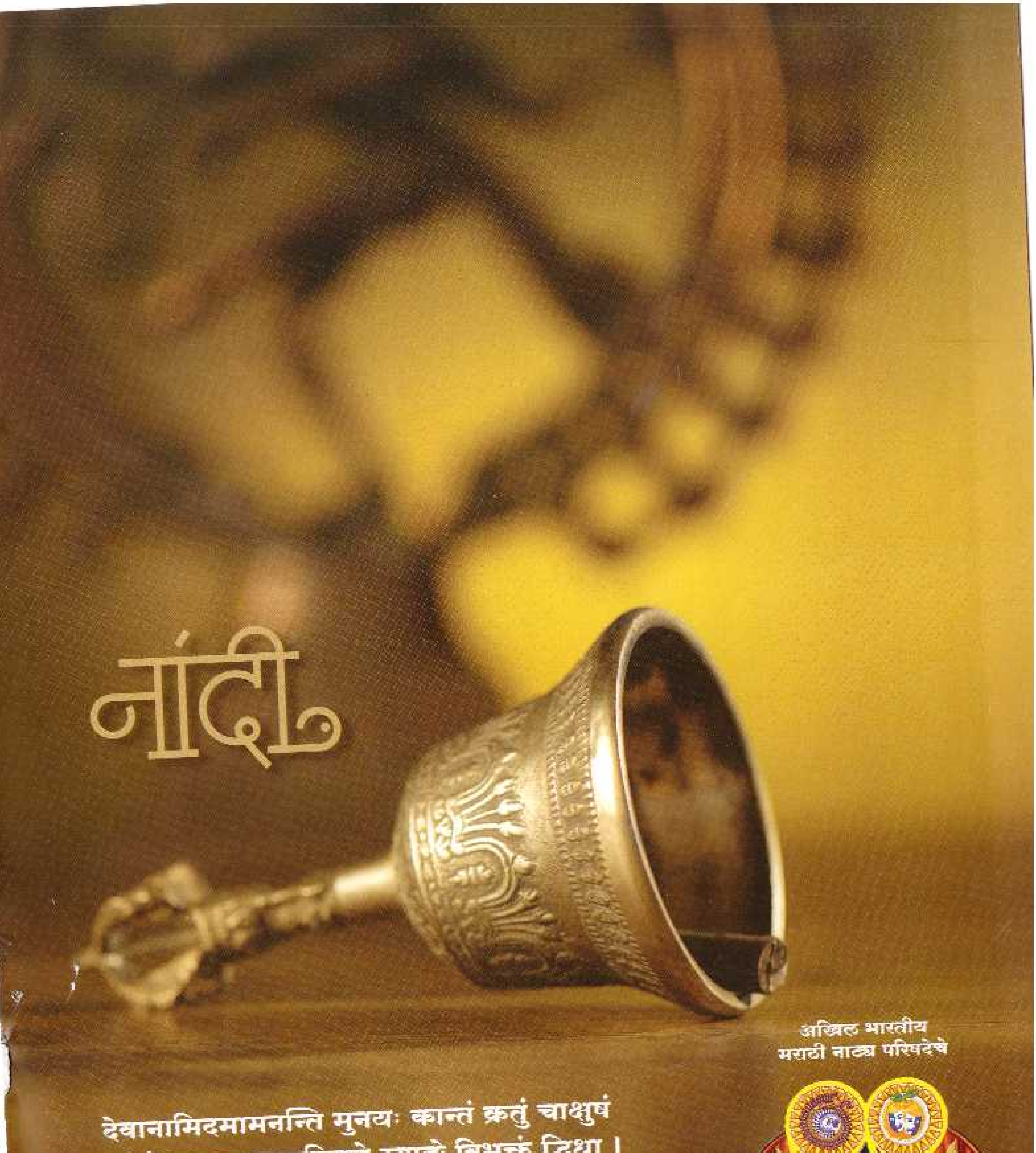
नांदी

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

९१ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०११


नांदी
देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं
रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।
त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरुचैर्जनस्यबहुधाप्येकं समाराधनम् ।।
अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे
९१ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०११

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

९१ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०११

संपादक
- प्रकाश एदलाबादकर

संपादक मंडळ सदस्य
- डॉ. विनोद इंदूरकर
- डॉ. राजेंद्र नाईकवाडे
- डॉ. पराग घोंगे

संपादन सहाय्य
- डॉ. सोपानदेव पिसे
- डॉ. विनोद राऊत

संमेलन प्रतीक चिन्ह
- विजय फरकसे

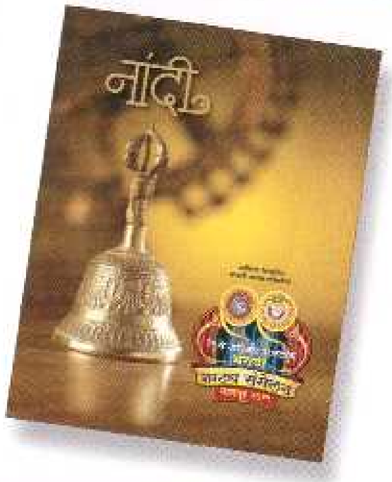
अक्षर जुळवणी
- भाग्यश्री बनहट्टी

मुखपृष्ठ व मांडणी
- विवेक रानडे ग्राफिक्स

मुद्रक
- विपुल ऑफसेट, नागपूर

प्रकाशक
- अखिल भारतीय
  मराठी नाट्य परिषद
  शाखा नागपूर

मूल्य
- आपला स्नेह



विशेष आभार
- विदर्भ साहित्य संघाचे,
  विद्वद्रत्न भाऊजी दप्तरी संदर्भ ग्रंथालय
- श्री. गणेश नायडू
- श्री. अजित दिवाडकर
- श्री. देवेन्द्र लुटे
- प्रा. डॉ. दिलीप डबीर
- श्री. राजेश पेंढारी
- डॉ. विजया विलास जोशी

- या अंकातील मजकुरात व्यक्त झालेल्या मतांशी संपादक, प्रकाशक किंवा व्यवस्थापन सहमत आहेतच असे नाही; व्यक्त झालेली मते पूर्णपणे संबंधित लेखकांची आहेत.

- या अंकातील कोणताही मजकूर, कोणत्याही स्वरूपात अथवा माध्यमात पुनःप्रकाशित अथवा संग्रहित करण्यासाठी संबंधित लेखक आणि प्रकाशक या दोघांचीही पूर्वपरवानगी घेणे आवश्यक आहे.

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

९९ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

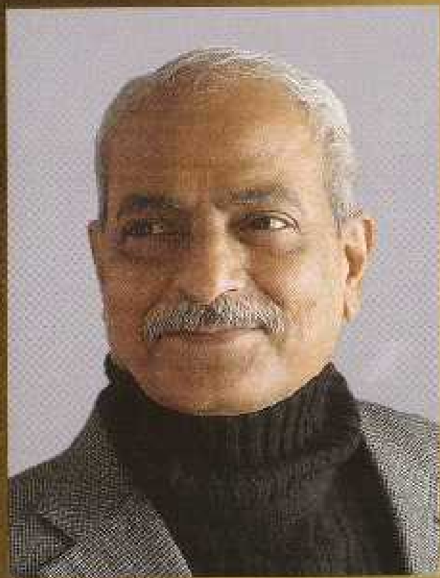
मुख्य अतिथी

श्री. देवेंद्र फडणवीस
माननीय मुख्यमंत्री, महाराष्ट्र राज्य

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

९१वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०११

उद्घाटक



श्री. महेश एलकुंचवार
ज्येष्ठ नाट्यलेखक

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे
९९वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

विशेष अतिथी

सौ. नंदाताई जिचकार

माननीय महापौर,
म.न.पा. नागपूर

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे
९९ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

नाट्यसंमेलन सोहळा प्रमुख पाहुणे

श्री. विनोद तावडे
माननीय मंत्री, सांस्कृतिक कार्य,
महाराष्ट्र राज्य

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

नाट्यसंमेलन सोहळा प्रमुख पाहुणे

श्री. चंद्रशेखर बावनकुळे
माननीय मंत्री, ऊर्जा, नवीन व नवीकरणीय
ऊर्जा तथा पालकमंत्री, नागपूर जिल्हा

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे
९९ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

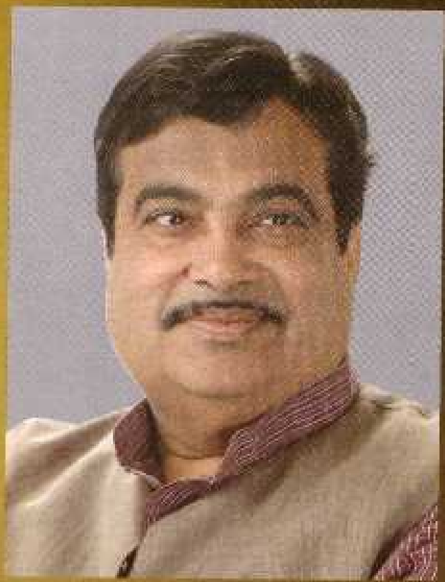
नाट्यसंमेलनाध्यक्ष

श्री. प्रेमानंद गज्वी

नाट्यलेखक

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे
९९ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

स्वागताध्यक्ष



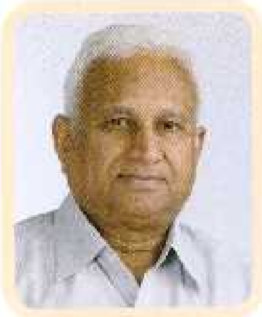
श्री. नितीन गडकरी
माननीय केंद्रीय मंत्री

स्वागत समिती

अखिल भारतीय
मराठी नाट्य परिषदेचे

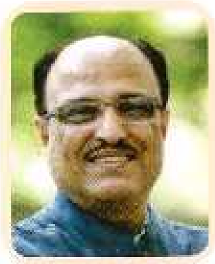
९९ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०१९

कार्याध्यक्ष



डॉ. गिरीश गांधी

उपाध्यक्ष

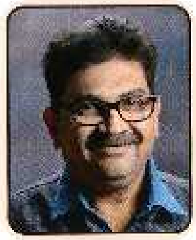


अनिल सोले

गिरीश व्यास

शेखर सावरबांधे

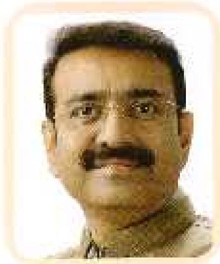
तानाजी वनवे



श्री. प्रफुल्ल फरकसे
प्रमुख निमंत्रक

श्री. नरेश गडेकर
निमंत्रक

संयोजक



संदीप जोशी

समन्वयक

प्रवीण दटके

सरचिटणीस

प्रमोद भुसारी

किशोर आयलवार

पराग सराफ

चिटणीस
- शेखर बेंद्रे
- अजय पाटील
- दिलीप ठाणेकर
- संजय भाके
- सलिम शेख
- अजय धवने
- ॲड. रमण सेनाड

स्वागताध्यक्ष
- मा. ना. श्री. नितीन गडकरी

प्रमुख मार्गदर्शक
- मा. ना. श्री. देवेंद्र फडणवीस

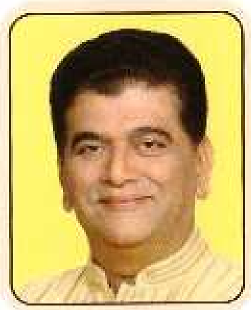
मार्गदर्शक
- मा. श्री. दत्ताभाऊ मेघे
- मा. श्री. अटलबहादूर सिंग
- मा. श्री. अविनाश पांडे
- मा. श्री. विजय दर्डा
- मा. श्री. अजय संचेती
- मा. श्री. कृपाल तुमाने
- मा. श्री. सत्यनारायण नुवाल
- मा. श्री. अनिल देशमुख
- मा. श्री. मनोहरराव म्हैसाळकर
- मा. श्री. जोगेंद्र कवाडे

कार्यकारिणी सदस्य
- सुधाकर कोहळे
- विकास ठाकरे
- अनिल अहिरकर
- डॉ. राजन जैस्वाल
- हेमंत गडकरी
- कुंदाताई विजयकर
- विष्णू मनोहर
- डॉ. नीलिमा देशमुख
- आभा मेघे
- जावेद पाशा
- नागेश सहारे
- मो. जमाल
- उज्वल देशमुख
- अनिल कुळकर्णी
- नंदकिशोर कव्हाळकर
- डॉ. प्रवीण गादेवार
- प्रा. दिलीप अलोणे

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे

नियामक मंडळ २०१८ - २०२३

श्री. नवनाथ(प्रसाद)कांबळी
अध्यक्ष



डॉ. गिरीश ओक
उपाध्यक्ष

श्री. नरेश गडेकर
उपाध्यक्ष

श्री. शरद पोंक्षे
प्रमुख कार्यवाह

श्री. जगन्नाथ चितळे
कोषाध्यक्ष

श्री. सतीश लोटके
सहकार्यवाह

श्री. अशोक ढेरे
सहकार्यवाह

श्री. सुनील ढगे
सहकार्यवाह

कार्यकारी सदस्य

श्री. भरत जाधव

श्री. मंगेश कदम

श्री. अविनाश नारकर

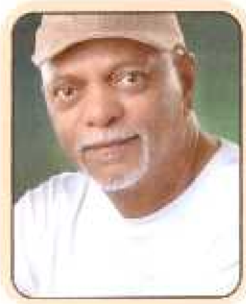
श्री. राजन भिसे

सौ. मधुरा वेलणकर

श्री. शंकर (दीपक) रेगे

श्री. शेखर ढेंढ्रे

श्री. संदीप जंगम


श्री. आनंद खरबस

श्री. उज्ज्वल देशमुख

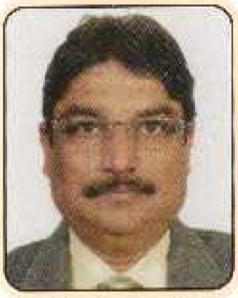
श्री. गिरीश महाजन

नियामक मंडळ सदस्य

सौ. सुकन्या कुलकर्णी-मोने

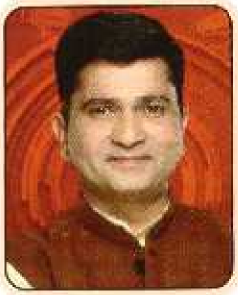
श्रीमती ऐश्वर्या नारकर

श्री. विजय चौगुले



श्री. प्रमोद भुसारी

श्रीमती सविता मालपेकर



श्री. सुशांत शेलार

श्री. अशोक नारकर

श्री. विजय गोखले

श्री. विजय कदम

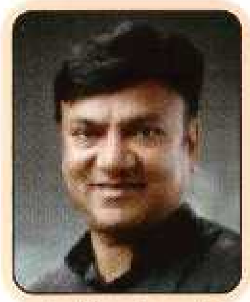
श्री. भाऊसाहेब भोईर

श्री. योगेश सोमण

श्री. शिवाजी शिंदे

नियामक मंडळ सदस्य

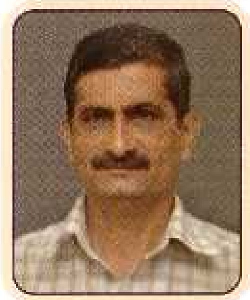
श्री. सतीश शिंगटे



श्री. शैलेश गोजमगुंडे

श्री. आनंद कुलकर्णी

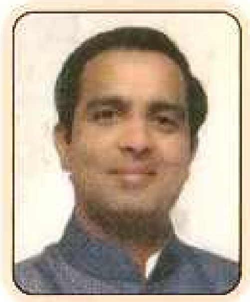
श्री. श्रीनिवास जरंडीकर



श्री. मुकुंद पटवर्धन

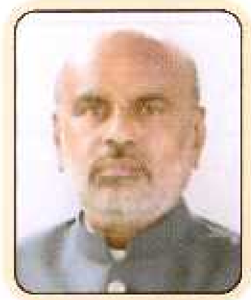
श्री. संदीप पाटील

श्री. जयप्रकाश कुलकर्णी

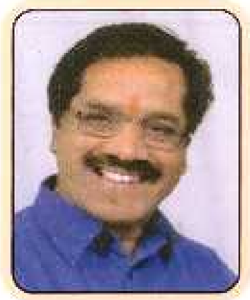


श्री. चेतनसिंह केदार

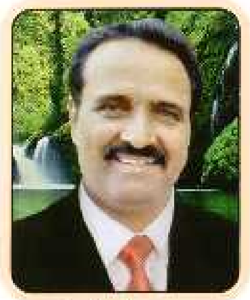
श्री. दिलीप कोरके



श्री. सोमेश्वर घाणेगावकर



श्री. यतिराज वाकळे



श्री. दिलीप गुजर

नियामक मंडळ सदस्य

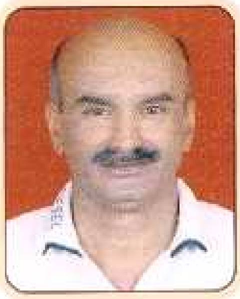
श्री. नंदकिशोर कव्हळकर

श्रीमती वीणा लोकूर

श्री. संजय पाटील देवळाणकर

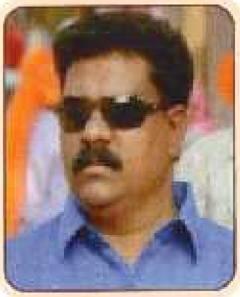
श्रीमती दीपा क्षीरसागर

श्री. राज काझी


श्री. दीपक काळे

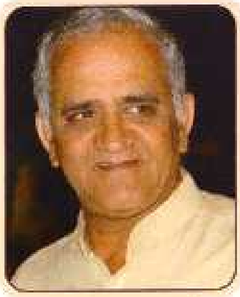
श्री. सुरेश धोत्रे

श्री. सुनील महाजन


श्री. विशाल शिंगाडे

श्री. समीर इंदुलकर

श्री. शामनाथ पुंडे


श्री. सुरेश गायधनी

नियामक मंडळ सदस्य

श्री. सचिन शिंदे

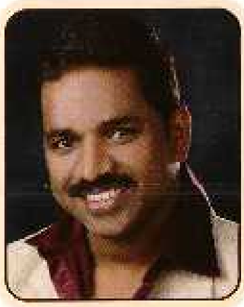
श्रीमती रोहिणी खडसे-खेवलकर

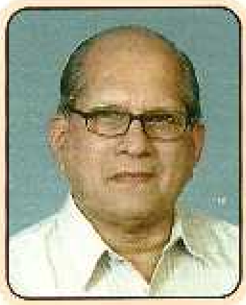
श्री. चंद्रशेखर पाटील

श्री. अनिल कुळकर्णी

श्री. प्रदीप कबरे

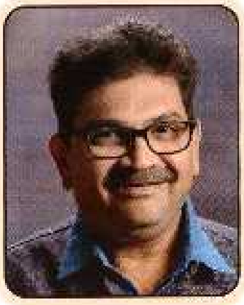
श्री. मंगेश कांबळी


श्री. रत्नकांत जगताप


श्री. दिगंबर आगाशे

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद

कार्यकारीणी पदाधिकारी, शाखा नागपूर



श्री. प्रफुल्ल फरकसे
अध्यक्ष

श्री. नरेश गडेकर
प्रमुख कार्यवाह

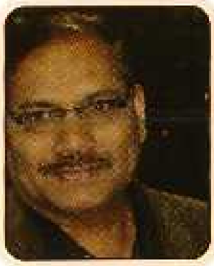
सौ. श्रद्धा तेलंग
कार्याध्यक्ष

श्री. शेखर सावरबांधे
उपाध्यक्ष

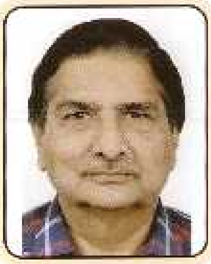
श्री. अजय पाटील
उपाध्यक्ष

श्री. दिलीप ठाणेकर
उपाध्यक्ष

श्री. अनिरुद्ध धारकर
उपाध्यक्ष



श्री. संजय रहाटे
कोषाध्यक्ष



श्री. मोहन पांडे
संयुक्त कार्यवाह

श्री. रोशन नंदवंशी
संयुक्त कार्यवाह

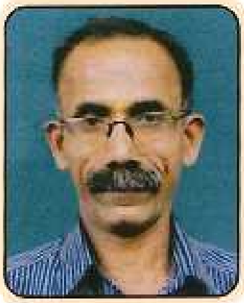
अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद

कार्यकारी सदस्य, शाखा नागपूर

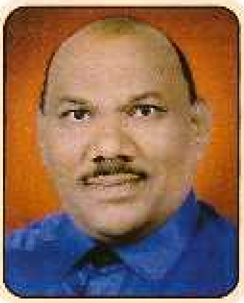
श्री. किशोर डाऊ

डॉ. संजय वानकर

श्री. राकेश खाडे



श्री. प्रशांत मंग्दे

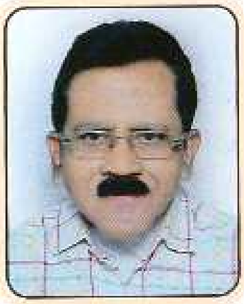


डॉ. राजेश नाईक

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद

निमंत्रित सदस्य, शाखा नागपूर

श्री. प्रमोद भुसारी


श्री. किशोर आयलकर

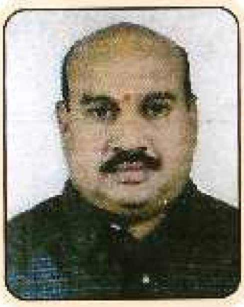
सौ. प्रभा देऊरकर

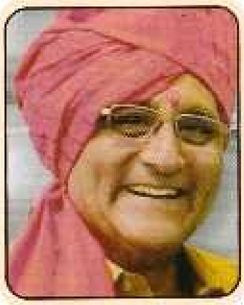
श्री. किरण देशपांडे

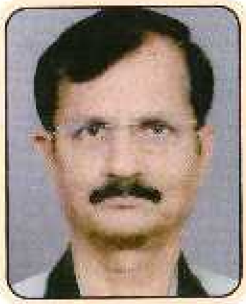
श्री. रमेश भिसीकर

श्री. संजय भाकरे

श्री. नाना मिसाळ


श्री. बिजय मोटघरे


श्री. नरेंद्र इंगळे


श्री. प्रकाश पात्रीकर

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद

कार्यकारीणी पदाधिकारी महानगर, शाखा नागपूर

श्री. सलीम शेख
अध्यक्ष

श्री. मिथुन मित्रा
उपाध्यक्ष

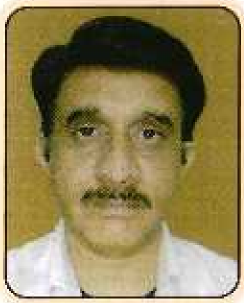
पूजा पिंपळकर
सहकार्यवाह

श्री. मनोज वासनिक

श्री. सचिन गिरी

श्री. पवन डोंगरे

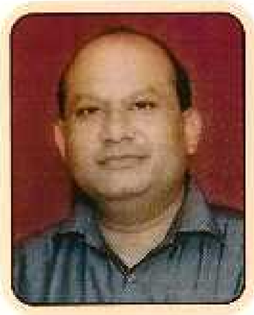
श्री. प्रशांत लिखाणे



श्री. सारनाथ रामटेके

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषद

कार्यकारीणी पदाधिकारी महानगर, शाखा नागपूर



विनोद राऊत

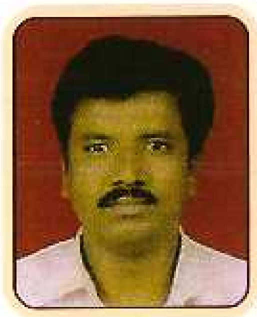
डॉ. सोपानदेव पिसे

उर्मिला राऊत

पल्लवी कुलसुंगे

नितीन लोहकरे

सौरभ दास



राजेश काळे

समिती व समिती प्रमुख

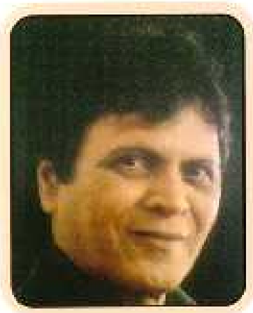
कार्यक्रम संयोजन/ शिष्टाचार समिती	शेखर सावरबांधे
सांस्कृतिक मुख्यमंच व सभागृह रंगमंच समिती	नरेश गडेकर
सांस्कृतिक पूर्वरंग सभागृह रंगमंच समिती	रूपाली कोंडेवार
उद्घाटन व समारोप रंगमंच व्यवस्था	स्नेहल कुचनकर
कार्यालयीन कामकाज समिती	पराग लुले
स्वागत व्यवस्था समिती	तानाजी वनवे
वाहन व्यवस्था समिती	प्रवीण पारधी
स्मरणिका समिती	प्रकाश एदलाबादकर
जाहिरात व पुरस्कर्ते निधी समिती	अजय पाटील
सूत्रसंचालन समिती	वैदेही चवरे-सोईतकर
नाट्यदिंडी समिती	नरेंद्र इंगळे
वैद्यकीय समिती	डॉ. प्रवीण गादेवार
स्वयंसेवक समिती	पराग सराफ
भोजन व्यवस्था समिती	प्रवीण देशकर
निवास व्यवस्था समिती	निशांत गांधी
ध्वनिमुद्रण व चित्रमुद्रण समिती	सारंग जोशी
कायदा व सुव्यवस्था सुरक्षा समिती	सुनील बोंडे
प्रदर्शन समिती (स्टॉल्स)	नाना मिसाळ
सुरेश भट व रेशीमबाग परिसर सुविधा समिती	प्रवीण दटके
बैठक व्यवस्था समिती	शेखर बेंद्रे
जनसंपर्क / प्रसिद्धी समिती	संजय चिंचोळे
पत्रकार - आकाशवाणी समिती	रवींद्र भुसारी

१९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्यसंमेलन

नागपूर-२०१९

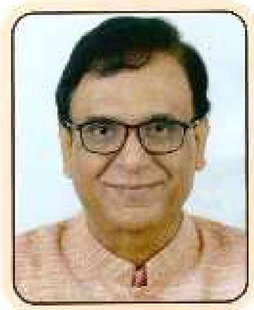
स्मरणिका संपादक मंडळ

श्री. प्रकाश एदलाबादकर
मुख्य संपादक



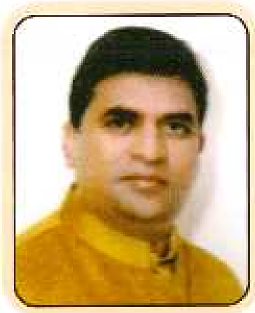
डॉ. विनोद इंदूरकर
सदस्य

डॉ. राजेंद्र नाईकवाडे
सदस्य



डॉ. पराग घोंगे
सदस्य

डॉ विनोद राऊत
संपादन साहय



डॉ. सोपानदेव पिसे
संपादन साहय

श्री.विजय फरकसे
संमेलन प्रतीकचिन्ह आरेखन

सत्यमेव जयते

शुभेच्छा

मा. ना. श्री. देवेंद्र फडणवीस
मुख्यमंत्री, महाराष्ट्र राज्य

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे नागपूर येथे होणारे ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन मध्य भारताच्या नाट्यविषयक जाणिवा वृद्धिंगत करणारे ठरेल, असा विश्वास वाटतो.

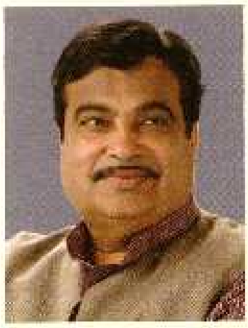
मराठी रंगभूमीने केवळ मराठी कलाविश्वच समृद्ध केले नाही, तर वैश्विक नाटकांशी आपली नाळ जोडली आहे. जगातील समृद्ध अशा नाट्यचळवळीत मराठी नाट्यचळवळीचा होत असलेला समावेश हा आपल्या पूर्वसुरींच्या सांस्कृतिक ध्येयवादाचे यश आहे. विष्णुदास भावेंपासून सुरू झालेल्या या नाट्यप्रवाहात विचाराचे अनेकविध प्रवाह सहजतेने सामावून घेण्याची ताकद आहे आणि हेच याचे सर्वांत मोठे गुणवैशिष्ट्य आहे. हौशी, प्रायोगिक, व्यावसायिक नाटकांनी रंजनाबरोबरच समाज उन्नत व विचारप्रवण व्हावा यासाठी घेतलेली प्रबोधक भूमिका महत्त्वाची आहे. समाजजीवनाच्या सर्वच अंगांना स्पर्श करणाऱ्या या माध्यमाचा ताकदीने वापर परिवर्तन चळवळीत होत आहे. नागपूर येथे होत असलेले संमेलन नवा विचार देणारे ठरेल, असा विश्वास वाटतो.

नाट्य संमेलनानिमित्त आयोजित सर्व उपक्रमांना मनःपूर्वक शुभेच्छा !

देवेंद्र फडणवीस

शुभेच्छा

सत्यमेव जयते



मा. ना. श्री. नितीन गडकरी
केंद्रीय मंत्री
सड़क परिवहन, राजमार्ग एवं पोत परिवहन
जल संसाधन, नदी विकास, गंगा संरक्षण
भारत सरकार

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन आयोजित करण्याचा मान नागपूर शहराला प्राप्त झालेला आहे, ही अत्यंत आनंदाची बाब आहे. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात नागपूर-विदर्भाच्या नाट्यकलेचा फार मोठा वाटा आहे.

संमेलनाच्या निमित्ताने रंगभूमीच्या क्षेत्रातील अनेक नामवंत कलावंत, अभ्यासक, नाट्य समीक्षक व नाट्यप्रेमी यांची मांदियाळी नागपूरला जमेल, हे संमेलन नागपुरात ३४ वर्षांनंतर होत आहे, तसेच ते शतकपूर्व संमेलन आहे, ही बाब लक्षात घेता, रंगभूमीच्या पुढील शतकाच्या वाटचालीसाठी हे ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन दिशादर्शक ठरेल अशी मी अपेक्षा व्यक्त करतो. या संमेलनाचा स्वागताध्यक्ष म्हणून आलेल्या सर्व अभ्यागतांचे मी स्वागत करतो व संमेलनाच्या यशस्वितेसाठी मन:पूर्वक शुभेच्छा देतो.

नितीन गडकरी

मंत्री
महाराष्ट्र राज्य

शुभेच्छा

मा. ना. श्री. चंद्रशेखर बावनकुळे
मंत्री, ऊर्जा, नवीन व नवीकरणीय
ऊर्जा तथा पालकमंत्री, नागपूर जिल्हा

स. न. अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन नागपूर येथे संपन्न होत आहे, ही नागपूर व विदर्भाकरिता अभिमानाची गोष्ट आहे. या निमित्ताने विदर्भातील नाट्यप्रेमींना संपन्न अशा मराठी नाट्यकलांची मेजवानीच प्राप्त होणार आहे. वैदर्भीय नाट्य संस्कृतीचा एक वेगळा बाज राखून येथील विविध नाट्य कला व लोककला अधिक समृद्ध होण्यास मोठी मदत प्राप्त होईल, असा मला विश्वास आहे. हे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन यशस्वीरीत्या पार पडावे, याकरिता नागपूर जिल्ह्याचा पालकमंत्री व एक नाट्यप्रेमी म्हणून माझ्या मन:पूर्वक हार्दिक शुभेच्छा !

चंद्रशेखर बावनकुळे
पालकमंत्री, नागपूर जिल्हा

९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन नागपूर २०१९

शुभेच्छा

सौ. नंदाताई जिचकार
महापौर,
म.न.पा. नागपूर

सप्रेम नमस्कार,

नागपूर विदर्भाच्या रंगभूमीचा योग्यसन्मान म्हणून अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेने ९९ व्या नाट्य संमेलनसाठी नागपूर शहराची निवड केली, ही अत्यंत आनंदाची बाब आहे. या निमित्ताने रंगभूमीच्या क्षेत्रातील अनेक नामवंत मंडळी नागपुरात येतील. त्यांचे प्रयोग तसेच त्यांचे विचार याचा लाभ उपस्थितांना होईल, ही समाधानाची बाब आहे. नागपूर शहराच्या नाट्य इतिहासासोबतच येथील अगत्य, औदार्य आणि रसिकता महाराष्ट्रात प्रसिद्ध आहे. याच परंपरेची पाईक म्हणून मी नागपूर नगरीची प्रथम नागरिक या नात्याने पाहुण्यांचे स्वागत करते. या संमेलनाच्या आयोजनात नाट्य परिषदेच्या पाठीशी नागपूर महानगर पालिका सहआयोजक म्हणून समर्थपण उभी आहे. पुनश्च एकदा सर्वांचे स्वागत करून मी ९९ व्या नाट्य संमेलनास शुभेच्छा देते.

नंदा चिजकार
महापौर
नागपूर महानगरपालिका, नागपूर

नागपुरातील ९९ वे नाट्यसंमेलन : एक आनंद पर्वणी

प्रफुल्ल फरकसे | प्रमुख निमंत्रक , ९९ वे नाट्यसंमेलन, नागपूर

नागपुरकरांसाठी आनंदाची पर्वणी आहे असे मला वाटते. नागपूर शहर हे विदर्भाचा अगत्याचा वारसा जपणारे शहर आहे. नागपुरी संत्र्याइतकाच नागपुरातील माणूस देखील मधूर आहे. नागपूरच्या माणसाला पाहुण्यांचे स्वागत करायला, त्यांचा पाहुणचार करायला आवडते. नागपूरचा माणूस सहजपणाने यजमान होऊ शकतो. यंदाच्या नाट्य संमेलनाचे यजमानपद नागपूरला मिळाले आहे याचा अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेच्या नागपूर शाखेचा अध्यक्ष या नात्याने मला सार्थ अभिमान वाटतो. अर्थात आपल्या सगळ्यांच नागपुरातील नाट्यप्रेमींवर ही एक जबाबदारी आहे असेही मी मानतो. घरात छोटासा समारंभ होतो तेव्हा देखील अनेक सोयी-गैरसोयी होतात. रुसवे-फुगवे होतात हे आपण जाणतोच. नाट्य संमेलनाचे आयोजन ही त्या तुलनेत कितीतरी पटींनी मोठी जबाबदारी आहे. परंतु मला व्यक्तिशः असे वाटते की सगळ्यांनी या संमेलनात आपुलकीच्या नात्याने सहभागी व्हावे. बाहेर गावच्या प्रतिनिधींना आपल्या पेक्षा अधिक प्राधान्य द्यावे. प्रसंगी आपली थोडी गैरसोय झाली, थोडी उपेक्षा झाली तरी नागपूरकरांनी ती सहन करावी आणि आपली आतिथ्यशीलता आपल्या पाहुण्यांसाठी राखून ठेवावी अशी विनंती करतो.

नाट्य संमेलन म्हणजे दरवर्षी भरणारी एक प्रकारची वारीच असते. आणि वारीत दिव्यत्त्वाचा अनुभव येतोच. त्याला कारण वारकऱ्याच्या मनातली श्रद्धा असते. नाट्यकर्मींसाठी नाटक हा यज्ञच असतो. कालिदासाने नाटकाला कानांनी आणि डोळ्यांनी करण्याचा यज्ञ मानले आहे. हा यज्ञ एका मंत्रित अवकाशात साकार करायचा असतो. त्याला एक नाट्याचार्य लागतो. आणि यज्ञाला यजमानही लागतो. आपले संमेलनाचे नाट्याचार्य म्हणजे संमेलनाचे अध्यक्ष नाटककार प्रेमानंद गज्वी आणि यजमान म्हणजे आपण समस्त नागपूरकर!

मा. नितीनजी गडकरी, मा. देवेंद्र फडणवीस, मुख्यमंत्री, महाराष्ट्र राज्य, आणि नागपूर महानगर पालिका यांच्या पाठिंब्याच्या बळावर नागपुरात सुसज्ज असे सुरेश भट सभागृह साकार झाले आहे. आपल्या गावातील कविवर्यांचा हा जसा सन्मान आहे तसाच तो आपलाही मानबिंदू आहे. रेशीमबागेचा परिसर तर राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाच्या त्यागाने आणि बलिदानाने पावन झालेला परिसर आहे. या परिसरात कै. राम गणेश गडकरी नगरीत आणि प्रत्यक्ष दारव्हेकर मास्तरांच्या सावलीत ९९ वे अखिल भारतीय नाट्य संमेलन संपन्न होणार आहे ही आपल्यासाठी अभिमानाची बाब आहे. दारव्हेकर मास्तरांनी आणि अनेकजेष्ठ व श्रेष्ठ रंगकर्मी यांनी नागपूर शहराला त्यांच्या कार्यकतृत्त्वाने प्रतिष्ठा मिळवून दिली. आपण सगळेच एका व्यापक अर्थाने त्या परंपरेचे पाईक आहोत. अश्या सर्व रंगकर्मी द्वारे जी शिस्त, त्यांची सौंदर्य दृष्टी आणि त्यांची नाट्य निष्ठा यांचे दर्शन आपण आपल्या आयोजनातून दर्शवून देऊ असा मला विश्वास वाटतो.

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे अध्यक्ष श्री. प्रसाद कांबळी, प्रमुख कार्यवाह श्री. शरद पोंक्षे, व कार्यकारी मंडळाचे सर्व सदस्य यांचा मी शतशः ऋणी आहे की, अत्यंत अल्प कालावधीत नाट्यसंमेलन करण्याचा बहुमान नागपूर शाखेस देऊन आमच्यावर सार्थ विश्वास दाखविला.

... आणि सगळ्यात महत्वाचे म्हणजे नागपूर शाखेच्या विनंतीस मान देऊन ९९ व्या नाट्य संमेलनाचे स्वागताध्यक्षपद मा. केंद्रीय मंत्री मा. ना. श्री. नितीनजी गडकरी यांनी स्वीकारले त्याबद्दल शाखा नागपूर त्यांची ऋणी आहे.

नागपुरातील सर्व नाट्य संस्था, सामाजिक संस्था, प्रायोजक, जाहिरातदार, हितचिंतक, नाट्यसंमेलनाचे सर्व समिती प्रमुख व आयोजन समितीचे मार्गदर्शक व सरतेशेवटी या नाट्यसंमेलनाच्या पाठीशी नागपूर महानगरपालिका भक्कमपणे उभी राहिली. या सर्वांचे मी आभार मानतो. मी सर्व रंगकर्मींना ९९ व्या नाट्यसंमेलनासाठी मनःपूर्वक शुभेच्छा देतो. धन्यवाद !

मनोगत

नागपुरातील ९९ व्या नाट्यसंमेलनाचे अप्रूप

नरेश गडेकर | प्रमुख कार्यवाह अ. भा. मराठी नाट्यपरिषद, शाखा नागपूर

९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन येत्या २२ ते २५ फेब्रुवारी या काळात नागपुरात संपन्न होत आहे. ही आम्हा सर्वच तरुण रंगकर्मींसाठी अत्यंत आनंदाची बाब आहे. यापूर्वीचे म्हणजे १९८५ सालचे नाट्य संमेलन नागपूरला संपन्न झाले होते तेव्हा मी अवघा पंधरा वर्षांचा होतो. घरात लहानपणापासून नाटकाचे वातावरण असले तरी त्या वयात या संमेलनाचे महत्त्व जाणवावे इतका अनुभव गाठीशी नव्हता. यावेळी मात्र नाटकांचा अनुभव गाठीशी आहे. अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन ही नाट्य व्यवहारातील महत्त्वाची बाब आहे याचे भान आलेले आहे. आणि त्यापेक्षाही अधिक महत्त्वाची बाब म्हणजे अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेच्या नियामक मंडळावर नेमणूक होऊन केंद्रीय कार्यकारिणीच्या उपाध्यक्ष पदी देखील निवड झालेली आहे. आई-वडिलांचा आशीर्वाद, महाल परिसरातील नाटकांचे संस्कार आणि सर्वच रंगकर्मींचे सहकार्य यामुळे हे अधिकारपद माझ्याकडे सहजपणे चालत आले. परंतु ज्या दिवशी पदाची सूत्रे स्वीकारली त्याच दिवशी नागपूरात नाट्यसंमेलनाचे आयोजन करण्याचा संकल्प सोडला. तो धाडसाने जाहीर देखील केला. अखिल भारतीय नाट्य परिषदेच्या मध्यवर्ती कार्यकारिणीने माझ्या आणि नियामक मंडळावरील माझ्या सहकाऱ्यांच्या निर्धाराला संमती दिल्यामुळेच आज ९९ वे अखिल भारती मराठी नाट्य संमेलन नागपूरला होऊ घातले आहे.

आजवर अनेक नाटके केलीत, बॅक स्टेज पासून निर्मात्यापर्यंतची सगळ्या नाटकाशी संबंधित जबाबदाऱ्या यथाशक्ती पार पाडल्यात. परंतु नाट्यसंमेलनाचे आयोजन हे आजवरच्या कामापेक्षा वेगळे आहे, ते एक शिवधनुष्य आहे याची विनम्र जाणीव मनाशी आहे. ते यशस्वी करणे हे एकट्या- दुकट्याचे काम नाही. माझे अखिल भारतीय मराठी नाट्यपरिषदेच्या नागपूर शाखेचे पदाधिकारी आणि सभासद, नागपूरातील महानगर शाखेचे पदाधिकारी आणि सभासद, नागपूरातील आणि विदर्भातील तमाम रंगकर्मी, मध्यवर्ती शाखेचे पदाधिकारी, सभासद आणि अखिल भारतीय स्तरावर मराठी नाटकावर प्रेम करणारे सर्व नाट्यप्रेमी यांच्या शुभेच्छांची संमेलनाला गरज आहे. मी इतके सांगू शकतो की आमचा प्रयत्न प्रामाणिक आहे. आमची नाटकावरची आणि नाट्यव्यवहाराची श्रद्धा बावनकशी आहे. आणि उद्दिष्ट प्रामाणिक असेल तर नटराजाचा आशीर्वाद मिळतो यावर माझी श्रद्धा आहे. नागपूरातील ९९ वे नाट्य संमेलन हा एक प्रकारे शंभराव्या अखिल भारतीय मराठी नाट्यसंमेलनाचा पूर्वरंग आहे असे म्हणता येईल. त्यामुळे या संमेलनाचे महत्त्व केवळ नागपूरकरांसाठीच नसून ते सर्वच रंगकर्मींसाठी आहे असे मला ठामपणाने वाटते. या विश्वासाच्या बळावर मी सगळ्यांच्या शुभेच्छांची कामना करतो आहे. नाट्य संमेलन काय किंवा साहित्य संमेलन काय तो एक संवेदनांचा उत्सवच असतो. कलांनी आजवर मानवी जीवनाला अलौकिक आनंद प्रदान केला आहे. कलांमधून मिळणारा आनंद निष्कलंक असतो, अवर्णनीय असतो. असाच आनंद उत्सवही माणसाला प्रदान करतात. नागपूरातील नाट्य संमेलनाचा उत्सव तुम्हा आम्हा सर्वच रंगकर्मींच्या आयुष्याला अलौकिक आनंद प्रदान करेल असा विश्वास या प्रसंगी व्यक्त करतो. नाट्य संमेलनाचा हा सोहळा पहायला माझे वडील स्व. सुमंतकुमार गडेकर असायला हवे होते... जगन्नाथाचा हा रथ आपण सगळे मिळून ओढून नेऊ असा आशावाद व्यक्त करतो.

नागपुरातील ९९ व्या नाट्यसंमेलनाचे ऐतिहासिक महत्त्व

डॉ. गिरीश गांधी | कार्याध्यक्ष, ९९ वे नाट्यसंमेलन, नागपूर

नागपूर शहराला ३०० पेक्षा जास्त वर्षांचा वैभवशाली इतिहास आहे. नागनदीच्या तीरावर वसलेल्या १२ लहान-लहान गावांना एकत्रित करून इ.स. १७०२ मध्ये देवगडचा राजा बुलंदशहा याने नागपूर शहर वसविले. १७४२ साली रघुजी राजे भोसले नागपूरचे राजे झाले आणि नागपूर ही त्यांची राजधानी झाली. दुसरे रघुजी राजे त्यांनी नागपुरात २२ उद्याने आणि मंदिरांची स्थापना केली. लालकोट व औरंगाबाद येथून संत्र्यांची रोपे आणून त्यांनी नागपूरच्या परिसरात लावली, त्यामुळेच नागपूर आज संत्रानगरी म्हणून ओळखल्या जाते. १८५३ साली नागपूरचे भोसल्यांचे राज्य खालसा झाले आणि ब्रिटिशांच्या अंमलाखाली आले. १८ व्या शतकात इंग्रजांविरुद्धची प्रसिद्ध लढाई नागपुरातील सीताबर्डी येथे लढली गेली. १८५७ च्या पहिल्याच स्वातंत्र्यलढ्यात देखील नागपूर शहराने अतिशय महत्त्वाचे योगदान दिले. वेगवेगळ्या चळवळींसाठी अभ्यंकर, निमजे, रामभाऊ रुईकर यांनी दिलेले योगदान विसरता येण्यासारखे नाही. १८६१ मध्ये मध्य प्रांत निर्माण झाले. १९६१ साली नागपूर मध्य प्रांताची (अर्थात सेन्ट्रल प्रोव्हिएन्सची) राजधानी जाहीर करण्यात आली. १८६४ साली प्रथम नागपूर महानगरपालिका अस्तित्वात आली. १८६७ साली पहिली रेल्वे गाडी नागपूर ते मुंबई सुरू झाली. १८९१, १९२० आणि १९५९ साली अखिल भारतीय कॉंग्रेसचे अधिवेशन नागपुरात आयोजित करण्यात आले होते. १९२५ साली राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाची स्थापना नागपुरातच करण्यात आली. १९ व्या शतकात कॉटन मार्केट आणि सी. पी. क्लब यांचीही पायाभरणी ,१९११ साली 'हितवाद' या महत्त्वाच्या इंग्रजी दैनिकाची स्थापना ,१९२३ साली नागपूर विद्यापीठाची मुहूर्तमेढ नागपुरात करण्यात आली. १९४० साली नेताजी सुभाषचंद्र बोस यांच्या 'फॉरवर्ड ब्लॉक पार्टी'चे दुसरे अधिवेशन नागपुरातच आयोजित करण्यात आले होते. १९४२ च्या 'भारत छोडो' आंदोलनातही या गावाने सक्रिय सहभाग नोंदविला. १९४७ साली भारताच्या स्वातंत्र्याच्या पर्वावर नागपूर शहराला आकाशवाणीची भेट मिळाली.१९५६ साली डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी दीक्षाभूमीवर आपल्या लाखो अनुयायांसह बौद्ध धम्माची दीक्षा घेण्यासाठी हेच शहर निवडले. १९६० सालापासून विधानसभेचे शीतकालीन सत्र नागपुरात सुरू झाले. आज नागपूर शहराचे लाडके सुपुत्र महाराष्ट्र राज्याचे मुख्यमंत्री मा. देवेंद्रजी फडणवीस आणि केंद्रीय मंत्री मा. नितीनजी गडकरी यांनी शहरात विकासकामांचा धडाका लावला असून लवकरच नागपूर देशातील सर्वाधिक विकसित शहर म्हणून गणले जाईल, यात शंका नाही.

हे शहर सांस्कृतिक उत्सवांसाठी देखील प्रसिद्ध आहे. सुप्रसिद्ध कालिदास महोत्सव, ऑरेंज सिटी क्रॉफ्ट मेळा, धम्मचक्र प्रवर्तन दिन हे नागपुरातील महत्त्वाचे उत्सव आहेत. भाऊसाहेब माडखोलकर, दि. भ. पंडित, ए. डी. मणी, रामगोपाल माहेश्वरी, मा. गो. वैद्य, दि. भा. घुमरे, त्र्यं. गो. देशमुख, बा. ना. सावजी, सुरेश द्वादशीवार, अनंत गोपाळ शेवडे आदी मान्यवरांनी नागपुरातील पत्रकारितेची परंपरा समृद्ध केली. ना. रा. शेंडे, कवी ग्रेस, सुरेश भट, महेश एलकुंचवार, नाना जोग, आशा बगे यांच्यासारख्या साहित्यिकांनी, पुरुषोत्तम दारव्हेकरांसारख्या दिग्दर्शकांनी तर अप्पासाहेब इंदुरकरांसारख्या संगीत महर्षींनी, बाबुराव देशमुख यांच्यासारख्या कलामहर्षींनी या शहराला कलांची श्रीमंती प्रदान केली. अशा या समृद्ध परंपरा असलेल्या शहरात ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन २२ फेब्रुवारी ते २५ फेब्रुवारी या काळात संपन्न होत आहे. ही देखील अभिमानाची बाब आहे. या आधी १९८५ साली अखिल भारतीय नाट्य संमेलन नागपुरात आयोजित करण्यात आले होते. ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन नागपूर नगरीच्या सांस्कृतिक इतिहासाचा महत्त्वाचा दस्तावेज ठरेल, असे भाकित मी या संमेलनाचा कार्याध्यक्ष म्हणून मी व्यक्त करतो आणि संमेलनाला नाट्यप्रेमींना मन:पूर्वक शुभेच्छा देतो.

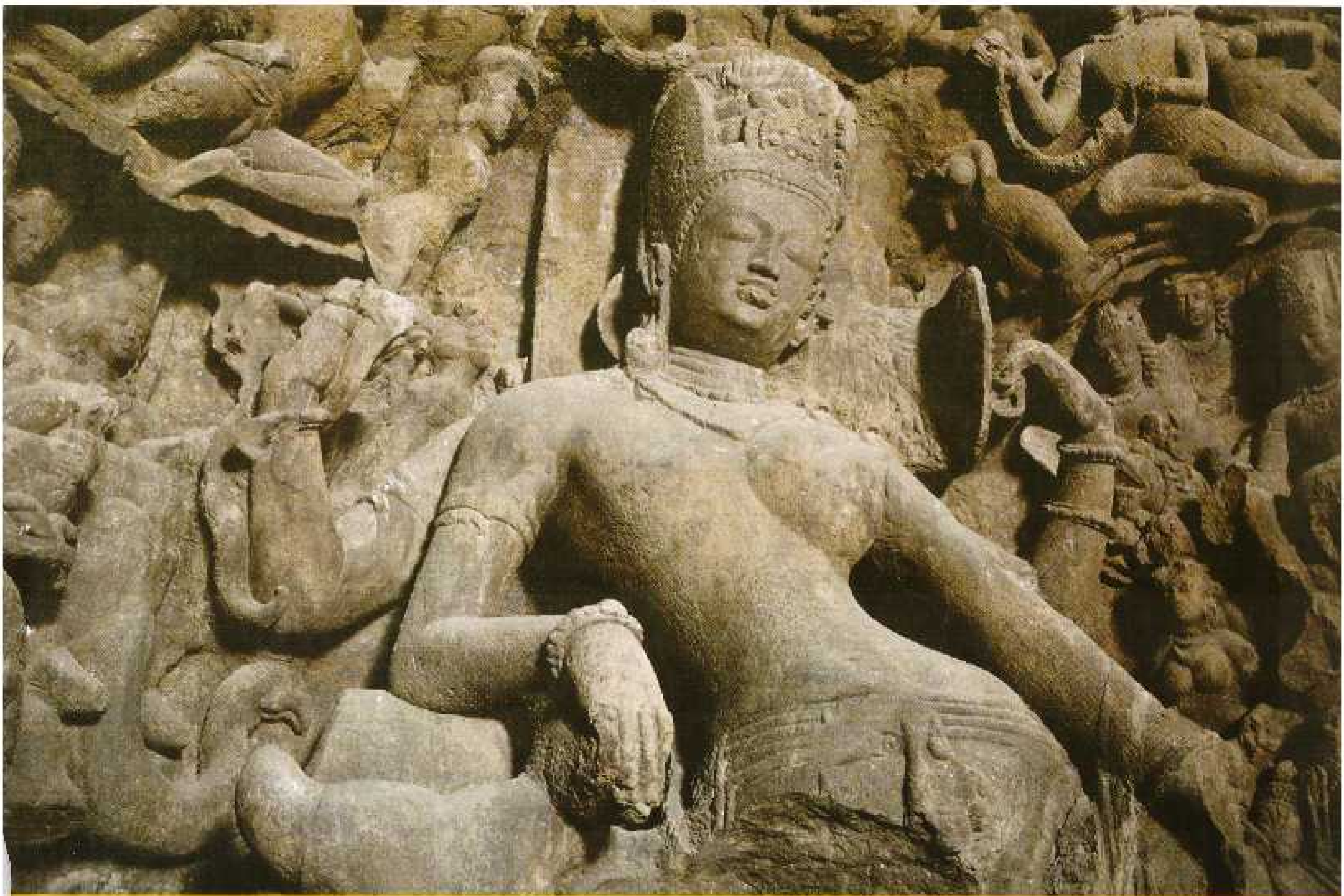
करून घ्यावे हे तुमते, विनवतु असे

प्रकाश एदलाबादकर | मुख्य संपादक

१९८५ साली नागपूरला झालेल्या ६५ व्या अखिल भारतीय नाट्य संमेलनाच्या आठवणी आजही ताज्या असताना आता ९९ वे नाट्यसंमेलन नागपुरात होणे हा एक शुभयोग आहे. पासष्ठाव्या नाट्यसंमेलनानंतर संपूर्ण नाट्यसृष्टीनेच एक वेगळे वळण घेतले होते. साठच्या दशकात तसेही साहित्य, संस्कृती, कला ह्या विश्वात बदलांचे वारे वाहू लागलेले होते. आणि ऐंशीच्या दशकात त्याचा प्रत्यय यायला सुरुवात झालेली होती. त्यामुळे १९८५ साली झालेले ६५ वे संमेलन हे, नव्या आणि जुन्या रंगभूमीच्या क्षितिजरेषेवरचे संमेलन होते. प्रत्येकच क्षेत्रातील नवसर्जनाने वेगळे वळण घेतले होते. समाजाच्या बदलत्या जाणिवा, साहित्य-नाट्य यातून उमटू लागलेल्या होत्या. प्रस्थापित रंगभूमीशिवाय, नाट्यक्षेत्रातील अन्य घटक काहीतरी वेगळे करण्याची ऊर्मी बाळगून होते. रंगमंदिराच्या बंदिस्त चौकटीतून नाटक बाहेर आले. महानाट्य आणि पथनाट्य या रूपात ते अवतरले. संगणक युगात वावरणाऱ्या नव्या पिढीच्या जीवनशैलीची दखल घेणे नाट्यक्षेत्राला भाग पडले. सारांश, नाट्यक्षेत्र एका नव्या उमेदीने भारून गेले.

आज ९९ वे नाट्यसंमेलन नागपुरात होत आहे. नाट्यसंमेलनाचे येणारे नवे शतक आणि मावळते शतक या सीमारेषेवरचे ९९ वे संमेलन. नागपूर शहराच्या भाग्यात हा योग्य ३४ वर्षांनंतर आलेला आहे. ३४ वर्षे म्हणजे दोन पिढ्यांचे अंतर ! या काळात नागनदीतून बरेच पाणी वाहून गेलेले आहे. प्रत्यक्ष नागपुरातील रंगभूमी अंतर्बाह्य बदललेली आहे. नव्या पिढीचे नवे शिलेदार काहीतरी नावे करण्याची ऊर्मी बाळगून आहेत. अशा काळात प्रसिद्ध होणाऱ्या या समरणिकेत नव्या-जुन्याचा संगम साधण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न संपादक मंडळाने केलेला आहे. केवळ आठवणी आणि लहान-लहान टिपणे असे स्मरणिकेचे रूप न ठेवता, एक अभ्यासपूर्ण आणि संग्राह्य अशी स्मरणिका वाचक आणि नाट्यप्रेमींच्या हाती देण्याचा हा प्रयत्न आहे. विख्यात ज्येष्ठ नाटककार प्रा. महेश एलकुंचवार यांचेसह, संगीतनाटकांचे व्यासंगी अभ्यासक आचार्य अ. द. वेलणकर, नाट्यातील नवीन जाणिवांचे अभ्यासक डॉ. शि. गो. देशपांडे, कीर्तनपरंपरेचे नाशिक येथील ज्येष्ठ अभ्यासक डॉ. यशवंत पाठक ह्या आणि अन्य मान्यवरांच्या लेखनाचा स्मरणिकेत समावेश आहे. पु. ल. देशपांडे ह्यांची जन्मशताब्दी आणि राम गणेश गडकरी ह्यांची स्मृतिशताब्दी ह्याची दाखल आवर्जून स्मरणिकेत घेतलेली असून त्या संबंधातील लेख आपणास वाचवायला मिळतील. स्मरणिकेसाठी लेखन सहकार्य करणाऱ्या सर्व सन्माननीय लेखकांचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो .

ह्या अंकासाठी विदर्भ साहित्य संघाच्या 'ग्रंथसहवास'ने काही जुनी आणि महत्त्वाची छायाचित्रे उपलब्ध करून दिलीत. विशेषतः 'अंमलदार' ह्या नाटकाची आणि पु. ल. देशपांडे ह्यांच्या नागपूर येथील कार्यक्रमाची दुर्मीळ छायाचित्रे 'ग्रंथसहवास'ने दिलीत. विदर्भ साहित्य संघाचे मनःपूर्वक आभार. त्याचप्रमाणे गणेश नायडू, देवेन्द्र लुटे, विनोद राऊत, डॉ. दिलीप डबीर, राजेश पेंढारी, भाग्यश्री चिटणीस ह्यांनीही छायाचित्रे उपलब्ध करून दिलीत. त्या सर्वांचे मी आभार मानतो. अक्षर जुळवणी करणाऱ्या भाग्यश्री बनहट्टी आणि अंकाचे अप्रतिम मुखपृष्ठ व मांडणी करणारे विवेक रानडे यांचे सहकार्य अत्यंत मोलाचे आहे इतकेच ! शेवटी संपादक मंडळातील माझ्या सर्व सहकाऱ्यांचे आभार मानून ही नांदी नटेश्वराच्या आणि रसिकांच्या चरणी अर्पण करतो.



वागर्थाविव संपृक्तौ
वागर्थःप्रतिपत्तये ।
जगतःपितरौ वन्दे
पार्वतीपरमेश्वरौ ।।

(रघुवंश-१-१)

वाणी आणि अर्थ ज्याप्रमाणे एकमेकांमध्ये, शब्दांचा
अर्थ सांगण्यासाठी एकजीव झालेले असतात,
त्याप्रमाणे एकरूप असलेले; प्रकृती-पुरुषस्वरूप
स्पष्ट प्रतिपादित करणारे विश्वाचे (आद्य)
मातृ-पितृस्वरूप पार्वती-परमेश्वर यांना वंदन असो.

अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे

९१ वे अखिल भारतीय
मराठी
नाट्य संमेलन
नागपूर २०११

अ नु क्र म नि का

३५ || नाटकाचं व्याकरण // प्रा. महेश एलकुंचवार

४३ || संगीत नाटक : आज व उद्या // आचार्य अ.द. बेलणकर

४८ || विस्मरणाचे स्मरण // गणेश नायडू

५१ || नागपुरातील जुनी हौशी रंगभूमी // डॉ. राम म्हैसाळकर

६२ || रंगमंदिराबाहेरील नाटक : पथनाट्य आणि महानाट्य // डॉ. शिरीष गोपाळ देशपांडे

६६ || नाटककार प्रेमानंद गज्वी यांचे नाट्यकर्तृत्व // प्रभाकर दुपारे

७० || नटराज : कलावंतांचे दैवत // प्रवीण योगी

७४ || पुलंची रंगयात्रा : एक शोध // डॉ. राजेंद्र नाईकवाडे

८१ || नाटक आणि कीर्तन : एक अनुबंध // डॉ. यशवंत पाठक

८६ || रसिकांच्या मानसातील राजहंस // डॉ. प्रज्ञा आपटे

९० || कलासमीक्षा : एक आकलन // डॉ. विनोद इंदूरकर

९६ || एकांकिका लेखनाचा तात्त्विक आयाम // डॉ. पराग घोंगे

१०४ || झाडीपट्टी रंगभूमी : वास्तव आणि अपेक्षा // प्राचार्य डॉ. श्याम मोहरकर

११२ || एका लेखकाचा नाट्यप्रवास // उदयन ब्रह्म

११६ || लेखिका नाट्यमहोत्सव // शुभांगी भडभडे

१२१ || वैदर्भीय नाट्यलेखन // डॉ. सतीश पावडे

१२६ || नवनाट्य आणि प्रायोगिक चळवळ // डॉ. सुनील रामटेके

१३० || ६५वे नाट्यसंमेलन // शेखर बेंद्रे - विवेक खेर

१३४ || प्रश्नोत्तरे.....रंगकर्मींशी // लीना भागवत

नाटकाचं व्याकरण

प्रा. महेश एलकुंचवार

कलाकृतीमुळे मिळालेल्या बाह्य यशामुळे आनंद झाला, तरी ते यश अंतिम नसतं. ही खूणगाठ लेखकानं मनाशी घालून ठेवायला पाहिजे. लिहिताना मला आनंद झाला का आणि तो किती झाला, तो किती काळ व अक्षय राहतो-टिकतो का, त्याच्यावर कदाचित यशाची मोजमापणी करता आली तर आली. यश तसं मग बिनमहत्त्वाचंच. आनंद खरा. तो किती काळ आपल्या मनात तेवत राहतो ते महत्त्वाचं.

मी नाटकाच्या क्षेत्रात अपघातानं आलो अन् जन्मभर तेच मी करीत आहे. तर त्या माध्यमाबद्दलच, आपल्याला ते प्रतीत कसं झालं ते सांगावं असा हेतू आहे. 'नाटकाचं व्याकरण' हा माझ्या लेखनाचा विषय आहे. 'व्याकरण' म्हटल्याबरोबर अर्धे लोक घाबरे झाले असतील; पण ते शक्य तितकं सुबोध करण्याचा प्रयत्न करतो. अपघातानं हे माध्यम माझ्या हाताशी आलं, असं मी म्हटलं आणि तसं ते आल्यानंतर आणि मी ते स्वीकारल्यानंतर, मग त्या माध्यमाचा शोध घेता घेता, त्याची ओळख करून घेता घेता, त्या माध्यमाशी कधी मैत्री, कधी भांडण करता करता, माझ्या हाती काय काय सापडलं, आपल्याला नाटकाच्या संदर्भातल्या काही मूलभूत गोष्टी कळल्या आहेत, असं वाटलं का, याचं हे आत्मगत आहे. मला जे कळलं आहे ते बरोबरच आहे, असा माझा दावा नाही. लेखक असतील, नाटककार असतील त्यांना काही शिकवणं, असा काही हेतू मनात नाही. त्यांना वेगळ्या गोष्टी समजल्या असतील, वेगळे प्रदेश त्यांनी पायाखाली घातले असतील आणि त्याबद्दल ऐकायला मला आवडेल. पण शिकवणं असला काही प्रकार नाही. 'शिकणं' आहे. कोणी शिकवलं नाही तरी शिकणं आपल्या हाती असतं, ते आपण करतोच.

आणि असं शिकवता येत नाही. मुळात माझा तो अधिकार आहे की नाही हे आणि नाटकाच्या क्षेत्रात गुरू-शिष्य परंपरा नाही. गाण्यामध्ये आहे, नृत्यात आहे, चित्रकलेत आहे. गुरुजींच्या पायाशी २०-२५ वर्षं बसल्याशिवाय तुम्हाला गाणं येत नाही. पण नाटकाच्या क्षेत्रात तसं नाही. याचं एक कारण असं की, नाटक सारखं बदलत असतं. अवतीभोवतीचा समाज बदलत जातो, त्याबरोबर नाटक बदलत जातं. अभिव्यक्तीचे मार्ग आणि शैली बदलतात, विषय बदलतात, प्रेक्षक बदलतात, प्रेक्षकांच्या अपेक्षा बदलतात, त्यांचा प्रतिसाद बदलतो. माझ्या उमेदीत मी जे लिहिलं त्यावर मी लिहायला लागलो, तर नवीन मुलं म्हणतील की हे नका सांगू,

प्रा. एलकुंचवारांच्या 'रुद्रवर्षा' ह्या नाटकातील एका दृश्यात अजित दिवाडकर, श्रीकांत टिपणीस आणि कुमुद कुकरेजा

आम्हाला पटत नाही. आमचा मार्ग वेगळा आहे, कारण दहा वर्षांनी पिढी बदलते. आता तर पाचच वर्षांनी बदलते. इतका वेग बदलण्याला आलेला आहे. त्यामुळे नाटकाच्या क्षेत्रात 'ये, बस इथं, मी शिकवतो,' असं नसतं. मलाही कुणी शिकवलं नाही, कारण मी कुणी शिकवतो म्हटलं की नाहीच शिकणार. उर्मटपणा आहे माझ्या स्वभावात. हा कोण शिकवणार, असं ! पण... आपण शिकतो स्वतःहून. स्वतःच चुकत चुकत शिकतो. इतरांचं पाहत, स्वतः प्रयोग करीत, काही अनुभव गाठीला बांधत आपण शिकतो. स्वतःला सुधारू लागतो. आणि ही सतत चालणारी, न संपणारी प्रक्रिया आहे आणि त्यातच खरा आनंद आहे. त्यामुळे एखाद-दोन नाटकं लिहून, आणि विशेषतः ती यशस्वीबिशस्वी झाली की, आपल्याला सगळी मूलभूत तत्त्वं सापडली नाट्यलेखनाची, समजलं सगळं, मिळालं, असं जर होणार असेल तर मग चिंताजनक परिस्थिती आहे, असं समजावं. अशी वृत्ती आली की संपलंच लेखन. म्हणजे लिहीत राहू आपण, पण आधीच्या लिहिण्याची भ्रष्ट पुनरावृत्ती असेल ती. आणि हे काही खरं नाही. हे कसलं लेखन ! आणि शोधच संपला असेल त्या मार्गावरचा तर मग लिहायचं कशाला नाटक ? कौतुक झालं, पारितोषिकं मिळाली, यशस्वी झालो ! यात यश म्हणजे काय याच्या अनेक व्याख्या आणि समजुती. आपलं आपल्यालाच ठरवता आलं पाहिजे. लोक लाख म्हणतील अप्रतिम आहे, थोर आहे, मैलाचा दगड आहे तुमचं नाटक. मला स्वतःला तसं वाटतंय का ? हा कळीचा प्रश्न आहे. मी - निदान स्वतःशी - प्रामाणिक असलो आणि डोळे मिटून मला स्वतःला विचारता आलं की खरंच का हे ? याच्यात काय काय त्रुटी राहिल्या, काय दोष, दिसतात का तुला ? तर लख्ख दिसतात. मी माझं पाच वर्षांपूर्वी लिहिलेलं आज वाचू शकत नाही, त्यातले दोष अंगावर येतात. आपण जरा थांबलो का नाही, आणखी विचार का केला नाही, जरा बरं लिहिलं असतं याच्यापेक्षा, असं सगळं !

कलाकृतीमुळे मिळालेल्या बाह्य यशामुळे आनंद झाला, तरी ते यश अंतिम नसतं. ही खूणगाठ लेखकानं मनाशी घालून ठेवायला पाहिजे. लिहिताना मला आनंद झाला का आणि तो किती झाला, तो किती काळ व अक्षय राहतो-टिकतो का, त्याच्यावर कदाचित यशाची मोजमापणी

करता आली तर आली. यश तसं मग बिनमहत्त्वाचंच. आनंद खरा. तो किती काळ आपल्या मनात तेवत राहतो ते महत्त्वाचं.

आता कलात्मक यश आणि बाह्य यश याबद्दलच्या माझ्या कल्पना तुम्हाला सांगितल्या, त्या नाटकाचं व्याकरण शोधतानाच सापडल्या म्हणून ऊहापोह केला एवढा. त्याच निमित्तानं नाटकाची जी मूलभूत तत्त्वं सापडली मला की ज्यांच्या शिवाय नाटकच शक्य नाही, ती तुम्हाला मी सांगतो. मनोरंजक बाटतील एखाद वेळ आणि या माध्यमाबाबत काही प्राथमिक घोटाळे असतात काहींचे, काही गैरसमजुती, काही भ्रम; तेही दूर होण्याची शक्यता आहे असं मला वाटतं.

महाराष्ट्रात नाटककारांना बऱ्यापैकी प्रतिष्ठा आहे इतर प्रांतांच्या मानानं. इथं नाटककारांची साखळीच आहे अगदी १८५४ सालापास्नं. आज सहा पिढ्यांचे नाटककार लिहिताहेत; पण म्हणून नाट्यव्यवहारात नाटककार सर्वांत महत्त्वाचा असतो का ? असं काही समजू नका. नाटककाराला मात्र वाटतं, तोच सर्वांत महत्त्वाचा, कारण तोच सुरुवात करतो. त्यानं लिहिलंच नाही, तर नाटक होणारच कसं ?

१९६० च्या दशकात दिग्दर्शकांची नवी पिढी आली महाराष्ट्रात. विजयाबाई वगैरे. ही सर्व मंडळी म्हणू-सांगू लागली की नाटककार हा काही प्राथमिक महत्त्वाचा नसतो. दिग्दर्शक महत्त्वाचा असतो. कारण नाटकाला शरीररूप तो देतो. नुसत्या संहितेला काही लेकरा स्टँडी नाही. तिच्यात प्राण आम्ही म्हणजे दिग्दर्शक फुंकतो. तर आम्हीच महत्त्वाचे.

मला मात्र हे सगळं असमाधानकारक वाटत होतं कायम. काहीतरी चुकतंय, बरोबर नाही, असं काहीतरी. मग मला वाटू लागलं की नटाचं काय ? नाटककार आणि दिग्दर्शक दोघं महत्त्वाचे असतील तर नट ? तोही नाही तितकाच महत्त्वाचा ? त्याच्याशिवाय नाटक होईल तरी का ? खरं तर पहिले दोन घटक, म्हणजे नाटककार आणि दिग्दर्शक नसले तरी नाटक होईल एक वेळ, पण नटाशिवाय नाहीच होऊ शकणार.

पीटर ब्रूकचं 'ओपन स्पेस' तुम्ही वाचलं असेल. ब्रूकची नाटकाची व्याख्या काय ? तर सभागृहात एक प्रेक्षक बसलेला आहे आणि रंगमंचावर एक नट या विंगेतून त्या विंगेत जाताना तो पाहतो, याला नाटक म्हणायचं. प्रेक्षकच तिथं नसला तर ते नाटक नाही होणार. ती फार तर तालीम होईल. बघणारा हवाच. आणि समजा प्रेक्षक आहे पण रंगमंचावर नट नाही, तर तेही नाटक नाही होणार. तर या दोन घटकांशिवाय नाटकाला काही लागत नाही. एक प्रेक्षक आणि एक नट एवढं पुरे आहे नाटक सिद्ध व्हायला.

यर्झी ग्रोटोवस्की यांच्या सहवासात मी काही दिवस पोलंडमध्ये होतो. त्यांनी मला काही प्रश्न विचारायला सुरुवात केली. 'महेश, समज प्रकाशयोजना नसली, तर नाटक होईल का ?' मी म्हटलं, 'होईल.' 'मेकअप ?' 'होईल.' 'नेपथ्य नसेल तर ?' मी म्हटलं, 'तरी होईल नाटक.'

अशा रीतीनं ज्याच्याशिवाय नाटक होऊ शकत असेल, तर ते कशाला हवं, उडवा ते, असं संक्षिप्तीकरण - ॲब्रीव्हिएशन - करत आम्ही नाटककारांवर आलो. फापटपसारा, अनावश्यक गोष्टी काढूनच टाकायच्या. ते म्हणाले, 'नाटककार नसला, तर होईल का नाटक ?' मी बोललो नाही, तेव्हा तेच म्हणाले, 'होईल. आणि दिग्दर्शक नसला, तरीही होईल. एक नट रंगमंचावर उभा राहील आणि आपल्या मनानं त्याच्या मनातल्या मनात संहिता निर्माण करून तो काहीतरी करेल. चांगल्या-वाईटाचा मुद्दा नाही इथं, पण ते नाटकच असेल हे नक्की.'

'खरंय' म्हटलं. आणि खरंच आहे ते. लेखकानं आपलं कितीही महत्त्वाचं नाटक लिहिलं आणि दिग्दर्शकानं अगदी प्राण ओतून ते बसवलं, तरी रंगमंचावर राजा असतो नटच - तो जे काही तिथं करेल तेच नाटक. त्याच्यावर आता लेखकाचा ताबा नाही की, दिग्दर्शकाचं नियंत्रण नाही. नटाला तिथं काही एकदम नवं सुचलं, तर तो ते करतो आणि लेखक काय, किंवा दिग्दर्शक काय, वैतागून हात चोळत बसण्यापलीकडे काही करू शकत नाही अशावेळी. नट एखाद्या नाटकाचा संपूर्ण आशय एका फटक्यात बदलू शकतो जो न लेखकाला अभिप्रेत होता, न दिग्दर्शकाला.

एक मजेदार उदाहरण सांगतो. लंडनमध्ये सर लॉरेन्स ऑलिव्हिए आणि सर राल्फ रिचर्डसन 'ऑथेल्लो' करायचे. ऑथेल्लो आणि यागो या भूमिका ते आलटून-पालटून करायचे. तर एक दिवस सर लॅरी ऑथेल्लो होते आणि प्रयोग सुरू असताना त्यांनी अकस्मात यागो झालेल्या सर राल्फ यांचं ओष्ठचुंबन घेतलं. सर राल्फ गोठलेच क्षणभर. पण ते अखेर जातिवंत नट होते. क्षणात सावरून ते नाटक त्यांनी पुढे ओढून नेलं. मग रंगपटात गेल्यावर त्यांनी सर लॅरींना विचारलं की, 'तू असं काय एकदम केलंस ? अनपेक्षित अगदी.' त्यावर लॅरी म्हणाले, 'त्या क्षणी मला ऑथेल्लोचा एक नवीनच अर्थ जाणवला, एक नवीन आचारसंहिता. मला वाटलं की, ऑथेल्लोला यागोबद्दल सुप्त आकर्षण आहे. मी ते दाखवलं.' सर राल्फ म्हणाले, 'अरे, पण त्यानं सगळ्या नाटकाचा अर्थच बदलला ना. ते नाटक गे पॉलिटिक्सचं झालं.' सर लॅरी त्यावर म्हणाले, 'हो ना. पण अभिजात नाटकात अशा अनेक शक्यता असतातच. म्हणून तर ते टिकतं. ज्या नाटकात अर्थाची एकच शक्यता आहे, त्याचा जीवही वर्षभराचा. अनेकार्थांच्या शक्यता असलेली नाटकं पिढ्यान्‌पिढ्या वेगवेगळे अर्थ घेऊन लोकांपर्यंत जातात.'

अनेकार्थ असण्याचा माझा अनुभव सांगतो. पुण्याच्या ललित कलामध्ये आम्ही 'एकच प्याला' वाचत होतो. मी विद्यार्थ्यांना म्हणालो की, 'हे वाचू आपण. आपल्याला पूर्वसूरींची माहिती पाहिजे. जुनी नाटकं वाचायला हवीत तुम्ही. आवडणार नाहीत, हरकत नाही. पण बघा तर त्यातलं काही आवडतंय का, पटतंय का ?' म्हणून 'एकच प्याला' आम्ही घेतलं. वाचताना रामलाल, भगीरथ वगैरे मंडळी त्यांनी मोडीतच काढली, पण तळीराम आणि गीतावर हे जाम खूश. सिंधू आवडायची नाही त्यांना. ही काय मार खाणारी बाई ? असं. सुधाकरही आवडत नव्हता. एवढासा अपमान झाला, तर एवढी काय दारू पितो ? मुलं आता तयार ना. ती म्हणाली, 'सर, व्यसनाचा जनुक असतो. तो याच्यात असणार म्हणून तो व्यसनी झाला. अपमान वगैरे निमित्त नुसतं !' मला पटलंच ते. पातिव्रत्याची कल्पना खुळचटच वाटली त्यांना. मी म्हटलं, 'फार मॉडर्न समजू नका स्वतःला. तुमच्याआधीच ऐंशी वर्षं र. धों. कर्वे यांनी काय म्हटलंय ते बघा. 'एकच प्याला'चं परीक्षण, १९२० ते १९२५ च्या आसपास असेल, त्यांच्या 'समाजस्वास्थ्य'मध्ये त्यांनी केलं, तेव्हा त्यांनी लिहिलंय की, 'हे नाटक दारूच्या अतिरेकाच्या दुष्परिणामाचे नसून पातिव्रत्याच्या अतिरेकाच्या दुष्परिणामाचे आहे.' मुलं एकदम खूशच झाली यावर. म्हटलं, 'कर्वे द्रष्टे होते. पण एकटे होते. आता कुठं तुम्हाला ते जाणवतंय. तर सांगा का हे नाटक वाचावंसं वाटतं तुम्हाला.' मुलं म्हणाली, 'तळीराम, गीता आम्हाला आजचे, आमच्यासारखे वाटतात आणि त्यांचे विनोद विनोद वाटत नाहीत. ते भयावह वाटतात आम्हाला.' मी त्यांना रंगवृत्ती करायला सांगितली या नाटकाची, जी त्यांनी केली. तर त्यातलं पहिलंच दृश्य आर्य मदिरा मंडळाचं होतं. ते आता विनोदी वाटत नव्हतं, तर आजच्या वस्तुस्थितीचं धक्कादायक दर्शन त्यात होत होतं. सगळ्या शहरांमध्ये अशा जागा आहेत जिथं एरवी भली भली असलेली माणसं, डॉक्टर, वकील, शिक्षक रात्री जमतात आणि दारू पिऊन गोंधळ घालतात. स्वतःचा आब घालवून. हे आता आपल्या परिचयाचं आहे. मुद्दा असा की, गडकऱ्यांनी विनोदी म्हणून लिहिलेलं दृश्य आता विनोदी न वाटता दाहक वाटतं. वस्तुस्थितीचं इतकं भेदक चित्रण सहसा सापडत नाही. गडकरी प्रतिभावंत होते आणि त्यांच्या नकळत ते हे करून गेले. चांगल्या गोष्टी नेहमी आपापतः नकळत निर्माण होतात. मी बसतो न् लिहितोच आता थोर नाटक, असं कधी होत नाही. ते निर्माण होतं ते कलावंताच्या आत त्याच्या नकळत रेटा असतो त्या रेट्यामधून. गडकऱ्यांचं आणखी एक नाटक. 'संगीत मूकनायक'. त्यातला नावातला विरोधाभास पाहा. या नाटुकल्यात सात दृश्यं आहेत. पहिल्या दृश्यात मूल जन्मतं, रडतं, त्याचा सोहळा. दुसऱ्या दृश्यात त्या मुलाचं बारसं. कलकलाट. तिसऱ्यात तो शाळेत जातो न् घाबरून रडतो. चौथ्यात त्याचे वडील शेठकडे नेऊन म्हणतात, 'तुमच्या पायावर घालतो याला. नोकरी द्या.' तो गप्प. नोकरी मिळते. मग लग्न. 'तुझं लग्न आहे रे. उभा राहा.' तो उभा राहतो. अशी दृश्यं. शेवटल्या दृशयात तो मरतो. न बोलता. स्मशानात शोकसभा होते. लोक म्हणतात, 'किती सज्जन माणूस होता. कोणाच्या अध्यात न मध्यात.' झालं. हे आयुष्य ? पण आपण सगळेच तर तसं

जगतो हे लक्षात आलं की हादरायला होतं. अर्थहीन, कुठलाही निषेध न करता, खाली मान घालून, चूपचाप जगलेलं जीवन. हे नाटक खरं तर अतिदारुण आहे. अब्सर्ड नाटक जन्माला येण्याच्या पन्नास वर्षं आधी गडकऱ्यांनी हे अब्सर्ड नाटक लिहून ठेवलेलं होतं. गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची खरी खूण ती आहे. मला तर कायम वाटत आलेलं आहे की, मराठीत प्रायोगिक रंगभूमी सुरू झाली ती गडकऱ्यांपासून. प्रायोगिक, अब्सर्ड नाटक असले शब्दही नव्हते तेव्हा ते हे लिहून गेले. तेव्हा संहितेची ही गंमत असते; अभिजात संहितेची, सार्वकालिक संहितेची. पण असं असलं तरी नाटककार सर्वांत महत्त्वाचा ठरत नाहीच रंगभूमीवर. नाटककार हुशार, शहाणा असला तर मात्र तो स्वतःचं महत्त्व कमी होऊ देत नाही. कारण संहिता लागतेच अखेर नटांना, दिग्दर्शकांना. सगळ्या नटांना, दिग्दर्शकांना काही संहिता लिहिता येत नाही, बहुशः नाहीच. हे ओळखून नाटककारानं स्वतःचं स्थान पक्कं करायचं. याचा फायदा असा झाला मला की, नाटककार म्हणून माझं स्थान काय रंगभूमीवर आणि त्यात कसं कुठल्या पद्धतीनं योगदान करू शकतो मी, हे सुस्पष्ट झालं. हे सर्व होत असताना आतला प्रवास सुरू राहतो की नाही हे महत्त्वाचं होतं. ग्रोटोवस्कीच्या रंगीमीची आत्मप्रवास हीच मुळी प्रतिज्ञा होती. आत्मप्रत्यय हे ईप्सित होतं. ग्रोटोवस्कीच्या कुठल्याही नाटकाच्या जाहिरातीत त्यांचं किंवा नटांचं नाव नसे. प्रसिद्धीचा दोर त्यांनी असा कापूनच टाकला आणि नटांनाही तो कापायला लावला. आत वळायचं असेल, तर बाहेर नाही बघता येणार हे मूलसूत्र. आणि नट हा रंगभूमीचा राजा असतो, हे मान्य केल्यानंतर त्याचं आणि नाटककार म्हणून माझं नातं काय याबद्दल मला विचार करावाच लागला. पण त्याबद्दल मग सांगतो. त्या आधी दुसऱ्या महत्त्वाच्या घटकांबद्दल.

मी लिहायला सुरुवात केली आणि उत्साहानं केली. स्वतःला तपासून कोण बघत बसतो ? अशा वेळी विजयाबाई मला म्हणाल्या की, 'महेश, तुझ्या नाटकांत कायम दोन-तीन पात्रं असतात फक्त आणि रंगमंचाचा अवकाश तू नीट वापरत नाहीस.' ३६ X ४० चा रंगमंचाचा अवकाश. आपण कधी विचारच नाही केलेला याचा ! माझ्या एकदम लक्षात आलं. या अवकाशातच तर सगळं घडतं. घडवतो. संस्कृतीचे उदयास्त, त्यांचा विनाश, अधःपात, व्यक्तींची-समूहांची भांडणं, प्रेम, मृत्यू, सगळं जीवनच मानवी या छोट्याशा अवकाशात कोंडून दाखवायचं आहे. हा झाला दृश्य अवकाश. एक अवकाश असतो रंगभूमीवर, काळाचा अवकाश. नाटक कादंबरीसारखं हजार पानं लिहून चालत नाही. एका विशिष्ट कालमर्यादेत ते बसवावं. संपवावं लागतं. हजार वर्षांच्या घटना नव्वद मिनिटांत दाखवाव्या लागतात एका कालावकाशात. या दोन अवकाशांबरोबर आणखी तिसरा एक अवकाश असतो रंगभूमीवर, शब्दांचा अवकाश. श्रवणावकाश. आकुस्तिक स्पेस. माझ्या शब्दांमध्ये मी किती अवकाश ठेवतो तेही महत्त्वाचं असतं. या तीन प्रकारचे रंगमंचीय अवकाश आहेत ते समजून घेऊन, त्यांचा योग्य वापर करून त्यांच्याशी मैत्री केल्याशिवाय मला नाटकात काही करता येणार नाही हे कळलं. नाहीतर लिहितोच आहे आपण !

नाटकाचं व्याकरण न कळल्यानं माणसं किती चूक लिहितात, व्यवधान त्यांना कसं नसतं त्याचं एक गमतीदार उदाहरण सांगतो. माझे एक मित्र होते नागपूरला. गेले ते आता. नाटक लिहिण्याची बेसुमार खुमखुमी त्यांना. त्यांचं प्रत्येक नाटक दीडशे पानांच्या आसपास. आता इतकी वर्षं झाली लिहितोय म्हणून अंदाज आलाय. पन्नास एक पानांचं नाटक पावणेदोन तास घेतं साधारणपणे. लिहिताना सारखा मोजत असतो मी. 'झाली का पन्नास पानं ?' तर आमचे मित्र लिहायचे न् आम्हाला बोलवायचे त्यांचं नाटक ऐकायला. आम्ही जायचो, कारण ते खूप छान छान खायला घालायचे. त्यांचं वाचन मग सुरू. तो आणि ती. संवाद असा. तो : काय करतेस ? ती : काही नाही. तो : काही नाही ? ती : नाही. तो : असं कसं होईल ? बटाटे सोलतेस ? ती : हो. तो : वडे करतेस ? ती : भाजी करते.

चाललंय असं पानामागून पानं. ती भाजी होतच नाही. मग मध्येच रंगसूचना यायची. 'त्याला भजी तळल्याचा वास येतो.' मी ओरडायचो, 'थांब थांब थांब. भजीच तळली जातायत हे कसं कळणार प्रेक्षकांना ? मुळात तळल्याचा

वास नटाला आला, हे कसं कळणार आम्हाला. वास आला इतपत ठीक. पण तळण्याचा ? त्याच्या आधी वीस पानांत कुठं उल्लेख नाही घरी भजी होणार म्हणून. प्रेक्षकांना गृहीत धरतोस. पण किती ?' तर त्याच्यावर त्याचं उत्तर, 'दुपारी चार वाजता भजी नाही तर काय खातात लोक ?' मी म्हणायचो, 'बरं, भजी तर भजी. पण आता दुपारचे चार वाजले आहेत, असं तरी कुठलं आलंय या नाटकात ?' हसू आलं ना ? परंतु व्यवधान किती ठेवावं लागतं नाटककाराला आणि ते नसलं की काय होतं त्याचा हा नमुना. कुठल्या काळात, कुठं, काय, का, याबद्दलच्या बारीकसारीक सूचना संहितेत पेराव्या लागतात नाटककाराला. त्यासाठी हे तिन्ही अवकाश त्याला कळले पाहिजेत. दृश्य अवकाशाकडे मी नंतर येतो. पण आपण संवादांबद्दल बोलतो आहोत, श्रवणावकाशाबद्दल. आमचा मित्र लिहितोय लिहितोय पानामागून पानं संवाद. स्पिनिंग द यार्न म्हणतात नं. सूत कातणं. चाललंय आपलं. असं आपल्याला करता येणार नाही, करू नये हे मला माझ्या प्रेरणा नाटककाराच्या होत्या म्हणून कळत होतं. संभाषण आणि संवाद यात फरक आहे. नाटकात संवाद असतात आणि ते ठरवून लिहिलेले म्हणजे कृत्रिमच असतात. पण ते अशा सफाईनं लिहावे लागतात की, ते संभाषण वाटलं पाहिजे आणि हे संवादसुद्धा फापटपसाऱ्यासारखे अस्ताव्यस्त असून चालत नाही. ही चूक मीही आधीच्या टप्प्यावर केलेली आहे. असं का होतं आपलं ? मला वाटतं, भारतीय माणूस अतिशय बोलघेवडा आहे. ज्या पद्धतीनं लोक मोबाईलवर अखंड बोलत असतात इथं. जगात असं कुठं दिसत नाही इथल्याशिवाय. आम्ही सारखे बोलत असतो. लोकेशियस आहोत आम्ही. त्याचं प्रतिबिंब आपल्या नाटकाच्या संवादात दिसतं की काय ? हा सगळा विचार म्हणा, शोध म्हणा, नाटकातल्या श्रवणावकाशाबद्दल विचार करू लागलो, तेव्हा मला लागला. नंतर दृश्यावकाश. रंगमंचावर दोनच पात्रं आणून त्यांना हलवणं सोपं आहे एक वेळ. (खरं म्हणजे नाही.) पण एकदम बारा पात्रं तिथं आणली आणि ती तिथंच राहतील, मंचाबाहेर नाटकभर जाणार नाही असं ठरवलं; तेव्हा या ३६ X ४० अवकाशाचं नवं भान मला आलं. माझं लेखक म्हणून त्या अवकाशाशी असलेलं नातं, माझं माझ्या पात्रांशी असलेलं नातं आणि त्या पात्रांचं रंगभूमीच्या अवकाशाशी असलेलं नातं असे अनेक पदर या व्यवधानाला आहेत. रंगमंच म्हणजे रेल्वे प्लॅटफॉर्म नाही, की येतायत लोक, जातायत. तिथं येणारा जाणारा सहेतूक येतो-जातो आणि तो हेतू नाटककारालाच निर्माण करावा लागतो. नाहीतर मग त्याची शोधाशोध दिग्दर्शक स्वतःचं कपाळ बडवून करतो. ही वेळ त्या बिचाऱ्यावर कशाला येऊ द्यायची ? म्हणून, मोटिवेशन म्हणतात त्याला, हेतू नाटककारानंच दिला पाहिजे त्या पात्रांना हालचाल करायला त्या बंदिस्त अवकाशात. नाटककाराला कुठंतरी स्वतः दिग्दर्शक असावं लागतं नाटक लिहिताना.

रंगभूमीचा एक महत्त्वाचा नियम माझ्या लक्षात आला तो असा, की तिथं अनावश्यक असा एकही तपशील चालत नाही. जी जी गोष्ट अनावश्यक, ती ती गोष्ट स्वतंत्रपणे कितीही सुंदर असली तरी तिथं कुरूप होते. व्हॉट इज अननेसेसरी बिकम्स अनब्युटीफुल. हे सगळ्या अवकाशांना लागू होणारं तत्त्व आहे. फार सुंदर संवाद लिहिला, टाळी पडली असं लोक सांगतात तेव्हा काळजी वाटते. टाळीसाठी लिहितोस का, बाळा ? सुंदर असेल, पण आवश्यक आहे का ? नसेल तर काप ते. हे झालं श्रवणावकाशाबद्दल. दृश्यावकाशाबद्दलही तेच करतो आपण. तपशिलांची खेचाखेच अनावश्यक अशा आणि त्याला वास्तववाद म्हणतो आपण. माझ्या महाविद्यालयाची मुलं नाटक करायची. स्नेहसंमेलनानिमित्त अन् रंगीत तालमीला बोलवायची. रंगमंचावर सामानाची ही गर्दी. मी म्हणायचो, 'अरे हे काय ? हा बुद्धाचा पुतळा, ही नटराजाची मूर्ती, हा गालिचा; याचा काही संबंध आहे का नाटकाशी ? आणि हा टेलिफोन. हा का ? हा वाजतो का नाटकात एकदा तरी ? आणि नाही वाजत तर काही वाजत हे तरी स्पष्ट होतं का ?' तर 'ठेवलाय वास्तववाद' म्हणून असं उत्तर. असं मग अनावश्यक काढून टाकता टाकता रंगमंचावरचं सगळं सामानच गायब झालं. अवकाश मोकळा. म्हटलं करा आता अभिनय. तर त्यांना जमेना. इतर प्रॉप्सची मदत घेतल्याशिवाय, फक्त स्वतःचं शरीर एवढीच सामुग्री घेऊन अभिनय करणं त्यांना माहीतच नव्हतं. पण हे त्यांनाच

काय, नाटककाराला आधी माहीत असावं लागतं. काही अनावश्यक दृश्यं लिहिली आहेत का आपण ? हे दृश्य गमतीदार आहे, आकर्षक आहे, एवढंच पुरेसं नाही, तर त्यामुळे नाटकाच्या मूलाधाराला काही मदत होतेय का त्याची हे महत्त्वाचं. नसेल तर निर्ममपणे कापायचं ते दृश्य. तसंच अमुक एक पात्र. इंटरेस्टिंग आहे, पण ते नसलं, तर नाटकाचं काही बिघडणार आहे का ? नाही ना. मग कापा त्याला, उडवा नाटकातून. संक्षिप्तीकरण, संपादन, एडिटिंग हे लिहिण्याइतकंच महत्त्वाचं असतं नाटकात. लिहिण्याबरोबर काटछाट करता आली पाहिजे. हे सर्व अवकाश वापरताना काय आवश्यक आणि काय अनावश्यक हे ठरवायला काही सूत्रं आहेत, ती अशी : हे वाक्य, हा संवाद, हे पात्र, हे दृश्य नाटकाला पुढे नेतं का, याच्यामुळे नाटकाच्या मूळ आशयद्रव्याला काही पोषण मिळतं का, याच्यामुळे पात्रांवर आणि त्यांच्या परस्परसंबंधावर काही प्रकाश पडतो का, याच्यामुळे भावस्थिती व वातावरणनिर्मिती होते का ?- हे सर्व प्रश्न नाटककारानं स्वतःला विचारावेत.यातल्या सगळ्यांना होकारार्थी उत्तर आलं तर उत्तमच. पण निदान एकाला तरी तसं ते आलं पाहिजे. सगळ्याच प्रश्नांना नकारार्थी उत्तर येत असेल, तर उडवा तो संवाद, दृश्य, पात्रं. कात्री हातात घेऊनच बसावं लागतं. पहिला खर्डा लिहिणं तसं सोपं. तो असू दे बेबंद. पण नंतर काय नको ते लाल शाईनी आपण खोडायला बसलो, अन् तसं बसावंच लागतं की, खूपदा अर्धीच संहिता उरते. पण उरते ती पूर्ण नाटक असते. अर्थात खूप काळ तुम्ही लिहीत असाल, तर मग काटछाटीची ही प्रक्रिया लिहितानाच मनातल्या मनात सुरूच असते आणि पहिलाच खर्डा निर्दोष उतरतो. पण यालाही रियाजाची गरज आहेच.

तपशिलांच्या गोंधळामध्ये नाटक हरवून जाण्याची शक्यता असते. तसंच पसरट, अघळपघळ, अनावश्यक संवाद असले की, नटही गोंधळून जातो. नेमकं काही पडत नाही त्याच्या हातात आणि हा काही त्याचा दोष नाही. वास्तववादाच्या अडाणी आकलनामुळे हे घोटाळे आपण करून ठेवतो. वास्तववाद म्हणजे मोर दाखवणं नाही; तर मोरपणा दाखवणं. हे आधी कळलं पाहिजे. संवादांबद्दल मी बोललो ते मुख्यतः नाटककाराची नटांबद्दल जबाबदारी काय त्या अनुषंगानं. संवादांमध्ये अल्पाक्षरत्व असणं, मोकळ्या स्तब्धतेच्या जागा असणं; नाटककारानं त्या निर्माण करायला हव्यात. त्या मोकळ्या अवकाशात नटांना जाता येईल, शोधता येईल, त्यांना त्यांचा म्हणून काही अन्वयार्थ प्रतीत होईल व ते नाटकाला नवा आयाम देणारं ठरू शकेल. नाटकाला अनेकार्थता प्राप्त होईल. आता नटांनी जो अर्थ आपल्यापर्यंत संक्रांत केला, तोच मुळात नाटककाराच्या मनात असेल असं नाही. पण हीच नाटकाची गंमत आहे. दर प्रयोगात ते नित्य नूतन असतं आणि नटांमुळे ते घडतं, तर त्याच्या शक्यता लेखकानं आधीच आपल्या नाटकात निर्माण करून ठेवायला पाहिजेत. या प्रकारचे संवाद लिहायचे, तर नटांवर खूप जबाबदारी लेखक टाकतो, की त्यानं टाकावीच. ही सामूहिक कला आहे अखेर आणि हे कळलं की नाटककार सजगपणानं लिहितो.

अल्पाक्षरी, मोकळा अवकाश असलेल्या संहिता कधी एकार्थ राहात नाहीत. त्याला अनेक आंतरसंहिता असतात आणि नट त्यातली कुठली पृष्ठभागावर आणतात त्यावर त्या त्या क्षणी नाटकाचा अर्थ ठरत असतो; आणि दरवेळी तो वेगळा, कधी नवीन असतो. नाटकाची हीच जादू आहे. मोकळ्या जागा नटानं आपल्या पद्धतीनं भरल्या की, कसा नाटकाचा अर्थ बदलतो ते मी तुम्हाला सर लॅरींच्या ऑथेल्लोबद्दल बोलताना सांगितलंय. आणि हरकत काय आहे ? हरकत नाहीच. असंच असावं नाटकानं; आणि अनेक अशा शक्यता असणारं नाटकच लिहावं लेखकानं.

खूपदा कोण कोण येतात माझ्याकडे आणि सांगतात की, माझ्याजवळ सुंदर कथा आहे, तर त्याचं नाटक कसं करू मी ? काय म्हणून नाटककार व्हायची हौस लोकांना आहे कळत नाही. सुखात बसावं की नाही घरी ? पण नाही. मी नाटकच लिहितो ! मी मग म्हणतो, 'की अहो, सुंदर कथा आहे, ती कथा म्हणूनच जन्मली आहे, तर तिला राहू दे तशीच. कशाला तिचं नाटक ? असं माध्यमांतर कशाला करायचं ?' पण या मोहातून मराठीतले मोठमोठे कादंबरीकारही सुटले नाहीत बरं. पण नाटक नाटक म्हणूनच सुचायला पाहिजे किंवा ते दिसायला पाहिजे

अगोदर. मग लेखन. एका विशिष्ट अवकाशात रंगमंचाच्या, ३६ X ४० या अवकाशात दिसतायत का ती पात्रं तुम्हाला ? तशी ती अगोदर दिसली पाहिजेत, त्यांच्या हालचाली दिसल्या पाहिजेत, दृश्यावकाश दिसला पाहिजे. मग शब्द, संवाद, श्रवणावकाश भरणं. मी विद्यार्थ्यांना रंगमंचाचा नकाशाच काढायला सांगतो न् म्हणतो, तुझी किती पात्रं कुठं उभी आहेत, बसली आहेत अन् कशी फिरताहेत या अवकाशात ते दाखव आधी. बाकीचं नंतर बघू.

या सगळ्या खरं तर प्राथमिक गोष्टी आहेत आणि आपल्याला वाटतं - त्यात काय, सगळ्यांना माहीत असतंच हे. तर तसं नाही. माहीत नसतं. माझीच्र सुरुवातीची काही वर्षं चाचपडण्यात गेली. सांगणारंही कोणी नव्हतं. चुकतचुकत शिकलो. सगळ्या अवकाशाच्या मर्यादा सांभाळत आविष्कार नाटकाचा कसा करायचा ते. गायक नाही, बारा मात्रांचा एकताल, चौदा मात्रांचा झूमरा या चौकटीत गाणं आविष्कृत करून बरोबर समेवर येतात. कुठलीही तान कुठंही संपवून कुठंही चिजेचा मुखडा उचलला, असं होत नाही. मारतीलच लोक त्याला. आणि गायकही त्याला येणाऱ्या सगळ्या ताना गाण्यात घेत नाही. तिथंही निवड, संक्षिप्तीकरण; सगळं आलं. सगळ्याच कलांना हे मूलभूत नियम लागू होतात. काटकसरीची, मिनिमॅलिझमची आवश्यकता सर्व कलावंतांना प्रगतीच्या एका टप्प्यावर वाटतेच.

आता शेवटचा मुद्दा घेऊन संपवतो. सूतकताई. याचा नाटकाच्या व्याकरणाशी काही संबंध नाही. पण मी सांगतोय त्या गोष्टीला अनेक अडखळतात, बिचकतात. त्याचं त्यांच्यावर दडपण येतं म्हणून सांगतो.

मी माझ्या नाट्यलेखनाच्या विद्यार्थ्यांना विचारतो की, 'का हे नाटक लिहिलंस तू ?' 'सर, आजचा ज्वलंत प्रश्न आहे हा. चालायलाच पाहिजे.' मी म्हणतो, 'नाही चालणार बाबा; नाटकच नाहीय ते. नाटकाच्या मूलभूत साध्या मागण्याही तुझं 'ते हे' पूर्ण करत नाही. नुसतं ज्वलंत असणं पुरेसं नाही. आणि समजा चाललं ते नाटक तर तो ज्वलंत प्रश्न असेपर्यंत ते चालेल आणि प्रश्न नाहीसा झाला की, नाटकही गुप्त होईल. नाटक कालजयी होण्यासाठी 'तात्कालिक ज्वलंतता' पुरेशी नसते. त्याच्याबरोबर ती आधी कलाकृतीही असावी लागते. तेव्हा तू मुकाट्यानं नाटकाचं व्याकरण शीक.'

तात्कालिकतेच्या पलीकडे जाता आलं पाहिजे. नित्य, नूतन, प्रवाही जीवनाचा आणि त्या तात्कालिकाचा सांधा जोडला, तर ते नाटक टिकण्याची शक्यता. हां, ज्यांना बाह्य आणि तात्काल यश, प्रसिद्धी, पैसे हवे आहेत त्यांनी हे करावं. आपलं काही भांडण नाही. पण आपण नाटक नक्की का लिहितो, हे स्वतःशी पक्कं कळलेलं असावं.

आजचे ज्वलंत प्रश्न, तरुणांचं नाटक, आजचं वास्तव असा अजेंडा कोणी ठेवला लिहिताना तरी निव्वळ तेवढ्यामुळे ती कलाकृती थोर ठरत नाही. पण अशी गफलत कायम करीत असतो आपण. पण या कशाचाच परिणाम होऊ न देता एकाग्रपणानं आपण आपल्याला हवं ते लिहावं. आता ग्रेसच्या कवितेत यातलं काही काही नाही म्हणून ती कविता उणी ठरते का ? तिचं मूल्य वादातीत आहे. पण तिलाही मोडीत काढणारे आहेतच. देअर लॉस. आणखी काय म्हणणार ?

नाटकाचं व्याकरण आणि आतला प्रवास या खरं तर संलग्नच गोष्टी आहेत. त्या वेगळ्या करता येत नाहीत. बेबीताईंच एकदा म्हणाल्या मला की, 'एका क्षणी नाचतानाच मला वाटलं की कळलं आपल्याला हे, आता नृत्याची गरज नाही आपल्याला. मग मी नाचणंच थांबवलं.' मला वाटतं हा टप्पा सगळ्या कलावंतांच्या जीवनात यावा. पण इकडे वाटचाल सुरू करण्यापूर्वी बाराखडी तर शिकावीच लागणार. आपले निर्णय कोणते व का, आपलं ईप्सित काय हे कळलं पाहिजे. नाहीतर प्रवास थांबतो किंवा दुसरीचकडे जातो आपण.

आपल्याला आयुष्यात काय हवं त्याप्रमाणे माणसं वागतात आणि ते स्वातंत्र्य सगळ्यांनाच आहे. मला माझ्या हाती काय लागलं, ते तुम्हाला सांगितलं. माझ्या कार्यशाळा या भोवतीच गुंफलेल्या असतात.

●●

('सप्तक', राजहंस प्रकाशन, पुणे २०१४, या पुस्तकातून साभार.)

संगीत नाटक : आज व उद्या

आचार्य अ.द. वेलणकर

१९३०-३५ च्या सुमारास रंगभूमीला मरणोन्मुख अवस्था प्राप्त झाली याची अनेक कारणे आहेत, पण संगीत जलशासारखी, नाट्यावर संगीताची कुरघोडी करणारी, नाट्य व नाटक यांच्यात द्वैतभाव राखून निर्माण झालेली संगीत नाटके हेही एक महत्त्वाचे कारण होते ही वस्तुस्थिती आहे. मराठी संगीत नाटकाच्या परंपरेचा 'सांगीतिक' दृष्टीने विचार करणाऱ्यांच्या दृष्टीने हे सुवर्णयुग होते, तर नाट्यदृष्ट्या विचार करणाऱ्यांच्या मते ते नाट्यदुष्ट, रंगभूमीच्या दृष्टीने चुकीचे, असे आत्मघातकी वळण होते.

महाकवी कालिदासाच्या 'अभिज्ञानशाकुंतलम् !' या नाटकाच्या रूपांतराने अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी 'संगीत शाकुंतल' मराठी रंगभूमीवर आणले तेव्हापासून, इ. स. १८८० पासून, प्रगत अशा मराठी नाटकाची, संगीत नाटकाची परंपरा चालू झाली. या घटनेला आता जवळपास दीडशे वर्षे होत आहेत.

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

'संगीत नाटक' हे मराठी रंगभूमीचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. हे वैशिष्ट्य आज काहीसे पुसट झाले आहे. वास्तववादी, अतिवास्तववादी, प्रतीकशैलीच्या आणि कौटुंबिक नाटकांनी मराठी रंगभूमी गजबजली आहे. व्याज संगीत नाटके आजही कमी प्रमाणात का होईना पण हजेरी लावत आहेत ही गोष्ट खरी, पण एका कलासंपन्न नाट्यपरंपरेची आठवण जागी ठेवण्याचेच कार्य ती करताहेत. तेव्हा या निमित्ताने संगीत नाटकाच्या

वाटचालीचा डोळस हिशोब मांडणे आणि या परंपरेच्या नशिबी अशी ऱ्हासाची रजनी खरोखरच येऊ घातली आहे काय याचा विचार करणे अगत्याचे आहे असे वाटते.

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

'संगीत नाटक' म्हणजे संगीत आणि नाटक यांचा समन्वय साधून साधलेला नाट्याविष्कार. त्याची संहिता गद्यपद्यमिश्रित संवादांची रचना अशी असते, आणि प्रयोगात गद्यपद्य संवादांचा साभिनय आविष्कार अभिप्रेत असतो. नाटकातील संवादांकडून आपण नाट्यदृष्ट्या ज्या ज्या गोष्टींची अपेक्षा करतो, त्या सर्वांची पद्य संवादांकडून, पदाकडूनही अपेक्षा, तात्त्विकदृष्ट्या तरी, आपण ठेवायला हवी. नाट्यार्थाशी संवादांचा अवयव-अवयवी-भावाचा संबंध असतो, आणि नाट्यार्थाची अभिव्यक्ती संवादांनीच होत असते. संवाद पात्रानुकूल, अभिनयानुकूल, प्रसंगानुकूल असे असावे लागतात. म्हणजेच नाट्यार्थनिष्ठ, नाट्यानुकूल आणि नाट्यार्थवाचक असे असावे लागतात. गद्य संवाद यापैकी एका गोष्टीत जरी कमी पडले तरी तो आपण नाट्यदृष्ट्या दोष मानतो. अशीच नाट्यदृष्टी आपण नाट्यपदांचा विचार करतानाही ठेवली पाहिजे. पद हे संगीत नाटकाचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. गद्य नाटकातून संगीत नाटक वेगळे ठरते ते पदरचना-पदगायन यामुळे. म्हणून नाट्यपदांचा असा नाट्यदृष्ट्या विचार करावा लागतो.

नाट्यपद नाट्यदृष्ट्या शबल, विकृतार्थ असे असले, तर 'संगीत नाटक' आकाराला येऊ शकत नाही. 'संगीत नाटक' हा द्वंद्व समास एका कलात्मक अद्वैताकडे नेणारा आहे. निकृष्ट नाट्यपदरचना आणि त्यांचा केवळ सांगीतिक आविष्कार यातून नाटक आणि संगीत या दोन प्रभावी कलांचे द्वंद्वयुद्ध सुरू होते, आणि 'संगीत नाटक' कोलमडते.

नाटकातील संगीताचा संबंध 'नाट्यधर्मी'शी आहे. 'नाट्यधर्मी' म्हणजे केवळ सौंदर्यवर्धक असे अलंकरण नव्हे, नाट्यधर्मीचा संबंध नाट्याच्या संकेतांशी असतो. 'स्वगत' हा जसा नाट्याभिव्यक्तीचा संकेत आहे तसाच नाट्यपद आणि त्याचा साभिनय सांगीतिक आविष्कार

हाही एक संकेत आहे. या नाट्यसंकेताला गद्य संवादाप्रमाणेच बहुविध नाट्याशय व्यक्त करायचा असतो. पात्राचा रंगभूमीवर प्रवेश, त्याचे गमन आणि त्याचा दरम्यानचा रंगमंच व्यापार, त्याची भावाभिव्यक्ती, यासाठी भरतमुनींनी 'मानं पंचविधग ।' वर्णिले आहे. नाट्यपदाच्या आशयाचे भरतकृत वर्गीकरण महत्त्वाचे आहे. प्रवेशगान, निष्कामगान, प्रसादगान, आक्षेपगान आणि आंतरगान यात कुठलेही नाट्यपद **आशयदृष्ट्या** चपखलपणे बसते. याच्या जोडीला **पदयोजनेची** तत्त्वदृष्टी स्पष्ट केली की, नाट्यपदाकडे व संगीत नाटकाकडे पाहण्याचा नाट्यनिष्ठ शास्त्रीय दृष्टिकोन स्पष्ट होईल. संगीत नाटकात पद तीन प्रकारांनी योजता येते.

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

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

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

किर्लोस्करांनी संगीत नाटकाचे असे स्वरूप शास्त्राभ्यासाच्या पातळीवर समजून घेतले असे नाही. त्यांना सहजपणे ते प्रातिभ सामर्थ्याने गवसले. कालिदासाच्या संस्कृत नाटकाच्या आकलन-आस्वाद-अनुकरणात हे घडून आले. सौभद्र आणि अपूर्ण राहिलेल्या रामराज्यवियोग नाटकातून त्यांनी संगीत नाटक हे

अभिनव नाट्यरूप सादर केले. सुदैवाने त्यांचे शिष्य गोविंद बल्लाळ देवल यांनी संगीत नाटकाची परंपरा योग्य रीतीने पुढे चालविली. 'संगीत नाटकाचे' हे घराणे किर्लोस्कर-देवलांपुरतेच सीमित राहिले. या दोघांची संगीत नाटक निर्मिती कलादृष्ट्या निकोप आहे. संगीत नाटक निर्माण करताना कुठलाही न्यूनगंड, अपराधी भावना (Guilty conscience) त्यांच्या ठिकाणी नव्हती. नाट्यपदाचे नाट्यसामर्थ्य दर्शविण्यासाठी देवलांच्या दोन-तीन पदांचा निर्देश करणे योग्य ठरेल. संगीत नाटक लिहायचे तर कल्पनारम्य वा पौराणिक विषयांवरच ते लिहिता येईल हा समज 'शारदा' नाटक लिहून देवलांनी खोटा ठरविला. किर्लोस्करांपेक्षाही देवलांची पदे नाट्यसंपन्न आहेत. 'शारदा' नाटकाच्या तिसऱ्या अंकात हळदीकुंकवाचा प्रवेश आहे. शारदेचे भुजंगनाथासारख्या थेरड्याशी लग्न ठरले आहे. या संदर्भात शारदेच्या मैत्रिणी तिची थट्टा करतात. या सबंध प्रवेशाची रंगत पदांनी कशी वाढली आहे, ते मुळातूनच पाहायला हवे. वल्लरी शरयूला सांगते 'घेऊनी ये पंखा वाळ्याचा...' अर्थात शरयू काही पंखा आणत नाही. ही 'श्रीमंतीण' बाईची नुसती थट्टा चालली आहे. जान्हवीच्या संभाषणात 'श्रीमंत पतीची राणी, मग थाट काय तो पुसता' या पदाने या थट्टेला आणखी एक बळसा मिळतो. थट्टामस्करीच्या या प्रवेशात शारदेची स्थिती क्रमाक्रमाने अनुकंपनीय होत जाते. या श्रीमंत पतीचे 'वय' वल्लरी अभिनयातून, आपल्या 'म्हातारा इतुका न अवघे पाउणशे वयमान' या

अण्णासाहेब किर्लोस्कर

पदात सांगते आणि ही सगळी निर्भेळ थट्टा नसून जीवघेणे बोचकारे आहेत हे स्पष्ट होते. रंगमंचावरच हास्यविनोदाचा भाग करुण रसाला अधिकाधिक परिणामकारक करतो. मंदाकिनी म्हणते, 'तुझे ते गाणं म्हण ग,' यावर 'त्या मुलींना माहीत असलेले एक गाणे' अशा रीतीने ,'जरठास तरुण हो स्त्री जरी । ती नवरा तो स्त्रीपरी' या पदाची योजना झाली आहे. ही सगळी पदे नाट्याविष्कार करणारी व नाट्यार्थाशी आत्मभावाने निगडित अशी आहेत. ती प्रेक्षकांची 'संगीताभिरुची' सांभाळण्यासाठी लिहिलेली नाहीत.

प्रेक्षकांची संगीताभिरुची जोपासायची. मग त्यांची नाट्याभिरुची बिघडली तरी चालेल ही दृष्टी नंतरच्या नाटककारांची आहे ! श्री. कृ. कोल्हटकर आणि कृ. प्र. खाडिलकर हे दोघे नाटककार संगीताची मोहिनी पडून संगीत नाटकाकडे वळले. त्यांनी आपल्या नाटकातून संगीत 'टाकले.' कोल्हटकरांचा तर काही प्रश्नच नाही. अनेक गोष्टी 'टाकून' त्यांनी आपली चमत्कारिक नाटके निर्माण केली. त्यामुळे त्यांची पदे व नाट्य यांचा एकात्मभाव आढळणार नाही, हे उघडच आहे. अनेककेंद्री अशी विसंगतीयुक्त नाट्यरचना हेच त्यांचे वैशिष्ट्य होते. फारशी-उर्दू रंगभूमीवरच्या थरकत्या-उडत्या चाली आणि कोल्हटकरांची तथाकथित संगीत नाटके ही दोन्ही विस्मरणाच्या पडद्याआड निघून गेली. खाडिलकरांचे तसे नाही. ते एक समर्थ नाटककार होते. परंतु 'संगीत नाटक' या नाटककाराच्या प्रकृतीचा खरा धर्म नव्हता हेच खरे. 'मानापमान', 'स्वयंवर' आणि उतरंडीला लागलेली उत्तरायणातील एकखांबी संगीत नाटके एकीकडे आणि 'स. माधवरावांचा मृत्यू', 'कीचकवध' 'भाऊबंदकी' इ. प्रभावी गद्य नाटके दुसरीकडे, असे त्यांच्या नाट्यसृष्टीचे सरळ दोन भागच पडतात. उत्तरहिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताच्या, चिजांच्या, बंदिशींच्या आकर्षणाने त्यांची पदरचना परतंत्र झाली आहे. बालगंधर्वांसारख्या अद्वितीय गायक नटाचे एक कलात्मक आव्हान खाडिलकरांपुढे होते. त्यांनी संगीत नाटके लिहिली. परंतु नाट्यार्थवाचक ठरण्यासाठी आवश्यक तो प्रसादगुण किमान प्रमाणातही त्यांच्या पदरचनेत नाही. ही त्रुटी खाडिलकरांनी गद्यानुकार करून भरून काढली. पूर्वगद्य-उत्तरगद्य यांची मदत घेऊन नाट्यार्थवाचक बनण्याच्या जबाबदारीतून त्यांनी आपल्या पदांची मुक्तता करून घेतली. गायनाला शब्द पुरविण्याचे काम पदांनी केले तरी पुरे. पु. ल. देशपांडे यांनी म्हटल्याप्रमाणे उभे राहून पेश केलेले संगीत जलसे असे रूप पुढे पुढे संगीत नाटकाला येत गेले ते यातूनच. संगीत नाटक लिहिण्याचा प्रश्न खाडिलकरांनी स्वयंवरात 'एक परिकथा' सादर करून आणि 'मानापमाना'त एक 'खोटे नाटक-लुटुपुटीचे नाटक' - लिहून सोडविला असे म्हणणे भाबडेपणाचे आहे. किर्लोस्करांनीही संगीत नाटकाचा प्रश्न 'भाबडे नाटक' लिहून सोडविला नाही. त्यांच्या पुढे संगीत नाटक ही काही कलासमस्या नव्हती, त्यांच्या नाट्यसृष्टीचा तो सहज आविष्कार होता.

१९३०-३५ च्या सुमारास रंगभूमीला मरणोन्मुख अवस्था प्राप्त झाली याची अनेक कारणे आहेत, पण संगीत जलशासारखी, नाट्यावर संगीताची कुरघोडी करणारी, नाट्य व नाटक यांच्यात द्वैतभाव राखून निर्माण झालेली संगीत नाटके हेही एक महत्त्वाचे कारण होते ही वस्तुस्थिती आहे. मराठी संगीत नाटकाच्या परंपरेचा 'सांगीतिक' दृष्टीने विचार करणाऱ्यांच्या दृष्टीने हे सुवर्णयुग होते, तर नाट्यदृष्ट्या विचार करणाऱ्यांच्या मते ते नाट्यदुष्ट, रंगभूमीच्या दृष्टीने चुकीचे, असे आत्मघातकी वळण होते. नाट्यमन्वंतर काळात

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

संगीत नाटकाची वाटचाल ही अशी आहे. किर्लोस्करांनी जे केले तेच इतर नाटककारांनी करायला हवे होते असे मात्र म्हणायचे नाही. तसे होणे अशक्य होते. संगीत नाटकाचे शिवधनुष्य किर्लोस्कर-देवल-बालगंधर्व यांनाच

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

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

●●

- **'नाट्यचिंतन' या ग्रंथातून साभार**

विस्मरणाचे स्मरण

गणेश नायडू

पु. ल. देशपांडे यांनी नाट्यलेखनासाठी नाना जोगांना गुरुस्थानी मानले होते, ह्यातच नानांचे श्रेष्ठत्व आहे. आचार्य अत्रेंनी रंगमंदिरासाठी दर्शनी मखमली पडदा व वरची झालर देऊन रंगमंदिर उभारणीसाठी नानांचा सन्मानच केला. विदर्भ साहित्य संघाने नानांचा अर्धाकृती पुतळा संकुलात वरच्या मजल्यावर स्थापन केला.

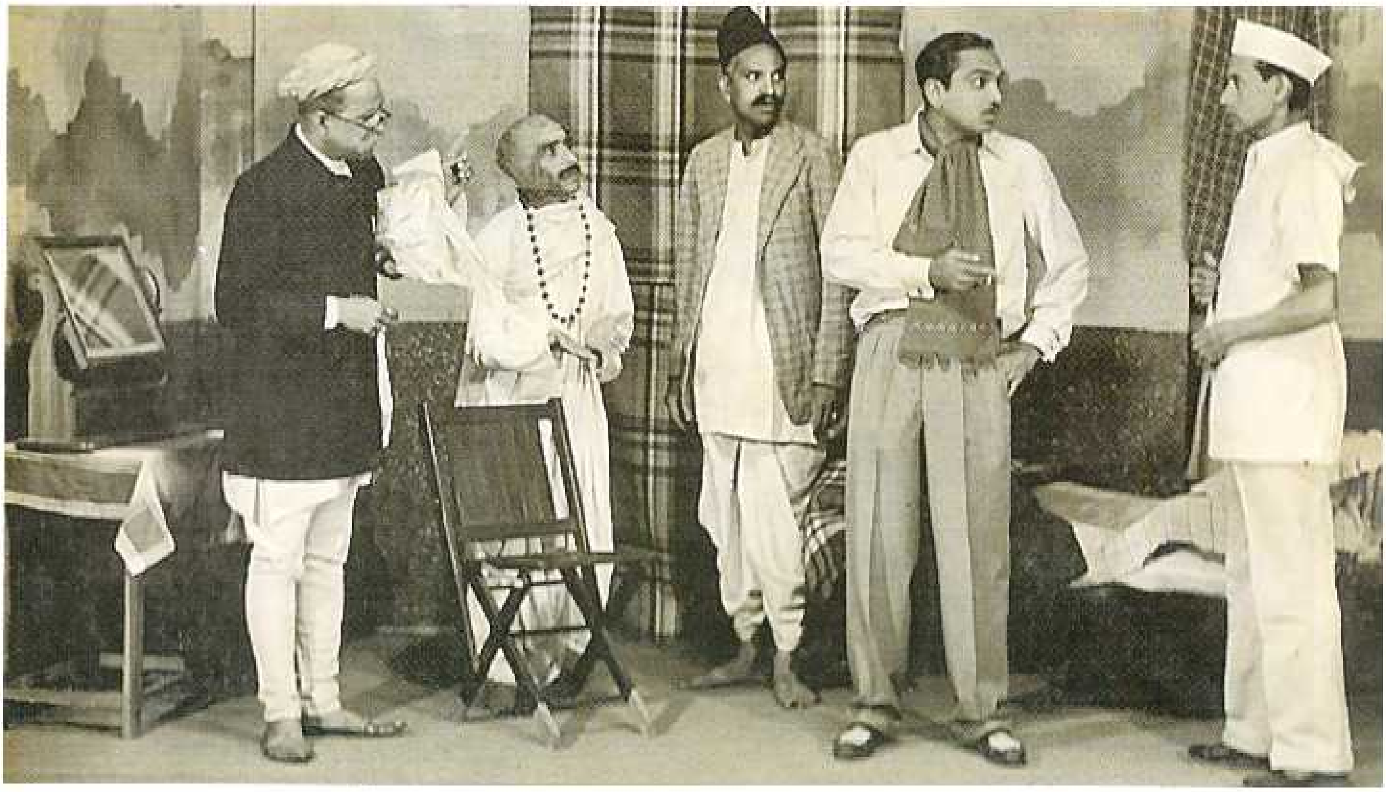
२२ ते २५ फेब्रुवारी, २०१९ या दरम्यान नागपुरात ९९ वे अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलन संपन्न होत आहे. या पूर्वी १९६२ साली ४४ वे आणि १९८५ साली ६५ वे नाट्यसंमेलन नागपुरात झाले होते. नागपुरातील पहिल्या ४४ व्या संमेलनानिमित्ताने मला एक नाट्यनिष्ठ श्रेष्ठ व्यक्तीची आठवण झाली. ती म्हणजे कै. नाना जोग !

जवळपास विस्मरणात गेलेले कै. नाना जोग यांनी लिहिलेल्या 'हॅम्लेट' या नाटकाचा प्रयोग ४४ व्या संमेलनात झाला होता. हा प्रयोग प्रसिद्ध दिग्दर्शक, नेपथ्यकार, अभिनेते दामू केंकरे यांनी तीनही जबाबदाऱ्या सांभाळून उत्कृष्ट स्वरूपात सादर केला होता.

'हॅम्लेट'चे मराठी रूपांतर/भाषांतर करण्याचा प्रयत्न अनेकांनी केला. मात्र कै. नाना जोगांनी लिहिलेले 'हॅम्लेट' हे सर्वाधिक 'प्रयोगशील व प्रयोगक्षम नाटक' म्हणून स्वीकारले गेले. या कालातीत, चिरकालीन नाटकाचे प्रयोग आजची पिढीही करतेच आहे. यावरून त्यांचे नाटक किती सकस, आशयघन होते याची कल्पना येते.

नाना जोगांनी एकूण 'भारती', 'चित्रशाळा', 'सोन्याचे देव' व 'हॅम्लेट' अशी चार नाटके लिहिलीत. नाना स्वतः वामपंथी विचारसरणीचे होते. त्यामुळे मानसिक व सामाजिक अस्वस्थतेला त्यांच्या नाटकांतून वाट मिळाली. त्यांच्या नाट्यलेखनामुळे एक नवीन दालन खुले झाले व या क्षेत्राला नवी दिशा मिळाली. 'हॅम्लेट' व्यतिरिक्त इतर तीन नाटकांचे प्रयोग मी पाहिलेले नाहीत, कारण माझा प्रवेश नाट्यक्षेत्रात होण्यापूर्वीच त्यांचे प्रयोग झालेले होते.

नाना हे मुळात नाट्यनिष्ठ होते. त्यामुळे 'नाटक' हा विचार त्यांच्या मनात स्थायी स्वरूपात होता. नागपुरात त्या काळात खऱ्या अर्थाने परिपूर्ण असे नाट्यगृह किंवा रंगमंदिर नव्हते. येथील कलावंतांना परिपूर्ण असे रंगमंदिर उपलब्ध करून देण्यासाठी त्यांनी संकल्प सोडला आणि या कामाला वाहून घेतले. एक-एक रुपया जमवीत, रक्ताचे पाणी करून, या पूर्वीचे विदर्भ साहित्य संघ आणि रंगमंदिर अशी संयुक्त इमारत त्यांनी उभी केली. ही इमारत



नाना जोग ह्यांनी दिग्दर्शित केलेल्या 'अंमलदार' नाटकातील एक दृश्य. गळ्यात मफलर असलेले, त्या काळातील नामवंत अभिनेते प्रभाकर दिवाडकर

नागपूरच्या मध्यात, सीताबर्डीच्या झाशी राणी चौकात, आज जिथे विदर्भ साहित्य संघाचे 'सांस्कृतिक संकुल' आहे, तिथे होती. त्यासाठी त्यांनी आपला रात्रंदिवस मुक्काम याच परिसरात 'टिनाचे शेड' बांधून त्यात हलविला. परंतु या इमारतीवर शेवटचा हात फिरवण्यापूर्वीच एका असाध्य आजाराने दि. १ मे, १९५८ रोजी दुर्दैवी निधन झाले.

हे राहिलेले काम पूर्ण करण्यासाठी लागणारे सिमेंट, रेती इ. व नगद रु. १५ हजार अशी एकूण अंदाजे ५०,००० रु. ची देणगी श्रीमंत बाबुराव धनवटे यांनी दिली. या अल्पशा देणगीमुळे नानांच्या स्वप्नातले ते रंगमंदिर 'धनवटे रंगमंदिर' झाले. यामुळे ज्यांच्या कष्टाने, समर्पणाने ही इमारत उभी झाली, त्यांचे सर्व कर्तृत्व 'गौण' ठरले. त्यांची निष्ठा, कष्ट, समर्पण, त्याग आणि त्यांचे नाव-श्रेय या सर्वांना 'गौरवास्पद स्थान' कधी मिळेल का ?, हे सांगता येणार नाही.

या इमारतीवर शेवटचा हात फिरविण्याचे काम बाळासाहेब अण्णेगिरी यांच्या देखरेखीखाली पूर्ण झाले. रंगमंदिराच्या उद्घाटनप्रसंगी नानांच्या 'सोन्याचे देव' या नाटकाचा प्रयोग नागपूर नाट्यमंडळ या संस्थेने एक पैसाही न घेता केला. नागपूर नाट्यमंडळ व रंजन कला मंदिर या दोन संस्थांनी अनेक नाट्यप्रयोग व अन्य नाट्यविषयक कार्यक्रम करून मिळालेले सर्व उत्पन्न कर्तव्यबुद्धीने नानांच्या रंगमंदिर निधीला दिले.

मात्र नानांच्या कष्टातून निर्माण झालेले हे रंगमंदिर अजोड आणि परिपूर्ण होते. ते अद्ययावत तर होतेच, पण दूरच्या भविष्यातील गरजा पूर्ण करणारे होते. कधीही कोणालाही अडचण जाणार नाही, असे ते रंगमंदिर होते. चांगले उत्पन्न मिळविण्यासाठी खालचे प्रेक्षागृह व गॅलरी धरून ९६७ आसनांचे हे रंगमंदिर होते. प्रेक्षागृहात प्रवेश करताच प्रसन्न वाटायचे. रंगमंच आणि प्रेक्षागृह सर्व सोयी-सुविधांनी युक्त होते. रंगमंचाच्या तीनही बाजूला भरपूर जागा होती. रंगमंचावर कार आणता येण्याची सोय होती. रंगमंदिराच्या मागे असलेल्या दिवाडकरांच्या कॅन्टीनवर दोन मध्यांतरात चटकदार गरमागरम बटाटेवडे खाण्यासाठी झुंबड लागत असे. अशा तऱ्हेने प्रेक्षकांना पूर्णार्थाने समाधान देणारे हे रंगमंदिर होते.

माझ्या मते इतके चांगले व परिपूर्ण 'रंगमंदिर' आता नागपुरात होऊ शकणार नाही. या रंगमंदिराच्या आत व बाहेरही नाटकाचेच वातावरण होते. आत्ता नागपुरात असलेली सारी 'सभागृहे'च आहेत. खऱ्या अर्थाने हे रंगमंदिर होण्यासाठी नानांचा अभ्यास व दूरदृष्टिकोन

महत्त्वाचा ठरला. हे रंगमंदिर जिव्हाळा आणि आपुलकीचे भाव घेऊन उभे झाले होते. नागपुरातील कुठल्याही रंगकर्मीला रोज तिथे आल्याशिवाय चैनच पडत नसे. या रंगमंचावर प्रयोग करताना उत्साह वाढत असे. नानांचे हे कर्तृत्व म्हणजे नागपूरचेच नव्हे तर महाराष्ट्राचे नाट्यक्षेत्र समृद्ध व्हावे यासाठी उचललेले महत्त्वाचे पाऊल होते.

नानांची दिग्दर्शकीय कारकिर्दही नाटयक्षेत्राला ऊर्जा व नवी दिशा देणारे होते. त्यांनी दिग्दर्शित केलेल्या 'तुझे आहे तुजपाशी' व 'अंमलदार' या दोन्ही नाटकांचे अनेक प्रयोग मी पाहिलेले आहेत. 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकाचा प्रयोग मुंबईला दाजी भाटवडेकर यांना प्रमुख भूमिकेत घेऊन, वरील दोन्ही नाटकांचे लेखक पु. ल. देशपांडे यांनी स्वतः दिग्दर्शित केला होता. अन्य दिग्गज लोकांनी बसविलेले याच नाटकाचे प्रयोगही मी पाहिले आहेत. माझ्या मते नागपूर नाट्य मंडळाच्या या प्रयोगाची बरोबरी करणारा एकही प्रयोग आजवर झालेला नाही. पुलंनी नागपूरचा प्रयोग पाहिल्यावर 'हा प्रयोग आमच्या प्रयोगापेक्षा जास्त चांगला आहे,' अशी कबुलीच दिली. मुंबईच्या व्यावसायिक नाटकांचा बोलबाला असतानाच्या काळातील प्रयोगांपेक्षा सर्व बाबतीत हा प्रयोग परिपूर्ण आणि देखणा होता. सखारामपंत जोशी, डॉ. दामले, प्रभाकरराव व नलिनीताई दिवाडकर, बाळासाहेब अण्णेगिरी, कु. अणावकर, गोविंदराव तत्त्ववादी, कुसुमताई मोहनी, सुहासिनी पटवर्धन, विद्यावती थेरगावकर इ. कलाकारांनी आपल्या सहजसुंदर अभिनयाने हा प्रयोग अतिशय रंजक केला. सखारामपंत जोशी यांच्या 'काकाजी'ला पर्यायच नाही. या नाटकाचे झालेले २५-२७ प्रयोग नागपूरसह विदर्भ व महाराष्ट्रात लोकप्रिय झालेत.

नानांनी दिग्दर्शित केलेले दुसरे नाटक 'अंमलदार'. या नाटकाच्या प्रयोगाबद्दलही वरीलप्रमाणेच म्हणता येईल. या प्रयोगात प्रभाकरराव दिवाडकर, सखारामपंत जोशी, कुसुमताई खांडेकर, अनसूयाबाई वाडेगावकर, हरिभाऊ वैद्य इ. कलाकारांच्या प्रसंगनिष्ठ अभिनयामुळे प्रयोग अतिशय रंगतदार झाले. प्रभाकरकराव दिवाडकर यांची 'सर्जेराव'ची प्रमुख भूमिका आकर्षणाचे केंद्र झाली.

'अंमलदार' नाटकात प्रभाकर दिवाडकर, अनसूया वाडेगावकर व कुसुम खांडेकर.

त्या काळात दिल्लीला ऐन दिवाळीत सर्व राज्यातील निवडक नाटकांचा 'दिवाळी नाट्य महोत्सव' होत असे. एका दिवाळी नाट्य महोत्सवात नागपूर नाट्य मंडळाच्या 'अंमलदार' या नाटकाच्या प्रयोगाला एकमेव असलेला 'सर्वोत्कृष्ट प्रयोगाचा' पुरस्कार मिळाला होता. नानांच्या दोन्ही नाटकांचे दिग्दर्शन अतिशय रेखीव, पात्रांना खुलविणारे व संपूर्ण प्रयोगाला उंचीवर नेणारे होते.

पु. ल. देशपांडे यांनी नाट्यलेखन व नाट्यलेखनासाठी नाना जोगांना गुरुस्थानी मानले होते. ह्यातच नानांचे श्रेष्ठत्व आहे. आचार्य अत्रेंनी रंगमंदिरासाठी दर्शनी मखमली पडदा व वरची झालर देऊन रंगमंदिर उभारणीसाठी नानांचा सन्मानच केला. विदर्भ साहित्य संघाने नानांचा अर्धाकृती पुतळा संकुलात वरच्या मजल्यावर स्थापन केला.

नाट्यक्षेत्रातील या 'युगपुरुषाचा' नागपूरकरांना व महाराष्ट्राला पडलेला 'विसर' जाणवायला लागला. नानांच्या नाट्यनिष्ठ श्रेष्ठ कर्तृत्वाला, त्यांच्या स्मृतीला चिरकालीन उजाळा मिळावा आणि त्यांच्याच प्रेरणेने आपण नाटक करतो आहोत असे वाटून हे लेखन केले.

या पूर्वी नागपुरात झालेली दोन नाट्य संमेलने जशी यशस्वी झालीत, तसेच यंदाचे संमेलनही यशस्वी होईल असा विश्वास व्यक्त करतो.

●●

गणेश नायडू
भ्रमणध्वनी : ८८३०६५११८६

नागपुरातील जुनी हौशी रंगभूमी

डॉ. राम म्हैसाळकर

धनवटे रंग मंदिराच्या निर्मितीसाठी आर्थिक पाठबळ पुरवणाऱ्या प्रमुख तीन संस्था - नागपूर नाट्यमंडळ, रंजन कला मंदिर आणि एम्प्रेस मिल्सचे 'यशवंत कला केंद्र'. ही यशवंत कला केंद्र संस्था एम्प्रेस मिल्समधील मराठे, बाळासाहेब अण्णेगिरी व सखारामपंत जोशी ह्यांनी घडविली. रंगमंदिराच्या मदतीकरिता 'संगीत मानापमान', 'संशयकल्लोळ' या नाटकांचे त्यांनी प्रयोग केले. कुसुम मोहोनी, बाळासाहेब व अण्णासाहेब अण्णेगिरी व सखारामपंत जोशी या लोकांची कामे गाजली. त्यातल्या त्यात कुसुम मोहोनी ह्यांचे संगीत अजूनसुद्धा लोकांच्या स्मरणातून गेलेले नाही.

एके काळी वैभवाच्या शिखरावर असणाऱ्या मराठी रंगभूमीला १९३८ ते ४७ ह्या नऊ वर्षांच्या कालखंडात अतिशय शोचनीय अवस्था प्राप्त झाली. रंगभूमीवरच्या उत्कट प्रेमामुळे त्या स्थितीतसुद्धा, तिचा झेंडा मोठ्या जिद्दीने फडकवत ठेवण्याचे श्रेय केवळ हौशी रंगभूमीलाच आहे. रंगभूमीचा इतिहास लिहिताना हौशी रंगभूमीचे योगदान विसरता येणार नाही. रंगभूमीला पुन्हा वैभवाचे दिवस प्राप्त होत असतानादेखील ही हौशी रंगभूमी चिरतरुण राहिली. आजही तितक्याच दिमाखाने ती उभी आहे. व्यावसायिक रंगभूमीला नवनवीन नटसंच, लेखक, तंत्रकार पुरवीत आहे. व्यावसायिक रंगभूमी हौशी रंगभूमीच्या खांद्यावर उभी आहे. जिथे जिथे मराठी भाषा बोलली जाते तिथे तिथे ही रंगभूमी आपले अस्तित्व दाखवीत आहे. स्थिरावीत आहे. ह्या योगदानात नागपूरदेखील मागे नव्हते, आजही नाही. त्या दृष्टीने नागपुरातील हौशी रंगभूमीचा परिचय करून घेणे महत्त्वाचे आहे.

१८८६ साली नागपूर येथे सांगलीकर नाटक मंडळी नाट्यप्रयोग करून गेली. त्यापासून प्रेरणा घेऊन 'नेटिव्ह जनरल इन्स्टिट्यूट'चे संस्थापक व शिक्षक श्री. श्रीधरपंत पारखी यांनी १८९० साली पहिली हौशी नाट्यसंस्था स्थापन केली. त्यांनी स्वतः 'सावित्री सत्यवान'' नावाचे नाटक लिहिले आणि लगेच १८९० साली सादर केले. हौशी रंगभूमीवरचे हे पहिले नाटक, ओळीने लावलेल्या 'वॉल लँप'च्या 'लायटिंग'वर आणि दोनच पडद्यांच्या 'सेटिंग'वर सादर होत असे. (या लायटिंगचे वर्णन कुणा कवीने मोठ्या कौतुकाने 'दीप जणू हे पंक्ती बसले !' असे केले होते.) स्वतः लेखकच यमाची भूमिका करत असत. दोन तीन वर्षांनी ही संस्था शांत झाली.

नंतर १८९४ साली श्रीमंत सरदार बाळासाहेब काळीकर यांनीही एक हौशी नाटक मंडळी स्थापन केली. श्री. मारोतराव वकील, गणेश हरी पेंढारकर, नारायणराव देशपांडे ह्या मंडळींनी त्यांच्या नाटकात अप्रतिम भूमिका

श्री. दत्तोपंत गोखले यांनी स्वतः 'संगती विपात्र' नावाचे नाटक १८९० सालीच लिहिले होते आणि त्याचे प्रयोग ते करीत असत. काही जाणकारांच्या मते दत्तोपंतांची संस्था आणि ते नाटक हौशी रंगभूमीवरचे पहिले नाटक असायला पाहिजे. परंतु काही जाणकारांनी हे 'संगती विपाक' आणि रे. टिळक यांनी लिहिलेले 'गोदावरी अर्थात दुर्दैवी सून' ही दोन नाटके रंगभूमीवर आल्याबद्दल शंका व्यक्त केली आहे. नाट्यलिखाणाच्या दृष्टीने नागपूरचे 'संगती विपाक' हे पहिले नाटक आहे याबद्दल दुमत नाही.

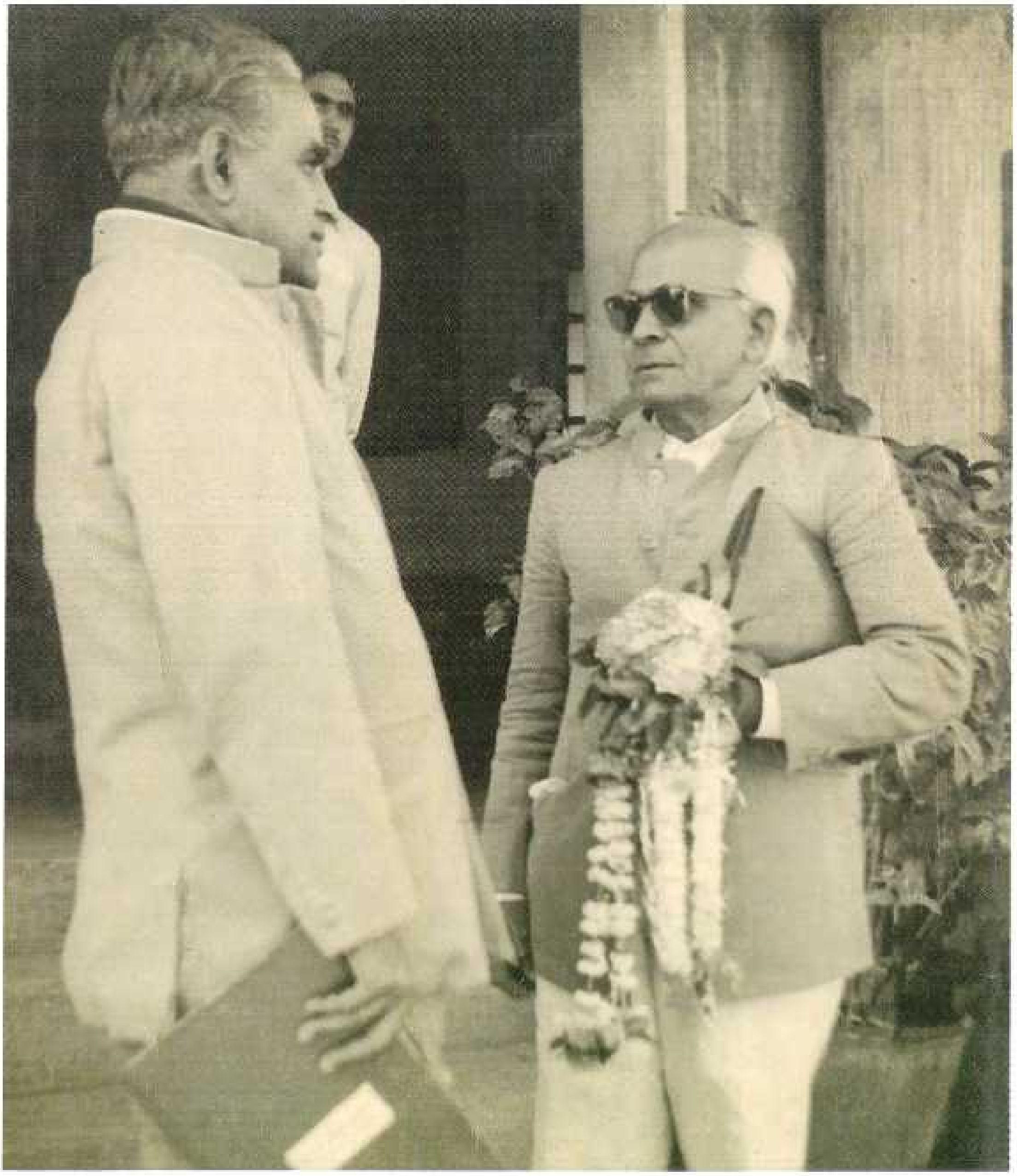
केल्या. श्री. नारायणराव देशपांडे संगीत काम इतके सुरेख करीत की पुढे त्यांचे आडनावच 'संगीत' पडले. बाळासाहेब स्वतः तालमी घेत. विनायकराव षडांगुळे ह्यांनी लिहिलेले 'नल दमयंती' हे त्यांचे पहिले नाटक. 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' इत्यादी नाटके त्यांनी सादर केली. नाटकात वापरली जाणारी चांदीची ताटे, तबके, सोन्या-मोत्याचे दागिने अस्सल असत. काळीकरांची संस्था साधारणपणे ५-६ वर्षे नाटके करीत राहिली आणि मग बंद पडली.

या वेळेपर्यंत नाट्यसंस्था त्यांच्या संस्थापकांच्या नावांनीच ओळखल्या जात होत्या. पण १८९८ मध्ये महामहोपाध्याय भट्टजीशास्त्री घाटे यांचे चिरंजीव पंढरीशास्त्री घाटे ह्यांनी 'सदयहृदय अल्हादक नागपूरकर संगीत नाटक मंडळी' या लांबलचक नावाची नाट्यसंस्था काढली. 'ऑथेल्लो', 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग', 'भुवन सुंदरी अर्थात रस्ता चुकला' इत्यादी नाटके ही मंडळी करीत असे. वासुदेवराव चिमोटे, रामभाऊ जोशी ही मंडळी स्त्री-भूमिका, तर रामभाऊ जोशी, शंकरराव व माधवराव चिमोटे, बाळा गवळी ही मंडळी पुरुष भूमिकांसाठी गाजली होती. केवळ नागपुरातच नव्हे तर परगावीदेखील त्यांचे प्रयोग होत आणि तेव्हा डॉ. गद्रे, न्यायमूर्ती वासुदेवराव ढोबळे वगैरे प्रतिष्ठित मंडळी द्वाररक्षकाचे काम करीत.

अधूनमधून मंडळी नाराज होत. संस्था मोडकळीस येई. शास्त्रीबुवा पुन्हा जमवाजमव करीत. पुन्हा तोच इतिहास, असे घडत असे. प्रत्येक वेळी शास्त्रीबुवा जिद्दीने आणि नव्या उमेदीने संस्था सावरून घेत. या नाटकाच्या शौकापायी घाटेशास्त्र्यांना जननिंदाच काय पण सामाजिक बहिष्कारही सहन करावा लागला. ते स्वतः उत्कृष्ट नाट्यशिक्षक होते आणि लेखकही होते. 'कर्मसंन्यास' आणि 'राशीचक्र' ही त्यांनी लिहिलेली नाटके.

त्यानंतर डॉ. ल. वा. ९परांपजे, दे. भ. नारायणराव वैद्य, वामनराव जोशी (कै. सखारामपंतांचे वडील), पुरुषोत्तमपंत गोडबोले, पद्माकर बापट इत्यादी मंडळींनी १९०२ साली 'नागपूर अम्यॅच्युअर्स' नावाने एक संस्था काढली. रुक्मिणी मंदिराच्या जागेत तट्ट्याचे थिएटर बांधून नाटके करीत. ४-५ वर्षांनी ही संस्था विस्कळित झाली आणि त्यातल्याच काही मंडळींनी 'महाल अम्यॅच्युअर्स' नावाने वेगळी संस्था निर्माण केली. नागपूर अम्यॅच्युअर्समधले बरेच लोक या संस्थेत होते. १९१० साली स्थापन झालेल्या या संस्थेत वामनराव जोशी, ल. वा. परांजपे, बाळासाहेब बक्षी ही प्रमुख मंडळी होती. 'मानापमान', 'संशयकल्लोळ', 'विद्याहरण', 'तोतयाचे बंड' ही नाटके त्यांनी बसवली. भाऊसाहेब गोडबोले, पद्माकर बापट, रामभाऊ तांबे, डोंगरे व बाबूराव जोशी ही मंडळी स्त्रीभूमिका करीत. अप्पासाहेब बक्षी, बाळासाहेब बक्षी हे गाणारे नट होते. यादवराव देशमुख हे त्यातले प्रख्यात विनोदी नट होते. हिंदू मुलींची शाळा आणि लोकमान्य टिळक यांच्या पुतळ्यासाठी ह्यांनी धर्मार्थ प्रयोग केले. डॉ. गोमकाळे आणि प्रो. श्री. ना. बनहट्टी ह्यांनी ह्या संस्थेला हातभार लावला. साधारण १९३० च्या सुमाराला ही अस्तंगत झाली.

दरम्यान १९१६ साली 'आनंद विलासी मंडळ' नावाची संस्था स्थापन झाली. गणेशोत्सवात मोठ्या प्रमाणावर प्रयोग सादर करता करता १९२० साली लोकमान्य टिळक स्मारक फंडाला हातभार लावावा म्हणून रामराव भुजंग यांच्या सहकार्याने 'तारामंडळ' नावाचा नाट्यप्रयोग सादर केला. त्याला अपेक्षेबाहेर प्रतिसाद मिळाला. त्यानंतर या संस्थेने बिहार रिलीफ फंड, गोरक्षण सभा, सूतिकागृह (मातृसेवा संघ (?)), कहाते गोखले व्यायाम शाळा, नागपूर आर्ट सोसायटी इत्यादी संस्थांना मदत



धनवटे रंगमंदिराच्या पोर्चमध्ये उभे असलेले दोन प्रख्यात अभिनेते. डावीकडे सखारामपंत जोशी आणि त्यांच्यासमोर नटवर्य केशवराव दाते .

म्हणून अनेक प्रयोग केले. अनंतराव टोकेकर, माधवराव पाठक (फोटो आर्टिस्ट) यांनी तालीम मास्तराची जबाबदारी सांभाळली. जनुभाऊ दाते, अप्पासाहेब लोणकर, विठ्ठलराव फुलमाळी, माधवराव पेंडसे यांनी पुरुष भूमिका आणि आबाजी गोखले (नर्मदा परिक्रमामुळे सध्या प्रसिद्ध असलेले), साने, साठे, बापूराव जोशी ही स्त्रीभूमिका करणारी पात्रे होती. त्यातल्या त्यात आबाजींच्या स्त्रीभूमिका त्या वेळी खूपच गाजल्या.

२ डिसेंबर, १९१७ साली 'लोकोपयोगी संस्थांना गरीब व गरजू कुटुंबांना आणि विद्यार्थ्यांना शारीरिक, सांपत्तिक, बौद्धिक आणि शैक्षणिक मदत करणे'' या उदात्त हेतूने सहकारी संस्था स्थापन झाली. प्रो. काळे, गाडगीळ, घैसास इत्यादी मंडळींनी हिची स्थापना केली. हिच्या

वेगवेगळ्या शाखा होत्या. (?) शिक्षण शाखा : रात्रीची शाळा चालवून, विद्यावंत लोकांची प्रवचने, भाषणे व कीर्तने घडवून आणून गरजू मंडळींना सर्व तऱ्हेची मदत करीत असे. (२) अग्निनिवारक शाखा : गावातल्या अग्निनिवारणात धडाडीने भाग घेत असे. त्यासाठी लागणारे साहित्य संस्थेने विकत घेतले होते. नागपूर पालिकेने हे काम हाती घेतल्यावर ही शाखा बंद करण्यात आली. (३) वैद्यक शाखा : १९१८ च्या फ्ल्यूच्या साथीत हिने स्पृहणीय कामगिरी केली. या शाखेतर्फे प्रथमोचार व रुग्ण शुश्रूषा याचे शिक्षण देण्यात येई. (४) व्यायाम शाखा. (५) अंत्यसंस्कार शाखा आणि (६) स्वयंसेवक शाखा. या शाखा त्यांची त्यांची कामे शिस्तीने पार पाडीत असत. या सर्व शाखा व्यवस्थित पार पाडण्यासाठी हवे असलेले पैशाचे पाठबळ मिळविण्याकरिता नाट्यशाखा सुरू झाली. ह्या शाखेने संस्थेला मुबलक पैसा मिळवून दिला. इतकेच नाही तर दर्जेदार नाटके सादर करून नाट्यक्षेत्रात स्वतःचे असे वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान निर्माण केले. पश्चिम नागपुरात नाट्य चळवळीची मुहूर्तमेढ सहकारी संस्थेने रोवली. केवळ स्वतःलाच नव्हे तर नागपुरातील इतर संस्थांना देखील भरपूर पैसा दिला. भिडे कन्या शाळा, मॉडेल हायस्कूल, हडस हायस्कूल, राजाराम लायब्ररी, मातृ सेवा संघ, विदर्भ साहित्य संघ, ह्या त्यातील काही संस्था. स्वतःच्या हौशीबरोबर परमार्थही पुष्कळच साधला. १९६५ साली संस्थेने सुवर्ण महोत्सव साजरा केला. त्यानंतर मात्र लक्षात राहण्यासारखी कामगिरी संस्थेकडून पार पडली नाही. १९१८ साली संस्थेचा पहिला नाट्यप्रयोग 'हाच मुलाचा बाप' आणि शेवटचा दारव्हेकर लिखित आणि दिग्दर्शित 'सप्तपदी' १९६७ साली. उण्यापुऱ्या पन्नास वर्षात सहकारी संस्थेच्या नाटकांत ना. वि. गाडगीळ, वि. दि. काळे, कृ.के. कानगो, रा. दा. भावे, नी. भा. दाते, मा. शं. पेंडसे, प्रभाकर दिवाडकर अशा अनेक प्रमुख मंडळींनी पुरुष भूमिका आणि रा. वि. धारपुरे, ह. ना. नेने, रांगोळे, ज. स. गोडबोले, रा. ग. टोकेकर, पां. ब. गोखले वगैरे प्रतिष्ठितांनी स्त्री-भूमिका केल्या होत्या. सध्या संस्था अस्तित्वात असली तरी सदर संस्था आता जवळ जवळ स्थगितच आहे.

पूर्व आणि पश्चिम नागपुरात ही नाट्यवेल वाढत असताना दरम्यान 'जी. आय. पी. रेल्वे'मधल्या हौशी मंडळींचे नाट्यमंडळ १९१० साली स्थापन झाले. 'मराठ्यांचा आत्मयज्ञ' हे त्यांचे पहिले नाटक. 'घराबाहेर', 'बेबंदशाही' इत्यादी नाटके करून बिहार रिलीफ फंड, व्हाईसराय फंड, राजाराम लायब्ररी, इत्यादी संस्थांना आर्थिक मदत केली.

नंतर पुन्हा पूर्व नागपुरात १९१८ साली बापूसाहेब चोरघडे यांनी गुरुदत्त समाज स्थापन केला. संस्था सुरुवातीला केवळ लहान मुलांची होती. दहा वर्षे वयाच्या आसपास असलेली मुले गणपती उत्सवात मेळ्याच्या रूपाने गणपतीसमोर किंवा इतर वेळांत घरांच्या पडवीत आपले प्रयोग करीत. 'नरवीर मालुसरे' हे त्यांचे पहिले नाटक. संस्थेचा व्याप व मुलांची वये वाढता वाढता या किशोरांनी त्यांचा पहिला 'थिएटर'चा प्रयोग तुळशीराम थिएटर येथे १९२५ साली केला. 'राजसंन्यास' हे त्यांचे . ह्याला अपेक्षेबाहेर यश आले. नंतर 'बेबंदशाही', 'रक्तरंगण', 'प्रेमसंन्यास' इत्यादी नाटके गुरुदत्त समाजाने बसवली.

१९२१ साली बाबूराव जोशी, बाबूराव डोंगरे, यादवराव देशमुख, सदाशिवराव जेजुर्ले, राघोबा मुठाळ इत्यादी मित्रमंडळींनी एकत्र येऊन 'मित्र समाज' नावाची संस्था स्थापन केली. 'भावबंधन', 'संशय कल्लोळ', 'मानापमान', 'विद्याहरण' इत्यादी संगीत नाटके या मंडळींनी सादर केली. संगीत आणि अभिनय ह्या दोन्ही प्रांतात ही मंडळी वाखाणण्यासारखी कामे करीत. डोंगरे, जोशी व जाजुर्ले स्त्रीभूमिका तर कृष्णराव गाढवे, अप्पाजी बक्षी हे पुरुष भूमिका करीत. विनोदी कामासाठी गाजलेले यादवराव देशमुख मित्रमंडळीतून देखील आपली कामे रंगवीत.

नंतर वाखाणण्यासारखी संस्था म्हणजे रॉबर्टसन मेडिकल स्कूलमधील डॉक्टर विद्यार्थ्यांची 'महाराष्ट्र नाट्यसंस्था'. कॉलेजमध्ये गॅदरिंगप्रसंगी जशी नाटके करतात, त्याच पद्धतीने ही संस्था नाटके करीत. परंतु त्यांचा दर्जा निःसंशय वरचा होता. १९२३ पासून यांची नाटके होत. बंगाली, हिंदी आणि मराठी या तीनही भाषांत नाटके करणारी त्या वेळी ही एकमेव संस्था होती. डॉ. दामले, डॉ.

प्रभाकर मुजुमदार ही त्यातली मंडळी बरीच प्रसिद्ध होती. (ती प्रसिद्धी त्यांनी आजतागायत टिकवली आहे.) 'भावबंधन', 'उसना नवरा', 'खडाष्टक' ही त्यांची गाजलेली नाटके.

त्यानंतर नाव घेण्यासारखी दुसरी संस्था म्हणजे साहित्य संपादक मंडळ. विश्वविद्यालयात शिकणाऱ्या मंडळींनी ही १९२६ साली स्थापन केली. राजा बढे, सखाराम (पंत) जोशी, अनंतराव ओक, भाऊसाहेब (दि. व. पंडित), सुंभ, लांबे (आताचे लांबे महाराज) वगैरे मंडळी यात प्रमुख होती. वास्तविक 'साहित्याच जोपासने'साठी ही संस्था निघाली. संस्थेत (जवळपास) सगळेच साहित्यिक. तेव्हा त्यांचे साहित्य प्रसिद्ध करणे, 'काव्यकला' (की काव्यशृंगार ?) नावाचे हस्तलिखित मासिक चालवणे इत्यादी मुख्य कार्यक्रम होते. त्यांच्या खर्चासाठी तरतूद म्हणून नाटके करायला सुरुवात केली. य. गो. जोशी लिखित 'संगीत श्रीमुखात' हे त्यांचे पहिले नाटक. स्वतःच्या बरोबर इतर संस्थांना देखील साहित्य संपादक मंडळाने आर्थिक साहाय्य दिले. हिंदू मुलींची शाळा, अनाथ विद्यार्थी गृह, लोकांची शाळा ह्या त्यातल्या काही संस्था. ह्यांच्या नटवर्गात अनंत ओक, सखारामपंत जोशी, म. ना. परांजपे, बाबूराव चिमोटे इत्यादी प्रमुख पुरुष पात्रे तर भाऊ पंडित, रघू लखोटे, लांबे ही मंडळी स्त्री-भूमिका सुंदरच करीत. संस्थेचे एक सभासद अनंत ओक ह्यांचे 'बायकी कावा' हे नाटक विशेष गाजले. त्या वेळी नाट्यमन्वंतर 'आंधळ्यांची शाळा' नाटक नागपुरात करीत होती. त्यांच्याच सेटवर हे 'बायकी कावा' सादर करण्यात आले. केशवराव दाते, राजा परांजपे या मंडळींना हे नाटक फार आवडले व त्यांनी त्यातील उत्कृष्ट भूमिका वठवणारे सखारामपंत जोशी व बाबूराव चिमोटे यांना नाट्यमन्वतंरमध्ये (व्यावसायिक) येण्याचे आमंत्रण दिले. रंगभूमीवरून व्यावसायिक रंगभूमीवर जाणाऱ्यांचे नागपुरातील हे पहिले उदाहरण असावे !

१९३० साली सा. सं. मं. मधील काही मंडळी फुटून निघाली व त्यांनी साहित्य चर्चा मंडळ स्थापन केले. ग. सी. नांदपुरे, द. रा. गोमकाळे, संगमनेरकर इत्यादी मंडळींनी स्थापनेत विशेष पुढाकार घेतला. साहित्याबाबत चर्चा करणे व नंतर हे चर्चित साहित्य प्रसिद्ध करणे हा त्यांचा मुख्य उद्देश आणि त्याला आर्थिक पाठबळ म्हणून नाट्यप्रयोग सुरू केले. 'लग्न मंडप' हे त्यांचे पहिले नाटक. नंतर नेरकरांचे 'संजीवनी', अत्र्यांचे 'घराबाहेर', देवलांचे 'संशयकल्लोळ', ही नाटके विशेष गाजली. द. रा. गोमकाळे, संगमनेरकर, ज्ञा. रा. साधू, सखारामपंत जोशी, देशपांडे ही प्रमुख पुरुष पात्रे तर अरमरकर, बाळ काकडे व वडाभात ही स्त्री पात्रे होती. सावळाराम, खर्डेनवीस इत्यादी संगीतज्ञ हाताशी असूनही संगीत नाटकासंबंधाने त्यांच्याबद्दलच्या अपेक्षा फारशा पुऱ्या झाल्या नाहीत.

नंतर पश्चिम नागपुरात १९३५ साली 'अभिनव नाट्य मंदिर' नावाची संस्था स्थापन झाली. बापूसाहेब जोशी, डॉ. नरहर अनंत बर्वे, श्री. ना. बनहट्टी, पां. बा. गडकरी वगैरे मंडळींनी त्याच्या स्थापनेत विशेष रस घेतला. नावाप्रमाणेच ही संस्था खरोखरच अभिनव होती. नागपुरात नाट्य संमेलन घडवून आणण्याचा पहिला मान ह्या संस्थेने मिळविला (१९३९). अण्णासाहेब कारखानीसांच्या अध्यक्षतेखाली हे संमेलन चांगलेच गाजले. या संमेलनात नागपूरच्या 'भगिनी मंडळ' ह्या संस्थेने आचार्य अत्रे यांचे 'लग्नाची बेडी' हे नाटक सादर केले. १३ जानेवारी १९३९ (मकर संक्रांत) रोजी झालेले हे नाटक नागपुरात केवळ स्त्रियांनी केलेले पहिले नाटक. तसेच 'निशिकांताची नवरी' हा संयुक्त प्रयोग सादर झाला. हाही ह्या दिशेचा पहिला प्रयत्न. यात सहकारी संस्था, साहित्य संपादक मंडळ, गुरुदत्त समाज, आनंद विलासी मंडळी, मेडिकल स्कूलचे महाराष्ट्र नाट्य मंडळ या संस्थांनी भाग घेतला. यातील डॉ. प्रभाकर मुजुमदार यांची 'कुंदा'ची आणि जनुभाऊ गोडबोले यांची 'मैना'ची भूमिका बरीच गाजली.

१९३५ साली सेवासदन सोसायटी नाट्यमंडळ स्थापन झाले. 'उसना नवरा', 'भाईसाहेब', 'वंदेमातरम्' इत्यादी नाटके उल्लेखनीय झाली. १९३७ ऑक्टोबरमध्ये चांद्रसेनीय कायस्थ प्रभू सोशल क्लबची स्थापना झाली. त्यांचे 'उद्याचा संसार' नाटक चांगलेच गाजले. त्यात श्री. ना. गडकरी (बॅ. विश्राम), दत्ता गुप्ते (डॉ. गौतम), स. बा. गुप्ते (करुणा) चांगलेच गाजले. 'प्रेमसंन्यास', 'एकच

प्याला', 'राजसंन्यास' ही इतर नाव घेण्यासारखी नाटके झालीत.

नागपुरातील हौशी रंगभूमीवर आतापर्यंत स्त्रियांची कामे पुरुषच करीत. अभिनव नाट्य मंदिरने या बाबतीत संक्रमण केले. स्त्रियांचया भूमिका स्त्रियांनीच केल्या ते पहिले नाटक बसंत वरखेडकर यांनी लिहिलेले 'पूर्वग्रह' अभिनव नाट्य मंदिरने १९४३ साली सादर केले होते आणि या विक्रमी स्त्रिया म्हणजे सौ. श्यामला चितळे

पां. बा. गडकरी व डॉ. बर्वे ह्यांनी या दृष्टीने १९४१ पासून प्रयत्न सुरू केले होते, पण ही तपश्चर्या १९४३ साली फळाला आली. प्रथम सौ. वनमाळी श्री. वनमाळींबरोबर काम करणार होत्या, पण श्री. वनमाळी यांना जमेना म्हणून सौ. वनमाळी पण बारगळल्या. नंतर कुमारी थोरात नावाची ख्रिश्चन तरुणी व (त्या वेळची) कु. कुसुम पंडित (आता बॅ. वानखेडे यांची पत्नी) या दोघी तयार झाल्या. त्यांच्या अनुमतीबद्दल 'अभिनव नाट्य मंदिर'ने त्यांच्या पालकांकडून लेखी परवानगी घेतली होती. तालीम सुरू होणार, मुहूर्ताचा नारळ दुपारी ४ वाजता फुटणार आणि त्याच दिवशी सकाळी नागपुरातील 'पेरी : चमन' ह्या प्रेमी युगुलांनी विवाहाला आडकाठी आल्यामुळे तेलंखेडीत हातात हात घालून आत्महत्या केली. नागपूरच्या सगळ्या वर्तमानपत्रांनी ही बातमी ठळकपणे दिली. त्यामुळे की काय, श्री. पंडितांनी कुसुमची परवानगी मागे घेतली. मुहूर्त पुढे ढकलावा लागला. तपास पुन्हा सुरू करावा लागला. पां. बा. गडकरी ही कथा मोठी रोचकतेने सांगत असत.)

आणि सौ. अनुताई वाडेगावकर.* 'पूर्वग्रह' या मिश्र नाटकाचा प्रयोग नागपूरला तर झालाच, पण नाट्य शताब्दी उत्सवात सांगली मुक्कामी सादर केल्या गेला. हौशी मंडळींचा वाहेरगावचा हा पहिला प्रयोग. (त्याचा मान अभिनव नाट्य मंदिराला हा दावा बरोबर नाही. १८९८ साली स्थापन झालेली घाटेशास्त्री यांची 'सदय हृदय आल्हादक नागपूरकर नाटक मंडळी' असे प्रयोग करीत असे.)

नंतर १९४७ मध्ये अभिनव नाट्य मंदिरातली काही मंडळी निघून त्यांनी 'नागपूर नाट्य मंडळ' नावाची नवी संस्था काढली. सखारामपंत जोशी, भाऊसाहेब पंडित, या अभिनव नाट्य मंदिराच्या लोकांनी नाना जोग, यमुनाबाई शहाणे, शं. बा. शास्त्री यांच्या साह्याने ही संस्था काढली. नागपूरचे दानशूर रसिकाग्रणी बाबुराव देशमुख यांनी स्थापनेत हातभार लावला आणि ते संस्थेचे एकमेव आश्रयदाते होते. म. ना. परांजपे, सरलाताई भावे, अमृतराव निस्ताने, बापूसाहेब चोरघडे, गो. रा. दोडके, ह. ना. वैद्य, दिनकर तुंबडे, प्रभाकर दिवाडकर, भाऊसाहेब पंडित, भाऊसाहेब गोडबोले ही मंडळी ना. ना. मंडळाला येऊन मिळाली. अभिनव नाट्यमंदिरात असताना यातील काही मंडळींनी बसवलेले 'उद्याचा संसार' हे ना. ना. मंडळाने पहिले नाटक म्हणून सादर केले. पण तसे पाहिले तर केवळ ना. ना. मंडळाने बसवलेले 'आंधळ्यांची शाळा' हे पहिले नाटक समजायला हवे. नंतर 'दूरचे दिवे', 'भारती', 'भावबंधन' 'अंमलदार' (याचा प्रथम प्रयोग करण्याचा मान ना. ना. मंडळाला मिळाला. हे नाटक लेखक पु. ल. देशपांडे यांनी स्वतः नागपूरला येऊन बसवले होते). 'रजनी गंधा', 'तुझे आहे तुजपाशी' ही नाटके विशेष गाजली. १९५४ पर्यंत ही संस्था विशेष जोमात होती. विदर्भ साहित्य संघाच्या धनवटे रंग मंदिराकरिता या संस्थेने बराच पैसा जमवून दिला. श्री. व सौ. दिवाडकर, सिंधू तिबारी, सुधा दातार, पुरुषोत्तम दारव्हेकर प्रभृतींनी सुद्धा ना. ना. मंडळाच्या नाटकात कामे केली.

बास्तविक 'बंगाली असोसिएशन' ही केवळ बंगाली लोकांची संस्था १९२२ साली स्थापन झाली. परंतु ४७-४८ मधये तिने आपली हिंदी शाखा सुरू केली आणि १९६९ पासून मराठी नाटके करत आहे. हिंदी, मराठी आणि बंगाली नाटके सातत्याने करणारी सध्यातरी ही एक संस्था आहे. (तशी १९२३ मध्ये रॉब. मेडि. स्कूलची महाराष्ट्र नाट्यसंस्था होती.) प्रादेशिक स्पर्धेत ह्यांचे 'नाव नाही नाटकाला', 'रंग आणि अंतरंग', 'राजरक्त' ही नाटके अनेक अर्थांनी गाजली. देवाशीष रॉय आणि अजय बॅनर्जी ही जोडी ह्यांची नाटके दिग्दर्शित करीत. मराठी मातृभाषा नसतानाही ही कामगिरी स्पृहणीय म्हणावी लागेल.

नागपुरात झालेल्या 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाच्या प्रयोगात आचार्यांच्या भूमिकेत राजाभाऊ परांजपे आणि काकाजींच्या भूमिकेत सखारामपंत जोशी, उभे असलेले मनोहरपंत परांजपे

दिग्दर्शनाबरोबरच इतर तंत्रही संस्था विशेष प्रकाराने राबवून घेत असे.

१९१८ साली सुरू झालेल्या गुरुदत्त समाजाच्या पद्धतीने १९५० साली पुरुषोत्तम दारव्हेकर ह्या एकखांबी तंबूवर उभी असलेली दुसरी संस्था म्हणजे 'रंजन कला मंदिर'. पद्धत तीच. गणेश उत्सवात मेळे : मुले मोठी होणे आणि मग त्याच तरुणांनी ती संस्था पुढे चालवणे. तशा पद्धतीने ही साधारण १९६० सालात 'वयात' आली. राज्य महोत्सवात ही संस्था सातत्याने भाग घेते आणि बक्षिसे पटकाविते. नागपुराचे आणि विदर्भाचे नाव पश्चिम महाराष्ट्रात झळकवण्यात रंजन कला मंदिराचा फार मोठा वाटा आहे. राजा पाठक, धनंजय भावे, किशोर प्रधान, गणेश सोळंकी आणि स्वतः पुरुषोत्तम दारव्हेकर ही हौशी रंगभूमीने व्यावसायिक रंगभूमीला दिलेली मोठी देण आहे. दिग्दर्शक-कलावंतच नव्हे तर हौशी रंगभूमीसाठी लिहिलेली नाटके व्यावसायिक रंगभूमीवर 'मागणी घालून' नांदवावयाचा पहिला मान देखील रंजन कला मंदिराच्या 'चंद्र नभीचा ढळला' ह्या नाटकाला द्यावा लागेल. दुसरी गोष्ट म्हणजे संस्थेच्या चळवळी केवळ नाट्यस्पर्धेपुरत्याच मर्यादित न ठेवता त्रिवेणी स्पर्धा, नृत्यस्पर्धा, नाट्यगीत स्पर्धा इत्यादी अनेक स्पर्धा आयोजित करून संस्थेचे नाव सतत लोकांच्या पुढे नाचत ठेवण्यात दारव्हेकर ह्यांनी कमालीची कल्पकता व योजकता दाखविली आहे. दारव्हेकरांच्या पश्चात संस्था चालू ठेवण्यात मनोहर म्हैसाळकर ह्यांनी बरीच मेहनत घेतली...घेत आहेत. 'चंद्र नभीचा ढळला', 'वऱ्हाडी मानसं' आणि 'नयन तुझे जादूगार' ही दारव्हेकरलिखित आणि दिग्दर्शित नाटके विशेष गाजली. ह्यांच्या नटवर्गापैकी व्यावसायिक रंगभूमीवर नेलेल्या नटवर्गाशिवाय विनोद कुळकर्णी, अजित दिवाडकर, नलिनी शर्मा, कला आठवले, नीलांबरी बर्वे, गणेश नायडू ह्यांचा विशेष उल्लेख करावयास हवा. सध्या संस्था जवळपास अस्तंगत आहे. दारव्हेकरांचे स्थलांतर हे प्रमुख कारण आणि इतर कलावंतांना आणि आयोजकांना बांधून ठेवण्यात अपयश हे प्रमुख कारण.

धनवटे रंग मंदिराच्या निर्मितीसाठी आर्थिक पाठबळ पुरवणाऱ्या प्रमुख तीन संस्था - नागपूर नाट्यमंडळ, रंजन

कला मंदिर आणि एम्प्रेस मिलचे 'यशवंत कला केंद्र'. ही यशवंत कला केंद्र संस्था एम्प्रेस मिलमधील मराठे, बाळासाहेब अण्णेगिरी व सखारामपंत जोशी ह्यांनी घडविली. रंगमंदिराच्या मदतीकरिता 'संगीत मानापमान', 'संशयकल्लोळ' या नाटकांचे त्यांनी प्रयोग केले. कुसुम मोहोनी, बाळासाहेब व अण्णासाहेब अण्णेगिरी व सखारामपंत जोशी या लोकांची कामे गाजली. त्यातल्या त्यात कुसुम मोहोनी ह्यांचे संगीत अजूनसुद्धा लोकांच्या स्मरणातून गेलेले नाही.

ह्याच सुमारास १९५० साली महाल विभागात 'सुरुचीनिकेतन'ची स्थापना झाली. नागेश देशमुख, मोहन कोठीवान ह्या संस्थेच्या नाटकांचे दिग्दर्शन करीत. संस्थेने १९७४ साली आपला रौप्यमहोत्सव साजरा केला. 'दौलती', 'विषकन्या', 'तुझे आहे तुजपाशी', 'का ? असं का ?', 'देवाचा जेव्हा खून होतो' वगैरे नाट्यप्रयोग विशेष गाजले. चंद्रकांत जोगी, कोल्ते, जयंत पाचपोर इत्यादी संस्थेची नटमंडळी विशेष नावारूपाला आली आहेत.

पश्चिम नागपुरात १९५८ च्या जुलैमध्ये भावे, डॉ. पालकर ह्यांनी 'धरमपेठ नाट्य संस्थेची' स्थापना केली. श्री. कुंटे, पुराणिक, बाळ गावली, भालचंद्र पटवर्धन, चंद्रकांत कुळकर्णी, सखाराम पाटील, चंद्रप्रभा दिवेकर, उषा पुराणिक इत्यादी नव्या नव्या मंडळींच्या साह्याने 'कवडी चुंबक' (हे संस्थेचे पहिले नाटक), 'एखाद्याचे नशीब', 'वेड्यांचा बाजार', 'लाखेचे मणी', 'तोतयाचे बंड', 'भाऊबंदकी', 'अता असो बावी दया' वगैरे नाटके बसवली. १९६६ पासून संस्थेचे नाव विशेष ऐकू येत नाही. यातील मंडळींनी आपल्या वेगवेगळ्या संस्था काढल्या.

'कणसा कणसा दाणा दे'ख 'रंभा' आणि नागेश देशमुख या नावांमुळे प्रसिद्धीला आलेली 'प्रतिभा कला केंद्र' ही संस्था १९६१ साली सौ. ललिताबाई धनवटे, कै. रमाकांत सोवितकर, नरहरपंत देशपांडे, श्रीकांत टिपणीस, शरद परुळेकर इत्यादी मंडळींनी स्थापन केली. इतक्यात त्यांच्या हालचाली थंडावल्यासारख्या झाल्या आहेत. श्री. भुसारी ह्यांनी लिहिलेले 'कणसा कणसा' - नंदन बक्षी, उद्धव वडस्कर, शंकर भाके (सद्द्या हिंदी चित्रपटात चमकणारा), राजा दर्भे, जयश्री मंजुळे, मीना वैद्य इत्यादी मंडळींच्या अभिनयामुळे अतिशय सुंदर होत असे. नागेश देशमुख यांचे हे सर्वोत्कृष्ट दिग्दर्शन असावे.

धरमपेठ नाट्य संस्थेतील बाळ गावली, अरविंद जहागीरदार, प्रो. फणसाळकर वगैरे मंडळींनी १९६४ साली 'रंगरेखा' स्थापन केली. सातत्याने ही संस्था नाट्य स्पर्धेत भाग घेत असे. गद्य नाटकांबरोबरच संगीत नाट्यस्पर्धेत देखील भाग घेत आली आहे. अधून मधून बालनाटके देखील बसवते. स्पर्धेव्यतिरिक्त फारशी धडपड मात्र करीत नाही. 'आकाश माझे निळे' हे गद्य व 'पुरुरवा-उर्वशी' हे संगीत नाटक बक्षीसपात्र ठरले आहे. धरमपेठ नाट्य संस्थेतला दुसरा युवकांचा जथ्था एकत्र येऊन त्यांनी १९६६ च्या १५ ऑगस्ट रोजी 'नवरंग'ची स्थापना केली. मधुसूदन वेलणकर, बाळ अंधारे, वसंत देशपांडे ही त्यातली प्रमुख मंडळी. दोन-चार वर्षे यांची नाटके झाली. केवळ नाटके करून यांचे समाधान होईना. संगीताच्या मैफली, विविध स्पर्धा, भाषणे ही मंडळी घडवून आणीत. कै. बालगंधर्वांच्या स्मृतिनिमित्त 'बाल गंधर्व स्पर्धा' केवळ स्वतःच्या जबाबदारीवर यांनी सुरू केली. पण स्पर्धकांच्या अभावी पुढल्याच वर्षी बंद पडली. नाट्य संगीत, शास्त्रीय संगीत, नाट्यप्रयोग व व्याख्यानमाला असे त्रिविध संमेलन यांनी १९६८ साली घडवून आणले. सध्या जवळपास अस्तंगत आहे.

'सुभाष मंडळी' ही संस्था १९४६ साली गडकरी पुण्यतिथीला (२३ जानेवारी) स्थापन झाली. 'आषाढ का एक दिन', 'रोटी और बेटी', 'प्रेमकहाणी', 'जयकेतू' इत्यादी नाटके उल्लेखनीय. (कै.) विश्राम अनसिंगकर, महेश पातुरकर, कलाधर रानडे, कुंदा परांजपे, चित्रा नायक इत्यादी चांगले कलाकार, दिग्दर्शक सुभाष मंडळाने दिले. त्यांनी सादर केलेले 'अगोचर' नाटक विशेष उल्लेखनीय म्हणावे लागेल. स्मिता पराडकर, प्रभाकर आंबोणे यांनी ह्या नाटकाला चांगलाच उठाव आणला होता.

प्रभाकर चांदेकर ह्यांनी १९६८ साली स्थापन केलेले गंधर्व कला मंदिर ही संस्था देखील स्थानीय लेखकांची नाटके

सादर करीत असे. स्वतः भाऊसाहेब चांदेकर उत्तम लेखक, चिकित्सक, नाट्य समीक्षक. तसेच सुधाकर बक्षी यांची नाटकेही संस्थेने सादर केली. काही नाटके राजमान्यता आणि लोकमान्यता पावली.

१९७० साली मदन गडकरी आणि रमेश मटकर ह्यांच्या पुढाकाराने 'रसिकरंजन' ही संस्था निघाली. एकांकिका, हिंदी नाटके, बाल-नाटके, नवनाट्य, सगळ्याच कला हाताळल्या. यांची 'पोहा चाल्ला महादेवा' (अनु. ज. रा. फणसाळकर), 'प्रॉम्टिंग', 'काळोख देत हुंकार' ही स्पर्धेतील नाटके अनेक अर्थांनी गाजली. वत्सला पोलकमवार, शिरीष वेळेकर, ज्ञानेश्वर धुमाळे, प्रभाकर आंबोणे ही त्यातली प्रमुख नटमंडळी.

अमॅच्युअर आर्टिस्ट कंबाईन : शिरीष दुपल्लीवार ह्यांच्या अध्यक्षतेखाली अनिल कुळकर्णी, नाना पंडित, विवेक खेर, गजानन पांडे ह्यांनी १९७७ साली स्थापन केली. राज्य नाट्य स्पर्धेत भरीव कामगिरी केली. 'मोस्ट ऑनरेबल', 'धिज ईज फॉर रियल' ही नाव घेण्यासारखी नाटके. नाटकांची नावे व संस्थेचे नाव देखील इंग्रजी ठेवण्यामागची भूमिका मात्र समजू शकली नाही. नाट्यस्पर्धेपुरतीच मर्यादित असलेली संस्था सद्ध्या अस्तंगत.

ए. जी. रिक्रीएशन क्लब : ही सुद्धा स्पर्धेपुरतीच मर्यादितच. अरविंद पाठक, मदन गडकरी ह्यांनी ज. रा. फणसाळकर, सुरेश कुळकर्णी ह्या स्थानीय लेखकांची नाटके स्पर्धेत गाजवली. नाव घेण्यासारखी नाटके म्हणजे 'अमीबाला उःशाप हवा' (ज. रा. फणसाळकर), 'मरणा न भीत तुज मी' ही नाटके विशेष गाजली.

प्रकाश लुंगे ह्या धडपड्या आणि तितक्या ताकदीच्या कलाकाराने स्थापन केलेल्या 'अंकुर रंगभूमी'चा उल्लेख करायला हवा. प्रकाश लुंगे दिग्दर्शित 'कमला', 'डॉल्स हाऊस', 'कन्यादान', प्रभाकर पुराणिक लिखित 'मनावी' अशी एकाहून एक सरस नाटके 'अंकुर'ने सादर केली. ह्या अंकुरचा महावृक्ष होण्याइतपत रसिकांच्या अपेक्षा उंचावल्या आहेत.

शेफाली युनिट (१९७२) : प्रभाकर अंबोणे ह्यांची ही संस्था. अंबोणे स्वतः उत्तम नट. त्यांना रमेश अंभईकरसारख्या उमद्या कल्पक दिग्दर्शक यांनी साथ दिली. 'डोंगर म्हातारा झाला', 'मनधु वांधार', 'डार्लिंग डार्लिंग', 'संभूसाच्या चाळीत' ही नाटके विशेष गाजली. सध्या संस्था शांत आहे.

लाला दुवावाले आणि राजा आळशी ह्यांनी १९८३ साली 'मित्रांगण' नावाची संस्था स्थापन केली. मनोज साल्पेकर, निरंजन पाठक, छोटू जोशी ह्यांनी त्याला १९८७ साली संजीवन दिले. त्यांचे १९९२ साली सादर झालेले 'कदाचित' नाटक अनेक अर्थांनी गाजले. १९९१ सालचे नाट्य शिबिर ही देखील जमेची बाजू. शामकांत कुळकर्णी अध्यक्ष, दीपक कुळकर्णी, सतीश खेकाळे ह्यांची 'नाट्यश्री' ही आणखी एक नाव घेण्यासारखी संस्था. 'अव्या इश्श', 'इथं हरला भीष्म', 'खुर्च्या', 'खोटं नाटक' वगैरे नाटकांचा बराच गाजावाजा झाला. त्यांना जुना आणि जाणता किशोर कुळकर्णी ह्यांच्यासारखा दिग्दर्शक लाभला. नागपूर आणि नागपूरबाहेर देखील त्यांनी आपला दबदबा निर्माण केला.

अध्यक्ष पं. प्रभाकर देशकर आणि चिटणीस संजय काशीकर ह्यांची 'देवबाप्पा' आणि त्यांची वेगळी शाखा 'पुरुषोत्तम कला मंदिर' ह्यांनीही राज्य नाट्य स्पर्धेत बक्षिसे पटकाविली. रंजन दारव्हेकर आणि सुधाकर बक्षी त्यांचे लेखक. 'शंकरभरणम्' ह्या दाक्षिणात्य गाजलेल्या सिनेमाचे मराठी रूपांतर 'मखमली हे स्वप्न माझे', 'पंख लाभले आज स्वरांना' ही संगीत नाटके. 'सागरा अगस्ति आला', 'अस्मिता' ही काही नावे घेण्यासारखी नाटके.

नाट्यस्पर्धेपासून कटाक्षाने दूर राहिलेली नागपुरातील एक प्रमुख संस्था 'नाट्यवलय'. १९७१ च्या महाराष्ट्र दिनी हिची स्थापना झाली. गोविंद भिडे, डॉ. राम म्हैसाळकर, अण्णा काळबीट, अण्णा देव, डॉ. सौ. आशा देशपांडे, डॉ. सौ. कमल म्हैसाळकर, राजा दर्भे, श्री. घोंगे, कमल आंबेकर, सुरेश जोगळेकर ह्यांनी संस्थेसाठी विशेष मेहनत घेतली. सभासद योजना प्रथम सुरू केली. आतापर्यंत ४० च्या वर नाटके सादर केली. शिवाय 'धीरवीर पुरुषपदा', 'स्वगतः स्वागत', 'अखंड मुरली वाजे', 'ततः प्रतिशयति सूत्रधारः' हे वैशिष्ट्यपूर्ण कार्यक्रम ! तसेच 'संगीत

सौभद्र', 'संगीत मानापमान', 'सं. संशय कल्लोळ', 'सं. शारदा' ही अभिजात संगीत नाटके नागपूर, दिल्ली, कोलकाता, पुणे, बंगलोर, हुबळी इत्यादी ठिकाणे सादर केली. शिवाय 'कौंतेय', 'थँक्यू मि. ग्लाड' (दिग्द. डॉ. म्हैसाळकर), 'अखेरचा सवाल', 'राजा नावाचा गुलाम' (किशोर कुळकर्णी), 'अंमलदार', 'धीरवीर पुरुषपदा' (कै. सखारामपंत जोशी) ही गद्य नाटके विशेष गाजली. कै. सखारामपंत जोशी पारितोषिक दरवर्षी (१९७५ पासून) राज्य नाट्य महोत्सवांतर्गत उत्कृष्ट भूमिका करणाऱ्या स्त्री आणि पुरुष कलाकारांना आणि सर्वोत्कृष्ट दिग्दर्शकाला सन्मानित करणारी नागपुरातील एकमेव संस्था. अजून संस्था पूर्वीच्याच जोमाने कार्यरत आहे.

नंतर, एक तर तुरळक नाट्यप्रयोग करणे किंवा केवळ स्पर्धेपुरतेच नाटक बसवणे या सदरात बसणाऱ्या अनेक नाट्यसंस्था नागपूरला आहेत. सगळ्यांचीच जंत्री देणे आवश्यक वाटत नाही. त्यातल्या त्यात प्रमुख म्हणजे १९६६ साली स्थापन झालेली चित्तपावन ब्राह्मण संघ ही संस्था. (डॉ. गोमकाळे यांच्या दिग्दर्शनाखाली सादर झालेले सौ. सुधा केळकर आणि श्री. पेंडसे यांच्या गायनाने नटलेले 'वहिनी' (१९७४) हे नाटक उल्लेखनीय.) अरविंद पाठक व अण्णा कुळकर्णी यांची 'नाट्यकला केंद्र' (१९६२), चंद्रकांत साळुंके यांची 'सिद्धराज रंगभूमी' (१९६९), सुमंत गडेकर यांची 'नाट्य नरेश' (१९६८), कै. सुधीर आयलवार या तरुण आणि उत्साही मुलाने घडविलेली 'रंगस्वानंद' (१९६९), मधु जोशी व सुभाष चांदूरकर यांनी स्थापन केलेली 'कलातरंग' (१९७४), सुरेश देशपांडे यांची 'नाट्य नटेश्वर', अनिल चनाखेकर यांनी घडविलेली 'नवप्रभात कला मंदिर' ('काचेची खेळणी', 'मी घोडा हुसेनच्या चित्रातला', व काही प्रायोगिक नाटके), प्रकाश पात्रीकर, मुकुंद वसुले, नरेंद्र शिंदे, विनोद राऊत, सुचेता देव (महाजनी) ह्यांची 'पैंजण रंगभूमी' ('राजा नावाचा गुलाम', 'अनंताचे प्रवासी' ही गाजलेली नाटके), रमेश लखमापुरे ह्यांची 'थिएटर मुव्हमेंट ग्रुप', आनंद शिंदे आणि प्रकाश देवा ह्यांची 'कलाभिनय' ('कुळकर्णी व्हर्सेस देशपांडे', 'राजा एडिपस्' ही गाजलेली नाटके), शाम धर्माधिकारी ह्यांची 'नाट्यपारिजात) त्रसापळा), रोमहर्षल नंदनवार ह्यांची 'प्रगती थिएटर्स', या सगळ्या संस्था सध्या तरी नाट्यक्षेत्रात मानाचे स्थान मिळवण्यासाठी धडपडत

आहेत. त्यांच्याकडून एखाददुसरी चांगली कलाकृती निर्माण झाली आहे निश्चित. आणि अजून सातत्याने प्रयत्न करण्याी त्यांची जिद्दही उल्लेखनीय आहे. 'पूर्व दिवया'च्या अवस्थेत असलेल्या या संस्थांचा भावी काल रम्य राहील अशी आशा या संस्थांनी सध्या तरी निर्माण केली आहे.

'राणीची बाग' हे गोविंद भिडे यांनी दिग्दर्शित केलेले पहिले नाटक. खाडिलकर जन्मशताब्दीनिमित्त डॉ. राम म्हैसाळकर लिखित 'धीर वीर पुरुष पद्मा' आणि पु. ल. देशपांडे लिखित 'अंमलदार' या नाटकाने 'नाट्यवलय' या संस्थेचा बराच बोलबाला झाला. ही दोन्ही नाटके कै. सखारामपंतांनी दिग्दर्शित केली होती. पंतांच्या दिग्दर्शन कौशल्याचा लाभ उठवून जुनी नाटके पुनर्जीवित करण्याचा संस्थेचा मानस पंतांच्या मृत्यूमुळे सध्या तरी दुरावल्यासारखा वाटतो आहे. याशिवाय गोविंद भिडे दिग्दर्शित 'डॉ. कैलास' आणी डॉ. म्हैसाळकर दिग्दर्शित 'शांतता कोर्ट चालू आहे' ही नाटके गाजली. या नाटकांव्यतिरिक्त काही एकांकिका विद्याधर गोखले व मामा पेंडसे यांची भाषणे, सौ. इंदिराबाई खाडिलकर यांची नाट्य संगीताची बैठक संस्थेने आयोजित केली. कै. डॉ. भवानराव म्हैसाळकर एकांकिका लेखन स्पर्धा आणि राज्य नाट्य स्पर्धेतील सर्वोत्कृष्ट दिग्दर्शक, नट-नटी यांना देण्यात येणारे ६नाट्यवलय'ने 'कै. स.ारामपंत जोशी पारितोषिक' या विशेष उल्लेखनीय गोष्टी म्हणाव्या लागतील.

या सगळ्या विवेचनातून एक गोष्ट प्रामुख्याने नजरेत भरते. सुरुवातीची रंगभूमी केवळ द्रव्यार्जनाचे साधन म्हणून राबवल्या गेली. ४०-४५ सालापासून 'नाटके बसविणे' या एकमेव उद्देशाने संस्था स्थापन झाल्या आणि त्यांनी नाटकाव्यतिरिक्त इतर गोष्टीही केल्या (जसे स्पर्धा, भाषणे वगैरे), राज्य नाट्य स्पर्धा सुरू झाल्यानंतर हौशी रंगभूमीला बरेच बाळसे आले. अनेक संस्था निघाल्या. काही फोफावल्या. त्यांच्यात स्पर्धा सुरू झाल्या. या दृष्टीने नवीन कलावंत, नवीन लेखक, नवीन तंत्रज्ञ उजेडात आले, पण काही विशिष्ट हेतूने एकत्र येऊन संयुक्त प्रयोग करणे किंवा इतर संस्थांच्या मदतीकरिता प्रयोग करणाऱ्यांची संख्या त्या मानाने कमीच. प्रत्येक संस्था जणू बंदिस्त भिंतीत स्वतःपुरती मर्यादित होऊन बसली आहे. अरविंद जहागीरदार, विनोद इंदूरकर, बाळ पांडे यांच्या नेतृत्वाखाली विदर्भ साहित्य संघाची नाट्य शाखा जागृत झाल्यासारखी भासते आहे. ही मध्यवर्ती संस्था सर्व हौशी संस्थांच्या दृष्टीने काय करते इकडे लक्ष खेचून घेण्याइतपत अस्तित्व जाणवून देत आहे हे निश्चित.

टीप : सर्वश्री - मनोहरपंत परांजपे, विनायकराव आळेकर, शंकरराव कुळकर्णी, पां. बा. गडकरी, वसंत खेर्डीकर, शं. गो. चट्टे, भाऊसाहेब माडखोलकर, डॉ. दिनकर गोमकाळे, शामकांत कुळकर्णी इत्यादी मंडळींशी बातचीत करून हा लेख तयार झाला आहे. या सगळ्या मंडळींचे मनःपूर्वक आभार. डॉ. दिनकर गोमकाळे यांनी यासाठी विशेष परिश्रम घेतले हे इथे नमूद करायला मला अभिमान वाटतोय. अर्थातच हे विवेचन पुष्कळच त्रोटक झाले आहे ह्याचीही मला जाणीव आहे. काही संबंधांचा उल्लेख प्रयत्न करूनही माहिती न मिळाल्यामुळे देता आला नाही याचीही खंत मला आहे.

●●

राम म्हैसाळकर

(नागपुरातील ज्येष्ठ साहित्य संशोधक डॉ. अ. ना. देशपांडे यांच्या गौरवार्थ १९९३ साली प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथातून हा लेख साभार पुनर्मुद्रित केला आहे डॉ. राम म्हैसाळकर यांचे नुकतेच निधन झाले त्यांच्या स्मृतीस अभिवादन.)

रंगमंदिराबाहेरील नाटक : पथनाट्य आणि महानाट्य

डॉ. शिरीष गोपाळ देशपांडे

खासगी आणि खाजगी आनंद या गोष्टीचाच वाटतो मला की, दोन्ही नाट्यप्रणालींच्या पद्धतींमध्ये माझा प्रत्यक्ष सहभाग राहिला. पथनाट्य निर्माण करण्याचे श्रेय मला मिळते. महानाटकाच्या प्रकट होण्याच्या प्रक्रियेत मी राहिलो आहे. नाटकाला रंगमंचाबाहेर काढणे असा उपद्व्यापी कुविचार माझ्या डोक्यात नव्हता. तरीही रंगमंदिरातच नाटक करता येते या प्रणालीला उलथून टाकण्यात आपला सहभाग होता, ही बाब अहंकार सुखावून टाकते.

रस्त्यावरचं नाटक अगदी अपघाताने जन्माला आले. त्याला 'पथनाट्य' असे संस्कृत नावही नंतर पडले. गांभीर्याचा मुखवटा धारण करून नंतर त्याची महती वगैरेही सांगता येऊ लागली. तथापि, आमचे उपप्राचार्य बाळ हरदास यांनी मला, मी धरमपेठ कॉलेजात प्राध्यापक असूनही, हाकलून दिले नसते तर काही तथाकथित 'पथनाट्य' १९७४ साली तरी, जन्माला आले नसते. ''अबे, ओ, शिगो...'' डॉ. अश्विनीकुमार उपाख्य बाळासाहेब हरदास मला म्हणाले, ''जो कुछ नाटक वाटक करना है वो अपने घर जा के करो. यहाँ पर नही.''

मी वैतागलो होतो. प्राचार्य विनायकराव फाटक यांनी मला नाटक करायची परवानगी दिली होती ती, नाटकासाठी एकही पैसा सँक्शन होणार नाही, या अटीवर !! आमच्या कोणाच्याही खिशांत कपर्दिकही नव्हती. तरी नाटक मात्र करायचेच होते. रंगभूमीवर सेट्स आणि प्रकाशयोजना करावी लागते. असे काहीही न करता इंटिमेट पद्धतीने आम्ही नाटक करू लागलो होतो. मी 'थिएटर वर्कशॉप' घेत असे. त्यातूनच मुलांना साध्यासुध्या जगण्याचे व्यवहारज्ञान मी देत असे. शब्द केव्हा, कसा उच्चारायचा येथपासून तर वाचायचे-वागायचे कसे इथपर्यंत. शिवाय बिनापैशांचे नाटकही करायचे होते. कधी तरी चहा माझ्या तुटपुंजा पगारातून मी मुलांना पाजीत असे. कधी तरी, ज्याचे पैसे त्याने, या पद्धतीने आम्ही चहा पीत असू !! पण, वर्ग रिकामा करणे आणि तिथे नाटक करण्याची रीतसर परवानगी घेणे आवश्यक आहे, असा विचारसुद्धा वीस-बावीस वर्षांच्या मला शिवला नव्हता. वर्गातल्या खुर्च्या मी हालवून घेत असताना बाळ हरदास तिथे आला आणि त्याने आम्हाला कॉलेजाबाहेर हाकलून दिले.

''चला !'' मी जणू काही हुकूम केला. ''नाटक गारुड्यावरचे आहे तर आपण ते रस्त्याच्या काठावर करू.'' नाटकाचे नाव 'जादुगार' होते. विदर्भात गारुड्याला जादुगारच म्हणतात. 'जादुगार' गजानन पांडे

याने लिहिले होते. त्याला मी तेव्हा पैसे काहीच दिले नव्हते. जुन्या धरमपेठ कॉलेजाबाहेरच्या रस्त्यावर आम्ही आलो. ''डब डब डब'' असा तोंडाने आवाज करून गारुड्याची भूमिका करणारा कोल्हे उभा झाला. प्रेक्षक मुलांना, कुठे का असेना, नाटक हवे होते. 'जादुगार' सुरू झाले. त्याच वेळी, कुठली तरी बातमी मिळवायला रस्त्याने 'तरुण भारता'चे छायाचित्रकार जयंतराव हरकरे आपल्या स्कूटरवरून, मागे राजाभाऊ पोफळी यांना बसवून, चालले होते. ''अरे, आपल्या शिरीषला धरून, पोरं त्याला मारतात की काय !! सोडवू या त्याला आपण !!'' असे म्हणून धिप्पाड जयंतराव यांनी आपली स्कूटर बाजूला लावली. त्यांच्या लक्षात आले होते की, मुले नाटक करीत आहेत. ते मी बसवलेले आहे. बोलले काहीच नाही, पण खूश झाले. दुसरे दिवशी नागपूरभर बातमी पोहोचली की, रस्त्यावरचे नाटक जन्माला आले आहे. बाबा कोन्हेर, अनिल कुळकर्णी इत्यादी नंतर नाटकासाठी प्रसिद्धीला आलेली मुले त्यात होती. मी नंतर माझ्या हेडला विचारले की, ''असे पथनाट्य कुठे झाले आहे का ?'' हेड माझ्यापेक्षा चौदा-पंधरा वर्षांनी मोठे होते. ते नाटककार होते आणि संपूर्ण जगभरच्या थिएटरशी त्यांचा संबंधही होता. ''बादल सरकारच्या थिएटर ऑफ पॉवर्टीपासून प्रेरणा घेऊन असं नाटक झालंय बंगालीत.'' हेड म्हणाले. (हुश्श ! विज्ञानकवितेचे जनकत्व अंगी आल्यावर जसे लोक तुटून पडले होते आपल्यावर, तसे निदान इथे होण्याची शक्यता नाही तर !!)

- इथून 'पथनाट्य' कुणी, केव्हा, कुठे करावे, याबद्दलचा विचार मराठीत सुरू झाला.

- ज्याच्या खिशात पैसा नाही त्याने पथनाट्य करावे, हे तर खरेच; पण रस्त्यावर नाटक करणारा 'आशय' हवा !! प्रेक्षक म्हणून तुम्हाला तिकीट काढावे लागत नाही. त्यामुळे पाहिले तर पाहिले, नाही तर नाही पाहिले, असे ते नाटकाबद्दल वागू शकतात. म्हणून आशय एवढा मजबूत पाहिजे की, नाटकात मांडलेला विचार करायला प्रेक्षकांना भाग पाडले पाहिजे. तो ज्या कामासाठी बाहेर पडला असेल, तो विचार त्याला बाजूला ठेवणे भाग पडायला हवे. तसेच, अभिव्यक्ती मजबूत हवी. किती ? प्रकाशयोजना नाही, मेकअप नाही, नेपथ्य नाही. काहीच नाही, पण रंगीत तालमीपेक्षा कितीतरी पटींनी नाटक चांगले व्हावे. ('सरस' म्हणत नाही कारण, रंगीत तालमीत 'रस' निर्माण होऊ शकत नाही.)

नाटकाचे माध्यम मानवी शरीर हे आहे.

कुत्र्या-मांजरांना घेऊन सिनेमा-सीरियल होऊ शकते, नाटक नाही. नाटकात आवश्यक असते ते मानवी शरीर !! ब्रॉडवेवरल्या एका नाटकात कोणीच नसते; तथापि, अर्भकाच्या टाहोचा आवाज असतो ! हा 'मानवी' कंठातून येणारा आवाज आहे. सबब, नाटकात मानवी

शरीराची आवश्यकता असतेच असते, बाकी काही नसले तरी चालते ! मानवी शरीरास रंगरंगोटी करणे, त्याच्या मागे देखावा निर्माण करणे, त्यास वा नाटकास प्रकाशयोजनेने उठाव आणणे, या आनुषंगिक बाबी झाल्या. मुख्य आवश्यकता असते मानवी शरीराची ! एका जगप्रसिद्ध भाषाप्रभू नाटककाराचे अनुकरण करताना 'संवाद हेच नाटक' असे आपण समजतो; ते ठार चुकीचे आहे. तथापि, वाचिक अभिनय शब्दांच्या उच्चारातून येतो. हे खरे आहे. तरीही बोलणे शक्यतो नकोच ! किंवा फार कमी हवे. जिथे ते दृश्यायमान करताच येत नाही, अशा ठिकाणी !!

हे मुळात 'शब्दांचे' नसावेच !! ते एक दृक्-माध्यम आहे. नाटकांसाठी दृश्यमानता ही अतिशय महत्त्वाची गोष्ट आहे. मानवी शरीर आणि चूष नसलेली दृश्यमानता, या नाटकाच्या मुख्य बाजू घेऊन पथनाट्याचा आविष्कार करता येतो. आशय सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, इत्यादींनी भारलेला असेल तर नाटक रस्त्यावर करायला हरकत नसावी. आशय बेडरुममधला नको, वैयक्तिक नको, अंतर्वक्र नको. व्यक्ती किंवा अभिव्यक्ती यांचे स्वातंत्र्य, हे पुरेसे बहिर्वक्र आशय घेऊन येऊ शकत नाहीत. त्यामुळे शक्यतो तेही नकोच !! आविष्कारात रस्त्यावरल्या, आपण पाहतो त्या, प्रतिमा असू शकतात. ड्रिल किंवा वाहनांच्या आवागमनातील माणसे असू शकतात, पण अभिनय मात्र रीतिबद्ध हवा. त्यात इस्पितळातील यंत्रापासून पालखी नेण्यापर्यंत कोणतीही बाब असली तरी मानवी शरीरातून रीतिबद्ध झालेली पाहिजे. जशी नृत्यात असते तशी ! येथे माणसे ही माणसांचे काम सहसा करीत नाहीत. उलटपक्षी चालते-बोलते नेपथ्य माणसांचेच उभे राहाते. लोकप्रयोज्य कलेतून हा भाग आला आहे. पथनाट्याला कोणताही आशय वा अभिव्यक्ती यांच्या मर्यादा नाहीत. पण सदर नाटक रस्त्यावर करावे की करू नये याचे औचित्य मात्र अगत्याचे आहे.

महानाट्य

बाबासाहेब पुरंदरे यांना प्रतापराव गुजराची कथा नाटकात दाखवायची होती, पण रंगमंचावर सात घोडे आणणार कसे ? मी म्हटले, ''स्टेडियम शो करू !!'' स्टेडियम शो म्हणजे ब्रेबॉर्न स्टेडियमवर जसे क्रिकेटची मॅच पाहायला लोक बसतात, तसे बसतील. मैदानात घोडे धावतील. तिकडून हत्तीवर बसलेला बहलोलखान येईल. सैन्य फार न ठेवता पाच-पन्नास ठेवून गेटपाशीच युद्ध दाखवायचे. ग्रीक थिएटरमध्ये जसे मुखवटे लावतात तसे मुखवटे लावून आधीचे नाटक करायचे.

बाबासाहेबांना मुखवट्यांची कल्पना पसंत पडली नसावी. बाकी घोडे आणि हत्ती रंगमंचावर न येता रंगमंचाबाहेरच शो करण्याची कल्पना मूळ धरू लागली. ''इतक्या दूरच्या प्रेक्षकांना सात घोडेस्वारांच्या चेहऱ्यावरचे भाव कसे दिसतील, शिरीषराव.'' बाबासाहेबांच्या काळजात खंत होती. सिनेमा करायचा नव्हता. सिनेमात चेहऱ्यावरले भावही दिसतात. सिनेमात घोडेस्वारीही दिसते. सिनेमात लढाईही दाखवता येते, पण 'जिवंतपणा' नसतो. चित्रे ती चित्रेच !! कसे करावे ?

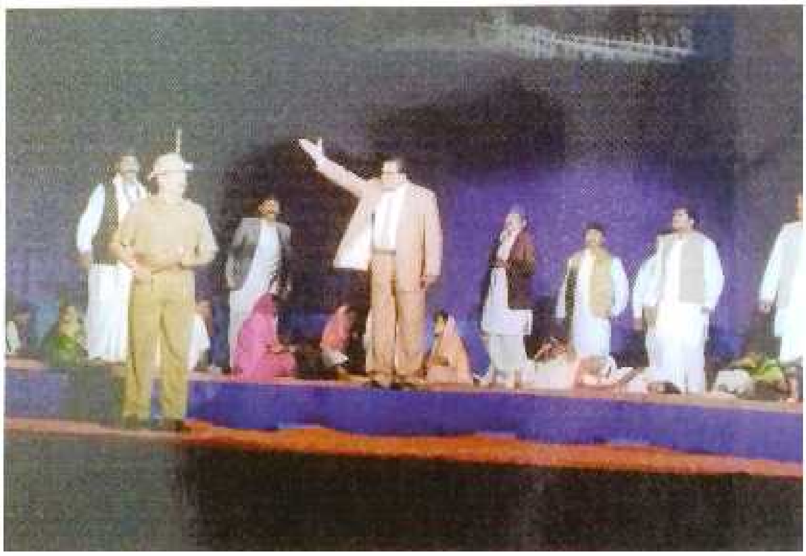
जिवंत नाटक तर करायचे पण, घोडे आत येत नाहीत, आणि चेहेरे दिसावेत तर नाटक आत करावे लागते !! रंगमंचाचा विस्तार करावा आणि स्टेडियम आखूड करीत जावे. साधे 'रानादिल'वर नाटक करायचे तर दारा शुकोहचा घोडा दुरातून कसा धाववत आणायचा ?- असा आमच्यासमोर प्रश्न पडला होता. रानादिलावर नाटक लिहायचे बाबासाहेबांनी. दिग्दर्शित करायचे मी, असे ठरले होते !! मी, तीन मजली सेटची उभारणी करायची, असे सुचविले. खालचा आणि वरचा मजला अर्धा अर्धा. मधला मजला पूर्ण !! नाही तरी, दारा शुकोह आणि रानादिल यांचे नाटक पाहायला, स्टेडियम शो करण्याइतपत, माणसे यायची नाहीत. एकट्या प्रतापरावांची अर्ध्या तासाची कहाणी पाहायला किती लोक येतील ? माझे म्हणणे होते की, ''एक तीन मिनिटांचे नाटक ब्रॉडवेवर कित्येक वर्षे चालू आहे. रेकॉर्डिंग मात्र तेच ते वाजवता येऊ शकते !!''

''आपण रेकॉर्डेड नाटक दाखवू... म्हणजे शब्द आणि संगीत रेकॉर्डेड.'' बाबासाहेब म्हणाले, ''पण, नाटक खऱ्याखुऱ्या माणसांना घेऊन करायचे !!''

ठरले ! **रंगमंच मोठा करायचा. स्टेडियम लहान करायचे.** आकाश हेच रंगमंदिराचे छत ! समोरच्या जागेतून हत्ती-घोडे आणायचे. एक पातळी स्टेजची. एक वरच्या सज्जाची. एक पातळी किल्ल्याची... बाले किल्ल्याची ! चार पातळ्यांवर रंगमंच सजवावा. पण पैसे किती लागतात, याची कल्पनाच नव्हती.

कोणाशी तरी बोलताना बाबासाहेब म्हणाले, ''१९७४ साली तीनशे वर्षे पूर्ण झाली, महाराजांच्या राज्याभिषेकाला ! तेव्हा राज्याभिषेकाचा सोहळा शिवाजी पार्कवर साग्रसंगीत नाट्यमयतेने आपण सादर केला आहे. लोकांना त्याच ग्रॅंजरनं महाराजांची कथाही पाहायची आहे.''

व्वा !! मी नागपूरला परतलो होतो. बाबासाहेबांनी नाटक लिहिले, ते साडेचार तास चालत राहू शकले असते. लोकांनी महाराजांचीही गोष्ट पाहिलीही असती, पण कमिशनर इनामदारांनी प्रेमाने सुरुवातीच्या भागाला कातरीच लावली. आज दिसते ते मराठी नाटक बाबासाहेब



पुरंदरे यांनी लिहिले आहे. दिग्दर्शित केले आहे. माझी खूण काही तरी राहावी म्हणून 'कोंडाजी फर्जंद' यांचा पोवाडा मी लिहिलेला घेतला. (आता दिसते त्या हिंदी नाटकातली सगळी गाणी मी लिहिली आहेत.) मात्र जे महानाट्य आपण रंगमंचा'बाहेर' पाहतो, त्याचे श्रेय बाबासाहेब पुरंदरे यांनाच आहे. नंतर डॉक्टर बाबासाहेब आंबेडकरांवर प्रा. सुनील रामटेके यांचे महानाट्य आले. पुढे ही परंपराच सुरू झाली.

खासगी आणि खाजगी आनंद या गोष्टीचाच वाटतो मला की, दोन्ही नाट्यप्रणालींच्या पद्धतींमध्ये माझा प्रत्यक्ष सहभाग राहिला. पथनाट्य निर्माण करण्याचे श्रेय मला मिळते. महानाटकाच्या प्रकट होण्याच्या प्रक्रियेत मी राहिलो आहे. नाटकाला रंगमंचाबाहेर काढणे असा उपद्व्यापी कुविचार माझ्या डोक्यात नव्हता. तरीही रंगमंदिरातच नाटक करता येते या प्रणालीला उलथून टाकण्यात आपला सहभाग होता, ही बाब अहंकार सुखावून टाकते. इंटिमेट थिएटर अमोल पालेकर यांनी आणले. 'गोची' आणि 'चल रे भोपळ्या टुणुक टुणुक' ही नाटके मी पाहिली होती, पण 'इनव्हॉल्ड थिएटर'वरचे नाटक मी पाहिले नाही. १९७५ साली 'शून्यपूर्ण' हे विदर्भ साहित्य संघाच्या मंचावर मी 'इनव्हॉल्ड थिएटर'चे नाटक केले होते. नंतर मुंबईत १९९३ साली एस.एन.डी.टी.त निक्षून 'इनव्हॉल्ड थिएटर'चे नाटक केले.

- पण 'पथनाट्य' आणि 'महानाट्य' या बाबी जशा रुळल्या तसे इतर प्रणालींचे झाले नाही.

●●

डॉ. शिरीष गोपाळ देशपांडे

नाटककार प्रेमानंद गज्वी यांचे नाट्यकर्तृत्व

प्रभाकर दुपारे

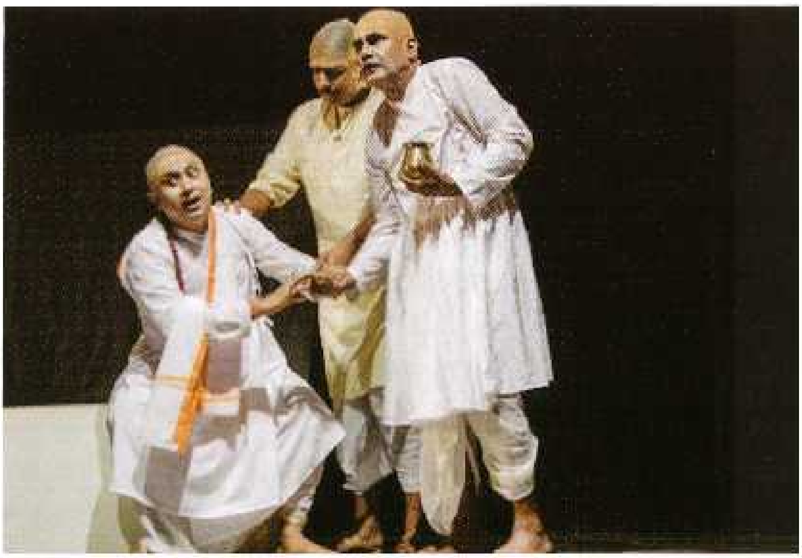
'किरवंत' हे स्मशानात अंत्यविधी करणाऱ्या ब्राह्मणांच्या जीवनावरील नाटक. अशी कोणती जमात ब्राह्मणात आहे, हे प्रेमानंदचे एक नवे संशोधनच होते. या नाटकामुळे प्रस्थापित समाजव्यवस्थेने प्रेमानंदला चांगलेच धारेवर धरले. अशी कोणतीही जमात नाही, असे दावे झडू लागले आणि प्रेमानंदवर आरोप झाले. निषेधाच्या फैरी झडू लागल्या. पण एक जमेची बाजू म्हणजे डॉ. श्रीराम लागू या नाटकाच्या समर्थनार्थ भक्कमपणे उभे राहिले. डॉ. लागूंकडे प्रेमानंदने 'किरवंत'ची संहिता पाठवली. त्यांना संहिता खूप आवडली. त्यांनी आपल्या 'रूपवेध' या संस्थेतर्फे हे नाटक व्यावसायिक रंगभूमीवर आणण्याचा निर्णय झाला.

नागपूर जिल्ह्यातील उमरेड तालुक्यातील कारगाव नावाचे छोटेसे गाव ! या गावातून इंटरपर्यंत शिकून बाहेर पडलेला ठेंगण्या बांध्याचा आणि किरकोळ शरीरयष्टी लाभलेला प्रेमानंद गज्वी नावाचा एक तरुण १९६९ साली नोकरी निमित्ताने मुंबईला आला. कारगाव येथे शेतकरी कुटुंबाची पार्श्वभूमी असलेला हा तरुण मुंबई पोर्ट ट्रस्टमध्ये कारकुनाची नोकरी करतो. विक्रोळीच्या कन्नमवार नगर येथे आपले बस्तान बांधतो. रंगभूमीची कोणतीही घराणेशाही अथवा कुटुंबात कलेचा कोणताही गंध नसलेला हा तरुण आपण लेखक व्हावे ही मनिषा मनात बाळगून मुंबईचे फुटपाथ झिजवतो. आणि संपूर्ण विपरीत समाजव्यवस्था आणि परिस्थितीचा सामना करीत कथा, कादंबरी, वैचारिक लिखाण आणि नाटकाच्या पायथ्याशी स्थिरावतो. आणि किमान एक डझन देदीप्यमान नाटकांचे लेखन करतो, आपल्या पदरात अनेक पुरस्कार पाडून घेतो. कन्नमवार नगरच्या दोन खोल्यांच्या आवर्त जागेत आपला संसार आणि नाट्यलेखनाचा प्रपंच यशस्वीपणे संपन्न करतो. आणि पाहता पाहता अखिल भारतीय मराठी नाट्य संमेलनाचा अध्यक्ष होतो. सारेच कसे अशक्य वाटणारे, मिरॅकल !

या कलंदर नाटककाराची ओळख करण्यापूर्वी ज्या कुळाचा हा नाटककार आहे, त्या कुळाची ओळख करून घेणे आवश्यक आहे. नामदेव ढसाळ यांचा 'तुझी इयत्ता कंची' या नावाचा अतिशय गाजलेला कविता संग्रह आहे. या व्यवस्थेला त्यांनी विचारलेला हा अतिशय मार्मिक प्रश्न आहे. मला वाटतं हा प्रश्न प्रत्येक लेखकाने स्वतःच्या लिखाणाला विचारला पाहिजे. म्हणजे आपले मूल्यमापन होते. प्रेमानंद गज्वी यांच्या नाट्यविश्वाला हा प्रश्न विचारल्याशिवाय आणि त्याचे उत्तर शोधल्याशिवाय त्यांच्या कर्तृत्वाची वाटचाल करणे शक्य होणार नाही. २०१५ साली प्रसिद्ध झालेल्या अस्मितादर्श मासिकाच्या वार्षिक विशेषांकात गज्वींनीच या प्रश्नाचे उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला आहे. ते म्हणतात, कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला हे दोन्ही वाद बाजूला ठेवून आर्ट फॉर

नॉलेज हे नवे कलाभान वाङ्मय विश्वाला दिलं. गर्ज्वींच्या नव्या कलाविश्वाला या पूर्वीच रंगभूमीने स्वीकारलेले आहे. दलित नाट्य चळवळीची प्रत्येक नाटकं हे भान ठेवूनच लिहिल्या गेली आहेत. गर्ज्वींना अलीकडे दलित नाट्य चळवळच मान्य नसल्यामुळे हा विषय वादाचा होऊ शकतो, पण आपण एवढे तर मान्यच केले पाहिजे की, प्रेमानंदचे नाट्य कर्तृत्व आत्मभान ठेवून केलेल्या नाट्य लिखाणात आहे. प्रेमानंदच्या नाटकांचा आढावा घेताना या साऱ्या विषयाचा उलगडा होईलच.

गर्ज्वींनी लिहिलेल्या सुमारे डझनभर नाटकांमध्ये काही सुमार आहेत तर काही हिमालयाच्या उंचीची आहेत. आणि हे अतिशय साहजिक प्रपंच आहेत. कितीही चांगलं लिहिण्याचा प्रयत्न केला तरी काही बाबतीत घसरपट्टी होतेच. पण एक विधान निर्विवादपणे करेन की, प्रेमानंदची नाटकं, त्याच्या विषयासह त्याचीच आणि त्याचीच आहेत. थोर नाटककाराचा आव आणून इंग्रजी नाटकाचा मराठी अनुवाद नक्कीच नाही. अर्थात या बेमालूम चोरीलाही जागतिक सन्मान प्राप्त व्हावा इतके ते महान कार्य असते. प्रेमानंदच्या सर्वच नाटकांतील विषय हे या मातीतले आहेत. त्याला कुणी जातीय रंग देण्याचा प्रयत्न करणे हा नक्कीच त्यांच्यावर अन्याय करणारा ठरेल. कारण वेदनेला जात, प्रांत, रंग, अथवा कोणत्याही पेशी नसतात. प्रेमानंद गर्ज्वींचे अतिशय गाजलेले व आजही त्या नाटकाचा प्रयोग करण्याचा मोह व्हावा असे 'घोटभर पाणी' होय. १९७७ साली गर्ज्वींनी ही एकांकिका लिहिली. हा काळ छबिलदास नाट्य चळवळीचा होता. जयदेव हट्टंगडी, रोहिणी हट्टंगडी, विजया मेहत, डॉ. श्रीराम लागू, सत्यदेव दुबे, इत्यादी मंडळी नव्या नाटकांच्या शोधात होती. फ्लॅटमध्ये बांधलेल्या नाटकांना प्रेक्षक विटले होते. त्याच त्या विषयांबद्दल चिंता व्यक्त केली जात होती. तो काळही सामाजिक बदला होता. आहे ते नको. आता यातून बाहेर पडून काही तरी नवीन हवे, या विचाराने झपाटलेली मंडळी आपली नाळ शेवटच्या माणसासोबत जोडण्याची तयारी करीत होती. विषयात आमूलाग्र बदल हवी असलेली मंडळी भरतमुनींना नाकारून नाटक हे अगदी रस्त्यावर, प्रसंगी झोपडपट्टीत घेऊन जाण्याच्या तयारीत होती.सामाजिक परिस्थितीत आमूलाग्र बदल होत होता.



'किरवंत' हे स्मशानात अंत्यविधी करणाऱ्या ब्राह्मणांच्या जीवनावरील नाटक.

शिवसेना, दलित पँथरच्या चळवळींमुळे समाजमन ढवळून निघाले होते. या साऱ्यांचे पडसाद छबिलदास नावाच्या शाळेच्या एका हॉलवर पडत होते. ही शाळा म्हणजे एक थिएटर झाली आणि तत्कालीन तरुण कलावंतांची पावले छबिलदासकडे वळू लागली. यात एक पाऊल प्रेमानंद गर्ज्वींचेही होते. रंगमंचावरचे सेटिंग्ज, लायटिंग आणि मेकअप नाकारून जे विषय कधी नाटकाचे नव्हते, त्या विषयावर नाटकं लिहून छबिलदासमध्ये सादर होऊ लागले. या रंगभूमीवरील नव्या वादळातून प्रेमानंदची एकांकिक बाहेर पडली ती 'घोटभर पाणी'.

इंटिमेट थिएटरच्या उभरत्या काळात प्रस्थापित रंगभूमीवरील सर्व मूल्ये झुगारून सादर होणारी तसेच दलितांच्या व्यथा मांडणारी दोनच नाटके घुमसत होती. प्रेमानंदचे 'घोटभर पाणी' आणि माझे 'उत्सव'. या दोन्ही नाटकांची जातकुळी एकच होती, पण आम्ही दोघेही एकमेकांना भेटलो नव्हतो. 'उत्सव' पूर्वी मी याच धर्तीची तीन नाटके मैदानात आणली होती. पहिले, 'अदृश्य' नाटक, दुसरे 'जयक्रांती' व तिसरे 'साता समुद्रापलीकडे'. 'उत्सव' चार कलावंतांना घेऊन केले जाणारे नाटक होते, तर 'घोटभर पाणी' दोनच कलावंतांना घेऊन केले जाणारे नाटक होते. पण 'घोटभर पाण्या'ने संपूर्ण महाराष्ट्र ढवळून निघाला होता. गर्ज्वींनी हे एकच नाटक लिहिले असते तरी परिपूर्ण नाटककार राहिले असते, पण गोविंद मशीलकर यांच्या कव्वाली पार्टीत रमणारे गर्ज्वी एका नाटकावर थांबणारे नव्हतेच. 'नवा काळ' या दैनिकात कथाकार म्हणून प्रेमानंदने आपली ओळख निर्माण केली होतीच. त्यामुळे कथाबीजे त्यांच्या लिखाणात रुजली होतीच.

अगदी सुरुवातीचा काळ काही सामाजिक भावनेने भरलेला नव्हताच. 'घोटभर पाण्या'पूर्वी त्यांनी 'लागण' नावाची गूढ कथाही लिहिली. प्रेमानंदला सामाजिक भान गवसले ते १९७३ च्या सुमारास. या काळात ते हुंडा विरोधी चळवळीत काम करीत होते. एका लग्नात त्यांनी निदर्शनेही केली होती.

लेखकाचे मन घेऊन मैदानात उतरलेल्या प्रेमानंदला १९७७ साली मुंबई येथे भरलेल्या अस्मितादर्श मेळावा व याच वर्षी आणि एकाच दिवशी रस्त्याच्या पलीकडे भरलेल्या दुसऱ्या दलित साहित्य संमेलनाने ते व्यथित झाले. दलित साहित्य संमेलनात बाबुराव बागूल तर अस्मितादर्शचे कर्ते डॉ. गंगाधर पानतावणे. एकाच विचाराने प्रवास करणारे दोन सेनापती एकमेकांकडे पाठ फिरवून होते. प्रेमानंद अस्मितादर्शच्या मांडवात होते. एकाच विचाराची दोन संमेलने कशासाठी या प्रश्नाचे उत्तर त्यांना सापडले नाही. पण एक नाटक त्यांना सापडले. ते 'घोटभर पाणी'. पुढे त्यांनी अनेक एकांकिका लिहिल्या. पैकी तिघांना राज्य पुरस्कारही मिळाले. प्रेमानंदच्या एकांकिकांचा प्रवास सुरूच होता. 'ऐकी एके शुन्य' या एकांकिकेचे रूपांतर त्यांनी 'वांझ माती' या मोठ्या नाटकात केले. 'वांझ माती' त्यांचे पहिले मोठे नाटक. १९८० साली त्यांनी 'देव नवरी' या नाटकाने महाराष्ट्राच्या रंगभूमीवर सिक्सर मारला. लगेच एका वर्षातच त्यांनी १९८१ साली आपले अनुभवविश्व एकवटून 'किरवंत' हे नाटक लिहिले. 'किरवंत'ने प्रेमानंदला नवी ओळख करून दिली. 'किरवंत' हे स्मशानात अंत्यविधी करणाऱ्या ब्राह्मणांच्या जीवनावरील नाटक. अशी कोणती जमात ब्राह्मणात आहे, हे प्रेमानंदचे एक नवे संशोधनच होते. या नाटकामुळे प्रस्थापित समाजव्यवस्थेने प्रेमानंदला चांगलेच धारेवर धरले. अशी कोणतीही जमात नाही, असे दावे झडू लागले आणि प्रेमानंदवर आरोप झाले. निषेधाच्या पैरी झडू लागल्या. पण एक जमेची बाजू म्हणजे डॉ. श्रीराम लागू या नाटकाच्या समर्थनार्थ भक्कमपणे उभे राहिले. डॉ. लागूंकडे प्रेमानंदने 'किरवंत'ची संहिता पाठवली. त्यांना संहिता खूप आवडली. त्यांनी आपल्या 'रूपवेध' या संस्थेतर्फे हे नाटक व्यावसायिक रंगभूमीवर आणण्याचा निर्णय झाला. सुधीर भट हे व्यावसायिक निर्माते पुढे आले. त्यांनी ही जबाबदारी घेतली. आणि प्रेमानंद गव्ही व्यावसायिक नाट्यलेखक झाले.

प्रेमानंदला या पूर्वी 'गहान' व 'तनमाजोरी' या नाटकांनी यश शिखरावर पोहोचवले होते. 'गहाण' या एकांकिकेला राज्य शासनाचा पुरस्कार मिळाला तर या एकांकिकेचे प्रकाशन लंडनला झाले. प्रेमानंदच्या 'किरवंत' आणि 'तनमाजोरी' या दोन्ही नाटकांना त्या काळच्या रंगमंचावरील दिग्गज डॉ. श्रीराम लागू व नाना पाटेकर यांचे उदंड सहकार्य लाभले. 'तनमाजोरी'मध्ये नाना पाटेकर व 'किरवंत'मध्ये डॉ. श्रीराम लागू यांच्या भूमिकेमुळे या दोन्ही कलाकृती अजरामर झाल्यात. –'तनमाजोरी' या नाटकाने तर व्यावसायिक नाटकांचा रेकॉर्ड निर्माण केला होता. या दोन्ही नाटकांची नाट्य समीक्षेच्या क्षेत्रात भरपूर चर्चा झाली. भरपूर वादविवादही झाले. 'बेरीज-वजाबाकी' हा नाट्यसंग्रह, व त्याच काळात आलेले 'जय जय रघुवीर समर्थ' ह्या नाटकाने प्रेमानंदच्या भोवती प्रश्नाचे जाळे निर्माण केले. आंबेडकरी जाणिवेतून लिहिणाऱ्या या नाटककाराच्या हातून 'समर्थ'सारखी वेगळ्या विचारांची कलाकृती कशी ?, या प्रश्नाचे उत्तर त्यांना द्यावे लागले. यामुळे ते आपल्या मूळ विचारापासून दुरावले गेले.

असे हटकून लिहिलेल्या कलाकृती प्रेमानंदने बऱ्याच लिहिल्या. त्यात 'पांढरा बुधवार', 'नूर मोहम्मद साठे' आणि 'गांधी-आंबेडकर' या नाटकांचा उल्लेख करावा लागेल. या तिन्ही नाटकांचे वाचन अस्मितादर्शकार डॉ. गंगाधर पानतावणे यांच्या घरी झाले. अस्मितादर्शमध्ये ही नाटके छापूनही आली. पण प्रयोगाच्या बाबतीत ही नाटके इतर नाटकांच्या तुलनेत बरीच मागे पडली. 'गांधी-आंबेडकर' हे प्रेमानंदचे ड्रीम नाटक. पण वैचारिक उंची गाठलेल्या हे नाटक प्रयोगाची क्षमता निर्माण करू शकले नाही. 'पांढरा बुधवार' आणि 'नूर मोहम्मद साठे' या दोन्ही नाटकांच्या संहिता जबरदस्त, पण या दोन्ही नाटकांना प्रयोग मूल्य नसल्याची ओरड होऊ लागली. मी स्वतः ही दोन्ही नाटके वाचली. दोघांमध्येही जबरदस्त प्रयोगमूल्ये आहेत. याही पेक्षा या नाटकांचे साहित्य मूल्य तपासले गेले असते तर ही दोन्ही नाटके रंगमंचावर गाजली असती. आशयाला प्रधान मानणाऱ्या नाटककारांची हीच गफलत होते. आशयाचे भान राखता राखता नाटककार

अभिव्यक्तीच्या गरजेकडे दुर्लक्ष करतो आणि मग संहिता वाचताना बरी वाटते, पण ती सादरीकरणात फसते. एकटे प्रेमानंदच या लोभाचे बळी आहेत असे नाही, तर अशा तऱ्हेने फसलेल्या नाट्यसंहिता व त्याच्या कर्त्यांची यादी फार मोठी आहे.

सुमारे डझनभर नाटकांनंतर प्रेमानंदला सन्मानही बरेच मिळाले. यावेळी नाट्य क्षेत्रात चाललेल्या हालचालींविषयी त्यांनी आपले टोकदार आणि बोचरे मत मांडले. दि. २०-२१ व २२ जानेवारी १९८८ ला नागपुरात अ. भा. दलित नाट्य संमेलन आयोजित करण्यात आले होते. या नाट्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदाचा मान गज्वींना मिळाला. यावेळी अध्यक्षीय भाषणात ते म्हणतात, मराठी नाटकाबद्दल तर बोलायलाच नको. 'मोरूची मावशी' आली की 'बासूची सासू' येते, 'शांतेचं कार्ट' आलं की 'कार्टी प्रेमात पडली' नि एखादं अवली कार्ट लंगडत लंगडत चालू लागतं. एकानं उडी मारली की दुसऱ्यानं तशीच उडी मारणं याला म्हणतात मराठी रंगभूमी. मेंदरांचा निव्वळ सुळसुळाट. ज्यांना मराठी रंगभूमीवरील बंडखोर नाटककार म्हणून संबोधल्या जातं, ते विजय तेंडुलकरही विठ्ठलाचं भूत मराठी रंगभूमीच्या मानगुटीवर आणून बसवतात. बघता बघता 'वटवट साबित्री', 'सविता दामोदर परांजपे' नि 'पांडगो'ची भूतं धडाधडा जागी होऊन बसतात. कशासाठी तर एकोणिसाव्या शतकाचं स्वागत करण्यासाठी. या देशातील लोकांना बधिर करण्याचं काम ही रंगभूमी करीत आहे.' नाटकाच्या वैचारिक भूमिकेतही परखडपणा आणि स्पष्ट मत गज्वींचे वैशिष्ट्य आहे. हेच वैशिष्ट्य त्यांनी नाटकाच्या मांडणीत जोपासले आहे. म्हणूनच विरोधाचा डोंगर झेलून प्रेमानंदने किरवंतांना उजेडात आणलं. 'वादळाचे पंख' ही प्रेमानंद यांची गाजलेली एकांकिका होय. प्रा. विठ्ठल शिंदे या एकांकिकेबद्दल लिहितात, 'डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर म्हणजे वादळाचे पंख लाभलेला पक्षी. त्यांच्या थरारण्यातून वादळ पेरणारी उर्जा निर्माण होते. चरित्रात्मक एकांकिकेतील सर्वोत्कृष्ठ नमुना ठरावा या योग्यतेची ही एकांकिका आहे.' साधारणतः १२ नाटके व ४ एकांकिका संग्रह इतका पसारा गज्वींचा आहे. यापैकी 'घोटभर पाणी', 'किरवंत' आणि 'तनमाजोरी' या नाटकासाठी ते प्रामुख्याने ओळखले जातात. अलीकडे प्रेमानंद यांनी लिहिण्याची गती बरीच कमी केली आहे. नाटकाची समज असणारा समजदार कलावंत दुर्मीळ होत चालला आहे, ही जशी सार्वत्रिक खंत तशीच प्रेमानंद गज्वींची देखील आहे. त्यामुळे ते खासगी बैठकीत आता लिहायचे कुणासाठी ?, असा प्रश्न विचारताना दिसतात. या दुष्काळातही त्यांनी अलीकडे एक अभिनव प्रयोग केला आहे. बौद्ध शिल्पावर नाट्यकृती ही त्यांची अभिनव कल्पना होय. शिल्पांमध्ये एक चरित्र दडलेले असते, असे त्यांचे म्हणणे आहे. आणि हे खरे आहे. कॅनव्हासवर चितारलेली कलाकृती असो, वा छन्नी-हातोडीने कोरलेले शिल्प असो, त्यांचा एक लपलेला स्वभाव आहे. आणि अजिंठा-एलोरा येथील शिल्पांना तर बौद्धकालीन इतिहास आहे. प्रत्येकाची एक स्टोरी आहे. असेच एकदा गज्वी आपल्या मित्रमंडळींसोबत अजिंठ्याला गेले असताना ही शिल्प त्यांच्याशी बोलू लागली. प्रत्येकाचे आगळेवेगळे कथानक होते. त्यांच्या भावनांचे नाट्यरूपांतर करावे, असे त्यांना वाटले आणि त्यातून निर्माण झाल्या चार नाट्यलेणी. गज्वींचे 'अजिंठा नाट्यलेणी' नावाचे पुस्तक नुकतेच प्रसिद्ध झाले आहे. अशोक हांडोरे, स्वप्नील गानगुर्डे, अरुण मिरजकर आणि स्वतः प्रेमानंद गज्वी यांनी यात नाट्यलेखन केले आहे. या नाटकांचे कुठे प्रयोग झाल्याचे ऐकिवात नाही. समस्या तीच जुनी. साहित्य व प्रयोगशीलता यांच्या सांगडीचा अभाव.

खासगी चर्चेत बोलताना गज्वी सांगतात की, अजूनही त्यांना खूप लिहावसं वाटतं, पण कुणासाठी लिहावं या प्रश्नाची उत्तरं सापडत नाही. हे खरंय की, लेखकांच्या कक्षा आणि कलावंतांच्या समजसपणाच्या मर्यादा यात बरेच अंतर पडत चालले आहे. १९७० ते ८० या दशकातील चळवळे आता कुठे दिसत नाहीत. दृकश्राव्य माध्यमांच्या गर्दीत नाटकाला टिकून राहायचे असेल तर नव्या विषयाच्या मांडणीशिवाय पर्याय नाही. आज तर नाटकांनाही केवळ उत्सवी स्वरूप आले आहे. नाटकाचा जीव हरवला आहे आणि आवरणावर उदंड प्रेम सुरू आहे. अशा या गर्दीत प्रेमानंद गज्वीसारखा वेडा पीर रंगभूमी बुडते आहे रे, हे सांगत सुटला तरी ऐकणारे कोण आहे ?

●●

प्रभाकर दुपारे

नटराजः कलावंतांचे दैवत

प्रवीण योगी

शिवाचे 'नटराज' हे रूप सर्वांनाच, विशेषत: कला आणि साहित्य क्षेत्रात सुपरिचित आहे. हा प्रकार म्हणजे दक्षिण भारतीय कलेचे जागतिक कलेला दिलेले फार मोठे देणे होय. शिवाच्या दोन अवस्था मानल्या आहेत. त्यांतील एक समाधी अवस्था आणि दुसरी म्हणजे तांडव किंवा लास्य नृत्य अवस्था. समाधी अवस्था, म्हणजे निर्गुण अवस्था आणि नृत्यावस्था म्हणजे सगुण अवस्था एखादी निश्चित घटना अथवा विषय अभिव्यक्त करण्यासाठी जे अंगचालन केले जाते, त्याला 'नटन अथवा नाट्य' अशी संज्ञा आहे. हे नटन जो करतो तो नट होय.

शिव हा ब्रह्मा-विष्णु-महेश या त्रयीतला तिसरा देव होय. ब्रह्मा सृष्टी निर्माता, विष्णु सृष्टी पोषक तर शिव संहार करणारा म्हणून सर्वज्ञात आहे. सर्व देवांचा अधिपती या नात्याने त्याला महादेव असेही म्हणतात. तमोगुणी, प्रलयकाली सृष्टीचा संहारक, 'पत्रं पुष्पं फलं तोयम्' एवढ्या अल्पशा समर्पणानेही प्रसन्न होणारा आणि कैलास राणा असा तो आहे.

शिव म्हणजे मंगलमय आणि कल्याणप्रद असे तत्त्व. त्रिविध ताप किंवा जन्म-मरणादी विकार यापैकी त्याला कशाचाही स्पर्श नाही. तो सिद्ध स्वयंप्रकाश आहे. तो स्वत: प्रकाशित राहून विश्वालाही प्रकाशित करतो.

शिवाचे आख्यान लावले तर लक्षात येते की, याच्या व्यक्तिमत्त्वात बराच विरोधाभास आहे. अमंगल आणि मंगल, तसेच, रौद्र आणि सौम्य, सर्व संहारक (महाकाल) आणि सुखनिदान (सदाशिव), भयंकर आणि आशुतोष (लगेच प्रसन्न होणारा) असा तो आहे. शिव संहारक आहे तरी लगेच नवसर्जन घडवून आणणाराही आहे. म्हणजेच तो सर्जक नसला तरी सर्जनाचे बीज धारण करणारा आहे. म्हणूनच त्याला ''बीजी'' म्हटले आहे.

शिव हा अखिल भारतात सर्व जातीजमातींचा पूज्य असा महादेव आहे. शिवाची उपासना करणारा समाज, विष्णू आणि इतर देवतांच्या उपासकांपेक्षा, संख्येने खूपच अधिक आहे. वैदिकांचा रुद्र, द्रविडांचा शिव आणि इतर अनेक जातीजमातींचे तत्सदृश देव यांचा गुणकर्मसमन्वय होऊन सांप्रतचा पौराणिक शिव आकाराला आला आहे. रुद्र-शिव असे त्याचे संयुक्त रूप आहे.

स्मशानेश्वाक्रीडा स्मरहरपिशाचा: सहचरा: ।
चिताभस्मलेप: स्त्रगपि नृकरोही परिकर:।
अमंगल्यं शीलम् तव भवतु नामैवमखिलं।
तथापि स्मर्तणां वरद परमं मंगलमसि।।

पुराणातून आलेल्या असंख्य कथांतून शिवाचे व्यक्तिमत्त्व अधिक प्रकर्षाने पुढे येते. या अद्भुत आणि अलौकिक

गोरखपूर येथील गीता प्रेसने १९९३ साली प्रकाशित केलेल्या 'शिवोपासना' अंकातून हे चित्र साभार घेतलेले आहे.

कथा त्याच्या संहारक आणि उपकारक कार्यांची माहिती देतात. तो गजासुराचा नाश करतो आणि मार्कण्डेयाला जीवदान देतो. दक्षयज्ञाचा विध्वंस करतो आणि जगाला वाचवण्यासाठी हलाहलाचे प्राशन करतो. तपोभंग करायला प्रवृत्त झालेल्या मदनाला जाळतो आणि अर्जुनाला पाशुपतास्त्र देतो. गंगेचा अजस्त्र ओघ मस्तकी घेतो नि जगदोद्धारासाठी त्याला मुक्तही करतो. या आणि अशा अनेक कथा पुराणातून येतात. पुढे मूर्तिशास्त्रज्ञांनी, कलाकाराकडून त्यांना मूर्तरूपात आणले. या मूर्तीतून समाजप्रबोधन व्हावे हा उद्देश असतो. संहारमूर्ती या 'विनाशायच दुष्कृतां' असतात, तर अनुग्रह मूर्तींचा उद्देश असतो. 'परित्राणाय साधूनां' हे सांगण्यासाठी त्याच्या हरिहर ब्रह्मेशानजर्नादनार्क अशा मिश्रमूर्तीद्वारे सामंजस्याने राहण्याचा संदेश मिळतो, तर चतुष्पाद सदाशिवासारख्या मूर्तीतून तत्त्वज्ञान प्रकटते.

या शिवाय कारणपरत्वे शिवाने अनेक रूपे धारण केली. शिवाय तो जनसामान्याचा देव, त्यामुळे त्याच्या आयुष्यातल्या प्रसंगांची कल्पना करून त्यावर आधारलेल्या मूर्तीही घडविल्या गेल्या. कल्याण सुंदरमूर्ती, अक्षक्रीडेवर आधारलेली मूर्ती; 'सावळी' असे हिणवून पार्वतीला तपस्या करण्यास प्रवृत्त करणारी मूर्ती, पार्वतीशी नृत्य-स्पर्धा करणारी मूर्ती ही त्या संबंधीची काही उदाहरणे होत. शिवाचे मूर्तिशास्त्र समृद्ध होता होताच एकूणच भारतीय मूर्तिशास्त्रही बरेच समृद्ध झाले, परिपुष्ट झाले.

राम तापनीय उपनिषदात म्हटले आहे-
चिन्मयस्याद्वितीयस्य निष्कलस्याशरीरिण:।
उपासकांनां कार्यार्थं ब्रह्मणो रूपकल्पना।

(अर्थ:- परब्रम्ह हे चिन्मय, अद्वितीय, निष्कल व अशरीरी आहे. त्याची रूपकल्पना केली गेली, ती केवळ उपासकांच्या कार्यसिद्धीसाठी होय.)

शिवाचे 'नटराज' हे रूप सर्वांनाच, विशेषत: कला आणि साहित्य क्षेत्रात सुपरिचित आहे. हा प्रकार म्हणजे दक्षिण भारतीय कलेचे जागतिक कलेला दिलेले फार मोठे देणे होय. शिवाच्या दोन अवस्था मानल्या आहेत. त्यांतील एक समाधी अवस्था आणि दुसरी म्हणजे तांडव किंवा लास्य नृत्य अवस्था. समाधी अवस्था, म्हणजे निर्गुण अवस्था आणि नृत्यावस्था म्हणजे सगुण अवस्था एखादी निश्चित घटना अथवा विषय अभिव्यक्त करण्यासाठी जे अंगचालन केले जाते, त्याला 'नटन अथवा नाट्य' अशी संज्ञा आहे. हे नटन जो करतो तो नट होय. नटराज या रूपात शिवाने नाट्यकला प्रवर्तित केली, अशी पारंपरिक धारणा आहे. शिव हा आद्यनट म्हणूनच तो नटराज. त्याला नटेश, नटेश्वर, नटशिखामणी व नर्तेश्वर (नृत्येश्वर) असेही म्हटले जाते. 'ब्रह्मांड' ही नटराजाची नृत्यशाळा

आहे. तो जसा नर्तक आहे, तसाच त्याचा साक्षीही आहे. जेव्हा त्याचे नृत्य चालू होते, तेव्हा त्या नृत्याच्या झंकाराने सर्व विश्वव्यापाराला गती मिळते आणि जेव्हा त्याचे नृत्य विराम पावते, तेव्हा हे चराचर विश्व आपल्यात सामावून घेऊन तो एकटाच आत्मानंदात निमग्न होऊन राहतो. अशी नटराज कल्पनेमागची भूमिका आहे. नटराज हे ईश्वराच्या सकल क्रियाकलापाचे प्रतीरूप आहे. नटराजाचे नृत्य हे सृष्टी, स्थिती, संहार, तिरोभाव (मायेचे आवरण) आणि अनुग्रह (मायेतून बाहेर पडण्यासाठी कृपा) या पाच ईश्वरी क्रियांचे द्योतक मानले जाते.

नृत्यप्रिय असलेला शिव बाणासुरासारख्या भक्तांच्या नृत्यांनी संतुष्ट होतो आणि स्वत:ही सात्त्विक नृत्यांपासून ते तामसिक स्मशाननृत्यांपर्यंत विविध नृत्ये करतो. शैवागमातील माहितीनुसार त्याने १०८ प्रकारांची नृत्ये केली होती. चिदंबरम्च्या नटराजमंदिरातील एका गोपुराच्या दोन्ही बाजूंना नृत्याचे हे १०८ प्रकार शिल्पबद्ध केलेले आहेत. शैवागमात प्रत्यक्ष वर्णने मात्र फक्त ९ प्रकारांचीच आढळतात. कैलासावर पार्वतीला रत्नखचित सुवर्णासनावर बसवून त्याने केलेली यौगिक व सात्त्विक सांध्यनृत्य म्हणजे आदिनाथाने केलेले आदिशक्तीचे प्रणयाराधनच होय. संगीत रत्नाकरात तांडवनृत्याची उत्पत्ती दिलेली आहे. ती अशी-

प्रयोगमुद्धतं स्मृत्वा स्वप्रयुक्तं ततो हर:।
तण्डुना स्वगणाग्रण्या भरताय न्यदीदिशत् ।।
लास्यमस्याग्रत: प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत् ।
बुद्ध्वाऽथ ताण्डवं तण्डो: मर्त्येभ्यो मुनयोऽवदन् ।।
- संगीत रत्नाकर, अध्याय ७, श्लोक ५, ६

अर्थ :- नंतर शिवाने आपण पूर्वी केलेले उद्धत नृत्य आठवून ते आपल्या गणांतील अग्रणी असलेल्या तंडूकरवी भरतमुनींला दाखविले. तसेच लास्य हे स्त्रीनृत्य असून यात पार्वतीकरवी मोठ्या आवडीने भरतापुढे करून दाखविले. लास्य हे स्त्रीनृत्य असून यात हात मोकळे असतात. तडूंने करून दाखविले ते तांडव, असे जाणून भरतादी मुनींनी ते नृत्य मानवांना शिकविले.

शिवाची आनंदतांडव, संध्यातांडव (प्रदोश नृत्य), कालीकातांडव, त्रिपुरतांडव, गौरीतांडव, संहारतांडव, उमातांडव, ही सात प्रकारांची तांडव नृत्येही प्रसिद्ध आहेत. प्रत्यक्ष शिल्पांतून नटराजाची 'कटिसम', 'ललित', 'ललाटतिलक', 'चतुर', 'तलसंस्फोटित', 'उर्ध्वजानु' इ. नृत्येही आढळतात. परंतु नटराज विख्यात आहे तो त्याच्या 'नादान्त' नृत्याविषयी. काहींच्या मते नृत्यशास्त्राच्या परिभाषेत हा 'भुजंगत्रसित' (पायाजवळ साप असल्याच्या कल्पनेने लगबगीने पाय उचलण्याची नृत्यावस्था) प्रकार होय. चिदंबरम येथील नटराजाची मूर्ती याच नृत्याच्या पवित्र्यात आहे. दक्षिणी परंपरेप्रमाणे मद्रास-कुंभकोणम् लाईन वरील चिदंबरम शहर हे शंकराच्या नृत्याचे माहेरघर होय. येथील नटराजमंदिर अत्यंत विख्यात असून ते चोलराजा 'परांतक' (पहिला) याने दहाव्या शतकात बांधले. नटराजाच्या या नृत्याविषयी पुढील कथा प्रसिद्ध आहे.

तारकवनात राहणाऱ्या मीमांसामंतांच्या अनुगामी ऋषींना वादात पराभूत करण्याकरिता म्हणून शंकर स्त्रीरूपात विष्णू आणि आदिशेषाला बरोबर घेऊन तेथे पोचला. प्रथमदर्शनीच ते ऋषी क्रुद्ध होऊन त्याला पळवून लावण्याच्या मार्गाला लागले. त्यांनी शिवावर यज्ञ कुंडातून उत्पन्न करून एक वाघ सोडला. शिवाने त्याला पकडला. नखांने त्याचे कातडे काढले व स्वत: भोवती गुंडाळले. ऋषींनी सोडलेल्या सापालाही शिवाचे आभूषण व्हावे लागले. त्यानंतर शंकर नाचू लागला. ऋषींनी चिडून एक भयंकर दैत्य उत्पन्न करून त्याच्यावर सोडला. शंकराने त्याला आपल्या पायाखाली दडपून त्याची पाठ मोडली. आता निर्विघ्न रूपाने देव आणि ऋषिमंडळींसमोर महानटांचे चिरस्मरणीय नृत्य सुरू झाले.

हे नृत्य करणाऱ्या नटराजाच्या वेगवेगळ्या मूर्तींमध्ये किरकोळ फरक असतात. परंतु मुख्य कल्पना मात्र सर्वत्र समानच असते. अंशुमद्भेदागमातील विवेचनानुसार नटराजाची मूर्ती उत्तम-दश-ताल या प्रमाणात घडवायची असते. ही मूर्ती पुढील स्वरूपात आढळते.

नटराज, चतुर्भुज. डावा पाय वर उचलून उजवीकडे धरलेला. माथ्यावर केशपाश. तो रत्नालंकृत. उभय बाजूंच्या जटा नृत्याच्या लयीत भुरूभुरू उडताहेत. केशबंधात सर्प, गंगा, चंद्रकला आणि पत्रमाला. उजव्या

कानात पुरुषाचे कर्णभूषण, डाव्या कानात स्त्रीचे कर्णकुंडल, गळ्यात हार व यज्ञोपवीत, कटीला रत्नमेखला, बोटात मुद्रिका, खाली कटिवस्त्र वर उत्तरीय, मागच्या बाजूच्या उजव्या हातात डमरू व डाव्या हातात अग्नी. पुढच्या बाजूचा उजवा हात अभयमुद्रेत व डावा हात दंडहस्त वा गजहस्त मुद्रेत उचललेल्या पायाकडे निर्देश करीत खाली झुकलेला. उजव्या पायाखाली बुटका आणि पालथा अपस्मार दैत्य. मूर्तीखाली पद्मपीठ, त्यावर सबंध मूर्तीला व्यापणारी तिरूवशी म्हणजे प्रभावळ. तिला सर्वत्र ज्वालांचे अंकुर. वर उचलेला डावा पाय आणि मागचे दोन्ही हात हे त्या प्रभावळीला स्पर्श करून असतात.

या मूर्तीचे प्रत्येक अंग प्रत्येक आयुध आणि प्रत्येक भूषण प्रतीकात्मक आहे. या सर्व प्रतीकांच्या समुच्चयातून हे एक विराट प्रतीक उभे झाले आहे -

नृत्यस्थान असलेले चिदंबरम हे ब्रह्मांडाचे केंद्र होय. त्याच्या कानातील विभिन्न कुंडले त्याचे अर्धनारीत्व सुचवतात. शिव आणि शक्ती दोन्ही अभिन्न आहेत, हे त्या भिन्न कर्णाभरणांनी अभिव्यक्त होते. डमरूच्या नादातून अखिल शब्दशास्त्र विकास पावते. अग्नि चराचराची शुद्धी करून त्यात इष्ट ते परिवर्तने घडवतो. उजवा हात भक्तांना अभय देतो. पायाखालचा अपस्मार हा अज्ञानाचा निदर्शक. नटराजाने त्या अज्ञानाचा कणाच मोडला आहे. दीर्घ वर्तुळाकार प्रभावळ हे मायाचक्र होय. त्याला फुटलेले स्फुल्लिंग हे स्थूल-सूक्ष्म पंच तत्त्वांचे द्योतक समजावे.

या नादान्त नृत्यात एवढी प्रतीकात्मक भरलेली असल्यामुळे हे मूर्तिशिल्प विश्वकलेचा एक अमर आणि अमोल ठेवा बनले आहे. नृत्य, शिल्प, नाट्य, साहित्य व मूर्तिकला नटराजामुळे अनुप्राणित झाल्या आहेत. नटराजाच्या या प्रतिकांत विज्ञान, तत्त्वज्ञान, धर्म व कला यांचा सुरेख संगम झाला असून सर्व युगांतील व देशांतील तत्त्ववेत्ते, भक्त, कलावंत व रसिक यांना आवाहन करण्याचे सामर्थ्य त्यात आहे!

●●

प्रवीण योगी

संदर्भ :-

१) T. A. Gopinathrao - Elements of Hindu Iconography
२) डॉ. नी. पु. जोशी- भारतीय मूर्तिशास्त्र
३) डॉ. गो. बं. देगलूरकर - शिवमूर्तये नमः
४) प्रं. महादेवशास्त्री जोशी - भारताची मूर्तिकला
५) डॉ. ग. ह. खरे - मूर्तिविज्ञान

पुलंची रंगयात्राः एक शोध

डॉ. राजेंद्र नाईकवाडे

पुलंचे नाट्यकर्तृत्व किंवा रंगमंचीय कर्तृत्व हे केवळ त्यांच्या नऊ नाट्यकृतींमध्येच पूर्ण होत नाही, तर ते त्यांच्या एकांकिका, त्यांचे एकपात्री (बहुरूपी) प्रयोग, त्यांची अभिवाचने, त्यांची काव्यवाचनाची सादरीकरणे इत्यादी रंगमंचीय प्रयोगांसहच ते खऱ्या अर्थाने परिपूर्ण होऊ शकते. कारण पुलंची बहुपैलू नाट्यप्रतिभा एकाच वेळी अनेक रूपात रंगमंचावर सहजतेने वावरते आणि मानवी जीवनाचा, समकालीन प्रश्नसमस्यांचा अचूक वेध घेत मराठी रसिकांचे प्रबोधनासह मनरंजन करते.

स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठी भाषा, मराठी साहित्य आणि मराठी संस्कृती हा त्रिवेणीप्रवाह आपल्या प्रातिभ सामर्थ्याने समृद्ध करणारे मराठी माणसाच्या कलाभावविश्वातील एक चैतन्यशील, बहुआयामी व संपन्न व्यक्तिमत्त्व म्हणजे पुरुषोत्तम लक्ष्मण देशपांडे. नाट्यवेड्या आणि संस्कृतिप्रधान मराठी मनाशी 'पुलं' ह्या आद्याक्षरांनी मोठ्या आस्थेने जुळलेले नाव. विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील अर्धशतकावर आणि मराठी साहित्यविश्वावर ज्यांच्या रसरशीत, बहुप्रसवा-समृद्ध आणि कलागुणसंपन्न व्यक्तित्वाची आश्वासक छाया पसरलेली आहे, असे पु.लं. ललितबंध, व्यक्तिचित्रे, प्रवासवर्णन, विनोद लेखन, नाटक, एकांकिका इत्यादी वाङ्मयप्रकारांना आपल्या पृथगात्म प्रतिभेने नवनवे आयाम पुरविणारा व सोबतच त्या त्या प्रकारात नवे मानदंड निर्माण करणारा पुलंसारखा मराठी प्रतिभावंत विरळाच म्हटला पाहिजे. वाङ्मयाप्रमाणेच प्रायोगिक कलांच्या क्षेत्रातही मुक्त मुशाफिरी करून आपला स्वतंत्र ठसा उमटविणाऱ्या पुलंच्या रंगमंचीय विश्वाचा आढावा ह्या लेखतात घ्यावयाचा आहे. पुलंची नाटके, त्यांच्या एकांकिका आणि त्यांचे इतर रंगमंचीय प्रयोग ह्या साऱ्यांना स्पर्श करत हे 'शिवधनुष्य' उलचण्याचा नम्र प्रयत्न करायचा आहे.

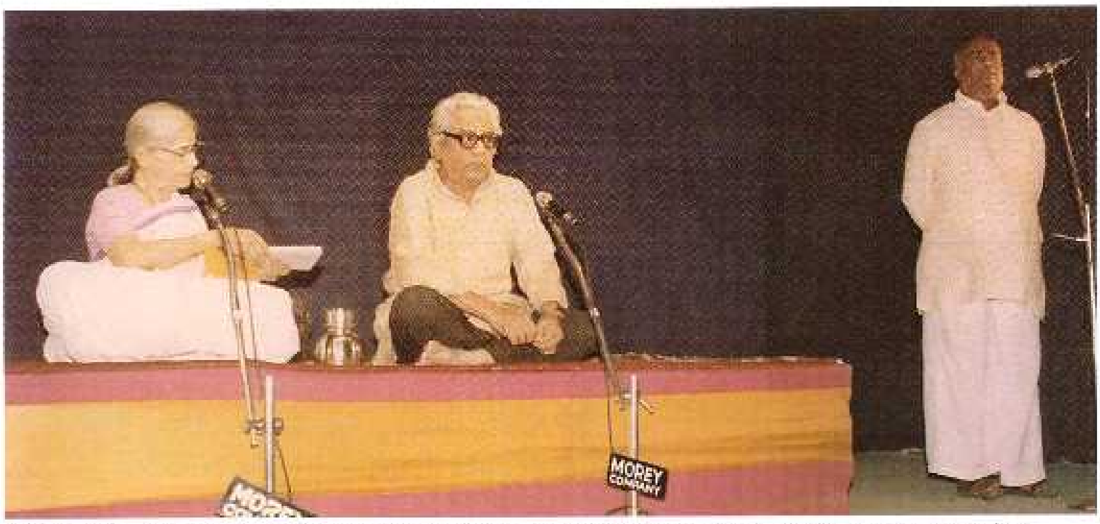
पुलंचे 'तुझे आहे तुजपाशी' हे मराठी रंगभूमीवर इतिहास निर्माण करणारे अत्यंत लोकप्रिय असे नाटक २६ जानेवारी, १९५७ ला रंगमंचावर आले. पुलंच्या बहुतांशी आधारित नाट्यकृतींच्या संभारात हे स्वतंत्र कथानकाचे नाटक विशेषत्वाने उठून दिसते. १९४० नंतर थंडावलेल्या व्यावसायिक रंगभूमीला या नाटकाने नवचैतन्य प्राप्त करून दिले. म्हणूनच ''या नाटकापासून अव्यावसायिक युगाची समाप्ती व व्यावसायिक युगाची सुरुवात झाली,'' असे शिरवाडकरांनी म्हटले. पुलंचे हे नाटक एक विनोदी नाटक म्हणून लोकप्रिय झाले असले तरी अनेक वादविषयांनाही या नाटकाने जन्म दिला. हे नाटक निखळ

सुखात्मिका आहे की शोकात्मिका ?, यात गांधीवादाचे विडंबन आहे की, गांधीवादातील अतिरेकी व दांभिक वृत्तीचे विडंबन ?, इत्यादी विविध प्रश्नांची चर्चा या नाटकानिमित्ताने झडली. टोकाचे अनुकूल व प्रतिकूल अभिप्रायही व्यक्त केले गेले. या नाटकातील सर्व पात्रे जिवंत आणि रसरशीत अशी उतरली आहेत. प्रत्येक पात्राचे नाटकातील प्रयोजन पक्के आहे. प्रेक्षक-वाचकांचे लक्ष वेधून घेणारी आणि दीर्घकाळ स्मरणात राहणारी व्यक्तिरेखा म्हणजे काकाजी ! त्यांचा जीवनविषयक दृष्टिकोन आणि त्याबरहुकूम होणारा त्यांचा जीवनव्यवहार हा नाटकातील आकर्षणाचा बिंदू. त्यांचे मन विशाल अन् वृत्ती उदार आहेत. क्षुद्र गंड आणि अहंकार यापासून ते अलिप्त आहेत. साध्यासुध्या गोष्टींचाही रसिकतेने आस्वाद घेण्याची त्यांची वृत्ती नाटकातील विविध घटना-प्रसंगातून दिसते. काकाजींचा जोर माणसाने आपला बकूब ओळखून त्याप्रमाणे जीवन जगण्यावर आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी, परि तू जागा चुकलासी' या अभंगचरणातून नाटककाराला तेच सूचित करायचे आहे. काकाजींच्या व्यक्तिरेखेचे वर्णन करताना डॉ. सावदेकर म्हणतात, ''ते सुखातही गुंतत नाहीत. उपाधी असूनही स्थिरबुद्धी होतात. म्हणून त्यांना राखेआड दडलेले सतीश-उषाचे प्रेम ओळखता येते आणि श्याम-गीताची अस्फुट नवथर प्रीतीही मनोमन जाणता येते. आत्मबोधाने तोषून परमानंदाने पोसलेले व्यक्तिमत्त्व आहे... भोग भोगून भोगातीत होणारा देह न नाकारता देहभोगाच्या दलदलीत न गुंतता सामान्यांकडे उदार सहानुभूतीने पाहू शकणारा आणि दुसऱ्यांच्या वेदना जाणणारा हा माणूस आहे. पुलंना हेच खरे दर्शन अभिप्रेत आहे.'' अशाच प्रकारचा अभिप्राय नरहर कुरुंदकरांनीही या नायकाबद्दल व्यक्त केला आहे. काही समीक्षकांना मात्र काकाजींची व्यक्तिरेखा भोगवादी दृष्टिकोनाचे समर्थन करणारी वाटते. या नाटकातील दुसरे महत्त्वाचे पात्र आचार्यांचे आहे. अविवाहित राहून देशसेवेला वाहून घेतलेला हा माणूस. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर कालबाह्य होत चाललेला त्यांचा कर्मठपणा हट्टीपणात आणि हास्यास्पद अवस्थेत परिणत होतो. त्यांची खरी समस्या त्यांच्या ठिकाणी निर्माण झालेली आदर्शवादाच्या अहंतेची विकृती आहे. त्यातच

आचार्य गढून जातात. नव्या परिस्थितीत आपण विसरले जाऊ या भीतीने अधिक आक्रमक, त्रासदायक व चिडखोर बनतात. शेवटी करुणास्पदही होतात. या नाटकातील इतर पात्रांप्रमाणेच त्यांचीही 'जागा चुकलेली' आहे. ते त्यागाचा अतिरेक करतात. कोरडी जीवनविन्मुख अनुदार, विक्षिप्त वृत्ती अंगीकारल्याने ते साऱ्यांना नकोसे वाटतात. या जीवनविन्मुख त्यागवादाला काकाजींचा विरोध आहे ! या शिवाय नाटकात सतीश, उषा, गीता, श्याम ही चार महत्त्वाची पात्रे आहेत. ती ह्या दोन वृत्तींच्या संघर्षाचे साथीदार, साक्षीदार व वाहक बनतात. पुलंनी स्वतः म्हटल्याप्रमाणे - ''एक विचार डोक्यात अनेक वर्षे होता. त्याग किंवा ध्येयवादाने जगणे हे एक मूल्य मानले जाते, तसे सौंदर्य हेही मूल्य आहे. पण आपल्याकडे सौंदर्याचा संबंध चैनीशी जोडला गेला... आनंद त्याज्य मानणारे लोक म्हणजेच सात्त्विक, ध्येयवादी अशी चुकीची समजूत पुष्कळ वेळा झाली. एक त्यागी जीवन आणि आनंद देणारे भोगणारे जीवन, म्हणजे गांधीजींसारखा त्यागी महात्मा आणि दुसरा टागोरांसारखा सौंदर्याला जीवनादर्श मानणारा तरीही विरागी अशा दोन वृत्तींचे द्वंद्व नाटकातून परिणामकारकपणे उभे करता येईल असे मला वाटले.'' अर्थात असा भव्य संघर्ष प्रत्यक्ष या नाटकात अवतरला नसला तरी नाटकाच्या आशयसूत्राची दिशा मात्र हीच राहिलेली दिसते. नाटकाच्या पहिल्या

आणि अखेरच्या अंकाची सुरुवात काकाजी व श्याम यांच्या बुद्धिबळाच्या डावाने होते. प्रत्येकाने आपला स्वधर्म अथवा आपला 'स्वभाव' ओळखून जीवनाची वाटचाल केली पाहिजे, हे नाटकाचे गुह्यसूत्र या प्रतीकातून पुढे जाते. ''उंटानं उंटासारखंच गेलं पाहिजे... घोड्यानं घोड्यासारखंच गेलं पाहिजे... हा त्याचा स्वधर्म आहे. तिरका जाणारा उंट मरेल, पण सरळ जाणार नाही. परधर्म भयावह आहे.'' ह्यासारख्या नाटकातील कितीतरी संवादांतून व माणसाची जागा चुकली की, गडबड होते हे नाटकातील पात्रांच्या परिवर्तनातून नाटककाराने प्रभावीपणे दर्शविले आहे. परंतु काकाजींच्या तुलनेत आचार्य हे पात्र अगदीच दुबळे, असहाय व व्यंगचित्राप्रमाणे रंगविले असल्याने दोन जीवनवृत्तींचा म्हणावा तसा संघर्ष नाटकात साकारत नाही. आणि मराठी रंगभूमीवर एक 'विनोदी नाटक' म्हणून, एक 'सुखात्मिका' म्हणूनच हे नाटक लोकप्रिय झालेले दिसते. ह्या नाटकाच्या लोकप्रियतेमागे विशिष्ट काळाची मागणी आणि पुलंचे नाट्यतंत्रावरील विलक्षण प्रभुत्व या गोष्टी उभ्या आहेत. काव्यात्म, खेळकर, सहज आणि चपखल संवादांच्या रंगमंचावर चालणाऱ्या विलक्षण नर्तनाने रसिक खुर्चीला खिळून राहतात. अनेक मान्यताप्राप्त नटांनी यात भूमिका साकारून नाटकाचे हजारावर, छोटे-मोठे प्रयोग यशस्वीपणे झाले आहेत, आजही होत असतात. १९५६ मध्ये लिहिलेल्या नाटकाच्या आजवर वीसेक आवृत्त्या निघाल्या (संहितेच्या) आहेत. हिंदीत 'कस्तुरीमृग', गुजरातीत 'मीन पियासी' व इंग्रजीत 'इट्स ऑल युवर्स जनाब' या नावांनी झालेल्या या नाटकांनाही तिथल्य रसिकांनी तेवढीच दाद दिलेली आहे. काळ बदलला, जीवनाचे संदर्भ बदलले तरी या नाटकावरचे रसिकांचे प्रेम कमी होत नाही, ते मैलाचा दगड बनून राहिले आहे, असे ज्ञानेश्वरी नाडकर्णी म्हणतात. अतिचोखंदळ समजल्या जाणाऱ्या विजयाबाईंचासुद्धा अभिप्राय बघा - ''तुझे आहे तुजपाशी हे पाहिले नाटक - ज्याच्यामुळे मराठी रंगभूमी पुन्हा सुरू झाली... हे पहिलं नाटक मला आठवतंय जिथं माणसांची रांगच रांग लागत असे आणि मग शेवटी प्रत्येकाला पाचच तिकिटं देण्यात येतील; असा बोर्ड माझ्या माहितीप्रमाणे पहिल्यांदा तिथे लागला त्या वेळेला...'' संहितेच्या आणि प्रयोगाच्या अंगाने, वाङ्मयमूल्याच्या आणि प्रयोगमूल्याच्या अंगाने आवश्यक असणारी अनेक गुणवैशिष्ट्ये या विनोदप्रधान नाटकात एकवटली असल्याने पुलंची एकमेव स्वतंत्र नाट्यकृती म्हणूनही मराठी रंगभूमीवरची 'तुझे आहे तुजपाशी' ही एक अजरामर कलाकृती ठरली आहे.

पुलंचे नाट्यकर्तृत्व किंवा रंगमंचीय कर्तृत्व हे केवळ त्यांच्या नऊ नाट्यकृतींमध्येच पूर्ण होत नाही, तर ते त्यांच्या एकांकिका, त्यांचे एकपात्री (बहुरूपी) प्रयोग, त्यांची अभिवाचने, त्यांची काव्यवाचनाची सादरीकरणे इत्यादी रंगमंचीय प्रयोगांसहच ते खऱ्या अर्थाने परिपूर्ण होऊ शकते. कारण पुलंची बहुपैलू नाट्यप्रतिभा एकाच वेळी अनेक रूपात रंगमंचावर सहजतेने वावरते आणि मानवी जीवनाचा, समकालीन प्रश्नसमस्यांचा अचूक वेध घेत मराठी रसिकांचे प्रबोधनासह मनरंजन करते. इथे त्यांच्या स्वतंत्र नाट्यकृती म्हणून निर्माण झालेल्या एकांकिकांचा प्रथम विचार करून त्यानंतर त्यांच्या रूपांतरित वा आधारित नाट्यकृतींकडे वळायचे आहे. थोडेफार दुर्लक्षित राहिलेले पुलंचे एकांकिकाविश्व खरेतर त्यांच्या नाट्यकृतींइतकेच महत्त्वाचे व बहुआयामी स्वरूपाचे आहे. पुलंच्या साहित्यावर काही लोक जो एकांगीपणाचा व विशिष्ट मध्यमवर्गीय पारंपरिकतेचा आक्षेप घेतात, तो निरस्त करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या एकांकिकालेखनात व रूपांतरित नाटकात सामावलेले स्पष्ट दिसते. पुलंच्या प्रतिभेला व्यक्तिचित्रेख ललितबंध, विनोदी लेख हे स्फुट लेखनप्रकार अधिक मानवतात व अशा प्रकारात ते लेखनाचे मानदंडही निर्माण करतात, हे वास्तव लक्षात घेतले तर त्यांच्या एकांकिकांमधील सामर्थ्य जाणवते. १९५४ मध्ये कीर्ती कॉलेजात अध्यापन करीत असताना 'माझी पाठ धरते' ह्या एकांकिकेचे प्रथमतः लेखन त्यांनी केले. १९५७ ला 'सारं कसं शांत शांत', 'सदू आणि दादू', 'मोठे मासे, छोटे मासे' या तीन एकांकिकांचा संग्रह 'मोठे मासे...' नावाने प्रकाशित झाला. त्यानंतर १९६१ मध्ये 'विठ्ठल तो आला आला' हा संग्रह प्रकाशित झाला. ज्यात 'सांत्वन' व 'नाही आसू नाही माया' या एकांकिका आहेत. पुढे १९७५ साली 'आम्ही लटिके ना बोलू' हा संग्रह आला,



कविवर्य बा. भ. बोरकर ह्यांच्या कविता वाचनाचा 'सरीवर सरी' हा कार्यक्रम विदर्भ साहित्य संघाच्या धनवटे रंग मंदिरात झाला होता. त्यात पु. ल. आणि सुनीताबाई ह्यांनी कविता वाचन केले. प्रास्ताविक करताना प्राचार्य राम शेवाळकर.

ज्यात सोबत 'भगवान श्रीसखाराम बाईंडर' व 'एका रविवारची कहाणी' या एकांकिका होत्या. याशिवाय 'पूर्वज', 'सारी यांची कृपा', 'वन डॉटर शो' व पहिली उल्लेखित 'माझी पाठ धरते', ह्या 'नस्ती उठाठेव' या लेखसंग्रहात समाविष्ट आहेत. तसेच 'खुर्च्या : भाड्याने आणलेल्या' ही एकांकिका 'साठवण'मध्ये आली असून अशाप्रकारे पुलंच्या बहुशा एकांकिकांना एक निश्चित असे आशयसूत्र असते व त्या भोवतीच पात्र व घटना-प्रसंगाची नेटकी गुंफण ते करतात. रेखीवपणा, काटेकोरपणा, नेमकेपणा, सुबकता यांच्या मागे रंजन-प्रबोधन सामर्थ्य आणि प्रेक्षकांशी अचूक आवाहनाचे व संवादाचे सामर्थ्य आपोआप येते. उदा. 'विठ्ठल...'मध्ये फॅंटसीच्या आधाराने समाजातील धार्मिक ढोंगीपणावर व अनावश्यक कर्मकांडावर ते अचूक प्रहार करतात. 'सांत्वन'मधून कथित उच्चभ्रू वर्गाच्या जीवनातील विसंगतींचे आणि दंभांचे प्रभावी दर्शन ते घडवतात. हायफाय सोसायटीतील एका व्यक्तीच्या वडिलांचा मृत्यू आणि त्यानंतरचे खोट्या सहानुभूतीचे घडणारे दर्शन पुलंनी नेमके टिपले आहे. 'नाही आसू...' ह्यात एका हायस्कूलच्या स्टाफरूममध्ये घडणाऱ्या संभाषणातून शिक्षण क्षेत्रातील दंभाचाराचे व अनीतिमान व्यवहाराचे नेमके नाट्य ते पकडतात. विनोदाच्या अंतरंगात लपलेले गांभीर्य व कठोर टीका, उपहास व उपरोधाची धार असलेल्या संवादांतून रंगभूमीवर सहजच अवतीर्ण होते. पुलंच्या भाषेवरील पकडीमुळे व नेमक्या विषयवस्तुसापेक्ष संवादांमुळे आशय थेट वाचक-प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचतो. कमी अवकाश, कमी प्रसंग, छोटासा विषय, मर्यादित कथावस्तू ह्या साऱ्यांना सोबत घेऊन व्यापक समाजस्पर्शी गंभीर आशय मांडण्याचे कसब पुलंच्या सर्वच एकांकिकात प्रत्ययाला येते. 'एकांकिका' या कलाप्रकाराचे आदर्श रूपच पुलं साकारतात. 'आम्ही लटिके ना बोलू' यात नाट्यक्षेत्रातील व्यवहार-वागणुकीची आंतरचिकित्सा करताना एकूणच मानवी जीवनातील अर्थशून्यतेचाही प्रत्यय ते आणून देतात. 'निव्वळ करमणुकीसाठी विनोद निर्मिती' हे लेखकाचे प्रस्तावनेतील बोल विसंगत ठरावे अशी ही एक गंभीर एकांकिका आहे. एरव्ही 'खुर्च्या : भाड्याने आणलेल्या' सारख्या नाट्यकृतीत ते न-नाट्यवाल्या प्रायोगिक रंगभूमीची टिंगलटवाळी करतात, पण इथे 'आम्ही लटिके...'त मात्र ॲब्सर्ड थिएटरचा प्रभाव जाणवतो. काहींना बोधप्रधान वा नीतिप्रधान नाट्याचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. ह्या सर्व नाट्यसंभारातील आशयाची विविधता व रंगमंचीय यशस्वीता नजरेत भरणारी व पुलंच्या बहुपैलू प्रतिभेचे दर्शन घडविणारी आहे. बांधिलकी आणि कलात्मकता ह्यांचा जो सम्यक समन्वय पुलंच्या कलावंत-व्यक्तित्वात आहे, त्याचे दर्शन ह्या एकांकिका-गुच्छातून आपल्याला घडते.

नाटक आणि एकांकिकांप्रमाणेच त्यांच्या भव्य विनोदी लेखनाचे व इतरांच्या लेखनाचे जे रंगमंचीय सादरीकरण पुलंनी केले त्यांच्या वेगळेपणाला व प्रभावी आविष्करणाला मराठीत तोड नाही. यातले थक्क करणारे प्रयोग म्हणजे 'बटाट्याची चाळ' आणि 'वाऱ्यावरची वरात'. 'वाऱ्यावरची वरात'चा उल्लेख अनेकजण 'नाटक' असा करीत असले, तरी एकपात्री, फार्स, वगनाट्य,

लोकनाट्य, आदिंच्या सरमिसळीतून तयार झालेला तो एक निखळ मनोरंजनपर असा नाटकवजा मुक्त-मोकळा असा रंगमंचीय प्रयोग आहे. पुलंच्या स्वतःच्या भूमिकेने व त्याला मिळालेल्या गायन-संगीताच्या साथीने तो विलक्षण रंजक, तुफान लोकप्रिय झाला. 'बटाट्याची चाळ' हा पुलंचा एकपात्री प्रयोग. त्यास ते 'बहुरूपी' असा शब्दप्रयोग करीत. पहिले दोन-अडीच तास विनोद आणि संगीत यात भिजणारा प्रेक्षक, 'चाळ : एक चिंतन' या अंतिम भागात डोळ्यांच्या कडा ओल्या होऊन अंतर्मुख होत असत. 'गडकरी दर्शन', 'वटवट', 'असा मी असामी' हे गद्य-सादरीकरणाचे प्रयोग किंवा 'व्यक्ती आणि वल्ली' वगैरेंसारखे इतर, कथन प्रयोग किंवा काव्यवाचनाचे महाराष्ट्रात लोकप्रिय झालेले प्रयोग ह्या साऱ्यांतून लीलया संचार करणारी पुलंची प्रतिभा विलक्षण आणि एकमेवाद्वितीयच म्हटली पाहिजे. शिवाय त्यांची भाषणे (मित्रहो !, रसिकहो !, श्रोतेहो : संपादक शांता शेळके), त्यांची निवेदने ही सुद्धा रंगमंचीय सादरीकरणाचेच आविष्कार ठरतील अशी बठायची ! एक अद्‌भुत प्रतिभावान कलावंतांच्या जन्मजात कलागुणांचा तो समयस्फूर्त आविष्कार असायचा ! ह्या पु. ल. देशपांडे ह्यांच्या रंगमंचीय अनभिषिक्त सम्राटपदाला मराठी आणि भारतीय भाषा साहित्यविश्वात-नाट्यविश्वात पर्याय नाही, असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होऊ नये !

'तुझे आहे तुजपाशी' शिवायची पुलंची नाट्यसृष्टी रूपांतरित, आधारित वा भाषांतरित नाटकांची असून ती आपल्याला जगभराच्या उत्तमोत्तम नाट्यकृतींचा अस्सल मराठमोळ्या रूपात परिचय घडविणारी आहे. अपवाद काहीसा याला, म्हणजे त्यांच्या पहिल्याबहिल्या पण अपयशी ठरलेल्या 'तुका म्हणे आता' या नाटकाचा म्हणता येईल ! मराठी संतसाहित्याच्या प्रभावातून संत तुकारामांच्या जीवनावरील त्यांची ही चरित्रात्मक नाट्यकृती जन्माला आली. जिचा प्रथम प्रयोग १९४८ साली झाला. पण दोन-तीन प्रयोगांपुरतेच ते रंगभूमीवर राहिले. ''पुण्यातल्या भानुविलास थिएटरात 'नाटककार' म्हणून प्रेक्षकांनी पहिल्याच बॉलला मला आऊट केले,'' अशी ह्या अपयशाविषयी खुद्द पुलंचीच कबुली आहे ! त्यानंतरच्या त्यांच्या बहुतांशी रूपांतरित नाटकांनी मात्र चांगले यश रंगभूमीवर संपादन केले. ह्या नाटकांमध्ये 'अंमलदार', 'भाग्यवान', 'सुंदर मी होणार', 'ती फुलराणी', 'तीन पैशांचा तमाशा', 'राजा ओयदिपौस' व 'एक झुंज वाऱ्याशी' ह्या कलाकृतींचा समावेश होतो. १९५२ ते १९९० अशा नऊ आवृत्त्या निघालेले व शेकडो प्रयोग झालेले 'अंमलदार' हे नाटक मूळ रशियन नाटकाच्या (निकोलाय गोगोल, रेव्हिगॉर, १८३६) 'गव्हर्न्मेंट इन्स्पेक्टर' ह्या इंग्रजी भाषांतरावरून पुलंनी घेतले होते. (इंग्रजी - डी. जे. कॅम्बेल) अर्थात पुलंच्या वैशिष्ट्यानुसार त्यांनी मराठी मातीतला 'अंमलदार' अचूकपणे उभा केला व मराठी रंगभूमीवर एक रूपांतरणाचा मानदंड; जो पुढे त्यांच्या अन्य कृतींनी प्रस्थापित झाला, यशस्वीपणे साकार केला. पुढचे त्यांचे 'भाग्यवान' हे नाटक सॉमरसेट मॉमच्या 'शेवी' नाटकावरून सुचल्याचे ते सांगतात. परंतु हे कल्पनासूत्र आधाराला घेऊन लिहिलेले जवळजवळ स्वतंत्र असेच नाटक आहे. यात पुलं व सुनीताबाई ह्यांनी भूमिका केल्या होत्या. रंगभूमीवर मात्र ह्या बऱ्यापैकी रंजक नाटकाचा फारसा प्रभाव पडू शकला नाही. ह्या तुलनेत त्यांचे पुढचे 'सुंदर मी होणार' हे अधिक जमलेले व गाजलेले नाटक ! हे नाट्य विशेषतः रूडॉल्फ बेसियारच्या 'बॅरेट्स ऑफ विंपोल स्ट्रीट' या नाटकावर आधारलेले असले, तरी विख्यात कवी रॉबर्ट ब्राऊनिंग व त्याची प्रेयसी एलिझाबेथ बॅरेट यांचे चरित्र 'इम्मॉर्टल लव्ह'चाही संदर्भ याला आहे. पुलंची ही नाट्यकृती अतिशय यशस्वीपणे रंगभूमीवर वावरली. अन्य संस्कृतीतून उचललेली ही प्रणयकथा आपल्या मातीत मुरवून इतक्या कौशल्याने पुलं उभी करतात की, कुणालाही हे स्वतंत्रच नाटक वाटावे ! मराठी रंगभूमीवर, असे रूपांतरण कौशल्य अपवादानेच पहायला मिळते. ह्या रूपांतरित नाट्यप्रवासाचा प्रकर्ष गाठला गेला तो 'ती फुलराणी'च्या निमित्ताने ! संहिता आणि प्रयोग ह्या दोन्ही स्तरावर तुफान यशस्वी ठरलेले हे नाटक जॉर्ज बर्नार्ड शॉचा नायक प्रो. हेन्री हिगिन्स हा उच्चारशास्त्राचा अभ्यासक असून झोपडपट्टीतल्या एका फुलवाल्या अडाणी स्त्रीचे, इलायझाचे रूपांतर तो एका उच्चभ्रू समाजातील स्त्रीमध्ये करू पाहतो की, जिला कुणीही ओळखू शकणार नाही, हे साधारणपणे 'पिग्मॅलियन'चे मूळ कथासूत्र आहे.

कार्यक्रमापूर्वीचा क्षण. डावीकडून वामन तेलंग, केशव जोशी, मनोहर म्हैसाळकर, पु. ल., मधुसूदन घनहट्टी, प्रा. राम शेवाळकर आणि सुनीताबाई.

ह्याचे अत्यंत देखणे आणि सफाईदार मराठीकरण पुलंनी 'फुलराणी'च्या रूपात केले. खऱ्या अर्थाने भाषाप्रभू असणाऱ्या पुलंचे मराठी भाषेवरील असाधारण प्रभुत्व (ज्या शैलीचे अनुकरण व अनुसरण काही प्रमाणात पुढे भालचंद्र नेमाड्यांसारख्यांच्या लेखनात अप्रत्यक्षपणे, तर टाकसाळे, कणेकर आदिंच्या विनोदी लेखनात प्रत्यक्षपणे दिसून येते !) या नाटकात स्पष्टपणे दिसून येते. मराठी भाषाविष्काराचा मानदंड ठरणारे हे नाटक त्यामुळे केवळ भाषांतर, रूपांतर न ठरता 'अनुसर्जन' ठरले ! मराठी संस्कृतीशी एकरूप पुलंचे व्यक्तित्व आपल्याला सर्वच वाङ्मयप्रकारात लीलया संचार करताना दिसते. 'ती फुलराणी'त दिसणारी हळुवार काव्यात्मकता, मराठीतील शब्दकळा, वाक्प्रयोग, लकबी-लयी ह्यावरील असामान्य प्रभुत्व या गोष्टींनी हे नाटक उचलले गेले. ह्याच्या हजारावर प्रयोगांचे काही एक श्रेय भक्ती बर्वे आदि कलावंतांना जात असले तरी ते मूलतः पुलंच्या भाषाप्रभुत्वाचे व नाट्यप्रतिभेचेच श्रेय आहे, हे विसरता येणार नाही. ह्यानंतर 'तीन पैशांचा तमाशा' (बर्टोल्ट ब्रेश्ट - थ्री पेनी ऑपेरा), 'राजा ओयदिपौस' (सॉफ्टक्लिस या ग्रीक नाटककाराचे ओडीपस रेक्स हे नाटक व शंभु मित्र यांचा बंगाली अनुवाद) आणि 'एक झुंज वाऱ्याशी' (व्हलाडलेन डोझोर्ट्सेय - द लास्ट अपॉईंटमेंट) ही तीन नाटके पुलंनी अनुवादित केली. यापैकी 'राजा...' हे सरळ भाषांतर होते. ते ग्रीक रंगभूमीची मराठी प्रेक्षकांना ओळख व्हावी म्हणून केलेले ! ते रंगभूमीवर मात्र येऊ शकले नाही. एक मार्क्सवादी विचारकाच्या प्रबोधनप्रधान नाटकाला पुलंनी तमाशाप्रधान स्पर्श देऊन गाणी-संगीत यांनी खूप रंजक बनवले आहे. 'सूत्रधार' हे नवे पात्र निर्माण करून व नाटकाची सूत्रे त्याच्या हाती देऊन एक उत्तम क्लृप्ती वापरली आहे. थिएटर ॲकॅडमी, पुणे या संस्थेतर्फे बालगंधर्व, पुणे येथे १९७८ मध्ये नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला. मूळातले नाटक 'ऑपेरा' असल्याने पुलंच्या प्रतिभेला ते भावले व अप्रतिम मराठी रूपात ते रंगभूमीवर साकारही झाले. तशीच काहीशी गोष्ट अशाच सामाजिक व राजकीय आशयाच्या दुसऱ्या एका नाटकाबाबत 'एक झुंज वाऱ्याशी'च्या रूपाने मराठी रंगभूमीवर घडली. समाजाच्या विविध क्षेत्राला सूक्ष्मपणे व्यापून उरलेला भ्रष्टाचार हा भारतीय परिप्रेक्ष्यात चपखल ठरणारा विषय पुलंनी ह्या नाटकात नेमकेपणाने हाताळला आहे. एन.सी.पी.ए. ह्या मान्यताप्राप्त संस्थेच्या रंगभूमी विकास प्रकल्पासाठी अशोक रानडे व वामन केंद्रे ह्यांनी हे नाटक पुलंकडून आग्रहाने लिहून घेतले. ''रूपांतरकारांसाठी 'एक झुंज वाऱ्याशी' हा एक आदर्श पाठ ठरावा'' हा दिग्दर्शक वामन केंद्रे यांचा अभिप्राय, ''केवळ एक प्रयोग करून बघू असे ठरवून रंगभूमीवर आले... आणि प्रेक्षकांच्या, समीक्षकांच्या, जाणकारांच्या आग्रहामुळे आणि उदंड प्रेमामुळे जवळपास एकशेचाळीस प्रयोगापर्यंत पोहोचू शकले...'' ही त्यांची नोंद आणि ''या गंभीर नाटकात दोन मोठे धोके होते. ते म्हणजे ह्या गंभीर नाटकाचे गंभीर रूपांतर विनोदी लेखक पु. ल. देशपांडे यांनी करणे आणि ह्या गंभीर नाटकात अतिशय गंभीर भूमिका विनोदी नट दिलीप प्रभावळकर यांनी करणे... परंतु असा एकही प्रेक्षक मला भेटला नाही, की ज्याने या गंभीर नाटकावर प्रेम केले नाही.'' ही त्यांची प्रतिक्रिया ! या साऱ्यांतून ह्या नाटकाचे वेगळेपण आणि पुलंच्या अष्टपैलू प्रतिभेचे मोठेपण सहजच अधोरेखित होते ! पुलंच्या एकूण साहित्यावर किंवा नाट्यवाङ्मयावर आक्षेप घेण्याची एक जी पुरोगामी फॅशन मराठीत प्रचलित आहे, त्यातील 'संकुचित मध्यमवर्गीय रंजनपर' ह्या आक्षेपास पुलंची ही उत्तम रूपांतरित नाटके परस्पर उत्तर देणारी ठरतात. 'मराठी रंगभूमीच्या तीस रात्री' (खंड २, पॉप्युलर प्रकाशन, पुणे,

२०११) या पुस्तकात मकरंद साठे यांनी व्यक्त केलेल्या अभिप्रायाचा वानगीदाखल परामर्श घेणे प्रातिनिधिक व संयुक्तिक ठरेल ! ''मध्यमवर्गीय मनोरंजनपर व्यावसायिक रंगभूमीचे अध्वर्यू... लोकप्रिय साहित्यातल्या (Popular lit. म्हणजे सवंग ह्या अर्थाने) पहिल्या मानाच्या गणपतींपैकी एक... नॉस्टॅल्जिया (पुलंच्या नाटकाचा विशेष) बहुसंख्य प्रसंगी संस्कृतिरक्षणाकडे वळतो. पुलं यांच्या नाटकातही तो दिसतोच... हे खरे तर स्वप्नील सुलभीकरण.... असं करण्यातून आपण कशाची भलावण करतो यांचं भानच नसणारं.... तेंडुलकर जी वास्तवाची 'काळी' बाजू पाहत होते... त्याचं भानच पुलंच्या जीवनदृष्टीला असलेलं दिसत नाही...'' साठे यांचा पुलंच्या नाट्यवाङ्मयावरील आक्षेप ! नागपूरचे एक ज्येष्ठ नाट्यकर्मी-नाट्याभ्यासक डॉ. अ. द. वेलणकर यांनी एकदा साठे यांच्या 'ह्या' पुस्तकाविषयी (तीन खंड) प्रतिकूल अभिप्राय नोंदविल्यावर मी त्या 'रात्रींच्या' वाचनाकडे वळलो तेव्हा प्रथमदर्शनीच लक्षात आले की, मार्क्सवादी अफूच्या अतिसेवनामुळे तर्र नशेत रंगलेल्या व मराठी रंगभूमीच्या सामर्थ्याचे व स्वदेशकतेचे भान हरवलेल्या ह्या साठ्यांच्या विशिष्ट राजकीय-प्रचाराच्या रात्री आहेत ! खरे तर पुलंना 'भान हरवलेला' म्हणणारा हा आगंतुक व चोंबडा नक्षली-समीक्षक स्वतः मराठी रंगभूमीबाबतचे विवेकी भान हरवून बसलेला दिसतो ! मानवी जीवनाचे, मराठी भाषेचे-संस्कृतीचे आणि तिचे प्रतिकरण असणाऱ्या रंगभूमीचे-साहित्यभूमीचे नेमके भान असणारा लेखक म्हणजे पु. ल. हे ढळढळीत सत्य साठ्यांच्या दृष्टीला दिसत नाही ! ह्याचे उदाहरण म्हणजे पुलंवरील सर्वसमावेशक अशा 'अमृतसिद्धी' ह्या द्विखंडीय बृहद्ग्रंथाचा कुठलाही संदर्भ साठ्यांच्या २०११ मधील पुस्तकात नाही ! खरे तर पुलंच्या लेखनातील मर्यादा त्यांनीच अनेकदा प्रांजळपणे मांडल्या आहेत ! एखाद्या कलावंताची विशिष्ट जीवनदृष्टी व्यापक आस्थेने समजून न घेता केवळ पोथीनिष्ठ विचारांच्या आंधळ्या अनुकरणातून त्याच्यावर सवंग टीकाटिप्पणी करणारे मकरंदांसारखे लेखक खूप आले आणि गेले ! परंतु पुलंनी आपल्या अस्सल प्रतिभाबळाने आणि निरामय मनुष्यतेच्या कळवळ्यातून उभारलेला मराठी रसिकता व मराठी साहित्य ह्यातला संवादसेतू - पुल, कालही भंगला नाही आणि पुढेही तो अभंगच राहणार यात शंका नाही. नाटक, एकांकिका, चित्रपट, अभिवाचन, काव्यवाचन, एकपात्री, बहुरूपी, गीतसंगीत इत्यादी कलाप्रकारातून पुलंचा खेळिया आनंदयात्री परफॉर्मर आपली उच्चतम कला आयुष्यभर भरभरून सादर करीत गेला आणि मराठी माणसाच्या अंतरंगातली एक अमृतकुपी कायम बनून राहिला. दोन समानधर्मी प्रतिक्रिया नोंदवून थांबतो; जरी पुलंच्या वाङ्मयाचा व्यापक पैस आणि गहन खोली अनेक वर्षे अनुभवताना 'अब्द अब्द मनी येते' अशीच अवस्था होऊ जाते तरीही ! पद्माकर गोवईकर पुलंविषयी म्हणतात - ''आपल्या देशात एक गंभीर बुद्ध होऊन गेला, दुसरा प्रबुद्ध देशाची घटना लिहून गेला. तिसरा बाजारात उभा राहून एका मुलुखाला हसवीत आहे. 'हसवणारा बुद्ध ! पु. ल. देशपांडे हीही एक घटनाच आहे.'' आणि कुसुमाग्रजांचे शब्द बघा पुलंविषयी - ''जगभराच्या अनेक देशात / देशस्थ होऊन फिरले / पण मनातील मराठीपणा / कधी मावळला नाही / दुनियेच्या बाजारपेठेत / मनमुराद वावरले / पण काळजातील बुद्ध / कधी काजळला नाही.''

●●

डॉ. राजेंद्र नाईकवाडे

संदर्भ :

१. अमृतसिद्धी, मंगला गोडबोले व स. ह. देशपांडे (खंड १ व २), राजहंस प्रकाशन, पुणे, १९९५
२. पुलं : एक आकलन, डॉ. मदन कुलकर्णी, विजय प्रकाशन, नागपूर
३. नाटकीय वेध : डॉ. वि. भा. देशपांडे, श्रीपाद प्रकाशन, पुणे, २००२.
४. रसिकहो ! संपादक, शांता शेळके, परचुरे प्रकाशन मंदिर, मुंबई, १९९५
५. पुलंची विविध नाटके आणि एकांकिका संग्रह.

नाटक आणि कीर्तनः एक अनुबंध

डॉ. यशवंत पाठक

स्वातंत्र्यपूर्व काळात कीर्तनाचे सामर्थ्य लो. टिळकांनी ओळखले. त्यांनी आपल्या निकटच्या परिवारात असणाऱ्या वारकरी पंथाचे अध्वर्यू ह. भ. प. स्वानंदनिवासी विष्णुबुवा जोगमहाराजांकडे डॉ. दत्तोपंत पटवर्धनांना कीर्तनातील पूर्वरंगाच्या निरूपणाच्या अभ्यासास धाडले. खुद्द लो. टिळकांनी पटवर्धनांना ऐतिहासिक पुरुषांची आख्याने तयार करण्यास सांगितले. पूर्वीच्या पठडीत फक्त रामायणावर, महाभारतावर, भागवतावर आधारित आख्याने असत. त्यात काही संताख्याने होती. 'ऐतिहासिक आख्यानातून लोकांना स्वातंत्र्याची प्रेरणा मिळावी,' या हेतूने अशी आख्याने बुवांनी केली. शिष्यांना ती शिकविली. लो. टिळकांनी 'राष्ट्रीय कीर्तन' असे या परंपरेस नाव दिले.

महाराष्ट्रात नाटक आणि कीर्तन यांची गोडी असलेला रसिकवर्ग आणि भक्तवर्ग आहे. कमीअधिक प्रमाणात कालानुसार हा वर्ग आजही आहे. नाटकात काम करणारा कलावंत वा कलाकार असतो. कीर्तनकार हा हरिदास असतो. ह.भ.प. असेही म्हणतात. (हरि-भक्ती-परायण) भारतात सर्वत्र कीर्तन परंपरा आहे. विविध प्रदेशात त्याला विविध नावे आहेत. दक्षिणेत कथाकालक्षेपम्, उत्तरेत संकीर्तन, पूर्वेत हरिकथा, पश्चिमेत भगवत्कथा असे ह्याला थोडक्यात म्हणतात. या शिवाय त्या त्या प्रांतात विशिष्ट संप्रदायांनी निर्मिलेल्या कथा आहेत. उत्तरेत नामसंकीर्तन, गुणसंकीर्तन, बंगालात चैतन्य संकीर्तन व चंडीदास कीर्तन, ओरिसात जगन्नाथकथा, राजस्थानात मीरा संकीर्तन, कर्नाटकात पुरंदरदासांची कीर्तनपरंपरा, काश्मीरात संत मल्लेश्वरी परंपरा किंवा महाराष्ट्रात संत गाडगेमहाराजांची परंपरा, संत तुकडोजी महाराजांची परंपरा आदि परंपरा विख्यात आहेत. ही यादी बरीच आहे. उदाहरणादाखल इतके पुरे. कर्नाटकात यक्षगान आहे.

महाराष्ट्रात वारकरी, नारदीय, रामदासी या प्रमुख परंपरा आहेत. यात कीर्तने आहेत. वारकरी कीर्तनात मुख्यतः भक्तिनिरूपण असते. यात पूर्वरंग-उत्तररंग आहे, पण त्या फक्त निरूपणाचा मूळ अभंग कुशलतेने विवेचितात. याला दृष्टांत, प्रमाणे, बुवा किंवा महाराज देतात. नारदीय कीर्तनात पूर्वरंगात निरूपण असते. याला पूरक असे उत्तररंगात आख्यान असते. ही आख्याने रामायण-महाभारतावर-भागवतावर आधारित असतात. यात भक्ताख्याने, स्वयंवराख्याने, जन्माख्याने येतात. उपसंहारात याची सांगड मूळ निरूपणाला घेतलेल्या अभंगाशी बुवा घालतात. रामदासी परंपरेत हेच असते. असो.

या साऱ्यात कथाकथनकौशल्य बुवांपाशी उत्तम असते. याला पोषक अभिनय प्रमाणात असतो. सूत-मागध-चारणांपासून ही परंपरा आहे. पुढे पुढे कालानुरूप यात बदल घडले. कीर्तन हा एकपात्री प्रयोग आहे. हे विधान

सर्वश्रुत आहे. नाटक आधी मनाच्या रंगमंचावर घडते. नि मग इतर घटकांच्या साहाय्याने त्याचा प्रयोग होतो. कीर्तनात पूर्वी मौखिक पठण परंपरा होती. कीर्तनकारापाशी कीर्तन शिकायचे. तोही शिष्याला कीर्तनातून कीर्तन शिकवायचा. अभ्यासाला गीता, भागवत, उपनिषदे, रामायण-महाभारत हे ग्रंथ असत. पण सारा भर निरूपणाच्या आकलनावर असे. जेव्हा नारदीय कीर्तनपरपरेत आख्यानांचे संहिताकरण झाले. तेव्हापासून आख्यानकवितांचा आणि आख्यानांची परंपरा निर्माण झाली. ज्यांनी ही परंपरा निर्मिली ते आद्य कीर्तनकार ह.भ.प. गोविंदबुवा होशिंग होत. यांनी स्वतंत्र आख्याने

गडकरी जन्मशताब्दीनिमित्त सादर झालेल्या 'पाच अर्घ्य -पाच ओंजळी' ह्या कार्यक्रमातील नटी व सूत्रधार. देवयानी गोगटे आणि पराग लुले.

तयार केलीत. आख्यानात पदे, आर्या, साकी, दिंडी, विविध वृत्ते यांचा उपयोग केला. यांची कीर्तने अतिशय प्रभावी होत. हे अण्णासाहेब किर्लोस्करांना माहीत होते. इ. स. १८८८ च्या सुमारास आण्णासाहेब किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळींसह काशीस आले. ते गंगामहालात गोविंदबुवांना भेटले. बुवांना बरे नव्हते. तरी बुवांनी त्यांचे स्वागत केले. यात बाळभाऊ नाटेकर, भाऊराव कोल्हटकर, मोरोबा, भास्करबुवा बखले होते. किर्लोस्करांच्या व या साऱ्यांच्या गोविंदबुवांशी गप्पा झाल्या. त्यांना बुवांनी पद म्हणून दाखविले. आजारी असताना बुवांचा तार ससकातला आवाज ऐकला. सर्व मोहरले. सर्वांनी त्यांना नमस्कार केला. ते म्हणाले, ''धन्य ! धन्य !''

'सौभद्र'चा बाज कीर्तनाख्यानाचा आहे. त्यात नाट्य, अभिनय, संवाद आहेत. कीर्तनात वाचिक अभिनयास वाव असतो. नेमके संवाद असतात. संगीतासह निवेदन असते. बुवा कधी कधी गद्यातून-पद्यात कधी उतरत ते कळत नसे. इतकी सहजता त्यात असे. कीर्तनातल्या कितीतरी उत्तम चाली नाटकात सहज रुजल्या. नि नाटकातल्या चाली कीर्तनात आल्या. कीर्तन काय किंवा नाटक काय; तो जिवंत संवाद आहे. त्यात आंगिक, कायिक, वाचिक अभिनयांसह कथन येते. एखाद्या कलाकाराच्या भूमिकेत त्याची मुद्रा चिरंजीव राहते. कीर्तनाख्यानात त्या त्या कीर्तनकारांची मुद्रा अखंड राहते. नाटकात बालगंधर्व, चिंतामणराव कोल्हटकर, नानासाहेब फाटक ही जशी नावे आहेत, तशी आख्यानात लक्ष्मणबुवा निजामपूरकरांचे 'नामदेव चरित्र', भिलवडीकर बुवांचे 'विराटपर्व', हरिभाऊ कऱ्हाडकरबुवांचे 'भीष्माख्यान', डॉ. दत्तोपंत पटवर्धन बुवांचे 'अफजलखानवध', गोविंदस्वामी आफळेंचे 'नेताजी सुभाष', दादाशास्त्री कायरकरबुवांचे 'राणी लक्ष्मीबाई' आख्यान, म. म. साहित्याचार्य बाळशास्त्री हरदासांचे 'गीत महाभारता'च्या आधारे, महाभारतातील विविध आख्याने, गौतमबुवा पाठकांचे 'रामकृष्ण परमहंसाख्यान' अशी काही उदाहरणे आहेत. आणखीही आहेत. शब्द मर्यादा असल्याने ठीक.

नाटकाला एक विशिष्ट अवकाश असतो. कीर्तनात असे अवकाश आहे. त्याला 'नारदाची गादी' म्हणतात. बुवांची हालचाल यात असते. त्या त्या पात्रांचे रसपूर्ण भाव बुवांना क्षणात बदलावे लागतात. आख्यानातल्या विविध पात्रांचे संवाद त्याला एकट्याला करायचे. काही सेकंदात एका भावातून दुसऱ्या भावात उतरायचे, हे सोपे नाही. तोच करू जाणे. पुन्हा आख्यानाचा तोल आणि ताल सावरला पाहिजे. व्यवधान किती तरल ठेवावे लागत असणार. सहज उदाहरण स्मरले. यशवंतबुवा कविश्वर कृष्णजन्माचे आख्यान अप्रतिम सांगत. त्या काळात बुवा बाराबंडी घालत. टाळ, चिपळ्या, तंबोरा, पेटी, तबला हे सोबत. वसुदेवाने भगवान गोपालकृष्णाला पाटीत ठेवले. डोक्यावर पाटी घेऊन तो यमुनेतून वाट काढीत पुढे पुढे एकेक पाऊल अंदाजाने टाकतो. तेव्हा बुवा बाराबंडीच्या

राष्ट्रीय कीर्तनकार ह.भ.प. प्रा. दिलीप डबीर

एकेक चणील हातात धरून असे काही अलगद सोडत की, श्रोते बुवांच्या पायाकडे डोकावत. पाणी चढे. बुवा बाराबंदीचा एकेक पदर पाटीचा आकार करीत भगवंताला वर उचलत. ते अशा रीतीने करीत की, श्रोत्यांच्या हृदयाचा ठेका चुके. अशी सात पावले बुवा टाकीत. सातव्या पावलाला यमुनेला कृष्णाच्या उजव्या पायाचा अंगठा लागे. तत्क्षणी बुवा 'गोपालकृष्ण महाराज की जय' असा गजर करीत नि लगेच केरव्यात 'कृष्णा रामा, रामा रामा । रामराया राधे रेऽऽ' हे पद द्रुत लयीत गात. श्रोत्यांचा जीव भांड्यात पडे. कृष्ण यशोदेच्या कुशीत सुखरूप पहुडे. श्रोते टाळ्या देत. सर्वांना वाटे, 'सुटलोऽऽ.'' ही बुवांच्या कथाकथनाची ताकद होती. त्यामुळे कथा परिणाम साधे. शेवटी बुवा हात जोडून म्हणत, ''हेचि दन दे गा देवा । तुझा विसर न व्हावा ।।''

रसिक मायबाप प्रेक्षक हा नाटकाचा ईश्वर असतो. कीर्तनश्रोता हा बुवाचा ईश्वर असतो. म्हणून समर्थ रामदासांनी 'तुम्ही श्रोते जगदीशमूर्ती' असे दासबोधात म्हटले आहे. बुवा कीर्तनात हाताच्या मापक फेकी करतात. काल्याच्या कीर्तनात गुडघ्यात हळूच वाकून फुगडी खेळतात. गौळणी म्हणताना मुरली वाजविण्याचा हावभाव करतात. करुणरसपूर्ण प्रसंगात द्रौपदीचा धावा हुंदके देत गातात. भक्तावर आलेल्या संकटात जेव्हा भक्त देवाची प्रार्थना करतो, तेव्हा भक्तवत्सलता आणि करुणा यांचे मिश्रणात्मक निवेदन गद्यपद्यांनी युक्त असते. आख्यानकवितेने कवितेतील स्वतंत्र प्रकार निर्माण केला. संगीतात जशी विविध घराणी आहेत, किंवा नाटकात जशी विशिष्ट परंपरा आहे, तशी कीर्तनकारांनी आपली घराणी निर्माण केली आहेत. संगीतात गावांची किंवा विशिष्ट नावे आहेत. उदा. ग्वाल्हेर घराणे, जयपूर परंपरा, किराणा घराणा, बनारस घराणे इ. इ. कीर्तनात घराणी न म्हणता पठड्या म्हणतात. गोविंदबुवा होशिंगांची पठडी, कऱ्हाडकरबुवांची पठडी, निजामपूकरांची, डॉ. पटवर्धनबुवांची पठडी इ. इ. काही नारदीय कथेत कविश्वरबुवांची परंपरा, औरंगाबादकरबुवांची परंपरा, बाबा महाराज सात्पेकरांची परंपरा अशा परंपरा आहेत. यातल्या काही आता विरमल्या आहेत. या पठड्यांनी कीर्तनाची अव्ययावत संहिता केली. त्यांची पुस्तके निघाली. उदा. भवानराव पंतप्रतिनिधींचे 'कीर्तन सुमनहारा'चे एक ते वीस खंड, 'कीर्तनतरंगिणी-रावजी श्रीधर गोंधळेकर यांचे खंड, श्री. वि. परांजप्यांची 'कीर्तनसुधाधारा - खंड १ व २', दासगणू महाराजरचित आख्याने, डॉ. दत्तोपंत पटवर्धनबुवांनी केलेली संताख्याने व ऐतिहासिक आख्याने, शिरवळकरबुवांनी तयार केलेली अशी कीर्तनवाङ्मय परंपरा निर्माण झाली. पौराणिक संगीत नाटकांवर कीर्तनातल्या आख्यानांचा परिणाम आहे. नाटकातला सूत्रधार हा कीर्तनकार आहे. नाटकातील नांदी वा मंगलाचरण आणि कीर्तनातील नमन एक आहे. रंगदेवतेचा आशीर्वाद घेणे, वा नटराजाची प्रार्थना करणे हे जसे संयुक्तिक आहे, तसे कीर्तनातल्या नमना उपास्य वा परंपरागत देवतेचा मंगल आशीर्वाद मागतात. 'पंचतुंड नरतुंडमाळधर...' ही धुमाळीतली नांदी हे 'जय जय रामकृष्ण हरी' या मंगलाचरणाशी जुळते. नारदीय परंपरेत हे नमन बहुधा 'यमन' रागात गातात.

जुन्या पठडीतील बुवांनी गायनाचे शास्त्रशुद्ध शिक्षण गुरुकुलात राहून घेतले. त्यांनी अनेक नामवंत रागातील चिजा कीर्तनात आणल्या. त्यांना उपशास्त्रीय संगीतप्रकारात बसविले. नारदीय कीर्तनात ठुमरी गान, गंगाधरबुवा काशीकर तुकारामांचा अभंग ख्यालात गात. कऱ्हाडकरबुवा भास्करबुवा बखल्यांचे शिष्य होते. काशीकरबुवांनी ग्वाल्हेर घराण्याची तालीम घेतली. नानाबुवा बडोदेकरांचा शास्त्रीय संगीताचा अभ्यास चांगला

होता. पटवर्धनबुवांनीही कुरुंदवाड संस्थानात शास्त्रीय संगीताचे अध्ययन केले. संगीत नाटकांच्या बहराचा जो काळ होता, त्याच काळात नारदीय कीर्तनातील विविध भक्ताख्यानांना व संतांख्यानांना बहर आला. हाही एक योगायोग.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात कीर्तनाचे सामर्थ्य लो. टिळकांनी ओळखले. त्यांनी आपल्या निकटच्या परिवारात असणाऱ्या वारकरी पंथाचे अध्वर्यू ह. भ. प. स्वानंदनिवासी विष्णुबुवा जोगमहाराजांकडे डॉ. दत्तोपंत पटवर्धनांना कीर्तनातील पूर्वरंगाच्या निरूपणाच्या अभ्यासास धाडले. खुद्द लो. टिळकांनी पटवर्धनांना ऐतिहासिक पुरुषांची आख्याने तयार करण्यास सांगितले. पूर्वीच्या पठडीत फक्त रामायणावर, महाभारतावर, भागवतावर आधारित आख्याने असत. त्यात काही संताख्याने होती. 'ऐतिहासिक आख्यानातून लोकांना स्वातंत्र्याची प्रेरणा मिळावी,' या हेतूने अशी आख्याने बुवांनी केली. शिष्यांना ती शिकविली. लो. टिळकांनी 'राष्ट्रीय कीर्तन' असे या परंपरेस नाव दिले. सर्वसामान्य जनतेपर्यंत स्वातंत्र्याविषयी आपुलकीची भावना रुजावी हा त्यात हेतू होता. स्वातंत्र्यासाठी ज्यांनी बलिदान केले, ते देव आहेत; ही भावना बुवांनी लोकमनात रुजवावी हा लोकमान्यांचा उदात्त हेतू होता. डॉ. पटवर्धन कीर्तनातील पूर्वरंगात लोकमान्यांच्या केसरीतील अग्रलेख आपल्या खड्या आवाजात ऐकवीत. बुवांच्या कीर्तनास (त्यावेळी) तरुण गर्दी करीत. बुवांच्या कीर्तन श्रवणातून कितीतरी तरुणांनी स्वातंत्र्य चळवळीत उड्या घेतल्या. उदाहरणच द्यायचे झाले तर, मा. यशवंतराव चव्हाणांचे उदाहरण आहे. चव्हाणांनी याचा उल्लेख आपल्या 'कृष्णाकाठ' या आत्मवृत्तात केला आहे. दुसरे महत्त्वाचे उदाहरण द्यायचा मोह होतो. ते म्हणजे तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी (वाई) यांचे. यांना बुवांची ऐतिहासिक आख्याने आवडत. ते नेमाने वाईच्या गंगापुरीतील घाटावर आपल्या मित्रांसह जात. बुवांचे 'कीचकवधाख्यान' खूप गाजले. खाडिलकरांचे 'कीचकवधा'तील नाट्याची बुवा त्याला जोड देत. 'सतीचे ते घेता वाण । बहुत कठीण पणिमी ।।' या अभंगावर बुवांचे निरूपण सुरू झाले की, आज लो. टिळकचरित्र ऐकावयास मिळणार असे श्रोते ताडत. ते बरोबर असे. 'आयुष्य वेचोनि कुटुंब पोशिले । काय हित केले सांग बापा ।।' हा अभंग आला की, त्याबरोबर उत्तररंगात 'आद्य क्रांतिकारक वासुदेव बळवंत फडके' यांचे आख्यान रंगणार. ''काय सर्प खातो अन्न । काय ध्यान बकाचे ।।'' यावर निरूपण झाले की, 'नेताजी सुभाषांचे आख्यान' बुवा लावीत. अशी अनेक आख्याने बुवांनी स्वतः तयार केली नि राष्ट्रीय कीर्तनाचे तेजस्वी पर्व अवतरले. याचबरोबर बुवांचे 'संत दामाजी आख्यान' प्रसिद्ध होते. दामाजी जनतेला धान्याची कोठारे दुष्काळात मोकळी करतात नि विठ्ठल 'विठुमहार' नावाने बादशहाच्या दरबारात पैसे भरतो. दामाजींची तुरुंगातून सुटका होते. दामाजींची भक्तिनिष्ठा आणि परोपकारी वृत्ती बुवा भरभरून वर्णन करताना विठ्ठलाने दामाजींवरच्या प्रेमासाठी बादशहाच्या दरबारात पैसे भरले या संदर्भात सांगताना 'आर्या' म्हणत. मोरोपंतांचे हे आवडते वृत्त आहे. 'आर्या' म्हणण्याची पद्धत वेगळी होती. तीव्र स्वरातून बुवा आर्येला आरंभ करीत नि शेवटी मंद्रात उतरत. याचा परिणाम आख्यानच आर्या पुढे नेई. बोलण्याचे काम उरत नसे. त्याच्या पुढे पेटीमास्तर पद गात. बुवांना थोडा विसावा लाभे नि आख्यान पुढे त्या त्या रसात नेण्यास बुवा कमरेला उपरणे खोचून सिद्ध असत. ती आर्या अशी :

जो हा रमण मुनींचा, रुक्मिणीच्या कंठिचाचि जो, हार ।
जो हा रत कैवारी, यवना करितो जोहार ।।

यानंतर बुवा 'या नव नवल नयनोत्सवा'च्या चालीवर 'बा ! स्मरसतत रघुनंदना ।' हे पद पेटीमास्तरांना गाऊन दाखवीत. बुवांनी पहिली ओळ गायिली की, पेटीमास्तर लगेच पुढचे पद पूर्ण गात. उद्बोधन आणि मनोरंजन घडे ते असे !

प्रथम कीर्तन संमेलन १९१८ मध्ये नागपूरला लो. टिळकांच्या अध्यक्षतेखाली भरले. स्वागताध्यक्ष कृष्णशास्त्री तेलंग होते. लोकमान्यांनी सविस्तर भाषणात कीर्तनसंस्थेचे सामर्थ्य साक्षेपासह सांगितले आहे. त्यातली मननीय विधाने आपल्या चिंतनांना पुढे नेण्यासाठी देतो. लोकमान्य म्हणतात, ''शील चारित्र्यवान थोर पुरुषांच्या चरित्र कथनाने नीतितत्त्वे समजण्यास

ह.भ.प. सौ. स्मिता आजेगावकर

सुलभ होतात किंवा ती तत्त्वे मनावर अधिक ठसतात हे सांगावयास नको. नाट्यकलेत सुधारणा होण्याकरिता जर संमेलने होऊ लागली आहेत, तर कीर्तनसंस्थेत सुधारणा करण्याकरिता स्वतंत्र संमेलने होणे आवश्यक आहे. कीर्तनसंस्था केवळ लौकिक नाही, धार्मिक आहे. त्यातल्या अध्यात्मशक्तीने जो प्रवृत्त तो निर्भय होतो. कीर्तनात ज्ञानाचा बहुश्रुतपणा व शुद्ध सद्वर्तन असते.'' तिसरे कीर्तन संमेलन भारताचार्य चिं. वि. वैद्यांच्या अध्यक्षतेखाली पार पडले. पाचवे कीर्तन संमेलन नाशिकला नाट्याचार्य कृ. प्र. खाडिलकरांनी अध्यक्षस्थान स्वीकारले. ही परंपरा पुढे सुरू राहिली. नाट्यक्षेत्रात श्रीकांत मोघ्यांचे तीर्थरूप कीर्तनकार होते. पं. जितेंद्र अभिषेकींचे वडील बाळुबुवा अभिषेकी कीर्तनकार होते. असे आणखी आहेत. आजही कोकणात, गोव्यात कीर्तने होतात. ललित होते. महाराष्ट्रात नारदीय कीर्तने बारोमास विविध देवळांमध्ये आजही होतात. वारकरी कीर्तने ग्रामीण विभागात विशेष प्रमाणात होतात.

काही प्रमाणात नाट्यकलेचा आणि कीर्तनाचा अनुबंध अतूट आहे. सतीश आळेकरांच्या 'महानिर्वाण' या नाटकाची संहिता वा प्रयोग कीर्तनाच्या चौकटीतून प्रभावी व्यक्त होते. यातील निवेदकाच्या निरूपणाचा आवाका लक्षात राहतो. 'घाशीराम कोतवाल'मध्ये कीर्तनाचा नेमका उपयोग केला आहे. 'वाऱ्यावरच्या वरातीतले' निवेदन त्यातल्या गाण्यासह परिणामकारक ठरले. कीर्तन हा चैतन्यदायी प्रयोग आहे. ते लोकसंपर्क प्रक्रियेचे प्रभावी माध्यम आहे. कीर्तनकार हा लोकशिक्षक आहे. 'भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र' या गोदावरी केतकर यांच्या पुस्तकात चौथ्या प्रकरणाचे शीर्षक 'नाट्यं भावानुकीर्तनम्' असे आहे. भरतमुनीने केलेल्या या व्याख्येवरून नाटक हे सर्वतः भावनिष्ठ असते. कीर्तनाचार्य गोविंदबुवा होशिंगांनी ''कीर्तन म्हणजे विशिष्ट अलौकिक भावानुभव. धैर्य, सूर, लय, ताल, गाणे, वक्तृत्व, शास्त्र, पुराण या अष्टांगांनी दिलेला ईश्वरी दर्शनाचा भावानुभव.'' अष्टसात्त्विक भावाचे दर्शन यात अभिप्रेत आहे. महाकवी कालिदासाने 'नाट्यं भिन्नरुचेःजनस्य बहुधाप्यिकं समाराधनम्'' असे म्हटले आहे. विविध प्रांतात नाटक आहे. मार्मिक संवाद आणि व्यंजनेतून दिलेल्या समर्थ अनुभवांच्या अभिव्यक्तीसाठी कलाकार व हरिदास विचक्षण सावध असावा लागतो. व्यामिश्र समाजास खिलवण्याची ताकद असलेल्या शब्दांची साधना करावी लागते. नाटकाची संहिता कलावंताला कंठस्थ करावी लागते. कीर्तनकाराला मुबलक पाठांतर लागते. याचा उपयोग निरूपणात अचूक करणे अगत्याचे ठरते. नवरसांचा आविष्कार प्रमाणात करून हरिदास पुन्हा भक्ततत्त्वाशी सांगड घालतो. 'हरिदासाची कथा मूळ पदावर' असे म्हणतात. मराठीत ही प्रचलित म्हण आहे. कीर्तनाचा श्रद्धागर्भ नैतिक परिणाम श्रोतृमनावर ठसतो. कीर्तन समाप्तीनंतर श्रोते हरिदासाच्या पायावर डोके ठेवून नमस्कार करतात. ही कीर्तन आवडल्याची पावती असते. नाटकाचा प्रयोग रंगला की, प्रेक्षकांना आनंद वाटतो. प्रयोग समाप्तीनंतर रसिक नाट्यकलाकारांचे अभिनंदन करतात. रस साक्षात् अनुभवास देणारे सत्त्व कीर्तनात, नाटकात आहे. असे सत्त्व पुढे पुढे श्रोत्यांना मिळो हे नाटकाचे भरतवाक्य कीर्तनातल्या 'गुण गाइन आवडी' यातही मिळो. ही नटराजास विनंती.

●●

डॉ. यशवंत पाठक

रसिकांच्या मनातील राजहंस

डॉ. प्रज्ञा आपटे

त्यांचा जन्म मात्र जिथे दादाभाई नवरोजी, जमशेटजी टाटा जन्मले त्या गुजराथमधील नवसारीचा. कर्जतला आल्यावर तेथील शाळेतल्या जोगळेकर मास्तरांनी संस्कृत, मराठी आणि इंग्रजी साहित्याशी त्यांचा परिचय करून दिला. आईकडून पुराण आणि संतसाहित्याचे संस्कार लाभत होते. पुढे फर्ग्युसनमध्ये प्रा. वासुदेव बळवंत पटवर्धनांनी त्यांना शेक्सपियर शिकवला. त्याच्या साहित्यात या घडत जाणाऱ्या प्रतिभावंताचा जीव गुंतला असावा.

हृदयाला पीळ पाडणारा करुण रस, बुद्धीला चकित करणारी कल्पनारम्यता आणि पराकाष्ठेचा रिझवणारा विनोद याचा अपूर्व समन्वय ज्यांच्या काव्यात, नाटकात आणि विनोदी लेखनातही प्रत्ययास येतो, ते रसिकांना अत्यंत प्रिय असणारे कवी गोविंदाग्रज, नाटककार राम गणेश गडकरी म्हणजेच बाळकराम होत. जीवनातील उदात्त आणि भीषण, करुण आणि मृदुल, आदर्श आणि क्षुद्र सारे त्यांच्या सूक्ष्म दृष्टीला जाणवायचे. त्यांच्या प्रतिभेचा स्पर्श झाल्यावर गोविंदाग्रज म्हणून नवशब्दांचे घुंगुर बांधून काव्यातून ते नाट्यमय स्वरूपात व्यक्त होत असे. राम गणेश गडकरी म्हणून नाटक लिहिताना गद्यकाव्यासारखे लयबद्धपणे अवतरायचे. गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची जातकुळी शेक्सपियरची होती, असे म्हटले जाते.

'कृष्णाकाठी कुंडल आता पहिले उरले नाही' या त्यांच्या अपूर्ण राहिलेल्या पण अपूर्व ठरलेल्या कवितेत शिवरायासाठी ज्याने भालफळावर तकदीर टांगले आहे, असा रायबागचा राया आहे. त्याच्यावर जीव ओवाळून टाकणारी ती नाजूक नार स्वारीवर जाणाऱ्या आपल्या त्या रानच्या राजाचा निरोप घेते आणि त्याच्या वीरमरणाने त्या दोन प्रेमी जीवांची ताटातूट होते. बारामावळ देशातून वाहणारी कृष्णामाई, अत्यंत मोहक ठसकेदार संवादांमुळे खुललेले मोजके प्रसंग आणि करुण अंत यामुळे या कवितेचे रंगभूमीवर प्रभावी सादरीकरण करता येते.

उल्हास नदीच्या तीरावरचे, कर्जत तालुक्यातील सांगवी हे गडकऱ्यांचे मूळ गाव होते. गावामागे पाठराखण करणारा उंच डोंगर, भोवती खोऱ्यासारखा शेतीचा परिसर आणि समोर ज्याचे किल्लेदार गडकरी घराणेच होते, असा राजमाचीचा किल्ला, बाजूने वळत जाणारा खंडाळ्याचा घाट, असा हा परिसर गोविंदाग्रजांच्या साहित्यसंपुटात अक्षर झालेला आहे.

त्यांचा जन्म मात्र जिथे दादाभाई नवरोजी, जमशेटजी

टाटा जन्मले त्या गुजराथमधील नवसारीचा. कर्जतला आल्यावर तेथील शाळेतल्या जोगळेकर मास्तरांनी संस्कृत, मराठी आणि इंग्रजी साहित्याशी त्यांचा परिचय करून दिला. आईकडून पुराण आणि संतसाहित्याचे संस्कार लाभत होते. पुढे फर्ग्युसनमध्ये प्रा. वासुदेव बळवंत पटवर्धनांनी त्यांना शेक्सपियर शिकवला. त्यांच्या साहित्यात या घडत जाणाऱ्या प्रतिभावंताचा जीव गुंतला असावा.

त्यांच्या कोवळ्या वयातल्या प्रेमाचे बीजांकुर हातावरच्या दुर्दैवी रेषांमुळे दग्ध झाले. प्रेम करणारे ते कविहृदय त्यांच्या जीवनातील नायिकांनी काट्यावर भिरकावून दिले. कवीच्या अशा विदीर्ण हृदयातून मराठी रसिकांना मंत्रमुग्ध करणाऱ्या प्रेमकविता लाभल्या. १९१८ च्या फेब्रुवारीत गडकरी शरीराने बलवंत नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडी होते, पण मनाने फणसाच्या पानावर लिहिलेल्या ओळींमध्ये हरवले होते. 'गाव कुणाचे ? नाव कुणाचे ? आणि कुणाचे पान ? सरोवराला परका मधुकर, करित रसाचे पान' अशी त्यांच्या मनाची तगमग होती. त्या निर्दय बालेचा निरोप घेताना कवी लिहितात -

'जगावाचुनि लाभतीस, तर जग मी केले असते,
तुझ्यावाचुनी जग हे आता असून झाले नसते'

आता या प्रेमाच्या गावाला कधी परतायचे नाही, असा निश्चय मानी गोविंदाग्रजांनी केला. मनमिळाऊ आणि विनोदप्रिय गडकऱ्यांची न्यू इंग्लिश स्कूलमध्ये संस्कृतचे

सावनेर येथे कोलार नदीच्या काठी असलेली
राम गणेश गडकरी यांची समाधी .

राम गणेश गडकरी ह्यांचे सावनेर येथील घर

शिक्षक म्हणून नेमणूक झाली. फार्शी पद्धतीचा कोट, गळ्याभोवती उपरणे, डोक्याला नीटनेटका बांधलेला रुमाल, टापटिपीने नेसलेले धोतर, लालचुटुक पुणेरी जोडे आणि रोखलेले तेजस्वी डोळे असे त्यांचे रूप होते.

एकेकाळी टिळक-आगरकर यांच्यासारखे तेजोभास्कर शिक्षकाच्या खुर्चीवर विराजमान झाल्यामुळे त्यांच्याविषयीच्या अत्यंत आदरामुळे शिक्षकासाठीच्या खुर्चीत ते कधी बसत नसत. पैसा आणि प्रसिद्धीसाठी संपादकांची हांजी हांजी करणाऱ्या आणि ऑर्डरप्रमाणे कविता पाडून देणाऱ्या कवींना 'हुकमेहुकूम' कवितेतून त्यांनी शालजोडीतला आहेर दिला आहे.

''मी अर्धी केलेली कविता वा अर्धे लिहिलेले नाटक पूर्ण करील अशी बायको मला हवी आहे,'' असे ते म्हणत. १३६, कसबापेठ, पुणे येथील वरच्या मजल्यावर, रस्त्याकडच्या खिडकीजवळ त्यांची बैठक असे. तिथेच 'हालत्या पिंपळपानास' ही कविता त्यांनी लिहिली असावी. 'मम करी कपाळी दुर्दैवाच्या रेषा । मजसाठी लिहिती चिरदुःखभोग हा पेशा' 'तुझ्या पानापानांवरच्या रेषा अशाच चिरदुःखाचा निर्देश करतात का ?', असा त्यांचा प्रश्न रसिक मनाचा ठाव घेतो.

चिंतामणराव कोल्हटकर 'बहुरूपी' या आत्मचरित्रात लिहितात की, 'गडकरी मास्तर चार दिवस 'पुण्यप्रभाव' अहोरात्र बोलत होते. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, प्र. के

'एकाच प्याला' साधूच्या भूमिकेत बालगंधर्व

अत्रे, गणपतराव बोडस, बालगंधर्व सारेच तेथील बैठकीत रंगून जात. कारण लेखणीच्या टोकावर नाचणारी वीज ओठावर अष्टौप्रहर खेळवण्याचे अजब कसब गडकऱ्यांमध्ये होते, असे अत्रे म्हणत. लिहिणे डोक्यात असले की कोणी आलेले त्यांना खपत नसे. नंतर नंतर तर 'मी फार कामात आहे' अशी पाटीच त्यांनी दाराबाहेर लावली होती. चहा हा त्यांचा सहावा प्राण. काही सुचले की लगेच कपट्यावर लिहायला कानावर पेन्सिल तयार असे. 'पुनर्जात प्रेमास', 'अल्लड प्रेमास', 'दिव्य प्रेमाची जाती', 'शेवटचे प्रेमगीत' आणि 'प्रेम आणि मरण' मधील गोविंदाग्रजांची अपूर्व चित्रशैली रसिकांना ओढ लावते.

भोवतीच्या दीड वितीच्या खुरट्या दुनियेत जिच्याशी मीलन होताच मरण अटळ आहे, अशा विद्युल्लतेवर तो विशाल वटवृक्ष मन जडवतो. या वेड्या हट्टापायी तो आणि त्याचा पर्णसंभार, उमलू बघणाऱ्या कळ्या कोमेजलेल्याच राहतात. गगनातील तळपती चंचलबाला त्याच्याकडे झेपावताच वृक्ष जळतो, उन्मळतो पण मरणाचा अपूर्व सोहळा साजरा करत मिटलेल्या कळ्या उमलतात. जे एकनिष्ठ प्रेम त्यांच्या वाट्याला कधी आलेच नाही, ते या नाट्यसृष्टीच्या निर्मात्याने आपल्या काव्यातून आणि नाटकातून उत्कटपणे रंगवले.

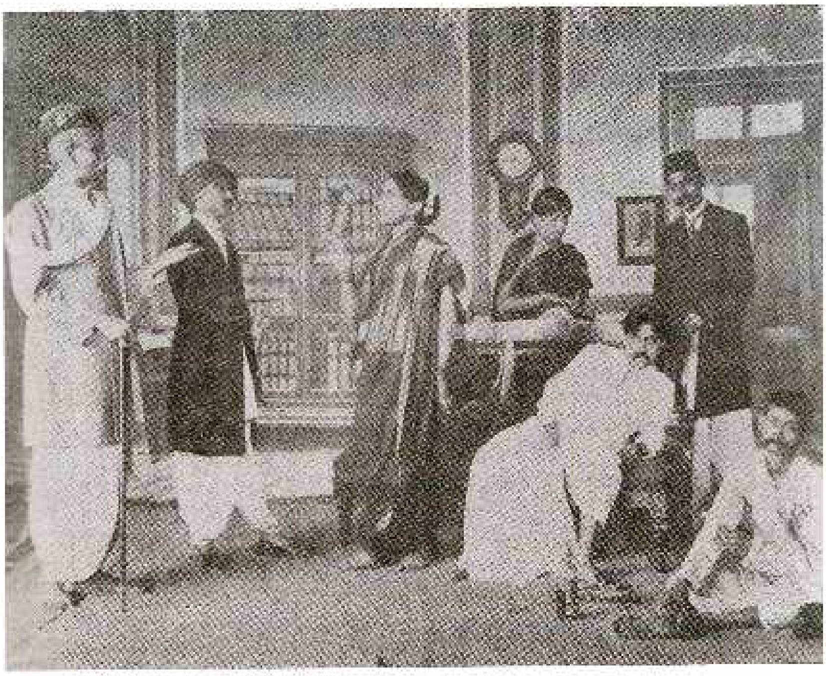
एका भाग्यकारक सोनेरी दिवशी गडकरी किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या बार्शी मुक्कामी थडकले. त्यांचे नाट्यलेखन प्रकाशझोताने उजळून निघाले. नियती असामान्य नाटककार म्हणून गडकऱ्यांच्या नाटकांना यशाचे, प्रसिद्धीचे अमाप माप देऊ लागली. १९१६ लाच 'पुण्यप्रभाव'चा प्रयोग झाला होता, पण त्यापूर्वी १७ फेब्रुवारी, १९१२ ला बॉम्बे थिचेटरतर्फे आलेल्या गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यास'चे रसिकांनी अभूतपूर्व स्वागत केले. दुर्वास विश्रांतिगृहात पाव-भाजीवर दिवस भागवत असताना तेव्हाच्या विधवांची करुण स्थिती ते शब्दबद्ध करीत होते. या दुःखात नाटकातील हतभगिनी, प्रेक्षकांची अपार सहानुभूती मिळवत.

किर्लोस्कर, गंधर्व, बलवंत या साऱ्यांच मंडळींनी गडकऱ्यांची नाटके रंगभूमीवर आणली. हा बारा वर्षांचा काळ प्रतिभावंत नाटककार राम गणेश गडकरींचा होता. किर्लोस्कर कंपनीतील पेटी वाजवणारे पांडोबा क्षीरसागर यांच्यावरून निरागस आणि विसरभोळा गोकूळ त्यांना सुचला. चार्ली चॅप्लीनप्रमाणे मनमुराद हसवणाऱ्या गोकूळने प्रेक्षकांची मने जिंकली. या नाटकाचे रु. १२५ हे मानधन त्यांनी पुण्याच्या घरात बसण्यासाठी एक खुर्ची घेण्यात कारणी लावले.

गडकऱ्यांच्या मनाला विदीर्ण करणारा प्रेमभंगाचा कटू भावनावेग त्यांच्या विफल प्रेमकवितांतून आणि 'पुण्यप्रभाव', 'प्रेमसंन्यास' अशा नाटकांतून व्यक्त होतो. मात्र १९१५ साली रंगभूमीवर आलेल्या त्यांच्या 'भावबंधन' नाटकात त्यांनी सफल प्रेम रंगवले. १८ ऑक्टोबर, १९१६ रोजी अकोल्याला बळवंत संगीत मंडळाने 'भावबंधन' खूप थाटात सादर केले. गडकऱ्यांचे गुरू श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर जळगाव जामोदहून आपल्या लाडक्या शिष्योत्तमाचा प्रयोग बघायला मुद्दाम आले होते. रात्री साडेनऊला सुरू झालेले 'भावबंधन' पहाटे पाचला संपले. या नाटकामुळे बळवंत कंपनीचे दारिद्र्य दूर झाले, कर्ज फिटले, अपार नावलौकिक लाभला.

अर्थप्राप्ती आणि प्रेम याबाबत शब्दप्रभू गडकरी मात्र जन्मभर दुर्दैवीच राहिले. अशा काळात पराकाष्ठेचा बुद्धिमान, मानी पण व्यसनासक्त पती सुधाकर आणि पराकोटीची पती भक्त पत्नी सिंधू यांची भीषण शोकांतिका त्यांनी लिहिली. हे 'एकच प्याला' नाटक ऐकण्यास स्वतः बालगंधर्व कसबा पेठेतील गडकऱ्यांच्या घरी आले होते. 'स्वयंवर'मध्ये भरजरी शालूत वावरलेल्या गंधर्वांना 'एकच प्याला'च्या चौथ्या अंकात फाटक्या लुगड्यात वावरावे लागले. गडकरींच्या विलक्षण प्रतिभेने संमोहित झालेले बालगंधर्व या नाटकात अगदी गोणपाट नेसूनही काम करायला तयार होते. वि. सी. गुर्जरांनी या नाटकातील पदे लिहिली.

'एकच प्याला'चा पहिला प्रयोग गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर २७ दिवसांनी बडोद्यास, सयाजीराव गायकवाड महाराजांसमोर झाला. ५ मे, १९१८ ला बालकवींचे आगगाडीखाली सापडून निधन झाले. आता आपणही वर्षाच्या आत जाणार, असा धसका गडकरींनी घेतला. संवेदनशील गडकरींनी बनाम हॉल लेनमध्ये पोरवयाची नवविधवा आई तिच्या मांडीवरच्या मृत मुलाला उचलू देत



'एकाच प्याला' नाटकातले एक दृश्य.

नव्हती, हा प्रसंग एकदा पाहिला. ज्यांनी ज्यांनी आईचे प्रेम अनुभवले आहे, त्यांना 'राजहंस माझा निजला'मधील आईची शोकाकुल अवस्था कळेल असे कवीने कवितेतच म्हटले आहे. १९१२ साली 'मनोरंजन'मधून प्रसिद्ध झालेल्या या कवितेने महाराष्ट्रातील लहान शाळकरी पोरींपासून साऱ्यांना वेड लावले होते, हे कुसुमावतीबाई देशपांडे यांनी 'पासंग, (पृ. २३)' मध्ये नमूद केले आहे. मूळ १८ कडव्यांपैकी निवडक अंश घेऊन या करुणरम्य भावकवितेची मराठीतील पहिली ध्वनिमुद्रिका, अभिनेते व्यंकटेश पेंढारकर यांनी गायली, याची नोंद संगीत अभ्यासक विनायक जोशींनी केली आहे.

●●

डॉ. प्रज्ञा आपटे

कलासमीक्षाः एक आकलन

डॉ. विनोद इंदूरकर

कला समीक्षक कलावंत आणि प्रेक्षक यांना प्रभावित करतो. त्यांना तो अभिरुचीसंपन्न बनवतो. त्यांचा समाजाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन बदलतो. कलेचे मोल ठरविण्याचे महत्त्वाचे कार्य समीक्षक करतो. प्रेक्षकांवर कला समीक्षणामुळे काही बदल घडून येतो का ?, हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. सामाजिक अभ्यासामुळे कला समीक्षणाचे स्वरूप निश्चित करण्यास मदत होते. कला समीक्षकाचाही समाजाविषयीचा आणि जनमानसाचा अभ्यास दांडगा हवा.

सर्जनशील कला प्रक्रियेत वास्तव, कलावंत, कला वस्तू आणि रसिक यांचा सहभाग असतो. कलावंत वास्तव जगाचा 'अर्थ' लावतो. आपल्या कलाकृतीतून तो हा 'अर्थ' अभिव्यक्त करतो. प्रेक्षकवर्ग तिचे रसग्रहण करतो. प्रेक्षकांवर कलाकृतीचा बौद्धिक आणि सौंदर्यात्मक परिणाम होतो. त्याच्या संवेदनांवर त्याचा प्रभाव पडतो. याच प्रभावात राहून प्रेक्षकवर्ग काही सामाजिक कृत्य करतो. कला प्रक्रियेतील घटकांमध्ये परस्पर क्रिया सुरू होते आणि वास्तव दर्शनात संपते. कला-समीक्षा या प्रक्रियेचे आयोजन करण्यात मदत करते आणि सर्व घटकांतील परस्पर क्रियांवर प्रभाव टाकते. कला-समीक्षक काय साधतो हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे.

कला समीक्षक कलावंताला झालेल्या जगाच्या आकलनावर आपला प्रभाव टाकतो. कलावंत आणि वास्तव जगत यांच्या संबंधावर तो प्रकाश टाकतो. कलावंताचे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याच्या सामाजिक संदर्भात व्यक्तिमत्त्वाचा पैलू समीक्षक समजावून सांगतो. इथे कलावंताचा अहंभाव दुखावतो. मात्र कला समीक्षेशिवाय कलावंताची प्रगती होऊ शकत नाही हेही खरे आहे. यामुळे कलावंत स्वतःवर ताबा मिळवायला शिकतो. कला-समीक्षेचा प्रभाव कलेच्या सर्जनतेवर पडतो. सर्जनशीलते मागचे 'मानसशास्त्र' समजावण्याचे महत्त्वाचे कार्य कला-समीक्षक करतो. कला-समीक्षकाच्या समीक्षात्मक विश्लेषणामुळे कलावंताला काही नवीन गोष्टींची जाणीव होते आणि या जाणिवेतून निर्माण झालेली त्याची नवीन कलाकृती 'वेगळी' वाटायला लागते.

कला-समीक्षा कला वस्तूचा 'अर्थ' समजण्यास मदत करते. प्रेक्षकांचे मत जाणून घेण्याचेही कार्य करते. कला-समीक्षेमुळे कलाकृतीचा सौंदर्यात्मक दर्जा वाढतो असे नाही. मात्र कलेविषयीचा लोकांचा 'समज' वृद्धिंगत करण्याचे महत्त्वाचे कार्य कला समीक्षा करते. कला-समीक्षेची सुरुवात आणि तिचा शेवट कलेबद्दल असलेल्या प्रेमात होतो. Criticism begins and ends

with love of art. कला-समीक्षकाने जर कलाकृतीचे योग्य मूल्यमापन केले नाही आणि समकालीन कलेच्या ऐतिहासिक संदर्भात योग्य स्थान दिले नाही, तर कला आणि कला-समीक्षा यात कधी भरून न निघणारी संवादात्मक 'दरी' निर्माण होते. कला समीक्षा प्रेक्षकांच्या मतांचे एक 'चुंबकीय क्षेत्र' निर्माण करते. या चुंबकीय वातावरणात कला बहरते. तिचे स्पर्शनीय (टॅन्जिबल) रूप जाणवायला लागते. कला केवळ कला न राहता एक सामाजिक-आध्यात्मिक घटना बनते. कलेच्या सामाजिक तत्त्वाची इथेच जाणीव होते. कलावस्तूच्या संकल्पनेचे आणि तिच्या प्रायोगिक तत्त्वांची इथेच अनुभूती होते. कलाकृती आणि प्रेक्षक संबंध यावर देखील कला-समीक्षा भाष्य करते. कलेचा अभ्यास आणि तिचे अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन) कसे करायचे यावर कला-समीक्षा प्रकाश टाकण्याचे कार्य करते. कला दिग्दर्शक आणि कला-समीक्षकाचे कार्य या दृष्टीने एक सारखेच असते.

कला समीक्षक कलावंत आणि प्रेक्षक यांना प्रभावित करतो. त्यांना तो अभिरुचीसंपन्न बनवतो. त्यांचा समाजाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन बदलतो. कलेचे मोल ठरविण्याचे महत्त्वाचे कार्य समीक्षक करतो. प्रेक्षकांवर कला समीक्षणामुळे काही बदल घडून येतो का ?, हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. सामाजिक अभ्यासामुळे कला समीक्षणाचे स्वरूप निश्चित करण्यास मदत होते. कला समीक्षकाचाही समाजाविषयीचा आणि जनमानसाचा अभ्यास दांडगा हवा. अन्यथा तो अधिकारवाणीने कलेविषयी बोलू शकणार नाही. संवेदनांच्या पातळीवर कलेचा प्रभाव रसिक प्रेक्षकांवर पडणे आवश्यक बाब आहे. त्याचप्रमाणे कलेने सर्जनशीलतेचा मनोभाव सतत जागृत ठेवला पाहिजे. कला समीक्षणाचा प्रभाव रसिकांच्या सौंदर्यात्मक दृष्टिकोनावर पडत असतो. हा प्रभाव ज्या प्रमाणे कलेच्या स्वरूपामुळे पडतो, तसाच तो विशेष समीक्षा-पद्धतींमुळेही पडतो. कला-सर्जनाचे कलात्मक विश्लेषण करण्यासाठी कला समीक्षकाला अभ्यास करावा लागतो. कलाकृतीविषयीचा त्याचा निष्कर्ष अनेकदा महत्त्वाचा ठरतो. यामुळे पुढील कला निर्मितीसाठी कधी-कधी प्रेरणा मिळते. एखाद्या संकल्पनात्मक विचाराच्या कलात्मक सर्जनाने कला समीक्षकाच्याही ज्ञानात कधी-कधी भर पडते.

कला समीक्षणाने कला ग्रहण करणाऱ्या रसिक प्रेक्षकाचा सामाजिक सहभाग वाढीस लागण्यास मदत होते. कलेचा सामाजिक अर्थ कला समीक्षक व्यवस्थितपणे सांगत असल्यामुळे ही शक्यता निर्माण होते. कला समीक्षेत कला समीक्षकात सामाजिक भान असण्याला महत्त्व आहे. त्याला सामाजिक संदर्भात असलेल्या कलेचे मोल सांगता आले पाहिजे. कला-समीक्षक कलाकृतीचे विश्लेषण करून जगाचे वास्तव लोकांपुढे मांडण्याचे महत्त्वाचे कार्य करतो. यासाठी कला समीक्षकाला मानव जीवन आणि वास्तव जगाचा अभ्यास गंभीरपणे करणे आवश्यक आहे. असे केल्यानेच कलेचा जगाशी असलेला संबंध तो अधिकारवाणीने अधोरेखित करू शकतो.

समीक्षा : एक गतिशील सौंदर्यशास्त्र (Criticism as Moving Aesthetics)

कला समीक्षेचा जन्म ग्रीक काव्य शास्त्राची सैद्धांतिक बाजू मांडण्यातून झाला असे म्हणतात. ही सैद्धांतिक बाजू मांडत असतानाच कलेचे मूल्यांकन करण्याचेही काम यासोबतच करण्यात आले. इसवी सन पूर्वपासून वाक्पटुता या कलेवर भर देण्यात आला. अर्थात् शब्दांची फेक कशी करायची या विषयी शिकवण्यासाठी 'ऱ्हीटॉरीक स्कूल्स' चालविण्यात आल्या. तोंडी परीक्षेला तेव्हा महत्त्व असे. भारतात तर ही परंपरा जुनी आहे. ग्रीक लोकशाही राज्यात त्यावेळी या कौशल्याची गरज होती. वाक्पटुतेची ही शैली पूर्वानुभव आणि आधीच्या साहित्य शैलीवर अवलंबून होती. तत्त्वज्ञानाशी या शैलीचा संबंध बदलत्या स्वरूपाचा राहिला. पुढे साहित्य समीक्षेने वेगळे रूप धारण केले. वाक्पटुता शैलीपासून ती दूर झाली. साहित्य समीक्षेचे रूप, कार्य आणि पद्धती समजावयची असेल तर वाक्पटुतेतून तिचा जन्म कसा झाला, हे जाणून घेणे आवश्यक आहे. साहित्य समीक्षेचे मूळ वाक्पटुता शैलीत आहे.

प्राचीन काळात कला समीक्षेला जो आकार प्राप्त झाला तो काव्य आणि तत्त्वज्ञान यांच्यातील विरुद्ध दिशेने झालेल्या

परिणामांमुळे झाला. पुढे याच परिणामांचे रूपांतरण संवेदनाशास्त्र आणि वाक्पटुतेत झाले. त्यामुळे असे म्हणणे संयुक्तिक आहे की, समीक्षेचे मूळ स्वरूप गतिशील संवेदनात्मक आहे. वाक्पटुता एक कलात्मक व्याख्यान आहे.

अशा प्रकारे समीक्षेचा जन्म काव्य, संवेदनाशास्त्र आणि वाक्पटुताशास्त्र यांच्या परस्पर क्रियेतून झाला. समीक्षेच्या निर्मितीत एक प्रकारची यंत्रणा कार्यरत असते. या यंत्रणेतूनच प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्षपणे कला समीक्षेचे आवश्यक स्वरूप कळते. समीक्षेच्या या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवरून तिचे आधुनिक स्वरूप समजून घेता येते.

विविध कला प्रकारांशी विविध कलांद्वारे मिळणाऱ्या अनुभवातून नवीन समीक्षा पद्धती निर्माण झाल्या. उदाहरणार्थ, पुश्किनच्या काव्याचे विश्लेषण आईनस्टीनने चित्रपट सिद्धांतांच्या (मोंटाज, क्लोज अप, फ्रेम) उपयोगाने केले. डोस्टोव्हस्कीच्या पोएटिक्सचे विश्लेषण बख्तिनने म्युझिकोलॉजीच्या उपयोगाने केले. बेलिंस्कीने म्हटलेच आहे की, "Criticism is moving aesthetics." या बाबतीत त्याने सूत्र मांडले ते असे सांगता येईल - मनुष्याच्या कलात्मक अनुभवांचे सामान्यीकरण करताना सौंदर्यशास्त्र काही सिद्धांत प्रस्थापित करतात. कलेबाबत काही निकष आणि नियम ठरवतात. कालांतराने ते बदलतात देखील. अशा प्रकारचा सैद्धांतिक पाया लाभल्यामुळे कलात्मक संहितेचे आकलन आणि विश्लेषण शक्य होते. समीक्षकाचा सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांतांचा अभ्यास नसेल तर त्याची समीक्षा कलेला उचित न्याय देऊ शकणार नाही. समीक्षकाला सौंदर्यशास्त्राबाबत अज्ञानी राहून चालणार नाही. अशा अज्ञानी व्यक्तीच्या समीक्षेला काहीच अर्थ राहणार नाही.

वाचकाच्या किंवा प्रेक्षकाच्या वैयक्तिक अनुभवाशी आणि त्याच्या काल्पनिक विचारात परस्पर क्रिया घडते. प्रतिमेचे अर्थघटन कशाही प्रकारे होत नाही. तिचा एककल्ली अर्थही काढता येत नाही. प्रतिमेचा अर्थ एका मर्यादितच सांगता येतो. समीक्षक प्रतिमांच्या आधाराने काही निष्कर्ष काढू शकतो. मात्र यासाठी वास्तविक जीवनातील त्याचे अनुभव विश्व दांडगे हवे आणि त्याचा सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोन परिपक्व हवा.

कला समीक्षेचा उद्देश निश्चित कलेसाठी असतो. तो सर्व कलांसाठी एकाच वेळेस नसतो. प्रत्येक कलेचे मूल्यमापन वेगळे असते. योग्य मूल्यमापनासाठी त्या-त्या कलेचा अभ्यास सूक्ष्म असावा लागतो.

समीक्षेतील अर्थघटनाचा सिद्धांत (Criticism)

कलेचे अर्थघटन (इंटरप्रिटेशन) करणाऱ्या सिद्धांताला 'हर्मेन्युटिक्स' असे म्हणतात. 'मूल्या'विषयीच्या सिद्धांताला 'ॲक्झिऑलॉजी' तर अनुभवसिद्ध ज्ञानाच्या सिद्धांताला 'कॉग्निशन'चा सिद्धांत असे म्हणतात. अर्थघटन करणे एक बौद्धिक कृत्य आहे. समीक्षेत अर्थघटन अपेक्षित आहे. अर्थघटन शास्त्राचे स्वरूप सतत बदलत गेले. ऐतिहासिकदृष्ट्या अर्थघटनाच्या प्रामुख्याने दोन पद्धती सापडतात. एक म्हणजे प्रतीक कथांच्या माध्यमातून संहितेतील संकल्पनांचे अर्थघटन करणे आणि दुसरे म्हणजे अर्थघटन करणाऱ्या समीक्षकाची स्वत:ची संकल्पनात्मक चौकट.

मध्ययुगीन काळात बायबलसंबंधी संहितांचे अर्थघटन कसे करायचे ?, हा प्रश्न पडला, तेव्हा अर्थघटन करण्याच्या पद्धतीत बदल घडला. पुनरुत्थानाच्या काळात शब्दांचे अर्थ समजणे महत्त्वाचे ठरले. त्यामुळे ऐतिहासिक विचार समजण्यास मदत झाली. इतिहासात पूर्वी निर्माण झालेल्या कलाकृतींची पुनर्रचना करण्याच्या प्रकारातून नवीन 'कला बोध' होऊ लागला. अर्थघटन करणारा समीक्षक एक प्रकारे वेगवेगळ्या काळातील कला व संस्कृतींचा मागोवा घेणारा पथप्रदर्शक ठरला. कलाबोध करवून देणाऱ्या समीक्षकाच्या हे लक्षात आले की, इतिहासात कलाप्रवाह बदलत गेले. कलात्मक संहितेच्या मूलभूत प्रकृतीला धक्का न लागण्यासाठी सर्जनकर्त्यांनी विशिष्ट कला पद्धतींचा वापर केला. कलाबोधाच्या सिद्धांताप्रमाणे (एनलाईटमेंट थिअरी) कलात्मक संहितेचा अर्थ समजणे म्हणजे, सर्जनकर्ता आणि रसग्रहणकर्ता यांच्यात समेट घडवून आणणे. सर्जनकर्त्याच्या मताशी ग्रहणकर्त्याचे मत जुळलेच पाहिजे असे नाही. ग्रहणकर्त्याची कलेविषयीची 'समज' सर्जनकर्त्यापेक्षा

अधिक गहन असू शकते. ज्या वस्तूचे अर्थघटन करायचे आहे तिचे सत्यस्वरूप गृहीत धरणे, ही कलाबोध करण्याची अट आहे.

कलेच्या अर्थघटनेसंबंधीचा सिद्धांत एकोणीसाव्या शतकात जर्मन तत्त्वज्ञ जॉर्ज ॲस्ट याने मांडला. त्याच्या मते मानव इतिहासाचे ऐक्य मानवीय चैतन्याच्या (स्पिरिट या अर्थाने) एकतेवर अवलंबून आहे. कला संहितेचा अर्थ समजण्यासाठी आपली चैतन्याविषयीची धारणा महत्त्वाची असते. त्यामुळे कला समीक्षक एकाच वेळेस तत्त्वज्ञ व सौंदर्यवेत्ता असावा लागतो. कारण चैतन्याचे सत्त्व समजण्यास तो मदत करतो. संहितेत बाह्य जगतातील वस्तूंचे वर्णन किती स्पष्टपणे केले आहे, यावर सुद्धा वस्तूचे सत्त्व समजण्यास मदत होते. जॉर्ज ॲस्टसाठी आध्यात्मिक दृष्टी महत्त्वाची आहे. लेखकाचे व्यक्तिनिष्ठ कृत्य अर्थघटनाची वस्तू बनते. अर्थात् त्याच्या व्यक्तिनिष्ठ कृत्याचा अर्थ लावायचा असतो. आध्यात्मिक वैश्विकतेमुळे लेखकाचा 'कल' समजतो. बाहेरून लादलेल्या विचार प्रक्रियांमुळे हा अर्थ समजत नाही. कलाकृतीच्या अर्थघटनामुळे केवळ लेखकाची कल्पनाच नाही तर त्यामागील ऐतिहासिक पार्श्वभूमी देखील समजली पाहिजे. संभाषण कलेची भाषा आणि त्या मागील विचार या दोन्ही गोष्टी समजल्या पाहिजे. मात्र संभाषणातील आध्यात्मिक पैलू समजल्याशिवाय केवळ भाषा समजण्याला अर्थ नसतो. भाषा समजणे म्हणजे संभाषणाचे व्याकरणीय अर्थघटन झाले. विचार समजणे म्हणजे तिचे मानसशास्त्रीय अर्थघटन झाले. दोन्ही गोष्टी समजणे म्हणजे कला वस्तूचे पूर्ण अर्थघटन करणे होय.

समीक्षात्मक विश्लेषणात वस्तुनिष्ठता आणि व्यक्तिनिष्ठता

समीक्षात्मक विश्लेषण पद्धतीत वस्तुनिष्ठता आणि व्यक्तिनिष्ठता या दोन महत्त्वाच्या समस्या आहेत. कलेच्या सैद्धांतिक आणि प्रात्यक्षिक बाजू समजण्यासाठी या दोन्ही विरुद्ध दिशेने जाणाऱ्या समीक्षा पद्धतींचा वापर होतो. वस्तुनिष्ठ समीक्षेला महत्त्व द्यायचे की, व्यक्तिनिष्ठ समीक्षेला महत्त्व द्यायचे. वस्तुनिष्ठ आकलन करायचे की, व्यक्तिनिष्ठ आकलन करायचे. वस्तुनिष्ठ निरंकुशता की, व्यक्तिनिष्ठ निरंकुशता हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे.

वस्तुनिष्ठ निरंकुशतेची सुरुवात ज्या कारणाने होते, ते कारण म्हणजे असे की, अशी मान्यता आहे कलात्मक संहिता तिचा अर्थ लावणाऱ्याला स्पष्ट आणि निश्चित रूप प्रदान करते. जेणे करून, त्याला संहितेचा अर्थ तिच्यातील गुणानुसार लावता येईल. याचा अर्थ असा की, समीक्षा विश्लेषणातून वस्तुनिष्ठ कलात्मक अर्थ प्रकट झाला पाहिजे. म्हणजेच हा अर्थ कोणत्याही दुसऱ्या गोष्टीवर अवलंबून राहणार नाही. लेखकाने लिहिलेल्या संहितेतूनच हा अर्थ हुडकून काढायचा असतो. इतर कोणत्याही बाह्य गोष्टींवरून नाही. समीक्षकाच्या वैयक्तिक आवडी-निवडीला इथे अजिबात वाव नसतो, हे समजून घेतले पाहिजे. याचा अर्थ संहितेत जो आशय दडलेला आहे तो निःसंदिग्ध-निरंकुश आहे आणि या आशयावर बाह्य परिणाम शक्य नाही किंवा तसा तो होऊ द्यायचा नाही, अशी इथे मान्यता आहे. संहितेतील वस्तुनिष्ठ अर्थ बदलणे शक्य नाही असे मानल्यामुळे एक भ्रम तयार होतो की, कलेचा अभ्यास गणितासारखा अटींना अनुसरून राहूनच करावा लागतो. परंतु अशा प्रकारे कलेकडे बघण्याच्या दृष्टिकोनामुळे कलेचे मानवीय चरित्र अबाधित असत नाही. कलेचा जो अर्थ लावला जातो त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाला इथे अजिबात स्थान नाही. कलात्मक संहिता आणि तिचा आशय इतका घट्ट स्वरूपाचा असतो की, वैयक्तिक विचार आणि ऐतिहासिक पार्श्वभूमी या स्वरूपाला धक्का पोहोचवू शकत नाही अशी वस्तुनिष्ठ विचारसरणीची पक्की धारणा आहे. या विचारातूनच याच्या अगदी विरुद्ध टोकाची व्यक्तिनिष्ठ स्वरुपाची विचारधारा निर्माण झाली. या विचारधारेत व्यक्तिनिष्ठ निरंकुशतेला आणि व्यक्तिनिष्ठ पूर्णतेला मान्यता प्राप्त झाली. या विचारसरणीत संहितेला अपूर्ण मानण्यात आले असून तिची 'पूर्णता' समीक्षकाच्या अर्थघटन करण्यातून होते, असे सांगितले गेले. या मान्यतेतून 'ग्रहणशील सौंदर्यशास्त्र' या संज्ञेचा जन्म झाला. या अर्थाप्रमाणे ग्रहणकर्त्याच्या आकलनाने प्रत्येक कलाकृती कलात्मक आणि सामाजिक रूप धारण करते. प्रत्येक आकलन कारणयुक्त असते. म्हणूनच

समीक्षा विश्लेषणात या आकलनाचे महत्त्व आहे. ऐतिहासिक पार्श्वभूमीमुळे कलात्मक आकलनात बदल दिसून येतात. ग्रहणशील सौंदर्यशास्त्रात आढळून आले आहे की, एकाच कालखंडातील कलांचे आकलन विविध प्रकारे झाले आहे. अशा प्रकारे एकाच कालखंडात आणि एकाच सामाजिक समूहात वैयक्तिक आकलन भिन्न-भिन्न स्वरूपाचे असते.

ग्रहणशील सौंदर्यशास्त्रात अशीच मान्यता आहे की, जोपर्यंत ग्रहणकर्ता आकलन करत नाही तोपर्यंत कलेच्या अस्तित्वाला काही अर्थ नाही. याचा अर्थ रसग्रहणावर कलेचे अस्तित्व ठरते आणि त्यामुळेच कलेचे 'मानवीय मोल' देखील ठरते.

प्रत्यक्ष समीक्षा पद्धतीत वस्तुनिष्ठ आणि व्यक्तिनिष्ठ समीक्षा पद्धतींचा वापर होतो. कधी-कधी या दोन्हीं पद्धती एकमेकात मिसळल्यासारख्या वाटतात आणि एक नवी समीक्षा पद्धती विकसित झाल्यासारखी वाटते. खास करून समीक्षेत हे अनुभवायला मिळते. इथे द्विधा मनोवृत्तींचे दर्शन घडते. एकीकडे पूर्ण वस्तुनिष्ठ पद्धतींचा वापर होतो. इथे समीक्षणाच्या वैयक्तिक मनाला नगण्य स्थान असते. त्यामुळे कला समीक्षा जरी बौद्धिक संस्कृतीचे आणि मानवीयतेचे क्षेत्र असले तरी, वस्तुनिष्ठतेमुळे गणिती पद्धतीचा इथे उपयोग होतो. समीक्षकाच्या अनुभवाचा आणि त्याच्या दृष्टिकोनाचा उपयोग न झाल्याने कला समीक्षा कुठेतरी अपूर्ण राहते. वस्तुनिष्ठ समीक्षा पद्धतीत गणिती पद्धतीने विश्लेषण करण्यावर भर दिल्यामुळे, समीक्षकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रश्न अर्थहीन ठरतो. त्यामुळे अशी समीक्षा पद्धती मानव्यशास्त्रापासून दूर जाते आणि नैसर्गिक विज्ञानाच्या जवळ जाते. आधुनिक कला समीक्षेत, व्यक्तिनिष्ठ घटक सामाजिक आणि नैतिकतेच्या बाबतीत, घनात्मक आकार धारण करतात. मात्र कला समीक्षेच्या अर्थघटनाच्या बाबतीत ऋणात्मक आकार धारण करतात. ग्रहणात्मक सौंदर्यशास्त्राचा (Receptive Aesthetics) पुरस्कार करणाऱ्या विचारवंतांच्या मते ग्रहणकर्त्याचे चैतन्यच केवळ कलात्मक संहिता समजण्यास मदत करू शकते. हे विचारवंत एकच गोष्ट मान्य करतात की, कलेचे अर्थघटन केवळ मनुष्याची मानसिकताच करू शकते. कोणतीही पद्धती हे करू शकत नाही. परंतु या मान्यतेमुळे कलेचा अर्थ केवळ शुद्ध स्वरूपाच्या सहजज्ञानावर अवलंबून राहील.

मात्र आधुनिक कला समीक्षेत ही गोष्ट देखील लक्षात आली आहे की, कला समीक्षकाच्या व्यक्तिगत आवडी-निवडींना महत्त्वाचे स्थान दिल्यास, तो आपलीच मनमानी करतो. आपलीच मनोभूमिका कलेवर लादतो. इथे व्यक्तिगत ईर्ष्या-आकांक्षांना महत्त्वाचे स्थान मिळते आणि कलेच्या वास्तव समीक्षणात अडथळे निर्माण होतात. कला समीक्षकाच्या विचित्र कल्पना कला-प्रेमींवर लादण्याची शक्यता वाढते.

अतिव्यक्तिनिष्ठ समीक्षण ज्याप्रमाणे धोकादायक आहे त्याचप्रमाणे अतिवस्तुनिष्ठ समीक्षण देखील धोकादायक आहे. आधुनिक कला समीक्षेत ज्या संज्ञांचा वापर करण्यात आला त्यावरून व्यक्तिनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ समीक्षकांची आग्रही भूमिका दिसून येते. या संज्ञा म्हणजे त्रुटिहीन (Precise), वैज्ञानिक (Scientific), नाविन्यपूर्ण (New), संरचनात्मक (Structuralist), तात्त्विक (Philosophical), शैलीत्मक (Stylistic), निबंधात्मक (Essayistic), सामाजिक (Sociological) इत्यादी. असे आधुनिक कला समीक्षक आपल्या संज्ञा वापराच्या बाबतीत किती दुराग्रही आहेत, हे या विश्लेषणांमुळे लक्षात येते.

कला समीक्षेत वस्तुनिष्ठ आणि व्यक्तिनिष्ठ घटकांच्या निरंकुशतेमुळे (Absolutization) कलेच्या आकलनाचे तर्कशास्त्र नाहीसे होते आणि कलेचा खरा अर्थ समोर येत नाही हे लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. कलेत समानुपाताला महत्त्व असते, निरंकुशतेला नाही. कला सौंदर्य माध्यम आणि उदात्त तत्त्वांमुळे वाढते, निरंकुशतेमुळे नाही. वस्तुनिष्ठता आणि व्यक्तिनिष्ठता यांचा तोल सांभाळणे कला समीक्षेत महत्त्वाचे आहे. केवळ एकाच घटकासाठी टोकाची भूमिका घेणे योग्य नाही, कारण त्यातून काहीच निष्पन्न निघत नाही. आणि कलेचा खरा अर्थ, आणि तिचे खरे मोल प्रस्थापित होऊ शकत नाही.

कला समीक्षेत जे वस्तुनिष्ठ आणि व्यक्तिनिष्ठ घटक असतात ते एकाच वेळी कार्य करतात आणि हेच त्याचे तर्कशास्त्र आहे. त्यामुळे कलावस्तू किंवा संहितेच्या आकलन किंवा वाचन आणि त्यांचे मूल्यमापन एकाच वेळेस वस्तुनिष्ठ असते आणि व्यक्तिनिष्ठ देखील असते. ते स्थिर असते आणि परिवर्तनवादी, बदलणारे देखील असते. हे एकविध आणि अनेकविध देखील असते. त्यामुळे 'त्रुटिहीनता' आणि 'मानवीयता' हे दोन्ही घटक कला समीक्षेत महत्त्वाचे ठरतात. त्यांच्या योग्य वापराने कला समीक्षा वैभवसंपन्न व दर्जेदार बनते.

●●

डॉ. विनोद इंदूरकर

शृंगारवीरकरुणाद्भुतहास्यभयानकाः।
बीभत्सरौद्रौ शान्तश्च काव्ये नव रसाः मताः॥

अभिनय कलेत मुद्राभिनयाला फार महत्त्व आहे. नाट्यकलेत शृंगार, वीर, करूण, अद्भुत, हास्य, भयानक, बीभत्स,रौद्र व शांत ह्या नवरसांना महत्त्वाचे स्थान आहे. नागपुरातील प्रसिद्ध अभिनेते विकास खुराना यांच्या या नवरस दर्शनाच्या भावमुद्रा !

एकांकिका लेखनाचा तात्त्विक आयाम

डॉ. पराग घोंगे

अनुभवाची सखोल मांडणी म्हणजे वरवरचा चटपटीतपणा टाळणे. तात्कालिकतेचा मोह टाळणे. एखादा विषय कधी-कधी खूप ज्वलंत ठरलेला असतो. त्या विषयावरली एकांकिका हमखास दाद मिळविते. तिचे खूप कौतुक होते. पण एकांकिकाकाराने जर ज्वलंततेच्या मागचा-पुढचा संदर्भ तपासून पाहिला नाही, त्या विषयाची वैश्विकता आणि व्यापकता तपासून पाहिली नाही, तर एकांकिकेचा प्रभाव वरवरच जाणवतो. सखोल मांडणी म्हणजे अनुभवाचा अर्क मनात पाझरेल अशी मांडणी. ती सहजसाध्य नसतेच आणि तिचे कुठले हमखास यशस्वी होणारे सूत्रही नसतेच.

प्रस्तावना : एकांकिका लेखन हा वरवर अतिशय सहजसोपा वाटणारा पण प्रत्यक्षात अतिशय अवघड असलेला नाट्यलेखन प्रकार आहे. कविता किंवा लघुकथा जशी तिच्या लहान आकारमानासाठी ओळखली जाते, तशीच एकांकिका असते. म्हणजे लघुत्व हा एकांकिकेचा स्थायिभाव आहे. तेच तत्त्वतः एकांकिकेचे बलस्थान आहे. एकांकिका लेखन हे मर्यादित पृष्ठसंख्येचे लेखन आहे. एकांकिका लेखन हे अनुभवाच्या मर्यादित विस्ताराचे नाट्यरूप आहे. पण याचा अर्थ ते पूर्ण लांबीच्या नाटकापेक्षा कमी महत्त्वाचे असते असे अजिबात नाही. रत्नाकर मतकरी म्हणतात 'एकांकिका हा स्फुट नाट्यप्रकार आहे. आपल्या परीने स्वतंत्र असलेला. एकांकिका म्हणजे स्वतःचे तंत्र असलेली नाट्यरचना आहे.'[1] किंवा नेहरु सेंटर मुंबईच्या अभिनव एकांकिका संग्रहात प्रकाशकांच्या मनोगतात व्यक्त झालेल्या मतानुसार 'संपूर्ण नाटकाच्या सर्वांगीण सौंदर्याला बाधा न आणता संपूर्ण कथावस्तूचे नेमके आणि नेटके सादरीकरण म्हणजे एकांकिका !'[2]

यावरून असे म्हणता येईल कि कवितेत जसा शब्दांचा संकोच आणि अर्थाचा विस्तार करायचा असतो किंवा व्यंगचित्रात जसे मोजक्या रेषांतून एक दाहक विसंगती चिमटीत पकडायची असते तसे एकांकिकाकाराला करावे लागते. त्यामुळे ज्या एकांकिकांना ही काव्यसदृश्यता साधता आली किंवा जीवनातील विसंगती नेमकी हेरता आली त्यांनी कालजयी एकांकिका लिहिल्यात. अशा एकांकिका लेखकांची संवेदना कवीइतकी तीव्र किंवा व्यंगचित्रकाराइतकी भेदक असते. शब्दाचा संकोच आणि अर्थाचा विस्तार, शब्दाचा संकोच आणि नाट्यात्म अनुभवाचा विस्तार हेच एकांकिकेचे तात्त्विक बलस्थान आहे असे मला वाटते. सैद्धांतिकदृष्ट्या ज्या एकांकिका लेखकांना हे साधले त्यांनी समकालीन विषयांवर कालजयी एकांकिका लिहिल्यात.

एकांकिका लेखनाविषयी मो.ग. रांगणेकर असं म्हणतात

की 'नाटक जितके लहान तितकी जबाबदारी मोठी, असे हे व्यस्त प्रमाण आहे. कारण तीन अंकात जो परिणाम साधायचा तो फक्त एका अंकात साधण्यासाठी लेखनकौशल्याची रंगभूमीवर परिणाम होण्याच्या दृष्टीने पराकाष्ठा करावी लागते.'[3] 'एकांक हा नाटकापासून अलग आणि काहीसा मुक्त असा नाट्यप्रकार आहे,' असे मत माधव मनोहर यांनी 'सुभाष सोनवणे यांचे एकांक पंचक' या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत नोंदविले आहे.'[4]

एकांकिका लेखनाची आंतरिक निकड :

एकांकिका लेखन एकांकिकाकाराच्या आंतरिक निकडीतून जन्म घेते. एकांकिका लेखन म्हणजे पूर्ण लांबीच्या नाट्यलेखनाची पूर्वतयारी नाही. एकांकिकेचा उगमच महायुद्धाच्या काळानंतर झालेला दिसतो. एकांकिका ही एका अर्थाने विसाव्या शतकाची देणगी आहे. एकांकिका निर्माण होण्यापूर्वी साधारण एक शतकभर जागतिक रंगभूमीने रसरशीत नाट्यलेखनाचा अभाव अनुभवला आहे. या काळात कळत-नकळत नाटकं पोकळ होत गेलीत. धंदेवाईक नाटकांनी आणि कंपन्यांच्या नाटकांनी रंगभूमीला बाजारूपणाच्या गर्तेत लोटलं. रंगभूमीवर व्यावसायिकतेचा अंत झाला की धंदेवाईकपणा बळावू लागतो. एका अर्थाने या बाजारूपणाला शह देत एकांकिका अस्तित्वात आली आणि बघता-बघता अमेरिकेत लिटल थिएटर मुव्हमेंट निर्माण झाली.

महायुद्धानंतर अमेरिकेत या छोट्या नाटकांच्या चळवळीने वेग घेतला. नंतरच्या काळात तर अमेरिकेत प्रत्येक महाविद्यालयात एक छोटेखानी थिएटर उभे राहिले. महाविद्यालयातला उत्साह एकांकिका लेखनाच्या केंद्रस्थानी जगभर सारखाच प्रत्ययाला आला आणि आजही येतो. वास्तववादाचा अतिशय मोठा प्रभाव एकांकिका लेखन प्रकारावर आहे. भोवतालच्या जीवनातील वैचित्र्यपूर्णता एकांकिका लेखनाच्या केंद्रस्थानी कालही होती आणि आजही आहे. एकीकडे महायुद्धामुळे जाणवलेली मानवी जीवनातील निरर्थकता आणि अशाश्वतता तर दुसरीकडे मानवी अस्तित्वामुळेच या सृष्टीला अर्थ प्राप्त होतो ही अस्तित्ववादी जाणीव

सतीश आळेकर

यांच्या मुशीत रसरशीत आणि जातिवंत एकांकिका घडली. एकांकिकेने आपला स्वायत्त रूपबंध निवडला आणि ती नाटकापेक्षा नुसती वेगळीच झाली नाही तर नाटकाला तिने थेट आव्हान दिले.

एकांकिका लेखनाची सैद्धांतिक वैशिष्ट्ये :

गतिमानता- एकांकिका लेखनातील वैविध्यपूर्णता लक्षात घेऊनही एकांकिका लेखनाच्या काही तात्त्विक वैशिष्ट्यांचा विचार करता येईल. गतिमानता हे एकांकिका लेखनाचे पहिले तात्त्विक वैशिष्ट्य मानता येईल. गतिमानता म्हणजे वेग नव्हे. गतिमानता म्हणजे कमी वेळात जास्त परिणामकारकपणे आशय मांडणे. एकांकिका लेखन वेगवान घडामोडींपेक्षा एका बिंदूपासून दुसऱ्या बिंदूपर्यंत लेखक कसा पोहोचतो यावर अवलंबून असते. म्हणजे लेखनाचा एक ढोबळ आराखडा सगळ्याच लेखकांच्या मनाशी असतो. त्याची उत्क्रांत होत उत्कर्ष बिंदूपर्यंत पोहचणारी चढणही बहुतेक वेळा एकांकिका लेखकाच्या मनाशी असते. पण एका बिंदूपासून दुसऱ्या बिंदूपर्यंत पोहचण्याची एकांकिका लेखकाची पद्धत नाटककारापेक्षा वेगळी असते. संगीताच्या भाषेत

बोलायचे तर एकांकिका म्हणजे छोटा ख्याल! छोटा ख्याल ही रागाची संपूर्ण ओळख असली तरी ती विस्तृत आणि तपशीलवार ओळख नसते. त्यात एक सूचकता असते.

सूचकता- सूचकता हा एकांकिका लेखनाचा महत्त्वाचा तात्त्विक आयाम आहे, असे मला वाटते. तसे तर सगळे नाटकच सादरकर्त्यांची सूचकता आणि प्रेक्षकांची कल्पकता यावर विसंबून असते, परंतु एकांकिकेत त्याचे प्रमाण जरा जास्त असते इतकेच. म्हणजे एकांकिका लेखक अनुभवाचे जाणीवपूर्वक केवळ सूचन करून पुढे सरकतो. तो जेव्हा विस्तारात रमतो तेव्हा गतिमानता शबलित होते. सूचकता आणि गतिमानता या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. एक सांभाळली की दुसरी आपसूक साधते. सूचकता सांभाळली की गतिमानता आपोआपच साधते. यशस्वी एकांकिका लेखक हा तोल अचूक सांभाळताना दिसतो.

एकांकिका लेखनाच्या केंद्रस्थानी असलेला गतिमान आणि सूचक अनुभव बरेचदा चमकदार आणि चमत्कृतीपूर्ण वाटतो, पण केवळ चमकदार कल्पनेतच तो अडकून पडला तर एकांकिका दीर्घजीवी होत नाही. ती रंगभूमीवर एखाद्या वावटळीसारखी येते, तितक्याच वेगाने नाहीशीही होते. चमत्कृतीपूर्ण अनुभवाचे सखोल प्रकटीकरण हा एकांकिका लेखनाचा दुसरा तात्त्विक आयाम म्हणता येईल.

अनुभवाची सखोल मांडणी म्हणजे वरवरचा चटपटीतपणा टाळणे. तात्कालिकतेचा मोह टाळणे. एखादा विषय कधी-कधी खूप ज्वलंत ठरलेला असतो. त्या विषयावरली एकांकिका हमखास दाद मिळविते. तिचे खूप कौतुक होते. पण एकांकिकाकाराने जर ज्वलंततेच्या मागचा-पुढचा संदर्भ तपासून पाहिला नाही, त्या विषयाची वैश्विकता आणि व्यापकता तपासून पाहिली नाही, तर एकांकिकेचा प्रभाव वरवरच जाणवतो. सखोल मांडणी म्हणजे अनुभवाचा अर्क मनात पाझरेल अशी मांडणी. ती सहजसाध्य नसतेच आणि तिचे कुठले हमखास यशस्वी होणारे सूत्रही नसतेच. असे म्हटले जाते की, श्रेष्ठ कला ही अपघातानेच निर्माण होते, पण श्रेष्ठ कलेचा अपघात घडण्यासाठी मशागत केलेले संवेदनशील मन आणि अनुभवाचे टपोरे बीज या पूर्वअटी असतातच. त्याशिवाय कुठल्याच काळात श्रेष्ठ कलेचे अपघात घडत नाहीत.

संक्षिप्तता- 'संक्षिप्तता' हा एकांकिका लेखनाचा आणखी एक महत्त्वाचा तात्त्विक आयाम म्हणता येईल. 'कंसाईज' या इंग्रजी शब्दासाठी मी 'संक्षिप्तता' हा मराठी शब्द वापरतो आहे. 'कंसाईज' म्हणजे 'गिव्हींग अ लॉट ऑफ इंफरमेशन क्लिअरली इन फ्यू वर्डस्. ब्रीफ बट कॉंप्रेहेंसिव्ह !' एकांकिका लेखनात हे कटाक्षाने जपता यायला पाहिजे. संक्षिप्ततेत अल्पता किंवा अल्पाक्षरता अंतर्भूत असली तरी तीत एक व्यापकता समाविष्टच असते. ज्या एकांकिकाकाराला हा तोल सांभाळता येतो त्याचे लेखन नकळतच कसदार होते.

व्यामिश्रता- व्यामिश्रता किंवा जटिलता हा एकांकिका लेखनाचा आणिक एक तात्त्विक आयाम होय. साधलेली एकांकिका लेखनात व्यामिश्रतेचा प्रत्यय देते. ती सरधोपट नसते. बाळबोध नसते. ढोबळ नसते. काळे-पांढरे, चांगले-वाईट, सुष्ट-दुष्ट असे सुबोध कप्पे करण्याचे अस्सल एकांकिका टाळते.

त्यामुळे आधुनिक अनुभवातील व्यामिश्रता एकांकिका लेखकातून प्रत्ययाला येते. म्हणजे अभिजात नाटकात प्रेम हा विशुद्ध भाव म्हणून दर्शवला असू शकतो. आधुनिक एकांकिकेत प्रेमात, राग, द्वेष, मत्सर, असूया, तिरस्कार अशा कितीतरी छटा मिसळलेल्या असू शकतात. एकाच भावनेत अंतर्भूत असलेल्या विविध छटा, एकाच घटनेला असलेले विविध पदर एकांकिका उलगडून दाखविते आणि अधिकाधिक व्यामिश्रतेचा प्रत्यय देते.

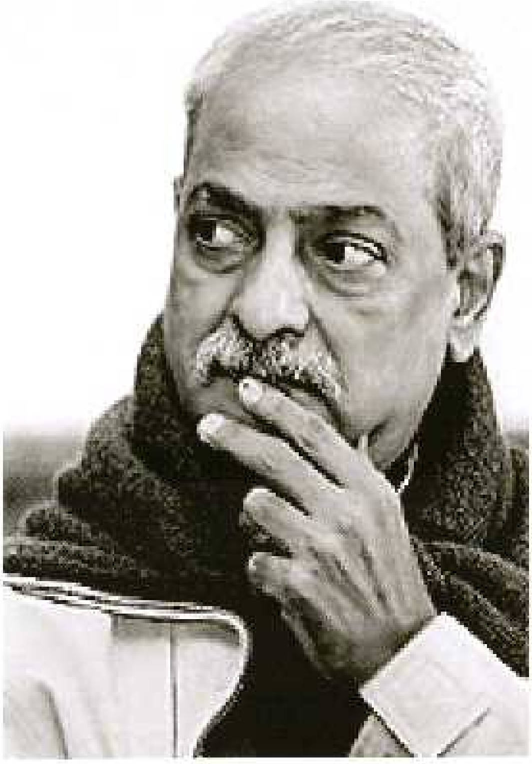
उत्कंठावर्धकता - बहुतेक वेळा लेखक एकांकिकेची सुरुवातच अतिशय वेगवान घडामोडीने करतो. त्याच्याजवळ भूमिका वगैरे मांडण्यासाठी पुरेसा वेळ नसतो. आरंभीच्या काही क्षणातच त्याला विषयाच्या मानगुटीवर स्वार व्हावे लागते. आणि त्यानंतर सतत त्याला कृतीलाच प्राधान्य द्यावे लागते. विश्लेषण वगैरे करण्यासाठी त्याच्याजवळ पुरेसा वेळ नसतो. प्रत्येक

क्षण जणू त्याच्यासाठी लाख मोलाचा असतो. एकांकिकाकाराला प्रत्येक क्षण सत्कारणीच लावावा लागतो. नाट्यानुभवातील अवकाश आणि काळ त्याला अतिशय कौशल्याने वापरावा लागतो. शब्द, दृश्य आणि रंगसूचना यांचा काटेकोर मेळ त्याला साधता यायला हवा असतो.

'उत्कंठावर्धकता' हा एकांकिका लेखनाचा आणखी एक महत्त्वाचा आयाम. उत्कंठा सरली की एकांकिका 'प्रेडिक्टेबल' होते. आणि तशी झाली की, प्रेक्षकाचा हिरमोड होतो. त्याचे अवधान भंग पावते. त्यामुळे उत्कंठावर्धकता एकांकिकाकाराला जिवाच्या करारानं जपावी लागते. त्यानेच सुरुवातीला निर्माण केलेला आशयाचा ताण त्याला अजिबात सैल करता येत नाही.

अवकाशाचा संकोच - व्यंकटेश शंकर पाटील यांच्या 'ते' एकांकिकेमध्ये अवकाशाचा संकोच असतो. भूमिकांचे ठळक स्वभावविशेष चटकन लक्षात भरतील अशा पद्धतीने रेखाटावे लागतात. स्वभाव विकसनासाठी त्यात अवकाश नसतो. कौटुंबिक वा सामाजिक संबंधांची गुंतागुंत एकांकिकेत फारशी वाढवता येत नाही व भूमिकांची संख्याही स्वाभाविकपणे मर्यादित होते."

एकांकिका लेखनात 'Unity of Time, Location and Action' यांचे पालन बऱ्याच प्रमाणात करावे लागते. कारण फार मोठा कालखंड एकांकिकेला पादाक्रांत करता येत नाही. ॲक्शन देखील खूप मोठी आणि गुंतागुंतीची असून चालत नाही. एकांकिकेत उपकथानकांची रचना करता येत नाही. कारण अशा प्रकारची उपकथानके एकांकिकेचा परिणाम शबल करू शकतात. खूप मोठ्या प्रमाणात दृश्यबदल किंवा खूप मोठ्या कालखंडातील घडामोडी एकांकिका लेखनाला मानवणाऱ्या नाहीत. एकांकिकेचा विषय हा छोटासाच असावा. कारण तो एका मर्यादित वेळेत परिणामकारकपणे प्रेक्षकांपर्यंत पोहचवायचा असतो. चरित्रचित्रणासाठी मुबलक वेळ एकांकिकेला परवडू शकत नाही. चरित्राचा हळूहळू विकास होतो आणि आणि भूमिकेचे अनेक पदर आपल्याला उलगडत आहेत असे एकांकिका करू शकत नाही. एकांकिकाकाराला त्याची



प्रा. महेश एल्कुंचवार

दृष्टी प्रमुख पात्रावरच केंद्रित करावी लागते.

प्रत्येक दृश्यात अपरिहार्यपणे प्रमुख पात्राचे असणे गरजेचे होऊन बसते. प्रमुख पात्राला एकमेवाद्वितीयता तर असावीच लागते, परंतु त्याच्याजवळ एक सुस्पष्ट जीवनविषयक दृष्टिकोनही असावाच लागतो. त्याच्याभोवती पेचप्रसंग निर्माण करावे लागतात. त्यालाच त्यातून मार्ग काढायचा असतो. त्यासाठी त्या प्रमुख पात्राजवळ सुस्पष्ट उद्दिष्ट असावे लागते. आणि हे सगळे अत्यंत कमी शब्दात आणि मोजक्या प्रसंगात एकांकिकाकाराला करावे लागते. शब्दांची काटकसर आणि मितव्ययिता हा एकांकिकाराचा सर्वश्रेष्ठ गुण मानायला प्रत्यवाय नसावा. 'दरवेशी आणि इतर एकांकिका' या जयंत पवार लिखित एकांकिका संग्रहाच्या प्रस्तावनेत माधव मनोहर म्हणतात, 'एकांक वस्तुतः व्यक्तित्त्वाच्या व व्यक्तिविशेषाच्या आविष्कारासाठी अधिक उपयुक्त नाट्यप्रकार आहे."

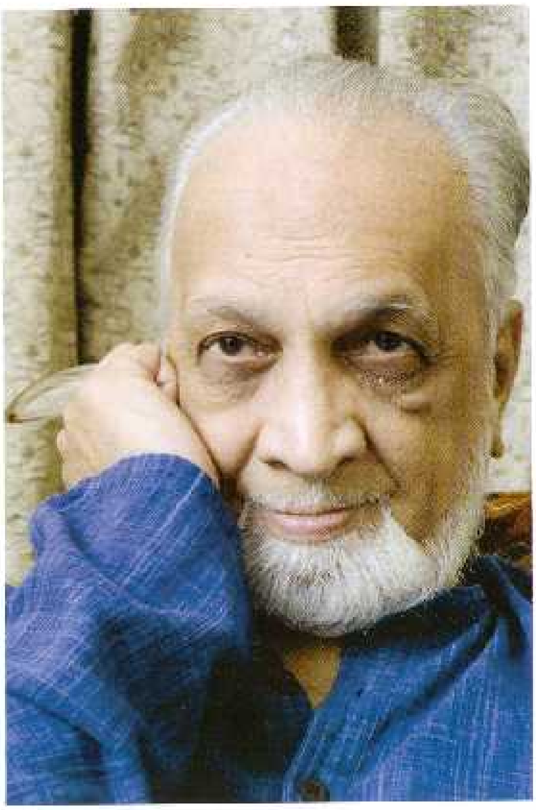
एकांकिकेची दृश्यमांडणी -

एकांकिकेतील दृश्ये लिहिताना ती चटकन मनावर ठसली पाहिजेत याचे भान एकांकिका लेखकाला ठेवावे लागते. ती मनात पाझरली पाहिजेत याकडेही त्याला लक्ष पुरवावे लागते. एकांकिकेतील दृश्यांमध्ये शब्दांची किंवा संवादांची उधळमाधळ अजिबात चालत नाही. नेमके, काटेकोर आणि परिणामकारक दृश्य लेखन ज्याला साधते, तोच यशस्वी एकांकिका लिहू शकतो.

एकांकिकाकाराला प्रश्न तर निर्माण करावाच लागतो. त्याच्या रचनेच्या मुळाशी एक प्रश्न असतो आणि तो असावाही लागतो. प्रेक्षकांना हा प्रश्न सोडविण्याची उत्सुकताही लागलेली असावी लागते. पण प्रेक्षकांची उत्सुकता फार ताणताही येत नाही. बरे, ती अर्धवट शमवता येत नाही. ती जेव्हा शमते, तो एकांकिकेचा उत्कर्षबिंदू असतो. या बिंदूपाशी संवाद मोजकेच आणि नेमके असावे लागतात. एकांकिकेच्या गाभ्यात दडलेल्या प्रश्नाचे उत्तर तर मिळाले पाहिजे, परंतु शेवटी प्रेक्षकाची नाट्यजाणीव अधिक प्रगल्भही झाली पाहिजे, याकडेही एकांकिकाकाराला लक्ष पुरवावे लागते. एकांकिका लेखन या अर्थाने एक तारेवरची कसरत असते. एकांकिकाकाराला छोट्या-छोट्या गोष्टी ऐकू आल्या पाहिजेत. सूक्ष्म बाबी दिसल्या पाहिजेत. त्या रंगमंचाच्या चौकटीत आणि एकांकिकेला पूरक अशा तंत्रात मांडता आल्या पाहिजेत. एकांकिकाकाराच्या मोजक्या रंगसूचनांनी रंगमंचावरचा प्रयोग डोळ्यांसमोर साकार झाला पाहिजे.

एकांकिकेची भाषा -

एकांकिकेची भाषा हा आणखी एक एकांकिका लेखनाचा तात्त्विक आयाम असतो. भाषेचा तात्त्विक विचार, अर्थाचे स्वरूप, भाषेचा वापर आणि भाषेचे आकलन यावर अवलंबून असतो. तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टिकोनातून विचार केला तर भाषेचे वास्तवाशी नाते असते. भाषा हे निव्वळ संवादाचे साधन नसून ते वास्तवाच्या प्रकटीकरणाचे एक साधन असते. भाषेचा अर्थ, भाषेचा वापर करणारा, भाषेचे विश्लेषण करणारा आणि भाषा समजून घेणारा या तिन्ही घटकांच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असतो. भाषा ही केवळ वास्तवाशी नव्हे जगण्याशी आणि



विजय तेंडुलकर

जगाशी निगडित असते. भाषेचा अर्थ हा चिन्हांनी उद्दिपित केलेला जीवनाचा अर्थ असतो. भाषा जशी विचारांना सामावून घेते तशीच ती सामाजिक संकेतांनाही सामावून घेत असते. एकांकिकेची भाषा ही एकांकिकेतील नाट्य वास्तवाचे आणि विचारांचे प्रकटीकरण करणारी चित्रदर्शी भाषा असावी लागते. ही भाषा डोळ्यांपुढे वास्तवाचे चित्र उभे करते.

वामन पात्रीकरांच्या 'सूर्यविलाप आणि इतर एकांकिका' या एकांकिका संग्रहातील 'सूर्यविलाप' या एकांकिकेची सुरुवात खालीलप्रमाणे होते-

बेबी : आईऽ
आई : (क्षीण आवाजात) बेबी ! किती वाजलेत ग ?
बेबी : दोन. बाबा येतील आई ?
आई : गाडी गेली का ?
बेबी : आत्ताच ! येतील बाबा ? आईऽ
आई : (जांभई देत) येतील...
बेबी : आता झोपू नकोस ना. उठ.

आई : झोपू दे.
बेबी : इतका वेळ तर झोपलीस.
आई : आत्ता डोळा लागला होता ग.
डोकं ठणकतंय खूप.
बेबी : दिवस केव्हा उजाडेल?
आई : (क्षीण स्वरात) उजाडेल.
बेबी : भीती वाटते ना एकटीला मला... ए.. आई ऽ
आई : कशाची भीती वाटते? बेबी?
बेबी : वाटतं झोपलं की आपण मरूनच जाऊ.
आई : देवाचं नाव घेऊन झोप बेबी..
काही होणार नाही.. झोप!

प्रसंगाचा मूड, तो कुठे घडतोय, किती वाजता, कुणामध्ये, त्यांच्यातील नात्यातला ताण, वाट बघणे, आणि परमेश्वर या संकल्पनेशी निगडित असलेली सामाजिक आस्था हे सगळे या सुरुवातीत प्रकट झाले आहे. सुरुवातीलाच प्रकट होणारा ताण एकांकिकेत अधिकाधिक गडद होत गेला आणि त्याचे पर्यावसान अपरिहार्य आणि अटळ अशा शेवटाकडे झाले तर एकांकिका अंतर्मुख करते. अनुभवाच्या पातळीवरचा संवाद एकांकिकेला दीर्घजीवित्त्व प्रदान करतो. एकांकिकेच्या भाषेतून प्रकट झालेला जीवनानुभव एकांकिकेत नाट्यपूर्ण होतो आणि परत आपले वास्तवाचे भान अधिक गहिरे करतो. एकांकिका हा जीवनाची समज तरतरीत करणारा नाट्यप्रकार आहे.

रत्नाकर मतकरी आणि सुधा जोशी संपादित 'निवडक मराठी एकांकिका' या संग्रहाच्या प्रस्तावनेतील हा अंश या दृष्टीने महत्त्वाचा वाटतो. - 'एकांकिका या संज्ञेतील 'एक' शब्द अंकसंख्यादर्शक आहे. तसेच नाट्यवस्तू, प्रसंग, व्यक्ती, वातावरण, संस्कार, अशा अनेक घटकांमध्ये संख्यात्मक नव्हे, गुणात्मक एकत्त्वाचा निर्देश करणारा आहे. सर्व नाट्यशक्ती एककेंद्रित **कॉंसंट्रेटेड** करणारा असा हा नाट्यप्रकार आहे. मर्यादित अवकाशात एक उत्कट, एकजिनसी परिणाम साधणे, हे एकांकिकेचे उद्दिष्ट असते. एकाच रोखाने पुढे सरकणारे तिच्यातील नाट्य जी गती धारण करते, ती गती खास तिचीच असते. प्रारंभ होताक्षणीच नाट्याच्या गाभ्याला तात्काळ भिडणे आणि पुढे त्या गाभ्याला जरासुद्धा न विसरता, आकारत जाणे हे एकांकिकेचे खास वैशिष्ट्य होय.'[५]

पृथगात्म जीवनदृष्टी आणि अनवट प्रयोगशीलता -

दर्जेदार एकांकिकेत वरील सर्व घटकांसोबतच लेखकाची एक स्वतःची जीवनदृष्टीही असावी लागते. तीच त्याच्या लेखनाचे सर्वार्थाने प्रतिनिधित्व करते. ज्या एकांकिकाकारांजवळ त्यांची स्वतःची जीवनदृष्टी होती किंवा आहे तेच एकांकिकाकार टिकलेत. त्यांच्या एकांकिकांचे प्रयोग तर जास्त झालेच, परंतु त्यांच्या एकांकिका साहित्य म्हणूनही टिकल्यात. प्रेमानंद गज्वींच्या निवडक एकांकिकांचा संग्रह त्यांच्या 'घोटभर पाणी' या एकांकिकेच्या हजाराव्या प्रयोगाच्या निमित्ताने प्रकाशित झाला. त्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत सुप्रसिद्ध समीक्षक म. द. हातकणंगलेकर गज्वींच्या एकांकिका लेखनाविषयी म्हणतात, 'गज्वींची लेखनाची पद्धत सरळ रेषेवरल्या सादरीकरणाची नाही. भेदक संवेदनशीलतेच्या संस्काराची आहे. त्यासाठी ते पद्याचा आकस्मिक पण परिणामकारक उपयोग करतात. 'घोटभर पाणी' या एकांकिकेत पहिल्या दृश्याच्या अखेरीस काही कवितेच्या ओळी येतात -

'गंगा यमुना गोदा कावेरी
सरिता सगळ्या स्मर्लिंगी
आणि वाहते रे पाणी त्यांतून
ते तर आहे नपुंसकलिंगी'

गज्वींच्या नाट्यकृतीचे एक सामर्थ्य विषमतेच्या सहजाविष्कारात आहे. गज्वींनी नवे नाट्यरूप निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. लोकनाट्याशी सोबत करणारे, लवचीक, प्रवाही असे ते रूप आहे. सरळ निवेदन, सलग मांडणी नाही, प्रसंगांचे, संवादांचे, मर्मभेदी भाष्यांचे तुकडे आहेत तरी त्याचा सलग नाट्यसंस्कार घडतो.'[६]

विजय प्रकाशन नागपूर तर्फे प्रकाशित 'प्रेमानंद गज्वी समग्र एकांकिका' या एकांकिका संग्रहाच्या प्रस्तावनेत प्रा. पुष्पलता राजापुरे-तापस म्हणतात, 'प्रेमानंद गज्वी यांची नाट्यप्रतिभा हिंदुधर्माचे अधिष्ठान असलेल्या सर्व व्यवस्थांचा उभा-आडवा छेद घेत त्यांचे अंतरंग सर्वार्थाने उलगडून दाखवू पाहते. तसेच हिंदू समाजातील काहींच्या

वाट्याला आलेले सर्वस्तरीय हीनत्व करुण गंभीरतेने साकारू पाहते.'[१]

ज्या एकांकिकाकाराजवळ अशी पृथक जीवनदृष्टी असते तो स्वतःचा एक नवा रूपबंध निर्माण करतो. गज्वींच्या एकांकिकांना लोकनाट्याचे अस्तर असले तरी, लोकधर्मी परंपरेपासून विलग असलेली ती एकांकिका आहे. स्वतःचा नवा फॉर्म शोधणं ही अशा एकांकिकाकारांची आंतरिक निकड असते. कारण त्यांचा आशय रंगभूमीवर प्रस्थापित असलेल्या पारंपरिक रूपबंधात त्यांना मांडणे अशक्य वाटते. जे एकांकिकाकार आपली जीवनदृष्टी आपण स्वतःच निर्माण केलेल्या रूपबंधातून मांडतात, त्यांच्या एकांकिकांमध्ये अनवट प्रयोगशीलता असते. आणि अशी पृथगात्म जीवनदृष्टीतून साकार झालेली अनवट प्रयोगशीलता हा एकांकिका लेखनाचा कळीचा सैद्धांतिक किंवा तात्त्विक आयाम आहे, असे मला वाटते.

माझ्या या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ एका अलीकडच्या एकांकिकाकाराचे उदाहरणही देता येईल. त्याचे नाव चंद्रशेखर फणसळकर. विजय तेंडुलकर आणि महेश एलकुंचवार या मराठी रंगभूमीवरील दिग्गज एकांकिका लेखकांनी फणसळकरांच्या एकांकिकांविषयी 'टॅक्स फ्री' या त्यांच्या एकांकिका संग्रहाच्या प्रस्तावनेत काही निरीक्षणे नोंदविली आहेत. हा संग्रह कॉन्टीनेंटल प्रकाशन तर्फे प्रकाशित झाला आहे.

एकांकिका संग्रहाच्या प्रस्तावनेत विजय तेंडुलकर लिहितात, 'या एकांकिका आशयघन आहेत. एका प्रकारच्या अस्वस्थतेने, असंतोषाने, रागाने त्या शिगोशिग भरलेल्या आहेत. वरवर हसवत असता काळीज कापत जाणारी धार त्यांना आहे. क्रौर्यामागून अलगदपणे वावरणारी शोकात्मता त्यांना आहे.'[१०]

याच एकांकिकांविषयी महेश एलकुंचवार म्हणतात -

'त्याच्या सर्व एकांकिकांमधून एक न दिसणारी पण सतत प्रतीत होणारी धमकी असते. कधी ती 'रिक्शावाला' होऊन येते, तर कधी 'शारीर व्यंग्य' घेऊन ! आलेल्या धमकीशी विनोदाची ढाल घेऊन लढणारी प्रहरणशील माणसे आपल्याला दिसतात.'[११]

म्हणजेच एक 'सुस्पष्ट जीवनदृष्टी' ही एकांकिका लेखनाची अपरिहार्य गरज असते आणि दर्जेदार एकांकिकाकारांच्या लेखनातून ती प्रत्ययाला येतेच. तेंडुलकर- चंद्रशेखर फणसळकरांच्या त्या जीवनदृष्टीकडे अस्वस्थता, असंतोष आणि चीड म्हणून बघतात आणि वरवरच्या क्रौर्यामागची शोकात्मताही अधोरेखित करतात, तर एलकुंचवार तिच्याकडे 'धमकीची दहशत' म्हणून बघतात. असा भोवतीच्या जीवनाला आपल्या पृथगात्म दृष्टीने कवेत घेणारा एकांकिकाकारच महत्त्वाची एकांकिका लिहू शकतो. त्याला त्याचा रूपबंधही सापडतोच. तो कधी-कधी रंगभूमीवरील प्रस्थापित रूपबंधांची मोडतोडही करतो; पण हे सारे आतल्या दाबातून एका निकडीतून त्याहीपेक्षा अधिक एका तडफडीतून आले असते. ही तडफड महत्त्वाची. ती जाणवते, दिसते, प्रत्ययाला येते. लेखकाच्या ठायी ती असते तेव्हा एकांकिका उजळून जाते. ती बीजेसारखी तळपून जाते आणि तिच्या आठवणींचा थरार बराच काळ मागे रेंगाळत राहतो. एकांकिकाकाराच्या आतल्या निकडीतून लिहिली गेलेली अस्सल एकांकिका अर्थातच मर्यादित संख्येची राहणार यात संशय नाही. त्या अस्सल एकांकिकेच्या अवती-भोवती प्रचंड संख्येने एकांकिका मराठीत लिहिली गेली, लिहिली जात आहे आणि कदाचित पुढेही लिहिली जाईल. अशा संख्याबळाचे महत्त्वही नाकारून चालणार नाही. मराठी एकांकिकेची विपुलताच एकांकिकेचा प्रदेश समृद्ध करते. पण संख्येने कमी असलेली, एकांकिकेचे तात्त्विक स्वरूप लक्षात घेऊन अनुभवाच्या तेजस्वी परीसस्पर्शाने स्वर्णिम झालेली, दीपस्तंभासारखी आश्वासक एकांकिकाही मराठीत लिहिली गेली. तिने एकांकिकेचा अवकाश चैतन्यमय केला. साधलेली एकांकिका एकांकिकेचे तत्त्व तर आत्मसात करतेच, परंतु ती रंगमंचीय प्रयोगाचा वेगळा रूपबंधही स्वीकारते. हा दुहेरी तोल सांभाळणे म्हणजे एकांकिका लेखनाचा खरा तात्त्विक आयाम ! तो मराठीत काही एकांकिकाकारांच्या काही एकांकिकांतून साधलेला आहे, हेच रसिकांचे अहोभाग्य आहे.

रत्नाकर मतकरी

उपसंहार -

शेवटी एकांकिका म्हणजे वरवर पाहिले तर छोटे नाटकच! परंतु ते नाटकाचे परिपूर्ण आणि स्वतंत्र रूप आहे हे नाकारून चालणार नाही. ते उदंड लिहिले गेले असले, तरी ते जाणीवपूर्वक आणि निष्ठेने मराठीत हाताळले गेलेच, असे खात्रीने म्हणता येत नाही. त्याविषयीचे फारसे मर्मग्राही चिंतनही मराठीत उपलब्ध नाही. वेगवेगळ्या सर्वोत्कृष्ट एकांकिकांचे संग्रह जेव्हा प्रकाशित झाले तेव्हा त्या संग्रहाच्या प्रस्तावनेत देखील एकांकिकेविषयीचे तात्त्विक चिंतन झालेले आढळत नाही. उदाहरणार्थ - १९८१ साली सुपर्ण प्रकाशन तर्फे 'सर्वोत्कृष्ठ एकांकिकांचा संग्रह' प्रकाशित झाला. माधव वझे या संग्रहाचे संपादक होते. संपादक म्हणून एकांकिका या प्रकाराविषयी कुठलेही भाष्य त्यात नाही. इतकेच कशाला, कुठल्या निकषावर या एकांकिकांची निवड केली गेली त्याविषयीही चकार शब्द नाही. बरेचदा आपण भूमिका घेण्याचे टाळतो आणि मग आपल्या हातून वेळ निसटून जाते.

आपल्या सोयिस्कर धोरणामुळे निदान संशोधकांसाठी आणि अभ्यासकांसाठी कुठली वाट शिल्लक राहात नाही. प्रत्येक दशकात जी महत्त्वाची एकांकिका लिहिली गेली तिच्याविषयीचे काही अभ्यासपूर्ण निष्कर्ष नोंदले गेले असते तर एकांकिकांचा इतिहास नीट लिहिला गेला असता. वेगवेगळ्या कालखंडातील महाविद्यालयीन एकांकिका आजही विद्यार्थ्यांच्या मर्मबंधातली ठेव म्हणून व्यक्तिगत पातळीवर शिल्लक आहेतच, तसे एकांकिकेच्या इतिहासाचे होता कामा नये. इतिहास ज्याचा-त्याचा आणि ज्याच्या त्याच्या पुरता भूतकाळ नसतो. 'व्यक्तीचा' असतो तो भूतकाळ आणि 'समष्टीचा' असतो तो इतिहास! मराठी एकांकिकेला एक वैभवसंपन्न इतिहास आहे फक्त तो सुव्यवस्थितपणे कुठे मांडलेला दिसत नाही. त्याचे 'अपडेशन' झालेले दिसत नाही ही खंत व्यक्त केल्याशिवाय राहवत नाही.

धन्यवाद!

●●

डॉ. पराग घोंगे
१३, देवनगर, खामला रोड, नागपूर-४४००१५
मो. ९८९०२५४१९८

संदर्भ -

१. निवडक मराठी एकांकिका, सं. रत्नाकर मतकरी व सुधा जोशी, साहित्य अकादमी, नवी दिल्ली, १९८३
२. अभिनव एकांकिका, नेहरु सेंटर, मुंबई, १९९८
३. मो. ग. रांगणेकर
४. सुभाष सोनवणे यांचे एकांक पंचक, प्रस्तावना, माधव मनोहर, चेतश्री प्रकाशन, अंमळनेर
५. नव्या ज्योती, प्रस्तावना, व्यंकटेश शंकर पाटील
६. दरवेशी आणि इतर एकांकिका, ले. जयंत पवार, प्रस्तावना, माधव मनोहर, अभिनव प्रकाशन, मुंबई
७. निवडक मराठी एकांकिका, सं. रत्नाकर मतकरी व सुधा जोशी, साहित्य अकादमी, नवी दिल्ली, १९८३
८. प्रेमानंद गज्वी निवडक एकांकिका, प्रस्तावना, म.द. हातकलंगणेकर, मॅजेस्टिक प्रकाशन
९. प्रेमानंद गज्वी समग्र एकांकिका, प्रस्तावना. पुष्पलता राजापूरे तापस, विजय प्रकाशन, नागपूर
१०. टॅक्स फ्री, चंद्रशेखर फणसळकर, प्रस्तावना, विजय तेंडुलकर, कॉन्टीनेंटल प्रकाशन, मुंबई
११. टॅक्स फ्री, चंद्रशेखर फणसळकर, प्रस्तावना, महेश एलकुंचवार, कॉन्टीनेंटल प्रकाशन, मुंबई

झाडीपट्टी रंगभूमीः वास्तव व अपेक्षा

प्राचार्य डॉ. श्याम मोहरकर

मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटक इतिहासजमा होत असल्याची चिंता अनेकांना वाटत असेल. पण झाडीपट्टी रंगभूमीवर संगीताशिवाय नाटक होणे, शक्यच नाही. येथील नाटकाचे कोणतेही हस्तपत्रक उघडा, भीत्तिपत्रक पाहा अथवा आजचे बॅनर पाहा; तुम्हाला नाटकाच्या शीर्षकापूर्वी 'संगीत' असे छापलेले दिसेल, मग ते 'नटसम्राट' असो वा 'अश्रूंची झाली फुले' असो. यात्रेत लोकसमुदायासमोर होणाऱ्या भवभूतींच्या अभिजात नाट्यकृतींतून, मार्कंडा येथील शिलालेखांवरून, विविध लोकनाट्यकलांमधून झाडीपट्टीच्या संगीत प्रेमाची प्रचीती येते.

महाराष्ट्रात लोकरंजन आणि प्रबोधनाचे प्रभावी माध्यम म्हणून मराठी रंगभूमी सुपरिचित आहे. कोकणापासून झाडीपट्टीपर्यंत ती विविधतेने नटलेली आहे. अगदी संगीत रंगभूमी ते हौशी, प्रायोगिक, व्यावसायिक अशा सर्व प्रकारच्या नाटकांना मराठी रसिक आजही हजेरी लावून आपले डोळे-कान आणि मन तृप्त करून घेतात.

महाराष्ट्राच्या पूर्वेकडील चंद्रपूर-गडचिरोली, भंडारा-गोंदिया या जिल्ह्यांचा घनदाट जंगलाने व्यापलेला भूभाग प्राचीन काळ ते ब्रिटिश राजवटीपर्यंत 'झाडी मंडळ' नावाने ओळखला जायचा. वैनगंगेच्या समृद्ध प्रभावाने सुपीक झालेल्या पूर्व विदर्भात मुख्यत्वे धानाचे पीक घेतले जाते. हाच प्रदेश आज 'झाडीपट्टी' या नावाने महाराष्ट्रात चर्चेचा विषय ठरलेला आहे. हजारो वर्षांपासून येथील लोकांनी लोकरंजनासाठी चालविलेली परंपरागत लोककला-लोकनाट्यकलांची आराधना वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. दंडार, भींगी सोंग, राधा, खडी गंमत, दंडीगान, डाहाका, भारूड, कथासार गोंधळ, पोवाडे इ. कलांनी जनजीवनाला भुरळ घातल्याने त्या तेथील लोकसंस्कृतीचा अविभाज्य भाग झाल्या आहेत. १८४३ साली विष्णुदास भावे यांनी सांगली येथे 'सीता स्वयंवर' नाटक करून मराठी रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोवली. पण गोंदिया जिल्ह्यातील आमगाव-पद्मपूर येथील भवभूतींनी इ.स. च्या ७ व्या शतकात 'महावीर चरित्र', 'मालती माधव', 'उत्तर राम चरित्र' ही तीन संस्कृत नाटके लिहिली आहेत. तत्कालीन राजाने नाट्यप्रयोगांना राजाश्रय नाकारताच भवभूतींनी ही नाटके उज्जयनीच्या यात्रेत लोकसमुदायासमोर सादर करून लोकाश्रय प्राप्त केला, हा झाडीपट्टीचा गौरवशाली इतिहास आहे.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी १८८० साली 'सं. शाकुंतल' आणि १८८२ साली 'सं. सौभद्र' ही नाटके मराठी रंगभूमीवर सादर केली आणि संगीत नाटकाचे नवे पर्व सुरू झाले. यांनतरच्या नाटककारांनी काळाची पावले

ओळखून आपल्या नाट्यलेखन विषय-आशय-सादरीकरणात कालसापेक्ष नवता आणली. १९२० पर्यंत 'एकच प्याला', 'भावबंधन', 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू', 'संशयकल्लोळ' अशी एकाहून एक सरस नाटके रंगभूमीवर सादर झाली होती.

मात्र, १८८५ पर्यंत झाडीपट्टीत 'दंडार' या लोकनाट्यकलेने आपले रूप जनमानसात दृढ केले होते. गाव तेथे दंडार मंडळ, गाव तेथे कलावंत होते आणि सण, जत्रा, पट वा इतर प्रसंगी ही लोकनाट्यकला गावात सादर करीत असत. दंडार ही नृत्य, गायन, वादन आणि नाट्यांनी परिपूर्ण अशी समूहकला होती. इथल्या अठरापगड जातींच्या अशिक्षित श्रमजीवींचे मनोरंजन व प्रबोधन करणारी लोकसंस्कृती बनली होती. हजारो वर्षांपासून इथल्या कष्टकऱ्यांच्या मनावर अधिराज्य गाजविणाऱ्या दंडारीबरोबरच खडी गंमत व इतर कलांचे प्रसंगोपात्त सादरीकरण केले जायचे.

१८८६ साली सांगलीकर नाटक मंडळींचे 'सं. सौभद्र' नाटकाचे प्रयोग नागपूरला सादर झाले होते. चंद्रपूर जिल्ह्यातील नवरगावचे नानाजी व भाऊजी जोशी हे दंडारप्रेमी बंधू नागपूरला कामानिमित्त गेले असता हे नाटक पाहण्याचा योग आला. महाभारतकालीन कथानकाने, गीत-संगीताने, नावीन्यपूर्ण शैलीत नेपथ्यासह सादर होणारे 'सं. सौभद्र' नाटक आणि आपली परंपरागत दंडार यांचा ते विचार करू लागले. आपल्या दंडारप्रेमी कलावंत मंडळींना नागपूरला बोलावून घेत त्यांना नाटकाचा प्रयोग दाखविला आणि आपणही आपल्या दंडारीच्याच रंगमंचावर नेपथ्य, वेशभूषेसह या नाटकाचा प्रयोग सादर करू शकतो, हा आत्मविश्वास जागा झाला. नवरगावाला आल्यावर जोशी बंधूंनी 'व्यंकटेश प्रासादिक नाट्यमंडळ' स्थापन करून तालमींना सुरुवात केली. दि. १६ जानेवारी, १८८७ ला झाडीपट्टीतील नवरगाव येथे 'सं. सौभद्र' हे पहिले नाटक दिमाखात सादर झाले. दरवर्षी नवे नाटक त्याच तारखेला येथे सादर करण्याचा प्रघात पडला.

१८९० नंतर अनेक व्यावसायिक नाट्यमंडळाचे नाट्यप्रयोग झाडीपट्टीत चंद्रपूर, आरमोरी, गडचिरोली, भंडारा, पवनी, साकोली परिसरात होऊ लागले. दंडारीचाच आयता प्रेक्षक वर्ग लाभल्याने त्यांचे अनेक प्रयोग होऊ लागले. पाहिलेल्या नाटकाचा एक अंक आपल्या दंडारीत सादर करण्याची नवप्रथा दंडारकर्मींनी सुरू केली. जाड शाईच्या मोडीतील दंडारीच्या चोपड्यांऐवजी मुद्रित संवाद असलेली नाटकाची सुबक संहिता, तिच्यावरील आकर्षक कव्हरमुळे कोणालाही मोहित करणारीच होती. दंडारीत सादर होणाऱ्या एका अंकाचा प्रभाव रसिकांवर अधिक झाल्याने आणि व्यावसायिक नाटकांचा प्रयोग पाहण्याचा योग आल्याने एक नवा प्रेक्षकवर्ग, रसिकवर्ग नाटकांना लाभला.

लोकाश्रय

झाडीपट्टीतील प्रतिकूल परिस्थितीतही नाट्यवेड जोपासणाऱ्या हरहुन्नरी कलावंतांची जिद्द व आश्रयदात्यांचे दातृत्व लाखमोलाचे आहे. गावागावातील जुने जमीनदार, मालगुजार नाट्यमंडळाचे आश्रयदाते झाले. गावातील अशिक्षित कलावंतांना प्रशिक्षित करण्यासाठी नागपूरवरून तज्ज्ञ मंडळींना पाचारण केले. त्यांना उपजीविकेचे साधन व घरे उपलब्ध करून दिली. दिवसभर काबाडकष्ट करणारे कलावंत रात्री तालमीला उभे राहून तज्ज्ञांकडून संवादफेक, गीत-संगीताचे धडे गिरवू लागले. वारकरी पंथातील सर्व जाती-धर्म समभाव, या तत्त्वाप्रमाणे अठरापगड जातींचे कलावंत या नाट्यपंढरीचे

पाईक झाले. नाटक पूर्ण बसविल्याचे समाधान लाभेपर्यंत प्रयोगाची तारीख जाहीर होत नसे. प्रत्यक्ष प्रयोगाची रात्र म्हणजे कलावंत-रसिकांचे तादात्म्य पावलेली रात्र असायची.

नाट्याश्रयी शेतीनिष्ठ पाटील मंडळींनी नाट्यप्रयोगाद्वारे केवळ स्वगावातील लोकांचे रंजन ही भूमिका न ठेवता पंचक्रोशीतील मंडळींनाही आस्वाद घेता येईल याची विशेषत्वाने काळजी घेतली. दिवसा जत्रा वा शंकरपट व रात्री नाटक असा २४ तास मनोरंजनाचा कार्यक्रम चालायचा. नाटक हा लोकोत्सव ठरायचा. परगावचे पाहुणे येणे, दिवसा जत्रा, पट व रात्री नाटक पाहणे. दुसऱ्या दिवशी पाहुणचाराचा आस्वाद घेत मुला-मुलींच्या लग्नगाठी बांधूनच जाणे. जाताना आमच्या गावी अमुक तारखेला नाटक पहायला या बरं !, असे कुळाचाराप्रमाणे निमंत्रण देऊन जाणे, असा प्रकार घडायचा. यामुळेच झाडीपट्टीतील नाटक पुढे लोकाश्रयातून लोकचळवळ बनले. या लोकाश्रयामुळेच अशिक्षित शेतकरी-शेतमजुरांच्या अंगी असलेली उपजत कला खुलली, बहरली आणि एक सांस्कृतिक उन्नयनाची प्रक्रिया सुरू झाली. काही धनिकांनी आपली नाट्यमंडळे पंजीबद्ध करून दरवर्षी विशिष्ट तारखेला 'मानाचे नाटक' करण्याचा प्रघात निर्माण केला.

प्रारंभीची नाटके

स्व. बालगंधर्वांच्या प्रेरणेतून पहिले नाटक सादर करण्याचा मान जसा नवरगावच्या जोशी बंधूंचा, तसाच मानाचे नाटक सुरू करण्याचा प्रघातही त्यांचाच. हा वारसा पुढे स्व. बालाजी पाटील बोरकर यांनी हयातभर चालविला. १९०९ साली चिलीया बाळाची भूमिका त्यांनी केली होती. जोशी बंधूंनंतर त्यांनी मंडळाची सूत्रे हाती घेऊन गावातील देखणी तरुण मुले गोळा केली. स्व. रामभाऊ पिंगळे यांच्या मार्गदर्शनात अभिनय व संगीताची तालीम देऊन 'सं. सौभद्र', 'सं. रामराज्य वियोग', 'सं. मानापमान', 'सं. मृच्छकटिक', इ. अभिजात नाटके लीलया यशस्वी करून दाखविली. पुढे परमानंदजी बोरकर आणि सध्या सदानंद बोरकर ही नाट्यपरंपरा आजही जपत आहेत, म्हणूनच १३२ वर्षांची

प्रदीर्घ परंपरा झाडीपट्टी रंगभूमीला, व्यंकटेश प्रासादिक नाट्यमंडळाला लाभली आहे.

झाडीपट्टीतील दुसरे नाट्यवेडे गाव म्हणजे भंडारा जिल्ह्यातील पवनी होय. येथील झोलबाजी राऊत या अष्टपैलू कलावंताने १९२१ साली 'बालमित्र संगीत नाट्य मंडळ' स्थापन करून 'सं. वीरसेन मंजिरी' हे नाटक सादर केले. पुढे 'यक्षिणीची कांडी', 'राणीचा बावटा' नाटकांसाठी स्वतः पडदे तयार केले. त्यांच्या पवनी येथील 'संत दामाजी' नाटकाचा प्रयोग इतका गाजला की भंडाऱ्याला त्याचे प्रयोग लावण्यात आले. तेथील उस्मान शेठ या रॉकेल व्यापाऱ्याच्या पुढाकारातून हेच नाटक पुणे-मुंबईच्या नाट्यमंडळांच्या कलावंतांसमोर नागपुरात सादर केले, ज्याची खूप प्रशंसा झाली. प्रबोधनकार केशवराव ठाकरे यांच्या 'खरा ब्राह्मण' नाटकाचे चार प्रयोग झोलबाजींनी पवनीत केले. त्यांचे उत्तम सादरीकरण पाहून, भंडाऱ्याच्या पांडे महालासमोरील पटांगणात सलग पंधरा दिवस या एकाच नाटकाचे प्रयोग करण्याचा इतिहास या रंगभूमीवर झोलबाजींनी घडविला.

१९३० ते ५५ या काळात सिनेमाच्या आक्रमणामुळे मराठी रंगभूमीवर अंधकार पसरला असता झाडीपट्टी रंगभूमी मात्र झगमगत्या प्रकाशात रंगदेवतेची आराधना करण्यात मग्न होती. १९३६ साली ब्रिटिश अधिकाऱ्यांच्या सोशल क्लबचा रौप्य महोत्सव साकोली येथे होता. नवेगावचे मालगुजार सीताराम पाटील डोंगरवार यांच्या मंडळाचे 'सं. सिंहाचा छावा' हे नाटक त्यांनी आमंत्रित केले. नाटकाला लागणारे सामान, नेपथ्य, कलावंत यांची ने-आण करण्यासाठी ब्रिटिश अधिकाऱ्यांनी नवेगाव ते सौंदड या रेल्वेमार्गावर सतत तीन दिवस एक खास रेल्वेगाडी त्यांच्या सेवेत ठेवली. हाही एक अलौकिक विक्रमच घडला. आणीबाणीच्या काळात नवरगावच्या व्यंकटेश प्रासादिक नाट्यमंडळाचे पदाधिकारी व कलावंत नाशिक कारागृहात राजबंदी होते. १६ जानेवारी ही मानाची तारीख चुकवायची नाही, या जिद्दीने त्यांनी जेलरच्या परवानगीने चादरी-घोंगड्यांचे नेपथ्य उभारून एका बॅरेकमध्ये 'इथे ओशाळला मृत्यू' हे नाटक सादर केले. जेलरला ते इतके आवडले की, उर्वरीत तिन्ही बॅरेकींमध्ये सलग ४ दिवस सादर करण्यात आले. अशा अनेक यशोगाथा झाडीपट्टीच्या रंगकर्मींनी घडविल्या आहेत.

संगीत वेड

मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटक इतिहासजमा होत असल्याची चिंता अनेकांना वाटत असेल. पण झाडीपट्टी रंगभूमीवर संगीताशिवाय नाटक होणे, शक्यच नाही. येथील नाटकाचे कोणतेही हस्तपत्रक उघडा, भीत्तिपत्रक पाहा अथवा आजचे बॅनर पाहा; तुम्हाला नाटकाच्या शीर्षकापूर्वी 'संगीत' असे छापलेले दिसेल, मग ते 'नटसम्राट' असो वा 'अश्रूंची झाली फुले' असो. यात्रेत लोकसमुदायासमोर होणाऱ्या भवभूतींच्या अभिजात नाट्यकृतींतून, मार्कंडा येथील शिलालेखांवरून, विविध लोकनाट्यकलांमधून झाडीपट्टीच्या संगीत प्रेमाची प्रचीती येते. रंगमंचासमोर बसून संवादिनी व तबलावादक नाटकाला संगीत देतात. नट-नट्यांच्या तोंडी पार्श्वगायन हा प्रकार येथे अजिबात मान्य नाही. नृत्यांगनेलाही आपले पद नाचता-नाचता स्वतःच गावे लागते. आजही नाटकाचा प्रारंभ नांदी गायनानेच होतो. एखादे नाट्यगीत आवडले की, प्रेक्षक देभान विसरून 'वन्स मोऽऽऽरऽ' अशी जोरात साद घालतो. झाडीपट्टीतील नाटक हे येथील लोकनाट्यकलांवर बांधलेले कलम असल्याने संगीत हाच त्याचा आत्मा बनला आहे.

स्त्रियांचा प्रवेश

साठोत्तर काळात झाडीपट्टीच्या नाटकातील स्त्री भूमिका स्त्रियांनीच करायला सुरुवात केली. प्रथम नागपूरच्या सौ. पुष्पा पवार, शोभा गोरे, इंदुमती खोले, मीना देशपांडे; पुण्याच्या शामलता जोशी, नयनतारा जोशी; मुंबईच्या लीला वर्तक, नीलम इ. स्त्रिया भूमिका करू लागल्या. ५-६ वर्षे त्यांच्या तारखा नागपूरच्या प्रेसमधून घेतल्या जायच्या. ही बाब लक्षात घेऊन वडसा येथे अजित भैय्या पटेल यांनी 'भारत प्रिंटिंग प्रेस' व 'भारत नाट्य रंगभूमी'ची स्थापना केली. नाटकांची वाढती मागणी पाहून १९६७ पासून स्वतःच्या मंडळाचे संपूर्ण कलावंत व साहित्यासह व्यावसायिक नाटक देणे सुरू केले. भारत प्रेसमध्ये सर्व

नट्या-कलावंतांच्या तारखा मिळू लागल्याने हौशी नाट्यमंडळांचीही सोय झाली. नट्यांची मागणी वाढताच गाव-खेड्यातील मुली तिकिटाच्या नाटकात छोट्या-मोठ्या भूमिका करू लागल्या. केवळ ४-५ वर्षांतच गीताचंद्र, वत्सला पोलकमवार, तारा माकडे, सरिता ठाकरे, भूमाला कुंभरे, शशिकला भाग्यवंत इ मुली उत्तम अभिनय कसाकारू लागल्या.

दुसरीकडे शाळांचे स्नेहसंमेलन व दुर्गा-शारदा उत्सवानिमित्त संपूर्ण स्त्री संचातील नाटके गावोगावी बसवू लागले. शिक्षणाचा प्रचार आणि प्रसार जसजसा वाढला तसतशी पुरुषी मानसिकता बदलून स्त्रियांचा रंगभूमीवर प्रवेश वाढत गेला. यानंतर बिजया देवळीकर, शबाना खान, सपना मोटघरे, कमल आगलावे, नंदा बिके या मुलींनी १९७० नंतरची नाटके दर्जेदार अभिनयाने समृद्ध केली. गायक स्त्री भूमिकेसाठी पुण्याच्या कविता टिकेकर, राजश्री आठवले, कीर्ती शिलेदार, वंदना गांगुर्डे, शकिला बानू तर इतर भूमिकांसाठी झाडीपट्टीतील मुली नाटकात एकत्र काम करू लागल्या. यानंतरच्या काळात जवळपास शंभराहून अधिक स्त्रिया नाटकांमधून समर्थपणे भूमिका करू लागल्या.

प्रबोधन युगाचा प्रारंभ

१९६० पूर्वीचा झाडीपट्टीचा प्रेक्षक वर्ग अडाणी असल्याने त्याचा पिंड पौराणिक, धार्मिक, ऐतिहासिक कथांवर पोसला गेला होता. स्वातंत्र्यानंतर गावात प्राथमिक शाळा, मोठ्या गावात हायस्कूल व शहरात महाविद्यालये उघडली गेल्याने १९६०-६५ पर्यंत सुशिक्षितांची नवी पिढी घडली. यापुढे नाटक समाज प्रबोधनासाठी करावे, हा हेतू बाळगून त्यांनी सामाजिक, कौटुंबिक आणि ऐतिहासिक नाटक सादर करण्याचा चंग बांधला. 'वेगळं व्हायचंय मला', 'दिवा जळू दे सारी रात', 'चांदणे शिंपीत जा', 'देव नाही देव्हाऱ्यात', 'देव्हारा', 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', 'इथे ओशाळला मृत्यू'... अशी प्रबोधनपर नाटके सादर होऊ लागली. नागपूरचे सुमंत गडेकर, जयंत सावरकर, मधू जोशी, सुभाष चांदोरकर इ. पाहुणे कलावंत झाडीपट्टीत येऊ लागल्याने नाटकांचा दर्जा उंचावू लागला, तर ग्रामीण भागात 'तंट्या भिल्ल', 'उमाजी नाईक', 'झाशीची राणी', 'लंकेचा राजा', 'सिंहाचा छावा' ही नाटके प्रचंड गाजली. सोबतच धार्मिक, पौराणिक सादर होत होती.

या काळात झाडीपट्टीत तीन प्रकारची नाटके होऊ लागलीत.

१) अर्धशिक्षित कलावंत - धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक नाटक.
२) ग्रामीण सुशिक्षित कलावंत - डाकू जीवनावरील, नृत्य-लावणीप्रधान नाटक.
३) नागरी सुशिक्षित कलावंत - सामाजिक, राजकीय, ऐतिहासिक नाटक.

या रंगभूमीचा निमशहरी प्रेक्षक स्थिरावला होता, तर ग्रामीण युवक आर्थिक परिवर्तनाच्या उंबरठ्यावर उभा होता. नोकरी-व्यवसाय नसल्याने वैफल्यग्रस्त होता. म्हणूनच १९७० नंतर 'डाकू मानसिंग', 'डाकू लाखण', 'डोंगरचा राजा', 'बारणेचा बाघ'... ही डाकू जीवनावरील नाटके, त्यातील प्रस्थापित व्यवस्थेला धडा शिकविणारे बंडखोर नायक तरुणांच्या आकर्षणाचे केंद्र ठरले. युवा प्रेक्षकांची सहानुभूती मिळवू लागले. या नाटकात नृत्य-लावण्यांचा भडिमार असल्याने ते प्रेक्षकांना आवडू लागले होते.

नागरीकरणाचा प्रभाव

देशात उत्तरोत्तर काळात जागतिकीकरणाची लाट आली. मध्यमवर्गीयांच्या घरात टी.व्ही. संच आले; केबल नेटवर्क सुरू झाल्याने टी.व्ही.वरील विविध मालिका, सिनेमांचा प्रभाव झाडीपट्टीच्या प्रेक्षकांवर पडून तो नाटकांपासून दुरावू लागला. टी.व्ही. वरील नागर जीवनातील विविध विषयांवरील सादर होणाऱ्या असंख्य मालिकांमधून मांडल्या जाणाऱ्या समस्यांचे चकाचौंध सादरीकरण पाहून सुखावला; तर झाडीपट्टीतील नव्या लेखकांना प्रेरणा मिळून तो जागा झाला. आपणही आपल्या परिसरातील समस्यांना परिसराची पार्श्वभूमी देऊन, सादरीकरणात नावीन्य आणून रंगमंचावर मांडू शकतो, हा आत्मविश्वास वाढून तो नाट्यलेखनाकडे वळला. मनोहर पोलकमवार, विठ्ठल पाकलवार, चुडाराम बल्लारपुरे, हरिश्चंद्र बोरकर, व्ही.

दिलीपकुमार, शेख बाबू... इ. लेखक परिसरातील सत्य घटनांवर आधारित नाट्यलेखन करू लागले. ३० मिनिटे टी.व्ही.वरची मालिका पाहणारा प्रेक्षक वर्ग या नव्या रूपात सादर होणाऱ्या नाटकांकडे पुन्हा वळला. पुढे या नाटकांच्या कथानकाला विनोदाची, लावण्या व भावगीतांची जोड दिल्याने रसिकांची पसंती वाढली. संवादिनीऐवजी कॅशिओ आला, आणि तरुण रसिक या नाटकांचा दर्दी झाला. ४-५ वर्षे अश्लील शीर्षक असलेली नाटकेही बरीच चालली, पण प्रेक्षकांनी लवकरच त्यांना त्यांची जागा दाखविताच हा अश्लाघ्य प्रकार बंद झाला. या दरम्यान डॉ. परशुराम खुणे, शेखर डोंगरे, के. आत्माराम, अरविंद झाडे या विनोदवीरांनी आपल्या अभिनव शैलीने प्रेक्षकांना पोट धरून हसायला लावले. खळाळून हसविणारा विनोद, दिलखेचक नृत्य, परिसरातील कथानक आणि झाडीबोलीमुळे ही नाटके प्रेक्षकांना आपली वाटू लागली. पुढे इथल्याच गाजलेल्या कलावंतांनी, लेखकांनी, प्रेस मालकांनी १९९५ नंतर स्वत:ची वेगळी व्यावसायिक मंडळे काढली. २०१८ पर्यंत अशी ५० नाट्यमंडळे झाडीपट्टीत वडसा येथे कार्यरत झाली. १००० च्या वर कलावंत, १०० हून अधिक संगीतकार, तंत्रज्ञ कार्यरत झाल्याने मंडळांमध्येच स्पर्धा वाढून नाट्यकलेचे बाजारीकरण सुरू झाले.

झाडीपट्टी रंगभूमीचे वर्तमान

एकीकडे हौशी नाट्यमंडळे नाटक बसविण्याचा प्रयत्न करीत होते; तर दुसरीकडे व्यावसायिक मंडळे त्यांच्याशीही स्पर्धा करीत रसिकांना हवे ते देणारे नाटक सादर करीत होते. यामुळे हौशी कलावंतांचा जोम ओसरू लागला. त्यांना नाटकासाठी नट्या मिळत नाहीत. नृत्यांगना नाहीत म्हणून प्रेक्षक नाटक पाहात नाही.

शाळा-महाविद्यालयातील स्नेहसंमेलनांमध्ये नाटक बसविणेच बंद झाले. नवरगावच्या प्रस्थापित नाट्य मंडळाच्या प्रयोगांना सुशिक्षित रसिक लाभतात, पण गाव-खेड्यातील रसिकता अजूनही प्रगल्भ झाली नाही. त्यामुळेच झाडीपट्टीत व्यावसायिक नाट्यमंडळांचे पीक अमाप वाढत आहे. प्रत्येकाच्या पदरी संपूर्ण नटसंच, लेखक संगीत तंत्रज्ञ, नेपथ्य-प्रकाशयोजना करणारा वर्ग असतो. त्यांच्या एका प्रयोगाचे ६० ते ७० हजार रु. मोजून गाव-खेड्यात नाटक केले जाते. दिवाळी ते होळी दरम्यान १०० कोटींच्यावर उलाढाल होते. मराठवाडा, पुणे, मुंबईचे कलावंत भरपूर नाईट मिळते म्हणून धावत येतात. अनेकांच्या पोटापाण्याचा प्रश्न झाडीपट्टी रंगभूमीने सोडविला आहे. परंतु हा पैसा शेतकऱ्यांच्या घामाचा, मजुरांच्या कष्टाचा आहे, याचे भान प्रत्येक रंगकर्मीने ठेवणे आवश्यक आहे.

अपेक्षा

झाडीपट्टी रंगभूमीला संपूर्ण कवेत घेणाऱ्या या व्यावसायिक नाट्यमंडळांकडून जागरूक रसिकांच्या काही अपेक्षा आहेत. १) आपल्या आवाजाचा जबरदस्त प्रभाव पडावा, म्हणून काही कलावंत आपली जागा सोडून माईकजवळ येऊन बोलतात, ही कलेची प्रतारणा आहे. २) संगीत तज्ज्ञ मंडळी संवादांच्या मध्ये कर्णकर्कश संगीत देतात, त्यामुळे नटाचे संवादातील शब्दच ऐकायला येत नाही. रसिक नाटकातील संवाद ऐकण्यास आतूर असतात, याचे भान त्यांनी ठेवावे. ३) विनोद हा येथील नाटकाचा जीव आहे, पण जिव्हारी लागेल असा पाणचट विनोद करून कलावंतांनी आपली पातळी सोडू नये. ४) लेखकाने सिनेमा, टी.व्ही. मालिकांच्या कथानकाचे अनुकरण न करता आपल्याच प्रदेशातील समस्यांवर आधारित कथानक घेऊन येथील व्यक्तिरेखा त्यांच्या वैशिष्ट्यांसह बोलीभाषेतून साकाराव्यात. आपला प्रादेशिक-भाषिक स्वाभिमान बाळगून इथली कला-संस्कृती उर्वरीत महाराष्ट्रापर्यंत पोहोचेल यासाठी प्रयत्न करावे. आज कोकणी, कोल्हापुरी, मालवणी, वऱ्हाडी बोलीत मराठी मालिका, नाटके लिहीत आहेत; मग आपणच न्यूनगंड का बाळगावा ? ५) झाडीपट्टी रंगभूमीवर सिनेमातील नट बोलावून नाटकाचा गळा

वाढविण्याचा प्रयत्न केला जात आहे. भूमिका छोटी, पण नाईट मात्र मोठी, ही बाब अनुचित आहे. इथल्या व्यावसायिक मंडळींनी स्वतःच्या कलावंतांवर विश्वास ठेवावा, त्यासाठी त्यांना घडवावे. ६) स्नेहसंमेलनांमध्ये नाटक करणे बंद झाल्यापासून बाल कलावंत घडणेच थांबले आहे. शिक्षकांनी सुद्धा या दिशेने प्रयत्न करणे गरजेचे आहे. तद्वतच व्यावसायिक मंडळींनीही 'बालनाट्य' सादर करण्याच्या दिशेने पावले उचलली तर पुढील रसिक अभिरुचीसंपन्न घडती. ७) नाटकापूर्वी 'डान्स हंगामा' हा प्रकार बंद झाला असला तरी अभिजात नाटकांच्या अंकाशेवटी होणारा 'रेकॉर्डिंग डान्स' प्रकार बंद करावा; कारण यामुळे नाट्यरसात विघ्न येऊन आशय रसिकांच्या हृदयापर्यंत पोहोचत नाही. ८) नाटकाचा सिझन सुरू होण्यापूर्वी लेखक-कलावंत-तंत्रज्ञ, दिग्दर्शक मंडळींनी एकत्र येऊन झाडीपट्टी नाट्यसंमेलन आयोजित करून, नवे काय करता येईल याची चर्चा करावी. ९) स्थानिक गोंडवाना विद्यापीठात 'झाडीपट्टी नाट्य अकादमी' स्थापन झाल्यास बऱ्याच बाबींचे प्रशिक्षण लाभून निष्णात रंगकर्मी घडतील.

झाडीपट्टी रंगभूमीला गौरवशाली परंपरा लाभली असून आज ती वैभवाच्या शिखरावर उभी आहे. याचा झाडीपुत्रांना अभिमान आहेच. परंतु या १३२ वर्षांच्या परंपरेचेच गोडवे गाण्यापेक्षा काळानुरूप या रंगभूमीवर परिवर्तन कसे घडविता येईल ? याचा सर्व रंगकर्मींनी विचार करावा. नाट्यप्रयोगाचा उद्देश केवळ मनोरंजन न राहता, रसिकांचे प्रबोधन व अभिरुची वृद्धिंगत करणारा असावा. झाडीपट्टी रंगभूमीवरील लोकचळवळ ही सर्व रसिकांच्या सांस्कृतिक व सामाजिक उन्नयनाची प्रक्रिया ठरावी. यासाठी तिचा योग्य सन्मान ठेवूनच प्रत्येक रंगकर्मीने रंगमंचावर पाऊल ठेवून नतमस्तक व्हावे, एवढीच अपेक्षा !

●●

प्राचार्य डॉ. श्याम मोहरकर
चंद्रपूर
भ्रमण : ९४२२९०९८८०

९१ वे अ.भा.मराठी नाट्य संमेलनात सहभागी
अखिल भारतीय रंगकर्मींना हार्दिक शुभेच्छा.
DIVADKAR'S
Ajit
NAGPUR
SINCE 1955
बेकरी उत्पादने, मिठाई, नमकीन व रेस्टॉरेन्ट
अजित बेकरी, अजनी चौक, वर्धा रोड, नागपूर. फोन : २२५२९८५, ८३८००४८८७६
www.ajitbakery.in

एका लेखकाचा नाट्यप्रवास

उदयन ब्रह्म

नाटकात विनोदाच्या माध्यमातून असे बुद्धी चापल्य असेल तर ते खचितच प्रेक्षकांना आवडून जाते. नाटकासाठी जसे उत्कृष्ट कथानक आवश्यक असते, तसेच ते कथानक फुलवणारी, खुलवणारी पात्रेही आवश्यक असतात. नाटकाची पकड मार्मिक, यथार्थ आणि जोरकस व्यक्तिदर्शनावर अवलंबून असते. लेखकाने निर्मिलेली पात्र दिग्दर्शकाने समजून घेणे फार महत्त्वाचे असते. लेखकाने पात्रांच्या विशिष्ट कालखंडावर प्रकाश टाकलेला असतो. तेव्हा त्यांच्या गतइतिहास आणि उर्वरित आयुष्याचा तर्कसंगत अभ्यास दिग्दर्शकासाठी आवश्यक असतो.

नाट्य ही मनुष्याच्या अंगी उपजत असलेली एक स्वाभाविक प्रवृत्ती आहे. नाट्य हे भावनात्मक आणि बौद्धिक विकासाचे एक साधन आहे. नाट्यप्रवृत्ती ही मनुष्यात मूलतःच असल्याने, सामाजिक जीवनात नाटकाला स्थान मिळाले आहे. समाजात प्रत्यही घडणाऱ्या हजारो निरर्थक घटनांमधून जीवनकलहाला कारणीभूत होणाऱ्या अर्थपूर्ण गोष्टी तेवढ्या उचलून आणि त्यांची एक स्वतंत्र सृष्टी रचून ती मूर्तिमंत प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर उभी करणे हे नाटककारांचे काम आहे.

नाटककार नाटकाला जन्म देऊन प्रयोगाची पहिली घंटा वाजवतो. या पहिल्या घंटेचे पडसाद दिग्दर्शक आणि नटांपर्यंत पोहोचले तरच खऱ्या अर्थाने नाट्य-संहितेला प्रायोगिक रूप मिळून, त्या नाट्य संहितेचा प्रवास तिसऱ्या घंटेपर्यंत होतो. अन्यथा लेखकाने निर्माण केलेले ते विश्व धुळीच्या साम्राज्यात एखाद्या मृत ज्वालामुखीसारखे पडून असते.

नाटकात संहिता आणि प्रयोग असे दोन भाग संभवतात. संहिता ही संवाद आणि संविधान या दोहोंच्या संगमाने उभी असते. कथाभाग हा नाटकाचा आत्मा आहे. कथानक ढिसाळ असून चालत नाही. तर्कसंगत घटनांचा योग्य गतीने प्रवास हा यशस्वी नाट्य निर्मितीचा आवश्यक घटक आहे. लेखकाला कथानक शोधावे लागत नाही. मनःपटलावर कथानकाचा जन्म एखादी गोष्ट पाहताना, वाचताना अथवा एखाद्या प्रसंग वा व्यक्तिदर्शनाने नकळत होत असतो. मग त्या कथानकातील पात्र अस्वस्थ वाटू लागतात. त्यांचे जगणे ते स्वतः तयार करतात. त्यांच्या जगण्याचे तत्त्वज्ञान ते स्वतः शोधतात. त्या पात्रांच्या गराड्यात लेखक झपाटल्यागत होतो. मनात बिंबलेल्या घटनेचे नाट्य आपोआप घडत राहते. कधीतरी त्या नाटकाचा शेवट होतो. फळ आपोआप पिकावे तसे हे कथानक विचारांच्या उलटसुलट प्रवाहाने आपोआप परिपक्व होते. मग मनाची अस्वस्थता वाढते आणि मनातली पात्रे कागदावर

उमटतात. या उतरलेल्या भागावर नाट्य हे माध्यम लक्षात घेऊन आवश्यक ते संस्कार करावेच लागतात. हे संस्कार दिग्दर्शक आणि लेखक यांनी परस्पर सामंजस्याने केल्यास नाट्य-प्रकृतीलाही हितावह ठरू शकतात. नाटकाचा आशय प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचणे ही बाब मात्र दोघांनीही लक्षात ठेवायलाच हवी.

आशयाच्या अनुषंगाने नाटकाचा उपयुक्त तो फॉर्म मिळायला हवा. पारंपरिक अथवा नवा कुठलाही घाट असो, तो आशयपूरक असावा. कारण फॉर्म केवळ आशय मांडण्याचे साधन आहे. संगीत नाटक लिहावे अथवा नाटकात संगीताचा अधिक आणि वेगळा वापर करावा या विचाराने विजय तेंडुलकरांनी 'घाशीराम कोतवाल' लिहिले नाही. ते म्हणतात, ''आधी आशयाने मनात घर केले आणि त्या आशयाला योग्य तो फॉर्म शोधण्यात आला.' पण कधी कधी काहीतरी वेगळे करण्याच्या ध्यासाने नवनवीन फॉर्म शोधून त्यात नाटक घुसडण्याची आग्रही भूमिका धरली जाते.

'तुम्हाला सुचते कसे हो ?' हा प्रश्न बहुतेक सगळ्या लेखकांना विचारण्यात येतो. सर्दी कशी होते हे सांगणे जितके कठीण, तेवढे सुचते कसे हेही सांगणे कठीण. लेखकाची प्रेरणा कशात असते ?, हे सांगता यायचे नाही. जिवंत उघडे डोळे आणि संवेदनाशील हृदय या दोन गोष्टी लेखकांच्या लेखन प्रपंचासाठी गरजेच्या असतात, असे मला वाटते. तात्यासाहेब म्हणजे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे माझ्या वडिलांना मुलगा मानीत. त्यामुळे अनेकदा त्यांचे आमच्या घरी येणे असे. ते म्हणत की, नाटकाचे कथानक लेखकाच्या मनात परिपक्व होण्याची गरज असते. त्या करिता लेखकाने नाटक कागदावर उतरवायची घाई करू नये. किमान एक वर्ष तरी ते मनात घोळवावे, त्याचे चिंतन करावे, मग लिहिण्यास सुरुवात करावी. सूक्ष्म निरीक्षण हे पात्रांचे स्वभाव वैशिष्ट्ये रंगवायला, त्यांच्य सवयी, हालचाली रेखाटायला फार गरजेचे असते. विनोदी नाटक अथवा फार्स लिहिताना शाब्दिक विनोद, प्रासंगिक विनोद, व्यक्तिनिष्ठ विनोद या सगळ्या विनोदाच्या विविध आयुधांची गरज असते. विनोदाची गंमत अशी आहे की, लेखक पट्टीचा कुशल नसेल तर त्याच्या हातून नेमका विनोद निर्माण व्हावयाच्या ऐवजी पाणचटपणा किंवा अश्लीलताच निर्माण होते. अलीकडच्या बाजूला पाणचटपणा आणि पलीकडच्या बाजूला अश्लीलता अशा अडचणीच्या जागेत विनोदाने आपले बिऱ्हाड थाटलेले आहे. 'मूकनायका'तील सुंदर पण मुक्याने सोंग घेतलेल्या विक्रांताबद्दल 'सुंदर चेहेऱ्याचा मुका कोणाला आवडत नाही !' असे म्हणणे उत्तम विनोदाचे उदाहरण आहे. खामगावला असताना, संध्याकाळी माझे वडील म्हणजे काशीनाथ रावजी ब्रह्म हे तात्यासाहेबांना म्हणजे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांना क्लबात घेऊन जात असत. वयोमानापरत्वे तात्यासाहेबांना कमी ऐकू येत असे. एकदा क्लबात गेल्यानंतर तात्यासाहेबांकडे पाहून एकजण म्हणालेत, ''हे आलेत चावट विनोदाचे जनक ?'' तात्यासाहेबांना हे ऐकू गेले. त्यांनी त्या प्रतिष्ठित सद्गृहस्थांना बोलाविले आणि म्हणालेत, ''हे बघा, चावटपणा केल्याशिवाय जनक होता येत नाही. आपण मोठे आहात, तेव्हा या गोष्टी लक्षात ठेवा.'' ते गृहस्थ खजील होऊन चालते झाले.

नाटकात विनोदाच्या माध्यमातून असे बुद्धी चापल्य असेल तर ते खचितच प्रेक्षकांना आवडून जाते.

नाटकासाठी जसे उत्कृष्ट कथानक आवश्यक असते, तसेच ते कथानक फुलवणारी, खुलवणारी पात्रेही आवश्यक असतात. नाटकाची पकड मार्मिक, यथार्थ आणि जोरकस व्यक्तिदर्शनावर अवलंबून असते. लेखकाने निर्मिलेली पात्र दिग्दर्शकाने समजून घेणे फार महत्त्वाचे असते. लेखकाने पात्रांच्या विशिष्ट कालखंडावर प्रकाश टाकलेला असतो. तेव्हा त्यांच्या गतइतिहास आणि उर्वरित आयुष्याचा तर्कसंगत अभ्यास दिग्दर्शकासाठी आवश्यक असतो. या ठिकाणी दिग्दर्शकाने लेखकाच्या हातात हात गुंफून त्याने निर्मिलेल्या पात्रांची ओळख आणि मैत्री दृढ करायला हवी. त्या पात्रांची स्वभाववैशिष्ट्ये समजून घ्यायला हवीत. इथे अनेकदा लेखक आणि दिग्दर्शक यांचा मतभेद होण्याचा संभव असतो. दोघेही आपआपल्या अनुभव विश्वातून पात्रांची स्वभाववैशिष्ट्ये आणि जीवनदिशा ठरवित असतात. जो जितका पात्रांच्या अधिक जवळ जाऊ शकेल तो तेवढ्या समर्थपणे नाटकाचे मर्म आणि व्यक्तिदर्शन रंगवू शकेल.

लेखक आणि दिग्दर्शक जेवढे एकमेकांच्या जवळ येतील तेवढी ती नाट्यनिर्मिती उठावदार होऊ शकेल. एकदा एक दिग्दर्शक माझ्याकडे आलेत आणि मला म्हणालेत, 'मला नऊ पात्रांचे नाटक लिहून हवंय.' मी त्यांना म्हटलं, 'अहो, असे पात्रसंख्या पक्की ठरवून नाटक नाही लिहीता यायचं. नाटकातील पात्र ही कथानकानुसार येत असतात.' त्यांची आग्रही भूमिका बघून मी विचारले, 'तुम्हाला नऊच पात्र का हवीत ?' तेव्हा ते म्हणालेत, 'अहो, नऊ माझा लकी नंबर आहे आणि आमच्या गाडीला नऊ जणांचेच आर. टी. ओ. सँक्शन आहे.'

नाटकात बदल करून मागणारे पुष्कळ असतात. काही लेखकांना विचारून करतात, तर काही न विचारता.

नाटक हा सामाईक भांडवलावर चालणारा धंदा आहे. नाटक यशस्वी करण्यासाठी पडद्यासमोरच्या आणि पडद्यामागच्या अनेकांचा सहभाग असतो. लेखक आणि दिग्दर्शकाने अभ्यासपूर्वक निर्माण केलेले पात्र, नटांनी समर्थपणे प्रेक्षकांपर्यंत पोचवायचे असते. नटनट्यांची गुणवैशिष्ट्ये आणि त्यांच्या मर्यादा लक्षात घेऊन नाट्यनिर्मिती केल्यास रंगोत्कर्षास साहाय्यक ठरते. माझ्या नाटकात कोण काम करणार हे अनेकदा मला माहीत असते. त्यामुळे त्यांच्या शरीरस्वास्थ्याचा, सवयींचा, मंद-जलद हालचालींचा उपयोग मी विनोद निर्मितीसाठी करून घेतलेला आहे.

व्यक्तिदर्शन अधिक उत्कट होण्यासाठी घटनांची कल्पकरचना लेखकाला योजावी लागते. रोजच्या आयुष्यात नगण्य वाटणाऱ्या घटना रंगमंचावर व्यक्तिवैशिष्ट्ये सांगून जातात. नाटक हे छोट्या-छोट्या घटनांतून फुलायला हवे. अगदी नैसर्गिकपणे कथानकाची मुकी कळी तोडून पात्रांनी जबरदस्तीने त्याची एक एक पाकळी ओढून ते फुलवले तर प्रेक्षकांचा रसभंग होईल. कथानक हे घटनांच्या हळुवार फुंकरीने आणि पात्रांच्या दैवदत्त अंधार-प्रकाशाच्या खेळीमुळे हळूहळू उमलायला हवे.

कथानक आणि व्यक्तिदर्शनाप्रमाणे नाटकातील संवादासही महत्त्व आहे. नाटकातील भाषा ही संवादरूपी हवी. कथन आणि निवेदन या भाषेच्या अन्य रूपांना नाटकात स्थान नाही. भाषेचे अवडंबर म्हणजे संवाद नव्हे. कथानकाचा विकास, पात्रपरिचय, स्वभावदर्शन, पूर्व संदर्भ, भावी घटितांची सूचना, संघर्ष, वातावरण निर्मिती सर्व गोष्टी केवळ संवादातून साधायच्या असतात. त्यामुळे संवादाची भाषा पात्र, परिस्थिती यांना अनुरूपही हवी. शिवाय ती नाट्यपूर्ण, गतिशील आणि उत्कंठावर्धक असायला हवी. थोडक्यात म्हणजे कृत्रिमता आणि प्रत्यक्ष याचे चतुर मिश्रण संवादरूपी भाषेत असावे.

नाट्यकृतीच्या परिपूर्णतेच्या दृष्टीने निर्दोष कथानक, उत्कट व्यक्तिचित्रण आणि खटकेबाज संवाद अशी तिहेरी जबाबदारी लेखकावर असते. एवढे दिग्दर्शकाच्या हवाली केल्यानंतर लेखक आपल्या जबाबदारीतून मुक्त होतो हे खरे, पण प्रयोग होईपर्यंत तो अस्वस्थ असतो. कारण खऱ्या अर्थाने लेखकाचा परिचय नाटकाच्या प्रयोगानेच होत असतो. नाट्यलेखकाची ओळख प्रेक्षकांना सगळ्यात शेवटी म्हणजे नाटक संपल्यावर होत असते. लेखक बरा की वाईट हे नाटक पूर्ण पाहिल्यानंतर ठरत असते.

शिरीष पै यांनी आचार्य अत्रे यांच्या आठवणी सांगताना एके ठिकाणी लिहिलेय की, अत्रे स्वतःच्या नाटकातील विनोदी प्रसंगांकडे अतिशय गंभीरतेने बघत. अपेक्षित ठिकाणी नाटक रंगले नाही किंवा लांबतेय असे वाटले की, अंक संपताच ते आत जात आणि इष्ट ती काटछाट वा बदल करून टाकीत. नटांनी स्वतःच्या पदरची वाक्ये वा कोट्या घुसाडल्या की, त्यांना राग येई. ते म्हणत, 'माझ्या ताजमहालास तुमची वीट का लावता ?' लेखकाच्या ताजमहालाला पदरच्या विटा लावणारे नट सर्वत्र आढळतात.

'शापसंभ्रम' या नाटकाच्या प्रयोगाला तात्यासाहेब (श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर) एकदा स्वतः गेलेत. लेखक आणि तेही विनोदपीठाचे आद्य शंकराचार्य अशी ज्यांची ख्याती, आलेले आहेत पाहिल्यानंतर नाट्यमंडळींमध्ये उत्साह संचारला. त्यातले एक अतिउत्साही होते. लेखकासमोर काहीतरी वेगळे करावे असे त्यांच्या मनात आले आणि त्यांनी रंगमंचावर घोड्यावर बसून एन्ट्री घेतली. अंक संपल्यानंतर तात्यासाहेब रंगकर्मींना भेटायला गेलेत तेव्हा हे अतिउत्साही समोर आलेत आणि

म्हणालेत, 'माझी एन्ट्री कशी वाटली ?' तावडतोब तात्यासाहेब म्हणालेत, 'घोड्यावर बसलेले गाढव मी पहिल्यांदाच बघितले.'

बाबाजी दौलत राणे हे उपेक्षित नट आणि नाटककार. ह्यांचे एका विलक्षण घटनेने नागपूरशी कायम नाते जुळलेले आहे. बाबाजी राणे हे राजापूर संगीत नाटक मंडळीचे मालक. 'संत तुकाराम' या त्यांनीच लिहिलेल्या संगीत नाटकात ते जीजाईची भूमिका करीत. 'संत तुकाराम' नाटक अख्ख्या महाराष्ट्रात गाजले. खाष्ट जीजाई आणि संत तुकाराम यांच्यातले खटकेबाज संवाद प्रेक्षकांची विलक्षण करमणूक करीत. भक्तिरसाबरोबर या नाटकात विनोदही भरपूर होता. दि. २२ नोव्हेंबर, १९१३ रोजी 'संत तुकाराम' या नाटकाचा नागपूर येथे प्रयोग सुरू होता. संत तुकाराम सदेह स्वर्गात जायला निघालेले आणि तेव्हा हृदयविकाराचा झटका येऊन जीजाईची भूमिका वठविणारे बाबाजी रंगमंचावर देह ठेवून संत तुकारामांच्या आधीच स्वर्गात पोहोचले. तुकाराम महाराजांचे विमान त्या दिवशी नाटकात लेट झाले, असेच म्हणावे लागेल. रंगमंचावर कधी कधी असा नियतीचा आगंतुक प्रवेश होऊन जातो.

नाटकाच्या प्रथम प्रयोगानंतर लेखकाने व दिग्दर्शकाने एकत्र बसून, झालेल्या प्रयोगावर चर्चा करत, त्यातील त्रुटींवर तोडगा शोधून आवश्यक ते फेरफार करणे जरुरी असते. नाटक अधिक कॉम्पॅक्ट आणि रंगतदार होण्यासाठी याची मदतच होते.

एकंदरीने नाट्यलेखन म्हणजे बंधने, तडजोडी यातून कसरती करीत काढावी लागणारी वाट आहे. मी आजपर्यंत जवळ जवळ पन्नास एकांकिका आणि सोळा मोठी (दोन किंवा तीन अंकी) नाटके लिहिलीत. नाटक आणि एकांकिका हे दोन स्वतंत्र फॉर्म्स आहेत. ही दोन वेगळी माध्यमे आहेत. एकांकिकेस तिच्या कमी कालखंडामुळे कमी ताकद लागते असा समज झाला असावा, पण केवळ पन्नास-पंचावन्न मिनिटात नाट्यनिर्मितीसाठी आवश्यक असलेली सगळी रसायने वापरून ताकदवान कलाकृती उभी करणे तोंडचा खेळ नाही. 'होळी', 'भेकड', 'चक्र' या मराठी एकांकिका आपल्याला जीवनाच्या गाभ्याशी नेऊन भिडवतात.

मानवी जीवनाचे एक आगळेवेगळे दर्शन आपल्याला घडवतात. मोठे नाटक असो, अथवा एकांकिका, संहितेचे महत्त्व झुगारून देता येणार नाही.

नाटक लिहिताना त्याच्या आशयघनेतला धक्का न लावता मी त्याचे प्रायोगिक मूल्य जपण्याचा प्रयत्न करतो.

नाटक दिग्दर्शकाचे आहे की लेखकाचे असा बराच वाद चाललेला असतो. मी नाटक प्रथमतः प्रेक्षकांचे मानतो. जे नाटक प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचते ते नाटक सगळ्यांचे असते. तिथे संहितेत नाट्य असते, दिग्दर्शकाच्या सर्जक कल्पनाभूमीत नाटक असते. नटांच्या देहा-मनात नाटक असते. रंगमंचावरील प्रयोगरूपात नाटक असते. प्रेक्षकगृहात नाटक सर्वत्र भरून राहिलेले असते.

संहितेचा प्रारंभ लेखकाच्या मनात पडलेल्या बीजापासून होतो आणि रंगभूमीवर होणारा प्रयोग हा नाट्यनिर्मितीच्या दृष्टीने त्याचा अखेरचा टप्पा असतो. हा प्रवास, ही रंगयात्रा आपआपले योगदान ओळखून, हातात हात गुंफून सहप्रवासी या नात्याने पार पाडली तर रसरशीत नाट्याकृती उभी राहिल्याबाचून राहणार नाही. माणसाच्या जीवनातले नाट्य अजून संपलेले नाही, उलटपक्षी ते अधिक आव्हानात्मक झाले आहे. माणसाचे या घटकेचे खरेखुरे जगणे, त्यातला सच्चेपणा अगदी भल्याबुऱ्या सवयींसकट रंगमंचावर अवतरतोय. आणि रंगभूमी संपन्न करतोय. मराठी नाट्य लेखक मराठी रंगभूमीचे स्थान आजसारखेच अनंतकाळपर्यंत अग्रगणी राखेल यात तीळमात्रही शंका नाही.

●●

उदयन ब्रह्म

लेखिका नाट्यमहोत्सव

शुभांगी भडभडे

नाटक हे दृक्-श्राव्य माध्यम आहे. त्याचा विलक्षण परिणाम लोकमानसावर होत असतो. ह्याचंही एक उदाहरण म्हणजे प्रथम नाट्यमहोत्सव रुळला नव्हता, बायकांची 'बायकी नाटकं' म्हणून पुरुष कमी यायचे. टीका करायचे. मग सभागृह पूर्ण भरलेलं नसायचं. अशावेळी अनाथ वसतिगृह, मातृ सेवा संघ यांना पंचवीस तिकीटं देत होतो आणि समाजसेवेचा आनंद घेत होतो.

काही स्वप्नं मनात कधी येतात, कुठून येतात कळत नाही, परंतु उमललेल्या मनाच्या आकाशात चमचमत असतात. सारीच स्वप्नं सत्यात येत नाहीत आणि स्वप्नरंजन वास्तवात असत नाही. पण काही स्वनं अगदी स्त्री हट्टाप्रमाणे स्वतःलाच पूर्ण करून घेतात. ध्यानीमनी नसताना एका ब्राह्ममुहूर्तावर लिहीत असताना, जागृत अवस्थेत एक स्वप्नं पडलं. आपल्यासारख्या लिहित्या, लिहू पाहणाऱ्या लेखकांना एक व्यासपीठ देण्याचं. हा वेडेपणाच होता, कारण १९९४ साली नागपुरात-विदर्भात अनेक प्रतिष्ठित साहित्य संस्था होत्या, ज्या साहित्यिकांना व्यासपीठ देत होत्या. माझं हे वेडं, जागृतावस्थेतलं स्वप्न मला स्वस्थ बसू येईना आणि ते साकार होऊनच थांबलं. ते स्वप्न म्हणजे -

लोकसहभागातून निर्माण झालेली 'पद्मगंधा प्रतिष्ठा, नागपूर'. साहित्यिक-सांस्कृतिक चळवळ. नेता नव्हते कधी, स्वतःत एक संकोच होता. प्रकाशक प्रकाशित करीत होते म्हणून लिहीत होते, पण कुठल्याही संस्थेशी माझा त्यावेळी संबंध आला नव्हता.

पहिली दोन वर्षं 'हळदीकुंकू' करण्यातच गेली. संस्था स्थापन करणं सोपं, पण ती चालवणं कठीण आहे, याची जाणीव झाली. स्वतःची जागा नाही. दहा लोकांनी एकत्र येऊन रजिस्टर केलेली ही संस्था तशी कुपोषितच होती. नाव तर 'पद्मगंधा' - लक्ष्मी आणि सरस्वती ह्या दोघी सहकार्याला हव्या होत्या. समाजात मला वाचक ओळखत होते, ते माझ्यापर्यंत किंवा मी त्यांच्यापर्यंत पोहोचणं शक्य होत नव्हतं. पण मनात उर्मी होती, उर्जा होती, काहीतरी करण्याची उमेद होती. आणि सुरू झाला पद्मगंधाचा प्रवास. लोक येत राहिले. परिसंवाद, कथाकथन, कविसंमेलन, पुस्तक प्रकाशन, पुस्तक चर्चा आणि त्या निमित्ताने प्रस्थापित साहित्यिकांना संकोचाने आमंत्रित करताना, आनंद मिळत होता.

असाच एक प्रसंग. १९९९ सालचा. जागा नसताना प्रत्येक महिन्याला कार्यक्रम घेण्याची आणि संस्थेला

डॉ. भारती सुदामे लिखित 'असेन मी नसेन मी' या नाटकातील एक दृश्य

प्रसिद्ध करण्याची मनातून उर्मी दाटून आली. पद्मगंधाचं उद्घाटन शानदार झालं होतं; पण नंतरची दोन वर्षं तशीच गेली होती. दै. तरुण भारत, दै. लोकमत, पुढे दै. जनवाद ह्या वृत्तपत्रात पुरवणी संपादन करताना अनेकांचा परिचय होत गेला. कादंबऱ्या लेखनाने वाचक-श्रोते मिळत गेले. त्यांचा उपयोग संस्थेसाठी होत गेला.

पद्मगंधाच्या छोट्याशा व्यासपीठावर मोठमोठी साहित्यिक मंडळी येत राहिली. १९९९ साली जानेवारी महिन्यात एक परिसंवाद घेतला गेला. त्या दिवशी चार प्रस्थापित वक्ते आमंत्रित होते. अध्यक्ष तर त्याहून प्रतिष्ठित. आपल्या अध्यक्षीय भाषणात ते म्हणाले, 'स्त्रियांना नाटकं खूप करता येतात. घरोघरी नाटकं ही स्त्रियाच करत असतात. परंतु ह्याच स्त्रियांना स्टेजवर नाटकं करा म्हटलं तर जमणार नाही.'

अध्यक्ष खूप सुंदर बोलले तरी मनाला ते वाक्य भिडलंच. खरं तर भिडलंच नाही तर हृदयालाच छेद दिला. तशी संस्थेला फुकट जागा अगदी एक खोली मिळाली होती. काही सदस्यही झाले होते. हातात पैसे नव्हते, पण मनात होती... स्टेजवर नाटकं. आणि हिंमतच केली.

आणि तीन दिवसांचा लेखिका नाट्यमहोत्सव जाहीरच केला. त्यावेळी विदर्भ साहित्य संघात नाटकं होत होती. एकांकिका होत्या, बालनाटकंही विदर्भ साहित्य संघात होत होती. शिवाय काही मोजक्या नाट्यसंस्थाही होत्या. 'बालरंजन'ची अनेक नाटकं होत होती. कामगार कल्याण मंडळाची नाट्यस्पर्धा होती. त्यात अनेक सहभागी स्त्री कलाकार होत्या.

अशावेळी हातात पैसे नसताना नाट्यमहोत्सव तोही तीन दिवसांचा, घेण्याचा संकल्प केला. खरं तर 'आ बैल मुझे मार'चाच प्रकार होता. पण अध्यक्षांनी स्त्रियांना दिलेलं एक आव्हान होतं. आणि ते स्वीकारलं होतं. चालायला लागलं की, मार्ग सापडतो, ठेचाळत का होईना तो आपण चालतो. २३/२४/२५ डिसेंबर २०९९ ला सायंटिफिक सभागृहात केवळ वीस रुपये तिकीट ठेवून. हा नाट्यमहोत्सव दणदणीत झाला. सदस्यांनी स्वतःजवळचे घातलेले पैसे परत मिळाले.

विदर्भात अनेक वर्षं नाटकं होताहेत. परंतु सुमतीदेवी

धनवटेनंतर काही काळ असा गेला की, दोन अंकी नाटकं लिहिणाऱ्या नाट्यलेखिका अभावानेच होत्या.

माला केकतपुरे, प्रतिभा कुळकर्णी आणि अर्चना दहासहस्र ह्यांची पहिल्या वर्षीची तीन नाटकं. संहिता लेखिकांचीच असावी हा आग्रह मनात प्रगटला. परंतु एवढ्या नाट्यलेखिका विदर्भात असतील का ? नाटक लिहून चालत नाही ते. स्वतः खंबीरपणे उभं राहून बसवावं लागतं. आणि ते नीट बसलं नाही तर प्रेक्षकच ते शब्दांचे बाण मारून बसवतात. अशावेळी हा आग्रह योग्य आहे का ?, हा विचार होनाच. पण कार्यकारिणीने साथ दिली. 'करून तर बघू या. नाही जमलं तर सोडून देऊ या. सोडलंच तर कुणी फाशी थोडीच देणार आहे ?'

आणि २००० साली पुन्हा नाट्यमहोत्सव जाहीर केला. शैलजा काळे, सुनंदा साठे, सुधा पांढरे ह्या लेखिका पुढे आल्या आणि आज २०१९ पर्यंत येतच राहिल्या. मुख्य म्हणजे पुढच्या वर्षीच्या तीन नाटकांच्या लेखिका ह्या वर्षी नंबर लावून बसल्या आहेत.

नाटक उभारणीसाठी पैसा लागतो, प्रॅक्टिसला जागा लागते, स्टेज सेटिंग, लाइटिंग, साउंड, म्युझिक, मूळात संहिताही लोकांना आवडेल अशी असावी लागते हे सारं व्यवधान सांभाळणं तसं कठीणच होतं. प्रत्येक नाट्यमहोत्सवानंतर दोन-चार उणिवा लक्षात येतच होत्या.

पद्मगंधा प्रतिष्ठानने प्रथम 'नाट्यस्पर्धा' ठेवली होती. ती तीन-चार वर्षे चालली निमूटपणे, पण एका नाटकाच्या वेळी एका लेखिकेला पुरस्कार न मिळाल्याने तिने परीक्षकाची कॉलरच पकडली. असलं साहस करणारी दुर्गाही जेव्हा दिसली, तेव्हापासून पद्मगंधा प्रतिष्ठानच्या लेखिका नाट्यमहोत्सवात नाट्यस्पर्धा संपली आणि सुरळीत झालं. एरवीही परीक्षकांचा निर्णय कोणाला मान्य असतो ? प्रत्येकाला आपलं नाटक चांगलंच वाटत असतं. कुणी परीक्षकाची कॉलर धरत नाही एवढंच.

सायंटिफिक सभागृह मध्यवर्ती, तिथले लोकही इतर कार्यक्रमांना सरावलेले. त्यामुळे तेच एक नाटकांसाठी स्थान निवडलं, पण प्रतिवर्षी वाढणारे दर संस्थेला परवडत नव्हते, पण दुसरा पर्याय नव्हता.

परंतु ह्या मधल्या काळात सातत्याने, एक वर्षही खंड न पडता नाट्यमहोत्सव चालू होता, आहे आणि पुढेही राहील याची शाश्वती मिळाली. छोटे मोठे अनेक देणगीदार पुढे आले ते स्वतःहूनच. पद्मगंधाच्या बाबतीत खरंच नियती उभी असावी. अन्यथा नाट्यमहोत्सवाचं शिवधनुष्य श्रीरामाने सहज उचलावं तसं उचललं गेलं; ते रसिकांमुळे आणि देणगीदारांमुळे. पाच हजारपासून सुरू झालेल्या ह्या देणग्यांतून प्रथम लेखिकांना अल्प मानधन देत होतोच, पण एवढ्या मोठ्या खर्चाच्या नाटकाला ही मदत अत्यंत अल्प होती याची टोचणी मनाला होतीच. त्यात पुढे मा. मोहना मार्डीकर यांनी आपल्या आईच्या नावानी भर घातली. तीही एक दिवसाचा पूर्ण खर्च उचलण्याची. परंतु पुन्हा प्रश्न आलाच. दिलेल्या देणगीचं बँकेचं व्याज कमी झालं आणि सभागृहासहित सर्वच दर भरपूर वाढले. विषम परिस्थितीत नाट्यमहोत्सव चालूच राहिला.

कुणाकडे जा न मदत मागावी असं कधी घडलं नाही. परंतु एकमात्र आम्ही करत होतो. चांगल्या लोकांना नाट्यमहोत्सवाच्या उद्घाटनाला आमंत्रित करत होतो. त्यांच्या समोर एकूण स्थिती प्रांजळपणे ठेवत होतो. अर्थात प्रास्ताविकातून त्याचा फायदा होत होता. डॉ. गिरीश गांधी सातत्याने आमच्या मागे राहिले. त्यांनी प्रतिवर्षी अकरा हजार देण्याचे शब्द दिले. असे अनेक लोक स्टेजवरून तावातावात आश्वासन देणारे अनुभवले होते पण त्यांनी त्यावेळी दुसऱ्याच दिवशी चेक दिला. आजही प्रतिवर्षी न मागता चेक येतो. चेक तयार झाल्याची सूचना येते. श्री. प्रशांत कुलकर्णींसह ह्या नाट्यमहोत्सवाला अनेकांची मदत झाली.

अडीअडचणीतून होणारा नाट्यमहोत्सव खूप आनंद देत राहिला. गच्च भरलेलं सभागृह, रसिकांनी दिलेला प्रतिसाद, वृत्तपत्रांनी घेतलेली दखल ही पण महत्त्वाची ठरली.

एकदा त्सुनामी वादळ आलं. चेन्नईत पराकोटीचं नुकसान झालं. तेव्हा तीन दिवसांचं सभागृह प्रथमच बुक केलं होतं,

डॉ. भारती सुदामे लिखित 'असेन मी नसेन मी' या नाटकातील एक दृश्य

कलाकारांनी दोन महिने अगोदरपासून प्रॅक्टिस सुरू केली होती. नाटक आता अशा स्थितीत होऊच नये असा अनेकांनी आग्रहच धरला होता. काही महत्त्वाच्या व्यक्तींना हे अशावेळी करणं योग्य नाही, असं जाणीवपूर्वक सांगितलं.

पण नाट्यमहोत्सवाची सुरुवात झाली. ती झाल्यावर प्रास्ताविकात म्हटलं, 'आपल्या घरचं, जवळचं कुणी गेलं तरी आपण काही वेळाने जेवतो. हे राष्ट्रीय दुःख आहे. ते दुःख करत बसण्यापेक्षा नैसर्गिक आपत्तीतून वाचलेल्या लोकांसाठी आपण सहकार्य करू या.' आणि प्रेक्षकातून झोळी फिरली. पंचवीस हजारच्या जवळपास जमा झाले. त्यात पद्मगंधाने दहा हजार दिले आणि कलेक्टर कार्यालयात ती रक्कम पोहोचवली.

नाटक हे दृक्-श्राव्य माध्यम आहे. त्याचा विलक्षण परिणाम लोकमानसावर होत असतो. ह्याचंही एक उदाहरण म्हणजे प्रथम प्रथम नाट्यमहोत्सव रुळला नव्हता, बायकांची 'बायकी नाटकं' म्हणून पुरुष कमी यायचे. टीका करायचे. मग सभागृह पूर्ण भरलेलं नसायचं. अशावेळी अनाथ वसतिगृह, मातृ सेवा सं यांना पंचवीस तिकीटं देत होतो आणि समाजसेवेचा आनंद घेत होतो.

त्या वेळच्या एका नाटकाने प्रभावित झालेली अनाथालयातली एक मुलगी म्हणाली, ''मलाही खूप काही करावंसं वाटतं. माझ्याकडे पन्नास रुपये आहेत. देऊ तुम्हाला ?'' मन भरून आलं. तेच पन्नास, ज्यात दहा रुपये भर घालून तिला दिले.

प्रत्येक वर्षी वेगळा अनुभव. ,खर्चाचा ताळमेळ कठीणच. कारण दिलेल्या देणग्यातल्या व्याजाचं आणि खर्चाचं प्रमाण व्यस्त होत राहिलं, पण रसिकांनी दाद दिलीच. वृत्तपत्रांनी भरभरून साथ दिली.

कधीतरी एकदा ठरवलं, वेळ आली तर नाटकाच्या प्रेक्षकातून झोळी फिरवायची. कारण त्सुनामीनंतर आसाम, महापूर, भूजचा भूकंप याला अशीच रसिकांनी मदत केली होती. लोकविश्वास जमला होता. तोच लोकविश्वासाचा प्रयोग आम्ही आमच्याच 'मातृदिन'

संगीत महोत्सवात केला. लतादीदींचा वाढदिवस त्यांच्याच गाण्यातून आम्ही साजरा करणार होतो. अचानक वाटलं, लतादीदींना फोन करावा आणि फोन लावला. तेव्हा त्या प्रत्यक्ष बोलल्या आणि म्हणाल्या, ''माझा वाढदिवस साजरा करू नका, सैनिक फंडाला मदत करा.'' आणि पुन्हा अशीच झोळी फिरली. त्यावेळी तिथे उपस्थित कर्नल सुधीर यांच्या हाती पद्मगंधाने भर घालून सुपूर्द केले. अजून झोळी फिरवण्याची वेळ पद्मगंधावर आली नाही.

पद्मगंधा लेखिका नाट्यमहोत्सवाने काय दिलं ? तर दिला प्रचंड लोकविश्वास, सहकार्य आणि कमालीचा आनंद. ह्या नाट्यमहोत्सवातून अनेकदा सामाजिक, राष्ट्रीय बांधिलकी जपता आली. ह्या नाट्यमहोत्सवातून विदर्भाला जवळ जवळ चाळीस दोन अंकी नाट्यलेखिका मिळाल्या.

नियतीने हातातल्या तंबाखूला चुनाच दिला नाही, तर पुढच्या, आणि पुढच्याही पिढीसाठी एक पायंडा दिला, परंपरा दिल्या. माणसं वाचता आली. माणसानी माणसाला माणुसकीने कसं वागवावं याचंही प्रत्यंतर आलं. मुख्य म्हणजे स्पर्धा नसल्याने मुक्तपणे नाट्यमहोत्सव चालू राहिला.

आता कुणी स्वतःहून येऊन अभिनेत्रींना पुरस्कार देतात. कुणी गौरवचिन्हे देतात. पद्मगंधा प्रतिष्ठानही लेखिकांना मानधन देतेच. परंतु अर्थातच नाटक सादर करण्यासाठी लागणारे परिश्रम आणि खर्च बघता ही रक्कम आम्हालाही कमी वाटते. स्टेज फ्री दिलं, मानधन दिलं तरीही लेखिकांना खर्च बराच येतो. पण प्रतिवर्षी लेखिका पुढच्या वर्षीसाठी तयारच असतात. हेच श्रेय प्रतिष्ठानचं आहे.

अनेकदा ज्या व्यक्तींनी ह्या नाट्यमहोत्सवात 'बायकी नाटकं' म्हणून येणं नाकारलं, तेच आज अभिमानाने इथे पद्मगंधाच्या रंगमंचावर नाटकं सादर करताहेत. हे यश पद्मगंधाचं.

पद्मगंधा प्रतिष्ठान ही नाट्यसंस्था नाही. ती साहित्यिक-सांस्कृतिक संस्था आहे. त्यामुळे 'नलिनी बाळकृष्ण देवपुजारी पुरस्कृत' जीवन गौरव पुरस्कार डॉ. जयंत

नारळीकर ते आता २०१८ चा जीवनगौरव पुरस्कार क्रिकेटवीर सुनील गावस्कर यांना देण्यात आला. राज्यस्तरीय साहित्य पुरस्कार, साहित्यविषयक अनेक कार्यक्रम, शिवाय राज्यस्तरीय, अ. भा. साहित्य संमेलनं प्रतिष्ठानने लोकसहभागातून घेतली आहेत.

परंतु नाट्यमहोत्सवाने लोकसंग्रह झाला. लोक विचारतात, 'आता नाट्यमहोत्सव केव्हा ?' त्यांना उत्तर देताना पद्मगंधाला यशाची पावती मिळते. पद्मगंधाची सक्षम कार्यकारिणी अनेकदा पदरचे पैसे काढूनही कार्यक्रम करते हेही ह्या नाट्यमहोत्सवाने शिकवलं.

खरं तर नाटकाची प्रॅक्टिस हाही एक-दोन महिन्याचा परिवारिक आनंददायी प्रवास असतो. माणसांचा स्वभाव परिचय यातून होतो. एवढं मात्र खरं की, ह्या २० वर्षांच्या नाट्यप्रवासाने मला स्वतःलाही खूप खूप समृद्ध केलं. अशीच नाट्यमहोत्सव परंपरा कायमच राहील, अशी पूर्ण ग्वाही देताना नेत्रांसमोर समाजात उभा असलेला विराट श्रीकृष्ण मला दिसतो आणि मन नतमस्तक होतं.

●●

शुभांगी भडभडे

वैदर्भीय नाट्यलेखन

डॉ. सतीश पावडे

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, जॉनी मेश्राम, कमल अडिकानेद, तक्षशीला वाघधरे, 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.

विदर्भाला नाट्यलेखनाची समृद्ध परंपरा लाभली आहे. 'मेघदूत' लिहिणारा कालिदास 'रामटेक'शी नाते सांगून जातो. 'उत्तररामचरित' लिहिणारा भवभूती 'भंडारा' जिल्ह्यातील 'पदमपूरचा'. 'बाल रामायण' नाटकाची रचना करणारा राजशेखर 'वत्सगुल्म' म्हणजे वाशिमचा कवी, टीकाकार, कलेचा जाणकार राजा भोजही विदर्भाचाच. भारतीय नाटकांना लीळाचरित्रातून प्रभावी मिथक पुरवणारे शब्दप्रभू स्वामी चक्रधर अमरावतीच्या 'रिद्धपूरचेच'. आदिकवी मुकुंदराज हे नागपूर जिल्ह्यातील 'अंभोऱ्याचे'. संस्कृत, प्राकृत, मराठी या साऱ्याच भाषेतील वैदर्भीय नाट्य लेखनाची 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 मंदिल' 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 नाट्य लेखनाची 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 यापैकी पहिले नाटककार कोण होते ?, त्याबद्दल खात्रीने सांगता येत नाही. परंतु वैदर्भीय रंगभूमीचा समग्र इतिहास बघता १८७० पासून विदर्भाचा नाट्य लेखनाचा प्रपंच सुरू झालेला दिसतो. मात्र त्यापूर्वी इथे लोकनाट्याचीही समृद्ध परंपरा होती.

भंडारा, गडचिरोली, चंद्रपूर आणि गोंदिया जिल्ह्याच्या सीमेवर असलेल्या झाडीपट्टी भूप्रदेशातील लोकसंस्कृतीचा मान मिळवणारी झाडीपट्टी रंगभूमीही दीडशे वर्षांची आपली परंपरा राखून आहे, असे अभ्यासकांचे मत आहे. तर अचलपूर-परतवाड्यातील (अमरावती जिल्हा) एलिचपूर रंगभूमीला सुद्धा शंभर-सव्वाशे वर्षांचा इतिहास

पुरुषोत्तम दारव्हेकर

असल्याचे प्रा. राम शेवाळकरांनी सिद्ध करून दाखविले आहे. 'बाविशी' आणि 'बावन एक्का' ही नाट्यगृहे त्याची साक्ष देत होती. आज ही नाट्यगृहे अस्तित्वात नाहीत, पण याच नाट्यगृहांनी किर्लोस्कर, राजापूरकर, गंधर्व नाटक मंडळीचे दिवस पाहिले, असे जाणकार सांगतात. तर नागपुरात वाशिमकर, शाहू नगरवासी, किर्लोस्कर 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 दिली.

'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 वैदर्भीय नाट्यलेखनाची परंपरा पुढे चालविली.

बाळासाहेब काळीकर, विनायकराव पंडागळे,(नल-दमयंती) 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, (कर्मसन्यास, राशिचक्र, भवानी सुंदर), गंगाधरपंत सबनीस (रत्नावली), नाना जोग (चित्रशाळा, सोन्याचे देव, भारती), पंढरीनाथ शास्त्री घाटे, शंकरराव कुळकर्णी, बसंतराव बरखेडकर, (पूर्वग्रह, संगीत बायकी कावा), प्रभाकर भुसारी (कणसा कणसा दाणा दे), अनंत वामन ओक (पत्रिकाहरण, मधुमाधव, दाहिकरकन्या, सिंधुग्राम), बाळकृष्ण संतुराम गडकरी (कृष्णकुमारी, भ्रमविकास), ना. के. बेहरे (पिझारी), 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 पदमावती), वि. भि. कोलते (सोडचिठ्ठी), कृ. बा. भोसले, (राजमाता), सूर्यकांत पंडित (सीमोल्लंघन), रा. दि. भवाळकर (श्रीपाळ), श. वा. नेरकर, (संजीवनी), शं. ना. सहस्रबुद्धे, (राणी चंद्रावती), ग. त्र्यं. माडखोलकर (उर्वशी, देवखान), व्यंकटेश वकील (जन्माचे सोबती, खरा न्याय, सारेच सज्जन) आदि अनेक नाटककारांनी वैदर्भीय नाट्यलेखनाच्या परंपरेत मोलाची भर घातली. 'केशरी मंदिल' या नाटकातून १८८५-९० च्या काळात 'नागपुरी बुवाबाजीवर' नायडूंनी नाटक लिहून एक अविस्मरणीय परंपरा सुरू केली. वा. बा. भोळे यांनी 'सरलादेवी'च्या माध्यमातून 'इब्सेन' विदर्भात आणला तर व्यंकटेश वकिलांनी 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 'कनककांता' ही हिंदी नाटके लिहिली व मराठी नाटककारांच्या हिंदी नाटक लेखनाची परंपरा सुरू केली.

विदर्भाचा नाटककार म्हणून पुढील काळात पुरुषोत्तम दारव्हेकर (चंद्र नभीचा ढळला, वऱ्हाडी माणसं) तसेच प्रा. महेश एलकुंचवार (वाडा चिरेबंदी, वासनाकांड, गार्बो, सोनाटा), यांनी वैदर्भीय नाट्यलेखनाला पुणे-मुंबईत 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, जॉनी मेश्राम, कमल अडिकानेद, तक्षशीला वाघधरे, आदींनी समृद्ध केले. नंतरच्या काळात संजय जीवने, अशोक जांभूळकर, डॉ. सुनील रामटेके, वीरेंद्र गोडबोले तर आज वीरेंद्र गणवीर, सुरेंद्र वानखेडे सारखे नव्या दमाचे नाटककार

पु. भा. भावे

दलित रंगभूमीच्या कक्षा नाट्यलेखनाने विस्तारत आहेत. याच मंडळींनी पथनाट्याचे लेखनही मोठ्या प्रमाणात केले आहे. सध्या दलित रंगभूमीवरील वरिष्ठ नाटककार, आंबेडकरी, बुद्ध, प्रबुद्ध, बहुजन अशा संकल्पनेतून नव्याने नाट्यलेखन करताना दिसत आहेत.

वैदर्भीय नाट्यलेखनाच्या प्रपंचात स्त्री नाटककारांचेही मोठे योगदान आहे. अनुपमा नगरकर, सुनंदा साठे, प्रतिभा कुळकर्णी, माला केकतपुरे, छाया कावळे, प्रेमा घुले, शुभांगी भडभडे, माणिक वड्याळकर आदिंनी मोठ्या 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. 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, उदयन ब्रह्म, दिनकर बेडेकर, डॉ. रंजन दारव्हेकर, रुपेश पवार, देवेंद्र लुटे, धनंजय मांडवकर, सलीम शेख, शाम धर्माधिकारी, शीतल दोडके, डॉ. सतीश पावडे, स्वाती तराळ, सचिन गोटे, अभिजित गुरू, देवेंद्र दोडके यांनीही वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रपंच आपापल्या परीने समृद्ध करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

प्रभाकर दुपारे

चंद्रपूर जिल्ह्यातून मो. दा. देशमुख (देव्हारा), हेमचंद्रजा, सुरेश देशपांडे, झाडीपट्टीतून श्रीधर लोढे, डॉ. हरिश्चंद्र बोरकर, सत्यवान म्हस्के, सिद्धार्थ खोब्रागडे, व्ही. आर. पाकलवार, चुडाराम बल्लारपुरे, सदानंद बोरकर, अनिरुद्ध वनकर, निळकंठ रणदिवे, वर्धेतून मारोतराव डॉक्टर, शंकरराव संगीत, शंकरराव बापट, बाळजीपंत बेलखोडे या जुन्या पिढीपासून आजच्या हरिश इथापे, राजेश डंभारे 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 वऱ्हाड' 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. बामणगांवकर (शिवधनुर्भंग, आत्मतेज), भवानराव म्हैसाळकर (प्रजेचा राजा), विद्याधर गोखले (पंडितराज जगन्नाथ, बावनखणी), विश्राम बेडेकर (टिळक-आगरकर), श्रीराम अत्तरदे (चालढकल), मधुकर आष्टीकर, वि. रा. हंबर्डे (१८५७), किशोर दिवेकर, (भयाण धुतऱ्या, संभाजी), मा. ल. व्यवहारे, मनोहर कविश्वर, प्रा. माणिक कानेड, नाना ढाकुलकर, डॉ. सुधाकर डेहनकर, आदि 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 (रुक्मिणी स्वयंवर), भाऊसाहेब असनारे, ज. रा. फणसाळकर, द. ग. गोडसे, प्रभा गणोरकर, मंगला बक्षी यांनीही नाट्यलेखन करून अमरावतीच्या नाट्यलेखनाच्या प्रपंचाला हातभार लावला आहे. बा. ग. खापर्डे यांचेही प्रयत्न नजरेआड करण्यासारखे नाहीत. तुरखेड, वऱ्हा, रामला विश्वेशर, नांदपूर, टाकरखेड संभू, कुऱ्हा, वाठोडा, शुक्लेश्वर तिवसा, मूर्तिजापूर, तरोडा, नेरपिंगळाई, अंजनसिंगी, माहुली जहांगीर, जळका जगताप, पुसदा (शिराळा) आदि गावांनीही अनेक नाट्यलेखक दिले.

डॉ. सतीश पावडे (शिवकुलभूषण राजा संभाजी, अंधार पाहिलेला माणूस, अंधार वेणा), स्पर्धेसाठी सातत्याने नाट्यलेखन करणारे चंद्रकांत शिंदे, डॉ. शाम देशमुख, सचिन गोटे, इंजि. अशोक काळे, चंद्रकांत बहुरूपी, गणेश वानखेडे, जुन्या-नव्या पिढीचे राजाभाऊ मोरे, इंजि. अशोक काळे, प्रा. पंकज वानखेडे, ग्रामीण अमरावतीतील बाळासाहेब तूरकर (तुरखेडा), प्रकाश पाटील (टाकरखेडा संभू), डॉ. सुधाकर डेहनकर (वऱ्हा) यांच्यासह दलित रंगभूमीचा प्रवाह समृद्ध करणारे प्रा. सतेश्वर मोरे, दलित नाटकाची चळवळ जगविणारे विलास थोरात यांनीही वैदर्भीय नाट्यलेखनाचा प्रांत समृद्ध केला आहे. मोर्शी, चांदूर रेल्वे, चांदूर बाजार येथेही नाट्यलेखन करणारे रंगकर्मी आहेत. राज यावलीकर, प्रा. डॉ. शोभा गायकवाड यांची नाटके आज पुस्तक रूपात उपलब्ध आहेत. अनंत

नांदूरकर, शाकीर हुसेन यांनी प्रासंगिक लिखाण केले आहे. गोपाळ 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 अॅमॅच्युअर 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 काल्रा), वासुदेवराव शिंत्रे (कडुलिंबाचे झाड, चाफा बोलेना, इथे सावल्या जगतात, अपराध), दत्तात्रय उमाळे, प. रा. कारंजकर, बालांद्र 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 (अंधार यात्रा) नाट्यलेखनही केले आहे. नव्या पिढीत संतोष काटे, अमोल देशमुख यांचे नाव घेणे महत्त्वाचे आहे. रमेश थोरात आणि 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 नाट्यलेखन केले आहे.

वैदर्भीय नाट्यलेखन प्रपंचाचा हा केवळ धावता आढावा आहे. या विषयावर स्वतंत्रपणे सखोल संशोधन होण्याची गरज आहे, तर संकलनाचे महत्त्वाचे कार्य प्रतिभा कुळकर्णी यांनी केले आहे. नव्या पिढीत नाट्यलेखन थंडावले आहे. शाम पेठकर, चंद्रकांत शिंदे, निरंजन मार्कंडेयवार, सलीम शेख, डॉ. सुनील गजरे, हरीश इथापे, वीरेंद्र गणवीर, पराग घोंगे, सदानंद बोरकर, संजय जीवने, महेंद्र सुके, रोशन नंदवंशी, सुभाष निमकर, डॉ. पंकज

अमर रामटेके

वानखेडे, या नव्या पिढीच्या नाटककार मंडळींकडून 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 नाटककारांना काहीच हरकत नाही. व्यावसायिक नाट्यलेखनाचा अभाव आहे. 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 पिढीचे गंभीरपणे लक्ष गेले पाहिजे.

डॉ. सतीश पावडे
डिपार्टमेंट ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स (फिल्म अॅण्ड थियेटर)
महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापीठ,
वर्धा - ४४२००५
मोबाईल : ०९३७२१५०१५८

नवनाट्य आणि प्रायोगिक चळवळ

डॉ. सुनील रामटेके

मराठी नाटकांचा प्रवास मोठा असला तरी नवतेचा ध्यास घेऊन वेगळे काही करण्याचे स्वप्न पाहणे जरा कमी झाले आहे. नवे-जुने सारेच परंपराशरण आणि रंजनप्रधान होऊ पाहताहेत. प्रायोगिकता जी कधी 'खुर्च्या'सारख्या न-नाट्य प्रकाराने आपण अनुभवली त्याचा आता पूर्णतः अभाव आहे. रंगकर्मी चावून चोथा झालेल्या स्क्रीप्ट उचलून नाटके करतात. फार वेगळे विलक्षण प्रयोग खचितच आणि क्वचितच दिसतात. हे चित्र भेसूर आहे. प्रायोगिक नाटकांमधूनच रंगभूमी अधिक समृद्ध होते, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

मराठी रंगभूमीला दीर्घ परंपरा लाभलेली आहे. पौराणिक नाटकांपासून सुरू झालेला हा प्रवास कौटुंबिक, सामाजिक, ऐतिहासिक, प्रायोगिक, वास्तववादी वळणे घेत नवप्रायोगिकतेपर्यंत येऊन ठेपला आहे. नाट्य-साहित्य-रंगभूमीवरील 'नवनवोन्मेषशालिनीप्रज्ञाप्रतिभे'ने या रंगभूमीला विलक्षण सुंदर रूप प्राप्त करून दिले. नाट्यकृतींना लाभलेल्या प्रयोगमूल्यांमुळे हा प्रवास विलक्षण कलात्मक आणि रेखीव झाला आहे. नाटककारांच्या शब्दसामर्थ्याने तर नाटकाला उंची प्राप्त झालीच, पण शब्दविरहित नाट्यानुभवानेही वेगळीच उंची बहाल केली. या समूहकलेचे मराठी नाटकाचे एक नितांत सुंदर कला-साहित्याला बहाल केले.

मराठी साहित्याच्या तुलनेत नवतेने रंगभूमीवर प्रवेश करायला जरा उशीर केला. पण त्या नवतेचे स्फुल्लिंग गडकऱ्यांच्या रूपाने चेतवले गेले होते, हे नाकारता येणार नाही. राम गणेशांची पल्लेदार भाषा, दीर्घ स्वगते, कमजोर रचनातंत्र या दोषांसकट ते नवे काहीतरी करू बघत होते. जुनी चौकट मोडण्याचा प्रयत्न करीत होते. एका दृष्टीने पाहिले तर प्रचलितापेक्षा वेगळे काही तरी करण्याचा प्रयत्न केला. स्वतःची ओळख निर्माण करायची आणि आपली नवी परंपरा निर्माण करायची, बंडखोरीशिवाय हे शक्य होत नाही. प्रचलित चाकोरीविरुद्ध बंड करणाऱ्यांनीच इतिहास निर्माण केला, हे कदापि विसरता येत नाही. या बंडखोरीतले आधुनिक कालखंडातील सशक्त नाव म्हणजे विजय तेंडुलकर. त्यांनी रंगभूमीचा चेहेराच बदलून टाकला. तेंडुलकरांचा रंगभूमीवरील प्रभाव आजतागायत कायम आहे.

परंपरागत नाटकाचा काळ आणि त्यातही संगीत रंगभूमीचा कालखंड हा पूर्णतः अभिजात रसिकांच्या मनोरंजनाचा कालखंड होता. समाजसुधारकांच्या विचारसरणीचा प्रभाव देखील होता; पण विषयांचे फारसे वैविध्य नव्हते. मनोरंजनाच्या मर्यादित सापेक्ष कल्पनांच्या इतिचित्रात 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' चालले होते. त्यामुळे परंपरेच्या प्रवाहपतितांनी नवतेचा ध्यास

'घाशीराम कोतवाल' मधील एक दृश्य

घेतला नाही. अपवाद केवळ गडकऱ्यांचा. पण परंपरेला उभा-आडवा छेद देणारा तेंडुलकरांसारखा नवनाटककार जन्माला आला आणि हे दारिद्र्य कायमचे मिटले. तेंडुलकरांच्या एंट्रीने परंपरेचा आवाज क्षीण पडला; पण मराठी नाटकाचा आवाज बुलंद झाला, तो केवळ मराठीपुरताच नव्हे, तर भारतीय पातळीवर आणि जागतिक पातळीवरही.

हा काळ मन्वंतराचा होता. जागतिक पातळीवर मोठमोठ्या घडामोडी घडत होत्या. समाजवास्तव बदलत चालले होते. मानवी जीवनात आमूलाग्र परिवर्तन घडत होते. युद्धाने निर्माण केलेली परिस्थिती, मानवी जीवनातील क्षणभंगुरता यामुळे माणूस अंतर्बाह्य अस्वस्थ आणि हतबल होता. या अस्वस्थ वर्तमानाचे नाट्य अलगद तेंडुलकरांनी पकडले. अचानकपणे एखाद्याला बेसावध क्षणी आरसा दाखवावा आणि आपलेच भेसूर रूप पाहून घाबरून आक्रमक व्हावे तसे काहीसे भाबड्या मराठी रसिकांचे झाले. 'वाहतो दुर्वांची...' वगैरे सारखी नाटके मोठ्या भक्तिभावाने बघणाऱ्या भाबड्या मराठी रसिकांनी स्वतःची अशी भेसूर-हिंस्र मानवप्रतिमेची कल्पनाच केलेली नव्हती. त्यामुळे तेंडुलकरांनाही केशवसुतांप्रमाणे जनरोष पत्करावा लागला. असे काय केले होते तेंडुलकरांनी की, ज्यामुळे मध्यमवर्गीय मराठी प्रेक्षक त्यांच्यावर एवढे चिडले होते ? 'श्रीमंत', 'सखाराम बाईंडर', 'शांतता कोर्ट चालू आहे', 'गिधाडे' आणि 'घाशीराम कोतवाल' या त्यांच्या नाटकांनी वादळ निर्माण केले होते. माणसाच्या मनातील पशू किती हिंस्र असतो, याचे प्रत्ययकारी, ठाशीव चित्रण त्यांच्या नाटकात आहे. त्यांच्या सर्वच नाटकांना एका दृष्टिक्षेपात समजावून घेता येत नाही; कारण सर्वच वेगवेगळ्या धाटणीची-बांधणीची आहेत.

'घाशीराम'चे वादळ

१९७३ मध्ये 'घाशीराम' रंगभूमीवर आले आणि प्रचंड वादळ निर्माण झाले. मराठी रंगभूमीला कलाटणी देणारी 'ऐतिहासिक आधार असलेली ही एक अनैतिहासिक दंतकथा' ठरली. यात परंपरा आणि नवतेचे अनोखे मिश्रण आहे. या नाटकाचे मूळ सत्तरच्या दशकातील राजकीय सत्तेच्या ठिकाणी आहे. महाराष्ट्रात नवीन सत्ता संघर्ष निर्माण होऊ घातला होता. कम्युनिस्टांना शह देण्यासाठी काँग्रेसने सेनेचा उपयोग करून घेतला. तेंडुलकरांच्यानुसार 'या संघटनेने मुंबईत फार मोठी दंगल निर्माण केली. जे सत्तेवर असतात तेच या प्रवृत्ती निर्माण करतात आणि त्यांच्या सोयीनेच ह्या प्रवृत्ती पोसल्या जातात. मुंबईतील कम्युनिस्ट पक्ष निपटून काढण्याकरिता तयार करण्यात आलेला तो डाव होता, पण शिकारी कुत्र्याचे रूपांतर वाघात झाले आणि मग सरकारच दचकायला लागले.' कुठेतरी हे नाट्यरूपाने तेंडुलकरांच्या मनात आकार घेऊ लागले आणि परंपरेतून नवतेचे नाट्यबीज अंकुरले.

एखादी कलाकृती कशी जन्माला आली हे सांगणे तसे अवघडच असते. 'घाशीराम'ने मात्र मराठी नाटकाची दिशा बळवली. हा वकूब या कलाकृतीमध्ये होता.

मराठी मानसिकता अगदीच नवे तत्परतेने स्वीकारणारी नाही. मराठी साहित्य-नाट्य-कला यांच्या उगमापासून नैतिक-आध्यात्मिकता तिला खेटून-चिकटून आहे. नैतिक मूल्यांची चौकट नवसाहित्याला जाचक ठरतेच. त्यामुळेच नवतेच्या आव्हानासमोर जुनाट मूल्यांनीच दंड थोपटलेले दिसतात. अशावेळी कलेचा श्वास गुदमरणारच, पण तरीही पुढे महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकरांसारख्या नवनाटककारांना कुणी रोखू शकले नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. याचे कारण तोवर तेंडुलकरांनी उत्तम मशागत करून जमीन तयार केली होती. 'कलावंताचे बोलणे मुक्त असायला हवे. अमुक भावना व्यक्त करावी आणि अमुक करू नये, अशी निवडानिवड अ-कलात्मक असते, ' असे कॉलिनवूडने म्हटले आहे. पण केवळ नैतिक रंजनाचा ध्यास नको तर चिंतनशील अभिरुची निर्माण व्हायला हवी.

चिं. त्र्यं. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव', गो. पु. देशपांडे यांचे 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' या वेगळ्या कलाकृतींनी प्रेक्षकांना विचारप्रवृत्त केले. सतीश आळेकरांच्या 'महानिर्वाण' या ब्लॅककॉमेडीने मराठी नाटकाचा प्रेक्षक परत एकदा गांगरला. परंपरागत कीर्तन या लोककलाप्रकाराचा वेषरूपाने वापर नवतेसाठी परत एकदा केला गेला आहे. खूपशा सांकेतिकपणे हा वापर झाल्याने एका बौद्धिक आव्हानाला प्रेक्षकांना सामोरे जावे लागते.

महेश एलकुंचवारांनी 'वाडा चिरेबंदी', 'मग्न तळ्याकाठी', 'युगान्त' ह्या त्रिनाट्यधारेचा नवा प्रयोग मराठीत केला. तेंडुलकरांच्या पश्चात गंभीरपणे नाट्यलेखन करणारे वेगळ्या धाटणीचे नाटककार म्हणून एलकुंचवारांचेच नाव घ्यावे लागते. अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण पण परत मध्यमवर्गीय चाकोरीबाहेर न पडणारे एलकुंचवारांचे लेखन आहे. 'पार्टी', 'गार्बो', 'आत्मकथा', 'वासांसि जीर्णानि', 'वासनाकांड', 'रुद्रवर्षा' या त्यांच्या प्रत्येकच नाटकांचे वेगळेपण विलक्षणच आहे. 'रक्तपुष्प' ही एलकुंचवारांची अत्यंत सुबक एकांकिका आहे. त्यांची प्रत्येक कलाकृती एक नवीन प्रयोग आहे. सामाजिक बांधिलकी न मानणारा आत्ममग्न असा आजच्या काळातला ज्येष्ठ नाटककार आहे.

मध्यंतरी 'सूर्य पाहिलेला माणूस', 'कोण म्हणतेय टक्का दिला', 'किरवंत', 'वाटा पळवाटा', 'अधांतर', 'तनमाजोरी', 'ढोलताशे' अशी कितीतरी नाटके निर्माण झाली. त्यांचे खूप प्रयोगही झाले. या नवतेच्या ध्यासातूनच दलित रंगभूमीवर काही नवे लेखक लिहिते झाले. टेक्सास गायकवाड यांचे 'आम्ही देशाचे मारेकरी', रामनाथ चव्हाणांचे 'साक्षीपुरम्', 'बामणवाडा', भि. शि. शिंदे यांचे 'काळोखाच्या गर्भात' या नाटकांनी नव्या आशयाची मांडणी केली. विदर्भात पथनाट्य चळवळ गतिमान झाली.

पण मुंबई-पुणे हेच मराठी नवनाट्य आणि प्रायोगिकतेच्या केंद्रस्थानी असल्याचे दिसून येते. रत्नाकर मतकरी यांचे 'लोककथा ७८', अनिल बर्वे यांचे 'हमिदाबाईची कोठी', उत्तम बंडू तुपे यांचे 'झुलवा' या नाटकांचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. जयवंत दळवी यांचे 'पुरुष', 'नातीगोती', प्रशांत दळवी यांचे 'चारचौघी', 'ध्यानीमनी'; अजित दळवी यांचे 'गांधी विरुद्ध गांधी', श्याम मनोहर यांचे 'हृदय' व 'यकृत'; विश्राम बेडेकरांचे 'टिळक-आगरकर', प्रेमानंद गज्वींचे 'गांधी-आंबेडकर', शिरवाडकरांचे 'नटसम्राट' या नाटकांमुळे मराठी रंगभूमीवर चैतन्य कायम होते. याच काळात दलित रंगभूमीचा उदय झाला. दलित साहित्याची चळवळ आधीच जोर धरू लागली होती. आत्मकथने आणि कवितांनी वातावरण तापले होते. अशात दलित नाट्य चळवळ निर्माण झाली. खेड्यापाड्यातून नाट्यकृती निर्माण होऊ लागल्या. दलित नाट्य संमेलनेही भरवली जाऊ लागली. दलित रंगभूमीने विदर्भात पथनाट्याचे हजारो प्रयोग केले. कारण दलित रंगभूमीचा प्रेक्षकवर्ग तिकीट काढून थिएटरला येणे शक्य नव्हते. त्यामुळे प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्याचा मार्ग म्हणजे पथनाट्य. प्रभाकर दुपारे, कमलाकर डहाट, दादाकांत धनविजय, संजय जीवने, प्रेमकुमार उके, अशोक जांभुळकर या मंडळींनी

पथनाट्याची चळवळ नेटाने चालवली. पथनाट्य करणाऱ्यांमध्ये समग्र सडक नाटक चळवळ, जनवादी नाट्य चळवळींचाही महत्त्वाचा सहभाग होता.

प्रायोगिक चळवळीवर आयनेस्कोच्या 'द चेअर्स'सारख्या नाटकांनी मोठा प्रभाव पाडला, पण म्हणून काही लगेच न-नाट्य-चळवळ वगैरे सुरू झाली नाही. 'वेटिंग फॉर गोदो'सारखे नवनाटक नव्या कलावंतांना आव्हानास्पद आहे. बेकेट, आय्यनेस्को ह्या चिंतनशील पाश्चात्त्य नाटककारांचा प्रभाव प्रायोगिक रंगभूमीवर आहेच, पण अनुवादापेक्षा स्वतंत्र नाट्यकृती निर्माण व्हायला हव्यात. श्रीमती घोष यांनी असाच नवनाट्यप्रकारातील (शब्दविहीन) नाट्यानुभव सादर केला. रंगमंचावर कांदे, बटाटे, वांगे या वस्तूंच्या माध्यमातून श्रेष्ठ-कनिष्ठ भाव केवळ शारीर-मुद्राभिनयातून कलावंत साकार करतात. पण ज्यावेळी ही निव्वळ कवायत वाटू लागते तेव्हा प्रेक्षक त्यापासून दुरावते. मराठी प्रेक्षक शब्दांवर प्रेम करणारा आहे. वाङ्मयीन संस्कृतीत तो वाढलेला असल्याने त्याला शब्दप्रधान सूचकता तेवढी कळते. प्रायोगिक मराठी नाटकांची एक साखळी मध्यंतरी निर्माण झाली एवढे खरे.

मराठी नाटकांचा प्रवास मोठा असला तरी नवतेचा ध्यास घेऊन वेगळे काही करण्याचे स्वप्न पाहणे जरा कमी झाले आहे. नवे-जुने सारेच परंपराशरण आणि रंजनप्रधान होऊ पाहताहेत. प्रायोगिकता जी कधी 'खुर्च्या'सारख्या न-नाट्य प्रकाराने आपण अनुभवली त्याचा आता पूर्णतः अभाव आहे. रंगकर्मी चावून चोथा झालेल्या स्क्रीप्ट उचलून नाटके करतात. फार वेगळे विलक्षण प्रयोग खचितच आणि क्वचितच दिसतात. हे चित्र भेसूर आहे. प्रायोगिक नाटकांमधूनच रंगभूमी अधिक समृद्ध होते, हे लक्षात घेतले पाहिजे. आज मुंबई-पुण्याच्या थिएटरात सारीच सुमार नाटके आहेत. एकही नाटक दर्जेदार नाही. एकाही व्यावसायिक नाटकातून राम गणेश गडकरी, शिरवाडकर, तेंडुलकर, आळेकर रिफ्लेक्ट होत नाही. एलकुंचवारांच्या 'वाडा'चे प्रयोग होतात. त्याचे कारण येणाऱ्या प्रेक्षकांना कुटुंबाच्या भांडणात रस आहे. तो प्रेक्षक बुद्धिमान आहे, चिंतनशील वा गंभीर आहे म्हणून येत नाही. बुद्धिमान प्रेक्षक र. धों.वरील नाटक बघायला येतात.

'महानिर्वाण' मधील एक दृश्य

एकूण काय तर नवनाट्य आणि प्रायोगिकतेचा प्रवास शेवटी तेंडुलकरांपासून सुरू होतो आणि एलकुंचवारांपर्यंत येऊन थांबतो. तेंडुलकर-एलकुंचवार या परंपरेलाही धक्का लावून त्वेषाने पुढे येणाऱ्या श्रेष्ठ नाटककाराची प्रायोगिक रंगभूमी वाट पाहते आहे. पण तो कधी येणार ? तेंडुलकर म्हणाले होते, 'कुठल्याही कलामाध्यमाविषयीचे जुने संकेत जेव्हा मोडले जात असतात तेव्हा नवे संकेत दुसऱ्या अंगाने निर्माण होत असतात. जीवनापर्यंत प्रत्यक्ष जाऊन पोहोचण्याच्या संदर्भात या माध्यमाची ताकद अनन्यसाधारण अशीच आहे. गेले ते सारे परत आणायला आणि सारे गदळ दूर करून मराठी नाटकाची विशुद्ध, निखळ परंपरा जोमाने पुढे नेण्याला एका लोकोत्तर बंडखोराचीच आवश्यकता आहे. बंडाची अव्वल मराठी परंपरा त्याच्या लोकोत्तर गुणांनी पुढे चालू लागेल, तेव्हाच मराठी नाटक पुन्हा संपन्न होईल. कुणास ठाऊक तो दिवस किती दूर आहे ते ! पण इतके निश्चित की, तो येणार आहे !' असा दुर्दम्य आशावाद नवनाट्याच्या प्रणेत्यानेच साक्षात व्यक्त केला आहे. जीवन झपाट्याने बदलत आहे. अख्खा माणूसच डिजीटल होऊ पाहतो आहे. तेव्हा वास्तव बदलत आहेच. मानवी जीवनातील क्रौर्यदेखील वाढतेच आहे. नव्या जाणिवांमधून ते अभिव्यक्त व्हायला हवे. मानवी नातेसंबंधातील ताणतणाव पराकोटीचे हिडीस आणि उबग येणारे ठरताहेत. मनुष्य कमालीचा हिंसक होतो आहे. हे भग्न वास्तव कवेत घेऊन एखादी अनन्यसाधारण प्रतिभा नवतेचे शब्दशिल्प कोरूनही दाखवेल कदाचित; पण तोवर प्रतीक्षाच !

●●

डॉ. सुनील रामटेके

पासष्टावे नाट्यसंमेलन

शेखर बेंद्रे / विवेक खेर

सर्व व्यवस्था व कार्यक्रमाची जुळवाजुळव करता करता १९८५ चा जानेवारी महिना उजाडला. संमेलनासाठी आयोजक मंडळी सज्ज झाली होती. संमेलन स्थळाच्या प्रवेशद्वारापाशीच जवळपास दहा ते बारा फूट उंचीची नटराजाची मूर्ती प्रतिष्ठापित केली होती व ती सर्वांचे लक्ष वेधून घेत होती. संमेलनाच्या दोन दिवस आधी नियोजित संमेलनाचे अध्यक्ष प्रभाकर पणशीकर सपत्नीक नागपुरात येऊन दाखल झाले. नागपूर रेल्वे स्थानकावर भल्या पहाटे कार्यकर्त्यांच्या भारी उपस्थितीत ढोल-ताशांच्या गजरात त्यांचे स्वागत करण्यात आले. मिरवणुकीने टेकडी मंदिराच्या गणपतीचे दर्शन घेऊन धनवटे रंदमंदिरात त्यांचे आगमन झाले.

साधारण ७० च्या दशकापर्यंत नाट्यपरिषदेचे विदर्भात फारसे कार्य नव्हते. हातावर मोजण्याइतक्या ज्या काही शाखा होत्या त्यासुद्धा मृतवत होत्या. मात्र राज्य नाट्यस्पर्धेतील नाट्यसंस्थांमधील चुरस अटीतटीची होती. त्या निमित्ताने नागपूरच्या रंगकर्मींचा मुंबईशी बऱ्यापैकी संपर्क होता. ही चुरस ८०च्या मध्यापर्यंत कायम होती.

८० च्या दशकाच्या सुरुवातीलाच वैदर्भिय रंगकर्मींचा हुरूप वाढविणाऱ्या दोन घटना घडल्या, एक म्हणजे राज्य नाट्य स्पर्धेच्या अंतिम फेरीत मदन गडकरींच्या 'पोहा चाल्ला महादेवा' नाटकाला घवघवीत यश मिळाले आणि दुसरे असे की, अकोल्याच्या संस्थेला नाट्यसंमेलनाचे आवतन मिळाले.

१९८२ मध्ये अकोला येथे ज्येष्ठ नाट्य दिग्दर्शक राम जाधव यांच्या पुढाकाराने नाट्यसंमेलन आयोजित करण्यात आले. याच संमेलनात कादंबरीकार उद्धव शेळके यांच्या 'धग' कादंबरीवर आधारित व नाट्यस्पर्धेत गाजलेले 'पोहा चाल्ला महादेवा' या वऱ्हाडी नाटकाचा प्रयोग सादर झाला. नागपूरच्या उत्साही तरुण रंगकर्मींनी प्रथमच नाट्यसंमेलन जवळून अनुभवले. 'अकोल्यात होऊ शकते तर नागपुरात का नाही ?' हा प्रश्न काहींच्या मनात घोळू लागला. अकोल्याहून परतल्यावर रंगकर्मींचा तेव्हाचा हक्काचा कट्टा म्हणजे धनवटे रंगमंदिर; येथे चहाबरोबर या विषयावर चर्चा रंगायला लागल्या. सर्वांनाच नाट्यसंमेलन नागपूरला व्हावे, असे मनापासून वाटत होते. अडचण एकच होती, नागपुरात परिषदेची शाखा नव्हती. ती असणे आवश्यक अट होती. बऱ्याच वर्षांपूर्वी मनोहर म्हैसाळकर यांचा पुढाकाराने नागपुरात एक शाखा स्थापन झाली होती. परंतु निष्क्रीयतेमुळे ती शाखा मृत घोषित करण्यात आली होती.

धनवटे रंगकर्मींच्या 'कट्ट्या'वरच एका संध्याकाळी चर्चा करीत असताना मदन गडकरी, शेखर बेंद्रे आणि विलास तरणकंठीवार यांनी शाखा पुनरुज्जीनासाठी पुढाकार

६५ व्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष नटवर्य प्रभाकर पणशीकर

घेण्याचा निर्णय घेतला आणि सर्व औपचारिकता पूर्ण करून मुंबई गाठली. मध्यवर्तीकडून नागपूर शाखेला मान्यता मिळाली आणि दि. १४ एप्रिल, १९८३ रोजी रीतसर अ. भा. मराठी नाट्य परिषद नागपूर शाखेची मुहूर्तमेढ रोवली गेली.

संमेलनाकरिता आवश्यक पहिली अट तर पार झाली परंतु आपापल्या नाट्यसंस्थांचे खुंटे गच्च धरून बसलेल्या रंगकर्मींना नाट्यपरिषदेच्या झेंड्याखाली एकत्र आणणे पुढचे व महत्त्वाचे आव्हान होते.

आयोजन नाट्य संमेलनाचे

गोव्याहून परतल्यावर पुन्हा एकदा परिषदेच्या मिटिंगमध्ये नाट्यसंमेलनाबाबत चर्चा झाली. मध्यवर्तीकडे तोपर्यंत नागपूर वगळता आणखी ४-५ गावांचे संमेलनासाठी प्रस्ताव आले होते. त्यामुळे कार्यकर्त्यांमध्ये थोडी धाकधुक निर्माण झाली होती, परंतु स्व. पुरुषोत्तम दारव्हेकर उर्फ मास्तरांच्या प्रयत्नांमुळे यथावकाश मध्यवर्तीकडून नागपूर शाखेला रीतसर संमेलनाचे औपचारिक निमंत्रण प्राप्त झाले आणि नागपूरच्या रंगकर्मींमध्ये आनंदाची लाट पसरली. धनवटे रंगमंदिराबाहेर संध्याकाळी जल्लोष करण्यात आला. नागपूर शाखेला संमेलन तर मिळाले पण पुढे काय ? एवढे मोठे आयोजन करायचे तर त्यासाठी हक्काची एक जागा हवी. पण नागपूर शाखेचे स्वतःचे कार्यालय नव्हते. पदाधिकारी मग विदर्भ साहित्य संघाचे तत्कालीन अध्यक्ष प्राचार्य राम शेवाळकर व सरचिटणीस मनोहरराव म्हैसाळकरांना भेटले व त्यांना अडचण सांगितली. संघाच्या परिसरातच कार्यालयासाठी जागा देण्याची विनंती केली. तात्काळ त्यांनी साहित्य संघाच्या ऑफिसमध्येच संमेलन कार्यालयासाठी जागा दिली. रोज मग कार्यकर्त्यांचा तिथे राबता वाढला. एकत्र येण्यामुळे विविध विषयांवर चर्चा व्हायला लागल्या, नवनवीन कल्पना समोर यायला लागल्या. त्यावेळी आजच्या सारखी संपर्काची सुविधा उपलब्ध नसल्यामुळे सर्व भर कागदी पत्रव्यवहारावरच होता. त्यामुळे संमेलनाची जागा ठरविण्यापासून ते कार्यक्रम निश्चितीपर्यंत प्रत्येक बाबतीत खूप पत्रव्यवहार करावा लागला. सर्वप्रथम माजी केंद्रीय मंत्री स्व. वसंतराव साठे यांना स्वागताध्यक्षपदासाठी

विनंती करण्यात आली आणि त्यांनी ती सहर्ष मान्य केली. त्यांच्या नेतृत्वात संमेलनाची एक जंबो कार्यकारिणी स्थापन करण्यात आली. त्यामध्ये नी. गो. परांजपे कार्याध्यक्ष, मदन गडकरी प्रमुख कार्यवाह, शेखर बेंद्रे, विलास तरणकंठीवार, प्रकाश एदलाबादकर हे सहकार्यवाह यांच्यासह नागपुरातील साहित्य व नाट्य क्षेत्रातील ज्येष्ठ व श्रेष्ठ व्यक्तींचा समावेश होता. कार्यकारिणीच्या पहिल्याच मिटिंगमध्ये कार्यक्रम, भोजन, यातायात, निवास, स्मरणिका वगैरे अशा १५-२० समित्यांची स्थापना करून जबाबदारी निश्चित करण्यात आली. दि. ११, १२ व १३ जानेवारी, १९८५ या संमेलनाच्या तारखा निश्चित झाल्या व नागपूर विद्यापीठाचे दीक्षांत सभागृह व त्यामागील पटांगणाची संमेलन स्थळ म्हणून निवड करण्यात आली. नाटककार, दिग्दर्शक स्व .पुरुषोत्तम दारव्हेकरांचे संमेलनाचे 'प्रयोजन व आयोजन' या विषयावर सर्व कार्यकर्त्यांसाठी गडकरी सभागृहामध्ये एक उद्‌बोधन ठेवण्यात आले होते. त्यामुळे कार्यकर्त्यांचा हुरूप वाढला. याच सुमारास मध्यवर्तीकडून ज्येष्ठ कलावंत नाट्य निर्माते स्व. प्रभाकर पणशीकर यांची ६५ व्या अ. भा. मराठी नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष म्हणून घोषणा करण्यात आली. पंतांचा नागपूरच्या नाट्यक्षेत्राशी फार जुना ऋणानुबंध होता. त्यांच्या या निवडीमुळे नागपूरच्या नाट्यक्षेत्रात विशेष आनंदाचे वातावरण निर्माण झाले.

प्रत्यक्ष नाट्य संमेलन

सर्व व्यवस्था व कार्यक्रमाची जुळवाजुळव करता करता १९८५ चा जानेवारी महिना उजाडला. संमेलनासाठी आयोजक मंडळी सज्ज झाली होती. संमेलन स्थळाच्या प्रवेशद्वारापाशीच जवळपास दहा ते बारा फूट उंचीची नटराजाची मूर्ती प्रतिष्ठापित केली होती व ती सर्वांचे लक्ष वेधून घेत होती. संमेलनाच्या दोन दिवस आधी नियोजित संमेलनाचे अध्यक्ष प्रभाकर पणशीकर सपत्नीक नागपुरात येऊन दाखल झाले. नागपूर रेल्वे स्थानकावर भल्या पहाटे कार्यकर्त्यांच्या भारी उपस्थितीत ढोल-ताशांच्या गजरात त्यांचे स्वागत करण्यात आले. मिरवणुकीने टेकडी मंदिराच्या गणपतीचे दर्शन घेऊन धनवटे रंगमंदिरात त्यांचे आगमन झाले. कार्यकर्ते परिषदेचे ध्वज घेऊन दुचाकीवर या मिरवणुकीत सामील झाले होते. दुसऱ्या दिवशी नागपूर ते गडकरी स्मारक सावनेर अशी स्कुटर रॅली काढण्यात आली. यात नियोजित संमेलनाध्यक्षांसह सर्व पदाधिकारी व बहुसंख्येने रंगकर्मी सामील झाले होते.

दिनांक ११ जानेवारी रोजी संध्याकाळी ६५ व्या अ. भा. मराठी नाट्य संमेलनाचे सुप्रसिद्ध रंगकर्मी व राष्ट्रीय नाटक विद्यालयाचे तत्कालीन संचालक बी. व्ही. कारंथ यांच्या हस्ते, मावळत्या संमेलनाध्यक्षा श्रीमती ज्योत्स्नाबाई भोळे, स्वागताध्यक्ष वसंतराव साठे यांच्या प्रमुख उपस्थित उद्‌घाटन सोहळा नागपूरकर रसिकांच्या भरगच्च उपस्थित संपन्न झाला. या सर्वांगसुंदर सोहळ्याचे सूत्रसंचालन नागपुरातील ज्येष्ठ अभिनेत्री अनुराधा जोशी आणि नाट्य दिग्दर्शक डॉ. रंजन दारव्हेकर यांनी केले होते.

याच दिवशी अपरात्री पावसाची मोठी सर आली आणि सभामंडपातील केलेली बिछायत व्यवस्था भिजण्याचा धोका निर्माण झाला. मात्र सुदैवाने तेथे उपस्थित तरणकंठीवार आणि काही कार्यकर्ते यांनी तडक सर्व बिछायत व्यवस्था विद्यापीठाच्या पोर्चमध्ये व काही दीक्षांत सभागृहात हलविली. त्यामुळे भारी नुकसान होता होता वाचले. दुसऱ्या दिवशी सकाळी पाऊस थांबल्यावर बिछायत पुन्हा जैसे थे लावण्यात आली.

संमेलनादरम्यान दोन दिवस दुपारी दीक्षांत सभागृहात विविध विषयांवरच्या परिसंवादांचे आयोजन करण्यात आले होते. यात प्रामुख्याने महाराष्ट्रातील ज्येष्ठ समीक्षक माधव मनोहर, कमलाकर नाडकर्णी, नाटककार दत्ता भगत वगैरे नाट्यसृष्टीतील प्रथितयश मंडळी सामील झाली होती. विशेष म्हणजे संमेलनाच्या इतिहासात प्रथमच महत्त्वाच्या विषयांवर पेपर सादर करण्यात आले. या संपूर्ण कार्यक्रमाचे यशस्वी संयोजन ज्येष्ठ नाट्य दिग्दर्शक रमेशभैय्या अंभईकर यांनी केले होते.

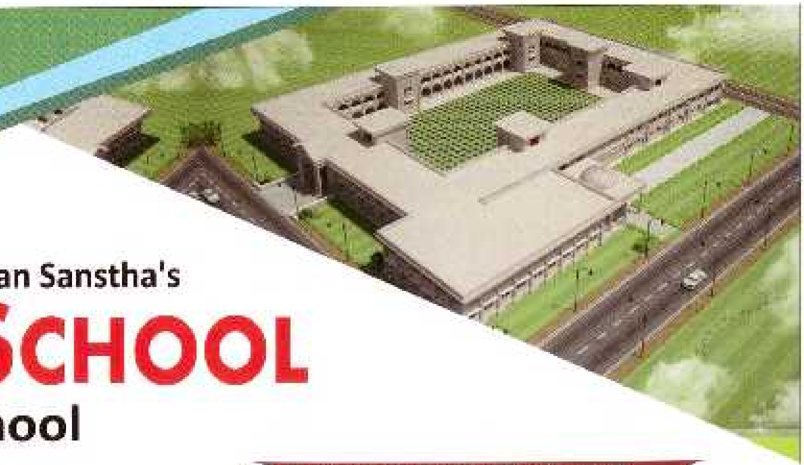
कार्यक्रमाची रूपरेषा ठरविताना मुंबईच्या व्यावसायिक नाटकांच्या प्रयोगाबरोबरच अस्सल नागपूरचे एक नाटकही संमेलनात सादर व्हावे, हा आग्रह समोर आला. त्यानुसार नागपूरचे ज्येष्ठ साहित्यिक स्व. वसंतराव

वऱ्हाडपांडे यांचे 'स्वप्नभूमी' हे नाटक करण्याचे निश्चित झाले. ज्येष्ठ नाट्य दिग्दर्शक रमेश अंभईकर यांनी नाटकाच्या दिग्दर्शनाची जबाबदारी स्वीकारली. स्व. राजाभाऊ पाठक, अजित दिवाडकर या सारख्या दिग्गज नटसंचात हे नाटक संमेलनात सादर झाले व गाजले. सविता प्रभुणे यांची प्रमुख भूमिका असलेले 'चित्कार' या नाटकाबरोबरच स्व. चित्तरंजन कोल्हटकरांच्या 'एकच प्याला' या संगीत नाटकाचा प्रयोगसुद्धा संमेलनात सादर झाला. परंतु सर्वांत उल्लेखनीय व प्रेक्षकांनी अक्षरशः डोक्यावर उचलून घेतलेले नाटक म्हणजे आविष्कार मुंबईचे, स्व. सुलभाताई देशपांडे यांनी दिग्दर्शित केलेले व निशिगंधा वाड यांची प्रमुख भूमिका असलेले नाटक म्हणजे 'दुर्गा झाली गौरी'. नाटकातील शांक-नील या संगीत दिग्दर्शकांच्या जोडीने दिलेली अविट गोडीची गाणी आजही रसिकांच्या मनात आहेत. संमेलनादरम्यान या गाण्यांच्या कॅसेट्सची रेकॉर्ड ब्रेक विक्री झाली होती. इतकेच नव्हे तर संमेलनानंतर कित्येक दिवस या कॅसेटची रमेश ग्रामोफोनकडे सतत मागणी होत होती.

संमेलनाच्या यशस्वी आयोजनानंतर श्रीनटराजाची भव्य मूर्ती मिरवणुकीने संदलच्या तालावर वाजत-गाजत धनवटे मंदिरात आणण्यात आली व प्रवेशद्वारापाशीच प्रस्थापित करण्यात आली आणि कार्यकर्त्यांच्या श्रमपरिहारानंतर ६५ व्या यशस्वी नाट्यसंमेलनाचे नागपूर मुक्कामी खऱ्या अर्थाने सूप वाजले.

●●

शेखर बेंद्रे / विवेक खेर



Sarvotkarsha Shikshan Sanstha's

RUKMIN SCHOOL

CBSE School

ADMISSION OPEN

PLAY SCHOOL, NURSERY,
KG-I, KG-II,
STD. I TO VIII

For Shirpur Branch

PLAY SCHOOL,
NURSERY, KG-I, KG-II

For Surya Nagar Branch

- Trained Highly Qualified Teaching Staff.
- World Class Infrastructure
- Huge Playground
- Amphi Theater (A.V. Room)
- True & Friendly Counselling From the Head of School
- Value Education From Real life Incidence
- Inter-House & Inter-School Competition to build confidence
- Information Technology
- Infirmary / Medical Support
- R.O. Water for drinking
- CCTV Surveillance
- Transport /Bus Facilities
- Proposed swimming pool

Contact
8830554687
8149544962
9637665399
9130036681

Contact Office #

1) Principal, Rukmin School, at Shirpur, Near Pawangaon, Pardi-Kamptee Road, Nagpur.
2) Incharge, Rukmin School, At Plot No.204, Above Rajesh Kirana Store, Kalamna Ring Road, Surya Nagar, Nagpur
3) Regd Office At "Sawarbandhe Bhavan", 209, Near Adishakti Hospital, Tiranga Chowk, Nandanvan Road, Nagpur

Balwant Jichkar
President

Dr. Virah Shah (Vice-President), Dr. Rajesh Sawarbandhe (Treasurer)
Omprakash Chhangani (Jt. Secretary), Madanlal Jais (Member),
Mrs. Shoba Wajari (Member)

Shekhar Sawarbandhe
Secretary

श्री ॥ गजानन वाटिका

केवळ घरपण नव्हे; तर देवपण देणारी वाटिका

दुकाने **7.50** लाखापासुन

1 बीएचके **17.50** लाखापासुन

2 बीएचके **25** लाखापासुन

1/2 बीएचके फ्लॅटस्, डुप्लेक्स बंगले व व्यावसायिक दुकाने व ऑफीस चेंबर

स्वप्नपुर्ती योजना

दैनिक बचत ठेवीचे माध्यमातून
फ्लॅट / दुकानाचे गाळे /
ऑफीस चेंबर खरेदीची सुवर्ण संधी

श्री संत गजानन महाराज
नागरी सहकारी पत संस्था मर्या. नागपूर (विभाग)

मुख्य कार्यालय : 'सपना टॉवर', रेशीमबाग चौक, तुळशीबाग रोड, नागपूर-९ फोन : २७०३६६४

हुडकेश्वर शाखा : "श्री तिरुपती प्लाजा" रेणुका द्वारच्या बाजुला, हुडकेश्वर रोड, नागपूर फोन : २७५४४७५

Mo. : 9075008871, 9075008872, 9075008873, 9075008874

प्रश्नोत्तरे

९९ व्या अखिल भारतीय मराठी नाट्यसंमेलनाच्या निमित्ताने अभिनेत्री लीना भागवत यांनी प्रस्थापित आणि नवोदित रंगकर्मींशी संवाद साधला. प्रत्येकाला पाच प्रश्न विचारले आणि त्यांची थोडक्यात उत्तरे देण्याची विनन्ती केली. ती प्रश्नोत्तरे येथे आवर्जून देत आहोत. एकूणच नाटक आणि नाट्यक्षेत्र याविषयीच्या त्यांच्या भावना आणि मनोगत त्यातून कळून येईल. ह्या सर्व कलावंतांना त्यांच्या पुढील वाटचालीसाठी मनःपूर्वक शुभेच्छा .

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- अफलातून

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'हर्बेरियम' या उपक्रमाला भरभरून मिळालेला प्रेक्षकांचा प्रतिसाद.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- खूप

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- घुसखोरी नाही करू इच्छित, कुठेही ! वावरू इच्छितो !

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- विनय आपटे

सुनील बर्वे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- मू. पो. बोंबिलवाडी

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- एकाच वेळी 'करून गेलो गाव' तद्दन विनोदी नाटक करता आलं आणि त्याच वेळी 'वाडा चिरेबंदी' सारखं धनगंभीर अभिजात नाटक करता आलं. कसं जमत दोन्हीकडे तेवढंच उत्तम काम करायला ?

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यशाचं योगदान आहेच; पण अपयशाचं थोडं जास्त आहे. यश तुम्हाला माज करायला शिकवतं. अजून यश हवं अशी हाव शिकवतं, पण अपयश पुढे जाण्याचा मार्ग दाखवतं, कलेशी प्रामाणिक राहायला शिकवतं. अर्थात हे सूज्ञ कलाकाराबद्दल आहे.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- दिग्दर्शन.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श

- किशोरी आमोणकर

वैभव मांगले

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- नवा गडी नवं राज्य, डोन्ट वरी बी हॅप्पी

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- प्रयोग हाउसफुल्ल होणं.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यशाचं जितकं योगदान आहे त्यापेक्षा किंचित जास्त अपयशाचं आहे.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- मुळात कुठेही घुसखोरी करणं हा माझा स्वभाव नाही आणि अभिनयाव्यतिरिक्त मला काही जमेल असं मला वाटत नाही. आणि इच्छा पण नाही.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- प्रत्येक कलाकारातील मला भावलेला गुण माझा आदर्श आहे.

उमेश कामत

प्रश्नोत्तरे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- हम तो तेरे आशिक है! निर्माता- चंद्रकांत लोकरे (एकदंत),लेखक- दिग्दर्शक संजय मोने.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'तुम्ही लवकर पुन्हा नाटक करा.' तेव्हा भारी वाटतं.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- समान

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- निर्मिती क्षेत्रात घुसखोरी करून झालीये आधीच.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- एक नाव घेणं खरंच अवघड आहे, ज्यांच्या बरोबर काम केलं त्यांच्याकडूनही बरंच शिकले, शिकते आहे. काहींकडून काय करावं हे कळतं, काहींकडून काय करू नये हे कळतं, पण शिकणं चालूच राहतं.

मुक्ता बर्वे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- रणांगण, अधांतर, प्रेमाची गोष्ट ?

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- रणांगण नाटकातलं काम बघून एक बाई चप्पल घेऊन मारायला आली होती. ती माझ्या कामाची पावती होती.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यशाचं योगदान माझ्या प्रत्येक प्रोजेक्टच्या पूर्ण टीमचं. अपयशाचं योगदान खूप. प्रत्येक अपयश जगणं शिकवत गेलं.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- दिग्दर्शन

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- निळू फुले, अशोक सराफ, विक्रम गोखले

प्रसाद ओक

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?
-आत्मकथा लेखक - महेश एलकुंचवार, दिग्दर्शक - प्रतिमा कुलकर्णी
प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...
- पुण्यातल्या एका ज्येष्ठ नागरिकाचं प्रेमळ आणि आशीर्वाद देणारं सहा पानी पत्र.
तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?
- खूप कमी काम केलंय, पण ते प्रत्येक काम लोकांच्या स्मरणात आहे. त्यामुळे यश-अपयशाची माझी व्याख्या स्मरण-विस्मरण अशी आहे.
अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?
- लेखन आणि दिग्दर्शन
या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...
- पाहिलं नाटक ज्यांच्याबरोबर केलं ते डॉ. श्रीराम लागू.

शुभांगी गोखले

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?
- 'कस्तुरीमृग' माझं पहिलं व्यावसायिक नाटक. ले. वसंत कानिटकर
प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...
- 'I was looking for flows in your performance and you did not do it.' इति इंग्लिश नट टोपोल. 'You aged very gracefully' - प्रिंस चार्लस दोन्ही 'गांधी'साठी.
तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?
- यश आणि अपयश दोन्हीचा आनंद किंवा दुःख फार काळ बरोबर न ठेवणंच जास्त बरं असं माझं मत आहे. ते मागे सोडून पुढे काम करत राहणं महत्त्वाचं. प्रत्येक अपयश जगणं शिकवत गेलं.
अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?
- दिग्दर्शन. पण ते फार सोपं नाही.
या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...
- माझे गुरू श्री. इब्राहीम अल्काझी.

रोहिणी हट्टंगडी

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

-'नातीगोती'मधली माझी भूमिका लोकांच्या कायम स्मरणात आहे.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'व्यक्ती आणि वल्ली' या नाटकातील माझं काम पाहून पु.लं. मला म्हणाले की, 'मी स्वतः जरी या नाटकात काम केलं असतं तर असंच केलं असतं.'

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यशापयशाची कसलीच खंत नाही. आयुष्यभर चांगलं काम करत राहायचं.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- अभिनय क्षेत्र सोडून मला दुसरं काहीही करायला आवडणार नाही.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- एक कोणी आदर्श असा नाही सांगता येणार, पण तरी नाव घ्यायचं झालं तर चार्ली चॅप्लिन.

अतुल परचुरे

प्रश्नोत्तरे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- अभिनेता म्हणून 'असा मी असामी' आणि दिग्दर्शक म्हणून 'अधांतर'.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'असा मी असामी'ची रंगीत तालीम बघून पु. ल. देशपांडेंनी मारलेली 'बेंबट्याऽऽ' अशी हाक आणि त्या नंतर मारलेली घट्ट मिठी.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- मी आयुष्यात फक्त नाटक केलं. ते मनापासून केलं आणि केलेल्या प्रत्येक नाटकानं मला काहीतरी दिलं आहे. त्यामुळे यश-अपयश माझ्या साठी फिजूल गोष्ट आहे.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- अभिनयात आधीच घुसखोरी केली आहे.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- विजया मेहता, शशिकांत निकटे

मंगेश कदम

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- 'सुंदर मी होणार' हे नाटक केल्यानंतर असं वाटलं की आपण ह्या क्षेत्रात राहावं ! गंमत आहे इथे.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'सुंदर मी होणार' ह्या नाटकाला पु.लं. आले आणि त्यांनी शाबासकी देणं, ही दाद अविस्मरणीय आहे.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- त्याचा मी फारसा विचार करत नाही. ह्यात असेल ते काम आपल्या प्रमाणे उत्तम करायचं एवढंच.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- नाही. मला स्टेजवर कॅमेऱ्यासमोरच राहायला आवडतं.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

डॉ. लागूंची शिस्त, वंदना गुप्तेचा उत्साह, रोहिणी हट्टंगडीचा पॉझिटिव्ह अप्रोच, गिरीश ओक ह्यांची शुद्ध वाणी, प्रशांत दामलेची एनर्जी

कविता लाड-मेढेकर

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- ऑल दि बेस्ट.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- हेच नाटक बघितल्यावर पु.लं.नी पाठीवर दिलेली शाबासकीची थाप.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- समान.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- दिग्दर्शन.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- चार्ली चॅप्लिन.

संजय नार्वेकर

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

-नागपूरमध्ये असताना 'चक्रमुक्ता' आणि 'ऋतु आठवणींचे'ने भरारी मारून मुंबईला आल्यावर 'गांधी विरुद्ध गांधी' आणि 'नो एक्झिट'ने मुंबईत स्थिरावले.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'पुढचं पाऊल'मधील देवकी नि 'छत्रीवाली'मधील शशिकलाला मिळणारी दाद.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- अपयशाने खचत नाही नि यशाने हुरळून जात नाही.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- नृत्य (माझी लाईफलाईन)

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- रंजना देशमुख आणि माझी आई मीना देशपांडे.

मृणाल देशपांडे लोकरे

प्रश्नोत्तरे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- ललित कला केंद्र, पुणे येथे 'वाडा चिरेबंदी'चा प्रभाव पडून या क्षेत्रात. कष्ट नि जिद्दीमुळे स्थिरावण्याचा प्रयत्न. 'आमच्या 'ही'चं प्रकरण'.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'नकुशी' सीरियल दरम्यान श्री. उपेंद्र लिमये सर आणि श्री. वैभव चिंचाळकर (दिग्दर्शक) यांनी अभिनयाकरिता दिलेली दाद.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यश अनुभवणं आवडतं. अपयशानेही खचत नाही.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- कॉस्च्युम डिझाईन.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- माझे वडील - किशोर आयलवार.

प्रसिद्धी किशोर आयलवार

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- 'एक होता विदूषक' या माझ्याच नाटकामुळे लेखक-दिग्दर्शक आणि अभिनेता अशा तिन्ही क्षेत्रात उतरलो.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'अर्जुन डॉट कॉम' ह्या नाटकात मी मेजरची भूमिका केली. बाहेर आलो तर कुणी ओळखलंच नाही. म्हणाले तो आवेश, आवाज वेगळा होता, तुम्ही वेगळे आहात. ही प्रेक्षकांची दाद.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- यश-अपयश तराजूप्रमाणे. कधी हे पारडं जड तर कधी ते... आपण बॅलन्स ठेवायचा.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- नृत्य (माझी लाईफलाईन)

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- रंगभूमीवरील सगळ्या क्षेत्रात.

अभिजित गुरू

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- रंगभूमीवर स्थिरावले ते माझ्या 'एक होता विदूषक' ह्या नाटकातून. व्यावसायिकमध्ये स्थिरावले ते 'गेट वेल सून' ह्या नाटकातून.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'गेट वेल सून'च्या ५० व्या प्रयोगाला चंद्रकांत कुलकर्णी सरांनी १००० रु. दिले आणि म्हणाले, आज तू १००० टक्के खणखणीत काम केलं. नाटकातील नीरा जिवंत केलीस.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- अपयश नसेल तर यशाची जाणीव होत नाही. आयुष्यात यश, अपयश हातात हात घालून बावरतात.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- अभिनयाचं काम अजून १०० टक्के शिकायचंय तेव्हा आता तरी घुसखोरी करण्याची हिंमत नाही.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- आत्तापर्यंत ज्या लोकांकडून शिकले ते सगळेच

समिधा गुरू

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- 'अडला हरी घरोघरी' ह्या व्यावसायिक नाटकामध्ये कुलदीप पवारांसोबत महाराष्ट्रात अनेक प्रयोग झाले. त्या नाटकापासून मला व्यावसायिक अभिनेता म्हणून ओळख मिळाली.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- हौशी रंगभूमीवर स्त्रीची भूमिका करत होतो, तेव्हा एका महिलेने घरी येऊन माझ्या आईला म्हटले की, तुमच्या मुलीलाही हळदी-कुंकवाला घेऊन या.

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- प्रेक्षकांकडून मिळणाऱ्या टाळ्या हे सगळ्यात मोठे यश वाटते मला.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- रंगभूमीवर नाटक करणे ही नशा आहे. त्यामुळे घुसखोरी म्हणाल तर ती मी आधीच केली आहे.

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

लेखक म्हणून - पु. ले. देशपांडे, बाळ कोल्हटकर, वि. वा. शिरवाडकर

अभिनेता म्हणून - बालगंधर्व, काशिनाथ घाणेकर, विजय आपटे, नाना पाटेकर

दिग्दर्शक म्हणून - विजया मेहता, चंद्रकांत कुलकर्णी, विजय केंकरे

नरेश बिडकर

प्रश्नोत्तरे

रंगभूमीवरील कोणत्या कलाकृतीमुळे तुम्ही या क्षेत्रात स्थिरावलात ?

- 'माझ्या माझिया मना' या नाटकाने! इथपासून सुरू झालेली घोडदौड मग थांबलीच नाही. 'अ परफेक्ट मर्डर' हे नाटक करायची संधी मिळालीय.

प्रेक्षकांकडून किंवा जाणकारांकडून तुम्हाला आत्तापर्यंत मिळालेली अविस्मरणीय दाद ...

- 'आईचं पत्र हरवलं' ह्या नाटकाच्या प्रयोगानंतर शरद पोंक्षे ह्यांनी आत येऊन मायेने डोक्यावर हात ठेवला आणि जवळ घेऊन म्हणाले, ''गोड... गोड काम केलंस! उत्तम!''

तुमच्या कलाजीवनात यश आणि अपयश यांचे योगदान किती ?

- दोन्हीचे योगदान बरोबरीचे.

अभिनय क्षेत्राव्यतिरिक्त रंगभूमीवरील इतर कोणत्या क्षेत्रात घुसखोरी करायला आवडेल ?

- एक गोष्ट आवर्जून करायची आहे ती म्हणजे दिग्दर्शन !

या क्षेत्रातील तुमचा आदर्श ...

- एक नाव कसं घेऊ? सातत्याने, अतिशय प्रामाणिकपणे आणि जीव तोडून रंगभूमीची सेवा करणारा प्रत्येक कलावंत, मग तो पाच वर्षांचा असू दे की पन्नास, तो माझा आदर्श आहे !!

श्वेता पेंडसे

स्वच्छ नागपूर, हिरवे नागपूर

स्वच्छ भारत
एक कदम स्वच्छता की ओर

NMC
We Care For Environment

NAGPUR MUNICIPAL CORPORATION
Mahanagar Palika Marg, Civil Lines, Near Vidhan Bhavan,
Nagpur - 440001 (M.S.) India. **Phone:** +91-712-2567025

www.facebook.com/nmcngp/ www.twitter.com/ngpnmc/ www.nmcnagpur.gov.in/