



A photograph of a man in a yellow and orange shawl, standing in a doorway and pointing upwards. He is surrounded by dark silhouettes of people. The scene is set against a dark background with warm lighting from the doorway.

नाय्यसूखा

डॉ. सतीश पावडे

नायकूँग

डॉ. सतीश पावडे

■ नाट्य-प्रसंग**डॉ. सतीश पावडे**

‘गाथा’, ९५, आशा कॉलनी, तपोवन रोड,
अमरावती-४४४६०२ (महाराष्ट्र)

■ भ्रमणध्वनी : ९३७२९५०९५८

९४२२५३५९५८

ईमेल : satishpawade1963@gmail.com

■ ISBN : 978-81-935535-5-8

■ मुख्यपृष्ठ प्रकाशित्रे

शेखर सोनी

■ मुख्यपृष्ठ

सी.डी. शिवणकर

■ ©डॉ. निशा शेंडे

९५, आशा कॉलनी,
तपोवन रोड, अमरावती-४४४६०२
भ्रमणध्वनी : ०९३७०९५३०५५

■ प्रथमावृत्ती

डिसेंबर २०१८

■ Natya-Prasang

Dr. Satish Pawade

■ ISBN : 978-81-935535-5-8

■ मूल्य : ९५० रु.

■ अक्षर जुलवणी

स्कॅन डॉट कॉम्प्युटर

■ मुद्रित शोधन

दीपक रंगारी

■ मुद्रक

स्कॅन डॉट कॉम्प्युटर

■ प्रकाशक



आकार प्रकाशन

महाल, नागपूर

■ पूर्व प्रसिद्धी

दै. सकाळ, नागपूर

दै. महाराष्ट्र टाइम्स, नागपूर

■ मुख्यपृष्ठ आणि मल्पृष्ठावरील छायाचित्रे विजय तेंडुलकर लिखित आणि
अमोल अढाऊ दिग्दर्शित ‘घाशिराम कोतवाल’ या नाटकातील प्रसंगाचे आहेत.

नायंशुर्ग

अनुक्रमणिका...

■ आद्य भारतीय नाटककार : अशवघोष	७
■ नवसर्जक ‘भास’.....	९
■ शृंगारनायक कालिदास	१२
■ बंडखोर राजशेखर.....	१४
■ विशाखदत्त... भवभूती... हर्ष	१६
■ जननाटककार शूद्रक.....	१८
■ मराठी रंगभूमीचे खरे जनक.....	२०
■ लोकप्रिय आगा हश कश्मरी	२२
■ युगप्रवर्तक नाटककार भारतेंदु हरिश्चंद्र.....	२४
■ संगीत रंगभूमीचे सूत्रधार....	२६
■ राष्ट्रीयत्वाचे भाष्यकार जयशंकर प्रसाद	२८
■ हॅम्लेटची प्रत्ययी शोकांतिका	३०
■ ‘तृतीय रत्न’मधील प्रायोगिकता	३४
■ तळघरातील माणसांचं जग	३८

■ ‘अजब न्याय वरुळाचा’ : मिथकांतर	४२
■ घाशीराम कोतवाल : काही प्रश्न	४५
■ आषाढाचे दिवस	५०
■ आला अफसरची नौटंकी	५३
■ तेंडुलकरांची अफलातून ‘सफर’	५६
■ सत्यशोधनाची नाट्यपरंपरा	५९
■ मुंगू कॉमेड्चा गांधीवाद	६९
■ जातिव्यवस्थेचे ‘कोर्ट मार्शल’	६६
■ एक भन्नाट राजकीय विरुपिका	६९
■ रंगमंचीय भाषेची अप्रतिम अभिव्यक्ती : उचक्का	७२
■ ते पुढे गेले : भीषण... दाहक	७६
■ संगीत ऑटोमॅटिक आसूडं	८०
■ नाट्यपूर्ण गुजगोष्टीचे धाडस	८४
■ बुद्धिविचारांचा नाट्याविष्कार	८६
■ उत्तर आधुनिक ब्रेन कॅन्सर	८९
■ कॉमेड जोशी आणि कुसुम पाटील	९६
■ खैरलांजीचा धादांत अन्वयार्थ	९९
■ पुरस्कार	१०३
■ प्रकाशित पुस्तके	१०४

ज्यांच्यामुळे हा
लेखनप्रपंच घडला
ते
शैलेश पांडे
आणि
श्रीपाद अपराजित
ह्या मित्रांना...

आभार
दै. सकाळ, नागपूर
दै. महाराष्ट्र टाइम्स, नागपूर

प्रस्तावना

सध्या महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापिठात परफार्मिंग (फिल्म आणि थिएटर) विभागाचे प्रभारी विभाग प्रमुख म्हणून कार्यरत असलेले डॉ. सतीश पावडे हे एक प्रसिद्ध नाटककार, दिग्दर्शक, नाट्यसमीक्षक, नाट्यसंशोधक, अभिनेते म्हणून संपूर्ण महाराष्ट्राला परिचित आहेत. गेल्या ३५ वर्षांपासून ते नाटक व चित्रपटाच्या क्षेत्रात सक्रिय आहेत. पत्रकारितेच्या क्षेत्रातही त्यांचे भरीव असे योगदान राहिले आहे. वृत्तपत्रीय सेवेत असतांना नाट्यसमीक्षक, सांस्कृतिक वार्ताहर आणि साहित्य संपादक म्हणून त्यांनी पंधरा वर्षे काम पाहिले आहे. मराठी रंगभूमीच्या दिडशे वर्षांच्या इतिहासाचे माहितीपटाच्या रूपात जतन करण्यासाठी शासनाकडे त्यांनी सातत्याने पाठ्यपुरावा केला आहे. वेडचांची इंडस्ट्री या नाटकापासून त्यांच्या नाट्यलेखन, दिग्दर्शन आणि अभिनयाच्या कारकीर्दाला सुरुवात झाली. मराठी रंगभूमीचा १५० वर्षांचा इतिहास मांडणारे मराठी नाट्यसंसार हे तीन अंकी नाटक लिहून १९९३ मध्ये रविंद्र नाट्यमंदिर मुंबई येथे ९० कलावंतांच्या सहभागाने विक्रम गोखले, विजय तेंडुलकर यांच्या उपस्थितीत सादर करण्याचा इतिहासही डॉ. सतीश पावडे यांच्या नावाने आहे. शंभराहून अधिक नाट्यकार्यशाळेचे आयोजन त्यांनी केले आहे. डॉ. सतीश पावडेंनी नाट्यविषयक सुमारे वीस पुस्तके लिहिली आहेत.

नाट्यक्षेत्राच्या वैचारिक प्रक्रियेतील परिवर्तनाचा तटस्थ धांडोळा घेणारा हा त्यांचा नाट्यप्रपंच प्रकाशित झाला आहे. दहाहून अधिक माहितीपट, डॉक्युड्रामा, व्हिडीओ फिल्म्स त्यांच्या नावावर आहेत. दोन वेळा ते महाराष्ट्र सरकारच्या नाटक सेन्सार बोर्डाचे सदस्य होते. संगीत नाटक अकादमीच्या राष्ट्रीय शोधवृत्तीचे ते मानकरी आहेत. २०१७ पासून राज्य सरकारच्या मराठी विश्वकोश निर्मिती मंडळाचे सल्लगार तथा विदर्भ प्रांताकरीता नाट्यकला अध्यायाचे लेखक, संकलक, संपादक, विशेष तज्ज्ञ आणि समन्वयक म्हणून ते सेवा देत आहेत. त्यांच्या कार्याचा गौरव म्हणून अनेक संस्थानी आणि राज्य शासनाने त्यांना गौरवान्वित केले आहे. ‘स्मिता पाटील सृती पुरस्कार’, ‘नाट्याचार्य सोन्याबापू पुरस्कार’, ‘पु.भा. भावे पुरस्कार’, ‘युनेस्को कलबृत्त अवॉर्ड’, ‘मॅग्नम हॉनर पुरस्कार’, ‘श्रेयस नाट्यकला गौरव पुरस्कार’, महाराष्ट्र शासनाच्या कामगार मंडळाचा चारदा उत्कृष्ट नाट्यलेखक पुरस्कार, सर्वोत्कृष्ट नेपथ्यकार पुरस्कार, महाराष्ट्र शासनाच्या सांस्कृतिक संचानालयाचा मामा वरेरकर नाट्य पुरस्कार असे अनेक पुरस्कार त्यांना प्राप्त झाले आहेत. त्यांच्या संदर्भात आणखी एका बाबीचा उल्लेख केला पाहिजे, तो म्हणजे सतीश पावडे हे नागपूर विद्यापीठाच्या लिलित कलाशाखेची पहिली पीएच.डी. मिळविणारे (१९९७) विद्यार्थी आहेत. डॉ. सतीश पावडे सरांनी रसिकाची, नटाची, लेखकाची, समीक्षकाची, भाष्यकाराची आणि एक उत्तम-आदर्श माणसाची भूमिका अत्यंत समर्थपणे पेललेली आहे. आयुष्यभर नाटक जगणारा, अतिशय कल्पक बुद्धीचा, अष्टपैलू व्यक्तीमत्वाचा हा कलावंत आहे.

डॉ. चंद्रकांत नगराळे

आद्य भारतीय नाटककार : अश्वघोष

संस्कृत साहित्याने अनेक वर्षे उपेक्षित ठेवलेले नाव म्हणजे महाकवी अश्वघोष! व्यास, वाल्मीकी यांच्यानंतर महाकाव्याची परंपरा खन्या अर्थाने समृद्ध केली ती आचार्य अश्वघोषांनी. एवढेच नव्हे तर संस्कृत रंगभूमीची आधारशिलही खन्या अर्थाने अश्वघोषांनीच ठेवली. कवी, नाटककार, गायक, योगतज्ज्ञ, धम्मदर्शक, प्रवचक, कुशल संघटक अशी त्यांची ख्याती होती.

साहित्य, कलेद्वारे त्यांनी बुद्ध धम्माचा प्रचार-प्रसार केला. सामाजिक साहित्याची, कलेची प्रतिष्ठापना केली. साहित्याला तत्त्वचिंतनाचा आधार दिला. ‘बुद्धचरितम्’, ‘सौंदरानंदम्’ ही महाकाव्ये’, ‘उर्वशी वियोग, ‘राष्ट्रपाल’, ‘सारीपुत्र प्रकरण’, ‘वज्रसूची’, गण्डीस्तोत्र’, ‘गाथा’, ‘नैरात्म परिपृच्छा’, ‘त्रिदण्डमाला’, ‘शत पंचाशतक’, ‘महायान श्रद्धोत्पादशास्त्र’, ‘सूत्रालंकार शास्त्र’, ‘परमपद’ (निर्वाण), ‘अनात्म सिद्धांत’, ‘दश दुष्कर्म सूत्र’, आदी साहित्यसंपदा त्यांच्या नावावर आहे.

‘सारीपुत्र प्रकरण’ ही पहिली त्रिनाट्यधारा अश्वघोषांनी लिहिली. नाट्यलेखनात विविध प्रयोग केलेत. त्यांचे ‘राष्ट्रपाल’ हे गेय नाटक आहे. गणिका रूपक, छाया नाटक अशा प्रकारच्या नाट्यरूपकांचेही त्यांनी लेखन केले. त्यांचे ‘उर्वशी वियोग’ हे संस्कृत नाट्यपरंपरेचे आद्यनाटक आहे. ‘सारीपुत्र प्रकरण’ हे नाटक ‘प्रकरण’ आणि ‘भान’ या दोन रूपकांचे मिश्रण आहे.

अश्वघोषांचा काळ इ.पू. ७२ ते ११० असा सांगितला जातो. कुषाण सम्राट कनिष्ठ यांचे ते समकालीनच नव्हे तर राजगुरु, धम्मगुरुही होते. कनिष्ठाने त्यांना पुण्यादित्य, पुण्यश्री या उपाधी दिल्या. कनिष्ठाच्या काळात झालेल्या चौथ्या बौद्ध धम्म संगीतीचे उपाध्यक्ष पदसुद्धा त्यांनी भूषविले. वेद, वेदांगे, बुद्ध, चार्वाक पंथाचे ते चिकित्सक होते. त्रिपिटकाचा त्यांनी गहन अभ्यास केला. चार आर्यसत्य, अष्टांगिक मार्ग, मध्यम मार्ग, सम्यक सूत्रे यांद्वारे त्यांनी बुद्ध धम्माचा प्रचार-प्रसार केला. त्यासाठी नाटक, नाट्यकला, संगीत आणि साहित्य या माध्यमांचा प्रभावी उपयोग केला.

विंटरनित्य, सिल्वा लेवी, टी. सुजुकी, रिचर्ड्स् बोथलिंग, स्टेन कोनो,

याकोबी, प्रो. ल्युडर्स, सॅम्युअल बिल, डॉ. जॉस्टन, डॉ. हेसन, प्रो. कोवल, प्रो. किथ या विद्वानांच्या अनेक वर्षे आधीच्या ह्यु-एन-त्संग, इतिंग, विल्किन्सन यांनी अश्वघोषाच्या नाट्यवाङ्मयादी साहित्याची प्रशंसा केली आहे. १८९० च्या काळात प्रो. ल्युडर्स यांनी सर्वप्रथम आशियातील तुर्फान (तुर्कस्थान) येथून ‘सारीपुत्र प्रकरण’ (सारिपुत्र प्रकरण) या नाटकाच्या तीन संहिता शोधू काढल्या. हे नऊ अंकी नाटक आहे. यात बुद्धाचा शिष्य सारीपुत्र, त्याचा मित्र मोगलायन तर नायिका म्हणून, गणिका असलेली मगधावती ही प्रमुख पात्रे आहेत. प्रो. किथ यांनी या नाटकास गणिक रूपक असेही म्हटले आहे.

केवळ बुद्धानुयायी असल्याने मुख्य प्रवाहाच्या संस्कृत साहित्य परंपरेने अश्वघोषांची उपेक्षा केली. दोन जगप्रसिद्ध महाकाव्ये लिहून पंच महाकाव्यांत त्यांना स्थान मिळाले नाही. अश्वघोष हे भास कालिदासाचे पूर्वसूरी असूनही संस्कृत नाट्यपरंपरेने त्यांचा उल्लेख केला नाही. खरे तर भारतीय रंगभूमीचे जनक तेच आहेत. ते स्वतः उत्कृष्ट कलावंत होते. ‘राष्ट्रपाल’ नाटकात ते स्वतः मुख्य भूमिका आणि गायन करीत. त्याचे प्रदर्शन इतके प्रभावी असे, की या नाटकाच्या एका प्रयोगानंतर शेकडो लोक बुद्धधम्माकडे आकर्षित झाले. तेव्हा तत्कालीन राजसत्तेने या नाटकावर बंदी घातली होती. ‘सेन्सॉरशिप’चा फटका सहन करणारेही ‘राष्ट्रपाल’ हे पहिले भारतीय नाटक असावे.

कालिदासालाही काव्य-नाट्यगुणांबाबत अश्वघोषाचे अनुकरण करावेसे वाटले, हे महामहोपाध्याक्ष्य वि. वा. मिराशी, सुशीलकुमार डे, डॉ. सूर्यनारायण चौधरी, प्राचार्य राम शेवाळकर, डॉ. रूपा कुलकर्णी-बोधी, डॉ. राधवन या भारतीय तसेच विदेशातील विद्वानांनीही सप्रमाण सिद्ध केले आहे. यातच अश्वघोषाच्या श्रेष्ठत्वाचे, संस्कृत रंगभूमीच्या, भारतीय रंगभूमीच्या विकासासाठी केलेले योगदानाचे मर्म दिसून येते.



नवसर्जक ‘भास’

महाकवी अश्वघोषानंतर संस्कृत रंगभूमीला नवी दिशा देण्यासाठी नाटककार भासाने मोठे योगदान दिले आहे. भासाची सुमारे तेरा नाटके आज अस्तित्वात आहेत. पंचरात्र, कर्णभारम्, उरुभंगम्, प्रतिज्ञा, यौगंधरायन, प्रतिमा नाटक, स्वज्ञ वासवदत्ता, अभिषेक, दूत घटोत्कच, मध्यम व्यायोग, अविमारक, बाल चरितम, दरिद्री चारुदत्त आणि सर्वाधिक लोकप्रिय झालेले ‘स्वज्ञ वासवदत्ता’ आदी नाटकांच्या माध्यमातून भासाने आपले नाट्य कर्तृत्व सिद्ध केले आहे. बृहत्कथा, रामायण, महाभारत आणि कृष्णकथा यातून प्रामुख्याने भासाने कथानके घेतली आहेत.

इ.स. २ ते ३ हा भासाचा काळ आहे. या काळात त्याची नाटके खूपच लोकप्रिय होती. भास उत्कृष्ट कवी तर होताच; पण नाट्यतंत्राचा ज्ञाताही होता. डॉ. गो.के. भट म्हणूनच म्हणतात, “भास हा केवळ नाटककार नाही तर उत्तम नाट्य दिग्दर्शकही होता.” त्याकाळात झालेल्या अनेक नाट्य स्पर्धामध्ये त्याने बक्षिसेही पटकावली होती. मुळात भास हा रंगधर्मी नाटककार होता, प्रयोगधर्मी नाटककार होता. परंपरेची वहिवाट न स्वीकारता, नवसर्जनशील उन्मेषाने त्याने नाट्यशास्त्रालाच आव्हान दिले. त्याचे हे क्रांतिकारकत्व मला सर्वाधिक महत्वाचे वाटते.

भासाचे हे क्रांतिकारकत्व लक्षात घेतले तर इतर संस्कृत नाटककारांपेक्षा त्याचे वेगळेपण डोळ्यांत भरणारे आहे. रंगभूमीवर युद्ध, मृत्यू दाखवू नये, हा नाट्यशास्त्राचा दंडक; पण भास तो मोडीत काढतो. अभिषेक, प्रतिमा नाटक, उरुभंगम् या नाटकात अनुक्रमे वाली, दशरथ आणि दुर्योधन यांचा मृत्यू भासाने दाखविला आहे; शिवाय प्रत्यक्ष युद्धाचे प्रसंगही रंगमंचावर दाखवले आहेत. रामायण, महाभारतातील रूढार्थने खल मानली गेलेली पात्रे; उदाहरणार्थ कंस, कैकयी थाटात रंगविली आहे. संस्कृत नाट्य साहित्यात ‘शोकात्मिक’ स्वरूप नाटकाची परंपरा नाही. पण भासाने ‘उरुभंगम्’ सारखी श्रेष्ठ शोकात्मिका लिहिली. दुर्योधनाला त्याचे नायक बनवले.

एकूणच भासाचा नाट्यकथा, नाट्यरचना, नाट्यभाषा आणि नाट्याशयाचा

केलेला विद्रोह लक्षणीय आहे. नाट्यशास्त्राचे नियम झुगारणे, पारंपरिक कथांना नवे रूप देणे, अनेक अंकांऐवजी एक अंकी नाटक लिहिणे, संस्कृतसोबत बहुजनांच्या प्राकृत भाषेचा उपयोग करणे, बोलीभाषेत शोभावे असे सोपे, सुटसुटीत शब्द वापरणे, काव्यवैशिष्ट्याबाबत पूर्वसूरी अशवधोषाचे अनुकरण करणे, सूत्रधाराला महत्त्व देणे, नांदिला फाटा देणे, विदूषक पात्राची निर्मिती करून नाट्यरंजनात त्याचा शस्त्र आणि अस्त्र म्हणून वापर करणे, स्थलैक्य, कालैक्य आणि कृतीऐक्य या तीन युनिटीचा वापर करणे, अशा किती तरी नव्या गोष्टी भासाने केल्या.

‘ड्रिम प्ले’ (स्वप्नदृश्ये) तंत्राचा उपयोग, स्त्रीपात्रविरहित नाटकाचे लेखन, असे प्रयोगही भासाच्या नावावर आहेत. परंपरागत संस्कृत भाषेची मोडतोडही त्याने अनेकदा केली आहे. प्राकृत भाषेचा उपयोग करून नव्या नाट्यभाषेची रचनाही भास करतो. खटकेबाज संवाद, छोटी छोटी वाक्ये, बोलीभाषेचा उपयोग यातून एक नवी भाषाशैली भासाने जन्माला घातली आहे. एकूणच संस्कृत रंगभूमीवर भासाने अनेकार्थाने क्रांती घडवून आणली असे म्हणता येऊ शकते.

परंपराभंजन करताना भासाने कुठलीच हयगय केली नाही. ‘कर्णभारम्’ या नाटकात इंद्र हा देवराज, देवांचा देव असतानाही तो पातकी कृत्य करतो; म्हणून भास त्याची गणना नाट्यशास्त्रानुसार ‘शूद्र’ पात्रात करतो आणि त्याच्या तोंडी नाट्यशास्त्राच्याच नियमाप्रमाणे प्राकृत भाषा टाकतो. सामान्यपणे ‘नायक’ हा राजाच असावा असा संस्कृत रंगभूमीचा प्रघात असतांना ‘अविमारक’ नाटकात ‘अत्यंजा’ ला नायकत्व प्रदान केले आहे. महत्त्वाचे म्हणजे ‘अविमारक’चे कथानक भासाने रामायण-महाभारतातून नद्वे तर चक्क जातक कथासंग्रहातील ‘एळक मारक’ या लोककथेतून घेतले आहे.

‘स्वप्न वासवदत्ता’ हे भासाचे सर्वाधिक गाजलेले नाटक आहे तर ‘चारुदत्त’ हे त्याचे अपूर्ण राहिलेले नाटक आहे. पुढे ‘शूद्रक’ या नाटककाराने अनेक शतकानंतर मूळ नाटकाला राज्यक्रांतीच्या उपकथानकाचा मुलामा चढवून ‘मृच्छकटिकम्’ नावाचे सर्वांग सुंदर नाटक रचले. एकूणच एक प्रयोगशील, नवसर्जक, बंडखोर, विद्रोही नाटककार म्हणून भासावर गंभीरपणे संशोधन होण्याची गरज आहे. या विद्रोहामागील कारणांची चिकित्सा होणे अत्यंत महत्त्वाचे आहे.

इ.स. १९९२ मध्ये भासाची नाटके त्रिवेंद्रम येथे सापडली. त्यामुळे त्याचे नाट्यकर्तृत्व उजेडात आले; पण त्यापूर्वी विविध साहित्यात बाणभट्ट, रामचंद्र-गुणचंद्र, शारदा तनय, राजशेखर, एवढेच नव्हे तर कवी कालिदासानेही भासाची प्रशंसा केली आहे. अलीकडच्या काळात गो.के. भट, डॉ. अ.द. पुसाळकर, डॉ. सी.आर. देवधर, डॉ. सुरेश वि. महाजन यांनी आपल्या साक्षेपी संपादन, संशोधनातून भासाला न्याय देण्याचा प्रयत्न केला आहे. प्रौ. ए.बी. किथ, प्रौ. विल्किंसन या आंग्ल पंडितांनीही भासाचे हे विद्रोही रूप अधोरेखित केले आहे.



शृंगारनायक कालिदास

संस्कृत साहित्यात कविकुलगुरु कालिदासाला सर्वाधिक जनप्रियता लाभली आहे. याचे महत्त्वाचे कारण त्याच्या शृंगाररसातील रचना आणि त्याची सौंदर्यपूजा हे आहे. सोबतच करुणरसाने त्याच्या रचना जनमानसात प्रभावीपणे पोचल्यात. ‘रघुवंशम्’, ‘कुमारसंभव’, ‘मेघदूत’ आणि ‘ऋतुसंहार’ ही चार महाकाव्ये, ‘अभिज्ञान शांकुतलम्’, ‘मालविकाग्निमित्र’ आणि ‘विक्रमोवंशीयम्’ ही तीन नाटके कालिदासाने लिहिली. भारतीय पंचमहाकाव्यांत कालिदासाच्या ‘रघुवंशम्’, ‘कुमारसंभव’, ‘मेघदूत’ या तीन महाकाव्यांचा समावेश आहे.

कालिदासाचा काळ हा नेहमीच वादविवादाचा विषय राहिला आहे; पण आता सामान्यपणे गुप्तकाळ हाच त्याचा काळ मानला जातो. म्हणजे इसवी सनाचे चौथे शतक. चंद्रगुप्ताच्या दरबारातील नवरत्नापैकी कालिदास एक होता. तो कवी, नाटककार आणि उत्कृष्ट गायकही होता. त्याला नृत्य, चित्रकला आणि विविध वाद्यांचे वादन अवगत होते. व्याकरणावर प्रभुत्व होते. उपनिषदे, ब्रह्मसूत्रे, भगवद्गीता, कामशास्त्र, रामायण, महाभारत, विविध पुराणे अशा विविध धार्मिक साहित्याचा गाढा अभ्यास त्याने केला होता.

कालिदासाने कायम सरळ, सुलभ, मधुर भाषा वापरली. शृंगार आणि करुण या दोन रसांना प्राधान्य दिले. कालिदासाची कल्पकता अचंबित करणारी आहे. सौंदर्यान्वेषण, काव्य लक्षणांची परिपुष्टता, वैदर्भीरीतीतील केलेले लेखन, निसर्गाचे जिवंत चित्रण, उन्नत नायिकांचे वर्णन, ध्वनी, रसरीती, उपमा, अलंकार याचा समर्पक वापर ही कालिदासाच्या नाट्य-काव्याची प्रमुख वैशिष्ट्ये. सामान्य जणांना आवडेल, त्यांच्यावर मोहिनी घालू शेकेल, असे कालिदासाचे साहित्य होते. समाजमनाची सौंदर्य, काम आणि करुणेच्या भावाभिव्यक्तीची नस कालिदासाने ओळखली होती. चंद्रगुप्त विक्रमादित्याचा तो प्राणप्रिय कवी होता. कवी जयदेवाने त्याला ‘महाकवी कुलगुरु’ ही पदवी दिली आहे.

प्रो.ए.बी. किथ, वित्यम जोन्स यांनी कालिदासावर विशेष संशोधन केले. जोन्स यांनी कालिदासाला ‘भारतीय शेक्सपियर’ म्हटले आहे. डॉ. वा. वि. मिराशी यांनी १९३४ साली कालिदासाच्या जीवन आणि साहित्यावर ‘कालिदास’

हा शोधग्रंथ लिहिला. महाकवी गटेने फार पूर्वीच ‘अभिज्ञान शांकुतलम्’चे भाषांतर केले आहे. वित्यम जोन्स यांनीही ‘शांकुतल’चे भाषांतर केले. किर्लोस्करांनी ‘शाकुंतल’ मराठीत आणले. अलीकडच्या काळात कालिदासावर हिंदीत मोहन राकेश यांनी ‘आषाढा का एक दिन’ आणि सुरेंद्र वर्मा यांनी ‘आठवा सर्ग’ ही नाटके लिहिली आहेत. एकूणच वैशिक साहित्यातही कालिदासाच्या नाटकांचा आणि काव्याचा गौरवाने उल्लेख केला जातो.

कालिदास हा महान सर्जक रचनाकार होता याबद्दल वाद नाही. त्याचे श्रेष्ठत्व कुणी नाकारू शकत नाही. सोबतच कालिदासाच्या अनेक मर्यादा होत्या, याकडेही अनेक संशोधक-समीक्षकांनी लक्ष वेधले आहे. गटे, किथ, जोन्स, गुरुदेव रवींद्रनाथ ठाकूर, वि.वा. मिराशी यांनी प्रसंगी कालिदासावर टीकाही केली आहे. त्या काळातही कालिदासावर अश्लीलतेचे आरोप होत असे. उत्तान शृंगारवर्णनामुळे तत्कालीन ‘पाठ्यशाळे’त संबंधित भागांच्या अध्यापनावर बंदी घालण्यात आली होती.

‘कालिदासाची स्व-कालीन ब्राह्मणप्रणीत धर्मावर निष्ठा होती’, असे मिराशी यांनी मांडले आहे. ‘कालिदास दैववादी होते’ या शब्दांत प्रो. किथ यांनी टीका केली आहे. पुनर्जन्म, दैववाद, वर्णाश्रमावर कालिदासाचा विश्वास होता. ब्राह्मणी धर्म आणि मोक्ष सिद्धांताचे अनेक संदर्भ त्याच्या साहित्यात आहेत. तत्कालीन समाजवास्तव त्याच्या साहित्यात दिसत नाही. तो केवळ शृंगार आणि करुणा या रसोत्पत्तीतच अडकून पडला, अशा टीका कालिदासावर होत आल्या आहेत. कालिदासाने केलेल्या नायिकांच्या उत्तान सौंदर्य आणि कामाभिव्यक्तीचा रवींद्रनाथ ठाकूरांनीही निषेध केला आहे.

अशा मर्यादांच्या पार्श्वभूमीवरही एक सर्जक म्हणून कालिदासाचे संस्कृत साहित्यातील योगदान महत्त्वाचे आहे. ‘अभिज्ञान शांकुतलम्’ने आपले श्रेष्ठत्व वैशिक नाट्य साहित्यात सिद्ध केले आहे. गटेसारखा जर्मन महाकवी कालिदासाच्या काव्याने-नाटकाने झापाटला यातच कालिदासाचे श्रेष्ठत्व दिसून येते.



बंडखोर राजशेखर

संस्कृत नाट्य साहित्यात नव्या वाटा चोखाळणारे, परंपरेविरुद्ध विद्रोह करणारे नाटककार झालेत. त्यांतीलच एक महत्वाचे नाव म्हणजे राजशेखर. महाराष्ट्रातील वाशीम; म्हणजे तेव्हाचे वत्सगुल्म हे त्याचे जन्मगाव. तो कवी, नाटककार, काव्यमीमांसक आणि भाषाविज्ञानाचा अभ्यासक होता. संस्कृत भाषेवर त्याचे प्रभुत्व होते; पण त्याने वर्धन केले ते प्राकृत भाषेचे. प्राकृत भाषेचा तो कटूर पुरस्कर्ता होता.

‘बालरामायण’, ‘बालभारत’, ‘कर्पूरमंजिरी’, ‘विद्धशालभंजिका’, ‘काव्यमीमांसू’ हा काव्यलक्षण-काव्यसमीक्षा ग्रंथ. याशिवाय ‘भुवनकोश’ आणि ‘हरिविलास’ हे दोन काव्यविषयक ग्रंथ राजशेखरच्या नावावर आहेत. इ.स. ८८०-९२० असा त्याचा काळ सांगितला जातो. मूळचा विदर्भाचा असल्यामुळे राजशेखर याने नाटकांत आग्रहपूर्वक संस्कृत भाषेऐवजी प्राकृत व इतर अपभ्रंश भाषेचा, लोकभाषेचा अवलंब केला. त्याचे ‘कर्पूरमंजिरी’ हे नाटक सर्वश्रेष्ठ मानले जाते. ते ‘सटूक’ या उपरूपकात आणि प्राकृत भाषेत आहे.

राजशेखरला विदर्भाचा अभिमान होता. विदर्भाला तो ‘सरस्वती जन्मभू’ म्हणत असे. त्याला ‘कविराज’ अशी उपाधीही होती. क्षत्रिय राजकुमारी अवंतीसुंदरी हिच्याशी त्याचा प्रेमविवाह (अनुलोम) झाला होता. अवंतीसुंदरी ही नाट्यनिपुण आणि भाषा अभ्यासक होती. राजशेखरच्या नाटकांचे प्रयोग ती सादर करीत असे. या आंतरजातीय विवाहामुळे राजशेखरवर भरपूर टीका झाल्याचे संदर्भ मिळतात.

सामान्यपणे संस्कृत साहित्यात रसवादी, अलंकारवादी, ध्वनिवादी साहित्य पंडितांना सन्मान दिला जातो; पण राजशेखरने त्यापलीकडे जाऊन परंपराभंजन करीत कर्तृत्व सिद्ध केले. तो स्वतःला वाल्मीकीची काव्यपरंपरा आणि भवभूतीची नाट्यपरंपरा यांचा पाईक मानतो. साहित्य, नाटकातील प्रकृतिचित्रण हे कवी-नाटककारांचे आद्य कर्तव्य आहे, असेही तो सांगतो. ‘कविसमय’ हा शब्द सर्वप्रथम त्यानेच प्रयोगात आणला. ‘काव्यमीमांसा’बाबत राजशेखरचे कर्तृत्व अनन्यसाधारण आहे. काव्याचे रहस्य, कवींचे श्रेणी निर्धारण, कवींचे आसन,

त्यांची वेशभूषा यावर त्याने विशेष भाष्य केले. विभिन्न प्रदेशांच्या नावांवर विविध काव्यशैलींचे तथ्यमूलक नामकरणही राजशेखरने केले आहे. क्षेमेंद्र, भोजराज, हेमचंद्र, भट्ट, केशव मिश्र, अजिसेन देवेश्वर या परवर्ती काव्यसाधकांनी-काव्यमीमांसकांनी त्याचे अनुकरण केले आहे, असे त्याचे ठाम मत होते. अर्थात त्याचा भाषाभ्यास दांडगा होता. विविध भाषांवर त्याने प्रभुत्व मिळविले होते. ही नाटके लिहिताना तत्कालीन बहुजन समाज त्याच्यापुढे असावा. या नाट्यप्रकाराने त्याकाळी खूप लोकप्रियता मिळविली. ‘या रूप-रूपकातून लोकनाट्य विकसित झाले, उन्नत झाले’, असे मत अनेक अभ्यासकांनी नोंदविले आहे.

‘कर्पूरमंजिरी’ ही मुळात प्रेमकथा आहे. प्रेमकथेला एक लोकप्रिय असा ‘फॉर्म्युला’ त्याने दिला. आजच्या हिंदी चित्रपटाचा सामान्यपणे जो लोकप्रिय ‘फॉर्म्युला’ असतो, त्याची बीजे ‘कर्पूरमंजिरी’सारख्या ‘सट्टक’ नाटकात आहे, असे म्हटले जाते. लोकमानस आणि लोकमानसिकतेचा आधार त्यातून दिसून येतो. या नाटकातील ‘सट्टका’बाबत राजशेखर म्हणतो, “प्रवेशक, विस्कंभक आणि अंकरचना नसलेले हे नाटक प्राकृत भाषेतच रचले आहे. संस्कृत नाटकाप्रमाणे केवळ काहीच नव्हे, तर त्यातील सारी पात्रे प्राकृत बोलतात. यात अद्भुतरसाचे प्राबल्य आहे.” “सट्टका”ची शीर्षिके नायिकाप्रधान असावीत, असाही राजशेखरचा आग्रह असायचा.

संस्कृत भाषा सोडून प्राकृत भाषेचा पुरस्कार; प्राकृत भाषेत नाट्यलेखन हा राजशेखरचा त्या काळात एक विद्रोहच होता. नाट्यप्रेक्षक म्हणून बहुजन वर्गाचा त्याने विशेष विचार केला. म्हणून ‘सट्टक’सारख्या नाट्यप्रकारातून ‘लोकनाट्य’ प्रकाराच्या नाटकाच्या विकासाचे मार्ग मोकळे होऊ शकले. शिवाय ‘काव्यमीमांसा’ या ग्रंथासाठी काव्यप्रकृती, रचना, कविकार्य, कविप्रकृती आदींसंबंधीचा नवा परिपाठ त्याने ठेवला. एकूणच राजशेखर हा सुद्धा संस्कृत नाट्यपरंपरेतला बंदखोर संस्कृत नाटककार होता, असे म्हणावे लागेल.



विशाखदत्त... भवभूती... हर्ष

संस्कृत रंगभूमीच्या विकासात विशाखदत्त, भवभूती आणि हर्ष यांनी अत्यंत मोलाची भर टाकली आहे. रंगभूमीवरील अनेक प्रचलित परंपरा नाकारून नवी वाहिवाट निर्माण करण्याचा प्रयत्न या नाटककारांनी केला आहे.

विशाखदत्त हा कालिदासाचा समकालीन समजला जातो. सामान्यपणे इ.स. चौथे-पाचवे शतक या काळात तो झाला असावा. एकीकडे शृंगार, करुणरसाची परंपरा असताना विशाखदत्तने शृंगार, करुणा आणि नायिकाविहीन नाटक लिहिले. या नाटकाचे नाव आहे - मुद्राराक्षस! विशाखदत्तने 'देवी चंद्रगुप्त', 'अभिसारिकावज्ञीक' आणि 'मुद्राराक्षस' ही तीन नाटके लिहिलीत. मुद्राराक्षस हे त्याचे सर्वाधिक यशस्वी आणि संस्कृत रंगभूमीवरील पहिले राजकीय नाटक आहे. संस्कृत नाट्यपंडित गो.के. भटांनी या नाटकाला चाकोरीबाहेरचे नाटक म्हटले आहे. यात विशाखदत्तने चंद्रगुप्त, चाणक्य यांना सोडून नंदाचा महामंत्री राक्षस यास नायक म्हणून उभे केले आहे.

भवभूती हा वैदर्भीय नाटककार आहे. भंडारा जिल्ह्यातील आमगाव (त्या काळचे पद्मपूर) हे त्याचे जन्मस्थळ म्हणून सांगितले जाते. 'मालती माधव', 'महावीरचरित' आणि 'उत्तर रामचरित' ही त्याची नाट्यसंपदा. इसवी सनाचे सातवे शतक हा त्याचा काळ सांगितला जातो. तो नाट्यसंयोजक, संघटक आणि दिग्दर्शकही होता. विविध यात्रांमध्ये त्याची नाटके सादर होत असे. मोठा नाट्यवर्ग त्याच्याजवळ होता. भवभूतीने एकाही नाटकात विदूषक हे पात्र उभे केले नाही. बृहत्कथांतील कथानक निवङून संस्कृत दशरूपकांपैकी सर्वात लोकप्रिय 'प्रकरण' रूपकात तो नाटकाची रचना करीत असे. स्त्रीपात्रांविषयी त्याला सहानुभूती होती. 'मालती माधव' या नाटकात तो स्त्रियांवरील अन्यायाला वाचा फोडण्याचा प्रयत्न करतो. कैकयी, मंथरा ही चरित्रे त्याने सकारात्मक पद्धतीने रंगविली आहेत. सामान्यपणे संस्कृत नाटकांत बौद्ध पात्रे निषिद्ध मानली जात; पण भवभूतीने आपल्या 'मालती माधव' या नाटकात बौद्ध उपासिका काकमंदकी हिची महत्त्वाची भूमिका रेखाटली आहे. एक प्रकारे तीच या नाटकात सूत्र संचालिकेच्या स्थापात दिसते. रस, अलंकारांचा समर्पक उपयोग, प्रभावी भाषा,

उत्कृष्ट संवाद, कथानकांना दिलेले स्वतंत्र रूप, नेपथ्यनाट्य, गर्भनाट्याचे अभिनव प्रयोग आणि मुख्य म्हणजे रुढ धर्म, अनिष्ट चालरीतींविरुद्ध त्याने नाटकांतून नोंदविलेला निषेध महत्वाचा ठरतो.

राजा असलेला हर्षवर्धन हा नाटककार म्हणून अधिक प्रसिद्ध आहे. सातव्या शतकात कन्नौज येथे हर्षवर्धन होऊन गेला. ‘रत्नावली’, ‘नागानंद’ आणि ‘प्रियदर्शिका’ ही त्याची गाजलेली नाटके. तो कवीही होता. त्याची स्वतःची नाटकमंडळी होती. अनेक नट त्याच्या दरबारी होते. तो बौद्ध धर्माचा पुरस्कर्ता, अनुयायी आणि उपासक होता. अहिंसा धर्माचा प्रसार-प्रचार तो करीत असे. त्याने अनेक बौद्ध विहारे, सार्वजनिक इस्पितले, औषधालये, धर्मशाळा, पाणपोया बांधल्या. कवी बाणभद्राने लिहिलेले ‘हर्षचरित्र’ प्रसिद्ध आहे. ‘नागानंद’ हे नाटक गौतम बुद्धाच्या धम्म संदेशावर आधारित आहे. नाट्यबंध, भाषाशैली, चरित्र, संवाद या दृष्टीने हे एक श्रेष्ठ नाटक आहे. संस्कृतमधील बौद्ध रंभूमीची परंपरा या नाटकाने सुरु केली. आचार्य अश्वघोषांना जोडणारा दुवा म्हणून हर्षाच्या नाट्यकर्तृत्वाकडे पाहता येते.

संस्कृत रंगभूमीच्या उत्तरकाळात कृष्ण मिश्र (प्रबोध चंद्रोदय), जयदेव (प्रसन्न राघव), वत्सराज (कर्पूरचरित), किरातार्जुनीय व्यायोग, त्रिपुरदाह (समुद्रमंथन), सुभट (दूतानंद), दामोदर मिश्र (हनुमन्नाटक), विल्हण (कर्णसुंदरी) हे महत्वाचे संस्कृत नाटककार होऊन गेलेत. यांपैकी सुभटाने छायानाटकाची (सावल्यांचे नाटक) परंपरा सुरु केली. कविराज शंखधराने (लटक-मटक-प्रहसन) प्रहसन नाटकाचे प्रामुख्याने लेखन केले. बाराव्या शतकानंतर संस्कृत रंगभूमीचा झासकाळ सुरु होतो. या काळानंतर लोकरंभूमीची परंपरा समुद्ध होताना दिसते. ती जनसामान्यांपर्यंत पोहचताना दिसते. मध्यकाळ हा सुरचित, सुगठित, सुसंघटित नाटक या दृष्टीने वंचित असा काळ आहे. पुढे नौटंकी, दरबारी नाटक आणि पारशी रंगभूमीने पुन्हा भारतीय रंगभूमीला नवजीवन दिले.



जननाटककार शूद्रक

संस्कृत नाट्यपरंपरेत आपले आगळेवेगळे स्थान निर्माण करणारा नाटककार म्हणजे शूद्रक. इतिहासात त्याच्या नावापासून ते त्याच्या नाटकांपर्यंत अनेक वादविवाद आहेत. पण त्याचे ‘मृच्छकटिकम्’ हे नाटक सर्व विवादांवर समर्पक उत्तर आहे. नाव शूद्रक; पण तो राजा होता. जनजीवनाचा त्याचा सूक्ष्म अभ्यास होता. वेद, गणित, कामशास्त्र, नीतिशास्त्र, काव्यशास्त्र याचा त्याचा दांडगा अभ्यास होता. इ.स. सहावे शतक हा त्याचा काळ सांगितला जातो.

‘वासवदत्ता’, ‘भाण पद्यप्रभृतिका’ आणि ‘वत्सराज चरितम्’ ही नाटके त्याच्या नावावर आहेत. ‘मृच्छकटिकम्’ला लाभलेली जनप्रियता अतुलनीय आहे. भारतीयच नव्हे, तर जगाच्या इतर अनेक भाषांत या नाटकाचे भाषांतर झाले आहे. प्रयोगही झाले आहेत. हिंदीत गिरीश कार्नाड यांनी ‘उत्सव’ सारखा चित्रपट बनवला आहे. या नाटकाच्या केंद्रस्थानी असलेली शूद्रकाची जनभावना, जनजीवनाचे वास्तववादी दर्शन, सामान्य माणसांना ‘चरित्रस्तपात’ दिलेले स्थान, प्रेमकथेसोबतच त्याच्या पार्श्वभूमीवर उभे केलेले राजकीय नाट्य, यामुळे हे नाटक लोकप्रिय ठरले. ‘मृच्छकटिकम्’चा अर्थ मातीची गाडी. त्या काळात खेळणे म्हणून अशा प्रकारची गाडी चलनात होती. त्याचा प्रतीकस्तपात शूद्रकाने सुंदर उपयोग केला आहे. विषय, आशय, कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, शैली, आकृतिबंध आणि नाट्यगत संघर्ष शैली या सर्वच बाबतीत हे संस्कृतचे अत्यंत आगळेवेगळे आणि श्रेष्ठ नाटक आहे. भाषेच्या बाबतीतही शूद्रकाने जनभावनेचा गंभीर विचार केला आहे. संस्कृतसोबतच प्राकृत, शौरसेनी, मागधी, अवंतिका, प्राच्या, शकारी, चण्डाली, ढाकी अन्य दुय्यम अथवा अपभ्रंश समजल्या जाणाऱ्या भाषांचा सर्वांगसुंदर उपयोग केला आहे. सर्वच बाबतीत समाजातील बहुजन-शूद्रांच्या वास्तवाला शूद्रकाने या नाटकात स्थान दिले आहे.

संस्कृत रंगभूमीची पारंपरिक मान्यता नाकारणारे हे पहिले नाटक होय. पहिले राजकीय, पहिले सामाजिक, पहिले जननाट्य, पहिले परंपराभंजक नाटक म्हणूनही ‘मृच्छकटिकम्’चे नाव घेतले जाऊ शकते. संस्कृत रंगभूमीवरील माझे हे एक आवडते नाटक आहे. कुठल्याही नाट्य दिग्दर्शकासाठी आव्हानात्मकच

नक्हे, तर झपाटून टाकण्याची क्षमता या नाटकात आहे. यात जनविद्रोहाचे चित्रण आहे. राजव्यवस्थेवर प्रहार आहे. दासप्रथेवरील टीका आणि दासप्रथा उन्मूलनाचा प्रयत्न यात विशद केला आहे. जनजीवनाचे विविध पैलू प्रभावीपणे या नाटकात रेखाटले आहेत. एक सुंदर, हळव्या प्रेमकहाणीच्या पार्श्वभूमीवर घडणारे हे क्रांतिनाट्य होय, हे याचे सर्वांत महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होय.

चारुदत्त (व्यापारी), वसंतसेना (गणिका) यांची ही सुंदर प्रणयकथा आहे. राजा पालक आणि त्याचा मूर्ख; तेवढाच कूर शालक शकार यांच्याद्वारे रचली जाणारी षड्यंत्रे, मैत्रीधर्म पाळणारा विदूषक, चोर असूनही राज्यक्रांती घडवून आणणाऱ्या गोपालक आर्यकला मदत करणारा शार्विलक, वसंतसेनेला सवत म्हणून आनंदाने स्वीकारणारी चारुदत्ताची पत्नी द्युता, आधी जुगारी पण नंतर बुद्धप्रेरणेने भिक्षु झालेला संवाहक, चारुदत्त दोषी नसतानाही नाइलाजाने त्याला फासावर चढविण्याच्या जबाबदारीत अडकलेले चण्डाल, शकाराच्या धूर्त आणि मदांध स्वभावापुढे हतबल ठरलेले न्यायमंडळ, वसंतसेनेची दासी; पण अंतरंग सखी असलेली मदनिका, वसंतसेनेला पळून जाण्यासाठी जीवाचा धोका पत्करणारा सैनिक चंदनक ही सारी पात्रे या नाटकातून जिवंत होतात. यात चक्क चौकाचौकांत मातृकापूजन होत असल्याचे दाखवले आहे. बहुधा ही त्या काळची लोकपरंपरा असावी. अशा नानाविध लोकपरंपरांचे दर्शनही यात घडते.

सामान्य माणसाचे जीवनदर्शन कलात्मक, नाट्यात्मक पद्धतीने मांडणारे शूद्रकाचे हे नाटक खरे जननाटक आहे. दासप्रथेच्या सामाजिक प्रश्नापासून भ्रष्ट राज्यव्यवस्थेवर ते प्रहार करते. सामान्य माणसाचे सच्चरित्र, त्याचे विचार, भावभावनांचे दर्शन हे नाटक घडवते. शृंगार, करुणा, हास्य आदी नवरसांचा परिपोष हे नाटक करते. नाट्यरचनेवर शूद्रकाचे किती प्रभुत्व होते हे या नाटकाच्या एकूणच सूपबंध-आकृतिबंध-नाट्यबंधावरून लक्षात येते.



मराठी रंगभूमीचे खरे जनक

महात्मा जोतीराव फुले यांच्या ग्रंथसंपदेत ‘तृतीय रत्न’ या नाटकाचा संदर्भ वारंवार येतो. फुल्यांचे चरित्रकार पंढरीनाथ पाटील (बुलडाणा) यांच्याकडे १९७८ साली या नाटकाचे हस्तलिखित सापडल्यानंतर महात्मा फुले समता प्रतिष्ठानच्या ‘पुरोगामी सत्यशोधक’च्या एप्रिल-जून १९७९ च्या अंकात ‘तृतीय रत्न’ची नाट्यसंहिता प्रथमच प्रकाशित झाली. तेव्हापासून महात्मा फुले नाटककार म्हणून सर्व परिचित झाले. फुल्यांनी हे नाटक १८५५ साली रचले होते. नाटक म्हणून ‘तृतीय रत्न’ हे आद्य नाटक ठरते, तर महात्मा जोतीराव फुले हे खन्या अर्थाने मराठी रंगभूमीचे जनक ठरतात.

सामान्यपणे ५ नोव्हेंबर १८४३ हा मराठी रंगभूमी दिवस म्हणून साजरा केला जातो. या दिवशी सांगलीचे तत्कालीन संस्थानिक श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या दरबारात असलेले विष्णुदास भावे यांनी आपले ‘सीता स्वयंवर’ हे आख्यान सादर केले होते. ‘यक्षगान’ आणि ‘दशावतार’पासून प्रेरणा घेऊन भाव्यांनी हे आख्यान रचले होते. पुढे १८६२ पर्यंत अशा प्रकारच्या आख्यानांचे सादरीकरण भावे व्यवसाय म्हणून करीत असत. मराठी रंगभूमीच्या उभारणीत भाव्यांचे योगदान लक्षणीय आहेच; पण याच काळात १८५५ साली फुल्यांनी आख्यान, पुराण सोडून धर्माच्या नावावर शेतकरी, कष्टकरी, दलित-बहुजन समाजाचे कसे शोषण केले जाते, याची सुविहित मांडणी ‘नाटक’ या संकल्पनेत केली.

‘तृतीय रत्न’ हे अनेकार्थाने पहिले नाटक आहे. पहिले सामाजिक, प्रायोगिक, वैचारिक, पहिले गद्य, पहिले स्वतंत्र, पहिले मुक्तनाट्य, पथनाट्य, पहिले दलित, पहिले जननाट्य; पहिले समांतर, बंडखोर; पहिले देशज, पहिले नवनाट्य, मूल्यनाट्य, वास्तववादी नाट्य, संवाद नाट्य, पहिले टोटल थिएटर, ‘व्ही इफेक्ट’ची मांडणारी करणारे, पहिले आधुनिक नाटक अशा कितीतरी संकल्पनांच्या पहिलेपणाचा मान या नाटकाचा आहे.

इसवी सन १८९८ साली पेशवाई कोलमडली. शिवाजी महाराजांनी मोठ्या सायासाने उभारलेले ‘स्वराज्य’ ल्यास गेले. इंग्रजांचे आगमन, वसाहतवादी

सुधारणांचा आलेला पूर, शिक्षणाचा तीव्र वेगाने सुरु झालेला प्रचार-प्रसार अशी मोठी स्थित्यंतरे घडत असताना तथाकथित मराठी रंगभूमीची प्रेरणा मात्र भाव्यांना भागवत, यक्षगान आणि दशवतारात दिसली. तर फुल्यांना ती सामाजिक वास्तव, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, आर्थिक शोषणात आढळली. फुले हे लढव्ये समाजसुधारक होते. भाव्यांपुढे श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धनांची राजाज्ञा होती. पर्यायाने अभिजन समाजाच्या मनोरंजनाचे एक प्रकारे कंत्राट भाव्यांकडे होते. या दोन्ही प्रेरणांमधील फरक आणि त्यातले वास्तव खूप काही सांगणारे आहे.

सुप्रसिद्ध नाटककार प्रा. गो.पु. देशपांडे यांनी ‘सीता स्वयंवर’ आख्यानास केवळ अभिजन वर्गाचीच स्वप्नपूर्तता करणारे नाटक म्हटले आहे. गिरीश कर्नाड, प्रा. दत्ता भगत, प्रा. पुष्पा भावे, डॉ. वि.भा. देशपांडे, कमलाकर नाडकर्णी, डॉ. रुस्तम अचलखांब, स्वागत थोरात, प्रा. पुरुषोत्तम माळोदे आदींनी ‘तृतीय रत्न’ नाटकाला आद्य मराठी नाटकाचा सन्मान बहाल केला आहे. आंतरराष्ट्रीय शिक्षणतज्ज्ञ डॉ. फावलर यांना हे मराठीतील पहिले ‘कृतिवादी नाटक’ वाटते. कथानक, विषय, आशय, भाषा, चरित्र, संवाद, नाट्यगत संघर्ष, नाट्यतंत्र आणि नव्या स्वरूपातील विदूषक असे अनेक नवे प्रयोग फुल्यांनी ‘तृतीय रत्न’ या नाटकात केले आहेत.

कुठल्याही प्रयोगशील सर्जनशील नाट्यदिग्दर्शकाला हे नाटक आव्हान देणारे आहे. प्रयोगशीलतेच्या अनेक शक्यता यात दडल्या आहेत. सामाजिक नाटक म्हणूनही या नाटकाचे मूल्य मोठे आहे. मराठी रंगभूमीवर या नाटकाने बजावलेली भूमिका अत्यंत महत्त्वाची आहे. अशा या नाटकास मात्र १८५५ साली तत्कालीन दक्षिणा प्राइज कमिटीने केराची टोपली दाखविली होती, या वास्तवाचा अन्वयार्थ लावणेही गरजेचे आहे.



लोकप्रिय आगा हश्र कश्मरी

भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासात पारशी रंगभूमीचे अत्यंत महत्त्वाचे योगदान आहे. या पारशी रंगभूमीच्या इतिहासात आगा हश्र कश्मरी (जन्म ३ एप्रिल १८७९ - मृत्यु २८ एप्रिल १९३५) हे सोनेरी पान आहे. गालिचा बनविणे हा त्यांचा खानदानी व्यवसाय होता. या व्यवसायात ते कधीच रमले नाहीत. वयाच्या १७ व्या वर्षाच त्यांनी 'आफताब-ए-मोहब्बत' हे नाटक लिहिले. त्यांनी एकूण ४० नाटके लिहिलीत. त्यांच्या 'रुस्तम-ए-सोहराब', 'लैला-मजनू', 'यहुदी की लड़की', 'अनारकली', 'औरत का प्यार', 'शिरी फरहाद' आदी नाटकांनी आणि त्यावर तयार झालेल्या चित्रपटांनी अनेक विक्रम केलेत.

विल्यम शेक्सपियरला भारतात लोकप्रिय करण्याचे श्रेयसुद्धा आगा हश्र कश्मरी यांचेच आहे. सफेद खून (किंग लीअर), सर्ईद-ए-हवस (विंटर्स टेल), ख्वाब-ए-हस्ती (किंग जॉन), खूबसूरत बला (मँकबेथ) ही आगांची काही शेक्सपियरी नाटके; याशिवाय शुद्ध हिंदी आणि हिंदू संस्कृतीचा मिलाफ करणारी 'पहला प्यार', 'वनदेवी', 'भारत रमणी', 'बिल्व मंगल' (सूरदास), 'मधुर मुरली भगीरथ गंगा' (गंगावतार), 'हिंदुस्थान रामायण', 'सीता बनवास', 'भीष्म प्रतिज्ञा', 'भारतीबाला' आदीही नाटके त्यांनी लिहिली. आगा हश्र यांनी शेक्सपियरच्या नाट्यगुणांचा स्वीकार केला; मात्र सरल सरल भाषांतर करण्यापेक्षा त्या नाटकांच्या आधारावर स्वतंत्र भारतीय नाटके रचली. 'पारसी रंगभूमी'च्या नावाने ती प्रचंड लोकप्रिय झाली.

पारशी रंगभूमी ही मुळातच व्यावसायिक रंगभूमी. या रंगभूमीसाठी आगा हश्र यांनी दिलेले योगदान मौलिक आहे. भारतीय चित्रपट सृष्टीलासुद्धा चित्रपटांचा लोकप्रिय 'फॉर्म्युला' त्यांनी दिला. त्यांचे सर्वाधिक गाजलेले नाटक म्हणजे 'यहुदी की लड़की'. मुळात ही एक प्रेमकहाणी आहे. प्रेमाआड येणारा जाती-धर्म-पंथ आणि वंशाचा खलनायकी 'ट्रिस्ट' यात आहे. यहुदी कन्या 'राहील', शहजादा 'मार्क्स' आणि सरदारकन्या 'डेसिया' यांच्यातील प्रेमाचा हा त्रिकोण आहे. 'अजरा' हा या नाटकातील क्रांतिकारी आहे. मनोरंजनासाठी मध्ये मध्ये 'घसीटा', 'हज्जाम' यासारखी विनोदी पात्रे त्यांनी रचली आहेत. इंग्रजी-उर्दूतली 'रॅप'

गाणी ते गातात. परंपरागत हिंदी सिनेमांचा फॉर्मुला आगा कश्मरी यांच्या अशाच नाटकांवरून घेण्यात आला आहे.

पारशी रंगभूमीवर अंकाला ‘वाव’ म्हणायचे, तर दृश्याला ‘पर्दा’. पहिल्या अंकात आठ, दुसऱ्या अंकात सात, तिसऱ्या अंकात तीन, अशा एकूण १७ दृश्यांनी हे नाटक सजले आहे. पहिल्या अंकातील आठव्या दृश्यात राहील आणि शहजादा यांच्या प्रेमात वांशिक, धार्मिक संघर्षाची ठिणगी पडते. दुसऱ्या अंकातील तिसऱ्या दृश्यात राहील बादशहाला आव्हान देते. प्रियकर मार्कसला आरोपीच्या पिंजयात उभी करते. न्यायाची मागणी करते. याच अंकातील सातव्या दृश्यात बंदी असलेल्या अजराला सोडविण्यासाठी राहील ही खलनायक ब्रृटसूची विनवणी करते. येथेच राहील त्याची मुलगी असल्याचे कळते. हे नाट्यप्रसंग ‘नाटकीय’ आणि ‘प्रेक्षणीय’ या दोन्ही दृष्टींनी अत्यंत महत्वाचे आहेत.

उर्दू भाषेचा ‘रुतबा’ आणि ‘नजाकती’चे सौंदर्य हे या नाटकाचे महत्वाचे घटक आहेत. आजच्या भाषेत हे एक मसाला नाटक वाटते; पण केवळ मनोरंजन, टाइमपास, एवढेच याचे सूत्र नाही. मनोरंजनासोबतच ‘वंशभेद’ हा अत्यंत महत्वाचा प्रश्न आगा हश्र काश्मरी यांनी हाताळला आहे. अप्रत्यक्षपणे इंग्रज सरकारचा विरोध, भारतीय स्वातंत्र्याचा प्रश्नही या नाटकाच्या माध्यमातून मांडला आहे. सर्वच रसांचा परिपोष या नाटकात आहे. नाट्यतत्त्वांसोबतच विचारतत्त्व हे या नाटकाचे महत्वाचे सूत्र आहे. नाट्यरचनेवरची आगांची पकड जबरदस्त आहे. भाषाविन्यास या नाटकाला खूप उंचीवर नेऊन ठेवतो. पारसी रंगभूमीचे हे एक ‘आयडीयल’ नाटक आहे; अर्थात पारशी रंगभूमी हा आता इतिहासाचा भाग झाला असला तरी या नाटकाच्या माध्यमाने पारशी रंगभूमीची ओळख आपल्याला पटू शकते.



युगप्रवर्तक नाटककार भारतेंदु हरिशंद्र

भारतेंदु हरिशंद्र हे हिंदीचे युगप्रवर्तक नाटककार आहेत. आधुनिक हिंदी नाट्य साहित्याची आधारशिला त्यांनी ठेवली. वयाच्या चौदाव्या वर्षापासूनच त्यांनी नाट्यलेखनाला सुरुवात केली. सात भाषांतरित नाटकांसह एकूण १८ नाटके त्यांनी लिहिलीत. राजकीय, ऐतिहासिक, भाषांतरित अशा सर्वच प्रकारचे नाट्यलेखन त्यांनी केले.

भारतेंदु हरिशंद्र यांचा जन्म १८५० साली काशी येथे झाला. त्यांचे वडील गोपालचंद्र यांनीही १८४९ साली ‘नहुष’ नावाचे नाटक लिहिले होते. हे नाटक ब्रजभाषेत होते. त्या काळात पद्य, गीतिकाव्य नाटकांची परंपरा होती. ‘खडी हिंदी’ भाषेतून गद्यलेखनाची परंपरा भारतेंदु यांनी सुरु केली. ‘प्रवास’ हे त्यांनी लिहिलेले पहिले नाटक. वयाच्या अठराव्या वर्षी ‘जानकी मंगल’ हे नाटक लिहिले. या काळात पद्धतशीरपणे हिंदी नाटक आणि हिंदी रंगभूमीचा अभ्यास सुरु केला. व्यावहारिक ज्ञान मिळविण्यासाठी ते रंगभूमीवर सक्रिय झाले. रंगकर्मी, अभिनेता, दिग्दर्शक, अनुवादक, नाट्य निर्माता, नाट्य संघटक, नाट्य समीक्षक, नाट्य व्यवस्थापक आणि नाट्यलेखक अशा विविध भूमिकांत त्यांनी कार्य केले.

भारतेंदु यांनी संस्कृत-पाश्चात्य-लोकपरंपरांच्या अभ्यासातून आधुनिक हिंदी रंगभूमीला त्या काळात समृद्ध केले. या तीनही नाट्यपरंपरांचा प्रभाव त्यांच्या नाटकांवर दिसतो. संस्कृतचे नाटक ‘रत्नावली’, प्राकृत नाटक ‘कर्पुरमंजिरी’, बंगाली नाटक ‘विद्या सुंदर’, इंग्रजी नाटक ‘मर्चट ऑफ व्हेनिस’, आधुनिक संस्कृत नाटक ‘मुद्राराक्षस’, संस्कृत नाट्यपरंपरेतील शेवटचे नाटक ‘प्रबोध चंद्रोदय’ आदी नाटकांचे सर्जनशील अनुवाद त्यांनी केले आहे. ‘पाखंड विंडंबन’, ‘धनंजय विजय’, ‘वैदिक हिंसा’, ‘हिंसा न भवती’, ‘प्रेम योगिनी’, ‘सत्य हरिशंद्र’, ‘विषस्य विषमौषधम’, ‘नीलदेवी’, ‘चंद्रावली’, ‘सती प्रताप’, ‘अंधेरनगरी’ ही त्यांची स्वतंत्र नाटके, गद्यात्मक नाटके. अशा सर्वच नाट्यप्रकारांची हाताळणी त्यांनी केली आहे.

ते कट्टर वैष्णवभक्त होते. इंग्रजांच्या काळात त्यांनी नाटकांतून हिंदुत्ववादी

राष्ट्रवाद मांडण्याचाही सतत प्रयत्न केला. स्वदेश, स्वराज्य, स्वधर्म त्यांनी नाटकांतून मांडला. त्या काळात पारशी रंगभूमी शिखरावर होती. लोकरंजनाचे अत्यंत लोकप्रिय आणि प्रभावी माध्यम होते; पण पारशी रंगभूमीवरील बिनधास्तपणा, व्यावसायिकता, भाषा, चरित्रचित्रण, मुक्तपणा त्यांना आवडत नसे. अनेक दृष्टीने आधुनिक असूनही भारतेंदु हे स्त्रीप्रश्न, स्त्रीसमस्या, स्त्रीपात्रांचे चिन्हीकरण याबाबत परंपरावादी होते. ‘आदर्श भारतीय स्त्री’ची त्यांची संकल्पना पातिग्रत्य, चारुवर्ण्य, धार्मिक, आध्यात्मिक या चौकटीतच बसणारी होती.

‘अंधेरनगरी’ हे त्यांचे सर्वाधिक लोकप्रिय नाटक आहे. हे एक अप्रतिम राजकीय प्रहसन आहे. आजही या नाटकाचे सातत्याने प्रयोग होतात. त्यांची लोकप्रियता या नाटकाच्या नाट्यप्रवाहावर ठरली आहे. हे नाटक मनोरंजनातून उद्बोधन करते. तत्कालीन ब्रिटिश राजसत्तेवर, राजव्यवस्थेवर, न्यायव्यवस्थेवरील ही प्रभावी टीका आहे. एक नवा ‘बाजारवाद’ त्यांनी या नाटकात मांडला आहे. एक प्रतीक घेऊन समकालीन वास्तवावर अत्यंत भेदक असा वार केला आहे.

भारतेंदु केवळ नाटक लिहून किंवा भाषांतर करून थांबले नाहीत, तर ‘नाट्यकलेंवर त्यांनी एक प्रदीर्घ निबंध लिहिला. यात नाटक संहितेपासून रंगमंचावर कसे जावे इथर्यातची चर्चा केली आहे. या निबंधात भारतीय रंगभूमीच्या नाट्यव्यवहाराचे सिद्धांकनसुद्धा त्यांनी केले आहे. ते एक मनस्वी, संवेदनशील, समर्पित रंगकर्मी होते. त्यांनी नाटकासाठी प्रचंड मोठा त्यागही केला. त्यांचे वैयक्तिक आयुष्यसुद्धा तेवढेच नाट्यमय आहे, शोकात्म आहे. हिंदी रंगभूमी, हिंदी नाटक आणि एकूणच भारतीय नाटकांची आधुनिक परंपरा समृद्ध करण्यात भारतेंदुंचा मोठा वाटा आहे. म्हणूनच ते आधुनिक हिंदी रंगभूमीचे शिल्पकार ठरतात.



संगीत रंगभूमीचे सूत्रधार...

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात ‘संगीत रंगभूमी’ ही घटना मैलाचा दगड समजण्यात येते. या रंगभूमीचे पर्व अण्णासाहेब किलोस्कर यांनी लिहिलेल्या ‘संगीत शाकुंतल’ या नाटकाने सुरु झाले. त्यांना संगीत रंगभूमीचे जनक मानण्यात येते. संगीत रंगभूमीच्या विकासासाठीचे सूत्रधार म्हणून त्यांनी अत्यंत मोलाची भूमिका बजावली आहे. आख्यान नाटकांना लागलेली उत्तरती कळा, गद्य नाटकांना मिळू लागलेला अत्यल्प प्रतिसाद या काळात संगीत रंगभूमीने मराठी रंगभूमीला नवसंजीवनी दिली. ३१ ऑक्टोबर १८८० रोजी पुण्यात ‘संगीत शाकुंतल’चा पहिला प्रयोग झाला. मराठी रंगभूमीच्या सुवर्णयुगाचा प्रारंभ झाला. १८४३ ते १८४५ या उण्यापुच्या ४२ वर्षांच्या जीवनकाळात अण्णासाहेब किलोस्करांनी ‘संगीत शाकुंतल’, ‘संगीत सौभद्र’ आणि अखेरचे ‘संगीत रामराज्य वियोग’ ही अडीच नाटके लिहिलीत. मात्र या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर कलाक्रांती घडवून आणली.

अण्णासाहेब उपाख्य बळवंत पांडुरंग किलोस्कर यांचा जन्म ३१ मार्च १८४३ रोजी कर्नाटकातील बेळगाव जिल्ह्यातील गुरुल्होसून येथे झाला. साहित्य-कलेचा वारसा त्यांना त्यांच्या वडिलंकडून मिळाला. वयाच्या १४ व्या वर्षापासून ते कविता लिहीत होते. मात्र त्यांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर कलाक्रांती घडून आणली. ‘रामराज वियोग’ हे तीन अंकाचे अर्धेच नाटक आहे. म्हणून त्यांच्या नाटकांना ‘अडीच नाटके’ म्हटले जाते.

संगीत नाटकांपूर्वी अण्णासाहेबांनी ‘शांकर दिग्विजय’ आणि ‘अल्लाउद्दीनची चितुरगडावर स्वारी’ ही गद्य नाटके लिहिली होती; पण या गद्य नाटकांपासून ते फारसे समाधानी नव्हते. तेव्हा महाराष्ट्रात पारशी रंगभूमीवरील नाटकांचे प्रयोग होत असे. असेच एकदा प्रसिद्ध पारशी नाटक ‘इंद्रसभा’ (इंदर सभा) पाहण्याचा त्यांना योग आला. या नाटकाने ते इतके प्रभावित झाले, की त्यांनी लागलीच संगीत मराठी नाटक लिहिण्याचा संकल्प सोडला; नव्हे, ‘संगीत शाकुंतल’ नाटक लगेच लिहून काढले. या नाटकात १९८ पदे होती. ‘शाकुंतल’च्या पहिल्या प्रयोगाच्या दिवशीच ‘किलोस्कर नाटक मंडळी’ची स्थापना केली. अण्णासाहेब हे चांगले नट होते. ‘संगीत शाकुंतल’मध्ये सूत्रधाराची भूमिका करीत. बाळकोबा

नाटेकरांच्या आधी कण्व ऋशीची भूमिकाही ते समर्थपणे पार पाडीत. अभिनयात ते फारसे रमले नाहीत. त्यांनी शिक्षकापासून ते पोलीस खात्यातील जमादार अशा विविध पदांवर काम केले. नाटकासाठी अनेक नोकच्या सोडल्या.

अण्णासाहेबांनी प्रचलित कीर्तन पद्धतीतील साध्या, सोप्या, रसपोषक चाली, साकी, दिंडीसारखी गीतिवृत्ते, लावणीबाजाच्या काही चाली, रागदारी आणि कर्णीटकी संगीतातील मोहक चाली या सर्वांचा मेळ घातला. अभिनय, कथानक, भावदर्शन या नाट्यतत्त्वांसाठी संगीताची योजना करून रसपरिपोष करण्याचा प्रयत्न केला. अत्यंत कल्पकतेने संगीताची योजना केली. नाटकातील जागा, कथानकाची मांडणी, पात्रांचा विकास आणि अभिनयाला पूरक अशा जागा ते हेरत. गायकनटाची पात्रता, गुणवत्ता, त्याच्या आवाजाची जातकुळी, त्याच्या मर्यादा बघून ते पदांची योजना करीत. पात्रानुरूप संगीत हे त्यांच्या नाट्यसंगीताचे खरे कर्मस्थळ आहे. तात्याबा पुणेकर या अण्णासाहेबांच्या समकालीन कवींनी त्यांच्यावर लिहिलेला पोवाडा खूपच गाजला होता. या पोवाड्यात तात्याबा म्हणतात :

‘केली नवी चाल संगीताची
झाली राळ इतर नाटकांची
गेली किंमत नायकिणींची
गाती सुस्वर सारे पदे अण्णाची ॥’

अण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि त्यांच्या नाट्यसंगीताने मराठी नाट्यरसिकांना अभूतपूर्व अशी नाटकांची मेजवानी दिली. अण्णासाहेबांची सर्वच नाटके पौराणिक स्वरूपाची असल्याने समकालीन वास्तवाला ती फारशी भिडलेली दिसत नाही किंवा समकालीन सुधारणावादी चळवळींचाही त्यांच्यावर फारसा परिणाम झालेला नाही. सामाजिक वातावरण नाटकासाठी पोषक, पूरक असताना किर्लोस्कर पुराणातच रमलेले दिसतात. असे असले तरी संगीत नाटक, नाट्यसंगीत याबाबत त्यांनी केलेल्या कार्यामुळे मुख्य प्रवाहातील रंगभूमी, अभिजन रंगभूमी समृद्ध झालेली आपल्याला दिसते. त्यांच्या कर्तृत्वामुळे संगीत रंगभूमीचे एक ऐतिहासिक पर्व उदयास आलेले दिसते.



राष्ट्रीयत्वाचे भाष्यकार जयशंकर प्रसाद

जयशंकर प्रसाद हे भारतीय रंगभूमीवरील आगळेवेगळे नाटककार आहेत. इतिहासाची नव्या संदर्भात मांडणी करून एकूणच नाट्यवाङ्मय त्यांनी समृद्ध केले आहे. प्रसाद यांचा जन्म काशी येथे झाला. भारतेंदु हरिशंद्राच्या नाट्यकारकिर्दीच्या प्रभावात त्यांच्या नाट्य शिक्षण-प्रशिक्षणाला वाव मिळाल असला तरी, प्रसाद यांनी एका नव्या साहित्याधिष्ठित नाट्यलेखनाचा धर्म स्वीकारला. इतिहासातून वर्तमान साकारणे, इतिहासाची प्रासंगिकता मांडणे, त्यातून राष्ट्रधर्म-राष्ट्रीयतेचा पुरस्कार करणे आणि पर्यायाने भारतीय संस्कृतीचे दर्शन घडविण्याचे कार्य जयशंकर प्रसाद यांनी त्यांच्या नाटकांतून केले आहे.

प्रसाद यांनी प्रारंभीच्या काळात ‘सज्जन’, ‘कल्याण’, ‘परिणय’, ‘प्रायश्चित्त’, ‘करुणालय’, ‘राज्यश्री’ आणि ‘विशाल’ ही एकांकिकासदृश्य नाटके लिहिलीत. पुढे ‘संदगुप्त’, ‘चंद्रगुप्त’, ‘अजातशत्रू’, ‘ध्रुवस्वामिनी’ आणि ‘जन्मेजय का नागयज्ञ’ आदि अजरामर ऐतिहासिक नाटके लिहिलीत; शिवाय ‘कामना’, ‘एक घुट’सारखे प्रयोगधर्मी नाट्यलेखनही केले. नाटक हे विचारांच्या अभिव्यक्तीचे माध्यम ते मानत. या हष्टीनेच त्यांनी नाटकांतून राष्ट्रवादाची, सांस्कृतिक राष्ट्रवादाची मांडणी केली. चरित्रप्रधान नाटकातून युगप्रवृत्ती रेखाटण्याचा त्यांनी सातत्याने प्रयत्न केला.

बौद्ध तत्त्वज्ञान, शैवदर्शन आणि गांधीवाद यांचा प्रसाद यांच्यावर प्रभाव होता. शांती, अहिंसेचा प्रचार-प्रसार ते आपल्या नाटकांतून करतात. युद्धाचा निषेध तर ते सर्वच नाटकांतून करतात. त्यांच्या सर्व नाटकांवर बौद्ध तत्त्वज्ञानाची छाया आहे. त्यांच्या ‘राज्यश्री’ नाटकात खुद्द ह्यु-एन-त्संग बौद्ध धर्माचा प्रचार करताना दिसतो. चैत्यविहार, स्तूप, काशमीरमधील बुद्धविहारांचा संहार, सारनाथचे भग्नावशेष हे विषय होतात. बुद्धाचे ते अनुयायी आहेत; पण बौद्ध भिक्षुंच्या पतीत होण्यावर कडक टीकाही करतात. पोटार्थी, पतीत ब्राह्मण, भट, पंडितांचाही ते समाचार घेतात. तसेच कठोर टीका करतात. शांती-अहिंसा-मैत्रीभावावर विशेष ते भर देतात.

प्रसादांच्या एकूणच नाटकांत सामाजिक, धार्मिक, राजकीय आणि स्त्रीक्रांतीचे चित्रण बघायला मिळते. अभिजन-बहुजन, खडीवाद-सुधारणावाद, पुरुषसत्ता-स्त्रीसमाज असा संघर्षही त्यात प्रकर्षने जाणवतो. त्यासाठी इतिहासातील प्रेमकथांचा ते आधार घेतात. नव्या अर्थासह, परिणामांसह, नवदृष्टीसह त्याचे विवेचन करतात. इतिहासाला आपल्या नाट्याभिव्यक्तीचे माध्यम बनवून शाश्वत मानव जीवनाचे चित्रण त्यांनी प्रभावीपणे केले आहे. समकालीन समस्यांचा वेध घेत राष्ट्रीयता, विश्वप्रेमाची, व्यापक मानवतावादाची मांडणीही ते करतात.

आदर्शवाद आणि रोमँटीसिजम यांचा अत्यंत प्रभावोत्पादक मेळ प्रसाद यांच्या नाटकांत आहे. तेवढीच प्रखर भूमिकाही ते आपल्या नाटकातून घेतात. ‘जन्मेजय का नागयज्ञ’ नाटकात जातीय संघर्षाची, तर ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटकात प्रखर स्त्रीवादाची मांडणी त्यांनी केली आहे. महाकाव्यात्मक विराटत्व परिधान करणारी त्यांची नाटके आहे. साहित्यमूल्यांची पाठराखण त्यांनी अधिक केली आहे. प्रसाद यांची नाटके म्हणजे शब्दबंबाळ अथवा रंगभूमीस अनुपयुक्त, अशी टीकाही त्यामुळे त्यांच्यावर होत आली आहे; पण राष्ट्रीय नाट्य विद्यालयाचे माजी संचालक बा.वा. कारंथ, प्रसिद्ध नाट्य दिग्दर्शक गिरीश रस्तोगी यांनी त्यांच्या ‘विशाख’, ‘स्कंदगुप्त’, ‘कामना’, ‘ध्रुवस्वामिनी’, ‘एक घुंट’ आदी नाटकांचे राष्ट्रीय पातळीवर यशस्वी प्रयोग करून दाखविले आहेत.

प्रसाद यांनी ‘ध्रुवस्वामिनी’ या नाटकातून स्त्रीवादाची नव्या पद्धतीने मांडणी केली; सोबतच अन्य नाटकांतूनही सक्षम, कर्तृत्ववान अशा नायिका उभ्या केल्या आहेत. ‘कामना’सारख्या नाटकात उदात्त मानवी मूल्यांचा स्वीकार करीत एक नवे अध्यात्म, नवी नैतिकता त्यांनी मांडली आहे. हे त्यांचे पहिले अनैतिहासिक, स्वतंत्र असे प्रतीक नाटक आहे. एक आदर्श माणूस उभा करण्यासाठी या नाटकातून एक नवी जीवनदिशा ते दाखवतात. पौराणिकतेकडून सुरु झालेला त्यांचा नाट्यप्रवास इतिहासाला गवसणी घालत नैतिकतेच्या आवश्यकतेवर स्थिरावतो. आदर्शवादी राष्ट्रसंकल्पनेत शांती, अहिंसा मैत्रीभावाची स्थापना ते करतात. एका आदर्श राष्ट्राची कल्पनासुद्धा ते करतात.



हॅम्लेटची प्रत्ययी शोकांतिका

विल्यम शेक्सपियर हा जगप्रसिद्ध नाटककार आणि ‘हॅम्लेट’ हे त्याचे जगप्रसिद्ध नाटक. आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे या नाट्यलेखनाच्या तीनशे वर्षांपूर्वी लिहिण्यात आलेल्या एका प्रसिद्ध कथेवर शेक्सपियरने नाटक बैतले होते. बाराच्या शतकात लिहिण्यात आलेली ही अनाम लेखकाची कथा १५९४ साली फ्रेंच भाषेत ‘हिस्टोरिया डेविका’ या ग्रंथात ‘सेक्सोग्रॅमेटिक्स’ या नावाने प्रसिद्ध झाली होती. ही कथा शेक्सपियरला इतकी आवडली, की त्याने या कथेवर ‘हॅम्लेट’ नाटक लिहिले. पुढे शेक्सपियरच्या सर्वोत्तम नाटकात त्याची गणनाही केली गेली. या नाटकाबद्दल दुसराही एक प्रवाद आहे की, ‘हॅम्लेट’ हे एक जुनेच लोकनाटक होते, जे इंग्लंडमध्ये नेहमी सादर केले जायचे. पण, शेक्सपियरने त्याचे रूप स्वरूप बदलवून नव्या अवतारात ते सादर केले.

काही का असेना; पण या नाटकाला प्रचंड लोकप्रियता लाभली. हे नाटक प्रेक्षक, वाचक आणि समीक्षक सर्वांच्याच गळ्याचे ताईत बनले. शेक्सपियर मनुष्याचे बाह्य आणि आंतरिक रूप परस्परविरोधी स्वरूपात व्यक्त करतो. त्यातूनच बाह्यप्रकृती आणि आंतरिक प्रकृतीत तादात्म्य निर्माण करण्याचाही तो प्रयत्न करतो. या प्रक्रियेत एक कमालीचे ‘नाट्य वातावरण’ उभे करणे, यात शेक्सपियरचा हातखंडा होता. जीवनाचे मर्म, जीवनाचा अर्थ, जीवनाचे रूप-स्वरूप, जीवनाचे वास्तव हा नाटककार सकल अशा शोकांतिकेत मांडायचा. त्याच्या शोकांतिकेचे स्वतंत्र असे तर्कशास्त्र असायचे, स्वतंत्र तत्त्वज्ञान असायचे.

मनुष्याचे उदात्त गुण शेक्सपियर सर्वांत महत्त्वाचे मानतो; पण हिंसा, प्रतिहिंसा, विश्वातील नीचता, कपट, मूल्यहीनता या गुणांना पायदळी तुडवते, असे तो म्हणायचा. केवळ म्हणायचा नाही, तर हे सूत्र त्याच्या प्रत्येक नाटकात दिसते. ‘हॅम्लेट’ हे नाटकही त्याला अपवाद नाही. आशयासोबतच नाट्यतंत्रावरही शेक्सपियरची जबरदस्त पकड होती. १० प्रमुख पात्रांसह सुमारे ३० पात्रांची रेलचेल या नाटकात आहे. ‘हॅम्लेट’, क्लाडियस, गरट्यूड, ऑफिलिया, होरेशियो ही या नाटकातील महत्त्वाची पात्रे. एल्सिनोरच्या किल्यात एका प्रेताच्या अस्तित्वाच्या चर्चेने या नाटकाचा प्रारंभ होतो.

केवळ चर्चाच नव्हे, तर थोड्या वेळाने खरेच स्वर्गीय सप्राटाच्या भुताचे तेथे आगमन होते. स्वर्गीय सप्राटाच्या भुताची कृष्णी नाटकाची पकड मजबूत करीत जाते. अपशकुनांची ही नांदी ठरविली जाते. स्वर्गीय सप्राटाचे भूत, त्याची बायको ‘हॅम्लेट’ची आई म्हणजेच महाराणी गरट्यूडच्या खलनायकी प्रवृत्तीचे दर्शन घडवतो. त्यामुळे ‘हॅम्लेट’ दुःखी, कष्टी बनतो. भविष्यात ‘हॅम्लेट’ एका मोठ्या दुष्टचक्राचा बळी ठरणार असल्याची घोषणा लेआर्टस करतो. आणि त्याची बहीण हॅम्लेटची प्रेयसी ऑफिलिया ‘हॅम्लेट’ला सोडून निघून जाईल, असे सांगतो.

दैवासोबतच स्वभावातील दोषांवर शेक्सपियर कटाक्ष टाकतो. स्वभावी दोषाची चर्चा हा नाटकाचा महत्त्वाचा भाग आहे. चांगले-वाईटाचा संघर्ष, सत्-असत्चा संघर्ष हा चर्चेतून कळतो. ‘हॅम्लेट’चा पिता म्हणजेच सप्राटाचे हे भूत हॅम्लेटच्या मनात कळाडिअस या वर्तमान सप्राटाचा आणि त्याच्या वडिलांच्या खुनात सहभागी असलेल्या आईचा म्हणजे ‘गरट्यूड’चा बदला घेण्याची सुचना करतो. नवा सप्राट कळाडिअस व ‘हॅम्लेट’ची आई महाराणी गरट्यूड यांनी षड्यंत्रे रचून आपला खून केल्याचे वास्तव सप्राट भुताने सांगताच हॅम्लेटचा ‘हॅम्लेट’ होतो. वेढ्यागत अवस्थेमुळे ऑफिलियाही हॅम्लेटला टाळायला लागतो. तिचे वडील पोलोनियस आगीत तेल टाकतात.

या परिस्थितीत ‘हॅम्लेट’ आपला विवेक, निर्णयक्षमता, मानसिक संतुलन, तारतम्य सुस्थिरता हरवून बसतो. संयम, नियंत्रण सुटत. सप्राट कळाडिअसची हत्या करण्याचे ‘हॅम्लेट’ ठरवतो. त्यापूर्वी त्याच्या हातून पोलोनियस मारला जातो. ऑफिलिया मारली जाते. विषाचा प्याला बदलल्याने आई ‘गरट्यूड’ मरण पावते, जहर लागलेली तलवारच अदलाबदल झाल्याने ‘लिओर्टस’ही मारला जातो. त्याच तलवारीने तो सप्राटाचा खून करतो आणि त्याच तलवारीच्या स्पर्शाने स्वतःही मरतो. दुःख, कळेश, आश्चर्य, दहशत, अपघात; प्रेताचा खच या साच्या विषण्ण घटनांच्या सावलीत हे नाटक संपते. स्वभावाच्या दोषानं, नियतीच्या कटकारस्थानानं ‘हॅम्लेट’ रिस्तीचा बळी ठरतो. नाटक रंगविण्यासाठी विल्यम शेक्सपियरने विशिष्ट नाट्यतंत्राचा उपयोग करून हे नाटक रंजक बनवले आहे. नाटकातले नाटक (ड्रामा विदीन द ड्रामा), मनोनाट्य (सायकोड्रामा), शोकांतिका (ट्रिजिडीज), काव्यात्मक नाट्यभाषा, नाटक, नाटकाचे प्रकार, ग्लोब

थिएटर, विदूषकांचे कार्य, नाटक कंपन्याचा व्यवहार, राजाश्रित नाट्यकलेचे महत्त्व, नाट्यप्रयोगाची वैशिष्ट्ये वगैरे विषयही या नाटकात विल्यम शेक्सपियरने आणले आहे. ग्रीक शोकांतिकेची चर्चा या नाटकात आहे. अँगेमेन्ननचा मुलगा पायरस, त्याची गोष्ट खुद हॅम्लेट कथन करतो. स्पार्टाच्या राजा प्रियाम, हेकुबा, हेलन, आदी ‘द्राय’ची पात्रे यांचे संदर्भही या नाटकात आहे. अभिनय, अभिनेता आणि त्यांचे संवाद यावरही नाट्यशास्त्रीय चर्चा शेक्सपियरने या नाटकात घडविली आहे. हे पाच अंकी नाटक आहे. यात सुमारे २० दृश्ये आहेत. हॅम्लेटची मनोगते, स्वगते अत्यंत महत्त्वाची आहे. हॅम्लेटचे मानसिक द्वंद्व या नाटकाचा प्राण आहे. ‘टू बी ऑ नाट टू बी’चा प्रत्यय हॅम्लेटचे चरित्र सतत करून देते. हॅम्लेटचा ‘हॅम्लेट’ कसा होतो, याचा प्रत्यय या नाटकात प्रभावीपणे येतो. सत्य-असत्याचा संघर्ष पराकोटीला जातो. सत्ता, सौंदर्य आणि सत्य यावरील हॅप्लेट-ऑफिलियाची चर्चा शेक्सपियरची तात्त्विक भूमिका मांडणारी आहे. या नाटकातील स्मशानभूमीचा प्रसंग अत्यंत महत्त्वाचा आहे. पोलेनिअसची हत्या झाल्यावर त्याचा मुलगा लेआर्टस हॅम्लेटचा बदला घेऊ इच्छितो. दरम्यान ऑफिलियाचा मृत्यू होतो. तिचे स्मशानभूमीत दफन सुरु असतानाच हॅम्लेट तेथे येतो; पण त्याची हॅम्लेटला कल्पना नसते. तो कबर खोदणाऱ्याशी बोलतो. चर्चा करतो. जीवनाच्या तत्त्वज्ञानाचा, जन्म-मृत्यूच्या फेज्याचा, नियतीच्या शक्तीचा येथे उल्लेख अत्यंत महत्त्वाचा आहे. मृत्यू, नंधर शरीर, माती, आत्मा यावरही चर्चा आहे. सामान्य माणूस असो की सिकंदर, प्रत्येक जण मरणार आहे. मृत्यू हेच अंतिम सत्य आहे; पण ‘सत्यांशिवाय मृत्यू निरर्थक आहे. जणू याची ग्वाहीच शेक्सपियर या दृश्यातून देतो.

हॅम्लेट नियती आणि स्वभाव यांचा बळी आहे. संयोग, योगायोग, अपघाताने अत्यंत महत्त्वाच्या घटना यात घडतात. शेवटच्या दृश्यातले लेआर्टस, महाराणी गरट्यूड, महाराज क्लाडिअस आणि अखेर हॅम्लेट आदींचे मृत्यू हे अपघाताने होतात. महाराज क्लाडिअसने हॅम्लेटसाठी तयार केलेल्या विषारी मदिरेचा प्याला महाराणी गरट्यूड पिते. हॅम्लेटला मारण्यासाठी आणलेली विषारी तलवार बदलून जाते. या अदलाबदलीत त्या तलवारीने हॅम्लेटच्या हातून क्लाडिअस मारला जातो. तत्पूर्वी त्याच तलवारीचा घाव बसल्याने खुद हॅम्लेटही मरण पावतो. शेक्सपियरीयन शोकांतिकेचा हा उत्कृष्ट नमुना आहे. शेवटी उरते ती भीषणता,

विषणुता, व्यस्तता. ती माणसाला अस्वस्थ करते. ‘भूत’काळ माणसाला मरु देत नाही, वर्तमानकाळ माणसाला जगू देत नाही. अशा फरपटीत तळमळणाऱ्या हँस्लेटची ही शोकांतिका आपल्याला निश्चित सुन करून जाते. हे नाटक संहितेच्या पातळीवरसुद्धा प्रत्ययी आहे. शेक्सपियरचा ग्रेटनेस पटवून देणारे हे नाटक आहे.



‘तृतीय रत्न’मधील प्रायोगिकता

नाटक या माध्यमाची लोकप्रियता बघून महात्मा जोतीराव फुले यांनी ‘तृतीय रत्न’ हे नाटक प्रयोगस्त्रपात लिहिले. मनोरंजनातून प्रबोधन हे तत्त्व त्यांनी स्वीकारण्याचा प्रयत्न केला. दक्षिणा प्राइज कमिटीच्या करंटेपणामुळे पुढे हे नाटक रंगमंचीय प्रयोगाच्या रूपात येऊ शकले नाही. आपल्या पोटासाठी, स्वार्थासाठी, देव, धर्म, ग्रह, नक्षत्र, कर्मकांड, विधी हे पोटार्थी भट-ब्राह्मणांचे कसब आहे. ते कसे वापरले जाते, याचे चित्रण या नाटकात फुले यांनी केले आहे.

नाटकाचे विविध प्रकार, शैली आणि संकल्पनांच्या पातळीवर या नाटकातील प्रयोगाची, प्रयोगशीलतेची क्षमता अचंबित करणारी आहे. खच्या अर्थाने पहिले शैक्षणिक नाटक, सामाजिक नाटक, समस्याप्रधान नाटक, वैचारिक नाटक, सामाजिक नाटक, गद्य नाटक, स्वतंत्र नाटक, पथनाट्य, मुक्तनाट्य, जनवादी नाटक, आधुनिक नाटक, प्रबोधनपर नाटक, समांतर नाटक, देशीय जाणिवांचे नाटक, वास्तववादी नाटक, संवादनाट्य, कृतिप्रधान नाटक, टोटल थिएटरचे नाटक, पुअर थिएटरचे नाटक, दलित नाटक, शूद्रांचे नाटक, एपिक नाट्य, प्रतीकात्मक नाटक, बोधी नाटक, लोकनागर शैलीचे नाटक, स्त्रीवादी नाटक आणि महत्त्वाचे म्हणजे प्रायोगिक नाटक या संकल्पनांत हे नाटक चपखल बसते. या सर्वच हष्टीने ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले म्हणजे आद्य नाटकही ठरते. या पार्श्वभूमीवर महात्मा जोतीबा फुले मराठी रंगभूमीचे जनकही ठरतात.

प्रायोगिकतेच्या जन्मासंबंधीचे एक प्रमेय ख्यातनाम नाट्य समीक्षक डॉ. वि.भा. देशपांडे यांनी मांडले आहे. ते पुढीलप्रमाणे - “आपली परंपरा, आपला इतिहास यांच्याशी आपले नाते काय? माणसामाणसांत या नातेसंबंधाचा नेमका अर्थ काय? आपले सांगणे-मांडणे, वर्तमानाचे प्रश्न, अनुभव यांचा संबंध काय? नाट्य माध्यमाचे प्रयोजन काय? माणसाचे समाजव्यवस्थेशी नाते काय? असे प्रश्न सर्जनशील लेखकाला पडतात तेव्हा परंपरेची चौकट असह्य होत. तो ती चौकट मोडण्याचा प्रयत्न करतो. प्रस्थापितास आव्हान देतो. त्यातूनच प्रायोगिकता जन्म घेते.” या प्रमेयावर फुले यांच्या ‘तृतीय रत्न’ आणि त्यांच्या निर्मिती-

प्रेरणेची तपासणी केली तर ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले प्रायोगिक नाटक असल्याची खात्री पडू शकते. डॉ. वि.भा. देशपांडे यांच्या प्रमेयातील प्रश्नांची उत्तरे आपण शोधली तर जोतीराव फुले यांची ही निर्मिती कशी प्रायोगिक होती, त्याची साक्ष पटते. आपली परंपरा आणि इतिहासाशी नाते सांगताना आर्य आणि आपले मूलनिवासी यांच्यातला संघर्ष, या संघर्षाच्या एकात्मिक स्वरूपाशी जोतीरावांचे नाते एका लढवव्याचे होते. आर्य संस्कृतीविरुद्धच्या संघर्षाचे होते. माणसाशी समाजव्यवस्थेचे संबंध तपासताना चातुर्वर्ण्य, जातिप्रथा, स्पृश्यास्पृश्य भेद, अंधश्रद्धा, निरक्षरता आणि ब्राह्मणी कसबांचे अंतरंग त्यांना उघडे करायचे होते. हे सारे प्रश्न सामाजिक बांधिलकी मानणाऱ्या सर्जनशील, प्रयोगशील वृत्तीच्या जोतीबांना असह्य झाले. ही चौकट त्यांना सतावू लागली. त्यांनी ती चौकट मोडली. प्रस्थापितांना आव्हानही दिले आणि या प्रक्रियेतून ‘तृतीय रत्न’च्या रूपाने प्रायोगिकतेचा जन्म झाला.

भारतीय व्ही इफेक्ट

मराठी प्रायोगिक रंगभूमीच्या संदर्भातही फुले हे प्रायोगिक मराठी रंगभूमीचे जनक ठरतात; तर ‘तृतीय रत्न’ हे पहिले प्रायोगिक नाटक ठरते. विषय, आशय, कथानक, आकृतिबंध, नाट्यशैली, नाट्यतंत्र, संवाद, भाषा, चरित्रचित्रण, नाट्यसंघर्ष, नाटकाचा उद्देश, दुरीभाव अथवा ‘व्ही इफेक्ट’ या बाबतीत ‘तृतीय रत्न’ची प्रायोगिकता तपासता येते. नाट्यलेखनाच्या उद्देशापासूनच या प्रायोगिकतेचा प्रारंभ होतो. परंपरेला नकार, नवता, नवप्रवृत्ती, प्रयोगशीलता कवेत घेत हे नाटक कृतिपरतेचा हेतूही सिद्ध करते. अ-परिणाम (व्ही इफेक्ट) साधण्यासाठी विदूषकाचा प्रभावी उपयोग, विचारांचे साधन म्हणून नाट्यमाध्यमाचा उपयोग, कृतिपर वास्तववादाची प्रस्तुती, अनुबोधपर नाट्यशैलीचा उपयोग, ॲरिस्टोटेलियन पद्धतीस नकार, कथावृत्तांद्वारे प्रेक्षकांची विचारशक्ती जागृत करण्याचा प्रयत्न, प्रेक्षकांकडून निरीक्षक म्हणून कार्याची अपेक्षा, मनुष्य आणि मनुष्यत्वाची वस्तुनिष्ठपणे चौकशी, तर्क आणि युक्तिवादावर भर, प्रेक्षकांना आभासमायेपासून दूर नेण्याचा प्रयत्न, श्री युनिटीज, (स्थळैक्य, कालैक्य, कृतिऐक्य) यांना नकार, जीवनाच्या परिप्रेक्ष्यावर भर, समाजपरिवर्तनासाठी ‘माध्यम’ म्हणून उपयोग, अशी अनेक वैशिष्ट्ये ‘तृतीय रत्न’ या नाटकाची आहेत.

‘तृतीय रत्न’ या शीर्षकापासूनच या नाटकाच्या प्रायोगिकतेचा प्रारंभ होतो.

“दाखवू या तृतीय रत्न?” म्हणजे हिसका, असा त्याचा अर्थ होतो. शीर्षकातील बंडखोरी आणि त्याला लाभलेला पुराणोक्त अर्थ खूप काही सांगून जाते. रत्न हे ‘नेत्रांलाही पर्याय म्हणून वापरले आहे. तृतीय नेत्र म्हणजे ज्ञान, जागृती, परिवर्तन, वचक, जरब फुलेंच्या अंगीकृत चळवळीचा व्यूह या शीर्षकामागे दिसतो.

मुळात हे नाटक म्हणजे दीर्घांक आहे. ‘दीर्घांक’ हा नाट्यलेखनाचा प्रयोग करणारेही फुले हे पहिले नाटककार ठरतात. कोणत्याही नाटककाराचा अथवा नाटकाचा कित्ता त्यांनी गिरवलेला नाही. पात्रांच्या हालचाली, परस्परसंबंध, क्रिया-प्रतिक्रिया, अभिनय, पात्रांचे आगमन-निर्गमन, नेपथ्य (सूचनात्मक, सजेस्टिव्ह) स्थलाचे भान, रंगमंचीय व्यवहार यातले नावीन्य उल्लेखनीय आहे. जोतीबा फुले यांनी जणूकाही स्वतःलाच विदूषकाच्या प्रतिरूपात उभे केले आहे, असे वाटते. माकड, वानर असलेल्या विदूषकाच्या रूपाला त्यांनी चेतनेचे आणि चैतन्याचे रूप दिले आहे. त्यांचा विदूषक ‘क्रांतिकारक’ आहे. तत्त्ववेत्ता आहे. कृतिशील विचारवंत आहे.

‘तृतीय रत्न’ या नाटकात ठाशीव स्वरूपाची पात्रे नाहीत. पारंपरिक पद्धतीचे नायक-खलनायक नाहीत. नाट्यचमत्कृती नाही. रुढार्थाने पारंपरिक कथावस्तु नाही. आख्यान नाही. पल्लेदार संवाद नाहीत. विशेषनामे नाहीत. निवेदनही पारंपरिक पद्धतीचे नाही तर नेहमीच्या घटिताला नवी, पूर्णपणे नवी दिशा देणारे हे निवेदन ‘परिणाम’ स्वरूप आहे. आशयाच्या बाबतीतील प्रायोगिकता स्पष्टपणे नजरेत भरणारी आहे. तर नाट्यतंत्राच्या बाबतीतले प्रयोगही एक नवा आदर्श घालून देणारे होते. नवी अभिरुची निर्माण करणारे होते. या प्रयोगामागील धाडस लक्षात घेतले तर फुले यांच्या प्रायोगिकतेचे अंतरंग स्पष्ट होऊ शकते.

‘थागडथोम’ किंवा ‘अललडुर्र’ पद्धतीच्या नाटकास नकार देऊन सुविहित, सुरचित आणि लिखित पद्धतीचे पहिले नाटक म्हणून ‘तृतीय रत्न’ हा फुले यांच्या ‘प्रयोग’च होता. प्रेक्षक म्हणून बहुजनवर्ग त्यांच्यासमोर होता. (खरे तर अभिजन वर्गाच्या एकाधिकारशाही, वर्चस्वाविरुद्धचा हा विद्रोह होता.) डॉ. वि.भा. देशपांडे यांच्या प्रायोगिकतेच्या व्याख्येप्रमाणे “परंपरेची चौकट असह्य झाल्यावर प्रस्थापितास आव्हान दिले जाते आणि त्यातून प्रायोगिकता जन्म घेते.” या त्यांच्या प्रायोगिकतेच्या व्याख्येवरही ‘तृतीय रत्न’ हे नाटक चपखलपणे

उतरते.

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



तळघरातील माणसांचं जग

मॅक्सिम गोर्की हा जगप्रसिद्ध रशियन लेखक. ‘आई’ या काढंबरीसाठी आणि ‘तळघरातील माणसं’ या नाटकासाठी तो विशेष प्रसिद्ध आहे. त्याने ‘चिल्ड्रेन ऑफ द सन’, ‘समर फोक’, ‘बार्बीरियन्स’, ‘एनिमीज’, ‘द लास्ट वन्स’, ‘किंसी पीपल’ आणि ‘व्हासा झेलेझोनाव्हा’ इत्यादी नाटके लिहिली आहेत. या सर्व नाटकांमध्ये सर्वाधिक लोकप्रियता मिळाली, ती ‘तळघरातील माणसं’ (The lower depth) या नाटकाला. या नाटकाची आजवर शेकडो भाषांतरे आणि हजारो प्रयोग झाले आहेत.

मॅक्सिम गोर्कीने १९०२ मध्ये हे नाटक लिहिले. याच वर्षी रशियाच्या जगप्रसिद्ध मॉस्को आर्ट थिएटरने हे नाटक रंगमंचावर आणले. आधुनिक नाट्यतत्त्वज्ञ, सिद्धांतकार आणि पद्धतिबद्ध अभिनयशैलीचा जनक स्टानिस्लाव्हस्कीने हे नाटक दिग्दर्शित केले. नाटक त्याला इतके आवडले की, या नाटकात त्याने एक महत्त्वाची भूमिकाही केली. आज १९६ वर्षांनंतर पुन्हा मुंबई विद्यापीठ, पुणे विद्यापीठ, महात्मा गांधी आंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापीठ येथे या नाटकाचे प्रयोग केले जातात. हे नाटक शिकविले जाते. अनेक संस्थाही या नाटकाचे भाषांतर, रूपांतर करून त्याचे प्रयोगही करीत आहे. यातच या नाटकाचे मोठेपण, सार्वकालिकता, प्रासंगिकता लक्षात येते.

या नाटकाची मोहिनी चीन, जापान, स्पेन, भारत, इटली, अमेरिका, इंग्लंडसारख्या देशांतील चित्रपट दिग्दर्शकांवर पडली आहे. ज्यॉ रेन्चॉ, अकिरा कुरोसोवा आणि चेतन आनंद या चित्रपट दिग्दर्शकांनी अनुक्रमे ‘लेस-बास-फान्ड्स’, ‘डॉनझोको’ आणि ‘निचा नगर’ हे चित्रपट बनविले. या चित्रपटांना आज मॉडर्न क्लासिक्स म्हणून ओळखले जाते. नाटक आणि चित्रपट या दोन्ही माध्यमांसाठी आजही ‘तळघरातील माणसं’ हे नाटक आव्हान बनलेले आहे. प्रत्येक सुजनशील दिग्दर्शकाला हे नाटक खुणावत राहते. आजही हे नाटक ताजेतवाने आहे. कालच्या भांडवलशाहीच्या विरोधात लिहिलेले हे नाटक आजच्या जागतिकीकरणाच्या व्यवस्थेवरही तेवढाच प्रभावी प्रहार करू शकते. सामान्य माणसाचा एवढा गहन, गंभीर आणि सर्जनशील पद्धतीने विचार मॅक्सिम गोर्कीने

या नाटकात केला आहे. मराठी ‘तळघर’ या नावाने मेघा पानसरे यांनीही त्याचा अप्रतिम अनुवाद केला आहे.

तसे पाहिले तर या नाटकाला रुढार्थाने कथा नाही. यात पारंपरिक नायक-नायिका नाहीत. ‘निरगाठ-सूरगाठ-उकल’ सारखे नाट्यतंत्र नाही. लंब, पल्लेदार, गोळीबंद संवाद नाहीत. चमत्कृतिजन्य दृश्ये नाहीत. भावनाविव्हळ करणारे प्रसंग नाहीत. तात्पर्य, सामान्यपणे लोकप्रिय नाटकासाठी हवा असलेला मसाला या नाटकात नाही. हे नाटक फारसे प्रयोगशील नाही किंवा एखाद्या नाट्यसिद्धांताचे मॉडेलही नाही; तरीही हे नाटक जगप्रसिद्ध झाले. जगभरात त्याचे प्रयोग झाले. जगभरातील समीक्षकांनी त्याची समीक्षा केली. जगभरातील विविध विद्यापीठांत आजही हे नाटक अभ्यासले जात आहे.

‘तळघरातील माणस’ या नाटकात गोर्काने तळागाळातला, भांडवलशाही व्यवस्थेत पिचलेला, दडपलेला, शोषलेला असा एक समाज उभा केला आहे. या समाजात दारुडा, जुगारी, वेश्या, मोर्ची, हमाल, भिकारी, वेडे, भटके, दारुचे गुतेदार, भ्रष्ट पोलीस, चित्रपटाच्या तिकिटांचा काळाबाजार करणारा, झोपडपट्टी माफियासारखी पात्रे आहेत. मरता येत नाही म्हणून गटारात वळवळणाऱ्या कृमी-कीटकांसारखी जगणारी, नक्के, जगण्याची केवळ वळवळ करणारी ही पात्रे आहेत. त्यांच्यात संवाद संपलेला आहे. एकमेकांचा दुःस्वास, राग, घृणा करीत एकमेकांशी जखडलेली आहेत. अचानक एकेदिवशी एक आंगतुक पात्र (लुका) या जगात येते. सगळ्यांच्या मनात जगण्याची उमेद निर्माण करते. जगण्याचा अर्थ समजावून सांगते. मानवी अस्तित्व, माणुसकी, सत्य, नैतिकता, सुसंवाद, संवेदनशीलता, माणसांच्या नात्यातला ओलावा, नकारात्मकतेच्या दुष्टचक्राला भेदण्याची ऊर्मी तो या गटारांगेतल्या माणसांमध्ये निर्माण करतो आणि अकस्मात आला तसा अकस्मात एकेदिवशी निघूनही जातो.

नंतर परिस्थिती फारशी बदलते असे नाही; पण या काळात दारुच्या व्यसनाने मरण पावलेला नट, क्षयरोगाने तडफडत मेलेली आन्वा, स्वतःच्याच बायकोच्या षड्यंत्रात मृत्युमुखी पडलेला क्रूर घरमालक कोस्तीलोव, तळघराच्या बाहेर पडू इच्छिणाऱ्या; पण संधी मिळताच परांगदा झालेल्या नताशा (घर मालकीन बसिलिसाची लहान बहिण) आणि नाश्चा (वेश्या) ही पात्रे हृदयाला चटका लावून जातात. सामाजिक अंधाराच्या गर्टेत कोसळणाऱ्या, गटांगळ्या खाणाऱ्या, त्यातच संपणाऱ्या,

संपत चाललेत्या, संपलेत्या माणसांचे हे चित्रण आहे. क्षयाने तडफडत; पण हळूहळू मरत चाललेली आन्वा; बेरोजगारी, उपासमार आणि बायको आन्वाच्या आजाराने वैतागलेला क्लेइच, वेडेपणाकडे होत गेलेला त्याचा प्रवास अस्वस्थ करतो.

खरे प्रेम नताशावर; पण गरजेपोटी तिची बहीण वसिलीसाच्या जाळ्यात अडकलेला चोर पेपेल याची आधी-अधुरी, अपूर्ण प्रेमकहाणी मन विदीर्ण करीत जाते. वेश्या व्यवसाय करणाऱ्या नाश्च्याने स्वतःभोवती खोट्या स्वजांचे, पुस्तकातल्या प्रेमकथेतल्या नायकांचे, स्वतःचे प्रियकर म्हणून रंगवलेले चित्रही भीषण आहे. पूर्णतेचा ध्यास; पण अपूर्णतेच्या वास्तवात तिची होणारी होरपळ विदीर्ण करते.

सर्वात धक्कादायक आहे ते एकेकाळी व्यवसायाचे नट असलेल्या; पण सद्दी संपलेत्या अपयशी नटाची आत्महत्या. दास्त्या व्यसनात पूर्णपणे बुडालेला, नाटकाच्या आभासी जगात फिरताना वास्तवाच्या धडकेने रक्तबंबाळ होणारा नट आणि त्याच्या आत्महत्येने हे नाटक संपते. हे दृश्य मनाला हुरहूर लावून जाते. हे सगळे ‘नाट्य-प्रसंग’ वाचक आणि प्रेक्षक दोघांनाही अस्वस्थ करू शकते, इतकी क्षमता, इतकी नाट्यमयता, इतका प्रभावीपण या नाटकात आहे. एकूणच सामाजिक वास्तववादाचे हे नाटक एक उत्कृष्ट उदाहरण आहे. एखादी अन्यायकारी, दमनकारी, शोषण करणारी व्यवस्था सामान्य माणसाचे जिणे कसे दुर्धर करून टाकते, त्याच्या आयुष्याचा कसा चोळामोळा करून टाकते; आणि मग तीच जगण्याची सवय होते, याचे प्रभावी चित्रण हे नाटक करते. जगण्याचे सुटलेले आणि तुटलेले दुवे या नाटकातून अनुभवता येतात.

माणसाच्या प्रतिष्ठेचा, माणसाच्या सन्मानाचा, माणसाच्या इभ्रतीचा, माणसाच्या अस्मितेचा, माणसाच्या अस्तित्वाचा, माणसाच्या जगण्या-मरणाचा, माणसाच्या संपण्याचा, माणसाच्या आरंभाचा एक मातकट, धुरकट, तेलकट, मळकट असा कॅनव्हास आहे. म्हणून त्याच्यावरचे रंगही तेवढेच गडद, गहिरे आहेत. खरे म्हणजे हे नाटक अनुभवण्याची गोष्ट आहे, जाणवण्याची गोष्ट आहे. अमानुष समाजव्यवस्थेच्या दुष्परिणामांची ही कलात्मक अभिव्यक्ती आहे. अशा रिथतीत एका चांगल्या आयुष्याची इच्छा ‘ॲक्सर्ड’ ठरते. सगळ्यांच्या स्वजनभूमी (युटोपिया) अशक्यतेतली गोष्ट झालेली असते. तरीही भटका म्हातारा लुका प्रवाहाच्या

विरोधात लढत अकस्मात नाहीसा होतो. तलाघरातील उरलेली सगळीच माणसे त्याच्या जाण्याने स्तब्ध होतात. त्यांच्या आयुष्यात लुकाच्या जाण्याने पोकळी निर्माण होते; पण त्याचे अस्तित्व, त्याचे विचार, त्याचे संवाद, त्याच्या आठवणी, त्याचा सहवास सगळ्यांना भारावून टाकतो. पण तो गेल्यावर दुसरीकडे पुन्हा तेच भयाण वास्तव त्यांच्या पुढ्यात उभे राहते. उदय नारकर म्हणतात त्याप्रमाणे हा द्वंद्वात्मक अवकाश मैक्झिम गोर्कीने अत्यंत प्रभावीपणे उभा केला आहे. डॉ. मेघा पानसरे यांनीही या नाटकाच्या कालसापेक्षतेचे महत्त्व विशद केले आहे. तलागाळातल्या माणसांचा सामाजिक गर्ततल्या प्रवासाचा त्याचा शोध त्या घेतात. मनोव्यापाराचे कंगोरे टिपतात. थेट रशियन भाषेतले नाटक मराठी ते समर्थपणे आणतात; तेसुद्धा १९५ वर्षानंतर! अर्थात, हे या नाटकाचे कालातीत यश आहे, हे नाकारता येणार नाही.



‘अजब न्याय वरुळाचा’ : मिथकांतर

बर्टॉल्ट ब्रेख्त या जर्मन नाटककाराचं ‘कॉकेशियन चॉक सर्कल’ हे जगप्रसिद्ध नाटक. ‘ही इफेक्ट’चा किंवा एलिनेशन म्हणजे परात्मतेच्या दुरीकरणाच्या रंगमंचीय सिद्धांताच्या आधारावर या नाटकाची उभारणी झालेली आहे. जगात सर्वत्र आढळणाऱ्या आई-मुलाच्या नातेसंबंधावर हे नाटक बेतलेले आहे. मुलात ही एक जागतिक लोककथा आहे. जन्म देणारी आईच सर्वांत श्रेष्ठ, असा हा या कथेचा आशय आहे.

बर्टॉल्ट ब्रेख्तसारखा मार्क्सवादी युगप्रवर्तक नाटककार जेव्हा आपल्या एपिक थिएटर, कथक रंगभूमी, व्ही इफेक्ट आणि एलिनेशन सिद्धांतासाठी या लोककथेचा या लोककथेतील आई-मुलाच्या नात्याचे चित्रण विशिष्ट पद्धतीने करतो तेव्हा मूळ मिथक समूळ बदलून जाते. आणि समोर येते ते मार्क्सवादी, समाजवादी, साम्यवादी विचारांना रंगमंचीय रूप-स्वरूप देणारी नाट्यकृती. ‘कसेल त्याची जमीन’ किंवा जो पालन-पोषण करेल ते त्याचे पालक किंवा जन्म देणारी नव्हे, तर पालन करणारी आईच त्या मुलाची खरी आहे. हे समीकरण या नाटकातून बर्टॉल्ट ब्रेख्तने मांडले आहे. मार्क्सवादी चिंतन-दर्शनाचा दृष्टिकोन व्ही इफेक्टच्या सिद्धांताच्या आधारावर आणि एलिनेशनच्या पद्धतीने बर्टॉल्ट ब्रेख्तने या नाटकात मांडला आहे.

मराठीत प्रसिद्ध कवी, नाटककार, कादंबरीकार चिं. ब्रं. खानोलकर (आरती प्रभू) यांनी ‘अजब न्याय वरुळाचा’ या नाटकाचा अनुवाद केला आहे. मूळ इंग्रजीतील हे नाटक इंडियन नॅशनल थिएटरने मुंबईत इब्राहिम अल्काजी यांच्या नेतृत्वात सादर केले होते. तर मराठीत या नाटकाचा पहिला प्रयोग १९७३ साली मुंबईतच विजया मेहता यांच्या नेतृत्वात प्रस्तुत करण्यात आला.

दशावतार, यक्षगाण या लोकनाट्याच्या आकृतिबंधात आणि शैलीत हे नाटक सादर करण्यात आले. सुमारे ४९ पात्रे या नाटकात आहेत. तीन अंकांत या नाटकाची मांडणी करण्यात आली आहे. हे नाटक केवळ भाषांतर किंवा अनुवादितच नाही, तर खानोलकरांनी अस्सल मराठी बाजात ते रूपांतरित केले आहे. भाषा, पात्रे, परिवेश, कथानक याचेही मराठीकरण केले आहे. गाव, गावाचे प्रश्न,

पाण्याचा प्रश्न, गावाचे राजकारण, नाटकातच दशावतारी नाटकाचे सादरीकरण, विविध दशावतारी नटांची मांदियाळी, नाट्यप्रसंगांना पूरक अशी मालिका या नाटकात सहजपणे गुंफली गेली आहे. ब्रेख्तच्या मूळ नाटकात भक्ति पूजा अर्चा, ईश्वर, नामस्मरण यांना सपशेल नकार दिला असतानाही मात्र खानोलकरांना हे सर्वच वापरण्याचा मोह आवरता आला नाही. परिणामी गणेशवंदना, गणेशस्तवन रिद्धी-सिद्धीसह गणपती नृत्य, अंगात देव येण्याचे दृश्य या नाटकात येतात. कदाचित शैली आकृतिबंधाच्या सोसापायी ते आले असावे; पण कुठेतरी ब्रेख्तच्या नाट्यहष्टीला, नाट्यविचारांना मारक ठरते, याचा उल्लेख मात्र अग्रक्रमाने करता येईल.

एक नाटक म्हणून ‘अजब न्याय वरुळाचा’ हे एक श्रेष्ठ नाटक आहे. मराठी लोकनागर रंगभूमी समृद्ध करणारे नाटक आहे. ‘दशावतारी’ नाटकातून एका कथेला प्रारंभ होतो. या कथेचा राजा वेताळकेतु राजा बंडाळीत मारला जातो. स्वतःचा जीव वाचविण्यासाठी राणी महामाया आपल्या पोटच्या पोराला महालातच सोडून पळून जाते; पण आपला जीव धोक्यात घालून हंसी नावाची दासी त्या राजकुमाराला वाचवते आणि त्याला घेऊन तेथून निघून जाते.

अत्यंत हालअपेक्षा सहन करत त्या मुलाचे संगोपन करते. त्याला मोठे करते. कालांतराने महाराणी महामाया पुन्हा सत्तेत येते तेव्हा ती या मुलावर आपला हक्क सांगते. मुलाला मिळविण्यासाठी न्यायालयात जाते आणि या न्यायालयात सुरु होतो जगप्रसिद्ध खटला मुलाच्या मातृहक्काचा. या निमित्ताने ब्रेख्तने भांडवलशाहीचा विरोध केला आहे. साम्यवादाचा पुरस्कार करून जी मुलाचे पालन-पोषण करते तीच हंसी त्या मुलाची आई आहे, हे तत्त्वज्ञान या नाटकातून मांडले आहे. जमिनीचा मालक वारसाहककाने मिळालेला मालकी हक्क सांगून मालक नाही, तर तो मालक आहे जो ती जमीन कसतो. त्यासाठी श्रम करतो. आपले रक्त आटवतो, घाम गाळतो. अशा प्रकारे उत्पादन प्रक्रियेच्या आधारे श्रमिक वर्गाचा वाटा सांगणारे हे नाटक आहे.

वरुळाच्या या अजब न्यायात जेव्हा दोन्ही बाजूनी ओढून मुलाची निर्दयपणे अमानवीय पद्धतीने विभागणी करण्याची कळृती न्यायाधीश वापरतो; सत्तेसाठी, हक्कासाठी, स्वार्थासाठी मुलाची खरी आई महामाया राणीसाहेब त्या मुलाच्या अशा विभागणीसाठी तयार होते; पण या पद्धतीने मुलाला जीवघेणा त्रास होईल,

हे काम म्हणजे मुलावर अमानवीय अत्याचार आहे असे सांगून हंसी मात्र या विजनाला तयार होत नाही. पालन करणारी आई असूनही मुलावरची माया बघून अखेर न्यायाधीश मुलगा हंसी दासीच्या स्वाधीन करतो. या नाटकातील हा नाट्यप्रसंग सर्वच हष्टीने महत्त्वाचा आहे. विचारप्रवर्तक बर्टेल्ट ब्रेखतच्या विचारांचे, तत्त्वज्ञानाचे आणि जीवनहष्टीचे दर्शन या नाट्यप्रसंगात घडते. वास्तववादाचा एक नवा अर्थच नव्हे, तर अन्वयार्थ या नाटकात आहे. मार्क्सच्या विरोधातून विकास या सिद्धांताचा उपयोग यात आहे. लोककथेचा मुळातला संदर्भ आणि परिप्रेक्ष्य सर्जनात्मक पद्धतीने ब्रेखतने बदलविला आहे. मातृत्वाच्या हक्काच्या लढाईच्या संदर्भाने शेतमजुरांचा प्रश्न, भांडवलशाहीचा विरोध, व्यवस्था परिवर्तनाचा विचार, ‘कसेल त्याची जमीन’, श्रमिकांच्या सत्तेचा पुरस्कार, साम्यवादी विचारसणीचा पुरस्कार या नाटकातून ब्रेखतने मांडला आहे.

प्रेक्षक आणि नट, प्रेक्षक आणि रंगमंच यांच्यातील दुरीकरणाचे सिद्धांत मांडण्यासाठी लोकनाट्य, लोकगीत, लोकशैलीचा वापर करून नटांचे आणि प्रेक्षकांचे भावनिक तात्प्य या नाटकात नाकारले आहे. यातला न्यायाधीश अजब आहे, गजब आहे. परंपरेपेक्षा वेगळा आहे. दुरीकरणाच्या तत्त्वाचा तो वाहक आहे. ब्रेखतने मार्क्सच्या ‘डायलेक्टिक मेथड’चा उपयोग करून वास्तववादाचा नवा अर्थ लावला आहे. आजही संपूर्ण भारतात विविध विद्यापीठांत हे नाटक शिकविले जात आहे. नव्या दिग्दर्शकांनी हे नाटक आव्हान म्हणून स्वीकारले आहे; नव्हे आजही स्वीकारले जात आहे.



घाशीराम कोतवाल : काही प्रश्न

‘घाशीराम कोतवाल’ विजय तेंडुलकरांचं एक बहुचर्चित नाटक. या नाटकानं मराठी रंगभूमीला एक नवा आयाम दिला. लेखन, दिग्दर्शन, नेपथ्य, संगीत, प्रकाश, अभिनय या सर्वच नाट्यघटकांच्या संदर्भात नवी दृष्टी दिली. शैली, आकृतिबंध या संदर्भातही घाशीराम अभ्यासाचा विषय झाला.

विषय, आशय, कथानक या पार्थ्थभूमीवर घाशीरामने वादळ उठविले. ऐतिहासिक, अनैतिहासिक या संकल्पना पुन्हा तपासल्या जाऊ लागल्या. ‘पेशवाई’, ‘नाना फडणवीस’ आणि ‘पुण्याचे ब्राह्मण’ या शब्दांनी कर्मठांच्या हातात कोलीत दिले. त्यातून घडलेले कपडेफाड प्रकरण जाणकारांच्या माहितीत असेलच.

या नाटकाची अनेक बलस्थाने आहेत. ते मान्य करूनही या नाटकाच्या संदर्भात आजही माझ्या मनात अनेक प्रश्न कायम आहेत. मराठी रंगभूमीचा विद्यार्थी म्हणून या नाटकाशी काही प्रश्नांच्या संदर्भात आपले मनोगत मांडण्याचा माझा प्रयत्न आहे.

१. केवळ कलात्मकतेच्याच दृष्टीने घाशीरामचा विचार करणे शक्य आहे काय?
२. प्रयोगमूल्य उत्तम म्हणून विषय, आशय, कथानक आणि ऐतिहासिक महात्म्य याकडे दुर्लक्ष करता येईल काय?
३. इतिहासाचे अनैतिहासिक मूल्य काय?
४. इतिहास दंतकथा म्हणून स्वीकारता येईल काय?
५. अनैतिहासिक दंतकथा म्हणून घाशीराम स्वीकारतांना ऐतिहासिक वास्तव नाकारता येईल काय?
६. तेंडुलकर घाशीरामाला नियतीच्या नियमाचा बळी का ठरवतात? नियतीचा विजय निरुपित करून तेंडुलकर नियतिवादाचे समर्थन करतात, असे समाजावे काय?
७. घाशीराम या राक्षसाचा जन्म कसा झाला? पण तो का झाला? कुणी केला? त्याला जन्मास घालणाऱ्या व्यवस्थेचे काय करायचे?
८. घाशीरामामधील ‘मॅटर ऑफ फॅक्ट’ काय समजायचे?

९. नैतिकतेच्या प्रश्नाच्या संदर्भात, मूल्यांच्या संदर्भात घाशीरामाची समकालीनता कशी सिद्ध होईल?

१०. ‘घाशीराम कोतवाल’ हे आजही वादाचे केंद्र म्हणून कायम का आहे? प्रारंभापासून या नाटकामुळे संपूर्ण महाराष्ट्रात वादळ उठले होते. ते सर्वश्रृत आहेच.

तेंडुलकरांनी पेशवाई, नाना फडणवीस आणि पुण्यातील ब्राह्मण यांचा अवमान केला. नाना फडणवीसांचे चारित्र्यहनन केले. त्यामुळे महाराष्ट्राच्या ऐतिहासिक, धार्मिक भावना दुखावल्या. (घाशीरामामुळे समस्त महाराष्ट्राच्या धार्मिक, ऐतिहासिक भावना दुखावल्या होत्या काय? खरेच? त्याही समस्त महाराष्ट्राच्या का? हा प्रश्न या चर्चेच्या निमित्ताने मला आपणा सर्वांना विचारावा वाटतो?) असा केवळ कर्मठांच्याच पुणेकरांचाही आरोप होता.

“घाशीराम कोतवाल हे नाटक ऐतिहासिक आधार असलेली अनैतिहासिक दंतकथा आहे.” असे उत्तर देऊन तेंडुलकरांनी आणखी एका चर्चेची संधी उपलब्ध करून दिली होती. ‘अनैतिहासिक दंतकथा’ आजही समीक्षकांना हे तेंडुलकरी कोडे उलगडता आलेले नाही.

‘घाशीराम कोतवाल’ हे नाटकाचे शीर्षक. त्यामुळे घाशीराम हे तेंडुलकरांचे सर्वात महत्त्वाचे पात्र, घाशीराम समाजस्थितीची निर्मिती असतात. “घाशीरामच्या निमित्ताने एका राक्षसाचा जन्म आणि त्यांच्या जन्मातच त्याच्या अंताची बीजे असतात. असे राक्षस स्थल-कालातीत असतात.” या नाटकाच्या निर्मितीमागील भूमिका तेंडुलकरांनी अशी मांडली आहे. म्हणजे घाशीरामच्या माध्यमातून तेंडुलकरांना एका राक्षसाचा जन्म व त्याचा अंत मांडून आपली जीवनविषयक भूमिका मांडावयाची असे आपण समजू या; पण प्रत्यक्ष नाटकाचा विषय, त्याचा आशय, नाटकाचे कथानक, त्यावर उठलेले वादळ, त्यावर तेंडुलकरांनी दिलेले उत्तर, मांडलेली भूमिका परस्परविरोधी वाटते. ‘Based on History But Unhistorical Legend’. एक तर ती ऐतिहासिक असावी किंवा अनैतिहासिक असावी किंवा ती केवळ दंतकथा तरी असावी. “इतिहासावर आधारित अनैतिहासिक दंतकथा” असे उत्तर देण्यास तेंडुलकर का बाध्य झाले असावे? हा प्रश्नही मला पडतो.

म्हणजे विशुद्ध कला म्हणून, ललित कलेला मिळणारे अमर्याद स्वातंत्र्य

म्हणून, घाशीरामची निर्मिती करताना मी इतिहासाचा आधार घेतला; पण त्याचा इतिहासाशी काही संबंध नाही. असे म्हणून तेंडुलकर इतिहासाचा आधार घेतल्यामुळे येणारी जबाबदारी टाळू पाहतात काय? असा माझ्या मनात प्रश्न राहतो.

खरे तर अनैतिहासिक म्हणा किंवा दंतकथा म्हणा; पण असे म्हणूनही तेंडुलकरांनी ऐतिहासिक वास्तव ‘घाशीराम’मधून मांडले हे आपल्याला कसे विसरता येईल? असे राक्षस किंवा असे घाशीराम स्थल-कालातीत असतात असे सांगून ते आपले लक्ष कशावर केंद्रित करू पाहतात. म्हणजे एकाच वेळी ऐतिहासिक वास्तव आणि समकालीन वास्तव तेंडुलकर अभिव्यक्त करतात. या वास्तवाचा आविष्कार करताता तेंडुलकर या नाटकाच्या माध्यमातून पराभूतेचं तत्त्वज्ञान मांडून जातात.

विलासप्रिय आणि पतनशील समाजात जन्म घेणाऱ्या राक्षसी प्रवृत्तीचा अंत दाखवतात; पण ही राक्षसी प्रवृत्ती जन्मास घालणाऱ्या व्यवस्थेचा, सत्तेचा मात्र जय दाखवतात. घाशीराम कोतवालरुपी राक्षसाला जन्म घालणाऱ्या नानाचा, पर्यायाने पेशवाईचा विजय घाशीरामाच्या खुनातून होतो. घाशीराम म्हणजे केवळ व्यक्ती नाही तर तो परिस्थितीचा गुलाम आहे. नाना आणि पुणेरी ब्राह्मणांच्या स्वार्थाच्या यज्ञकुंडात दिलेला बळी आहे. म्हणजेच बळीचा बकरा आहे.

साधासुधा घाशीराम हा नरकासुर घाशीराम कोतवाल का बनतो? नानाच्या तावडीत आपली लाडकी गौरी देण्यास का तयार होतो? घाशीरामच्या मनात निर्माण होणाऱ्या प्रक्षेपाचे, चिंडेचे कारण काय? पुण्यात डुकरांचं राज्य निर्माण करण्याची शपथ घेण्याइतपत घाशीराम उन्मत्त का होता?

घाशीराम ढसाढसा का रडतो? त्याचा मनस्ताप, स्वतःवर राग काढण्याची त्याची कृती, यातून घाशीरामाचं व्यक्तिमत्त्व साकारतं. नानाच्या राजकीय खेळीचा तो बळी ठरतो. व्यवस्थेच्या हातचे बाहुले बनतो आणि या फरफटीमधून त्याचा अंत होतो. मला ही घाशीरामची शोकांतिका वाटते.

इथली समाजव्यवस्था, राज्यव्यवस्था, धर्मव्यवस्था आपल्या स्वार्थापोटी घाशीरामला राक्षसाच्या रूपात जन्माला घालते. आपल्या विकृतीची पूर्तता करण्यासाठी घाशीरामचा बळी घेते. आपले सभ्यतेचे, सुसंकृतपणाचे बुरखे कायम ठेवण्यासाठी घाशीरामला नागवे करते. अशा व्यवस्थेचं काय? या व्यवस्थेचे

दर्शन तेंडुलकर घडवतात खरे; पण त्यावर प्रहार करताना मात्र ते दिसत नाहीत.

घाशीराम कोतवालसारख्या प्रवाहपतित केलेल्या, व्यवस्थेचा बळी ठरलेल्या सामान्य माणसाची ही शोकांतिका ठरते. स्वार्थाध, कर्मठ, सत्तापिपासूंच्या विकृत मनोवृत्तीच्या परिपाकाचे प्रतीक म्हणून मी घाशीरामाकडे बघतो म्हणून सामाजिक, धार्मिक आणि राजकीय पार्श्वभूमीवर या नाटकाची चिकित्सा होणे, मला अधिक महत्वाचे वाटते. ज्या किंग्ज सर्कल (किंग्ज डायव्हराने) या नाटकावरुन हे नाटक घेतले किंवा त्यापासून तेंडुलकरांनी प्रेरणा घेतली असे म्हटले जाते; त्या नाटकातील ट्रिब्युलेट (घाशीराम) आपल्या मुलीचे आयुष्य (ब्लांश) उद्धवस्त करणाऱ्या राजा फ्रान्सीसच्या (नाना) विरोधात विद्रोह पुकारतो. त्याचा काटा काढण्याचा डाव मांडतो. म्हणजे किंग्जमधला घाशीराम-ट्रिब्युलेट विद्रोहाचा मार्ग स्वीकारतो तर तेंडुलकरांचा घाशीराम मात्र मनस्तापापोटी उन्मत होतो आणि आपलाच मृत्यू ओढवून घेतो.

तेंडुलकर म्हणतात, घाशीरामाचा करुण अंत हा नियतीच्या नियमामुळे होतो. तेंडुलकरांची ही नियतीवादी भूमिका खण्या गुह्येगारांना पाठीशी घालणारी वाटत नाही काय? घाशीरामाचा अंत हा नियतीच्या नियमामुळे नाही तर आमच्या सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, धार्मिक, वर्णवर्चस्ववादी, सनातन व्यवस्थेच्या स्वार्थाधतेमुळे होतो; किंबहुना तो घडवून आणला जातो, असे मला वाटते.

घाशीरामाच्या मूळच्या निरागसंतेचा विनाश घडवून आणल्यावर घाशीरामाच्या कृतीतील क्रौर्य या नाटकातून जेवढे भडकपणे दाखवले आहे, तेवढे सत्तांध, मदांध, धर्मांध, कर्मठ, सनातनी व्यवस्थेचे क्रौर्य मात्र जाणवत नाही. व्यवस्थेच्या मूळ कारणांपेक्षा, प्रवृत्तीच्या दर्शनापेक्षा प्रतीकात्मक पात्रांपेक्षा एका घाशीराम नामक माणसाचे, व्यक्तीचे ते नाटक वाटते. यातला संघर्ष हा केवळ घाशीराम विरुद्ध नाना एवढाच होऊन राहतो किंवा घाशीरामाचा नियतीने घडवून आणलेला अंत एवढीच त्याची प्रासंगिकता शिळ्क राहते, हे या नाटकाचे तीव्रपणे जाणवणारे अपयश आहे.

या प्रसंगी घाशीरामाचे समकालीनत्व अबाधित आहे, हे नाकारता येणारे नाही. दरवेळी नवे-नवे घाशीराम जन्म घेत राहतील. दरवेळी ते बळीचे बकरे ठरत राहतील आणि आपली शोषणप्रिय व्यवस्था आपल्या स्वार्थासाठी पुन्हा नवे

घासीराम जन्माला घालत राहतील, हे वास्तव जसेच्या तसे मांडायचे की या व्यवस्थेच्या विरोधात विद्रोहाची भूमिका स्वीकारायची, हे आपणच ठरवले पाहिजे.

प्रयोग, परफार्मन्स या दृष्टीने या नाटकाचा विचार करावयाचा झाला तर त्या दृष्टीने हे नाटक अप्रतिम आहे. नाट्यसंहिता, भाषा, शैली, आकृतिबंध, चरित्रचित्रण, नेपथ्य, प्रयोग आणि विशेषतः संगीत या बाबतीत ते सरस आहे. प्रायोगिकता, नवता, रचनातंत्र या संदर्भातही या नाटकाचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. सर्जनशील दिग्दर्शकांना आव्हान देणारे हे नाटक आहे. पण खरा प्रश्न ऐरणीवर कायम आहे, घासीराम नाटकाचे वैचारिक मूल्य कोणते? त्याचा शोध घेणे प्रत्येक दिग्दर्शकाचे आद्य कर्तव्य आहे.



आषाढाचे दिवस

आधुनिक भारतीय रंगभूमीवरील मोहन राकेश यांचे ‘आषाढातील एक दिवस’ हे नाटक मैलाचा दगड ठरलेले आहे. नाट्यकथा, आशय, विषय, आकृतिबंध, नाट्यतंत्र, नाट्यशैली, चरित्रचित्रण, भाषा, संवाद या सर्वच दृष्टीने हे नाटक अप्रतिम आहे. ऐतिहासिक पाश्वर्भूमी असली तरी ते आधुनिक नाटक आहे. आजही प्रत्येक नाट्य दिग्दर्शकाला हे नाटक भुरळ पाडते. कालिदास, विलोम, मल्लिका या नाटकातत्या ठसठसणाऱ्या भूमिका आहेत. कालिदास हा सकृदर्शनी नायक वाटत असला तरी विलोमचं नायकत्व कुणाला नाकारता येत नाही. पण खरे तर हे नाटक नायिकाप्रधान नाटक आहे. हे मल्लिकेचेच नाटक आहे.

कालिदास-मल्लिका यांच्या प्रेमप्रसंगाच्या आधारावर हे नाटक फुलते. कालिदास कवी आहे, मनस्वी आहें; विलोम व्यवहारी, कर्तव्यदक्ष आहे. तो सुख्खा मल्लिकेवर जिवापाड प्रेम करतो. मल्लिका पूर्णतः कालिदासाची झाली आहे. असा हा प्रेमाचा त्रिकोण आहे. पुढे सत्ता, पद, प्रतिष्ठेच्या दुष्टचक्रात अडकून नाइलजाने का होईना, कालिदास मल्लिकेला सोडून निघून जातो आणि विलोम शेवटच्या क्षणापर्यंत सावलीसारखा मल्लिकाची पाठराखण करतो. सामान्यपणे प्रेमाचा त्रिकोण असणारी ही प्रेमकथा भासावी, असे हे नाटक आहे. तरीही हे एक कालजयी आव्हानात्मक, मनात घर करणारे नाटक, भारतीय आधुनिक रंगभूमीचे आद्याक्षर वाटते. हा ‘अ’ केवळ आषाढाचा नाही, तर तो आधुनिकतेचा आहे, हा ‘अ’ आव्हानांचा आहे, नव्या आस्वादाचा आहे. म्हणूनच हे नाटक आधुनिक भारतीय रंगभूमीचा आद्यस्वर वाटतो.

रुढार्थाने ‘आषाढातील एक दिवस’ हे नाटक प्रायोगिक नाही. तरीही प्रयोगशीलता त्यात ठासून भरली आहे. रुढार्थाने हे स्त्रीवादी नाटक नाही; पण मल्लिका खाच्या अर्थाने स्त्रीवादी नायिका शोभून दिसते. रुढार्थाने हे काव्यनाट्यही नाही; पण या नाटकातील काव्यात्मकता आषाढाचे सर्वांत मोठे बळ आहे. मोहन राकेश यांच्या नाट्यभाषेचा, भाषिक नाट्यसंहितेचा तो उत्कृष्ट नमुना ठरतो, त्याच वेळी नाटकाची अभाषिक संहितासुख्खा अधिक प्रभाव सोडते. ध्वनींची भाषा हे नाटक अधिक जिवंत करते. संपूर्ण नाटकभर व्यापून राहिलेला ढगाळ,

पावसाळी, विजांचा कडकडाट आर्दंचा कल्लोळ या नाटकात एक नवा देशकाल-स्थलकाल निर्माण करतो. एकूणच जिवंतपणा आषाढाचे सामर्थ्य आहे. मानवीय वैविध्यांसह हा जिवंतपणा कायम राखल्याने यातील व्यक्तिरेखा अस्सल वाटतात.

कालिदास-विलोम ही परस्परांची परिवर्तित-परावर्तित रूपे आहेत. “तुम एक सफल विलोम हो और मैं एक असफल कालिदास हूँ!” या विलोमच्या संवादातून चरित्रनिर्माणाची नव्हे, तर तिच्या त्रिमितीय आविष्काराची मोहन राकेश यांची मातब्बरी दाद देऊन जाते. अनेक वर्षे टाकून गेलेल्या, सोडून गेलेल्या मल्लिकेला घ्यायला कालिदास परत येतो. तोच आषाढाचा पहिला दिवस, तेच ढगाळ वातावरण, तसाच विजांचा कडकडाट, तोच बसणारा पाऊस आणि त्यात कालिदास मल्लिकेच्या भेटीचा प्रसंग, नाट्य-प्रसंग म्हणून या नाटकाचा चरमोत्कर्ष आहे. या नाटकातील तत्त्वज्ञानाची अभिव्यक्ती या दृश्यात होते. कमालीचा अस्वस्थपणा, बोचरेपणा, वेदनेची, दुःखाची सल या दृश्यात आहे. काळ-वेळ बदलला आहे. नियतीचं, परिस्थितीचं सामर्थ्य दाखवणारा क्षण आहे. आयुष्य भोगून पण अर्धवट राहिलेला कालिदास मल्लिकेकडे पुन्हा नव्याने आयुष्य सुरु करण्यासाठी येतो.

कालिदासाशिवाय अर्धवट राहिलेली मल्लिका; पण मातृत्वाने स्त्रित्वाला पूर्णत्व देणारी मल्लिका आई झाली आहे. बहुधा संरक्षक ठरलेल्या विलोमच्या बाळाची आई! त्रिकोण पूर्ण झालेला; पण तोही अर्धवटच कोन न जुळलेला अर्धवट त्रिकोण. पुन्हा ‘अ’ अपूर्णतेचा, ‘अ’ अधांतराचा, ‘अ’ अर्धवटपणाचा, ‘अ’ अडगळीचा, सर्वांचेच आयुष्य होतात अडगळीत पडल्यासारखे; पण हा अर्धवटपणा, ही अपूर्णता, हे अधांतर, ही अडगळ मल्लिकेने डोळसपणे, समर्थपणे, सक्षमपणे स्वीकारली आहे. कालिदास मल्लिकेला म्हणतो, चल, आपण सारे विसरून नव्याने सुरुवात करू या. त्याच वेळी आतून मल्लिकेच्या बाळाचा रडण्याचा आवाज येतो. कालिदास आश्चर्यचकित होऊन विचारतो, “हा कुणाचा रडण्याचा आवाज आहे?” तेव्हा मल्लिकेचे उत्तर अत्यंत महत्त्वाचे आहे. ती म्हणते, हा माझा वर्तमान आहे. संपले, यापुढे कुठल्याही शब्दाची गरज नसते. कालिदासाला जे समजायचे ते समजून जातो. तो पुन्हा दुसऱ्यांदा पण अखेरचा निघून जातो. जाताना एवढेच म्हणतो, “नियती बलवान होती है! समय प्रबल होता है!” ढगांच्या गडगडाटात, विजांच्या कल्लोळात नाटक संपते. हा नाट्य-प्रसंग जीवनाचा

अर्थ सांगतो, जीवनाचा सार सांगतो. नियतीची नव्हे तर ‘अ’ - अनियतीचा, समय नव्हे, तर ‘अ’ असमयाच्या शक्तीचा प्रत्यय घडवून आणतो. आषाढाचा एक दिवस हे एक अजरामर नाटक ठरते; ते त्याच्या सार्वकालिकेसाठी. आजही या नाटकाचे वेगवेगळ्या पद्धतीने निर्वचन होत आहे. कुणी एन्ह्यायर्नमेंटल तर कुणी उत्तर आधुनिकतेच्या तत्त्वावर या नाटकाची मांडणी करीत आहे. कुणाला हे नाटक ध्वनिनाटक म्हणून सादर करायचे आहे, तर कुणी ते आजच्या वेशात-परिवेशात सादर करू इच्छितो. यातच या नाटकाचा मोठेपणा आहे.



आला अफसरची नौटंकी

हिंदी साहित्य क्षेत्रात कवी, कथाकार, कादंबरीकार, चिंतनशील लेखक, संपादक म्हणून ‘मुद्राराक्षस’ हे नाव चर्चित आहे. त्यासोबतच नाटककार म्हणून ते अधिक लोकप्रिय आहेत. ३० पेक्षाही जास्त नाटके त्यांच्या नावावर आहेत. प्रयोगशील दिग्दर्शक म्हणूनही त्यांची ख्याती आहे. संगीत नाटक अकादमीपासून ते साहित्यभूषण, दलितरत्न हे मानाचे पुरस्कार त्यांना मिळाले आहेत.

‘मरजीवा’, ‘युवर्स फेथफुली’, ‘तेंदुआ’, ‘तिलचट्टा’, ‘गुफाएं’, ‘डाकू’ ही त्यांची गाजलेली नाटके. या नाटकांशिवाय त्यांचे सर्वाधिक यशस्वी नाटक म्हणून ‘आला अफसर’ या नाटकाचेच नाव घेतले जाते. प्रयोगशील, सर्जनशील नाटककार म्हणून ते नाटक ग्वाही देते. तसे पाहिले तर हे त्यांचे काही स्वतंत्र नाटक नाही. रशियाचे जगप्रसिद्ध नाटककार ‘निकोलोय गोगोल’ याच्या ‘इन्स्प्रेक्टर जनरल’ या नाटकाचे कथानक घेऊन भारतीय परिवेशात त्यांनी लोकशैलीच्या बाजात हे नाटक उभे केले. वास्तववादी शैलीत असलेले हे मूळ नाटक, मुद्राराक्षस यांनी ‘नौटंकी’च्या शैलीत रचले आहे आणि तेच या नाटकाचे मुख्य ‘शक्तिस्थळ’ आहे. आजही हे नाटक तेवढेच ‘प्रासंगिक’ आहे.

नोकरशाहीच्या विद्युप वास्तवावर हे नाटक आधारलेले आहे. नौटंकीच्या बाजातला विनोद अधिक तीक्ष्ण होतो. तो नोकरशाहीच्या मानसिकतेचा बुरखा फाडतो. चेअरमैन, हाकीम, इन्स्प्रेक्टर, हेडमास्टर, चोखेलाल, अनोखेलाल, श्रीमतीजी, चंचल धोबन, देवदत्त, खादीम, रंगा, चौकीदार, बैरा, मुंटू, फरियादी अशी ही सर्वत्र आढळणारी पात्रे यात आहेत. इतक्या चरित्रांचा हा खेळ रंगत जातो. नाटकाचा प्रारंभ गणपती वंदने म्हणजेच नांदीने होतो; पण ही काही पारंपरिक नांदी नाही; ती आधुनिक आहे. विडंबनात्मक आहे, ‘पैरोडी’च्या बाजाची आहे. सूत्रधाररूपात ‘रंगा’ हे पात्र काम करते. कोरसचा अत्यंत कल्पक असा उपयोग केला आहे. नाट्यलेखन करताना तंत्राचे भान मुद्राराक्षस यांनी ठेवले आहे. हे तंत्रनाट्य नाट्य प्रदर्शनाला पूरक ठरते.

भ्रष्टाचार, चमचेगिरी, लालफीतशाही, भाई-भतीजावाद, काळाबाजार, काळा पैसा, स्त्रीचा-स्त्रीदेहाचा वस्तू म्हणून उपयोग, पोलीस प्रशासन, स्थानिक प्रशासन,

राजकारण, राजकारणातील भ्रष्टाचार, गरिबी, गरिबीचा खेळ यावर हे नाटक प्रहार करते. हा प्रहार मर्मभेदी आहे. दरवेशी खेळाचा उपयोग सूत्रसंचालनासाठी केला आहे. ‘कासबा चितपूर’ नावाच्या गावात हे नाटक घडते. चितपूरचा चेअरमन भ्रष्टाचारी सत्तेचे प्रतीक म्हणून नाटककाराने उभा केला आहे. एकेदिवशी गावाच्या कारभाराची पाहणी करायला दिल्ली सरकारमधील ‘आला अफसर’ येत असल्याची बातमी गावात पसरते आणि खच्या नौटंकीला प्रारंभ होतो.

कसबा चितपूरचे चेअरमन, हेडमास्तर, दरोगाजी, पोस्टमास्टर, हकीम हे भ्रष्टाचाराचे ‘पिलर्स’ आहेत. ‘पोलीस’ या पिलर्सचे संरक्षक आहेत. त्यामुळे चित्पूरमध्ये अराजक माजले आहे. व्यवस्था सडली आहे. असामाजिक तत्त्वांची रोगराई पसरली आहे. सामान्य जनता त्यात पिचली, भरडली जात आहे; पण ‘आला अफसर’ येत असल्याची गुप्त वार्ता गावात पसरल्याने एक प्रकारचा ‘सख्येन्स’ नाटककाराने ‘क्रिएट’ केला आहे. हे सख्येन्स नाटक फुलवते. त्यात मध्ये-मध्ये कोरस गीत मदत करते. मुक्तनाट्य-लोकनाट्य शैलीची ताकद या नाटकातून स्पष्ट दिसून येते. दोहे, चौबोलाचा अत्यंत समर्पक उपयोग करण्यात आला आहे. तर, ‘टोपी’चा उपयोग व्यवस्थेच्या प्रतीकासाठी केला आहे. कव्याली, ठुमरी, सोबत कोरस गायनाने सदरीकरणात वेगळाच रंग भरला आहे.

या नाटकात कथानकाला वळण देणारे ‘कॅरेक्टर’ आहे देवदत्ताचे. हा खरे तर ‘ठग माणूस’; पण चेअरमन त्यालाच ‘आला अफसर’ समजतो आणि येथून खच्या नाटकाला सुरुवात होते. चेअरमन स्वतःला वाचविण्याच्या दयनीय प्रयत्नात अधिकच वेढला जातो. तो देवदत्ताला वेगवेगळी आमिषे, प्रलोभने देतो; लाच देतो. स्वतःच्या घरी राहायला नेतो. घाण दिसू नये म्हणून ज्या रस्त्याने ते जाणार असतात, तेथल्या झोपड्या उठविल्या जातात. अंध-अपंगांना गावाच्या बाहेर हुसकावून लावले जाते. जुन्या इमारतींना रंगरंगोटी केली जाते. स्वतःच्या बंगल्याची ‘आला अफसर’साठी सजावट केली जाते. त्याला खूश करण्याचे सर्व प्रयत्न केले जातात. सर्व चमचे पैशांच्या थैल्या घेऊन येतात. देवदत्ताला पटवण्याचा प्रयत्न करतात. त्याच वेळी भ्रष्ट कारभाराला कंटाळलेली जनताही देवदत्ताला भेटायला येते. या वेळी अंधेरनगरीचे खरे रूप दिसून येते. लोकांचा रोष बघून तेही देवदत्त ‘कॅश’ करतो. भ्रष्टाचारी लोकांकडून अधिक पैसे उकळतो. चेअरमनच्या मुलीशी चंचलशी प्रेमसंबंधांचे नाटक करतो. हे बघून चेअरमन आणि त्याची

बायको खूश होते. आला अफसरच जावई होणार, या आनंदात चेअरमन स्वतःला भाग्यवान समजतो. दरम्यान सर्व भ्रष्टाचाऱ्यांकडून पैसा उकळून देवदत्त पोबारा करतो. जाताना तो एक पत्र लिहितो. त्यात सगळ्यांचीच खटीया खडी करतो. सर्व भ्रष्टाचारी एकत्र आल्यावर हे पत्र वाचत असतानाच खरा ‘आला अफसर’ येणार असल्याचा निरोप येतो. सर्वानाच धक्का बसतो आणि नाटक संपते. मुद्राराक्षस या नाटककाराने नोकरशाही, भ्रष्टाचार, राजकीय पतन, संपलेली नैतिकता, काळाबाजार, पोलीस, शिक्षण आणि संवाद, दलणवळण क्षेत्रातला भ्रष्टाचार हा विषय समर्थपणे हाताळ्ला आहे. रंजनातून प्रबोधन साधले आहे. नौटंकीच्या आकृतिबंधात हे नाटक अधिकच खुलले आहे. वर्तमानाशी नाते सांगत हे नाटक सरळ मनाला भिडते अन् डोक्यात चक्क प्रकाश पाडते. यातली चरित्रे वेगवेगळ्या प्रवृत्तींची प्रतीके ठरतात. ब्रेख्तीयन शैलीचाही अत्यंत समर्पकपणे उपयोग करण्यात आला आहे. खन्या अर्थाने ‘लोकनागर’ शैलीचे हे अप्रतिम उदाहरण ठरले आहे.

देवदत्त भ्रष्टाचारी लोकांना कशा प्रकारे लुटतो, हा नाट्यप्रसंग फारच मजेदार तेवढाच भ्रष्टाचाऱ्यांबद्दल मनात चीड निर्माण करणारा आहे. जाताना देवदत्त शास्त्रिक फटकारे त्या लोकांना देऊन जातो. त्या शिव्या वाचताना भ्रष्टाचाऱ्यांचे चेहरे पांढरे- फटक होतात. हा धक्का सहन होण्याआधीच खरा ‘आला अफसर’ येणार असल्याची बातमी कळताच सर्वच भ्रष्टाचाऱ्यांचे कसे धाबे दणाणते, हे तर पाहण्यासारखे आहे. एकूणच मुद्राराक्षसांनी एक समकालीन वास्तवाची प्रभावी मांडणी केली आहे. हसवत हसवत ते अंतर्मुख करून जातात.



तेंडुलकरांची अफलातून ‘सफर’

‘सफर’ आणि ‘नियतीच्या बैलाला’ या दोन एकांकिका तेंडुलकरांच्या सर्व नाट्यकृतीपेक्षा वेगळ्या नाट्यकृती आहेत. एकप्रकारे ते खुद तेंडुलकरी वळणाच्या नाट्यशैलीचेच भंजन वाटावे इतके वेगळेपण त्यांत आहे. बेकेटच्या ‘वैटिंग फॉर गोदो’ प्रमाणे तेंडुलकरांनी टाकलेली ही एक गुगलीच आहे. बेकेटच्या शैलीप्रमाणे या नाटकांचे दृश्यरूप, हालचाली, संवाद असे मिळून नाटकाचा अर्थ व्यक्त होत जातो. नाटकात घडणे जवळजवळ नाहीच. नाटक जेथे सुरु होते, तेथे संपते. तर्क समूल उपटण्याचे कार्य तेंडुलकरांनी येथे केले आहे. या नाटकाला कथा नाही. रुढार्थाचे चरित्रचित्रण नाही. रुढार्थाचा आकृतिबंध नाही. ‘बिनचाकाची सायकल’ हे नाटकातले मुख्य आणि जबरदस्त प्रतीक. पात्राची नावे नाहीत. संज्ञाप्रवाहाचे तत्त्व आहे. एक्सक्लुसिव्ह विषय, सिच्युएशन्स यात आहे. एका खेळाचे स्वरूप त्याला लाभले आहे. थिएट्रीकल स्पोर्ट्स यात आहे. यातला विनोद कृष्ण विनोदाच्या स्वरूपाचा आहे.

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

‘सफर’ची आविष्कार पद्धती ॲब्सर्ड नाट्यशैलीशी थेट नाते सांगते. प्रारंभीच रंगमंचाच्या मध्यभागी आवरण घातलेलं एक प्रकरण ठेवलेलं आहे. (अर्थात आवरणाखाली आहे. बिनचाकाची सायकल) ते काय ते कळत नाही. इतका वेळ

दिसावे की, करण्यासारखे काहीच नसल्याने प्रेक्षक त्याविषयी तर्कवितर्क करतील, असे तेंडुलकर लिहून ठेवतात. याचा अर्थ हे तर्कवितर्क त्यांना अपेक्षित आहे. यातून ते या प्रतीकावर लक्ष वेधू इच्छितात. जसे ॲब्सर्ड नाटकाप्रमाणे ‘बिनचाकी सायकल’ हे यातले केंद्रस्थानी असलेले अन्वर्थक प्रतीक. ‘सफर’ ही अन्वर्थक प्रतिमा नाट्यकृतीचे शरीर धारण करते. यातले दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे यातले मुख्य पात्र. मानसिक वय सात-आठ वर्षे, तर शारीरिक वय ४० पेक्षा अधिक, टक्कल पडलेले दिसावे, अशी तेंडुलकरांची आग्रही सूचना. यातून एक विसंगती त्यांना प्रथमच दाखवायची आहे. प्रवासाच्या तयारीचं विडंबन. मुख्य पात्राच्या आईवडिलांचा फार्सिकल निरोप. म्हणजे तेंडुलकरांनी केलेले लक्षवेधी विडंबनच आणि नाटकाला पुढे-पुढे नेणारी भासनाट्याची कल्पना या नाट्यकृतीला गती देणारी आहे. नेपथ्यासाठी ‘काल्पनिक’ संकल्पनेचाही चांगला उपयोग त्यांनी केला आहे. या नाटकातील विविध प्रकारच्या ‘अ’ घटना आणि काल्पनिक सफरेची ‘अ-कथा’ हा सारा नाट्यबंध ॲब्सर्ड नाट्यशैलीच्या आविष्कार पद्धतीत चपखलपणे बसणारा आहे. भाषा आणि संवाद शैलीतले वेगळेपणही तत्काळ नजरेत भरते.

वरवर पाहता ही एका मतिमंद असणाऱ्या माणसाच्या अनुभवाची अभिव्यक्ती वाटते किंवा एखाद्या कल्पनेतला विहार अथवा एखादी गंमत वाटते; पण हे दर्शनी वास्तव आहे. अंतर्गत वास्तव मात्र आयुष्याला गवसणी घालणारे आहे. यातल्या घटना, येणारी पात्रे सारे काही अन्वर्थक आहे. हा तेंडुलकरांच्या सफरीचा एकीकडे ध्यास वाटतो, तर दुसरीकडे मुख्य पात्राची सफर केवळ गंमत नाही तर मानवी जीवनाच्या शोधाची यात्रा वाटते. अस्तित्वाच्या भीषण व्याकुळतेची ती अभिव्यक्ती वाटते. तेंडुलकरांच्या भाषेत सांगायचे झाले तर त्यांना आता माणूस नावाच्या जीवनाची खोली जाणवू लागली आहे. अनुभव घेणारे हे तेंडुलकरांचे नाटक आहे. मुख्य पात्राच्या निमित्ताने कधी गर्दीतल्या एकाची ती अनुभूती वाटते. एकूण मानवी जीवनातील ॲब्सर्डिटी, विसंगती यातून तेंडुलकर मांडतात. संपूर्ण नाटक वेगवेगळ्या विसंगतीपूर्ण ‘सिच्युएशन’मधून पुढे सरकत ‘दाराबाहेर काय असेल?’ हे यातल्या मुख्य पात्राचं वाक्य. दाराबाहेर असणाऱ्या जगाची त्याला वाटणारी भीतीही प्रतीकात्मकच आहे. जोपासलेले भ्रम आणि भीती आहे. मानवी जीवनाचा हा महत्वाचा प्रश्न तेंडुलकरांनी येथे मांडला

आहे.

‘बिनचाकाची सायकल’ साऱ्या जगाची सफर मुख्य पात्राला घडवून आणते. मनाच्या मानसिक पातळीवर अनुभव घेत त्याचा सर्व प्रवासही होताना दिसतो. यातला मुख्य पात्राचा मनोव्यापारही तेवढाच महत्त्वाचा आहे. या मनोव्यापारातही मुख्य पात्राच्या सफरीच्या धडपडीचेच प्रतिबिंब दिसते. ‘सफर’ ही त्यांच्या अस्तित्वाची ‘सफर’, आत्मभानाची सफर असते. तेंडलकरी नाटकांचे हे वळण त्यांच्या जीवनाकडे बघण्याच्या दृष्टिकोनात अधिक सूक्ष्मता आल्याचे लक्षण आहे. व्यक्तीच्या भोवती, व्यक्तीच्या मनाच्या तळाशी सरळ सूर मारतात. हा मनाचा तळ समुद्राएवढा आहे. त्याची खोली प्रचंड आहे. त्यात हाती जे लागेल ते मांडण्याचा प्रयत्न करतात. अशा त्यांच्या या शोधयात्रेतील त्यांना भिडलेल्या अनुभवांच्या, अनुभूतीच्या सफरीची स्पंदनं त्यांनी ‘सफर’मध्ये प्रभावीपणे टिपली आहेत.



सत्यशोधनाची नाट्यपरंपरा

महात्मा जोतीबा फुले यांच्या विचारांचा वेद्ध घेण्यासाठी गोविंद पुरुषोत्तम देशपांडे अर्थात् ‘गोपु’ यांनी १९९९ साली ‘सत्यशोधक’ हे नाटक लिहिले. चरित्रनाटकाच्या माध्यमातून सत्यशोधनाची नाट्यपरंपरा मराठी रंगभूमीवर सुरु करणारे हे पहिले नाटक आहे. गोपु भारतीय रंगभूमीवरील एक प्रयोगशील, सिद्धहस्त लेखक. ते राजकीय विश्लेषक, विचारवंत आणि कार्यकर्तेही. त्यामुळे नाटकाकडे बघण्याची त्यांची दृष्टी, नाटक हा साहित्यप्रकार हाताळण्याची पद्धत; मांडणी, शैली, आकृतिबंध, भाषा, संवाद, चरित्रचित्रण, नाट्यगत संघर्ष आदी सारे अगदी वेगळे आहे.

गोपुंच्या या मराठी नाटकाचा पहिला प्रयोग मात्र हिंदी भाषेत ५ सप्टेंबर १९९२ रोजी नवी दिल्लीत झाला. जननाट्य मंचातर्फे सफदर हाशमी, मल्यश्री हाशमी यांनी या नाटकाची निर्मिती केली होती. चंद्रकांत पाटील यांचे भाषांतर तर सुधन्वा देशपांडे यांचे दिग्दर्शन होते. पहिला मराठी प्रयोग ६ ऑक्टोबर १९९३ रोजी कोल्हापुरातील ‘प्रत्यय’ या नाट्यसंस्थेने डॉ. शरद भुतांडिया यांच्या दिग्दर्शनाखाली सादर केला. २० वर्षांनंतर पुणे महानगर पालिका कामगार युनियनने पुन्हा या नाटकाची निर्मिती केली. त्याचे प्रयोगही आज महाराष्ट्रात केले जात आहेत. अतुल पेठेंसारखा प्रयोगशील नाट्यदिग्दर्शक या नाटकाला लाभला आहे.

गोपुंनी ‘सत्यशोधक’ या नाटकातून महात्मा जोतीबा फुले यांचे केवळ चरित्रच मांडले नाही तर त्यांच्या विचारांचा वेद्ध घेतला आहे. त्यांच्या क्रांतिकार्यावर, सामाजिक सुधारणा, सामाजिक पुनर्रचनेच्या प्रयत्नांवर, त्यांच्या सामाजिक संघर्षावर हे नाटक लिहिले आहे. विचारनाट्य, राजकीय नाट्य, चर्चानाट्य, मूल्यनाट्य, चिंतननाट्य या संदर्भातही ‘सत्यशोधक’चा विचार केला जातो. अशा प्रकारच्या नाट्यलेखनाची सुरुवातही मराठी रंगभूमीवर गोपुंनीच केली आहे. हे सत्यशोधनाची नाट्यपरंपरा सुरु करणारे मराठी नाटक आहे. ते आधुनिक नाटक आहे. ते प्रयोगधर्मी नाटक आहे.

गोपु या नाटकाकडे ‘ऑनिटप्रॉप’ (राजकीय प्रचारक) नाटक म्हणून पाहतात.

‘डायडॉक्टिक’ नाटक म्हणून पाहतात. या दोन्ही संज्ञा राजकीय परिभाषेशी संबंधित आहेत. फुल्यांनी आपले कार्य कधीच राजकीय भूमिकेतून केले नाही, त्यांनी तथाकथित ‘राजकारण’ही केले नाही. समाज आणि समाजच त्यांच्या डोळ्यांपुढे होता; पण ‘राजकीय नाटक’ म्हणून ‘सत्यशोधक’ पारिभाषित करताना, फुल्यांच्या कार्यातील बहुजन समाजाच्या योगदानाकडे गोपु कसे काय दुर्लक्ष करतात? असाही प्रश्न उभा राहतो. गोवंडे (ब्राह्मण), थर्ते, भिडे (चित्पावन ब्राह्मण) आदींच्या विशेष योगदानाची गोपु चर्चा करतात; पण त्याच वेळी त्यांच्यापेक्षाही मोठे योगदान असलेल्या मेजर कॅन्डी (खिश्चन), लहुजी साळवे (मातंग), धोंडीराम (ओबीसी), उसमान गफार बेग, फातमा बी (मुस्लिम) या चरित्रांकडे मात्र ‘गोपु’नी दुर्लक्षच केले आहे, ही या नाटकातील महत्वाची त्रुटी प्रकर्षाने जाणवते.

तरीही या नाटकाचे मोठेपण, वेगळेपण नाकारता येण्यासारखे नाही. त्यांनी पारंपरिक शब्दांना, आशयाला, अर्थाला बदलवून नवा अर्थ, आशय आणि संदर्भाची जोड दिली आहे. बर्टोल्ट ब्रेख्टच्या ‘एपिक थिएटर’चा पुरस्कार नाट्यशैलीच्या संदर्भात केला आहे. हे प्रबोधन परंपरेचे नाटक आहे. हे एक चरित्र नाटक आहे. एक ऐतिहासिक नाटक आहे. जोतीबा-सावित्रीबाई फुल्यांच्या क्रांतिकार्याचा पट मांडणारे नाटक आहे. जोतीबांच्या ‘निर्मिक’ या संकल्पनेवर या नाटकात चर्चा आहे. गोपुंनी या नाटकासाठी वापरलेल्या ‘अॅजिटप्रॉप’ थिएटर या संकल्पनेचे स्पष्टीकरणही संवादाच्या माध्यमातून त्यांनी दिले आहे.

‘सत्यशोधक’ समाजाने आपल्या विचारांचा प्रचार करण्यासाठी नाटकाचा घाट वापरून निर्माण केलेला प्रकार म्हणजेच अॅजिटप्रॉप थिएटर’, अशा संवादातून सत्यशोधकी जलशाचे ते वैश्वीकीकरण करतात आणि जलसा नाट्यप्रकाराच्या आकृतिबंधाचा स्वीकारही करतात. जोतीबांच्या क्रांतिकार्याचे मूळ त्यांचा पुराणपुरुष, फुल्यांच्या कुळाचा मूळपुरुष, कुलपुरुष ‘गोर्हे’ आणि त्यांचा विद्रोह गोपु पाहिल्याच दृश्यात मांडून जातात. फुल्यांच्या चरित्रातील ही नवी माहितीही गोपुंनी या नाटकातून दिली आहे.



मुंगू कॉम्प्रेडचा गांधीवाद

भारतीय रंगभूमीवर पंजाबचे रंगकर्मी, नाटककार आतमजित सिंह यांनी आपल्या नाटकांचा वेगळा असा ठसा उमटविला आहे. त्यांची नाटके केवळ भारतीयच नव्हे तर वैश्विक परिप्रेक्ष्य समृद्ध करतात. देशाच्या परिघाबाहेर जाऊन ते राष्ट्रवादाची नव्याने मांडणी करतात. मानवता आणि वैश्विकता हे त्यांच्या नाटकांचे सूत्र ते प्रभावीपणे आपल्या नाट्यदृष्टीतून साकारतात. या संदर्भात त्यांची ‘मुंगू कॉम्प्रेड’, ‘तुम कब लौट के आवोगे?’ आणि ‘नो मॅन्स लॅंड’ ही नाटके अत्यंत महत्त्वाची आहेत. ‘तुम कब लौट के आवोगे?’ आणि ‘नो मॅन्स लॅंड’ या नाटकातून ते राष्ट्रवादाच्या संकुचित संकल्पना आणि भूमिकेवर कलात्मक पद्धतीने प्रहार करतात. तर ‘मुंगू कॉम्प्रेड’ या नाटकातून गांधीवादाचे वैश्विक दर्शन ते घडवितात.

आतमजित सिंह यांनी दहा नाटके आणि सहा एकांकिका संग्रहाचे लेखन केले आहे. मुळात त्यांचे हे सर्व नाट्यलेखन पंजाबी भाषेत आहे. साहित्य अकादमी आणि संस्कृती मंत्रालयाच्या संगीत नाटक अकादमी आदि शीर्षस्थ कला-साहित्य संस्थांनी त्यांच्या नाट्य सेवेचा गौरव केला आहे. राष्ट्रीय-आंतरराष्ट्रीय पातळीवर त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग झाले आहेत. नाट्य लेखक, दिग्दर्शक, नाट्य प्रशिक्षक, नाट्य व्याख्याते म्हणून ते सर्वत्र ख्यात आहेत. देश-विदेशातील विविध विद्यापीठांत त्यांची नाटके अभ्यासक्रमात समाविष्ट झाली आहेत. भारतीय नाट्य वाढमयात त्यांच्या नाटकांनी आपले आगळे-वेगळे स्थान निर्माण केले आहे.

सामान्यपणे त्यांच्या नाटकांची वैशिष्ट्ये सांगायची झाली तर मानवतेच्या मूळ प्रश्नांना ते आपल्या नाटकात प्रामुख्याने मांडतात. कलात्मक पातळीवर आशय-विषय, कथानक, चरित्रे, नाट्यात्मक संघर्ष, संवादशैली, आकृतिबंध आणि प्रयोगशीलता या बाबतीत नाट्यात्मकतेचे गंभीरपणे दर्शन घडवितात. त्यांच्या संवादशैलीत भाषिक विमर्श असतो. स्वत्व आणि समाज यांचे अद्वैत रूप यांच्या नाटकात दिसते. स्वगतात्मक आणि समूहात्मक पद्धतीने ते आशयाची मांडणी करतात. एजिट प्रॉप (राजकीय प्रचार नाट्यात्मकता) पद्धतीने आपला विषय ते मांडतात. राजकीयता हे तत्त्व त्यांच्या नाटकात संकल्पनात्मक परंतु

व्यापक अर्थाने येते. या सर्व नाट्यतत्त्वांचा, नाट्यकलुप्त्यांचा उपयोग ते एका व्यापक नाट्यपदासाठी करतात. काव्यात्मकता हे त्यांच्या नाट्यलेखनाचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. इतिहासाची आपल्या नाटकात ते नव्याने मांडणी करतात.

पंजाब हे त्यांच्यासाठी केवळ एक राज्य नाही तर समग्र मानवतेचा तो प्रातिनिधिक अनुभव प्रदेश आहे. पंजाबी समाजाच्या ‘व्यष्टी’ आणि ‘समष्टी’चे मानसशास्त्र ते मांडतात. पहिल्या-दुसऱ्या महायुद्धातील पंजाबी सैनिकांचे योगदान, विभाजनात होरपळ्ळा गेलेला पंजाबी समाज, विदेशातील पंजाबी समाजाचे प्रश्न, डायस्पोरिक पंजाबी समाजाचे प्रश्न, त्यांचे मानसशास्त्र अशा प्रकारे पंजाबी मन, पंजाबी माणूस, पंजाबी समाज, त्यांचे स्वत्व, त्यांची स्वज्ञे, त्यांचे भावविश्व यांचे सूक्ष्म दर्शन ते आपल्या नाटकात व्यापक, सखोलपणे घडवितात. पंजाबी समाज हा सर्वात मोठा स्थलांतरित समाज आहे. या स्थलांतराने निर्माण केलेले भावनिक जग आतमजित सिंह वेगवेगळ्या दृष्टीतून, अनुभवातून मांडतात. ही दृष्टी, हे अनुभव वैथिक आहे. त्याला मानवतेच्या भावबंधाचा आधार आहे. या दृष्टीने त्यांचे ‘मुंगू कॉम्प्रेड’ हे नाटक अत्यंत महत्त्वाचे आहे. एकीकडे हे नाटक संकुचित राष्ट्रवादाच्या संकल्पनेवर प्रहार करते तर ते दुसरीकडे गांधीवादाचे वैथिक दर्शनही घडवते.

‘मुंगू कॉम्प्रेड’ हे नाटक ‘माखनसिंह’ या पंजाबी क्रांतिनायकावर आधारित आहे. तो मूळचा भारतीय. पंजाबी पण स्थलांतराच्या प्रक्रियेत केनियात स्थायिक झालेला. भारत त्यांची जन्मभूमी तर केनिया त्यांची कर्मभूमी. केनियाच्या स्वातंत्र्यासाठी तो आजन्म लढला. ‘माखनसिंह’ हे काल्पनिक चरित्र नाही तर ते एक ऐतिहासिक चरित्र आहे. आतमजित सिंह यांनी प्रचंड संशोधन करून या चरित्रावर ‘मुंगू कॉम्प्रेड’ हे नाटक सिद्ध केले आहे. त्या काळात भारताप्रमाणेच दक्षिण आफ्रिकेवरही इंग्रजांचे राज्य होते. तेथील जनताही इंग्रजांच्या जुलमी शासनाला कंटाळली होती. तेव्हा कामगार, शेतकऱ्यांची चळवळ माखनसिंहाने केनियात सुरु केली. खरे तर हा त्याने उभारलेला स्वातंत्र्य लढाच होता. माखनसिंह समाजवाद, साम्यवादाच्या मुशीत तयार झालेला योद्धा होता. जगात इतरत्रही सशस्त्र क्रांतीचे प्रयत्न सुरु होते. स्वातंत्र्यासाठी हिंसाचार निषिद्ध मानला जात नव्हता. त्या काळात माखनसिंहने गांधीवादी तत्त्वज्ञानाचा स्वीकार

करून अहिंसक पद्धतीचे स्वातंत्र्य युद्ध सुरु केले. सत्य, अहिंसा, शांती या त्रिसूत्रीचा त्याने स्वीकार केला होता.

माखनसिंहबद्दल लिहिताना सुप्रसिद्ध समीक्षक आणि लेखक डॉ. हरीश पुरी म्हणतात,

“Mungu Comrade is a sensitive playwright (Aatamjit Singh) homage to the grandeur of an ordinary man’s extraordinary imagination and struggle Makhan Singh an Indian (Punjabi) settler in Kenya, represents a fascinating human saga of negotiation between one’s cultural roots in one country and belongingness to a distant other (Kenya). The Kenya workers’ struggle for freedom and dignity against colonial rulers, machination and bondage became to have life no less central than the struggle of Indians for independence under the leadership of Mahatma Gandhi. Makhan Singh also brought to his life work an amalgam of the best in the spirit and wisdom of Nanak, Lenin and Gandhi.” अशा प्रकारे गांधीवादाची, साम्यवादाशी, गुरु नानकदेव यांची शिकवण स्वीकारून नव्या स्वातंत्र्ययुद्धाच्या तयारीशी त्याचा मेळ घालून मानवतावाद, नवा राष्ट्रवाद माखनसिंहाने सिद्ध केला. आतमजित सिंह याने अशा प्रकारे वैश्विक स्वातंत्र्ययुद्धा आपल्या नाटकातून सिद्ध केला. महात्मा गांधींपासून प्रेरणा घेऊन माखनसिंहाने आपल्यातला स्वातंत्र्य सैनिक उभा केला. नाटकातील एका संवादात माखनसिंह म्हणतो, “सीधा सरल कुछ नहीं होता है, पर आदमी चाहे तो बहुत कुछ कर सकता है। वह मेरे ही जैसा (महात्मा गांधी) ठिगणा सा बंदा. इंडिया से आकर साऊथ अफ्रिका में तहलका मचा दिया।” त्याचे समर्थन करीत गोपालसिंह नावाचे पात्र म्हणते, “गांधी भले ही शांति की माला फेरता है, फिर भी काम अच्छा कर रहा है। छुआछूत के खिलाफ ब्रत रखता है. ‘हरिजन’ पत्रिका निकालता है। साबरमती को उसने जात-पात के खिलाफ गढ़ बना दिया है।”

महात्मा गांधी यांनी ड. आफ्रिका सोडल्यानंतरचा हा काळ आहे. भारतात एम.के. गांधीचे ‘महात्मा गांधी पर्व’ सुरु झाले. त्याचे संदर्भ माखनसिंहाच्या संवादात येतात. महात्मा गांधीचे सत्य, शांती, अहिंसा, सत्याग्रहाचे तत्त्व समन्वयवादी असूनही माखनसिंहाने ते स्वीकारले आहे. त्यांच्या कार्यातून, विचारतून गांधीवादाचे वैश्विक दर्शन नाटककार आतमजित सिंह घडवतात. माखनसिंह वारंवार आपल्या संवादातून “गांधीजींच्या हिमतीची दाद देतो. त्यांच्या कार्याची

मनापासून प्रशंसा करतो. “उसकी तरहा (गांधीजीं प्रमाणे) मेरा रास्ता भी हिंसा से नहीं निकलता है। गांधी और हम में बस यही फर्क है, वो लोगों को तैयार करता है। हमें भी लोगों को तैयार करना होगा।” अशा प्रकारे माखनसिंह गोपालसिंच्या सशस्त्र (इन्कलाब) लढ़ास विरोध करतो आणि गांधींच्या अहिंसात्मक लढ़ाचा स्वीकार करायला सांगतो.

या नाटकात माखनसिंह गांधीवाद, गांधी तत्त्वज्ञानाने कसा प्रेरित झाला आहे, या संदर्भातील अनेक संवाद आहेत. अबू आणि माखनसिंहाचे पुढील संवाद त्यांची साक्ष देतात :

अबू - तूने गांधी के बारे कुछ सुना है?

माखन - मैं गांधी को अच्छी तरह जानता हूँ। उसने साऊथ अफ्रिका में हिंदीयों के लिए बहुत अच्छा काम किया है और आजकल भी कर रहा है।

अबू - सारे हिंदीयों को यह बराबरी में लाना चाहता है। इसलिए छुआछूत के खिलाफ काम कर रहा है, अखबार निकालता है, ब्रत भी रखता है। जेल में फेक दो वहा भी वही काम करता है, बाहर रखे तो भी वही...

माखन - ठिक कर रहा है। जब तक बंदा बंदे को बराबर नहीं मानता, एक हुक्म चलाएगा, दूजा गुलामी भोगेगा। समानता जिंदगी की पहली शर्त है। बंदा यही काम कर रहा है।”

अशा प्रकारे माखनसिंह गांधीतत्त्वाशी, गांधींच्या कार्याशी परिचित होता. तो कम्युनिस्ट असूनही गांधीजींचे अहिंसात्मक तत्त्वज्ञान त्याला अवगत होते. त्याप्रमाणेच त्यानेही आपल्या स्वातंत्र्य लढ़ात शांती, सत्याग्रह, अहिंसा, समानता, गुलामगिरी, आत्मोन्नती यांचा स्वीकार केला होता. गांधीजींसारखा माखनसिंहही निर्माणी, निग्रही होता. गांधीजींप्रमाणेच त्याने ही घर, कुटुंब, स्वार्थ यांचा त्याग केला होता. सत्याग्रह, उपोषण या गांधीतंत्राचा तो आपल्या लढ़ासाठी उपयोग करीत असे.

या नाटकात ‘अहिंसा’ तत्त्वज्ञानाचा तो वारंवार पुरस्कार करतो. एका संवादात माखनसिंह म्हणतो, “हिंसा आम आदमी को डराती है।” म्हणून त्याने हिंसेचा सतत विरोधच केला. गांधीजींच्या कार्यापासून प्रेरणा घेऊन त्याने केनियात संघटना बांधणीचे कार्य सुरु केले. तेथील लोकभाषेत वर्तमानपत्र काढले. त्यासाठी स्वतःची यंत्रणा (छापखाना) उभारली. मोर्चे काढले. समता, न्याय, बंधुता या

तत्त्वांचा प्रचार केला आणि खन्या अर्थाने केनियन स्वातंत्र्य युद्धाचा लोकनायक ठरला. नाटककार आतमजित सिंह या नाटकाच्या निर्मितीबद्दल, निर्मिती प्रक्रियेबद्दल सांगतात. “I was, time and again tempted to compare Makhan Singh with the legendary Mahatma Gandhi as one leading Non-violent leftist who waged a war against colonial rulers for the independence of Kenya.” असे सांगून महात्मा गांधींचे श्रेष्ठत्व ते मांडतात. पण काही बाबतीतील तुलना ते अमान्य करतात आणि एका नव्या राष्ट्रवादाचे जनक म्हणून ते माखनसिंहाची प्रतिमा स्थापित करतात. पण त्याच वेळी अहिंसेच्या तत्त्वज्ञानाचा गांधीवादी प्रभाव ते मान्य करतात. नानक गुरुदेवांचा प्रेरणा हे सुद्धा एक महत्त्वाची अहिंसात्मक तत्त्वज्ञानाची प्रेरणास्थळी सांगतात. एकूण माखनसिंहाच्या जडणघडणीत महात्मा गांधी, लेनिन आणि गुरु नानकदेव यांचा मोठा वाटा दिसतो.

भारताचा आणि दक्षिण आफ्रिकेचा स्वातंत्र्यलढा या समकालीन घटना आहेत. एम.के. गांधी, गांधी म्हणून उदयास आल्यानंतरच्या काळात माखनसिंहाचा उदय होतो. तेव्हा साम्यवादी तत्त्वज्ञानासोबत त्याने गांधीवादी तत्त्वज्ञान स्वीकारून आपला लढा सिद्ध केला, ही एक अत्यंत महत्त्वाची ऐतिहासिक घटना ठरते. माखनसिंहाची थोरवी गाताना ‘कोरस’ अत्यंत काव्यात्मक पद्धतीने त्याची नाळ गांधीजींशी जोडतात.

“सच्चा सिख वो नानक का वो कामरेड, वो गांधी था।

जिस पथ में वो निकला था, बस उस पथ का वो गांधी था॥”

अशा प्रकारे माखनसिंह वैश्विक पातळीवर महात्मा गांधींचाच प्रतिनिधी ठरतो. जगाला गांधीवादाची ही आणखी एक मोठी देणगी आहे.



जातिव्यवस्थेचे ‘कोर्ट मार्शल’

स्वदेश दीपक हे हिंदीतले आगळेवेगळे नाटककार. अत्यल्प नाटके लिहूनही हिंदी रंगभूमीच्या इतिहासात त्यांनी स्थान मिळविले आहे. ‘कोर्ट मार्शल’ हे त्यांचे गाजलेले नाटक. ‘कोर्टसम ड्रामा’च्या आकृतिबंधात घडवून आणलेली जातिव्यवस्थेची शल्यक्रिया या नाटकाचे मुख्य सूत्र आहे. आशय, विषय आणि रंगतंत्र या बाबतीतही हे अत्यंत वेगळे, प्रभावी नाटक आहे. भारतीय समाजव्यवस्थेचा महारोग म्हणवत्या जाणाऱ्या जाती आणि वर्णव्यवस्थेचा क्रूर चेहरा स्वदेश दीपक यांनी प्रकाशात आणला आहे.

हे एक वास्तववादी शैलीचे नाटक आहे. देशाच्या रक्षणासाठी उभारलेल्या फौजेतही ‘जातिभेद’ कसा प्रभावीपणे कार्यरत आहे, हे स्वदेश दीपक यांनी मार्मिकपणे मांडले आहे. जातिव्यवस्थेचे ‘कोर्ट मार्शल’ करताना नाट्यरूप, नाट्यबंध, नाट्याशय यांचा प्रभावीपणा कुठेही कमी होत नाही. ‘रामचंदर’ हा फौजेतला सामान्य सैनिक मनात घर करून जातो. जातिभेदाविरुद्धची लढाई त्याच्यासाठी व्यक्तिगत मानापमानापेक्षा आत्मसन्मानाची लढाई ठरते.

जवान रामचंदर गार्डच्या ड्युटीवर असताना कॅप्टन वर्मा आणि कॅप्टन कपूरवर गोळी झाडतो. त्यात कॅप्टन वर्मा मरण पावतो. कॅप्टन कपूर जखमी होतो. या प्रकरणात रामचंदरवर आरोप ठेवून त्याचे कोर्ट मार्शल केले जाते. कॅप्टन विकास राय रामचंदरची केस लढतो. कर्नल सुरतसिंग न्यायाधीश आहे. अनुशासनप्रिय तेवढाच कठोर सरकारी वकील कॅप्टन अजय पुरी, साक्षीदार सुभेदार सिंह, डॉ. गुप्ता, लेफ्ट. कर्नल ब्रजेन्द्र रावत यासारखी पात्रे या नाटकातील जातिव्यवस्थेची गुंफण स्पष्ट करतात. प्रारंभी एका जवानाने एका वरिष्ठ अधिकाऱ्यावर ड्युटीवर असताना गोळी झाडली, ही घटना त्यामागील कारण हळूहळू उलगडत जातात. लेखकाने संयमितपणे, नियंत्रितपणे, हळुवारपणे जातिभेदाचा घृणास्पद प्रश्न अत्यंत मार्मिकपणे मांडला आहे.

‘रामचंदर’ हा जन्माने दलित आहे; पण क्षमता, कर्तृत्वानं श्रेष्ठ आहे. तो अव्वल दर्जाचा धावपटू आहे. आशियाचा सर्वात वेगवान धावपटू बनण्याची

क्षमता त्याच्यात आहे. मुख्य म्हणजे कॅप्टन कपूरचा तो स्पर्धक आहे. कॅप्टन कपूर हा उच्च वर्णाचा, जातीचा आहे; पण कित्येकदा रामचंद्रने त्याला विविध स्पर्धात हरवले आहे. परिणामी ईर्ष्या, द्वेष, मत्सर, राग, घृणा आदींचा बळी रामचंद्रला बनावे लगले आहे. जातीचा, वर्णाचा अहंकार कॅप्टन कपूरला स्वस्थ बसू देत नाही. परिणामी वेगवेगळ्या पद्धर्तींनी रामचंद्रचा छळ केला जातो. कॅप्टन कपूर ‘अर्दली’ म्हणून त्याच्या घरी रामचंद्रची नियुक्ती करून घेतो आणि मनातली गरल काढत राहतो. कोर्ट मार्शलच्या प्रक्रियेत अशा प्रकारे जातीयवादाचे सत्य बाहेर पडते.

‘कोर्ट मार्शल’मध्ये सुनावणी सुरु असताना दरवाजावर ढारपाल म्हणून उभा असलेल्या गार्डची अभिव्यक्ती या नाटकातील अत्यंत महत्त्वाची, सूचक आणि प्रातिनिधिक स्वरूपाची आहे. हा गार्डही दलित आहे. एकही संवाद न बोलता आपली मौन अभिव्यक्ती तो समर्थपणे अभिव्यक्त करतो. नाटककार म्हणून स्वदेश दीपक यांनी या पात्राला केवळ पात्र नाही तर जिवंत चरित्र बनवले आहे. रामचंद्रची केस लढणारा कॅप्टन विकास रायसुद्धा अत्यंत महत्त्वाचे कैरेक्टर आहे. एकप्रकारे आपल्या भूमिकेतून न्यायाचे, सामाजिक न्यायाचे तत्त्वज्ञान तो मांडत जातो. पूर्वग्रहांचे दोष उजागर करून सत्तापक्षाचे राजकारण उघडकीस आणतो. सेनेतील वर्णवर्चस्ववाद, जातिवाद, वर्णश्रेष्ठत्वाचा अहंकार यांचा तो खरपूस समाचार घेतो. कॅप्टन कपूर हा या नाटकातील केवळ खलनायक नाही तर शोषण करणाऱ्या व्यवस्थेचा प्रतिनिधी आहे. सामंती व्यवस्थेचा, पुरुषप्रधान सतेचा तो पाईक आहे. आपल्या पत्नीचाही तो सातत्याने छळ करतो. मारहाण करतो. तिला ‘पैर की जुती’ म्हणतो. अशा प्रकारे ‘स्त्रीसुद्धा एक दलितच आहे. तिचे शोषण म्हणजे एक प्रकारचा जातिवादच आहे.’ ही नाटककार स्वदेश दीपक यांची भूमिका अत्यंत महत्त्वाची आहे.

दोन अंकांच्या या नाटकात घटना नाही. आहे ती केवळ चर्चा. ती सुद्धा कोर्टच्या सुनावणीच्या प्रक्रियेतील. तरीही हे नाटक वाचकांना किंवा प्रेक्षकांना धरून ठेवते. चर्चा, नाटक, कोर्टसूम इमामा, नाटकातले नाटक अशा संकल्पनेतील हे नाटक आहे. यातले बारकावे लेखकाने प्रभावीपणे मांडले आहे. विविध व्यक्तिरेखाही त्यांच्या स्वभावानुसार व्यक्त होतात. सेना हा एक निधर्मी, जातिविहीन

वर्ग, वर्णविहीन समाज आहे, असावा अशी अपेक्षा असते; पण अशा समाजातही जातिवादाची मानसिकता किती खोलवर रुजली आहे हे नाटककाराने अत्यंत परिणामकारकपणे दाखविले आहे. ‘रामचंद्र’चा विद्रोह एका स्फोटात रूपांतरित होतो. छळ, शोषण, अन्याय, अत्याचार अखेर हिंसेची परिसीमा गाठतो आणि त्यातच रामचंद्र कॅप्टन वर्मा आणि कपूरवर सरळ छातीत गोळी घालतो नि त्याची जबाबदारीही स्वीकारतो.

या नाटकातील संवाद अत्यंत सशक्त आहेत. बोलीभाषेतील शिव्यासदृश शब्दांच्या लाखोळ्या आहेत. त्याच वेळी चिंतनात्मक संवाद आहेत. जे नाटकाचे मूल्य वाढवते. नाटककाराची भूमिका, दृष्टी, चिंतन व्यक्त करते. सामंती प्रवृत्ती, सामंती विचार याचा गंभीरपणे शोध नाटककाराने घेतला आहे. ‘पोएटिक जस्टीस द डिलर्स इन द डेथ’, ‘द राइडर्स ऑफ डेथ’सारख्या संज्ञा या नाटकात कशा काम करतात, याचीही नाटककाराने प्रभावी मांडणी केली आहे. अखेर रामचंद्रचे निर्दोषत्व सिद्ध होते. पण कायद्यानुसार त्याला शिक्षा केली जाते. कॅप्टन कपूर आत्मदाहात स्वतःवर गोळी झाडून आत्महत्या करतो. तरीही कोर्ट त्यालाही शिक्षा सुनावते. नाटक संपते, पण प्रत्येकाला हे नाटक अस्वस्थ करते. विचार करायला बाध्य करते.

आजच्या सामाजिक जाती-वर्णव्यवस्थेचे हे कोर्ट मार्शल आहे. मनामनातला जातिवाद लेखकाने बारकाव्यांसह मांडला आहे. सभ्य, सुसंस्कृत समाजाचा मुखवटा फाडला आहे. ‘सेना’ही जेव्हा या विषमतावादी, शोषणवादी व्यवस्थेचे केंद्र ठरते तेव्हा हा जातिवाद, ही सामंती प्रवृत्ती देशाचीच शत्रू ठरते, हे स्वदेश दीपक यांचे कथन मला अत्यंत महत्त्वाचे वाटते; हेच या नाटकाचे सर्वांत महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होय.



एक भन्नाट राजकीय विस्तृपिका

लोकसाहित्याचे गाढे अभ्यासक म्हणून डॉ. मधुकर वाकोडे सर्वांनाच परिचित आहेत; त्याशिवाय कादंबरीकार आणि व्यक्तिचित्रणकार म्हणूनही त्यांनी मराठी साहित्याला मोठे योगदान केले आहे. बहुदा त्यांचे लोकनाट्यलेखन हा वाचकांच्या फारसा परिचयाचा भाग नाही. मी दै. जनवाद वृत्तपत्रात साहित्य संपादक असताना मात्र आग्रहाने त्यांच्याकडून ‘गोंधळी राजा - आंधळी प्रजा’ हे लोकनाट्य लिहून घेतले. जनवादच्या १९९२ च्या दिवाळी अंकात हे लोकनाट्य प्रसिद्ध झाले आहे; त्याची प्रासांगिकता आजही कायम आहे.

सामान्यपणे गंभीर प्रकृतीचे वाटणारे वाकोडे सर, विनोद, व्यंग्य, मिस्किली या अंगाने लोकनाट्याचे लेखक म्हणून कसे भासतात, ते ह्या वगनाट्यातून दिसते. चरित्रचित्रण, नाट्यगत संघर्ष आणि समकालीन प्रश्नांची, समस्यांची जाणीव या साच्यांचाच मेळ या नाटकात प्रभावीपणे जमून आला आहे. मी नाट्यक्षेत्रातला कार्यकर्ता, विद्यार्थी म्हणून या लोकनाट्याकडे ‘परफॉरमन्स’, प्रयोग या दृष्टीने बघतो. त्या वेळीसुद्धा वाकोडे सरांच्या रंगमंचीय ज्ञानाचा प्रत्यय येतो. ‘धमाल खेळ’ घडविणारा, घडवून आणणारा ‘नाट्यप्रयोग’ या नाटकात आहे.

मंचावर येणारा शाहीर, त्याचे साथीदार, डफ, तुणतुणे, ढोलकी, मंजिरा यांचा आवाज आणि त्यात सुख होणारा गण,

“प्रजा लई पिडली, व्यवस्था लई सडली॥५५
सत्ताधीशांची माडीवर माडी कशी चढली ॥६३॥”

परंपरागत गणापेक्षा वेगळा आहे. पहिल्या दोन ओळीनंतर सरळ वास्तवालाच हा गण भेदत जातो. या गणात त्यांनी सत्तेची नशा, भूखंड प्रकरण, हर्षद मेहता प्रकरण, बोफोर्स प्रकरण अशा त्या वेळी देशाला ग्रासत असलेल्या प्रश्नांना वाचा फोडली आहे. आपल्या गणात त्यांनी खन्या अर्थाने गण म्हणजे नागरिक यांची विदारक रिती मांडली आहे. यात त्यांच्या सामाजिक बांधिलकीच्याच तत्त्वाचे दर्शन घडते.

त्यानंतर ‘गोळण’ या प्रस्तुती प्रकारात त्यांनी सोंगाड्या आणि त्याच्या

साथीदारासह धमाल केली आहे. मराठी भाषा, रगतपिते लोकसेवक, विविध प्रकारच्या वसुली, दंडुकेशाही, चिरीमिरी यांचे दर्शन घडवीत रंजक गौळण सादर केली आहे. विषयनिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ विनोद घडवत डॉ. वाकोडे सरांनी ‘गौळण’ रचनेचा उत्कृष्ट मासलाच येथे सादर केला आहे. मुळात हे लोकनाट्य एक जबरदस्त राजकीय ‘सटायर’ आहे. तो आजही प्रासंगिक आहे. ‘हायकमांड’ व्यवस्थेची राजकीय चिरफाड करणारे आहे. लोर्णीशिवाय मालपाणी मिळत नाही, सहकारातून साधतो स्वाहाकार, शेअर बाजारातील लुटालूट, यावरही त्यांनी गंभीरपणे प्रकाश टाकला आहे. रंभा, ऊर्वशी, मेनका, सोंगाड्या, बारक्या, मावशी, रंगू, कृष्ण या पात्रांसह समकालीन राजकारणाची सफर त्यांनी उपरोधिक, मार्मिक, तीक्ष्ण पद्धतीने घडवून दिली आहे. भाषा प्रवाही आहे, व्यंग्यार्थकडून लक्ष्यार्थकडे परिणामकारकपणे नेणारी आहे. अर्थात भाषेवरचे त्यांचे प्रभुत्व घटकन नजरेत भरणारे आहे.

लोकनाट्याच्या या बाजात त्यांनी काही प्रयोगही केले आहेत. वासुदेवाचं रिंगण, जोगतिणीचा घोशा, गोंधळाची चाल याचेही प्रदर्शनीय पण मार्मिक असे दर्शन घडविले आहे. ‘मोवाड’च्या महापुराने विस्थापित केल्या लोकांच्या पुनर्वसनात झालेल्या घोटाळ्याचा संदर्भ, किल्लारीच्या भूकंपात उद्धवस्त झालेल्या लोकांसाठी गोळा करण्यात आलेल्या निधीची खाबुगिरी, नेत्यांचे सेक्सकांड यांसारखे संदर्भ देत व्यवस्थेवर वाकोडे सरांनी लोकशैलीचा आधार घेत खरपूस टीका केली आहे. शाहिरी, यळकोटचा जय मल्हार सोबत घेत ‘दरबारी सीन’ही वाकोडे सरांनी उत्तमरीत्या साकारला आहे. हा सीन म्हणजे ‘फारस’चा उत्तम नमुना आहे. बडबड देशी गडबडनगरीची ही फार्सिकल नाट्यकथा म्हणजे आजच्या राजकीय व्यवस्थेवरची मोठी चपराक आहे. राजकारणातील गुंडगिरी, राजकीय गुंड, राजकारणातील चमचेगिरी, राजकारणातील परिवारवाद सांगत गोंधळी राजाचे चरित्र मांडले आहे. भ्रष्टाचार, न्यायव्यवस्था, अराजकता, बॉम्बस्फोट, विकासाचा सातबारा, कराचे राजकारण, इंग्रजीची गुलामी, बहुजन समाजाची दैना या विषयांना डॉ. वाकोडे सरांनी मार्मिक टच दिला आहे. भूखंड, बोफोर्स, मोवाड, किल्लारी, प्रौढ शिक्षण, सामाजिक वनीकरण, आर.टी.ओ., बी.एड., कस्टम घोटाळे, झुणका-भाकर योजना, वेगळा विदर्भ, पापड उद्योग, महिला आरक्षण, मंत्र्यांचे परदेश दौरे, स्वीस बँकेतील खाते, दहशतवादी दाऊद इत्यादी

विविध विषय वाकोडे सरांनी लील्या हाताळ्ले आहेत.

नाटकाचा शेवट त्यांनी तुंबडी गायन या लोककला प्रकाराने केला आहे. शिक्षणाचा ढोरबाजार या तुंबडीतून त्यांनी मांडला आहे. विना अनुदानीत कॉलेजच्या खैरातीवर टीकास्त्र सोडले आहे. “दे दान सुटे गिरान”ची हाळी देत लावणीची ‘पॅरोडी’ ते सादर करतात :

“एसटीची बाई हवा सोसना
मला प्यारी ॲंबिसिडर...
मागच्या सीटवर घेऊनी बसती
मला हे कितीक लिडर”

या सत्तासुंदरीचे दर्शन घडवीत, गलिच्छ, भ्रष्ट, अनैतिक, राजकारणाचे ते वाभाडे काढतात. अखेर शाहीर येऊन या दैन्यावस्थेवर प्रकाश टाकतो. लोकांना जागे होण्याचे आवाहन करतो आणि अशा प्रकारे वाकोडे सर म्हणतात ती ‘राजकीय विरूपिका’ येथे संपते.

डॉ. वाकोडे सरांचे हे लोकनाट्य, वगनाट्य राजकीय विरूपिका वाचली तर त्यांच्यात दडलेला नाटककार स्पष्टपणे दिसतो. त्यांनी उपयोगात आणलेल्या विविध नाट्यकल्प्या, भाषेचा वापरलेला लोकबंध, त्यातील व्याकरणाच्या चिन्हासह असलेले बारकावे, दृश्यांमधील नाट्यात्मकता, विषय, आशय, कथावस्तू, नाट्य फुलविण्याची हातोटी, लोकतत्त्वांचा वापर सरांची नाट्यलेखनाची क्षमता सिद्ध करणारी आहे. अशा संहितांची वानवा आहे.



रंगमंचीय भाषेची अप्रतिम अभिव्यक्ती : उचक्का

ख्या तनाम लेखक, सामाजिक कार्यकर्ते लक्ष्मण गायकवाड यांचे गाजलेले आत्मकथन म्हणजे ‘उचल्या’. वडार, पाथरवट समाजात जन्मलेल्या लक्ष्मणची ही आत्मकथा. या आत्मकथेतून एका समाजाचे संपूर्ण जगणे साकार होते. अशा या आत्मकथनाचे नाट्यरूप ‘उचक्का’ या नाटकाच्या दिग्दर्शक अनामिका हक्सर यांनी आगळ्यावेगळ्या पद्धतीने सादर केले.

प्रत्येक दिग्दर्शकाचा आपला रंगभूमीकडे बघण्याचा दृष्टिकोन असतो. त्यामुळेच हा रंगमंच त्या दिग्दर्शकाला रंगभूमीवरील सर्व ज्ञात-अज्ञात शक्यतांचे आव्हान देत असतो. अशा रंगमंचीय भाषेच्या शक्यतांचे आव्हान (Challenge of Theatrical Language) अनामिकेने स्वीकारलेले आहे. म्हणूनच ती आपल्या दिग्दर्शकीय भूमिकेत म्हणते, “एक विस्फोट, एक उलट गती, पवित्र-अपवित्रांच्या पुढे. शोध एका नव्या शैलीचा, एका नव्या सौंदर्यबोधाचा. गुन्हेगारी समाजाची पार्श्वभूमी. अस्तित्वासाठी चाललेला त्यांचा संघर्ष, रंगमंचाच्या अवकाशात ते कसे दाखवायचे? प्रथमपुरुषी वचनात लिहिलेली ही आत्मकथा. त्याची वाचनशैली कशी असावी? भुकेची गाथा कशी अभिव्यक्त करावी? चोरी, लूट, खिसे कापण्याची कला, विष्ठा विसर्जनाच्या सोबत पोट भरण्यासाठी मेलेल्या डुकराचे मांसभक्षण. प्रश्न पोटाचा, कठीण आणि जबर पोटाचा. ते कसे दाखवायचे? कसे ते जिवंत करायचे? प्रश्न... प्रश्न... आणि प्रश्न. फक्त प्रश्नांचा विस्फोट होतो. या विस्फोटातून आकारत गेले उचक्का.” एका दिग्दर्शकाचा हा प्रश्नांकित प्रवासच ‘उचल्या’ला रंगमंचीय भाषेत (Theatrical Language) सादर करता झाला. तो प्रवाही झाला, संज्ञाप्रवाही झाला.

गुन्हेगार जनजाती अधिनियम १८७९ अन्वये ब्रिटिश कायद्याने ज्या जाती-जमातींना गुन्हेगार जाती ठरवल्या, त्यातील एका जमातीत लक्ष्मण गायकवाडांचा जन्म झाला. या जातीस मराठीत ‘वडार’ तर हिंदीत त्याला ‘पाथरवट’ म्हणतात. ती बळंशी भटकी जमात. या जमातीचे जगणे अतिशय वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीने अनामिका हक्सर यांनी साकार केले आहे. मुळातच लक्ष्मण गायकवाड यांनी

आपली ही आत्मकथा सरळ प्रवाही पद्धतीने, अनुक्रम शैलीनुसार मांडलेली आहे; शिवाय निवेदनातून संपूर्ण कथानक वर्णनात्मक पद्धतीने मांडलेले आहे. तेव्हा त्यातले नाट्य पकडून त्याला प्रभावीपणे गुंफणे फार कठीण कार्य होते; शिवाय ही गुंफण करताना लेखकाच्या मूळ अभिव्यक्तीला धक्का न लागू देणे सर्वांत महत्त्वाचे होते; पण ही सगळी आहाने अनामिका हक्सर यांनी स्वीकारलेली आहेत. ‘प्रथमपुरुष एकवचनी निवेदन’ ज्या कलात्मक पद्धतीने सादर करण्यात आले, त्याला तोड नाही. रंगमंचावर येणारी सारीच पात्रे कधीतरी लक्षण होतातच. स्थिती, काळ आणि स्थळानुसूप वेगवेगळी पात्रे लक्षणच्या रूपात सादर होत जातात. ज्या रंगमंचीय भाषेचा उल्लेख येथे करण्यात आला, त्याची सुरुवातच या तंत्राने होते. रंगमंचाच्या अवकाशात प्रत्येकच पात्र ‘लक्षण’ होत जातात. त्या त्या वेळची अनुभूती, त्या त्या वेळेचे अनुभव लक्षणच्या रूपात परिवर्तित होत जातात. परिवर्तित होण्याचे हे तंत्र हक्सर यांनी हुकमी एकक्याप्रमाणे वापरले आहे. मग ती एका व्यष्टीऐवजी समष्टीची अभिव्यक्ती होत जाते.

देश, काल, परिस्थितीच्या माध्यमातून रंगमंचीय भाषेचा उपयोग करताना नेपथ्य, प्रकाश, पार्थसगीत, रंगभूषा, वेशभूषा या रंगमंचीय मूलद्रव्यांचे भान ठेवण्यात आले. शब्दाच्या पलीकडचे धन्यार्थ जिवंत करण्याचे प्रयत्न आले. देहबोलीच्या प्रभावी उपयोगातून अनुभवांच्या जाणिवांचे विश्व, अनुभूतींच्या पातळी, परिणामाच्या वेगवेगळ्या स्थिती अवकाशाच्या परिक्रमेतून व्यक्त करण्यात दिग्दर्शकाला निश्चित यश आले आहे. देहबोलीचा आणि त्याला पूरक भावस्थितीचा, मनःस्थितीचा उपयोग अभिनयाच्या दृष्टीने समर्पकदृष्ट्या करण्यात आला, हे एक सलग जीवनदर्शन आहे. त्यातील अनुभव हे एकरेषीय आहेत. म्हणून त्यातील तीव्रता शोधून ते अनुभव बहुरेषीय करणे दिग्दर्शकाच्या कौशल्याचा भाग होता. अनुभवविश्वाचे प्रकटीकरण करताना अनुभवाचीच पातळी अभिनयातून व्यक्त होते. ‘गंदी नाली के किंडे’ जसे घाणेरडचा नालीत वळवळतात, तशी पात्रे वळवळताना दिसतात. भुकेचा पोटात उसळलेला डोंब भुकेच्या तीव्रतेच्या अभिनयातून आशयापर्यंत नेला जातो. हक्सर यांनी स्थितीत नाट्य व्यवहाराने जिवंतपणा ओतला. लेखकाची अनुभूती अभिनयसदृश होत जाते. भावना, जाणिवा, देहबोलीतून मूर्तरूप घेताना जाणवतात. नेपथ्याचा उपयोग हा या नाटकात सूचकपणे करण्यात

आला आहे. रंगमंचीय अवकाश, कथानक आणि सादरीकरणाला परिणाम देणारा ठरला. नेपथ्याचा वापर करताना वापरलेला काळा रंग, जीवनाच्या अंद्याराला समर्पक वाटला. एखाद्या अंद्याच्या बोगद्यात, घाणीच्या गटारात वळणारे किंडे अशा प्रकारचे एक वास्तव आशयाला मिळालेल्या जिवंत रूपांसह व्यक्त होणे, ही या नाटकाची जमेची बाजू आहे. नेपथ्य, प्रकाश, संगीत यांच्यामुळे देहबोलीच्या अनेक शक्यतांची अभिव्यक्ती करण्यातही दिग्दर्शकाला यश मिळाले आहे. लक्षण गायकवाड यांच्या जीवनानुभवांना जिवंत करण्यासाठी, शब्दांच्या पलीकडे जाण्याशिवाय गत्यंतर नव्हते, असे अनामिका हक्सर सांगतात. “शब्द थिटे पडल्यानंतर त्या भावना, ती मनःस्थिती त्यांच्या अंतर्भूत आशयासह व्यक्त करणे हा आमचा उद्देश होता. म्हणून आम्ही शब्दांपेक्षा त्यामागील वास्तवाचा शोध घेत राहिलो.” या त्यांच्या भूमिकेतच त्यांचा नाट्यविषयक दृष्टिकोन स्पष्ट होतो. या नाट्यवस्तूला एक अंतःप्रवाह आहे. तो लक्षणाच्या प्रबळ, दुर्दम्य इच्छाशक्तीतून निर्माण झाला आहे. म्हणूनच दृश्यांची मालिका खंडित झाली तरी त्या पात्रांचा विकास खंडित होत नाही, तर अनेकदा लक्षणाचे निवेदन स्त्रियाही करताना दिसतात; पण तेव्हाही रसभंग होत नाही. समूहदृश्याच्या गदारोळातही हा अंतःप्रवाह विचलित होत नाही. प्रकाशाची एकसुरी संगती बाधक होण्याएवजी साधक बनते. पिवळा, पांढरा, अंधूक प्रकाश पात्रांच्या हालचालींना एक वेगळाच परिणाम देते. नेपथ्यातील मागची काळीकुट्ट भिंत आणि प्रसंगी त्या भिंतीच्या वरच्या कडेचा संजीवक उपयोग अवकाशाची समर्पक उपलब्धी जाणवून देते. सिमेंटच्या अर्ध्या फुटलेल्या पाईपचा नालीत घुसलेल्या भागाचा अत्यंत प्रभावी उपयोग करण्यात आला आहे. रंगमंचीय भाषेचा घटक म्हणून या नाटकाच्या नेपथ्याचा आवर्जून उल्लेख करावा लागेल.

‘प्रोसेनियम आर्च’मधील नाट्यदर्शनाच्या सर्व शक्यता दिग्दर्शकाने प्रभावीपणे शोधल्या आहेत. आत्मकथनाचे एकमेव नाट्यरूप रंगमंचावर सादर करताना पारंपरिक नाट्यसंकेतांना दूर सारून नवे नाट्यसंकेत हक्सर यांनी निर्माण केले आहेत. त्यांनी रंगमंचावर अभद्र, किळसवाणा, अश्लाघ्य वाटणारा शौचविधी, तोही स्त्रियांचा दाखविला आहे. हे दृश्य या नाटकातील तांत्रिक पार्श्वभूमीवर धक्कादायक, अनपेक्षित होते. ते धाडस हक्सर यांनी दाखविले आहे; पण

वास्तवाचा तो रंगमंचीय आविष्कार होता. “एक ट्रिकपेक्षा वास्तवदर्शी मुद्दा म्हणून त्याकडे मी बघते” असा अभिप्राय अनामिका हक्सर यांनी दिला आहे. एकूणच रंगमंचाच्या प्रभावी कथेतून उचल्याच्या जीवनाचे भेदक वास्तव साकारण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला आहे. गेल्या अनेक वर्षांनंतर भारतीय रंगभूमीवर ‘उचक्का’च्या निमित्ताने रंगमंचीय भाषेची सशक्त नाट्यकृती सादर झाली आहे.



ते पुढे गेले : भीषण... दाहक

मकरंद साठे हा महाराष्ट्राचा प्रयोगशील, अभ्यासू, चिंतक असा नाटककार आहे. या नाटककारामध्ये एक दिग्दर्शक दडला आहे. त्यामुळे नाट्यलेखनातच दिग्दर्शकीय ‘विज्युअल्स’ आपण स्पष्टपणे बघू शकतो. लेखक-दिग्दर्शकांचे ‘असोसिएशन्स’ खूप नव्या शक्यतांना जन्म देतात; पण लेखकच दिग्दर्शक असेल तर नाटकाच्या संदर्भातल्या सर्वच शक्यतांना एक वेगळे रूप-स्वरूप प्राप्त होते. मकरंद साठेचे ‘ते पुढे गेले’ हे नाटक म्हणूनच आगळेवेगळे ठरते. २००६ मध्ये महाराष्ट्र कल्वरल सेंटर, पुणे ने संपूर्ण महाराष्ट्रात या नाटकाचे प्रयोग केले. अर्थात दिग्दर्शक स्वतः मकरंद साठेच होता.

‘ते पुढे गेले’ या नाटकाची जातकुळीच वेगळी आहे. ‘शेतकऱ्यांची आत्महत्या’ हा अगदी ऐरणीवरचा विषय अत्यंत कलात्मक तेवढ्याच रंगमंचीय शक्यतांचा उपयोग करून सादर केला. जागतिकीकरणाच्या परिप्रेक्ष्यात घडणारे हे नाटक कधी वास्तववादी तर कधी अस्तित्ववादी शैलीचे रूप घेते हेच कळत नाही. केवळ दोन पात्रे रंगमंचावरच्या टाइट स्पॉटमध्ये एकमेकांशी शारीरिक, मानसिक पातळीवर झटपट करीत राहतात. दीड तास चालणारी ही झटापट तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर बेमालूमपणे संपते. रुढार्थने या नाटकाला कथानक नाही. ‘निरगाठ-सुरगाठ-उकल’ सारखे नाट्यतंत्र त्यांनी स्वीकारलेले नाही. विषय अत्यंत ज्वलंत आहे; पण तो भडक नाही. प्रचारकी नाही. एक वृत्ती-प्रवृत्तीचे हे प्रभावी नाट्यदर्शन आहे.

‘शेतकऱ्यांची आत्महत्या’ सामान्यपणे हा नाटकाचा विषय आहे; पण मकरंद साठे या विषयाचे वास्तव अधिक भेदक करतो. जागतिकीकरणाचा परिप्रेक्ष्य समोर ठेवून बदलत चाललेला सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, राजकीय आणि नैतिक परिवेश या नाटकात अवकाशाचे रूप धारण करतो. नाटकाच्या स्वरूपाप्रमाणे या नाटकाचा अवकाश पसरट नाही तर ‘स्पॉट्स’ मध्ये त्याला मकरंद साठेने बांधून ठेवलाय. त्यामुळे या नाटकातले ढंद्या या अवकाशाला भारून टाकते, व्यापून टाकते.

या नाटकात चालिशीमधला मध्यमवर्गीय शहरी पुरुष आहे. त्याचे नाव

ओळख म्हणून तो ‘अ’ आहे. दुसरा एक ‘ब’ नावाचा तरुण सेल्समन आहे. रंगमंचावर ‘टाइट स्पॉट’मध्येच हे नाटक घडावे, अशी रंगसूचना मकरंद आधीच देऊन ठेवतो. अंधारात दिसेल अथवा भास होऊ शकेल असे एक पुरुष आणि एक स्त्री रंगमंचाच्या मागच्या भागाला झोपलेले दिसतात. ते जोडपे म्हणजे मरण पावलेले शेतकरी दाम्पत्य आहे. पूर्ण नाटकभर एकही संवाद न बोलता ते रंगमंचावर व्यापून राहतात. अस्पष्ट, धूसर काळोखात ते सलत राहतात.

नाटक जेथे घडते ती प्रचलित जागा नाही. स्वर्गाकडे जाणाऱ्या मार्गावर कुठेतरी हे नाटक घडते. शेतकरी, त्याची बायको, अ, ब आणि कॉर्पेरेट कंपनीतले अधिकारी, कर्मचारी मिळून आठ जण. सर्वच पुरुष. त्यातला एक अर्थतज्ज्ञ, एक फायनान्शियल ॲडवायझर, इतर सारे कॉर्पेरेट्स एम्प्लॉईज. शेतकरी आणि त्याची बायको या दोघांखेरीज साच्यांनाच पुढे जायचे आहे; आणि मग पुढे जाण्यासाठी ते काहीही करायला तयार आहेत. माणूस जिवंत असेपर्यंत या तृष्णा, मोह, आमिष, स्वार्थ, महत्त्वाकांक्षा वाजवी असणे शक्य आहे; पण या सर्व गोष्टी माणूस मेल्यावरही कशा कायम राहतात, ही प्रतिमा मकरंदने प्रभावीपणे रेखाटली आहे. पुढे जाण्यासाठी वाढूल ते या अर्थाने या नाटकाचे शीर्षक ‘ते पुढे गेले’ खूपच बोलके आहे.

सामान्यपणे ‘अ’ आणि ‘ब’ या दोन पात्रांतला हा संघर्ष वाटतो; पण तो संघर्ष पुढे दोन व्यक्तींमधला नाही तर दोन वृत्ती, प्रवृत्ती, व्यवस्था, समाज, विचार यामधला संघर्ष दिसू लागतो. सभ्यतेचे, संस्कृतपणाचे बुरखे फाडले जातात. माणसाचे, व्यवस्थेचे, समाजाचे नागवेपण उघड होत जाते. सर्वांनाच पुढे पुढे जायचे आहे. जाणे म्हणजे त्यांच्या दृष्टीने पद, प्रतिष्ठा, पैसे, मौजमती, ऐशाराम, भौतिक सुविधा, श्रीमंती, तृष्णांची पूर्ती, नशा, बस त्यापलीकडे काही नाही; आणि मग त्या दृष्टीने पुढे जाण्यासाठी काहीही करायला हा समाज तयार असतो. पुढे जाण्यासाठी अखेर चिपाड झालेल्या, सर्वस्व हरवलेल्या शेतकऱ्याच्या बायकोवर ही सारी कॉर्पेरेट गिधाडे आळीपाळीने, सोयी-सोयीने बलात्कार करून पुढे निघून जातात. या नाटकातला हा प्रसंग भयानक आहे, विदारक आहे, विषण्ण करणारा आहे. मकरंदचे नाटककार म्हणून सारे बळ या नाट्यप्रसंगातून जाणवून जाते.

नाटक प्रारंभी चर्चानाट्य वाटते. पुढे नाटक प्रचंड वेगाने वाटचाल करते.

वैचारिकतेच्या व्यूहातून कथात्मतेकडे ते झेप घेते. रुढार्थने ही कथा नाही तरीही कथात्मकता आशयात्मक आहे. हा आशयच या नाटकाला मूल्य प्रदान करतो. जागतिकीकरणाचा प्रभाव, त्यात भरडला जाणारा सामान्य माणूस, विशेषतः शेतकरीवर्ग. माणसाच्या वृत्ती-प्रवृत्तीवर विपरित परिणाम करणारी जागतिकीकरणाची व्यवस्था, माणसाला केवळ ग्राहक बनवून उपयोगितेचा समाजघातक सिद्धांत मांडणारे जागतिकीकरण, मोह, तृष्णा, आत्मकेंद्रीपणा, प्रलोभने, आमिष, अत्रृप्त इच्छा, स्वार्थ यात गटांगळ्या खाणारा समाज. माणसांचे नैतिक, आत्मिक खच्चीकरण या सर्वांचा परिप्रेक्ष्य या नाटकात आहे. जागतिकीकरणासोबतच राजकारण, धर्मकारण, समाजकारणाचे अंतरंगही येथे उघड होते. स्वतःला विचारवंत म्हणवणारा ‘अ’ आणि नैतिकेतेचा डंका मिरवणारा ‘ब’ ही दोन्ही पांत्रे शेवटी ‘ते पुढे गेले’ याच गटात सामील होताना दिसतात. मकरंद साठे अशा सर्व चरित्रांचे बुरखे या नाटकात टराटरा फोडतो.

आज ज्या समाजव्यवस्थेचे वास्तववादी दर्शन या नाटकात घडते. शासन-प्रशासनाचे रूप-स्वरूपही येथे दिसते. मार्क्सवाद, समाजवादाची चर्चा यात आहे. शेतकरी, त्यांची आत्महत्या, कर्ज, कापूस, मुलीचे लग्न, सावकार याचाही उल्लेख आहे. भारतीय समाजकारण, धर्मकारण, राजकारणात राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाची भूमिका यावरही या नाटकात चर्चा आहे. भांडवलशाही, बाजारपेठ, गरिबी, जागतिकीकरण, सबसिडी, नवी टेक्नॉलॉजी ते पुढे होणाऱ्या तिसऱ्या महायुद्धापर्यंत असे सर्वच विषय या नाटकात चर्चिले आहेत. ‘अवकाश’ आणि ‘काळ’सारखे विषयही आहेत. उपभोगवाद, क्रयवादासारख्या शब्दांवर टीकाटिप्पणी आहे. संवेदनशीलता म्हणजे मस्क्युलर डिसकफर्ट वाटणारी विचारधारा त्यात आहे. कामेच्छा, सेक्स, त्यांची चळवळ, वखवख, त्यातून येणाऱ्या मँडनेसला गरज, आवश्यकता किंवा ‘जस्ट वन स्टेप’ ठरणारी नव्या उपभोगवादी समाजाची धारणाही या नाटकात अधोरेखांकित करण्यात आली आहे.

आजच्या विद्युप समाजाचे हे भीषण वास्तव मकरंद साठेने अत्यंत प्रभावीपणे मांडले आहे. नाटकाचा आकृतिबंध, नाटकाची शैली, नाटकातील संवाद, चरित्रचित्रण, भाषा या सांस्कृतिकी प्रयोगशीलता एका नव्या सर्जनशीलतेचे प्रतीक ठरले आहे. लोकशाहीची विदारक, भीषण अवस्था त्याने प्रतीकात्मक पद्धतीने मांडली आहे.

नाट्यतंत्राच्या, नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीने मला हे नाटक महत्त्वाचे वाटते. येथे स्वीकारलेली प्रयोगशीलता ही वांज स्वरूपाची नाही. अभिनय, दिग्दर्शन, नेपथ्य, प्रकाशयोजना या सर्वच बाबतीत नवे आयाम देणारी आहे. नाट्याशय व नाट्यतंत्र यांचे ‘एकजिनसी’ मिश्रण येथे पाहायला मिळते. हे ‘अद्वैत’ या नाटकाची जमेची बाजू आहे. म्हणून हे नाटक वाचक आणि प्रेक्षक यांना अस्वरुप करू शकते.



संगीत ऑटोमॅटिक आसूडं

डॉ.आनंद पाटील हे तौलनिक साहित्याचे ख्यातनाम अभ्यासक आहेत. तौलनिक साहित्याच्या संदर्भात अनेक क्रांतिकारी प्रमेये त्यांनी मांडली आहेत. सोबतच सृजनशील लेखक म्हणून कथा, कादंबव्या, प्रवासवर्णने त्यांनी लिहिली आहेत. एकूणच त्यांचा व्यासंग अचंबित करणारा आहे. परखडपणा हा त्यांचा लेखनाचा व्यवच्छेदक विशेष आहे; पण हा परखडपणा तात्त्विक आहे. त्याला अनुभवांचा आधार आहे. पुराव्याशिवाय ते लिहीत नाहीत. आधुनिकता, उत्तर आधुनिकता, वसाहतवाद यावरील त्यांचे विश्लेषण ‘पोस्टमार्टम’ स्वरूपाचे असते. प्रचंड माहिती, संदर्भ, डेटा आणि त्यांचे अन्वयार्थ लावताना विवेकपूर्ण पद्धतीने केलेली मांडणी त्यांच्या व्यासंगाची गवाही देते. अलीकडे त्यांनी ‘संगीत ऑटोमॅटिक आसूड’ नावाचे नाटक लिहिले आहे. शीर्षकापासूनच या नाटकाचे वेगळेपण लक्षात येते. ‘मराठी उत्तर आधुनिक नाटक’ म्हणून त्याचा उल्लेख करण्यात आलेला आहे; शिवाय ‘सिरीओ कॉमेडी प्लस सटायर’ असेही त्याचे स्वरूप व्यक्त करण्यात आले आहे. पाटलांचा हा नवा नाट्यप्रयोग नाट्य साहित्याच्या क्षेत्रात एक आदर्श नमुना ठरू शकेल यात वाद नाही. हे नाटक काल्पनिक नाही. ते त्यांच्या स्वतःच्या अनुभवांचे नाट्यरूप आहे. म्हणून ते वास्तववादी आहे; पण आकृतिबंध आणि शैलीच्या आधारावर ‘अतिवास्तव’ रूप हे नाटक धारण करते. या नाटकाची कथा साधी, सोपी, सरळ आहे; पण ज्या पद्धतीने ती मांडली आहे त्यातून ही कथा अनेक अन्वयार्थ आपल्यापुढे उभे करीत जाते. पाटलांच्या एका ‘आसूड’ नावाच्या कथेत या नाटकाचे मूळ आहे. हा आसूड समकालीन संदर्भात नव्या रूपात, स्वरूपात आणि ‘नव्या ढंगात’ अवतार घेतो. प्लॉट खरेदीची नक्कल, शेती-विक्रीतील फेरफार आणि शेतीमधील एक नवा आदर्श प्रकल्प या प्रादेशिक विषयांभोवती हे नाटक फिरत असताना ते आशयाच्या संदर्भात वैथिक होते. भ्रष्टाचार, लाचखोरी आणि चंगळवाद यांचा समाचार घेत असताना व्यवस्थेचे विदारक दर्शन हे नाटक घडवते. शासन-प्रशासनाशी त्यांचा संघर्ष व्यक्तिगत न राहता सार्वत्रिक होत जातो. वर्तमानाचे वास्तव भेदक पद्धतीने पाटलांनी या नाटकात मांडले.

लोक रंगभूमीचा बाज स्वीकारून पाटलांनी आपल्या देशीयतेशी नाळ जोडली आहे, ते औचित्यपूर्ण आहे. तमाशा, गण, नांदी, शाहिरी, मावळा नृत्य, सूत्रधार, सोंगाड्या, विदूषक, वाघ्या, सुंबरान, तसेच लोकनाट्याची भाषिक वैशिष्ट्येही त्यांनी कथानक फुलविण्यासाठी वापरली आहेत. लोकरंगभूमीची ही वैशिष्ट्ये केवळ नाटकच फुलवीत नाही तर नाटकाला गती देणे, तीव्रता वाढविणे, भाष्य करणे, निरूपण करणे अशा प्रकारे नाटकाचे भेदकपण वाढविण्यास मदत करते. पारंपरिक नांदीवर आधुनिक संदर्भाचे, वास्तवाचे केलेले कलम प्रारंभीच नाटकाचे स्वरूप स्पष्ट करते. “टॉक सिंपल मराठी तीबी नीट अंडर-अंडर स्टॅंडिंगच न्हाय” अशी वाक्यरचना नाट्यात्मक ‘पिंडगीन’ भाषेचे दर्शन घडवते. भाषिक वैशिष्ट्य म्हणून या नाटकाच्या भाषेचा वेगळा अभ्यास करता येण्यासारखा आहे. नाट्यगीते, काव्यात्मक निवेदन, विंबनात्मक काव्य यातून साधलेली टीका कृष्ण सुखात्मिकेच्या जवळ जाणारी आहे. नाटकाचा बाज एका नव्या ‘लोकनागर’ नाटकाला जन्म घालणारा आहे. या नाटकात चमत्कृती वैशिष्ट्यांचा म्हणजेच फॅटन्सीचा उत्तम प्रयोग पाटलांनी केला आहे. यशवंतराव, डॉ. आंबेडकर, हमीद दलवाई, ताराबाई शिंदे, लोकमान्य टिळक ही पात्रे पाटलांनी रंगमंचावर आणली आहेत. त्यांचा आणि नाटकाचा नायक प्रा. अर्जुन यांच्यातील संवादातून महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक, सामाजिक, राजकीय, धार्मिक, आर्थिक स्थितीबद्दल अनेक प्रश्न उपस्थित होत जातात. सिंहावलोकनही त्यातून घडते. ही फॅटन्सी या नाटकाची सर्वांत मोठी जमेची बाजू आहे.

गाजर गवतापासून ते बारबालापर्यंत, वीज प्रश्नापासून ते पिण्याच्या पाण्यापर्यंतचे प्रश्न या नाटकात पाटलांनी मांडले आहेत. भ्रष्टाचार प्रश्नाचे तर विदारक दर्शन पाटील या नाटकातून घडवतात. उपरोध, तिरकसपणा, चिमटे काढत वास्तवाचा साक्षात्कार ते घडवत जातात. पाटलांच्या तीक्ष्ण नजरेतून वर्तमान समाजव्यवस्था, राजकीय व्यवस्था, धार्मिक व्यवस्था, सांस्कृतिक व्यवस्था सुटत नाही. इतिहासातील चुकाही ते परखडपणे मांडतात. “अज्ञानाच्या उत्पादनावर पोसलेल्या वर्गावर” ते आपला आसूड उगारतात आणि उत्तर आधुनिकतेचे रसायन सिद्ध करीत जातात. नाटकाचा संदर्भपट विस्तृत, व्यापक आणि तेवढाच सखोल आहे. आजच्या सामान्यांच्या जीवनाचा काटेरी आलेख ते कधी परखड तर कधी उपरोधिक पद्धतीने रेखाटतात. नाटकाची मांडणी करताना संदर्भाची, माहितीची

पखरण संवादागणिक त्यांनी केलेली आहे. त्यातून अनेक प्रकारची नवी माहिती मिळत जाते. विदूषक-सोंगाड्याच्या जुगलबंदीतूनही प्रतिक्रियात्मक वास्तव उभे राहते. कथानक कोलाजच्या रूपात आपलं वास्तव व्यक्त करत जाते. बतावणीचा बाज हे वास्तव अधिक सधन, सघन करीत जाते. लोकरंगभूमीच्या वैशिष्ट्यांची वीण या नाटकाचा पोत अधिक घट्ठ करीत राहते.

राजकारण, शिक्षण क्षेत्र, बाजारपेठा, शासकीय कार्यालये, समाजकारण, हफ्ते वसुली, खंडण्या, पुरस्काराचे राजकारण, जातिवाद, प्रसारमाध्यमे, मॉल्स, कलाकारण, स्त्रीवाद, सुधारणावाद, आधुनिकता, उत्तर आधुनिकता, चंगळवाद, लिह इन रिलेशनशिप, बंदूक ठेवण्याचा परवाना, अमेरिकेचे राजकारण, ग्लोबल मार्केट, शेतीचे प्रश्न, नकली बियाण्यापासून ते मुन्नी बदनाम हुयी, शीला की जवानीपर्यंतचे आयटम साँग, असे सर्वच विषय या नाटकात आलेले आहेत. यावरून पाटलांची चौफेर चिकित्सक दृष्टी जाणवत राहते. ओघवत्या भाषाविशेषांमुळे यासंबंधीचे संदर्भ नाट्यरूप घेताना तिरक्सपणे व्यक्त होतात. त्यामुळे त्याला आपसूकच एक उपरोक्तिक धार प्राप्त होते. परिणामी या संदर्भाना चिकित्सेचे मूल्य प्राप्त होत जाते. एकूणच डॉ. आनंद पाटील यांनी या नाटकाद्वारे वर्तमानाची ऐतिहासिक संदर्भासह सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक, धार्मिक चिकित्साच केली आहे. एवढेच नव्हे, तर वर्तमान व्यवस्थेच्या ‘समस्यांचा कोश’ म्हणूनही या नाटकाकडे पाहता येईल.

‘संगीत ऑटोमॅटिक आसूड’ या नाटकाच्या माध्यमातून पाटलांनी लोकरंगभूमीशी आपले नाते सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे; पण तेथेच ते थांबले नाहीत तर प्रयोगशीलतेचा आधार घेत लोकनागर रंगभूमीचा बाज त्यांनी या नाटकाद्वारे सिद्ध केला आहे. “लोकनागर रंगभूमी हा संस्कृतीकरणाचाच एक प्रकार असून आजच्या सामाजिक पर्यावरणातून तिचा जन्म होतो” या पार्श्वभूमीवर या नाटकाचा उल्लेख करावा लागेल. मेक बिलीफ, संकेत विशेष, तंत्रविशेष, शैलीविशेष, नृत्य-गीत-संगीत यांचे प्राबल्य, हास्य-व्यंग्य यांची रेलचेल, स्थळ-काळाच्या संदर्भातील लवचीकता, कथागत आणि वास्तवाचे मिश्रण, भाषिक लवचीकपण, कलात्मक आविष्कार, निवेदनात्मक, निस्ऱ्हपणात्मक शैली ही लोकनागर रंगभूमीची वैशिष्ट्ये या नाटकात ठासून भरलेली आहेत. सर्वात महत्त्वाची बाब म्हणजे ब्रेखतच्या ‘ऑलिएनेशन’ अथवा ‘व्ही इफेक्ट’ तंत्राचा उपयोग बेमालूमपणे या नाटकात

झालेला आहे. भावनिक ‘कॅथर्थिस’ न होता हे नाटक वाचकांना, प्रेक्षकांना जागे करू शकते. अनेक प्रश्न उभे करण्याची क्षमता या नाटकामध्ये आहे. या आधारावर या नाटकास आपण वास्तववादी पुराण शैलीचे (एपिक रियालिझ्म) नाटकही म्हणू शकतो; शिवाय ‘टोटल थिएटर’च्याही अनेक रंगमंचीय शक्यता या नाटकात आहेत. एकूण रंगमंचीय प्रयोगाच्या दृष्टीने हे नाटक आव्हानात्मक आहे.

या नाटकाच्या जशा अनेक जमेच्या बाजू आहेत तशा काही मर्यादाही आहेत. माहिती संदर्भाच्या ओघात त्यातले नाट्यच अनेकदा हरवून जाते. नाट्यात्मकतेचा अभाव चांगल्या नाटकाला मारक ठरतो. या नाटकातील भाषिक नाट्यात्मकता, आशयात्मक नाट्यात्मकता, दृश्यात्मक नाट्यात्मकता, पात्रात्मक नाट्यात्मकता शोधून रंगमंचीय भाषेत त्यांचे प्रस्तुतीकरण करणे कोणत्याही सर्जनशील दिग्दर्शकाला आव्हान देणारे आहे. रंगमंचीय शक्यता या नाटकात शिगोशीग विखुरलेली आहे. हे येथे आवर्जून नोंदवावेसे वाटते.



नाट्यपूर्ण गुजगोष्ठीचे धाडस

मूलत: इव्ह इन्स्लर यांनी लिहिलेले आणि वंदना खरे यांनी भाषांतरित, रूपांतरित केलेले ‘योनीच्या मनीच्या गुजगोष्ठी’ (व्हजायनाज मोनोलॉग) हे मराठीतील एक क्रांतिकारी नाटक आहे. ते मराठीत आणण्याचे अभूतपूर्व कार्य वंदना खरे यांनी केले आहे. खच्या अर्थाने ‘पार्टीसिपेटरी थिएटर’ची (सहभागीतेची रंगभूमी) पायाभरणी करणारे हे नाटक आहे. ‘पार्टीसिपेटरी थिएटर’ची संकल्पना सर्वप्रथम ऑगस्टो बोवाल (ब्राझील) यांनी १९६० मध्ये मांडली. ती जगव्यापी झाली. सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय आणि आर्थिक परिवर्तनाच्या लढ्यासाठी एक शस्त्र आणि अस्त्र म्हणून या नव्या शैलीचा, आकृतिबंधाचा उपयोग करण्यात आला.

‘पार्टीसिपेटरी थिएटर’ या नाट्यप्रपंचात प्रेक्षकांची सक्रिय भूमिका अत्यंत मोलाची असते. ही रंगभूमी म्हणजे रंगकर्मी आणि प्रेक्षक यांच्यातील आंतरक्रियात्मक, आंतरसंवादात्मक, आंतरसंप्रेषणात्मक प्रक्रिया आहे. वंदना खरे या स्त्रीवादी कार्यकर्त्या, लेखिका आहेत. या नाटकात सेक्स, इंटरकोर्स, मैथुनापासून ते बलात्कार, संभोग, स्त्री सन्मानाचे मुद्दे, सामाजिक दृष्टिकोन, एकूणच लैंगिकतेच्या संदर्भातील समस्या, रहस्य, आकर्षण, आग्रह, दुराग्रह याची स्त्रीवादी पद्धतीने भारतीय परिप्रेक्ष्यात मांडणी केली आहे.

या नाटकात वेगवेगळ्या स्तरांतील अकरा स्त्रियांची मनोगते आहेत. या मनोगतांतून अर्थात स्वगतांतून ‘योनी’शी संबंधित वेगवेगळ्या धारणा, समजुती, गैरसमजुती (पर्सेकिटव्हज) आदींवर नाट्यपूर्ण पद्धतीने प्रकाश टाकण्यात आला आहे. खरे तर सार्वजनिक चर्चेसाठी हा विषयच निषिद्ध मानला जातो; पण वंदना खरे यांनी पहिल्या मासिक पाळीचे अनुभव, कामेच्छा, कामपूर्तीचे अनुभव, स्त्रियांची लैंगिकता, लैंगिक सुखाची व्याख्या असे सारे विषय अगदी गांभीर्याने आणि अभ्यासपूर्ण पद्धतीने या नाटकातून मांडले आहेत.

‘पार्टीसिपेटरी थिएटर’च्या शैलीचा, तंत्राचा, आकृतिबंधाचा उपयोग यात असल्याने नाटकाच्या सादरीकरणातून प्रेक्षकांशी संवाद साधला जातो, हळूहळू प्रेक्षकांना नाटकात समाविष्ट केले जाते. ही एक रंगप्रक्रिया-नाट्यप्रक्रिया आहे.

वंदना खरे या नाटकाबाबत म्हणतात, “आजही स्त्री स्वतःच्या एका अवयव विशेषाचे नावही घेऊ शकत नाही. अशा अवयवाशी जुळलेले व्यक्तिगत अनुभव मला सार्वजनिक कक्षेत आणणे महत्त्वाचे वाटले. स्त्रियांच्या लैंगिकतेवर चर्चा करण्यासाठी अशा एका अवकाशाची गरज होती. त्यासाठी मला हे नाटक योग्य वाटले.”

वंदना खरे यांच्या या भूमिकेतून या नाटकाचे क्रांतिकारकत्व, त्यांनी केलेले धाडस, अत्यंत अत्यल्प प्रमाणात, पण बदल स्वीकारू इच्छिणारा महत्त्वाचा प्रेक्षक याची महती पटते. पारंपरिक समाजमानस आणि ‘सेक्स’शी संबंधित असलेली मिथके, दंतकथा, रुढी, समजुती यांना आव्हान देणारे हे नाटक आहे. एकप्रकारे पुरुषसत्ताक व्यवस्थेलाच हे नाटक आरोपीच्या पिंजऱ्यात उभे करते. स्त्रीकडे बघण्याबाबतच्या ‘गुलामी’च्या, दुख्यम स्तराच्या, गृहीत धरण्याच्या सिद्धांताची हे नाटक पोलखोल करते. लैंगिक सुखाचा निर्भेळ आनंद हा स्त्रियांचासुद्धा नैसर्गिक अधिकार आहे. त्याकडे तेवढ्याच नैसर्गिकपणे पाहिले जाते, असा संदेश हे नाटक देते. स्त्रियांकडे पाहणारा पारंपरिक दृष्टिकोन या नाटकातून ध्वस्त केला जातो. अभिनय, संवाद, गाणी, प्रसंगी आवश्यक नृत्य, विनोद यातून हा विषय साधा, सोपा, सरळ आणि संवादी केला जातो.

इह इन्स्लरने दोनशे स्त्रियांच्या मुलाखती घेऊन ही संहिता सिद्ध केली. वंदना खरे यांनी हे नाटक रंगमंचावर आणताना आपला परिप्रेक्ष्य, आपला परिसर, आपला समाज तपासला. त्यांनीही अनेक स्त्रियांच्या मुलाखती घेतल्या. कार्यशाळा घेतल्या. त्यातले अनुभव गाठीशी बांधून भारतीय परिवेशातील हे नाटक उभे केले. वास्तवाचा अत्यंत सर्जनशील उपयोग केला. सेक्ससारख्या ‘टॅबू’वर सहभागी नाट्यतत्त्वाचे नाटक उभारणे हे खरेच क्रांतिकारक आहे. मराठीतल्या चावट नाटकांच्या, नाटककारांच्या श्रीमुखात लगावणारे हे नाटक आहे.



बुद्धविचारांचा नाट्याविष्कार

फ. मुं. शिंदे हे महाराष्ट्राला एक कवी म्हणून ख्यात आहेत. मुळात ते एक प्रयोगशील, चिंतनशील कवी आहेत. म्हणून त्यांच्या या काव्यप्रतिभेदा प्रत्यय त्यांच्या आगळ्या-वेगळ्या शैलीच्या एकांकिका लेखनातूतही येतो. चिंतनगर्भ, वैचारिक, काव्यात्मक, तेवढ्याच तरल अशा ‘तृष्णापार’ आणि ‘परिव्रजा’ या त्यांच्या एकांकिका आहेत. बुद्ध तत्त्वज्ञान आणि बुद्धविचारांच्या जीवनमार्गाची प्रतीकात्मक दर्शनं त्यांनी घडवली आहेत. एका कवीची आत्मप्रत्ययात्मक अभिव्यक्ती म्हणून या एकांकिकांचा विचार करता येतो. प्रत्येक संवादातून फमुंमधील कवी जाणवत राहतो.

तृष्णापार

समग्र जीवनाला व्यापून टाकणाऱ्या बुद्धतत्त्वाची अवकाशाला गवसणी घालणारी ‘तृष्णापार’ ही नाट्याभिव्यक्ती आहे. एक दीर्घकविता म्हणून त्याचा विचार करणे शक्य आहे. थेट अवकाशाला गसवणी घालणारा आदिबंध त्यांनी एकांकिका लेखनासाठी निवडलेला दिसतो. अर्थात काव्यात्मकतेची पखरण हा नाट्यानुभव अधिक समृद्ध करीत जातो.

शाक्य संघप्रमुख राजा शुद्धोदनपुत्र सिद्धार्थ गौतमाच्या दीक्षाप्रसंगापूर्वी सूत्रधार स्त्री-पुरुषाचं निवेदन या एकांकिकेच्या वैचारिक आवाक्याची जाणीव करून देतं. काळाचं माहात्म्य, काळाचं तत्त्वज्ञान सांगत काळाच्या नेपथ्यावर, काळाच्या ताला-सुरात, काळाच्या प्रवाहात-प्रकोषात ‘तृष्णापार’चं संघर्षनाट्य प्रवाहित होत जातं. काळाच्या नसांतून सळसळणाऱ्या चेतनांच्या लाटांची ही परिवर्तनगाथा कपिलवस्तूतून प्रारंभ झाली असते. शाक्य संघ आणि कोलीय यांच्यात झालेलं ‘पाणीयुद्ध’ गौतमाच्या मनातल्या लाटांना वेगवान करतं. तृष्णेच्या पार जाण्याची प्रक्रिया अधिक वेगानं घडते.

गौतमाच्या गृहत्यागाची ऐतिहासिकता सांगणारी कारणमीमांसा फ.मुं. शिंदे यांनी प्रभावीपणे मांडली आहे. महामंत्री आणि मित्रवर्य उदयन आणि सिद्धार्थ गौतम यांच्यातील चर्चा उद्बोधक; पण तेवढीच नाट्यपूर्ण आहे. सिद्धार्थ गौतमाचा युद्धास नकार, परिणामस्वरूप देहदंड आणि देश सोडून जाण्याच्या शिक्षेचा

केलेला स्वीकार बुद्धाच्या विश्वकल्याणाची, विश्वशांतीची भूमिकाही प्रभावीपणे त्यांनी मांडली आहे. सिद्धार्थ म्हणतो, “युद्धानं साधता येतो तो फक्त संहार. युद्ध संपलं की मग जगण्याचं अरण्य होतं.” अशा मर्मग्राही जीवनभाष्यातून तृष्णेचं वास्तव फसुं मांडत जातात.

ही तृष्णा सार्वकालिक आहे, सार्वकालिक आहे. मनाच्या पातळीवर तिचं थैमान सतत जीवनाला सैरभैर करीत राहातं. फसुंनी ही तृष्णा आपल्या काव्यात्मक शैलीने प्रभावीपणे मांडून त्याच्या पार, पलीकडे जाण्याची नाट्यात्मक प्रक्रिया तरल पद्धतीने मांडली आहे. “प्रत्येक मनात एक मारीच लपलेला असतो. सोंगाच्या पलीकडं तो जाऊ देत नाही मनाला बदलत्या कारणांबरोबर एक नवीन मायावी रूप मनाला मिळत राहतं.” अशा संवादातून मानवी मनाचं वैश्विक वास्तव ते मांडून जातात. ऐश्वर्य, मोह, माया, वासना, स्वार्थ, अनिर्बंध इच्छा आणि सत्तेचा मद यातून अनिवार माजते ती तृष्णा. या तृष्णेच्या पार नेणारा बुद्धत्वाचा जीवनमार्ग ते प्रभावीपणे स्पष्ट करतात. अस्तित्वातून प्रकाश फुटण्याची सिद्धार्थ गौतमची ही अनुभवप्रक्रिया त्याची तथागताकडं जाण्याची वाटचाल यातून सिद्ध करते. एक विचारनाट्य इतक्या सरल आणि तरल पद्धतीनं मांडण्यात फसुंना निश्चितच यश आलं आहे. समीक्षकांनी या एकांकिकेस बुद्धत्वाचं जीवनभाष्य करणारी नाट्यकृती म्हटले आहे. त्याचा प्रयोग ही एक आणखी वेगळी अनुभूती आहे. सिद्धार्थ गौतम बुद्धाची ही शोभायात्रा निश्चितच वाचकांना, प्रेक्षकांना अंतर्मुख करते. हेच या नाट्यकृतीचे मोठे यश आहे.

परिव्रजा

बुद्धविचारांचा ‘परिव्रजा’ ही एकांकिका एक महत्त्वाचा साक्षात्कार आहे. ‘तृष्णापार’ची रचनातंत्रं, रचनाशैलीची साक्ष, ‘परिव्रजा’ या एकांकिकेतून पटते. महाकश्यप माणवक आणि त्याची नववधू भद्रा यांचा वासनेकडून बुद्धत्वाकडचा प्रवास स्त्री-पुरुष संबंधाचा एक वेगळा आविष्कार सादर करतो. सर्वकालिक दास्यमुक्तीची ही कथा आहे. विश्वसेवा, विश्वकल्याणाचा विचार बुद्ध तत्त्वज्ञानाने अग्रस्थानी मानला आहे. विचारांची विकारावर मात करण्याचा हृष्टांत यात माणवक आणि भद्राच्या संवादातून होतो.

काव्यात्मकता, वैचारिक संघर्ष, व्यवहार आणि नैतिकतेतील सीमारेषा, बुद्धत्व आणि वासना अशा प्रकारच्या मानसिक संघर्षाची विविध रूपे ‘परिव्रजा’मधून

पाहायला मिळतात. छोट्या छोट्या संवादातून एक मोठा अवकाश फमुंनी शब्दबद्ध केला आहे. नाट्यतंत्राच्या पलीकडं जाऊन आशयच जेव्हा प्रभावी होतो तेव्हा त्यात तंत्र, शैली, आकृतिबंध त्यांची फारशी गरज भासत नाही. म्हणून काव्यात्मक शैलीतले शब्द, प्रतीकं, प्रतिमा बुद्धत्वाच्या जीवनभाष्याला अधिक समृद्ध करतात. ऐतिहासिक परिवेशही आशयाला अधिक आधुनिक, सार्वभौमिक करत जातो. काळ आणि अवकाशाची सुंदर अनुभूती देत या एकांकिका एका निर्लेप मार्गावर आणून सोडतात. हेच फमुंच्या या नाट्यकृतीचं उल्लेखनीय यश आहे.



उत्तर आधुनिक ब्रेन कॅन्सर

लोकसाहित्याभ्यास आणि आंतरविद्याशाखीय संशोधनाच्या भारतीय क्षेत्रात डॉ. साहेब खंदारे हे एक आघाडीचे नाव आहे. संशोधक, संकलन, संग्राहक, अभ्यासक, संपादक, मार्गदर्शक अशा विविध भूमिकांमधून त्यांनी केलेले काम लक्षणीय आहे. मुळात ते प्रयोगशील वृत्तीचे लेखक आहेत. उपक्रमशीलतेचे दर्शन त्यांच्या विविध संशोधन प्रकल्पांतून होते. ऐंशीच्या दशकात त्यांनी अनेक नाटके, एकांकिका लिहिल्या. त्यांचे प्रयोग केले. नट म्हणूनही स्वतःला अजमावून पाहिले. पण नाटककार, लेखक म्हणून त्यांनी रचनातंत्रात केलेले प्रयोग, लोकधर्मी, लोकनाट्य पद्धतीचा केलेला उपयोग लक्षात राहणारा आहे. एवढेच नव्हे तर कोणत्याही प्रयोगशील नाट्यदिग्दर्शकाला आव्हान देणाऱ्या त्यांच्या या एकांकिका आहेत.

‘आता उजाडेल : चार एकांकिका’ हा डॉ. साहेब खंदारे यांचा एकांकिका संग्रह आहे. ‘कथा अंधारातल्या अंधाराची’, ‘सूत्रधार’, ‘आता उजाडेल’ आणि ‘ब्रेन कॅन्सर’ या चार एकांकिका या संग्रहात आहेत. हा संग्रह २००३ मध्ये प्रकाशित झाला असला तरी या एकांकिकांचे लेखन १९८७ ते १९९० या काळात झालेले आहे. त्यामुळे तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय, आर्थिक आणि ऐतिहासिक वास्तवाचे दर्शन या एकांकिका घडवतात. असे असले तरी ‘समकालीनत्वाचे मूल्य’ त्या वहन करतात. म्हणूनच आजही त्यांची ‘प्रासंगिकता’ कायम आहे. त्या कालबाह्य ठरत नाहीत. हे या एकांकिकांचे सर्वांत मोठे बळ आहे. त्यामागे डॉ. साहेब खंदारे यांची सामाजिक बांधिलकी, वैचारिक दृष्टिकोन आणि सांस्कृतिक पिंड दडलेला आहे.

समकालीन वास्तवाची चिरफाड करीत समाजमनाला जागृत करण्याचा डॉ. साहेब खंदारे यांचा प्रयत्न या संग्रहातील सर्व एकांकिकांमधून जाणवतो. त्यांची भूमिका, त्यांची वैचारिक बैठक, नाट्य माध्यमातून व्यक्त करताना नाट्य माध्यमावरची त्यांची पकड ते शेवटपर्यंत सुटू देत नाहीत. ही या एकांकिकांची जमेची बाजू आहे. या चारही एकांकिकांमध्ये ‘ब्रेन कॅन्सर’ ही एक लक्षणीय एकांकिका आहे. विषय, आशय, आकृतिबंध, शैली, रचनातंत्र या सर्वच दृष्टीचे

‘ब्रेन कॅन्सर’ मला एक नाट्यदिग्दर्शक म्हणूनही आव्हानात्मक वाटते. प्रयोग दर्शनाच्या अनेक आणि विविध शक्यता त्यात डडलेल्या आहेत. म्हणूनच विविध एकांकिका स्पर्धामध्ये ‘ब्रेन कॅन्सर’ने अनेक पारितोषिके त्या काळात पटकावलेली आहेत. त्यात लेखक म्हणून ‘सर्वोत्तम लेखना’साठी मिळालेली पारितोषिके अधिक आहेत. संहिता दमदार असेल तर प्रयोगही तेवढाच सर्वांग होऊ शकतो. म्हणून नाटककार डॉ. साहेब खंदारे यांची कामगिरी मला महत्त्वाची वाटते.

लेखक हा रंगभूमीचा एक आधारभूत घटक आहे. अलीकडच्या ‘उत्तर आधुनिक’ सिद्धांत प्रक्रियेत ‘नाटककारा’ला रंगमंचावरुन हढपार करण्याचा प्रयत्न होताना दिसतो आहे. विखंडनाच्या प्रक्रियेत लेखकाचे अस्तित्व नाकारण्याचा प्रयत्न येणाऱ्या काळात ऐरणीवर येणार आहे. दृश्यात्मकता, दृश्यांची मालिका, अनुभव विचारांचे दृश्यपटल ही उत्तर आधुनिक रंगभूमीची वैशिष्ट्ये सांगितली जातात. भारतीय रंगभूमीच्या परिप्रेक्ष्यात या पाश्वर्भूमीवर गेल्या चार-पाच वर्षांत लेखक नाकारण्या, टाळणाऱ्या नव्वद टक्के नाट्यकृती राष्ट्रीय नाट्य विद्यालयाच्या ‘भारंगम नाट्यमहोत्सवात सादर केल्या गेल्या आहेत.

मराठी रंगभूमीवर तरी सध्या असे काही प्रयत्न सुरु झाल्याचे दिसत नाही; पण उत्तर आधुनिक म्हणविल्या जाऊ शकतील अशा काही उल्लेखनीय नाट्यकृती (लेखकाच्या लक्षणीय योगदानासह) मराठी आहेत. त्यात श्याम मनोहरांचे ‘दर्शन’, मकरंद साठे यांचे ‘चारशे कोटी विसरभोळे’, ‘ते पुढे गेले’, भगवान हिरे यांचे ‘पुन्हा एकदा नव्याने’ सतीश पावडे यांचे ‘ठिगारा’ या नाट्यकृतींचा उल्लेख करता येईल. सामान्यपणे ही नाटके गेल्या दशकातील आहेत; पण त्याहीपूर्वी १९८० च्या दशकात डॉ. साहेब खंदारे यांनी ‘उत्तर आधुनिक प्रवृत्तीच्या नाट्यकृती’ लिहिल्यात, याचा उल्लेख मला आवर्जून करावा वाटतो. या नाट्यकृती स्वयंघोषित उत्तर आधुनिक नाहीत किंवा डॉ. खंदारे यांनीही तसा दावा केलेला नाही; पण उत्तर आधुनिक रंगभूमीची संकल्पनात्मक, वृत्ती-प्रवृत्तीत्मक तत्त्वे त्यांच्या नाट्यकृतीत आहेत. मराठी रंगभूमीवर हा प्रवाह सुरु करण्याच्या प्रक्रियेत डॉ. साहेब खंदारे यांचे योगदान अधोरेखित करण्याचा माझा प्रयत्न आहे.

स्वातंत्र्य, आधुनिकता यांच्या मोहमयी जोखडातून बाहेर पडल्यानंतर भिडणाऱ्या सर्वांत्रिक भयाण वास्तवाच्या विखुरलेल्या तुकड्यांमध्ये आपले जगणे डॉ. साहेब

खंदारे यांनी एकांकिकांमध्ये मांडले आहे. सार्वत्रिक भ्रमनिरास, सार्वत्रिक विखुरलेपण, हरवत चाललेले अस्तित्व, स्वत्वाची ओळख, तुकड्या-तुकड्यांमध्ये विभागणारे आयुष्य, विखरत जाणारे श्वास, स्वज्ञ, इच्छा-आकांक्षा, विचार आदी सर्व विखुरलेपणा, विखंडन त्यांच्या नाट्यकृतीतून जाणवत जाते. ‘ब्रेन कॅन्सर’ ही उत्तर आधुनिकतेची सर्वोत्तम प्रतिक्रिया आहे.

‘ब्रेन कॅन्सर’ या एकांकिकेच्या शीर्षकातून डॉ. साहेब खंदारे खूप काही सांगून जातात. हे शीर्षक उत्तर आधुनिक पर्यावरणाचे एक प्रतीक आहे. त्यातून वेगवेगळ्या प्रतिमांच्या निर्मितीची संभावना या शीर्षकात दडलेली आहे. ‘ब्रेनडेड’ ही मृत्यूची अंतिम अवस्था असते. कारण ब्रेन ही चैतन्याची, सृजनाची, विचारांची, मानव्याची, संस्कृतीची उच्चतम व्यवस्था आहे. मानवी जीवनाच्या कल्याणकारी आचारसंहितेची व मार्गदर्शक तत्त्वांच्या अंमलबजावणीची व्यवस्था आहे. अशा व्यवस्थेला ‘ब्रेन कॅन्सर’ होणे म्हणजे मानवीय व्यवस्थेचा डोलारा कोसळणेच होय. डॉ. साहेब खंदारे ‘लोकलकडून ग्लोबलकडे’ जातात. ‘ब्रेन कॅन्सर’ या एकांकिकेतला परिवेश, देशकाल, समाजकारण, राजकारण, अर्थकारण भारतीय असले, तरी त्याचा आशय ब्रेन कॅन्सर हे प्रतीक वैशिकतेकडे घेऊन जाते.

‘ब्रेन कॅन्सर’ ही एकांकिका छोट्या-छोट्या दृश्यांच्या तुकड्यांत बांधलेली आहे. कोणत्याही पात्राला ‘नाव’ म्हणून पुतळा, एक, दोन, निवेदक, मुलगी, मुलगा, आई, राजा, प्रधान, नेता, मास्तर, सर्व जण, एक जण, पहिला, दुसरा, तिसरा, एक स्त्री, दुसरी स्त्री, भिकारी अशी या पात्रांची केवळ निर्दर्शक नावे आहेत. ती व्यक्तिविशेष नाही तर प्रातिनिधिक स्वरूपाची आहेत. पल्लेदार संवाद नाहीत, शोकत्मिक घडवणारे, अश्रू-भावनाप्रधान दृश्ये नाहीत. काव्यमय पद्धतीचे वाक्ये, समूहाद्वारे उद्घारण, त्याचे समूह दृश्यांद्वारे अभिव्यक्तीकरण, एका दृश्यातून उकलत जाणारे दुसरे दृश्य, पात्रांची अदलाबदल, संधी, वेळ आवश्यकतेनुसार आकार घेणारी पात्रे, तांत्रिकटष्ट्या पाश्वरसंगीतासाठी मानवी स्वरांचाच केलेला वापर, पात्रांची शिल्परचना, पात्रांचीच केलेली नेपथ्य रचना, प्रासंगिक नृत्यात्मक कृतींची रचना यातून एकांकिका रचनेचा नवा बाज आकार घेत जातो.

‘ब्रेन कॅन्सर’ला रुढार्थाने कथानक नाही. रुढार्थाची पात्ररचना नाही. त्यामुळे कथानकाचा विकास, पात्रांचा विकास यात होताना दिसत नाही. प्रश्न, समस्या,

स्थिती, विचार, वास्तव, मन, संस्कृती, हीच या एकांकिकेतील पात्रे म्हणून येतात. तेच संवाद म्हणून अभिव्यक्त होतात. म्हणून भाषिक खेळांचे नवनवीन प्रयोग यात वाचायला, पाहायला मिळतात. डॉ. साहेब खंदारे यांचे हे भाषिक कसब लक्ष वेधून घेते. ‘ब्रेन कॅन्सर’ या पालुपदाचं गायन असो की, “राजमान्य व लोकमान्य अशा सर्व संस्कृतिबद्ध संकेताच्या खटचाळ वास्तवाचं नाठाळ चित्र” अशा शब्दांत नाटकाची ओळख करून देणे असो, त्यातून शब्दांना विविध कला प्रदान करून त्याचा सर्वोत्तम उपयोग ते करून घेतात. अनेकदा याच शब्दांना ते संगीतात्मक लयसुद्धा प्रदान करतात. उदा. ‘तू राजा अन् मी राणीSSS’ हा संवाद असो की, ‘अहो बाई गणपतीची पट्टी फाडााSSS’ हा संवाद असो, लोकगायन, लोकसंगीताच्या शैलीत हे संवाद काव्य व संगीतबद्ध होताना दिसतात; याशिवाय नाट्यसूचनांमध्येही प्रसंगानुसूप लाईव्ह म्युझिक, हॉरर म्युझिक, म्युझिक स्थिर करणे, तीव्र करणे, पाश्चात्य संगीताची सूचना देणे, पालुपदाचे म्युझिक अशा सूचना कंसात डॉ. साहेब खंदारे देऊन जातात. त्यामुळे ध्वनिमुद्रित आणि पात्रांच्या मौखिक हालचालीतून निर्माण झालेले जिवंत संगीत या दोन्हीचाही वापर प्रयोगशील प्रकारांनी त्यांनी केला आहे. हे संगीत नावीन्यपूर्ण तर आहेतच; पण प्रयोगाची गतीही ते वाढवत जाते.

आशयानुसूप रंगमंचाच्या नव्या भाषेचा हा प्रयोग डॉ. साहेब खंदारे यांनी ‘ब्रेन कॅन्सर’ या नाट्यकृतीतून केला आहे. याला रंगतंत्राची नवी भाषा म्हणणे अधिक उपयुक्त ठरेल. ही भाषा देहभाषा, संगीताची भाषा, प्रकाशाची भाषा, नेपथ्याची भाषा असते. या तांत्रिक बाजूंसोबत नाट्यरचना, नाट्यतंत्र, नाट्यशिल्प, नाट्यभाषा, आकृतिबंध, नाट्यशैलीची ती नाट्यभाषा असते. अशा प्रकारच्या या रंगमंचीय भाषेची एक उत्तम कलाकृती म्हणून ‘ब्रेन कॅन्सर’चा उल्लेख आवर्जून करावा लागेल. गर्भनाटक, समूहनाटक, मुक्तनाट्य, पथनाट्य, काव्यनाट्य आदी नाट्यवैशिष्ट्यांचाही उपयोग या नाट्यकृतीत प्रभावीपणे करण्यात आल्याचे क्षणोक्षणी जाणवत राहते. ‘ज्वलंत सामाजिक आशय’ मांडण्यासाठी डॉ. साहेब खंदारे यांनी निवडलेली शैली म्हणूनच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे.

या एकांकिकेत जातिप्रभा, बेरोजगारी, शेती प्रश्न; मूल्यांचे, नीतीचे प्रश्न; संस्कृतीचे, शिक्षण व्यवस्थेचे, राजकारणाचे प्रश्न; स्त्रीप्रश्न; भ्रष्टाचार, सीमाप्रश्न; स्वातंत्र्याचा प्रश्न, आदर्शांचे प्रश्न, डोनेशन वंशिलेबाजी, स्वातंत्र्य संग्रामातील

सैनिकांचे प्रश्न, हुंडाबळींचा प्रश्न, भुकेचा प्रश्न; पर्यायाने अन्न, वस्त्र, निवारा या मूलभूत गरजांचे प्रश्न; प्रसार माध्यमांचे प्रश्न; आर्थिक विषमतेचे प्रश्न; धर्म, धर्माधतेचे प्रश्न; पाण्याचा प्रश्न; धर्माच्या नावावर चालणारे धार्मिक ठेकेदारीचे प्रश्न, बुवाबाजी-अंधशब्देचे प्रश्न, आणि अंतिमत: जीवनाला भेदणारे-छेदणारे प्रश्न, भेडसावणारे प्रश्न डॉ. साहेब खांदरे यांनी तेवढ्याच ज्वलंतपणे, विस्फोटक पद्धतीने मांडले आहेत. परिणामी ही नाट्यकृती बहुविषय-बहुआशयी आणि बहुआयामी अशा स्वरूपाची झालेली आहे; पण त्याचे केंद्र एकच आहे. डॉ. साहेब खंदारे म्हणतात, “ब्रेन म्हणजे मेंदू आणि कॅन्सर म्हणजे कीड लागणे. माणसाला ही कीड लागली की, माणूस नको-नको ते कसु लागतो. माणसाला माणसाचा विटाळ होतो. तो दगड-धोड्यांची पूजा काय करतो, कोंबडे-बकरे काय कापतो, इतकेच काय तर पैशापासून तर सिमेंटपर्यंत जे जे खाता येईल ते ते खातो. शेतातल्या विहिरी चोरी जातात. ऑफिसातल्या फाइली गायब होतात. या रोगाच्या जंतूंचा जेव्हा फैलाव होतो तेव्हा देशात वादळ उठतात. देशात जातीय दंगली होतात. झेंड्यांचे रंग बदलतात. दांड्यांची शस्त्र होतात.” या संवादसूपी विचारातून त्यांनी आजचे भेदक, भयाण वास्तव मांडले आहे. अलीकडे गाजलेले आदर्श गृहनिर्माण संस्थेचे प्रकरण, त्या संबंधातल्या फायली गहाल होण्याचे प्रकरण, भ्रष्टाचाराची विविध प्रकरण, पटकन मासला म्हणून डोळ्यांपूढे उभी राहतात. पंचवीस वर्षांपूर्वी त्यांनी रेखाटलेलं हे चित्र आजही कायम आहे. ही दूरदृष्टी एक नाटककार म्हणून डॉ. साहेब खंदारे यांच्यात होती म्हणून ते भविष्याचा वेद सक्षमपणे, प्रभावीपणे घेऊ शकले.

रंगमंचीय खेळ (थिएटर गेम्स), रंगमंचीय क्लुप्ट्या, शब्दोच्चारांचे प्रयोग, समूहस्वरांचे प्रयोग, बडबड गीते, लोकगीतांचे प्रयोग, प्रतीकात्मक नेपथ्याचा प्रयोग, तंत्रात्मक गिमिक्स आणि शब्दात्मक रिमिक्सचा प्रयोग या माध्यमातून ‘ब्रेन कॅन्सर’ हे नाटक खूप दृश्यात्मक झाले आहे. शब्दांना रंगमंचीय भान प्रदान केल्यामुळे शब्द दृश्यस्तपानं उभे राहतात. ही दृश्यात्मकता या नाट्यकृतीचे मोठे बलस्थान आहे. वाचत असतानाच शब्द दृश्यस्तपाने वाचकाच्या मनात, डोळ्यांपूढे उभे राहतात, दिसतात, जाणवतात. त्याच वेळी ते मनाशी, बुद्धीशीही संवाद साधत जातात. वाचकांपुढे अनेक प्रश्न निर्माण करण्याची क्षमता या नाट्यकृतीत आहे याचाही आवर्जून उल्लेख करावा लागेल. गंभीर आशय अत्यंत खेळकर

पद्धतीने डॉ. साहेब खंदारे मांडत जातात. मनोरंजन करत करत ते वाचकाला, प्रेक्षकाला अंतर्मुख करून सोडतात. समकालीन वास्तवाचा हा नाट्यमय वेद्य आहे. नाट्य माध्यमाच्या क्षमतांचा पूर्ण उपयोग डॉ. साहेब खंदारे यांनी प्रभावीपणे केला आहे. नाटकाची सुरुवात, पहिलेच दृश्य डॉ. साहेब खंदारे यांच्या या क्षमतेचा परिचय करून देते. नाटकाच्या सुरुवातीलाच प्रयोगशीलतेसोबतच गंभीर विषयाची सक्षम मानवी कवट्यात, कवट्यांच्या डोळ्यांत असलेले लाल लाईट आणि कवटीच्या डोक्यावरील पांढरी टोपी यातून दिसते. सोबत केलेली संगीत रचना आणि ‘ब्रेन कॅन्सर’ चे टायटल प्रारंभीच नाटकाची पकड पक्की करते. ‘ब्रेन कॅन्सर’ चे पालुपद सतत ‘ब्रेन कॅन्सर’ या आशय समृद्ध करण्याचे काम संपूर्ण नाटकभर करीत राहते.

उत्तर आधुनिक काळाला भिडणारे, छेदणारे हे नाटक आहे. उत्तर आधुनिक रंगभूमीच्या संकल्पनेला साकारणारे हे एक नवे रसायन आहे. अर्थात प्रयोगशील, प्रयोगधर्मी असल्याने प्रक्रियागत अनेक उणिवा त्यात आहेत. अर्थात ते कृतिशील ‘परफॉर्मन्स’ची प्रक्रिया अधिक रंगमंचीय, रंगमंच शरण झाली की अनेकदा आशय, विषय दुय्यम ठरत जातो. एखादा विषय पूर्ण स्पष्ट होण्यापूर्वीच दुसरे दृश्य, दुसरा विषय सुरु होतो. त्यामुळे तो विषय हृदयाला भिडत नाही. प्रारंभीचे वापरलेले प्रतीकात्मक नेपथ्य अंतापर्यंत प्रातिनिधिक ठरत नाही; शिवाय या नाटकाचा शेवट कुठे तरी अपूर्णतेची जाणीव करून देतो. अभिनयाच्या दृष्टीने कलावंतांना व्यक्तिगत संधीचा अभाव जाणवतो. अशा उणिवा आहेत; पण त्या सर्जनप्रक्रियेत, निर्मितप्रक्रियेत स्वाभाविकपणे येतात; कारण नाटककार आणि ‘परफॉर्मर’ अशा दोन्ही भूमिकांत डॉ. साहेब खंदारे वावरताना दिसतात. या दोन्ही भूमिका कधी-कधी परस्परांना आव्हान देताना तर कधी-कधी एकमेकांना पूरक ठरताना दिसतात. एक उत्तर आधुनिक, प्रयोगधर्मी पण ज्यलंत सामाजिक प्रश्नांना कृष्ण सुखात्मिक पद्धतीने मांडणारी एक नाट्यकृती म्हणून मी ‘ब्रेन कॅन्सर’चा आवर्जून उल्लेख करतो.

नंतरच्या काळात मात्र डॉ. साहेब खंदारे यांनी फारसे नाट्यलेखन केलेले दिसत नाही. त्यामुळे अशा प्रकारच्या नाट्यकृतींना मराठी रंगभूमी मुकळी आहे. लोकनाट्य, लोकसंगीत, लोकगीत, लोककथा, लोकसाहित्य, पारंपरिक साहित्य या क्षेत्रांवर त्यांचा अधिकार आहे. लोकधर्मीबाजाच्या नाट्यकृतींची आज वानवा

आहे. जागतिकीकरणाच्या काळात लोकधर्म टिकणारा धर्म आहे. तेव्हा लोकधर्म नाट्यलेखनाचे प्रयोग डॉ. साहेब खंदारे यांनी केले तर व्यावसायिक आणि प्रायोगिक मराठीच नव्हे तर भारतीय रंगभूमीवरही निश्चित त्यांचे स्वागत होईल. ‘घाशीराम कोतवाल’, ‘महानिर्वाण’नंतर अशा धाटणीचे एकही नाटक भारतीय रंगभूमीवर आलेले नाही. आजही अशा या नाटकांची मोहिनी कायम आहे. डॉ. साहेब खंदारे सुद्धा आपली नाममुद्रा आपल्या अशा एखाद्या लोकधर्मी नाट्यकृतीद्वारा भारतीय रंगभूमीवर उमटवू शकतात, असा विश्वास वाटतो.



कॉमेड जोशी आणि कुसुम पाटील

सुप्रसिद्ध आंबेडकरवादी नाटककार, कवी, लेखक अमर रामटेके यांचे सर्वाधिक गाजलेले नाटक म्हणजे ‘कॉमेड जोशी’. एक विशिष्ट भूमिका घेत रामटेके यांनी हे नाटक लिहिले आहे. आंबेडकर-मार्क्स आणि त्यांचे अनुयायी यांच्या संघर्षाची पार्श्वभूमी या नाटकाला लाभलेली आहे.

स्त्रीमुक्तीच्या वा तत्सम चळवळीच्या संदर्भात या नाटकाचा विचार मी येथे मांडणार आहे. या नाटकातील ‘कुसुम पाटील’ हे पात्र या चळवळीच्या दृष्टीने विचारात घेणे अगत्याचे ठरते. खुद लेखकानेच या नाटकात नेतृत्वाची धुरा अखेरच्या क्षणी ‘कुसुम पाटील’च्या हाती दिली आहे. म्हणजे लेखकाला अभिप्रेत असलेली दलित नेतृत्वाची गरज त्यांनी कुसुम पाटीलच्या रूपानं मांडली आहे. म्हणूनच ‘कुसुम पाटील’ या पात्राचे विश्लेषण करणे मला जरुरीचे वाटले.

‘इथल्या फ्रॉड आंदोलनाला नागडे करण्यासाठी ‘कॉमेड जोशी’ लिहिण्याची गरज मला भासली’ असे लेखकाने आधीच नमूद केले आहे. आपल्या निहित स्वार्थासाठी दलित-शोषित जनसमूहाला गोडी गुलाबीने संभ्रमात टाकून वापरण्याचे तंत्र इथल्या डाव्या विशेषतः साम्यवादी चळवळींनी आजवर वापरले आहे. पुरोगामित्वाच्या आवरणाखालचे त्याचे प्रतिगामी रूप तर फारच भयानक आहे. सत्तेसाठी तकलादू भूमिका, प्रतिगाम्यांशी तडजोड, जातिवादी पक्षांशी व संघटनांशी ‘ऑफ द रेकार्ड बांधिलकी’ हे स्वरूप बघून या सर्व कृतींचा, विचारांचा निषेध करण्यासाठी किंबहुना त्यांना उघडे करण्यासाठी लेखकाने ‘कुसुम पाटील’ या पात्राची योजना विचारपूर्वक केली आहे. लढण्याचे शस्त्र म्हणून ‘कुसुम पाटील’ हिच्या हाती लेखकाने ‘सामाजिक समतेचा लढाही महत्वाचा’ हे आंबेडकरी तत्त्वज्ञान दिले आहे. तर इथल्या ‘फ्रॉड’ आंदोलनाचे प्रतिनिधित्व ‘कॉमेड सुभाष जोशी’ करीत आहे. कुसुम पाटील आणि कॉमेड सुभाष जोशी यांच्यातील तात्त्विक वैचारिक संघर्ष हा ह्या नाटकाचा गाभा आहे.

माझ्या मते लेखकाने ‘कुसुम पाटील’ हिला सर्व दलित-शोषित-पीडित वर्गाचे प्रतिनिधित्व दिले आहे. हे प्रतिनिधित्व केवळ एवढ्यापुरतेच मर्यादित नाही तर

स्त्रीवर्गाचीही ती प्रतिनिधी आहे हे सिद्ध होते. या दोन भूमिकांतील ‘कुसुम पाटील’ स्त्री चळवळीच्या संदर्भात एक महत्वाचा विषय ठरू शकेल.

सकृतदर्शनी ‘कुसुम पाटील’ ही या नाटकात या फ्रॉड आंदोलनाविरुद्ध युद्ध पुकारणारी बंडखोर वाटत असली तरी ज्या समाजातून, ज्या परिस्थितीतून, ज्या वैचारिक जडणघडणीतून तिची वाटचाल होत गेलेली आहे त्यावरून स्त्रीमुक्तीच्या दृष्टिकोनातून तिचा विचार प्रातिनिधिक रूपाने करता येऊ शकेल. पूर्ण मध्यमवर्गीय स्त्रीसमूहात दलित, शोषित, पीडितांची प्रतिनिधी असलेली ‘कुसुम पाटील’ हे पात्र पचेलच हे खात्रीने सांगता येणार नाही. लेखकाने कुसुम पाटीलच्या हाती आंबेडकरी तत्त्वज्ञानाप्रमाणे कर्वे, फुले, लोहियांचे तत्त्वज्ञान दिले असते. येथे कुसुम पाटीलचे व्यक्तिमत्त्व सर्वसमावेशक झाले असते; किंबहुना ‘कुसुम पाटील’ हे ‘चरित्र’ अधिक विस्तारले असते, उंचावले असते. त्यामुळे प्रातिनिधिक रूपात ‘कुसुम पाटील’चा विचार अल्पसा का होईना त्रुटीपूर्ण वाटतो. अर्थात असे असले तरीदेखील पुरोगामी चळवळीच्या, स्त्रीमुक्ती वा तत्सम चळवळीच्या हृषीने ‘कुसुम पाटील’ हे पात्र दखलपात्र ठरलेच पाहिजे.

समग्र स्त्री चळवळीच्या संदर्भात विचार करताना ‘कुसुम पाटील’ हा एक विचार, एक स्थिती ठरू शकते. साम्यवादी फ्रॉड आंदोलनाचा बुरखा फाडताना ती भारतीय समाजव्यवस्थेच्या संदर्भात सामाजिक समतेच्या लढ्याला अग्रक्रम देते. पुरोगामी दृष्टिकोन स्वीकारून ‘शांताबाई’च्या समस्येच्या रूपानं स्त्रियांच्या समस्याविरुद्ध आंदोलन छेडते. एकीकडे तिची प्रतिमा ‘जोन ऑफ आर्क’ची आहे तर दुसरीकडे ती ‘फ्लॉरिन्स नाईटिंगेल’ बनून दलित शोषितांच्या विविध जखमांवर मलमपट्टी करते आहे. स्थूलमानाने ‘कुसुम पाटील’ हे पात्र दलित समाजातील स्त्रियांचे प्रतिनिधित्व करते असे दिसते; पण केवळ या निष्कर्षावर ‘कुसुम पाटील’चे समीक्षण करणे चूक ठरेल. ती केवळ दलित स्त्रीवर्गाची प्रतिनिधी नाही तर समग्र पुरोगामी विचारांची, स्त्रीवर्गाची प्रतिनिधी आहे असे म्हणणेच उपयुक्त ठरेल.

मी आजपर्यंत अनेक दलित नाटककारांची नाटकं पाहिलीत. त्यातील विश्रोह, त्यांचे प्रस्तुतीकरण, विषयातील ज्वलंत व प्रभावीपणा लक्षणीय वाटलाच; परंतु वैचारिकहृष्ट्या, दलित चळवळीच्या दृष्टिकोनातून नेतृत्वाच्या संदर्भात मात्र

एकही लक्षणीय परिवर्तन वा त्यासंबंधीची वैचारिक प्रक्रिया मात्र आढळली नाही. ती ‘कॉम्प्रेड जोशी’च्या माध्यमाने लेखक अमर रामटेके यांनी पर्यायानं ‘कुसुम पाटील’ हिने मांडली आहे हे विशेष. स्त्रीमुक्ती चळवळीच्या संदर्भात ‘कुसुम पाटील’ हे पात्र मला महत्वाचे तर वाटते; त्यासोबतच ‘दलित नेतृत्वाचा नवा आयाम’ म्हणूनही त्याकडे बघता येऊ शकेल.



खैरलांजीचा धादांत अन्वयार्थ

प्रज्ञा दया पवार यांना दलित कवयित्री म्हणून संपूर्ण महाराष्ट्र ओळखतो. ‘अंतःस्थ’, उत्कृष्ट जीवघेण्या धगीवर’, ‘मी भिडवू पाहतेय समग्राशी डोळा’, हे अत्यंत आगळे वेगळे काव्य संग्रह. नामदेव ढसाल यांच्या कवितांचे ‘केंद्र आणि परीघ’ तसेच ‘मी भयंकराच्या दरवाज्यात उभा आहे!’ हे संकलन आणि संपादन. एकूण कवितेत रमणाच्या, जगणाच्या प्रज्ञा पवारांनी नाटक का लिहावं? नव्हे ते रंगमंचावर का आणावं? त्याचे प्रयोग का करावे? हे प्रश्न मनात साहजिकच उभे राहतात. एखादा विषय कवितेत सामावणारा नसेल किंवा नाटक हा आकृतीबंधच एखाद्या काव्यबिजाला अधिक उपकारक असेल, असेही घडणे शक्य आहे. मुळात ‘खैरलांजी’ हा विषयच प्रचंड दाहक आहे. त्यातलं वास्तव्ही तेवढच दाहक आहे. ही दाहकता जेव्हा अनुभवांना छेदते, भेदते तेव्हा समांतर, समानांतर विश्वही विदीर्ण होत जाते. आणि त्यातून ‘धांदात खैरलांजी’ हे नाटक एका अन्वयार्थाच्या रूपात जन्म घेते.

नाटकाच्या आकृतीबंधात, शैलीत लिहिले म्हणून हे रूढार्थाने नाटक. पण नाटकाची नायिका वैशालीच्या अनुभवाची यात्रा म्हणजे एखादी कविताच होय. मग हीच कविता नाटकाच्या वेशात परिवेशात उभी राहते, अनुभवजन्य संवेदनशील मनाची ही नाट्य भाष्य प्रसवणारी कविता. रचनातंत्र पारंपरिक, भाषा-संवाद साधे-सोपे, शैली-तंत्र साधे, सुटसुटीत. सामान्यपणे प्रोसिनियम आर्च मध्ये, बॉक्स सेट मध्ये परंपरागत पद्धतीने सांगीतलेली ही कथा आहे. पण विषय आणि आशय या दृष्टिने मात्र ही नाट्यकथा अत्यंत महत्वाची आहे. खैरलांजी फक्त खैरलांजीतच नाही तर मुंबई-ठाण्यात सुध्दा घडू शकते. तेथे सुरेखा-प्रियंका तर मुंबई-ठाण्यात वैशालीचा बळी घेतला जाऊ शकतो. हत्येची, बलात्काराची पद्धती वेगवेगळी, आरोपी वेगवेगळे, पण कारणे तीच. मनुसृतिची शिकवण तीच, धर्माचा आदेश तोच, समाजाची मानसिकता तीच. दलितांच्या शोषणाचं, अन्याय-अत्याचाराचं हे समांतर जग आहे.

नाटककार म्हणून आपली वैचारिक भूमिका प्रज्ञा पवारांनी सशक्तपणे मांडली

आहे. वैशालीच्या संवादातून त्या म्हणतात, “कुठलाच धर्म सर्वेसर्वा बनून माणसाच्या जगण्याला सर्व पातळ्यांवर नियंत्रित करू शकत नाही. धर्म हा नेहमीच प्रस्थापित सत्ताकारण, अर्थकारण, समाजकारणाच्या हातात हात घालून आपला झेंडा फडकवत असतो.” अशा संवादाच्या माध्यमातून प्रज्ञा पवार धर्माच्या राजकिय नाते संबंधावर प्रश्नचिन्ह उभ्या करतात. एवढेच नव्हे तर अरुण शौरींनी देखील कुराणातल्या आयतीचं कसं मिसइंटरप्रिटेशन केले हे सुध्दा पटवून देतात. तेवढ्याच रोखठोकपणे “पन्नास वर्षे झालीत डॉ. आंबेडकरांना जाऊन. पण दलित चळवळीनं कधी बेसिक प्रश्न हातात घेतलेत, असं झालं नाही.” असा मार्मिक संवादही लिहितात. बाबासाहेबांनी दिलेला कृति कार्यक्रम अजूनही पूर्णपणे राबवला गेला नाही याचे दुःखही त्या व्यक्त करतात.

खैरलांजी नाटकाच्या माध्यमानं लेखनाची निर्मिती प्रक्रिया, लेखनाचं बाजारीकरण, लेखनाची सामाजिक बांधिलकी, लेखकांचं उत्तरदायित्व, कला, कलात्मकता, त्यातून घसरत, निसटत जाणारं सत्य, विषय-आशयाच्या रचना प्रक्रियेत बाजूला पडणारं भीषण वास्तव आणि शेवटी या प्रक्रियेत येणारं भान, आत्मभान हे सारं काही प्रज्ञा पवार यांनी प्रभावीपणे मांडले आहे. चर्चा नाटकाचा बाज पूर्णतः नसला तरी ‘चर्चा’ या नाटकाला साकारात्मक दिशा देते. यातलं वैचारिक आणि कलात्मक द्वंद आशयाला सम्पृक्त करतं. म्हणूनच चित्रपट निर्माता आनंद खैरलांजीवर चित्रपट काढून काय साधू इच्छितो? याची मीमांसा नाटकाची नायिका वैशाली अतिशय समर्थपणे करते. प्रज्ञा पवारांनी केलेली समरसतेवरची टिकाही अत्यंत महत्वाची आहे. वैशाली म्हणते, “अरे बुधाला विष्णूचा नववा अवतार करून टाकण्याची, तुकारामाला सदेह वैकुंठाला पाठवण्याची आणि बाबासाहेबांना हेडगेवारांच्या शेजारी आणून बसवायची परंपरा यांची. त्याशिवाय राजकारण पुढं कसं जाणारं?” वैशालीचं हे व्यक्तिमत्व खन्या आंबेडकरी नायिकेचं व्यक्तिमत्व आहे. हे खन्या अर्थाने नायिका प्रधान नाटक आहे. अमर रामटेकेंच्या ‘युद्धयात्रा’तील कुसूमचं विस्तारित रूप म्हणजे वैशाली असं म्हणता येऊ शकेल.

जागतिकीकरण, खेड्यापाड्यातील आजचे भयाण जीवनवास्तव, गावोगावी घडणारी दलितांची हत्याकांडं, ओबीसी-दलित विरोधाचं राजकारण, नक्षलवाद

या विषयांवरील प्रतिक्रियाही फार बोलक्या आहेत. खैरलंजी हत्याकांडामागील मानसिकतेचा शोध आणि वेध या नाटकात घेतला आहे तसेच प्रा. वैशाली गजभियेला, जातीवादी, धर्माधी, हिंदुत्ववादी विचारवंत कर्नल प्रसाद सहस्रबुध्दे यांना विरोध केल्यामुळे कॉलेजातून कसे बडतर्फ केल्या जाते. वैशाली आपला लढा कसा देते. प्रसंगी वैशालीचे कसे चारित्र्य हनन केले जाते. हे प्रज्ञा पवार यांनी प्रभावीपणे मांडले आहे. प्रियंका-सुरेखा भोतमांगे आणि त्यांच्या कुटुंबासोबत घडलेली खैरलंजी लक्षार्थाने प्रा. वैशाली गजभिये सोबत घडू पाहते. वैशाली म्हणते, “हे बघ, खैरलंजीमध्ये हत्याकांड होणे, अवघ्या भोतमांगे कुटुंबाचा त्यात बळी घेणे, माणसाच्या अस्तित्वालाच अतिशय घाणेरड्या पध्दतीने मिटवून टाकणे, यापेक्षा वेगळं इथं काय घडतेय माझ्या बाबतीत? तपशील निराळे आहेत एवढच. बाईंनं व्यवस्थेला प्रश्न विचारणे, आव्हान देणे, ही न पचण्यासारखीच गोष्ट आहे.” प्रज्ञा पवारांचा हा स्त्रीवादी दृष्टिकोन या नाटकात प्रकर्षने अधोरेखांकित होत जातो.

खैरलंजी केवळ खेड्यातच नाही तर शहरातही घडत असते. खैरलंजी म्हणजे काय? तर माणसाचं खच्चीकरण, माणसाला नेस्तानाबुद करणे, कारण काय तर दलितांचा, दलित समाजाचा द्वेष. चातुर्वर्ण मोडीत काढून स्वतःला सर्वच बाबतीत सिद्ध करून पाहाणारा दलित समाज सर्वर्णाच्या डोळ्या सलतो. मग अशा समाजाला धडा शिकविणे प्रसंगी शस्त्राने किंवा प्रसंगानुरूप अस्त्राने. या शास्त्राची-अस्त्राची व्याख्याही या नाटकात समर्पकपणे करण्यात आली आहे. वास्तवाचे दर्शन घडवत एक समांतर वास्तव ‘खैरलंजी’ या प्रतिकातून उभं केलं जातं. नैतिकता, स्त्री-पुरुष संबंध, शिक्षण क्षेत्रातील जातीवादी सत्ताकारण, दलित-बहुजन चळवळी, असे विविध विषयही ओऱ्याने पण मुद्दामपणे चर्चेला आणल्या गेले आहेत. प्रज्ञा पवारांनी नाटकाच्या अनुषंगाने दलित समाजाचे, दलित मनोवृत्तीचे, दलित नेतृत्वाचे, दलित पुरुष प्रधानतेचे, पुरुषप्रधान मानसिकतेचेही पोस्टमार्टेम या नाटकात केले आहे, ते ही परखडपणे. त्याचवेळी दलित स्त्रीवादाच्या अंगानेही दलित समाजाचे विश्लेषण त्या करतात, ते ही तेवढ्याच निर्भिडपणे. संपूर्ण नाटक झाल्यावरही आपण वास्तवाची, दाहकतेची समग्रता पकडू शकलो का? असा प्रश्नही वैशाली पर्यायाने प्रज्ञा पवार करतात.

ही आत्मशोधाची, आत्मचिंतनाची प्रक्रिया आहे. या प्रक्रियेत प्रज्ञा पवार तटस्थ राहू शकतात, म्हणून ‘प्रा. वैशाली’ या नायिकेचे चरित्र अधिक सशक्त, समर्थ होते.

‘धांदांत खैरलंजी’ हे आशयधन, वैचारिक असे चर्चानाटक आहे. स्त्रीवादी, दलित स्त्रीवादी दृष्टिकोन या नाटकाला अधिक समर्थ बनवते. समकालीन प्रश्नांचा, वास्तवाचा वेध घेत खैरलंजीचा अन्वयार्थ मांडत हे नाटक संपते. डोळस भूमिकेतून वैशाली आपली भूमिका साकारते. हा डोळसपणा चरित्रगत वैशिष्ठ म्हणून अधिक भावतो आणि मानाला भिडतो सुद्धा.



पुरस्कार

क्र. पुरस्काराचे शिर्षक	प्रकाशक	वर्ष
१ श्रेयस नाट्य गौरव पुरस्कार	श्रेयस वाचनालय आणि संशोधन केंद्र, हिंगणघाट	२०१८
२ सर्वोत्कृष्ट नेपथ्यकार पुरस्कार (गळी या नाटकासाठी)	राज्य नाट्य महोत्सव,	२०१६
३ उत्कृष्ट शिक्षक सन्मान	महात्मा गांधी अंतरराष्ट्रीय हिंदी विद्यापीठ, वर्धा	२०१५
४ वाड्मय सेवा पुरस्कार	वाड्मय सेवा प्रकाशन, नाशिक	२००९
५ ज्ञानतपस्वी डॉ. श्रीकांत जिचकार सन्मान	डॉ. श्रीकांत जिचकार प्रतिष्ठान, अमरावती	२००९
६ राष्ट्रमाता जिजाऊ पुरस्कार	जिजामाता सेवाभावी संस्था, नांदेड	२००८
७ पिपल्स कनेक्ट के लिये नमित	रिलायन्स कॉम्प्युनिकेशन, मुंबई	२००७
८ समाज गौरव पुरस्कार	राजे शिवजी युवा सांस्कृतिक	२००५
९ पु.भा. भावे समीक्षा पुरस्कार	पु.भा. भावे प्रतिष्ठान, मुंबई प्रतिष्ठान, चांदूरबाजार	२००४
१० संगीतसूर्य पुरस्कार	बहुजन अन्याय निवारण एकशन कमेटी	२००३
११ मामा वरेकर नाट्य पुरस्कार (महाराष्ट्र शासन)	सांस्कृतिक संचालनालय, मुंबई	२००२
१२ उत्कृष्ट नाट्यलेखन पुरस्कार	कामगार कल्याण मंडळ, मुंबई	२००२
१३ कलागौरव पुरस्कार	युनेस्को कलब्स, विदर्भ	२००९
१४ उत्कृष्ट नाट्यलेखन पुरस्कार	कामगार कल्याण मंडळ, महा. नागपूर	२०००
१५ उत्कृष्ट नाट्यलेखन पुरस्कार	कामगार कल्याण मंडळ, महा. नागपूर	१९९९
१६ उत्कृष्ट नाट्यलेखन पुरस्कार	कामगार कल्याण मंडळ, महा. नागपूर	१९९८
१७ नाट्य गौरव ॲवार्ड	नेहरू युवा केंद्र, अमरावती	१९९७
१८ नाट्याचार्य सोन्याबापू पुरस्कार	सोन्याबापू प्रतिष्ठान, अमरावती	१९९७
१९ मॅग्नम ॲनर ॲवार्ड	मॅग्नम फॉउंडेशन, नागपूर	१९९६
२० सर्वोत्कृष्ट नेपथ्यकार द्वितीय (क्रांतीबा-क्रांतीमा, नाटकासाठी)	महाराष्ट्र कामगार कल्याण मंडळ, नागपूर	१९९६
२१ स्मिता पाटील स्मृती पुरस्कार	मानव मंदिर, नागपूर	१९९५

नाट्य-प्रसंग | १०४ |



माझी आणि सतीश पावडे यांची मैत्री तब्बल तीन दशकांहून जुनी. सतीश नाट्यवेडा आहे. तो माणूसवेडा आणि मित्रवेडाही आहे. आमच्या न्यूजरूममध्याला अत्यंत कल्पक असा सहकारी ते नाट्यशास्त्राचा पारंगत प्राध्यापक हा डॉ. सतीश पावडे यांचा प्रवास मी जवळून पाहिला आहे. पत्रकार असतानाही त्याचे नाट्यवेड जागे होते. नंतर त्याने नाटक जगले, शिकले आणि शिकवले देखील. नाट्यक्षेत्रातील जागातिक प्रवाहांचा त्याचा अभ्यास दांडगा आहे. तोच या पुस्तकात दिसून येतो. या पुस्तकाच्या निमित्ताने त्याचे नाटकावरचे प्रेमच पुनः अधोरोखित होतेय. नाटके लिहिणाऱ्या व करणाऱ्याने नाटकावर लिहावे, असे सहसा घडत नाही. ते या पुस्तकाच्या माध्यमातृन घडून आले, याचा आनंद आहे. शेक्सपिअर म्हणतो की, आपल्याला या पृथ्वीतलावर आपापल्या भूमिका तेवढ्या पार पाडायच्या असतात. सतीशने रसिकाची, नटाची, लेखकाची समीक्षकाची आणि भाष्यकाराची भूमिका अतिशय सामर्थपणे पेलली. त्याच्याकडून आणखी सकस निर्मिती घडो, ही शुभेच्छा!

शैलेश पांडे

संपादक, डै. सकाळ

राजशेखराचा विद्रोह नक्की कोणता? शुद्रकाचे जननाटक म्हणजे काय? दीर्घक या नाट्यलेखनाचा प्रयोग सर्वप्रथम करणारा महात्मा कोण ? यासारख्या प्रश्नांच्या उत्तरांचा दमदार सत्यशोध हे ‘नाट्य प्रसंगा’चे वैशिष्ट्य ठारावे. भिंतीपल्याडचा वेद हे सतीश पावडे यांच्या लिखाणाचे वैशिष्ट्य आहे. तसे करताना भिंतीतील कोनाड्यांना म्हणजेच जगण्यातील खाच खळण्यांना सारवून लखव करण्याचा त्यांचा मनस्वी प्रयत्न प्रकर्षने जाणवतो. लखवतेच्या या आस्थेतून त्यांनी काही उणीवांवर नेमकेपणे बोट ठेवले आहे. ओरखडे आणि ऊब यातील अंतर कळविण्याची त्यांची सिद्धहस्त हातोटी वाचकांना कळेल. नाट्यक्षेत्राच्या वैचारिक प्रक्रियेतील परिवर्तनाचा एवढा तटस्थ धांडोळा म्हणजे स्वतःला खोटून घेणेच. अगदी लीन होत बोभाट्याविना केलेले हे खोदकाम अंतर्गत मात्र



ISBN NO. 978-81-935535-5-8



श्रीपाद अपराजित

संपादक

महाराष्ट्र टाइम्स, नागपूर