सुचलें. हाच तुमच्या माझ्यांतला फरक!" कोलंबसानें उत्तर केलें.

अशीच स्थिति बहुतेक नव्या कल्पनांची असते. जुन्या गोष्टींना नवें स्वरूप देणें, जुन्यांत नवा अभिप्राय घालणें, जुन्याचा नवा उपयोग करणें, हेंच नावीन्य. जुन्याची नवीन पद्धतीनें रचना आणि वापर करणें, ही सामान्य गोष्ट नाहीं. नाट्यवाचनाचें जें स्वरूप या नव्या प्रयोगांत योजण्यांत आलें आहे, त्यांत अशा प्रकारची नवी रचना दृष्टोत्पत्तीस येते. नाटकांतील अभिप्रायाचें श्रोत्यांना आवाहन करण्यासाठीं वापरलेलें साधन म्हणून वाचनाबद्दलच्या सामान्यतः अभिप्रेत कल्पना आहेत, त्याहून वेगळ्या पद्धतीची अपेक्षा यांत निर्माण केलेली आहे. एका व्यक्तीऐवजीं अनेक व्यक्तींचा या प्रयोगांत समावेश केलेला आहे. या वेगवेगळ्या व्यक्ति नाटकाच्या अभिप्रायाच्या एका सूत्रांत गोंवल्या जाऊन त्या सर्वांच्या वाचनाचा मिळून एक संघटित आणि एकजिनसी परिणाम श्रोत्यांच्या मनावर व्हावा, अशी त्यांत योजना आहे. विशिष्ट नाट्यवाचनाच्या कार्यक्रमांत तें कितपत कमीअधिक प्रमाणांत साध्य होईल हें तें वाचन करणाऱ्याच्या कसबावर आणि वकुबावर अवलंबून राहील. पण सर्वसाधारण वाचन आणि या नवीन प्रयोगांत अभिप्रेत असलेलें नाट्यवाचन यांचें स्वरूप भिन्न आहे,ही गोष्ट कबूल करावी लागेल. यावर कोणाला असें म्हणतां येईल कीं, वाचनाला अशा रीतीनें नाट्यक्षम करणें, त्याचें प्रभावी माध्यम बनविण्याची धडपड करणें, याबाबतचा हा कांहीं पहिला प्रयत्न नव्हे. हें म्हणणें बहुशः खरें आहे, पण त्यावरोबर आतांपर्यंत झालेल्या प्रयत्नापेक्षां याचें स्वरूप वेगळें आणि पुढारलेलें आहे हेंहि कांहीं खोटें नाहीं. पहिलेपणाचें श्रेय कोणाचें याबद्दल भांडण असेल, तर हा आक्षेप ठीक आहे ; पण तो वादाचा मुद्दा नाहीं. हा प्रयोग जसा पहिला नव्हे, तसाच तो अखेरचा, परिपूर्णतेला पोंचलेला आहे, असेंहि मानण्याचें कारण नाहीं. त्याच्या स्वरूपांत आणि पद्धतींत, अजून पुष्कळ विकास होण्यास अवधि आहे, अवसर आहे. नाट्यवाचनाची प्रथा जसजशी अधिकाधिक प्रचलित आणि रूढ होईल तसतसा तो विकास आपोआपच होत जाईल. तेव्हां श्रेयाच्या विभागणीचे वाद निर्माण करून प्रगतीवरील लक्ष विचलित करण्याची आज तरी गरज नाहीं.

पूर्वीचें नाट्यवाचन आणि आतांचें नाट्यवाचन यांमधील महत्त्वाचा फरक त्यांतील हेतु आणि योजना यामध्यें आहे. एखादा नाटककार अगर

त्याचा चाहाता, आपलें नाटक आपल्या स्नेह्यांना, रसिकांना, नाट्यसंस्थांतील नटांना अगर व्यवस्थापकांना वाचून दाखवतो, तेव्हां तें ऐकणारे श्रोते आणि तें वाचणारा वाचक यांमध्यें जे संबंध निर्माण होत ते नव्या नाट्यवाचन पद्धतींतील वाचक व श्रोते यांमध्यें उत्पन्न होणाऱ्या संबंधापेक्षां अगदीं वेगळ्या स्वरूपाचे असतात. पहिल्या प्रकारच्या प्रयत्नांत, वाचकाला आपण वाचीत असलेली कृति कलाकृति आहे हें आपल्या श्रोत्यांना पटवावयाचें असतें ; तर दुसऱ्या प्रकारच्या वाचनांत, वाचकाला एका कलाकृतीच्या आस्वादाचा आनंद श्रोत्यांच्या अनुभवाला आणून द्यावयाचा असतो. हा फरक महत्त्वाचा आहे. पहिल्या प्रकारच्या वाचनांत, श्रोत्यांच्या समाजाला अधिक परिणामकारक रीतीनें आव्हान देणें जरूर होतें ; तर दुसऱ्या प्रकारच्या वाचनांत, त्यांच्या संवेदनाक्षमतेला, त्यांच्या रसिकतेला, कौल लावावा लागतो. पहिल्या प्रकारच्या वाचनांत, श्रोते हे प्रथम परीक्षक आणि नंतर रसिक असतात ; तर दुसऱ्या प्रकारच्या वाचनांत, ते आधीं रसिक आणि मग परीक्षक असतात. यामुळें पहिल्या प्रकारचें वाचन, संवाहन-प्रधान राहातें ; तर दुसऱ्या प्रकारच्या वाचनाला आविष्काराचें स्वरूप प्राप्त होतें. या फरकांत नव्या जुन्या नाट्यवाचन पद्धतींतील रचनात्मक भिन्नता स्पष्टपणें प्रकट झाली पाहिजे. वाचनाच्या या दोन्ही पद्धतींत परिणामकारकता हा गुण साधारण आहे–पण त्या परिणामांची जात एक नाहीं. पूर्वीचें वाचन नाट्य-कृतीची कैफियत असे, आजचें वाचन तिचा कलात्मक आविष्कार आहे. यामुळें, या नव्या उपक्रमांत, वाचनाला कलात्मक माध्यमाचें स्वरूप आलें आहे. तें तसें यावें अशी अपेक्षा आणि प्रयत्न आहेत.

लोकसमुदायापुढें नाट्यवाचनाचा उपक्रम सुरू होतांच, ‘ रंगभूमीच्या अधिकारावर हें आक्रमण होत आहे, रंगभूमीच्या प्रगतीला त्याचा अडथळा होईल,’ असें रंगभूमीच्या कांहीं हितचिंतकांना वाटून, त्यांनीं या उपक्रमाविरुद्ध बरीच जोराची वावटळ उठविली. पण अशी भीति वाटण्याचें कांहीं कारण नाहीं. किंबहुना हा उपक्रम रंगभूमीच्या प्रगतीला पोषक, उपकारक ठरेल. नाट्यवाचनाचा उपक्रम नाट्यप्रयोगाशीं स्पर्धा करील, त्याला स्थानभ्रष्ट करील, अशी कल्पना करणें चुकीचें आहे.

मात्र वाचन कलात्मक माध्यम म्हणून वापरावयाचें, तर त्याच्या प्रकटन साधनांचा संकर होऊं न देण्याची खबरदारी घेणें जरूर आहे. अभिनयाच्या क्षेत्रांतील गति आणि अंगविक्षेप वाचनांत येऊं शकत नाहींत. त्याचप्रमाणें पार्श्वसंगीताचा त्याच्या परिपोषासाठीं वापर करणें, हेंहि अनुचित होय. वाचणाऱ्याचा आवाज हेंच या माध्यमाचें प्रकटन–साधन राहिलें पाहिजे व तें जास्तींत जास्त आविष्कारक्षम करण्यासाठीं प्रयत्न होणें आवश्यक आहे. सध्यांच्या नाट्यवाचनांत ही दृष्टि चोखंदळपणें पाळली जात नाहीं. संकराचा हा प्रयत्नच नाट्यवाचन रंगभूमीला विरोधी आहे, अशी समजूत होण्यास कारणीभूत होत आहे. तसें व्हायला नको असेल, तर नाट्यप्रयोग आणि नाट्यवाचन यांमधील फरक स्पष्टपणें शाबूत राखणें इष्ट आहे. रंगभूमीची कला ही, शब्द, दृश्य व गति अशा त्रिविध अंगांचा समवाय आहे. नाट्यवाचनांत यापैकीं फक्त शब्दच अंतर्भूत होऊं शकतो. बाकीचीं दोन अंगें स्वभावतःच त्यांत समाविष्ट होऊं शकत नाहींत. म्हणून शब्दोच्चाराची प्रकटनक्षमता जास्तींत जास्त वाढविणें, हें या माध्यमाच्या विकासाचें प्रधान साध्य राहिलें पाहिजे. ही दक्षता राखली, तर प्रयोगाला वाचन विरोधी आहे, असें कोणालाहि वाटण्याचें कारण राहणार नाहीं. उलट अभिनयाच्या कलेला पोषक अशी कला म्हणून, तिच्या अभिवृद्धीचें रंगभूमीच्या अभिमान्यांकडून स्वागतच होईल.

नाट्यवाचनाचा सर्वांत महत्त्वाचा उपयोग, नाट्यवाङ्मयाच्या ऱ्हासाला पायबंद बसण्यासाठीं होणार आहे. नाटक हें प्रयोगशरण आहे, अशी समजूत सर्वसाधारणपणें रूढ असल्यामुळें, प्रयोगाच्या आणि रंगभूमीच्या मर्यादा आणि आवश्यकता यांनीं नाट्यलेखनाचें स्वातंत्र्य मर्यादित होत असतें. प्रयोजक दृश्याच्या व कृतीच्या अपेक्षेनें नाटकाकडे पाहत असल्यामुळें, नाटकाचें साहित्य-दृष्ट्या खरें महत्त्वाचें अंग जें त्यांतील काव्य, त्याला रंगभूमीवर दुय्यमस्थान प्राप्त होत आहे. प्रयोग हें नाटककाराचें साध्य राहिलें, तर रंगभूमीवर काय दाखवितां येईल व काय दाखवितां येणार नाहीं या दृष्टीनेंच तो आपल्या साहित्यिक निर्मितीकडे पाहूं लागतो आणि तिच्या संसिद्धींत प्राणरूप असलेल्या काव्याकडे

त्याला काणाडोळा करण्याची पाळी येते. ज्याचा रंगभूमीवर यशस्वी प्रयोग करतां येतो तेंच चांगलें नाटक अशी कल्पना रूढ असल्यामुळें, साहित्यमूल्यांनीं ओतप्रोत संभृत असलेल्या, परंतु प्रयोगाला अनुकूल नसलेल्या स्थलकालातीत नाट्यरचनेकडे साहित्यिक वळेनासे होऊं लागले आहेत. कोणताहि सर्जक साहित्यिक, विशिष्ट वाङ्मयप्रकार जेव्हां निर्मितीसाठीं निवडतो, तेव्हां तो आत्मप्रकटनाचें एकमेव आणि अपरिहार्य माध्यम आहे, असें त्याला अनुभवाला येतें, म्हणूनच निवडतो. नाटक या वाङ्मय प्रकाराबाबत मात्र, त्याच्यावरील रंगभूमीच्या घट्ट पकडीमुळें, तसें होऊं शकत नाहीं. रंगभूमीच्या आवश्यकतांना पुरें पडण्यासाठीं, त्याला आपल्या सर्जनस्वातंत्र्याला मुकावें लागतें; आणि तें अपरिहार्य आहे, असें समजून, उत्कृष्ट स्वतंत्र साहित्यकृति निर्माण करण्याऐवजीं, रंगभूमीच्या गरज भागवावयाला पुरें पडेल, असें साधनीभूत साहित्य तयार करण्याच्या तडजोडीला तो कबूल होतो. रंगभूमीचें स्वरूप अत्यंत पार्थिव असल्यामुळें, स्थलकाल-परिस्थितीच्या मर्यादा तिची व्याप्ति संकुचित करतात. उलट साहित्यांत पार्थिव साधनांचें अस्तित्व किमान प्रमाणांत असल्यामुळें, साहित्यनिर्मितीला या मर्यादा तितक्या प्रमाणांत जाचक होऊं शकत नाहींत. यामुळें चिरंतन आणि स्थलनिरपेक्ष मूल्यांचा आविष्कार साहित्यांत जसा होऊं शकतो, तसा तो रंगभूमीवर होत नाहीं. 'उत्तररामचरित,' 'फाउस्ट' किंवा 'लिअर' हीं रंगभूमीच्या गरजांकडे नजर ठेवून लिहिलीं जाऊं शकणार नाहींत. रंगभूमि आणि नाटक यांचा अविच्छेद्य संबंध आहे, या कल्पनेनें नाट्यसाहित्याची फार मोठी हानि झाली आहे. ती भरून काढण्यासाठीं, नाट्यसाहित्यांत सकस निर्मितीची भर पडण्यासाठीं नाट्यवाचन या कलामाध्यमाचा प्रसार झाल्यानें फार मोठी मदत होणार आहे. त्या दृष्टीनें या नव्या माध्यमाचा वापर व विकास त्याच्या पुरस्कर्त्यांनीं जाणतेपणानें करणें जरूर आहे.

नाट्यप्रयोग हें खर्चाचें, कष्टाचें आणि जबाबदारीचें कार्य आहे, तेव्हां त्यांच्या भरीला पडण्याऐवजीं सोपी, कमी खर्चाची आणि बिनजबाबदारीची, अशी ही नाट्यवाचनाची नवी टूम बरी निघाली आहे, अशा समजुतीनें जे या नव्या प्रथेची पायिकी पत्करीत असतील, ते आत्मवंचना करीत आहेत, इतकेंच नव्हे

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थापना... १८९३
अनुक्रम 31728 दि: ...17.8.84.....

तर रंगभूमि व नाट्यवाचन, या दोहोंनाहि त्यांच्या उद्योगापासून धोका आहे. रंगभूमि व नाट्यवाचन यांमध्यें स्पर्धा राहूं शकत नाहीं हें जितकें खरें, तितकेंच, नाट्यवाचन हें नाट्यप्रयोगाचें कार्य करूं शकणार नाहीं, त्याच्या अस्तित्वाची आवश्यकता तें नाहींसें करूं शकणार नाहीं, हेंहि निश्चित आहे. तेव्हां नाट्यवाचनाचा पुरस्कार करणाऱ्यांनीं तसा भ्रम बाळगूं नये; व ते तो तसा बाळगीत नसावेतहि. नाट्यवाचन व नाट्याभिनय यांमधील फरकाचा विवेक राखून नाट्यवाचनाच्या कार्यक्रमांची योजना होत राहिली, तर तें साहित्य व रंगभूमि या दोहोंनाहि उपयुक्त व उपकारक ठरतील; पण त्यासाठीं हीं दोन परस्परपूरक पण भिन्न माध्यमें आहेत, याची दखल त्याचा उपयोग करणाऱ्यांनीं जागरूकपणें घेतली पाहिजे.

नाटकांतील साहित्यमूल्यात्मक भाग प्रेक्षकांच्या डोईवरून जातो, म्हणून रंगभूमीवरील प्रयोगांतून बहुशः त्याचा संकोच करण्यांत येतो. क्वचित् प्रसंगीं त्याला फांटाहि देण्यांत येतो. राम गणेश गडकऱ्यांसारख्या कवींच्या नाटकांचे प्रयोग पाहात असतांना, त्यांच्या नाटकांतील काव्यमय निर्मितीला रजा देऊन, त्यांच्या विनोदी व कृति–बहुल दृश्यांचा तेवढा पसारा मांडलेला दिसूं लागला कीं, साहित्यप्रेमी रसिकाला विषाद वाटल्यावांचून राहत नाहीं. पण नाटकाच्या सर्वसाधारण प्रेक्षकाच्या अभिरुचीच्या अपेक्षेनें पाहिलें असतां, प्रयोजकाची ही निवड नेहमींच आक्षेपार्ह असते, असें नाहीं. अशा प्रकारच्या नाटकांचें वाचन करावयाचें झालें, तर त्या कार्यक्रमाच्या नियोजकाचा दृष्टिकोण त्या नाटकाचा प्रयोग करणाऱ्या प्रयोजकाच्या दृष्टिकोणापेक्षां भिन्न असणें अपरिहार्य आहे. तो तसा नसेल, तर नाट्यवाचन व नाट्यप्रयोग हीं भिन्न माध्यमें आहेत, असा दावा मांडण्यांत कांहीं अर्थंच उरणार नाहीं. नाटकांतील जें साहित्यमूल्य आवश्यक तेवढें परिणामकारक करतां येत नाहीं, तें नाट्यवाचनांत पुरेसें परिणामकारक करण्याचें ध्येय नाट्यवाचनाचें असलें पाहिजे व शब्दाच्या आवांक्याबाहेर असलेलें दृश्यात्मक नाट्य रंगभूमीवरील प्रयोगाची मिरास राहिली पाहिजे. नाट्यवाचनाच्या प्रयोगामधून असें होतें कीं नाहीं, तें मला माहीत नाहीं; परंतु तें तसें होत नसावें. रंगभूमीवरील प्रयोगांत जे नाट्यप्रसंग लोकप्रिय झालेले

असतील तेच या नाट्यवाचनाच्या कार्यक्रमांतहि वाचले जातात व जे तेथें गाळले जातात, तेच येथेंहि गाळले जातात असें समजतें. पुण्यप्रभाव नाटकां-तील भूपाल-वसुंधरा, यांचीं काव्यमय भाषणें जर पुण्यप्रभावाच्या वाचनांतून वगळलीं जावयाचीं असतील, तर माध्यम या दृष्टीनें त्या नाट्यवाचनाला कांहीं वेगळा अर्थच उरणार नाहीं; व मराठी रंगभूमीइतपत प्रगत रंगभूमि अस्तित्वांत असतांना, नाट्यवाचनाच्या स्वतंत्र उपक्रमाची आवश्यकताहि नाहीं. नाट्य-वाचनाच्या अस्तित्वाचें कांहीं प्रयोजन असेल, तर मराठी रंगभूमीवर, किंबहुना कोणत्याहि रंगभूमीवर, जें तिच्या प्राकृतिक मर्यादांमुळें, व्यक्त करतां येत नाहीं, आविष्कृत करतां येत नाहीं, तें व्यक्त व आविष्कृत करतां येत असेल, तरच आहे. नाहीं तर नाहीं. रंगभूमीच्या जाणत्या पुरस्कर्त्यांना या तिच्या मर्यादा कळत असल्यामुळें, ही संभवनीयता मान्य करण्यास त्यांना कांहींच रुकमीपणा वाटण्याचें कारण नाहीं; आणि म्हणूनच नाट्यवाचनाच्या उपक्रमाला त्यांचा विरोधहि होण्याचा संभव नाहीं. किंबहुना ही गरज ओळखून या ना या प्रकारें त्यांच्याकडून नाट्यवाचनाच्या उपक्रमाला मदतच मिळाली आहे.

श्री. साठे यांना नाट्यवाचनाची स्फूर्ति कशापासून मिळाली, हें मला माहीत नाहीं; परंतु मराठींत हा प्रयोग सुरू होण्याच्या कांहीं थोडे महिने अगोदर, इंग्रजी नाट्यसृष्टींतील कांहीं नामांकित नटांनीं, आपल्या चित्रपटव्यवसायांतील फुरसतीच्या वेळीं, हा उपक्रम सुरू केला होता. जॉर्ज बर्नार्ड शॉ यांच्या ‘ मॅन ॲन्ड सुपरमॅन ’ या नाटकांत डॉन युआॅन व पुतळा, यांचा एक फार मोठा प्रवेश आहे. साहित्यमूल्यांच्या अपेक्षेनें ती एक उत्कृष्ट व सुंदर रचना आहे. परंतु मूळ नाटक बरेंच मोठें असल्यामुळें व तो गाळला तरी प्रेक्षकांना फारसें चुकल्यासारखें वाटत नसल्यामुळें, प्रयोगाच्या सोईसाठीं तो प्रवेश बहुशः गाळला जातो चार्ल्स् लॉटन, सर सेड्रिक् हार्ड्विक्, शार्ल बोये, व अग्नेस मूरहेड् या चार नट-नटींनीं त्याचें सार्वजनिक वाचन करावयाचें ठरविलें, व अमेरिकेंत ‘ बार्न्स ’ मधून त्या कार्यक्रमाला सुरुवात केली; व या कार्यक्रमांना अनपेक्षितपणें, न भूतो न भविष्यति अशी लोकप्रियता लाभली. या गोष्टीचा मराठींतील नाट्यवाचनाच्या उपक्रमाशीं कितीसा जवळचा किंवा दूरचा संबंध आहे, हें माहीत नाहीं; पण

नाट्य विमर्श

नाट्यवाचन रंगभूमीच्या हिताला विरोधी आहे, अशी ज्या मराठी रंगभूमीच्या हितचिंतकांना भीति वाटत असेल, त्यांना पाश्चिमात्य रंगभूमीवरील अभिनयकलेचे एवढे मोठे अध्वर्यु, स्वतःच या उपक्रमाचे उत्पादक आहेत, हें कळल्यामुळें धीर यावयाला बरीच मदत होईल.

नाट्यप्रयोगांत, नाटककार व प्रेक्षक यांच्यामधील परस्पर संबंधांत अनेक व्यक्ति आणि घटक आड येतात. नाट्यवाचनांत आड येणाऱ्या व्यक्तींची व घटकांची ती संख्या शक्य तितकी कमी व्हावी–श्रोत्याला स्वतःची सर्जक कल्पकता वापरून नाटककाराचें विश्व, त्याच्या शब्दाच्या सहाय्यानें, स्वतःच्या कल्पनासृष्टींत, स्वतःला हवें तसें, उभें करतां यावें. नाटकाचा प्रयोग पाहातांना हें स्वातंत्र्य त्याला राहात नाहीं. प्रयोजकानें योजिलेल्या व्यक्तींच्या स्वरूपांतच त्याला नाटककाराच्या भूमिका पाहाव्या लागतात. त्यानें केलेल्या नेपथ्यरचनेच्या संदर्भातच त्याला नाट्यांतर्गत स्थलाची कल्पना करावी लागते. नाट्यवाचनांत, वाचणाऱ्यांचा आवाज, एवढी एकच गोष्ट काय ती श्रोता व नाटककार यांच्यामध्यें असावी, बाकी तो स्वतंत्र असावा. सुबुद्ध श्रोत्याला हें कल्पनास्वातंत्र्य स्वागतार्ह वाटेल, केवळ उच्चारित शब्दाच्याद्वारा नाटककाराचा आशय समजण्याचें व त्याची नाट्यसृष्टि स्वतःच्या कल्पनेनें अंतश्चक्षूंपुढें उभी करण्याचें सामर्थ्य नसलेल्या श्रोत्याला हें स्वातंत्र्य नकोसें होईल. कान आणि डोळे यांत असलेलें चार बोटांचें अंतर, नाट्यवाचन व नाट्यप्रयोग या दोन माध्यमांत कसें आणि किती वाढतें, हें ध्यानांत घेतलें कीं, या दोहोंचा उपयोग कसा करावा व त्यांचीं कार्यक्षेत्रें कोणतीं असावींत, हें कळणें कठीण नाहीं. नाटकाच्या प्रयोगाचें साध्य, रसिक प्रेक्षकाला नाटककाराच्या हृद्गताकडे नेणें हें असेल, तर नाट्यवाचन हें त्याच्या पुढची, आणि रसिकानें तें नाटक स्वतः वाचून त्याचा प्रत्यक्ष रसास्वाद घेण्याच्या अलीकडची कामगिरी आहे, असें म्हणतां येईल. स्वतःनाटक वाचण्याचा आनंद, तें ऐकण्याचा आनंद, त्याचा प्रयोग पाहाण्याचा आनंद हे एकमेकांपासून भिन्न असले, तरी एकमेकांना विरोधी नाहींत; आणि एकाच व्यक्तीला या तिन्हीहि प्रकारांचा आनंद, त्या त्या प्रकाराच्या वैशिष्ट्याची माधुरी अनुभवीत घेतां येणार नाहीं, असेंहि नाहीं.

सह्याद्रि–नोव्हेंबर, १९५३

११५२६
मराठी ग्रंथ सं... स्थळप्रत.
अनुक्रम ३११२६ वि: १४.९४

REFBK-0011526