म. ग्रं. सं. ठाणें
१८६५७.
विषय निबंध
सं. क्र. १६२४

: पुष्प १ ले

कालचे नाटककार

डॉ. मु. श्री. कानडे
मराठी विभाग, पुणे विद्यापीठ

REFBK-0015932

जोशी आणि लोखंडे प्रकाशन, टिळक-रस्ता, पुणे ९.

निबंध —
आ.नं. २१८८८
१८।८।५८
१७२८

नाट्यसमीक्षामाला : पुष्प १ ले

कालचे नाटककार

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे
94932
REFBK-0015932

लेखक
डॉ. मु. श्री. कानडे
मराठी विभाग, पुणे विद्यापीठ

प्रस्तावना
डॉ. रा. शं. वाळिंबे

जोशी आणि लोखंडे प्रकाशन, टिळक-रस्ता, पुणे ९.

प्रकाशक :

सु. दे. जोशी आणि दि. द. लोखंडे,
जोशी आणि लोखंडे प्रकाशन,
सदाशिव पेठ, टिळक रस्ता, पुणे ९.

♣ ♣ ♣

© प्रकाशकाधीन

प्रथमावृत्ती :

प्रकाशन·दिनांक : १५ ऑगस्ट १९६७

*

नाट्यसमीक्षामाला

संपादक-मंडळ

डॉ. रा. शं. वाळिंबे
श्री. प्रभाकर गुप्ते
श्री. गो. म. वाटवे

*

मूल्य १० रुपये

♣ ♣ ♣

मुद्रक :

शां. दे. जोशी व वि. द. लोखंडे
प्रतिभा मुद्रणालय,
सदाशिव पेठ, टिळक रस्ता, पुणे ९.

ज्यांच्यामुळेच मला नाट्य व रंगभूमी
यांच्या अभ्यासाचा छंद लागला
ते माझे वडील
ती. श्रीनिवास कृष्ण कानडे
यांना
कृतज्ञतापूर्वक अर्पण

प्रकाशकांचे निवेदन

मराठी रंगभूमीसंबंधी आणि मराठी नाटयवाङ्मयासंबंधी काही पुस्तके अधिकारी आणि व्यासंगी विद्वानांकडून लिहवून घेऊन ती प्रसिद्ध करावीत अशी इच्छा कै. नानासाहेब जोशी यांच्या मनात पुष्कळ दिवस घोळत होती. ते हयात असताना त्यांच्याच सांगण्यावरून डॉ. रा. शं. वाळिंबे, श्री. गो. म. वाटवे, आणि प्रभाकर गुप्ते, यांच्याशी पुष्कळ विचारविनिमय करून 'नाट्यसमीक्षा-माला' सुरू करावी असे ठरविले, आणि तपशीलवार योजना लिहून काढली.

या योजनेचा आरंभ डॉ. मु. श्री. कानडे यांच्या 'कालचे नाटककार' या ग्रंथाने आम्ही करीत आहोत. हा ग्रंथ डॉ. कानडे यांनी प्रस्तुत मालेसाठी दिल्याबद्दल आम्ही त्यांचे आभारी आहोत. या मालेतील पुढचे ग्रंथ यथाक्रम प्रसिद्ध होतील.

सु. दे. जोशी

दि. द. लोखंडे

कृतज्ञताव्यक्ती

'नाटककार वीर वामनराव जोशी' हा या संग्रहातील पहिला लेख मराठी नाट्य परिषदेने प्रसिद्ध केलेल्या 'रूपकम्'च्या वार्षिक अंकात (१९६३) प्रथम प्रकाशित झाला होता. त्यात काही किरकोळ स्वरूपाने बदल करून तो येथे प्रसिद्ध होत आहे. वासुदेवशास्त्री खरे आणि माधवराव पाटणकर या नाटककारां-संबंधीचे दोन लेख या संग्रहासाठीच लिहिले आहेत.

दि. १४ जून १९६६ या दिवशी पुण्याच्या भरत नाट्य संशोधन मंदिराने नाट्याचार्य देवलांच्या ५० व्या पुण्यतिथीनिमित्त एक परिसंवाद योजिला होता. त्या परिसंवादात 'देवलांची पदे' या विषयावर मी जे विचार व्यक्त केले होते, ते 'देवलांचे नाट्यसंगीत' या लेखात पहावयास मिळतील.

'मराठी नाटककारांची प्रयोगशरणता' आणि 'मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत' हे दोन्ही लेख प्रदीर्घ असूनही कै० अनंतराव अंतरकर यांनी त्यांच्या अभिजात नाट्यप्रेमामुळे ते आपल्या हंस मासिकात मोठ्या आपुलकीने प्रसिद्ध केले होते. नाटककार शिरवळकर हा लेखही, संक्षिप्त स्वरूपात, हंस मासिकातच प्रसिद्ध झालेला आहे. कै० अंतरकरांचे हे ऋण मी कृतज्ञतेने नमूद करून ठेवीत आहे.

हा संग्रह प्रसिद्ध करण्याचा विचार मनात आल्यापासून तो त्याचे प्रकाशन होईपर्यंत गुरुवर्य डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी मला वेळोवेळी साहाय्य व मार्गदर्शन केले. इतकेच नव्हे तर इतर अनेक कामांचे व्याप असताना माझ्या-साठी वेळ काढून संग्रहाला विस्तृत प्रस्तावनाही लिहून दिली. त्यांच्याबद्दलची कृतज्ञता व्यक्त करावी तेवढी थोडीच आहे.

माझ्या नाट्यविषयक लेखनाबाबत गेली अनेक वर्षे मला ज्यांचे साहाय्य मिळत आहे ते श्री. गो. म. वाटवे, यांनी या संग्रहाबाबतही अत्यंत आस्थेने मदत केली आहे. त्यांचा मी अत्यंत आभारी आहे.

मराठी नाट्यसमीक्षामालेच्या संपादक-मंडळाने मालेचे पहिले पुष्प म्हणून या लेख-संग्रहाचा स्वीकार केला, त्याबद्दल संपादक-मंडळाला मी मनःपूर्वक धन्यवाद देतो.

प्रकाशनाची सर्व जबाबदारी जोशी–लोखंडे प्रकाशन-संस्थेने स्वीकारली. त्याबद्दल त्या संस्थेचाही मी ऋणी आहे. विशेषतः या पुस्तकाच्या निमित्ताने त्या संस्थेचे एक धुरीण श्री. बापूराव जोशी यांच्या सौजन्यशील स्नेहाचा मला जो लाभ मिळाला तो मला विशेष मोलाचा वाटतो.

ज्या दिवंगत व विद्यमान साहित्यिकांच्या लिखाणातील उतारे मी माझ्या लेखातून उद्धृत केले आहेत त्या सर्वांचा मी सदैव कृतज्ञ आहे.

नटसम्राट गणपतराव जोशी
जन्मशताब्दी–दिन
दि. १५ ऑगस्ट १९६७.

मु. श्री. कानडे

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. स्थळप्रत.
अनुक्रम ८१९९९७ विः निबंध
क्रमांक १५२० नों: दि: १५।८।९७

अ नु क्र म णि का

प्रस्तावना (डॉ. रा. शं. वाळिंबे)
नाटककार वीर वामनराव जोशी पृ. १ ते ६२
नाटककार वासुदेवशास्त्री खरे पृ. ६३ ते ९८
नाटककार माधवराव पाटणकर पृ. ९९ ते १२७
नाटककार शिरवळकर पृ. १२८ ते १४८
देवलांचे नाट्यसंगीत पृ. १४९ ते १६४
मराठी नाटककारांची प्रयोगशरणता पृ. १६५ ते १९०
मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत पृ. १९१ ते २१८
प्रमुख साधन-ग्रंथ
सूची

प्रस्तावना

'कालचे नाटककार' या डॉ. मु. श्री. कानडे यांच्या नवीन पुस्तकाने मराठीतील नाट्य-समीक्षात्मक वाङ्मयात फार मोठी मोलाची भर घातली आहे. ज्यांची नाटके आजच्या पिढीला रंगभूमीवर दिसत नाहीत, अशा स्मृतिशेष झालेल्या नाटककारांपैकी चार प्रमुख नाटककार त्यांनी विवेचनासाठी निवडले आहेत. वीर वामनराव जोशी, वासुदेवशास्त्री खरे, माधवराव पाटणकर आणि वासुदेवराव शिरवळकर या नाटककारांच्या कर्तबगारीचे स्वरूप स्पष्ट करून त्यांच्या यशाचे रहस्य नेमके कशात सामावलेले आहे, हे डॉ. कानडे यांनी मोठ्या मार्मिकपणाने आणि रसिकतेने दाखविले आहे. या चार नाटककारांच्या सांगोपांग विवेचनाच्या जोडीला 'देवलांचे नाट्यसंगीत', 'मराठी नाटककारांची प्रयोगशरणता' आणि 'मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत' या तीन विवेचक निबंधांचा या पुस्तकात अंतर्भाव करण्यात आला आहे. या सर्व निबंधांमध्ये डॉ. कानडे यांच्या प्रदीर्घ अभ्यासाचे आणि त्यांच्या मार्मिक व समतोल विवेचन-पद्धतीचे भरपूर प्रत्यंतर येत आहे. विवेचनासाठी निवडलेल्या नाटककारांची बलस्थाने ज्याप्रमाणे त्यांनी स्पष्ट केली आहेत, त्याप्रमाणेच त्यांच्या कलेतील उणीवाही त्यांनी स्पष्ट केल्या आहेत. स्तुती करताना जसा डॉ. कानडे यांचा तोल जात नाही व त्या स्तुतीत अस्ताव्यस्तपणा येत नाही, त्याप्रमाणे दोषदर्शन करीत असता त्यांच्या विवेचनात सहानुभूतिशून्य निंदकाच्या वृत्तीचा अथवा छद्मीपणाचा लेशही आढळत नाही. मोघमपणा किंवा गुळमुळीतपणा हा काहींच्या मते समीक्षकाचा गुण असावा असे दिसते. निदान हा दोष नसावा असे तरी त्यांना वाटत असावे. परंतु समीक्षेमध्ये असे काही मुद्दे उपस्थित होतात की, त्याच्या बाबतीत अगदी ठसठशीतपणे निर्णयात्मक बोलणे हे जबाबदार व प्रतिष्ठित समीक्षकाचे आवश्यक कर्तव्य ठरत असते. हे निर्णयात्मक बोलणे प्रमाणशुद्ध असेल आणि सद्धेतूने प्रेरित झाले असेल, तर त्यात आक्षेपार्ह असे काहीही नाही. डॉ. कानडे यांचे विवेचन प्रस्तुत ग्रंथात सर्वत्र संयत आणि समतोल आहे हे खरे असले तरी स्पष्ट आणि निर्णयात्मक बोलताना ते अगदी कचरत नाहीत. आणि हाच त्यांचा समीक्षणाच्या पद्धतीचा महत्त्वाचा विशेष होय. माहितीचा बिनचूकपणा साधण्याच्या बाबतीतही ते नित्य पराकाष्ठेची दक्षता घेतात आणि आपल्या विवेचनात माहितीची चूक (factual error) ते होऊ देत नाहीत. वस्तुस्थितीतील प्रत्यक्ष घडलेल्या महत्त्वाच्या घटनांची नोंद करीत असताना काही नाट्य-समीक्षक अगदी उदासीन वृत्तीने वागतात आणि माहितीचा

खरेपणा पडताळून पाहत नाहीत, अथवा कल्पिताच्या प्रदेशात संचार करतात. असे प्रमाद त्यांच्या नजरेस कोणी आणून दिले तरी स्थितप्रज्ञाचे सोंग आणून ते स्वस्थ बसतात, किंवा अधिक वाईट म्हणजे प्रमाद दाखवणारावरच रुष्ट होतात. हा अनुभव असल्यामुळे माहितीचा बिनचूकपणा साधण्यासाठी डॉ. कानडे प्रयत्नांची जी शिकस्त करतात, तिचे खरोखर कौतुक करावेसे वाटते.

१९१३ साली ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ’ या नाटकामुळे वीर वामनराव जोशी यशस्वी नाटककार ठरले, आणि ललितकलादर्श मंडळीचे देखील भाग्य उदयाला आले. ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षे ’ने लाभलेले यश १९२७ साली रंगभूमीवर आलेल्या ‘ रणदुंदुभी ’ या नाटकाने द्विगुणित केले. “ केवळ दोनच नाटकांच्या जोरावर जवळजवळ दोन तपे रंगभूमी गाजवणारा अन्य मराठी नाटककार दाखविता येणार नाही ” या डॉ. कानडे यांच्या उद्गारात बरेचसे तथ्य आहे. वामनरावांच्या नाटकांना रंगभूमीवर लाभलेल्या यशाचा वाटा खुद्द नाटकातील नाट्यगुणांकडे किती, आणि केशवराव भोसले व दीनानाथ या गायक नटांच्या गायनकौशल्याकडे किती, हा मात्र प्रश्न आहे. स्वतः डॉ. कानडे यांनीच या प्रश्नाचे उत्तर पृ. १३ वर दिले आहे असे मला वाटते. “ केशवराव भोसले आणि मा. दीनानाथ मंगेशकर हे मराठी रंगभूमीवरील अद्वितीय मोहरे हरपल्यानंतर मात्र वामनरावांच्या नाटकांना पुन्हा बहर आला नाही ” असे विधान करून डॉ. कानडे यांनी १९३५ नंतरही रंगभूमीवर गाजत राहिलेल्या सौभद्र, मृच्छकटिक, मानापमान, विद्याहरण, स्वयंवर, एकच प्याला, भावबंधन या नाटकांची उदाहरणे दिली आहेत, आणि शेवटी “ वामनरावांच्या नाटकांना मात्र हा सन्मान प्राप्त झाला नाही ” असा शेरा मारला आहे.

तथापि केशवराव व दीनानाथ होते म्हणूनच वामनरावांची नाटके गाजली हे मान्य करावयास डॉ. कानडे तयार नाहीत हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. अनेक पात्रे असलेली, भव्य देखाव्यांची अपेक्षा बाळगणारी, आणि दर्जेदार संगीताने युक्त असलेली वामनरावांची नाटके यशस्वी रीतीने सादर करणाऱ्या नाटक मंडळ्यांचा अभाव या कारणावर डॉ. कानडे यांनी भर दिला आहे. आजही चांगल्या नटांनी मनावर घेतले व वामनरावांच्या नाटकांच्या रंगावृत्त्या करून घेतल्या तर ती नाटके पुन्हा रंगभूमी गाजवतील असे त्यांना निर्भ्रांतपणे वाटते. ते म्हणतात—“ त्यांच्या नाटकांतील उत्कट समरप्रसंग, घणाघाती संवाद, आणि सुरस पद्यरचना हे नाट्यगुण इतके प्रभावी आहेत की, अनुरूप नटसंच लाभला आणि त्या नाटकांच्या अनुभवी मर्मज्ञांकडून रंगावृत्त्या करून घेतल्या तर ही नाटके पुन्हा रंगभूमी गाजवून सोडतील. ”

असे असले तरी किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, गडकरी, आणि वरेरकर (खाडिलकरांचे नाव डॉ. कानडे विसरले असे दिसते !) या प्रथम श्रेणीच्या नाटककारांच्या जोडीला वामनरावांच्या नावाचा उल्लेख कोणीही करीत नाही, या घटनेचे मर्म समजावून सांगणे हाच कानडे यांचा हेतू आहे. ‘ रंगभूमीवरील अलोट यशप्राप्ती आणि सहित्यप्रांतातील उपेक्षा ’ यांचा मेळ त्यांना घालावयाचा आहे. वामनरावांचे सारे लेखन स्वातंत्र्याच्या आकांक्षेचे प्रकटीकरण करण्यासाठी झाले, आणि दुर्दम्य स्वातंत्र्यप्रीती ही जशी त्यांच्या जीवनाची प्रेरणा होती तशीच त्यांच्या नाट्यसृष्टीचीही प्रेरणा होती हा सिद्धान्त मांडून कानडे यांनी वामनरावांच्या लेखन-पद्धतीचे आणि त्यांच्या नाटकांच्या स्वरूपाचे—नाटकांचे विषय, त्यांतील राजकारणी आशय इत्यादींचे—विश्लेषण केले आहे. वामनरावांचे विषय नाट्यपूर्ण असतात आणि त्यांचे आविष्करणही मोठे वेधक असते असा गौरव करताना त्यांच्या कथानकाच्या मांडणीतील दोष दाखवण्यास डॉ. कानडे संकोचले नाहीत. रचनेतील या ढिसाळपणाच मार्मिक कारणही त्यांनी सांगून टाकले आहे. “ आपल्याला जे मुख्य नाट्यसूत्र सर्व नाटकभर खेळवायचे आहे, त्या सूत्राचे जोरकसपणे प्रतिपादन करणारा नाटकातील सर्वाधिक महत्त्वाचा प्रवेश वामनराव प्रथम लिहून काढीत आणि नंतर त्याच्या अनुषंगाने इतर मागच्या-पुढच्या प्रवेशांची रचना करीत. नाटकातील कैंद्रीभूत कल्पना त्यांच्या मनात निश्चित झालेली असे, परंतु तिच्या परिपोषासाठी नाटकाचे जे संविधानक तयार करावयाचे ते नाट्यलेखन चालू असतानाच आकार घेत असे ” ही कानडे यांची मीमांसा अतिशय मार्मिक आहे. (या ठिकाणी गडकऱ्यांच्या अशाच पद्धतीची आठवण वाचकांना होईल.) वामनरावांच्या नाटकात पात्रांची विपुलता असल्याने आणि समरप्रसंगांची त्यांनी रेलचेल केलेली असल्यामुळे एकाच उद्दिष्टावर प्रेक्षकांचे मन खिळवून ठेवणे त्यांना जमले नाही, आणि यामुळे त्यांच्या नाटकांतून ‘ खाडिलकरांचे नाट्य-शिल्प ’ आढळत नाही, इतकेच नाही तर गडकऱ्यांच्या नाटकांतील ‘ बेहिशेबी पसाराच ’ सर्वत्र दिसतो असे डॉ. कानडे यांनी वामनरावांच्या प्रमाणशून्य रचनेचे स्वरूप स्पष्ट केले आहे. स्थलैक्य आणि कालैक्य यांचीही बंधने वामनराव पाळीत नाहीत असा आपेक्ष घेऊन कानडे यांनी या दोषाची उदाहरणेही दिली आहेत. समरप्रसंगांतील अतिरेकी भडकपणावरही त्यांनी टीका केली आहे. या अतिरंजितपणाचे मूळ ऊर्दू नाटकां-पासून घेतलेल्या प्रेरणेमध्ये आहे हे त्यांनी दाखवून दिले आहे. ‘ नाटकात सतत काहीतरी घडत राहिले पाहिजे ’ या सिद्धांताचा पगडा मनावर असल्यामुळे ‘ प्रेक्षकांचे चित्त क्षणभरही विचलित होणार नाही अशी कडोविकडीच्या नाट्य-प्रसंगांची मालिका वामनराव उभी करतात, आणि असे प्रसंग निर्माण करताना

वामनराव अनेक वेळा रंगभूमीच्या मर्यादांची थोडीही फिकीर बाळगीत नाहीत,' असे डॉ. कानडे स्पष्टपणे म्हणतात.

या साऱ्या वैगुण्यांचे साधार विवेचन करून डॉ. कानडे थांबले नाहीत. वामनरावांच्या नाटकांतील बलस्थानांचेही त्यांनी मोठ्या डोळस रसिकतेने विवेचन केले आहे. वामनरावांच्या व्यक्तिचित्रांतील साचेबंदपणा मान्य करूनही डॉ. कानडे यानी काही मनोज्ञ व्यक्तिरेखांमधील सौंदर्य परिणामकारक रीतीने स्पष्ट केले आहे. पृ० ३१ व ३२ वरील राजा कंदर्प व मदालसा या व्यक्तिरेखांचे त्यांनी केलेले विवेचन अवश्य पाहावे. वामनरावांच्या भाषेच्या सामर्थ्याचेही त्यांनी असेच कौशल्याने विवेचन केले आहे. पण हे करीत असता या प्रकारच्या शैलीतील वैगुण्ये स्पष्ट करावयास आणि मधूनमधून डोकावणाऱ्या ग्राम्यता या दोषावर कडक टीका करावयास ते कचरले नाहीत.

संवादांमध्ये वामनरावांना अलिप्तता राखता आली नाही, साऱ्या संवादांमधून त्यांचीच मूर्ती सतत उभी असल्याचा भास होतो, असे म्हणून मराठी नाटककारांना ही अलिप्तता राखता येत नाही असा स्पष्ट आरोप डॉ. कानडे यांनी केला आहे.

वामनरावांच्या नाटकांचे सामर्थ्य वीररसाच्या आविष्कारात असले, तर त्याचे सौंदर्य संगीतयोजनेत आहे असे मार्मिक करून विधान डॉ. कानडे वामनरावांच्या संगीतयोजनेविषयी म्हणतात —"वास्तविक पहाता शृंगार-करुणादी कोमल भावनांना उत्कट रूप देणारी संगीताची साथ, वामनरावांच्या नाटकांप्रमाणे उग्र प्रकृतीच्या नाटकांना, अनेक वेळा बाधक ठरण्याचाही संभव असतो. परंतु वामनरावांचा आत्मविश्वास जबर असल्याने त्यांनी रौद्र भावनांचे तांडव मांडणाऱ्या आपल्या नाट्यकृतींसाठी संगीताला राबवून घेतले. किंबहुना त्यांच्या नाट्यविषयांचा आणि संगीताचा झालेला एकजीव पाहून असे म्हणावेसे वाटते की, त्यांच्या नाटकांचे सामर्थ्य त्यातील वीररसाच्या आविष्कारात आहे, तर सौंदर्य त्यांच्या संगीतयोजनेत आहे. संगीताच्या लोकप्रियतेमुळे त्यांचे प्रभावी नाट्यगुण लोपले असे म्हणण्याऐवजी रसवर्धक संगीतामुळे त्यांच्या नाटकांचे आवाहन अधिक आकर्षक, व्यापक आणि परिणामकारक झाले असे म्हणावे लागेल." संगीतानेच मराठी रंगभूमीचा ह्रास घडवून आणला असे मत आग्रहाने मांडणाऱ्या टीकाकारांना विचार करावयास लावील असेच डॉ. कानडे यांचे हे विवेचन आहे. वामनरावांच्या पद्यरचनेतील विविध सौन्दर्य स्पष्ट केल्यावर त्यांनी तिच्यातील दोषांवरही सडेतोड पण रास्त टीका केली आहे.

वामनरावांची प्रतिभा सर्वतंत्रस्वतंत्र होती, त्यांनी कोणाही अन्य नाटककाराचे अनुकरण केले नाही, त्यांना पूर्वपीठिका नाही, आणि त्यांची परंपरा सांगणारा शिष्यही त्यांना लाभला नाही, असे म्हणून डॉ. कानडे यांनी वामनरावांच्या मनोवृत्तीच्या प्रभावाचे वर्णन केले आहे आणि त्यांच्या उणीवांचेही आविष्करण केले आहे. " ...त्यांनी आपल्या नाटकांतून उदात्त भावनांचे उग्र आणि उत्कट असे दर्शन घडविले. अत्याचारी सत्तांधांचा आणि भ्याड विषयांधांचा अधिक्षेप आणि स्वार्थत्यागी व पराक्रमी स्वातंत्र्यवीरांचा जयजयकार हीच त्यांची मनीषा होती. याच ध्येयावर एकाग्र दृष्टी ठेवून नाट्यलेखन करताना, नाट्यशास्त्राच्या नियमांचे उल्लंघन झाले तरी त्यांनी त्यांची क्षिती बाळगली नाही. संविधानकरचना विस्कळीत आणि बेडौल झाली, नाट्यप्रसंग अतिरंजित झाले, व्यक्तिदर्शनात एकांगीपणा आला आणि संवाद एकसुरी झाले तरी हे सर्व दोष पचवून टाकतील अशी सामर्थ्यशाली नाट्यप्रतिभा वामनरावांच्या ठायी होती. भव्य आणि उदात्त जीवनाचे चित्रण हा त्यांच्या नाटकांचा आत्मा होता. ते चित्रण करताना त्यांनी जी सामग्री उभी केली ती काटेकोर दृष्टीने पाहिली तर त्यात कलात्मकता कमी असेल...तरीसुद्धा ती नाटके पाहण्यास आलेल्या प्रेक्षकांना सतत पाच-सहा तास रंगमंदिरात बसल्या जागी खिळून ठेवण्याचे कौशल्य तिच्यात निश्चित होते. उद्दीपक नाट्यविषय, कणखर स्वभावरेखा, रोमांचक समरप्रसंग, खणखणीत संवाद आणि या साऱ्यांना उन्मादक सौंदर्य प्राप्त करून देणारे कर्णमधुर संगीत हे वामनरावांच्या नाट्याचे विशेषच त्यांना यशस्वी करू शकले. "

वामनरावांच्या नाट्यप्रतिभेचे स्वरूप इतक्या समतोलपणाने परंतु तितक्याच प्रभावीपणाने अन्य कोणी टीकाकाराने विशद केले असेल असे वाटत नाही. वामनरावांवरील हा निबंध प्रस्तुत पुस्तकातील सर्वांत मोठा असून त्याने बासष्ट पृष्ठे व्यापली आहेत. तीस वर्षांपूर्वीच ज्याची नाटके रंगभूमीवरून अस्तंगत झाली, परंतु मराठी रंगभूमीच्या ऐन उत्कर्षाच्या काळात सतत वीस वर्षे ज्याने प्रेक्षकांना भारून टाकले होते अशा वामनरावांसारख्या एका (काही अंशी) उपेक्षित नाटककाराच्या कर्तृत्वाचे मर्म यथायोग्य रीतीने उकलून दाखविण्याचे कार्य डॉ. कानडे यांनी मोठ्या कौशल्याने पार पाडले आहे. त्यांच्या विवेचनपद्धतीचे स्वरूप स्पष्ट व्हावे यासाठीच वामनरावांवरील या दीर्घ निबंधाचे इतक्या विस्ताराने विवरण केले आहे.

* * *

वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या ' चित्रवंचना ' व ' कृष्णकांचन ' या नाटकांचे रंगभूमीवरील अपूर्व यश त्यांतील श्रुतिमधुर पदरचना, गोविंदराव टेंबे यांनी

दिलेल्या ढंगदार चाली, आणि शंकरराव सरनाइकांचे देहभान हरपून टाकणारे गायन यांच्या त्रिवेणीसंगमामुळेच होय, असे डॉ. कानडे यांनी असंदिग्धपणे मान्य केले आहे. ‘ प्रयोगाच्या दृष्टीने पाहता एका जालंधराच्या भूमिकेशिवाय विशेष उल्लेखनीय असे त्यात काहीही नव्हते. आणि ‘ सरनाइकांचे मधुर गायन हीच नाटकाच्या यशाची गुरुकिल्ली होती ’ असे ते म्हणतात.

खरेशास्त्र्यांच्या ‘ ऐतिहासिक ’ नाटकांतील इतिहासाचे स्वरूप डॉ. कानडे यांनी स्पष्ट केले आहे. इतिहास आणि काल्पित ललितवाङ्मय यांच्या अन्योन्य-संबंधाच्या दृष्टीने डॉ. कानडे यांचे हे विवेचन (त्रुटित असले तरी) उद्‌बोधक ठरेल. खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांवर संस्कृत नाटकांचा जो विलक्षण प्रभाव दिसून येतो, त्याचेही विवेचन कानडे यांनी केले आहे. यानंतर त्यांनी शास्त्रीबुवांच्या नाटकांचे विषय ठसठशीतपणे सांगितले आहेत. व्यक्तिरेखांचे विवेचन करीत असता डॉ. कानडे म्हणतात— “ ...साऱ्या महाराष्ट्राप्रमाणेच खरेशास्त्रीही टिळकांच्या प्रखर ध्येयवादाचे पुजारी बनलेले होते. साहजिकच त्यांच्या हातून झुंझारवृत्तीचे वीरपुरुष आणि वीरस्त्रिया यांचेच चित्रण झाले तर ते स्वाभाविकच होते....त्यांचे स्त्री-पुरुष पराकाष्ठेचे स्वाभिमानी, आपल्या निष्ठेवर अढळ श्रद्धा ठेवणारे आणि त्यासाठी पाहिजे तो त्याग करण्यास सिद्ध असलेले, कोणत्याही प्रतिकूल परिस्थितीत कच न खाणारे आणि उदात्त मूल्यांचे पूजन करणारे आहेत.” त्यांच्या नायिकाही अशाच ‘ निग्रही मनोवृत्तीच्या ’ आहेत. असे असले तरी त्यांचे स्वभावलेखन ‘ ठरीव साच्याचे ’ झाले नाही हे स्पष्ट करताना डॉ. कानडे म्हणतात— “... खरेशास्त्र्यांनी रंगविलेले जीवन एकरंगी किंवा एकांगी नाही. मानवी जीवनाच्या उज्ज्वल भागाचे जसे त्यांनी दर्शन घडविले त्याचप्रमाणे मानवी जीवनाची दुसरी बाजू दाखविण्यासही ते विसरले नाहीत. यामुळे सत्तालोलुप, स्वार्थी, विश्वासघातकी, स्त्रीलंपट असे पुरुष आणि धनलोभी, मत्सरी अशा स्त्रिया त्यांच्या नाटकांत दिसून येतात.” मानवी मनाच्या परस्पर-विसंगत अशा प्रवृत्तींचे वैचित्र्यपूर्ण चित्रण खरेशास्त्री यांनी केले असले तरी ‘ ते खरोखरी समरस झाले ते तत्त्वनिष्ठ, देशप्रेमी व्यक्तींच्या जीवनातच ’ हेही डॉ. कानडे यांनी स्पष्ट केले आहे.

खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांमध्ये जीवनाच्या ज्या दोन महत्त्वाच्या मूल्यांचे अधिष्ठान आहे त्यांचे डॉ. कानडे यांनी केलेले विवेचन अतिशय उद्‌बोधक आहे. राष्ट्रभक्ती आणि भगवद्‌गीतेतील निष्काम कर्मयोगाच्या तत्त्वज्ञानावर अढळ श्रद्धा ही ती दोन मूल्ये होत. या दोन मूल्यांचे आविष्करण करणे याच एका हेतूने त्यांनी आपल्या प्रमुख व्यक्तींची निर्मिती केली आहे, हे कानडे यांनी दाखवून दिले आहे. यासाठी त्यांनी दिलेली अवतरणे अगदी समर्पक आहेत.

हे सारेच विवेचन मननीय झाले आहे. 'जीवनात वैयक्तिक कल्याणापेक्षा देशहिताला प्राधान्य आणि तत्पूर्तीसाठी भगवद्‌गीताप्रणीत तत्त्वांचे आचरण ही खरेशास्त्र्यांची वैचारिक बैठक' सतत चित्तात वागविली म्हणजे त्यांनी निर्मिलेल्या नाट्यपूर्ण प्रसंगांचे मर्म ध्यानात येईल. आपली वैचारिक भूमिका नाट्यरूपाने आविष्कृत करण्यासाठीच शास्त्रीबुवांनी रसोत्कट व नाट्यपूर्ण प्रसंगांची योजना कशी केली आहे हे कानडे यांनी विवंचून सांगितले आहे. शास्त्रीबुवांच्या नाटकांतील प्रधान व्यक्ती ध्येयवादाने प्रेरित झालेल्या असल्या तरी ज्या घटनांच्या द्वारे या ध्येयवादाचे आविष्करण झाले त्या घटना पराकाष्ठेच्या रसोत्कट करण्याची दक्षता त्यांनी घेतल्यामुळेच त्यांची नाटके अथपासून इतीपर्यंत रंगतदार झाली आहेत असे डॉ. कानडे यांचे विवेचन आहे. खरेशास्त्र्यांच्या सर्व नाटकांत जे अतिशय तीव्र स्वरूपाचे संघर्ष आले आहेत त्यांच्यातील नाट्याचे मर्म कानडे यांच्या या विवेचनावरून सहज स्पष्ट होईल.

शास्त्रीबुवांच्या अटीतटीच्या भावनाप्रक्षोभक संघर्षांचे मर्म स्पष्ट केल्यावर डॉ. कानडे यांनी शास्त्रीबुवांच्या नाट्यदर्शनाच्या मर्यादाही सांगितल्या आहेत. त्यांच्या नाटकांत वीररसाला अनावर उधाण येत नाही, आणि त्यांनी निर्मिलेल्या उत्कट समरप्रसंगांतही एक प्रकारची सौम्यता दिसून येते या वस्तुस्थितीची मीमांसा करून कानडे म्हणतात—"मात्र ही सौम्यता खाडिलकर, वीर वामनराव जोशी इत्यादिकांच्या तुलनेने सौम्य आहे एवढाच त्याचा अर्थ आहे." वीररसाने आणि रौद्ररसाने भरलेल्या नाटकांची उग्रता संगीतामुळे सौम्य होते हा एक महत्त्वाचा विचारही डॉ. कानडे यांनी या संदर्भात मांडला आहे. त्याची अधिक चर्चा होणे आवश्यक आहे.

खरेशास्त्र्यांच्या भाषाशैलीचे विवेचन करण्याच्या निमित्ताने डॉ. कानडे यांनी त्या काळातील गद्य नाटकांतील भाषेची वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत. "संवादातील भावनाप्रक्षोभ, एकामागून एक येणारी दृष्टांतांची मालिका, इतिहास-पुराणांतील समर्पक दाखले या सर्वांच्या समावेशाने पल्लेदार वाक्यरचना करून तिचे खटकेबाज तुकडे पाडावयाचे, हे त्या काळातील बहुसंख्य गद्य नाटकांतील भाषेचे विशेष होते." वासुदेवराव शिरवळकरांच्या 'राणा भीमदेवी' पद्धतीच्या भाषेचा खरेशास्त्र्यांच्या भाषेवर कसा परिणाम झाला होता हे डॉ. कानडे यांनी 'तारामंडळ' नाटकातील एक उदाहरण देऊन स्पष्ट केले आहे. तसेच संस्कृतप्रचुर शैलीचेही त्यांनी उदाहरण दिले आहे. त्यांच्या शब्दयोजनेच्या आणि वाक्प्रचारांच्या योजनेचेही कानडे यांनी विवेचन केले आहे.

यानंतर रसप्रकर्षाचा विचार. खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांत वीररसाइतकेच शृंगारालाही मानाचे स्थान आहे. यांच्या जोडीला हास्यरसालाही स्थान आहे हे स्पष्ट करून शेवटी डॉ. कानडे यांनी पदांचा विचार केला आहे. पदांच्या आकर्षक चाली त्या वेळी अतिशय लोकप्रिय झाल्या होत्या हे मान्य करून त्या पदांतील काव्यगुणांचा विचार करताना ते म्हणतात— " अपरिचित संस्कृत शब्दांचा अतिरेकी वापर, आणि नादमाधुर्याच्या मागे लागून आलेली क्लिष्टता या दोन गोष्टींमुळे खरेशास्त्र्यांची बहुसंख्य पदे गुदमरून गेली आहेत. " असा आक्षेप घेऊनही त्यांच्या काही प्रासादिक पदांची उदाहरणे देण्यास कानडे विसरले नाहीत.

खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांचे अशा प्रकारे प्रायोगिक आणि वाङ्मयीन या दोन्ही अंगांनी परीक्षण करून डॉ. कानडे यांनी त्यांच्या नाट्यकलेतील गुणांचे जसे मार्मिक विवेचन केले आहे, तसेच तिच्यातील अनेक उणीवांचेही स्पष्टपणे आविष्करण केले आहे. शेवटी मूल्यमापन करावयासही ते विसरले नाहीत. " तरुणवयात निर्माण झालेली रसिकता आणि इतिहासाच्या अभ्यासाने प्राप्त झालेली विद्वत्ता या दोहोंच्या रसायनाने खरेशास्त्र्यांनी ऐतिहासिक व इतिहाससदृश अशा नाटकांची निर्मिती करून मराठी भाषा, रंगभूमी व इतिहास यांची जी सेवा केलेली आहे त्यांचे मोलही असाधारण आहे. त्यांची नाट्यप्रतिभा व देवल-खाडीलकर–गडकरी इ० नाटककारांची प्रतिभा यांची तुलना करण्यात विशेष स्वारस्य नाही. वस्तुनिष्ठ दृष्टीने खरेशास्त्र्यांच्या नाट्यसेवेची पहाणी करून तिचे यशापयश ध्यानात घेणे व त्याच एका निकषावर त्यांनी केलेल्या कार्याचे महत्त्व जाणून घेणे हेच इष्ट आहे. "

* * *

' विक्रम-शशिकला ' आणि ' सत्यविजय ' या एका काळी अतिशय गाजलेल्या नाटकांचे कर्ते आणि ' पाटणकर संगीत मंडळी ' चे मालक माधवराव पाटणकर यांच्या विलक्षण कर्तबगारीची ओळख आजच्या पिढीला अजिबात नाही म्हटले तरी चालेल. ही ओळख करून देण्याचे महत्त्वाचे कार्य डॉ. कानडे यांनी तिसऱ्या प्रकरणात केले आहे. १८८४ साली वयाच्या अवघ्या चोविसाव्या वर्षी माधवरावांनी पाटणकर संगीत मंडळीची स्थापना केली. हा काळ किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या ऐन उत्कर्षाचा होता. स्वतःच्या मालकीची नाटकमंडळी, स्वतः प्रमुख नट, आणि स्वतःच लिहिलेल्या नाटकांचे प्रयोग हे माधवरावांचे असाधारण वैशिष्ट्य होते. १९१२ पर्यंत सतत अठ्ठावीस वर्षे माधवरावांनी आपल्या कर्तबगारीत उणेपणा येऊ दिला नाही. १९१६ मध्ये वयाच्या चौपन्नाव्या वर्षी त्यांचे निधन झाले.

त्या काळात पाटणकरांच्या नाटकांना रंगभूमीवर विलक्षण लोकप्रियता लाभली हे खरे असले तरी एकंदरीत पाहता टीकाकार त्यांच्यावर फार रुष्ट होते. कोणी त्यांच्या नाटकांतील पदांच्या नवीन प्रकारच्या चालीवर रागावले तर कोणी त्यांच्या हीन अभिरुचीवर व ग्राम्यतेवर संतापले. पाटणकरी नाटके म्हणजे शुद्ध तमाशे असेच समीकरण तेव्हा रूढ होते. तत्कालीन प्रसिद्ध टीकाकारांनी पाटणकरांच्या नाटकांतील हीन अभिरुचीवर कठोर प्रहार केले असले तरी डॉ. कानडे यांना मात्र ' त्यांच्या नाटकांतील कथाभागावरून तरी तसे दिसत नाही, ' एवढेच म्हणून कानडे थांबले नाहीत. ते पुढे म्हणतात —" निदान त्यांचा हेतू प्रेक्षकांच्या ग्राम्य विचारांचे पोषण करण्याचा, श्रेष्ठ मूल्यांना उद्ध्वस्त करण्याचा किंवा दुराचारी लोकांचे गुणगान करण्याचा नव्हता, एवढे त्यांच्या नाट्यविषयाच्या आधाराने निश्चित म्हणता येईल. " (पृ. १०८). डॉ. कानडे याच्या या विधानाचे थोडे विवेचन करतो.

पाटणकरांच्या ' विक्रमशशिकला ' या नाटकावर फारच जोराचा हल्ला केला तो श्री. कृ. कोल्हटकरांनी. त्यांचा परीक्षणात्मक लेख १८९३ साली ' विविधविज्ञानविस्तारा 'त प्रसिद्ध झाला. या नाटकावर लिहिताना ' अनीतिपर ' हे विशेषण कोल्हटकरांनी त्याला लावले आहे, इतकेच नव्हे तर त्यास ' तमाशा ' म्हटले आहे, त्यातील शृंगारविषयक पदे ' चारगट ' आहेत असे म्हटले आहे, लोकांच्या अभिरुचीचा व नीतीचा विध्वंस त्याच्यामुळे होईल असा स्पष्ट इषारा दिला आहे. सदभिरुची आणि नीती या दोन निकषांच्या आधाराने कोल्हटकरांनी या नाटकाचे परीक्षण केले आहे. नाटकातील अश्लीलतेवर त्यांनी कडक टीका केली आहे आणि अश्लीलाची उदाहरणे दिली आहेत. अनौचित्य व ग्राम्यता याही दोषांचा त्यांनी खरपूस समाचार घेतला आहे.

१९०३ साली अप्पाजी विष्णु कुलकर्णी या अतिशय समतोल वृत्तीच्या टीकाकारानेही पाटणकरी नाटकांवर फार कडक टीका केली. ते म्हणतात— " यात आणखी ग्राम्यतेची भर पडल्यामुळे पाटणकरी नाटके म्हणजे निवळ तमाशे होऊन बसले; आणि खरोखर तमाशामध्ये जसे झगडे असतात तसे झगडे या नाटकांत असल्यामुळे या नाटकांस तमाशे तरी का म्हणू नये ! " पाटणकरी नाटकांतील शृंगार ' अगदी बीभत्स ' असतो असे म्हणून ' तमाशांत व यांत फारसे अंतर नसते ' असे कुलकर्णी यांनी पुन्हा एकदा म्हटले आहे.

पाटणकरांच्या नाटकातील काही प्रवेश ' नीतिदेवतेच्या रक्तानेच लिहिले आहेत ' असा आरोप कोल्हटकरांनी केला आहे.

कोल्हटकर आणि कुलकर्णी हे त्या काळातले टीकाकार आहेत, इतकेच नव्हे तर मातबर टीकाकार आहेत. त्यामुळे त्यांच्या टीकेत तथ्य असले पाहिजे हे उघड आहे. पाटणकरांच्या नाटकातील भक्तिरसाने ओथंबलेली काही पदे वाचून डॉ. कानडे यांच्यासारखा रसिक ‘ पाटणकरांची नाटके म्हणजे सुधारलेले तमाशे ’ अशासारख्या विधानाने गोंधळात पडला आहे. पण ‘ टीकाकारांच्या म्हणण्यातही थोडेफार तथ्य होतेच ’ अशी कबुली कानडे नकळत देऊन बसले आहेत (पृ. १२१). तथापि पाटणकरांच्या नाटकातील उत्तान शृंगारात्मक पदांच्या निर्मितीमागील भूमिका समजावून सांगण्याचा डॉ. कानडे यांनी प्रयत्न करून पाहिला आहे. मुंबईतील सामान्य थरांतील सामान्य लोकांचे रंजन करण्यासाठी लिहिलेल्या नाटकात ‘ त्या समाजाला पचेल आणि रुचेल अशाच पद्धतीचा अवलंब करणे अवश्य होते ’ असे विधान डॉ. कानडे यांनी केले आहे. हे स्पष्टीकरण झाले. पण स्पष्टीकरण म्हणजे समर्थन नव्हे ! कोल्हटकर आणि कुलकर्णी यांनी केलेला आरोप कानडे यांनी अप्रत्यक्षपणे मान्य केला आहे. पाटणकरी नाटकात ‘ उत्तान शृंगाराचा खळखळाट ’ आहे हेही त्यांनी मान्य केले आहे (पृ. १२२). “ प्रथमदर्शनीच, प्रेमपीडित नव्हे तर कामपीडित झालेल्या स्त्रीपुरुषांच्या शारीरिक आसक्तीचे अगदी स्पष्ट शब्दांत रेखाटलेले चित्रण तेथे पाहावयास मिळते ” असे कानडे म्हणतात (पृ. १२२). पाटणकरांच्या नाटकातील प्रतिष्ठित पुरुषही ‘ अनावर कामुकतेचे प्रदर्शन करण्यास कचरत नाहीत ’ हेही कानडे मान्य करतात. इतकेच नाही तर ‘ सदभिरुचीला पसंत न पडणारी ’ काही पदे उदाहरण म्हणून त्यांनी उद्‌धृत केली आहेत. आता प्रश्न असा की, कोल्हटकर आणि कुलकर्णी तरी यापेक्षा वेगळे काय म्हणतात ? ‘ हं मदंगा लावुं नका कर ’ यासारख्या झगड्यांची संख्या किती आहे हा प्रश्न नाही. हे झगडे ज्या पद्धतीने पात्रे म्हणत असत ती पद्धत, त्यांचे हावभाव, विशिष्ट शब्दांवर त्यांनी दिलेला जोर इत्यादी अनेक गोष्टींचा प्रभाव रंगभूमीवरील प्रयोगामध्ये पडत असे. डॉ. कानडे यांच्या हे ध्यानात आले नसेल असे कसे म्हणावे ! तत्कालीन टीकाकारांनी प्रत्यक्ष प्रयोग पाहिल्यामुळेच त्यांना या झगड्यावर कडक टीका करणे भाग पडले हाच या साऱ्या प्रकाराचा अर्थ आहे.

पाटणकरांच्या संगीत योजनेवर टीकाकारांनी घेतलेल्या आक्षेपांचा विचार करताना डॉ. कानडे म्हणतात– “ त्यांच्या नाट्यसंगीताचे स्थूलमानाने स्वरूप सांगावयाचे म्हटले तर संगीताची भिन्न भिन्न अभिरुची असणाऱ्या प्रेक्षकांचे एकाच वेळी समाधान करण्याचा पाटणकरांचा प्रयत्न असल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते. ” उच्च अभिरुची असलेल्या प्रेक्षकांचे समाधान ज्या संगीताने होईल त्याने हीन अभिरुचीच्या प्रेक्षकांचे समाधान होणे शक्य नाही. आणि हीन अभिरुचीला

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत

अनुक्रम वि:

क्रमांक .... नों: दि:

चालवण्याचा प्रयत्न संगीत करू लागले म्हणजे त्याचे स्वरूप हीन होणे अपरिहार्य असते. पाटणकरांनी हा प्रकार केला म्हणूनच त्या काळचे श्रेष्ठ टीकाकार त्यांच्यावर रागावले असले तर त्यात त्यांचे चुकले काय ? पाटणकरांनी 'लोकांच्या अभिरुचीस काही निराळेच आणि तेही वाईट वळण लावले' असे आप्पाजी विष्णु कुलकर्णी यांनी स्पष्टपणे म्हटले आहे. "गायनकला ओहोटीस लागून गाण्याचे चोचले व निव्वळ ढंग कायम राहिले !" "संगीत नाटकांची कला लयास जाते की काय अशी धास्ती पडली आहे" असेही कुलकर्णी म्हणतात. शेवटी संतापाने ते म्हणतात— "अशा प्रकारचीं कमी प्रतीचीं नाटकें रचून तीं रंगभूमीवर आणल्यामुळें गिरणींतील मजूर, कुणबी, माळी वगैरे अशिक्षित लोकांच्या रुचीस ती लवकर पात्र झालीं व त्यांवर पैसाही चांगला मिळूं लागल्यामुळें पाटणकरांची तशाच नाटकांवर प्रीति जडून त्यांनी तसल्याच नाटकांची एक गिरणीच सुरू केली......" एका प्रतिष्ठित समकालीन टीका-काराचे हे विवेचन आजच्या टीकाकाराला डावलता येणार नाही ! आज समाजाची अभिरुची विकृत झाल्यामुळे पाटणकरी पदांतील ग्राम्य व उत्तान शृंगाराच्या भडक छटा आजच्या 'उदार' मनाच्या टीकाकाराला जाणवत नसल्या तरी तत्कालीन समाजातील जाणत्या व प्रतिष्ठित टीकाकारांना या पदांमुळे काय वाटले ते ध्यानात घेणे जरूर आहे.

पाटणकरी नाटके केवळ 'धंदा' म्हणूनच लिहिली होती, हे उघड आहे. केवळ धंदेवाईकपणाला प्राधान्य देऊन लिहिलेल्या नाटकात उत्तान व बीभत्स शृंगाराच्या आणि ग्राम्यतेच्या जोडीला भक्तिरसाची खैरात आढळली म्हणून डॉ. कानडे यांच्यासारख्या विवेचक टीकाकाराने इतके हरखून जाण्याचे काहीही कारण नाही. पाटणकर हे 'मुंबईच्या गिरणगावचे अगदी सनदी नाटककार ठरले' अशी कबुली प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनीही दिली आहे. ती विचारात घेणे जरूर आहे. पाटणकरांनी अफाट पैसा मिळवला ही सत्य घटना असली तरी तिच्यामुळे त्यांच्या नाटकातील आक्षेपार्ह गोष्टींचे समर्थन होऊ शकत नाही !

आणखी एक मुद्दा. पाटणकरांच्या नाटकांतील पार्शी चालींचा उल्लेख करून या नवीन चाली मराठी रंगभूमीवर आणण्याचे श्रेय पाटणकरांकडेच जाते अशा आशयाच्या श्री. बाबूराव जोशी यांच्या विधानाचा हवाला डॉ. कानडे यांनी दिला आहे. या बाबतीतील वस्तुस्थिती अशी आहे की, पाटणकरांच्या पूर्वीच पार्शी चाली श्री. धामणस्करांनी आपल्या 'बलसिंह-तारा' या नाटकात वापरल्या होत्या. 'विक्रमशशिकला' नाटकातील 'हं मदंगा लावू नका कर' या झगड्यासारखा झगडा 'बलसिंह-तारा' नाटकाच्या पाचव्या अंकात तारा आणि विजयवर्मा यांच्या तोंडी आहे. 'निज मना विचारा कर्म पहा' अशी या

झगड्याची सुरवात आहे. तात्पर्य, प्रथम पार्शी चाली वापरण्याचे खरे श्रेय धामणस्करांचे आहे. बँडची चाल धामणस्करांनी याच नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या पाचव्या प्रवेशात एका झगड्यासाठी वापरली आहे. अंक एक प्रवेश चारमध्ये पिशाच्चांच्या तोंडी असलेल्या ' आला ! आला ! माझा घाला फक्कड पडला रंग भरला ' या पदाची चालही बँडचीच आहे.

*　　　*　　　*

डॉ. कानडे यांनी विवेचनासाठी घेतलेले चवथे नाटककार वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर हे होत. १८९२–१९२२ या तीस वर्षांच्या काळात 'राणा भीमदेव', ' तुकाराम ', ' पद्मारत्न ' या त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग गणपतराव जोशी यांच्या शाहूनगरवासी नाटकमंडळीने केले, आणि त्यांनी ' अफाट लोकप्रियता ' मिळवली. यामुळे शिरवळकरांच्या नाटकाचे विस्तृत विवेचन करणे डॉ. कानडे यांना आवश्यक वाटले ते बरोबरच आहे. शिरवळकरांची गणना आज उपेक्षित नाटककारांच्या यादीत होते. उपेक्षितांची कामगिरी आजच्या पिढीला कोणीतरी सांगावयास पाहिजे होती. डॉ. कानडे यांनी हे कार्य चोखपणे बजावले आहे, आणि याबद्दल त्यांना धन्यवाद देणे जरूर आहे.

शिरवळकरांच्या नाटकांची आजच्या पिढीला आठवणही नाही. एका काळी रंगभूमी गाजवून सोडणाऱ्या नाटकांच्या वाट्याला अशी दुरवस्था का यावी हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे, आणि डॉ. कानडे यांनी या प्रश्नाची चांगली छाननी केली आहे. ऐतिहासिक नाटकांचीच आवड नष्ट झाली असे म्हणावे, तर आजही भाऊबंदकी, बेबंदशाही, शिवसंभव, सवाई माधवराव यांचा मृत्यू, रायगडाला जेव्हा जाग येते यांसारखी ऐतिहासिक नाटके पाहावयास प्रेक्षक गर्दी करतात, हा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. केवळ गणपतराव जोशी यांच्या अभिनयकलेमुळेच शिरवळकरांची नाटके यशस्वी झाली असेही म्हणता येणार नाही. कारण केवळ गणपतरावांच्या अभिनयामुळे कलाशून्य नाटकेही यशस्वी झाली असे म्हणण्यास आधार नाही. शिरवळकरांची नाटके केवळ गणपतरावांमुळे गाजली, हे मत डॉ. कानडे यांना मुळीच मान्य नाही. त्या नाटकांत मूळचेच काही चांगले गुण असल्याशिवाय त्यांना मोठे यश लाभले नाही असे ते आग्रहाने म्हणतात. या यशाचे श्रेय शिरवळकरांच्या लेखणीलाच दिल्यावर १९३० नंतर त्यांची नाटके जी अस्तंगत झाली त्याचे कारणही शिरवळकरांच्या नाट्य-गुणांच्या मर्यादेतच शोधले पाहिजे असे डॉ. कानडे म्हणतात. शिरवळकरांच्या नाटकांतील विपुल पात्रे हे एक कारण झाले. त्यांची रचनापद्धती हे दुसरे कारण होय. या रचनापद्धतीच्या वैगुण्याविषयी डॉ. कानडे म्हणतात — " बाळबोध

पद्धतीने एकापुढे एक प्रसंग मांडून केलेली संविधानकरचना, भावनांचे अतिरंजित प्रकटन करणारी कृत्रिम भाषाशैली आणि वीर व भक्ती या दोनच भावनांवर आधारलेले भडक नाट्य-प्रसंग या गोष्टी शिरवळकरांच्या नाटकांना आज तरी मारक ठरणाऱ्या आहेत." म्हणजे रसिकांची बदललेली अभिरुची हेच या नाटकांच्या विस्मृतीचे खरे कारण होय, असेच नाही का झाले?

संतचरित्रावर शिरवळकरांनी जी नाटके लिहिली आहेत, त्यांच्यातील वैगुण्येही डॉ. कानडे यांनी स्पष्ट केली आहेत. संत-चरित्रांची मांडणी शिरवळकरांनी पारंपरिक, भाविक पद्धतीने केली, संत हे परमेश्वरी अवतार या श्रद्धेतून त्यांनी ही चरित्रे वर्णिली आणि यामुळे संतचरित्रातील अद्‌भुत चमत्कारांचा उपयोग शिरवळकरांना करावा लागला.

राणा भीमदेव, पानपतचा मुकाबला आणि पन्नारत्न ही तीन ऐतिहासिक नाटके ही शिरवळकरांची खरी कामगिरी होय. शौर्य, धैर्य इत्यादी तेजस्वी गुणांनी संपन्न असलेले वीर-पुरुष रंगविणे हा त्यांचा प्रमुख हेतु आहे. या हेतूचे मूळ त्या काळातील विचारक्षोभामध्ये शोधले पाहिजे. "संगीत नाटकांची रंजनप्रधान अशी सृष्टी समोर असता मोडक–शिरवळकरांनी आपल्या राणा भीमदेव नाटकाच्या द्वारा मराठी रंगभूमीवर तत्कालीन लोकमनाला प्रोत्साहन देणारा व त्याच्या देशभक्तिपर मनोवृत्ती उचंबळून टाकणारा एक वेगळाच नाट्य-प्रवाह मराठी नाट्यवाङ्मयात आणून सोडला" असे डॉ. कानडे म्हणतात. स्वातंत्र्यप्रेम, स्वामिनिष्ठा, धर्माभिमान या उत्कट भावनांचे प्रभावी चित्रण असल्यामुळे १८९२ ते १९२० या सुमारे तीस वर्षांच्या काळातील ध्येयपूजक समाजाला शिरवळकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांनी भारून टाकले आणि गणपतराव जोश्यांसारखा अलौकिक नटाच्या अभिनय-कौशल्याची जोड मिळाल्यामुळे या नाटकांच्या यशावर कळस चढला हेच सत्य आहे.

डॉ. कानडे यांनी शिरवळकरांच्या ऐतिहासिक नाटकातील भाषा आणि संत-चरित्रांवरील नाटकांतील भाषा, यांच्यामधील भेद चांगला स्पष्ट केला आहे आणि त्याची मीमांसाही केली आहे. त्याचबरोबर प्रेक्षकांना थक्क करून सोडणाऱ्या अद्‌भुतरम्य प्रसंगांची ते कशी योजना करतात व तिच्यामुळे रंगभूमीच्या मर्यादांकडेही कसे दुर्लक्ष करतात हेही डॉ. कानडे यांनी दाखविले आहे.

ऐतिहासिक नाटकांतील प्रभावी व्यक्तिचित्रणाचे विवेचन करताना या चित्रणातील उणीवही डॉ. कानडे यांनी स्पष्ट केली आहे. "त्या स्वभावचित्रणात सूक्ष्म भावनाविष्काराचा फारसा प्रयत्न त्यांनी केलेलाच नाही. जे आहे ते सारे ठसठशीत, रोखठोक स्वरूपाचे."

शेवटी शिरवळकरांच्या नाटकांतील बोधवादाविषयी डॉ. कानडे म्हणतात, "... त्या बोधवादाच्या मुळाशी शिरवळकरांच्या मनात स्वदेशाच्या उत्कर्षाची खरीखुरी तळमळ असल्यामुळे आणि त्या तळमळीला नाट्यरूप देण्याएवढी वाङ्मयीन पात्रता असल्यामुळे शिरवळकरांच्या नाटकांचे कलात्मक स्वरूपही अभ्यसनीय झाले आहे. त्या लेखनाला रूक्ष उपदेशपाठांची कळा आली नाही."

वामनराव जोशी, वासुदेवशास्त्री खरे, माधवराव पाटणकर आणि शिरवळकर या चारही नाटककारांची नाटके वेगवेगळ्या कारणांमुळे मागच्या काळात गाजली. त्यांच्या काही नाटकांची लोकप्रियता त्या वेळी शिगेस पोचली होती. या लोकप्रियतेची कारणे ऐतिहासिक पद्धतीने शोधून काढून त्यांचे विवेचन करणे ही गोष्ट आजच्या पिढीतल्या अभ्यासकाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे. तसेच एका काळी अतिशय लोकप्रिय असलेली ही नाटके आज रंगभूमीवरून का अस्तंगत झाली याचीही मीमांसा वस्तुनिष्ठ दृष्टीने होणे आवश्यक आहे. या दोन्ही गोष्टी डॉ. कानडे यांनी अगदी दक्षतेने केल्या आहेत. तात्त्विक विवेचनाला रसिकतेची जोड मिळाल्यामुळे त्यांचे हे चारही निबंध हृद्य झाले आहेत. काही बाबतीत टीकाकारांचा मतभेद होणे अपरिहार्य आहे. पाटणकरांच्या विवेचनाच्या बाबतीत डॉ. कानडे यांच्याशी जेथे माझा मतभेद झाला तेथे मी तो स्पष्टपणे नमूद करून ठेवला आहे. पण मतभेदामुळे डॉ. कानडे यांच्या विवेचनाच्या चांगुलपणाला कसलाही बाध येत नाही.

*　　*　　*

मागच्या काळातील चार नाटककारांचे परिपूर्ण विवेचन केल्यानंतर डॉ. कानडे यांनी 'देवलांचे नाट्यसंगीत', 'मराठी नाटककारांची प्रयोगशरणता' आणि 'मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत' या थोड्या वेगळ्या स्वरूपाच्या तीन निबंधांचा प्रस्तुत पुस्तकात अंतर्भाव केला आहे.

देवलांच्या नाट्यसंगीताच्या त्यांनी तीन अवस्था मानल्या आहेत. मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय, शापसंभ्रम ही पहिली अवस्था. शारदा ही दुसरी अवस्था आणि संशयकल्लोळ ही तिसरी अवस्था. देवल हे नाट्यसंगीताच्या बाबतीत किर्लोस्कर-परंपरेतीलच, हे स्पष्ट केल्यावर गुरूच्या धोरणाचा डोळे मिटून स्वीकार न करता देवलांनी स्वतंत्र बुद्धी ठिकठिकाणी कशी वापरली आहे हेही कानडे यांनी दाखवून दिले आहे. नाट्यदृष्टी हीच प्रमाण मानून देवलांनी आपली पदे रचिली आहेत हे कानडे यांचे म्हणणे अगदी बरोबर आहे. शूद्रकाच्या मृच्छकटिकातील मूळच्या ३७६ श्लोकांपैकी जेवढे देवलांना नाट्यात्मकतेच्या

दृष्टीने आवश्यक वाटले अशा श्लोकांचेच १५३ पदांमध्ये रूपांतर केले हा याला पुरावा आहे.

साकी आणि दिंडी या वृत्तांच्या योजनेला किर्लोस्करी परंपरेत फार महत्त्वाचे स्थान होते. अंकाचा पडदा पडताना साकीची योजना करावयाची असा या परंपरेचा संकेत होता, याचा कानडे यांनी मुद्दाम उल्लेख केला आहे; नाट्यात्मक परिणामाच्या दृष्टीनेच या संकेताचा वापर किर्लोस्कर–देवलांनी केला. प्राचीन ग्रीक नाटकांतही अशाच प्रकारचा संकेत रूढ होता. ग्रीक नाटककार अंकाच्या शेवटी ' कप्लेट ' (couplet) ची योजना करीत असत. दिंडीसारखे साधे वृत्तही चतुर गायक किती नटवू शकतो याचे गाजलेले उदाहरण देवलांच्या मृच्छकटिकाच्या चवथ्या अंकातील चारुदत्ताच्या तोंडी असलेली ' श्रवणिं साखिच्या कादंब कुसुम पाहे ' ही दिंडी. दत्तोपंत हल्याळकर ही दिंडी सहा वेगवेगळ्या प्रकारांनी म्हणत असत असे नमूद आहे. असाच प्रकार साकीचा होता. इंग्रजीत ज्याला varsatile म्हणतात, त्याच प्रकारची ही वृत्ते आहेत.

किर्लोस्करांनी किंवा देवलांनी कोणत्याही स्त्रीभूमिकेसाठी साकीचा किंवा दिंडीचा उपयोग केला नाही असे या संदर्भात डॉ. कानडे यांनी म्हटले आहे; पण ते बरोबर नाही. देवलांच्या मृच्छकटिकाच्या पाचव्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात ' मनोहर असुनि तुझें मुख फार ' ही साकी वसन्तसेना म्हणते. त्या काळच्या इतर अनेक नाटकांत साक्या आणि दिंड्या स्त्रियांच्या तोंडी घातलेल्या आढळतात. र. कृ. मुळे यांच्या मृच्छकटिकात (सन १८८९) वसन्तसेनेच्या तोंडी साकी (अंक २, ' काय पराक्रम कर्णपूरका ') आहे, आणि दिंडीही आहे (अंक ५, ' पहा कैसा ह्या सान बालकाला '). याच नाटकाच्या प्रस्तावनेत नटी एक साकी म्हणते आणि लगेच एक दिंडी म्हणते. गजानन चिंतामण देव यांच्या मालती-माधव नाटकात मालतीच्या तोंडी चार साक्या आहेत. याच नाटककाराच्या विक्रमोर्वशीय नाटकात (सन १८८७) ऊर्वशी दोन दिंड्या व एक साकी म्हणते, तसेच चित्रलेखा एक साकी म्हणते. ' विकल्पविमोचन ' हे नाटक पुढच्या काळातील (सन १९०८) आहे हे खरे. पण याही नाटकात चार स्त्रीभूमिकांच्या तोंडी दिंडी घातलेली आहे. या साऱ्या नाटकांचे रंगभूमीवर प्रयोग होत असत. विक्रमोर्वशीयाच्या दुसऱ्या अंकातील वैतालिकाच्या तोंडी असलेल्या ' अधिकार तुझा ' इत्यादी ज्या गद्यरचनेचा कानडे यांनी उल्लेख केला आहे त्याला संस्कृतात ' मुक्तक ' गद्य असे नाव आहे. या प्रकाराचे उदाहरण–' स जयति जगतां विधाता समस्तं येन पालितं भुवनं तस्मै नमोऽस्तु सततम् । ' ' संगीतरत्नाकरा 'चा कर्ता शार्ङ्गदेव याने ' छन्दोहीनं पदकदम्बकम् ' अशी या प्रकारच्या लयबद्ध (rhythmic) गद्याची व्याख्या देऊन उत्कलिका, चूर्ण,

ललित, वृत्तगन्धि, खंड आणि चित्र असे त्याचे सहा प्रकार सांगितले आहेत, व त्याच्या द्रुत, विलंबित इत्यादी सहा गती सांगितल्या आहेत. या प्रकारचे गद्य विशिष्ट लयीने बांधलेले असते हे ध्यानात ठेवले पाहिजे.

'विक्रमोर्वशीय' नाटकात 'प्रबन्ध' हे वृत्त देवलांनी वापरले आहे असे डॉ. कानडे म्हणतात; पण ते बरोबर नाही. प्रबन्ध हे वृत्त नाही, तो गीताचा एक प्रकार (गीतविशेष) आहे. 'संगीतरत्नाकरा'वरील टीकेत 'गीतविशेष' असेच स्पष्टीकरण चतुरकल्लिनाथाने दिले आहे. 'गानविशेष' असाही शब्द त्याने वापरला आहे. उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुवा, आणि आभोग हे प्रबन्धाचे चार अवयव होत. चारही अवयवांनी युक्त असलेला प्रबन्ध तो 'चतुरङ्ग' प्रबन्ध. सर्वच प्रबन्ध या चारही अवयवांनी युक्त असतील असे नाही. काहींमध्ये ध्रुवा आणि आभोग हे दोनच अवयव असतात. दासोपंतांच्या पदांच्या संग्रहातील १४४१ हे पद 'चतुरंग प्रबंध' आहे, ४९६ क्रमांकाचे पद 'खंड प्रबंध' आहे. देवलांच्या 'विक्रमोर्वशीया'च्या पाचव्या अंकात दोन प्रबंध आहेत.

डॉ. कानडे यांनी 'शारदा' व 'संशयकल्लोळ' या नाटकातील पदांच्या चालींची चर्चा केली आहे.

देवलांच्या पदांच्या रचनेसंबंधी, म्हणजेच त्यांच्यातील काव्यगुणांसंबंधी, विवेचन करताना डॉ. कानडे यांनी त्यांतील प्रसादगुण, अचूक नाट्यदृष्टी, आणि प्रत्येक बाबतीतील औचित्याची झालेली जपणूक इत्यादी गोष्टींचा आवर्जून उल्लेख केला आहे. ते म्हणतात, "संविधानक रचना, संवादलेखन, प्रसंगनिर्मिती किंवा संगीतयोजना या सर्व बाबतीत देवलांच्या नाटकात जो औचित्यविवेक प्रकट झाला आहे तो मराठी रंगभूमीवर अतुलनीय आहे......देवलांनी आपल्या पदांत कोठेही दुर्बोधता किंवा अप्रमाण आलंकारिकता येऊ दिली नाही."

देवलांची नाट्यदृष्टी किती सूक्ष्म होती याचे एक उत्कृष्ट उदाहरण कानडे यांनी दिले आहे. संस्कृत 'मृच्छकटिका'त एका भावनोत्कट प्रसंगी वसन्तसेनेच्या तोंडी जी गद्य वाक्ये आहेत, त्या प्रसंगाची हृद्यता व कोमलता परिणामकारक रीतीने व्यक्त व्हावी म्हणून देवलांनी या ठिकाणी वसन्तसेनेच्या तोंडी 'दासी ऐसे मानुनिया' हे सुंदर चालीचे पद घातले. मूळ संस्कृत श्लोकापेक्षाही देवलांचा मराठी अनुवाद काही वेळा अधिक आल्हादक असतो असे म्हणून त्यांनी 'रजनिनाथ हा नभीं उगवला' या पदाचे उदाहरणे दिले आहे. नाट्यदृष्टीचे कानडे यांनी केलेले हे सारेच विवेचन अतिशय मार्मिक व हृद्य झाले आहे.

रसपरिपोष हे ध्येय देवलांनी मानले असल्यामुळे त्यांच्या संगीतातील काही दोष उपेक्षणीय झाले आहेत. देवलांना असे म्हणून कानडे यांनी देखील परिस्थितीला

कसे शरण जावे लागले याची उदाहरणे दिली आहेत. थोरापासून लहानापर्यंत सर्वच पात्रे गातात याचे वैषम्य कानडे यांना वाटले आहे. पण त्या रंगभूमीचे कलात्मक संकेतच (conventions) तसे होते याला देवल तरी काय करणार ! ही रंगभूमी पूर्णपणे conventional आहे. म्हणूनच चारुदत्त गातो, आणि त्याला वधस्तंभाकडे नेणारा मांगही गातो. त्या रंगभूमीचे हे संकेतप्रधान स्वरूप ध्यानात घेतले नाही तर हे आक्षेपार्ह वाटेल यात शंका नाही. चारुदत्त मैत्रेयाजवळ गातो, जलधारांच्या वर्षावात गातो आणि न्यायसभेतही गातो इत्यादी गोष्टींवर कानडे यांनी आक्षेप घेतला आहे. पण 'मृच्छकटिक' हे रोमँटिक नाटक आहे हे लक्षात आल्यावर सदर आक्षेपाची धार फार कमी झाल्याशिवाय राहणार नाही. शेक्स्पियरच्या 'ऑथेल्लो' नाटकात पत्नीचा वध करण्यासाठी आलेला ऑथेल्लो नितान्त रमणीय भावनोत्कट काव्यात बोलतो, इतकेच नव्हे तर तिचा वध केल्यावरही तो तितकेच काव्यपूर्ण भाषण करतो, या प्रकारातील मर्म समजावून घेतले तर देवलांच्या काळातील संकेतप्रधान रंगभूमीवरील उपर्युक्त प्रकारांत विसंगती आढळणार नाही.

मात्र देवलांची काही पदे ' अगदी गद्यप्राय ' झाली आहेत, हा कानडे यांचा आक्षेप मान्य करावयास पाहिजे. " स्थल-काल-व्यक्ती या तीनही बाबतींतल्या अतिरेकामुळे तसे होणे अपरिहार्य होते ' अशी कानडे यांची मीमांसा आहे. विशेषतः ' शारदा ' नाटकातील अनेक पदांत ही गद्यप्रायता फार जाणवते. ' शारदा ' नाटक रंगभूमीवर आल्याबरोबर कै. तात्यासाहेब केळकर यांनाही सदर गद्यप्राय रचना तीव्रतेने जाणवली होती. " कांहीं कांहीं लांबलचक व साधारण चालीचीं पदें म्हणतांना वगळून त्यांतील भावार्थ गद्यांत सांगितला तर बरें होईल. संगीत नाटकांच्या ब्रीदास फारसा बाध येणार नाही " असे केळकरांनी म्हटले आहे. ' शारदा ' नाटकातील अनेक पदांच्या चाली अगदीच सामान्य आहेत हेही केळकरांनी नमूद केले आहे. ' जरी करीन सकल खलकार्य ', ' जागृत ठेवा लग्नाची ही स्मृति सारी ', ' मज गमे ऐसा जनक तो ', ' बिंबाधरा, मधुरा विनयादिगुणीं ', ' दृष्टि भरे जलभारे ' या पदांच्या चालींची तेवढी केळकरांनी तारीफ केली आहे.

नाटकातील संगीत ' नाट्यपूर्ण ' म्हणजेच ' रसपरिपोषक ' असावयास पाहिजे, या सर्वमान्य निकषाचा उपयोग करूनच डॉ. कानडे यांनी देवलांच्या पदांचे समीक्षण केले आहे. देवलांच्या प्रासादिक, मधुरललित, काव्यमय पदांची काही उदाहरणे डॉ. कानडे यांनी दिली असती तर ह्यांच्या प्रस्तुत निबंधाचे मोल आणखी वाढले असते यात शंका नाही.

* * *

यानंतरच्या निबंधात प्रयोगसाफल्यासाठी नाटककाराला आपल्या स्वतः-च्या धोरणाला कशी मुरड घालावी लागते याचे सोदाहरण विवेचन आहे. पण हे होणे अगदी अपरिहार्य आहे. आपल्या डोळ्यांसमोर असलेल्या पात्रांचा विचार करूनच किर्लोस्करांनी ‘ सौभद्र ’ नाटकाची रचना केली हे प्रसिद्ध आहे. याच कारणासाठी खाडीलकरांनी केवळ बालगंधर्वांना उठाव मिळावा म्हणून ‘स्वयंवर’ लिहिले. प्रयोगसाफल्य ही नाटकाच्या यशाची सर्वांत महत्त्वाची कसोटी असल्या-मुळे असे होणारच ! त्याला काही इलाज नाही. नाटककारांच्या या प्रयोगशरण-तेची कानडे यांनी किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी, वरेरकर, खरेशास्त्री, वसंतराव देसाई, वामनराव जोशी, वासुदेवराव भोळे, आचार्य अत्रे यांच्या नाटकांच्या संदर्भात विस्तृत चर्चा केली आहे. नाट्यनिर्मात्यांना देखील प्रयोगासाठी मूळ नाटकात फेरफार करणे कसे भाग पडते याचीही त्यांनी चर्चा केली आहे.

नाटककार प्रयोगशरण कसा असतो याची डॉ. कानडे यांनी जी विविध उदाहरणे दिली आहेत, त्यांत ‘ प्रेम-संन्यास ’ नाटकाचे उदाहरण आहे. “ ‘ प्रेम-संन्यास ’ चे पर्यवसान जयंत–लीलेच्या विवाहात करण्याचा गडकऱ्यांचा मुळात विचार होता, परंतु पुढे तो त्यांनी बदलला ” असा फेब्रुवारी १९४४ च्या ‘ समीक्षका ’ चा हवाला देऊन डॉ. कानडे म्हणतात. जयंत व लीला यांचा पुनर्विवाह घडवून आणण्याचा गडकऱ्यांचा नुसता विचार नव्हता, तर नाटकाच्या पहिल्या हस्तलिखितात त्यांनी पुनर्विवाह लावूनही टाकला होता, हे मी प्रत्यक्ष पुराव्याच्या आधाराने सांगू शकतो. ‘ पुण्यप्रभाव ’ नाटकाच्या संदर्भात चिंतामणराव कोल्हटकरांच्या ‘ बहुरूपी ’ या ग्रंथावर विसंबून डॉ. कानडे म्हणतात—“ नाटकाच्या हस्तलिखित प्रतीत कालिंदीचा मुलगा केतन हा खरोखरच बळी पडतो, असा प्रसंग गडकऱ्यांनी रेखाटला होता. ” ज्या हस्तलिखितात खुद्द गडकऱ्यांनी आपल्या हाताने अनेक बदल केले आहेत, ते हस्तलिखित मी काळजीपूर्वक पाहिले आहे. त्यात केतन खरोखरच बळी पडला अशी घटना नाही. आणखी एक विवाद्य विधान डॉ. कानडे यांनी नानासाहेब फाटक यांच्या ‘ मुखवट्याचे जग ’ या ग्रंथावर विसंबून केले आहे. “ ‘ पुण्यप्रभावा ’ च्या पहिल्या आवृत्तीत व मूळ हस्तलिखितात वसुंधरेच्या देहस्पर्शाच्या अर्थाचे वाक्य होते. परंतु ते गडकऱ्यांनी बदलले व केवळ तिच्या गळ्यात हार घालण्यापुरतीच मर्यादा ठेवली. ” २९ जून १९१५ रोजी रात्री १०·३० वाजता गडकऱ्यांनी ‘ पुण्यप्रभावा ’ चे लेखन पूर्ण केले. हे ‘ पुण्यप्रभावा ’ चे अगदी पहिले हस्तलिखित होय. या पहिल्या हस्तलिखिताच्या पाचव्या अंकात वृंदावनाच्या तोंडी पुढील वाक्य आहे, “ आज रात्रीं तुमच्या शृंगारमंदिरांत तुला माझ्या गळ्यांत हार

घालावा लागेल." हे वाक्य जसेच्या तसे सर्व छापील प्रतींमध्ये आढळेल. म्हणजे पहिल्या हस्तलिखितातील मजकुरात पुढे कसलाही बदल गडकऱ्यांनी केला नाही. दुसरे असे की, डॉ. कानडे यांचे जे विधान वर उद्धृत केले आहे, त्यावरून वृंदावनाला वसुंधरेच्या गळ्यात हार घालावयाचा होता, अशी वाचकांची समजूत होणे शक्य आहे. पण वसुंधरेने आपल्या (म्हणजे वृंदावनाच्या) गळ्यात हार घातला पाहिजे, असा वृंदावनाचा आग्रह आहे.

प्रयोगशरणतेचे विवेचन केल्यावर कानडे यांनी आपला निष्कर्ष सांगितला आहे. "नाटकाची यशःसिद्धी नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून आहे, त्याच्या प्रयोगशरणतेवर नाही." कानडे यांचा हा निष्कर्ष मान्य करता येणार नाही. नाट्य हे प्रयोगप्रधानच असते, हे कालिदासानेही स्पष्टपणे सांगितले आहे. शेक्स्पियरच्या नाटकांचा हाच प्रकार आहे. नाट्य हे प्रयोगप्रधान असते हे एकदा मान्य केल्यावर नाटककार प्रयोगशरण असला पाहिजे हे मान्य करणे ओघानेच आले ! या प्रश्नाची अधिक चर्चा या प्रस्तावनेच्या मर्यादेत कठिण आहे.

* * *

"मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत' हा प्रस्तुत पुस्तकातील शेवटचा निबंध आहे. मराठी रंगभूमी संगीताने गाजविली हे कानडे यांना मान्य आहे. पण हे संगीत लहरी बनल्यावर त्यावर आक्षेप घेणे भाग पडते, असे कानडे यांचे म्हणणे आहे. इतर कोणत्याही बंधनात न पडता जेव्हा नाटककार आपल्या इच्छेप्रमाणे, नाट्यवस्तूच्या परिपोषासाठी स्वतःच्या दृष्टीनेच पदांची योजना करतो तेव्हा ती पदे 'नाट्यसंगीताचा स्वाभाविकपणे झालेला आविष्कार' होत असे जे कानडे म्हणतात ते अगदी बरोबर आहे. नटांची मर्जी सांभाळण्यासाठी जेव्हा नाटककार आपल्या इच्छेला डावलून मनाविरुद्ध संगीतयोजना करू लागतो तेव्हा ती संगीतयोजना 'लहरी' बनते, म्हणजेच त्याज्य बनते हे त्यांचे मतही स्वीकार्य आहे. असल्या लहरी संगीतयोजनेचे अनेक प्रकार कानडे यांनी स्पष्ट केले आहेत. गद्य नाटकांचे संगीत रूपान्तर, एकाच्या नाटकात दुसऱ्याची पदे या प्रकारांची त्यांनी सोदाहरण चर्चा केली आहे. यानंतर नटानुकूल संगीतरचनेचेही त्यांनी असेच चांगले विवेचन केले आहे. किर्लोस्करी संप्रदायातील नाटककारांनी डोळ्यांसमोर उपलब्ध असलेल्या गायक नटांची खास वैशिष्ट्ये ध्यानात घेऊनच आपल्या पदांचे व त्यांच्या गायकीचे स्वरूप निश्चित केले हे प्रसिद्धच आहे; आणि हे असे होणारच. 'संशयकल्लोळ' नाटकात मुळात नसलेला जलसा रंगभूमीवर करण्याच्या प्रकाराचाही डॉ. कानडे यांनी जो उल्लेख

केला आहे तो समर्पक आहे. लहरी संस्थानिकांच्या तऱ्हेवाईकपणाचा घातक परिणाम नाटकातील संगीतावर कसा होतो याचीही त्यांनी उदाहरणे दिली आहेत.

नाटकांतील संगीत कितीही प्रभावी आणि आकर्षक असले आणि ' पट्टीचे गायक नट ' त्याला अधिक मोहक बनवीत असले तरी अशा या संगीताला ' प्रभावी नाट्याची जोड ' नसेल तर ती नाटके रंगभूमीवर टिकू शकत नाहीत असा डॉ. कानडे यांचा निष्कर्ष आहे.

डॉ. कानडे यांच्या बहुगुणी पुस्तकातील प्रतिपादनाचा आतापर्यंत केवळ स्थूल परामर्श घेतला. त्यांचे पुस्तक मुळातून, अगदी बारकाईने, समग्र वाचण्यासाठी रसिकांना प्रवृत्त करणे एवढाच या परामर्शाचा उद्देश आहे. डॉ. कानडे यांचा गाढ व्यासंग, त्यांच्या विवेचनातील समतोलपणा, माहितीचा बिनचूकपणा, त्यांची रसिकता व मर्मग्राही दृष्टी, इत्यादी गुणांच्या समुच्चयामुळे त्यांचे हे पुस्तक मराठी नाट्यसमीक्षेच्या क्षेत्रात मानाचे स्थान मिळवील अशा योग्यतेचे आहे असे प्रस्तावनेच्या सुरवातीला जे मी म्हटले होते त्याची पुनरावृत्ती करून डॉ. कानडे यांना धन्यवाद देतो.

—डॉ. रा. शं. वाळिंबे

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
अनुक्रम ७१९८८ वि: निबंध
क्रमांक ३५२४ नों: दि: २०।११।८८

कालचे नाटककार

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क. १५९३२
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

नाटककार वीर वामनराव जोशी

समर्पित जीवन

'वीर वामनराव जोशी' ह्या नावाने राजकारण आणि रंगभूमी ह्या दोन्ही क्षत्रांत स्वतःचे एक वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान प्रस्थापित केलेले आहे. त्यांचे संपूर्ण नाव वामन गोपाळ जोशी असे असले तरी त्यांच्या राजकारणातील आणि नाट्य-सृष्टीतील लढाऊ बाण्यामुळे 'वीर वामनराव जोशी' असेच नाव सर्वत्र रूढ आणि लोकप्रिय झाले. वामनरावांनी आपल्या ऐन तारुण्यात राजकीय क्षेत्रात पदार्पण केले, आणि तेव्हापासून अखेरपर्यंत त्यांचे सारे जीवन देशसेवेतच व्यतीत झाले. प्रथमतः लो. टिळकांचे आणि नंतर गांधीजींचे एकनिष्ठ अनुयायी म्हणूनच ते राजकारणात वावरले. अमोघ वक्तृत्व आणि ओजस्वी लेखन या दोन उपकरणांच्या सहाय्याने त्यांनी आपल्या मातृभूमीची अविस्मरणीय सेवा केली. किंबहुना आपल्या साऱ्या शारीरिक आणि मानसिक शक्ती देशाच्या अभ्युदयासाठीच खर्ची घालायच्या अशा निश्चयाने त्यांनी आपले जीवन एखाद्या समिधेसारखे स्वातंत्र्यासाठी पेटलेल्या यज्ञकुंडात अर्पण केले होते. जीवनाच्या अंतिम पर्वातही त्यांनी आपली भूमिका बाणेदार ठेवली होती. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर त्यांनी केलेल्या देशसेवेबद्दलची कृतज्ञता व्यक्त करण्यासाठी भारत सरकारने पाठ-विलेली ४००० रु. रक्कम त्यांनी सरकारला साभार परत केली आणि कोणत्याही लोभात न पडता एक व्रत या पवित्र भावनेने देशाच्या उत्कर्षाची काळजी वाहिली.

रंगभूमी हीच तपोभूमी

अशा तेजस्वी वृत्तीच्या पुरुषाचा रंगभूमीसारख्या रसिक-रंजनासाठी धडपडणाऱ्या ललितकलेशी संबंध यावा आणि तो सुमारे दीड तपपर्यंत टिकून

रहावा ही एक कौतुकाचीच गोष्ट म्हटली पाहिजे. कारण रंगभूमी ही गायन-अभिनयादी ललितकलांची क्रीडाभूमी, तर राजकारण ही (निदान त्या काळातली) सर्व प्रकारच्या हालअपेष्टांची तपोभूमी. तथापि रंगभूमी आणि तपोभूमी यांच्यातला बाह्यतः जमीनअस्मानाचा वाटणारा विरोध वामनरावांच्या जीवनात जणू अदृश्यच झाला. आपल्या राष्ट्रसेवेच्या अंगीकृत कार्यापासून रेसभरही न ढळता त्यांनी जीवनातील नाट्य आणि रंगभूमीवरील नाट्य यांची एकरूपता साधून मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात एक वैशिष्ट्यपूर्ण नाटकसृष्टी निर्माण करून दाखविली. एक जीवननिष्ठा म्हणून देशकार्याचा स्वीकार केल्यानंतर त्याच देश-सेवेचे एक साधन म्हणून नाट्यकलेचा उपयोग करून घेणाऱ्या कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकरांचा आदर्श समोर ठेवूनच वीर वामनरावांनीही रंगभूमीच्या प्रांतात पाऊल ठेवले.

राक्षसी महत्त्वाकांक्षा

वामनरावांच्या रूपाने मराठी रंगभूमीला एक सामर्थ्यशाली नाटककार मिळवून देण्याचे श्रेय ललितकलादर्श मंडळीचे कर्तबगार मालक केशवराव भोसले यांनाच दिले पाहिजे. १९०८ मध्ये स्थापन झालेली त्यांची नाट्यसंस्था सौभद्र, मृच्छकटिक, शारदा यांसारखी जुनी आणि गोपीचंद, दामिनी यांसारखी नवी नाटके करीत असली तरी तिला 'मनासारखा पैसा आणि प्रतिष्ठा' मिळत नव्हती. खाडिलकरांच्या प्रतिभेला बालगंधर्वांच्या अलौकिक कलाविलासाने वश करून घेतलेले असल्याने त्यांच्या संगीत नाटकांवर बालगंधर्वांचा अग्रहक्क प्रस्थापित झालेला होता. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांसारख्या अन्य प्रतिथयश नाटककाराकडे केलेली नव्या नाटकांची मागणी त्यांनी, काशीनाथपंत छत्रे यांच्यासारखा मातबर मध्यस्थ घालूनही, झिडकारून टाकली होती. कवी म्हणून लोकप्रिय होऊ लागलेल्या राम गणेश गडकऱ्यांनी नाटकाकार या नात्याने महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या गद्य रंगभूमीवर नुकता कोठे प्रवेश केला होता. अशा निराशाजनक परिस्थितीत, ललितकलादर्श मंडळीला प्रथमश्रेणीत नेऊन बसविणाऱ्या नाटक-काराचा, केशवराव भोसल्यांना पुण्याच्या व्यासपीठावर शोध लागला.

लोकमान्यांच्या राजकारणात उत्साहाने भाग घेणाऱ्या वामनरावांचे एक व्याख्यान केशवराव भोसल्यांनी पुण्याला ऐकले. त्या व्याख्यानातील आवेशपूर्ण नाट्य पाहिल्यानंतर हा प्रभावी वक्ता नाट्यगृहातील प्रेक्षकांना खिळून टाकणारे नाटकही लिहू शकेल अशा भरंवशाने त्यांनी वामनरावांना भेटून त्यांच्याजवळ नाटकाची मागणी केली. वामनरावांनी ती मान्य केली पण त्याचबरोबर केशव-रावांना सांगितले की, " तुमच्या कंपनीतील नट मी पाहिलेले आहेत. त्यांच्या

कुवतीप्रमाणे मी त्यांना भूमिका देईन...प्रयोगाच्या सोयीच्या दृष्टीने अवश्य वाटणारे फेरफारही करून देईन. मात्र नाटकातील मजकुरासंबंधाने मी कोणालाही ढवळाढवळ करू देणार नाही."[१] वामनरावांचे हे म्हणणे केशवरावांनी मान्य केल्यानंतर वामनरावांच्या नाट्यलेखनाला प्रारंभ झाला. लिहिलेल्या भागाच्या तालमीही नाटक मंडळीमध्ये सुरू झाल्या. "देशभक्त वीर वामनराव जोशी यांचे पहिलें नाटक 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' रंगभूमीवर येणार" म्हणून प्रेक्षकवर्ग आणि वामनरावांबद्दल आदर बाळगणारे त्यांचे चहाते विशेष उत्सुकतेने वाट पाहू लागले. नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी ललितकलेतील काही नट त्या मंडळीतून निघून गेल्यामुळे मूळ भूमिकात काही बदल करावे लागले. अखेरीस सप्टेंबर महिन्यात नाटकाचे पहिले पाच प्रयोग एकदम जाहीर झाले. एकाच दिवशी सर्व प्रयोगांची तिकीटविक्री सुरू झाली आणि अवघ्या चोवीस तासांत सर्व प्रयोगांची तिकिटे संपूनही गेली. ते नाटक पाहण्याची उत्कंठा शिगेस पोचलेल्या प्रेक्षकांसमोर ललितकलादर्श मंडळीने 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे'चा पहिला प्रयोग दि. २० सप्टेंबर १९१३ या दिवशी मुंबईच्या बॉम्बे नाट्यगृहात मोठ्या थाटामाटात सादर केला. त्या प्रयोगात पुढील कलावंतांनी प्रमुख भूमिका केल्या होत्या :-

मृणालिनी—केशवराव भोसले
विक्रांत—दत्तोबा भोसले
मदालसा—पांडू खरे
देवांगना—सदूभाऊ रानडे
दुर्जय—भट
सरोजिनी—विश्वनाथ पळणिटकर
वसंत—रामभाऊ गुळवणी
कंदन—देवधर
चंद्रशेखर—छोटू महाडिक

प्रयोगाचे यश

प्रयोग अत्यंत यशस्वी झाला. विक्रांत, देवांगना, सरोजिनी इ० सर्वच प्रमुख भूमिका उत्तम झाल्या. वसंताची भूमिका करणाऱ्या रामभाऊ गुळवणींनी आपली 'रण–मरणा सेविन तरी सफल जनन झाले' आणि 'नाही लांछन वद का स्वकुल–सुयशिं हे महा' ही दोन्ही पदे इतकी सुरेख म्हटली की, त्या पदांना तेव्हापासून प्रत्येक वेळी ३।४ 'वन्समोअर' मिळू लागले. आणि सर्वांवर कळस

---

१. सह्याद्रि, ऑक्टोबर, १९५३ (श्री. नाना अभ्यंकर यांचा लेख)

चढवला तो केशवरावांच्या अलौकिक गायनाने. 'मी नवबाला जोगिण बनले', 'भान हरी हा मोहि नयना मना' इ० पदांनी गानलोलुप प्रेक्षकांना त्यांनी संगीताचे आकंठ पान घडविले.

या नाटकाची सजावट सर्वांगसुंदर व्हावी म्हणून केशवरावांनी नेपथ्यरचनेचे काम बाबूराव पेंटरांचे बंधू आनंदराव मिस्त्री यांच्याकडे सोपविले होते. त्यांनी त्यासाठी आपले सारे नैपुण्य पणाला लावले होते. त्यांनी तयार केलेले मदालसा राणीचा दरबार, सरोजिनीचा किल्ला आणि दुर्जयाला फाशी देण्याचा प्रसंग, हे देखावे इतके कलापूर्ण होते की, ज्यांनी ते भव्य देखावे पाहिले त्या रसिकांना त्यांचे अद्यापही विस्मरण झालेले नाही.[1] नाटकातील प्रकाशयोजनेच्या बाबतीतही आनंदरावांनी रसिकांचे धन्यवाद मिळविले होते. श्री केशवराव भोळे लिहितात, 'विक्रांत आपल्या मृत पत्नीच्या पुतळ्यासमोर बसला असतानाचे, धवलचंद्रिकेचे दृश्य योग्य रंगसंगती व प्रकाशयोजनेने आनंदराव यथातथ्य उभे करीत.[2]

प्रेक्षकांना भारून टाकणारे प्रसंग, त्याला अनुरूप अशी जोरदार भाषाशैली आणि मधुर संगीत यांमुळे 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' नाटक प्रेक्षकांच्या एकदम पसंतीस उतरून त्याने वामनरावांचे नाट्यक्षेत्रातील पहिलेच पाऊल स्थिर केले, आणि ते रंगभूमीवर आणणाऱ्या ललितकलेचे कर्ज फिटून ती पोलादी पायावर उभी राहिली. या नाटकाच्या लोकप्रियतेचा ललितकलादर्शच्या चालकांना एवढा आत्मविश्वास निर्माण झाला की, त्यांनी या नाटकापुरता शेवटचा दर आठ आणे केला (इतर सर्व नाटकांना तो सहा आणे असे). या लोकप्रियतेतील सिंहाचा वाटा केशवराव भोसल्यांच्या कमावलेल्या गायकीने उचलला होता. किंबहुना ह्या नाटकाला गर्दी करणारे पुष्कळसे प्रेक्षक त्या नाटकातला मृणालिनीच्या भूमिकेतील केशवरावांचा जलसा ऐकण्यासाठी म्हणूनच जात. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेपूर्वी दोन वर्षे, किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलेल्या मानापमान नाटकातील काही प्रसिद्ध पदांच्या चालीवर वामनरावांनी रचलेली पदे ऐकण्यासाठी, संगीतप्रेमी रसिकांची प्रत्येक प्रयोगाला तोबा गर्दी होई; आणि केशवरावांच्या गायनाने संतुष्ट होऊनच प्रेक्षक घरी जात. वामनरावांचे हे पहिले नाटक लोकप्रियतेच्या दृष्टीने वामनरावांच्या एकंदर नाटकातच नव्हे, तर ललितकलादर्शच्या रंगभूमीवर आलेल्या सर्व नाटकांतही पहिलेच ठरले. 'हाच मुलाचा बाप' आणि 'संन्याशाचा संसार' ही मामा वरेरकरांची नाटके त्यानंतरच्या काळात ललितकलेने रगभूमीवर आणली आणि ती यशस्वीही झाली. तरी सुद्धा त्या नाटकांना बाजूस सारून 'एका राक्षसी महत्त्वाकांक्षा

१. श्री. नानासाहेब चाफेकर, ४४ वे नाट्यसंमेलन–अध्यक्षीय भाषण, पृ. ४.
२. साहित्य (द्वैमासिक), नाट्यमहोत्सव अंक, १९४७.

नाटकाला मात्र थिएटर भरगच्च भरलेले असे' असा अभिप्राय स्वतः मामा वरेरकरांनीच नमूद करून ठेवला आहे.[1]

—आणि अपयश

या लौकिकाप्रमाणेच या नाटकासंबंधी काही प्रतिकूल अभिप्रायही व्यक्त झाले. त्या नाटकातील मदालसेची भूमिका विष्णुपंत पागनीसांच्यासाठी रंगविण्यात आली होती; परंतु नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच पागनीस ती नाटक मंडळी सोडून गेल्यामुळे नाईलाजाने ती भूमिका साधारण रूप असणाऱ्या नटाकडे जाऊन पागनीसांच्या सौंदर्याकडे लक्ष ठेवून लिहिलेल्या मदालसेच्या सौंदर्याची वर्णने हास्यास्पद होऊ लागली.

मृणालिनीच्या भूमिकेत केशवराव भोसल्यांना असामान्य लोकप्रियता लाभली खरी, परंतु ती भूमिका संगीतप्रधान असल्याने केशवरावांनी आपल्या अभिनय-गुणांकडे दुर्लक्ष केले. 'या नाटकातील भूमिकेमुळे केशवरावांचे नाव नटांच्या यादीतून निघून गायकांच्या यादीत पडले...अभिनयकुशल नट ह्या नात्याने लोकप्रिय झालेल्या केश्याची या नाटकाच्या वाढत्या लोकप्रियतेने सर्वत्रांना पूर्ण विस्मृती झाली' असा परखड अभिप्राय एका टीकाकाराने व्यक्त केलेला आहे.[2]

या नाटकाच्या दर्जासंबंधीही काही समकालीन रसिकांनी प्रतिकूल मत व्यक्त केलेले आढळते. 'राक्षसी महत्वाकांक्षा' ही ललितकलेची दर्शनी हुंडी ठरली असली तरी काहीजण त्या मंडळीची 'राक्षसी महत्वाकांक्षावाली कंपनी' अशी हेटाळणी करीत असत. हे 'नाटक घेणाऱ्या केशवराव भोसल्यांना अभिजात नाटकाची पारख नाही' असा नाटककार गडकऱ्यांचाही समज झाला होता, असे मामा वरेरकरांनी नमूद केलेले आहे.[3] मात्र "पुढे 'संन्याशाचा संसार' हे नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर मात्र कंपनीच्या दर्जात वाढ होऊन हेटाळणीची भाषा बंद झाली[4]" हे वरेरकरांचे आत्मगौरवाचे विधान वाचल्यानंतर त्यांनी लिहिलेल्या गडकऱ्यांच्या समजाविषयी साहजिकच शंका निर्माण होते. तथापि तशाच स्वरूपाचा गडकऱ्यांचा अभिप्राय स्वतः वामनरावांनीच लिहून ठेवलेला आहे. त्या नाटका-बाबत आपले मत सांगताना गडकरी म्हणाले, "हे नाटक मी पाहिले व त्याबरोबर ते रचणारा गृहस्थ पाषाणहृदयी, महत्त्वाकांक्षी राक्षस असला पाहिजे

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड ३, पृ. १६६.

२. साप्ताहिक वसुंधरा, दि. १६।७।१९३२, 'सूत्रधार' यांचा लेख.

३ व ४. माझा नाटकी संसार, खंड ३, पृ. ४० व १६७.

असा माझा ग्रह झाला. " अर्थात वामनरावांचा प्रत्यक्ष परिचय झाल्यानंतर त्यांच्याविषयीचे गडकऱ्यांचे मत पूर्णपणे बदलले.[1] त्या काळी मराठी मासिकात अग्रेसर असणाऱ्या ' विविधज्ञानविस्तार ' या मासिकाने, ' राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ' नाटकावर अभिप्राय देताना थोडेबहुत गडकऱ्यांसारखेच उद्गार काढले होते. त्यात पुढील मत व्यक्त झाले होते. " नाटकाच्या उद्देशाकडे अगर त्यातील पात्रांच्या स्वभावचित्राकडे लक्ष देता या नाटकाची शिफारस करता येणे शक्य नाही... सर्वत्र खुनशीपणा, क्रूरपणा, अमानुषता यांचे साम्राज्य आहे...अत्युक्ती आणि स्वाभाविकपणा यांचे प्रमाणही बरेच आहे. नाटक-प्रयोग लोकांस फार पसंत पडल्याचे दिसते आणि त्यावरून लोकाभिरुची कशी विकृत झाली आहे याचीही कल्पना येते.[2] "

अशा स्वरूपाची कठोर टीका, खासगीरीत्या आणि सार्वजनिक स्वरूपात होत राहिली तरी ' राक्षसी महत्वाकांक्षा ' नाटकाच्या उत्पन्नावर त्याचा यत्किंचितही प्रतिकूल परिणाम झाला नाही. वामनरावांचे नाट्यगुण पहायला आणि केशवरावांचे गायन ऐकायला जमणाऱ्या रसिकांची गर्दी केव्हाही ओसरली नाही. पुढे बापूराव पेंढारकरांच्या कारकीर्दीतही राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचे प्रयोग अखेरपर्यंत होत होते आणि त्यांना चांगला लोकाश्रयही मिळत होता. मात्र त्या वेळी बापूराव पेंढारकरांच्या गायनाइतकेच किंबहुना अधिक महत्त्व नानासाहेब फाटकांच्या विक्रान्ताच्या भूमिकेला प्राप्त झाले होते.[3]

रणदुंदुभी

पहिल्या नाटकाने रंगभूमी गाजवलेली पाहून साहजिकच वामनराव पुढच्या नाटकाकडे वळतील अशी जी अपेक्षा निर्माण झाली होती, ती वामनरावांनी सफल केली नाही, इतकेच नव्हे, तर तब्बल बारा वर्षे उलटून गेली तरी त्यांचे दुसरे नाटक रंगभूमीवर आले नाही. त्या बाबतीत त्यांना कोणी विचारले तर वामनराव, ' सिंहिणीला पोर बारा वर्षांनी होते 'असे उत्तर देत. अखेर १९२७ मध्ये हे सिंहिणीचे पोर ' रणदुंदुभी ' या नावाने बाहेर पडले आणि त्याच्या स्वातंत्र्य-गर्जनांनी खरोखरीच सारा महाराष्ट्र दुमदुमून गेला. या नाटकाचे मूळचे नाव

---

१. गो. गो. अधिकारी संपादित गडकऱ्यांच्या आठवणी, पृ. ३६.

२. विविधज्ञानविस्तार, सप्टेंबर १९१४.

३. श्री. पुरोहित कृत ' मराठी नाटके : माझा छंद ', पृ. ५५–५६. श्री. मामा पेंडसे यांच्या ' बहुश्रुत ' मासिकात प्रकाशित झालेल्या आत्मचरित्रातही श्री. फाटक यांच्या भूमिकेचे वर्णन आहे.

'सूडाचा संदेश' असे ठेवण्याचे वामनरावांनी ठरविले होते. परंतु तिसऱ्या अक्षरावर अनुस्वार असलेले आणि पंचाक्षरी नावाचे नाटक बलवंत मंडळीला लाभदायक ठरते असे त्या मंडळीचे ज्योतिषतज्ज्ञ मालक दीनानाथ मंगेशकर यांनी सुचविल्यामुळे मूळचे नाव रद्द करून त्या नाटकाला 'रणदुंदुभी' हे त्यातील वातावरणाला अन्वर्थक असे नवीन नाव देण्यात आले, अशी एक कथा आहे.

हे नाटक बलवंत नाटक मंडळीच्या विनंतीवरून वामनरावांनी लिहिण्यास घेतल्याने पात्रयोजना करताना यांच्यासमोर बलवंत मंडळीतील नटवर्ग होता. विशेषतः त्यातील तेजस्विनीची भूमिका दीनानाथ मंगेशकर यांच्या तेजस्वी गायकी-साठीच लिहिली गेली होती.[1] तथापि या बाबतीतही वामनराव आपल्या लेखणी-वरच मुख्यतः विसंबून होते. 'नाटकात मध्यवर्ती असलेली स्वतंत्रप्रेमाची कल्पना दीनानाथांच्या झारदार गायकीतून उद्घोषित झाली म्हणजे मग नाट्यसंस्थेतील इतर प्रमुख नटांना त्यांच्या गुणानुरूप भूमिका मिळाल्याच पाहिजेत' असा वामनरावांनी आग्रह धरलेला दिसत नाही. कारण त्या संस्थेतील दिनकर कामण्णा या प्रथम श्रेणीच्या विनोदमूर्तीसाठी त्यांनी कोणतीही विनोदी भूमिका रंगवली नाही आणि चिंतामणराव कोल्हटकर करीत असलेली मातंग युवराजाची भूमिका कथानकात अत्यंत महत्त्वपूर्ण असली तरी त्या भूमिकेला प्रत्यक्ष नाटकात फार वाव नाही हे सहज लक्षात येते. या नाटकाचा पहिला प्रयोग बलवंत संगीत मंडळीने दि. १६ फेब्रुवारी १९२७ या दिवशी मुंबईच्या रंगभूमीवर सादर केला. त्या प्रयोगात पुढील कलावंत होते—

तेजस्विनी—दीनानाथ मंगेशकर
मातंग युवराज—चिंतामणराव कोल्हटकर
कंदर्प— परशुराम सामंत
सौदामिनी— कृष्णराव कोल्हापुरे
पशुपाल— दासुअण्णा मालवणकर
शिशुपाल— मराठे
हालाहल— दिवेकर
शृगाल— पुरुषोत्तम बोरकर
कालकूट— बाळकोबा गोखले
धीरसिंह व न्यायाधीश— केळकर

---

१. बहुरूपी, पृ. २१४.

स्वागत

राक्षसी महत्त्वाकांक्षेप्रमाणेच या नाटकावरही काहीजणांनी अत्यंत प्रतिकूल अभिप्राय व्यक्त केला. अच्युत बळवंत कोल्हटकरांची प्रतिक्रिया चिंतामणरावांनी लिहून ठेवलीच आहे.[१] त्याच आठवड्यात, विविधवृत्त या विख्यात साप्ताहिकाने 'वीरांचा दुर्बल रणदुंदुभि' या मथळ्याखाली या नाटकावर कडक टीका केली होती, याचा उल्लेख करून दीनानाथांचे चरित्रकार श्री. कोठीवाले यांनीही 'रणदुंदुभि नाटक दीनानाथांचे गायन आणि त्याची सजावट यांवरच यशस्वी झाले, नाटक या दृष्टीने त्यात विशेष नाट्यगुण नव्हते' अशा आशयाचे मत व्यक्त केले आहे.[२]

प्रयोग या दृष्टीने श्री. चिंतामणरावांनी नाटक उत्कृष्टच बसविले होते. ते स्वतः व परशुराम सामंत यांच्या गद्यभूमिका आणि दीनानाथांचे तडफदार गायन ही या नाटकाची मुख्य वैशिष्ट्ये होती. 'तेजस्विनीच्या भूमिकेतील दीनानाथांच्या काही पदांनी त्या काळी यशाचा परमोच्च बिंदू गांठला होता' असे चिंतामण-रावांनी वर्णन केले आहे. या नाटकाची नेपथ्यरचना करण्याचे काम आनंदराव पेंटरांचे शिष्य विश्वनाथराव पळणिटकर यांनी केले होते आणि त्यासाठी बलवंत मंडळीने मनमुराद पैसाही खर्च केला होता.

स्वातंत्र्याची गौरवगीते मुक्तकंठाने गाणारे हे नाटक ब्रिटिश नोकरशाहीच्या वक्र दृष्टीतून वाचविण्यासाठी बलवंत मंडळीच्या चालकांनी कोणकोणत्या हिकमती लढवल्या, त्यांचा मनोरंजक वृत्तांत 'बहुरूपी'त सविस्तरपणे आलेला आहे.[३] तरीसुद्धा प्रत्येक गावी या नाटकाची परवानगी मिळवताना 'बलवंत'च्या चालकांना पुन्हा काहीतरी अडथळा येईच. वामनरावांनाही याची कल्पना असल्याने त्यांनी, ह्या बाबतीत अनुभवाने पोळलेल्या, खाडिलकरांचा सल्ला घेऊन ठेवला होता. 'कीचक-वधा'ला बंदी झाली, परंतु 'भाऊबंदकी'त राजकारणाचे स्पष्ट प्रतिध्वनी उमटलेले असताना ते सरकारने का जप्त केले नाही? या प्रश्नाचे उत्तर देताना खाडिलकर वामनरावांना म्हणाले, "'कीचक-वधा'त सरकारी अधिकाऱ्यांच्या खुनास उत्तेजन देण्यात आले आहे, परंतु 'भाऊबंदकी'त राजवधाची निर्भर्त्सना केली असल्याने ते राजनिष्ठेला पोषक आहे असा पोलिसांचा अभिप्राय होता." "त्या काळच्या पोलिसांचा हा दृष्टिकोण कळल्यामुळेच

---

१. 'बहुरूपी' पृ. २२०.

२. दीनानाथ स्मृतिदर्शन, पृ. ६१.

३. बहुरूपी, पृ. २२२–२४.

राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटक पोलिसांच्या दाढेतून आपण वाचवू शकलो आणि ‘रणावीण स्वातंत्र्य कोणा मिळाले’ हा सिद्धांत निःसंदिग्ध शब्दांत लोकांपुढे मांडूनही ‘रणदुंदुभी’चा नाद दीर्घकाल घुमत ठेवता आला” असे वामनरावांनी मोठ्या कृतज्ञतेने कबूल केले आहे.[1] रणदुंदुभी नाटकाच्या अखेरच्या अंकात राजद्रोहाचा आरोप ठेवलेली तेजस्विनी स्वतःची राजनिष्ठा पटवून देण्यासाठी न्यायसभेपुढे एक लांबलचक कैफियत सादर करते. ती वास्तविक स्वतः वामनरावांचीच कैफियत होती. यदाकदाचित राजद्रोहाचा पुरस्कार करणारे नाटक, म्हणून रणदुंदुभीच्या संबंधात वामनरावांच्यावर खटला भरण्यात आला असता, तर त्यांनी हीच कैफियत सादर केली असती असे वाटल्याशिवाय रहात नाही.

बलवंत मंडळीची भरभराट होती तोपर्यंत रणदुंदुभी नाटकही जोशात होते. त्यानंतर मात्र ते मागे पडले. त्या नाटकातील नाट्यगुण प्रभावी असले तरी त्या नाटकाला संजीवनी देणारी त्यातील तेजस्विनीची भूमिका करायला दिनानाथांच्या तोडीचा गायक वा गायिका उपलब्ध न झाल्यामुळे दीनानाथांच्याबरोबरच रणदुंदुभीचा आवाजही लुप्त झाला.

ज्या दिवशी भारत पारतंत्र्याच्या शृंखलेतून मुक्त झाला त्या दिवशी दि. १५ ऑगस्ट १९४७ रोजी या नाटकातील काही प्रवेश आकाशवाणीच्या मुंबई केंद्रावरून ध्वनिक्षेपित करण्यात आले; किंबहुना रणदुंदुभीतील प्रवेशांच्या निमित्ताने, स्वातंत्र्यपूजन करणाऱ्या मराठी रंगभूमीला स्वतंत्र भारताच्या शासनाने सन्मानपूर्वक मानाचे पान दिले, असेच म्हटले पाहिजे.

धर्मसिंहासन

‘धर्मसिंहासन’ हे वामनरावांचे तिसरे नाटक. स्वतः वामनरावांनी चार महिने तालमी घेतल्यानंतर नाट्यकला प्रसारक संगीत मंडळीने, दि. १९ जुलै १९२९ या दिवशी धर्मसिंहासन नाटकाचा पहिला प्रयोग अमरावतीच्या रंगभूमीवर करून दाखविला. या प्रयोगात पुढीलप्रमाणे पात्रयोजना होती—

धर्मानंद—गणपतराव लेले
सुरेंद्र—गोविंदराव लेले
उद्दामकेतू—नाना अभ्यंकर
कामलता—कमलाबाई कामत
चंद्रकला—सोनू

---

१. खाडिलकर स्मरणी, पृ. २६९–७०.

कल्पकता—अवधूत गरगटे
भुजंग—शिवरामपंत परांजपे
तक्षक—काका देसाई
खगेंद्र } — वामनराव गोडबोले व सोनटक्के
मृगेंद्र }

नाट्यकला प्रसारक मंडळीतील गुणी नटसंचामुळे हा प्रयोग फार उत्कृष्ट होत असे. विशेषत: त्यातील धर्मानंद आणि उद्दामकेतू यांच्यातील प्रवेशाला फार रंगत येई. गोविंदराव लेले, कमलाबाई कामत, अवधूत गरगटे यांच्याही भूमिका प्रेक्षकांच्या पसंतीस उतरल्या होत्या. या नाटकातील चंद्रकलेची भूमिका करणारी सोनू ही एक दिव्य आवाजाची गायिका होती. संगीताच्या दुनियेत ज्याला Silver tone म्हणतात तशा अत्यंत आल्हादक आवाजाची तिला देणगी होती. 'राधेकृष्ण बोल मुखसे' या सर्व महाराष्ट्रभर परिचित असणाऱ्या हिंदी भजनाच्या चालीवर रचलेले 'देशद्रोही चोर। फितुरी। जे हरामखोर' हे या नाटकातील पद रणदुंदुभीमधल्या 'परवशता पाश दैवे' या पदाप्रमाणेच सर्वत्र गुणगुणले जाई.

वामनरावांच्या पहिल्या दोन नाटकांच्या सर्वमान्यतेमुळे त्यांच्या नाटकाचे १९१३ ते १९३४ या काळात एक युग निर्माण झाले. धर्मसिंहासन नाटकाला मात्र तसे भाग्य मिळाले नाही. वऱ्हाड–खानदेश भागात या नाटकाचे पुष्कळ प्रयोग झाले. नाट्यकला प्रसारक मंडळीत फाटाफूट होईपर्यंत या नाटकाचे प्रयोग नेहमी होत आणि त्याला उत्पन्नही चांगले होत असे. ती नाट्यसंस्था १९३३ मध्ये बंद झाल्यामुळे पश्चिम महाराष्ट्रातील रसिकांना मात्र वामनरावांच्या या नाटकाचे दर्शन झाले नाही. पुढे १९३४।३५ च्या सुमारास श्री. एस्. बी. जोशी या ठेकेदारांनी काही जुना व काही नवा असा नटवर्ग जमवून मुंबईला या नाटकाचे तीन प्रयोग केले. त्यांतील सुरेंद्राची भूमिका जयराम शिलेदार यांनी केली होती. आणि त्या भूमिकेसाठी वामनरावांनी काही नवीन पदेही तयार करून दिली होती; तथापि तीन प्रयोगांनंतर हा संचही टिकून राहिला नाही, आणि वामनरावांचे हे चांगले रंगतदार नाटक रसिकांच्या नजरेसमोर पुन्हा आणण्याचा कोणी प्रयत्नही केला नाही, हे त्या नाटकाचे दुर्दैवच समजले पाहिजे.

झोटिंग पादशाही

झोटिंग पादशाही आणि शीलसंन्यास ही वामनरावांची अखेरची दोन नाटके. या दोन्ही नाटकांचा इतिहास काहीसा विषादजनक आहे. 'झोटिंग पादशाही' नाटक रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने आले, परंतु पुस्तकरूपाने नाट्यवाङ्मयात

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ४१८८८ दि: १०/५/८५
क्रमांक ९६२४ नों: दि: २०/५/८५

दाखल झाले नाही. याउलट 'शीलसंन्यास' पुस्तकरूपाने प्रकाशात आले, परंतु प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर आले नाही. वामनरावांची पहिली तीनही नाटके स्वतंत्र होती. तर या अखेरच्या दोन्ही नाटकांना त्यांनी पाश्चात्य नाट्यकृतींचा आधार घेतलेला आहे.

'झोटिंग पादशाही' हे नाटक वामनरावांनी शेक्सपिअरच्या 'Measure for Measure' या नाटकाच्या आधारे लिहिले. शेक्सपिअरचे हे नाटक प्रथमतः नाट्यकला प्रवर्तक मंडळीने 'समानशासन' या नावाने १८९७ च्या सुमारास रंगभूमीवर आणले होते. त्यानंतर जवळ जवळ ४० वर्षांनी ते पुन्हा नव्या स्वरूपात रंगभूमीवर आले. वामनरावांच्या या चौथ्या नाटकाचा पहिला प्रयोग नाट्यकला प्रसारक मंडळीने दि. १९ ऑगस्ट १९३१ या दिवशी अमरावतीच्याच रंगभूमीवर करून दाखविला. त्यातील मुख्य भूमिका अशा—

राजा–गणपतराव लेले
आनंदपाल–गोविंदराव लेले
शीलवती–सोनू
झब्बुकाका–शिवरामपंत परांजपे

हे नाटक फारसे यशस्वी झाले नाही. १९३१ अखेर वऱ्हाडमध्ये या नाटकाचे काही प्रयोग झाले, परंतु ते गाजले असे म्हणता येणार नाही. धर्मसिंहासनाप्रमाणे हे नाटकही पश्चिम महाराष्ट्रातील रसिकांना बघण्याचा योग आला नाही. या नाटकात वामनरावांनी जे विनोदी प्रवेश घातले होते त्यांत 'समाजातील वासनातिरेकाचे निर्मूलन करण्यासाठी नायकिणींचा वर्ग समाजाच्या स्थैर्यासाठी अवश्य आहे', असा त्या काळच्या समाजाला न पेलणारा विचार वामनरावांनी व्यक्त केला होता. हा विचारही त्या नाटकाबद्दल प्रतिकूल मत होण्यास कारणीभूत झाला असावा.[1]

शीलसंन्यास

शीलसंन्यास हे वामनरावांचे अखेरचे नाटक. हे त्यांनी मॉरिस मेटरलिंक याच्या 'मोना व्हॅना' या नाटकातील मध्यवर्ती कल्पनेवर आधारलेले होते. हे नाटक बलवंत संगीत मंडळीसाठी वामनरावांनी लिहावयास घेतले होते. दीनानाथ मंगेशकरांना या नाटकातील नायिकेची भूमिका इतकी आवडली होती की, त्यासाठी

---

१. हा अभिप्राय नाट्यकला प्रसारक मंडळीचे एक मालक कै. गोविंदराव लेले यांनी मजपाशी व्यक्त केला होता.

ते वामनरावांना नाटककार म्हणून देण्यात यावयाच्या मोबदल्याखेरीज स्वतःचे १००० रु. देणार होते.[1] परंतु हे नाटक 'बलवंत'च्या रंगभूमीवर आले नाही. पुढे समर्थ नाटक मंडळी स्थापन झाल्यानंतर केशवराव दात्यांनी हे नाटक पूर्ण करण्याचा आग्रह केल्याने वामनरावांनी नाटक लिहिण्यास प्रारंभ केला आणि लिहिलेल्या भागाच्या समर्थ नाटक मंडळीने तालमीही सुरू केल्या. ऑक्टोबर १९३३ पासूनच्या मौज साप्ताहिकातील 'रंगभूमीचा रांगरंग' या सदरात "'शीलसंन्यास' नाटक लवकरच समर्थ नाटक मंडळी रंगभूमीवर आणणार" अशा जाहिराती फडकू लागल्या. 'हे वीर वामनरावांचे नाटक सणसणीत असल्याने कंपनीला चांगला हात देईल' असे भविष्यही वृत्तपत्रातून वर्तविण्यात आले. इतकेच नव्हे तर ते नाटक १९३४ च्या फेब्रुवारीत रंगभूमीवर येणार अशीही वार्ता प्रसिद्ध झाली.[2] परंतु १९३४ च्या ऑक्टोबरमध्ये समर्थ नाटक मंडळीच बंद झाल्याने या सर्व अपेक्षा फोल झाल्या. त्यानंतर ते नाटक बसविण्याचा अद्यापि कोणीही प्रयत्न केला नाही. 'मोना व्हॅना' नाटकातील मुख्य कल्पना घेऊन वामनरावांनी स्वतःच्या प्रकृतीनुसार त्याची वेगळीच उभारणी केली आणि छापील पुस्तकाची ३०० पाने भरतील एवढा त्याचा विस्तार केला. वामनरावांच्या हयातीत ते नाटक प्रसिद्ध झाले नाही. पुढे त्याची श्री. नाना अभ्यंकर यांनी तयार केलेली सुटसुटीत रंगावृत्ती वामनरावांच्या सुकन्या श्रीमती मालतीबाई जोशी यांनी आपल्या थोर पित्याचे हे अखेरचे नाटक हस्तलिखित स्वरूपात पडून राहू नये म्हणून प्रकाशित करण्याचे ठरविले. म्हणजे, १९३४ मध्ये प्रयोगरूपाने येणारे नाटक जवळजवळ २५ वर्षांनी, १९५७ मध्ये पुस्तकरूपाने बाहेर पडले. वामनरावांचे हे एकच नाटक गद्य स्वरूपात लिहिले गेले. मूळ योजनेप्रमाणे ते बलवंत संगीत मंडळीने रंगभूमीवर आणले असते तर अर्थातच वामनरावांनी त्याही नाटकाला संगीताचा साज चढविला असता.

संकल्पित नाटके

वामनरावांच्या ज्या नाटकासंबंधाने आज निश्चित माहिती मिळू शकते त्यांचा आणि मराठी रंगभूमीचा कसा संबंध आला, याचा हा धावता आढावा आहे. याखेरीज आणखी नाटके लिहिण्याचा वामनरावांनी निदान संकल्प तरी केला होता असे दिसते. अशा नाटकांपैकी कर्णवधाच्या कथानकावर एक पंचांकी गद्य नाटक त्यांनी १९१० मध्ये लिहून पूर्ण केले होते असे त्यांनीच केलेल्या

---

१. बहुरूपी पृ. २२६.

२. साप्ताहिक मौज, दि. ३१।१।१९३४.

उल्लेखावरून दिसते.[1] त्यांच्या रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन या नाटकांच्या मुखपृष्ठावर ‘ सूडाचा संदेश ’, ‘ न्यायाचा दरबार’, ‘ तिलोत्तमा ’ इ० नाटकांची नावे आढळतात. यांपैकी ‘ सूडाचा संदेश ’ हे ‘ रणदुदुंभी ’चेच मूळचे नाव होते, हा उल्लेख पूर्वी केलाच आहे. “ ‘ न्यायाचा दरबार[2] ’ हे मोगल बादशहा जहांगीर याच्या जीवनावर आधारलेले नाटक ललितकलादर्श मंडळीसाठी ते लिहिणार होते; परंतु पात्रयोजनेबाबत मतभेद झाल्याभुळे त्या नाटकाचे लेखन होऊ शकले नाही ” अशी हकीकत श्री. नानासाहेब फाटकांनी दिली होती. त्याचप्रमाणे सुलोचना सं. मं. साठी ते ‘ रंकाची राणी ’ हे नाटक[3] लिहून देणार होते. परंतु या दोनही नाटकांचा विचार वामनरावांनी पुढे सोडून दिलेला दिसतो.

लोकप्रियतेचे श्रेय

वामनराव आणि मराठी रंगभूमी यांच्यातील परस्परसंबंध १९३४।३५ च्या सुमारास बहुंशी संपुष्टात आला. त्यानंतर गेल्या काही वर्षांत नानासाहेब फाटक, मा. दामले आदि नटांनी केलेले ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षे ’चे तुरळक प्रयोग सोडले तर आज वामनरावांची नाटके मराठी रसिकांच्या दृष्टिआड गेली आहेत हे कबूल केलेच पाहिजे.

राक्षसी महत्त्वकांक्षा आणि रणदुंदुभी हीच त्यांची गाजलेली नाटके आहेत. ती मात्र अगदी पूर्ण वैभवाने तळपली. केवळ दोनच नाटकांच्या जोरावर जवळ-जवळ दोन तपे रंगभूमी गाजवणारा अन्य मराठी नाटककार दाखविता येणार नाही. याच नाटकांनी वामनरावांना नाट्यवाङ्मय आणि रंगभूमी या दोन्ही क्षेत्रात वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान प्राप्त करून दिले. केशवराव भोसले आणि मा. दीनानाथ मंगेशकर हे मराठी रंगभूमीवरील अद्वितीय मोहरे हरपल्यानंतर मात्र वामनरावांच्या नाटकांना पुन्हा बहर आला नाही. सौभद्र, मृच्छकटिक या वामनरावांच्या पूर्वीच्या पिढीत आलेल्या, किंवा मानापमान, विद्याहरण, स्वयंवर, एकच प्याला, भावबंधन अशा वामनरावांच्याच पिढीत रंगभूमीवर आलेल्या नाटकांचे प्रयोग १९३५ नंतरच्या मराठी रंगभूमीच्या अनवत काळातही होत होते, आणि अद्यापि होत आहेत. रंगभूमीवर पदार्पण करणाऱ्या नव्या गायक-गायिकांनी या नाटकांतल्या भूमिका करण्यात आपल्या गायनाभिनयाची सार्थकता मानली आणि ती नाटके पाहण्यासाठी जमणाऱ्या प्रेक्षकांच्या गर्दीसही कधी खंड पडला नाही. वामनरावांच्या नाटकांना मात्र हा सन्मान प्राप्त झाला नाही.

---

१. खाडिलकर स्मरणी, पृ. २६९.

२. वीणा मासिक, जानेवारी १९६२.

३. निर्भीड, दि. २८।४।१९३५, श्रीमती सुलोचना पालकर यांची मुलाखत.

याचा अर्थ केशवराव व दीनानाथ होते म्हणूनच त्यांची नाटके गाजली असा नाही. कितीही श्रेष्ठ प्रतीचा गायक असला तरी केवळ सुरेल संगीताच्या जोरावर तो नाट्यशून्य नाटकाला चैतन्य देऊ शकत नाही. बालगंधर्वांच्यासारखा शतकातून एखादे वेळेस होणारा गायनाभिनयसम्राटदेखील आपले प्रत्येक नाटक स्वतःच्या कलागुणांच्या बळावर यशस्वी करू शकला नाही. वामनरावांची बहुपात्री असलेली, भव्य देखाव्यांची अपेक्षा बाळगणारी आणि दर्जेदार संगीताने संपन्न असलेली नाटके योग्य रीतीने सादर करणारी नाटक मंडळीही सामान्य मगदुराची असून चालणार नाही, हे उघड आहे. ललितकला आणि बलवंत यांच्यासारख्या प्रथम श्रेणीच्या नाट्यसंस्था वामनरावांना मिळाल्या म्हणून त्या नाटकासाठी जरूर तो अफाट खर्च करून राक्षसी महत्त्वाकांक्षा आणि रणदुंदुभी ही नाटके त्यांनी मोठ्या वैभवाने रंगभूमीवर आणली. केशवराव–दीनानाथांच्या स्वर्गीय संगीताने त्या नाटकाभोवती एक तेजोवलय निर्माण केले. परंतु १९३५ नंतरच्या काळात व्यावसायिक रंगभूमी अस्तप्राय झाल्यामुळे वामनरावांची ही अवाढव्य नाटकें रंगभूमीवर येणे मुष्किल झाले. त्या गायकांशी स्पर्धा करू शकतील असे गायकही दिवसेंदिवस दुर्मिळ होत गेल्याने हुकमी एक्क्यासारखी हमखास रंगणारी आणि पैशाचा पाऊस पाडणारी वामनरावांची नाटके अस्तंगत झाल्यासारखी दिसत आहेत. तथापि, त्यांच्या नाटकातील उत्कट समरप्रसंग, घणाघाती संवाद आणि सुरस पद्यरचना हे नाट्यगुण इतके प्रभावी आहेत की, अनुरूप नटसंच लाभला आणि त्या नाटकाच्या अनुभवी मर्मज्ञाकडून रंगावृत्त्या तयार करून घेतल्या तर ही नाटके पुन्हा रंगभूमी गाजवून सोडतील.

वीर वामनरावांची नाट्यसृष्टी

वाङ्मयीन उपेक्षा

मराठी रंगभूमीच्या वैभवशाली कालखंडातील पहिल्या श्रेणीच्या नाटककारांची नामावली सुरू झाली म्हणजे ती अण्णासाहेब किर्लोस्कर, देवल, श्री. कृ. कोल्हटकर, गडकरी आणि वरेरकर येथपर्यंत येऊन थांबते. या नामावलीत ज्यांनी यशस्वी नाटकापेक्षा अयशस्वी नाटके अधिक लिहिली त्या श्रीपाद कृष्णांचा आवर्जून समावेश केला जातो. परंतु ज्यांच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षा या एकाच नाटकाने ललितकलादर्श नाटक मंडळी निष्कर्जी होऊन भक्कम पायावर उभी राहिली, आणि ज्यांच्या रणदुंदुभी नाटकाने उभा महाराष्ट्र दणाणून टाकला, त्या वीर वामनरावांचे नाव मात्र या रांगेत उच्चारले जात नाही. केवळ वैयक्तिक मत्सराने किंवा हेव्यादाव्यामुळे वामनरावांचे नाव वगळले जाते असे म्हणता येणार नाही. कारण वीर वामनराव अशा सामान्य वर्तुळात फिरणारे नाटककार नव्हते.

त्यांचे जीवन हे एका त्यागी आणि ध्येयवादी कर्मयोग्याचे जीवन होते. ‘ केवळ राजकीय क्षेत्रातील कामगिरीमुळे त्यांची नाटके चालली; परंतु ते असामान्य वलय दिसेनासे झाल्याबरोबर ती नाटकेही बाजूला पडली ’ असेही म्हणता येणार नाही. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे अवलोकन केले तर अन्य क्षेत्रांतील नाममाहात्म्यामुळे रंगभूमीवरही नावलौकिक मिळू शकतो ही समजूत निराधार असल्याचे अनेक उदाहरणांवरून दाखवून देता येईल. नाटकात जर नाट्यगुण नसतील तर नाटककर्त्याने इतर जीवनात संपादन केलेली थोरवी, नाट्यसंस्थेची आणि नटवर्गाची लोकप्रियता, नाटयप्रयोगाची वैभवशाली सजावट किंवा श्रुतिमनोहर संगीत यांपैकी कोणतीही गोष्ट प्रेक्षकांना मोह घालू शकत नाही. शिवरामपंत परांजपे, चिंतामणराव वैद्य, स्वातंत्र्यवीर सावरकर इत्यादी अनेक वंदनीय नावे याची उत्तम उदाहरणे आहेत. तेव्हा, वामनरावांनी लिहिलेल्या नाटकाच्या यशस्वितेला त्यांच्या नाटकांतील गुणसंपदाच कारणीभूत झाली असली पाहिजे असा निष्कर्ष निघतो. असे असूनही साहित्यप्रांतात त्यांच्या कामगिरीकडे दुर्लक्ष का होते? रंगभूमीवरील अलोट यशप्राप्ती आणि साहित्यप्रांतातील उपेक्षा यांचा मेळ कसा घालायचा? साहित्यसमीक्षकांनी नजरेआड टाकावीत इतकी वामनरावांची नाटके गुणहीन आहेत काय? वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक अशा दोन्ही दृष्टींनी वामनरावांच्या नाटकांचा अभ्यास केला, तर यांपैकी काही प्रश्नांचा तरी खुलासा मिळेल आणि वामनरावांच्या प्रायोगिक यशाचे आणि वाङ्मयीन उपेक्षेचे थोडेबहुत आकलन होइल असे वाटते.

रंगपीठ हेच व्यासपीठ

वामनरावांच्या एकंदर पाच नाटकांपैकी ‘ झोटिंग पादशाही ’ हे नाटक अनुवादित असून शिवाय ते प्रकाशित स्वरूपात उपलब्ध नसल्याने त्याचा विचार करणे अर्थातच अशक्य आहे; आणि शीलसंन्यास हे नाटक प्रकाशित झालेले असले तरी त्याला परकीय नाट्यकृतीचा आधार असल्याने त्याचे स्थान गौण आहे. वामनरावांच्या नाटयप्रतिभेचे मूल्यमापन करताना प्रामुख्याने राक्षसी महत्त्वाकांक्षा, रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन या तीनच नाटकांचा अभ्यास करणे योग्य ठरेल.

वामनरावांचे पहिले नाटक रंगभूमीवर आले त्या काळात महाराष्ट्रातील वातावरण परकीय नोकरशाहीच्या दडपशाहीमुळे त्रस्त होऊन आतल्या आत धुमसत होते. त्या असंतोषाला वाचा फोडणारा महाराष्ट्राचा लढवय्या नेता दीर्घ कालावधीसाठी मंडालेच्या बंदिशाळेत डांबला गेला होता. स्वातंत्र्य, स्वराज्य अशा शब्दांचा नुसता उच्चार करणे ही गोष्ट देखील कठिण झाली होती, ‘ मग रणाविण

स्वातंत्र्य कोणा मिळेना ' असा उच्च रवाने घोष करणे तर स्वप्नात देखील अशक्य वाटत असले तर नवल नाही. लोकमान्यांच्या राजकारणाशी संबंध असल्याचा नुसता संशय निर्माण होणे, ही घटना देखील भीषण हालअपेष्टांना निमंत्रण देणारी होती, अशा अवकाळात महाराष्ट्राची स्वातंत्र्यप्रीती उद्घोषित करण्यासाठी राजकारणातील व्यासपीठाखेरीज अन्य पीठ शोधून काढणे अवश्य होते. लोकमान्यांचे सहकारी काकासाहेब खाडिलकर यांनी त्यासाठी ' रंगपीठा ' चा उपयोग करण्याचे ठरवून त्याप्रमाणे काही पावले टाकलेली होती. कारण रंगभूमी ही त्या काळच्या समाजाच्या मनोरंजनाचे आणि उद्बोधनाचे एकमेव साधन म्हणून सर्वमान्य झालेली होती. रंगभूमीचे साधन कुशलतेने पाजळले तर त्याच्या लखलखाटाने इंग्रजांची राजवटही हादरू शकते आणि रंगभूमीचा आवाज दाबून टाकण्याचा निष्फळ प्रयत्न करते, असा खाडिलकरांचा अनुभव होता. लोकमान्यांचे लढाऊ तत्त्वज्ञान अंगी मुरलेल्या वामनरावांनीही आपल्या अंतःकरणांत उफाळणारी स्वातंत्र्याची ज्योत समाजासमोर प्रज्वलित करण्यासाठी रंगभूमीचा उपयोग करून घेण्याचे ठरविले. वामनरावांचे सारे नाट्यलेखन या एकाच स्वातंत्र्याकांक्षेच्या प्रगटीकरणासाठी खर्ची पडलेले आहे. दुर्दम्य स्वातंत्रप्रीती ही जशी त्यांच्या जीवनाची तशीच त्यांच्या नाट्यसृष्टीचीही प्रेरणा होती. तिच्या आविष्कारासाठीच वामनरावांनी आपली लेखणी चालविली. स्वातंत्र्यलढ्याचे एक अमोघ साधन याच एकमेव हेतूने वामनरावांनी रंगभूमीच्या प्रांगणात प्रवेश केला. त्यांच्या नाटकांचे परीक्षण करताना ही वैचारिक पार्श्वभूमी सदैव ध्यानात ठेवणे अगत्याचे आहे.

लेखन-पद्धती

कोणतेही नाटक लिहिण्यापूर्वी खाडिलकर त्यातील केंद्रीभूत कल्पनेचा अनेक दिवस विचार करून आपल्या मनात त्या नाटकाची केवळ रूपरेखाच नव्हे तर संपूर्ण रचनाच सिद्ध करून ठेवीत. वेळ आली, की सर्व नाटक सपाट्याने लिहून काढीत. वामनरावांचे तंत्र अगदी याच्याउलट होते. त्यांच्या मनात एखादी उदात्त आणि भव्य कल्पना किंवा विचार ठाण मांडून बसलेला असे. त्याचा आविष्कार करणारा नाटकातील प्रवेश ते प्रथम लिहून काढीत, आणि नंतर त्या मध्यवर्ती कल्पनेचा परिपोष करण्याच्या दृष्टीने नाटकाचा इतर भाग लिहिला जाई. लिहून काढलेला भाग ते वाचून पहात आणि तो मनासारखा वाटला नाही तर ती सर्व पाने फाडून टाकून सर्व मजकूर पुन्हा नव्याने लिहीत. मात्र एकदा मजकूर निश्चित झाला म्हणजे त्यात एका अक्षराचाही बदल करीत नसत. नटांचे चोचले पुरविण्यासाठी किंवा मित्रमंडळीच्या आग्रहाखातर अगदी ख्यातनाम

नाटककारांनी सुद्धा आपल्या नाटकात हवे तसे फेरफार केल्याची उदाहरणे मराठी नाट्यवाङ्मयात विपुल आहेत. त्यांच्याशी तुलना करता वामनरावांची वृत्ती विशेष कौतुकास्पद वाटते. आपला नाट्यहेतू आणि हाती असलेल्या कलावंताचे नाट्यगुण यांचा समन्वय साधून खाडिलकर आपल्या नाटकांना हुकमी रंगत आणून देत. यामुळे गुणी नटांच्या संगीत–अभिनयादि पैलूवर प्रकाश पडून नटवर्गही नाटकाशी तन्मय होई. वामनरावांनी आपल्या हेतूकडेच प्राधान्याने लक्ष पुरविले. नाट्य-संस्थेतील सर्व प्रमुख नवीन कलावंतांच्यासाठी भूमिका निर्माण करण्याचा आग्रह त्यांच्या नाट्यलेखनात दिसत नाही.

एकदा नाट्यलेखनास प्रारंभ झाला म्हणजे मग टाच मारलेल्या घोडया-प्रमाणे त्यांच्या लेखणीची दौड सुरू होई. वृत्तपत्रीय लेखनाच्या आणि सार्वजनिक व्याख्यानाच्या नित्याच्या सवयीमुळे एकच विचार पुन्हा पुन्हा मांडून तो ऐकणाराच्या मनावर पक्केपणी ठसविण्याची त्यांची पद्धत नाट्यलेखनातही अगदी सहजपणे उतरली आहे. यामुळे त्यांच्या नाटकाच्या हस्तलिखित प्रतीतील पुष्कळसा मजकूर प्रकाशनाच्या वेळी कमी करावा लागे आणि प्रकाशित नाटकातील काही प्रवेश किंवा काही भाग प्रयोगाच्या सोयीसाठी गाळावा लागे. म्हणूनच, ‘ त्यांच्या एका हस्तलिखित नाटकातून किमान तीन नाटकांना पुरण्याएवढी सामग्री मिळत असे’ असा चिंतामणराव कोल्हटकरांनी मारलेला शेरा[1] वामनरावांच्या पाल्हाळिक लेखनाचा विचार करता अत्यंत मार्मिक वाटतो.

नाटकांचे स्वरूप

वामनरावांची सर्वच नाटके कल्पनारम्य (किंवा काही प्रमाणात अद्‌भुत-रम्य) या सदरात बसणारी आहेत. कोणत्याही सामाजिक प्रमेयाचे उद्‌घाटन करावे असा विचार त्यांच्या मनातही आला नसेल. प्रचलित राजकीय भावनांचे प्रकटीकरण हाच त्यांचा हेतू होता. त्यांच्यापूर्वी खाडिलकरांनी हेच कार्य पौराणिक व ऐतिहासिक कथांच्या आधाराने घडवून आणले होते. वामनरावांनी आपल्या कोणत्याही नाटकाला पुराणातील किंवा इतिहासातील कथेचा आधार घेतलेला नाही. खाडिलकरांनी आपली नाट्यसृष्टी इतिहासपुराणांचा मागोवा घेत उभारली असली, तरी वामनरावांना इतिहास-पुराणाची थोडीबहुत का होईना परंतु निश्चितपणे पडणारी बंधने पसंत पडली नसावी. त्यासाठी त्यांनी इतिहास-कालीन वातावरणाशी जुळणारा परंतु इतिहासाच्या मर्यादा न पडणारा असा

---

१ बहुरूपी, पृ. २१५

कल्पनारम्य नाटकांचा वर्ग निवडला. तो त्यांना आपल्या हेतुसिद्धीसाठी विशेष अनुरूप वाटला असावा. असे असूनही पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक या तीनही काळांतील साहित्याचा एकेक प्रधानगुण त्यांच्या नाटकात आविर्भूत झालेला आहे. त्यांच्या नाटकातील अनेक स्वभावरेखा पौराणिक वाङ्मयातील व्यक्तीप्रमाणे आदर्शाकडे झुकलेल्या आहेत. त्यांच्या नाटकांची पार्श्व-भूमी आणि त्यातील प्रसंग ऐतिहासिक नाटकांच्या रांगेत सहज सामावून जातील असे आहेत आणि त्यांनी नाटकांतून व्यक्त केलेले विचार अगदी विसाव्या शतकातील राजकीय नेत्यांच्या विचारांचे पडसाद आहेत.

नाटकांचे विषय

वामनरावांनी आपल्या पहिल्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षा या नाटकासाठी त्या वेळच्या पारशी रंगभूमीवर अत्यंत लोकप्रिय असलेल्या 'खूबसूरत बला' या नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना उचलली होती आणि हे त्या नाटकाचे प्रेरकत्व त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेत मान्य केलेले आहे. मात्र एक मूळ कल्पना सोडली तर बाकी सर्व नाटकाची उभारणी अगदी स्वतंत्रपणे झालेली असल्याने ते वामनरावांचे स्वतंत्रच नाटक समजले पाहिजे. त्यांच्याच शब्दात सांगायचे म्हणजे 'वफादारीच्या (राजनिष्ठेच्या) तत्त्वाला मूलभूत धरून राक्षसी महत्त्वाकांक्षा श्रेष्ठ का दैवी महत्त्वाकांक्षा श्रेष्ठ' हे मध्यवर्ती सूत्र या नाटकात स्वीकारलेले आहे. 'रणदुंदुभी' नाटकाची रचना 'परवशता पाश दैवे ज्याच्या गळां लागला' या पदातील कल्पनेभोवती करण्यात आली[1] आणि 'राज्यपदाची प्राप्ती जन्मावर अवलंबून ठेवायची का लोकमतानुसार तिचा निर्णय घ्यावयाचा' हा वामन-रावांच्या तिसऱ्या म्हणजे धर्मसिंहासन या नाटकाचा विषय आहे. 'शील-संन्यास' नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना पाश्चात्य असली तरी आपल्या प्रकृतिधर्मानुसार वामनरावांनी त्या नाटकालाही मूळ कृतीत नसलेले एक तात्त्विक अधिष्ठान दिलेले आहे. 'पातिव्रत्यधर्मापेक्षाही राष्ट्रहितधर्म अधिक श्रेष्ठ आहे' या तत्त्वाचा पुरस्कार या नाटकात आहे.

---

१. रणदुंदुभी नाटक १९२७ मध्ये रंगभूमीवर आले, तरी हे पद मात्र तत्पूर्वी अनेक वर्षे वामनरावांनी गणेशोत्सवातील मेळ्यासाठी म्हणून रचले होते. तो काळ साधारणपणे १९१४-१५ हा असावा. आणि विदर्भातील कवी आनंदराव टेकाडे यांनी आपल्या 'मथुरा' या नाटकात त्या पदाचा काही भाग साभार समाविष्ट करून घेतला होता.

नाटकांची नावे

नाटकाचे नाव ठरविताना वामनरावांनी त्यातील मुख्य सूत्राच्या अनुरोधाने विचार केला असावा. तथापि पहिल्या नाटकात राक्षसी महत्त्वाकांक्षी अशा एका स्त्रीचे दर्शन घडत असले तरी दैवी महत्त्वाकांक्षेने तिच्यावर अखेरीस मात केलेली आहे. त्या दृष्टीने त्या नाटकाचे नाव सर्वथैव समर्पक आहे असे म्हणता येणार नाही. ' रणदुंदुभी ' नाटकात वामनरावांना स्व-पराक्रमाने स्वातंत्र्य संपादन करणाऱ्या वीराचा पुरुषार्थ वर्णन करावयाचा असल्याने त्याच्या ध्येयाला प्रेरक अशा ' रणदुंदुभी ' नावाचा त्यांनी स्वीकार केलेला दिसतो. ' धर्मसिंहासना'त लोकमतानुवर्ती राजसत्तेलाही धर्मसत्तेचे सहाय्य अवश्य असते ही कल्पना असल्याने लोकमत आणि धर्मपीठ या दोहोंच्या पाठिंब्यावर प्राप्त झालेल्या राजपदाला ' धर्मसिंहासन ' हे नाव यथार्थपणे शोभून दिसते. ' शीलसंन्यास ' नाटकात राष्ट्रहितासाठी आपल्या शीलाचा बळी देणे म्हणजे शीलभ्रष्ट होणे नसून जीवनातील सर्वश्रेष्ठ मूल्यासाठी—राष्ट्रासाठी—त्या शीलाचा संन्यास करण्यासारखे गौरवास्पदच आहे अशी भूमिका वामनरावांना मांडावयाची असल्याने त्या नाटकाचे ' शील-संन्यास ' हे नामाभिधान अत्यंत अनुरूप वाटते. 'झोटिंग पादशाही' या नाटकाच्या नावावरूनच त्यातील विषयाची कल्पना स्पष्ट होते.

राजकारणी आशय

या सर्व नाटकांचा आशय राजकीय स्वभावाचा आहे. राजनिष्ठा आणि राजद्रोह, स्वपराक्रमाने स्वातंत्र्यसंपादन आणि परकीयांनी केलेल्या स्वातंत्र्यदानाचा धिक्कार, स्वयंभू राज्यपद आणि लोकसत्ताक राज्यपद असे पूर्णपणे राजकीय स्वरूपाचे विषय या नाटकात अंतर्भूत झालेले आहेत. या सनातन तत्त्वांच्या प्रस्थापनेसाठी या सर्व नाटकातील प्रमुख व्यक्ती अटीतटीने झुंज घेत आहेत. साहजासहजी प्राप्त होणाऱ्या राज्याचा मोह सोडून, राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील विक्रांत खऱ्या वारसाला राज्यावर बसविण्यासाठी आपल्या पराक्रमाची शर्थ करतो; नादान राजाचा धिक्कार करून शत्रूने बळकावलेले आपले स्वातंत्र्य पुन्हा मिळवण्यासाठी 'रणदुंदुभी'ची नायिका तेजस्विनी बंडाचे निशाण उभारते; लोकमताने निवडलेल्या कल्पलतेविरुद्ध, परकीयांच्या मदतीने उठाव करणाऱ्या कामलतेची बंडाळी मोडून काढण्यासाठी, सुरेंद्र आणि धर्मानंद संग्राम करतात आणि कांचनकुळाला वाचविण्यासाठी ' शीलसंन्यास 'मधील रत्नप्रभा आपल्या शीलाचाही बळी देण्यास सिद्ध होते. वामनरावांच्या नाट्यविषयांचे हे स्वरूप लक्षात घेतले म्हणजे असे ध्यानात येते की, राष्ट्राच्या कोणत्या तरी एका मानबिंदूच्या रक्षणाच्या भूमिकेवरून या प्रत्येक नाटकातील संघर्ष निर्माण झालेला आहे; आणि त्या राष्ट्रातील सच्चे राष्ट्रभक्त आपली सर्व वैयक्तिक सुखदुःखे बाजूला ठेवून, सर्व प्रकारच्या हालअपेष्टांना

धैर्याने तोंड देऊन आपल्या राष्ट्राचा स्वाभिमान टिकविण्यासाठी सर्वस्वाची आहुती देण्यास उद्युक्त झालेले आहेत. या भीषण संग्रामात, ते कोणत्याही ऐहिक प्रलोभनांना बळी पडत नाहीत, आत्यंतिक प्रतिकूल परिस्थितीतही कच खात नाहीत किंवा आपल्या ध्येयापासून अणूभरही च्युत होत नाहीत. आणि नाटकाच्या अखेरीस या सर्व राष्ट्रभक्तांना आपले ईप्सित साध्य झालेले बघावयास मिळाले आहे. त्यासाठी त्यांचे वैयक्तिक जीवन बरबाद झालेले असले, तरीही त्यांना कृतकृत्यतेचे समाधान मिळालेले आहे.

नांदी-प्रवेश

वामनरावांचे नाट्यविषय मुळातच अत्यंत नाट्यपूर्ण आहेत आणि त्यांचे आविष्करणही मोठे वेधक आणि प्रेक्षकांच्या अंगावर रोमांच उभे करणारे आहे. मात्र यासाठी त्यांनी आपल्या नाटकातून संविधानकाची जी बांधणी केली आहे, ती मात्र रेखीव आणि बांधेसूद अशी नाही. याचे कारण वामनरावांच्या स्वभावातच होते. आपल्याला जे मुख्य नाट्यसूत्र सर्व नाटकभर खेळवायचे आहे, त्या सूत्राचे जोरकसपणे प्रतिपादन करणारा नाटकातील सर्वाधिक महत्त्वाचा प्रवेश वामनराव प्रथम लिहून काढीत आणि नंतर त्याच्या अनुषंगाने इतर मागच्या-पुढच्या प्रवेशांची रचना करीत. नाटकातील केंद्रीभूत कल्पना त्यांच्या मनात निश्चित झालेली असे, परंतु तिच्या परिपोषासाठी नाटकाचे जे संविधानक तयार करायचे ते नाट्यलेखन चालू असतानाच आकार घेत असे. राजनिष्ठेच्या तत्त्वासाठी वैयक्तिक आयुष्यातला कोणताही त्याग करण्यास तयार रहायचे हे राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचे सूत्र निश्चित झाल्यानंतर त्याचे उत्कट दर्शन घडविणारा, राजासाठी आपल्या मुलाचा बळी देणाऱ्या देवांगनेच्या अलौकिक त्यागाचा प्रवेश वामनरावांनी प्रथम लिहिला. रणदुंदुभी नाटकात स्वतंत्रतेचा जयजयकार घुमवायचा हे ठरल्यानंतर, राष्ट्रप्रेमाची भावना ही अधिकारी वर्गातही किती खोलवर रुजलेली असते आणि समयप्रसंगी निर्भयपणे व्यक्त होते याचे दर्शन घडविणारा धीरसिंहाचा-प्रवेश (ज्या प्रवेशात धीरसिंह, 'आपण सिंहासनाचे नोकर आहोत, माणसाचे नाही' हे जाहीर करून राष्ट्रध्वज खाली उतरविण्यास नकार देतो तो) त्यांनी आधी तयार केला.[1] हे नाटक लिहिले गेले त्या वेळी गांधीजींच्या असहकार चळवळीत

---

१. हा प्रवेश वाचल्यानंतर धीरसिंहाच्या भूमिकेवर खूष झालेल्या चिंतामणराव कोल्हटकरांनी ती भूमिका स्वीकारली होती. परंतु पुढे त्यांनी मातंग युवराजाची भूमिका करण्याचे ठरविले. बलवंत मंडळीतील दुसरे एक गायक नट मातंग युवराजाची भूमिका करणार होते, म्हणून त्यांच्यासाठी वामनरावांनी 'प्रबल अवमानी। दीन अबला' (अंक २, प्रवेश १) हे पदही रचले होते. पुढे चिंतामणराव ती भूमिका करणार हे ठरल्यानंतर वामनरावांनी त्या भूमिकेसाठी पदे लिहिली नाहीत.

अनेक ठिकाणी झालेल्या झेंडा-सत्याग्रहाचे पडसाद वामनरावांच्या मनात घोळत असल्याने त्यांना तशाच स्वरूपाचा नाट्यप्रसंग विशेष भावनोत्तेजक वाटला असावा. धर्मसिंहासन नाटकाची कल्पना मनात आल्यानंतर त्यात लोकनेते आणि धर्मगुरू यांनी संयुक्तपणे केलेल्या लढ्याचे दिग्दर्शन घडवावयाचे वामनरावांनी निश्चित केले. त्यासाठी 'उद्दामकेतूच्या परस्वापहरणाच्या निंद्य कृत्याविरुद्ध, धर्मानंद आपला संन्यास बाजूला ठेवून धर्मदंड उगारतात' हा स्फूर्तिदायक प्रवेश प्रथम लिहिण्यात आला.

संविधानक-रचना

हेतुप्रधान नाटकामध्ये एकाच उद्दिष्टावर प्रेक्षकांचे लक्ष सतत खिळून राहणे अवश्य असल्याने त्यांत पात्रांची आणि प्रसंगांची विपुलता असणे हे अनेक वेळा मारक ठरते. पात्रांची मितव्ययिता आणि मोजके समरप्रसंग यांच्या सहाय्याने प्रेक्षकांना उत्कर्षबिंदूकडे नेण्याची चातुरी खाडिलकरांनी आपल्या बहुतेक नाटकांत दाखविली आहे. परंतु ही खबरदारी न घेतल्यामुळे वामनरावांच्या नाट्यकृतीतून खाडिलकरांचे नाट्य-शिल्प आढळत नसून गडकऱ्यांच्या नाटकातील बेहिशोबी पसाराच दृष्टीस पडतो.

मात्र संविधानकातून एकच परिणाम घडून आणण्याची वामनरावांनी पुष्कळच काळजी घेतलेली आहे. परिणामाची एकरूपता बिघडवून टाकणारा उपकथानकाचा फापटपसारा किंवा अनेक विषयांची एकाच नाटकात झालेली गुंतागुंत त्यांच्या नाटकात दिसत नाहीत. नाटकाची कथानके 'अगदी सरळ साधी व स्पष्ट' असल्याची जी ग्वाही त्यांनी आपल्या प्रस्तावनातून दिलेली आहे ती पटणारी आहे. तथापि साध्या कथानकाची सुद्धा जी रेखीव मांडणी श्रेष्ठ नाट्यकृतीत अपेक्षित असते तिच्याकडे त्यांनी दुर्लक्ष केलेले आहे. आपल्या ओजस्वी नाट्यविषयाचा परिपोष होईल असे उत्कट नाट्यप्रसंग जोरदार भाषाशैलीच्या सहाय्याने एकापुढे एक लिहीत जाणे आणि नाटकाचे अंतिम साध्य गाठणे हेच साधेसुधे धोरण वामनरावांनी पत्करलेले दिसते. वामनरावांच्याप्रमाणे जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांच्या दर्शनासाठी नाट्यलेखन करताना खाडिलकरांनी नाट्यलेखनावरही प्रभुत्व संपादन केले आणि बंदिस्त नाट्यरचनेचे अनेक आदर्श निर्माण केले. याउलट वामनरावांनी संविधानक रचनेत प्रमाणबद्धता राखली नाही, व्यक्तिरेखांची पलटण उभी केली, वर्तमानपत्री स्वरूपाचे व्याख्यानवजा संवाद लिहिले आणि नाट्यप्रसंगांची भाऊगर्दी उसळून दिली. या सर्व उणिवांमुळे वामनरावांची नाटके अत्यंत प्रमाणहीन व बेडौल झालेली आहेत. त्यांच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेएवढे प्रदीर्घ संगीत नाटक मराठी रंगभूमीवर क्वचितच आले असेल.

स्वतः वामनरावांनीच आपल्या या नाटकाचे ' अवजड धूड ' असे यथार्थ वर्णन केले आहे. त्या नाटकाच्या पुढील आवृत्त्यांतून पुष्कळसा अनावश्यक भाग वामनरावांनी आपणहून कमी केल्याचे त्यांच्याच प्रस्तावनेवरून दिसते. ' वीर वामनरावांच्या वर्तमानपत्रातील पाल्हाळिक लेखनाच्या सवयीमुळे नाटक भलं मोठं झालं[1] ' या मामा वरेरकरांच्या विधानात अर्धसत्य आहे. कारण वामनराव उत्तम लेखक होतेच, परंतु त्याहीपेक्षा हमखास सभा जिंकणारा वक्ता म्हणून त्यांनी अधिक लौकिक मिळवला होता. आपल्या अंतःकरणातील विचार व्यक्त करणे किंवा श्रोत्यांना आकर्षक भाषाशैलीत समजावून सांगणे एवढाच त्यांचा मर्यादित हेतू नव्हता. ते विचार वाचकाच्या आणि श्रोत्याच्या मनात दृढमूल होऊन तो कार्यप्रवृत्त होईल एवढ्या प्रमाणात ठोकून ठाकून बसविणे हे त्यांचे ध्येय होते. त्यासाठी त्यांना आपल्या विचारांची वारंवार पुनरुक्ती करावी लागे. या मुख्य कारणाशिवाय राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटक वाढण्यास विक्रांत–मृणालिनी यांचे अनावश्यक प्रवेशही कारणीभूत झालेले आहेत. विक्रांताची कर्तव्यकठोर भूमिका आणि त्यामुळे मृणालिनीच्या मनोभूमिकेत क्रमशः घडून आलेला पालट हे या प्रवेशांचे नाटकातील कार्य आहे. त्याला एकंदर नाट्यविषयात गौण महत्त्व आहे. तथापि मृणालिनीच्या भूमिकेला भरपूर अवसर मिळण्यासाठी या प्रवेशाची भरती झाली असावी असे वाटते. रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन या नाटकांतून मात्र मुख्य नाट्यवस्तूला पोषक नसणाऱ्या दुय्यम प्रवेशांना वामनरावांनी स्थान दिले नाही. त्यामुळे ती नाटके अधिक आटोपशीर झाली आहेत.

निर्दोष संविधानक रचनेच्या दृष्टीने अवश्य असणारी स्थलैक्य आणि कालैक्य यांची बंधने वामनरावांनी फारशी पाळलेली नाहीत. त्यांच्या एका राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकाची या दृष्टीने पहाणी केली तर ही स्थल-कालाची मर्यादा वामनरावांनी कशी झुगारून दिली आहे हे दिसून येईल.

(१) मदालसेच्या आज्ञेने तिचा सरदार दुर्जय, चंद्रशेखरला पकडण्यासाठी निघतो आणि पुढच्या प्रवेशाचा पडदा उघडल्याबरोबर तो वेषांतर करून कूर्मदुर्गाच्यापाशी दाखल झालेला दिसतो.

(२) विक्रांताला मदत करण्याच्या कारस्थानात जे लोक सामील आहेत त्यांना पकडून आणण्याची मदालसा आज्ञा करते आणि लगेच पुढच्या प्रवेशात हे सर्व लोक, आपल्या बायकांमुलांसकट कैद करून आणलेले दिसतात.

(३) सुधीराचा (वेषांतरित दुर्जयाचा) संशय आल्यामुळे चंद्रशेखराच्या निजण्याची व्यवस्था बदलण्याचे ठरवून सरोजिनीचा सरदार कंदन पडद्याआड

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड ३, पृ. २०

जातो आणि मागचा पडदा उघडण्याच्या आत तशी सर्व व्यवस्था होऊन चंद्रशेखर शांतपणे झोपी गेलेला दिसतो.

(४) दुर्जयावरील राजवधाच्या आरोपाची चौकशी करण्याकरिता लष्करी कचेरी भरविण्याचा हुकूम देऊन सरोजिनी आत निघून जाते आणि लगेच तिच्यासह सर्व सरदार लष्करी पोषाखात उपस्थित झाल्याचे दृश्य दिसू लागते.

नाट्यरचनेत स्थल-कालविषयक काही सवलती नाटककाराला असतात आणि प्रेक्षकही त्यातील लहान लहान दोषांकडे कानाडोळा करतात, परंतु वरील उदाहरणांत वामनरावांनी या स्वातंत्र्याचा अतिरिक्त वापर केला आहे हे पटल्याशिवाय रहात नाही.

याशिवाय महत्त्वाच्या घटनांचा उलगडा न केल्याची उदाहरणेही वामनरावांच्या नाटकांतून सापडतात. मदालसेच्या तावडीतून विक्रांत आणि मातंग युवराजाच्या कैदेतून कंदर्प सुटून जातात. परंतु त्यांना साहाय्य कोणाचे मिळाले यासंबंधी नाटकात खुलासा नाही. कंदर्प आणि तेजस्विनी यांचा विवाह होण्याचे निश्चित ठरले असताना तो का झाला नाही आणि तत्पूर्वीच कंदर्प सौदामिनीच्या पाशात कसा सापडला ते समजत नाही. किंबहुना तेजस्विनी आणि सौदामिनी या मूळच्या कोणाच्या कोण त्याचाही पत्ता लागत नाही. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील सरोजिनीचा पती दुर्जय वेष पालटून अनेक दिवस कूर्मदुर्गावर राहतो व घातपाताची कृत्ये घडवून आणतो. तो सरोजिनीच्या निकट वावरताना दिसतो. पण तिला त्याचा कधीही संशय येत नाही. सरोजिनीला एखादे वेळीसुद्धा तसा भास झाला नसेल काय ?

प्रमाणहीनता, स्थल–काल ऐक्याचा अभाव, संदिग्धता, अकारण विस्तार असे दोष वामनरावांच्या संविधानक-रचनेत आहेत, हे सत्य मान्य करून सुद्धा हे सर्व दोष अगदी क्षुल्लक वाटतील अशी एक शक्ती वामनरावांच्या लेखणीत होती; ती म्हणजे उत्कट नाट्यप्रसंग निर्माण करण्याची शक्ती.

समरप्रसंग : भडकपणा आणि प्रेक्षणीयता

ज्वलज्जहाल नाट्यविषय आणि उग्र व्यक्तिमत्वाने संपन्न असलेल्या स्वभावरेखा यांमुळे वामनरावांची तीनही–विशेषतः त्यांतली पहिली दोन–नाटके प्रारंभापासून अखेरपर्यंत उत्कट प्रसंगांच्या कल्लोळाने अगदी गजबजून गेली आहेत. तुलनात्मक दृष्टीने पाहिले तर राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत प्रसंगांचे वैपुल्य आणि भडकपणा या दोन्ही गोष्टी इतर नाटकांपेक्षा अधिक प्रमाणात आहेत. ‘ रणदुंदुभी ’त भडकपणा कमी असला तरी उत्कटता मात्र कमी झालेली नाही. ‘ धर्मसिंहासन ’ मध्ये मात्र वाग्द्वंद्वांनीच अधिक जागा व्यापलेली आहे.

'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे' ची प्रेरणा उर्दू नाटकापासून घेतलेली असल्याने मूळ नाटकातील उर्दूछाप अतिरंजितपणा वामनरावांच्या नाटकातही उतरलेला दिसतो. या नाटकाइतक्या भीषण घटना अन्य मराठी नाटकात क्वचितच पहावयाला मिळतील. वसंताचा वध, देवांगनेचा अमानुष छळ आणि त्यानंतर तिचा मृत्यू, विक्रांतप्रेमी सरदारांची त्यांच्या बायकांमुलांसकट झालेली कत्तल, मृणालिनीला चितेवर जिवंत जाळण्याचा प्रयत्न, विक्रांताचा खून करण्याचा मदालसेचा प्रयत्न, चंद्रशेखराचा खून करण्याच्या प्रयत्नात दुर्जयाने केलेला तेथील पहारेकऱ्याचा खून, मदालसेने केलेला कोदंडाचा खून आणि तिची स्वतःची आत्महत्या या इतक्या भीषण घटना एकाच नाटकात ठेचून भरल्यानंतर ते पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या रसिकवृत्ती तल्लीन होण्याऐवजी बधिर होऊन गेल्या नाहीत तरच नवल![1] पुढील नाटकातून खून-आत्महत्येसारखे रौद्र स्वरूपाचे प्रसंग कमी होत गेले आणि त्यांची जागा वादविवादांनी घेतली. तलवारींच्या चकमकीऐवजी शाब्दिक बाचाबाची ऐकू येऊ लागली.

नाटकात सतत काहीतरी घडत राहिले पाहिजे, या पूर्वापार चालत आलेल्या सिद्धांताची वामनरावांनी अत्यंत कसोशीने जपणूक केली आहे. विक्रांत-मृणालिनीचे काही प्रवेश वगळले तर वामनरावांचे नाटक शांतपणाने चाललेले आहे असे कधीच दिसणार नाही. नाटकातील कोणताही प्रवेश घ्या, प्रत्येक ठिकाणी आणीबाणीची परिस्थिती निर्माण झालेली दिसेल. नाटकाचा पहिला पडदा उघडल्याबरोबर त्यांच्या नाटकात कोणत्या तरी अटीतटीच्या संग्रामाला प्रारंभ झालेला दिसून येईल. नाटक सुरू झाल्यापासून, प्रेक्षकांचे चित्त क्षणभरही विचलित होणार नाही अशी कडो-विकडीच्या नाट्यप्रसंगाची मालिका वामनराव उभी करतात. त्यांच्या नाटकांचे विषय 'राज'कारणाशी संबद्ध असल्याने राजदरबार, भव्य प्रासाद, रणमैदाने, लष्करी छावण्या, गुप्त सांकेतिक स्थळे अशांपैकी एखाद्या नेत्रदीपक नेपथ्यरचनेची पार्श्वभूमी त्यांच्या नाट्यप्रसंगांना लाभलेली असते. या भव्य सजावटीसमोर चाललेल्या दोन प्रबल गटातील शस्त्रांच्या किंवा शब्दांच्या संघर्षामुळे वामनरावांच्या नाटकांना विलक्षण प्रेक्षणीयता प्राप्त झालेली आहे. वामनरावांच्या या योजक नाट्यदृष्टीचे वर्णन करताना चिंतामणराव कोल्हटकर म्हणतात, "ते

---

१. 'या नाटकातील खून-मारामाऱ्यांचे प्रसंग लहान मुलांनी पाहिले तर ती भेदरून गेल्याशिवाय राहणार नाहीत अशा विचाराने, 'खूब सूरत बला' हे उर्दू नाटक करणारी भुल-भुलैया ही पारशी नाटक मंडळी त्या नाटकाच्या वेळी '१२ वर्षाखालील मुलांना नाट्यगृहात प्रवेशच देत नसे' अशी माहिती ललितकलादर्श मंडळीचे त्या काळचे व्यवस्थापक कै. केशवराव शितूत यांनी मला सांगितली होती.

स्वतः चित्रकार नसले तरी रंगभूमीवरील दृश्य कसे दिसावे याची ते लिहिताना मांडणी करीत...प्रवेश लिहिताना रंगभूमीवरील दृश्य व मांडणावळ ही त्यांच्या सारखी डोळ्यांपुढे असत. अप्पा टिपणीस यांच्याखेरीज एकही नाटककार माझ्या पहाण्यात नव्हता, की जो इतक्या बांधेसूदपणे नाटक लिहितांना सर्व गोष्टी विचारात घेऊनच नाटक लिही."[१]

सदोष मांडणी

अशा प्रसंगांचे लेखन करताना वामनराव अनेक वेळा रंगभूमीच्या मर्यादेचा विचारही गुंडाळून ठेवीत. आत्यंतिक छळ होऊन निश्चेष्ट पडलेल्या देवांगनेवर हिंस्र श्वापदे चोहोबाजूंनी तुटून पडतात, असे दृश्य राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत आहे. परंतु तसे दृश्य रंगभूमीवर दाखवणे शक्य आहे काय? त्याच नाटकात कूर्म-दुर्गाच्या पहारेकऱ्यांबरोबर दुर्जयाच्या तंटा चालू असताना त्याची बायको सरोजिनी त्या किल्ल्याच्या तटावर येऊन उभी राहते व तिचे दुर्जयाबरोबर भाषण सुरू होते, असे आणखी एक, रंगभूमीवर यथार्थपणे उभे करण्यास कठिण असलेले दृश्य आहे. मृणालिनीला चितेवर ठेवण्याच्या प्रसंगाचे वर्णन असे आहे— "राजवाड्यासमोर चिता रचली आहे. प्रेक्षकांची गर्दी उसळली आहे. कोदंड, दुर्जय, मदालसा वगैरे राजवाड्याच्या गच्चीवर उभे आहेत आणि शिष्ट नागरिक रदबदली करीत आहेत." या वर्णनाप्रमाणे, रंगभूमीच्या मर्यादित जागेवर एवढा पसारा उभा करणे शक्य कोटीतले आहे काय? परंतु प्रेक्षकांना स्तंभित करून सोडणाऱ्या प्रसंगांची निर्मिती करण्यातच वामनराव रंगून गेलेले असल्याने त्यांनी या शक्याशक्यतेकडे दुर्लक्ष केले आहे.

दुसरी एक उणीव लहानशीच आहे, परंतु नाटकाची मांडणी करण्याच्या दृष्टीने ती महत्त्वाची आहे. 'तो मी नव्हेच' या नाटकाचा अपवाद वगळता फिरत्या रंगमंचाची निर्मिती अद्यापीही मराठी रंगभूमीवर सर्रास झालेली नाही, मग वामनरावांच्या काळात त्याचे साहाय्य घेण्याची कल्पनाही फार जणांना नसेल. अशा वेळी भव्य देखाव्यांची दृश्ये रंगवताना नाटककारांना रंगभूमीच्या एका तांत्रिक अंगाकडे सतत अवधान ठेवणे अवश्य होते. अशा वेळी मोठ्या, विस्तृत अशा देखाव्यापुढील (Deep scene) प्रवेश संपल्यानंतर पुढचा प्रवेश हा बाहेरच्या बाजूवर (Cover scene) असणे जरूर असते; कारण तेवढ्या वेळात पड्यामागे दुसऱ्या मोठ्या प्रवेशाची मांडामांड करण्यास अवधी मिळतो. वामनरावांची सर्व नाटके तत्कालीन पद्धतीप्रमाणे एकांकी–बहुप्रवेशी अशा

१. बहुरूपी, पृ. २१५.

स्वरूपाची असल्याने त्यांना ही काळजी घेणे अगत्याचे होते. कोल्हटकर–खाडिलकरादि नाटककार या सोयीसाठी विनोदी प्रवेशांचा उपयोग करून घेत. परंतु राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकात विनोदी प्रवेशच नसल्यामुळे वामनरावांना त्याचा फायदा मिळण्यासारखा नव्हता. त्यामुळे पहिल्या अंकात रुद्रमंडळातील प्रवेश झाला, की लगेच मृणालिनीच्या सुवर्ण-प्रासादातील प्रवेशास आरंभ होतो. दुसऱ्या अंकात मृणालिनीच्या प्रासादातील प्रवेशानंतरचा प्रवेश एकदम सरोजिनीच्या राजवाड्यात सुरू होतो. तो संपला, की मदालसेच्या राजवाड्यातील प्रवेशाला प्रारंभ होतो. अशा प्रसंगी व्यवस्थापक वर्गाची तारांबळ उडाली तर नवल नाही. पुढच्या रणदुंदुभी नाटकात, वामनरावांनी पशुपाल–शिशुपाल या जोडीचे विनोदी प्रवेश मधून मधून रंगविले असल्याने त्या नाटकात ही उणीव राहिली नाही.

प्रसंगांतील साम्य

वामनरावांनी रेखाटलेल्या नाट्यप्रसंगांची बारकाईने पहाणी केली म्हणजे आणखी एक गोष्ट नजरेत भरते. ती म्हणजे त्यांच्या अनेक नाट्यप्रसंगांची आणि त्यातील नाटकी क्लृप्त्यांची झालेली पुनरावृत्ती. त्यांची नाटके स्वातंत्र्यसंपादन, स्वातंत्र्यरक्षण, स्वातंत्र्यपालन अशा प्रकारच्याच एका ' स्वातंत्र्यवर्गा 'त बसणारी असल्यामुळे त्यातून समरप्रसंगाचा ' तोच-तोपणा ' उत्पन्न झाला आहे. याची काही उदाहरणे पहा :——

(१) स्वातंत्र्यासाठी लढणाऱ्या वीराची शत्रूच्या बंदिवासातून अकल्पितपणे सुटका होऊन शत्रुपक्षाचे सर्व बेत धुळीस मिळणे (मदालसेच्या अटकेतून विक्रांताची आणि मातंग युवराजाच्या ताब्यातून कंदर्पाची सुटका–या दोघांनी कोणत्या युक्तीने शत्रूच्या हातावर तुरी दिल्या ते वामनरावांनी कुठेच सांगितलेले नाही.)

(२) अगदी सर्वनाशाचा क्षण जवळ येऊन ठेपला असता स्वातंत्र्यवादी पक्षाला अचानक साहाय्य मिळणे (तेजस्विनीच्या कदंबवीरांना जंगली लोकांचे आणि कल्पलतेच्या कैरवकुळाला भगव्या फटिंगांचे).

(३) नाचरंगात दंग झालेल्या सत्ताधारी पक्षाला हादरून टाकणारी विरोधी पक्षीयांच्या आगमनाची वार्ता येणे (मदलसा-दुर्जयादिकांना विक्रांत ससैन्य जवळ येऊन थडकल्याची वार्ता समजणे आणि कंदर्प-सौदामिनी यांना तेजस्विनी आल्याची बातमी मिळणे.)

राजदरबारात चाललेल्या वादविवादांच्या पद्धतीही बहुंशी एकाच जातीच्या आहेत.

प्रसंगांची रोमांचकता

या नाट्यदोषांवर मात करण्याचे सामर्थ्य वामनरावांच्या लेखणीमध्ये असल्याने वरील उणीवा असूनही त्यांचे समरप्रसंग प्रेक्षकांना गुंगवून टाकतात यात संशय नाही. संघर्षाचे तत्त्व निश्चित करून नाट्य-प्रसंगांची रांग उभी करावयाची व तिच्या जोरावर नाटक सतत गतिमान ठेवायचे, हा वामनरावांच्या हातचा मळ आहे. प्रेक्षकांचे नाटकावरील लक्ष ढळेल किंवा ते कंटाळून जाऊन पडदा पडण्याची वाट पहात बसतील, असले रटाळ नाट्य वामनरावांच्या नाटकात कुठेही सापडणार नाही. धर्मसिंहासन नाटकात तात्त्विक विचारमंथन थोडे अधिक प्रमाणात आहे हे खरे, परंतु राक्षसी महत्त्वाकांक्षा आणि रणदुंदुभी या नाटकांतून नीरसतेचा दोष शोधून देखील मिळणार नाही. ही वेधकता निर्माण होण्याचे मुख्य कारण वामनरावांनी निवडलेल्या नाट्य-विषयातच आहे. ' मारू किंवा मरू ' अशा आवेशातच वामनरावांच्या भूमिका रंगभूमीवर प्रवेश करीत असल्याने प्रारंभापासूनच त्यांच्या नाटकात चित्तथरारक वातावरण निर्माण होऊ लागते. शिवाय त्यांच्या नाटकातील दोन पक्षांचा संघर्ष हा नेहमीच अत्यंत तीव्र स्वरूपाचा असल्याने विरुद्धपक्षीय व्यक्तींचा भावनाप्रक्षोभ होऊन वातावरण तापण्यास अल्पावधीही लागत नाही. सत्त्वासाठी आपल्या सर्वस्वाचे बलिदान करण्यास सिद्ध झालेल्या देशभक्तांचा पक्ष आणि सर्व भल्याबुऱ्या मार्गांनी त्यांना चिरडून टाकण्यास उद्युक्त झालेला सत्ताधारी पक्ष यांच्यात प्रत्येक प्रसंगी निर्माण होणाऱ्या झगड्यामुळे वामनरावांची नाटके आव्हान-प्रतिआव्हानांनी दुमदुमून गेलेली आहेत. विक्रांत आणि मदालसा, तेजस्विनी आणि मातंग युवराज, धर्मानंद आणि उद्दामकेतू या तुल्यबळ प्रतिस्पर्धीयांतील झगडे म्हणजे वीररसाची मेजवानीच आहे. त्यांतील अनेक प्रसंगांच्या द्वारा, तत्कालीन प्रेक्षकवर्गाच्या सहज ध्यानात येतील अशा स्वातंत्र्यचळवळीतील घटना वामनरावांनी बुद्धिपुरस्सर रेखाटलेल्या आहेत. राष्ट्रध्वजाच्या मानासाठी प्राणार्पणाची तयारी, न्यायालयातही स्वातंत्र्यलक्ष्मीचा जयघोष, पोलिसांची साखळी तोडून केलेला स्वातंत्र्याचा जयजयकार, सरकारी अधिकाऱ्यांनी ऐनवेळी प्रकट केलेला सरकारद्रोह अशा अनेक घटना त्या काळच्या समाजाच्या डोळ्यांदेखत घडत होत्या आणि त्यांच्या रोमहर्षक वार्ता प्रत्यही वृत्तपत्रातून वाचावयाला मिळत होत्या. तेच प्रसंग रंगभूमीवर पाहून पुनःप्रत्ययाचा आनंद घेणारे ते प्रेक्षक स्वातंत्र्यप्रेमाने भारून टाकले गेले असले तर त्यात आश्चर्य ते कोणते ? युद्धाच्या रम्य वार्ता ऐकण्यास सर्वसाधारण माणूस नेहमीच उत्सुक असतो. हा त्याचा स्वभाव जाणून वामनरावांनी आपली सारी नाटके युद्धकालीन वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवरच रंगवलेली आहेत. परस्परविरोधी पक्षीयांच्या आशा-निराशेच्या आणि जयापजयाच्या उलट-सुलट वार्ता ऐन हातघाईच्या प्रसंगी

आणून प्रेक्षकांच्याही उत्कंठेची तार खेचीत रहायचे ही वामनरावांची ठराविक युक्ती आहे. शत्रुपक्षाच्या प्रमुखाला मोहपाशात गुंतविण्यासाठी प्रलोभनांचे जाळे पसरावयाचे, त्यात तो न सापडल्यास त्याच्या प्रिय व्यक्तीच्या मृत्यूची दहशत घालायची आणि इतक्यानेही तो वळला नाही तर वाममार्गाने त्यालाही जगातून नाहीसा करण्याचा प्रयत्न करावयाचा, असले डावपेच वामनरावांनी विक्रांत, तेजस्विनी आणि सुरेंद्र यांच्या जीवनात निर्माण केलेले आहेत.

राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत तर प्रत्येक पात्र मृत्यूच्या सावलीतच वावरताना दिसते. त्या नाटकात प्रत्येक प्रवेशात रक्ताचा सडा शिंपडलेला पाहून वामनरावांनी ते नाटक आपली लेखणी रक्तात बुडवूनच लिहिले होते की काय असे वाटू लागते. रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन नाटकांत हे ‘ रक्तरंगण ’ थोडे बेताने आहे, पण त्याची जागा कुटिल राजकारणाच्या विविधरंगी डावपेचांनी घेतलेली आहे. स्वातंत्र्यपक्षाच्या अंतिम विजयाच्या क्षणी एखादी दुःखद घटना रंगवून तो प्रसंग अधिक हृदयस्पर्शी करण्याचे नाट्य-कौशल्य वामनरावांनी राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत (मदालसेकरवी राजमुगुटाची धुळधाण करवून) आणि रणदुंदुभीत (कंदर्पाचा मृत्यू सूचित करून) प्रकट केले आहे. साम्राज्यपिपासूंच्या विजयाच्या अगदी मोक्याच्या क्षणी स्वातंत्र्यपक्षाचा नेता त्यांच्या तावडीतून निसटून गेल्याची वार्ता आणून (विक्रांत व कंदर्प यांच्या बाबतीत) सर्वसामान्य प्रेक्षकाला, ‘ सत्पक्षाला न्याय मिळाल्याचा (poetic justice) आनंद ’ प्राप्त करून द्यावयाचा असे प्रसंगही, वामनरावांनी प्रेक्षकांच्या रसिकतेचे मर्म बरोबर ओळखल्याची साक्ष देतात. या सर्व नाट्य-चातुरीचा विचार केला म्हणजे वामनरावांच्या समरप्रसंगातील एकसारखे-पणाचा दोष नाहीसा होऊन, चढत्या रंगतीचे प्रसंग निर्माण करून नाटकाची रंगत अखंड टिकविण्यात त्यांनी जे यश संपादन केलेले आहे त्यावरच आपले लक्ष खिळून राहते.

सूक्ष्म संघर्षाचा अभाव

आपली नाटके प्रेक्षकांपुढे सादर करताना ती त्यांच्या अंतःकरणाला जाऊन भिडली पाहिजेत अशीच वामनरावांची दृष्टी होती. त्यासाठी जे प्रसंग प्रेक्षकांना सहज समजतील व ते समरस होतील, अशा स्थूल परंतु उत्कट संघर्षांचेच त्यांनी चित्रण केले. हे संघर्ष दोन व्यक्तींमधील किंवा एकाच व्यक्तीच्या दोन मनांतील नसून ते दोन प्रबल राजकीय मनोवृत्तींचे संघर्ष आहेत. त्यांचे दर्शन थोडेसे ठरीव साच्याचे असले आणि त्यात सूक्ष्म कलात्मता कमी असली तरीही ते अत्यंत प्रभावी आहेत हे निर्विवाद. सूक्ष्म मनोवृत्तींचा तात्त्विक संघर्ष सामान्य प्रेक्षकाच्या डोक्यावरून जात असल्याने तो त्या संघर्षाबरोबर समरस होऊ शकत नाही.

यासाठी वामनरावांनी व्यक्तींच्या मनातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म पापुद्रे उलगडून दाखविणारे अनाकलनीय संघर्ष आपल्या नाटकात कुठेही आणले नाहीत. त्यांच्या शीलसंन्यास नाटकाचा आधार असलेल्या मेटरलिंकच्या मोना व्हॅना या नाटकाची उभारणी, नायिका मोना व्हॅना आणि तिचा पती गुइदो कोलोना (Guido Colonna) यांच्या मनात उडालेल्या दोलायमान भावनाकल्लोळावर झालेली आहे. परंतु त्या मनोविश्लेषणाचा आशय गूढरम्य आणि अत्यंत सूक्ष्म असल्याने तो सामान्य प्रेक्षकाला तल्लीन करू शकत नाही. वामनरावांनी हे अचूकपणे हेरून प्रेक्षकांच्या नित्याच्या आवडी-निवडींमध्ये बसू शकतील असे, मूळ नाटकात नसलेले नाट्यप्रसंग नव्यानेच लिहून काढले. नाटकातील स्त्री–पुरुषांच्या मनात उच्च पातळीवरून चालणाऱ्या मनोव्यापारांची आंदोलने रेखाटणे हे वामनरावांचे उद्दिष्ट नसल्याने प्रेक्षकांच्या भावना देशप्रेमासारख्या भावनेने उद्दीपित होतील, अशाच भावनांची ठसठशीत चित्रे त्यांनी रंगविली.

एकसाची स्वभावलेखन

नाट्यविषयातील साम्य आणि त्यामुळे नाट्यप्रसंगात निर्माण झालेला एकसारखेपणा यांचा सहज परिणाम त्यांच्या नाटकातील व्यक्तिरेखा पुष्कळ बाबतीत एकठशाच्या होण्यात झाला. स्वभावरेखांच्या प्रभावाने परिस्थिती घडत जाते, का परिस्थितीच्या दबावाने स्वभावरेखा वागत असतात या प्रश्नाची कधीही न संपणारी चर्चा करण्याऐवजी ' व्यक्ती आणि परिस्थिती, दोन्हीही परस्परांवर संस्कार घडवीत असतात आणि त्यांच्या एकमेकांवर होणाऱ्या क्रिया–प्रतिक्रियांच्या आलेखाने ललितकृती निर्माण होत असते ' असे त्याचे थोडक्यात सार काढता येईल. श्रेष्ठ कृतीत त्यांचा परस्पर संबंध हा अविभाज्य असतो. वामनरावांच्या सर्व नाटकांत प्रारंभीच्या एखाद–दुसऱ्या प्रवेशातच प्रमुख व्यक्तींचे दर्शन घडते, आणि त्यांच्या स्वभावाचीही ओळख होते. महत्त्वाची भूमिका असूनही नाटकाच्या तिसऱ्या अंकापर्यंत जिचा रंगभूमीवर प्रवेश होत नाही अशी मातंग युवराजाची भूमिका वामनरावांच्या नाटकातच काय परंतु साऱ्या मराठी नाटकातही अपवादस्वरूपाची आहे.

वामनरावांच्या तीन स्वतंत्र नाटकांतील प्रमुख व्यक्तिरेखांचा त्यांच्या स्वभावधर्मानुसार एक तक्ता तयार केला म्हणजे त्यांच्या स्वभावलेखनात केवढा एकसारखेपणा निर्माण झाला आहे, याचा प्रत्यय येतो. त्यांच्या व्यक्ति-सृष्टीचा परिघ एका विवक्षित जीवनांगापुरताच मर्यादित असल्याने समाज-जीवनाच्या निरनिराळ्या थरांतील मनुष्य-स्वभावाचे विविध नमुने त्यांच्या नाटकात आढळून येत नाहीत. तथापि त्या मर्यादेतही, वामनरावांची इच्छा असती तर स्वभाव-

लेखनातील वैचित्र्य प्रकट करता आले असते. परंतु सर्व नाटकांकडे एकाच दृष्टिकोणातून पाहण्याचा आग्रह धरल्याने त्यांच्या नाट्यसृष्टीत तेच तेच नमुने नावगाव बदलून पुन्हा पुन्हा डोकावत असल्याचे दिसते.

त्यांच्या प्रत्येक नाटकात महत्त्वाकांक्षी, सत्तालोलुप आणि त्यासाठी सर्व तऱ्हेची दुष्कृत्ये करण्यास तयार होणारी एक खलनायिका आहे. (मदालसा, सौदामिनी आणि कामलता). सर्व मोहपाश लाथाडून अविरत झुंजणारा एक स्वातंत्र्यवीर आहे (विक्रांत, उत्तरार्धातील कंदर्प आणि सुरेंद्र). या स्वातंत्र्य-वीरांचे प्रयत्न सिद्धीस जावेत म्हणून त्याला प्रोत्साहन देणारी आणि त्यांच्या प्रयत्नांना साहाय्यभूत होणारी एक शूर व सत्त्वगुणी नायिका आहे (मृणालिनी, तेजस्विनी व कल्पलता). साम्राज्यवादी पक्षाला साह्य करून देशभक्तांच्या प्रयत्नात अडथळे निर्माण करणाऱ्या स्वार्थसाधु सरदारांची एकेक जोडी प्रत्येक नाटकात आहे (कोदंड—दुर्जय, कालकूट—शृगाल आणि भुजंग—तक्षक). स्वतःची साम्राज्य-पिपासा तृप्त करण्यासाठी साळसूदपणाचे सोंग आणून अन्य राष्ट्रांचे स्वातंत्र्य लुबाडू इच्छिणारे संभावित भामटे रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन या दोन्ही नाटकांत आहेत (मातंग युवराज व उद्दामकेतू), तर सच्च्या देशभक्तांना साहाय्यभूत होणाऱ्या परंतु नाटकात गौण महत्त्व असणाऱ्या सात्त्विक व निर्भय स्त्रियांची उदाहरणे राक्षसी महत्त्वाकांक्षा आणि धर्मसिंहासन या दोन्ही नाटकांत आहेत (देवांगना आणि चंद्रकला).

वामनरावांच्या स्वभावलेखनात हे जे आश्चर्यकारक साम्य दिसून येते, ते पाहिले म्हणजे त्यांनी आपल्या स्वभावचित्रांचा एक साचाच तयार केला होता की काय, असे क्षणभर वाटल्याशिवाय रहात नाही. वर उल्लेखिलेल्या गटातील व्यक्तिरेखा एकमेकांशी पूर्णांशाने सारख्या आहेत असे अतिरेकी विधान कोणीच करणार नाही. उदा०, मदालसा आणि सौदामिनी किंवा विक्रांत आणि सुरेंद्र या रेखा तंतोतंत सारख्या नाहीत. असा फरक कोणत्याही दोन व्यक्तींमध्ये आढळून येतोच. वामनरावांच्या स्वभावलेखनातही भिन्नत्वाच्या छटा दाखविता येतील, नाही असे नाही. परंतु त्यांच्या परस्पर भिन्नतेपेक्षा त्यांचे परस्पर साधर्म्य फार निकटचे आहे आणि म्हणूनच त्यांचे गट तयार होऊ शकतात. त्यावरूनच आपण म्हणू शकतो की, त्या भूमिका एकाच मुशीतून बाहेर पडलेल्या आहेत.

वामनरावांच्या स्वभावरेखाटनाची आणखी एक मर्यादा आहे. ती म्हणजे त्यांची बहुतेक पात्रे स्थिर (Flat) मनोवृत्तीची आहेत. त्यांचे सद्‌गुण किंवा दुर्गुण हे नाटकाच्या सुरवातीपासूनच निश्चित झालेले आहेत. त्यांच्या पहिल्या वाक्यातच त्यांच्या स्वभावाचे जे प्रतिबिंब पडले तेच नाटकातील अखेरच्या

वाक्यापर्यंत कायम राहिलेले आहे. त्यात नंतर बदल झालेला नाही. विक्रांत, देवांगना, मृणालिनी, वसंत, सरोजिनी, तेजस्विनी, धीरसिंह, कल्पलता, सुरेंद्र, धर्मानंद, चंद्रकला हे सर्वजण सत्त्वगुणांचे पुतळे आहेत, तर मदालसा, दुर्जय, सौदामिनी, कालकूट, उद्दामकेतू हे अधम वासनांनी नखशिखान्त बरबटलेले दुर्गुणांचे पुतळे आहेत. सत्त्वगुणी व्यक्ती आपल्या ध्येयासाठी सर्वस्व अर्पिण्यास कोणत्याही क्षणी सिद्ध आहेत. परिस्थितीचा आघात कितीही भयानक स्वरूपाचा असला, तरी त्यांच्या अंतःकरणात मुळीत चलबिचल होत नाही. दृढनिश्चयी व्यक्तींच्या अंतःकरणात देखील असा एखादा कसोटीचा क्षण येतो की, त्या वेळी त्यांच्याही मनात चांगल्या-वाईटाचा, विजिगीषु वृत्तीचा आणि पराभूततेचा संघर्ष निर्माण होतो. काही क्षण मनाचा लंबक निराशेकडे, मोहाकडे झुकतो. हा क्षण अल्पकाळच येतो. कारण कर्तव्यपालनाच्या कठोर निश्चयाने पराक्रमी आणि सत्त्वशील पुरुष त्या दोलाचल वृत्तीला निमिषार्धात आपल्या मनातून नाहीसे करतात. पण या एखाद्याच प्रसंगी त्यांच्या मनुष्यत्वाचे जे प्रामाणिक दर्शन घडते ते अत्यंत हृदयंगम असते. त्यामुळेच त्या व्यक्तीविषयी प्रत्येक सहृदयाला आपुलकी वाटते. वामनरावांच्या नाट्यसृष्टीत असा सुवर्णक्षण आढळून येत नाही. त्यांच्या सर्व भूमिका अगदी ठाशीव मनोवृत्तीच्या आहेत. आपल्या त्यागाने, कृतिनिश्चयाने आणि पराक्रमाने त्यातील सत्त्वगुणी व्यक्तींच्या जीवनाचे दर्शन तेजःपुंज आणि वंदनीय वाटते खरे, परंतु त्यांच्या चरित्र-चित्रणात संगमरवरी घोटीवपणा अधिक आहे, सुवर्णकाराची नाजुक कलाकुसर नाही, ही रुखरुख नेहमी जाणवत असते.

मनोज्ञ व्यक्तिरेखा

वामनरावांच्या एकूण भूमिकात, 'रणदुंदुभी' नाटकातील आपल्या उत्तरायुष्यातील परिवर्तनाने प्रेक्षकांची सहानुभूती मिळवलेल्या राजा कंदर्पाची व्यक्तिरेखा अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण अशी आहे. त्याचे चित्र रंगविताना उच्चपदी असणाऱ्या व्यक्तीच्या दोन मनांत चालणाऱ्या ओढाताणीचे सुरेख दर्शन घडविण्याचा वामनरावांनी चांगला प्रयत्न केला आहे. सत्तालोभी, मत्सरी आणि कारस्थानी सौदामिनीकडे ओढ घेणारे सुखलोलुप मन आणि तेजस्विनीच्या स्वातंत्र्यप्रेमी व्यक्तिमत्वाने भारून गेलेले स्वाभिमानी मन यांच्यातील संघर्ष फार प्रेक्षणीय झाला आहे. काही टीकाकारांना त्याच्या अंतःकरणात झालेले परिवर्तन प्रत्ययकारी वाटत नाही. परंतु प्रथमपासूनच्या त्याच्या स्वभावाची बारकाईने पाहणी केली म्हणजे स्वातंत्र्यप्रेमाची भावना त्याच्या मनात रुजलेली आहे असे दिसून येईल. सौदामिनीच्या स्वार्थी आणि ऐषारामी सहवासाने तिच्यावर सावट आले होते एवढेच. ते दूर होताच ते स्वाभिमानी मन पुन्हा भडकून उठले.

सत्त्वगुणी व्यक्तीपेक्षा खलप्रकृतीच्या स्वभावरेखा वामनरावांनी अधिक कलापूर्ण रेखाटल्या आहेत. विशेषतः राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील खलनायिका मदालसा आणि 'रणदुंदुभी' चा खलनायक मातंग युवराज यांच्या व्यक्तिरेखा[1] विशेष चैतन्यपूर्ण वाटतात. हे दोघेही कमालीचे सत्तापिपासू, साम्राज्यासाठी आसुसलेले आणि कोणतेही दुष्कर्म करण्यास मागेपुढे न पाहणारे असे हीन मनोवृत्तीचे दुष्ट आहेत. परंतु त्यांचे खलत्व इतक्या उत्कटतेने आविष्कृत झाले आहे की, त्यांची वागणूक पाहिल्यानंतर 'अगदी नमुनेदार, खराखुरा दुष्ट आहे' असेच उद्‌गार

---

१. या दोन व्यक्तिरेखा रंगविताना वामनरावांच्या अंतर्मनात, आपल्या अरेरावी-मदांध वागण्याने सर्व महाराष्ट्र प्रक्षुब्ध करून सोडणाऱ्या (खाडिलकरांच्या कीचक-वध नाटकातील) कीचकाची उद्दाम मूर्ती अस्पष्ट स्वरूपात घोळत असावी असे वाटते. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचे लेखन होण्याच्या वेळी 'कीचकवध' नाटकाच्या प्रयोगावर बंदी येऊन फार अवधी लोटलेला नव्हता आणि रणदुंदुभीच्या काळात म्हणजे १९२६ मध्ये, बंधमुक्त झालेल्या 'कीचकवधा' चे प्रयोग प्रथम वऱ्हाड-नागपूर भागातच पुन्हा सुरू झाले होते.

साम्राज्य-संपादनाच्या कल्पनेने हुरळून गेलेली मदालसा स्वतःच्या सार्वभौमत्वाचे स्वप्न रंगविताना म्हणते, "यापुढे पृथ्वीच्या पाठीवर नांदणाऱ्या सर्व वैभवशाली राजा–अधिराजा–महाराजांना माझे भाट बनून या मदालसेच्या पराक्रमाची, ऐश्वर्याची आणि यशाची कवने गावी लागतील. सर्व घमेंडखोर रथी–अतिरथी–महारथींना आपला सर्व गर्व सोडून या मदालसेच्या प्रतापशाली राजदंडाखाली आपल्या उद्दाम माना अत्यंत लीनपणे लववाव्या लागतील......इ० इ०" आता याच तारस्वरातले कीचकाचे भाषण पहा— "ज्याच्या बाहुबलाने राजे–महाराजे–अधिराजे उत्पन्न होतात, हुकमाचे शब्द ज्याच्या मुखातून निघण्याचा अवकाश, की त्याबरोबर अभिषिक्त राजे–महाराजे–अधिराजे यांना आपल्या वडिलोपार्जित सिंहासनावरून निमूटपणे खाली उतरावे लागते......असल्या मजसारख्या वीर पुरुषांच्या पुढे विश्वातील सर्व सुखोपभोगांचे पदार्थ हात जोडून सेवेला तयार उभे राहिले पाहिजेत."

'आमची ताकीद–आमची आज्ञा–आमचा हुकूम' ही मातंग युवराजाची भाषा आणि 'माझी इच्छा आहे–मी सांगतो–आमचा हुकूम आहे' ही कीचकाची भाषा यांचा तोंडवळा अगदी एकच आहे हे सहज लक्षात येईल.

खाडिलकरांचा कीचक जसा घमेंडखोर, अहंमन्य आणि मदांध आहे, तशाच स्वभावाच्या मदालसा आणि मातंग युवराज या दोन्ही स्वभावरेखा आहेत; फक्त त्यांच्या मनातील विचारांचा आविष्कार करताना वामनरावांनी वेगवेगळ्या पद्धतींचा स्वीकार केला आहे एवढेच. त्या दोघांचेही मूळस्वभाव एकाच छापाचे आहेत.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ..... कि: ...
... २८२८ ... नोंद: दि: २०/८/८८

आपल्या तोंडून बाहेर पडतात. मात्र या दोघांच्या अंतःकरणातील क्रूर आणि मतलबी विचार व्यक्त होण्याच्या पद्धतीमध्ये मात्र जमीनअस्मानाचे अंतर आहे. मदालसा आपल्या सौंदर्याच्या, सत्तेच्या आणि मानीपणाच्या घमेंडीत प्रतिपक्षातील प्रत्येकाला कस्पटासमान लेखून त्याच्यावर सतत कुशब्दांचा वर्षाव करते; याउलट पाताळयंत्री मातंग युवराज प्रत्येक शब्द अगदी तोलून मापून, वरपांगी शिष्टपणाचा देखावा आणून अगदी सहजपणे उच्चारतो. त्याच्या बोलण्यात एकही अपशब्द येणार नाही. परंतु त्याच्या प्रत्येक वाग्बाणाला विषाची पुटे चढवलेली दिसतील. मदालसा अत्यंत उतावीळ आणि माथेफिरू आहे, तर मातंग युवराज अगदी आणीबाणीच्या प्रसंगीही आपला तोल सहसा जाऊ न देता प्रत्येक पाऊल अत्यंत धूर्तपणाने टाकतो. प्रतिपक्षी भडकून जावा अशा प्रकारचे शब्द देखील तो अगदी शांतपणे उच्चारतो.

मदालसेच्या स्वभावातील एक वैशिष्ट्य तिच्या अहंकारी व्यक्तिमत्त्वाशी तुलना करता विशेष लक्षात येते; ते म्हणजे तुल्यबळ प्रतिस्पर्ध्याविषयी तिच्या मनात असलेली आदराची आणि समाधानाची भावना. देवांगनेचा वज्रनिश्चय अनुभवल्यानंतर ती आपल्या मनाशीच म्हणते, "तुझ्या सत्त्वगुणाचे मला मोठे कौतुक वाटत आहे आणि तुझ्यासारख्या असामान्य स्त्रीशी झुंजण्याचा प्रसंग आल्याबद्दल मला परमहर्ष होत आहे." तिचा हाडवैरी असलेल्या विक्रांताच्या लोकोत्तर गुणांविषयीही तिच्या मनात अशीच आदराची भावना आहे. विक्रांताच्या तुलनेने दुर्जय–कोदंड अशा हांजीहांजीखोरांना तुच्छ लेखताना ती उद्गारते, "माझ्या देहाबरोबर माझ्या मनावरही सत्ता चालविण्याचे सामर्थ्य जर या जगात कोणाच्या अंगात असेल, तर ते त्याच बहाद्दराच्या (विक्रांताच्या) अंगात आहे. त्या प्रतापवान् थोर पुरुषापुढे तुम्ही सारी माकडे आहात." अगदी अखेरच्या क्षणीही ती प्राणदानाची याचना करणाऱ्या कोदंडाला स्वतः ठार करते आणि स्वतःही आत्महत्या करून आपला 'जिद्दीपणा' कृतीनेही सिद्ध करून दाखवते, परंतु विक्रांताने पुढे केलेला क्षमेचा हात स्वीकारीत नाही. मातंग युवराजही तेजस्विनीबरोबर बोलताना तिच्या असामान्य गुणांविषयी असेच धन्यतेचे उद्गार काढतो. ते कदाचित् त्याचे दाखवायचे दात असतील पण सौदामिनीचे म्हणणे झिडकारण्यापुरते का होईना तो तेजस्विनीला मानाने वागवतो हे लक्षात घेतले पाहिजे.

वामनरावांच्या प्रमुख व्यक्तींचे एकाच शब्दात वर्णन करायचे तर ते 'जिद्दी' या शब्दाने होऊ शकेल. या सर्व व्यक्ती महत्त्वाकांक्षी आहेत, दृढनिश्चयी आहेत आणि तरवारबहाद्दरही आहेत. विक्रांत, कंदर्प, मातंग युवराज, सुरेंद्र,

उद्दामकेतू हे सारे पुरुष तर रणधुरंधर आहेतच; परंतु मदालसा, मृणालिनी, तेजस्विनी, कामलता, चंद्रकला या स्त्रियाही लढवय्या आहेत. या झुंजार प्रवृत्तीच्या स्त्रियांमुळे स्त्री-जीवनातील कोमल भावनांची हळुवार हाताने उकल होत असल्याचे प्रसंग वामनरावांच्या नाटकात सापडणार नाहीत.

याला अपवाद फक्त मृणालिनींच्या व्यक्तिरेखेचा आहे. विवाहित विक्रांताबद्दल या बालयोगिनीच्या मनात प्रेमभावनेचा अंकुर निर्माण झाला. आणि त्याचे साफल्य होणे अशक्यप्राय असल्याने तिला ऐन तारुण्यातच वैराग्यवृत्तीने जीवन कंठणे क्रमप्राप्त झाले. आकस्मिकपणे विक्रांताला विविध प्रकारे साह्य करण्याचे भाग्य तिला लाभले, परंतु तिचे मनोवांछित मात्र पूर्ण होऊ शकले नाही. पण त्याबद्दल त्या उदारहृदयी कुमारिकेने विक्रांताचा तिरस्कार न करता त्याला पितृस्थानी मानले. मृणालिनीच्या या करुणरम्य जीवनाचा आलेख वामनरावांनी फार चांगला काढला आहे. परंतु विक्रांताच्या प्रेमपराङ्मुख जीवनाबरोबर आणि मदालसेच्या दुष्ट प्रयत्नांबरोबर मृणालिनीच्या दुर्दैवी जीवनाची सांगड बसल्याने शृंगाराचे हे रोपटे मुळातच खुरटून गेलेले आहे.

वामनरावांच्या स्वभावलेखनासंबंधी अन्य नाटकांतून सहसा न दिसणारे एक वैशिष्ट्य आढळते. त्यांच्या तीनही स्वतंत्र नाटकांत समबल नायक–नायिकांची जोडी एकत्र आलेली नाही. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील विक्रांताला विरोध करण्यासाठी त्याच्या योग्यतेचा कोणीही पुरुष उभा ठाकलेला नाही. ती जागा एका महत्त्वाकांक्षी स्त्रीला मिळाली आहे. याउलट रणदुंदुभी नाटकात खलपुरुषांचा मेरुमणी शोभणाऱ्या मातंग युवराजाच्या कुटिल मुत्सद्देगिरीला हडसून–खडसून जाब देण्यासाठी तेजस्विनीला उभे रहावे लागले. कंदर्प पुढे सैन्याचा नायक झाला असला, तरी त्याचा विरोध नाटकाच्या उत्तरार्धात सुरू झाला हे विसरता येत नाही. धर्मसिंहासनामध्ये उद्दामकेतू आणि धर्मानंद ही जोडी काहीशी समबल वाटते खरी; परंतु तेथेही पूर्वार्धात उद्दामकेतूला महत्त्व नसून ते कामलतेच्या भूमिकेलाच मिळालेले आहे.

लोकसमूहाची उपस्थिती वामनरावांनी प्रत्येक नाटकात ठेवलेली आहे. हा त्यांच्यावर झालेला उर्दू नाटकांचा परिणाम असावा. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत प्रथम कैद केलेले विक्रांताचे साहाय्यक आणि नंतर मृणालिनीबद्दल आदरभाव बाळगणारे तिचे चहाते अशा दोन स्वरूपांत लोकसमूहाचे दर्शन घडते. रणदुंदुभीत न्यायसभेत लोकसमुदाय जमलेला आहे. धर्मसिंहासनात चंद्रकलेच्या नेतृत्वाखाली उद्दामकेतूच्या साम्राज्यपिपासू धोरणाला विरोध करण्यासाठी लोकांचा जमाव उपस्थित झालेला आहे. ‘ मोना व्हॅना ’ वर आधारलेल्या शीलसंन्यास नाटकातही

अन्नपाण्यावाचून तडफडणाऱ्या अनेक स्त्री-पुरुषांना वामनरावांनी प्रवेश दिलेला आहे. वेगवेगळ्या कारणांसाठी रंगभूमीवर येणाऱ्या या जनसमुदायातील लोक व्यक्तिशः तर बोलतातच, परंतु ते सामूहिक रीत्याही आपली पसंती–नापसंती व्यक्त करतात.

रस-परिपोष

जाज्वल्य नाट्यप्रसंग आणि त्यांना कारणीभूत असणाऱ्या नाटकातील व्यक्तिरेखा एकाच वीररसाच्या भट्टीतून निघालेल्या असल्याने वामनरावांच्या नाटकात नाना रसांनी संपन्न झालेले लोकचरित दिसत नाही. मृणालिनीच्या अंतःकरणात विक्रांताविषयी प्रणयभाव जाग्रत झाल्याने राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत शृंगार-रसाला थोडाफार प्रवेश तरी मिळाला. परंतु तेथेही विक्रांताचे अंतःकरण प्रेम-भावनेबद्दल पूर्णतया उदासीन असल्याने तेथे शृंगाराचा परिपोष न होता केवळ शृंगाराचा आभास निर्माण झाल्यासारखा आहे. इतर नाटकांत तर वामनरावांनी शृंगाराला पाऊलही टाकू दिले नाही. त्यांच्याचप्रमाणे वीरपूजनात रममाण झालेल्या खाडिलकरांनी शृंगाराला सर्व रसांचा मुकुटमणी असे गौरवून वीर पुरुषांच्या जीवनातील अनेक हृदयंगम शृंगार–प्रसंग रंगविले. परंतु नाट्यहेतूच्या बाबतीत खाडिलकरांच्याच पावलावर पाऊल टाकणाऱ्या वामनरावांनी मात्र आपल्या नाटकांतून शृंगाराच्या माथ्यावर वीररसाला अधिष्ठित केलेले आहे.

त्यांच्या झुंझार वृत्तीशी करुणरसाचे कधीच पटणारे नसल्याने तो रस प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची हमखास पकड घेणारा असूनही वामनरावांनी ह्याचा कोठेही परिपोष केलेला नाही. त्यांच्या नाटकांत सत्त्वगुणी स्त्री-पुरुषांच्या मृत्यूचे अनेक प्रसंग आहेत; परंतु सर्वजण मृत्यू समोर ठाकला तरी आपल्या ध्येयापासून अणुमात्रही ढळत नाहीत; उलट हसतमुखाने त्याचे स्वागतच करतात. हे उदात्त दृश्य पाहिल्यानंतर, त्या प्रसंगी प्रेक्षकांच्याही अंतःकरणात त्यांच्या वीरमरणाबद्दल शोकभावनेऐवजी गंभीर आणि उदात्त भावनाच जाग्रत होतात. वसंताचा वध, देवांगनेचा मृत्यू, कंदर्पावर मृत्यूची छाया इ० प्रसंग याची साक्ष देणारे आहेत.

हास्याची झलक

शृंगार आणि करुण या रसांप्रमाणेच हास्यरसही वीररसाच्या विरोधी गटातील रस आहे. त्यामुळे वामनरावांच्या नाटकातून हास्यरसाला मज्जाव असावा हे ओघानेच येते. तथापि नाटकाचे हास्यरस हे एक आवश्यक असे उपांग आहे. ‘नाटकात हास्यरस नसेल तर प्रेक्षकांना नाटकाचा ताण सहन करणे कठिण जाते’

असा गुरुमंत्र त्यांना खाडिलकरांनी दिलेलाही होता. परंतु हास्यरस वामनरावांच्या नाट्य-प्रकृतीलाच मानवणारा नसल्याने त्या बाबतीत आपली असमर्थता व्यक्त करताना वामनरावांनी प्रांजळपणे कबूल केले की, "हास्यरस मला मुळीच लिहिता येत नसल्याने (खाडिलकरांच्या) या सूचनेचा मला कधीच उपयोग करून घेता आला नाही."[1] 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' नाटकाचा प्रयोग पाहताना वामनरावांचे हे वैगुण्य फार जाणवते आणि खाडिलकरांच्या उक्तीची यथार्थता पटते. त्या नाटकात एकापाठोपाठ एक येणारे, अत्यंत तीव्र मनोविकाराचा भयानक आविष्कार करणारे प्रसंग पाहिले म्हणजे रसिकांच्या मनोवृत्ती काही काळ गोठून गेल्यासारख्या झाल्याशिवाय राहत नाहीत. कंदनाच्या शोधासाठी मृणालिनीच्या वाड्यात शिरलेला कोतवाल तेथल्या तेथे जरा हिंडून तपास करतो आणि निराश होऊन उद्‌गारतो, "नाही सापडत बोवा तो कुठे ! मोठा पाजी माणूस दिसतो हा. असेल त्या ठिकाणी नाही तर नाही, पण नसलेल्या ठिकाणीही सापडत नाही म्हणजे याचा अर्थ काय ? छे; अलीकडे या भामट्यांनी अगदी ताळ सोडलेला दिसतो. ते आम्हासारख्यांची सोय-गैरसोय काही पहात नाहीत." त्या सबंध नाटकात सापडणारे हे असे एखादेच विनोदस्थळ. बाकी इतर सर्व नाटक हास्यरसाच्या दृष्टीने अगदी कोरडे आहे.

पहिल्या नाटकातील ही महत्त्वाची उणीव वामनरावांनी रणदुंदुभी नाटकात शिशुपाल आणि पशुपाल या दोन दरबारी खुषमस्कऱ्यांची जोडी निर्माण करून भरून काढण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्या ठिकाणी प्रसंगनिष्ठ विनोदाऐवजी शब्दनिष्ठ आणि स्वभावनिष्ठ विनोदाचीच पेरणी झालेली आहे. प्रत्येक वेळी प्रसंगानुरूप संस्कृत, हिंदी किंवा मराठी यांपैकी एखाद्या भाषेतील म्हण उच्चारायची आणि वाक्य अर्धवटच सोडून केवळ 'भोलेनाथ' असा उच्चार करून थांबायचे, ही पशुपालाची लकब काही काही प्रसंगी चांगला विनोद निर्माण करते. भित्रेपणा, चुगलखोरपणा आणि हांजीहांजीखोरपणा हे या जोडीचे स्वभाव-विशेष आहेत. 'सौदामिनीच्या कारस्थानाची बातमी युवराजांजवळ सांगाल का ?' असे विचारल्यावर पशुपाल म्हणतो, "भोलेनाथ ! खऱ्याला डर कसला ? मी भितो असे नाही; पण तुमच्या युवराजांना पाहिले म्हणजे माझ्या छातीत जरा—भोलेनाथ ! तेव्हा थोडी भीड चेपू द्या. मग युवराज आहेत आणि मी आहे !" सौदामिनीची भंबेरी उडवून देऊन स्वतःची पाठ स्वतःच थोपटून घेणाऱ्या या जोडीचा चौथ्या अंकातील पहिला प्रवेश हास्यरसाचा चांगला नमुना आहे. सेनापती हालाहलाच्या तोंडी, त्याच्या बोलण्यातील एक सवय म्हणून

---

१. खाडिलकर स्मरणी, पृ. २६९.

‘ मी लष्करी शिस्तीचा माणूस आहे ’ हे वाक्य माफक प्रमाणात योजिले असते, तर चांगले विनोदस्थळ निर्माण झाले असते. परंतु ते वाक्य प्रत्येक खेपेला हालाहलाच्या तोंडी घालून वामनरावांनी त्याचा इतका अतिरेक केला आहे की, काही वेळानंतर त्या वाक्याने हसू येण्याऐवजी प्रथम कंटाळा आणि नंतर उबग येऊ लागतो. अन्य ठिकाणीही केलेला हास्यनिर्मितीचा प्रसंग उलट हास्यास्पद झाला आहे. तेजस्विनीच्या दासींची अडवणूक करताना त्या दासी आणि पशुपाल यांच्यात झालेली बोलाचाली हे त्याचे चांगले उदाहरण आहे. मातंग युवराजाला फितुर झालेला कदंबांचा सरदार कालकूट आणि न्यायसभासद यांच्यात प्रत्यक्ष न्यायसभेतच झालेल्या अनेक वेळच्या शाब्दिक देवाण-घेवाणीत तर अगदी उथळ आणि पोरकट कोट्यांचा वापर करून वामनरावांनी त्या गंभीर प्रसंगाला गालबोट लावले आहे.

धर्मसिंहासन नाटकातही पुन्हा विनोदाचा खडखडाटच आहे. त्या नाटकातील एक सरदार भुजंग याच्या बोलण्यात, भावबंधनमधल्या धुंडिराजा-प्रमाणेच प्रत्येक विचार तीन प्रकारांनी व्यक्त करण्याची लकब प्रकट झालेली आहे. उदा०— मुळीच नाही–बिलकुल नाही- अजिबात नाही, किंवा, नुसता कहर–नुसता गहजब–नुसता प्रलय इ० इ०. परंतु धुंडिराजाच्या पाल्हाळामागे त्याचा जो भाबडा प्रेमळपणा आहे तो येथे नसल्याने असली लकब प्रेक्षकांची सहानुभूती मिळवू शकत नाही.

बोचक विनोद

वीररसाला पोषक असणारा उपहास आणि उपरोध यांची काही उदाहरणे मात्र वामनरावांच्या नाटकातून सापडतात. अशा वेळी निर्भेळ सात्त्विक विनोदाची निर्मिती करणे हा त्यांचा हेतू नसतो, तर बोचक आणि मर्मभेदक शब्दांनी प्रतिपक्षाला फजित करणे किंवा उपहासास्पद करणे याकडेच त्यांचे लक्ष असते. वामनरावांचे सारे आयुष्य राजकारणातील डावपेच अनुभवण्यात गेल्यामुळे त्या क्षेत्रातील राजकारणी पुरुषांच्या वागणुकीचे मार्मिक वर्णन करणारे उद्गार त्यांच्या नाटकात अधूनमधून येतात; आणि ते सुष्ट–दुष्ट अशा दोन्ही वर्गातील व्यक्तींच्या तोंडी आलेले दिसतात. काही नमुने पहा—

(१) राजकारणात भांडणापूर्वी आणि भांडण सुरू असता तडजोडीच्या नावाचा जप एकसारखा सुरू ठेवावाच लागतो, आणि त्यातही एखाद्या सन्मान्य त्रयस्थाने तडजोडीची इच्छा दर्शविल्यास तिचा अनादर करून जगाच्या सहानु-भूतीला आचवणे केव्हाही शहाणपणाचे नसते.

(२) मुत्सद्यांच्या लफंगेगिरीला शास्त्रात राजकारण अशी संज्ञा आहे.

(३) थोरामोठ्यांची चुगली म्हणजे केव्हाही सही होणारें शिफारसपत्र आहे म्हणून समज.

(४) सेनापती हालाहल शिशुपाल–पशुपाल यांना उद्देशून म्हणतो, ‘ दरबारी असून तुम्ही सचेपणानें वागलात ’. त्यावर शिशुपाल उत्तरतो, ‘ होतें चुकून कधी कधी असें ’.

‘ वीर–राजा नवदळ त्याला ’

आपल्या सर्व नाटकांतून वामनरावांनी खराखुरा वश केला असेल तर तो वीररस होय. त्यांच्या नाटकांतून घडणारा वीररसाचा साक्षात्कार हा मराठी रंगभूमीवर तरी अतुलनीयच म्हणावा लागेल. खाडिलकर, सावरकर, औंधकर यांच्या नाटकांतून काही ठिकाणी वीररसाचा उत्तम परिपोष झालेला आढळला तरी वामनरावांच्या नाट्यसृष्टीत त्याला जे उधाण आलेले आहे ते अभूतपूर्वच म्हणावे लागेल. त्यांनी नाटकाकरिता निवडलेले कथानक, त्यातील स्वभावचित्रे आणि त्यांचे आचारविचार या सर्व गोष्टी वीररसाच्या वर्षावात नखशिखान्त न्हाऊन निघालेल्या आहेत. विक्रांत, तेजस्विनी, कंदर्प इत्यादी पात्रांचे रंगभूमीवरील येणे–जाणे हे शांतपणे क्वचितच होतें. या सर्व भूमिका युद्धाच्या ललकाऱ्या देतच नेहमी वावरताना दिसतात. वामनरावांच्या नाटकातील कोणतेही पान उघडून पहा. तेथे प्रत्यक्ष तरवारींची, नाहीतर त्यांची पूर्वतयारी म्हणून तिखट शब्दांची खणाखणी चाललेली दिसेल. तीनही नाटकांच्या उत्तरांगांत प्रत्यक्ष युद्धाचेच वातावरण असल्याने तेथे सारख्या चढाईच्या आणि प्रतिचढाईच्या नौबती वाजताना आढळून येतात. विक्रांत आणि मदालसा, तेजस्विनी आणि मातंग युवराज, धर्मानंद आणि उद्दामकेतू या व्यक्तींमध्ये म्हणजेच स्वातंत्र्यवादी पक्ष आणि साम्राज्यवादी पक्ष यांच्यांत चाललेल्या लढ्यामुळे वामनरावांच्या नाटकांना भावनोत्तेजक अशी पार्श्वभूमी स्वाभाविकपणे प्राप्त झालेली आहे. परंतु रंगभूमीवर, अनेकदा हास्यास्पद वाटणारी लुटपुटीच्या लढायांची दृश्ये दाखविण्यापेक्षा लढाईसंबंधी जयापजयाच्या, परस्परांना प्रोत्साहन देणाऱ्या वार्तांनी प्रेक्षकांचीही अंतःकरणे सदैव उत्कंठित ठेवण्याचे तंत्र वामनरावांनी स्वीकारलेले आहे. वामनरावांच्या लेखनातील नाट्याचा आणखी एक विशेष असा की, त्यांनी अनेक प्रवेशांत केवळ परिणामकारक वाग्द्वंद्वांच्या जोरावर रंग मारून नेलेला आहे.

आपल्या या वीररस–प्रभुत्वाचा त्यांना जबर आत्मविश्वास होता; राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकाच्या सजावटीसाठी होणारा अफाट खर्च आणि त्यात असणारा शृंगार–हास्यादी बहुजनप्रिय रसांचा अभाव पाहिल्यानंतर ललितकलादर्श

मंडळीत काही जणांची नापसंतीची कुजबुज सुरू झाली. ती कानी आल्यानंतर वामनरावांनी त्या मंडळींतील नटवर्गाला बजावले, "मला अशी खात्री आहे की, या नाटकावर तुम्ही करणार असलेला खर्च भरून आल्याशिवाय राहणार नाही...तुमच्याप्रमाणेच मलाही प्रेक्षकांच्या नाडीची पारख आहे आणि त्याचबरोबर केवळ एका वीररसात त्यांना सतत पाच तास वाहवत नेण्याइतके माझ्या लेखणीत तेज व सामर्थ्य असल्याचा मला आत्मविश्वास आहे."[1] वामनरावांच्या पहिल्या दोन नाटकांना जी अफाट लोकप्रियता मिळाली तिच्या मुळाशी त्यातील संगीताइतकाच वामनरावांनी निर्मिलेला वीररसाचा खळखळाटही कारणीभूत होता, हे पाहिल्यानंतर त्यांचे हे उद्‌गार सार्थ अभिमानाचे होते हे पटल्याशिवाय रहात नाही. रणदुंदुभी नाटकाचे वर्णन करताना, 'हे वीर वामनरावांचे नाटक नाही, ते वीरांचे वीर-तत्त्वज्ञान आहे.'[2] हे चिंतामणराव कोल्हटकरांनी काढलेले उद्‌गार त्याच नाटकापुरते यथार्थ नसून ते वामनरावांच्या सर्वच नाटकांना शोभून दिसणारे आहेत. नाटकांची वर्गवारी करताना पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक अशांसारखी किंवा सुखांत-शोकांत अशांसारखी वर्गवारी केली जाते. वामनरावांच्या नाटकांचा असाच एखादा निराळा वर्ग करावयाचा म्हटला तर 'वीर-नाटके' असा नवीनच वर्ग करावा लागेल, एवढे निस्तुल यश वामनरावांनी वीररसाच्या आविष्कारात मिळविलेले आहे.

समर्थ-भाषा

या वीर-नाट्याच्या प्रकटनासाठी अवश्य असे शब्दप्रभुत्व आणि प्रवाही शैली वामनरावांनी अनेक वर्षांच्या तपश्चर्येने कमावलेली होतीच. लोकमान्यांच्या किंवा गांधीजींच्या चळवळीशी एकरूप झालेल्या वामनरावांना आपल्या अमोघ वक्तृत्वाने श्रोतृवर्गाची मने जिंकून घेण्याची जी कला साध्य झालेली होती तिचाच नाट्यरूप आविष्कार त्यांच्या नाटकांतून झालेला आहे. "अहिंसेच्या प्रचाराचे त्यांचे व्याख्यान इतके जोरकस होई की, 'शठं प्रति शाठ्यम्'चा पुरस्कार करणारालाही त्यातील आवेश साधत नसे."[3] हे चिंतामणराव कोल्हटकरांचे विधान वामनरावांची नाटके नुसती वाचूनही प्रतीत होण्यासारखे आहे. राजनिष्ठा आणि राजद्रोह, स्वातंत्र्यवाद आणि साम्राज्यवाद, लोकशाही आणि राजेशाही या विषयांना वाहिलेल्या त्यांच्या नाटकातील व्यक्ती बोलू लागल्या म्हणजे काही तरी उत्पात घडल्याचा, प्रचंड झंझावात सुटल्याचा किंवा

---

१. 'सह्याद्रि', ऑक्टोबर १९५३, श्री. नाना अभ्यंकर यांचा लेख.

२ व ३. बहुरूपी, पृ. २१६.

अग्नीच्या ठिणग्या उडत असल्याचाच भास होतो. स्वातंत्र्याचा गौरव, पारतंत्र्याची चीड, स्वार्थत्यागाची थोरवी, कर्तव्यपालनाचे आव्हान इत्यादी विषयांवरील त्यांचे नाटकातील विचार म्हणजे विराट जनसमुदायासमोर केलेली वीररसप्रचुर भाषणेच होत. स्वदेशाच्या संरक्षणासाठी आणि स्वाभिमानाच्या तत्त्वासाठी धगधगलेल्या यज्ञकुंडात आपल्या देहांची एखाद्या क्षुल्लक काटकीसारखी आहुती टाकणाऱ्या त्यांच्या नायक–नायिकांची भाषा म्हणजे वीररसाचा ज्वालामुखीच आहे. त्यातही गुलामगिरीचा धिक्कार करताना आणि देशद्रोह्यांचा तिरस्कार करताना वामनरावांच्या जळजळीत भाषेला अधिकच स्फुरण चढते; त्या प्रसंगी त्यांची लेखणी रणांगणातल्या समशेरीसारखी तळपू लागते. विक्रांत, तेजस्विनी, कंदर्प, धर्मानंद, चंद्रकला यांच्या मुखांतली भाषणे म्हणजे मराठी नाट्य-वाङ्मयातील ओजस्वी भाषाशैलीचे वेचक नमुनेच होत. अशा धारदार शैलीची एक-दोनच उदाहरणे पहा :—

(१) मरणोन्मुख स्थितीत पडलेल्या देवांगनेच्या मस्तकावर दुर्जयाने लत्ताप्रहार केल्याचे ऐकून खवळलेला विक्रांत म्हणतो, "सूडाच्या राक्षसी विचारांनो, माझ्या मस्तकात आता खुशाल संचार करा. क्रोधाच्या विषारी लहरींनो, माझ्या अंतःकरणात आता वाटेल तेवढा हलकल्लोळ माजवून द्या. हे सदैव शांती धारण करणाऱ्या आसवांनो, आपले गंभीरपण सोडून क्रोधाच्या संचाराने उसळून तुफान व्हा, आणि हे शत्रूच्या रक्ताकरिता आतुर झालेल्या खड्गदेवते, चिडलेल्या वाघिणीप्रमाणे त्या दुर्जयाच्या नरडीचा घोट घेण्याकरिता धाव मार."

(२) परकीयांनी केलेले राज्यदान स्वीकारणाऱ्या रणभीरू कंदर्पाचा धिक्कार करताना तेजस्विनी म्हणते, "स्वपराक्रमाने संपादन केलेले राज्यवैभव भ्याडपणाने परकीयांच्या पायावर प्रथम अर्पण करून मग त्याचा कृपाप्रसाद म्हणून ते फिरून उपभोगण्याची हाव धरणे म्हणजे शुद्ध मुर्दाडपणाचे आहे... आपण आपल्या रक्ताचे सिंचन करून वाढीस लावलेला स्वातंत्र्याचा दिव्य कल्पवृक्ष आपल्याच पोटी जन्म घेणारा कुलकलंक दिवटा समूळ छेदून पाडणार आहे, असे जर आपल्या जन्मकाळी महाराजांना कळले असते तर आपल्या बालमुखातून पहिला रोदन स्वर निघण्यापूर्वीच त्यांनी आपल्या नरडीला नख देऊन आपल्या स्वतःच्या हाताने आपला कुलक्षय करून घेतला असता."

सुभाषिते आणि स्वातंत्र्यसूक्ते

अशाच प्रकारची आवेशपूर्ण, पल्लेदार आणि प्रतिपक्षाची वर्मे बाहेर काढणारी भाषा वामनरावांची पात्रे अगदी सहजतेने योजतात. अशा तऱ्हेच्या

तत्त्वप्रचुर वादविवादप्रसंगी त्यांच्या लेखणीतून अनेक मार्मिक वचने बाहेर पडतात. उदा०

(१) युद्धात आणि राजकारणात आपली चिता रचूनच शत्रूच्या पिंड-दानाचे उदक सोडीत असतात.

(२) निरपराधी दुर्बलाचे रक्त पिताना गोड लागले तरी ते पचविताना आतडी पिळून काढल्याखेरीज सोडीत नाही.

(३) निर्जीव पोलादी पात्यानेच जगाची उलथापालथ होणे शक्य असते तर षंढानीही जगाचा रंग सहज पालटून टाकला असता.

वामनरावांची पात्रे भावनावेगात क्वचित स्थळी प्रदीर्घ वाटतील अशी भाषणे करतात. त्या वेळी त्यांच्या भाषणातून अनेक विषयांचे, अत्यंत मौलिक वाटेल असे विवरण होते. राजगुणसंपन्न राजा आणि राजगुणहीन राजा, संन्यास आणि शस्त्रग्रहण, पातिव्रत्यधर्म आणि राष्ट्रहितधर्म अशा विषयांचे प्रतिपादन चालू झाले म्हणजे त्यातून मानवी जीवनाला सदैव मार्गदर्शन करू शकतील आणि प्रेरणा देऊ शकतील अशी सुभाषितवजा वाक्ये ऐकू येतात. अशी कैक सुभाषिते वामनरावांच्या नाटकातून सर्वत्र विखुरलेली आहेत. काही उदाहरणे पहाः—

(१) विवेकबुद्धी ही मूर्तिमंत निर्भयता आहे.

(२) धर्म हा वीरवृत्तींचा पुरस्कर्ता आहे, शरणागतीचा नाही.

(३) संन्यास हा मर्दांचा धर्म आहे, नामर्दांचा नाही.

(४) जगातील सर्व महत्कार्यांचा उगम वेडाच्या उदरीच झाला आहे.

(५) सत्य हे सप्तपातळाच्या तळाशी दडपले तरी तेथूनसुद्धा आपल्या घनगंभीर गर्जनेने सारा ब्रह्मांडगोल हादरून टाकल्याशिवाय राहाणार नाही.

स्वातंत्र्य या आपल्या आवडत्या महान् तत्त्वाचे गौरवगान करताना तर वामरानवांची लेखणी अतिशय मनोरम विलास करताना आढळते. किंबहुना स्वातंत्र्य-देवीची पूजा वामनरावांनी जितक्या निर्भयतेने आणि आत्मीयतेने केली तेवढी मराठी रंगभूमीवर अन्य कोणाही नाटककाराने केलेली दिसणार नाही. स्वातंत्र्य-प्रेमाने वेडावून गेलेले वामनरावांचे मानसपुत्र आणि मानसकन्या स्वातंत्र्याचा महिमा गाऊ लागली म्हणजे त्यांच्या वाणीतून कितीतरी स्वातंत्र्य-सूक्ते बाहेर पडत रहतात. काही उदाहरणे पहा—

(१) स्वातंत्रतादेवीच्या निःसीम उपासकांना चव्हाटे आणि मेखसू यांचा स्वप्नातही शिवत नाही.

(२) गुलामगिरी ही इज्जतीला गिळून टाकणारी कृत्या आहे.

(३) गुलामगिरीच्या रौरवात वर्षानुवर्षे कुजत–सडत पडण्यापेक्षा स्वातंत्र्याप्रीत्यर्थ पेटविलेल्या यादवीच्या होमकुंडात राष्ट्र जळून खाक झाले तरी त्यात त्याचे परम कल्याणच आहे.

(४) स्वातंत्र्याकरिता बंड करण्याची प्रेरणा सद्‌गुणी आणि सुशील अंतःकरणावाचून इतरत्र होऊच शकत नाही.

(५) बलात्काराची प्रत्यक्ष गुलामगिरी, दयेच्या अप्रत्यक्ष गुलामगिरीपेक्षा स्वातंत्र्यसंस्थापनेस अधिक उपकारक आहे.

शब्द–योजना

अशा प्रभावी शैलीसाठी वामनरावांनी ‘ शब्द ’ प्रांतात जी योजकता दाखविली तीही मोठी अभ्यसनीय आहे. आपल्या भाषेत खटकेबाजपणा यावा यासाठी त्यांनी उर्दू शब्दांचा भरपूर प्रमाणात वापर केलेला आहे. हमला, तलास, फौरन, दुस्मान, दुस्मानी, बरदास्त, मुर्दा, बेमान, मगदूर, कदम, मजाल, तकलीफ, गिरफ्‌दार असे अनेक परिचित उर्दू शब्द त्यांच्या नाटकांत वारंवार आलेले दिसतात. त्याशिवाय उर्दू–संस्कृत किंवा उर्दू–मराठीचे नावीन्यपूर्ण मिश्रण करून त्यांनी लागणदार (ऋणाइत), बिनवारशीपणा (बेवारशीपणा), हट्टखोर (हट्टी), बेहिमतीपणा, बदजात (कमजात), दुस्मानी (वैरीण) असे शब्द योजलेले आहेत. जिद्दखोर, कुलअखत्यार, बेजबाब, गैरजबान, जिगरजान, बेसजा (अदंडित), बदरंग (बेरंग) असे अपरिचित उर्दू शब्दही त्यांच्या भाषेत आहेत.

या उर्दू शब्दांप्रमाणे त्यांनी वापरलेले अनेक मराठी शब्दही आज आपल्या ओळखीचे नाहीत; निदान त्यांचे अभिप्रेत अर्थ वेगळेच आहेत. उदा०– हुपटघाई (अत्यंत घाई), शिष्यवृत्ती (शिष्यत्व), नियमित (नियमान्वित), गतगरल (विषहीन), चपेटा (आघात), कल्ला (कोलाहल), पापमलिन (पापी), सफाचट (कत्तल), व्यंग (सदोष), मंथा (रवी), काड्यागोष्ट्या, असद्रता, सुमडी इ० इ०

साम्याभासाने (Analogy) भाषेत नव्या शब्दांची भर पडत असते, असे वामनरावांनी ‘ पाडलेले ’ काही शब्द :—

धर्मनष्ट (धर्महीन), कर्मनष्ट (कर्मपराङ्मुख), अबल (दुर्बल), दुर्जिंक (अजिंक्य), हत्याग्रह (हत्या करण्याचा आग्रह), शिरसंन्यास (शिरच्छेद सैतानी (सैतानीण).

विशेष्य–विशेषणांची (अपूर्व) अशी सांगड घालण्याचा छंद गडकऱ्यांना विशेष होता. त्याचा परिणाम होऊन म्हणा किंवा स्वतःचा छंद म्हणून म्हणा, पुढील नाटककारही अशी चमत्कृतिपूर्ण योजना करू लागले. वामनरावांनीही असे अनेक शब्द जुळविले आहेत. उदा०–मंचकमावशी, गंगाजम्नी कुलावंत, दुधपिते पोर, मर्दानी खाका, लज्जाकुल शत्रू, अरेरावी धिंगाणा, लुच्चपतीचा पैसा, कंगाल रक्त, लपोट शंख, काडीमोडीची धांदरटे, अकाळ वीज, आखण कडवे, पलाखती मार इ०

त्यांच्या भाषेला शब्दालंकारांचा सोस नाही. परंतु अनुप्रासाची समुचित योजना केली, तर भाषेला नादमाधुर्य प्राप्त होते, हे लक्षात घेऊन वामनरावांनी ओशाळे अजागळ, कराल काळ, उसने अवसान, नादान नामर्द, मुर्दाड मन, मातृस्नेहाचे मार्दव, लाळघोटे लुब्रे, डफर डोके असे काही अनुप्रास वापरले आहेत.

दीर्घता आणि ग्राम्यता

वामनरावांच्या शैलीची अनेक वैशिष्ट्ये अवलोकन केल्यानंतर त्यांच्या शैलीच्या काही उणिवांचाही निर्देश करणे अवश्य आहे. दीर्घता हा त्यांच्या भाषेतील एक महत्त्वाचा दोष आहे. त्यांच्या नाटकातील व्यक्ती भाषणांच्या फैरीवर फैरी झाडू लागल्या म्हणजे काही वेळ त्या कंटाळवाण्या होऊ लागतात. त्या भाषणातील आशय कितीही मननीय असला तरी केवळ तर्ककर्कश वादविवादाने नाटकात रसनिर्मिती होऊ शकत नाही. तेजस्विनीचे न्यायालयातील भाषण किंवा धर्मानंदाची काही भाषणे विचारप्रतिपादनाच्या दृष्टीने कितीही कौतुकास्पद असली तरी त्यांच्या दीर्घतेमुळे प्रेक्षकांचे मूळ नाट्यवस्तूकडे दुर्लक्ष होऊ लागते हे वामनराव विसरतात, आणि मग त्यांच्या नाटकाला जाहीर सभेतील व्याख्यानाचे स्वरूप प्राप्त होते. क्वचित् प्रसंगी तर त्यांना औचित्याचाही विचार रहात नाही. अनेक दिवसांच्या राक्षसी हालअपेष्टानंतर अखेरीस क्रूर श्वापदांच्या हल्ल्यामुळे मरणोन्मुख अवस्थेत पडलेल्या देवांगनेच्या तोंडी, वामनरावांनी जो भाषाविलास योजिला आहे तो असंभवनीय तर आहेच, परंतु त्या करुणगंभीर प्रसंगाला अत्यंत अनुचित असा आहे. नाटकांतील भाषणे साभिनय म्हटली जात असल्याने ती संक्षिप्त असली तरी पूर्ण अर्थ व्यक्त करतात. करुणप्रसंगी तर एखाददुसऱ्या भावनापूर्ण वाक्याने प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला चटका लावण्याचे जे कार्य होते ते पानभरच्या भाषणानेही होऊ शकणार नाही. परंतु वामनरावांच्या नाटकांत अशी थोडक्यात भाव व्यक्त करणारी भाषा दुर्मिळच आहे.

लांबटपणा आणि अप्रासंगिकता यांबरोबरच वामनरावांच्या भाषेला क्वचित् ग्राम्यतेचेही गालबोट लागलेले आहे. वीरतेचे अतिरेकी पर्यवसान काही वेळा

बीभत्सतेत होणे संभवनीय असल्याने विक्रांत, तेजस्विनी यांच्यासारख्या सत्त्वशील भूमिकांचाही तोल सुटलेला दिसतो. मदालसेच्या दुष्कृत्यांनी संतप्त झालेला विक्रांत तिला उद्देशून, 'अधम चांडाळीण, खुनी कवटाळीण, बदमाष–बदफैली–खुनी अवदसा, क्रूर अधमाधम राक्षसीण' अशी विशेषणे देतो. तेजस्विनी आपल्या नियोजित पतीची–कंदर्पाची–त्याच्या भ्याडपणाबद्दल 'देश-घातकी नराधम, कुलकलंक दिवटा, क्लीब, षंढ' अशा शब्दांनी पूजा बांधते. अत्यंत संयमशील वृत्तीची मृणालिनीदेखील मदालसेचे वर्णन करताना, 'अमानुष विकारांनी गजबजलेला उकिरडा, अमंगल पापरसाची ओतलेली हिडीस पुतळी, निपाताच्या खड्ड्यात ढकलणारी प्रत्यक्ष कृत्या' अशा तीव्र भाषेची योजना करते. मग मूर्तिमंत क्रूरता असलेल्या मदालसेच्या शब्दाशब्दांतून शिवराळ भाषेची गटारगंगा वाहताना आढळली, तर त्याबद्दल नवल वाटावयास नको.

संवाद-रचना

ही भाषेची सर्वसाधारण परीक्षा झाली. नाटककाराला भाषेच्या प्रश्न-पत्रिकेत उत्तीर्ण होण्यासाठी आणखी एक महत्त्वाचा प्रश्न सोडवावा लागतो. नाटककाराला जे सांगावयाची तळमळ असेल ते त्याच्या पात्रांच्या संभाषणांतून व्यक्त होत असल्याने त्याच्या सर्व भावनांचे आणि विचारांचे संवाद हे प्रमुख माध्यम आहे. वैचारिक प्रगल्भता किंवा अलंकारप्रचुर काव्यमयता यांचे नाटकातील स्थान अत्यंत गौण आहे. या दृष्टीने पाहिले तर वामनरावांना संवाद-लेखनाच्या बाबतीत प्रथम श्रेणीचे गुण मिळणार नाहीत. कारण यशस्वी संवाद लिहिणाऱ्या नाटककाराच्या अंगी अलिप्तपणाचा गुण अत्यावश्यक असतो आणि त्याचा आढळ वामनरावांच्या लेखनात होणे अशक्यच आहे. त्यांचे नाटकातील प्रत्येक वाक्य हे पोटतिडिकेने लिहिलेले असल्यामुळे त्यात त्यांनी आपला जीव ओतलेला आहे. एका दृष्टीने ही तन्मयता नाटकाला हृदयस्पर्शी करीत असल्याने प्रशंसनीय असली तरी दुसऱ्या दृष्टीने दोषास्पद ठरते. कारण अशा लेखनात सर्व पात्रांच्या तोंडून नाटककार आपलेच विचार बोलून दाखवीत असल्याचा सतत भास होत असतो. भिन्न थरांतील, भिन्न स्वभावांच्या व्यक्तींच्यासाठी, त्यांच्या प्रकृतिधर्मानुरूप भाषेची योजना करणे वामनरावांना फारसे जमलेले नाही. एक मानव म्हणून, नंतर समाजाच्या एका विशिष्ट स्तरातील व्यक्ती म्हणून आणि नंतर एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व म्हणून प्रत्येक स्वभावचित्र रेखाटून दाखवण्याचे कौशल्य वामनरावांच्या लेखणीत बेताचेच आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकातील लहानापासून थोरापर्यंत सर्व पात्रे जशी काव्यमय भाषेतच बोलत असतात, त्याच-प्रमाणे वामनरावांच्या बहुतेक व्यक्ती, त्यांच्याप्रमाणेच आवेशपूर्ण भाषेत

'व्याख्यानबाजी' करताना आढळून येतात. त्यांच्या नाटकातील कोणताही प्रसंग घ्या, तेथे भावनोत्कट उत्तर-प्रत्युत्तरांची लाट उसळलेली दिसेल. स्वमताचे मंडन आणि विरोधी मताचे खंडन या एकाच दृष्टिकोणातून वामनरावांनी आपले संवाद लिहिलेले आहेत. या एकसुरी संवादाला विक्रांत-मृणालिनी यांच्या प्रणयाकुल भावनांनी थबथबलेल्या प्रवेशासारखे काही अपवाद आहेत. परंतु त्या ठिकाणीही खाडिलकरांच्यासारखा नाटककार असता तर आपल्याला अविस्मरणीय शृंगार–प्रसंगाची निर्मिती झालेली दिसली असती. परंतु या प्रवेशातही वामनरावांच्या मनातील तत्त्वचिंतक जागा होतो आणि मग लालित्यपूर्ण संवादातून उत्पन्न झालेल्या भावना–विलासाच्या जागी गंभीर तत्त्वमंथन झालेले आढळून येते.

रणदुंदुभीच्या काही प्रवेशांत मात्र केवळ भाषेच्या साहाय्याने प्रत्येक व्यक्तीच्या स्वभावातील वेगळेपण दर्शविण्यात वामनरावांनी चांगले यश मिळविले आहे. त्या नाटकातील खलनायक मातंग युवराज शंभर नंबरी कावेबाज आणि कपटी असला तरी त्याची भाषा इरसाल मुत्सद्याला शोभेलशी असल्याने त्याचे व्यक्तिचित्र सर्व भूमिकांत उठून दिसते. कंदर्पाच्या दरबारात झालेली त्याची आणि तेजस्विनीची पहिली मुलाखत हा वामनरावांच्या संवाद–चातुर्याचा सर्वोत्कृष्ट नमुना म्हणावा लागेल. वरपांगी गुणग्राहकतेचे दांभिक प्रदर्शन करणारा मातंग युवराज, त्याच्या प्रत्येक सवालाला निर्भयपणे सडेतोड जबाब देणारी तेजस्विनी, जागच्या जागी चुळबुळ करणारा कंदर्प आणि प्रत्येक प्रसंगी युवराजाने पाणउतारा केल्यामुळे आतल्या आत धुमसणारी सौदामिनी यांच्या परस्परांवरील प्रतिक्रियांचे, केवळ संवादाच्या साहाय्याने यथातथ्य दर्शन घडविण्यात वामनरावांनी विलक्षण कसब प्रगट केले आहे. वाक्यावाक्यातून प्रत्येक व्यक्ती वेगळी निवडून दाखविण्याचे हे अवधान वामनरावांनी इतरत्रही ठेवले असते तर त्यांच्या संवादांना कलापूर्ण स्वरूप प्राप्त झाले असते. पण या बाबतीत बहुसंख्य मराठी नाटककारांप्रमाणे वामनरावांनाही अलिप्तता राखता आलेली नाही. त्यांच्या साऱ्या संवादांतून देशभक्त वामनरावांचीच वीरमूर्ती सतत उभी असल्याचा भास होतो आणि नाटकातल्या साऱ्या भूमिका त्या सूत्रधाराच्या हातातील बाहुल्याप्रमाणे हालचाल करताना आणि बोलताना दिसतात.

स्वगत आणि आत्मगत

संवादांच्या द्वारा व्यक्त न करता येण्याजोगे विचार नाटककार एकाच भूमिकेच्या तोंडच्या स्वगत भाषणातून व्यक्त करीत असतो. आज स्वगत भाषणांवर बहिष्कार घालण्याची चाल असली तरी पूर्वीच्या मराठी रंगभूमीवर, श्रेष्ठ अभिनयपटूंची स्वगत भाषणे, हे प्रेक्षकांना एक विशेष आकर्षण असे. किर्लोस्कर-

देवलांनी संस्कृत नाटकातील विष्कंभकाप्रमाणे भूतकालीन घटनांची माहिती देणे आणि पुढे घडून येणाऱ्या काही घटनांची पूर्वसूचना देणे यांसाठी स्वगत भाषणांचा भरपूर उपयोग करून घेतला. खाडिलकर–गडकऱ्यांनी आपल्या नाटकातील स्वगते अधिक काव्यमय आणि भावनापूर्ण लिहिली. कथानिवेदना-ऐवजी प्रमुख पात्रांच्या मनातील शृंगारभावनेची विविध आंदोलने चित्रित करणे हा खाडिलकरांचा प्रमुख हेतू दिसतो. गडकऱ्यांनी आपल्या काही स्वगतांतून मानवी भावभावनांचा सागर ढवळून काढून त्याला आपल्या प्रतिभाशाली काव्याचे लेणे चढविले आहे. वामनरावांनी आपल्या मदालसा, कंदर्प, सरोजिनी इ० पात्रांच्यासाठी जी स्वगत भाषणे लिहिली आहेत त्यांचा उपयोग, त्या त्या भूमिकांच्या मनातील विचार किंवा आकांक्षा बोलून दाखविण्यासाठीच केला आहे. विक्रांत आणि मृणालिनी यांची स्वगते मात्र वेगळ्या प्रकारची आहेत. विशेषतः मृणालिनीच्या मनातील प्रणयभावाचे दिग्दर्शन करणारी स्वगते खाडिलकरांच्या वळणावर गेली आहेत. खाडिलकरांची स्वगते त्यांतील आल्हादक शृंगाराने, तर गडकऱ्यांची त्यातील आर्त कारुण्याने ओथंबलेली असल्याने रंगभूमीवर अमर झाली आहेत. त्या स्वगतांशी तुलना करता वामनरावांची स्वगते विशेष लोकप्रिय झालेली नाहीत.

रंगभूमीवर अनेक पात्रे उपस्थित असतांनाही एखाद्या पात्राच्या मनातील लहानसा विचार किंवा पुढील बेत सांगण्यासाठी आत्मगत (Aside) भाषणाचा उपयोग होतो. वामनरावांनी त्यांचाही उपयोग रणदुंदुभी नाटकात करून घेतलेला आहे. त्या ठिकाणी त्यांनी योजलेले आत्मगत शेजारच्या पात्राची टवाळी करण्यासाठी (उदा०–पशुपाल–शिशुपाल यांची आत्मगते) तरी येते किंवा आपले व शत्रूचे कुटिल बेत दर्शविण्यासाठी (मातंग युवराज व सौदामिनी यांची आत्मगत भाषणे) येते.

संगीताचा शृंगार

संगीत हे वामनरावांच्या नाटकांचे अत्यंत रमणीय असे उपांग आहे; काही एकांगी समीक्षकांच्या मते तेच त्यांच्या नाटकांचे उत्तमांग आहे; किंबहुना त्यांच्या मताप्रमाणे संगीताच्या अभावी, त्या नाटकांना मिळालेले वैभव कदापी प्राप्त झाले नसते. हे मत अर्थातच विचारांचे एक टोक आहे. 'संगीताच्या अभावीही त्यांच्या नाटकांना, पूर्वी मिळाले तसेच यश मिळणे अशक्य नव्हते' हे अर्थात दुसरे टोक. सत्य हे नेहमीप्रमाणे या दोहींचा सुवर्णमध्य साधण्यात आहे.

वामनरावांच्या काळातील मराठी रंगभूमीचा विचार केला तर त्या दिवसात कर्णमधुर संगीत ही नाटकातील एक प्राणभूत शक्ती होऊन बसलेली

होती हे नाकबूल करण्यात कांहीच अर्थ नाही. शाहूनगरवासी आणि महाराष्ट्र मंडळी यांच्या गद्य नाटकांनी फार मोठा लौकिक संपादन केलेला असला, तरी संगीत नाटके पाहाण्यासाठी जशी अलोट गर्दी वर्षानुवर्षे लोटत होती, तशी लोटलेली पाहण्याचे भाग्य गद्य नाटकांना केव्हाच लाभले नाही. लोकमानसाची नाडी ओळखणाऱ्या वामनरावांनी मराठी रसिकमनाला मोहिनी घालणाऱ्या नाट्यसंगीताची ही दिव्य शक्ती ओळखून आपल्याला जे नाट्यलेखन करावयाचे त्याला संगीताची झालर लावण्याचे ठरविले. वामनराव स्वतः संगीताचे चांगले जाणकार होते, म्हणून त्यांनी संगीत नाटके लिहिली असे वाटत नाही. तो काळच संगीत रंगभूमीच्या परमोत्कर्षाचा होता.

वास्तविक पहाता शृंगार-करुणादि कोमल भावनांना उत्कट रूप देणारी संगीताची साथ, वामनरावांच्या नाटकांप्रमाणे उग्र प्रकृतीच्या नाटकांना, अनेक वेळा बाधक ठरण्याचाही संभव असतो. परंतु वामनरावांचा आत्मविश्वास जबर असल्याने त्यांनी रौद्र भावनांचे तांडव मांडणाऱ्या आपल्या नाट्यकृतीच्यासाठी संगीताला राबवून घेतले. किंबहुना, त्यांच्या नाट्यविषयांचा आणि संगीताचा झालेला एकजीव पाहून असे म्हणावेसे वाटते की, त्यांच्या नाटकांचे सामर्थ्य त्यातील वीररसाच्या आविष्कारात आहे; तर सौंदर्य त्यांच्या संगीतयोजनेत आहे. संगीताच्या लोकप्रियतेमुळे त्यांचे प्रभावी नाट्यगुण लोपले असे म्हणण्याऐवजी रस-वर्धक संगीतामुळे त्यांच्या नाटकांचे आवाहन अधिक आकर्षक, व्यापक आणि परिणामकारक झाले असे म्हणावे लागेल.

संगीताचे स्वरकार

वामनरावांचे राक्षसी महत्त्वाकांक्षा हे पहिले नाटक त्यातील संगीताच्या दृष्टीने 'मानापमाना'च्या परंपरेतले नाटक आहे. १९११ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या मानापमान नाटकाने नाट्यसंगीतात एका नव्या युगाची प्रतिष्ठापना केली होती. 'दर्दी संगीततज्ज्ञांना परिचित अशा हिंदुस्तानी संगीतातील खानदानी चिजांच्या चालीवर रचलेली मराठी पदे हे त्या नव्या पद्धतीचे स्वरूप होते.' त्या नाटकाने ख्याल गायकीचे लोण सर्वसाधारण रसिकापर्यंत पोचवून त्या संगीताविषयी आवड निर्माण झालेला एक श्रोतृवर्ग तयार केला होता. केशवराव भोसल्यांच्या ललितकलादर्श मंडळीला त्या वेळी 'मानापमान' करण्याची परवानगी मिळालेली नव्हती. त्यामुळे केशवरावांनी आपल्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकांसाठी मानापमानातील अनेक लोकप्रिय पदांच्या चाली उचलल्या आणि वामनरावांनी त्या चालींवर आपल्या नाटकांसाठी पदे लिहिली. या दृष्टीने राक्षसी महत्त्वाकांक्षा

नाटकाच्या संगीतावर मानापमानाचा मोठा प्रभाव दिसून येतो.[1] या दोन नाटकांतील एकाच चालीवर रचलेली काही पदे पहा—

मानापमानातील पद	त्याच चालीवरचे वामनरावांचे पद
(१) हा टकमक पाही। सूर्य रजनी मुख लाल लाल ॥ (भामिनी)	...हा तळमळ करितो जीव ॥ प्रणयरत सतत हाय ॥ (मृणालिनी)
(२) या नव–नवल–नयनोत्सवा (धैर्यधर)	...या नव–कमल–दल कोमला (विक्रांत)
(३) खरा तो प्रेमा ना धरी लोभ मनीं (भामिनी)	...जगीं या सारे मानिति प्रेमबला (मृणालिनी)
(४) युवती मना दारुण रणरुचिर प्रेमसे (धैर्यधर)	...रण–मरणा सेविन तरी– सफल जनन (वसंत)
(५) पाही सदा मी परि केवि नाथ भासे मला नवोनव (भामिनी)	...प्रीतिजगीं या वैरि खरी जना आम्हा ही (मृणालिनी)
(६) प्रेम सेवा शरण सहज जिंकी मला (धैर्यधर)	...प्रेमगाना सतत रमलि ही बालिका (मृणालिनी)

---

१. अनेक जाणकार मंडळी याला पुष्टि देतात—

(१) राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकाच्या संगीतावर मानापमानाची एक तऱ्हेने छाप पडलेली होती. मानापमानांतील ५।६ चाली त्या नाटकांत जशाच्या तशा घेतल्या होत्या.

(श्री. बाबुराव जोशी, 'संगीताने गाजलेली रंगभूमि' पृ. ७४)

(२) राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकांतील पद्यरचना अत्यंत प्रासादिक असली तरी बहुतेक सर्व चाली मानापमान नाटकातून उचलल्या होत्या. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील पदे केशवराव उत्कृष्टच म्हणत. परंतु त्यांच्या चालीमुळे मानापमान नाटकाची...आठवण होऊन नाटक पाहावयाला आलेल्या प्रेक्षकांत मानापमानाची कुजबुज ऐकूं येत असे.

(श्री. वसंत शांताराम देसाई, 'रागरंग,' पृ. २५)

(३) मानापमान आणि विद्याहरण या दोन नाटकांतल्या काही चाली या (मृणालिनीच्या) भूमिकेसाठी घेतल्या होत्या व त्या स्पर्धेच्या दृष्टीने गायल्या जात.

(श्री. मामा वरेरकर, 'माझा नाटकी संसार', खंड ३, पृ. २४)

'रणदुंदुभी' नाटकाच्या संगीत दिग्दर्शनासाठी बलवंत मंडळीने गायनाचार्य रामकृष्णबुवा वझे यांच्याकडून चाली घेतल्या होत्या. यातील अनेक चाली मराठी रंगभूमीवर अपरिचित असल्याने त्या चालीवरील पदे, त्यांच्या नावीन्यामुळे अधिकच लोकप्रिय झाली. ज्या नाटकातली बहुसंख्य पदे लोकांच्या पसंतीला उतरली असे रणदुंदुभी हे एकच नवे संगीत नाटक बलवंत संगीत मंडळीच्या रंगभूमीवर आले. उग्रमंगल हे खरेशास्त्रीबुवांचे नाटकही संगीताच्या दृष्टीने यशस्वी झालेले असले तरी त्याचा क्रम रणदुंदुभीच्या नंतरच येईल. रणदुंदुभीच्या संगीताचा एक विशेष म्हणजे त्या काळात मराठी वाङ्मयात नव्यानेच लोकप्रिय होत असलेल्या 'गझल' या फारसी वृत्ताचाही अनेक पदांच्या चालीसाठी उपयोग करून घेण्यात आलेला आहे.

'धर्मसिंहासन' नाटकासाठी वामनरावांनी नथूबोवा तावडे या गवयाचे साह्य घेतले होते, परंतु त्या नाट्यसंस्थेत केशवराव भोसले किंवा दीनानाथ यांच्यासारखे ख्यातनाम गायक नसल्याने, नवीन चाली घेण्याबद्दल विशेष चिंता न करता त्या काळात लोकप्रिय झालेल्या मराठी पदांच्याच अनेक चाली घेऊन वामनरावांनी बरेचसे काम भागवून नेले असे दिसते. धिक्कार मन साहिना (मानापमान), मद्यघटवपु लत्ताप्रहारें (विद्याहरण), तारिणी नव-वसन धारिणी (पट-वर्धन), पाणि दानीं प्रेरणा करी आणि जिव बावरा (वधूपरीक्षा), पतित पावना (विधिलिखित), सदा प्रणया विलासिनी (कुंजविहारी), अशा अनेक प्रसिद्ध पदांचा आधार आपल्या या नाटकातील पदांसाठी वामनरावांनी घेतला होता. जुन्या नाटकातील चाली घेण्याबाबतचे वामनरावांचे हे धोरण जुनेच होते. 'प्रेमललना प्रेम अतुल बल' या मृणालिनीच्या पदासाठी त्यांनी 'मूकनायक'-मधील 'अवचित गेलें किंकर करी' या पदाची चाल घेतली होती, तर रणदुंदुभीमधील 'आपदा राजपदा भयदा' हे तेजस्विनीचे गाजलेले पद, यशवंतराव टिपणिसांच्या 'शहा-शिवाजी' नाटकातील 'देवता कामुकता रहिता' या पदाच्या चालीवर रचलेले आहे. क्वचित् प्रसंगी स्वत: पूर्वी वापरलेल्या चालीही वामनराव पुन्हा वापरताना दिसतात. 'कपटमया माया' या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील पदावरूनच रणदुंदुभीतील 'प्रलय महाकाला। भेरिनादे' हे पद तयार झाले. त्याचप्रमाणे 'ही प्रणयसार सरिता' या धर्मसिंहासनातील पदासाठी रणदुंदुभीतील 'कातर न धीट। खल हा' या पदाची चाल घेण्यात आलेली आहे. धर्मसिंहासन नाटकातील चालीसंबंधी एक विशेष उल्लेखनीय गोष्ट म्हणजे गोविंदराव टेंबे यांच्याकडून २–३ चाली मिळण्याचे भाग्य त्या नाटकाला लाभले होते. गोविंदरावांनी 'परमात्मा वालि पतितांचा' आणि 'सफल होवो

मनकामना ' या पदांसाठी दिलेल्या सुंदर चालीमुळे ती पदे फार लोकप्रिय झाली होती.

वामनरावांनी मराठी रंगभूमीवर नवीन चाली आणून त्या सर्वमान्य करण्याचे यश रणदुंदुभी नाटकाच्या बाबतीतच मिळविले. इतर दोन नाटकांतील चाली या पुष्कळशा जुन्या पदांच्याच घेतल्यामुळे त्या नाटकांच्या स्वर-रचनेच्या बाबतीत वामनरावांची कामगिरी विशेष महत्त्वाची नाही. त्यांची काही पदे आजही अधूनमधून आकाशवाणीच्या केंद्रावरून ऐकू येतात, परंतु ती नाटके आज होत नसल्याने उत्तम चाली आणि त्यांना साजेल अशी शब्दरचना यांचा मेळ जमूनही वामनरावांच्या पदांना जेवढी मान्यता आजही मिळणे अवश्य होते ती मिळत नाही.

पद-रचना

वामनरावांची पदे ही खाडिलकरी संप्रदायातील असल्याने त्यांचे नाटकांतील प्रयोजनही खाडिलकरांच्या पद्धतीचेच आहे. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांत कथानकाचा एक अविभाज्य भाग म्हणून होणारी पद-रचनापद्धती कोल्हटकरांच्या कारकीर्दीपासून मागे पडू लागली. त्याऐवजी गद्यात सांगितलेली किंवा सूचित झालेली भावनाच पदात अधिक आकर्षक करून मांडायची हे धोरण स्वीकारण्यात येऊन ते खाडिलकरांच्या नाटकांतून कायम झाले. त्याच वळणावरून वामनरावांच्या पदांचीही वाटचाल झालेली आहे. किर्लोस्कर-देवलांच्या पदांतील प्रसादगुण कोल्हटकरांच्या नाटकांतून त्यांच्या काव्य-कल्पनांच्या भराऱ्यांमुळे पुढे लोपत गेला. त्यामुळे कोल्हटकरांच्या पदांतील कल्पकता जाणत्या रसिकाला संतुष्ट करणारी असली तरी ती नाटकात रसपरिपोष करू शकली नाही. खाडिलकरांनी प्रसाद किंवा कल्पकता या काव्यगुणांपेक्षा त्यातील नाट्यावर आपले लक्ष केंद्रित केले. ज्या ओळीची, गायक नटाच्या वा नटीच्या तोंडून, वारंवार पुनरुक्ती व्हावयाची ती पदाची पहिली ओळ, अत्यंत आकर्षक शब्दयोजना असलेली असावी, पूर्वीच्या गद्य भाषणाशी क्षणार्धात एकजीव होणारी असावी, आणि पदाची चाल प्रसंगाची रंगत वाढविणारी असावी ह्या गोष्टी खाडिलकरांनी कटाक्षाने ध्यानात ठेवून पदे लिहिली. काव्यशक्तीचे वरदान नसतानाही सर्व मराठी नाटककारांत अधिक रसिकमान्य पदे लिहिण्याच्या बाबतीत त्यांचा जो पहिला क्रमांक आहे तो यामुळेच होय. वामनरावांनी खाडिलकरांची हीच अचूक नाट्यदृष्टी आपल्या संगीतात वापरली. त्यातून त्यांची पदे खाडिलकरांच्यापेक्षा कितीतरी पटीने अर्थसहज आणि अर्थपूर्ण असल्याने ती रसिकांच्या जिव्हाग्री खेळत राहिली. मात्र वामनरावांची पदे कोल्हटकर-खाडिलकरांपेक्षा प्रसादपूर्ण असली तरी ती किर्लोस्कर-देवलांच्याइतकी सुबोध नाहीत हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

समकालीन लोकाभिरुचीला पुरेशी वाटतील एवढी पदे वामनरावांनी आपल्या नाटकांसाठी लिहिली आहेत. राक्षसी महत्त्वाकांक्षेत ती संख्येने सर्वांत जास्त म्हणजे ४६ असून रणदुंदुभी आणि धर्मसिंहासन या नाटकांतून अनुक्रमे ३१ व ३५ आहेत. ललितकला आणि बलवंत या नाट्यसंस्थांची नाटके पाहणाऱ्या प्रेक्षकांचे अनुक्रमे केशवराव भोसले आणि दीनानाथ हे मुख्य आकर्षण असल्याने हे दोघे करीत असलेल्या मृणालिनी व तेजस्विनी या दोन भूमिकांसाठी वामनरावांनी अधिक पदे रचली. या नाट्यसंस्थांतील मुख्य पुरुष-भूमिका करणारे नट त्या मानाने मोठे गायक नसल्याने त्या भूमिकांसाठी लिहिण्यात आलेली पदे संख्येने थोडी असून काव्यगुणांच्या दृष्टीनेही जरा बेताचीच वाटतात. मृणालिनी आणि तेजस्विनी यांची पदे मात्र मराठी रसिक एका काळी प्रत्यही गुणगुणत असत यात वाद नाही. ते यश केवळ केशवराव भोसले आणि दीनानाथ यांच्या ढंगदार गायकीचे नव्हते. वामनरावांच्या सुरस आणि ठसकेबाज पद्य-रचनेचाही त्यात मोठा वाटा आहे.

वा. क्र. ९५८३३

काव्य-गुण

संस्कृत शब्दांच्या योजनेमुळे निर्माण होणारे श्रुतिमनोहर लालित्य आणि रसपरिपोषकता हे वामनरावांच्या पदांचे मुख्य गुणविशेष आहेत. वामनरावांचे गद्य मुख्यतः वीररसाच्या ललकाऱ्यांनीच भारलेले असले तरी पद्याच्या प्रांतात मात्र त्यांनी ‘ कोमलकांतपदावली ’ला मुक्त प्रवेश दिलेला आहे. आधीच रंगलेल्या नाट्यप्रसंगाला अधिक उद्दीपकता प्राप्त होईल या दृष्टीने, मूळ चालींच्या आधारा-वर, वामनरावांनी केलेली समर्पक शब्दयोजना अतिशय वाखाणण्यायोगी आहे. पदातूनही नाट्य निर्माण करण्याच्या बाबतीत त्यांनी गद्यभागासारखेच यश मिळवलेले आहे.

पदाला सुरुवात झाल्याबरोबर मूळ प्रसंगातील नाट्य खुलून दिसेल, भावना अधिक स्थिर व उत्कट होईल या दृष्टीने रचलेल्या त्यांच्या काही प्रसिद्ध पदांच्या सुरवातीच्या ओळी पहा :—

(१) प्रेमगानीं सतत रमली ही बालिका ।
(२) मी नवबाला जोगिण बनलें । जगा विसरलें । सुखा विसरलें ।
(३) भान हरी हा मोहि नयना मना ।
(४) या नव–कमल–दल–कोमला ।
(५) धांव प्रभुजी धांव । नच अंत पाही । करुणार्णवा । पायीं
शरणागता ही ।

(६) परवशता पाश दैवें ज्याच्या गळां लागला।

(७) दिव्य स्वातंत्र्यरवि आत्मतेजोबळें। प्रगटतां अवनितलिं कोण त्या लोपवी?।

(८) जगीं हा खास वेड्यांचा पसारा माजला सारा।

वीररसाची तीव्रता वाढवितानाही वामनराव पुढीलप्रमाणे खटकेबाज रचना करतात—

(१) आपदा राजपदाभयदा।

(२) शठ हा गर्वोद्धट हा।

(३) सत्तांध जन वंचका।

(४) मानभंग। हा दुभंग॥ इ० इ०.

तेजस्विनीने गायिलेल्या पदांमुळे रणदुंदुभी या नावाला मराठी रंगभूमीवर खरोखरच सार्थकता प्राप्त झाली होती. त्या नाटकातील वामनरावांची ओघवती आणि रसोत्कर्ष साधणारी पदे ही रंगभूमीवरील स्वातंत्र्य-गीतेच आहेत. मातंगेश्वरासारख्या उन्मत्ताला तोंड देण्याचे सामदामादि इतर उपाय कुचकामाचे आहेत, हे सांगताना तेजस्विनी त्वेषाने सांगते—

दुर्मदें भरल्या अरीच्या गर्वभारा हराया।
प्रबल हा डंका रणाचा एक लोकीं खरा या॥
हृदय बनलें कठिनतेचें। प्रस्तराचें खलाचें।
खड्ग धारा वज्र साचे। चूर्ण त्याचें कराया॥

जीविताचा अखेरचा क्षण दिसू लागला तरी स्वातंत्र्यरवीची पूजा निर्भयपणे करताना तेजस्विनी जे पद म्हणते ते प्रेक्षकांच्या अंगावर रोमांच उभे करणारे आहे. ती म्हणते—

दिव्य स्वातंत्र्यरवि आत्मतेजोबळें। प्रगटतां अवनितलिं कोण त्या लोपवी?
शौर्यसागर-लहरि गगन मंगल महा। भेदिता कवण त्या अबलकर थोपवी?

'परवशता पाश दैवें' या प्रसिद्ध पदातील पारतंत्र्याची जहरी जाणीव श्रोत्यांना अस्वस्थ करून टाकी, तर 'रणमरणा सेविन तरी सफल जनन झालें' हे वसंताचे पद ऐकल्यावर श्रोत्यांनाही स्फुरण चढे.

वामनरावांनी आपल्या नाटकातून शृंगाररसाची थोडीशी झलक दाखविली असेल, तर ती विश्रांत आणि मृणालिनी यांच्या प्रवेशातच. मृणालिनीच्या

अंतःकरणातील विक्रांताविषयीचा प्रेमभाव आणि मृणालिनी व देवांगना यांच्याविषयी विक्रांताच्या मनात निर्माण झालेला उदात्त भक्तिभाव यांचे दर्शन घडवताना वामनरावांनी अत्यंत नादमधुर व काव्यमय पंक्ती लिहिल्या आहेत. त्यांच्या नाटकांतील ललित शब्दावलीची ही काही उदाहरणे पहा :—

(१) प्रेमवीणा नादलहरी । जीवनाची जी कला । भंगुनी ती जिवलगा हा । जीव जीवें मारिला ॥

(२) आजवरी नांदलें राज्य तव ज्या स्थलीं । प्रीतिकमला जिथे वसती करि आपुली ॥ प्रिय तेंच हृत्कमल । अनुराग दल विमल । वाहतो चरणिं तव । कांत विनतांजलि ॥

(३) ललना खरी । खनि मंगलाची । भवार्ता जना । गंगा सुधेची ॥ मधु—माधुरी दे । हालाहलाला । अतिकोमला । अबला बला ॥

पुढील पदांतील, अनुस्वार आणि अनुप्रास यांच्या योगें साधलेला नाद-झणत्कार पहाण्यासारखा आहे—

(१) रतिरंग रंगणीं । रसिक मन मोहिनी । मृदु बोल मधु मधुर । तूचि वरदायिनी ॥

(२) मजला प्रेम-सुरस-रस पीतां । सुखमय झालें संसारीं ॥

(३) दुरंगी दीन दुनियेची । जवानी रंगली सारी ॥

(४) रामपदी नमतां । रमतां । सफल जन्म जनिं ॥

(५) नीर्लज्ज नीच ललना । भजताति भेकडासि । नच मानिनी जुमानी । नादान प्रेम त्याचें ॥

काव्य—दोष

या काव्यगुणांबरोबरच काही दोषही वामनरावांच्या पदांतून शिरलेले आहेत. संस्कृत शब्दांचा परिमित वापर लालित्याचा आनंद प्राप्त करून देतो खरा, पण त्यांचा अतिरिक्त वापर पदांत दुर्बोधता आणतो. खाडिलकरांच्या काही पदांचा उत्तरार्ध अनेकदा गद्यप्राय तर अनेकदा अर्थशून्य असतो. वामनरावांची पदे अर्थपूर्ण असली तरी त्यांच्या पदांतील पहिल्या चरणातील भाग काही वेळा संस्कृत शब्दांचा अतिरिक्त वापर किंवा अनुप्रासांचा हव्यास यांमुळे खाडिलकरांच्या काही पदांप्रमाणेच अनाकलनीय झालेला आहे. उदा०—

(१) अदय–हृदय-बल मदांध पशुसा। धरि हतबल-जन-हनन-लालसा ।।
(२) त्वत्प्रेमा–विधु–प्रतिबिंबा या । सुरम्य नर्तन केलि कराया ।।
(३) हाला–मधु–मद–विलसित रतिविलास भर भरला ।।
(४) मानसा रिपुरुधिर लालसा । लाजवि सुरसरगुणिं जें मधुर सुधा सरसा ।।

अशा ओळींतून एखादी सुंदर कल्पना हाती लागते, परंतु ती सहजगम्य नसल्याने निरुपयोगी ठरते. मा. दीनानाथ यांनी गाजविलेले पुढील पद पहा—

आपदा राजपदा भयदा । नृपति–काम–भोग–निरति ।
लोपुनिया चिरसुखदा । दिव्य शील संपदा ।
पापरता । पामरता । माति;
नरपति शिरिं अरि महाभयाधरित ।।

या पदाची चाल विलक्षण खटकेबाज आहे. परंतु पदांतून सहज अर्थ-प्रतीती होण्यासारखी नसल्याने अशा प्रकारची पदे भावनोत्कर्ष साधू शकत नाहीत.

वरील काही ओळींतून, एकापुढे एक शब्द ठेवून रचना केल्याची काही उदाहरणे आहेत. ही खास वामनरावांचीच पद्धती आहे. अशा प्रकारची रचना इतर नाटककारांनी क्वचितच केली असेल. जेथे संपूर्ण ओळ किंवा अर्थव्यक्ती होईल असा वाक्यार्थ नसेल त्या ठिकाणी, मधे एकेक आडवी रेघ (Dash) देऊन तीनतीन, चारचार शब्दांचे एकत्रीकरण करायचे असा प्रकार वामन-रावांनी सर्रास केलेला आहे. आप्त–खर–वध–लांछन, वीरता–गर्व–भारा, नव–कमल–दल–कोमला, प्रणय–विकस–मन, रण–ज्वलन–ज्वाला अशी अनेक स्थळे त्यांच्या पदांतून दाखविता येतील.

या संस्कृतप्रचुरतेप्रमाणेच ठेक्यात म्हणण्यासाठी, यमक साधलेले लहान वाक्यांचे तुकडे किंवा सुटे शब्द एकत्र मांडून ठेवायचे हाही वामनरावांचा एक छंद आहे. उदा०—

(१) घातां सजतां । अनाथ पतिता । हताश जगता । नच कुणि आता । समर्थ त्राता ।।

(२) स्नेहपाशीं । हितविनाशि । पापराशि ।

(३) जरि असिता । हरिल हिता । तुडविन तरी अजिता । खल–रिपु असिता । असद्रता ।

(४) वाया । माया । खला या ।

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम.................... दि: ....
 क्रमांक .... नों: दि: ....

अशा उडत्या चालींनी क्षणभर गंमत वाटली तरी तसली काव्यरचना रसिकांच्या अंत:करणात कायमचे स्थान मिळवू शकत नाही.

वृत्तशिथिलता आणि गद्यप्रायता हे वामनरावांच्या पदात क्वचित प्रसंगी आढळणारे आणखी दोन दोष आहेत. एका चरणात अर्थव्यक्ती करणारे शब्द सामावत नसले तर वामनराव त्यातील एखादा शब्द मागच्या किंवा पुढच्या चरणात टाकून त्यापुढे अर्धविराम ठेवून देतात. उदा०

(१) स्वदेश नाश करुनि वरियले । शाप ताप छल;
(२) विफल सुखासुख विचार; मनुजा । शीलाचि तारित गहन— ॥
(३) नच वृथा वल्गना । ही; वाया अभयवचनकधीं ॥

भरवसा नको या चोरांचा । परंतु अंतरिचा वेगळा कावा; आचार इतर फुकट खोटा; काल जाइ कसा समजत नाही; किती चालले हाल माझ्या जिवाचे इ० चरणांतील गद्यप्रायता उघडच आहे.

नाट्य–कवि

संस्कृत शब्दांचे प्राचुर्य, यमकरचनेचा हव्यास, वृत्तशैथिल्य इ० काव्यदोष वामनरावांच्या पद्यरचनेत आहेत. परंतु त्यांनी आपल्या नाटकांसाठी रचलेल्या शंभरांवर पदांचा विचार केला म्हणजे त्यांत नाट्य, लालित्य आणि प्रसाद या गुणांनी नटलेली पदेच अधिक प्रमाणावर आहेत हे दिसून येते. याच गुणत्रयींच्या बळावर ‘ ललितकलादर्श ’ आणि ‘ बलवंत ’ नाटयसंस्थातील गायकांनी संगीत-प्रेमी मराठी रसिकांना वर्षानुवर्षे ओढून आणले आणि रंजविले. मृणालिनीच्या भावार्थ पदांनी रसिक व्याकुल झाले तर तेजस्विनीच्या तेजस्वी पदांनी रोमांचित झाले. एखाद्या राजकीय नेत्याच्या वक्तृत्वाप्रमाणेच रणदुंदुभीतील पदांनी स्वातंत्र्याची भावना प्रज्वलित करण्याचे कार्य केले. किंबहुना ते नाटक लिहिण्याचा वामनरावांचा हेतू त्यांतील आवेशपूर्ण गद्य भाषणापेक्षा तेजस्विनीच्या पदांनीच अधिक प्रमाणात सिद्धीस नेला असे म्हटले तरी चालेल. ‘ कवी ’ म्हणून वामनराव प्रसिद्ध नसले तरी पदरचनाकार म्हणून त्यांनी प्रथमश्रेणीत मानाचे स्थान मिळविण्याजोगी काव्यरचना केलेली आहे.

समारोप

वीर वामनरावांच्या नाटकांचा वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक निकषांच्या आधारे अभ्यास केल्यानंतर आता त्यांच्या नाट्यप्रतिभेच्या सामर्थ्याची आणि

तिच्या मर्यादांचीही थोडीफार कल्पना येण्यास हरकत नाही. त्यांचे जीवन आणि वाङ्मय यांचा एकत्रित विचार करताना वाङ्मयावरून त्यांच्या जीवनाची ओळख पटेल आणि त्यांच्या जीवनावरून त्यांच्या वाङ्मयाचे रहस्य शोधता येईल. कारण त्यांच्या जीवनाचीच ' नाटक ' ही वाङ्मयीन प्रतिकृती ठरावी इतकी एकरूपता त्यांच्या जीवनात आणि त्यांच्या वाङ्मयात आहे. एक चार घटका मनोरंजन, एखादे स्वप्नरंजन, एक वाङ्मयीन प्रयोग अशा प्रकारचा कोणताही हेतू त्यांच्या वाङ्मयनिर्मितीच्या मुळाशी नव्हता. पारतंत्र्याच्या जोखडाखाली सर्व बाजूंनी दडपल्या जाणाऱ्या आपल्या देशाची अवनत दशा पाहिल्यानंतर त्यांच्या हृदयात स्वातंत्र्यप्राप्तीची जी दुर्दम्य आकांक्षा ऐन तारुण्यांतच उदय पावली तिच्या पूर्ततेचे एक साधन याच एकमेव दृष्टीतून त्यांनी नाट्यकलेचाही उपयोग करून घेतला. प्रथम टिळकांच्या आणि नंतर गांधीजींच्या नेतृत्वाखाली चाललेल्या स्वातंत्र्यसंग्रामाच्या काळात वामनरावांच्या मनात अन्यायी राजवट उलथून टाकण्याचे जे विचार प्रत्यही घोळत असतील त्यांचाच, त्यांची नाटके हा नाट्यरूप आविष्कार होता. परकीय इंग्रजी राजवटीविरुद्ध मनात असूनही प्रत्यक्ष लढता येत नाही म्हणून ज्या मराठी लेखकांनी आपल्या वाणीला आणि लेखणीला समशेरीचे पाणी चढवले त्या टिळक–परांजपे–सावरकर यांच्या परंपरेतीलच वामनराव हे एक झुंजार शिलेदार आहेत.

याच विचारांनी प्रेरित झालेला लेखक रंगभूमीलाच रणभूमीचे महत्त्व कसे प्राप्त करून देतो याचा कित्ता खाडिलकरांच्या नाटकांनी पूर्वी घालून दिलेलाच होता. त्याच झेंड्याखाली वामनरावही उभे राहिले. वामनरावांच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकाची बारकाईने पाहणी केली म्हणजे खाडिलकरांच्या विचारांचे आणि शैलीचे त्यांच्या मनावर झालेले संस्कार सहज दिसून येतात. पीळदार व्यक्तिरेखा, जाज्वल्य भावनांचे तांडव आणि बाह्यांगी थोडी खडबडीत भासणारी परंतु ओजोगुणांनी रसरसलेली ठसकेबाज भाषा हे खाडिलकरांच्या नाटकातील विशेष वामनरावांनीही कमावले होते. राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटकावर मानापमान नाटकाच्या संगीताचा केवढा परिणाम झाला होता त्याचा उल्लेख मागे केलाच आहे. सौंदर्याचे वर्णन करण्याऐवजी परस्परांच्या सद्‌गुणांचे गुणगान करावयाचे हा खाडिलकरांच्या नाटकातील प्रेमी जीवांचा गुणविशेष विक्रांत आणि मृणालिनी यांच्या संवादातून अनेक वेळा उतरलेला दिसतो. प्रेमभावनेचा महिमा खाडिलकरांप्रमाणेच वामनरावांनीही मनापासून गायिलेला आहे. धैर्यधराचे ' या नव-नवल-नयनोत्सवा ' हे पद व त्यानंतर त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाने प्रभावित झालेल्या भामिनीचे ' मला मदन भासे हा मोही मना ' हे पद या प्रसंगाचे वामनरावानीही तंतोतंत अनुकरण केले आहे. विक्रांताच्या पदाची चालही धैर्यधराच्या पदावरूनच

घेतलेली आहे. अर्थात् ही साम्यस्थळे मर्यादित आहेत; कारण दोन्ही नाटकांचा आशय अगदी भिन्न स्वरूपाचा आहे. वामनरावांच्या मनावर खाडिलकरांच्या वृत्तीप्रमाणेच त्यांच्या नाट्यकृतींचाही कसा ठसा उमटला होता हे सांगण्यापुरताच या साम्यस्थळांचा निर्देश केला आहे. त्यांच्या नाटकांची पहाणी करतानाही जागोजाग त्यांची आणि खाडिलकरांची नाट्यवैशिष्ट्ये यात साम्य–विरोध दाखविण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तोही याच हेतूने.

अन्य कोणाही नाटककारांशी वामनरावांची कुंडली जमण्यासारखी नाही. त्यांची प्रतिभा इतकी सर्वतंत्र-स्वतंत्र आहे की, मागच्या किंवा बरोबरीच्या कोणाही लेखकाचे अनुकरण तिने केलेले नाही. त्यांची नाटके ही खास त्यांच्याच विचारांच्या आणि विकारांच्या संमिश्रणातून साकार झालेली आहेत. यामुळे, त्यांना जशी पूर्वपीठिका नाही तशीच परंपराही नाही. त्यांच्या गुरुपीठाचा झेंडा फडकवणारा कोणीही शिष्य त्यांना अद्यापि लाभलेला नाही. त्यांच्या अंतःकरणात उफाळलेली स्वातंत्र्याकांक्षा तशीच वाङ्मयात प्रकट करणे हे एक सतीचे वाण होते. वामनरावांनी देशसेवा हे व्रत म्हणून स्वीकारलेले असल्याने ते दाहक असले तरी त्याच्या दिव्यतेत ते सर्व ऐहिक लालसा बाजूस सारून तन्मय झाले. तीच भावना सर्व समाजात निर्माण व्हावी म्हणूनच त्यांनी आपल्या नाटकांतून उदात्त भावनांचे उग्र आणि उत्कट असे दर्शन घडविले. अत्याचारी सत्तांधांचा आणि भ्याड विषयांधांचा अधिक्षेप आणि स्वार्थत्यागी व पराक्रमशाली स्वातंत्र्यवीरांचा जयजयकार हीच त्यांची मनीषा होती. याच ध्येयावर एकाग्र दृष्टी ठेवून नाट्य-लेखन करताना, नाट्यशास्त्राच्या नियमांचे उल्लंघन झाले तरी त्यांनी त्याची क्षिती बाळगली नाही. संविधानकरचना विस्कळीत आणि बेडौल झाली, नाट्यप्रसंग अतिरंजित झाले, व्यक्तिदर्शनात एकांगीपणा आला आणि संवाद एकसुरी झाले तरी हे सर्व दोष पचवून टाकतील अशी सामर्थ्यशाली नाट्यप्रतिभा वामनरावांच्या ठायी होती. भव्य आणि उदात्त जीवनाचे चित्रण हा त्यांच्या नाटकांचा आत्मा होता. ते चित्रण करताना त्यांनी जी सामग्री उभी केली ती काटेकोर दृष्टीने पाहिली तर त्यात कलात्मकता कमी असेल, काव्यालंकारांची जडण–घडण दिसत नसेल, तरीसुद्धा ती नाटके पाहण्यास आलेल्या प्रेक्षकांना सतत पाच–सहा तास रंगमंदिरात बसल्या जागी खिळून ठेवण्याचे कौशल्य तिच्यात निश्चित होते. उद्दीपक नाट्यविषय, कणखर स्वभावरेखा, रोमांचक समरप्रसंग, खणखणीत संवाद आणि या साऱ्यांना उन्मादक सौंदर्य प्राप्त करून देणारे कर्णमधुर संगीत हे वामनरावांच्या नाट्याचे विशेषच त्यांना यशस्वी करू शकले. त्यांच्या नाटकांत मिळमिळीत भावनांची आळवणी दिसणार नाही, त्यांच्या व्यक्तिरेखा नेभळ्या

दिसायच्या नाहीत आणि त्यांच्या नाट्यप्रसंगांत संथपणा आढळणार नाही. सर्वत्र एकच हलकल्लोळ उडालेला दिसेल.

राष्ट्रीय विचारांची जागृती हे एकच ध्येय उराशी बाळगल्यामुळे वामनरावांनी एक वाङ्मयप्रकार या दृष्टीने नाट्यतंत्राचा जो अभ्यास करणे अवश्य होते तिकडे दुर्लक्ष केले. यामुळेच त्यांची नाटके नाट्यशास्त्राच्या ठोकळेबाज चौकटीत बसू शकली नाहीत. वाङ्मयीन समीक्षकांनी याच कारणास्तव त्यांची उपेक्षा केली असावी. पण वामनरावांनी या मानापमानाची केव्हाच अपेक्षा केली नसल्याने, त्यांनी नाटकाचा जो खराखुरा टीकाकार–प्रेक्षक–त्याचीच फक्त दखल घेतली. नाटक वाचून वाङ्मयीन दृष्टीने त्याचे परीक्षण करीत बसणाऱ्या वाचकांपेक्षा रंगमंदिरात त्याचे प्रयोगरूपाने रसग्रहण करणाऱ्या प्रेक्षकांची संख्या शतपटीने अधिक असल्याने वामनरावांनी प्रामुख्याने त्या प्रेक्षकांकडेच लक्ष दिले. तो रंगून जाईल, त्याच्या मनाला पीळ पडेल आणि आपल्याला इष्ट वाटणाऱ्या भावनांची ज्योत त्याच्याही अंतःकरणात प्रज्वलित होईल याचाच त्यांनी ध्यास बाळगला. हा हेतू साध्य होईल अशी खात्री पटल्यानंतर वाङ्मयीन बारकावे दिसले नाहीत किंबहुना वाङ्मयीन नियम झुगारले गेले तरी तिकडे लक्ष देण्याचे कारण नाही हेच वामनरावांचे धोरण दिसते. आपली आकांक्षा प्रेक्षकांपुढे मांडून दाखविताना शृंगार–हास्यादि रसांची खुलावट दिसली नाही तरी आपल्या नाटकाचा प्रेक्षक संतुष्ट होऊन घरी जाईल असा त्यांचा विश्वास होता. त्या बळावरच आपल्या नाट्यमंदिरात त्यांनी वीररसाची प्रतिष्ठापना करून त्याची आपल्या उपलब्ध नाट्य-सामग्रीच्या साधनांनी षोडशोपचारे पूजा केली. त्यांच्या प्रेक्षकवर्गाला त्यात आपल्याच स्वातंत्र्यविषयक आशा-आकांक्षांचे पडसाद उमटलेले दिसले आणि म्हणून त्या नाटकांशी ते तद्रूप होऊन गेले. त्या वीररसाभोवती सुरेल संगीताची मोहक रोषणाई करण्याची कामगिरी केशवराव भोसले आणि मा. दीनानाथ यांनी एकतानतेने बजावल्यामुळे सोन्याला सुगंध प्राप्त झाला.

वामनरावांची नाटके ही केवळ साहित्यिक कारागिरी नाही. त्यांनी केलेली ती रंगदेवतेची पूजा आहे. त्यांत वाचकांच्या आणि प्रेक्षकांच्या भावना अधिक उन्नत आणि पवित्र करण्याचे सामर्थ्य आहे. ते जाणून घेणारा आजचा आणि उद्याचा रसिक वामनरावांची नाटके उत्सुकतेने वाचील आणि आवडीने पाहील, आणि त्यांतून अभिव्यक्त होणाऱ्या 'वीर वामनराव जोशी' या तपोमूर्तीला आदराने अभिवादन करील.

परिशिष्ट

' मोना व्हॅना ' आणि ' शीलसंन्यास '

अनुवादित, रूपांतरित आणि आधारित नाटकांची परंपरा मराठी वाङ्मयात फार मोठी आणि पुरातन आहे. मराठीतील पहिले प्रसिद्ध बुकिश नाटककार विनायक जनार्दन कीर्तने यांनी १०० वर्षांपूर्वी लिहिलेले ' जयपाळ ' नाटक एका परकीय कथेवरच आधारले होते. तेव्हापासून सुरू झालेली ही परंपरा आजपर्यंत अखंडितपणे चालू आहे. या नाटकांपैकी विकारविलसित, त्राटिका, संशयकल्लोळ, अंमलदार, झुंजारराव, या नाटकांनी मिळवलेली लोकप्रियता सर्वांच्या परिचयाची आहे. नटसम्राट गणपतराव जोशी यांच्या अमर नाट्यगुणांनी शेक्सपिअरचे हॅम्लेट नाटक मराठी रसिकांना एवढे पसंत पडले की, आगरकरांनी त्याला दिलेले ' विकारविलसित ' हे नाव किंवा हॅम्लेटच्या भूमिकेला दिलेले चंद्रसेन हे नाव ही दोन्ही लुप्त होऊन गणपतरावांचा ' हॅम्लेट ' सर्वांच्या परिचयाचा झाला. ते नाटक रंगभूमीवर आणताना शाहूनगरवासी नाटक मंडळीचे दिग्दर्शक प्रा. वा. बा. केळकर यांनी त्या नाटकात बरेच फेरफार केले होते. मूळ पाश्चात्त्य नाट्यकृतींना मराठी पेहराव चढवितांना आपल्या समाज-परिस्थितीला जुळतील असे बदल करण्याची प्रथा तेव्हापासून मराठी रंगभूमीवर चालू आहे. वीर वामनरावांचे ' शीलसंन्यास ' हे नाटकही याच वर्गातील प्रभावी नाटक आहे.

मॉरिस मेटरलिंक या फ्रेंच नाटककाराच्या मूळ कृतीचा इंग्रजी अनुवाद आल्फ्रेड सूत्रो (Alfred Sutro) याने इ. स. १९०४ मध्ये प्रसिद्ध केला. मराठी भाषेत या नाटकाचे तीन अवतार प्रसिद्ध झालेले आहेत. त्यावरून या नाटकाचे अ-सामान्यत्व सिद्ध होण्यासारखे आहे. श्री. रा. ग. प्रधान यांनी ' विमलादेवी ' या नावाने केलेला अनुवाद १९३७ मध्ये प्रकाशित झाला. हा अनुवाद रंगभूमीवर आलेला नाही. कवी कुसुमाग्रजांनी ' वैजयंती ' या नावाने केलेला याच नाटकाचा स्वैर अनुवाद मुंबई मराठी साहित्य संघाने १९५० मध्ये रंगभूमीवर आणला. वीर वामनरावांनी या नाटकावर आधारलेले शीलसंन्यास हे नाटक १९३३ च्या सुमारास लिहिले होते ते १९५७ मध्ये नव्या स्वरूपात प्रसिद्ध झाले. म्हणजेच सर्वात प्रथम तयार झालेली वामनरावांची नाट्यकृती सर्वात शेवटी पुस्तकरूपाने बाहेर पडली. या नाटकाचा पुढचा इतिहास पूर्वी दिलेलाच आहे.

या नाटकातील केन्द्रीभूत कल्पना वामनरावांना का स्वीकारावीशी वाटली, या प्रश्नाचे उत्तर वामनरावांच्या मनोवृत्तीतच सापडेल. प्रतिकूल परिस्थितीशी

अकुतोभय वृत्तीने झुंज घेत पुढे जायचे हा वामनरावांचा स्थायीभावच बनून गेला होता, मोना व्हॅना नाटकात त्यांना असाच एक, मी मी म्हणविणाऱ्यांचीही मती कुंठित करून टाकील असा प्रश्न मेटरलिंक याने नाट्यविषय म्हणून घेतलेला दिसला. स्त्री-जीवनातील सर्वश्रेष्ठ मूल्य राखायचे का राष्ट्राचा मानबिंदू सांभाळायचा अशी वामनरावांच्या ध्येयदर्शी प्रतिभेला आवडणारी समस्या या नाटकात आलेली पाहून, वामनरावांना तिच्या आधाराने नाटक लिहिण्याची स्फूर्ती झाली नसती तरच नवल ! ‘ राष्ट्ररक्षण व पतिव्रतेचे शीलरक्षण ’ हा या मोना व्हॅना नाटकातील अत्यंत गंभीर स्वरूपाचा प्रश्न वामनरावांनी घेतला. परंतु त्याची सोडवणूक करताना नाटकाचा मूळ साचा जसाच्या तसा न घेता, भारतीय संस्कृतीच्या परंपरेत वाढलेल्या प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला अनुसरून मूळ नाटकाची त्यांनी पुष्कळशी पुनर्रचना केली. मेटरलिंक आणि वामनराव यांच्या नाटकातील महत्त्वाचे फरक पुढीलप्रमाणे सांगता येतील.

पहिला अंक

(१) ‘ अनेक दिवसांच्या उपासमारीने हैराण झालेले कनकावतीचे नागरिक रत्नप्रभा राणीजवळ आपल्या हृदयद्रावक स्थितीचे वर्णन करतात. राणी त्यांचे सांत्वन करते. ’ हा भाग मोना व्हॅना नाटकात नाही. तेथे, नागरिकांच्या करुण स्थितीचे केवळ शाब्दिक वर्णन आहे.

(२) आपल्या शत्रूच्या (सूर्यकांताच्या) दरबारात तहासाठी गेलेले कृष्णकांत, सूर्यकांताची मागणी रत्नप्रभेच्या कानावर घालतात आणि तिला सर्वश्रेष्ठ अशा राष्ट्रधर्माची थोरवी समजावून सांगून तिच्या मनाची तयारी करतात. मेटरलिंकच्या नाटकात शत्रूची मागणी कळून त्याच्याकडे जाण्याचा मनाचा निश्चय झाल्यानंतरच मोना व्हॅना (नायिका) प्रवेश करते. वामनरावांची नायिका आपल्या पतीला आपले श्रेष्ठतर कर्तव्य कोणते ते समजावून सांगण्याचा प्रयत्न करते. मोना व्हॅना अगदी मोजक्या शब्दांत पतीला उत्तरे देते.

दुसरा अंक

(१) अंकाच्या अखेरीस, प्रिंझिवेल मोना व्हॅनाबरोबर तिच्या राज्यात जाण्यास लगेच का तयार झाला हे सहज पटावे यासाठी प्रिंझिवेल आणि त्याच्या राज्याचे राजमंडल यांच्यातील धुमसत्या वैराची पार्श्वभूमी दर्शविण्यासाठी एका स्वतंत्र आणि नाट्यपूर्ण उपकथाभागाची मेटरलिंकने योजना केलेली आहे. वामनरावांनी हा भाग समग्र गाळून टाकला.

(२) मोना व्हॅना शत्रूच्या छावणीत एकट्याने प्रवेश करते. वामनरावांच्या रत्नप्रभेला शत्रूच्या छावणीत पोचवून देण्यासाठी तिचे श्वशुर कृष्णकांत तिच्याबरोबर जातात.

(३) प्रिंझिवेलाची भूमिका त्या वेळीही मोना व्हॅनावर निष्ठेने प्रेम करणाऱ्या प्रियकराची आहे. शीलसंन्यासमधील सूर्यकांत आपल्यावर पूर्वायुष्यात झालेल्या अन्यायाचा सूड घेण्यासाठी हे दुष्कृत्य करण्यास उद्युक्त झाला आहे.

(४) रत्नप्रभेचा पती चंद्रकांत आणि सूर्यकांत हे पूर्वायुष्यात निकटचे स्नेही होते. ती स्थिती 'मोना व्हॅना' नाटकात दिसत नाही.

तिसरा अंक

(१) मोना व्हॅनाचा पती तिच्याबरोबर आलेल्या प्रिंझिवेलला ठार मारण्यास सिद्ध होतो. रत्नप्रभेचा पती तिला ठार करण्यास तयार झाला असता आकस्मिकपणे तेथे आलेला सूर्यकांत त्याचे निवारण करतो.

(२) पतीने अविश्वास दाखवून धिक्कारलेली मोना व्हॅना आपण शीलभ्रष्ट झाल्याचे नाटक करून आपल्या लहानपणच्या प्रियकराबरोबर नव्या जीवनात पदार्पण करण्यास सिद्ध होते.

'शीलसंन्यास 'मधील सूर्यकांत रत्नप्रभेला आपली बहीण मानून तिच्या पतीच्या मनातील किल्मिष धुऊन टाकतो.

'मोना व्हॅना' आणि 'शीलसंन्यास' या दोन नाटकांतील हे महत्त्वाचे फरक ध्यानी घेतल्यानंतर मेटरलिंकच्या मूळ नाटकात वामनरावांनी किती मूलभूत स्वरूपाचे बदल केलेले आहेत त्याची कल्पना येईल. लहानसहान फेरबदलांची उदाहरणे द्यायची म्हटली तर जवळजवळ संपूर्ण नाटकच लिहून काढावे लागेल, इतकी ती विपुल आहेत. या दोन नाट्यकृतींमधील केंद्रीभूत कल्पना एक असूनही तिचा विकास मात्र दोघांनी आपापल्या प्रकृतिधर्मानुसार केला, त्यामुळे नाटकाच्या एकंदर मांडणीमध्ये महदंतर पडले. मेटरलिंक आणि वामनराव या दोघांचेही दृष्टिकोन अगदी वेगळे असल्याने वामनरावांची नाट्यकृती ही मानवी मनाचे खोलवर मंथन करणारी सामाजिक कथा न राहता तिला उग्र कर्तव्य-कठोरतेचे अधिष्ठान मिळाले. ज्याची कधी कल्पनाही केली नसेल असा बिकट प्रसंग एखाद्या उच्चपदस्थ स्त्रीच्या जीवनात येऊन ठेपला तर त्या प्रसंगी ती स्त्री आणि तिचा पती यांच्या मनात केवढा भावनाकल्लोळ उसळेल ह्याचे दर्शन घडविण्याचा मेटरलिंकचा हेतू दिसतो. त्या प्रसंगात एका स्त्रीने केलेल्या उदात्त त्यागाची आणि त्यानंतर झालेल्या तिच्या व्याकुल मनाची कथा रंगविणे एवढेच

मेटरलिंकचे ईप्सित आहे. वामनरावांना हा प्रश्न उभा करून, त्याच्या आधारावर एका महत्त्वपूर्ण सिद्धान्ताचे राष्ट्रीय भूमिकेतून मंडन करावयाचे आहे. मेटरलिंकच्या नाटकातील कोणतीही भूमिका देश, राष्ट्र, मातृभूमी इ० शब्दांचा केव्हाही उच्चारसुद्धा करीत नाही. वामनरावांच्या नाटकात मात्र राष्ट्रहितधर्माचाच सर्वत्र घोष चाललेला आढळतो. राष्ट्राच्या मानबिंदूच्या रक्षणासाठी प्रत्येकाने आपल्या सर्वस्वाचा त्याग करण्यास सिद्ध असले पाहिजे ही जी त्यांची विचारप्रणाली इतर नाटकांतून व्यक्त झालेली दिसते, तिचाच अधिक व्यापक आविष्कार या नाटकात झाला आहे. ' सर्वस्व ' या शब्दात पतिव्रतेच्या शीलाचाही समावेश होतो असा विचार वामनरावांनी या नाटकात पुढे ठेवला आहे. " It is wrong to believe that death is the loftiest peak of heroism. The most heroic deed is the one that costs us most, and death is often far easier than life " अशा शब्दात मेटरलिंकच्या नाटकाची भूमिका स्पष्ट झाली आहे. वामनरावांनी ' राष्ट्रहितार्थ केलेला शीलत्याग हा शीलभंग नसून **शीलसंन्यास** आहे, ' हे आपल्या नाटकाचे मुख्य प्रतिपादन ठरविले आहे. जीवनातील सर्व सुखसाधनांचा स्वेच्छेने त्याग करून श्रेष्ठतम अशा सुखाच्या शोधार्थ वनवास पत्करायचा ही संन्यास शब्दातील भव्य कल्पना वामनरावांना या ठिकाणी अभिप्रेत आहे.

नाटकाची मांडणी अशी भिन्न पातळीवरून केल्यानंतर, नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या ती पचनी पडेल यासाठी वामनरावांनी मूळ नाटकात नसलेले प्रसंग आणि विचार आपल्या नाटकात समाविष्ट केले. त्यांना सर्वांत महत्त्वाचा असा फेरबदल नाटकाच्या पर्यवसानाच्या घटनेत करावा लागला. मेटरलिंकच्या नाटकाचा शेवट मानसशास्त्राच्या दृष्टीने कितीही वेधक असला तरी तो हिंदु अंतःकरणाला रुचण्यासारखा नसल्याने, वामनरावांनी त्या प्रसंगाला अगदी वेगळी कलाटणी दिली आणि मेटरलिंकची कल्पना पूर्णपणे आपलीशी करून टाकली. त्यामुळे आज या नाटकाचा प्रयोग पहायला मिळाला नाही तरीसुद्धा केवळ वाचनानंतर, कुसुमाग्रजांच्या वैजयंतीपेक्षा वामनरावांच्या शीलसंन्यास नाटकाबद्दल अधिक आपुलकी वाटते.

* * *

हा निबंध लिहितांना श्री. नाना अभ्यंकर, कै. गोविंदराव लेले, श्री. वि. ना. कोठीवाले, कै. शितूत यांनी वीर वामनरावांच्या नाटकांसंबंधी बहुमोल माहिती दिली. प्रा. हेमंत इनामदार यांनी ' मोना व्हॅना 'ची प्रत मिळवून दिली. या सर्व सज्जनांचा लेखक कृतज्ञ आहे.

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
निबंध

नाटककार वासुदेवशास्त्री खरे

खरेशास्त्री व मराठी रंगभूमी

कै. वासुदेवशास्त्री वामनशास्त्री खरे हे नाटककार म्हणून यशस्वी ठरलेले असले तरी अनेकांच्या मते नाट्यलेखन हे त्यांच्या जीवनातील दुय्यम स्वरूपाचे कार्य होय. 'वासुदेवशास्त्री खरे' हे नाव महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात चिरस्थायी झालेले आहे ते त्यांच्या इतिहासविषयक प्रदीर्घ तपश्चर्येमुळे. त्यांनी इतिहास-संशोधन हे आपले जीवितकार्य मानले होते. चरितार्थाचे साधन म्हणून शाळेत शिक्षकाचा व्यवसाय आणि जीवनाचे ध्येय म्हणून इतिहाससंशोधन या दोन चक्रांच्या आधारावरच खरेशास्त्र्यांनी आपला जीवनरथ चालविलेला होता. या दोन उद्योगांत त्यांना पुरेशी अर्थप्राप्ती झाली असती तर न जाणो, १८८६ मध्ये केवळ मौजेने लिहिलेल्या 'गुणोत्कर्ष' नाटकानंतर खरेशास्त्र्यांचे लक्षही नाट्यसृष्टीकडे वळले नसते. परंतु आपल्या प्राचीन इतिहासाविषयीची मराठी जनतेची आणि मराठी संस्थानिकांची अक्षम्य बेपर्वाई या गोष्टी त्यांनी शिक्षकाचे का होईना परंतु संपूर्ण वेतन मिळत होते तोपर्यंत, नजरेआड करून आपले लेखन–प्रकाशन नेटाने चालू ठेवले. परंतु पुढे उदरनिर्वाह आणि हा प्रकाशनाचा उद्योग हे दोन्ही सांभाळणे जड जाऊ लागले. त्यामुळे या गोष्टींना हातभार लागू शकेल अशा अन्य साधनांचा विचार करणे हे त्यांना अपरिहार्य झाले. या परिस्थितीनेच त्यांना पुन्हा नाट्यक्षेत्राकडे ओढून नेले.

एकदा इतिहासाच्या प्रांतात प्रवेश केल्यानंतर अखेरपर्यंत खरेशास्त्र्यांनी अत्यंत निरलसतेने आणि नेकीने मराठ्यांच्या इतिहासाची सेवा केली. त्यामुळे त्यांच्या जीवनाला संथ तेवत राहून प्रकाश देणाऱ्या नंदादीपाची सोज्ज्वलता प्राप्त झालेली होती. स्वभावातील कार्यनिष्ठतेमुळे त्यांनी अन्य व्यापात कधीही लक्ष

घातले नाही. परंतु असा ज्ञानोपासक ऋषींचा शांत जीवनक्रम आचरून सुद्धा एकदा नाट्यक्षेत्राशी संबंध आल्यानंतर त्यांनी सहा नाटके लिहून काढली. त्यांपैकी ५ नाटके रंगभूमीवर यशस्वी झाली आणि त्यातील 'शिवसंभव' नाटकाने तर आपली लोकप्रियता अगदी आतापावेतो टिकवलेली आहे. या गौरवास्पद यशाला खरेशास्त्र्यांच्या मनोवृत्तीत रुजलेली आणि संस्कृत वाङ्मयाच्या गाढ व्यासंगाने परिपुष्ट झालेली अभिजात रसिकताच कारणीभूत झाली असावी. सारे आयुष्य इतिहासाची पाने उलटण्यात गेल्यामुळे असंख्य नाट्यप्रसंगांशी त्यांचा दृढ परिचय झालेलाच होता. या दोन गोष्टींमुळे वृत्तीने नाटकी नसून आणि जीवनात कोणतेही संघर्ष निर्माण झालेले नसतानाही खरेशास्त्र्यांनी सात यशस्वी नाटके लिहून मराठी नाट्यकलेची बहुमोल सेवा केलेली आहे. त्यांच्यासारख्या विद्वान इतिहासपंडिताने लिहिलेली आहेत म्हणून नव्हे, तर त्या नाटकांनी रंगभूमी-वर जे यश मिळविले त्याचे रहस्य शोधून काढण्यासाठी त्यांच्या नाटकांचा अभ्यास करणे अगत्याचे आहे. त्यासाठी प्रायोगिक यशापयश आणि वाङ्मयीन गुणदोष या दृष्टींनी त्यांच्या नाटकांची पहाणी करणे अवश्य आहे.

गुणोत्कर्ष

खरेशास्त्र्यांनी आपल्या लहानपणीच संस्कृत भाषेतील काव्य-नाटकादि ललितवाङ्मयाचा चांगला अभ्यास केला होता. तरुणपणी त्यांनी आपले सारे लक्ष इतिहासविषयक साधनग्रंथांत केंद्रित केलेले असले तरी मुळातील अभिजात वाङ्मयाचे संस्कार कायमच होते. काव्यरचना करण्याचा छंद त्यांना लहानपणीच जडलेला होता. त्यांच्या गावातील कुलदेवतेच्या वार्षिक उत्सवाच्या प्रसंगी पौराणिक कथाभागांवर आधारलेली छोटी नाटके किंवा दशावतारी खेळ करून दाखवीत. खरेशास्त्री वयाने लहान असले तरी त्यांच्या अंगच्या कवित्वगुणाची प्रसिद्धी सर्वत्र झालेली असल्यामुळे, गावातील मंडळी त्यांच्याकडून अशी लहान नाटके–त्यातील पदांसुद्धा–लिहवून घेत[१]. हा बालवयात रुजलेला नाट्यलेखनाचा अंकुर अनेक दिवस दडपला गेला होता. त्यांच्या वयाच्या २६ व्या वर्षी (इ. स. १८८४ मध्ये) त्यावर एक टवटवीत नाट्यपुष्प विशेष प्रसंगाने दिसू लागले.

कोल्हापूरचे छत्रपती शाहूमहाराज यांच्या राज्याभिषेकाच्या निमित्ताने जो महोत्सव होणार होता, त्यासाठी कोल्हापूरच्या राजाराम कॉलेजातील विद्यार्थ्यांना एखादे नाटक हवे होते. त्या कॉलेजचे प्राचार्य कँडी हे नाटकांचे मोठे भोक्ते होते. त्यांच्या प्रोत्साहनाने राजाराम कॉलेजमधील विद्यार्थी दरवर्षी एक बुकिश नाटक

---

१. दा. मो. भटकृत खरेशास्त्री यांचे चरित्र, पृ. २७.

रंगभूमीवर आणीत. तोपावेतो शेक्सपिअरच्या 'रोमिओ अँड ज्युलिएट', 'मर्चंट ऑफ व्हेनिस' इत्यादि नाटकांची रूपांतरे त्यांनी रंगभूमीवर सादर केली होती. राज्याभिषेकाच्या निमित्ताने एखादे स्वतंत्र नाटक करावे, अशी कल्पना बाळगून कँडी यांनी १८८५ मध्ये राजाराम कॉलेजच्या वतीने नाट्य-लेखनाची एक स्पर्धा जाहीर केली; आणि त्या स्पर्धेत सर्वोत्कृष्ट ठरणाऱ्या नाटकास १५० रु.चे पारितोषिक देण्याचे प्रकट केले. खरेशास्त्री त्या वेळी मिरज येथील शाळेत संस्कृतचे शिक्षक होते. नाट्यलेखन-स्पर्धेची जाहिरात वाचून त्यांनी 'गुणोत्कर्ष' हे नाटक लिहून त्याचे हस्तलिखित परीक्षकांकडे पाठवून दिले. परीक्षक-समितीने हाती आलेल्या नाटकांतून 'गुणोत्कर्ष' नाटकाची सर्वोत्कृष्ट म्हणून निवड केली आणि त्याला पहिले पारितोषिक दिले. या स्पर्धेचा एक विशेष म्हणजे नाट्याचार्य देवल हेही त्या स्पर्धेत उतरले होते. त्यांच्या 'दुर्गा' या रूपांतरित नाटकाला उत्तेजनार्थ म्हणून ७५ रु. चे बक्षिस देण्यात आले. नाटक विद्यार्थ्यांसाठी असल्याने त्यात स्त्रीभूमिकांची संख्या अगदी कमी असणे आणि तीन तासांत प्रयोग आटोपेल एवढी त्याची मर्यादा असणे या अटींचे पालन खरेशास्त्र्यांनी केलेच होते. त्याखेरीज, नाटकाचे संविधानक शिवाजीमहाराजांच्या जीवनातील एका प्रसंगावर आधारलेले आणि नाटकाचा शेवट आनंदपर्यवसायी असल्याने 'दुर्गा' नाटकापेक्षा 'गुणोत्कर्ष' परीक्षकांना पसंत पडले, असा अभिप्राय व्यक्त झालेला आढळतो[1].

राजाराम कॉलेजच्या विद्यार्थ्यांनी या नाटकाचा जो प्रयोग सादर केला त्यात श्री. गर्दे (गणपतराव किल्लेदार), श्री. बापट (जिवाजीपंत), श्री. पाटणे (राधाबाई) व श्री. गुणेकर (शिवाजी) या भूमिका उत्कृष्ट झाल्या होत्या असे मत कै. आ. वि. कुलकर्णी या निर्भीड टीकाकाराने नमूद करून ठेवलेले आहे.[2] या प्रयोगामुळे नाटकाचा विशेष बोलबाला झाला व ते कोल्हापूरकर नाटक-मंडळीने स्वीकारून १८८६ मध्ये त्याचा मुंबई येथे प्रयोग करून दाखविला. तथापि व्यावसायिक रंगभूमीपेक्षा गुणोत्कर्ष नाटक शाळा–कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांच्या संमेलनासाठी म्हणून तत्कालीन विद्यार्थिजगातच फार लोकप्रिय झाले होते. त्याच्या जोरावरच १८८५ ते १९३० या काळात गुणोत्कर्ष नाटकाच्या एकंदर सहा आवृत्त्या प्रसिद्ध झाल्या. त्या काळातील मराठी नाटकांच्या दृष्टीने 'गुणोत्कर्ष' नाटकाला लाभलेले हे भाग्य दुर्मिळच समजले पाहिजे. गुणोत्कर्ष

---

१. मराठी रंगभूमी (दुसरी आवृत्ती), पृ. ६७

२. मराठी रंगभूमी (दुसरी आवृत्ती), पृ. ६७.

नाटक काही वर्षे सरकारी रोषास बळी पडले होते, अशी माहिती खरेशास्त्र्यांच्या चरित्रात[1] आहे. मात्र त्याचा तपशील दिलेला नाही.

यापुढील काळात 'यशवंतराव' हे महाकाव्य व इतर काही स्फुट कविता लिहिण्यात खरेशास्त्री रमले होते. परंतु १८९२ पासून त्यांनी मराठ्यांच्या इतिहासाची साधने शोधून काढणे, त्यांचे संपादन व प्रकाशन करणे यातच स्वतःला गुंतवून घेतल्यामुळे काव्य-नाटकादि ललित-लेखनाकडे त्यांनी पूर्णपणे पाठ फिरविली होती आणि आपले सारे तन-मन-धन मराठ्यांच्या इतिहासाची जुळणी करण्याच्या महत्कार्यातच वेचण्याचा निर्धार केला होता. या दृढ संकल्पामुळे पहिले नाटक रंगभूमीवर मान्यता पावलेले असून, आणि अवतीभवती नाटक-मंडळ्यांचा गराडा पडलेला असून खरेशास्त्र्यांनी नाटक लिहिण्याचा विचार आपल्या मनात चुकूनही येऊ दिला नाही. परंतु त्यांचे विधिलिखित असे चमत्कारिक ठरले की, ज्या इतिहासासाठी त्यांनी नाट्यलेखनाचा पूर्णतया संन्यास घेतला होता त्या इतिहासानेच त्यांना पुनश्च नाट्यलेखन करण्यासाठी हाती लेखणी घेण्यास भाग पाडले.

पुनश्च रंगभूमीकडे

१९१२ च्या सुमारास खरेशास्त्री आपल्या शिक्षकपेशातून निवृत्त होण्याच्या सीमेपाशी आले. बत्तीस वर्षे केलेल्या अध्यापनकार्यानंतर त्यांचा पगार ४५ रुपयांपर्यंत चढला होता. 'निर्वाहापुरतेच अन्नआच्छादन' संपादन करण्याच्या तपस्वी जीवनक्रमामुळेच स्वतःचा प्रपंच सांभाळून इतिहासविषयक कामासाठी थोडाफार खर्च करणे त्यांना जमत होते. परंतु १५ रुपयांच्या निवृत्तिवेतनामध्ये या दोन्ही गोष्टींचा निभाव लागणे शक्य नसल्यामुळे स्वतःच्या कौटुंबिक निर्वाहास थोडाफार हातभार लागेल आणि इतिहासाच्या कामासाठीही साहाय्यभूत होईल असा द्रव्यार्जनाचा एखादा मार्ग स्वीकारणे त्यांना आवश्यक होते. सुदैवाने याच वेळी महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे चालक श्री. आण्णासाहेब कारखानीस यांनी खरेशास्त्र्यांची भेट घेऊन नाट्यलेखनापासून मिळणाऱ्या आर्थिक प्राप्तीची त्यांना कल्पना दिली आणि त्यांनी नवीन नाटक लिहून द्यावे अशी त्यांना विनंती केली. आपल्या संशोधनकार्यात व्यत्यय न येता घरबसल्या नाट्यलेखन होऊन आर्थिक प्रश्नही सुटेल, या विचाराने खरेशास्त्र्यांनी महाराष्ट्र मंडळीसाठी एक गद्य नाटक लिहून देण्याचे मान्य केले. रंगभूमीपासून २८ वर्षे

---

१. श्री. भटकृत खरेशास्त्री यांचे चरित्र, पूर्वार्ध, पृ. ९५.

लांब राहिलेल्या खरेशास्त्र्यांना परत रंगभूमीवर सन्मानपूर्वक आणण्याचे श्रेय श्री. कारखानीसांना दिले पाहिजे.

महाराष्ट्र मंडळीसाठी ‘ तारामंडळ ’ नाटक प्रथम तयार झाले. तेव्हापासून त्यांच्या हयातीअखेरच्या काळात अन्य नाट्यसंस्थांनीही त्यांच्याकडून नाटके लिहवून घेतली. १९१४ ते १९२४ या दहा वर्षांच्या काळात खरेशास्त्र्यांनी सहा नाटके लिहिली. त्यांपैकी तारामंडळ (१९१४) आणि शिवसंभव (१९१९) ही दोन गद्यनाटके महाराष्ट्र मंडळीच्या रंगभूमीवर आली. चित्रवंचना (१९१७) आणि कृष्णकांचन (१९१७) ही दोन संगीत नाटके श्री. गोविंदराव टेंबे यांच्या शिवराज संगीत मंडळीने रंगभूमीवर सादर केली; तर उग्रमंगल (१९२२) आणि देशकंटक (१९३०) ही दोन संगीत नाटके बलवंत संगीत मंडळीने रंगभूमीवर आणली. गद्य नाटके यशस्वी झाली, तरी आर्थिक लाभाच्या दृष्टीने संगीत नाटकांचे श्रेष्ठत्व निर्विवाद असल्याने खरेशास्त्र्यांनी दोनच गद्य नाटके तर चार संगीत नाटके लिहून दिली. ‘ देशकंटक ’ नाटक त्यांच्या मृत्यूनंतर सहा वर्षांनी रंगभूमीवर आले.

तारामंडळ

गद्य-नाटकांपैकी तारामंडळ नाटकाचा कथाभाग इसवी सनाच्या बाराव्या किंवा तेराव्या शतकात घडून आल्याचे कल्पिलेले असले तरी ते ऐतिहासिक नसून इतिहाससदृश किंवा कल्पनारम्य नाटकातच त्याचा समावेश करावा लागेल. या नाटकाने महाराष्ट्र मंडळीचे डळमळणारे तारू चांगले स्थिर पायावर उभे केले. श्री. केशवराव दाते (विक्रम), बालगंधर्वांचे बंधू श्री. बापुराव राजहंस (शालिनी), श्री. दातारशास्त्री (इतबारराव) आणि श्री. मामा भट (भामिनी) हे नाटकाच्या यशाचे मुख्य मानकरी होते. मात्र नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर पहिल्या काही वर्षांत त्याला जो बहर आला, तोच शेवटचाही ठरला. कारण महाराष्ट्र मंडळीने आपल्या पुढील कारकीर्दीत या नाटकाचे प्रयोग केले नाहीत किंवा अन्य हौशी वा व्यावसायिक नाट्य-संस्थेने हे नाटक हाती घेतलेले दिसत नाही.

भाग्यशाली शिवसंभव

पूर्णपणे ऐतिहासिक स्वरूपाचे म्हणता येईल असे खरेशास्त्र्यांचे शिवसंभव हे एकच नाटक आहे. वास्तविक मराठ्यांच्या इतिहासातच रममाण झालेल्या खरेशास्त्र्यांनी एकच ऐतिहासिक नाटक लिहावे हे एक आश्चर्यच म्हणावे लागेल.

त्याचा त्यांनी एका प्रसंगी खुलासा केलेला आहे[1]. शिवसंभव नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर लखूजी जाधवरावांच्या काही नामधारी वंशजांनी आरडाओरड करून त्या नाटकामुळे लखूजींची बदनामी झाली, अशी तक्रार केली. कोल्हापूरच्या शाहू महाराजांच्यामार्फत खरेशास्त्र्यांच्याकडे त्याबाबत सरकारी विचारणाही झाली. त्यांनी आपल्या नाटकातील चित्रणाचे साधार मंडन केल्यामुळे ते वादळ शमले खरे, परंतु प्रत्येक वेळी निर्माण होणाऱ्या अशा कटकटी निस्तरत बसण्याऐवजी ऐतिहासिक नाटक न लिहिता इतिहासातीलच प्रसंग उचलून इतिहाससदृश अशी काल्पनिक नाटके लिहिण्याचा खरेशास्त्र्यांनी आपल्या मनाशी निर्णय घेतला. त्या सर्वांचा परिणाम म्हणून शिवसंभव हेच खरेशास्त्र्यांच्या हातून लिहिले गेलेले एकमेव ऐतिहासिक नाटक ठरले. त्या नाटकाने अलोट लोकप्रियता मिळविली असतानाही त्यांनी पुन्हा ऐतिहासिक नाटक लिहिले नाही.

महाराष्ट्र मंडळीने २७ सप्टेंबर १९१९ या दिवशी शिवसंभव नाटकाचा पहिला प्रयोग पुणे येथे करून दाखवला. त्याचे दिग्दर्शन श्री. केशवराव दाते यांनी केले होते आणि त्यातील शहाजींची प्रमुख भूमिकाही त्यांच्याकडेच होती. त्यांच्या भूमिकेबरोबरच श्री. मामा भट (लखूजी जाधवराव), श्री. विष्णुपंत औंधकर (जिजाबाई), आणि श्री. परशुरामपंत शाळिग्राम (कमालखान) यांची कामेही प्रेक्षकांना अतिशय आवडली. शिवजन्माचा मंगल सोहळा चित्रित करणारे खरेशास्त्र्यांचे रंगतदार नाटक आणि श्री. केशवराव दात्यांच्या नेतृत्वाखाली त्याचे यथातथ्य दर्शन घडविणारा महाराष्ट्र मंडळीचा अभिनयकुशल नटसंच असा मणिकांचन योग जमल्यामुळे शिवसंभव नाटकाने सारा महाराष्ट्र दणाणून टाकला. त्या प्रयोगाने प्रभावित झालेल्या प्रेक्षकांच्या अनेक सुरस कथा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात दाखल झालेल्या आहेत. ते नाटक पाहण्यास आलेले शाहू छत्रपती अखेरच्या प्रवेशात बाल–शिवरायांचा पाळणा दिसल्याबरोबर एकदम उभे राहिले आणि त्यांनी महाराष्ट्राच्या त्या आद्य छत्रपतीला भक्तिभावाने मुजरा केला, ही घटना अनेकांच्या माहितीची आहे[2]. असाच प्रसंग १९२१ मध्ये ग्वाल्हेर येथे भरलेल्या मराठा शिक्षण-परिषदेत घडून आला. त्याचे वर्णन करताना श्री. विठ्ठलराव घाटे[3] लिहितात, "परिषदेच्या पाहुण्यांसाठी (महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या) शिवसंभवाचा खास खेळ झाला. नाटकातील भोसले, जाधव वगैरे मराठा घराण्यांचे वंशज नाटक पहात होते. रंगमंचावर शिवजन्म झाल्यावर

---

१. बहुरूपी, पृ. २०७–८.

२. मखमालीचा पडदा, पृ. ४२

३. दिवस असे होते, पृ. १९७.

ते सारे थिएटरमध्ये उभे राहिले आणि त्यांनी जन्मास आलेल्या शिवरायाला ताजीम दिली." याच नाटकातील प्रेक्षकांना अत्यंत आवडलेल्या एका प्रवेशाबद्दल (हा बहुधा डोहाळ-जेवणाचा प्रवेश असावा) श्री. गोविंदराव टेंबे[1] लिहितात, ". पदांना वन्समोअर देणे ही सर्वसामान्य प्रथाच होती; परंतु प्रोज नाटकातील दृश्याला वन्समोअर देऊन तेच दृश्य पुन्हा पुन्हा वठवून घेण्याचा सन्मान फक्त शास्त्रीबुवांच्या 'शिवसंभव' नाटकातील एका प्रसंगालाच प्रेक्षकांकडून सर्व शहरांत मिळाला होता."

महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या अस्तानंतर शिवसंभव नाटक काही काळ मागे पडले. १९४७ च्या ऑगस्टमध्ये श्री. दामुअण्णा मालवणकरांनी आपल्या प्रभाकर नाट्य मंदिर या नाट्यसंस्थेच्या वतीने, पूर्वीच्या काही नटांचे सहकार्य मिळवून हे नाटक पुन्हा रंगभूमीवर आणले. त्या प्रयोगातील श्री. दत्तोपंत वैशंपायन (शहाजी), श्री. सीतारामपंत जोशी (जिजाबाई), श्री. माधवराव टिपणीस (लखूजी) आणि श्री. जोगळेकर (कमालखान), यांच्या सुंदर भूमिकांमुळे प्रेक्षकांना ते नाटक फार आवडले होते. १५ ऑगस्ट १९४७ या पहिल्या स्वातंत्र्यदिनाच्या शुभदिनी प्रभाकर नाट्य मंदिराने 'शिवसंभवा' चाच प्रयोग पुणे येथे करून मोठे औचित्य दाखविले. त्या प्रयोगाच्या वेळी डोहाळ-जेवणाचा प्रवेश चालू असताना नाट्यगृहातील स्त्री-प्रेक्षकांना नारळ व पुरुषवर्गाला पेढे वाटून प्रभाकर ना. मं. ने आपला स्वातंत्र्यदिनाचा आनंद व्यक्त केला.

१९५८ मध्ये शिवसंभवाचे भाग्य पुन्हा एकदा उजळले. श्री. बाबुराव पेंढारकर, व्ही. शांतारामबापू व केशवराव दाते या तिघांच्या सहकार्याने स्थापन झालेल्या 'रंगमंदिर' या नव्या नाट्यसंस्थेने आपले पहिले नाटक म्हणून शिवसंभव नाटकाचीच निवड केली, आणि ३१ जानेवारी १९५९ या दिवशी त्या नाटकाचा प्रयोग मोठ्या थाटामाटाने सादर केला. महाराष्ट्र मंडळीत या नाटकाचे दिग्दर्शन केलेल्या नटश्रेष्ठ केशवराव दात्यांनीच या प्रयोगाच्या तालमी घेतल्या. त्यांचे दिग्दर्शन, लता मंगेशकरांचे पार्श्वसंगीत आणि रंगमंदिराने केलेली वैभवशाली नेपथ्यरचना यामुळे प्रयोगाच्या सजावटीत कोणतेच न्यून नव्हते. श्री. बाबूराव पेंढारकर (लखूजी) श्री. प्रभाकर मुजुमदार (शहाजी), वत्सला देशमुख (जिजाबाई) आणि माई भिडे (म्हाळसा) अशी प्रमुख पात्रयोजना होती. प्रयोगाचा दर्शनी झगमगाट प्रेक्षणीय असला आणि जिजाबाई व म्हाळसा या भूमिका प्रेक्षकांच्या पसंतीला उतरलेल्या असल्या तरी पुरुषभूमिकांच्या बाबतीत मात्र प्रेक्षक असमाधानी होते. तरीसुद्धा प्रयोगाची दर्शनीयता आणि दात्यांचे

---

१. माझा जीवन विहार, पृ. १९३.

कष्टाळू दिग्दर्शन यांमुळे रंगमंदिर संस्थेने अवघ्या सहा महिन्यांच्या अवधीत सादर केलेल्या ५५ प्रयोगांना विपुल लोकाश्रय मिळाला. नाट्यगृहांच्या दुर्मिळतेमुळे रंगमंदिर संस्था स्थगित ठेवणे चालकांना भाग पडल्यामुळे शिवसंभव नाटक पुन्हा पुन्हा पाहण्याची प्रेक्षकांची इच्छा असूनही त्याचे प्रयोग बंद पडले.

शिवसंभव नाटकाच्या इतिहासातील आणखी एक तेजस्वी सुवर्णक्षण येथे नमूद करणे अवश्य आहे. १९६० च्या एप्रिलमध्ये संयुक्त महाराष्ट्राची मागणी मान्य होऊन स्वतंत्र महाराष्ट्र राज्याच्या निर्मितीची घोषणा झाली. या अभूतपूर्व प्रसंगानिमित्त सर्व महाराष्ट्रभर महाराष्ट्र राज्यस्थापनेचा सोहळा एप्रिलच्या अखेरच्या आठवड्यात सुरू झाला. हा सोहळा शिवनेरी किल्ल्यावरही होण्याचे निश्चित झाले होते. त्यानिमित्त रंगमंदिर संस्थेच्या 'शिवसंभवा'चा प्रयोग होण्याचे उत्सवसमितीतर्फे ठरविण्यात आले. २७ एप्रिल १९६० या दिवशी, शिवछत्रपतींचा जन्म झाला त्याच पावनस्थळी, शिवनेरीच्या पायथ्याशी, सुमारे तीन लक्ष शिवभक्तांच्या उपस्थितीत रंगमंदिर संस्थेने आपल्या पूर्वीच्याच दिमाखात 'शिवसंभव' नाटकाचा प्रयोग सादर केला. शिवसंभव नाटकाच्या त्या अलौकिक भाग्याचे वर्णन शब्दांनी करता येणे अशक्य आहे. खरेशास्त्र्यांनी केलेली नाट्यसेवा त्या दिवशी धन्य झाली!

संगीत नाटके

शिवसंभव नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी दोन वर्षे खरेशास्त्र्यांनी संगीत रंगभूमीवर पदार्पण करून तेथेही आपले स्थान पक्के केले होते. १९१६ मध्ये गंधर्व नाटक मंडळीतून बाहेर पडलेल्या श्री. गोविंदराव टेंबे यांना आपल्या स्वतःच्या शिवराज संगीत मंडळीची मोठ्या उत्साहाने उभारणी केली होती. त्यांना नव्या संगीत नाटकाची आवश्यकता होती आणि जुने प्रथितयश नाटककार जुन्या नाट्यसंस्थांनी काबीज करून ठेवलेले असल्यामुळे नवा नाटककार शोधणेही भाग होते. खरेशास्त्र्यांनी संगीत नाटक लिहिलेले नसले तरी कवी म्हणून त्यांची ख्याती झालेली होती आणि त्यांच्या गद्य तारामंडळ नाटकाने टेंब्यांना विशेष आकर्षित केले होते. उत्तम कवी व यशस्वी गद्य नाटककार असलेले खरेशास्त्री उत्तम संगीत नाटकही लिहू शकतील या विश्वासाने टेंब्यांनी खरेशास्त्र्यांकडून चित्रवंचना व कृष्णकांचन ही दोन नाटके आग्रहपूर्वक लिहवून घेतली. खरेशास्त्र्यांच्या अनेक वर्षांच्या मध्यंतरानंतर गद्य नाट्यसृष्टीत आणण्याचे श्रेय जसे कारखानीसांना दिले पाहिजे त्याचप्रमाणे संगीत रंगभूमीला त्यांच्यासारखा नाटककार मिळवून देण्याचे श्रेय टेंबे यांना दिले पाहिजे. खरेशास्त्र्यांची ही दोन्ही संगीत नाटके शिवराज मंडळीने १९१७ मध्ये रंगभूमीवर आणली. गोविंदरावांच्या-

सारखा नाट्यक्षेत्रातील अनेक वर्षांचा अनुभव घेतलेला जाणता संगीतदिग्दर्शक आणि शंकरराव सरनाईकांसारखा असामान्य कंठमाधुर्य लाभलेला गायक या जोडीमुळे संगीताच्या दृष्टीने चित्रवंचना व कृष्णकांचन ही दोन्ही नाटके अतिशय यशस्वी ठरली. नट, नाटककार व नाटक हे सर्वच नवीन असले तरी खरे-शास्त्र्यांची संस्कृतप्रचुरतेमुळे श्रुतिमधुर झालेली पदरचना, टेंब्यांनी दिलेल्या ढंगदार चाली आणि रसिकांचे देहभान हरपून टाकणारे सरनाईकांचे गायन या त्रिवेणी संगमामुळे चित्रवंचना नाटक शिवराज मंडळीचे 'स्वयंवर'च ठरले. ते पाहण्यास गेलेले बालगंधर्वही सरनाईकांचे गायन ऐकण्यात विलक्षण रंगून गेले[1], मग सामान्य रसिक त्या संगीतानें वेडे झाले तर त्यात नवल नाही. साऱ्या महाराष्ट्रात त्या नाटकाच्या जोरावर शिवराज मंडळीने मोठ्या आत्मविश्वासाने दौरा काढला. प्रयोगाच्या दृष्टीने विचार केला तर श्री. भाऊराव जाधवांनी केलेल्या जालंधराच्या भूमिकेखेरीज त्यात विशेष उल्लेखनीय असे काहीच नव्हते. सरनाईकांचे मधुर गायन हीच नाटकाच्या हुकमी यशाची एकमेव गुरुकिल्ली होती. "त्या नाटकातील 'नृपति कन्या का वाटे अनुरूप कांता' या भैरवीचे स्वर मागे ठेवूनच शिवराज मंडळी पुढील गावी प्रयाण करीत असे." या वर्णनावरून[2] सरनाईक यांनी मिळवलेल्या लोकप्रियतेची कल्पना येते.

महाराष्ट्र व शिवराज या दोन्ही नाट्यसंस्थांनी खरेशास्त्र्यांची प्रत्येकी दोन नाटके रंगभूमीवर आणली व ती सर्वच लाभदायक ठरली. बलवंत संगीत मंडळीने स्वीकारलेल्या त्यांच्या दोन नाटकांच्या बाबतीत मात्र वेगळाच अनुभव आला. बलवंत मंडळीचे एक चालक श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी खरेशास्त्र्यांच्या-कडे नवीन नाटकाची मागणी केली आणि ती स्वीकारून, त्या संस्थेतील नटवर्गाच्या आवडी-निवडी लक्ष्यात घेऊन खरेशास्त्र्यांनी आपले 'उग्रमंगल' नाटक तयार केले. त्याच्या सजावटीसाठी मनसुराद पैसे खर्च करून बलवंत मंडळीने ते २१ जानेवारी १९२२ या दिवशी अमरावतीच्या रंगभूमीवर प्रथम सादर केले. ते त्या संस्थेचे अर्थप्राप्तीचे एक हुकमी साधन ठरून गेले. त्या नाटकाच्या यशामुळे श्री. कोल्हटकरांनी १९२२ मध्ये खरेशास्त्र्यांच्याकडे पुन्हा नव्या नाटकाची मागणी केली. त्या मंडळीवरील लोभामुळे त्यांनीही 'दुर्गभेद' या नावाचे नाटक लिहून दिले. परंतु संस्थेच्या अडचणींमुळे त्याचे रंगभूमीवरील पदार्पण लांबणीवर पडल्यामुळे त्यात काही नव्या प्रवेशांची भर घालून ते गद्य स्वरूपातच महाराष्ट्र मंडळीकडे देण्यात आले. परंतु तेथेही ते रंगभूमीवर येऊ

---

१. माझी भूमिका, पृ. २५७

२. मखमालीचा पडदा, पृ. २५.

शकले नाही. अखेरीस १९३० मध्ये बलवंत मंडळीनेच आपल्या पूर्वीच्या वचनाला स्मरून ते नाटक 'देशकंटक' या नावाने रंगभूमीवर आणण्याचे ठरविले व त्याप्रमाणे जानेवारी १९३० मध्ये कोल्हापूर मुक्कामी त्याचा पहिला प्रयोग केला. प्रायोगिक लोकप्रियतेच्या दृष्टीने उग्रमंगल व देशकंटक या दोन नाटकांनी अगदी परस्परविरोधी टोके गाठली होती असे दिसते. बलवंत संगीत मंडळीच्या उत्पन्नाच्या तक्त्यावरून ही गोष्ट सिद्ध झालेली आहे की, १९१८ ते १९२३ या पाच वर्षांच्या अवधीत भावबंधन नाटकाचे सरासरी उत्पन्न ६४६ रु. होते, तर उग्रमंगल नाटकाची सरासरी प्राप्ती ६८८ रु. होती. (भावबंधन नाटकाच्या प्रयोगांची संख्या मात्र उग्रमंगलपेक्षा पुष्कळच जास्त होती.) यावरून सरासरी उत्पन्नाच्या बाबतीत बलवंत मंडळीच्या सर्व नाटकांत उग्रमंगल नाटकाने पहिला क्रमांक मिळवला होता.[1] याउलट देशकंटक नाटकाचा, उत्पन्नाच्या दृष्टीने शेवटचा क्रमांक होता, अशी कबुली श्री. कोल्हटकरांनाच[2] द्यावी लागली.

उग्रमंगल नाटक लिहिताना खरेशास्त्र्यांनी 'बलवंत'चा नटसंच डोळ्यांसमोर ठेवूनच नाट्यलेखन केले होते. बलवंत मंडळीचे मुख्य आकर्षण असलेल्या दीनानाथ मंगेशकरांच्या इच्छेप्रमाणे त्यांनी उग्रमंगलची नायिका नृत्यप्रवीण दाखवली. त्याचप्रमाणे गणू मोहिते या बालगायकासाठी वेत्रवतीची भूमिका मुद्दाम निर्माण केली. चिंतामणराव कोल्हटकर गायक नसल्याने संगीत नाटकातील नायक असलेला लक्ष्मणसिंह त्यांनी गद्य स्वरूपातच रंगविला. बलवंतच्या कलावंतांनीही खरेशास्त्र्यांचे सर्व परिश्रम सार्थकी लावले. मा. दीनानाथ (पद्मावती) श्री. कोल्हटकर (लक्ष्मणसिंह), श्री. दिनकर कामण्णा (विद्याधर), दुर्गावती (श्री. कोल्हापुरे) आणि श्री. मोहिते (वेत्रवती) यांच्या उत्कृष्ट भूमिकांमुळे उग्रमंगल नाटक खूपच रंगले आणि महाराष्ट्रभर गाजले. या नाटकाच्या निमित्ताने मा. दीनानाथ यांनी कत्थकी पंजाबी ढंग आत्मसात करून आपल्या गायकीचा एक नवा पैलू प्रेक्षकांना दाखवून त्यांना खूष केले. त्यांच्या या नाटकातील गायकीचे वर्णन करताना श्री. कोठीवाले[3] लिहितात, " दुसऱ्या अंकातील त्यांची नायिकेच्या वेषातील मोहक मुद्रा, त्यांचे ' छाडो छाडो बिहारी ' हे पद आणि त्यानंतरचे ते शास्त्रीय नृत्य पहावयाला गावोगाव प्रेक्षकांची झुंबड इतकी होई की, जणु काय नाटकगृह कोसळून पडेल की काय अशी भीती निर्माण

---

१. बहुरूपी, पृ. २५५.

२. बहुरूपी पृ. २१७.

३. दीनानाथ स्मृतिदर्शन, पृ. ४१.

होई." स्वतः खरेशास्त्री तर नर्तकीच्या वेषातील दीनानाथांची लावण्यमूर्ती पाहून अतिशय प्रसन्न झाले आणि वात्सल्याने अगदी गहिवरून येऊन श्री. कोल्हटकरांना म्हणाले की, 'या नाटकानंतर दीनाची दृष्ट काढीत जा.'

उग्रमंगल नाटकाच्या या अलौकिक यशाबरोबरच बलवंत मंडळीला देशकंटक नाटकाचे अपयशही पत्करावे लागले. त्या नाटकात दीनानाथ मंगेशकर हिंमतराव ही पुरुषभूमिका करीत असत एवढेच त्या प्रयोगाचे वैशिष्ट्य सांगता येईल. एकंदरीने पाहता खरेशास्त्रीकृत रंगभूमीवर आलेल्या नाटकात क्रमानुसार देशकंटक नाटक जसे शेवटचे होते, तसेच लोकप्रियतेच्या दृष्टीनेही ते शेवटचेच ठरले. त्या नाटकाचा प्रयोग आणि पुस्तकाचे प्रकाशन या दोन्ही गोष्टी पाहावयाला खरेशास्त्री हयात नव्हते.

व्यावसायिक रंगभूमीवर फारसे न चमकलेले पहिले नाटक गुणोत्कर्ष आणि व्यावसायिक रंगभूमीवर येऊनही अपेशी ठरलेले अखेरचे 'देशकंटक' या दोन नाटकांचा अपवाद वगळला तर खरेशास्त्र्यांच्या अन्य पाचही नाटकांनी कमी-अधिक प्रमाणात मराठी रंगभूमी गाजवली हे निर्विवाद आहे. त्यांचा आणि नाट्यव्यवसायाचा संबंध उशीरा जुळून आलेला असला तरी एकदा जुळल्यानंतर तो खरेशास्त्र्यांच्या निधनापर्यंत–किंबहुना त्यानंतरही कायम होता. प्रत्यही निर्माण होत असलेल्या नाट्यसंस्थांना पडणारी नव्या नाटकांची आवश्यकता आणि खरेशास्त्र्यांना असलेली आर्थिक सहाय्याची आवश्यकता यामुळे त्यांची नंतरची सहा नाटके एकापाठोपाठ एक अशी झपाट्याने लिहून झाली, आणि त्यांच्या सरळमार्गी स्वभावाने ती लगेच रंगभूमीवरही आली. नाट्यसंस्था आणि नाटककार हा संबंध फार नाजूक स्वरूपाचा आहे, हे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील तद्विषयक हकीकती वाचणारांना चांगले परिचयाचे आहे. ज्या ज्या नाट्यसंस्थांशी किंवा नटांशी संबंध आला, त्या सर्वांनी एकमुखाने आदराचे उद्गार काढावेत हे भाग्य फक्त नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या वाट्याला आलेले दिसते. खरेशास्त्र्यांची गणनाही खाडिलकरांच्याच श्रेणीत केली पाहिजे. महाराष्ट्र, शिवराज, बलवंत या सर्वच नाट्यसंस्थांतील नटांचे व खरेशास्त्र्यांचे संबंध अखेरपर्यंत अत्यंत प्रेमादराचेच राहिले. त्यांचा दीर्घकाल सहवास लाभलेले गोविंदराव टेंबे,[1] चिंतामणराव कोल्हटकर,[2] आणि वि. ना. कोठीवाले[3] या सर्वांनीच खरेशास्त्र्यांच्या गाढ विद्वत्ते-इतकाच त्यांच्या प्रेमळ स्वभावाचा व मनमिळाऊ वागणुकीचा अतिशय आपुलकीने गौरव केलेला आहे.

---

१. माझा जीवन विहार, पृ. १९३–९५
२. बहुरूपी, पृ. २१७–१८, २२४.
३. दीनानाथ स्मृतिदर्शन, पृ. ४२–४४

खरेशास्त्री आणि मराठी नाट्यवाङ्मय

खरेशास्त्र्यांच्या नाट्यलेखनाची प्रेरणा त्यांच्या आर्थिक परिस्थितीत होती हे प्रारंभीच सांगितलेले आहे. परंतु केवळ पैशाच्या गरजेतून नाट्यगुणांनी संपन्न असलेली नाटके लिहिता येत नाहीत. त्यासाठी किमान वाङ्मयीन प्रतिभेची शिदोरी पदरी असावी लागते. खरेशास्त्र्यांनी अध्यापन व्यवसायात पडण्यापूर्वी संस्कृत वाङ्मयाचे सखोल अध्ययन केले होते. त्यातच त्यांच्या लेखनकलेची बीजे असून आयुष्यभर जमवलेल्या इतिहासभांडाराचे खतपाणी मिळून त्यांतून त्यांच्या वाङ्मयप्रेमाचा प्रथम काव्यरूप व नंतर नाट्यरूप आविष्कार झाला असे म्हणता येईल.

नाट्यविषयांची ऐतिहासिक प्रेरणा

खरेशास्त्र्यांनी आपल्या नाटकाला ज्या प्रस्तावना जोडलेल्या आहेत त्यावरून ही गोष्ट उघड होते की, त्यांच्या नाटकांसाठी त्यांनी जे कथाभाग निवडले किंवा नाटकातील काही घटना रेखाटल्या त्याला आधार म्हणून त्यांनी बखरवाङ्मयाचा मोठ्या प्रमाणात उपयोग करून घेतला होता. त्याखेरीज अस्सल पत्रासारख्या इतर ऐतिहासिक साधनांचेही थोडेफार सहाय्य त्यांनी घेतलेले आहे.

तारामंडळ नाटकातील इतबारराव या राजनिष्ठ सरदाराला त्याच्या राजाने काही गैरसमजाने अपराधी ठरवून देहांताची शिक्षा दिली. परंतु सरकारी अधिकाऱ्यांच्या सहानुभूतीमुळे तो जिवंत राहिला अशी एक घटना आहे. तशीच एक घटना इतिहासात घडून आलेली खरेशास्त्र्यांना माहीत होती. पुंडगिरी करून पोट भरणाऱ्या बेशकराव या भूमिकेची कल्पना, पेशवाईच्या अखेरच्या काळात वावरणाऱ्या एका बंडखोराच्या ऐकीव कथेकरून त्यांनी घेतली. इतबारराव, बेशकराव, दुर्जनासिंग ही नावे आज अपरिचित वाटली तरी ती इतिहासाच्या अभ्यासकांच्या माहितीची आहेत.

चित्रवंचना नाटकात नायिका प्रभावती व तिची सखी मदयंती यांनी एकमेकींच्या विचाराने आपली नावे व स्थाने बदलून नायक माधव याला फसविण्याचा बेत केला, अशी मध्यवर्ती कल्पना आहे. मल्हार रामराव चिटणीस यांनी लिहिलेल्या थोरल्या शाहूमहाराजांच्या बखरीत आलेली अशीच एक गोष्ट खरेशास्त्र्यांच्या वाचनात आलेली होती. त्यावरून 'चित्रवंचने'ची कल्पना त्यांना सुचली.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम .... विः ....
क्रमांक .... नोंः दिः ....

कृष्णकांचन या नाटकाची नायिका उज्ज्वला आपल्या राष्ट्राचा सर्वनाश टाळण्यासाठी परकीय आक्रमकाला आपले सर्वस्व अर्पण करण्यास सिद्ध होते. या कथेची प्रेरणा खरेशास्त्र्यांनी विजापूरच्या इतिहासातील तशाच प्रसंगावरून घेतली. विजापूरच्या आदिलशहाची एक बहीण आदिलशाहीला वाचविण्यासाठी औरंगजेबाच्या अटीप्रमाणे त्याची सून होण्यास तयार झाली. या उदाहणावरून खरेशास्त्र्यांनी उज्ज्वलेच्या आत्मत्यागाचे कथानक रचले.

शिवसंभव नाटक ऐतिहासिक स्वरूपाचे असले तरी त्यातील अनेक घटनांना अस्सल कागदपत्रांचा पुरावा मिळत नाही. त्यासाठी खरेशास्त्र्यांनी शेडगावकर बखर आणि शिवप्रताप या दुय्यम साधनांचे सहाय्य घेऊन आपल्या नाटकांतील काही प्रसंग रंगविले आणि या आपल्या लेखनाची सविस्तर माहिती नाटकाच्या प्रस्तावनेत नमूद करून ठेवली.

उग्रमंगल नाटकाचा नायक लक्ष्मणसिंह याची मानखंडना करण्यासाठी त्याचा प्रतिस्पर्धी भीमासिंग त्याला एका ठेंगण्या दरवाजातून प्रवेश करायला लावण्याचा प्रयत्न करतो. म्हैसूरच्या हैदरअल्लीने चिकबळापूरच्या मानी देसायाची मान वाकविण्यासाठी त्याला ठेंगण्या दरवाजातून आणण्याची शक्कल लढविली होती, आणि त्याने ती हैदरवरच उलटविली होती. लक्ष्मणसिंगाची पत्नी पद्मावती नर्तकीच्या वेषाने हिरासिंगाच्या दरबारात प्रवेश करून नृत्यात रंगलेल्या हिरासिंगाला कैद करते, असा एक प्रसंग उग्रमंगल नाटकात आहे. तशाच प्रकारचा अवलंब करून, कलावंतिणीचा पोशाख करून एका बहामनी सरदाराने विजयनगरच्या राजपुत्राला कैद केले होते. याच नाटकात लक्ष्मणसिंहाच्या पायात रुपेरी बेडी घालण्याची कल्पना आलेली आहे. मराठेशाहीतील एक मुत्सद्दी रामचंद्रपंत अमात्य याची प्रतिष्ठा राखण्यासाठी ताराबाईने त्याला कैदेत ठेवल्यावर त्याच्या पायात रुप्याची बेडी घातली होती. त्यावरून लक्ष्मणसिंहाच्या रुपेरी बेडीची कल्पना खरेशास्त्र्यांनी उचलली.

त्यांच्या अखेरच्या देशकंटक नाटकाची कथाही त्यांनी एका ऐतिहासिक प्रसंगाच्या वर्णनावरून घेतली. छत्रपती राजारामाच्या कारकीर्दीत अण्णाजीपंत या नावाच्या एका बुद्धिमान व निष्ठावंत सरदाराने साताऱ्याच्या किल्ल्यात मोगलांचा कैदी म्हणून असताना बैराग्याचा वेष धारण केला. तेथील लोकांना भुलवून, किल्ल्याबाहेरच्या मराठ्यांशी संधान बांधले आणि साताऱ्याचा किल्ला मराठ्यांना मिळवून दिला. या उल्लेखाच्या आधाराने मोगलांच्या ताब्यातील हर्षवर्धन किल्ला मराठ्यांना प्राप्त करून देणाऱ्या हिंमतरावांच्या कथेची निर्मिती झाली.

या सर्व तपशीलावरून खरेशास्त्र्यांनी (शिवसंभव नाटकाचा अपवाद सोडून) आपली नाटके संपूर्णतः ऐतिहासिक म्हणता येतील अशी लिहिलेली

नसली तरी त्यांच्या नाटकांतील महत्त्वाच्या गोष्टींना इतिहासातील वर्णनाचाच त्यांनी आधार घेतलेला आहे. मग तो अस्सल प्रमाण स्वरूपाच्या कागदपत्रातील असो किंवा दुय्यम मानल्या जाणाऱ्या बखरीसारख्या साधनाचा असो. या इतिहासाच्या अधिष्ठानामुळेच त्यांची नाटके काल्पनिक स्वरूपाची असली तरी तशी वाटत नाहीत. त्यातील प्रसंगांचे रेखाटण अद्‌भुतरम्य किंवा अतिरंजित अशा प्रकारचे न होता इतिहासातील सत्य घटनांनाच धरून झालेले असल्याने ती नाटके पाहताना ‘आपण मराठ्यांच्या इतिहासातीलच एखादी जीवनकथा पाहत आहोत’ अशीच प्रेक्षकांची भावना होते.

संस्कृत नाटयसृष्टीचा प्रभाव

लहानपणी केलेल्या संस्कृत काव्य-नाटकांच्या अभ्यासाचे संस्कार खरे-शास्त्र्यांच्या मनोभूमिकेवर अत्यंत दृढ स्वरूपाचे झाले होते, याच्या अनेक खुणा त्यांच्या नाटकांचे बारकाईने निरीक्षण केले तर आढळून येतात. चित्रवंचना नाटकाची कल्पनाच त्यांनी भासकवीच्या एका नाटकावरून उचलली, असा एक आरोप काही टीकाकारांनी केला होता. परंतु आपण ती कल्पना एका बखरीतून घेतल्याचे खरेशास्त्र्यांनीच सांगितलेले आहे. तेव्हा ती संस्कृताची उसनवारी म्हणता येणार नाही. उग्रमंगल नाटकातील विद्याधर आणि कलावती यांचे उप-कथानक मात्र त्यांनी कथासरित्सागरातील एक गोष्टीवरून घेतल्याचे स्वतःच मान्य केलेले आहे. याखेरीज संविधानकासाठी त्यांनी कोठेही संस्कृताचा आधार घेतलेला दिसत नाही.

त्यांचे पहिले गुणोत्कर्ष नाटक प्रसिद्ध झाले त्या काळातील किर्लोस्कर-देवलांची नाटके संस्कृत नाटयतंत्राच्या अनुकरणानेच लिहिली जात होती. त्यांच्याच लेखनपद्धतीचे अनुकरण करण्यासाठी खरेशास्त्र्यांनी गुणोत्कर्ष नाटकात सूत्रधाराच्या प्रवेशाची योजना केलेली आहे. ईशस्तवन व उपस्थित रसिकजनांचे स्वागत करून नाटककार व नाटक यांची माहिती द्यावयाची हा संस्कृत नाटयवाङ्‌यातील सर्वमान्य संकेत होता. तो संगीत मराठी नाटकातही चालू होता. परंतु गद्य नाटकातही सूत्रधाराचा प्रवेश योजणारे खरेशास्त्री व पाटणकर हे दोन मराठी नाटककार आहेत. त्या प्रवेशाच्या प्रारंभी त्यांनी संस्कृत नाटकांप्रमाणेच मंगलाचरणाचा श्लोक लिहिलेला आहे. मात्र नटीला रंगभूमीवर येण्याची तसदी न देता विदूषकाची योजना केलेली आहे. संस्कृत नाटयवाङ्मयातील बहुतेक विदूषकांच्या स्वभावाशी जुळेल अशा प्रकारच्या विनोदी भूमिकांची निर्मिती खरेशास्त्र्यांच्या नाटकात आढळून येते. मुख्य नायकाशी मैत्री असणे, राजकाजात निष्कारण लुडबूड करणे, अंतःपुरातील स्त्रियांशी लघळपणा करणे,

वेळोवेळी खाद्यपदार्थांची नांवे उच्चारणे आणि अंगी पराकाष्ठेचा भेकडपणा असणे हे स्वभावविशेष उचलूनच चित्रवंचनेतील कंक, कृष्णकांचनमधील खद्योत आणि उग्रमंगलमधील गणक या पात्रांचे रेखाटन झालेले आहे. उग्रमंगल नाटकातील वेत्रवतीची भूमिका हे तर संस्कृत नाटकातील नायक-नायिकांच्या आगमनाची सूचना देणाऱ्या पात्राचे सहीसही अनुकरण आहे. याखेरीज चित्रवंचना नाटकातील कामदेवाचा उत्सव, जलक्रीडा, दोलारोहण, चित्रकथा किंवा उग्रमंगल नाटकातील वसंतोत्सव अशा कल्पना संस्कृत नाट्यवाङ्मयातून आलेल्या आहेत. चित्रवंचना नाटकातील मदयंती आपल्या प्रियकराला कविताबद्ध प्रणयपत्र पाठविते ही घटना कालिदासाच्या नाटकावरूनच खरेशास्त्र्यांनी रंगविली असली पाहिजे. कौटिल्याच्या अर्थशास्त्रात जी राजकीय स्वरूपाची परिभाषा वापरलेली आहे त्यापैकी साम, दाम, भेद, दंड, मंत्र, उत्साह, पराक्रम, विचित्रवध असे अनेक शब्द खरेशास्त्र्यांच्या नाटकात आढळतात.

संस्कृत वाङ्मय व प्राचीन मराठी वाङ्मय यांच्या व्यासंगामुळे संस्कृत भाषा खरेशास्त्र्यांनी आत्मसात केलेली होती. संस्कृत शब्दांचा विपुल भरणा असलेली अनेक दीर्घ भाषणे त्यांच्या नाटकातून काढून दाखविता येतील. परंतु त्यांच्या संस्कृत-प्रभुत्वाचा अधिक परिणाम झाला तो त्यांनी रचलेल्या नाटकांतील पदांवर. त्यांच्या पद्यरचनेचा सविस्तर परामर्श पुढे घेतलेला असल्याने येथे त्याचा केवळ निर्देश करणेच योग्य आहे.

खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांतील वातावरण इतिहासकालातील भासते; परंतु त्यांनी आपल्या नाटकांतील स्त्री-पुरुष भूमिकांसाठी जी नावे वापरलेली आहेत, त्यांपैकी बहुसंख्य नावे संस्कृत वाङ्मयातच सापडणारी आहेत. चंचरिका, सुमंगला, उज्ज्वला, चपला, मदयंती, मदनिका, कलावती, मोहिनी, मधुमालती, मल्लिका, सौदामिनी ही स्त्री-भूमिकांची किंवा चंचरिक, नरवाहन, प्रद्योत, खद्योत, धर्मनिधी, घटखर्पर, गणक, कंक, कांचन ही पुरुष-भूमिकांची नावे पाहिली म्हणजे आपण एखाद्या संस्कृत महाकाव्यातील नावेच वाचत असल्याचा भास होतो.

भूमिकांचीच काय, परंतु त्यांनी आपल्या नाटकांना दिलेली नावे देखील संस्कृतच आहेत. नावे देताना, नाटकाचे नाव पंचाक्षरी असून त्यातील मधले अक्षर अनुस्वारित असले पाहिजे ही त्यांची दृष्टी होती. आणि प्रारंभीचे गुणोत्कर्ष नाटक नजरेआड केले, तर खरेशास्त्र्यांनी आपला हा दंडक अखेरपर्यंत पाळलेला दिसून येतो. त्याला बाध येऊ नये म्हणून त्यांनी आपल्या शेवटच्या नाटकाचे 'दुर्गभेद' हे निश्चित केलेले नाव बदलून त्याचे 'देशकंटक' असे नव्याने नामकरण केले. त्यांनी नाटकाला दिलेल्या नावांपैकी शिवसंभव व देशकंटक

ही सहज अर्थबोध होणारी नावे आहेत. चित्रवंचना, कृष्णकांचन आणि उग्रमंगल ही नावे विषयसूचक असली तरी सहज समजणारी नाहीत. कृष्णकांचन व उग्रमंगल ही नावे तर द्व्यर्थी असल्याने अधिक घोटाळ्यात पाडणारी आहेत.

खरेशास्त्री हे प्रथम इतिहासाचे एकनिष्ठ उपासक होते आणि ती उपासना चालू असतानाच त्यांच्या हातून विविध नाटयकृती लिहून झाल्या. नाटयाचार्य खाडिलकर किंवा वीर वामनराव जोशी यांच्याप्रमाणे जाणीवपूर्वक आपल्या अंतःकरणातील राष्ट्रीय विचारांना नाटयरूप देणारी नाटके लिहिण्यासाठी म्हणून खरेशास्त्र्यांनी लेखणी हाती घेतली नव्हती. परंतु ते स्वतः राजकीय आंदोलनात वावरणारे पुढारी नसले, तरी विष्णुशास्त्री-टिळक-आगरकर यांच्या सहवासाने त्यांच्या जीवनालाही एक तात्त्विक व देशभक्तीचे अधिष्ठान प्राप्त झालेले होते. इतिहास-संशोधन ही एक राष्ट्रसेवाच आहे, त्यासाठी निष्कांचन अवस्थेत जीवन व्यतीत करावे लागले, तरी कर्तव्य म्हणून इतिहासाचीच कास धरली पाहिजे, अशा विचारांनी त्यांचे जीवन भारलेले होते. साहजिकच अशा कणखर प्रवृत्तीच्या आणि वाङ्मय-गुणांची ओळख असलेल्या व्यक्तीच्या हातून ज्या वाङ्मयकृती निर्माण होतील, त्यांतून आदर्श जीवनमूल्यांचेच चित्रण होणार हे उघड आहे. लोकरंजनाची भरपूर सामग्री त्यांच्या नाटकात असली, तरी सर्व नाटकांना आधारभूत अशी उदात्त विचारांची बैठक त्यांनी दिलेली आहे. द्रव्यार्जन ही गोष्ट त्यांच्या नाटयलेखनाला प्रोत्साहन देणारी ठरली, ही वस्तुस्थिती असली तरी रंगभूमीवर लोकप्रियता मिळावी म्हणून त्यांनी हीन अभिरुचीला उत्तेजन देणारी नाटके लिहिण्याचा विचार मनातही आणला नाही, याला त्यांच्या साऱ्या नाटय-सृष्टीची साक्ष आहे.

नाट्यविषय

आपल्या नाटकांची प्रसिद्धी करण्याच्या हेतूने खरेशास्त्र्यांनी आपल्या काही नाटकांचे विषय स्वतःच्याच शब्दात लिहून ठेवलेले आहेत. **गुणोत्कर्ष** नाटकात शककर्ते श्रीशिवाजीमहाराज यांच्या चरित्राच्या आधारावर एका स्वामिभक्ताचे वीरकरुणरसात्मक उज्ज्वल चित्र आहे. **तारामंडळ** नाटकात एका देशभक्ताचा अपूर्व स्वार्थत्याग, देशभक्ती व पितृभक्ती यांत विरोध आला असता दुसरीने पहिलीचे साचिव्य पत्करल्यामुळे झालेले परिणाम, भगवद्भक्तीचे साफल्य, सत्यव्रताचा बाणा इत्यादी गोष्टी आलेल्या आहेत. **कृष्णकांचन** नाटकात कौटुंबिक बंधने जर आड येऊ लागतील तर तीसुद्धा कठोरपणाने तोडून टाकून राज्यरक्षण करण्यास प्रत्येकाने पुढे सरसावले पाहिजे, हाच राष्ट्रधर्माचा विषय यात वर्णिला आहे. **शिवसंभव** नाटकात शिवाजीमहाराजांच्या जन्माची रमणीय अद्भुत कथा

वर्णिली असून त्यांच्या धीरोदात्त मातापितरांनी महाराष्ट्रात चैतन्य चंद्रोदय व्हावा म्हणून कोणती दुर्धर संकटे सोसली हे दाखविले आहे.

त्यांच्या इतर नाटकांतील (त्यांनी ज्यांच्याविषयी निवेदन केलेले नाही) विषय पुढीलप्रमाणे आहेत—**उग्रमंगल** नाटकात पत्नीच्या प्रेमापेक्षा राजकर्तव्य श्रेष्ठ मानणारा राजा आणि संकटकाळात स्वतः सैन्याचे नेतृत्व करणारी त्याची कर्तृत्व-शालिनी पत्नी यांची कथा आहे. **देशकंटक** नाटकात साधूच्या वेषाने कारस्थान करून मोगलांच्या ताब्यातील किल्ला मराठी स्वराज्यात आणणाऱ्या सरदाराची कथा आहे. **चित्रवंचना** या एकाच कल्पनारम्य नाटकाचा विषय वरील सर्व नाटकांपेक्षा वेगळ्या स्वरूपाचा आहे. त्यात प्रीतिविवाहाची थोरवी सांगण्याच्या दृष्टीने कथारचना केलेली असली तरी तेथेही सौंदर्यापेक्षा सद्‌गुणांची श्रेष्ठता मानणाऱ्या राजपुत्राचेच चित्र रंगवलेले आढळेल.

व्यक्तिचित्रण

या सर्व नाटकांतील विषयांचे अवलोकन म्हणजे केले खरेशास्त्र्यांच्या मनातील आदर्श मूल्यांच्या पुरस्काराचा धागा सर्वत्र गुंफलेला आहे याची कल्पना येते. या स्वरूपाच्या विषयांना नाट्यरूप देण्यासाठी ध्येयनिष्ठ, करारी आणि स्वार्थत्यागी अशी स्वभावचित्रे निर्माण करणे त्यांना अवश्यच होते. आणि त्यांनी निर्मिलेल्या विक्रम, इतबारराव (तारामंडळ), प्रद्योत, उज्ज्वला (कृष्णकांचन), लक्ष्मणसिंह, पद्मावती, दुर्गावती (उग्रमंगल), शहाजी, जिजाबाई (शिवसंभव), जिवाजीपंत, राधाबाई (गुणोत्कर्ष) या त्यांच्या तेजस्वी स्वभावरेखा मनात आणल्याबरोबर त्यांची सारी नाट्यसृष्टी एकदम लखलखून गेल्याचा भास होतो.

स्नेही, सहकारी आणि अनुयायी अशा तीन भूमिकांतून खरेशास्त्र्यांचा लो. टिळकांशी संबंध आलेला होता, आणि साऱ्या महाराष्ट्राप्रमाणेच खरेशास्त्रीही टिळकांच्या प्रखर ध्येयवादाचे पुजारी बनलेले होते. साहजिकच त्यांच्या हातून झुंझारवृत्तीचे वीरपुरुष आणि वीरस्त्रिया यांचेच चित्रण झाले तर ते स्वाभाविकच होते. वर उल्लेखिलेले त्यांचे स्त्री-पुरुष, पराकाष्ठेचे स्वाभिमानी, आपल्या निष्ठेवर अढळ श्रद्धा ठेवणारे आणि त्यासाठी पाहिजे तो त्याग करण्यास सिद्ध असलेले, कोणत्याही प्रतिकूल परिस्थितीत कच न खाणारे आणि उदात्त मूल्यांचे पूजन करणारे आहेत. इतबारराव, विक्रम, प्रद्योत, शहाजी इ० पुरुषच काय परंतु पद्मावती, जिजाबाई इ० स्त्रियादेखील आपल्या सेनेचे नेतृत्व स्वीकारून प्रबल शत्रूशी झुंज देणाऱ्या आहेत.

लक्ष्मणसिंहाची प्रजानिष्ठा, प्रद्योताची राष्ट्रनिष्ठा, इतबाररावाची स्वामिनिष्ठा या सर्वच गोष्टींना खरेशास्त्र्यांच्या नाटकात मोलाचे स्थान आहे. त्यांच्या स्त्री-भूमिकाही देशहितासाठी स्वतःच्या प्रेमाची आहुती द्यायला सिद्ध आहेत. कृष्ण-कांचनमधील उज्ज्वला देशाची राखरांगोळी होऊ नये म्हणून मुका, लंगडा, विद्रूप असा मनुष्य जन्माचा साथीदार म्हणून स्वीकारायला तयार होते तर उग्रमंगलमधील दुर्गावती आपल्या देशावरील आपत्ती टळावी म्हणून आपल्या मैत्रिणीची सवत व्हायला तयार होते. शालिनी (तारामंडळ), मालती (देशकंटक) या स्त्रिया कोणत्याही मोहाला बळी न पडता आपल्या प्रियकरावरील नितांत प्रेमभाव कायम ठेवतात. सत्ता, संपत्ती किंवा सुरूपता यांच्यापेक्षा सद्‌गुणांनाच वश होणाऱ्या, पराक्रमाचेच पूजन करणाऱ्या नायिकांचा जो आदर्श खाडिलकरांनी आपल्या अनेक नाटकांतून समाजासमोर ठेवलेला होता त्याच प्रकारच्या उदात्त व सुशील स्त्री-जीवनाचा आदर्श खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांतही पहावयास मिळतो.

मात्र झुंझार स्वभावाचे नायक आणि निग्रही मनोवृत्तीच्या नायिका यांच्या चित्रणामुळे त्यांच्या नाटकातील स्वभावलेखन हे ठरीव साच्याचे झाले आहे असे मात्र म्हणता येणार नाही. कारण खरेशास्त्र्यांनी रंगविलेले जीवन एकरंगी किंवा एकांगी नाही. मानवी जीवनाच्या उज्ज्वल भागाचे जसे त्यांनी दर्शन घडविले त्याचप्रमाणे मानवी जीवनाची दुसरी काळी बाजू दाखविण्यासही ते विसरले नाहीत. यामुळे सत्तालोलुप, स्वार्थी, विश्वासघातकी, स्त्री-लंपट असे पुरुष आणि धनलोभी, मत्सरी अशा स्त्रिया त्यांच्या नाटकातून दिसून येतात.

दुर्जनसिंग (तारामंडळ), गणपतराव किल्लेदार (गुणोत्कर्ष), जालंधर (चित्रवंचना), कांचन (कृष्णकांचन), भीमसिंह-हिरासिंग (उग्रमंगल) आणि भुजंगराव (देशकंटक) हे खरेशास्त्र्यांच्या नाटकातील दुर्जन आहेत. कुटिल कारस्थाने करून दुसऱ्याचे राज्य बळकावण्याचा अट्टाहास करणे, दिलेला शब्द न पाळता प्रतिपक्षाला कोंडीत पकडणे, आणि जी स्त्री आपल्याला वश होत नाही तिच्यावर पापी दृष्टी ठेवून निंद्य मार्गाने ती मिळवण्याचा प्रयत्न करणे अशा दुष्ट कृत्यांनी या दुर्जनांची चरित्रे भरलेली आहेत. या खलपात्रांतही चित्रवंचनेतील जालंधराची स्वभावरेखा ठराविक छापाच्या खलनायकापेक्षा वेगळी आहे. तो मुळात दुष्ट नाही. परंतु त्याच्या राजाने आणि वाग्दत्त वधूने त्याच्या न्याय्य हक्कावर जे अतिक्रमण केले त्यामुळे तो सूडाने पेटलेला आहे. जे आपले नाही ते जबरदस्तीने लुबाडावे, अशी त्याची प्रवृत्ती नाही, तर जे आपल्याला हक्काने मिळाले पाहिजे ते मिळून देणाऱ्यांना चांगला धडा शिकवावा अशी त्याची वृत्ती आहे. यामुळे त्याला इच्छा नसून दुर्जनाची भूमिका घेणे भाग

पडले आहे. शिवसंभवमधील लखूजी जाधवरावाची व्यक्तिरेखाही अशीच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. जाधवराव खानदानी कुळातला पराक्रमी सरदार आहे. पण त्याने आपली निष्ठा मुसलमानी राज्यकर्त्यांच्या पायावर वाहिलेली आहे. शहाजी राजांच्या मनात महाराष्ट्राच्या स्वातंत्र्याची जी स्वप्ने आहेत, त्यांचा उपहास करून मोगलांची नेकीने सेवा करायची, मग त्यासाठी पोटच्या गर्भवती मुलीला कैद करावे लागले तरी माघार घ्यायची नाही असा त्याचा स्वभाव आहे. आपल्या रगेल वृत्तीमुळे जालंधर व जाधवराव या दोन्ही व्यक्ती कायमच्या मनात राहतात.

स्त्रीभूमिकांचे रेखाटन करतानाही खरेशास्त्र्यांनी अशीच विविधता प्रकट केलेली आहे. राधाबाई (गुणोत्कर्ष), प्रभावती (चित्रवंचना), उज्ज्वला (कृष्णकांचन), शालिनी (तारामंडळ), मालती (देशकंटक), या त्यांच्या नायिका पतिनिष्ठ, सत्त्वशील आणि त्यागी आहेत. पद्मावती (उग्रमंगल), जिजाबाई (शिवसंभव) या पतिव्रता स्त्रिया लढवय्या आहेत. आपल्या प्रियकराच्या किंवा पतीच्या यशाला कलंक लागू नये आणि स्वतःचेही चारित्र्य निर्मल रहावे यासाठी या स्त्रिया पडेल तो त्याग करायला, प्रसंगी आत्मबलिदान करायलाही सिद्ध आहेत. या दैवी गुणांच्या स्त्री-रत्नांच्या जोडीलाच काही क्षुद्र गारगोट्याही खरेशास्त्री यांनी रेखाटलेल्या आहेत व बहुरंगी स्त्री-जीवनाची प्रतीती आणून दिलेली आहे. तारामंडळ मिळण्यासाठी हपापलेली भामिनी, माधवासारखा प्रियकर आपल्यालाच लाभावा यासाठी आपल्या प्रियसखीचे प्रेम-जीवन उद्ध्वस्त करायला निघालेली मदयंती (चित्रवंचना) आणि वैयक्तिक अपमानाचा सूड घेण्यासाठी उज्ज्वलेसारख्या सतीच्या जीवनावर निखारे ठेवायला तयार झालेली सुमंगला (कृष्णकांचन) अशा हीन मनोवृत्तीच्या स्त्रियाही खरेशास्त्र्यांच्या स्त्री-सृष्टीत आढळून येतात.

स्वभावलेखनातील हे वैचित्र्य निसर्गतःच निर्माण झालेले नाही. खरे-शास्त्र्यांनी ते बुद्धिपुरस्सर केलेले आहे, हे मात्र मुद्दाम ध्यानात घेतले पाहिजे. ज्या जीवनांचे दर्शन घडविण्याचे त्यांनी मनाशी ठरविले, त्याचे स्वाभाविक घटक म्हणूनच त्यांच्या हातून ही सुष्ट आणि दुष्ट, सदाचारी आणि दुराचारी, स्वार्थत्यागी आणि स्वार्थपरायण अशा विविध मनोभावांनी नटलेली व्यक्तिसृष्टी आपोआपच रेखाटली गेली. मात्र ते खरोखरी समरस झाले ते तत्त्वनिष्ठ, देशप्रेमी व्यक्तींच्या जीवनातच. यामुळे त्या व्यक्तिचित्रणांत विलक्षण जिव्हाळा आणि जिवंतपणा आलेला आहे.

देशभक्तीचे अधिष्ठान

खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांतून त्यांची जीवनातील दोन मूल्यांवरील श्रद्धा वारंवार प्रकट झालेली आहे. त्यांचा ते वारंवार, विविध पात्रांच्या मुखांतून पुरस्कार करताना दिसून येतील. राष्ट्रभक्ती हे त्यांपैकी पहिले मूल्य आहे. त्यांच्या दृष्टीने राष्ट्रहित हे मानवाच्या जीवनातील अंतिम आणि परमश्रेष्ठ असे मूल्य आहे. वैयक्तिक मानापमान, प्रेमभावना, अधिकार अशांसारख्या कोणत्याही सुखसाधनांचा विचार हा राष्ट्रकल्याणाच्या तुलनेने गौण आणि तुच्छ मानला पाहिजे, ही निश्चित भूमिका त्यांच्या नाटकांतील अनेक स्त्री–पुरुषांनी घेतलेली आहे. वैयक्तिक जीवनातील कोणत्याही मूल्याचा बळी पडला तरी चालेल, परंतु देशाचा अवमान होता कामा नये, या तत्त्वप्रणालीला अनुसरूनच खरेशास्त्र्यांच्या नाटकातील स्त्री–पुरुष वागताना दिसतील आणि जीवनातील आणीबाणीच्या प्रसंगी त्याच विचारांचा उच्चार करताना आढळतील. तारामंडळमधील इतबारराव म्हणतो, "एकट्याच्या रक्षणासाठी राज्य उद्ध्वस्त करण्यापेक्षा आपला प्राण गेला तरी जावो, पण राज्यातल्या स्वस्थतेचा काडीमात्र भंग होऊ देऊ नये, असा मी मनात पक्का विचार ठरविला आणि त्याला अनुसरून राष्ट्रदेवतेला बळी अर्पण करण्यास सिद्ध झालो......राष्ट्राचे कल्याण हे आमच्या कुळाचे ध्येय आहे." शिवसंभवमध्ये शहाजीराजे जिजाबाईला सांगतात, "तुमच्या स्वप्नामुळे कुटुंबकल्याणाचा केवढाही वर्षाव माझ्यावर झाला, तरी त्याने माझी देशकल्याणाची तळमळ शांत होणार नाही." लखूजी जाधवरावाला ते सांगतात, "माझ्या कुळाचा अभिमान मला आहे, माझ्या पराक्रमाचा अभिमान मला आहे. परंतु एका देशभक्तीच्या पायी मी सर्व प्रकारच्या अभिमानांवर पाणी सोडायला तयार झालो आहे." पत्नीच्या विनवणीपेक्षा प्रजेची हाक महत्त्वाची मानणारा उग्रमंगलमधील लक्ष्मणसिंह आपल्या पत्नीला सांगतो, "मी राजा आहे. सर्व सुखाला लाथ मारून राजाचे कर्तव्य मला केलेच पाहिजे......पत्नीचे प्रेम आणि राजाचे कर्तव्य यांची गांठ जर सुधेपणाने सुटत नसेल, तर ती तरवारीने सोडणारा मी न्यायनिष्ठुर राजा आहे." कृष्णकांचनमधील आत्मत्यागी उज्ज्वला आपला देह शत्रूच्या स्वाधीन करताना म्हणते, "देशाचे भय दूर व्हावे म्हणून मी भय पत्करले. देशाच्या हालअपेष्टा वाचाव्यात म्हणून मी हालअपेष्टा मान्य केली. देशाचे स्वातंत्र्य कायम रहावे म्हणून मी गुलामगिरी पत्करली...... माझा देश हा माझा देव आहे. त्याची आराधना करण्यात कोणतेही कष्ट सोसायला मी तयार आहे."

गीतेच्या तत्त्वज्ञानाचा पुरस्कार

समाजकल्याणासाठी व्यक्तिजीवनातील सुखोपभोगांचा होम करण्याची ही जी मानसिक सिद्धता खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांतील अनेक धीर-वीर पुरुषांनी व

स्त्रियांनीही प्रकट केलेली आहे, त्याची मूळ प्रेरणा खरेशास्त्र्यांच्या मनावर ठसलेल्या भगवद्गीतेतील तत्त्वज्ञानाने दिलेली आहे. व्यक्ती व त्याच्यावर येणाऱ्या आपत्ती यांचे स्वरूप थोडेफार भिन्न स्वरूपाचे असले तरी त्यातून बाहेर पडण्यासाठी जे मानसिक धैर्य अवश्य असते ते या सर्व व्यक्तींनी भगवद्गीतेतील विचारातून मिळविलेले आहे.

त्यांनी उग्रमंगल नाटकाचे लेखन केले त्या सुमारास गांधीजींच्या सत्याग्रहाचा उच्चार व आचार भारतभर होत होता. त्याचे पडसाद उग्रमंगल नाटकातील दुर्गावतीच्या भाषणातून उमटलेले आहेत. आग्रह, अत्याग्रह आणि सत्याग्रह या शब्दांची चर्चाही एके ठिकाणी (अंक ३, प्रवेश ४) आलेली आहे. त्याच प्रवेशात, कैदी झालेल्या लक्ष्मणसिंहाची बाजू घेऊन आपल्या पित्याशी भांडणारी दुर्गावती त्याला बजावते, " त्यांचे (लक्ष्मणसिंहाचे) बळ आत्मिक आहे आणि तुमचे बळ दैहिक आहे. दैहिक बळ केवढेही प्रचंड असले तरी आत्मिक बलापुढे त्याचा बडिवार चालत नाही. ......आत्मिक बलात पर्वताचे स्थैर्य आणि गौरव नांदते आहे."

हा एवढा एकच प्रसंग वगळला तर अन्यत्र, लो. टिळकांच्या गीतारहस्याने त्याच सुमारास पुनः महाराष्ट्रभर प्रस्थापित केलेल्या निष्काम कर्मयोगाचीच प्रणाली खरेशास्त्र्यांनी पुरस्कारलेली आहे, असे दिसून येईल.

प्रत्येक मनुष्याने आपण करीत असलेले नित्याचरण ईश्वरार्पण बुद्धीने करावे हा विचार सांगताना कृष्णकांचनमधील उज्ज्वला म्हणते, " हे श्रीकृष्णा, या माणसाच्या गळ्यात मी माळ घालण्याचे कृत्य करते हे पाप आहे की पुण्य आहे हे मला समजत नाही. हे कर्म मी तुलाच समर्पण करते. याच्या पापपुण्याचा धनी तूच हो !

पूजा तुझी हे गणुनि देशकार्या । हा देह दिला देवा ॥
कर्मफल न मम । मज नसे मीपण ॥
केलि अशा या भावें सेवा । हा देह दिला देवा ॥

या निष्कामकर्मयोगाचा अधिक खणखणीतपणे केलेला उच्चार उग्रमंगल नाटकात पहावयास सापडतो. आपल्या आचरणाचे रहस्य सांगताना पद्मावती म्हणते, " पद्मावती विदेही झाली, तिने संसारातून मन काढले, तेव्हा तिला काय आपण सांगू तो मानहानीचा मार्ग ती स्वीकारील असे त्या मुत्सद्यांना वाटते आहे. पण विदेही माणसाला सुद्धा कर्मयोग सुटला नाही. त्याने सुद्धा आपल्या श्रेष्ठपदाचा अधिकार यथान्याय चालविलाच पाहिजे हे **गीतारहस्य**

या प्राकृत लोकांना काय ठाऊक !" कपटी प्रतिपक्षाशी 'जशास तसे' हीच राजनीती आचरली पाहिजे हे आपले धोरण स्पष्ट करताना ती म्हणते, "शठं प्रति शाठ्यं हे लोकमान्यांचे वचन प्रसिद्धच आहे." पद्मावतीच्या वरील उद्‌गारातील गीतारहस्य आणि लोकमान्य हे दोन्ही शब्द खरेशास्त्र्यांनी साभिप्राय वापरलेले आहेत, हे अगदी स्पष्ट आहे. त्या नाटकाचा नायक लक्ष्मण-सिंह हा देखील आपले वागणे हे भगवद्गीतेला अनुसरूनच कसे आहे हे पटवून देताना म्हणतो, "मी जसा नम्राशी नम्र आहे तसा उद्धताशी उद्धत आहे. प्रांजलाशी प्रांजल आहे, तसा वक्राशी वक्र आहे. 'जे मला ज्या प्रकारे भजतात त्यांना मी त्याप्रमाणेच फळ देतो' या भगवद्वाक्याप्रमाणेच माझे आचरण आहे." (अंक, ३, प्रवेश ४). आपल्या ब्रीदाचा तो नाटकात पुढे एका ठिकाणी पुन्हा उच्चार करताना दिसतो (अंक ५, प्रवेश २). नाटकाच्या अखेरीस सर्व संघर्ष मिटून सगळेच क्लेशमुक्त झाले, त्या प्रसंगी सर्व स्त्री-पुरुष भगवान् चंद्रशेखरापाशी जे मागणे मागतात त्यातही पुन्हा फलाशारहित होऊन कर्म करण्याचे गीतातत्त्व ग्रथित झाले आहे.

संसरण-सुख-करी । भव भयांत कारी ॥
भगवद्गीताज्ञा । ठसवुनि मनिं निर्वृति विरागी ॥
विहित संभारे करो । अवहित जन संसारी ॥
फलकामनेला । नच धरो कर्मयोगी ॥

'कर्मण्येवाधिकारस्ते' आणि 'ये यथा मां प्रपद्यन्ते' या दोन तत्त्वांबरोबरच 'परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम्' या वचनाचा पुरस्कार कृष्णकांचन नाटकात झालेला आहे. [मात्र ते वचन उच्चारणारे कृष्णदेव आणि सुमंगला हे दोघेही दुर्जन आहेत हा एक चमत्कारिक योगायोग आहे] ते म्हणतात,

'दुष्ट मारा सुष्ट तारा । प्रभु वदे वाणी ।
योध हें जो मनीं आणी । त्यास रक्षी चक्रपाणी ॥'

नाटकातील संघर्ष

जीवनात वैयक्तिक कल्याणापेक्षा देशहिताला प्राधान्य आणि तत्पूर्तीसाठी भगवद्गीताप्रणीत तत्त्वांचे आचरण ही खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांची वैचारिक बैठक निश्चित झाल्यानंतर ही मूल्ये नाट्यरूपात आणण्यासाठी खरेशास्त्र्यांनी रसपूर्ण कथांची आणि नाट्यपूर्ण प्रसंगांची निर्मिती केलेली आहे. नाटककाराचे उद्दिष्ट कितीही भव्य असले तरी त्याचे दिग्दर्शन रसोत्कट प्रसंगातूनच व्हावयास पाहिजे हे नाट्यकलेचे रहस्य त्यांनी चांगले ओळखले होते. नीरस तत्त्वचर्चा रंगभूमीवर

कंटाळवाणी होते ते त्यांच्या माहितीचे असावे. यामुळेच त्यांच्या नाटकांच्या मुळाशी विशिष्ट विचारसरणी असली आणि त्यांच्या स्त्री-पुरुष भूमिका विशिष्ट ध्येयवादाने प्रेरित झालेल्या असल्या तरी या सर्वांना रसमय वातावरणात नेऊन सोडल्यामुळे खरेशास्त्र्यांची नाटके कुठेही क्लिष्ट किंवा रसहीन झाली नाहीत. तर्ककर्कश भाषणाऐवजी भावनोत्कट नाट्याची जोड मिळाल्यामुळे त्यांची नाटके अथपासून इतिपर्यंत रंगतदार झालेली आहेत.

नाटकातील उत्कटता दोन तत्त्वांच्या किंवा व्यक्तींच्या संघर्षातून निर्माण होत असल्याने खरेशास्त्र्यांनी आपल्या सर्व नाटकांत तीव्र स्वरूपाचे संघर्ष निर्माण केलेले आहेत. गुणोत्कर्ष नाटकात पन्हाळगडचा स्वराज्यद्रोही किल्लेदार गणपतराव आणि शिवाजीमहाराजांचा स्वराज्यनिष्ठ सरदार जिवाजीपंत यांच्यात झगडा निर्माण झालेला आहे. तारामंडळ नाटकात आपल्या स्वामीशी सदैव एकनिष्ठ असणारा सेनापती इतबारराव आणि त्याचा पितृभक्त मुलगा विक्रम यांच्याबरोबर दुर्जनसिंगाने केवळ स्वार्थासाठी वैर मांडलेले आहे. कृष्णकांचन नाटकात आपल्या देशाला वाचविण्यासाठी कटिबद्ध असलेले प्रद्योत-सारंगदेव आणि त्यांचा देश व त्यांची उज्ज्वला यांची मानहानी करण्यास उद्युक्त झालेले कांचन-सुमंगला-कृष्णदेव यांच्यात संघर्ष उत्पन्न झालेला आहे. शिवसंभव नाटकात स्वतंत्र महाराष्ट्राचे ध्येय उराशी बाळगणारे शहाजीराजे आणि मोगलांच्या चाकरीत इतिकर्तव्यता मानणारे जाधवराव हे जावई-सासरे परस्परांचे वैरी म्हणून उभे आहेत. उग्रमंगल नाटकातील द्वंद्व तर विशेष प्रेक्षणीय आहे. तेथे लक्ष्मणसिंह आणि त्याची मुत्सद्दी व पराक्रमी पत्नी पद्मावती यांच्याबरोबर भीमसिंह-हिरासिंग या विश्वासघातकी पितापुत्रांचा संग्राम निर्माण झालेला आहे. अखेरच्या देशकंटक नाटकात परस्त्रीवर लंपट झालेला भुजंगराव आणि मराठ्यांचा धूर्त सरदार हिंमतराव यांच्यात सामना आहे. एकट्या चित्रवंचना नाटकाची गोष्ट बाजूला ठेवली तर खरेशास्त्र्यांच्या सहाही नाटकांत अटीतटीचे भावनाप्रक्षोभक असे संघर्ष निर्माण झालेले आहेत. या संघर्षांची प्रखरता देशप्रेम आणि देशद्रोह, स्वातंत्र्यप्रेम आणि स्वातंत्र्यापहरण, स्वाभिमानी वृत्ती आणि गुलामी वृत्ती अशा तीव्र विरोधी पक्षामुळे वाढलेली आहे. साहजिकच या सर्व संघर्षांच्या नाट्याविष्कारात अंगभूत रोमांचकता आहे.

मात्र त्यांच्या नाटकांतील नाट्यदर्शनाची मर्यादाही ध्यानात ठेवणे जरूर आहे. नाट्याचार्य खाडिलकर, वीर वामनराव जोशी, शिरवळकर यांच्या ऐतिहासिक आणि कल्पनारम्य नाटकांतून वीररसाला जे विलक्षण उधाण आलेले आहे ते खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांत सापडणार नाही. मुळातील प्रवृत्ती आक्रमक स्वरूपाची नव्हती हेही त्याचे एक कारण असू शकेल. त्यामुळे त्यांच्या

नाटकांतील उत्कट समरप्रसंगालाही एक सौम्यता आलेली आहे. मात्र ही सौम्यता खाडिलकर, वीर वामनराव जोशी इत्यादिकांच्या तुलनेने सौम्य आहे, एवढाच त्याचा अर्थ आहे. कारण सारे नाट्यगृह बेभान करून टाकतील असा कडोविकडीचा वीररसाचा किंवा करुणरसाचा उत्कर्ष त्यांच्या नाटकात नसला तरी त्यांनी केलेली समरप्रसंगांची मांडणी ही गतिमान स्वरूपाचीच आहे. नाटकाला मिळमिळीत असे स्वरूप त्यांनी कोठेही येऊ दिले नाही. त्यातही थोडी वर्गवारी करायची म्हटली तर तारामंडळ आणि शिवसंभव या दोन गद्य नाटकांतील संघर्ष अधिक धारदार आहेत. संगीतामुळे नाटकांतील उग्रता थोडीफार कमी होणे हे क्रमप्राप्तच आहे की काय असे मराठी रंगभूमीवरील अनेक संगीत नाटके पाहून वाटू लागते. त्यामुळेच उग्रमंगल आणि कृष्णकांचन यांतील नाट्यप्रसंगांना खरेशास्त्र्यांच्या गद्य नाटकांपेक्षा थोडे सौम्य स्वरूप आल्यासारखे वाटते. गुणोत्कर्ष आणि देशकंटक या नाटकांतील नाट्य मात्र विशेष परिणामकारक वाटत नाही. चित्रवंचना हे त्यांच्या साऱ्या नाटकांत अगदी वेगळ्या स्वरूपाचे नाटक आहे. त्यांतील प्रभावती व मदयंती यांच्यातील संघर्ष कृतककलहासारखाच वाटतो. इतर नाटकांत, दोन प्रतिस्पर्ध्यांत निर्माण झालेल्या लढ्याची तीव्रता त्या नाटकात कोठेच निर्माण झालेली नाही. परंतु त्यातील 'वंचने' मुळे आणि जालंधराच्या वागणुकीमुळे मधून मधून मिळणाऱ्या अनपेक्षित कलाटणीमुळे नाटकाची रंगत शेवटपर्यंत टिकून राहिलेली आहे.

नेटकी भाषाशैली

लो. टिळकांच्या जहाल व्यक्तिमत्त्वाचे संस्कार झालेली आणि जन्मभर चालू असलेल्या इतिहासवाङ्मयाच्या वाचनामुळे जोरकस बनलेली खरेशास्त्र्यांची लेखनशैली नाट्यपूर्ण संवादरचनेस अत्यंत अनुरूप होती. त्यातून संस्कृत भाषेच्या गाढ परिशीलनाने त्यांच्या भाषेला लालित्य आणि प्रौढी या दोन्ही गुणांचा लाभ झालेला होता. त्यांनी उभारलेली नाट्यसृष्टी ही वीरपुरुषांनी गजबजलेली असल्याने, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे यथार्थ प्रकटन करण्यासाठी जोरदार भाषेचीच आवश्यकता होती. याउलट त्यांच्या नाटकांत शृंगारप्रसंगांनाही पुष्कळ जागा मिळालेली असल्याने त्याच्या आविष्कारासाठी लालित्यपूर्ण शैली अवश्य होती. खरेशास्त्र्यांच्या शैलीत या दोन्ही गुणांचा चांगला प्रत्यय येतो. पदरचनेतील संस्कृत शब्दांचा अतिरेकी वापर आणि गद्य भाषणांतील पाल्हाळिकता हे दोन दोष त्यांच्या नाटकांतून आढळतात हे खरे आहे आणि त्यामुळे त्यांच्या पदांतील प्रसादगुण अनेक वेळा लुप्त झालेला आहे हेही खरे आहे. परंतु गद्यातील पाल्हाळ रसभंग होण्याइतका विस्तारलेला आहे अशी उदाहरणे फारच विरळ आहेत.

ज्या काळात खरेशास्त्र्यांची 'तारामंडळा'पासूनची नाटके रंगभूमीवर आली, त्या काळात शिरवळकर आणि खाडिलकर यांची, तेजस्वी भाषेने रंगभूमी दणाणून सोडणारी गद्य नाटके, शाहूनगरवासी आणि महाराष्ट्र या नाटयसंस्था गाजवीत होत्या. त्या दोघांच्याही आवेशपूर्ण आणि ठसकेबाज संवादरचनेची छाप खरेशास्त्र्यांच्या लेखनावरही कमीअधिक प्रमाणात पडलेली आहे. संवादांतील भावनाप्रक्षोभ, एकामागून एक येणारी दृष्टांतांची मालिका, इतिहास-पुराणांतील समर्पक दाखले या सर्वांच्या समावेशाने पल्लेदार वाक्यरचना करून तिचे खटकेबाज तुकडे पाडावयाचे, हे त्या काळातील बहुसंख्य गद्य नाटकांतील भाषेचे विशेष होते. खरेशास्त्र्यांनी हे विशेष आत्मसात करून स्वतःच्या संस्कृत अध्ययनामुळे कमावलेल्या शैलीची काही वैशिष्ट्ये तीत मिसळून दिलेली आहेत. त्यांच्या लेखनपद्धतीची काही उदाहरणे पहा—

तारामंडळ नाटकातील राणा भीमदेवी-पद्धतीच्या पल्लेदार भाषेचा हा एक नमुना :— आपल्या निरपराध पित्याला झालेल्या शासनाबद्दल संतापलेला विक्रम म्हणतो, "जे चांडाळ माझ्या निरपराधी पित्याचा छळ करून त्याच्या जिवाचा बळी घ्यायला तयार झाले, त्यांचे तिळा-तिळाएवढे तुकडे केल्याशिवाय माझा जीव स्वस्थ राहील काय ? ज्या मूर्ख राजाने माझ्या पित्याला आणि आपल्या उत्तमोत्तम सेवकाला याप्रमाणे नाहक निमकहराम ठरवून शिरच्छेदाची शिक्षा दिली त्या राजाचे सिंहासन गदगदा हलवून त्याला खाली पाडल्याशिवाय माझा क्रोध कसा शांत होईल ? राजस्त्रियांनी ऊर बडवून तारस्वराने केलेल्या करुण विलापांनी दशदिशा दणाणून गेल्याखेरीज माझे कान कसे तृप्त होतील ?" आता संस्कृत वळणाची ही शैली पहा :—लखूजीच्या स्वभावाचे वर्णन करताना शहाजी म्हणतो, "तरवारीला पोलादाचे पाणी पाजण्यापूर्वीच त्यांनी स्वभावाला द्वेषाचे पाणी पाजले आहे ! धनुष्याला वक्रता येण्यापूर्वीच कौटिल्याने त्यांच्या मनाला वक्रता आली आहे ! समरांगणातल्या धुळीने बहिरंग मलिन होण्यापूर्वीच राज्यलोभाने त्यांचे अंतरंग मलिन झाले आहे ! रणवाद्यांच्या कर्कश नादांनी कानठळ्या बसण्यापूर्वीच ते हितोपदेशाला बधिर झाले आहेत !"

स्वगत भाषणांची आवड त्या वेळी नट व प्रेक्षक या दोघांनाही असल्यामुळे खरेशास्त्र्यांनी आपल्या नाटकांतील अनेक भूमिकांसाठी प्रदीर्घ (काही वेळा दोन दोन पानांची) स्वगते लिहिलेली आहेत; आणि अशी वक्तृत्वशैली केवळ पुरुष–भूमिकांपुरतीच मर्यादित आहे असे नाही. त्यांच्या नायिका या राजकुलातील आणि कर्तबगार असल्याने आपली मनोगते व्यक्त करताना त्याही अशाच व्याख्यानवजा शैलीचा अवलंब करतात. जिजाबाई (शिवसंभव), मालती (देशकंटक), पद्मावती (उग्रमंगल) इ० नायिकांची अनेक भाषणे अशी दीर्घ स्वरूपाची

आहेत. पद्मावतीच्या गंभीर विचारांनी नटलेल्या भाषणाचा एक लहानसा नमुना पहा :—(आपल्या एका सरदाराला उद्देशून ती म्हणते—) " रामसिंगजी, पद्मावती शरीराने नाजूक व दुर्बल आहे, मनाने कोमल व भित्री आहे, सुखाची भुकेली आणि संकटाला कचरणारी आहे, अपार ऐश्वर्याची भोक्ती आणि ललित विलासांची ज्ञाती राजपत्नी आहे, या समजुती मनात धरून तुम्ही माझ्याशी भीतभीत जपून बोलणार आहां, पण तसे करण्याचे काही प्रयोजन नाही. भर्त्याच्या सहवासात ते गुण शोभत होते व त्यांचे कौतुक होत होते, त्यांचा वियोग झाल्याबरोबर मीही माझ्या अंगच्या त्या त्या गुणांचा बलात्काराने त्याग केला आहे आणि मनाला तपश्चर्येची धगधगीत आच लावून त्याचे जडत्व आणि मालिन्य घालवून टाकले आहे. "

शब्दभांडार

त्यांच्या भाषाशैलीची थोडी बारकाईने पहाणी केली, तर त्या शैलीचा मुख्य आधार असलेला त्यांचा शब्दसंग्रह हा किती समृद्ध होता त्याची कल्पना येते. व्यक्तिरेखाटन उठावदार करणे आणि संवादाची परिणामकारकता सतत कायम ठेवणे यांसाठी त्यांनी परिचित शब्दांप्रमाणेच बहुसंख्य प्रेक्षकांना अपरिचित असणारे संस्कृत व देशी शब्द आणि वाक्प्रचार यांचाही वापर केलेला आहे. संस्कृत वाङ्मय, प्राचीन मराठी कविता आणि ऐतिहासिक साधने यांच्या अभ्यासातून त्यांनी हुकमी शब्दप्रभुत्व मिळवलेले होते, त्याचा प्रत्यय त्यांचे संवाद वाचताना वारंवार येतो. मराठी भाषेच्या अभ्यासकांच्या दृष्टीनेही खरेशास्त्र्यांच्या शब्द-भांडाराचा अभ्यास उपयुक्त ठरणारा आहे.

त्यांनी पदांतून संस्कृतशब्द सर्रास वापरलेले आहेतच, परंतु गद्य भाषणांतून सुद्धा भयार्त, लघिष्ठ, पीडांकुर, दुरुक्ती, निरालंब, सार्थक्य, निर्बाध, दुर्निवार, राजिक, अधन्यता, दुराशा असे अनेक अपरिचित संस्कृत शब्द अधूनमधून येतात. वामन–मुक्तेश्वर–मोरोपंत यांच्या काव्यांतून शास्त्रीबुवांनी जे शेकडो शब्द साठवून ठेवले, त्यांतील अनेक त्यांच्या नाटकातूनही घुसलेले आहेत. कळ (दुही), उरेबुरे (उणेदुणे), गव्हारे (क्षुद्र), बुचाडणे (लुबाडणे), किचाट (किटाळ), हाडक्या (हाडे), चखोट (गोड), धावडाव (युद्ध आणि तह), फुनगी (ठिणगी), लांडालटका (खोटा), झटकर (झटकन), पैरवी (देखरेख), लप्पंछप्पं (लपवालपवी), झगडारगडा (चकमक), नटरंगी (नटवी) असे कितीतरी अनोळखी शब्द खरेशास्त्र्यांनी वापरलेले आहेत.

वाक्प्रचारांच्या दृष्टीनेही त्याचे लेखन अभ्यसनीय आहे. कांडात काढणे (अद्दल घडविणे), मनोदय तटून राहणे (मनोदय अडून राहणे), डाळ नासणे

(काम बिघडविणे), कांक्षा काढणे (शंका काढणे), धडीपगडी करणे (व्यवस्थित पोशाख करणे), भालेराई गाजवणे (शिपाईगिरी करणे), पण भोगणे (पैज लावणे), दाली बांधणे (जबाबदारी टाकणे) असे अनेक इतिहासकालीन परंतु अर्थघन असे वाक्प्रयोग त्यांनी पुन्हा मराठीत आणलेले आहेत.

शिवसंभव व देशकंटक या नाटकांत मुसलमानी वातावरणाची थोडीशी प्रतीती यावी यासाठी त्या नाटकांतून खानगी, मर्दुमी, बेकैदी, मुलाजा, बदफैली वर्तन (अयोग्य वर्तन), जुरत, फिसालत, इनसाफ, फर्मायष, दगा, सख्त अदावत, अफसोसकी बात, जंग, नतीजा, औरत असे उर्दू शब्द पेरले आहेत. शिवसंभवमधील मुसलमानी सरदार इसामिय्या आणि त्याचा नोकर कमालखान यांच्या तोंडी तर केवळ शब्दच न येता उर्दू वाक्येही आलेली आहे. ' ये काफीर कैसे बेवकूफ है ', ' कितनी ताज्जूबकी बात है ', ' अरे ये क्या बला ', ' अब पछताये होत क्या जब चिडिया चूग गयी खेत ' अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. यापेक्षा उर्दूचा अधिक वापर खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांत नाही. यामुळे त्यांच्या शिवसंभव नाटकातील निजामशहाच्या दरबारातील सर्व भाषणेही अस्सल मराठीतच होतात. खुद्द निजामशहा हा दरबारात तर मराठी बोलतोच, पण एकटा, स्वगत भाषण सुद्धा शुद्ध मराठीत करतो. मुसलमानी दरबारात आणि मुसलमानी सरदारांसाठी संपूर्ण उर्दू संवाद लिहिण्याची नाटककार शिरवळकरांची पद्धत खरेशास्त्र्यांनी स्वीकारलेली नाही.

रसवत्ता

या समर्थ लेखनशैलीच्या बळावर खरेशास्त्र्यांनी आपल्या नाट्यसृष्टीत वीर, शृंगार व हास्य या रसांचा मुक्त आविष्कार करून दाखवलेला आहे. विक्रम, इतबारराव, शहाजी, प्रद्योत, हिंमतराव यांच्यासारखे लढवय्ये त्यांच्या नाटकातील नायक असल्याने वीररसाला महत्त्वाचे स्थान मिळणे अपरिहार्यच होते. देशरक्षण किंवा स्वाभिमानरक्षण हा या वीरपुरुषांचा मानबिंदू असल्यामुळे त्यासाठी होणाऱ्या संग्रामातून वीररसाचा प्रभावी आविष्कार झालेला आहे. वीरवृत्तीचा आग्रहाने पुरस्कार करणारी त्यांची जीवन-मूल्ये आणि त्यातील पीळदार मनोवृत्तीचे स्त्री-पुरुष यांचे चित्रण करताना ओजस्वी संवादांना विशेष स्थान लाभलेले आहे. निजामशहाच्या दरबारातील लखूजी व शहाजी यांची खडाजंगी किंवा भीमसिंहाच्या दरबारातील भीमसिंह व लक्ष्मणसिंह याचे वाग्द्वंद्व ही उदाहरणे विशेष उल्लेखनीय आहेत. परंतु तशा स्वरूपाचे प्रसंग त्यांच्या नाटकांत सर्वत्र विखुरलेले असल्याने त्या सर्वांचा निर्देश करण्याची आवश्यकता नाही.

वीररसाबरोबर रसराज शृंगारही खरेशास्त्र्यांच्या नाटकातून मानाची जागा पटकावून बसलेला आहे. त्या दृष्टीने पाहता त्यांची गणना शिरवळकर, वीर वामनराव, औंधकर इत्यादी नाटककारांच्या वर्गात न करता खाडिलकरांच्या वर्गातच केली पाहिजे; किंबहुना आपल्या नाटकांतील शृंगारप्रसंगांचे चित्रण करताना खरेशास्त्र्यांनी खाडिलकरांच्या नाटकांतील शृंगार-रसाचाच आदर्श समोर ठेवलेला दिसतो. विक्रम आणि शालिनी (तारामंडळ), माधव आणि प्रभावती (चित्रवंचना), प्रद्योत आणि उज्ज्वला (कृष्णकांचन) यांचे प्रणयरंगाने सजवलेले प्रवेश पाहिले म्हणजे खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीचीच आठवण होते. आपल्या प्रियकरावरील निर्लोभ प्रेमाचा पुन्हा पुन्हा उच्चार करणाऱ्या खाडिलकरांच्या मानसकन्यांच्या पावलावर पाऊल ठेवणारी प्रभावती आपल्या सखीला म्हणते, " स्वार्थसाधन हाच केवळ प्रेमाचा हेतू आहे असे तू समजतेस. पण खरे प्रेम ज्याला म्हणतात त्याला हेतू मुळीच लागत नाही; आणि खरे पाहिले तर जगाची रहाटी अशा निर्हेतुक प्रेमावरच चाललेली आहे—

......लघु-चल-फल मिळवाया ।
पतिमन वळवावें म्हणसि हें प्रेम नोहे ॥"

आपल्या पराक्रमी वल्लभाच्या शौर्याचा महिमा खाडिलकरांच्या भामिनी-प्रमाणे कृष्णकांचनमधील उज्ज्वलेनेही गायिलेला आहे. संगीत नाटकांतील नायक व नायिका यांच्यासाठी एकापाठोपाठ एक पदे योजून नाट्यगृहातील रसिकांना शृंगाररसाबरोबरच संगीतानेही धुंद करून सोडायचे ही खाडिलकरांची नाट्य-चातुरी खरेशास्त्र्यांनीही काही ठिकाणी उचललेली आहे. कृष्णकांचनमधील प्रद्योत व उज्ज्वला यांचा प्रवेश (अंक २, प्रवेश २), किंवा चित्रवंचनेतील माधव व प्रभावती यांचे प्रवेश (अंक २, प्रवेश ५ आणि अंक ४, प्रवेश १) यांचा उदाहरणादाखल निर्देश करता येईल. मात्र भामिनी–देवयानी–रुक्मिणी यांच्या अंतःकरणांतील प्रणयभावनांचा जो हृदयंगम आविष्कार खाडिलकरांनी त्यांच्या स्वगत भाषणांतून केलेला आहे तो मात्र खरेशास्त्र्यांच्या नाटकांत आढळत नाही. त्यांनी त्याची उणीव ढंगदार चालीवर रचलेल्या पदरचनेने भरून काढली आहे.

वीर आणि शृंगार यांच्या जोडीनेच, खरेशास्त्र्यांच्या नाट्यसृष्टीत हास्य-रसाला महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झालेले आहे. ज्या नाटकांत हास्यरसाचा संपूर्ण अभाव आहे अशी मराठी नाटके हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकी देखील दाखविता येणार नाहीत. नाट्यविषय पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, कल्पना-रम्य यांपैकी कोणताही असला तरी हास्यरसाची थोडीफार खिरापत वाटल्या-शिवाय त्याची पूर्तता होऊ शकत नाही, असा एक अलिखित संकेतच मराठी

नाट्यवाङ्मयात रूढ झालेला दिसतो. विशेषतः वीर आणि करुण यांच्या आविष्काराच्या वेळी प्रेक्षकांच्या भावना अत्यंत उत्कट स्वरूपात असल्याने विरंगुळा म्हणून हास्यरसाची अपरिहार्यता गंभीर प्रकृतीच्या नाटककारांनीही मान्य केलेली आहे. याच कल्पनेने खरेशास्त्र्यांनाही आपल्या नाटकांतून हास्य-रसोत्पादक भूमिकांची निर्मिती करावी लागली. वेडाचे सोंग पांघरून दुष्टांचे मनोरथ उधळून लावणारी प्रीताई (तारामंडळ), संस्कृत नाटकातील विदूषकाचे सारे स्वभावविशेष घेऊन आलेला कंक (चित्रवंचना), विदूषकी स्वभावालाच कावेबाजपणाची जोड देणारा खद्योत (कृष्णकांचन), शहाजीकडून शरणचिट्ठी आणण्यासाठी धडपडणारा गांजेकस कमालखान (शिवसंभव) आणि वेगवेगळी वेषांतरे करून आपल्या प्रेयसीला, तिच्या पालकाच्या तावडीतून सोडवणारा विद्याधर (उग्रमंगल) हे खरेशास्त्र्यांचे विनोदवीर आहेत. केवळ करमणूक एवढ्याच दृष्टीने विचार केला तर खरेशास्त्र्यांची ही विनोदी पात्रे प्रेक्षकांना भरपूर हसविण्याची आपली कामगिरी चोखपणे बजवतात याविषयी दुमत होणार नाही. त्यातही कंक, कमालखान आणि विद्याधर यांच्या विनोदाने नाट्य-गृहातील प्रेक्षक (आणि वाचकही) अगदी खळखळून हसतात. कंक, कमाल-खान यांचा भित्रेपणा व मूर्खपणा आणि खद्योत, विद्याधर यांचा धूर्तपणा व बिलंदरपणा यांमुळे नाटकात जे विनोदी प्रसंग निर्माण होतात ते प्रेक्षकांचे चांगले मनोरंजन करतात. विनोदी पात्रांची किंवा विनोदी पात्रांकडून होणारी इतरांची फजिती दाखविण्याचा खरेशास्त्र्यांचा आवडीचा नेहमीचा विनोदी प्रसंग आहे. प्रीताईकडून दुर्जनसिंगाची, विद्याधराकडून गणकाची, प्रभावतीच्या दासींच्या हातून कंकाची आणि रायबाकडून होणारी कमालखानाची, असे फजितीचे प्रसंग खरेशास्त्र्यांनी रंगविलेले आहेत. कोट्यांची आतषबाजी नसली तरी नावावर कोट्या करण्याची एक लकब त्यांच्या लेखणीत आहे. जिजाऊ का खिजाऊ, घटखर्पर का खपघर्टर, खापरभर–टोपरभर, तिसमारखान का चाळीसमारखान, भीमासिंह का ग्रामसिंह, बिब्बी का बिब्बा अशा कोट्या त्यांच्या नाटकातून आढळतात. साहित्यशास्त्रातातील जाडजूड शब्द वापरून बायकोला गोंधळवून टाकायची असाही एक प्रसंग त्यांनी रंगवलेला आहे. त्यांचा विनोद हा मुख्यतः स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ आहे. ग्राम्यता, अश्लीलता, प्रच्छन्न निंदा–नालस्ती इ० दोष त्यांच्या विनोदात सापडणार नाहीत. परंतु इतके असूनही पोटफोड्या विनोदा-साठी जी अतिरेकी मनोवृत्ती अवश्य असते ती नसल्याने गडकरी, अत्रे, माधव-राव जोशी यांच्यासारखी बेफाट विनोदनिर्मिती त्यांनी केलेली नाही. एखाद्या दोषाचा अतिरेक दर्शविणारी आणि त्यामुळेच प्रेक्षकांच्या कायम लक्षात राहणारी व्यक्तिरेखा त्यांच्या नाटकात आढळत नाही. परंतु हा त्यांच्या नाट्यलेखनातील

दोष म्हणण्याऐवजी तीच त्यांच्या विनोदाची मर्यादा होती असे म्हणणे योग्य होईल.

पदरचना

प्रेक्षकांच्या दृष्टीने असलेले नाटकाचे मुख्य आकर्षण आणि नाटकाला हमखास रंगत आणणारे साधन या दृष्टीने त्यांच्या नाटकातील पदांचा विचार करणे अवश्य आहे. अगदी काटेकोर दृष्टीने पाहिले तर खरेशास्त्र्यांची सर्व नाटके संगीत आहेत. सुरवातीच्या गुणोत्कर्ष या गद्य नाटकात त्यांनी संस्कृत नाटकांच्या अनुकरणाने ईशस्तुतिपर नांदी लिहिली आहे. (अवनकर असो नाटकी तो तुम्हाते). तारामंडळ हे नाटक गद्य असले तरी त्यात प्रीताई या भूमिकेसाठी 'कोणी पायले वो घरधनी' हे एक लोकगीतांच्या धर्तीवर लिहिलेले गाणे रचले आहे. त्याचप्रमाणे त्या नाटकाची नायिका शालिनी हिच्यासाठी 'अजुनी दया नुपजे तुजसी। की गणराया निजलासी॥' हे एक भक्तिगीत योजलेले आहे. ते त्यांनी शालिनीची भूमिका करणारे श्री. बापुराव राजहंस यांच्या सांगण्यावरून अल्पावधीत तयार करून दिले होते असे त्यांचे चरित्रकार[1] सांगतात. शिवसंभव या गद्य नाटकातही दोन गाणी आहेत. लखूजी जाधवरावांच्या घरी जिजाबाईच्या डोहाळजेवणाच्या समारंभात म्हणण्यासाठी 'अजि हौस जिजीची नुरवा। हट गर्भवतीचा पुरवा॥' हे पद त्यांनी लिहून दिले; तर त्या नाटकातील अखेरच्या शिवजन्माच्या प्रवेशासाठी 'जो जो जो जो रे। शिवराया। सुख पावो तव काया' हा पाळणा लिहिला. प्रसंगोचित योजना आणि सुलभता यांमुळे शिवसंभव नाटकातील ही दोन्ही गाणी त्या काळात सर्वतोमुखी झाली होती.

गद्य नाटकांतील हे प्रसंग अपवादात्मक स्वरूपाचे असल्याने त्यांचा विचार केवळ कौतुकाच्या भावनेनेच केला पाहिजे. खरेशास्त्र्यांनी जी संगीत नाटके लिहिलेली आहेत, त्यांतील पदरचना विचारात घेऊनच त्यांच्या काव्यगुणाविषयी निष्कर्ष काढणे अवश्य आहे. चित्रवंचना, कृष्णकांचन, उग्रमंगल आणि देशकंटक ही त्यांची चार नाटके. त्यांपैकी पहिल्या तीन नाटकांतील सर्व पदे त्यांनी स्वतःच लिहिलेली आहेत. देशकंटक हे नाटक त्यांच्या निधनानंतर रंगभूमीवर आल्यामुळे त्यातील पदे तयार करण्याची कामगिरी नागपूरचे साहित्यिक श्री. शं. बा. शास्त्री यांनी बलवंत मंडळीच्या सांगण्यावरून पार पाडली. त्यामुळे पहिल्या तीन नाटकांतील पदांचीच पहाणी करावी लागते. देशकंटक नाटकातील 'गुणनिधि नाथा। या झणी आता' आणि 'काय करू मन विरह न साहे' ही

---

१. श्री. भटकृत खरेशास्त्री यांचे चरित्र, पूर्वार्ध, पृ. ८८.

दोन पदे मात्र खरेशास्त्र्यांनीच लिहून ठेवलेली होती. त्यांपैकी दुसऱ्या पदाची योजना मोठी गमतीची आहे. ते पद चार चरणी आहे, आणि नायिका मालती आपल्या पतीला–हिंमतरावाला–उद्देशून ते म्हणत आहे. परंतु तिच्या प्राप्तीसाठी उतावीळ झालेला भुजंगराव ते आपल्यालाच उद्देशून मालती म्हणत आहे, अशा कल्पनेने हुरळून गेलेला आहे. मालतीचे एका चरणाचे गायन, त्यावर भुजंगरावाची कल्पना आणि त्याचा खरा अर्थ माहीत असणाऱ्या हिंमतरावाकडून त्याचा उपहास आणि या प्रकाराची चार वेळा आवृत्ती, अशी मराठी नाटकात अन्यत्र न आढळणारी या पदाची रचना आहे.

खरेशास्त्र्यांनी आपले पहिले नाटक ज्याप्रमाणे इतिहाससंशोधनात पडण्यापूर्वीच लिहिलेले होते, त्याचप्रमाणे त्यांचे काव्यलेखनही पूर्ववयातच झालेले होते. वृत्तरचनेतील सफाई आणि शब्दप्रभुत्व या गोष्टी त्यांनी लहानपणीच चांगल्या कमावलेल्या होत्या. केवळ मराठी भाषेतच नव्हे, तर संस्कृत भाषेतही काव्यरचना करण्याइतकी त्यांची तयारी झालेली होती. काव्यरचनेच्या आत्मविश्वासाने त्यांनी केवळ स्फुट कवितांवर समाधान न मानता 'यशवंतराव' या नावाचे एक महाकाव्य लिहिण्याचा दीर्घोद्योग यशस्वी करून दाखवला होता. काव्यक्षेत्रातील या त्यांच्या लौकिकामुळेच ते संगीत नाटकेही चांगली लिहितील अशा खात्रीने श्री. गोविंदराव टेंब्यांनी त्यांची आपल्या नाट्यसंस्थेचे नाटककार म्हणून निवड केली.

यशस्वी गद्य नाटककार आणि यशस्वी कवी यांबरोबरच आणखी एक अनुकूलता खरेशास्त्र्यांच्या जवळ होती. मिरज येथे असताना पं. बाळकृष्णबुवा या विख्यात गवयाजवळ त्यांनी काही वर्षे संगीतकलेची उपासना केली होती. परंतु या तीनही गोष्टींच्या समन्वयाने त्यांच्याकडून जेवढी यशस्वी पदे लिहिण्याची अपेक्षा होती, ती सफल होऊ शकली नाही. मनाप्रमाणे कविता लिहिणारा यशस्वी कवी, संगीत-दिग्दर्शकाने दिलेल्या चालीवर, गायकाच्या गळ्याला शोभून दिसेल अशी पदे यशस्वीरीत्या लिहू शकतोच असे नाही, ही गोष्ट मात्र खरेशास्त्र्यांनी लिहिलेल्या पदांवरून सिद्ध होते.

चित्रवंचना, कृष्णकांचन आणि उग्रमंगल या तीन नाटकांत अनुक्रमे ४१, ४६ व ३४ अशी पदसंख्या आहे. शिवराज मंडळीत सरनाईक, टेंबे आणि भाऊराव जाधव असे तीन गायक असल्यामुळे पहिल्या दोन नाटकांसाठी खरेशास्त्रांनी अधिक संख्येने पदरचना केली. बलवंत मंडळीचे नायक श्री. कोल्हटकर हे गद्य नट असल्यामुळे तिसऱ्या नाटकातील पदांची संख्या थोडी रोडावली आहे. चित्रवंचना व कृष्णकांचन या नाटकांसाठी श्री. गोविंदराव टेंब्यांनी चाली दिल्या, तर

'उग्रमंगल'साठी चाली देण्याचे काम मा. दीनानाथ व श्री. कोल्हापुरे यांनी केले. मानापमान नाटकापासून मराठी रंगभूमीवर ख्याल-गायकीचे जे नवे युग सुरू झाले त्याचे प्रवर्तक असलेले श्री. टेंबे हेच त्यांचे पहिल्या दोन नाटकांचे संगीत-दिग्दर्शक होते. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील संगीत हे त्या परंपरेप्रमाणे निर्माण झाले. किर्लोस्कर-देवलांच्या काळातील साक्या-दिंड्या आणि जातिवृत्ते मागे पडून खानदानी संगीत रंगभूमीवर आले. ते संगीत, नाटकाचा अंगभूत भाग म्हणून न येता मुळातील गद्यभागाला अधिक उठावदार करणारे, गद्यातील आशयच स्वरांनी शृंगारून अधिक आकर्षक करणारे होते. मात्र खरेशास्त्र्यांनी आपल्या संगीताला ख्याल गायकीच्या चौकटीत डांबलेले नाही. लावणी व गझल या संगीत-प्रकारांनाही त्यांनी प्रसंगोपात्त स्थान दिलेले आहे. उग्रमंगल नाटकात, मा. दीनानाथांची हौस पुरविण्यासाठी त्यांनी आपल्या संगीतात पंजाबी ढंगही समाविष्ट केला.

लोकप्रियतेच्या दृष्टीने चित्रवंचना आणि उग्रमंगल या दोन नाटकांतील संगीत त्या काळात विलक्षण लोकप्रिय झाले होते, याविषयी सर्व टीकाकारांत एकमत आहे. चित्रवंचना नाटकात महाराष्ट्र-कोकिळ शंकरराव सरनाईक (प्रभावती) आणि उग्रमंगल नाटकात संगीतरत्न मा० दीनानाथ (पद्मावती) या दोन श्रेष्ठ गायकांचा मधुर स्वरविलास हे त्या नाटकांचे मुख्य आकर्षण होते. चित्रवंचना नाटकासाठी श्री. टेंब्यांनी सरनाईकांच्या बासरीसारख्या मधुर परंतु अत्यंत बारीक आवाजीला शोभून दिसेल अशाच चाली पुरविल्या होत्या. त्यामुळे सरनाईक हे उदयोन्मुख गायक असूनही चित्रवंचनेतील संगीत सर्वप्रिय झाले. दीनानाथांनी आपल्या तेजस्वी गायकीला अनुरूप अशा चाली दिल्यामुळे उग्रमंगलमधील संगीतानेही तत्कालीन प्रेक्षकांना मंत्रमुग्ध केले होते.

खरेशास्त्र्यांच्या नाट्यसंगीताची ही बाह्यांग परीक्षा झाली. परंतु त्यांच्या पदांचा 'काव्य' म्हणून विचार करण्यासाठी त्या पदांचे अंतरंगही पाहिले पाहिजे. कवित्व हे सहजसुलभ असले पाहिजे अशी त्यांची भूमिका होती. 'कविता जितकी सोपी आणि सरळ असेल तितकी चांगली' असे त्यांचे मत त्यांनी 'यशवंतराव' या महाकाव्याच्या प्रस्तावनेत व्यक्त केलेले आहे. मात्र या दृष्टीने त्यांच्या पदांचा विचार केल्यानंतर त्यांना आपल्या पदात ही अपेक्षा पूर्ण करता आली नाही, असाच निष्कर्ष काढावा लागतो. याचे मुख्य कारण त्यांच्यावर संस्कृत कविता आणि प्राचीन मराठी कविता यांचा जो जबरदस्त पगडा बसलेला होता त्यात सापडेल. अपरिचित संस्कृत शब्दांचा अतिरेकी वापर, आणि नादमाधुर्याच्या मागे लागून आलेली क्लिष्टता या दोन गोष्टींमुळे खरेशास्त्र्यांची बहुसंख्य पदे गुदमरून गेलेली आहेत. वास्तविक अर्थसहज अशी पदे लिहिणे

त्यांच्या लेखणीला अशक्य होते किंवा त्यांनी एकही सुबोध पद लिहिलेले नाही असे मुळीच नाही. ‘ आज उगवला मंगल दिन हा लाभ मजसि झाला ’ (कृष्ण-कांचन), ‘ नृपति कन्या का वाटे अनुरूप कांता ’ (चित्र०), ‘ तू मजसि वश नाथा । आता ’ (चित्र०) अशा प्रसादपूर्ण ओळी त्यांच्या पदातून दाखविता येतात. त्यांचे चरित्रकार म्हणतात त्याप्रमाणे कृष्णकांचनमधील पुढील पद एखाद्या संतकवीच्या नावावर सहज खपून जाईल—

सतत मना । भज यदुपति चरणा ॥
दुनिया झूटी तुज वाचविना । कोण चुकविल जनि–मरणा ॥
काळव्याळा कोठुन करुणा । शरण सख्या जा भय–हरणा ॥

उग्रमंगल नाटकातील वेत्रवतीच्या भूमिकेसाठी त्यांनी ‘ चाले वसंत राजा । आस्ते कदम मुलाजा ’ असे जे ठेकेबाज गझल रचलेले आहेत तेही सुबोध आहेत. परंतु ही सारी अपवादात्मक उदाहरणे आहेत. काव्य करताना त्यांच्यातील ‘ शास्त्री ’ नेहमी वरचष्मा गाजवीत असल्यामुळे त्यांच्या काव्यातील प्रसादगुण अंतर्धान पावलेला आहे.

मराठी चांगले जाणणाऱ्यालाही चटकन अर्थबोध होणार नाही असे वंशीरव, वसुधोत्तंस, बलोद्दाम, संरभ, उपरम, आशोत्तर–वश, शीलोदार, स्वांत, दयौदार्य, पेलव, कार्तांतिक, दुरंत यासारखे संस्कृत शब्द त्यांनी आपल्या पदातून समाविष्ट केलेले आहेत; आणि असे दुर्बोध शब्द वापरूनही त्यांची संस्कृतविषयीची आत्मीयता थांबत नाही. आपल्या पदातील अनेक पंक्ती ते एकापुढे एक संस्कृत शब्द ठेवून तयार करतात. त्यामुळे सर्व पद ऐकल्यानंतर एखादी उत्कट भावना परिपुष्ट होण्याऐवजी किंवा एखादी रमणीय कल्पना साकार होण्याऐवजी अनेक संस्कृत शब्द एकत्र बांधलेली एक गाठोडी नजरेसमोर येते. या बाबतीत त्यांनी वीर वामनराव जोशांचे अनुकरण केलेले दिसते. या संस्कृतप्रचुरतेमुळे त्यांची पदे किंवा त्यातील चरण कसे अनाकलनीय बनलेले आहेत त्याची काही उदाहरणे पहा—

(१) भ्रमर–संकुल–सांद्र–सुमरस गंध–सुंदर सुमन सुरुचिर ।
(२) परिणयोत्सव तव अनुचर पटुतर–कर अहित–मारणी ।
(३) महावीर भुवन–धीर जनानंद–कर अनंग ।
(४) कपट–पटल–पिहित–दूरित–विलसित ।
(५) सर्वाधिक–भूमि–रचन–चिंतनी जणु धाता ।

अशा ओळी नजरेसमोर आल्या म्हणजे आपण बाणभट्टाच्या कादंबरीतील काही भाग तर पहात नाहीना, असाच भास होतो. खरेशास्त्र्यांची ही संस्कृत-

मयता पुढील (चित्रवंचना नाटकातील) समूहगीतात अगदी कळसाला पोचल्याचे दिसून येईल:—

समुदित–मदन–ललित–लीला। प्रमुदित बाला।
चलित–लोल–नव–सुम–माला।
पुरुष अभिमत रति-वश करिती या ॥ ध्रु० ॥
करिती नृत्य कुतुक कृत्य। मधुर गान रस निदान।
दशन–भास–रुचिर–हास। चटुल–चाटु–वचन–रचना।
भ्रुकुटि कुटिल नयनांत–पात। विलसित जाती।
प्रकटुनि प्रिय–हृदय धरिती प्रणय–विजय मिळवाया॥

त्यांच्या भूमिका रागाच्या भरात असताना देखील दुसऱ्याचा, त्याला न कळणाऱ्या क्लिष्ट भाषेत धिक्कार करतात. कृष्णकांचनमधील प्रद्योत आपल्या प्रतिस्पर्ध्याला म्हणतो—

मदंतांतरित विजय समज तुज सोपा न भूपा
हटतटे फुकट झटसि बिकट–कटक विकत्थनोद्धतवचा।

या संस्कृतातिरेकाप्रमाणेच त्यांना यमकानुप्रासांचा हव्यास असलेला अनेक ठिकाणी दिसून येतो, आणि त्यातून 'दमन दांत मम कांत रणि करिन' 'न होई भामा। वामा सुशीलतमा रामा,' 'विनवु तुला। स्मर अतुला। स्वजन कला। पथ असला। पतकरिता। तुज न भला।' अशी काव्यशून्य रचना निर्माण झालेली दिसते. अशाच स्वरूपाच्या पुढील पदाच्या पूर्वार्धात, वामन-पंडितांच्या प्रसिद्ध 'टी' पार्टीचीच पुनरावृत्ती झालेली दिसेल—

कपट-नाटक–नटी। मोह–मदिरा–घटी।
स्वैर ही गोमटी। पुरुषा नटवि विटवि॥
युव–मनोहारिणी। नयन–विष धारिणी।
शुभ–गति–निवारिणी। दुरुनी सुकवि चुकवि॥

काव्यलेखनाचा विपुल अनुभव, टेंबे–दीनानाथ यांच्यासारखे नाट्य-संगीतात मुरलेले स्वरकार आणि सरनाईक, दीनानाथ यांच्यासारखे लोकोत्तर गायक यांचा त्रिवेणी संगम झाल्याने खरेशास्त्र्यांची संगीत नाटके, त्यांच्या ऐन अमदानीत लोकाभिरुचीला मान्य झाली. संगीत–प्रिय युगातील त्या नाटकांच्या यशात खरेशास्त्र्यांच्या लेखणीचा वाटा नव्हता असे नाही. परंतु सिंहाचा वाटा सरनाईक–दीनानाथ यांनी उचललेला होता. 'नाट्यसंगीत' या शब्दातील संगीताची सजावट खरेशास्त्र्यांनी उत्तम प्रकाराने केली होती. परंतु त्यातील

नाटयाकडे त्यांनी दुर्लक्ष केले. संगीतातील नाटय म्हणजेच रसपूर्णता ही गोष्ट ओळखणाऱ्या किर्लोस्कर–देवल–खाडिलकरांची संगीत नाटके आजही रंगभूमीवर दिसतात. किंबहुना त्यांची नुसती पदे ऐकूनही भावनात्मक आनंद मिळतो. इतकेच काय, जी नाटके रंगभूमीवरून केव्हाच पडद्याआड गेली त्या नाटकांतील टेंबे, व. शां. देसाई, माडगूळकर यांची रसपूर्ण पदे आकाशवाणीवरून ऐकणाऱ्या रसिकाला आजही निरुपम आनंद देतात. अतिरिक्त संस्कृत शब्दावडंबरामुळे खरेशास्त्र्यांच्या पदांना मात्र हे भाग्य केव्हाच लाभले नाही. गद्यभागात लीलेने प्रभुत्व मिळवणाऱ्या त्यांच्यासारख्या कवीला संगीताच्या बाबतीत मात्र यश मिळू नये ही घटना खेदजनक असली तरी नाटय व संगीत यांच्यातील संबंधाच्या दृष्टीने फार बोलकी आहे.

नाटककार म्हणूनही आदरणीय

खरेशास्त्र्यांच्या नाटयसृष्टीचे प्रायोगिक आणि वाङ्मयीन अशा दोन्ही अंगांनी अवलोकन केल्यानंतर त्यांच्या नाटयकलेतील गुणांची व उणीवांची कल्पना येण्यास हरकत नाही. तारुण्याच्या उंबरठयावर असतानाच त्यांच्या नाटयसेवेला प्रारंभ झाला. परंतु लोकरंजकाची भूमिका घेणाऱ्या रंगभूमीकडे न वळता लोकशिक्षकाची भूमिका घेणाऱ्या इतिहासाने त्यांना आपल्याकडे खेचून नेल्यामुळे त्यांचा व मराठी रंगभूमीचा संबंध संपुष्टातच आलेला होता. परंतु रंगभूमीच्या सुदैवाने आणि महाराष्ट्राच्या इतिहास व इतिहाससंशोधन यांच्याविषयीच्या बेफिकिरीमुळे मराठी नाटयकलेला त्यांचा पुनर्लाभ झाला. ‘ त्यांच्यासारख्या गाढ्या इतिहासपंडिताने नाटके लिहिण्यात आपली विद्वत्ता खर्च करून शुद्ध विद्याविडंबन चालवले आहे ’ अशा प्रकारची टीका काही शिष्टांनी त्या काळी केली होती हे मत पुष्कळांचे होते. “ शास्त्रीबुवांची नाटके समाजास वळण लावणारी, गतवैभवाचे स्मरण करून देणारी, उद्बोधक, बोधप्रद, स्फूर्तिदायक आहेत...... त्यांच्या नाटकांमध्ये राष्ट्रीय उन्नतीला पोषक अशाच कोणत्याना कोणत्या एक वा अनेक गुणांचा उत्कर्ष दाखविलेला असतो ” असे गौरवपर लिहून ज्यांनी खरेशास्त्र्यांच्या सर्व नाटकांचा मोठया रसिकतेने आणि कौतुकाने परिचय करून दिला ते त्यांचे चरित्रकार श्री. भट हे देखील, “ प्रस्तुत लेखकास देखील खेद होतो तो एवढयाचसाठी की शास्त्रीबुवांचा नाटके रचण्यात गेलेला वेळ फुकट गेला ” असे मतप्रदर्शन करतात.

मराठयांच्या इतिहासाची धूळ खात पडलेली साधने धुंडाळून काढून, त्यांचे वाचन करून, मराठयांचा इतिहास साधार व सुसूत्र लिहून काढणे हे एक

थोर देशकार्य होते, याबद्दल कोणीच वाद घालणार नाही आणि खरेशास्त्र्यांची प्रापंचिक स्थिती उत्तम असती तर ते नाट्यलेखनाकडे वळले नसते हेही खरे आहे. परंतु परिस्थितीच्या टोचणीमुळे त्यांना इतिहाससंशोधक म्हणून कार्य चालू असताना नाटककाराची जी भूमिका घ्यावी लागली तीही प्रशंसनीयच आहे. प्राचीन इतिहासाचे दर्शन घडवून महाराष्ट्राला त्याच्या ‘ पूर्व दिव्या ’ची ओळख करून द्यावयाची हे जेवढे राष्ट्रहितकारक होते तेवढेच नाटकातून श्रेष्ठ जीवनमूल्यांचे आदर्श उभे करणे हेही कार्य समाजाला उपकारक होते. तरुणवयात निर्माण झालेली रसिकता आणि इतिहासाच्या अभ्यासाने प्राप्त झालेली विद्वत्ता या दोहोंच्या रसायनाने खरेशास्त्र्यांनी ऐतिहासिक व इतिहाससदृश अशा नाटकांची निर्मिती करून मराठी भाषा, रंगभूमी व इतिहास यांची जी सेवा केलेली आहे त्याचे मोलही असाधारण आहे. त्यांची नाट्यप्रतिभा व देवल–खाडिलकर–गडकरी इ० नाटककारांची प्रतिभा यांची तुलना करण्यात विशेष स्वारस्य नाही. वस्तुनिष्ठ दृष्टीने खरेशास्त्र्यांच्या नाट्यसेवेची पहाणी करून तिचे यशापयश ध्यानात घेणे व त्याच एका निकषावर त्यांनी केलेल्या कार्याचे महत्त्व जाणून घेणे हेच इष्ट आहे.

मराठ्यांच्या इतिहासातील काही प्रसंगांना त्यांनी दिलेले नाट्यरूप, त्यांच्या नाटकातील त्यागी व पराक्रमी अशा नायक–नायिकांचे रम्योदात्त जीवनदर्शन, शृंगार, हास्य व वीर या रसांचा त्यांच्या नाटकांतील प्रसन्न आणि उत्कट आविष्कार या नाट्यगुणांमुळे खरेशास्त्र्यांची नाटके नेहमीच वाचनीय वाटतील. शिवसंभव नाटकाचे कधी कधी होणारे तुरळक प्रयोग सोडले, तर त्यांची इतर सर्व नाटके आज स्मृतिशेष झालेली आहेत ही वस्तुस्थिती आहे. तथापि १९१३ ते १९३५ या कालखंडात त्या नाटकांनी नाट्यप्रेमीयांना भरपूर रंजविले आहे. रसोत्कट नाट्याचा आणि कर्णमधुर संगीताचा आनंद त्यांना दिलेला आहे. भविष्यकाळात त्यांच्या या सर्वच नाटकांचे पुनरुज्जीवन होईल किंवा पूर्वीप्रमाणे त्यांना बहर येईल, अशी खोटी कल्पना करून घेण्यात अर्थ नाही. परंतु तारामंडळ व शिवसंभव या गद्य नाटकांचे आणि चित्रवंचना व उग्रमंगल या संगीत नाटकांचे यथायोग्य स्वरूपात व अनुरूप नटसंचात प्रयोग झाले, तर ते आजच्या रसिकांनाही रंगतदार नाट्यकृती पाहिल्याचा आनंद देण्यास पूर्णपणे समर्थ आहेत. त्यांतही निवड करावयाची म्हटली, तर ओजस्वितेच्या दृष्टीने शिवसंभव, रम्यतेच्या दृष्टीने चित्रवंचना आणि रंजकता व ओजस्विता या दोन्ही दृष्टींनी उग्रमंगल ही तीन नाटके मराठी रंगभूमीची भूषणे आहेत; आणि म्हणूनच ‘ इतिहासाचार्य वासुदेवशास्त्री खरे ’ हे नाव जितके आदरणीय आहे, तेवढेच महत्त्व ‘ नाटककार वासुदेवशास्त्री खरे ’ या नावालाही देणे अवश्य आहे.

★ ★ ★

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम.................... वि: ....
क्रमांक .... नों दि: ....

नाटककार माधवराव पाटणकर

नाट्यजीवन

मराठी नाट्य आणि मराठी रंगभूमी यांच्या आजच्या अभ्यासकाला माधवराव पाटणकरांची थोडीबहुत ओळख असते ती 'विक्रम-शशिकला' या नावाच्या एका नाटकाचे लेखक म्हणून; आणि तीही त्या नाटकाचे पुस्तक वाचून किंवा त्याचा प्रयोग पाहून नसते तर श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या त्या नाटकावरील गाजलेल्या टीकालेखावरूनच असते. या विधानात अतिशयोक्ती मुळीच नाही. पाटणकरांच्या नाटकांची पुस्तके आज सर्वस्वी दुर्मिळ झालेली आहेत आणि त्यांच्या नाटकांना रंगभूमीवरून अस्तंगत होऊन आता दीर्घकाल लोटलेला आहे. शतसांवत्सरिक उत्सवापासून महाराष्ट्रात अनेक ठिकाणी वार्षिक नाट्योत्सव साजरे होतात आणि त्या उत्सवांतून आजच्या पिढीला अपरिचित असणाऱ्या काही विस्मृत नाटकांचे पुनरुज्जीवन करण्याचे प्रयत्न होतात. परंतु सहकारी मनोरंजन मंडळाने रंगभूमीवर आणलेल्या 'सत्यविजय' नाटकाचा एकमेव अपवाद वगळला तर पाटणकरांच्या अन्य एकाही नाटकाचे नाट्यसंस्थेकडून वा हौशी नटसंघाकडून पुनरुज्जीवन झालेले नाही आणि यापुढील काळात तर ती शक्यता फारच कमी आहे. परंतु, एकोणिसाव्या शतकाची अखेरची दोन दशके आणि विसाव्या शतकाचे पहिले दशक या काळात माधवराव नारायण पाटणकर ही मराठी रंगभूमीवरील एक विलक्षण कर्तबगार अशी व्यक्ती होती याची आजच्या नाट्यरसिकाने ओळख करून घेणे अत्यंत अवश्य आहे. नाट्यव्यवसायात प्रवेश केल्यानंतर, नाट्यसंस्थेचा चालक, व्यवस्थापक, नाटककार व मुख्य नट या चारही भूमिका, २५ वर्षेपावेतो आत्मविश्वासाने यशस्वी करून दाखविणारा 'मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील एकमेव पुरुष' या दृष्टीने

पाटणकर या व्यक्तीच्या नाट्यजीवनाविषयी आजच्या वाचकालाही जिज्ञासा वाटल्याशिवाय रहाणार नाही. विशेषतः, एका बाजूला (जवळजवळ सर्व) समकालीन नाट्यसमीक्षकांनी पाटणकरी-नाटकांविरुद्ध केलेले तिखट व तुच्छतादर्शक शरसंधान आणि दुसऱ्या बाजूला पाटणकरांच्या नाटकांनी समाजातील एका फार मोठ्या रसिक समुदायाचे अखंड पंचवीस वर्षे केलेले मनोरंजन या तीव्र विसंगतीमुळे पाटणकरांच्या नाट्यसृष्टीविषयी अभ्यासकांच्या मनात विशेष कुतूहल निर्माण झाल्याखेरीज रहात नाही.

माधवराव पाटणकरांच्या चरित्राची ओळख करून देणारे जे चारदोन लेख उपलब्ध आहेत, त्यांचा मागोवा घेतला तर त्यांच्याबद्दलची पुढील माहिती मिळते. कोकणातील दाभोळ येथे इ. स. १८६२ मध्ये माधवरावांचा एका भिक्षुक घराण्यात जन्म झाला. त्यांच्या वडिलांना 'वेदमूर्ती' म्हणून आदराने ओळखले जाई. माधवरावांनीही लहानपणी थोडेफार वेदाध्ययन केले होते. त्यांचे मराठी पाचवीपर्यंतचे व इंग्रजी दुसरीपर्यंतचे शालेय शिक्षण सातारा जिल्ह्यातील विटे येथे झाले. पुढे ते अधिक इंग्रजी शिक्षण घेण्याच्या उद्देशाने इ. स. १८८२ च्या सुमारास मुंबईला आले. परंतु तेथे आल्यानंतर त्यांचे लक्ष्य शिक्षणक्षेत्रापेक्षा, त्या काळात जनमनाचे मनोरंजनाचे एकमेव साधन असलेल्या नाट्यसृष्टीकडेच आकर्षित झाले. त्यामुळे अध्ययनाचा विचार बाजूला ठेवून पाटणकरांनी आपल्या काही समवयस्क व समानशील मित्रमंडळींच्या सहाय्याने 'मुंबईकर नाटक मंडळी' या नावाची एक नाट्यसंस्था तयार करून मुंबईकर रसिकांसमोर नाट्यप्रयोग करून दाखविण्यास प्रारंभ केला. पहिली एक-दोन वर्षे पाटणकरांच्या नाट्यसंस्थेला हौशी नटसंघाचेच स्वरूप होते. १८८४ मध्ये मात्र त्यांनी त्याला नित्याच्या व्यवसायाचे स्वरूप दिले. पाटणकर संगीत नाटक मंडळी असे नवे नाव धारण करून पाटणकर नाट्य–व्यवसायात उतरले. त्या काळात त्यांच्या मनावर अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या नाटकांचा विशेष प्रभाव पडलेला असल्याने त्यांच्या संस्थेने किर्लोस्करांची शाकुंतल, सौभद्र ही नाटके बसवून आपल्या व्यवसायाला प्रारंभ केला. अण्णासाहेब आपल्या नाटकांच्या हक्काबाबत बेफिकीर असल्यामुळे पाटणकरांच्या व्यवसायात प्रारंभी काही विघ्न आले नाही. पुढे त्यांनी देवलांचे मृच्छकटिक नाटक आपल्या रंगभूमीवर आणले; त्या वेळी मात्र पाटणकर आपत्तीत सापडले. आपल्या नाटकाच्या प्रायोगिक हक्काविषयी देवल अत्यंत जागरूक असल्यामुळे, मोबदला न देता परवानगीशिवाय आपले नाटक करणाऱ्या पाटणकरांविरुद्ध त्यांनी कायदेशीर उपाययोजना केली आणि न्यायालयामार्फत जप्तीचा हुकूम मिळवून पाटणकरांची चांदीची भांडीही जप्त केली. या घटनेमुळे पाटणकरांच्या मनावर विलक्षण परिणाम झाला. 'यापुढे

अन्य कोणाही नाटककाराचे नाटक बसवायचे नाही ' अशा मनाशी निर्धार करून त्यांनी स्वतःच नाट्यलेखन करण्यास प्रारंभ केला.

दा. क्र. १५९३२.

यशस्वी नाट्यसंसार

स्वतःचीच नाट्यसंस्था, स्वतःच प्रमुख नट आणि स्वतःचीच नाटके यांमुळे पुढील काळात त्यांचा नाट्यप्रपंच व्यवस्थित चालू राहिला. महत्त्वाकांक्षी स्वभावामुळे १९०८ मध्ये दिल्लीदरबारच्या निमित्ताने त्यांनी आपली संस्था दिल्ली येथे नेली. मराठी नाट्यकलेचा झेंडा दिल्लीमध्ये फडकावण्याची त्यांची मनीषा मात्र फारशी यशस्वी झाली नाही. परंतु त्या ठिकाणी त्यांची व ग्वाल्हेर-नरेशांची आकस्मिकरीत्या गाठ पडली. त्यांनी त्या वेळी तर पाटणकरांना सर्व प्रकारचे साहाय्य केलेच, परंतु पुढील काळातही पाटणकरांना शिंदे महाराजांच्या उदार आश्रयाचा लाभ मिळाला होता. १९१२ पर्यंत त्यांची संस्था विशेष जोमात होती. अन्य नाटक मंडळ्यांप्रमाणे पाटणकर मंडळी महाराष्ट्रभर हिंडत असली तरी त्यांच्या संस्थेचा बहुतेक काळ ते मुंबईतच व्यतीत करीत असत. १९१२ नंतर कौटुंबिक कलहाचे निमित्त होऊन त्यांच्या मस्तकात काही विकृती निर्माण झाली. त्या वेळी ग्वाल्हेर नरेशांनी त्यांची पुष्कळ काळजी घेतली. स्वतःच्या देखरेखीखाली पाटणकरांना औषधोपचार करून पुन्हा पूर्ववत करण्याचाही त्यांनी प्रयत्न केला. परंतु या खटपटीचा फारसा उपयोग झाला नाही. त्याच मनःस्थितीत असताना पाटणकरांचे ३ फेब्रुवारी १९१६ या दिवशी मुंबई येथे देहावसान झाले. त्यांच्यानंतर त्यांच्या चिरंजीवांनी पाटणकर मंडळी काही वर्षे चालू ठेवली. तीही १९२२ मध्ये बंद पडली.

पाटणकरांच्या संस्थेत पुरुषोत्तम मारवाडी, चिंतू गंधे, चिंतोबा दिवेकर, गोपाळ परांजपे इ० गुणी नट होते. परंतु पाटणकरांची मुख्य भूमिका हेच त्यांच्या नाटकांतील मुख्य आकर्षण होते. श्री. गोविंदराव टेंब्यांनी मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील अत्यंत देखण्या नटात पाटणकरांचा समावेश केलेला आहे. श्री. वसंतराव देसाई यांनीही ' माधवरावांचे भव्य सोंग एखाद्या राजबिंड्या पुरुषासारखे दिसत असे ' असा स्वानुभव वर्णन केलेला आहे. त्यांच्या देखणेपणामुळे राजा रविवर्मा या विख्यात चित्रकाराने आपल्या ' गंगावतरण ' या प्रसिद्ध चित्रात शंकराची मूर्ती रेखाटताना पाटणकरांची मूर्ती नजरेसमोर ठेवली होती, अशी एक आख्यायिका नमूद झालेली आहे. कै. पु. रा. लेले[1] यांनी आपल्या रोज-

---

१. हा उतारा डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांच्या कृपेने येथे देता आला हे सांगणे अवश्य आहे.

निशीत लिहून ठेवलेली पुढील हकीकतही मोठी मनोरंजक आहे. " पाटणकरांची एक आठवण नमूद करून ठेवण्याजोगी आहे. पूर्णपणे राजाचा वेष घेऊन माधवराव पाटणकर स्वतः मुगभाट, सदाशिव गल्ली, गिरगाव बॅक रोड, आर्यसमाजाची गल्ली वगैरे भागांतून स्वारी काढीत. त्यांच्यावर अबदागिरी धरलेली असे आणि भालदार, चोपदार, मोरशिंग वाजवणारे असे लोक असत. एकदा ही स्वारी पाहाण्याचे भाग्य मला लाभले होते. माधवराव महाराज शिंदे माधवराव पाटण-करांना ' राजा ' म्हणत असत. "

त्यांचा स्वभावही एखाद्या संस्थानिकासारखाच दिलदार होता. त्यांच्या मृत्युलेखात कै. शंकरराव मुजुमदारांनी[1] लिहिले होते की, " प्रसंग पडेल तेथे गोर-गरिबास साह्य करण्याची त्यांची मनोवृत्ती नाटक मंडळ्यांत त्यांच्या इतक्या प्रमाणाने आढळणार नाही. " त्यांच्या नाटकावर कडाडून टीका करणाऱ्या कोल्हटकरांनीही[2] त्यांच्या औदार्याविषयी, " सार्वजनिक कामात साहाय्य करून त्यांनी अलीकडे चांगला लौकिक संपादिला आहे " असा अभिप्राय व्यक्त केलेला आहे.

त्यांच्या नाटकांप्रमाणेच त्यांच्या नाटयसंस्थेविषयीही जबाबदार व्यक्तींनी बेजबाबदारपणे लिहिलेले आढळते. कै. गणपतराव बोडसांनी[3] आपल्या आत्म-चरित्रात किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या संस्थानी ऐश्वर्याचे मनमुराद कौतुक करून इतर सर्व नाटयसंस्थांना ' पाटणकरी ' अशा शब्दात अनुदारपणे लेखले आहे. त्या-वरून पाटणकर मंडळीच्या रहाणीविषयी अपसमज निर्माण होणे स्वाभाविक आहे. परंतु कै. गोविंदराव टेंबे[4] यांच्या आत्मचरित्रातील वर्णनाने बोडसांच्या लेखनाचे परस्पर खंडन झालेले आहे. कै. टेंबे लिहितात, " (पाटणकरांच्या) मंडळीच्या बिऱ्हाडी किर्लोस्करांच्या तोडीचा थाट असे. शंकराची नित्य षोडशोपचार पूजा, रात्री भजन, भरदार पंगत, आल्यागेल्यांचा सत्कार, कै. वझेबुवांचे गुरू निसार-हुसेनखांसाहेब यांच्यासारख्या गायकांचा मंडळीत मुक्काम इत्यादी थाट संस्थानी परंपरेचा वाटे. "

पाटणकरांनी २५ वर्षेपर्यंत आपला नाटयव्यवसाय यशस्वी रीतीने केला, एवढेच नव्हे तर अत्यंत दक्षतेने संस्था चालवून चांगला द्रव्यसंचयही केला. या दृष्टीने तर त्यांचे कर्तृत्व विशेष आहे. स्वतःला नेहमी राहण्यासाठी मुंबई येथे

---

१. रंगभूमी मासिक, वर्ष १६, अंक ९–१०.

२. कोल्हटकर लेखसंग्रह, पृ. २४१.

३. माझी भूमिका, आवृत्ती पहिली, पृ. २३–२६.

४. माझा जीवनविहार, पृ. १०३–४.

घर आणि आंग्रेवाडीत श्रीदत्ताचे देवालय अशा दोन वास्तू उभारून पाटणकरांनी आपल्या व्यवसायचातुरीची साक्ष पटवून दिली होती. या सर्व कार्यांची प्रेरणा त्यांनी अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्यापासून घेतलेली होती. त्याचा उल्लेख करताना ते लिहितात[१], " आज पूर्वीच्या नाटकांची सर्व तऱ्हा बदलून जाऊन लोकरुचीचा ओघ संगीत नाटकावलोकनाकडे वळला आहे. लोकरुचीस ही दिशा मिळण्याचे कारण संगीतनाटकाचार्य रा. रा. अण्णा किर्लोस्कर हे होते. त्यांचे पहिले संगीत शाकुंतल नाटक झाल्यापासून आम्हा महाराष्ट्रीयांस पूर्वीच्या राक्षसरवप्रचुर नाटकांचा अगदी कंटाळा आला. तेव्हापासून लहानमोठी बरीच संगीत नाटके मराठी भाषेत झाली आहेत. त्यांचा मधुर रसास्वाद गानलुब्ध लोक घेत आहेत. आपणही असेच एक स्वकपोलकल्पित संगीत नाटक लिहून जनमनाचे रंजन करावे अशी माझ्या मनात प्रबलेच्छा उत्पन्न होऊन मी हे नाटक रचिले." अण्णासाहेबांच्याबद्दल पाटणकरांच्या मनात एवढा श्रद्धाभाव निर्माण झालेला होता की, विक्रमशशिकला व अधिकारमदविपाक या आपल्या दोन्ही नाटकांच्या नांदीप्रवेशातून त्यांनी व्यास-वाल्मीकी, कालिदास-शूद्रक आदि प्राचीन कविवरांच्या मालिकेत अण्णासाहेबांची गणना करून त्यांचा 'आधुनिक बलवत्कवि' असा गौरवपर निर्देश केला आहे.

कठोर समीक्षा

पाटणकरांच्या सर्व नाटकांत विक्रमशशिकला व सत्यविजय या दोन नाटकांनी सारी मुंबई हालवून सोडली होती. विक्रमशशिकला या नाटकातील 'हा मदंगा लावू नका कर । दूर सरा । तुम्हि दूर सरा' हा झगडा (आजच्या प्रतिष्ठित भाषेत 'द्वंद्वगीत') एवढा लोकप्रिय झाला होता की, त्याला एकेका प्रयोगात १०-१०, १२-१२ वेळा वन्समोअर मिळत असत, असे कै. डॉ. जयकरांनी[२] एका मुलाखतीत वर्णन केले होते. कोल्हटकरही, 'मुंबईमध्ये जिकडे जावे तिकडे कोवळ्या कोवळ्या मुलांच्या तोंडातूनही या नाटकातील शृंगारविषयक पदे ऐकू येत असत' असा आपल्या टीकालेखात उल्लेख करतात. सत्यविजय हे नाटकही तसेच सर्वप्रिय झाले होते.[३] त्या नाटकातील 'अबलेचा पाड काय सहज जिंकितो' या पदाची चाल इतकी लोकप्रिय झाली होती की, तमासगीर मंडळींनीही ते पद उचलले होते.[४] विक्रमशशिकला व सत्यविजय या नाटकांच्या

---

१. विक्रमशशिकला, प्रस्तावना.

२. साहित्य (द्वैमासिक), एप्रिल १९४७.

३. कै. बोडसकृत माझी भूमिका, पृ. २८.

४. माझा संगीत व्यासंग, पृ. १५.

अनुक्रमे सात व सहा आवृत्त्या निघालेल्या आहेत; यावरूनही त्यांनी मिळविलेल्या अफाट लोकप्रियतेची कल्पना येते.

पाटणकरांच्या नाटकांनी मिळविलेले हे असाधारण यश पाहून अनेक टीकाकार सकारण व अकारण जळफळू लागले. त्यांना पाटणकरांच्या नाटकांची ही सर्वसाधारण समाजातील लोकप्रियता अगदी असह्य झाली. कै. तात्यासाहेब केळकरांनाही[1] त्या नाटकाची ही लोकप्रियता व त्याबरोबरच त्याची दुष्टता खुपत होती. कोल्हटकर तर विलक्षणच संतापून गेले. त्यांनी लिहिलेला 'विक्रमशशिकला' नाटकावरील विस्तृत टीकालेख[2] विविधज्ञानविस्तार मासिकात १८९३ मध्ये प्रसिद्ध झाला. (वर्ष २४, अंक ४). यावेळी कोल्हटकरांचे वय २१ वर्षांचे होते. ते नाटक पाहून त्यांच्या एका आप्तावर जे दुष्परिणाम झाले, त्यामुळे झालेला मानसिक प्रक्षोभ हा त्या लेखाला मुख्यत: कारणीभूत झालेला होता.[3] कै. केळकरांच्या शब्दात सांगायचे तर, 'टीकेसाठी शिवशिवू लागलेले दात आणि हाती लेखणीऐवजी घेतलेले पोलिसी दांडके यांची जोड मिळून' कोल्हटकरांचा हा जहरी टीकालेख तयार झाला होता. या वेळी त्यांची टीकाबुद्धी, काही बाबतीत तरी इतकी विचित्र होती की, 'शृंगारविषयक संगीत नाटकास आश्रय देणे हे परिणामी अहितकारक आहे' असले हास्यास्पद उद्गार त्यांनी त्या लेखात काढलेले आहेत. डॉ. द. रा. गोमकाळे[4] यांनी त्या नाटकातील शृंगार पाहून, 'चांगल्या संस्काराच्या माणसाला त्यातील हीन भावनेच्या व अभिरुचीच्या पोषणाने चीड येते, घृणा येते', असा शेरा मारलेला आहे.

कै. आ. वि. कुलकर्णी[5] यांनी पाटणकरांच्या एकंदर नाट्यसृष्टीविषयी आपला प्रतिकूल अभिप्राय अत्यंत परखड शब्दात व्यक्त केलेला आहे. ते लिहितात, "पाटणकरांनी संगीताचे स्वरूप बदलून लोकाभिरुचीस काहां निराळेच आणि तेही वाईट वळण लावले. भारत, रामायण इत्यादी लोकोत्तर ग्रंथांतील भारदस्त कथाभाग न घेता मन:कल्पित गोष्टींवर नाटके रचली, त्यांची कवित्वशक्ती कमी दर्जाची होती, त्याबरोबरच त्यांच्या नाटकात ग्राम्यतेची भर पडल्यामुळे पाटणकरी नाटके म्हणजे निव्वळ तमाशे होऊन बसले." त्यांच्या संस्थेत चांगली गाणारी पात्रे नसल्यामुळे खरी गायनकला ओहोटीस लागून

---

१. कोल्हटकर लेखसंग्रह, प्रस्तावना, पृ. ४५.

२. कोल्हटकर लेखसंग्रह.

३. आत्मवृत्त, पृ. ११.

४. नाटककार कोल्हटकर, पृ. १७.

५. मराठी रंगभूमी, पृ. ११६.

गाण्याचे चोचले व निव्वळ ढंग कायम राहिले, असाही कुलकर्ण्यांच्या आक्षेप आहे. परंतु तो प्रायोगिक स्वरूपाचा व संगीतविषयक असल्याने त्याचा समावेश वरील आक्षेपातच होईल.

पाटणकरांच्या नाटकांवर व त्यांनी प्रस्थापित केलेल्या वेगळ्या परंपरेविषयी हे जे विविध आक्षेप आजवरच्या नाट्यसमीक्षकांनी घेतलेले आहेत, त्यांची यथातथ्यता पारखून घेण्यासाठी पाटणकरांच्या नाटकांचे वास्तव स्वरूप खरोखर तसेच होते का काही वेगळ्या प्रकारचे होते हे पाहणे अवश्य आहे. ते पाहिल्यावरच पाटणकरांच्या नाट्यसृष्टीचे गुण-दोष यथार्थपणे ध्यानात येऊ शकतील.

पाटणकरकृत नाटके

पाटणकरांनी लिहिलेल्या नाटकांची संख्या निश्चितपणे ठरविणे अशक्यप्राय होऊन बसलेले आहे. त्यांची नाट्य-संस्था २५ वर्षे चालू होती आणि स्वत:चीच नाटके करावयाची, अशी त्यांनी प्रतिज्ञा केलेली होती. या दोन गोष्टी विचारात घेतल्या म्हणजे पाटणकरांनी लिहिलेल्या नाटकांची संख्या बरीच असली पाहिजे हे निश्चित. ‘पाटणकरांनी नाटकांची एक गिरणीच सुरू करून आठ-पंधरा दिवसांत नवीन नाटक रचून ते रंगभूमीवर आणण्याचा उपक्रम आरंभिला.’ असे काहीसे हेटाळणीचे उद्गार कै. आ. वि. कुलकर्णी[1] यांनी काढलेले आहेत. आज पाटणकरांच्या नाटकांची जी संख्या (म्हणजे नावे) उपलब्ध आहेत, त्यांवरून त्यांची संख्या २५ च्या पलीकडे जात नाही, यावरून कुलकर्ण्यांच्या विधानात सत्यापेक्षा कुचेष्टेचाच भाग अधिक असल्याची खात्री पटते. कै. शंकरराव मुजुमदार[2] यांनी प्रथमत: पाटणकरकृत नाटकांची नामावली प्रसिद्ध केली. त्यांची वर्गवारी केली, तर त्यात सीमंतिनी (१८९२), भक्त सुदाम, वत्सलाहरण, भस्मासुर, सैरंध्री, द्रौपदीवस्त्रहरण (अर्थात् सर्वस्वापहार), गणपती, कलिप्रभाव आणि सत्यनारायण ही नाटके पौराणिक आहेत. विक्रमशशिकला (१८९१–९२), सत्यविजय (१८९२), वसंतचंद्रिका (१८९४), युवतीविजय (१८९४), कनककांता (१९०९), वीर त्रिविक्रम आणि राजविजय ही नाटके कल्पनारम्य किंवा अद्भुतरम्य या वर्गात समाविष्ट होणारी आहेत. श्रीतुकाराम व संत तुलसीदास (हिंदी) ही नाटके संतचरित्रपर असून रणछोडदास हे हिंदी–गुजराथी नाटक श्रीकृष्णाच्या जीवनावर आधारित असावे. अधिकारमदविपाक (१८९४), परीक्षासत्र अथवा मानवी पोपटमैना (१८९०), समाज-संजीवनी, इंदुमती चंदुलाल, मानसन्मान,

---

१. मराठी रंगभूमी, पृ. ११७.

२. रंगभूमी (मासिक), वर्ष १९, अंक ९–१०.

प्रेमदर्शन, नरकेसरी, वत्सला या नाटकांचा सामाजिक म्हणून निर्देश करावा लागेल. कर्कशादमन व शालिनी ही शेक्सपिअरच्या, अनुक्रमे Taming of the Shrew व Romeo and Juliet या नाटकांची रूपांतरे पाटणकरांच्या नावावर मोडतात. पाटणकरकृत युवतीविजय, सीमंतिनी या नाटकांच्या अखेरीस त्यांच्या काही नाटकांची नावे, जाहिरात म्हणून दिलेली आहेत. त्यात या नाटकांचाही उल्लेख आहे. परंतु नाटकांच्या पुस्तकांवर मात्र पाटणकरांचे नाव नाही. प्रस्तावनेच्या शेवटी 'नम्र लेखक–ग्रंथकार' असा मोघम उल्लेख आहे. आणि प्रस्तावनेत, 'प्रियमित्र माधवरावजी पाटणकर यांनी या नाटकाच्या रचनेच्या वेळी प्रोत्साहन दिल्याबद्दल' त्यांचे आभार मानलेले आहेत; यावरून या नाटकांच्या-बाबतीतले पाटणकरांचे कर्तृत्व संशयित वाटते. 'श्री. खरे या नावाच्या गृहस्थांनी वरील नाटके लिहिली होती. परंतु ते सरकारी नोकर असल्यामुळे ती त्यांनी आपल्या नावाने प्रसिद्ध केली नाहीत.' अशी माहिती श्री. वि. ना. कोठीवाले यांनी मला दिली. कै. कुलकर्णी[1] यांनी मात्र कर्कशादमन नाटक पाटणकरांनीच लिहिले होते, असा स्पष्ट निर्देश केलेला आहे.

या यादीपैकी फारच थोडी नाटके आज उपलब्ध होऊ शकतात; यामुळेच 'हे नाटक अमुक प्रकारचे असावे', 'अशा स्वरूपाचे दिसते' अशी संदिग्ध विधाने करावी लागतात. या यादीतील अनेक नाटके लिहिली गेली व रंगभूमीवर आली परंतु पुस्तकरूपात मात्र ती केव्हाच आली नाहीत. कै. शं. ग. दाते यांच्या ग्रंथसूचीमध्ये (खंड पहिला), अधिकारमदविपाक, परीक्षासत्र, कनककांता, युवतीविजय, वसंतचंद्रिका, विक्रमशशिकला, सत्यविजय, भस्मासुर, द्रौपदीवस्त्रहरण (अर्थात सर्वस्वापहार), सीमंतिनी आणि सैरंध्री अशा अकरा नाट्यकृतींचाच समावेश आहे. पाटणकरांची सर्व नाटके प्रकाशित झाली असती, तर त्यांपैकी इतकी नाटके दाते यांच्यासारख्या साक्षेपी संशोधकाच्या नजरेतून सुटतीना. काही नाटके त्यांना उपलब्ध झाली नाहीत असे गृहीत धरले तरी केवळ ११ च नाटके मिळणे हे अशक्य वाटते. पाटणकरांची अनेक नाटके अखेरपर्यंत हस्तलिखित स्वरूपातच राहिली, असाच त्याचा अर्थ आहे. काही संगीत नाटके केवळ पद्यावलीच्या स्वरूपात प्रसिद्ध झालेली दिसतात. पाटणकरांच्या काही नाटकांच्या अखेरीस, त्यांच्या विक्रीस तयार असलेल्या नाटकांची जी यादी दिसते त्यात राजविजय, समाजसंजीवनी, वत्सला, वीर त्रिविक्रम, गणपती आणि प्रेमदर्शन या सहा नाटकांच्या पद्यावल्या तयार असल्याचे आढळून येते. संपूर्ण पुस्तक नसेल तर निदान पद्यावली तरी छापून काढावी या त्या काळच्या प्रथेप्रमाणे या सहा पद्यावल्या तयार झाल्या

१. मराठी रंगभूमी, पृ. १३५.

असाव्या. परंतु पुढे ती पुस्तके केव्हाच प्रकाशात आली नाहीत. कनककांता हे नाटकही प्रथम केवळ पद्यावलीच्याच स्वरूपात तयार झाले होते, परंतु पुढे ते पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले.

दाते यांच्या सूचीतील ११ नाटकांपैकी परीक्षासत्र, वसंतचंद्रिका, सर्वस्वापहार (अथवा द्रौपदीवस्त्रहरण) आणि सैरंध्री ही चार नाटके मला पहावयास मिळू शकली नाहीत. द्रौपदीवस्त्रहरण नाटकाचा विषय उघडच आहे. सैरंध्री नाटकात पांडवांच्या अज्ञातवासातील कीचकवधाचा किंवा तसाच एखादा प्रसंग रंगवलेला असावा. वसंतचंद्रिका आणि परीक्षासत्र ही सामाजिक नाटके आहेत. पहिल्या नाटकात[1], 'चंद्रिका ही तरुणी वेश्याकुलोत्पन्न असूनही ती वसंतराव नावाच्या गृहस्थाशी कशी एकनिष्ठ राहिली ते दाखविले आहे' आणि दुसऱ्या 'परीक्षासत्र' या नाटकात[2], 'परीक्षा घेण्याच्या पद्धतीवर टीका आहे' अशी माहिती प्रा. वि. पां. दांडेकर यांनी दिलेली आहे. 'प्रेमदर्शन' हे त्यांचे अनुपलब्ध नाटक राजकीय स्वरूपाचे असावे असे वाटते. कै. आ. वि. कुलकर्णी[3] यांनी त्यातील विषयाची कल्पना पुढीलप्रमाणे दिलेली आहे, "दुष्काळाच्या कामावर नेमलेले अधिकारी मदांध होऊन अधिकाराच्या जोरावर कनक व कांता यांचा अभिलाष धरून कशी अनुचित कृत्ये करण्याला प्रवृत्त होतात व त्यापासून गोरगरिबांना कशी संकटे भोगावी लागतात याचे चित्र या नाटकात काढलेले आहे." या पाच नाटकांच्या विषयाची कल्पना आली तरी ती पुस्तके हाताशी नसल्यामुळे पाटणकरांच्या नाट्यसृष्टीचा परामर्श घेताना ही नाटके बाजूला ठेवून उपलब्ध झालेल्या सात नाटकांचाच आधार घेतलेला आहे.

नाट्य-विषय

या सात नाटकांपैकी भस्मासुराची पौराणिक कथा अनेक प्राचीन ग्रंथांतून आलेली असल्यामुळे सर्वांच्या परिचयाची' आहे. पाटणकरांनी आपल्या नाटकांची रचना श्रीधर कवीच्या 'शिवलीलामृत' या काव्यातील कथेच्या आधाराने केलेली आहे. हे शिवलीलामृत काव्य पाटणकरांना विशेष प्रिय होते असे दिसते; कारण त्याच काव्यातील चित्रांगद आणि सीमंतिनी यांच्या कथाभागावरूनच (क्वचित् स्थळी प्रयोगाच्या सोयीकरिता फेरफार करून) त्यांनी आपले सीमंतिनी नाटक तयार केलेले आहे. विक्रमशशिकला, कनककांता आणि युवतीविजय ही

१. मराठी नाट्यसृष्टी, सामाजिक नाटके, पृ. २७ व ४७.

२. मराठी नाट्यसृष्टी, सामाजिक नाटके, पृ. ४७.

३. मराठी रंगभूमी, पृ. १३५–३६.

नाटके स्वतंत्र असून कल्पनारम्य नाटकांच्या वर्गात मोडणारी आहेत. या तीनही नाटकांची संविधानके राजे–राजपुत्र–राजकन्या, प्रधान–मंत्रि–सरदार अशा मंडळींच्या वातावरणातून तयार झालेली आहेत. सत्यविजय नाटकाचा नायक सत्य-विजय हा धनिकपुत्र असला तरी त्यालाही अखेरीस राजकन्या आणि तिच्याबरोबरच राजपद यांचा लाभ झालेला असल्यामुळे ते नाटकही वरील वर्गातच समाविष्ट होण्यासारखे आहे. अधिकारमदविपाक हे नाटक मात्र अगदी वेगळ्या प्रकारचे आहे. अंतरंग व बहिरंग या दोन्ही दृष्टींनी ते नाटक समकालीन विशिष्ट राजकीय परिस्थितीचे चित्रण करणारे आहे.

पाटणकरांच्या नाटकांनी मराठी नाट्य-रसिकांच्या अभिरुचीला हीन वळण लावले आणि एकंदरीने मराठी रंगभूमीला खालच्या पातळीवर आणले असे त्यांच्या टीकाकारांचे मत असले तरी त्यांच्या नाटकातील कथाभागावरून तरी तसे दिसत नाही. निदान त्यांचा हेतू प्रेक्षकांच्या ग्राम्य विचारांचे पोषण करण्याचा, श्रेष्ठ मूल्यांना उद्ध्वस्त करण्याचा किंवा दुराचारी लोकांचे गुणगान करण्याचा नव्हता, एवढे त्यांच्या नाट्यविषयांच्या आधाराने निश्चितपणे म्हणता येते. त्यांची नाटके बारकाईने वाचणारालाही हाच निष्कर्ष काढावा लागेल.

त्यांचे पहिले **विक्रमशशिकला** हे नाटक त्यांनी ‘ ठकसेन राजपुत्राची गोष्ट ’ या पुस्तकातून घेतलेल्या व थोडा फेरफार केलेल्या एका कथेवर रचलेले आहे. ‘ विक्रमचरित्रापेक्षा स्त्री-चरित्र मोठे ’ हे वचन सिद्ध करण्यासाठी त्यांनी अवंती नगरीचा राजा विक्रम आणि त्याच नगरातील एका गरीब ब्राह्मणाची मुलगी यांच्या जीवनातील विवाह–विरह–पुनर्मीलन यांची कथा रंगवली आहे. सत्याच्या अभिमानासाठी १२ वर्षे जलदुर्गनिवास करणाऱ्या या करारी ब्राह्मण-कन्येची कथा लिहिताना पाटणकरांनी शकुंतला नाटकातील प्रसंगांना सदृश असे अनेक प्रसंग आपल्या नाटकात निर्माण केले आहेत. श्री. कोल्हटकरांनी आपल्या टीकालेखात या दोन नाटकांतील समान प्रसंगांचा तपशीलवार आराखडा रेखाटलेला आहे. **युवतीविजय** नाटकात एका खलपुरुषाच्या कुटिल कारस्थानामुळे आपल्या पतीच्या क्रोधाग्नीत सापडलेल्या आणि अनेक आपत्तींतून पार पडून अखेरीस पतीला आपल्या पातिव्रत्याची खात्री पटवून देणाऱ्या एका तरुण राणीचे चित्र आहे. या नाटकातील सुरवातीच्या काही प्रसंगांवरून पाटणकरांच्या मनावरील ऑथेल्लो नाटकाची छाप स्पष्टपणे दिसून येते. **कनककांता** या नाटकात कनक आणि कांता यांच्या मोहाला बळी पडणाऱ्यांचा केवढा घोर अधःपात होतो, त्यांना अखेरीस त्याबद्दल केवढे कठोर प्रायश्चित्त मिळते, कनक–कांता यांना न भुलणाऱ्या व्यक्ती प्रारंभी संकटात सापडल्या तरी अंती शाश्वत सुखाचा लाभ

करून घेतात याचे दर्शन घडवलेले आहे. **सत्यविजय** हे पाटणकरांचे कमालीचे लोकप्रिय झालेले नाटक एका हिंदी दोहऱ्यातील तत्त्वाचे आविष्करण करणारे आहे.

आसका बाप, निरासकी मा। होते की बहेन, निदान का दोस्त।
जोरु साथ, पैसा गाठ। जागे सो पावे और सोवे सो गमावे॥

या वचनातील कठोर सत्य (एक लाख रुपये देऊन) स्वानुभवाने पटवून घेणाऱ्या एका सावकारपुत्राचे चित्रण या नाटकात आहे.

शिवलीलामृतातील सीमंतिनीच्या जीवनाची करुणरम्य कथा वर्णिताना, ' वैधव्यपंकात रुतलेल्या अबलांना पतिवियोगामुळे कशा प्रकारचे दुःख होते याचे अंशतः तरी दिग्दर्शन करावे ' असा हेतू असल्याचे पाटणकरांनी त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत लिहून ठेवले आहे. त्याच काव्यातील भस्मासुराच्या परिचित कथेला नाट्यरूप देताना, 'अहंकारमदाने धुंद होऊन ईश्वरालाही तुच्छ मानणाऱ्यांची अखेर विश्वरूपी रंगस्थलावर इतिश्री करण्याचे नटनाटकी भगवंताचे अगाध व विशाल कर्तृत्व पाहून प्रत्येक प्राणिमात्राने जपून वागले पाहिजे ' हे तात्पर्य प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर ठसवावे असा पाटणकरांचा हेतू होता.

अधिकारमदविपाक हे पाटणकरांनी लिहिलेले २२७ पृष्ठांचे भरगच्च गद्य नाटक १८९४ मध्ये प्रसिद्ध झाले. या नाटकातील मध्यवर्ती कल्पना (श्री. पाटणकरांच्याच शब्दात) पुढीलप्रमाणे आहे :— ' परचक्राच्या फेऱ्यात सापडलेल्या राजकुटुंबाची दुर्दशा कशी होते, इमानी व निःसीम कामगारांची एकनिष्ठता व तिजपासून होणारी फलश्रुती, पातिव्रत्यप्रभाव, अधिकारमदात मनुष्य कसा बेपर्वाई होतो, वेश्यागमनाचा परिणाम, कामांध मनुष्याची स्थिती इत्यादी बऱ्याच गोष्टींचे होताहोईल तितके अल्पमतीने दिग्दर्शन केले आहे. अगदी अर्वाचीन काळच्या घडून आलेल्या गोष्टीला नाटकरूपाने आनंदपर्यवसायी रूप देऊन हे ओबडधोबड चित्र देशबंधुभगिनींच्या सेवेला सादर केले आहे. ' या लांबलचक निवेदनावरून पाटणकरांच्या नाट्यरचनापद्धतीची व त्यामागच्या भूमिकेचीही चांगली ओळख होणारी आहे.

गोष्टीरूप बोधवाद

पाटणकरकृत उपलब्ध झालेल्या नाटकांच्या या पहाणीवरून एक गोष्ट निर्विवादपणे नजरेस येते की, पाटणकरांची भूमिका बोधवादी नाटककाराची आहे. ललितलेखकाचा ' कांतासंमित उपदेश ' नव्हे, तर अगदी बालबोध पद्धतीचा, उघड उघड रीतीने व स्पष्ट शब्दांत केला जाणारा उपदेश हे त्यांच्या

नाटकांचे उद्दिष्ट आहे. सामाजिक स्वास्थ्याचे किंवा उन्नतीचे एखादे तत्त्व मनाशी बाळगून ते प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबविण्यासाठी कथारचना करावयाची अशा पद्धतीने त्यांच्या नाटकांची बांधणी झाल्याचे दिसून येते. अर्थात कलात्मक दृष्टी, प्रसंगचित्रणाचा रेखीवपणा किंवा रचनेचा बांधेसूदपणा या गोष्टींचा त्यांच्या नाटकात पूर्णपणे अभाव दिसून आला तर त्यात नवल वाटण्याचे कारण नाही. आपल्या नाटकांना उद्देशून 'ओबडधोबड' हे विशेषण त्यांनी दोनतीन वेळा योजलेले आहे, ते त्यांच्या नाट्यरचनेच्या बाबतीत अगदी शंभर टक्के यथार्थ आहे. त्यांचे नाटक म्हणजे एखादी आल्हादक व प्रेक्षणीय वाङ्मयकृती असण्यापेक्षा एक विविधरंगी, चमकदार अशी उपदेशकंथाच आहे. नाटकातील केंद्रीभूत अशा तत्त्वानुरोधाने विविध नाट्यप्रसंगांची सरळसोट पद्धतीने मांडणी करावयाची किंवा व्यक्तिचरित्रातील निरनिराळ्या घटनांची एकापाठीमागे एक अशी मालिका लावून द्यावयाची अशी धोपटमार्गी पद्धत पाटणकरांनी आपल्या सर्वच नाटकांतून स्वीकारलेली दिसते. त्यांच्या सत्याविजय नाटकाबाबत आपला अभिप्राय व्यक्त करताना कै. मामा वरेरकर[1] लिहितात, "सत्याविजय नाटक नाटकाच्या तंत्राच्या कसोटीला माझ्या दृष्टीनं उतरत नव्हतं. नाटकापेक्षा त्याला **चारित्रात्मक कथेचं** स्वरूप जास्त होतं. आरंभापासून शेवटपर्यंत निरनिराळ्या प्रसंगांत निरनिराळी पात्रे येऊन ती तेवढ्यापुरती चमकून पुढे त्या नाटकात नाहीशी होतात." वरेरकरांचे हे उद्गार केवळ सत्यविजय नाटकापुरतेच खरे नसून पाटणकरांच्या इतर नाटकांनाही लागू पडणारे आहेत. नाट्यरचनेचे काही कलापूर्ण असे तंत्र असते याची पाटणकरांनी केव्हाच दखल घेतल्याचे आढळून येत नाही. 'संवादरूपाने लिहिलेली एक मनोरंजक व उपदेशपर कथा' असेच त्यांच्या नाट्यरचनेचे स्वरूप आहे.

सुष्ट व दुष्ट यांचा संघर्ष

नाटकातील तत्त्व प्रेक्षकांना पटविण्यासाठी पाटणकरांनी त्या काळच्या वाङ्मयीन संकेताप्रमाणे सदाचारी व दुराचारी असे दोन वर्ग रेखाटून त्यांच्यात निर्माण होणाऱ्या संघर्षाच्या द्वारा आपले उद्दिष्ट प्रस्थापित करण्याची पद्धती स्वीकारलेली आहे. नीती–अनीतीची बंधने पाळून सन्मानाने वागणारे सत्त्वगुणी स्त्री-पुरुष, स्वार्थासाठी त्यांना छळणारे दुर्गुणी स्त्री-पुरुष आणि अनेकविध हालअपेष्टा सोसून तावूनसुलाखून निघणारे सत्त्वगुणी स्त्री-पुरुष हे त्यांच्या नाटकांतील ठरीव स्वरूप आहे. नाटके पौराणिक कथाभाग रंगविणारी

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड पहिला, पृ. ४९.

अनुक्रम ४२९९८ दि: १८/१०/९५
१७५२१ २०१५६८

असोत, सामाजिक प्रश्न हाताळणारी असोत, समकालीन राजकीय परिस्थितीचे चित्रण करणारी असोत किंवा कल्पनारम्य स्वरूपाची असोत, सर्वांचा साचा अगदी एकप्रकारचा आहे. सत्यविजय आणि त्यांचे सहाय्यक (सत्यविजय), सत्त्वशील व त्याची साध्वी पत्नी सुशीला, तारा आणि भगवती (कनककांता), विजया व मनोहर (युवतीविजय), लक्ष्मणसिंह व कुसुमावती (अधिकार-मदविपाक), सत्त्वप्रिय, चित्रांगद, सीमंतिनी व तक्षक (सीमंतिनी), हे सगळे सत्प्रवृत्त, न्यायप्रिय असे स्त्री-पुरुष आहेत, तर सुशीला व मनोरमा (सत्याविजय), जादूगार, मदनविलास व सुभगा (कनककांता), शशांक, उग्रसेन व लंफग्या (युवतीविजय), बाळासाहेब व नानासाहेब (अधिकारमदविपाक) आणि पद्मिनी (सीमंतिनी) हे सगळे दुर्वर्तनी, विषयपिपासू , सत्तापिपासू असे स्त्री-पुरुष आहेत. याशिवाय मुळात दुष्ट नसलेले परंतु क्षणिक स्वार्थाने भारून जाऊन खलांच्या कारस्थानात गुरफटले जाणारे आणि त्यामुळे सज्जनांच्या दुःखांना कारणीभूत होणारे, परंतु अखेरीस पश्चात्ताप पावणारे असेही काही स्त्री-पुरुष आहेत.

सात्त्विक मूल्यांचा आग्रह

पाटणकरांच्या नाटकातील सज्जन, दुर्जनांच्या कारवायामुळे संकटात सापडतात, असह्य शारीरिक व मानसिक यातना भोगतात, परंतु दुर्जनांची कारस्थाने विफल होऊन अखेरीस ते दुःखमुक्त होतात. अशा प्रकारचे चित्र रंगवताना स्थलैक्य, कालैक्य इत्यादी आवश्यक घटकांची पाटणकर मुळीच पर्वा करीत नाहीत. संयम, सूचकता, औचित्य हे कलागुण त्यांच्या नाटकात अभावानेच दृष्टीस पडतात. सद्‌गुणांचा अतिरेक आणि दुर्गुणांचाही अतिरेक आणि त्यासाठी भडक, क्वचित् बीभत्स, तर क्वचित् हास्यास्पद अशा नाट्य-प्रसंगांची त्यांच्या नाटकात रेलचेल झालेली आहे. परंतु कलात्मकतेची उणीव भासली, तरी ‘ त्यांच्या नाटकातील काही प्रवेश नीतिदेवतेच्या रक्तानेच लिहिलेले आहेत ’ असा जो आक्षेप कै. कोल्हटकरांनी घेतलेला आहे, तो मात्र केव्हाच पटणार नाही. नीतिमूल्यांचा उपमर्द करावा, दुराचाराचे समर्थन करावे किंवा सदाचाराची कुचेष्टा करावी, असा प्रकार त्यांच्या नाटकांतून कोठेही दृष्टीस पडत नाही, हे अगदी निश्चितपणे ध्यानात ठेवले पाहिजे.

स्त्री-पुरुषांतील वैवाहिक संबंधाचे पावित्र्य या श्रेष्ठ जीवनमूल्याची पाटणकरांच्या नाटकांत अत्यंत कसोशीने जपणूक केल्याचे दृष्टोत्पत्तीला येते. त्यांच्या नाट्यसृष्टीतील अनेक स्त्री–पुरुषांना या मूल्याचे परिपालन करताना अतिशय कष्टप्रद अशा मानसिक अवस्थेतून जावे लागले आहे, उग्र मनोनिग्रह करावा लागला आहे, भीषण आपत्तींना तोंड द्यावे लागले आहे आणि क्वचित्

प्रसंगी आत्मार्पणही करावे लागले आहे. परंतु त्यांच्या सर्व नाटकांतील एकही स्त्री किंवा पुरुष कोणत्याही प्रलोभनाला बळी पडून नीतिभ्रष्ट झालेला नाही. युवतीविजय नाटकातील वैदर्भदेशाची राणी विजया कर्णपूरच्या कामातुर झालेल्या भद्रसेन राजाच्या विनवणीला बळी तर पडत नाहीच, परंतु एकाकी अवस्थेत भटकत असताना देखील एका लफंग्याच्या हातावर तुरी देऊन आपल्या शीलाचे रक्षण करते. अधिकारमदविपाक नाटकातील कुसुमावती दुर्दैवाने विषयलंपट नानासाहेबाच्या कारस्थानात सापडली, तरी निग्रहाने त्याचा प्रतिकार करून आपली प्रतिष्ठा राखते. भस्मासुर नाटकातील इंद्रपत्नी शची, भस्मासुर बलात्कार करण्यास उद्युक्त झालेला पाहून एकदम अंतर्धान पावते. या सर्व स्त्रियांची पातिव्रत्यनिष्ठा कौतुकास्पद आहेच, परंतु कनककांता नाटकातील तारा या तरुण मुलीचे आत्मबलिदान विलक्षण हृदयद्रावक आहे. एका जादूगाराच्या घरी लहानपणापासून वाढलेली ही अनाथ मुलगी तारुण्यात आल्यावर त्याच जादूगाराच्या विषयवासनेचे लक्ष्य होते. परंतु त्याची पापी वासना पूर्ण करायला नकार दिल्यामुळे तो जादूगार तारेला तिचा खून करण्याची धमकी देतो. तारा त्याच्या सुरीला बळी पडते, परंतु आपले शील कलंकित होऊ देत नाही.

या शीलसंपन्न स्त्रियांप्रमाणेच, पाटणकरांच्या नाटकांतून अनेक मनोनिग्रही तरुण पुरुषांचीही चित्रे दृष्टीस पडतात. सत्यविजय वेषांतरित अवस्थेत भ्रमंती करीत असता त्याचीच पत्नी (त्या अवस्थेतील घनीण) त्याला भुलविण्याचा प्रयत्न करते. सत्यविजय धिक्कारपूर्वक तिची मागणी अमान्य करतो व त्यासाठी मृत्यूची शिक्षाही भोगावयास सिद्ध होतो. सीमंतिनी नाटकातील चित्रांगद जलविहार करता करता बुडून जातो व मरणोत्तर नागलोकात येतो. नागकन्या पद्मिनी त्याच्या सौंदर्याने मोहित होऊन त्याला वश करण्याचा आटोकाट प्रयत्न करते. त्याने नकार देताच नागपाशांनी बद्ध करून त्याला देहदंडाचीही धमकी देते, परंतु तो चारित्र्यसंपन्न राजपुत्र,

‘ प्रिय वनितेविण इतर योषिता मातेसम असती ।
दे सोडोनी मच्छंदाला हीच तुला विनती । ’

असे सांगून तिला अव्हेरतो. कनककांता नाटकातील सत्त्वशील हा खरोखरच नावाप्रमाणे सत्त्वशील आहे. तो चित्रांगदापेक्षाही भीषण अशा प्रसंगात सापडतो. त्याची तरुण सावत्र आईच आपल्या वृद्ध नवऱ्याचा तिरस्कार करून सत्त्वशीलाजवळ प्रेमयाचना करते. सत्त्वशीलाने ती निंद्य याचना ठोकरून दिल्यामुळे ती सत्त्वशीलाला ठार करण्याचीही धमकी देते. परंतु सत्त्वशील सत्त्वशीलच

राहतो. त्याला स्वतःला व त्याबरोबरच त्याच्या प्रिय पत्नीलाही प्राणांतिक हाल-अपेष्टा भोगाव्या लागतात, पण तो त्याही सत्त्वपरीक्षेला पूर्णपणे उतरतो.

विवाहविषयक नीतिबंधनाच्या पुरस्काराबरोबरच अन्य श्रेष्ठ मूल्यांचाही पाटणकरांनी आदर केलेला आहे.

'मोलाचे प्रेम कधी टिकते नच लोकीं',
'सत्याचा विजय होईल अंती भीति नाही मज तिळभरी',
'धर्म करी मुक्त हा मानवला जनीं। याहूनी पूज्य मज नाही कोणी',
'मातेसम दैवत नच अन्य भूवरी'

असे कितीतरी पद्यचरण उदात्त वचनांचा आविष्कार करण्यासाठी त्यांनी लिहिलेले दिसतील.

राजकीय आशय

त्रिकालाबाधित अशा मूल्यांचा आग्रह धरणारी नाटके लिहूनच पाटणकर थांबलेले नाहीत. समकालीन राजकीय परिस्थितीबाबतही ते जागरूक आहेत. भस्मासुर आणि अधिकारमदविपाक ही त्यांची नाटके तत्कालीन राजकीय विचारांचे प्रतिबिंब व्यक्त करणारी असून आजच्या नाट्यरसिकालाही ती वाचनीय वाटतील. पौराणिक आख्यानाचे अवगुंठन घेऊन सभोवतीच्या राजकीय परिस्थितीला अनुलक्षून विचारप्रतिपादन करणारी नाट्याचार्य खाडिलकरांची नाटके आजच्या प्रेक्षकाच्या चांगली परिचयाची आहेत. पाटणकरांचे भस्मासुर नाटक खाडिल-करांच्या कीचक-वध नाटकाच्याच सुमारास (१९०७) रंगभूमीवर आले होते. या कथेत त्यांनी समकालीन राजकारणातील मतप्रवाह मिसळून दिलेले स्पष्टपणे दिसून येतात. कीचकवधात कर्झनशाहीचे प्रतिबिंब दिसत असल्यामुळे ते नाटक सरकार-जमा झाले होते. त्याच वर्षी रंगभूमीवर आलेले पाटणकरांचे हे भस्मासुर नाटकही लॉर्ड कर्झनच्या दिल्ली दरबारचे चित्र रंगवणारे असल्यामुळे लवकरच सरकारजमा झाले. त्या वेळचे काही संस्थानिक राजकीय चळवळी व पुढारी यांना दडपून टाकण्याच्या बाबतीत ब्रिटिश सरकारच्याही पुढे असल्यामुळे पाटणकरांच्या भस्मासुराला प्रथम ब्रिटिश मुलुखात बंदी होण्याआधी ती इंदूर संस्थानात घातली गेली, आणि ते नाटक रंगभूमीवर आणल्याबद्दल पाटणकर नाटक मंडळीवर हद्दपारीचा हुकूम बजावण्यात आला. इंदूर दरबारच्या या लाचार वृत्तीवर टीका करताना 'रंगभूमी'च्या संपादकांनी लिहिले[1], "हा भस्मासुर राजद्रोही आहे

१. रंगभूमी मासिक, वर्ष २, अंक ५–७.

पसंत पडली नसती. त्या भोळ्या-भावड्या समाजाला ‘ करेगा सो भरेगा ’ अशा थाटाचीच नाटके समजतात व म्हणून पसंत पडतात. सज्जनांचा विजय आणि दुर्जनांना शासन ह्या गोष्टीसाठी हा सामान्य प्रेक्षक आसुसलेला असतो. पाटणकरांनी अशा सहृदय प्रेक्षकांचा केव्हाच अपेक्षाभंग केलेला नाही. आपल्या पतीशी बेईमान होणाऱ्या स्त्रिया, परस्त्रीवर हात टाकणारे विषयलंपट, स्वार्थापोटी सज्जनांना छळणारे समाजकंटक अशा सर्व प्रकारच्या स्त्री-पुरुषांना पाटणकरांनी एकतर पश्चात्तापाने पावन करून घेतले आहे किंवा कठोर प्रायश्चित्त भोगायला लावले आहे. त्यातून दुर्जनांचे साथीदारही सुटलेले नाहीत. भद्रसेन व विजया या जोडप्यात वितुष्ट आणणाऱ्या, युवतीविजय नाटकातील शशांकाला अखेरीस वेड लागते आणि विजयेला उपद्रव देणारा लफंग्या पश्चात्ताप पावतो. कनककांता नाटकातील बदफैली राणी सुभगा आणि तिचा प्रियकर मदनविलास यांना नरकतुल्य यातना सोसत तुरुंगात खितपत पडावे लागते. त्याच नाटकातील तारा या तरुण मुलीचा खून करणाऱ्या जादूगाराला स्वतःच्या साऱ्या कुटुंबाची धुळधाण झालेली पहावी लागते आणि पुन्हा देहांतशासनाची शिक्षा मिळते ती वेगळीच. सत्यविजयाच्या स्वैरिणी होऊ पाहणाऱ्या पत्नीवर आपल्या सवतीची दासी म्हणून राहण्याची पाळी येते. त्या नाटकातील असत्यवचनी सराफांना न्यायाधीशाकडून पाच वर्षे सक्तमजुरी व दहा हजार रुपये दंड अशी शिक्षा ठोठावली जाते. अधिकारमदविपाक नाटकातील तिघाही गुन्हेगारांना दहा वर्षे सक्तमजुरीची शिक्षा मिळून नगरातील रस्ते व गटारे साफ करण्याचे त्यांच्या नशिबी येते.

पाटणकरांच्या नाटकातील या सद्हेतुमूलक बोधपरतेचे मोल जाणणारे काही टीकाकार त्या काळातही होते. पाटणकरी वळणाच्या नाटकांमुळे मराठी नाट्यरसिकांना हलक्या दर्जाची नाटके पाहण्याची चटक लागून त्यांचा अधःपात झाला, हा आक्षेप निरर्थक आहे हे काही जाणत्या मंडळींनी त्या वेळीच ओळखले होते. किर्लोस्कर मंडळीच्या आरंभापासून मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे साक्षीदार असणाऱ्या मुजुमदारांनी पाटणकरांच्या नाटकांचे महत्त्व सांगताना पुढीलप्रमाणे आपला अभिप्राय दिला—“ त्यांच्या (पाटणकरांच्या) नाटकांना पाटणकरी नाटके म्हणण्याची वहिवाट काही दिवसांमागे होती व त्यांनी लोकाभिरुची बिघडविली असे कित्येक वेळा त्यांच्यावर आक्षेप घेण्यात येत होते, परंतु ते खरे नाहीत. कारण नाटके पाहून आपली अभिरुची बिघडवून घेणारा सुशिक्षित समाज त्यांच्याकडे फारसा जात नाही. त्यांनी संगीत व प्रोज मिळून एकंदर जी २०–२२ नाटके लिहिली आहेत, ती निरनिराळ्या विषयांवर परंतु अडाणी

लोकांना सदुपदेशाच्या गोष्टी कळविण्याच्या उद्देशानेच लिहिली आहेत व त्यावर त्यांनी आपल्या प्रेक्षकांचे मनरंजन केले आहे."

पाटणकरांचे नाट्यसंगीत

पाटणकरांच्या नाटकावरील दुसरा मोठा आक्षेप त्यांच्या नाटकांतील संगीत-योजनेबाबतचा आहे. कै. आ. वि. कुलकर्णी, श्री. कृ. कोल्हटकर, पु. गो. काणेकर ह्या सर्व टीकाकारांचे आक्षेप एकाच स्वरूपाचे आहेत. पाटणकरांचे पहिले नाटक १८९२ च्या सुमारास रंगभूमीवर आले, आणि शेवटचे १९०९ मध्ये आले. म्हणजे, १९११ मध्ये रंगभूमीवर येऊन मराठी नाट्यसंगीताला वेगळे वळण देणाऱ्या मानापमान नाटकापूर्वी पाटणकरांच्या संगीतनाटकांचा काळ संपुष्टात आलेला होता. तेव्हा तत्पूर्वीच्या कालखंडात मराठी रंगभूमीवरील संगीताचे जे स्वरूप होते, ते विचारात घेऊनच पाटणकरांच्या नाट्यसंगीताचे मूल्यमापन करणे अवश्य आहे. त्यांच्या काही पदांनी त्यावेळच्या प्रेक्षकवर्गाला कसे वेड लावले होते या संबंधीचे काही अभिप्राय पूर्वी सांगितलेच आहेत. त्यांच्या नाट्यसंगीताचे स्थूलमानाने स्वरूप सांगावयाचे म्हटले तर संगीताची भिन्न भिन्न अभिरुची असणाऱ्या प्रेक्षकांचे एकाच वेळी समाधान करण्याचा पाटणकरांचा प्रयत्न असल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते.

विपुल संख्येने समाविष्ट असणारी पदे हा त्याकाळातील सर्व संगीत नाटकांचा विशेष होता आणि पाटणकरांची नाटकेही त्याला अपवाद नाहीत. विक्रमशशिकला (१७८), सत्यविजय (१०९), युवतीविजय (९४), कनककांता (९३) आणि सीमंतिनी (१२०) ही त्यांच्या नाटकांतील पदांची संख्या पाहिल्यानंतर आजच्या प्रेक्षकांची (आणि त्याहीपेक्षा संगीत नटांची) छाती दडपून गेल्याशिवाय रहाणार नाही. या संख्यावैपुल्याला अपवाद असणारे भस्मासुर हे एकच नाटक आहे. त्यात फक्त २७ पदे आहेत. पदांच्या चालीकडे सहज नजर टाकली तर त्यातील बहुसंख्य पदे किर्लोस्करी पदांच्या वर्गातच बसणारी आहेत यात मुळीच संदेह नाही. किर्लोस्करांचा आदर्श त्यांनी आपल्या नाट्यरचनेच्या वेळी नजरेसमोर ठेवलेला होता हे पूर्वी पाहिलेच आहे. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांप्रमाणे त्यात साक्या-दिंड्यांचा सुकाळ आहेच. परंतु त्याशिवाय साधे श्लोक, मिश्र श्लोक, अक्षरगणवृत्तातील श्लोक, ओव्या, गोपीगीते, अंजनीगीत, कटाव, गजल या विविध रचनाप्रकारांचाही त्यांनी समावेश करून घेतलेला आहे. काही पदांच्या डोक्यावर 'बँडच्या चालीवर' असेही नमूद केलेले आढळते. 'पदांच्या चाली घेताना पाटणकरांनी पार्शी व गुजराथी चालीवरची पदे भरमसाट प्रमाणात घेऊन जुन्या पदांच्या चालींचा संहारच करून टाकला' अशी कै. आ. वि.

असे ब्रिटिश मुलुखात डोळ्यात तेल घालून नोकरी करणाऱ्या राजसेवकांच्या नजरेस आतापर्यंत आले नाही. परंतु इंदूर संस्थानातल्या दक्ष मंत्रिमंडळाच्या तेव्हाच ते ध्यानात आले ही मोठी तारीफ करण्यासारखी गोष्ट म्हणावयाची." या नाटकातील भस्मासुराचे पुढील भाषण[1] कर्झनच्या प्रजाहितदक्षतेच्या ढोंगीपणाचीच आठवण करून देणारे आहे. तो म्हणतो, "प्रजाजनांची संतुष्टता हाच साम्राज्याचा भक्कम पाया आहे. हा पाया खचू न देणे ह्यातच मुख्य मुत्सद्दीपणा आहे......राजाने भेदभाव मनात न आणता सर्वांशी समदृष्टीने वागणे हेच अमोलिक भूषण आहे असे मी समजतो. मुळाच्या आधारावर ज्याप्रमाणे झाड सुरक्षित असते, त्याचप्रमाणे प्रजाजनांच्या आधारावर राज्य टिकू शकते. असंतुष्ट प्रजेसारखी अन्य कसलीही राजाला भीती नाही." या नाटकाचा आणखी एक विशेष म्हणजे, नेहमीच्या संकेताप्रमाणे या नाटकातील देवपक्ष हा पीडित नसून राक्षसांचा पक्षच अन्यायाने गांजलेला आहे आणि त्यांचे नेते देवांच्या सत्तेच्या जोखडातून गुलाम होऊन पडलेल्या कंगाल राक्षसांच्या मुक्ततेची चिंता करीत आहेत आणि 'श्रीशंकराच्या कृपेने भस्मासुरासारखा अलोट सामर्थ्यवान राष्ट्रपुरुष निपजल्यामुळे राक्षसांच्या उन्नतीचा सुमंगल समय अगदी नजीक येऊन ठेपल्यामुळे राक्षसगण आनंदित झालेला आहे.'

अधिकारमदविपाक हे नाटक १८९४ मध्ये प्रकाशित झालेले असले तरी तत्पूर्वीच काही वर्षे ते रंगभूमीवर आलेले होते. अद्भुतरम्य पौराणिक नाटके आणि उथळ व ग्राम्य सामाजिक नाटके यांच्या काळात असले प्रक्षोभक नाटक रंगभूमीवर आणणाऱ्या पाटणकरांच्या बेडरवृत्तीचे आज कौतुक वाटल्याशिवाय रहात नाही. नाटक गद्य असले तरी संगीत नाटकाप्रमाणे त्यातील पहिला नांदीप्रवेश गद्य-पद्यात्मक आहे. नाटकाचे प्रयोजन सांगताना सूत्रधार म्हणतो,

पौराणिक नाट्यप्रयोगाऽवलोकुनी ।
किंचित् यत् कर्णकटु जाहले म्हणूनी ।
सद्यः स्थिति नाट्यबंद पाहण्या मनी ।
आस हीच धरूनी सखे आलि या स्थली ॥

नांदीच्या अखेरीस प्रेक्षकांना विनंती करताना सूत्रधार म्हणतो,

स्वदेशप्रीतीस्तव झिजवूनी देह आपुला सारा ।
वाडवडिल संपादित यश उरले तितुके तारा ।
करितो अल्पमती । कार्यारंभी ही विनती ॥

---

१. भस्मासुर नाटक, पृ. ८७.

या नांदीच्या पार्श्वभूमीवर, संस्थाने खालसा केली जात होती, तो १९ व्या शतकाचा मध्यकाल रंगवलेला आहे. पूर्वीचे वैभव हिरावून घेतल्यामुळे भिकेला लागलेले आणि मानसिक दृष्ट्या विकल झालेले संस्थानिक, लोकांना जास्तीत जास्त पिळून काढून अमाप धनसंचय करणारे सरकारी अधिकारी आणि राजकुटुंबातील स्त्रियांवर पापी नजर ठेवणारे कारभारी, अशा प्रकारचे नमुने या नाटकात पहावयास मिळतात. या नाटकातील चंद्रसेन या पदच्युत झालेल्या संस्थानिकाचे जे चित्र पाटणकरांनी रेखाटलेले आहे ते पाहिले म्हणजे १८८१ च्या सुमारास महाराष्ट्रात गाजलेले, कोल्हापूरच्या छत्रपती शिवाजीराजांचे प्रकरणच पाहिल्याचा भास होतो. त्यांची मानसिक दुरवस्था, आजारीपण, त्यांना वेडे ठरविण्यासाठी सरकारी अधिकाऱ्यांनी केलेला त्यांचा छळ, भ्रमावस्थेतील त्यांची दुःखाची आणि संतापाची भाषणे ही सर्व वाचली म्हणजे त्या दुर्दैवी छत्रपतींचीच कहाणी वाचत असल्याचा भास होतो. त्या वेळच्या इंग्रजी राजवटीचे ‘ बेबंदशाही आणि झोटिंगपादशाही ’ असे वर्णन करून ‘ त्यांनी तलवार गाजवून कोणतं राज्य म्हणून जिंकलंय ! फंदफितुर करून युक्ति-प्रयुक्तीनं आपले कावे साधून घ्यायचे ’ अशी निर्भीड टीकाही केलेली आहे. त्या नाटकातील एक पराक्रमी सरदार लक्ष्मणसिंह याच्या पुढील शब्दात तर पाटणकरांनी स्वतःचेच मनोगत व्यक्त केलेले दिसते. तो म्हणतो, “ स्वदेशभक्तीविषयीचा पूजकभाव वाढत्या प्रमाणावर ठेव. एकदा आपल्या पदच्युत राष्ट्राधिपतीला सिंहासनारूढ झालेला पहा. आणखी मग खुशाल आनंदसिंधूत पोहत रहा. ”

नीतिपर नाट्यविषय हा जसा पाटणकरांच्या नाटकांचा, त्यांच्या दृष्टीने समाजहितपोषक असा विशेष आहे, त्याचप्रमाणे, सामान्य प्रेक्षकांच्या मनावरील गंभीर नाट्याचा ताण कमी करणारा व त्याला समाधान देणारा आणखी एक विशेष आहे. तो म्हणजे काव्यगत (किंवा नाट्यगत) न्यायाची प्रस्थापना हा होय. विवाहाचे पावित्र्य भ्रष्ट करायला प्रवृत्त झालेल्या दुर्जनांची उदाहरणे वर पाहिलीच. त्यांच्याप्रमाणेच सत्ता व संपत्ती मिळविण्यासाठी हपापलेले व त्यासाठी कोणतेही दुष्कृत्य करावयास तयार झालेले अनेक खल पाटणकरांच्या नाटकांतून बघावयास मिळतात. हे दुर्जन प्रारंभी थोडेसे यशस्वी झाल्यासारखे वाटले तरी त्यांचे यश क्षणिक स्वरूपाचे आहे. नाटकाच्या अखेरीस ते पूर्णपणे यशस्वी झाले, त्यांच्या इच्छा तृप्त होऊन त्यांना समाधान लाभले ही घटना पाटणकरांच्या एकाही नाटकात दिसावयाची नाही. श्रेष्ठ महापुरुषांच्या संकटग्रस्त जीवनाच्या चित्रणातूनही, त्यांच्या धीरोदात्त स्वभावाचे दर्शन घडून एक श्रेष्ठ प्रकारचा सात्त्विक आनंद लाभतो हे खरे. परंतु पाटणकरांची नाटके पुन्हा पुन्हा पाहणाऱ्या समाजाची मानसिक उंची बेताची असल्यामुळे त्यांना अशा स्वरूपाची नाटके

पसंत पडली नसती. त्या भोळ्या-भाबड्या समाजाला ‘ करेगा सो भरेगा ’ अशा थाटाचीच नाटके समजतात व म्हणून पसंत पडतात. सज्जनांचा विजय आणि दुर्जनांना शासन ह्या गोष्टीसाठी हा सामान्य प्रेक्षक आसुसलेला असतो. पाटणकरांनी अशा सहृदय प्रेक्षकांचा केव्हाच अपेक्षाभंग केलेला नाही. आपल्या पतीशी बेईमान होणाऱ्या स्त्रिया, परस्त्रीवर हात टाकणारे विषयलंपट, स्वार्थापोटी सज्जनांना छळणारे समाजकंटक अशा सर्व प्रकारच्या स्त्री-पुरुषांना पाटणकरांनी एकतर पश्चात्तापाने पावन करून घेतले आहे किंवा कठोर प्रायश्चित्त भोगायला लावले आहे. त्यातून दुर्जनांचे साथीदारही सुटलेले नाहीत. भद्रसेन व विजया या जोडप्यात वितुष्ट आणणाऱ्या, युवतीविजय नाटकातील शशांकाला अखेरीस वेड लागते आणि विजयेला उपद्रव देणारा लफंग्या पश्चात्ताप पावतो. कनककांता नाटकातील बदफैली राणी सुभगा आणि तिचा प्रियकर मदनविलास यांना नरकतुल्य यातना सोसत तुरुंगात खितपत पडावे लागते. त्याच नाटकातील तारा या तरुण मुलीचा खून करणाऱ्या जादूगाराला स्वतःच्या साऱ्या कुटुंबाची धुळधाण झालेली पहावी लागते आणि पुन्हा देहांतशासनाची शिक्षा मिळते ती वेगळीच. सत्यविजयाच्या स्वैरिणी होऊ पाहणाऱ्या पत्नीवर आपल्या सवतीची दासी म्हणून राहण्याची पाळी येते. त्या नाटकातील असत्यवचनी सराफांना न्यायाधीशाकडून पाच वर्षे सक्तमजुरी व दहा हजार रुपये दंड अशी शिक्षा ठोठावली जाते. अधिकारमदविपाक नाटकातील तिघाही गुन्हेगारांना दहा वर्षे सक्तमजुरीची शिक्षा मिळून नगरातील रस्ते व गटारे साफ करण्याचे त्यांच्या नशिबी येते.

पाटणकरांच्या नाटकातील या सद्हेतुमूलक बोधपरतेचे मोल जाणणारे काही टीकाकार त्या काळातही होते. पाटणकरी वळणाच्या नाटकांमुळे मराठी नाट्यरसिकांना हलक्या दर्जाची नाटके पाहण्याची चटक लागून त्यांचा अधःपात झाला, हा आक्षेप निरर्थक आहे हे काही जाणत्या मंडळींनी त्या वेळीच ओळखले होते. किर्लोस्कर मंडळीच्या आरंभापासून मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे साक्षीदार असणाऱ्या मुजुमदारांनी पाटणकरांच्या नाटकांचे महत्त्व सांगताना पुढीलप्रमाणे आपला अभिप्राय दिला—“ त्यांच्या (पाटणकरांच्या) नाटकांना पाटणकरी नाटके म्हणण्याची वहिवाट काही दिवसांमागे होती व त्यांनी लोकाभिरुची बिघडविली असे कित्येक वेळा त्यांच्यावर आक्षेप घेण्यात येत होते, परंतु ते खरे नाहीत. कारण नाटके पाहून आपली अभिरुची बिघडवून घेणारा सुशिक्षित समाज त्यांच्याकडे फारसा जात नाही. त्यांनी संगीत व प्रोज मिळून एकंदर जी २०–२२ नाटके लिहिली आहेत, ती निरनिराळ्या विषयांवर परंतु अडाणी

लोकांना सदुपदेशाच्या गोष्टी कळविण्याच्या उद्देशानेच लिहिली आहेत व त्यावर त्यांनी आपल्या प्रेक्षकांचे मनरंजन केले आहे."

पाटणकरांचे नाट्यसंगीत

पाटणकरांच्या नाटकावरील दुसरा मोठा आक्षेप त्यांच्या नाटकांतील संगीत-योजनेबाबतचा आहे. कै. आ. वि. कुलकर्णी, श्री. कृ. कोल्हटकर, पु. गो. काणेकर ह्या सर्व टीकाकारांचे आक्षेप एकाच स्वरूपाचे आहेत. पाटणकरांचे पहिले नाटक १८९२ च्या सुमारास रंगभूमीवर आले, आणि शेवटचे १९०९ मध्ये आले. म्हणजे, १९११ मध्ये रंगभूमीवर येऊन मराठी नाट्यसंगीताला वेगळे वळण देणाऱ्या मानापमान नाटकापूर्वी पाटणकरांच्या संगीतनाटकांचा काळ संपुष्टात आलेला होता. तेव्हा तत्पूर्वीच्या कालखंडात मराठी रंगभूमीवरील संगीताचे जे स्वरूप होते, ते विचारात घेऊनच पाटणकरांच्या नाट्यसंगीताचे मूल्यमापन करणे अवश्य आहे. त्यांच्या काही पदांनी त्यावेळच्या प्रेक्षकवर्गाला कसे वेड लावले होते या संबंधीचे काही अभिप्राय पूर्वी सांगितलेच आहेत. त्यांच्या नाट्यसंगीताचे स्थूलमानाने स्वरूप सांगावयाचे म्हटले तर संगीताची भिन्न भिन्न अभिरुची असणाऱ्या प्रेक्षकांचे एकाच वेळी समाधान करण्याचा पाटणकरांचा प्रयत्न असल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते.

विपुल संख्येने समाविष्ट असणारी पदे हा त्याकाळातील सर्व संगीत नाटकांचा विशेष होता आणि पाटणकरांची नाटकेही त्याला अपवाद नाहीत. विक्रमशशिकला (१७८), सत्यविजय (१०९), युवतीविजय (९४), कनककांता (९३) आणि सीमंतिनी (१२०) ही त्यांच्या नाटकांतील पदांची संख्या पाहिल्यानंतर आजच्या प्रेक्षकांची (आणि त्याहीपेक्षा संगीत नटांची) छाती दडपून गेल्याशिवाय रहाणार नाही. या संख्यावैपुल्याला अपवाद असणारे भस्मासुर हे एकच नाटक आहे. त्यात फक्त २७ पदे आहेत. पदांच्या चालीकडे सहज नजर टाकली तर त्यातील बहुसंख्य पदे किर्लोस्करी पदांच्या वर्गातच बसणारी आहेत यात मुळीच संदेह नाही. किर्लोस्करांचा आदर्श त्यांनी आपल्या नाट्यरचनेच्या वेळी नजरेसमोर ठेवलेला होता हे पूर्वी पाहिलेच आहे. किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकांप्रमाणे त्यात साक्या–दिंड्यांचा सुकाळ आहेच. परंतु त्याशिवाय साधे श्लोक, मिश्र श्लोक, अक्षरगणवृत्तातील श्लोक, ओव्या, गोपीगीते, अंजनीगीत, कटाव, गजल या विविध रचनाप्रकारांचाही त्यांनी समावेश करून घेतलेला आहे. काही पदांच्या डोक्यावर 'बँडच्या चालीवर' असेही नमूद केलेले आढळते. 'पदांच्या चाली घेताना पाटणकरांनी पार्शी व गुजराथी चालीवरची पदे भरमसाट प्रमाणात घेऊन जुन्या पदांच्या चालींचा संहारच करून टाकला' अशी कै. आ. वि.

कुलकर्णी[1] यांनी त्यांच्यावर टीका केलेली आहे. श्री. बाबूराव जोशी[2] यांनीही पार्शी चाली मराठी रंगभूमीवर आणण्याचे श्रेय पाटणकरांनाच दिलेले आहे. आपण यात काही नाविन्य आणीत आहोत याची पाटणकरांनाही जाणीव होती. विक्रमशशिकला या आपल्या पहिल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत ते म्हणतात, " यात काही चाली मुंबईत नावाजलेल्या पारशी नाटकातील चालीला अनुसरून घातल्या असल्यामुळे लोकांस यात काही तरी नूतनत्व आढळेल अशी आशा आहे. "

पाटणकरांच्या नाटकांची या दृष्टीने पाहणी केली म्हणजे त्यांतील रचना-वैचित्र्य ध्यानात येते. त्यांनी कहां के पथिक कहा, इस तन-धन की कौन बढाई इत्यादी हिंदी भजने, भज भज भवजलधिमाजी, याआरखी प्राचीन मराठी पदे, आम्ही काशीचे ब्राह्मण यासारख्या लावण्या अशा अनेक चाली स्वीकारलेल्या आहेत. त्या वेळी मराठी रंगभूमीवर सर्वत्र गाजणाऱ्या शाकुंतल, सौभद्र, रामराज्य-वियोग, मृच्छकटिक या नाटकांतील लोकप्रिय चाली तर त्यांच्या नाटकांतून अक्षरशः शेकडो वेळा आलेल्या आहेत. जाते की मम शकुंतला ही, हे मना सोड कल्पना, तव मानस कैसे काय (शाकुंतल), बलसागर तुम्हि वीर शिरोमणी, व्यर्थ मी जन्मले, अरसिक किती हा शेला, शशिकुलभूषण सदया, पावना वामना या मना (सौभद्र), रामासि अनुकूल असती त्यांचे पाडीन (रामराज्यवियोग), दासि ऐसे मानुनिया, भूपती खरे ते वैभव सुख (मृच्छकटिक) अशा अनेक प्रसिद्ध चाली पाटणकरांनी आपल्या नाटकांसाठी घेऊन त्या चालींवर पदरचना केलेली आहे.

केवळ मात्रा–वृत्ते आणि किर्लोस्कर–देवलांची पदे यांच्याच आधारावर पाटणकरांचे संगीत उभे राहिलेले नाही. अनेक पदांची बांधणी त्यांनी राग-दारीतच केलेली आहे. त्यासाठी त्यांनी ख्याल गायकीतले अनेक राग योजलेले दिसून येतात. वसंत, पिलू, बेहाग, हिंडोल, मांड, दरबारी, कानडा, मेघमल्हार, मालकंस, बागेसरी, परज, भूप, केदार, हमीर, बिभास, ललत, भैरवी अशा कितीतरी रागांचा निर्देश त्यांच्या पदांच्या शिरोभागी केलेला आहे. त्यावरून त्यांच्या नाटकातील संगीत केवळ उडत्या चालींच्या बळावर तयार झालेले नव्हते, याची खात्री पटते. त्यांनी काही हिंदी गीतांच्या व भजनांच्या चाली तर घेतल्याच आहेत, परंतु त्याचबरोबर काही हिंदी पदांनाही आपल्या नाटकातून प्रसंगोचित स्थान दिलेले आहे. सत्यविजय नाटकाची उभारणी तर ' आसका बाप हो,

---

१. मराठी रंगभूमी, पृ. ११७.

२. संगीताने गाजलेली रंगभूमी, पृ. ३५, ३८.

निरासकी मा' या दोहऱ्यातील लाखमोलाचा आशय पटविण्यासाठीच केलेली आहे. भस्मासुर नाटकात शंकर-स्तुतिपर अशा अनेक हिंदी गीतांचा समावेश झालेला आहे.

वाङ्मयीन गुणांच्या दृष्टीने विचार केला तर त्यांच्या पदांत कल्पना-विलासाचा पूर्णपणे अभाव असल्याचे सहज ध्यानात येते, परंतु त्याचबरोबर त्यांच्या पदांतील प्रसादगुणाचे अस्तित्वही दिसून येते. त्यांच्या पदांना उद्देशून, 'तालासुरावर म्हटले जाणारे गद्य' किंवा 'गद्यप्राय पद्य' अशी जी टीका झालेली आहे ती पुष्कळशी खरी आहे यात संदेह नाही. परंतु १८८० ते १९०० या काळातील संगीत नाटकांचे अवलोकन केले, तर सुबोध, प्रवाही पदरचना हा त्या काळाचा सर्वत्र आढळणारा विशेष असल्याचे प्रत्ययास येते. अगदी किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकांतील कितीतरी पदांबाबत हाच गद्यप्रायतेचा आक्षेप घेता येईल. नाटकातील पद प्रेक्षकांना चटकन् समजले पाहिजे अशी पाटणकरांची भूमिका होती व ती त्यांनी आपल्या सत्यविजय नाटकाच्या प्रस्तावनेत मांडलेली आहे. नाट्य-संगीतावर टीका करणाऱ्यांच्या मताचे खंडन करताना ते लिहितात, "संगीत या शब्दाचा अर्थ इतकाच की, नुसतेच भाषण पात्रांच्या तोंडून वदविण्यापेक्षा साधे पण सुरात तेच भाषण पद्यरूपाने अभिनययुक्त वदविणे. उगाच लांब लांब ताना मारून व यतिभंग करून भलत्याच जागी पदच्छेद करणे, यामुळे......लोक नाके मुरडतात ते अगदी यथार्थ होय. रसाला व वेळेला अनुकूल अशा पद्यांच्या गोड चाली व आबालवृद्धांना समजण्याजोगी पद्य-रचना असल्यावर ते लोकमान्य का होणार नाही?" यावरून पद रसानुकूल, अभिनययुक्त व प्रसादपूर्ण असले पाहिजे, असे त्यांचे मत असल्याचे सिद्ध होते.

त्यांची पदे हा त्यांची नाटकाचा किंवा कथानकाचा अंगभूत असा भाग असल्यामुळे सामान्य विचार व्यक्त करणे, क्षुल्लक भावनोद्रेक व्यक्त करणे किंवा लहानशा घटनेचे निवेदन करणे यासाठीही ते संगीताचा आश्रय घेतात. उत्कट भावनांचा आविष्कार करण्यासाठी त्यांनी पदे लिहिलेली आहेतच, परंतु जे मनोभाव गद्यात सहज व्यक्त करता येतील किंवा गद्यातच व्यक्त करणे अवश्य आहे, अशा प्रसंगीही पदरचना केल्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील पदांची संख्या भरमसाट वाढली असल्याचे दिसून येते. पदयोजनेबाबत त्यांनी थोडा संयम पाळला असता आणि महत्त्वाच्या स्थळीच पदयोजना करण्याचे धोरण ठेवले असते, तर त्यांच्या नाटकातील संगीत कितीतरी पटीने रसपूर्ण झाले असते, असे त्यांनी लिहिलेल्या अनेक सुरस पदांवरून म्हणता येते. विशेषतः त्यांच्या नाटका-तील भक्तिभावनेचा आविष्कार करणारी काही पदे तर प्राचीन मराठी कवींच्या

अभंगवाणीची आठवण करून देणारी आहेत. पाटणकरांचे घराणे वैदिकांचे आणि ते स्वतःही धर्मशील वृत्तीचे होते. आपल्या हयातीत त्यांनी दोन ठिकाणी दत्तमंदिरांची स्थापना केली होती, असे त्यांच्या चरित्रात उल्लेख आहेत. यावरून त्यांच्या अंतःकरणात भक्तीचा अंकुर चांगला रुजलेला असावा असे वाटते. या संस्कारातून त्यांच्या नाटकातील ईशस्तुतिपर किंवा परमार्थपर पदांना विशेष श्रवणीयता प्राप्त झालेली आहे. त्याची थोडीशी उदाहरणे पाहू—

सत्यविजय नाटकातील एका योगीपुरुषाने परमेश्वराची जी आळवणी केली आहे ती पहा —

निराकारा निर्गुणरूपा। विलया नेई कलिमलतापा ॥ ध्रु० ॥
जगन्नियंत्या आत्मारामा। असशि सदोदित तू विश्रामा।
विलया नेई संसृतितापा। चरणी ठाव दे करि अनुकंपा ॥

युवतीविजय नाटकातील संतसमागमाचा महिमा वर्णन करणारे पुढील पद कोणत्याही संत कवीच्या नावावर सहज खपून जाईल—

संतसमागम देतसे अक्षयिंचे सुखधाम।
अन्य उपाये मानवांना मिळत नसे विश्राम ॥
जपतप साधन काही नलगे भगवंताचे नाम।
भवसिंधूतुन तारुनि अक्षय देइ विराम ॥
प्रबल कशाला होइल मग तो अंतर्यामी काम।
ईश पदांबुजि वास घेई निशिदिनी आत्माराम ॥

सीमंतिनी ही त्या नाटकाची नायिका पतिनिधनामुळे झालेल्या दारुण दुःखाचा विसर पडावा म्हणून परमेश्वराची जी मानसपूजा करते, ती तर फारच प्रेक्षणीय आहे. सीमंतिनी म्हणते—

मन गंगेचे स्नान घालुनी हृत्कमली तुजला।
ठेविते शिवा एकनिष्ठता लावुनि गंध टिळा ॥
नीलकंठा कंठि घालते भक्तिसुमन माळा।
पंचवायूचा धूप दीप हा मानुनि घे अचला ॥
भावाचा नैवेद्य अर्पिते अक्षय जगपाला।
गौरीकांता सेवी आता प्रीतीतांबूला ॥
मन हेतूची आरती मी करिते घननीळा।
सदाशिवा तुज शरण रिघोनी प्रार्थी नृपबाळा ॥

[ही रूपकात्मक मानसपूजा वाचल्यानंतर कोणालाही सौभद्र नाटकातील अर्जुनाने केलेल्या सुभद्रेच्या 'मानसिक पूजे'चे स्मरण होईल आणि पाटणकरांनी आपल्या पदासाठी 'नीरक्षीरालिंगनरूपी' या अर्जुनाच्या पदाचीच चाल घेतलेली आहे.]

कनककांता नाटकातील एका साध्या साकीत वर्णिलेले हे नादमधुर गंगामहात्म्य पहा—

दुरित नाशिनी जान्हवि जननी पावन करी जगताला ।
सुखकर दर्शन स्नान पान तव अक्षय दे सुगतीला ।
ठेऊनि तुजसि शिरी । हर्षें डोले मदनारी ॥

प्राचीन मराठी कवींच्या अनुकरणाने पाटणकरांनी परमार्थपर पदाच्या शेवटच्या पंक्तीमध्ये स्वतःची नाममुद्रा ठेवण्याची परंपरा पाळलेली दिसून येते. 'अंबापति चरणकमला । माधवास तरी ।', 'नत माधवदास करी सुदैव सुति', 'माधवास सच्चित्सुखघन । देई सुशांतिधान' अशी अनेक उदाहरणे त्यांच्या नाटकात सापडतात.

स्वैर शृंगार

पाटणकरांच्या नाटकातील भक्तिरसाने ओथंबलेली अशी पदे वाचणारा रसिक, 'पाटणकरांची नाटके म्हणजे सुधारलेले तमाशे' अशी टीका पाहून गोंधळात पडतो. परंतु टीकाकारांच्या म्हणण्यातही थोडेफार तथ्य होतेच. त्यांच्या नाटकातील उत्तान शृंगार आणि हावभावांनी त्या शृंगाराचे आकर्षण वाढविणारी द्वंद्वगीते यांमुळे तत्कालीन समीक्षक विलक्षण अस्वस्थ झाले होते आणि त्यांच्यापैकी काही जणांचा तर मानसिक प्रक्षोभ झाला होता. आजच्या पूर्वग्रहरहित अशा नाट्याभ्यासकाला या सर्वांचा उलगडा करता येणे शक्य आहे.

पाटणकरांच्या नाटयजीवनाला प्रारंभ झाला तो काळ म्हणजे अव्वल इंग्रजी अमदानी म्हणून ओळखला जाणारा काळ होय. १८४३ पासून मराठी रंगभूमी निर्माण होऊन कलेच्या आणि विस्ताराच्या दृष्टीने तिचा हळूहळू विकास होत चाललेला होता. परंतु त्याला खरी चालना अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या काळापासूनच मिळाली. त्यामुळे रंगभूमीचा उद्‌गम होऊन पन्नास वर्षांचा काळ लोटला, तरी आणि खेडोपाडी जत्रेच्या निमित्ताने प्रतिवर्षी नाटके करण्याची वर्षानुवर्षे परंपरा चालत आलेली होती तरी, नाटयव्यवसायाचा व्याप मोठमोठ्या शहरांपुरताच मर्यादित राहिलेला होता. लहान लहान शहरे आणि खेडेगावे यांतून राहणाऱ्या लोकांचे तमाशा हेच करमणुकीचे एकमात्र साधन होते. पेशवाई

अखेरच्या काळात भरभराटीला आलेल्या शाहिरी पठडीतल्या रंगेल आणि रंगेल लावण्यांचे सूर अद्यापि लोकांच्या कानावर रेंगाळत होते. त्या शाहिरी कवींचा अस्त आणि नव्या नाटककारांचा उदय या दोन्ही गोष्टी ज्या वेळी दिसत होत्या असा तो महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनातला संक्रमणकाळ होता. पाटणकर उच्चविद्या-विभूषित नसले तरी पांढरपेक्षा वर्गातील असल्यामुळे आणि त्याहीपेक्षा धार्मिक वळणाचे मनावर दृढ संस्कार झालेले असल्यामुळे त्यांच्या मनाची बैठक साहजिकच सत्प्रवृत्त झालेली होती. परंतु त्यांनी आपली नाट्यकलेची उपासना ज्या मुंबईत सुरू केली होती, त्या मुंबईतील सामान्य थरातील लोकांच्यापर्यंत नाट्यकलेचे लोण नेऊन पोचवायचे असेल म्हणजेच नाट्यकला ही खरीखुरी लोककला व्हावयाची असेल तर त्या समाजाला पचेल आणि रुचेल अशाच पद्धतीचा अवलंब करणे अवश्य होते. त्यामुळेच एका बाजूला जीवनातल्या चिरंतन मूल्यांचा आग्रह आणि दुसऱ्या बाजूला उत्तान शृंगाराचा खळखळाट अशा दोन्ही गोष्टी पाटणकरांच्या नाटकात एकाच वेळी पहावयास मिळतात. त्यांच्या नाटकातील शृंगारिक वातावरणाचा जो अतिरेक काही ठिकाणी झालेला आहे त्याची ही पार्श्वभूमी आहे.

शृंगारप्रचुर पदे आणि त्याच प्रकारची द्वंद्वगीते (म्हणजे त्या काळातील झगडे) यांची रचना करताना पाटणकरांच्या समोर उच्च शिक्षणाचे संस्कार न झालेला, रांगडी अभिरुची असलेला आणि स्थूल भावनाप्रकटनाची आवड असणारा प्रेक्षकवर्ग होता. साहजिकच त्यांच्या शृंगारप्रवेशात प्रणयभावनेचे हळुवार आणि आल्हादक असे दर्शन कोठेच होऊ शकत नाही. प्रथमदर्शनीच, प्रेमपीडित नव्हे तर कामपीडित झालेल्या स्त्री-पुरुषांच्या शारीरिक आसक्तीचे अगदी स्पष्ट शब्दात रेखाटलेले चित्रण तेथे पाहावयास मिळते. आणि एकदा, प्रेक्षकांना त्याच रसात मनसोक्त डुंबवायचे असे ठरल्यानंतर पाटणकरांच्या नाटकातील, एऱ्हवी वरच्या पातळीवर उभे असणारे विक्रम (विक्रमशशिकला) किंवा चित्रांगद (सीमंतिनी) यांच्यासारखे पुरुषही आपल्या अनावर कामुकतेचे प्रदर्शन करण्यास कचरत नाहीत. नाटकातील संविधानकाचे उद्दिष्ट वेगळेच असले तरी पाटणकरांच्या बहुतेक नाटकांत एखादा प्रवेश तरी उत्तान स्वरूपाच्या शृंगारिक सवालजबाबांनी नटलेला सापडतो त्याचे हे कारण आहे. त्यांच्या नाटकातील, सदभिरुचीला पसंत न पडणारी, शृंगाररसाची काही उदाहरणे पहा—कनककांता नाटकातील दुर्वर्तनी राणी सुभगा आपल्या प्रियकराला म्हणते,

गोंडस तनु गुलजार । सुंदर तव । मनमानस बहु धुंद होऊनी ।
काम छळित अनिवार । मनोहर । सत्वर करी परिहार ।
जरी न परिशिल माझी विनंती । देईन प्राण बघ तुजपुढती ॥

सत्यविजय नाटकातील नायिका सत्यविजयाला म्हणते,

केतकीचा वास करी धुंद सदा नागिणीला।
सहवासा करुनी सुखे घे पदरी तू मजला।
स्वातीघनजलबिंदु तृप्त करी चातकीला।
त्या परी तू शांतवि रे मनरमणा ही अबला॥......
हा मदनबाण। मत्प्राण। करी हैराण।
प्रिया चित्ता। मुळी धीर न धरवे आता॥

विक्रमशशिकला नाटकातील प्रेमातुर झालेल्या विक्रमाची ही विनवणी—

धीर न धरवे किमपी आता अंत किती तरी बघसी।
झडकरी आलिंगन देउनिया शांत करी गे वपुसी॥
कामज्वाला भडकुनी गेली सहन न होई मजसी।
शांत करी गे सत्वर सुंदरि शंका अशी का धरिसी॥

पाटणकरांच्या नाटकातील झगड्यांचा निर्देश त्यांचे टीकाकार वेळोवेळी करतात. त्याचे स्वरूप समजण्यासाठी विक्रमशशिकला नाटकातील, एका काळी सारी मुंबई गाजवणारा, विक्रम व शशिकला यांच्यातील झगडा पुढे उद्‌धृत केला आहे.

शशिकला—हं मदंगा लाँवुं नका कर दूर करा। तुम्ही दूर सरा।
खराच नसतो धीर नरा।
विक्रम—जीवन केवळ तुझ्या करी गे। असुनी काही करिसी ढोंगे।
दाऊ नको मजपुढती सोंगे।
शशिकला—काहि तरी मनिं न्याय धरा। स्वकुलास स्मरा॥
विक्रम—सुरांसुरांही अंत नसेगे। सुकीर्ति ही तव कधीं न भंगे।
नाम जगत्रयिं गाजतसे॥
शशिकला—धुंदी आता किमपी उतरा। नय हा न बरा॥
विक्रम—नरास भाग्ये भूषण येतें। स्त्री-चारित्र्या पुढति न चढते।
स्मरव्यथेने धुंदी चढते।
शशिकला—जीभ जरा आवरून धरा। मज हा नखरा। गमतो न खरा।
विक्रम—उपवन सोडुनि वन सेवाया। इच्छि न कोणी कामी वाया।
अजून काही तुज येइ न माया। जाहली वश गौरि हरा।
अनुरूप वरा॥
शशिकला—परि ते विसरा॥ खराच नसतो धीर नरा......

अशा प्रकारच्या झगड्यांची पेरणी सर्व नाटकभर झालेली असते असा एक भ्रम पाटणकरांच्या टीकाकारांनी उगीचच प्रसृत केलेला आहे. पाटणकरांच्या सर्व नाटकांत हे झगडे आहेत असे नाही आणि ज्या नाटकांत आहेत, तेथे प्रत्येक नाटकात एखाद-दुसऱ्या झगड्यापेक्षा त्यांची संख्या अधिक नाही. 'तमाशातील प्रकार प्रतिष्ठितपणे पहायला सापडतो म्हणून खूष होणाऱ्या प्रेक्षकांसाठी त्यांनी आपल्या नाटकांतून झगडे व छकड्या यांची भरपूर पेरणी केली ' हे श्री. बाबुराव जोशी[1] यांचे विधान फार मर्यादित प्रमाणातच यथार्थ आहे. या झगड्याविरुद्ध सर्वांत कडक टीका करणाऱ्या श्री. कृ. कोल्हटकरांनी चारच वर्षांनंतर लिहिलेल्या आपल्या वीरतनय नाटकात मात्र तशाच झगड्यांना स्थान दिले. त्यांच्या टीकाकारांनी ही विसंगती उघडकीला आणली, तेव्हा तिचे गुळमुळीत समर्थन करताना कोल्हटकरांची कशी तारांबळ उडाली हे त्यांच्या ' वीरतनयाची ढाल ' या लेखात स्पष्टपणे दिसून येते.

अद्‌भुताची भुतावळ

आणखीही एका बाबतीत, पाटणकरांच्या नाटकांवर समकालीन परिस्थितीचा प्रभाव पडलेला दाखविता येतो. त्या काळच्या कादंबरी-वाङ्मयाची पहाणी केली तर त्या वेळी प्रसिद्ध झालेल्या कादंबऱ्यांतून अद्‌भुतरम्य आणि चित्तथरारक अशा प्रकारच्या भीषण प्रसंगांची फार मोठ्या प्रमाणात भरती झाल्याचे आढळून येते. १८८५ पासून नाट्यवाङ्मयात किर्लोस्करांनी, कादंबरी-वाङ्मयात हरिभाऊ आपट्यांनी आणि काव्यप्रांतात केशवसुतांनी वास्तववादाचे नवे युग प्रस्थापित केले होते. तथापि त्यापूर्वीच्या, भडक प्रसंगांची निर्मिती करणाऱ्या रोमांचक वाङ्मयाचा पूर्णपणे लोप झालेला नव्हता. तशा प्रकारच्या भयानक घटना, असंभाव्य प्रसंग आणि भीतिप्रद वातावरण यांची आवड असलेला वाचकवर्ग नाटकातही तसे चित्रण पाहण्यास आसुसलेला होता. त्या वेळच्या नाटकांनाही ' अललडुर 'ची नाटके म्हणत असत. हे सर्व लक्षात घेता, पाटणकरांच्या नाटकातील असंभाव्य अशा पात्रांच्या व प्रसंगांच्या चित्रणाची संगती लावता येते. पाटणकरांची नाटके पाहणाऱ्यांना केवळ भूलोकावरील जीवनाचेच दर्शन घडते असे नाही. पाटणकर त्यांना स्वर्गातील देवलोक आणि पाताळातील नागलोक येथेही नेऊन आणतात. त्यांच्या नाटकांतून स्वर्गातील देवदेवता व असुरगण यांबरोबरच भूत–पिशाच्चादिक मंडळींचीही गाठ पडते. कनककांता या नाटकातील पिशाच्च हे तर सज्जनांचे सहाय्यक व दुर्जनांचे शासक आहे. अत्यंत प्रौढ भाषेत नीती-अनीती व पाप-

---

१. संगीताने गाजलेली रंगभूमी, पृ. ३५.

पुण्य यांची चर्चा करण्याइतके ते विचारवंत आहे. शिवाय त्याने गायनविद्याही चांगली आत्मसात् केलेली आहे. सत्यविजय नाटकातील भूत, पूर्वजन्मीच्या पापामुळे भूतयोनी प्राप्त झालेले व आपल्या अपुऱ्या वासना पूर्ण करण्याच्या प्रयत्नात आहे. सत्यविजय नाटकाच्या प्रयोगात या भूत-प्रवेशांना फार महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले होते. शिवरामपंत जोशी आणि केसरीनाथ धुमे हे दोन नट या भूतप्रवेशातील कामाबद्दल फार प्रसिद्ध होते. 'त्या नाटकात फार महत्त्वाचे काम म्हणजे भुताचं' असे मामा वरेरकरांनी विनोदाने म्हटले आहे. हे भूतही गाननिपुण आहेच. गद्य रंगभूमीवर हॅम्लेटच्या बापाचे भूत आणि संगीत रंगभूमीवर सत्यविजय नाटकातील भूत या दोघांनी त्या काळी धुमाकूळ मांडला होता.

कामगिरीचे मूल्यमापन

या एकंदर पहाणीवरून असे दिसते की, माधवराव पाटणकर हे मराठी रंगभूमीवरील नाटककारांच्या परंपरेतीलच एक नाटककार होते. लोकरंजनाबरोबरच लोकशिक्षण हाही त्यांच्या नाट्यसेवेचा हेतू होता. वैवाहिक निष्ठा, सत्यनिष्ठा, अशा तत्त्वांचे संस्कार प्रेक्षकांच्या मनावर घडवावेत आणि सद्यःकालीन परिस्थितीबद्दलही त्यांच्या मनात काही जागृती करावी हे त्यांच्या नाटकांचे उद्दिष्ट होते. त्यांची नाट्यप्रतिभा लोकोत्तर नव्हती, हे खरे असले तरी अद्‌भुतरम्य व रसोत्कट अशा प्रकारचे नाट्यप्रसंग रंगवून प्रेक्षकांना तन्मय करण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या लेखणीत होते. त्यांच्या काही नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर जी अव्याहत लोकप्रियता संपादन केली ती त्यांच्या यशाची ग्वाही देणारी आहे. त्यांच्या नाट्यलेखनात स्थल-कालाची ऐक्यता झुगारून दिलेली आहे, प्रसंगांच्या मांडणीत भडकपणा व अतिरंजितपणा आहे. त्यांच्या रसाविष्कारात शृंगाराचा अतिरेक झालेला आहे. ह्या सर्व उणीवा लक्षांत घेऊनही त्यांच्या नाटकातील रंगतदार जीवनदर्शन त्या सर्वांवर मात करणारे ठरले अशी इतिहासाची साक्ष आहे. त्यांच्या सुबोध, चटकदार व प्रसंगानुकूल पदरचनेचा या यशात मोठा वाटा आहे. त्यांच्यावर टीका करताना कोल्हटकरांनाही 'पाटणकरांनी बऱ्याच प्रसंगी चाली योग्य प्रसंग पाहून घातल्या आहेत' ही गोष्ट कबूल करावी लागली.

कै. पु. गो. काणेकर[1] यांनी त्यांच्या लोकप्रियतेची वेगळीच मीमांसा केलेली आहे. ते लिहितात, "(किर्लोस्कर-देवलांची नाटके जुनी झाली होती त्या काळात) लोकाभिरुची फार खालावली होती. लोकांना रुचिपालट पाहिजे होता.

---

१. माझ्या काही नाट्यस्मृती, पृ. ३७.

कितीही चांगली असली तरी तीच तीच नाटके पाहण्याचा लोकांना कंटाळा आज होता, आणि त्या नाटकांच्या तोडीची नवी नाटके रंगभूमीवर येत नव्हती. म्हणून पाटणकरी संप्रदाय लोकप्रिय होऊ शकला असेही म्हणता येईल." कै. काणेकरांची ही मीमांसा सर्वथैव भ्रामक आहे, हे रंगभूमीच्या कोणत्याही अभ्यासकाला सहज पटू शकेल. पाटणकरांचे पहिले विक्रमशशिकला नाटक १८९२ च्या सुमारास रंगभूमीवर आले. तेव्हापासून १९१० पर्यंत त्यांची नाटके रंगभूमीवर आली, त्यातील अनेक रंगभूमीवर गाजली. या वीस वर्षांच्या काळात नव्या दर्जेदार नाटकांच्या अभावी मराठी रंगभूमीवर जणू काय एखादी पोकळी निर्माण झाली होती, अशी कुलकर्णी यांची समजूत असावी. परंतु, देवलकृत शापसंभ्रम व शारदा, कोल्हटकरकृत वीरतनय व मूकनायक, शिरवळकरकृत राणा भीमदेव, पानपतचा मुकाबला, तुकाराम, बाबाजीराव राण्यांच्या रंगभूमीवरील पुंडलीक व तुकाराम आणि खाडिलकरकृत कांचनगडची मोहना, कीचकवध, भाऊबंदकी ही मराठी रंगभूमीवर विलक्षण लोकप्रिय झालेली गद्य व संगीत नाटके १८९२ ते १९०९ याच काळात रंगभूमीवर आली होती हे पाहिले म्हणजे श्री. कुलकर्णी यांच्या विचारातील फोलपणा सहज ध्यानात येतो.

पाटणकरांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीची जी अद्वितीय सेवा केली आहे, तिचा थोडासा परामर्श घेणे अवश्य आहे. किर्लोस्करांनी प्रवर्तित केलेल्या संगीत नाटकाची लोकप्रियता शहरांपुरतीच मर्यादित होती. मुख्यतः सुशिक्षित पांढरपेशा वर्गच त्यांचा आश्रयदाता होता. इतरत्र लोकनाट्य हीच करमणूक होती. या वर्गाला रंगभूमीचा प्रेक्षक करण्याचे श्रेय एकट्या माधवराव पाटणकरांचे आहे. मुंबईत असतानाही त्यांची नाटके गिरगावापेक्षा गिरणगावच्या प्रेक्षकांनीच डोक्यावर घेतली. 'माझी नाटके गिरणबाबूंसाठीच आहेत' असे त्याचे उद्गार श्री. टेंब्यांनी[1] नमूद करून ठेवलेले आहेत आणि खरोखरीच त्यांची नाटके मुंबईतील बहुजन समाजाला एवढी आवडत असत की, त्यासाठी पाटणकर मंडळीचा मुक्काम पुष्कळसा मुंबईलाच असे. पाटणकरांनीही मुंबईकर रसिकांबद्दलची कृतज्ञता व्यक्त करण्यासाठी आपले सत्यविजय हे नाटक मुंबईकर प्रेक्षकांना, 'अतिनम्रतेने आणि प्रेमपुरस्सर अर्पण' केलेले आहे. कोल्हटकर, कुलकर्णी, काणेकर, व. शां. देसाई आदि समीक्षकांनी पाटणकरांच्या नाट्याविषयी प्रतिकूल मतप्रदर्शन केलेले असले तरी त्यांच्या असामान्य कामगिरीची बूज राखणारेही काही टीकाकार त्यांना मिळाले आहेत. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी[2] त्यांच्या कार्याचे महत्त्व सांगताना लिहितात, "अफाट बहुजन समाजा-

१. माझा जीवनविहार, पृ. १०३.

२. मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय, पृ. १२१–२२.

मध्ये किर्लोस्करांनी आणलेली संगीताची गंगा नेऊन पोचविणारा भगीरथ म्हणजे माधव नारायण पाटणकर...मुंबई येथे आल्यावर त्यांचे भाग्य फळफळले आणि ते मुंबईच्या गिरणगावचे अगदी सनदी नाटककार ठरले. विक्रमशशिकला नाटकाने पैशाचा पाऊस पाडला. सीमंतिनी, सत्यविजय, युवतीविजय इत्यादी नाटके एकामागोमाग एक त्यांनी लिहिली आणि बहुजनसमाजास, तमाशाची जागा घेऊ शकणारी पण तमाशापेक्षा पुष्कळ सभ्य अशी करमणूक उपलब्ध करून दिली."

कै. मामा वरेरकरांच्या शब्दात या लेखाचा समारोप करू. पाटणकरांची नाटके पाहिल्यानंतर त्यांचे स्वरूप व त्या नाटकांनी बजावलेली कामगिरी वर्णन करताना वरेरकर[1] लिहितात, "पाटणकरांची नाटके वाङ्मयदृष्ट्या सामान्य दर्जाची असली तरी रंगभूमीच्या आकर्षणाच्या दृष्टीने आणि अभिनयाच्या तंत्राच्या दृष्टीने खात्रीने उच्च दर्जाची होती. त्यांच्या नाटकांनी माझं मन चांगलंच वेधून घेतलं. सर्वसाधारण बहुजनांना खेचून घेण्याची त्यांची हातोटी मला असामान्य वाटली...रंगभूमी ही सर्वांसाठी आहे, नुसत्या पांढरपेशासाठी नव्हे, नुसत्या विद्वानांसाठी नव्हे किंवा नुसत्या धनवानांसाठीही नव्हे, असं मला त्या वेळी सुद्धा वाटत असे आणि म्हणूनच मला मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात माधवराव पाटणकर ही व्यक्ती क्रांतिकारक वाटली. त्यांच्या नाटकांत एक विशेष होता. त्यांचं लक्ष जितकं करमणुकीकडं होतं तितकंच प्रचाराकडेही होतं. साध्याभोळ्या कामकरी लोकांना सहजरीत्या पटेल अशा प्रकारचा सात्विक उपदेश त्यांच्या नाटकांतून विखुरलेला असे."

* * *

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड १, पृ. ७१–७२.

नाटककार वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर

शिरवळकर आणि मराठी रंगभूमी

वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर यांच्या नाटकांनी एके काळी मराठी रंगभूमी गाजवलेली आहे, ही घटना आता नाट्यवाङ्मयाच्या अभ्यासकांखेरीज इतर कोणाच्या स्मरणातही नाही. किंबहुना शिरवळकरांचे नावही आज विस्मृतप्राय झालेले आहे. तथापि राणा भीमदेव, श्रीतुकाराम, पानपतचा मुकाबला, पन्नारत्न या त्यांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील एका कालखंडात जी अलोट लोकप्रियता मिळविलेली होती ती उपेक्षणीय नाही. ही नाटके गाजवणारे नटसम्राट गणपतराव जोशी १९२२ मध्ये दिवंगत झाल्यानंतर त्यांचे काही नटशिष्य शिरवळकरांची नाटके करीत असत. १९३० पासून मात्र ती नाटके काळाच्या पडद्याआड गेली ती कायमचीच. दोन वर्षांपूर्वी मुंबई मराठी साहित्य संघाने राणा भीमदेव नाटकाचे आपल्या वार्षिक नाट्योत्सवात पुनरुज्जीवन केले होते. परंतु चारदोन प्रयोगांपेक्षा त्याचे अधिक प्रयोग झाले नाहीत. हा एकच अपवाद वगळला तर गेल्या तीन तपांत शिरवळकरांच्या नाटकांचे मराठी रंगभूमीवर दर्शन घडलेले नाही, आणि भविष्यकाळात ते कधी होईल असे वाटत नाही. शिरवळकरांनी आपली नाटके रंगभूमीकडे लक्ष देऊनच लिहिल्यामुळे नाटकातील चिरंतन अशा वाङ्मयीन अंगाकडे त्यांचे थोडेफार दुर्लक्ष होते असे म्हटले तरी चालेल. त्यामुळे वाङ्मयीन कृती या दृष्टीने ती नाटके महाविद्यालयीन अभ्यासक्रमात समाविष्ट होण्याचाही संभव नाही. थोडक्यात म्हणजे शिरवळकरांची नाटके भावी पिढीला दिसणार नाहीत किंवा तिच्याकडून ती फारशी वाचलीही जाणार नाहीत. हे सर्व लक्षात घेऊनही शिरवळकरांच्या नाट्यकृतींनी मराठी रंगभूमीची एका विशिष्ट काळापुरती का होईना पण जी बहुमोल सेवा केली आहे

ती मराठी रंगभूमीच्या अभ्यासकाला तरीं विसरता येणार नाही. १८६५ हे शिरवळकरांचे जन्मवर्ष आहे. तेव्हा त्यांच्या जन्मशताब्दीच्या वर्षी त्यांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर जे यश संपादन केले होते त्याचे अवलोकन करून वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून त्या नाटकांची वैशिष्ट्ये पाहाणे हे उचित होईल.

शिरवळकर हे मूळचे भोर संस्थानातील शिरवळ या गावचे. त्यांचे माध्यमिक शिक्षण पुण्याच्या भावे स्कूलमध्ये झाले. १८८९ मध्ये मॅट्रिक झाल्यानंतर शिरवळकर लगेच १८९० च्या जानेवारीत भावे स्कूलमध्येच शिक्षक म्हणून दाखल झाले. अल्पावधीत ते तेथे कायम झाले; आणि शिक्षक या नात्याने तेथेच चोखपणे अखेरपर्यंत काम केल्यानंतर ते भावे स्कूलमधून निवृत्त झाले. 'शाळेतील सर्व मंडळी, विद्यार्थी व शिक्षक यांच्याशी त्यांचे वर्तन फारच सरळ व प्रेमळपणाचे असे' असे उद्गार भावे स्कूलचे इतिहासकार श्री. भावे[1] यांनी काढलेले आहेत. शिरवळकर भावे स्कूलमध्ये असताना आचार्य अत्रे हे त्याच शाळेत विद्यार्थी होते. त्यांनी शिरवळकरांचे पुढीलप्रमाणे वर्णन केले आहे[2]— "शिरवळकर चौथी-पाचवीला मराठी शिकवीत. त्यांनी पुण्यात लेखकांचा नाईट क्लब काढला होता. ते भावे स्कूलच्या मागच्या बाजूलाच राहात...... शिरवळकर मास्तर स्वभावाने अत्यंत गरीब असत. जातीने ते देशस्थ ब्राह्मण असून वर्णाने कोकणस्थासारखे गोरे दिसत. त्यांचे केस नि मिशा भोऱ्या होत्या...... शिरवळकर मास्तर वर्गांत आपल्या पुस्तकांची मुद्रिते तपाशीत असत. त्यांच्याच दर्शनाने मला नकळत लेखनाच्या नि मुद्रणाच्या सृष्टीत वाहून नेले असावे. शिरवळकर हे शिकवण्याच्या बाबतीत अत्यंत सामान्य शिक्षक होते पण अभिनय शिकवण्याच्या बाबतीत त्यांचा हात कोणीही धरू शकला नसता. शाळेतून निवृत्त झाल्यावर शिरवळकर थोड्याच दिवसांनी आंधळे झाले."

शिरवळकरांनी नाटककार या नात्याने प्रथम रंगभूमीवर पदार्पण केले ते आपले एक परमस्नेही श्री. विनायक त्रिंबक मोडक यांच्या सहकार्याने. पुण्यामध्ये त्या वेळी, आचार्य अत्रे यांनी वर उल्लेखिलेली, 'नाईट क्लब अथवा महाराष्ट्र भाषा संवर्धक मंडळी' या नावाची जी संस्था होती, त्या संस्थेचे शिरवळकर व मोडक हे दोघे आधारस्तंभ होते. त्या दोघांनी मिळून मौन-यौवना व श्रीविक्रमादित्य (भाग १ व २) या दोन कादंबऱ्या, राणा भीमदेव हे नाटक व महादजी शिंदे हे छोटेसे चरित्र अशी ग्रंथरचना केलेली आहे.

---

१. महाराष्ट्र एज्युकेशन सोसायटी, हीरक महोत्सव ग्रंथ, पृ. १३१.

२. कऱ्हेचे पाणी, खंड १, पृ. ७५–७६.

या ग्रंथांपैकी महादजी शिंद्यांचे चरित्र हे ४८ पृष्ठांचे असून 'अनुकरणप्रिय अशा मुलांचे, कनिष्ठ स्थितींतून उच्च स्थितीस चढणाऱ्या पुरुषांच्या चरित्राच्या वाचनाने हित होते' या कल्पनेने लिहिलेले आहे. विक्रमादित्य या कादंबरीवर त्या वेळच्या विविधज्ञानविस्तार या प्रख्यात मासिकात विस्तृत अभिप्राय[1] आलेला आहे. समीक्षकाने आपले नाव Y. G. N. अशा इंग्रजी आद्याक्षरांत निर्देशिलेले आहे. हा समीक्षक, कादंबरीचे अत्यंत चिकित्सक परीक्षण केल्यानंतर आपल्या परखड समारोपात लिहितो, "प्रस्तुत ग्रंथासारखे (विपुल दोषांनी भरलेले) ग्रंथ मुळीच न झाले तर पुरवेल. कारण त्यापासून भाषावृद्धी न होता उलट भाषाक्षयच होऊन सर्व महाराष्ट्रीचे जबरदस्त नुकसान होईल" आणि, "मराठीच्या आहे त्या थोडयाशा सुभगत्वाची देखील दुर्दशा होण्याचा संभव आहे." मौनयौवना कादंबरीबद्दल मात्र त्या वेळच्या 'रजिस्ट्रार ऑफ नेटिव्ह पब्लिकेशन्स'ने अनुकूल अभिप्राय व्यक्त केलेला आढळतो.[2] श्रीमती कुसुमावती देशपांडे यांनी आपल्या 'मराठी कादंबरी' या ग्रंथात या दोन कादंबऱ्यांचा साधा उल्लेखही केलेला नाही. तेव्हा त्याविषयी अधिक विचार करण्याऐवजी शिरवळकरांच्या नाट्यलेखनाकडेच वळणे इष्ट आहे.

श्री. मोडक यांच्या सहकार्याने लिहिलेले राणा भीमदेव अथवा खरा रजपूत हें नाटक १८९२ मध्ये प्रसिद्ध झाल्यानंतर 'नाइट क्लबाच्या लेखकात तंटा होऊन तो क्लब मोडला व त्या दोन लेखकांची तोंडे भिन्न दिशेला वळली'[3]. अर्थातच पुढील सर्व नाट्यकृती एकट्या शिरवळकरांनीच लिहिल्या. त्या अशा :— अस्मानी सुलतानी अथवा पानपतचा मुकाबला (१८९३), श्रीतुकाराम (१९०१), श्रीएकनाथ (१९०३), श्रीनामदेव (१९०४) आणि शेवटी पन्नारत्न अथवा दिव्य राजनिष्ठा (१९१३). या सर्व नाट्यकृती लगेच रंगभूमीवरही आल्या. १९१३ नंतरच्या पुढील १० वर्षांत मात्र शिरवळकरांनी नाट्यलेखन केले नाही. अन्य नाटककारांच्या चुरशीने त्यांनी 'कबीर व कमाल' हे नाटक लिहिण्याचा विचार करून 'केसरी' पत्रात तशी जाहिरातही दिलेली होती.[4] परंतु तो विचार पुढे कृतीत आलेला दिसत नाही.

---

१. ऑक्टोबर १८९२.

२. 'The Principal and other characters are well depicted in a forcible style and pure language, and the book is on the whole a valuable contribution to Marathi Literature'.

३. नटसम्राट गणपतराव चरित्र, (लेखक—श्री. ल. ना. जोशी), पृ. १२८.

४. कित्ता, पृ. १७१.

या एकूण सहा नाटकांपैकी फक्त श्रीएकनाथ हे एकच नाटक श्री. सुपेकरबोवा यांच्या सामाजिक नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणले. इतर पाचही नाटके कै. गणपतराव जोशी यांच्या शाहूनगरवासी नाटक मंडळीने यशस्वीरीत्या सादर केली. या नाटकांच्या मुखपृष्ठावरही 'शाहूनगरवासी नाटक मंडळीसाठी रचलेले' असा स्पष्ट निर्देश केलेला आढळतो, आणि त्या नाटकांच्या प्रस्तावनांतून 'हे नाटक नाट्यकलाभिज्ञ शाहूनगरवासी नाटक मंडळीच्या गुणावर लुब्ध होऊन, त्यांच्याचकरिता रचले आहे' असा उल्लेख असून 'नाटक त्या मंडळीने स्वीकारल्याबद्दल' कृतज्ञता व्यक्त केलेली आहे. गणपतरावांना स्वतःच्या नाट्य-गुणाबद्दल आत्मविश्वास असल्याने त्यांनी या नाटकांचे सर्व हक्क (Monopoly) स्वतःकडे ठेवलेले नव्हते. परंतु गणपतरावांची ही नाटके चालू असता ती रंगभूमीवर आणण्याचे धैर्य दुसऱ्या कोणत्याही नाट्यसंस्थेला झाले नाही. गणपतरावांच्या निधनानंतर मात्र गोखले-बंधू, आठवले-बंधू या गणपतरावांच्या शिष्यांनी या नाटकांचे प्रयोग केले. किर्लोस्कर–देवलांच्या सौभद्र–शारदादी संगीत नाटकांप्रमाणे अखिल महाराष्ट्रात सतत प्रयोग होण्याचे भाग्य कोणत्याच गद्य नाटकाला लाभले नाही, ही वस्तुस्थिती ध्यानात घेऊनच शिरवळकरांच्या नाटकांच्या लोकप्रियतेची मर्यादा पाहिली पाहिजे. गणपतराव जोशांच्या मृत्यूनंतर तर शिरवळकरांची नाटके हळूहळू मागे पडली व काही काळानंतर स्मृतिशेष झाली. ही नाटके रंगभूमीवर गाजत होती, तोपर्यंत त्यांच्या एकामागून एक आवृत्त्या प्रसिद्ध होत होत्या. पानपतचा मुकाबला या नाटकाच्या दोन, तर राणा भिमदेव व तुकाराम या नाटकांच्या प्रत्येकी तीन आवृत्त्या प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. परंतु एकदा ही नाटके रंगभूमीवरून अस्तंगत झाल्यानंतर या नाटकांना पुन्हा कोणी प्रकाशात आणले नाही. पन्नारत्न हे नाटक १९१३ मध्ये प्रसिद्ध झाल्यानंतर गेल्या ४२ वर्षांत शिरवळकरांच्या एकाही नाटकाची नवीन आवृत्ती प्रसिद्ध करण्याचे कोणा प्रकाशकाच्या मनात आले नाही, ही घटना फारच अर्थबोधक समजली पाहिजे.

मात्र, गेल्या ३०-४० वर्षांतील शिरवळकरकृत नाटकांची रंगभूमीवरील व नाट्यवाङ्मयातील अनुपस्थिती पाहून त्यांच्या तत्पूर्व यशापयशाविषयी काही निष्कर्ष काढले तर ते विपरीत ठरावेत, एवढी अफाट लोकप्रियता त्याच नाटकांनी १८९२ ते १९२२ या तीस वर्षांच्या कालावधीत मिळवली होती. वाङ्मयेतिहास लिहिणाऱ्या साहित्यिकांनी शिरवळकरांच्या नाटकांची एखाद-दुसऱ्या परिच्छेदात बोळवण केलेली असली तरी मराठी प्रेक्षकांच्या एका मोठ्या समूहाला शिरवळकरांच्या नाटकांनी वेड लावले होते, यात मुळीच अतिशयोक्ती नाही.

राणा भीमदेव हे शिरवळकर-मोडक या जोडगोळीचे नाटक १८९२ मध्ये शाहूनगरवासी नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आले. त्या वेळच्या मराठी रंगभूमीच्या स्थितीचे अवलोकन केले, तर एका बाजूला अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी बीजारोपण केलेल्या संगीत नाटकांनी जनमनात कायमचे स्थान मिळवले होते, तर दुसऱ्या बाजूला विशिष्ट ध्येयाने प्रेरित झालेली आर्योद्धारक मंडळी अल्पकाळातच बंद पडलेली असली तरी तिने लावलेले गद्य रंगभूमीचे रोपटे मात्र चांगलेच मूळ धरून होते. या रोपट्याचे एका मोठ्या वटवृक्षात रूपांतर करण्याचे श्रेय १८८१ मध्ये स्थापन झालेल्या शाहूनगरवासी या नाट्यसंस्थेचे आहे. १८८१ ते १८९१ या दशकात या मंडळीने देवलकृत दुर्गा व झुंजारराव, महाजनीकृत तारा, कानिटकरकृत वीरसेन इ० नाटके रंगभूमीवर आणली होती. तथापि १८९१ मध्ये प्रा. वासुदेवराव केळकर यांचे मार्गदर्शन लाभल्यानंतर संस्थेचा झपाट्याने उत्कर्ष होऊ लागला, आणि ती एकदम गद्य नाटक मंडळ्यांच्या आघाडीवर आली. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात शाहूनगरवासी नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलेल्या राणा भीमदेव या नाटकाचे एक युगप्रवर्तक नाटक म्हणून विशेष स्थान आहे. या नाटकापूर्वी कीर्तनेकृत थोरले माधवराव पेशवे, कानिटकरकृत बाजीराव मस्तानी, खरेशास्त्रीकृत गुणोत्कर्ष इ० ऐतिहासिक नाटके रंगभूमीवर आलेली असली तरी राणा भीमदेव नाटकातील, 'वीररसप्रधान भाषेने महाराष्ट्रातल्या लेखकांची मने जशी आकर्षण करून तशा प्रकारची नवी नाटके लिहिण्याची लेखकांत स्फूर्ती उत्पन्न केली तसा परिणाम अन्य नाटकांनी केला नाही' असा अभिप्राय कै. ल. ना. जोशी[1] यांनी नमूद केलेला आहे. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी[2] यांनी या नाटकाने बजावलेल्या वैशिष्ट्यपूर्ण कामगिरीबद्दल लिहिताना, "या नाटकाच्या आविष्काराबरोबर मराठी रंगभूमी 'प्रकटना'च्या पहिल्या पायरीवरून 'प्रभावना'च्या दुसऱ्या पायरीवर आरूढ झाली आणि विशिष्ट विचार, भावना यांचा जनमनावर प्रभाव पाडण्याच्या दृष्टीने रंगभूमीचा उपयोग करून घेण्यास सुरवात झाली" असा आपला निष्कर्ष मांडलेला आहे. या नाटकातील वीररसाने एवढी परिसीमा गाठली की, आज ते नाटक परिचित नसले तरी 'राणा भीमदेवी थाटाची भाषणे' हा, त्या नाटकातील आवेशपूर्ण भाषणावरून तयार झालेला वाक्प्रयोग मात्र मराठी भाषेत कायमचा दाखल झालेला आहे. या नाटकातील राणाभीमदेवाची भाषणे गणपतराव जोशांच्या तेजस्वी आवाजाची साथ मिळाल्याने नाट्यगृह थरारून टाकीत असत अशी अनेक तत्कालीन प्रेक्षकांची साक्ष आहे. प्रेक्षकांच्या मनातील सुप्त देशभक्तिपर भावनांना

---

१. गणपतराव चरित्र, पृ. १११–११२.

२. मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय, पृ. १०७–१०८.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम .... विः ....
क्रमांक .... नों: दि ....

उधाण आणण्याचे या नाटकांत एवढे विलक्षण सामर्थ्य होते की, त्या नाटकाने एका प्रसंगी भाऊराव कोल्हटकरांच्यासारख्या अलौकिक गायकश्रेष्ठाचे सौभद्र नाटकसुद्धा निष्प्रभ केले होते. कोल्हापूर मुक्कामी घडलेल्या त्या प्रसंगाचे वर्णन करताना कै. ल. ना. जोशी[1] लिहितात, " वीररसाला शृंगाररस चीत करून आपल्या कह्यात ठेवतो असा जो त्या रसाचा लौकिक तो त्या रात्री नष्ट झाला. भाऊरावांच्या कर्णमधुर आणि अद्वितीय तानेच्या ललकारीला रणचंडीचे तांडव करायला तत्पर करणाऱ्या भीमदेवाच्या गगनभेदी आवाजाने सुरवात करताच किर्लोस्करांचे थिएटर दुसऱ्या अंकापासून मोकळे होऊ लागून मेघांच्या गडगडाटाशी स्पर्धा करणाऱ्या भीमदेवाच्या रणोत्साही गर्जना ऐकायला शाहूंच्या थिएटरात प्रेक्षकांची गर्दी उसळू लागली. " या नाटकाच्या प्रयोगाबद्दल तत्कालीन वृत्तपत्रांत कशाप्रकारचे मतप्रदर्शन होई याचा नमुना म्हणून 'ॲडव्होकेट' या पत्रातील चार ओळी पहा[2] [For to-night it (Shahunagarvasi Dramatic Company) announces for the first time, Rana Bhimdeo, a historical play to the dramatic excellence which the thrilling heart, throbbing brow and the wet eyelashes of the spectators will bear witness].

या नाटकाचे कर्तृत्व शिरवळकर व मोडक या दोघांचे असले तरी त्या नाटकाला प्राणभूत ठरलेल्या वीररसाचे लेखन मुख्यतः शिरवळकरांच्याच लेखणीतून उतरलेले असावे, कारण मोडकांच्या पुढील नाटकांतून वीररसाचा पूर्ण अभाव आहे, तर शिरवळकरांच्या नाटकांतून तो भरपूर प्रमाणात दृष्टीस पडतो. या नाटकानंतर शिरवळकरांनी जी नाटके लिहिली ती एकट्याच्याच लेखणीच्या बळावर लिहिली.

त्यांपैकी पानपतचा मुकाबला हे १७६१ मध्ये झालेल्या पानपतच्या तिसऱ्या युद्धाची भीषणकथा रंगविणारे ऐतिहासिक नाटक १८९२ मध्ये शाहूनगरवासीच्या रंगभूमीवर आले व १८९५ मध्ये पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले. हे नाटक लिहिताना शिरवळकरांनी कोणा व्यक्तीचे साह्य घेतलेले नसले तरी मराठी बखरवाङ्मयात अग्रपूजेचा मान मिळविणाऱ्या 'भाऊसाहेबांच्या बखरीचा' मात्र त्यांनी फार मोठ्या प्रमाणावर उपयोग करून घेतलेला आहे. समशेरबहाद्दर व त्याची प्रेयसी मर्जीना यांचे एक लहानसे प्रेमप्रकरण वगळले तर अन्य बहुतेक प्रवेशांच्या बाबतीत, भाऊसाहेबांच्या बखरीतील रोमहर्षक कथनरूप प्रसंगांनाच संवादरूप देऊन शिरवळकरांनी कार्यभाग उरकलेला आहे असे

१. गणपतराव चरित्र, पृ. ११९.

२. दि. २६ नोव्हेंबर १८९२.

अगदी स्पष्टपणे दिसून येते. बखरीतील उत्कट प्रसंग निवडण्याचे कौशल्य त्यांचे असले तरी नाटकातील ठसकेबाज व धारदार संवादलेखनाचे पुष्कळसे श्रेय बखरकारालाच दिले पाहिजे. बखरीतील शब्द किंवा वाक्यप्रयोगच नव्हे तर अनेक वाक्ये जशीच्या तशी उचलून शिरवळकरांनी ती आपल्या नाटकात समाविष्ट केली आहेत. ' राणा भीमदेव 'प्रमाणेच हे नाटकही रंगभूमीवर यशस्वी झाले. ' या नाटकाचे प्रयोग महाराष्ट्र देशातील बहुतेक मोठमोठ्या शहरी प्रसिद्ध शाहूनगरवासी नाटक मंडळीकडून झाले व लोकांस अत्यंत पसंतही पडले ' असे या नाटकाच्या प्रायोगिक यशाचे वर्णन स्वतः शिरवळकरांनीच नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत केलेले आहे. या नाटकात, मराठ्यांचे सेनापती सदाशिवरावभाऊ यांची भूमिका गणपतराव जोशी करीत असत. त्यातील कडोविकडीची आवेशपूर्ण भाषणे म्हणण्यात तर त्यांचा हातखंडाच होता, परंतु त्या नाटकातील एका वर्णनपर प्रसंगातही ते किती श्रेष्ठ प्रतीचे अभिनयकौशल्य दाखवीत याचे वर्णन करताना नटवर्य नानासाहेब फाटक[1] लिहितात, " या नाटकात लढाईवर निघालेल्या मराठी सेनेचे वर्णन ते भाषणातून करीत असता मराठी सेना आपल्या समोरून मोठ्या डौलाने चालत आहे असा भास प्रेक्षकाना होत असे."

या दोन दणदणीत नाटकांनंतर शिरवळकरांनी महाराष्ट्रीय संतमंडळींकडे आपला मोहरा वळवला आणि त्या तंद्रीत त्यांच्या हातून श्रीतुकाराम (१९०१), श्रीएकनाथ (१९०३) व श्रीनामदेव (१९०४) अशी तीन नाटके अल्पावधीत तयार होऊन ती रंगभूमीवरही आली. या तीन नाटकांपैकी तुकाराम नाटक जसे क्रमाने तसे लोकप्रियतेच्या दृष्टीनेही पहिलेच ठरले. त्याच्या रंगभूमीवरील अवतरणाचे उद्बोधक वर्णन करताना श्री. ल. ना. जोशी[2] लिहितात, " पूर्वीच्या नाटकातील भूमिकांपेक्षा तुकाराम महाराजांची भूमिका अगदी वेगळ्या प्रकाराची असल्यामुळे ती आपल्या हातून कशी काय वठेल अशा साशंक मनस्थितीत स्वतः गणपतराव होते, आणि नाटक हाती आल्यापासून जवळ जवळ एक वर्षभर ते या भूमिकेचे चिंतन करीत होते. तथापि आर्थिक दृष्टीने संस्थेची परिस्थिती घसरगुंडीची होत चाललेली पाहून त्यांनी तुकाराम नाटक रंगभूमीवर आणण्याचे ठरवून त्याप्रमाणे १९०१ मध्ये पुणे मुक्कामी त्याचा पहिला प्रयोग केला. त्या प्रयोगाला प्रेक्षकांची विशेष गर्दी न झाल्यामुळे फक्त ३४ रुपये उत्पन्न झाले. परंतु पुढच्या प्रयोगापासून नाटकाला जमणारी प्रेक्षकांची गर्दी

---

१. हैद्राबाद–नाट्यसंमेलन, अध्यक्षीय भाषण, पृ. ८.

२. गणपतराव चरित्र, पृ. १६८, १७३, १७६–७७.

वाढत जाऊन अखेरीस तर गणपतरावांची तुकारामाची भूमिका बघणाऱ्या प्रेक्षकांची नाट्यगृहावर जत्राच जमू लागली. गणपतरावांना तुकारामाच्या साधुमूर्तीच्या वेषात पाहणारे प्रेक्षक ते गणपतराव आहेत, हे विसरून नाट्यगृहात त्यांच्यावर गुलाल उधळीत आणि त्यांना दंडवत घालीत.'' यावरून गणपतरावांनी मिळवलेल्या तद्रूपतेची कल्पना येईल.

स्वतः शिरवळकरांनीही, या नाटकाचे केवळ महाराष्ट्रातच नव्हे तर बडोदे, इंदूर, ग्वाल्हेर इ० दूरवरच्या प्रेक्षकांनीही कसे कौतुक केले याचे वर्णन तुकाराम नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत केले आहे. वास्तविक पाहाता गणपतराव हे गद्यनट आणि तुकाराम नाटकाचे प्रेक्षक तर तुकोबाची अभंगवाणी ऐकायला आतुर असलेले. परंतु गणपतराव गायक नसले तरी प्रतिभाशाली अभिनेते होते. तुकारामाचे अभंग एका विशिष्ट लयबद्ध पद्धतीने म्हणण्यात त्यांनी एवढे यश मिळविले की, सुजाण रसिकही त्यांचे अभंग ऐकून तल्लीन होत. गणपतरावांच्या अभंगगायनाचे वर्णन करताना, ख्यातनाम पत्रकार श्री. शि. ल. करंदीकर[1] म्हणतात, "आपल्या पहाडी आवाजाबद्दल प्रसिद्ध असलेले गणपतराव या नाटकात प्रेमळपणाने गाऊ लागले म्हणजे श्रोते ताल धरीत, हे मी प्रत्यक्ष पाहिले आहे. 'मोगरा फुलला' हा सूचक अभंग तर ते इतका खुलवून खुलवून म्हणत की, त्या अभंगात सूचित झालेले शिवाजीच्या कर्तबगारीचे हृद्गत प्रेक्षकांपैकी प्रत्येकाला पटत असे." हुबळीचे सिद्धारूढस्वामी हे नाटक पहावयाला आले होते. त्यातील 'कास घालोनी बळकट। झालो कळिकाळासी नीट' हा गणपतरावांनी म्हणलेला अभंग ऐकून ते इतके प्रसन्न झाले की, प्रयोग संपल्यावर त्यांनी गणपरावांच्याकडून तो अभंग पुन्हा म्हणवून घेतला.[2] शाहूनगरवासी नाट्यसंस्थेतील नटांना सुद्धा गणपतरावांच्या तुकारामाच्या भूमिकेचे (ती रोज रोज पाहूनही) विलक्षण आकर्षण निर्माण झाले होते. प. वि. करमरकर या नावाचे गणपतरावांचे एक सहकारी नट, या नाटकातील इंद्रायणीनदीत वह्या बुडविण्याचा जो प्रसंग आहे तो पाहाण्याची एकही संधी सोडीत नसत. 'गणपतरावांचा त्या प्रवेशातला हृदय हलवून सोडणारा अभिनय पाहून आपले डोळे डबडबून येत' असे त्या प्रसंगाचे वर्णन करमरकरांनी[3] लिहून ठेवले आहे. 'भूमिकेच्या भावभावनाशी तद्रूप होण्याची गणपतरावांची शक्ती

---

१. साप्ताहिक त्रिकाळ, दि. ५ मार्च १९३४.

२. साप्ताहिक किरण, दि. १३ जानेवारी १९३७.

३. लोकसत्ता, दिवाळी अंक, १९५३, पृ. ४३.

४. मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय, पृ. १४९.

अद्वितीय असल्यामुळे आणि त्यांची वृत्ती व मनःपिंड तुकारामाच्या भूमिकेला अनुरूप असल्यामुळे ते तुकारामाच्या सोंगात रंगभूमीवर आले म्हणजे साक्षात् तुकाराममहाराज पुन्हा अवतरल्याचा भास प्रेक्षकांना होत असे' असे वर्णन प्रा. बनहट्टी यांनी केलेले आहे. या नाटकाच्या प्रयोगाचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे शाहूनगरवासी मंडळीच्या प्रत्येक नाटकातील मुख्य स्त्री-भूमिका करणारे गणपतरावांचे तुल्यगुणी सहकारी श्री. बाळाभाऊ जोग या नाटकात शिवाजीची भूमिका करीत असत. तुकाराम नाटकाची लोकप्रियता पुढे १९११ मध्ये राजापूरकर नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलेल्या 'संगीत संत तुकाराम' नाटकामुळे हळूहळू कमी होत गेली. नेपथ्यरचनेतील भव्यता आणि संगीत या दोन गोष्टींमुळे राजापूरकरांच्या तुकारामासमोर शाहूनगरवासीचा तुकाराम सामना देऊ शकला नाही. 'गणपतरावांच्या रंगभूमीवरील दैन्य व गद्य या दोन गोष्टी (शाहू०च्या) तुकारामाला मारक झाल्या,' असा अभिप्राय मामा वरेरकरांनीही[1] नमूद करून ठेवला आहे. मात्र शिरवळकरांच्या तुकाराम नाटकाचा राजापूरकरांच्या तुकाराम नाटकावर मोठा प्रभाव पडलेला स्पष्ट दिसून येतो. शिरवळकरांच्या तुकाराम नाटकातील अनेक वाक्ये जशीच्या तशी किंवा थोडा फरक करून राजापूरकरांच्या तुकारामाने सरळ उचललेली आहेत, हे त्या दोन नाटकांच्या तुलनेने सहज दिसून येईल.

तुकाराम नाटकानंतर सामाजिक नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलेले एकनाथ नाटक अयशस्वी ठरले. त्या नाटकात गणपतरावांच्या भूमिकेचे आकर्षण नव्हते, हेही त्याचे एक कारण असू शकेल. परंतु त्यानंतरचे, शाहूनगरवासीच्या रंगभूमीवर आलेले नामदेव नाटक, त्यात गणपतरावांची प्रमुख भूमिका असतानाही यशस्वी होऊ शकले नाही.

या काळात मराठी रंगभूमीवर संतचरित्रपर नाटकांना विलक्षण तेजी चढलेली होती. शाहूनगरवासी व राजापूरकर या दोन नाट्य-संस्थांच्या रंगभूमीवर सारे संतमंडळ पुन्हा प्रकट झाल्याचे दृश्य त्या काळात दिसत होते. मात्र ज्ञानदेवापासून रामदासांपर्यंतचे अनेक संतपुरुष रंगभूमीवर अवतरले होते, तरी त्या सर्वांत अधिक लोकप्रियता तुकारामबोवांच्याच वाट्याला आलेली होती, हे विशेष लक्षात ठेवले पाहिजे. या नाटकांना प्रेक्षकांचा जसा विपुल आश्रय होता, तसाच टीकाकारांचाही होता. संतचरित्रपर नाटके रंगभूमीवर येणे हीच गोष्ट अयोग्य आहे, अशी विचारसरणी मांडणारे टीकाकार तेव्हाही होते आणि

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड २, पृ. १३८.

आजही आहेत. त्या वेळच्या टीकाकारांचे विचार कै. आ. वि. कुलकर्णी[1] यांच्यामार्फत व्यक्त झालेले आहेत. अशा नाटकांमुळे संताविषयींचा पूज्यभाव कमी होतो, संतचरित्रात प्रमुख असणारा शांतिरस नाटकास वर्ज्य आहे, गणपतराव जोशांना तालासुरावर अभंग गाता येत नाहीत, असे कुलकर्ण्यांचे आक्षेप आहेत. अगदी अलीकडे प्रा. बनहट्टी[2] यांनी या संतचरित्रपर नाटकांमुळे, "एकीकडे संतांच्या चरित्रांचे पावित्र्यभंजन झाले, तर दुसरीकडे समाजाच्या गूढ अंधश्रद्धेला उत्तेजन मिळाले" असे मत व्यक्त केलेले आढळते. शिरवळकरांना या आक्षेपांची माहिती झालेली होती आणि त्यांनी तुकाराम नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीत या बहुतेक आक्षेपांना समर्पक उत्तरेही दिलेली आहेत; ती आज देखील मनोरंजक वाटतात.

नामदेव नाटकानंतर पुढील १० वर्षेपर्यंत शिरवळकरांचे नाट्यलेखन थंडावले होते. शाहूनगरवासी नाट्यसंस्था चालू असूनही तिच्यासाठी शिरवळकरांनी एवढ्या अवधीत एकही नाटक का लिहिले नाही, याचे कारणही समजू शकत नाही. या १० वर्षांच्या त्रिदंडी संन्यासानंतर, तीन संतपुरुषांना नाट्यांजली वाहिल्यानंतर शिरवळकर पुन्हा आपल्या मूळ प्रकृतीकडे—ऐतिहासिक नाटकाकडे वळले. १९१३ मध्ये त्यांनी राजस्थानच्या इतिहासातील पन्नादाईची करुणोदात्त कथा 'पन्नारत्न अथवा दिव्य राज्यनिष्ठा' या नावाने रंगभूमीवर सादर केली. या नाटकातील पन्नादाईच्या नवऱ्याची—महाबलसिंहाची भूमिका गणपतराव करीत. त्यांचे तीस वर्षांचे सहकारी बाळाभाऊ जोग १९१० मध्ये मृत्यू पावल्यामुळे या नाटकातील पन्नादाईची भूमिका श्री. मामा भट यांच्याकडे आली व ती त्यांनी उत्कृष्टपणे वठवून दाखविली. पन्नारत्न नाटकाचे प्रयोग गणपतराव आपल्या हयातीपर्यंत करीत असत यावरून त्याच्या लोकप्रियतेची कल्पना येते.

पन्नारत्न नाटकाची 'अर्पणपत्रिका' ही मराठी नाट्यवाङ्मयात तरी अद्वितीय म्हणावी लागेल, अशी तिची महती आहे. ती वाचली म्हणजे पूर्वीच्या मराठी रंगभूमीवर नाटककार व नट यांच्यातील पराकाष्ठेचा जिव्हाळा, नाटककारांची गुणज्ञता व कृतज्ञता यांचा प्रत्यय येतो. हे नाटक शिरवळकरांनी 'नाट्याचार्य गणपतराव जोशी' यांना अर्पण केले आहे. अर्पणपत्रिकेत गणपतरावांच्या अभिनयकौशल्य, भाषणशैली इ० लोकोत्तर नाट्यगुणांचा मोठा गौरवपर उल्लेख असून, गणपतरावांच्या नाट्य-गंगेच्या योगाने तीस

---

१. मराठी रंगभूमी (दुसरी आवृत्ती), पृ. ७३–७५.

२. मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय, पृ. १४९.

वर्षे महाराष्ट्रीयांस पुनीत केलेले असून 'यांच्यासारखा गद्य नट आजपावेतो महाराष्ट्र रंगभूमीवर झालेला नाही' अशा शब्दात त्यांची थोरवी गायिलेली आहे. आपली नाटके रंगभूमीवर आणणाऱ्या नटाविषयी इतकी आपुलकी व गुणग्राहकता दाखविणाऱ्या नाटककारांची दुर्मिळता पाहिली म्हणजे शिरवळकरांचे विशेष कौतुक वाटते.

'पन्नारत्न' हे शिरवळकरांचे अखेरचे नाटक. त्यानंतर त्यांच्या हातून कोणतेही नाटक लिहिले गेले नाही. त्यांची नाटके प्रामुख्याने शाहूनगरवासी नाटक मंडळीच करीत असे, ही गोष्ट खरी असली तरी सामाजिक नाटक मंडळी, नूतन शाहूनगरवासी नाटक मंडळी, भारतभूषण मंडळी इ० अन्य व्यावसायिक नाट्यसंस्था व कुर्ला समर्थ नाट्यमंडळ, समर्थ नाट्यमंडळ मुंबई, डेक्कन थिएट्रिकल कंपनी असे हौशी नाट्यसंघही राणा भीमदेव, तुकाराम, पन्नादाई ही नाटके करीत असत. मात्र शाहूनगरवासींने या नाटकांना जी लोकप्रियता मिळवून दिली होती तशी अन्य संस्थेच्या प्रयोगांना लाभू शकली नाही. शिरवळकरांच्या नाटकांचे आकर्षण इतर नटांनाही कसे वाटत होते त्याची मात्र यावरून कल्पना येते. इतकेच काय, परंतु लो. टिळकांच्या जहाल राजकारणामुळे प्रभावित झालेले त्या काळचे शिक्षक व विद्यार्थी हे देखील शाळा-कॉलेजांतील वार्षिक संमेलनांतून राणा भीमदेव, पन्नारत्न ह्यांसारखी दणदणीत नाटकेच निवडत असत, असा आपला अनुभव नाटककार श्री. स. अ. शुक्ल[1] यांनी लिहून ठेवलेला आहे.

१९३५ नंतर मराठी रंगभूमीचा ऱ्हासकाल सुरू झाला, परंतु त्यानंतरच्या गेल्या तीस वर्षांच्या मराठी रंगभूमीचे अवलोकन केले तर शिरवळकरांनी ज्या विषयांवर नाटके लिहिली त्या संतचरित्रांवर किंवा इतिहासकथांवर आधारलेली नाटके पूर्णपणे अस्तंगत झाली होती असे म्हणता येणार नाही. संतचरित्रांतील अभंगगायनाचे महत्त्वाचे स्थान व शिरवळकरांच्या नाटकांतील संगीताचा अभाव यांमुळे शिरवळकरांच्या हयातीतच त्यांना राजापूरकर नाटक मंडळीच्या संगीत संतचरित्रांची वाढती लोकप्रियता व आपल्या स्वतःच्या नाटकांची ओसरत जाणारी लोकप्रियता पहावी लागली. ऐतिहासिक नाटकांचा विचार केला तर चालू जमान्यातही भाऊबंदकी, आग्र्याहून सुटका, बेबंदशाही, शिवसंभव, सवाई माधवराव यांचा मृत्यू यांसारखी जुनी किंवा रायगडाला जेव्हा जाग येते यासारखी नवी नाटके व्यवस्थितपणे सादर केली तर रसिकांना आवडतात असे दिसते. म्हणजे रसिकांची बदललेली अभिरुची हे शिरवळकरांच्या

---

१. दीपलक्ष्मी, मार्च १९६३.

ऐतिहासिक नाटकाच्या आजच्या विस्मृतीचे कारण होऊ शकणार नाही. गणपतरावांच्यासारख्या दिव्य वाणी व अद्वितीय अभिनयकौशल्य असलेल्या कलावंताच्या मृत्यूमुळे भीमदेव किंवा पन्नारत्न ही नाटके अस्तंगत झाली असेही म्हणता येणार नाही. कारण गणपतराव हे लोकोत्तर कलावंत असले तरी केवळ त्यांचे नाट्ययुग कलाशून्य नाटकांना संजीवनी देऊ शकत नव्हते हे त्यांच्या रंगभूमीवर अपयशी ठरलेल्या नाटकांच्या यादीवरून दिसून होते. असे असूनही 'शिरवळकरांची नाटके गणपतरावांमुळे पुढे आली व गाजली' असे विधान ज्या वेळी पु. रा. लेले[1] याच्यासारखे रंगभूमीचे जाणकार करतात त्याचे नवल वाटते. "त्या काळात नाटककाराला महत्त्व नसे. हस्तपत्रिकावर त्याचे नाव बारीक टाइपात छापलेले असे. राणा भीमदेव किंवा तुकाराम पहावयास जाणारांपैकी शेकडा एकाला सुद्धा शिरवळकरांचे नाव माहीत नसे" हे पु. रा. लेल्यांचे विधान[2] एकवेळ वस्तुस्थितीनिदर्शक असेलही. परंतु त्याचा अर्थ शिरवळकरांच्या गाजलेल्या नाटकांचे श्रेय एकट्या गणपतराव जोशांचेच होते असे कोणीही म्हणणार नाही. शिरवळकरांची नाटके गणपतरावांच्या अलौकिक नाट्यगुणांची जोड मिळाल्यामुळे अधिक प्रभावी झाली असतील. परंतु त्यांतील प्रभाव हा मूळचाच होता हे मान्य केले पाहिजे. यशाचे मुख्य श्रेय जसे शिरवळकरांच्या लेखणीलाच प्रथमतः दिले पाहिजे त्याचप्रमाणे त्या नाटकांच्या १९३० नंतरच्या पिछेहाटीचे कारणही त्यांच्याच नाट्यगुणांच्या मर्यादित आवाक्यामध्ये शोधले पाहिजे. १९३५ नंतर खाडिलकर-औंधकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांचे यशस्वी पुनरुज्जीवन झाले, तसे शिरवळकरांच्या नाटकांचे होऊ शकले नाही. त्यांच्या नाटकांतील विपुल पात्रसंख्या, मोजके कलावंत पदरी बाळगणाऱ्या आजच्या काळातील नाट्यसंस्थांना उभी करता येण्याजोगी नव्हती, हेही एक कारण सांगता येईल. परंतु मुख्य कारण म्हणजे शिरवळकरांच्या नाटकांचे ज्या पद्धतीने लेखन झालेले आहे ती रचनापद्धती (अंतर्बाह्य दृष्टीने) आजच्या प्रेक्षकाला रिझविण्यास असमर्थ आहे. बाळबोध पद्धतीने एकापुढे एक प्रसंग मांडून केलेली संविधानक रचना, भावनांचे अतिरंजित प्रकटन करणारी कृत्रिम भाषाशैली आणि वीर व भक्ती या दोनच भावनांवर आधारलेले भडक नाट्यप्रसंग या गोष्टी शिरवळकरांच्या नाटकाला आज तरी मारक ठरणाऱ्या आहेत. ज्या काळात ती नाटके तीस वर्षेपर्यंत रसिकांना रिझवू शकली त्या काळात सुद्धा, "रुचिपालट या नात्याने ती नाटके जरी आकर्षक झाली तरी बुद्धिप्रधान प्रेक्षकवर्गाचे त्यामुळे समाधान झाले नाही"

---

१. नाटककार खाडिलकर, पृ. ३५.
२. नाटककार खाडिलकर, पृ. ३६.

हा मामा वरेरकरांचा[1] शिरवळकरांच्या नाटकांसंबंधीचा अभिप्राय पूर्णतः स्वीकारला नाही तरी त्यात तथ्य होते हे कबूल केलेच पाहिजे.

अशी ही एका काळी अत्यंत गाजलेली परंतु आज स्मृतिशेष झालेली नाटके लिहिताना शिरवळकरांनी कोणता मसाला त्यात भरलेला होता, याची आता केवळ वाङ्मयीन दृष्टीने पाहणी करणे अवश्य आहे.

शिरवळकर आणि मराठी नाट्यवाङ्मय

नाट्यविषयाच्या दृष्टीने इतिहासविषयक व संतविषयक असे शिरवळकरांच्या नाटकांचे दोन गट पडतात. संतविषयक नाटकांत तुकाराम, एकनाथ, नामदेव या तीन नाटकांचा, तर इतिहासविषयक नाटकांत राणा भीमदेव, पानपतचा मुकाबला व पन्नारत्न यांचा समावेश होतो. (भीमदेव नाटकाला एका पाश्चात्त्य नाटकाचा आधार असला तरी मोडक–शिरवळकरांनी त्याला जो राजपूत–मोगल संघर्षाचा स्वदेशी पेहराव चढविला आहे, त्यामुळे त्याची गणना इतिहासविषयक नाटकातच करावी लागेल.)

संतचरित्रपर नाटके

भक्तिमार्गाची उपासना हा शिरवळकरांना कुलपरंपरेने मिळालेला वारसा होता; किंबहुना ‘ आपल्या एतद्विषयक नाटकांत भक्तिरसाने ओथंबलेली जी स्थळे आढळतात त्यांच्या मुळाशी आपले वडील ती. रंगो वामन शिरवळकर यांनी लहानपणी केलेला सदुपदेश आहे ’ असे स्वतः शिरवळकरांनी एकनाथ नाटकाच्या प्रस्तावनेत प्रांजळपणे नमूद केलेले आहे. ५० वर्षांवर पंढरीची वारी करणारे वडील व ज्यांच्या मठात अहोरात्र वीणा वाजत आहे ते चुलते (पंढरपूरचे साधुपुरुष गंगूकाका) यांच्या आदर्शामुळे शिरवळकरांच्या लेखनावर भक्तिमार्गाचे संस्कार झालेले होते. त्यामुळेच त्यांना संतचरित्रावर आधारलेली नाटके लिहिण्याची प्रेरणा मिळाली असावी.[2] परंतु शिरवळकरांचे संतप्रेम केवळ वडिलोपार्जित नव्हते. त्यांच्या नाटकांचे अवलोकन करणाराला त्यांनी स्वतः संतवाङ्मयाचे किती बारीक परिशीलन केले होते याचा प्रत्यय येईल. आपल्या तीनही

---

१. दैनिक त्रिकाळ, दि. १५ डिसेंबर १९३३.

२. एकनाथ नाटकाचे परीक्षण करताना कै. शिवरामपंत परांजपे यांच्या काळपत्रात पुढील वाक्य आलेले आहे— ‘आज कैक वर्षेपर्यंत, वीणा खाली न ठेवलेल्या भजन करणाऱ्यांच्या वंशजाच्या हातून भक्तिरसाने भरलेली नाटके निर्माण व्हावीत हे साहजिकच आहे.’

नाटकांच्या प्रास्तविकांतून त्यांनी आधारभूत ग्रंथांची जी नामावली दिलेली आहे त्यांवरूनही शिरवळकरांच्या गाढ व्यासंगाची कल्पना येते. आपल्या नाटकांतून त्यांनी संतमंडळाच्या अभंगादि वचनांची जी प्रसंगानुरूप योजना केलेली आहे ती त्यांच्या संतवाङ्मयाच्या सूक्ष्म अभ्यासाची व कुशल नाट्यदृष्टीची साक्ष पटवणारी आहे. पहिल्या तुकाराम नाटकातील मुख्य भूमिका गणपतराव जोशी यांच्याकडे असल्याने शिरवळकरांनी त्या भूमिकेसाठी मूळ अभंग योजण्याऐवजी अनेक अभंगांचा गद्य अनुवाद किंवा भावार्थ योजलेला आहे. पुढील एकनाथ व नामदेव नाटकांतून मात्र शिरवळकरांनी त्या संतांचे अभंगच उद्धृत करण्याची पद्धती स्वीकारलेली आहे. या संतांच्या चरित्रांचे रहस्य म्हणजे सुलभ अशा भक्तिमार्गाची उपासना हे होय, ही गोष्ट प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणे हा हेतू शिरवळकरांनी मनाशी बाळगलेला दिसतो. त्यासाठी त्यांनी कोणतेही स्वनिर्मित प्रसंग न रंगविता महिपतीच्या भक्तिविजय, भक्तलीलामृत व संतलीलामृत यांतील प्रसंग निवडून त्यांना नाट्यरूप दिलेले आहे. ‘ ही नाटके होता होईल तितकी इतिहासाला धरून लिहिली आहेत ’ असा जो शिरवळकरांचा दावा आहे तो याच आधारावर असावा. मात्र तो यथार्थ ठरण्यासाठी शिरवळकरांनी संत-वाङ्मयाबरोबरच राजवाड्यांचे इतिहास-साधनांचे खंड, ग्रँड डफची बखर, फेरिस्ताकृत History of the Deccan, टेलरकृत History of India आदि इतिहासग्रंथही धुंडाळले होते असे त्यांच्या प्रस्तावनांवरून दिसते.

अर्थात् या इतिहासग्रंथांचा मागोवा शिरवळकरांनी घेतलेला असला, तरी संतचरित्रांची मांडणी मात्र त्यांनी पारंपरिक, भाविक पद्धतीनेच केलेली आहे. संत हे परमेश्वराचे अवतार या श्रद्धेतूनच त्यांचे सारे लेखन झालेले आहे. साहजिकच संतचरित्रात घडून आलेले चमत्कार त्यांच्या नाटकांत समाविष्ट होणे क्रमप्राप्तच होते. विशेषतः एकनाथ व नामदेव या नाटकांतून, त्या संतांनी आपल्या भक्ति-बळावर घडवून आणलेल्या अद्भुत कथा भरपूर प्रमाणात आलेल्या आहेत. तुकाराम नाटकात त्या मानाने चमत्कारांना अल्पस्थान असून तुकाराम व शिवाजी यांच्यातील संबंधानेच अधिक जागा व्यापलेली आहे.[1] मात्र संतचरित्रांतील अद्भुतरम्य प्रसंग रंगवून प्रेक्षकांचे मनोरंजन करणे, एवढेच ध्येय शिरवळकरांनी मनाशी बाळगलेले नव्हते. तुकाराम, एकनाथादि संतांच्या चरित्रातील

---

१. तुकारामाच्या स्वभावचित्रणासंबंधी मामा वरेरकर लिहितात, “ गणपत-रावांचा तुकाराम मूळ तुकारामाच्या भूमिकेशी पुष्कळसा मिळता होता. म्हणजे तो अगदीच भोळा भाविक नव्हता. त्याच्यात तडफेची चमकही वेळोवेळी दिसत होती.” (माझा नाटकी संसार, खंड २, पृ. १३८).

ऐहिक जीवन समाधानी करणाऱ्या व त्याचबरोबर पारलौकिक कल्याणाचीही जोड करून देणाऱ्या भूतदया, क्षमा, सत्यनिष्ठा, संयम, वैराग्य इ० नैतिक गुणांची जोपासना करण्याची संतांची शिकवणही त्यांनी आपल्या नाटकांतून जागोजाग प्रतिपादन केलेली आहे.

इतिहासविषयक नाटके

या नाटकांतून शिरवळकरांच्या मनोवृत्तीतील दुसऱ्या अंगाचे दर्शन घडते. ते ज्या काळात वावरत होते, तो काळ लो. टिळकांच्या स्वाभिमानी राष्ट्रवादाच्या विचारांनी भारून गेलेला होता. शिरवळकरांच्या मनावर त्या विचारांचे प्रबळ संस्कार झालेले होते. राणा भीमदेव, पानपतचा मुकाबला व पन्नारत्न या तीनही नाटकांतून त्यांनी शौर्यधैर्यादि तेजस्वी गुणांनी संपन्न असलेले ध्येयनिष्ठ वीरपुरुष चित्रित केलेले आहेत. त्याची प्रेरणा समकालीन विचारांच्या प्रभावामुळेच त्यांच्या अंतःकरणात निर्माण झाली असावी. संगीत नाटकांची रंजनप्रधान अशी सृष्टी समोर असताना मोडक–शिरवळकरांनी आपल्या राणा भीमदेव नाटकाच्या द्वारा मराठी रंगभूमीवर तत्कालीन लोकमनाला प्रोत्साहन देणारा व त्याच्या देशभक्तिपर मनोवृत्ती उचंबळून टाकणारा एक वेगळाच नाट्य-प्रवाह मराठी नाट्य-वाङ्मयात आणून सोडला. वास्तविक पहाता राणा भीमदेव ही स्वतंत्र नाट्यकृती नव्हती. जर्मन नाटककार ऑगस्ट व्हॉन कोट झेब्यू (१८ व्या शतकाचा उत्तरार्ध) याच्या नाटकात थोडा फेरफार करून शेरिडन या नाटककाराने त्याची ' पिझारो ' ही जी आवृत्ती तयार केली होती, तिच्याच आधारावर रचलेली राणा भीमदेव ही नाट्यकृती होती. शिरवळकर-मोडकांनी ते उघड केलेले नसले तरी जाणत्यांनी त्यांची ही उसनवारी त्या काळातच जाणली होती[1]. तथापि त्या परकीय नाटकाला मोडक–शिरवळकरांनी दिलेली भारतीय पार्श्वभूमी इतकी बेमालूम झाली होती की, ते नाटक ऐतिहासिक म्हणूनच स्वीकृत झाले[2]. ' जनतेला प्रिय असलेली

---

१. विविधज्ञानविस्तार मासिकाच्या नोव्हेंबर १८९२ व जानेवारी ते एप्रिल १८९३ या अंकात शेरिडनकृत पिझारो व राणा भीमदेव यांचा अत्यंत सूक्ष्म व मार्मिकपणे केलेला तुलनात्मक अभ्यास प्रकाशित झालेला असून त्यात मूळ नाटकाच्या तुलनेने राणा भीमदेव नाटकातील गुणदोषांची चिकित्सा केलेली आहे.

२. शाहूनगरवासीच्या रंगभूमीवर उभा राहून स्वर्गाची कपाटे फोडणारा राणा भीमदेव हा मूळचा परदेशी; पण त्या वेळच्या देशाभिमानाने भरलेल्या वातावरणाचा परिणाम होऊन त्या नाटकाला ऐतिहासिक स्वरूप प्राप्त झाले. (श्री. खांडेकरकृत मराठीचा नाट्यसंसार, पृ. ७५).

विभूतिपूजा, उद्देशाचे फार मोठे महत्त्व आणि मराठी मनाला हवाहवासा वाटणाऱ्या वीररसाचे भरपूर मिश्रण यामुळे ते नाटक लोकप्रिय झाले होते.' असे मत पु. रा. लेले[1] यांनी व्यक्त केलेले आहे. लेल्यांचा अभिप्राय नुकताच प्रकाशात आलेला आहे. परंतु भीमदेव नाटकाच्या तत्कालीन समीक्षकांनाही त्या नाटकाने बजावलेल्या राष्ट्रीय कामगिरीची पुरेपूर जाणीव होती. 'पुष्पधन्वा' हे नाव धारण करणारा एक टीकाकार[2] लिहितो, "भीमदेवाची स्वामिभक्ती, स्वाभिमान, स्वातंत्र्यप्रेम, दृढनिश्चय व पराक्रम इ० गुणांनी परिपूर्ण भाषणे ऐकून त्याजविषयी कोणाही स्वदेशभक्ताच्या अंतःकरणात एक प्रकारचा परमादर उत्पन्न होऊन (त्याची) स्वाभिमानज्योती प्रज्वलित झाल्यावाचून राहणार नाही. नामशेष झालेल्या स्वातंत्र्यज्योतींना प्रज्वलित करून त्यांचा महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर लख्ख प्रकाश पाडणे किंवा त्यांच्या हृत्पटलावर त्यांच्या पूर्वजांचे ठायी वसत असलेल्या शौर्यादि अलौकिक गुणांचे ठळक व मनोवेधक चित्र काढणे वगैरे दुःसाध्य कामे रा. शिरवळकर व त्यांचे साहाय्यकांनी सिद्धीस नेली, हे त्या उभयतांस भूषणावह आहे.......राष्ट्रीय विभूतींचे स्मरण जागृत राहण्यास अशा नाटकांची अत्यंत आवश्यकता आहे."

पानपतचा मुकाबला या नाटकातही शिरवळकरांच्या अंतःकरणातील राष्ट्रीय भावनांचा आविष्कार झालेला आहे. या नाटकावर 'भाऊसाहेबांची बखर' या पुस्तकाची घनदाट छाया पडलेली असली तरी सदाशिवरावभाऊ, जनकोजी शिंदे, बळवंतराव मेहेंदळे या पराक्रमी पुरुषांच्या तोंडी जे विचार आलेले आहेत ते मराठेशाहीतील नसून शिरवळकरांच्या काळातीलच आहे. ['देशाचा अभिमान, देशाची इभ्रत नाहीशी झालेली आहे ती पुन्हा मिळवण्याची ईर्षा धरून दुष्मनावर चाल केली पाहिजे,' 'रणशूर, रणगाजी, जवान पठ्याकडून इस्तंबूल शहराचे तटावर छत्रपति महाराजांचा भगवा झेंडा फडकायला लावीन तरच नावाचा सदाशिवराव' इ०]. पन्नारत्न नाटकाची उभारणी तर खऱ्या स्वामीच्या संरक्षणासाठी पोटच्या गोळ्याचाही बळी द्यायला सिद्ध झालेल्या एका परमत्यागी दांपत्याचे चित्रण करण्यासाठीच झालेली आहे. त्या नाटकाचे प्रस्तावनाकार, प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक कै. द. ब. पारसनीस यांनी म्हटल्याप्रमाणे, "निस्सीम राजभक्त महाबलसिंह व त्याची पत्नी पन्नादेवी यांच्या भूमिका प्रत्येक मनुष्याच्या हृदयात राजनिष्ठेसंबंधी अतिशय उदात्त व उच्च

१, नाटककार खाडिलकर, पृ. ३४.

२. Deccan College Quarterly, July 1903.

विचार प्रेरित करणाऱ्या असून त्यांचा प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर फार इष्ट परिणाम झाल्यावाचून राहणार नाही. ''

अशा तऱ्हेने स्वातंत्र्यप्रेम, देशाभिमान, स्वामिनिष्ठा, धर्माभिमान अशा उत्कट भावनांना मध्यवर्ती स्थान दिल्यामुळे किंबहुना शिरवळकरांच्या तीनही ऐतिहासिक नाटकांची तीच प्रेरकशक्ती असल्यामुळे ती नाटके अत्यंत उठावदार व प्रेक्षकांवर विलक्षण परिणाम करणारी झालेली आहेत. नाटक हे केवळ मनोरंजनाचे साधन नसून प्रेक्षकांच्या मनावर विशिष्ट विचारांचे संस्कार हसतखेळत घडवून आणण्याचे ते एक प्रभावी साधन आहे, ही शिरवळकरांची बोधपर दृष्टी असल्याने त्यांनी आपल्या नाटकांतील वातावरण हे काहीसे भडक पद्धतीने रंगवलेले आहे. मात्र त्यामुळे ती नाटके एका काळी विलक्षण गाजली हेही ध्यानात ठेवले पाहिजे.

भाषा-शैली

त्यांच्या नाटकातील भाषाशैलीचे अवलोकन करताना तिची कृत्रिमता जशी जागोजाग खटकते तशीच तिच्यातील घणाघाती शब्दांची अचूक फेकही सारखी जाणवत असते. मात्र ही शैली त्यांनी आपल्या ऐतिहासिक नाटकांसाठीच स्वीकारलेली आहे. त्यांच्या तुकाराम, एकनाथ, नामदेव या तीन नाटकांतील भाषा व भीमदेव, पानपतचा मुकाबला व पन्नारत्न या नाटकांतील भाषा या दोहींत महदंतर निर्माण झालेले आहे ते त्या नाटकांमागील शिरवळकरांच्या भिन्न स्वरूपाच्या दृष्टिकोणामुळे होय. संतविषयक नाटकांतील भाषा साधीसुधी, बाळबोध पद्धतीची असून त्यामध्ये प्रवचनवजा संवादांची भरपूर पेरणी झालेली आहे. पूर्वकाळात होऊन गेलेल्या भक्तांच्या कथा पुन्हा पुन्हा आठवणे व ऐहिक संसाराची दुःखमयता सांगत सांगत पारलौकिक कल्याणाकडे प्रेक्षकांचे लक्ष्य वळवणे हे या भाषेचे अंतरंग आहे. याउलट ऐतिहासिक नाटकांतील भाषा देश-धर्म-स्वामी यांच्याविषयीच्या अभिनिवेशाने भारलेली, प्रतिस्पर्ध्याचा सूड घेण्यासाठी जळत्या भावनांचे अंगार उधळणारी आणि त्याचबरोबर पराक्रम, बलिदान आदि दिव्य गुणांना आव्हान करणारी आहे. शिरवळकरांचे सारे संत रसाळ प्रवचनकार आहेत तर त्यांचे वीरपुरुष उत्कृष्ट मैदानी वक्ते आहेत, आणि शिरवळकरांनी भाषेचे हे दोन्ही प्रकार मोठ्या सहजतेने हाताळलेले आहेत. त्या दोहोंचा एकेक नमुना पहा—

महाप्रस्थानासाठी निघालेले एकनाथ महाराज सभोवतीच्या भक्तमंडळीला सांगतात, '' बाबांनो, कलियुगात नामाशिवाय तरणोपाय नाही. सर्वभूती दया ठेवा. नवविधा भक्ती करा. चौऱ्यायशीचा फेरा चुकेल........ गीता-ज्ञानेश्वरी-भागवत यांचे नेहमी पठण-मनन करावे. शुभाशुभ प्रसंग प्रारब्धाचे आघात

आहेत असे समजावे. सर्व कर्मे कृष्णार्पण करावी. संसाराविषयी काळजी बाळगू नका. तो क्षणभंगुर आहे. पुत्रशोकाने किंवा पत्नीवियोगाने दुःख करू नका... दृष्टीचा उपयोग देवाच्या अथवा संताच्या दर्शनाकडे करा. चरणांचा उपयोग संतसमागमाने चालण्याकडे अथवा तीर्थयात्रा करण्याकडे अथवा हरिकीर्तनाला जाण्याकडे करा. हातांचा उपयोग पांडुरंगाची पूजा करण्याकडे आणि सत्पात्री धर्म करण्याकडे करा..... नामस्मरणाच्या योगाने वाचेचे सार्थक करा...... भागवतधर्म म्हणजे परमेश्वराची भक्ती. भक्तिशिवाय कर्मधर्म भ्रम आहे."

आता शांतिब्रह्म एकनाथाकडून संतप्त भीमदेवाकडे वळले म्हणजे वेगळाच प्रकार दिसेल. आपल्या सरदारांना चेतावणी देताना भीमदेव म्हणतो, "सरदारहो, षंढाप्रमाणे अश्रू ढाळीत काय बसलात? तुमचे बाप-दादे मेले, तुमच्या कच्च्या-बच्च्यांची कत्तल उडाली, तुमच्या लेकीबहिणी तुर्कांनी आपल्या गोषात तुमच्या समक्ष खेचल्या हे पाहून तुमच्या अंगात वीरश्रीचा संचार अद्याप उत्पन्न होत नाही, छाती फाटून जात नाही, हात तुमची खरख करीत नाहीत, ही तुमची डोकी भणाणून जात नाहीत आणि तुमची ही करपलेली काळी ठिक्कर तोंडे रागाने लाल होऊन जात नाहीत याला म्हणावे तरी काय? धिक्कार! धिक्कार!! धिक्कार!!!"

आपली नाटके सर्व थरांतील व सर्व अभिरुचींच्या प्रेक्षकांना पसंत पडण्यासाठी शिरवळकरांनी ज्या विविध नाटकी क्लृप्त्या आपल्या नाटकांतून योजलेल्या आहेत, त्या पाहिल्या म्हणजे प्रेक्षकांना खिळून टाकणारी नाट्यदृष्टी त्यांनी पूर्णपणे कमावलेली होती याची खात्री पटते.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे युग सुरू झाल्यापासून मराठी प्रेक्षकांवर संगीताची जबरदस्त मोहिनी पडलेली होती, ही शिरवळकरांच्या अनुभवाचीच गोष्ट होती. आपली गद्य नाटके पाहणाऱ्या प्रेक्षकालाही संगीताची थोडीशी झलक ऐकायला मिळावी म्हणून त्यांनी संतचरित्रपर नाटकांतून अभंग तर योजलेच, परंतु त्याशिवाय अनेक पदेही (विशेषतः स्त्री-भूमिकांच्या तोंडी) योजली. तुकाराम नाटकातील सईबाईसाठी, 'मुद्रिके, राम टाकून आलीस तू कशी' आणि 'भंगिले शिवधनुष्य श्रीरामे', एकनाथ नाटकात गिरजाबाईच्या तोंडी, 'सांब शिव भोळा। आम्ही आज देखिला डोळा' व कोळ्यांच्यासाठी, 'आता मारि फटफट, उभा थिट हलगट' हे लोकगीत; नामदेव नाटकात जनाबाईसाठी, 'आदिनाथ परब्रह्म परात्पर बाळ नंदाचे घरी' अशी विविध प्रकारची पदे समाविष्ट झालेली आहे. राणा भीमदेव नाटकातही, 'रति पतिचा तू तात, नको

घेऊ अंत धावण्या कसा करितोस ' हे पद आले आहे. या मराठी पदांप्रमाणेच एकनाथ नाटकांतील दरबारी कलावंतिणीसाठी शिरवळकरांनी, ' लाखो बुलबुल जे तुम मुबारक ' हे हिंदी पद योजले आहे. राणा भीमदेव नाटकात त्यांनी राजपूत दरबारामध्ये संस्कृत श्लोक तर मुसलमानी दरबारात उर्दू शेर यांची पेरणी केली आहे.

ऐतिहासिक नाटकांतून मुसलमानी वातावरण मोठ्या प्रमाणावर असल्याने ते यथातथ्य होण्यासाठी शिरवळकरांनी उर्दू भाषेचा मोठ्या प्रमाणावर उपयोग केलेला आहे. मुसलमानी पात्रांच्या किंबहुना राजपूत लोकांच्या तोंडी असलेले फारसी शब्द तर शेकड्यांनीच मोजावे लागतील एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर आलेले आहेत. मुसलमानी पात्रांसाठी अधूनमधून उर्दू शब्द व वाक्ये अन्य मराठी नाटकांतूनही दृष्टीस पडतात. शिरवळकरांच्या भाषेचे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांनी संपूर्ण प्रवेशच उर्दू भाषेत लिहिण्याची करामत अनेक ठिकाणी करून दाखविली आहे. राणा भीमदेव नाटकातील तुर्कांचा दरबार, पानपतचा मुकाबला नाटकातील अहमदशहा अबदालीचा दरबार, एकनाथ नाटकातील बादशहाचा प्रवेश अशा काही प्रसंगी अथपासून इतिपर्यंत सर्व भाषा उर्दूच. मराठीत एकही वाक्य नाही. जणू काही एखादे उर्दू नाटकच ! इब्राहिमखान गारदी किंवा अन्य मुसलमानी सरदार हे उर्दू बोलण्यात प्रवीण आहेतच, पण एकनाथ–तुकाराम देखील उर्दूभाषाकोविद आहेत. शिरवळकरांच्या नामदेवाला मात्र उर्दूचा गंधही नाही. तो बादशहाशी देखील मराठीतच बोलतो. या मराठी–हिंदी संकराप्रमाणेच एकनाथ नाटकात मराठी–गुजराथी भाषांचाही अल्पकाळ सुख–संवाद झालेला आहे. त्या नाटकातील एक सावकार व त्याची पत्नी यांच्यातील संवाद गुजराथी भाषेतच आहेत. मुसलमानी वातावरण उभे करण्यासाठी जसा उर्दू भाषेचा वापर तसाच ग्रामीण वातावरण रंगविण्यासाठी शिरवळकरांनी खेडवळ लोकांच्या बोलीचा उपयोग आपल्या तुकाराम, एकनाथ व नामदेव या तीनही नाटकांत केलेला आहे.

भाषावैचित्र्याबरोबर प्रसंग वैचित्र्याची साथ शिरवळकरांना, त्यांनी निवडलेल्या नाट्यविषयामुळे, आपोआपच मिळालेली आहे. ऐतिहासिक नाटकात प्रारंभापासूनच प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ती उद्दीपित करणारे खणाखणीचे प्रसंग त्यांनी रंगवलेले आहेत. राणा भीमदेव नाटकातील राजपूत व मोगल, पानपतच्या मुकाबल्यात मराठे व अबदाली आणि पन्नारत्न नाटकात महाबलसिंहाच्या छायेखालील उदयसिंह व बनबीर असे प्रखर संघर्ष तीनही नाटकांत असल्याने त्यात समरप्रसंगांची रेलचेल उडालेली दिसेल. तुकारामादि संतविषयक नाटकांत अशा द्वंद्वांची शक्यता नसली तरी तशा प्रकारच्या नाटकांत संतजीवनात घडून आलेल्या चमत्कारांच्या भरपाईने प्रेक्षकांना तल्लीन करणे नाटककाराला सहज शक्य असते

व शिरवळकरांनी या संधीचा मुक्तहस्तानें उपयोगही करून घेतलेला आहे. विशेषतः एकनाथ व नामदेव या नाटकांतून अद्‌भुतरम्य प्रसंगांची भाऊगर्दी उसळलेली दिसते. अशा वेळी रंगभूमीच्या मर्यादेकडेही त्यांनी दुर्लक्ष्य केलेले आहे. मिष्टान्नासाठी आसुसलेल्या महारापोरांची पंगत बसलेली आणि सनातनी मंडळी त्यांना व एकनाथांना लाखोली वहात आहेत, औदुंबरातून मलंगवेषातील दत्तात्रय प्रकट होत आहेत, गंगानदीत गिरिजाबाई उडी टाकत आहे व तिला कोळ्यांनी वर काढले आहे, कमरेएवढ्या पाण्यात उभे राहून एकनाथ अखेरचे प्रवचन करीत आहेत असे प्रसंग एकनाथ नाटकात आहेत. नामदेव नाटकातही देऊळ फिरविणे, नदीत बुडी मारून दगडांना परीस बनविणे इ० प्रसंग आलेले आहेत. पन्नादाई नाटकात तर वाघिणीच्या शिकारीचा एक रोमहर्षक प्रसंग शिरवळकरांनी रंगवलेला आहे. या सर्व लेखनाच्या मुळाशी नाट्यगृहात जमलेल्या प्रेक्षकांना थक्क करून सोडणे एवढा एकच हेतू आहे. तेथे शक्याशक्यतेच्या विचाराला थाराच नाही.

या सर्व वातावरणातून प्रेक्षकांच्या मनांवर ठसा उमटतो तो शिरवळकरांच्या जोरकस व्यक्तिचित्रणाचा. तुकाराम, एकनाथ आदि संतश्रेष्ठांविषयी भाविकमनामध्ये पूज्यभाव असतोच; त्याला आवाहन करणे हे फारसे अवघड नसते. ते कार्य शिरवळकरांनी कुशलतेने पार पाडलेच आहे; परंतु संतचरित्रापेक्षाही त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकांतील व्यक्तिचित्रण हे अधिक प्रभावशाली आहे. राणा भीमदेव, सदाशिवरावभाऊ, जनकोजी शिंदे, महाबलसिंह, पन्नादाई यांच्यासारख्या कणखर स्वभावाच्या पीळदार व्यक्तींनी शिरवळकरांची नाट्यसृष्टी सजलेली आहे. त्या स्वभावचित्रणांत सूक्ष्म भावनाविष्काराचा फारसा प्रयत्न त्यांनी केलेलाच नाही. जे आहे ते सारे ठसठशीत, रोखठोक स्वरूपाचे. या व्यक्तींच्या जीवनमरणाचा खेळ रंगवताना वीर व करुणरसाचा उत्कट आविष्कार झालेला पहावयास सापडतो. आणि हे सर्व जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांच्या प्रस्थापनेसाठी असल्याने या सर्वच व्यक्तींच्या जीवनाला एक पवित्र आणि उदात्त असे अधिष्ठान प्राप्त झालेले आहे. या समाजहितकारक अशा नाट्यलेखनामुळे शिरवळकरांच्या नाटकांत बोधवाद कधी प्रत्यक्षपणे तर कधी सूचकपणे डोकावत असला तरी त्या बोधवादाच्या मुळाशी शिरवळकरांच्या मनात स्वदेशाच्या उत्कर्षाची खरीखुरी तळमळ असल्यामुळे आणि त्या तळमळीला नाट्यरूप देण्याएवढी वाङ्‌मयीन पात्रता असल्यामुळे शिरवळकरांच्या नाटकांचे कलात्मक स्वरूपही अभ्यसनीय झालेले आहे, त्या लेखनाला रूक्ष उपदेशपाठांची कळा आली नाही. आपल्या नाट्यलेखनाद्वारे आपण महाराष्ट्र भाषेची सेवा करीत आहोत अशी त्यांची भावना होती, आणि त्या उपक्रमास विविध प्रकारचे मार्गदर्शन करणाऱ्या डॉ. रा. गो. भांडारकर प्रभृती विद्वानांचा त्यांनी साभार उल्लेख केलेला आहे.

स्वदेश–स्वधर्म–स्वभाषा यांच्या अभिमानातून मिळालेली प्रेरणा आणि त्यांना मूर्तरूप देण्यासाठी कमावलेली नाट्यदृष्टी यांमुळे टिळक–युगात शिरवळकरांच्या नाटकांबद्दल प्रेक्षकवर्गाला विशेष आपुलकी होती. देशोन्नतीविषयीची ती उग्र विचारप्रणाली हळूहळू लोप पावत गेली, तसतशी त्या काळाला पसंत पडलेली शिरवळकरांची नाटकेही जनमनातून नाहीशी होत गेली. आज त्यांच्या नाटकांतील वैगुण्ये ठळकपणे नजरेत भरत असली तरीसुद्धा त्यांतील मर्यादित वाङ्मयीन व नाट्यगुणांमुळे मराठी नाट्य व रंगभूमी यांविषयी आस्था बाळगणाऱ्या जिज्ञासूला ती आजही वाचनीय वाटल्याशिवाय राहाणार नाहीत. म्हणूनच १८९० ते १९२५ या काळात शिरवळकरांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात जी कामगिरी करून दाखवलेली आहे, तिचे त्यांच्या जन्मशताब्दीच्या वर्षाच्या निमित्ताने अवलोकन करण्याचा प्रयत्न या लेखात केलेला आहे.

★ ★ ★

देवलांचे नाट्यसंगीत

नाट्याचार्य गोविंद बल्लाळ देवल हे दि. १४ जून १९१६ या दिवशी दिवंगत झाले. चालू वर्षी (१९६६ मध्ये) त्यांच्या निधनाला ५० वर्षे पूर्ण होत आहेत. तथापि त्यांनी लिहिलेली झुंजारराव, मृच्छकटिक, शारदा आणि संशयकल्लोळ ही चार नाटके अद्यापिही मराठी रसिकांना रिझवीत असल्यामुळे देवलांची पार्थिव मूर्ती नष्ट झालेली असली तरी वाङ्मयीन मूर्तीच्या स्वरूपात ते अमरच आहेत. सतत ५० वर्षे रसिकमनाला आल्हाद देणाऱ्या त्यांच्या लोकोत्तर नाट्यप्रतिभेला आदरांजली वाहण्याचे कार्यक्रम पुणे–सांगली इ० ठिकाणी करण्यात आले. योगायोगाची गोष्ट अशी की, चालू वर्षी देवलांच्या मृत्यूला जशी ५० वर्षे पुरी होत आहेत त्याचप्रमाणे त्यांचे संशयकल्लोळ नाटक रंगभूमी-वर येऊनही याच वर्षी ५० वर्षे झाली आहेत. त्या नाटकाचा फाल्गुनराव अर्थात् तसबिरीचा घोटाळा हा गद्य अवतार देवलांच्या हयातीतच रंगभूमीवर आलेला होता. परंतु फाल्गुनरावाला संगीत शिकविल्यानंतर मात्र त्याच्या स्वरूपात जो कायापालट झाला तो पाहण्याला देवल हयात नव्हते. त्यांच्या मृत्यूनंतर चार महिन्यांनी गंधर्व नाटक मंडळीने संशयकल्लोळ नाटकाचा पहिला प्रयोग हुबळी येथे सादर केला. त्या वर्षी ते नाटक पहायला लोटलेली रसिकांची गर्दी पन्नास वर्षे होऊन गेली तरी ओसरलेली नाही. संशयकल्लोळ नाटकात देवलांनी ज्या पद्धतीचे संगीत योजले त्याच संगीताचा आदर्श आजच्या लोकप्रिय संगीत नाटकांनी आपल्यासमोर ठेवल्याचे दृश्य दिसत आहे आणि म्हणूनच संशयकल्लोळ नाटकाच्या सुवर्णमहोत्सवी वर्षाच्या निमित्ताने, त्या पन्नास वर्षांच्या अखंड परंपरेला अभिवादन करण्याच्या निमित्ताने, नाट्याचार्य देवलांच्या सर्वच नाटकांतील संगीत-योजनेचा परामर्श घेणे औचित्याचे ठरणारे आहे.

देवलांनी लिहिलेल्या सात नाटकांपैकी दुर्गा[1] (१८८५) आणि झुंजारराव (१८९०) ही दोन नाटके त्यांनी गद्य स्वरूपात लिहिली आणि ती अखेरपर्यंत गद्यच राहिली. संशयकल्लोळ प्रथम गद्य स्वरूपात (१८९४ मध्ये) आलेले असले तरी १९१६ मध्ये त्याने संगीत पेहराव चढविल्यामुळे त्याची गणना संगीत नाटकांतच केली पाहिजे. मृच्छकटिक (१८८७), विक्रमोर्वशीय (१८८९), शापसंभ्रम (१८९३) आणि शारदा (१८९९) ही त्यांची चार नाटके संगीत स्वरूपातच अवतरली. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी सुरू केलेल्या संगीत नाटकांच्या नव्या युगापासून मराठी रसिक आणि मराठी नाटककार या दोघांवरही संगीताची एवढी जबरदस्त मोहिनी पडली की, गद्य नाटकातही एखाद–दुसरे पद घालण्याचा मोह नाटककारांना आवरता आला नाही.[2] दुर्गा नाटक अगदी निखळ गद्य आहे. परंतु झुंजारराव नाटकात मात्र कमळजेच्या तोंडी देवलांनी 'चंद्रकांत राजाची कन्या तरुण रूपखाणी' हे एक पद घातलेले आहे; त्या पदावरून तयार झालेली 'चंद्रकांत' ही जातिरचना मराठी छंदशास्त्रात चिरस्थायी झालेली आहे. दुर्गा नाटकात एकही पद नसल्याने आणि झुंजाररावात एकच पद असल्याने ती दोन्ही नाटके बाजूला ठेवून, देवलांच्या संगीताच्या पहाणीसाठी मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय, शापसंभ्रम, शारदा आणि संशयकल्लोळ या नाट्यपंचकाचाच विचार करणे अवश्य आहे.

किर्लोस्करांचे शिष्यत्व

काव्यरचनेचा छंद देवलांना बालपणापासूनच होता. त्या छंदापोटी त्यांनी मंगळागौर, हरतालिका वगैरे प्रसंगी म्हणण्यासाठी गाणी तयार करून दिली होती, असा उल्लेख त्यांच्या चरित्रात सापडतो. बेळगाव येथील त्यांच्या शालेय जीवनात त्यांना अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे शिक्षक म्हणून लाभले होते. त्यांच्या

---

१. दुर्गा नाटकही संगीत करण्याची देवलांची इच्छा होती. त्यांच्या हयातीत ती गोष्ट घडून आली नाही. परंतु ते मिरज येथे मृत्युशय्येवर पडलेले असताना त्यांच्या भेटीसाठी गेलेल्या श्री. खासगीवाले नावाच्या गृहस्थांना उद्देशून ते म्हणाले, "दुर्गा संगीत कर. त्यासाठी सोपी पदे कर". देवलांचे परमस्नेही कै. त्र्यंबकराव साठे यांच्या रोजनिशीत ही आठवण नमूद झालेली आहे.

२. नाटक गद्य असले तरी त्यातही संगीत नाटकाप्रमाणे सूत्रधाराचा संगीत प्रवेश योजून नाट्यविषयाची सूचना द्यावयाची, असा एक अभिनव उपक्रम खरे-शास्त्र्यांचे 'गुणोत्कर्ष' व पाटणकरांचे 'अधिकारमदाविपाक' या नाटकांत दृष्टीस पडतो.

सहवासाने देवलांच्या कवित्वाला चांगले प्रोत्साहन व मार्गदर्शन मिळाले. त्यामुळेच अधिक उमेदीने त्यांनी भारतीय युद्धातील काही प्रसंगांवर काव्यरचना करण्यास प्रारंभ केला होता, परंतु पुढे तो उपक्रम फारसा चालू राहिला नाही.

पुढे अल्पकाळ त्यांनी वनस्पतिशास्त्राचे शिक्षक म्हणून काम केले. परंतु अंतःकरणात नाट्यकलेविषयी विशेष आवड निर्माण झाल्यामुळे त्यांनी लवकरच ती नोकरी सोडून दिली आणि १८७९ मध्ये, नाट्यविषयक काही ध्येयवादी उद्दिष्ट पुढे ठेवून स्थापन झालेल्या आर्योद्धारक या सुविद्य व हौशी तरुणांच्या नाट्यसंस्थेत ते सामील झाले. त्या संस्थेत असताना अश्वत्थामा (वेणीसंहार) आणि ऑथेल्लो (ऑथेल्लो) या दोन भूमिका त्यांनी यशस्वीरीत्या करून दाखवल्या. या अल्पकालीन नाट्यव्यवसायातूनही ते बाहेर पडले. त्यांचे पुढील सारे आयुष्य नाट्यसंस्थांना नाटके लिहून देणे व नटांना नाट्यशिक्षण देणे या दोन उद्योगांतच व्यतीत झाले. मात्र त्यांच्या या रंगभूमीवरील अल्पकालीन अनुभवामुळेही त्यांच्या काव्यरचनेला रसपरिपोषक अशा प्रकारची दृष्टी प्राप्त होण्यास निश्चितपणे मदत झाली असली पाहिजे.

अण्णासाहेबांच्या किर्लोस्कर मंडळीसाठी नटसंचाची जमवाजमव होऊन शाकुंतल नाटकाचे प्रयोग सर्वत्र मोठ्या धुमधडाक्याने सुरू झाले आणि त्यांचे साऱ्या महाराष्ट्रातील विद्वानांनी व नाट्यरसिकांनी स्वागत केले, परंतु देवलांनी त्यात फारसा भाग घेतल्याचे दिसत नाही. ‘ केसरी ’च्या मदतीसाठी किर्लोस्कर मंडळीने शाकुंतल नाटकाचा एक प्रयोग जाहीर केला होता. त्या प्रयोगात देवलांनी वृद्ध गौतमीची भूमिका (मिशा न काढता, तोंडावरून पदर घेऊन) केली होती असा मात्र एक गमतीदार उल्लेख मिळतो. १८८२ मध्ये किर्लोस्कर मंडळीत भाऊराव कोल्हटकरांचे आगमन झाल्यामुळे आणि त्यापूर्वीच्या शाकुंतल नाटकातील शकुंतलेसाठी पदे केलेली नसल्यामुळे अण्णासाहेबांनी ती पदे लिहिण्याची कामगिरी आपल्या आवडत्या शिष्यावर सोपविली. शकुंतलेची पदे ही देवलांनी रंगभूमीसाठी केलेली पहिली रचना होय. किर्लोस्कर मंडळीसारख्या रसिकमान्य व प्रतिष्ठित अशा संस्थेसाठी पदे करण्याचा मान मिळाल्यामुळे आणि तोही अण्णासाहेबांच्यासारख्या सिद्धहस्त पदकाराकडून मिळाल्यामुळे देवलांना रंगभूमीवरील पहिल्या पदन्यासापासूनच मान्यता व लोकप्रियता यांचा लाभ मिळाला; आणि ती पदरचना अण्णासाहेबांच्या नाटकांसाठी करावयाची असल्याने देवलांच्या नाट्यसंगीताचे स्वरूपही त्याच वेळी निश्चित झाले.

देवलांच्या संगीत नाटकांचे सरळ तीन विभाग पडतात. ही विभागणी कालक्रमाने होत असली तरी देवलांच्या नाट्यजीवनाचे सारखे तीन कालखंड

देवलांनी लिहिलेल्या सात नाटकांपैकी दुर्गा[१] (१८८५) आणि झुंजारराव (१८९०) ही दोन नाटके त्यांनी गद्य स्वरूपात लिहिली आणि ती अखेरपर्यंत गद्यच राहिली. संशयकल्लोळ प्रथम गद्य स्वरूपात (१८९४ मध्ये) आलेले असले तरी १९१६ मध्ये त्याने संगीत पेहराव चढविल्यामुळे त्याची गणना संगीत नाटकांतच केली पाहिजे. मृच्छकटिक (१८८७), विक्रमोर्वशीय (१८८९), शापसंभ्रम (१८९३) आणि शारदा (१८९९) ही त्यांची चार नाटके संगीत स्वरूपातच अवतरली. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी सुरू केलेल्या संगीत नाटकांच्या नव्या युगापासून मराठी रसिक आणि मराठी नाटककार या दोघांवरही संगीताची एवढी जबरदस्त मोहिनी पडली की, गद्य नाटकातही एखाद-दुसरे पद घालण्याचा मोह नाटककारांना आवरता आला नाही.[२] दुर्गा नाटक अगदी निखळ गद्य आहे. परंतु झुंजारराव नाटकात मात्र कमळजेच्या तोंडी देवलांनी 'चंद्रकांत राजाची कन्या तरुण रूपखाणी' हे एक पद घातलेले आहे; त्या पदावरून तयार झालेली 'चंद्रकांत' ही जातिरचना मराठी छंदशास्त्रात चिरस्थायी झालेली आहे. दुर्गा नाटकात एकही पद नसल्याने आणि झुंजाररावात एकच पद असल्याने ती दोन्ही नाटके बाजूला ठेवून, देवलांच्या संगीताच्या पहाणीसाठी मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय, शापसंभ्रम, शारदा आणि संशयकल्लोळ या नाट्यपंचकाचाच विचार करणे अवश्य आहे.

किर्लोस्करांचे शिष्यत्व

काव्यरचनेचा छंद देवलांना बालपणापासूनच होता. त्या छंदापोटी त्यांनी मंगळागौर, हरतालिका वगैरे प्रसंगी म्हणण्यासाठी गाणी तयार करून दिली होती, असा उल्लेख त्यांच्या चरित्रात सापडतो. बेळगाव येथील त्यांच्या शालेय जीवनात त्यांना अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे शिक्षक म्हणून लाभले होते. त्यांच्या

---

१. दुर्गा नाटकही संगीत करण्याची देवलांची इच्छा होती. त्यांच्या हयातीत ती गोष्ट घडून आली नाही. परंतु ते मिरज येथे मृत्युशय्येवर पडलेले असताना त्यांच्या भेटीसाठी गेलेल्या श्री. खासगीवाले नावाच्या गृहस्थांना उद्देशून ते म्हणाले, "दुर्गा संगीत कर. त्यासाठी सोपी पदे कर". देवलांचे परमस्नेही कै. त्र्यंबकराव साठे यांच्या रोजनिशीत ही आठवण नमूद झालेली आहे.

२. नाटक गद्य असले तरी त्यातही संगीत नाटकाप्रमाणे सूत्रधाराचा संगीत प्रवेश योजून नाट्यविषयाची सूचना द्यावयाची, असा एक अभिनव उपक्रम खरे-शास्त्र्यांचे 'गुणोत्कर्ष' व पाटणकरांचे 'अधिकारमदविपाक' या नाटकांत दृष्टीस पडतो.

सहवासाने देवलांच्या कवित्वाला चांगले प्रोत्साहन व मार्गदर्शन मिळाले. त्यामुळेच अधिक उमेदीने त्यांनी भारतीय युद्धातील काही प्रसंगांवर काव्यरचना करण्यास प्रारंभ केला होता, परंतु पुढे तो उपक्रम फारसा चालू राहिला नाही.

पुढे अल्पकाळ त्यांनी वनस्पतिशास्त्राचे शिक्षक म्हणून काम केले. परंतु अंतःकरणात नाट्यकलेविषयी विशेष आवड निर्माण झाल्यामुळे त्यांनी लवकरच ती नोकरी सोडून दिली आणि १८७९ मध्ये, नाट्यविषयक काही ध्येयवादी उद्दिष्ट पुढे ठेवून स्थापन झालेल्या आर्योद्धारक या सुविद्य व हौशी तरुणांच्या नाट्यसंस्थेत ते सामील झाले. त्या संस्थेत असताना अश्वत्थामा (वेणीसंहार) आणि ऑथेल्लो (ऑथेल्लो) या दोन भूमिका त्यांनी यशस्वीरीत्या करून दाखवल्या. या अल्पकालीन नाट्यव्यवसायातूनही ते बाहेर पडले. त्यांचे पुढील सारे आयुष्य नाट्यसंस्थांना नाटके लिहून देणे व नटांना नाट्यशिक्षण देणे या दोन उद्योगांतच व्यतीत झाले. मात्र त्यांच्या या रंगभूमीवरील अल्पकालीन अनुभवामुळेही त्यांच्या काव्यरचनेला रसपरिपोषक अशा प्रकारची दृष्टी प्राप्त होण्यास निश्चितपणे मदत झाली असली पाहिजे.

अण्णासाहेबांच्या किर्लोस्कर मंडळीसाठी नटसंचाची जमवाजमव होऊन शाकुंतल नाटकाचे प्रयोग सर्वत्र मोठ्या धुमधडाक्याने सुरू झाले आणि त्यांचे साऱ्या महाराष्ट्रातील विद्वानांनी व नाट्यरसिकांनी स्वागत केले, परंतु देवलांनी त्यात फारसा भाग घेतल्याचे दिसत नाही. ‘ केसरी ’च्या मदतीसाठी किर्लोस्कर मंडळीने शाकुंतल नाटकाचा एक प्रयोग जाहीर केला होता. त्या प्रयोगात देवलांनी वृद्ध गौतमीची भूमिका (मिशा न काढता, तोंडावरून पदर घेऊन) केली होती असा मात्र एक गमतीदार उल्लेख मिळतो. १८८२ मध्ये किर्लोस्कर मंडळीत भाऊराव कोल्हटकरांचे आगमन झाल्यामुळे आणि त्यापूर्वीच्या शाकुंतल नाटकातील शकुंतलेसाठी पदे केलेली नसल्यामुळे अण्णासाहेबांनी ती पदे लिहिण्याची कामगिरी आपल्या आवडत्या शिष्यावर सोपविली. शकुंतलेची पदे ही देवलांनी रंगभूमीसाठी केलेली पहिली रचना होय. किर्लोस्कर मंडळीसारख्या रसिकमान्य व प्रतिष्ठित अशा संस्थेसाठी पदे करण्याचा मान मिळाल्यामुळे आणि तोही अण्णासाहेबांच्यासारख्या सिद्धहस्त पदकाराकडून मिळाल्यामुळे देवलांना रंगभूमीवरील पहिल्या पदन्यासापासूनच मान्यता व लोकप्रियता यांचा लाभ मिळाला; आणि ती पदरचना अण्णासाहेबांच्या नाटकांसाठी करावयाची असल्याने देवलांच्या नाट्यसंगीताचे स्वरूपही त्याच वेळी निश्चित झाले.

देवलांच्या संगीत नाटकांचे सरळ तीन विभाग पडतात. ही विभागणी कालक्रमाने होत असली तरी देवलांच्या नाट्यजीवनाचे सारखे तीन कालखंड

आपल्या मराठी रंगावृत्तीमध्ये १५३ पदे रचलेली आहेत. नाटकात विशेष रंग भरणाऱ्या भागाचाच अनुवाद करायचा असे त्यांचे धोरण असल्याने मुळातील श्लोकाची संख्या बरीच कमी झाली. बऱ्याच ठिकाणी त्यांनी मूळ श्लोकातील कल्पना गद्यातच निवेदन केलेली आहे.

मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय आणि शापसंभ्रम या तीनही नाटकांतून साकी व दिंडी या दोन वृत्तांना फार महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे. किंबहुना अंकाचा पडदा पडताना साकीची योजना करावयाची असा किर्लोस्करी संगीतात एक संकेतच निर्माण झालेला होता. या दोन्ही वृत्तांचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे शृंगार, वीर, करुण, हास्य यांपैकी कोणत्याही रसाच्या आविष्कारासाठी या दोन्ही वृत्तांचा मुक्तपणे वापर केला जाई. ज्या ठिकाणी संविधानकातील काही भागाचे केवळ वर्णन करायचे आहे, तेथेही साक्या-दिंड्यांना अग्रहक्क प्राप्त झालेला दिसतो. पट्टीचा गवई साक्या-दिंड्यांनासुद्धा प्रसंगानुरूप सुरांची सजावट करून श्रवणीयता प्राप्त करून देई. यामुळेच साकी किंवा दिंडी या वृत्तांची एकंदर संख्या पुष्कळ असली तरी प्रत्येक वेळी ठराविक पद्धतीनेच त्यांचे गायन होत नसे, हे ध्यानांत घेणे अवश्य आहे. या वृत्ताचे शेवटचे एक वैशिष्ट्य सांगायचे म्हणजे किर्लोस्करांनी किंवा देवलांनी आपल्या नाटकांतील कोणत्याही स्त्री-भूमिकेसाठी साकी किंवा दिंडी यांपैकी कोणतेही वृत्त योजलेले नाही.

मृच्छकटिकातील शकाराच्या भूमिकेसाठी देवलांनी ओव्यांबरोबरच काही श्लोकांचीही योजना केलेली आहे आणि त्यांतील काही श्लोक तर परशुरामपंततात्या गोडबोले यांनी प्रथम भाषांतरित केलेल्या मृच्छकटिक नाटकातून घेतलेले आहेत व हे त्यांचे ऋण आपल्या प्रस्तावनेत नमूद करून ठेवले आहे. विक्रमोर्वशीय नाटकात त्यांनी एका ठिकाणी, राजस्तुती करणाऱ्या स्तुतिपाठकांच्या तोंडी एका वेगळ्या पद्धतीची श्लोकरचना केलेली आहे. मात्र त्या रचनेला त्यांनी श्लोक असे नाव न देता 'गद्य' असे पदाच्या शिरोभागी लिहिले आहे. तो रचनाप्रकार पुढील प्रमाणे :—

अधिकार तुझा तेवि त्या तेजोनिधि सवित्याचा ।
समचि आम्ही मानितो भूमिकांता ॥
करिसि विध्वंस तूं प्रजानन कुमति तिमिराचा ।
रविहि पळवी घोर तमासि दिगंता ॥

विक्रमोर्वशीय नाटकात अंजनीगीताचा उपयोग ४-५ वेळा केलेला आहे. प्रबंध हे वृत्तही केवळ त्याच नाटकात आढळते.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत

अनुक्रम .... दि: १५५
क्रमांक .... नों० दि: ....

किर्लोस्करांच्या लावणी-योजनेचे अनुकरण देवलांच्याही नाटकात झालेले दिसते. मृच्छकटिकातील शाखा सद्गुण जया पालवी विनयाची साजिरी, वसंतसेना हरिणीसम या, आर्द्र नसुनि हा भूमिभाग का इत्यादी पदांवर त्यांनी 'चाल लावणीची' असा मोघम उल्लेख केलेला आहे. मात्र कोणत्या लावणीची चाल हे नमूद केलेले नाही. यापैकी 'शाखा सद्गुण जया' ही चाल त्यांनी 'तुम्हि माझे सावकार' या प्रसिद्ध लावणीवरून उचललेली आहे. मृच्छकटिक नाटकातील विटाच्या एका पदातील 'ही कामाची तलवार, करील ज्या वार, ठार तो समजा' या ओळीवरून लावणी वाङ्मयातील ठसकेबाजपणा देवलांच्या चांगला परिचयाचा होता हे ध्यानात येते. त्याला आणखीही एक पुरावा देता येतो. त्याच नाटकातील चेटाच्या भूमिकेसाठी देवलांनी 'नग पळून जाऊ तू नारी,' 'तरणी जान तू बिजलीगवाणी,' आणि 'कंगणिदार भरजरी पिळाची पगडी शिरावर' अशा तीन लावण्या रचल्या आहेत. त्या सर्व अगदी स्वतंत्र आहेत. संस्कृत मृच्छकटिकाचा त्यांना मुळीच आधार नाही.

परंतु साकी-दिंडी यांसारखी जातिवृत्ते किंवा लावणी संगीत असे किर्लोस्करांच्या नाटकांत वेळोवेळी आढळणारे संगीत-प्रकार योजूनच देवल थांबले नाहीत. किर्लोस्करांनी आपल्या अडीच नाटकांत (शाकुंतल, सौभद्र व अपूर्ण राहिलेले रामराज्यवियोग) वापरलेल्या पदांच्या चालींचाही देवलांनी मोठ्या प्रमाणावर उपयोग करून घेतला. त्या नाटकांतील काही काही पदांच्या चाली त्या वेळी इतक्या लोकप्रिय झालेल्या होत्या की, माधवराव पाटणकरांच्यासारख्या नाटककारांनीही त्या आपल्या नाटकांतून सर्रास वापरल्या होत्या. देवल तर किर्लोस्करांचे पट्टशिष्य, तेव्हा त्यांनी किर्लोस्करांच्या चाली हक्कानेच घेतल्या असल्या तर त्यात काहीच आश्चर्य नाही. त्यांनी सर्वात जास्त चाली घेतल्या त्या सौभद्र नाटकातून. संख्येच्या दृष्टीने पाहिले तर शाकुंतलातील पदांची संख्या सौभद्रापेक्षा कितीतरी जास्त होती. परंतु देवलांनी त्यांतील फक्त तेरा चाली घेतलेल्या आहेत. त्यांपैकी, शैलाने युक्त जैसे पंकज ते शोभते, वस्त्राने देह सारा सुंदरीने झाकिला, हे मना सोड कल्पना, वाडवडिला सेवित जावे या चार चाली तर त्यांनी दोन दोनदा वापरल्या आहेत. त्यांना अधिक भारून टाकले ते सौभद्रातील रसाळ पदांनी. आज ८४ वर्षे झाली तरी सौभद्रातील गोड पदे ऐकायला जाणाऱ्या रसिकांची तृप्ती होत नाही. मग त्या वेळी ती किती लोकप्रिय असतील याची कल्पनाच केलेली बरी. देवलांनी सौभद्रातील २३ चालींवर आपल्या नाटकांतून पदरचना केलेली आहे. ज्या पदाची चाल देवलांनी घेतलेली नाही असे सौभद्रातील एकही लोकप्रिय पद दाखवता येणार नाही. लग्नाला जातो मी, पांडु नृपति जनक जया, मी कुमार तीहि कुमारी, बघुनि वाटते मन्मनी की-या

चाली त्यांनी प्रत्येकी तीन वेळा वापरलेल्या आहेत; अरसिक किती हा शेला, प्रिये पहा रात्रीचा समय सरूनी, वसंती बघुनी मेनकेला, कांते फार तुला मजसाठी—या चाली प्रत्येकी दोन वेळा आलेल्या आहेत. या तपशिलावरून त्यांच्या मनावर सौभद्रातील पदांची केवढी मोहिनी पडलेली होती ते प्रत्ययास येते. रामराज्यवियोग अपूर्ण असले तरी त्याचेही प्रयोग सतत होत असल्यामुळे त्यातील काही पदे अतिशय लोकप्रिय झालेली होती. देवलांनी त्यांपैकी निवडक सात चाली उचलल्या आहेत. त्यांपैकी उद्या बघ जाते, ही चाल तीन वेळा तर, जो मम नयनचकोरा इंदु ही चाल त्यांनी दोनदा घेतलेली आहे.

किर्लोस्करांच्या संगीतयोजनेचा प्रभाव देवलांच्या प्रारंभीच्या तीन नाटकांवर विशेषेकरून झालेला आहे. तत्कालीन नाटकांतील पदांचे वैपुल्य आणि किर्लोस्करांच्या गोड चालींची रसिकमनावरील पकड यांमुळे तो प्रभाव होणे अपरिहार्य होते. इतकेच काय परंतु एकदा वापरलेली चाल पुन्हा पुढच्या नाटकात वापरण्याचेही देवलांच्यावर प्रसंग आले.

' शारदे 'तील संगीत

१८९९ मध्ये लिहिलेल्या शारदा नाटकाच्या काळात ही परिस्थिती बरीच पालटली. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या नाटकांतील पदे १८८० पासून अव्याहतपणे महाराष्ट्र रसिकांच्या कानांवर पडत होती आणि अन्य नाटककारांच्या नाटकांतूनही त्याच पदांच्या चाली पुन्हा पुन्हा ऐकायला मिळत होत्या. पंधरा वर्षे तेच तेच संगीत ऐकणाऱ्या संगीतलोलुप रसिकांनाही थोडी नवीन प्रकारच्या संगीतरचनेविषयी उत्सुकता निर्माण होणे अटळ होते. १८९६ मध्ये किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर आलेल्या श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या वीरतनय नाटकाने ही नावीन्याची भूक भागविण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला. ते नाटक लिहिताना, नवीन चालीवरील पदे लिहिणे हा एक आपला हेतू असल्याचे कोल्हटकरांनी 'वीरतनया-'च्या प्रस्तावनेत लिहून ठेवले आहे. किर्लोस्कर—देवलांच्या त्याच त्याच चाली सतत ऐकणाऱ्या रसिकांनीही वीरतनयातील नवीन धर्तीच्या संगीताचे मोठ्या उत्साहाने स्वागत केले. नाट्यगुणांच्या तुलनेने किर्लोस्कर—देवलांच्या श्रेष्ठ नाटकांच्या आजूबाजूस फिरकण्याइतकीही योग्यता नसताना केवळ या संगीतयोजनेतील चमत्कृतिजनक नावीन्यामुळे वीरतनयाला पहिली काही वर्षे चांगला लोकाश्रय मिळाला. नाट्य-रसिकांच्या अभिरुचीत होणारा हा बदल पाहून देवलांनाही आपल्या शारदा नाटकाच्या संगीतयोजनेत कालानुरूप फेरबदल करण्याचा विचार करावा लागला. केवळ संख्येच्या दृष्टीने पाहिले तर त्यांच्या तत्पूर्वीच्या नाटकातील पदांपेक्षा शारदेतील पदांची संख्या कमी होऊन ती ९४ वर येऊन पोचली. पूर्वीच्या

नाटकांप्रमाणेच त्यांनी साकी व दिंडी या नेहमीच्या वृत्तांचा वापर केलेला असला तरी अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी योजलेल्या चाली घेण्याची जी देवलांची पद्धती त्यात या वेळी एकदम फरक दिसून आला. शारदा नाटकात त्यांनी किर्लोस्करांच्या फक्त ३।४ चालीच घेतलेल्या आहेत. नित्य परिचित अशा चालींच्या निर्देशाऐवजी शारदेतील पदांच्या शिरोभागी निराळ्या पदांच्या चालींचा निर्देश झाल्याचे दिसून येते. कोल्हटकरांनी आपल्या वीरतनय नाटकात गुजराती व पार्शी रंगभूमीवरील खटकेबाज चालींचा वापर करून जे नावीन्य निर्माण केले होते त्याचाही थोडाफार परिणाम देवलांच्या संगीतयोजनेवर झाल्याशिवाय राहिला नाही. शारदेतील ' म्हातारा इतुका न अवघे पाऊणशे वयमान ' हे पद महाराष्ट्रातील घरोघरी परिचयाचे झाले. त्या पदाची चाल देवलांनी वीरतनयातील ' शांति धरा नृपराज ' या पदावरून घेतलेली आहे. त्याचप्रमाणे ' अति करुण शरण कवण तुज समान ' या पदावरून कोदंडाचे, ' ते कुटिल कपटी काक जातीचे ' हे पद तयार झाले. कै. मामा वरेरकरांनी[1] तर असे मत व्यक्त केलेले आहे की, ' शारदा नाटकातील पुष्कळशा चाली देवलांनी वीरतनय नाटकातून उचलल्या आहेत. ' परंतु कोणकोणत्या चाली घेतल्या याचा मात्र ते खुलासा करीत नाहीत. चालींच्या नावीन्याप्रमाणेच देवलांनी शारदेच्या पदयोजनेत वृत्तांचेही नावीन्य आणले आहे. त्यांच्या स्वतःच्या किंवा अन्य नाटककारांच्या नाटकांत त्यापूर्वी न दिसलेली कटाव (निवर्तली ती, तेंव्हापासुनि) आणि फटका (भल्या माणसा दसलाखाची...) ही दोन वृत्ते शारदा नाटकात आढळून येतील.

संशय-कल्लोळाचे चिर-तरुण संगीत

शारदा नाटकानंतर देवल किर्लोस्कर मंडळी आणि गंधर्व मंडळी या अग्रगण्य नाट्यसंस्थांच्या परिसरात नाट्यशिक्षक म्हणून दीर्घकाल वावरत होते. परंतु त्यांचे नवीन नाटक मिळण्याचे भाग्य त्यांपैकी कोणत्याच नाट्यसंस्थेला लाभले नाही. अगदी अखेरच्या वर्षी मात्र गंधर्व मंडळीतील नटांच्या आग्रहावरून त्यांनी आपल्या पूर्वीच्या गद्य फाल्गुनराव नाटकालाच संगीताचा साज चढविला. त्यापूर्वी पाच वर्षे रंगभूमीवर आलेल्या खाडिलकरांच्या मानापमान नाटकाने मराठी नाट्यसंगीताच्या इतिहासात एक नवी परंपरा निर्माण केली होती. मानापमान व त्यानंतर दोनच वर्षांनी रंगभूमीवर आलेले विद्याहरण या दोन नाटकांनी ही नवी परंपरा चिरस्थायी करून टाकली होती. या नवीन युग-परिवर्तनाचा प्रभाव, फाल्गुनरावाचे संगीतीकरण करताना देवलांच्या मनावरही मोठ्या प्रमाणात पडल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते.

---

१. माझा नाटकी संसार, खंड १, पृ. ६९.

या नव्या परंपरेचा अगदी वरवर दिसणारा परिणाम म्हणजे पदांच्या संख्येत बरीच घट होणें. शाकुंतलपासून शेकड्यांनी मोजली जाणारी पदांची संख्या मानापमानाच्या काळापर्यंत ५० च्या आसपास येऊन ठेपली आणि देवलांनी तर संशयकल्लोळासाठी केवळ ३२ पदे तयार करून दिली. नाट्य-विषयाची कल्पना देणारा नटी-सूत्रधारांचा नांदी प्रवेश वगळला जाऊन ती कामगिरी नाटकाशी अल्प संबंध असणाऱ्या एका साधूकडूनच भागवून घेण्यात आली. शाकुंतलापासून किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांतील प्रत्येक पानावर एखादी साकी किंवा दिंडी पाहणाऱ्या नाट्यरसिकांना, साधूच्या भूमिकेसाठी रचलेली एक साकी वगळली, तर पुढील सर्व नाटकात एकही साकी किंवा दिंडी आढळून येणार नाही. मग ओवी, आर्या, अंजनीगीत, कटाव अशांसारख्या गौण वृत्तांची एकदम उचलबांगडी झालेली दिसली तर त्यात नवल वाटण्याचे कारण नाही. किर्लोस्करांच्यापासून, प्रतिष्ठितांनी हेटाळणी केलेल्या, लावणी पद्धतीच्या संगीताला रंगभूमीवर मानाचे व महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले होते. देवलांनीही त्यांचे अनुकरण केले होते. परंतु संशयकल्लोळ नाटकात ‘ सुकांत चंद्रानना पातली ’ या एकाच पदासाठी त्यांनी, स्वतःच आपल्या मृच्छकटिकात योजलेली, ‘ तुम्हि माझे सावकार ’ या लावणीची चाल घेतलेली आहे. अण्णासाहेबांच्या नाटकातील लोकप्रिय पदांच्या चाली देवलांनी आपल्या पहिल्या तीन नाटकांत किती मोठ्या प्रमाणावर घेतल्या होत्या, त्याचा निर्देश पूर्वी केलेलाच आहे. संशयकल्लोळात त्या सर्व रसिकप्रिय चाली देवलांनी अगदी पूर्णपणे बाजूस ठेवून दिल्याचे अभूतपूर्व दृश्य दिसले. थोडक्यात म्हणजे संशयकल्लोळातील संगीतयोजना किर्लोस्करी परंपरेची न होता मानापमानाच्या परंपरेतील रागदारी थाटाची झाली.

प्रासादिक रचना

देवलांच्या नाट्यसंगीताची ही मुख्यतः बहिरंगाच्या दृष्टीने केलेली पहाणी आहे. देवलांची पदे त्या काळी तर रंगभूमीवर लोकप्रिय होऊन आबालवृद्ध रसिकांच्या तोंडी झालीच, परंतु आजसुद्धा त्यांची नाटके पाहताना, नटवर्ग पूर्वींसारखा कसलेला नसला तरी ती पदे आपल्या अंगभूत रसाळपणामुळे नाटकात हुकमी रंगत निर्माण करू शकतात. त्यातून, गायक नट वा नटी गान-कुशल आणि पदातील रस ओळखणारी असेल तर देवलांच्या पदासारखी मौज क्वचितच निर्माण झालेली दिसते. या अद्वितीय यशाचे कारण केवळ संगीताची मोहिनी हे नसून देवलांच्या प्रसादपूर्ण, पात्रानुकूल व रसानुकूल पदरचनेकडेच त्याचे मुख्य श्रेय आहे. मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय आणि शापसंभ्रम या कल्पनारम्य नाटकां-साठी त्यांनी पदे लिहिली, त्याचप्रमाणे शारदा-संशयकल्लोळसारख्या सामाजिक

नाटकांसाठीही पदरचना केली. शाकुंतल नाटकातील शकुंतलेच्या पदापासून त्यांना आपल्या नाट्यजीवनात शेकडो पदे लिहावी लागली. परंतु अगदी पहिल्या पदापासून त्यांच्या काव्याला प्रसादगुणाचे जे बहुमोल लेणे प्राप्त झाले होते ते अखेरच्या पदापर्यंत कायम होते. या प्रसादगुणाबरोबरच पदयोजना करताना दिसून येणारी त्यांची अचूक नाट्यदृष्टी त्यांच्या नाट्यसंगीताच्या यशाला कारणीभूत ठरलेली आहे. किंबहुना असेही म्हणता येईल की, संविधानकरचना, संवादलेखन, प्रसंगनिर्मिती किंवा संगीतयोजना या सर्व बाबतींत देवलांच्या नाटकांत जो औचित्यविवेक प्रकट झालेला आहे तो मराठी रंगभूमीवर अतुलनीय आहे. प्रसंगातील अवास्तवता, व्यक्तिचित्रणातील अतिरंजितपणा, संवादांतील भडकपणा, अलंकारयोजनेतील अतिरेक इ० नाट्यदोष त्यांच्या नाटकांत कोठेही दिसणार नाहीत. शूद्रक, बाणभट्ट, कालिदास या प्रतिभाशाली संस्कृत नाटककरांच्या काव्यकल्पना अनुवादित करतानासुद्धा देवलांनी आपल्या पदांत कोठेही दुर्बोधता किंवा अप्रमाण अलंकारिकता येऊ दिली नाही. त्यासाठी मुळातील कोणता श्लोक स्वीकारायचा आणि कोणता वगळायचा या बाबतीत देवलांना कमालीची दक्षता घ्यावी लागली आणि त्या बाबतीत त्यांनी मिळवलेले अलौकिक यश पाहिले म्हणजे त्यांच्या प्रसन्न व रसिक नाट्यदृष्टीचे विलक्षण कौतुक वाटल्याखेरीज रहात नाही.

मृच्छकटिकातील नाट्यदृष्टी

देवलांच्या रसिक नाट्यदृष्टीची कल्पना येण्यासाठी त्यांनी रूपांतरित केलेल्या मृच्छकटिक नाटकाची थोडी पहाणी करू. वसंतसेनेच्या मनातील चारुदत्ताविषयीची अनुरक्ती अनेक स्थळी, कधी सूचित तर कधी स्पष्ट शब्दात प्रकट झालेली आहे. संस्कृत मृच्छकटिक लिहिणाऱ्या शूद्रकाने त्या भावनाविष्कारासाठी सर्वत्र गद्य भाषणाचीच योजना केलेली आहे. देवलांनी वसंतसेनेचा शृंगारभाव सुरस पदांमधून आविष्कृत केलेला आहे. कामदेवाच्या उत्सवात परस्परांवर अनुरक्त झालेल्या त्या प्रणयी जीवांची दीर्घकालानंतर चारुदत्ताच्या घरी अनपेक्षितपणे गाठ पडली आणि चारुदत्ताच्या हातातील सुगंधी शेला अचानकपणे वसंतसेनेच्या अंगावर येऊन पडला. शूद्रकाने त्या ठिकाणी, ' कथं परिजन इति मामवगच्छति । आश्चर्यम् जातीकुसुमवासितः प्रावारकः । अनुदासीनम् अस्य यौवनं प्रतिभासते । ' अशा गद्य भाषेत वसंतसेनेच्या मनातील भाव रेखाटला. परंतु त्या हृद्य व नाजूक अशा प्रसंगी वसंतसेनेचे उद्गार संगीतमयच असले पाहिजेत, या रसिक कल्पनेचा स्वीकार करून देवलांनी शूद्रकाच्या गद्याचा अनुवाद ' दासि ऐसे मानुनिया कार्य मला सांगतसे ' या पदात करून ठेवला. मृच्छकटिकाच्या देवलकृत

रंगावृत्तीचा दुसरा अंक ' माडीवरी चल ग गडे ' या वसंतसेनेच्या पदाने समाप्त होतो. मूळ नाटकातील त्या पदाची जागा पाहिली, तर तेथे शूद्रकाने (चारुदत्ताला) ' बघावयास जाऊ ' एवढाच आशय गद्यात सांगितलेला आहे. देवलांनी त्यात स्वतःच्या कल्पनेने प्रसंगोचित विचारांची भर घालून वरील पद तयार केले. काही ठिकाणी तर असे वाटते की, मुळातील कल्पना देवलांच्या योजकतेमुळे संस्कृत श्लोकापेक्षा अधिक रमणीय झालेली आहे. ' उदयति शशांकः कामिनी-गण्डपाण्डु ' या श्लोकाचे देवलांनी केलेले ' रजनीनाथ हा नभी उगवला ' हे मराठी रूपांतर शतपटीने आल्हादक वाटते. संस्कृत श्लोक एकाच वृत्तात असले तरी मराठी अनुवादात देवलांनी एकच चाल न वापरता भिन्न भिन्न रसानुकूल चालींचा व रागांचा स्वीकार केलेला आहे. अशी कितीतरी उदाहरणे दाखवता येतील. ' अन्यं मनुष्यं हृदयेन कृत्वा अन्यं ततो दृष्टिभिराह्वयन्ति ' हा शर्विलकाचा श्लोक (मृच्छ० ४·१६) आणि ' धन्यानि तेषां खलु जीवितानि ' हा चारुदत्ताच्या तोंडचा श्लोक (मृच्छ० ५·१९) हे दोन्ही इंद्रवज्रा या एकाच वृत्तात आहेत. त्यांपैकी पहिल्या श्लोकातून शर्विलकाच्या मनातील आपल्या प्रेयसीविषयीचा तीव्र संताप व्यक्त होत असल्याने देवलांनी त्याचे रूपांतर ' प्रेम ठेवुनि एकावरती नेत्रे खूण करिती दुसऱ्याला ' या साकीत केले. याउलट दुसऱ्या ठिकाणी, ओलेत्या वसंतसेनेच्या स्पर्शाने रोमांचित झालेल्या चारुदत्ताचा भावाविष्कार असल्याने तेथे देवलांनी मालकंस या शांत–गंभीर रागाची योजना करून ' तेचि पुरुष दैवाचे ' हे पद लिहिले. चेटाच्या स्वभावाला लावण्यांचे गायन अत्यंत अनुरूप असल्याने मुळात नसतानाही त्यांनी चेटासाठी तीन लावण्या तयार केल्या, याचा उल्लेख मागे आलाच आहे. त्यांच्या चतुर नाट्यदृष्टीचे आणखी एकच उदाहरण पहावे. वसंतसेनेच्या आग्रहावरून तिला घरी पोचवून येण्यासाठी निघालेला चारुदत्त बाहेर जाण्याचा वेष परिधान करण्यासाठी आत जातो. तो परत येईपर्यंत रंगभूमीवर असलेल्या वसंतसेनेवर ताटकळत उभे राहण्याची पाळी येऊ नये, यासाठी देवलांनी ' काय कळा ही सदना आली ' हे पद सर्वस्वी स्वतःच्या कल्पनेने रचून, वरील अडचणही दूर केली आणि त्याचबरोबर नाटकाची रंगतही वाढवली.

परिस्थितिजन्य अतिरेक

या रसदृष्टीमुळे देवलांच्या संगीतातील दोषही निष्प्रभ झालेले आहेत. ते किर्लोस्कर परंपरेतीलच असल्यामुळे पदांची विपुलता त्यांनाही स्वीकारावी लागली. भरपूर गायन हा त्या काळच्या संगीताचा विशेष असल्यामुळे कोणी गावे, किती गावे आणि कुठे गावे, यासंबंधीचा औचित्यविचार क्वचित् स्थळी देवलांनाही बाजूला

ठेवावा लागला. मनातील अगदी सामान्य विचार, भूतकालीन घटनांचे निवेदन, वर्तमान परिस्थितीचे वर्णन, भावी कार्यक्रमाची सूचना अशा काव्यहीन स्थळीही, तत्कालीन नाटककाराप्रमाणे, देवलांना पदे लिहावी लागली. त्या वेळच्या नाट्य-संस्थांतून अनेक गायक असल्याने नाटककाराला, अनेक वेळा इच्छा नसूनही नाटकातील अनेक भूमिकांसाठी पदे लिहावी लागत. त्याचाच परिणाम म्हणजे मृच्छकटिकात चारुदत्तही गातो आणि त्याला फाशावर चढवण्याला सिद्ध झालेला चांडाळही ओवी म्हणतो. त्याच्या घरी चोरी करणारा शर्विलकही गातो आणि त्याच्यावरील आरोपाची चौकशी करणारा न्यायाधीशही गातो. स्थळाच्या बाबतीतही तेच. चारुदत्त घरी मैत्रेयाजवळ आपले हृद्गत व्यक्त करताना गातो, जलधारांच्या वर्षावात गातो, न्यायसभेत गातो, इतकेच नव्हे तर वधस्तंभाजवळ नेतानाही सतत गात रहातो. भुजंगनाथाच्या तोंडातील दंताजीचे ठाणे उठलेले असलेले, तरी त्याची गायनविद्या मात्र पूर्ववत् आहे. पुंडरीकाचीही तीच स्थिती आहे. महाश्वेतेच्या दर्शनाने मोहित झालेल्या अवस्थेत तो गातो. तिच्या विरहामुळे झालेल्या व्याकुळ अवस्थेत गातो आणि अगदी मरणोन्मुख अवस्थेतही गात रहातो. ‘ पाषाणापरी मस्तक झाले । शून्य दिसेना काही......जिव्हा जड पडली ॥ ’ अशी त्याची परिस्थिती झालेली असली तरी त्याचे गायन चालूच आहे.

या अतिरेकामुळे देवलांची काही पदे अगदी गद्यप्राय वाटतात. स्थल–काल–व्यक्ती या तीनही बाबतीतल्या अतिरेकामुळे तसे होणे अपरिहार्यच होते. त्यांच्या काही पदांची थोडी बारकाईने पहाणी केली तर असे दिसते की, साध्या गद्य वाक्यांतील शब्दांचा क्रम बदलून त्यांची पदे तयार झालेली आहेत. ‘ प्रथम हा पुरता विचार करा ’ यातील क्रम बदलला की, ‘ प्रथम करा हा विचार पुरता ’ हे रेवतीचे पद तयार होते. ‘ मी भुजंगाला जाऊन भेटतो ’ यातील शब्दांची थोडी फिरवाफिरव केली की, ‘ भेटतो मी जाऊन भुजंगाला ’ ही दिंडी तयार होते. ‘ तू अगदीच वेडी ’ यात काव्य कोणते आहे ? पण ‘ अगदीच तू वेडी ’ असे म्हटले की, कांचनभटाचे पद तयार होते. क्वचित् ठिकाणी तर गद्य वाक्याचा क्रमही न बदलता देवलांचे पद तयार झालेले दिसेल. ‘ त्वरित नगरा ये; दिवस फार झाले । असे वडिलांचे पत्र मला आले ’ ही शापसंभ्रममधील दिंडी या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे. ज्या नाटकांना संस्कृतचा आधार आहे त्यातील देवलांची पदे कल्पकता, नादमाधुर्य आणि प्रसाद या सर्व गुणांनी संपन्न आहेत. शारदेतील पदांना संस्कृतचा आधार नसल्यामुळे इतर नाटकांतील पदांच्या तुलनेने त्यातील काही पदे अगदी ‘ गद्यमय ’ झालेली आहेत. या सर्व उणिवा लक्षात घेऊनही, एक गोष्ट

निश्चितपणे ध्यानात घेणे अवश्य आहे की, या उणीवांचे प्रमाण देवलांच्या एकंदर पदरचनेचा विचार करता अत्यल्प आहे.

नाट्यगुणांचाच स्वीकार

किर्लोस्करांच्यासारखे त्यांच्या मागच्या पिढीतील नाटककार, कोल्हटकरांसारखे अगदी समकालीन नाटककार किंवा त्याच्या थोडे नंतर आलेले खाडिलकरांच्या सारखे नाटककार या सर्वांच्या नाट्यसंगीतातून त्यांनी काही विशेष आपल्या संगीतात सामावून घेतले आहेत. परंतु ते घेताना त्यांचे दोष येणार नाहीत याचीही त्यांनी पुरेपूर दक्षता बाळगलेली दिसते. या दृष्टीने ते अण्णासाहेबांचे शिष्योत्तम शोभतात खरे. अण्णासाहेबांनी तत्कालीन कीर्तनपरंपरेतील लोकप्रिय वृत्ते घेतली, परंतु आपल्या संगीताला हरदासी स्वरूप येऊ दिले नाही. लावणी संगीतातून काही ढंगदार चाली घेतल्या, परंतु नाटकाचा तमाशा होऊ दिला नाही. त्याचप्रमाणे, शास्त्रीय संगीतातील चाली घेतल्या परंतु रंगभूमीला मैफलीचे स्वरूप येऊ दिले नाही. कारण नाटकातील संगीत हे नाट्यपूर्ण म्हणजेच रसपरिपोषक असेच असावयास पाहिजे, हा अण्णासाहेबांचा कटाक्ष होता. देवलांनी आपल्या गुरूची ही रसपूर्ण संगीताची परंपरा केव्हाही डागळू दिली नाही.

किर्लोस्करांच्या संगीताची प्रचलित वृत्ते, लावणी व रागदारी ही तीनही वैशिष्ट्ये त्यांनी घेतली परंतु त्यांच्या पदांत दिसून येणारी ऱ्हस्वदीर्घाबाबतची बेपर्वाई किंवा नादमाधुर्याच्या हव्यासाने क्वचित येणारी दुर्बोधता (उदा० राधाधरमधु मिलिंद हे पद) हे दोष टाळले. कोल्हटकरांच्या काही चाली घेतल्या व काही नवीनही योजल्या. परंतु कल्पनासौंदर्याच्या व ठसकेबाजपणाच्या नादाने कोल्हटकरांच्या संगीतात जी रसविघातक क्लिष्टता शिरली होती ती मात्र येऊ दिली नाही. खाडिलकरांनी घडवून आणलेल्या संगीतक्षेत्रातील क्रांतीच्या प्रभावामुळे संशयकल्लोळामध्ये त्यांनी रागदारी थाटावरच बहुतेक पदे रचली. परंतु खाडिलकरांच्या अनेक पदांत दिसून येणारी काव्यहीनता किंवा दुर्बोधता यापासून आपली पदे अलिप्त ठेवली. देवलांना आपल्या संगीतरचनेत हे जे असाधारण यश मिळाले, त्याच्या मुळाशी नाट्यसंगीताविषयी किंबहुना नाटक या वाङ्मयप्रकाराविषयी त्यांची जी शुद्ध कलादृष्टी होती ती आहे. नाट्यरचनेमागे कोणताही हेतू असला तरी नाटक हे सर्वप्रथम नाटक आहे, हे देवल केव्हाच विसरले नाहीत. नाटकाबद्दलची ही कलानिष्ठ दृष्टी ज्याच्या हाडीमासी खिळली आहे असा नाटककार त्यांच्यानंतर मराठी रंगभूमीला लाभलेला नाही, यातच देवलांच्या थोरवीचे अपूर्वत्व आहे.

संशयकल्लोळ नाटकाची रचना करताना देवल व त्यांचे पट्टशिष्य नटवर्य

गणपतराव बोडस यांच्यात घडून आलेला एक प्रसंग बोडसांनी[1] आपल्या आत्मचरित्रात उल्लेखिला आहे. त्या ठिकाणी देवलांचे नाटकातील पदांबद्दलचे जे मनोगत व्यक्त झालेले आहे तेच त्यांच्या साऱ्या नाट्यसंगीताचा आधार आहे. प्रचलित चालीवर पदे लिहिण्याची नित्याची प्रथा बाजूला ठेवून देवलांनी, संगीतकाराने दिलेल्या चालीवर पदे तयार करून देण्याची नवीन पद्धती स्वीकारलेली होती. त्यांना दिलेली एक चाल अतिशय कठीण असल्यामुळे त्या चालीवर मनासारखे पद करणे देवलांना जमले नाही. तेव्हा त्यांनी त्या चालीवर पद करण्याचे नाकारले. गणपतरावांनी त्याबाबत पुन्हा सुचविल्यावर देवलांनी त्यांना जे उत्तर दिले ते फार अर्थपूर्ण आहे. ते म्हणाले, "पदाकडे लोक 'माझी पदे' म्हणून पहाणार आहेत. पात्रांच्या लहरीप्रमाणे पदे करणारा कवी मी नाही. नाटक करा अगर करू नका. वाटेल त्या अवघड चालीवर मला पद करता येणार नाही असे नाही. परंतु ऱ्हस्वदीर्घांच्या ओढाताणीसाठी क्लिष्ट शब्द घालून पदाचा सांगाडा कसा तरी मी करणार नाही." या उत्तरात देवलांच्या पदरचनेचे सारे रहस्य सामावले आहे. आपली पदे आबालवृद्धांना आकलन झाली पाहिजेत. रागदारीचा, विद्वत्तेचा किंवा अलंकारांचा सोस त्यांना होता कामा नये. या ठाम भूमिकेमुळे देवलांची सारी पदे अत्यंत सुबोध झाली आहेत. साकी-दिंडी सारखे सामान्य वृत्त असो, लावणीची चाल असो किंवा ख्याल गायकीतील एखादी चाल असो, देवलांचे प्रत्येक पद अर्थपूर्ण व अर्थसहज झालेले आहे.

शास्त्रीय चालीवरील पदांचे गायन नाटकात विलक्षण रंग भरत असले तरी त्यासाठी अनेक वेळां शब्दांची ओढाताण करावी लागून अर्थहानी होते, हा अनुभव देवलांना संशयकल्लोळ नाटकाच्या वेळीच विशेषेकरून आला. एकदा मुळातील चालीचे बंधन पत्करले म्हणजे, 'कपटानृत। भाषण' किंवा 'विधी मिळणी। जीव जीवा' असे चमत्कारिक तुकडे पाडावे लागतात हे लक्षात घेऊन देवलांनी जे प्रसादगुणाला बाधक ठरणार नाहीत तेवढेच शास्त्रीय संगीताचे बंधन स्वीकारले. पदात स्वरविलासाचा ढंगदारपणा असण्यापेक्षा रसपरिपोषक असा प्रसाद असावयास पाहिजे, या आग्रहामुळेच 'मजवरी तयांचे प्रेम खरे' या पदाची त्यांनी साधी स्वररचना केली. त्याच चालीवरील 'एकला नयनाला विषय तो झाला' या 'स्वयंवरा'तील पदाशी तुलना केली म्हणजे देवलांच्या धोरणाचा प्रत्यय येतो.

अशा प्रसादपूर्ण पदांची उदाहरणे देण्याचे काही कारण नाही. कारण अशी पदे उद्धृत करायची म्हटले तर देवलांची सारीच पदे उद्धृत करावी लागतील. आणि दुसरे म्हणजे, मृच्छकटिक, शारदा व संशयकल्लोळ या नाटकांचे

---

१. माझी भूमिका, पृ. २४९.

अधूनमधून प्रयोग होत असल्याने आजच्या पिढीतील नाट्यरसिकांना त्या सुरस पदांचा चांगला परिचय आहे.

अमर संगीत

परंतु देवलांच्या संगीतयोजनेची थोरवी त्यांची नाटके आजही लोकप्रिय आहेत एवढ्याच घटनेत नाही. आजच्या रंगभूमीवर जी नव-नवीन संगीतप्रधान नाटके येत आहेत त्यांच्या कर्त्यांनी संगीतयोजनेच्या बाबतीत देवलांच्या संशय-कल्लोळ नाटकातील संगीताचाच आदर्श आपल्यासमोर ठेवल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते. संशयकल्लोळ रंगभूमीवर आले त्या सुमारास खाडिलकरांनी जी संगीत नाटके लिहिली त्यांतील पदांची संख्या ५० च्या आसपास होती. (उदा० स्वयंवर–६० पदे, द्रौपदी–४६ पदे). त्या वेळच्या इतर नाट्यसंस्थांनीही आपल्या नाटकांतून ४० पर्यंत पदे लिहवून घेतली. १९३५ पासून ही संख्या एकदम कमी झाली. आचार्य अत्र्यांच्या नाटकातून ती १० पर्यंत आली, तर पुढे रांगणेकरांच्या अमदानीत ५ पदेही पुरेशी वाटू लागली. परंतु मराठी नाट्यरसिक हा हाडाचा संगीतप्रेमी आहे. १९३५ नंतरच्या काळात आणि विशेषतः १९४३ मध्ये झालेल्या शतसांवत्सरिक उत्सवानंतर नवी संगीतप्रधान नाटके रंगभूमीवर न आल्यामुळे त्याने आपली संगीत नाटकांची भूक जुन्या गाजलेल्या नाटकांवरच भागवून घेतली. नाटकातील संगीताविरुद्ध काही समीक्षकांनी कितीही प्रतिकूल मते व्यक्त केली तरी मराठी प्रेक्षकाला संगीत नाटके प्रिय आहेत, हे पुढे नाटककारांनीही ओळखले आणि पुन्हा संगीताला महत्त्वाचे स्थान देणारी नाटके रंगभूमीवर येऊ लागली. या नाटकांनी आपल्या संगीतरचनेसाठी संशयकल्लोळ नाटकाचा नमुना पुढे ठेवला. १५ ते २० पर्यंत पदांची संख्या, रागदारीच्या चालींचा आधार, परंतु प्रसादपूर्ण व प्रसंगानुकूल शब्दरचना आणि जुन्या साक्या-दिंड्यांचा अभाव ही या संगीताची वैशिष्ट्ये आहेत. (मत्स्यगंधेसारख्या एखाद्या नाटकात ही वृत्ते दिसली तरी ती अपवादात्मकच). सुवर्णतुला, पंडितराज जगन्नाथ, मंदारमाला, मदनाची मंजिरी, मत्स्यगंधा, जयजय गौरीशंकर या नाटकांतील संगीताची मूर्ती देवलांच्या संशयकल्लोळ नाटकाच्या मुशीतूनच निर्माण झालेली आहे हे सहज दिसून येते. संशयकल्लोळाचे प्रयोग अद्यापि होतच आहेत आणि त्यांना रसिकांचा आश्रयही भरपूर लाभत आहे. परंतु त्या संगीताचे अमरत्व केवळ त्या नाटकापुरते मर्यादित राहिलेले नाही. त्या 'चिरतरुण' व 'चिररुचिर' अशा संगीताने आजच्या युगात पुन्हा नवा अवतार घेतलेला आहे व आपल्या गुणांनी ते रसिकांना तल्लीन करीत आहे.

* * *

मराठी नाटककारांची प्रयोगशरणता

मराठी रंगभूमी आणि मराठी नाट्यवाङ्मय यासंबंधी आजपावेतो जेवढे लेखन झाले आहे, तेवढे इतर कोणत्याही कलेसंबंधी किंवा वाङ्मयप्रकारासंबंधी झालेले नाही. रंगभूमीचा इतिहास घडविण्यामध्ये नट, नाटककार, नाट्य-शिक्षक, नेपथ्यकार, संगीत-दिग्दर्शक आणि प्रेक्षक इतक्या घटकांचा हातभार लागत असल्याने त्यांच्याकडून लिहिले गेलेले वाङ्मय रंगभूमीच्या विविध अंगांचे दर्शन घडविणारे आणि विविध स्वरूपाचे आहे. नाटकाचे लेखन, त्याचा प्रयोग, त्यातील संगीत–योजना, भूमिकांचे रेखाटन इ० नाटकाची उपांगे एकमेकांशी इतकी निगडित आहेत की, केवळ एकाच उपांगाचा स्वयंपूर्ण असा परामर्श घेणे अत्यंत कठीण आहे. रंगभूमीवर ज्यांनी विशेष लौकिक मिळविला, त्यांची चरित्रे, आत्मचरित्रे, नाटक–मंडळ्यांचे इतिहास, नट-नाटक-नाटककार यांच्याविषयींच्या आठवणी, नटांच्या कलेचे आणि नाट्यप्रयोगाचे रसग्रहण इ० अनेक तऱ्हांनी रंगभूमीचे यथार्थ दर्शन घडविणारे वाङ्मय विपुल प्रमाणात लिहिले गेले आहे. प्रस्तुत लेखामध्ये नाटक आणि रंगभूमी यांतील अन्योन्यसंस्कारक अशा इतिहासाचा एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून अभ्यास करण्याचा प्रयत्न केला आहे. नाटकाचा प्रयोगरूपाने आविष्कार होण्यासाठी अपरिहार्य असणारे रंगभूमीचे माध्यम आणि नटवर्गाचे गुणावगुण यांमुळे मराठी नाटकांच्या लेखनावर कसकसा परिणाम झाला याचा, उपलब्ध झालेल्या माहितीच्या आधाराने एक आढावा घ्यावा, असा हेतू या लेखाच्या मुळाशी आहे. जी नाटके मराठी रंगभूमीवर काही काल किंवा चिरकाल यशस्वी झाली किंवा जी प्रयोगरूपात अवतीर्ण झाल्याबरोबरच अस्तंगत झाली त्या नाटकांच्या यशापयशाला मराठी नाटककारांची रंगभूमीसापेक्ष भूमिका कितपत कारणीभूत झाली याचाही थोडाफार उलगडा या आढाव्यावरून होऊ शकेल.

यावरोवरच ललितकृतीच्या आविष्काराचे स्वरूप निश्चित करतानाही या प्रकारच्या प्रयत्नांचा थोडाफार उपयोग होण्यासारखा आहे. ललितकृतीच्या लेखनाची प्रेरणा लेखकाच्या मनात निर्माण झाल्यानंतर सर्वस्वी साहित्य-बाह्य असे संस्कार त्याच्या लेखनावर होतात आणि या संस्कारांनंतरही त्याची वाङ्मय-कृती केवळ कलादृष्ट्याही अत्यंत थोर होऊ शकते, याची अनेक उदाहरणे नाट्यवाङ्मयात सापडतात. केवळ आत्मनिष्ठ न राहता रंगभूमीनिष्ठ, काहींच्या बाबतीत विशिष्ट नाटक-मंडळीनिष्ठ आणि क्वचित् तर विशिष्ट कलावंतनिष्ठ राहणाऱ्या नाटककारांच्या नाट्यकृती किती रसपूर्ण आणि हृदयंगम झाल्या आणि त्यांनी वर्षानुवर्षे सुजाण रसिकांना कसे गुंगवून ठेवले, यांचा इतिहास पाहिला म्हणजे कलाकारांच्या आत्माविष्काराला फार महत्त्व देण्याचे कारण नाही असे वाटू लागते. अस्सल नाटककाराची प्रतिभा रंगभूमीची सर्व बंधने पाळूनही त्या सर्वांवर स्वतःच्या सामर्थ्याचा प्रभाव पाडते, किंबहुना त्या बंधनांनाच अलंकारांची महती मिळवून देते, अशी मराठी रंगभूमीची साक्ष आहे. हे पटवून घेण्यासाठी आजपर्यंतच्या प्रथितयश नाटककारांच्या नाटकांचा प्रयोगपूर्व इतिहास पाहिला पाहिजे.

अर्थात मराठी रंगभूमीवरील आजवरच्या सर्व नाटकांचा लेखनपूर्व इतिहास साग्र स्वरूपात उपलब्ध होणे हे अशक्यप्रायच आहे. कारण, मराठी रंगभूमीला परोपरीने शृंगारणारे थोरथोर कलावंत आता आपल्यातून निघून गेलेले आहेत. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रभाव पडलेला नाट्येतिहास समग्र स्वरूपात प्राप्त होणे दुर्घट आहे. त्यातूनही, जी माहिती आजपर्यंत लेखनिबद्ध झालेली आहे तिचा यच्चयावत् संग्रह कुठेही झाला नसल्याने ही जागोजाग विखुरलेली सामग्री उपयोगात आणता आलेली नाही. मराठी रंगभूमीची घडण करण्यामध्ये ज्यांचे सारे आयुष्य व्यतीत झाले असे काही वृद्ध नट व नाटककार आज हयात आहेत त्यांच्या गाठीभेटी घेऊन, प्रकाशित न झालेली काही माहिती मिळणेही शक्य आहे. तथापि, प्रस्तुत लेखामध्ये फक्त प्रकाशित झालेल्या व त्यांतूनही उपलब्ध होऊ शकलेल्या साहित्याचाच उपयोग केला आहे. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे यथातथ्य दर्शन घडविणारी इतिहासाची साधने, यापुढेही अधिकाधिक प्रमाणात उजेडात येतील व तदनुषंगाने रूढ समजुती बदलतील किंवा घेतलेले निर्णय पुन्हा तपासावे लागतील, हे उघडच आहे. या सर्व मर्यादा लक्षात ठेवणे जरुरीचे आहे.

संपूर्ण साहित्याच्या अनुपलब्धतेबरोबरच आणखी एक वेगळ्या स्वरूपाची अडचण या अभ्यासात आहे. ऐतिहासिक स्वरूपाच्या चरित्र, आत्मचरित्र,

आठवणी इत्यादी साहित्यप्रकारांत जाणूनबुजून असत्य माहिती लिहावी, असा बहुधा कुणाचा हेतू नसतो, निदान नसावा. परंतु विस्मरणाने, गैरसमजाने किंवा समकालीनांबद्दलच्या एकांगी मतप्रदर्शनामुळे सत्य इतिहास शबलित स्वरूपातच पुढे येणे संभवनीय असते. मराठी रंगभूमीवर नाटक-मंडळ्यांच्या अनेक परंपरा निर्माण झाल्या, रुजल्या, आणि विस्तारल्या. एका परंपरेत वाढलेली व्यक्ती दुसऱ्या परंपरेतील कलावंताविषयी लिहिताना थोडे हातचे राखून किंवा नाक मुरडून लिहिताना दिसते. या व्यक्तिगत उणिवांचीही जाणीव मनात ठेवावी लागते.

नाट्यकृती प्रयोगरूपाने प्रेक्षकांच्या नजरेस पडण्यापूर्वी किंवा वाङ्मयस्वरूपात वाचकांच्या हाती येण्यापूर्वी आपण तीमध्ये ज्या सुधारणा केल्या, त्यापाठीमागे आपली काय भूमिका होती यासंबंधी जुन्या नाटककारांचे विचार आज फारसे उपलब्ध नाहीत. ललितकृतीच्या मागे उभे असलेले लेखकाचे जीवन विचारात न घेता केवळ कलाकृती या दृष्टीने त्याच्या लेखनाचा विचार करावा अशी एक विचारसरणी आपल्याकडे असल्याने, लेखक आणि त्यांचे लेखन यांच्यातील अदृश्य साखळी हुडकण्याचे कार्य फारसे झालेले नाही. आता मात्र ही परिस्थिती पालटत चालली असून, साहित्यिक आपल्या साहित्याविषयी वेगवेगळ्या स्वरूपांत मतप्रकटन करीत आहेत. पुणे येथे काही दिवसांपूर्वी झालेल्या परिसंवादात बोलताना श्री. गो. नी. दांडेकर म्हणाले, " नाटक ही वस्तू केवळ नाटककाराची नसते. ती बहुतेकांची वस्तू आहे." नाटकातील दुरुस्त्यासंबंधी ते म्हणाले, " माझ्या मनातील विशिष्ट कल्पनांच्या गाभ्याला धक्का देणाऱ्या सूचना कोणी केल्या तर त्या मी कशा स्वीकारीन ? नाटककाराने नाटकाचा आत्मा कायमच राखिला पाहिजे." याच प्रसंगी बोलताना श्री. चिं य. मराठे म्हणाले, " नाटककार फार तर किरकोळ सूचना स्वीकारू शकेल " (तरुण भारत, दि. १९।६।६०). श्री. गो. गं. पारखी यांनीही आपल्या ' कथा कुणाची व्यथा कुणा ' या नाटकासंबंधी योग्य वाटलेल्या सूचना पत्करल्या, योग्य न वाटलेल्या स्वीकारल्या नाहीत ' असा अनुभव त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत दिलेला आहे. जुन्या नाटककारांपैकी श्री. मामा वरेरकरांनी आपले जे मत व्यक्त केले आहे ते पुढे त्यांच्या नाटकांचा विचार करताना उद्धृत केले आहे. इतर नाटककारांनी मात्र या बाबतीत मौन स्वीकारले आहे. त्यांपैकी बहुतेकांनी रंगभूमी-शरणता ही अपरिहार्य असल्याचे गृहीत धरल्यामुळे त्यासंबंधी काही खुलासा करणे त्यांना विशेष महत्त्वाचे वाटले नसेल.

नाटक-मंडळीतील प्रमुख कलावंत आणि मंडळीचे अध्वर्यु नाटककाराच्या प्रतिभेवर कोणकोणत्या प्रकारांनी हुकमत गाजवतात याची मराठी रंगभूमीवरील उदाहरणे पाहिली म्हणजे आपल्या प्रतिभाविलासाने प्रेक्षकांना वश करणाऱ्या

नाटककारालाही अंकित करणाऱ्या या नटमंडळींचे एक प्रकारे कौतुक वाटल्याशिवाय रहात नाही. त्यांच्याकरिता आपल्या नाटककारांनी कोणकोणते बदल केले असा प्रश्न विचाराला तर, ‘ कोणतेही बदल करावयाचे बाकी ठेवले नाही, ’ असेच त्याचे उत्तर द्यावे लागेल. त्यांनी कलावंताचे नाट्यगुण आणि नाटकमंडळीची एकंदर ऐपत नजरेसमोर ठेवूनच नाट्यरचनेस प्रारंभ केला, नटांच्या सूचनेप्रमाणे नाटकांचे शेवट बदलले, त्यांच्या सोयीसाठी संवाद कमी केले व वाढवले, आत्मप्रसिद्धीसाठी उत्सुक झालेल्यांचे लाड पुरविण्यासाठी नाटकांत स्वगत भाषणे घुसडली, प्रवेशांची गाळागाळी केली, अंकांची रचना बदलली, मूळ नाटकांत नसलेल्या भूमिकांची भर घातली, संकल्पित भूमिकांचे स्वरूप बदलले, अशा अनंत गोष्टी केल्या. नाटकांत हे विविध प्रकारचे फेरबदल घडवून आणण्यास केवळ कलाकारच कारणीभूत झाले, असे नाही. नाटककाराचे मित्र, नाटक-मंडळ्यांचे हितचिंतक, नाटकाचे टीकाकार इत्यादी अनेकांनी या कार्यात यथाशक्ती हातभार लावलेला आहे. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील या ‘ सुरस आणि चमत्कारिक ’ कथा वाचताना आजचा वाचकही रंगून गेल्याशिवाय रहाणार नाही (तरी, लेखाच्या सोयीसाठी, आपल्या रंगभूमीवर अधिराज्य गाजवणाऱ्या संगीताचा इतिहास येथे विचारात घेतलेला नाही. तो एक स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे.[१]). आधुनिक मराठी रंगभूमीचे जनक कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्यापासूनच या नाट्य-शरणतेला प्रारंभ झाला.

अण्णासाहेब किर्लोस्कर

अण्णासाहेबांची ‘ शांकर-दिग्विजय ’ आणि ‘ अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी ’ ही दोन गद्य नाटके पूर्वी रंगभूमीवर आलेली असली, तरी त्यांच्या कर्तृत्वाचे नव-युग ‘ शाकुंतल ’ नाटकापासूनच सुरू झाले. ‘ शाकुंतल ’ हे अनुवादरूप असल्याने त्यात कमीअधिक करण्याची आवश्यकताच नव्हती. तथापि हाती असलेल्या नट-संचाच्या कुवतीप्रमाणे अण्णासाहेबांना या नाटकातही काही पथ्ये सांभाळावी लागली. ‘ शाकुंतल ’ नाटक हे जवळजवळ संगीतमयच. त्यानंतरची अण्णांची नाटकेही संगीतप्रधान आणि अण्णांच्या नाटकांनी सुरू झालेले रंगभूमीवरील नवीन पर्वही प्राधान्याने संगीतालंकृतच राहिले. परंतु आश्चर्याची गोष्ट ही की, या संगीतप्रधान युगाचा प्रारंभ करणाऱ्या ‘ शाकुंतल ’ नाटकाची नायिका—जिला बालगंधर्व ‘ नाटकधंद्याची लक्ष्मी ’ असे म्हणत—ती मात्र गद्य अवतारातच प्रकट झाली. कारण शकुंतलेची भूमिका करणारे शंकरराव मुजुमदार हे गायक नव्हते. नाटकाच्या ‘ संगीत ’ या विशेषणाला

---

१. याच संग्रहातील ‘ मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत ’ हा लेख पहावा.

अगदीच कलंक लागू नये म्हणून ते सबंध नाटकामध्ये एक दिंडी तेवढी गात असत. पुढे किर्लोस्कर मंडळीमध्ये भाऊराव कोल्हटकरांचे आगमन झाल्यावर अण्णासाहेबांचे पट्टशिष्य नाट्याचार्य देवल यांनी शकुंतलेसाठी रसाळ पदे लिहिली.

'सौभद्र' नाटकाच्या प्रस्तावनेत ते नाटक, "स्वतंत्र रीतीने तयार न होता अनुकूल असलेल्या मंडळींकडे पाहून रचिले" असल्याची प्रांजळ कबुली अण्णासाहेबांनीच दिलेली आहे. त्या नाटकातही, इतर प्रमुख भूमिकांसाठी पदांची रेलचेल असूनही रुक्मिणीसारखे महत्त्वाचे पात्र अण्णांनी गद्य ठेविले. याचे कारणही ती भूमिका शंकरराव मुजुमदार हेच करीत असत, हे होय. 'सौभद्रा'तील नारदाच्या भूमिकेसंबंधीही अण्णांना एक अवधान सांभाळावे लागले. एखाद्या ठिकाणी जाऊन कलह लावून दिल्यानंतर जे अस्तंगत व्हायचे ते स्वतः निर्माण करून ठेवलेला सर्व घोटाळा संपून गेल्यानंतर 'नारायण, नारायण' करीत पुन्हा तिथे प्रकट व्हायचे हे नारदाच्या स्वभावाचे वैशिष्ट्य आपल्या परिचयाचे आहे. परंतु 'सौभद्रा-'च्या अखेरीस मात्र अपेक्षा असूनही नारद उपस्थित राहू शकत नाही. कसा राहणार ? कारण, पहिल्या अंकात नारदाची भूमिका करणारे सुप्रसिद्ध गवई बाळकोबा नाटेकर हेच पुढच्या अंकापासून कृष्णाची भूमिका करीत असल्याने अण्णासाहेबांना एकाच वेळी नारद व कृष्ण हजर ठेवणे शक्य नव्हते.

नटांमुळे नाटककार नाटक लिहिण्यास प्रोत्साहित होतो, त्याचप्रमाणे नटांच्या अभावी केव्हाकेव्हा नाट्य-लेखनही खंडित होते. अण्णासाहेबांचे 'रामराज्यवियोग' हे याचे उत्तम उदाहरण आहे. अण्णासाहेबांनी या नाटकाचे तीन अंक पूर्ण करून चौथ्या अंकास प्रारंभही केला. पहिला प्रवेश राम व सीता यांच्या संभाषणाने सुरू झाला. परंतु अर्धवट स्थितीतच त्याचे लेखन अण्णासाहेबांना स्थगित करावे लागले. त्याचे कारण किर्लोस्कर मंडळीचे मॅनेजर कै. त्र्यंबकराव साठे यांनी असे दिले आहे की, " पात्रे नजरेसमोर असल्याशिवाय अण्णासाहेब कोणतीही भूमिका रंगवीत नसत...राम व सीता या भूमिकांस अनुरूप बालनट दृष्टीसमोर नव्हते, हेच 'रामराज्यवियोग' अपुरे राहण्याचे मुख्य कारण होय." (समग्र किर्लोस्कर, पृ. ६१). भास्करबुवा बखले कंपनीत येण्यापूर्वी 'रामराज्यवियोगा'चे झाले आहे ते लेखनसुद्धा काही काळ स्थगित झाले होते. कारण कैकेयीच्या भूमिकेसाठीही अण्णांना अनुरूप नट दिसत नव्हता (सप्त चिरंजीव, पृ. २०).

देवल

अण्णासाहेबांचे शिष्योत्तम नाट्याचार्य देवल यांच्या नाटकांबाबत नटानुकूल फेरफार करण्याचे प्रसंग उद्भवण्याचे फारसे कारण नव्हते. कारण देवलांच्या सात नाटकांपैकी सहा नाटके अनुवादित किंवा रूपांतरित स्वरूपाची असल्याने

मूळ अ-मराठी कथांना अस्सल मराठी पेहेराव चढविणे एवढेच त्याचे काम होते आणि अभिजात नाट्यदृष्टी असल्याने देवलांनी हे काम किती यशस्वीपणे पार पाडले हे सर्वांच्या परिचयाचे आहे. या नाटकांपैकी 'संशयकल्लोळ' नाटकाला मराठी वेषभूषा करताना देवलांनी बरेच स्वातंत्र्य घेतले असावे. या नाटकातील फाल्गुनराव मुळामध्ये तरुण होता, परंतु त्याला संगीत शिकवीत असताना गणपतराव बोडसांच्या सूचनेवरून देवलांनी त्याला उतारवयाचा बनविला, अशी माहिती मिळते. (विविधवृत्त, दिवाळी-अंक, १९५२).

'शारदा' या देवलांच्या एकमेव स्वतंत्र नाटकाच्या लेखनाला प्रारंभ होऊन ते रंगभूमीवर येईपर्यंतचा इतिहास श्री. बोडस यांनी दिला आहे (माझी भूमिका—पृ. ६५ ते ७३). पण त्या वृत्तांतामध्ये देवलांनी नटांसाठी नाटका-मध्ये काही फेरफार केल्याचा उल्लेख आढळत नाही. तथापि हे नाटक लिहिताना देवलांच्या मनात किर्लोस्कर मंडळीतील नटवर्ग असावा. अण्णासाहेब किर्लोस्करां-प्रमाणेच देवलही अनुरूप नट असल्याशिवाय नाट्यलेखन करीत नसत, असे कै. साठयांनी लिहिलेले आहे (समग्र किर्लोस्कर, पृ. ६१). देवलांना 'वत्सलाहरण' हे नाटक लिहावयाचे होते. परंतु अभिमन्यु, वत्सला व लक्ष्मण यांसाठी तीन लहान मुले न मिळाल्यामुळे त्यांचा तो संकल्प सिद्धीला गेला नाही (सप्त चिरंजीव, पृ. ४१). भाऊराव कोल्हटकर यांच्यासारखा तेजस्वी गायक कोदंडाची भूमिका करणार हे ठाऊक असल्यामुळेच देवलांनी कोदंडाच्या भूमिके-साठी मोठ्या संख्येने जोरदार पदे रचिली. भाऊरावांच्या अकाली मृत्यूमुळे रंगभूमीवरील नायकच नाहीसा झाला, अशा निराशवृत्तीने देवलांनी पुढे नाटक लिहिले नाही. त्या वेळचे एक नाटककार कै. डोंगरे यांना उत्तर देताना 'माझ्यासमोर भाऊरावासारखा नट नाही' हे नाटक न लिहिण्याचे कारण देवलांनी सांगितले होते (सप्त चिरंजीव, पृ. ३७).

मात्र, नटांच्या नाट्यहानी करणाऱ्या सूचना देवल ठामपणे बाजूला सारीत, अशा प्रकारची एक आठवण श्री. बोडस यांनी 'संशयकल्लोळ' नाटकाची पद्यरचना चालू होती त्या वेळची दिली आहे. एका अवघड चालीवर मनासारखे पद होणार नाही हे लक्षात आल्यावर, 'पात्रांच्या लहरीसाठी पदाचा कसातरी सांगाडा मी करणार नाही' असे निश्चयी उत्तर देवलांनी दिले (माझी भूमिका, पृ. २४९).

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर

कोल्हटकरांच्या नाटकांना मिळालेले अल्पकालीन यश पाहिले म्हणजे अस्सल नाट्यदृष्टीचा लाभ त्यांना झालेला नव्हता, हे मान्यच करावे लागते.

अंगच्या अभिजात रसिकतेमुळे त्यांच्या नाटकात अनेक सौंदर्यस्थळे निर्माण झालेली असली व ती आजही आपली मोहिनी घालण्यास समर्थ असली तरी प्रायोगिक यश पदरात पाडून घेणारी अचूक नाट्य-चातुरी त्यांच्यापाशी नव्हती. म्हणूनच कोल्हटकरांच्या रंगभूमीवरील अपयशाची मीमांसा करताना, ते रंगभूमीच्या वातावरणापासून नेहमी दूर राहिले, असा आक्षेप त्यांच्या टीकाकारांनी घेतलेला आहे. तथापि नाटक-मंडळीच्या सूचनांचा स्वीकार करण्यास किंवा नाट्य-लेखनामध्ये स्नेही-मंडळींचे साहाय्य घेण्यास कोल्हटकर नेहमी आनंदाने तयार असत. याबद्दल चिंतामणराव कोल्हटकरांनी असे म्हटले आहे की, "श्रीपाद कृष्णांच्या हस्तलिखितांच्या रंगावृत्त्या तयार करण्यात वि. सी. गुर्जर यांचा बराच हात होता" (बहुरूपी, पृ. २८६).

त्यांच्या नाटकातील फेरबदलाचे पहिले उदाहरण त्यांच्या पहिल्या 'वीरतनय' नाटकापासूनच दिसून येते. हे नाटक "प्रथम करुणरस-पर्यवसायी होते ते (किर्लोस्कर नाटक) मंडळीच्या आग्रहावरून आनंद-पर्यवसायी करण्यात आले" असे स्वतः कोल्हटकरच नाटकाच्या प्रस्तावनेत सांगतात. अखेरच्या नाटकांपैकी 'वधूपरीक्षा' हे नाटक लिहिताना कोल्हटकरांनी आपले अलिप्तता-वादी धोरण सोडून निराळ्या धोरणाचा अवलंब केला. त्यासंबंधी त्यांचे एक मित्र व रंगभूमीचे जुने माहितगार श्री. पु. रा. लेले म्हणतात, "नट आधी डोळ्यांपुढे ठेवून नाटक कोल्हटकरांनी लिहिले ते एक 'वधूपरीक्षा'. आणि नाटकाचे यश त्यामुळेच प्राप्त झाले" (कल्पना, दिवाळी अंक, १९५०). हे नाटक गद्य स्वरूपात यशवंतराव टिपणीस यांच्या भारत नाटक-मंडळीने रंग-भूमीवर आणावयाचे ठरविले. त्यासाठी, "भारत नाटक-मंडळीतील नटांची कामे पहावयाची व मग नाटक लिहावयाचे, हा कार्यक्रम तात्यासाहेबांना मान्य झाला" (कित्ता). या नाटक-मंडळीत भूमिका करीत असलेले चिंतामणराव कोल्हटकरही याला दुजोरा देतात की, "नाटक लिहिल्यावरही अप्पांच्या (टिपणीसांच्या) सूचनेप्रमाणे त्यांनी प्रयोगासाठी काही फेरफारही करून दिले" (बहुरूपी, पृ. १२३). हे फेरफार कोणते त्याची हकीकत श्री. लेले यांनी दिली आहे. नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशात 'धुरंधर आणि भार्गव यांच्याऐवजी राणी आणावी,' अशी सूचना अप्पांनी केली होती; त्याप्रमाणे कोल्हटकरांनी दोन जादा प्रवेश खामगावहून लिहून पाठविले. त्या काळच्या नाटकांतून एकाच नटाच्या गुणांचा प्रभाव पडण्यासाठी स्वगत भाषणांचा हुकमी एक्क्यासारखा उपयोग होई. साहजिकच प्रमुख नट अशा स्वगत भाषणासाठी भुकेले असत. 'वधूपरीक्षा' नाटक ऐकल्यावर त्यांतील नायिकेची भूमिका ज्यांच्याकडे येणार होती ते पोतनीस उद्गारले, 'अहो, त्रिवेणीला (नायिकेला) एकही सॉलिलॉकि

नाही." मग अप्पा टिपणीसांनी कोल्हटकरांकडे 'सॉलिलॉक्वीची' मागणी केली. त्या मागणीप्रमाणे कोल्हटकरांनी दोन आत्मगत भाषणे लिहून पाठविली. पुढे हेच 'वधूपरीक्षा' नाटक ललित-कलादर्श मंडळीने १९२७ मध्ये संगीत स्वरूपात रंगभूमीवर आणले. त्या वेळी त्या मंडळीसाठी मजकूर कमी करणे, प्रवेश गाळणे, त्यांचा क्रम फिरविणे, या गोष्टी कोल्हटकरांना कराव्या लागल्या (नाटककार कोल्हटकर, पृ. १७६–१७७).

मूळ नाटकात मागाहून बदल करण्याची कोल्हटकरांची मनोवृत्ती पुढेही कायम होती. आपल्या 'मायाविवाह' या नाटकाविषयी त्यांनी वि. स. खांडेकरांना 'नाटक काळजीपूर्वक वाचून त्यात कोणते भाग गाळण्यासारखे आहेत ते कळविण्यासाठी' पत्र पाठविलेले होते (नाटककार कोल्हटकर, प्रस्तावना पृ. २२).

नटाच्या मनात एखाद्या नाटकाविषयी आत्मीयता उत्पन्न होऊ शकली नाही, तर त्याचा परिणाम नाटकाच्या भवितव्यावरही झाल्याशिवाय रहात नाही. याचे उदाहरण कोल्हटकरांच्याच 'सहचारिणी' या नाटकाचे देता येईल. प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी सर्वांत उत्तम ठरविलेले कोल्हटकरांचे हे नाटक, त्यात नायिकेची भूमिका करणाऱ्या बालगंधर्वांना त्या नाटकाबद्दल विशेष ममत्व न वाटल्यामुळे मागे पडले, असे म्हटले जाते. श्री. मामा वरेरकरांनी या घटनेविषयी अत्यंत तिखट शब्दात भाष्य करावे (नाटकी संसार, खंड २, पृ. ९९) हे स्वाभाविक म्हणता येईल; परंतु बोडसांनीही त्याच आशयाचा मजकूर लिहिला आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे (माझी भूमिका, पृ. २६५). 'सहचारिणी' च्या अपयशामुळे गंधर्व नाटक-मंडळीने कोल्हटकरांचे 'परिवर्तन' हे दुसरे नाटक विकत घेतलेले असूनही रंगभूमीवर आणण्याचे साहस केले नाही, याबद्दलही गंधर्व मंडळीला दोषी ठरविण्यात आलेले आहे (नाटककार कोल्हटकर, पृ. १९६–९७).

खाडिलकर

खाडिलकर हे थोर प्रतिभेचे नाटककार असले तरी त्यांचे जीवन हे केवळ एका कलावंताचे स्वप्नजीवी मनोविनोदन नव्हते. त्यांनी आपले सारे आयुष्य एका विशिष्ट ध्येयाच्या उपासनेत व्यतीत केले. या ध्येयाची एक साधना म्हणून त्यांनी नाट्यकलेला राबविले,—केवळ कलाविलास म्हणून खचित नव्हे. खाडिलकरांची कलाचातुरी असामान्य होतीच; परंतु टिळकांच्या व्यवहारी राजकारणात सतत वावरल्यामुळे नाट्यकलेकडेही ते पूर्ण वास्तव दृष्टीने पहात. हाती असलेल्या साधनसामग्रीचा जास्तीत जास्त उपयोग करून आपले ईप्सित कसे साध्य करून

घेता येईल, याचे मर्म त्यांनी अचूक हेरले होते. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' आणि 'कांचनगडची मोहना' ही त्यांची प्रारंभीची दोन गद्य नाटके प्रथम वाङ्मयरूपाने अवतरली. साहजिकच त्यांचे लेखन चालू असताना कोणतीही नाटकमंडळी त्यांच्या नजरेसमोर असण्याचे कारण नव्हते. पुढचे प्रत्येक नाटक लिहिण्यापूर्वी ते कोणाकडून रंगभूमीवर येणार, हे निश्चित ठरलेले असल्यामुळे, खाडिलकरांनी त्या नटांच्या गुणसंपदेवर प्रखर झोत पडेल अशा चातुर्यानेच आपली नाट्यरचना केली.

वरील दोन गद्य नाटके महाराष्ट्र नाटक-मंडळीने प्रयोगरूपाने सादर करण्याचे ठरविल्यानंतर त्या नटांच्या आणि स्नेहीमंडळींच्या सूचनांप्रमाणे खाडिलकरांनी त्या नाटकात अनेक फेरबदल केले. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' या नाटकात आपण कोणकोणत्या दुरुस्त्या केल्या, याचा खुलासा खाडिलकरांनी त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत केला आहे. महाराष्ट्र नाट्य मंडळीचे चालक श्री. अण्णासाहेब कारखानीस हे या बाबतीत लिहितात, "प्रो. भानूंना नाना (फडणीस) मितभाषणी आहे असे वाटले. त्यांच्या सूचनेवरून खाडिलकरांना नाना व बाबासाहेब ही पात्रे बदण्यास सांगितली. ती त्यांनी बदलून दिली" (खाडिलकर–स्मरणी, पृ. १९६). 'कांचनगडची मोहना' हे प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर आणताना 'रंगभूमीचे सोयीसाठी या आवृत्तीत महाराष्ट्र नाटक-मंडळीचे सूचनेवरून महत्त्वाचे फेरफार केले आहेत,' असा उल्लेख त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत आहे. हे बदल कोणत्या स्वरूपाचे होते याचा तपशील मात्र खाडिलकरांनी दिलेला नाही. 'कीचकवधा'च्या प्रस्तावनेतही अशाच आशयाचा निर्देश आहे.

खाडिलकरांची पुढील सर्व गद्य नाटके महाराष्ट्र नाटक मंडळीनेच रंगभूमीवर आणली. नाट्यलेखन करताना त्या त्या नाटकाचा नटवर्ग खाडिलकरांच्या नजरेसमोर असल्याने, नाटकाचा रंगभूमीवर प्रयोग होण्यापूर्वीच खाडिलकरांच्या मनश्चक्षूंसमोर तो प्रयोग साक्षात् उभा राही. यामुळे नटांच्या अभिनयादी गुणांचा अंदाज घेऊन लिहिली गेलेली 'बायकांचे बंड', 'कीचकवध' आणि 'भाऊबंदकी' ही नाटके महाराष्ट्रात कमालीची लोकप्रिय झाली. महाराष्ट्र नाटक मंडळीत त्या वेळी गणपतराव भागवत, यशवंतराव व माधवराव टिपणीस, त्र्यंबकराव प्रधान असे अनेक गुणी कलावंत असल्याने खाडिलकरांची ही नाटके बहुपात्री स्वरूपाची झालेली आहेत. प्रभावी नट आणि प्रभावी नाटक यांचा असा मणिकांचनयोग जुळल्यानंतर त्या काळाचे प्रेक्षक कसे देहभान विसरून जात याचे श्री. पु. रा. लेले यांनी वर्णन करून ठेवले आहे. "या नटांपैकी कोणाची

तारीफ किती करावी, हे ठरविणे कठीण पडे आणि या सर्वांना वेठीला धरणाऱ्या खाडिलकरांचे कौतुक करावे तितके थोडे, असे वाटे. आपले नटरूपी भांडवल जास्तीत जास्त फायद्याच्या दृष्टीने वापरण्याची कला खाडिलकरांना साध्य झाली होती" (तारका, दिवाळी-अंक १९४५).

गद्य नाटकांत ही किमया हस्तगत झाल्यानंतर संगीत नाटकांच्या बाबतीतही खाडिलकरांनी हे धोरण सहसा सुटू दिले नाही. 'मानापमान' नाटकाच्या प्रस्तावनेवरून ते नाटक लिहिण्याची प्रेरणाच खाडिलकरांना किर्लोस्कर मंडळीच्या 'गोड, गुंगविणाऱ्या' गायनामुळे झाल्याचे दिसते. त्या वेळी बालगंधर्व हळूहळू यशोगिरीचा पथ आक्रमीत होते, तरी नायकपदावर आरूढ झालेल्या जोगळेकरांची तपश्चर्या अधिक असल्याने 'मानापमाना'तील ढंगदार पदांचे झुकते माप धैर्यधराच्या पदरांत पडले. गेल्या ५० वर्षांतील 'मानापमान' नाटकाचा इतिहास पाहिला तर असेच दिसून येते की, ते नाटक एकामागून एक येणाऱ्या गानशूर धैर्यधरांनीच गाजविले आहे, भामिनीने नव्हे. नाटकातील महत्त्वाच्या दृष्टीनेही धैर्यधराच्या भूमिकेला अधिक वाव मिळालेला आहे. ही सर्व जोगळेकरांच्या कर्तबगारीची निशाणी होती. लक्ष्मीधर या खाडिलकरांच्या नाटकातील सर्वोत्तम विनोदी स्वभावचित्राला गणपतराव बोडसांच्या करामतीमुळे कसे महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे त्याची हकीकत मोठ्या मौजेची आहे. या नाटकातील लक्ष्मीधर व विलासधर यांच्या व्यक्तिरेखा खाडिलकरांनी आपल्या संकल्पित योजनेप्रमाणे न रेखाटता दोन अंकांच्या वाचनानंतर मागाहून बदलून टाकल्या. त्याचा वृत्तांत सांगताना श्री. बोडस लिहितात, 'लक्ष्मीधर व विलासधर यांचे प्रवेश वाचतांना लक्ष्मीधराची वाक्ये मी ज्या रीतीने वाचली त्याचा परिणाम खाडिलकरांच्या मनावर फार झाला. ताडबतोब त्याच बैठकीत खाडिलकरांनी सांगितले, 'लक्ष्मीधराचे काम गणपतरावांनी करावे व विलासधराचे दुसऱ्या कोणीही करावे'. त्याप्रमाणे त्यांनी लक्ष्मीधर वाढविला आणि विलासधर खलपुरुष म्हणून जो निर्माण करावयाचा होता तो कमी केला (माझी भूमिका पृ. १७७–७८).

'मानापमान'नंतर जोगळेकर अकस्मात् दिवंगत झाल्याने पुढच्या 'विद्याहरण' नाटकात नायकाचा वरचष्मा न राहता नायक व नायिका (कच–देवयानी) यांना सारखेच स्थान मिळाले. खाडिलकरांचे 'स्वयंवर' नाटक ही एकट्या बालगंधर्वांच्या कलाविलासाची क्रीडाभूमी ठरली असली तरी तशा प्रकारचे एकपात्री नाटक लिहिणे खाडिलकरांना परिस्थितीमुळे अपरिहार्य झाले असावे. कारण, सौंदर्य, गायन आणि अभिनय या सर्व दृष्टींनी बाल-गंधर्वांना शोभून दिसेल असा असामान्य कलावंत त्या वेळी गंधर्व मंडळीमध्ये

नव्हता. त्या मंडळीमध्ये नायकाच्या भूमिका करणाऱ्या गोविंदराव टेंब्यांनी 'रंगाचार्य' या पुस्तकात ही उणीव अगदी मोकळ्या मनाने मान्य केली आहे. ते लिहितात, 'रुक्मिणीच्या उदात्त भूमिकेला तुल्यबल असे पात्र निर्माण करून नाट्यरचनेचा कलात्मक तोल साधणे खाडिलकरांसारख्यांना मुळीच अशक्य नव्हते. पण तो तोल झेपण्यासारखे पात्र त्यांच्यापुढे होते कोठे! (पृ. २४). साहजिकच रुक्मिणीच्या भूमिकेला प्राधान्य मिळाले. या नाटकात बोडस यांच्यासाठी लक्ष्मीधर—शिष्यवरासारखी एखादी महत्त्वाची भूमिका खाडिलकरांनी रंगविली नाही, याचे कारण म्हणजे 'या नाटकापूर्वी खाडिलकर व बोडस यांच्यांत काही बोलाचाली होऊन त्यांचे संबंध कलुषित झालेले होते, हे होय' असे श्री. बोडसांनी लिहिले आहे (माझी भूमिका, पृ. २५१). या गोष्टीची सत्यासत्यता पारखणे मात्र आता शक्य नाही. गंधर्व नाटक-मंडळीच्या पुढील इतिहासातही सर्वगुणसंपन्न अशा नायकाची उणीव कायमच राहिली. श्री. वसंत शांताराम देसाई यांनीही हेच मत व्यक्त केले आहे ('रागरंग' पृ. ८६). या विशिष्ट परिस्थितीमुळे 'स्वयंवर' पासून खाडिलकरांच्या संगीत नाटकांत सुरू झालेले नायिका-प्राधान्य अखेरपर्यंत कायम राहिले. बालगंधर्वांच्यासारखा लोकोत्तर कलावंत नाटक-मंडळीत असताना नाटकाच्या यशाच्या दृष्टीने त्यांच्या नाट्य-गुणांना विशेष उठाव मिळेल अशा प्रकारची रचना करणे यात अनुचित असे काहीच नव्हते. बालगंधर्व व रंगभूमीवर त्यांच्या शेजारी उभे राहणारे त्यांचे नायक यांच्या एकंदर नाट्यगुणांत नेहमीच महदंतर राहिल्याने खाडिलकरांनी एकपात्री नाटके लिहिली असा समज रूढ झाला. अशा प्रकारची एकपात्री नाटके लिहिण्याचे ठरविल्यामुळेच खाडिलकरांना आपल्या 'मेनका', 'सावित्री' या नाटकांचे अपयश स्वीकारावे लागले, असाही आरोप काही टीकाकारांनी केला आहे. तो कितपत यथार्थ आहे, याचा विचार पुढे पाहू.

राम गणेश गडकरी

गडकऱ्यांचे 'गर्वनिर्वाण' हे नाटक किर्लोस्कर मंडळीच्या रंगभूमीवर येणार होते. परंतु कि. मं. चे मालक कै. जोगळेकर यांच्यासाठी गडकऱ्यांनी योजलेली भूमिका दुय्यम स्वरूपाची असल्याने ते त्या नाटकाबाबत उदासीन होते (अधिकारीसंपादित आठवणी, पृ. ७१). 'गर्वनिर्वाण' रंगभूमीवर येऊ शकले नाही त्याला हे एक कारण झाले. गर्वनिर्वाणाप्रमाणेच 'तोड ही माळ' या नावाचे एक नाटक भारत नाटक-मंडळीसाठी लिहिण्याचा गडकऱ्यांचा संकल्प होता. परंतु त्या नाटकातील नायकाची भूमिका चिंतामणराव कोल्हटकरांनी करावी असे गडकऱ्यांनी सुचविल्याबरोबर, 'मग मी हिरॉइनचे काम करणार

नाही ' असे उद्गार त्या संस्थेतील मुख्य स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पोतनीसांनी काढल्यामुळे गडकऱ्यांचे नाट्यलेखन रखडले (पु. रा. लेलेकृत, महाराष्ट्राचे दुसरे वेड, पृ. ८८).

'प्रेमसंन्यास 'चे पहिले तीन प्रवेश लिहून झाल्यानंतर गडकऱ्यांनी ते महाराष्ट्र ना. मं. चे चालक कै. कारखानीस यांना दाखविले व त्यांच्या प्रोत्साहनानंतर नाटकाचे लेखन पुढे सुरू केले. साहजिकच गडकऱ्यांच्यापुढे महाराष्ट्र ना. मं. चा नटवर्ग उभा होता. 'प्रेमसंन्यास 'मधील कमलाकराची भूमिका कै. गणपतराव भागवत यांच्या अभिनयगुणांकडे लक्ष ठेवून गडकऱ्यांनी लिहिली होती. परंतु कै. भागवतांच्या आत्महत्येमुळे तो योग हुकला. (अधिकारी-संपादित आठवणी, मुजुमदारकृत आठवण, पृ. १०९). या नाटकातील लीलेची भूमिका गडकऱ्यांनी वामनराव पोतनीसांसाठी विशेष प्रकारे रंगविली. त्यासंबंधी श्री. पु. रा. लेले म्हणतात, " लीलेच्या भूमिकेत घातलेला करुणरस गडकऱ्यांनी पोतनीसला पाहूनच घातला होता " (हंस, दिवाळी–अंक, १९५६). 'प्रेमसंन्यास 'चे पर्यवसानही जयंत–लीलेच्या विवाहात करण्याचा गडकऱ्यांचा मुळात विचार होता, परंतु पुढे तो त्यांनी बदलला (समीक्षक, फेब्रु. १९४४).

' पुण्यप्रभाव ' हे नाटक गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर आणण्यासंबंधी गडकरी व गंधर्व मंडळी यांच्यात वाटाघाटी सुरू होत्या. परंतु नाटकाबद्दलचा मोबदला आणि त्यातील पात्रयोजना या बाबतीत गडकऱ्यांनी काही अव्यवहार्य अटी घातल्यामुळे त्या वाटाघाटी फिसकटल्या, असे बोडसांच्या लिखाणावरून दिसते. या नाटकातील वृंदावनाची भूमिका ही गडकऱ्यांनी आपल्यासाठी लिहिली होती, असे बोडसांनी नमूद करून ठेवले आहे (माझी भूमिका, पृ. २४२–४३). तरीसुद्धा हे नाटक किर्लोस्कर मंडळीकडूनच प्रथम रंगभूमीवर यावे, अशी गडकऱ्यांची तीव्र इच्छा असल्याची एक आठवण वरेरकरांनी सांगितली आहे. किर्लोस्कर मंडळीबद्दल वाटणाऱ्या अभिमानामुळे त्या मंडळीबरोबर अनेकदा मतभेद झाले तरी, "माझ्या ' पुण्यप्रभाव 'ने किर्लोस्कर मंडळी तरणार," असा आत्मविश्वास बाळगून गडकऱ्यांनी ' पुण्यप्रभाव ' नाटक अखेर किर्लोस्कर मंडळीलाच दिले (अधिकारीसंपादित-गडकऱ्यांच्या आठवणी, पृ. १२०). ' पुण्यप्रभाव ' नाटक लिहून झाल्यानंतर गडकऱ्यांनी त्यात पुढे एक महत्त्वाचा व एक किरकोळ स्वरूपाचा असे दोन बदल केले. नाटकाच्या हस्तलिखित प्रतीमध्ये कालिंदीचा मुलगा केतन हा खरोखरच बळी पडतो असा प्रसंग गडकऱ्यांनी रेखाटला होता. परंतु त्यांचे परममित्र कै. बालकवी ठोंबरे यांच्या अत्याग्रहामुळे त्यांनी त्याला पुनर्जन्म दिला (बहुरूपी, पृ. २८३–८४). दुसरा बदल बाह्यतः

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम.................. वि: ....
अंक .... नों. दि: ....

सामान्य वाटला, तरी गडकऱ्यांच्या विशिष्ट मनोरचनेवर प्रकाश टाकणारा आहे. 'पुण्यप्रभावा'च्या पहिल्या आवृत्तीत व मूळ हस्तलिखितात वसुंधरेच्या देहस्पर्शाच्या अर्थाचे वाक्य होते. परंतु ते गडकऱ्यांनी बदलले व केवळ तिच्या गळ्यात हार घालण्यापुरतीच त्याची मर्यादा ठेवली (नानासाहेब फाटक, मुखवट्याचे जग, पृ. १४).

'पुण्यप्रभाव' गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर आले नाही तरी गणपतराव बोडस आणि गडकरी यांच्यांतील दृढ स्नेहसंबंधामुळे गडकऱ्यांनी एक नाटक गंधर्व मंडळीसाठी लिहिण्याचे मान्य केले. त्यांनी सांगितलेल्या दोन कथानकांपैकी 'एकच प्याला' नाटकाचे कथानक बालगंधर्वांना पसंत पडल्याने गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' नाटक हाती घेण्याचे ठरविले व त्याप्रमाणे त्यांचा व गंधर्व मंडळीचा लेखी करारही झाला (माझी भूमिका पृ. २५५–५६). 'एकच प्याला' नाटक गंधर्व मंडळीला देण्याचे निश्चित झाल्यानंतर सिंधू व सुधाकर या भूमिका सुचवताना गडकऱ्यांच्या मनात बालगंधर्व व बोडस यांच्या मूर्ती असणार, हे उघडच आहे. "बालगंधर्वांचा स्वभाव शांत, गंभीर, उदार व प्रेमळ असा आहे, तर माझ्या 'एकच प्याला' नाटकातील सिंधूची भूमिका अगदी तशीच मी लिहिली आहे", असे यासंबंधात स्वतः गडकऱ्यांचे उद्गार आहेत (गडकऱ्यांचा वाग्विलास, पृ. ६१). बोडसांच्या अभिनयसामर्थ्याची कल्पना असल्याने त्यांनी, 'बोडसांकरिता एखाद्या विनोदपंडिताची निर्मिती न करता बुद्धिसागर सुधाकर निर्माण केला' (बहुरूपी, पृ. ३१९). नाटकाचे लेखन चालू असताना "गडकरी व बोडस यांच्यात भरपूर चर्चा झाली होती. नाटकातील कर्णकटु वाटणारी काही वाक्ये बोडसांनी सोपी करून घेतली, काही भाषणे खूप लांबून कंटाळवाणी बनत, तीही कमी करून सुटसुटीत करून घेतली, तर काही ठिकाणी वाक्येच्या वाक्ये गाळायला लावली", असा मजकूर बोडसांचे एक चहाते श्री. शहा यांनी लिहिलेला आहे (विविधवृत्त, दिवाळीअंक, १९५२). गडकरी व बोडस यांच्यातील चिरमैत्री आणि बोडसांचा रंगभूमीवरील अधिकार यांचा विचार केला, म्हणजे या वर्णनात तथ्य असले पाहिजे असे वाटते. 'स्वयंवर' नाटकात खाडिलकरांनी बालगंधर्वांनाच सर्वाधिक महत्त्व दिल्यामुळे त्याची काहीशी भरपाई व्हावी म्हणून, गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' नाटक आपल्यासाठी लिहिले, अशी बोडसांची समजूत होती. ते लिहितात, "गडकरी माझे मित्र, त्यांनी आमच्याकरिता नाटक लिहिलेले. तेव्हा त्या नाटकात नारायणरावां-पेक्षा (बालगंधर्वांपेक्षा) माझ्या कामाला गडकरी यांनी जास्त उठाव दिला

होता " (माझी भूमिका, पृ. २६३). प्रत्यक्ष प्रयोगात पात्र सुधाकरापेक्षा सिंधूनेच रसिकांच्या अंतःकरणाची पकड घेतली. त्याचे वर्णन करताना चिंतामणराव कोल्हटकर उद्‌गारले, " गडकरी मास्तरांनी गणपतरावांच्यासाठी बेतलेला कोट नारायणरावांच्या अंगाला फिट्ट बसला. "

' एकच प्याला ' नाटकाचे लेखन करताना मुख्यतः सिंधू व सुधाकर या भूमिकांच्या बाबतीतच गडकऱ्यांनी सहेतुक रचना केली होती; परंतु ' भावबंधन ' मात्र बलवंत संगीत मंडळी संपूर्णतया पुढे ठेवूनच लिहिले गेले. हे नाटक ज्यांनी बसविले आणि गाजविले त्या चिंतामणराव कोल्हटकरांच्या आत्मचरित्रात (बहुरूपी) यासंबंधी जे अनेक उल्लेख आढळतात त्यावरून याची खात्री पटते. ' बलवंत मंडळीच्या संचात असलेल्या मंडळींच्याच भूमिका हिशेबी धरून पात्रांची रंगबांधणी सुरू झाली ' (पृ. ३१६). ' भावबंधन लिहिताना सुरुवातीची परिस्थिती त्यांना हिशेबात घ्यावी लागली ' (पृ. ३५९). " लतिका व कामण्णा या ' भावबंधन 'मधील दोन लोकप्रिय भूमिका अनुक्रमे मा. दीनानाथ व दिनकर ढेरे या गुणी कलावंतांसाठीच लिहिल्या गेल्या " (पृ. ४२३). महेश्वराच्या भूमिकेबद्दल आणखी एका ठिकाणी ते लिहितात, ' मंडळीच्या संचात दिनकरराव ढेरे यांची योजना झाल्यानंतर महेश्वराच्या प्रवेशांची विशेष खुलावट करण्यात आली ' (पृ. ३१६). गडकऱ्यांचे एक निकटचे स्नेही श्री. वि. सी. गुर्जर यांच्या मतेही " या नवीन निघणाऱ्या (बलवंत) मंडळीला हे नवे नाटक आपणाला द्यावे लागेल, हे गडकऱ्यांना पूर्णपणे ठाऊक होते व ती ती पात्रे डोळ्यांसमोर ठेवून ते ' भावबंधन 'चे संविधानक, पात्रस्वभावपोषण प्रवेश, वगैरेची मांडणी करीत होते " (अधिकारी संपादित आठवणी, पृ. १५३). ' भावबंधन ' नाटकाचा प्रयोग पाहिल्यानंतर काकासाहेब खाडिलकरांनी कोल्हटकरांना, " या नाटकाची पात्रयोजना कोणी केली ? " असा प्रश्न विचारला. तेव्हा त्यांनी, " प्रथमपासून ही माणसे डोळ्यापुढे ठेवूनच मास्तरांनी ही पात्रे रंगविली, " असे उत्तर दिले (बहुरूपी, पृ. ९१). या सर्व उल्लेखांवरून ' भावबंधन 'मधील भूमिका आणि बलवंत मंडळीतील कलावंत यांचे अद्वैत प्रारंभापासूनच कसे होते, याची कल्पना येते.

' राजसंन्यास ' हे गडकऱ्यांचे एकमेव ऐतिहासिक नाटक अपूर्णच राहिले आहे. तथापि त्यातील व्यक्तिरेखाही बलवंत मंडळीतील नटांच्या गुणानुरोधानेच रेखाटण्याचा गडकऱ्यांचा विचार असावा. कारण त्यातील ' साबाजी 'च्या व्यक्तिरेखेविषयी चिंतामणराव लिहितात, " पहिल्यापासून मास्तर साबाजीची भूमिका माझ्यासाठीच लिहीत होते " (पृ. २७५).

'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' यांच्यापेक्षा 'एकच प्याला' आणि 'भावबंधन' या नाटकांवर नाटक-मंडळ्यांचा अधिक पगडा बसला, हे यावरून स्पष्ट होते. तथापि 'नटांमुळे नाटक रंगले' असे ठरण्याऐवजी 'आपल्या नाटकातील भूमिकांमुळे त्यांना लौकिकाचा लाभ होईल' अशा प्रकारचा स्वतःच्या प्रतिभेविषयीचा जबरदस्त आत्मविश्वास गडकऱ्यांच्या मनात होता. ह्यासंबंधी त्यांनी एकदा असे उद्गार काढले होते की, "पात्रांमुळे नाटक उठावदार झाले असे म्हणण्यापेक्षा माझ्या नाटकामुळे पात्रे नटांची भूमिका करावयास शिकली असे मी कबूल करावयास लावीन" (अधिकारीसंपादित आठवणी पृ. १०९).

मामा वरेरकर

कै. मामा वरेरकरांची नाटकी संसाराची कथा चार खंडांपर्यंतच आलेली होती आणि आता ती अपुरीच राहणार आहे. तेव्हा तोपर्यंतच्या कालखंडाचाच विचार करणे भाग आहे.

नाटक लिहिताना नटांच्या कुवतीचा विचार ध्यानात ठेवणे अगदी अपरिहार्य आहे, असे मामांचे अगदी स्पष्ट मत आहे. आपल्या 'नाटकी संसारा'च्या सुरुवातीलाच त्यांच्या मनात आलेला विचार त्यांनी सांगितला आहे. ते म्हणतात, "नटाची कुवत आधी पाहिली पाहिजे, स्वतःची आवड आणि स्वतःच्या कल्पनांच्या भराऱ्यांना आळा घालणं यासाठीच अवश्य आहे. त्याशिवाय नाटक यशस्वी होणार नाही, असं मला वाटू लागलं" (माझा नाटकी संसार, खंड १, पृ. ८७). मामांची हीच भूमिका शेवटपर्यंत कायम राहिलेली होती. 'नाटक लिहा' असा आग्रह केला तर मामा उत्तर देत असत, "पात्रे दाखवा, नाटक लिहितो; खाणावळवाल्याप्रमाणे जेवणारे किती आहेत हे कळल्याशिवाय मी स्वैपाकाला हात लावणार नाही" (बहुरूपी, पृ. ४०३). तथापि ही भूमिका ठेवूनही मामा आपल्याला बजावून सांगतात, "नाटक लिहिताना मी आजवर कधीच दुरुस्ती केली नाही आणि कधीच शोधही घातले नाहीत (माझा नाटकी संसार, खं. १, पृ. १२). "जी रचना करावयाची तिचा आराखडा निश्चित स्वरूपात करून ठेवायची मला सवय होती...त्यात वाक्याचाही फरक होत नसे" (माझा नाटकी संसार, खं. २, पृ. १०). आता प्रत्यक्षात मामांना कोणकोणत्या गोष्टी कराव्या लागल्या, ते बघा—

स्वदेशहितचिंतक नाटक-मंडळीचे चालक कै. जनूभाऊ निमकर यांना मामांनी आपल्या 'कुंजविहारी' नाटकाचा शेवटचा प्रवेश वाचून दाखविल्यावर

जनूभाऊ म्हणाले, “आता एवढंच करा. शेवटी नारदाच्या तोंडी नाममाहात्म्याबद्दल काहीतरी घाला.” मामांना त्याची आवश्यकता पटत नव्हती तरीही “त्यांचं म्हणणं मी मान्य केलं” (नाटकी संसार, खं. १, पृ. १४९) अशी त्यांना कबुली द्यावी लागली. त्यांचे दुसरे 'संजीवनी' हे नाटक लिहितानाही निमकरांनी त्यांना वरीलप्रमाणेच त्रास दिला असावा. कारण त्या वेळच्या त्यांच्या वागणुकीसंबंधी वरेरकर अगतिकपणे लिहितात, “नाटक लिहिण्याच्या कामी मला त्रास होत होता— छळ म्हटलं तरी चालेल” (नाटकी संसार, खं. २, पृ. २६). पुढे या नाटकाचा रंगभूमीवर प्रयोग करताना त्याच नाटक–मंडळीने स्वतःच्या मर्जीप्रमाणे, मामांचा मुलाहिजा न बाळगता, हवे तसे फेरफार करून घेतले होते, त्याचे वर्णन करताना मामा लिहितात, “स्वदेशहितचिंतक नाटक-मंडळीने या नाटकाचा प्रयोग करताना विनायकराव जोशीराव यांजकडून ज्या काही अवास्तव दुरुस्त्या करून घेतल्या होत्या, जी काही पदे बदलली होती त्या सर्वांना छाट देऊन नाटक पुन्हा दुरुस्त करून घेतले.” (नाटकी संसार, खं. २, पृ. १५८.)

नटांच्या विनंतीला किंवा हट्टाला मामाही कसे बळी पडत याची काही उदाहरणे पहा.— 'हाच मुलाचा बाप' नाटक लिहिण्यापूर्वी दासुअण्णा मालवणकरांनी मामांना विनंती करून, आपल्याला थोडेफार नाव मिळवता येईल, अशी भूमिका लिहिण्यास सांगितले; आणि दासुअण्णा हे आपल्या मालवणचे आहेत हे ध्यानात ठेवून मामांनीही त्या नाटकात 'पशू डॉक्टर'ची भूमिका दामूसाठी निर्माण केली' (नाटकी संसार, खं. ३, पृ. २६). श्रीपाद कृष्णांच्या शिष्यत्वाची बिरुदावली मिरवणाऱ्या या त्यांच्या शिष्यालाही स्वतःच्या मनाविरुद्ध नाटकात स्वगत भाषणांचा समावेश करावा लागला, आणि “नटांच्या हट्टासाठी प्रत्येक नाटकात मला स्वगतं घालावी लागली,” असे त्रासून लिहावे लागले. 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकात नानबा गोखले यांच्यासाठी मामांनी स्वगते लिहून दिली, तर 'नरकेसरी' नाटकात पोतनीसांच्यासाठी त्यांना तोच प्रकार करावा लागला. त्या काळी 'खडा मारायचा झाला तर......' या 'स्वयंवर' नाटकातील स्वगताने प्रेक्षकांना वेड लावले होते; बालगंधर्वांच्या त्या स्वगताशी स्पर्धा म्हणून पोतनीसांना स्वतःसाठी 'नरकेसरी' नाटकात स्वगत भाषणे हवी होती (नाटकी संसार, खं. ३, पृ. ११५).

स्वतःच्या आवडीप्रमाणेच हितचिंतकांच्या प्रोत्साहनानेही नट-मंडळी नाटकात कशा सुधारणा करायला लावीत, त्याचा अनुभव वरेरकरांना 'संन्याशाचा संसार' या नाटकाच्या वेळी आला. त्याचे वर्णन करताना ते लिहितात, “दर्दी

म्हणवले जाणाऱ्या चिकित्सक हितचिंतकांच्या व केशवरावांच्या (भोसल्यांच्या) आग्रहाने मला त्या नाटकात जे काही अनावश्यक प्रवेश घालावे लागले होते, त्यांची निरर्थकता प्रयोगाच्या वेळी पटली व ते काढून टाकण्यात आले." नंतर केशवरावांनीही, 'या लोकांच्या सांगण्यामुळे मी या नाटकात ज्या दुरुस्त्या करायला लावल्या त्याचा मला पश्चात्ताप होतोय्,' असे मामांच्याजवळ कबूल केले (नाटकी संसार, खं. ४, पृ. १६१-१६२). 'करीन ती पूर्व' या गद्य नाटकाच्या वेळीही याचीच पुनरावृत्ती झाली. त्या नाटकात, "सांप्रदायिकांची हौस पुरविण्यासाठी इच्छा नसताही शेक्सपिअरच्या अवजड आणि अवास्तव अशा जुन्या तंत्राचा अवलंब करावा लागला." त्या पद्धतीने लिहिलेल्या नाटकात मामांना पुढे तिसऱ्या आवृत्तीच्या वेळी कोणकोणत्या दुरुस्त्या कराव्या लागल्या त्याबद्दल ते लिहितात, "पहिल्या दोन आवृत्तींमध्ये वैयक्तिक महत्त्वाच्या भुकेला आसुसलेल्या नटांच्या हौसेसाठी जी स्वगते या नाटकात घालण्यात आली होती ती काढून टाकली. बराचसा पाल्हाळिक भाग व एखाददुसरा अनावश्यक प्रवेशही काढून टाकला" (तिसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना).

पुढील नाट्यलेखनाच्या वेळीही मामांनी याच धोरणाचा अवलंब केला असावा, असे पुढे त्यांनी जे 'वैकुंठ-छाप' नायक निर्माण केले त्यावरून वाटते. मामांनी जे लेखन केले आहे त्यावरून एवढे मात्र निश्चित म्हणता येईल, की स्वतःच्या मनाविरुद्ध असलेले नटमंडळीचे सर्व हट्ट मामांनी कुरकुरत का होईना, परंतु पुरविले आहेत.

वासुदेवशास्त्री खरे

आपल्या नाटकांना प्रयोगानुकूल आकार देण्याच्या कार्यात नाटकमंडळ्यांनी बहुमोल साहाय्य केल्याचे उद्गार खरेशास्त्री यांनी आपल्या बहुतेक नाटकाच्या प्रस्तावनांमधून काढलेले आहेत. त्यांच्या 'तारामंडळ' नाटकासंबंधी 'श्री. कारखानीस यांनी या नाटकाचा प्रयोग बसविताना पुस्तकात जागोजाग कित्येक महत्त्वाचे फेरफार करावयास सांगितले.' असा उल्लेख आहे आणि त्याच नाटकासंबंधी स्वतः कारखानीस यांनी तर, "खरेशास्त्री यांनी लिहिलेल्या 'तारामंडळ' नाटकाचे वाचन केले व आम्हांला जुळेल असे लिहून घेतले' असे मोठ्या डौलाने लिहिले आहे (खाडिलकर-स्मरणी, पृ. २१३). 'शिवसंभव' हे शास्त्रीबुवांच्या नाटकांपैकी रंगभूमीवर सर्वांत अधिक लोकप्रियता मिळवणारे नाटक. ते लिहिण्याच्या वेळी तर श्री. कारखानीस शास्त्रीबुवांच्या घरी एक महिनाभर तळ देऊन राहिल्याचे सांगतात (बा. वा. भोळे, युगवाणी, नाट्यमहोत्सव-अंक).

गद्य नाटकाप्रमाणेच संगीत नाटक-मंडळींच्या चालकांच्या सूचना अमलात आणण्यास शास्त्रीबुवा अगदी एका पायावर तयार असत. 'उग्रमंगल' नाटक बलवंत संगीत मंडळीसाठी लिहून देण्याचे मान्य केल्यानंतर 'बलवंत'च्या चालकांनी शास्त्रीबुवांना सुचविले, "नायिका नृत्यप्रवीण दाखविता आली, तर दाखवावी. मास्टर दीनानाथांची, नृत्याचा अभ्यास करून, शास्त्रोक्त नृत्य रंगभूमीवर दाखविण्याची तयारी आहे." आणि शास्त्रीबुवांनीही ही सूचना स्वीकारून 'उग्रमंगल' नाटकात नृत्यकुशल नायिका रंगविली (बहुरूपी, पृ. १८६). याहीपेक्षा एक मनोरंजक घटना याच नाटकाच्या वेळी घडली. ती वर्णिताना चिंतामणराव लिहितात, "गणपत मोहिते हे मंडळीतील गाणारे लोकप्रिय कुमार. त्यांना नाटकात कुठे स्थान देता येत नव्हते. शास्त्रीबुवांच्या लक्षात ही अडचण येताच ते म्हणाले, 'नायिकेच्या प्रवेशापूर्वी पुढे घडणाऱ्या घटनेचे सूचक पद घातले म्हणजे झाले. दिनाला ३-४ चाली काढायला सांगा! राणी पद्मावतीची वेत्रवती म्हणून या नव्या पात्राची योजना (मोहित्यांसाठी) झाली' (बहुरूपी, पृ. १८९). बलवंत मंडळीला अनुकूल संगीत नायक न लाभल्यामुळे 'उग्रमंगल' नाटकात नायकाची भूमिका करणाऱ्या चिंतामणराव कोल्हटकरांच्यासाठी ती भूमिका खरेशास्त्र्यांनी गद्य स्वरूपातच निर्माण केली (दीनानाथ स्मृतिदर्शन, पृ. ४०). गोविंदराव टेंब्यांनी रंगभूमीवर आणलेल्या 'कृष्णकांचन' या नाटकातही शास्त्रीबुवांना 'प्रयोगास अनुकूल असे पुष्कळ फेरफार मूळ पुस्तकात करावे लागले' (प्रस्तावना).

खरेशास्त्री हे मुख्यतः इतिहास-क्षेत्रातील तपस्वी, रंगभूमीचा व त्यांचा नित्याचा संबंध येणे मुष्कीलच. यामुळे आपल्या नाटकांच्या प्रायोगिक यशस्वितेसाठी त्यांना नाटक-मंडळींच्या चालकांचे परोपरीने साह्य घ्यावे लागले, असे वाटते.

वसंत शांताराम देसाई

श्री. देसाई यांनी आपल्या 'विधिलिखित' आणि 'अमृतसिद्धी' या दोन्ही नाटकांचा अगदी प्राथमिक अवस्थेपासूनचा समग्र इतिहास 'मखमालीचा पडदा' या ग्रंथात दिलेला आहे. त्यांची दोन्ही नाटके गंधर्व मंडळीकडून रंगभूमीवर येणार हे निश्चित असल्याने, गंधर्व मंडळीतील नटसंच डोळ्यांपुढे ठेवूनच त्यांनी आपल्या नाटकांची सजावट केली.

'विधिलिखित' नाटकातील नायिकेची-वैजयंतीची-भूमिका बालगंधर्वांच्यासाठी रंगविली जाणे, हे सहजच होते. तथापि दुसऱ्याही भूमिका रेखाटताना

श्री. देसाई यांनी काही विशेष हेतू मनात बाळगले होते. त्या नाटकातील सहदेवाच्या भूमिकेविषयी ते लिहितात, "मा. कृष्णरावांचा स्वभाव सदाच विनोदी. म्हणून माझ्या नाटकातील प्रमुख विनोदी भूमिका मी मास्तरांसाठी लिहिली होती" (पडदा, पृ. १३५). परंतु नाटक बसविताना काही वेगळ्याच घटना घडल्यामुळे नाटकाचे सर्व रूप पालटून गेले. मास्तरांसाठी निर्मिलेली भूमिका गंधर्व मंडळीतील प्रख्यात विनोदी नट भांडारकर यांनी करावी असे ठरल्यामुळे मास्तरांना भूमिकाच उरली नाही. परंतु बालगंधर्वांचा आग्रह पडला की, 'मास्तर पाहिजेच.' तेव्हा 'नाटकात वृंदा नावाच्या गाणाऱ्या मुलीची लहानशी भूमिका होती, त्या मुलीचे वय व तिच्या भूमिकेचा विस्तार वाढवून मास्तरांसाठी भूमिका तयार करावी असे ठरले' (पडदा, पृ. १३५.) व नंतर त्याप्रमाणे त्यांनी 'वृंदेचे प्रवेश वाढवून तिला काही प्रवेशात सोडले' (पडदा पृ. १३८). 'याचबरोबर गंधर्व मंडळीतील नटांच्या आग्रहासाठी पदांची संख्याही वाढविल्यामुळे नाटकाची एकप्रवेशी रचना बदलून अनेकप्रवेशी अंक करावे लागले. या फेरफारामुळे नाटकाची बांधणी विघडून नाटकाचा एकजिनसीपणा नाहीसा झाला' (पडदा, पृ. १३८). परंतु ती गोष्ट मान्य करूनही 'मी नारायणराव सांगतील तसे वाटेल ते फेरफार केले, हे खरे नाही......मीच काही फरक केले व नारायणरावांनी ते पसंत केले' (पृ. १३९) असा खुलासा श्री. देसाई यांनी केला आहे !

'अमृतसिद्धी' नाटकाच्या लेखनाची प्रेरणाच गंधर्व मंडळीमुळे श्री. देसाई यांना झाली. बालगंधर्व हे अत्यंत श्रद्धाशील गायक असूनही त्यांच्या रंगभूमीवर भक्तिरसाचे नाटक तोपावेतो आले नव्हते, हे लक्षात घेऊन श्री. देसाई यांनी "मीराबाईच्या कथानकावर 'अमृतसिद्धी' नाटक लिहायचा संकल्प केला" (पडदा, पृ. १३५). त्या नाटकांतील मीराबाईच्या मातेची–मैनावतीची भूमिका रंगविताना श्री. देसाई यांचा विशिष्ट मनोदय होता. त्यासंबंधी ते लिहितात, "गंधर्व मंडळीतील रानड्यांच्या अभिनयाच्या मर्यादा नुसत्या विनोदी आणि ठसकेबाज भूमिकांत गुंतून राहण्यापेक्षा अधिक व्यापक आहेत, अशी खात्री धरून मी त्यांच्यासाठी मीराबाईच्या आईची भूमिका लिहिली होती" (पडदा, पृ. २२३). 'विधिलिखित' नाटकाप्रमाणे या नाटकात इतर फेरफार मात्र श्री. देसाई यांना करावे लागले नाहीत असे दिसते.

वीर वामनराव जोशी

विवक्षित कलावंतासाठी लिहिलेली भूमिका काही योगायोगामुळे अननुरूप अशा नटाच्या वाट्याला गेली तर कसा हास्यास्पद प्रकार होतो याचे उदाहरण वीर वामनरावांच्या 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' मधील मदालसेच्या भूमिकेचे आहे.

या नाटकातील ही मदालसेची भूमिका स्वरूपसुंदर अशा विष्णुपंत पागनीसांसाठी योजलेली असल्यामुळे तिच्या सौंदर्याची नाटककाराने जागजागी वर्णने केली आहेत. परंतु त्या नाटकाच्या प्रयोगापूर्वीच पागनीसांनी ती कंपनी सोडली व साने या एका असुंदर गद्य नटाकडे ती भूमिका आली. साहजिकच भूमिकेचे वर्णन व प्रत्यक्ष दर्शन यांतील तफावतीमुळे प्रेक्षकात हास्यकल्लोळ निर्माण झाले (माझा नाटकी संसार, खं. ३, पृ. २१). याउलट ' रणदुंदुभी ' नाटकातील तेजस्विनीची भूमिका. " दीनानाथ यांच्या गाण्यातील आणि बोलण्यातील तडफ वीर वामनराव यांच्या नायिकेचा आकार घेऊ लागली " (बहुरूपी, पृ. २१४). त्या ठिकाणी समसमा संयोग घडल्याने ती भूमिका रंगभूमीवर अमर झाली.

वा. वा भोळे

श्री. भोळे यांचे ' सरलादेवी ' हे नाटक मराठी रंगभूमीवर गाजलेले आहे, असे म्हणता येणार नाही. तथापि ' इब्सेनच्या वैशिष्ट्यांचा खराखुरा आविष्कार स्वतंत्रपणे करणारे मराठीतील पहिले नाटक ' अशी त्याची भलावण करण्यात आली असल्याने, त्या नाटकाच्या लेखनाचा इतिहास पाहणे विशेष उद्बोधक होणार आहे. या नाटकातील स्वभावचित्रासंबंधी श्री. भोळे लिहितात, " नाटकाचे लेखन करीत असता केशवराव दाते, सीतारामपंत जोशी, वैशंपायन, औंधकर इ० समर्थ नाटक मंडळीतील प्रमुख नटांच्या अंगचे अभिनयवैशिष्ट्य मी डोळ्यांसमोर ठेवले होते " (रांगणेकर व मराठी रंगभूमी, प्रस्तावना, पृ. १४). इतकेच नव्हे तर ' त्या नटांचे अभिनयकौशल्य ध्यानात घेऊन... शब्द व वाक्य लिहीत गेलो ' (मौज, दिवाळी–अंक, १९५८), असेही भोळे यांनी नमूद करून ठेवले आहे. म्हणजे, हे इब्सेनी तंत्राचे नाटकही पूर्वीच्या नाटकांप्रमाणेच नाटक-मंडळी डोळ्यांसमोर ठेवून रचण्यात आले. नाटक लिहून झाल्यावरही इतर मंडळींच्या सूचनेवरून भोळ्यांनी त्यात अनेक महत्त्वाचे बदल केले. नाट्य-वाचनानंतर श्री. कारखानीस यांनी नाट्यवस्तूची चर्चा करताना, " तुमच्या मनात सरलेचा प्रश्न हाच मुख्य प्रश्न आहे," असे नाटकाचे अचूक मर्म हेरल्याबरोबर भोळ्यांनी पूर्वी लिहिलेला नाटकाचा दुसरा अंक फाडून टाकून तो नव्याने लिहिला आणि त्याच अनुरोधाने नाटकातील पुढील अनावश्यक भागालाही कात्री लावली. पुढे नाटकाची तालीम सुरू असता चौथ्या अंकातील, ' बाबा ' या शब्दाचा दात्यांनी विशिष्ट स्वरात आणि उत्कट मुद्राभिनयाने केलेला उच्चार पाहून भोळ्यांनी त्या शब्दानंतरचा सरला–सत्यपाल यांच्यातील २-२॥ पानांचा संवादही काढून टाकला. या नाटकात दोन डॉक्टरांचा एक प्रवेश भोळे यांनी ' केवळ गंमत ' म्हणून लिहिला होता. त्याचा नाटकाशी

संबंध नसल्याने भोळ्यांनी तो काढून टाकण्याचे ठरविले; परंतु दाते-औंधकरासकट सर्व जबाबदार व्यक्तींनी विनोदासाठी म्हणून तो प्रवेश कायम ठेवण्याचा आग्रह केला. तेव्हा भोळ्यांनी नाटकाच्या कथानकाशी त्याचा कसाबसा संबंध जोडून तो कायम केला. या नटमंडळींच्या आग्रहाबरोबरच प्रेक्षकांच्या सोयीसाठीही भोळ्यांना नाटकात सुधारणा कराव्या लागल्या. इब्सेनचे तंत्र प्रेक्षकांना परिचित नसल्याने काही अंकांतून एकाऐवजी अनेक प्रवेश घालावे लागले (मौज, दिवाळी अंक, १९५८).

'अरुणोदय' या दुसऱ्या नाटकातही श्री. भोळे यांना दुरुस्त्या कराव्या लागल्या असाव्यात. त्याबद्दल महाराष्ट्र ना. मं. चे एक मालक दत्तोपंत देशपांडे लिहितात, "अरुणोदय नाटक खाडिलकरांनी वाचून दाखविल्यावर त्या नाटकाची दिशा फिरवून काकासाहेबांनी नाटकाच्या पूर्णत्वाला महत्त्वाच्या सूचना केल्या" (खाडिलकर-स्मरणी पृ. २०३).

प्र. के. अत्रे

'साष्टांग नमस्कार' हे अत्र्यांचे पहिले नाटक बालमोहन नाटकमंडळीचे मालक श्री. दामुअण्णा जोशी यांनी अत्र्यांच्या खनपटीस बसूनच लिहून घेतले. त्यापूर्वी नाटक-मंडळीतील नटवर्गाच्या नाट्यगुणांची कल्पना येण्यासाठी अत्र्यांनी त्या मंडळीचे काही नाट्यप्रयोगही पाहिले व त्यांच्या गुणवत्तेबद्दल आशा वाटल्यानंतर आपले पहिले नाटक लिहिले. अत्र्यांची नाटके आणि बालमोहनची रंगभूमी यांचा तेव्हापासून कायमचा मेळ बसल्यामुळे अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाला बालमोहनच्या नटसंचाच्या काही मर्यादा पडल्या. अत्रे यांच्या नाटकातील पदांसंबंधी माहिती देताना "पात्रे समोर ठेवून अत्र्यांनी नाटके लिहिली असल्याचे" दामूअण्णा जोशी यांनी मान्यच केले आहे (लोकसत्ता, दिवाळी-अंक, १९५३). अत्र्यांच्या नाटकांचे प्रयोग पाहताना आणि ती नाटके वाचतानाही याचा प्रत्यय येतो. याला एक आधारही उपलब्ध झालेला आहे. 'लग्नाची बेडी' नाटकात यामिनीच्या भूमिकेला प्राधान्य देण्याचा अत्र्यांचा विचार होता. परंतु नाटकाचे लेखन सुरू झाल्यानंतर, बापूराव माने यांनी, त्यांना पोक्त बायांचा व रडव्या भूमिकांचा कंटाळा आलेला असल्यामुळे, खेळकर व चुणचुणीत अशा रश्मीची भूमिका करण्याचा आग्रह धरला. त्यामुळे यामिनी मागे पडून, त्या नाटकात रश्मीला मुख्य स्थान प्राप्त झाले (अत्रे आणि मराठी रंगभूमी, पृ. १७०-७१).

नाटकाच्या रंगतीची दृष्टी प्राप्त झालेला अनुभवी नाट्यनिर्माता प्रथितयश नाटककारालाही आपल्या म्हणण्याप्रमाणे वागायला भाग पाडतो, याचे

अत्र्यांच्या बाबतीतलेच एक उदाहरण मोठे वाचनीय आहे. ‘ तो मी नव्हेच ’ हे नाटक केवळ कोर्टाच्या एका ‘ सीन ’वर लिहिण्याचा अत्र्यांचा बेत होता. परंतु स्टेजचे दोन भाग करून, एकाच माणसाचे दुहेरी जीवन दाखवले तर नाटक कंटाळवाणे होणार नाही असे रांगणेकरांनी अत्र्यांना सांगून आपल्या कल्पने-प्रमाणे नाटक लिहिण्याचाच आग्रह धरला, आणि त्यांच्या आग्रहाप्रमाणे अत्र्यांनीही मूळचा विचार रद्द करून आपल्या नाटकाची दुपदरी रचना केली (नाटयनिकेतन, रौप्यमहोत्सवी स्मरणिका, पृ. १९). अत्र्यांच्या बहुतेक नाटकांतून तरुण वयाच्या नायक-नायिकांना महत्त्व मिळण्याऐवजी प्रौढ, वयस्क अशा दंपतीलाच प्राणभूत महत्त्वाचे तर कधी बरोबरीचे स्थान मिळाले आहे. ते अर्थातच दामूअण्णा जोशी व बापूराव माने यांच्यामुळे आणि यांच्यासाठी हे उघड आहे. अत्रे स्वतः उत्तम कवी असूनही त्यांच्या नाटकात प्रमुख स्त्री-भूमिका करणाऱ्या बापूराव मान्यांची संगीताची बाजू बेताची असल्याने, त्यांच्या भूमिकेसाठी योजिलेली पदे संख्येने अल्प, आणि लोकप्रियतेमध्येही सुमार ठरली. याउलट छोटा गंधर्व यांच्या वाटयाच्या भूमिकांसाठी मात्र अत्र्यांनी सुरेख पदे लिहिली व ती रंगभूमीवरही अत्यंत लोकप्रिय झाली.

इतर नाटककार

मराठी रंगभूमीवर ज्यांच्या प्रतिभेने एक प्रतिसृष्टी निर्माण झाली, अशा श्रेष्ठ नाटककारांच्या नाटयरचनेचा मागोवा घेऊन झाला. परंतु यांच्या-प्रमाणेच मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाला ज्यांनी आपापल्या परीने हातभार लावला अशा नाटककारांच्या संबंधातही काही आठवणी मिळू शकतात.

नटसम्राट गणपतराव जोशी यांचे एक नाटककार ल. ना. जोशी यांनी दादासाहेब खापर्डे यांच्या सांगण्यावरून आपल्या ‘ रामदास ’ या नाटकात ‘ रामदास व कल्याण यांच्यातील संभाषणाचा एक नवीन प्रवेश लिहिला ’ (गणपतराव–चरित्र, पृ. १९४). शिवरामपंत परांजपे यांच्या ‘ मानाजीराव ’ नाटकातील बराच भाग दादासाहेब खापर्ड्यांनीच नाटयानुकूल बनविला (कित्ता, पृ. १५४). वि. गो. शेटये यांच्या ‘ रक्षाबंधन ’ नाटकातील मुख्य भूमिका नानासाहेब फाटक यांना देण्याचे गणेश नाटक मंडळीच्या मालकांनी नाकारल्यामुळे शेटये यांनी पुढील अंकांतून नानासाहेबांच्या वाटयाला आलेल्या गिरिधर या भूमिकेलाच सर्वस्वी उठाव दिला (माझा नाटकी संसार, खं. २, पृ. २१०). ना. वि. कुलकर्णी यांच्या ‘ कान्होपात्रा ’ नाटकात श्री. बोडस यांनी बारीकसारीक फरक तर करून घेतलेच, पण काही प्रवेशच्या प्रवेश गाळायला लावले. (विविधवृत्त, दिवाळी–अंक, १९५२.)

ही सर्व उदाहरणे मराठी रंगभूमीच्या गतस्मृत झालेल्या वैभवशाली कालखंडातील आहेत. परंतु या विशिष्ट परंपरेला आजचे नाटककारही अपवाद नाहीत. गेल्या काही वर्षांत रंगभूमीवर आलेल्या नाटकांची पार्श्वभूमी सध्याच स्पष्ट होण्यासारखी नसली तरी मूळ नाटकात कोणत्या ना कोणत्या कारणास्तव फेरफार करण्याची प्रथा चालूच आहे, हे पटविणारी काही उदाहरणे देता येतील. गेल्या वीस वर्षांत ज्यांनी सर्वात जास्त संख्येने नाटके लिहिली ते मो. ग. रांगणेकर कलेइतकाच धंद्याचाही विचार करण्यात दक्ष असल्याने नाट्यनिकेतनच्या संचाला अनुरूप अशीच नाटके त्यांनी लिहिली. त्यांच्या नाटकातील संगीताला गायक-गायिकापरत्वे मिळणारे कमीअधिक महत्त्व ही एकच गोष्ट त्यांच्या नटानुकूल नाट्यरचनेची ग्वाही देणारी आहे. जयजयकार हे नाटक त्यांनी सुरेश हळदणकरांना डोळ्यांसमोर ठेवून लिहिल्याचे स्वतः हळदणकरच लिहितात (नाट्यनिकेतन, स्मरणिका, पृ. २४). ' आशीर्वाद ', ' अलंकार ' या आपल्या नाटकांच्या आरंभींच्या रचनेमध्ये फेरबदल करण्यासही त्यांनी मागेपुढे पाहिलेले नाही. ' हेही दिवस जातील ' या नाटकाचा श्री. माडगूळकर यांनी लिहिलेला अंक विशेष लोकप्रिय न झाल्याने रांगणेकरांनी तो पुढे दुरुस्त करवून घेतला होता (स्मरणिका, पृ. १८). श्री. मो. द. ब्रह्मे व सौ. वसुंधरा पटवर्धन या नाट्यनिकेतनच्या नाटककारांकडूनही श्री. रांगणेकरांनी योग्य ते बदल करवून घेतल्याचे हे दोघेही लेखक सांगतात (स्मरणिका, पृ. ५९ व पृ. ६४). त्यांच्या रंगभूमीवर आलेल्या ' पठ्ठे बापूराव ' या श्री. ल. ना. भावे यांच्या नाटकाच्या तिसऱ्या अंकातही, ते अधिक रंगतदार होईल अशा स्वरूपाचे काही बदल करण्यात आले व नाटकाच्या जाहिरातीमध्ये तसे मुद्दाम प्रकटही करण्यात आले. काही वर्षांपूर्वी साहित्यसृष्टीत बराच बोलबाला झालेल्या सौ. मुक्ताबाई दीक्षित यांच्या ' जुगार ' नाटकाच्या लेखनावर दिग्दर्शक केशवराव दाते यांचा केवढा प्रभाव होता याचा इतिहास स्वतः लेखिकेनेच वर्णिला आहे (सत्यकथा, जुलै १९५१). आजचे लोकप्रिय नाटककार श्री. बाळ कोल्हटकर यांच्या ' दुरितांचे तिमिर जावो ' या नाटकातील बराच भाग त्यांना श्री. भालचंद्र पेंढारकरांनी पुन्हा लिहायला लावला, इतकेच नव्हे तर नाटकाचे मूळ नावही बदलायला लावले (हिरव्या चादरीवर, पृ. १८).

प्रयोगशरणता व नाट्यनिर्मिती

मागल्या आणि आजच्या सर्व नाटककारांनी प्रायोगिक यशाच्या दृष्टीने किंवा नटवर्गाचे थोडेफार लाड पुरविण्याच्या हेतूने आपल्या नाट्यलेखनाला कसे वळण दिले याचा इतिहास आतापर्यंत पाहिला. अण्णासाहेब किर्लोस्कर व

किर्लोस्कर ना. मं., खाडिलकर व महाराष्ट्र ना. मं. आणि गंधर्व ना. मंडळी, वरेरकर व ललितकलादर्श, अत्रे व बालमोहन, रांगणेकर व नाट्यनिकेतन यांच्यांतील चिरमैत्रीच्या संबंधांमुळे त्या त्या नाटक-मंडळीच्या प्रभावाचा परिणाम त्यांच्या नाटककारांवरही झाल्याचे आढळून आले. याबद्दल कोणत्याही नाटककाराने नापसंती व्यक्त केलेली दिसत नाही. कदाचित् व्यावहारिक दृष्टि-कोनातून ही गोष्ट अपरिहार्य आहे, अशीही नाटककारांची विचारसरणी असू शकेल. याविषयी काही नाट्य-निर्मात्यांनी केलेले मतप्रदर्शन पाहण्यासारखे आहे.

स्वदेशहितचिंतक ना. मं. चे मालक जनूभाऊ निमकर हे या बाबतीत कमालीचे आग्रही होते. वरेरकरांचे नाटक बसवीत असता त्यांनी एकदा मोठ्या दिमाखाने उद्‌गार काढले की, " मला नाटक पाहिजे ते मी म्हणेन तसं... कोल्हटकरांसारख्यांना जिथं मी चोपून काढलंय् तिथं यांची (वरेरकरांची) काय कथा ? " (माझा नाटकी संसार, खं. २, पृ. २७). केशवराव दात्यांच्या बोलण्यावरून महाराष्ट्र नाटक मं. च्या नेत्यांची भूमिका कळून येते. त्यांची भाषा मर्यादशील असली तरी तिचा आशय निमकरांच्या भाषेपेक्षा फारसा वेगळा नाही. ते सांगतात, " लेखकाने नाटक लिहिले असेल तसे ते डोळे मिटून स्वीकारण्याची आमच्या नाटक-मंडळीत कधीच पद्धत नव्हती. कारखानीसांपासून चालत आलेली आमची परंपरा, आपणांस हवी तशी नाटके तयार करून घेण्याची होती " (केसरी, दि. २५ मार्च १९५१). मात्र या पद्धतीला एकट्या खाडिलकरांचा तेवढा अपवाद होता, असे दात्यांनी अन्यत्र लिहिलेले आहे. या प्रथेची उपयुक्तता पटवून देताना ते म्हणतात, " आमच्या या पद्धतीचा उपयोग उभयपक्षी होत असे. नाटक-दुरुस्तीचे हे काम तीन-तीन, चार-चार महिने, क्वचित् वर्षभरही चाले. पण त्यामुळे नाट्यप्रयोगाची रंगत मात्र हुकमी स्वरूपाची राही " (सत्यकथा, जुलै, १९५१). महाराष्ट्र ना. मंडळीच्या या विचारांना श्री. वा. वा. भोळे यांनीही पुष्टी दिली आहे. " तालमीपूर्वी कारखानीस नाटकाची कसून तपासणी करून (मग ते नाटककार खाडिलकर असोत, गडकरी असोत, कोणीही असोत) मंडळीच्या ब्रीदवाक्याला अनुसरून नाटककाराच्या साहाय्याने नाटक रंगतीच्या व वैचारिक दृष्टीने निर्दोष व उच्च दर्जाचे करून घेत. " (सत्यकथा, जुलै, १९५१).

हे पुस्ती-दुरुस्तीचे काम अंतिम यशाच्या दृष्टीने लाभदायक असले तरी ते चालू असताना नाटककाराला किती तापदायक वाटे यासंबंधी भोळ्यांचीच एक आठवण बघण्यासारखी आहे. ' अरुणोदय ' या नाटकावर वरील पद्धतीने दोन वर्षे मेहनत घेतल्यानंतर थकलेले (नाटककार) भोळे (दिग्दर्शक) दात्यांना म्हणाले, " पुन्हा नाटक म्हणून लिहिणार नाही आणि लिहिले तर तुम्हांला वाचून

दाखविणार नाही " (सत्यकथा जुलै, १९५१). अर्थात हे उद्गार तेवढ्या वेळेपुरतेच खरे ठरलेले असले तरी लेखक आणि दिग्दर्शक यांच्या परिश्रमाची यावरून कल्पना येण्यासारखी आहे.

निष्कर्ष

मराठी रंगभूमीच्या १८८० ते १९६० या कालखंडातील लहानथोर श्रेणींचे नाटककार आणि त्यांच्या नाटकांचे निर्माते यांच्यामध्ये कोणत्या प्रकारची देवाणघेवाण रंगभूमीच्या अगदी प्रारंभापासून चालत आली आणि तिच्या पाठीमागे या दोन्ही वर्गांतील थोर कलावंतांची भूमिका काय होती, त्याचे शक्य तेवढे अवलोकन केले. रंगभूमीवर नटांच्याकडून सादर केला जाणारा नाट्यप्रयोग सर्वांगसुंदर व्हावा, नाटकमंडळींतील प्रमुख कलावंतांच्या गायनाभिनयाची रंगत वाढावी आणि वेळप्रसंगी नटांच्या इच्छेला मान द्यावा, ही नाटककारांची सामान्यतः प्रवृत्ती दिसते. आतापर्यंत ज्या ज्या नाटककारांचा उल्लेख झाला तेवढ्यांनीच आणि तेवढ्याच प्रकारे रंगभूमीची बंधने पत्करली, असा याचा अर्थ नाही. अनेक नाटकांचे असे वृत्तांत उजेडातच आलेले नसतील किंवा काहींचे आलेले असूनही माझ्या मर्यादित वाचनात ते आढळले नसतील. तथापि, जो इतिहास उपलब्ध झाला तेवढ्याच आधारावर विसंबून रहाणे आज आपल्या हातात आहे.

या इतिहासातून कांहीं निर्णयात्मक विचार पुढे ठेवता येईल काय ? रंगभूमीच्या दृष्टीनेच नाट्यलेखन करण्याची जी परंपरा अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्यापासून अखंडपणे चालत आली तिच्यामुळे मराठी नाट्यवाङ्मयावर आणि मराठी रंगभूमीवर कोणत्या प्रकारची फलनिष्पत्ती झाली, हे पाहिले पाहिजे. या परिणामाचे स्वरूप एक प्रकारचे नाही, ते संमिश्र स्वरूपाचे आहे, आणि म्हणूनच आपल्या नाटककारांच्या रंगभूमिशरणतेचा आधार घेऊन त्यांच्या नाट्यवाङ्मयासंबंधी निश्चित मत देणे अवघड झाले आहे.

केवळ प्रायोगिक लोकप्रियतेचा विचार केला तर असे दिसते की, रंगभूमी, नाटक-मंडळी आणि काही विशिष्ट नट यांच्या मर्यादा आणि सामर्थ्य हे लक्षात घेऊन लिहिलेली ' सौभद्र, ' ' भाऊबंदकी, ' ' कीचकवध, ' ' मानापमान, ' ' विद्याहरण, ' ' स्वयंवर, ' ' पुण्यप्रभाव, ' ' भावबंधन, ' ' एकच प्याला, ' ' लग्नाची बेडी, ' ' उग्रमंगल, ' ' शिवसंभव, ' ' संन्याशाचा संसार, ' ' रणदुंदुभी, ' इ० अनेक नाटके संपूर्णपणे यशस्वी झाली. इतकेच नव्हे तर ज्या नटांसाठी ती प्रथम रचण्यात आली तो नटवर्ग नसतानादेखील यांपैकी अनेक नाटके रंगभूमीच्या गेल्या काही वर्षांच्या ' वनवास-काळात'ही लोकप्रिय ठरली.

तंत्र आणि आशय हा दोहोंमध्ये अनेक प्रकारचे बदल होत असताही, जुन्या तंत्राचा स्वीकार केलेली ही नाटके पाहण्याला लोटणारी रसिकांची गर्दी केव्हाही ओसरली नाही. याउलट ' मेनका, ' ' सावित्री,' ' सवतीमत्सर, ' ' स्वयंसेवक, ' ' तुरुंगाच्या दारांत,' ' विधिलिखित ' यांच्यासारखी अनेक नाटके ज्यांच्यासाठी लिहिली तोच नटसंच लाभूनसुद्धा यशस्वी होऊ शकली नाहीत. अत्रे आणि रांगणेकर यांचीही काही नाटके गाजली आणि काही मागे पडली. रंगभूमीवर नाव मिळविलेल्या एखाद्या लोकप्रिय कलावंतासाठी किंवा नाटक-मंडळीसाठी नाटक लिहिले म्हणजे ते हमखास लोकप्रिय होतेच असे मुळीच नाही. एखाद्या अभिनयसम्राटाच्या अविस्मरणीय अभिनयकौशल्यामुळे किंवा श्रेष्ठ गायकाच्या मधुर गायकीमुळे नाट्य-शून्य नाटक यशस्वी होऊ शकते, असे मराठी रंगभूमीचा इतिहास तरी सांगत नाही. गणपतराव जोशी किंवा केशवराव दाते यांच्यासारखे अभिनयश्रेष्ठ, किंवा बालगंधर्व-केशवरावांसारखे गायनसम्राट हेदेखील केवळ आपल्या नाट्यगुणांच्या बळावर सर्व नाटके यशस्वी करू शकले नाहीत.

वाङ्मयीन महात्मतेचीही हीच गोष्ट आहे. किर्लोस्कर, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे, रांगणेकर यांची अनेक नाटके मराठी साहित्यात चिरंजीव झाली, तर त्यांचीच काही नाटके रंगभूमीवर आल्यानंतर अल्प काळातच उपेक्षिली गेली. रंगभूमिनिष्ठ अशी एकच भूमिका ठेवूनसुद्धा हे अगदी परस्परविरोधी असे फळ त्यांच्या पदरात पडले. सौभद्र, भाऊबंदकी, विद्याहरण, भावबंधन, एकच प्याला, उद्याचा संसार, संन्याशाचा संसार इ० नाटकांच्या वाङ्मयीन महात्म्याचा गौरव अनेक टीकाकारांनी मुक्तकंठाने केलेला आहे. याउलट, साहित्यदृष्ट्या अगदी सामान्य, किंबहुना पूर्णतया नाट्यशून्य अशीही नाटके याच नाटककारांच्या लेखणीतून बाहेर पडली.

रंगभूमीवरील सर्व अंगोपांगांच्या सहाय्याने नाटक रंगतदार व्हावे अशी खबरदारी घेणाऱ्या नाटककारांच्या प्रायोगिक आणि वाङ्मयीन यशापयशाची ही उदाहरणे पाहिली म्हणजे त्यांवरून एकच निष्कर्ष निघू शकतो. नाटकाला लोकप्रिय करणे हे प्रामुख्याने नाटककाराच्या कसबावरच अवलंबून आहे. नाटककाराच्या प्रतिभेने निर्माण केलेली कलाकृती आपल्या अभिनयाने अधिक उत्कट आणि रसपूर्ण गायनाने अधिक लालित्यपूर्ण करण्याची किमया कलावंतापाशी असते; तथापि रसशून्य आणि निर्जीव अशा नाटकाला संजीवनी देण्याचे सामर्थ्य त्याच्या ठायी नाही; आणि म्हणूनच नाटकाची यश:सिद्धी नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून आहे, त्याच्या प्रयोगशरणतेवर नाही.

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम .... दि: ....
क्रमांक .... नों० दि: ....

मराठी रंगभूमीवरील लहरी संगीत

संगीताची मूलभूत श्रेष्ठता

मराठी रंगभूमीचा अवतार झाल्या क्षणापासूनच संगीताचा अलंकार तिच्या कंठामध्ये विराजमान झालेला आहे. या संगीताने पहिल्या प्रयोगापासूनच मराठी नाट्यरसिकांवर जी मोहिनी टाकली, ती अद्यापही कमी झालेली नाही. मराठी नाट्यवाङ्मयाने सदैव अभिमान बाळगावा अशी अनेक गुणसंपन्न गद्य नाटके लिहिली गेलेली असली आणि मराठी रंगभूमीवरील लोकोत्तर कलावंतांनी ती गाजवलेली असली, तरी महाराष्ट्रातील नाट्य-रसिकांनी संगीत नाटकांच्या आस्वादात जी अहमहमिका दाखवली तिचा लाभ गद्य नाटकांच्या वाट्याला फार अल्प प्रमाणातच आला. गद्य नाटकांचे प्रयोग कितीही प्रेक्षणीय व जनमनाची पकड घेणारे झाले तरी संगीत नाटकांना लाभलेले आर्थिक यश गद्य नाटकांना केव्हाही मिळू शकले नाही. उत्तम श्रेणीच्या संगीत कलाकारांविषयी सर्वसाधारण रसिकातही निर्माण होणारे कौतुक आणि ममत्व, गणपतराव जोशी, बाळाभाऊ जोग किंवा केशवराव दाते यांच्यासारखे तुरळक अपवाद सोडले तर, गद्य भूमिका करणाऱ्या इतर गुणी कलावंतांच्याही वाट्याला फारसे आलेले नाही. दात्यांच्या-सारख्या श्रेष्ठ कलावंताच्या मनातही याविषयी थोडी विषादाची भावना असावी असे वाटते (राग-रंग, पृ. ९३). संगीत नटाविषयी आपुलकी आणि गद्य नटाविषयी उदासीनता यांच्या पाठीशी ‘ संगीता-’विषयी मानवी मनात स्वाभाविकपणेच असणारी लुब्धता हेच मुख्य कारण आहे. यामुळेच गद्य शाखेतील सर्वोत्कृष्ट कलावंताविषयी मराठी रसिकांनी आदरभाव व्यक्त केलेला असला, तरी बऱ्यापैकी गाणाऱ्या कलावंताविषयी रसिकांना जे आकर्षण वाटले ते बऱ्यापैकी अभिनयपटु अशा गद्य कलावंताविषयी वाटले नाही, आणि ही मानवाची

स्वाभाविक प्रवृत्ती आहे. नादब्रह्माची मोहिनी बुद्धिहीन पशूवरही पडते; मग रसिकमनाला गद्य वाणीपेक्षा तिचे आकर्षण अधिक वाटले तर त्यात काहीच नवल नाही.

संगीत नाटकांची अविच्छिन्न परंपरा

मानवी मनातील ही मूलभूत रसिकता, आधुनिक मराठी रंगभूमीचे जनक कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी अचूक ओळखली होती (कै. विष्णुदास भावे यांनी सादर केलेला 'सीतास्वयंवरा-'चा प्रयोग हा मराठी रंगभूमीचा प्रारंभ असला तरी आजवर टिकून राहिलेली संगीताची परंपरा, किर्लोस्करांनी सादर केलेल्या 'शाकुंतल' नाटकाच्या प्रयोगानेच सुरू झालेली असल्याने त्यांनाच आधुनिक मराठी रंगभूमीचे प्रवर्तक समजणे उचित होईल). ३० ऑक्टोबर १८८० या दिवशी रंगभूमीवर आलेल्या अण्णासाहेबांच्या 'शाकुंतल' नाटकाची नांदी स्वतः त्यांनीच म्हणून नव्या युगाचे मंगलाचरण केले. त्या दिवशी मराठीतील ते अनेक नाट्यगुणांनी नटलेले संगीत नाटक पहाण्यास रसिक प्रेक्षकांची जी अलोट गर्दी लोटली ती आज, त्या घटनेला ८५ वर्षे होऊन गेली तरीही कमी झालेली नाही. संगीताने मराठी रंगभूमीचा ऱ्हास झाल्याची ओरड, रंगभूमीचे काही टीकाकार गेली अनेक वर्षे करीत आहेत. परंतु महाराष्ट्रांतल्या नाट्यप्रेमी रसिकांना या संगीतप्रधान नाटकांनी असे काही भारून टाकले आहे की, टीकाकारांच्या अरण्यरुदनाला यत्किंचितही न जुमानता, चांगल्या संगीत नाटकाची जाहिरात झळकल्याबरोबर, रसिकांच्या झुंडी आजही नाट्यगृहाकडे धाव घेतानां दिसत आहेत. १८८० ते १९३५ हा तर मराठी रंगभूमीच्या वैभवाचा काळ होता. परंतु त्यानंतरच्या काळातही 'गंधर्व नाटक मंडळी' किंवा कै. लोंढे यांची 'राजाराम संगीत मंडळी' अशा नाट्यसंस्थांनी सादर केलेली संगीत नाटके पाहण्यास प्रेक्षक गर्दी करीतच होते. १९४३ मध्ये बृहन्महाराष्ट्रात मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक उत्सवाची एक प्रचंड लाट निर्माण झाली. अनेक ठिकाणी झालेल्या त्या उत्सवांतून जुन्या प्रथितयश गायकांनी मराठी रंगभूमीच्या वैभवशाली कालखंडाचें जे दर्शन घडविले त्यामुळे तर, तो उत्सव संपला तरी जुन्या व गद्य संगीत नाटकांचे पुन्हा चौफेर प्रयोग सुरू झाले आणि केवळ जुन्याच पिढीतील नव्हे, तर नव्या पिढीतील रसिक-वर्गही त्या नाटकांचा मोठ्या रसिकतेने आस्वाद घेऊ लागला. या नाटकांनी मिळविलेले यश पाहून ताज्या दमाचे नवीन नाटककारही आता या क्षेत्रात मोठ्या ईर्ष्येने पदार्पण करीत आहेत. जुन्या नाटकांच्या पुनरुज्जीवनाच्या या काळातही संगीत नाटकांचाच वरचष्मा राहिलेला आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी', 'भटाला

दिली ओसरी,' 'तो मी नव्हेच,' 'वेगळं व्हायचंय मला' ही नाटके किंवा बबन प्रभूचे फार्स या गद्य नाटकांनी शतकांची मर्यादा ओलांडली असली तरी त्यामागे विनोदाचे प्रभावी आकर्षण आहे. तथापि अशी नवीन नाटके लोकप्रिय झालेली दिसली तरी त्यामुळे जुन्या संगीत नाटकांचा प्रेक्षकवर्ग कमी झाला आहे असे मुळीच नाही. 'सौभद्र', 'मृच्छकटिक', 'मानापमान', 'विद्याहरण', 'स्वयंवर', 'संशयकल्लोळ' या संगीतप्रधान नाटकांचे सर्व महाराष्ट्रभर अव्याहत प्रयोग चालू आहेत. 'कुलवधू' आणि 'देवमाणूस' या नाटकांतील ज्योत्स्ना भोळे आणि छोटा गंधर्व यांनी गायिलेली पदे अद्यापही रसिकांच्या कानात रेंगाळत आहेत. पूर्वीच्या नाटकांतील चिरस्मरणीय ठरलेल्या भूमिका छोटा गंधर्व, श्रीपादराव नेवरेकर, भार्गवराम आचरेकर, कृष्णराव चोणकर हे गेली अनेक वर्षे रंगभूमीवर वावरणारे कलावंत करीत आहेतच; परतु नव्या पिढीतील राम मराठे, सुरेश हळदणकर, प्रसाद सावकार हे आघाडीवरचे गायकही 'चारुदत्त', 'धैर्यधर', 'कृष्ण', 'कोदंड' इत्यादी भूमिका मोठ्या ईर्ष्येने सादर करून प्रेक्षकांची वाहवा मिळविण्यात धन्यता मानीत आहेत. सौ. सुहासिनी मुळगावकर यांच्या 'सौभद्र, मानापमान व स्वयंवर' या संगीतमय नाटकांचे एकपात्री प्रयोगही गाजत आहेत या घटनेचीही येथे नोंद करणे अवश्य आहे.

मराठी रसिक आणि संगीत रंगभूमी गाजवणारे कलावंत यांची ती नाट्य-संगीतलोलुपता ध्यानात घेऊन आजच्या पिढीतील नाटककारही अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या संगीतमय परंपरेतच शोभणारी नवी नाटके लिहून ती प्रथितयश गायकांकरवी मोठ्या थाटामाटाने रंगभूमीवर आणण्यात मग्न आहेत. १९५२ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या श्री. चिं. य. मराठे, यांच्या 'होनाजी बाळा' या संगीत–नृत्यप्रधान नाटकाने मिळवलेली लोकप्रियता अद्यापही रसिकांच्या नजरेसमोर आहे. त्याशिवाय नानासाहेब गोखलेकृत 'अनंत फंदी' व ह. रा. महाजनीकृत 'शकुंतला' ही संगीतप्रधान नाटकेही गेल्या काही वर्षांतच रंगभूमीवर आली. तथापि मराठी संगीत नाटकांच्या परंपरेला आज पुन्हा पंचाहत्तर वर्षांनंतर श्री. विद्याधर गोखले यांच्या नाटकांनी नवा बहर आणला आहे. वरेरकरांच्या अमदानीपासून नाटकांतील पदांची संख्या कमी करण्यास प्रारंभ झाला. 'स्वयंवरा'पर्यंतच्या नाटकांतून साठच्या आसपास पदे लिहिणाऱ्या खाडिलकरांनीही आपल्या 'सावित्री' या नाटकात केवळ चौतीस पदे लिहिली. वरेरकरांच्या कारकीर्दीत हीच संख्या पंधरापर्यंत आली. पुढे अत्रे आणि रांगणेकर यांच्या नाटकांतून या पदांची संख्या पाचपासून दहा पर्यंत झाली. परंतु मराठी रंगभूमीवरील जुन्या, भरपूर पदे असलेल्या संगीत

नाटकांना लाभलेले असामान्य यश पाहून गेल्या सुमारे दहा वर्षांत नाटकांतील पदांची संख्या कमी न होता पुन्हा वाढलेली असल्याचे दिसून येते. श्री. चिं. य. मराठे यांचे 'होनाजी बाळा' व गोखलेकृत 'पंडितराज जगन्नाथ', 'सुवर्णतुला', 'मंदारमाला', 'मदनाची मंजिरी' व 'जय जय गौरीशंकर' या नाटकांतील संगीताला लाभलेले प्राधान्य पाहिल्यानंतर नाट्य-संगीताची गंगा परत उलट दिशेने वाहू लागल्याचे दृश्य दिसू लागले आहे. या नाटकांना लोटणारी रसिकांची गर्दी पाहिली म्हणजे मराठी रंगभूमीवरील संगीतयुगाला पुन्हा संजीवनीमात्रा लाभल्याचाच भास झाल्याशिवाय रहात नाही.

नाट्य-संगीताचा परामर्श

'सौभद्र'पासून 'मंदारमाला'पर्यंत मराठी रंगभूमीवर जी जी संगीत-गुणसंपन्न अशी नाटके सादर झाली, त्यांच्या संगीताची अनेक दृष्टींनी पाहणी करणे उद्‌बोधक ठरेल. श्री. ह. रा. महाजनी यांनी 'नाट्यसंगीत' व श्री. बाबुराव जोशी यांनी 'संगीताने गाजलेली रंगभूमी' या आपापल्या पुस्तकांमध्ये काही विशिष्ट दृष्टिकोणातून मराठी नाट्यसंगीताविषयी आपली मते व्यक्त केलेली आहेत. श्री. के. वा. भोळे, श्री. वसंत शांताराम देसाई व कै. गोविंदराव टेंबे यांनीही या विषयावर स्फुट स्वरूपाचे लेखन केलेले आहे. मराठी नाटककारांनी आपल्या नाटकांतून योजलेल्या संगीताचे मूळ स्वरूप कसे होते आणि पुढील कालखंडात त्याला वेगवेगळी वळणे मिळून ते कसे बदलत गेले. (कांहींच्या मते त्याला अधिक पैलू पडत जाऊन ते सर्वांगसुंदर झाले तर काहींच्या मते ते रंगभूमीच्या ऱ्हासाला कारणीभूत ठरले) याचा आढावा घेण्याचा प्रयत्न या समीक्षकानी केलेला आहे. या तज्ज्ञांची काही मते परस्परांपासून भिन्न असली किंबहुना काही बाबतीत अगदी परस्परविरुद्ध असली तरी मराठी नाट्यसंगीताचे स्वरूप समजावून सांगण्याचा, त्यातील सौंदर्य स्पष्ट करण्याचा किंवा दोषदिग्दर्शनाचा या समीक्षकांचा मुख्य हेतू दिसून येतो. प्रस्तुत लेखामध्ये एका वेगळ्याच दृष्टीने मराठी नाट्यसंगीताची पाहणी करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. लेखकाचा मथळा वाचून 'लहरी संगीत' याऐवजी 'संगीत-लहरी' असा मथळा असावा अशी काही वाचकांची समजूत होईल. परंतु या लेखात रंगभूमीवरील संगीतलहरींचा विचार करावयाचा नसून रंगभूमीवर नट, नाटककार, नाट्यसंस्थांचे चालक किंवा रंगभूमीशी संबंधित असणारे निकटवर्ती रसिक यांच्या इच्छेमुळे, प्रयोगशरण दृष्टीमुळे, नाट्यसंस्थांच्या गरजेमुळे किंवा नटांच्या आग्रहामुळे मराठी रंगभूमीवरील संगीताला वेळोवेळी जे विशिष्ट स्वरूप प्राप्त झाले तेवढ्या इतिहासाचीच माहिती करून द्यावयाची आहे. संगीत नाटकांतल्या या फेरफारांचा परिणाम रंगभूमीच्या प्रगतीच्या दृष्टीने उपकारक झाला किंवा अपकारक झाला याचा विचार येथे प्रस्तुत नाही.

लहरी संगीत कोणते ?

नाट्यलेखन करताना नाटककार त्यातील पदांसाठी, नाट्यप्रसंगाला विशेष उठाव मिळेल व भावनापरिपोष होईल अशा ठिकाणी जागा मोकळ्या ठेवून नंतर संगीतदिग्दर्शकाने दिलेल्या चालींवर पदे तयार करतो, असा सर्वसाधारण संकेत आहे. ' अण्णासाहेब किर्लोस्कर नाटक लिहिण्यास बसले म्हणजे पाठांतर केल्या-प्रमाणे पद्य व गद्य, कथानुक्रमाने, एकही अक्षर न खोडता लिहीत. पदाची चाल व ताल हे चिपळ्या वाजवून मनाशी ठरवीत व एकेक चरण लिहीत ' (' समग्र किर्लोस्कर ', पृ. ६०), तर देवलांनी ' शारदा ' नाटकाचा गद्य भाग लिहिण्या-पूर्वीच दोन वर्षे त्यातील पदे रचून ठेवल्याची माहिती मिळते (श्री. बोडसकृत ' माझी भूमिका ', पृ. ६४). पण अशी उदाहरणे विरळाच. एक गोष्ट मात्र निश्चित की, संकल्पित जागेतच उचित पद्यरचना करणे किंवा किर्लोस्कर-देवलांप्रमाणे आपल्या कल्पनेनुसार गद्याबरोबरच किंवा तत्पूर्वीही पदरचना करणे या दोनही बाबतींत नाटककार पूर्णपणे ' सर्व-तंत्र-स्वतंत्र ' असतो. अशा नाटकातील, नाटककाराच्या पूर्वयोजनेनुसार किंवा कल्पनेनुसार झालेली संगीतयोजना ही सहज व स्वतंत्र स्वरूपाची असते असे म्हणता येईल. कारण त्या ठिकाणी नाटककार हा आपल्या इच्छेप्रमाणे, इतर कोणत्याही बंधनांमध्ये न पडता, नाट्यवस्तूच्या परिपोषासाठी स्वतःच्या दृष्टीनेच पदांची योजना करतो. अशा प्रकारे नाटक-काराने केलेली संगीतरचना हा नाट्यसंगीताचा स्वाभाविकपणे झालेला आविष्कार होय, असे म्हणता येईल. परंतु ज्या वेळी नाटककार केवळ आपल्या प्रतिभेशी किंवा नाट्यवस्तूशी एकनिष्ठ राहू शकत नाही किंवा स्वेच्छेनेच राहू इच्छीत नाही, त्या वेळी नाट्यसंगीताच्या स्वातंत्र्यावर इतर बंधने येऊ लागतात व ते नाट्यसंगीत परतंत्र होऊ लागते. नाट्य-व्यवसायाच्या विशिष्ट परिस्थितीमुळे नट व नाटककार याच्या संबंधात अनेक गुंतागुंतीचे व थोडेसे नाजुक प्रश्न उपस्थित होतात आणि ते सोडविण्यासाठी नट व नाटककार यांच्या विचारविनिमयातून ' लहरी संगीता 'ची निर्मिती होते. त्या वेळी ते नाट्यसंगीत हा एकट्या नाटककाराच्या कल्पनेचा आविष्कार न राहता त्यावर अन्य व्यक्तींच्या इच्छेचा किंवा लहरीचा परिणाम होऊन नाट्यसंगीताला एक वेगळेच स्वरूप प्राप्त होते. अशा प्रकारचे लहरी संगीत ज्या वेळी आकाराला येते त्या वेळी त्याच्या पाठीमागे अनेक निरनिराळ्या प्रकारची कारणपरंपरा दडलेली असल्याचे आढळून येते. नवीन नाटक मिळत नाही आणि जुन्या नाटकांवर प्रपंच चालविणे मुष्किल झालेले आहे अशा परिस्थितीत एखादे जुने यशस्वी झालेले गद्य नाटक संगीत स्वरूपात रंगभूमीवर आणणे, ज्या नाट्यसंस्थेच्या वतीने नाटक रंगभूमीवर यावयाचे त्यातील नटवर्गाच्या गुणानुरूप संगीत-योजना करणे, नटांच्या इच्छेसाठी मुळातील पदांची संख्या वाढविणे,

गायकासाठी मूळ नाटकात नसलेली नवी भूमिका निर्माण करणे, मुळातील गद्य भूमिकेसाठी नाटककाराकडून किंवा अन्य गीतकाराकडून पदे लिहवून, घेणे, अशा विविध कारणांनी मराठी नाट्यसंगीताचा हा इतिहास घडत आलेला आहे. काही नाटकांतून एक चूष म्हणून किंवा मुळातील प्रसंगाला अधिक रंगत यावी म्हणून नृत्याची योजना करण्याचे प्रकारही नाट्यसंस्थांनी केलेले आहेत. काही वेळा तर, नाटककाराने न लिहिलेल्या पदांचे गायनही रंगभूमीवर झालेले आहे. हा सर्वच इतिहास अत्यंत मनोरंजक वाटेल अशा समजुतीने आजवर प्रसिद्ध झालेल्या नाट्यविषयक साहित्यातून तो येथे एकत्रित करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

गद्य नाटकांचे संगीत नाटकात रूपांतर

नवीन नाटकाच्या शोधात असणाऱ्या नाट्यसंस्थेने, नवीन नाटकाच्या अभावी गद्य स्वरूपात रंगभूमी गाजविणाऱ्या नाटकाला संगीताचा साज चढवून ते रंगभूमीवर आणण्याची खटपट करणे हे नाटक-धंद्याच्या दृष्टीने स्वाभाविकच आहे. नाट्यसंस्थेच्या चालकांना हे दोन दृष्टींनी फायदेशीर असते. एक तर, अगदी नवीन नाटकासाठी जो मोबदला द्यावा लागतो, तेवढा जुन्या नाटकाचे संगीतीकरण करताना द्यावा लागत नाही. आणि दुसरे म्हणजे, नाटकाच्या भवितव्याबद्दल फारशी काळजी रहात नाही. कारण त्या नाटकाने रंगभूमीवर आधीच प्रेक्षकांची पसंती मिळवलेली असल्याने ते नाटक आर्थिकदृष्ट्या निदान तोट्यात तरी येणार नाही एवढा अंदाज सहज करता येतो. अशा पद्धतीने अनेक गद्य नाटके संगीताचा पेहराव चढवून संगीत रंगभूमीवर अवतीर्ण झाली. मात्र त्यांच्या त्या स्वरूपातील यशापयशाविषयीचे प्रेक्षकांचे निर्णय अत्यंत भिन्नभिन्न प्रकारांनी व्यक्त झाले. गद्य रंगभूमीवर यशस्वी झाल्यानंतर मूळ नाटककारानेच ज्यांची पद्यरचना केली व जी संगीत नाटके रंगभूमीवर यशस्वी ठरली अशी फक्त दोनच नाटके नजरेसमोर येतात. पहिले श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे 'वधूपरीक्षा' आणि दुसरे मामा वरेरकरांचे 'हाच मुलाचा बाप'. ही दोन्ही नाटके 'ललितकलादर्श' मंडळीच्या चालकांनी संगीत स्वरूपात रंगभूमीवर आणली आणि यशस्वी करून दाखविली. यशवंतराव टिपणीसांचे 'राज्यारोहण' नाटक गद्य स्वरूपात यशस्वी झाले नाही; परंतु तेच सुमारे दहा वर्षांनंतर 'ललितकलादर्श'ने 'शिक्का–कट्यार' या नावाने संगीत स्वरूपात सादर केल्यानंतर त्या संस्थेला चांगलेच लाभदायक ठरले. देवलांच्या 'संशयकल्लोळ' या नाटकाचा इतिहास तर आश्चर्यकारकच म्हणावा लागेल. 'फाल्गुनराव–अर्थात् तसबिरीचा घोटाळा' या नावाने हे नाटक शाहूनगरवासी व महाराष्ट्र या अग्रगण्य अशा गद्य नाट्यसंस्थांनी रंगभूमीवर आणूनसुद्धा ते यशस्वी झाले नव्हते. शाहूनगरवासीच्या प्रयोगात नटश्रेष्ठ

गणपतराव जोशी अश्विनशेटची भूमिका करीत असत, हे त्या प्रयोगाच्या अपयशाचे कारण सांगितले जाते. परंतु पुढे काही वर्षांनंतर गंधर्व मंडळीचे व्यवस्थापक श्री. बाळासाहेब पंडित हे ती संस्था सोडून शाहूनगरवासीचे व्यवस्थापक झाले त्या वेळी त्यांनी फाल्गुनरावाला पुन्हा गद्य स्वरूपात सादर केले, त्या वेळी गणपतराव जोशांनी फाल्गुनरावाची भूमिका केली होती, तरीही ते यशस्वी झाले नाही. फाल्गुनरावाची भूमिका चिरस्मरणीय करणाऱ्या गणपतराव बोडसांना खिजविण्यासाठी श्री. पंडितांनी 'खरा फाल्गुनराव पहा'. अशी त्या नाटकाची जाहिरातही केली होती ('मखमालीचा पडदा' पृ. १७). परंतु मराठी रसिकांना खरा फाल्गुनराव पसंत पडला तो त्याला देवलांनी संगीत शिकविल्यानंतरच. गंधर्व मंडळीच्या सूचनेवरून देवलांनी १९१६ मध्ये या नाटकासाठी पदे लिहून दिली, आणि त्या 'संशयकल्लोळा'ने मराठी रंगभूमीवर जी लोकप्रियता मिळवली ती आज पन्नास वर्षांनंतरही कायम राहिलेली आहे. गद्य स्वरूपांत पडेल ठरलेले नाटक संगीत रंगभूमीवर मात्र हुकमी एक्क्यासारखे रंगतदार ठरावे ही नवलाची गोष्ट म्हणावी लागेल. याउलट प्रकार काही गद्य नाटकांच्या बाबतीत झाला. 'बायकांचे बंड' हे खाडिलकरांचे अत्यंत खेळकर पौराणिक नाटक 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'ने गद्य स्वरूपात यशस्वी करून दाखविले होते. परंतु १९३५ मध्ये 'सुलोचना नाटक मंडळी'साठी खाडिलकरांनी त्याचे संगीत रूपांतर केल्यानंतर ते मुळीच यशस्वी झाले नाही. श्री. शां. गो. गुप्तेकृत 'रणरागिणी', श्री. वि. गो. शेट्येकृत 'रक्षाबंधन' व श्री. य. ना. टिपणीसकृत 'चंद्रग्रहण' या नाटकांनी गद्य रंगभूमी गाजवली; परंतु संगीत रंगभूमीवर मात्र त्यांना तसे यश मिळू शकले नाही. कै. न. चिं. केळकरांचे 'तोतयाचे बंड' गद्य स्वरूपात यशस्वी झाले, परंतु त्याचा 'दैवलीला' हा संगीत अवतार आज कोणाच्या ध्यानातही नसेल. वरेरकरांचे 'नरकेसरी' (संगीत लयाचा लय) व श्री. शं. गो. साठेकृत 'छापील संसार' ही नाटके गद्य स्वरूपांत लोकप्रिय झाली नाहीत आणि संगीत स्वरूपात अवतीर्ण झाल्यावरही त्यांच्याकडे प्रेक्षकांनी लक्ष दिले नाही.

एकाच्या नाटकात दुसऱ्याची पदे

वरील उदाहरणांतील गद्य नाटकांचे संगीतीकरण करण्याचे काम त्याच नाटककारांनी केलेले आहे. परंतु मराठी रंगभूमीवर आलेल्या अनेक नाटकांतून अन्य कवींनी पदरचना केल्याची उदाहरणे मिळतात. एकाच्या नाटकात दुसऱ्याची पदे येण्याची तीन कारणे संभवतात. स्वतः पदे करणे शक्य असूनही इतर कामांत गुंतल्यामुळे किंवा प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे नाटककाराला इतरांकडून पदे लिहून घ्यावी लागतात. नाटककार दिवंगत झालेला असेल तर त्याच्या

नाटकातील गद्य भागाला शोभेलसा पद्यभाग लिहिण्याची कामगिरी त्याच तोलाच्या अन्य नाटककाराकडे येणे अगदी अपरिहार्यच ठरते, हे दुसरे कारण होय. तिसरे कारण म्हणजे काव्याचे अंग नसलेले नाटककार आपल्या परिचित कविमित्राकडून आपल्या नाटकासाठी पदे तयार करवून घेतात हा होय. मराठी नाट्यवाङ्मयात या तीनही वर्गातील विपुल उदाहरणे सांगता येतात. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या पहिल्या ' शाकुंतल ' नाटकापासून अन्य कवींकडून पदरचना करवून घेण्यास प्रारंभ झाला. अण्णासाहेब स्वतः उत्तम कवी असले तरी 'शाकुंतल' नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगात 'शकुंतलेची' भूमिका करणारे श्री. शंकर बापूजी मुजुमदार हे गद्य नट असल्याने अण्णासाहेबांनी शकुंतलेच्या भूमिकेसाठी पदे लिहिलीच नाहीत. पुढे भाऊराव कोल्हटकर यांनी किर्लोस्कर मंडळीत प्रवेश केल्यानंतर त्यांच्यासाठी पदे लिहिण्याची कामगिरी अण्णासाहेबांनी आपले शिष्योत्तम नाट्याचार्य देवल यांच्यावर सोपविली. त्यांच्याप्रमाणेच मामा वरेरकर, य. ना. टिपणीस, स्वातंत्र्यवीर सावरकर, वसंत कानेटकर हे नाटककार पदरचना करण्यास समर्थ असतानाही त्यांच्या नाटकातून इतरांची पदे समाविष्ट झालेली आहेत. वरेरकरांच्या ' भूमिकन्या सीता ' या नाटकाची पदे ग. दि. माडगूळकरांनी, तर सावरकरांच्या ' संन्यस्त खड्गा'तील काही पदे शं. बा. शास्त्री यांनी लिहिलेली आहेत. टिपणीसांच्या ' शहा-शिवाजी ' या नाटकात तर केशवराव भोसले, बापूराव पेंढारकर, दत्तोबा भोसले, मामा वरेरकर व स्वतः टिपणीस अशा पाचजणांनी लिहिलेल्या पदांचा समावेश केल्याची ' सुरसकथा ' स्वतः ' टिपणीसांनीच आपल्या प्रस्तावनेत सांगितलेली आहे. एकाच नाटकात पाच व्यक्ती पद-कार म्हणून वावरल्याचे उदाहरण जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासातदेखील सापडेलसे वाटत नाही. या तीन नाटकांपैकी फक्त ' शहा-शिवाजी ' हे नाटक आर्थिक दृष्ट्या चांगले फलदायी ठरले. ' भूमिकन्या सीता ' या नाटकातील माडगूळकरांची रसाळ पदे अधूनमधून आकाशवाणीवर ऐकू येतात; परंतु त्या नाटकाची मात्र मराठी रसिकांनी संपूर्ण उपेक्षा केली. वरेरकरांच्या अगदी अलीकडच्या ' त्याची घरवाली ' या अप्रकाशित नाटकतील पदे त्यांनी श्री. न. ग. कमतनूरकर यांच्याकडून लिहवून घेतली (साप्ताहिक स्वराज्य, १८–९–१९६५). कै. तात्यासाहेब केळकरांचे ' कृष्णार्जुनयुद्ध ' ललितकलादर्श मंडळीने संगीत स्वरूपात बसविण्याचे निश्चित झाल्यानंतर स्वतः केळकरांनीच पदे करण्यास प्रारंभ केला. परंतु त्या पदांतून ' शिवपिंडीवर विंचू बसला' किंवा 'वर्मी बिब्बा उतला ' असा मसाला दिसू लागल्यामुळे त्या नाटकाची पदे लिहिण्याची कामगिरी दुसऱ्या तात्यांच्याकडे— —श्री. कृ. कोल्हटकरांच्याकडे देण्यात आली (' मखमालीचा पडदा ' पृ. ११०). त्या ' कृष्णार्जुनयुद्धा'चा संगीत अवतारही प्रेक्षकांना पसंत पडला. गडकरी स्वतः

श्रेष्ठ दर्जाचे कवी असूनही त्यांच्या 'पुण्यप्रभावा' खेरीज नाटकांतील अन्य पदे इतरांना करावी लागली. शेवटच्या दोन नाटकांची पदे ते आजारीपणामुळे लिहू शकले नाहीत; तर पहिल्या 'प्रेमसंन्यासा'तील पदे लिहिण्यास ते हयातच नव्हते. त्यांच्या 'एकच प्याला' नाटकातील पदे ते स्वतःच लिहिणार होते. परंतु गंधर्व मंडळीला ते नाटक बडोद्याच्या महाराजांपुढे लवकर सादर करावयाचे असल्याने, आजारी असलेल्या गडकऱ्यांनी आपले मित्र वि. सी. गुर्जर यांना तात्पुरती पदे करून देण्यास सांगितले. त्याप्रमाणे ती पदे तयारही झाली. परंतु प्रयोग होण्यापूर्वीच गडकऱ्यांचे अकाली देहावसान झाल्यामुळे गुर्जरांची पदेच 'एकच प्याला' नाटकात कायमची समाविष्ट झाली. 'भावबंधन' नाटकाचा अखेरचा प्रवेश तर गडकऱ्यांनी आपल्या मृत्यूपूर्वी फक्त अर्धा तास अगोदर लिहून संपविली होता. त्यातील फक्त सहा पदे त्यांनी स्वतः रचून ठेवली होती. त्यामुळे त्याही नाटकाच्या पद्यरचनेची कामगिरी त्यांना स्वतः गडकऱ्यांचे गुरू श्री. कोल्हटकर यांच्याकडे सोपवावी लागली. गुर्जरांची बहुतेक पदे अजरामर झाली, तर श्रीपाद कृष्णांची बहुतेक विस्मृतप्राय झालेली आहेत.

गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर वीस वर्षांनी 'राजाराम संगीत मंडळी'ने 'प्रेमसंन्यासा'ला संगीताची जोड देऊन नव्या नाटकाची उणीव भागवण्याचे ठरविल्यानंतर, पदे करण्याचे काम श्री. वसंत शांताराम देसाई यांनी केले. गडकऱ्यांप्रमाणेच वासुदेवशास्त्री खरे हेही चांगले व्युत्पन्न कवी म्हणून प्रसिद्ध होते. परंतु त्यांच्या अखेरच्या 'देशकंटक' नाटकाची पदे, ते दिवंगत झालेले असल्याने, बलवंत मंडळीने श्री. शं. बा. शास्त्री यांजकडून करून घेतली. त्याच बलवंत मंडळीने प्रा. वासुदेवराव केळकरांचे 'त्राटिका' नाटक 'चौदावे रत्न' असे नाव देऊन संगीत स्वरूपात आणले. नाटककार केळकर तीस वर्षांपूर्वीच गेलेले होते. तेव्हा त्या नाटकातील पदे 'संदेश'कार अच्युत बळवंत कोल्हटकर यांनी लिहून दिली. प्रा. वसंत कानेटकर स्वतः पदरचना करण्यास समर्थ असताही त्यांनी आपल्या 'मत्स्यगंधा' नाटकात कवी गिरीश व बालकवी ठोंबरे यांची दोन गीते वापरली आहेत.

नाटककार जर स्वतः कवी नसेल तर त्याला अन्य कवीकडून आपल्या नाटकासाठी पदे लिहवून घेणे भागच पडते. या प्रघाताला गेल्या शतकात रंगभूमीवर गाजलेल्या वि. मो. महाजनी यांच्या 'तारा' नाटकापासून सुरवात झाली. त्या नाटकातील पदे पुढे 'नाट्यकथार्णव'कार म्हणून प्रसिद्धीस आलेल्या शंकर मोरो रानड्यांनी रचली होती, असा निर्देश सापडतो. त्याच सुमारास लिहिलेल्या 'शशिकला–रत्नपाल' या कानिटकरकृत नाटकांतील पदे श्री. ना.

नाटकातील गद्य भागाला शोभेलसा पद्यभाग लिहिण्याची कामगिरी त्याच तोलाच्या अन्य नाटककाराकडे येणे अगदी अपरिहार्यच ठरते, हे दुसरे कारण होय. तिसरे कारण म्हणजे काव्याचे अंग नसलेले नाटककार आपल्या परिचित कविमित्राकडून आपल्या नाटकासाठी पदे तयार करवून घेतात हा होय. मराठी नाट्यवाङ्मयात या तीनही वर्गातील विपुल उदाहरणे सांगता येतात. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या पहिल्या ' शाकुंतल ' नाटकापासून अन्य कवींकडून पदरचना करवून घेण्यास प्रारंभ झाला. अण्णासाहेब स्वतः उत्तम कवी असले तरी 'शाकुंतल' नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगात 'शकुंतलेची' भूमिका करणारे श्री. शंकर बापूजी मुजुमदार हे गद्य नट असल्याने अण्णासाहेबांनी शकुंतलेच्या भूमिकेसाठी पदे लिहिलीच नाहीत. पुढे भाऊराव कोल्हटकर यांनी किर्लोस्कर मंडळीत प्रवेश केल्यानंतर त्यांच्यासाठी पदे लिहिण्याची कामगिरी अण्णासाहेबांनी आपले शिष्योत्तम नाट्याचार्य देवल यांच्यावर सोपविली. त्यांच्याप्रमाणेच मामा वरेरकर, य. ना. टिपणीस, स्वातंत्र्यवीर सावरकर, वसंत कानेटकर हे नाटककार पदरचना करण्यास समर्थ असतानाही त्यांच्या नाटकातून इतरांची पदे समाविष्ट झालेली आहेत. वरेरकरांच्या ' भूमिकन्या सीता ' या नाटकाची पदे ग. दि. माडगूळकरांनी, तर सावरकरांच्या ' संन्यस्त खड्ग'तील काही पदे शं. बा. शास्त्री यांनी लिहिलेली आहेत. टिपणीसांच्या ' शहा-शिवाजी ' या नाटकात तर केशवराव भोसले, बापूराव पेंढारकर, दत्तोबा भोसले, मामा वरेरकर व स्वतः टिपणीस अशा पाचजणांनी लिहिलेल्या पदांचा समावेश केल्याची ' सुरसकथा ' स्वतः ' टिपणीसांनीच आपल्या प्रस्तावनेत सांगितलेली आहे. एकाच नाटकात पाच व्यक्ती पद-कार म्हणून वावरल्याचे उदाहरण जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासातदेखील सापडेलसे वाटत नाही. या तीन नाटकांपैकी फक्त ' शहा-शिवाजी ' हे नाटक आर्थिक दृष्ट्या चांगले फलदायी ठरले. ' भूमिकन्या सीता ' या नाटकातील माडगूळकरांची रसाळ पदे अधूनमधून आकाशवाणीवर ऐकू येतात; परंतु त्या नाटकाची मात्र मराठी रसिकांनी संपूर्ण उपेक्षा केली. वरेरकरांच्या अगदी अलीकडच्या ' त्याची घरवाली ' या अप्रकाशित नाटकतील पदे त्यांनी श्री. न. ग. कमतनूरकर यांच्याकडून लिहवून घेतली (साप्ताहिक स्वराज्य, १८–९–१९६५). कै. तात्यासाहेब केळकरांचे ' कृष्णार्जुनयुद्ध ' ललितकलादर्श मंडळीने संगीत स्वरूपात बसविण्याचे निश्चित झल्यानंतर स्वतः केळकरांनीच पदे करण्यास प्रारंभ केला. परंतु त्या पदांतून ' शिवपिंडीवर विंचू बसला' किंवा 'वर्मी बिब्बा उतला ' असा मसाला दिसू लागल्यामुळे त्या नाटकाची पदे लिहिण्याची कामगिरी दुसऱ्या तात्यांच्याकडे—श्री. कृ. कोल्हटकरांच्याकडे देण्यात आली (' मखमालीचा पडदा ' पृ. ११०). त्या ' कृष्णार्जुनयुद्धा'चा संगीत अवतारही प्रेक्षकांना पसंत पडला. गडकरी स्वतः

श्रेष्ठ दर्जाचे कवी असूनही त्यांच्या 'पुण्यप्रभावा' खेरीज नाटकांतील अन्य पदे इतरांना करावी लागली. शेवटच्या दोन नाटकांची पदे ते आजारीपणामुळे लिहू शकले नाहीत; तर पहिल्या 'प्रेमसंन्यासा'तील पदे लिहिण्यास ते हयातच नव्हते. त्यांच्या 'एकच प्याला' नाटकातील पदे ते स्वतःच लिहिणार होते. परंतु गंधर्व मंडळीला ते नाटक बडोद्याच्या महाराजांपुढे लवकर सादर करावयाचे असल्याने, आजारी असलेल्या गडकऱ्यांनी आपले मित्र वि. सी. गुर्जर यांना तात्पुरती पदे करून देण्यास सांगितले. त्याप्रमाणे ती पदे तयारही झाली. परंतु प्रयोग होण्यापूर्वीच गडकऱ्यांचे अकाली देहावसान झाल्यामुळे गुर्जरांची पदेच 'एकच प्याला' नाटकात कायमची समाविष्ट झाली. 'भावबंधन' नाटकाचा अखेरचा प्रवेश तर गडकऱ्यांनी आपल्या मृत्यूपूर्वी फक्त अर्धा तास अगोदर लिहून संपविली होता. त्यातील फक्त सहा पदे त्यांनी स्वतः रचून ठेवली होती. त्यामुळे त्याही नाटकाच्या पद्यरचनेची कामगिरी त्यांना स्वतः गडकऱ्यांचे गुरू श्री. कोल्हटकर यांच्याकडे सोपवावी लागली. गुर्जरांची बहुतेक पदे अजरामर झाली, तर श्रीपाद कृष्णांची बहुतेक विस्मृतप्राय झालेली आहेत.

गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर वीस वर्षांनी 'राजाराम संगीत मंडळी'ने 'प्रेमसंन्यासा'ला संगीताची जोड देऊन नव्या नाटकाची उणीव भागवण्याचे ठरविल्यानंतर, पदे करण्याचे काम श्री. वसंत शांताराम देसाई यांनी केले. गडकऱ्यांप्रमाणेच वासुदेवशास्त्री खरे हेही चांगले व्युत्पन्न कवी म्हणून प्रसिद्ध होते. परंतु त्यांच्या अखेरच्या 'देशकंटक' नाटकाची पदे, ते दिवंगत झालेले असल्याने, बलवंत मंडळीने श्री. शं. बा. शास्त्री यांजकडून करून घेतली. त्याच बलवंत मंडळीने प्रा. वासुदेवराव केळकरांचे 'त्राटिका' नाटक 'चौदावे रत्न' असे नाव देऊन संगीत स्वरूपात आणले. नाटककार केळकर तीस वर्षांपूर्वीच गेलेले होते. तेव्हा त्या नाटकातील पदे 'संदेश'कार अच्युत बळवंत कोल्हटकर यांनी लिहून दिली. प्रा. वसंत कानेटकर स्वतः पदरचना करण्यास समर्थ असताही त्यांनी आपल्या 'मत्स्यगंधा' नाटकात कवी गिरीश व बालकवी ठोंबरे यांची दोन गीते वापरली आहेत.

नाटककार जर स्वतः कवी नसेल तर त्याला अन्य कवीकडून आपल्या नाटकासाठी पदे लिहवून येणे भागच पडते. या प्रघाताला गेल्या शतकात रंगभूमीवर गाजलेल्या वि. मो. महाजनी यांच्या 'तारा' नाटकापासून सुरवात झाली. त्या नाटकातील पदे पुढे 'नाट्यकथार्णव'कार म्हणून प्रसिद्धीस आलेल्या शंकर मोरो रानडयांनी रचली होती, असा निर्देश सापडतो. त्याच सुमारास लिहिलेल्या 'शशिकला–रत्नपाल' या कानिटकरकृत नाटकांतील पदे श्री. ना.

मुजुमदार यांनी केली होती. तथापि त्यानंतरच्या कालखंडात नाटककार कवी नसेल तर त्याचे नाटक गद्य स्वरूपातच रंगभूमीवर येई. कारण अनेक गद्य नाट्यसंस्था सर्व महाराष्ट्रभर पसरलेल्या होत्या. परंतु अलीकडे मात्र गद्य नाट्यसंस्था नामशेष झाल्यामुळे कोणाकडून तरी पदे लिहून घेण्याची पद्धत गद्य नाटककारांच्या अंगवळणी पडलेली आहे. 'कलाविकास' या नाट्यसंस्थेच्या नागेश जोशीकृत 'देवमाणूस' व ह. वि. वाडेकरकृत 'स्त्री' या नाटकातील पदे त्या संस्थेतील प्रथितयश गायक श्री. छोटा गंधर्व यांनी केलेली आहेत. डॉ. अ. वा. वर्टींच्या 'राणीचा बाग' या शंभरी ओलांडणाऱ्या नाटकाची पदे मो. ग. रांगणेकरांनी लिहिली, तर ते नाटक सादर करणाऱ्या 'नाट्यनिकेतन'साठी सौ. वसुंधरा पटवर्धनांच्या 'हिरकणी' नाटकातील पदे सुप्रसिद्ध कवयित्री सौ. संजीवनी मराठे यांनी लिहिलेली आहे. पु. भा. भावे गद्यप्रांतातील भाषाप्रभू असले तरी ते कवी नसल्याने त्यांच्या तीनही नाटकांतील पदें इतरांना करावी लागली. त्यांच्या 'स्वामिनी' नाटकाची पदे, श्री. वसंत शांताराम देसाई यांनी, 'विषकन्या' नाटकाची ग. दि. माडगूळकरांनी, तर 'पडछाया' नाटकाची श्री. स. अ. शुक्ल यांनी लिहून दिली. तीच तऱ्हा सौ. सुमतीबाई धनवटे यांची. त्यांच्या 'धुळीचे कण' नाटकातील पदे ग. दि. माडगूळकरांची असून, 'वळणाचं पाणी वळणावर' या नाटकातील संगीत श्री. यशवंत देव यांचे आहे. त्यांच्या अगदी अलीकडे रंगभूमीवर आलेल्या 'गीत गाइले आसवांनी' या नाटकासाठी श्री. जगदीश खेबूडकर व केवलकुमार यांनी पदरचना केलेली आहे. या सर्व नाटकांपैकी फक्त 'देवमाणूस', 'राणीचा बाग' आणि 'स्वामिनी' ही तीन नाटके रंगभूमी गाजवून गेली; तर इतर सर्व अयशस्वी नाटकांच्या यादीत जमा झाली. या नाटकातील पदांच्या लोकप्रियतेचा विचार केला तर 'देवमाणूस' नाटकातील छोटा गंधर्वांनी गायिलेली 'दिल्रुबा मधुर हा दिलाचा', 'चांद माझा हा हांसरा', ही दोनच पदे सर्वांच्या परिचयाची झाली.

नटश्रेष्ठ गणपतराव जोशांच्या कलाविलासाने अमर झालेले 'हॅम्लेट' नाटकही काही वर्षांपूर्वी संगीत स्वरूपात मराठी प्रेक्षकांच्या समोर आले होते. त्याचप्रमाणे 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'ची रंगभूमी गाजविणारे शं. प. जोशी यांचे 'खडाष्टक' नाटकही 'राजाराम संगीत मंडळी'ने १९४५ मध्ये संगीत स्वरूपात रसिकांपुढे करून दाखविले होते. अगदी वेगवेगळ्या नाट्यगुणांमुळे गद्य स्वरूपात रंगभूमी दणाणून सोडणारी ही नाटके संगीत स्वरूपात धड उभीसुद्धा राहू शकली नाहीत. संगीताच्या सजावटीत पुन्हा रंगभूमीवर अवतरलेल्या गद्य नाटकांच्या यशापयशाचा विचार केला म्हणजे उग्र प्रकृतीच्या नाटकांना संगीत फारसे मानवत नाही असे दिसून येते. ललित प्रकृतीची नाट्यगुणसंपन्न नाटकेच

संगीताच्या शृंगाराने प्रेक्षकांना मोह घालतात. तरीसुद्धा गद्य स्वरूपातील प्रत्येक यशस्वी नाटक संगीत स्वरूपात करून दाखविण्याचा अट्टाहास प्रेक्षकांना पसंत पडेलच असे नाही.

पूर्वप्रकाशित पदांचा वापर

नाटक लिहिण्यापूर्वीच दुसऱ्या कवीची प्रसिद्ध झालेली एखाददुसरी रचना आपल्या नाटकातील प्रसंगाला अधिक उठाव आणील किंवा भावनोत्कर्षाचे कार्य साधील अशा अपेक्षेने ती आपल्या नाटकात समाविष्ट करून घेण्याचा प्रकार अनेक मराठी नाटककारांनी केलेला आहे. वीर वामनराव जोशी यांच्या 'रणदुंदुभी' नाटकातील 'परवशता पाश दैवे ज्यांच्या गळा लागला' हे एके काळी ब्रिटिश नोकरशाहीलाही बोचलेले पद वीर वामनरावांनी प्रथम एका मेळ्यासाठी म्हणून तयार करून दिले होते. ते पद पुढे (१९२२ मध्ये) विदर्भाचे कवी आनंदराव टेकाडे यांनी आपल्या 'मथुरा' नाटकात योजिले होते. त्याच पदातील मध्यवर्ती कल्पनेला धरून वीर वामनरावांनी पुढे १९२७ मध्ये आपल्या 'रणदुंदुभी' नाटकाचे लेखन केले. 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकात योजिलेली 'तू माझी अन् तुझा मीच ही' आणि 'एकलेपणाची आग जाळिते हृदया' ही दोन भावगीते अनंत काणेकरांनी नाटकापूर्वी अनेक दिवस लिहिलेली होती. परंतु ती नाटकातील 'बिंबा'च्या तोंडी घातल्यास उत्कट परिणाम घडवून आणतील अशा अपेक्षेने नाटककार श्री. वि. वर्तक यांनी नाटकात समाविष्ट करून घेतली व त्यांच्या अपेक्षेप्रमाणे ती भावगीते चांगला रसपरिपोष साधीत असल्याने लोकप्रियही झाली. वर्तक हे कवी नसल्याने त्यांनी अशी उसनवारी करणे अपरिहार्य म्हणता येईल; परंतु नाटककार म्हणून प्रसिद्धीस येण्यापूर्वीच यशस्वी विडंबक कवी म्हणून नाव मिळविलेल्या अत्र्यांनीही आपल्या नाटकातून इतरांच्या कवितांना प्रवेश दिलेला आहे. कवी विनायकांची 'स्त्री आणि पुरुष' ही कविता पुरुषजातीच्या स्वार्थपरायण वृत्तीचे उत्कृष्ट दर्शन घडविते म्हणून अत्र्यांनी ती आपल्या 'उद्याचा संसार' नाटकातील 'शैला'च्या तोंडी योजिली. त्याच नाटकात त्यांनी बालकवींनी लिहिलेला 'जगाचे बंध कोणाला' हा प्रसंगोचित गझलही समाविष्ट करून घेतला. 'भ्रमाचा भोपळा' या केवळ जास्तीत जास्त हशा पिकविण्यासाठीच रंगभूमीवर आलेल्या त्यांच्या प्रहसनात अधिक हशा पिकवू शकेल अशी मालती किर्लोस्कर यांची 'उपास मज लागला' ही विनोदी कविता दृष्टीस पडल्याबरोबर तिलाही अत्र्यांनी आपल्या नाटकात स्थान दिले. पु. ल. देशपांड्यांनी आपल्या 'भाग्यवान' नाटकात बा. भ. बोरकरकृत 'नादांत गुंगसी जैं शब्दांत

सांग बाले ' ही एक, तर ग. दि. माडगूळकरकृत ' संसारी मी केला तुळशीचा मळा ' आणि ' माझ्याचसाठीं फुला, फुलांनो वेलीवरी ' अशा दोन कविता समाविष्ट करून घेतल्या आहेत. सौ. ज्योत्स्ना भोळे यांनी आपल्या ' आराधना ' नाटकासाठी स्वतः काही पदे लिहिली आहेतच; पण त्याशिवाय मो. ग. रांगणेकरकृत ' रंगदेवतास्तवन ', कुसुमाग्रजलिखित ' सजल श्याम ' ही एक कविता आणि यशवंत देवकृत एक गझल अशा तीन अन्य कवींच्या रचना त्यांनी आपल्या नाटकात घेतल्या आहेत. प्रा. वसंत कानेटकरांच्या उसनवारीचा मागे निर्देश केलेलाच आहे. अन्य कवींप्रमाणे अन्य नाटककारांचीच पदे आपल्या नाटकांत वापरण्याचा एक अभूतपूर्व प्रकार ह. रा. महाजनी यांनी आपल्या ' शकुंतला ' नाटकात करून दाखविला आहे. ' किर्लोस्करी संप्रदायाचे संगीत हेच खरे नाट्यपोषक संगीत आहे, ' असे श्री. महाजनींचे मत आहे. म्हणून त्यांनी आपल्या नाटकासाठी केवळ त्या नाट्यसंगीताचा आदर्श पुढे न ठेवता, अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या ' शाकुंतल ' नाटकातील अनेक पदेच वापरली आहेत. त्या बाबतीत ' कॉपी राइट 'च्या कायद्याचाही अडथळा येण्याचा संभव नसल्याने महाजनींचा मार्ग अगदी सुकर झाला.

आतापर्यंत पाहिलेल्या प्रकारांत नाट्यसंस्थांची सोय पाहण्याचाच मुख्य हेतू असल्याचे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. गद्य नाटकांना संगीताची वेषभूषा चढविणे किंवा नाट्यप्रसंगांच्या उठावासाठी अन्य कवींचे काव्य नाटकात योजिणे ह्या बाबतीत नाटकाच्या मूळ सांगाड्यामध्ये बदल होण्याचे फारसे कारण नाही. कारण नाट्यलेखन झाल्यानंतरच हे फेरफार केले जातात. परंतु काही वेळा नाट्य–संगीताची योजना होण्यापूर्वीच त्यावर अनेक व्यक्तींच्या गुणावगुणांचे व आवडीनिवडींचे संस्कार होतात आणि त्यांचा परिणाम होऊन नाट्यसंगीत हा एकट्या नाटककाराच्या इच्छेचा प्रश्न न राहता त्याला वेगळाच आकार प्राप्त होतो.

नटानुकूल संगीत रचना

ख्यातनाम नाटककारांना आपले लिहून झालेले नाटक नाटकमंडळीच्या मालकांना दाखवून त्यांचा होकार मिळविण्याची खटपट करण्याचे कारणच नसते. कारण नाट्यसंस्थांनी नव्या नाटकाची मागणी केल्यानंतरच असे नाटककार नाटक लिहिण्यास प्रवृत्त होतात. असे संबंध दृढ होत गेले म्हणजे नाटककार व नाटयसंस्था यांच्यामध्ये चिरमैत्रीचे नाते निर्माण झाल्याची कितीतरी उदाहरणे दाखवून देता येतील. अण्णासाहेब किर्लोस्कर व ' किर्लोस्कर संगीत मंडळी ', श्री. कृ. कोल्हटकर व ' किर्लोस्कर संगीत मंडळी ', (गद्य स्वरूपांतील) खाडिलकर व ' महाराष्ट्र नाटक मंडळी ', (संगीत स्वरूपातील) खाडिलकर व ' गंधर्व नाटक

मंडळी ', मामा वरेरकर व ' ललितकलादर्श ', माधवराव जोशी व ' आनंदविलास नाटक मंडळी ', अत्रे व ' बालमोहन नाटक मंडळी ' आणि रांगणेकर व ' नाट्यनिकेतन ' अशा जोडया नजरेसमोर आणल्या म्हणजे नाटककार व नाट्य-संस्था यांच्यातील घनिष्ट संबंधाची कल्पना येते. या चिरसहवासामुळे नाटक-कारापुढे, आपले नाटक लिहिताना, अमूर्त स्वरूपातील रंगभूमी न राहताना त्या संस्थेतील नटांकरवी सादर होणारा नाट्यप्रयोगच उभा राही. साहजिकच त्या संस्थेतील विशेष गुणी अशा कलावंतांच्या कलाविलासाला अधिक अवसर मिळेल अशाच प्रकारची नाट्यरचना करण्याची दक्षता नाटककार घेत असत. त्याच वेळी आपल्या नटवर्गाच्या नाट्यगुणांचा प्रभाव आणि त्यांची मर्यादा इकडेही नाटक-काराला अवधान ठेवणे अवश्य असे. संगीताच्या बाबतीत तर ही सावधानता विशेष ठेवावी लागे. कारण संगीत नाटकांचे ' संगीत ' हे सर्वांत मोठे (आणि काही नाटकांच्या बाबतीत तर एकमेव) आकर्षण असल्याने, त्याची रसपरिपोषक अशी सजावट होऊन ते प्रेक्षकांना गुंगवून टाकील याची आगाऊच काळजी घेणे हे नाट्यव्यवसायाच्या दृष्टीने अगदी स्वाभाविक आणि म्हणून अत्याव-श्यकच होते.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या ' शाकुंतल ' या पहिल्या संगीत नाटका-पासूनच मराठी नाटककारांच्या प्रयोगशरणतेच्या खुणा स्पष्टपणे दिसू लागतात. त्या नाटकाने आपल्या रंगभूमीच्या अत्यंत वैभवशाली अशा संगीतयुगाची प्राण-प्रतिष्ठा केली खरी; परंतु त्या नाटकाची नायिका शकुंतला ही मात्र अगदी साध्या-सुध्या वेषातच—गद्य स्वरूपात — रंगभूमीवर आली. मूळ ' शाकुंतल ' नाटका-तील प्रत्येक श्लोकासाठी अण्णासाहेबांनी पद्यरचना केलेली असली तरी शकुंतलेची भूमिका ज्यांच्याकडे सोपविण्यात यावयाची होती ते अण्णासाहेबांचे सहकारी शंकरराव मुजुमदार गाणारे नसल्याने ती भूमिका त्या वेळी गद्यच ठेवण्यात आली, याचा उल्लेख पूर्वी आलेलाच आहे. त्याच नाटकातील ' कण्वा 'च्या पदांची वेगळीच तऱ्हा झाली. ती भूमिका करणारे बाळकोबा नाटेकर हे त्या काळातील रंगभूमीवरील एकमेव ' गवई ' होते. त्यांच्यासाठी अण्णासाहेबांनी गवई-थाटाची पदे लिहिली होती. परंतु पुढे बाळकोबा व अण्णासाहेब यांच्यामध्ये बेबनाव होऊन बाळकोबा कंपनीतून बाहेर पडले, आणि त्यांची भूमिका काही दिवस स्वतः अण्णासाहेब करू लागले. बाळकोबांच्यासाठी लिहिलेली गायकी पदे आपल्या बेतशीर गायनाला पेलणारी नाहीत हे जाणून अण्णासाहेबांनी स्वतःसाठी पुन्हा वेगळी पदे लिहिली (' किर्लोस्कर चरित्र, ' पृ. १४०). ती पदे अगदी साध्या चालीवर रचलेली व गाण्यास अगदी सोपी अशीच रचली होती. नाट्यरचना करतानाच नटवर्गाकडे लक्ष देऊन त्यानुरूप संगीतयोजना करण्याचे हेच धोरण

त्यांनी ' सौभद्रा 'च्या प्रस्तावनेत नमूद करून ठेवलेले आहे, आणि तदनुसार ' सौभद्रा 'तील संगीतयोजनाही पात्रानुरूप अशीच केलेली आहे. अर्जुनाची भूमिका करणाऱ्या मोरोबा वाघुलीकरांच्यासाठी त्यांना परिचित अशा लावणी-ढंगाची पदे, तर नारद व कृष्ण या दोन्ही भूमिका करणाऱ्या बाळकोबा नाटेकरांच्यासाठी ' राधाधरमधुमिलिंद ', ' पावना वामना या मना ', ' प्रिये, पहा रात्रीचा समय सरुनि '—अशी लालित्यपूर्ण व रागदारीची पदे अण्णासाहेबांनी रचिली आहेत. भाऊराव कोल्हटकरांच्यासाठी सुभद्रेच्या पदात या दोन्ही ढंगांचे मनोहर मिश्रण झालेले आढळून येईल. कारण ते या दोन्ही गानप्रकारात कुशल होते. ' सौभद्र ' नाटकातील ' रुक्मिणी 'ची भूमिका महत्त्वाची असूनही ती शंकरराव मुजुमदारांच्याकडे असल्याने गद्यच ठेवण्यात आली. किर्लोस्करांच्या पुढच्या ' रामराज्यवियोग ' या नाटकात, नाटेकर कंपनी सोडून गेल्यामुळे गवई पद्धतीची पदे फार कमी प्रमाणावर आली. याउलट ' कैकेयी 'च्या भूमिकेसाठी भास्करराव बखले यांच्यासारखा होतकरू गायक नट असल्याने त्यांच्यासाठी अण्णासाहेबांनी ' जो मम नयन चकोरा इंदु ' यांसारखी गोड पदे लिहिली.

किर्लोस्करांचे पट्टशिष्य गोविंदराव देवल यांच्या प्रारंभीच्या नाटकातून विशिष्ट नट डोळ्यांपुढे ठेवून संगीतयोजना झालेली दिसत नाही. त्यांच्या ' शारदा ' नाटकातील कोदंडाची तडफदार पदे लिहिताना मात्र त्यांच्यासमोर भाऊराव कोल्हटकरांचे तेजस्वी गायन होते हे निर्विवाद आहे. देवलांच्या अखेरच्या ' संशयकल्लोळ ' नाटकात त्यांनीही हे नटानुकूल संगीतयोजनेचे धोरण स्वीकारलेले दिसते. त्या नाटकातील संगीताचे वळण हे त्यांच्याच ' शारदा ', ' मृच्छकटिक ' यांच्या वळणाचे नसून ' मानापमान ' नाटकाने सुरू केलेल्या नव्या परंपरेतील होते, हे अगदी सहज कळून येण्यासारखे आहे. परंतु त्यातही अश्विनशेट व रेवती या भूमिकांसाठी देवलांनी ' सुकांत चंद्रानना पातली ', ' धन्य आनंददिन ', ' मृगनयना रसिक मोहिनी ', ' मजवरी तयांचे प्रेम खरें ', ' संशय कां मनिं आला ' अशी नखरेबाज चालींनी नटलेली पदे योजिली; तर फाल्गुनरावाची भूमिका करणाऱ्या गणपतराव बोडसांच्यासाठी ' खोटी बुद्धि केविं झाली ', ' जा करा कृष्णमुख सुध्या गुणीं ' यांसारखी अगदी साध्या चालीवरील पदे लिहिली.

श्री. कृ. कोल्हटकरांची ' वीरतनय 'पासून ' प्रेमशोधन 'पर्यंतची पहिली पाच संगीत नाटके किर्लोस्कर मंडळीच्या रंगभूमीवर आली. परंतु त्यांपैकी एक ' मूकनायक 'चा अपवाद वजा जाता बाकीची अल्पकाळातच मागे पडली व आज तर ' मूकनायक 'ही स्मृतिशेष झालेले आहे. किर्लोस्कर मंडळीतील प्रमुख

नटवर्गाच्या गायनकौशल्याचा किंवा अभिनयनैपुण्याचा कोल्हटकरांनी योग्य तो उपयोग करून घेतला नाही, हे एक त्यांच्या अपयशी नाट्यजीवनाचे कारण काही टीकाकारांनी दिलेले आहे. परंतु, त्यांच्या नाटकात नायकाची भूमिका करणाऱ्या जोगळेकरांच्या शास्त्रीय गायकीला भरपूर वाव मिळण्याच्या दृष्टीने त्यांनी आपल्या मूकनायकादी नाटकातील संगीताची योजना केली होती असे श्री. टेंब्यांचे म्हणणे आहे (रंगाचार्य, पृ. ९०). त्यांच्या 'प्रेमशोधन' नाटकातील कंदनाची गायकी पदे असलेली भूमिका किर्लोस्कर मंडळीचे गानकुशल नायक नानासाहेब जोगळेकर यांच्याऐवजी गणपतराव बोडसांच्याकडे गेल्याने ते नाटक लोकप्रिय झाले नाही, असा अभिप्राय मामा वरेरकरांनी व्यक्त केलेला आहे. परंतु कोल्हटकरही नटांच्या इच्छेकडे सर्वस्वी दुर्लक्ष करीत, असे नाही. 'किर्लोस्कर मंडळीत अनेक गायक असल्याने त्या सर्वांची सोय लावण्यासाठी 'मतिविकार' नाटकातील अनेक भूमिकांसाठी पदे लिहिण्याचे त्यांनी मान्य केले, अशी आठवण श्री. वि. स. खांडेकरांनी एका व्याख्यानात सांगितली होती.

आपल्या हातातील नटवर्गाच्या नाट्यगुणांचा अमोघ शस्त्रासारखा उपयोग करून घेऊन नाटकाच्या प्रायोगिक यशाची जास्तीत जास्त निश्चिती करून ठेवायची करामत खाडिलकरांनी करून दाखविली. ही त्यांची अचूक नाट्यदृष्टी त्यांच्या गद्य नाटकांच्या असामान्य यशाला तर कारणीभूत झालीच, परंतु पुढे संगीत रंगभूमीवर पदार्पण केल्यानंतरही त्यांच्या या व्यावहारिक चातुर्याचा त्यांना अतिशय उपयोग झाला. त्यातून त्यांच्या पहिल्या दोन संगीत नाटकांना चाली पुरविण्यासाठी गोविंदराव टेंबे यांच्यासारखा मुरब्बी संगीतज्ञ लाभल्यामुळे तर दुधात साखरच पडली. 'मानापमान' नाटकासाठी चाली निवडण्याची कामगिरी गोविंदरावांच्याकडे आल्यानंतर त्यांना चालीच्या प्रसंगानुरूपतेबरोबरच 'मानापमान' नाटकातील नायिकेची भूमिका करणाऱ्या बालगंधर्वांच्या गायकीच्या मर्यादाही विचारात घेणे भाग पडले. त्यासंबंधी श्री. टेंबे लिहितात—"भामिनीची भूमिका करणारे बालगंधर्व—त्यांचा कंठ व गायन अत्यंत मोहक; परंतु त्या वेळी त्यांच्या गळ्यात रुळलेल्या रागरागिणीच खुलणार...त्या वेळी यमन, भूप, भीमपलास व मांड याच रागांच्या तानांची अनेक भरगच्च पेंडी बालगंधर्वांच्या कंठात रुळत होती. प्रेक्षकांच्या दृष्टीनेही सुरुवातीचा रंग भरणारा यमनकल्याणाच्या तोडीचा दुसरा राग मला आढळला नाही. यासाठी तो राग मी माझ्या मनात मुक्रर केला...'हा टकमक पाही' हे पद त्याच रागातील चिजेवरून तयार झाले व कर्त्यांच्या कल्पनेप्रमाणे ते परिणामकारकही झाले." हेच धोरण टेंब्यांनी नाटकातील सर्व चालींसाठी स्वीकारले आणि त्या कामी, 'नटांच्या प्रवृत्तीला मान तुकविण्याचे प्रसंग' गोविंदरावांच्यावर न आल्यामुळे 'मानापमान'च्या चालींमध्ये एक

मात्र त्यांच्या ‘ एकच प्याला ’ नाटकातील नटानुकूल संगीताचा निर्देश करणे अवश्य आहे. त्या नाटकातील नायक सुधाकर. किंबहुना त्याच्यासारख्या पाणीदार व बुद्धिमान अशा सरळ मनाच्या पुरुषाची शोकांतिका, हाच काहीजणांच्या मते ‘एकच प्याला ’ नाटकाचा मुख्य विषय. ते नाटक संगीत-श्रेष्ठ अशा गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर येणार असल्याने संगीताच्या दृष्टीने नायकाच्या भूमिकेला महत्त्वाचे स्थान मिळणे अवश्य होते. परंतु प्रत्यक्षात मात्र सुधाकराच्या वाट्याला आलेली पदे अगदी सुमार दर्जाची होती. कारण गडकऱ्यांनी ती भूमिका आपले परममित्र श्री. गणपतराव बोडस यांच्यासाठी लिहिली होती. ही गोष्ट माहीत असल्याने वि. सी. गुर्जरांनी सुधाकराच्या पदांना गौण स्थान दिले; परंतु गंधर्व मंडळीतील ढंगदार गायक श्री. पंढरपूरकरबुवा हे ‘रामलाल’ची भूमिका करणार असल्याने त्या भूमिकेसाठी मात्र निवडक चाली घेऊन पदे लिहिली. आजसुद्धा रामलालची ‘ वसुधातल–रमणीय सुधाकर ’, ‘ झणि दे कर या दीना ’, अशी काही पदे रसिकांना परिचित आहेत. सुधाकराचे मात्र एकही पद टिकून राहिलेले नाही.

पुढच्या पिढीतील अग्रेसर नाटककार ठरलेल्या अत्र्यांच्या नाटकातून बापूराव माने व छोटा गंधर्व प्रमुख भूमिका करीत असत. तथापि बापूराव मान्यांची संगीतसाधना फारशी झालेली नसल्याने अत्रे नामवंत कवी असूनही त्यांच्या नाटकातील नायिकांसाठी योजिलेली पदे (‘ चकोरा मीच तव चंद्रिका ’ असा एखादा अपवाद सोडून) मुळीच गाजली नाहीत. याउलट छोटा गंधर्वासाठी अत्र्यांनी ‘ वेड लावी ती जिवाला बालिका, ’ ‘ वाजे नभी चौघडा ’, ‘ प्रिय न कवण तुजसमान ’, ‘ ती पाहताच बाला कलिजा खलास झाला ’ अशी अनेक सुरेख पदे लिहिली व लोकप्रियही झाली. अत्र्यांच्यानंतर कोसळू लागलेला मराठी नाट्यकलेचा डोलारा ज्यांनी सावरून धरला त्या मो. ग. रांगणेकरांच्या नाटकांतूनही नटानुकूल अशीच पदरचना झाल्याचे दिसून येते. ‘ नंदनवन’ सारख्या नाटकात अनेक गायक कलाकार असल्याने पदाची संख्या दहापर्यंत वाढली, तर इतर नाटकांतून ती पाच ते सातच्या दरम्यान झालेली आहे. ज्या नाटकात नामवंत गायिका नसेल तेथे तर पदांची संख्या दोन-तीनपर्यंतही येऊन ठेपलेली आढळते. ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांचे मधुर गायन हे नाट्यनिकेतनच्या अनेक नाटकांचे मुख्य आकर्षण असल्याने त्यांची भूमिका असलेल्या नाटकांसाठी तशाच तोलाच्या संगीत-दिग्दर्शकाचे रांगणेकरांनी साहाय्य मिळवलेले दिसते. नाट्यनिकेतनचे इतर संगीत दिग्दर्शकही याला पोषक असेच आपले अनुभव सांगतात. ‘ लिलाव ’ नाटकात प्रभा अत्रे व प्रसाद सावकार हे कलावंत असल्याने त्यांच्यासाठी स्नेहल भाटकरांनी मुद्दाम ‘ क्लासिकल ’ चाली दिल्या. याउलट ‘ पठ्ठे

बापूराव ' नाटकात काम करणारी, दाजी भाटवडेकर व गुलाब कोरगावकर ही पात्रे माफक गाणारी असल्याने त्यांची कुवत पाहूनच श्री. भाटकर यांना चाली तयार कराव्या लागल्या (नाट्यनिकेतन, स्मरणिका, पृ. ७२). श्रीधर पार्सेकरांनीही ' राणीचा बाग ' नाटकासाठी स्नेहप्रभा प्रधान यांना झेपतील अशाच चाली दिल्या तर ' रंभा ' नाटकात ज्योत्स्नाबाई व ' जयजयकार ' नाटकात सुरेश हळदणकर ही गायक पात्रे असल्याने त्या नाटकातील चालीसाठी विशेष मेहनत घेतली (कित्ता).

नटांच्या संगीतनैपुण्याकडे लक्ष ठेवून नाट्य-संगीताकडे पाहणाऱ्या नाटककारांचा इतिहास पाहिल्यानंतर, केवळ नटांच्या किंवा नाट्यसंस्थेच्या चालकांच्या संतोषासाठी अनेक नाटककारांना आपल्या नाटकातील पदांची संख्या वाढवावी लागली, किंवा क्वचित्प्रसंगी मुळातील गद्य भूमिकांसाठी पदे घालावी लागली अशी काही उदाहरणे पाहू.

नटांच्या लहरीनुसार संगीतयोजना

किर्लोस्कर-देवल-खाडिलकर इत्यादी श्रेष्ठ नाटककारांनी आपल्या नाट्य-संगीताची सजावट करतानाच नटवर्गाच्या गायननैपुण्याकडे कटाक्षाने लक्ष पुरविल्यामुळे त्यांना आपल्या नाटकांतून नंतर फेरफार करावे लागले नाहीत आणि खाडिलकरांच्या उग्र स्वभावामुळे तर त्यांना अशी विनंती करणे ही गोष्टही धाडसाचीच होती. परंतु पुढील काळात नाटककारविषयी नटवर्गाच्या मनातील धाक आणि त्याच्या अन्य क्षेत्रातील कर्तृत्वामुळे त्याच्याविषयी वाटणारा आदरभाव या गोष्टी हळूहळू कमी होत जाऊन नट व नाटककार यांचे संबंध समान पातळीवरून अधिक प्रमाणात होऊ लागले. स्वाभाविकच त्यांच्यामध्ये आपुलकीचे व बरोबरीचे नाते निर्माण झाल्याने नटमंडळी अशा समपातळीवरील नाटककारांना आपल्या इच्छेनुसार किंवा नाट्यसंस्थेच्या सोयीनुसार नाटकांतून फेरबदल करण्यास प्रवृत्त करू लागली, आणि त्या कलाकारांना नाराज केले तर ' आपले नाटक रंगभूमीवर येणे कठीण होईल ' अशा भीतीमुळे म्हणा, किंवा मित्रतुल्य नटाची भीड मोडवेना म्हणून म्हणा, परंतु नाटककारही त्यांच्या इच्छेला कमीअधिक प्रमाणांत मान देऊ लागले.

पदांची संख्या वाढविणे

मामा वरेरकरांनी आपल्या ' नाटकी संसारा 'त स्वतःच्या स्वाभिमानी वृत्तीबद्दल अनेक वेळा ग्वाही दिलेली आहे; परंतु नटांच्यापुढे मान तुकविताना त्यांनाही आपली स्वाभिमानी वृत्ती बाजूला ठेवावीच लागली. ' संन्याशाचा

संसार ' या नाटकातील डेव्हिड या भूमिकेसाठी योजिलेल्या पदांची हकीकत सांगताना ते लिहितात : " केशवराव (भोसले) म्हणतील त्या जागी, त्यांच्या आवडीप्रमाणे—क्वचित् लहरीप्रमाणे मला पदं घालणं भाग पडलं." (' नाटकी संसार ', खंड ३, पृ. १४२). प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळी ही नाइलाजाने घातलेली पदे नाटकाच्या गतीला अडथळा करतात असे दिसून आल्यामुळे दोन-तीन प्रयोगांनंतर ती गाळण्यात आली.

श्री. वसंत शांताराम देसाई यांच्या गंधर्व मंडळीने रंगभूमीवर आणलेल्या ' विधिलिखित ' नाटकाचा इतिहास फारच मनोरंजक आहे. मुळामध्ये ते नाटक तीन तासांत संपावे अशा हेतूने लिहिलेले असल्याने त्यात फक्त पंधरा पदे घालण्यात आलेली होती. त्यांपैकी तीन पदे मा. कृष्णरावांसाठी होती. तालमी सुरू झाल्यानंतर पुढे एक दिवस बालगंधर्व श्री. देसाईंना म्हणाले, " मास्तरला तीनच पदे ठेवून कसे चालेल ? आमच्या एकच प्यालात त्याला एकेका प्रवेशात तीन-तीन पदे आहेत." या चिंतेमुळे मास्तरांच्या पदांची संख्या पाचांपर्यंत वाढविण्यात आली. परंतु ही वाढ तेवढ्यावरच संपली नाही. " मास्तरांच्या मानाने प्रत्येक नटाच्या पदांची संख्या वाढवली नाही तर संप होण्याचा रंग दिसू लागल्यामुळे सर्वांनाच बढती मिळून पदांची एकंदर संख्या तिसाच्या आकड्याशी सलगी करू लागली." ही सलगी तिथेही थांबली नाही. " बालगंधर्वांच्या आग्रहावरून पदांचा आकडा चाळीसपर्यंत मला वाढवावा लागला." अशी कबुली नाटककारांना द्यावी लागली (' मखमालीचा पडदा,' पृ. १३६–१३८). असाच प्रसंग श्री. वसंतराव देसाई यांच्यावर ' प्रेमसंन्यास ' नाटकाच्या वेळीही आलेला असावा. ' प्रेमसंन्यास ' मधील पदे त्यांनीच केलेली होती आणि ती नाटकाच्या पुस्तकात अखेरीस जोडलेली आहेत. या पदांमध्ये नाटकातील विद्याधराच्या भूमिकेसाठी एकही पद लिहिलेले नाही. परंतु राजाराम संगीत मंडळीच्या या नाटकाच्या प्रयोगात विद्याधराची भूमिका करणारे श्री. भार्गवराम आचरेकर तीन पदे म्हणत असत हे मला स्वतःला पक्के स्मरते. ही पदे अर्थातच पुस्तक छापून निघाल्यानंतर नाट्यसंस्थेच्या मागणीवरून श्री. देसाई यांनी लिहून दिली असावीत.

पंडितराज जगन्नाथ या अलीकडील यशस्वी संगीत नाटकातील सर्वतोमुखी झालेले ' जय गंगे भागीरथी ' हे पद प्रथम योजलेले नव्हते. प्रसाद सावकारांसाठी ' सावन घन गरजे ' हा एक ख्याल तेवढा योजलेला होता. परंतु तो प्रेक्षकांना विलक्षण पसंत पडल्यामुळे त्यांच्यासाठी आणखी एखादे पद घालावे

असे ' ललितकले 'च्या भालचंद्र पेंढारकरांना वाटले. नाटककार गोखल्यांनीहीं त्यांच्या इच्छेनुरूप हे पद रचून दिले, आणि ते प्रसंगानुरूप वाटावे यासाठी तिसऱ्या अंकातील प्रवेशही थोडा वाढवला, अशी कथा स्वतः सावकारांनीच सांगितलेली आहे (रसरंग, दिवाळी अंक, १९६५).

पदे वाढविण्याबरोबरच नाट्यसंस्थेतील गायक-नटांसाठी नवीन भूमिका निर्माण करणे किंवा मुळात गद्य म्हणून योजिलेल्या भूमिकांसाठी पदे लिहून देणे असे प्रसंगही मराठी नाटककारांवर आलेले आहेत. वर उल्लेखिलेल्या गंधर्व मंडळीच्या ' विधिलिखित ' नाटकातील पात्रयोजनेमध्ये मा. कृष्णरावांच्यासाठी भूमिका रेखाटलेली नव्हती. पण बालगंधर्वांनी ' मास्तर पाहिजेच ' असा आग्रह धरल्यामुळे श्री. देसाई यांनी आपल्या नाटकात एका लहान मुलीची जी भूमिका रेखाटली होती, तिचे वय वाढवून व तिच्यासाठी काही प्रवेश वाढवून मास्तरांच्यासाठी भूमिका निर्माण करावयाची असे ठरविले व त्याप्रमाणे मास्तरांची सोय लावून दिली (' मखमालीचा पडदा, पृ. १३५). गंधर्व मंडळीप्रमाणेच ' बलवंत संगीत मंडळी 'तही काही घटना घडून आलेल्या आहेत. ती संस्था बसवीत असलेल्या वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या ' उग्रमंगल ' नाटकात संस्थेतील कुमार गायक श्री. गणपत मोहिते यांच्यासाठी भूमिका नव्हती. शास्त्रीबुवांच्यापुढे ती अडचण ठेवताच ते म्हणाले, " नायिकेच्या प्रवेशापूर्वी, पुढे घडणाऱ्या घटनेचे सूचक पद घातले म्हणजे झाले. त्याप्रमाणे पदे तयार होऊन ती पदे गाणारी राणीची वेत्रवती म्हणून श्री. मोहिते यांच्यासाठी नव्या भूमिकेची निर्मिती झाली (' बहुरूपी,' पृ. १८९). हीच मंडळी स्वातंत्र्यवीर सावरकरांचे ' संन्यस्त खड्ग ' हे नाटक रंगभूमीवर आणण्याच्या तयारीत होती. त्यातील गौतम-बुद्धाच्या भूमिकेसाठी सावरकरांनी पदे लिहिली नव्हती. ती भूमिका करणारे कृष्णराव कोल्हापुरे हे नट चांगले गायक असल्याने त्यांना पदे असणे अवश्य आहे अशी इच्छा संस्थेचे दिग्दर्शक श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी सावरकरांच्या कानावर घातली. त्यावर, ' गौतमबुद्ध आणि संगीत यांसारखी विसंगती कोणतीच नाही. ' असे उद्गार सावरकरांच्या तोंडून बाहेर पडले. तरी सुद्धा मंडळीच्या आग्रहासाठी त्यांनी बुद्धाच्या भूमिकेसाठीही पदे करून दिली (' बहुरूपी, ' पृ. २३२).

नटमंडळी आपल्या आवडीप्रमाणे पदे वाढवून घेत, त्याचप्रमाणे स्वतः नाटककारालाही केव्हा केव्हा नाटकांतील पदांची संख्या वाढविण्याचा मोह आवरत नसे. ' नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी 'च्या ' पंजाब मेल ' नाटकाची हकीकत सांगताना श्री. वसंतराव देसाई यांनी ह्या प्रकाराचे मोठे सुरस वर्णन केले आहे. ते लिहितात,—" या नाटकातील चनप्पाच्या ' सुनो मेरे यारों ! चनप्पाका गाना '

या पदाचा जलसा जवळजवळ तासभर चालायचा. मराठीतील श्लोकांसारखे (विनोदी) शेर त्या पदाच्या शेवटी साने (चनप्पाची भूमिका करणारे नट) म्हणायचे, ते फार लोकप्रिय झाले होते. त्यांच्या प्रत्यही वाढत्या लोकप्रियतेमुळे प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळी चारदोन नव्या शेरांची भरती नाटककार करीत असे " (' मखमालीचा पडदा, ' पृ. ८६).

गायक-नटांच्या हौसेसाठी गद्य भूमिका संगीत करण्याचे प्रयोग झाले, त्याउलट काही नाटकांतील मूळ पात्रयोजना बदलल्यामुळे संगीत म्हणून योजिलेली भूमिका पुढे गद्य स्वरूपातच ठेवण्याचे प्रसंग काही वेळा आले. वरेरकरांच्या ' हाच मुलाचा बाप ' नाटकातील ' यमुने 'ची भूमिका, ' ललित-कलादर्श मंडळी 'मधील बापूराव पेंढारकरांनी करायची असे निश्चित झालेले असल्याने वरेरकरांनी इतर भूमिकांबरोबर यमुनेसाठीही पदे करण्यास प्रारंभ केला. परंतु पहिला अंक बसवून झाल्यानंतर, ती भूमिका त्या संस्थेतील रघुनाथ शितूत या गद्य नटाच्या गळ्यात पडल्यामुळे वरेरकरांनी पुढील अंकातून त्या भूमिकेसाठी अगदी दोनतीनच पदे लिहिली. असाच प्रकार वीर वामनराव जोशांच्या ' रणदुंदुभी ' नाटकाच्या वेळी झाला. त्या नाटकाचे लेखन करताना वीर वामनरावांनी अगदी सुरवातीला ' धीरसिंह हा देशभक्त कोतवाल राष्ट्रध्वज खाली उतरविण्यास नकार देतो ' हा प्रवेश लिहिला होतो. तो ऐकून बलवंत मंडळीतील चिंतामणराव कोल्हटकरांनी धीरसिंहाची भूमिका करण्याचे ठरविले. परंतु पुढे त्यांनी मातंग युवराजाची भूमिका पत्करली. ती प्रथम एका गायक-नटाकडे यावयाची असल्याने त्या भूमिकेसाठी वीर वामनरावांनी ' प्रबल अवमानी ' हे एक पदही लिहून ठेवलेले होते. परंतु या बदललेल्या योजनेमुळे नंतर वामनरावांनी त्या भूमिकेसाठी पदे लिहिली नाहीत. ' मानापमान ' नाटकातील शीलधर अगदी वेगळ्याच कारणामुळे गद्य स्वरूपात रंगभूमीवर आला. धैर्यधर आणि लक्ष्मीधर यांच्याप्रमाणेच शीलधरासाठीही खाडिलकरांनी तीन पदे लिहिली होती. परंतु ती भूमिका करणारे किर्लोस्कर मंडळीतील एक गायक, आपल्या एका पदातील ' सेना ' या शब्दाचा उच्चार ' सयना ' असा करू लागले. अनेक वेळा समजावून सांगितल्यानंतरही त्यांच्या गायनातील हा दोष दूर न झाल्याने कंटाळून गेलेल्या खाडिलकरांनी शीलधराची संगीताची पगडी काढून घेऊन त्याला गद्य-धरच ठेवला (' खाडिलकर–स्मरणी ', पृ. २६५).

अन्य कवींकडून पदे लिहवून घेणे

लहरी संगीताचा पुढचा प्रकार म्हणजे एखाद्या भूमिकेसाठी नाटककाराने पदे लिहिली नसतील तर ती अन्य कवींकडून लिहवून घेणे हा होय. नाटककाराकडूनच

गद्य भूमिकांना संगीत शिकविण्याची उदाहरणे वर पाहिली आहेत. त्या ठिकाणी मूळ लेखकच ते संगीतीकरण करीत असल्याने त्याच्या इतर पदांबरोबर नवीन पदेही मिसळून जात आणि त्या जोडकामांतही पुढे अभिन्नता निर्माण होई. परंतु या बाबतीत मात्र काही ठिकाणी मूळ भूमिकेला मारूनमुटकून संगीतरूप दिल्यासारखे वाटते.

'शाकुंतला 'ची नायिका प्रथम गद्य असली तरी पुढे ती नाटककार किर्लोस्करांच्याच संमतीने अत्यंत मधुर गायन करू लागली ही हकिकत पूर्वी सांगितलीच आहे. काही काळानंतर शकुंतलेप्रमाणेच तिच्या प्रिय सखीने—प्रियंवदेने—का गाऊ नये, असा विचार त्याच नाट्यसंस्थेतील कोणाच्यातरी मनात येऊन प्रियंवदेसाठीही दोनतीन पदे तयार करून घेण्यात आली होती. ही पदे नाटककार देवलांनीच लिहून दिली होती, अशी हकीकत गणपतराव बोडसांनी नमूद केली आहे (' सप्त चिरंजीव ', पृ. ४१–४२). ' शाकुंतला 'तील उपनायिकेप्रमाणे पुढे एका नाट्यसंस्थेच्या प्रयोगात, ' सौभद्रा 'तील गद्य उपनायिका—रुक्मिणीही—गाऊ लागली.

रुक्मिणीची भूमिका करणाऱ्या शंकर मोहिते या नटासाठी मामा वरेरकरांनी तीन पदे करून दिली होती आणि त्यांतील गंमत अशी की, प्रत्यक्ष गाण्याला सुरुवात होईपर्यंत आपली बायको–रुक्मिणी–गाणारी आहे याचा त्या नाटकातील कृष्णाला पत्ताच नव्हता (' माझा नाटकी संसार ', खंड ३, पृष्ठ ८–९). ही पदे तिसऱ्या अंकातील कृष्ण व रुक्मिणी यांच्या अत्यंत बहारदार प्रवेशांत गायिली जात. याच प्रवेशात इतर नाट्यसंस्थांनी वेगवेगळे संगीतप्रकार सादर केलेले आहेत. कृष्ण–बलरामांचे संभाषण संपून रुक्मिणीच्या महालाजवळ आलेल्या कृष्णाच्या तोंडी ' रुक्मिणीच्या दासी विविध वाद्ये वाजवून व गाऊन तिला संतुष्ट ठेवण्याचा प्रयत्न करीत आहेत ' असे वर्णन आहे. मात्र त्या ठिकाणी किर्लोस्करांनी कोणतेही पद घातले नाही. ही उणीव पुढे अनेक नाट्य-संस्थांनी भरून काढली. खुद्द किर्लोस्कर मंडळी (१८९५ च्या सुमारास) ' सौभद्र ' नाटकाचे प्रयोग करताना रुक्मिणीच्या महालात एका नाचाची योजना करीत असे व ते पद नाटककार देवलांनी करून दिले होते, अशी माहिती श्री. बोडसांच्या आत्मचरित्रात मिळते (' माझी भूमिका ', पृ. ३७). किर्लोस्कर मंडळीच्या पुढील अमदानीत, याच प्रवेशात मा. दीनानाथ मंगेशकर व दिनकर कामण्णा हे नाचाचे एकच पद अर्धा तास म्हणत असत ('दीनानाथ स्मृतिदर्शन', पृ. २४०). किर्लोस्कर मंडळीच्या अनुकरणाने ' ललितकलादर्श मंडळी 'नेही रुक्मिणीच्या करमणुकीसाठी एका लहानशा जलशाची व त्याबरोबरच एका नृत्याचीही योजना केली होती. तो बहारीचा कार्यक्रम ऐकण्यास व पाहाण्यास

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम .... दि: ....
.... दि: ....

रसिक प्रेक्षकांची झुंबड उडत असे, अशी माहिती श्री. पु. श्री. काळे यांनी दिली आहे (' ललितकलेच्या सहवासात ', पृ. ११ व ९०).

रुक्मिणीच्या महालात नृत्यगायनाच्या नुसत्या सूचनेचा जसा नाट्यसंस्थांनी आधार घेतला, तसाच तो एका नटाला ' मृच्छकटिका 'तही मिळाला. त्या नाटकाच्या पाचव्या अंकात, शकार आपला प्रिय मित्र जो विट त्याला जास्तीत जास्त भसाड्या आवाजात ओरडून दाखवून आपल्या ' गंधर्वगाना 'चा प्रत्यय आणून देतो, असा एक प्रसंग आहे. गेल्या शतकाच्या अखेरीस चालू असलेल्या गाडेकर मंडळी या नाट्यसंस्थेत मात्र या प्रसंगी एक वेगळाच प्रकार होत असे. त्याचे वर्णन करताना श्री. पु. गो. काणेकर लिहितात,—" शकाराला गाण्याची लहर येते तेव्हा एक नट ' माज्या पोटात दुखता गे माय ' हे कोंकणी भाषेतील गाणे म्हणत असे. त्यामुळे फारच हंशा पिके. " (' माझ्या काही नाट्यस्मृती ' पृ. ३१). नाटकात नसलेले पद म्हणण्याचा असाच एक प्रकार माधवराव पाटणकरांच्या ' सत्यविजय ' या मुंबईच्या गिरणगावी प्रेक्षकात कमालीची लोकप्रियता मिळवणाऱ्या नाटकातही घडून येई. त्यातील एका प्रवेशात एक भूत रंगभूमीवर येऊन संभाषण करते, इतकेच नव्हे तर ते पदेही म्हणते, असा एक अद्‌भुत प्रसंग आहे. भुताने गाणे म्हणण्याचा तो प्रकार त्या नाटकाच्या प्रेक्षकांना इतका आवडला होता की, त्यांना खूष करण्यासाठी मूळ नाटकातील भुताची पदे पुरेशी वाटली नाहीत म्हणूनच की काय, आणखी कोणीतरी भुताच्या पात्राकरिता पदे रचिली होती (' किस्ता ', पृ. ३७).

गडकऱ्यांनी आपल्या ' पुण्यप्रभाव ' नाटकातील वृंदावनाची भूमिका श्री. गणपतराव बोडसांसाठी रेखाटली होती असा स्वतः बोडसांचा दावा आहे (' माझी भूमिका ' पृ. २४२–४३). बोडस हे खरे गद्य नट असल्याने गडकऱ्यांनी वृंदावनाला पदे ठेवली नाहीत. पुढेही इतर नाट्यसंस्थांतून कोल्हटकर, नाना फाटक इत्यादी विख्यात गद्य अभिनेत्यांनीच ती भूमिका गाजविल्यामुळे ' बलवंत ', ' ललितकला ' अशा संगीत संस्थांनाही त्या भूमिकेसाठी संगीताची आवश्यकता भासली नाही. पण ' यशवंत संगीत मंडळी 'ने हे नाटक रंगभूमीवर आणण्याचे ठरविल्यानंतर मात्र, वृंदावनाची भूमिका करणाऱ्या भाऊराव जाधव या गायकासाठी बन्याबापू कमतनूरकर यांच्याकडून दोन पदे लिहवून घेतली होती (' मखमालीचा पडदा,' पृ. ३५).

मूळ नाटकात नसलेला संगीताचा जलसा

नाटककाराने पदे लिहिली नसली तरी संगीत नटांची लालसा पुरविण्यासाठी इतरांकडून पदे करवून घेण्याची उदाहरणे पाहिल्यानंतर, त्या सर्वांवरही

ताण करणाऱ्या एका नाट्य-प्रसंगाचा निर्देश केला पाहिजे. नाटककाराने न लिहिलेली पदे तर रंगभूमीवर गायिली गेलीच; परंतु त्याने न लिहिलेला एक संपूर्ण प्रवेश मराठी रंगभूमीवरील ‘ संशयकल्लोळ ’ या देवलांच्या चिरतरुण नाटकात सुमारे पन्नास वर्षे केला जात आहे. या नाटकातील रेवतीच्या घरी सत्यनारायणाच्या पूजेनिमित्त होणारा संगीताचा जलसा, हा तो प्रवेश होय. ‘ संशयकल्लोळ ’मधील संगीत आज पुरेसे वाटले तरी पहाटेपर्यंत नाटकाचा आस्वाद घेण्यास सरावलेल्या त्या काळच्या संगीतलोलुप रसिकांच्या दृष्टीने ते थोडे कमी पडत होते. ‘ संशयकल्लोळा ’च्या तालमी चालू असतानाच गणपतराव बोडसांनी नाटककार देवलांना त्याची जाणीव करून दिली होती. परंतु देवल त्या वेळी मृत्युशय्येवर पडले असल्याने, त्यांनी अधिक पदे करून देण्याची तयारी दर्शविली असतानाही बोडसांनी त्यांना ती तसदी दिली नाही. ‘ आज रात्रभर जलसा चालायचाय् ’ या रेवतीच्या वाक्याचा आधार घेऊन एका लहानशा जलशाच्या प्रवेशाची योजना करायची व संगीताची उणीव भरून काढायची, अशी युक्ती गंधर्व नाटक मंडळीने काढली. इतर नाट्यसंस्थांनीही तिचे अनुकरण करून त्या प्रवेशाला नाटकात कायमचे स्थान प्राप्त करून दिले. ‘ संशयकल्लोळ ’ नाटक आपल्या आंतरिक गुणांनी हमखास रंगत असेच; परंतु मूळ नाटकात नसलेल्या या जलशाच्या प्रवेशाच्या लौकिकावरच ‘ संशयकल्लोळा ’-च्या प्रयोगाकडे प्रेक्षकांना खेचून आणण्याचा चमत्कार रंगदेवता रघुवीर सावकार यांनी करून दाखविला होता. त्यांच्या या ‘ एकमेवाद्वितीय ’ अशा कामगिरीचे वर्णन करताना श्री. वसंतराव देसाई लिहितात,— “ रघुवीर सावकारांचा जलसा दीड तास चालत असे. ‘ चुराके चले ’ या चीजेने सुरुवात करून नंतर ते ‘ ना मारो पिचकारी ’ ही ठुंबरी म्हणत असत. त्या ठुंबरीच्या शृंगारभावाला अनुरूप असे रघुवीरांचे मनोवेधक हावभाव पहायला प्रत्येक गावी अलोट गर्दी जमत होती... नाटकात नसलेल्या प्रवेशामुळे नाटक यशस्वी व्हावे असे नाट्यकलेच्या इतिहासातील हे एकच आंतरराष्ट्रीय उदाहरण असेल ! ” (‘ मखमालीचा पडदा ’, पृ. ११३).

लहरी संस्थानिक

नाट्यसंस्थांच्या लहरीसाठी नाट्यसंगीतात जे विविध लहानसहान फेरबदल घडविण्यात आले त्यांची उदाहरणे आतापावेतो पाहिली. परंतु एखादे वेळी नाट्यसंस्थेच्या चालकांना आपल्या आश्रयदात्या संस्थानिकांच्या मर्जीखातर काही विचित्र गोष्टी कराव्या लागत. एकाच वेळी निरनिराळ्या नाटकांतील हवे ते अंक करून दाखविणे हा तर नेहमीचाच शिरस्ता होता. ‘ स्वयंवर ’चा संपूर्ण

प्रयोग पाहिल्यानंतर 'मृच्छकटिका'चा पाचवा अंक सुरू करा, तो झाल्यावर 'संशयकल्लोळ'चा दुसरा अंक सुरू करा, अशा गमती ग्वाल्हेरच्या महाराजांनी केल्याचे वर्णन श्री. बोडस यांच्या आत्मचरित्रात आहेच ('माझी भूमिका', पृ. २६०). परंतु संस्थानिकांच्या आज्ञेप्रमाणे, नाट्यसंस्थांना मूळ नाटकात नसलेल्या काही गोष्टीही नाट्यप्रयोगात करून दाखवाव्या लागत. गंधर्व मंडळीचा मुक्काम इंदूर येथे असताना तेथील महाराणींनी स्वत:साठी म्हणून 'मृच्छकटिक' नाटकाचा एक खाजगी प्रयोग करविला होता. त्यामध्ये त्यांनी नाच घालण्याचा हुकूम दिला होता. नाटकात तर नाच घालण्यासारखा कोणताच प्रसंग नव्हता. तेव्हा त्याची योजना कोठे करावयाची असा गंधर्व मंडळीच्या चालकांना पेच पडला. शेवटी, 'नाटकाच्या अखेरीस आर्यकाचा दरबार भरवून चारुदत्ताला राज्य द्यावयाचे आणि तेथे नाच घालायचा' अशी युक्ती नाटककार देवलांनी काढली व तो पेच सुटला ('माझी भूमिका', पृ. २२७).

संगीताचा विस्तार

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील हा 'लहरी संगीता'चा आढावा घेतल्यानंतर त्या संगीताच्या योजनेवरून एकदोन विचार मनामध्ये येतात. मराठी नाटकांतील पदांच्या संख्येचा एक आलेख काढला तर त्याचे तीन प्रमुख टप्पे दिसतात. १८८० ते १९१० या काळात रंगभूमीवर आलेल्या नाटकांतील पदांची संख्या शेकड्यांनीच मोजावी लागते. परंतु त्या पदांत साक्यादिंड्या आणि रूढ जातिरचना यांचा मोठा समावेश असल्याने पदे विपुल असली तरी त्यांचे गायन अल्पावधीत होई. १९११ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या 'मानापमान' नाटकापासून ख्याल गायकीच्या वर्चस्वामुळे पदांची संख्या पन्नास–साठपर्यंत आली, तरी गायन-विस्तारामुळे एकंदर नाटकाला लागणारा वेळ कायमच राहिला. या दोन्ही कालखंडांत मराठी नाट्यसंस्थांमध्ये एका वेळी अनेक गायक असल्यामुळे अनेक भूमिकांसाठी नाटककाराला पदे घालावी लागत. किर्लोस्कर मंडळीतील नटवर्ग प्रमुख भूमिकांबरोबरच छोट्या भूमिका करण्यात कमीपणा समजत नसल्याने त्या काळात आणि नंतर प्रत्येक भूमिकेसाठी वेगळा नट असल्याने नट-समृद्ध अशा दुसऱ्या काळात संगीत भूमिकांची संख्या भरपूर प्रमाणात समाविष्ट झाली. नाट्यसंस्थांच्या फाटाफुटीमुळे पुढील काळात दोनतीन महत्त्वाच्या भूमिकांसाठी विशेष दर्जेदार व निवडक चालींची योजना होऊन इतर पदे केवळ भरतीसाठी येऊ लागली, आणि १९३० नंतर पदांची संख्या पंधरापर्यंत आली. बालमोहन मंडळीला चांगली गाणारी नायिका मिळाली असती किंवा 'नाट्य–निकेतन'ला चांगला गायक मिळाला असता तर ही संख्या कायम राहिली असती. पण तशी अनुकूल

परिस्थिती नसल्याने त्यांच्या नाटकांतील पदे पाचपासून दहापर्यंत येऊन पोचली आणि आता रंगभूमीवर येणाऱ्या संगीत नाटकांतील पदे पाचच्या आसपासच असल्याचे दिसून येते. विद्याधर गोखल्यांच्या संगीतप्रधान नाटकांचा अर्थातच वेगळा वर्ग आहे.

संगीतावर नाट्याची मात

या लहरी संगीताने जुन्या कालखंडातील नाटकांच्या यशाबाबत काही निश्चित स्वरूपाची ग्वाही दिलेली होती असे मात्र म्हणता येत नाही. नटांच्या गायकीकडे लक्ष ठेवून लिहिलेली काही नाटके चिरंजीव झाली; काही अल्पकाळ रंगभूमी गाजवून स्मृतिशेष झाली, तर काही पूर्णपणे अयशस्वी ठरली.

यावरून एक गोष्ट निर्विवादपणे सिद्ध झाली की, नटानुकूल संगीतरचना ही नाटकाच्या यशस्वितेची निर्णायक कसोटी होऊ शकत नाही. भाऊराव कोल्हटकर, बाळकोबा नाटेकर, बालगंधर्व, केशवराव भोसले, मा. दीनानाथ, पेंढारकर इत्यादी नामवंत गायकांच्या कंठांतून निघालेली पदे लोकप्रिय झाली आणि ती पदे रचताना मराठी नाटककारांनी या लोकोत्तर गायकांच्या संगीत-नैपुण्याच्या सामर्थ्याचा आणि मर्यादांचा विचार मनात ठेवला होता हे खरेच आहे; परंतु चांगला गायक आणि चांगली संगीतरचना एवढ्यावरच नाटकाचे यश निश्चित होऊ शकले नाही. तसे झाले असते तर या श्रेष्ठ कलाकारांचे प्रत्येक नाटक प्रेक्षकांच्या पसंतीला उतरले असते. परंतु तसे झाले नाही. विशिष्ट कलावंतांच्या कंठाला शोभून दिसेल अशा संगीताची दक्षतापूर्वक योजना केलेली अनेक नाटके त्यांतील समर्थ नाट्यगुणांच्या अभावी पडेल ठरली. एका गंधर्व नाटक मंडळीच्या नाट्यसंसाराचा इतिहास पाहिला तरी त्या मंडळीच्या रंगभूमीवर 'नंदकुमार', 'मेनका', 'आशा-निराशा', 'विधिलिखित', 'सावित्री', 'अमृतसिद्धी' अशी अनेक नाटके थाटामाटाने सादर होऊनही प्रेक्षकांना ती न आवडल्याने मागे पडल्याचे दृश्य दिसून येते. यांपैकी अनेक नाटकांत योजिलेल्या ढंगदार चाली आणि त्यांच्या आधाराने रचलेली रसाळ व लालित्य-पूर्ण पदे रसिकांना केव्हाही गुंगवून टाकतील अशी श्रुतिमधुर आहेत. गोविंदराव टेंब्यांच्याही अनेक पदांबाबत हाच अभिप्राय देता येईल. परंतु वैभवशाली रंगभूमी, पट्टीचे गायक नट आणि कर्णमधुर संगीत या गोष्टींना प्रभावी नाट्याची जोड नसेल तर ती नाटके रंगभूमीवर टिकू शकत नाहीत, किंबहुना फार काळ उभीदेखील राहण्यास असमर्थ ठरतात, असाच मराठी रंगभूमीचा इतिहास आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत

दि: ......२१७.....

यावरून असा निष्कर्ष निघतो की, जी संगीत नाटके मराठी रंगभूमीवर गाजली ती त्यांतील संगीतयोजना नटांच्या गायकीला अनुरूप अशी होती म्हणून नव्हे. गुणी कलावंत लाभल्यामुळे नाटककाराने लिहिलेल्या पदांना अधिक खुलावट आली असेल किंवा मूळ चालीपेक्षाही अधिक गोडवा लाभला असेल; परंतु केवळ त्यामुळे नाटकाच्या यशाची निश्चित ग्वाही देता येत नाही. 'सौभद्र', 'शारदा', 'मानापमान', 'स्वयंवर', 'संशयकल्लोळ' इत्यादी नाटकांतील संगीताची सजावट करताना किर्लोस्कर–देवल–खाडिलकरांनी 'किर्लोस्कर मंडळी' व 'गंधर्व मंडळी' या नाट्यसंस्थांतील कलावंतांच्या गानकुशलतेचा अचूक उपयोग करून घेतला; किंबहुना त्या कलावंतांच्या सोयीप्रमाणेच संगीतयोजना केली, ही तर वस्तुस्थितीच आहे; पण ही नाटके यशस्वी झाली ती नाटककारांच्या या गायकशरण संगीतयोजनेमुळे नव्हे, तर त्या नाटकांतील चिरकाल टिकणाऱ्या आंतरिक गुणसमुच्चयामुळे होय. अशी गुणसंपन्न नाटके प्रारंभी काही नटांकडे पाहून लिहिलेली असली तरी त्यांतील प्रभावी नाट्यगुणांमुळे जुने कलावंत निवृत्त झाले किंवा काळाच्या पड्याआड गेले तरी त्यांच्या जागी नवे कलावंत उभे राहिले आणि म्हणून तीच नाटके मराठी रंगभूमीवर वर्षानुवर्षे होत राहिली. प्रत्येक प्रवेशात नाटकाला रंग भरणाऱ्या नाट्याच्या पार्श्वभूमीवरील एकेकाळच्या त्या लहरी संगीताने प्रेक्षकांना सतत असा निरुपम आनंद दिला की, त्या अविस्मरणीय संगीतलहरींनी मराठी रसिक वेडावून गेला.

* * *

९५९३२

प्रमुख साधनग्रंथ

१.	माझा नाटकी संसार, खंड १ ते ३	मामा वरेरकर
२.	गडकऱ्यांच्या आठवणी	संपा. गो. गो. अधिकारी
३.	बहुरूपी	चिं. ग. कोल्हटकर
४.	दीनानाथ स्मृतिदर्शन	संपा. वि. ना. कोठीवाले
५.	खाडिलकर–स्मरणी	संपा. य. कृ. खाडिलकर
६.	संगीताने गाजलेली रंगभूमी	बाबुराव जोशी
७.	मराठी रंगभूमी (आ. दुसरी)	आ. वि. कुलकर्णी
८.	खरेशास्त्री यांचे चरित्र	दा. मो. भट
९.	मखमालीचा पडदा (आ. पहिली)	व. शां. देसाई
१०.	माझा जीवनविहार	गो. स. टेंबे
११.	माझी भूमिका (आ. पहिली)	ग. गो. बोडस
१२.	कोल्हटकर लेखसंग्रह	
१३.	मराठी नाट्यसृष्टि (खं. १ व २)	वि. पां. दांडेकर
१४.	माझ्या काही नाट्यस्मृती	पु. गो. काणेकर
१५.	मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय	श्री. ना. बनहट्टी
१६.	गणपतराव जोशी चरित्र	ल. ना. जोशी
१७.	नाटककार खाडिलकर	पु. रा. लेले
१८.	समग्र किर्लोस्कर	संपा. घारपुरे-लेले
१९.	सत चिरंजीव	ग. गो. बोडस
२०.	नाटककार कोल्हटकर	द. रा. गोमकाळे
२१.	अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे चरित्र	शं. बा. मुजुमदार
२२.	मुखवट्याचे जग	नानासाहेब फाटक
२३.	नाट्यनिकेतन, रौप्यमहोत्सवी स्मरणिका	संपा. मो. ग. रांगणेकर
२४.	ललितकलेच्या सहवासात	पु. श्री. काळे

याशिवाय रंगभूमि, सह्याद्रि, विविधज्ञानविस्तार, विविधवृत्त, लोकसत्ता, तारका, केसरी, तरुण भारत, साहित्य, सत्यकथा इ० नियतकालिके व वृत्तपत्रे यांतील स्फुट लेख.

सूचि

[महत्त्वाची नाटके, नट, नाटककार व टीकाकार]

* या चिन्हापुढील नावे नाटकांची आहेत.

अत्रे प्र. के. ९१, १२९, १६४, १८५–८६, १८८, १९०, १९४, २०१, २०३, २०७.

* अधिकारमदविपाक १०३, १०५–६, १०९, १११–१२, ११४–१६.

अभ्यंकर नाना ३, १२, ३९.

* अमृतसिद्धी १८२–८३, २१६

* अरुणोदय १८५, १८८.

आचरेकर, भार्गवराम १९३, २०९.

* आंधळयाची शाळा २०१

* ऑथेल्लो १०८

* उग्रमंगल ६७, ७१–७३, ७५–८७, ८९–९५, ९८, १८२, २१०.

* उद्याचा संसार २०१

* एकच प्याला १३, १७७–७९, १८९–९०, १९९, २०७.

* एकनाथ १३०, १३४, १३६, १४०–४१, १४४–४७.

औंधकर वि. ह. ३८, ६८, ९०, १३९, १८४.

* कनककांता १०५–६, १०८, १११–१२, ११६–१७, १२१

कमतनूरकर न. ग. १९८, २१३

* करीन ती पूर्व १८१

* कर्कशादमन १०५–६

* कांचनगडची मोहना १२६, १७३

काणेकर पु. गो. ११७, १२५–२६, २१३

कानेटकर वसंत १९८–९९

कारखानीस त्र्यं. सी. ६६, ६७, १७३, १७६, १८१, १८४, १८८

किर्लोस्कर, अण्णासाहेब १४, ४६, ५०, ९४, ९७, १००, १०३, ११८–१९, १२१, १२५–२६, १४५, १५०–५३, १५५–५८, १६२, १६८–६९, १८८–९०, १९२, १९५, १९८, २०२–४, २१२, २१७

* कीचक वध ८, ३२, ११३, १२६, १७३, १८९

कीर्तने वि. ज. ५९, १३२

* कुंजविहारी ४९, १७९

कुलकर्णी आ. वि. ६५, १०४–५, १०७, ११७–१८, १२६, १३७

कुलकर्णी ना. वि. १८६

* कुलवधू १९३

कुसुमाग्रज ५९, ६२.

* कृष्णकांचन ६७, ७०, ७१, ७५, ७७–८६, ९०–९३, ९५, १८२

कृष्णराव, मास्तर १८३, २०६, २०९–१०.

* कृष्णार्जुनयुद्ध १९८

केळकर न. चिं. १०४, १९७–९८

केळकर वा. बा. ५९, १३२, १९९

कोठीवाले वि. ना. ८, ७२, ७३, १०६

कोल्हटकर अ. ब. ८, १९९

कोल्हटकर चिं. ग. ७, ८, १७, २०, ३९, ७१–७३, ९३, १७१, १७५, १७८, १८२, २१०–११, २१३
कोल्हटकर बाळ १८७
कोल्हटकर भाऊराव १३३, १५१, १७०, २०४, २१६.
कोल्हटकर श्री. कृ. २, १४, ५०, ९९, १०२–४, १०८, १११, ११७, १२४, १५६–५७, १६२, १७०–७२, १८८, १९६, १९८–९९, २०२, २०४–५,
कोल्हापुरे कृष्णराव ७२, ९४
खरे वासुदेवशास्त्री ६३–९८, १३२, १८१–८२, १९९, २१०.
खाडिलकर कृ. प्र. २, ८, १६, १७, २१, ३२, ३५, ३६, ३८, ४५, ४६, ५०, ५३, ५६, ५७, ७३, ८०, ८५–८७, ९०, ९७, ११३. १२६, १३९, १५७, १६२, १६४, १७२–७४, १७८, १८८, १९०, १९३, १९७, २०२, २०५–६, २११, २१७
खांडेकर वि. स. १४२, १७२, २०५
गडकरी रा. ग. २, ५, ६, २१, ४३, ४४, ४६, ९१, १७५–७९, १९८–९९, २०६–७, २१३
* गर्वनिर्वाण १७५
* गुणोत्कर्ष ६३–६६, ७३, ७६–८१, ८५, ८६, ९२, १३२.
गुर्जर वि. सी. १७१, १७८, १९९ २०७
गुळवणी रामभाऊ ३
गोखले विद्याधर १९३–९४, २१०, २१६
गोमकाळे द. रा. १०४
* चित्रवंचना ६७, ७०, ७१, ७४, ७७–८१, ८५, ८६, ९०–९६, ९८
छोटा गंधर्व १८६, १९३, २००, २०७
* जय जय गौरीशंकर १६४, १९४
जाधव भाऊराव ७१, ९३, २१३
* जुगार १८७
जोगळेकर नानासाहेब १७४–७५, २०५
जोशी गणपतराव ५९, १२८, १३१–३२, १३४–३९, १९०, १९१, २००
जोशी दामुअण्णा १८५
जोशी नागेश २००
जोशी बाबुराव ४८, १२४, १९४
जोशी माधवराव ९१, २०३
जोशी ल. ना. १८६, १३२–३४
जोशी, वीर वामनराव १–६२, ८५, ८६, ९०, १८३–८४, २०१, २११
जोशी शं. प. २००
जोशी सीतारामपंत ६९, १८४
* झुंजारराव ५९, १३२, १४९–५०
* झोटिंग पादशाही. १०, ११, १५, १९
टिपणीस यशवंतराव १७१–७२, १९६–९८
टेंबे गो. स. ४९, ६७, ६९–७१, ७३, ९३, ९४, ९६, ९७, १०१–२, १२६, १७५, १८२, १९४, २०५–६, २१६
ठोंबरे, बालकवी १७६, १९९
* तारामंडळ ६७, ७४, ७८–८२, ८५–८७, ९०–९२, ९८, १८१

* तुकाराम (राजापूरकर मंडळी) १२६, १३६
* तुकाराम (शिरवळकर कृत) १२६, १२८, १३०–३१, १३४–३६, १३८-४१, १४४–४७
* तोतयाचे बंड १९७
* तो मी नव्हेच २५, १८६, १९३
* त्राटिका ५९
दांडेकर गो. नी. १६७
दांडेकर वि. पां. १०७
दाते केशवराव १२, ६७–६९, १८४–८५, १८७–८८, १९०–९१
दाते शं. ग. १०६–७
दिनकर कामण्णा ७, ७२, १७८, २१२
दिवेकर चिंतोबा १०१
दीक्षित मुक्ताबाई १८७
दीनानाथ (मंगेशकर) ७, ८, ११, १३, १४, ५१, ५४, ५८, ७२, ७३, ९४, ९६, १७८, १८२, २१२, २१६
* दुरितांचे तिमिर जावो १८७
* दुर्गा ६५, १३२, १५०
देव यशवंत २००, २०२
* देवमाणूस १९३, २००
देवल गो. ब. १४, ४६, ५०, ६५, ९४, ९७, ९८, १००, ११८–१९, १२६, १४९–६४, १६९–७०, १९५, २०४, २१२, २१४–१५, २१७
* देशकंटक ६७, ७२, ७३, ७५, ७७, ७९–८१, ८५–८७, ८९, ९२, १९९
देशपांडे पु. ल. २०१
देशमुख वत्सला ६९
देसाई व. शां. ४८, ९७, १०१, १२६, १७५, १८२–८३, १९४, १९९, २००, २०९–१०, २१४
* द्रौपदी १६४, २०६
* द्रौपदीवस्त्रहरण १०५–७
धनवटे सुमतीबाई २००
* धर्मसिंहासन ९, १०, १५, १९, २२, २३, २७, ३०, ३१, ३४, ३७, ४९, ५१
* नरकेसरी १८०, १९७
नाटेकर बाळकोबा २०३–४, २१६
* नामदेव १३०, १३४, १३६, १४०–४१, १४४–४७
निमकर जनुभाऊ १७९–८०, १८८
* पंजाब मेल २१०–११
पटवर्धन वसुंधरा १८७, २००
* पठ्ठे बापूराव १८७
* पंडितराज जगन्नाथ १६४, १९४, २०९
* पन्नारत्न १२८, १३०, १३७–४०, १४३–४४, १४६–४७.
परांजपे शि. म. १४०, १८६
* परीक्षासत्र १०५–७
पागनीस विष्णुपंत ५, १८४
पाटणकर माधवराव ७६, ९९–१२७
* पानपतचा मुकाबला १२६, १२८, १३०–३१, १३३–३४, १४०, १४४, १४६–४७
* पुण्यप्रभाव १७६–७७, १७९, १८९, १९९, २०६, २१३
पेंढारकर बापूराव ६, १९८, २११, २१६
पेंढारकर भालचंद्र १८७, २१०

पोतनीस वामनराव १७१, १७६, १८०
* प्रेमदर्शन १०६–७
* प्रेमसंन्यास १७६, १७९, १९९, २०९
फाटक नानासाहेब ६, १३, १३४, १७७, १८६, २१३
बखले भास्करबुवा १५३, १६९, २०६
बनहट्टी श्री. ना. १२६–२७, १३२, १३६–३७
* बायकांचे बंड १७३, १९७
बालगंधर्व २, १४, १६८, १७२, १७४–७५, १७७–७८, १८०, १८२–८३, १९०, २०५–६, २०९, २१६
बोडस गणपतराव १०२, १६२–६३, १७०, १७२, १७४–७८, १८६, १९७, २०५, २०७, २१२–१५
ब्रह्मे मो. द. १८७
भट दा. मो. ९७
भट मामा ६७, ६८, १३७
* भस्मासुर १०५–७, १०९, ११२–११४, ११७
* भाऊबंदकी १२६, १३८, १७३, १८९–९०
भागवत गणपतराव १७६
भांडारकर कृष्णाप्पा १८३
* भावबंधन १३, ७२, १७८–७९, १८९–९०, १९९
भावे पु. भा. २००
भावे ल. ना. १८७
भावे विष्णुदास १९२
भिडे माई ६९
भोसले केशवराव २–५, १३, १४, ४७, ५१, ५८, १८१, १९०, १९८, २०९, २१६
भोसले दत्तोबा ३, १९८
भोळे केशवराव ४, १९४
भोळे ज्योत्स्नाबाई १९३, २०२, २०७–८
भोळे वा. वा. १८४–८५, १८८
* मत्स्यगंधा १६४, १९९
* मदनाची मंजिरी १६४, १९४
* मंदारमाला १६४, १९४
मराठे चिं. य. १६७, १९३–९४
मराठे संजीवनी २००
महाजनी वि. मो. १९९
महाजनी ह. रा. १९३–९४, २०२
माडगूळकर ग. दि. ९७, १८७, १९८, २००, २०२
* मानाजीराव १८६
* मानापमान ४, १३, ४७, ४८, ४९, ५६, ११७, १५७, १५८, १७४, १८९, १९३, २०४–६, २११, २१५, २१७
माने बापूराव १८५–८६, २०७
मालवणकर दामुअण्णा ६९, १८०
मुजुमदार शं. बा. १०२, १०५, ११६, १६८–६९, १९८, २०३–४
मुळगांवकर सुहासिनी १९३
* मूकनायक ४९, १२६, २०४–५,
* मृच्छकटिक १३, १००, ११८, १४९-५०, १५२–१५५, १५८–६१, १६३, १९३, २०४, २१३, २१५
मेटरलिंक ११, २९, ५९–६२

मोडक वि. त्रिं. १२९–३०, १३३, १४०, १४२
* मोना व्हॅना ११, १२, २९, ३४, ५९–६२
मोहिते गणपत ७२, १८२, २१०
* युवतीविजय १०५–८, १११–१२, ११६–१८, १२०
* रक्षाबंधन १८६, १९७
* रणदुंदुभी ६–९, १३–१५, १८–२०, २२, २३, २६–२८, ३०–३४, ३६–४०, ४४–४६, ४९–५३, १८४, १८९, २०१, २११
* राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ३–५, १३–१५, १८–२८, ३० ३६, ३८–४०, ४४–४५, ४७, ४८, ५१, ५३, ५५, ५६, १८३
रांगणेकर मो. ग. १६४, १८६–८८, १९०, १९४, २००, २०२–३, २०७
राजहंस बापुराव ६७, ९२
* राणा भीमदेव १२६, १२८–३४, १३८–४०, १४२–४७
* राणीचा बाग २००, २०८
रानडे सदूभाऊ ३, १८३
* रामराज्यवियोग ११८, १५३, १५५–५६, १६९, २०४
* लग्नाची बेडी १८५, १८९
लेले गणपतराव ९, १०
लेले गोविंदराव ९–११
लेले पु. रा. १०१, १३९, १४३, १७१, १७३, १७६
लोंढे गंगाधरपंत १९२, २०६
* वत्सलाहरण १७०
* वधूपरीक्षा ४९, १७१–७२, १९६
वरेरकर मामा ४, ५, १४, २२, ४८, ११०, १२५, १२७, १३६, १४०–४१, १५७, १६७, १७२, १७९–८०, १८८, १९३, १९८, २०३, २०५, २०८–९, २११
वर्तक श्री. वि. २०१
* वसंतचंद्रिका १०५–७
वाळिंबे रा. शं. १०१
* विकारविलसित ५९
* विक्रमशशिकला ९९, १०३, १०७–८, ११७, १२२–२३
* विक्रमोर्वशीय १५०, १५२–५४, १५८
* विद्याहरण १३, ४८, १५७, १७४, १८९–९०, १९३, २०५–६
* विधिलिखित ४९, १८२–८३, १९०, २०९–१०, २१६
* वीरतनय १२६, १५६–५७, १७१
* वैजयंती ५९
* शकुंतला १९३, २०२
* शहा-शिवाजी ४९, १९८
* शाकुंतल १००, ११८, १५१–५३, १५५, १५८, १६८, १९२, १९८, २०३, २१२
* शापसंभ्रम १२६, १५०, १५२–५४, १५८, १६१
* शारदा १२६, १३१, १४९–५०, १५२–५८, १६१, १६३, १७०, १९५, २०४, २१७
शास्त्री शं. बा. ९२, १९८–९९
शाळिग्राम परशुरामपंत ६८
शिरवळकर वा. रं. ८५, ८७, ८९, ९०, १२६, १२८–१४८

* शिवसंभव ६४, ६७–७०, ७५, ७७–७९, ८१, ८२, ८५–८७, ८९, ९१, ९२, ९८, १३८, १८१

* शीलसंन्यास ११, १२, १५, १८, १९, २९, ३४, ५९–६२

शुक्ल स. अ. १३८, २००

शूद्रक १५९–६०

शेक्सपियर ११, ६५

शेटपे वि. गो. १८६, १९७

* संजीवनी १८०

बालगविजय, ९९, १०३, १०५–६,

* सत्या... १०८–१२, ११...६–१७, ११९–२०, १२३, १२५, २१३

* सन्यस्तखड्ग १९८, २१०

* संन्याशाचा संसार ४, १८०, १८९, २०८-९

सरनाईक शंकरराव ७१, ९३, ९४, ९६

* सवाई माधवराव यांचा मृत्यु १३८, १७३

* संशयकल्लोळ ५९, १४९–५०, १५२, १५७–५८, १६२–६४, १७०, १९३, १९६–९७, २०४, २१७

* सहचारिणी १७२

साठे त्र्यं. ना. १६९–७०

साठे शं. गो. १९७

सावकार प्रसाद १९३, २०७, २०९–१०

सावकार रघुवीर २१४

सावरकर वि. दा. ३८, ५६, १९८, २१०

* सावित्री १७५, २०६, २१६

* सीमंतिनी १०५–७, १०९, १११–१२, ११६–१७, १२०, १२२

* सुवर्णतुला १६४, १९४

* सौभद्र १३, १००, ११८, १३१, १५२, १५५, १५६, १६९, १८९, १९३, २०३–४, २१२–१३, २१७

* स्वयंवर १६३–६४, १७४–७५, १७७, १८०, १८९, १९३, २०६, २१७

हळदणकर सुरेश १८७, १९३, २०८

* हाच मुलाचा बाप ४, १८०, १९६, २११

* होनाजी बाळा १९३–९४

* हॅम्लेट ५९, २००

REFBK-0015932

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.

अनुक्रम ८१८८८ वि: निबंध

क्रमांक १८.३२ नों. दि: २०१४८८

आमची नामवंत आणि अभिरुचिपूर्ण वाङ्मयीन प्रकाशने

नाटककार खाडिलकर

नाटककार गडकरी

रवींद्र-साहित्य-परिचय

सूर्यप्रभा

चिमण्या जगात

शालेय रंगभूमि

कादंबरी

बालवाङ्मय

चंक्रमण

प्राचीन भारतीय कला

प्राचीन मराठी पंडिती काव्य

सुखसाधना

रंगभूषा-शास्त्र आणि कला

जोशी आणि लोखंडे प्रकाशन

टिळक रस्ता, पुणे ९.