

Impact Factor-8575 (SJIF)

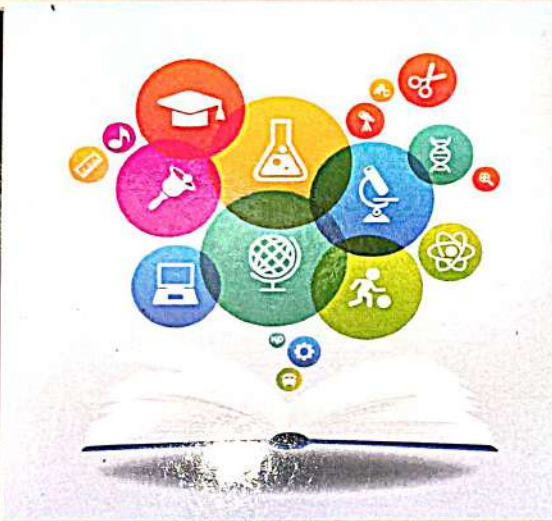
ISSN-2278-9308

# B.Aadhar

Peer-Reviewed & Refreed Indexed

Multidisciplinary International Research Journal

October-2022



Chief Editor

**Prof. Virag S. Gawande**

Director

Aadhar Social

Research & Development

Training Institute Amravati

Editor:

**Dr.Dinesh W.Nichit**

Principal

Sant Gadge Maharaj

Art's Comm,Sci Collage,

Walgaon.Dist. Amravati.

Executive Editor:

**Dr.Sanjay J. Kothari**

Head, Deptt. of Economics,

G.S.Tompe Arts Comm,Sci Collage

Chandur Bazar Dist. Amravati



This Journal is indexed in :

- Scientific Journal Impact Factor (SJIF)
- Cosmos Impact Factor (CIF)
- International Impact Factor Services (IIFS)

For Details Visit To : [www.aadharsocial.com](http://www.aadharsocial.com)

Aadhar PUBLICATIONS

(SJIF) Impact Factor - 8.575

ISSN-2278-9308

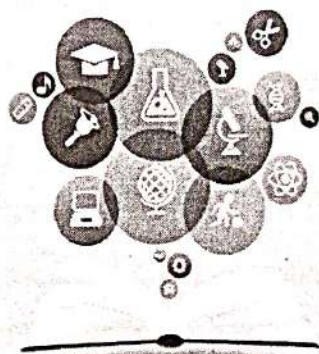
# *B.Aadhar*

Peer-Reviewed & Refereed Indexed

Multidisciplinary International Research Journal

**October -2022**

ISSUE No - 372 (CCCLXXII)



**Chief Editor**  
**Prof. Virag S. Gawande**  
**Director**  
Aadhar Social  
Research & Development  
Training Institute Amravati

**Editor:**  
**Dr.Dinesh W.Nichit**  
**Principal**  
Sant Gadge Maharaj  
Art's Comm,Sci Collage,  
Walgaon.Dist. Amravati.

**Executive Editor :**  
**Dr.Sanjay J. Kothari**  
Head, Deptt. of Economics,  
G.S.Tompe ArtsComm,Sci Collage  
Chandur Bazar Dist. Amravati

**The Journal is indexed in:**

**Scientific Journal Impact Factor (SJIF)**

**Cosmos Impact Factor (CIF)**

**International Impact Factor Services (IIFS)**



32	स्वातंत्र्याचा अमृत महोत्सव आणि भारतीय राज्यघटना - डॉ. राम ताटे डॉ. अर्चना वाघमारे	135
33	मराठीचे अध्ययन आणि अध्यापन प्रा. डॉ. गणेश न. चव्हाण	138
34	अनुसूचित जाती-जमाती : एक दृष्टीक्षेप प्रा. युवराज खोडस्कर	141
35	डॉ. युवराज सोनटक्के यांच्या 'स्त्री' कवितेचा जनसाहित्याच्या जननिष्ठ दृष्टीतून परीक्षण डॉ. दिनेश की. राऊत	144
36	बौद्ध अर्थशास्त्र : एक अवलोकन डॉ. बी.एस.भालेराव	148
37	शिक्षणतज्ञ ताराबाई मोडकयांचे बालशिक्षणातील योगदान भाग्यश्री सदशिवराव होले	151
38	Globalization in Modern Technology and Development of Indian Classical Music Dr. Pravin R. Alshi	156
39	पाणी व्यवस्थापन डॉ. प्रांजू हिरेखण	161
40	मराठी साहित्य प्रकार - नाटक डॉ. अंशुमती राजेंद्र काहाणे	165

**मराठी साहित्य प्रकार - नाटक**

**डॉ. अंशुमती राजेंद्र काहाणे**

**(मराठी विभाग प्रमुख) श्रीमती राधाबाई सारडा महाविद्यालय, अंजनगाव सुर्जी जि.अमरावती -**

**४४४७०५**

**प्रस्तावना :**

स्वातंत्र्य प्राप्तीनंतर भांडवलदार, उद्योगपती, संस्थानिक, जहागीरदार, सरंजामदार-जमीनदार, व्यापारी सावकार ह्या वर्गाबरोबरच मध्यम शेतकरी, भूमिहीन मजूर, कामगार आणि शिक्षित पांढरपेशा, मध्यमवर्ग अशा वर्गांमध्ये समाजाचे विभाजन झाले. तरी देखील ह्या सर्व वर्गांना जात-जमात ह्या गोष्टी आणि त्यांचा राजकारणासाठी उपयोग महत्वाचा वाटत राहिला. आर्थिकदृष्टीने कामगार, किसानांची स्थिती वाईट होतीच. मध्यमवर्गाचेही वरिष्ठ आणि कनिष्ठ असे विभाजन झाले.

एकीकडे सुखवादी मध्यमवर्ग, तर दुसरीकडे क्रांती किंवा परिवर्तनासाठी अपरिपक्व असा किसान व कामगार वर्ग अशी आर्थिकदृष्टीने कमकुवत असलेल्या वर्गांची स्थिती ह्या काळात होती.

१९२० नंतरच डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांचे दलित मुक्ती चळवळीचे कार्य सुरु झाले. १९२७ साली झालेल्या महाडच्या चवदार तळ्याच्या सत्याग्रहाने ह्या चळवळीला गती प्राप्त झाली. पुढे नाशिकच्या काळाराम मंदिर प्रवेशासाठी केलेले लढे आणि दलितवर्गीयांच्या शिक्षणासाठी स्थापन केलेल्या शाळा आणि महाविद्यालये यातून दलितांच्या मनात आत्मभान निर्माण होऊ लागले.

१९४० च्या आसपासच मध्यमवर्गीय जगाच्या बाहेर असलेल्या ह्या विविध क्षेत्रांतील चळवळी मध्यमवर्गीय लेखकांच्या कुतूहलाच्या आणि जाणिवेच्या क्षेत्रात प्रवेश करू लागलेल्या होत्या. दुसरे जागतिक महायुद्ध ही जशी मानसिकतेत बदल घडवून आणणारी गोष्ट होती. तशीच जर्मनीच्या एकतंत्री शासकाने हिटलरने लक्षावधी ज्यूंची केलेली ससेहोलपट ही घटना देखील वैचारीक पाया हादरवून टाकणारी होती. साम्राज्यवाद, भांडवलशाही, एकतंत्री हुकुमशाही, जातिद्वेष, कडवा राष्ट्रवाद, विज्ञानाचा मानवहत्त्येसाठी होणारा उपयोग-यातली भीषणताही संवेदनशील कलावंत अनुभवत होते. राजकीय स्वातंत्र्याच्या लढ्याबरोबरच देशात सुरु असलेली सामाजिक मुक्तीची आंदोलने यांच्यामुळे भविष्यातील जगात आणि भारतात समतेचे आणि स्वतंत्रेचे युग अवतरेल असा आशावादही रुजू लागलेला होता. कामगार, किसानांच्या दलित-आदिवासींच्या, भटक्या विमुक्तांच्या आपल्या हक्कासाठी चाललेल्या लढ्यातून हे युग अवतरेल असा भरवसाही काही विचारवंतांना, कलावंतांना वाटू लागलेला होता. यातूनच साहित्यात निराशावादी आणि आशावादी प्रवृत्ती व्यक्त होऊ लागल्या.

दुसऱ्या महायुद्धातील प्रचंड नरसंहारामुळे मानवाच्या प्रगतीवरील, विज्ञानाच्या मानवी सुखासाठी चाललेल्या प्रयत्नावरील, मानवातील मुलभूत मानल्या गेलेल्या सद्भावनेवरील विश्वास उडाला. तसाच भारतीय स्वातंत्र्य प्राप्तीनंतर उफाळलेल्या फाळणीतील अतार्किक हत्याकांडामुळे शांती आणि अहिंसा यांच्या मार्गावर चाललेल्या महात्मा गांधींच्या निर्घृण हत्येमुळे स्वदेशातील लोकांमधील बंधुभावावरील विश्वास उडाला. बुद्धी आणि विवेक यांना आंधळेपणा यावा अशीच ही स्थिती होती. त्यात क्षणिक सुखांच्या मागे लागलेल्या कनिष्ठ मध्यम वर्ग, कोणात्याही मूल्याचा विचार न करणारा धनप्राप्तीच्या मागे लागलेला इथला सृजण समजला जाणारा नागरीक, नफेखोरीत मग्न असलेला उद्योगपती, राजकीय डावपेच म्हणून कामगार चळवळ लावणारे व कामगारांच्या हिताविषयी कळकळ नसलेले कामगार-पुढारी-संवेदनशील लेखकाला उबग यावी, त्याने संतापून जावे, तुच्छतेच्या भावनेने त्याचे मन भरून जावे, असेच हे वातावरण होते.

अशाप्रकारच्या बदललेल्या जीवन संदर्भाच्या पार्श्वभूमीवर मराठी साहित्यात निर्माण झालेल्या नव्या नाटक या प्रकाराचे उद्दिष्टे खालीलप्रमाणे :-

- १) १९४५ च्या आसपास आर्थिक, सामाजिक, राजकीय, शैक्षणिक, धार्मिक असे बदललेले जीवनसंदर्भ आणि त्यामुळे मराठी साहित्यात निर्माण झालेल्या नव्या प्रवाहाचे स्वरूप स्पष्ट करता येईल.
- २) कविता, कथा, कांदबरी, नाटक, समीक्षा, इत्यादी वाङ्मय प्रकारातील नव्या निर्मितीचे स्वरूप समाजावून सांगता येईल.
- ३) १९४५ नंतर लिहील्या गेलेल्या मराठी साहित्याचे त्यापूर्वीच्या साहित्यातून कोणत्या बाबतीत निराळेपण होते, हे विशद करता येईल.
- ४) मराठी साहित्यातून कोणत्या जाणीवांची अभिव्यक्ती झाली, साहित्यकृतीच्या आशयात आणि अभिव्यक्तीच्या रितीत कसकसे बदल झाले ह्याचे विवेचन करता येईल.

**स्वातंत्र्योत्तर मराठी नाट्यवाङ्मय :-**



मराठी वाङ्मयास अब्जल ईप्रगीत सुरुवात झाली असली तरी त्याची मुळे त्यापूर्वीच्या संस्कृत वाङ्मयातही आढळतात. प्राचीन वाङ्मयात नाट्य वाङ्मयाला संत वा पंडित कवींनी हाताळले नाही.

मराठी वाङ्मयाचे तीन कालखंड पडतात.

- १) १८८०-१९२० : प्रमुख नाटककार - किलोसकर, देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी इ.
- २) १९२०-१९५० : प्रमुख नाटककार - वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर, वर्तक, जोशी, शिरगोपीकर, वेडेकर इ.
- ३) १९५० - स्वातंत्र्योत्तर : (१९४७ पेक्षा मराठी साहित्यात १९५० नंतर खरी नविनता आल्यामुळे हे वर्ष मानणे अधिक योग्य)

१८८० च्या पुर्वी इ. स. १८४३ मध्ये विष्णुदास भाव्यांनी प्रथमतः सीता स्वयंवर हे नाटक रचले. त्यानंतर १८५७ नंतर बुकिश नाटकांची सुरुवात झाली. पण नाट्यवाङ्मयाची खरी सुरुवात किलोसकरांच्या शाकुंतल पासून झाली. त्याआधीची नाटके, तमाशा व ललित या प्रकाराची होती.

**पहिल्या काळातील प्रमुख वैशिष्ट्य :-**

४० वर्षांच्या अवधीत मराठी नाटक उदयास आले, जोपासले गेले, वाढता वाढता परिपूर्णतेच्या शिखरावर चढले, पौराणिक, सामाजिक, व कल्पनारम्य अशी नाटके लिहिली गेली. देवलकृत शारदा हे पहिले स्वतंत्र सामाजिक नाटक, सामाजिक व राजकीय नाटक सुधारणांच्या हेतूने प्रेरित होवून बळंशी नाटके लिहिली गेली. किलोस्कर-देवलांनी संस्कृत नाटकांच्या धर्तीवर, तर खाडिलकरांनी शेक्सपियर-मोलियर या पाश्चात्यांच्या नाटकांच्या धर्तीवर नाट्यरचना केली. परंतु हे करतांना प्रेक्षकांना ही नाटके आपली नाहीत असे वाटले नाही इतके त्यास भारतीय-मराठी स्वरूप दिले. आपलेपणाची झाक त्यांच्या नाटकांतून आजही प्रत्ययास येते कारण ही नाटके त्या काळाच्या भारतीय समस्या व गरजांतून उत्पन्न झाली. संगीताला नाटकांतून कथानकांच्या गतीमानतेकडे लक्ष देवून स्थान दिले. विचारांची व भावनांची उदात्ता व रसिकता, भावपूर्ण भाषाशैली, सुंदर व समाजोद्धारार्थी तीव्र कळकळ यामुळे ही नाटके व रंगभूमी वैभवाच्या सीमेवर पोहोचली.

१९२९ नंतर मराठी नाटकांमधील नवे वाङ्मयातील उदात्ता, भव्यता व उच्च विचारांची बैठक व ध्येय प्रवणता ह्या गोष्टी हळूहळू नामशेष होऊ लागल्या. १९३० नंतर तर मराठी रंगभूमी जगते का मरते अशी स्थिती येवून पोहोचली. याला प्रमुख कारण चित्रपटसृष्टीचा अवता. धावत्या बोलपटाचे आकर्षण प्रेक्षकांना अधिक वाटू लागले. मराठीत अनेक सुशिक्षित तरुण बाहेर पडू लागले. पाश्चात साहित्याचा अभ्यास अधिक सुक्ष्मतेने होऊ लागला. त्यामुळे नवनवीन नाटककारांचे, त्यांच्या तंत्राचे अनुकरण होऊ लागले. मराठी रंगभूमीला टिकवून धरण्याकरता आपापल्यापरी रांगणेकर-वर्तक-जोशी इत्यादींनी प्रयत्न केला व त्याकरीत नवनवीन तंत्राचा उपयोग सुरु केला. सुरस, चटकदार, मनाची पकड घेणारी, आटोपशीर संविधानके, छोट्याशा समस्या व करमणूक ह्यांच्याद्वारे मराठी नाटकांना नवीन वळण दिले.

आशयविषयक व तंत्रविषयक अनेक फेरफार करण्यात आले. शेक्सपियरमोलियरची जागा इब्सेन-गॅल्सवर्दी ह्यांनी घेतली. प्रथम वरेरकरांनी इब्सेनच्या तंत्राचा वापर केला. संगीताचे उच्चाटन, स्वगत भाषणाला मज्जाव, एकाच अंकातील विविध प्रवेशांना निर्बंध, पूर्वावस्था निवेदन पध्दती, सुत्रधार-नटीचे उच्चाटन ह्यामुळे कथानकात एकसुत्रता आली व विशिष्ट स्वभावाच्या चढत्या उत्कटतेत त्याचा शेवट केल्याने परिणामकारकता वाढली. अनेक लहानमोठे नाटककार उदयास आले. पण प्रमुख मान वरेकरांना द्यावा लागेल.

नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने पुर्वी संविधानाकावर भर देण्यात येई. या काळात व्यक्तीदर्शनाला महत्त्वा आले. भरदार संविधानाकाची जागा मोजक्या निवडक प्रसंगांच्या द्वारे करण्यात येणाऱ्या व्यक्तीचित्रणाने घेतली. बाह्य परिस्थितीच्या वर्णनाकडून अंतर्मनःस्थितीच्या वर्णनाकडे लेखणीचा ओढा वळू लागला.

ऐतिहासिक, पौराणिक किंवा काल्पनिक ह्या विषयांपेक्षा सामाजिक विषयाला अधिक महत्त्व आले. अत्र्यांनी सर्वस्वी विनोदी नाटकांची परंपरा सुरु केली. नाटकांतील नाट्य एका कृत्रिम साच्यातून मुक्त झाले.

तंत्रदृष्ट्या मराठी नाटकांनी कलेच्या प्रांगणात पुढचे पाऊल टाकले असले तरी आशयाच्या बाबतीत ते मागे सरले. भरघोस आशयाची वैभवशाली परंपरा मागे पडली.

१९४३ साली मराठी रंगभूमीचा पुनर्जन्म झाला. अनेक नाटक मंडळ्या स्थापल्या गेल्या. अनेक नाटककार पुढे आहे. वरेरकर-अत्रे-रांगणेकर ह्या प्रतिथतयश नाटककारांबरोबरच चिं. य. मराठे, वि. वा. शिरवाडकर, पु. ल. देशपांडे, मुक्ताबाई दिक्षित, विजय तेंडुलकर, बाळ कोल्हटकर, पु. भा. भावे, गो. के. भट, ना. सी. फडके, शं. गो. साठे, प्र. श्री. कोल्हटकर, मालतीबाई वेडेकर, डॉ. वर्टी, वनमाला भवाळकर, बाबुराव गोखले, प्रभाकर ताम्हणे, वसंत दुदवडकर, गो. नी. दांडेकर, देवरुखकर, वसंत कानेटकर, अनंत काणेकर, लीला चिटणीस इत्यादी.

ह्या काळातील नाटकांवर महायुद्धाच्या सावल्या पडलेल्या दिसतात. यांत्रिक व शास्त्री वाढ, शिक्षण स्त्रीशिक्षण व स्त्रीस्वातंत्र्य-यामुळे निर्माण झालेल्या समस्या, राजकीय जीवनात, असहकारिता, अहिंसा इ. चा उद्घोष १९४२ चे आंदोलन, समाजसत्तावादाची घोषण, राष्ट्रीय, आंतरराष्ट्रीय वातावरणात झालेले बदल, फ्राईडचे मनोविश्लेषण इ. गोष्टीचे परीणाम नाटकासारख्या दृश्यात्मक वाङ्मयीन प्रकारावर होऊ लागले. ह्या सर्व गोष्टीचे चित्रण तत्कालीन नाटकातून होऊ लागले. सामाजिक



जीवन बदलते तशा प्रेक्षकांच्या नाटकांबद्दलच्या कल्पनाही बदलल्या. थोड्याशा वेळात भरपूर मनोरंजन, पूर्वीची चोखदंड व रसिकवृत्ती ओसरली. बोलपटाप्रमाणे वास्तव व सुक्ष्म चित्रण असावे अशी त्यांची इच्छा होऊ लागली. त्यामुळे १९३० पूर्वी नाटकमंडळी स्वतःची वैशिष्ट्ये सांभाळण्याकरता जपत असत तशी जपणूक त्यानंतरच्या नाटकमंडळींना करणे दुरापास्त होऊ लागले. व नाटकातून विशिष्ट राजकीय, सामाजिक प्रश्नांचे दर्शन घडवले तरी मनोरंजन ह्या हेतुने प्रेरित होऊनच नाटकाची रचना होऊ लागली.

यंत्राच्या जाचात व शास्त्राच्या नवनवीन अविष्कारात राजकीय दडपशाहीत अडकलेली भारतीय मने देशाच्या स्वातंत्र्याकडे फार मोठ्या अपेक्षेने पाहू लागली. स्वातंत्र्य म्हणजे स्वतःच्या शरीराचा, मनाचा विकास करून देणारे अमृत, अशी कल्पना सर्वसामान्यांच्या व मोठमोठ्या पुढाऱ्यांच्या मनात बसली होती. परंतु प्रत्यक्षात- स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर एकेक वर्ष जसजसे जाऊ लागले तसतसे हे स्वातंत्र्य म्हणजे अमृतघटिका नसून विषारी घटिका आहे याचा प्रत्यय येऊ लागला व स्वातंत्र्य म्हणजे सुवत्ता, विपुलता, संपन्नता, स्थिरता, समता व उन्नती अशी कल्पना करून बसलेल्या मनाला जेव्हा प्रत्यक्षात बेकारी, उपासमारी, काळाबाजार, ढोंग, लाचलुचपत, फसवेगिरी, वशिलेबाजी, गरिबी ह्या गोष्टी मिळाल्या तेव्हा स्वतःच्या आशा, आकांक्षा, इच्छाचा चकनाचूर झालेला पाहून तो पिचला, भांबावला व संतापून चरफडून, कावून शेवटी पंख कापलेल्या पक्ष्याप्रमाणे खुरडत खुरडत जीवन कंटू लागला. इतर प्रांतीयांपेक्षा मराठी मनावर हा आघात फार जबरदस्त होता. कारण स्वातंत्र्याच्या आधी ज्या महाराष्ट्राकडे राजकीय, सामाजिक, वैचारिक, बौद्धिक, सांस्कृतिक-सर्वच बाबतीत पुढारीपण होते, त्या महाराष्ट्राला स्वातंत्र्याच्या काळात कोठेच शिकाव मिळेना ! बौद्धिक व मानी मराठी मन त्यामुळे अधिक चरफडले व त्यांच्या मनावर होणाऱ्या आघाताचे चित्रण, पडसाद साहित्यातून उठू लागले,

### जगण्याची पण सक्ती आहे

### मरण्याची पण सक्ती आहे

ह्या भावनोद्गार प्रथम मढेंकरांनी बोलावून दाखविला व त्यानंतर अनेक साहित्यिकांना आहे त्या परिस्थितीतून मनातील विचार मोकळे करून दाखविण्यास वाट मिळाली.

साहित्याच्या इतर प्रांतात नवतेचे सूर आळवले जाताच नाटकासारखा दृश्यात्मक वाड्:मयीन प्रकार मागे कसा पडणार? स्वातंत्र्यकाळात मराठी रंगभूमीला बरीच स्थिरता प्राप्त झाली असल्याने नाटकाच्या प्रयोगांना जणू काही ऊत आला. सोंग-ढोंग उघडे करून दाखविण्याकरीता विनोदी नाटकांचा व फार्सचा सर्रास उपयोग होऊ लागला. त्यामुळे विनोदी व अति विनोदी नाटकांची पैदास सुरू झाली. पु. ल. देशपांडेनी अर्थात त्यात अग्रगण्यता मिळविली. वाऱ्यावरती वरात यासारख्या नाटकाचे प्रयोग करून त्यांनी निःसंशय नवीनता आणली. करायला गेलो एक (बाबूराव गोखले) माकड आणि पाचर, दिनुच्या सासूबाई राधाबाई इ. रंजित व अतिरंजित हास्य एकांकिकांद्वारे हास्यात्मक व उपहासप्रधान नाटकांची वाढ होऊ लागली.

### वैशिष्ट्ये : १) नाटकरचनेत विविधता व विपुलता आली.

पु. ल. देशपांडे - उपहासप्रधान नाटके, एकपात्री प्रयोग

शं. गो. साठे - तत्त्वचिंतनात्मक व कारुण्यमिश्रित नाटके.

विजय तेंडुलकर - प्रायोगिक स्वरूपाची वास्तवादी नाटके

दारव्हेकर, कोल्हटकर - सांकेतिक परंतु ठसठसीत नाटके

वसंत कानेटकर - नवये प्रयोग

रत्नाकर मतकरी, सुधा करमरकर, सई परांजपे - बाल नाटके

### २) सामाजिक व विनोदी नाटकांची पैदास अधिक झाली :-

**सामाजिक प्रसिध्द नाटके :** पु. ल. देशपांडे - तुझे आहे तुजपाशी, कानेटकर मला काही सांगायचंय, अत्रे-तो मी नव्हेच, श्री. ना. पेंडसे - संभूसांच्या चाळीत, शं. गो. साठे - ससा आणि कासव, तेंडुलकर - शांतता! कोर्ट चालू आहे, गिधाडे, कोल्हटकर - दुरितांचे तिमिर जावो, वाहतो ही दूर्वाची जुडी, तोरडमल - काळे - बेट लाल बत्त, भोवरा,

**ऐतिहासिक :** कानेटकर- रायगडला जेव्हा जाग येते, दारव्हेकर - चंद नभीचा ढळला.

**प्रादेशिक :-** पेंडसे - गारंबीचा बापू, महापूर, दांडेकर - पवनकाठचा धोंडी

**ग्रामीण :-** मो. स. साठे - पुरुषोत्तम, भोसले - लाडकी लेक, व्यंकटेश मांडगूळकर - जाणार कुठं ! दातार - खेड्यात चला.

**विनोदी एकांकिका :-** गंगाधर गाडगीळ - बंडू नाटक करतो, सावंत - तेथे पाहिजे जातीचे, डावरे - नाना फडणवीस, वसंत सबनीस - घरमालक, प्रेक्षकांनी क्षमा करावी, रांगणेकर - भटाला दिली ओसरी इ.

लोकनाट्यात्मक तंत्राचा उपयोग करून लिहीलेली नाटके: अपवाद सुतार, सरी ग सरी, विच्छा माझी पुरी करा, लवंगी मिरची कोल्हापूरची फूटपायरीचा सम्राट. ह्या नाटकातून प्रामुख्याने काय दिसते?



पांढरपेशा वर्गाचे जीवन व त्यांचे प्रश्न. नाटकांत विपुलता व विविधता येऊनही सवंग लोकप्रियता, उथळपणा, खुसखुशीत विनोद, मनोरंजन, कल्पकतेचा अभाव, वास्तव जीवनाचे चित्रण करण्याचा अड्डाहास व त्यापायी येणारी रुशता, असंभवनीयता, शुद्धता.

स्वातंत्र्योत्तर काळात नवकथा, नवकाव्य, त्याचप्रमाणे नवनाट्य असा प्रकार अलीकडे उदयास येत आहे. विजय तेंडुलकर व वसंत कानेटकर यांनी याबाबतीत पुढाकार घेतला आहे. आशय, विषय व अभिव्यक्ती, संवाद यात नवीनता आणण्याचा प्रयत्न केला आहे.

१) आशय :- माणूस कसा असावा त्याचे चित्रण न करता तो कसा आहे त्याचे वास्तवपूर्ण चित्रण करणे, कथानकापेक्षा व्यक्तीदर्शनाला महत्त्व देवून त्याचे अंतरंग उघडे करून दाखविणे (तेंडुलकर-मधल्या भिंती) मानवी स्वभावाची उकल करून चांगल्यातील वाईट व वाईटातील चांगले हुडकून काढण्याचा प्रयत्न. शुद्ध, अगतिक, क्षुल्लक मानवाचे प्रदर्शन करण्याचा अड्डाहास.

२) अभिव्यक्ती:- आदर्शापेक्षा वास्तवचित्रण, बोलपटाप्रमाणे सूक्ष्म-अतिसूक्ष्म वारकवि, कथानकापेक्षा व्यक्तीदर्शन, वास्तव जीवनचित्रण करण्याचा प्रयत्न ह्यामुळे नवनाट्यात तांत्रिक नवीनता येते आहे. १) संवादाला दिलेला आळा. २) नाट्यप्रयोग व नाट्यवाङ्मय याची केलेली फारकत. ३) त्या प्रेरणा सभोवताच्या जीवनातून आवश्यक वाटल्यामुळे घेतल्या गेलेल्या नमून पाश्चात्यांचे अनुकरण करून घेतल्या आहेत. Anti theatre किंवा theatre of the absurd ह्यांचे तत्वज्ञान मानवी जीवन निरर्थक आहे. ह्या कल्पनेतून निर्माण झाले, ते तत्वज्ञान भारतीय मनाला एकाएकी पटणे शक्य नाही. नाट्य हा एक कलाप्रकार असल्याने संगीत, चित्र, शिल्प, इ. कलांप्रमाणे त्याचा अविष्कार, स्थलकाल इ. स्थितीतून जन्मास येतो. आजचे नाट्य हे पाश्चात्य यंत्रयुगीन संस्कृतीतून अपरिहार्यपणे अविष्कृत झालेले असल्याने मराठी मनाला ते आपले वाटत नाही. म्हणूनच खुच्या ह्या एकांकिकेचा विपर्यास होतो. प्रचीती व अनुभूती पाश्चात्य नाटकांच्या अनुकरणातून निर्माण झालेली असल्याने आपल्या संसार हे चित्र आहे. असे प्रेक्षकाला वाटत नाही. संवादातील त्रोटकपणा, तुटकपणा, अवास्तव गंभीरता यामुळे जीवनाचे दर्शन असूनही आजच्या या नाटकांना लोकप्रियता लाभत नाही. ती दुर्बोध, रुक्ष, रसहीन होत आहेत, त्यातील आशय सामान्य लोकांना समजत नाही.

३) संवाद :- प्रखर भावपूर्ण संवाद ह्यामुळेच मानवी भावनांचे, आशाआकांक्षाचे, विकार-विचाराचे सूक्ष्म अतिसूक्ष्म चित्रण होऊ शकते. संवाद व अभिनय ह्या दोन गोष्टी नाट्यात्मकतेला आवश्यक आहेत. त्याकरता प्रभावी व सामर्थ्यशाली भाषा वापरणे आवश्यक आहे. ह्याकडे लक्ष न दिल्यास वाङ्मयाचे प्रमुख उद्दीष्ट रसोत्कटता ही निर्माण होणे शक्य नाही. दुसरी गोष्ट नाटककारांनी लक्षात घ्यावी की आपल्या सभोवतालचा प्रेक्षक, त्याची समज, त्याची गरज, त्याची अभिरुची व अपेक्षा याची पातळी लक्षात घेऊन पाश्चात्यांचे अनुकरण करावे. (अर्थात विनोदी फार्सप्रमाणे सवंग लोकप्रियता मिळविण्याच्या हेतूने प्रेक्षकांच्या दर्जाप्रमाणे अगदी खालच्या पातळीवरही उतरू नये.)

कालच्यापेक्षा आज जीवन बदलले असले तरी त्याचे वास्तव चित्रण हे तितके प्रभावी होत नाही. आजच्या मानवाला इच्छा, आकांक्षा, गरजा बाजूस ठेवून साहेबांची हाक ऐकावी लागते. उराने हास्य तोंडावर आणावे लागते व परिस्थितीपुढे लाचार, अगतिक व्हावे लागत असले तरी ह्या गोष्टी नव्हत्या असे म्हणता येणार नाही. राजदरबारातही हुकूमशाही गाजत असतांना त्यापुढे मान तुकविणारी व निर्भिडपणे वावरणारी माणसे होतीच ज्ञानेश्वर-तुकारामांना समाजापुढे हार खावी लागलीच. जिजाबाईंचे मनात सिंहगड घेण्याची इच्छा येताच शिवाजीची आज्ञा शिरसावंद समजून आधी लग्नीन कोंडाण्याचं मग रायबाचं ! असे हसतहसत म्हणणाऱ्या तानाजीला त्यात मृत्यू आला म्हणून त्याच्या घरची माणसे संतापली, अगतिक झाली नाहीत! शिवाजीने त्याच्या कर्तृत्वाचे कौतुक केले व मोल केले. तसे आजचा साहेब करीत नाही ही गोष्ट वेगळी !

सारांश, स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठी नाटककारांनी विजय तेंडुलकरांप्रमाणे आशय तंत्रात्मक नवनवीन प्रयोग करावेत पण वरील भाव-भावनांकडे दुर्लक्ष करू नये. नवनवोन्मेशालिनी कल्पना केव्हाही स्वागतार्हच होय!

अभिरुची मासिकाया १९४६ च्या मार्च, एप्रिल, मे आणि जून अशा चार अंकातून गोविंद केशव भट यांनी नवे नाट्य ह्या विषयावर लेख लिहिले ह्या लेखांमध्ये नवे नाट्य आणि मराठीतले नवे नाट्य ह्या विषयावर विचार मांडलेले आहेत. त्यांच्या मते, नव्या नाट्याचा जन्म युरोपात झाला आणि त्याचा जनक हेन्सिक् इब्सेन हा होय. इब्सेनने अ डॉल्स हाऊस (घरकुल) हे नाटक लिहीले. ह्या नाटकाच्या शेवटी नायिका नोरा आपल्या नवऱ्याचे घर सोडून जाते असे दाखविले आहे. नोराच्या त्या कृतीने सर्व युरोपला धक्का बसला. नोराच्या ह्या कृतीतून सहनशीलपणा, शांत विवेक आणि सत्य स्वीकारण्याचे तेजस्वी धाडस ह्या गोष्टी जाणवत होत्या. नोराच्या ह्या कृतीच्या परिणामाचे वर्णन करतांना एका लेखकाने म्हटले आहे की, नोराचे घर सोडतांना दार आपटल्याचा जो आवाज झाला त्या आवाजाने सारा युरोप हादरून गेला. त्या आवाजाचा टाहो फोडीत नवनाट्याच्या अपत्याने जन्म घेतला. असे गो. के. भट म्हणतात ह्या लेखात इब्सेनच्या नाटकाचे विश्लेषण करून काही निष्कर्षांची मांडणी त्यांनी केलेली आहे. ते निष्कर्ष असे.

१) ज्याला आपण नवे नाट्य म्हणून संबोधायचे त्याचा पहिला विशेष असा की, ते सामाजिक स्वरूपाचे असून त्यात व्यक्ती संसाराचे चित्र रंगवितांना एका मोठ्या सामाजिक प्रश्नाला तोंड फुटलेले असते.



- २) आपल्या प्रमेयाची मांडणी करतांना ह्या नव्या नाट्याने सहजच समाजावर जोराचा हल्ला चढविला. प्रतिष्ठेच्या पोकळ झग्याखाली दडलेले समाजाचे ढोंगी नागडे स्वरूप उघड करून दाखवले. सामाजिक संकेतात आणि व्यवहारात असत्य, अन्याय, नीतिबाजी यांचा कसा बुजबुजाट झाला आहे ते सांगितले. समाजाच्या प्रतिष्ठेचा बालेकिल्लाच असा जो पांढरपेशांचा वर्ग तो कसल्या भुसभुशीत, कीड लागलेल्या जमिनीवर उभा आहे हे स्पष्ट केले.
- ३) समाजसंस्था ह्या ढोंगावर, दंभावर उभ्यास आहेत. त्यांना अथपासून इतिपर्यंत खोटेपणाची कीड लागली आहे ही जाणीव झाली तसे नव्या नाट्याने ह्या दंभाचा स्फोट करण्याचे, ही कीड निपटून टाकण्याचे कार्य स्वतःच्या अंगावर घेतले हे कार्य गंभीर स्वरूपाचे आहे आणि ते गंभीरपणेच केले पाहिजे. समाजातल्या लोकांना आपल्या कायद्याची, नितीची, प्रतिष्ठेची मुळेच तपासून, जोखून घ्यायला सांगायची, तेव्हा हे कार्य गंभीरपणेच केले पाहिजे ही नव्या नाट्याची भूमिका होती.
- ४) हे ध्येय सफल करण्यासाठी नव्या नाट्याने जी साधने हाती घेतली ती बुद्धिमत्तेची, सुसंगत तर्काची, प्रमाणसिध्द विचारप्रणालीची. नवे नाट्य बुद्धीप्रधान, प्रमेयाची तार्किक चिकित्सा करणारे आणि मानसिक क्रांतीच्या रोखाने अवतरणारे असे आहे.
- ५) आपल्या कल्पना आपण बदलल्या पाहिजेत. जुन्या मुद्दां संकेताचे नवे जिवंत अर्थ बसवायला पाहिजेत अशी मनोमन खात्री ही नवनाट्याची खूण आहे.

नवनाट्याचे अंतरंग दाखवून पुढे बहिरंगात कोणते बदल झाले ते भटांनी सांगितले आहे.

१) पूर्वीची बहुप्रवेशी रचना जाऊन त्याजागी एकांकी-एकप्रवेशी रचना नाट्यलेखनात आली.

२) स्वगते, एकमुखी लांबच लांब भाषणे इत्यादी नाट्यसंकेतांना रजा मिळाली.

३) संवाद सोपा, सुटसुटीत आणि छोटा झाला.

४) पात्रांच्या भाषणातले भाषेचे आलंकारिक फुलारे आणि कोट्यादिकांची आतषबाजी कमी होऊन भाषा साधी, स्वाभाविक आणि खऱ्या अर्थाने बोलभाषा झाली.

नवनाट्याच्या अंतरंगाची आणि बहिरंगाची चिकित्सा केल्यानंतर मराठीत नवनाट्याचा आरंभ कोठे झाला हे ठरविणे गो. के. भटांना कठीण गेलेले आहे. तथापि डोळ्यात भरण्यासारखा नवीनपणा, वेगळेपणा मराठी नाट्यप्रयोगात कोठे अवतरला असेल तर तो नाट्यमन्वर लिमिटेडच्या आंधळ्याची शाळा ह्या नाटकात असे त्यांना वाटलेले आहे. आंधळ्याची शाळा नाटक पाहत असतांना नाटकाचे स्वरूप, त्याचा विषय, त्याची मांडणी, त्यातील स्त्रियांनी केलेल्या भूमिका, त्यांचे दिग्दर्शन- ह्या सर्वच बाबतीत काहीतरी अभूतपूर्व, नवीन आपण पाहत आहेत हा अनुभव पुष्कळांना आला असेल, असे ते म्हणतात. परंतु ही परंपरा टिकली नाही. याचे वैषम्यही त्यांना वाटते. मराठीत नवे नाट्य इतके तुरळक सापडावे हा खरोखर आश्चर्य वाटण्याजोगा प्रश्न आहे असे ते म्हणतात आणि त्याची गंभीरपणे चिकित्सा केल्यानंतर नवे नाट्य गंभीर भूमिकेवाचून यावयाचे नाही. ही गंभीरपणा आमच्याकडे अभावाने तळपतो. नवे नाट्य निर्माण न होण्याला हे एक जबरदस्त कारण आहे हे उत्तर हाती येते.

१९३३ पासून पुढे १९४५ पर्यंत रंगभूमी गाजवणारे तीन नवे नाटककार म्हणजे प्र. के. अत्रे, अनंत काणेकर आणि मो. गं. रांगणेकर हे होत. १९३३ मध्ये अत्रे यांचे साष्टांग नमस्कार हे नाटक रंगभूमीवर आले. त्यानंतर त्यांची भ्रमांचा भोपळा (१९३५), लग्नाची बेडी (१९३६), वंदे मातरम् (१९३७), पराचा कावळा (१९३८), मी उभा आहे (१९४६)ए कवडीचुंबक (१९५१), घराबाहेर(१९३४), उद्याचा संसार (१९३६), जग काय म्हणेल (१९४६) तो मी नव्हेच (१९६२), बुवा तेथे बाया (१९६४), डॉक्टर (१९६७) इत्यादी नाटके प्रकाशित झाली. अत्रे यांची बहुतेक नाटके विनोदी आहेत आणि ती त्यांनी प्रेक्षकांचे मनोरंजन व्हावे याच हेतूने लिहिलेली आहेत. कोणत्याही तत्वाचा खल करण्यासाठी अगर सामाजिक किंवा राजकीय अन्याय वेशीवर टांगण्यासाठी म्हणून मी हे नाटक लिहिलेले नाही, प्रेक्षकांचे केवळ विनोदपूर्वक मनोरंजन करणे एवढाच हेतू मी माझ्या डोळ्यापुढे ठेवलेला आहे असे त्यांनी साष्टांग नमस्कार च्या संदर्भात म्हटले आहे ते त्यांच्या बहुतेक नाटकांना लागू पडणारे आहे. अत्रे यांच्या नाटकात समाजातील हास्यास्पद प्रवृत्तीचे विडंबन असते. प्रसंगनिष्ठ आणि स्वभावनिष्ठ विनोद असतो. अत्रे यांच्या गंभीर प्रकृतीच्या नाटकांतून आपल्या समाजात स्त्रीच्या व्यक्तीत्वाची कशी कुचंबना होते हे दाखवून दिले आहे. इव्सेनचे तंत्र मराठीत यशस्वी रितीने आत्मसात करण्याचे श्रेय ज्या थोड्यापार मराठी नाटककारांना देणे शक्य आहे त्यात अत्र्यांचा गौरवपूर्ण निर्देश करणे आवश्यक आहे असे डॉ. अ. ना. देशपांडे यांनी म्हटलेले आहे.

मोतीराम गजानन रांगणेकर हे ह्या काळातले तिसरे महत्वाचे नाटककार १९४१ पासून १९६५ पर्यंत त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग होत असलेले दिसतात. रांगणेकरांनी नाट्यनिकेतन ह्या नावाची संस्था स्थापन केली आणि त्या संस्थेद्वारा आपली नाटके रंगमंचावर आणली. आशीर्वाद (१९४१) हे त्यांचे पहिले नाटक त्यानंतर कुलवधू (१९४२), नंदवन (१९४२), कन्यादान (१९४३), अलंकार (१९४४), माझे घर (१९४५), वहिनी (१९४५), एक होता म्हातारा (१९४८), कोणे एके काळी (१९५०), माहेर (१९५१), रंभा (१९५२), जयजयकार (१९५३), लिलाव (१९५५), भटाला दिली ओसरी (१९५६), धाकटी आई (१९५६), भाग्योदय (१९५७), अमृत (१९५८) इत्यादी नाटके रंगमंचावर आली.

नाट्यमन्वर ही संस्था बंद पडल्यानंतर पाच-सहा वर्षांनी नाट्यनिकेतन ही रांगणेकरांची संस्था उदयाला आली. ह्या काळात मराठी रंगभूमीवर बोलपटांचे आक्रमण झालेले होते. नाटकाचा प्रेक्षकवर्ग बोलपटाने खेचला होता. अशावेळी त्याला परत





नाट्यगृहाकडे वळविण्यासाठी आवश्यक अशी सामग्री असलेली नाटके लिहिणे व बसवणे आवश्यक झालेले होते. रंगणेकरांनी ही वस्तुस्थिती आपल्या डोळ्यासमोर ठेवली होती. पाचसहा गोड गाणी, स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करणे, वास्तववादी नेपथ्य, प्रचलित जीवनातील लहानमोठ्या प्रश्नांशी संबंधित असलेली, एकजिनसी स्वरूपाची, कालानुरूप, अलपविस्ताराची, विषयाचा फार मोठा तात्विक बडिदार नसलेली, चटकदार शैलीची, त्यातील महत्वाच्या मुद्यांच्या विवेचनाची प्रेक्षकांना सहज ओळख पटेल अशी खुबीदार समंजस नटवर्ग ही रंगणेकरांच्या रंगभूमीची मुख्य सामग्री होती. ह्या शब्दात के. नारायण काळे यांनी रंगणेकर यांच्या नाटकाचे व रंगभूमीचे मूल्यमापन केलेले आहे.

भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर यांचे रंगभूमीवरचे कर्तृत्व १९०८ सालीच सुरु झालेले होते. तथापि १९५८ पर्यंत त्यांची नवी नाटके मराठी रंगभूमीवर आलेली आहेत. त्यामुळे १९४५ पूर्वीच्या अत्रे, काणेकर, रंगणेकर, ह्या नाटककारांप्रमाणेच वरेरकर यांचेही स्थान महत्वाचे मानले पाहिजे. १९४५ ते १९५८ ह्या काळात त्यांची संन्याशचे लग्न, जिया-शिवाची भेट, द्वारकेचा राजा, अपूर्व बंगाल, लंकेची पार्वती, भूमिकन्या सीता ही नाटके रंगमंचावर आली. किलॉस्कर, देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी हे १९२० पर्यंतचे नाटककार आणि १९४० नंतर उदयास आलेले अत्रे, काणेकर, रंगणेकर ह्या नाटककारांच्या मध्ये वरेरकर हे दुव्यासारखे आहेत. वरेरकरांची बहुतांशी नाटके सामाजिक विषयांवरची आहेत. नाट्यतंत्रातही त्यांनी सुधारणा केलेली होती. १९४१ मध्ये झालेल्या नाटयोत्सवात काणेकरांच्या रुपांतरीत घरकुल बरोबरच उडती पाखरे ह्या नाटकाचाही प्रयोग झाला होता. समकालीन सामाजिक विषयांवर नाटके लिहिणे आणि त्याद्वारा प्रबोधन करणे हा त्यांचा हेतू असावा. मात्र लोकांना ती आवडली पाहिजेत. ह्या दृष्टीने त्यांचे लेखन झालेले असल्याने पुरेशी खोल आणि गंभीर अशी प्रकृतीची नाटके त्यांनी लिहिली नाहीत.

लोकारंजन आणि लोकशिक्षण हाच हेतू समोर ठेवून नाटके लिहिणारे माधव नारायण जोशी हे एक नाटककार त्या काळात लोकप्रिय होते. त्यांचे पहिले नाटक विनोद हे १९१४ साली प्रकाशित झाले होते. त्यानंतर १९४६ पर्यंत त्यांनी टवाळी, उपहास, विडंबन, विनोद यांनी युक्त असलेली आणि त्याद्वारा समाजजीवनातील दोष व व्यंगे दाखविणारी नाटके लिहिली.

१९४५ पूर्वीच्या महत्वाच्या नाटककारांच्या ह्या अल्प परिचयानंतर १९४५ ते १९६० ह्या काळातील मराठी नाट्यसृष्टीचे स्वरूप पाहावयाचे आहे.

१९४६ साली वि. वा. शिरवाडकर यांचे दूरचे दिवे हे पहिले नाटक प्रसिद्ध झाले. त्यानंतर आजतागायत त्यांची अनेक नाटके रंगमंचावर आलेली आहेत. एक महत्वाचे नाटककार म्हणून आजही त्यांना मान्यता आहे. दूरचे दिवे, नंतर शिरवाडकरांनी दुसरा पेशवा, वैयजंती, कौंतेय, राजमुकुट, दिवाणी दावा, ऑथेल्लो, देवाचं घर, ययाति आणि देवयानी, आनंद, आमचं नाव बाबूराव, एक होती वाघीण, चंद्र तिथे उगवत नाही, नटसम्राट, बकेट, मुख्यमंत्री, विदूषक, वीज म्हणाली धरतीला, महंत इत्यादी नाटके लिहिली. शिरवाडकरांनी आपल्या नाटकांच्या द्वारा खाडिलकर-गडकरी यांची परंपरा पुढे चालवली असे म्हटले जाते. याचा अर्थ १९३५-४० च्या आसपास मराठी नाटक आणि रंगभूमीच्या क्षेत्रात इब्सेनप्रणीत नवे नाट्यमन्वंतर घडविण्याचा प्रयत्न झाला त्याचा कोणताही परिणाम शिरवाडकरांवर नाही. किलॉस्कर-देवलांपासून मराठीत संगीत रंगभूमीची एक परंपरा सुरु झालेली दिसते. ती कोल्हटकर-गडकरी यांच्यापर्यंत तर होतीच, पुढेही १९५० पर्यंत ती टिकलेली दिसते. नाट्यमन्वंतर ह्या संस्थेच्या अयशस्वी प्रयत्नानंतर मराठी रंगभूमी जगविण्याचे श्रेय रंगणेकरांना दिले जाते. त्यांनीही संगीत नाटके लिहिलेली आहेत. १९५० पर्यंत मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकाचे वर्चस्व होते. शिरवाडकरांच्या नाटकांचे वैशिष्ट्ये हे की ती संगीत रंगभूमीला शरण गेलेली नाहीत. गद्य रंगभूमीची सशक्त परंपरा शिरवाडकरांच्या नाटकांपासून सुरु झाली असे म्हणावयास हरकत नाही. स्वाभाविकच शिरवाडकरांच्या नाटकात पात्रांच्या संवादाच्या भाषेला महत्व आलेले आहे. परंतु ही भाषा ज्या पात्रांच्या तोंडी असते ती पात्रेही तशीच महत्वाची किंवा लक्षणीय असावी लागतात हे शिरवाडकरांनी ओळखलेले असल्याने त्यांच्या नाटकातली पात्रे, त्यांच्या व्यक्तीमत्वाचे चित्रण, स्वभावविशेष महत्वाचे ठरते. शिरवाडकरांच्या नाटकांचा विशेष हा की, त्यांच्या नाटकात पात्रांच्या व्यक्तीमत्वाला प्राधान्य आहे. शेक्सपियरच्या नाटकाचा हा प्रभाव असावा. शिरवाडकरांनी राजमुकुट, ऑथेल्लो ही शेक्सपियरची नाटके मराठीत आणलेली आहेत. शिरवाडकरांनी ऐतिहासिक, पौराणिक आणि सामाजिक स्वरूपाची नाटके लिहिली. बहुतेक नाटकांमध्ये व्यक्तीरेखा ठळक केलेल्या आहेत. त्या व्यक्तीच्या संदर्भात मोजकेच उत्कट प्रसंग निर्माण केलेली आहे. १९४५ ते १९६० ह्या काळात शिरवाडकरांची दूरचे दिवे, दुसरा पेशवा, वैयजंती आणि राजमुकुट ही रुपांतरीत नाटके होत. दुसरा पेशवा ह्या नाटकात बाजीरावाची व्यक्तीरेखा उठावदार झालेली आहे. याशिवाय ह्या नाटकातील चिमाजी, काशीबाई, शाहू, मस्तानी ह्या गौण व्यक्तीरेखांचेही चित्रण कौशल्याने केलेले आहे. कौंतेय ह्या नाटकात कुंती ही आपली आई आहे यांचे कर्णाला होणारे ज्ञान ह्या सुत्रावर उभारलेले प्रसंग आहेत. पात्रांच्या मनातील भावनांचे कल्लोळ ह्या नाटकात प्रभावीपणे व्यक्त झालेले आहेत. मनुष्यस्वभाव आणि त्यातून निर्माण होणारे वैचारिक अगर भावनिक कल्लोळ हाच शिरवाडकरांच्या नंतरच्याही नाटकाचा विशेष आहे. उठावदार पात्र आणि प्रसंगाची रचना व पात्रांच्या स्वभावातील अगर परिस्थितीतील नाट्य यासाठी त्यांचे नाटके आणि भावनिक व वैचारिक कल्लोळ प्रभावीपणे व्यक्त करणारी काव्यात्म भाषा ही त्यांच्या नाटकाची वैशिष्ट्ये होत.

गणेश शिवराम उर्फ नाना जोग हे ह्या काळातले दुसरे महत्वाचे नाटककार. त्यांची चित्रशाळा (१९४८) सोन्याचे दवे (१९४९), भारती (१९५२), हॅम्लेट (१९५७) ही नाटके आहेत. प्रचलित समाजव्यवस्थेचे विदारक चित्रण हे जोग यांच्या नाटकांचे



वैशिष्ट्य. डॉ. अ. ना. देशपांडे यांनी जोगांबद्दल पुढील गौरवोद्गार काढलेले आहेत. एक थोर प्रभावशाली नाटककार ही पदवी जोगांना देणे आता क्रमप्राप्त झाले आहे. उच्च वैचारिक व समाजाभिमुख भूमिकेवरून लिहिलेल्या जोगांच्या कलासंपन्न नाट्यकृतींनी मराठी नाट्यसृष्टीच्या विकासक्रमातील नव्या वैभवशाली पर्वास प्रारंभ केला आहे.

माधव मनोहर यांची काही रुपांतरीत नाटके ह्या काळात रंगमंचावर आली. आजोबाच्या मुली (१९४३), सशाची शिंगे (१९४७), आई (१९५३) इत्यादी. मराठी नाटकावर काही नवे संस्कार घडविण्याच्या संदर्भात काणेकर, शिरवाडकर यांच्या रुपांतरीत नाटकांचा जसा सहभाग आहे तसाच माधव मनोहरांच्या नाटकांचाही आहे. शेक्सपियर आणि इब्सेन यापलीकडे असलेल्या पाश्चात्य नाटकाचा शोध पुढेही अनेक नाटककारांनी घेतलेला दिसतो.

पु. ल. देशपांडे यांचे तुका म्हणे आता हे पहिले नाटक १९४८ मध्ये रंगभूमीवर आहे. त्यानंतर अंमलदार (१९५२), भाग्यवान (१९५३) तुझे आहे तुजपाशी (१९५७), सुंदर मी होणार (१९५८) ही नाटके रंगभूमीवर आली. त्यांच्या तुझे आहे तुजपाशी ह्या नाटकांची सर्वाधिक चर्चा झाली. ते रंगभूमीवर गाजले. त्यांचे असंख्य प्रयोग झाले आणि नाटककार म्हणून पु. ल. देशपांडे यांना ख्यातीही याच नाटकाने प्राप्त करून दिली. ह्या नाटकात काकांजी आणि आचार्य हे दोन वेगवेगळ्या विचारधारेचे प्रतिनिधी आहेत. त्यांच्यातील विरोध, त्यांच्यातील संघर्ष हाच ह्या नाटकाचा पाया आहे. जीवन मनःपूर्वक भोगणारे, आनंदी वृत्तीचे आणि आतून विरक्त असणारे काकाजी आणि बाह्यतः विरक्त असलेले, जीवनाला नियमात जखडून टाकणारे, आत्मप्रेमी आचार्य असा हा संघर्ष आहे. लेखकाने हास्य आणि गांभीर्य यांचे मिश्रण ह्या नाटकात केलेले आहे. विनोद निर्माण होईल अशा प्रकारचे संवाद रचलेले आहेत. तथापि, भर आहे तो ह्या दोन ठळक पात्रांच्या वृत्तीविशेषांवरच त्यातही आचार्यांना प्रथम हास्याचा विषय करून अखेरीला कारुण्याची झालर दिलेली आहे. या नाटकातील विविध विलोभनिय व्यक्तीरेखा, खऱ्या अर्थाने नाट्यविष्काराचे कार्य करणारे नेपथ्य-सजावट. प्रेमसंवाद, विडंबन, प्रहसनात्मक प्रसंग, गतकालची गहिरी स्मृती ह्या प्रत्येकानुसार बदलणारा संवादाचा पोत आणि मराठी वाचक-प्रेक्षकाला प्रिय असणारे दोन पात्रांमधील संघर्ष यामुळे ते नाटक समृद्ध झाले आहे. असे पुष्पा भावे यांनी म्हटलेले आहे.

तारा वनारसे कक्षा हे नाटक १९५५ मध्ये रंगभूमीवर आले हे नाटक प्रायोगिक स्वरूपाचे होते. त्या काळातील प्रायोगिक रंगभूमीच्या प्रेक्षकांना आणि समीक्षकांना ते आवडले होते. ह्या नाटकावरील अत्रे, वरेरकर, रांगणेकर आणि मराठीतील इब्सेनी तंत्राचा थोडाफार प्रभाव वगळल्यास तत्कालीन रंगभूमीवरचे हे एका वेगळ्या प्रकारचे नाटक होते असे म्हणता येईल. मध्यमवर्गीय प्रस्थापित मूल्यांची जखडलेली उर्मिला आणि ही कक्षा ओलांडू पाहणारा दिवाकर यांची कथा ह्या नाटकात येते. आपल्या इच्छा-आकांक्षाचा बळी देणे, त्याग करणे, वचन पाळणे, स्वतः बद्दल अभिमान बाळगणे, इतरांचे उपकार न स्वीकारणे, इतरांच्या उपकारांबद्दल कृतज्ञ राहणे, घरदार, आईबाप, नातीगोती ह्या सर्वांसाठी सदैव त्याग करायला सिध्द राहणे, पारंपारीक मूल्यांचे जतन करण्यासाठी आपल्या वैयक्तिक इच्छा-आकांक्षावर, स्वप्नांवर निखारे ठेवणे हे सर्व उर्मिला करू पाहते. परंतु वेगळी जीवनदृष्टी बाळगणारा दिवाकर जेव्हा तिच्या आयुष्यात येतो तेव्हा ह्या सर्व पारंपारीक मूल्यांमधली अर्थशून्यता तिच्या लक्षात येते. परंतु मध्यमवर्गीय मूल्यचौकटीत ती इतकी जखडलेली आहे की तीची त्यातून सुटका होऊ शकत नाही हीच तिची शोकांतिका होय. एक वेगळी, नवी जाणीव देणारे हे नाटक होते.

१९५५ मध्ये विजय तेंडुलकर यांचे श्रीमंत हे पहिले नाटक रंगमंचावर आले. त्यानंतर त्यांची माणूस नावाचे बेट (१९५६), मधल्या भिंती (१९५८), चिमणीचं घर होत मेणाचं (१९५९), मी जिंकलो, मी हरलो (१९६३), कावळ्यांची शाळा (१९६४), सरी ग सरी (१९६४), एक हट्टी मुलगी (१९६७), शांतता, कोर्ट चालू आहे (१९६८), अशी पाखरे येती (१९७०), गिधाडे (१९७१), सखाराम बाईडर (१९७२), घरटे अमुचे छान (१९७३), घाशीराम कोतवाल (१९७३), दंबद्वीपचा मुकाबला (१९७४), भल्याकाका (१९७४), बेबी (१९७५), भाऊ मुरारराव (१९७५), पाहिजे जातीचे (१९७६), कमला (१९८२), मित्राची गोष्ट (१९८२), कन्यादान (१९८३), विडुला (१९८५) इत्यादी नाटके प्रसिध्द झाली. नाटकांबरोबर अनेक उत्कृष्ट एकांकिकाही तेंडुलकरांनी लिहिलेल्या आहेत.

१९६० पर्यंत तेंडुलकरांची तीन-चारच नाटके रंगमंचावर आली होती. परंतु एक वेगळा नाटककार म्हणून ह्या नाटकांनी त्यांची प्रतिमा निर्माण केली. श्रीमंत ह्या नाटकात दादासाहेब आणि मालिनीबाई यांची मुलगी मथुरा हिचा एका विवाहीत पुरुषाशी संबंध येतो आणि कौटुंबिक व सामाजिक प्रतिष्ठेच्या दृष्टीने एक भयानक गोष्ट घडते. तिच्या पोटातल्या चार महिन्यांच्या गर्भाचे काय करावे हा सर्वांपुढे असलेला प्रश्न. ह्या पार्श्वभूमीवर एका माणसाचा प्रवेश होतो. तो रुढ सामाजिक चौकटीतल्या कुटुंबात न बसणारा व प्रतिष्ठेच्या कल्पनेत न बसणारा असा इसम आहे. त्याचे सामाजिक आणि वैयक्तिक जीवन हीन रितीचे मानावे असे आहे. श्रीधर हे त्याचे नाव. तेंडुलकरांनी नाटकात त्याच्या व्यक्तीमत्वाला इतर पात्रांच्या तुलनेत हळूहळू उंची कशी प्राप्त होत जाते हे दाखविले आहे. तो त्या मध्यमवर्गीय तथाकथित प्रतिष्ठित कुटुंबातल्या प्रतिष्ठेच्या पोकळ कल्पना उघड करित जातो. तो मथुरेशी लग्न करायला तयार होतो. पुढे दुसऱ्या अंकात ह्या कुटुंबातील तणावाचे चित्रण केलेले आहे. माणूस नावाचे बेट मध्ये तीन सामान्य परिस्थितीमधले तरुण, एकाची पत्नी आणि त्यांच्यासमोर असलेली परिस्थिती, त्या परिस्थितीशी चालेल्या त्यांचा संघर्ष यांचे चित्रण आहे. राहण्याची जागा, नोकरी, दैनंदिन खर्चाची समस्या अशी ही मुळीच भव्य, उदात्त नसलेली स्थिती आणि तशीच माणसे यांचे हे नाटक आहे. मराठी रंगभूमीवर पात्रांच्या व्यक्तीमत्वाला नाटकी उठाव देण्याचा व त्यांच्या तोंडी वेगळीच काव्यमय अशी भाषा असण्याच्या काळात तेंडुलकरांची सर्व सामान्यांचे जीवन चितारणारी, मध्यमवर्गीय कुटुंबातील तणावाचे चित्रण करणारी नाटके रंगमंचावर आली.



मधल्या भिंती मध्ये पार्वतीबाई आणि त्यांचा मुलगा सदाशिव यांच्यातील संघर्षाचे चित्रण येते. एकमेकांवर प्रेम करणाऱ्या आई आणि मुलगा यांच्यात भिंत उभी राहते. पार्वतीबाई आणि सदाशिव यांच्यातील प्रेम, नंतर दुरावा आणि नंतर शेवटी तो दुराव नाहीसा होवून त्यांच्यात सख्य प्रस्थापित होणे असे ह्या नाटकाचे टप्पे आहेत. मध्यमवर्गीय सामान्य व्यक्तीच्या कौटुंबिक आशा-आकांक्षाना, त्यातून उत्पन्न होणाऱ्या रागाला आणि दुःखाला ह्या नाटकात मध्यवर्ती स्थान प्राप्त झालेले आहे. चिमणीचं घर होत मेणाचं हे नाटक त्यातल्या प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. फॅटसी च्या वळणाचे हे नाटक आहे. माणसाच्या जीवनातले कुरूप, उद्वेगजनक भाग कुणीतरी मधून-मधून रंगविलेच पाहिजेत. कारण अशा कुरूप आणि उद्वेगजनक भागातच माणसातले माणूसपण खरोखरी खरवडले-पारखले जाते. अशी नाटके पुन्हा:पुन्हा पाहावी अशी अपेक्षा नसते. परंतु ती झाली मात्र पाहिजेत. तेंडुलकरांच्या पुढील काळातल्या नाट्यलेखनोच हे सुत्र आहे असे म्हणता येईल. शांतता, कोर्ट चालू आहे, गिथाडे, सखाराम बाईडर, घाशीराम कोतवाल, बेबी इत्यादी नाटकांतून मानवी जीवनातील कुरूपतेचे आणि क्रूरतेचेही चित्रण झालेले आहे. १९५५ ते १९८५ ह्या कालखंडातील तेंडुलकरांचा नाट्यप्रवास पाहिला तर तेंडुलकरांची नाट्यरचना आणि नाट्यांशय ह्या दोन्ही बाबतीत विकसनशीलता दिसते. सरी ग सरी मध्ये तमाशाचा घाट त्यांनी नाटकाला दिला आहे. शांतता, कोर्ट चालू आहे या मध्ये न्यायालयातील खटल्याचे रूप दिलेले आहे. घाशीराम कोतवाल मध्ये संगीतनृत्यात्मक आणि समुहाच्या विविध आकृतीबंधात्मक रचनेतून नाट्याची अभिव्यक्ती केलेली आहे. शांतता पासूनच तेंडुलकर समूहनाच्या हालचाली दाखवू लागले. सुरुवातीची नाटके व्यक्तीवर केंद्रीत होती, तर नंतरच्या नाटकातून समुहाला केंद्रवर्ती स्थान प्राप्त झाले. तेंडुलकरांची नाटके वास्तवाचे चित्रण करतात. त्यातही मध्यमवर्गीय मराठी मनुष्य, त्याची समाजव्यवस्था, मूल्ये आणि अंतर्विरोध यांचे चित्रण ते करतात. बाह्यतः सौम्य दिसणाऱ्या समाजातील हिंस्त्रता, मूल्यांचा उद्धोष करणाऱ्या व्यक्तींची मूल्यहिनता, प्रतिष्ठेची प्रौढी आणि साळसूद वाटणाऱ्यामधले दंभ असे वास्तव त्यांच्या नाटकातून येते. अशा मध्यमवर्गीय सामान्य व्यक्तींचाच हा समाज असल्याने त्यांच्या नाटकातले नायक, नायक नसून प्रति-नायक आहेत.

१९५७ साली पु. ल. देशपांडे यांचे तुझे आहे तुजपाशी, बाळ कोल्हटकर यांचे दुरितांचे तिमिर जावो, शं. गो. साठे यांचे स्वप्नीचे हे धन ही नाटके रंगभूमीवर आली, त्याचवर्षी वसंत कानेटकर यांचे वेड्याचं घर उन्हात हे पहिले नाटक प्रदर्शित झाले. हे नाटक बरेच गाजले. कानेटकरांना नाटककार म्हणून प्रतिष्ठा लाभली. त्यानंतर त्यांचे नाट्यलेखन अव्याहत सुरु राहिले. देवांचे मनोराज्य (१९५८), प्रेमा तुझा रंग कसा (१९६१), रायगडाला जेव्हा जाग येते (१९६२), दोन धूवांवर दोघे आपण (१९६३), मत्स्यगंधा (१९६४), मोहिनी (१९६४), अश्रूची झाली फुले (१९६६), लेकुरे उदंड झाली (१९६६), इथे ओळावला मृत्यु (१९६८), तुझा तू वाढवी राजा (१९६९) अशी एका पाठोपाठ एक अशी नाटके येत गेली. पुढेही आजतागयात कानेटकरांनी नाट्यलेखन केले. त्यातली काही नाटके अशी - घरात फुलला पारिजात, मला काही सांगावचयं, मीरा मधुरा, हिमालयाची सावली, बेईमान, अखेरचा सवाल, नलदमयंती, विषवृक्षाची छाया, कस्तुरीमृग, माणसाला डंख मातीचा, सुर्याची पिल्ले, एक रूप, अनेक रंग, गोष्ट जनमांतरीची, गाठ आहे, माझ्यातरी कधीतरी कोठेतरी, पंखांना ओढ पावलांची, छूमंतर, गगनभेदी, प्रेमाच्या गावा जावे, वादळ माणसाळतय, मदनबाधा, सोनचाफा, जिथे गवतास भाले फुटतात इत्यादी.

नाटककार कानेटकरांची नाट्यसृष्टी विविधतेने नटलेली आहे. मनोविश्लेषणात्मक, ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक विषयांवरची त्यांची नाटके आहे. त्यात सुखात्मिका आहेत, प्रहसवजा नाटके, संगीतमय नाटके आहेत. तशीच अतिरंजित स्वरुपाची भावनाट्येही आहेत. कानेटकर हे एक यशस्वी नाटककार आहेत. प्रेक्षकांना काय आवडते यांची त्यांना चांगली कल्पना आहे. पात्र प्रसंगाची रचना नाट्य फुल राहिल. अशा प्रकारची ते करतात. त्यांच्यात फार खोल अथवा व्यापक असा वैचारिक अगर भावनिक संघर्ष नसतो. परंतु ज्या स्थितीतून नाट्यत्मकता निर्माण होईल अशी स्थिती ते कल्पितात आणि त्या स्थितीच्या संदर्भात त्यांच्या पात्रांच्या क्रिया प्रतिक्रियांमधील नाट्य ते टिपतात. शिरवाडकरप्रमाणे व्यक्तीमत्व प्राधान्य कानेटकरांच्या नाटकात विशेष आढळत नाही किंवा पात्रांच्या भाषेत काव्यात्मताही नसते. मात्र कथानकाची अतिशय नेटकी आणि बंदिसत रचना हे कानेटकरांच्या नाटकाचे मुख्य वैशिष्ट्य मानावे लागेल.

मराठी नाटक आणि रंगभूमीच्या क्षेत्रात दोन प्रवृत्ती दिसतात. एक नाट्यमन्वंतर प्रवृत्ती आणि दुसरी नाट्य निकेतन प्रवृत्ती, याचा अर्थ असा की, रंगभूमी आणि नाटक ह्या प्रांतांत काही नवे करू इच्छिणारी, प्रायोगिकता आणू इच्छिणारी प्रवृत्ती आणि नाटकाला व्यवसायाची जोड देऊ पाहणारी, व्यवसायदृष्ट्या हे कार्य सफ होईल हे पाहणे ही व्यावसायिक दृष्टी. श्री. वि. वर्तक, अनंत काणेकर, माधव मनोहर हे प्रायोगिक रंगभूमीसाठी लिहिणारे नाटककार होत तर वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर हे व्यावसायिक रंगभूमीसाठी १९४५ नंतरही व्यावसायिक पातळीवर नाटके करणाऱ्या अनेक मंडळ्या महाराष्ट्रात होत्या, त्या तुलनेत प्रायोगिक नाटके करणाऱ्या संस्था तुरळक होत्या. त्यात मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या नाट्यशाखेचा समावेश करावा लागेल. त्याचप्रमाणे भारतीय विद्याजीवनाचे कलाकेंद्र, इंडियन नॅशनल थिएटर, कलाकार ही आत्माराम भेंडे यांची संस्था, आधी रंगमंच आणि १९६० नंतर रंगायान ह्या नावाने प्रसिद्ध पावलेली विजया मेहता यांची संस्था, पुण्यातील प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन, इत्यादी संस्थांचाही ह्या संस्था नाटकाचा व्यवसाय करण्यासाठी निघालेल्या नव्हत्या, तर नाटक आणि रंगभूमी ह्या क्षेत्रातही कलात्मक निर्मिती करणे शक्य आहे. मराठीतील साचलेल्या आणि कलाहीन रंगभूमीवर काही नवे घडणे आवश्यक आहे ह्या विचारातून उदयाला आलेल्या होत्या. १९५४-५५ पासून



नाट्य-स्पर्धा शासनाने सुरु केली. तिच्यामुळेही अनेक नवे नाटककार व नाटके उदयाला आली. वि. वा. शिरवाडकर यांची दूरचे दिवे, दूसरा पेशवा ही सुरुवातीची नाटके. पु. ल. देशपांडे यांची भाग्यवान, तुझे आहे तुजपाशी ही नाटके मुंबई मराठी साहित्य संघाने बसविली होती. वसंत कानेटकर यांचे वेड्यांच घर उन्हात, देवाचे मनोरंजय, प्रेमा तुझा रंग कसा ही सुरुवातीची नाटके पुण्याच्या पीडीएमने बसविलेली होती. पुढे हे नाटककार, पु. ल. देशपांडे यांचा अपवाद- त्यांची नाट्यनिर्माती थोडीच आहे. व्यावसायिक रंगमंचावर यशस्वी झालेले आहेत. मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या नाट्यशाखेचे स्वरूप प्रायोगिक अधिक व्यावसायिक, केव्हा प्रायोगिक नाटकांना उत्तेजन देणे हे धोरण नव्हते. अशीच अर्धव्यावसायिक प्रकारची संस्था म्हणजे दि गोवा हिंदू असोसिएशनची नाट्यशाखा. ह्या संस्थेने कानेटकर आणि शिरवाडकर ह्या दोघांचीही ६० नंतरी नाटके बसविली. ६० नंतर एकीकडे विजया मेहता यांची रंगायन, अरविंद देशपांडे यांची अविष्कार यासारख्या प्रायोगिक नाटके करणाऱ्या संस्था आहेत. तशाच प्रभाकर पणशीकर यांची नाट्यसंपदा, मोहन वाघ यांची चंद्रलेखा ह्या व्यावसायिक नाट्यसंस्थाही आहेत. पुण्यातल्या पीडीएम मधून काही लोक बाहेर येवून त्यांनी थिएटर अॅकॅडेमी ही संस्था काढली. बाळ कोल्हाटकर, मधुसुदन कालेलकर, शं. ना. चवरे, जयवंत दळवी असे संपूर्णपणे व्यावसायिक रंगभूमीवरील नाटककार उदयाला आले. विजय तेंडुलकर यांची बहुतेक नाटके प्रायोगिक रंगभूमीवर प्रदर्शित झाली. त्यामुळे शिरवाडकर, कानेटकर हे व्यावसायिक रंगभूमी समृद्ध करणारे नाटककार तर विजय तेंडुलकर हे प्रायोगिक रंगभूमी संपन्न करणारे नाटककार असे चित्र दिसते.

१९४५ ते १९६० ह्या काळातील इतर उल्लेखनिय नाटककार पुढील प्रमाणे - अ. वा. वर्टी : राणीचा बाग (१९४९), गो. नी. दांडेकर : राधामाई (१९५४), देवाघरची माणसं (१९५५), जगन्नाथचा रथ (१९६६), शितू (१९५८), पवनाकाठच्या धोंडी (१९६०), अनंत विष्णु उर्फ बाबुराव गोखले : करायला गेलो एक (१९५५) वसंत कामत : मा. निषाद (१९५६), फोन नंबर ३३३३३, सरिता पदकी : बाधा (१९५६), शं. गो. साठे : स्वप्नीचे हे धन (१९५७), पहाटेची चाहूल (१९६०), ससा आणि कासव (१९६१), बाळ कोल्हाटकर : दुरितांचे तिमिर जाओ (१९५७), आकाशगंगा (१९५८), वेगळ व्हायचंय मला (१९६०), बबन प्रभु : झोपी गेलेला जागा झाला (१९५८), चोरावर मोर (१९५९), माकड आणि पाचर (१९६०), दिनूच्या सासूबाई राधाबाई (१९६०), रत्नाकर मतकर : मधुर्मजिरी (बालनाट्य १९५९), वाऱ्यावरचा मुशाफिर (१९५९), कळलाव्या कांध्याची कहाणी (बालनाट्य १९६०), पुरुषोत्तम दारव्हेकर : चंद्र नभीचा ढळला (१९६०).

यातील बाबुराव गोखले आणि बाळ कोल्हाटकर सोडल्यास बाकी प्रायोगिक रंगभूमीवरील नाटककार होत. तारा वनारसे यांचे कक्षा आणि विजय तेंडुलकरांचे श्रीमंत ह्या नाटकांनी प्रायोगिक रंगभूमीला दिशा दाखवली आणि नाट्यमन्वंतरचा मध्ये तुटलेला धागा जोडून घेतला. मात्र आता व्यावसायिक रंगभूमीवर शेक्सपियर आणि इब्सेन यांच्या नाट्यतंत्राचा प्रभाव असला तरी प्रायोगिक रंगभूमीवर युरोपातील, अॅब्सर्ड रंगभूमी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या नव्या नाट्यप्रवाहाची जाण आलेली दिसते. मराठीतल्या नव्या नाट्याला १९५५ च्या आसपास आरंभ झाला असे म्हणावे लागते. कवितेत मर्दकर, मुक्तीबोध, कथेत गाडगीळ, गोखले, भावे, माडगुळकर यांचे जे स्थान व कार्य तेच नाटकाच्या क्षेत्रात विजय तेंडुलकर यांचे आहे.

ह्या काळातील एका महत्त्वाच्या नाटककाराचा उल्लेख केलाच पाहीजे, ते नाटककार म्हणजे पुरुषोत्तम शिवराम रेंगे, त्यांचे रंगपांचलिक आणि दोन नाटके, हे पुस्तक १९५८ मध्ये प्रकाशित झाले. ह्या पुस्तकात कालयवन, रंगपांचलिक आणि माधवी, एक देणे अशी तीन नाटके आहेत. त्यांचे प्रयोग त्या काळात झालेले नव्हते. ती नाटके काव्यात्म स्वरूपाची आहेत. वा. ल. कुळकर्णी यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे. काव्यात्मता म्हणजे केवळ कल्पकतेचा विलास नव्हे, तत्त्वचिंतनाचा देखावा नव्हे, अलंकाराची पारखण नव्हे, अनुप्रासांच्या पलटणी नव्हे किंवा केवळ लयबद्ध पदरचना नव्हे.... खरी काव्यात्म वृत्ती एखाद्या जीवनानुभावाचे अशा रितीने दर्शन घडविते की आपण त्या जीवनानुभावे सम्यक रूप लक्षात घेत असतांनाच जीवनाचे निर्माण केलेल्या काही मुलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नांचा थोड्याफार गांभीर्याने विचार करू लागलो... ही नाटके वाचीत असता हा अनुभव आल्याशिवाय राहणार नाही. ह्या नाटकातून प्रेम, भय, मृत्युचे भय, कलानिर्मिती, कलानिर्मितीचे रहस्य, इत्यादींच्या संदर्भात आपल्या मनात प्रश्न निर्माण होतात असे वा. ल. कुळकर्णी सांगतात.

१९४५ ते १९६० ह्या काळातील महत्त्वाच्या नाटककारांचा आणि त्यांच्या कृतींचा थोडक्यात परिचय आपण आतापर्यंत करून घेतला ह्या काळात वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर, ह्या आधीच्या पिढीतील नाटककारांची नाटके रंगभूमीवर येत असतांनाच शिरवाडकर, जोग, पु. ल. देशपांडे, तारा वनारसे, विजय तेंडुलकर, वसंत कानेटकर, पु. शि. रेंगे, गो. नी. दांडेकर, शं. गो. साठे, बबन प्रभु, रत्नाकर मतकरी, इत्यादी नव्या नाटककारांची नवी नाटके प्रदर्शित झाली. रेंगांच्या नाटकांचे प्रयोग झाले नाहीत. पण ती पुस्तकरूपाने उपलब्ध झाली. मात्र कविता, कथा यांच्याप्रमाणे नव्या नाट्याची लाट आली नाही. १९३३ मध्ये आंधळ्याची शाळा च्या रूपाने जे नवे नाट्य येऊ घातले होते ते क्षीण रूपाने अवतरत गेले. व्यावसायिक रूपाची नाटके मराठी रंगभूमीवर अधिक येत गेली. १९५५ नंतर प्रायोगिक स्वरूपाची नाटके अधिक प्रमाणात येत असलेली दिसतात. १९४५ ते १९६० ह्या काळात रंगभूमी आणि नाटक ह्या संदर्भात विकासक्रमाच्या दृष्टीने काही महत्त्वाची नाटके मिळाली यातही शंका नाही. अशा नाटकात कौंतेय, दुसरा पेशवा, राणीचा बाग, चित्रशाळा, सोन्याचे देव, कक्षा, श्रीमंत, माणूस नावाचे बेट, तुझे आहे तुजपाशी, वेड्यांच घर उन्हात, भूमिकन्या सीता, कालयवन, झोपी गेलेला जागी झाला, चंद्र नभीचा ढळता, इत्यादी नाटकांचा समावेश करावा लागतो. ऐतिहासिक, पौराणिक,



सामाजिक, मनोविश्लेषणात्मक, प्रायोगिक, प्रहसनयज्ञा, काव्यात्म प्रकृतीची अशी विविध प्रकृतीची ही नाटके आहेत. नाटकांच्या मांडणीच्या बाबतीत क्रमशः बदल होत गेलेला दिसतो. अंग आणि प्रवेश नेटके व आटोपशीर लांबलचक संवादाना प्राधान्य राहिलेले नाही किंवा पात्रांच्या स्वागतांनाही पूर्वीइतके स्थान राहिले नाही. नेपथ्य वास्तवदर्शी असावे अशी कल्पना रुढ झालेली दिसते. नाटकांचा विषय पौराणिक किंवा ऐतिहासिक असला तरी मानवी मनातली आंदोलने टिपली पाहिजेत, असे नाटककरांना वाटू लागले. भावनिक संघर्ष आणि पात्रांच्या व्यक्तीमत्त्वाच्या दर्शनालाही अधिक महत्त्व मिळाले. १९५५ नंतर व्यावसायिक रंगमंच आणि प्रायोगिक रंगमंच ह्या दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत ही कल्पनाही स्पष्ट होत गेलेली दिसते. नाटक हे मनोरंजनासाठी आहे. तसेच ते जीवनदर्शनासाठी आहे, मनुष्य आणि त्याच्या भोवतीची स्थिती, मनुष्य आणि समाजव्यवस्था, मनुष्य आणि त्याचे अंतर्मन यांच्यातील संबंध व संघर्ष यांचे चित्रण करण्याच्या हे नवे नाटककार प्रयत्न करू लागले. वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर यांच्यानंतर वि. वा. शिरवाडकर, वसंत कानेटकर, हे व्यावसायिक रंगभूमी गाजवणारे नाटककार याच काळात उदयाला आले. श्री. वि. वर्तक, अनंत काणेकर, माधव मनोहर, यांच्या प्रायोगिक प्रयत्नांना पुढे नेणारे नाना जोग, विजय तेंडुलकर, तारा वनारसे, पु. शि. रेंगे हे नाटककार याच काळातले. अर्धव्यावसायिक संस्था, प्रायोगिक नाट्यसंस्था आणि राज्य नाट्य स्पर्धा यातून पुढे प्रायोगिक रंगमंचावर अनेक नवे नाटककार आलेले दिसता, त्यांचा आरंभ ह्या काळात झाला. मराठी रंगभूमीवर आरंभ शेक्सपियर, नंतर इब्सेन, चेकोव्ह यांच्या नाट्यतंत्राचा प्रभाव दिसतो. १९६० नंतर युरोपातील अॅब्सर्ड थिएटर आणि ब्रेश्ट यांचा प्रभाव दिसतो. रंगभूमी आणि नाटक यांचा संपूर्ण कायापालट ह्या काळात घडला नाही, पण असा कायापालट घडू शकेल याची चिन्हे ह्या काळात दिसतात. पुढल्या काळातल्या तीन प्रमुख नाटककारांनी म्हणजे शिरवाडकर, तेंडुलकर, कानेटकर यांची सुरुवातीची नाटके याच काळात रंगभूमीवर आली.

१९३३ मध्ये नाट्यमन्वंतरसारख्या प्रायोगिक संस्थेचा अवतार होतो आणि नव्या नाट्याची घोषणा होते, परंतु पुढल्या जवळजवळ तीस वर्षात फारसे नवे काही घडत नाही किंवा अगदीच तुरळक रूपात घडते याचा अर्थ रंगभूमी आणि नाटक ह्या संदर्भात मराठी प्रेषक, नाटककार आणि नट, दिग्दर्शक यांची जाणीव पुरेशी खोल नव्हती असेच म्हटले पाहिजे. त्याचबरोबर मराठी नाटकाला चित्रपटाशी सामना करून आपले अस्तित्व टिकवायचे होते हाही विचार करणे आवश्यक ठरते. तसेच नाटकाच्या संहितेबरोबरच रंगभूमीचाही विचार आवश्यक ठरतो. रंगभूमीविषयक कल्पनांत बदल झाल्याखेरीज संहितांच्या स्वरूपातही बदल होऊ शकत नाही. आणि संहितांच्या स्वरूपात बदल झाल्याखेरीज रंगभूमीवरही क्रांती घडणे संभवनीय नाही असा दुहेरी विचार त्या काळाच्या नाट्यसृष्टीत अभावानेच दिसतो.

#### संदर्भ ग्रंथ सुची :

- १) मराठी वाङ्मयीन निबंध : डॉ. जान्हवी संत
- २) स्वातंत्र्योत्तर वाङ्मयीन प्रवाह - प्रा. वसंत आबाजी डाहाके

**We the Research Organization will do provide help  
for the following works listed below.**

**\*Support for Arts, Commerce & Science all Disciplines\***

- **Research Paper Publication**
- **Book Chapters for Publications**
- **ISBN Publications Supports**
- **M.Phil Dissertations Publish**
- **Ph.D. Thesis in Book Format**
- **ISSN Journals with Impact Factor**
- **Online Book Publication**
- **Seminar Special Issues**
- **Conference Proceedings**

## **Aadhar International Publication**

For Details Visit To : [www.aadharsocial.com](http://www.aadharsocial.com)

**Mobile : 9595560278 /**

**Aadhar P**UBLICATIONS

New Hanuman Nagar, In Front Of

Pathyapustak Mandal, Behind V.M.V. College, Amravati ( M.S ) India Pin- 444604

, Mob-- 9595560278, Email: [aadharpublication@gmail.com](mailto:aadharpublication@gmail.com) **Price:Rs.500/**

For Details [www.aadharsocial.com](http://www.aadharsocial.com)

issn



2278-9308