



REVIEW OF RESEARCH

ISSN: 2249-894X

IMPACT FACTOR : 5.2331(UIF)

VOLUME - 7 | ISSUE - 6 | MARCH - 2018



स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातील मराठी नाटक १९६० पर्यन्त

डॉ.प्रविणा नागपूरकर

मराठी विभाग, महिला महाविद्यालय, नंदनवन, नागपूर.

मराठी रंगभूमी सतत परिवर्तनशील आणि प्रयोगशील राहिली आहे. विविध कलाप्रकारांच्या मिश्रणातून सिद्ध होणारा अनुभव प्रेक्षकांना देणे हेच रंगभूमीचे उद्दिष्ट राहिले आहे. रंगभूमीविषयीची प्रखर निष्ठा आणि तळमळ बाळगून असणारे रंगकर्मी यश-अपयश पचवित, सातत्याने नावीन्याचे प्रयोग करीत राहतात. अशा डोळस प्रयत्नांनीच रंगभूमी समृद्ध झालेली दिसते. स्वातंत्र्योत्तर म्हणजे इ. स. १९५० नंतरच्या कालखंडात म्हणजे पहिल्या दशकात मराठी संगीत



रंगभूमीचे चैतन्य, शेक्सपियर रंगभूमीचा अभिजात आदर्श, पुन्हा डोळ्यासमोर ठेवून परदेशीय नाट्यकृतींचे शब्दशः भाषांतर, रूपांतर व स्वैर रूपांतर करून त्या कलाकृती रंगभूमीवर आणणे आणि समकालीन प्रश्नांना या माध्यमाद्वारे मांडणे असे काही उद्दिष्ट्ये आढळतात. १९५५ नंतरच्या नाट्यसाहित्यात पाश्चात्य रंगभूमीवर वेगाने होणारी परिवर्तने, तिथल्या प्रवाहांचा, वादांचा वेध मराठी नाटककार आणि मराठी क्षेत्रात घेतला जात होता हा या कालखंडाचा विशेष आहे. १९६७ साली महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांनी 'अॅथेल्लो' मराठीत आणले तेव्हा गो. ग. आगरकरांनी 'हॅम्लेट'चे 'विकारविलसित' या नावाने रूपांतर केले होते. पुढे नाट्यमन्वंतरच्या काळात इब्सेनच्या 'डॉल्स हॉऊस'चे 'घरकुल' हे रूपांतर आले. त्याचे असंख्य प्रयोग झाले. तात्पर्य असे की, ही परंपरा नवी नव्हती. तसेच वाङ्मयीन विषयांची चर्चा करणारे, आवड बाळगणारे, अभिरुचीपूर्ण उदाहरणार्थ 'सत्यकथे'सारख्या मासिकांनी सुद्धा वाचकांची साहित्य आणि कलाविषयक जाणीव संपन्न केली होती. दिल्लीत 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' या संस्थेची स्थापना झाली. 'इंडियन नॅशनल थिएटर' च्या एकांकिका स्पर्धा व सरकारी नाट्यस्पर्धामुळे मुंबईतील नाट्यविषयक हालचालींनी वेग धारण केला होता. आत्माराम भेंडे आणि माधव मनोहर यांचा यासंदर्भात विशेष उल्लेख करावा लागतो. तसेच 'रंगायन' संस्थेची स्थापना आणि तिचे जाणीवपूर्वक प्रयत्न यामुळे भाषांतरित व रूपांतरित नाटकांविषयी नवी दृष्टी आली. नव्या नटांना, नाटककारांना नवी दिशा मिळाली.

या कालखंडातील महत्त्वाच्या नाटककारात वि. वा. शिरवाडकरांची नाटके विचारात घ्यावी लागतात. एका बाजूला खाडिलकरी भव्यतेचा, तत्त्वान्वेषी दृष्टीचा परंपरेशी धागा घेऊन अस्तित्वात येणारे शिरवाडकरी नाटके तर दुसरीकडे आधुनिकतेचा पुरस्कार करणारी नाटके. शिरवाडकरांनी या जुन्या नव्याचा सांधा जोडला

आहे. त्याच दरम्यान पु. ल. देशपांडे यांनी १९४८ साली लिहिलेल्या 'तुका म्हणे आता' या संतचरित्रपर नाटकात चमत्काराला मानवी रूप देण्याचा वेगळा प्रयत्न केला होता. १९५७ साली आलेले 'तुझे आहे तुजपाशी' ही अतिशय गाजलेली त्यांची सुखात्मिका सर्वश्रुतच आहे. १९५२ ला श्री. गंगाधर गाडगीळांच्या 'वेड्यांचा चौकोन' चा पहिला प्रयोग झाला. तो याकरिता महत्त्वाचा ठरतो की, अत्रे यांनी सुरू केलेली विनोदी नाटकाची खंडित परंपरा पुन्हा नव्या आविष्कारासह पुढे येणार याची जणू ती नांदीच होती. या नाट्यलेखनातून नव्या प्रयोगतंत्रालाही स्वाभाविकच प्रेरणा मिळाली होती. 'अंमलदार' हे रूपांतरित नाटक असले तरी मराठी रंगभूमीवरील 'म्युनिसिपालिटी' या जोश्यांच्या नाटकातील सामाजिक व्यंगाचा बिंदू पुढे नेणारे म्हणून महत्त्वाचे ठरले होते. यांच्या सोबतीला नव्या पिढीने रांगणेकरी रचना तंत्राच्या आणि मामा वरेकरांच्या संवादशैलीचा सहज स्वीकार केलेला दिसून येतो.

पूर्वीच्या तुलनेत नव्या नाटककारांचे अनुभवविश्व विविध नव्या विषयांनी, प्रश्नांनी विस्तारीत झाले होते. नाटकाकरिता नाटक न राहता या नाट्यकृतीतून जीवनाचा सर्वांगीण शोध कसा घेता येईल हा विचार बळावला होता. मानवाच्या मनोव्यापाराला, मनोभूमिकेला आणि मनोविक्षेपणाला जास्त महत्त्व मिळाले होते. या संदर्भात तारा वनारसे या नव्या लेखिकेच्या 'कक्षा' चे उदाहरण देता येईल. यात लेखिकेने नाटकातील घटनेच्या मागे जाऊन मनोभूमिकेला प्राधान्य देण्याचा प्रयत्न केला होता. याच्या जोडीला बाबुराव गोखले यांचे 'करायला गेलो एक' तर नामदेव व्हटकरांचे वाट चुकली, विजय तेंडुलकरांचे 'श्रीमंत', गो. नि. दांडेकरांचे 'देवाघरची माणसे' ही सर्व नाटके या प्रयत्नांमुळे ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची ठरतात. जसे तेंडुलकरांच्या 'श्रीमंत' मधला कुमारी मातेच्या संरक्षणाचा विषय नवा नव्हता, पण त्यांच्या संयत नाटयशैलीमुळे ते, व तसेच १९५६ मधले माणूस नावाचे बेट' हे नाटक वेगळ्या धाटणीमुळे चर्चेत आले.

या नाटकात रोजच्या जगण्यातला रोजचा संघर्ष, स्नेहसंबंधातला ताण, कधीही न संपणारे, कधीही त्याचे उत्तर न मिळणारे जीवनप्रश्न आहेत त्याचवेळी श्री. पु. भा. भावे 'सं. स्वामीनीमधून स्त्रीची पारंपारिक प्रतिमा विरुद्ध आधुनिक प्रतिमा असे द्वंद्व उभे करित होते. 'जुने ते सोने' हा भावार्थ मांडीत होते. तोही एका पुढील प्रवाहाला दिशा देणारा ठरणार होता. अशीच भूमिका घेऊन श्री. बाळ कोल्हटकर आपली नाट्यनिर्मिती करित होते. याचवर्षी 'फोन नं. ३३३३३' या वसंत कामत यांच्या रूपांतरित नाटकाने पाश्चात्य रहस्य नाटकांची धारा समांतर रंगभूमीला मिळू शकते ही दिशा दिली. श्री. मो. ग. रांगणेकरांच्या 'भटाला दिली ओसरी' या विडंबन नाट्याचा प्रथम प्रयोग लक्षणीय होता. हे म्हणजे प्र. के. अत्रे यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' यातील विडंबनाचे स्वरूप होते पण वेगळ्या धाटणीत रांगणेकरांनी ते मांडले. यातून 'मुंबईतील राहण्याच्या जागेची समस्या आणि त्यातून येऊ पाहणारी 'पेइंग गेस्ट' संस्कृती यात चित्रित केली होती. श्री. गो. नि. दांडेकरांनी जगन्नाथाचा रथ' मधून मर्यादित स्वरूपात समूहनाट्य आणले. तसेच अनुभव विश्वातला एक नवा पैलू समोर येऊ पाहात होता. तो म्हणजे स्त्रीकडे बघण्याचा दृष्टिकोन ! सरिता पदकी यांच्या 'बाधा' या नाटकाच्या प्रयोगाने प्रौढ कुमारिकांची मनोविक्षेपणात्मक भूमिका चितारली होती. विभावरी शिरूरकर यांच्या 'पारध' या आणि इतर नाटकातून प्रौढ कुमारिकांचे प्रश्न, त्यांच्या विषयीची समाजमनाची मानसिकता हे महत्त्वाचे पैलू होते. केवळ प्रेयसी वा माता या पलिकडे जाऊन 'स्त्री'च्या व्यक्तित्वाचा शोध घेणे हा नवा विचार त्यात होता.

प्रत्येक कालखंडाला आपल्या नाटयविषयक दृष्टिकोनातून काही अभिजात नाटयकृतीकडे परत मागे जावेसे वाटणे हे परंपरेच्या संदर्भात प्रगल्भतेचे लक्षण आहे. इतिहासाच्या दृष्टिकोनातून श्री. नाना जोग यांनी रूपांतरित केलेले तीन अंकी 'हॅम्लेट' म्हणजे त्या काळातील नाटयसृष्टीचा अभिजाताशी अन्वय जुळविण्याचा

प्रयत्न होता. प्रत्यक्ष प्रयोगात शोकात्म सूचना देणार्या नेपथ्यापासून ते अभिनयाच्या शैलीपर्यंत प्रत्येक घटक एका नव्या दृष्टीतून 'हॅम्लेट'चा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करीत होता. नाटकाच्या यशापेक्षा असा प्रयोग करावा असे वाटणे हे महत्त्वाचे आणि धाडसाचे होते.

१९५४-५५ साली सुरू झालेल्या शासकीय नाट्यस्पर्धामुळे नव्या नाटककारांची एक नवी परंपराच या स्पर्धेच्या माध्यमातून रंगभूमीला मिळाली. पुण्याच्या प्रा. भालबा केळकरांची प्रसिद्ध प्रोग्रेसिव ड्रामॅटिक असोसिएशन' आणि श्री राजा नातूंची 'महाराष्ट्रीय कलोपासक', नागपूरच्या श्री पुरुषोत्तम दारव्हेकरांची 'रंजनकलामंदिर', 'आय. एन.टी. रंगायन' अशा शहर व जिल्हा पातळीवरील अनेक संस्थांना यामुळे चैतन्य मिळालेले दिसते. पुण्याच्या 'पी.डी.ए'. चे डॉ. श्रीराम लागू, जळ्वार पटेल नागपूरचे पुरुषोत्तम दारव्हेकर, नगरचे प्रा. मधुकर तोरडमल, सदाशिव अमरापूरकर, मुंबईच्या साहित्यसंघाची नाट्यशाखा, दाजी भाटवडेकर, आत्माराम भेंडे, बबन प्रभू, सतीश दुभाषी, भक्ती बर्वे, विजया जयवंत मेहता, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे इत्यादी अनेक नामवंत नट-नटी यातूनच घडले. सर्वश्री पु. ल. देशपांडे, वि. वा. शिरवाडकर, शं. गो. साठे, वसंतराव कानेटकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, जयवंत दळवी, मधुकर तोरडमल, शं. ना. नवरे, बबनप्रभू श्री. ना. पेंडसे, श्री. रत्नाकर मतकरी ही नव्या ढंगाचे नाट्यलेखन करणारी नवी मंडळी यातूनच घडत गेली. या लहान सहान प्रयत्नांनी आणि चित्रपट सृष्टीतली निर्माण झालेल्या आवर्तामुळे १९६० नंतर रंगभूमीला पुन्हा बरे दिवस आलेले दिसतात. प्र. के. अत्रेचे 'तो मी नव्हेच', 'पंडितराज जगन्नाथ' (श्री विद्याधर गोखले), कानेटकरांचे 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या तीन भिन्न ढंगाच्या नाटकांनी या काळात मराठी रंगभूमीला पुन्हा आकर्षक केंद्र बनविण्याच्या वाटचालीला प्रारंभ केला आणि याची फलश्रुती काय हे पाहू जाता या कालखंडात तीन गोष्टींचा निर्देश करावा लागेल. १) १९५० च्या आधीच सुरू झालेली ठेकेदारी पद्धतीने नाटके करण्याची पद्धती चांगलीच स्थिरावली. २) 'नाईट' वर म्हणजे एका प्रयोगापुरते वेतन घेऊन काम करण्याची पद्धती रूढ झाली. ३) रंगभूमीचे व्यावसायिक आणि प्रायोगिक असे दोन भाग तयार झाले. यातील पहिल्या दोन्ही गोष्टी व्यवसायकेंद्रित अशाच आहेत. त्यांच्यामुळे झालेला परिणाम, अर्थातच नाट्यव्यवसायावर मुख्यत्वे करून झाला. कला म्हणून नाट्याचा फारसा विचार त्यांच्या निर्मितीहेतूतच अंतर्भूत नव्हता. विशिष्ट अभिरूचीचा आजचा प्रेक्षक आपलासा करणे आणि नाट्यव्यवसाय किफायतीशीर बनविणे हाच तिचा उद्देश होता.' व्यावसायिक रंगभूमी यातूनच वाढली. 'ललितकलादर्श', 'अत्रे थिएटर्स', 'गोवा हिंदू असोसिएशन' यांच्या पाठोपाठ प्रभाकर पणशीकर यांची 'नाट्यसंपदा' ही संस्था निर्माण झाली बाळ कोल्हटकरांची 'दुर्वाची जुडी' आणि त्यानंतर 'चंद्रलेखा', 'नाट्यमंदार', 'यात्री', 'श्रीची इच्छा', 'नाटयवैभव' इत्यादी अनेक नाट्यसंस्था निर्माण झाल्या. त्यांचे त्यांच्या परीने रंगभूमीला योगदान देणे सुरू होते. व्यावसायिक रंगभूमीसाठी विशेषतः वि.वा. शिरवाडकर, वसंतराव कानेटकर, शं.ना. नवरे, विद्याधर गोखले, सुरेश खरे, मधुसूदन कालेलकर, जयवंत दळवी. श्री. ना. पेंडसे ही मंडळी लेखन करीत होती. रंगभूमीवर सर्वच अंगानी घडामोडी घडत होत्या. रंगभूमीच्या तांत्रिक अंगातील नवता ही अपरिहार्य होती. अत्रेनी 'तो मी नव्हेच' साठी फिरता रंगमंच वापरला होता. तसाच सरकता आणि जॅक नाईफ पद्धतीचा असे रंगमंच अस्तिवात आले. तसेच ध्वनी प्रकाश, नेपथ्यका अद्ययावत आणि आवश्यक ते बदल सर्वस्वी द. ग. गोडसे, मोहन वाघ, शाम आडारकर, दामू केंकरे, रघुबीर तळशीकर यांनी केले आहेत.

१९६० च्या आसपासच्या कालखंडावर आयनेस्को, बेकेट पिटर इत्यादी युरोपीय नाटककारांच्या शैलीचा प्रभाव दिसू लागला होता. 'रंगायन' ने आयनेस्कोच्या 'खुर्च्या' हे मराठी अनुवादरूप नाटक रंगभूमीवर आणले आणि नाट्यसृष्टीत खळबळ उडाली. १९६६ ला पुन्हा 'रंगायन'ने चि. त्र्यं. खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव'

रंगभूमीवर आणले. या प्रयत्नांनी रंगकर्मी विचार प्रवृत्त झाले. यापूर्वी दर्शनी कार्यकारण संबंधानी सिद्ध होणार्या संविधानकाच्या चौकटीतून मराठी नाटकाला मुक्त करण्याचे प्रथम प्रयत्न विजय तेंडुलकरांनी केले. 'शांतता कोर्ट चालू आहे', 'गिधाडे', 'सखाराम बाईडर', 'घाशीराम कोतवाल' ही नाटके या विकसनशील टप्प्यांची उदाहरणे म्हणून देता येईल. तेंडुलकर आणि रंगायन यांच्या प्रयत्नातून नाटयलेखन व नाट्यप्रयोग यासंदर्भात काही नवे करू इच्छिणारी एक नवी परंपरा उदयास आली. चि. त्र्यं. खानोलकर, महेश एलकुंचवार, अच्युत वझे, सतीश आळेकर, दिलीप परदेशी इत्यादी नाटककार आणि विजया मेहता, सुलभा देशपांडे, नंदकुमार रावते, अरविंद देशपांडे हा प्रगल्भ नटवर्ग याद्वारेच घडला. लुई पिरॅदेलोच्या नाटकाचा 'नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे' हा अनुवाद संपूर्ण ताकदीसह रंगभूमीला देणारा माधव वाटवे हा बुद्धिमान नट, दिग्दर्शक रंगभूमीला मिळाला.

१९७० च्या आसपास मुंबईत प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने आणखीही प्रयत्न झाले. लेखनाचा कोणताही विशिष्ट साचा ठेवला नव्हता. मुक्तपणे आपापल्या परीने मानवी जीवनातील अर्धशून्यता, कंटाळवाणेपणा, हिंसा, मूढता, अतर्क्यता हेरण्याच्या प्रयत्नात सीमित, रूढ आणि सांकेतिक चौकटीच्या बाहेरच्या परिघात नेऊन नाट्याला मूर्तरूप देण्याचा हा प्रयत्न नक्कीच प्रशंसनीय होता. नाट्यानुभवाला नाट्यानुभव म्हणून भिडणे, तो रंजन, नीती, लोकशिक्षण, उद्धोधन इत्यादी उपांगांतून त्याला मोकळा करून खऱ्या अर्थाने आस्वादकता निर्माण करण्याचा प्रयत्न होता. या नाट्यानुभवास स्थलकालाच्या परिणामांसह अर्थपूर्णता देणे आणि अनेक पातळ्यांवरून त्याचा शोध घेत त्यास स्पर्श करणे, अशा दिशेने हे सर्व प्रयत्न सुरू होते. त्या काळात ते धक्कादायक वाटले होते पण विरोधातूनच विकासाची वाटचाल सुरू होते हे जीवनसूत्र कलाप्रांतालाही लागू पडते. ही सर्व मंडळी केवळ नाट्यानुभवाशी थांबली नव्हती तर नाट्याची तांत्रिक बाजूही त्यांनी आमुलाग्र बदलली होती. ध्वनी, प्रकाश, नेपथ्य, अभिनय, वेशभूषा, संहिता, संवादशैली, भाषाशैली, भावनेची अभिव्यक्ती या सर्वांमध्ये जास्त मोकळेपणा, नावीण्य, सहजता आणण्याचा प्रयत्न चालू होता. सत्यदेव दुबे, मोहन राकेश, बादल सरकार, गिरीश कर्नाड अशा अनेक अ-मराठी लोकांची या परिवर्तन प्रयत्नांशी जोडलेली नावे लक्षात घ्यावी लागतात. या नव्य वेगळ्या प्रेरणेतून अमोल पालेकर यांनी 'गोची' (लेखक सदानंद रेगे) अच्युत वझेचे 'चलरे भोपळ्या टुणुक टुणुक, बादल सरकारचे 'जुलूस' महेश एलकुंचवारचे 'पार्टी' ही नाटके रंगभूमीवर आणली. या प्रयोगांचे पडसाद म्हणजे छबिलदासी चळवळ, मुंबईची 'बहुरूपी किंवा पुण्याची थिएटर अॅकॅडमी' या चळवळी होत. या सर्व चळवळी नव्या जाणिवांची जपणूक करणार्या आहेत. पुण्याच्या 'थिएटर अॅकॅडमीने सादर केलेल्या देखण्या 'घाशीराम कोतवाल ने सर्वांना सुखद धक्काच दिला आहे. त्याचप्रमाणे 'अजब न्याय वर्तुळाचा', 'महानिर्वाण', 'जुलूस', 'तीन पैशांचा तमाशा', 'पडघम' यांसारखी नाटके मराठी रंगभूमीला एक वेगळेच परिमाण देत आहेत. विजया मेहता, जब्बार पटेल, अमोल पालेकर, सतीश आळेकर ही सारी मंडळी आपल्या दिग्दर्शनाने नाट्यरचनेतील सार्याच घटकांना लवचिकता बहाल करण्यात यशस्वी ठरत आहेत.) मुक्त आणि

नव्या पिढीच्या नव्या धाटणीच्या लेखन शैलीतून प्रसरण पावलेला फार्स हा लेखनप्रकार लोकप्रिय ठरू लागला. श्री. बबन प्रभू यांच्या 'झोपी गेलेला जागा झाला' (१९५८) माकड आणि पाचर' (१९६०), दिनुच्या सासूबाई राधाबाई' (१९६०) या नाटकांनी एकप्रकारे फार्स प्रकारावर संस्कार केले आणि लवचिकतेकडे वाटचाल करणार्या रंगभूमीला याची मदतच झाली. श्री. वसंत कानेटकरांचे प्रेमा तुझा रंग कसा' (१९६१) आणि शं. गो. साठे यांचे 'ससा आणि कास (१९६१) या दोन प्रकृतीच्या सुखात्मिकेतून सामाजिक उपहासापेक्षाही सामान्य माणसाच्या रोजच्या आयुष्यातील अंतर्गत विसंगतीवर उभा असलेला नर्म विनोद हा त्यांचा विशेष होता. तर वसंत माने यांची 'चौर्यांशीचा फेरा' ही मृत्यू आणि विलक्षण तर्क यांचा मेळ घालणारी कलाकृती होती. याच दरम्यानचे

सरिता पदकी यांची 'खून पाहवा करून (१९६४) ही रुपांतरित सुखात्मिका त्यातील विनोदाने लक्षणीय ठरली. याच प्रवाहात मोडणारे पण तरीही काहीसा गंभीर विचार देणारे श्री विजय तेंडुलकरांचे 'कावळ्यांची शाळा' (१९६३) हे नाटक 'रंगायन'ने रंगमंचावर आणले. याचा 'गृहस्थ या नावाने पूर्वी प्रयोग झाला होता. याचे वैशिष्ट्य म्हणजे तेंडुलकरांनी रंगमंचाच्या गृहीत कृत्यांना अनेक प्रश्न विचारून प्रश्नांनाच प्रश्न करणारे असंगत नाट्यसूत्र यात दिसते.

पुण्याई यांच्या चिल्डेना थिएटरने पतेनगरी', 'जादूचा शंख', शेषटीचा शाप', 'झाली काय गंमत' इत्यादी बालनाट्याचे प्रयोग करित होत्या, पाश्चात्य बालरंगभूमीचा अभ्यास करून आलेल्या सुधा करमकरांनी श्री रत्नाकर मतकरी यांचे 'मधुमंजिरी' हे तीन तासांचे बालनाट्य सर्वप्रथम रंगभूमीवर आणले.

नाट्यप्रांतात या सर्व घडामोडी घडत असताना काहीशी खंडित झालेली मराठी संगीत नाटकाची परंपरा श्री. विद्याधर गोखलेंच्या (१९६०) पंडितराज जगन्नाथ' या नाटकाने संजीवित झाली. याचवेळी मराठी नाटककारांची नजर शाहिरांकडे वळत होती. 'सं. कवी अनंतफंदी' (१९५७) हे गं. वि. गोखलेंचे नाटक तर मराठे यांचे 'होनाजी बाळा' आणि ल. ना. भावे यांचे 'पठ्ठे बापूराव' (१९५९) ही नाटके रंगभूमीवर आली. ज्योत्स्ना भोळेंचे सं. आराधना' (१९६०) हेही रंगमंचावर आले परंतु व्यावसायिक रंगमंचावर संगीत नाटकाला पुन्हा लोकप्रिय करण्याचे काम श्री. गोखले आणि श्री. पुरुषोत्तम दारव्हेकरांच्या नाट्यलेखनाने केले आहे. या कालखंडात चालू झालेला आणि लोकप्रिय ठरलेला एक प्रवाह कौटुंबिक 'नाटक' हा होय. याच्या लोकप्रियतेचे गमक माणसाच्या स्वभावात दडले आहे. वेगवान औद्योगिकीकरणाच्या जगात माणूस आपले अस्तित्त्वच गमावून बसतो की काय? अशी स्थिती निर्माण झाली असताना आपले प्रांजळ जग, स्वत्व, पारंपारिकता जपण्याचा प्रयत्न नाटकातून आढळतो. कोल्हटकरांची 'सं. दुरितांचे तिमिर जावो आणि 'वाहतो ही दुर्वाची जुदी ही बांची उदाहरणे म्हणून देता येईल.

१९६५ च्या कालखंडात कथा, कादंबरी या क्षेत्रात नावाजलेल्या श्री. गो. नी. दांडेकर, श्री. व्यंकटेश माडगूळकर, श्री. श्री. ना. पेंडसे यांनी कधी स्वतंत्र तर कधी स्वतःच्याच कथा कादंबरीच्या 'रूपांतराच्या रूपात' अशा स्वरूपाचे विपुल लेखन केले आहे दांडेकरांची 'शितू' (१९५८) पवनाकाठना थोडी (१९६०), माडगूळकरांची जाणार राजे मास्तर' (१९६४), 'यशोदा' (१९६५), 'गारंबीचा बापू (१९६५) या सर्व शीर्षकांकडे नजर टाकता हेही लक्षात येते की, या सर्व नाटकांची पार्श्वभूमी ग्रामीण होती आणि रचना व्यक्तीत्वप्रधान होती. रूपांतरणामुळे लक्षात राहिलेले याच कालखंडातले दोघे नाटककार म्हणजे श्री. गो. के. भट आणि श्री. चि. य. मराठे हे होय. श्री. भटांनी १९६१ साली रवींद्रनाथांच्या (Sacrifice) 'विसर्जन' या नाटकाचे 'माते, तुला काय हवंय?' हे रूपांतर रंगमंचावर आले. तर चि. य. मराठे यांच्या 'लोकांचा राजा' या नाटकीय नाटकाने नजिकच्या इतिहासाचा वेगळा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न नावीन्यपूर्ण होता. पु. लं. चे सुंदर मी होणार' हे (Barrets of Wimpole Street) चे रूपांतर लोकप्रिय झाले. खरे तर अशा रूपांतरणाद्वारे मराठी माध्यमांचे रूपांतरणाचे महत्त्व वाढविले.

१९५५ ते १९६६ या कालखंडाने नाट्यरूपाकडे विविध दिशांनी जाण्याचे मार्ग मोकळे केले. पुढील कालखंडाला प्रगल्भ करणारी, सर्वांगीण श्रीमंती बहाल करणारी, या काळाचे नेतृत्व प्रामुख्याने विजय तेंडुलकर, वसंत कानेटकर, जयवंत दळवी, व्यंकटेश माडगूळकर, श्री. ना. पेंडसे, बाळ कोल्हटकर, विद्याकर गोखले, रत्नाकर मतकरी, देशपांडे, यांची नावे चटकन लक्षात येतात. यांनी नाटकाच्या ज्या शक्यता निर्माण केल्या, पु. ल. ज्या प्रयोगांची बीजे रोवली त्याचा पुढील दहा वर्षात विस्तार झाला. नवी नाट्यरूपेही निर्माण झाली. प्रायोगिक रंगमंचावर चालू असणाऱ्या अनेक प्रयोगांनी हळूहळू मुख्य प्रवाहात पदार्पण केले. तंत्र-प्रयोग मंथनातून पुन्हा

अनेक नाटककार, कलावंत, दिग्दर्शक यांची फौज रंगभूमीला मिळाली. १९६८ साली लुई पिरॅनदेलोच्या नाटकाचे माधव वाटवे यांनी केलेले रूपांतर 'नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे' यातील मूलभूत घटक आणि त्यांचे अनोन्यसंबंध यांना यांच्या संशोधनाचे मूलभूत नवतेचे श्रेय द्यावे लागेल. पिरांदेलोचे सर्वच नाट्यात्म आविष्कार 'नाटक- आभास सत्य' यातील अन्वय शोधणारे आहेत. या विशिष्ट काळात त्या नाटकाचे रूपांतर प्रायोगिक रंगभूमीवरील एका संवेदनाक्षम नट दिग्दर्शकाला करावेसे वाटणे लक्षणीय आहे. खानोलकर मराठी वाचकाला कवी-कादंबरीकार म्हणून माहित होते. 'एक शून्य बाजीराव' या पहिल्याच नाटकात त्यांनी रंगमंचाची गृहितकृत्ये मोडून पुन्हा घडवली. जीवनाचा अर्थ त्यातील नेमके स्थिर काय? याचा शोध त्यांनी या नाटकाच्या नव्हे तर रंगद्रव्याच्या माध्यमातून घेतला आहे. नाटकांतर्गत नाटक, नायक आणि विदूषक यांच्यातला नवा अन्वय, न्यायदानाचा पोकळपणा, मृत्यूचे दुहेरी रूप एक खरा मृत्यू दुसरे मृत्यूचे सावट आणि नाटकातला मृत्यू प्रेक्षक आणि रंगमंचातले अंतर कमी करून प्रेक्षकांना नाटकात सहभागी करणे, सोबतच नाट्यभाषेची नवी ठेवण, स्वगताला प्राप्त झालेला गहन अर्थ, विनोदाला असलेली कारुण्याची झालर हे असे काही नवे आयाम या नाटकातून प्रत्ययाला आले, ते स्वीकारले गेले आणि नव्या नाटककारांविषयी अपेक्षा वाढल्या. नाटककार कथेचे संवादरूप नाट्य करण्यापेक्षा मनातील नाटकच त्यांच्या रंगमंच भाषेनिशी शब्दबद्ध करू लागले. १९६२ नंतर अत्रे पुन्हा लिहिते झाले आणि या दुसऱ्या कालखंडात त्यांची समकालीन प्रश्नांशी निगडित नवी संयोजना घेऊन नाटके आली. मधुसूदन कालेलकर कोल्हटकर, हिराकांत कलगुटकरांचे लेखनप्रयोग चालू होते. दारव्हेकर, तोरडमल यांचीही वैविध्यपूर्ण नाट्यनिर्मिती सुरू होती, यांच्याप्रमाणेच शासकीय नाट्यस्पर्धेतून व्यावसायिक रंगमंचावर आणखी काही नाटककार स्थिरावले, त्यात सुरेश खरे, शं. ना. नवरे, श्री. शाम फडके, नाट्येतिहासाचा नवा टप्पा गाजविणारी, नवी अपेक्षा निर्माण केलेली मंडळी म्हणजे महेश एलकुंचवार, श्री. अच्युत वझे, श्री. सतीश आळेकर, श्री. गो. पु. देशपांडे, श्री विद्याधर पुंडलिक, सई परांजपे, श्री अनिल सोनार, श्री अनिल बर्वे, माधव आचवल, श्री. रमेश पवार, श्री दिलीप परदेशी, ही सर्व नाटककार मंडळी त्यांच्या अवतीभवतीच्या जगातून विभिन्न स्तरांतील अनुभवविएल आपल्या नाट्यातून मांडताना दिसतात.

संदर्भ सूची :

- १) कुलकर्णी अरविन्द वामन - 'मराठी नाटक व रंगभूमी : काही विचार', प्रतिमास प्रकाशन ,पुणे, २००९
- २) दांडेकर वि .पा. मराठी नाट्यसृष्टी सामाजिक नाटके ,प्रकाशक वि.पा. दांडेकर बडोदे, श्री सयाजी साहित्यमाला, प्रथमावृत्ती १९५७
- ३) कानडे मु.श्री.'नाट्यशोध'नीहारा प्रकाशन पुणे.
- ४) कुलकर्णी वा. ल. 'नाटककार खाडीलकर एक अभ्यास' पॉप्युलर प्रकाशन ,मुंबई .
- ५) गोमकाळे द . रा.-'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमी', व्हीनस प्रकाशन ,पुणे.
- ६) शिंदे विश्वनाथ -मराठी नाटक आणि रंगभूमी ,प्रतिमा प्रकाशन ,पुणे.