

संगीतिका आणि मर्ढेकर

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, जानेवारी १९६७)

एकापेक्षा अधिक कलांची संगमभूमी असणाऱ्या कलाविष्काराच्या स्वरूपाविषयी नेहमी मतभेद होतात. अशा आविष्कारांविषयीच्या चर्चेत अनेकदा त्यात कार्यकारी असलेल्या या ना त्या कलेचा पक्ष जोरदार ठरतो. त्या त्या कलांगाला महत्त्व प्राप्त होते आणि मग एका कलेने दुसरीवर आक्रमण केले, कुरघोडी केली असा आरोप केला जातो. परंतु एखाद्या विशिष्ट कलांगार अनावश्यक भर दिला जातो तेव्हा त्यात समजून उमजून केलेल्या अतिक्रमणापेक्षा संबंधित कलाप्रकारांच्या खऱ्या स्वरूपाविषयीच्या गैरसमजाचाच जास्त भाग असतो. आणि म्हणून त्या कलाप्रकाराच्या स्वरूपाविषयी पुनर्विचार होणे आवश्यक ठरते. यामुळे त्या विशिष्ट कलाप्रकाराची निकोप वाढ शक्य होते, एवढेच नव्हे तर त्याची पुरी वाढ झाल्याने एकंदर साहित्यव्यापारक्षेत्राचे (व पर्यायाने कलाव्यापाराचे) परिष्करण होते.

संगीतिका ही एक अशा तऱ्हेची संगमभूमी आहे. नाट्य-साहित्य-संगीत अशा तिन्ही समृद्ध व सर्जनशील कलाव्यापारांचा संगीतिकेत आविष्कार असतो. वर म्हटल्याप्रमाणे या तीन हक्कदारांनी संगीतिकेतील आपापले महत्त्व अहमहमिकेने प्रतिपादन केले आहे, एवढेच नव्हे तर आपापल्या स्वरूपाशी निगडित असणारे निकष हेच संगीतिकेचे निकष होत असाही आग्रह धरला आहे. परिणामतः गीतांची मालिका म्हणजे संगीतिका, वा खूप गाणी असलेले नाटक म्हणजे संगीतिका अशा संगीतिकेविषयीच्या भ्रामक कल्पना प्रचलित आहेत. पाश्चात्य कलाक्षेत्रात गुणांनी व संख्येने अतिशय समृद्ध असलेला हा कलाप्रकार आपल्याकडे अजूनही मूळ धरू शकलेला नाही याचे कारण त्याच्या स्वरूपाविषयीचे गैरसमज हेही असू शकेल. संगीतिकेचा विचार करावयाचा तो या संदर्भात.

संगीतिका म्हणजे काय? ज्या कलाव्यापारात साहित्य-संगीत-अभिनय यांच्या आधारे अनुभव नाट्यरूपाने व्यक्त होतो तो कलाप्रकार म्हणजे संगीतिका. साहित्य व अभिनय यांच्याशिवाय अनुभव केवळ सांगीतिक माध्यमात नाट्यरूप घेऊ शकतो का, असू शकतो का, हा विचार येथे अप्रस्तुत ठरतो. 'अमृतमंथन' वा अशीच काही कल्पना घेऊन रचलेले संगीत नाट्यात्म असू शकेल किंवा काय, हा प्रश्न येथे आपल्या विचारक्षेत्रात येत नाही; कारण संगीतिका म्हणजे संगीत-साहित्य-अभिनय या तिहींची संगमभूमी हाच आपल्या विचारधारेचा आरंभबिंदू आहे.

संगीतिका हा नाट्यप्रकार आहे असे म्हणताच आणखी एक प्रश्न आपल्यासमोर येतो. तो असा - अनुभव नाट्यात्म असल्याने त्यास कादंबरी, कविता इत्यादींचे स्वरूप येत नाही हे ठीक. पण त्यास संगीतिकेचेच रूप का येते? आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या संबंधाच्या अपरिहार्यतेने त्यास कादंबरी इत्यादीचे रूप येत नाही, पण यानंतर एकदम संगीतिकेतच त्याचा आविष्कार का व्हावा? अनुभवाच्या अंगभूत स्वरूपामुळे जर तो नाट्यरूप होत असेल तर गद्य-नाटक, पद्य-नाटक, काव्य-नाटक यांचे रूप का घेत नाही? संगीतिकेत असे काय साध्य होते की जे गद्य, पद्य, काव्य-नाटक या नाट्यानुभवाच्या इतर आविष्करणांत साध्य होत नाही? संगीतिकेचा अवतार कलात्मकदृष्ट्या अपरिहार्य आहे हे सिद्ध करण्यास वरील प्रश्नांची उत्तरे शोधली पाहिजेत. संगीतिकेची कलात्मक अपरिहार्यता सिद्ध न केल्यास संगीतिका हौसमौज म्हणूनच कलाक्षेत्रात वावरणार, आणि या कलाप्रकाराच्या साऱ्या शक्यता अ-

संशोधित राहणार. विशिष्ट कलाप्रकाराची निकोप वाढ न झाल्यास एकूण कलाक्षेत्राच्या समृद्धतेस कशा मर्यादा पडतात हा स्वतंत्र विचारविषय होय.

नाट्यरूप होणारा अनुभव आणि वर उल्लेखलेले नाट्याविष्कार प्रकार यांच्या स्वरूपाचा विचार ही संगीतिकेच्या स्वरूपविचाराची पहिली पायरी होय.

कादंबरी, काव्य इत्यादींतील अनुभवापेक्षा नाट्यानुभवात वेगळे काय असते? स्थूलमानाने असे म्हणता येईल की नाट्यानुभवाची प्रवृत्ती तीव्रतेकडे असते, कादंबरीत अनुभवाचा ओढा विस्तृततेकडे असतो. जीवनाच्या अधिकाधिक अंगांना स्पर्शून जाण्याचा वा व्यापून राहण्याचा कादंबरीचा प्रयत्न असतो. या उलट नाट्यानुभव एखाद्याच जीवनांगाचे त्याच्या सर्व तीव्रतेने दर्शन घडविण्याकडे झुकतो. तीव्रतेकडे झुकण्याच्या नाट्याच्या या प्रवृत्तीमुळे आणि अल्पविस्तारी अनुभवामुळे नाट्य हे कादंबरीपासून दूर सरकते आणि याच वेळी ते काव्याच्या जवळ येते.

पण तीव्रतेच्या बाबतीत काव्याच्या जवळ जाण्याच्या प्रयत्नाबरोबरच नाट्यात काव्यापासून दूर जाण्याची एक प्रवृत्तीही असते. अनुभवाचे बाह्यीकरण होण्याच्या प्रक्रियेतून ही प्रवृत्ती निर्माण होते. नाट्यकृतीत अनुभव पात्रमुखांतून प्रकट व्हायचा असतो. (बाह्यीकरणासाठी पात्रे आवश्यक. बाह्यीकरण कशासाठी आवश्यक हा नाट्यस्वरूपाच्या विचाराचा विषय.) कादंबरीतही पात्रे असतात आणि नाट्याविष्काराप्रमाणे त्यातही पात्रमुखानेच अनुभव साकार होतो. परंतु कादंबरीतील अनुभवाच्या प्रकृतीमुळे पात्रमुखाने अवतरताना तो विस्ताराच्या दृष्टीने अर्थपूर्णतेची वरची पातळी गाठू शकतो. नाट्याच्या बाबतीत थोडा वेगळा प्रकार होतो. नाट्यानुभवाची अंगभूत प्रवृत्ती तीव्रतेकडे असूनही बाह्यीकरणार्थ पात्रमुखाने अवतरताना ती तीव्रता, अनुभवाचा टोकदारपणा कमी होतो. त्याची एकस्रोतता कमी होण्याचा संभव उत्पन्न होतो. अंगभूत तीव्रता असल्याने एकस्रोतता असते, पण आविष्कारासाठी बाह्यीकरण आवश्यक असल्याने अनेक मुखांनी अभिव्यक्ती होते असे नाट्यानुभवाचे स्वरूप राहाते. नाट्यानुभव एकस्रोती असल्याने काव्याच्या जवळ जातो, व आविष्कारासाठी बहुमुखी व अनेकपदरी होऊन कादंबरीच्या जवळ येतो. कादंबरीत अनुभवाचे स्वरूप अनेकपदरी असते, तसेच बहुस्रोतीही. म्हणून नाट्यानुभव कादंबरीपासूनही दूर राहातो. नाट्यानुभवाचे स्वरूप हे असे असते.

इत्यर्थ असा की बहुमुखाने आविष्कार व रंगभूमी-यंत्रणेची इतर वैशिष्ट्ये यामुळे नाट्यानुभवाची निखळ तीव्रता कमी होते. परंतु श्रोत्यांच्या व अनुभवाच्या अधिक पातळ्या नाटकाच्या आवाक्यात येण्यास हे जरूर असते. या क्रियेत तीव्रतेच्या संदर्भात जे काही गमावले जाते ते परत मिळविण्याच्या नाट्यानुभवाच्या प्रयत्नांचे एक फलित म्हणजे गद्य-नाटक, पद्य-नाटक व संगीतिका यांचे लेखन. तीव्रतेच्या संदर्भात संगीतिकेच्या कलात्मक शक्यता अधिक आणि व्याप्तीच्या संदर्भात गद्यनाटकाच्या शक्यता अधिक. अनुभवाच्या प्रकृतीनुसार तीव्रता व व्यापकता यांचे कमीअधिक मेलन साधण्याच्या प्रयत्नात गद्य-नाटक, पद्य-नाटक, काव्य-नाटक, संगीतिका अशी सोपानपरंपरा तयार होते. अर्थातच कोणत्याही आविष्कार प्रकाराच्या वरिष्ठ-कनिष्ठत्वाचा प्रश्न उद्भवत नाही. सर्वांच्या आविष्कारास एक वैशिष्ट्यपूर्ण कलांतर्गत अपरिहार्यता आहे एवढेच अभिप्रेत.

वरील सर्व प्रकारांचे सोदाहरण विवेचन करणे हे पुढील काम. परंतु नाट्यासंबंधी नेहमी उद्भवणारा व म्हणून संगीतिकेच्या संदर्भातही प्रस्तुत ठरणारा एक प्रश्न आधी विचारात घेतला पाहिजे. संगीत व नाट्य यांचे ज्यात मेलन झालेले आहे अशा संगीतिकेचे मूल्यमापन केवळ तिच्या संहितेवरून करणे कितपत शक्य आहे? नाटक जसे प्रयोगशरण, तसेच संगीतिकेबाबतही नसते काय? उत्तर असे : ज्याप्रमाणे नाटक नुसते वाचूनही नाट्यपूर्ण आहे की नाही वा कितपत आहे याचा आपण निर्णय घेतो त्याचप्रमाणे संगीतिकेबाबतही शक्य आहे. लेखनकृतीत आविष्कृत झालेल्या संकल्पित अनुभवाची जात व कस आणि प्रत्यक्षतः संहितेत प्रकट होऊ शकलेल्या अनुभवाचे स्वरूप यावरून लेखनकृतीची कलाकृती झाली की नाही हे ठरवायचे. संगीतिकेची संहिता वाचत असता

अनुभवाची तीव्रता, एकस्रोतता आपल्याला निश्चितच जाणवते. आणि याच्या आधारे संहिता संगीतिका-योग्य आहे की नाही याचा निर्णय घेता येईल.

अर्थात विवेचनाच्या अनुरोधाने पाहिले असता असेही शक्य आहे की ज्या संहितेची संगीतिका होण्याची पात्रता नाही अशा संहितेचा प्रत्यक्ष प्रयोग यशस्वी होईल. परंतु यातही संहितांतर्गत अनुभवाची पातळी व सांगीतिक पातळी यात फरक पडलेला दिसेल. संगीतघटक व साहित्यघटक यांचे मिश्रण आढळेल, मेलन नव्हे. अशा वेळेस 'अनुभव' मिळतो तो संगीतघटकांच्या कलासंपन्नतेचा. आपल्या अनेक संगीतनाटकांत संगीत ज्या तऱ्हेने अवतरलेले असते त्याची जातही या प्रकारची असते. त्यांत संगीत म्हणून संगीत भासून टाकते, पण ते गाळले तरी नाटकात उणेपण येत नाही.

वरील विवेचनात अभिप्रेत असलेल्या उपपत्तीसारखे काहीसे मर्देंकरांच्या मनात असावे असे वाटते. गद्य-नाट्य ते संगीतिका ही वाटचाल त्यांनी केली एवढेच नव्हे, आधी उल्लेखलेली गद्य-नाट्य, पद्य-नाट्य, काव्य-नाट्य व संगीतिका ही सोपानपरंपरासुद्धा त्यांच्या 'नटश्रेष्ठ आणि चार संगीतिका' या पुस्तकात स्पष्टतेने आढळते.

मर्देंकरांनी 'नटश्रेष्ठ'खेरीज बाकी साऱ्याच कृतींना सरसकटपणे संगीतिका म्हटले आहे. परंतु चार लेखनकृती वाचल्यास त्या सारख्याच संगीतिकापात्र संहिता आहेत असे वाटत नाही. 'बदकांचे गुपित' खेरीज बाकीच्या कृती म्हणजे संगीतिकेच्या दिशेने केलेले प्रयत्न वाटतात. साऱ्याच कृतींत नाट्यानुभव आहे हे निर्विवाद. ('नटश्रेष्ठ' हे मूळात लघुकथेच्या स्वरूपात प्रसिद्ध झाले असता मर्देंकरांनी त्याचे नाट्यरूपाने पुनर्लेखन केले ही गोष्ट लक्षणीय.) परंतु या कृतीतील अनुभवाचे स्वरूप पाहता 'नटश्रेष्ठ' हे गद्य-नाट्य, 'औक्षण' हे पद्य-नाट्य, 'कर्ण' व 'संगम' ही कमी-अधिक यशस्वी काव्यनाट्ये व 'बदकांचे गुपित' ही यशस्वी संगीतिका अशी वर्गवारी करण्यास हरकत नाही.

'नटश्रेष्ठ'मधील अनुभवाची जात व त्याची लेखनकृतीत झालेली रचना याचा प्रथम विचार करू. अनुभवाचे खुद्द मर्देंकरांनी केलेले सूत्र तात्पर्यासारखे 'नटश्रेष्ठ'च्या शेवटी आढळते :

गिरिजाबाला : होय, तुम्ही एकदा म्हणाला होता की भावना वाटली म्हणजे ती रंगभूमीवर वठवता येत नाही, शब्दांचे अर्थ हृदयाला कळू लागले म्हणजे पात्रांची भूमिका नीट उतरत नाही म्हणून. आठवतं?

आजारी मनुष्य : होय.

गिरिजाबाला : जगाच्या रंगभूमीचंही तसंच आहे. जोपर्यंत आपल्या भूमिकांचा अर्थ कळत नाही तोपर्यंत या रंगभूमीवरच्या पात्रांनाही त्या वठवता येतात. पण त्यांचा अर्थ कळू लागला म्हणजे हीही रंगभूमी सोडायची असते.

आजारी मनुष्य : आणि कुठे जायचं?

गिरिजाबाला : जिथे आपापल्या भूमिकांचे अर्थ कळूनही त्या वठवता येतात तिथे.

अनुभवाचे चार चरण. रेणुकादेवी खरे आणि आप्पासाहेब नाटकातले प्रेम करतात, हा पहिला. दोघेही ही अवस्था मागे टाकतात, परस्परांच्या नात्यांचा जुना संदर्भ काढून टाकतात, हा दुसरा. आप्पासाहेब खरे आणि गिरिजाबाला नाटकातले प्रेम करते हा तिसरा. आप्पासाहेब आणि गिरिजाबाला दोघेही जुन्या नात्यांना नवे संदर्भ देतात हा चौथा चरण.

आविष्काराची आकृती पहिला व तिसरा आणि दुसरा व चौथा यांच्या सारखेपणामुळे पूर्ण होते. पहिल्या व तिसऱ्या, आणि दुसऱ्या व चौथ्या चरणांतील आविष्कारपद्धतीतील साम्यही पाहण्यासारखे आहे आणि सहज लक्षात येण्यासारखेही. या साऱ्या अनुभवास एकस्रोतीपणा आहे आणि एकपदरीपणाही. यामुळेच मूळ कथांतर्गत अनुभवास नाट्यरूप देण्याचा मर्देंकरांनी प्रयत्न केला.

गणिती आग्रहाने अनुभवाची रचना व मांडणी त्यांनी साधली. पण या साऱ्या खटाटोपात त्यांच्या हातातून तीव्रता निसटली. ही तीव्रता गेल्यामुळेच शेवटी भरतवाक्याच्या जागी तात्पर्यार्थी वाक्ये आली. साऱ्याच वेदनेला (मूळ अनुभवबीजात वेदना निश्चित आहे) एक ढोबळपणा आला.

व्यक्तिगत दुःखानुभवाला पात्रमुखांनी बाह्यीभूत करताना त्याला ढोबळपणा येऊ न देण्याची काळजी साऱ्याच नाटककारांना घ्यावी लागते. वैयक्तिक वेदनेचे साधारणीकरण व्हावे लागते. नाटककाराची प्रतिभा हे अनेक मार्गांनी साधून जाते. एक प्रकार म्हणजे व्यक्ती प्रतीक बनून वावरू लागतात. पण याही बाबतीत तारेवरची कसरत असतेच. व्यक्ती ह्या व्यक्ती म्हणून वावरत असतानाच विश्व व्यापून उरतात (उदाहरणार्थ, लिअर). असे न झाल्यास प्रतीकात्मतेस एक प्रकारचा बटबटीतपणा येतो. व्यक्ती ठोकळेबाज वाटतात. मानवी जगाशी त्यांचा संबंधच राहात नाही. 'औक्षण'मध्ये मर्दकरांनी जाणूनबुजून पृथ्वीमाता, आदिमानव, मानवता, आशा, प्रतिभा इत्यादि प्रतीकांची योजना रचनेत केली. पण भव्यतेच्या व विश्वात्मकतेच्या भरीस पडून मर्दकर अनुभवास धार आणण्यातच अयशस्वी झाले. साऱ्या पद्यांचा उपयोग एकच झाला. निदान बाह्यात्कारी अनुभूतीस एक गोळीबंदपणा - काँपॅक्टनेस आला. गद्यनाटकात अनुभवाचे बाह्यीकरण होताना व्यक्तिगत दुःखानुभव पसरट झाला. काव्यातील आत्मपरतेची धार वा गद्यनाटकातील अनुभवाची व्याप्ती ह्या दोन्ही गोष्टी गमावल्या. कारण दुःखानुभवाचा एकस्रोती तीव्रतेकडे ओढा असल्याचे जाणवूनही मर्दकर गणिती रचनेच्या, बाह्यीकरण-तंत्राच्या दुय्यम महत्त्वाच्या आवर्तातच घोटाळले. परिणामी अनुभव व्यक्तिगतच राहिला आणि शिवाय तीव्रताही गमावून बसला.

अनुभव व्यक्तिगत पातळीवर राहू नये म्हणून प्रतीकात्मता देऊन तीव्रता गमावू नये, अनुभवास पसरटपणा न येता टोकदारपणा यावा म्हणून मर्दकर पद्यात्मक आविष्काराकडे वळले. परंतु 'औक्षण'मधील अनुभवाच्या स्वरूपातच ढोबळपणा असल्याने प्रतीकात्मतेने तो अधिकच पसरट बनला. पद्यात्मक नाट्य झाले - पण नाट्यापेक्षा पद्यात्मकच अधिक आणि तेही फसलेले.

'नटश्रेष्ठ' मध्ये वेदनाबीज होते पण योग्य तसा आविष्कार झाला नाही. 'औक्षण'मध्ये अनुभवच साधारण दर्जाचा, 'कर्ण' आणि 'संगम' या दोन्ही कृती त्या मानाने अधिक यशस्वी झाल्या आहेत. त्यातल्या त्यात कर्ण अधिकच. कर्णाच्या मूळ कथाबीजातच वेदना ओतप्रोत भरली आहे. नियतीने चंग बांधून पराक्रमाच्या मूर्तिमंत आविष्कारासच निष्प्रभ केल्याचे, झाकळून टाकल्याचे अत्यंत प्रभावी दर्शन कर्णाच्या जीवनकथेत आहे. आपल्या एका आदर्शाखातर सर्वस्वावर पाणी सोडणाऱ्या कर्णाच्या चरित्रातील अंगभूत सामर्थ्य एखाद्या शोकात्मिकेस शोभण्याइतके तीव्र आहे. तरीही मर्दकरांचा प्रयत्न संपूर्णतया कलात्मक का वाटत नाही?

वास्तविक पाहता नभातील तारकांद्वारे पृथ्वीवरील साऱ्या घटनांची सटीक दखल घेण्यात मर्दकरांनी ग्रीक नाट्यातील कोरस (समूह) या संस्थेचा चांगलाच कल्पक उपयोग केला आहे. शल्य-कर्ण, अर्जुन-श्रीकृष्ण, कुंती, आनंदी व दुःखी तारका अशा जोड्यांची योजनाही मर्दकरांनी मोठ्या कुशलतेने केली आहे. साऱ्यांच्या योजनेत संयम जाणवतो आणि अपरिहार्यताही. तारकांच्या गायनाने आणि विलापाने, खाली पृथ्वीवर कणाकणाने सर्वनाशाजवळ जाणाऱ्या कर्णाच्या व्यक्तिमत्त्वास एक भव्य चौकट प्राप्त होते. व्यक्तिबंध शोकात्म घटनेला वैश्विक महत्त्व प्राप्त होण्यास कोरसचा आणि विशेषतः अंगभूत प्रतीकात्मता असणाऱ्या तारकांच्या योजनेचा उपयोग चांगला होतो. कर्णाचा मानभंग करणाऱ्या शल्याचाही मर्दकरांनी चांगला उपयोग केला आहे. कर्णाच्या व्यक्तिमत्त्वाला लाभणारी असामान्य भव्यता व अमानुष असाधारणता यांना शल्याच्या भेदक उक्ती अक्षरशः जमिनीवर खेचतात.

तारकांच्या गानाच्या पार्श्वभूमीवर मनःपटलावर उमटणारे एक व शल्याने पोखरलेले एक, अशा दोन कर्ण-व्यक्तिमत्त्वांचा कलात्मक विरोध आपल्या नजरेस येतो. याच्या उलट श्रीकृष्ण-अर्जुन यांच्या परस्परसंबंधाचे चित्रण समोर येते. ही रचना कौशल्यपूर्ण आहे, पण कलात्मक यशाच्या दृष्टीने दुय्यम दर्जाची आहे. कर्णाच्या द्विविध चित्रणाने कर्णाच्या व्यक्तिमत्त्वास एक व्याप्ती, एक खोली

मिळते. उलट अर्जुन-कृष्ण जोडीच्या चित्रणात एक प्रकारचा नकलीपणा आढळतो. अर्जुनाच्या मनास पडलेली भ्रांत, त्याचे किंकर्तव्यमूढत्व, त्याचा दुबळा त्वेष व कृष्णसाहाय्याने त्याच्या युयुत्सू वृत्तीचा पुनर्जन्म या सान्यांचे दर्शन विलक्षण वेगाने होते. पण मनावर कोणताही परिणाम न करता. अर्जुनाच्या सान्या मनोवृत्ती एकदाही धर न धरता समोरून झरझर सरकतात. उदाहरणार्थ, कर्ण सहजासहजी पराभूत होत नाही म्हणून हताश झालेल्या अर्जुनास कृष्ण विचारतो, 'अरे अर्जुना, तुला ही भ्रांत कसली पडली?' अर्जुन उत्तर देतो :

देवकीनंदना, हृदय भरे । त्वेषानें, क्रोधाने राधेयशरें
नाराच, नालाकी, सुपुंख जलाल् । होती वाताहत माझे हे कराल्
अमोघ अस्त्रांस मंत्रूनी सोडी । प्रत्यस्त्र टाकुनी राधेय फोडी.
स्फुरती हे बाहू अधीर अति । यदुवरा परी कुंठित मती !

या ठिकाणी जलाल्, कराल् हे माधवरावी शब्दप्रयोग शैलीविषयक विसंगतीमुळे खटकतात, एवढेच नव्हे तर संबंधित भावनांचा परिपोष न होता परिणामकारकतेसाठी योजलेल्या शब्दांमुळे सान्या अभिव्यक्तीलाच हिणकसपणा येतो. विशेषतः अर्जुनाची व्यक्तिरेखा मुळीच उभी राहात नाही, त्यामुळे अर्जुन-कृष्ण जोडीने भावसंबंध ठाशीवपणे स्थापित होऊ शकत नाहीत. आणि या जोडीस ती जोडी असा गणिती नेटकेपणा मनात ठेऊन रचनाबंध गुंफल्याने साराच रचनाबंध चाक गिळलेल्या रथासारखा लंगडा पडतो. प्रत्यक्षात कर्णाचे रथचक्र भूमीने गिळले, पण मर्देंकरांच्या कृतीत कलादृष्ट्या झाले आहे ते उलटे!

जे काही यश 'कर्ण' ही कृती मिळवू शकते ते कशाच्या बळावर? काव्यात्मतेच्या जोरावर, हे उत्तर. कथाबीजाच्या मूळ प्रकृतीस अनुसरून कर्णाच्या शोकात्म नियतीचे प्रत्ययकारी दर्शन घडविण्यास मर्देंकरांना 'औक्षण'प्रमाणे पद्याविष्कार करून भागले नसते. हवी होती ती काव्यात्मकता; पद्यात्मकता नव्हे. 'कर्ण'मध्ये मर्देंकर ही पातळी गाठू शकतात. उदाहरणार्थ, कुंतीच्या तोंडी घातलेल्या पाचच ओळी पाहा. पाचच ओळी, पण वेदनेने भरलेल्या. वाचकास भारून टाकणाऱ्या. त्यानंतरचे तारकांचे गानही असेच करुणसुंदर आहे. कर्णाच्या पुण्यशीलतेबरोबरच त्याच्या वाट्यास आलेल्या अन्यायाची नोंद करून 'दैव उलटतां देवहि उलटे' असे म्हणून, निळ्या नभातून भिरभिरणाऱ्या रित्या भावनेचा आविष्कार करणारे हे गीत अतिशय प्रभावी आहे. पद्यातून काव्याकडे जाणे जमले नसते तर सान्या अनुभूतीसच बोधपणा आला असता. अर्जुन-कृष्ण जोडीचे भावबंध एकंदर रचनाबंधाच्या जातीशी जुळतील अशा तऱ्हेचे नसल्याने सान्या पटासच एकसंधपणा येऊ शकला नाही. इतरत्र काव्यात्मतेची पातळी शक्य होती आणि ती मर्देंकरांनी गाठलीही. 'कर्णा'च्या सीमित यशाची अशी मीमांसा करता येते.

'संगम' मध्ये मर्देंकरांनी आणखी एक प्रयोग केला आहे. सूर्य-पृथ्वी इत्यादि विश्वातील प्रतीकात्म घटक व त्यांची इहलोकातील प्रतिबिंबरूप व्यक्तिरूपे या दोहोतील अंतर्गत भावबंधांचा सारखेपणा दाखवून अनुभवदर्शन आणखी एका स्तरावर घडविण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला आहे. 'संगम'ची बीजभूत कल्पना मोठी मनोरम आहे. सूर्याभोवती अखंड भ्रमणाऱ्या पृथ्वीचे चिरंतन असफल प्रेमाराधन, या भ्रमणाचा वीट आला असे म्हणून तिने व्यक्त केलेली मीलनातुरता, यावर आपले मीलन म्हणजे सहस्रांचा नाश आणि प्रेम म्हणजे त्याग अशी दोन सूत्रे सूर्याने सांगणे व याचेच उदाहरण पृथ्वीवरील मानवांच्या व्यवहारात दाखविणे - हे संगमचे मूळ कल्पनासूत्र. प्रेम आणि त्याग यांसारख्या चिरस्थायी भावनांचे स्तोत्र गाणारी, त्यांना आवाहन करणारी ही कृती आपला जीवनवायू अक्षरशः स्वर्लोकाला घेते. सारे कथाबीज एका अर्थाने जमिनीचा स्पर्श न होता फुलविले जाते. आणि या 'स्वर्गीय' आविष्कारार्थ मर्देंकर काव्यात्म भाषेचा सढळ हातांनी उपयोग करतात. गीते आली आहेत ती या काव्यात्मतेतून उद्भवणाऱ्या वायुलहरींसारखी. मर्देंकरांचा हेतू स्पष्ट आहे. काव्यात्मता आणावयाची, परंतु पद्यरचना टाळून. 'काव्य की पद्य' हा तारेवरचा नाच चुकवून. परंतु मर्देंकर फसले आहेत ते काव्यात्म भाषेच्या आहारी जाऊनच. वस्तुतः गद्यकाव्य म्हणजे काव्यात्मता राखूनही गद्याचा नेमकेपणा शाबूत

ठेवण्याचा प्रयत्न असतो. परंतु प्रतिमासृष्टी, नादमय शब्दयोजना यांवरच भर देऊन मर्देंकर गद्याचा नेमकेपणा साधू शकले नाहीत. सूर्य आणि पृथ्वी ह्या दोघांचीही भाषणे यामुळे एकसुरी वाटतात. पृथ्वीची व्याकुळता, तिची विकल प्रेमातुरता आणि सूर्याची सहानुभूतिपूर्ण विचारशीलता यांचा विस्तार एकाच पट्टीत करून चालणार नाही - नव्हे तसा तो होणे अशक्यच आहे याचा मर्देंकरांना विसरच पडलेला दिसतो. आधी ग्रहगोलांच्या स्वर्गीय नात्यांची मेदिनीय आवृत्ती काढताना वसुंधरा, भास्कर, कृत्तिका इत्यादि समाननाम परंतु मेदिनीय इडियम असा प्रयोग करताना मर्देंकर फसले. ही प्रतीकात्मता अती ढोबळ झाली. त्यातही पुढे मेदिनीय आवृत्तीत सफल-विफल, सार्थ-व्यर्थ कौटुंबिक प्रेमबंधांचा यशस्वी आविष्कार करूनही त्यांना समांतर असलेली स्वर्गीय आवृत्ती सपाट निघाल्याने मर्देंकरांच्या पदरी आणखी एक अपयश पडले. मर्देंकरांना अपेक्षित आणि अभिप्रेत असलेली दुपदरी तीव्रानुभूती वाचकाच्या प्रत्ययास येत नाही. पुन्हा एकदा मर्देंकर अंशतःच यशस्वी होतात!

या उलट 'बदकांचे गुपित' पाहा. 'मनोरमा-शंतनू यांची अतृप्तता व विनोदाची झालर यांचा उपयोग करून संगीतक विणले' असे प्रास्ताविक सांगते. आपल्याला वाचनातून जाणवते ती तीव्र अतृप्ती आणि तीही विनोदानेच अधिक करुणरम्य केलेली. सुरुवातीपासूनच बदके अवतरतात, कोरसप्रमाणेच कार्य करतात. संगीतिकेत पात्रे म्हणून त्यांचा प्रवेश अगदी शेवटी, शंतनूच्या हस्ते होतो. मधल्या अवधीत मनोरमा-शंतनू ज्या बाबतीत अधीर व अतृप्त त्याच बाबतीत 'खुषदिल' असणाऱ्यांचे अत्यंत रेखीव असे चित्रण मर्देंकर यशस्वीरित्या करतात. तृप्ती-अतृप्तीचे हे प्रवाह असे बाजूबाजूने जागृत राहातात आणि दोघांचेही अस्तित्व त्यामुळे अधिक गहिरे होते. आपल्या साध्या अतृप्तीला, खिन्नतेला शंतनू हसून घालवू पाहातो पण या प्रयत्नानेच पापणी अधिक ओलावते. आपण बाजारातून खेळण्यातले बदक का आणले याचे कारण सांगताना शंतनू म्हणतो,

"नभिं नक्षत्रांचा डोळा चुकवुनि आलीं
किति आज बालकें नक्षत्रासम खाली!
त्या चुकुनि थव्यांतिल म्हटलें माझ्यामागे
घरिं असेल आलें बालक एखादे गो!!"

न आलेल्या पण हव्याशा वाटणाऱ्या देवाघरच्या पाहुण्याची आधीच केलेली तरतूद अंतरास जाऊन भिडते.

साऱ्या विवेचनाचा सारांश असा :

तीव्रतेकडे प्रवृत्ती असणाऱ्या नाट्यानुभवाचा निखळ तीव्र आविष्कार गद्य-नाट्य, पद्य-नाट्य, काव्य-नाट्य व संगीतिका यात चढत्या क्रमाने आढळतो. संगीतिकेत तीव्रतेची अधिकतम पातळी शक्य असते.

कथा-कादंबरीपेक्षा नाट्यात तीव्रानुभव अधिक शक्य व त्यातही सुखात्मिकेपेक्षा शोकात्मिकेत तीव्रता अधिक शक्य असते. म्हणून संगीतकात्म अनुभवाची जात शोकात्म असते. 'बदकांचे गुपित' सारख्या संगीतिकेत असलेल्या विनोदामागेही अश्रू दाटलेले असतात.

तीव्रतेच्या आविष्करणाच्या दृष्टीने गद्य-नाट्य, पद्य-नाट्य, काव्य-नाट्य यात अंगभूत अडचणी असतात. त्यांचे दिग्दर्शन मर्देंकरांच्या प्रयत्नांच्या आधारे केलेल्या प्रस्तुत विवेचनातून व्हावे. स्वरूपतः संगीतिका-पात्र नसणारा अनुभव संगीतिकेसाठी उपयोजून फुकट घालवू नये व अशा कामी 'संगीतिका' राबविली जाऊ नये. अनुभवाचे जातगोत पाहून संगीताचा अवतार झाल्यास संगीत-साहित्य-नाट्य यांचे मेलन होईल व खऱ्या अर्थाने 'संगीतिका' शक्य होईल.