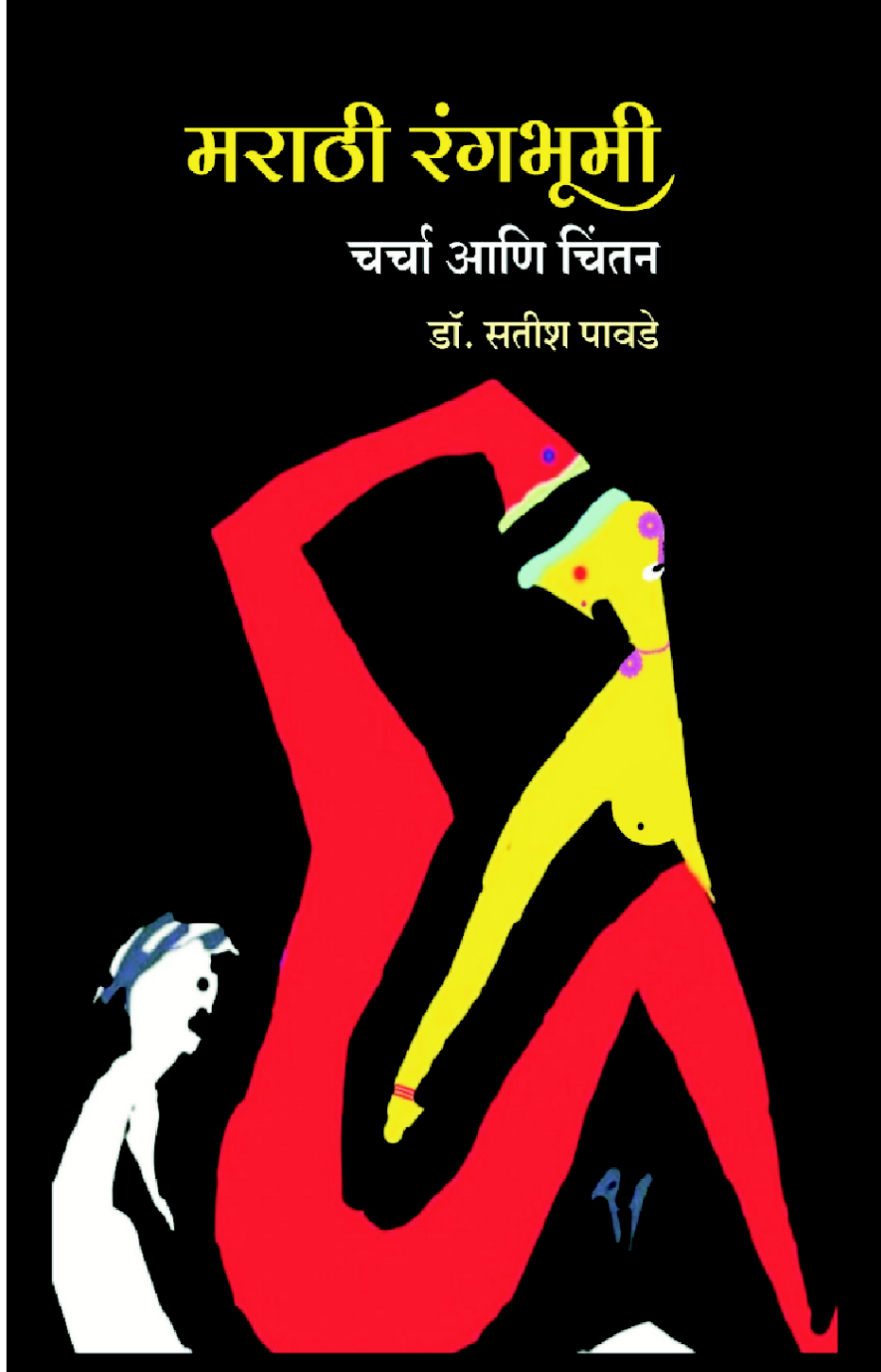


मराठी रंगभूमी

चर्चा आणि चिंतन

डॉ. सतीश पावडे



मराठी रंगभूमी चर्चा आणि चिंतन

डॉ. सतीश पावडे


नभप्रकाशन

मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन

– डॉ. सतीश पावडे

९५, 'गाथा', आशा कॉलनी,
तपोवन रोड, अमरावती ४४४६०२
मो-९३७२१५०१५८/ ९४२२५३५१५८
email-satishkumarpawade1963@gmail.com

- प्रकाशन क्र-८००३
- प्रथमावृत्ती प्रकाशन दिनांक
९ ऑगस्ट २०२१
(संगीतसूर्य केशवराव भोसले जयंती दिवस)
- © डॉ. निशा शेंडे
९५, 'गाथा', आशा कॉलनी,
तपोवन रोड, अमरावती ४४४६०२
मो-९३७०१५३०५५ / ८३७८९९३०५५
email-drnishashende@gmail.com
- प्रकाशक
अनुजा मिलींद डाहाके/रवीन्द्र डाहाके
नभ प्रकाशन
श्याम नगर, काँग्रेस नगर रोड, अमरावती.
मो. ९७६५७४८४५७, ७७९८२०४५००,
९९२३१४५४००
email-nabhprakashan@gmail.com
Web-www.nabhprakashan.com
- वितरण
राजू बावणे (९२८४८६६०३५)
अंकुश डांगे (९६०४१३५०६४)
सुशिल दत्त (९३७०८८९२११)
प्रदीप पाटील (९८६०८३१७७६)
रवि मोहोड (९८२३५५१०८९)

- मुखपृष्ठ
राज यावलीकर, ठाणे
- अक्षर जुळवणी
अनुप तायडे
छांगाणी नगर, रविनगर,
अमरावती
- मुद्रक
'नभ प्रिंटर्स'
श्याम नगर, काँग्रेस नगर रोड,
अमरावती.
- ISBN 978-93-92764-45-5
- मूल्य- रु. ४५०/-

अर्पण पत्रिका

कोरोनाच्या भीषण काळातही मराठी रंगभूमीची अविरत सेवा करणाऱ्या, आपल्या निष्ठा ढळून देणाऱ्या, प्रचंड नैराश्यातही स्वतःच्या आयुष्याचा आणि रंगभूमीच्या संसाराचा गाडा सकारात्मक पद्धतीने ओढणाऱ्या, मराठी रंगभूमीसाठी सदैव झटणाऱ्या पण आता आमच्यात असणाऱ्या-नसणाऱ्या अशा सर्व मराठी रंगभूमीच्या पाईकांना, सेवकांना 'मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन' हे माझे पुस्तक विनम्रपणे अर्पण...

- सतीश

मनोगत

‘मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन’ हे माझे पुस्तक म्हणजे गेल्या काही वर्षात, विशेषतः मराठी रंगभूमीवर लिहिलेल्या विविध प्रासंगिक लेखांचा संग्रह आहे. रंगभूमी विषयक मनात निर्माण झालेले प्रश्न, विविध परिषदा, परिसंवाद, चर्चासत्रे किंवा व्याख्यानांच्या निमित्ताने हे लेख लिहिण्याची संधी मला मिळाली. मराठी रंगभूमी विषयक अनेक दुर्लक्षित विषयांवरही अनुषंगाने मी लिहिले आहे.

नेहमीच उपेक्षित राहिलेले महात्मा जोतीराव फुल्यांचे ‘तृतीय रत्न’ नाटक, त्यातील प्रायोगिकता, मराठी रंगभूमीवर पडलेल्या विविध प्रभावांची चिकित्सा, मराठी रंगभूमी आणि शेती प्रश्न, जागतिकीकरण आणि मराठी रंगभूमी, डॉ. आंबेडकरांची नाट्यसमीक्षा, मराठी नाटकातील शिवरायांची आणि संभाजी महाराजांची प्रतिमा, संगीतसूर्य केशवराव भोसल्यांची उपेक्षा, अॅब्सर्ड थिएटरची तंत्र समीक्षा आणि नाट्य समीक्षेची चिकित्सा, डॉ. आनंद पाटलांचा नाटकाचा तौलनिक अभ्यास, असे अनेक लेख या पुस्तकात आहेत. त्याचा उपयोग ललित कला, प्रादेशिक कला, उपयोजित (अॅप्लाइड), आंतर आणि बहुशाखीय अभ्यासासाठी होऊ शकेल, असा मला विश्वास वाटतो.

एकूणच मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने हे सर्व लेख चर्चेचे आणि चिंतनाचे विषय आहेत. केवळ मुंबई-पुण्याची रंगभूमी म्हणजेच मराठी रंगभूमी असा नेहमीचा समज आहे, त्यामुळे उर्वरीत महाराष्ट्रातील रंगभूमीला नेहमीच उपेक्षा भोगावी लागली आहे. विदर्भाची झाडीपट्टी रंगभूमी ही महाराष्ट्रातील मोठी व्यावसायिक रंगभूमी आहे. पथनाट्य, प्रायोगिक रंगभूमीच्या आणि लोकरंगभूमीच्या संदर्भातही उर्वरीत महाराष्ट्राचे योगदान मोठे आहे, म्हणूनच या संदर्भात महाराष्ट्राचे मानस तसेच वैदर्भीय नाट्यलेखनाचीही चर्चा केली आहे. नव्या अभ्यासकांना या पुस्तकाचा निश्चित उपयोग होऊ शकेल, असा विश्वास वाटतो.

२०२०-२१ हे वर्ष जगाप्रमाणेच महाराष्ट्र आणि मराठी माणसापुढेही मोठे प्रश्नचिन्ह म्हणून उभे राहिले. मराठी रंगभूमीही या दृष्टचक्रातून सुटली नाही. मराठी

रंगभूमीच्या सवेकांना, विशेषतः व्यावसायिक रंगकर्मींना त्याची मोठी झळ बसली आहे. या सर्व स्थितीचा मराठी रंगभूमीवर काय परिणाम झाला, त्याचाही अभ्यास होणे गरजेचे आहे. आर्थिक परिणाम तर दृष्टिपथात आहेच, पण विषय, आशय, भाषा, कथानक, आकृतिबंध, शैली, चरित्र, संवाद, नाट्यगत संघर्ष याचाही भविष्यात शोध घ्यावा लागणार आहे. या दृष्टिने मराठी रंगभूमीसंबंधी चर्चा आणि चिंतनाचा आगामी काळात विचार केला जाईलच, किंबहुना तो व्हावा ही अपेक्षा आहे.

या पुस्तकाच्या मुखपृष्ठासाठी सुप्रसिद्ध लेखक, कवी, चित्रकार प्राचार्य राज यावलीकर यांनी चिं. खं. खानोलकर यांच्या 'एक शून्य बाजीराव' या नाटकावरील अप्रतिम संकल्पना चित्र उपलब्ध करून दिले. नभ प्रकाशनाचे मिलिंद डाहाके-अनुजा डाहाके, प्रस्तावना लिहिणारे माझे मित्र, मुंबई विद्यापिठाच्या अँकेडेमी ऑफ थिएटर आर्ट्सचे वरीष्ठ सहयोगी प्राध्यापक डॉ. मंगेश बन्सोड, ब्लर्ब लिहिणाऱ्या भारतीय चित्रपटसृष्टीतील प्रसिद्ध अभिनेत्री आणि लेखिका रोहिणी हट्टंगडी, माझे पत्रकारितेतील जिवलग मित्र आणि महाराष्ट्र डिजिटल संपादक - पत्रकार संघटनेचे संस्थापक राजा माने तसेच पुस्तकाचे डिटीपी आणि पृष्ठरचना करणारे अनुप तायडे आदी सर्व मित्रांचा मी मनापासून आभारी आहे.

– डॉ. सतीश पावडे

नवा चिकित्सक दृष्टिकोन प्रदान करणारा नाट्यसमीक्षा ग्रंथ

भारतीय रंगभूमीची परंपरा ही जवळपास दोन हजार वर्षांपासूनची! या गेल्या दोन हजार वर्षांत भारतीय रंगभूमीवर कितीतरी स्थित्यंतरे घडलीत. या काळात अनेकांथाने ही रंगभूमी बदलत गेली. यात आशय, विषय, परंपरा व नवता अशा सर्वच अंगाने भारतीय रंगभूमीने कालानुरूप स्वतःत बदल घडवून आणलेत. प्रारंभीच्या कालखंडात भारतीय अभिजात नाटकांची एक समृद्ध परंपरा आपणास पाहावयास मिळते. कवी अश्वघोषांच्या 'सारीपुत्र प्रकरण', 'बुद्धचरितम्', 'सौंदरानंदम्' अशा आशयघन आणि अभिजात कलाकृतींपासून ते पुढची याच कलाकृतींच्या पावलावर पाऊल ठेऊन विकसित होत गेलेली संस्कृत नाटकांची परंपरा, ज्यात भास, कालिदास, भवभूती, भट्टनारायण, शूद्रक, विशाखदत्त, राजा हर्ष अशा संस्कृत नाटक लिहिणाऱ्या महत्त्वाच्या लेखकांचे योगदान महत्त्वाचे मानले गेले आहे.

अर्वाचीन कालखंडात लोकरंगभूमी आणि विविध लोककला प्रकारांनी एकूणच भारतीय कलादालन समृद्ध केले. विशेषतः महाराष्ट्रात पारंपरिक गोंधळ, जागरण, वाघ्या मुरळी, कीर्तन, भारुड अशा विधीनाट्यांसोबतच कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, डोंबारी-कोल्हाट्यांचा खेळ, दंढार, चित्रकथी तसेच महाराष्ट्रातील अत्यंत लोकप्रिय अशा तमाशापर्यंत सर्वच लोककला प्रकारांनी महाराष्ट्रीयन जनजीवन प्रभावित केलेले दिसून येते.

मराठी रंगभूमीची परंपराही जवळपास साडे तीनशे वर्षांची होत आली आहे. भारतीय रंगभूमीवर मराठी रंगभूमीचे योगदान अतुलनीय असे आहे. तंजावर मध्ये होणाऱ्या नाटकांपासून मराठी रंगभूमीचा धांडोळा घेतल्यास १८४३ मध्ये विष्णुदास भावे यांनी दशावतार-यक्षगानाच्या प्रभावाखाली लिहिलेले 'सीतास्वयंवर' हे आख्यानक नाटक ही मराठी रंगभूमीची सुरुवात न ठरता एक महत्त्वाचा टप्पा ठरतो. म्हणून मराठी रंगभूमीची खरी सुरुवात ही तंजावरी नाटकांपासून (१६७६) झालेली आहे, असे म्हणता येते. तामिळनाडूतील तंजावरमध्ये भोसल्यांचे राज्य होते. शहाजी

राजे भोसले, त्यांच्यानंतर त्यांचे पुतणे प्रतापसिंग राजे भोसले, प्रतापसिंग राजांचे नातू सरफोजी राजे भोसले या सर्व मराठा राजांनी तंजावरमध्ये मराठी नाटकाच्या उत्कर्षासाठी जाणतेपणाने प्रयत्न केल्याचे पुरावे इतिहासात सापडतात.

जवळपास साडे तीनशे वर्षांच्या या कालखंडात मराठी रंगभूमीवर नाटकांच्या अनेक परंपरा नि प्रवाह दिसून येतात. संगीत व सादरीकरणाच्या बाबतीत 'सीतास्वयंवर' या आख्यानक नाटकावर जसा 'दशावतार' आणि 'यक्षगाना'चा सरळ सरळ प्रभाव आहे, तसाच पारसी रंगभूमी, गुजराती रंगभूमी आणि इंग्रजी रंगभूमीचाही प्रभाव वेळोवेळी मराठी रंगभूमीवरील नाटकांवर पडलेला दिसून येतो. त्यातून पुढे एकीकडे 'मराठी संगीत रंगभूमीची' तर दुसरीकडे 'बुकीश नाटकांची' ही परंपरा निर्माण झाल्याचे दिसून येते.

'आधुनिक आणि प्रायोगिक मराठी रंगभूमी'ची बीजे ही महात्मा ज्योतिबा फुले यांच्या 'तृतीय रत्न' या नाटकात सापडतात. 'तृतीय रत्न' या नाटकाचा आशय लक्षात घेता महात्मा ज्योतिबा फुल्यांनी १८५५ मध्ये या नाटकाद्वारे भट-ब्राह्मणांकडून सर्वसामान्य कुणबी शेतकरी कुटुंबाचे होणारे आर्थिक, सामाजिक, मानसिक आणि भावनिक शोषण अत्यंत प्रभावीपणे मांडलेले दिसून येते. महात्मा फुल्यांचे 'तृतीय रत्न' हे नाटक खऱ्या अर्थाने सर्वसामान्य माणसाकडे मानवीय दृष्टिकोनातून पाहणारे नाटक आहे, असे म्हटल्यास ते वावगे ठरणार नाही. या संदर्भात विस्तृत अशी चर्चा डॉ. पावडे यांनी या ग्रंथात केली आहेच.

१८४३ ते १८८० आणि १८८० ते १९३० पर्यंतचा कालखंड हा अभिजनांच्या मराठी संगीत नाटकांचा, अभिजन आख्यान नाटकांचा, बहुजनांच्या 'तमाशा' लोकरंगभूमीचा, शेक्सपियर-मोलियर-इब्सेनच्या नाटकांच्या प्रभावाचा, मराठी व्यावसायिक रंगभूमीच्या उत्थानाचा असा कालखंड राहिलेला आहे. १८८० ते १९३० पर्यंतचा कालखंड संगीत रंगभूमीच्या दृष्टिने सुवर्णयुग म्हणून अधोरेखित करण्यात आला आहे.

१९६० नंतर मात्र खऱ्या अर्थाने आधुनिक भारतीय रंगभूमी तसेच आधुनिक मराठी रंगभूमीचीही सुरुवात झालेली दिसते. भारतीय रंगभूमी समृद्ध करणाऱ्या नाटककारांमध्ये मराठी नाटककार विजय तेंडुलकर, कन्नड नाटककार गिरीश कर्नाड,

बंगाली नाटककार बादल सरकार, हिंदी नाटककार मोहन राकेश, नव्या लोकनागर शैलीला स्थापित करणारे हबीब तनवीर या पाच प्रमुख नाटककारांचे योगदान अतिशय महत्त्वाचे आहे. या पाचही नाटककारांनी आधुनिक भारतीय रंगभूमीचा चेहरा-मोहराच बदलून टाकला. अन्य नाटककारांत धर्मवीर भारती, शंकर शेष, मन्नू भंडारी, भीष्म सहानी, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, चंद्रशेखर कंबार, मणी मधुकर, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, सुरेंद्र मोहन वर्मा, स्वदेश दीपक या व अशा अनेक नाटककारांची नावे घेता येऊ शकतील. मात्र उपरोल्लेखित नाटककारांनी भारतीय रंगभूमीला शैली-आकृतीबंध आणि आशय-विषयाच्या अनुषंगाने नवा चेहरा प्रदान केला. दिग्दर्शकांमध्ये इब्राहीम अल्काजी, बी.व्ही.कारंथ, विजया मेहता, दामू केंकरे, हबीब तनवीर, कावलम नारायण पन्नीकर, बी. एम. शहा, सई परांजपे, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, बादल सरकार, कन्हैयालाल, ओम शिवपुरी, रामगोपाल बजाज, सत्यदेव दुबे, प्रसन्ना, एम.के. रैना, जब्बार पटेल, भानू भारती, बन्सी कौल, अमोल पालेकर, रतन थियाम, रणजीत कपूर, अनामिका हक्सर, त्रिपूरारी शर्मा अशा अनेक दिग्दर्शकांच्या योगदानाने भारतीय रंगभूमीने जागतिक पातळीवर आपली नाममुद्रा उमटवली.

१९५५ नंतरचा काळ आधुनिक मराठी रंगभूमी आणि तिच्या उत्कर्षाचा कालखंड मानावा लागेल. ह्याच काळात मराठी रंगभूमीवर नाटककार विजय तेंडुलकर, दिग्दर्शक विजया मेहता, अरविंद देशपांडे, दामू केंकरे, अभिनेते श्रीराम लागू, अभिनेत्री सुलभा देशपांडे यांच्यासह अनेक रंगकर्मी उदयास आलेले दिसतात. ऐंशीच्या दशकात लेखक म्हणून महेश एलकुंचवार, दत्ता भगत, सतीश आळेकर, प्रेमानंद गज्वी तर दिग्दर्शक म्हणून कमलाकर सारंग, जब्बार पटेल, अभिनेते मोहन आगाशे, विक्रम गोखले, नाना पाटेकर, अभिनेत्री लालन सारंग, रीमा लागू, भक्ती बर्वे इनामदार, सुहास जोशी, रोहिणी हट्टंगडी इ. रंगकर्मी उदयास आलेत. ह्याच कालखंडात रंगभूमीवर विविध चळवळी उदयास आल्यात. त्यात प्रायोगिक नाटक, दलित रंगभूमी, पथनाट्य या नाट्यचळवळींनीही आपले स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध केले आहे.

१९६० नंतरच 'महाराष्ट्र राज्य नाट्य स्पर्धा'ना सुरुवात झाली आणि नाटकाचे लोन पुण्या-मुंबईपासून ते थेट गावा-गावात पोहचले. या स्पर्धेत संपूर्ण महाराष्ट्रातून, गाव-खेड्यांतून रंगकर्मी आपली नाटके सादर करू लागलीत. एका अर्थाने महाराष्ट्र

शासनाने मराठी रंगभूमीच्या आणि महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यातील रंगकर्मींच्या उत्कर्षासाठी टाकलेले ते एक यशस्वी पाऊल ठरले. ह्याच स्पर्धामधून आलेल्या अनेक लेखक-दिग्दर्शक-अभिनेत्यांनी भविष्यात मराठी रंगभूमीवर आपला ठसा उमटविला. त्यातीलच १९८० नंतरच्या पिढीतील एक लेखक-दिग्दर्शक-नाट्यप्रशिक्षक-रंगसमीक्षक-रंगचिंतक आणि अथकपणे रंगभूमीला वाहिलेला गंभीर आणि चिंतनशील रंगकर्मी म्हणजे डॉ. सतीश पावडे होय.

डॉ. सतीश पावडे हे महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापीठ, वर्धा येथे वरिष्ठ सहाय्यक प्राध्यापक म्हणून जरी कार्यरत असले तरी त्यांची नाट्यतपस्या ही कालातीत आहे. गेली पस्तीस वर्षे डॉ. सतीश पावडे सातत्याने नाट्यलेखन, दिग्दर्शन, नाट्यप्रशिक्षण, नाट्यसमीक्षा, नाट्य संघटक, प्रायोगिक आणि सामाजिक रंगभूमी या प्रांतात लिलया वावरत आहेत. पुण्या-मुंबईच्या रंगकर्मीं व्यतिरिक्त उर्वरीत महाराष्ट्रात आणि विशेषतः विदर्भात नाटक करणाऱ्या रंगकर्मींमध्ये डॉ. सतीश पावडे यांचे नाव आणि त्यांचे काम वेगळे आणि वाखाणण्यासारखे आहे आणि म्हणूनच त्यांनी आपल्या सैद्धांतिक अभ्यास, विचार आणि चिंतनातून साकार केलेला 'मराठी नाटक : चर्चा आणि चिंतन' हा ग्रंथ तेवढाच महत्त्वाचा नाट्यसमीक्षा ग्रंथ आहे, असे मला वाटते.

डॉ.सतीश पावडे यांच्या 'मराठी नाटक : चर्चा आणि चिंतन' या ग्रंथात अभ्यासपूर्ण आणि त्यांच्या चिंतनातून आकारास आलेल्या एकूण २६ अशा प्रासंगिक लेखांचा समावेश आहे. हे लेख वेगवेगळे चर्चासत्र, परिषदा, व्याख्याने आणि समीक्षेच्या निमित्ताने जरी लिहिल्या गेलेले असले तरी एकूणच मराठी रंगभूमीच्या संदर्भातील विविधांगी विषयाला त्यांनी या लेखांतून एकाथाने वाचाच फोडली आहे, असे म्हणता येते. 'मराठी रंगभूमीचा तृतीय रत्नोदय' या पहिल्या लेखापासूनच डॉ.सतीश पावडे सरांच्या नाट्यचिंतन आणि लेखणीची धार सूज आणि विचारी वाचकाला जाणवते. त्याचे कारणही असे आहे की, डॉ.सतीश पावडे यांची विचार करण्याची पद्धत इतर अभ्यासकांपेक्षा वेगळी असल्याचे जाणवते. ते साचेबद्ध पद्धतीने/ केवळ आस्वादक पद्धतीनेच कधीही विचार न करता अत्यंत चिकित्सक आणि तटस्थपणे एखाद्या गोष्टीकडे बघतात आणि मग तर्कशुद्धपणे त्यावर आपले स्पष्ट मत देतात. कुठल्याही बुद्धिवादी लेखकाने असाच विचार करणे अपेक्षित असते. परंतु हजारो

वर्षापासूनच्या इतिहासाचीच जिथे मोडतोड केली जाते, तिथे कणा नसलेले लेखक काय करतात, हे आपण जाणून असतो, अशावेळी डॉ. सतीश पावडे सारखे लेखक मात्र बेधडक भूमिकाही घेतात आणि स्पष्टपणे व्यक्तही होतात.

‘मराठी रंगभूमीचा तृतीय रत्नोदय’ या पहिल्याच लेखात डॉ.सतीश पावडे त्यांची स्पष्ट आणि चिकित्सक मांडणी करताना दिसतात. ‘तृतीय रत्न’ हे पहिलं वास्तववादी नाटक तर आहेच, पण त्याबरोबरच ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले सामाजिक नाटक आहे, हे ते पुराव्यानिशी सिद्ध करतात. कारण ‘संगीत शारदा’ लिहिणाऱ्या गो. ब. देवलांचा जन्मच १८५५ चा आहे आणि महात्मा ज्योतिबा फुल्यांनी ‘तृतीय रत्न’ हे नाटक १८५५ ला लिहिले. अशाप्रकारचे दाखले देत ते आपली चिकित्सा तडीस नेतात. ‘तृतीय रत्न नाटकातील प्रायोगिकता’ सिद्ध करताना ‘तृतीय रत्न’ मधील आधुनिकता कवी अश्वघोष आणि शुद्रकाच्या नाटकाची परंपरा पुढे नेणारी कशी आहे, याची चिंतनशील मांडणी ते या ठिकाणी करतात. शिवाय ‘तृतीय रत्न’ ची स्त्रीवादी दृष्टीकोनातून डॉ.निशा शेंडे यांनी केलेली चिकित्साही ते उलगडून दाखवतात.

‘तृतीय रत्न’ या एकाच नाटकाकडे किती वेगवेगळ्या कोनातून बघता येते, हे ही यातून सिद्ध होते. ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले प्रायोगिक नाटक आहे, शैक्षणिक, सामाजिक, समस्याप्रधान, वैचारिक, देशीय जाणिवांचे, वास्तववादी, जनवादी, अनुबोधपर, कृतीप्रधान, विद्रोही, बहुजन, दलित, प्रतिकात्मक, लोकजागर, एपिक, बोधी, स्त्रीवादी, आधुनिक ते पुअर थिएटरचे नाटक... अशा अनेकानेक दृष्टीने आपल्याला ‘तृतीय रत्न’ कडे बघता येते असे सांगून डॉ.सतीश पावडे या ठिकाणी ‘तृतीय रत्न’चे प्रायोगिकत्व सप्रमाण सिद्ध करतात. ‘तृतीय रत्न’ मध्ये असणारा ‘व्ही. इफेक्ट’ही ते उदाहरणासहित सोप्या शब्दात उलगडून दाखवतात. बर्टोल्ट ब्रेख्तच्याही ७५ वर्षापूर्वी एलिनेशन थेअरी फुले कशी उपयोगात आणतात, हे ही सप्रमाण ते पटवून देतात.

डॉ.सतीश पावडे यांच्या पुस्तकातील इतरही सर्व लेख हे मराठी नाटकाचा अस्पर्शित विषयांशी आलेला संबंध उलगडून दाखवणारे आहेत. उदा. ‘मराठी रंगभूमीवरील उपेक्षित स्त्रिया’, ‘मराठी रंगभूमीवरील प्रभावांचे अंतरंग’, ‘मराठी रंगभूमी आणि शेक्सपियर’, ‘मराठी रंगभूमी आणि इब्सेन’पासून ते मराठी रंगभूमी आणि शेती

प्रश्न, जागतिकीकरण आणि 'मिंग्लिश' भाषा, डॉ.बाबासाहेब आंबेडकरांची नाट्यसमीक्षा, डॉ.बाबासाहेब आंबेडकर आणि दलित रंगभूमी, मराठी नाटक आणि शिवरायांची प्रतिमा, मराठी रंगभूमी आणि छत्रपती संभाजी राजे, संगीतसूर्य केशवराव भोसले या सोबतच विजय तेंडुलकर, पु. ल. देशपांडे यांची नाटके, त्यांचे मराठी रंगभूमीवरील योगदान, मराठी अॅब्सर्ड नाटकांची तंत्रचिकित्सा, मराठी अॅब्सर्ड नाटकांची समीक्षा, डॉ. आनंद पाटील यांचा प्रभावाभ्यास, मराठी नाटकात सतत उपेक्षित राहिलेली तानाजी मालुसरे यांची व्यक्तिरेखा, वैदर्भीय मराठी नाट्यलेखनाचा प्रवास अशा सर्वच विषयांना हात घालून महाराष्ट्रातील मराठी नाटक, नवे-जुने नाट्यलेखक-दिग्दर्शक, मराठी रंगभूमीवर वेळोवेळी झालेले बदल आणि नवनवीन प्रयोग याबरोबरच कितीतरी अस्पर्शित किंबहुना चाकोरी बाहेरील अशा विषयांना डॉ.सतीश पावडे या ठिकाणी हात घालतात आणि त्यांच्यातला चिंतनशील लेखक-समीक्षक त्या-त्या विषयांच्या खोलात जाऊन आपल्या परखड व मुद्देसूद मांडणीमधून तो विषय वाचकांसाठी अधिक सोपा करून समजावून सांगताना दिसतो.

या लेखांचे अजून एक वैशिष्ट्य म्हणजे महाराष्ट्रातील क्वचितच एखाद्या रंगकर्मीचा, नाटककाराचा किंवा दिग्दर्शकाचा उल्लेख चुकून राहू शकतो, पण पुण्या-मुंबईतील नवे-जुने लेखक-दिग्दर्शक तसेच विदर्भातील जवळ जवळ सर्वच लेखक-दिग्दर्शक यांच्या कामाविषयी, त्यांच्या मराठी रंगभूमीवरील योगदानाविषयी डॉ.सतीश पावडे हातचं काहीही राखून न ठेवता भरभरून लिहितात, त्यांचे कौतुक करतात, त्यांच्यातल्या उणिवा दाखवतात, त्यांचं योगदान मान्य करतात व त्यांचा प्रवासही उलगडून दाखवतात. एकार्थाने या सर्व नाट्यप्रवासात डॉ.सतीश पावडे हे त्यांचे प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष सहपथिक राहिलेले असल्याचे प्रकर्षाने जाणवते.

गेली अनेक वर्षे माझा डॉ.सतीश पावडे यांच्याशी जागता नि जाणता रंगकर्मी म्हणून, सहव्यावसायिक नाट्यशिक्षक-नाट्यप्रशिक्षक म्हणून, एक अभ्यासू मित्र म्हणून, सहपथिक म्हणून आणि एक संवेदनशील माणूस म्हणून संबंध आलेला आहे. त्यांचे आजवरचे मराठी रंगभूमीवरचे योगदान मला माहिती आहे. सातत्याने वाचन, लेखन, मनन, चिंतन, चर्चा, नाट्यप्रशिक्षण यासोबतच नाट्यदिग्दर्शन, नाटकांच्या तालमी, राष्ट्रीय-आंतरराष्ट्रीय पातळीवरील चर्चासत्रे-परिषदांचे आयोजन अशा एक

ना अनेक कामात हा धडपड्या-अभ्यासू-चिंतक-समीक्षक गेली पस्तीस वर्षे न थकता सातत्यपूर्ण काम करतो आहे, लिहितो आहे हे निश्चितच माझ्यासारख्या मित्रासाठी अत्यंत भूषणावह आहे.

शेवटी जाता जाता डॉ. सतीश पावडे यांच्याविषयी एक गोष्ट मी सांगेल की, डॉ.सतीश पावडे हे सर्व पारंपरिक दृष्टीकोन झुगारून प्रत्येक नाटक, नाट्यलेखक, दिग्दर्शक किंबहुना रंगभूमीवर घडणाऱ्या प्रत्येक घटना-बदलांकडे स्वतःच्या नव्या दृष्टीकोनातून बघतात, रसिक-प्रेक्षक-वाचक यांना बुद्धिप्रामाण्यवादी नवी दृष्टी प्रदान करतात. मला वाटतं हेच डॉ.सतीश पावडे यांचे आणि त्यांच्या कामाचे वैशिष्ट्य आहे. म्हणून 'मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन' हा ग्रंथ देखील वाचकाला नवी दृष्टी, नवा चिकित्सक दृष्टीकोन प्रदान करणारा नाट्यसमीक्षा ग्रंथ ठरेल, यात मला तीळमात्र शंका नाही.

खरं तर या ग्रंथासाठी प्रस्तावना लिहिण्याची डॉ.सतीश पावडे यांनी मला संधी दिली, हाही एकाथाने माझा सन्मान आहे, असे मी मानतो. भविष्यात वाचक, रंगकर्मी, विद्यार्थी, समीक्षक, संशोधक आणि मराठी रंगभूमीवर प्रेम करणारा प्रत्येक रसिक ह्या सर्वांसाठी उपयुक्त अशा या ग्रंथाचे सर्वजण उत्साहाने स्वागत करतील, अशी मला खात्री आहे. डॉ. सतीश पावडे यांच्या भविष्यातील लेखनासाठी माझ्या भरभरून सदिच्छा...!

डॉ.मंगेश बनसोड

सहयोगी प्राध्यापक,

अकॅडमी ऑफ थिएटर आर्ट्स,

मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.



अनुक्रमणिका

१.	मराठी रंगभूमीचा तृतीय रत्नोदय	१७
२.	तृतीय रत्न नाटकातील प्रायोगिकता	२५
३.	मराठी रंगभूमीवरील उपेक्षित स्त्रिया	३६
४.	मराठी रंगभूमीवरील प्रभावांचे अंतरंग	४१
५.	मराठी रंगभूमी आणि शेक्सपियर	६६
६.	मराठी रंगभूमी आणि इब्सेन	७२
७.	प्रायोगिक मराठी रंगभूमी : एक शोध	७७
८.	मराठी रंगभूमीची दिडशे वर्षे	८३
९.	मराठी रंगभूमी आणि महाराष्ट्राचे मानस	९६
१०.	मराठी रंगभूमी आणि शेती प्रश्न	१०२
११.	मराठी रंगभूमी आणि जागतिकीकरण	११६
१२.	डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांची नाट्यसमीक्षा	१२२
१३.	आंबेडकरी तत्त्वज्ञान आणि दलित रंगभूमी	१२५
१४.	जागतिकीकरण आणि 'मिंग्लिश' नाट्यभाषा	१३१
१५.	मराठी नाटक आणि शिवरायांची प्रतिमा	१३६
१६.	मराठी रंगभूमी आणि छत्रपती संभाजी राजे	१४४
१७.	संगीतसूर्य - केशवराव भोसले	१५१
१८.	तेंडुलकरांच्या नाटकातील व्यस्तता	१५९
१९.	तेंडुलकरांची अफलातून 'सफर'	१६९
२०.	तेंडुलकर आणि आमची पिढी	१७२

२१.	मराठी रंगभूमीचे 'पुल'कीत	१७७
२२.	डॉ. आनंद पाटील यांचा प्रभाव्याभ्यास	१८६
२३.	मराठी अॅब्सर्ड नाटकाची तंत्र चिकित्सा	१९२
२४.	मराठी अॅब्सर्ड नाटकाची समीक्षा	२००
२५.	मराठी नाटकातील शिवयोद्धा तानाजी मालुसरे	२२५
२६.	वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रवास	२३०
*	डॉ.सतीश पावडे यांचा परिचय	२३७
*	डॉ. सतीश पावडे यांची प्रकाशित पुस्तके	२३९
*	डॉ. सतीश पावडे यांना मिळालेले पुरस्कार	२४०

मराठी रंगभूमीचा तृतीय रत्नोदय

महात्मा जोतीराव फुले यांच्या ग्रंथसंपदेत 'तृतीय रत्न' या नाटकाचा संदर्भ वारंवार येत होता पण प्रत्यक्षात या नाटकाची संहिता उपलब्ध होत नव्हती. अखेर फुल्यांचे चरित्रकार पंढरीनाथ पाटील यांच्या खाजगी संग्रहात 'तृतीय रत्न'चे हस्तलिखित आढळले. महात्मा फुले समता प्रतिष्ठानच्या पुरोगामी सत्यशोधक या एप्रिल-जून १९७९ च्या मुखपत्रात 'तृतीय रत्न'चे हस्तलिखित प्रथमच प्रकाशित झाले आणि महात्मा जोतीराव फुले एक नाटककार म्हणून परिचित झाले. महाराष्ट्राच्या सामाजिक, सांस्कृतिक परिवर्तनाचा लढा उभारणाऱ्या आणि आयुष्याच्या शेवटच्या क्षणापर्यंत 'बहुजन हिताय-बहुजन सुखाय' या बुद्धवचनानुरूप आपले आयुष्य वेचणाऱ्या या महामानवाचा आणि त्यांच्या मानवी मूल्यांचा दृष्टीकोन या नाटकातही प्रकर्षाने जाणवतो. शूद्रातिशूद्रांना जागृत करण्याच्या दृष्टीने महात्मा जोतीरावांनी हे नाटक रचले होते. या नाटकाच्या निमित्ताने ब्राह्मणी कसबाचे तत्कालीन विदारक असे सामाजिक वास्तव महात्मा फुले यांनी 'तृतीय रत्न' मधून उभे केले आहे. हे नाटक अनेक अर्थाने चिकित्सेचा विषय बनले. मराठी रंगभूमीच्या उदयाच्या इतिहासालाच या नाटकाने आव्हान दिले आहे.

मराठी रंगभूमीचा उदय :

उत्तर कर्नाटकातील भागवत नावाच्या नाटक मंडळीचे खेळ १८४० च्या आसपास महाराष्ट्राच्या पश्चिम भागात होत असत. हे खेळ कर्नाटकी यक्षगान शैलीतील असत परंतु या खेळाचे स्वरूप ओबड धोबड आणि रांगडे असे. मनोरंजनाची दुसरी साधने नसल्याने हे खेळ त्याकाळी फार लोकप्रिय झाले होते. सांगलीचे तत्कालीन संस्थानिक श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या दरबारातही या ओबड धोबड, रांगड्या खेळाचे प्रदर्शन होत असे, पण ते त्यांचे मन फारसे रिझवू शकत नसे.

या रांगड्या आणि ओबड धोबड खेळात सुधारणा करून तशाच प्रकारचा खेळ सादर करण्याची श्रीमंत पटवर्धनांची आज्ञा विष्णूदास भावे यांनी शिरसावंद्य मानली. त्यासाठी योग्य तो राजाश्रय स्वीकारून विष्णूदास भावे यांनी ५ नोव्हेंबर १८४३ रोजी श्रीमंतांच्या दरबारात आपले 'सीतास्वयंवराख्यान' हे नाटक सादर केले. हे नाटक

मराठी भाषेत असल्याने महाराष्ट्रात त्याचा पहिला प्रयोग झाल्याने आणि खेळ ऐवजी नाटक हा शब्दप्रयोग केल्याने ५ नोव्हेंबर १८४३ ला मराठी रंगभूमीचा उदय झाल्याचे मानण्यात येते. म्हणूनच हा दिवस मराठी रंगभूमी दिन म्हणूनही साजरा केला जातो.

सामान्यपणे 'सीतास्वयंवराख्यान' हे नाटक पौराणिक विषयावर असल्याने त्याचाच किता नंतर सुमारे अठरा वर्षे म्हणजे १८६१-६२ पर्यंत इतर नाटक मंडळी गिरवत होत्या. यक्षगान आणि दशावताराच्या प्रेरणेतून 'सीतास्वयंवराख्यान' विष्णूदास भाव्यांनी रचले होते. जुजबी फरक वगळता भागवत आणि दशावतारी खेळांचीच ती पुनरावृत्ती होती. एकीकडे अठरा वीस वर्षे हा खेळ लोकांचे मनोरंजन करीत होता. राजाश्रय प्राप्त करून व्यवसाय करीत होता. त्याच काळात १८५५ साली महात्मा जोतीराव फुल्यांची लेखणी ब्राह्मणी कसबा विरुद्ध स्फुल्लींग चेतविणारे 'तृतीय रत्न' नाटक लिहीत होती, याचा अन्वयार्थ आपण गंभीरपणे समजून घेतला पाहिजे.

तत्कालीन राजकीय-सामाजिक परिस्थिती :

१८१८ साली पेशवाई कोलमडून पडली. छत्रपती शिवाजी महाराजांनी मोठ्या सायासाने उभारलेले हिंदवी स्वराज्य लयास गेले. 'पेशव्यांनी देश बुडवला' या शब्दात लोकहितवादींनी पेशव्यांच्या नाकर्तेपणावर प्रकाश टाकला. इंग्रजांचे आगमन, वसाहतवादी सुधारणांचा आलेला पूर, शिक्षणाचा तीव्र वेगाने सुरू झालेला प्रचार, प्रसार अशी मोठमोठी स्थित्यंतरे घडत असताना तथाकथित मराठी नाटकाची प्रेरणा मात्र आप्पासाहेब श्रीमंतांना, विष्णूदास भावे यांना भागवत खेळ, यक्षगान, दशावतारी खेळात सापडली, याचाही अन्वयार्थ लावण्याची गरज आहे.

त्या काळात चातुर्वर्ण्य व्यवस्थेतील शूद्रातिशूद्र या शेवटच्या घटकावरील अन्यायात कुठेही कमतरता नव्हती. ब्राह्मणशाहीचे वर्चस्व कायम होते. सामाजिक विषमतेच्या स्पृश्यास्पृश्य भेदातून महात्मा जोतीरावांना 'तृतीय रत्न'ची प्रेरणा मिळाली. त्याचा अर्थही आपण तौलनिकदृष्ट्या समजून घेण्याची गरज आहे. फुलेपूर्व काळात राजसत्ता, धर्मसत्ता ब्राह्मणांच्याच हातात होती. तेव्हा या सत्तेच्या विरोधातून एक प्रतिकार शक्ती उदयास आली. त्यातूनच सुधारणावादी, परिवर्तनवादी चळवळीला बळ मिळाले. फुल्यांची समग्र कारकीर्द या चळवळीचे प्रतीक म्हटले तरी ते वावगे ठरू नये.

मराठी रंगभूमीचा उदय कसा झाला? हे आपण पाहिले. त्याकाळात

महाराष्ट्रात आजूबाजूला काय सुरू होते? मराठी रंगभूमीच्या उदयाच्या प्रेरणांची कारणमीमांसा स्पष्ट करणे महत्त्वाचे आहे. मराठी रंगभूमीच्या उदयपूर्व काळात इंग्रजांनी शिक्षणाच्या प्रचार-प्रसाराचे कार्य वेगाने सुरू केले होते. १८१३ मध्ये पहिली शाळा स्थापन करण्यात आली. १८२४ ला पुण्यातील शाळा सुरू झाली. १८४० साली शिक्षण मंडळ (एज्युकेशन बोर्ड) स्थापन करण्यात आले. याकाळात इतरत्रही शाळा काढण्याच्या कार्याला गती मिळत होती. १८३३ मध्ये मुर्लीना शिक्षण देण्याचा विचार सुरू झाला. शिक्षणाचे वारे वाहू लागले असता मात्र ब्राह्मणी प्रवृत्तीचे पाईकच या शिक्षण कार्याला विरोध करू लागले होते. १८५४ पर्यंत या परिस्थितीत, प्रवृत्तीत फारसा फरक पडला नसल्याचे जाणवते. १८५४ च्या 'ज्ञानप्रकाशा'च्या अंकात एका सनातनी कवीने एक कविता लिहून आपली चिंता कशी व्यक्त केली आहे. ते बघा.

“जाऊ देता त्यांच्या शाळे
बाटूनी येतील तुमची बाळे
सर्व कुळाला लागेल काळे”

शाळेत गेल्याने मुले बाटतील, कुळाला काळे लागेल, अशी धर्मांध-जात्यंध सनातन्यांची भूमिका ज्या काळात होती. त्या काळात शूद्रातीशूद्रांनी शिक्षण घेणे किती महत्त्वाचे आहे, प्रौढ शाळेत शिक्षण घेणे कसे हिताचे आहे, हे महात्मा जोतीराव फुले बहुजन शूद्रातिशूद्रांना पटवून देत होते. 'तृतीय रत्न' या नाटकात त्यांनी शिक्षणाची महती विशद केली. केवळ शिक्षण घ्या, एवढे म्हणूनच ते थांबले नाही तर शिक्षण व्यवस्था कशी राबवावी, याची चर्चाही त्यांनी आपल्या १८५५ साली लिहिलेल्या या 'तृतीय रत्न' नाटकात केली आहे. शिक्षण हे 'तृतीय रत्न' या नाटकाच्या कथावस्तूचे एक महत्त्वाचे अंग आहे, म्हणून 'तृतीय रत्न' नाटकाला शैक्षणिक नाट्य (एज्युकेशनल ड्रामा) असे म्हटल्यास ते अयोग्य ठरणार नाही. मराठीतील हे पहिले शैक्षणिक नाटक असल्याने त्याचे जनक म्हणून महात्मा जोतीरावांचा उल्लेख केला पाहिजे.

१८४८ साली ऑगस्ट महिन्यात फुल्यांनी पुण्यात शाळा काढली. ३ जुलै १८५१ रोजी त्यांनी मुर्लीची शाळा काढून आपल्या सामाजिक, शैक्षणिक क्रांतीची मशाल खऱ्या अर्थाने प्रज्वळित केली. १८५४ ते १८५५ हा काळ फुल्यांच्या शैक्षणिक क्रांतीच्या झपाट्याचा काळ पण याच काळात मराठी रंगभूमी मात्र पुराणांचे टाळ कुटीत बसलेली दिसते. कुठल्याही सुधारणा, परिवर्तनाशी संबंध न सांगणाऱ्या मराठी

रंगभूमीच्या प्रेरणाच या दूषित, मर्यादित, वर्गवादी, वर्णवादी असल्याने हे अपरिहार्यही होते. उमाजी नाईकांचे १८२६ चे बंड. पुणे जिल्ह्यातील कोळ्यांचे बंड, १८३९ ते १८४२ पर्यंत झालेल्या विविध बंडाळ्यांनी इंग्रजी सत्तेविरुद्ध आपले पडघम वाजवणे सुरू केले होते. पण या लक्षवेधी समकालीन घटना मराठी रंगभूमीच्या उदयावर काहीही प्रभाव पाडू शकल्या नाहीत. मुळात मराठी रंगभूमीच्या प्रेरणास्थानी वर कथन केल्याप्रमाणे, असा वर्ग होता ज्यांना ना इंग्रजांशी सोयरसुतुक होते, ना सुधारणावादी, परिवर्तनवादी चळवळीशी, शिक्षणासंबंधी अनास्था, सामाजिक विषमता, स्पृश्यास्पृश्य भेद, एकूणच ब्राह्मणी शोषण व्यवस्थेला पूरक असाच हा वर्ग होता.

सुप्रसिद्ध नाटककार प्रा. गो. पु. देशपांडे यांनी मराठी रंगभूमीचा उदय ठरविणाऱ्या 'सीतास्वयंवराख्यान' आणि याच पठडीतील १८६२ पर्यंत चालणाऱ्या विविध नाटकांच्या संदर्भात अत्यंत महत्त्वाचे विधान केले आहे. प्रा. गो. पु. देशपांडे म्हणतात, "आपला इतिहास, आपले वैभव, कल्पनाजन्य मार्गाने का होईना उभे करण्याचा हा प्रयत्न होता. वास्तव आणि अपेक्षा यांच्या मधे लोंबकळणाऱ्या अभिजन वर्गाचीच केवळ स्वप्नपूर्तता या नाटकांनी केली." मराठी रंगभूमीच्या उदयाला कारणीभूत ठरणाऱ्या या नाटकाची अतिशय योग्य अशी चिकित्साच प्रा. देशपांडे यांनी केली आहे.

आपल्या स्वप्नपूर्तीसाठी तत्कालिन अभिजन वर्गाने नाट्यकला अशी राबवून घेतली. मग त्या पार्श्वभूमीवर समाजाच्या हिताचा विचार होईलच कसा? म्हणूनच या पार्श्वभूमीवर १८५५ साली महात्मा जोतीराव फुल्यांनी लिहिलेले 'तृतीय रत्न' हे नाटकच मराठी रंगभूमीला खऱ्या अर्थाने जन्मास घालणारे शैक्षणिक नाटक आहे, असे म्हणावेसे वाटते. त्या अनुषंगाने महात्मा ज्योतीराव फुले हे मराठी रंगभूमीचे जनक ठरतात. 'तृतीय रत्न' हे जसे पहिले शैक्षणिक नाटक ठरते, तसेच ते पहिले सामाजिक नाटक, पहिले प्रायोगिक नाटक, पहिले स्वतंत्र नाटक, पहिले गद्य नाटक, पहिले पथनाटक, पहिले मुक्त नाटक, पहिले बहुजन नाटक, पहिले दलित नाटक, पहिले प्रबोधनपर नाटक, पहिले जननाट्य, पहिले समांतर नाटक, पहिले बंडखोर नाटक, पहिले देशीय नाटक, पहिले मूल्यनाटक, पहिले नवनाट्य, पहिले वास्तववादी नाटक, पहिले संवादनाट्य, पहिले टोटल थिएटर, ब्रेख्तच्या व्ही इफेक्ट तंत्राचा उपयोग करणारे पहिले नाटक, पहिले मासिकल (बहुजात) नाटक तसेच पहिले कृषीप्रधान,

विज्ञानाची दृष्टी देणारे आणि काळ सापेक्ष पहिले आधुनिक नाटक या सर्व संज्ञा आणि संकल्पनेत 'तृतीय रत्न' हे नाटक अगदी चपखल बसते.

सामाजिक रंगभूमीचा जन्म :

भारतीय समाजव्यवस्था चातुर्वर्ण्यावर आधारीत आहे. जातीभेद, जातीप्रथा ही आपल्या समाजव्यवस्थेची व्यवच्छेदक लक्षणे आहेत. जातीभेद, स्पृश्यास्पृश्यता या विकारांना शूद्रातिशूद्र समाजाला सातत्याने बळी पडावे लागले. हे मानवीय दृष्ट्या मानवी मूल्यांच्या दृष्टीने विचार करता मूलभूत सामाजिक प्रश्न आहेत. पण हिंदू धर्मानुसार चातुर्वर्ण्य व्यवस्था प्रमाण मानल्याने आणि अनुषंगाने उपस्थित होणाऱ्या उपरोक्त समस्या या अभिजन वर्गाचे दृष्टीने समस्याच न मानण्याचा प्रघात होता. म्हणून या वर्गाची सामाजिकता संकुचित, मर्यादित, बेगडी आणि दिखावू होती. तेव्हा महात्मा फुल्यांनी ब्राह्मणी अभिजन वर्गाच्या या अस्तित्व कवचालाच सुरंग लावला. चातुर्वर्ण्याचे, जातीभेदाचे, स्पृश्यास्पृश्य प्रथेचे जोतीरावांनी धिंडवडे काढले. शूद्रातिशूद्रांचे शोषण, ब्राह्मणी प्रवृत्तीची स्वार्थाध कृत्ये आणि बहुजन शूद्रातिशूद्र समाजाला जागे करण्यासाठी शिक्षणाची गरज, महात्मा जोतीरावांनी आपल्या 'तृतीय रत्न' या नाटकातून प्रस्तुत केली आहे. 'तृतीय रत्न' या नाटकातून शिक्षण हा माणसाचा तिसरा डोळा आहे, हा संदेश दिला आहे. समाज प्रबोधनाचा मंत्र हा नाटकातून फुल्यांनी दिला आहे. एक प्रभावी असे हे सामाजिक नाटक आहे. बहुजन समाजाच्या हितासाठी आपली सामाजिकता फुल्यांनी मांडली आहे. सामाजिक नाटकाची संकल्पना (कन्सेप्ट ऑफ द सोशल प्ले) या नाटकातून आपल्याला स्पष्ट होते. म्हणूनच 'तृतीय रत्न' हे आद्य सामाजिक नाटक आणि महात्मा जोतीराव फुले हे सामाजिक रंगभूमीचे जनक ठरतात. शूद्रातिशूद्र, मुसलमानांनी शिक्षण घ्यावे, शिक्षणाने शूद्रातिशूद्राची प्रगती होते, ज्ञानप्राप्ती होते, हे 'तृतीय रत्न' मध्ये मांडून सामाजिक क्रांतीची शैक्षणिक ज्योतही त्यांनी याच नाटकातून प्रज्वलीत केली. असे असताना मात्र मराठी रंगभूमीचे इतिहासकार सामाजिक रंगभूमीचे जनकत्व मनोरमाकार म. वा. पितळे किंवा संगीत शारदाकार गोविंद बल्लाळ देवल यांना देतात. ज्या देवलांचा उल्लेख सामाजिक नाटकाचे प्रणेते म्हणून केला जातो. त्यांचा जन्मच मुळी १८५५ सालचा आहे आणि याच वर्षात फुल्यांनी 'तृतीय रत्न' हे नाटक लिहिले होते. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासकारांची ही चातुर्वर्ण्याधिष्ठीत प्रवृत्ती लक्षात घेण्यासारखी आहे.

देवलांच्या ज्या संगीत 'शारदा' या नाटकाचा पहिले सामाजिक नाटक म्हणून उल्लेख केला जातो, त्या नाटकाची सामाजिकता केवळ ब्राह्मण कुटुंबापुरती मर्यादित होती. "शारदा नाटक म्हणजे महाराष्ट्रात कोठेही आढळणाऱ्या एखाद्या ब्राह्मण कुटुंबाचे व समाजाचे वास्तवपूर्ण चित्र आहे", असे विधान खुद्द डॉ. अ. ना. देशपांडे यांनी आपल्या आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास (भाग पहिला) या ग्रंथात पृष्ठ क्र. २१३ वर केले आहे. याशिवाय देशस्थ-कोकणस्थात शरीर संबंध व्हावेत, या संबंधीचा विचारही या नाटकात सूचित करण्यात आल्याचे त्यांनी म्हटले आहे. एकूण मनोरंजन हा भाग वगळला, तर केवळ ब्राह्मण कुटुंबातील समाजातील हा बालाजरठ विवाहाचा प्रश्न व्यापकता कशी धारण करू शकतो? बहुजन समाजाच्या संदर्भातील कुठलीच सामाजिकता यात नाही. तरीही देवलांना सामाजिक नाटकाचे जनक ठरविणारी प्रवृत्ती कोणत्या वर्गाचे प्रतिनिधी आहेत, हे ठरवणे कठीण नाही. खरे म्हणजे बालाजरठ विवाहाच्या प्रश्नांची चर्चा हे नाटक लिहिण्यापूर्वी पन्नास वर्षे आधीपासून सुरू झाली होती. खरे म्हणजे संगीत शारदा या नाटकात बालाजरठ विवाह हा विषय आला असला तरी प्रबोधन, लोकजागृती या दृष्टीकोनातून तो आलेला नाही. एक चांगला, चलतीचा करून रस, शोकरस निष्पतीचा, व्यावसायिक चलनाचा विषय म्हणून देवलांनी या विषयाचा उपयोग करून घेतला. १८६० नंतर प्रहसनातून सामाजिक टीकेचा प्रयत्न झाला. पण त्यामागे प्रबोधनापेक्षा रंजन आणि व्यावसायिक क्लृप्ती हीच महत्त्वाची कारणे होती. महात्मा फुल्यांचा 'तृतीय रत्न'च्या लेखनामागील उद्देश मात्र प्रबोधनाचा, लोक जागृतीचा होता. केवळ नाटकाला नाटक म्हणून एक चांगला विषय एवढीच त्यांची कल्पना नव्हती. म्हणूनच दक्षिणा प्रॉइज कमिटीने हे नाटक नाकारल्यावर या नाटकाचा सार त्यांनी 'ब्राह्मणाचे कसब' या ग्रंथात ओतून एक नवे स्फोटक शस्त्र जन्मास घातले.

या संदर्भात मराठी रंगभूमीवरील तथाकथित मराठी नाटककारांच्या नाटकांच्या मर्यादा आणि पोकळपणा डॉ. अ. ना. देशपांडेच्या खालील वक्तव्यावरून स्पष्ट होतो. "तत्कालिन मराठी नाटककारांना समाजाच्या वास्तवासंबंधीची दृष्टी नव्हती आणि इच्छेचाही अभाव होता. म्हणूनच फुल्यांचे तृतीय रत्न श्रेष्ठ सामाजिक नाटक ठरते. भाव्यांच्या परंपरेतील नाटककारांनी आपल्या नाटकात सभोवतालच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितीचे प्रतिबिंब उठविण्यासाठी आवश्यक असलेली वास्तववादी दृष्टी

प्रकट केली नाही पण फुल्यांजवळ ही वास्तववादी दृष्टी होती.” एका वास्तवाची ती नाट्यपूर्ण अभिव्यक्ती होती. म्हणून वास्तववादी नाटकाच्या संकल्पनेतही या नाटकाचा समावेश करता येतो. अशी वास्तववादी दृष्टी असणारे फुले हे पहिले नाटककार होते. या दृष्टिने ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले मराठी वास्तववादी नाटक ठरते.

दक्षिणा प्राईज कमिटीचा करंटेपणा :

दक्षिणा म्हणजे दान देणे. मुख्यतः विद्येत प्रवीण असलेल्या, ज्ञानात-विद्यार्जनात प्राविण्य संपादन करणाऱ्या ब्राह्मणांसाठी तत्कालीन राजकर्त्यांनी ही योजना सुरू केली होती. पुढे पोटार्थी ब्राह्मणांनी या योजनेचा बट्याबोळ केला. बहुजन शूद्रांच्या साहित्याला ग्रंथाला केराची टोपली दाखवण्याचा प्रकार तेव्हाही घडला. महात्मा जोतीरावांनी ग्रंथ प्रकाशनाच्या अनुदानासाठी ‘तृतीय रत्न’ हे नाटक या दक्षिणा प्राईज कमिटीकडे पाठविले होते. पण ब्राह्मणांचे प्राबल्य असल्यामुळे या कमिटीने ‘तृतीय रत्न’ या नाटकास अनुदान देण्याचे नाकारले. ते का नाकारले? याची कारणे पुढे पाहूच पण या संदर्भात आपल्या ‘गुलामगिरी’ या ग्रंथात भाग १५ मध्ये ज्योती-धोंडीबा संवादात ही हकिकत सांगितली आहे. त्यातून ब्राह्मणी प्रवृत्तीचे आणि शूद्र द्वेषाचे कसे हे नाटक ‘प्रतीक नाटक’ ठरले, हे स्पष्ट होते. जोतीराव म्हणतात, “मी एक लहानसे नाटक करून सन १८५५ सालात दक्षिणा प्राईज कमिटीस अर्पण केले. परंतु तेथेही असलेल्या भिडस्त भट सभासदांच्या आग्रहामुळे युरोपियन सभासदाचे काही चालेना, तेव्हा त्या कमिटीने माझी चोपडी नापसंत केली. ही दक्षिणा प्राईज कमिटी पुणे म्युनिसिपालिटीचीच धाकटी बहीण म्हणण्यास हरकत नाही. कारण तिने या कामी शूद्रास उत्तेजन देण्याकरिता, किती ठिकाणी शूद्रात दिवा लावून उजेड पाडला आहे.” फुल्यांचे हे निवेदन फारच अन्वर्थक आहे.

ज्याप्रमाणे पुणे म्युनिसिपालिटीने शूद्रांच्या वस्त्यात दिवे लावण्याचे काम नाकारले. शूद्रांच्या वस्त्यात दिवाबत्ती करून प्रकाश पाडणे उच्चवर्णीयांच्या अधिकारावरील अधिक्षेप आहे म्हणून शूद्रांनी दिवाबत्तीचा हक्क मागू नये, तशी त्यांना प्राज्ञा नाही, अशी या म्युनिसिपालिटीची भूमिका होती. तद्वतच फुल्यांसारख्या शूद्राने आपल्या भिकारड्या चोपडीसाठी अनुदान मागू नये, असे त्या कमिटीतील सदस्यांना वाटे. ब्राह्मणांच्या योजनाचा लाभ शूद्रास मिळावा, ही बाबच तत्कालीन ब्राह्मण सदस्यांना मानवणारी नव्हती. म्हणूनच अखेर अभिरूचीस पात्र नसल्याचे कारण दर्शवून

‘तृतीय रत्न’ला अनुदान देण्याचे नाकारण्यात आले. “अखेर काळ बदलला तरी इंग्रजांची दक्षिणा प्राईज कमेटी ही पेशव्यांची ब्राह्मण दक्षिणा फंडच होती. शिवाय निधी वाटपातही फार मोठा जातीभेद होता”. तौलनिक साहित्याभ्यासाचे तज्ज्ञ डॉ. आनंद पाटील यांचे हे मत अत्यंत अन्वर्थक असे आहे. या संदर्भात संस्कृती त्याला आधारभूत असलेली अभिरूची आणि त्याची झालेली परंपरा, हे तत्कालिन ब्राह्मणी प्रवृत्तीचे सूत्र होते तर संस्कृती विरूद्धचा संघर्ष हा शूद्रातिशूद्रांच्या संघर्षाचे सूत्र होते. अखेर हा या दोन सूत्रांच्या संघर्षाचा परिपाक होता. तत्कालिन अभिरूची विरूद्ध फुल्यांनी बंड करून आपला विद्रोह जाहीर केला. अर्थातच ते दक्षिणा प्राईज कमेटीला पटणारे नव्हतेच म्हणून ‘तृतीय रत्न’ त्यांनी अनुदानास अपात्र ठरवले. तत्कालीन प्रसार माध्यमांनीही ‘तृतीय रत्न’ची उपेक्षा केली. ‘सीतास्वयंवराख्याना’चा वृत्तपत्रांनी केलेला गौरव तर दुसरीकडे ‘तृतीय रत्न’ची झालेली उपेक्षा याचाही अन्वयार्थ लावण्याची गरज आहे.



तृतीय रत्न नाटकातील प्रायोगिकता

प्रायोगिक रंगभूमीचा विचार करताना, त्याची पूर्वपिठिका, पूर्व परंपरा याची ओळख करून घेणे महत्त्वाचे आहे. प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भात महात्मा जोतीराव फुले यांच्या तृतीय रत्न या नाटकाचा अभ्यास करताना, या नाटकाच्या प्रयोगाची अंतसूत्रे विषद करणे क्रमप्राप्त ठरते. कारण तृतीय रत्न या नाटकाच्या लेखनाचा प्रयोग केवळ हव्यासापोटी, केवळ काही नवे करून दाखवण्यासाठी त्यांनी निश्चितच केला नाही. तर समाज प्रबोधन, जनजागृती आणि परिवर्तनाच्या चळवळीसाठी नाटक या माध्यमाचा त्यांनी जाणीवपूर्वक उपयोग केला.

प्रायोगिक रंगभूमीची पूर्व परंपरा :

नाट्यलेखनाचा हा प्रयोग केवळ नाट्यतंत्राशी संबंधित नाही तर नाट्यशास्त्राशी निगडित आहे. नाटकाच्या परंपरेशी नाते सांगणारा नाही तर नाट्य परंपरेच्या भंजनाशी नाते सांगणारा हा प्रयोग आहे. फुल्यांचा हा प्रयोग सरळ सरळ विद्रोहाशी नाते सांगणारा आहे. या प्रयोगाचा संबंध तत्कालिन समाज व्यवस्थेशी आहे. वर्ण आणि संघर्षाशी आहे. वैदिक, अवैदिक तसेच सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक आणि आर्थिक संघर्षाशीही फुल्यांच्या तृतीय रत्न या नाटकाचा संबंध आहे.

प्रायोगिक पद्धतीनेच फुल्यांनी त्याची मांडणी केली आहे. 'तृतीय रत्न' या परंपराभंजक, विद्रोही नाटकाची पूर्व परंपरा शोधताना, त्याचा धागा नाट्यशास्त्रातील कोहलापर्यंत, कोहलापासून अश्वघोषापर्यंत तर अश्वघोषापासून शूद्रकापर्यंत जुळतो, असे लक्षात येते.

नाट्याचार्य कोहल :

लोकास उपदेश करून त्यांचे मनोरंजन करणे, हे नाट्यशास्त्राचे मुख्य कार्य आहे म्हणजे प्रबोधनातून मनोरंजन अथवा मनोरंजनातून प्रबोधन असे सूत्र खुद्द भरतानेच नाट्यशास्त्रात मांडले आहे. वेदांच्या जाचातून सर्वसामान्यांना मुक्त करणारा हा पहिला ग्रंथ होय. सर्व वर्णांसाठी खुला असणारा हा पाचवा वेद असल्याचे भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे.

अशा या पंचम वेदांच्या कर्त्यांमध्ये एक नाव आहे आचार्य कोहल यांचे

अनेक विद्वानांनी कोहलास भरताच्या शंभर पुत्रांपैकी एक, शिष्यांपैकी एक मानले आहे. अभिनव गुप्त त्यांना एक स्वतंत्र नाट्याचार्य मानतो. या कोहलाने शिल्पक नावाचा उपरूपक प्रकार योजला आणि त्यातून ऋषिमुनी, भट, ब्राह्मणांच्या थोतांडावर, भंपकबाजीवर टीका केली. परिणामी क्रोधीत झालेल्या ऋषिमुनींनी भरतपुत्रांना शाप देऊन त्यांना शूद्र वर्णात ढकलले. नाट्यशास्त्र अध्याय ३६ आणि ३७ मध्ये या शाप प्रकरणाचा समावेश आहे.

शिल्पक या उपरूपकाची रचना कोहलाने केल्याचे सांगितले जाते. शिल्पकाचे २७ घटक असतात. चार वृत्तींचा त्यात समावेश असतो. त्यापैकी संपेट ही एक वृत्ती आहे. संपेटचा अर्थ रोषपूर्ण कथन किंवा रोषपूर्ण वचन. ऋषिमुनी आणि ब्राह्मण वर्गांच्या थोतांडावर, आचार-विचारांवर आणि कार्यपद्धतीवर संपेट असणारे म्हणजे रोषपूर्ण वचन असलेले हे शिल्पक उपरूपक होते. त्या आधारे प्रबोधन या घटकाची पूर्तता होत होती. या उपरूपकाच्या प्रदर्शनामुळे ऋषिमुनी, ब्राह्मणवर्ग संतापला आणि भरतांना शूद्र वर्णात ढकलणारा शाप दिला.

शिल्पक हे उपरूपक खरे तर कोहलाचा प्रयोग होता. तो केवळ प्रयोग नव्हता तर तत्कालिन सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक व्यवस्थेविरुद्धचा विद्रोह होता. या विद्रोहाची शिक्षा म्हणून भरतपूत्र स्वर्गातून पृथ्वीवर आले. पुढे राजा नहुषाच्या राजाश्रयाखाली नाट्यकला विकसित झाली. चिकित्सक दृष्टिने अभ्यास केला तर नाट्यशास्त्राचे प्रकरण ३६ आणि ३७ मधून कोहलाच्या विद्रोहाचे रूप, त्याचा खरा अर्थ उलगडता येऊ शकतो. कोहलाने सादर केलेले शिल्पक हे मला प्रायोगिक रंगभूमीच्या आद्य परंपरेचा स्रोत वाटतो आणि महात्मा फुल्यांचे तृतीय रत्न याच प्रायोगिक परंपरेतील नाटक आहे. कोहलाने शोषण व्यवस्थेचे हस्तक असलेल्या ऋषिमुनींवर टीका केली तर फुल्यांनी भट-ब्राह्मणांवर टीका केली. या मागील वर्णसंघर्ष लक्षात घेण्यासारखा आहे.

महाकवी आचार्य अश्वघोष :

फुल्यांच्या पूर्व परंपरेतील दुसरे नाव आहे महाकवी आचार्य अश्वघोष. खऱ्या अर्थाने भारतीय रंगभूमीचे जनक. महाकवी कालीदासांनीही ज्यांचे अनुकरण केले आहे ते हे नाव. इ.स. पूर्व २०० ते ४०० या काळातील कोहल परंपरेनंतर इ.स. पूर्व ५० या काळात अश्वघोष वेगळ्या अंगाने प्रयोगशीलतेची परंपरा पुढे नेताना दिसतात.

शास्त्राप्रमाणे राम, कृष्ण अथवा राज्यसत्तेचे सर्वाधिकार धारण केलेले सम्राट हेच नायक असणाऱ्या परंपरेविरूद्ध भगवान गौतम बुद्धास अश्वघोषाने नायक बनवले. वारांगणांना नायिकापद दिले. नाट्यात्मक महाकाव्ये, उर्वशी वियोग, राष्ट्रपाल, सारीपुत्र प्रकरण हे तसेच वारांगणांच्या जीवनावरील नाटके अश्वघोषांच्या विद्रोहाची साक्ष देतात. पण वैदिक, अवैदिक, वर्ण परंपरा, यातील संघर्षात आचार्य अश्वघोषांचीही उपेक्षाच झाली.

शूद्रक :

या परंपरेतील तिसरा नाटककार आहे शूद्रक. मृच्छकटिक हे नाटक सर्वार्थाने प्रायोगिक नाटक म्हणता येईल. नाट्यशास्त्राची चौकट भेदून आशय, विषय, तंत्र या बाबतीत शूद्रकाने विद्रोहच केला आहे. तत्कालीन भारतीय समाजातील हीन, आणि शूद्र जातीचे जीवन शूद्रकाने या नाटकात रंगवले आहे. श्रमजिवी समाजाचे चित्रण या नाटकात आहे. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे दास शूद्रांची गुलामगिरी आणि त्या गुलामगिरीतून मुक्तता या नाटकात आहे. दासमुक्तीचा प्रथम उपोद्घात शूद्रकाने या नाटकात केला आहे. नाट्यरचना, पात्ररचना, नाटकाचा आशय, विषय, संवाद, भाषा या बाबतीत शूद्रकाचा विद्रोह निश्चितच लक्ष वेधून घेणारा आहे.

भास :

या प्रयोगाच्या पूर्व परंपरेत आणखी एका वेगळ्या नाटकाचा उल्लेख करावा लागेल, ते म्हणजे भासांचे उरूभंगम. संस्कृत नाटकात शोकात्मिकेची परंपरा नाही. पण उरूभंगम ही संस्कृत नाटकांमधील एकमेव शोकात्मिका. पारंपरिक पठडीत कृष्ण, पांडव हेच नाटकात असायचे पण भासाने दुर्योधनाला यात नायक बनविले आहे. पारंपरिक सुखांत नाटकाच्या पार्श्वभूमीवर भासाचे उरूभंगम शोकात्मिकतेचा प्रयोग निश्चितच उल्लेखनीय आहे. परंपरेने नायक ठरविलेल्यांना भासाने खलनायक तर खलनायकास नायक बनविले आहे. शिवाय नाट्यशास्त्राच्या अनेक नियमांना भासाने धुडकावलेले दिसते.

या पूर्वसुरींच्या परंपरा भंजनाला विद्रोहाचा, संघर्षाचा आधार आहे. प्रचलित व्यवस्थेविरूद्धची बंडखोरी आहे. या विद्रोहातून बंडखोरीतूनच त्यांच्या प्रायोगिकतेचा जन्म झाला आहे. परंपरेची चौकट त्यांनी झुगारली. शास्त्रास धुडकावून लावले आणि प्रायोगिक रंगभूमीची द्वारे मोकळी केली.

तृतीय रत्न मधील प्रायोगिकता :

नाटक या माध्यमाची लोकप्रियता बघून महात्मा जोतीराव फुले यांनी 'तृतीय रत्न' हे नाटक प्रयोग रूपात लिहिले. मनोरंजनातून प्रबोधन (भरताच्या उक्तीनुसार) हे तत्त्व त्यांनी स्वीकारण्याचा प्रयत्न केला. दक्षिणा प्राईज कमिटीच्या करंटेपणामुळे पुढे हे नाटक रंगमंचीय प्रयोगाच्या रूपात येऊ शकले नाही. पण नाट्यलेखनाच्या प्रयोगाबाबत 'तृतीय रत्न' हे नाटक निश्चितच वादातीत आहे. पूर्वी स्पष्ट केल्याप्रमाणे कोहल, अश्वघोष आणि शूद्रकाच्या नाट्यलेखनाची परंपरा समृद्ध करणारे 'तृतीय रत्न' हे आधुनिक नाटक आहे.

कथा वृत्तांत :

माळी किंवा कुणबी पती-पत्नी. पत्नी गरोदर असून पती कामासाठी बाहेर गेला असता, किंबहुना तो बाहेर गेला ही संधी साधून एक भट तिच्या दारी उभा आहे. बाईची गर्भार अवस्था बघून होणाऱ्या बाळावर ग्रहाची वाईट नजर असल्याचे तो सांगतो. तिथी, नक्षत्र, योग्य वार, धर्मकांडांचा उच्चार करून, अप्रत्यक्षपणे धाक दाखवून, वाईटाची भीती दाखवून दक्षिणा, भिक्षा उकळण्याचा प्रयत्न करतो. होणाऱ्या बाळावरील पीडा टाळण्यासाठी तेवीस ब्राह्मणांना तूप पोळ्या खाऊ घालून, गृहशांती अधिष्ठान करायला लावतो. त्यासाठी त्या बिचाऱ्या गरीब, शूद्र स्त्रीच्या पतीस ज्याची चार रूपये महिना मिळकत आहे, त्याला दहा रूपये कर्ज काढण्यास तो बाध्य करतो आणि मंत्रजपाच्या नावावर, गृहशांतीच्या नावावर त्या नवरा-बायकोस तो लुबाडतो. तो भट स्वयंपाकाला जागा पुरणार नाही आणि सोवळ्याचा प्रश्न असल्याचे सांगून जेवणावळीचे सर्व सामान आपल्या घरीच मागवतो. उरलेली सर्व सामग्रीही गिळंकृत करतो. प्रत्यक्षात जपजापही न करताच ते केल्याचे खोटे सांगतो, ब्राह्मणांना तूपपोळीचे भोजन देण्यासाठी कुणबी नवरा-बायको राबत राहतात. उपाशीपोटी ब्राह्मणांच्या अंगणात बसून गृहशांती अधिष्ठान-अनुष्ठानाचा तमाशा बघत राहतात. शेवटी प्रसादाच्या नावावर काही शीतं त्यांच्या पात्रावर पडतात. तेही ते शूद्र असल्याने दुरूनच टाकले जातात. तेवढ्यात तेथे एक पाद्री येतो. त्या पती-पत्नीची चौकशी करतो. त्यांचेशी चर्चा करतो. अज्ञान, निरक्षरता, अंधश्रद्धेमुळे भटजीने त्यांना कसे लुटले, फसविले, हे तो त्यांना पटवून देतो. शिक्षण नसल्याने हे सर्व घडल्याचे सांगून तो पाद्री त्यांना शिक्षणाचे महत्त्व पटवून देतो. रात्रीच्या शाळेत जाण्यास सांगतो. होणाऱ्या बाळास

शिकवू, असा निर्धार करून ते दोघे नवरा-बायको जोतीराव फुल्यांच्या रात्रीच्या प्रौढांच्या शाळेत जातात. येथे नाटक संपते. आपल्या पोटासाठी, स्वार्थासाठी, देव-धर्म, ग्रह, नक्षत्र, कर्मकांड, विधी हे पोटार्थी भट-ब्राह्मणाचे कसब आहे. ते कसे वापरले जाते याचे चित्रण या नाटकात फुल्यांनी केले आहे. शेवट मात्र सकारात्मक असून शिक्षणाची वाट फुल्यांनी निर्देशित केली आहे.

नाटकाचे स्वरूप :

एक पेडी कथानक, पाच पात्रे, स्फोटक आशय असा सामान्यपणे जाणवणारा या नाटकाचा बाज असला तरी तांत्रिक आणि शैलीदृष्ट्या त्यात प्रयोगशीलतेच्या अनेक शक्यता दडल्या आहेत. मुळात फुले हे काही नाटककार नव्हते पण तरीही त्यांनी तृतीय रत्न हे नाटक का लिहिले असावे? या प्रश्नाचा शोध घेतला असता, फुले हे प्रयोगशील वृत्तीचे सर्जनशील लेखक होते. त्याचे प्रत्यंतर त्यांच्या समाज सुधारणावादी, परिवर्तनवादी कार्यातही दिसून येते. त्यांनी केलेली चर्चा, संवाद पद्धती हे त्याचेच उदाहरण आहे. गुलामगिरी ग्रंथातील जोतिबा-धोंडिबा संवाद या प्रयोगशीलतेचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. या पार्श्वभूमीवर फुल्यांना ब्राह्मणी कसबाच्या निरूपणाबाबत प्रभावी आशयाच्या दृष्टीने प्रयोग करून पाहावयाचा होता. कदाचित नाटकाच्या माध्यमातून, रंजनाच्या माध्यमातून प्रबोधनाचा प्रयोग त्यांना करून पाहावयाचा होता, असे म्हणण्यासही वाव आहे. शेतकऱ्यांची दैन्यावस्था ड्यूक ऑफ कॅनॉटला ऐकविण्यासाठी एक गरीब, फाटक्या, घोंगड्या शेतकऱ्याची वेशभूषा करून जोतीराव फुले ड्यूक ऑफ कॅनॉटच्या नातवाच्या पार्टीत गेले होते. तेथे फाटक्या शेतकऱ्याच्या भूमिकेत अस्खलीत इंग्रजीत भाषण ठोकून त्यांनी उपस्थितांना आश्चर्याचा धक्का दिला होता. अशा प्रयोगशीलतेचे प्रत्यंतर त्यांच्या चरित्रातून अनेक घटनांच्या संदर्भात घडते. किंबहुना या प्रयोगशीलतेतूनच त्यांच्या चळवळीला नवे-नवे आयाम मिळत गेले.

प्रायोगिकता :

या पार्श्वभूमीवर तृतीय रत्न हे पाहिले प्रायोगिक नाटक ठरण्यास काही हरकत नाही. अर्थात प्रायोगिकतेच्या निकषावर, संकल्पनेवरही ते तपासता येऊ शकते. प्रायोगिकतेच्या जन्मासंबंधीचे एक प्रमेय ख्यातनाम नाट्यसमीक्षक डॉ. वि.भा. देशपांडे यांनी मांडले आहे. ते पुढीलप्रमाणे “आपली परंपरा, आपला इतिहास यांच्याशी

आपले नाते काय ? माणसा-माणसातल्या नातेसंबंधाचा नेमका अर्थ काय ? आपले सांगणे, मांडणे, वर्तमानाचे प्रश्न, अनुभव यांचा संबंध काय ? नाट्य माध्यमाचे प्रयोजन काय ? माणसाचे समाजव्यवस्थेशी नाते काय ? असे प्रश्न सर्जनशील लेखकाला पडतात, तेव्हा परंपरेची चौकट असह्य होते. तो ती चौकट मोडायचा प्रयत्न करतो. प्रस्थापितास आव्हान देतो. त्यातून प्रायोगिकता जन्म घेते. या प्रमेयावर फुल्यांच्या तृतीय रत्न नाटकाची आणि फुल्यांच्या निर्मिती प्रेरणेची तपासणी केली असता, तृतीय रत्न हे पहिले प्रायोगिक नाटक असल्याची खात्री पटू शकते.”

डॉ. वि.भा. देशपांडे यांच्या प्रमेयातील प्रश्नांची आपण उत्तरे शोधली तर जोतीराव फुल्यांची ही निर्मिती कशी प्रायोगिक होती, याची साक्ष पटते. आपली परंपरा आणि इतिहासाशी नाते सांगताना आर्य आणि आपले मुलनिवासी यांच्यातला संघर्ष, या संघर्षाच्या एकत्मिक स्वरूपाशी जोतिरावांचे नाते एका लढवय्याचे होते. आर्य संस्कृतीविरुद्धच्या संघर्षाचे होते. माणसा-माणसातले संबंध वर्ण, जात, अस्पृश्यास्पृश्य भेद आणि शूद्रातिशूद्रांच्या शोषणावर अधोरेखित झाले होते. उच्चवर्णातील माणसे बहुजन, शूद्रांशी जनावरांप्रमाणे वागत. खुद्द जोतीरावही त्यात पोळले होते ; ते त्यांना सांगायचे होते. त्यांना गुलामगिरी मोडायची होती. वर्तमानातील शोषणाचे प्रश्न त्यांना बोलते करायचे होते. त्यासाठी नाटक हे लोकप्रिय माध्यम त्यांना आजमावून पहायचे होते. माणसाशी समाजव्यवस्थेचे संबंध तपासताना चातुर्वर्ण्य, जातिप्रथा, स्पृश्यास्पृश्य भेद, अंधश्रद्धा, निरक्षरता आणि ब्राह्मणी कसबांचे अंतरंग त्यांना उघडे करायचे होते. हे सारे प्रश्न सामाजिक बांधीलकी मानणाऱ्या सर्जनशील, प्रयोगशील वृत्तीच्या जोतीरावांना असह्य झाले. ही चौकट त्यांना सतावू लागली. त्यांनी ती चौकट मोडली. प्रस्थापितांना आव्हानही दिले आणि या प्रक्रियेतून तृतीय रत्नच्या रूपाने प्रायोगिकतेचा जन्म झाला.

स्त्रीवादी दृष्टिकोन :

भारतीय स्त्रीवादाची मांडणी करित असताना, भारतीय वर्णव्यवस्था, सामाजिक, सांस्कृतिक वास्तव यांचा अतिशय निकटचा सहसंबंध आपल्याला तपासून पाहता येईल. महात्मा जोतीराव फुल्यांच्या तृतीय रत्न या नाटकातील कुणबी समाजातील बहुजन स्त्री, तिचे कष्ट, शोषण, तिचे जिणे या सर्वांचा मागोवा स्त्री अभ्यासाच्या अंगाने घेता येऊ शकतो. वर्णव्यवस्थेची आणि स्त्री प्रश्नाची गुंतागुंत

यांचे नाते लक्षात येईल. स्त्री-पुरुष जात्याच समान असतात, असे फुले म्हणतात आणि स्त्रीवादाचे गृहीतकही याच सत्यावर आधारीत आहे. पण तरीदेखील भारतीय स्त्री प्रश्नांची गुंतागुंत समजून घेत असताना वर्णव्यवस्थेचे आकलन करूनच पुढे जाता येईल. या अंगाने तृतीय रत्न या नाटकाचा अभ्यास करता येईल.

स्त्रीवादी साहित्याच्या अभ्यासक डॉ. निशा शेंडे यांनी स्त्रीवादाच्या अंगाने तृतीय रत्न या नाटकाची चिकित्सा केली आहे. त्या म्हणतात, हे नाटक बहुजन समाजाचे, शेतकऱ्यांचे, कष्टकऱ्यांचे तर आहेच, त्याशिवाय हे नाटक स्त्री अभ्यासाच्या दृष्टीनेही संधी उपलब्ध करून देणारे आहे. स्त्री व्यवस्थेचा मुलाधार आहे, तो या नाटकातून फुल्यांनी दाखविला आहे. दलित, शोषित, बहुजन समाजाच्या वास्तवाचे अंतरंग उलगडून बघता, त्याला जातीय व्यवस्थेची किनार असते आणि जातीय व्यवस्थेद्वारा शोषणाची परंपरा फार मोठी आहे, हे फुल्यांनी पटवून दिले आहे. म्हणून स्त्री प्रश्नांचे वास्तव सगळीकडे सारखे आहे, असे म्हणता येणार नाही. उच्चवर्णीय स्त्रीचा संघर्ष आणि बहुजन, दलित स्त्रियांचा संघर्ष यांची जातकुळीच वेगळी आहे. तृतीय रत्न या नाटकातील स्त्री पात्राचा संघर्ष हा बहुपदरी आहे. तिच्या भावनिक, सांस्कृतिक, सामाजिक, आर्थिक या सर्वच बाबी वर्णव्यवस्था नियंत्रित करते. हे जळजळीत सत्य फुल्यांनी या नाटकात मांडले आहे. म्हणून स्त्रीवादाच्या अंगाने या नाटकाचा अभ्यास होणे गरजेचे आहे अशा प्रकारे डॉ. निशा शेंडे यांनी स्त्रीवादाच्या अंगानेही तृतीय रत्न या नाटकाचे मोठेपण सिद्ध केले आहे.

मराठी रंगभूमीचे जनकत्व :

नाटकाचे विविध प्रकार, शैली आणि संकल्पनांच्या पातळीवर या नाटकातील प्रयोगाची, प्रयोगशीलतेची क्षमता अचंबित करणारी आहे. खऱ्या अर्थाने पहिले नाटक, शैक्षणिक नाटक, सामाजिक नाटक, समस्याप्रधान नाटक, वैचारिक नाटक, गद्य नाटक, स्वतंत्र नाटक, पथनाट्य, मुक्तनाट्य, जनवादी नाटक, आधुनिक नाटक, अनुबोधनपर, प्रबोधनपर नाटक, समांतर नाटक, देशीय जाणिवेचे नाटक, वास्तववादी नाटक, संवादनाट्य, कृतीप्रधान नाटक, टोटल थिएटरचे नाटक, पुअर थिएटरचे नाटक, मूल्यात्मक नाटक, विद्रोही नाटक, बहुजन नाटक, दलित नाटक, शूद्रांचे नाटक, एपिक नाटक, प्रतिकात्मक नाटक, बोधी नाटक, लोकनागर शैलीचे नाटक, स्त्रीवादी नाटक आणि महत्त्वाचे म्हणजे प्रायोगिक नाटक इत्यादी संकल्पनेत हे नाटक चपखल बसते. या सर्वच दृष्टीने तृतीय रत्न हे पहिले म्हणजे आद्य नाटकही ठरते. या पार्श्वभूमीवर

महात्मा जोतीराव फुले मराठी रंगभूमीचे जनकही ठरतात.

भारतीय 'व्ही इफेक्ट' :

मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भातही फुले हे प्रायोगिक मराठी रंगभूमीचे जनक ठरतात. तर तृतीय रत्न हे पहिले प्रायोगिक नाटक ठरते. विषय, आशय, कथानक, आकृतीबंध, नाट्यशैली नाट्यतंत्र, संवाद, भाषा, चरित्रचित्रण, नाट्यसंघर्ष, नाटकाचा उद्देश, दुरीभाव अथवा व्ही इफेक्ट या बाबतीत तृतीय रत्नाची प्रायोगिकता तपासता येते. नाट्यलेखनाच्या उद्देशापासूनच या प्रायोगिकतेचा प्रारंभ होतो. परंपरेला नकार, नवता, नवप्रवृत्ती, प्रयोगशिलता कवेत घेत हे नाटक कृतीपरकतेचा हेतुही सिद्ध करते. अ-परिणाम (व्ही इफेक्ट) साधण्यासाठी विदुषकाचा प्रभावी उपयोग, विचारांचे साधन म्हणून नाट्यमाध्यमाचा उपयोग, कृतीपर वास्तववादी प्रस्तुती, अनुबोधपर नाट्यशैलीचा उपयोग, अॅरीस्टॉटेलियन पद्धतीस नकार, कथावृत्तांताद्वारे प्रेक्षकांची विचारशक्ती जागृत करण्याचा प्रयत्न, प्रेक्षकांकडून निरीक्षक म्हणून कार्याची अपेक्षा, मनुष्य आणि मनुष्यत्वाची वस्तुनिष्ठपणे चौकशी, तर्क आणि युक्तीवादावर भर, प्रेक्षकांना आभासापासून दूर नेण्याचा प्रयत्न, श्री युनिटीज, (स्थलैक्य, कालैक्य, कृतीपैक्य) यांना नकार, जीवनाच्या परिप्रेक्ष्यावर भर, समाज परिवर्तनासाठी माध्यम म्हणून उपयोग, अशी अनेक वैशिष्ट्ये तृतीय रत्न या नाटकाची आहेत.

तृतीय रत्न या शीर्षकापासूनच या नाटकाच्या प्रायोगिकतेचा प्रारंभ होतो. दाखवू का तृतीय रत्न ? म्हणजे हिंसका असा त्याचा अर्थ होतो. शीर्षकातील बंडखोरी आणि त्याला लाभलेला पुराणोक्त अर्थ खूप काही सांगून जातो. रत्न हे नेत्रालाही पर्याय म्हणून वापरले आहे. तृतीय नेत्र म्हणजे ज्ञान, जागृती, परिवर्तन, वचक, जरब, फुल्यांच्या अंगीकृत चळवळीचा व्यूह या शीर्षकामागे दिसतो.

मुळात हे नाटक म्हणजे दीर्घांक आहे. दीर्घांक हा नाट्यलेखनाचा प्रयोग करणारेही फुले हे पहिले नाटककार ठरतात. कोणत्याही नाटककाराचा अथवा नाटकाचा कित्ता त्यांनी गिरवलेला नाही. पात्रांच्या हालचाली, परस्पर संबंध, क्रिया-प्रतिक्रिया, अभिनय, पात्रांचे आगमन-निर्गमन, नेपथ्य (सूचनात्मक, सजेस्टीव्ह) स्थलाचे भान, रंगमंचीय व्यवहार यातले नाविन्य उल्लेखनीय आहे. १८५५ सालच्या समकालीन नाट्यपद्धतीच्या (खेळ, आख्यान) पार्श्वभूमीवर फुल्यांचा हा सर्वांगीण विद्रोह त्यांच्या प्रयोगशीलतेचा आधार होता. विदुषक या पात्राच्या संदर्भातील प्रयोग तर निश्चितच

युग प्रवर्तक म्हणावा लागेल. संस्कृत नाटकातील विदूषक ठेंगणा, दात पुढे आलेला, कुबडा, टक्कल असलेला, पिंगट डोळ्यांचा व दातांचा, आचरट, असंबद्ध बोलणारा, आचकट, विचकट अंगविक्षेप करणारा (नाट्यशास्त्र वर्णीत) असतो. पण फुल्यांचा विदुषक भाष्यकार आहे. जोतीराव फुल्यांनी जणूकाही स्वतःलाच विदुषकाच्या प्रतिरूपात उभे केले आहे असे वाटते. माकड, वानर असलेल्या विदुषकाच्या रूपाला त्यांनी चेतनेचे आणि चैतन्याचे रूप दिले आहे. त्यांचा विदूषक क्रांतिकारक विदूषक आहे. तत्त्ववेत्ता आहे, कृतीशील विचारवंत सुद्धा आहे.

तृतीय रत्न या नाटकात ठशीव स्वरूपाची पात्रे नाहीत. पारंपरिक पद्धतीचे नायक खलनायक नाहीत. नाट्यचमत्कृती नाही. रूढार्थाने पारंपरिक कथावस्तू नाही, आख्यान नाही. पल्लेदार संवाद नाहीत. विशेष नामे नाहीत. निवेदनही पारंपरीक पद्धतीचे नाही तर नेहमीच्या घटीताला नवी, पूर्णपणे नवी दिशा देणारे हे निवेदन आहे. या नाटकाचे सर्वात महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे वर्गप्रवृत्तीचे दर्शन, यातील पात्रांचे चेहरे व्यक्तींचे नसून वर्गाचे आहे. ही कुण्या एका कुळंबिनीची (कुणबिनीची) किंवा भट-ब्राम्हणांची कथा राहत नाही तर समस्त शोषितांची (शूद्र, बहुजन, दलित, पीडित) आणि समस्त शोषकांची (धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक आणि ब्राह्मणी व्यवस्थेची) संघर्षकथा म्हणून पुढे येते. वर्णसंघर्षाचे वास्तव केवळ स्थितीवादी राहत नाही तर शिक्षणामुळे ते गतीवादी बनते. अरविंद वामन कुलकर्णी यांनी या नाटकाच्या आशयाला व त्याच्या प्रस्तुतीला 'काऊंटर हेगेमनी' (स्वमान्यतेच्या सिद्धांताचा प्रतिकार) म्हटले आहे. आपल्या स्वार्थासाठी, मान्यतेसाठी तत्त्वज्ञानाची चौकट, रूढी, परंपरा, विधीची चौकट, सांस्कृतिक चौकट उभी केली जाते, तेव्हा कल्चरल हेगेमनी निर्माण होते. अशा कल्चरल हेगेमनीला जोतीरावांनी हे नाटक लिहून काऊंटर हेगेमनीचे चोख उत्तर दिले आहे. आशयाच्या बाबतीतील प्रायोगिकता स्पष्टपणे नजरेत भरणारी आहे. तर नाट्यतंत्राच्या बाबतीतले प्रयोगही एका नवा आदर्श घालून देणारे होते. नवी अभिरूची निर्माण करणारे होते. या प्रयोगामागील धाडस लक्षात घेतले तर फुल्यांच्या प्रायोगिकतेचे अंतरंग स्पष्ट होऊ शकते.

थागडथोम किंवा अललडुर् पद्धतीच्या नाटकास नकार देऊन सुविहित, सुरचित आणि लिखित पद्धतीचे पहिले नाटक म्हणून तृतीय रत्न हा फुल्यांचा प्रयोगच

होता. प्रेक्षक म्हणून बहुजन वर्ग त्यांच्या समोर होता. (खरे तर अभिजन वर्गाच्या एकाधिकारशाही, वर्चस्वाविरुद्धचा हा विद्रोह होता.) डॉ. वि. भा. देशपांडे म्हणतात त्या प्रायोगिकतेच्या व्याख्येप्रमाणे परंपरेची चौकट असह्य झाल्यावर प्रस्थापितास आव्हान दिले जाते आणि त्यातून प्रायोगिकता जन्म घेते. डॉ. देशपांडे यांनी केलेल्या प्रायोगिकतेच्या व्याख्येवरही तृतीय रत्न हे नाटक चपखलपणे उतरते.

गद्य स्वरूपाच्या नाट्यलेखनाचा प्रयोग, आग्रहपूर्वक नाटक हा शब्द वापरण्याचा प्रयोग, व्यक्तिदर्शनापेक्षा कथानकाला प्राधान्य, कुणबी, कुळंबिनी या पात्रांच्या मुखी दिलेली प्रमाणभाषा, विदुषकालाच दिलेले सूत्रधाराचे रूप, विदुषकाचे आधुनिकिकरण, नटेश्वरस्तवन, नांदी, पद्यरचना, आख्यान यांना दिलेला फाटा. कृती व शब्दांना दिलेले प्राधान्य, प्रस्थापित अभिरूचीस नकार, 'एक प्रवेश एक अंक' अशी नाट्यरचना, कंसातील नाट्यपूर्ण वाक्ये, नाट्यनिर्देश आदींची नाविन्यपूर्ण रचना, नाट्यरचनेतील लवचिकता, उपरोध, मिश्रिकली, शाब्दिक विनोद, विदुषकाद्वारे दुरिभावाची निर्मिती, भाषेचा व्यावहारिक उपयोग, उक्तीखेळ तंत्राचा उपयोग, मुकाभिनय, कृतिभिनय, देहबोली, कल्पनाविस्तार (इंप्रोव्हायजेशन) यांना वाव, आदी तृतीय रत्न या नाटकाची प्रायोगिक वैशिष्ट्ये आहेत. विज्ञानवाद, विवेकवाद आणि व्यवहारवाद यांची कास धरणारे हे नाटक आहे. कमलाकार नाडकर्णी यांनी तृतीय रत्नला पहिले मराठी नाटक, पहिले सामाजिक, पहिले विद्रोही नाटक म्हटले आहेच. पण प्रायोगिकतेच्या निकषावरही तृतीय रत्न हे नाटक केवळ आद्य प्रायोगिक नव्हे तर पहिले प्रायोगिक नाटक ठरते.

महात्मा जोतीराव फुले यांची नाट्यशैली, नाट्यतंत्र, नाटकामागील भूमिका, नाट्यकथन, नाटकाचा उद्देश हे ७३ वर्षांनंतरच्या जर्मनीच्या बर्टोल्ट ब्रेख्त यांच्या नाट्यभूमिका आणि नाट्यउद्देशाशी साधर्म्य राखणारे आहे. हा योगायोग समजावा की, युगप्रवर्तक सर्जनशील लेखकांच्या जीवनदृष्टीचे हे प्रतीक मानावे, याचाही शोध घेणे महत्त्वाचे आहे.

समारोप :

महात्मा जोतीराव फुले यांनी तृतीय रत्न (नेत्र) हे नाटक आपली भूमिका मांडण्यासाठी, आपला समाजविषयक वास्तववादी दृष्टीकोन अभिव्यक्त करण्यासाठी लिहिले. केवळ रंजनासाठी अथवा व्यवसाय म्हणून त्यांनी ते रचलेले नाही. शूद्र,

अतिशूद्र, बहुजन समाजाचे प्रश्न घेऊन, त्यांना नायकत्व बहाल करून प्रचलित अभिरूची, पारंपरिक आकृतिबंध, विषय, आशय, शैली, नाट्यतंत्र या सर्वांनाच नकार देऊन एक नवा नाट्यबंध त्यांनी जन्मास घातला. एवढेच नव्हे तर आपला स्त्रीवादी दृष्टिकोनसुद्धा व्यक्त केला.

महात्मा फुले यांचे या एकाच नाट्यसंहितेतून सिद्ध होणारे नाट्यकर्तृत्व अचंबित करणारे आहे. पण तत्कालिन वर्णवादी, जातीयवादी, मूलतत्त्ववादी, शक्तींच्या द्वारे नाटककार फुले यांची सुनियोजितपणे हत्याच करण्यात आली, ही रंगभूमीचीही मोठी शोकांतिका आहे. तरीही मराठी रंगभूमीवरील या आद्य नाटकाला आणि आद्य नाटककाराला कुणीही काळाच्या पडद्याआड करू शकलेले नाही.



मराठी रंगभूमीवरील उपेक्षित स्त्रिया

स्त्रीवादाची संकल्पना आपल्याकडे १९७५ नंतर रुढ झालेली आहे. पण स्त्री प्रश्नांची जाणीव सुधारणेच्या दृष्टीने १८५५ नंतर निर्माण झाली. स्त्रीशिक्षणाच्या प्रश्नाने हा प्रारंभ झाला. नंतरच्या काळात बालाजरठ विवाह, सतीप्रथेचा विरोध, विधवा विवाह, परित्यक्तांचा प्रश्न, बालविवाह, घटस्फोट आणि नंतरच्या काळात करिअर (स्वकर्तृत्व) यासंबंधीचे स्त्री प्रश्न चर्चिते जाऊ लागले. त्याचे प्रतिबिंब साहित्याप्रमाणे नाटकांवरही पडलेले दिसते. स्त्रियांनी रंगभूमीवर काम करावे की करू नये, ही चर्चा सुमारे २५ वर्षे रंगत राहिली. स्त्रियांचे नाट्यलेखनाकडे वळणे हा धाडसाचा विषय ठरला. या संदर्भात सामाजिक आणि सांस्कृतिक चौकटी मोठा अडसर ठरलेला दिसतो. पुरुषप्रधान व्यवस्था स्त्रियांच्या रंगभूमीवर प्रवेशास विरोध करित होता. स्त्रियांची गुलामी, तिचे दास्य कायम ठेवण्यात धन्यता मानत होता. अशा काळातही स्त्री नाटककार नाट्यलेखनासाठी लेखणी घेऊन सरसावलेल्या दिसतात. पण हे सोपे आणि सहजसाध्य नव्हते. त्यामागे तत्कालीन संघर्षाचा मोठा कालखंड आहे.

स्त्री नाटककारांना, स्त्री कलावंतांना रंगभूमीवर येण्यासाठी अर्ध्या दशकापेक्षा अधिक काळ वाट पाहावी लागली. मध्यमवर्गीय मानसिकतेने त्याचे सारेच मार्ग अवरुद्ध करून ठेवले होते, पण शूद्रातिशूद्र, बहुजन स्त्री वर्गाने मात्र या मध्यमवर्गीय आणि हिंदू मानसिकतेला भीक घातली नाही. इतिहासाने दडपून टाकलेले काही संदर्भ आता उघडकीस येत आहेत. अद्यापही आणखी सबळ पुराव्यांची प्रतीक्षा कायम आहे. १८६५ साली स्त्रियांनी स्वतंत्रपणे स्वतःच्या 'तमाशा कंपनी' स्थापन केल्याचे संदर्भ मिळतात. १८६७ मध्ये स्त्रियांनीच स्थापन केलेल्या मिश्र नाटक मंडळीचे अस्तित्वही उजेडात आले आहे. 'विभूजनचित्तचातक स्वाती वर्षा पुणेकर हिंदू स्त्री नाटक मंडळी' असे लांबलचक नाव असलेली ही पहिली स्त्री नाटक कंपनी 'म्हाळसा' या नटीने स्थापन केली होती. यात अभिनय करणाऱ्या सर्व स्त्रियाच होत्या. बालविवाह, विधवा विवाह, अनिष्ट धार्मिक रूढींना या कंपनीच्या नाटकातून विरोध केला जाई. त्या काळी त्यांचे पद्मावती हे नाटक खूप गाजल्याचे संदर्भ सापडतात. तर १८६७ साली मुंबई हिंदू स्त्री मिश्रित नाटक मंडळी, ही दुसरी नाटक मंडळी नीराबाई, ताईबाई, विठाबाई,

म्हाळसाबाई या नट्या चालवित. पुढील काळात माणिक प्रभू प्रासादिक पूर्ण चंद्रोदय सांगलीकर मंडळी, सोनी पुणेकरीन, कृष्णाबाई या चालवित. कृष्णाबाई द्रौपदीच्या भूमिकेसाठी खूप लोकप्रिय होत्या. १९०८ पर्यंत या स्त्री नाटक मंडळींनी जणू बंडाचाच झेंडा उभारला होता. नंतर १९०८ ते १९२५ या काळात फक्त स्त्रियांचीच म्हणून बेळगांवकर स्त्री नाटक मंडळी, सातारकर स्त्री नाटक मंडळी आणि मनोहर स्त्री नाटक मंडळी या तीन नाटक कंपन्यांनी पुरुष नाटक मंडळींच्या स्पर्धेतही आपले अस्तित्व सिद्ध करून दाखविले होते. आपले कर्तृत्व सिद्ध करूनही या नट्यांना आजतागायत उपेक्षाच भोगावी लागली.

ज्या काळात स्त्रिया उंबऱ्याच्या आतले जीवन जगत होत्या, त्या काळात केवळ अभिनयच नाही तर नाटक कंपन्या स्थापून या स्त्रिया सक्षमपणे आर्थिक व्यवहारातही यश मिळवत होत्या. पण या सर्व स्त्रिया गणिका, कलावंतीण, नायकीण, देवदासी, भावीण, जोगत्या अशा परिघाबाहेरच्या, शूद्रातिशूद्र वर्गातील होत्या आणि तरीही सामाजिक, सांस्कृतिक सुधारणांचे विषय त्या आपल्या नाटकातून धाडसीपणे मांडत होत्या. बेळगांवकर स्त्री नाटक मंडळी ही एकांबाबाई या गणिकेने स्थापन केली होती. तर सारुबाईने सातारकर स्त्री नाटक मंडळी उभी केली होती. त्याचप्रमाणे शैशास्नी नावाची कलावंतीन मिश्र स्वरूपाची यशस्वी नाटके करित होती. पतीने स्थापन केलेली कंपनी पुढे सांभाळून कमलबाई गोखले १९१४ साली नाटक कंपनी चालवणाऱ्या पहिल्या अभिजन स्त्री ठरल्या. त्यांच्यानंतर हिराबाई पेडणेकर यांनी मिश्र स्वरूपाची नूतन संगीत विद्यालय नाटक कंपनी स्थापन केली. पुढे १९२९ नंतर नाईलाजाने किंवा गरजेनुसार स्त्रियांचा रंगभूमीवर प्रवेश झाला. १८६५ पासून अभिजन स्त्रियांना रंगमंचावर येण्यासाठी पुढील ६५ वर्षे वाट पाहावी लागली.

या काळात बेळगावकर स्त्री नाटक मंडळीने क्रांतिकारक, ऐतिहासिक कामगिरी बजावली. पण मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात ही पाने सापडत नाहीत. ही नाटके सर्व स्त्रियाच सादर करित असे. त्यात सर्वच पात्रे स्त्रियाच करित असत. अपर्णा धारवाडकर यांनी आपल्या 'इंडियन थिएटर' या ग्रंथात पुढील प्रमाणे माहिती नोंदविली आहे. त्या म्हणतात -

“Danddhari, which was produced by women's company, founded by prostitute, almost all these plays on social reforms

dealing with women's education, child marriage, love marriages, infanticide by widows, divorce, doweris marriages, wear enacted by a totally male cast. This contribution is never mentioned in any of the debates about women and Theatre.”

उलट वेश्या, गणिकांना असे प्रश्न हाताळण्याचा काय अधिकार आहे? म्हणून त्यांचेवर सनातन्यांकडून टीकेची झोड उठविण्यात आली. तत्कालीन नाट्यसमीक्षकांनी भयान, हिडीस, विचित्र, बाजारू, अनैसर्गिक म्हणून त्यांच्या या नाटकांची संभावना केली. पण ही कंपनी व त्यातील स्त्रियां बधल्या नाहीत. दंडधारी नाटकातील टिळक आणि आगरकर यांच्या भूमिकाही याच स्त्रियाच करीत असत. त्यावर तर समीक्षकांनी एकच गदारोळ केला होता. अपर्णा धारवाडकरांची पुढील नोंद महत्त्वाची आहे. “These Roles were Severely Criticized and ridiculed by historians of Marathi Theatres with catogorily remarks like ‘Ugly’, ‘Cheap’, and ‘abnormal’.” पितृसत्तात्मक, सनातनी आणि जातीवाद्यांच्या मते हे कृत्य अनैसर्गिक होते. पुरुषांनी स्त्री भूमिका केलेल्या चालतात, ते नैसर्गिक ठरत होते. खरे तर पुरुषांच्या भूमिकाही अनैसर्गिक, अनैतिक, हिडीस पद्धतीने सादर केल्या जात होत्या. १९१२ साली मात्र मथुराबाई द्रवीड यांनी या आक्षेपाला जबरदस्त उत्तर दिले. अमरावती येथे झालेल्या अ.भा. नाट्यसंमेलनात त्यांनी जाहीरपणे अगदी धाडसाने पुरुषांच्या स्त्रीभूमिकेवर टीका करून चोख उत्तर दिले. “The way the Actors wore Low-necked blouses and the manner in which the sari was stretched over the front emphasizing the Brest in a vulgar fashion. They used seductive gestures all the time.” एकूणच काही अपवाद वगळता स्त्री भूमिका करणाऱ्या पुरुषांचे हे सार्वत्रिक चित्र होते पण आपल्या समीक्षकांनी त्याकडे सोयीस्कर दुर्लक्ष केलेले दिसते. सर्व नैतिकता सांभाळून रंगभूमीचे काम करणाऱ्या स्त्रियांनाच अनैतिक ठरविण्याचे कार्य या समीक्षकांनी केले. ऐनकेन प्रकारे या कर्तबगार स्त्रियांची उपेक्षा करण्यात तत्कालीन उच्चभ्रू समाज धन्यवाद मानत होता.

१९३० पर्यंत स्त्रियांनी रंगमंचावर येऊ नये अशीच स्थिती परंपरावाद्यांनी, सनातन्यांनी कायम ठेवली होती. १९१५ साली रंगभूमी या मासिकाने घडवून आणलेल्या चर्चेत काशिबाई हिल्लेकर या महिलेने मोठ्या धाडसाने स्त्रियांनी रंगभूमीवर

येण्याचे समर्थन आणि आवाहनही केले होते. तर १९३३ साली संजीवनी या साप्ताहिकाने घडवून आणलेल्या चर्चेत आठपैकी सहा स्त्रियांनीही 'स्त्रियांच्या रंगभूमीवर प्रवेशाचे' समर्थन केलेले आढळते. या समर्थनाची वैशिष्ट्येही अत्यंत बोलकी आहे.

१) नाटकात काम करणे, ही वैयक्तिक निवड असावी. त्यामुळे शीलरक्षक, चारित्र्यरक्षण, पावित्र्य राखणे ही वैयक्तिक जबाबदारी आहे. ही जबाबदारी स्वीकारणाऱ्या स्त्रिया व्यवसाय म्हणून रंगभूमीची निवड करू शकतात. जसे - डॉक्टर, शिक्षिका तसेच अभिनय करणे समजावे.

२) या कलेचा संबंध नैतिकता किंवा कुलीनता यांचेशी जोडू नये.

३) स्त्रियांनी रंगमंचावर जाण्यास संकोच करू नये. पण पुरुषांना गैरफायदा घेण्याची संधी देऊ नये. ही जोखीम आहे याचे भान ठेवावे.

४) समाजाच्या परवानगीची वाट न बघता रंगभूमीवर येऊन समाजाचा पूर्वग्रह दूर करावा.

५) पुरुषांमध्ये मुक्त वावर करता यावा. स्वतःची भूमिका निर्माण करावी.

स्त्रियांनी रंगभूमीवर आले पाहिजे याचे समर्थन करताना यमुताई द्रवीड यांनी परंपरावाद्यांवर सडेतोड टीका केली होती. स्त्रीचे सकारात्मक चरित्र, पात्र, भूमिका निर्माण करण्यास रेखाटण्यास खाडीलकरांसह कुण्याही पुरुष लेखकाने न्याय दिला नाही, असेही त्यांनी खडसावून सांगितले होते.

मेनका या नाटकात खाडीलकरांनी स्त्रीत्वाचा, मातृत्वाचा अपमान केला आहे, अशी टीकाही त्यांनी केली होती. स्त्रियांनी इतक्या जोरकसपणे स्त्री प्रवेशाचे समर्थन करण्याची ही प्रथमच वेळ होती. पण तरीही पाळीच्या दिवसात स्त्रियांनी रंगभूमीवर येऊन रंगभूमीचे पावित्र्य नष्ट करू नये अशी अट टाकण्यास हे सनातनी विसरले नाहीत. शिवाय अभिनयाशिवाय कंपनीचे मालक होण्यास, संगीतकार होण्यास स्त्रियांना मात्र त्यांनी मज्जावच केला.

नाटकधंदा बरबटलेला आहे. बायका भ्रष्ट होतील. पर पुरुषाला आपल्या वल्लभाच्या ठिकाणी कल्पून अभिनय करणे अनैतिकच आहे. कुलीन स्त्रियांनी रंगभूमीवर येऊ नये, अशी कारणे देऊन पुढे किती तरी काळ हा विरोध सुरुच असलेला दिसतो. श.बा. मुजुमदार, न्यायमूर्ती महाबळ, श्री. म. माटे, गणपतराव बोडस, बालगंधर्व आदींसारखे व्यक्ती यास अपवाद नव्हते तर कमलबाई किंबे, विमल लालजी, बेबी

कुलकर्णी, यमुनाताई द्रवीड, मथुताई द्रवीड आदी स्त्रियांनी रंगभूमीवरील प्रवेशाचे मात्र जोरदार समर्थन केले. अखेर केशवराव भोळे, श्री. वि. वर्तक यांनी आंधळ्यांची शाळा आणि नाट्यमन्वतरच्या निमित्ताने जोत्सना भोळे, पद्माताई वर्तक यांना रंगभूमीवर आणले. रंगभूमीवर पाय ठेवणाऱ्या त्या पहिल्या अभिजन स्त्रिया होत्या. येथून पुढे स्त्रियांचा रंगमंचावर प्रवेश सुरु झाला. खरे म्हणजे स्त्रियांना रंगभूमीवर येण्यासाठी आणखी महत्त्वाचे एक कारण होते. देवदासी, गणिका १००० रुपये महिना घेत तर कुलीन स्त्रियांना १५० रुपये महिनाच मिळत असे. नाटक कंपन्यांच्या व्यवहारासाठी, आर्थिक सुविधेसाठी आणि सामाजिक प्रतिष्ठेसाठी स्त्रियांचा सहभाग फायदेशीर ठरेल, अशी भूमिका कंपनी मालकांनी घेतली होती. त्यामुळे देवदासी, गणिका या फक्त पैशांसाठी काम करतात, अशी टीका करीत पैशांच्या व्यवहारासाठी अभिजन स्त्रियांचा रंगभूमीवर प्रवेश सुविधाजनक मानला गेला. अशा दुहेरी नीतितून का होईना पण स्त्रियांना रंगभूमीवर येण्याची संधी मिळाली. पुढे अभिजन स्त्रियांना प्रसिद्धी, पैसा, चित्रपटातील संधी सारेच काही मिळाले, पण म्हाळसाबाई, सारुबाई, एकांबाबाई, कृष्णाबाई, नीराबाई, ताईबाई, विठाबाई या कर्तबगार स्त्रिया उपेक्षितच राहिल्या. मराठी रंगभूमीच्या विकासात त्यांचे कार्य कधीही अधोरेखित करण्यात आले नाही, कारण त्या अभिजन नव्हत्या. कलावंत, जोगतीनी, भाविनी, नटी, वारांगणा, कोल्हाटीनी वर्गातल्या या स्त्रियांची उपेक्षाच करण्यात आली, हे स्पष्ट आहे.



मराठी रंगभूमीवरील प्रभावांचे अंतरंग

उत्तर कर्नाटकातील भागवत हा कला प्रकार सादर करणाऱ्या नाटक मंडळीचे खेळ महाराष्ट्रातील सांगली येथे होत असत. हे खेळ कर्नाटकी यक्षगान शैलीतील असत. परंतु त्याचे स्वरूप ओबड धोबड आणि रांगडे होते. त्यात सुधारणा करून तशाच प्रकारचे खेळ सादर करण्याची आज्ञा सांगलीचे संस्थानिक श्रीमंत अप्पासाहेब पटवर्धन यांनी विष्णुदास भावे नामक सांगलीच्या एका हरहुन्नरी कलावंतास केली. विष्णुदास भाव्यांनी या खेळांपासून प्रेरणा घेऊन यक्षगान आणि कोकणी दशावताराच्या धर्तीवर 'सीतास्वयंवर' हे आख्यान नाटक रचले आणि ५ नोव्हेंबर १८४३ रोजी श्रीमंतांच्या दरबारात त्याचा प्रयोग सादर केला.

भाव्यांच्या या 'सीतास्वयंवर' आख्याने मराठी रंगभूमीचा उदय झाला, असे मानण्यात येते. भाव्यांच्या पूर्वी तामिळनाडू येथील तंजावर येथे भोसले राजांची मराठी नाटके होत असत, तरी सुद्धा विष्णुदास भाव्यांच्या 'सीतास्वयंवर' या नाटकानेच मराठी रंगभूमीचा उदय झाला, या मताचे समर्थन अनेक अभ्यासकांनी केले आहे. या संदर्भात मराठी रंगभूमीचे इतिहासकार श्री. ना. बनहट्टी यांचे विधानही या समर्थनालाच बळ देणारे आहे. ते म्हणतात, "एक तर महाराष्ट्रापासून तंजावर दूर प्रांतात, परभाषिक प्रांतात आहे. शिवाय भोसले राजांबरोबरच ही परंपरा संपली. ती राजदरबाराची, राजाश्रयी नाटके होती. सामान्यांना ती आस्वादता येत नव्हती आणि मुख्य म्हणजे महाराष्ट्रात, मराठी प्रांतात ती पोचलीच नाही. त्यामुळे त्याच्या अनुकरणातून मराठी नाटकाचा अक्षुण्ण प्रवाह सुरु झालाच नाही, जसा तो भाव्यांच्या नाटकातून सुरु झाला." बनहट्टींचे हे विधान तपासले तर विष्णुदास भाव्यांचे 'सीतास्वयंवर' हे आख्यान नाटक मराठी रंगभूमीवरील पहिले नाटक आणि भावे हे त्याचे जनक हे सूत्र काही विद्वान महत्त्वाचे मानतात. या पार्श्वभूमीवर मराठी रंगभूमीचा उदय आणि त्यामागील प्रभाव लक्षात घेणे क्रमप्राप्त ठरते. भाव्यांच्या या नाटकामागे कानडी यक्षगान आणि कोकणी दशावताराचीच प्रेरणा होती. हे पुराव्यानिशी प्रा. तारा भवाळकरांनी आपल्या 'कर्नाटकातील यक्षगान आणि मराठी नाटक' या शोध निबंधात सिद्ध केले आहेच. काही विद्वान मात्र महात्मा जोतीराव फुले यांना आद्य मराठी नाटककार आणि त्यांच्या तृतीय रत्न' या नाटकास आद्य नाटक मानतात.

यक्षगान आणि दशावताराचा प्रभाव :

कानडी यक्षगानासोबत ज्या कोकणी दशावताराचा उल्लेख आला आहे, हा कला प्रकार सुद्धा कानडी यक्षगानाच्या प्रेरणेतून निर्माण झालेला आहे. केवळ प्रादेशिकतेमुळे तो वेगळा ठरला. दुसरे म्हणजे कानडी यक्षगानाचे परंपरागत नाव दशावतारच आहे. या कलाप्रकारांच्या प्रभावातून 'सीतास्वयंवराख्यान'च्या निमित्ताने मराठी रंगभूमीचा जन्म झाला असे सामान्यपणे मानले जाते. यक्षगान पद्धतीतूनच मराठी रंगभूमीचा जन्म झाला, असे आग्रही प्रतिपादन यक्षगाननिपूण नट, दिग्दर्शक आणि तज्ज्ञ डॉ. शिवराम कारंथ यांनीही केले आहे.

यक्षगान आणि दशावतारी खेळाचे नाट्यविषय पौराणिक असत. त्याच्या सादरीकरणाची एक विशिष्ट पद्धत होती. त्याचे स्वरूप मुळातच प्रयोगप्रधान होते. भाव्यांच्या नाट्यनिर्मितीवर, काव्यनिर्मितीवर या कानडी यक्षगान आणि कोकणी दशावताराचे संस्कार झालेले दिसतात. एवढेच नव्हे तर भाव्यांच्या या आख्यान नाट्यात आणि उपरोक्त खेळ कला प्रकारात खूप साम्य होते. "कन्नड यक्षगान परंपरेचे नाटक आणि कोकणातील दशावतार या दोन्ही पेक्षा यांची रंगभूमी फारशी निराळी नव्हती" असे मतही प्रसिद्ध समीक्षक प्रा. नरहर कुरूंदकरांनी व्यक्त केले आहे. विष्णुदासांच्या नाटकात यक्षगानाप्रमाणे नृत्य गायनासही बराच वाव होता. भाव्यांनी सुमारे ५० आख्याने रचली. त्यांच्या नाटकांपासून प्रेरणा घेऊन तत्कालीन इतर नाटक मंडळांनी त्यांचाच कित्ता गिरवला. भाव्यांचे सीताहरण, इंद्रजितवध, वत्सला हरण, अंगद शिष्टाई, किचकवध, रावणवध, द्रौपदी स्वयंवर, कच देवयानी आदी आख्यान नाटके त्याकाळी खूप लोकप्रिय झालीत.

विष्णुदासी नाटकाचे स्वरूप:

विष्णुदासांचे नाटक सुरू होण्यापूर्वी गणेशस्तवन होई. त्यानंतर गणपती पूजन केले जाई. नंतर सरस्वतीला आवाहन केले जाई. बाळगोपाळांचा प्रवेश झाल्यावर देव-किन्नर, यक्ष-गंधर्व हे रंगमंचावर येऊन नृत्यगायन करीत. हे सर्व आटोपले की, सूत्रधार आणि वनचराच्या रूपातील विदूषकाचा प्रवेश होई. प्रारंभी सूत्रधार आणि विदूषकाचा विनोदी संवाद होई. या खेळाचे संचालन सूत्रधार करी. सूत्रधार आणि त्याचे साथीदार रंगपीठाच्या मागील बाजूस उभे राहून पद्यातून कथानक गात असत. गायलेल्या पद्यातून कथा सांगितली जाई. पौराणिक विषय, देव-दानवांचा संघर्ष, देवाची कचेरी, राक्षसाची कचेरी अशी दृश्ये यात असत. कथेतील प्रसंगानुरूप उचित

वेशभूषा केलेली पात्रे हातवारे आणि हालचाली करीत.

प्रारंभीच्या इशस्तवनापासून अखेरच्या आरतीपर्यंत सूत्रधार आणि विदूषक रंगपीठावर असत. नृत्य गायनासोबतच पखावज वाजविले जाई. पखावजाच्या वादनातून 'तागडथोमऽऽ' तर राक्षसांच्या डरकाळीतून 'अललडुरऽऽ' असा आवाज निर्माण केला जाई. म्हणूनच या नाटकांना 'तागडथोमऽऽ' आणि 'अललडुरऽऽ' नाटके म्हणण्याचा प्रघात आहे.

विष्णुदास भाव्यांच्या आख्यान नाटकावर यक्षगान, दशावतारी प्रयोग पद्धतीचा प्रभाव असल्याने सादरीकरणाच्या शैलीत खूप साम्य होते. आपल्याला अपेक्षित नाटकाचे मूळ यक्षगान, दशावतारी खेळ प्रकारात सापडल्यावर त्यांनी आपली प्रादेशिक आणि भाषिक वैशिष्ट्ये अग्रक्रमाने पुढे ठेवून त्यानुरूप स्वतःच्या पदरचे नवे घालून मूळ खेळापेक्षा वेगळा खेळ सादर करण्याचा प्रयत्न केला. असे असले तरी अनेक गोष्टी त्यांनी या प्रयोग पद्धतीतून जशाच्या तशा उचलल्या. यक्षगानातील राग आणि भाव्यांच्या आख्यान नाटकातील राग एकच होते. यक्षगानाप्रमाणे गणपती पूजन, बाळगोपाळांचा प्रवेश, राक्षसपात्रांचे प्रवेश भाव्यांच्या नाटकात होते. यक्षगानात राक्षसपात्र अत्यंत महत्त्वाचे समजले जाते. तसेच महत्त्व भाव्यांच्या पौराणिक आख्यान नाटकातही या राक्षसपात्राला होते. "त्यामुळेच किलोस्करपूर्व रंगभूमीवरील नाटक ज्याचा यक्षगान लोकपरंपरेच्या प्रयोगपद्धतीशी अनुबंध आहे, त्यात राक्षस महत्त्वाचा ठरला असे दिसते."

यक्षगानाप्रमाणेच देव विरुद्ध दानव यांचे युद्ध, युद्धात राक्षस पार्टीची आरडाओरड, थयथयाट, चेहरा आक्राळ विक्राळ करणारी भडक अशी रंगभूषा, विचित्र राक्षसी वेशभूषा, युद्धाच्या दृश्यातील भयप्रदता वाढविण्यासाठी मशालींच्या ज्वालांवर राळेची पूड टाकून उडविलेला भडका, हा संपूर्ण प्रकार भाव्यांच्या नाटकात होता, यक्षगान आणि दशावतारी खेळाचा शेवट आरतीने होई. नंतर ते तबक प्रेक्षकांमधून फिरविले जाई. अशीच प्रथा भाव्यांच्या नाटकातही होती, असे असले तरी भाव्यांनी ज्या सुधारणा त्यात घडवून आणल्या, त्यावरून भाव्यांचे नाटक हे या दोन्ही खेळांची सुधारित आवृत्ती होते, असे म्हणावे लागेल. भाषा आणि प्रादेशिक वैशिष्ट्यांमुळे भाव्यांच्या नाटकांना जे वेगळेपण लाभले तेच मराठी रंगभूमीच्या वेगळेपणाचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. प्रयोग पद्धतीचा स्वीकार करूनही हे वेगळेपण 'सीतास्वयंवर' या नाटकाने सिद्ध केले. या नाटकाची भाषा मराठी असल्याने तत्कालीन मराठी समाज

या नाटकांकडे खेचला गेला. एवढेच नव्हे तर राष्ट्रीय करमणुकीचे साधन म्हणूनही त्याला मान्यता मिळाली. १८८५ साली प्रसिद्ध झालेल्या भाव्यांच्या नाट्यकविता संग्रहात ते म्हणतात, “मग त्यांनी (श्रीमंतानी) या कृत्यात (भागात नाटक मंडळीच्या खेळात) चांगली सुधारणा करून नवीन मराठी नाटक करण्याविषयी आज्ञा केली.” भाव्यांच्या या विधानातील ‘चांगली सुधारणा’ आणि ‘मराठी नाटक’ हे दोन शब्द फार महत्वाचे आहेत. चांगली सुधारणा या शब्दामागे कानडी भागवताच्या खेळापेक्षा वेगळे, आपल्या समाजाला आकर्षित करेल, असे नाटक श्रीमंताना अभिप्रेत असावे. श्रीमंताच्या या दोन्ही अपेक्षा भाव्यांनी पूर्ण केल्यात.

भावे यांच्या नाटकावरील प्रभाव शोधताना कानडी यक्षगानासोबत कोकणी दशावताराचा उल्लेख वारंवार आला आहे. त्याचे स्पष्टीकरण होणे महत्वाचे आहे. वरवर या दोन्ही बाबी वेगळ्या वाटत असल्या तरी थोड्या फार फरकाने त्या एकच आहेत. कोकणी दशावतारी खेळ सुद्धा कानडी यक्षगानाचीच कोकणी आवृत्ती आहे, तर भाव्यांची नाटके कानडी यक्षगान आणि कोकणी दशावताराची मराठी आवृत्ती आहे. हे समीकरण डॉ. शिवराम कारंथ, प्रा. नरहर कुरुंदकर, प्रा. तारा भवाळकर आदी तज्ज्ञांनी तपशिलाने सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

विष्णुदासी नाटकांचा विस्तार :

१८६१ पर्यंत विष्णुदासी पद्धतीची पौराणिक नाटके होत होती. भाव्यांच्या नाटकांना लोकाश्रय मिळाला. सांगली बाहेर या नाटकाचे अनेक प्रयोग होऊ लागले. भाव्यांच्या सांगलीकर नाटक मंडळीच्या पाठोपाठ पांडुरंग रघुनाथ ऊर्फ बाबाजी शास्त्री दातार यांची इचलकरंजीकर मंडळी, मुंबईची अमरचंद वाडीकर मंडळी, धोंडोपंत सांगलीकर, राघोपंत इचलकरंजीकर, नरहर कोल्हापूरकर आदींच्या नाटक मंडळ्या, पुणेकर नाटक मंडळी, चित्तचक्षू चमत्कारिक नाटक मंडळी अशा अनेक नाटक मंडळ्या अस्तित्वात आल्यात. या मंडळ्या विष्णुदासी पद्धतीचीच नाटके सादर करित असे. विष्णुदासी प्रयोगपद्धती या नाटक मंडळ्यांनी स्वीकारल्यामुळे या अनुकरणातून मराठी नाटकाचा प्रवाह सुरू झाला. “नाट्यप्रयोगाची एक निश्चित संकल्पना समोर ठेवून नाटक सादर करणारी पहिली नाटक मंडळी विष्णुदासांनी महाराष्ट्रात उभी केली.” त्यातून पुढे विष्णुदासी नाट्यपरंपरेतून मराठी रंगभूमीच्या विकासाची प्रक्रिया सुरू झाली.

विष्णुदास भावे पद्धतीच्या पौराणिक नाटकांना उतरती कळा लागल्यावर

संस्कृत नाटकाच्या प्रभावाने मराठी रंगभूमीला बाळसे धरू लागले. याच काळात शेक्सपियरच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीला भुरळ पाडली. तरीही यक्षगान, दशावतारी प्रयोग पद्धतीच्या नाटकातील काही बाबींचे आकर्षण नंतरच्या पिढीतील नाटककारांना होतेच. भाव्यांच्या नाटकातील राक्षस या पात्राचा उपयोग करण्याचा मोह किलोस्करांनाही आवरला नाही. किलोस्करांनी आपल्या संगीत सौभद्र नाटकात घटोत्कच रूपाे राक्षसाचा सुंदर उपयोग करून घेतला. “आपल्या नाटकात एकदा तरी राक्षस आणून नाचवला पाहिजे, असे किलोस्करांना वाटले.” अशा प्रकारे यक्षगान, दशावतारी नाट्य प्रयोगपद्धती आपला प्रभाव निर्माण करित राहिली. सुमारे १८ वर्षे भावे प्रणीत पौराणिक नाटकांचे प्रयोग होत होते. बदलत्या काळानुसार या प्रकारच्या नाट्यप्रकाराला उतरती कळा लागली. संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकांच्या प्रभावाने मराठी रंगभूमीवर पुढे एक नवे पर्व सुरू झालेले दिसते. संस्कृत नाटकांची भाषांतरे, शेक्सपियरच्या नाटकाची भाषांतरे, ऐतिहासिक नाटकाच्या गद्य आवृत्या असलेली बुकीश नाटके मराठी रंगभूमीवर येऊ लागली. गद्य रंगभूमीचा पाया भरणी करण्याचे श्रेयही शेक्सपियरच्याच नाटकाला जाते. मराठी रंगभूमीच्या उदयानंतर विकासाच्या प्रक्रियेतील प्रभावाचा हा दुसरा एक महत्त्वाचा टप्पा आहे. मराठी नाट्यवाङ्मयाची सुरुवातही ‘बुकीश’ नाटकाच्या रूपाने याच काळात झाली. सुरुवात सुद्धा संस्कृत, इंग्रजी नाटकांच्याच भाषांतराने झाली, याचा आवर्जन उल्लेख केला पाहिजे. अशा प्रकारे विविध प्रभाव स्वीकारित मराठी रंगभूमीच्या विकासाला प्रारंभ झाला.

संस्कृत रंगभूमीचा प्रभाव :

पुढील काळात ओबड धोबड, ग्राम्य स्वरूपातील भावेकालीन नाटकाकडे बघण्याचा प्रेक्षकांचा तसाच मराठी रंगभूमीवर काम करणाऱ्या मंडळीचा दृष्टीकोन बदलेला दिसतो. बदलती राजकीय, सामाजिक परिस्थिती तसेच भावेकालीन नाटकांना कंटाळलेला प्रेक्षक आणि नव्याच्या शोधात असलेली नाटककार मंडळी आणि त्यांच्या प्रयत्नातून रंगभूमीच्या विकासाला पोषक अशी परिस्थिती निर्माण झाली. नव्याच्या शोधात असलेली ही मंडळी संस्कृत नाटककाडे वळली. ज्याप्रमाणे पुढे इंग्रजी नाटकाचा संबंध मराठी रंगभूमीशी भाषांतरानेच प्रस्थापित झाला. त्यापूर्वीच संस्कृत नाटकाचा मराठी रंगभूमीशी संबंधही भाषांतरानेच प्रस्थापित झाला. यक्षगान, दशावताराच्या प्रभावानंतर संस्कृत नाटकाच्या प्रभावाचा हा दुसरा टप्पा होय.

१८५१ साली श्रीकृष्ण मिश्र पंडित यांचे ‘प्रबोध चंद्रोदय’ हे संस्कृत नाटक

सदाशिव अमरापूरकर आणि रावजी बापट यांनी भाषांतरित करून मराठीत आणले. संस्कृत साहित्यात मुरलेली, पुण्याच्या संस्कृत पाठशाळेतून तयार झालेली शास्त्री मंडळी या काळात नाट्यवाङ्मय सेवेस सिद्ध झाली. या काळात परशुरामपंत तात्या गोडबोले यांनी संस्कृतमधील 'वेणीसंहार' (१८५७) 'उत्तर रामचरित्र' (१८५९) 'शाकुंतल' (१८६१) 'मृच्छकटीक' (१८६२) ही नाटके मराठीत भाषांतरित केली. मराठी रंगभूमीवर संस्कृत नाटकाच्या प्रभावाचे पर्व १८५१ सालच्या 'प्रबोध चंद्रोदय' या नाटकाने सुरू झाले. या आणि इतर संस्कृतातील भाषांतरित मराठी नाटकांमुळे मराठी भाषेला वळण लागण्यास मदत झाली. १८५७ ते १८७२ या काळात संस्कृत नाटके मराठीत भाषांतरित करण्याचा वेग वाढलेला दिसतो. १८५७-५८ या काळात महाविद्यालयातून उत्तर रामचरीत, वेणीसंहार, मृच्छकटीक, मुद्राराक्षस इत्यादी नाटकांचे विद्यार्थ्यांनी जाहीर प्रयोग घडवून आणले. त्यामुळेही संस्कृत नाटकांचा प्रभाव वाढण्यास मदतच झाली.

या कालखंडात सादर झालेल्या संस्कृत नाटकांची यादी पुढील प्रमाणे -
 १) परशुराम तात्या गोडबोले-वेणीसंहार (१८५७), उत्तररामचरीत (१८५९), शाकुंतल (१८६१), नागानंद (१८६५), मृच्छकटीक (१८६८), पार्वती परिणय (१८७२)
 २) कृष्णाशास्त्री राजवाडे- मालती माधव (१८६१), मुद्राराक्षस (१८६७) शाकुंतल (१८६९), विक्रमोर्वशीय (१८७४) ३) गणेशशास्त्री लेले- जानकी-परिणय (१९६५), मालविकाग्नीमित्र (१८६७), विद्धशालभंजिका (१८६९), कर्पूर मंजरी (१८७७) ४) रा. भि. गुंजीकर - शाकुंतल (१८७०) ५) वा.ना. डोंगरे (१८६७), मालती माधव (१८८३), रत्नावली (१८८३) ६) जी.म.मांजरेकर - वेणी संहार (१८८८) ७) वा.ना.डोंगरे - मालती माधव, वि.दा. गद्रे - प्रियदर्शिका (१८८४), नागानंद (१८८३).

याशिवाय भास्कर दामोदर पाळंदे यांनी कालिदासाच्या 'विक्रमोर्वशीय' या नाटकाचे मराठीत केलेले भाषांतरही रसिकप्रिय ठरले. पुढील काळात किलोस्करांच्या ज्या शाकुंतल नाटकाने मराठी संगीत रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोवली ते नाटकसुद्धा कालिदासाच्या 'अभिज्ञान शाकुंतल'चे भाषांतर होते. त्यांचे शिष्योत्तम गोविंद बल्लाळ देवल यांनीही मृच्छकटीक, शापसंभ्रम, विक्रमोर्वशीय ही नाटके मराठीत आणली. 'संगीत शारदा' सारखे सामाजिक नाटक लिहिणाऱ्या देवलांची बरीच नाटके संस्कृत नाट्यतंत्राच्या वळणाची होती. इंग्रजी नाट्यतंत्राचेही त्यांना वावडे नव्हते. पण संस्कृत

नाटकांच्या प्रभावात ते विशेष रमले.

या सर्व संस्कृत नाटकांमधील कालिदासाचे 'अभिज्ञान शाकुंतल' हे नाटक सर्वाधिक रसिकप्रिय ठरले. किलोस्करांचे 'संगीत शाकुंतल' हे 'अभिज्ञान शाकुंतल' चेच अपत्य होय. किलोस्करांनी मूळ संस्कृत श्लोकांचा गेय अनुवाद केला. १८८० साली पुण्याच्या आनंदोद्भव नाट्यगृहात शाकुंतलचा पहिला प्रयोग झाला. संस्कृत नाटकातील संवादाचे साहित्यनिर्भर रूप, भरतप्रणीत चतुर्विध अभिनयाने संपन्न आणि रसदर्शी नाट्य शाकुंतलच्या रूपाने मराठीत निर्माण झाले. विनायक जनार्दन कीर्तन्यांचे पहिले ऐतिहासिक म्हणून गणल्या गेलेले नाटक 'थोरले माधवराव पेशवे' यावरही संस्कृतचा अल्पांशाने का होईना पण प्रभाव होता. पहिल्या प्रवेशातच संस्कृत नाटकात असतात तसे सूत्रधार, विदूषक आहेत.

संस्कृतच्या मराठी भाषांतरीत नाटकातून संस्कृत नाट्यशैलीतील अनेक वैशिष्ट्ये मराठी रंगभूमीवर आली. या प्रभावातून या काळातील मराठी नाटके समृद्ध होत गेली. सुशिक्षितांचा रंगभूमीविषयक वाढता जिन्हाळा, संस्कृत नाटकांचा पद्धतशीर आणि शास्त्रशुद्ध अभ्यास, शिवाय इंग्रजीपेक्षा संस्कृत जवळचे; त्यामुळे संस्कृत नाटकांच्या भाषांतरांची संख्या वाढली. १८८१ साली डेक्कन कॉलेजच्या विद्यार्थ्यांनी उन्हाळ्याच्या सुटीत 'वेणीसंहार'चा जाहीर प्रयोग घडवून आणला. हा प्रयत्न जाणीवपूर्वक करण्यात आला होता. ही घटनासुद्धा प्रभावाचा अन्वयार्थच सिद्ध करणारी आहे.

संस्कृत नाटके भाषांतरासाठी निवडून त्याचे प्रयोग करण्यामागे देशीयतेची जाण तर होतीच, पण नाट्यशैलीच्या दृष्टीनेही त्यात खूप काही नवीन होते. संस्कृत नाट्यलेखन तंत्र, आकृतीबंध आणि नाट्याविष्काराच्या वेगळेपणामुळे अनेक लेखक संस्कृत नाटकांकडे ओढले गेले. किलोस्कर, देवल, खाडीलकर यांनाही संस्कृत नाट्यतंत्राचे आकर्षण होतेच. खाडीलकरांनी गिरवलेला संस्कृत नाटकातील विदूषकनिष्ठ परंपरेचा कित्ता या आकर्षणाचीच पावती होय.

विष्णुदासी परंपरेच्या अस्तकाळात नव्याने निर्माण झालेल्या अभिरूचीचा विचार केला तर मराठी रंगभूमीवर दोन प्रवाह निर्माण झालेले दिसतात. पहिला गद्य किंवा बुकीश नाटके तर दुसरा प्रवाह म्हणजे संगीत नाटके. यावर संस्कृत नाटकांचा प्रभाव पडलेला दिसतो. हा प्रभाव विशेषतः कालिदासाच्या शृंगारप्रवण नाटकांचा आहे. संगीत रंगभूमीच्या उदयाची नांदी देणारे किलोस्करांचे संगीत नाटक महाकवी

कालिदासाच्या शृंगाररसपूर्ण 'अभिज्ञान शाकुंतल' वरच बेतलेले आहे, हे महत्त्वाचे. अशा प्रकारे संस्कृत नाटकाची अनेक वैशिष्ट्ये तात्कालीन मराठी रंगभूमीने उचलली आहेत. संस्कृत नाटकाच्या सुरुवातीची नांदी, सूत्रधार, विदूषकाचा प्रवेश, भरत वाक्याने नाटकाचा शेवट ही त्यातही काही महत्त्वाची वैशिष्ट्ये आहेत. याशिवाय संस्कृत नाटकातील नायक- नायिकांच्या चरित्र चित्रणाची पद्धत, भाव निर्मिती, रस निर्मिती या वैशिष्ट्यांचाही स्वीकार करण्यात आला. संस्कृत नाटकातील नाट्य सूचनांचा उपयोग या प्रभावाचा आणखी एक पुरावा होय.

भास, भवभूती, शूद्रक, कालिदास हे संस्कृतचे महान नाटककार यापैकी कालिदासाच्याच नाटकांचा प्रभाव अधिक पडल्याचे दिसते. त्यांच्या अभिज्ञान शाकुंतलं, विक्रमोर्वशीय आणि मालविकाग्नीमित्र या तीन नाटकांची अनेक भाषांतरे करण्यात आली. भवभूतीचे उत्तर रामचरीत आणि मालती माधव, विशाखादत्तचे मुद्राराक्षस, भट्ट नारायणाचे वेणीसंहार ही मराठी भाषांतरीत नाटके खूप गाजली. 'शाकुंतल' च्या भाषांतराची संख्या सर्वात मोठी आहे. गद्य रंगभूमीला याच नाटकाने रसिकांच्या स्वीकृतीची पावती मिळवून दिली. तसेच मराठी संगीत रंगभूमीचा उदयही याच नाटकाने झाला. संस्कृत नाटकातील संवादशैली, साहित्यनिर्भर रूप, भरतप्रणीत चतुर्विध अभिनयाला वाव, रसदर्शी नाट्य आर्दींचा प्रभाव मराठी नाटकावर पडला. संस्कृत नाटकापासून भाषांतरीत नाटकाचा प्रवाह मराठी रंगभूमीवर सुरू झाला.

शेक्सपियरीन नाटकांचा प्रभाव :

ज्याप्रमाणे मराठी-संस्कृत नाटकांचा परस्पर संबंध भाषांतराच्या माध्यमातून प्रस्थापित झाला. तसाच तो इंग्रजी नाटकांशीही झाला. शेक्सपियर या संबंदातला पहिला आणि ठळक दुवा ठरला. १८५७ साली मुंबई विद्यापीठाची झालेली स्थापना, मुंबईला होणारी युरोपियन नाटके, महाविद्यालयातून होणारे इंग्रजी नाटकांचे अध्ययन-अध्यापन आणि इंग्रजी नाटकांचे मराठी आंग्लशिक्षित वर्गात निर्माण झालेली आकर्षणे यामुळे इंग्रजी नाटकांच्या भाषांतरास पोषक वातावरण निर्माण झाले. पौराणिक नाटकांना कंटाळलेला प्रेक्षकही इंग्रजी नाटकाच्या मराठी अवताराकडे खेचला गेला. भाषांतरामुळे इंग्रजी नाटके मराठीत येऊ लागली आणि त्यातून 'बुकीश' नाटकांचीही परंपरा सुरू झाली.

१८६७ साली महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी शेक्सपियरच्या 'ऑथेल्लो'चे

मराठीत भाषांतर केले. शेक्सपियरचा सर्वात प्रथम परिचय या नाटकाने करवून दिला. यानंतरच्या काळात शेक्सपियरच्या पुढील नाटकांचे मराठी अवतार रंगभूमीवर आले. काशिनाथ नातू यांनी ज्युलियस सिझरचे विजयशिंग (१८७२), नीळकंठ जनार्दन कीर्तने यांनी 'टॅपेस्ट'चे रावबहादुर (१८७५), विष्णु महाजनी यांनी सिंबेलाईनचे तारा (१८७९), नारायण बापूजी कानिटकर यांनी मर्चंट ऑफ व्हेनिसचे स्त्री न्याय चातुर्य (१८७९), कॉमेडी ऑफ एरर्सचे भुरळ अथवा ईश्वरकृत चमत्कार (१८७८), बजाबा रामचंद्र प्रधान यांनी याच नाटकाचे भ्रांतीकृत चमत्कार (१८७८), आगरकरांनी 'हॅम्लेट'चे केलेले विकारविलसित (१८८३), गोविंद कानेटकरांनी हॅम्लेटचेच केलेले भाषांतर वीरसेन (१८८०), एकनाथ मुसळे यांनी केलेले रोमियो ज्युलियटचे प्रतापराव आणि मंजुळा (१८८२), विष्णु महाजनींनी केलेले 'ऑल्स वेल दॅट एंडस वेल'चे वल्लभानुनय (१८८७), आनंद सखाराम बर्वे यांनी हॅम्लेटचे केलेले हिंमतबहादूर (१८८२) आदी भाषांतरे मराठी रंगभूमीवर आली. याशिवाय किंग हेन्री, लव लेबरस लॉस्ट, द जेंटलमन ऑफ वेरीना, किंग जॉन, द टेमिंग ऑफ द श्रू, किंग रिचर्ड थर्ड, मिड समर नाईट ड्रीम, रिचर्ड सेकेंड, किंग फोर्थ, किंग हेन्री फिफथ, विंटेर्स टेल, किंगलियर, मॅकबेथ, अँटीगनी अँड क्लियोपॅट्रा, द मेरी व्ह्यूज ऑफ विंडसर, मच ऑडो अबाऊट नर्थिंग, ट्वेल्थ नाईट, अँज यू लाईक इट इत्यादी नाटकांचीही मराठीत भाषांतरे झालीत. शेक्सपियरच्या या भाषांतरीत नाटकांची संख्या लक्षात घेतली तर मराठी रंगभूमीवरील शेक्सपियरच्या उपकाराची आपणास कल्पना येते. म्हणूनच आगरकरांनी शेक्सपियरला 'सहस्रनामा' या नावाने संबोधले आहे.

अण्णासाहेब किलॉस्करांनी जरी शेक्सपियरच्या एकाही नाटकाचे भाषांतर केले नसले तरी शेक्सपियरीन नाट्य पद्धतीतून त्यांनी बऱ्याच गोष्टी घेतल्या. त्यांचे शिष्योत्तम गोविंद बल्लाळ देवल यांनी शेक्सपियरचे अथेल्डो मराठीत आणले. "श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची ठेवण जरी मोलियर सारख्या नाटककाराशी जुळत असली तरी शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांच्या चमत्कृतीपूर्ण अलंकारिक भाषेचा आणि गुंतागुंतीच्या कथानकाच्या प्रभावाचा अव्हेर त्यांना करता आला नाही. कृष्णाजी प्रभाकर खाडीलकरांनी आपले सवाई माधवराव पेशवे हे नाटक लिहिताना हॅम्लेटचाच आदर्श पुढे ठेवला होता. या नाटकातील माधवराव आणि केशवरावशास्त्री ही पात्रे 'हॅम्लेट' मधील हॅम्लेट आणि अथेल्डो मधील इयागो या पात्रांची आठवण करून देतात.

‘सवाई माधवराव पेशवे’ या नाटकात हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो यांना एकत्र आणण्याचा प्रयत्न झाला, हे यावरून दिसून येते. मॅकबेथवरून मानाजीराव हे भाषांतर कै. शि. म. परांजपे यांनी केले तर त्याचे पहिला पांडव हे स्वतंत्र नाटकही शेक्सपियरच्या नाट्यतंत्राची आठवण करून देणारे आहे. “शेक्सपियरच्या पद्धतीचा कलाविलास करण्याची खाडीलकरांची हौस भाऊबदंकी या नाटकातही दिसून येते. राघोबा, आनंदीबाई आणि नारायणरावांचे भूत यांची तुलना मॅकबेथ, लेडी मॅकबेथ आणि ब्रॅन्कोचे भूत यांचेशी केली तर ही बाब सहज लक्षात येते.”

शोकात्मिकेचा मराठी रंगभूमीला परिचय करून देण्याचे कार्यही शेक्सपियरच्याच नाटकांनी केले आहे. “शेक्सपियरच्या नाटकांनी प्रभावित होऊन मराठीत शोकात्मिक निर्माण करण्याचा प्रयत्न म्हणजे खाडीलकरांचे ‘सवाई माधवरावांचा मृत्यू’ हे नाटक होय.” तर शेक्सपियरच्या नाटकातील शोकात्मक तत्वांचा उपयोग करून गडकऱ्यांनी ‘एकच प्याला’ या सारखे नाटक उभे केले. अस्सल मराठी धिरोदात व्यक्तित्वाचे विकारविलसित चित्रण मराठी शोकात्मिकांमध्ये शेक्सपियरच्या प्रभावामुळे दिसून येते. शोकात्मिकेचा विचार शेक्सपियरच्याच शोकात्मिकांनी मराठी रंगभूमीला दिला.

संस्कृत-इंग्रजी नाटकांचा संकर :

संस्कृत नाटकांच्या प्रभावकाळातच इंग्रजी नाटकांचा प्रभावही सुरू झालेला दिसतो. या दोन्ही भाषेतील नाटकांच्या वैशिष्ट्यांचा संयुक्तपणे स्वीकार केला जाऊ लागला. तत्कालीन सुशिक्षित नाटककार मंडळींना संस्कृत नाटकाचे आकर्षण तर होतेच पण शेक्सपियरच्या नाटकांविषयी वाटणारे आकर्षणही त्यांना नाकारता आले नाही. संस्कृतच्या कवी कालीदासाच्या नाटकांसारख्या, शेक्सपियरच्या नाटकांसारख्या नाट्यकृती मराठीत निर्माण व्हाव्यात, असे वाटत होते. यातूनच दोहोंची नाट्यवैशिष्ट्ये एकत्र असलेल्या नाट्यकृती निर्माण होऊ लागल्या. संस्कृत-इंग्रजी नाटकांचा संकर असे त्याचे स्वरूप होते.

‘संगीत शाकुंतल’ या नाटकाच्या प्रस्तावनेत अण्णासाहेब किल्लोस्करांनी केलेले प्रतिपादन बरेच बोलके आहे. ते म्हणतात “हे नाटक केवळ भारतीय रसानुरूप नव्हे तर पाश्चात्य रसानुरूपाशी त्याची सांगड घालून बेतलेले आहे.” अशा प्रकारे मूळ संस्कृत नाटक, त्याचे मराठी भाषांतर आणि भारतीय रसांशी पाश्चात्य रसांची

सांगड घालून एक महत्वाचे नाटक त्यांनी 'शाकुंतल' च्या रूपाने मराठी रंगभूमीला दिले. याच नाटकाने मराठी संगीत रंगभूमीला जन्म देण्याचे क्रांतिकारक कार्य केले आहे. किल्लोस्करांनी नाटकांची प्रयोगपद्धती सुद्धा या संकरातूनच आकारास आलेली आहे. संस्कृत-इंग्रजी रंगभूमीप्रमाणेच पारशी आणि उर्दू रंगभूमीच्या प्रयोगपद्धतीचाही प्रभाव किल्लोस्करांनी स्वीकारला होता. पारशी, गुजराती रंगभूमीवरील लोकप्रिय चाली त्यांनी आपल्या नाटकातील पदासाठी वापरल्या. शिवाय विष्णुदास भावे पद्धतीच्या आख्यानात नाटकातूनही त्यांनी काही गोष्टी घेतल्या. "विष्णुदास भावे यांच्या नाटकातील काही अंश मागे पडून त्याऐवजी संस्कृत व इंग्रजी नाटकांचे अंश पुढे आले आणि त्यातूनच किल्लोस्करांनी नाटक निर्माण झाले" अशा प्रकारच्या संकरातूनही मराठी रंगभूमीच्या विकासाचा मार्ग प्रशस्त होत होता. पण पुढील काळात संस्कृत रंगभूमीचा प्रभाव कमी झाला आणि इंग्रजी रंगभूमीचा प्रभाव वाढू लागला. इंग्रजी नाटकांमुळे मराठी नाटकाच्या विषय, आशय, नाट्यशैली, आकृतीबंध, संवाद आदींमध्ये बराच फरक पडला. ज्याप्रमाणे पहिल्या ओळखीत चेहरामोहरा, वेशभूषा लक्ष वेधते नंतर अंतरंगाची ओळख होऊ लागले तशीच ही प्रभाव प्रक्रिया होती. लहान मूल भाषा किंवा खेळ शिकतो तसा हा प्राथमिक स्वरूपाचा प्रभाव होता. पुढे त्याची व्याप्ती आणि घनता वाढत गेली. मराठी नाट्यतंत्र उत्क्रांत होण्याच्या दृष्टीनेही इंग्रजी नाटकांचा पर्यायाने शेक्सपियर, मोलियर सारख्या नाटककारांच्या नाटकांचा मराठी रंगभूमीला सखोल उपयोग झाला.

इंग्रजी रंगभूमी आणि फार्स :

इंग्रजी नाटकातील टापटीपपणा, बंदिस्तपणा, अभिनयाची पद्धत, नाट्यशैली, आदींच्या प्रभावाने उपयुक्त सुधारणांकडे मराठी नाटककारांचा कल वाढला. विनायक जनार्दन कीर्तन्यांसारख्या नाटककारांनी इंग्रजी नाट्यतंत्राचा स्वीकार जाणीवपूर्वक करण्याचा प्रयत्न केला. कीर्तन्यांचे थोरले माधवराव पेशवे हे मराठी इतिहास कथेवरील आधारीत परंतु जाणीवपूर्वक इंग्रजी तंत्रातून लिहिलेले पहिले मराठी नाटक होय" असा निर्वाळा डॉ. तारा भवाळकरांनीही दिला आहे. एवढेच नव्हे तर किल्लोस्करांच्या स्वतंत्र मानल्या गेलेल्या 'संगीत सौभद्र' या नाटकातही त्यांनी पाश्चात्य रस घेऊन त्याचे लेखन व प्रयोग इंग्रजी नाट्यतंत्रानुसार केल्याची ग्वाही खुद्द किल्लोस्करांनीच दिली आहे. किल्लोस्करांचे नाटक 'इंग्रजी ऑपेरा' पद्धतीचे नाटक असल्याचे त्यावेळी

विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी केसरीत लिहिले होते. पुढील काळात इंग्रजी नाटकाच्या प्रभावाने एक प्रवेशी अंक लिहिण्याची प्रवृत्ती वाढत होती, असे प्रतिपादन मराठी रंगभूमीचे इतिहासकार श्री.ना. बनहट्टी यांनी आपल्या 'नाट्य व रंगभूमी' या ग्रंथात केले आहे.

मराठी रंगभूमीच्या उत्क्रांतीच्या या टप्प्याचे महत्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे रंगभूमी विषयक गंभीरपणे विचार करणारी नाटककार मंडळी इंग्रजी नाटकांची प्रेरणा घेऊन स्वतंत्र मराठी नाटके निर्माण करण्यासाठी प्रयत्न करू लागली. संस्कृत नाट्यपद्धतीच्या नाटकांना पाश्चिमात्य वेश देण्याचा प्रयोगही यावेळी करण्यात येत होता. साहित्यपूर्ण गद्य, इतिहास सदृश्य अथवा ऐतिहासिक, काल्पनिक, सामाजिक नाट्यनिर्मितीकडे मराठी रंगभूमीला वळविण्याचे श्रेयही इंग्रजी रंगभूमीलाच जाते. शेक्सपियर नंतर मोलियर सारख्या नाटककारानेही मराठी रंगभूमीवर आपला प्रभाव पाडला. 'भाषांतराद्वारे का होईना पण फ्रेंच नाटककार मोलियर यांच्या नाटकांशी देवलांचा परिचय होता. फाल्गुनराव या नाटकावरून हे स्पष्ट दिसून येते. मोलियरच्या सुप्रसिद्ध 'लाव्हार' या नाटकातील मुख्य पात्र हॉरपॅगान हा कंजुष माणसाचा मेरूमणी आहे, त्याला पाहिल्यावर शारदेचा बाप कांचनभटाची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. दोघेही कन्याविक्रय करायला निघतात. असे मत आचार्य डॉ. अरूण वेलणकर यांनी आपल्या 'नाट्यचिंतन' या ग्रंथात मांडलेले दिसते. मोलियरच्या निमित्ताने, माध्यमाने प्रचलित सामाजिक विषयावरील उपहास, विडंबन, विनोदी टीका, आदींचा उपयोग करून हलकी फुलकी नाटके इंग्रजीतून मराठीत आणल्या जाऊ लागली. इंग्रजी नाट्यतंत्र, भारतीय जीवनादर्श यांचा संगम या काळात दिसू लागला. इंग्रजी नाट्यतंत्राचे अनुकरण या काळात मोठ्या प्रमाणात झाले. किलॉस्करांचे संगीत सौभद्र नाटक सुभद्रा हरणाच्या पौराणिक कथेवर आधारलेले होते, पण या नाटकाचा पहिला आणि चौथा अंक इंग्रजी नाटकाप्रमाणे एक प्रवेशात्मक तर पाचवा जवळजवळ तसाच आहे. इंग्रजी नाट्यतंत्रासोबतच देशस्थितीचा विचार करून त्यांच्या भाषांतर, रूपांतराकडे अधिक कल वाढलेला दिसतो. अर्थात या प्रकाराला यश मिळाले. लोकाश्रय देखील मिळाला. "आपल्याकडील चाली-रितींना, आचार विचारांना साजेल, कल्पनांना साजेल अशा तऱ्हेचा पेहराव, संस्कृत किंवा इंग्रजी नाटकांना दिल्यामुळे आणि त्याला पात्रानुरूप, लयबद्ध भाषेची जोड दिल्याने ती रूपांतरे न वाटता अगदी अस्सल मराठी नाटकेच वाटत" मराठी रंगभूमीवरील सकारात्मक आणि उपयुक्त अशा प्रभावाचे हे चित्र होते.

या प्रभावाचा खोलवर विचार केला तर असे आढळून येते की, मराठी-संस्कृत, मराठी-इंग्रजी नाटकांचा परस्पर संबंध भाषांतर, अनुवादानेच प्रस्थापित झाला. प्रभाव स्वीकाराचे भाषांतर-अनुवाद हे प्राथमिक साधन ठरले. भाषांतर, रूपांतरासोबतच शेक्सपिरीयन मोलियर पद्धतीच्या नाट्यलेखनाचा आदर्श, नाट्यतंत्र, नाट्यशैली, स्वभावचित्रण, रस, भाषा, नाटकाचा आकृतीबंध आदींचा प्रभाव मराठी रंगभूमीवर पडत होता. शोकात्मिकेचे अनुकरण, इंग्रजी फार्सचे अनुकरण केले जात होते. किलोस्करांनी इंग्रजी नाट्यतंत्र, पाश्चात्य रसाचा केलेला अवलंब, कीर्तन्यांनी Outward man पेक्षा Inner man चित्रित करण्याचा प्रयत्न आपल्या 'जयपाळ' या नाटकात करून पाहिला. याशिवाय पाश्चात्य वाङ्मयाच्या अध्ययनाने 'रोमँटीसिझम' आणि 'रियालीझम' या दोन वाङ्मयीन मूल्यांचा विचारही मराठी साहित्यात केला जाऊ लागला होता. शेक्सपियर, मोलियर यांच्या नाटकाद्वारे स्वच्छंदतावाद (Romanticism) तर अलीकडच्या काळात इब्सेनमुळे वास्तववादाचा (Realism) परिचय झालेलाही आपणास दिसतो. कोल्हटकरांनी स्वीकारलेला अद्भूतरम्य नाट्यबंध याच पाश्चात्य नाट्यबंधाच्या प्रेरणेतून आला. खाडीलकरांनी नाट्यसंविधानकाची दुपदरी वीण करण्याची तऱ्हा शेक्सपियरपासून उचलली आहे. स्वभावचित्रणाचा विचार करता 'हॅम्लेट'च्या धर्तीवर साकारलेले माधवराव, मॅकबेथच्या धर्तीवर साकारलेले राघोबा, लेडी मॅकबेथच्या धर्तीवर आनंदीबाई, ब्रॅकोचे भूत या धर्तीवरील नारायणरावांचे भूत ही 'भाऊबंदकी'मधील पात्रे तर 'थोरले माधवराव पेशवे'मधील ऑथेल्लो, इयागोच्या धर्तीवर खाडीलकरांनी उभी केलेली माधवराव आणि केशवशास्त्री ही पात्रे इंग्रजी नाटकातील चरित्रचित्रणाच्या अनुकरणाची साक्ष देतात.

या काळातील इंग्रजी नाटकांमुळे मराठी नाटकांची बांधणी पैलूदार आणि पेचदार होण्यास मदत झाली. जीवनातील शोकात्म भावनेचा वेध घेण्याची वृत्ती वाढू लागली होती. खाडीलकरांच्या नाटकातून त्याचे पुरेपूर दर्शन होत होते. "खाडीलकरांच्या ठिकाणी मूलतः जे उत्कटतेचे नाट्यात्मकतेचे, भव्योदात्ततेचे आकर्षण होते, त्याचे प्रकटीकरण होण्यास शेक्सपियरच्या या शोकात्म नाट्यकृतींचे कमी अधिक प्रमाणात सहाय्य झाले असावे." गडकऱ्यांच्या शोकात्म नाटकाचे अंतरंगही या शोकात्मिकतेमुळे अधिक प्रभावी झालेले दिसते. प्रासादिक भाषा मराठी रंगभूमीला देण्याचे श्रेयही शेक्सपियरला जाते.

इंग्लंडमध्ये पंधराव्या, सोळाव्या शतकात जी नीतीपर नाटके होत असत. त्यात दोन अंकाच्या मधल्या काळात 'इंटरल्यूड' नामक 'फार्स' संज्ञेस पात्र असलेला नाट्यप्रकार सादर केला जाई. मुंबईला जी युरोपियन नाटके सादर केली जात. त्यातही यात 'इंटरल्यूड' नामक प्रकार होता. त्याला 'फार्स' म्हणण्याचाही प्रघात होता. मुंबईच्या ग्रांट रोडवरील नाना शंकरशेठ यांच्या बादशाही थिएटरात होत असलेली इंग्रजी नाटके व त्यातील 'इंटरल्यूड' म्हणजे 'फार्स' हा लघुनाट्याचा प्रकार पंडित बाळा कोटी भास्कर या नाट्यरसिक गृहस्थांनी बघितला. या प्रकाराने ते बरेच प्रभावित झाले. त्यापासून त्यांना अनुकरणाची प्रेरणा प्राप्त झाली. तसा फार्स मराठीत करून पहावा, या उद्देशाने त्यांनी 'सीताहरण' या पौराणिक नाटकाच्या अखेरीस 'बालाजरठ' विवाहावर एक फार्स १८६० साली करून दाखविला. इंग्रजी नाटकाच्या प्रेरणेतूनच अशा प्रकारे 'फार्स'चा उदय मराठी रंगभूमीवर झाला. तत्कालीन प्रेक्षकांनीही त्याचे स्वागत केले.

हे फार्स गद्यात्मक स्वरूपाचे असत. त्याचे स्वरूप प्रहसनात्मक, विनोदी, विडंबनात्मक आणि मनोरंजक होते. १८९० पर्यंत असे फार्स मोठ्या प्रमाणात सादर केले जात असत. त्या काळचे सामाजिक प्रश्न, समस्या प्रहसनात्मक रूपात या फार्समधून मांडले जायचे. विनोदी टीका असल्याने मनोरंजनासोबतच सामाजिक प्रश्नांची जाणीवही या फार्समधून व्यक्त केली जायची. ढोंगी बैराग्याचा फार्स, बासुंदा पुरीचा मनोरंजक फार्स, झाशीवाली राणी लक्ष्मीबाई, चहाडखोराचे प्रहसन, मोर एल.एल.बी.चा फार्स, खापऱ्या चोराचे कुटील कृत्यादर्श प्रहसन, अनारशांचा फार्स, ढेरपोट्याचा फजिती, पुनर्विवाह दुःखदर्शन, फरडा, मुत्सद्दी, भार्याप्रमाद, स्त्री विज्ञा वैचित्र्य, फॅशनेबल, गुलाब छडीचा फार्स असे अनेक फार्स त्या काळी लोकप्रिय झाले होते. याशिवाय अनेक रूपांतरीत फार्सही सादर केले जाई. यात मोलियरच्या 'ल बुइर्वा जंतिल ऑम'चे भाषांतर रावबहादूर पर्वत्या, द पुरसोनाकचे भाषांतर सटवाजीराव ढमाले, मोलियरच्या 'अमूम मेंडस'चे भाषांतर कमळेचे लग्न आदी फार्सचा समावेश आहे.

या फार्सचा उद्देश निश्चितच मनोरंजन हाच होता. पण त्यामागे एक प्रकारची सामाजिक जाणिव होती. सामाजिक प्रश्नांच्या प्रतिक्रिया स्वरूप हे फार्स प्रहसनात्मक पद्धतीने सादर केले जाई. यामागील सामाजिक जाणिव ही फार्सचे व्यवच्छेदक लक्षण होते. ढोंगी साधुत्व, बालाजरठ विवाह, फॅशन, स्त्री शिक्षणाचा विरोध असे अनेक विषयावर फार्स सादर केले जाई. "मराठीतील सामाजिक नाटके या फार्समधूनच उत्क्रांत

झाली आहे” म्हणूनच सामाजिक नाटकांचे मूळ आपल्याला या फार्समध्ये आढळते. सामाजिक प्रश्न, छिद्रान्वेषी असलेला हा एक आयातीत नाटकप्रकार होता. १८८० नंतर मात्र संगीत रंगभूमीच्या लोकप्रियतेमुळे ‘फार्स’ला उतरती कळा लागली. १९६० नंतर मात्र बबन प्रभू आणि आत्माराम भेंडे प्रभृतींनी या फार्सचे पुनरुज्जीवन केले. “पळा पळा कोण पुढे पळतो. हा फार्स मी इंग्रजी कल्पनेवरून लिहिला, असे बबन प्रभूंनी म्हटले आहे. पण त्यांनी कौशल्याने त्याला भारतीय पेहराव चढविला आहे.” फार्सचा नवनाट्याच्या रूपात मराठी रंगभूमीवर अशा प्रकारे पुन्हा जन्म झाला.

शेक्सपियरच्या समकालीन नाटककारांचा प्रभाव :

मराठी वाङ्मयाच्या विकासात पाश्चात्य वाङ्मयाने महत्त्वाची भूमिका बजावली आहे. मराठी रंगभूमीवरही पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाने बजावलेली भूमिका तेवढीच महत्त्वाची आहे. म्हणून मराठी रंगभूमीवरील प्रभावाच्या इतिहासात ‘पाश्चात्य वाङ्मयाने’, पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाने अतिशय लक्षणीय असे कार्य केले आहे. “मराठी साहित्याच्या प्रत्येक वळणावर मैलाचा एक दगड म्हणून परदेशी दगड मार्गदर्शन करीत असताना दिसतो.” शिवाय मर्ढेकरांनीही पुरेशा परपृष्ठतेवर भर दिलेला आहे, तर जागतिक अनुवाद, रूपांतराने मराठी रंगभूमी समृद्ध झाल्याचे प्रतिपादन माधव मनोहर सारख्या ज्येष्ठ समीक्षकांनी केले आहे. “किलोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी या प्रभृतींनी शेक्सपियरचे अनुकरण केले, ही गोष्ट मराठी नाटकास उपकारक ठरली.” शेक्सपियरचा प्रभाव व्यापक आणि सखोल स्वरूपाचा असला तरी मराठी रंगभूमीवर त्याला समकालीन असलेल्या मोलियरनेही सुखात्मिका, प्रहसन आदी नाट्य प्रकारांच्या माध्यमाने आपला प्रभाव निर्माण केला. प्रचलित सामाजिक विषयावरील उपहास, विडंबन, विनोदी टीका याचा उपयोग करून हलकी फुलकी नाटके मराठीत निर्माण होण्यामागे मोलियरच्याच नाटकांची प्रेरणा कामी आली. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची ठेवण म्हणूनच मोलियरच्या प्रतिभेशी जुळत होती. शेक्सपियरपेक्षा कोल्हटकरांना मोलियर अधिक जवळचा वाटला.

गडकऱ्यांनाही मोलियरला टाळता आले नाही. मोलियरच्या ‘ल मालाद इमाझिमेर’ या प्रहसनाच्या धर्तीवर गडकऱ्यांनी ‘वेड्यांचा बाजार’ हे नाटक लिहिले. या शिवाय त्यांचे काही फार्सही भाषांतरीत करण्यात आले. मोलियर नंतर जॉर्ज बर्नाड शॉ, सामरसेट मॉम, वाल्टर स्कॉट, जॅन ब्राऊन, अँडिसन, जेन आस्टेन, काँग्रीव्ह मेरी कार्ले, ऑलिव्हर गोल्डस्मिथ, मिल्टन, मॉरीस मेटरलिक, एडवर्ड यंग, रेनाल्डस,

लिटन लार्ड, शिलर, शेरीडन, व्हिक्टर ह्यूगो, थॉमस ओडवे, लिओ टॉलस्टॉय, आस्कर वाईल्ड, आदी नाटककारांच्या भाषांतरीत, रूपांतरीत नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर आपले स्थान निर्माण केले. पण शेक्सपियर, मोलियर एवढी लोकप्रियता इतर पाश्चात्य नाटककारांना लाभली नाही. १९०४ साली हरिश्चंद्र तळवेलकरांनी 'ल बुर्खा जंतिल ऑम'चे रावबहादूर पर्वत्या हे प्रहसन, तत्पूर्वी १८८३ साली शंकर मोरो रानडेनी केलेले 'ला एटेडी'चे प्रमाद प्रमोद अथवा वंचक बुद्धिविलास, गोविंद बल्लाळ देवलांनी 'स्नारेल'चे केलेले फाल्गुनराव (नंतरचे संशयकल्लोळ) अशी अनेक विनोद प्रधान, काल्पनिक परंतु वास्तव नाट्यरचना असलेली नाटके मोलियरमुळे मराठी रंगभूमीला मिळाली. फाल्गुनराव मूळचा विलायती, असे देवलांनी आपल्या प्रस्तावनेत सांगितले नसते तर फाल्गुनराव मुळात परका आहे, हे सहजासहजी लक्षातही आले नसते, इतके देवलांनी त्यांचे सफाईने रूपांतर केले आहे." शेक्सपियर आणि मोलियरच्या नाटकाची भाषा, कथानक, त्याची बांधणी, स्वगत, संवाद आणि नाट्यशैली नाट्यतंत्र यांचा प्रभाव मराठी रंगभूमीवर पडला. १९३५ पर्यंत शेक्सपियर, मोलियरचा प्रभाव ठळकपणे जाणवतो. नंतरच्या काळात विशेषतः वरेरकर, अत्रे यांचेवरही मोलियरचा प्रभाव असलेला दिसतो.

शेक्सपियरच्या ऑथेल्लोचा परिचय मराठी रंगभूमीला होण्यापूर्वी 'बायबल'वरील एका कथेवरून विनायक जनार्दन कीर्तन्यांनी 'जयपाळ' हे नाटक लिहिले. गोविंद बल्लाळ देवल यांनी टॉमस सर्दनकृत 'द फेटल मॅरेज' वरून नट गॅरीकने तयार केलेल्या रंगावृत्तीवरून 'इसाबेला'चे दुर्गा हे नाटक तर मोलियरच्या 'स्नारेल' या नाटकाच्या मर्फीने इंग्रजीत केलेल्या 'ऑल इन द रॉंग' या भाषांतरावरून मराठीत केलेले 'संशय कल्लोळ' हे नाटक आदी इंग्रजी प्रभावातील आगळी वेगळी उदाहरणे होत." एक परकी कृती देवलांनी संगीत नाटकाच्या परंपरेत सामावून घेतली. त्यासाठी आपल्या 'घराण्याची पदशैली थोडी बाजूला ठेवली आणि मगच रसिकांनी हे नाटक डोक्यावर घेतले.

मराठी संगीत रंगभूमी:

संगीत रंगभूमी ही मराठी रंगभूमीवरील एक वैभवशाली परंपरा आहे. मराठी रंगभूमीवर सुवर्णकाळ निर्माण करण्याचे श्रेय संगीत रंगभूमीलाच जाते. संस्कृत नाट्यातून, विदग्ध संस्कृत नाटकाच्या प्रभावातूनच मराठी संगीत नाटकाचा जन्म झाला, असे विविध पुराव्यानिशी आचार्य, अ.द. वेलणकर यांनी आपल्या 'मराठी नाट्यपद

: स्वरूप आणि समीक्षा' या प्रबंधात सिद्ध केले आहे. याशिवाय मराठी संगीत नाटकाच्या विकासात उत्तरेकडील संगीताने बजावलेल्या भूमिकेचाही साकल्याने विचार केला आहे.

किलोस्करांच्या शाकुंतलने मराठी संगीत रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोवली. 'शाकुंतल'च्या निमित्ताने संस्कृत रंगभूमीच्या प्रभावाचे सूचन यापूर्वी केले आहेच. पण संगीताच्या बाबतीतही उत्तर प्रदेशातील चिजांचा प्रभावही संगीत रंगभूमीच्या पोषणाला सहाय्यभूत ठरला. याशिवाय पारशी, उर्दू, गुजराती संगीत नाटके मराठी नाटककारांना प्रेरणादायक ठरली. प्रारंभीची अवस्था ही प्रभाव, संकराची अवस्था होती. "दक्षिणेकडून आलेले नाटक आणि उत्तरेकडून आलेले संगीत यांचा मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटकात मिलाफ झाला." अशा प्रकारे मराठी संगीत रंगभूमीच्या उदयामागील व विकास प्रक्रियेमागील प्रभाव शोधता येतो.

सामाजिक-राजकीय परिस्थितीचा प्रभाव:

मराठी रंगभूमीवरील प्रभावाचा शोध घेताना तत्कालीन सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचा विचार करणे आवश्यक ठरते. कारण नाटक आणि सामाजिक, राजकीय परिस्थिती यात एक अनिवार्य असा अंतःसंबंध असतो. मराठी रंगभूमीचा उदयही तत्कालीन राजकीय-सामाजिक स्थितीचीच फलश्रुती आहे. शिवाय मराठी रंगभूमीच्या विकास प्रक्रियेतील विविध टप्पे याच सामाजिक राजकीय परिस्थितीच्या प्रभावाने अधोरेखित झाले आहेत. श्रीमंतांनी विष्णुदास भाव्यांना मराठी नाटक सादर करण्याची केलेली आज्ञा, खाडीलकरांनी इंग्रजी सरकारच्या रूपातील उभा केलेला किचक, भारतमातेच्या रूपातील सैरंध्री, देवलांनी बाला-जरठ विवाह प्रश्नात होरपळणारी शारदा उभी केली. गडकऱ्यांनी सुधाकरच्या रूपाने दारूने उद्ध्वस्त केलेल्या, एका सत्शील माणसाचे अधःपतन दाखविले. अशा कितीतरी राजकीय-सामाजिक प्रश्नांच्या प्रतिक्रियास्वरूप उभ्या राहिलेल्या नाट्यकृतींनी मराठी रंगभूमी आणि तत्कालीन समाज यांच्यात जवळकी निर्माण केली. विविध प्रभावांचा विचार करताना सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचा प्रभाव लक्षात घेणे आवश्यक ठरते.

"सन १८१८ मध्ये पेशवाई संपल्यावर मराठी सत्ता संपूष्ठात आली, ही राजकीय सत्ता हातून निघून गेली. सत्ताधारी वर्ग अस्वस्थ झाला." आपला इतिहास आपले वैभव, कल्पनाजन्य मार्गाने का होईना पुन्हा उभे करण्याचा प्रयत्न सुरु होता. वास्तव

आणि अपेक्षा यांच्या मधात लोंबकळणाऱ्या या सत्ताधारी अभिजन वर्गाची स्वप्नपूर्तता या नाटकांनी केली. राजकीय सत्ता घालविलेल्या अभिजनांचा 'स्व' रूप शोधण्याचा प्रयत्न मराठी रंगभूमीच्या उदयाला कारणीभूत ठरला. सांगलीचे श्रीमंत चिंतामणराव पटवर्धन याच सत्ता गमावलेल्या अभिजनवर्गाचे प्रतिनिधी होते. त्यांच्या आज्ञेवरून भाव्यांकडून 'सीतास्वयंवर' नाटक रचल्या गेले. या घटनेचा अन्वयार्थ तत्कालीन राजकीय पर्यायाने सामाजिक परिस्थितीचा प्रभाव सिद्ध करतो. याशिवाय या काळात महाराष्ट्र आपल्या तमोनिद्रेत होता. प्रमाद, आळस, निद्रा या तामसी गुणांनी समाजास घेरले होते. जुन्या आदर्शांना समाज पारखा झाला होता. त्या काळचा पदच्युत सत्ताधारी वर्ग अथवा इंग्रजी राजवटीचा गुलाम अभिजन वर्ग आणि त्यांच्या आश्रितांचा मोठा वर्ग रूढीग्रस्त, व्यसनाधीन, रिकामटेकडा झाला होता. एकूण समाजात अवकळा पसरली होती. या पार्श्वभूमीवर मनोरंजनाची एक मोठी निकड मराठी रंगभूमीच्या उदयाने पूर्ण झाली. "विष्णुदासाच्या काळात इतिहासाच्या स्मृती कायम होत्या. इंग्रजांच्या हाती सत्ता गेल्यावर लढवैय्यांचा एक वर्ग बेकार झाला होता. दांडपट्टा, तलवारीचे हात, युद्धात्मक कला क्रीडा अवगत असण्याचे भूषण अजूनही काही लोकांच्या मनात होते, पण व्यवहारात त्याची किंमत हळूहळू कमी होत होती. अशा वेळी नाटकातील युद्ध प्रसंगात तरी निदान दांडपट्टा, तलवारीचे हात फिरविण्याचे कौशल्य दाखविता, पाहता येतील, त्यातच आनंद मानणारे कलाकार, प्रेक्षक अजूनही होते. त्यामुळे या प्रसंगात रंग भरे. दुधाची तहान ताकावर भागविली जाई" ज्या 'स्व' रूपाच्या शोधाचा उल्लेख डॉ. गो.पू. देशपांडेनी केला त्याचे हे चित्ररूप दर्शन होते. या मागील सामाजिक-राजकीय प्रभावाचे अतरंग लक्षात घेतले तर मराठी रंगभूमीच्या उदयाची पार्श्वभूमी स्पष्ट होते.

पुढे देशीयतेच्या प्रेरणेतून, शृंगार प्रधान कथावस्तू आणि पौराणिक कथानकामुळे संस्कृत नाटकाकडे मराठी रंगभूमीवरील मंडळी ओढली गेली. संस्कृत रंगभूमीच्या स्वीकारामागेही नवतेच्या हव्यासासोबत राजकीय-सामाजिक परिस्थितीची पार्श्वभूमीही दडलेली आहे. इंग्रजी राजवटीमुळे पुढील काळात राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक, शैक्षणिक या क्षेत्रात अनेक घडामोडी घडल्या. १८५७ साली झालेल्या मुंबई विद्यापीठाच्या स्थापनेने इंग्रजी शिक्षणाची सोय झाली. मोठा आंग्लशिक्षित वर्ग अस्तित्वात आला. समाजात नवी अभिरूची निर्माण झाली. १८८० नंतरच्या काळात राजकीय, सामाजिक, धार्मिक ध्येयवाद उदयास येऊ लागला. सुधारणवादाचा प्रभाव

वाढू लागला. सामाजिक ध्येयवादाच्या संदर्भात आगरकरांचा लढा तर राजकीय ध्येयवादासाठी टिळकांचा संग्राम सुरू होता. इंग्रजी सत्तेविरुद्धच्या संघर्षालाही नाट्यरूप मिळू लागले होते. इंग्रजी सरकारच्या स्थानिक स्वराज्य हक्काच्या निर्णयावर 'अधिकारदान विवंचना' आणि अल्बर्ट बिलावरील प्रतिक्रिया म्हणून शंकर मोरो रानड्यांनी लिहिलेल्या 'गौर न्याय मीमांसा' ही नाटके या राजकीय परिस्थितीचाच परिपाक होती. अशा घडामोडींचे प्रतिबिंब मराठी रंगभूमीवर पडत होते. खाडीलकरांच्या रूपाने राजकीय ध्येयवादाला रंगभूमीय रूप मिळाले. देवल, गडकऱ्यांच्या नाटकांनी सामाजिक नाट्यनिर्मितीला बळ मिळाले. स्वातंत्र्य मिळविण्यासाठी सुरू झालेला लढा, असहकार चळवळ, सत्याग्रह, मजूर चळवळ, स्त्री स्वातंत्र्य, अस्पृश्यता निवारण आदी मुद्यांविषयी जागृती निर्माण होत होती. या परिस्थितीचे प्रतिबिंब वरेकरांच्या नाटकात पडू लागले. इब्सेनच्या नाट्यतंत्राचा स्वीकार वरेकरांच्या माध्यमातून सर्वप्रथम झाला.

१८८० ते १९२० हा काळ मराठी रंगभूमीवरील सुवर्णकाळ समजला जातो. १९२० नंतर मराठी रंगभूमीवर मोठी पडझड झाली. बदलत्या काळाने अनेक नवे प्रश्न समाजापुढे उभे केले. १९१३ साली प्रभात कंपनीच्या 'राजा हरिश्चंद्र' या चित्रपटाने 'चित्रपट युगाची' मुहूर्तमेढ रोवली. नंतर मात्र मराठी रंगभूमीला वेगाने ग्रहण लागत गेले. मराठी रंगभूमीवर सैरभैरतेचा काळ निर्माण झाला. या काळातील सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचा प्रभाव पुढील काळातील मराठी रंगभूमीवरही पडला. किलोस्करांची संस्कृत-संस्कारीत नाटके आणि शेक्सपियरच्या प्रभावात आकारलेली कोल्हटकर, खाडीलकरांची नाटके प्रेक्षकांना आणि नव्या लेखकांना जुनी वाटू लागली. आता इब्सेनचे आकर्षण नाटककारांना वाटू लागले. प्रेक्षकांच्या अभिरूचीवर वास्तववादाचा प्रभाव पडला. कोल्हटकरांची नाटके नावापुरती सामाजिक होती. खाडीलकरांनी एकही सामाजिक नाटक लिहिले नव्हते. आपल्या जीवनातील नाट्य तिथे (रंगभूमीवर) साकार व्हावे, असे प्रेक्षकांना वाटणे स्वाभाविक होते आणि यातून रंगभूमीवरील वास्तववादाला, आधुनिकतेला, नाटकातील नवतेचा प्रारंभ झाला. यापुढील काळ हा पाश्चात्य आधुनिक रंगभूमीचा मराठी रंगभूमीवर प्रभावाचा काळ आहे. इब्सेनच्या माध्यमाने आधुनिकतेचा आणि आधुनिक नाटकाचा परिचय मराठी रंगभूमीला झाला. इब्सेनच्या नाटकाच्या रूपाने नाट्यवाङ्मय आणि नाट्यप्रयोग याद्वारे स्वीकार केलेल्या नवतेचे दर्शन घडते.

मराठी एकांकिका आणि पाश्चात्य प्रभाव :

मराठी रंगभूमीवरील 'एकांकिका' हा नाट्यप्रकार स्वयंपूर्ण आणि वैशिष्ट्यगत वेगळेपणा राखणारा आहे. इंग्रजांचा अंमल सुरू झाल्यावर इंग्रजी वाङ्मयाच्या परिचयातून एकांकिका हा प्रकार मराठी रंगभूमीवर आला. प्रारंभीच्या काळात हा प्रकार दुर्लक्षितच होता. पण १९३० नंतरच्या काळात पाश्चात्य एकांकिकांच्या अनुवादाकडे, रूपांतराकडे कल वाढलेला दिसतो. पाश्चात्य एकांकिकांचाही प्रभाव मराठी रंगभूमीवर मोठ्या प्रमाणात पडला. त्यापासून प्रेरीत होऊन वरेरकर, रांगणेकर, काणेकर, व्यंकटेश वकील, आदींनी मराठी एकांकिका लेखन केले. अर्थातच त्यामागेही इंग्रजी एकांकिकेचीच प्रेरणा होती. 'इंग्रजीतून जे वाङ्मय हाताशी आले, ते प्रेरक ठरले. त्यातून 'One act Play' ही नाट्य संकल्पना मराठीत आली. १९५० पर्यंतच्या काळात मराठी एकांकिका नावाने आणि रूपाने परप्रेरीत होती' नवकथेच्या अपूर्व यशानंतर मात्र एकांकिकेला स्वतःचे अनुभवविश्व सापडले. मराठी एकांकिकेला तिचे 'स्वत्व' याच काळात गवसले.

प्रारंभीच्या काळात अनुवाद-रूपांतराच्या रूपाने एकांकिकांचा अवतार मराठी रंगभूमीवर झाला. विल्यम बॅरमोरच्या 'द सिंक्रेट' चा 'संशयी शिपाई' या नावाने किरात यांनी केलेला अनुवाद. 'द डियर डिपार्टेड'चा आजोबाच्या मुली आणि जन्मापूर्वी हे 'कमिंग थ्रू द रे' वरून माधव मनोहरांनी केलेला अनुवाद तसेच नाट्यछटाकार दिवाकरांनी मॅटरलिकच्या इंग्रजी एकांकिकेचा केलेला 'आंधळे' हा अनुवाद एकांकिकांच्या संसाराला एकूणच प्रेरक ठरला. पुढे भाषांतरीत, रूपांतरीत एकांकिकांसोबतच स्वतंत्र एकांकिका लिहिण्याचा वेग वाढला. तरी सुद्धा पाश्चात्य एकांकिका आशय, विषय, शैली, तंत्र, आकृतीबंध या अंगाने आपला प्रभाव पाडत राहिल्या. साठ नंतर मात्र परत एकांकिकांच्या भाषांतर, रूपांतराचा वेग वाढलेला दिसतो. या एकांकिकांच्या माध्यमानेच मराठी रंगभूमीवर प्रायोगिकतेचे वातावरण निर्माण झाले. प्रायोगिक रंगभूमीच्या जन्मालाही याच एकांकिका कारणीभूत ठरल्या. पाश्चात्य एकांकिकांच्या प्रभावातून एकांकिके विषयीची अभिरूची आणि समज निर्माण होत गेली. माधव मनोहर, अनंत काणेकर मंडळींनी अनुवाद आणि रूपांतरातून मराठी एकांकिकांच्या विकासाची दिशा प्रशस्त केली. अशाच पाश्चात्य एकांकिकांच्या रूपांतर-भाषांतराच्या प्रेरणेतून स्वतंत्र एकांकिका लिखाणाचे प्रयत्न झाले. एकांकिकेच्या पृथगात्म आणि स्वयंपूर्ण रूपाच्या प्रभावाने अनुकरणाचे प्रयत्न मोठ्या

प्रमाणात झाले. “पाश्चात्य एकांकिकांच्या संस्कारातून आपल्याकडील एकांकिकेच्या संकल्पनेला नेमका आकार येऊ लागला.” १९४५ च्या दरम्यान नवकथा, नवकाव्य आणि नवसमीक्षा आदींच्या प्रभावाला प्रारंभ झाला. या प्रभावामुळे एकांकिकांच्या स्वरूपात समूळ बदल झाले. नाट्यशैली, नाट्यतंत्र, आकृतीबंध, संवाद, विषय, आशय, अभिनय आणि रंगभूमीविषयक जाणीवा आदींच्या विकासाची प्रक्रिया सुरू झाली. “या सर्व प्रक्रियेस पाश्चात्य रंगभूमीवरील नव्या प्रवाहांचा डोळस अभ्यास प्रेरक ठरला.” पुढे सदानंद रेगे, वृंदावन दंडवते, प्रभृतींनी पाश्चात्य रंगभूमीवरील नव्या प्रवृत्तीचा, प्रवाहाचा परिचय करून देण्याचे महत्त्वाचे काम केले. आधुनिक मराठी रंगभूमी, प्रायोगिक मराठी रंगभूमी घडविण्यासाठी एकांकिकांनी केलेले कार्य अत्यंत महत्त्वाचे ठरते. त्याचप्रमाणे अॅब्सर्ड थिएटरच्या मराठी रंगभूमीवरील प्रभावाच्या संदर्भातही एकांकिकांनी लक्षवेधी भूमिका बजावली आहे. एकूणच मराठी रंगभूमी समृद्ध, संपन्न करण्याचे कार्य एकांकिकांनी केले आहे.

विविध विचारांचा प्रभाव :

शोकात्मिका हा एक नाट्यप्रकार आहे. पाश्चात्य नाटकाच्या पर्यायाने शेक्सपियरच्या शोकांत नाटकांनी शोकात्मिकेचा परिचय मराठी रंगभूमीला घडवून दिला. या शोकात्मिकेमागे एक विचार अनुस्यूत आहे. हा विचार सर्वप्रथम शेक्सपियरच्या प्रभावातून मराठी रंगभूमीवर आला. विचारांच्या प्रभावाचा हा पहिला टप्पा म्हणावा लागेल. नियतीच्या हातातील बाहुले असण्यापेक्षा माणूस स्वतःच्याच दुःखाचा शिल्पकार आहे, असा विचार शेक्सपियरीयन शोकात्मिकांनी सर्वप्रथम मांडला "By what steps through what process did this apparently powerful and various creature come to grief" अशा पद्धतीने माणसाच्या अधःपतनाचा प्रश्न शेक्सपियर मांडतो. माणूस हा शेक्सपियरच्या शोकात्मिकेच्या केंद्रस्थानी आहे आणि 'character is destiny' म्हणजे व्यक्ती हीच नियती असे सूत्र शेक्सपियरने मांडले आहे. एक विचार म्हणून शेक्सपियरच्या शोकात्मिकेच्या माध्यमाने तो सर्वप्रथम मराठी रंगभूमीवर आला. मराठीतल्या शोकात्मिका याच सूत्राच्या आधाराने उभ्या झाल्यात.

त्यानंतर माणसाच्या अस्तित्वाचा दुसरा विचार इब्सेनच्या माध्यमाने रंगभूमीवर आला. इब्सेनच्या शोकात्मिकेतून समाजाविरुद्ध व्यक्ती, यांच्यातील तणाव मांडण्यात आला. “मनुष्याच्या जीवनावर अनेक छुप्या सामाजिक शक्तींचा पगडा असतो. त्यामुळे

या शक्तींच्या पगड्यांविरूद्ध माणूसाचा संघर्ष निर्माण होतो. आधुनिक जीवनाचा तो एक परिपाक असतो. अशा पद्धतीचा विचार इब्सेनने आपल्या नाटकांतून मांडला. विसाव्या शतकातील मनुष्याच्या समाजापासून विलगतेची जाणीवही इब्सेनने अभिव्यक्त केली. सामान्य माणसाच्या, मध्यमवर्गीय माणसाच्या, समाजाविरूद्ध व्यक्ती अशा आंतरिक संघर्षांतून मानवाच्या 'स्व'ला जपण्याचा विचार तो मांडतो. इब्सेनी शोकात्मिकांमधून माणूस आणि समाज यांच्यातील संघर्षाची तऱ्हा मांडली आहे. शेक्सपियर नंतर मानवी जीवनाचा इतका अस्सल वेध घेणारा नाटककार फक्त इब्सेनच ठरला. एक प्रकारच्या व्यक्तिवादाचाच हा विचार त्याने मांडला आहे.

इब्सेनचे नाव आणखी एका विचाराच्या संदर्भात घेतले जाते. तो विचार म्हणजे स्त्रीमुक्तीचा विचार. त्याच्या डॉल्स हाऊसमधील 'नोरा' ही नायिका या विचाराचा, भूमिकेचा पहिली हुंकार ठरली.

मराठी रंगभूमीवर आलेला तिसरा विचार हा अस्तित्ववादाशी संबंधित आहे. अस्तित्ववादी शोकात्मिका हे त्याचे नाट्यरूप होते. हे तिन्ही विचार नाट्यरूपाच्या माध्यमाने विचारात घ्यायचे आहेत. सार्त्र, कामू यांनी हा विचार मांडला. दैव ही कल्पना त्यांनी नाकारली. मानवी जीवनाच्या अस्तित्वाचा, जीवनातील विसंगतीचा व त्यामुळे निर्माण झालेल्या व्यस्ततेचा विचार मराठी रंगभूमीवर व्यस्ततावादी रंगभूमीच्या (Absurd Theatre) माध्यमाने आला आहे.

अस्तित्ववादाच्या व्यापक संकल्पनेतील व्यस्ततावाद हा एक विचार आहे, हे मांडणेही महत्त्वाचे आहे.

मराठी रंगभूमीवरील अत्याधुनिक वळण :

मराठी रंगभूमीवर ५०-६० च्या काळात नवतेचे वारे वाहू लागलेले दिसते. नवनाट्य, न-नाट्य, छबिलदासी नाटक, प्रायोगिक नाटक, इंटिमेंट थिएटर, पथनाट्य, लोकनाट्य अशा लेबलखाली नवी नाटके मराठी रंगभूमीवर येऊ लागलेली होती. अनेक नवे नाटककार पुढे येऊ लागले. रंगभूमीविषयी गंभीरपणे विचार करणारा, नवे मार्ग शोधणारा, रंगभूमीवरील नव्या शक्यतांचा वेध घेणारा उत्साही रंगकर्मींचा वर्ग या काळात पुढे सरसावला. तत्पूर्वी नव्या रंगभूमीच्या शक्यतेची नांदी विजय तेंडुलकरांच्या नाटकांनी दिली होतीच. आधुनिक मराठी रंगभूमीची मुहूर्तमेढ तेंडुलकरांच्याच नाटकांनी रोवली. मानवी स्वभावातील हिंस्त्रता, भोग, क्षोभ त्यांच्या नाटकांतून मराठी रंगभूमीवर

आला. औद्योगिकरणामुळे, शहरीकरणामुळे, महानगरी संस्कृतीमुळे भरभराटीस आलेल्या नव्या भोगवादी समाजाचे आयुष्य तेंडुलकरांनी मांडले. मराठी रंगभूमीला नवा चेहरा, नवे रूप मिळाले, त्याचे श्रेय तेंडुलकरांनाच जाते. म्हणूनच तेंडुलकर हे मराठी रंगभूमीला नवे वळण देणारा टप्पा ठरले आहेत.

तेंडुलकरोत्तर अत्याधुनिक रंगभूमीचा काळ म्हणजे प्रायोगिक रंगभूमीचा काळ, पर्यायाने व्यस्ततावादी रंगभूमीच्या प्रभावाचाही काळ होय. तेंडुलकर आणि रंगायन या संस्थेमुळे मराठी रंगभूमीला अत्याधुनिक वळण लाभले. पाश्चात्य विशेषतः व्यस्ततावादी नाटकांनी, एकांकिकांनी मराठी रंगभूमीवर प्रायोगिकता निर्माण केली. या प्रायोगिकतेमुळे मराठी रंगभूमीला अत्याधुनिक वळण लाभले. एक नवे वातावरण यामुळे निर्माण झाले. “अस्तित्ववादी व व्यस्ततावादी नवी जाणीव, नाट्यकलेची नवी समज-नवी संहिता, नवे दिग्दर्शक-नवी रंगभूमी, असे १९५५-१९६५ या दहा वर्षातील प्रायोगिक रंगभूमीचे चित्र रेखाटता येईल”, असे एक सूत्र डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी मांडून प्रायोगिक रंगभूमी हे मराठी रंगभूमीवरील अत्याधुनिक वळण ठरले असे सूचित केले आहे.

‘खुर्च्या’ सारख्या एकांकिकांनी हे वळण अधोरेखित केले. पुढे पाश्चात्य नाटकाच्या प्रेरणेनेच मराठी नाटक, मराठी रंगभूमी मानवाच्या आंतरिक वास्तवात अधिकाधिक रस घेऊ लागली. माणसाच्या प्रेरणा, त्यांना नेणिवेत प्राप्त होणारे विविध तर्क-असंगत रूपे, त्यातील अर्थपूर्ण विसंगती आणि विरोध. माणसाच्या आसपासच्या परिवेशाबद्दल, वास्तवाबद्दल त्यांच्या या अंतर्मनात उमटणाऱ्या विविध असंगत, तर्कबाह्य अशा भावनिक प्रतिक्रिया उमटू लागलेल्या दिसतात. त्यासाठी नाटकाच्या दर्शनी वास्तवाची परंपरा ध्वस्त करण्याचे प्रयत्न झाले. आंतरिक वास्तवाच्या तर्कातीत, असंगत, अंतर्विरोधी अशा स्वरूपाची नाट्यानुभूती देताना दर्शनी वास्तव निरर्थक ठरते याची जाणीव यामागे होती. स्वप्ने, फॅटसी, भ्रम या पातळीवर हे आंतरिक वास्तव व्यक्त होऊ पाहत होते. परिणामी नाटक अधिक थिएट्रिकल बनत गेले. या प्रक्रियेत अॅब्सर्ड नाटकाच्या प्रभावाने फार मोठी भूमिका बजावलेली आहे.

प्रभावाचे अंतरंग :

मराठी रंगभूमीचा उदय सुद्धा यक्षगान आणि दशावतारी खेळाच्या प्रभावातूनच झाला. पुढे संस्कृत रंगभूमीच्या प्रेरणेतून मराठी रंगभूमीच्या विकासाला प्रारंभ झाला. खेळाच्या, आख्यान नाटकाच्या स्वरूपानंतर गद्यनाटकाचे रूप अस्तित्वात आले.

पुढे संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकाच्या सरमिसळीवरून नाटकाला नवे रूप प्राप्त झाले. शेक्सपिरीयन रंगभूमीने 'शोकांतिका' हा नाट्यप्रकार मराठीला दिला. नाट्यशैली, नाट्यतंत्राची नवी अस्त्रे मराठी रंगभूमीला मिळाली. भाषांतर-रूपांतराच्या माध्यमातून इंग्रजी नाटकाच्या प्रभावाचा प्रारंभ झाला. अनुकरणामागे परंपरा नकारासोबतच नवतेची मागणी होती. तत्कालीन जाणत्या नाटककार, लेखक, कलावंतांचे प्रयत्न या दृष्टीने कामी आले.

महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी 'ऑथेलो' नाटक करताना प्रेक्षकांना ते नाटक समजावे यासाठी प्रयोगाचा तपशील असलेली मुद्रित पत्रके त्या काळी वाटली होती. अनुवादीत, भाषांतरीत, रूपांतरीत नाट्यकृतींच्या मान्यतेसाठी शंकर मोरो रानडे यांनी 'नाटयकथार्णव' नावाचे मासिक सुरू केले. इंग्रजी भाषांतराकडे उदारपणे बघण्याचे आवाहन 'टॅपेस्ट' या नाटकाच्या निमित्ताने चिपळूणकरांनी केले. आगरकरांनी शेक्सपियरचा 'सहस्रनामा' म्हणून उदो उदो केला. एकीकडे संस्कृत नाट्यपद्धतीच्या नाटकांना पाश्चिमात्य वेश देवून एका नव्या निर्मितीचे झालेले प्रयत्न, इंग्रजी फार्सच्या प्रेरणेतून मराठीत आलेली फार्सची प्रथा या प्रभावातील महत्त्वाची उदाहरणे आहेत. भाषांतर, रूपांतराद्वारे इंग्रजी नाटकाचा प्रभाव स्वीकारत असताना कलम प्रक्रिया आणि स्वतंत्र नाटकांच्या निर्मितीची प्रक्रिया सुरूच होती.

किल्लोस्करांनी रचनातंत्राच्या बाबतीत संस्कृत-इंग्रजी नाटकाचा उपयोग करून घेतला. देवलांनी संस्कृत-इंग्रजी नाटकाचे भाषांतर करून या प्रभावाला गती दिली. खाडीलकर, गडकऱ्यांनी शेक्सपियरच्या पद्धतीचा कलाविकास केला. एकूणच "किल्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी आदींनी शेक्सपियरचे अनुकरण केले, ही गोष्टी मराठी नाटकास उपकारकच ठरली." मोलियरचा प्रभावही कल्पनारम्य, विनोदी नाटकांना उपकारक ठरला. एकूणच पाश्चात्य रंगभूमीने विषय, आशय, तंत्र, शैली, आकृतीबंध आदींच्या संदर्भात क्रांतिकारक बदल घडवून आणले. एकांकिका प्रकारही मराठी रंगभूमीला मिळालेली पाश्चात्य देणगी आहे.

इब्सेनने विषय, आशय, तंत्र, शैली, आकृतीबंध नव्या पद्धतीच्या संवादांसोबतच एक वेगळ्या प्रकारचे सामाजिक भान दिले. शेक्सपियर नंतर मराठी रंगभूमीवर व्यापक प्रभाव टाकणारा इब्सेन हा दुसरा नाटककार होय. आधुनिक मराठी रंगभूमीची पायाभरणी इब्सेनच्या निमित्ताने झाली. तर दुसरीकडे 'स्त्रीमुक्ती' या संकल्पनेचा परिचय सुद्धा इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस' या नाटकाने करून दिला.

इब्सेनच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर जो प्रभाव पाडला; तो मूलभूत स्वरूपाचा आहे.

इब्सेननंतर उल्लेख करावा असा प्रभाव दिसतो तो अस्तित्ववादी विचाराची एक शाखा असलेल्या व्यस्ततावादाचे प्रतिनिधीत्व करणाऱ्या 'थिएटर ऑफ द अॅब्सर्ड'चा. मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या उदयामागे थिएटर ऑफ द अॅब्सर्डची प्रातिनिधीक नाटके, एकांकिकांचे प्रयोग दडलेले आहेत. तत्पूर्वी दुसऱ्या महायुद्धामुळे अस्तित्वात आलेल्या नवकाव्य, नवकथा, नवकादंबरी या नवसाहित्य प्रकारांनी मराठी साहित्यासोबतच मराठी रंगभूमीवरही एक नवे वातावरण निर्माण करण्यास मदत केली.

आधुनिकतेची मराठी रंगभूमीवरील जाणीव व नवसाहित्यामुळे आलेले चैतन्य, आधुनिकतेचा शाप, त्याच्या प्रतिक्रिया व्यक्त करणारी नाटके मराठी रंगभूमीवर आली. या प्रभावातूनच 'नवता'ही मराठी रंगभूमीवर आली. पर्यायाने प्रायोगिकतेची वृत्तीही या नवसाहित्याच्या माध्यमाने मराठी रंगभूमीवर निर्माण झाली. या सर्व प्रभावातून मराठी रंगभूमीच्या विकासाची प्रक्रिया वेग धरत राहिली.

एकूणच प्रभाव प्रक्रियेचा विचार करता नव्याचा शोध ही महत्त्वाची बाब ठरली. शोधातून आलेली नवता या प्रभावाचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरले. विषय, आशय, आकृतीबंध, शैली, तंत्र या माध्यमातून हा प्रभाव स्पष्ट करता येतो. भाषांतर, रूपांतराच्या प्रयत्नामुळे पाश्चात्य नाटकाचे विश्व आत्मसात करण्याचा प्रयत्न झाला. त्याला देशीयतेची जोड देऊन निर्माण झालेल्या संकरातून मराठी रंगभूमीच्या विकासाचा मार्गही प्रशस्त झाला.



मराठी रंगभूमी आणि शेक्सपियर

१८५७ साली झालेली मुंबई विद्यापिठाची स्थापना, मुंबईला होणारी युरोपियन नाटके, महाविद्यालयांमध्ये इंग्रजी नाटकांचे अध्ययन, अध्यापन यामुळे मानवी मनोभावनांची प्रस्तुती करणारे वाङ्मयात्मक नाटक सादर करावे अशी आकांक्षा आंग्लशिक्षित मराठी वर्गाच्या मनात होती. शिवाय तत्कालीन पौराणिक नाटकांनाही प्रेक्षक कंटाळले होतेच. या परिस्थितीच्या प्रभावातून इंग्रजी नाटकांचे मराठी अवतार मराठी रंगभूमीवर येण्यास प्रारंभ झाला. प्रारंभीच्या काळात अशा नाटकांचे स्वरूप गद्यच होते. शिवाय त्याचे स्वरूप वाङ्मयीन असल्यामुळे बुकीश नाटकांची परंपरा सुरू झाली. यात इंग्रजी सोबतच संस्कृतच्या मराठी भाषांतराचीही भर पडली. परंतु पुढे खऱ्या अर्थाने मात्र इंग्रजी नाटकांच्या प्रभावानेच मराठी रंगभूमीच्या विकासाचा मार्ग सुकर झाला. आशय, रचनातंत्र, आकृतीबंध, संवादशैली आदींचे अनुकरण करण्याची प्रवृत्ती वाढली. असाच प्रकार मराठी साहित्यातील इतर प्रकारातही घडला म्हणून मर्दकरांनीही या प्रकारच्या प्रभावाचा उल्लेख करताना मराठी साहित्याच्या परपुष्टेवर भर दिला आहे. मराठी साहित्याच्या प्रत्येक वळणावर मैलाचा एक दगड म्हणून परदेशी दगड मार्गदर्शन करित असताना दिसतो, असे डॉ. सुनील सुभेदार यांनी आपल्या 'नाट्यदर्शन' या पुस्तकात म्हटले आहे. इंग्रजी नाटकाचा प्रभाव हा मराठी रंगभूमीवरील मात्र पहिला परदेशी दगड ठरला. मराठी रंगभूमीच्या विकासात इंग्रजी नाटकांनी पर्यायाने शेक्सपिरीयन नाटकांनी बजावलेली भूमिका वादातीत आहे. पौराणिक नाटकांचा काळ संपल्यावर बुकीश नाटकांची अथवा गद्य नाटकांची परंपरा सुरू झाली, त्यांचे नेतृत्वही शेक्सपियरच्या नाटकांनीच केले आहे.

१८६१ साली विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे ऐतिहासिक घटनेवर आधारित नाटक 'थोरले माधवराव पेशवे' रंगभूमीवर आले. बायबल मधील एका इंग्रजी कथेवर आधारित जयपाल हे नाटक त्यांनी पाठोपाठ लिहिले. १८६७ साली शेक्सपियरचा मराठीत अवतार झाला. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी ऑथेल्लोचे मराठी भाषांतर करून शेक्सपियरच्या नाटकांच्या भाषांतराचा मार्ग सुकर करून दिला. कीर्तन्यांच्या ज्या थोरले माधवराव पेशवे या नाटकाचा स्वतंत्र म्हणून उल्लेख केला जातो, ते नाटक सुद्धा

इंग्रजी नाट्यतंत्राच्याच आधारे लिहिलेले आहे. या काळात काशिनाथ नातू यांनी ज्युलियस सिझरचे (विजयसिंग-१८७२), नीळकंठ जनार्दन कीर्तने यांनी टेंपेस्टचे 'रावबहादुर'(१८७५), विष्णू महाजनी यांनी सिंबेलाईनचे (तारा-१८७९), नारायण बापूजी कानिटकर यांनी ज्युलियस सिझरचे (शशिकला-रत्नपाल-१८७८), आत्माराम विनायक पाटकर यांनी मर्चंट ऑफ व्हेनिसचे (स्त्री न्याय चातुर्य- १८७१), पाटकर यांनी कॉमेडी ऑफ एर्सचे (भुरळ अथवा ईश्वरकृत चमत्कार-१८७८), बजाबा रामचंद्र प्रधान यांनी भ्रांतीकृत चमत्कार (१८७८), आगरकरांनी हॅम्लेटचे (विकार विलसीत-१८८३), गोविंद कानिटकर यांनी हॅम्लेटचे (वीरसेन-१८८०), एकनाथ मुसळे यांनी रोमियो ज्युलियटचे (प्रतापराव आणि मंजुळा-१८८२), विष्णू मोरेश्वर महाजनींनी ऑल्स वेल दॅट एंड्सवेलचे (वल्लभानुनय-१८८७), आनंद सखाराम बर्वे यांनी हॅम्लेटचे (हिंमतबहादुर-१८८२), भाषांतर केले. या शिवाय शेक्सपियरची किंग हेन्री, लेबरस लॉस्ट, द जेंटलमन ऑफ वेरोना, किंग जॉन, द टर्मिंग ऑफ द इथु, किंग रिचर्ड थर्ड, मिड समर नाईट ड्रीम, रिचर्ड सेकंड, किंग हेन्री फिफथ, किंग हेन्री फोर्थ, द मेरी क्युज ऑफ विंडसर, मच आडो अबाउट नर्थिंग, विंटर्स टेल, किंग लियर, मॅकबेथ, अँटगनी अँड क्लिओपॅट्रा, ट्वेल्थ नाईट, अँज यु लाईक इट आदी नाटकांचीही मराठीत भाषांतरे झाली आहेत. यापैकी काही नाटकांचे तर तीन चार पेक्षाही अधिक भाषांतरे या काळात झालेली आढळतात. आताही शेक्सपियरचे आकर्षण संपलेले नाही. विंदा करंदीकरांनी किंगलियरचे भाषांतर करून एक नवा भाषांतराचा पाठ घालून दिला तर १९९४ साली राजीव नाईक, अरूण नाईक सारखे रंगकर्मी शेक्सपियरची भाषांतरे करतात, त्याचे प्रयोग करतात. शरद भुताडियांचा किंगलियर अजरामर झाला. तात्पर्य मराठी रंगभूमीच्या उत्क्रांतीत शेक्सपियरचे स्थान अविभाज्य असे आहे. म्हणूनच गोपाल गणेश आगरकरांनी तर शेक्सपियरला सहस्रनामा ठरविले.

महादेव शास्त्री कोल्हटकरांनी शेक्सपियरच्या ऑथेल्लोचे प्रथम भाषांतर केले. नंतर त्याचे प्रयोगही झाले. ते तत्कालीन प्रेक्षकांना समजण्यास कठीण जाई. म्हणून प्रयोगाविषयीचा तपशिल असणारे पत्रकही प्रयोगापूर्वी प्रेक्षकांना वाटले जाई. प्रभाव प्रक्रियेतील एक जाणिवपूर्वक केलेला प्रयत्न म्हणून या घटनेकडे पाहिले जावे. नवा प्रेक्षकवर्ग तयार करण्याच्या दृष्टीने झालेला हा प्रयोगही ऑथेल्लोच्याच निमित्ताने घडून

आला.

शेक्सपियरचा मराठीत अवतार होण्यापूर्वी युरोपीयन कंपन्या ही नाटके मुंबई, पुण्यात सादर करीत असत. त्यांच्या प्रयोगातील टापटीप, बंदिस्तपणा, अभिनयाची पद्धती आणि कौशल्य इत्यादींचाही प्रभाव तत्कालीन आंग्लशिक्षित वर्गावर पडत होता. पण केवळ इंग्रजी नाटकाच्या भाषांतरापुरताच मराठी नाट्यसंसार थांबला नाही, तर तत्कालीन रंगभूमीवर काहीतरी नवीन करण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने प्रेरित झालेल्या मंडळीने या इंग्रजी नाटकाची आविष्कार पद्धती आणि अंतरंगाने प्रेरित होऊन मराठी नाटकांना नवे रूपही देण्याचा प्रयत्न केला. शेक्सपियरीयन नाट्यलेखनाचा आदर्श, व्हिक्टोरियन रंगभूमीच्या अनुकरणाचा प्रभाव यामुळे संस्कृत नाट्यपद्धतीच्या नाटकांना पाश्चिमात्य रूप देऊन एका नव्या निर्मितीचा प्रयत्न केला. याची ग्वाही के. नारायण काळे यांनीही दिली आहे. (मराठी नाटक, मराठी रंगभूमी - संपादक - वा.ल.कुलकर्णी, पृष्ठ क्र.६०) अशा प्रकारे संस्कृत आणि इंग्रजी नाटकाच्या भाषांतरातून, नाट्यशैलीच्या संकरातून नंतरच्या मराठी रंगभूमीचे स्वरूप सिद्ध झाले. या भाषांतराकडे उदारपणे बघण्याचे आवाहनही टेंपेस्टच्या निमित्ताने चिपळूणकरांनी केल्याचा संदर्भ सापडतो. यावरून याकाळात भाषांतराकडे अथवा इंग्रजी नाटकांच्या आयातीकडे गंभीरपणे बघितले जात असल्याची साक्ष पटते.

शेक्सपियरने मराठी रंगभूमीला खूप काही दिले आहे. शोकतत्त्व हा प्रकारही याच नाटकांनी मराठीत आणला. संस्कृत नाटकातील पल्लेदार, काव्यमय, संगीतप्रधान, गद्य-पद्य संवादांची जागा कसदार साहित्य गुणांनी मंडित अशा गद्याने घेतली. पौराणिक विषयांकडून नाटक ऐतिहासिक, इतिहास सदृश्य, काल्पनिक, सामाजिक विषयाकडे वळविण्याचे श्रेयही इंग्रजी रंगभूमीकडे जाते. शेक्सपियरच्या मागोमाग मोलियर सारख्या नाटककाराने मराठी रंगभूमीवर आपला प्रभाव पाडला. सामाजिक विषयावर उपहास, विडंबन, विनोदी टीका यांचा उपयोग करून हलकी फुलकी नाटके इंग्रजीतून मराठीत आणण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. शिवाय आपल्या पारंपारिक जीवनमूल्यांच्या प्रचारासाठीही इंग्रजी म्हणजे शेक्सपियरचे नाट्यतंत्र वापरण्यात आले. पाश्चिमात्य नाट्यतंत्र आणि भारतीय जीवनादर्श यांचा सुंदर संगमही या काळच्या मराठी नाटकांनी निर्माण केला.

शेक्सपियर आणि तत्कालीन नाटककारांचा प्रभाव :

मराठी रंगभूमीवर इंग्रजीचा प्रभाव शेक्सपियर पासून सुरू झाला हे सर्वश्रुत आहेच. किल्लोस्करांच्या नाटकांवर संस्कृत प्रमाणेच इंग्रजीचाही प्रभाव आहे. हा प्रभाव मात्र नाटकाच्या रचनाशैलीच्या दृष्टीने आहे. बुकीश नाटकांच्या प्रारंभाला शेक्सपियरच्या नाटकांनी मोठा हातभार लावला आहे. पुढे किल्लोस्करांचे परमशिष्य गोंविद बल्लाळ देवल यांचेवरही शेक्सपियरीयन नाटकांचा प्रभाव आढळतो. याच प्रभावळीतील श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची नाटकेही शेक्सपियर, मोलियर सारख्या नाटककारांच्या प्रभावाने प्रेरित झालेली आढळतात. कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची ठेवण शेक्सपियर पेक्षा मोलियरशी अधिक जुळत होती. असे असले तरी कोल्हटकरांनी शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांच्या चमत्कृतीपूर्ण अलंकारिक भाषेचा आणि गुंतागुंतीच्या कथानकांचा कित्ता गिरवला. खाडीलकरांच्या सवाई माधवराव पेशवे या नाटकाचा विचार केला तर शेक्सपियरच्या हॅम्लेट आणि इयागो या दोन भिन्न नाटकातील भूमिका सवाई माधवराव आणि केशवशास्त्री यांच्या रूपाने खाडीलकरांनी एकत्रित केल्या. मराठी रंगभूमीवर त्यावेळी गद्य आणि करूण गंभीर नाटके गाजत होती. शेक्सपियरच्या पद्धतीचा, नाट्य विलासाचा अंगिकार खाडीलकरांनीही केलेला दिसतो. शेक्सपियरच्या पद्धतीचा कल्पनाविलास करण्याची खाडीलकरांची हौस भाऊबंदकी या नाटकातही दिसून येते. तद्वतच शोकांतिका हा यातलाच प्रकार. खाडीलकरांचे सवाई माधवरावाचा मृत्यू, राम गणेश गडकऱ्यांचे एकच प्याला ही नाटके या दृष्टीने महत्त्वाची आहेत. शेक्सपियर आणि तत्कालीन इतर इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाचा खाडीलकरांनी सूक्ष्म अभ्यास केला होता. शिवाय शेक्सपियरच्या नाट्यलेखन पद्धतीने ते खूपच प्रभावीत झाले होते. पुढे गडकऱ्यांनीही बऱ्याच प्रमाणात हाच कित्ता गिरवला. शेक्सपियरच्या शोकांत नाटकातील तत्त्वाचा स्वीकार करून गडकऱ्यांनी स्वतंत्रपणे करूण रस प्रधान नाटके लिहिली.

किल्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी प्रभृतींनी शेक्सपियरचे अनुकरण केले, ही गोष्ट मराठी रंगभूमीसाठी उपकारकच ठरली. (मराठी नाटक थिटे का? माधव मनोहर, पृष्ठ ४७) मराठी रंगभूमीवर संगीत रंगभूमीची नांदी देणारे किल्लोस्करांच्या शाकुंतल मागे इंग्रजीतील ऑपेरा या नाट्य प्रकाराचीच प्रेरणा होती.

तर देवलांच्या दुर्गा या नाटकाच्या जन्माला एक आंग्ल पंडिताचे प्रोत्साहन कामी आले. खाडीलकरांना तर शेक्सपियर आदर्शच होते. कोल्हटकरांच्या नाटकांना शेक्सपियर, मोलियरने बळ दिले. एवढेच नव्हे तर मराठीत शोकांतिका हा नाट्यप्रकारही शेक्सपियरच्याच नाटकांनी मराठीत आणला. शेक्सपियरच्या नाटकांनी प्रभावी होऊन मराठी शोकांतिका निर्माण करण्याचा प्रयत्न म्हणजे खाडीलकरांचे सवाई माधवरावांचा मृत्यू हे नाटक होय. (मराठी नाटक: एक सामाजिकतेचा प्रवास -गो.पू. देशपांडे, समाज प्रबोधन पत्रिका, पृष्ठ ६९) यावरूनही मराठी रंगभूमीवरील या प्रभावाची व्याप्ती आपणास कळू शकते.

संस्कृत नाटकांच्या परंपरेतून पौराणिक नाटके तर शेक्सपियर, मोलियर पासून मिळालेल्या स्फुर्तीमुळे कल्पनारम्य आणि शोकात्मक नाटके मराठी रंगभूमीवर आली. विष्णू मोरेश्वर महाजनी, शंकर मोरो रानडे, आगरकर, केळकर, आदींनी त्याकाळी शेक्सपियर, मोलियरची नाटके मराठीत आणली. शंकर मोरो रानडे यांनी तर अशा प्रकारच्या नाट्यरूपांतरांना प्रसिद्धी देण्यासाठी नाट्यकथार्नव हे मासिकही सुरू केले. अधिकार दान विवंचना उर्फ स्वराज्य विषय वाटा घाटा तसेच गौरन्याय मीमांसा उर्फ ज्युरिडिक्सन बिल ही नाटकेही शंकर मोरो रानडे यांनी रचली. तर खंडेराव भिकाजी बेळसर यानी सर्वात अधिक शेक्सपियरची नाटके भाषांतरीत केली. एवढेच नव्हे तर त्यांनी एक भाषांतर मालिकाही सुरू केली. विष्णू मोरेश्वर महाजनींनी अनुवादापेक्षा रूपांतराचा मार्ग आग्रहाने स्वीकारला. ऐतिहासिक आणि कल्पनारम्य प्रवृत्तीच्या नाटकांची परंपरा कीर्तन्यांनी सुरू केली. त्यांच्या पुढेही संस्कृत नाटकांसोबतच इंग्रजी नाटकांचा आदर्श होता. हा आदर्श समोर ठेवूनच कीर्तन्यांचे स्वतंत्र आणि ऐतिहासिक नाटक थोरले माधवराव पेशवे अस्तित्वात आले. एकूण काय तर मराठीचे नाट्यतंत्र विकसित होण्याच्या दृष्टीने संस्कृत नाट्यतंत्रापेक्षा इंग्रजी नाट्यतंत्र अधिक परिणामकारक ठरले. १९३५ पर्यंत शेक्सपियर, मोलियर आदींच्या नाटकाचा गडद प्रभाव आपणास बघावयास मिळतो. शेक्सपिरीयन नाट्यलेखन पद्धतीच्या आदर्शाचा प्रभाव, व्हिक्टोरियन रंगभूमीच्या अनुकरणाच्या प्रभावातून आवश्यक झाल्याने संस्कृत रंगभूमीच्या नाट्यलेखन पद्धतीचा जसाच्या तसाच स्वीकार करण्याऐवजी तिला पाश्चिमात्य पद्धतीचा वेश देऊन, नवे मराठी नाटक निर्माण करण्याचा प्रघात मराठी

नाटककारांनी सुरु केलेला आढळतो. अर्थात हा प्रघात या नाटककारांनी स्वीकारला असला तरीही देशस्थितीस अनुसरून भाषांतर, रूपांतरावरच त्यांचा अधिक भर होता. पाश्चिमात्य तंत्राचा स्वीकार करूनही भारतीय जीवनादर्श त्यातून मांडण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. अर्थात या प्रकाराला यशही मिळाले, लोकाश्रय मिळाला. मराठी नाटकांच्या विकासाला हातभार लागला. पुढे त्याला अस्सल मराठी असे स्वरूपही लाभले. आपल्या इथल्या चालीरितींना, आचार-विचारांना, सोज्जळ कल्पनांना साजेल अशा तऱ्हेचा पेहराव संस्कृत किंवा इंग्रजी नाटकांना दिल्यामुळे आणि त्याला अत्यंत घरगुती पात्रानुरूप आणि लयबद्ध भाषेची जोड दिल्याने ती रूपांतरे न वाटता अगदी अस्सल मराठी नाटकेच वाटत. (सामाजिक नाटके - वि. पा. दांडेकर, पृष्ठ ३१) मराठी रंगभूमीच्या उत्क्रांती मधला हा महत्त्वाचा दुवा होता आणि शेक्सपियरने, एलिजाबेथन रंगभूमीने त्यासाठी महत्त्वाची भूमिका बजावली आहे, हे लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे.



मराठी रंगभूमी आणि इब्सेन

१९२० नंतर मराठी रंगभूमीवर निर्माण झालेल्या सैरभैरतेच्या काळावर मात करण्याचा प्रयत्न 'नाट्यमन्वंतर' या संस्थेने केला. दरम्यान रंगभूमी जिवंत ठेवण्याचे काम भा.वि. तथा मामा वरेरकरांनी केले. नंतर प्र.के. अत्र्यांनी रंगभूमीवर चैतन्य निर्माण करण्याचे महत्त्वाचे कार्य केले. इब्सेनचा स्वीकार करून आधुनिक नाटकाची चाहूल मामा वरेरकरांनी दाखवून दिली. अत्र्यांनी एका हाती मोलियर तर दुसऱ्या हाती इब्सेन घेऊन मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनात महत्त्वाची भूमिका बजावली. त्यानंतर रांगणेकरांनी या कार्यात महत्त्वाची भूमिका बजावली. मराठी रंगभूमीवरील पडझडीचा निकराने सामना करण्यासाठी इब्सेनी आधुनिक नाटके आणि नवे नाट्यतंत्र याचा स्वीकार जाणीवपूर्वक केला जाऊ लागला.

आधुनिक युरोपीयन नाटकाचा परिचय, त्याची वाढत जाणारी लोकप्रियता, एकूणच नवेपणाचे आकर्षण यामुळे इब्सेनच्या नाट्यतंत्राकडे, नाट्यशैलीकडे, नाट्यविषयांकडे तत्कालीन मराठी नाटककार मंडळी खेचली गेली. इब्सेनी नाटकाच्या आयातीसाठी 'नाट्यमन्वंतर' नावाची संस्था जाणीवपूर्वक स्थापन करण्यात आली. इब्सेनी नाटकांचा, नाट्यतंत्राचा स्वीकार करून रंगभूमीच्या नव्या शक्यतांचा विचार गंभीरपणे केला जाऊ लागला. मानवी चिंतन क्षेत्राला आव्हान देण्याची क्षमता इब्सेनच्या नाटकात होती. वास्तवाचे ज्वलंत प्रश्न, सामाजिक कूट प्रश्न, आधुनिकतेची अनिवार्य फलश्रुती म्हणून समकालीन प्रश्न इब्सेनने आपल्या नाटकात मांडले. आशय, विषयानुरूप नव्या नाट्यतंत्राचा अवलंब केला.

इब्सेनच्या नाटकातील आधुनिकता :

मराठी रंगभूमीवर आधुनिक नाटकाच्या प्रवाहाची सूचना इब्सेनच्या नाटकांनी दिली. विषय, आशय, आकृतीबंध, शैली आणि तंत्र या संदर्भात इब्सेनचे कार्य क्रांतिकारक आहे. म्हणूनच इब्सेनला आधुनिक नाटकाचे जनक संबोधले जाते. इब्सेनची नाटके एक प्रकारच्या आधुनिक शोकात्मिका होत्या. विसाव्या शतकातील मनुष्याच्या समाजापासून विलगतेची जाणीव इब्सेनला झाली होती. अशा अवस्थेत स्वतःच्या सदसद्विवेक बुद्धीवर विश्वास ठेवणाऱ्या व्यक्तींना सामाजिक शक्तीशी संघर्ष करताना स्वतःचा निर्णय स्वतः घ्यावा लागेल. हा निर्णय घेताना त्याच्या मनात संघर्ष

उभा ठाकेल. या संघर्षापासून त्याला स्वतःला वाचविता येणार नाही. पण माणसाला झालेल्या त्याच्या व्यक्तित्वाचे ज्ञान त्याच्या संघर्षाचे एक साधन म्हणून उपयोगी पडते. अशा या मध्यमवर्गीय, सामान्य माणसाच्या आंतरिक संघर्षातून इब्सेनच्या आधुनिक शोकात्मिकेचा उदय होतो.

जागतिक रंगभूमीवर इब्सेनने सर्वप्रथम आधुनिकतेची समस्या मांडली. आधुनिकतेने निर्माण केलेल्या प्रश्नांची हाताळणी ही इब्सेनच्या नाटकाची व्यवच्छेदक लक्षणे आहेत. ‘दुःख, अपयश, पराभव, विनाश, मृत्यू या पूर्वपरिचित घटनांचा तपशील इब्सेन उभा करतो. याचा जो अन्वयार्थ असतो तो आधुनिक वैचारिक जाणिवांशी निगडीत असतो.’ इब्सेनच्या नाटकातून व्यक्त होणारी आधुनिकता व्यापक स्वरूपाची आहे. औद्योगिक क्रांती, उद्योगांची, कारखान्यांची वाढती गर्दी, शहरीकरणाचे प्रश्न यांच्या काळ्या बाजू इब्सेनने आपल्या नाटकांत मांडल्या. यंत्रयुगीन संस्कृतीच्या शापाच्या अंगाने आधुनिकतेची तो ओळख करून देतो. आधुनिक समाज जीवनातील समस्या, विसंगती इब्सेनने मांडल्या आहेत.

याशिवाय इब्सेनने नवे नाट्यतंत्र, नवी नाट्यशैली अस्तित्वात आणली. एक अंक-एक प्रवेश, तीन अंक, वास्तववादी नेपथ्य, स्वाभाविक संवाद, स्वगतांना नकार आदींचा उपयोग करून आपले नवे नाट्यतंत्र इब्सेनने आपल्या नाटकातून सादर केले. नव्या पद्धतीच्या पात्रांची निर्मिती, नवा विषय, नवा आशय, सामाजिक विषय, सामाजिक घटना, उपकथानक आणि खलनायकाची हद्दपारी असलेले ‘नवनाट्य’ इब्सेनने जन्मास घातले. नैतिक, सामाजिक आणि राजकीय स्वरूपाच्या नाट्यविषयाच्या अनुरूप त्याला नव्या नाट्यतंत्राचा शोध घ्यावा लागला. ‘इनरमॅन’ संकल्पना सर्वप्रथम त्याने मांडली. नाटक अधिक सूक्ष्म झाले. सामान्य माणसाला नायक, नायिकापद बहाल केले. त्याची ‘अ डॉल्स हाऊस’, ‘घोस्ट’ ही नाटके स्त्री-पुरुष संबंधाच्या आधुनिक तन्हा मांडणारी आहे. स्त्रीमुक्तीचा पहिला हुंकार त्यांच्या ‘डॉल्स हाऊस’ मध्ये प्रतिध्वनीत झाला. एनिमी ऑफ द पिपल, पिलर ऑफ द सोसायटी ही नाटके मध्यमवर्गीय सभ्यतेच्या मुखवट्या आड दडलेल्या ढोंगीपणाचा, दडपशाहीचा बुरखा फाडणारी आहेत. ‘ब्राँद’ मधून त्याने सर्वप्रथम व्यक्तिवादाचा आवाज बुलंद केला. औद्योगिक जगाच्या पार्श्वभूमीवर आधुनिकतेच्या शापामुळे व्यक्तिच्या होणाऱ्या शोकांतिका इब्सेनने उभ्या केल्या.

जागतिक नाट्यवाङ्मयाला इब्सेनच्या आधुनिक नाटकाने, नवनाट्य चिंतनाने हादरे देणे सुरू केले होते. समकालीन वास्तवाचे चित्रण, चोरलेले पत्र, लपविलेला भूतकाळ, मृत्युशय्येवर सांगितलेले गुपीत, समाजाविरूद्ध केलेला एकाकी लढा, स्त्रियांचे धक्कादायक, बंडखोर चरित्रचित्रण, मध्यमवर्गीय, तथाकथित सभ्यतेच्या मुखवट्याची चिरफाड तसेच एक अंक एक प्रवेश, वास्तववादी नेपथ्य, स्वाभाविक आणि गद्य संवाद, स्वगताची हद्दपारी, आटोपशीर, सुटसुटीत तीन अंक अशा इब्सेनी नाटकाच्या वैशिष्ट्यांनी मराठी नाटककारांना आकर्षून घेतले.

१९२७ पासून इब्सेनच्या नाटकांची भाषांतरे मराठीत अवतरू लागली. या वर्षात 'अ डॉल्स हाऊस'चे श्री.ची.गोरे यांनी 'बनावट सही' या नावाने भाषांतर केले. त्यानंतर १९३३ साली श्री. वि.वर्तकांनी 'हॉर्मोडेन्स पा हेल्गेलँड'चे 'तक्षशिला' या नावाने भाषांतर केले. १९४१ साली अनंत काणेकरांनी 'डॉल्स हाऊस'चे 'घरकुल' भाषांतर मराठीत आणले. १९६५ साली मामा वरेरकरांनी हेच नाटक 'खेळघर' या नावाने तर प्र.के. अत्र्यांनी 'घराबाहेर' य नावाने भाषांतरीत केले. एनिमी ऑफ द पिपलचे ह.रा. महाजनी यांनी 'परि तू जागा चुकलाशी (१९६०) डॉ. मधुकर आष्टीकर यांनी 'वैरी', शाम फडके यांनी 'विद्रोही' (१९६९) या नावाने तर तत्पूर्वी १९३४ साली खाडीलकरांनी 'लोकांचे वैरी' केलेले भाषांतरन रंगभूमीवर आले. मामा वरेरकरांनी वार्ल्ड डकचे 'वनहंसी' (१९६२) मराठीत आणले. डी.पी. अँड्र्यूज यांनी 'बलिदान' या नावाने भाषांतर केले. १९६८ साली आनंद जोग, जयंत देवधर यांनी 'डॉल्स हाऊस' पुन्हा मराठीत आणले. ब्रांदचे (१९६३) कवी सदानंद रेगे यांनी भाषांतर केले. तत्पूर्वी १९४३ साली जळतं शरीर हे घोस्टचे भाषांतर मराठीत आले होते. च.रा. वनमाली यांनी हेच नाटक १९६२ साली 'भुते' या नावाने मराठीत केले. १९६२ सालीच के.ज. पुरोहित यांनी हेल्गेलँडचे चाचे तर राजगुरू यांनी मास्टर बिल्डरचे 'कलाकार' हे भाषांतर केले. या सर्व नाटकांचे प्रयोगही मराठी रंगभूमीवर त्यावेळी सादर करण्यात आले आणि ते गाजले हे महत्त्वाचे.

वरेरकर, भोळे, वर्तक, अत्रे, रांगणेकर आदी नाटककारांवर इब्सेनने आपला प्रभाव पाडला. पूर्व कथानक चालू कथानकाशी जोडण्याचे तंत्र या नाटककारांनी इब्सेनच्या नाटकामधूनच घेतले. एकाच सेटवर इब्सेनी पद्धतीने अखखे नाटक करण्याचा प्रयत्नही याच प्रभावाचा परिपाक होता. इब्सेनचे नसले तरी इब्सेनी नाट्यतंत्राचे म्हणून

गणल्या गेलेले ब्योनर्सनच्या 'गाँटलेट'चे श्री. वी. वर्तकांनी केलेले 'आंधळ्याची शाळा' या नाटकाने हा प्रभाव व्यापक करण्यास मोलाची मदत केली. इब्सेनच्या आधुनिक नाटकाचा परिचय या नाटकाच्या माध्यमाने अप्रत्यक्षपणे घडून आला. इब्सेनी नाटकाने मराठी रंगभूमीवर एक प्रकारचे मन्वंतरच घडवून आणले. "इब्सेनचा मराठी नाटकावर जो प्रभाव आणि परिणाम झाला, तो मूलभूत स्वरूपाचा आहे. तो पुरेसा, सखोल, समाधानकारक आहे, असे नाही. पण तो मूलभूत स्वरूपाचा मात्र आहे. त्या प्रभावामुळे मराठी नाटक बदलले. पाच अंकी संगीत-पौराणिक, ऐतिहासिक नाटक जाऊन तीन अंकी सामाजिक, समस्याप्रधान नाटक आले, असे या परिवर्तनाचे वर्णन अत्यंत थोडक्यात करता येईल.

प्र.के. अत्र्यांचे 'घराबाहेर' आणि 'उद्याचा संसार' ही दोन नाटके इब्सेनी प्रभावाची ठळक उदाहरणे आहेत. या दोन्ही नाटकांना खूप लोकप्रियता मिळाली. इब्सेनची मूलभूत देणगी म्हणून तीन अंकी रचना, सामाजिक समस्या, आपल्याला परवडेल असा वास्तववाद, त्याला शोकात्मिकेची डूब याचा आपण स्वीकार केला, अशी कबुली अत्र्यांनी दिली आहे. सामाजिक समस्यांच्या बाबतीतली इब्सेनची भूमिका विचारात घेण्याचा प्रयत्न अत्र्यांनी केला. "सामाजिक समस्या विचारणे हे नाटककाराचे काम आहे, उत्तर देणे नव्हे" हे इब्सेनचे अवतरण अत्र्यांनी त्यांच्या 'उद्याचा संसार' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत दिले आहे. याच नाटकाचे शेवटचे संवाद 'डॉल्स हाऊस' मधील 'नोरा-हेल्मर'च्या अखेरच्या संवादासारखे आपण लिहिल्याची कबुली अत्र्यांनी दिली आहे. या नाटकावर इब्सेनच्या 'घोस्ट' नाटकाचीही छाया जाणवते, असे प्रतिपादन इब्सेनचे मराठी अभ्यासक अनिरुद्ध कुलकर्णी यांनी केले आहे.

वरेरकरांची इब्सेनी प्रभावाची नाटके म्हणून सत्तेचे गुलाम, तुरुंगाच्या दारात, करग्रहण, नवा खेळ, सोन्याचा कळस, उडती पाखरे आदींचा उल्लेख केला जातो. तीन अंकी नाटक, एक प्रवेश-एक अंक, सामाजिक प्रश्न, बंडखोर नायिका ही वरेरकरी नाटकांची वैशिष्ट्ये सांगितले जातात. त्यावरूनही वरेरकरांवरील इब्सेनी प्रभाव आपणास सिद्ध करता येतो. १९४२ साली. मो.ग. रांगणेकरांनी 'डॉल्स हाऊस'चा मराठी अवतार 'कुलवधू' मराठी रंगभूमीवर आणला. इब्सेनी नाट्यवैशिष्ट्यांचा समुच्चय या नाटकात मोठ्या प्रमाणात आहे. रांगणेकरांच्याच काळात गो.के. भटांचे याच नाटकाचे भाषांतर गृहदाह, अष्टेकरांनी केलेले याच नाटकाचे आणखी एक रूपांतर

रंगमंचावर आले. डॉल्स हाऊसची सर्वाधिक भाषांतरे मराठी रंगभूमीवर आली. 'स्त्री मुक्ती' हा विषय या नाटकामुळे चर्चेत आला. 'डॉल्स हाऊस'च्या निमित्ताने तेजस्वी स्त्रिया, स्वतंत्र वृत्तीच्या स्त्रिया अशी पात्रे मराठी नाटकात उभी होऊ लागली. सामाजिक प्रश्नांकडे अनेक नाटककारांनी इब्सेनी प्रेरणेतून आपली लेखणी वळवली. मराठी नाटककारांना इब्सेन किती समजला ? हा वादाचा विषय आहे. इब्सेनच्या विचारांचा, इब्सेनी नाट्यशैलीचा सखोल प्रभाव पडला असाही दावा नाही. पण इब्सेनच्या नाटकाने मराठी रंगभूमीला नवजीवन दिले, हे मात्र मान्य केलेच पाहिजे. आजच्या नाटकाचे 'तीन अंकी' स्वरूप इब्सेनचीच देण आहे.

इब्सेनच्या बहुतेक नाटकामध्ये 'घर' हे पात्र म्हणून रंगमंचावर अस्तित्वात असल्याचे जाणवते. या संदर्भात इब्सेनचे मराठी अभ्यासक अनिरुद्ध कुलकर्णी यांनी अत्यंत महत्त्वाचे प्रतिपादन आपल्या 'इब्सेन' या ग्रंथात केले आहे. आधुनिक जीवनात कुटुंब आणि त्याचे प्रतीक घर हेच ढासळत आहे, हे सर्वप्रथम इब्सेनने मांडले. इब्सेनच्या अनेक नाटकाचे 'आशयसूत्र' हेच आहे. "मराठी नाटककारांनी इब्सेनचे नेमके हेच वैशिष्ट्य उचलले व स्वतःच्या पद्धतीने राबविले." घरकुल, घराबाहेर, खेळघर, गृहदाह, घरटे अमुचे छान, वेड्याचं घर उन्हात या तत्कालीन तर आजच्या आईचं घर उन्हात, घर तिघांच हवं, वाळुचं घर, घोघरी, राहिले घर दूर माझे या शीर्षकांवर जरी नजर टाकली तरी इब्सेनच्या नाटकातील 'घर' आणि त्याची पडझड या नाटकात प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे जाणवून जाते.

मध्यमवर्गीय जीवनावरील कथावस्तू ही इब्सेनची आणखी एक देणगी होय. आधुनिक काळातील समाजजीवन आणि व्यक्ती हा संबंध वेगळा आयाम देवून त्याने मांडला. विषय, आशय, नाट्यशैली, आकृतीबंध आणि आधुनिकतेची जाणीव यांच्या संदर्भातील क्रांतिकारकत्व इब्सेनच्या आधुनिक नाटकाचे व्यवच्छेदक लक्षण होते. मराठी रंगभूमीवर त्याचा प्रभाव पडला. शेक्सपिरीयन रंगभूमीनंतर मराठी रंगभूमीवर प्रभाव पाडणारा हा दुसरा महत्त्वाचा टप्पा ठरला. मराठी रंगभूमीचा चेहरा मोहरा बदलण्यास इब्सेनची नाटके कारणीभूत ठरली. याशिवाय रंगभूमीवरील नवतेचे भान, आधुनिकतेचे भान इब्सेनच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीला दिले.



प्रायोगिक मराठी रंगभूमी : एक शोध

सामान्यपणे रंगायनच्या उदयाचा कालखंड प्रायोगिक मराठी रंगभूमीच्याही उदयाचा कालखंड समजला जातो. खरे म्हणजे ही प्रायोगिकता 'कालसापेक्ष' असते. पण जेव्हा त्याला संयोजन-संघटन, विचार आणि भूमिकांचा आधार लाभतो, तेव्हा रंगभूमी अधिक व्यापक होत असते. संख्यात्मक-गुणात्मक उपक्रमांची भर पडून रंगभूमीच्या पटावर उलथापालथ होत असते, तेव्हा स्थितीवाचक स्वरूपातही कालखंड निश्चित होतो. असेच काहीसे १९६० ते १९८० या दोन दशकात घडले. हा काळ खास प्रायोगिक रंगभूमीचा कालखंड म्हणून गणला जातो. प्रायोगिक रंगभूमीच्या इतिहासाचा आढावा घेण्यापूर्वी प्रायोगिकता म्हणजे काय? प्रायोगिक रंगभूमी म्हणजे काय? हे पाहणे आवश्यक ठरेल.

इंग्रजीतील 'एक्सपेरीमेंटल' या शब्दाचा मराठीत 'प्रायोगिक' हा पर्यायी शब्द आहे. रंगभूमीच्या संदर्भात प्रायोगिकता जन्म घेते, असे मत ख्यातनाम नाट्य समीक्षक डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी मांडले आहे.

तत्कालिन रंगभूमीविषयक तीव्र असमाधान, आधुनिक पाश्चात्य रंगभूमीची ओळख, बदलत गेलेली समाजस्थिती, जीवनात, जगण्यात व्यवहारातील विसंगतीची तीव्रता, विशुद्ध कलात्मक अनुभवाची रंगकर्मीची निकड, नवे अनुभव, नव्या तऱ्हेने व्यक्त करण्याची धडपड, जीवनानुभव अधिक खोलपणे मांडण्याची तीव्र इच्छा सर्जनशीलता आदी कारणामुळे प्रायोगिक रंगभूमीचा जन्म झाला, असे प्रतिपादन ख्यातनाम नाटककार महेश एलकुंचवार यांनी केले आहे.

समाजातील एखाद्या गटाची संवेदनशीलता, संवदेनक्षमता, जाणिवा आणि प्रचलित रंगभूमीचे संकेत यात जेव्हा दरी निर्माण होते. रंगमंच माध्यमांचा अनुभवांच्या आविष्कारासाठी प्रामुख्याने उपयोग व्हावा असे वाटते. वाङ्मयीन परिवर्तनाचा विचार निर्माण होणे. नाट्यशोधात मानवी जीवनाचे प्रश्न अग्रक्रमाने निर्माण होणे, या अवस्थेचा शोध घेता मिळणाऱ्या उत्तरात प्रायोगिक रंगभूमीचे स्वरूप दडले आहे, असे प्रतिपादन ख्यातनाम समीक्षक प्रा. पुष्पा भावे यांनी केले आहे. जेव्हा शब्द विचारात घेतला जातो. तेव्हा त्यामागे या संज्ञेशी, संकल्पनेशी निगडीत अनेक 'मिती' (डायमेंशन्स)

लक्षात घेणे महत्त्वाचे ठरते. या संदर्भात काही मान्यवर समीक्षकांनी रंगकर्मींनी व्यक्त केलेल्या मतांचा सार लक्षात घेतला तर 'प्रायोगिक रंगभूमी'चा अर्थ, स्वरूप यांचा आपल्याला अंदाज येऊ शकतो.

आपली परंपरा, इतिहास यांच्याशी आपले नाते काय? माणसा-माणसातल्या नातेसंबंधाचा नेमका अर्थ काय? अशा विचारांच्या, प्रश्नांच्या वाटेने येता- येता, आपण नाटक या माध्यमात आजवर काय मांडत आलो? काय सांगत आलो? ते सांगणे, मांडणे आणि आपले वर्तमानाचे प्रश्न, अनुभव यांचा संबंध काय? असे प्रश्न रंगकर्मींना पडणे, नाट्य माध्यमांच्या प्रयोजनांवर नव्याने विचार करणे, परंपरागत नाट्यसंकल्पना आणि नव्या अभिव्यक्तीची गरज, नाटकाचा अंतःसंघर्ष, माणूस आणि समाजव्यवस्था यांचे नाते काय? असे अनेक प्रश्न जेव्हा नाट्यलेखक, रंगकर्मींना सतावू लागतात, जेव्हा असे प्रश्न सर्जनशील लेखकाला, रंगकर्मींना पडतात, परंपरेची चौकट असह्य होते, ते ही चौकट मोडायचा प्रयत्न करतात आणि प्रस्थापितांना आव्हान देतात. त्यातून प्रायोगिकतेचा प्रारंभ होतो.

१९६० पासून मराठी नाटकाच्या संदर्भात उल्लेख करण्यात येणाऱ्या प्रायोगिकतेचा संबंध प्रथम नवता आणि नंतर आधुनिकतेशी होता. रंगभूमीकडे बघण्याची नवी दृष्टी या प्रायोगिकतेने दिली. या प्रायोगिकतेमागे शहरीकरण, औद्योगिकरण, नवे नागरी प्रश्न, नव्या नागरी जाणिवा दडलेल्या आहेत. या पार्श्वभूमीवर समीक्षक डॉ. सुरेश पांढरीपांडे म्हणतात, या प्रायोगिकतेमागे फ्राईड, औद्योगिकरण आणि अस्तित्ववाद याचाही विचार आहे. ही प्रायोगिकता झिरपत-झिरपत १९६० नंतर दृश्य रूप धारण करू शकली. प्रारंभीच्या काळात ही प्रायोगिकता केवळ लेखन स्वरूपापर्यंत मर्यादीत होती. पण १९६० नंतर ती प्रयोगगर्भ झाली. त्यासाठी रूपांतरीत, अनुवादीत आधारीत नाट्यकृतींचा खूप उपयोग झाला.

प्रायोगिक रंगभूमी हा शब्द वापरताना, त्यात प्रयोग, प्रयोगशीलता, प्रायोगिकता, प्रयोगसंवाद, प्रयोग संवेदनशीलता, अशा छटा गृहीत धरल्या आहेत. त्या छटा लेखन, अभिनय, नाट्यशैली, नाट्यतंत्र, दिग्दर्शन, अशा सर्व नाट्यघटकांत अपेक्षित आहे. तत्कालीन मराठी रंगभूमीच्या आवर्ताला छेदण्यासाठी नव्या रंगभूमीच्या पिढीचे नेतृत्व केले 'रंगायन' या संस्थेने. प्रायोगिक रंगभूमीची एक सुनियोजित चळवळ म्हणून रंगायनचा आवर्जन उल्लेख करावा लागेल.

या काळात रंगभूमीवर प्रायोगिकतेमुळे एक नवे भान निर्माण झाले. प्रामुख्याने त्यासाठी एकांकिका हे प्रभावी माध्यम म्हणून पुढे आले. रंगभूमी विषयक कार्य गंभीरपणे करणारी पिढी पुढे आली. रंगपीठ आणि प्रेक्षक यातील नाट्य संबंधाचा शोध, रंगमंचीय भाषेसंबंधी प्रयोग, आकृतीबंधासंबंधीचे प्रयोग, समकालीन वास्तवाचे प्रतिबिंब रंगभूमीवर दिसू लागले. रंगभूमी बरीच लवचिक झाली. आशयाचे केंद्रही मानवी अस्तित्वाच्या मुळाशी रेंगाळू लागले. दैनंदिन आयुष्याच्या तपशिलाच्या आड दडलेल्या माणसाचा शोध घेण्यात येऊ लागला. या प्रयत्नांमागे केवळ परंपरांचा विरोध नव्हता तर नव्या रंगभूमीच्या शोधाचीही तीव्र इच्छा होती.

ही प्रायोगिक रंगभूमी घडविण्यासाठी रंगायन, पी. डी.ए., आय.एन.टी. नंतरच्या काळात आविष्कार, थिएटर अकादमी, उन्मेष आदी संस्था, विजय तेंडुलकर, विजया मेहता, आत्माराम भेंडे, अमोल पालेकर, जब्बार पटेल, वृंदावन दंडवते, माधव वाटवे, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, डॉ. श्रीराम लागू, सत्यदेव दुबे आदी रंगकर्मींनी अतिशय गंभीरपणे प्रयत्न केले.

मराठी लेखकांसोबत जागतिक ख्यातीचे लेखक सार्त्र, कामू, बेकेट, ब्रेख्त, आयनेस्को, रोझोविच, भारतीय लेखक मोहन राकेश, सुरेंद्र वर्मा, गिरीश कर्नाड, शंकर शेष, उत्पल दत्त, बादल सरकार या लेखकांच्या कृती प्रायोगिक रंगभूमीसाठी मोठे आधारस्थान ठरल्या. अशा प्रकारे प्रायोगिक रंगभूमीचा एक समांतर प्रवाह मराठी रंगभूमीवर सुरू झाला. यासाठी रंगायन या संस्थेने चांगली पार्श्वभूमी तयार करून दिली.

संपूर्ण जगाला द्वितीय महायुद्धाने एक नवीन जाणीव दिली. साहित्य, कलेने या जाणिवेला आपापल्या परीने अभिव्यक्त कण्याचा प्रयत्न केला. अस्तित्वावादाने नवी परिमाणं लाभली. त्याची विविध रूपे, कथा, कविता, चित्रकला, नाटक यातून व्यक्त होऊ लागली. जीवन जाणवाच बदलल्याने विषय, आशय, आकृतीबंध शैली या साऱ्यांतच अपरिहार्यपणे बदल घडू लागले. मराठी रंगभूमीही त्याला अपवाद नव्हती. मराठी रंगभूमीच्या अभिजात प्रवाहासोबतच पण एक वेगळेपण निर्माण होऊ लागले. पुढे त्या प्रायोगिक रंगभूमीच्या संकल्पनेखाली हा क्रियाकलाप मूळही धरू लागला.

मराठी रंगभूमीवरील हे एक आधुनिक वळण होते. नवतेच्या लेबलखाली हे प्रयोग सुरू झाले. नवनाट्य, न-नाट्य, छबिलदासी नाटक, प्रायोगिक नाटक, इंटिमेंट

थिएटर अशी ही काही नवीन लेबले होती. या काळात अनेक लेखक, रंगकर्मी रंगभूमीच्या नव्या शक्यतांचा वेध घेण्याची धडधड करू लागले. नव्या संदर्भांचा शोध घेऊ लागले. एका नव्या रंगभूमीच्या शक्यतेची नांदी विजय तेंडुलकरांच्या लेखनातून ऐकू येऊ लागली होती. 'रंगायन'ने या नांदीला सलाम केला. तेंडुलकर - रंगायन हे नवे रसायन नव्या प्रयोगासाठी सिद्ध झाले. विजया मेहतांच्या नेतृत्वात रंगायनने या नव्या शक्यतेच्या शोधयात्रेची मुहूर्तमेढ रोवली होती.

१९३५ साली जे 'नाट्यमन्वंतर' एक शक्यता म्हणून उभे झाले, त्याची परिणती १९६० मध्ये रंगायनच्या स्वरूपात झाली, असे म्हणायला हरकत नाही. प्रायोगिक रंगभूमीच्या रूपाने हे नाट्यमन्वंतर मराठी रंगभूमीवर खरेच चैतन्य आणणारे ठरले. परंपरांना नाकारत परंपरांना छेद देत आधुनिक रंगभूमीची उभारणी होत होती. महानगरी संस्कृतीचे आणि संस्कृतीतील भोगवादी समाजाच्या आयुष्याची वेधकपणे चिकित्सा करीत तेंडुलकर पुढे आले. नव्या वास्तवाचा प्रभावी वेध हेच त्यांच्या नाट्यकृतीचे यशही ठरले. त्यावेळी पाश्चात्य जगातील एकटेपणाची, व्यस्ततेची जाणीव घेऊन 'रंगायन' ने ती खूर्च्यांच्या माध्यमातून मांडली.

एकूणच 'माणूस' हा या काळात वाङ्मयीन चिकित्सेचा केंद्र झाला. तरीसुद्धा नवा प्रवाह हा खऱ्या अर्थाने इथल्या मातीतल्या 'माणसा'ला स्पर्श करू शकला नाही. पारंपरिक रंगभूमी प्रमाणेच हा नवा प्रवाह सुद्धा महानगर आणि मुख्य प्रवाहालाच बांधील राहिला. पुण्या-मुंबईच्या बाहेर जाऊन या नव्या प्रवाहाला इथल्या ग्रामीण परिसराशी, इथल्या लोकजीवनाशी नाते सांगता आले नाही. ही या प्रायोगिक आणि नव्या नाट्यमन्वंतराची उणीव लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे.

साठोत्तरीच्या दशकातील हे नाट्यपरिवर्तन एकीकडे नव्या आशा-आकांक्षांना जन्म देणारे वाटले पण मुंबई-पुणे वगळता मराठी रंगभूमीवर काम करणाऱ्या माझ्या सारख्या विद्यार्थ्यांला त्याची दुसरी बाजू लक्षात घेताना निराशही व्हावे लागले. कारण हा नवा नाट्यमन्वंतराचा, नाट्यपरिवर्तनाचा प्रवाहही परंपरेनुसार पुन्हा एक नव्या परदेशी पाश्चात्य परकीय जाणवांवर, शैलीवर, आकृतीबंधावर जगण्याची पराकाष्ठा करू लागला. हे नवेपण, आधुनिकता पोसण्यासाठी पाश्चात्य प्रभावाला शरण जाण्याचीच कृती होती. काही सन्मान्य अपवाद वगळता ही इंग्रजीशरण आधुनिक रंगभूमी प्रारंभीच्या

काळात आपले 'स्वत्व' आणि 'सत्त्व' शोधू शकली नाही.

याशिवाय मला नेहमी एक प्रश्न पडतो. केवळ मुंबई-पुण्याची रंगभूमी म्हणजेच मराठी रंगभूमी का? या मुख्य प्रवाहात उर्वरित महाराष्ट्राचा कधी तरी विचार झाला का? मुख्य प्रवाहाच्या रंगभूमीच्या नावाखाली केवळ मुंबई-पुण्याच्या रंगभूमीचा इतिहास संपूर्ण मराठी रंगभूमीचा इतिहास म्हणून माथी मारण्यात आला आहे, असे म्हटले तर ते वावगे ठरेल काय?

प्रसारमाध्यम, शासन-प्रशासन, प्रकाशन संस्था आणि शहरीकरणाचे लाभ मुंबई-पुण्याला मिळाल्याने आणि त्यातही अभिजात, स्वनामधन्य वर्गानेच या नव्या प्रवाहाचे नेतृत्व केल्याने उर्वरित महाराष्ट्राचे चित्र ठळकपणे दिसले नाही आणि म्हणून मराठी रंगभूमीचा इतिहास संपूर्ण मराठी रंगभूमीचा इतिहास नसून केवळ मुख्य प्रवाहाचा (so called main stream) आणि त्यातही मुंबई-पुण्याच्याच रंगभूमीचा इतिहास आहे आणि म्हणून या इतिहासाची पुनर्मांडणी, पुनर्रचना करणेही आज आवश्यक आहे.

पूर्वी ज्या 'नाट्यमन्वंतर' टप्प्याचा मी उल्लेख केला ते वरून आदर्शवादी, मराठी रंगभूमीला वळण देणारे असे वाटत असले तरी ते कसे फसले, हे बघणेही उद्बोधक ठरेल. १९१६ ते १९३० हा काळ मराठी रंगभूमीचा सुवर्णकाळ समजला जातो. त्यानंतरचा काळ पडझडीचा काळ होता. मराठी रंगभूमी 'शरपंजरी' पडली असेही म्हटल्या गेले. या काळात के. नारायण काळे, अनंत काणेकर, केशवराव भोळे, श्री.वि. वर्तक, पार्श्वनाथ आळतेकर, यांच्यासारखी मंडळी एकत्र आली आणि त्यांनी मराठी रंगभूमीला पुन्हा उभे करण्यासाठी 'नाट्यमन्वंतर' ही संस्था स्थापन केली. ही मंडळी मुळातच इब्सेन, जार्ज बर्नाड शॉ या नाट्यदैवतांच्या भक्तीने भारावलेली होती. त्यांचे काही नवे प्रयत्न निश्चितच वाखाणण्यासारखे होते. त्यांच्या प्रयत्नांची सकारात्मक पद्धतीने दखल घेण्याचीही गरज आहे. पण त्यांच्या मूल्यात्मक प्रभावाचा विचार करण्याचीही गरज आहे. 'मराठी रंगभूमीच्या विकासाचे नवे क्षितिज शोधण्यापेक्षा इब्सेन, जार्ज बर्नाड शॉ, ब्योनर्सन मध्येच ही मंडळी गुंतून पडल्याने नाट्यमन्वंतर खऱ्या अर्थाने घडलेच नाही. व्यावहारिक यश आणि तात्त्विक भूमिकांचा घोळ झाला. आत्मनिष्ठा, स्वकेंद्री प्रवृत्ती आणि स्वनामधन्यतेचा स्पर्श मन्वंतरकारांना

झाल्यामुळे ते 'मन्वंतर' फसले. या नाट्यमन्वंतराचा वेध घेणारे डॉ. कमलेश यांनी लिहिलेले 'नाट्यमन्वंतराची कहाणी' हे पुस्तक प्रकाशित झाले आहे, ते इच्छुकांनी जरूर वाचावे.

नाट्यमन्वंतर ते रंगायन, आविष्कार असा पल्ला मोठा आहे. मध्यंतरीच्या काळातील ललित कलादर्श, पी.डी. ए., आय. एन. टी. वगैरे संस्थांनी मराठी नाटकाचा फलक हलवित ठेवला. प्रायोगिक रंगभूमीसाठी झालेले प्रयत्न, व्यावसायिक रंगभूमी, बाल रंगभूमी, याच काळात परंपरांना आणि मराठी रंगभूमीला धडक देत उभी राहिलेली दलित रंगभूमी अशा अनेक प्रपंचासह साठोत्तरी रंगभूमीचे स्वरूप आपणास पहायला मिळते. एकूणच मराठी प्रायोगिक रंगभूमीचा हा धावता आढावा आहे. या विषयावर सखोल संशोधन होण्याची गरज आहे. नव्वदोत्तरी रंगभूमीचा तर विशेष शोध घेण्याची गरज आहे. विद्यापिठीय पातळीवर काय प्रायोगिक घडतेय, याचाही शोध घेतला जावा. एल.जी.बी.टी.ची रंगभूमी, उत्तर आधुनिक रंगभूमी आदींचीही प्रायोगिकदृष्ट्या चिकित्सा होणे गरजेचे आहे.



मराठी रंगभूमीची दिडशे वर्षे

१८४३ साली विष्णूदास भावे यांनी सांगलीकर श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या दरबारात 'सीतास्वयंवराख्यान' हा आख्यानाचा खेळ सादर केला. तो दिवस होता ५ नोव्हेंबर. म्हणून हा दिवस मराठी रंगभूमी दिवस म्हणून साजरा करण्याची परंपरा आहे

'सीतास्वयंवराख्यान' लिहिले तेव्हा विष्णूदास भावे केवळ २३ वर्षांचे होते. ते अष्टपैलू आणि हरहुन्नरी कलावंत होते. त्यांचे सीताहरण, इंद्रजितवध, वत्सलाहरण, किचकवध, द्रौपदी स्वयंवर ही आख्याने त्या काळी खूप लोकप्रिय झाली. १८५२ साली सातारा, पुणे, मुंबई असा दौराही त्यांनी काढला. १४ फेब्रुवारी १८५३ साली त्यांनी आपल्या आख्यान नाटकांचा मुंबईत व्यावसायिक म्हणजे तिकीट लावून प्रयोगही केला. त्याची १६ फेब्रुवारी १८५३ साली 'बॉम्बे टाइम्स' या वर्तमानपत्रात समीक्षाही छापून आली. मराठी रंगभूमीवरचा हा पहिला व्यावसायिक प्रयोग होता तर छापून आलेली समीक्षा ही मराठी रंगभूमीवरील पहिली नाट्यसमीक्षा समजली जाते.

९ ऑगस्ट १९०१ रोजी मराठी रंगभूमीचा हा शिल्पकार प्लेगच्या आजाराने मरण पावला. पण त्यांनी लिहिलेले 'सीतास्वयंवराख्यान' हे आख्यान नाटक मराठी रंगभूमीची पहाट ठरली. भाव्यांच्या पाठोपाठ, इचलकरंजीकर मंडळीची स्थापना पांडुरंग रघुनाथ उर्फ बाबाजीशास्त्री दातार यांनी १८५० साली केली. यानंतर १८५५ साली मुंबईला अमरचंदवाडीकर नाटक मंडळी स्थापना झाली. सिनसिनेरीचा वापर करून नेपथ्याची संकल्पना या मंडळीने 'कृष्णजन्म' या नाटकाद्वारे आणली.

नाट्य प्रबोधनाची नांदी देणारे, क्रांतीकारी आशयाचे 'तृतीय रत्न' हे नाटक महात्मा जोतीराव फुले यांनी १९५६ साली लिहिले. पण या नाटकाचे दुर्दैवाने मात्र त्याकाळी प्रयोग होऊ शकले नाही. मग उजाडले १८६२ साल. या काळात अनेक अर्थाने विक्रम करणारे एक नाटक मराठी रंगभूमीवर आले. 'थोरले माधवराव पेशवे' हे त्याचे नाव. त्याचे लेखक होते विनायक जनार्दन कीर्तने. 'थोरले माधवराव पेशवे' हे पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध होणारे पहिले बुकीश नाटक होते. पहिले स्वतंत्र आणि पहिले ऐतिहासिक नाटक असण्याचा मानही याच नाटकाने मिळविला. १८६१ साली मुंबईत ज्ञान प्रसारक सभेपुढे त्याचे वाचन झाले. भास्कर दामोदर पाळंदे यांनी कालीदासाच्या

‘विक्रमोर्वशीय’ या नाटकाचे मराठीत भाषांतर करून संस्कृत नाटकाच्या मराठी भाषांतराचा पहिला मान पटकावला. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी शेक्सपियरचे ‘अॅथेल्लो’ मराठीत आणले व ते इंग्रजीतून भाषांतरित झालेले पहिले नाटक ठरले. यानंतरच्या काळात कोल्हापूरकर नाटक मंडळी, फार्स लोकप्रिय करणारी आळतेकर हिंदू नाटक मंडळी, सातारकर आणि मुंबईकर नाटक मंडळ्याही अस्तित्वात आल्या. १८५५ साली महात्मा जोतीराव फुल्यांनी ‘तृतीय रत्न’ नाटक लिहिले. हे पहिले सामाजिक, शैक्षणिक, प्रायोगिक नाटक होते. १८५९ साली गोविंद नारायण माणगांवकर यांच्या ‘व्यवहारोपयोगी’ नाटकाने सामाजिक नाटकाची परंपरा पुढे सुरु ठेवली. १८६५ साली मराठी रंगभूमीवरील पहिल्या कंत्राटदाराचा जन्म झाला, तर आळतेकर नाटक मंडळीने रंगपिठाच्या सूचना, दिग्दर्शन म्हणजे (स्टेज डायरेक्टर) ची संकल्पना निर्माण केली.

१८५७ साली मुंबई विद्यापीठाच्या स्थापनेने इंग्रजी साहित्याचा मराठी रंगभूमीला परिचय झाला आणि मराठी रंगभूमीवर नवीन चैतन्य निर्माण झाले. मानवी मनोभावनांचा मनोरम विलास दाखविणारे वाङ्मयात्मक नाटक प्रस्तुत व्हावे, अशी आंग्लशिक्षित वर्गाच्या मनात आकांक्षा होती. पौराणिक नाटकांना कंटाळलेल्या प्रेक्षकांच्या धडपडीतून आणि जाणत्या नाटककारांच्या प्रयत्नातून संगीत रंगभूमीचा जन्म झाला. १८८० साली किलोस्करांनी ‘संगीत शाकुंतल’ हे नाटक रंगभूमीवर आणले आणि संगीत रंगभूमीच्या सुवर्ण युगाला प्रारंभ झाला.

अण्णासाहेबांनी पुढे स्वतःची अशी एक रंगवाट निर्माण केली. पहिले अस्सल मराठमोळे नाटक ‘संगीत शाकुंतल’ किलोस्करांनी रंगभूमीवर आणले. पण मैलाचा दगड आणि युगप्रवर्तक नाटक ठरले ते मात्र संगीत सौभद्र. अण्णासाहेबांच्या अडीच नाटकांनी रंगभूमीवर क्रांती केली. शाकुंतल, सौभद्र आणि तिसरे अपूर्ण राहिलेले नाटक म्हणजे रामराज्यविरोग. किलोस्करांच्या पूर्वी संगीत नाटकांची ही प्रथा सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांनी ‘नल दमयंती’ या नाटकाद्वारे सुरु केली. किलोस्करांनी ही प्रथा लोकप्रियच केली नाही तर त्यावर कळस चढवला.

त्यांचे सौभद्र हे नाटक म्हणजे संगीत रंगभूमीचा कळस. सौभद्र म्हणजे मराठी रंगभूमीला पहाटेला साखर झोपेत पडलेलं एक गोड स्वप्न. सुभद्रा हरणाच्या साध्या कथेला अण्णासाहेब किलोस्करांनी मोहक रूप दिले. कथानक, चमत्कृती,

प्रणयरम्यता, भूमिकांचा योग्य विकास, रसपरिपोष, कर्णमधुर चाली आणि सरस पदे यामुळे सौभद्रला प्रचंड लोकप्रियता लाभली. महाभारतातील पात्रांना त्यांनी मानवी पातळीवर आणले. सौभद्राच्या संगीताने अन् नाट्यपदांनी त्या काळी लोकप्रियतेचा उच्चांक प्रस्थापित केला. हा उच्चांक प्रस्थापित करणारे ते मराठी रंगभूमीवरील पहिले नाटक ठरले.

यानंतर मराठी संगीत रंगभूमी गाजवली ती गोविंद बल्लाळ देवल यांनी. देवल स्वतःला किलोस्करांचे शिष्य म्हणवीत. त्यांनी संशयकल्लोळ, झुंझारराव, शापसंभ्रम आणि शारदा ही नाटके लिहिली. त्यांचे शारदा हे नाटक मराठी साहित्याच्या दृष्टीने पहिले अभिजात सामाजिक नाटक ठरले. केवळ किलोस्करांचे अनुकरण करून देवल थांबले नाही तर सुबोध, प्रासादिक, गेय, रसानुकूल अशी पद्यरचना करून त्यांनी किलोस्करांना मागे टाकले. मुळात ते नाट्यशिक्षक होते. १८९९ ला शारदाचा पहिला प्रयोग झाला. याच काळात नाट्यप्रवर्तक या नाटक मंडळीने संतांच्या जीवनावरील भक्तीरसपूर्ण 'संतसखू' हे नाटक रंगभूमीवर आणले. संतांच्या जीवनावरील हे पहिलेच नाटक होते. देवलांच्या या काळापर्यंत सांगलीकर, अमरचंद वाडीकर, आर्योद्धारक, डोंगरे संगीत कंपनी, आळतेकर हिंदू नाटक मंडळी, वाईकर नाटक मंडळी, पाटणकर नाटक मंडळी इत्यादी नाटक मंडळ्या होत्या.

देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर यांच्यासारखे नाटककार, त्यानंतरच्या काळात संगीतसूर्य केशवराव भोसले आणि बालगंधर्व सारखे नट, भास्करबुवा बखले, गोविंदराव टेंबे यांच्यासारखे संगीत योजक. वाघुलीकर, नाटेकर, चिंतोबा गुरव आदी नटही या काळात गाजत होते. १८८० साली रंगभूमीवर आलेले पांडुरंग गोपाळ गुरव यवतेश्वरकर यांच्या 'घूत विनोद' या नाटकाने मराठी रंगभूमीवर पहिला 'वन्समोअर' मिळविला.

मराठी रंगभूमीवरील सामाजिक नाटकातील अग्रणी नाटकात 'शारदा' या नाटकाची गणना होते. बालाजरठ विवाहासारखा सामाजिक विषय घेऊनही देवलांनी तो इतका भावपूर्णतेने व कल्पनापूर्णतेने रंगविल्यामुळे हे नाटक प्रचंड लोकप्रिय ठरले. शारदेच्या रूपाने एका मुग्धेची आर्त किंकाळी देवलांना ऐकू आली. असे हे शारदा नाटक मार्मिक, रसोत्कट आणि नाट्यपूर्ण प्रसंगांनी खूप गाजले. 'शारदा' घरोघरी पोचली आणि बालाजरठ विवाहाच्या विरोधातले ते त्याकाळी शस्त्र बनले.

१९०३ साली 'रंगभूमी' नावाचे पहिले पुस्तक प्रकाशित झाले. त्याचे लेखक होते अप्पाजी विष्णू कुलकर्णी. मराठी रंगभूमीवरील मराठी पहिले मासिक 'रंगभूमी' मुजुमदार यांनी १९०५ साली काढले आणि १९०५ याच वर्षात पहिले मराठी नाट्यसंमेलनही भरले. खाडीलकरांचे 'किचकवध' हे नाटक १९०७ साली रंगभूमीवर आले. खाडीलकरांनी सवाई माधवरावांचा मृत्यू, कांचनगडची मोहना, विद्याहरण, बायकांचे बंड, भाऊबंदकी, मानापमान, किचकवध, स्वयंवर इत्यादी चौदा नाटके लिहिली.

या काळात गंधर्व, शिवराज, यशवंत, बलवंत, शाहूनगरवासी, ललित कलादर्श या नाटक मंडळ्या होत्या. पौराणिक नाटके संगीतप्रधान असावे या समजाला खाडीलकरांनी शह दिला. शेक्सपियरच्या पद्धतीचा कलाविलास आणि तीव्र राजकीय जाणीवा त्यांच्यात होत्या. १९११ मुंबईत झालेल्या त्यांच्या संगीत मानापमान या नाटकाने मराठी संगीत रंगभूमीवर क्रांती केली. एकीकडे संगीत नाटकाचा परमोत्कर्ष साधणारे मानापमान तर दुसरीकडे संगीत विरहीत गद्य नाटक 'किचकवध' या नाटकांनी प्रचंड लोकप्रियता मिळविली. गुलामगिरीच्या पाशात अडकलेल्या सैरंध्रीच्या मुक्ततेसाठी त्यांनी आवाहन केले. इंग्रजरूपी किचकाला ठेचण्यासाठी आणि सैरंध्रीला मुक्त करण्यासाठी त्यांनी भीमाला पुढे आणले. गुलामगिरीच्या पाशाविरुद्ध विद्रोहाची बिजे त्यांनी 'किचकवध' या नाटकाच्या रूपाने पेरली.

१९११ ते १९२० हा संगीत रंगभूमीच्या सुवर्णकाळ समजला जातो. खाडीलकर, गडकऱ्यांचा लेखक म्हणून बोलबाला झाला तो याच काळात. मानापमान, स्वयंवरही याच काळातले. बालगंधर्व, संगीतसूर्य केशवराव भोसले, गोविंदराव टेंबे, भास्करबुवा बखले आणि नंतरच्या काळात मास्टर दीनानाथ हे संगीत नाटकाचे शिरोमणी, तर गंधर्व, शिवराज, बलवंत, यशवंत, ललित कलादर्श या नाटक मंडळ्याही याच काळातल्या. गणपतराव बोडस, सवाई गंधर्व हे नटसम्राटही याच काळात झाले.

बालगंधर्वाची परंपरा अन् घराणे तर संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांचे अनेकार्थाने घडलेले क्रांतिकार्य या सुवर्णकाळाचीच देण आहे. संगीत योजक आणि नाटककार यांचे वेगळे अस्तित्वही याच काळात निर्माण झाले. 'जलसा' प्रकरणाचा उदय सुद्धा याच काळात झाला. संगीताने कीर्ती गाठलेला, संगीताने गजबजून गेलेला, नट, नाटके आणि रसिकाचा आधार यांनी समृद्ध असा हा काळ मराठी संगीत रंगभूमीचा

सुवर्णकाळ समजला जातो. यानंतरच्या काळात राम गणेश गडकरी या प्रतिभासंपन्न नाटककाराचे संगीत 'एकच प्याला' हे नाटक गंधर्व कंपनीने रंगभूमीवर १९११ साली आणले.

बालगंधर्वाची सिंधू महाराष्ट्राला वेड लावून गेली. मद्यपानाच्या भस्मासूराचा पर्दाफाश गडकऱ्यांनी केला. प्रेमसंन्यास, पुण्यप्रभाव, भावबंधन, राज्यसंन्यास, वेड्यांचा बाजार ही नाटके त्यांनी लिहिली. मद्यपानाच्या दुष्परिणामावर इतके प्रभावी नाटक मराठीतच काय पण भारतीय रंगभूमीवरही आढळणार नाही. दोन-तीन संगीत योजकांनी प्रथमच एका नाटकाची संगीत योजना केली. अत्यंत प्रभावी हृदयस्पर्शी अन् कौटुंबिक जीवनावर प्रभाव टाकणारी ही रंगभूमीवरील एक श्रेष्ठ शोकांतिका ठरली.

लोखंड तापले असताना त्यावर तात्काळ घाव घालणे बरे असते. हे सामाजिक समस्यांच्या बाबतीत भार्गव विठ्ठल उर्फ मामा वरेरकर यांनी जेवढे जाणले तेवढे इतर कुणीही जाणले नाही. रंगभूमीची चार तपाहून अधिक काळ सेवा मामा वरेरकरांनी केली. त्यांनी २५ हून अधिक नाटके लिहिली. १९०७ साली 'कुंजबिहारी' या नाटकाद्वारे त्यांनी रंगभूमीवर पाय ठेवला. हाच मुलाचा बाप, संन्यासाचा संसार, तुरूंगाच्या दारात, करग्रहण ही त्यांची गाजलेली नाटके. काळाबरोबर धावण्याची शक्ती त्यांच्याजवळ होती. मराठी रंगभूमीवर त्यांनी बहुविध सुधारणा घडवून आणल्या. इब्सेनच्या नाट्यतंत्राचे ते पहिले पुरस्कर्ते होते. संगीतसूर्य केशवराव भोसले निर्माता, गायक, नट आणि वरेरकर नाटककार ही जोडी त्याकाळी खूप गाजली.

ऑगस्ट १९२१ रोजी टिळकांच्या 'स्वराज्यनिधी'साठी मुंबईत संयुक्त मानापमानाचा ऐतिहासिक प्रयोग झाला. बालगंधर्व आणि संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांनी हा प्रयोग अजरामर केला. या नाटकाने त्यावेळी १६ हजार रूपयांचे उत्पन्न मिळविले, हा मराठी रंगभूमीवरील उत्पन्नाचा एक विक्रमच म्हणावा लागेल. सन १९३१ साल उजाडले. प्रभात कंपनीने राजा हरिश्चंद्र हा पहिला बोलपट काढला. अन् त्यानंतरच्या काळात अत्युच्च शिखर गाठलेल्या मराठी रंगभूमीला ग्रहण लागले. रंगभूमीला उतरती कळा लागली. ४ ऑक्टोबर १९२१ रोजी संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांचे निधन झाले. १९३४ साली बालगंधर्वही निवृत्त झाले. त्यांनी आपल्या गंधर्व कंपनीचेही विसर्जन केले. या काळात रंगभूमीवर मोठी पडझड झाली. ९० वर्षांची परंपरा असलेली मराठी रंगभूमी पोरकी झाली. अनेक नाटककार, नट, नाटक

मंडळ्या चित्रपटाकडे वळल्या आणि मराठी रंगभूमीवर एक भयाण सैरभैरतेचा काळ आला. वादळ, पुराने गाव उद्ध्वस्त केल्यावर भकासपणा येतो, तसा भकासपणा मराठी रंगभूमीवर आला. या काळावर 'नाट्यमन्वतराच्या' काळाने मात केली. नवी नाटके, नवे विषय, प्रायोगिकता, रंगभूमीवर काही तरी नवे करून दाखविण्याची धडपड नाट्यमन्वतराच्या काळात आपल्याला पहायला मिळते. १९३३ साली वर्तकांचे 'आंधळ्यांची शाळा' हे नाट्यमन्वतराच्या काळाची नांदी होते. या काळात स्त्रियांच्या भूमिकेसाठी घरंदाज स्त्रियाही रंगभूमीवर येऊ लागल्या. १८६० नंतर स्त्रियांच्या नाटक मंडळ्या अस्तित्वात आल्या होत्याच. त्याकाळी गणिका, नट्या, वारांगणा, देवदासी आदी रंगभूमीवर काम करीत.

मराठी रंगभूमीची पडझड झाल्यावर सर्वत्र उदासिनतेचे वातावरण पसरले होते. मराठी रंगभूमी शरपंजरी पडली असता प्रल्हाद केशव अत्रे यांनी त्यात प्राण फुंकण्याचे काम केले. अत्र्यांनी साष्टांग नमस्कार, घराबाहेर, उद्याचा संसार, गुरुदक्षिणा, वीरवचन, भ्रमाचा भोपळा, लग्नाची बेडी, तो मी नव्हेच इत्यादी नाटके लिहिली. प्रखर विडंबन शक्ती, कल्पकता, विनोदी व खटकेबाज संवाद, विनोदाचे प्रसंग आदींनी प्रेक्षकांना परत रंगभूमीकडे ओढले.

त्यांनी एका हाती मोलीयर तर दुसऱ्या हाती इब्सेन घेऊन मराठी रंगभूमीवर चैतन्य आणले. इब्सेनच्या तंत्राची चाहूल देणारे वा. वा. भोळे यांचे नाटक 'सरला देवी' १९३२ सालात रंगभूमीवर आले. असा हा काळ मराठी रंगभूमीच्या पुनर्रचनेचा, पुनर्बांधणीचा काळ होता. या काळात अत्रे यांनी अत्यंत मोलाची भूमिका बजावली. १९२६-२७ च्या काळात माधवराव जोशी यांच्या 'म्युनिसिपालटी' या नाटकाने विडंबनपर नाटकाची प्रथा सुरू केली. अत्रे यांनी त्यावर कळस चढवला. १९६२ साली रंगभूमीवर आलेल्या 'तो मी नव्हेच' या अत्र्यांच्या नाटकाने रंगभूमी हलवून सोडली. फिरता रंगमंच आणि लखोबा लोखंडे या भूमिकेला प्रभाकर पणशीकरांनी लोकप्रिय करून टाकले.

२२ ऑगस्ट १९४२ साली मो.ग. रांगणेकरांनी आपल्या 'कुलवर्ध' नाटकाचा प्रयोग त्यांच्याच 'नाट्यनिकेतन' या संस्थेमार्फत केला. अन् ज्योत्स्ना भोळे सारखी नटी रंगभूमीला मिळली. मध्यमवर्गीय कौटुंबिक जीवनातून, विशाल सामाजिक अनुभूतीतून त्यांनी नाट्यबिजे निवडली. १९४१ साली त्यांनी आपल्या 'आशीर्वाद'

या नाटकाद्वारे रंगभूमीवर प्रवेश केला. प्रतिकूल काळात व परिस्थितीत मराठी रंगभूमी जिवंत ठेवण्याचे काम वरेरकर, अत्र्यांसोबत रांगणेकरांनीही केले.

१९४३ साली मराठी रंगभूमीची शताब्दी सांगली येथे साजरी झाली. मुंबईतही मोठा महोत्सव झाला. शताब्दीच्या आयोजनामागे मराठी रंगभूमीवरील कुशल संघटक, आणि कार्यकर्ता डॉ. अ. ना. भालेराव यांची कल्पना होती. या महोत्सवाने संपूर्ण महाराष्ट्रात नवे चैतन्य निर्माण केले. पुढील काळात मराठी रंगभूमी पुन्हा आपल्या जोमाने चमकू लागली. रंगभूमीच्या इतिहासातला आधुनिक काळ सुरू झाला. प्रायोगिक रंगभूमीच्या पाऊलखुणा दिसू लागल्या. रंगभूमी पुन्हा एकदा गजबजू लागली. अशा काळातही वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर यांची नाटके रंगभूमीवर येत होती. या काळात वि. वा. शिरवाडकर, वसंत कानेटकर, पु. ल. देशपांडे, माधव मनोहर, अनंत काणेकर, तारा वनारसे, सरिता पदकी, गो. नि. दांडेकर, मधुसूदन कालेलकर, पुरूषोत्तम दारव्हेकर, बाळ कोल्हटकर, नानासाहेब शिरगोपीकर इत्यादी अनेक नाटककारांनी रंगभूमीवर प्रवेश केला.

नाटकाच्या समृद्ध आशयाची परंपरा पुढे नेण्यासाठी शिरवाडकर पुढे आले. कौंतेय, दुसरा पेशवा, वैजयंती, वीज म्हणाली धरतीला, बेकेट, ययाती आणि देवयानी अशी १९ नाटके त्यांनी लिहिली. रस, रूप, स्पर्श, गंध आणि प्रतिमांनी त्यांनी अनुभवांना समृद्ध केले. १९७० साली मुंबईत दी गोवा हिंदू असोसिएशनने नटसम्राटचा पहिला प्रयोग मुंबईत सादर केला. या नाटकाने एक इतिहास रचला. या लक्षवेधी नाटकातील नटसम्राट आप्पासाहेब बेलवलकरांची भूमिका नटांना आव्हान देणारी ठरली. डॉ. श्रीराम लागू हा प्रचंड ताकदीचा अभिनेता आहे, हे नटसम्राटने सिद्ध करून दिले. एकच प्याला नंतर मराठी रंगभूमीवर आलेली ही समर्थ आणि श्रेष्ठ शोकात्मिका ठरली. इतके यशस्वी नाटक गेल्या तीन दशकात केवळ नटसम्राटच ठरले. स्वगताला मराठी रंगभूमीवर फारशी समाधानकारक परंपरा नाही पण ती पुढे उभी केली नटसम्राटने. किंग लियरवर स्वैर पद्धतीने आधारलेल्या या नाटकातील संवादाने नटसम्राट सुरू होते. नटसम्राटातील प्रवेश, नाटकातील स्वगते हे आप्पासाहेब बेलवलकरांचे 'चरित्र' सजीव करणारी आहेत. मानवीय जीवनाला चिकटून आलेल्या शापांचे काव्यनाट्य आणि भासचित्रातून साकारले जाणारे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याची शोकात्मिका ही नटसम्राटाची शक्तीस्थळे ठरली.

१२ डिसेंबर १९५५ साली 'श्रीमंत या नाटकाद्वारे विजय तेंडुलकर रंगभूमीवर आले. १९५७ साली 'तुझे आहे तुजपाशी' घेऊन पु.ल. देशपांडे आले. बाळ कोल्हटकर, गोनिदांचे 'जगन्नाथ' आले. १९५८ साली बबन प्रभू 'झोपी गेलेला जागा झाला' हा फार्स घेऊन आत्माराम भेंडेंसह अवतरले. 'वेड्याचं घर उन्हात' घेऊन कानेटकर प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशनच्या माध्यमाने रंगभूमीवर प्रवेश करते झाले.

वसंत कानेटकर हे व्यावसायिक रंगभूमीला समर्थ बनविणारे एक नाटककार. मराठी रंगभूमीवर मनोविश्लेषक व्यक्तिरेखा आणून रंगभूमीला एक नवी दिशा त्यांनी चरित्र चित्रण संदर्भात दिली. रायगडाला जेव्हा जाग येते, तुझा तू वाढवी राजा, इथे ओशाळला मृत्यू, अन जेथे गवतास भाले फुटतात या ऐतिहासिक नाटकांनी भव्यदिव्यता आणि सोबतच ऐतिहासिक चरित्रांचा मनोव्यापार रेखाटला. कानेटकरांनी ३४ नाटके लिहिली. प्रेमा तुझा रंग कसा, मत्स्यगंधा, लेकुरे उदंड जाहली, हिमालयाची सावली, वादळ माणसाळतय, अश्रूंची झाली फुले अशा अनेक नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर आपली हजेरी लावली. रायगडाला जेव्हा जाग येते हे शिवरायांवरचे नाटक. शिवरायांचे मनोविश्लेषण, मनोव्यापार रेखाटून ऐतिहासिक नाटकातील वरच्या आवाजातले संवाद, शारीरिक अभिनयाचा बाज त्यांनी मोडून काढला. एक नवे परिमाण, ऐतिहासिक नाटकाचा एक मनोवेधक आदर्श त्यांनी घालून दिला.

मराठी रंगभूमीवरचे तेंडुलकर प्रकरण म्हणजेच आश्चर्य, मानवी स्वभावातील आणि मानवी परिस्थितीतील हिंसा, भोग, क्षोभ ही दडलेली मूल्ये, असे वास्तवाचे चिंताजनक, भीतीदायक स्वरूप तेंडुलकरांनी उभे केले. त्यांच्या नाटकात औद्योगिकरणामुळे भरभराटीस आलेल्या नव्या भोगवादी समाजाचे आयुष्य, खेळ, त्यांची भोग लालसा, त्यांची हिंसा याचे दर्शन होते. एक अष्टपैलू व्यक्तिमत्त्व असलेले विजय तेंडुलकर यांनी मराठी रंगभूमीला नवा आशय, नवा चेहरा मिळवून दिला. त्यांचा घाशीराम कोतवाल वादाच्या चक्रव्युहात अडकला. पुण्याच्या सारस्वतांनी त्यांना संस्कृतीद्रोही ठरवले. विष्णुदास भावे व अण्णासाहेब किलोस्कर ह्यांच्याबरोबर सुरू झालेली लोककथा, लोकसंगीत ह्यांचा वापर करून नाट्यमयता निर्मितीची परंपरा त्यांच्या घाशीराम कोतवालने शिगेस पोचवली होती.

१९६० च्या काळात दोन महत्त्वाच्या घटना घडल्या. एकीकडे विद्याधर गोखले संगीत नाटकांचे तर मतकरींचे 'वर्तुळाचे दुसरे टोक', व्यंकटेश माडगुळकरांचे 'तू

वेडा कुंभार' रंगभूमीवर आले.सुहासिनी मुळगावकर सौभद्राचा एकपात्री प्रयोग घेऊन महाराष्ट्रात भ्रमंतीवर होत्या.

१९५० नंतर भारतीय विद्याभवनच्या एकांकिका स्पर्धा सुरू झाल्या. या स्पर्धांनी नवीन-नवीन नाटककार रंगभूमीवर आणले. मराठी रंगभूमीवर फार्सची कल्पना पंडित बाळा कोटी भास्कर यांना इंग्रजी नाटकाच्या शेवटी होणारे फार्स (इंटरल्यूड) पाहून १८६५ नंतर शाहूनगर नाटक मंडळी 'झोपी गेलेला जागा झाला' या नावाचा फार्स सादर करीत. पण १९५५ साली मराठी रंगभूमीवर फार्स आणण्याचे श्रेय लेखक बबन प्रभू आणि दिग्दर्शक आत्माराम भेंडे यांनाच जाते. मुंबईच्या इंडियन नॅशनल थिएटरने २१ नोव्हेंबर १९५८ रोजी 'झोपी गेलेला जागा झाला' हा फार्स स्वतंत्रपणे सादर केला.

१९६० साली 'रंगायन' ही नाट्यसंस्था स्थापन झाली. या काळात दामू केंकरे, विजया मेहता, रत्नाकर मतकरी, सुलभा-अरविंद देशपांडे, कमलाकर सारंग, माधव वाटवे ही प्रयोगधर्मी मंडळी रंगभूमीवर वावरत होती. तर श्री. ना. पेंडसे, शं.ना. नवरे, सरिता पदकी, मधुसूदन कालेलकर, चिं. त्र्यं. खानोलकर, तेंडुलकर, कानेटकर, बाळ कोल्हटकर, सुरेश खरे, वसंत सबनीस, अत्रे, गोखले यांचीही नाटके रंगभूमीवर येत होती. एक चळवळ म्हणून बाल रंगभूमीचा उदय याच काळात झाला. २ ऑगस्ट १९५९ साली रत्नाकर मतकरी आणि सुधा करमरकर यांनी लिटिल थिएटरची स्थापना करून मराठी रंगभूमीवरील बालरंगभूमीच्या प्रवाहाला दिशा प्राप्त करून दिली.

या काळात तारा वनारसे, सरिता पदकी, मालती बेडेकर, ज्योत्स्ना देवधर, सुधा करमरकर, शिरीष पै, सई परांजपे आदी महिला नाटककारही मराठी रंगभूमीवर समर्थपणे वावरत होत्या. विजय तेंडुलकर नंतर चिं. त्र्यं. खानोलकर यांनी मराठी रंगभूमीचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेतले. कवी आणि नाटककार अशी दोन्ही आघाड्यांवर ते सर्जनशील राहिले. खानोलकर हे मुळात कवी पण नाटककार म्हणून त्यांना 'एक शून्य बाजीराव' ने प्रतिष्ठा आणि नाटककार म्हणून नाव मिळवून दिले. 'एक शून्य बाजीराव' सोबत 'अवध्य', 'कालाय तस्मै नमः', 'सगे सोयरे', 'प्रतिमा', 'रखेली' इत्यादी नाटके त्यांनी लिहिली.

'एक शून्य बाजीराव'च्या लेखनाने आणि प्रयोगदर्शनाने मराठी रंगभूमीवर एक वेगळे चैतन्य निर्माण झाले. 'अवध्य' हे त्यांचे पहिले वयात आलेले नाटक म्हणून उल्लेखनीय आहे. ललित कला केंद्र, प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोशिएशन, रंगायन,

आविष्कार यासारख्या नाट्यसंस्थांनी प्रयोगशीलतेची कास धरली. नाट्यविषयक नव्या जाणिवा, नवे तंत्र, नव्या भूमिका, जागतिक रंगभूमीचा तांत्रिकदृष्ट्या विचार, अनुकरण, अनुसरण आणि प्रभाव यामुळे रंगभूमीला नवे धुमारे फुटू लागले.

सोफोक्लिस, सार्त्र, कामू, आयनेस्को, बेकेट, पिरांदेल्लो, आर्थर मिलर, ब्रेख्त, युजीन ओनील, टेनेसी विलीयम, ज्यां आनुई इत्यादी पाश्चात्य नाटककारांच्या कृतीही रंगभूमीवर आल्या. मात्र आपल्या मातीशी नाट्यविषयाचे इमान राखून आशय घनतेचा, मांडणीचा आदर्श चिं.त्रं. खानोलकरांनी घालून दिला. 'एक शून्य बाजीराव' हे या परंपरेतले पहिले आधुनिक नाटक ठरले. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव' हे नाटक रंगायनने २८ मे १९६६ रोजी रंगभूमीवर आणले. माधव वाटवेंच्या बाजीरावाने नटाच्या अस्तित्वाला नवा आशय दिला. अस्तित्ववादी नाट्याच्या जवळचा आशय क्रांतीकारी प्रयोगतंत्राद्वारे सादर करण्यात आला. बाजीरावने खानोलकर सारख्या कवीला श्रेष्ठ नाटककाराच्या पंगतीला नेऊन बसवले.

मराठी रंगभूमीवर पाच दशकापूर्वी हॉट नाटकांनी आपली हजेरी लावली. भोगसम्राट, झडप, वखवखलेले, जंगली कबुतर, वासना, भडका, हनीमून एक्सप्रेस ही नाटके आली. बेअब्रू, भोगदासी, सेक्सी या नाटकांद्वारे हॉट नाटकांची परंपरा सुरूच राहिली. याच काळात हिंदी व बंगाली नाटकांद्वारे मोहन राकेश, गिरीश कर्नाड, सुरेंद्र वर्मा ही मंडळी मराठीत आली आणि आपले तेंडुलकर, खानोलकर, महेश एलकुंचवार, गो. पु. देशपांडे, सतीश आळेकर, जयंत दळवी, दिलीप परदेशी हिंदीत गेले. अभिनय, नाट्यसंपदा, चंद्रलेखा, दुर्वाची जुडी, थिएटर युनीट, सूत्रधार, थिएटर अकादमी, कलावैभव, नाट्यमंदिर, अनिकेत या नाट्यसंस्था कार्यरत होत्या. प्रायोगिक रंगभूमीच्या विस्तारासाठी छबिलदास चळवळीने अत्यंत मोलाची भूमिका बजावली आणि आपली छबिलदासी परंपराही रंगभूमीवर निर्माण केली.

या पिढीतले रत्नाकर मतकरी हे बहुप्रसवा व अष्टपैलू नाटककार. अश्वमेध, माझं काय चुकलं?, जोडीदार, अजून यौवनात मी, दुभंग या नाटकांद्वारे श्रेष्ठ नाटककारात त्यांची गणना होऊ लागली. व्यावसायिक नाटककार म्हणून जयवंत दळवींचा मराठी रंगभूमीवर याच काळात प्रवेश झाला. १९७३ साली सभ्य गृहस्थ हो या व्यावसायिक नाटकाद्वारे त्यांची एंट्री झाली. नंतर लगेच त्यांचे गाजलेले संध्याछाया हे नाटकही रंगभूमीवर आले. दुर्गी, सावित्री, बॅरिस्टर, महासागर, सूर्यास्त, पुरुष, स्पर्श, कालचक्र

ही त्याची यशस्वी व्यावसायिक नाटके.

सामाजिक आणि राजकीय जाणिवा घेऊन दळवी यांनी आपले नाट्यलेखन केले. मानसिक विकृतींचा शोध आणि समाजातील त्याने बरबटलेल्या व्यक्तींसोबत असहाय्य लोकांचा संघर्षही त्यांनी रेखाटला. राजकारणातील भ्रष्टाचार, लैंगिक पिसाटपणा आणि बलात्काराच्या सामाजिक प्रतिक्रियेचे स्वरूप त्यांनी आपल्या पुरूष या नाटकात मांडले. नाना पाटेकरांचा गुलाबराव भाव खावून गेला. रिमा लागूची अंबिकाही याच नाटकातून गाजली. आयनेस्कोच्या चेअर्स या नाटकाचे खुर्च्या हे रूपांतर रंगायनने रंगभूमीवर आणले आणि थिएटर ऑफ द अॅब्सर्ड परंपरेतले पहिले नाटक रंगभूमीवर आले. गो. पू. देशपांडे यांचे 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' हे विचारनाट्यही याच काळातले. महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, अच्युत वझे, श्याम मनोहर, ही याच काळातील प्रयोगधर्मी मंडळी. स्टॅनिस्लाव्हस्की, ब्रेख्त, 'थिएटर ऑफ द क्रुएल्टीकार' अँटोनिया आर्तो यांची नाट्यतंत्रे रंगभूमीवर आली. इन्टिमेंट थिएटर, एनव्हायर्नमेंटल थिएटर, टोटल थिएटर, पथनाट्ये अशा रंगभूमीच्या विविध प्रकारांची या काळात चर्चा होऊ लागली. तेंडुलकरांचे घाशीराम इंग्लंडमध्ये जाऊन आले. कामगार रंगभूमीचा प्रचार-प्रसार जोमाने होऊ लागला. नाट्यस्पर्धांनाही उधाण आले.

स्त्री मुक्ती चळवळीतून 'मुलगी झाली हो' या मुक्तनाट्याने स्त्रियांच्या चळवळीचे नाट्यरूप मराठी रंगभूमीवर आणले. लक्ष्मण देशपांडेंच्या 'वन्हाड निघालय लंडनला'ने एकपात्री प्रयोगांना सामर्थ्य प्राप्त करून दिले. या काळात रंगनाथ कुळकर्णी, सदानंद जोशी, त्या नंतरच्या काळात सविता देशपांडे यांनी एकपात्री प्रयोगांनी मराठी रंगभूमीचे दालन समृद्ध केले. याच कालखंडात एकांकिका लेखनाचा स्वयंपूर्ण व सशक्त प्रवाह मराठी रंगभूमीवर आला. महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, तर नंतरच्या पिढीतले शफाअत खान, प्रेमानंद गज्जी, रमेश पवार, श्रीनिवास भणगे आणि पूर्वीच्या पिढीचे तेंडुलकर, मतकरी यांच्या एकांकिकांनी मराठी रंगभूमीवर चैतन्य आणले. यातनाघर, होळी या एकांकिकांनी वेगळ्या धर्तीच्या लक्षवेधी एकांकिकेचे युग महेश एलकुंचवार यांनी पुढे आणले. 'रूद्रवर्षा' या नाटकाद्वारे महेश एलकुंचवार यांचे रंगभूमीवर पदार्पण झाले. १९७४ साली त्याचे वासनाकांड रंगभूमीवर आले. वाडा चिरेबंदी, गार्बो, प्रतिबिंब, आत्मकथा, पार्टी इत्यादी नाटके त्यांनी या काळात लिहिली.

गेल्या सहा दशकांपूर्वी आंबेडकरी प्रेरणेने दलित रंगभूमी उभी राहिली. जोतीराव फुले, किसन फागूजी बन्सोड आणि म. भि. चिटणीस यांच्या प्रयत्न आणि कृतीतून रंगभूमीला विद्रोहाची शक्ती मिळाली. दलित रंगभूमीच्या नव्या प्रवाहाने दलित मनातील कोंडमारा रंगभूमीवर आणला. भि. शि. शिंदे. प्रकाश त्रिभुवन, टेक्सास गायकवाड, दत्ता भगत, प्रेमानंद गज्वी, रामनाथ चव्हाण, कमलाकर डहाट, प्रभाकर दुपारे, अमर रामटेके, दादाकांत धनविजय, संजय जीवने, विरेंद्र गणवीर, विलास थोरात यांनी समांतर रंगभूमीची क्षमता दलित रंगभूमीत निर्माण केली. दलितांनी भोगलेल्या दीर्घकालीन वेदनेची विविध रूपे भावनिक, वैचारिक स्तरावर व्यक्त होऊ लागली. १९७० च्या नंतर दलित रंगभूमीची चळवळ खऱ्या अर्थाने उभी झाली. प्रेमानंद गज्वींनी आपले अढळ स्थान यावेळी निर्माण केले. एकी एके शून्य. कुणाचे ओझे, बेरीज वजाबाकी, तनमाजोरी, बांडगुळ, किरवंत, देवनवरी, पांढरा बुधवार, जय जय रघुवीर समर्थ ही नाटके त्यांनी लिहिली. 'घोटभर पाणी' ने गज्वी यांच्यातील प्रतिभा आणि दलित रंगभूमीच्या क्षमतेचे पाणी दाखवून दिले.

पाचशेच्या वर प्रयोग होण्याचा गौरव त्या काळात 'घोटभर पाणी'ने मिळविला. मल्याळी, गुजराथी, तेलगू, हिंदी आणि इंग्रजीत त्याचे प्रयोग झाले. विविध स्पर्धातून अनेक बक्षिसे पटकावली. दलित चळवळीचे शस्त्र बनून पथनाट्य चळवळीनेही मराठी रंगभूमीवर एक नवा प्रवाह निर्माण केला. नाटक गल्लीबोळ, चौरस्ते आणि झोपडपट्ट्यांत नेले. सामाजिक प्रबोधनाचे आणि चळवळीचे शस्त्र म्हणून नाटकाचा उपयोग आणि संकल्पना पथनाट्याने मराठी रंगभूमीवर रूजवली.

नव्वद नंतर नाटक आणि मराठी रंगभूमी प्रौढ झाल्याचे आढळून येत आहे. मधल्या काळात तर आवर्ताची स्थितीही रंगभूमीने भोगली. जुन्यासोबत नवे प्रयोग, नाट्यमेळावे, नाट्यचर्चा, नाट्यपरिषदा आणि नाट्यसंमेलनाचे वाद रंगभूमीवरील उलथा पालथीचे, पर्यायाने सक्रियतेचे प्रतिक बनले. आज नव्या दमाची, कल्पक, परिश्रमी तरूण मंडळी रंगभूमीवर सातत्याने नव्याचा ध्यास घेऊन रंगभूमीला समृद्ध करित आहेत. मच्छिंद्र कांबळी यांनी आपला मालवणी संसार गुण्यागोविंदाने केला.

माधव मनोहर, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, कमलाकर नाडकर्णी, अरूण घाडीगांवकर, जयंत पवार हे नाट्यसमीक्षक समीक्षेच्या नव्या चित्रात रंग भरित होते. एन.सी.पी.ए. आविष्कार, थिएटर अकादमी, आंतरनाट्य नव्या प्रयोगांच्या वाटा धुंडाळत होते.

व्यावसायिक रंगभूमी जोमात सुरू आहे. प्रशांत दळवींनी चारचौघी, ध्यानीमनी आदी नाटकांच्या माध्यमातून तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर, मतकरी यांच्यानंतर या परंपरेत आपले नाव नोंदवून घेतले.

सत्तरीच्या दशकात सतीश आळेकरांनी 'महानिर्वाण' ही 'ब्लॅक कॉमेडी' रंगभूमीवर आणली. हा प्रकार हाताळणारा आळेकर नावाचा समर्थ नाटककार रंगभूमीला मिळाला, तर अजीत दळवी यांचे 'डॉक्टर तुम्ही सुद्धा' सारखे गंभीर सामाजिक समस्येबद्दल स्फोटक नाटकही रंगभूमीच्या परिपक्वतेचे लक्षण ठरले. समीक्षेचे क्षेत्रही व्यापक झाले. व्यावसायिक सोबतच प्रायोगिक रंगभूमी पुन्हा आपले अस्तित्व जाणवून देत होती. असा हा मराठी रंगभूमीचा संसार, पुन्हा नव्या इतिहासाच्या निर्मितीसाठी पुढे सरकला. (या लेखात १८४३ ते १९९३ पर्यंतचा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचा धावता आढावा घेण्यात आला आहे.)



मराठी रंगभूमी आणि महाराष्ट्राचे मानस

मराठी रंगभूमीचा उदय ५ नोव्हेंबर १८४३ साली झाला. सांगलीचे संस्थानिक श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या दरबारातील कलावंत, कवी विष्णुदास भावे यांनी 'सीतास्वयंवराख्यान' नाटक सादर केले, म्हणून त्यांना मराठी रंगभूमीचे जनक मानले जाते. अलिकडचे नवे संशोधन, इतिहासाच्या पडताळणीची नव्याने सुरू झालेली प्रक्रिया, समीक्षक, संशोधकांनी नव्या दृष्टिकोनातून केलेल्या मराठी रंगभूमीच्या आणि मराठी रंगभूमीच्या अस्तित्वाची केलेली चिकित्सा. 'तृतीय रत्न' नाटक लिहिणारे महात्मा जोतीराव फुले मराठी रंगभूमीचे जनक आहेत. त्यांनी लिहिलेले 'तृतीय रत्न' हेच आद्य नाटक आहे, असा विचार आता पुढे आला आहे. आद्य मराठी नाटककार आणि आद्य मराठी नाटक 'तृतीय रत्न' हे पुस्तक लिहून फुल्यांना आद्य नाटककार आणि 'तृतीय रत्न'ला आद्य नाटक अशी मांडणी अनेक लेखक, संशोधक, समीक्षकांनी केली आहे.

'मराठी रंगभूमी आणि महाराष्ट्राचे मानस' या विषयाचा विचार करताना, रंगभूमीच्या उदयाची, त्याच्या अस्तित्वाची आणि आद्य समजल्या जाणाऱ्या या नाट्यकृतीची चर्चा क्रमप्राप्त ठरते. मराठी रंगभूमीच्या उदयासाठी पेशवाईचे कोसळणे, हातातून सत्ता गेली तरी सत्तेच्या कैफाच्या बाहेर न पडलेले संस्थानिक, सत्ताधिकाऱ्यांची सुखलूपता अशी काही कारणे सांगता येतील. ५ नोव्हेंबर १९४३ रोजी सांगलीच्या श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धनांच्या दरबारात विष्णुदास भावेकृत 'सीतास्वयंवराख्यान' या आख्यानाचा प्रयोग सादर झाला. सत्ता गेलेल्या सत्ताधिकाऱ्यांनी आपल्या मनोरंजनासाठी, दरबारातील एका कलावंताला नाटक सादर करण्यासंबंधीची केलेली आज्ञा आणि त्या दरबारी कलावंताने त्या आज्ञेला शिरसावंद्य मानून सादर केलेले आख्यान किंवा खेळ संपूर्ण महाराष्ट्राच्या मानसचे प्रतिनिधित्व कसे काय करू शकते? शिवाय हे आख्यान नाटक नव्हतेच. येथे प्रेक्षकांचाही विचार नव्हता, प्रेरणाही लोकप्रेरणा नव्हती किंवा लोकांच्या जगण्यातून, सामान्यांच्या अनुभूतीतून, अनुभवातून त्या नाटकाचा जन्म झाला नव्हता. कोणत्याही सामान्य माणसाचा विचार नव्हता. असे हे 'सीतास्वयंवराख्यान' आद्य नाटक आणि ते सादर करणारे कवी विष्णुदास

भावे मराठी रंगभूमीचे जनक कसे ठरू शकतात ? असा प्रश्न उपस्थित होतो.

या पार्श्वभूमीवर मात्र महात्मा जोतीराव फुल्यांचे 'तृतीय रत्न' हे नाटक अधिकच उजवे ठरते. हे नाटक लोकनिष्ठ आहे, लोकधर्मी आहे. समकालीन संवेदनांचे प्रतिबिंब त्यात आहे. मूल्यांचाही त्यात विचार आहे. सामाजिक प्रश्नांची चर्चा त्यात आहे. प्रस्थापित वर्गाविरुद्ध संघर्ष आहे. व्यवस्थेविरुद्धचा झगडा आहे. खऱ्या अर्थाने 'महाराष्ट्राचे मानस' तृतीय रत्नात फुल्यांनी चित्रित केले आहे. जीवनासाठी कला राबविण्याचे ब्रीद त्यात आहे. बहुजनांचे रंजनातून प्रबोधन करण्याचे प्रयत्न या नाटकात आहेत. जी रंगभूमी जनसामान्यांचे प्रश्न मांडते, जी रंगभूमी जनसामान्यांच्या विचार करते, ती श्रेष्ठ रंगभूमी असते. जी रंगभूमी आत्मनिष्ठ आहे, जिचा उद्देश केवळ अभिजनांचा कंड शमविणे हाच आहे, ती श्रेष्ठ कशी मानायची ? इंग्रज सरकारातील दक्षिणा प्राईज कमेटी, ज्यावर तत्कालीन ब्राह्मणश्रेष्ठींचे वर्चस्व होते. त्यांनी 'तृतीय रत्न' हे नाटकच नाही, ते अभिजनांच्या अभिरूचीत बसत नाही, म्हणून अनुदानास अपात्र ठरवले आणि अशा प्रकारे या तथाकथित व्यवस्था रक्षकांनी, प्रतिगाम्यांनी 'तृतीय रत्न'ला काळाच्या गर्तेत लोटून दिले. परिणामी अभिजनांनीच लिहिलेल्या इतिहासानुसार ५ नोव्हेंबर १८४३ हा रंगभूमीचा स्थापना दिवस. 'सीतास्वयंवराख्यान' हे पहिले नाटक आणि विष्णूदास भावे हे मराठी रंगभूमीचे जनक ठरवून टाकले. आम्ही हा इतिहास डोळे बंद करून स्वीकारायचा का ? हा खरा प्रश्न आहे. सामाजिक बांधिलकी मानणारा कोणताही लेखक, नाटककर्मी हा इतिहास स्वीकारू शकणार नाही.

पुढचा मराठी रंगभूमीचा एकूण इतिहास तर केवळ अभिजनांच्या अभिरूचीचीच दखल घेणारा आहे. भावेछाप आख्यान नाटके १८६२ पर्यंत म्हणजे १९ वर्षे सुरू होती. भाव्यांनी यक्षगान दशावतारापासूनच प्रेरणा घेऊन त्यात सुधारणा केल्या. १८१८ ते १८६२ पर्यंत महाराष्ट्र ढवळून काढणाऱ्या कितीतरी घटना घडत होत्या. महाराष्ट्राचे मानस गुलामगिरी, जातीभेद, अस्पृश्यता, वर्ण संघर्ष यातून निर्माण झालेल्या अमानवीय स्थितीला सामोरे जात होते. वर्णव्यवस्थेचा संघर्ष तीव्र होताच. दुसरीकडे सुधारणांचे प्रवाह वेगाने येऊ लागले होते. शिक्षणाचे वारे वाहू लागले होते. कुठे-कुठे इंग्रजी सत्तेविरुद्ध बंडखोरीही होत होती. शेतकऱ्यांचे प्रश्न विक्राळ रूप धारण करीत होते. पण या पार्श्वभूमीवर आपली तथाकथित मराठी रंगभूमी पौराणिक आख्यान, खेळांची टाळं कुटत होती. पुढे संस्कृत, इंग्रजी नाटकाची भाषांतरे, इंग्रजी नाट्यतंत्राच्या

स्वीकाराची चढाओढ नंतर पुढे संगीत रंगभूमीचा काळ म्हणजे १९३० पर्यंतचा काळसुद्धा मराठी रंगभूमीवरील अभिजन प्रवृत्तीचाच निदर्शक होता. कथावस्तूत कुठेही 'महाराष्ट्राचे मानस' डोकावत नव्हते. दरम्यानच्या काळात देवलांचे 'संगीत शारदा' हे नाटक आले खरे, पण सामाजिक नाटकाच्या पडद्याखाली केवळ अभिजन वर्गातला 'बालाजरठ' विवाहाचा प्रश्न त्यात मांडला होता. पुढे गडकऱ्यांचे 'एकच याला' हे नाटक आले, पण या नाटकाची प्रेरणा काही सामाजिक नव्हती. ते एक चलनी नाटक होते. अपवाद वगळता बाकी मराठी रंगभूमीवर 'महाराष्ट्राच्या मानस'चे प्रतिबिंब खऱ्या अर्थाने पडलेले दिसत नाही.

पुढे दलित रंगभूमीचा उदय होईपर्यंत मराठी रंगभूमी पाश्चात्य रंगभूमीच्या प्रभावाखाली वाढत राहिली. मराठी रंगभूमीवर नाट्यमन्वंतर घडवण्यासाठी सुद्धा १९३० साली मन्वंतरकारांना इब्सेनची मदत घ्यावी लागली. पण प्रत्यक्षात या मन्वंतराचा कसा फुसका बार झाला, हे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाच्या वाचकांना माहित असेलच! खरे म्हणजे आपल्या रंगभूमीने सामान्य माणसाच्या जगण्याशी, त्याच्या भावविश्वाशी, खऱ्या अर्थाने नाळ जोडलीच नाही. किमान १९६० पर्यंत तरी हेच चित्र अपवाद वगळता दिसते. 'स्वत्वाची' एक तर जाणच नसल्याने जे 'सत्त्व' मराठी रंगभूमीवर निर्माण व्हायला पाहिजे होते, ते झालेच नाही. अशा 'निसत्त्व मराठी' रंगभूमीवर महाराष्ट्राच्या 'मानस'चे प्रतिबिंब कसे उमटेल? मुंबई, पुणे अशी महानगरे, उपनगरे नगरे वगळता महाराष्ट्रातील कृषिप्रधानता, खेड्यापाड्यामधल्या लहान लहान गावातील माणसांनी 'महाराष्ट्राचे मानस' आकारास येते. त्याचा विचार खरंच मराठी रंगभूमीवर कधी झाला आहे काय? केवळ मुंबई पुण्याचे मानस संपूर्ण महाराष्ट्राचे मानस कसे ठरू शकेल? शिरवाडकरांचे 'नटसम्राट' हे नाटक आता मैलाचा दगड झाला आहे. इतकी समीक्षक प्रियता, प्रसिद्धी, चर्चा दुसऱ्या कुठल्या नाटकाला लाभली नसेल! आता हे तरी नाटक महाराष्ट्राच्या 'मानस'चे प्रतिनिधित्व खऱ्या अर्थाने करते काय? तर त्याचे उत्तर नाही याच शब्दाने देता देईल. मुळात या नाटकाची प्रेरणा परदेशी आहे, शिवाय ज्या आप्पासाहेब बेलवलकर नामक नटाचे हे नाटक आहे. तो स्वप्नामधून आहे. त्याची ही शोकांतिका महाराष्ट्रातल्या जनसामान्यांची शोकांतिका कशी होऊ शकेल? 'घर देता का घर' अशा हाका मारणाऱ्या आणि घराचा शोध घेणाऱ्या आप्पासाहेबांपेक्षा या देशात तर सोडाच पण महाराष्ट्रात बेघर असणाऱ्या

हजारो भटक्यांच्या वेदनांचे काय ? त्याचा विचार कोण करणार ? अशा भटक्या बेघरांचे मानस, महाराष्ट्राचे मानस ठरत नाही काय ? प्रामुख्याने ज्या मराठी रंगभूमीचा उल्लेख मी येथे करतो आहे, ती नागरी रंगभूमी आहे. त्यालाच मुख्य समांतर अशी रंगभूमीही प्रायोगिक रंगभूमी म्हणून चर्चेत असते पण या प्रायोगिक रंगभूमीवर बहुतांशी पाश्चात्य रंगभूमीचा प्रभाव पडल्याने पुढे त्याचाही एक ढाचा आणि साचा झाला. या पार्श्वभूमीवर मात्र केवळ दलित रंगभूमी आणि लोकरंगभूमी यांनीच खऱ्या अर्थाने महाराष्ट्राच्या मानसशी आपली नाळ टिकवून ठेवली. समकालीन सामाजिक वास्तवाकडे पाठ न फिरवता, विद्रोह पुकारून अभिजनांच्या अभिरूचीला आणि अभिजनांच्या मराठी रंगभूमीला धडका दिल्या आहेत. महाराष्ट्रातले लोकनाट्य असो, तमाशा, जलसे असो, दलित नाट्य असो की, पथनाट्य असो. यांनी समाजमनाचा, व्यवस्था संघर्षाचा, सामाजिक बांधिकलीचा गंभीरपणे स्वीकार केलेला दिसतो. प्रादेशिक लोकनाट्यात त्या-त्या प्रदेशाचे मानस चित्रित झाल्याने आढळते. निखळ मनोरंजनातूनही एक प्रकारची समाजधारणा दिसून येते. खऱ्या अर्थाने लोकधर्माला जागून आपल्या लोकनिष्ठा व्यक्त करणाऱ्या अनागरी, लोकधर्मी, ग्रामीण, दलित लोकनाट्य प्रकारातच महाराष्ट्राचे मानस आढळते. मुळात नागर रंगभूमी ही अभिजन, उच्चभू वर्गाचे प्रतिनिधित्व अनेक वर्षे करत राहिल्याने अपवाद वगळता तिचा तोंडवळाही तसाच झाला आहे. त्यातून प्रामाणिकपणे महाराष्ट्राचे मानस खऱ्या अर्थाने प्रतिबिंबित होईल, असे कसे म्हणता येईल ?

वारंवार ज्या अपवादाचा उपरोक्त लेखात उल्लेख आला आहे, तो साठोत्तरी दशकानंतरचा आहे. मराठी रंगभूमीला आवर्तातून बाहेर काढण्याचा प्रयत्न ज्या काही थोड्या लेखकांनी, दिग्दर्शकांनी केला, त्यात तेंडुलकरांचे नाव अग्रक्रमाने घ्यावे लागेल. सामान्य मराठी माणसाला नायकत्व देण्याचा त्यांनी केलेला प्रयत्न महत्त्वाचा आहे. जयवंत दळवी, मतकरी सोबत प्रामुख्याने सतीश आळेकरांचे नाव यात घेता येईल. लोककलेच्या अंगाने घडवलेले तेंडुलकरांचे 'घाशीराम कोतवाल' आणि सतीश आळेकरांचे 'महानिर्वाण' या दोन नाटकातून महाराष्ट्राचे मानस प्रभावीपणे चित्रित झाल्याचे आढळते. अर्थात त्याचे श्रेय तेंडुलकर आणि आळेकरांनाही लेखक म्हणून सोबतच घाशीराम आणि महानिर्वाणच्या लोकनाट्यशैलीलाही द्यावे लागेल. कारण या नाटकाच्या यशात शैली म्हणून लोकनाट्य कलेचा अत्यंत मोठा सहभाग आहे. या

संदर्भात अभिजनांची अभिजात नाट्यशैली विरूद्ध ब्राह्मणेत्तर त्रैवर्णिकाच्या लोकनाट्यशैलीच्या अशा संघर्षाचे स्वरूप लक्षात घेणे महत्त्वाचे ठरते. मुळात हे दोन प्रवाह पूर्वीपासूनच मराठी रंगभूमी, मराठी नाटक या क्षेत्रात आहे. या पार्श्वभूमीवरही महाराष्ट्राच्या लोकमानसची संकल्पना, त्यांची व्याप्ती समजावून घेण्याची गरज आहे.

काही वर्षांपूर्वी ग्रामीण साहित्याची संकल्पना स्वयंसिद्धतेने मांडणारे आणि ती संकल्पना सिद्ध करण्यासाठी लेखणी राबविणारे कथाकार, समीक्षक डॉ. आनंद यादव यांच्या विरोधात महाराष्ट्रातील अभिजन साहित्य संस्थांनी ते ग्रामीण साहित्याचा वेगळा सवतासुभा निर्माण करित असल्याचा गदारोळ उठवला होता. महाराष्ट्र टाईम्सने 'यादवांची यादवी' अशा नावाने अग्रलेख लिहून त्यांच्या प्रयत्नांना नेस्तनाबुत करण्याचे प्रयत्न केले होते. त्याच यादवांच्या समर्थनार्थ सत्यशोधक मार्क्सवादी कॉ. शरद पाटील यांनी आपल्या सत्यशोधक मार्क्सवादीच्या सप्टेंबरच्या १९८६ अंकात यादवांचे समर्थन केले होते. हे आवर्जून मांडण्याचे कारण असे आहे की, डॉ. आनंद यादव विरूद्ध हाकाटीचे नेमके कारण कळावे. डॉ. आनंद यादवांनी आपल्या संकल्पनेतून, साहित्यातून 'महाराष्ट्राचे मानस' शब्दबद्ध करण्याचा प्रयत्न केला होता. अभिजात साहित्याला धडक देणारी ही यादवांची कृती अभिजन मंडळीने निषिद्ध ठरवली. मराठी रंगभूमी आणि महाराष्ट्राचे लोकमानस या संदर्भात विचार करताना डॉ. आनंद यादवांचा, त्यांच्या ग्रामीण साहित्य आणि वास्तव या पुस्तकातील संदर्भ अत्यंत महत्त्वाचा आहे. किलोस्करांनी आपल्या 'रामराज्यवियोग' या नाटकात शूद्र शंभुकाला फुल्यांच्या रूपात चित्रित करून त्यांचा शिरच्छेद केलेला दाखवलेला आहे, असे त्यांनी म्हटले आहे. म्हणजे महाराष्ट्रातील प्रबोधनकारी चळवळीच्या अर्धव्यूह प्रतिकात्मक रूपाने का होईना संपविण्याचा प्रयत्न किलोस्कर करतात. ते किलोस्कर महाराष्ट्राच्या रंगभूमीच्या मानसचे शिल्पकार कसे ठरू शकतात ? 'तृतीय रत्न'ला नाटकाचा दर्जा देण्याची हिंमत नसलेले, तृतीय रत्न नाटकास अनुदान नाकारणारी मंडळी आणि शंभुकाच्या रूपात फुल्यांचा शिरच्छेद करणारी मंडळी मात्र मराठी रंगभूमीचे मैलाचे दगड ठरविले जातात, ते कसे ? असा प्रश्नही साक्षेपी दृष्टिला पडू शकतो. म्हणजे अभिजात रंगभूमी, अभिजात नाटके आणि त्यांना छेद देणारी बहुजात, बहुजनांची नाटके हा संघर्ष फुल्यांपासूनच दिसतो. पुढे त्याचा स्फोट होऊन त्यातूनच दलित रंगभूमीच्या जन्माचा मार्ग मोकळा झाला. अशा प्रकारे महाराष्ट्राचे मानस एक नवीन चेहरा घेऊन दलित रंगभूमीच्या

रूपाने उभा झालेला दिसतो. दलित रंगभूमीने विद्रोहाचा स्वर स्वीकारून अभिजन रंगभूमीला धडका देऊन आपले स्वायत्त जग निर्माण केले. पण हिंदुत्ववादी बहुजन समाजाची दलित समाजाकडे बघण्याची तुच्छ दृष्टी यामुळे दलित रंगभूमी बहुजनांची रंगभूमी होऊ शकली नाही. स्वतः बहुजन समाजाची असलेली नाट्यकला सुद्धा बहुजन समाजाला कुठे मनापासून स्वीकारता आली? कारण बहुजन समाज हा मानसिकदृष्ट्या नेहमीच अभिजन समाजाचा, उच्चवर्णिय समाजाचा अंकित राहिलेला दिसतो.

या संदर्भात डॉ. पंजाबराव उपाख्य भाऊसाहेब देशमुख यांच्या विचारांचे काही संदर्भ देणे महत्त्वाचे वाटते. चित्रकला, संगीत, वाद्यकला, नृत्य, नाटक या सर्व ललितकलांना अध्यात्माने गुलाम बनवले, असा आरोप त्यांनी केला आहे. कलेचा उपयोग समाजासाठी, प्रबोधनासाठी व्हावा, असे त्यांचे मत होते. तमाशा, जलसे, लोकनाट्य यातून खऱ्या अर्थाने महाराष्ट्राचे मानस चित्रित होते. पण केवळ त्या बहुजन समाजाच्या कला आहेत, म्हणून त्यांचे विकृतीकरण सुनियोजितपणे अभिजनवर्गाने केले, असेही ते म्हणत. भाऊसाहेबांच्या या विचारांचा गंभीरपणे विचार केला तर बहुजन विरुद्ध अभिजन वर्गाच्या कला-सांस्कृतिक संघर्षाची कारणमीमांसा येथे स्पष्ट होते. म्हणजे मराठी रंगभूमी आणि महाराष्ट्राचे मानस याचा साकल्याने विचार करताना त्यातील तात्त्विक भूमिका आणि वास्तव यावर झोत टाकणे गरजेचे आहे. आपल्या तथाकथित रंगभूमीने केवळ उच्च वर्गियांचे प्रतिनिधित्व केले. सामान्यांच्या बहुजनांच्या समाजमनाचा विचार केला नाही. नाटकाचे आशय, विषय, त्यातील पात्रे, देशकाल, परिस्थिती, चरित्रे, भाषा आदींचे अवलोकन केल्यास पाठ्य आणि सादरीकरण याची वैशिष्ट्ये कळू शकतील. महाराष्ट्राचे मानस हा जनसामान्यांचाच मानस आहे. म्हणजे आपली ही तथाकथित मराठी रंगभूमी महाराष्ट्राचे (कोणाचे? कसे?) मानस खरेच चित्रित करत होती का? या प्रश्नाचे उत्तर मिळवणे आवश्यक आहे.



मराठी रंगभूमी आणि शेती प्रश्न

महाराष्ट्र हे कृषिप्रधान राज्य आहे. या राज्याचे बहुतांश प्रश्न हे शेती, शेतीजीवन, शेतकरी, शेतमजूर, गांव, गावांचे प्रश्न यांच्याशी संबंधित आहेत. मोठमोठी शेतकरी आंदोलने याच राज्यात झालीत. शेतकऱ्यांनी केलेल्या आत्महत्यांचा आकडाही या राज्याचा सर्वाधिक आहे. दुष्काळ, अवर्षण, अतिवृष्टी, शेतकरी-शेतकामगारांचे वर्ण, जात आणि वर्ग या दृष्टीने होत असलेले शोषण, दारिद्र्य, उपासमार, वेठबिगारी, शेतकरी समाजातील स्त्रियांचे लैंगिक शोषण, बलात्कार, हिंसा, अस्मानि-सुलतानी संकट हे शेतकरी समाजाचे प्रश्न पूर्वीपासूनच राहिलेले आहेत. पण अभिजात मराठी रंगभूमीने त्यांची फारशी दखलच घेतलेली दिसत नाही.

महात्मा जोतीराव फुले कृत 'तृतीय रत्न' या आद्य मराठी नाटकाद्वारे सर्वप्रथम शेतीव्यवस्थेच्या समस्यांच्या संदर्भात शेतकरी आणि कुळंबीन यांच्या शोषणाचा प्रश्न मांडण्यात आला. १८५५ च्या 'तृतीय रत्न' नंतर गणेशकृष्ण शास्त्री यांचे 'माझी जमीन' (१९३२) आणि शरदराव पवार यांचे 'शब्दवीर' (१९३८) या शेतीव्यवस्थेच्या प्रश्नासंबंधीच्या नाटकांचे केवळ दोन संदर्भ आढळतात. भाषांतरित नाटकात उगो बेट्टीचे 'एक होती राणी' या डॉ. श्रीराम लागू यांनी भाषांतरित केलेल्या नाटकात उल्लेख आढळतो. तात्पर्य, मराठी रंगभूमीचा जो काही तथाकथित मुख्य प्रवाह आहे, त्या प्रवाहाने शेतकऱ्यांच्या प्रश्नांची, समस्यांची फारशी दखल घेतली नाही हे वास्तव आहे.

या पार्श्वभूमीवर मात्र अलीकडच्या प्रादेशिक मराठी रंगभूमीने त्यातही मराठवाडा आणि विदर्भाच्या रंगभूमीने शेतीव्यवस्थेच्या प्रश्नांची, शेतकऱ्यांच्या प्रश्नांची लक्षवेधी दखल घेतलेली दिसते. या सर्व प्रश्न आणि समस्यांना जागतिकीकरणाची पार्श्वभूमी लाभलेली आहे. मूळ म्हणजे बहुतांश लेखक हे शेतकरी, आदिवासी कुटुंबातील आहेत.

जागतिकीकरणाच्या दुष्परिणामातून निर्माण झालेल्या शेतीव्यवस्थेच्या प्रश्नांवर विदर्भ, मराठवाड्याच्या ज्या लेखकांनी नाटके लिहिली, त्यांचे विषय आणि आशय स्फोटक आहेत. तांत्रिकदृष्ट्या ही नाटके, एकांकिका सदोष असल्या तरी हे नाटकाचे

रचनात्मक आणि आशयात्मक मूल्य लाखमोलाचे आहे. 'तृतीय रत्न' (महात्मा फुले), 'माझी जमीन' (गणेशकृष्ण शास्त्री), 'शब्दवीर' (शरदराव पवार) यांच्यानंतर शेतीप्रश्ना संबंधित नाटकांमध्ये 'अंधारयात्रा' (विठ्ठल वाघ), 'आम्ही मेंढरं मेंढरं' (सुरेश गांजरे) या नाटकांचा आवर्जून उल्लेख करता येईल. सध्या महाराष्ट्रभर गाजत असलेले तसेच आंतरराष्ट्रीय बहुभाषिक नाट्यमहोत्सवात उल्लेखनीय ठरलेले सदानंद बोरकर यांचे 'आत्महत्या' हे नाटक (झाडीपट्टीत या नाटकाने तिकीट विक्रीचा उच्चांक प्रस्थापित केला आहे.) त्याचप्रमाणे अमर मसराम यांचे 'काळी माती', अनिरुद्ध वनकर यांचे 'आणि आत्महत्या' ही सर्व नाटके झाडीपट्टीतील आहेत, यांचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. तर मराठवाड्यातील सरदार जाधव यांचे 'नागतांडव', राजकुमार तांगडे यांचे 'काय दिले स्वातंत्र्याने?' या मोठ्या नाटकांचाही विशेष रूपाने उल्लेख करावा लागेल.

अलीकडच्या काळात 'ते पुढे गेले' (मकरंद साठे), 'जांभूळवाही' (चंद्रकांत शिंदे), 'बळी' (बाळासाहेब चव्हाण) त्याचप्रमाणे श्रीकांत सराफ यांचे 'भंकस' (माध्यमाने शेतीव्यवस्थेची केल्ली विदीर्ण कुचेष्टा), प्रा. अनिल साळवे यांची 'सीमारेषा' (सेझ), 'कापसानं मरण इलो' (कापूस प्रश्न), मरण (आत्महत्या), प्रा. दिलीप महालिंगे यांचे 'पांढरे मरण', 'जादूगर', 'अस्वस्थ महात्मा', 'बापूंच्या देशात', 'शोकनाट्य' आणि 'गुंता'; राजकुमार तांगडे यांची 'आकडा', इकबाल नियाझी यांची 'गाव इकायचं आहे' या एकांकिकांचा प्रामुख्याने उल्लेख करता येईल. अलीकडेच ख्यातनाम कवी ना. धों. महानोर यांनी 'गावगारूड' हे नाटक लिहून शेती आणि ग्रामीण व्यवस्थेवर प्रकाश टाकला आहे.

या नाटककारांनी शेतीव्यवस्थेच्या विविध प्रश्नांचे अतिशय विदारक असे प्रभावी चित्रण केले आहे. जागतिकीकरणाने उद्ध्वस्त केलेल्या शेती व्यवस्थेची, शेती संस्कृतीची वेगवेगळी रूपे, वेगवेगळ्या छटा या नाट्यकृतींमध्ये आहे. शेतकऱ्यांच्या आत्महत्या हा विषय तर सर्वच लेखकांनी घेतला आहे. महेश एलकुंचवार यांचे वाडा चिरेबंदी, मग्न तळ्याच्या काठी, युगांत या नाट्यत्रयीने शेतीचा, शेती प्रश्नाचा विचार केला आहे. अवर्षण, महापूर यामुळे झालेली नापिकी, कर्जबाजारीपणा, त्यातून झालेल्या आत्महत्या, शेतीमालाला योग्य भाव न मिळाल्याने नुकसान झाल्याचा प्रश्न, मुला-मुलींचे शिक्षण, मुलींचे लग्न, 'सेझ' साठी विकलेल्या जमिनीमुळे आलेले भूमिहीनत्व, लोडशेडिंगचे

प्रश्न, कापूस उत्पादक शेतकऱ्यांचे प्रश्न, भूकंपग्रस्त शेतकऱ्यांचे प्रश्न, राजकीय शोषण, माध्यमाने 'कॅश' केलेली शेतकऱ्यांची दयनीय अवस्था, आत्महत्येच्या लाईव्ह चित्रीकरणाचा प्रयत्न, शहराच्या आकर्षणानं गाव सोडून जाणारे तरूण, ग्रामीण भागातील लोकांच्या माध्यमांनी वाढवलेल्या 'ग्रीड्स', तृष्णा, पाण्याचा प्रश्न, बी-बियाण्यांचे प्रश्न, सबसिडीचे प्रश्न, गावातल्या राजकारणाचे, भ्रष्टाचाराचे प्रश्न, फसव्या शेतकरी चळवळीचे प्रश्न, भुरट्या ग्रामीण नेतृत्वाचे प्रश्न, ग्रामीण तरूणाईचे प्रश्न, आरोग्यसेवेचे प्रश्न, शेतकऱ्यांचे कौटुंबिक, भावनिक, सांसारिक प्रश्न अशा सर्वच प्रश्नांना या नाटक-एकांकिकांनी स्पर्श केला आहे. प्रा. दिलीप महालिंगे यांनी महाविद्यालयीन पातळीवर विद्यार्थ्यांमध्ये शेतीव्यवस्थेची, शेती प्रश्नासंबंधीची जाणीव निर्माण करण्याचे मोठे काम आपल्या एकांकिकांमार्फत केले आहे. तर राजकुमार तांगडे यांनी 'शेतकऱ्यांचीच रंगभूमी' निर्माण करण्याचा प्रयत्न तसेच आपला प्रेक्षकवर्गही बनविण्याचा प्रयत्न केला आहे. सदानंद बोरकरांनी मनोरंजन हे सूत्र असलेल्या झाडीपट्टी रंगभूमीवर 'आत्महत्या हे नाटक उभे करून संपूर्ण झाडीपट्टी रंगभूमीला वास्तववादी नाटकाचा एक आदर्श नमुना दिला.

१७७ वर्षांची परंपरा असलेल्या मराठी रंगभूमीने शेती, शेतमजूर, शेतकऱ्यांच्या प्रश्नांविषयी कधीही गंभीरपणे विचार केलेला दिसत नाही. खरे तर मराठी रंगभूमीची ओळखच 'सामाजिक रंगभूमी' अशी मानली जाते. तरी शेती प्रश्नांची, शेतकऱ्यांच्या आत्महत्येच्या प्रश्नांची मराठी रंगभूमीवरील उपेक्षा चिंतनीय आहे. या पार्श्वभूमीवर खुद्द शेतकरीपुत्रांनी, भूमिपुत्रांनी, आदिवासी लेखकांनी अलीकडे शेतीप्रश्नांच्या संदर्भातील, शेतकऱ्यांच्या आत्महत्यांच्या प्रश्नांसंबंधीचे केलेले लेखन आशादायक आहे. तथाकथित मराठी रंगभूमीच्या मुख्य प्रवाहाला सडेतोड उत्तर देणारे आहे. राजकुमार तांगडेसारख्या शेतकरी लेखकाने तर शेतकरी रंगभूमी (Famar's Theatre) स्थापन करण्याचा स्तुत्य प्रयत्न केला आहे नव्हे, स्वतःचा प्रेक्षकवर्गही तयार केला आहे. अर्थात हे प्रयत्न त्रोटक आहेत. आता नव्याने शेतकऱ्यांच्या संदर्भात निर्माण झालेल्या चळवळी आणि त्या चळवळींचे कोसळणे, शरद जोशी, अनिल गोटे यांचे शेतकरी नेते म्हणून झालेले अधःपतन, विजय जावंधिया व चंद्रकांत वानखडे यांचा एकाकी लढा, शेतकरी प्रश्नांचे राजकारण, पाण्याचा प्रश्न आणि शेतीव्यवस्था, हायटेक अॅग्रोच्या स्वप्नांचा भ्रमनिरास, हरितक्रांतीचे फसवेपण तसेच जागतिकीकरणाने

ग्रामीण जनमानसावर ग्राहक म्हणून लादलेली गुलामी, हिंदुत्ववाद, तथाकथित राष्ट्रवाद, संधीसाधू राजकारण अशा अनेक प्रश्नांवर नाटके लिहिण्याचे आव्हान प्रादेशिक रंगभूमीवरील लेखकांनी आज स्वीकारले पाहिजे. अलिकडे वर्ध्यांच्या हरीश इथापे यांनी वर्धा नजीकच्या त्यांच्या शेतात 'अॅग्री थिएटर' सुरु केले आहे. आत्महत्याग्रस्त शेतकरी विधवांना घेऊन 'तेरवं' हे शाम पेठकर यांचे नाटक ही दिग्दर्शित केलं आहे.



मराठी रंगभूमी आणि जागतिकीकरण

सामान्यपणे 'जागतिकीकरण' याचा अर्थ जागतिक होणे, वैश्विक होणे, प्रांत, राष्ट्र यांच्या सीमारेषा नष्ट होऊन विश्वात्मक होणे. ही उदात्त मानवी मूल्यांची आणि संस्कृतीची आदर्श संकल्पना आहे. म्हणूनच हे 'विश्वची माझे घर', 'वसुधैव कुटुंबकम्', 'विश्वग्राम', किंवा 'विश्व पुष्ट ग्रामे अस्मिन् अनातुराम', हे ऋग्वेदातील वचन आपल्या प्राचीन वैश्विकतेसंबंधीच्या भूमिकेवर प्रकाश टाकणारे आहे. या संकल्पनेमागे समस्त मानवजातीचे कल्याण, प्रेम, सौहार्द, करुणा, मानवता, आदी उदात्त अशा धारणा आहेत. पण या क्षणी 'जागतिकीकरण' ही संज्ञा ज्या संदर्भात आपण विचारात घेत आहोत, त्याचे रूप, स्वरूप हे फार भिन्न स्वरूपाचे आहे.

आज जागतिकीकरण ही संकल्पना विशुद्ध रूपातील आर्थिक संज्ञा बनली आहे. त्यातही भारताच्या संदर्भात त्याचा विचार करताना असे म्हणावे लागेल की, भारतीय अर्थव्यवस्थेवर, भारतीय बाजारावर, भारतीय विपन्न व्यवस्थेवर सशक्त बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी उदारीकरणाच्या धोरणाचा आधार घेत कब्जा मिळविला आहे आणि भारताची संपूर्ण बाजारपेठ जगासाठी मुक्त करून दिली आहे. म्हणजेच आमचे एक प्रकारे जागतिकीकरण झाले आहे. माध्यमक्रांतीने ही प्रक्रिया अधिक गतीवान केली. 'ग्लोबल व्हीलेज' या संज्ञेत आता भारताचाही समावेश झाला आहे.

जागतिकीकरण म्हणजे आजचा आर्थिक साम्राज्यवादच होय. विकसित देशांनी विकसनशील आणि अविकसित राष्ट्रांवर लादलेली ही आर्थिक गुलामगिरी आहे. १९९१ साली परकीय चलनांची गंगाजळी संपुष्टात आल्यावर भारताने विश्व बँक (World Bank), आंतरराष्ट्रीय नाणेनिधी (International Monetary Fund) यांच्याकडे हात पसरले. या मदतीच्या मोबदल्यात भारताला गॅट करारावर स्वाक्षरी करावी लागली. जागतिक आर्थिक पुनर्रचना कार्यक्रमाच्या गॅडस योजनेला बळी पडावे लागले. आंतरराष्ट्रीय बाजाराच्या अटी, नियमांची गुलामगिरी स्वीकारावी लागली. त्यातून राजकीय, आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आणि पर्यायाने मानसिक, गुलामीची प्रक्रिया सुरू झाली. विश्व बँक, विश्व नाणे निधी, विश्व व्यापार संघटना या जागतिक वित्त आणि व्यापार संस्थांचे आपण बटीक झालो. सोव्हीयत रशियाच्या

विघटना इतकीच ही ऐतिहासिक घटना होती, असे प्रसिद्ध लेखक, अर्थतज्ञ डॉ. बाल्डन बोलो यांनी आपल्या 'डार्क व्हिक्टरि युनायटेड स्टेटस् अँड ग्लोबल पावर्टी' या ग्रंथात म्हटले आहे.

मुक्त अर्थव्यवस्था, उदारीकरण, खाजगीकरण या प्रक्रियेत आज सेवा उद्योग, कृषी, बँकींग, विमा, संचार क्षेत्र, दळणवळण, पर्यटन, मनोरंजन, उर्जा, पेट्रोलियम, सार्वजनिक बांधकाम, रस्ते, गृहनिर्माण आदी उद्योगांचे खाजगीकरण करण्यात आले आहे. या सर्व व्यापारावर आज बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी आपले साम्राज्य स्थापन केले आहे. शिक्षण, आरोग्य आणि सामाजिक कल्याण ही क्षेत्रेही घशात घालण्याचा घाट बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी घातला आहे. या क्षेत्रावरील बहुराष्ट्रीय कंपन्यांचे साम्राज्य म्हणजे शरीरातल्या धमण्यांवर त्यांनी मिळविलेले नियंत्रणच आहे. सेवा उद्योगावरच सर्व लक्ष केंद्रीत झाल्याने कृषिव्यवस्था उद्ध्वस्त होत गेली. डंकेल योजनेने शेतकऱ्यांना नागविले, गांजविले. शेतकऱ्यांना आत्महत्येसाठी प्रवृत्त करणारी ही स्थिती या जागतिकीकरणामुळेच निर्माण झाली. 'अँग्रेरियन क्रायसीस' निर्माण होण्याचे मुख्य कारणही हेच जागतिकीकरण आहे. बी-बियाण्यांच्या प्रश्नांपासून-खतांच्या भावांपर्यंत, योग्य भाव न मिळण्यापासून ते रखडलेल्या सबसिडीच्या प्रश्नांपर्यंत, आयात-निर्यात धोरणांपासून ते सार्वजनिक वितरण प्रणालीच्या घोटाळ्यात आजची शेतीव्यवस्था सापडली आहे. कृषीप्रधान देशाची ही दैन्यावस्था याच जागतिकीकरणाचा परिपाक होय. 'सेझ' ने तर कृषिव्यवस्थेचे आणखीच धिंडवडे काढले आहेत. बहुराष्ट्रीय कंपन्यांचे जाळे आज भारतभर पसरले आहे. त्यांचे ध्येय एकच, नफा आणि केवळ नफाच. त्यासाठी आपल्या बाजारावर त्यांनी आपले प्रभुत्व निर्माण केले आहे. आणि या बाजाराला हवा फक्त ग्राहक, तो सुद्धा क्रयशक्ती असलेला. अशा ग्राहकांना मानसिक गुलाम करण्यासाठी आजची प्रसारमाध्यमे फार मोठी भूमिका बजावत आहे. माध्यमांनी उपभोगवादी, चंगळवादी संस्कृती निर्माण केली. ती वाढवण्याचे कार्यही माध्यमे आज मोठ्या प्रमाणात करीत आहेत. बहुराष्ट्रीय कंपन्या, कार्पोरेट विश्व यांचे प्रभुत्व वेगाने वाढते आहे. सोबतच आर्थिक दृष्टिक्रही सामान्य माणसाला आपल्या कब्जात घेत आहे.

शक्तिशाली आणि विकसित देशांनी अविकसित, अल्प विकसित, विकसनशील देशांच्या शोषणातून आपल्या आर्थिक सुधारणांचा मार्ग प्रशस्त केला

आहे. दुसऱ्या महायुद्धानंतर युद्धामुळे ज्या महासत्तांचा खजिना रिता झाला, त्याच महासत्तांचे हे आर्थिक कट कारस्थान आहे. नेहरूंच्या नेतृत्वात सुरू झालेल्या लोकशाही समाजवादाचा बळी देऊन भारताने ही नवी आर्थिक गुलामगिरी स्वीकारली आहे. यात सर्वात मोठा फटका बसला तो लोककल्याणांच्या उपक्रमांना, पर्यायाने लोककल्याणकारी सरकारच्या आदर्श संकल्पनेला. बाजारी भांडवल व्यवस्थेच्या (Market Capital Economy) चक्रव्यूहात आज आपण सापडलेलो आहोत. जागतिकीकरणाने आपल्याला दिलेली ही सर्वात मोठी जखम आहे.

या पार्श्वभूमीवर उपभोक्तावाद, चंगळवाद वाढतो आहे. माध्यमे माणसांच्या दैनंदिन जीवनावर नियंत्रण मिळवित आहेत. कार्पोरेट जगाचे वर्चस्व वाढते आहे. सॅसेक्सचा चढ उतार जीवघेणा ठरत आहे. खाजगीकरणाचा वेग वाढतो आहे. शेतकऱ्यांच्या आत्महत्यांचे प्रमाण वाढत आहे. सामाजिक, कामगार चळवळी संपत आहेत. बेरोजगारी वाढते आहे. 'जॉबलेस ग्रोथ' निर्माण झाली आहे. क्रयशक्तीची मृगजळे निर्माण केली जात आहेत. त्यासाठी कर्ज देणाऱ्या बँका घरपोच कर्जाची सोय करून ग्राहकांना बंधक बनवित आहेत. एकूणच काय तर आज बाजाराने समाजावर आपले प्रभुत्व प्रस्थापित केले आहे. ते केवळ नगरी, उपनगरीय, महानगरीय नाही तर ग्रामीण भागही त्याला अपवाद राहिलेला नाही. माध्यमांच्या झपाट्यामुळे हे काम आणखीच सोपे झाले आहे.

जागतिकीकरणाचा मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात विचार करताना, सामान्यपणे जागतिकीकरणाचा मराठी रंगभूमीवर काय परिणाम झाला? या परिणामांचे स्वरूप काय? तो परिणाम नाटक, एकांकिकांच्या माध्यमातून कसा व्यक्त झाला? त्याचा शोध घेणे महत्त्वाचे ठरते. या परिणामांकडे किंवा प्रभावाकडे नाटककार कसा बघतो? तो ते कसे मांडतो? माणसांच्या प्रवृत्ती चितारतो की, जबाबदार परिस्थितीचा अन्वयार्थ लावतो? या परिस्थितीसाठी जबाबदारी असलेल्या कारणांची मीमांसा करतो, की त्या कारणांची चिरफाड करतो? याचा वेध घेणे महत्त्वाचे ठरते. या सर्व प्रक्रियेत माणसाच्या स्वभावावर, वागणुकीवर आणि मानसिकतेवर काय परिणाम झाला? ते नाटकाच्या माध्यमातून लेखक कसा अभिव्यक्त करतो? हे पाहणेही उपयुक्त ठरते.

तेंडुलकर आणि त्यांच्या नंतरच्या पिढीतील लेखकांनी आधुनिकीकरण, औद्योगिकीकरण, यांत्रिकीकरण, शहरीकरण, वाढत्या लोकसंख्येने निर्माण केलेले

प्रश्न, यातून निर्माण झालेल्या अनेक समस्या हाताळलेल्या दिसतात. या नंतरच्या टप्प्यावर जागतिकीकरण आणि त्यामुळे निर्माण झालेल्या परिणामांचे प्रश्न आहेत. आजचे वास्तव हे सुप्त, संथ स्वरूपातले (हिडन) लपलेले असे नाही तर ते स्पष्ट, भडक, ज्वलंत असे आहे. म्हणून त्याचे सरळ-सरळ प्रतिबिंब आज मराठी नाटक, एकांकिका यामधून पहायला मिळते. नाटकाचे शीर्षक किंवा त्याचा विषय आणि आशय बघितला तरी त्याची स्पष्ट कल्पना आपल्याला येऊ शकते.

आजच्या जागतिकीकरणाचे संपूर्ण स्वरूप हे आर्थिक निकषांवर आधारलेले आहे. 'नफा आणि अधिक नफा' हे एकच ब्रीद आहे. अर्थकारणाच्या पार्श्वभूमीवरच आजच्या जगाचे वास्तव समजून घेण्याची गरज आहे. त्यासाठी आजच्या आर्थिक मानसशास्त्राचा (Psychology of Today's Economics) विचारही महत्त्वाचा आहे. आर्थिक साम्राज्यवादाची ही परिणती असल्यामुळे या आर्थिक दृष्टिक्राला आपणास सामोरे जावे लागत आहे. जगातील महासत्तांनी, वित्त संस्थानी, व्यापार संस्थांनी केवळ आपल्या चलनाचेच अवमूल्यन केले असे नाही, तर आपल्या सार्वभौमतेचे, सभ्यतेचे, संस्कृतीचेही अवमूल्यन केले आहे. महत्त्वाचे म्हणजे आपल्या राजकीय व्यवस्थेने ते निमूटपणे, निर्लज्जपणे स्वीकारले आहे. आज सुमारे ५०० बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी आपला पाश भारतावर आवळला आहे, तर ७० टक्के बाजार हा बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी गिळंकृत केलेला आहे. आज जे जागतिकीकरण झाले आहे ते मार्केटचे, बेनिफीट्सचे, ग्रीड्सचे, कार्पोरेट फंड्यांचे, खोट्या स्वप्नांचे, भ्रामक क्रय शक्तीचे मॉल्स, पब्स, बार्स, बिगबझार, शॉपीज, मल्टीप्लेक्स वाढत आहेत, पण पिण्याच्या पाण्याचा प्रश्नही तेवढ्याच तीव्रतेने अधिक भेडसावत आहे. मूलभूत सुविधांचा अभाव आहे. एअरकंडिशंड सिस्टिमचा वापर वाढतो आहे तर लोडशेडींगचा कालावधीही कमी होताना दिसत नाही. खाजगी सुबत्ता वाढते आहे, सोबतच सार्वजनिक दारिद्र्यही. एकूणच जागतिकीकरणाने आपला आर्थिक, राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक, क्षेत्राचा चेहरा मोहराच पार बदलून टाकला आहे.

गेल्या तीन दशकात झालेल्या माध्यमक्रांतीचे स्वरूपही फसवे आहे. जागतिकीकरणाच्या झपाट्यात माध्यमांचे रूप-स्वरूपही आमूलाग्र पालटून गेले आहे. जे-जे विकाऊ आहे, जे-जे सेलेबल आहे, ते महत्त्वाचे ठरले आहे आणि त्यासाठी त्यांच्या मार्केटींग व्यवस्थेत मिडियाची भूमिका महत्त्वाची बनली आहे. उपभोक्तावादी,

चंगळवादी संस्कृती वृद्धीगत करण्याचे कार्य माध्यमे करित आहेत. अत्याधुनिक टेलिकम्युनिकेशन माध्यमांनी सामुहिक संवाद संपवून टाकला आहे. डिजीटल क्रांती, सॅटलाईट क्रांतीने संवादांचे, संबंधांचे, नवे प्रश्न निर्माण केले आहे. 'सेल्स रोबोज' (Sales Roboz) मोठ्या प्रमाणात निर्माण केले जात आहे. आता फक्त दोनच रिलेशनशीप उरल्या आहेत, त्या म्हणजे क्रेत्याची आणि विक्रेत्याची. गरजापेक्षा (Needs) तृष्णा (Greeds) वाढवण्यात माध्यमांनी मोठी भूमिका बजावली आहे. चंगळवादी वृत्ती फोफावली आहे. त्यामुळे जीवनाचे संतुलन बिघडले आहे. मानवी मनाच्या होणाऱ्या व्यापारीकरणामुळे एकमेकांच्या पुढे जाण्याची आंधळी शर्यत (Blind Race) सुरू झाली आहे. पुढे जाण्यासाठी काहीही करायला प्रत्येक जण तयार आहे. पॅरानाईड (Paranide) (इतरापेक्षा श्रेष्ठ, उच्च असल्याच्या भ्रामक कल्पना / अहंभाव ठेवून जगणारी) जमात आज उदयास आली आहे, त्यासाठी ही माध्यमेच जबाबदार आहेत.

माध्यमांच्या अविवेकी भूमिकेमुळे आज भाषिक संकट उभे झाले. एकही भाषा शुद्ध राहिलेली नाही. इंग्रजी भाषेच्या अतिक्रमणामुळे आपल्या भाषेचे स्वरूपच बदलून गेले आहे. स्वत्वावरील घाला (Crisis of Identity) म्हणून या घटनांकडे बघण्याची गरज आहे. भाषिक आणि सांस्कृतिक वारसा गमविण्याची प्रक्रिया जागतिकीकरणाच्या रेट्यात सुरू झाली आहे. याशिवाय मनोरंजनाच्या जगात उपभोक्तावादी प्रेरणा वाढविणाऱ्या कार्यक्रमांची, रियालीटी शोजची, मालिकांची रेलचेल आहे. 'आत्महत्येचे लाईव्ह' चित्रिकरण करून टी.आर.पी. वाढवून घेण्याइतपत माध्यमांची मजल गेली आहे. ज्या-ज्या इमेज सेलेबल आहेत, त्या घातक प्रतिमा निर्माण केल्या जात आहेत. एक नवे मायाजाल या माध्यमांनी निर्माण केले आहे. माध्यमांनी त्यातही इलेक्ट्रॉनिक माध्यमांनी समाजाला आपल्या इशाऱ्यावर नाचविणे सुरू केले आहे. बालपिढीच्या संदर्भात तर हे चित्र फारच घातक आहे, चिंताजनक आहे. 'सिस्टीम ऑफ ऑब्जेक्ट्स अँड कंझूमर सोयायटी' चे लेखक 'बौदिरिया' यांनी आजच्या बाजारवादाच्या संदर्भात व्यक्त केलेली भूमिका फारच महत्त्वाची आहे. ते म्हणतात- "उपभोग्य वस्तू आपली व्युहरचना रचित असतात. सामाजिक गटांचे व्यवहार त्या अनुषंगाने ठरू लागतात. या उत्पादनांचे विश्व ग्राहकांच्या जीवनात प्रवेश करून आपली अपरिहार्यता निश्चित करतात. ग्राहकांच्या अनिवार्य

सवयींचा भाग बनतात. ग्राहकाला गुलाम बनवितात.” आज एक ग्राहक म्हणून संपूर्ण समाज गुलाम झालेला दिसतो आणि त्यामुळेच नैतिकतेचा प्रश्न आज सर्वात महत्त्वाचा प्रश्न बनला आहे. जागतिकीकरणाच्या झपाट्यात नैतिकता ठिसूळ झाली आहे, वेगाने विरघळत जाणारी बाब ठरली आहे. त्यामुळे एकूणच माणसाच्या सामाजिक, सांस्कृतिक, नैतिक खच्चीकरणाची प्रक्रियाही सुरु झाली आहे.

माणसाचा स्वभाव, प्रकृती आणि प्रवृत्तीवरही जागतिकीकरणाचा मोठा प्रभाव पडला आहे. क्षणिक सुखांना महत्त्व आले. चांगलेपणा, भलेपणा, त्याग, बांधिलकी हे शब्द आता ‘नॉनसेन्स’ या वर्गात मोडू लागले. सच्चेपणा, साधेपणा ही मुर्खत्वाची लक्षणे ठरू लागली आहेत. ‘युज अँड थ्रो’, ‘पे फॉर एव्हरीथिंग’, ‘गिव्ह अँड टेक’, ‘नर्थिंग सक्सिड्स, लाईक सक्सेस’, ‘बॅटल फॉर ग्रीडस अशा विचारांचे प्राबल्य वाढते आहे. गर्दीतही माणूस एकटा, आत्मकेंद्री झाला आहे. माणसाचे रोबोकरण झाले आहे. संवेदना, आर्द्रता, मार्मिकता, भावनिकता, यांना आहोटी लागलेली आहे. एकूणच जागतिकीकरणाचा हा प्रभाव, परिणाम, आर्थिक, राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक आणि मानसिक अशा सर्वच पातळीवर खोलपणे झालेला दिसतो.

मराठी रंगभूमीवरील जागतिकीकरणाचा परिणाम :

जागतिकीकरणाच्या प्रभावापासून मराठी रंगभूमी ही अलिप्त राहाणे शक्यच नाही. संवदेनशील, सर्जनशील नाट्यलेखकांना, रंगकर्मींना हे वास्तव आकर्षित करणारे ठरले नसते तरच नवल! फोर्ब्स यादीत येणारे शेकडो ब्रम्हांड श्रीमंत भारतीय आहे. त्याचवेळी हजारो लाखो शेतकऱ्यांची आत्महत्या, हर्षद मेहता, केतन पारेख, रूपलबेन पांचाल, भन्साली, डालमिया, तेलगी, नीरव मोदी, विजय माल्या, मेहूल चौकशी यांची अब्जो-खरबोंची भ्रष्टाचारांची प्रकरणे, माणसाच्या बुद्धीचे, प्रतिभेचे पेटंट, कार्पोरेट जुगाराला मिळालेली मान्यता, पिइझा, बर्गर, कोक, कॅडबरीज, अँडीदास, रिबॉक, डेनीम, ली रेड चीफ, वुडलँड, मॅकडोनल्ड आदिंनी व्यापलेली तरूणाई, वाढते पॅकेजेस पण छोटा-छोटा होत जाणारा माणूस, वाढते एव्हेन्यूज पण घसरत चाललेली निष्ठा, कंफर्टसाठी, चैनीसाठी, जीवनाचा वाढलेला वेग पण त्याच वेळी आयुष्याला घेरणारा अनकंफर्ट, वाढते ताणतणाव, बार्स, नाईट क्लब्स, रेव्ह पार्टीज, सेक्स रॅकेट्स, हुक्का पार्लर, सेक्स पार्लर यांचे वाढते प्रस्थ. वाढते विवाहबाह्य संबंध, लिव इन रिलेशनशीप, पाण्याचेही होऊ घातलेले खाजगीकरण, उद्ध्वस्त होत

चाललेली कृषीव्यवस्था, चंगळवादाने विस्कटून टाकलेली समाजाची घडी, शेतकऱ्यांना नादार करणारे सेझ, माणसांचे झालेले व्यापारीकरण, पुढे (पण कुठे?) जाण्याची आंधळी शर्यत, राक्षसी महत्वाकांक्षा आणि माणसाला गुलाम करणारा माध्यमांचा बाजार, या समकालीन वास्तवाचा परिणाम निश्चितच अल्पांशाने का होईना मराठी रंगभूमीवर झालेला दिसतो.

सामान्यपणे १९९० नंतर जागतिकीकरणाचा झपाटा वाढलेला दिसतो. त्यामुळे या काळातल्या लेखकांना विशेषतः एकांकिका लेखकांना ही पार्श्वभूमी, हे विषय अधिक खुणावताना दिसतात. अलिकडच्या या नाट्यकृतीतील नायक-नायिका मल्टीनॅशनल कंपनीत काम करणारे असतात. कार्पोरेट जगाचे अंतरंग चित्रणही त्यात येते. घटनास्थळात पब्स, बार्स, मॉल्स, मल्टीप्लेक्स, मॅकडॉनेल, आदींचा उल्लेख आढळतो. कार्पोरेट्स प्रोजेक्टवरील चर्चा दिसते. मार्केटींगच्या नव्या-नव्या फंड्यांचे दर्शन घडते. झपाट्याने बदलत चाललेल्या जीवनाची दखल घेतली जाते. बदलत चाललेल्या प्रवृत्तीचे, प्रकृतीचे आणि स्वभावाचे वेगवेगळे शेड्स त्यात दिसतात. 'फिलगुड फॉर्च्युन' सारखे भ्रामक मायाजाल चितारताना रंगकर्मी आक्रमक होताना दिसतात. पॅकेज, व्हीडीओ कॉन्फरंस, टारगेट, स्ट्रॅटजी, सोबत कार्पोरेट लॅंग्वेजचा वापरही दिसतो. विषय, आशय, कथानक, आकृतीबंध, शैली, संवादपद्धती यावरही विषय-आशयानुरूप परिणाम झालेला दिसतो.

जागतिकीकरणाचा परिणाम टिपण्यासाठी अतिवास्तववादी (Surriyatistic) शैलीचा उपयोग अधिक होताना दिसतो. 'कृष्ण सुखात्मिकेच्याच (कृष्ण विनोद / Blank humer) शैली, तंत्राचा उपयोग अधिक होताना दिसतो. नाटकातील नाटक (play within play), रंगमंचीय भाषा (Theatrical language), इंग्रजी मिश्रीत मराठी भाषा, काव्यात्मक संवाद पद्धतीचा वापर, नेपथ्याचा सूचक, प्रतिकात्मक उपयोग, काळ आणि अवकाशाचा प्रभावी उपयोग, माणसाच्या वृत्तीचा, प्रवृत्तीचा शोध घेण्याचा प्रयत्न, माध्यमांच्या स्वरूपांचा रंगमंचीय भाषेत वापर होताना दिसतो. अशाप्रकारे नाट्यतंत्राच्या दृष्टीनेही मराठी रंगभूमीवरील होणारे बदल अधोरेखित करता येतात. नाट्यभाषा तर आमूलाग्न बदलताना दिसते आहे.

या पार्श्वभूमीवर काही प्रातिनिधीक एकांकिकांचा आणि नाटकांचा विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. या दृष्टीने श्रीकांत सराफ यांची 'भंकस', गिरधर पांडे यांची 'घुसमट'

या एकांकिकांचा तर श्याम मनोहर यांचे 'दर्शन', मकरंठ साठे यांचे 'ते पुढे गेले', सदानंद बोरकर यांच्या 'आत्महत्या' वामन तावडे यांचे 'कॅम्पस', योगेश शेजवळकर यांचे 'फिल्मगुड फॉर्चून' आणि डॉ. सतीश पावडे यांच्या 'ढिगारा' या नाटकांचा, जागतिकीकरणाच्या प्रभावाच्या, परिणामांच्या संदर्भात आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. (प्रत्यक्ष पाहिलेली नाटके नमुना अभ्यासासाठी प्रस्तुत करित आहे. अर्थात अशा नाटकांची यादी मोठी आहे.)

निवडक मराठी नाटके

दर्शन – श्याम मनोहर :

समकालीन वास्तवात ॲब्सर्ड झालेल्या लाईफचे दर्शन श्याम मनोहर यांनी 'दर्शन' या नाटकातून घडवले आहे. 'कुमार' या पात्राचे काल्पनिक भवितव्य चितारताना, आजच्या आर्थिक, सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक, मानसिक, शैक्षणिक आदी सिस्टमचे भेदक चित्र 'कृष्णविनोदात्मक' पद्धतीने रेखाटले आहे. सेल्समॅन बनण्याचे स्वप्न पाहाणाऱ्या कुमारच्या निमित्ताने जागतिकीकरणाचा नवा अंदाज त्यांनी या नाटकातून सादर केला आहे. कोल्डीक, सॉफ्टव्हीक या ग्लोबल शीतपेयांचा सेल खेड्यापाड्यात वाढविण्याची जबाबदारी मोठ्या पॅकेजच्या बदल्यात कुमारवर सोपविण्यात आली आहे. खेड्यात आल्यावर खेड्याच्या दुर्दशेवर श्याम मनोहर प्रकाश टाकतात. खेडे सोडून जाण्यामुळेच आपले भले होईल या नव्या पिढीच्या विचारांचेही दर्शन ते 'दर्शन' मध्ये घडवतात. कुमार म्हणतो – "मला फक्त सुख आवडतात, भयंकर आवडतात. खायला व्हेरायटी, हाय क्वालिटीचं मद्य, स्मोकींग, सुखाचा सागर असलेला फ्लॅट, खेड्यापाड्यातून फिरायला शॉक ॲब्सॉवर्स असलेली गाडी, म्हातारपणीही ट्रिक्स, स्मोकींगचे अविरत सुख मिळावे." असे विचार निर्माण करणाऱ्या यंत्रणेचा, व्यवस्थेचा तो परिपाक असतो. जागतिकीकरणाने निर्माण केलेल्या सुखाच्या या कल्पना आहेत. हा आहे एक प्रकारचा चंगळवाद. त्याचे दर्शनही या नाटकातून घडते.

आपल्या सॉफ्टव्हीकचे मार्केटींग करण्यासाठी तो खेडेगावात आला असता दहा कोसावरून पाणी आणणाऱ्या एका बाईची त्याची भेट होते. पाण्याचे दुर्भिक्ष्य सहन करणाऱ्या बाईला आपल्या सॉफ्टव्हीकचा ग्राहक बनविण्याचा तो प्रयत्न करतो. ऐनकेन प्रकारे तिच्याजवळ दमडी नसतानाही सॉफ्ट व्हीक पिण्याची इच्छा तिच्या

मनात तो निर्माण करतो. त्यासाठी 'ताजेतवाणे व्हा' ची जाहिरात करतो. पैसे नसल्यास 'लोन' मिळवून देण्याचे आश्वासन देतो. एवढेच नव्हे तर खेडेगावांतील सर्वच लोकांना हे सॉफ्टड्रिंक पिता यावे, यासाठी कंपनी व्यवस्थापनाने नवी योजना सुरू करावी, असा प्रस्तावही तो मांडणार असतो. पण ती बाईच त्याचेवर डाव उलटवते. त्याला जाहिरातीचं टेक्नीक सांगून त्याचेकडूनच रॉयल्टी वसूल करते. जागतिक तत्त्वज्ञान, हेल्दी कॉमर्स, कॉमर्सचे इन्फ्रास्ट्रक्चर, अनकंप्लीट इंग्लीश, अनकंप्लीट मराठी भाषा, स्मार्टनेस, डॉलर्स, सेल्समनशीप असे अनेक शब्द यात आहेत. संवाद इंग्लीश मिश्रित आहे. पुनरुज्जीवनवादी विरुद्ध परिवर्तनवादी या दोन प्रतिकात्मक पात्रांच्या लढाईच्या, संघर्षाच्या पार्श्वभूमीवर 'दर्शन' हे नाटक घडत राहते. 'सेल्समनशीप' चे 'जागतिक' आणि 'आगतिक', 'दर्शन' या नाटकातून श्याम मनोहर घडवून जातात.

ते पुढे गेले – मकरंद साठे :

जागतिकीकरणाने निर्माण केलेल्या विविध समस्यांवर टीका करणारे हे नाटक आहे. एकमेकांच्या पुढे जाण्याची अहमहमिका, स्पर्धा, त्यासाठी कुठल्याही पातळीवर जाण्याची तयारी, भ्रष्टाचाराने पोखरलेला समाजाचे विच्छेदन मकरंद साठे यांनी मार्मिकपणे केले आहे. वास्तव आणि अतिवास्तव अशा दोन्ही नाट्यपद्धतीचा वापर त्यांनी केला आहे. संपूर्ण नाटक 'टार्गट स्पॉट्स' मध्ये घडते. एकच अवकाश आहे पण ती जागा 'टार्गमलेस' आहे. मध्यवर्गातली दोन माणसे 'अ' आणि 'ब' या पात्रांच्या चर्चेतून, नाट्यमय कृतीपूर्ण चर्चेतून नाटक पुढे जात राहते. समाजाच्या झालेल्या अधःपतनाची तीव्र जाणिव हे नाटक करून देते. मध्यम वर्गावर साठे यांनी आपले लक्ष केंद्रीत केले आहे. मार्क्सच्या तत्त्वज्ञानापासून ते जागतिकीकरणाचे सर्व संदर्भ अनेक उल्लेख या नाटकात आहे. खंडुजी काळे, त्याची बायको गोदावरी, शेतकऱ्याची आत्महत्या, कर्ज, कापूस, मुलीचे लग्न, सावकार हे विषय यात आहेत. 'टेक्नॉलॉजीकल कॅपिटलीस्ट लोकशाही' असा व्यवस्थेला विरोध यात आहे. कार्पोरेट जगाचे दर्शनही साठे या नाटकातून करून देतात.

प्रत्येकाला फक्त पुढे आणि पुढेच जायचे आहे, पण कुठे? हे मात्र माहिती नाही. असे असले तरी पुढे जाण्यासाठी कोणत्याही पातळीवर जाण्याची मात्र सर्वांची तयारी आहे. या नाटकात सर्वजण चिपाड झालेल्या गोदावरीवर आळीपाळीने बलात्कार करतात. गोदा ही मानवतेचे प्रतीक म्हणूनही आपण बघू शकतो. 'वेटींग फॉर गोदो',

मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन । ११४

‘एंड गेम’, ‘नो एक्झीट’, ‘राह्यनोसिरस’ या अॅब्सर्ड नाटकांची आठवण हे नाटक करून देते.

जागतिकीकरणाच्या रेट्यात माणूसपण हरवत चाललेल्या सामाजिक बदलांचे दर्शन या नाटकातून घडते. रंगमंचीय भाषेत, नव्या नाट्यशैलीची ही अभिव्यक्ती आहे. मकरंद साठे यांची सांस्कृतिक, सामाजिक आणि वाङ्मयीन जीवनदृष्टी या नाटकातून व्यक्त होते. जागतिकीकरणाच्या परिणामाचे प्रमेय या नाटकात असल्याची कबुलीही त्यांनी दिली आहे.

आत्महत्या –सदानंद बोरकर :

जागतिकीकरणाच्या रेट्यात उद्ध्वस्त झालेल्या कृषिव्यवस्थेचे विदारक चित्र मांडणारे ‘आत्महत्या’ हे नाटक सदानंद बोरकर यांनी लिहिले आहे. ‘हायटेक अॅग्रो’ च्या स्वप्नांनी शेतकऱ्यांचे भले झाले नाही. आसमानी, सुलतानी संकटासोबतच जागतिकीकरणाच्या रेट्याने आणि रट्ट्याने शेतकरी हतबल झाला आहे. अवर्षणाच्या प्रश्नांसोबतच कृषी विषयक धोरणांच्या अभावाने तर शेतकरी नादार करून टाकला आहे. या वास्तवतेचे चित्रण सदानंद बोरकर यांनी प्रभावीपणे केले आहे. आत्महत्येस प्रवृत्त झालेला बालाजी कापसे ही दैन्यावस्था सांगताना म्हणतो “आज खर्च करून शान धान विकाले न्या, तर धानाले भावच नाई. एवढा आपल्या देसात धान पिकून बी सरकार मात्र दुसऱ्या देशातून धान काहून आनते? कापसाले भाव नाही, धानाले भाव नाही. कसं हुईन आमचं? “मुंबई दिल्लीत एअरकंडीसन खोलीत बसून शेतीवर गोष्टी सांगनं बहु सोपा काम हाये. आमचे नेते निवडणूकीपुरते शेतकऱ्यांचे भाऊबंध आहे. एक वेळ निवडून आल्यावर शेतकरी मेला काय अन् वाचला काय? त्यायले काही देनं-घेनं नाई” या संवादातून झपाट्याने उद्ध्वस्त होत चाललेल्या शेतीव्यवस्थेची दुरावस्था दिसून येते. नापिकी, कर्जाचा बोझा, उदरभरणाचा प्रश्न, कौटुंबिक जबाबदारी, व्यसने, शेतीचे बिघडत चाललेले अर्थशास्त्र, शासन-प्रशासन आणि राजकारणाची संवेदनाशून्य भूमिका, बाजार संस्कृती, उपभोक्तावाद, चंगळवादाचा वाढता रेटा आणि या पार्श्वभूमीवर शेतकरी करीत असलेल्या आत्महत्यांचा प्रश्न बोरकरांनी ऐरणीवर आणला आहे. अलिकडेच सरदार जाधव यांचेही शेतकऱ्यांच्या आत्महत्येवर ‘नागतांडव’ हे नाटक आले आहे. ग्रामीण भागातील शेतकरी असलेल्या बारी

समाजाच्या दैन्यावस्थेचे चित्रण प्रभावीपणे मांडले आहे. 'जागतिकीकरणाची जीवघेणी लागण' असे वर्णन खुद्द लेखकानेच केले आहे.

कॅम्पस-वामन तावडे :

भाषेने, विचाराने आणि मानसिकतेने इंग्रज बनविणाऱ्या मेकालेच्या शिक्षण पद्धतीने जागतिकीकरणासाठी 'फिट' बनलेल्या भारतीयांचे आज इंडियाकरण झाले आहे. लिव्हिंग ऑफ स्टॅन्डर्ड, ऐषोआराम, अधिक पैसा या चक्रव्युहात फसलेल्यांची ही एकप्रकारे कथा आहे. कॉस्पोपॉलीटीन रेसिडेन्सेस, उंच टावर्स अन् त्यावरही उंच जाण्याचे मनोरथ असलेले रहिवासी. जागतिकीकरणाने निर्माण केलेल्या नव्या जगात स्वतःला फिट करणारी ही 'पॅरानाईड जमात', कार्पोरेट जगातले गुलाम. सारेच प्रवाहपतीत झालेले. पण अशा स्थितीत महामानव गौतम बुद्ध, डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या तत्त्वज्ञानाने पुन्हा माधारी आलेल्या 'सिद्धार्थ जाधव' या तरूणाचे हे नाटक. नाटककार वामन तावडे यांनी ओ.बी.सी. आरक्षणाच्या प्रश्नांच्या पार्श्वभूमीवर हे वैचारिक नाटक लिहिले आहे. हाय प्रोफाईल आणि कार्पोरेट कल्चरल मध्ये जगणाऱ्या पण जन्माने दलित असलेला सिद्धार्थ जाधव प्रथम आरक्षणाला विरोध करतो. त्यातून त्याचेवर जीवघेणा हल्ला होईस्तोवर गोष्टी विकोपास जातात. यातून त्याला सत्याचा साक्षात्कार होतो आणि तो परत बुद्धत्वाकडे वळतो. ही सकारात्मक भूमिका या नाटकाची जमेची बाजू आहे.

डेल कार्नेगी, एच. आर. डिपार्टमेंट, व्हर्चुअल प्रॉब्लेम, मॅझेनाईन फ्लोर, फ्रेंच विंडो, प्रोफेशनल सोशल वर्क, कार्पोरेट फंडा, कार्पोरेट गुरू, आर्ट ऑफ लिव्हिंग, आर्ट ऑफ बिईंग, कर लो दुनिया मुट्टी में, ग्लोबलायजेशन, वर्ल्ड बँक, डेव्हलपमेंट, बझार असे अनेक कार्पोरेट संदर्भ या नाटकात आहेत. शैली, तंत्र, आकृतीबंध यादृष्टीने या नाटकात फारसे काही नवीन नाही. किंबहुना बॉक्ससेट मध्ये घडणारे हे पारंपरिक नाटक आहे. पण त्याचा विषय आणि आशय मात्र जागतिकीकरणाच्या संदर्भाचा आहे. ग्लोबलायजेशनचे दुष्परिणामही नाटकात ओघाओघाने सांगितले आहेत. कार्पोरेट जगाच्या काळातही जातीभेद कसा चिटकूनच आहे, यावरही वामन तावडे यांनी प्रभावी भाष्य केले आहे.

ढलगरल-डॉ. सतीश पावडे :

मानवी मूल्य, मानवी संवेदना आणि मानवी संबंधाचा कसा कचरा झाला आहे. जागतिकीकरणाच्या काळात आपले स्वार्थ, इच्छा, आकांक्षा कशा प्रबळ होतात. आपणच आपले 'सत्त्व' (Self) आणि स्वत्व (Essance) कसे हरवून बसतो; याचे चित्रण या नाटकात आहे. शिक्षक, विचारवंत आणि तरूणी या चार पात्रांच्या माध्यमातून एकूणच माणूसकी, मानवता, सौहार्द, प्रेम, नैतिकता यांचा झालेला कचरा आणि कचऱ्याचा वाढता ढलगरल हे अतिवास्तववादी पद्धतीतून साकार केले आहे.

व्यस्ततावादी नाटकाची शैली या नाटकाला लाभलेली आहे. क्षणिक सुख हेच अंतीम सुख मानून त्यासाठी प्रसंगी एकमेकांचा जीव घेणारा समाज येथे दिसतो. समाजाला घडविणारा शिक्षक, दिशा देणारा विचारवंत आणि प्रत्यक्ष कृती करणारा तरूण वर्ग, नैतिकतेवर, निर्मितीवर, सृजनावर, सृजनशिलतेवर, विवेकावर, तारतम्यावर, संस्कृतीवर आणि मानवतेचे प्रतीक असलेल्या स्त्रीवर सामूहिक बलात्कार करण्याचा प्रयत्न करतात. अशा प्रवृत्ती, वृत्ती निर्माण करणाऱ्या जागतिकीकरणाच्या प्रक्रियेत कोसळणारी मानवता, कोसळणारा समाज लेखकाने या नाटकात रेखाटला आहे. 'ढलगरल' आणि तो ही क्षणाक्षणाने वाढणारा हे वाढणाऱ्या जागतिकीकरणाच्या झपाट्याचे प्रतीक आहे.

फिल गुड फॉर्च्युन-योगेश शेजवलकर :

भाजप सरकारच्या काळात फज्जा उडालेला तथाकथित कार्यक्रम म्हणजे 'इंडिया शायनिंग' किंवा 'फिल गुड फॉर्च्युन' हा शब्द आहे. तो आदर्श व्यवस्थेचा निदर्शक वाटतो पण प्रत्यक्षात देशात फिल गुड वाटावा इतपत चांगली परिस्थिती नव्हतीच. किंबहुना तो एक भ्रमाचा भोपळा होता, जो कालांतराने फुटला. राजकारण, निवडणूक आणि माध्यम हा या नाटकाचा विषय आहे. एस.एम.एस.चा धंदा करणारे हे चॅनलचे नाव. निवडणूकांच्या काळात पक्षाचे, उमेदवाराचे रेटिंग ठरविणे हा या चॅनलचा धंदा.

लोकांकडून पैसे घेऊन त्यांना स्वप्न दाखवायची, त्यांना फसवायचे. लोकांना भविष्य जाणून घेण्याचा भारी नाद. हा नाद कॅश करून घेणारा हा उद्योग म्हणजे एक प्रकारचा कायदेशीर जुगारच! पूर्वीचे माकड असलेले, पण आता वर्ल्ड क्लास बिझनेसमन झालेले (शेपटासह) नाना, बंडू, भाई, या तीन कार्पोरेट कॉरेक्टर्स यांची ही

कथा आहे. पुढे ते या 'फॉर्च्युन' च्या बिझनेस मध्ये गुंततात आणि हळूहळू ते आत्मकेंद्रीत होऊन परस्परांपासून विलग होत जातात.

जागतिकीकरणाच्या आर्थिक व्यवहारात एकदा माणूस गुरफटला की तो आपल्या मातीपासून, माणसांपासून, समाजापासून तुटत जातो. हे एक प्रकारचे दुष्टचक्रच आहे. फिलगुड..फॉर्च्युन हे शीर्षकच अत्यंत प्रतिकात्मक आहे.

माणसाच्या मनातले मोह त्याला स्वस्थ बसू देत नाहीत. ते मोहच कॅश केले जातात. 'मोह' ही संपूर्ण जगातील कॉमन बाब, तीच बहुराष्ट्रीय कंपन्यांनी कॅश करण्याची बाब ठरवली आहे आणि हाच घटक उपभोक्तावादाची जननी आहे. हे नाटककाराने 'फॉर्च्युन'च्या निमित्ताने मांडले आहे. जंगलातील माकडं या मोहापायी शहरात येतात. कालांतराने तेच या व्यवस्थेचा भाग बनतात. जागतिकीकरणातील ग्लोबल व्यवस्थेच्या गुलामीचे आणि त्या गुलामीच्या प्रक्रियेचे दर्शन ही एकांकिका घडवते. त्यासाठी महात्मा गांधींच्या तीन माकडांचा व त्यांच्या 'बुरा मत देखा, बुरा मत सुनो, बुरा मत कहो' या त्रिसूत्रांचा फार सुंदर उपयोग करून घेतला आहे. जागतिकीकरणाच्या व्यवस्थेकडे बघण्याचा फसवा अॅप्रोच म्हणजे हे तीन सूत्र आहे, हे लेखक प्रकर्षाने जणवून देतो.

निवडक मराठी एकांकिका :

इट्स ऑल राईट :

मुक्ता, स्नेहा, कुयरी आणि आकांक्षा, या चार होस्टेलर्स मैत्रीणी त्यांची नावेच त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची स्वभावाची ओळख, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आरसा. आपल्या आकांक्षा पूर्ण करण्यासाठी मैत्रीणीच्याच बेवफा प्रियकराशी लग्न होऊन करोडपती होणारी आकांक्षा, या जागतिकीकरणाने निर्माण केलेल्या परिस्थितीचे अपत्य आहे. आपल्या स्वार्थासाठी कराव्या लागणाऱ्या तडजोडी फार महत्त्वाच्या असतात हे ती मानत नाही. चारीत्र्य हा आता फारसा महत्त्वाचा मुद्दा राहिलेला नाही. आत्मकेंद्री, आत्मसंतुष्ट, क्षणिक सुख, यातच सर्वस्व मानणाऱ्या नव्या पिढीचे हे प्रातिनिधिक दर्शन आहे. रेडिओ मिर्चीच्या कार्यक्रमाच्या स्वरूपात, लोकांकडून एस. एम.एस. मागविण्याच्या धंद्यात हे कथानक सादर केले जाते. मुक्ताच्या रूपानं, आजच्या मुक्त, बिनधास्त, स्वच्छंदी मुक्ताचे प्रातिनिधिक चरित्रही बोलके आहे. 'कॉल सेंटर' चं अंतरंगही या एकांकिकेतून स्पष्ट होतो.

'गिव्ह अँड टेक' तत्वज्ञानाची महती सांगून पॅकेज पटकवण्यासाठी तडजोड

मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन । ११८

करणारी, पण ही सारी कृती प्रॅक्टिकली जगण्यासाठी योग्य ठरविणाऱ्या नव्या पिढीची 'इट ऑल राईट' ही कहाणी आहे.

भंकस-श्रीकांत सराफ :

जागतिकीकरणाच्या काळात माध्यमांचे बदललेले स्वरूप श्रीकांत सराफ यांनी आपल्या 'भंकस' या एकांकिकेतून दाखविले आहे. माध्यम आता भांडवलशाहीचे पर्यायाने बहुराष्ट्रीय कंपन्यांचे, कार्पोरेट सेक्टरचे बाजारवादी, उपभोक्तावादी, चंगळवादी प्रवृत्तीचे कसे प्रभावी वाहक बनले आहे, हे या एकांकिकेत दाखवले आहे.

“आवाज आमचा एस.एम.एस. तुमचा” या रियालीटी शो वर आधारित ही एकांकिका एस.एम.एस. हे भरपूर कमाईचे, टी.आर.पी. वाढविण्याचे साधन बनले आहे. त्यासाठी हा शो रद्दी विकणाऱ्या व त्याच गल्लीतील प्रेमा गोडबोले या अल्पवयीन मुलीचं प्रेमप्रकरण, साठी ओलांडलेल्या फणीशंकर आणि कोकिळा या परीक्षक द्रव्याचे प्रेमप्रकरण आणि त्यांचे स्मशानघाटात होऊ घातलेले लग्न, तमंचा, कट्टा, बंदुकी आदी शस्त्रे विक्रीचा धंदा करणारा आणि त्याच्याकडे बंदुकीची चोरी करणाऱ्याला शिक्षा म्हणून, त्याचा खून करण्यासाठी जनतेला एस.एम.एस. द्वारे परवानगी मागणारा बांकेबिहारी ही सर्व प्रकरणे टी.आर. पी. साठी कशी कॅश केली जातात, हे या एकांकिकेत दाखविले आहे.

अधिक एस.एम.एस. अधिक पैसा, अधिक नफा यासाठी एक गरीब शेतकऱ्याच्या आत्महत्येचा लाईव्ह कार्यक्रम दाखविण्या इतपत या रियालीटी शोची मजल जाते. त्यात तो शेतकरी खरेच फटके घेतो, स्वतःवर आसूड ओढून घेताना गतप्राण होतो. पण निर्लज्जपणे तो 'व्यसनाने' मेल्याचे घोषित केले जाते. माध्यमांचे अतिशय किळसवाणे रूप या एकांकिकेत श्रीकांत सराफ यांनी दाखविले आहे.

सरी ग सरी- गिरधर पांडे:

पाण्याचे दुर्भिक्ष्य, पाण्याचे राजकारण यावर व्यंगात्मक पद्धतीची 'सरी ग सरी' ही एकांकिका गिरधर पांडे यांनी लिहिलेली आहे. 'येगं येगं सरी' या कवितेचा समर्पक उपयोग त्यांनी केला आहे. पैसा खोटा झाल्यावर पाऊस येणार तरी कसा ? असा मार्मिक प्रश्न या नाटकातून विचारला आहे.

मोठे-मोठे देश आभाळातल्या ढगांवर कब्जा करू लागले आहेत. ढगांसाठी युद्धे होऊ लागली आहेत. पाण्यासाठी जागतिक पातळीवर स्पर्धा सुरू झाली आहे.

पाण्याचा साठा जतन केल्यामुळे चीन महासत्ता बनला आहे. आता होणारे तिसरे महायुद्ध हे पाण्यासाठी होणार आहे. पाण्याचे रेशनिंग झाले आहे. जागतिक वित्त संस्था यांनी पाणी संसदेची स्थापन करून पाणी वितरणाचा आणि त्याद्वारे अविकसित, विकसनशील देशांसाठी नवा कायदा केला आहे. पर्यायाने आर्थिक गुलामगिरीसारखी ही 'पाणेरी गुलामी' जागतिकीकरणाच्या रेट्यात लादण्यात आली आहे.

जागतिकीकरणाने माणसांच्या तोंडचे पाणी तर पळवलेच, पण पाण्याचे कसे खाजगीकरण होऊ लागलेय, यावर औपरोधिक, मार्मिक अशी टीका लेखकाने प्रभावीपणे केली आहे.

घुसमट-विजय भालेकर :

श्रीमंतीचा, झटपट श्रीमंत होण्याचा हव्यास, तृष्णा निर्माण झालेल्या 'शशी प्रधान' च्या लालसेची ही कहानी. ऐश्वर्य, बंगला, गाडी, बँक बॅलंस, हाय सोसायटी स्टेट्स यातच सर्वस्व मानणाऱ्या शशी प्रधान यांच्या पॅरानाईड वृत्तीमुळे पत्नीची, मुलांची झालेली घुसमट या एकांकिकेत आहे. जागतिकीकरणामुळे माणसाला झटपट श्रीमंत होण्याचा हव्यास लागला. या राक्षसी महत्वाकांक्षेत, लालसेत नैतिकता ठिसूळ झाली. माणुसपणा हरवत चालला. कुटूंब व्यवस्थेला हादरे बसू लागले आहेत.

एक प्रकारे मानवतेचीच ही घुसमट आहे, नैतिकतेची घुसमट आहे, मूल्यांची घुसमट आहे. संवेदनेची घुसमट आहे. उरला फक्त बाजार, बजबजपूरी. एकूणच एका समाजाची ही घुसमट आहे आणि हे या जागतिकीकरणाचे देणे आहे.

सीमारेषा-अनिल साळवे :

इंडिया विरूद्ध भारताचा हा संघर्ष आहे. 'सेझ' हा या एकांकिकेचा मूळ विषय आहे. 'सेझ' (स्मॉल इकॉनॉमिक झोन) च्या माध्यमातून शेतकऱ्यांचे कसे शोषण केले जात आहे, यावर लेखकाने प्रकर्षाने प्रकाश टाकला आहे. शेतकऱ्याला ग्लोबल करायचे आहे तर मग तो आत्महत्या का करतो? त्याचे कुटूंब रस्त्यावर का येते? असे मार्मिक प्रश्न अमर विचारतो. ग्लोबलायजेशन हे एक मृगजळ आहे, त्यात तडफडत मरावे लागणार आहे. मल्टीप्लेक्स, कार्पोरेट, ग्लोबल, सेझ ही गाजरे आहेत, मायावी गाजरे ती दिसतात पण त्याचा उपयोग होत नाही. आर्थिक गुलामगिरी विरूद्ध लढण्याचा आशावाद ही एकांकिका व्यक्त करते. "महासत्तेकडे वाटचाल करताना आपण आपलीच सत्ता गमावून बसलो आहे. हे आपल्या पुढाऱ्यांना का कळत नाही?" असे

मार्मिक संवादही या एकांकिकेत आहे. देशाचे रक्षण करण्यासाठी, देशाच्या सीमेवर सुरू असलेल्या युद्धाएवढेच देशाला आर्थिक गुलाम करणाऱ्या जागतिकीकरणाच्या व्यवस्थे विरुद्धचेही युद्ध महत्त्वाचे आहे. या सीमारेषा आपण ओळखून सज्ज होण्याचा संदेश हे नाटक देते.

या प्रातिनिधिक नाट्यकृतींचे मूल्यमापन करताना, जागतिकीकरणाच्या परिणामांचे वेगवेगळे 'शेड्स' आपल्याला बघायला मिळतात. सामाजिक पर्यावरणातील प्रदुषणाची साक्ष त्यातून पटते. मध्यमवर्गियांची सेंसेबिलिटी अनेक लेखकांच्या चिंतनाचा विषय दिसतो. सांस्कृतिक, नैतिक मूल्यांवर जागतिकीकरणाचे आघात होत असल्याचे लेखक निदर्शनात आणून देतो. जीवनाला तारणारे 'तत्त्वज्ञान' अयशस्वी ठरत असल्याची खंत व्यक्त होत असताना दिसते. सांस्कृतिक मूल्यांचे मोठ्या प्रमाणात बाजारीकरण होत असल्यामुळे संस्कृतीही संकटात आली आहे. जाहिरातीतून खोटे रोलस मॉडेल तयार करण्यात येत असल्याने तरूणवर्ग सत्त्वहीन आणि पर्यायाने स्वत्त्वहीन होत आहे. इंटरनेटवर वाढत चाललेला सेक्स व्यापार, फाईंड फ्रेंडचा नवा धंदा, एकूणच स्त्रियांचे वस्तूकरण, देह, चेहरा, डोळे, गाल आणि ओठ या प्रदर्शनीय अवयवांवर चालणारा अब्जोवधीचा व्यापार, कार्पोरेट सेक्टर मध्ये 'लेदर करंसी'ला आलेले महत्त्व. कर लो दुनिया मुट्टीमेंचे तत्त्वज्ञान, पैसा कमाओ-- पैसा जमाओ, उत्सवाचं बाजारीकरण, नात्यांचे बाजारीकरण, निमित्ताचे बाजारीकरण या सर्व छटा या नाटक एकांकिकांमधून व्यक्त होताना दिसत आहेत.

या पार्श्वभूमीवर प्रशांत दळवी यांच्या दगड की माती (अभेद्य), गोळा युग (मकरंद साठे) शफाअत खान यांचे मुंबई कावळे, वसंत आबाजी डहाके यांची वेटींग फॉर-भाग-२, दिलीप चित्रे यांचे मिटू मिटू पोपट आणि सूतक ही नाटके, तेंडूलकरांचे सफर, नियतीच्या बैलाला, एलकुंचवारांचे वाडा चिरेबंदी, युगांत, सतीश आळेकरांचे महानिर्वाण, प्रशांत दळवी यांचे चाहूल, सरदार जाधव यांचे नागतांडव, धनंजय सरदेशपांडे यांचे फारच टोचतय आदी एकांकिका, नाटकांचाही जागतिकीकरणाच्या पातळीवर स्वतंत्र अभ्यास होणे महत्त्वाचे वाटते. अलिकडे जागतिकीकरण आणि त्याच्या विविधांगी परिणामांवर नव्या पिढीतले लेखक लिहू लागले आहेत. समकालीन वास्तवाचा हा चेहरा अधिक गंभीरपणे, सखोलपणे आणि व्यापकरित्या स्पष्ट होणे गरजेचे आहे.



डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांची नाट्यसमीक्षा

डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांचे व्यक्तिमत्त्व अष्टपैलू होते. पुढारी, कार्यकर्ता, विचारवंत, लेखक, संशोधक, वक्ता, संपादक, समाज सुधारक अशा विविध भूमिकांतील त्यांचे कार्य बहुश्रुत आहेच. याशिवाय ते एक संवेदनशील कलावंत, काव्यात्मक वृत्तीचे वाचक, रसिकाग्रणीही होते. त्यांच्या आयुष्यातील संघर्षाने त्यांना परखड, आक्रमक बनवले होते, हे खरे आहे. मात्र, साक्षेपी वृत्ती, मिशिकली आणि तरलता त्यांनी अखेरपर्यंत कायम ठेवली होती. बांधिलकीची जाणीव, तारतम्य, विचार, भूमिका, समयसूचकता आणि व्यवहार याबाबतीतली सम्यक दृष्टीसुद्धा त्यांनी सतत कायम ठेवली.

बाबासाहेबांनी आपली लेखणी समाजाच्या हितासाठी उपयोगात आणली. त्यांनी जी नाटकाची समीक्षा केली, त्यातही त्यांची ही भूमिका स्पष्टपणे जाणवते. नाट्यसमीक्षा करताना कोणते घटक महत्त्वाचे असावेत, याबद्दलही त्यांनी मार्गदर्शन केले आहे. त्यांनी चालविलेल्या 'जनता' या पत्रात प्रबोधनकार ठाकरे यांनी लिहिलेल्या 'खरा ब्राह्मण' या नाटकाची समीक्षा त्यांनी केली. यशवंत टिपणीस यांच्या 'दखनचा दिवा' या नाटकात रामशास्त्री यांच्या ऐतिहासिक भूमिकेचा विचार मांडण्यात आला आहे. समीक्षक म्हणून बाबासाहेबांनी या नाटकाची व्यासंगी समीक्षा केली आहे. नाटककार मंडळी अस्पृश्यता निवारणाच्या प्रश्नाकडे कसे बघतात, याचा वेध बाबासाहेबांनी आपल्या नाट्यसमीक्षेतून घेतला आहे. नाटकाची सजावट, पात्रांचे गुणावगुण यापेक्षा नाटककारांची विचारसरणी, त्यांची भूमिका बाबासाहेबांना महत्त्वाची वाटते. नाट्यलेखनाचा उद्देश काय? याचीही समीक्षा त्यांना करावीशी वाटते.

'खरा ब्राह्मण' या नाटकात प्रबोधनकार ठाकरे यांनी 'विठू' हे पात्र उभे केले आहे. या पात्राच्या भूमिकेवर बाबासाहेबांनी नाटककाराला काही प्रश्न विचारले आहेत. या प्रश्नातून त्यांनी अस्पृश्यता निवारण कार्यासाठी आवश्यक असलेले बंड, विद्रोह आणि रोखठोक भूमिकेचा या नाटकात कसा अभाव दिसतो, लेखक मूळ प्रश्नांना कशी बगल देतो, हे निदर्शनास आणून दिले आहे. विठू अस्पृश्यतेचे वास्तव स्वीकारण्याऐवजी तिचे गौरवीकरण करतो, त्याऐवजी त्याविरुद्ध तो बंड, विद्रोह का

करीत नाही? असा सवाल बाबासाहेब आपल्या या नाट्य समीक्षेत करतात.

या नाटकातला विदू परिस्थितीशरण, नियतीशरण आहे. त्याला ती गुलामी मान्य आहे. त्याबद्दल विदू प्रतिकार करीत नाही, नकार देत नाही. तो आपल्या पायरीने वागणारा गुलाम आहे. विदूचे हे चरित्र बाबासाहेबांना मान्य नाही. नाटककाराने उभे केलेले हे चरित्र अस्पृश्यता निवारण नाही, तर अस्पृश्यतेचे गौरवीकरण करते, असा आक्षेप बाबासाहेबांनी घेतला आहे.

“तुम्ही गुलाम आहात, हे गुलामांना पटवून देणे अन् शिरजोरांना त्यांच्या शिरजोरीची लाज उत्पन्न करणे, हाच वास्तविक प्रत्येक धर्माचा मूळ उद्देश असला पाहिजे”, असा विचार बाबासाहेब साक्षेपाने मांडतात. अस्पृश्यता निवारण हे भूतदयेचे कार्य नाही तर हक्काचे कार्य आहे. या नाटकात हे विद्रोहाचे कार्य, प्रतिकाराचे कार्य ‘रंगनाक’ हे पात्र करू शकते. अशा विद्रोही नाटकाची आणि चरित्राची सर्व शक्यता रंगनाकमध्ये असताना त्याकडे नाटककाराने दुर्लक्ष केले. त्याची कदर केली नाही, त्यावरही बाबासाहेब आक्षेप घेतात. परिस्थितीशरण गुलाम प्रवृत्तीचा मवाळ विदू मोठा की या गुलामीविरुद्ध बंड करू पाहणारा रंगनाक मोठा? असा प्रश्न करीत आणि रंगनाक महत्त्वाचा मानत बाबासाहेब नाटककाराच्या अंतस्थ हेतूवर प्रश्नचिन्ह निर्माण करतात. अस्पृश्यता निवारणासाठी हे नाटक फुकट गेले, असा अभिप्रायही देतात.

या नाटकात अस्पृश्यांचा एकच पुढारी आहे, तो म्हणजे रंगनाक. तो जहाल आहे. विद्रोही आहे. बंडखोर आहे. तो हक्काची भाषा बोलतो पण विदूला त्याची ही भूमिका मान्य नाही. त्यासाठी विदू प्राक्तन, नशिबाचे दाखले देतो. विदूच्या या व्यक्तिमत्त्वावर, त्याच्या भूमिकेवर बाबासाहेब आक्षेप नोंदवितात. एकूणच जीवनवादी नाट्यसमीक्षेचे हे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. लेखकाच्या कलात्मक वृत्तीसोबतच त्याचे विचार, भूमिका आणि त्याच्या बांधिलकीचा विचार बाबासाहेब अग्रक्रमाने करतात. एकूणच साहित्याचा उद्देश काय, याबद्दलचे मौलिक प्रश्न ते उभे करतात. बाबासाहेबांचा मराठी साहित्याचा व्यासंग चांगला होता. शेक्सपियरची अनेक नाटके त्यांनी अभ्यासली होती. आगरकर, खाडीलकर, देवल, गडकरी, केळकर, कोल्हटकर, वरेरकर यांच्या नाटकांचाही अभ्यास त्यांनी केला होता. लोकसंत गाडगेबाबांच्या कीर्तनातील नाट्य व प्रयोगमूल्यांचीही दखल त्यांनी घेतली होती. म.भि. चिटणीसांच्या ‘युगयात्रा’ या

नाटकाच्या लेखनकार्यातही बाबासाहेबांनी महत्त्वाची आणि दिशादर्शक भूमिका बजावली होती. लंडनला असताना भारतातून इतर पुस्तकांसोबत नाटकांची पुस्तके ते आवर्जून मागवत. भारतीय नाटककारांबद्दल त्यांचे वाचन चांगले होते. लंडनमध्ये वेळात वेळ काढून ते चांगली नाटके बघायला जात असत.

विद्यार्थीदशेत असताना शेक्सपियरच्या 'किंगलियर' या नाटकाचे भाषांतर आणि दिग्दर्शनही बाबासाहेबांनी केले होते. त्या नाटकाचा प्रयोग त्यांनी आपल्या चाळीत केला होता. एकूणच नाटक या प्रांताशी बाबासाहेबांचा जवळचा संबंध होता. अर्थात त्यांनी विपुल नाट्यसमीक्षा केली नाही. पण या दोन्ही समीक्षेतून नाट्यसमीक्षेचे एक 'मॉडेल' मात्र त्यांनी प्रभावीपणे मांडले. एकूणच साहित्याचे प्रयोजन, उद्देश, लेखकाची भूमिका याबद्दल त्यांनी आपल्या अपेक्षा व्यक्त केल्या आहेत. समीक्षेसाठी 'विचारसौंदर्य' हा घटक त्यांनी महत्त्वाचा मानला आहे. याच आधारावर 'खरा ब्राह्मण' नाटकाची समीक्षा करताना तसे युक्तिवादही प्रभावीपणे त्यांनी मांडले आहेत.



आंबेडकरी तत्त्वज्ञान आणि दलित रंगभूमी

दलित रंगभूमी ही आंबेडकरी प्रेरणेची रंगभूमी आहे. या प्रेरणेचे अधिष्ठान डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांचे विचार, भूमिका अर्थातच आंबेडकरी तत्त्वज्ञान आहे. त्यामुळे डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांचे 'व्यक्तित्व' आणि 'कृतित्व' यांनी दलित रंगभूमी व्यापलेली आहे. डॉ. आंबेडकरांच्या तत्त्वज्ञानाचे प्रतिबिंब सर्वप्रथम बाबासाहेबांच्या तालमीत घडलेल्या, संस्कारित झालेल्या म. भि. चिटणीस यांच्या 'युगयात्रा' या नाटकात पडलेले दिसते. बाबासाहेबांच्या मार्गदर्शनाखाली या नाटकाचे लेखन झाल्याने बाबासाहेबांची विचारदृष्टी या नाटकाच्या माध्यमातून प्रदर्शित होते. त्यांच्या सामाजिक, सांस्कृतिक, ऐतिहासिक तत्त्वज्ञानाचे दर्शन या नाटकात होते. दलित रंगभूमीवरचे खऱ्या अर्थाने हे पहिले आंबेडकरी नाटक आहे.

पुढील काळात दलित साहित्याची संकल्पना अस्तित्वात आली. दलित साहित्यासोबत दलित रंगभूमीही चर्चेचा विषय ठरली. स्वरूप, संकल्पना, साहित्यशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र आणि वैचारिकदृष्ट्या दलित साहित्याचा दलित रंगभूमीचा तात्त्विक विचार केला जाऊ लागला. साठोत्तरी दशकात आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचा आपापल्या पद्धतीने कोंदणात बसविण्याचा प्रयत्न करताना दलित नाटककारांची पिढी आपण बघू शकतो. १९६०-१९७० हा काळ दलित रंगभूमीच्या पूर्वतयारीचा काळ म्हणावा लागेल. या काळात आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाला रंगमंचीय रूप-स्वरूप देण्याचा उल्लेखनीय प्रयत्न झाला.

१९५६ ला डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी धर्मपरिवर्तन केले आणि नवबौद्धांचा मोठा समुदाय शोषणाच्या दृष्टचक्रातून मुक्त झाला. या समुहाचे नेतृत्व बाबासाहेबांकडे आले. बाबासाहेबांच्या कुशल नेतृत्वात हा वर्ग, हा समाज नव्याने धम्मानुसार घडणे सुरू झाले. त्यांची बंडखोरी, त्यांचा विद्रोह, त्यांचे व्यक्तिमत्त्व, त्यांचे कृतित्व, त्यांची तळमळ, त्यांची विवेकवादी, विज्ञानवादी, मानवतावादी दृष्टी यांनी दलित समाजाला प्रभावित केले. प्रगाढ अभ्यास, व्यासंग, विद्वता आणि कणखर लढवय्या अशा रूपात महासूर्य, महामानव, कैवारी, बोधीसत्त्व डॉ. बाबासाहेबांच्या रूपात दलित समाजाला सापडला. त्यांचे तत्त्वज्ञान, स्वातंत्र्य, बंधुता, न्याय, 'शिका, संघटीत व्हा आणि संघर्ष करा', 'गुलामाला गुलामीची

जाणीव करून द्या, म्हणजे तो बंड करून उठेल', 'शिक्षण हे वाघिणीचे दूध आहे' याशिवाय बुद्ध तत्त्वज्ञानाची शिकवण देणारे 'अत्त-दीप-भव' तसेच 'अन्याय करणाऱ्या एवढाच अन्याय सहन करणाराही जबाबदार असतो' इत्यादी बोधवाक्यांतून ते समाजापर्यंत पोहोचत गेले.

त्याचसोबत बाबासाहेबांनी सांगितलेले पंचशीलाचे महत्त्व, धम्मदीक्षेच्या वेळी दिलेल्या २२ प्रतिज्ञा; याही दलित समाजाने बाबासाहेबांचे तत्त्वज्ञान म्हणूनच स्वीकारल्या. संवेदनशील प्रतिभावंत, कलाप्रेमी, सर्जनशील दलित नाटककारांनी बाबासाहेबांची ही बोधवाक्ये, ही बौद्धदीक्षा, हे विचार, ही भूमिका, ही दृष्टी आपल्या नाटकातून मांडली. त्यांचे शब्द, वाक्यरचना, दृश्यरचना, पात्रे, विषय वेगवेगळे असले तरी आशय मात्र एकच होता. या आशयातून आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचे दर्शन होत होते.

धर्मपरिवर्तन सोहळ्याच्या माध्यमातून धम्मदीक्षा घेतलेल्या बौद्ध समाजाला एक नवे भान आणि स्वभान आल्याने लढायला, प्रतिकार करायला हा वर्ग सज्ज झाला. शेकडो वर्षे सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, राजकीय गुलामीत रखडलेल्या या वर्गाच्या भावनाही तेवढ्याच तीव्र स्वरूपाच्या होत्या. त्यामुळे प्रारंभीची दलित नाटके ही विद्रोही, बंडखोर, नकारवादी, प्रतिकारवादी होती. त्यामुळे स्वाभाविकच आक्रमकता, लाउडनेस, आक्रस्ताळेपणा, आंगिक-वाचिक अभिनयाला, कृतीला अधिक वाव मिळालेला या नाटकातून दिसते. सामाजिक लढ्याचा तो भाग झाल्याने ही लढाई, ही युद्धे या नाटकांची वृत्ती-प्रवृत्ती झाल्याचे दिसते. बाबासाहेबांचे लढवय्ये तत्त्वज्ञान प्रारंभीच्या काळात दलित रंगभूमी स्वीकारताना दिसते.

दलित रंगभूमी ही आशयकेंद्री, आशयप्रधान झाल्याने शैली, आकृतिबंध नाट्यतंत्राच्या भानगडीत ही रंगभूमी फारशी पडली नाही. आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचा आशय प्रदर्शित करणे, दलित समाजाला जागृत करणे, सामाजिक बांधीलकी म्हणून आपली भूमिका सिद्ध करणे, आंबेडकरी चळवळीचा सैनिक, योद्धा म्हणून कार्य करणे ही भूमिका प्रारंभीच्या काळात रंगभूमीचे नाटककार, कलावंत घेताना दिसतात. आंबेडकरी चळवळीचा कायकर्ता म्हणून दलित रंगभूमीचे लोक भूमिका वठवताना दिसतात. दलित रंगभूमीचा पहिला टप्पा हा थेट समाजव्यवस्थेशी दोन हात करणारा, लढणारा आहे. 'सामाजिक दलितत्व' वर अधिक भावुक होणारा, अधिक आक्रमक, विद्रोही, मूर्तिभंजक प्रकारचा दलित रंगकर्मी आपणास पाहावयास मिळतो.

मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन । १२६

दुसरा टप्पा हा चिंतक, अभ्यासक, विश्लेषक, विचारप्रवर्तक, प्रयोगशील, आशय-रचनातंत्राचा मेळ साधणारा अशा प्रकारचा आहे. आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचा आशय व्यापक, विस्तृत, बहुकेंद्री, दूरगामी, सखोल अशाप्रकारे मांडण्याचा प्रयत्न या टप्प्यात झाला. 'दलितातले ब्राह्मणत्व' आणि 'ब्राह्मणातले दलितत्व' सुद्धा या टप्प्यात चितारले गेले. बाबासाहेबांच्या राजकीय, आर्थिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तत्त्वज्ञानाची मांडणी नंतरच्या काळात होऊ लागली. नाट्यतंत्राच्या पार्श्वभूमीवर नवे आकृतिबंध शैलीत दलित रंगभूमी व्यक्त होऊ लागली. बाबासाहेबांच्या सामाजिक विद्रोहासोबतच राजकीय, सांस्कृतिक, आर्थिक, मानसिक विद्रोह अशा रचनात्मक दूरगामित्वाच्या दृष्टीने, नैतिकतेच्या मूल्यमीमांसेसह हा विद्रोह अधिक सखोल पद्धतीने सादर झालेला दिसतो. आधीची 'वास्तववादी' रंगभूमी पुढे प्रभाववादी, अभिव्यक्तीवादी, एपिकवादी, प्रतीकवादी होताना दिसते. लोकनागर, अॅब्सर्ड, लोकशैली, चर्चानाट्य, प्रायोगिक, टोटल थिएटर, पुअर थिएटर आदी आकृतिबंध, शैली स्वीकारत आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाची मांडणी करतानाही ही रंगभूमी दिसते. दलितत्वाचे विस्तारीकरण, व्यापक, अन्वर्थकत्व नव्या पद्धतीने दलित रंगभूमी मांडताना दिसते.

आंबेडकरी तत्त्वज्ञान हे दलित रंगभूमीचे मूलतत्त्व आहे. पुढील काळात मूलतत्त्व वेगवेगळ्या पद्धतीने व्यक्त होताना दिसते. प्रारंभीचा आक्रमकपणा वैचारिक चिंतनशीलतेत रूपांतरीत होताना दिसतो. सामाजिक शोषणासोबतच भांडवलदारी, जागतिकीकरण आणि नवे राजकारण ही रंगभूमी कवेत घेत आहे. स्त्रीवादासोबत आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचे नाते सांगत, दलितत्वाकडून आंबेडकरवादाकडे आणि पुढे तो बोधी रंगभूमीकडे असा या रंगभूमीचा प्रवास सुरू आहे. ब्लॅक थिएटरशी आपली नळ जोडत आहे. 'ऑप्रेस्ड थिएटर' कडे तिचा प्रवास सुरू आहे. आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाला व्यापकत्व, सखोलत्व देण्याचा प्रयत्न आज दलित रंगभूमी करीत आहे. गेल्या काही वर्षांत दलित रंगभूमीपासून प्रेरणा घेत देशातील अनेक राज्यात हा प्रवाह पोहोचला आहे. काल पर्यंत महाराष्ट्रात एकवटलेली दलित रंगभूमी आता भारतीय रंगभूमी होऊन आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचे नाट्यात्मक दर्शन देशभरात घडवीत आहे.

आंबेडकरी तत्त्वज्ञान सार्वकालिक आहे. त्यामुळे आजही दलित रंगभूमीचा तो प्रेरणास्त्रोत नव्हे, ऊर्जास्त्रोतही आहे. 'उत्तर आधुनिकता' सारख्या संकल्पनेत त्याचा विचार अग्रक्रमाने होत आहे. नव्या शैली, नव्या आकृतिबंधात हे आंबेडकरी

तत्त्वज्ञान प्रादेशीक नाट्यकलेतून व्यक्त होत आहे. सामान्यपणे दलितांवर होणाऱ्या अन्यायाला वाचा फोडणारे शोषणाचे अंतरंग उघडे करीत आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाचे दर्शन घडविणारे म. भि. चिटणीस यांचे 'युगयात्रा' हे पहिले नाटक मानले जाते. नाटकात प्रथमच दलितत्वाचा प्रभावीपणे शोध घेण्यात आला.

'दलित नाटक आणि रंगभूमी'चे अभ्यासक डॉ. ईश्वर नंदपुरे यांनी दलितत्वाचे सात प्रकार सांगून त्याआधारे दलित नाटकांची वर्गवारी केली आहे. १) सामाजिक २) वांशिक ३) धार्मिक ४) सांस्कृतिक ५) मानसिक ६) आर्थिक आणि ७) राजकीय. दलितत्वाचे हे केवळ सात प्रकार, रूप अथवा स्वरूप नसून शोषणाची सात प्रकारची रूपे आहेत. (दलित समाजाचे या सात पातळीवर हजारो वर्षांपासून शोषण करण्यात आले आहे. त्या विरुद्ध प्रतिकार करण्यासाठी स्वातंत्र्य, समता, बंधुता आणि न्याय या चतुःसूत्रीवर आधारित शोषितांचा शोषणमुक्त समाज निर्माण करण्यासाठी आपल्या तत्त्वज्ञानाची, भूमिकेची, विचारांची दृष्टी आणि सृष्टी दलित रंगभूमीने डॉ. आंबेडकरांच्या प्रेरणेतून निर्माण केली आहे.)

बाबासाहेबांनी या सात प्रकारच्या दलितत्वालाच शोषणाची सात माध्यमे मानली आहेत आणि सातही माध्यमांविरुद्ध लढण्याचा, प्रतिकार करण्याचा सल्ला दिला आहे. हा प्रतिकार केवळ अधिकार अथवा सत्ताप्राप्तीसाठी नाही तर समताधिष्ठित, शोषणमुक्त, मानवतावादी, विज्ञानवादी, विवेकवादी, जातीभेद, लिंगभावविरहित नव्या समाजाच्या निर्मितीसाठी सांगितला आहे. आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर असा समाज निर्माण करता येणे शक्य आहे, असा विचार दलित रंगभूमीही प्रामुख्याने व्यक्त करते. सामाजिक परिप्रेक्ष्यातच आंबेडकरांचे तत्त्वज्ञान दलित रंगभूमीने अधिक प्रभावीपणे व्यक्त केले आहे, कारण ही रंगभूमीच सामाजिक आहे.

भारतीय दलित रंगभूमी :

भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासात दलित रंगभूमी ही एक क्रांतिकारक घटना आहे. १९५६ मध्ये डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी हिंदू धर्माचा त्याग करून बुद्ध धम्माचा स्वीकार केला. लक्षावधी शोषित, पीडित, वंचित, सर्वहारा माणसांना बुद्ध धम्माची दीक्षा दिली आणि एक नवा समाज घडविण्याची, घडण्याची प्रक्रिया सुरू झाली. या प्रक्रियेचा एक भाग म्हणून दलित रंगभूमीकडे बघण्याची गरज आहे. दलित रंगभूमी ही आंबेडकरी प्रेरणेची, आंबेडकरी विचारांची, आंबेडकरी

तत्त्वज्ञानाची रंगभूमी आहे. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर हेच या रंगभूमीचे मूलतत्त्व आहेत आणि तेच या रंगभूमीचे ऊर्जास्रोत सुद्धा आहे.

डॉ. आंबेडकराचे व्यक्तित्व आणि कृतित्व यातून दलित समाजाच्या साहित्य-कलाविषयक जाणिवा, संवेदना आणि सर्जनशीलता घडत गेली. एक नवा सूर्य, महासूर्य दलित समाजाला मिळाला. बाबासाहेबांनी दिलेले नवे भान; आत्मभान दलित रंगभूमीने आपल्या नाटकांतून व्यक्त केले.

१८५६ नंतर दलित साहित्याच्या संकल्पनेसोबतच दलित रंगभूमी ही संकल्पना उदयास आली. धम्मदीक्षेच्या ऐतिहासिक कार्यक्रमासाठी डॉ. बाबासाहेबांच्या मार्गदर्शन आणि दिशा दिग्दर्शनाखाली म. भि. चिटणीस यांनी 'युगयात्रा' हे नाटक सिद्ध केले. दलित समाजाचे शोषण त्याची सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, ऐतिहासिक चिकित्सा या नाटकातून करण्यात आली. बंडखोरी, विद्रोह, नकार, विरोध, प्रतिरोध यांना तत्त्वज्ञानाची बैठक देण्यात आली. परिवर्तन, प्रबोधनाची दिशा या नाटकाने दलित समाजाला दिली. या नाटकात चिटणीसांनी आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाची पायाभरणी केली आहे.

डॉ. आंबेडकराचे व्यक्तित्व आणि कृतित्व यातून दलित समाजाची साहित्य-कलाविषयक जाणिव, संवेदना आणि सर्जनशीलता घडत गेली. एक नवा सूर्य, महासूर्य दलित समाजाला मिळाला. आंबेडकरी घोषवाक्ये दलित रंगभूमीने स्वीकारली. २२ प्रतिज्ञा, पंचशील ही मार्गदर्शक तत्त्वे कथानकात आली. विद्रोह, बंडखोरी, नकारासोबतच पुनर्निर्माण, पुनर्रचनेची प्रक्रिया दलित रंगभूमीचा भाग बनली. बाबासाहेबांनी दिलेले नवे भान, आत्मभान दलित रंगभूमीने आपल्या नाटकांतून व्यक्त केले. महाराष्ट्रात उगम पावलेली ही दलित रंगभूमीची संकल्पना आज तामिळनाडू, ओडिशा, केरळ, आंध्र प्रदेश, कर्नाटक, पंजाब, गोवा, उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश, झारखंड, छत्तीसगड, बिहार, दिल्ली या राज्यातही स्वीकारण्यात आली आहे. परंतु गेल्या काही वर्षात 'दलित' शब्द नाकारण्याचा विचार पुढे आला आहे. परिणामी अनेकांनी 'दलित' हा शब्द नाकारून आंबेडकरी रंगभूमी, बुद्धीस्ट थिएटर, बोधी रंगभूमी, प्रबुद्ध रंगभूमी, सम्यक रंगभूमी, प्रशिक रंगभूमी, बहुजन रंगभूमी आदी नावांनी कार्य सुरू केले आहे. शिवाय स्त्रीवाद, जागतिकीकरण, ऑप्रेस्ड थिएटर, थिएटर ऑफ द प्रोटेस्ट, ब्लॅक थिएटर, थिएटर ऑफ रिलेव्हन्स, प्रतिरोध का रंगमंच या संकल्पनांचा स्वीकार करून दलित रंगभूमीला नवा आकार देण्याचा प्रयत्न सुरू आहे.

पथनाट्य ही 'इप्टा'नंतर दलित रंगभूमीची देशाला दिलेली मोठी देणगी आहे. पथनाट्याची चळवळ उभी करण्यात दलित रंगभूमीने मोलाची भूमिका बजावली आहे. याशिवाय बुद्ध, चार्वाक, कबीर, जोतीराव फुले, सावित्रीबाई फुले यांचे विचार-कार्य सर्वत्र पोचविण्याचे कार्यही दलित रंगभूमीने केले आहे. एकूणच भारतात प्रतिरोधी, विद्रोही रंगभूमीची सुरुवात दलित रंगभूमीने केली. ही खऱ्या अर्थाने 'थिएट्रिकल मास मुव्हमेंट' आहे. अलीकडील जागतिकीकरणाच्या प्रक्रियेने मात्र या चळवळीपुढे अनेक आव्हाने निर्माण केली आहेत. सामाजिक बांधिलकी आणि प्रबोधनाचे शस्त्र असलेल्या पथनाट्याचे व्यावसायीकरण झाल्याने दलित पथनाट्य चळवळ काही अपवाद वगळता थंडावली आहे. काळ बदलत चालला आहे. या बदलत्या काळाची आव्हाने दलित रंगभूमी, आंबेडकरी रंगभूमी, बुद्धिस्त रंगभूमी, बोधी रंगभूमी, बहुजन रंगभूमी, सम्यक रंगभूमी, प्रशिक रंगभूमी आदींनी स्वीकारण्याची गरज आहे.

बुद्ध, कबीर, फुले, आंबेडकर यांची प्रासंगिकता वादातीत आहे. ते वैश्विक तत्त्वज्ञान आहे. विद्रोह, बंडखोरी, संघर्षासोबत पुनर्निर्माण, पुनर्रचनेची तत्त्वे या रंगभूमीत आहेत. नवी दृष्टी आणि सृष्टी ही काळाची गरज आहे. डॉ. आंबेडकरांच्या तत्त्वज्ञानाची नव्याने रंगमंचीय मांडणी झाली पाहिजे. नवे वास्तव नव्या प्रतीक-प्रतिमांतून, कालसुसंगत शैली आणि आकृतीबंधातून सादर होण्याची गरज आहे. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांचे स्वप्न पूर्ण करण्यासाठी या रंगभूमीने पुन्हा नव्याने कालानुरूप सज्ज झाले पाहिजे.



जागतिकीकरण आणि 'मिंग्लिश' नाट्यभाषा

भारतात जागतिकीकरणाची प्रक्रिया १९९० पासून सुरू झाली. सामान्यपणे १९९४-९५ पासून त्याचे सार्वत्रिक परिणाम दिसू लागले. जागतिकीकरणाच्या प्रक्रियेत आपला समाज कधी ओढला गेला, हे कळण्याची उसंतही सन २००० पर्यंत मिळाली नाही. मात्र २००० नंतर गंभीरपणे जागतिकीकरणाच्या प्रभावाची, परिणामांची चर्चा होऊ लागली. संशोधनाच्या पातळीवरही त्याची मीमांसा केली जाऊ लागली. या प्रक्रियेत जागतिकीकरणाच्या प्रभावात आपला समाज, व्यक्ती, अर्थव्यवस्था, राजकारण, समाजकारण कसे प्रभावित झाले, हे समोर येऊ लागले. कला-साहित्य-संस्कृतीच्या माध्यमातूनही या प्रभावाची, परिणामांची निकषे तपासली जाऊ लागली.

इतर कलांप्रमाणेच नाट्यकलेवरही जागतिकीकरणाचा प्रभाव पडला आहे. मराठी रंगभूमीही त्याला अपवाद नाही. विषय, आशय, कथानक, भाषा, चरित्र, संवाद, नाट्यगत संघर्ष, शैली, आकृतीबंध तसेच रंगतंत्र या सर्वच बाबतीतला हा प्रभाव निश्चितपणे रेखांकित करता येतो. मराठी रंगभूमीवरील तथाकथित मुख्य प्रवाह अर्थात व्यावसायिक रंगभूमीचा प्रवाह अधिक धंदेवाईक, अधिक सेलेबल झाला. नाट्यसंहितेतले जग बदलले, भाषा बदलली, तऱ्हा बदलल्या. नाटक 'प्रॉडक्ट'तर प्रेक्षक 'कस्टमर' झाले. अपवाद वगळता गेल्या दोन दशकातली नाटके याची साक्ष आहेत. अलीकडे तर सेक्सची दुकानं थाटणाऱ्या नाटकांची रेलचेल आहे. बहुतांश नाटके 'लिंग' आणि 'योनी' या शब्दांभोवती रूंजी घालत असतात.

या पार्श्वभूमीवर गंभीर नाट्यलेखनाचे प्रयोगही सुरू आहेत. व्यावसायिक नाटकाच्या पलीकडे मराठी रंगभूमीला जगवणारा एक प्रवाह या महाराष्ट्रात आहे. स्पर्धा, महोत्सव, विद्यापीठ किंवा महाविद्यालयीन पातळीवर गंभीर नाट्यलेखनाचाही प्रयत्न आपण बघू शकतो. पुणे-मुंबईच्या बाहेरचा नाटककार वर्तमानाशी गंभीरपणे नाळ जोडतो आहे. असा नाट्यलेखन करणारा वर्ग संपूर्ण महाराष्ट्रात आहे. जागतिकीकरणाच्या वेगवेगळ्या प्रभावाला, परिणामांना तो टिपतो आहे. आपापल्या परीने तो हा प्रभाव-परिणाम अभिव्यक्त करतो आहे. अशा नाटकांच्या सुमारे पन्नास संहिता तपासल्यावर नाट्यभाषेवरील प्रभावाच्या, परिणामाच्या दृष्टीने निरीक्षण

मी नोंदवितो आहे.

मराठी नाट्यभाषेवर जागतिकीकरणाचा परिणाम कसा पडला? हा माझ्या उत्सुकतेचा मुख्य विषय आहे. 'जागतिकीकरण ही विशुद्ध आर्थिक संकल्पना आहे. त्यामुळे आपण आणि आपला समाज आज या वैश्विक बाजाराचा भाग बनलो आहोत. जागतिकीकरणाने एक नवे आर्थिक विश्व निर्माण केले आहे. या आर्थिक जगाच्या गरजेतून संपर्क भाषा, संवादाची भाषा, व्यवहाराची भाषा म्हणून इंग्लिश भाषेचा स्वीकार करण्यात आला. आर्थिक उद्दिष्टपूर्तीची भाषा म्हणून ही भाषा अधिक प्रभावी मानली गेली. या भाषेला 'सुपरस्ट्रेट लॅंग्वेज' म्हटले गेले आहे. या भाषेचे स्वरूप 'पॅसिव्ह', नाही तर 'अॅक्टिव्ह' आहे. याच भाषेचा प्रभाव मराठी भाषेवर पडला आहे. परिणामी मराठी नाट्यभाषेचे आज 'मिग्लिशीकरण' (मराठी आणि इंग्लिश भाषेची खिचडी) झाले आहे. यालाच 'पिडगीन' अथवा 'हायब्रिड' भाषाही म्हटले जाते. ही संकरीत भाषाच आज व्यवहाराची भाषा बनली आहे.

या भाषिक परिवर्तनाचा संबंध आर्थिक व्यवहाराशी पर्यायाने जागतिकीकरणाशी आहे, असे मत प्रसिद्ध भाषाविद बॅझील बर्नस्टाईन यांनीही मांडले आहे. आपल्या भाषिक संकेत प्रणालीवर मार्केटींग भाषेच्या संकेत प्रणालीचा प्रभाव पडत असल्याचे दाखले आपल्या मराठी नाट्यभाषेत मिळतात. प्रादेशिक भाषा, राष्ट्रभाषा, राजभाषा सुद्धा या 'पिडगीन' भाषेने प्रभावित झालेल्या दिसतात. नाटकाच्या संदर्भात या भाषेने आपला प्रभाव व्यापक आणि सखोल पातळीवर सिद्ध केलेला आहे. नाटककारांना ही भाषा आज अधिक नाट्यात्मक वाटते. शिवाय रोजच्या व्यवहारात तिचा सर्रास वापर केला जात असल्याने त्यात बरीच स्वाभाविकता आलेली असते. मराठी आणि इंग्लिश भाषेचा हा संकर नव्याने लयबद्धता धारण करताना दिसतो. आरोह-अवरोह, आघात-विरामांसह ती अधिक नाट्यपूर्ण पद्धतीने व्यक्त होताना दिसते. हा भाषेचा एक नवा आकृतीबंध आहे. त्याला आपण भाषेचा 'बहुभाषिक आकृतीबंधही' (मल्टीलिंग्वल फॉर्म) म्हणू शकतो.

लोकप्रिय संस्कृती, रिमिक्स संस्कृती सारख्या आधुनिक संस्कृतीची ही नाट्यभाषा अपरिहार्य भाग बनली आहे. परिणामी एका नव्या भाषक समाजाची निर्मिती होताना आपण बघू शकतो. मग या समाजापासून ही नाट्यभाषा वेगळी कशी असू

शकेल! या दृष्टिने अनेक नाटकांचे विश्लेषण केले असता ही नाट्यभाषा अपरिहार्यपणे या नाटकांचा भाग झालेली दिसते. या नाट्यभाषेत इंग्लिश शब्दांचाच केवळ सर्रास वापर होत आहे, असे नाही तर सोबतच प्रादेशिक भाषांचा, हिंदी भाषेचा, कॉम्प्युटर आणि मोबाईलच्या संवाद भाषेचा उपयोग केला जातो. अनेकदा तर देवनागरी भाषेचा नव्हे लिपीचाही मोठ्या प्रमणावर वापर केला जातो. म्हणजे मराठीत इंग्लिश, किंवा इंग्लिशमध्ये मराठी भाषेचा उपयोग करून संवादाची रचना केली जाते.

भाषिक परिवर्तनाचा मराठी रंगभूमीचा आधुनिक परिप्रेक्ष्य तेंडुलकरांच्या नाट्यभाषेपासून सुरू होताना दिसतो. पुढे हा प्रवाह सतीश आळेकर आणि शाम मनोहर प्रशस्त करताना दिसतात. पण खऱ्या अर्थाने २००० नंतरच भाषिक परिवर्तनाचा महत्त्वाचा टप्पा आपण बघू शकतो. अर्थात हा टप्पा जागतिकीकरणाच्या प्रभावाखाली घडलेल्या भाषिक परिवर्तनाचा टप्पा शाम मनोहर अधिक प्रशस्त करताना दिसतात. अर्थात हा टप्पा जागतिकीकरणाच्या प्रभावाखाली घडलेल्या भाषिक परिवर्तनाचा टप्पा आहे. त्यांच्या 'हृदय' या नाटकातील संवाद मासल्या दाखल बघता येईल. "वसू-अय्या, वंडर, यु अँ अँक्ट्रेस इन मराठी ड्रामा, अँड स्पिकिंग ऑल द टाईम इन इंग्लिश".

"दिंडे- आय नो ना वसू, तारा तुझी सिन्स स्कूल डेज मैत्रीण आहे ना. अँड ताराबद्दल तुला सॉफ्ट कॉर्नर हाये ना." शाम मनोहरांनी अशा संकरीत भाषेचा उपयोग केवळ नाट्यात्मकतेसाठी नव्हे तर जागतिकीकरणाने निर्माण झालेल्या मानसिकतेचे दर्शन घडविण्यासाठी केला आहे. 'दर्शन' सारख्या नाटकात त्यांनी पाणीवालीबाईच्या पात्रासाठी चक्रे 'मार्केट लॅवेंज'चा म्हणजेच बाजार भाषेचा उपयोग केला आहे.

शाम मनोहरांप्रमाणेच राजीव नाईकांनी आपल्या 'साठेचं काय करायचं?' या नाटकात अशाच नाट्यभाषेचा उपयोग केला आहे. अभय - "आय हॅव प्रुव्हड मायसेल्फ. एजन्सी पूर्णपणे अँस्टॅब्लिश केली. विथ अ टर्न ओव्हर टू करोर, माझ्या तीन फिल्मसना 'रापा' चे अवार्डस आहेत. आता तर ती अँनिमेशन आणि कॉम्प्युटर ग्राफिक मध्ये...", अशी मिंग्लिश भाषा आज अनेक नाटककार उपयोगात आणत आहेत.

सब कुछ ऑल्बेल है। (शंभु पाटील), सिगारेट, अलविदा (मनस्विनीलता

रवींद्र), ते पुढे गेले, गोळा युग (मकरंद साठे), सांधा, बाधा (राजीव नाईक), फ्रिझ मध्ये ठेवलेले प्रेम, पूर्ण विराम, छोट्याशा सुट्टीत (सचिन कुंडलकर) समुद्र (परेश मोकाशी), अवर वर्ल्ड (नरेंद्र काबाडी), इंटेंसिव्ह २०५ (रवींद्र सकपाळ), वस्तुस्थिती (राजेश देशपांडे), आवर्तन (ऋषिकेश कोळी), जिलेबी (सुनील हरिश्चंद्र), विसंगत चालणारे रस्ते (तेजस तुंगार), इट्स ऑल राईट (सुधीर कुलकर्णी), भंकस (श्रीकांत सराफ), फिल गुड फार्च्युन (योगेश शेजवलकर), सरी ग सरी (गिरधर पांडे), घुसमट (विजय भालकर), अशा प्रकारच्या अनेक नाटकांचे उदाहरण 'मिंग्लिश' भाषेच्या संदर्भात सर्रास देता येईल.

अलीकडे मराठी रंगभूमी नाट्यप्रयोग परिनिरीक्षण मंडळाचे सदस्य म्हणून गेल्या तीन टर्म मध्ये वाचाव्या लागणाऱ्या नाट्यसंहितांत अनेक नाट्यसंहिता याच 'पिडगीन' भाषेचा अर्थात 'मिंग्लिश' भाषेचा प्रयोग मोठ्या प्रमाणावर आढळला. काळाची गरज, बदलते भाषिक वास्तव, व्यवहाराच्या पद्धती, संप्रेषण-संवादाच्या बदलत्या शैली या प्रक्रियेत मूळ मराठी भाषेच्या अस्तित्वावर प्रश्नचिन्ह लागले नसते तरच नवल! प्रा.रा.ग. जाधव, भालचंद्र नेमाडे, प्रा. रंगनाथ पाठारे, डॉ. श्रीराम लागू, आशुतोष पोद्दार, अतुल पेठे सारख्या सर्जनशील, संवेदनशील रचनाकारांनी या संदर्भात आपल्या चिंता वेळोवेळी व्यक्त केल्या आहेत. तर शाम मनोहर, रवींद्र सकपाळ, शंभू पाटील हे नाटककार तर चक्रे हा प्रश्नच आपल्या नाटकातून अशा संवादाद्वारे मांडतात. अर्थात हे 'मिंग्लिशीकरण' अनेक नाटककारांच्याच काळजीचाही विषय बनले आहे.

ऋषिकेश कोळीसारखा तरूण नाटककार तर चक्रे 'आवर्तन' या नाटकात संवादातून सरळ 'ग्लोबलायझेशन' वर वार करतो. हा संवाद बघा.

श्रीधर- "अरे, ग्लोबलायझेशन म्हणजे कॅपिटलीस्ट लोकांचं बेवारस पोर आहे. जे रासायनिक प्रक्रिया केलेल्या दुधाच्या पावडरवर जगतं. ग्लोबलायझेशनच्या नादात संस्कृती बदलत चालली, अरे भाषा बदलत चालली "काही करता येणार नाही का?" ही काळजी, चिंता रास्त असली तरी भाषेचे 'मिंग्लिशीकरण' अपरिहार्य बनले आहे. बहुसंस्कृती, बहुभाषिकता हेच आजच्या समाजाचे व्यवच्छेदक लक्षण झाले आहे. त्यामुळे 'भाषिक संकट' म्हणून त्याला 'क्रायसिस' मानायचे की नव्या समाजाच्या संप्रेषण-संवादाच्या सरलीकरणासाठी ते उपकारक मानायचे हा प्रश्न आहे.

अर्थात भाषेचे तत्त्वज्ञान आणि भाषेचे मानसशास्त्र या आधारावर 'मिग्लिशीकरण' समजून घेण्याची गरज आहे. 'मिग्लीश' ही महाराष्ट्राची भाषा जागतिकीकरणाच्या भाषिक प्रभावाचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. चित्रपट, दूरदर्शन, नेटफ्लिक्स सारखे प्लॅटफॉर्म यावर तर ही भाषा या युगाची भाषा, संवादाची भाषा, संप्रेषणाची भाषा म्हणून मान्यता पावत आहे. भाषिक अस्मितेपुढीलही ते एक मोठे आव्हान आहे.



मराठी नाटक आणि शिवरायांची प्रतिमा

आज मराठी रंगभूमीचे वय सुमारे १८० वर्षांचे आहे. या कालावधीत नाटक, एकांकिका, महानाट्य या स्वरूपात शिवाजी महाराजांवर सुमारे शंभर तरी नाटके लिहिण्यात आली आहेत. एखाद्या ऐतिहासिक व्यक्तीवर इतक्या मोठ्या प्रमाणात नाटके लिहिण्यात आल्याचे अन्यत्र पुरावे आढळत नाहीत. या आकड्यांवरून चरित्र नाटक म्हणून शिवाजी महाराजांची लोकप्रियता दिसून येते. नाटककारांना सातत्याने ही व्यक्तिरेखा आकर्षित करित आली आहे.

मराठी रंगभूमीवर ऐतिहासिक नाट्यलेखनाची परंपरा १८६१ साली लिहिलेल्या विनायक जनार्दन कीर्तने यांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकापासून सुरू होते. मराठीतील बहुतांश अभिजन नाटककारांना पेशवे, पेशवाई आणि पेशव्यांच्या चरित्रांचे खूपच आकर्षण राहिले आहे. अगदी आजही ते कायम आहे. या तुलनेत मात्र छत्रपती शिवाजी महाराजांची तुलनात्मक दृष्ट्या उपेक्षाच झाली आहे. १८७० मध्ये वि.स. शिंदे यांचे 'नारायण पेशवे नाटक', १८७१ साली व्यंकटेश रंगो कट्टी मुधोळकर यांचे 'सवाई माधवरावांचे नाटक' प्रसिद्ध झाले आहे.

शिवाजी महाराजांवर १८७१ साली पहिल्यांदा नाटक लिहिण्यात आले. काशिनाथ महादेव थत्ते यांनी लिहिलेल्या या नाटकाचे नाव होते. 'अफझलखानाच्या मृत्यूचा फार्स' अशा प्रकारे मराठी रंगभूमीवर शिवाजी महाराजांचे पदार्पण झाले. शिवाजी महाराजांनी अफझलखानाच्या केलेल्या वधाचा चक्रे फार्स या नाटकाने केला. शिवाय इतिहासाचा विपर्यास आणि अपलाप करणारे हे एक बालिश नाटक होते.

१८८४ साली सीताराम नरहर ढवळे यांनी पहिले ऐतिहासिक बालनाट्य लिहिले. 'बाल शिवाजी' हे या नाटकाचे नाव तर याच काळात किशोरवयीन मुलांसाठी त्यांनी 'शिव दिग्विजय' हे नाटक लिहिले. १८८९ साली नारायण बापुजी कानिटकर यांनी 'शिवाजी' हे नाटक लिहिले. तर १८९१ साली संगीत रंगभूमीवर शिवाजी महाराजांचा प्रथमच प्रवेश झाला तो हरी परसराम वागळे यांच्या 'संगीत शिवाजी' या नाटकातून. मनोरंजनासाठी इतिहासाची मोडतोड या नाटकात करण्यात आली.

१८८० ते १९९० पर्यंत एकूण ७४ ऐतिहासिक नाटके रंगभूमीवर आलीत, यात शिवाजी महाराजांवर १३ तर पेशवाई वरील २१ नाटकांचा समावेश आहे. विशेष

म्हणजे ही सर्व नाटके इतिहास-प्रामाण्याचा विपर्यास करणारी होती. त्याला कृष्णाजी प्रभाकर खाडीलकर सारखे मातब्बर लेखक सुद्धा अपवाद राहिले नाहीत. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' आणि 'भाऊबंदकी', पेशवाईवर ही दोन ऐतिहासिक नाटके त्यांनी लिहिली. १८८५ साली वासुदेवशास्त्री खरे यांनी पहिल्यांदा इतिहासाजवळ जाण्याचा प्रयत्न 'गुणोत्कर्ष' या नाटकाद्वारे केला. शिवाजी-संभाजी ही या नाटकातील दोन मुख्य पात्रे होती, पण तरीही या नाटकाला वासुदेवशास्त्री न्याय देऊ शकले नाहीत. मात्र पुढे १९१९ साली त्यांनी लिहिलेल्या 'शिवसंभव' या नाटकातून इतिहास प्रामाण्याची कसर त्यांनी भरून काढली. त्यांनी पहिल्यांदा इतिहासाचा विपर्यास न होऊ देता, संशोधन करून 'शिवसंभव' हे नाटक लिहिले.

१९२२ साली राम गणेश गडकरी यांनी 'राजसंन्यास' हे गुणी पण प्रचंड पश्चातापदग्ध झालेल्या संभाजीवर अद्भूतरम्य नाटक लिहिले. अर्थात हे नाटकही इतिहासाचा अपलाप करणारे होते. याच काळात विष्णू हरी औंधकर यांनी 'आग्र्याहून सुटका' आणि 'बेबंदशाही' तर य. ना. टिपणीस यांनी 'शहा शिवाजी' हे संगीत नाटक लिहिले. या नंतरच्या काळात 'कांचनगडची मोहना' (कृ. प्र. खाडिलकर), 'करीन ती पूर्व' (मामा वरेरकर), 'संगीत उत्तर क्रिया' (वि. दा. सावरकर), 'दुसरा पेशवा' (वि. वा. शिखाडकर), 'धर्मवीर संभाजी' (ग. कृ. गोडसे), 'अश्रू ढळाले रायगडाचे' (अर्जुनराव शेंडे), याशिवाय राजियाचा पुत्र अपराधी देखिला, शिव पावित्र्य, भगवा झेंडा, शिवसंदेश, शिवसम्राट, शककर्त्याचा न्याय, हिरा हरपला, शिक्का कट्यार, दख्खनचा दिवा, चंद्रग्रहण, श्री शिवाजी, श्री शिव छत्रपती विजय, तुझा तू वाढवी राजा, रायगडाला जेव्हा जाग येते (वसंत कानेटकर) आदी नाटकात छत्रपती शिवाजी महाराज मुख्य भूमिकेत बघायला मिळतात. या शिवाय स्वतंत्रपणे संभाजी महाराजांवरील चरित्र नाटकातही शिवाजी महाराजांचे चित्रण झालेले आहे.

अलिकडच्या काळात छत्रपती शिवाजी महाराजांवर भरपूर महानाट्ये लिहिण्यात आली आहेत. यात 'जाणता राजा' (ब. मो. पुरंदरे), 'जाहले छत्रपती शिवराय' (सुदाम तरस), 'शिव गर्जना' (इंद्रजित सावंत), 'शिवरायांचे आठवावे रूप' (ऋषिकेश परांजपे), 'छत्रपती शिवशंभू' (नितीन बानगुडे पाटील), 'लाल महालातील थरारक शीव तांडव' (अमोल कोल्हे) आदी महानाट्याचा समावेश आहे. अलिकडेच राजकुमार तांगडे या शेतकऱ्याने लिहिलेले आणि शेतकरी-कामकरी ग्रामीण कलावंतानी सादर केलेले आगळे वेगळे नाटक म्हणजे 'शिवाजी अंडर गाऊंड इन

भीमनगर मोहल्ला'. तर नावानेच वैचित्र्य आणि कुतुहल जागवणारे नवे नाटक म्हणजे 'निगेटीव्ह ड्रॉफ्ट ऑफ शिवाजी महाराज' विश्वास रूके यांनी हे नाटक लिहिले आहे. यापूर्वी अगदी वेगळा शिवाजी मांडण्याचा प्रयत्न कॉ. शरद पाटील यानी 'स्त्री-शूद्रांचा राजा' या नाटकातून केला होता. शाक्त पंथाच्या अनुषंगाने प्रचंड संशोधनाच्या आधारे त्यांनी हे नाटक लिहिले होते. इतिहासाच्या जवळ जाणारे आणखी एक नाटक म्हणजे त्र्य. वि. सरदेसाई यांचे 'राजा शिवाजी' हे नाटक होय. एकूणच मराठी रंगभूमीला छत्रपती शिवाजी महाराज या व्यक्तिमत्त्वाचे नेहमीच आकर्षण राहिले आहे. पण ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा तपासली तर अपवाद वगळता खरा इतिहास मांडण्याचे गंभीर प्रयत्न झाले नाहीत. दंतकथेतील शिवचरित्र बहुतेक नाटककारांनी स्वीकारले, त्यामुळे इतिहासाचा विपर्यास होत राहिला. या पार्श्वभूमीवर मराठी नाटकातील इतिहासाच्या परिप्रेक्ष्यामध्ये शिवाजी महाराजांची प्रतिमा कशी आहे, याचा तपास घेणे महत्त्वाचे आहे.

मराठी रंगभूमीवर ऐतिहासिक नाटकाचा प्रारंभ विनायक जनार्दनने कीर्तने यांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' (१८६१) या नाटकाने झाला. खरे तर १९१८ साली अधिकृतपणे इंग्रजांनी महाराष्ट्रात पेशवाई खालसा केली. याच काळात काशिनाथ थत्ते मात्र 'अफझलखानाचा वध' या ऐतिहासिक घटनेचा फार्स करून शिवरायांना रंगभूमीवर आणतात. १८७१ साली या नाटकाचे प्रयोगही होतात. माधवराव पेशव्यांचे उदात्तीकरण करायचे तर छत्रपती शिवाजी महाराजांचा 'फार्स' करून टाकायचा, यातून छत्रपती शिवाजी महाराजांकडे बघण्याचा तात्कालीन सवर्ण नाटककारांचा दृष्टिकोन दिसून येतो. अत्यंत बालिशपणे, शिवाजी महाराजांची उथळ अशी प्रतिमा या नाटकात उभी करण्यात आली आहे. पेशवाई मनोवृत्तीचे हे प्रतिकात्मक उदाहरण होते.

थोरले माधवराव पेशवे (१८६१), नारायणराव पेशवे यांचे नाटक (१८७०) सवाई माधवरावांचे नाटक (१८७१) थोरले बाजीराव पेशवे (१८७४) अशा प्रकारे १८९४ पर्यंत पेशव्यांवर सुमारे ११ नाटके आलीत. या सर्वच नाटकात पेशवाईचे, त्यांच्या चरित्र नायकांचे उदात्तीकरण करण्यात आले आहे. इंग्रजी राजवटीतील हिंदू संस्कृतीचे पुनरुज्जीवनाचे हे प्रयत्न होते की काय? असे वाटण्या इतपत मराठी रंगभूमीचे चित्र दिसत होते. कीर्तन्यांच्या थोरले माधवराव पेशवे या नाटकाने तर त्याकाळी कहरच केला होता. सती जाण्यापूर्वी रमाबाईची ओटी भरल्या जाई. स्त्री प्रेक्षक ओटी भरण्याची सामग्री नाटक पाहताना सोबत नेत असे. "ओट्या भरून झाल्यावर रामकृष्ण

दिक्षित आठले हे पुजारी अग्निपूजा वगैरे विधि यथासांग करवून रमाबाईस अग्नीस तीन प्रदक्षिणा करवित.” अशा प्रकारे साताऱ्यातील एका नाट्यप्रयोगाचे वर्णन कृ. आ. गुरूजी यांनी ‘नाटकाची स्थित्यंतरे या मासिकात लिहिल्याचे आढळते.

खरे तर कीर्तने हे एल्फिन्स्टन कॉलेजचे नामवंत विद्यार्थी होते. शेक्सपियर, मेकाले, डिकन्स, बायरन, गोल्ड स्मिथ, मेडोज टेलर आदी जगप्रसिद्ध लेखक, नाटककारांच्या साहित्याचे त्यांनी पारायण केले होते. पण त्यांना नाटक लिहिण्याची प्रेरणा मिळाली ती माधवरावांच्या चरित्रातून शिवाय ही तत्कालीन पेशवाई मानसिकतेला अनुरूप असे. या घटनेचा अन्वयार्थ समजून घेणे गरजेचे आहे.

पेशवाई, पेशवा चरित्रे हे आजही अनेक लेखकांचे, नाटककारांचे आवडीचे विषय आहेत. पेशवाई अंमलाचा दर्शन घडविणारी ही रीती(Practice) आहे. ‘स्वामी’ या प्रसिद्ध कादंबरीचे लेखक रणजीत देसाई स्वामीच्या तिसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत म्हणतात, “स्वामी साठी इतिहासाचा अभ्यास करित असताना अनेक वेळा मला असे वाटायचे की, मी ह्या पेशव्यांचे कुठले तरी पूर्व जन्मीचे देणे लागतो. ‘स्वामी’चे जे कौतूक झाले ते पाहता असे वाटते, मी या थोर पेशव्यांचे देणे घ्यायचे नव्हते तर देणे द्यायचे होते.” इतक्या निष्ठेने पेशवाईचे वर्णन करणारे रणजीत देसाई ‘अनावधानाने’ शिवचरित्र लिहिण्यास होकार देतात, यातील मर्म लक्षात घेतले पाहिजे. ‘श्रीमान योगी’ या कादंबरीच्या चौथ्या आवृत्तीच्या ‘मनसुब्यात’ ते लिहितात, “एके दिवशी श्री बाळासाहेब देसाईनी मला ‘शिवचरित्र’ लिहिण्यासाठी आवर्जून सांगितले. अनावधानाने मी त्या वेळी होकार देऊन टाकला.” हे अनावधान युगनिर्माता, शककर्ता छत्रपती शिवाजी महाराजाबद्दलचे आहे, हे आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. या प्रकारच्या मानसिकतेला प्रा. रा.ग. जाधव ‘अभिजात मनोवृत्ती’ म्हणतात. “त्या निवेदनातून काही मानसिक कल सूचित होतात व अशा मानसिक कलहातून ऐतिहासिक अनभिज्ञतेची काही सूत्रे दिग्दर्शित होतात” आणि हे वळण “अभिजात मनोवृत्तीच्या वर्तमानकालीन कलाची एक प्रतिक्रिया सूचित करते.” अशा प्रकारच्या अभिजन, अभिजात मनोवृत्तीतून शिवाजी महाराजांची प्रतिमा मराठी नाटकात निर्माण करण्यात आली आहे.

इतिहासातील व्यक्तिरेखांकडे कसे बघितले जाते, यावर अशा व्यक्तिरेखा विषयीची प्रतिमा अवलंबून असते. अशा चरित्र नायकाकडे बघण्याची नाटककारांची दृष्टी महत्त्वाची असते. छत्रपती शिवाजी महाराजांकडे प्रारंभापासूनच एका दंतकथेचा

नायक म्हणून बघण्यात आले. त्या माध्यमातून पूरक अशी एक अभिरूची तयार करण्याचे प्रयत्न होत राहिले. पारंपरिक नाट्य प्रवाहात शिवाजी महाराज यांचे विषयीची प्रतिमा पुढील प्रमाणे तयार करण्यात आली आहे.

- १) लहाणपणी दादोजी कोंडदेव हे त्यांचे गुरू होते. त्यांनीच महाराजांना घडविले.
- २) शिवाजी महाराज 'गो-ब्राम्हण प्रतिपालक' होते. अशी बिरूदावली सातत्याने लावण्यात येई. जी शिवाजी महाराजांना कधीच मान्य नव्हती.
- ३) समर्थ रामदासांनी छत्रपती शिवरायांना राजकारणात प्रशिक्षित केले. समर्थ रामदासांमुळे शिवाजीसारखा कर्तृत्ववान शिष्य उदयास आला. ते त्यांचे गुरू होते.
- ४) संभाजी हा व्यसनी, विलासी, रंगेल, अय्याश शिवपूत्र होता. त्याने शिवाजी महाराजांना खूप त्रास, मनस्ताप दिला.
- ५) शिवाजी महाराज हिंदुत्ववादी होते. त्यांचे स्वराज्य हिंदूंचे म्हणजेच हिंदवी होते. ते हिंदूंच्या स्वराज्याचे संस्थापक होते.
- ६) शिवाजी महाराजांनी स्वधर्म (हिंदू धर्म) जागविला.
- ७) मुस्लीम हे शिवाजी महाराजांचे मोठे शत्रू होते.

अशा प्रकारे प्रारंभापासून त्यांची एक प्रतिमा अभिजन, अभिजात साहित्यिकांनी, कवींनी, नाटककारांनी निर्माण केल्याचे आढळते. पण प्रत्यक्षात वरील चरित्रविशेष, विशेषणे हा एक व्यापक सामाजिक आणि सांस्कृतिक षडयंत्राचा भाग होता, स्वमान्यतेचा भाग होता.

शिवाजी महाराजांच्या बालपणी त्यांच्या शिक्षण प्रशिक्षणासाठी १२ वेगवेगळ्या शिक्षकांची शहाजी महाराजांनी नियुक्ती केली होती. शिवाय नीती आणि मूल्य शिक्षणाचे संस्कार स्वतः जिजाऊ मां साहेब करीत होत्या. दादोजी हे त्यांच्या दिमतीला दिलेले एक सेवक अथवा कर्मचारी होते, हे इतिहास संशोधनातून सिद्ध झाले आहे. पण वर्णवर्चस्ववादी अभिजन लेखकांनी हा इतिहासच बदलवून टाकला. जेम्स लेन सारख्या लेखकाने पुढे याच अभिजन लेखक, संशोधकानी प्रस्तूत केलेल्या माहितीच्या आधारावर दादोजीला शिवाजी महाराजांचा 'बायोलॉजीकल फादर' ठरवण्याचा अश्लाघ्य प्रकार केला. अशा प्रकारे शहाजी महाराज, जिजाऊ मां साहेब आणि छत्रपती शिवाजी महाराजांचा अपमान केला. मात्र तरीही गेल्या कित्येक वर्षांपासून शिवाजी महाराजांना दादोजींचा आज्ञाधारक, समर्पित, एकनिष्ठ शिष्य ठरविण्याचा प्रकार होत राहिला आहे.

‘गो ब्राम्हण प्रतिपालक’ ही बिरूदावली कुठल्या तरी पोटार्थी भटाने एकतर्फी दिलेली आहे. महाराजांनी आजन्म कधीही त्याचा स्वीकार, पुनरुच्चार केल्याचे इतिहासात नमूद नाही. पण या बिरूदावलीनुसार शिवाजी महाराजांची अशी प्रतिमा उभी करण्याचे कारस्थान हे अभिजन शब्दप्रभू नेहमीच करीत राहिले आहेत.

रामदास स्वामी हे कधीच शिवाजी महाराजांचे गुरू नव्हते. त्यांच्या फारशा भेटीही झाल्या नाहीत. महाराजांच्या कर्तृत्वात रामदासाचा वाटा नाही. या उलट त्यांच्यापेक्षा तुकारामांचे श्रेय अधिक आहे. एक प्रकारे गुरू म्हणायचे असेल तर जगद्गुरू तुकोबारायांना त्यांचे गुरू म्हणता येते. पण गीते, कादंबऱ्या, चित्रे, नाटक, चित्रपटांमध्ये स्वराज्य निर्मितीचा निर्देश करणारे रामदास आणि शिवाजी महाराजांचे चित्र सर्वत्र असेच ठसविण्यात आले. नाटकांमध्ये तर समर्थ रामदास स्वामीचे शिष्योत्तम शिवाजींनी त्यांच्या प्रेरणेतून स्वराज्याची निर्मिती केली, असाच प्रचार-प्रसार केलेला दिसतो.

इतिहासात संभाजी राजे प्रारंभीच्या काळात दिलेरखानाशी जाऊन मिळाले होते. ही चूक लक्षात येताच संभाजी महाराजांनी आपली चूक पुढे दुरूस्त केली होती. पण अभिजन लोखकांनी या घटनेचे खूप भांडवल केले. व्यसनी, रंगेल, अय्याश, दुर्गुणी अशी त्यांची प्रतिमा निर्माण केली. इतिहासात कुठेच अस्तित्वात नसलेल्या गोदावरीवरील बलात्काराचा आरोपी त्यांना केले. कारण ब्राम्हण मंडळीचे, मंत्र्यांचे सत्तेचे कारस्थान त्यांनी उलथवून लावले होते. पण बखरकारांनी, अभिजनवादी लेखकांनी संभाजी महाराजांची अत्यंत वाईट प्रतिमा निर्माण करून ठेवली. वास्तविकतः संभाजी महाराज हे आदर्श राजपुत्र, संस्कृत पंडित, कलारसिक, शूर सेनापती, योद्धे, आदर्श पद्धतीचा मुलकी कारभार करणारे प्रशासक होते. खऱ्या अर्थाने संभाजी महाराज शिवकुलभूषण होते. “संभाजी महाराजांचे चरित्र इतके सकारात्मक असूनही केवळ त्यांनी या ब्राम्हण कारभाऱ्यांचे वर्चस्व मोडून काढले, वेद प्रामाण्याला, चातुर्वण्याला नकार दिला. ब्राम्हणी धर्म, विधी, कुलाचारे मोडीत काढली, शाक्तपंथाचा पुरस्कार केला. असा हा सर्व दृष्टीने सरस, कर्तृत्ववान राजा या वैदिक ब्राम्हणवृदांच्या हिताच्या आड आला असता, म्हणून अखेर संभाजीची प्रतिमा जाणीवपूर्वक विकृत करण्यात आली.” असा निर्वाळा अनेक इतिहास तज्ज्ञांनी दिला आहे. संभाजी महाराजांना विरोध करण्यासाठी तर शिवाजी महाराजांची आपल्याला उपयोगी अशी प्रतिमा निर्माण करण्यासाठी मराठी नाटकात सातत्याने

असे प्रयत्न करण्यात आले.

शिवाजी महाराज हे सर्वधर्म समभाव पाळणारे राज्यकर्ते होते. मांग महार, शूद्र, अतिशूद्र, मुस्लीम-बहुजनांचे ते राजा होते. निधर्मी राज्यकर्ते होते, हे इतिहासाने वारंवार सिद्ध केले आहे. ते मुस्लीम शत्रूंचे शत्रू होते मुस्लिमांचे नाही. त्यांच्या अंगरक्षकापासून ते निर्णय प्रक्रियेत असलेल्या आप्तजणांमध्ये मोठ्या संख्येने मुस्लीम होते. स्वराज्य हा त्यांचा स्वधर्म होता. छत्रपती शिवाजी महाराज हे खऱ्या अर्थाने रयतेचे राजा होते.

महात्मा जोतीराव फुले त्यांना कुळवाडी कुळभूषण मानत. त्यांच्या पोवाड्यातून त्याची साक्ष पटते. प्रचंड संशोधनातून काँ. शरद पाटलांनी ते स्त्री शूद्रांचे राजा कसे होते हे सिद्ध करून दाखविले. ते शाक्तपंथीय होते, याचेही पुरावेही ते देतात. डॉ. बाबासाहेबांनी त्यांना वर्णव्यवस्थेने त्याज्य ठरवलेल्या शूद्र समाजाचे राजेपद बहाल केले. वा.सी.बेंद्रे, सेतू माधवराव पगडी, काँ. गोविंद पानसरे यांनी शिवरायांना विवेकवादी, विज्ञानवादी, समतावादी राजा सिद्ध केले. त्यांची अवतारी, अलौकिक प्रतिमा मोडीत काढून नरश्रेष्ठ, महामानव अशी नवी प्रतिमा प्रतिष्ठीत केली. नव्या सम्यक संशोधनातूनही त्यांचे मानवी रूप लोकांपुढे ठेवण्यात आले. “मराठी ऐतिहासिक नाटकात व्यक्तिरेखांचा आशय व्यक्त करणाऱ्या प्रतिमा मात्र रूढ समजुतीवर उभारण्यात आल्यात. त्याला छेद देण्याचा व्यापक, सखोल प्रयत्न फारसा झाला नाही. चाकोरी पलिकडे जाऊन पाहण्याच्या दृष्टिकोनाचा अभाव जाणवतो.” असे मत व्यक्त करताना डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी आपली खंत व्यक्त केली आहे. तर गेल्या शंभर वर्षात या व्यक्तिरेखांविषयीच्या साचेबंदपणा सोडायला हे लेखक तयार नाही. अलिप्ततेने त्या व्यक्तिवाचा जीवनानुभव आकळण्याचा विचार कुणी केला नाही.” या वास्तवाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. परिणामी शिवरायांची खरी प्रतिमा, अस्सल प्रतिमा, मोठ्या प्रमाणावर मराठी नाटकात येऊ शकली नाही. भाबडेपणा, अज्ञान, श्रद्धात्मक दृष्टीकोन, भाविक मनोवृत्ती, वर्ण श्रेष्ठत्व, वरवरचे आकर्षण, इतिहासाकडे डोळसपणे बघण्याच्या दृष्टीचा अभाव, सांस्कृतिक, धार्मिक, राजकीय षडयंत्रदूषित मनोवृत्ती, पेशवाईवरील श्रद्धा यामुळे शिवाजी महाराज केवळ हिंदू पतपादशहा, गो-ब्राम्हण प्रतिपालक, हिंदू राज्याचे संस्थापक होते या प्रतिमांमध्ये त्यांना अखडून ठेवले. त्यात ऐतिहासिक साधनांपेक्षा पोटार्थी, संधी साधू बखरकारांनी लिहिलेल्या बखरींचे मोठे योगदान आहे.

इतिहासाचा, अपलाप, विपर्यास टाळण्याचे काही स्तुत्य प्रयत्न झालेही

पण ते फार अत्यल्प आहेत. वासुदेवशास्त्री यांनी पहिल्यांदा हा प्रयत्न केला. वसंत कानेटकरांनी बरेच प्रामाणिक प्रयत्न केले. मानसशास्त्रीय दृष्ट्या त्यांनी शिवरायांच्या प्रतिमेची मांडणी केली. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' (१९६२) हे नाटक एक चांगले उदाहरण म्हणून सांगता येईल. वा. सि. बेंद्रे यांनी शिवाजी महाराजांच्या प्रतिमेचा एक उत्कृष्ट वारसा आम्हाला दिला. अलिकडच्या काळात लालित्यपूर्ण, कलात्मक, प्रायोगिक पद्धतीने राजकुमार तांगडे यांनी नवा शिवाजी आपल्या 'शिवाजी अंडर ग्राऊंड इन भीमनगर मोहल्ला' (२०१३) या नाटकातून मांडला आहे. हे नाटक अन्वर्थक प्रत्ययकारी, आशयघन अशा प्रकारचे आहे. 'नेगेटीव्ह ड्रॉफ्ट ऑफ शिवाजी महाराज' (२०१६) हे विश्वास रूके यांचे नाटक उत्सुकता जागवणारे आहे.

छत्रपती शिवाजी महाराजांचे संपूर्ण आयुष्यच धकाधकीत, संघर्षात, गतीने व्यापलेले आहे. व्यक्ती म्हणून त्यांचे चरित्र, व्यक्तित्व, कर्तृत्व अचंबित करणारे आहे. 'शिवरायांचा राज्यभिषेक' प्रस्तुत लेखकाला एक अत्यंत नाट्यपूर्ण समर प्रसंग वाटतो. स्वराज्य बांधणी आणि उभारणीतील तो एक अत्यंत महत्त्वाचा 'टर्निंग पॉइंट' आहे. अनेक नवीन तथ्य, सत्य, ऐतिहासिक वास्तव या प्रसंगाशी जुळलेले आहे. या प्रसंगांमागे असलेले वर्ण वास्तव, जात वास्तव, राजकारण, शासन-प्रशासनातील कट-कारस्थाने, राज्याभिषेकाविषयीची संवेदनशीलता यावर मात्र मराठी नाटकात फारसे काही नोंदविले गेलेले नाही. यावर मराठी नाटक येणे गरजेचे आहे. इतिहासप्रामाण्य, ऐतिहासिक साधने, संशोधनाची सम्यक दृष्टी या आधारावर नाट्यलेखनाची आजची गरज आहे. असा एक प्रयत्न प्रस्तुत लेखकाने या पूर्वी 'शिवकुलभूषण राजा संभाजी' आणि 'शिवकल्याणी मा जिजाऊ' ही शिवकाळातील दोन नाटके लिहून केला आहे. प्रस्तुत लेखकाचे 'राज्याभिषेक' प्रसंगावर आधारित नाटक लवकरच प्रकाशित होत आहे. शिवाजी महाराजांच्या एकूणच राजकिय, सामाजिक, ऐतिहासिक आणि सांस्कृतिक कर्तृत्वाचे प्रतीक म्हणून 'राज्याभिषेक' या घटनेकडे प्रस्तुत लेखकाने पाहिले आहे. छत्रपती शिवाजी महाराजांच्या खऱ्या ऐतिहासिक प्रतिमेची बाजू या नाटकातून मांडण्यात आली आहे.



मराठी रंगभूमी आणि छत्रपती संभाजी राजे

भारतभूमीचा इतिहास कधीच खरा लिहिला गेला नाही. वैदिक अभिमान्यांनी आपले वर्चस्व सदैव कायम राहिल; असाच इतिहास लिहिला. शिवकालाबाबतही असेच घडले. 'शिवकाळाचा इतिहास लिहिण्याच्या दोन परंपरा महाराष्ट्रात दिसतात. 'राईज ऑफ मराठा पावर' लिहिणारे न्या. महादेव गोविंद रानडे, सर जदुनाथ सरकार, वि.का. राजवाडे, सेतु माधवराव पनडी, न. र. फाटक, म.वा. धोंड, द.ग. गोडसे, नरहर कुरुंदकर, जयसिंगराव पवार यांची नीरक्षर विवेकी परंपरा आणि बाबासाहेब पुरंदरे, विजय देशमुख, शिवाजीराव भोसले यांच्या भाकडकथा, अन्य कीर्तनकारांची परंपरा, दुर्दैव म्हणजे शालेय अभ्यासक्रमात जो इतिहास शिकविला जातो तो ही या भाकड कथेकरी, कीर्तनकारांनी निर्माण केलेल्या कहाण्या असतात. त्यात शिवाजी महाराजांसारखा पराक्रमी पुरूष पेटाऱ्यातून पलायन करतो. रामदास स्वामींना शिवरायांचे गुरु सांगितले जाते. दादोजी कोंडदेवांना शिवरायांचे शिल्पकार, मानसपिता सिद्ध केले जाते. त्यांच्या दरबारात कल्याणच्या सुभेदाराची सून उभी केली जाते आणि त्यांचे शिवाजी राजे 'अशीच आई आमुचि असती सुंदर रूपवती, आम्हीही सुंदर झालो असतो वदले छत्रपती' असे म्हणतात. स्त्रीची बेअदबी केली म्हणून वयाच्या बाराव्या वर्षी रांझ्याच्या पाटलास हातपाय तोडण्याची शिक्षा देणाऱ्या शिवरायांच्या दरबारात एखाद्या स्त्रीला युद्धातील लुटीचा माल म्हणून उभी करण्याची हिंमत शिवरायांचा कोण सरदार करणार? शिवराय भर दरबारात 'आमची आई सुंदर नाही' म्हणत राजमातेचा अपमान कसा करू धजणार? हे प्रश्न या वेदाभिमानी, वर्णवर्चस्ववादी इतिहासकारांना पडत नाही. यांना शिवरायांच्या, संभाजीच्या व्यक्तिमत्त्वाशी, त्यांच्या पराक्रमाशी आणि त्यांच्या नैतिक चारित्र्याविषयी काहीही घेणे देणे नाही. 'शिवकथा' सांगत स्वतःचे पोट भरणारी नवी सत्यनारायणी पुरोहितगीरी राबविणाऱ्या या तथाकथित इतिहासकारांनी, शिवकथाकारांनी हा इतिहास लिहिला आहे, दुर्दैवाने त्यातूनच आपल्या पिढीची इतिहासाची जाणीव घडत गेली. त्यामुळेच बहूजन समाजाची इतिहासाची जाणीव अपुरी आहे आणि त्यामुळेच शिवकुलभूषण राजा संभाजीचा खरा इतिहास समजून घेणे अगत्याचे आहे.

राजा शिवशंभू, छत्रपती संभाजी महाराज शिवकालीन इतिहासातील एक सोन्याचे पान! पण बखरकारांनी, वर्णवर्चस्ववादी इतिहासकारांनी त्यांचे रंगविलेले चित्र तेवढेच विद्रुप आणि विकृत सुद्धा आहे. पण इतिहासतज्ज्ञ वा.सी. बेंद्रे आणि संभाजी चरित्राच्या इतर चिकित्सक अभ्यासकांनी, विशेषतः जयसिंगराव पवार आदी अभ्यासकांनी आपल्या सखोल, प्रदीर्घ चिंतनातून ही विकृत प्रतिमा धुऊन काढली आहे. त्यांच्या संशोधनातून एक नवा आदर्श राजा जन्मास आला आहे.

कालपरवापर्यंत राजा संभाजी म्हणजे व्यसनी, रंगेल, बदफैली होते, पण न.र. फाटक, म.वा. धोंड, द.ग. गोडसे, यांच्या ग्रंथांनी पराक्रमी, न्यायप्रिय, लढवय्या, कवी, समंजस, संस्कृत पंडित, रयतप्रिय, स्वराज्याभिमानी, शिवकुलभूषण असा संभाजी राजा होता, हे सप्रमाण सिद्ध केले. मराठी साहित्यातही छत्रपती संभाजी महाराज नेहमीच औत्सुक्याचा विषय राहिला आहे. मराठी रंगभूमीसाठी तर छत्रपती संभाजी हे अनेक नाटककारांच्या आवडीचा विषय झाले. आतापर्यंत छत्रपती संभाजी राजांवर लिहिलेल्या नाटकांची संख्या पाऊणशेच्यावर आहे. त्यापैकी 'गुणोत्कर्ष' वा. वा. खरे (१८८५), 'संगीत श्री छत्रपती संभाजी' - आ. मो. पाठारे (१८९१), 'संगीत छत्रपती महाराज' - सोनाबाई केरकरिन (१८९६), 'मराठ्याचा आत्मयज्ञ' - नाथ माधव (१९१७), 'संगीत राजसन्यास' - राम गणेश गडकरी (१९२२), 'बेबंदशाही' - वि.ह. औंधकर (१९२४), 'रक्तकंकण' - कृ.बा.बोडस (१९४१), 'थोरातांची कमळा' - ना. के.सोनसुखार (१९५१), 'रणसम्राट' - सी. गो. प्रभू (१९५२), 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' - वसंत कानेटकर (१९६२), 'मृत्यू वाकला शंभूपुढे' - राजाराम परब (१९६७), 'इथे ओशाळला मृत्यू' - वसंत कानेटकर (१९६८), 'स्वराज्याचा नंदादीप' - सी.गो. प्रभू (१९६९) ही छत्रपती संभाजी महाराजांवरील गाजलेली नाट्यसंपदा होय.

या शिवाय 'प्रणयी युवराज' - वा. ना. शहा (१९१७), 'राजसंसार' - वि.वा. हडप (१९२३), 'दुदैवी छत्रपती' - शं.शो.घैसास (१९२५), 'प्रतिज्ञा कंकण' - मा.आ. कामत (१९२७), 'गोमांतक विजय' - त्र्यं. वि.वैद्य (१९२७), 'राजसंन्यास' - द.स.सुळे (१९३०), 'रायगडची राणी' - वि. वा. हडप (१९३१), 'शिवाजीला शह' - य. ना. टिपणीस (१९३३), 'संगीत छेडलेला छावा' - वि. ना. कोठीवाले

(१९३४), 'सुडाची प्रतिज्ञा' - भि. ना. देसाई (१९४३), 'चिडलेला छावा' - श्री. कृ. ओक (१९४५), 'शककर्त्याचा न्याय' - मा. आ. कामत (१९५२), 'मानी मराठी' - ना. धो. कोचरेकर (१९५०), 'मराठ्यांची स्वामीभक्ती' - अ. रा. राणे (१९५४), 'स्वप्न भंगले रायगडाचे' विनोद कुमार शेंडगे, 'राजियाचा पुत्र, अपराधी देखिला' - द. ग. गोडसे (१९६४), 'महाराष्ट्राची दौलत' - वि. रा. जोशी (१९६४), 'मोहरा इरेला पडला' - आ. वि. दळवी (१९६५), 'महाराष्ट्राचा मोहरा' - सीमा साखरे (१९६६), 'अश्रू रायगडाचे' - अर्जुनराव झेंडे (१९६७), 'गोदावरी' - श. व. चव्हाण (१९६७), 'मराठ्यांचे शंभु महादेव' - वि. श. जोशी (१९६७), 'सह्याद्री सांगे कथा शंभूची' - आबासाहेब आचरेकर (१९६८) आदी प्रकाशित नाट्यसंपदांनीही छत्रपती संभाजी राजांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रकाश टाकला आहे. नंतरच्या काळातील 'आग्र्यावरून सुटका', 'सह्याद्रीचे सोने' या नाटकांशिवाय अलीकडे 'वज्रदेही संभाजी' (ना. ल. मोरे), 'छत्रपती संभाजी' (नानासाहेब दिघेकर), 'शिवकुलभूषण राजा संभाजी' (डॉ. सतीश पावडे), 'शंभूराजे' (नितीन बानगुडे पाटील) ही नाटकेही रंगमंचावर आली आहेत.

पारंपरिक इतिहासकारांनी बदफैली, बेजबाबदार ठरविलेल्या राजा संभाजी महाराजांवर इतकी नाटके व्हावीत, यातच संभाजी राजांच्या अलौकिक व्यक्तिमत्त्वाचे महात्म्य सामावले आहे.

राजा संभाजीवर नाटक लिहून सोनाबाई केरकरीन ही मराठीची आद्य स्त्री नाटककार ठरली. तर मालती तेंडुलकर, सीमा साखरे या स्त्री नाटककारांचीही छत्रपती संभाजीवर नाटके प्रकाशित झाली आहेत. पूर्वपरंपरेतील बरीच नाटके संभाजी राजांचे पारंपरिक रूपे रेखाटणारी आहेत, तर अनेक नाटकांमधून नव्या संभाजी राजांची मांडणी नव्याने करण्यात आली आहे. आद्य महिला नाटककार सोनाबाई केरकरीन यांनी संभाजी वीरपुरुष म्हणून सादर केला. मात्र तत्पूर्वी आलेल्या आ. मो. पाठारे यांच्या नाटकात संभाजीला दुर्वर्तनी ठरवले आहे. राम गणेश गडकऱ्यांनी शोकांतिकेच्या रूपात छत्रपती संभाजींना राजसन्यास या नाटकात सादर केले. संभाजीला दुर्वर्तनीच पण परिस्थितीच्या हातचे खेळणे दाखवून एका भावगर्भ नाटकाची निर्मिती त्यांनी केली. सत्याचा अपलाप करित अभिजातता जपणारी, महाकाव्य शैलीची ही नाट्यकृती

आहे. 'बेबंदशाही' या नाटकातही संभाजीची पारंपरिक बेजबाबदार प्रतिमाच रेखाटण्यात आली आहे. मात्र धर्मासाठी शहीद होताना दाखवून संभाजीला 'धर्मवीर' ठरवण्याचा प्रयत्न या नाटकात आहे. बऱ्याच नाटकात लालित्यापोटी काल्पनिक कथा-दंतकथांचा सोस आहे. 'प्रणयी युवराज', 'मराठ्यांचा आत्मयज्ञ' ही नाटके यातलीच होय. हडपांनीही विलासी छत्रपती रंगवला. इतिहास बाजूला सारून काल्पनिक, स्वच्छंदी वृत्तीने लिहिलेल्या नाटकांनीही छत्रपती संभाजीची प्रतिमा अधिकच काळीकुट्ट करण्याचा प्रयत्न केला.

वा.सी. बेंद्रे यांचे ऐतिहासिक संशोधन पुढे आल्यावर मात्र काही नाटककारांची दृष्टी बदललेली दिसते. कृ.बा. भोसले यांचे 'रक्तकंकण', तसेच 'रायगडची राणी', 'मराठ्यांचा राजा' ही नाटके नव्या आदर्श संभाजीचा पुरस्कार करणारी होती. मालती तेंडुलकर यांनी हा नवा संभाजी अभिनिवेशाने मांडला. बेंद्रेयांचे संशोधन प्रमाण मानत वसंत कानेटकरांनीही आपला संभाजी उभा केला. मनोविश्लेषणात्मक ऐतिहासिक नाटके असा कानेटकरांच्या नाटकाचा उल्लेख झाला तरी, कानेटकरांना आपली पारंपरिक दृष्टी फारशी बाजूला ठेवता आली नाही. गडकरी आणि कानेटकरांची नाटके केवळ कलात्मक पातळीचा सोस राखणारी होती. परंपरागत आरोपांचा पगडा नाकारण्यात यश न आल्याने त्यांचे संभाजी केवळ त्यांच्या लालित्यपूर्ण सर्जनशीलतेचे पारंपरिक प्रतीक बनले आहे. इतिहासातील अलीकडच्या सत्यशोधनावर आधारित 'शिवकुलभूषण राजा संभाजी' हे नाटक मात्र तत्कालीन राजकीय, धार्मिक, सामाजिक पार्श्वभूमीवर खऱ्या छत्रपती राजांचे दर्शन घडविणारे आहे.

छत्रपती संभाजी राजांवर नाटक लिहिणाऱ्यांनी अपवाद वगळता बखरी हेच प्रमाण साधन मानल्याने बखरकारांचा पूर्वग्रहदूषित दृष्टिकोनच अधिक प्रकर्षाने या पूर्व नाटकातून उभा राहिला आहे, कृष्णाजी अनंत सभासद यांची बखर, मल्हार रामराव चिटणीस यांची बखर आदींनी संभाजीराजांना विकृत, विदृष अशा स्वरूपात रंगविण्याच्या परंपरेचा प्रारंभ केला. या बखरी विश्वसनीय तर नाहीच तर काल्पनिक, विपर्यस्त, असत्य कथन करणाऱ्या आहेत, हे अलीकडच्या पुरोगामी, तज्ज्ञ व प्रामाणिक इतिहास संशोधकांनी पुराव्यानिशी सिद्ध केले आहे. पण तरीही संभाजीच्या चरित्रावर आधारित नव्वद टक्के नाट्यसंपदा ही छत्रपती संभाजीचे विकृतीकरण करणारी

आहेत. त्यामुळे आतापर्यंत आदर्श राजपूत्र, संस्कृत पंडित, कलारसिक, नऊ वर्षांच्या काळात सतत लढाई करीत पराक्रम गाजवणारा रणमर्द, आदर्श मुलकी कारभार करणारा प्रशासक, महाराणी येसूबाईला समानता देणारा-स्त्रीला आदिशक्ती मानणारा, शिवकुलाचे भूषण असलेला राजा अशी वास्तविक प्रतिमा निर्माण होण्यास प्रचंड काळ जावा लागला. आता असा संभाजी राजा जनमानसाने स्वीकारला आहे, ही आनंदाची बाब आहे. आणि त्यासाठी डॉ. सतीश पावडे, नितीन बानगुडे पाटील, इंद्रजीत सावंत यांच्या सारख्या नव्या लेखक-दिग्दर्शकांनी स्वीकारलेले आव्हान महत्त्वाचे आहे, शिवाय मराठी रंगभूमीला नवी दिशा देणारेही आहे.

शिवकुलभूषण राजा संभाजी नाटक आणि नाट्य प्रयोग :

मराठी रंगभूमीचा मुख्य प्रवाह हा नेहमीच व्यावसायिक रंगभूमीच्या परिप्रेक्ष्यात घुमत राहिला. त्यातही मुंबई-पुण्याची नाटके हीच मराठी रंगभूमी समजून समीक्षकांनीही त्याचाच केवळ विचार केला आहे. त्यामुळे प्रादेशिक नाटके कधीच त्यांच्यातील समीक्षकवृत्तीला दिसली नाहीत. तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर हे त्यातले काही अपवाद. आजही १८० वर्षांच्या मराठी रंगभूमीचा विचार करता तीच नावे, तीच नाटके कायम आहेत. ग्रामीण, झाडीपट्टी लोकरंगभूमीचा फारसा विचार कधी करण्यात आला नाही किंवा त्याची फारशी दखल मराठी समीक्षेने घेतली नाही. केवळ अडीच टक्क्यांची रंगभूमी मुख्य प्रवाहाची रंगभूमी मानली गेली.

या पार्श्वभूमीवरच शिवकुलभूषण-राजा संभाजी या नाटकाचा विचार होणे महत्त्वाचे वाटते. छत्रपती संभाजी महाराजांवरील नाटक हेच या नाटकाचे पहिले आगळे-वेगळेपण आहे. आजपर्यंतची संभाजी महाराजांची प्रतिमा डागाळलेली होती, हे सर्वश्रुत आहे. पण नव्या इतिहास संशोधनाचा आधार घेऊन पारंपरिक इतिहासाला धडका देत एक आगळा-वेगळा, पराक्रमी, शूर, संस्कृत पंडित, न्यायप्रिय, कुशल प्रशासक, कुटुंबवत्सल, परिपक्व कलारसिक, लढवय्या, चिकित्सक लेखक, रयतप्रिय, कल्याणकारी राजा अशी प्रतिमा या नाटकातून डॉ. सतीश पावडे यांनी उभी केली आहे. एकूण आठ दृश्ये, वीस पात्रे, दोन अंक अशा तीन तासात हा नाट्यप्रपंच प्रेक्षकांपुढे सादर केला गेला आहे.

स्वराज्य निर्माते छत्रपती शिवाजी महाराजांनी स्वकर्तृत्वाने उभे केलेले राज्य

राजा संभार्जीसाठी खारीज करण्याचा प्रयत्न त्यावेळच्या ब्राह्मण कारभारी आणि धर्मपीठापर्यंतच्या ब्रम्हमंडळीने केला होता. मोरोपंतांसारख्या विश्वासू कारभान्यानेही या संधीचा लाभ घेण्याचा प्रयत्न केला होता. छत्रपती शिवाजी महाराजांनी मनोमन आपला वारसदार म्हणून युवराज संभार्जीना नियुक्त केल्यावर त्यांचे विरूद्ध कटकारस्थानाला सुरुवात झाली. कारण युवराज संभार्जीनी या ब्राम्हण कारभान्यांचे मनसुबे नेहमीच उद्ध्वस्त केले होते, म्हणून छत्रपतींच्या मनातही संभार्जीबद्दल अढी निर्माण करून ठेवण्याचे कार्य त्यांनी केले. छत्रपती शिवाजी महाराजांच्या मृत्यूच्या पार्श्वभूमीवर या नाटकाचा प्रारंभ होतो.

छत्रपती शिवाजी महाराज यांचे नंतर संभाजीच छत्रपती होणार हे निश्चित असताना पंतप्रधान मोरोपंत, सुरनीस अनाजी पंत, रायगडाचे किल्लेदार राहूजी सोमनाथ, चिटणीस बाळाजी आवजी, राधो वासुदेव, न्यायाधिश प्रल्हाद पंत निराजी यांनी कट आखून संभार्जीना छत्रपती होऊ द्यायचे नाही, असा प्रयत्न चालविल्याचे चित्रण प्रथम अंकात आहे. या कटाचे सूत्रधार अनाजी पंत बालराजे राजारामांना गादीवर बसविण्याचे आमिष देऊन महाराणी सोयराबाई यांना फितवतात. पण खुद्द महाराणींचे बंधू सेनापती हंबीरराव मोहिते, कवि कलश आणि इतर निष्ठावंतांच्या मदतीने संभाजी हे कट-कारस्थान मोडून काढतात.

दुसऱ्या अंकात सिद्दी, पोर्तुगीज, मोगल शत्रूंच्या लढाया, पुन्हा ब्राम्हणी कारभान्यांनी रचलेली कट-कारस्थाने, महाराणी येसूबाई यांचे राजकीय कर्तृत्व, बालराजे राजारामांचे बंधू प्रेम आणि अखेर औरंगजेबाशी सामना यांचे चित्रण आले आहे. सोयराबाईंचे मनपरिवर्तन आणि महाराज संभाजीची मातृभक्ती, कवी कलशांचे मित्रप्रेम, स्वामिनिष्ठा, सरदार इब्राहिम खानाची राजनिष्ठा आदी लक्षवेधी दृश्येही दुसऱ्या अंकात आहे.

अंकाच्या शेवटी औरंगजेबाशी असलेली जुगलबंदी तर मनोरंजक तेवढीच थरारक आहे. एकूणच छत्रपती संभाजी राजांच्या कर्तृत्वाची नवीन दालने, स्वभाववैशिष्ट्ये या अंकात अधिक प्रकर्षाने प्रकट होतात. एकूण नऊ वर्षांची कारकीर्द संभाजी राजांना मिळाली. या काळात एक आदर्श राजा म्हणून केलेल्या कार्यावर पूर्वग्रह दुषित वृत्तीतून बखरकारांनी, जात्यंध आणि धर्मांध वृत्तीतून इतिहासकारांनी

काळे फिरवून, हा इतिहास विकृत करून टाकला. या पार्श्वभूमीवर खऱ्या इतिहासाचे प्रत्ययकारी चित्रण या नाटकात आहे.

एकूण संभाजी राजांचे चरित्र इतके सकारात्मक असूनही केवळ त्यांनी या ब्राह्मण कारभाऱ्यांचे वर्चस्व मोडून काढले, वेद प्रामाण्याला, चातुर्वर्ण्याला नकार दिला. ब्राम्हणी धर्म, विधी, कुलाचारे, कर्मकांडे आदी मोडित काढले. शाक्तपंथाचा पुरस्कार केला. शाक्तपंथीय ब्रह्मश्रेष्ठ कवी कलशाचे गुरुत्व स्वीकारले, म्हणून संभाजी महाराजांचे ही मंडळी वैरी ठरले. संभाजी संस्कृत पंडित होते, कुशल प्रशासक होते, लढवय्ये होते असा सरस ठरणारा राजा या वैदिक ब्रह्मवृंदाच्या हिताच्या आड आला असता म्हणून अखेर संभाजींची प्रतिमा जाणीवपूर्वक विकृत करण्यात आली. हा इतिहास संशोधनाचा नवा रंगमंचीय आयाम या नाटकात आहे. डॉ. सतीश पावडे यांनी इतिहासातील एका नव्या सत्याचे दर्शन लेखक म्हणून या नाटकात घडवले आहे.

दिग्दर्शक म्हणूनही डॉ. पावडे या नाटकाच्या निर्मितीत यशस्वी ठरले आहे. सोपी, ओघवती भाषा, मनोवेधक संवाद, प्रत्येक पात्राची केलेली जडणघडण, बांधून ठेवणारे संगीत, लक्षवेधक प्रकाश योजना, आकर्षक नेपथ्य, यथोचित रंगभूषा, वेशभूषा या नाटकाची जमेची बाजू आहे. शब्दनिष्ठ तसेच प्रसंगनिष्ठ विनोद यात आहेत. त्यामुळे मनोरंजनातून प्रबोधनाचे कार्यही आपसूकच होते. नाट्यकथेला पूरक दोन आकर्षक नृत्येही या नाटकात आहे. त्यामुळे नाटकाची रंगत त्याने निश्चितच वाढली आहे. प्रेक्षकांचे मनोरंजन व्हावे, त्यासोबतच ऐतिहासिक सत्य त्यांच्यापर्यंत पोहचवावे, संभाजी महाराजांची खरी प्रतिमा प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबवावी, असा लेखकाचा प्रयत्न या नाटकातून निश्चितपणे यशस्वी होतो.



संगीतसूर्य – केशवराव भोसले

महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक परंपरेला अभिनय आणि गाणी या माध्यमाने ज्या कलावंताने आपल्या आगळ्या-वेगळ्या पद्धतीने, शैलीने समृद्ध केले, या कलावंताचे नाव आहे, संगीतसूर्य केशवराव भोसले. एकूणच मराठी रंगभूमीला सुवर्णयुगात नेणारा बिनीचा शिलेदार.

एकाच आवर्तनात फिरणाऱ्या मराठी रंगभूमीला संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांनी मुक्त केले. आधुनिकतेच्या नव्या प्रवाहाशी नाते जोडले. अल्प आयुष्य लाभले असतानाही या काळात त्यांनी जे कर्तृत्व गाजवले; त्याला इतिहासात तोड नाही. मरगळ आलेल्या संगीत रंगभूमीला त्यांनी नवसंजीवनी दिली.

केशवराव भोसले हे एक परिपूर्ण कलासाधक होते. त्यांनी मराठी रंगभूमीला आधुनिकतेचा साज चढवला. 'भोसले म्हणजे मराठी रंगभूमीला लाभलेले अनुपम लेणे होय.' रंगभूमीसाठी 'झपाटलेला अवलिया' म्हणूनही त्यांच्या निष्ठेची दखल घेतली जाते. मराठी रंगभूमीला केशवरावांनी 'चार चांद' लावले. संगीतसूर्याच्या रूपाने एक तेजस्वी वारसा त्यांनी मराठी रंगभूमीला दिला. एक 'जाणता रंगकर्मी' म्हणूनही त्यांनी यशस्वी कामगिरी बजावली.

रंगभूमीवरील चातुर्वर्ण्याला धडका देत एकलव्याच्या निष्ठेने आपली अभिनय साधना, संगीतसाधना आमरण सुरू ठेवली आणि मराठी रंगभूमीवर 'तळपत्या तलवारीचा' एक नवा इतिहास रचला. अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीतून वाटचाल करीत आपल्या अतुलनीय कर्तृत्वाने ते संगीत रंगभूमीच्या सोनेरी मुकुटातील कौत्सुभमणी ठरले.

केशवराव भोसले यांचा जन्म ९ ऑगस्ट १८९० रोजी कोल्हापूर येथे झाला. त्यांचे वडील विठ्ठलराव हे सोपानगडचे गडकरी होते. आई जनाबाई या कागलच्या सुभेदार घराण्यातील होत्या. दत्तोबा, नारायण, केशव ही भावंडे तर छायाका बहीण, अशी चार भावंडे. विठ्ठलरावांच्या निधनानंतर या सर्वांनाच हलाखीचे दारिद्र्य भोगावे लागले. विठ्ठलरावांचे निधन झाल्यावर ढासळलेल्या आर्थिक परिस्थितीत उदरनिर्वाहाचा प्रश्न महत्त्वाचा बनला. दोन वेळच्या अन्नाची ददात. जनाबाई माऊलीपुढे

चार मुलांना जगवण्याचा प्रश्न महत्त्वाचा ठरला. अखेर त्यांनी सोपानगड सोडले. आपला मोडकळीस आलेला प्रपंच घेऊन त्या कोल्हापूरला आल्या.

याच काळात जनुभाऊ निमकर यांची स्वदेशी हितचिंतक नाटक मंडळी विविध नाटकांचे खेळ करित होती. कुण्या स्नेह्याच्या परिचयातून या नाटक मंडळीत जनाबाईंना झाडझूड आणि आवरासावरीचे काम मिळाले. या वेळी केशवरावांचे वय चार तर त्यांचे वडील बंधू दत्तोबा नऊ वर्षांचे होते. जनाबाईंच्या काबाड कष्टातून त्यांच्या मुलांच्या दोन वेळच्या जेवणाचा प्रश्न तर सुटला होता. मुलांच्या शिक्षणाची आणि नाट्यप्रशिक्षणाचीही सोय जनुभाऊ निमकर यांनी केली होती.

केशवराव बालपणापासून हुशार होते, तल्लख होते. मंडळीत चालणाऱ्या तालमी, गाण्याच्या मैफली, नाटकाचे खेळ यामुळे केशवरावांवर आपसूकच संगीत, अभिनय आदींचे संस्कार होत होते. बालमन एकलव्याच्या निष्ठेने शिकत होते, घडत होते. १८९४ ते १९०० पर्यंतच्या सहा वर्षांच्या काळातला केशवरावांमधला नट आकार घेत होता. या काळात 'तरूणी शिक्षण' या नाटकातून ते प्रथम रंगमंचावर आले. त्यानंतर 'बाजीराव मस्तानी' या नाटकातही त्यांना भूमिका मिळाली. या दोन्ही नाटकातून बाल केशवरावांनी आपल्या प्रतिभेची चुणूक दाखवली. या वयातही आपल्या अभिनय व गायन कौशल्याने त्यांनी मंडळीतील मातब्बरांसोबत इतर जाणकारांचेही लक्ष वेधून घेतले.

खऱ्या अर्थाने केशवरावांना संधी मिळाली ती १९०० साली. यावेळी त्यांचे वय होते दहा वर्षांचे आणि भूमिका होती गोविंद बल्लाळ देवलांच्या 'शारदे'ची. येथून खऱ्या अर्थाने संगीतसूर्याच्या तळपत्या कारकिर्दीचा प्रारंभ झाला. या काळात 'संगीत शारदा' हे नाटक खूप गाजत होते. गावोगावी त्याचे प्रयोगही सुरू होते. पंढरपुरात या नाटकाचा खेळ होता. पण ऐनवेळी 'शारदा'ची भूमिका करणारा कृष्णा देवळी नावाचा कलावंत आजारी पडला. जाहीर झालेला प्रयोग रद्द होणे म्हणजे आर्थिक नुकसान. शिवाय कंपनीच्या प्रतिष्ठेचाही प्रश्न. कंपनीचे मालक विवंचनेत पडले. अकस्मात त्यांना केशवरावांची आठवण झाली. त्यांनी केशवरावांना बोलवून शारदेची भूमिका करण्याचे फर्मान सोडले. कंपनीचे मालक जनुभाऊ निमकर यांचा विश्वास केशवरावांनी अखेर सार्थ ठरवला.

केशवरावांनी 'संगीत शारदा' या नाटकातील 'शारदा' अप्रतिम उभी केली. या नाटकात एक प्रसिद्ध पद आहे. 'मूर्तिमंत भिती' ते बाल केशवरावांनी असे काही गायले की, या पदासाठी त्यांना दहा वेळा 'वन्समोर' मिळाला. केशवरावांची कीर्ती सान्या महाराष्ट्रात पसरली. मराठी रंगभूमीवर या निमित्ताने एका अतुलनीय अशा नटाचा, गायकाचा जन्म झाला. (या काळात मात्र 'बालगंधर्व' याची गायकी, अभिनय तेजस्वीपणे तळपत होता. त्याच वेळी केशवरावही चढत्या कमानीने रसिकांच्या गळ्यातील ताईत होत होते.)

'शारदा'ची भूमिका केशवरावांनी अजरामर केली. ते स्वदेश हितचिंतक नाटक मंडळीचे मुख्य कलावंत बनले. या काळात महाराष्ट्रातला रसिक नाट्य संगीतासाठी वेडा होता. केशवरावांच्या रूपाने एक नवा आवाज, गायकी, अभिनय रंगभूमीला मिळाला होता.

केशवरावांनी कंपनीला अमाप पैसा मिळवून दिला. मंडळीच्या मालकाने जमिनी खरेदी केल्या. व्यापारी पेढ्या सुरू केल्या. रोख रकमेची रेलचेल झाली. पण त्याचा लाभ मात्र केशवरावांना झाला नाही. त्यावेळी केशवरावांचा पगार केवळ तीन रूपये होता. केशवरावांचे वडील बंधू दत्तोबा यांनी मंडळी मालकाला पगारवाढीची विनवणी केली, पण त्यांनी नकार दिला. यावरून त्यांच्यात बिनसले. त्यामुळे दत्तोबा केशवरावांना घेऊन स्वदेश हितचिंतक मंडळीतून बाहेर पडले.

केशवरावांनी नाटक मंडळी सोडल्यामुळे मंडळी मालकाला चांगलाच फटका बसला. त्यांना त्यांची चूक उमगली. दत्तोबा- केशवरावांना त्यांनी परत स्वदेशीत येण्याचा आग्रह केला, पण ते बधले नाही. १ जानेवारी १९०८ रोजी बंधू दत्तोबासह केशवरावांनी 'ललित कलादर्श मंडळी' ची स्थापना केली. यावेळी केशवराव सतरा वर्षांचे होते. 'ललित कलादर्श' चा एक नवा अध्याय सुरू झाला. पुढे या मंडळीने महाराष्ट्रात आपले नाव आणि काम सुवर्णाक्षरात लिहून ठेवले.

ललित कलादर्श मंडळीला प्रारंभीच्या काळात अनेक अपघात, संकटे, अडचणी यांच्याशी सामना करावा लागला. त्यावरही मात करून या काळात संगीत सौभद्र, रामराज्यविद्योग, मृच्छकटिक, संगीत शारदा, गोपीचंद, मुद्रिका, अक्षविपाक, ऋतूध्वज, मदालसा, दामिनी आगळी वेगळी आदी नाटके केशवरावांनी सादर केली.

त्यासाठी कर्ज काढले. केशवरावांच्या नावावर हे कर्ज दिले जाई, हे महत्वाचे. सावकारांचाही त्यांचेवर एवढा 'व्यावहारिक विश्वास' होता.

प्रारंभीच्या काळात मात्र केशवरावांना नवे नाटक, नवा नाटककार मिळाला नाही. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी सुद्धा केशवरावांच्या विनंतीस मान दिला नाही. तत्कालीन प्रसिद्ध नाटककार मात्र केशवरावांवर विश्वास ठेवायला तयार नव्हते. पण केशवरावही जिद्दी होते, स्वाभिमानी होते, ध्येयवेडे होते. म्हणून त्यांनी हार न मानता परिघाबाहेरचे नाटककार पुढे आणले. हिराबाई पेडणेकरांचे 'दामिनी' हे नाटक त्यांनी रंगभूमीवर आणले. रामचंद्र दोंडे याचे 'संगीत मदालसा' नाटक ही त्यांनी सादर केले. वीर वामनराव जोशी यांनाही त्यांनी पुढे आणले.

कंपनीचे व्यवस्थापन, आर्थिक नियोजन, व्यवहारदक्षता यामुळे कर्जात असलेल्या ललित कलादर्शकी त्यांनी मुक्तता केली आणि मराठी रंगभूमीवर आपले पाय भक्कमपणे रोवले. गायक, अभिनेता या भूमिकांसोबत ते आता चालक, मालकही झाले होते. व्यवस्थापक, संघटक म्हणूनही त्यांचे कौशल्य ललित कलादर्शकांच्या विकासात महत्त्वाची भूमिका बजावत होते.

तंजावरच्या भोसले कुलोत्पन्न सरफोजी भोसले राजांना ते आपले वंशपुरूष मानत. सरफोजी भोसले यांच्या नाटकांचा वारसा ते पुढे चालवत. मराठी रंगभूमीचे संस्थापक म्हणून ते भोसले राजांकडे पाहत. त्याचा त्यांना फार अभिमान वाटत असे. आपणही काही तरी वेगळे करून दाखवावे, असे त्यांना सतत वाटे. ते सर्जनशील होते; क्रियाशील होते; व्यवहारनिपूण होते. जिद्दी सोबत समर्पित भावनेने काम करणारे रंगकर्मी होते. त्यासोबत रंगभूमीकडे बघण्याची त्यांची विशिष्ट भूमिका होती. त्यामागे विचार होता, दृष्टी होती आणि म्हणूनच त्यांनी मराठी रंगभूमीसाठी जे केले, त्यामुळे ते आधुनिक मराठी रंगभूमीचे शिल्पकार ठरले.

नित्यनूतन अनुभवातून नवे शिकणे, नवे प्रयोग करणे, हा त्यांचा स्वभाव होता. गायकीतही त्यांनी नवे प्रयोग केले. 'शारदा' मधील 'मूर्तिमंत भीती' असो की, 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' या नाटकातील 'मी नवबाला जोगीन बनले' ही भैरवी असो, त्यांनी नवा इतिहासच रचला. शारदाला मिळालेला 'दहा वेळा वन्समोअर', 'नवबाला' भैरवी ऐकून त्यावेळच्या सुप्रसिद्ध गायिका गौहरजान यांनी बहाल केलेली हिच्याची

अंगठी, अशा कितीतरी घटना केशवरावांचे वेगळेपणच सिद्ध करणारे आहे.

अभिनयातही त्यांनी क्रांती केली. खडा आवाज, हावभाव आणि संवादाची परिणामकारक फेक यामुळे रंगभूमीवरील 'तळपती तलवार' म्हणून खुद्द छत्रपती शाहु महाराजांनी त्यांना पदवी बहाल केली. केशवराव सर्वच बाबतीत प्रयोगशील होते. त्यांच्या या प्रयोगशीलतेमुळे मराठी रंगभूमीवर अनेक बदल घडून आले. नाटकाची लांबी, पदांची संख्या, भाषणांची मर्यादा यापासून ते नाट्यगृहातील स्वच्छता, पडद्यामागील शिस्त, प्रेक्षकांची सुविधा आदीपर्यंतचा विचार ते सतत करीत. असा कृती कार्यक्रम आखत आणि प्रत्यक्षात त्याची अंमलबजावणीही करीत.

नाटकाची पारंपरिक चौकट मोडून त्यांनी नवा सांकेतिक बाज रंगभूमीवर आणला. 'प्रॉम्टिंग' नावाचा प्रकार त्यांनी रंगभूमीवरून हट्टपार केला. राणा भिमादेवी थाटातील भाषणे बंद करून सहज सुंदर अभिनयाची शैली विकसित केली. भडक रंगाचे पडदे काढून डोळ्यांना आल्हाददायक वाटेल असे पडदे बनवून ते रंगभूमीवर आणले. नेपथ्यात वास्तववाद आणला. नेपथ्यकार म्हणून आनंदराव आणि बाबूराव मेस्त्री (पेंटर) या चित्रकारांचा सर्जनशीलपणे उपयोग करून घेतला. बिनाचित्राचा मखमली पडदा त्यांनी प्रथमच मराठी रंगभूमीवर आणला. बॅटरीवर चालणारी घंटा, वेळ बघण्यासाठी मोठी घड्याळ, अशा तांत्रिक सुधारणाही त्यांनी केल्या.

कडक शिस्त, नियमित तालमी, नाट्य विषयक चर्चा, कलावंतांचे राहणीमान, सोयी सवलती आदी याबाबत ते प्रचंड जागरूक होते. नव्या लेखक, कलावंतांना संधी देऊन त्यांना पुढे आणले. 'उत्तम टीमवर्क असणारी नाटक मंडळी म्हणून केशवरावांनी ललित कलादर्शला लौकिक मिळवून दिला. गुणीजनांचा संग्रह करणारे ते जाणते रंगकर्मी होते. नव्या सामाजिक घटना, राजकीय घटना याकडे ते जागरूकपणे पाहत. रंगभूमीच्या दृष्टीने त्याचा विचार करीत. हुंड्याच्या प्रश्नावर 'हाच मुलाचा बाप', धर्मातराच्या प्रश्नासंबंधी 'सन्यासाचा संसार', बाला-जरठ विवाहासंबंधी 'संगीत शारदा', 'सत्तेचे गुलाम' आदी नाटक केशवरावांनी जाणीवपूर्वक केले.

'हिराबाई पेडणेकर' या कुलीन नाही, म्हणून त्यांचे स्त्री शिक्षणाचे महत्त्व सांगणारे 'दामिणी' हे नाटक कोणतीही नाटक मंडळी करीत नसे. अशा वेळी रंगभूमीवर चातुर्वर्ण्य आणि जातीवादाविरुद्ध बंड पुकारून हिराबाईंचे नाटक त्यांनी रंगभूमीवर त्यांनी

आणले. त्यांना आद्य महिला नाटककाराचा मान मिळवून दिला. एकूणच पारंपरिक चौकटीचा, कर्मकांडी प्रवृत्तीचा त्रास खुद्द केशवरावांनाही भोगावा लागलाच. आपल्या गुणवत्तेवर त्यांनी स्वतःचे श्रेष्ठत्व सिद्ध करून दाखविले, नव्हे इतर मान्यवरांना त्याची पावती देण्यासही बाध्य केले. सामाजिक बांधिलकी मानणारे ते कलावंत होते. म्हणूनच रंगभूमी वास्तववादी व्हावी, असे प्रयत्न ते करीत. रंगभूमीला ते सामूहिक जवाबदारी मानत. अडल्या नडल्यांना नेहमी मदत करीत. बालगंधर्व, संगीतसूर्य हे दोघे त्यावेळी प्रतिस्पर्धी समजले जायचे, पण बालगंधर्वावर जेव्हा कर्जाचा बोझा वाढला, तेव्हा खुद्द केशवराव भोसले यांनी बालगंधर्वाची भेट घेतली. 'संयुक्त नाटके' सादर करून कर्जफेडीची योजनाही सादर केली. बालगंधर्वाविषयी केशवरावांच्या मनात कमालीचा आदर, स्नेह होता. बालगंधर्वांनाही केशवरावांच्या कर्तृत्वाची जाण होती. 'संगीत मानापमान' नाटकात 'धैर्यधरा' च्या भूमिकेतील केशवरावांच्या पायातील जोडे उचलले म्हणून भामिनीची भूमिका करणाऱ्या बालगंधर्वावर 'त्या शूद्राचे जोडे उचलले' म्हणून टिकाही झाली. तेव्हा बालगंधर्वांच्या पायावर वारंवार डोके टेकवून 'तौबा-तौबा' करीत आपल्या मोठेपणाचा, दिलदारीचा परिचयही केशवरावांनी घडवून दिला.

'राक्षसी महत्वाकांक्षा' हे संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांच्या आयुष्यातील सर्वात महत्वाचे नाटक, वीर वामनराव जोशी यांनी ते लिहिले होते. या नाटकातून त्यांनी सर्वप्रथम मखमली पडदा रंगभूमीवर आणला. महाराष्ट्रासह, मध्यप्रदेश, कर्नाटक राज्यातही या नाटकाचे प्रयोग झालेत. ठरल्या वेळेवर नाटक सुरू करणे, संस्थानिक आणि सामान्य प्रेक्षक यांना एकच नियम लावणे, उत्कृष्ट व्यवस्थापन, गाण्यात नव्या-नव्या तरकिबा आणणे, तंतूकाराचा प्रयोग करणे, गाण्यात लवचिकता असणे, अव्वल दर्जाची ख्याल गायकी सादर करणे, बलस्थान म्हणून 'ताने' चा गायकीत उपयोग, जोरकस, खडा, मर्दानी आवाज, तडफदार, सरस, बिनचूक गायकी आदींमुळे केशवराव व त्यांच्या ललित कलादर्शला प्रचंड प्रसिद्धी व आर्थिक सुबत्ता लाभत गेली. परंपरेला छेद देऊन 'शहा शिवाजी' या नाटकातून 'गाणारा शिवाजी' त्यांनी प्रथमच रंगभूमीवर आणला.

कृष्ण गातो, राम गातो, अर्जून गातो, मग आमचा 'गाणारा शिवाजी' का नाही चालत? असा खडा सवाल करून खुद्द शिवाजीला त्यांनी गायला लावले. लोकांनीही

त्यांना प्रचंड प्रतिसाद दिला. या नाटकासाठी त्यांनी स्वतः पदे लिहिली. वेशभूषा, रंगभूमी याबाबतीत संशोधन करून परिश्रमपूर्वक 'शहा शिवाजी' त्यांनी प्रभावीपणे सादर केला. शिवाजी महाराजांच्या व्यक्तिमत्त्वाला शोभेल असे राग, अशी शब्दरचना निवडली आणि 'गाणारा शिवाजी' सादर करण्याचे हे धाडस त्यांनी आव्हान म्हणून पूर्ण केले. आव्हान स्वीकारणे, धाडस करणे हा केशवरावांचा स्वभावच होता. संगीत शारदापासूनच त्याची झलक दिसते. लहान वय, लहान गळा पण दहा वेळीही वन्समोअरला ते पुरून उरले. शिक्षण नाही, इंग्रजी येत नाही म्हणून हिणवणाऱ्यांना, इंग्रजी व संस्कृत शिकून त्यावर आपली कमांड आहे हे दाखवून त्यांचे तोंडही बंद केले. "प्रयोग वेळेवर सुरू होणार म्हणजे होणार, कोणताही संस्थानिक त्यास अपवाद राहणार नाही" अशी भूमिका ते घेत. राजाश्रय जाहीरपणे नाकारणारे, त्या काळातील ते एकमेव होते. 'पडद्याला टाळी' हे आव्हान तर त्यांनी अखेरपर्यंत स्वीकारले आणि राखले. त्यांच्या सर्वच नाटकात पडदा वर गेला की आतला देखावा, प्रारंभीचे संगीत यामुळे क्षणार्धातच टाळ्या पडायच्या.

तीव्र बुद्धिमत्ता, चौकस स्वभाव, जिज्ञासू वृत्ती, स्मरण शक्ती, नाविन्याची ओढ, जिद्द, प्रयोगशीलता, सर्जनशीलता, उपक्रमशीलता, प्रचंड परिश्रमी वृत्ती, यामुळे त्यांचा एक वेगळा ठसा मराठी रंगभूमीवर उमटला गेला. एक अंक-एक दृश्य, मखमली पडदा, अभिनयाचा नवा आविष्कार, रंगभूमीवर 'चित्रपट' माध्यमाचा उपयोग, कलावंतांना दिलेले पूर्ण स्वातंत्र्य, खुल्या रंगभूमीची संकल्पना, व्यक्तिनाम, स्थळनाम आणि काळ यांना कथानकात फाटा देणे, अभिव्यक्तीला अधिक महत्त्व देणे. फ्लॉट सीनचा उपयोग करणे, वेळेवर पगार देणे, रंगमंच आकर्षक बनवणे, अशा अनेक सुधारणा केशवरावांनी घडवून आणल्या, त्यामुळे रंगभूमीचा सुधारक म्हणूनही त्यांच्याकडे पाहिले जाते. नाटककार म्हणून हिराबाई पेडणेकर, वीर वामनराव जोशी, मामा वरेरकर, नेपथ्यकार म्हणून मेस्त्री बंधू, पु. श्री. काळे, तसेच पेंढारकर, चाफेकर आदींना केशवरावांनी पुढे आणले. 'लोकाश्रया खाली' एक नवी नाट्य चळवळ उभी केली.

'संगीतसूर्य' ही पदवी उत्स्फूर्तपणे लोकांनीच केशवरावांना दिली होती. सूर्याप्रमाणेच केशवराव आजन्म मराठी रंगभूमीवर तळपले. केशवराव भोसले यांना

केवळ ३१ वर्षांचे आयुष्य लाभले. त्यापैकी २७ वर्षे ते रंगभूमीवर वावरले. २७ वर्षांत त्यांनी ३१ नाटकांत ५४ भूमिका केल्यात. अजरामर पदे गायले. आपल्या कर्तृत्वाने मराठी रंगभूमीला बहर आणला. संयुक्त मानापमान आणि संयुक्त सौभद्र ही नाटके म्हणजे केशवरावांच्या कारकिर्दीतील परमोत्कर्ष होय.

केशवरावांनी बाल रंगभूमीसाठीही उल्लेखनीय कार्य केले आहे. बालनट म्हणून त्यांनी आपली कारकिर्द सुरू केली पण मोठेपणीही बाल सौभद्र, बाल मुच्छकटीक, बाल शिवाजी अशा काही नाटकांची निर्मिती त्यांनी केली. बाल रंगभूमीसाठी जाणिवपूर्वक काम करणारे ते रंगकर्मी होते, याचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल.

टिळक स्वराज्य फंडासाठी १९२१ साली 'संयुक्त मानापमान' आणि 'संयुक्त सौभद्र' ही नाटके बालगंधर्वांसोबत केशवराव भोसले यांनी सादर केली. या जुगलबंदीने मराठी रंगभूमीवर एक नवा इतिहास रचला. या नाटकांमध्ये बालगंधर्वांनी अनुक्रमे भामिनी आणि सुभद्रा, तर केशवरावांनी धैर्यधर आणि अजुर्नाची भूमिका केली. त्यांच्या या भूमिका मात्र अखेरच्या ठरल्या. हे प्रयोग झाल्यानंतर केशवराव विषमज्वराने आजारी पडले. आणि ४ ऑक्टोबर १९२१ रोजी सायंकाळी साडेपाच वाजता पुण्यात त्यांचे निधन झाले. केवळ ३१ वर्षांचा हा 'संगीतसूर्य' अकालीच अस्ताला गेला.

संगीतसूर्य केशवराव भोसले हे केवळ उच्चवर्णात जन्माला आले नाही, म्हणून त्यांची उपेक्षाही झाली. प्रसार माध्यमे, साहित्य क्षेत्र आणि संगीत क्षेत्रातही त्यांची वंचनाच करण्यात आली. पण केशवराव भोसले हे तळपते सूर्य होते. त्यांचे मराठी रंगभूमीवरील क्रांती कार्य कुणीही नाकारू शकणार नाही. अशा या महान कलावंताबद्दल नव्या पिढीने अधिक जाणून घेण्याची गरज आहे.



तेंडुलकरांच्या नाटकातील व्यस्तता

विजय तेंडुलकरांची नाट्य कारकिर्द खऱ्या अर्थाने १९५५ नंतर सुरू झालेली दिसते. प्रारंभापासून प्रयोगाशीलतेची कास त्यांनी धरली, ती अखेरपर्यंत सोडली नाही. आधुनिक जीवनातील अंतर्विरोधाचा गंभीरतेने वेध घेण्याची प्रामाणिक धडपड त्यांच्या नाटकातून दिसते. मध्यमवर्गीय जीवनातील वैफल्य, अगतिकता, यंत्रयुगीन चक्रात गुरफटलेल्या, महानगरी बकालतेने वेढलेल्या माणसांचे जग तेंडुलकर प्रभावीपणे चित्रित करतात. व्यक्तीच्या दुःखांचा, तिच्या एकाकीपणाचा, असहायतेचा, निराशेचा, उद्वेगाचा ते वेध घेतात. नाटकातील व्यक्ती चित्रणाबाबतची एक नवीन जाणीव सर्वप्रथम तेंडुलकरांच्या नाटकातून दिसून येते. संवाद लेखनाबाबतही हेच म्हणावे लागेल. तेंडुलकरांचे 'माणूस नावाचे बेट' हे नाटक या संदर्भात फारच बोलके आहे.

आपल्या 'माणूस नावाचे बेट' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत विजय तेंडुलकरांनी जे प्रतिपादन केले आहे. ते अॅब्सर्ड नाटकाच्या अंतरंगाशी एक प्रकारे नातेच सांगणारे आहे. "अशा या जगावरच्या नाटकात दणदणीतपणा नाही, गोळीबंद संवादाच्या फैरी नाहीत, जळता सामाजिक प्रश्नही नाही. प्रश्न आहे, तो तीन मुठीएवढ्या जीवाच्या जगण्याचा" या नाटकाच्या निमित्ताने एक नवेच नाटक त्यांनी मराठी रंगभूमीला दिले. या काळातील बदलू लागलेल्या नाटकाचे हे प्रतीकच होते, तर सर्वप्रथम आधुनिकतेच्या पार्श्वभूमीवर सामान्य माणसाचे नाटक पुढे आले. रूढार्थाने यात नायक-नायिका नाहीत. पल्लेदार संवादाची रेलचेल नाही की, परंपरेने उभा केलेला एखादा खलनायकही नाही. तेंडुलकरांचे हे नाटक एक प्रकारचे रंगमंचीय बंडच म्हणावे लागेल.

आधुनिक रंगभूमीच्या उदयाची सर्व चिन्हे या नाटकात सामावलेली होती. पारंपरिक रंगभूमीच्या जोखडातून बाहेर पडलेले हे पहिले लक्षवेधी नाटक होते. 'नाट्यलेखनातील साऱ्याच घटकांबाबत परंपरेने काही संकेत निर्माण झालेले होते. त्यांना या आधी तसे धक्के देण्याचे प्रयत्न झाले. पण त्यांच्या उच्चाटनाची जाणीव मात्र 'माणूस नावाचे बेट' या नाटकाने पूर्णपणे प्रत्ययास नेली. या नाटकात

जाणिवपूर्वक मराठी नाट्यशरीराच्या घटकांबाबतचे वेगळेपण नाटकात प्रथम दिसले.' या पार्श्वभूमीवर तेंडुलकरांचे आधुनिक रंगभूमीच्या उभारणीतील योगदान तपासताना मराठी रंगभूमीसाठी एक नव्या उपकारक दिशेचे दर्शन तेंडुलकरांनी घडवले. पुढे हा मार्ग अनेक नव्या संवेदनशील, सर्जनशील नाटककारांनी चोखाळला आणि त्यांनी निर्माण केलेल्या पाऊलवाटेचा प्रायोगिक वृत्तीच्या नाटककारांनी राजमार्ग केला. म्हणून या नव्या प्रवृत्तीच्या नाटकाचे जनकत्व उघड उघड तेंडुलकरांकडे जाते. एकूणच ही पार्श्वभूमीही अॅब्सर्ड शैलीच्या नाटकांसाठीही प्राणभूत ठरली. 'आज ज्याला न-नाट्य किंवा नवनाट्य असे म्हणण्यात येते त्या नाट्यरचनेमध्येही तिरकस संवाद लेखन,संमिश्र, असांकेतिक व्यक्तिचित्रण, आणि अमूर्त व व्यामिश्र संविधानक हेच प्रभावी घटक तेंडुलकरांच्या या नाटकात दिसतात. महेश एलकुंचवार, चिं. त्र्यं. खानोलकर, किंवा अच्युत वझे यांच्यासारख्या नाटककारांची एखादी नाट्यरचना पाहिली तर या साऱ्या परंपरेचे जनकत्व उघड-उघड तेंडुलकरांकडे जाते.' सामान्यपणे मानवी अस्तित्वाचा शोध असे एक सूत्र तेंडुलकरांच्या या व इतर काही नाटकात दिसते, इथेच त्याचा संबंध आपण अॅब्सर्ड नाटकांशी अन्वयार्थाने जोडू शकतो.

'माणसाचा एकाकीपणा' हा अॅब्सर्ड नाटकात अन्वर्थक विशेष म्हणून येतो. ही आधुनिक काळाचीच देणगी आहे. आजच्या काळात माणसाचे अस्तित्व हे त्याचे सर्वात मोठे अवघड दुखणे होऊन बसले आहे. अस्तित्वमूलक प्रश्नांमुळे एक प्रकारची परात्मता निर्माण होते. तर दुसरीकडे गर्दीतही एकटा असण्याचा अनुभव त्याचीच प्रतिक्रिया असते. 'माणसाचा एकटेपणा' तेंडुलकरांचा नाटकांच्या संदर्भातला आवडता विषय. माणसाचा एकटेपणा, त्याचे हरवलेले स्वत्व, माणसाला त्याच्या जीवनाविषयी पडलेले प्रश्न, अस्तित्वाचे दुखणे, निरर्थकता, नैराश्य, वैफल्य याच्या अनुभूतीचे भोग अशा आशयात्मक पातळीवर, नव्या पद्धतीच्या नाट्यतंत्राच्या आधारावर तेंडुलकरांच्या नाटकांचा अॅब्सर्ड शैलीशी दुरान्वयाने का होईना नाते सांगता येते. कळत-नकळत तेंडुलकर अस्तित्ववादाच्या गृहित तत्वाकडे जातात, असे विधान प्रभाकर पाध्ये यांनीही केले आहे. तसे पाहिले तर निखळ आत्मप्रतिती आणि तिचे प्रामाणिक प्रकटीकरण या बाबी तेंडुलकरांना अत्यावश्यक वाटतात. मानवी जीवनातील कुरूपता यांचा खोलवर ते वेध घेतात. आधुनिक

जीवनातील विदारक असे मानवी मनाचे नाट्य ते उभे करतात. मनाचा वेध घेतात. म्हणून ते नाट्य अधिक सूक्ष्म रूप धारण करते. माणसाच्या अपेक्षा, अपेक्षांचा भंग, उराशी बाळगलेल्या स्वप्नांचे कोसळलेले जग, जीवनाच्या कुरूपतेने उभे केलेले वास्तव आयुष्याचे भकासपण अधिकच गडद करते आणि अशा अवस्थेचे चित्रण करण्यावर तेंडुलकरांनी नेहमीच भर दिला आहे. 'मधल्या भिंती' या आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत तेंडुलकर म्हणतात- 'माणसाच्या जीवनातले कुरूप उद्धेगजनक भाग कोणी तरी मधून मधून रंगवले पाहिजे, कारण अशा भागातच माणूसपण, खरोखरी खरवडले जाते-पारखले जाते.'

मानवी जीवनातल्या कुरूपतेला मराठी नाटकात सर्वप्रथम सहेतुक आकार तेंडुलकरांमुळे मिळालेला दिसतो. कारण या कुरूपतेचा मानवी अस्तित्वाच्या प्रश्नाशी दाट संबंध आहे. तेंडुलकरांनी अस्तित्ववादात मानवी अस्तित्वाचा प्रश्न, मानवी जीवनाच्या अर्थाचा प्रश्न महत्त्वाचा मानला आहे. दोघांमधील संघर्ष तेंडुलकरांच्या नाटकात आहे आणि तेथे माणसाला आपल्या नाटकात ते केंद्रस्थानी उभे करतात आणि अस्तित्वाच्या प्रश्नांच्या अनुषंगाने सामान्य माणसाच्या जीवनाचे नाट्य सादर करीत जातात. अस्तित्व समस्येने ग्रस्त, त्रस्त असलेल्या माणसांच्या विविध तऱ्हा तेंडुलकर आपल्या नाटकातून रेखाटतात. या आधारावर तेंडुलकरांचे अभ्यासक डॉ. चंद्रशेखर बर्वे म्हणतात की, 'तेंडुलकरांच्या नाटकातून दिसणारे माणसाचे चित्र, त्यातून घडणारे मानवी संबंधाचे दर्शन पाहिल्यावर असे वाटते की, तेंडुलकरांच्या नाटकाची बैठक संपूर्णपणे अस्तित्ववादी नसली तरी त्याची दिशा मात्र अस्तित्ववादीच आहे. असे सांगून डॉ. बर्वे पुढे असेही म्हणतात की, 'अस्तित्ववादाकडे तेंडुलकरांचा रोख असला तरी अनुषंगाने व्यस्ततेचे (अॅब्सर्डिटीचे) दर्शन त्यांनी घडविले असले, तरी पूर्णपणे ते व्यस्त नाट्यापर्यंत ते पोचलेले नाहीत, पण डॉ. बर्वे यांचे हे विधान तेंडुलकरांची अलीकडची 'सफर' आणि 'नियतीच्या बैलाला' ही नाटकेच खोडू शकतात. या नाटकांना आपण पूर्णपणे मराठी अॅब्सर्ड नाटक म्हणू शकतो.

तेंडुलकरांच्या इतर नाटकात ही अॅब्सर्डिटीची व्यामिश्र स्वरूपात पण ती जाणवण्याइतपत आहे. आशयसूत्राच्या आधारावर ती दाखवता येते. आविष्कार पद्धतीची काही वैशिष्ट्येही या नाटकात दिसतात. पण लेखनगर्भ, प्रयोगगर्भ असे अॅब्सर्ड नाट्य 'सफर' आणि 'नियतीच्या बैलाला' या दोन नाटकात दिसते. आशय

आणि आविष्कारपद्धती या दोन्ही आधारावर ही स्वतंत्र, समर्थ, अशी मराठी अॅब्सर्ड नाटके ठरावीत. या नाटकांपूर्वीचा अस्तित्ववादी गृहितकृत्याच्या आधारावर सुरू असलेला प्रवासाचा टप्पा पार करून ते पूर्ण व्यस्त नाट्यापर्यंत पोचले आहेत आणि वर उल्लेखिल्याप्रमाणे त्याची साक्ष म्हणून 'सफर' आणि 'नियतीच्या बैलाला' ही त्यांची दोन आगळी वेगळी नाटके आपण नोंदवू शकतो.

नाटकात येणारा व्यस्ततावाद (अॅब्सर्डिटी) हा आर्थिक, सामाजिक, अनेकदा तो लैंगिक कारणांमुळे आला आहे. ही अॅब्सर्डिटी मानवी मनाची शांतपणे चिरफाड करून घेतो. त्यातून उबग, उद्विग्नता, उद्ध्वस्तता ठळक रूपातून जाणवते. आधुनिक काळातील रूटीन झालेल्या मानवी जंतूची हतबलता, वैफल्य, निरर्थकता तेंडुलकर प्रभावीपणे रेखाटतात. आविष्काराच्या संदर्भातही या जाणिवा अॅब्सर्ड शैलीने तेडुलकरांच्या नाटकात येतात. अशा प्रकारे आशय आणि आविष्कार पद्धती या दोन्ही पार्श्वभूमीवर तेंडुलकरांची काही नाटके अॅब्सर्ड शैलीची आहेत, असे म्हणता येईल. अशा प्रकारे आशय आणि आविष्कार पद्धती या दोन्ही पार्श्वभूमीवर तेंडुलकरांची काही नाटके अॅब्सर्ड नाटकाशी आपले नाते सांगून जातात. मुळात तेंडुलकरांच्या नाटकांना, त्यातील नाट्याला त्यांच्या जीवन चिंतनाचा आधार आहे. अनेकदा त्यांचे चिंतन कामूच्या 'सिसिफस'शी आपलं घनिष्ठ नाते सांगून जाते. 'सिसिफस' पर्वताच्या पायथ्याशी असलेली मोठी शीळा पहाडाच्या शिखरावर नेण्याचा प्रयत्न करतो. पण आपण यशस्वी होऊ अशी खात्री त्याला नाही. पराजय होणार हे ठाऊक असताना सुद्धा ते शीळायुद्ध तो प्रामाणिकपणे लढतो व आजही लढत आहे. अगदी याच प्रकारे तेंडुलकरांना 'सिसिफस' सारख्या लढणाऱ्या माणसांचा आदर वाटतो. विजयाच्या खोट्या कहाण्या रंगवण्यात त्यांना रस नाही. ते पराभूततेचे तत्त्वज्ञान मांडतात, असे त्यांचे विधान ही व्यस्ततावादाशी साधर्म्य दाखवतात. प्रथमदर्शनी तेंडुलकरांची ही भूमिका निराशावादी वाटत असली तरी त्यांत माणसांविषयीचा 'कन्सर्न' आहे आणि तो अत्यंत महत्त्वाचा आहे. म्हणूनच मानवी मनाच्या झपाट्याने होणाऱ्या अमानुषीकरणाच्या व्यथेने ते लिहिते होतात. त्यांच्या अशा लिखाणामागील प्रेरणा लक्षात घेणे म्हणून महत्त्वाचे ठरते. नाटकात माणसाच्या अस्तित्वविषयक प्रश्नांची अभिव्यक्ती आहे. त्यांच्या अनेक नाटकांतून त्यांचे प्रत्यंतर घडते, म्हणूनच त्यांचे अभ्यासक डॉ. चंद्रशेखर बर्वे म्हणतात त्याप्रमाणे

“तेंडुलकरांनी टिपलेल्या मानवी जीवनातील स्थिती, गती आणि आंतरक्रियाची दिशा अस्तित्ववादी आहे हे निसंशय!” तात्पर्य; आशयाच्या पातळीवर तेंडुलकरांच्या नाटकातून व्यक्त होणारा आशय अॅब्सर्ड नाटकांच्या आशयासारखाच समानाधर्मी आहे.

तेंडुलकरांनी कनिष्ठ-मध्यमवर्गीय विशेषतः मध्यमवर्गीय माणसांचा कोंडमारा त्यांनी आपल्या अनेक नाटकांच्या केंद्रस्थानी मांडला आहे. त्यात ते ‘व्यस्त’ जीवननाट्य, त्यांचे दारूण निराशांचे भोग आदी तेंडुलकर प्रभावीपणे मांडतात. विजय तेंडुलकरांनी कावळ्यांची शाळा, माणूस नावाचे बेट, मी जिंकलो-मी हरलो, श्रीमंत, एक हट्टी मुलगी, शांतता कोर्ट सुरू आहे, भल्या काका, मित्राची गोष्ट, चिमणीचं घर होत मेणाचं, घाशिराम कोतवाल, सखाराम बाईंडर, गिधाडे, बेबी, चिरंजीव सौभाग्यकांक्षिणी, मधल्या भिंती, अशी सुमारे २८ नाटके, थिफ पोलीस, रात्र, चित्रगुप्त अहो चित्रगुप्त, अजगर आणि गंधर्व, भेकड, एकेकाचा आजार, अंधेरनगरी असे ७ एकांकिका संग्रह. वासनाचक्र (टेनेसी विल्यम), तुघलक (गिरीश कर्नाड), आधे अधुरे (मोहन राकेश) ही तीन अनुवादीत नाटके प्रामुख्याने लिहिली आहेत. यातील सर्वच नाटकात अस्तित्ववादी सूत्र आहे असे नाही, पण आशय आणि आविष्कार पद्धती या आधारावर काही नाटकांचा मात्र या अॅब्सर्डिटीच्या संदर्भात आवर्जून विचार करावा लागतो. त्यात अनेक एकांकिकांचाही प्रामुख्याने समावेश आहे.

आयुष्याची गुंतागुंत, माणसाचे सत्त्व, मुठीएवढ्या जीवाचा किमान जगण्याचा प्रश्न आणि जीवनाचा पसारा यावर तेंडुलकर यांनी सातत्याने लिहिले आहे. जीवनाच्या स्वरूपाविषयीचे त्यांचे मतही ‘अॅब्सर्डिझम’शी नाते सांगतात. मानवी अस्तित्व न संपणारे न्यायालयीन आरोपसत्र असते, अशा अस्तित्वाच्या प्रचितीची करूण आणि विडंबनात्मक कहाणी तेंडुलकरांनी ‘शांतता कोर्ट सुरू आहे’ या नाटकात मांडली आहे. ‘पाश्चात्य न-नाटककार आयनेस्को’चा उल्लेखही ते आवर्जून करतात. अर्थात हा उल्लेख तेंडुलकरांनी उगाच केलेला नाही तर कुठे तरी आयनेस्को तेंडुलकरांच्या डोक्यात हे नाटक प्रसवताना असावा असे वाटते. “जीवन म्हणजे टराटरा फाटत जाणारा ग्रंथ आहे. जीवन म्हणजे स्वतःला डंख करणारा महाविषारी सर्प आहे. जीवन म्हणजे प्रतारणा आहे. जीवन म्हणजे रखडपट्टी,

जीवन म्हणजे काहीच नाही, असं काही तरी...किंवा काही तरी आहे, असं काहीच नाही...मिलॉर्ड जीवन ही एक महाभयंकर गोष्ट आहे. जीवनाला फाशी दिले पाहिजे.” बेणारेच्या या स्वगतातून तेंडुलकर खूप काही सांगून जातात. अॅब्सर्ड नाटककारांनी तरी यापेक्षा वेगळे काय सांगितले? त्यांची पद्धती थोडी वेगळी आहे हाच काय तो एक फरक. ‘शांतता’ बेणारेच्या रूपात ‘स्व’ची महत्ता सांगणारे नाटक आहे. तिच्या अस्तित्वमूलक एकटेपणाचा विचार या नाटकात आहे, तर ‘कॅलिगुला’ सारखा चंद्राचा हट्ट जसा अशक्यतेच्या संदर्भात सांगितला जातो तसा बेणारेचा मामाशी लग्न करण्याचा हट्ट असाच आहे. घरेच कुणी तरी उडवून नेल्याची ही बेणारेची कथा अॅब्सर्ड नाट्याशयाशी किती साम्य सांगते. या निमित्ताने विसाव्या शतकातील सुसंस्कृत माणसांवर, त्यांच्या रानटी चेहऱ्यांवरही तेंडुलकर प्रकाश टाकतात, त्यांचे बुरखे टराटरा फाडतात.

आविष्कार पद्धतीच्या संदर्भात आकृतीबंध, भाषा, संवाद, स्वगत, आशयाच्या अनुषंगाने वापरलेली तंत्रे अनेकदा अॅब्सर्ड शैलीच्या जवळची वाटतात. मिताक्षरी संवाद, निःशब्द नाट्य वगैरे प्रकार, पात्रे उभी करण्याची पद्धती, पात्रांचा स्वभावविशेष, कथा न रंगविण्याचा प्रयत्न हे सारे प्रकारही कुठे तरी अॅब्सर्ड शैलीशी आपले नाते व्यक्त करीत राहतात. अशा प्रकारे आशय आणि आविष्कार पद्धतीच्या पार्श्वभूमीवर अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभावाचा विचार केला तर हा प्रभाव कधी आशय, कधी आविष्कार पद्धती असा संमिश्र, व्यामिश्र प्रकारे पडलेला आढळतो. एकूणच न-नाट्याविषयी त्यांना प्रेम होते. ‘खुर्च्या’च्या तालमीच्या निमित्ताने नाट्यशिक्षणाची संधी त्यांना मिळाली होतीच. आयनेस्को, बेकेट, त्यांची नाटके, त्यांच्या भूमिका याविषयीचा तेंडुलकरांचा अभ्यास दांडगा होता. याशिवाय या संदर्भातील पाश्चात्य साहित्य त्यांनी भरपूर प्रमाणात वाचले होते. ‘खुर्च्या’च्या निमित्ताने उभ्या झालेल्या ‘वादविवादात’ते खुर्च्या’कारांच्या बाजूने उभे राहिल्याचा इतिहास आहे. एकूणच या आधारावर निर्मिती प्रेरणांचा घटक म्हणून हा प्रभाव मुळाशी होता. अर्थात चेकोव्ह आणि थिएटर ऑफ द क्रुएल्टीचा जनक’ अंतोनीन आर्तो यांनीही त्यांना प्रभावित केले होते, त्यामुळे त्यांची काही नाटके या सर्व शैलीची संमिश्र निर्मितीही वाटतात. पण अलीकडची ‘सफर’ आणि ‘नियतीच्या बैलाला’ ही दोन नाटके मात्र स्वतंत्र मराठी अॅब्सर्ड शैलीची नाटके वाटतात.

आधुनिकता आणि प्रायोगिकता या संदर्भातही नाटके अधिक बोलकी वाटतात. लेखनगर्भ, दृश्यगर्भ, आशयगर्भ अशा तिन्ही पातळींवर या नाटकांमध्ये तेंडुलकरांनी 'अॅब्सर्डिटी' पेरलेली आहे. आशय आणि आविष्कार पद्धतीचा विचार करता स्वतंत्र मराठी अॅब्सर्ड शैलीची ती नाटके वाटतात आणि अर्थातच त्यामागील अॅब्सर्ड नाटकांच्या आशयाचा, आविष्कार पद्धतीचा प्रभाव नाकारता येण्यासारखा नाही, हे सुद्धा तेवढेच महत्त्वाचे.

तेंडुलकरांच्या एकुण नाट्यकृतींचा आढावा घेतला तर महानगरीय जीवनातील भेसूरता, बकालता, मध्यमवर्गीय जीवनातील अस्तित्वमूलक समस्या, मानवी आयुष्यातील अंतर्विरोध, विसंगती हा त्यांच्या नाटकांचा आधार असलेला दिसतो. कारण त्यांचा आधारावर त्यांनी ही 'व्यस्तता' शोधली आणि मांडली आहे. मध्यमवर्गीय जाणिवेतून माणसाच्या अस्तित्वाचा, त्यांच्या एकटेपणाच्या त्यांनी घेतलेल्या शोधामागेही हेच कारण होते. अर्थात हा शोध प्रामाणिकपणे त्यांनी घेतला आहे. अर्थात ही नवी उपक्रमशीलता ठेवूनही ते आपल्या मूळ पिंडाशी बेईमान झाले नाहीत. त्यांची मानवी जीवनासंबंधीची एक बैठक त्यांनी कायम ठेवली. उदाहरणार्थ 'रात्र आणि इतर एकांकिका'. तर या एकांकिका संग्रहातील सारीच पात्रे कुरूप, वृद्ध, अंध, वेडसर, दुर्दैवी आहेत. त्यांना लाभलेली पार्श्वभूमीही अंधाच्या रात्रीची, किंवा फिक्कट पिवळ्या, उदास संध्याकाळची आहे. जीवनातील सत्त्व आणि स्वत्त्व हरवून बसलेली, दुःख आणि समाज व्यवहार यांच्यातील गडद, गहिऱ्या द्वंदांचे चित्र त्यांनी प्रभावीपणे उभे केले आहे. ही मानवी जीवनाच्या अर्थशोधाची, मानवी अस्तित्वाच्या प्रश्नांची विविध प्रतीके आहेत. रात्र, ओळख, झपुझा, मादी, भेकड, बळी, समोरचा नाडकर्णी या एकांकिका या प्रतिकांचा प्रभावी आविष्कार आहे. 'मित्राची गोष्ट' सारख्या नाटकातूनही 'मित्रा'च्या माध्यमाने 'तेंडुलकर' अस्तित्वाच्या प्रश्नांची एक नवीच तऱ्हा धाडसाने मांडतात. मित्राला आपल्या भावना पुरूषांच्या सहवासात फुलवता येत नाही. परिणामी ती निराशेने घेरली जाते, आत्महत्येचा प्रयत्न करते. समलिंगी लैंगिक संबंधाच्या पार्श्वभूमीवर साकारलेले हे नाटक 'मित्राच्या' व्यस्त जीवनाचेच व्यस्त रूप ठरते.

अॅब्सर्ड नाटकात 'काहीच न घडणे' महत्त्वाचे मानले गेले. 'माणूस नावाचे बेट' हे नाटक 'न घडण्याचे' नाटक होते. तरीही मध्यमवर्गीयांच्या जगण्यातील व्यस्तता या नाटकात त्यांनी प्रभावीपणे मांडली आहे. तेंडुलकरांच्या अर्ध्या...अर्ध्या

वाक्यांमधील ताकत विजया मेहतांना खूप भावते. अशी वाक्ये अॅब्सर्ड नाटकाचेही वैशिष्ट्य आहे. 'बेबी'च्या रूपाने समाजाच्या अफाट गुंतागुंतीत, विसंगतीत झगडणारी 'बेबी' प्रतिनायिका म्हणून तेंडुलकर उभी करतात. 'अजगर आणि गंधर्व' या एकांकिकेतून नायक-नायिकेच्या जीवनातील रितेपणा तेंडुलकर रंगमंचावर ओततात. तर अॅब्सर्ड नाट्याला शोभतील असे अनेक प्रसंग 'मी जिकलों मी हरलो' या नाटकात तेंडुलकरांनी योजले आहेत. 'गिधाडे'तून सध्याच्या भ्रष्ट मूल्यव्यवस्थेवर प्रहार करतात, तर मानसिक पातळीवर सडलेल्या, मुर्दाड मनाचे प्रतीक म्हणून ढोलीवजा घर तेंडुलकर उभारतात. यातील माणसाचे गिधाडपण, आयनेस्कोच्या गेंडेपणासारखे अंगावर धावून येते. येथील गिधाडे हे प्रतीक कुठे तरी या गेंड्याशी आपले प्रतिकात्मक नाते सांगत राहते. तर 'द्वंद्वदिपचा मुकाबला' नाटक विसंगतीचे अरण्य उभे करते. नाटकात काहीच न घडणे, खंडित संवाद, अर्थे सोडलेले वाक्य, अभिनयाच्या वेगळ्या शैलीची मागणी करणारी संवाद पद्धती, व्हिज्युअल इन्कॅटमेंटची तरतूद, स्थळ-कालाचा ओझरता अथवा अनुल्लेखच, रूढार्थाने नायक-नायिकेचा अभाव, प्रतिकात्मकता, वाक्याची पुनरुक्ती, विरामांचा अर्थपूर्ण उपयोग, सहेतूक रंगसूचना, प्रतिकात्मक रंगमंचाचा आग्रह, भरीव चरित्रचित्रणाचा अभाव, इत्यादी नाट्यतंत्राचा, आविष्कार पद्धतीचा भाग म्हणून तेंडुलकर उपयोग करतात. ही नाट्यतंत्रे अॅब्सर्ड नाटकाचीही नाट्यतंत्रे आहेत. प्रभाव प्रक्रियेत असे घडणे स्वाभाविक असते. 'कावळ्याची शाळा' १९६२ साली रंगायनने रंगमंचावर आणले. या नाटकात पुढे काय? हा प्रश्न सातत्याने विचारला गेला आहे. त्यांचा संबंध नाटकाच्या उत्तरार्धात येणाऱ्या असंगत नाट्यसूत्राशी आहे. पुढे काय? या प्रश्नाचे व असंगत नाट्यातील पुढे काय? या प्रश्नाचे गहन नाते असल्याचे प्रतिपादन पुष्पा भावेंनी केले आहे. तर 'या नाट्यसंहितेमुळे नाट्यरचना आणि प्रयोगामुळे रंगमंचीय असे नवीन भान जाणत्या प्रेक्षकांना, अभ्यासकांना तसेच रंगभूमीना आले. व्यस्त रंगभूमीतील असंगतीच्या खुणा या नाटकात व त्यांच्या प्रयोगात उमटून गेल्या. जसे अॅब्सर्ड नाटकांनी पारंपरिक नाटकाची गृहित कृत्ये मोडली, तशीच तेंडुलकरांच्या अनेक नाटकांनी ती मोडली आहे. तेंडुलकरांनी जीवनातील सौंदर्यापेक्षा कुरूपतेवर आणि अनेकदा संहितेपेक्षा दृश्यरूपावर भर दिला आहे. या बाबीही अॅब्सर्ड थिएटरशी नाते सांगणाऱ्याच आहेत. ही नाट्यतंत्रे आणि

मानव जीवनाचे निरर्थक नाट्य अशा अंगाने तेंडुलकरी नाटक उभे राहिले, वाढले. त्याचा प्रभावही पुढील पिढीवर पडत राहिला. अॅब्सर्ड नाटकाच्या संदर्भातील तेंडुलकरांना विशेष जाणही होती. “‘खुर्च्या’च्या पहिल्या प्रयोगाबाबत ते म्हणतात. ‘या नाटकात सुसूत्र कथानक नाही, पुनरावृत्त्या होत्या. परस्पर विरोधी विधाने एकाच श्वासात बोलले जात होते. शब्दाचे अर्थ हरवल्यासारखे उच्चारले जात होते. निरर्थक वाक्यामध्येही लयबद्धता होती. अभिनय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना ही जुनीच तांत्रिक अंगे नव्या पद्धतीने बोलकी करण्यात आली होती.’” अशी समीक्षा करून, लेखक रंगकर्मींनी या सर्वांचा उपयोग केल्यास मराठी रंगभूमीवरील मरगळपणा दूर होईल. एरव्ही आपल्या रंगभूमीची वाढ खुंटेले, न-नाट्यातील दृश्य भागातले सामर्थ्य ही त्यांची मोठी बलस्थाने आहेत. अशी आपली स्वतःची भूमिका त्यांनी मांडली. अशा स्पष्ट, सकारात्मक भूमिका मांडणारा हा प्रयोगशील वृत्तीचा लेखक. आयनेस्कोच्या मोठेपणाबद्दल, त्याच्या शैलीबद्दलही तेंडुलकरांनी भरभरून लिहिले आहे. तसेही ‘खुर्च्या’ नाटकाच्या तालमीच्या काळात या नाटकाने आपल्याला झपाटल्याचे व या नाटकाच्या तालमीतून आपले नाट्यशिक्षण झाल्याची स्पष्टोक्ती तेंडुलकरांनी अनेक मुलाखतीतून दिली आहे. शिवाय या ‘न-नाट्या’ला प्रारंभाच्या काळात विरोध होत असताना या रंगभूमीच्या बाजूंनी ते स्वतः उभे राहिले. त्याचे समर्थन केले व इतर रंगकर्मी, लेखकांनी या बाजूने उभे राहण्याचे त्यांनी आवाहन केले होते.

अॅब्सर्ड थिएटरचा हा प्रभाव तेंडुलकरांच्या अनेक नाट्यकृतीत आशयाच्या पातळीवर झिरपलेला दिसतो. आधुनिक जीवनातील अंतर्विरोधाचा वास्तव पातळीवर तेंडुलकर सतत वेध घेतात. जीवनाच्या भ्रामकतेचे, कल्पनारम्यतेचे, पोकळ सुखासीनतेचे मुखवटे त्यांनी फाडून काढले. म्हणून त्यांचा नाट्याशय प्रामुख्याने मानवी अस्तित्वाच्या प्रश्नाभोवती फिरत राहतो. आजच्या मध्यमवर्गीय, शहरी माणसाच्या आयुष्यातील गुंतागुंत, विफलता, नैराश्य, व्यस्तता, औद्योगिक संस्कृतीत होणारी फरफट, एकूणच उबग, एकटेपणा, अस्तित्वाच्या अर्थाचा शोध यांचे मनोवेधक चित्रण ते करतात. माणसाचा अस्तित्वविषयक कोंडमारा आणि त्याची भेदक जाणीव या चित्रणात ठळकपणे जाणवते. शिवाय भाषेची बनावट, शब्दाची पुनरावृत्ती, अर्धी-अर्धी वाक्ये, तुटक संवाद, खंडित ओळी, निःशब्द

संवाद, प्रतिमात्मकता, काव्यात्मकता, खंडित विचारसूत्रांचा परिचय घडवून देणारी वाक्ये, रंगसूचना यामुळे त्यांची आविष्कार पद्धती अॅब्सर्ड शैलीच्या आविष्कार पद्धतीशी नातं सांगते. अर्थात तेंडुलकर स्वतंत्र प्रज्ञेचे, प्रामाणिक अभिव्यक्ती मांडणारे नाटककार होतो. त्यांनी आपली प्रेरणास्थाने स्वतंत्र धुंडाळली होती. अॅब्सर्ड थिएटरशी असलेले त्यांचे अन्वर्थक नाते ते नजरेआड करता येणे शक्य नाही. अॅब्सर्ड रंगभूमी ज्या आधुनिक भावबोधावर उभी आहे, तोच आधुनिक भावबोध तेंडुलकरांच्या नाटकाचा कणा आहे. हे लक्षात घेणेही क्रमप्राप्त ठरते. अनेकदा 'प्रवृत्तीची' नाटके तेंडुलकरांनी दिली आहेत. आधुनिक भावबोधाच्या पार्श्वभूमीवर मनोव्यापाराचे असलेल्या 'चिरंजीव सौभाग्यकांक्षिणी' या नाटकाचाही उल्लेख आवर्जून करावा लागतो, कारण हे नाटक व्यक्तीचे नसून प्रवृत्तीचे आहे. सार्वकालीन मनोव्यापाराचे आहे. नाटक सतत दोन पातळ्यांवर घडणे हे त्याचे समर्थ प्रतीक आहे. या नाटकातही नायिकेचे प्रश्न बरेचसे अस्तित्वमूलक आहे. रूढार्थाने हे नाटक नाही. सूत्र कथानक आणि कसली गुंतागुंत नाही, भावनाव्याकुळता नाही. पण आधुनिकतेच्या रगाड्यात एका विवाहेच्छूक तरुणीला आलेले अनुभव, विदारक सत्याचा अनुभव अखेर अस्तित्वापाशी घेऊन जातो. एक प्रकारे तेंडुलकरांच्या या नाटकातील व्यस्तता मानवी अस्तित्वाचे, सामाजिक विसंगतीचे सांस्कृतिक भाष्य ठरावे. हे नाटक आमच्या संस्कृतीला प्रश्न विचारणारे आहे, तेही बेधडकपणे आणि हाच तेंडुलकरांच्या नाटकाचा मूलस्वर आहे. तेंडुलकरांच्या नाटकात औद्योगिकरणामुळे भरभराटीस आलेल्या नव्या भोगवादी समाजाचे आयुष्य, खेळ, त्यांची मनःस्थिती, त्यांची भावस्थिती, त्यांचे स्वभाव, त्यांच्यातील विकृती आणि त्यांच्या मनातील हिंसा याचे दर्शन होते आणि त्याचा संबंध आपल्या संस्कृतीशी असतो, अशा एका नव्या संस्कृतीचाही ते अनुषंगानेच समाचारही घेतात.



तेंडुलकरांची अफलातून 'सफर'

सफर आणि 'नियतीच्या बैलाला' हे दोन एकांक तेंडुलकरांच्या सर्व नाट्यकृतींपेक्षा वेगळ्या नाट्यकृती आहे. एक प्रकारे ते खुद्द तेंडुलकरी वळणाच्या नाट्यशैलीचेच भंजन वाटावे. इतके वेगळेपण त्यात आहे. बेकेटच्या व्हर्टींग फॉर गोदो प्रमाणे तेंडुलकरांनी टाकलेली ही एक गुगलीच आहे. बेकेटच्या शैलीप्रमाणे या नाटकांचे दृश्यरूप, हालचाली, संवाद असे मिळून नाटकाचा अर्थ व्यक्त होत जातो. नाटकात घडणे जवळजवळ नाहीच. नाटक जेथे सुरू होते तेथेच संपते. तर्क समूळ उपटण्याचे कार्य तेंडुलकरांनी येथे केले आहे. या नाटकाला कथा नाही. रूढार्थाचे चरित्रचित्रण नाही. रूढार्थाचा आकृतीबंध नाही. बिनचाकाची सायकल हे नाटकातले मुख्य आणि जबरदस्त प्रतीक. पात्राची नावे नाहीत. संज्ञाप्रवाहाचे तत्त्व यात आहे. 'एक्सकल्युसिव्ह' विषय, सिच्युएशन्स यात आहे. एका खेळाचे स्वरूप त्याला लाभले आहे. 'थिएट्रिकल स्पोर्ट्स' यात आहे. यातला विनोद कृष्ण विनोदाच्या स्वरूपाचा आहे.

संपूर्ण नाटक एक दुःखस्वप्नासारखे, दिवास्वप्नासारखे आहे. प्रतीक नाट्याचे स्वरूप त्याला लाभलेले आहे. अवकाश आणि काळाचा सुंदर उपयोग त्यात आहे. यातले नाट्य हे मानसिक पातळीवरचे आहे. विदुषकी वैचित्र्य, रंगमंचीय भाषा, मांडणी, शैली, संवाद ही सारी वैशिष्ट्ये विशेष रूपात येणारी आहेत. अॅब्सर्ड नाट्यशैलीची सारी तत्त्वे 'सफर' मध्ये एकवटली आहे. तेंडुलकरांनी 'कथा' सांगण्याचा सोस पूर्ण केला नाही. पोट धरून हसविणारी कॉमेडी, ढळढळा रडविणारी ट्रॅजिडी त्यांनी रचली नाही. शोक-प्रहसनात्मक असे त्याचे एकूण स्वरूप आहे. त्यात पारंपरिक पद्धतीचे नेपथ्य नाही. मनाला गुंगविणारे प्रसंग नाहीत. हृदयावर कोरली जाईल, अशी चरित्रे नाहीत. तर्काच्या पातळीवर केवळ शून्यच असलेली ही नाट्यकृती आहे. नाटकाचा जीव लहान पण आशय आकाशाला गवसणी घालणारा आहे.

'सफर'ची अविष्कार पद्धती अॅब्सर्ड नाट्यशैलीशी थेट नाते सांगते. प्रारंभीच रंगमंचाच्या मध्यभागी आवरण घातलेले एक प्रकरण ठेवलेले आहे. अर्थात आवरणाखाली आहे ती बिनचाकाची सायकल. पण प्रथमदर्शनी ते काय आहे हे

लगेच कळत नाही. इतका वेळ दिसावे की प्रेक्षकांना करण्यासारखे काहीच नसल्याने त्याविषयी तर्कवितर्क करतील, असे तेंडुलकर लिहून ठेवतात. याचा अर्थ हे तर्कवितर्क त्यांना अपेक्षित आहेत. यातून ते या प्रतीकाकडे लक्ष वेधू इच्छितात. जसे अॅब्सर्ड नाटकाप्रमाणे बिनचाकी सायकल हे यातले केंद्रस्थानी असलेले अन्वर्थक प्रतीक आहे. सफर ही अन्वर्थक प्रतिमा नाट्यकृतीचे शरीर धारण करते. दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे यातले मुख्य पात्र ज्याचे मानसिक वय सात-आठ वर्षे तर शारीरिक वय ४० पेक्षा अधिक आणि त्याला टक्कल पडलेले दिसावे अशी तेंडुलकरांची आग्रही सूचना. यातून एक महत्त्वाची विसंगती त्यांना प्रथमच दाखवायची आहे. प्रवासाच्या तयारीचे हे विडंबन आहे. मुख्य पात्राच्या आई-वडिलांचा फार्सिकल निरोप म्हणजे तेंडुलकरांनी केलेले लक्षवेधी विडंबनच आणि नाटकाला पुढे-पुढे नेणारी भासनाट्याची कल्पना; या नाट्यकृतीला गती देणारी आहे. नेपथ्यासाठी 'काल्पनिक' संकल्पनेचाही चांगला उपयोग त्यांनी केला आहे. काल्पनिक द्वारवाला, एक जण, वाटाड्या, शहाणा 'अ', 'ब', 'क', 'ड', पहिला, दुसरा, सिंह, भूत, कोंबडा, माशाच्या रूपातील शापित राजकन्या, मधे-मधे अवतार घेणारे नाना, ही 'अ-पात्रे', सकाळी घरून प्रयाण, नाना-आईचा निरोप, दहीनाट्य, तीन रस्ते, कोंबडी प्रकरण, ट्रेसपास, पहिला-दुसरा, दरोडेखोर, घड्याळ, चोरी प्रकरण, सिंह, भुताचे नाट्य, कोंबड्याची हकालपट्टी, राजकन्येने बनवलेला सिंदबाद आदी 'अ' घटना, काल्पनिक सफरेची 'अ-कथा' हा सारा नाट्यबंध अॅब्सर्ड नाट्यशैलीच्या आविष्कार पद्धतीत चपखलपणे बसणारा आहे. भाषा आणि संवादशैलीतले वेगळेपणही तात्काळ नजरेत भरते.

वर-वर पाहता ही एका मंतिमंद असणाऱ्या माणसाच्या अनुभवांची अभिव्यक्ति वाटते किंवा एखादया कल्पनेतला विहार अथवा एखादी गंमत वाटते. पण हे दर्शनी वास्तव आहे. अंतर्गत वास्तव मात्र आयुष्याला गवसणी घालणारे आहे. यातल्या घटना, येणारी पात्रे सारे काही अन्वर्थक आहे. हा तेंडुलकरांच्या सफरीचा एकीकडे ध्यास वाटतो तर दुसरीकडे मुख्य पात्राची सफर केवळ गंमत नाही, तर मानवी जीवनाच्या शोधाची यात्रा वाटते. अस्तित्वाच्या भीषण व्याकुळतेची ती अभिव्यक्ती वाटते. "तेंडुलकरांच्या भाषेत सांगायचे झाले तर "आता माणूस नावाच्या प्राण्याच्या जीवनाची खोली जाणवू लागली आहे." असा अनुभव घेणारे हे तेंडुलकरांचे नाटक आहे. मुख्य पात्राच्या निमित्तने कधी गर्दीतल्या एकाची ती

अनुभूती वाटते. एकुण मानवी जीवनातील अॅब्सर्डिटी, विसंगती यातून तेंडुलकर जीवनाचे वास्तव मांडतात. संपूर्ण नाटक वेगवेगळ्या विसंगतीपूर्ण 'सिच्युएशन्स' मधून पुढे सरकत 'दाराबाहेर काय असेल?' हे यातल्या मुख्य पात्राचे वाक्य. दाराबाहेर असणाऱ्या जगाची त्याला वाटणारी भीतीही प्रतिकात्मकच आहे. जोपासलेले भ्रम आणि या भ्रमातून पडल्यावर काय होईल? अशा प्रकारची भीती आहे. मानवी जीवनाचा हा महत्त्वाचा प्रश्न तेंडुलकरांनी येथे मांडला आहे.

मानवी अस्तित्वाचा प्रश्न या अनुषंगाने तेंडुलकर मांडतात. आधुनिकतेच्या, आधुनिक जीवनाच्या पार्श्वभूमीवरही ते समजूत घेण्याची गरज आहे. सामाजिक, राजकीय वास्तवाचे प्रतिकात्मक दर्शनही तेंडुलकर घडवतात. ही 'सफर' व्यापक अर्थाने जीवनात येणाऱ्या, मानवी मूल्यांच्या पायदळी तुडविणाऱ्या घटनांची दखल आहे. माणसातील आटलेली संवेदनशीलता, संवादहीनता, माणसाचे एकाकीपण, यावरील हा मार्मिक प्रहार आहे. या सर्व असंगत, विसंवादी, निरर्थक व्यस्त जगात उरते ती शेवटी हतबल होऊन आलेली आगतिक नग्नता. अस्तित्वाचे खरे, अनावृत्त दर्शन तेंडुलकरांनी गाठलेल्या या वैश्विकतेचा हा बोचरा तेवढाच दाहकप्रत्यय आहे.

'बिनचाकाची सायक'ल साऱ्या जगाची सफर मुख्य पात्राला घडवून आणते. मनाच्या पातळीवर अनुभव घेत त्याचा सर्व प्रवासही मानसिक पातळीवर होताना दिसतो. यातल्या मुख्य पात्राचा मनोव्यापारही तेवढाच महत्त्वाचा आहे. या मनोव्यापारातही मुख्य पात्राचे सफरीच्या धडपडीचेच प्रतिबिंब दिसते. 'सफर' ही त्याच्या अस्तित्वाची 'सफर'; आत्मभानाची सफर असते आणि रस्त्यात अनेक संकटे आल्यावरही त्यांच्यावर मात करित तो पुढे जात राहतो. "त्यांच्या या नाटकातून ते माणसाच्या अस्तित्व टिकवण्याच्या, जगण्याच्या धडपडीचा वेध घेतात." म्हणून त्यांचे 'सफर' हे नाटक अस्तित्वाच्या व्यथेचे प्रतिकात्मक नाटक ठरते. तेंडुलकरी नाटकाचे हे वळण त्यांच्या जीवनाकडे बघण्याच्या दृष्टिकोनात अधिक सूक्ष्मता आल्याचे लक्षण आहे. व्यक्तीच्या हा मनाचा तळ समुद्राएवढा आहे. त्याची खोली प्रंचड आहे. त्यात हाती जे लागेल ते मनस्वीपणे मांडण्याचा ते प्रयत्न करतात. अशा त्यांच्या या शोधयात्रेतील त्यांना भिडलेल्या अनुभवांच्या, अनुभूतीच्या सफरीची स्पंदने त्यांनी सफरमध्ये प्रभावीपणे टिपली आहेत. तेंडुलकरी नाटकाचे हे आगळे वेगळे दर्शन आहे.



तेंडुलकर आणि आमची पिढी

जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन हा व्यक्तीसापेक्ष असतो. पण ही सापेक्षता कौटुंबिक आणि सामाजिक संस्कारावर, त्यातून निर्माण होणाऱ्या संवेदनशीलतेवर आणि या संवेदनशीलतेच्या आधारावर घेतल्या जाणाऱ्या अनुभूतींवर ठरत असते. या व्यक्तीसापेक्षतेचा परिणाम त्या-त्या साहित्यिकाच्या साहित्यकृतींवर, कलावंतांच्या कलाकृतींवर आणि नाटककारांच्या नाट्यकृतींवर होत असतो. अशा साहित्यकृतीचे, कलाकृतीचे, नाट्यकृतीचे दोन वर्गात विभाजन केले जाऊ शकते. एक म्हणजे परंपरावादी आणि दुसरा परंपराभंजक असे दोन वर्ग आपल्याला आढळून येतात. यापैकी परंपराभंजक वर्ग समकालीन संवेदनांशी अधिक प्रामाणिक असतो, गतीशील असतो. शिवाय हाच वर्ग नवे प्रवाह, नव्या दिशा, नवी क्षितीजे शोधायला सक्षम असतो, सज्ज असतो.

तात्पर्य आजची आमची रंगकर्मीची पिढी या दुसऱ्या वर्गाचे प्रतिनिधित्व करते, म्हणून विजय तेंडुलकर हे आम्हाला आमच्यातले नाटककार वाटतात. स्वातंत्र्योत्तर काळातील परंपराभंजक पिढीचे शिल्पकार म्हणून आम्ही त्यांच्याकडे बघतो. रांगणेकर, अत्रे आणि नंतरच्या पु.ल. देशपांडे, वि.वा. शिरवाडकर या नाटककारांच्या काळातच तेंडुलकर लिहू लागले होते. पण तेंडुलकरांच्या परंपराभंजक वैशिष्ट्यांमुळे त्यांच्या समकालीन नाटककारांमध्ये त्यांचे वेगळेपण सिद्ध झाले. तेंडुलकरांच्या नंतरच्या पिढी पुढेही तेंडुलकर हेच आदर्श म्हणून उभे राहिले. महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, ते नंतरच्या शफाअत खान, प्रशांत दळवी ह्या नव्या पिढीचे नाटककार त्यांची स्पष्टपणे कबुली देतात. यातच तेंडुलकर यांचे श्रेष्ठत्व दडलेले आहे.

आमच्या पिढीला जेव्हा मराठी रंगभूमीविषयी गंभीर जाण आली तेव्हा अनेक नाटककारांच्या नाट्यकृतींशी आमचा परिचय झाला. पण या सर्वांमध्ये तेंडुलकरांनी आमचे लक्ष विशेष करून वेधून घेतले. एलकुंचवारांच्या पिढीप्रमाणेच आमच्या पिढी पुढेही ते आदर्श नाटककार म्हणून उभे राहिले. असे का व्हावे? याचा शोध घेतला तर असे लक्षात आले की, आमच्या पिढीच्या प्रवृत्तीचे, प्रकृतीचे आणि आमच्या संवेदनशीलतेचे प्रतिनिधित्व तेंडुलकर आणि त्यांच्या नाट्यकृती करतात. आमच्या

अस्तित्वाचे प्रश्न, आमच्या पिढीसमोरील सामाजिक, कौटुंबिक समस्या आणि आमच्या जीवनातील भेदक वास्तव तेंडुलकरांनी प्रांजळपणे आणि तेवढ्याच धाडसाने मांडले आहेत. परंपरांचे ओझे झुगारून देण्याची प्रेरणा तेंडुलकरांनी आमच्या पिढीला दिली आणि म्हणूनच आमच्या पिढीपुढे तेंडुलकर आदर्श नाटककार म्हणून उभे राहिले नसते तरच नवल!

आधुनिक जीवनातील अंतर्विरोधाचा वास्तव पातळीवर तेंडुलकरांनी सतत वेध घेतला आहे. जीवनाच्या भ्रामकतेचे, कल्पनारम्यतेचे आणि पोकळ सुखासिनतेचे मुखवटे त्यांनी फाडून काढले. जीवनाचा अस्सलपणा. अोंगळपणा, निरर्थकता, विसंगती त्यांनी प्रामाणिकपणे मांडली आहे. 'माणूस नावाचे बेट' ते काल परवाच्या त्यांच्या 'नियतीच्या बैलाला' या नाट्यकृतींचे विषय वेगवेगळे असले तरी आशयात मात्र साम्य आहे. कारण हा आशयच तेंडुलकरांच्या परंपराभंजक आणि भेदक वास्तवाच्या अभिव्यक्तीचे प्रतिनिधित्व करतो.

सामान्यपणे आजच्या शहरी मध्यमवर्गीय माणसांच्या आयुष्यातील गुंतागुंत, विफलता, अगतिकता, औद्योगिक संस्कृतीमधील दोन मुठी एवढ्या जीवाची फरफट, एकूणच उबग, असहाय्यता आणि गर्दीतल्या एकटेपणाचे मनोवेधक चित्रण तेंडुलकरांनी केले आहे. आपल्या 'माणूस नावाचे बेट' या नाटकाच्या प्रस्तावनेतून तेंडुलकरांच्या 'आशय' सृष्टीची आपणास कल्पना येवू शकेल. "अशा या जगावरच्या नाटकात दणदणीतपणा नाही. गोळीबंद संवादाच्या फैरी नाहीत. जळता सामाजिक प्रश्नही नाही. प्रश्न आहे, तो दोन मुठी एवढ्या जीवाच्या जगण्याचा, किमान जगण्याचा" अशा प्रकारे आमच्या पिढीला सतावणाऱ्या अस्तित्वाचा, मानवी मनाचा, जीवनातील विसंगतीचा, एकटेपणाचा आणि उद्वेगाचा वेध तेंडुलकर घेतात. उद्धस्ततेचे व्यापक, सखोल आणि गंभीर चित्रण हे सुद्धा तेंडुलकरांच्या आशयसृष्टीचे प्रेरणास्थान आहे.

'मधल्या भिंती' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत तेंडुलकर म्हणतात. "माणसाच्या जीवनातले कुरूप आणि उद्वेगजनक भाग रंगविणे आवश्यक आहे." यातूनही तेंडुलकरांच्या नाटकातील 'आशयसूत्रे' व्यक्त होतात. द्वितीय महायुद्धोत्तर काळातील आणि परिणाम स्वरूप भारतीय स्वातंत्र्योत्तर काळातील जीवनातील व्यस्तता जशी मर्देंकरांच्या कवितेत, गाडगिळांच्या कथेत आढळते तशीच व्यस्तता तेंडुलकरांच्या नाट्यकृतीत आढळते. "मानवी मनाचे झपाट्याने अमानुषीकरण होत आहे. या

परिस्थितीत निर्भेळ व आशावादी कसे लिहावे ? विजयाच्या खोट्या कहाण्या रंगवण्यात मला रस नाही. मी पराभूततेचे तत्त्वज्ञान मांडतो.” तेंडुलकरांच्या या कबुलीतही त्यांच्या नाटकातील आशयाची कल्पना येते. “भोवतालच्या आयुष्याचा गोंधळ, गोंगाटात सारे सल, खळबळ आणि चीड प्रकट होत जाते” असेही तेंडुलकर म्हणतात. तेव्हा तेंडुलकरांच्या नाट्यकृतीतील आशयाबद्दल कुठलीच शंका राहत नाही. तेंडुलकर आमच्या पिढीला भिडतात ते येथे. आमच्या मनातील सल, खळबळ, चीड, उद्वेग, आम्ही तेंडुलकरांच्या नाटकात अशी अनुभवतो म्हणून.

मानवी अस्तित्वाच्या पाळामुळांशी घेऊन जाण्याचे सामर्थ्य तेंडुलकरांनी आधुनिक मराठी रंगभूमीला दिले. व्यक्तीचित्रणाची नवी जाणीव, संवाद लेखनाचे नवे भान, मानवी अस्तित्त्व आणि मानवी मनोव्यापारांचे सखोल व दाहक चित्रण करण्याची दिशा त्यांच्यामुळेच आम्हाला मिळाली. मराठी रंगभूमीवरील नवतेचा विचार करताना असे आढळते की, ही नवता तेंडुलकरांनी रचनातंत्रापेक्षा आशयगर्भ या स्वरूपात मराठी रंगभूमीवर आणली. महेश एलकुंचवारांच्या मते, “तेंडुलकरांची प्रायोगिकता प्रस्थापित मूल्यव्यवस्थेला अवघड प्रश्न विचारणाऱ्या जिवंत मनोवृत्तीतून आली आहे.” अर्थात त्यांच्या या जिवंत मनोवृत्तीतून आशयालाच सर्वश्रेष्ठत्व बहाल केले आहे. अर्थात त्याची कबुलीही तेंडुलकरांनी वारंवार दिली आहे.

सर्जनशीलतेला आशयाशी प्रामाणिकता ठेवूनही तेंडुलकरांनी सृजनशिलतेला कधी फाटा दिला नाही. जीवनाचा वेध घेताना, नवी भाषा, नवी संवाद शैली त्यांनी निर्माण केली. नाट्यकृतीचा घाट आणि परिणामकारकता याचाही ते जाणीवपूर्वक विचार करतात. पण आशय अभिव्यक्तीपुढे त्यांची भाषा, संवाद शैली, नाटकाचा घाट कधीही आडवा येत नाही, हेच तेंडुलकरांच्या नवतेचे वैशिष्ट्य ठरले आहे. या नवतेमुळेच तेंडुलकरांची लेखनी सतत प्रयोगशील राहिली आहे.

पारंपरिक आणि समुहाचे मानसशास्त्र लक्षात घेऊन नाटके लिहिणाऱ्या नाटककारांच्या नाट्यकृतीत, कथानकाच्या सुरगाठी, निरगाठी, उकल, व्यक्तिचित्रणातला आखीव-रेखीवपणा, परंपरागत, क्रमबद्ध मांडणी, पल्लेदार संवाद, सुभाषिते, अलंकारिक स्वगते आणि एकूणच लोकप्रियतेच्या दृष्टीने आवश्यक कारागिरी यांचा तेंडुलकरांनी कधीच स्वीकार केला नाही. या परंपरांचे भंजन करून तेंडुलकरांनी नवे प्रयोग केले. पण हे प्रयोग करतांना विचार भूमिका आणि आशयाची त्यांनी सातत्याने

इमान राखले. यामागे असलेली तेंडुलकरांची प्रकृती आपण लक्षात घेतली पाहिजे. त्यांच्या प्रयोगांमधूनही माणसाचा कोंडमारा, जीवनातील विस्कळितपणा, विखुरलेपणा भेदकपणे जाणवतो. ही त्यांची नवता, प्रयोगशिलता आमच्या पिढीला आव्हान देणारी ठरली आहे.

मराठी प्रायोगिक रंगभूमीची धुरा 'रंगायन'ने आपल्या खाद्यांवर घेतली तेव्हा त्या पिढीनेही तेंडुलकरांना उचलून धरले. प्रयोगाच्या संदर्भात विजया मेहता तर लेखनाच्या संदर्भात विजय तेंडुलकर हे समीकरण मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या इतिहासातले सोनेरी पान आहे. पुढे 'आविष्कार' मध्ये अरविंद देशपांडे आणि विजय तेंडुलकर अशी जोडी जमली. रंगायन आणि आविष्कारच्या प्रायोगिक चळवळीचे तेंडुलकर आधारस्तंभ होते. प्रायोगिक रंगभूमी आणि चळवळीच्या संदर्भात आमच्यापुढे रंगायन आणि आविष्कार हेच तत्कालीन आदर्श होते. या संस्थांना नाटकांच्या रूपाने ऊर्जा प्रदान करण्याचे कार्य प्रामुख्याने तेंडुलकरांनीच केले आहे, याचा उल्लेख करणे अनिवार्य ठरते. संस्थात्मक पालक या रूपानेही तेंडुलकर आमच्या पुढे होतेच.

आमची पिढी ही सामान्यपणे प्रयोगधर्मी पिढी आहे. या प्रयोगधर्मातूनही तेंडुलकरांशी आमच्या पिढीचे नाते जुळले आहे. तेंडुलकरांच्या प्रयोगशीलतेमागे परंपरा भंजकता आणि बंडखोरी ही महत्त्वाची वैशिष्ट्ये आहेत. 'युगबोधा'चे प्रमाण तेंडुलकरांच्या नाटकात ठासून भरले आहेत. ते इतर कोणत्याही तेंडुलकरांच्या समकालीन नाटककारांच्या नाट्यकृतीत आढळत नाही. म्हणून तेंडुलकरांची नाटके समाजाच्या दुटप्पीपणावर, ढोंगबाजीवर अनिष्ट रूढी, परंपरावर आणि शोषक वर्गाच्या तथाकथित संस्कृतीवर आगपाखड करतात. जीवनाचा दिखावू बाह्यांगी व्यवहार रेखाटण्यापेक्षा अंतर्मनातील. सूक्ष्मातिसूक्ष्म अंतरंगाचे चित्रण करतात. देहाचे उपेक्षित प्रश्न धाडशीपणे मांडतात. स्वतःच गळलेल्या पात्रांना नायकत्व देतात. या सर्वांशी संबंधित विषयाला विविध प्रयोगातून मांडतात, परिणामी भाषेचे लक्षवेधी प्रयोगही त्यांच्या नाट्यकृतीत घडले आहेत.

भाषेची बनावट, शब्दाचा उपयोग त्यातील आशय, अनुभूती आणि त्यातून जाणवणारी संवेदना हे तेंडुलकरांच्या भाषिक प्रयोगांची वैशिष्ट्ये आहेत. शब्दाची पुनरावृत्ती, अर्थ, खंडित वाक्य, निःशब्द संवाद, प्रतिकात्मकता, काव्यात्मकता आणि योग्य ठिकाणी खंडित विचारसूत्रांचा परिचय घडवून देणारी वाक्ये. बिटवीन द लाईन्सचा

अवकाश, नाट्यभाषेचे नवे व्याकरण आदींमुळे तेंडुलकरांची नाटके रचनातंत्राच्या बाबतीत प्रायोगिक ठरली आहेत. असे असूनही साक्षेपी वृत्ती, काटेकोरपणा, शब्द, शब्दांचे पॅटर्न आदी व निःशब्दांचा संतुलित वापर, शब्दातील अर्थप्रवाहीपणा, त्यातील परिणामकारकता, आमच्या पिढीला अनुकरणीय वाटले.

तेंडुलकरांच्या नाट्यकृतीचे परीक्षण, संशोधन, करण्याचे येथे प्रयोजन नाही किंवा त्यांची चरित्रात्मक माहिती देण्याचेही आमचे प्रयोजन नाही. तेंडुलकरांच्या साहित्य सूचीची माहिती देण्याचाही उद्देश तर अजिबात नाही. केवळ तेंडुलकरांविषयी आम्हाला आमच्या पिढीला काय आणि का वाटते? हे मांडणे हा एक मर्यादित उद्देश आहे.

तेंडुलकरांच्या एकांकिका, नाटके, कथा, कादंबरी, ललितलेखन याचाही आस्वाद आम्ही घेतला. पण स्वतः रंगभूमीवरील एक कार्यकर्ता असल्याने 'मला भावलेले नाटककार विजय तेंडुलकर' या दिशेने आमच्या पिढीची भूमिका मांडण्याची इच्छा झाली. पुर्वी स्पष्ट केल्याप्रमाणे तेंडुलकर आज हयात नसतानाही आमचे नाटककार म्हणून आमची पिढी त्यांच्याकडे पाहते. आशय, विषयक प्रतिबद्धता, विषयासंबंधीचा वेगळेपणा, रचनातंत्रविषयक जाणीवा आणि एकूणच अभिव्यक्तीस आवश्यक असलेली बेधडक प्रवृत्ती तेंडुलकरांनी आमच्या पिढीला दिली आहे. अस्तित्वाच्या भेसूर जाणिवेकडे, यांत्रिक संस्कृतीच्या बकालपणाकडे व त्याच्या परिणामांकडे, गंभीरपणे व सखोलपणे पाहणे आम्ही त्यांच्याकडून शिकलो आहे.

औद्योगिकरणामुळे भरभराटीस आलेल्या भोगवादी, समाजाचे आयुष्य, खेळ, त्यांचे भोग, हिंसा यांचे दर्शन घडविण्याची प्रेरणा आमच्या पिढीला त्यांच्याकडून मिळली आहे. मानवी मनाची कुचंबणा, मनोसंघर्ष, मनोव्यथा, मनस्वीपणा, मनोविश्लेषण कसे रेखाटावे याचा आदर्श तेंडुलकरांच्या रूपाने आमच्यापुढे आहेच. तेंडुलकरांनी आमची पिढी समृद्ध केली, नाट्यसृजनाची भूमिका दिली. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे नाट्यलेखनाचा एक आदर्श त्यांना आम्हाला घालून दिला.



मराठी रंगभूमीचे 'पुल'कीत

पु. ल. देशपांडे हे मराठी वाचकाचे लाडके व्यक्तिमत्व. मराठी साहित्य आणि नाट्यक्षेत्रातील बहुरंगी आणि बहुदंगी असामी. अष्टपैलू व्यक्तिमत्वाचे धनी असलेले पु.ल. मराठी मनातले एक 'लिविंग लिजंड' बनलेले होते. पु.लं.च्या विविध रूपांपैकी नाट्यक्षेत्रातील रूप हे एक आगळे-वेगळे रसायन आहे. नाटककार, रूपांतरकार, भाषांतरकार, दिग्दर्शक,तालीममास्तर, अभिनेता, गायक, संगीत दिग्दर्शक, सूत्रधार, नाट्यनिर्माता,अशा विविध रूपात ते कितीतरी वर्षे रंगभूमीची सेवा करित राहिले. मुळात पु.ल. एक 'परफॉर्मर' असल्यामुळे त्यांची रंगभूमीशी संबंधीत असलेली कारकीर्द अधिक चर्चेत राहिली. पंचावन्न वर्षे त्यांचा रंगभूमीशी संबंध होता. जेव्हा जेव्हा मराठी रंगभूमीवर काही विशिष्ट नाटकांच्या पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न झाले, तेव्हा तेव्हा पु.लं.ची नाटके त्यात हमखास असलेली दिसते.

पु.लं.चा नाट्यसंसार बघितला तर त्यातील विविधता आणि व्यापकता तात्काळ लक्षात येते. त्यांची 'तुका म्हणे आता' आणि 'तुझे आहे तुजपाशी' ही दोन स्वतंत्र नाटकं याशिवाय अंमलदार, भाग्यवान, सुंदर मी होणार, तीन पैशाचा तमाशा, राजा ओएदीपौस, एक झुंज वाऱ्याशी, ती फुलराणी, पहिला राजा, इत्यादी भाषांतरीत, रूपांतरीत नाटके आहेत. पूर्वज, खुर्च्या, सारं कसं शांत शांत, सद्दू आणि दादू, मोठे मासे छोटे मासे, विठ्ठल तो आला आला, सांत्वन, नाही हसू नाही माया, आम्ही लटीके ना बोलू, भगवान श्री सखाराम बाईंडर, एका रविवारची कहाणी इत्यादी चौदा एकांकिका, बटाट्याची चाळ, असा मी असामी, हसविण्याचा माझा छंद आदी एकपात्री, वाऱ्यावरची वरात ही बहुपात्रिका, याशिवाय ध्वन्य ध्वन्य महाराष्ट्र, गोदूची वाट, बाळा जो जो रे, पृथ्वी गोल आहे या प्रहसनात्मक नाटीका, पुढारी पाहिजे हे वगनाट्य, नवे गोकुळ हे बालनाट्य, वटवट तसेच वयं मोठं खोटं ही प्रहसने तर मराठी संस्कृतीचे विविध गीतांमधून दर्शन घडविणारे आणि गडकऱ्यांचे कृष्णाकाठची कुंडले नाट्यमय दर्शन घडविणारे गडकरी दर्शन हे संगीतमय प्रयोग एवढे विविधांगी वैभव नाटकवाले पु.लं.च्या नावावर आहे.

अभिनेता म्हणून पु.लं.नी भावबंधन, पुण्यप्रभाव, राजसंन्यास, संगीत शारदा,

सत्तेचे गुलाम, वहिनी, अंमलदार, भाग्यवान, सुंदर मी होणार, कन्यादान, फरारी, बंधमुक्ता, गृहदाह, आदी नाटकात लक्षवेधी भूमिका केल्यात. तर तुका म्हणे आता, अंमलदार, सुंदर मी होणार, तुझं आहे तुजपाशी, ती फुलराणी सह इतर बरीच नाटके, एकांकिका तसेच कृष्णकाठची कुंडले आणि गडकरी दर्शन या अभिनव कार्यक्रमांचे दिग्दर्शनही पु.लं. नी केले आहे. रंगमंचाशिवाय नाटकाचा उद्देशच पूर्णत्वास जात नाही, अशी त्यांची भूमिका असल्याने परफॉर्मन्स अथवा प्रयोग म्हणजेच कोणत्याही नाट्यकृतीला पूर्णत्व लाभणे, याला ते अधिक महत्त्व द्यायचे. मी जी काही नाटकं लिहिली ती रंगमंचावर करण्यासाठीच हा पु.लं.चा निर्वाळा त्यांच्या भूमिकेची साक्ष देऊन जातो.

मुळात पु.ल. हे परफार्मर असल्याने त्यांना ज्या नाट्यप्रकाराने खऱ्या अर्थाने अजरामर केले तो प्रकार म्हणजे एकपात्री प्रयोग होय. एकपात्री प्रयोग ही पु.लं.नी मराठी रंगभूमीला खऱ्या अर्थाने दिलेली देणगी आहे. मराठी रंगभूमीवरील एकपात्री, प्रयोगाचे पर्वही त्यांनीच सुरू केले आहे. बटाट्याची चाळ या त्यांच्या गाजलेल्या एकपात्री प्रयोगाचे, मी उपास करतो. भ्रमणमंडळ, सांगितिका आणि बटाट्याची चाळ असे चार भाग असून चाळीतील विविध वयाची, विविध प्रवृत्तीची माणसे, स्त्रियां, मुले त्यांच्या लकबीसह पैलूचे त्यातून दर्शन घडते. मराठी रंगभूमीवरील हा एक आगळा-वेगळा रंगमंचीय नाट्यानुभव होता. संहिताबद्ध नाटक आणि रंगभूमी यांचा पारंपरिक साचा सैल करून रंगमंचीय नाट्यदर्शनाची नवी दिशा या प्रयोगाने सूचविली. सूत्रधाराच्या नव्या रंगमंचीय भूमिकेची जाणीवही एकपात्रीने करून दिली. संविधानक आणि कथानक या रूढ नाट्यसंहिता घटकांना स्वायत्त आणि स्वयंनिर्भर प्रसंग दर्शनाचा पर्याय पु.लं.च्या एकपात्री प्रयोगांनी उपलब्ध करून दिल्याची ग्वाही साक्षेपी समीक्षक प्रा.रा.ग.जाधव यांनी दिली आहे. पु.लं.च्या एकूणच रंगमंचीय कारकिर्दित एकपात्री प्रयोगाबाबत त्यांनी केलेलं हे योगदान ऐतिहासिक स्वरूपाचे आहे.

‘असा मी असामी’ या एकपात्री प्रयोगात पु.लं.नी बेंबट्या नामक एका सामान्य माणसाचे जीवनदर्शन रंगविले आहे. बटाट्याच्या चाळीत समुहमनाचा तर या एकपात्रीत मात्र पु.लं.नी व्यक्तिमनाचा वेध घेतला आहे. ऑफीसात जायचे, पगार, पेन्शन, प्राव्हीडेंट फंडकडे डोळे ठेवत जगायचे आणि एक दिवस मरायचे. मानवी जीवनातल्या व्यस्ततेचा येथे पु.लं.नी शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. याशिवाय ‘आमचा

हसविण्याचा धंदा' या एकपात्री प्रयोगात मध्यवर्गीय जीवनातील हलके- फुलके प्रसंग घेऊन स्वभावातील, प्रवृत्तीतील विसंगती टिपली आहे. निवडक कथांचे हे नाट्यरूप असल्याने हसविणाऱ्या कथांना पु.लं.नी एकपात्रीचा बाज दिला. 'वाऱ्यावरची वरात' हा पु.लं.चा आणखी एक नाट्यतंत्रीय प्रयोग. बहुपात्री प्रयोग पण नाटक नाही असा त्याचा आकृतीबंध विविध पात्रांच्या स्वभाव आणि प्रवृत्ती दर्शनाचे कार्य पु.लं.नी वरातीत केले आहे. लेखन आणि दिग्दर्शन या दोन्ही भूमिका पु.लं.नी समर्थपणे पेलल्या होत्या.

पु.लं.च्या एकांकिका हा पु.लं.च्या नाट्यकारकिर्दीतील आणखी एक संशोधनाचा विषय. पु.लं.च्या इतर नाटकांच्या गर्दीत त्यांच्या एकांकिका झाकाळून गेल्यात. स्वतंत्र नाटककार म्हणून जरी केवळ दोनच नाटके पु.लं.च्या नावावर असली तरी स्वतंत्र अणि स्वयंभू अशा १४ एकांकिका पु.लं.च्या नावावर आहेत. वाड्मयीन आणि नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने त्या सर्वच दर्जेदार नसल्या तरी पु.लं.च्या नाट्यविकासात त्यांनी महत्त्वाची भूमिका बजावलेली आहे. त्यांची सर्वात पहिली एकांकिका म्हणून 'माझी पाठ धरते' चा उल्लेख करावा लागेल. पाठदुखी आणि त्यावरील उपचारांचे विडंबन या एकांकिकेत केले आहे. प्रारंभिक काळातील म्हणून प्राथमिक स्वरूपाची ही एकांकिका आहे.

'पूर्वज' ही त्यांची एकांकिका फॅटसी आणि भाषिक विनोदाचे मासले देणारी आहे. कुळाभिमानाचा बुरखा टराटरा फाडणारी विदारिका म्हणून समीक्षक त्याचा तसा उल्लेख करतात. तसबिरीतून पूर्वज प्रकट होणे या नाट्यतंत्राचा उपयोग यात पु.लं.नी केला आहे. 'सारी यांची कृपा' ही एकांकिका चित्रसृष्टीच्या पार्श्वभूमीवर आहे. एका नव्या लेखकाला चित्रपट सृष्टीतील लोक कसे वागवतात. याचे विनोदी पद्धतीने दर्शन घडविले आहे. फिल्मी दुनियेतील भाषा आणि तेथील व्यवहार यात प्रभावीपणे मांडला आहे. 'वन डॉटर शो' या एकांकिकेत मुर्ख आणि आडदांड बाई, तिचा भिन्ना नवरा आणि त्यांच्या पोटी त्या आईचीच प्रतिकृती असलेली मुलगी जन्माला येते व त्याच पद्धतीने हे रहाटगाडगे सुरू राहाते, हे या एकांकिकेचे सूत्र. विषयात, आशयात फारसं नाविन्य नसलेली आणि फसलेली एकांकिका म्हणून 'वन डॉटर शो'चा उल्लेख करावा लागेल. अशाच प्राथमिक स्वरूपाच्या एकांकिकेत 'सारे कसे शांत शांत' या एकांकिकेचा उल्लेख करावा लागेल. लग्न ठरलेले एक तरूण जोडपे प्रेमालापासाठी पर्वतीच्या पायऱ्या

चढून बाकावर येऊन बसतात. सारे कसे शांत शांत असते पण क्षणही लोटत नाही, तोच ती शांतता भंग करणारी विघ्ने येणे सुरू होत जाते. कंटाळवाणी आणि फारच सामान्य अशी ही त्यांची एकांकिका आहे.

‘सदू आणि दादू’ या एकांकिकेला मात्र प्रयोगरूपाने बरीच लोकप्रियता लाभली. नवनाट्यतंत्राची चेष्टा आणि हाऊ टू विन फ्रेंड्स या पुस्तकाची खिल्ली, असे दुहेरी स्वरूप या एकांकिकेला लाभले आहे. गंमत म्हणून ही एकांकिका रंजक आहे. पु.लं.च्या प्रसंगनिष्ठ विनोदाचे चित्रण यात आहे. ‘मोठे मासे, छोटे मासे’ ही पु.लं.ची आणखी एक उल्लेखनीय एकांकिका. स्टँडवर बसची वाट पाहणाऱ्या विविध प्रकृतींच्या लोकांचे विदारक दर्शन या एकांकिकेतून पु.लं. घडवतात. वातावरण निर्मितीचा सुंदर प्रयोग म्हणूनही या एकांकिकेकडे बघितले जाते. समाजातील छोट्या-मोठ्या माशांची खबरबात पु.लं.नी यात घेतली आहे. फँटसीचा उपयोग करून ‘विठ्ठल तो आला आला’ ही एकांकिका अधिक मर्मग्राही केली आहे. यातला उपहास भेदक आहे. लोकं देवालाही कसे फसवत असतात, याचे सुंदर प्रभावी चित्रण यात आहे. स्वार्थांध, कृत्रिम धर्मश्रद्धा असलेल्या समाजातील विविध प्रवृत्तींवर पु.लं.नी एक प्रकारे प्रहारच केला आहे. विठ्ठल प्रत्यक्ष रंगमंचावर अवतरतो अशी कल्पना यात आहे. अंतर्मुख करणारी एकांकिका म्हणून ‘विठ्ठल तो आला आला’चा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. ‘सांत्वन’ ही शोकात्म स्वरूपाची एकांकिका आहे. गरीब घरातील कर्तृत्वाने मोठा अधिकारी झालेल्या एका अधिकाऱ्याचे फॅशनेबल, मॉड बाईशी लग्न होते. एके दिवस त्याचे वडील वारतात. त्याला खूप दुःख होते. पण त्याची बायको केवळ औपचारिकतेने दुःख व्यक्त करते. त्याचे दुःख तो खऱ्या अर्थाने शेरही करू शकत नाही. शिक्षणव्यवस्थेवर, त्याच्या अधोगतीवर ‘नाही आसू-नाही माया’ ही एकांकिका प्रकाश टाकते. पाट्या टाकू शिक्षकांचे दर्शन घडवून प्रामाणिक शिक्षकाची व्यथा पु.लं.नी यात मांडली आहे.

‘आम्ही लटीके ना बोलू’ ही एकांकिका रंगभूमीच्या मायानगरीचा शोध घेणारी आहे. प्रेक्षकांना काय हवे असते? हा या एकांकिकेचा विषय आहे. प्रेक्षकांना सत्य नको असते, कल्पित, स्वप्नवत, वास्तवतेपासून दूर नेणारे काही हवे असते. असे या एकांकिकेतून जाणवते. शब्दबंधाळ, उदात्त मूल्यांचा गौरव करणारी, टाळ्या घेणारी वाक्ये प्रेक्षकांना हवी असतात, यात पु.लं.चा लेखक म्हणून विचार मात्र कळत नाही.

प्ले विदीन द प्ले अशा स्वरूपाची ही एकांकिका आहे, पण एकूणच अयशस्वी एकांकिका म्हणून तिच्याकडे बघितले जाते. खुर्च्या ही एकांकिका अॅब्सर्ड आणि नवनाट्याची खिल्ली उडविणारी आहे. रंगायनने केलेल्या 'खुर्च्या'चे संदर्भ त्याला आहेत. 'भगवान श्री सखाराम बाईंडर' ही पु.लं.ची आणखी एक आगळी-वेगळी एकांकिका. तेंडुलकरांच्या सखाराम बाईंडरची पु.लं.कृत नवी आवृत्ती. तेंडुलकरांचा सखाराम पु.लं.नी आपल्या पद्धतीने साकारला आहे. आध्यात्मिक आवरण, गंधावलेपन संस्कृती आणि भारतीय संस्कृतीचा पेहराव करून पु.लं.नी आपला सखाराम सादर केला आहे. सामाजिक दंभावर येथे त्यांनी प्रहार केला आहे. प्रायोगिक पद्धतीने ही एकांकिका उभी केली आहे. पु.लं.च्या या एकांकिकेत 'एका रविवारची कहाणी' या एकांकिकेचाही उल्लेख केला जातो. फार्सच्या अंगाने बापुसाहेब नामक या पात्राच्या पेटीवादनातील शंभर विघ्नांची ही कहाणी आहे.

एकूणच पु.लं.च्या एकांकिकांचा विचार केला, तर अपवाद वगळता उर्वरित एकांकिका सामान्य, सुमार दर्जाच्या आहेत. विठ्ठल तो आला आला, श्री भगवान सखाराम बाईंडर, सद्दू आणि दादू या काही एकांकिका आपले वेगळेपण राखणाऱ्या आहेत पण इतर एकांकिका मात्र निराशाच पदरी पाडणाऱ्या आहेत.

पु.लं.च खरं नाट्यकर्तृत्व मात्र त्यांच्या रूपांतरीत, भाषांतरीत, नाट्यकृतींमधेच आहे. त्यात भर घालावी लागेल ती 'तुझे आहे तुज पाशी' या एकमेव यशस्वी आणि स्वतंत्र नाटकाची. तत्पुर्वी पु.लं.ची नाट्यविषयक भूमिका लक्षात घेणे क्रमप्राप्त ठरेल. पु.लं. म्हणतात, "साऱ्या नाट्यमय घटना घडवून सहज घडल्या सारख्या वाटाव्यात. मानवी स्वभावाची द्वंद्वे हवीत पण स्वभावाच्या असंख्य छटांची इंद्रधनुष्ये दाखवताना लोकशिक्षणाला ना नाही पण नाट्यवस्तुत मिसळून आले तर लोकरंजन हवे पण लोकानुनय न करावा." यावरून पु.लं.च्या नाट्यप्रेरणेची कल्पना येईल. त्यांच्या या भूमिकेचा आधार त्यांच्या सर्वच नाट्यकृतींना लाभला आहे.

पु.लं.च्या रूपांतरीत नाटकात 'अंमलदार' हे अतिशय रसिकप्रिय आणि आगळे वेगळे नाटक आहे. रशियन नाटककार निकोलाय गोगोलच्या डि.जे. कॅम्बेल यांनी 'इन्स्पेक्टर जनरल' या नावाने इंग्रजीत भाषांतरीत केलेल्या नाटकाचा मराठी अवतार म्हणून अंमलदारचा उल्लेख केला जातो. लाचलुचपत आणि भ्रष्टाचार या रोगांचे दर्शन या नाटकात पु.लं.नी घडवले आहे. पु.लं.च्या विनोदाने हे नाटक अधिकच रंजक

झाले आहे. सॉमरसेट मॉमच्या शेपी वर बेतलेल्या 'भाग्यवान' या नाटकात अंतःकरणाने जगणाऱ्या मनस्वी शिदबा या पात्राचे मनोविश्व पु.लं.नी मांडले आहे. शिदबा आपल्या पैशाचा उपयोग करून लोकांना जगवू इच्छितो, तर त्याचे आप्त त्याच्या मरणावर टपलेले असतात. शूद्र मानवी प्रवृत्तीचे दर्शन यातून घडते. 'सुंदर मी होणार' हे आंग्ल कवयित्री एलीझाबेथ बॅरेट आणि रॉबर्ट ब्राऊनिंग यांच्या प्रणय जीवनावर रूडॉल्फ बेसियर याने लिहिलेल्या 'द बॅरेट्स ऑफ विम्पोल स्ट्रीट' या नाटकाचे रूपांतर होय. पाय पांगळे झाले तरी उदात्त, काव्यमय, सुखद जीवनाचे स्वप्न वास्तवात येऊ शकते. स्वतःच्या मानसिक विकृतीसाठी पिता मुलीचाच प्रेमाने घात करू बघतो; याचे मनोज्ञ चित्रण यात आहे.

कथक रंगभूमी किंवा एपिक थिएटरची कल्पना मांडून नाट्यसंसार मांडणाऱ्या बर्टोल्ट ब्रेख्तच्या 'थ्री पेनी ऑपेरा'चे 'तीन पैशाचा तमाशा' हे पु.लं.चे रूपांतर होय. माणसाच्या दुनियेत सत्ता आणि संपत्ती मिळविण्यासाठी चालणारी अमानुषता, त्यातून निर्माण होणाऱ्या दुःखाविषयीची सहानुभूती व्यक्त करण्यासाठी या शैलीचा ब्रेख्तने उपयोग केला. पु.ल.नी ते नाटक मराठीत आणले. हे नाटक खूप गाजले. मनोरंजनाच्या अंगाने सामाजिक वास्तव पु.ल. मांडत जातात. 'द लास्ट अॅपाईनमेंट' या नाटकात मात्र गांभीर्याच्या अंगाने मनोरंजन करीत प्रबोधनाची ते वाट मोकळी करून देतात. 'एक झुंज वाऱ्याशी'मध्ये माणूस आणि व्यवस्था यांचे प्रभावी चित्रण आहे. अन्यायी शासन व्यवस्थेला माणसाने उखडून टाकले पाहिजे, असा संदेश हे नाटक देते. 'माणूस' ही प्रतिमा फार अन्वर्थकपणे पु.लं.नी वापरली आहे. सामाजिक मूल्यांची चर्चाही या नाटकात आहे.

जॉर्ज बर्नाड शॉ च्या 'पिगमॅलियन' या नाटकाचे रूपांतर 'ती फुलराणी' या नावाने पु.लं.नी केले आहे. शब्दोच्चाराराचा संस्कृती आणि त्याच्या विविध पातळ्यांशी घनिष्ठ संबंध आहे. शब्दोच्चार बदलला की त्यात कशी सापेक्षता येते, या सिद्धांतावर हे नाटक आधारलेले आहे. मंजुळा नामक गजरे विकणाऱ्या झोपडपट्टीतील तरुणीचा भाषिक कायाकल्प हे फुलराणीचे प्राणतत्त्व आहे. राजा ओएदीपौस हे सोफोक्लिसच्या इडिपस रेक्स चे सुंदर भाषांतर होय. बंदिस्त, नेटके कथानक, संवादाच्या माध्यमातून पूर्वावस्था निरूपण, देववाणी, कोरस, नियतीचे प्राबल्य ही ग्रीक रंगभूमीची वैशिष्ट्ये राखण्यात पु.लं.ना यश आले आहे. पण त्यातील रंगमंचीय तत्वांचा मात्र लोप झाला आहे.

एकूणच पु.लं.ची सर्वच भाषांतरे, रूपांतरे प्रयोगधर्मी आहेत. सर्वच भाषांतरीत, रूपांतरीत नाट्यकृती आपल्याच मातीतून जन्माला आल्या आहेत असे वाटते. आपल्या मातीशी, परिवेशाशी नाते सांगण्याचा त्यांनी सातत्याने प्रयत्न केला आहे आणि तो इतका यशस्वी झाला आहे की परकीय वातावरणाचा, परिवेशाचा पुसटसा गंधही त्याला येत नाही. आवडलेली, भावलेली नाट्यकृती आपल्या मातीत कशी घडेल, उपजेल याचाच ध्यास पु.लं.नी सतत घेतला आहे. नाट्यसंवादावर, भाषेवर त्यांचे प्रभुत्व असल्याने ही सर्वच भाषांतरे, रूपांतरे आखीव-रेखीव आणि नेटकी झाली आहेत. स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या नाट्यतत्त्वाचा त्यांचेवर प्रभाव होता. अभिनय विषयक त्यांची स्वतःची अशी भूमिका होती. त्यांच्यात एक सर्जनशील दिग्दर्शकही दडला होता. नकला करण्याची उपजत प्रवृत्ती होती. विनोद फुलवणारी भाषा आणि शैली त्यांच्याजवळ होती. मुख्य म्हणजे त्यांच्याजवळ नाट्यदृष्टी होती. या सर्वांचा उपयोग नाटककार पु.लं.ना भरपूर झाला.

रचनातंत्र, भाषा, नाट्यदृष्टी, प्रयोगशीलता, सर्जनशीलता, अभिनय पद्धती आणि तंत्र, विनोद निर्मितीवर हुकुमी ताबा, याशिवाय प्रेक्षकांची मान्यता आदी सर्व पु.लं.च्या जमेच्या बाजू होत्या. त्यांना लाभलेली लोकप्रियता लक्षवेधक आहे. लोकरंजनाशी त्यांनी सातत्याने आपले नाते सांगितले आहे. खुमासदार शैलीमुळे लोकांची नाडी त्यांना पकडता आली. एवढ्या सर्व जमेच्या बाजू असूनही 'तुझे आहे तुज पाशी' हे नाटक वगळता पु.लं. ना नाटकांच्या बाबतीत वारंवार, भाषांतर, रूपांतर, अनुवादांवर गुजराण का करावी लागली, असा प्रश्न मनात उभा राहतो. व्यक्तिचित्रे रंगवण्यात पु.लं. चा हातखंडा आहे. एकपात्री प्रयोगात त्यांनी रंगविलेली पात्रे जिवंत, स्वतंत्र आणि ठसठशीत आहेत. अशा व्यक्तिदर्शनाचा फायदा त्यांना स्वतंत्र नाट्यकृतींच्या निर्मितीसाठी का घेता आला नाही? पु.लं.च्या सर्जनशीलतेचा उपयोग भाषांतर, रूपांतर, अनुवादापेक्षा स्वतंत्र नाट्यलेखनाला का झाला नाही? असेही प्रश्न मनात उभे राहतात.

पु.लं.ची सर्व भाषांतरे, रूपांतरे तपासली तर ती अस्सल मराठी वाटतात. आपल्या मातीतील, परिवेशातील वाटतात. हे खरेच आहे, पण आपल्या मातीतील, परिवेशातील विषयांना काय कमी होती? आपल्या मातीतील अस्सल जीवनदर्शन आपल्या परिवेशातील रसरशीत अशी नाट्यबीजे त्यांना फुलविता आली नसती काय?

एक प्रकारे मराठी माणूस पु.लं.च्या अस्सल मराठी, अस्सल आपल्या मातीतल्या नाट्यकृतींना, जीवनदर्शनाला, आपल्या अस्सल व्यक्तिरेखांना पाहण्यासाठी मुकला, असे म्हणावेसे वाटते. अर्थात भाषांतरीत, रूपांतरीत नाट्यवाङ्मयाचे दालन, पु.लं. नी समृद्ध केले, हे निर्विवादच आहे. त्यामुळे मराठी रंगभूमीच्या कक्षा विस्तारल्या हे ही मान्य करावेच लागेल, पण तरीही मूळ प्रश्नाला टाळून चालता येणार नाही असे वाटते. या सोबतच पु.लं.च्या काही मर्यादा आदरपूर्वक स्पष्ट करणे मला महत्वाचे वाटते. उदा. 'सुंदर मी होणार' मध्ये अतिरेकी भावनाविह्वलता आणि काव्यात्मकतेमुळे मूळ नाटकातील जीवनाच्या प्रेरणा, प्रवृत्ती आणि गंड यांच्या शोधाला, त्यांच्या अभिव्यक्तीला मर्यादा पडल्या. भावनाविह्वलता हा मराठी प्रेक्षकांचा स्वभाव असल्यामुळे प्रेक्षकांची मानसिकता लक्षात घेऊन पु.लं.नी या अंगाने नाटक फुलविले आहे. 'द बॅरट ऑफ द विम्पोल स्ट्रीट'च्या आत्माच हे नाटक हरवून बसले आहे.

'पिंग्मॅलियन' हे नाटक लिहिताना जार्ज बर्नाड शॉ ने काही प्रश्न प्रेक्षकांपुढे ठेवले होते. प्रेक्षकांना विचार करण्यास भाग पाडावे, अशी त्यांची योजना होती. म्हणून नायक-नायिकेच्या लग्नास त्यांनी संहिते नकार दर्शविला एवढेच नव्हे तर हे लग्न का दाखविले नाही, यासाठी स्वतंत्र प्रस्तावना जोडली आहे. पण पु.लं.नी फुलराणीत अशोक आणि मंजुळा यांचे लग्न लावून शेवट गोड या मराठी मानसिकतेला खतपाणी घातले. 'श्री पेनी ऑपेरा'च्या बाबतीतही तेच घडले. तीन पैशाचा तमाशा उभारतांना ब्रेख्तची जीवनदृष्टी, विचार, भूमिका बाजूला पडली. नारायणला विष्णूच्या रूपात प्रकट करायला लावून मराठी प्रेक्षकांना आवडणारी चमत्कृती साधली असली तरी बिचाऱ्या ब्रेख्तच्या विचारांचे काय असा प्रश्न पडतो. गरिबांची दुर्दशा, धनदांडग्यांची मुजोरी, युद्धाची भीषणता यावरील ब्रेख्तच्या गाण्यांचा स्पर्शही तीन पैशाचा तमाशात नाही, असे का व्हावे? मराठी प्रेक्षकांच्या छुप्या अनुनयाचा तर हा प्रकार नाही ना? अशा शंका मनात निर्माण होतात. अर्थात असे होण्यासाठी पु.लं.ची नाट्यविषयक भूमिका जबाबदार असावी असे वाटते. आपली नाटके करमणुकीसाठी आहेत. प्रेक्षकांच्या दोन घटका मजेत जाव्यात; अशी कबुली पु.लं.नी वारंवार दिली आहेच. प्रेक्षकांच्या मनोरंजनासाठी हसवण्याचा धंदा पु.लं.नी मात्र समर्थपणे केला आहे. म्हणून ते प्रचंड लोकप्रियतेचे धनी झाले आहेत. पु.लं. हे मराठी रंगभूमीचे खऱ्या अर्थाने 'शो मॅन' आहेत.

पु.लं.च्या नाट्यविषयक कारकिर्दीचा आढावा घेताना, दिग्दर्शक पु.लं.ची

दखल घेणे अनिवार्य ठरते. पु.लं.च्या सर्व नाटकांमध्ये जात्याच दृश्यात्मकता आहे. नाटक वाचत असतानाच ते विद्युवलाईज होत जाते. हे पु.लं.चे सर्वात मोठे शक्तीस्थळ आहे. नाटककार पु.लं. मधला नाट्य दिग्दर्शक. त्यांच्या मनःपटलावरच तो नाटकाची रंगसंहिता, रंगावृत्ती तयार करित असतो. म्हणून कधी-कधी असेही म्हणावेसे वाटते की, दिग्दर्शक पु.लं. चा नाटककार पु.लं. पेक्षा मराठी रंगभूमीच्या विकासात मोठा वाटा आहे. अर्थात लेखक, दिग्दर्शक म्हणून या दोन्ही भूमिका परस्परांना पूरकच ठरल्या आहेत. तरीही त्यांच्या मधला सर्जनशील दिग्दर्शक अधिक भावणारा आहे. कधी-कधी असेही वाटते की, या आतल्या सर्जनशील दिग्दर्शकाची मागणी म्हणून तर नाटककार पु.लं. ना. भाषांतरे, रूपांतरांवर तर अधिक भर द्यावा लागला नाही ना? जसा एखादा दिग्दर्शक सतत चागल्या प्रयोगक्षम, रंजक संहितांच्या शोधात असावा, तसे पु.ल. सतत अशा प्रकारच्या संहितेच्या शोधात असल्याचे दिसतात. अशा संहितांचा अप्रतिम असा कायाकल्प करण्याचे कार्य पु.लं. नी. तेवढ्याच निष्ठेने, समर्थपणे आणि कलात्मक पद्धतीने केले आहे. यातच त्यांचे श्रेष्ठत्वही दडले आहे, असे मला वाटते.

पु.ल. हे मराठी रंगभूमीवरील एक असामान्य दिग्दर्शक आहेत. दिग्दर्शक म्हणून त्याची स्वतःची एक दृष्टी आहे. एक भूमिका आहे. दिग्दर्शक म्हणून त्यांची स्वतःची अशी कार्यपद्धतीही आहे. त्यांच्या तालमी या सृजनाच्या कार्यशाळा असत. तशी कबुली त्यांच्या तालमीचा स्पर्श झालेल्या अनेक अभिनेते-अभिनेत्रींनी दिली आहे. नाट्यतंत्रावर पकड, व्हाईस कल्चर मधील पारंगतता, भाषेवर प्रभुत्व, प्रसंगनिष्ठ, शब्दनिष्ठ विनोद फुलविण्याची हातोटी, प्रयोगशीलता, उपकारक असा ड्रॅमॅटिक सेन्स, नाटकाला दृश्यरूप देणारी दृष्टी, संगीत, लोकसंगीताशी जवळचं नाते, सामाजिक जाणिव, रंगमंच माध्यमाची आणि या माध्यमाच्या शक्तीची जाण, प्रेक्षकांची नाडी पकडण्याचे कसब, नाट्यव्यवहाराची जाणीव, रचनातंत्राचा अभ्यास इत्यादी दिग्दर्शकीय गुण पु.लं.च्या व्यक्तिमत्त्वाचा भाग होते. या दिग्दर्शकाला नकलाकार पु.लं., विनोदी लेखक पु.ल. यांनी अत्यंत प्रेमाने वाढवले होते. असा हा समृद्ध, संपन्न दिग्दर्शक पु.ल. मराठी रंगभूमीवरील खऱ्या अर्थाने शो मॅन होते.



डॉ. आनंद पाटील यांचा प्रभाव्याभ्यास

‘मराठी नाटकांवरील इंग्रजी प्रभाव’ हा डॉ. आनंद पाटील यांनी सिद्ध केलेला तौलनिक प्रभाव्याभ्यासाचा मौलिक ग्रंथ. डॉ. आनंद पाटील यांचा हा अभ्यास व्यासंगपूर्ण तर आहेच पण त्याही पुढे जाऊन परखडपणे त्यांनी मराठी रंगभूमीवरील प्रभावाची शल्य चिकित्सा केली आहे. तौलनिक अध्ययनाच्या संदर्भात डॉ. आनंद पाटील यांचे हे संशोधन मूलभूत तर आहेच आणि प्रभाव अभ्यासाला ते एक नवीन दिशा देणारेही आहे.

१८१८ ते १९४७ असा ब्रिटीशांच्या वसाहतीचा कालखंड त्यांनी प्रभाव्याभ्यासासाठी निवडला आहे. सौंदर्यशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय, राजकीय आणि सांस्कृतिक प्रभावांच्या अंगाने ही चिकित्सा त्यांनी केली आहे. “मराठीत तौलनिक साहित्य बाल्यावस्थेतच आहे.” असा परखड शेर मारत “मुलाधाराच्या शिकारीत प्रभाव अभ्यास गुंतून पडला आहे.” असे अभ्यासपूर्ण धाडशी विधान ते करतात. सायरेना एन. पॉन्ड्राम यांच्या ‘कालखंडीय’ प्रभावाभ्यासाची शिफारस ते या चिकित्सेसाठी करतात. त्यांनी ब्रिटीशपूर्व, ब्रिटीशकालीन आणि स्वातंत्र्योत्तर अशा प्रकारे प्रभावाचा कालखंड तीन वर्गात विभागला आहे आणि तिन्ही कालखंडाची ‘कालखंडीय सिद्धांताच्या’ आधारे चिकित्सा करून मराठी नाटकांवर इंग्रजीचा प्रभाव अधोरेखित करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

गेरशॉन शाकेद यांच्या ‘सांस्कृतिक स्थलांतराच्या सिद्धांताची’ मर्यादा समर्थपणे मांडत “वसाहती जेत्यांचे नाटक पाहताना देशी प्रेक्षकांमध्ये, शाकेद म्हणतात त्या प्रमाणे ‘सांस्कृतिक जाणीव व समज’ येण्याची प्रक्रिया घडणे कठीण असते.” असा निष्कर्ष डॉ. आनंद पाटील मांडतात. वसाहतीकरणाची सूक्ष्म हत्यारे अशा प्रभावात असतात आणि हे प्रभाव एका मुखवट्या आडून येतात. इतकी सूक्ष्म आणि अभ्यासपूर्ण निरीक्षणेही डॉ. आनंद पाटील यांनी नोंदविली आहेत. गौरी विश्वनाथन यांच्या या संदर्भातील संशोधनाचा आधार घेत, होस्ट ओपोल यांच्या भूमिकेचा दाखला देत, मराठी नाटकांवरील इंग्रजीच्या प्रभावाची मर्मभेदी चिकित्सा त्यांनी केली आहे. “प्रबळ परकीय प्रभाव, जेव्हा तो स्वीकारणाऱ्या वाड्मयाला चैतन्यशील निर्मितीची प्रेरणा देत

नाही, तेव्हा तो त्या वाड्मयाला दुबळे करून सोडतो.” त्यामुळे अनेक वाड्मयीन रोग बळावतात. व्यक्तित्वाचे दुर्भंगलेपण, साचेबद्ध निर्मितीच्या चक्रात अडकणे, जेत्यांचीच वाड्मयीन संस्कृती आपली समजून; उसन्या संस्कृतीचा खुजेपणा गोंजारणे इत्यादी रोग बळावतात. अशा रोगाची चिकित्सा डॉ. आनंद पाटील यांनी नमुन्यांच्या आधारे केली आहे.

चिकित्सा अभ्यासात अॅना बलकियनने सांगितलेले उद्देश महत्त्वपूर्ण आहेत, अशी भूमिका ते घेतात. १) वाड्मयीन दैव २) प्रभावाचे मूल्यमापण ३) खोट्या प्रभावाचा शोध ४) मूलगामित्वाचा/कुलसाम्याचा उलगडा, हे उद्देश प्रभावाभ्यासाची चिकित्सा अभ्यासकाने डोळ्यापुढे ठेवले पाहिजे. तरच हा अभ्यास, सखोल, व्यापक आणि मर्मग्राही ठरू शकतो. खुद्द डॉ. पाटलांनी आपल्या संशोधनासाठी ही उद्दिष्टे स्वीकारली आहेत. आपला प्रभावाभ्यास त्यांनी तीन विभागात विभागला आहे. ते विभाग पुढीलप्रमाणे आहेत.

१) युरोपियन-ब्रिटीश प्रभाव प्रसार (नियंत्रक घटकांची पार्श्वभूमी) २) मराठी नाटक नमुन्यातील आशय, तंत्र व शैलीवर प्रभाव ३) तौलनिक निष्कर्ष

या चिकित्सेसाठी १) आशय २) तंत्र आणि ३) शैली या तीन सुत्रांचा उपयोग त्यांनी केला आहे. नाट्य नमुन्यांचे वर्गीकरण १) अनुकरण २) भाषांतर ३) रूपांतर ४) कलम प्रक्रिया आणि ५) वाड्मय चौर्य या पाच प्रकारात केले आहे.

“प्रभावाचा संबंध ब्रिटीश संपर्कानंतर भारतीय कला आणि जीवनात घडलेल्या प्रबोधनाशी आणि पुनरुज्जीवनवादाशी जोडला गेला आहे. या समस्येचा संबंध नववसाहतवादाशी आहे.” या पार्श्वभूमीवर डॉ. पाटलांनी मराठी नाटकांवरील इंग्रजी प्रभावाची मूलग्राही चिकित्सा केली आहे. मराठी नाटकाचे अंतरंग उघड करताना त्याचे प्रदुषित अंतस्वर उघड केले आहे. त्यांची ही चिकित्सा एक नवा पाठ निर्माण करणारी आहे. “देशी आशय परकीय नाट्यतंत्रात घुसडताना तडजोड, फोडाफोड, मोडतोड संभवते. एकाच वेळी इंग्रजीतून युरोपातील नाट्यप्रकारांच्या भेसळीचा परिचय घाईत झाल्यामुळे मराठी नाट्यसृष्टीत गोंधळ उडाला.” अशा प्रकारचे डॉ. पाटलांचे निष्कर्ष प्रभावाचे स्वरूप स्पष्ट करतात. त्यांनी ही चिकित्सा सामाजिक, सांस्कृतिक आणि राजकीय दृष्टीने केली आहे. त्यातून वर्ण, जात, आणि वर्चस्ववादी

वृत्ती-प्रवृत्तींचे मुखवटे गळून पडतात. हा प्रभाव परखडपणे, भेदकपणे ते मांडतात. हे पाटलांच्या संशोधनाचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. तौलनिक प्रभावाभ्यासासाठी हवी असलेली शिस्त ते अखेर पर्यंत पाळत आहेत.

डॉ. आनंद पाटलांनी हा प्रभावाभ्यास चार टप्प्यात अभ्यासला आहे. १) पहिली अवस्था-पूर्वतयारीचा कालखंड (१८१८-१८५७) दुसरा टप्पा-अनुकरण, भाषांतर, रूपांतर (१८५७-१८८०) ३) तिसरी अवस्था - शेक्सपियर आणि मोलियर युग (१८८०-१९२०) ४) चौथा टप्पा- इब्सेनची लोकप्रियता आणि बदलते वारे (१९२०-१९४७). पूर्वतयारीच्या कालखंडाचे विवेचन करताना त्यांनी वर्णवर्चस्ववादी मानसिकतेचा वेध घेतला आहे.

त्यांची लोकनाट्य परंपरेचा आणि त्यांच्या प्रभावाची साद्यंत चिकित्सा मुळावरच घाव घालणारी आहे. “आपली लोकनाट्य परंपरा लेखकांनी तर विशेषतः ब्राम्हण लेखकांनी खंडीत केली.” असे विधान करून या विधानाच्या स्पष्टीकरणासाठी त्यांनी लोकनाट्य परंपरेची शक्तीस्थळे दर्शवून त्यांच्या पतनाची कारणमीमांसाही मांडली आहे. नव्या प्रभावाचे अंतरंग स्पष्ट करताना प्रभावासोबतच निर्माण झालेल्या साहित्याच्या ब्राम्हणीकरणाच्या परंपरेवरही ते प्रकाश टाकतात. अल्स्टेयर फॉव्लर यांच्या “ब्राम्हणी दृष्टिकोनातून वाङ्मय म्हणजे ज्याच्यामध्ये नव्या सदस्यांना क्वचितच प्रवेश मिळतो. अशा सर्वसामान्य तत्त्व, नियमांची मांडणी होय.” या भूमिकेशी सहमती दर्शवित ते “मराठी वाचन-लेखनाची मक्तेदारी ब्रिटीश राजसत्तेच्या संपर्कातही ब्राम्हण वर्गाने टिकविल्यामुळे वाङ्मयीन अभिरूचीचे बरे वाईट परिणाम देशी व कालखंडीय पसंतीची वैशिष्ट्ये तपासताना लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे” असा इशाराही ते देतात. त्यासाठी मार्क्सवादी, सामाजिक, ऐतिहासिक पद्धतीची शिफारस ते करतात. वाङ्मयीन नातेसंबंध हे सामाजिक वर्गांनी नियंत्रित केलेले असतात आणि एकूणच सामाजिक व राजकीय संबंधाचाच ते भाग बनतात. याचा पडताळा ‘ब्राम्हणी आधुनिक मराठी नाटकाची घडण प्रक्रियेत’ कसा येतो, ते त्यांनी साधार सिद्ध करून दाखविले आहे.

डॉ. आनंद पाटलांनी प्रभावाच्या अभ्यासाच्या निमित्ताने सामाजिक विषमतेची आणि त्यांच्या कारणांची अभ्यासपूर्ण मीमांसा केली आहे. ब्रिटीशांच्या वसाहतवादी

धोरणांचा परिणाम मराठी नाटककारांवर कसा झाला, या परिणामातून पुनरुज्जीवनवादाला कसे बळ मिळाले. त्यामुळे वसाहतवादी वृत्तीचे कसे फावले, याची प्रभावी चिकित्सा त्यांनी केली आहे. वर्णभेद, स्पृश्यास्पृश्यता, शिक्षणाकडे वळलेला शूद्र वर्ग आणि या पार्श्वभूमीवर जोतीराव फुल्यांनी लिहिलेले 'तृतीय रत्न' हे नाटक, त्याची जडण घडण, दक्षिणा प्राईज कमेटीकडून 'तृतीय रत्न'ची उपेक्षा आणि मानहाणी याचीही सखोल चिकित्सा डॉ. आनंद पाटील यांनी केली आहे. आस्वादक समीक्षेच्या मर्यादा नोंदवून सखोल अशी अन्वर्थक चिकित्सा त्यांनी केली आहे. तुलनात्मक अभ्यासाचा एक नवा आदर्श त्यांनी आपल्या संशोधनातून मांडला आहे.

शेक्सपियरच्या अनौरस नाटकाचा प्रभाव कसा झिरपत गेला. यासाठी कारणमीमांसेचे (Aetiological Question) प्रश्न आणि या प्रश्नांचा विचार करण्याचा हेतूही त्यांनी स्पष्ट केला आहे. शेक्सपियरच्या नाटकाचे नमुने आदर्श समजून त्याचे ब्राम्हण नाटककारांनी मोठ्या प्रमाणावर अनुकरण केले. अशा अनुकरणातून पडलेल्या प्रभावाचा अभ्यास करण्यासाठी त्यांनी १) वाङ्मय प्रकार अभ्यास पद्धती २) ऐतिहासिक दृष्टिकोन ३) समाजशास्त्रीय अभ्यास ४) प्रभावाची सौंदर्यमीमांसा आणि ५) चिन्ह शैली, शास्त्रीय अभ्यास, या पंचसूत्रांचा उपयोग केला आहे.

नाटकावरील प्रभाव तपासताना, प्रभावाची कारणमीमांसा करताना इंग्रजीतील शेक्सपियरच्या अनौरस नाटकाने निर्माण केलेल्या भ्रष्ट, दुय्यम प्रभावाची त्यांनी चिकित्सा केली आहे. "इंग्रजी रंगभूमीवरील भव्य देखावे, नृत्य, गायन, पात्रांच्या वेशभूषा अशा वरलिया रंगाने उच्चवर्गीय मराठी माणूस भुलला", पुढे छापील इंग्रजी नाटकाचा संपर्क वाढला. त्यातून "ब्राम्हण वर्ग इंग्रजी नाट्यसंस्कृतीचा वाहक बनला." इंग्रजी नाटक, शेक्सपियर आदींचे नाव घेणेही सामाजिक, सांस्कृतिक प्रतिष्ठेचे लक्षण बनले. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची पकड घेणे शेक्सपियरच्या नाटकांना अधिक सोपे गेले. यातून भाषांतर-रूपांतरची मराठीत लाट आली. 'संख्याशास्त्रीय कसोट्या' वापरून त्याचीही चिकित्सा डॉ. पाटलांनी यांनी केली आहे. संख्येच्या आधारावर शेक्सपियरने टाकलेल्या प्रभावाची व्याप्ती तर लक्षात येतेच, पण त्याचसोबत "एकीकडे पाश्चात्य नाटकानुसार मराठी नाटक घडविण्याची ओढ, दुसरीकडे परंपरेशी नाते जुळविण्यासाठी संस्कृत नाटकांशी तडजोड अशा ओढाताणीत सापडलेल्या नाटककारांकडून अर्ध्या-

प्रभावाखाली दुबळी नाटयनिर्मिती झाली.” म्हणूनच शेक्सपियर पूजा आणि त्याचा प्रभाव पचवून स्वतंत्र नवनिर्मिती करणे किती मराठी नाटककारांना शक्य झाले? हा शोध घेणे डॉ. पाटील यांना महत्त्वाचे वाटते.

आपल्या प्रभाव अभ्यासासाठी पाटलांनी जॉर्ज ल्युकाच, हेन्री रेमाक, प्लेखनोव्ह, झीमुंस्की आदींच्या सिद्धांताचाही परामर्श घेतला आहे. हा अभ्यास अद्ययावत करण्यासाठी पाटलांनी तौलनिक प्रभाव अभ्यासाचे क्षेत्र सखोल, व्यापक, मर्मग्राही, व्यासंगपूर्ण आणि वास्तववादी शोधाचे केंद्र बनविले आहे. म्हणूनच ते धारदार, परखड बोचऱ्या शैलीचे आणि विचारप्रवण करणारे आहे. ‘एकेडेमिक रिसर्च डिसिप्लीन’ कशाला म्हणतात? हे त्यांच्या या चिकित्सेवरून लक्षात येते. तौलनिक नमुना चिकित्सेअंतर्गत ज्या नमुन्यांची त्यांनी चिकित्सा केली, ती पुराव्यासह सादर केली आहे. संकर प्रक्रियेचा शोध तर तथाकथित नाटककारांचे पितळ उघडे पाडणारे आहे. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ब्रिटीशांनी मुंबईत पहिले नाट्यगृह बांधल्यापासून नाट्यसंकराची बीजे मराठीत पसरणे सुरू झाले. हळूहळू त्याचा प्रभाव वाढू लागला. नाटककार-प्रेक्षकांचा स्वभाव हा प्रभाव स्वीकारू लागला. अशा ‘प्रभावाची मीमांसा पद्धती’ डॉ. पाटलांनी योग्य मानली आहे. अशा मीमांसेची त्यांनी शिफारसही केली आहे. एवढेच नव्हे तर ‘प्रभावाच्या सौंदर्यशास्त्राचीही’ त्यांनी मांडणी केली आहे.

‘कला म्हणजे जीवन जाणिव’ या तत्त्वाचा डॉ. पाटील स्वीकार करतात. म्हणून जोतीराव फुल्यांच्या ‘तृतीय रत्न’ला ते बंडखोरी ठरवतात. ही बंडखोरी सामाजिक-सांस्कृतिक तर होतीच पण पारंपरिक नाट्यरचनेला नकार देणारीही होती. म्हणजे त्याची नाट्यरचना कलात्मक बंडखोरी होती, या आशयाचे त्यांचे प्रतिपादन निश्चितच जीवनवादी, परिवर्तनवादी, प्रबोधनवादी तत्त्वाचे द्योतक आहे. पुनरुज्जीवनवादाच्या पार्श्वभूमीवर प्रबोधनाच्या पाऊलखुणाही डॉ. पाटील अधोरेखित करतात. फुल्यांचे हे प्रबोधन वाचापरक नसून कृतिपरक, कृतिप्रधान कसे होते, ते ‘तृतीय रत्नाच्या’ उदाहरणासह डॉ. पाटील पटवून देतात. प्रस्थापित अभिरूचीचा विरोध करणारे नाटक म्हणून या नाटकाकडे ते बघतात. एकूणच त्यांच्या प्रभाव अभ्यासातला एक विशेष म्हणून त्यांच्या तृतीय रत्न’च्या चिकित्सेकडे बघावे लागेल.

तौलनिक प्रभावाभ्यास मांडताना डॉ. आनंद पाटील यांनी शेक्सपियरच्या ज्या

नाटकांनी मराठी नाटकांवर प्रभाव पाडला. ती नाटके अनौरस, दुय्यम दर्जाची होती असे म्हणतात. त्यामुळे मराठी नाटकांचे स्वरूप हे दुय्यम दर्जाचेच राहिले. या सर्व नाट्यकृतींना 'भेसळीचा प्रकार' अशी उपमा त्यांनी दिली आहे.

वसाहतवादी प्रवृत्तीच्या परिणामादाखल पडलेल्या प्रभावाचा शोध घेत, दुहेरी निष्ठा, दुभंगलेपण यातून पुनरुज्जीवनवादी प्रवृत्ती उफाळून आली. त्यातून इंग्रजीच्या अनुकरणासोबतच संस्कृत रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न सुरू झाले. वर्ण, जात, श्रेष्ठत्व, वर्चस्व या दृष्टीने मराठी रंगभूमीची उभारणी झाली, असेही आनंद पाटलांनी मांडले आहे.

लोकधर्मी, लोकनाट्य परंपरेची उपेक्षा, मानहानी आणि या परंपरेकडे बघण्याच्या हीनत्वाच्या दृष्टिकोनामुळे देशी परंपरा दूर सारण्यात आली. जाती-वर्ण श्रेष्ठत्वातून आणि इंग्रजी मानसिकतेच्या स्वीकारातून उसनवारी, संकर, भेसळ स्वरूपात इंग्रजी नाटकाचे अनुसरण करण्यात आले. नाट्य निर्मितीचे तंत्र, मेकॉलेचे शैक्षणिक धोरण, वाङ्मयीन अभिरूची, इंग्रजी नाटकाची भव्यता-दिव्यता, क्लुप्त्या, इंग्रजी गद्य संवादाची जोड, नक्कल, प्रोलॉग, इंटरल्यूड, सांधे जोड, फार्सची जोड, रोमॅटिक विनोदी नाटकाचा प्रभाव, शेक्सपियरची भाषा शैली, शोकनाट्याचे फसवे मराठीकरण, आत्मनिष्ठा गोंजारण्याची वृत्ती, अभिजन वर्गाचे नियंत्रण, इत्यादी घटक इंग्रजी नाटकाच्या प्रभावाला कसे कारणीभूत ठरले, या प्रभावाचे मार्मिक विवेचन डॉ. आनंद पाटील यांनी प्रभावीपणे केले आहे. ही एक प्रकारची सामाजिक-सांस्कृतिक चिकित्साच आहे नव्हे त्याला 'शल्य चिकित्सा' म्हणणे अधिक उपयुक्त ठरेल.

सामाजिक दृष्टिकोनातून हा प्रभावाभ्यास त्यांनी केला आहे. ते त्यांच्या चिकित्सेवरून जाणवत जाते. त्यामुळे त्यांची तौलनिक साहित्याभ्यासाची चिकित्सा धारदार, परखड, झाली आहे. 'सामाजिक चिंतन' हा त्यांचा पिंड आहे. म्हणूनच त्यांची सौंदर्यशास्त्रीय, साहित्यशास्त्रीय, राजकीय स्वरूपाची चिकित्सा, अधिक समाजशास्त्रीय परंतु मौलिक अशी झाली आहे.



मराठी अॅब्सर्ड नाटकाची तंत्र चिकित्सा

मराठी रंगभूमीची तांत्रिक चिकित्सा करताना नाट्यबंध, संवाद, भाषाशैली, व्यक्तिचित्रण, रचनातंत्र, शैली, नेपथ्य, प्रकाशयोजना आदींचा विचार करणे महत्वाचे ठरते. या सर्वांचा संबंध अनिवार्यपणे आविष्कार पद्धतीशी आहे. मराठी अॅब्सर्ड नाटके, एकांकिका यांचा संबंध प्रायोगिकतेशी आहे. शिवाय त्याचे स्वरूप अ-वास्तववादी, अतिवास्तववादी अशाप्रकारचे आहे. म्हणून त्या प्रकारचीच नाट्यतंत्रे स्वीकारली गेली आहेत. मुळात जीवनाच्या व्यस्त, विसंगत रूपांवर ही नाटके आशयाशी एकरूप होणाऱ्या आविष्कार पद्धतीतून प्रकाश टाकतात. त्यामुळे जीवनातील व्यस्तता, भकासपणा, पोकळी, निरर्थकता, अस्तित्वमूलक सैरभैरता आदींचे त्याच पद्धतीचे दर्शन घडविते.

वृंदावन दंडवतेंनी शब्दप्रधानता टाळून दृश्य व ध्वनी या अंगाने नाट्यनिर्मिती केली. रंगसूचनांचा परिणामकारक उपयोग केला. एलकुंचवार, आळेकर, वझेंनी कथानकापासून मराठी नाटके, एकांकिका मुक्त केल्या. संवाद लेखनाची नवी जाण या आधुनिक प्रायोगिक नाटककारांच्या नाटकातून दिसून येते. यातली बहुतेक नाटके नायक-नायिकांच्या रुढ कल्पना नाकारणारी आहेत. संहिता आणि प्रयोग यातून दोन्ही संदर्भात संकेतांचे उल्लंघन करण्याची आहेत. मराठी रंगभूमीवर प्रायोगिकतेची परंपरा निर्माण करण्यास त्याची मदत झाली. मानवी जीवनाची, अस्तित्वाची निरर्थकता दाखविण्यासाठी शब्दांची, भाषेची निरर्थकताही या लेखकांनी संवाद भाषेच्या माध्यमाने व्यक्त केली. संवादातून अरूप, अगोचर आशय पकडण्याचा त्यांचा प्रयत्न दिसतो. बिनचेहऱ्याची प्रतिकात्मक दर्शने, नाट्यरचनेला व्यस्तताबद्ध नाट्यशरीराची देणगी, अमूर्त आणि व्यामिश्र संविधानके, मनोविश्लेषणात्मक बाजू ही या नाटकांची तांत्रिक अंगाने व्यक्त होणारी रचनातंत्राची रूपे आहेत.

यातील शोकात्म प्रहसनाला नाट्यद्वंदाचे एक लक्षण मानले गेले. तंत्रविशेष म्हणूनही हे लक्षण मराठी अॅब्सर्ड नाटकातही येते. नाट्यबंधाची लवचिकता, शैलीगत अतिवास्तवता, अभिनयासंबंधीचे विविध खेळ, संवादाची पुनरुक्ती, निरर्थक शब्दांचा खेळ ही तंत्रेही या नाटकाला इतर नाटकांपासून वेगळे करतात. आविष्कार पद्धतीची

तंत्रे म्हणून अतर्क्यता, अतिवास्तवता, अतिमानवीय तत्त्वांचा प्रतिकरूपाने उपयोग, फॅटसी, भूमिकांचे परिवर्तीत होणे, विविध प्रकारचे रंगमंचीय खेळ, भाषेची मोडतोड, व्याकरणाचे विडंबन, निरर्थक शब्दांचा उपयोग, विदूषकी वैचित्र्य, वाक्यांची पुनरुक्ती, प्रतीक-प्रतिमा यांचा अन्वर्थक वापर, दिवास्वप्नावस्था, दुःस्वप्नावस्था, आकृतीबंधाची लवचिकता, मूकनाट्याचा वापर, शोकात्म प्रहसन, कथानकापासून मुक्ती, रुढार्थाच्या व्यक्तिचित्रणाचा अभाव, घटनांचा अभाव, अतिरंजीतपणा, मनोव्यापार, अवकाश आणि काळाचा मुक्त वापर, गर्भनाटकाची योजना, लेखनातील, प्रयोगातील प्रायोगिकता, प्रतीक कवितारूप, नाट्यबंध, प्रतीकात्मक दृश्यबंध, प्रकाश योजनांद्वारे विविध पातळ्यांचा उपयोग, प्रतीकांनी धारण केलेले नाट्यशरीर, संज्ञा प्रवाहितत्वाचा उपयोग, धक्कातंत्र, नाटकातील ठराविक घटनाक्रमांचा अभाव, काव्यात्मक प्रतिमांच्या पॅटर्नचा विकास, निवेदनाचा अभाव इत्यादी वैशिष्ट्ये या अॅब्सर्ड थिएटरची तांत्रिक वैशिष्ट्ये आहेत.

या अॅब्सर्ड नाटकात तंत्राचा वैशिष्ट्यपूर्ण उपयोग अपेक्षित असतो पण त्याचा बडीवार माजविला जात नाही. या नाटकाचा संपूर्ण भर शब्दोच्चार आणि शारीरिक कृतीवर असतो. असंबद्धतेतून संबंधता, विसंगतीतून सुसंगतीकडे जाण्याची ही प्रक्रिया असते. म्हणून शब्दोच्चार आणि अभिनय ही दोन तंत्रे नाट्यविष्कारासाठी महत्त्वाची ठरतात.

अॅब्सर्ड नाटक हा व्यस्ततेच्या अंगाने मानवी संबंधाचे दर्शन घडविणारा नाट्यप्रकार आहे. त्याची अभिव्यक्ती ही विवक्षित पद्धतीची असते. जे शब्द, संवाद, जो ध्वनी नट रंगमंचावर उच्चारतो त्यातून एक प्रकारचा अपेक्षित परिणाम साधला जाण्याची अपेक्षा असते. यातले अमूर्त तत्त्व हे शब्दांच्या उच्चाराने आणि अभिनयाने मूर्तरूप धारण करित असते. मुळात अॅब्सर्ड नाटकाचे स्वरूप बहुधा अमूर्त प्रकारचेच असते. पण आशयाच्या पातळीवर त्याला समूर्तता प्राप्त होऊ शकते. एक शून्य बाजीराव आणि त्याचे संवाद, संवादशैली बघितली तर हे प्रकर्षाने जाणवते. बाजीरावाची स्वगते, त्याचे संवाद बघितले तर प्रथमदर्शनी विसंगतीची, वैचित्र्याची जाणीव होते. पण एकदा बाजीराव समजावून घेतला तर या विसंगतीमागची आंतरिक सुसंगती स्पष्ट होऊ लागेल. बाजीरावच्या स्वगतातील, संवादातील, कृतीतील दर्शनी भासणाऱ्या विसंगतीमध्ये एक आंतरिक कलात्मक संगती आहे. त्याची स्वतःची खास विचार पद्धती आहे.

जीवनशोध आणि जीवनभाष्य करण्याची त्याची रीती आहे. यातून बाजीरावच्या संवाद व स्वगत पद्धतीची व्याप्ती, सखोलता, अन्वर्थकता कळते. शिवाय यातून बाजीराव या व्यक्तिरेखेचे, एकूण नाट्यबंधाचे स्वरूपही लक्षात येते. यात आलेली सर्व पातळीवरची नवता आणि आशयातील प्रचंड अर्थवत्ता यामुळे आधुनिक मराठी रंगभूमीवरचे ते एक महत्त्वाचे वळण ठरले. पात्ररचनेच्या बाबतीतही बाजीरावचे पात्र पारंपरिक नाटकाच्या संकल्पनेला धुडकावणारे ठरले. गलथान तऱ्हेवाईक पोषाखातला, तऱ्हेवाईक बोलणारा वगैरे म्हणून त्याचा समावेश प्रतिनायक, न-नायक या संकल्पनेत करण्यात आला. प्रतिकांचा अप्रतिम उपयोग यात आहे. सूर्याची शवपेटी, काठीचे युद्ध वगैरे हे प्रसंग फारच अन्वर्थक आहेत. महानिर्वाण मध्येही आकृतीबंध, रचनातंत्र, शैली, पात्रे, संवाद, भाषा या संदर्भातील बंडखोरीच आहेत. लोकनाट्याचा उपयोगही प्रभावीपणे करण्यात आला आहे. एकूणच या सर्व नाटकातील भाषा संवाद अतिशय वेगळे आहेत.

अॅब्सर्ड नाटकाची भाषा सामान्य भाषा नाही. शिवाय या नाटकासाठी ती कूचकामी ठरणारी आहे. असंबद्ध, अतार्तिक, विसंगत शब्द, वाचिक अवरोध, वाक्याची पुनरावृत्ती, अपूर्ण वाक्य, अव्याकरणीय उच्चारण, प्रयोग याचा उपयोग या नाटकात केला जातो. मुळात ही भाषा विसंगतीची सर्जनशील अभिव्यक्ती आहे. भाषेचे विडंबन, मोडतोड, विघटित रूपातून नवे आयाम या भाषेला प्राप्त झाले आहेत. जर नाटकच विसंगती, अर्थहीनता, पोकळीची अनुभूती देणारे असेल तर संवाद तर्कबद्ध कसे असतील! अशा या तर्कबद्ध नसलेल्या संवादात मात्र लय असते जी महत्त्वाची मानली जाते. संवाद, भाव आणि आंगिक अभिनयातून ही लय जाणवत राहते. बहुतेक सर्वच मराठी अॅब्सर्ड नाटकातील संवाद याच पद्धतीने आहेत. कमी अधिक प्रमाणात भाषा-संवाद पद्धतीची वैशिष्ट्ये सर्वच अॅब्सर्ड नाटक, एकांकिकांची वैशिष्ट्ये आहेत. त्यात तिरकस व टोकदार लिखानाची भरही पडलेली आहे.

या नाटकातील पात्रनामेही अ, ब, क अथवा पहिला, दुसरा, तिसरा अथवा तो, ती, ते अथवा एक, दोन, तीन अथवा इंटूक, पँझी अथवा माणूस अशाप्रकारची असतात. बिनचेहऱ्याची, बिननामाची पात्रे आजच्या व्यस्ततामय परिवेशाची, वर्तमानाची निष्पत्ती आहे. विशेषतः एकांकिकांमध्ये अशाप्रकारची अनावे भरपूर सापडतात.

अच्युत वझेंनी एक नवी रंगभाषा जन्माला घातली. या भाषेचा नाद व लय

पकडण्याचा त्यांनी आपल्या नाटकातून प्रयत्न केलेला दिसतो. त्यातून अधिकाधिक अर्थ शोधण्याचा त्यांनी वेगवेगळ्या पातळीवर प्रयत्न केला. त्यांचे चल रे भोपळ्या टुणूक टुणूक अथवा षड्ज या नाटकातून प्रत्यंतर घडते. आळेकर, शफाअत खान यांची नाटकेही या संदर्भात बोलकी आहेत. आचरट, खुळचट, अॅब्सर्ड वाटावी अशी भाषा आणि अभिनय शैलीचाही उपयोग त्यांनी व इतर नाटककारांनी केला आहे. याशिवाय रंगभूमीच्या तर्क आणि गृहीतकृत्यांना प्रश्न विचारून नवीन तंत्राचा अवलंबही तेंडुलकर, एलकुंचवार, आळेकर, वझे, शफाअत खान यांनी केलेला दिसतो.

दुसरे महत्त्वाचे म्हणजे या नाटकातला विनोद. हा विनोद शोकात्म प्रहसन स्वरूपाचा आहे. विसंगतीचे संवेदना तत्त्व त्यामागे असते. त्यालाच कृष्णसुखात्मिका, ब्लॅक कॉमेडी, डार्क कॉमेडी अशा नावानेही ओळखले जाते. हा विनोद मग बाजीराव मधला असो की महानिर्वाणमधला, गार्बोमधला असो की मुंबईचे कावळे मधला. विसंगतीचे तत्त्व त्यामागे आहेच. आळेकरांनी महानिर्वाणशिवाय महापूर, बेगम बर्वे वगैरे नाटकात त्याचा प्रभावी उपयोग केला आहे. जीवनातील भयावह विसंगतीवर हसावे की रडावे अशी अवस्था निर्माण झाल्याने विदुषकी बाण्याने हे प्रहसन शोकात्म रूप धारण करते. विसंगतीचा बोध करून देण्यासाठी यातील व्यंगार्थ काम करतो. ही विसंगती एक प्रकारचा आधुनिकतेचा बोध आहे. म्हणूनच यातील शोकात्म प्रहसन हा आधुनिकतेच्या वैगुण्यावरही एकप्रकारे प्रकाशच टाकतो. अर्थात असे शोकात्म प्रहसन सर्वच मराठी अॅब्सर्ड नाटकात आहे. गार्बोतील शोकात्म प्रहसन या स्वरूपाचे आहे. आधुनिक मानवाच्या शोकात्म अवस्थेचे ते प्रहसन आहे. महानिर्वाणमधला भाऊराव असो, सफर मधला बापू असो, बाजीराव मधला बाजीराव असो की, भोपळ्यातला बांधेकर असो हे आधुनिक माणसाच्या शोकात्म प्रहसनाचा केंद्रबिंदू आहे.

आकृतीबंधाच्या संदर्भातही एक शून्य बाजीराव, महानिर्वाण, गार्बो, कुलवृत्तांत, चल रे भोपळ्या, मुंबईचे कावळे, अभेद्य वगैरे नाटके अॅब्सर्ड नाट्यशैलीची नाटके आहेत. ही सर्व नाटके प्रतीक-प्रतिमांच्या आधारावर प्रचंड अर्थवत्ता धारण करणारी आहेत. शिवाय यातील पात्रेही प्रतिकात्मक स्वरूपाची आहेत. म्हणूनच ती रुढ पात्र संकल्पनेत बसत नाहीत. ही पात्रे एक प्रकारे लेखकाच्या निर्मिती प्रक्रियेतील भूमिकेचेही प्रतिनिधित्व करतात. अशी ही पात्रे अर्थपूर्ण, मूल्ययुक्त, व्यूहपूर्ण जीवनासाठी आक्रोश करित असतात. संदर्भरहितता, असंलग्नता, मूल्यहीनता, व्यस्तता, विसंगती

याविरुद्धचे ते जाणीवपूर्वक केलेले बंडच असते. शिवाय इतर नाटकातील अनाम पात्रे ही सुद्धा लेखकांची एक प्रकारची बंडखोरीच आहे. जिथे संपूर्ण मानवच या व्यस्ततेच्या, अॅब्सर्डिटीच्या गर्दीत हरवला, गर्दीतला 'तो', गर्दीतला 'पहिला' वगैरे झाला. तिथे नावाला काय अर्थ? असाही विचार या पात्रनामात समाविष्ट आहे.

फॅटसी, अतिवास्तव, अतर्क्यता ही रचनातंत्रेही या सर्व मराठी अॅब्सर्ड नाटकांनी स्वीकारलेली आहे. या सर्व नाटकांतील आशयद्रव्य याच रूपात अभिव्यक्त होते. महानिर्वाणमध्ये आळेकरांनी ही रचनातंत्रे जाणीवपूर्वक स्वीकारली. तर अच्युत वझेच्या चल रे भोपळ्या या नाटकात उपरोक्त रचनातंत्राशिवाय भाषेचा लवचिकपणे वापर, पारंपरिक भाषेला, संवादाला दिलेला छेद, शब्दातील नाद व लयाचा जाणीवपूर्वक वापर आढळतो. आळेकर, वझे, दिलीप जगताप, शफाअत खान यांनी शब्द संवाद लेखनशैलीत आमूलाग्र बदल घडवून आणला. निरर्थक, पोकळीच्या जाणिवाना अनुभूतीरूप शब्द दिले. याच काळात सदानंद रेगेच्या 'गोची'ने नवा आकृतीबंध, कमानी रंगमंचाला नकार, थिएट्रिकल स्पोर्टचा वापर, अवकाश आणि काळाचा मुक्त वापर, मानवी ध्वनीचाच प्रत्ययकारी उपयोग करून नाट्यतंत्राचा एक वेगळा आदर्श पुढे ठेवला. एकूण अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभावाच्या संदर्भात डॉ. अनंत देशमुख यांनी नोंदविलेली निरीक्षणे फार महत्त्वाची वाटतात. 'तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर यांच्या नाट्यलेखनातून एका अनोख्या नाट्यविश्वाची जाणीव आपल्याला झाली. अनुभवाच्या सरळधोपट निवेदनापेक्षा अनुभवातील तर्कशास्त्राला धक्का न लावता रचनेची केलेली मोडतोड, अंकाच्या ऐवजी येणारी दृश्ये, अभिव्यक्तीसाठी रुढ भाषेचा, अलंकार, प्रतिमांचा स्वीकार न करता सर्वस्वी अपरिचित अशा केलेल्या शब्दांची योजना, व्यक्तिचित्रणातील सरळसोटपणा, साधेपणा टाळून साधलेली संमिश्रता, व्यक्तिमनाचे भावनिक, वासनांचे केलेले उपरोधपूर्ण वर्णन, जीवनमूल्यांचा होत गेलेला न्हास, त्याचे चटका लावणारे दर्शन. रुढ नायकापेक्षा चितारण्यात आलेला प्रतिनायक बाजीराव, त्याची प्रतिकात्मक शैलीतील शोकात्मिका (एक शून्य बाजीराव), संवादाचे, शैलीचे बदलत गेलेले स्वरूप (महानिर्वाण), अँटी हिरो (न-नायक, प्रतिनायक), ब्लॅक कॉमेडी यासारखी वापरली जाणारी अनोखी संकल्पना वगैरे या काळात अस्तित्वात आल्या. त्याची ही निरीक्षणे मराठी अॅब्सर्ड नाटकाचीच निरीक्षणे आहेत. यातून या नाटकाच्या तांत्रिक बाजूवरही अनुषंगाने त्यांनी प्रकाश टाकलेला आहे.

‘नेपथ्य’ सुद्धा या नाटकात पात्राचेच काम करते. प्रतिकात्मक, सूचक अशा प्रकारचे नेपथ्य या नाटकाची गरज आहे. बॉक्स सेट नाकारून केवळ विंगांवर नाटक करणे. प्रतिकांचा स्टेजप्रापटी म्हणून उपयोग करणे या नाटकांचे विशेष आहे. या संदर्भात तेंडुलकरांनी ‘माणूस नावाचे बेट’ या नाटकात क्रांती केलेली दिसते. तुटक्या चपला, फुटका आरसा, बिननाका-कानाचा कप, गळकी बादली याचा अन्वर्थक उपयोग केला. याच तेंडुलकरांनी आपल्या ‘सफर’ नाटकात केवळ ‘बिनचाकाची सायकल’ एवढीच प्रापटी दाखविली आहे. शिवाय नेपथ्य म्हणून काहीच नाही. महानिर्वाण, चल रे भोपळ्या, अभेद्य, कुलवृत्तांत, मुंबईचे कावळे आदी नाटकात तर केवळ लेव्हल्सचा समर्थपणे उपयोग केला आहे. रेगेंची ‘गोची’ पालेकरांनी चक्र कमानी रंगमंचाच्या बाहेर नेले, तेव्हा त्यांनी त्याच ‘लेव्हल्स’ना प्रतिकात्मक रूप दिले.

काळ, अवकाशाचा वापर, स्थलैक्य, कालैक्य यालाही या नाटकांनी फाटा दिला. मुक्त व लवचिक नाट्यबंध स्वीकारून अंतर्गत नाट्याचा परिणाम वाढविला. निरगाठ, सुरगाठ, उकल या त्रयींनाही या नाटकांनी नकार दिला. वास्तववादी, संघर्षापेक्षा मनोसंघर्षावर अधिक भर दिला. गाबों, अभेद्य, चारशे कोटी विसरभोळे, रोमन साम्राज्याची पडझड, अशिमभूत, सफर इत्यादि नाटके मनोव्यापाराची नाटके आहेत. वैचित्र्यातून तर्कसंगती, तर्कसंगतीतून वैचित्र्य, संबद्धतेतून असंबद्धता, असंबद्धतेतून संबद्धता, यांच्या सरमिसळीतून मिळणारे अबोध रसायन म्हणजे मानवी मनाचा वेध ‘रोमन साम्राज्याची पडझड’ या नाटकात आहे. तर अतिवास्तवता आणि विसंगती यांच्या साखळीतून धावणारा काळ आणि परिस्थिती ‘चारशे कोटी विसरभोळे’ यात मकरंद साठे यांनी चितारली आहे. तर ‘सफर’ चे वर्णन सुलभा देशपांडे दिग्दर्शक म्हणून खालीलप्रमाणे करतात. “तशी ही जबरदस्त गोष्ट नाही, पोट धरून हसविणारी कॉमेडी नाही, ढळढळा रडविणारा शोकरसही नाही. नेत्रदीपक सेट्स नाहीत. मनाला गुंगवणारे प्रसंग नाहीत. नटसम्राटसारखे चरित्रही नाही.” अशाप्रकारे अॅब्सर्ड नाट्यतंत्राचे संपूर्णपणे अंगीकार करणारे तेंडुलकरांचे हे पहिलेच निर्भेळ अॅब्सर्ड नाटक आहे. ही वैशिष्ट्ये सर्वच प्रातिनिधिक मराठी अॅब्सर्ड नाटकात हमखास आहेतच. समकालीन नाट्य घडामोडींचा परिणाम प्रत्येक लेखकावर कुठे ना कुठे तरी पडत असतो. १९७० ते ८० या दशकात अॅब्सर्ड नाट्यचळवळ, प्रायोगिक रंगभूमीवर जोरात होती. या काळात या नाट्यतंत्राचा प्रभाव रत्नाकर मतकरीसारख्या नाटककारावरही पडलेला दिसतो. या संदर्भात ते म्हणतात, “१९७८ मध्ये माझ्या नाट्यकर्तृत्वाला एक वेगळीच कलाटणी

मिळाली. आजूबाजूची नाटके, त्यांची सांकेतिक भाषा, सांकेतिक प्रयोग या सर्वांनी मी खूप अस्वस्थ झालो आणि माझ्या डोळ्यांसमोर असे नाटक दिसायला लागले की, जे नाटक नाही जीवनाचा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. प्रेक्षकाला आपण स्वतः त्यात भाग घेतो आहे, असे वाटावे. रंगमंच आणि प्रेक्षक यातले अंतर कमी झाले आहे. नाटकाचे हे नवे रूप एकसारखे दिसत असताना 'माणूस' मध्ये बेटक बिलोलीतील अत्याचाराची बातमी मी वाचली. या बातमीमधले कथानक वेगवेगळ्या नाट्यपूर्ण प्रसंगाची एक-एक साखळी होऊन मनात उभे राहिले. हाच अनुभव नाट्यरूपाने किंबहुना 'अ-नाट्य' रूपाने प्रेक्षकांना द्यावा, असे वाटले. त्यात (लोककथा ७८) पात्रांच्या तोंडी नाटकातले संवाद नव्हते. चढवत नेलेले प्रवेश, उत्कर्ष बिंदू नव्हते की, रंगवत नेलेल्या व्यक्तिरेखाही नव्हत्या." रत्नाकर मतकरीसारख्या वास्तववादी, व्यावसायिक पंथातल्या लेखकालाही अॅब्सर्ड नाट्यतंत्राने, रचनातंत्राने आकर्षित केले नव्हे, अस्वस्थ करून टाकले होते. त्यांच्या या प्रतिपादनातून 'अ-नाट्य'च्या रचनातंत्राबद्दलची माहिती मिळते. कथानक नाकारले, संवाद पात्ररचनांचा रुढार्थ नाकारला. अॅब्सर्ड शैलीची आविष्कार पद्धतीच त्यांनी लोककथा ७८ साठी निवडलेली दिसते. तसा स्पष्ट उल्लेखही त्यांनी केला आहे.

आधुनिकता, प्रायोगिकता या दोन्ही अंगाने ही वैशिष्ट्यपूर्ण तंत्रे अॅब्सर्ड नाटकांनी अवलंबिली. भासदृश्ये, गर्भनाटकसारख्या तंत्राचाही मोठ्या प्रमाणावर वापर झाला. ही तंत्रे व्यस्ततावादी आशयाची अपरिहार्य गरज होती. या नाटकातील कृती आणि उक्ती दर्शनी वास्तवाच्या दृष्टीने निरर्थक, असंगत, दुर्बोध वाटत असल्या तरी आंतरिक वास्तवाच्या दृष्टीने त्या तितक्याच सुसंगत, अर्थपूर्ण असतात. माणसाचे आंतरिक वास्तव, स्वप्ने, फॅटसी या पातळीवर अभिव्यक्त होतात. दर्शनी वास्तव आणि आंतरिक वास्तवाच्या दृष्टीने ही तंत्रे फारच महत्त्वाची ठरली. स्थलैक्य, कालैक्य, कृतीवाक्यासारख्या कल्पना नाकारल्याने 'मेकबिलीफ' तंत्र स्वीकारण्यात आले. अतिवास्तव पातळीच्या आश्रयाने संपूर्ण नाटकच थिएट्रिकल बनले. आयनेस्कोच्या 'हायनोसिरस' या नाटकाचे 'गॅंडा' या भाषांतराचे प्रयोग आपल्याकडे झाले. या बाबतीत डॉ. सुधीर रसाळ यांनी चिकित्सक वृत्तीने केलेले विवेचन फार महत्त्वाचे वाटते. "गॅंडा या नाटकात माणसाचे गॅंडा होणे ही असंभवनीय घटना. यातील वास्तवाची पातळी एकीकडे मोडून टाकते आणि दुसरीकडे कार्यकारण भावाद्वारे लक्षात घेतलेल्या सर्व घटनांना एक नवी अर्थपूर्णता मिळवून देते." गॅंडासारखी नाटके 'मेकबिलीफ' या तंत्राच्या आधारावरच उभी राहतात. त्याला अतिवास्तव, अतिमानवी प्रतिकांचे रूप लाभते.

अॅब्सर्ड नाट्यतंत्रासोबत वृंदावन दंडवते, अच्युत वझे, शफाअत खान यांनी प्रोटोव्हस्की शैलीचा ब्लेंड करून, या तंत्राची व्याप्ती सिद्ध केली. सोबतच 'थिएट्रिकल' खेळ तंत्राचाही प्रभावी उपयोग करण्यात आला. शब्दांपलिकडच्या नाटकांच्या दृश्य अंगातले अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य अॅब्सर्ड नाट्यतंत्रातून अधिक परिणामकारकरित्या जाणवू लागले. याशिवाय अभिनय, नेपथ्य, प्रकाशयोजना ही जुनीच नाट्यतंत्रे, पण ती नव्या पद्धतीने बोलकी करण्यात आली. प्रतिक कवितारूप नाट्यबंधाचे तंत्रही अनेक नाटकांना लाभलेले दिसते. नेपथ्याच्या उपयोगाने तर या संकल्पनेत अमूलाग्र बदल घडवून आणले. 'गोदो'त नेपथ्य एक पात्र म्हणून उभे राहते तसे ते अनेक मराठी नाटकांत दिसते. एंडगेममधील अवकाशाचा, काळाचा तर 'क्रॅप्स लास्ट टेप'मधील ध्वनीचा, प्रकाशाचा विचार तंत्र म्हणून मराठी नाटकांनी विचारात घेतलेला दिसतो. तर 'मनातले खेळ' हे तंत्रही मराठी अॅब्सर्ड नाटकांनी स्वीकारलेले दिसते. विडंबन, उपरोध, खिळी उडविणारे नाट्यस्वरूपही मराठी अॅब्सर्ड नाटकांना लाभत गेले. एकूणच या तंत्रामागे व्यस्त जाणिवांचा आशय कार्यरत असलेला दिसतो. मानवी अस्तित्वाच्या आशयाच्या आणि मूल्यांच्या दृष्टीने व्यस्तच जीवनधारणा अपरिहार्य ठरते. ही अपरिहार्यता असल्याने "असंबद्धता, निरर्थकता, निरसता, विसंगती, मूल्यहीनता, भ्रम, भास, आभास, सत्य, प्रतिकात्मकता, वेदना, निवेदनरहितता, संविधानकाचा अभाव, रूढ व्यक्तिदर्शनाची अनुपस्थिती" अशा काही तांत्रिक वैशिष्ट्यांद्वारे व्यक्त करता येते. नाटकाची संरचना अशा तंत्रांनी व्यापलेली आहे. हे मराठी अॅब्सर्ड नाटके तपासल्यावर तात्काळ कळते. शिवाय या सर्व नाटकांनी तंत्राच्या आधारावर आपले एक स्वायत्त असे नाट्यविश्व निर्माण केले. अॅब्सर्ड थिएटरने निर्माण केलेल्या प्रभावाची ही फलनिष्पत्ती होती. मराठी रंगभूमीवर एक नवा नाट्यसंप्रदाय निर्माण करण्यासाठी ही तंत्रे नवतेची आणि प्रायोगिकतेचीही व्यवच्छेदक लक्षणे ठरलीत; हे ध्यानात घेणे अपरिहार्य ठरते.



मराठी अॅब्सर्ड नाटकाची समीक्षा

अॅब्सर्ड थिएटर संबंधीच्या मराठी नाट्यसमीक्षेचा शोध घेण्यापूर्वी, या थिएटरची रंगभूमीला झालेली ओळख, नाट्यसमीक्षकांचे आकलन, त्यांनी घेतलेली दखल, त्यासंबंधी त्यांनी व्यक्त केलेली मते प्रथम जाणून घेणे अपरिहार्य ठरते. स्वातंत्र्योत्तर काळाच्या प्रारंभीच्या टप्प्यात नवकविता, नवकथा, नवकादंबरीच्या चर्चेत अॅब्सर्ड थिएटर ही कल्पनाही आपल्याकडे आली. अस्तित्ववादाच्या अनुषंगाने सार्त्र, कामूच्या साहित्यासोबत या थिएटरची चर्चा होऊ लागली. द्वितीय महायुद्धाच्या पार्श्वभूमीवर त्याकडे मराठी रंगभूमीच्या अभ्यासकांचे लक्ष गेलेले दिसते. नवनाट्याच्या संदर्भात त्याची दखल घेतली गेली. किंबहुना 'नवनाट्य' म्हणूनच त्याचे नामकरण करण्यात आले. पुढे मात्र या थिएटरचा रितसर अभ्यास झाल्यावर 'न-नाट्य' विसंगतनाट्य, निरर्थनाट्य, शून्यनाट्य, मिथ्यावादीनाट्य, व्यस्तनाट्य, मृषानाट्य आणि अॅब्सर्ड नाटक ही तत्सम नावे अशी नावे देण्यात आली.

अ.भा. मराठी साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदाहून अनंत काणेकरांनी केलेल्या अध्यक्षीय भाषणात या थिएटरचा उल्लेख करून 'न-नाट्य' असे त्याचे नामकरण केले, तर वि.स. खांडेकरांनी सॅम्युअल बेकेट यांना नोबेल पुरस्कार मिळाल्यावर डॉ. भालेराव गौरव ग्रंथासाठी लिहिलेल्या लेखात 'अ-नाट्य' म्हणून अॅब्सर्ड थिएटरचे नामकरण केले तर 'अ-नाट्याचा शंकराचार्य' म्हणून बेकेटचे त्यांनी या लेखात अभिवादन केले. वा.ल. कुळकर्ण्यांनी त्यास अँटी थिएटर (न-नाट्य) असे नाव दिले. रा.ग. जाधव यांनी त्याला 'व्यस्त नाटक' असा पर्यायी शब्द योजिला तर 'साहित्यदर्शन' या आपल्या ग्रंथात प्रा.सौ. सुमित्रा टिकळ यांनी 'खुर्च्या' या नाटकाच्या अनुषंगाने त्यास मानसशास्त्रीय अथवा 'मानसशास्त्रीय न-नाट्य' असे नाव दिले. प्रारंभीच्या काळातील नामकरणातील हे वैविध्य आकलनातील विविधताही दर्शविते.

रंगायनने मात्र अॅब्सर्ड थिएटरच्या नावाने आयनेस्कोचे खुर्च्या (चेअर्स) जाणिवपूर्वक केले. 'न-नाट्य' या संकल्पनेखाली या नाटकाच्या प्रयोगासंबंधी आपली भूमिका मांडली. त्यानंतर मात्र रुढार्थाने 'न-नाट्य' ही संज्ञा सर्रास वापरली जाऊ लागलेली दिसते. खरे तर रंगायनापूर्वी आत्माराम भेंडे मंडळींनी बेकेटचे वेटिंग फॉर

गोदो, एडवर्ड आल्बीचे 'झू स्टोरी' वगैरेचे प्रयोग केले होते. पण तोपर्यंत या थिएटरचा शास्त्रीय अभ्यास सुरु झाला नसल्याने कुठलीही संज्ञा न वापरता हे प्रयोग त्यावेळी सादर करण्यात आले. आग्रही संज्ञेसह वैचारिक बैठकीच्या आधारावर, शिस्तबद्ध पद्धतीने रंगायनने जाणीवपूर्वक या थिएटरची ओळख करून देण्याचा प्रयत्न केला आणि येथूनच या थिएटरचा मराठी रंगभूमीवर गंभीरपणे विचार होऊ लागलेला दिसतो. के. नारायण काळे, माधव मनोहर, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, विजय तेंडुलकर आदींनी अॅब्सर्ड थिएटरची दखल घेतलेली दिसते. स.ग. मालशेंनी प्रायोगिकतेच्या संदर्भात, एकांकिकेतील प्रयोगशिलतेच्या संदर्भात 'खुर्च्या'च्या प्रयोगाची दखल घेतली. "जीवनातील भकासपणा, पोकळीचे दर्शन रंगभूमीवर साकार करण्यात आलेल्या 'खुर्च्या' या बऱ्याचशा शब्दरहित न-नाट्याने दूरवरचा पल्ला गाठला होता." अशा या न-नाट्याच्या रचनेसंबंधीचा वेध घेणे मोठ्या प्रमाणावर सुरु झाले. भारतीय नाट्यप्रयोग विज्ञानाच्या संदर्भात १९६५ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'भारतीय नाट्य प्रयोग विज्ञान' या अ.भा. जोशींच्या ग्रंथात बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो'च्या तसेच आयनेस्कोच्या चेअर्स (खुर्च्या) च्या आपल्याकडील झालेल्या प्रयोगाचे जोशींनी 'नवनाट्य' म्हणून या प्रयोगाचे स्वागत केले आहे. नाट्यप्रयोग विज्ञान या संदर्भात त्यांनी या नाटकाचा विचार त्या काळी केला हे महत्वाचे.

अशाप्रकारे अॅब्सर्ड थिएटरची दखल घेऊन त्याची मीमांसा करण्याचे प्रयत्न लागलीच सुरु झालेले दिसतात. अ.वा. कुळकर्णी यांनी नाट्यलेखनतंत्राच्या अनुषंगाने न-नाट्याची दखल घेतली. "आज ज्याला न-नाट्य किंवा नवनाट्य असे म्हणण्यात येते, त्या नाट्यरचनांमध्ये, तिरकस संवादलेखन, संमिश्र, असांकेतिक व्यक्तिचित्रण आणि अमूर्त व व्यमिश्र संविधानक हेच प्रभावी घटक दिसतात." ते एवढेच लिहून थांबले नाहीत तर खानोलकर, एलकुंचवार, वझे यांच्यासारख्या नाटककारांच्या नाटकात हेच घटक आढळतात असे लिहून या परंपरेचे जनकत्व त्यांनी विजय तेंडुलकरांना दिले आहे.

१९६५ साली अ.म. जोशी यांनी लिहिलेल्या, प्रकाशित झालेल्या 'भारतीय नाट्यप्रयोग विज्ञान' या ग्रंथात अॅब्सर्ड थिएटरची दखल घेतलेली दिसते. 'नवनाट्य' ही संज्ञा वापरून त्यांनी अॅब्सर्ड थिएटरवरचे आपले आकलन मांडले आहे. प्रभाव प्रक्रियेच्या संदर्भात एका समीक्षकाचे हे अवलोकन महत्वाचे ठरते. समीक्षेतील ही निरीक्षणे, संदर्भ अॅब्सर्ड थिएटर संबंधीच्या नाट्यसमीक्षेच्या चिकित्सेसाठी उपकारक

ठरतील. गेल्या काही वर्षात मराठी नाट्यसृष्टीत नवीन प्रकारचे नाटक अवतरू पाहात आहे. ते नवनाट्य, प्रायोगिक, थर्ड वेव्ह वगैरे, वैगरे नावाने ओळखले जाते. या नवनाट्याचा उगम युरोपमध्ये झाला. आयनेस्को, बेकेट, ब्रेख्त इत्यादी पाश्चात्य नाटककार या नवीन प्रकारच्या नाटकाचे प्रवर्तक मानले जातात. त्यांच्या मते, आजचे मानवी जीवन अत्यंत शुष्क व अर्थहीन झाले आहे. कशातच काही अर्थ उरला नाही. मनुष्य आपला जगावयाचे म्हणून जगतो आहे. मानवी जीवनातील निरर्थकता नवनाट्य रंगविण्याचा प्रयत्न यात दिसतो. या नाट्यप्रथेस युरोपात "Theatre of the Absurd" असे नाव दिले आहे. या नाटकात सुसूत्र असे कथानक नसते. परंतु नवनाट्यकार मानवी जीवनाची अर्थहीनता असा पद्धतीने रंगवतो की नाटकात काही घडत नसतानाही प्रेक्षकांना नकळत त्यांच्या विचारांना चालना मिळत जाते. हे विधान वारंवार तपासणे महत्त्वाचे वाटते. एक तर नवतेच्या आधारावर सरळसरळ नवनाट्य म्हणून नामकरण करण्याचा त्यात प्रयत्न दिसतो. याचा अर्थ नामकरणाबाबत प्रारंभीच्या काळात कोणतेही नेमके सूत्र नसल्याचे आढळून येते. सामान्यपणे इब्सेनच्या नाटकांना 'नवनाट्य' म्हटले जाई आणि यात कुठेही साम्य नसताना अॅब्सर्ड नाटकांनाही 'नवनाट्य' म्हटले जाई. दोन्ही नाटकांचे स्वरूप, संकल्पना भिन्न-भिन्न आहेत. पण नवतेच्या आधारावर 'नवनाट्य' ही संज्ञा सरळ-सरळ वापरली जात असावी असे दिसते. दुसरे म्हणजे त्यांनी बेकेट, आयनेस्कोसोबत ब्रेख्तलाही त्याच रांगेत बसवले. ब्रेख्त हा 'एपिक' थिएटरचा बादशहा. अॅब्सर्ड थिएटरशी त्याचा संबंध धोपटपणे जोडण्यात आलेला दिसतो. अशा प्रकारे अनेक उणिवा, चुकीची माहिती या आधारावर का होईना पण सकारात्मक आणि गंभीरपणे मात्र अॅब्सर्ड थिएटरची दखल प्रारंभीच्या काळात घेण्यात आल्याचे आढळते. या नाटकांना बघून 'या नाटकात काही घडत नसतानाही प्रेक्षकांना नकळत त्यांच्या विचारांना चालना मिळते' असे विधान अ.म. जोशी यांनी केले आहे, तर मराठी नाट्यतंत्राचा विचार करताना नाटकातील संघर्षासंबंधी आपले मत व्यक्त करताना प्रा.म.वि. फाटक यांनी ही नाटके निरस असल्याचे म्हटले आहे. या संदर्भात प्रा.फडके यांची मते त्यांनी उद्धृत केली आहेत. "आज या उसन्या तंत्राखाली वावरणाऱ्या नवीन नाटकातून प्रेरक अनुभूती आढळत नाही. चित्तथरारक संघर्ष दिसत नाही अथवा भावनेची आर्त उत्कंठा स्फुरत नाही. हे नाट्य केवळ बुद्धीगम्य होत चालले आहे." आदी टीकेशिवाय तराही फाटकांची इतरे विधाने मात्र प्रभाव प्रक्रियेवर प्रकाश टाकणारी आहेत.

‘मराठी नाट्यतंत्र’ हा ग्रंथ १९६४ साली प्रसिद्ध झालेला आहे. प्रा. मो.द. ब्रम्हे संपादित या ग्रंथात ‘नाटकातील संघर्ष’ अशा शीर्षकाचा लेख प्रा. म.वि. फाटक यांनी लिहिला आहे. या लेखात त्यांनी “नवनाट्याच्या पाश्चात्य प्रेरणा घेऊन नवीन नाटके, नवीन तंत्रात्मक पद्धतीने सादर केली जात आहे. न-नाट्य हाच त्याचा व्यवच्छेदक गुणधर्म ठरत आहे.” असे विधान केले आहे. यावरून या काळातील अनुकरणावर त्यांचा कटाक्ष दिसतो. याच वेळी त्यांनी शं.ना. नवरेंच्या ‘जनावर’ (झू स्टोरी-ॲडवर्ड आल्बी) या नाटकाचा उल्लेख केला आहे. त्यांनी आपल्या समीक्षणात्मक आढाव्यातून न-नाट्याची वैशिष्ट्येही सांगितली आहेत. अतिवास्तववादी संवाद, संवादातून कथानक पुढे जाण्याच्या शिष्टसंकेतास नकार, जीवनातील कृत्रिमपणाचे दर्शन, संवादाचे निराळेपण, जीवनातील शून्यत्वाचे चित्रण या न-नाट्यात असल्याचे प्रा. म.वि. फाटक यांनी नोंदविले आहे. त्यातल्या संवादातून एक निराळेच सौंदर्य प्रतित होते. जीवनच हेतूशून्य झाल्याने कार्यकारण भावाचा अभाव जाणवतो. त्याचेच प्रतिबिंब या नाटकातून जाणवते, असेही त्यांनी सांगितले आहे. ॲक्सर्ड नाटकाची त्यांनी अतिशय सखोलपणे मीमांसा केल्याचे जाणवते.

तेंडुलकरांच्या नाटकातूनही व्यस्ततावाद शोधण्याचा प्रयत्न याच काळात झाल्याचे जाणवते. भ.प्र. मोहरीर आपल्या ‘अनुभूती आणि अभिव्यक्ती’ या ग्रंथात म्हणतात, “तेंडुलकरांच्या साहित्यात आलेला व्यस्ततावाद हा आर्थिक आणि सामाजिक तसेच लैंगिक कारणांमुळे आला आहे. हा व्यस्ततावाद व्यक्तिमनांची चिरफाड करून आणि मनोविश्लेषणात्मक शैलीतून आकारास येतो.” त्यांचा हा ग्रंथ १९५८ साली प्रसिद्ध झाला असल्याने तत्कालीन व्यस्ततावादी भूमिकेविषयीचे तसेच प्रभावाच्या संदर्भात समीक्षकांचे आकलन लक्षात येते. “द्वितीय महायुद्धोत्तर काळात रुटीन झालेल्या मानव जंतूची हतबलता, अगतिकता, विफलता मर्दकरांनी जशी काव्यात, गाडगीळांनी जशी कथेत तशी तेंडुलकरांनी आपल्या नाटक, एकांकिकेत रेखाटली आहे.” मोहरीरांच्या या विधानातून आधुनिक मराठी साहित्यात येणाऱ्या नव्या जाणिवांचा वेध घेतलेला दिसतो. नवकविता, नवकथा या साहित्य प्रकारात आलेल्या नवतेच्या पार्श्वभूमीवर मराठी रंगभूमीवरील जाणिवपूर्वक नवता तेंडुलकरांच्या नाट्यवाङ्मयातून येऊ पाहात होती. या काळातील स्थित्यंतराचे, परिवर्तनाचे हे चित्रण आहे. पुढे एकांकिकेच्या संदर्भात प्रा. श्री.र. भिडे यांनी केलेल्या मीमांसेत ‘न-नाट्य’ म्हणजे काय ? हे एकांकिकांनीच मराठी रंगकर्मींना, प्रेक्षकांना आणि लेखकांना पटवून

दिले आहे. असे विधान करून न-नाट्याची वैशिष्ट्येही त्यांनी अनुषंगाने आपल्या 'निवडक एकांकिका १९६९' या एकांकिका संग्रहाच्या प्रस्तावनेत सांगितली आहेत.

एकीकडे 'न-नाट्य', अॅब्सर्ड नाटक यांचा याच संकल्पनेसाठी विचार होत असताना मात्र 'मराठी साहित्यातील अस्तित्ववाद' या विषयावर आपली मते मांडताना गो.म. कुलकर्णी यांनी मात्र ही नाटके अथवा मराठी प्रभावित नाटके, एकांकिका यांचा उल्लेख अस्तित्ववादी म्हणून केला आहे तर डॉ. चंद्रशेखर बर्वे यांनी तेंडुलकरांच्या नाटकात अस्तित्ववादाच्या खुणा पसरलेल्या दिसतात, असे म्हटले आहे. अशा विविधांगी समीक्षादृष्टीतून न-नाट्याची दखल घेतली गेल्याचे आढळून येते. साहित्य समीक्षेने त्याची दखल घेतली. आपल्या 'साहित्य शोध आणि बोध' या ग्रंथात अॅब्सर्डिझमची दखल, "आपला संसार थारू पाहत आहे" या शब्दात वा.ल. कुळकर्णी यांनी न-नाट्याची दखल घेतली. 'नाट्यस्वगत स्वरूप आणि समीक्षा' या आपल्या ग्रंथात डॉ. शकुंतला खोत यांनी बेकेट, आयनेस्को यांच्या नाट्यांच्या अधिक आकलनाने मराठी रंगभूमीला भावी काळात नवी दिशा मिळेल. अशा प्रकारचा आशावाद व्यक्त केला आहे. डॉ. सुनील सुभेदार यांनी आपल्या 'नाट्यदर्शन' या ग्रंथात आयनेस्कोचे 'लेसन' या नाटकाच्या अनुवादाच्या अनुषंगाने अॅब्सर्ड नाटकाचे विश्लेषण केले आणि अॅब्सर्डिटी हे युगभान असल्याचे म्हटले आहे. हे भान मराठी रंगभूमीला १९५०-५५ च्या आसपास व्यक्त होऊ लागल्याचे डॉ. शुभदा शेळके यांनी व्यक्त केले आहे. या भानातून आलेल्या नवतेचा, नवप्रवृत्तीचा आधार अतिवास्तववाद किंवा व्यस्ततावाद असल्याचे मत मराठी रंगभूमीवरील प्रायोगिकतेचा वेध घेताना स.शी. भावे यांनी मांडले आहे. "अस्तित्ववादी व व्यस्ततावादी नवी जाणीव - नाट्य कलेची नवी समज - नवी संहिता - नवे दिग्दर्शक - नवी रंगभूमी असे १९५५-६५ या दहा वर्षातील प्रायोगिकतेचे वर्णन करता येईल." भावे यांनी अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभाव प्रक्रियेचे जणू सूत्रच येथे सांगून टाकले आहे, अशी प्रक्रिया रेखाटण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न भावे यांनी केलेला दिसतो. डॉ. वि.भा. देशपांडे हे आधुनिक मराठी रंगभूमीचे व्यासंगी, साक्षेपी नाट्यसमीक्षक म्हणून परिचित आहेत. त्यांचा स्वतःचा अॅब्सर्ड थिएटरचा गाढा अभ्यास आहे. विषय-आशयाच्या संदर्भातील त्यांची मते उपकारकच वास्तवाच्या स्तरावरून अतिवास्तव किंवा न-नाट्याच्या स्तरावरही गेली. ही परिवर्तने टिपताना डॉ. देशपांडे यांनी काही समकालीन नाटककारांचा या पार्श्वभूमीवर विचारही केला आहे.

अॅब्सर्ड थिएटरसंबंधीचे ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांचे आकलन या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. आजच्या यंत्रयुगीन संस्कृतीतून अपरिहार्यपणे 'थिएटर ऑफ द अॅब्सर्ड' पाश्चात्य देशात जन्मास आले आहे, असे विधान करून यंत्र संस्कृतीकडे त्यांनी लक्ष वेधलेले दिसते. तर 'रंगायन' सारखी संस्था आधुनिक पाश्चात्य नाट्यप्रणालीची मराठी रंगभूमीवर प्रस्थापना करण्यासाठी 'थिएटर ऑफ द अॅब्सर्ड' आणि इच्छित होते. विशिष्ट नाट्यविषयक भूमिकेतून आयनेस्कोचे 'चेअर्स' रंगायनने मराठीत आणले या निमित्ताने नाट्यवाचन, चर्चा, प्रेक्षक घडविण्याचे प्रयत्न रंगायन करीत होती. अशाप्रकारे रंगायनच्या कारकिर्दीची दखल अनंत देशमुखांनी घेतली. सोबतच इतर संस्थांच्या प्रयत्नांचीही माहिती त्यांनी दिली. मराठी नाट्यसमीक्षा शलाका दर्शन घडविताना व.दि. कुळकर्णी यांनीही न-नाट्याचा मराठी रंगभूमीवर पडणाऱ्या प्रभावाची दखल घेतली, तर धो.वि. देशपांडे यांनी अॅब्सर्ड थिएटरच्या माध्यमाने 'ब्लॅक कॉमेडी' मराठी रंगभूमीवर निर्माण होत असल्याचे विधान केले आहे. वसंत कानेटकर, अरुण काकडे, प्रभाकर पाध्ये, मु.श्री. कानडे, दि.के. बेडेकर आदींनीही मराठी रंगभूमीवरील नव्या स्थित्यंतराच्या अनुषंगाने न-नाट्याची दखल घेतली, तर यशवंत केळकरांनी नाट्यतंत्राच्या अनुषंगाने 'अॅब्सर्ड थिएटर' चळवळीच्या प्रभावाची दखल घेतली. 'एक शून्य बाजीराव'चा त्यांनी केलेला या पार्श्वभूमीवरचा उल्लेख फारच अन्वर्थक आहे. म.द. हातकणंगलेकरांनी भारतीय, मराठी वातावरणातून निर्माण झालेल्या अॅब्सर्ड नाटकांची चिकित्सा केली आहे, तर प्रा. माणिक कानेड यांनी न-नाट्याच्या प्रवाहाला अनर्थनाट्य म्हणून नाके न मुरडण्याचे आवाहन केले आहे. हा नवा नाट्यप्रकार, नवा विचार समजून घेतला पाहिजे, अशी भूमिका कानेड यांनी घेतली आहे. अल्बेर कामूंच्या 'कॅलीगुला' या नाटकाचे पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांनी रुपांतर केले. अॅब्सर्ड फिलॉसाफी विशद करणारे ते एक प्रभावी नाटक असल्याचे प्रतिपादन करून "अॅब्सर्ड नाटकाचा प्रवाह बिचकत का होईना आणण्याचे कार्य 'चंद्र नभीचा ढळला' या नाटकाने केले हे मात्र खरे." खरे तर कॅलीगुला हे नाटक अस्तित्ववादी नाटकात मोडते. पण त्याचा 'न-नाट्य' म्हणून केलेला उल्लेख गोंधळात टाकणारा असला तरी कानेड यांच्या समीक्षावृत्तीने एकूणच या नाट्यप्रवाहाचे स्वागतच नव्हे तर समर्थन केलेले दिसते. याच अनुषंगाने अॅब्सर्ड थिएटरचे तत्त्वज्ञान, आविष्कार पद्धती, आशय, वैशिष्ट्ये यावरही प्रकाश टाकला आहे. याशिवाय महत्त्वाचे म्हणजे अॅब्सर्ड थिएटरच्या इत्यर्थच्या रूपात त्यांनी अस्वस्थ रंगभूमीची (Uncomfortable Theatre) कल्पना मांडली

आहे.

प्रा. या वा. वडस्कर यांनी जनसाहित्याच्या अनुषंगाने, डॉ. रवींद्र शोभणे यांनी जनरंगभूमीच्या अनुषंगाने न-नाट्याचा विचार केलेला आढळतो. या.वा. वडस्करांनी या नाट्यसंप्रदायावर, व्यस्ततावादावर खरपूस टीकाही केली आहे. कामूच्या तत्त्वज्ञानाच्या अनुषंगाने त्यांनी व्यस्ततावादाची चिकित्सा करून 'प्रतिनायक' या संकल्पनेवरही प्रकाश टाकला. पण सामाजिक पार्श्वभूमीवर अस्तित्वावाद, व्यस्ततावादावर त्यांनी हल्लाही चढविला आहे. प्रा. गो.ग. कुळकर्णी, डॉ. उषा देशमुख यांनी मात्र या नाट्यप्रवाहाच्या अनुषंगाने मराठी रंगभूमीचा चेहरा-मोहरा बदलल्याची कबुली दिली आहे तर प्रसिद्ध समीक्षक रा.ग. जाधवांनी सखोलपणे या प्रवाहाची चिकित्सा केली. स्वतंत्र समीक्षा लेख लिहिलेत. 'देहनिष्ठा' या एका महत्त्वाच्या मुद्याची त्यांनी व्यस्त नाटकाच्या संदर्भात चिकित्सा केली. 'व्यस्ततावादी रंगभूमी' या नावाने या रंगभूमीची प्रतिष्ठापना केली तर गंगाधर पाटील यांनी अॅब्सर्ड थिएटरच्या मूलभूत वैशिष्ट्यांवर प्रकाश टाकला. मानसशास्त्रीय नियतत्ववादाला नकार देऊन अॅब्सर्डिस्ट नाटककारांनी मानवी अस्तित्वाचे मूलतम आणि अस्सल रूप शोधण्याचा या नाट्याभिव्यक्तीद्वारे प्रयत्न केला. असे प्रतिपादन 'समीक्षेची नवी रूपे' शोधताना त्यांनी केलेले आहे. डॉ. शि.गो. देशपांडे, प्र.द. गाडगीळ, ह.बा. कुळकर्णी आदी समीक्षकांनीही अॅब्सर्ड नाट्याची अनुषांगिक चिकित्सा केली आहे. अलिकडच्या काळात डॉ. निशिकांत ठकार, चारुदत्त भागवत, सुरेशचंद्र पाध्ये आदींनीही अॅब्सर्ड थिएटरच्या संदर्भात अत्यंत महत्त्वाची अशी समीक्षा लिहिली आहे. सत्यकथा, नवनीत, भरतशास्त्र, विविध दिवाळी अंक, नाट्यविशेषांक आदींसाठीही या संदर्भात भरपूर लेखन करण्यात आले आहे.

या सर्व नाट्यसमीक्षकांमध्ये प्रा. पुष्पा भावे यांचा आवर्जून, अग्रक्रमाने उल्लेख करावा लागेल. प्रायोगिक रंगभूमीच्या अनुषंगाने अॅब्सर्ड थिएटरसंबंधीचे त्यांचे लेखन फार महत्त्वाचे ठरले आहे. या विषयावरची त्यांनी अनेक व्याख्याने गाजवली आहेत. प्रभाव प्रक्रियेच्या संदर्भात त्यांचे लिखान दिशादर्शक ठरले आहे. मराठी नाटककारांच्या नाट्यकृतींचा वेध घेऊन अॅब्सर्ड नाट्याशयाचा मराठी अन्वय शोधणाऱ्या मराठी नाटककारांचा त्यांनी शोध घेतला आहे. मराठी नाट्यसमीक्षेच्या संदर्भात प्रा. पुष्पा भावे यांनी केलेले कार्य अत्यंत महत्त्वाचे आहे. कारण मुंबईतील या चळवळी त्यांनी जवळून पाहिल्यात. नाट्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेत जाणकार म्हणून

आपला सहभागही दिला. त्यांच्या नाट्यसमीक्षेला प्रत्यक्ष नाट्यव्यवहाराचा आधार आहे. याशिवाय कमलाकर दीक्षित, एस.डी. इनामदार, डॉ. वसंत आबाजी डहाके अशा काही नाट्यसमीक्षकांची नाव घेता येतील.

प्रारंभीच्या काळात 'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' सिद्ध करताना वि.ना. ढवळे यांनीही या नाट्यप्रवाहाची दखल घेतली. वाङ्मयीन समीक्षेला वा.ल. कुळकर्णी यांनी वैचारिक चौकट आणि पद्धती दिली. गंगाधर पाटील यांनी सैद्धांतिक समीक्षेच्या आधारावर नाटकाच्या स्वरूपाचा विचार केला. प्रा. पुष्पा भावेंनी 'प्रायोगिक'तेच्या अनुषंगाने या नाट्यसंप्रदायाची दखल घेतली. तर प्रा. रा.ग. जाधव यांनी व्यस्ततावादी समीक्षेची संकल्पना मांडून त्याचे स्वरूप स्पष्ट केले. नाट्यसमीक्षेच्या प्रांतात समीक्षेचा एक नवा अध्याय प्रारंभ केला. ही नाट्यसमीक्षेला दिशादर्शक अशीच बाब आहे. "अनुभवाची व्यस्त रूपे शोधणे, व्यस्ततावादी वाङ्मयीन विचारप्रणालीचे कार्य आहे. या असंख्य व नानाविध व्यस्त रूपांचा मागोवा घेऊन त्यांचा अन्वर्थ लावणारी समीक्षा हीच खरी समीक्षा होय. व्यस्ततावादी समीक्षकाला नाना ज्ञान शाखांचा अभ्यास आवश्यक आहे." समीक्षेची ही नवी संकल्पना मांडताना त्याच आधारावर रा.ग. जाधव यांनी व्यस्ततावादी मनोवृत्तीचा, प्रवृत्तीचा प्रमेयाचा शोध घेतला आहे. तुलनात्मकदृष्ट्या व्यस्ततावादावर, व्यस्त रंगभूमीवर इतके सखोल, साक्षेपी आणि संख्येनेही अधिक ठरेल अशी समीक्षा लिहिणारे प्रा. रा.ग. जाधव हे एकमेव समीक्षक ठरतील.

याशिवाय विजय तेंडुलकर, चिं.त्र्यं. खानोलकर यांनी 'न-नाट्या' संदर्भात केलेल्या समीक्षा लेखाचाही येथे विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. 'वसुधा' या नियतकालिकात १९६२ साली तेंडुलकरांनी लिहिलेल्या लेखात त्यांनी न-नाट्यासारख्या नवे प्रयत्न करणाऱ्या मंडळीच्या प्रयत्नांची कदर झाली पाहिजे, अशी भूमिका घेऊन ते या मंडळीच्या पाठीमागे उभे राहिलेत. तर 'मनोहर' १९६३ च्या दिवाळी अंकात 'नवनाट्य, न-नाट्य, सामान्य प्रेक्षक वगैरे' हा एक महत्त्वाचा लेख त्यांनी लिहिला. "शब्दांपलिकडच्या नाटकांच्या व्हिज्युअल्स दृश्यांच्या अंगातील प्रचंड सामर्थ्य 'खुर्च्या'ने मराठीतील जागृत, नाट्याभ्यासूंना दाखवून दिले. यामुळे मराठी रंगभूमीचे एक पाऊल पुढे पडल्यासारखे झाले आहे. 'न-नाट्य' एक नवा क्रांतीकारक आणि समर्थ नाट्याविष्कार आहे." समीक्षेच्या संदर्भात तेंडुलकरांचे हे विधान फार महत्त्वाचे आहे. हे विधान करतानाच न-नाट्याची वैशिष्ट्येही त्यांनी

सांगितली आहेत. एवढेच नव्हे तर 'न-नाट्याला' त्यांनी क्रांतीकारक आणि समर्थ नाट्याविष्कार असल्याचे मत व्यक्त केले आहे. 'खुर्च्याने मराठी नाट्यसृष्टीत धमाल उडविली' अशा शब्दात त्यांनी न-नाट्याचे स्वागत केले आहे. 'न-नाट्याच्या स्वीकारामुळे मराठी रंगभूमीवरील मरगळपणा, वातडपणा दूर होईल, एरवी आपल्या रंगभूमीची वाढ खुरटेल, अशी भूमिकाही त्यांनी घेतली होती. 'रंगायन'च्या 'खुर्च्या' या नाटकाच्या तालमी बघायला ते जायचे. त्यामुळे आपले नाट्यप्रशिक्षण खऱ्या अर्थाने सुरु झाले, अशी कबुली विजय तेंडुलकरांनी वेळोवेळी दिली आहे.

सत्यकथा जून १९७३ मध्ये 'नाटककार सॅम्युअल बेकेट' असा लेख लिहून विलास सारंग यांनी न-नाट्याची, बेकेटच्या नाट्यतत्त्वाची, नाट्यकृतीची मीमांसा केली आहे. त्यांनी 'अॅब्सर्ड ड्रामा'ला 'विसंगत नाट्य' असा पर्याय सुचवून विसंगतीच्या तत्त्वावर प्रकाश टाकला आहे शिवाय त्याची व्याख्याही केली आहे. तर मराठी रंगभूमीवरील साक्षेपी, व्यासंगी आणि समीक्षकांचेही तज्ज्ञ समजल्या जाणाऱ्या 'के. नारायण काळे' यांनी 'चेअर्स' (खुर्च्या) या आयनेस्कोच्या नाट्यकृतीवर मनोहर दिवाळी अंक ६३ मध्ये 'रंगायनच्या खुर्च्या' या नावाने समीक्षा लेखक लिहिताना नोंदविलेली मतेही फार महत्त्वाची आहेत. "न-नाट्य पंथ इंग्लंडात आला तेथेही त्याचे स्वरूप जसेच्या तसे न राहता स्थानिक गरजा, वातावरण, परंपरा आणि मानवी प्रवृत्ती यांना अनुसरून वेगवेगळी देशाकार रूपे आणि आकार धारण केलेले दिसतात." या पार्श्वभूमीवर मराठी रंगभूमीवरील नव्या पिढीने गंभीरपणे विचार करावा, आत्मविश्लेषण करावे, स्थानिक गरजा, आपला परिवेश, आपली प्रवृत्ती आदींचा विचार करावा, असेही त्यांनी आग्रहाने सुचविले आहे. तर गो.पु. देशपांडेंनी व्यस्ततावादाची परंपरा दिवाकरांपर्यंत पोचविण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनी या नाटकाचा उल्लेख 'स्वप्ननाटक' असा केला आहे. डॉ. मधुकर आष्टीकरांनी तर चक्र ही परंपरा थेट संस्कृत नाटकापर्यंत नेऊन भिडवली. 'नागपूर पत्रिका - नाट्यविशेषांक १९८५' मध्ये त्यांनी 'नाट्य वाङ्मयाची गंगोत्री' हा लेख लिहिला. यात ते म्हणतात, "सुखाने शेवट एवढाच एक अपवाद सोडला तर अॅब्सर्ड थिएटरचा आशय आणि अभिव्यक्ती भासाच्या नाटकचक्रात आणि सट्टकात पुरेपूर आढळतो. प्रतिमा, स्वप्नवासवदत्ता किंवा यज्ञफलसारखी भासाची नाटके, माणसाच्या नशिबी असलेले अकारण दुःखाचे, वैफल्याचे आणि कंटाळवाण्या अतिरेकतेचे विविध आलेख परिणामकारकरित्या व्यक्त करते." गो.पु. देशपांडे यांनी दिवाकरांशी जोडलेले या संप्रदायाचे नाते तर आष्टीकरांनी

इ.स. पूर्व ३५० मधील भासापर्यंत नेलेली ही परंपरा, मराठी नाट्यसमीक्षेतील संशोधनाची व्याप्ती दर्शविणारी आहे.

या काळात अॅब्सर्ड थिएटर, बेकेट, आयनेस्को, पिंटर, आल्बी आर्दीवरही स्वतंत्र लेखन झालेले दिसते. विलास सारंग यांचा बेकेटवरील तर पुष्पा भावे यांचा आयनेस्कोवरील लेख रंगकर्मींना हा नाट्यसंप्रदाय, यातले नाटककार यांना समजावून घेण्यासाठी उपयुक्त ठरेल तर १९६० साली 'आयनेस्को'ने फ्रेंच व जर्मन लेखकांच्या मेळाव्यासमोर केलेल्या भाषणाचे वा.ल. कुळकर्णी यांनी केलेल्या अनुवादाचेही खूप स्वागत झाले. भरतशास्त्र जुलै ८१ च्या अंकात हा अनुवाद प्रसिद्ध झाला आहे. 'आधुनिक पाश्चात्य रंगभूमीवर एक दृष्टिकोन' या कृ.रा. सावंत यांच्या ग्रंथातही अॅब्सर्ड थिएटरची त्यांनी दखल घेतली असून 'असंगत नाटक' असा नामपर्याय त्यांनी स्वीकारलेला आहे. याशिवाय प्रा. अनिल सोनार, डॉ. विश्वास कानडे, माधव वझे, पद्मा सोनी, सुरेशचंद्र पाध्ये, कमलाकर नाडकर्णी, शंकर सारडा, डॉ. वसंत आबाजी डहाके, माधुरी पुंढरे, श्रीराम लागू, डॉ. अनंत देशमुख, नीळकंठ कदम, रमेश अंभईकर, सतीश पावडे आदींनी अॅब्सर्ड थिएटर संदर्भात अनुषंगिक आणि प्रासंगिक वृत्तपत्रीय लेखन केलेले दिसते.

चिं.त्र्यं. खानोलकरांचा लोकसत्ता दिवाळी अंक ७१ मधील आयनेस्कोचा 'राह्यनोसिरस' नाट्यसमीक्षा लेखही महत्त्वाचा आहे. समीक्षण करताना त्यांच्या आकलनातून त्यांनी 'गॅंडा' होणे या प्रक्रियेचा संबंध द्रौपदी वस्त्रहरणाप्रसंगी लाचार झालेल्या अतिरथी-महारथींच्या प्रवृत्तीशी जोडला आहे. तर बेकेट, आयनेस्को, सार्त्र, गिरीश कर्नाड, विजय तेंडुलकर यांनी नवनाट्ये (न-नाट्ये) लिहिल्याचे विधानही केले आहे. केसरीच्या दिवाळी ७१ व्या अंकात अमेरिकन रंगभूमीच्या अनुषंगाने अॅडवर्ड आल्बी आणि अॅब्सर्ड थिएटरवर ल. ग. देव यांनी प्रकाश टाकला आहे. तर तेंडुलकरांशी साम्य शोधण्याचाही 'समाजाची तपासणी करणारे नाटक' या पार्श्वभूमीवर ल.त्र. देवांनी प्रयत्न केला आहे. या काळातील 'लिटील मॅगझीन' चळवळीनेही अॅब्सर्ड थिएटरसंबंधीच्या नाट्यसमीक्षेला उचलून धरलेले दिसते. एकूणच अॅब्सर्ड ड्रामा, मराठीतील भाषांतरे, रुपांतरे, अॅब्सर्डिस्ट लेखकावरील, त्यांच्या नाट्यकृतीवरील मोठ्या प्रमाणावर समीक्षणात्मक लिखान, ग्रंथ, नियतकालिक, वृत्तपत्रांमध्ये वेळोवेळी प्रसिद्ध झाले आहेत. प्रत्येक लेखकाने आपापल्या दृष्टिकोनातून त्याची मीमांसा केलेली दिसते. डॉ. विलास खोले यांनी 'शोकात्मिक-सुखात्मिका' या अनुषंगानेही अॅब्सर्ड

नाटकांची मीमांसा केली आहे. आयनेस्कोची भूमिका मांडून आपले मत पटवून देण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला आहे. “न-नाटकाचे सर्वात चटकन जाणवणारे लक्षण म्हणजे शोकात्म-सुखात्म यात भेद नसणे. काळ्याकुट्ट क्षणातही निरर्थकतेची, विसंगतीची शोकांकिका अपरिहार्यपणे विनोदी हावाभावात बुडून जाते.” या अनुषंगाने अॅब्सर्ड नाटकातील ‘शोकात्म प्रहसन’ हा घटक समजून घेण्यास मदत होते. अॅब्सर्ड नाटकाचा ‘शोकात्म प्रहसन’ हा व्यवच्छेदक घटक आहे. यावरही समीक्षेने विचार केलेला दिसतो. गंगाधर महांबरे यांनी ‘मराठी रंगभूमीवरील नवे वळण’ तर मराठी नाटकाची चाकोरी बदलविणारे न-नाट्य, या शब्दात प्रा.डॉ. यशवंत मनोहर आदी नाट्यसमीक्षकांनीही न-नाट्याची दखल घेतली आहे.

सत्यकथा, भरतशास्त्र, नवनीत, नवभारत, लोकसत्ता, प्रतिष्ठान, ललित, दीपावली, समाज प्रबोधन पत्रिका, युगवाणी, स.न.वि.वि., सकाळ, साहित्यसूची, अ ब क ड ई, वसुधा, मनोहर आदी नियतकालिकांनी, समुचित, अक्षरवैदर्भी, वाङ्मय शोभा, अनुभव, लोकप्रभा, महाराष्ट्र टाईम्स, लोकसत्ता, केसरी, लोकमत, जनवाद, रविवाद दिनांक, नवशक्ती आदी वृत्तपत्रांनी अॅब्सर्ड थिएटरवरील समीक्षा प्रसिद्ध करून त्याची गंभीर दखल घेतलेली दिसते. याशिवाय मराठवाडा विद्यापीठाने ‘अंडरस्टॅंडिंग अॅब्सर्ड थिएटर’वरील चर्चासत्रातील निबंधाचे संकलन करून एक ग्रंथच सिद्ध केलेला दिसतो. मराठी नाट्यसंसार, वाङ्मयीन महत्ता, प्रदक्षिणा, रंगयात्रा, रंगनायक, तौलनिक साहित्याभास : तत्त्वे आणि दिशा, मराठी वाङ्मयातील नवीन प्रवाह, आधुनिक नाट्यविचार, सिनेनाट्य संदर्भ ग्रंथ, रातराणी, जागतिक नाटककार, वाङ्मयाचे अध्यापन, नाटकाची सावली, मराठी नाट्यसमीक्षा, नीरक्षीर, मराठी नाट्यलेखन तंत्राची वाटचाल, भारतीय नाट्यप्रयोग विज्ञान, मराठी नाट्यतंत्र, अनुभूती आणि अभिव्यक्ती, नाट्यसमीक्षा काही दृष्टिकोन, समकालीन साहित्य : प्रवृत्ती आणि प्रवाह, नववाङ्मय प्रवृत्ती आणि प्रमेय, मराठी नाटकातील संवाद : बदलते रूपरंग, मराठी साहित्यातील अस्तित्ववाद, पंचवटी, समीक्षेची नवी रूपे, आस्वाद, नाट्यशोध, नाट्यरंग, सांस्कृतिक मूल्यवेध, नाटककार खानोलकर, एलकुं चवारांची नाट्यसृष्टी, तेंडुलकरांची नाटके, नाट्यवेध, वाङ्मयीन वाद : संकल्पना आणि स्वरूप, नाट्यस्वगत : स्वरूप आणि समीक्षा, नाट्यदर्शन, नाटक : एक चिंतन, नाट्यनिर्मिती, मराठी नाट्यसमीक्षेचा विकास, वाङ्मयीन आकलन, माध्यम, टीकाप्रपंच, साहित्य विचार, मराठी नाटकांवरील इंग्रजी प्रभाव, आधुनिक हिंदी-मराठी नाटक, मराठी

नाटक : स्वातंत्र्योत्तर काळ, मराठी भाषा आणि साहित्य, मराठी वाङ्मयाचा इतिहास, कोसलाबद्दल, साहित्य निर्मिती प्रक्रिया, अक्षर गंधर्व, साहित्यकृती आणि रसिक, साहित्यचिंतन, शोकाट्याची मूलतत्त्वे, माझा नाट्यलेखन-दिग्दर्शनाचा प्रवास, साहित्य : अध्यापन आणि प्रकार, एलकुंचवारांची नाट्यसृष्टी आणि नाट्यसृष्टी इत्यादी समीक्षा ग्रंथात काही स्वतंत्र, काही आनुषंगिक, काही प्रासंगिक समीक्षालेखांचा समावेश आहे. असे असले तरी अॅब्सर्ड थिएटरवर मात्र मराठीत स्वतंत्रपणे डॉ. सतीश पावडे यांचा 'द थिएटर ऑफ द अॅब्सर्ड' आणि 'मराठी रंगभूमी आणि अॅब्सर्ड थिएटर' या दोन ग्रंथांशिवाय एकही स्वतंत्र ग्रंथ आढळत नाही. प्रभावाच्या संदर्भातही नाट्यसमीक्षा लेखांचा अभावच आढळतो. अनुषंगाने मात्र झालेले समीक्षालेखांचे प्रमाण फार मोठे आहे.

संहिता आणि प्रयोगाची नाट्यसमीक्षा :

अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभावाच्या संदर्भात मराठी नाट्यसमीक्षेचा विचार करताना अॅब्सर्ड थिएटरचे तत्वज्ञान, आविष्कार पद्धती आणि आशय या घटकांचा विचार अपरिहार्य ठरतो. तसेच प्रभावांची प्रक्रिया, प्रभावांचे स्वरूप, प्रभावांची वैशिष्ट्ये आणि प्रभावांची निष्पत्ती यासंबंधी मराठी नाट्यसमीक्षेने घेतलेली दखल, मराठी नाट्यसमीक्षेची भूमिका आदींचा शोध घेणे अपरिहार्य ठरते.

आयनेस्कोच्या 'खुर्च्या' रंगायनने सादर केल्यावर त्यावर अनेक उलट सुलट प्रतिक्रिया उमटलेल्या दिसतात. रंगायनचे प्रयत्न, अॅब्सर्ड थिएटरची संकल्पना, स्वरूप, नाट्याभिव्यक्ती यावर चर्चा होऊ लागली. नाटकच नसल्याची, दुर्बोध असल्याची टीका तर दुसरीकडे या प्रयत्नाची कदर व्हावी, असा समर्थनाचा सूर अशा दोन्ही प्रकारच्या भूमिका नाट्यसमीक्षेतून व्यक्त होऊ लागल्या. प्रायोगिकतेच्या अनुषंगाने मात्र या नाटकावर झालेला विचार नोंदविण्यासारखा आहे. जीवनातील भकासपणाचे, पोकळीचे दर्शन अशी आशयाच्या पातळीवर त्याची दखल घेण्यात आली. प्रयोगशिलतेच्या अनुषंगाने स.ग. मालशेंनी 'खुर्च्या'ची दखल घेतली. या अनुषंगाने एक शून्य बाजीराव, माणूस नावाचे बेट यांचाही विचार करण्यात आला. गतानुगतीकडे ते झुकणाऱ्या मराठी रंगमंचाला विद्युत धक्क्यांच्या उपाययोजनेसारखे अशी नाटके उपयुक्त ठरत असल्याचे मतही 'खुर्च्या'च्या अनुषंगाने स.ग. मालशे व्यक्त करतात. आधुनिक जीवनातील अंतर्विरोधाचा सच्चा वेध घेणारी ही नाटके लोकांच्या पचनी

पडतीलच असे नाही, अशी टिप्पणीही ते व्यक्त करतात.

ॲब्सर्ड नाटकाच्या आविष्कार पद्धतीसंबंधी मराठी नाट्यसमीक्षेने अग्रक्रमाने विचार केलेला दिसतो. नाट्यरचनेच्या बाबतची तपासणी ॲब्सर्ड नाटकाचे विश्लेषण करणारी ठरली. नाट्यसंकेत, नाट्यपरंपरा या संदर्भातला विद्रोह या नाट्याविष्काराच्या मागे होता. अर्थात त्याचे प्रतिबिंब मराठी रंगभूमीवर दिसू लागले. “या नाटकातील विषयाच्या, स्वरूपाचा परिणाम साऱ्या नाट्यरचनांवर झालेला दिसतो. या नाटकाच्या संविधानकाचे स्वरूप, त्याची मांडणी, व्यक्तिचित्रण, अंत, नाट्यरचनांबाबतच इथेच आपल्याला काही नवे, वेगळे पहायला मिळते.” या संदर्भातच अ.वा. कुळकर्णीचे पुढील विधानही खुर्च्याच्या निमित्ताने घडून आलेल्या स्थित्यंतराचीच साक्ष देते. ते म्हणतात, ‘संहिता आणि प्रयोग या दोन्ही बाबत संकेताचे उल्लंघन झाले. यातूनच मराठी नाट्यरचना आणि प्रयोग याबद्दलची प्रयोगशील परंपरा निर्माण झाली. त्यांनी टिपलेले हे स्थित्यंतर आधुनिक मराठी रंगभूमीला पर्यायाने प्रायोगिक रंगभूमीला दिशा देणारे ठरले. मानवी मन, जीवन यातील विसंगती, अस्तित्व या विषयाचे चिंतन हळूहळू नाट्यरूप घेताना दिसू लागले. संवादाच्या रूपाने हे नाट्यरूप अधिक विकसित होऊ लागले. चाकोरीबद्ध लेखनाला, चौकटबद्ध कथानकाला, नकार देण्याची परंपराच जणू सिद्ध होऊ लागलेली दिसते. तत्कालीन समीक्षेने हे स्थित्यंतर प्रामाणिकपणे चित्रित केले आहे. नावीन्य, आकर्षण आणि सोय या स्थित्यंतरासाठी कारणीभूत ठरले. रचनाविषयक झुगारलेले संकेत, विवक्षित नाट्यानुभवांच्याद्वारे मानवी सूचक पद्धतीचे नेपथ्य, तिरकस संवाद लेखन, असांकेतिक व्यक्तिचित्रण, अमूर्त आणि व्यामिश्र संविधानके, निरर्थक शब्दाचा अर्थपूर्ण उपयोग. रुढार्थाने नायक-नायिका या संकल्पनाचा अभाव, शब्दांपलिकडचा आशय, तो व्यक्त करण्यासाठी नेपथ्य व पात्रांच्या अभिनयाची योजना आदी ॲब्सर्ड नाट्यशैलीच्या घटकाचा पडलेला प्रभाव मराठी नाट्यसमीक्षेने टिपला याची साक्ष ‘भारतीय नाट्यप्रयोग विज्ञान’ या समीक्षा ग्रंथातून अ.म. जोशी पटवून देतात.

आशयाच्या पातळीवरही जीवनातील भंकसपणा, पोकळी, मध्यमवर्गीय जीवनातील वैफल्य, यंत्रयुगीन संस्कृतीमुळे कःपदार्थ ठरलेल्या मानवाच्या अस्तित्वाची अवस्था, सैरभैरता, व्यक्तीचा एकाकीपणा, मानवाच्या अस्तित्वाचा शोध, जीवनातील विसंगती, संवेदनहीनता, संवादहीनता, मानवी जीवनाची निरर्थकता आदी वैशिष्ट्ये ॲब्सर्ड नाटकात आणि त्याच्या प्रभावाने मराठी नाटक, एकांकिकात दिसू लागली.

एकूणच नाटकाकडे बघण्याचा दृष्टिकोनच या काळात बदलला. हा बदलही मराठी नाट्यसमीक्षेने टिपला. “खरे तर नाटकाकडे पाहण्याची नाटककारांची दृष्टीच या काळात बदललेली आहे. विवक्षित अनुभवाच्या निमित्ताने घेतला जाणारा जीवनाचा शोध, असे तिचे सर्वसाधारणपणे सूत्र दिसते. या द्वाराच मानवी जीवनाचा अस्तित्वाचा अर्थ लावण्याचा नाटककार प्रयत्न करतो आहे.” या अनुषंगाने माणूस नावाचे बेट, एक शून्य बाजीराव, गाबो, महानिर्वाण, चल रे भोपळ्या टुणूक टुणूक आदींचा उल्लेख प्रामुख्याने या समीक्षेने केला आहे. अॅब्सर्ड नाटकाच्या प्रभावाचा उल्लेख या परंपरेतील एक मराठी नाटक म्हणून ‘माणूस नावाचे बेट’ याचा उल्लेख समीक्षकांनी केला आहे. आशय आविष्कार पद्धती या समीकरणाच्या निकषावर हे नाटक उतरत नसले तरी बदलू लागलेल्या मराठी नाट्यलेखनाचे प्रतीक, नायक-नायिका या कल्पनांना छेद, नवीन रचनातंत्र, मानवी मन, जीवनातील विसंगती, मराठी नाट्यसंकेताच्या परंपरेला धक्का या काही वैशिष्ट्यांच्या आधारे यात अॅब्सर्ड नाट्यशैलीच्या खुणा दिसतात. त्या आधारावर हे मत अनेक समीक्षकांनी नोंदविले आहे. तर या नाटकात ‘काहीच न घडणे’ या वैशिष्ट्याच्या आधारावर स्वतंत्र अॅब्सर्ड नाटकाची नांदी देणारे मराठी नाटक असे विधानही काही समीक्षकांनी केले आहे.

रा.ग. जाधव यांनी निवडुंग आणि त्याची वास्तवता या संदर्भात सखाराम बाईंडर आणि एक शून्य बाजीरावाचा विचार केलेला दिसतो. ‘अँटी हिरोईज्म’ ही संकल्पना मांडून शोकात्म प्रहसन वगैरेचाही विचार केला आहे. ‘एक शून्य बाजीराव’ मधील विनोदाचे संवेदन केवळ विसंगतीची खुलावट करित नाही किंवा केवळ हसवित नाही तर हे विनोदात्म संवेदन जीवनद्वंदाचे संवेदन आहे, असा दृष्टिकोन त्यांनी मांडलेला आहे. अॅब्सर्ड नाटकातील विनोदात्म संवेदनही असेच असते याची दखल ‘बाजीराव’ मधील विनोदाच्या अनुषंगाने मराठी समीक्षेने घेतली आहे. मराठी रंगभूमीला ‘प्रोसिनियम आर्च’ म्हणजेच कमानी रंगमंचाच्या बाहेर काढण्याचे श्रेय ‘गोची’ (गॉनआऊट-तादोझ रोज़ोविच) या सदानंद रेगेकृत रूपांतरीत आणि अमोल पालेकर दिग्दर्शित नाटकाला जाते; याचीही दखल मराठी नाट्यसमीक्षेने घेतली आहे. तेंडुलकरांच्या नाट्यकृतींनी मराठी रंगभूमीला खूप काही दिले. त्यांचा वेगळेपणा, अस्सलपणा मान्य करूनही, त्यांच्या नाटकाची दिशा अस्तित्ववादाची आहे, हे काही नाट्यसमीक्षकांनी मांडले आहे. अस्तित्वाच्या समस्येने त्रस्त-ग्रस्त असलेल्या माणसाच्या विविध तऱ्हा, अॅब्सर्डिटीचे त्यांनी घडविलेले दर्शन, संबंधातील,

नाट्यातील चितारलेली निरर्थकता, एकाकीपणा, विसंगती या आधारावर तेंडुलकरांचे नाट्याभ्यासक डॉ. चंद्रशेखर बर्वे म्हणतात, “तेंडुलकरांच्या नाटकातून दिसणारे माणसाचे चित्र, त्यातून घडणारे मानवी संबंधाचे दर्शन पाहिल्यावर असे वाटते की, तेंडुलकरांच्या नाटकाची दिशा मात्र अस्तित्ववादाची आहे.” असे विधान करीत असतानाच ‘अस्तित्ववादाकडे तेंडुलकरांचा रोख असला तरी व अनुषंगाने अॅब्सर्डिटीचे, व्यस्ततेचे दर्शन त्यांनी घडविले असले तरी ते पूर्ण व्यस्त नाट्यापर्यंत पोचलेले नाहीत’ असे विधानही डॉ. बर्वे करताना दिसतात. विशेष म्हणजे तेंडुलकरांच्या नाटकाची समीक्षा करताना कामूच्या अॅब्सर्ड तत्त्वज्ञानाचा विचारही त्यांनी केला आहे. व्यस्ततेचा अनुभव कामूच्या भूमिकेनुसार कशाप्रकारे येतो; हे मांडण्यासाठी विश्वास पाटील यांच्या ‘नवी क्षितिजे’ या लेखातील अवतरणेही बर्वे यांनी दिली आहेत.

स्वभावचित्रण, संवाद, भाषा या संदर्भात मो.द. ब्रम्हे यांनी श.ना. नवरे यांच्या ‘जनावर’ (अॅडवर्ड आल्बीच्या झू स्टोरीचे रूपांतर) या नाटकाच्या संवादाची चिकित्सा केली आहे. त्यांच्या मते “संवादातून कथानक पुढे-पुढे गेले पाहिजे; हा शिष्टसंकेत आता या न-नाट्यातून बाजूला सारला जात आहे. कारण आपले जीवनच हेतूशून्य, प्रसंगही हेतूशून्य, कार्यकारणभावाने एकत्रित झालेले नसते आणि त्याचे प्रतिबिंब ज्या नाटकातून दिसते, त्या नव अगर न-नाट्यात कथानकच नसल्याने संवादातून गती देण्याचा प्रश्न उद्भवत नाही.” अशा या संवादाने एका वेगळ्याच सौंदर्याची जाणीव मराठी रंगभूमीला करून दिल्याचे स्मरण मो. द. ब्रम्हे आपल्या साक्षेपी समीक्षेतून करून देतात. भ.प्र. मोहरीर तेंडुलकरांच्या नाटकातील व्यस्ततेची मीमांसा करताना त्यामागील आर्थिक, सामाजिक कारणेही स्पष्ट करतात. “हा व्यस्ततावाद व्यक्तिमनाची चिरफाड करून आणि मनोविश्लेषण शैलीतून आकारास येतो. यातला ‘मी’ उद्ध्वस्त प्रक्रियेत असतो. म्हणजे जीवनातील उबग त्यात आहे.” मोहरीर यांनी तेंडुलकरांच्या नाटकातील व्यस्ततेचा सखोलपणे शोध घेतलेला दिसतो.

अॅब्सर्ड नाटकाच्या प्रभावाच्या अनुषंगाने तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर यांच्या नाटकातील नवताही शोधण्याचा प्रयत्न समीक्षकांनी केलेला दिसतो. या नवतेत मानवी अस्तित्वाच्या पाळामुळांशी घेऊन जाण्याचे सामर्थ्य होते. मानवी अस्तित्वाच्या शोकात्म गाभ्याचे दर्शन या नवतेमुळे होत होते. आशय अधिक आविष्कारातील नवताही समीक्षकांनी टिपली. या नवतेचा संबंध, आधुनिकतेशी व्यस्ततावादाने दिलेल्या नव्या जाणिवांशी होता. या जाणिवांनी

नाटककाराला दिलेले नवे भान, समीक्षकांनी तपासलेले दिसते. “खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर यांच्या नाटकातून मानवी अस्तित्वाविषयी नवी जाण दिसून येते. माणसाचे सत्त्व व त्याचे अस्तित्त्व यामधील विरोध विसंवादातून निर्माण होणाऱ्या ताणाचे विदारक दर्शन घडते. म्हणून त्यांच्या नाटकातून खोल नवता आढळते.” प्रायोगिकतेसोबतच नवतेच्या अंगानीही मराठी नाट्यसमीक्षकांनी अॅब्सर्ड थिएटरच्या सखोल प्रभावाची मीमांसा केलेली आहे.

वा.ल.कुळकर्णी यांनी ‘क्रॅप्स लास्ट टेप’, ‘झु स्टोरी’ या नाटकाच्या अनुषंगाने ही नाटके मराठीत आणल्या जाऊ शकतात असा विचार मांडून अशी न-नाट्ये लांबीने लहान असली तरी नाट्याचा आवाका आणि आशयाचे प्रक्षेपण मात्र मोठे असल्याचे मत नमूद केले. तसेच बबन प्रभू, आत्माराम भेंडे, शं. ना. नवरे यांच्या उपरोक्त प्रयत्नांचे कौतुक केले आहे. या काळात नव्याने येऊ लागलेल्या न-नाट्याच्या संदर्भात शुभदा शेळके, स.शि. भावे, वि. भा. देशपांडे यांनी आशय आणि आविष्कार पद्धतीच्या पार्श्वभूमीवर प्रभावाची मीमांसा केली आहे. तर ‘गोची’ च्या संदर्भात पुष्पा भावे यांनी व्यक्त केलेली मते मराठी नाट्यसमीक्षेच्या संदर्भात लक्ष्यवेधी ठरली आहेत. मानवी जीवनाची अर्थशून्यता मांडणारे हे नाटक आहे. “काळाच्या आणि अवकाशाच्या विस्तीर्ण पोकळीत जगणारा मानवी जीव एका लहानशा कुडीत कुचंबलेल्या अवस्थेत जगतो. या कुडीतून नाती निर्माण होतात. या कुडीसाठी दिनक्रमाची चाकोरी निर्माण होते आणि मग हा जीव नात्यांनी वेढलेल्या कुटुंबात दिनक्रमाच्या क्षुल्लक तपशिलात, घडाळ्याच्या काट्यात बंदिस्त होतो. एखाद्या प्रचंड यंत्रणेतील क्षुल्लक अवयवांचे रूप त्याला प्राप्त होते. या जगण्याच्या कोलाहलात दुसऱ्याशी नाही तर निदान आपला आपल्याशी संवाद साधण्याचा तो प्रयत्न करतो.” प्रा. पुष्पा भावे यांनी गोचीचा घेतलेला हा वेध आहे. यातून त्या नाटकाच्या गाभ्याशी, अॅब्सर्ड नाटकाच्या आशयाच्या मुळाशी जातांना दिसतात. ‘गोची’संबंधी अनंत देशमुख यांनीही आपले समीक्षक म्हणून मत व्यक्त केले आहे. ते म्हणतात. ‘या नाटकाला कथानक असे नाहीच. यातून मानवी जीवनातील वेगवेगळ्या प्रवृत्तीचे, त्यातील भोंगळपणाचे, अर्थशून्यतेचे दर्शन घडते. मानवी जीवनाच्या अर्थशून्यतेचे तत्त्वज्ञान हे नाटक मांडते. तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवरही नाटकाच्या गाभ्याशी मिळण्याचा नाट्य समीक्षेचा प्रयत्न यातून दिसून येतो.’ अनंत देशमुख तेवढ्याच तीव्रतेने वेटिंग फॉर गोदोच्या गाभ्याशी भिडण्याचाही प्रयत्न करताना दिसतात, तर आविष्कार पद्धती संबंधीचेही आपले आकलन मांडून जातात. “त्यांच्या

(बेकेटच्या) नाटकात शब्दांना स्थान वा संवादांना तितकेसे महत्त्व नाही. दोन शब्दामधील जो कोरा भाग असतो त्याला अर्थपूर्ण बनविणे हे त्यांच्या लेखनाचे वैशिष्ट्य म्हणता येईल. माणसाला व्यक्तिमहात्म्य नसणे, जीवनाला संविधानक नसणे, पोकळीतल्या एखाद्या कल्पनेची प्रतीक्षा करीत राहणे, हाच 'वेटिंग फॉर गोदो'चा मूळ अनुभव आहे." भाषांतरीत, रूपांतरीत नाटकांचा वेध घेऊन समीक्षेच्या अंगाने आपले आकलन अनंत देशमुख मांडताना दिसतात. मराठी नाट्यसमीक्षेची 'व्यापकता'या अंगाने करण्यात आलेल्या समीक्षेने अधिक जाणवून जाते. अॅब्सर्ड नाटकांचा भाषांतर-रूपांतराचा प्रयत्न जाणिवपूर्वक झाल्याचेही ते नमूद करतात.

चिं. त्र्यं. खानोलकर हा मराठीचा स्वतंत्र, प्रज्ञावंत, सर्जनशील, झपाटलेला कवी, कादंबरीकार समजला जातो. इंग्रजीचे शिक्षण नसणे, पाश्चात्य साहित्याचे वाचन नसणे, वगैरे कारणांमुळे पाश्चात्य भावविश्वाचा प्रभाव नोंदविण्यात कोणीही समीक्षक धजावत नाही. पण वातावरणाचा परिणाम, ज्या वर्तुळात माणूस वावरतो त्याचा परिणाम माणसावर होतोच. खानोलकरांचा मुंबईतील अस्तित्ववादी कवी, लिटीन मॅगझीन चळवळीचे संपादक, कार्यकर्ते, प्रायोगिक रंगभूमीचे रंगकर्मी, त्यांच्या चळवळी आदींशी जवळचे संबंध होते. आयनेस्कोच्या राह्यनोसिरस (गॅंडा) या नाट्यकृतीवरील त्यांची समीक्षा महत्त्वाची मानली जाते. एक शून्य बाजीराव, अवध्य या नाटकाच्या अनुषंगाने अतिवास्तववादी, व्यस्ततावादी, अस्तित्ववादी या तीन प्रमेयांच्या आधारावर समीक्षालेखन करण्याचा प्रयत्न अनेक समीक्षकांनी केला, तर खुद्द खानोलकरांनी जीवनातील निरर्थकता, विसंगती, कोंडमारा, एकाकीपणा टिपण्याचा व त्याचा अॅब्सर्डिटीच्या अन्वयाशी नाते जोडण्याचा प्रयत्न केला. दोस्तोव्हस्की, कामू, काफ्का ही नावे खानोलकरांना परिचित होती. दोस्तोव्हस्कीचे 'ब्रदर्स कारामझोव्ह', 'क्राईम अँड पनिशमेंट', कामूचे आऊटसायडर, काफ्काचा एक कथासंग्रह, त्यांचे एक परिचित आळेकरांकडून तर त्यांचे मित्र प्र. श्री. नेरूरकर यांचेकडून काही अॅब्सर्डिस्ट नाटककारांची पुस्तके चिं. त्र्यं. खानोलकरांनी आग्रहाने मागून नेल्याचे संदर्भ त्यांच्या चरित्रात आढळतात. "क्राईम अँड पनिशमेंट मधील रास्कोल्मकोफच्या आयुष्यातील जीवघेणी अनिश्चितता यांचा प्रभाव खानोलकरांच्या मनावर पडला नसेलच, असेही म्हणवत नाही." असे विधान खानोलकरांचे चरित्रकार, अभ्यासक जया दडकर करतात. बट्रोल्ट ब्रेख्तच्या 'कॉकेशियन चॉक सर्कल'चा अनुवाद त्यांनी केला. आयनेस्कोच्या राह्यनोसिरस नाटकाचे केलेले समीक्षण, एका इंग्रजी चित्रपटकथेवरून बेतलेली कथा

वगैरे त्याचे लिखान बघता पाश्चात्य साहित्याशी त्याचा अल्प का होईना संबंध होता. त्याचा अल्पसा प्रभाव त्यांचेवर पडला, असेही छाती ठोकून सांगण्याची हिंमत मात्र कोणत्याच समीक्षकाने केलेली नाही. किंबहुना या अंगाने शोध घेण्याचाही प्रयत्न झाला नाही. मात्र मराठी वाङ्मयामधील परकीय प्रभाव या म.द. हातकणंगलेकर यांनी 'मराठी साहित्य प्रेरणा आणि स्वरूप' या संपादित ग्रंथातील लेखात लिहिताना 'खानोलकर स्वतःच्या मार्गाने व गतीने पाश्चात्य प्रवृत्तीच्या जवळ जात होते' असे महत्त्वाचे विधान केले आहे. तसेच माधव आचवलांनी काफका, दोस्तोव्हस्कीच्या लिखानाशी खानोलकरांच्या लिखानाची तुलना केलेली आहे. अस्तित्ववादाचे तत्त्वज्ञान, काफकाच्या आत्मक्लेशाच्या पार्श्वभूमीवरही आचवलांनी खानोलकरांना तपासून पाहिलेले दिसते. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव' हे नाटक मात्र प्रयोगाच्या रसिक मान्यतेच्या दृष्टीने कमी पडले असले तरी मराठी नाट्यसमीक्षेच्या संदर्भात सर्वप्रथम पसंतीचे नाटक ठरले. या नाटकावरील समीक्षा लेखांची संख्याही अफाट आहे. आजही नाट्यसमीक्षकांना या नाटकाने दिलेले आव्हान कायम आहे. अस्तित्ववाद, अतिवास्तववाद, व्यस्ततावाद, अॅब्सर्ड थिएटरच्या पार्श्वभूमीवर 'एक शून्य बाजीराव'ची भरपूर समीक्षा झाली आहे.

प्रायोगिकतेच्या संदर्भातच आयनेस्कोच्या 'खुर्च्या'चा उल्लेख अपरिहार्यपणे करावाच लागतो. म्हणून हा संदर्भ वारंवार येतो. 'खुर्च्या' हा प्रयोग केवळ एक प्रयोग नव्हता तर तो इतिहासाने आता सिद्ध झालेला नवनाट्य चळवळीचा म्हणजे न-नाट्य चळवळीचा मुलारंभ होता, असे आग्रही प्रतिपादन नाट्यसमीक्षक अनंत देशमुख यांनी आपल्या 'नाट्यविचार' या ग्रंथातील 'नाटक-रंगभूमी अभ्यासाच्या काही दिशा' या लेखात केले आहे. याच नाटकाच्या संदर्भात डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी समीक्षक म्हणून मांडलेली मतेही तेवढीच अभ्यासनीय आहेत. प्रायोगिकता आणि नाट्यस्वरूपाविषयीच्या पार्श्वभूमीवर ते म्हणतात, "नाटकातील प्रायोगिकतेच्या शक्यता या नाटककाराच्या लेखनात म्हणजे त्या मागच्या अनुभवविषयक दृष्टिकोनातच असतात. आयनेस्कोच्या 'खुर्च्या' या गाजलेल्या नाटकाच्या संदर्भात ही गोष्ट सहज प्रचितीला येते. यातील रिकाम्या खुर्च्या म्हणजे केवळ तांत्रिक चलाखी नाही तर प्रत्येक रिकामी खुर्ची हे प्रतीक आहे. एका माणसाला दुसऱ्या माणसाचे काही कळत नाही या आयनेस्कोच्या अनुभव विषयक भूमिकेचे हे प्रातिनिधिक रूप आहे. ते दृश्य आणि श्रव्यगर्भ आहे. वास्तविक बेकेट, पॅन्टर आदी पाश्चात्य नाटककारांची नाटके

बाह्यतः शब्दविरोधी वाटत असली तरी ती तशी नाहीत. शब्दांना अगदी वेगळे स्थान देण्याचा त्यात प्रयत्न आहे. कमीतकमी शब्दात जास्तीत जास्त अर्थ हे त्याचे सूत्र आहे.”

आशयाच्या संदर्भातही मराठी नाट्यसमीक्षेने अॅब्सर्ड थिएटरची दखल घेतली आहे. आधुनिकता, यांत्रिकीकरण, महानगरी बकालता, मानसिक आवर्तने, मानवी अस्तित्व, व्यस्ततावाद आदींची मीमांसा नाट्यसमीक्षेने केली आहे. तसेच आकृतीबंध, शैली, आशय, अभिव्यक्ती यावरही या समीक्षेने प्रकाश टाकलेला दिसतो. समीक्षकांसोबत खुद्द नाटककारांनी केलेली नाट्यसमीक्षाही महत्त्वाची आहे. मराठी नाटकाची भाषा, शैली, सौंदर्य, प्रवृत्ती, प्रवाह, प्रभाव, रंगमंचीय प्रस्तुती या संदर्भातील समीक्षेने अॅब्सर्ड थिएटरचा विचार केलेला दिसतो. न-नाट्याच्या समीक्षेतून नवसमीक्षेला बळच मिळालेले दिसते. ‘समकालीन साहित्य : प्रवृत्ती आणि प्रवाह’ या ग्रंथात समकालीन नाटकाच्या संदर्भात प्रा. माणिक कानेड यांनी ‘न-नाट्या’च्या समीक्षेबाबत सकारात्मक भूमिका घेतली आहे. न-नाट्यातून मानवी जीवनातील विसंगतीची जाणीव प्रकर्षाने होते. मानवी मनाचा गुढ तळ शोधण्याचा, मापण्याचा हे नाटक प्रयत्न करते, या जिवंत प्रवाहाला न-नाट्य (अनर्थ नाट्य) म्हणून नाके मुरडण्याचे काहीच कारण नाही, असे प्रतिपादनही प्रा. कानेड यांनी केले आहे. “बेकेट, आयनेस्को, आल्बी, पिंटर इत्यादी पाश्चात्य नाटककारांच्या कृतींनी प्रभावित होऊन तशा प्रकारची काही नाटके रूपांतरीत व स्वतंत्र स्वरूपात येऊन गेली. त्यातील आशय, अभिव्यक्ती व प्रतिक्रियात्मता हे अनेक नाटकात आढळते. सुखांत, शोकांत परिणतीच्या चाकोरीत फिरणारे मराठी नाटक या प्रभावाने जुनी कात टाकून एका नव्या तेजाने, जोमाने पुढे सरकले.” अॅब्सर्ड रंगभूमीच्या प्रभावाचा असा वेध घेऊन त्यांनी या निमित्ताने आलेल्या नव्या विचारांना आपण जाणीवपूर्वक आणि निर्लेप मनाने समजून घेतला पाहिजे, अशी अपेक्षाही व्यक्त केली. अॅब्सर्ड फिलॉसॉफीची नाटके म्हणून त्यांनी चंद्र नभीचा ढळला, काळे बेट लाल बत्ती, ससा आणि कासव या नाटकांचाही उल्लेख केला आहे. काळे बेट... वाचून सार्त्राच्या ‘नो एक्झीट’ ची आठवण होते, असे विधानही ते करून जातात. नवतेच्या संदर्भात सु.श्री. पांढरीपांडे यांनी अवध्य, गिधाडे, शांतता कोर्ट सुरू आहे याची मीमांसा केली. तर ‘व्यवस्थात्मक वास्तव’ या अनुषंगाने बुटपाॅलीश, होळी, मुंबईचे कावळे वगैरे एकांकिकांचीही समीक्षा झालेली दिसते. अस्तित्वाच्या प्रश्नाच्या संदर्भात अनेक नाटके एकांकिकेची पात्रे बोलताना दिसतात.

‘शांतता कोर्ट सुरू आहे’ मधील बेणारेवर रा.ग. जाधव लक्ष्य वेधताना दिसतात तर खानोलकरांच्या काही नाटकावर या अंगाने माधव आचवलांनी प्रकाश टाकला आहे. जाधवांनीही एक शून्य बाजीरावच्या अनुषंगाने व्यक्तिजीवनातील व्यस्ततेचा जाणवणारा इत्यर्थ व्यक्त केला आहे. हे आजच्या व्यस्ततावादी जाणिवेचे वेदनाचित्र आहे असे विधानही रा.ग. जाधवांनी केले आहे. व्यस्ततावादी आणि मराठी रंगभूमीवर रा.ग. जाधवांनी अत्यंत महत्त्वाचे लिखान केले आहे.

एलकुंचवार यांचे ‘गार्बो’ नाटक अॅब्सर्ड नाट्यधारेने प्रभावित आहे. या संदर्भात डॉ. माधव सोनटक्के, डॉ. संध्या अमृते, डॉ. कमलेश यांनीही सखोल मीमांसा केली आहे. आशय आणि आविष्कार पद्धतीच्या आधारे समीक्षक मंडळीने ही विधाने केली आहेत. याशिवाय कुलवृत्तांत, ऑपरेशन छक्का आदी नाट्यकृतीही अॅब्सर्ड नाटकाच्या पार्श्वभूमीवर डॉ. माधव सोनटक्के यांनी तपासल्या आहेत. तर गोची, महानिर्वाण, चल रे भोपळ्या, खोटं नाटक इत्यादी नाटके एतद्देशीय अॅब्सर्ड नाटके असल्याचे प्रतिपादन डॉ. वि. भा. देशपांडे यांनी केले आहे. सायसाखर, गर्दीत गर्दीतला, कावळे एक कोलाज आदी नाटकातील अॅब्सर्ड नाटके अस्तित्वमूलक वेदनेच्या शोकात्म अनुभवाकडे जाण्याऐवजी लैंगिकता आणि क्रौर्य याकडे वळलेले दिसते. याशिवाय अॅब्सर्ड अनुभव हा वस्तुतः लोकतत्त्वाला अधिक जवळचा असल्याने हा अनुभव लोकनाट्यातून सहजपणे व्यक्त होऊ शकतो. ही दोन्ही विधाने प्रभावाच्या स्वरूपाचे, परिणामाचे अंतरंग मांडणारे आहे. शफाअतखान यांचे ‘मुंबईचे कावळे’ हे उत्कृष्ट उदाहरण म्हणून या पार्श्वभूमीवर सांगता येते. चारूदत्त भागवतांनी ‘वेटिंग फॉर गोदो’ आणि महानिर्वाणाची सखोल सविस्तर आणि कलात्मक चिकित्सा केली आहे. आळेकरांनी पुणेरी मध्यमवर्गीय वास्तवाची उपहासात्मक मांडणी करून पुणेरी सामाजिक-सांस्कृतिक वातावरणातील विसंगती त्यांनी शोधली. भाषिक अभिव्यक्ती-भाषिक आकृतीबंध महानिर्वाणने स्वीकारला असून भाषा आणि कृती या मधील विरोधाभासाचा वापर वेटिंग फॉर गोदोत जसा आहे तसा तो महानिर्वाणमध्ये आहे. असे मत आपल्या तौलनिक नाट्यसमीक्षेत चारूदत्त भागवत यांनी व्यक्त केले आहे. “वेटिंग फॉर गोदो आणि महानिर्वाण ही दोन्ही नाटके मानवी आशा, निराशा, साफल्य-विफलतेचा खोलवर शोध घेण्याचा प्रयत्न करतात. त्यामुळे दृश्य व मानवी जीवनापलीकडे जाण्याचा वेध दोन्ही कलाकृतींना आहे.” बेकेट वगैरे नाटककारांप्रमाणे आळेकरही आत्मचिकित्सेची वाटचाल मराठीत शोधत आहेत असा निष्कर्षही भागवत

व्यक्त करतात. व्यस्ततावादाच्या पार्श्वभूमीवर आळेकरांनी महापूर, बेगम बर्वे, मिकी आणि मेमसाहेब, शनिवार, -रविवारसारखी नाटके मराठी नाट्यसमीक्षेने अभ्यासली आहेत.

भाषांतराच्या संदर्भातही मराठी नाट्यसमीक्षेने भाषांतरित, रूपांतरित नाट्यकृतीची मीमांसा केली आहे. मूळ आशय अबाधित ठेवून आपल्या परिस्थितीत तो मांडण्याचा प्रयत्न मराठी रंगभूमीवर झाला. अशा प्रकारच्या भाषांतर-रूपांतरावर डॉ. सदा कऱ्हाडेंनी प्रकाश टाकला आहे. स्रोत भाषेतील कथांचे भाषांतराकडून ग्रहण केले जाते. हे ग्रहण करताना मानसिक रूपात कथांचे भाषांतर होते. त्यात कळत-नकळत त्यांच्या विचारांचे, संस्कृतीचे, सभ्यतेचे, समकालीनतेचे रंग मिसळू लागतात. या रंगांसह ते कथ्य लक्ष्यभाषेत अभिव्यक्त होते. या पार्श्वभूमीवर गोची, टक्कल पडलेली सुंदरी अशा अनेक भाषांतरित नाटकांचा उल्लेख करता येतो. या अंगानेही समीक्षेने अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभावाचा वेध घेतलेला आहे. या नाटकातील प्रतिमा, प्रतीके, संकेत या संदर्भातील मतेही समीक्षेत मोठ्या प्रमाणात आली आहेत. नाट्यानुकूल अनुभवांचा शोध, रंगमंच माध्यमाची जाणीव, अल्पाक्षरी, मीताक्षरी संवादाच्या सामर्थ्याचा प्रत्यय, मानवी मनाचे अवगाहन, दैनंदिन आयुष्याच्या तपशिलाआड दडलेला माणूस शोधण्याचा प्रयत्न यात दिसून येतो. नवकविता, नवकथेच्या संदर्भातही अॅब्सर्ड नाट्याचा विचार झाला आहे. 'कोसला'च्या निमित्ताने 'न-नाट्या'तील जाणिवांचाही नाट्यसमीक्षेत विचार झाला आहे. तर परस्पर जवळ जाणाऱ्या अनुभवांना केंद्रस्थानी चित्रित करणाऱ्या नाटकांची तपासणीही समीक्षकांनी केली. उदा. आयनेस्कोच्या खुर्च्या तर जयवंत दळवीचे 'संध्यालाया' या संदर्भातला विचार त्रोटक तरीही मराठी नाट्यसमीक्षेच्या कक्षा व्यापक करणारा ठरला. तर शोकात्मिकेचा विचार करताना गंगाधर पाटील यांनी शोकात्म प्रहसनाचे (Tragi-Commedy) तत्त्वाचा शोध तेंडुलकर, खानोलकर, जयवंत दळवींच्या नाटकातून घेतला आहे. तर या नाट्यशैलीतील क्लेशनाट्य, कृष्णविनोद (Black Comedy) या संदर्भातील विचारही अॅब्सर्ड रंगभूमी संबंधीच्या नाट्यसमीक्षेला व्यापक करताना दिसतो. तर पारंपरीक नाट्यशैलीतील अॅब्सर्ड फिलॉसोफी, आशय मांडणाऱ्या नाटकांकडे समीक्षेने लक्ष वेधले. चक्र, माता द्रौपदी (विद्याधर पुंडलिक), आरण्यक (रत्नाकर मतकरी), अपुले मरण (खानोलकर) तसेच मराठी रूपांतर अंधायुग (धर्मवीर भरती), आषाढातील एक दिवस (मोहन राकेश) या नाटकांवरील समीक्षाही लक्षवेधक आहे.

‘मिथ’च्या अंगाने होणारा नाट्यविकास, कथाशरणास असली, तरी आशयसूत्राच्या आधारावर समीक्षेचा एक विशेष प्रयत्न या रूपानेही दिसून येतो. पुराणातील व्यस्तता शोधण्याची ही प्रवृत्ती मराठी नाट्यसमीक्षेतून सुटलेली नाही.

मनोविकृतीच्या पार्श्वभूमीवर अॅब्सर्ड नाटकांचाही विचार मराठी समीक्षेने केला आहे. अर्थात या अंगाने झालेली समीक्षा मात्र फारच अत्यल्प आणि ती सुद्धा प्रासंगिक संदर्भ म्हणून अनुषंगाने केवळ आढावा स्वरूपात आहे. या अंगाने अॅब्सर्ड नाटकांचा वेध घेणे आवश्यक आहे. तेंडुलकरांनी नाट्यलेखनासोबत ललित लेखन व नाट्यसमीक्षा लेखनही केलेले आहे. ‘रातराणी’ या ग्रंथात त्यांनी अनेक नाट्यविषयक लेख लिहिले आहेत. यात सॅम्युअल बेकेटच्या ‘कम अॅन्ड गो’ नाटकाची अप्रतिम समीक्षा त्यांनी केली आहे. यातून या नाटकाविषयी, बेकेटविषयी त्यानिमित्ताने आपल्या जीवनातील व्यस्ततेसंबंधी सूचक, तेवढीच प्रातिनिधिक विधाने त्यांनी केली आहेत. तेंडुलकरांमधला नाट्यसमीक्षक येथे प्रकर्षाने जाणवतो. या संदर्भात इतर नाटककार, रंगकर्मींच्या नाट्यविषयक, समीक्षणात्मक लेखनाच्या संदर्भात गो.म. कुळकर्णी यांनी केलेले विधान नाट्यलेखक, रंगकर्मींच्या समीक्षात्मक दृष्टिकोनाचे वेगळेपण पटवून देतो. “नाट्यविषयक नवसंवेदनाच्या दृष्टीने विजया मेहता, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, कमलाकर सारंग, जब्बार पटेल, विजय तेंडुलकर, पुष्पा भावे, माधव वझे, सतीश आळेकर प्रभूतींनी मांडलेले विचार संकलित झाल्यास नाट्यविषयक समीक्षेला ते उपकारक ठरतील.” त्यांचा हा आशावाद मराठी नाट्यसमीक्षेच्या संदर्भात फारच बोलका वाटतो. उल्लेखनीय नावे, नाट्यलेखक, रंगकर्मी, दिग्दर्शक म्हणून मराठी रंगभूमीला ते परिचित आहेत.

अॅब्सर्ड नाटकासंबंधी ‘टीका प्रपंचा’तून केलेले कमलाकर दीक्षित यांचे लेखन, डॉ. जनार्दन वाघमारे यांनी ‘साहित्य चिंतन’ मध्ये केलेले लिखान, तात्त्विक, सैद्धांतिक समीक्षेचे स्वरूप करणारे आहे. वृत्तपत्रीय नाट्यसमीक्षेच्या संकलित नाट्यसमीक्षा ग्रंथातून ‘नाटकाची सावली’ मधून वाङ्मयीन आणि प्रयोगदृष्टीने सुरेशचंद्र पाध्येंनी केलेली समीक्षाही फार महत्त्वाची आहे. त्यांनी या ग्रंथात मकरंद साठे या नव्या पिढीच्या नाटककाराच्या चारशे कोटी विसरभोळे, रोमन साम्राज्याची पडझड या नाटकाच्या अनुषंगाने विसंगती शोधून अॅब्सर्ड नाटकाची वैशिष्ट्ये त्याच उपरोक्त नाटकातील शोध हे या समीक्षेचे खुणा, अतिवास्तवता आणि विसंगती या संहितेची

मागणी अशी वैशिष्ट्ये त्यांनी या नाटकातून हेरली आहे. 'सफर' या नाटकाच्या दिग्दर्शिका म्हणून सुलभा देशपांडे यांनी मांडलेली अॅब्सर्डिटी, अॅब्सर्ड शैलीची वैशिष्ट्ये, दामू केकरेंनी 'माणूस नावाचे बेट' मधील शोधलेली अॅब्सर्ड शैलीची वैशिष्ट्ये, मोडलेली असंगत नाट्यसूत्रे, पुष्पा भावे यांना 'कावळ्याची शाळे'त जाणवलेली अॅब्सर्ड नाटकाची सूत्रे, श्रीरंग गोडबोलेंना 'मी जिंकलो मी हरलो'त जाणवलेली अॅब्सर्डिटी, यावर सखोलपणे लिहिले जाण्याची गरज आहे. प्रयोगाच्या अंगाने दिग्दर्शक, रंगकर्मीची ही समीक्षा मते अत्यंत महत्त्वाची आहेत.

'साहित्याचा अध्यापक : क्षमता व अपेक्षा' या ग्रंथात म. सु. पाटलांनी 'संज्ञाविकास' या संज्ञेचा व्यस्ततावादी नाटकाच्या संदर्भात विचार केला आहे. रत्नाकर मतकरींनी 'लोककथा ७८'च्या नाट्यरचनेसंबंधी 'अ-नाट्य' संदर्भात स्वीकाराची दिलेली कबुली या अनुषंगाने व्यक्त केलेली समीक्षणात्मक मते, जी. ए. कुळकर्ण्यांनी 'गार्बो'ची एलकुंचवारांना पाठविलेल्या खाजगी पत्रातील समीक्षा, तसेच संवेदना, अनुभूती, जाणीव-नेणीव, मनोव्यापार या आधारावर करण्यात आलेली नाट्यसमीक्षा सांस्कृतिक न्हास, मूल्य-न्हास, आधुनिकता, औद्योगिकरण, यांत्रिकीकरण, महानगरी बकालता या पार्श्वभूमीवर झालेली नाट्यसमीक्षा, प्रतिकात्मक, प्रतिमात्मक नाट्यविष्कार या अंगाने समीक्षेने घेतलेली दखल अॅब्सर्ड थिएटरच्या प्रभावाच्या अनुषंगाने महत्त्वाची समीक्षा ठरली आहे.

संवादाच्या अनुषंगानेही या नाटकांचा स्वतंत्रपणे वेध घेण्यात आलेला दिसतो. नाटकातील बदलत्या संवादाच्या अनुषंगाने तेंडुलकर, एलकुंचवार, आळेकर सारख्या नाटककारांच्या नाटकातील संवादाची मीमांसा या समीक्षेने केली आहे. यांच्या संवादात व्यस्ततावादी, अस्तित्ववादी जाणीवा दिसतात, असे विधान आपल्या 'मराठी नाटकातील संवाद' या ग्रंथात डॉ. सुनिता सहस्रबुद्धे यांनी केले आहे. या नाटकातील अनुभवविश्व, शैली, रचनातंत्र या दृष्टीने बराच विचार या नाट्यसमीक्षेने केलेला दिसतो. विसंगतीच्या अनुषंगाने विलास सारंग यांनी घेतलेला वेध, इंटिमेट नाटकाच्या अनुषंगानेही झालेला विचार, नाट्यतर्काच्या अनुषंगाने केलेली मीमांसा, आशय आणि आविष्कार पद्धतीची एकरूपता या दृष्टीने केलेले विश्लेषण, व्यस्ततावादी मनोवृत्ती, रंगमंचीय भाषा, आकृतीबंध, प्रायोगिकता, व्यस्ततावाद, आधुनिकता, समकालीनता, व्यस्ततावादी संवेदनशिलता आदी निकषांवरही मराठी नाट्यसमीक्षेने अॅब्सर्ड

थिएटरच्या प्रभावाच्या संदर्भात वेळोवेळी, आनुषंगिक, प्रासंगिक समीक्षा केल्याचे आढळते.

मराठी व्यस्ततावादी रंगभूमीच्या जडणघडणीची नाळ, आपल्या समीक्षेत रा.ग. जाधवांनी पु.ल. देशपांडे यांच्या बटाट्याची चाळ या एकपात्री प्रयोगाशीही जोडलेली आहे, तर इतर काही नाट्यकृती ज्याच्या अनुषंगाने या नाट्यशैलीचा वेध समीक्षकांनी घेतला त्या तेंडुलकरांचे कावळ्यांची शाळा, माणूस नावाचे बेट, खानोलकरांचे एक शून्य बाजीराव, आळेकरांचे महानिर्वाण, एलकुंचवारांचे गार्बो, अच्युत वझेचे चल रे भोपळ्या टुणूक टुणूक या नाट्यकृतींचा प्रामुख्याने समावेश करावा लागेल. याशिवाय रंगभूमीच्या व्यस्त वळणांची संभाव्य सुविधा उपलब्ध असल्याचे पु. शि. रेगे यांच्या 'रंगपाचलिक आणि दोन एकांकिका' यांनी निदर्शनास आणून दिल्याचे मतही रा. ग. जाधवांनी मांडले आहे. व्यस्त मनोवृत्तीच्या संदर्भात त्यांनी गो. नि. दांडेकर, श्री. ना. पेंडसे, पुरूषोत्तम दारव्हेकर यांच्या क्रमशः पवनाकाठचा धोंडी, गारंबीचा बापू, चंद्र नभीचा ढळला आदी नाटकांचा उल्लेख केला आहे. असे असले तरी आविष्कार पद्धतीच्या पार्श्वभूमीवर आणि आविष्कार-आशयातील एकरूपता या निकषावर ही नाटके अॅब्सर्ड नाट्यपंथात बसू शकत नाही. तरीही जाधवांची केलेली समीक्षा ही महत्त्वाची असली तरी ती वाङ्मयीन अधिक आहे.

याशिवाय स्वायत्तपणे अॅब्सर्ड थिएटर, त्याचा प्रभाव, व्यस्त मराठी रंगभूमी या संदर्भात मात्र विशेष आणि गहन, गंभीर समीक्षा मात्र झाली नाही. समीक्षेने केवळ प्रासंगिक अनुषंगिक समीक्षेच्या आधारावर अॅब्सर्ड थिएटरची, मराठीतील व्यस्त रंगभूमीची दखल घेतली. त्यांचे संख्यात्मक प्रमाण अधिक असले तरी ती समीक्षा परिपूर्ण ठरू शकत नाही. या समीक्षेच्या आधारावर केवळ आढावा घेता येऊ शकतो. सखोल समीक्षाकार्याचा अभाव ठळकपणे जाणवतो हे प्रस्तुत लेखकाची खंत आहे.

असे असेल तरी तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार, आळेकर यांचे सोबतच वृंदावन दंडवते अच्युत वझे, शफाअत खान या नाटककारांच्या नाट्यकृतीचीही स्वतंत्र वृत्तपत्रीय समीक्षा करण्यात आल्याचे आढळते. वृत्तपत्रीय समीक्षेने नव्या नाटककार, दिग्दर्शकांना त्याच्या नाट्यप्रयोगांनी ओळख मिळवून देण्याचे तसेच इतर समीक्षकांचे त्यांचेकडे लक्ष वेधून घेण्याचे कार्य केले आहे. समीक्षेच्या संदर्भात असा सकारात्मक

अनुभव सांगता येत असला तरी आधी विधान केल्याप्रमाणे ही सुद्धा अनुषंगिक दखल पातळीवरची समीक्षा ठरते.

नाट्यसमीक्षा म्हणजे केवळ नाट्यसंहितेची समीक्षा नाही. मुळात ती प्रयोगप्रधान समीक्षा असते. पण प्रयोगसमीक्षेचा उल्लेख करावा, अशी विकसित परंपरा दिसत नाही. त्यामुळे या प्रयोगसमीक्षेचे स्वरूप ठरवणे अवघड जाते. या संदर्भातही एक विचार विशेषतः प्रायोगिक रंगकर्मींनी केलेला दिसतो. पण वर्तमान नाट्यसमीक्षा आणि तिचे स्वरूप बघता त्याला फारसे यश लाभलेले दिसत नाही. साहित्य समीक्षेच्या संदर्भात मर्ढेकर, वा.ल. कुळकर्णी, पु.शि. रेगे, गंगाधर गाडगीळ, द.ग. गोडसे ही प्रारंभीच्या काळातील महत्त्वाची नावे, त्यांची केलेल्या वैशिष्ट्यपूर्ण नाट्यसमीक्षा सिद्धांतासह, शास्त्रांसह, समीक्षेसह मांडता येतात. पण दुर्दैवाने मराठी नाट्यसमीक्षा प्रयोगरूप समीक्षेच्या संदर्भात रखडतच राहिली. केवळ संहिता समीक्षा नाटकाला पूर्णत्व देऊ शकत नाही. कारण शेवटी ही 'प्रदर्शनीय कला' (Performing Art) आहे. दृक-श्राव्य माध्यम आहे. या पार्श्वभूमीवर प्रयोग समीक्षा ही महत्त्वाची ठरते. म्हणून प्रयोगसमीक्षेचे हे दालन समृद्ध होणे रंगभूमीच्या पर्यायाने मराठी नाट्यसमीक्षेच्या विकासाच्या दृष्टीनेही महत्त्वाचे ठरेल.



मराठी नाटकातील शिवयोद्धा तान्हाजी

शिवचरित्रात ज्या महत्त्वाच्या व्यक्तिरेखा आहेत, त्यात तानाजी मालुसरे हे एक अत्यंत महत्त्वाचे नाव आहे. तानाजी मालुसरे यांचे शिवाय त्यांच्या साथीदारांमध्ये सामान्यपणे येसाजी कंक, बहिर्जी नाईक, बाजीप्रभू देशपांडे, सूर्याजी मालुसरे, जीवा महाला, नेताजी पालकर, हिरोजी फर्जद, सय्यद बंडा, शिवा काशिद, नूरखान, मदारी मेहतर, दर्या सारंग, दौलतखान, सरदार हंबीरराव मोहिते, सिद्धी हिलाल, इब्राहिम खान, काझी हैदर, सावळा महार, मुरारबाजी, कोंडाजी फर्जद, संभाजी कावजी, भीमा महार, नानु वस्ताद, बाजीराव जेधे, कोयाजी बांदल नाईक, बाजी पासलकर इत्यादी नावे अनिवार्यपणे येतात. शिवचरित्रात त्यांचे वेगवेगळे प्रसंग आहेत. अनेकांची नावे तर म्हणीत गुंफली जातात तशी आहेत. पण या सर्वांमध्ये 'आधी लगीन कोंढाप्याचं, मग रायबाचं,' किंवा 'गड आला पण सिंह गेला' या दोन वाक्यांनी नाव न घेताही सरदार तानाजी मालुसरे ही व्यक्तिरेखा आपल्या डोळ्यांपुढे उभी राहते. असे असले तर कोडाप्यांचा रोमहर्षक, रोमांचकारी प्रसंग वगळता तानाजी मालुसरे यांची अधिक विशेष माहिती किंवा इतिहास लोकांना माहित नाही.

तानाजी मालुसरे यांना सविस्तर स्वरूपात ह.ना.आपटे यांनी लिहिलेल्या 'गड आला पण सिंह गेला' या कादंबरीत नायक म्हणून रेखाटले आहे. ऐतिहासिक सत्य घटनेवर आधारित असणारी ही कादंबरी तानीर्जीच्या असामान्य त्यागाची, स्वामी निष्ठेची, शिवाजी महाराजांवरील निस्सिम प्रेमाची, शौर्याची, पराक्रमाची आठवण करून देते. आपटे यांनी ही कादंबरी १९०३ साली लिहिली. इतके विस्तृत वर्णन यापूर्वी आणि नंतरही कुणी केले नाही. अनेक ऐतिहासिक मराठी नाटकांसाठी आणि चित्रपटांसाठीही आधार ग्रंथ म्हणून हीच कादंबरी महत्त्वाचा दस्तऐवज ठरली आहे. यानंतर सर्वात महत्त्वाचा प्रयत्न केला तो म्हणजे परशुराम रा.दाते यांनी. त्यांनी अत्यंत महत्त्वाचे संशोधन करून १९७१ साली नरवीर तानाजी मालुसरे हे साक्षेपी चरित्र लिहिले. तानाजींशी संबंधित इतिहासातील घटना, प्रसंग यांचेशी संबंधित सर्व स्थळांना भेटी दिल्या. त्यांच्या वंशजाच्या गाठी-भेटी घेतल्या. अनेक महत्त्वाचे दस्तऐवज तपासले. संग्रहालयांना भेटी दिल्या आणि एक अत्यंत प्रामाणिक असे हे चरित्र प्रसिद्ध केले. या चरित्रातून खूप नवीन माहिती उजेडात आली आहे. पण त्यापूर्वी तानाजी यांच्या

संदर्भातील महत्त्वाचा स्रोत म्हणजे आपटे यांची कादंबरी 'गड आला पण सिंह गेला' या कादंबरीने लोकप्रियतेचा आणि विक्रीचा उच्चांक रचला होता. असे असले तरी यातही 'कोंढाण्याच्या लढ्याची हकीकत केंद्रस्थानी होती. खूप विस्तृत अशी माहिती मिळत नाही ही कमतरता दाते यांच्या 'नरवीर तानाजी मालुसरे' या चरित्राने भरून काढली.

तत्पूर्वी जी काही ऐतिहासिक नाटके लिहिल्या गेली त्यातही 'कोंढाणा' प्रकरणच अग्रक्रमाने रेखाटल्या गेला आहे. मराठी रंगभूमीवर ऐतिहासिक नाटकाची परंपरा १८६१ साली वि.ज. कीर्तने यांनी लिहिलेल्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाने सुरू झाली. पण प्रत्यक्षात शिवाजी महाराज यांचेच नाटक यायला तब्बल दहा वर्षे लागली. १८७१ साली पहिल्यांदा शिवाजी महाराज रंगमंचावर आले ते सुद्धा 'अफझुलखानाच्या वधाचा फार्स' या फार्सिकल नाटकातून. काशिनाथ महादेव थत्ते यांनी हे नाटक लिहिले होते. हे अत्यंत बालिश, इतिहासाचा विपर्यास आणि सत्याचा अपलाप करणारे नाटक होते. यानंतरही शिवाजी महाराजांवर काही तुरळक नाटके लिहिण्यात आली पण त्यातही खरा इतिहास कमीच होता. या काळात मात्र पेशवाईवर उदंड नाटके लिहिण्यात आली. एकूणच इतिहासाकडे बघण्याची कलुषित, प्रदुषित दृष्टी, वर्ण वर्चस्वाचा भाव आणि लेखन कौशल्याचा आणि दृष्टीचा मराठा-बहुजन समाजाचा अभाव यामुळे 'शिवचरित्र' तसे उपेक्षित राहिले. शिवाजी महाराजांनाच स्थान नाही तर सरदार तानाजी मालुसरे यांच्या उल्लेखाचाही प्रश्नच उद्भवत नाही. १८८४ साली सीताराम नरहर ढवळे यांनी पहिले ऐतिहासिक नाटक 'बाल शिवाजी' लिहिले यात मात्र तानाजी बाल सवंगडी म्हणून या नाटकात आहे. यानंतरच्या काळातही 'स्वराज्याची शपथ', 'तोरणा किल्ला' आणि 'कोंढाणा युद्ध' या नाट्य प्रसंगामध्ये तानाजी यांची व्यक्तिरेखा रेखाटण्यात आली आहे. पण इतर सवंगड्यातला एक सवंगडी यापेक्षा अधिक वर्णन नाही.

ठराविक प्रतिमा आणि साच्याबाहेरची व्यक्तिरेखा रेखाटण्याचा पहिला प्रयत्न म्हणून य.ना. टिपणीस यांनी लिहिलेल्या संगीत 'शहा-शिवाजी' या नाटकाकडे बघावे लागेल. संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांनी 'ललित कलादर्शक नाटक मंडळी' तर्फे १९२१ साली हे नाटक रंगमंचावर आणले. यात भारदस्तपणे गाणारा शिवाजी आहे. संगीतसूर्यांचा अभिनय आणि गायकी यामुळे हे नाटक खूप गाजले. या नाटकात छोटी पण वैविध्यपूर्ण भूमिका आहे. तानाजी गुप्तहेराचा वेश धारण करून गुप्त हेरगिरी करतो,

प्रसंगी वगनाटयही सादर करतो. विजापूरच्या मोहिमेतही तो शिवाजी महाराजांसोबत आहे. अर्थात तानाजी म्हटला की, स्वामी निष्ठा, स्वराज्य निष्ठा, रयत निष्ठा ही स्वभाव वैशिष्ट्ये या भूमिकेत आहेच. त्यादृष्टीने असेच संवाद या नाटकात आहेत. एक दृश्यात तानाजी महाराजांना म्हणतो, “महाराज आम्हाला न्याय-अन्याय काही समजत नाही. पण आपल्याकरिता मरायला आम्ही तयार आहोत.” दुसऱ्या एका संवादात तो म्हणतो, “महाराज आपण म्हणजेच महाराष्ट्र” तर विजापूर मोहिमेत महाराज तानाजीला सोबत घेत नाही, मी विजापूरच्या वाटेने आपल्या घोड्याबरोबर माझाही घोडा दौड करेल.” अशा संवादांसोबत तानाजीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या इतर छटा व्यक्त होतात. विनोदाच्या अंगानेही तानाजीची भूमिका साकारण्यात आली आहे. अशाच प्रकारे रायगडाला जेव्हा जाग येते, शिवकल्याणी मा जिजाऊ, छत्रपती शिवशंभू या अलिकडच्या, तर प्रारंभीच्या काळातील गुणोत्कर्ष, शिवसंभव अश्रू झळाळे रायगडांचे, शिव पावित्र्य, भगवा झेंडा, शिवसंदेश, शिवसम्राट, श्री शिवाजी, श्री शिव छत्रपती, इत्यादी नाटकांत अनिवार्यपणे तानाजी मालुसरे हे पात्र आहे, अर्थातच ते एकाच साच्यातले आहे. शिवरायांचा स्वंगडी आणि कोंढाणा या शिवायचा कर्तबगार, हरहुन्नरी, स्थापत्यकलेचा जाणकार, कुशल संघटक, समन्वयक, युद्ध प्रशिक्षक तानाजी मालुसरे कुठेच आढळला नाही.

चित्रपटातील तानाजी मालुसरे :

मराठी रंगभूमीवर ‘तानाजी मालुसरे’ यांची मुख्य व्यक्तिरेखा असलेले एकही नाटक नाही. पण चित्रपटात मात्र तानाजीला स्वतंत्रपणे नायक म्हणून उभे करणारे चार आणि कोंढाण्यासह इतर भूमिकेतील पाच चित्रपट आहेत. तसेही १९०३ नंतर ‘शिवचरित्रावर’ जे ऐतिहासिक चित्रपट आले. त्यासाठी कथानक म्हणून ‘गड आला पण सिंह गेला’ याच कादंबरीतले अधिकाधिक प्रसंग घेण्यात आले आहे. अर्थात ‘सिनेमॅटीक लिबर्टी’ चा जरूर वापर करण्यात आला पण हीच रोमांचकारी घटना वगळता स्वतंत्र तानाजीची प्रतिमा उभी करण्यात आली नाही. १९२३ साली बाबूराव पेंटर दिग्दर्शित आणि महाराष्ट्र फिल्म कंपनी निर्मित ‘सिंहगड’ हा तानाजीवरील पहिला मूक चित्रपट तयार झाला. त्यानंतर पालकर (१९२८), उदयकाल (स्वराज्याचे तोरण) हा चित्रपट १९३० साली आला. यातही तानाजी त्या काळच्या अनेक चरित्रांपैकी एक चरित्र होते. १९३३ साली प्रभात कंपनीचा व्ही. शांताराम दिग्दर्शित ‘सिंहगड’ हा बोलपट आला. तर राम गबाले यांनी १९५६ साली ‘नरवीर तानाजी’ हा नायक प्रधान चित्रपट बनवला. तब्बल ६८ वर्षांनंतर अजय देवगण निर्मित आणि दिग्पाळ लांजेकर दिग्दर्शित

‘तानाजी’ चित्रपट २०२० साली मराठी आणि हिंदी भाषेत प्रदर्शित झाला. २०२० मध्येच फत्ते शिकस्त, फर्जंद हे चित्रपट आले. २०२१ मध्ये पावनखिंड, सर सेनापती हंबीरराव मोहित, जंग जोहर, जावळी १६५९ आणि छत्रपती शिवाजी, जिऊ ताराराणी आदी चित्रपट येत आहेत. २००९ साली आलेल्या ‘राजमाता जिजाऊ’ या चित्रपटाचाही उल्लेख करावा लागेल. या चित्रपटांमध्ये ठराविक प्रतिमांचेच दर्शन घडविण्यात आले आहे. ‘सिनेमॅटिक लिबर्टी’ घेऊन ‘तानाजी’ ला लोकप्रिय करण्याचे काम अजय देवगणच्या याच चित्रपटाने केले आहे. हिंदी प्रदेशातही हा चित्रपट बऱ्यापैकी गाजला.

शिवकाळानंतर तुलसीदास शाहीर, अज्ञानदास यांचे तानाजी वरील पोवाडे, गोंधळ्यांचे पोवाडे यांच्या पोवाडयात तानाजींचे विशेष वर्णन आहे. दत्तोपंत पटवर्धन यांचे ‘नरव्याघ्र तानाजी’ हे आख्यान श्रीमंत योगी, शिव छत्रपती, जिजाऊ साहेब या कादंबऱ्या, जाणता राजा, जाहले छत्रपती शिवराय, शिव गर्जना, ही महानाटये यातही तानाजींची परंपरागत प्रतिमाच रेखाटण्यात आली आहे. अमोल कोल्हे यांच्या ‘वीर शिवाजी’ या मालिकेतही पारंपारिक तानाजीचे चित्रणच करण्यात आले आहे. तानाजींच्या पारंपरिक प्रतिमेशिवाय त्यांच्या ऐतिहासिक कर्तबगारीवर, इतर महत्त्वाच्या ऐतिहासिक कार्यांवर सविस्तरपणे प्रकाश टाकण्याची आज खरी गरज आहे. शिवाजी महाराजांसोबत तानाजी मालसुरे सुमारे तीस वर्षे होते. १६४५ मध्ये स्वराज्य स्थापनेची ज्या आपल्या सवंगड्या सोबत मावळ खोऱ्यात शिवाजी महाराजांनी शपथ घेतली होती, तेथून ते ४ फेब्रुवारी १६७० रोजी कोंढाणा युद्धात हौतात्म्य प्राप्त होईपर्यंत तानाजी शिवशाहीचे एक प्रमुख आधारस्तंभ होते. रोहिडेश्वर, उंबरखिंड, पुरंदर, शाहिस्तेखानावर आक्रमण, अफझलखानाचा वध, आग्राहून सुटका या ऐतिहासिक घटनांमध्ये तानाजींचा सहभाग होता. पण युद्धाशिवाय मुलकी आणि प्रशासकीय कार्यातही तानाजींचा महत्त्वाचा सहभाग होता. रेड्याला आडवा पाडणाऱ्या सावळा महार सारख्या मावळ्यांची निवड आणि सेनेत भरती, मावळे देशमुखांचे पुढारीपण, शृंगारपूरच्या सुवर्णाचा काटा काढणे असो, शेतसाऱ्यांसाठी रयतेला नागवणाऱ्या मावळ प्रदेशातील किल्लेदार, पाटील, देशपांडे, कुळकर्ण्यांविरुद्ध कैक वेळा उठाव असो की, जहांगीरी, रस्ते बांधणी, रस्ते दुरूस्ती, पाट बांधणे, जिंजी-मुरंड जंजिऱ्याच्या सागरी किल्ल्यांचे बांधकाम असो, रियासती मधील भांडण-तंटे, बखेडे असो तानाजींने या संदर्भात अत्यंत महत्त्वाचे कार्य केले आहे. सैनिक भरती आणि सैनिक प्रशिक्षण, गनिमी काव्याचे प्रशिक्षण यात तानाजी मालसुरे पटाईत होते.

नाटकात असो की चित्रपटात तानाजींची आणखी विस्तृत प्रतिमा यायला

हवी. त्यासाठी दाते यांनी लिहिलेल्या 'नरवीर तानाजी मालुसरे' या चरित्राचा अवश्य उपयोग करावा, म्हणजे खूप नवी माहिती आणि संदर्भ मिळू शकतील. तानाजी ही एक ऐतिहासिक आणि लोकप्रिय व्यक्तिरेखा आहेच. बाबूराव पेंटर, व्ही. शांताराम, राम गबाळे, अजय देवगण सारख्या दिग्गजांना तानाजी वर स्वतंत्रपणे 'नायक' म्हणून चित्रपट काढावा वाटला, यातच या व्यक्तिरेखेचे मोठेपण आणि महत्त्व सिद्ध होते. ह.ना.आपटे यांनी 'गड आला पण सिंह गेला' ही कादंबरी लिहून आधीच ही व्यक्तिरेखा 'ऐतिहासिक संस्कार'च्या रूपात आमच्यावर बिंबवली आहे. त्याकाळी तानाजी वरील सर्वच चित्रपट प्रचंड लोकप्रिय झाले होते. चित्रपट बघण्यासाठी प्रचंड गर्दी होत असे. त्यामुळे शेवटी ब्रिटीश सरकारला करमणूक कर लावावा लागला. लंडनच्या जागतिक चित्रपट महोत्सवासाठी 'सिंहगड' या चित्रपटाची निवड करण्यात आली होती. स्टुडिओच्या बाहेरील लोकेशनस चित्रिकरणासाठी निवडावे लागले. चित्रपटात पोवाडा गायनाची परंपरा 'सिंहगड'या चित्रपटाने सुरू केली. व्ही. शांताराम यांना दिग्दर्शक म्हणून या चित्रपटाने खूप लोकप्रियता मिळवून दिली. २०२० च्या 'तानाजी' चित्रपटात अजय देवगण आणि काजोल यांनी पहिल्यांदा मराठमोळ्या भूमिका केल्यात.

तानाजी एक शिवयोद्धा होतेच, पण एक कुटुंबवत्सल पती, पिता, पुत्र, बंधु ही होते. शिवाजी महाराजांच्या, मां जिजाऊ साहेबांच्या तर जणू ते गळ्यातील ताईतच. एक आदर्श मित्र, स्वामिनिष्ठ कारभारी आणि सक्षम असे मुलकी अधिकारीही होते. आकर्षक देहयष्टी, मर्दानी सौंदर्य त्यांच्यात होते. एका बखरीत त्यांचे वर्णन खालील प्रमाणे करण्यात आले आहे.

“अंगाने धिप्पाड आणि सुदृढ असा होता तानाजी. हत्तीचे सुळे धरून त्यास जागच्या जागी उभा करून ठेवावा, एवढे बळ त्यांच्यात होते. त्याच्या तोडीचा पुरुष महाराजांच्या लष्करात एकही नव्हता. सराईत, दंडाईत, पटाईत तसेच सर्व शस्त्रांच्या कारवाईत तो अत्यंत प्रवीण होता.” गुरूवर्य कृष्णाजी अ.केळूसकर यांनी लिहिलेल्या 'छत्रपती शिवाजी महाराज' या शिव चरित्रात तानाजीच्या अचाट, अफाट व्यक्तिमत्त्वावर विशेष रूपाने प्रकाश टाकलेला आहे.



वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रवास

विदर्भास नाट्यलेखनाची समृद्ध परंपरा लाभली आहे. 'मेघदूत' लिहिणारा कालिदास 'रामटेक'शी नाते सांगून जातो. 'उत्तररामचरित्' लिहिणारा भवभूती भंडारा जिल्ह्यातील 'पद्मपूरचा' (आजचे आमगाव), 'बाल रामायण' नाटकाची रचना करणारा राजशेखर 'वत्सगुल्म' म्हणजे वाशिमचा. कवी, टीकाकार, कलेचा जाणकार राजा भोजही विदर्भाचाच. भारतीय नाटकांना लीळाचरित्रातून प्रभावी मिथक पुरविणारे शब्दप्रभू स्वामी चक्रधर अमरावतीच्या 'रिद्धपूरचेच'. आदिकवी मुकुंदराज हे नागपूर जिल्ह्यातील 'अंभोऱ्याचे'. संस्कृत, प्राकृत, मराठी या साऱ्याच भाषेतील वैदर्भीय नाट्यलेखनाची समृद्ध परंपरा विदर्भाला लाभलेली आहे.

आधुनिक काळात वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा इतिहास १८८५ पासून सांगता येतो. उपलब्ध पुराव्यांच्या आधारे १८८५ साली नागपूरच्या प्रा. घंटय्या नायडू यांनी 'केशरी मंदिर' या नावाने नाटक लिहिले होते. याच काळात नाना सोहनी यांनीही विष्णुदास भाव्यांपासून प्रेरणा घेऊन नाटक लिहिल्याचा संदर्भ मिळतो. त्यांनी भाव्यांच्या नाटकांची परंपरा विदर्भात आणली. तर बजाबा रामचंद्र प्रधान यांनी अकोल्यात नाट्यलेखनाची मुहूर्तमेढ १८७० मध्ये रोवली असे म्हणतात. घंटय्या नायडू, नाना सोहनी आणि बजाबा रामचंद्र प्रधान या तीन आद्य नाटककारांची नावे व त्यांच्या नाटकांची नावे उपलब्ध असली तरी या पैकी पहिले नाटककार कोण होते? त्याबद्दल सद्या तरी खात्रीने सांगता येत नाही. परंतु वैदर्भीय रंगभूमीचा समग्र इतिहास बघता १८७० पासून विदर्भाचा नाट्यलेखनाचा प्रपंच सुरू झालेला दिसतो. मात्र त्यापूर्वी इथे लोकनाट्याचीही समृद्ध परंपरा अस्तित्वात होती.

भंडारा, गडचिरोली, चंद्रपूर आणि गोंदिया जिल्ह्याच्या सीमेवर असलेल्या झाडीपट्टी भूप्रदेशातील लोकसंस्कृतीचा मान मिळवणारी झाडीपट्टी रंगभूमी ही दीडशे वर्षांची आपली परंपरा राखून आहे, असे अभ्यासकांचे मत आहे. तर अचलपूर-परतवाड्यातील (अमरावती जिल्हा) एलिचपूर रंगभूमीला सुद्धा शंभर-दीडशे वर्षांचा इतिहास असल्याचे प्रा. राम शेवाळकर, अशोक बोंडे, डॉ. काशीनाथ बन्हाटे यांनी सिद्ध करून दाखविले आहे. 'बाविशी' आणि 'बाबन एक्का' ही नाट्यगृहे त्याची साक्ष

देत होती. आज ही नाट्यगृहे अस्तित्वात नाहीत, पण याच नाट्यगृहांनी किलोस्कर, राजापूरकर, गंधर्व नाटक मंडळींचे समृद्ध दिवस पाहिले, असे जाणकार सांगतात. नागपुरात वाशिमकर, शाहू नगरवासी, किलोस्कर मंडळींचे प्रयोग लोकप्रिय होते. अमरावती तर महाराष्ट्रीय नाटक मंडळींचे आवडते गाव. 'दिलदार गाव' म्हणून अमरावती प्रसिद्ध होते. आर्थिक नादारीत निघालेल्या नाटक मंडळी अमरावतीत तळ ठोकून पुन्हा श्रीमंत होऊन परत जात असत. याच अमरावतीने रामभाऊ कुंदगोळकरांना 'सवाई गंधर्व' ही पदवी बहाल केली.

'वाशिम'नेही वैदर्भीय रंगभूमीच्या इतिहासात महत्त्वाची भूमिका बजावली आहे. बाळशास्त्री वाशिमकर यांनी 'श्री करुणेश्वर प्रासादिक संगीत नाटक मंडळी काढून 'सौभद्र', 'संत सखुबाई' ही नाटके गाजवली. राम गणेश गडकरी यांनीही आपल्या आयुष्यातील शेवटचा काही काळ नागपूर जिल्ह्यातील सावनेर येथे घालवला आणि तेथे नाट्यलेखनही केले. एकूणच वैदर्भीय रंगपरंपरेचा समृद्ध वारसा आपणास इतिहासाच्या अवलोकनातून दिसून येतो. घंटय्या नायडू, नाना सोहनी हे नागपुरातील आद्य नाटककार. या नंतर 'सत्यवान सावित्री' १८९० साली लिहून श्रीधरपंत पारखी यांनी नागपूर येथून वैदर्भीय नाट्यलेखनाची परंपरा पुढे चालविली.

बाळासाहेब, काळीकर, विनायकराव पंडागळे, (नलदमयंती) दत्तोपंत गोखले, (संगीत विपाक, गोदावरी, दुर्दैवी सून), य.गो. जोशी, (संगीत श्रीमुखात) ही नावे १८९० च्या काळात नागपुरात नाटककार म्हणून लोकप्रिय होती. पुढील काळात सखारामपंत जोशी, बाबुराव चिमोटे, (कर्मसंन्यास, राशिचक्र, भवानी सुंदर), गंगाधरपंत सबनीस (रत्नावली), नाना जोग (चित्रशाळा, सोन्याचे देव, भारतीय), पंढरीनाथशास्त्री घाटे, शंकरराव कुळकर्णी, वसंतराव वरखेडकर, (पूर्वग्रह, संगीत बायकी कावा), प्रभाकर भुसारी (कणसा कणसा दाणा दे), अनंत बामन ओक (पत्रिकाहरण, मधुमाधव, सिंधुग्राम), बाळकृष्ण संतुराम गडकरी (कृष्णकुमारी, भ्रमविकास), ना. के. बेहरे (पिंझारी), ब.ह. पंडित, नानासाहेब केदार (एकलव्य, गुरुदक्षिणा), आनंदराव टेकाडे, (संगीत मथुरा, मधुर मिलन), वा.बा. भोळे, (सरलादेवी), बालाजी सातपुते, (विजयी भारत) ना. कृ. दिवानजी (सुनेचा सापळा, राजकन्या पद्मावती), वि. भि. कोलते (सोडचिठ्ठी), कृ. बा. भोसले, (राजमाता),

सूर्यकांत पंडित (सीमोल्लंघन), रा. दि. भवाळकर (श्रीपाळ), श. बा. नेरकर, (संजीवनी), शं. ना.सहस्रबुद्धे, (राणी चंद्रावती), ग. त्र्यं. माडखोलकर (उर्वशी, देवदान), व्यंकटेश वकील (जन्माचे सोबती, खरा न्याय, सारेच सज्जन) आदी अनेक नाटककारांनी वैदर्भीय नाट्यलेखनाच्या परंपरेत मोलाची भर घातली. 'केशरी मंदिर' या नाटकातून १८८५-९० च्या काळात 'नागपुरी बुवाबाजीवर' नायडुंनी नाटक लिहून एक अविस्मरणीय परंपरा सुरू केली. वा.बा. भोळे यांनी 'सरलादेवी'च्या माध्यमातून 'इब्सेन' विदर्भात आणला, तर व्यंकटेश वकीलांनी वैदर्भीय नाट्यलेखनात एकांकिकेचा प्रवाह मजबूत केला. शंकरराव कुळकर्णी यांनी (नावात काय आहे?, माझी ही, हिरवा मळा, संस्कार, पुष्पांजली) आदि नाटके लिहिली. या शिवाय 'प्रेयसी की माता' आणि "कनककांत" ही हिंदी नाटके लिहिली व मराठी नाटककारांच्या हिंदी नाटक लेखनाची परंपरा त्यांनी सुरू केली.

वैदर्भीय नाटककार म्हणून पुढील काळात पुरूषोत्तम दारव्हेकर (चंद्र नभीचा ढळला, वऱ्हाडी माणसं) तसेच प्रा. महेश एलकुंचवार (वाडा चिरेबंदी, वासनाकांड, गाबो, सोनाटा) यांनी वैदर्भीय नाट्यलेखनाला पुणे-मुंबई आणि भारतीय पातळीवर पावती मिळवून दिली. आज भारतीय नाटककारांच्या शीर्षस्थानी ते आहेत. तत्पूर्वी नाना जोगांनी केलेले नाट्यलेखनही चर्चेचा विषय ठरले. नागपुरी बोलीचा समर्पक उपयोग त्यांनी केला. दारव्हेकरांनी वऱ्हाडी भाषेला 'वऱ्हाडी माणसं' या नाटकातून लोकप्रियता मिळवून दिली. तर 'चंद्र नभीचा ढळला' या नाटकाला दारव्हेकरांनी राज्य नाट्य स्पर्धेत पहिले बक्षीस मिळवून दिले. अमरावतीहून नागपूरला आलेले डॉ. मधुकर आष्टीकर (सावळा गोंधळ, माझा ज्ञानियांचा राजा), नाना ढाकुलकर (लाटांनी झुगारलाय किनारा, क्रांतियोगी गाडगेबाबा) यांनीही प्रचंड नाट्यलेखन केले. पद्माकर यांनी एकांकिका लेखनाचे दालन समृद्ध केले. त्यांची 'काका मला वाचवा', 'मृत्युंजय', 'सीमोल्लंघन' ही नाटके त्या काळी खूप गाजली. नाटककाराचा पिंड नसताना पु. भा. भावे (स्वामिनी) यांनी त्या काळी नाट्यलेखन केल्याचे संदर्भ आढळतात. तर वनमाला भवाळकर (संसाराचा सारीपाट), सुमतीदेवी धनवटे या स्त्री नाटककारांची नाटकेही नागपूरच्या रंगमंचावर आलेली आहेत. प्रभाकर पुराणिक (चेतना चिंतामणीचे गाव) आणि ज. रा. फणसळकर (पोहा चाल्ला महादेवा), बाल रंगभूमीसाठी दिनकर देशपांडे,

शि.गो. देशपांडे यांनीही नाटककार म्हणून नागपूरच्या रंगभूमीच्या क्षेत्रात चैतन्य निर्माण केले.

नागपूरच्या दलित रंगभूमीनेही महाराष्ट्राला दिशा दिली. दलित नाट्य लेखनाचे दालन प्रेमानंद गज्वी, कमलाकर डहाट, प्रभाकर दुपारे, दादाकांत धनविजय, अमर रामटेके, रमेश निकोसे, डॉ. सुरेश मेश्राम, कमल अडिकने, तक्षशीला वागधरे, दीप चहांदे आदींनी समृद्ध केले. नंतरच्या काळात संजय जीवने, अशोक जांभूळकर, डॉ. सुनील रामटेके, वीरेंद्र गोडबोले, तर आज वीरेंद्र गणवीर, सुरेंद्र वानखेडे सारखे नव्या दमाचे नाटककार दलित रंगभूमीच्या कक्षा नाट्यलेखनाने विस्तारत आहेत. याच मंडळींनी पथनाट्याचे लेखनही मोठ्या प्रमाणात केले आहे. सध्या रंगभूमीवरील वरिष्ठ नाटककार, आंबेडकरी, बुद्ध, प्रबुद्ध, बहुजन अशा संकल्पनेतून नव्याने नाट्यलेखन करताना दिसत आहेत. प्रेमानंद गज्वी हे व्यावसायिक दृष्ट्याही यशस्वी नाटककार ठरले आहे.

विदर्भात नाट्यलेखनाच्या प्रपंचात स्त्री नाटककारांचेही मोठे योगदान आहे. अनुपमा नगरकर, सुनंदा साठे, प्रतिभा कुळकर्णी, माला केकतपुरे, छाया कावळे, प्रेमा घुले, शुभांगी भडभडे, माणिक वड्याळकर, रमा गोळवलकर आदींनी विपुल प्रमाणावर नाट्यलेखन केले आहे. नव्हे, वैदर्भीय नाट्यलेखिकांच्या नाटकांना रंगमंचही मिळवून दिला आहे. प्रतिभा कुळकर्णी यांनी वैदर्भीय नाट्यक्षेत्रावर समग्र प्रकाश टाकणारे 'वैदर्भीय रंगभूमी'चे दोन खंडही संपादित केले आहेत. नाना रेटर, राजाभाऊ चिटणीस, प्रा. रामचंद्र ढोबळे, रमेश थोरात, प्रा. दिलीप अलोणे यांनी नकलाकार म्हणून 'नक्कल' लेखनाचा प्रांत फुलवला. आज राजेश चिटणीस, संगीता ढोबळे हा वारसा पुढे नेत आहेत. सुधाकर गायधनी (गोटूल, प्रेषितांचे बेट, रायाबाई, भुलाबाई), पराग घोंगे, (वाळूचे घर), गजानन देशपांडे, उदय ब्रह्म, दिनकर बेडेकर, डॉ. रंजन दारव्हेकर, रूपेश पवार, देवेंद्र लुटे, धनंजय मांडवकर, सलीम शेख, श्याम धर्माधिकारी, शीतल दोडके, डॉ. सतीश पावडे, स्वाती तराळ, सचिन गोटे, अभिजित गुरू, देवेंद्र दोडके, शाम पेठकर यांनीही वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रपंच आपापल्या परीने समृद्ध करण्याचा प्रयत्न केला आहे. चंद्रपूर जिल्ह्यातून मो. दा. देशमुख (देव्हारा), हेमचंद्रजा, सुरेश देशपांडे, झाडीपट्टीतून श्रीधर लोढे, डॉ. हरिशंकर बोरकर, सत्यवान म्हस्के, सिद्धार्थ

खोब्रागडे, व्ही. आर. पाकलवर, चुडाराम बल्लारपुरे, सदानंद बोरकर, अनिरुद्ध वनकर, नीळकंठ रणदिवे, वर्धेतून मारोतराव डॉक्टर, शंकरराव संगीत, शंकरराव बापट, बाळाजीपंत बेलखोडे या जुन्या पिढीपासून आजच्या हरिश इथापे, राजेश डंभारे, प्रतीक सूर्यवंशी पर्यंत मंडळींनी वैदर्भीय नाट्यलेखनात मोठे योगदान दिलेले आहे. सुरेश गांजरे, अशोक आष्टीकर, राजाभाऊ भगत (यवतमाळ), प्रा. दिलीप अलोणे (नकलाकार), रवींद्र इंगळे (बुलडाणा) यांचे प्रयत्नही नजरेआड करता येत नाही. नागपूर सोबतच पश्चिम विदर्भाची सांस्कृतिक राजधानी समजल्या जाणाऱ्या अमरावती आणि 'अस्सल वन्हाड' म्हणविल्या जाणाऱ्या अकोला जिल्ह्याने वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रवाह समृद्ध केला आहे. खामगावातून श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर (वीरतनय, मतिविकार), मलकापूरहून धुंडीराज रंगनाथ शेंबेकर (संगीत धुतविपाक, दमयंती, व्रतपालन), वाशिमचे बाळशास्त्री वाशिमकर, या पश्चिम विदर्भातील नाटककारांनी उल्लेखनीय असे नाट्यलेखन केले आहे. अमरावतीत वीर वामनराव जोशी (रणदुंदुभी), ना. रा. बामगणांकर (शिवधनुर्भंग, आत्मतेज), भवानराव म्हैसाळकर (प्रजेचा राजा), विद्याधर गोखले (पंडितराज जगन्नाथ, बावन्नखणी), विश्राम बेडेकर (टिळक-आगरकर), श्रीराम अत्तरदे (चालढकल), मधुकर आष्टीकर, वि.रा हंबर्डे (१८५७), किशोर दिघेकर, (भयाण थुतऱ्या, छत्रपती संभाजी), मा.ल.व्यवहारे, मनोहर कविश्वर, प्रा. माणिक कानेड, नाना ढाकुलकर, डॉ. सुधाकर डेहनकर आदी जुन्या पिढीच्या नाटककारांनी वैशिष्ट्यपूर्ण असे नाट्यलेखन केले आहे. सत्यशोधक चळवळीनेही अनेक मोठे लेखक दिले. मोरेश्वर वानखेडे यांनी सत्यशोधकी नाटकाची परंपरा समृद्ध केली. प्रसंगानुरूप वसंत आबाजी डहाके यांनीही नाटकाचा प्रांत हाताळला आहे. या शिवाय गोविंदराव मुंगशीकर (मराठ्यांचे सिंहासन), नाना नाडकर, धैर्यशील वाघ, नानासाहेब साठे, गोपाळराव जोशी, बाबूराव नेरकर, वसंत बायस्कर, वासुदेवराव भोळे, नित्यानंद मोहिते (रूक्मिणी स्वयंवर), भाऊसाहेब असनारे, ज.रा. फणसळकर. द.ग. गोडसे, प्रभा गणोरकर, मंगला बक्षी यांनीही नाट्यलेखन करून अमरावतीच्या नाट्यलेखनाच्या प्रपंचाला हातभार लावला आहे. पूर्व पिढीचे बा.ग. खापर्डे यांचेही प्रयत्न नजरेआड करण्यासारखे नाहीत. तुरखेड, वन्हा, आमला विश्वेशर, नांदापूर, टाकरखेड, तरोडा, नेरपिंगळाई, अंजनसिंगी, माहुली जहांगीर, जळका

जगताप, पुसदा (शिराळा), आदी गावांनीही अनेक नाट्यलेखक दिले.

डॉ. सतीश पावडे (शिवकुलभूषण राजा संभाजी, अंधार पाहिलेला माणूस, अंधारवेणा), स्पर्धेसाठी सातत्याने नाट्यलेखन करणारे चंद्रकांत शिंदे, डॉ. शाम देशमुख, सचिन गोटे, इंजि. अशोक काळे, चंद्रकांत बहुरूपी, गणेश वानखेडे, जुन्या-नव्या पिढीचे राजाभाऊ मोरे, प्राचार्य राज यावलीकर, डॉ. मनीषा जाधव, प्रा. पंकज वानखेडे, ग्रामीण अमरावतीतील बाळासाहेब तूरकर(तूरखेडा), प्रकाश पाटील (टाकरखेडा संभू), डॉ. सुधाकर डेहनकर (वन्हा) यांच्यासह दलित रंगभूमीचा प्रवाह समृद्ध करणारे प्रा. सतेश्वर मोरे, दलित नाटकाची चळवळ जगविणारे विलास थोरात यांनीही वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रांत समृद्ध केला आहे. मोशी, चांदूर रेल्वे, चांदूर बाजार येथेही नाट्यलेखन करणारे रंगकर्मी आहेत. प्राचार्य राज यावलीकर, प्रा. डॉ. शोभा गायकवाड यांची नाटके आज पुस्तक रूपात उपलब्ध आहेत. अनंत नांदूरकर, शाकीर हुसेन यांनी ही प्रासंगिक लिखाण केले आहे. गोपाल राणे अधून-मधून नाटकाचे लेखन करतात.

अकोल्याचा नाट्यलेखनाचा इतिहास बजाबा रामचंद्र प्रधान (भ्रांतिकृत चमत्कार) आणि विष्णू मोरेश्वर महाजनी (तारा) यांचे नावापासून सुरू होतो. १९१० पासून अकोला ॲमेच्युअर क्लबने अकोल्यात नाटकाचे वातावरण निर्माण केले. पथनाट्याचा प्रवाह सुरू करणारे प्रा. अरविंद विश्वनाथ (अर्ज मोठा नामी, संमेलनाला चला), डॉ. सुनील गजरे (वधस्तंभ), रमेश थोरात, मधु जाधव यांचे नाट्यलेखनाचे प्रयत्न महत्त्वाचे आहेत. अकोल्याच्या नाट्यलेखनाच्या इतिहासात बजाबा रामचंद्र प्रधान आणि विष्णू मोरेश्वर महाजनी नंतर भाऊ ओझरकर (उद्योग मंदिर, भ्रम निरसन, प्रोफेसर, सर्वनाशी कालरा), वासुदेवराब शिंदे (कडुलिंबाचे झाड, चाफा बोलेना, इथे सावल्या जगतात, अपराध), दत्तात्रय उमाळे, प. रा. कारंजकर, बालचंद्र उखळकर, शांताराम जैन, राम जाधव, पद्माकर दादेगावकर यांचे नाट्यलेखनात मोठे योगदान आहे. कुसुम बाहेकर, आशाताई खोत, माया अकोलकर यांनी वैदर्भीय स्त्री नाटककाराचा वारसा समृद्ध केला आहे. कवी विठ्ठल वाघ यांनी कवितेसोबतच (अंधारयात्रा) नाट्यलेखनही केले आहे. नव्या पिढीत संतोष काटे, अमोल देशमुख यांचे नाव घेणे महत्त्वाचे आहे. रमेश थोरात, लता चंद्रसेन डोंगरे, शैल-जैमिनी कडू

यांनी एकपात्री नाट्यलेखनाचा प्रांत संपन्न केला आहे. या शिवाय या नाट्यलेखनात प्रसंगानुरूप वेळोवेळी डॉ. मनोहर रोकडे, डॉ. राम घोडे, प्रा. माणिक कानेड, डॉ. शि. गो. देशपांडे, रामेश्वर आहेरकर, रवी जोशी, प्रकाश लुंगे, सुधाकर बक्षी, सुधाकर गीते, देवेंद्र दोडके, देवेंद्र लुटे, विनोद मोरांडे यांनीही सातत्याने नाट्यलेखन केले आहे.

वैदर्भीय नाट्यलेखन प्रपंचाचा हा केवळ धावता आढावा आहे. या विषयावर स्वतंत्रपणे सखोल संशोधन होण्याची गरज आहे, एकूणच संकलनाचे महत्त्वाचे कार्य प्रतिभा कुळकर्णी यांनी केले आहे. नव्या पिढीत नाट्यलेखन थंडावले आहे. श्याम पेठकर, चंद्रकांत शिंदे, निरंजन मार्कडेयवार, सलीम शेख, डॉ. सुनील गजरे, हरिश इथापे, शीतल दोडके, वीरेंद्र गणवीर, पराग घोंगे, सदानंद बोरकर, संजय जीवने, महेंद्र सुके, रोशन नंदवंशी, सुभाष निमकर, डॉ. पंकज वानखेडे, डॉ. सतीश पावडे तर महिलांमध्ये सांची जीवने, रचना आष्टीकर या नव्या पिढीच्या नाटककार मंडळीकडून खूप अपेक्षा ठेवता येईल. डॉ. माणिक वड्याळकर, प्रतिभा कुळकर्णी, विजया ब्राह्मणकर, सुनंदा साठे, शुभांगी भडभडे ह्या विदर्भातल्या प्रथितयश नाटककार आहेत. त्यांच्याकडूनही नव्या नाट्यलेखनाच्या अपेक्षा आहेत. झाडीपट्टीतील नाट्यलेखनात गुणात्मक बदलांची गरज आहे. प्रेमानंद गज्वी यांनी नव्या बोधी नाट्यलेखनाची वाट प्रशस्त करून ठेवली आहे. त्या मार्गाने वाटचाल करायला दलित, आंबेडकरी नाटककारांना काहीच हरकत नाही. विदर्भात सध्या डॉ. पराग घोंगे, शाम पेठकर, सलीम शेख ही आघाडीची नावे आहेत पण त्यांच्याकडून यशस्वी व्यावसायिक नाट्यलेखनाची अपेक्षा आहे. सदानंद बोरकर, अनिरुद्ध वनकर, झाडीपट्टीतील प्रथितयश नावे आहेत. आज सामाजिक, चरित्रात्मक नाट्यलेखनाचे प्रमाण वाढण्याची गरज आहे. विदर्भात अनेक नाटककार 'पुस्तकी' नाट्यलेखन करतात, त्याचे प्रयोग होण्याची गरज आहे. अनुवादित, भाषांतरीत नाटकांची गरज आहे, याकडे नव्या पिढीने गंभीरपणे लक्ष दिले पाहिजे.



डॉ. सतीश पावडे यांचा परिचय



डॉ. सतीश पावडे हे नाटककार, नाट्यदिग्दर्शक, नाट्यसमीक्षक, नाट्य शिक्षक-प्रशिक्षक म्हणून राष्ट्रीय पातळीवर ख्यातकीर्त आहे. वर्धा येथील महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी (केंद्रिय) विद्यापीठात नाटक आणि चित्रपट अध्ययन (परफॉर्मिंग आर्ट्स) विभागात वरिष्ठ सहायक प्रोफेसर म्हणून ते कार्यरत आहेत. महाराष्ट्र राज्य नाट्य सेंसॉर बोर्ड आणि मराठी विश्वकोषाच्या नाट्यज्ञान मंडळाच्या सल्लागार सदस्यपदी ते कार्यरत आहेत.

त्यांची आता पर्यंत नाट्य, नाट्यसमीक्षा, चरित्र आदी विषयक २४ पुस्तके प्रकाशित झाली आहेत. ५० नाटकांचे दिग्दर्शन, ३० नाटकांचे लेखन तसेच अनुवाद, रूपांतर त्यांचे नावावर आहे. नाटक रंगभूमी विषयक कार्यासाठी त्यांना स्मिता पाटील स्मृति पुरस्कार, युनेस्को क्लब्स अवार्ड, मॅग्रम ऑनर अवार्ड, पु.भा. भावे पुरस्कार, जिजाऊ पुरस्कार, संगीतसूर्य पुरस्कार, डॉ. आंबेडकर साहित्य पुरस्कार यासह महाराष्ट्र शासनाचा मामा वरेरकर नाट्य लेखन पुरस्कार, उत्कृष्ट नाट्यसमीक्षा पुरस्कार, कामगार कल्याण मंडळ महाराष्ट्राचा लागोपाठ तीन वर्षे सर्वोत्कृष्ट नाट्यलेखन पुरस्कार त्यांना लाभला आहे. विदर्भ संशोधन मंडळाचा सर्वोत्कृष्ट संशोधन आणि समीक्षा लेखनाचा पुरस्कारही त्यांना बहाल करण्यात आला आहे.

२०२० साली त्यांच्या 'दि थिएटर ऑफ द ॲक्सर्ड' या महत्त्वपूर्ण समीक्षा

आणि तत्वज्ञानात्मक ग्रंथाला महाराष्ट्र शासनाच्या साहित्य-संस्कृती मंडळाचा पुरस्कार मिळाला आहे. याशिवाय विदर्भ साहित्य संघ, सुर्यकांतादेवी पोटे स्मृति पुरस्कार, श्रेयश वाचनालय पुरस्कार आदी पुरस्कार याच मौलिक कार्याला मिळाले आहेत. श्रीलंकेच्या 'डे ड्रीम थिएटरचा' 'थिएटर एक्सलेंस' हा आंतरराष्ट्रीय सन्मान, आदर्श शिक्षक पुरस्कार आदी पुरस्कार सुद्धा त्यांना बहाल करण्यात आले आहे.

प्राध्यापक म्हणून कार्य सुरु करण्यापूर्वी त्यांनी प्रदीर्घ काळ पत्रकार, संपादक म्हणून तसेच रिलायन्स इन्फोकॉम या कार्पोरेट कंपनीत प्रोजेक्ट को-ऑर्डिनेटर (कॉपोरेट अफेअर्स) म्हणूनही त्यांनी कार्य केले आहे. नागपूर विद्यापीठातून त्यांनी ललित कलेतील नाटक-रंगभूमी विषयक ॲब्सर्ड थिएटर वर विद्यापीठाची पहिली पीएच.डी. मिळविली आहे. टागोर चेअर रिसर्च फेलो, सिनियर, ज्युनियर यूजीसी रिसर्च फेलोशिप यांचे सुद्धा ते मानकरी ठरले आहेत. 'प्राचीन भारतीय इतिहास संस्कृती, कला आणि पुरातत्व' या विषयाच्या सुवर्णपदकाचेही ते मानकरी आहेत. आंतरराष्ट्रीय-राष्ट्रीय जर्नल्स मध्ये त्यांचे शंभराहून अधिक शोधनिबंध प्रसिद्ध झाले आहेत. भारत सरकारच्या संगीत नाटक अकादमीच्या संशोधन रिसर्च फेलोशिपचेही ते मानकरी आहेत.

संगीतसूर्य केशवराव भोसले सांस्कृतिक परिषदेचे ते राष्ट्रीय अध्यक्ष असून अ.भा. मराठी नाट्य परिषदेचे ते आजीव सदस्य आहेत. मराठी कवी-लेखक संघटनेचे ते राष्ट्रीय सल्लागार आहेत, त्याचप्रमाणे महाराष्ट्र डिजिटल संपादक पत्रकार संघटनेचेही ते सल्लागार आहेत. गेले ३८ वर्षे अब्याहतपणे ते रंगभूमीसाठी कार्य करित आहेत. संशोधन आणि समीक्षा लेखन हे त्यांच्या लेखनकार्याचे वैशिष्ट्य आहे. त्यासोबत चरित्र लेखनातही त्यांचा हातखंडा आहे. राष्ट्रमाता जिजाऊ, छत्रपती शिवाजी महाराज, छत्रपती संभाजी महाराज, महात्मा जोतीराव फुले, सावित्रीबाई फुले, लोकसंत गाडगेबाबा, संगीतसूर्य केशवराव भोसले, डॉ. पंजाबराव देशमुख आदींवर चरित्र आणि चरित्रात्मक नाट्यलेखन त्यांनी केले आहे.

डॉ. सतीश पावडे यांची प्रकाशित पुस्तके

क्र.	शीर्षक	प्रकाशन	वर्ष
१	रंगभूमीचे विविध आयाम (नाट्यसमीक्षा)	नभ प्रकाशन, अमरावती	२०२२
२	मराठी रंगभूमी : चर्चा आणि चिंतन (नाट्यसमीक्षा)	नभ प्रकाशन, अमरावती	२०२१
३	मराठी रंगभूमी आणि अॅब्सर्ड थिएटर (नाट्यसमीक्षा)	नेक्स्ट पब्लिकेशन, पुणे	२०२१
४	संगीतसूर्य केशवराव भोसले: आधुनिक मराठी रंगभूमीचे शिल्पकार (चरित्र)	अविशा प्रकाशन, नागपूर	२०२०
५	त्या सायंकाळची गोष्ट (जे.बी. प्रिस्टले-अनुवादित नाटक)	नभालय प्रकाशन, अमरावती	२०२०
६	रंग विमर्श (नाट्य समीक्षा) (हिंदी)	शब्दसृष्टि प्रकाशन, मुंबई	२०२०
७	जय भीम-जय भारत (संपादित फोटो कॉफीटेबल बुक)	आकार पब्लिकेशन, नागपूर	२०१८
८	नाट्य प्रसंग (नाट्य समीक्षा)	आकार पब्लिकेशन, नागपूर	२०१८
९	थिएटर ऑफ दी अॅब्सर्ड (नाट्य समीक्षा)	विजय प्रकाशन, नागपूर	२०१८
१०	अंधार पहिलेला माणूस : लोकसंत गाडगेबाबा (नाटक)	पायगुण प्रकाशन, अमरावती	२०१७
११	ढिगारा (नाटक)	नभ प्रकाशन, अमरावती	२००८
१२	शिवकल्याणी माँ जिजाऊ (नाटक)	साहिल मिडीया, अमरावती	२००८
१३	जिजाऊ माँसाहेब (चरित्र)	साहिल मिडीया, अमरावती	२००८
१४	आद्य मराठी नाटक 'तृतीय रत्न' (समीक्षा)	नभ प्रकाशन, अमरावती	२००७
१५	गाडगेबाबांचे अखेरचे कीर्तन (समीक्षा)	नभ प्रकाशन, अमरावती	२००७
१६	त्या एका क्षणी (अल्बेयर कामू-अनुवादित नाटक)	पुष्प प्रकाशन, पुणे	२००६
१७	शिवकुलभूषण राजा संभाजी (नाटक)	साहिल मिडीया, अमरावती	२००५
१८	संगीतसूर्य केशवराव भोसले (चरित्र)	साहिल मिडीया, अमरावती	२००४
१९	लोकसंत गाडगेबाबा (चरित्र)	मॅकमिलन प्रकाशन, पुणे	२००३
२०	अंधारवेणा (एकांकिका)	अक्षय प्रकाशन, पुणे	२००१
२१	फास (एकांकिका)	अक्षय प्रकाशन, पुणे	२००१
२२	चक्रव्यूह (नाटक)	अक्षय प्रकाशन, पुणे	२००१
२३	युगनिर्माता डॉ. पंजाबराव देशमुख (नाटक)	नभ प्रकाशन, अमरावती	१९९७
२४	क्रांतियोगी गाडगेबाबा- नाना ढाकुलकर (सहलेखक)(नाटक)	ऋचा प्रकाशन, नागपूर	१९९६

डॉ. सतीश पावडे यांना लाभलेले पुरस्कार

क्र.	पुरस्काराचे नाव	संस्था	वर्ष
१	डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर साहित्य पुरस्कार	डॉ. गिरीश गांधी प्रतिष्ठान, नागपूर	२०२१
२	उत्कृष्ट वैचारिक वाङ्मय पुरस्कार (‘थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड’ पुस्तकासाठी)	विदर्भ संशोधन मंडळ, नागपूर	२०२१
३	उत्कृष्ट साहित्य निर्मिती पुरस्कार (‘थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड’ पुस्तकासाठी)	साहित्य आणि संस्कृती मंडळ (महाराष्ट्र शासन) मुंबई.	२०२०
४	उल्लेखनीय नाट्य समीक्षा लेखन पुरस्कार (थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड पुस्तकासाठी)	विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर	२०२०
५	उत्कृष्ट नाट्यसमीक्षा पुरस्कार (‘थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड’ पुस्तकासाठी)	सूर्यकांतादेवी पोटे चॅरिटेबल ट्रस्ट, अमरावती	२०१९
६	आंबेडकरी नाट्य सन्मान	आंबेडकर नाट्य महोत्सव समिती, नागपूर	२०२०
७	श्रेयस नाट्यकला गौरव पुरस्कार	श्रेयस वाचनालय आणि संशोधन केंद्र, हिंगणघाट	२०१८
८	उत्कृष्ट शिक्षक सन्मान	महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापीठ, वर्धा	२०१५
९	मामा वरेरकर नाट्य पुरस्कार	साहित्य आणि संस्कृती मंडळ (महाराष्ट्र शासन) मुंबई.	२००२
१०	सर्वोत्कृष्ट नेपथ्यकार पुरस्कार (क्रांतिमा-क्रांतिबा या नाटकासाठी)	महाराष्ट्र कामगार कल्याण मंडळ, नागपूर	१९९६
११	वाङ्मय सेवा समीक्षा पुरस्कार	वाङ्मय सेवा प्रकाशन, नाशिक	२००९
१२	राष्ट्रमाता जिजाऊ पुरस्कार	जिजामाता सेवाभावी संस्था, नांदेड	२००८
१३	पु. भा. भावे नाट्यसमीक्षा पुरस्कार	पु. भा. भावे प्रतिष्ठान, मुंबई	२००४
१४	उत्कृष्ट नाट्यलेखक पुरस्कार	कामगार कल्याण मंडळ (महाराष्ट्र शासन, मुंबई)	२००२
१५	कलागौरव पुरस्कार	युनेस्को क्लब्स (विदर्भ प्रदेश)	२००१
१६	उत्कृष्ट नाट्यलेखक पुरस्कार (हॅट्रिक)	कामगार कल्याण मंडळ (महाराष्ट्र शासन, मुंबई)	१९९८ ते २०००
१७	संगीतसूर्य पुरस्कार	बहुजन फेडरेशन, अमरावती	१९९८
१८	सोन्याबापू नाट्यकर्मी पुरस्कार	सोन्याबापू प्रतिष्ठान, अमरावती	१९९८
१९	मॅग्रम ऑनर अवार्ड	मॅग्रम फाऊंडेशन, नागपूर	१९९६
२०	स्मिता पाटील स्मृती पुरस्कार	मानव मंदिर, नागपूर	१९९५