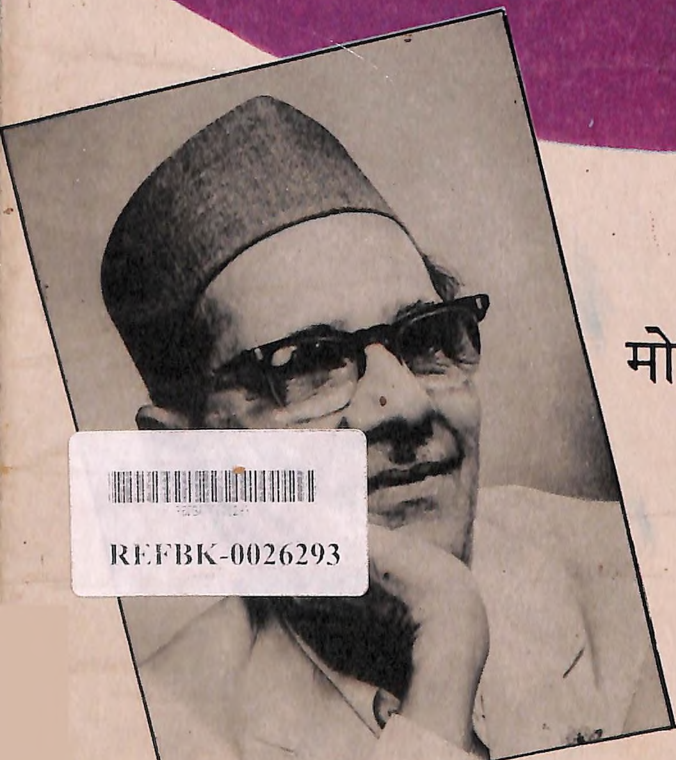
मं. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३४०९

मो. ग. रांगणेकरांची नाट्यसिद्धी



REFBK-0026293

मोहिनी वर्दे

संदर्भ
निवोद
३४०९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागले.

13 MAR 1991

(कृ. मा. पहा)
१००००-११-८९

मो. ग.

रांगणेकरांची नाट्यसिद्धी

डॉ. मोहिनी वर्दे

REFBK-0026293

लोकवाङ्मय गृह

मो. ग. रांगणेकारांची नाट्यसिद्धी / मोहिनी वर्दे
प्रथमावृत्ती / ऑक्टोबर १९९०
म / ३७३
©मोहिनी वर्दे

मुखपृष्ठ / कमल शेडगे **मूल्य रू. ७५/-**

प्रकाशक /
प्रकाश विश्वासराव
लोकवाङ्मय गृह,
भुपेश गुप्ता भवन,
८५, सयानी रोड,
प्रभादेवी,
मुंबई ४०० ०२५

मुद्रक /
प्रकाश विश्वासराव
न्यू एज प्रिंटिंग प्रेस,
भुपेश गुप्ता भवन,
८५, सयानी रोड,
प्रभादेवी,
मुंबई ४०० ०२५.

नमस्तुंग शिरश्चुंबी चंद्रचामरचारवैः ।
त्रैलोक्य नगरारंभ मूलस्तंभाय शंभवै : ।

बाणभट्ट

श्री. मोहन, चि. लक्ष्मी आणि चि. गीतिकास

मनोगत

नाटक हा कलाप्रकार नेहमीच माझ्या आवडीचा होता. नाटके पाहाता पाहाता, त्यांचा आस्वाद घेता घेता नाटकाविषयी जाण वाढली. अभ्यासामुळे अभिरुची अधिक नेटकी व संपन्न होऊ लागली आणि असे लक्षात आले की जसे नाटकाचे साहित्यिक मूल्य महत्त्वाचे असते तसे प्रायोगिक मूल्य देखील महत्त्वाचे असते. जी नाटके एके काळी गाजली, ज्या नाटकांवर नाट्यरसिक काही काळपर्यंत लुब्ध होते अशा नाटकांच्या यशाचे रहस्य काय असावे याविषयी उत्सुकता निर्माण झाली. प्रयोगमूल्य तपासून पहावेसे वाटले. विशेष म्हणजे रांगणेकरांच्या काळामध्ये रांगणेकरांखेरीज कोणत्याही नाटककाराची नाटके सातत्याने एकापाठोपाठ एक अशी रंगभूमीवर आली नव्हती, ही गोष्ट वैशिष्ट्यपूर्ण वाटली. नाट्यनिकेतनतर्फे सादर केलेली मो. ग. रागणेकर यांची नाटके १९४०-१९५५ पर्यंत मराठी रंगभूमीवर यशस्वी ठरली होती. या नाटकांच्या संदर्भात त्या काळातील रंगभूमीविषयी कुतूहल जागृत झाले. आज पंचवीस वर्षांनी केवळ या नाटकांची संहिता पुस्तकरूपाने उपलब्ध आहे. त्यावरून एका मर्यादेपर्यंत नाटकाचे साहित्यिक मूल्य समजून घेता येते. परंतु रांगणेकरांच्या नाटकांचे प्रायोगिक मूल्य त्या काळाच्या पार्श्वभूमीवर समजून घेणे व त्याचे विश्लेषण करणे मला आवश्यक वाटले.

रांगणेकरांच्या नाटकातील संगीत हे त्या नाटकांचे खास आकर्षण होते. त्या नाटकातील पदांच्या ध्वनिमुद्रिका सुदैवाने उपलब्ध आहेत. नाटकातील संगीत हा नाटकाच्या प्रयोगाचा अविभाज्य घटक असतो. या दृष्टीने रांगणेकरांच्या नाटकाच्या यशामध्ये संगीताचा वाटा किती असावा याचबरोबर ज्या काळात हे नाट्यप्रयोग रंगमंचावर आले त्या काळातील सांस्कृतिक वातावरण आणि तदूजन्य अभिरुची यांचा विचार करावा हेही आवश्यक वाटले. नाट्यप्रयोगाचे यश प्रेक्षकांच्या उपस्थितीवर अवलंबून असते. परफॉर्मिंग आर्ट हा एक चकवा आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांच्या यशाचे विश्लेषण करीत असताना असे अनेक घटक विचारात घेतले. येथे नाटकांची वाङ्मयीन गुणवत्ता आणि प्रायोगिक यश यातील मूल्यविवेक राखण्याचा प्रयत्न केला आहे. दृश्य आणि श्राव्य माध्यमाची अमर्यादता आणि मर्यादा याची जाणीव ठेवून व जवळ जवळ पंचवीस वर्षापूर्वीच्या नाट्यरसिकांच्या अभिरुचीचे भान ठेवून हा लेखनप्रपंच केला आहे. मूळचे प्रबंधरूपातले लेखन पुस्तकरूपाने वाचकांसमोर ठेवताना काही आवश्यक ते बदल केले आहेत. वाचकांनी कलावंताच्या सहृदयतेने या लेखनाचे परिशीलन करावे.

मोहिनी वर्दे

अनुक्रमणिका

१. रांगणेकरांच्या काळातील सांस्कृतिक मंच १
२. रांगणेकरांचे व्यक्तिमत्त्व आणि नाट्यलेखन २८
३. रांगणेकरांचे नाटक आणि सामाजिकता ५७
४. रांगणेकरांच्या नाटकातील परंपरा आणि नवता ८५
५. रांगणेकरांची दृश्यप्रेरणामूलक नाट्यप्रतिभा ११४
६. रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत १६६
७. रांगणेकर : नव्या काळाचा नवा नाटककार १९८
निवडक संदर्भ ग्रंथ - नियतकालिके सूची २०४
परिशिष्ट २०६
संदर्भ सूची २०९
छायाचित्रे २११

३४०९
निबंध २६२९३
८।५।९१

१

रांगणेकरांच्या काळातील सांस्कृतिक मंच

मोतीराम गजानन रांगणेकरांनी पंचवीस वर्षे 'नाट्यनिकेतन' ही संस्था चालवली; १९६५ मध्ये संस्थेचा सुवर्णमहोत्सव करून दाखवला. स्वतः एकवीस नाटके लिहिली. त्यातील दहा ते पंधरा नाटके रंगभूमीवर यशस्वी करून दाखवली. नाटककार, निर्माता आणि दिग्दर्शक अशा तीन भूमिका वठवल्या. त्यांच्या 'नाट्यनिकेतन' मधून नवे नट-नटी रंगभूमीला प्राप्त झाले. त्यांच्या 'कुलवधु' सारख्या एका नाटकाचे बाराशेच्या वर प्रयोग झाले. ही कारणे रांगणेकरांच्या रंगभूमीविषयी कुतूहल निर्माण करण्यास पुरेशी आहेत. परंतु ही एवढीच कारणे नसून, मराठी रंगभूमी ज्या काळात निस्तेज झाली होती, ज्या काळात रंगभूमीचा अवतार संपतो की काय अशी अशुभाची पाल चुकचुकत होती, त्या काळात रांगणेकरांनी मराठी रंगभूमीला एक संजीवक फुंकर घातली हे विशेष आहे.

रंगभूमीच्या स्वरुपाचा सम्यक् विचार करता १९४० ते १९६० पर्यंतच्या वीस वर्षांच्या काळात विशेषतः त्यातील पहिल्या दशकात 'नाट्यनिकेतन' ने मराठी रंगभूमी गाजवली. आपला एक ठसा उमटवला. १८८० पासून ते १९३४/३५ पर्यंतचा काळ जुन्या संगीत रंगभूमीचा काळ असे मानल्यास त्या काळातही गद्य रंगभूमी अस्तित्वात होती हे विसरून चालणार नाही. १९३५ पासून रंगभूमीच्या अवनतीचा काळ सुरू झाला. १९५५ पर्यंत अस्थिरतेचा कालखंड होता. १९५५ नंतर नाटककारांची नवी पिढी आली. प्रायोगिक रंगभूमी, व्यावसायिक रंगभूमी, नवनाट्य इत्यादी संकल्पना दृढ होऊन संगीत नाटके मागे पडली व गद्य नाटकांचा

जनाना सुरू झाला. रसिकांच्या अंतःकरणात वैभवाचे स्थान रंगभूमीला प्राप्त झाले. नव्या जोमाने रंगभूमी वाटचाल करू लागली. प्रगतीची चिन्हे दिसू लागली. नाटकाचा व्यवसाय तेजीत आला. मधल्या अनिश्चिततेच्या काळात 'ललित कलादर्श' सारख्या संस्थांचे पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न झाले. या संस्थेने काही नवीन नाटके रंगभूमीवर आणली. यशस्वी करून दाखवली. असे असले तरी असा एखाद-दुसरा प्रयत्न अपवादात्मक राहिला. रांगणेकरांची नाटके रंगभूमीच्या क्षीण अवस्थेत रंगभूमीला तारक ठरली. रंगभूमी दैन्यावस्थेत असताना, रंगमंचाकडे प्रेक्षकांनी पाठ फिरवलेली असताना रांगणेकरांच्या नाटकांनी प्रेक्षकांना रंगभूमीकडे परत कसे वळवले ? त्यांच्या नाटकांचा रूपबंध काही वेगळा होता का ? त्यांच्या नाटकांची नाट्यवस्तू, कथानके आणि त्यांच्या नाटकात वावरणारी पात्रे त्यांच्या अगोदरच्या नाट्यकृतीपेक्षा कशी वेगळी होती ? असे प्रश्न मनात उभे राहातात व त्याबरोबर असाही एक प्रश्न डोळ्यासमोर उभा राहतो की, रांगणेकरांनी आपले नाटक जाणीवपूर्वक घडवले होते का ? त्यांच्या नाट्यकृतींनी मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांच्या मनाची तार छेडली गेली. ही किमया घडून येण्यामागे रांगणेकरांचा काही निश्चित असा विचार होता का ? रांगणेकरांच्या नाटकांमध्ये नव्या धर्तीचे संगीत होते. त्यात पद्य होते व गायन होते. संगीतासह अनेक वैशिष्ट्यांनी घडवलेले रांगणेकरी बंध असलेले नाटक नाट्यनिकेतनच्या रंगभूमीवर दहा-पंधरा वर्षे उभे राहिले. कालांतराने पुढची पिढी आली. रांगणेकरी ठशाची नाटके राजमार्गावरून दिसेनाशी झाली. परंतु ती होती म्हणून नवी वाट तयार झाली होती.

आपल्या नाटकांच्या संदर्भात रांगणेकरांनी आत्मविश्वासाने एक अर्थपूर्ण, ठाम विधान केले आहे. ते म्हणतात, 'माझ्या मार्गाने जायचे नसेल तर दुसऱ्या कोणत्या मार्गाने रंगभूमी पूर्वीइतकी आकर्षक करता येईल त्याचे प्रत्यक्ष प्रयत्न करण्यासाठी कोणीही पुढे येत नाही.' या त्यांच्या विधानामुळे रांगणेकरांच्या नाट्यसृष्टीबद्दल अतीव कुतूहल निर्माण झाले. हा त्यांचा त्या काळातील मार्ग कोणता होता ते समजून घेतल्याने त्या काळाच्या संदर्भात रंगभूमीचा नवा अर्थ लागू शकतो का ते पाहाणे आवश्यक वाटले. व मराठी प्रेक्षकांची त्या काळातील अभिरुची ठरवण्यास मदत होण्याची शक्यता वाटली. रांगणेकरांनी एकट्यांनी 'नाट्यनिकेतन' तर्फे या काळात सातत्याने नवी नाटके रंगभूमीवर आणली. आणि मराठी रंगभूमीवर ठामपणे आपली नाटके उभी करून दाखवली, हे रांगणेकरांचे श्रेय आहे.

रांगणेकरांच्या नाटकांचे वाङ्मयीन स्वरूप आणि त्या काळातील त्यांचे नाट्यप्रयोग लक्षात घेऊन मूल्यमापन करण्याचा येथे प्रयत्न केला आहे. अतएव प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचा ताळा काढण्याकरिता 'रांगणेकरांच्या काळातील सांस्कृतिक मंच' उभा करणे योग्य ठरते. लेखकाच्या चरित्राची रूपरेषा व त्याचे व्यक्तिमत्त्व समजून घेणे, यामुळे त्याच्या निर्मितीच्या मुळाशी जाण्याचा मार्ग सुकर होत असतो.

रांगणेकरांचे व्यक्तिमत्व बहुरंगी आहे. अनेक क्षेत्रांतील त्यांची निर्मिती पाहिल्यानंतर त्यांच्या सृजनशीलतेची सर्वांगीण कल्पना येऊ शकते. या दृष्टीने 'रांगणेकरांचे व्यक्तिमत्व आणि नाट्यलेखन' समजून घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. यावरून असे दिसते की रांगणेकरांची १९४१ ते १९६५ या कालखंडातील सर्व नाटके सामाजिक स्वरुपाची आहेत. मराठी साहित्यात सामाजिक नाटकांची अनेक वर्षांची एक अखंड परंपरा आढळून येते. रांगणेकरांच्या नाटकांतून अभिव्यक्त होणाऱ्या सामाजिकतेचे स्वरूप वेगळे आहे. त्यांच्या पूर्वकालीन नाटकांतून सामाजिकतेचे गुणविशेष कसकसे प्रगट होत गेले याच्या आधारे 'रांगणेकरांचे नाटक व सामाजिकता' स्पष्ट होते. काळाच्या प्रवाहात समाजातील परंपरेला आणि नवतेला कमीअधिक प्रमाणात महत्त्व प्राप्त होत असते. रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकांतून परंपरा व त्या संदर्भातील आधुनिकता किती प्रमाणात कोठे कोठे व्यक्त होते व त्यामुळे काय साधले जाते हा विचार नाटककार रांगणेकरांचा अभ्यास करताना आवश्यक वाटला. म्हणून 'रांगणेकरांच्या नाटकांतील परंपरा आणि नवता' यांचा शोध घेतला. रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीतामुळे त्यांच्या नाटकांचे यश दुणावले. त्या काळात रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत स्वतत्रपणे फुलले. त्यातील संगीताचे मराठी रंगभूमीवरील नाट्यसंगीताच्या परंपरेशी नाते कुठे जुळते व स्वत्व कुठे प्रगट होते याची मीमांसा 'रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत' अशी केली आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांचे रंगमूल्य दृश्यप्रेरणेमध्ये आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांचे वाङ्मयीन महत्त्व आणि त्यांच्या नाटकांची दृश्याधारित प्रकृती या गोष्टींचा ऊहापोह 'रांगणेकरांची दृश्यप्रेरणामूलक नाट्यप्रतिभा' या पद्धतीने केली आहे. मराठी नाटकांच्या परंपरेमध्ये रांगणेकरांच्या नाटकाचे वेगळेपण व त्याचे स्थान अशा रीतीने स्पष्ट होते.

साहित्याकडे पाहताना जीवनाची पार्श्वभूमी लक्षात घ्यावी लागते. रांगणेकरांची नाटके ही एक साहित्यिक घटना आहे. साहित्याचे आणि साहित्यिक परंपरांचे स्वरूप जाणून घेण्याकरिता कोणत्या सामाजिक व ऐतिहासिक प्रवृत्तींमुळे ते स्वरूप त्या काळी त्या साहित्यकृतीला प्राप्त झाले याची संगती लावणे आवश्यक ठरते. नाटक ही एक मनरंजनी कला आहे. नाटकाची संहिता आणि नाट्यप्रयोग या गोष्टी तत्त्वतः भिन्न नाहीत. व त्या तशा असू नयेत. सोयीकरिता नाटकाची संहिता हे नाटकाचे वाङ्मयीन रूप आणि रंगमंचावरील नाट्यप्रयोग हे नाटकाचे कलारूप अशी विभागणी उचित ठरेल. या दृष्टीने पाहता नाटक ही रूपक कला आहे. नाट्य-कलेप्रमाणे नृत्यकला, संगीतकला या देखील प्रयोगशील कला आहेत. प्रत्येक कलेचे माध्यम वेगळे असल्यामुळे तिच्या आविष्करणात फरक होतो. या प्रयोगसिद्ध कला आपल्या प्रकृतीनुसार एक कलात्मक आभास, 'आर्टिस्टिक इल्यूजन' तयार करीत असतात.

प्रयोगशील कलांच्या संदर्भात या तीनही कलप्रकारांचा एकमेकांवर प्रभाव पडण्याचे प्रमुख कारण प्रेक्षकवर्ग हे होय. मराठी नाट्यक्षेत्रात नाटकातील संगीत आणि नाटकाची वाङ्मयीन महत्ता (साहित्यिक मोल) या दोन गोष्टींच्या बाबतीत प्रेक्षकांना आत्मीयता होती असे आढळते.

मराठी सामाजिक नाटकांच्या प्रवाहामध्ये नाट्यनिकेतनच्या सामाजिक नाटकांचा प्रवाह १९४१ पासून मिसळला. या काळाच्या आगेमागे मुंबई-पुण्यातील विविध मनरंजनी कलामाध्यमांचे स्थूल चित्र आपल्या मनःश्चक्षूंसमोर उभे करणे आवश्यक आहे. साधारणपणे कोणत्याही एका कलेचे स्वरूप इतर कलाप्रकारांशी सापेक्ष असते. विशेषतः नाटकासारख्या समूहकलेच्या बाबतीत तिचा संकोच आणि विकास बाह्य वातावरणावर विशेष अवलंबून असतो. संगीत व नाट्य या कलांचा परस्परांवर अनुकूल / प्रतिकूल परिणाम घडण्याची शक्यता अधिक असते. रांगणेकरांच्या कालखंडातील विशिष्ट वर्गातील प्रेक्षक कमीअधिक प्रमाणात या दोन्ही कलास्वरूपांविषयी विशेष जागरूक होता. शिवाय या दोन्ही कलाप्रवाहांचे अंतरंग सूक्ष्म रूपात संवादी होते असे आढळते. पण ते समांतर होते असे नाही. मराठीतील नाट्यक्षेत्राबद्दल बोलायचे झाल्यास 'नवनाट्य' मराठीत उशिरा आले, पण साहित्यक्षेत्रात 'नवकविता' आणि 'नवकथेने' अगोदर मूळ धरले.

नाटकाच्या प्रत्येक प्रयोगाला मोठ्या संख्येने प्रेक्षकवर्गाची गरज असते. क्रांतिकारी नवता एखाद्या अल्पाक्षरी कवितेतून जीव धरू शकते; पण रंगमंचावर क्रांतिकारक नवतेला जपून पावले टाकावी लागतात. विशिष्ट काळातील प्रेक्षक नाटक पाहायला येताना स्वतःबरोबर नाट्यप्रयोगाविषयी आणि नाट्यतंत्राविषयी काही अपेक्षा बाळगून येत असतो. त्याचप्रमाणे नाटकाचे साहित्यिक स्वरूप व त्यातील विषय आणि मांडणी याद्वारे प्रगट होणारा सामाजिक विचार (सामाजिकता या ना त्या स्वरूपात नाटकात अस्तित्वात असतेच.) याविषयी त्याच्या मनात पूर्वकल्पना असतात व त्याचबरोबर काहीतरी नवे पूर्वी न अनुभवलेले पाहायला मिळावे अशी प्रेक्षकांची इच्छा असते. नाटकाचे प्रेक्षकानुवर्तित्व याचा अर्थ प्रेक्षकांचा अनुनय करणारे अथवा प्रेक्षकांना हवे तेवढेच, त्याच स्वरूपात देणारे अर्थात सवंग लोकप्रियतेकडे झुकणारे नाटक असा नव्हे.

'प्रेक्षकांची संस्कृती, त्यांचे भौतिक ज्ञान, त्यांची कल्पनाशक्ती, त्यांची मर्यादा लक्षात घेऊन नाटककाराला आपला विषय निवडावा लागतो. आणि त्या मर्यादेतच त्याला त्यांची मांडणी करावी लागते , असे के. नारायण काळे म्हणतात. यावरून नाटककाराला नाटक लिहिताना कोणत्या गोष्टीची सर्वप्रथम जाणीव असायला हवी याची कल्पना येईल. नाटक प्रयोगरूपाने रंगमंचावर अवतरण्यासाठी 'प्रेक्षक' या घटकाची अत्यंत आवश्यकता आहे. प्रेक्षक हा कुणी सर्वसाधारण समाजापासून तुटून वेगळा झालेला गट असत नाही; तर समाजातील कलाप्रेमीवर्गाचा तो एक

क्रासलेक्शन असतो. नाट्यकलेची मूलतत्त्वे त्याला ठाऊक नसतात. त्याला मर्मग्राही समीक्षादृष्टी नसते. अर्थातच तो मूल्यमापनाची दृष्टी बाळगून आलेला नसतो. आपण अनुभवलेला कलाप्रकार व पाहिलेली दुसरी नाटके यांच्या निरीक्षणाची तो प्रस्तुतच्या नाटकाशी मनोमनी तुलना करतो व त्या निरीक्षणांचा पाठपुरावा करतो. अर्थातच प्रेक्षकाच्या स्वतःच्या आस्वादप्रत्ययावर त्याची सारी भिस्त असते. प्रेक्षकाची आस्वादक्षमता बऱ्याच प्रमाणात मनोरंजनाच्या समकालीन स्वरूपावर अवलंबून असते.

ज्या काळात रांगणेकर नाट्यनिकेतनद्वारा नाट्यकला तगवू पाहात होते त्या काळात मराठी रंगभूमीच्या बाबतीत 'मृतावस्थेत','मरू पाहाणारी' किंवा 'मरू घातलेली' अशा प्रकारचे शब्दप्रयोग वापरण्यात येत होते. १९४३ साली सांगली येथे मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक महोत्सव साजरा झाला. लागोपाठ महाराष्ट्रात मुंबई, पुणे, इंदूर वगैरे ठिकाणी असे महोत्सव झाले. १९४४ मध्ये मुंबईला शतसांवत्सरिक उत्सव झाला. ३२ व्या मराठी नाट्यसंमेलनात रंगभूमीला 'राहायला घर द्या' असा व्यासपीठावरून केशवराव दाते यांनी आवाज उठवला (१९४०). श्रेष्ठ नव्या नाटककारांचा अभाव, उत्तम नटांची उणीव, चित्रपटांचे आकर्षण वगैरे तत्कालीन कारणांकडे ओझरती नजर टाकली तरी प्रेक्षकांची नाटकासंबंधी उदासीनता हे खरे कारण होते हे लक्षात येते. कितीही उत्तम नटसंच व उत्कृष्ट नाटक असले तरी नाटकाचा प्रयोग रिकाम्या प्रेक्षागारात होऊ शकणार नाही. त्या काळात ज्याला नाटक करायचे होते अथवा रंगभूमी जगवायची होती त्याला प्रथमतः प्रेक्षकांशी सख्य करावे लागणार होते. किंबहुना त्या काळात कोणत्याही नाटककाराचे व नाटककंपनीचे प्राथमिक उद्दिष्ट प्रेक्षकाला रंगभूमीकडे वळवणे हेच असणे क्रमप्राप्त होते. प्रेक्षकाची पावले नाट्यगृहाकडे कशी वळतील याचा विचार करणे नाटककाराचे आद्य कर्तव्य होते. ते अगोदर साध्य झाल्याखेरीज त्याचे नाटक कलात्मक की अकलात्मक, समस्याप्रधान की नवनाट्य, संगीत की गद्य या चर्चेला अर्थ उरत नव्हता. नव्या नाटककारापुढे पहिले आव्हान होते ते प्रेक्षकांशी साक्षात् संबंध जोडण्याचे. रंगमंचावर घडणारे नाटक व प्रेक्षागृहातील प्रेक्षकांच्या मनःपटावर घडणारे नाटक ही दोन वेगळी विश्वे आहेत. आपल्या मर्यादेत राहून त्यांना जवळ आणण्याचे कार्य नाटककाराचे असते. जो सुशिक्षित, मध्यमवर्गीय शहरी प्रेक्षक रांगणेकरांना अभिप्रेत होता, त्याच्या जीवनाचा आभास त्यांनी रंगभूमीवर निर्माण केला. प्रेक्षकांना त्यांच्या जीवनाची नाटकातून अनुभूती आली. रांगणेकरांना त्याकरिता नाटकातील घटना, पात्रांचे जीवनक्षेत्र सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या अनुभवक्षेत्रात मर्यादित करणे अगत्याचे होते. त्याविना प्रेक्षकांच्या मनोविश्वाचा व नाटकातील विश्वाचा मेळ बसला नसता. प्रेक्षकांना नाट्यांतर्गत अनुभूतीशी संवाहित करण्याकरिता प्रेक्षकांच्या संवेदनांशी समांतर जाणे भाग होते. आधुनिक रंगभूमी असे

ज्या काळात रंगभूमीला म्हटले जात होते. तिचे बाह्य आविष्करण बदलले होते. तीन भिंतींचे रंगपीठ जन्माला आले होते. प्रेक्षक चौथ्या भिंतीच्या आत येऊन पोहोचले होते. अशा टप्प्यावर रांगणेकरांना भरपूर प्रेक्षक लाभला. रांगणेकरांचा प्रेक्षक सुशिक्षित बुद्धिजीवी मध्यमवर्गीय होता. गिरगावातील रंगभूमी ही रांगणेकरांच्या प्रेक्षकांची रंगभूमी होती. त्या वेळी कामगारवर्गाची रंगभूमी परळमधील रंगभूमी म्हणून अस्तित्वात होती. रांगणेकरांच्या मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांची अभिरूची आणि त्यांची मनोभूमी जाणून घेण्याकरिता त्या काळातील सांस्कृतिक मंच व मनरंजनी कलाप्रकारांचे एकूण हवामान समजून घेणे योग्य ठरते. ज्या नाटकांना भरभरून प्रेक्षक लाभतो त्या नाटकांच्या यशाचे गमक प्रेक्षकांच्या अभिरूचीच्या सम्यक दर्शनाने शोधून काढणे शक्य असते. कोणत्याही नाट्यप्रयोगांबाबत रांगणेकरांच्या काळातील रंगभूमीचे एक जाणते अभ्यासक के. नारायण काळे यांनी असे म्हटले आहे की, 'हे प्रयोग ज्यांच्यासाठी करायचे, ही रंगभूमी ज्यांच्यासाठी निर्माण व्हायची त्यांच्या जीवनक्रमाची, संस्कृतीची, आकांक्षांची व अभिरुचीचीही दखल घेणे अगत्याचे आहे.

रांगणेकरांच्या काळातील सांस्कृतिक मंच उभा करीत असताना साहजिकच त्या काळातील सांस्कृतिक माध्यमांचे स्वरूप लक्षात घ्यावे लागते. रांगणेकरांच्या काळातील सांस्कृतिक माध्यमे अशी आहेत : १)नियतकालिके २) कादंबरी ३) लघुकथा ४) ध्वनिमुद्रण ५) आकाशवाणी ६) चित्रपट ७) संगीत ८) नाटक. कविता या साहित्यप्रकाराची स्वतंत्र दखल घेण्याची आवश्यकता भासत नसल्यामुळे संगीतातच थोडया प्रमाणात भावगीताचा विचार करावा लागतो. कारण कवितेला इतर साहित्यप्रकारांप्रमाणे मोठया प्रमाणात रसिकवर्ग लाभत नाही. वर विचारात घेतलेल्या साहित्य माध्यमांबरोबर नाटक या माध्यमाच्या संदर्भातील समकालीन प्रतिक्रियांचा विचारही तेथे आवश्यक ठरतो. या सर्वातून जाणवलेली समाजाभिरुची रांगणेकरांच्या नाटकांचे स्वरूप व त्या नाटकांची बलस्थाने याचे आकलन स्पष्ट करीत जाते.

नियतकालिके

जनमानसावर तत्कालीन विषयांचा मर्यादित काळपर्यंत प्रभाव पाडणारे एक सांस्कृतिक साधन म्हणून नियतकालिकांचा संसार लक्षात घेता येईल. आकाशवाणीच्या पूर्वकाळात नियतकालिके वाचकवर्गाला जोडणारा एक दुवा होता. सांस्कृतिक मंचावर नियतकालिकांचे स्थान केन्द्रस्थानी नसले तरी १९४० च्या अगोदर नियतकालिकांचे स्थान फार वरचे होते. साहित्याच्या क्षेत्रात नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होणाऱ्या साहित्याला अक्षर साहित्याची महती लाभणे कठीण आहे. परंतु नियतकालिकातील साहित्य काहीवेळेस वाचकवर्गावर कायमचा ठसा उमटवून गेले आहे. 'अग्रलेख' हे अशा प्रकारचे लेखन ठरू शकते.

१९२० च्या आसपास पराडकरांचे 'दैनिक लोकसंग्रह' व 'ज्ञानप्रकाश' ही दैनिक पत्रे होती. त्या काळी राजकीय प्रचाराचे साधन म्हणून वृत्तपत्रांकडे पाहिले जाई. साप्ताहिक 'केसरी' सर्वाधिक खपाचे, राजकारणाव्यतिरिक्त साहित्य छापणारे पत्र होते. १९३२ मध्ये डॉ. नानासाहेब परुळेकरांनी 'सकाळ' पत्र सुरू केले. त्यावेळेस अग्रलेख हे वृत्तपत्राचे मुख्य आकर्षण असे. 'सकाळ' मध्ये चित्रे छापण्याचे नवे तंत्र अमलात आणले गेले. पुढे १९४० मध्ये श. रा. दाते यांनी 'काळ' वर्तमानपत्र सुरू केले. त्या काळातील पत्रातून चालू घटनांच्या संबंधात संकलित स्वरुपाचे समीक्षण येत असे.

१९३४ ते १९५० मध्ये अनेक वाङ्मयीन नियतकालिकांचा जन्म झाला. त्यातील काही पुढेही अनेक वर्षे टिकली. कुमार रघुवीरांचे १९३४ मधील 'पारिजात' सुरुवातीस आले. यात पहिल्यांदा वाचकांना रिझवण्याचा एक प्रकार म्हणून 'प्रेम होईना तुझ्याने' या माधव ज्यूलियनांच्या कवितेचे वा. रा. ढवळे यांचे विडंबन प्रसिद्ध झाले. कवीची खिल्ली उडवणे हा सर्रास विनोदाचा एक हमखास प्रकार म्हणून रंगभूमीवरही यशस्वी ठरला होता. अत्रे यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' (१९३३) या नाट्यकृतीत दिसून येते. 'झेंडूची फुले' या विडंबन कवितांतून या प्रकाराची लोकप्रियता सर्वमान्य होती. (रांगणेकरांच्या 'भटाला दिली ओसरी' या नाटकात नवकवीचे एक विनोदी पात्र आढळते.) याच कालात 'ज्योत्स्ना', 'समीक्षक', 'रागिणी','महाराष्ट्र पत्रिका' ही मासिके पुढे आली. खांडेकरांच्या 'हिरवा चाफा' या कादंबरीची प्रकरणे 'ज्योत्स्ने'त क्रमशः प्रसिद्ध होत होती. समाजवादी विचारसरणी व प्रचलित राजकारणावरील चर्चा यातील लोकांच्या आवडीचे विषय होते. संपादकीय म्हणून 'ज्योत्स्ना विहार' या सदरातून या विषयांना प्रसिद्धी मिळत असे. श्री. व्यं. केतकर यांची 'मी व माझे टीकाकार' ही लेखमाला यात प्रसिद्ध झाली होती. दिवाळी अंकांतून उत्तमोत्तम साहित्य प्रसिद्ध होत असे. 'दिवाळी अंक' हा वाचकवर्गाला एक अमोल ठेवा वाटत असे. कथा, लेख, प्रवासवर्णने, कविता, आकर्षक चित्रे, वाङ्मयीन वाद यांना मासिकाद्वारे प्रसिद्धी लाभत असे. या प्रयत्नात १९२० च्या सुमारास डॉ. भालेराव यांचे 'अरविंद' (पुढे दोन वर्षात ते बंद पडले) हे नाट्यप्रेमाला वाहिलेले मासिकही काही काळ चालले होते. 'समीक्षक' १९४२ च्या सुमारार सुरू झाले. त्यात वाङ्मयीन प्रश्नांना अग्रस्थान होते. 'साहित्यसंघा'चे मुखपत्र 'साहित्य' कलाविषयक घटनांना वाहिलेले होते. 'साहित्य'चा एप्रिल १९४७ चा १५० पृष्ठांचा अंक नाट्यवार्षिकोत्सव म्हणून प्रसिद्ध झालेला होता. याच्या मुखपृष्ठाचा मान 'नाट्यनिकेतन'च्या ज्योत्स्ना भोळे यांना मिळाला होता. ही घटना अर्थपूर्ण आहे. ही संस्था व पर्यायाने रांगणेकरांची नाटके त्यावेळी नाट्यप्रिय रसिकांच्या मनावर राज्य करीत होती हे सिद्ध होते.

१९४७-५० मधील 'साहित्य'चे अंक मराठी रसिकांच्या कलात्मक अभिरुचीचा प्रमाणभूत दर्जा व्यक्त करणारे ठरले.

'रत्नाकर' १९२६, 'यशवंत' १९२८ यांजबरोबर 'किर्लोस्कर', 'स्त्री', 'मनोहर'च्या लोकप्रियतेचा हा काळ होता. लघुकथा, कादंबरी, विनोद, प्रवासवर्णने, नाट्य-चित्रपटविषयक घडामोडी, राजकारण, साहित्यिक प्रवाह, खेळांच्या सामन्यांची वर्णने आणि अनेक रंजक सदरे अशा अगणित विषयांनी सजलेला, वर्तमानपत्रे व मासिके अशा नियतकालिकांचा वाढता संसार या कालखंडात दिसून येतो. रांगणेकरांनी पत्रकारिता आणि मासिकाच्या संपादनाच्या क्षेत्रात भरीव कामगिरी करून दाखवली. रांगणेकरांच्या प्रतिभेला अनेक विषयांत गती होती. रांगणेकरांच्या प्रतिभेचे भरणपोषण जसे या नियतकालिकांनी केले; तसे मराठी वाचकाच्या रसिकतेच्या कक्षा विस्तृत करण्याचे कार्यही या नियतकालिकांनी केलेले आहे.

कादंबरी

सांस्कृतिक वातावरण उभे करीत असताना ललित साहित्याच्या प्रमुख शाखांचा विचार आवश्यक आहे. अर्थात कथा व कादंबरी या कथात्मक गद्य साहित्याचा विचार 'नाटक' समजून घेण्याकरिता पूरक होऊ शकतो.

रांगणेकरांनीही नाट्यलेखनाला हात घालण्यापूर्वी दोन कादंबऱ्या प्रसिद्ध केलेल्या होत्या.

हरीभाऊ आपटे यांनी आकाराला आणलेली सामाजिक कादंबरी पुढे विकास पावली. माडखोलकर, खांडेकर, फडके यांनी नावारूपाला आणली. त्यावेळी स्वातंत्र्यलढयाला सुरुवात झालेली होती. ध्येयशीलतेने आणि आदर्शवादाने तरुण पिढीचे मन भारावलेले होते. खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतून ध्येयवादाचा प्रत्यय येतो. फडक्यांची 'कुलाब्याची दांडी' १९२५ मध्ये प्रसिद्ध झाली व त्यानंतरच्या कादंबऱ्यांतून नवथर प्रेमाच्या पहिल्या अनुभवाची गोंडस व दिलखेचक चित्रे फडक्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून रेखाटली. सौंदर्याचा मनःपूत आस्वाद घेणारी कादंबरीकाराची वृत्ती वाचकात लोकप्रिय झाली. व्यवहारनिरपेक्ष सौंदर्यदर्शन घडवणारी रम्य कल्पनासृष्टी फडक्यांनी 'कलंकशोभा', 'जादुगार', 'उद्धार', 'शाकुंतल' या कादंबऱ्यांतून उभी केली. वामन मल्हारांच्या आणि केतकरांच्या कादंबऱ्यांना तत्त्वप्रधान कादंबऱ्या म्हणून जाणकारांनी नावाजलेले असले तरी लोकप्रियतेच्या दृष्टीने या कादंबऱ्यांच्या वाचकांची संख्या मर्यादित राहिली. माडखोलकरांच्या 'भंगलेले देऊळ' सारख्या सामाजिक कादंबरीतून स्त्रीचित्रणाचा नवा दृष्टिकोन व्यक्त झाला. घटस्फोटासारख्या विषयाचा ऊहापोह केला गेला. ही कादंबरी त्यांच्या अन्य कादंबऱ्यांप्रमाणे लोकप्रिय होती. विभावरी शिरूरकरांच्या 'हिंदोळ्यावर', 'शबरी' मधून आणि वरेरकरांच्या 'विधवा कुमारी', 'गोदू गोखले'

यातून बंडखोर स्त्रीचे दर्शन झाले. एकूण कादंबरीसारख्या लोकप्रिय वाङ्मयप्रकाराकडे पाहिल्यास वाचकांच्या अभिरूचीचे दोन ठळक प्रवाह दिसतात. फडके-खांडेकरांमुळे कादंबरीच्या रूपबंधाला नवे सौंदर्यपूर्ण वळण लाभले. कलात्मकतेमुळे आकर्षकता प्राप्त झाली. शैलीचा वाचकांवर प्रभाव पडला. फडक्यांनी 'ललित वाङ्मयाचा आद्य हेतु' या लेखात आस्वादाची सौंदर्यवादी भूमिका घेतली. स्थूलपणाने त्या काळातील लोकप्रिय कादंबरीचे वर्णन 'रम्य कल्पित सृष्टी' या शब्दात करता येईल. या सौंदर्यात्मकतेचा एक प्रवाह वाचकाला भुरळ घालणारा ठरला. 'भावुकता', 'भावविशता' अशा शब्दात जिचे वर्णन करता येईल असे वाचकांच्या मर्मबंधाला जाऊन भिडणारे 'ह्रदयस्पर्शित्व' हा देखील कादंबरीचा एक गुण म्हणता येईल.

रांगणेकरांच्या नाटकांतून भावनात्मकतेचा धागा प्रेक्षकांना आवाहित करण्यात यशस्वी ठरला असे दिसून येते. अर्थात एक गोष्ट ध्यानात घ्यावयास हवी की, रांगणेकरांच्या नाटकांतून त्याचे स्वरूप बदललेले आहे.

कादंबरीकारांपैकी ना. सी. फडक्यांशी रांगणेकरांचा व्यावसायिक पातळीवर परिचय होता. फडक्यांना रांगणेकरांची पहिली 'मृगजळ' कादंबरी आवडली होती. वरेरकरांच्या सहवासाचा रांगणेकरांना विशेष लाभ झाला. वरेरकरांची नाटके रांगणेकरांच्या नाट्यनिकेतनने रंगभूमीवर आणली व तीन एकांकिकांचा एक संच रांगणेकर-वरेरकर यांनी मिळून प्रसिद्ध केला.

लघुकथा

लघुकथा हा कथात्मक साहित्यप्रकार कादंबरीइतकाच लोकप्रिय होता. १९२६ मध्ये 'रत्नाकर' मासिक सूरू झाले. आणि लघुकथेला चालना मिळाली. १९२८ मध्ये 'यशवंत' हे सर्वस्वी लघुकथेला वाहिलेले मासिक निघाले. १९३२ मध्ये पहिली लघुकथास्पर्धा जाहीर झाली. मराठी समाजजीवनात आधुनिक आचारविचारांचे स्थान बळकट होत गेले. 'नवमतवाद', 'व्यक्तिस्वातंत्र्य' या शब्दांना परवलीने स्थान प्राप्त झाले. खांडेकर व फडके ही नावे प्राधान्याने या क्षेत्रात आघाडीवर होती. फडक्यांचा 'लघुकथा तंत्र' विचार प्रभावी ठरला. कथेच्या आविष्कारपद्धतीचा अगर आशयाचा संबंध रांगणेकरांच्या नाटकांशी असल्याचे दिसत नाही. त्यांच्या 'फरारी' आणि 'सतरा वर्षे' या एकांकिकांची प्रकृती लघुकथेच्या एकात्मतेशी जवळची आहे. लघुकथेतील विषय आणि त्यासंबंधीचे दृष्टीकोन यातील वैविध्य वा हेतुपूर्णता यांचे रांगणेकरांच्या नाट्यदृष्टीशी साम्य नाही. ना. सी. फडक्यांच्या कथांमधून दिसणारे सुशिक्षित मध्यमवर्गीय वातावरणच रांगणेकरांच्या नाटकांतून आढळते.

सांस्कृतिक अभिरुचीला वळण लावणारे प्रमुख घटक म्हणून १९३५ ते

१९४५ मधील ध्वनिमुद्रण व आकाशवाणी या क्षेत्रांचा विचार करावयास हवा. त्या काळात ग्रामोफोन आणि ग्रामोफोनची तबकडी लहान लहान गावातही पोहोचली होती. शहरवासियांच्या प्रतिष्ठेचे द्योतक म्हणून ग्रामोफोन व रेडिओकडे पाहिले जात होते.

ध्वनिमुद्रण

१९३० पासून एच. एम. व्ही. ही रेकॉर्डिंग कंपनी लोकप्रिय होती. श्री. जी. एन. जोशी हे त्यावेळी कंपनीचे कल्पक मॅनेजर होते १९३४/३५ च्या सुमारास 'घराबाहेर' हे नाटक प्र. के. अत्र्यांनी संक्षिप्त करून 'हिज मास्टर्स व्हॉईस' या रेकॉर्डिंग कंपनीला लिहून दिले. तीन ध्वनिमुद्रिकांच्या संचामध्ये ते ध्वनिमुद्रित केले गेले. हे नाटक अगोदरच रंगभूमीवर लोकप्रिय होते. ध्वनिमुद्रिका ताबडतोब विकल्या गेल्या. त्यावेळेस ध्वनिमुद्रणात हा नवा पायंडा पडत होता. 'सिंहाच छावा' हे स. अ. शुक्ल यांचे असेच संपूर्ण नाटक ध्वनिमुद्रित झाले.

एच. एम. व्ही. कंपनीची ही प्रारंभकालातील ध्वनिमुद्रणाची टेक्नॉलॉजी कलामाध्यमाकरिता उपलब्ध झाली. त्याचे वेगळया प्रकारचे परिणाम कलाक्षेत्रावर झाले. रेकॉर्ड तीन मिनिटांचीच होती. तीन मिनिटात झटपट तयार कपडयांसारखे मनोरंजन उपलब्ध करून देण्याची जबाबदारी रेकॉर्डिंग कंपनीची होती. कलेची सेवा करण्याच्या उदात्त हेतूने कंपनीची स्थापना झालेली नव्हती. थोड्या प्रमाणात शास्त्रीय संगीत, नाट्यसंगीत, नुकतेच लोकांच्या आवडीचा विषय बनणारे चित्रपटसंगीत, दर्जेदार नाटकांचे संक्षिप्त प्रयोग किंवा एखादी नाटिका असा भिन्न अभिरुचीच्या आणि भिन्न स्वरुपाच्या रेकॉर्डस्चा धिम्या गतीने ध्वनिमुद्रणाचा प्रवार चालू होता. १९४१ पासून ध्वनिमुद्रणाचे क्षेत्र विस्तारले. नवे नवे प्रयोग केले जाऊ लागले. रेकॉर्डस्ची संख्या फुगत गेली कारण लोकप्रियता वाढीला लागली. लोकांना नवे नवे हवे होते. त्यात 'यंग इंडिया' नावाची नवी रेकॉर्डिंग कंपनी १९३८ मध्ये निघाली. स्पर्धा वाढली. या घटनेला शह देण्यासाठी एच. एम. व्ही. मध्ये नव्याने आलेल्या व्ही. जी. भाटकरांना कंपनीने हाताशी धरले. 'गोपाळकृष्ण' चित्रपटातील गाण्यांच्या चाली उचलल्या गायक बदलून, शब्द बदलून नव्या रेकॉर्डस् निघाल्या. ही खुबी चांगली जमली. त्यानंतर 'रामरावणयुद्ध' या नावाचा तीन रेकॉर्डस्चा संच काढला. त्यात हिंदी चित्रपटातील लोकप्रिय गीतांच्या चालीवर मराठी शब्द बसवले होते. विनोदी रेकॉर्डस् काढून लोकांना हसवण्याचे एक नवीन साधन प्राप्त झालेले होते. हलक्या स्वरुपाचा, बुद्धीला ताण न देणारा हा स्वस्त, घरबसल्या आनंद लुटता येणारा मनोरंजनाचा नवा बाज लोकप्रिय झाला. त्या सुमारास १९४०/४१ मध्ये 'लग्न पहावे करून' नावाची एक संपूर्ण हास्यरसप्रधान रेकॉर्ड निघाली. याकरिता वि. स. खांडेकरांनी गाणी रचली होती. 'हवाई हल्ला झाला

तर घरात बसून राहावे लागेल अशा वेळी लोकांना संगीतप्रधान करमणूक हवी.' असे त्या रेकॉर्डविषयी म्हटले गेले. चिं. वि. जोशींच्या 'चिमणरावाचे गुऱ्हाळ' वरून चित्रपट निघाला होता. त्याचीही संक्षिप्त ध्वनिमुद्रिका निघाली. त्यातील गीते 'रुसला कान्हा' आणि 'जरा हसून बघ मोहिनी' ही चित्रपटामुळे अधिक गाजली. ऑगस्ट १९४० मध्ये श्रुतिविनोद या मंडळातर्फे मुंगेकर आणि भाटकर यांचे 'रामाचा धावा' हे विनोदी नाट्यात्मक निवेदन प्रसिद्ध झाले. हा रामा-गड्याचा धावा होता. तुकाराम चित्रपटातील 'विठ्ठलाचा धावा' या पद्धतीवर ही ध्वनिमुद्रिका काढली होती. यमुनाजळी खेळू खेळ कन्हय्या हे 'ब्रम्हचारी' चित्रपटातील गाणे लोकप्रिय झाले होते. या चालीवर 'भेळ' हे विनोदी गाणे ध्वनिमुद्रित झाले.

या विनोदी ध्वनिमुद्रिकांसंबंधी असे लक्षात येते की या जातीचे रंजन ही त्या काळाचीच गरज होती. हवाई हल्ला झाला तर कशा प्रकारची करमणूक हवी याचा व्यापारी कंपन्यांनी अचूक अंदाज बांधला होता. त्यावेळेस महायुद्ध सुरू होते.जपानी ब्रम्हदेशापर्यंत आले होते. देशात सर्वत्र स्वातंत्र्ययुद्धाचे वारे वाहात होते. सर्वसामान्य, शिक्षित व साक्षर माणसांपर्यंत याची झळ पोहोचली होती. ज्यांना क्रांती करायची नव्हती, चळवळीत भाग घ्यायचा नव्हता किंवा ब्रिटिशांविरूद्ध असहकार करायचा नव्हता किंबहुना कोणताही कृतिशील प्रतिकार करायचा नव्हता असाही फार मोठा वर्ग होता. बहुसंख्यांक समाज वारा येईल तसा पाठ देणारा असतो. त्याच्या मनात लढाईची भीती होतीच. हवाई हल्ला, 'एअर रेड' हे शब्द सर्वांच्या जिभेवर होते. ही पार्श्वभूमी लक्षात आणली म्हणजे हलकेफुलके मनोरंजन का लोकप्रिय होत होते त्याचे एक कारण लक्षात येऊ शकते.

कलात्मक संगितिका हा प्रकार त्याच काळात रूजू होऊ लागला होता. समाजाला लालित्यपूर्ण मनोरंजनही हवे असते. थोडेसे कलात्मक, श्रोत्याला वेध लावीत हृदयाला आवाहन करीत पुढे सरणारे निवेदन लोकांना आवडते. तमाशा, गीत, आरती अशा संगीतमय मौखिक परंपरेची डूब दिल्या गेलेल्या ध्वनिमुद्रणाला श्रोत्यांची दाद मिळाली. गुलाब आणि पार्टीने रांगणेकरांच्या 'एक होता म्हातारा' वर अशा धर्तीचे नाटक ध्वनिमुद्रित केले. नानिवडेकर व आडविलकर पार्टीतर्फे 'लढाई संपली' व 'राष्ट्रीय कीर्तन' अशा दोन संगीतमय संवाद असणाऱ्या ध्वनिमुद्रिका निघाल्या. त्यावेळेस चित्रपटगीतांच्या व भावगीतांच्या ध्वनिमुद्रिकांची जास्तीतजास्त उपज होत होती.

जून १९४२ मध्ये वाटव्यांचे 'वारा फोफावला' हे व त्यामागे 'आलो तुझ्याच दारी' हे भावगीत ध्वनिमुद्रित झाले. आणि जणू काही एक नवा ध्वनिमुद्रित भावगीतांचा संगीतप्रकारच निर्माण झाला. 'नाखवा वल्हव वल्हव' हे भावगीत नंतर ताबडतोब प्रसिद्ध झाले. ही भावगीते अतिशय गाजली. पुढे अनेक गायक-गायिकांनी भावगीत गायनाच्या ध्वनिमुद्रिका संपन्न केल्या.

आकाशवाणी

मनोरंजनाचा मंच महाराष्ट्रात १९३० पासून आकाशवाणीने अतिशय संपन्न केलेला आहे. शास्त्रीय संगीताचे कार्यक्रम सजवण्यासाठी उत्तमोत्तम अव्वल दर्जाचे कलाकार आकाशवाणीवर सतत येत राहिले. मुंबई केन्द्रावर श्री. बुखारींसारखे रसिक व कल्पक संचालक होते,त्या काळात संपूर्ण नाटके (दोन तासाची), तीस मिनिटांच्या व पंधरा मिनिटांच्या श्रुतिका, भावगीत गायनाचे कार्यक्रम, राष्ट्रीय कार्यक्रम, खास आकाशवाणीने सादर केलेल्या संगीतिका, समरगीते अशा विविध प्रकारच्या मनोरंजनशाखांचा आकाशवाणीने सतत पाठपुरावा केलेला आहे. १९४६ मध्ये अत्र्यांच्या 'घराबाहेर' नाटकाचा प्रयोग ऑपेरा हाऊस येथे होता. शंकरराव आपटे त्यात वकील भैयासाहेबांची खलनायकाची भूमिका करीत होते. त्या दिवशी ऑल इंडिया रेडिओ उर्फ आकाशवाणीचे तंत्रज्ञ ऑपेरा हाऊस येथे आले व त्या संपूर्ण नाटकाचा प्रयोग (रेडिओद्वारा) आकाशवाणीने प्रसारित केला. हा एक वेगळ्या प्रकारचा प्रयोग होता. मनोरंजनाच्या आघाडीवर आकाशवाणीने रंगभूमीशी सांधा जोडण्याचा प्रयत्न केला ही लक्षणीय घटना आहे. आनंदराव ढोलेकर, प्रभाकर जोशी, बाळ कुरतडकर यांनी त्या काळात आकाशवाणीवरून दर्जेदार श्रुतिका व नाटके सादर केली. एकूण आकाशवाणी माध्यमातून सादर केले जाणारे नाटक दोन तासांच्या आत बसवावे लागे. लहान बेतशीर नाटकांची निर्मिती हा त्या काळातील नाटकाचा युगधर्म बनत चालला होता. पाच-पाच तास चालणाऱ्या नाटकांचा काल संपत आला. आकाशवाणीवरील कार्यक्रम काही झाले तरी श्रोत्याला स्वतःच्या सोयीप्रमाणे हव्या त्या वेळेस ऐकता येत नव्हता; अगर आवडल्यास पुन्हा पुन्हा ऐकण्याचा आनंद लुटता येत नव्हता. आकाशवाणी खेडोपाडी जाण्याचा प्रयत्न करीत होती. आकाशवाणीवरील कलाप्रेमी, सुसंस्कृत अधिकारी काही ध्येयधोरणांनी बांधलेले होते. त्यांनी जे कार्यक्रम लोकांपुढे ठेवले तेवढयावर सर्वच श्रोत्यांचे समाधान होऊ शकत नव्हते, हा खरा इतिहास आहे.

ध्वनिमुद्रणाच्या क्षेत्रात मनोरंजनाचे विविधांगी प्रयोग हाताळले जात होते. त्याला समांतर हमखास विक्रिची ग्वाही देणाऱ्या चित्रपटातील गीतांच्या ध्वनिमुद्रिका निघत होत्या. ध्वनिमुद्रण कोणत्या गुणवत्तेचे आहे ही बाब फार लांबची होती. ध्वनिमुद्रणातील कला ही कोणत्या दर्जाची आहे याची यत्किंचित परवा नसणारा असा नव्याने आधुनिक होत जाणारा श्रोतृगण अखिल महाराष्ट्रात पसरलेला होता. ध्वनिमुद्रणाद्वारे होणारे मनोरंजन दर्जेदार कलाप्रकार म्हणून कितपत लक्षात घेण्याजोगे होते हा विचार तारतम्याने करावयास हवा. काही कलाप्रकार अल्पजीवी असतात. तीन मिनिटांच्या मर्यादित चौकटीत जे करण्यासारखे असते ते फार थोडे असते. एखादी नवी कृती लोकांना चटकन आकर्षित करते. रेकॉर्डवर विनोदी, विडंबनात्मक, फार्सिकल स्वरुपाच्या नाटिका सादर केल्या गेल्या त्या लोकांना

आवडल्या. तत्कालीन विषयांना कविताबद्ध करून तालासुरावर म्हटले गेले. छोटया सामान्य विडंबनगीतांतून, नाट्यगीतांतून (संवादात्मक गीत) छंदोबद्ध रचनेचा व चालींचा म्हणजे नादाकृतींच्या पुनरावृत्तीमुळे होणारा संकलित परिणाम यशस्वी ठरला. तालासुरावर म्हटले जाणारे कविताप्रकार वेगवेगळ्या प्रकारे सादर केले तरी पुन्हा पुन्हा तेच तेच घडत राहिले. ही गोष्ट विसरता येत नाही. यापेक्षा अधिक गांभीर्याने सादर केलेले नाटक स्वतःचा वेगळेपणाचा ठसा घेऊन रांगणेकरांच्या नाट्यनिकेतनद्वारा याच काळात रंगभूमीवर आले.

चित्रपट

आजच्याप्रमाणेच चित्रपटाच्या पहाटकाली मराठी रसिकतेचे सांस्कृतिक व कलाविषयक तपमान नाट्यचित्रपटाद्वारे जोखता येत होते. त्या काळात देखील चित्रपटविषयात विविधता होती.

मूकपटांचा जमाना १९२७/३० पर्यंत तेजीत होता. १९३२ पासून बोलपटांचा जमाना सुरू झाला. मराठी बोलपटांनी रसिकांना वेड लावले. रंगभूमीवरचे त्यांचे लक्ष उडाले. चित्रपटसृष्टीचे जनक फाळके (यांनी १९१३ मध्ये पहिला मूकपट राजा हरिश्चंद्र काढला) हे महाराष्ट्रातले. बाबूराव पेंटर हे चित्रमहर्षी महाराष्ट्रातले. महाराष्ट्रात चित्रपटांची मुहूर्तमेढ रोवली गेली आणि हिंदी व मराठी चित्रपटांना १९३४ ते १९४५ या दशकात बहर आला. मराठी माणसाच्या रसिकतेला व कलावंताच्या निर्मितीक्षमतेला एक नवे क्षेत्र लाभले. चित्रपट-निर्मितीच्या छायाचित्रण, रेकॉर्डिंग, सजावट, चित्रकथा, दिग्दर्शन व संकलन इत्यादी तांत्रिक क्षेत्रांत आणि अभिनयाच्या व चित्रपट संगीताच्या क्षेत्रात मराठी गुणी कलावंताची कधीच उणीव भासली नाही. मराठी माणसांनी स्थापन केलेल्या 'प्रभात' या चित्रसंस्थेने चित्रपटसृष्टीत इतिहास घडवला. प्रभातपूर्व कालातही 'महाराष्ट्र फिल्म कंपनी' सारख्या संस्था अस्तित्वात होत्या. 'आदर्श चित्र', 'हंस चित्र', 'नवयुग चित्र', 'ब्रिलियंट पिक्चर्स', 'फेमस चित्र', 'कोल्हापूर सिनेटोन', 'अत्रे पिक्चर्स' अशा चित्रपट संस्था मराठी व हिंदी चित्रपट काढण्यात आघाडीवर होत्या. 'तुलसीदास', 'अर्धांगी', 'धुवांधार', 'छाया', 'सावकारी पाश' हे १९४० च्या आसपासचे चित्रपट होते. त्याच सुमारास प्रभात चित्रसंस्थेचे 'तुकाराम', 'कुंकू', 'माणूस', 'ज्ञानेश्वर', 'माझा मुलगा', 'संतसखू' हे चित्रपट महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यात जाऊन पोहोचले. जाणता प्रेक्षकवर्ग व भोळा श्रद्धाळू प्रेक्षकवर्ग या दोन्ही पातळ्यांवरील प्रेक्षकांचे समाधान चित्रपटांनी केले. सामाजिक चित्रपटांचा शहरी प्रेक्षकवर्ग व धार्मिक चित्रपटांचा अशिक्षित प्रेक्षकवर्ग असे प्रेक्षकांचे वर्ग निर्माण झाले. सामाजिक हसतेखेळते चित्रपटही त्या काळात लोकप्रिय झाले. 'संगम', 'पहिला पाळणा', 'पहिली मंगळागौर', 'चिमुकला संसार', 'तुझाच', 'छाया' अशांसारख्या चित्रपटांनी महाराष्ट्रातील प्रेक्षकांना वेड लावले होते.

या काळात नाट्यगृहांचे चित्रपटगृहांत रूपांतर केले जात होते. १९४४ च्या सुमारास युद्धामुळे परदेशी चित्रपटांच्या आणि कोऱ्या फिल्म्सच्या आयातीवर नियंत्रण आले. थिएटरात चित्रपटांची उणीव भासू लागली. काही काळ चित्रपट-धंद्याला मंदीचा तडाखा बसला. १९४५ मध्ये 'प्रभात'ला टाळे लागले.बोलपटांच्या प्रभावामुळे दिपून जाऊन; यांत्रिक युगात त्रेतायुगातील रंगभूमी काय कामाची असा प्रश्न लोक उपस्थित करू लागले होते, असे श्री. वि. वर्तक रंगभूमीविषयी बोलत असताना चित्रपटाबद्दलची समाजातील काहींची प्रतिक्रिया किती विस्मयकारक आहे म्हणून सांगू पाहतात. वर्तकांनी म्हटले आहे : 'बोलपटांनी रंगभूमीचे अस्तित्व निदान आज तरी संपुष्टात आणले आहे, हे कोणासच नाकबूल करता येणार नाही. मूकपट होता तोपर्यंत रंगभूमीला काळजी नव्हती पण बोलपटामुळे लवकरच दिग्दर्शकांना कळून चुकले की आता नटनटींची नुसती चेहेरेपट्टी पाहून भागणार नाही. तर त्यांची वाणी अस्खलित हवी.. ..शब्दांचे महत्त्व, बुद्धीही व जमल्यास गाणेही व हे सर्व ज्यांच्याकडे असेल ते रंगभूमीची सेवा करणारे बोलपटांकडे खेचले गेले. .. .. पगारही पाचपंचवीस ऐवजी चारशे-पाचशे, बोलपटाची गोष्ट म्हणजे लघुकथेपेक्षा जरा प्रदीर्घ कथा लिहिली की कार्य आटोपले. मग तीत गाणी एकाने घालायची, भाषणे लिहायची दुसऱ्याने, विनोद घालायचा तिसऱ्याने, सिनॅरिओ लिहायचा चौथ्याने व शेवटी शूटिंग स्क्रिप्ट लिहायचे दिग्दर्शकाने. येणेप्रमाणे मूळ लेखकाला चारशे-पाचशे रुपये मिळून गेले की तो दुसरी कथा लिहायला मोकळा झाला.

रंगभूमीवर स्त्रीपार्ट करणारे ओबडधोबड नट, तर सहजसुंदर स्त्रियांची नाजुक कामे बोलपटात पाहायला मिळू लागली. गावोगाव हिंडण्याची गरज नाही. महिनेच्या महिने बोलपटातल्या लोकांना विश्रांती मिळते, शिवाय देशभर प्रसिद्धी.'

चित्रपटाच्या माध्यमाचे आकर्षण का वाटत होते याचे काहीशा तक्रारीच्या सुरात वर्तकांनी विश्लेषण केले आहे. ते नाटकवाल्यांचा असंतोष प्रातिनिधिकपणे व्यक्त करते. वर्तकांनी बत्तिसाव्या महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाच्या स्वागताध्यक्षपदावरून बोलताना मन्वंतरची पीछेहाट का झाली व मराठी रंगभूमीच्या पुनरुत्थानाचे त्यांचे स्वप्न भंग का पावले याविषयी स्पष्ट विधान केले आहे. ते म्हणतात, 'खरी गोष्ट अशी आहे की नाट्यमन्वंतरमध्ये काम करणाऱ्या स्त्रिया कोणत्याही ध्येयवादाने प्रेरित होण्याइतक्या मूर्ख नव्हत्या त्यामुळे सिनेमाचे बोलावणे आल्याबरोबर भुर्रदिशी उडून गेल्या. .... स्त्रियांच्या अभावामुळे मन्वंतरला अर्धविराम घ्यावा लागला आहे.' वर्तक स्वतः 'नाट्यमन्वंतर'च्या डायरेक्टरांपैकी एक होते व 'मन्वंतर'च्या 'आंधळ्यांची शाळा' या पहिल्या नाटकाचे लेखक होते.

चित्रपट आणि रंगभूमी या दोनही मनोरंजनाच्या क्षेत्रात त्याकाळी एक प्रकारची चढाओढ निर्माण झाली होती. त्यात रंगभूमी मागे हटत गेली. 'सिनेमा' हे

नवीनतेमुळे बहुसंख्य प्रेक्षकांना आकर्षित करणारे माध्यम होते.'नाटक' हे एका वेळी एकाच ठिकाणी करून दाखवण्यात येऊ शकते. त्यामुळे निराळया जागी प्रत्येक प्रयोगाला पहिल्याइतकाच खर्च येतो. बोलपटाच्या लोकप्रियतेच्या कारणातील एक महत्त्वाचे कारण म्हणून बोलपटांच्या प्रवेशपत्रिकांचे दर फारच कमी होते हे सांगण्यात येते. कोणाही सामान्य आर्थिक परिस्थितीतील माणसाला बोलपटाचे दर परवडण्यासारखे होते.

व्ही. शांतारामसारख्या सूक्ष्म कलात्मक जाण असणाऱ्या दिग्दर्शकांनी चित्रपट निर्माण केल्यामुळे मराठी चित्रपट लोकप्रिय झाले असे डॉ. द. भि. कुळकर्णी आवर्जून सांगतात. 'मराठी रंगभूमी'च्या झगमगीत काळाची स्मृती प्रत्येकाच्या मनावर ताजी असताना 'संत तुकाराम' सारखे चित्रपट अवतरले आहेत आणि तरीही या चित्रपटावर नाट्य आणि रंगभूमी या माध्यमाचा रतिमात्र परिणाम नाही हे पाहून शांतारामबापूंच्या कलात्मक जाणकारीपुढे माथा विनम्र होतो. .. .. प्रारंभीच्या काळात मराठी चित्रपट लोकप्रिय झाला तो आपल्या नवलाईने नव्हे तर अंगच्या गुणाने. त्याकाळी चित्रपटकला अगदी प्राथमिक व वेड्याविद्र्या स्वरुपात उभी राहिली असती तरी तिने रंगभूमीला शह दिला असता इतकी रंगभूमी उतरणीला लागल्यासारखी झाली होती, इतकी चित्रपटाची नवलाई होती.'

मराठी चित्रपटांची १९३५ ते १९४५ या दशकातील लोकप्रियता लक्षात घेता त्या काळात रंगभूमी टिकवणे किती अवघड होते हे कळून चुकते. चित्रपटात प्रथमपासूनच स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी केल्या. बोलपटांच्या काळात सुंदर चेहेऱ्याच्या सुशिक्षित आणि व्यक्तित्वसंपन्न स्त्रिया पडद्यावर पाहायला मिळू लागल्या. विनोद, चित्रपटांचे अंतरंग या गोष्टी वास्तव पद्धतीने प्रगट झाल्या. त्यातील महत्त्वाच्या सर्व घटकांचा रांगणेकरांच्या नाटकांत अंतर्भाव झालेला आहे.

संगीत

संगीताखेरीज सांस्कृतिक संपदेला पूर्णता येत नाही. महाराष्ट्रामध्ये शब्दसंगीत ज्ञानेश्वरकालापासून आजतागायत 'अभंग' आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत व रंगभूमीची संगीतपरंपरा याचा वेगळा विचार करावा लागेल. रांगणेकरांच्या काळात कोणते शब्दसंगीत लोकप्रिय होते अथवा सर्वसाधारण मनोरंजनाच्या दृष्टीने त्या काळातील शब्दसंगीताचे स्वरूप काय होते ते पाहू गेले असता तो भावगीतांचा जमाना होता असेच म्हणावे लागते. काव्यगायन हा प्रकार देखील त्या काळात लोकप्रिय होता. यशवंत, मायदेव, गिरीश, संजीवनी मराठे हे कवी आणि कवयित्री आपल्या कवितांना गेयतेची जोड देऊन कविता म्हणत असत. आणि भावगीत-गायक सोप्या अर्थाची भावपूर्ण व गोड चालींची गाणी म्हणत. या भावगीतगायनाला कार्यक्रमांचे स्वरूप आलेले होते. गायनकलेद्वारा संगीताचा आविष्कार होत होता.

शुद्ध शास्त्रीय स्वरुपाचे गायन, चित्रपटगीते, नाट्यगीते आणि भावगीते हे सर्व गायनप्रकार तेव्हा म्हटले जात होते.

भावगीतांच्या लोकप्रियतेचा आलेख वाटवे यांच्या भावगीत गायनापासून लोकप्रियतेच्या शिखराकडे झपाट्याने जाऊ लागला. १९३९/४० मध्ये वाटव्यांच्या गायनाला काव्यगायन म्हणण्याचा प्रघात होता. त्यांच्या आठवणीतील एक हृद्य प्रसंग त्यांनी सांगितलेला आहे. त्यांचा पहिला काव्यगायनाचा कार्यक्रम होता. प्रेमासंबंधी कविता, विनोदी कविता वगैरे गाऊन झाल्यानंतर 'आईची आठवण' ही कविता त्यांनी गाऊन दाखवली तेव्हा कुणा एका विद्यार्थिनीला शोक अनावर होऊन ती बेशुद्ध होऊन खाली पडली. दोन महिन्यापूर्वीच तिच्या आईचे देहावसान झाले होते. अशा भावमग्न मनाच्या तरुण पिढीला भावगीताचा आशय रुचला. त्यांच्या मनावर त्या काळातील काव्यगायन ऊर्फ भावगीताचा विलक्षण आवेगाने प्रभाव पडू शकत होता.

भावगीतांच्या त्या जमान्यात श्रोत्यांची मनोभूमी वाजवीपेक्षा अधिक हळवी होती. त्या काळातील नाटकांतूनही उच्च विचारनाट्य जात होते व वैचारिक नाटकांची (एकूण रंगभूमीची व नाट्यसंगीताची) पीछेहाट होत होती. रंगभूमीच्या सायंकाळी मनोरंजनाच्या आभाळात भावगीताचा सायंतारा उगवत होता. भावगीत हा कलाप्रकार संपूर्ण नागर होता. सुशिक्षित, उच्चशिक्षित, नोकरीपेशातील नागर समाजाला हा खराखुरा परंतु माफक भावाविष्कार पसंत पडला. कळंब येथील साखर कारखान्यातील कामगारांनी पुण्यातल्या वाटवेंसारख्या प्रसिद्ध गायकाला त्यांच्या गणेशोत्सवात थारा दिला नाही. त्यांना भजनी मंडळी हवी होती. भावगीत ऐकणे हे सुशिक्षित शहरी अभिरुची होती. नव्याने शहरात राहायला येणारा मराठी माणसांचा मोठा वर्ग होता. परंपरेने जे धडे घालून दिले होते ते विश्वासाने गिरवणारा हा समाज होता. किंचित भाबडा, नाकासमोर चालणारा. शिवजयंतीच्या एका कार्यक्रमात बालकवींची 'फुलराणी' कविता चालीवर गायली जात होती. त्यातील 'चुंबून म्हणे फुलराणीला' हे शब्द ऐकून 'अश्लील ... अश्लील' म्हणून प्रेक्षक प्रक्षुब्ध झाले होते. त्यांच्या बाळबोध रसिक वृत्तीला हे कवितेतील शब्दही पचले नाहीत. भावगीताच्या शब्दातून तरल भाववृत्तीपेक्षा स्थूल भावनात्मकतेचा आविष्कार आढळतो. त्याचे कारण श्रोत्यांची माफक हळवी मनोवृत्ती. या श्रोत्यांना भावगीताप्रमाणे नाटकांतूनही स्थूल स्वरुपाची भावनात्मकता रुचत होती. नेमका हा प्रेक्षक रांगणेकरांना लाभला होता. सुप्रसिद्ध भावगीतगायक गजानन वाटवे यांनी भावगीताचे शेकडो कार्यक्रम केले. त्यांना त्या काळातील श्रोत्यांच्या मनोवृत्तीची नेमकी ओळख पटली होती. आपल्या आत्मवृत्तात रसिकांच्या भावनांचे त्यांनी सहृदयतेने आकलन केलेले आहे. ते म्हणतात, 'भावगीताच्या दौऱ्यावर शहरा-शहरांतून, चौका-चौकांतून आम्ही जात होतो. महायुद्धाच्या, भडकत्या महागाईच्या, असुरक्षिततेच्या काळात आम्ही कार्यक्रम करीत असू. आणि या चौकांतून श्रोतृवर्ग

असायचा तो मात्र सुशिक्षित मध्यमवर्ग. ज्यांनी संसारिक दुःखे पचवली आहेत, दारिद्र्याचे चटके ज्यांना अहर्निश बसले आहेत. पैसे खर्च करून जे करमणूक विकत घेऊ शकत नव्हते. नाटक-सिनेमा पाहू शकत नव्हते असे सर्व जाणते रसिक गरीब पण बुद्धिमान श्रोते. कधी साहित्य काव्य यांचा अभ्यासी वर्गही मोठया संख्येने हजर व्हायचा. पुरेशा प्रमाणात पैसा लोकाच्या हाताशी खेळत नव्हता. सत्यासत्याची चाड होती मग पैसा कुठून दिसणार ? पैशाविना गांजलेल्या लोकांनी स्वतःची दुःखं विसरायची कशी ? मुलाबाळांसकट, आईवडिलांसकट ही कुटुंब येऊन रस्त्यावर पोती-चटया घेऊन आमची वाट पाहायची. त्यांच्या साऱ्या दुःखांना आमच्या गीतांमधून हळूवार स्पर्श व्हायचा. त्याने ते जीव सुखायचे, आनंदित व्हायचे, गहिवरून यायचे.'

भावगीते जेव्हा आकाशवाणी, ध्वनिमुद्रिका, चित्रपटगीते व प्रत्यक्ष कार्यक्रमाद्वारे मराठी जनतेच्या मनोरंजनाचा एक अविभाज्य घटक बनली त्यावेळेस भावगीतांचे शब्द लोकांच्या कुतूहलाचा विषय ठरले आणि 'गोड गोड भावगीतां'ची पुस्तके प्रसिद्ध झाली. 'गोड गोड भावगीते' भाग १ गोकुळाष्टमी १९४९. 'गोड गोड भावगीते' भाग २ विजयादशमी १९४९ आणखी दोन महिन्याच्या अंतराने आला. १९४९ पासून १९५३ पर्यंत दहा भाग प्रसिद्ध झाले. लोकप्रियतेची कमाल मर्यादा गाठली.

भावगीताला लोकांच्या हृदयात एखाद्या दैवताप्रमाणे स्थान मिळाले होते. भावगीतांचे सांगीतिक व भावार्थविषयक लोकप्रियतेचे यापेक्षा अधिक मंडन करण्याची आवश्यकता नाही. रायकरांनी 'गोड गोड भावगीते' भाग ५ मध्ये सिनेतारकांनी गायिलेली गीते समाविष्ट केली होती. 'भावगीत' हा शब्द सर्वसमावेषक ठरला होता. सर्वसाधारण वाचकांच्या दृष्टीने गेयतेला विशेष महत्त्व होते. त्यापेक्षा थोडे अधिक जाणकार रसिक भावगीतांची शब्दयोजना व त्यातून प्रतीत होणाऱ्या अर्थाकडे पाहात होते. कवी म्हणून नावाजलेल्या बोरकर, कुसुमाग्रज इत्यादींनी 'भावगीते' रचली ती रसिकांना रुचली. आत्मनिष्ठ काव्य आणि भावगीत यात फरक करण्याची सर्वसाधारण रसिकाला आवश्यकता नव्हती.

भावगीतांच्या जमान्यात रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत व पदे भावगीताच्या शैलीशी मिळणारी होती. लोकप्रियतेच्या लाटेवर ती आरूढ झाली होती हे लक्षात येऊ शकते. रांगणेकरांच्या नाटकातील संगीत हे एक त्यांच्या नाटकांचे बलस्थान आहे. नाट्यप्रयोगात त्या नाटकातील संगीत अंतर्भूत असते. अतएव या ठिकाणी समकालीन संगीतविषयक चर्चा अधिक विस्ताराने केली.

नाटक

रांगणेकरांचे नाटक रंगभूमीवर अवतरण्यापूर्वी नव्या धर्तीचे नाटक रंगभूमीवर वेगवेगळ्या स्वरूपात उतरले होते. त्याची नोंद घेणे आवश्यक आहे. रांगणेकरांचा

रंगभूमीवर प्रवेश होण्यापूर्वी नाटकांच्या यशस्वितेचे तपमान शून्य अंशाच्या जवळपास येऊन पोहोचले होते. नाटक पाहण्याची तीव्र आंतरिक इच्छा असणारा प्रेक्षकही खाडिलकर, देवल यांच्या परंपरेतील नाटके पाहावयास येत नव्हता. त्याला त्यात रस वाटत नव्हता. रंगभूमीवर काहीतरी नवे हवेसे वाटू लागले होते. आपल्या जीवनातील समस्यांचे स्वाभाविकतेने रंगभूमीवर दर्शन व्हावे, सहजतेमुळे ते हृद्य वाटावे असे नाटक नाट्यप्रेमी सुशिक्षित प्रेक्षकाला हवे होते. याचा इतिहास पाहू जाता माधवराव जोशी यांनी नव्या नाटकासंबंधी प्रथम प्रयत्न केला होता. असे म्हणावे लागते. पौराणिक नाटकांच्या काळातील माधवराव जोशी यांची नव्या धर्तीची 'म्युन्सिपालिटी' (१९१५), त्या आधी लिहिलेले 'विनोद' (१९१६), 'सं. वशीकरण' (१९३२), 'वऱ्हाडचा पाटील' ही नाटके प्रेक्षकांत प्रिय झाली. (म्युन्सिपालिटी'च्या १९२५ च्या आवृत्तीत नाटककाराचे नाव महादेव नारायण जोशी असे छापले आहे. परंतु माधवराव जोशी यांच्या इतर नाटकांच्या यादीमध्ये प्रस्तुत नाटक आहे. हे एकच गृहस्थ होते.) माधवरावांनी विनोदी विडंबनात्मक नाटके लिहिली. चटकदार, खमंग प्रसंगाची एक मालिका म्हणजे त्यांच्या नाटकाची कथानके होत. पण माधवरावांच्या नाटकांचे विषय समकालीन होते. त्यातील व्यक्तिचित्रे उठावदार व जिवंत वाटत नसली तरी कॉलेजतरुणी, प्रोफेसर, गिरणीमालक, पुनर्विवाहित स्त्रिया अशा व्यक्ती त्यांच्या नाटकांतून वावरत होत्या. पौराणिक व ऐतिहासिक, गंभीर स्वभावाच्या व्यक्तींपेक्षा माधवरावांच्या नाटकातील व्यक्ती प्रेक्षकांना आपल्याशा वाटल्या. 'सं. प्रो. शहाणे' या नाटकात शालिनी प्रोफेसरांचे वर्णन करते, 'नाही म्हटलं प्रोफेसर म्हणजे दुर्मुखलेला, संतापी, किडकिडीत, गूढगुंजनात गुंतलेला अस्ताव्यस्त जवळ जवळ कविसंप्रदायातला असायचा.' हा प्रोफेसर प्रेक्षकांना रुचला. 'हास्यरसाला सुतकी चेहरा करून करुणरसाला दात विचकणारे, महाभारताच्या आणि इतिहासांच्या कथांचे खून पाडून विचकणारे आपल्याला रसिकगण म्हणवताहेत आणि व्यासांची दातखिळी बसवणारे प्रतिभामंडित नाटककार ठरून समाजदोषांच्या चित्रांचे झणझणीत अजंन घालणारे तमाशेवाले ठरत आहेत. हे या नाटकातील प्रो. शहाणेचे वाक्य, माधवरावांना समकालीन रंगभूमीच्या दोषांची कल्पना होती हे दाखवून देते. रंगभूमीच्या संदर्भात नवरंगभूमीची निर्मिती माधवराव करू शकले नाहीत याचे कारण त्यांनी आपल्या नाटकांतून सर्व भर विनोद आणि विडंबनावर दिला. माधवरावांनी नवीनतेच्या आवडीपोटी विडंबनाचा आश्रय घेतला व खाडिलकरांच्या नाटकांतील सुप्रसिद्ध पदांची देखील विडंबने केली. उदा. 'या नवनवल मधु लाडवा' हे 'या नवनवल नयनोत्सवा' ह्या 'मानापमाना'तील पदाचे विडंबन आहे. त्यामुळे त्यांनी ज्या थोड्या प्रमाणात वास्तवता रंगभूमीवर आणली तिचे चीज झाले नाही. या वेळेस नव्या नाटकांचे इतरही प्रयत्न झालेले आढळून येतात. १९२३ मधले दिवाकरांचे 'कारकून'

हे एक प्रकारचे नवे नाटक होते. त्या काळातील लोकप्रिय असणारी पौराणिक नाटके भरजरी पैठणीसारखी होती. त्यातील नाट्य अटीतटीचे होते. तत्त्वदर्शन, व्यक्तिचरित्रचित्रण अशा अनेक दृष्टींनी ती नाटके अलौकिक होती. त्यात 'कारकून' सारखे लघुनाटक, हा एक नवा प्रकार होता. पण तोही एक नवा स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण अर्थात स्फुरण देणारा नाट्यप्रकार ठरला नाही. १९१६ मध्ये ना. के. बेहेरे यांची 'दोन चित्रे', 'आजकालची पोरे' ही नव्या पद्धतीची नव्या विषयावरील नाटके लिहिली गेली. परंतु हे प्रयत्न लिखित स्वरूपात राहिले. रंगभूमीच्या दृष्टीने या नाटकांचे अस्तित्व हेतुशून्य ठरले. या सुमारास एकांकिका, लघुनाटक, नाटिका अशा स्वरुपाचे अनेक प्रयत्न होत होते. १९२८ मध्ये 'रत्नाकर' मासिकातून र. गो. टेंबे यांचे 'आठवणींचे खंदक' हे विसरभोळेपणावरील नाटक प्रसिद्ध झाले. १९३० मध्ये एकांकिकांच्या अनुवाद रूपांतराचा काळ आला व अनंत हरी गद्रे यांच्या नाटिका येऊ लागल्या. 'कुमारी' (१९३१) ही नाटिका त्यावेळेस गाजली. य. गो. जोशी यांनी १९३२ मध्ये 'बोलका सिनेमा' या शीर्षकाचे नाटक लिहिले. यावरून चित्रपट नाटककारांच्या मनात किती घर करून बसला होता ते दिसून येते. १९३२ मध्ये माधव मनोहरांनी 'फरारी' नाटक एका आयरिश लेखकाच्या कृतीवरून लिहिले-याचे अनेक प्रयोग झाले. 'आजोबांच्या मुली' (१९४३), 'आपण साऱ्या दुर्गाबाई', 'सौदा', 'मरणापूर्वी अठरा तास' ही त्यांची इतर अनुवादित लघुनाटके होत. 'प्रतिभा' पाक्षिकात १९३४ मध्ये 'पंधरावा वाढदिवस' ही एकांकिका प्रसिद्ध झाली. वाढाळूपणाच्या सीमेवरील भावजीवन असे तीविषयी म्हटले गेले. आत्माराम भेंडे यांची 'काचेचा नवरा लोखंडाची बायको' व 'प्रकाश देणारी माणसे' ह्या एकांकिका आल्या. काणेकरांच्या 'धूर आणि इतर एकांकिका' यातील 'घर' ही उत्कृष्ट एकांकिका आहे. स्वप्नमय वृत्ती आणि व्यावहारिक दृष्टी यातील विरोधदर्शन स्पष्ट व नाट्यात्म झालेले आहे.

ललित कलाकुंज तर्फे वि. वि. बोकीलांचे 'मीनानीना', गणेश माडगुळकरांचे 'युद्धाच्या सावल्या' आले. ना. सि. फडके यांनी १९४५ मध्ये स्वतःच्या 'काळे गोरे' नाटकाचे प्रयोग लावले. पण तो प्रयोग फसला. १९४५ मध्येच महेश नाटक मंडळीचे बॅ. खाजगीवाले यांचे 'खलवधु' हे गोविंदराव टेंब्यांनी संगीत दिलेले नाटक संपूर्ण पडले. रांगणेकरांच्या 'कुलवधु' वरून हे विडंबनात्मक स्वरुपाचे नाटक रचले होते. बोलपटात ख्यातनाम झालेले दामुअण्णा मालवणकर आणि जोग यांच्या प्रफुल्ल कंपनीचे 'उसना नवरा' नाटक चालले. पुढे १९४६ च्या मे मध्ये दामुअण्णा मालवणकरांनी 'प्रभाकर नाट्यमंदिर' स्थापन केली. त्यांनी गडकऱ्यांची 'प्रेमसंन्यास', 'भावबंधन' ही नाटके रंगभूमीवर आणली व त्याबरोबर माधवराव जोशांचे 'उधारउसनवार' हे नव्या पद्धतीचे नाटक पुन्हा रंगभूमीवर आणले. १९२२ मध्ये वरेरकरांचे 'सत्तेचे गुलाम' रंगभूमीवर आले. आणि नवीनतेची मागणी वाढू लागली.

'तुरुंगाच्या दारात', 'जागती ज्योत' यांनी त्यात भर घातली. नाट्यनिकेतनच्या काळात आगेमागे रंगभूमीवर आलेली नाटके आज काळाच्या पडद्याआड गेली आहेत. या नाटकांचे प्रयोग फारसे झाले नाहीत. प्रेक्षकांच्या स्मृतीमध्ये न राहता केवळ पुस्तकरूपाने राहिलेली अशा नाटकांची संख्या कमी नाही.

समकालीन नाट्यसंस्था

पावसाळ्यात उगवणाऱ्या छत्र्यांप्रमाणे नाट्यलेखनाचे, प्रयोगाचे प्रयत्न चालू होते. अशा पद्धतीने समाजात नवे तत्त्वज्ञान उदयाला येत होते. यावेळेपर्यंत टिळक, आगरकर नव्या पिढीच्या दृष्टीने इतिहासजमा होऊ लागले होते. एवढेच नव्हे तर महात्मा गांधींचे अहिंसात्मक तत्त्वज्ञानही अपुरे व एकांगी वाटू लागले होते. तरुण पिढीचे मन मार्क्सवादाकडे झुकू लागले होते. पुरोगामित्व, नवता, नवमतवाद, नवनीती हा उद्घोष ऐकू येत होता.या वेळी तीन संस्थांनी आपल्या शक्तीप्रमाणे 'नवनाट्या'चा पुरस्कार केला. बंदरकर'खोटे यांचे 'ड्रामॅटिक युनियन', पार्श्वनाथ आळतेकर, खोटे व नायमपल्ली यांचे 'श्री स्टार्स' आणि काळे, काणेकर व वर्तक यांची 'नाट्यमन्वंतर. या तीन संस्थांपैकी शेवटच्या दोन ऐतिहासिक अर्थाने महत्त्वाच्या ठरल्या. याच काळात 'बालमोहन मंडळींनी अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' (१९३३) सारख्या सुखात्मिकेच्या रूपाने नव्या नाटकाचा एक यशस्वी प्रयत्न करून दाखवला. 'घराबाहेर' (१९३४), 'उद्याचा संसार' (१९३५). १९३९ पर्यंत सहा-सात नाटके रंगभूमीवर आणली. ती सगळीच यशस्वी झाली नाहीत. 'लग्नाची बेडी', 'भ्रमाचा भोपळा' अशासारखी थोडी यशस्वी झाली. त्यानंतर अत्रे चित्रपटनिर्मितीकडे वळले.

१९४२ मध्ये नव्या नाटकाच्या संदर्भात आणखी एक जाणीवपूर्वक नोंद घेण्याजोगा प्रयत्न झाला. नॅशनल थिएटर ॲकॅडमीतर्फे (रजिस्ट्रार) रेजिसर उर्फ पार्श्वनाथ आळतेकरांनी 'लिटल थिएटर' नावाची नाट्यशिक्षण संस्था चालवण्यास सुरुवात केली. या संस्थेतर्फे अभिनयकलेचे सशास्त्र शिक्षण देण्यास प्रारंभ झाला. अभिनयाचा व्यासंग होणे आवश्यक आहे हे या संस्थेने पटवून दिले. 'सारस्वत', (१-११-४२) व 'माझ्या कलेसाठी' (५-९-४२) ही मामा वरेरकरांची (दोन अंकी सारस्वत) लघु नाटके नव्या तंत्रात उत्कृष्टपणे बसवून रंगभूमीवर आणली.

इब्सेन, शॉ यांच्या पुढे जाऊन एझरा पौंड, टी. एस. इलियट यांचा साहित्यविषयक दृष्टिकोन समोर ठेवून प्रतीकात्मक किंवा अतिवास्तव पद्धतीच्या नाट्यानुभूतीचे प्रयत्न मर्ढेकरांनी केले. पु. शि. रेगे यांनी 'रंगपांञ्चालिक' यात असे प्रयत्न केले. त्याचे यशस्वी रंगाविष्कार झाले नाहीत. परंतु या काळात सर्वसाधारण प्रेक्षकवर्गात रंगभूमीविषयी कुतूहल निर्माण झाले होते, एवढे म्हणता येते.

नाट्यमन्वंतरचा जन्म मराठी रंगभूमीवरचा मैलाचा दगड ठरतो. श्री. वि. वर्तक,

के. नारायण काळे, अनंत काणेकर आणि अनुभवी संघटक अण्णासाहेब कारखानीस यांनी १९३३ मध्ये 'नाट्यमन्वंतर' स्थापन केली. या शीर्षकावरून संस्थेच्या निर्मात्यांना नाट्यक्षेत्रात नवा मनू आणावयाचा होता हे सिद्ध होते. संस्थेचे नाव काय ठेवावे अशी चर्चा जेव्हा झाली तेव्हा 'नवे नाटक हव मंडळी' असे नाव के. नारायण काळ्यांनी थट्टेने सुचवले होते. 'आम्हाला नाटकातलीही बंडखोरी हवी होती' असे काणेकर स्वतः जुन्या काळाकडे मागे वळून पाहताना म्हणतात. इब्सेन, शॉ, गॉल्सवर्दी यांच्या नाटकांसारखी नाटके रंगभूमीवर यावीत अशी त्यांची इच्छा होती. 'नाट्यमन्वंतर' मध्ये नव्याबरोबर जुने लोकही होते. नटवर्य केशवराव दाते व कारखानीस जुन्या पिढीतील होते. तरीही नाट्यमन्वंतर हे आधुनिकतेचे पीठ होते, आधुनिकता हा नाट्यमन्वंतरचा तिळा मंत्र होता. १ जुलै १९३३ रोजी नाट्यमन्वंतरने नॉर्वेजियन नाटककार ब्यर्नसन याच्या गॉटलेट या नाटकावर आधारलेले 'आंधळ्यांची शाळा' हे नाटक केले. त्यानंतरचे 'तक्षशीला' हे महत्त्वाकांक्षी भरजरी पोषाख व भव्य देखावे असणारे नाटक आणि 'लपंडाव' व 'उसना नवरा' ही नाटके आणून जेमतेम दोन वर्षातच ही संस्था विलयाला गेली. नाट्यमन्वंतरचा प्रयत्न एकूण नाट्यरसिकात बराच गाजला. त्यात काणेकर, वर्तकांसारखी साहित्यात व कलाक्षेत्रात प्रसिद्धी पावलेली मंडळी होती. के. नारायणांनी ३०/३१ सालापासून नाट्यविषयक मूलभूत प्रश्न उपस्थित करणारे लेखन केलेले होते. त्यांचे नाव रसिकवर्गात प्रिय होते. केशवराव दाते, पार्श्वनाथ आळतेकर, स्वतः के. नारायण व गायनामुळे लोकप्रिय झालेल्या ज्योत्स्ना भोळे यांच्यासारख्या नाणावलेल्या नटसंचामुळे नाटकाबद्दल अमाप कुतूहल होते. या लोकांनी प्रयोगही देखणा केला. पण ते नाटक मुळात सुमार दर्जाचे होते.इब्सेनच्या नवनाटकाचा बोलबाला झालेला होता. अशा वेळेस या संस्थेने इब्सेनचेच एखादे नाटक का घेतले नाही हा प्रश्न पडतो.

प्रतिक्रिया

समकालीन, नाट्यमन्वंतरविषयी प्रतिक्रिया पाहाणे म्हणजे नाट्यविषयक चळवळीवर प्रकाशझोत टाकण्यासारखे आहे. खांडेकरांनी आपले मत काही वर्षांतच व्यक्त केले. १९२०-२५ मध्ये शॉ, इब्सेन ही नावे तरुण पिढीने केशवाय नमः नारायणाय नमः अशा थाटात घेतली. पण इब्सेन पद्धतीचं स्वतंत्र सामर्थ्यशाली नाटक रंगभूमीवर आलं नाही. 'आंधळ्यांची शाळा' त्यातल्या त्यात नवीन पद्धतीचं प्रातिनिधिक नाटक. भावा-बहिणीचे असीम प्रेम किंवा एकत्र कुटुंबपद्धतीतील सुरक्षितपणाचा गोडवा आता इतिहासजमा होऊ पाहात आहे. परंतु कालबाह्य आदर्श, प्रचलित भाबड्या भावना, परिस्थितीने अर्थशून्य ठरलेल्या श्रद्धा यांचा आमच्या रंगभूमीवर पगडा आहे. पुण्या-मुंबईत कमाई करणारा शहरी प्रेक्षक यांत्रिक ओढग्रस्त कंटाळवाण्या जीवनाचा विसर पाडू इच्छित आहे. त्यामुळे कृत्रिम क्षणभंगूर

आनंदावर जगायला शिकतो.' खांडेकरांनी वरील विधानात एकंदरीत नाट्यमन्वंतरच्या अपयशाची मीमांसा केली आहे. क्रांतिकारक असे काहीतरी करण्याच्या ईर्षेने या मंडळींनी 'आंधळ्यांची शाळा' रंगभूमीवर आणले. त्यांच्या पुढ्यात ध्येयवाद होता आणि इच्छा क्रांती करण्याची होती. परंतु 'ध्येयवादा'च्या दृष्टीनेही आमचे खूप चुकले.. .. .. रंगभूमीचा व्यवसाय किंवा धंदा प्रामाणिकपणे करणारेच तिला जिवंत ठेवणारे आहेत. कारण चोवीस तास ते त्याच गोष्टीला तिला वाहून घेतात. केव्हा केव्हा तोटा सोसून ध्येयवादालाही ते हातभार लावतात. मात्र याकरिता निर्भेळ ध्येयवादाला किंवा क्रांतीला थोडी मुरड घालावी लागते. गर्दीचा आणि गर्दीच्या बौद्धिक पातळीचा विचार करावा लागतो.. .. .. व्यवसायावर आम्ही ध्येयवाद चालवणार होतो. या घोटाळ्यामुळे व्यवसाय गेला आणि ध्येयही पुढे नेता आले नाही.' नाट्यमन्वंतरच्या प्रयत्नानंतर नाट्यनिकेतन ह्या रांगणेकरांच्या नाट्यसंस्थेकडे वळावे लागते.

१९४१ मध्ये म्हणजे रांगणेकरांच्या नाट्यनिकेतनच्या जन्मसाली महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाचे ३२ वे अधिवेशन मुंबईमध्ये भरले होते व नवीन नाट्यकृती निर्माण होण्याच्या दृष्टीने चालना मिळाली. १९४३ च्या नोव्हेंबर महिन्यात सांगली येथे मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव साजरा झाला. व पाठोपाठ पुणे, मुंबई, इंदूर येथे असे उत्सव साजरे झाले. १९४४ पासून मुंबई मराठी साहित्य संघातर्फे मरीन ड्राइव्ह येथे ८००० प्रेक्षकांना एकाच वेळी बसता येईल अशा भव्य खुल्या नाट्यगृहात दर वर्षी नाट्यमहोत्सव करण्याची प्रथा सुरू झाली. यात जुन्या व नव्या मिळून १२/१५ नाटकांचे उत्तम दर्जेदार प्रयोग प्रेक्षकांना पाहायला मिळू लागले. १९५२ मध्ये नाटकावरील करमणूक कर रद्द झाला.

प्रेक्षकांच्या रसिकतेच्या कक्षा विस्तारतात, अपेक्षा बदलतात. काळाबरोबर पाऊल पुढे टाकण्याची निकडीची गरज असते. याचा मधल्या रंगभूमीच्या उद्ध्वस्ततेच्या काळात नाट्यनिर्मात्यांना, लेखकांना व नटांना विसर पडला होता. जीवनाचे व रंगभूमीचे नाते अतूट आहे. नाटकाद्वारे ते सूर्यप्रकाशाइतके स्वच्छ आणि स्पष्टपणे प्रेक्षकांना दिसणे क्रमप्राप्त आहे. प्रत्यक्षाशी जुळवून घेणारे वास्तवरूपी नाटक कलात्मकतेने सादर करण्याचा, सुवर्णमध्य गाठणारा कल्पक निर्माता, नाटककार, दिग्दर्शक व एकमेकांशी समन्वय साधणारा एकात्म नटसंच ही त्या काळातील गरज होती. ही गरज नाट्यनिकेतनने पूर्ण केली.

एकूण नाट्यमाध्यमाविषयीच्या त्या काळातील प्रतिक्रियाही लक्षात घेण्यासारख्या आहेत. १९३४ नंतर रंगभूमीला उतरती कळा लागली हे सर्वश्रुत आहे. रांगणेकरांची 'नाट्यनिकेतन' संस्था १९४५ पर्यंत एक प्रतिष्ठित स्थिर नाट्यसंस्था म्हणून नावाजली जात होती. त्या काळातील रंगभूमीसंबंधी काही निवडक प्रतिक्रिया पाहण्यासारख्या आहेत. ३२ व्या महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाचे

स्वागताध्यक्ष श्री. श्री. वि. वर्तक यांनी नाटकांची रंगभूमीवर आवक कशी असावी यासंबंधी वेगळे निरीक्षण केलेले आहे. ते म्हणतात, 'नव्या नाट्यसंस्था चालवण्याकरिता भांडवल, नाट्यगृहे, त्याचबरोबर नित्य नव्या नव्या नाटकांचा भरपूर पुरवठा लागेल. .. .. एकच नाटक फार दिवस चालणे शक्य नाही. .. ज्याला कार्याची तळमळ आहे, स्वार्थत्याग करण्याची हिंमत आहे असा जर एखादा संचालक मिळाला तर त्याला, फक्त त्यालाच हे कार्य करणे शक्य आहे.' या विधानानंतर सुमारे चार वर्षांनी नेमक्या या गोष्टींनी रांगणेकरांनी आपले यश कसे सिद्ध केले याची पावती मिळते. 'मराठी रंगभूमी' या लेखात अशुतोष यांनी नाट्यमहोत्सवानंतरच्या एकूण मराठी नाटकांचा परामर्श घेतला आहे. रंगभूमीचा एक नम्र चाहाता म्हणून ते म्हणतात, 'ज्या चालू नाट्यसंस्थांत वरचा दर्जा आहे अशा दोन संस्था म्हणजे 'नाट्यनिकेतन' व 'नाट्यसंगम' ह्या होत. रांगणेकरांनी वृत्तपत्र व्यवसाय सोडून या क्षेत्रात पाऊल टाकले आणि त्यांचा जम लवकरच बसला. याचे कारण इतर गोष्टींबरोबर त्यांच्या धंदेवाईक दृष्टीला दिले पाहिजे. नवीन नाटकांचे रंगभूमीवर फार काळ प्रयोग न करता लोकांवर त्याची छाप पडते न पडते तोच ते काढून घेऊन दुसरे निर्माण करावयाचे व प्रेक्षकांना पुन्हा पुन्हा रंगभूमीकडे खेचून आणावयाचे यामुळे त्यांना सारखे यश मिळत आहे. रांगणेकरांच्या सर्व नाटकांचे विषय निरनिराळे हाताळले असले तरी सर्व नाटके एकाच तऱ्हेच्या दृष्टिकोनातून निर्माण झाल्यामुळे व मध्यम दर्जाच्याच कुटुंबसंस्थेला उद्देशून लिहिली गेल्यामुळे त्यात नाविन्य आढळत नाही; असे असून त्यांची नाटके यशस्वी का होतात याचे उत्तर त्यांचे उत्कृष्ट प्रयोग हे होय. रंगभूमीवर नाटके येण्यापूर्वी अत्यंत परिश्रम घेऊन ती बसवली गेल्यामुळे त्यांचे प्रयोग करमणुकीच्या दृष्टीने नेहमी अव्वल दर्जाचे होतात.'[१]

१९४६ च्या मे महिन्यात अहमदनगर येथे नाट्यसंमेलन झाले त्यावेळी चिंतामणराव कोल्हटकरांनी नाराजी व्यक्त केली की वृत्तपत्रे नाटकांसंबंधी व नाट्यकलेसंबंधी मजकूर प्रसिद्ध करीत नाहीत. 'नाट्यकलेला साधी प्रसिद्धी सुद्धा दुर्लभ झाली आहे. ते नाट्यव्यावसायिकांनी दिलेल्या जाहिराती मात्र छापतात.. .. पुनर्जन्म मिळाला तरी ती जिवंत राहील का हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे.' ही प्रतिक्रिया व्यक्त होत होती त्या काळापर्यंत रांगणेकरांची (१) 'आशीर्वाद' १९४१, (२) 'कुलवधु' १९४२, (३) 'नंदनवन' १९४२, (४) 'अलंकार' १९४४, (५) 'माझे घर' १९४५, (६) 'वहिनी' १९४५ ही नाटके रंगभूमीवर अवतरली होती. तरीही कोल्हटकरांप्रमाणे रंगभूमी उघडी पडणार ही भीती सार्वत्रिक होती. अभिरुचीच्या एप्रिल-मे १९५० च्या अंकात मात्र त्यांचे विधान थोडे आशादायक होते. 'रांगणेकरांची नाट्यनिकेतन ही जम बसलेली एकच नाटकमंडळी म्हणावयाची.. ..' असे त्यांचे म्हणणे पडले. वि. स. खांडेकरांसारखे रंगभूमीविषयीचे जाणते समीक्षक

म्हणतात, 'गेल्या दहा वर्षांतील सर्व नाटके नाटकमंडळ्या आणि नाट्यमहोत्सव जमेला धरून माझे मन उद्याच्या रंगभूमीकडे आशेने व उत्सुकतेने पाहू शकत नाही. ... उथळ अभिरुची, रेडिओ आणि चित्रपट यांसारखी स्वस्त करमणुकीची साधने जीवनकलहाच्यापायी चाललेल्या धडपडीमुळे बहिर्मुख होत चाललेली रसिकता इत्यादी गोष्टींवर मात करून नाट्यकलेला जिवंत राहावे लागेल.' नाट्यकला पुन्हा जोम धरू शकणार नाही अशी निराशायुक्त विचारसरणी येथे दिसून येते. १९५० मध्ये वि. स. खांडेकरांची अशा प्रकारची धारणा झालेली दिसत असली तरी वसंत शांताराम देसाईंनी १९४२ मधील एक लक्षवेधी घटना नमूद केलेली आहे. राजाराम संगीत मंडळी लोंढ्यांनी बंद करायचे ठरवले होते पण ती चालू ठेवायची असे त्यांनी १९४२ मध्ये मुंबईच्या मुक्कामात ठरवले. 'चित्रपटांसंबंधी निर्माण होत चाललेल्या तात्पुरत्या निरुत्साहाचा लोंढ्यांना फार फायदा मिळाला. ... नुसत्या 'भावबंधन'लाच नाही तरी 'सौभद्र', 'विद्याहरण'ला गर्दी होते असे विनायकराव पटवर्धनांचे म्हणणे पडले.' नाटकाच्या यशाच्या बाबतीत त्या काळात एकप्रकारे आशानिराशेचा खेळ चालला होता.

रंगभूमीविषयी आस्था बाळगणारे एक सव्यसाची समीक्षक बनहट्टी जेव्हा नाट्यनिकेतनच्या यशापयशाविषयी मीमांसा करतात, तेव्हा त्यात पूर्वग्रहविरहित समतोल वस्तुस्थितीचे दर्शन होते. ते म्हणतात, 'नाट्यनिकेतन या संस्थेचे स्वरूप व्यावसायिक ऊर्फ धंदेवाईक होते म्हणून तिला कमी योग्यतेचे समजण्याचे कारण नाही. कलेचा व्यवसाय केला तरी त्या कलेचे आल्हाददायक सुसंस्कृत स्वरूप राहू शकते. .. . महायुद्धाने आणलेल्या भरभराटीची भरती चालली होती तोपर्यंत नाट्यनिकेतन ऐटीत चालले होते. १९४८ नंतर भरती संपून ओहोटी लागली.'

मद्य प्राशन करून आल्यामुळे स्वतःच्या भूमिकेचा बेरंग करणारे नट त्या काळात होऊन गेले. नाटककंपनीच्या मालकाशी भांडण झाल्यामुळे नाटकाचे खेळ लावलेले असताना कंपनी सोडून गेल्याची उदाहरणे आहेत. किंबहुना त्या काळातील एक 'नाट्यमन्वंतर' सारखी आधुनिक कंपनी आपल्या कंपनीतील स्त्रीभूमिका करणाऱ्या नट्या सोडून गेल्यामुळे बंद पडली होती. (श्री. वर्तकांचे या आशयाचे वक्तव्य आहे.) नवीन पद्धतीच्या वास्तव स्वरुपाच्या नाटकासंबंधी स्वागतार्ह प्रतिक्रिया दाते व बोडस यांसारख्या नटवर्यांनी व्यक्त केलेली नाही, ही गोष्ट नमूद करण्यासारखी आहे. जुन्या संगीत नाटकांनी रंगभूमीला सर्व प्रकारांनी भव्यतेची परिमाणे दिली होती. त्यातील देखावे, भाषणे, नाट्यवस्तू आणि संगीत ही सर्व अंगे विचारात घेतल्यास नाटके अभिजातवादी साहित्याच्या परंपरेतील होती असे म्हणावे लागते. केशवराव दाते, बोडस या परंपरेचा गुणगौरव करतात. वास्तविक दात्यांनी १९३३ च्या नाट्यमन्वंतरच्या नाटकात काम केले होते. प्रभातच्या 'कुंकू' चित्रपटातून ते पुढे चमकले. परंतु त्यांची कलेसंबंधी ध्येयदृष्टी आदर्शवादी आहे. (याचा प्रत्यय

रांगणेकरांना आशीर्वाद या पहिल्याच नाटकाच्या दिग्दर्शनाच्या वेळेस आला.)

मामा वरेरकर स्वतः नाटककार होते. त्यांनी 'हाच मुलाचा बाप' सारखी नव्या धर्तीची वास्तववादी सामाजिक नाटके लिहिली होती. त्यांनी नाटककंपन्यांचे व्यवहार जवळून पाहिले होते. ते म्हणतात, 'अभिनयाचे शिक्षण घ्यायला कोणती नाटके पाहिजेत ते रंगभूमीचे भविष्यकालीन स्वरूप कोणत्या प्रकारचे ठेवायचे असेल त्यावर अवलंबून राहील. अशा कामी जुनी नाटके उपयोगी पडणार नाहीत. .. .. आजच्या रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकांशी प्रेक्षक समरस होऊ शकत नाहीत. (याची कारणे-) (१) बेजबाबदार नाटककारांनी बिघडवलेली प्रेक्षकांची अभिरुची, (२) बेजबाबदार प्रयोगीकरण, (३)अभिनयाची नवी परंपरा निर्माण करून नव्या नटांची निर्मिती होऊ न देण्याचा केलेला अघोरी प्रयत्न, (४) परिणामकारक नटांचा तुटवडा, (५) जुन्यांना घेणारच आहे कोण ?' वरेरकरांनी आपले विचार सरधोपटपणे मांडले आहेत. त्यात तथ्यांश बराच आहे. अभिनयाचा मुद्दा त्यांनी विचारार्ह मानला. आवाज उंचावून, कृत्रिम पद्धतीने अभिनय करण्याची सवय नटांना लागली होती. अभिनय दणदणीत पण अतिरेकी होत होता याबद्दल सार्वत्रिक नाराजी होती. चित्रपटाच्या अवलोकनामुळे प्रेक्षकांना सहजसुंदर व नैसर्गिक अभिनयाची गोडी लागली होती. प्रत्येक शब्दावर जोर देत हात नाचवीत म्हटलेली नाटकातील भाषणे प्रेक्षकांना नको होती. त्यांना सहजसुंदरतेने म्हटले जाणारे संवाद आवडत होते. पण तशी नाटके उपलब्ध नव्हती. नेमकी ही गोष्ट वेगळया तंत्राची नाटके लिहून व सातत्याने प्रयोग करून रांगणेकरांनी सिद्ध करून दाखवली. नवे नाटक (१९४० ते १९५० मधील) व जुनी पारंपरिक रंगभूमी यातील नाट्यतंत्रात अनेक अंगांनी तफावत निर्माण झाली होती. श्री. वि. हर्षे यांनी एक तत्कालीन कार्यकारण चर्चा केलेली आहे. त्यांचे मुद्दे रांगणेकरकालीन नाट्यनिकेतनच्या नाटकांना प्रातिनिधिक म्हणून लागू पडतात. ते म्हणतात, जुन्या नाटकात डीपसीन व कव्हरसीन यावर नाटक उभे राहात असे. एक आंतर प्रवेश त्यात खोली, टेबल, खुर्ची वगैरे सामाजिक नाटकासाठी लागणारी प्रॉपर्टी उपयोजिलेली असे. बाह्य प्रवेशात पार्श्वभूमीदाखल कव्हरचा पडदा, रस्ता, बाग या सीनचा उपयोग केलेला असे. साधारणतः जितके आंतरप्रवेश असत तितके बाह्य प्रवेश असत. बहुधा मुख्य पात्रे अंतरप्रवेशात व गौण पात्रे बाह्य प्रवेशात वावरत. आतली पात्रे बोलत बोलत बाहेर येत असत. एक अंतरप्रवेश व एक बाह्यप्रवेश असे बहुप्रवेशी नाट्यतंत्राचे थोडक्यात स्वरूप असे.

जुन्या नाटकातून जुन्या तंत्रानुसार खलबते, प्रेमिकांच्या गाठीभेटी रस्त्यावर अगर बागेत दाखवल्या जात. त्यामुळे कृत्रिमता निर्माण होई. याचप्रमाणे जुन्या तंत्राचे फायदे सांगताना ते म्हणतात, त्या नाटकांतून सजावटीत विविधता, वैचित्र्य व वास्तवता येत असे. जुन्या नाटकांत दोन तीन वर्षे अगर दिवस प्रवेशामुळे दाखवता येत असत. तेथे जीवनातील घटनाही महिन्यांच्या अगर वर्षांच्या अंतराने घडत.

नवीन तंत्राच्या बाबतीत प्रयोगसौकर्म आणि प्रवाहित्व यांवर त्यांनी भर दिला आहे. नव्या नाटकात अंकाचे प्रवेशाचे भाग नसतात. 'एकाच घरात होत असलेल्या घटना प्रत्यक्ष दाखवता येतात. त्यामुळे स्थलैक्य -युनिटी ऑफ प्लेस- आपोआप साधली जाते.' एकप्रवेशी तंत्रामुळे स्थलभेद व कालभेद दाखवण्याला मर्यादा पडतात ही त्यातील त्रुटी त्यांनी दाखवून दिली आहे. प्रत्यक्ष चित्रण व अप्रत्यक्ष चित्रण यातून नाट्यतंत्र निर्माण होते. पण प्रत्यक्ष चित्रण हा नाट्यवस्तूचा आत्मा आहे. तो कसा सिद्ध होतो तर प्रत्यक्ष पात्रे व घटना दाखवून प्रेक्षकांच्या भावना आंदोलित करता येतात. परंतु कालबंधन कलाविलासाला मारक ठरू शकते. उदाहरणार्थ, व्यक्तिचित्रण करीत असताना पात्रांच्या स्वभावात घडणारे परिवर्तन हळूहळू रेखाटता येत नाही. नाटकातील पात्रे आपल्या असलेल्या स्वभावानिशी प्रगट होतात व एकत्र येतात; परंतु त्यांच्या अंतर्मनातील हळूवार पापुद्रे दाखवता येत नाहीत. नव्या तंत्रात एकच दृश्य असल्यामुळे दृश्याचे डीटेल बारकावे नाटकाच्या आशयाच्या सौंदर्यदृष्टीने राबवता येतात. शिवाय नाटकाची दृश्य पार्श्वभूमी उठावदार होते. जुन्या तंत्रात प्रेक्षकांची एकतानता भंग पावण्याचा संभव असतो. पण नव्या तंत्रात एकतानता टिकून राहते. नव्या तंत्रातील एक दोष म्हणजे त्यात एकप्रवेशामुळे पात्रे एकाच घरी ओढून ताणून आणावी लागतात. काहींना बाहेरगावी पाठवावे लागते. दिवाळीसाठी, तार आल्यामुळे, हवापालट करण्याकरिता अशा अनेक कारणस्तव पात्रांना रंगमंचावरून दूर करावे लागते. व बाहेर घडलेल्या घटनांचे वर्णन कुणातरी पात्राच्या तोंडून ऐकावे लागते. कारण नव्या नाटकात बाह्यप्रवेश नसतो. नव्या तंत्रात बसवलेली नाटके त्यांच्या गुणदोषांसकट या काळात रंगभूमीवर येत होती. नव्या नाटकांतील आशय देखील जुन्या नाटकांपेक्षा वेगळा होता. त्यातील मनोरंजनाची जात वेगळी होती. त्या काळातील एक टीकाकार पु. ग. काणेकर म्हणतात, 'मनोरंजनाबरोबर धंदेवाईक दृष्टी असेल तर रंगभूमी नामशेष होईल असे वाटत नाही....'

जुन्या नाटकांच्या संदर्भात वर्तक म्हणतात, 'पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकातून' आजच्या पिढीसमोर नसलेल्या घटनांचे दृश्य उभे करावे लागते. म्हणून प्रयोग यशस्वी करण्यासाठी नटांना कृत्रिम अभिनय करावा लागतो. प्रेक्षकांना जे साधे व सहज वाटते त्यावर प्रेक्षक खूष असतात. आधुनिक सामाजिक नाटके (या ठिकाणी रांगणेकरांची व नाट्यमन्वंतरची नाटके त्याच्या दृष्टीसमोर असावीत) बसवायला कमी कठीण असतात असे वाटते का ? उलट आमची दृष्टीसमोरची सृष्टी असल्यामुळे योग्य प्रसंग, संयम, वास्तवता याची जबाबदारी मोठी असते. थोडा तोल गेला तर प्रेक्षक ओरडणार. .. .. नटांना रंगभूमीवर रुळण्याची संधी मात्र जुन्या नाटकांमुळे मिळते. त्र्यं. सी. कारखानीस हे उत्तम संचालक होते. त्यांनी म्हटले आहे की, 'रंगभूमी हा एक समन्वय आहे. .. .. सर्वांना एकत्र आणणारा कुशल

ऑर्गनायझर हवा .. .. झगडणाऱ्या ध्येयवादी इसमात नट व्यवस्थापक होईल तोच प्रभावी माणूस रंगभूमीचा पुन्हा एकदा उत्कर्ष घडवून आणील.' मन्वंतरमधील एक सहकारी डायरेक्टर स्वतः कारखानीस होते हे ध्यानात घ्यावयास हवे. कारखानीसांनी व्यक्त केलेला आशावाद रांगणेकरांनी फळाला आणला. वरील सांस्कृतिक पार्श्वभूमीवर आपले नाटक उभे केले.

रांगणेकरांच्या नाटकांचा अभ्यास करताना तत्कालीन सांस्कृतिक मंच, सांस्कृतिक साधने, नियतकालिके, कथा-कादंबऱ्यांसारखे साहित्यप्रकार, ध्वनिमुद्रण, आकाशवाणी, संगीत चित्रपट आणि अर्थात नाटक इत्यादी क्षेत्रांतील पार्श्वभूमीचा लिखित ऊहापोह आवश्यक आहे. कारण रांगणेकरांचे नाटक ज्या प्रेक्षकांसमोर सादर केले गेले, त्या प्रेक्षकांची सांस्कृतिक अभिरुची त्याद्वारे व्यक्त होते.

रांगणेकरांचे नाटक एका अशा कालखंडात रंगभूमीवर आले की जो कालखंड नापिक जमिनीसारखा आहे. त्या काळात नवे दीप्तीमान नाटक रंगभूमीवर येत नाही आहे. रंगभूमीची लोकप्रियता ओसरलेली आहे. रंगभूमी दैन्यावस्थेत आहे. या स्थितीचे वर्णन दुसऱ्या शब्दात असे करता येते की प्रेक्षकवर्ग रंगभूमीवर प्रसन्न नाही. हा प्रेक्षकवर्ग म्हणजे रंगभूमीचा चहाता रसिकवर्ग आपली कलात्मक जाणीव रंगभूमीव्यतिरिक्त इतर कलाप्रकारांद्वारे समृद्ध करीत आहे. इतर कोणकोणत्या कलाप्रकारांचे त्याला आकर्षण वाटते याची मीमांसा सांस्कृतिक मंच उभा करीत असताना साहजिकच सिद्ध होते. त्या कलाप्रकारांच्या अवलोकनातून रसिकांच्या आवडीनिवडीचे विशिष्ट निष्कर्ष निघतात. प्रत्येक क्षेत्रातील कोणते गुणविशेष रसिकांना प्रिय झाले यावरून रांगणेकरांच्या नाटकांच्या प्रेक्षकांच्या अभिरुचीची कल्पना येते. रांगणेकरांनी या सर्व कलाप्रकारांमध्ये आपले योगदान केलेले आहे असेही दिसून येते. याकरिता रांगणेकरांचे व्यक्तिमत्व आणि त्यांची प्रतिभा यांचा विचार करणे आवश्यक ठरते.

२

रांगणेकरांचे व्यक्तिमत्त्व आणि नाट्यलेखन

एक नाटककार म्हणून रांगणेकरांचा विचार करीत असताना त्यांच्या बहुविध व्यक्तिमत्त्वाची आठवण होते. जवळ जवळ सर्व सांस्कृतिक व कलामाध्यमांतून रांगणेकरांनी सहजसंचार केलेला आहे. वयाच्या सोळाव्या-सतराव्या वर्षापासून रांगणेकर सार्वजनिक क्षेत्रात वावरू लागले. आपल्यापेक्षा वयाने आणि अनुभवाने ज्येष्ठ व श्रेष्ठ व्यक्तींशी त्यांचा व्यावसायिक पातळीवर संबंध आला. संस्कारक्षम वय पूर्ण पार करून गेले नसल्यामुळे त्यांच्यात नवनवीन स्वीकारण्याची वृत्ती बळावली. तरुण वयातच आपण काही वेगळे करावे अशी तीव्र इच्छा उत्पन्न झाली. नव्या वाटा चोखाळण्याची धमक अंगी असल्यामुळे ते विविध क्षेत्रांत चमकू लागले. पत्रकारिता करीत असताना कादंबरी लिहिणे, आकाशवाणीवर नोकरी करीत असताना गरजेप्रमाणे स्क्रिप्ट लिहिणे, नाटिका लिहिणे, रेकॉर्डिंग कंपनीकरिता भावगीतांचा भरपूर पुरवठा करणे, चित्रपटांची चलती आहे असे निदर्शनास येताच त्याही क्षेत्रात स्वतःच्या निर्मितीची भर घालणे आणि रंगभूमीची पडझडीची अवस्था पाहताना स्वतःपाशी नाट्यनिर्मिती, दिग्दर्शन असा कोणताही अनुभव नसताना नाट्यलेखन, दिग्दर्शन, निर्मिती व शेवटी नाट्यसंस्था काढण्यापर्यंत दिग्विजय करणे असे विविध उद्योग रांगणेकरांनी केले. त्यांचे अल्पचरित्र पाहाण्याजोगे आहे.

अल्पचरित्र

मोतीराम गजानन रांगणेकर यांचा जन्म १९०७ साली ठाणे येथे झाला. त्यांचे वडील मुंबईतील प्रसिद्ध प्रवासी कंपनी पी. ॲण्ड ओ. येथे नोकरीत होते.

घरात सख्खी, चुलत वगैरे धरून बरीच माणसे होती. मोतीराम धरून एकंदर चार भाऊ होते. पुढे दोघे वारले. रांगणेकरांचा धाकटा भाऊ आज औरंगाबाद येथे असतो. १९०९ मध्ये मुंबईत प्लेगची साथ आली. त्यावेळी त्यांचे चुलते वगैरे सर्व मंडळी ठाण्यात गावाबाहेर राहण्याकरिता गेली. तेथून त्या मंडळीबरोबर रांगणेकर सावंतवाडीला आजोळी गेले. तेथे रांगणेकरांचे शालेय शिक्षण सुरू झाले. मोरमकर हे रांगणेकरांचे मामा तेव्हा तेथे होते. रांगणेकरांची इयत्ता तिसरी पूर्ण होऊन चौथ्या इयत्तेची सुरुवात झाली व सर्व मंडळी पुन्हा मुंबईस आली. मुंबईत सुरुवातीस त्यांनी लॉर्ड हॅरिसन शाळेत नाव नोंदवले. एक वर्ष पूर्ण झाल्यानंतर वडिलांनी गिरगावातील चिकित्सक समूह हायस्कूलमध्ये त्यांना दाखल केले. चिकित्सक समूह ही सारस्वतांची शाळा म्हणून समजली जात होती. या शाळेबद्दल रांगणेकरांना नेहमी अभिमान वाटत आला आहे. त्यावेळेस श्री. नेरूरकर शाळेचे मुख्याध्यापक होते. १९२४ मध्ये रांगणेकर मॅट्रिकच्या परीक्षेत उत्तीर्ण झाले. निकाल जाहीर होण्याच्या आदल्या दिवशी त्यांना स्वतःचा निकाल समजलेला होता. या काळापासून रांगणेकरांची साहित्य क्षेत्रातील उमेदवारी या ना त्या मार्गाने सुरू झाली.

ते इंग्रजी सहावीत असताना चिं. वि. बावडेकर त्यांच्या वर्गात आले. बावडेकर त्या अगोदर वि. स. खांडेकरांच्या ट्युटोरियल इंग्लिश स्कूलमध्ये शिरोड्यास होते. रांगणेकर-बावडेकर स्नेह तेव्हापासून दृढ झाला. शाळेत असताना रांगणेकरांना चित्रकलेची आवड होती. चित्रकार होण्यासाठी धडपडत असताना शाळेच्या हस्तलिखित मासिकाचे संपादक म्हणून काम केले. त्यावेळी सहकारी विद्यार्थ्यांशी मतभेद झाल्यामुळे स्वतःचे वेगळे मासिक काढण्याची जिद्द निर्माण झाली. त्यातून १९२४ मध्ये मॅट्रिकच्या वर्षी 'अरुण' मासिक काढले व चार वर्षे चालवले. 'अरुण' रांगणेकरांचे पहिले साहित्यिक अपत्य. बावडेकर त्यावेळेस त्यांचे सहकारी होते. त्यांचे मामा मोरमकर यांच्या छापखान्यात मासिक फुकट छापून मिळेल असे वाटले होते. परंतु तसे न घडता रुपये ६० बिल भागवताना नाकी नऊ आले. 'सारस्वत विद्यार्थी सहाय्यक संघा'ची यादी पाहिली व घरोघर जाऊन अंक खपवले. अंकाची किंमत तीन आणे होती.

१९२६ मध्ये तटणीसांनी विविधवृत्त हे साप्ताहिक सुरू केले. त्या परिवारात बावडेकर-रांगणेकर द्वयी होती. विविधवृत्त त्यावेळेस संपूर्ण राजकीय स्वरुपाचे साप्ताहिक होते. तटणीसांबरोबर राजकारणातील व इतर क्षेत्रांतील मंडळी होती. डॉ. आंबेडकर, सर कावसजी जहांगीर हे त्यांपैकी होते. ही मंडळी मवाळ पक्षातील होती. मुंबईमध्ये काँग्रेसचे 'नवाकाळ' दैनिक निघत होते. 'नवाकाळ' आपली मते ठणकावून मांडीत असे. अशा तऱ्हेचे जहाल प्रतिपादन न करता समन्वयाची भूमिका बाळगणारे मवाळ पक्षाचे एखादे मुखपत्र असावे या हेतूने या मंडळींनी 'लोकहित' हे दैनिक सुरू केले. सर कावसजी जहांगीर यांनी आर्थिक सहाय्य दिले. तटणीसांच्या

संपादकत्वाखाली 'लोकहित' सुरू झाले. रांगणेकर 'लोकहित'चे इतर लेखनकार्याचे काम पहात असत. त्यावेळस ते कॉंग्रेस हाऊसच्या पाठीमागे राहात असत. रात्री सात ते पहाटे पाचपर्यंत 'लोकहित'च्या कचेरीत (गिरगावात) काम करून पहाटे घरी येत व दहा वाजता पुन्हा कामाला बाहेर पडत. 'अरुण'चे काम दिवसा करावे लागे. 'इतर मासिकात लिहिणारे त्यावेळचे लेखक 'अरुण' सारख्या नवीन निघालेल्या चिमुकल्या मासिकांत लेख लिहितील हा संभवच नव्हता. ... त्यावेळी बी. ए., एम. ए. झालेले अनेक प्रतिष्ठित लेखक 'मनोरंजन', 'रत्नाकर' वगैरे मासिकांत लिहीत असत. आमच्याकडे असा एकही पदवीधर साहित्यिक नव्हता. तेव्हा एका अंकात आम्ही एक बनावट पदवीधर निर्माण केला. आमच्या एका मित्राचे नाव होते भि. अ. परब म्हणजे इंग्रजीमध्ये बी.ए. परब. आम्ही मखलाशी करून त्याच्या एका लेखावर नाव छापले परब बी. ए.' रांगणेकरांनी आपल्या करिअरच्या अगदी सुरुवातीच्या काळातच लोकप्रिय होण्याच्या क्लृप्त्या शोधून काढल्या होत्या. तशा प्रयत्नात ते रत होते.

१९२८ मध्ये बावडेकरांना व रांगणेकरांना मिळून आणखी एका वेगळ्या प्रकारच्या नियतकालिकाची निर्मिती करण्याची स्फूर्ती झाली. इंग्रजीमधील 'टिटबिट' सारखे एखादे नियतकालिक काढण्याचे बावडेकरांनी ठरवले. 'तुतारी'चे संपादक म्हणून रांगणेकर काम पाहू लागले व 'अरुण' मासिक काही काळपर्यंत बावडेकरांनी चालू ठेवले. गतकाळाकडे पाहताना रांगणेकर वर्तमानकाळाला उद्देशून 'अजून यौवनात मी' असे म्हणतात. रांगणेकरांना 'तुतारी' साठी रु. ७५/- पगार मिळू लागला होता.

'तुतारी' दर गुरुवारी निघत असे. येथे त्यांना पत्रकारितेचा व्यवहारउपयुक्त अनुभव मिळू लागला. या क्षेत्रातील अनेक खाचाखोचा समजू लागल्या. १९२६ ते जवळ जवळ १९३० या काळात रांगणेकर 'विविधवृत्त' कचेरीत व ठाकुरद्वारच्या लक्ष्मीनारायण प्रेसमध्ये सर्व वेळ असायचे. 'ती एक नशाच होती' असे त्या कामाला उद्देशून रांगणेकर म्हणतात. 'तुतारी'चे संपादन करीत असताना त्यांनी पिकेटिंग करणाऱ्या सत्याग्रहींच्या बातम्या छापल्या त्यावरून त्यांचा व तटणीसांचा वाद झाला. त्यामुळे रांगणेकरांनी 'तुतारी' सोडली. १९३१ मध्ये त्यांनी स्वतः हिमतीने 'वसुंधरा' साप्ताहिक काढले. 'वसुंधरा' चांगले चालले. पुढे १९३४ मध्ये ते बंद झाले. नंतर रांगणेकरांनी अनंत काणेकरांसह १९३५ मध्ये 'चित्रा' साप्ताहिक काढले.

'तरुणपणी मी तीन-चार मासिके काढली. त्यासाठी मरमर राबलो. हजारो वाचकांना रिझवले. खूप शत्रू जोडले पण त्यावेळी अंगात मस्ती होती. त्यामुळे आहे त्यावर संतुष्ट राहाण्याची वृत्ती नव्हती. म्हणून मग वृत्तपत्रसृष्टीतून ऐन पंचविशीत बोलपट सृष्टीत उड्डाण केले. तेथून ग्रामोफोन रेकॉर्डसूच्या अनोळखी क्षेत्रात खूप

नव्या नव्या कल्पना काढून तेथेही धुडगूस घातला. तेथून नाट्यसृष्टीत उतरलो तो चांगला तीस-बत्तीस वर्षे एकांडया शिलेदारासारखा अनेक आपत्तींशी झगडत आयुष्य काढले. मध्यंतरी आकाशवाणीशी लगट केली. हा हा म्हणता सत्तरीच्या उंबरठ्यावर येऊन पोहोचलो. 'आता सर्कस केव्हा काढणार ?' असे एक स्नेही मला केव्हा केव्हा विचारतात. हे रांगणेकरांचे स्वतःविषयी उद्‌गार आहेत. रांगणेकर नाटकात रमले व १९६८ मध्ये नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष झाले.

पुढे कुळकर्णी नावाच्या गृहस्थांच्या पाठपुराव्यामुळे, त्यांच्या आग्रहाखातर १९३७ मध्ये 'सत्यकथा' हे एक नवे मासिक काढले. यात फक्त घडलेल्या गोष्टी कथारूपाने छापल्या जात होत्या. कल्पितकथा-लघुकथा छापू नये असा संकल्प केला होता. चित्रकारांनी काढलेली चित्रे न छापता छायाचित्रेच फक्त छापली जावीत असाही एक दंडक होता. 'सत्यकथा' समकालीन मासिकात वैशिष्ट्यपूर्ण ठरले होते. तीन अंक मिनतवारीने निघाले, परंतु पैशाची व्यवस्था न झाल्यामुळे रांगणेकरांनी मासिक बंद करण्याचे ठरवले. त्यावेळी भागवतांनी 'सत्यकथा' चालवायला घेतले आणि रांगणेकर त्यातून मोकळे झाले.

स्फुटलेखन

रांगणेकरांनी (१) पत्रकारिता (२) कादंबरी लेखन (३) भावगीतरचना (४) ध्वनिमुद्रण आणि आकाशवाणी (५) चित्रपटनिर्मिती आणि (६) नाट्यलेखन या क्षेत्रांत संचार केला. रांगणेकर शेवटी नाट्यलेखनात स्थिरावले. नाटककार आणि नाट्यसंस्था संचालक अशा दुहेरी भूमिकेत चमकले. तेथे त्यांच्या कर्तृत्वाचा कायमचा ठसा उमटला. अरुण - १९२४ - १९३० (मासिक), तुतारी - १९२८ - १९३० (साप्ताहिक), वसुंधरा १९३१ - १९३४ (साप्ताहिक), चित्रा - १९३५ - १९३७ (साप्ताहिक), सत्यकथा - १९३७ पहिले तीन अंक या नियतकालिकांची निर्मिती व संपादन रांगणेकरांनी केले. 'लोकहित' दैनिक, 'विविधवृत्त' साप्ताहिक यांच्या संपादनाशी इतर नात्यांनी संबंध होता. 'तुतारी' गुरुवारी निघत असे. 'तुतारी'च्या विविधांगी स्वरुपाचे यथायोग्य आकलन वानगीदाखल दिवाळी अंकावरून येऊ शकते. १९२८ मधील हा एक भरगच्च साहित्यिक अंक होता. रांगणेकरांच्या विविधांगी व सव्यसाची संपादनत्वाचा प्रत्यय येथे येतो. नाटककार आणि नाटक कंपन्यांसंबंधी त्या काळी लोकांना विशेष कुतूहल होते. रांगणेकरांनाही नाटक कंपन्यांसंबंधी व एकूण नाट्यविषयक घटनांसंबंधी जवळीक वाटत होती. 'मी नाटक कंपनीत कसा गेलो' ही लेखमाला त्या वृत्तीतून स्फुरली असावी. 'तुतारी'च्या दिवाळी अंकात ही लेखमाला प्रसिद्ध झाली आहे. त्यातील लेखकांची यादी पाहता रांगणेकरांना या लेखमालेकरिता किती कष्ट पडले असतील याची कल्पना तर येतेच; परंतु अशा तरुण संपादकाला मान्यवर व्यक्तींनी लेख दिले यावरून रांगणेकरांनी

संपादक म्हणून प्रतिष्ठा मिळवली होती हे सिद्ध झाल्यावाचून राहात नाही. व्यंकटेश बळवंत पेंढारकर - मालक, ललित कलादर्श मंडळी. बालगंधर्व - मालक - गंधर्व नाटक मंडळी. मास्तर कृष्णराव फुलंब्रीकर, चिंतामणराव कोल्हटकर - मालक बळवंत संगीत मंडळी. गोपाळ गोविंद फाटक, ललित कलादर्श मंडळी. गणपतराव बोडस, गंधर्व संगीत मंडळी. मास्तर दीनानाथ, बलवंत संगीत मंडळी या नाट्यक्षेत्रातील मंडळींनी लेख लिहिले आहेत. 'तुतारी' या अंकाच्या, एकूण साहित्यात विविधता भरपूर आहे. कथा, कवितांच्या बरोबरीने छोटेखानी नाटकाचाही समावेश आहे. 'माझी लहानपणची पहिली आठवण' या एका नाविन्यपूर्ण लेखमालेसाठी डॉ. कुर्तकोटी (शंकराचार्य), बाळासाहेब पंतप्रतिनिधी, दादासाहेब खापर्डे, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, डॉ. गो. वि. देशमुख (मुंबईचे लॉर्ड मेयर), बॅ. मुकुंदराव जयकर यांनी लेखन केले.

'अरुण' मासिकातून 'मी आणि माझे लेखन' ही लेखमाला प्रसिद्ध झाली. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, वामन मल्हार जोशी, डॉ. केतकर, ना. सी. फडके, भा. वि. वरेरकर यांनी या लेखमालेकरिता लेख लिहिले. संपादक या नात्याने रांगणेकरांनी या लेखकांना त्यांच्या लेखनविषयक प्रश्नावली पाठवली होती. 'तुतारी' साप्ताहिकातून 'माझ्या वडिलांविषयी मला काय वाटते' ही लेखमाला प्रसिद्ध झाली. त्यात आण्णासाहेब कर्वे, बॅरिस्टर जयकर यांच्या मुलींनी लेख लिहिले होते. चित्रकार धुरंधरांच्या मुलीकडूनही रांगणेकरांनी या लेखमालेकरिता लेख लिहून घेतला. 'वसुंधरा' साप्ताहिकातील 'आमचे प्रिन्सिपाल' ही लेखमाला इतर लेखांच्या तोडीस तोड उतरली होती. त्यातील 'आजचे प्रसिद्ध गायक आणि त्यांची गायनकला' ही केशवराव भोळे यांनी लिहिलेली लेखमाला अतिशय गाजली. एकलव्य या टोपण नावाने लिहिलेले लेख आजही ऐतिहासिक महत्त्वाचे ठरले आहेत. 'वसुंधरा' मधून 'आमच्या गावी तुम्ही काय पहाल ?' ही लेखमाला प्रसिद्ध झाली. कोल्हापूरबद्दल ना. सी. फडके, नागपूरबद्दल ग. त्र्यं. माडखोलकर, बडोद्याबद्दल चिं. वि. जोशी, कोकणबद्दल खांडेकर अशा नामवंत लेखकांनी ते लेख लिहिलेले असल्यामुळे त्यांना वाङ्मयीन दर्जा प्राप्त झाला होता. स्थानिक वाचकांकडून त्या त्या अंकाची विशेष मागणी येत असे. 'तुतारी' मधून वरेरकरांची 'धावता धोटा' ही गाजलेली कादंबरी त्यावेळेस क्रमशः प्रसिद्ध होत होती. फडक्यांची 'काश्मिरी गुलाब' ही कादंबरी 'वसुंधरा' तून क्रमशः प्रसिद्ध झाली आणि 'वसुंधरा' चा खप वाढला.

स्फुट लेखन

पत्रकार हा सिद्धहस्त लेखकही असावा लागतो. चतुरस्र निरीक्षण आणि आपण केलेल्या निरीक्षणाचा कौशल्यपूर्ण उपयोग आपल्या साहित्यात करून घेणे ही कला त्याला अवगत असावी लागते. रांगणेकरांच्या ठिकाणी हा गुण होता. व्यावसायिक निपुणता हा रांगणेकरांच्या लेखनाचा मोठा गुण म्हटला पाहिजे. त्यामुळे

त्यांच्या स्फुटलेखनालाही विलक्षण वाचनीयता प्राप्त झाली. त्यांच्या लेखनाला १९४० च्या आतच, सतत लेखनाशी संबंध आल्यामुळे सराईतपणा प्राप्त झालेला होता. त्यामुळे जुने विषयही त्यांनी हाताळल्यानंतर नवे भासत. त्यांचे स्फुटलेखन काल्पनिक, नाट्यात्म ; आणि कमालीचे आकर्षक झालेले आहे. रांगणेकरांनी लहान वयात लेखनाला सुरुवात केली. २३/२४ व्या वर्षापासूनच रांगणेकरांच्या लेखनात उपहासयुक्त विनोद प्रामुख्याने आढळतो. व्यंगचित्रकाराची एखादाच ठळक रूपविशेष शोधून काढण्याची हातोटी त्यांच्यात आहे. चित्रकार कुंचल्याच्या फराट्याने चित्रातील व्यक्तीच्या स्वभावावर प्रकाश पाडतो. त्याच सफाईने त्यांनी शब्दाद्वारा विडंबनात्मक व्यक्तिचित्रे रंगवली आहेत. महाराष्ट्रातील अनेक सांस्कृतिक घटनांची रांगणेकरांनी नोंद घेतली आहे. त्यांची शीर्षके त्यातील मजकुराइतकीच बोलकी आहेत.

चित्रपट आणि नटी हा समाजाचा कुतूहलविषय असतो. चंदेरी सृष्टीतील नट-नट्यांविषयी आणि विशेषतः स्त्रियांविषयी, त्यांच्या खाजगी जीवनाविषयी उलटसुलट तर्ककुतर्क लढवण्यात सामान्य माणसाला रस वाटत असतो. महाराष्ट्रात चित्रपटसृष्टीचे कालांतराने अवमूल्यन झाले. काही अपवाद सोडले तर नव्याची नवलाई ओसरली. कलात्मक चित्रपटांची निर्मिती होईनाशी झाली. पूर्वकालीन कर्तृत्वाच्या बळावर मानसन्मान भोगण्याची भल्याभल्यांना चटक लागली. अशा शिष्टमान्यांचे हलक्या हाताने वस्त्रहरण करून त्यांना त्यांची जागा दाखवण्याचे कार्य या लेखात रांगणेकरांनी केले आहे. वृत्तपत्रीय व तत्कालीन स्वरुपाचे असे जे लेखन असते ते लेखन लोकप्रिय करीत असतानाही सत्यस्थितीचे संतुलित चित्र उभे करण्यात रांगणेकरांची स्वच्छ दृष्टी दिसून येते. रांगणेकरांनी स्वतःच्या परीने खऱ्या-खोट्याचा न्यायनिवाडा करण्याचा प्रयत्न त्यांच्या एकूण स्फुट लेखनाद्वारे केलेला आहे. मराठी चित्रसृष्टीला उतरती कळा लागल्याची दुश्चिन्हे दिसू लागली होती या गोष्टीची या लेखावरून रांगणेकरांना पूर्ण कल्पना होती असे दिसून येते. 'बालगंधर्व पुन्हा रंगभूमीवर' अशासारख्या लेखातून रांगणेकरांनी त्या काळातील नटांचे वर्णन करून बहार उडवून दिली आहे. नटांची चालण्याची ढब, हालचालीतील नाटकीपणा, पोषाख, भाषा, पानतंबाखू खाण्याच्या सवयी, त्याचे विशेष प्रकारचे जोडे यासकट नटाचे व्यक्तिचित्र उभे केले आहे. न. चि. केळकरांना आमंत्रण नसले तरी संमेलनाला संदेश पाठवण्याची केळकरांना सवय असल्यामुळे आपल्याला वगळल्याचा अपमान गिळून त्यांनी शुभसंदेशपर आशीर्वाद दिले आहेत, असे म्हटले आहे. अशा प्रकारचे उपरोधयुक्त लिखाण लिहिण्यात रांगणेकरांचा हातखंडा होता.

चुरचुरीत, लक्ष खिळवून ठेवणारे संवादलेखन रांगणेकरांच्या नाट्यलेखनाचा एक विशेष आहे. पत्रकारितेकरिता हमखास व वेळेवर लेखन करण्याची अत्यंत गरज असते. चालू घडामोडींवर हलकेफुलके भाष्य करून वाचकांचे लक्ष आपल्या अंकावर

खिळवून ठेवणे हेच जणूकाही संपादकाचे ब्रीद असावे लागते. अशा लेखनात जीवनविषयक मूलभूत दृष्टिकोन व्यक्त होईलच असे नाही. तरी या लेखनातील विषयाची व्याप्ती मोठी असावी लागते. संवादात्मक लेखन सहजपणे नाट्यपूर्ण बनते. त्याचा फायदा रांगणेकरांनी अनेकदा घेतलेला आहे. चमकदार संवादाची त्यांची लकब पुढे नाट्यलेखनाच्या कामी त्यांना उपयोगी पडली. 'गडकऱ्यांची विनोदी सृष्टी' हे एक छोटेखानी प्रहसन उदाहरणादाखल लक्षात घेता त्यात गडकऱ्यांचा प्रसिद्ध 'बाळकराम' त्यांच्या नाटकातील विनोदी पात्रांशी बातचीत करताना दिसतो. त्यातच गडकऱ्यांच्या कलाकृतींचा गौरव साधला आहे. कामण्णा, तळीराम, गोकुळ, इंदू-बिंदू, गीता आपापल्या स्वभावानुसार चमत्कृतीपूर्ण विनोदाची फेक करीत करीत भाषण करतात. 'धर्मगुरू आगाखान', 'हरिजन परिषद', 'शांता आपटेच्या पावलावर', 'गांधीजींच्या मानसपुत्रांचे उपासाचे प्रयोग' इत्यादी लेख संवादात्मक आहेत. १९४० च्या पूर्वकाळात आकर्षक संवादात्मक लेखन करण्याचा रांगणेकरांना सराव झाला होता. रांगणेकरांनी पत्रकारितेच्या काळात नवे लेखक उजेडात आणले. 'दत्तू बांदेकर हा माझा प्रॉडक्ट आहे' असेही ते 'कथा सृजनाची' या पुस्तकातील मुलाखतीमध्ये म्हणतात. रांगणेकरांच्या संपादनामध्ये विनोद हा एक मुख्य ऐवज असे. त्या काळातील बहुतेक दैनिकांचा व साप्ताहिकांचा राजकारण हा धर्म होता. पत्रकारिता म्हणजे गांभीर्य असा एक दृढ समज होता. पत्रांचा सूर करडा उपदेशपर होता; तर रांगणेकरांच्या 'चित्रा' मधील चुरचुरीत लेखन तरुण वाचकांना मेजवानी असे. त्या काळातही पत्रकारितेच्या क्षेत्रात वाव असूनही रांगणेकरांनी शब्दबंबाळ लेखन केले नाही. त्यांची संपादित नियतकालिके नेहमी ताजी टवटवीत वाटत असत.

कादंबरी लेखन

१९२५ मध्ये रांगणेकरांनी त्यांच्या 'अरुण' मासिकात 'मृगजळ' शीर्षकाची आपली कादंबरी क्रमशः प्रसिद्ध केली. कादंबरीखाली लेखकाचे नाव दिलेले नव्हते. कादंबरीची शैली हुबेहुब फडक्यांच्या शैलीसारखी असल्यामुळे ना. सि. फडके यांना वाचकांची कादंबरी आवडल्याची पत्रे आली. ना. सि. फडक्यांनी 'अरुण' च्या संपादकाला म्हणजे मो. ग. रांगणेकरांना 'मृगजळ' कादंबरीच्या लेखकासंबंधी विचारणा केली. रांगणेकरांनी पत्रोत्तरी फडक्यांना भेटावयास येतो म्हणून कळवले. 'मृगजळ' कादंबरीच्या त्या तरुण लेखकाला भेटून फडक्यांना आनंद झाला. त्यांनी कौतुक केले. पुढे फडक्यांनी रांगणेकर संपादित मासिकातून जे लेखन केले त्याचे पैसे घेतले नाहीत व स्नेहभाव जागृत ठेवला. फडक्यांची 'कुलाब्याची दांडी' ही कादंबरी वाचून आपण इतके भारून गेलो होतो की आपल्या हातून नकळत फडक्यांच्या शैलीतील कादंबरी लिहिली गेली असे रांगणेकर म्हणतात. पुढे रांगणेकरांनी 'सीमोल्लंघन' ही आणखी एक कादंबरी प्रसिद्ध केली.

भावगीत रचना

रांगणेकर 'यंग इंडिया' रेकॉर्डिंग कंपनीचे कवी होते. या कंपनीकरिता भावगीत लेखन करून देणे हे रांगणेकरांचे काम असे. त्यांच्या नाटकातील काही गीते भावगीत म्हणून कार्यक्रमातून जाहीरपणे गायली जात असत. 'यंग इंडिया' तर्फे अनेक गायक-गायिकांनी गायलेली जवळ जवळ शंभर ते दिडशे गाणी ध्वनिमुद्रित झाली होती. आकाशवाणीवर रांगणेकरांची गीते नव्या-जुन्या गायकांकडून गायली जात असत. त्यांना शब्द माहीत असावेत म्हणून 'गीते आणि भावगीते' ही छोटीशी पुस्तिका १९४९ मध्ये त्यांनी प्रसिद्ध केली. आपण काव्यनिर्मिती करीत नाही व अभिजात कवितेच्या पंक्तीला आपले गीत बसवण्याचा कुणी प्रयत्न करू नये असे रांगणेकर प्रस्तावनेत ठणकावून सांगतात. ही पुस्तिका वाचक प्रेक्षकांसाठी एक गाईड म्हणून आहे. 'एरव्ही, विनायक, केशवसुतांपासून ते कुसुमाग्रज, बोरकरांपर्यंत ज्यांच्या कलावती प्रतिभेने कवितेचे उपवन फुलवले, त्या उपवनात माझ्यासारख्याने मुसंडी मारून शिरण्याचा धसमुसळेपणा खचित केला नसता', असे ते म्हणतात. रांगणेकरांनी नाट्यलेखनात नाट्यगीताचा (नाटकातील पदे) वापर केलेला आहे. त्यांच्या सर्व नाटकांत कमीजास्त प्रमाणात गीतांचा समावेश असल्यामुळे गीत, कविता, मैफलीतील गाणी, बोलपटातील गाणी याबाबतीत त्यांनी जाणीवपूर्वक काही विचार मांडले आहेत. ते म्हणतात, 'या सर्व जाती जरी कमी-अधिक प्रमाणत काव्यविभागात मोडत असल्या तरी या सर्व प्रकारात सूक्ष्म भेद आहेत. मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या कवितांत अभिजात काव्याचे गुण असावयास पाहिजेत. ते कुणी ग्रामोफोन रेकॉर्डस् अगर बोलपटातील प्रासंगिक गाण्यात अपेक्षू नयेत. मासिकातील कविता ही सर्वस्वी वाच्य असते, तर इतर सर्व प्रकारची गीते श्राव्य असतात. मासिकातील कवितांचे अर्थ त्या अनेक वेळा वाचून समजून घेऊन त्याचा सावकाश आस्वाद घेता येतो. पण बोलपटातील गाणे त्या प्रसंगीच शब्दार्थासह समजून घेऊन कथानकातील त्या वातावरणाशी प्रेक्षकांना समरस व्हायचे असते. त्यामुळे मासिकातील कवितांत केवढाही गूढ अर्थ व जडजंबाल शब्दरचना असली तरी इतर सर्व प्रकारात गेयतेला प्राधान्य असल्यामुळे सहज पचनी पडतील अशा कल्पना व त्याहीपेक्षा त्या कल्पना कष्ट होऊ न देता श्रोत्यांना कळाव्यात अशी सोपी, सुलभ पण नादमधुर शब्दरचना करणे गीतकाराला अवश्य साधले पाहिजे.' याचा प्रत्यय त्यांच्या गीतांतून निःसंदेहपणे येतो. 'यंग इंडिया'ने ध्वनिमुद्रित केलेली काही गीते त्या काळात लोकप्रिय झाली होती. आणिन भूवरी नंदनवन रे । होशिल तू जरि माझा ।, अंतरीच्या खुणा माझ्या ओळखसी एकला तू ।, अजुनी कैसा येईना माझा रामराया ।, जरि रुसला चंद्रमा किती हा, ही भावगीतं ज्योत्स्ना भोळेंनी गायली होती. याशिवाय वत्सला कुमठेकर, इंदिरा वाडकर, रोशनारा बेगम, हिराबाई बडोदेकर, कृष्णराव चोणकर यांनी रांगणेकरांची गीते गायली होती.

ध्वनिमुद्रण

रांगणेकरांनी ध्वनिमुद्रणाच्या क्षेत्रात काही प्रयोग केले. १९४० मध्ये रांगणेकरांनी लिहिलेल्या लहान लहान नाटिकांच्या श्रवणीय रेकॉर्डस् यंग इंडिया कंपनीने काढल्या. नटीचा नवरा, झोन तिकिट, ब्रम्हचारी भाडोत्री, पहिली तारीख, म्युन्सिपालिटीचा मेंबर, पंढरपूरची यात्रा, घरजावयी, भाऊचा धक्का, दोन बायकांचा दादला, शंभरावी मुलगी अशा या नाटिका आहेत. शंभरावी मुलगी ही विनोदी संगीत नाटिका असून हिराबाई बडोदेकर, दुर्गाबाई खोटे, कमलाबाई बडोदेकर, दिनकर कामण्णा आणि जी. एम. लोंढे ही मातब्बर मंडळी यात होती. ही नाटिका सहा भागात होती. काही वेळेस तीन ध्वनिमुद्रिकांचा एक संच काढला जात असे. 'घरजावई' हा अशा प्रकारचा संच होता. रांगणेकरांची 'घरजवाई' ही विनोदी नाटिका अतिशय लोकप्रिय झाली होती. त्यात ज्योत्स्ना भोळे, विमला वसिष्ठ (नाट्यमन्वंतरची अभिनेत्री) व केशवराव दाते प्रभृतींनी भाग घेतला होता. रांगणेकरांनी अशा प्रकारच्या एका ध्वनिमुद्रिकांच्या संचामध्ये संपूर्ण 'सं. सौभद्र' नाटक ध्वनिमुद्रित केले. १९३७/३८ मध्ये ही ध्वनिमुद्रिका बाहेर पडली. यात हिराबाई बडोदेकर सुभद्रेच्या भूमिकेत, दुर्गा खोटे रुक्मिणीच्या भूमिकेत, लोंढे कृष्णाच्या भूमिकेत आणि बंडोपंत सोहोनी अर्जुनाच्या भूमिकेत असा हा संच होता. मराठी रंगभूमीची वाटचाल धिम्या लयीला आली होती. दृष्टिसुभग संगीताची मेजवानी रंगभूमीवर लुब्ध असणाऱ्या प्रेक्षकांना अलभ्य झाली होती. अशा वेळेस दुधाची तहान ताकावर भागवावी या न्यायानुसार रांगणेकरांनी सदर प्रयत्न केला असावा. ध्वनिमुद्रिकेकरिता काम करणारा नटवर्ग रंगभूमीवर प्रसिद्ध पावलेला असाच होता. अशा प्रकारची आणखी एक अतिशय लोकप्रिय झालेली ध्वनिमुद्रिका म्हणजे 'माझा राजा.' दुर्गाबाई खोटे यांनी या रेकॉर्डकरिता गीत गायले होते. रेकॉर्डच्या एका बाजूवर आई बाळाला जेवण भरवून झोपवते आहे व दुसऱ्या बाजूवर बाळ पहाटे उठत आहे, पक्ष्यांचे कूजन ऐकू येत आहे आणि 'घनश्याम सुंदरा श्रीधरा' या भूपाळीचे सूर पार्श्वभूमीवर उमटत आहेत असे अभिनय गीत वाटावे या पद्धतीचे ध्वनिमुद्रण आहे. त्या काळी अशा प्रकारच्या ध्वनिपरिणामांनी युक्त ध्वनिमुद्रिका काढल्या जात असत. 'यंग इंडिया' रेकॉर्डिंग कंपनीमध्ये रांगणेकरांचा मौलिक वाटा होता. 'यंग इंडिया' तर्फे ध्वनिमुद्रणाच्या क्षेत्रात विविधांगी प्रयोग हाताळले गेले त्यात रांगणेकरांचे योगदान होते. अशा प्रयोगाबरोबर हमखास विक्रीची ग्वाही देणाऱ्या नाटकांतील पदे, हिंदी आणि मराठी चित्रपटांतील गीतांच्या ध्वनिमुद्रिका काढण्याचे निवडकार्य रांगणेकरांनी केले.

१९४७ मध्ये रांगणेकरांच्या स्वतःच्या 'कुबेर' चित्रपटातील गीतांच्या ध्वनिमुद्रिका एच. एम. व्ही. ने काढल्या होत्या. (१) हा कोण गडे आला .... (२) होईल का हे स्वप्न खरे ...... या दोन्ही गीतांच्या गायिका ज्योत्स्ना भोळे होत्या.

यावेळी रांगणेकरांच्या नाट्यनिकेतन संस्थेविषयी रसिकांची अपेक्षा वाढत होती. एच. एम. व्ही. सारख्या व्यापारी कंपनीने (ही कंपनी इंग्लंडमधील होती) रांगणेकरांच्या नाटकांतील ध्वनिमुद्रिका काढल्या. कारण त्या गाण्यांची उत्तम विक्री होईल अशी त्यांना खात्री होती. १९४७ पर्यंत नाट्यनिकेतन हे नाट्यप्रेमीवर्गाचे एकमेव आशास्थान कसे बनले होते याचा पुरावा एच. एम. व्ही. ने गाण्याविषयी जे भाष्य केले आहे त्यात सापडतो. (१) रुसली राधा (२) तुझं नि माझं जमेना (३) फुलल्या जीवनी (४) दोन जिवांचे प्रेम बिचारे या 'तुझं माझं जमेना' या एकांकिकेमधील ज्योत्स्ना भोळे आणि अविनाश यांनी गायलेल्या गाण्याच्या माहितीपत्रकात हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनीच्या कॅटलॉगमध्ये म्हटले आहे: – "THIS DRAMATIC COMPANY UNDER THE ABLE GUIDANCE OF M. G. RANGNEKAR HAS SUBSTANTIALLY CONTRIBUTED TO THE REVIVAL OF MARATHI STAGE WHICH HAS BEEN RECEEDING IN THE BACKGROUND SINCE THE ADVENT OF TALKING FILM ...."

हा पुरावा पुरेसा बोलका आहे. एच. एम. व्ही. कंपनीला रांगणेकरांच्या लोकप्रियतेची पुरेशी कल्पना नव्हे खात्री होती एवढा निष्कर्ष निघतो.

रांगणेकरांनी 'ऑल इंडिया रेडिओ' च्या मुंबई केन्द्रावर १९६२ ते १९६८ या काळात नोकरी केली होती.

चित्रपट

चित्रपट क्षेत्रात रांगणेकर व्यक्तिशः यशस्वी ठरले नाहीत. रांगणेकरांच्या मित्रांच्या वर्तुळात बाबूराव पेंढारकर होते. १९३५ च्या सुमारास बनारस हिंदू विश्वविद्यालयावर एक डॉक्युमेंटरी काढण्याचे कोल्हापूरच्या महाराजांच्या मनात आले. महाराजांनी याकरिता अर्थातच भांडवल पुरवले. पेंढारकरांच्यामुळे रांगणेकरांना हे काम करण्याची संधी मिळाली. रँग्लर नारळीकर (जयंत नारळीकरांचे वडील) त्या युनिव्हर्सिटीमध्ये होते. त्यांच्या घरी रांगणेकरांची यावेळी उतरण्याची सोय झाली होती. रांगणेकरांनी डॉक्युमेंटरी पूर्ण केली व चित्रीकरणाचा अनुभव पदरी पाडून घेतला. १९३२ मध्ये 'सरस्वती सिनेटोन' पुणे याचे मालक बाबूराव पै व तोरणे यांनी 'औट घटकेचा राजा' हा चित्रपट काढला होता. त्याची चित्रकथा रांगणेकरांनी लिहिली होती. यातील संवाद मार्क ट्वेनच्या 'प्रिन्स अँड द पॉपर' या विनोदी कादंबरीवरून उचलले होते. या चित्रपटात शाहू मोडक यांचा डबल रोल होता. 'प्रल्हाद' या आणखी एका चित्रपटाची चित्रकथा व पटकथा रांगणेकरांनी लिहिली होती. पुढे 'जनाबाई', 'कीर्ती' अशा काही तीन-चार चित्रपटकथा लिहिल्या. १९३७ मध्ये 'प्रभात' फिल्म कंपनीने बोलावणे पाठवले. 'कुंकू' कथेसाठी सातशे

रुपये दिले. पुढे शांतारामबापूंनी 'मुकी मुलगी' या चित्रपटाच्या कथेकरिता सातशे रुपये दिले. व ही कथा डायलॉगमध्ये लिहावी असे ठरवले. परंतु शांतारामबापू 'प्रभात' मधून निघाल्यामुळे चित्रपट प्रत्यक्षात उतरलाच नाही. 'नंदकुमार' या गाजलेल्या चित्रपटाची कथा लिहिण्याचा योग रांगणेकरांना प्राप्त झाला. १९३४ मध्ये स्वतःच्या हिमतीवर त्यांनी 'सुवर्णमंदिर' हा चित्रपट काढला. त्यात हिराबाई बडोदेकर, गणपतराव बोडस, ज्योत्स्ना भोळे व दिनकर कामण्णा आदींच्या भूमिका होत्या. १९४७ मध्ये पुन्हा त्यांनी ज्योत्स्ना भोळेंची प्रमुख भूमिका असणारा 'कुबेर' चित्रपट काढला. हे दोन्ही चित्रपट चालले नाहीत.

रांगणेकरांनी आपल्या शालेय उपक्रमांत चित्रे काढण्याचा उद्योग केला होता. चित्रकार होता होता पत्रकारिता व संपादन कौशल्य प्राप्त करून रांगणेकर नाटककार म्हणून स्थिरावले व मान्यता पावले. त्यांच्या नाट्यलेखनाचा प्रपंच विस्तृत आहे.

रांगणेकरांच्या नाटकांची कथानके

रांगणेकरांच्या सर्वच नाटकांचा कुटुंबसंस्था हा पाया आहे. कथानकाच्या दृष्टीने त्यांची नाटके कौटुंबिक चौकटीत चपखल बसतात. कुटुंब हे जर एक बाह्य वर्तुळ मानले तर त्या परीघात निर्माण होणारे संघर्षनाट्य लहानमोठ्या प्रसंगांद्वारे नाटकात प्रगट होते. या तत्त्वाला 'भटाला दिली ओसरी' हे विनोदी नाटक अपवाद आहे. रांगणेकरांच्या १९६५ पर्यंतच्या प्रमुख नाटकांची कथानकाच्या व नाटकांतील संघर्षात्मक घटकांच्या दृष्टिकोनातून वर्गवारी करता येते.

अ) पती-पत्नी संबंधांतून निर्माण होणाऱ्या संघर्षावर आधारित नाटके १)'कुलवधु' २) 'नंदनवन' ३) 'फरारी' (एकांकिका), ४)'सतरा वर्षे' (एकांकिका), ५)'तुझं माझं जमेना' (एकांकिका), ६) 'माहेर' ७) 'कन्यादान' ८) 'अलंकार'.

ब) बाप-मुलगी अगर मुलगा यातील कर्तव्यभावातून निर्माण झालेल्या संघर्षावर आधारित नाटके: १)'आशीर्वाद' २)'एक होता म्हातारा' ३)'कोणे एके काळी'.

क) कुटुंब-कुटुंबांतील एक व्यक्ती यातील संघर्षावर आधारित नाटके: १) 'माझे घर २) 'वहिनी' ३) 'रंभा' ४) 'लिलाव' ५) 'पतित एकदा पतित का सदा'

ड) आई-मुलगा यातील विदारक संघर्षावर आधारित नाटके : १) 'धाकटी आई' २) 'अमृत'.

(अ) 'कुलवधु'

या नाटकाचे कथानक सरळ एकपदरी आहे. पतीपेक्षा पत्नी व्यवहारी जगात यशस्वी झालेली पतीला खपत नाही असे दाखवले आहे. भानुमती एक चित्रपटनायिका आहे. तिचा पती देवदत्त एका ऑफिसात कारकून असतो. भानुमती देवदत्तापेक्षा कितीतरी अधिक पैसा कमावते. त्यांचे एकमेकांवर निरतिशय प्रेम आहे. देवदत्ताचे आईवडील व बहीण अनुक्रमे राधाबाई, बाप्पा व बनी गावातून त्यांच्याकडे

काही दिवसांकरिता राहायला येतात. त्यांच्या आनंदात मिठाचा खडा टाकतात व त्याला त्याच्या कमीपणाची जाणीव करून देतात. मत्सराची ठिणगी पडते. दुसऱ्या अंकात भानुमती सासू-सासऱ्यांना आपल्याला सिनेमात का काम करावे लागले ते सांगते. देवदत्ताचे आजारपण, गरिबी यामुळे भानुमती सिनेमात गेलेली असते. सासू-सासऱ्यांचा व बनीचा भानुमतीविषयीचा आकस नाहीसा होतो. आपल्या नवऱ्याला स्वतःच्या बायकोने सिनेमात काम केले तर हरकत नाही हे पटले आहे असे ती सांगते. भानुमतीचे सर्व माणसे कौतुक करतात. देवदत्त चोरून हे कौतुक ऐकतो. गुणांमुळे ती श्रेष्ठ व आपण कनिष्ठ असा न्यूनगंड त्याच्या ठिकाणी निर्माण होतो. तिसऱ्या अंकामध्ये बाप्पा वगैरे मंडळी गावाला परत गेलेली असतात. भानुमतीचा चित्रपट थिएटरमध्ये लागतो. भानुमतीचा सत्कार होतो. देवदत्त ह्या सत्कार समारंभाला आला नाही म्हणून भानुमती नाराज होते. तेव्हा देवदत्त तिला सांगतो की,तो सत्काराला आला होता. परंतु तिचा नवरा म्हणून स्टेजवर न बसता प्रेक्षकांत बसला होता. देवदत्ताचे व भानुमतीचे भांडण होते. बायको मोठी झाल्यामुळे आपली मानहानी झाली असे तो बोलून दाखवतो. त्याचा पुरुषी अहंकार दुखावला गेल्याचे समजते. ज्या घरात प्रेम नाही त्या घरात राहाण्यात अर्थ नाही म्हणून भानुमती देवदत्ताचे घर सोडून गावाला बाप्पाकडे निघून जाते.

पतीपत्नी संबंधांतील उच्च-नीच भावनेचे येथे परिणामकारकतेने चित्रण केले आहे. हे कथानक सरळपणे विकसित होत जाते. ते शेवटी हृद्य झाले आहे.

'नंदनवन'

गुंतागुंतीचे पेचप्रसंग व रहस्यांनी भरलेले असे हे दुपदरी कथानक आहे. या कथानकात योगायोग आहेत. संभाव्यतेच्या कक्षेत सहजपणे बसेल असे हे कथानक नाही. त्यामुळे कथानक विस्कळीत वाटते. नाटककाराला एक सामाजिक विचार मांडायचा आहे, तो प्रेक्षकांच्या गळी उतरवण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न आहे असे दिसते. त्यात नाटककार फारसा यशस्वी ठरत नाही. संसारात शेवटी पत्नीने स्वतःकडे पतीपेक्षा दुय्यम भूमिका घ्यावी, पतीच्या अपराधांवर पांघरूण घालावे व उदार हृदयाने पतीला क्षमा करावी. अशा वागण्यानेच पतीपत्नी एकत्र राहू शकतात. संसाराचे नंदनवन बनवणे सर्वस्वी पत्नीच्या हातात आहे. अशा प्रकारचा बोध येथे उघडपणे केला आहे.

उद्धव आणि अशोक हे जुने मित्र असतात. अशोकची पत्नी त्याला सोडून गेलेली असते. अशोकला दारूचे व्यसन असते. अशोक प्रसिद्ध लेखक असतो. अशोक नागपूर येथे उद्धवच्या घरी त्याचा पाहुणा म्हणून येतो. त्याचे लग्न झालेले आहे याची कुणालाच कल्पना नसते. अशोक बदफैली आहे असा त्याचा दुर्लौकिक पसरलेला असतो. उद्धव आणि त्याची पत्नी मनोरमा यांत अबोला असतो कारण

मनोरमेच्या पेटीत तिच्या लग्नापूर्वीच्या प्रियकराची पत्रे उद्धवला सापडलेली असतात. ती पत्रे अशोकने मनोरमेला लिहिलेली असतात. अशोक आणि मनोरमा विवाहपूर्व प्रियकर प्रेयसी असतात. उद्धव यावेळी दुसरा विवाह करण्याच्या तयारीत असतो. उद्धव जिच्याशी लग्न करण्याची इच्छा करीत असतो ती स्त्री - अवंतिका - घरी येते. तिला पाहताच अशोक चकित होतो. या ठिकाणी पहिला अंक संपतो. दुसऱ्या अंकात अशोक आणि अवंतिका एकमेकांशी बोलत असतात. त्यावेळी अवंतिका अशोकची पत्नी असल्याचे समजते. अशोक अवंतिकेला उद्धवशी लग्न करण्यापासून परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करतो. तसे केल्याने मनोरमा दुःखी होईल असे अशोक सांगतो. ते दोघे एकमेकांना दोष देतात व स्वतःचा विवाह का मोडला याची कारणमीमांसा करू पाहातात. आपला पती सुखी व्हावा म्हणून मनोरमा घर सोडून जाण्याचा निर्णय घेते. हे स्त्रीचे ब्रीद मनोरमा अवंतिकेला समजावून सांगते. मनोरमा अवंतिकेला सांगते की पतीकडे दुर्लक्ष केले तर पती बिघडतो. अशोकच्या पत्नीने अशोकचा त्याग केला म्हणून अशोक बिघडला, कारण तोही एकटा पडला. अशोकच्या पत्नीने पतीला सोडण्यात चूक केली हे लक्षात आल्यावर अवंतिकेचे मन बदलते व ती त्या घरातून उद्धवला सोडून जाण्याचा निर्णय घेते. आपण विवाहित असून आपण आपल्या पतीला सोडले आहे असे ती मनोरमेला सांगते. हे सांगत असताना उद्धव तिचे शब्द ऐकतो. येथे दुसरा अंक संपतो. तिसऱ्या अंकात अशोक उद्धवला उपदेश करतो. अवंतिका विवाहित आहे हे उद्धवला पटवून देण्याचा अशोक प्रयत्न करतो. परंतु उद्धवचा विश्वास बसत नाही. तो अशोकच्या व्यसनी व बदफैली आयुष्याविषयी बोलून त्याचे तोंड गप्प करण्याचा प्रयत्न करतो. अवंतिका उद्धवशी जमवत असलेले लग्न मोडते. पण आता मनोरमा आपला पती सुखी व्हावा म्हणून अवंतिकेला उद्धवशी लग्न करण्याची गळ घालते. पुन्हा याच संदर्भात अवंतिकेने आपल्या पतीला सोडण्यात चूक केली असे मनोरमा तिच्या निदर्शनास आणून देते. शेवटी, अवंतिका आपली पत्नी आहे हे अशोक जाहीर करतो आणि अवंतिका अशोककडे परत जाण्याचे ठरवते. अशोक व अवंतिका बरोबर जाण्याचे निश्चित करतात. मनोरमेला आलेली पत्रे आपण लिहिली होती असे अशोक कबूल करतो. उद्धवच्या मनातील गैरसमज दूर करतो. उद्धवला हे पटते. उद्धव आणि मनोरमा यांची मने जुळतात व शेवट गोड होतो.

'नंदनवन' या नाटकात पद्मा, विनायक, नानासाहेब व गजरा ही आणखी गौण पात्रे आहेत. गजरा ही मोलकरीण पार्श्वभूमीसाठी व अशोकचा स्त्रैणपणा दाखवून देण्यासाठी योजिली असावी. पद्मा ही लहान मुलगी कौटुंबिक वातावरणाला हातभार लावते. मनोरमेच्या वत्सल भावनेचे चित्रण त्या पात्रामुळे उठावदार होते. संविधानकाच्या विकासात या पात्रांची आवश्यकता जाणवत नाही. या पात्रांच्या अनुपस्थितीमुळे कथानकाच्या मध्यवर्ती घटनांमध्ये फरक पडत नाही. दोन जोडप्याच्या दुहेरी कथानकात

एकाची पत्नी दुसऱ्याची विवाहपूर्व प्रेयसी व एकीचा पती दुसरीचा प्रियकर अशी सम विभागणी केलेल्या पात्राचा व्यूह म्हणजे हे कथानक आहे.

'फरारी' (एकांकिका)

ही एक हलकी फुलकी एकांकिका आहे. स्वातंत्र्य चळवळीतील गजानन भूमिगत असतो. सोराब कापडिया, रेहेमान काजी या नावांनी वेष पालटून तो नाटकात दिसतो. द्वारकानाथ या आपल्या मित्राच्या घरात तो सध्या उतरलेला असतो. द्वारकानाथची पत्नी सुनंदा हिची मैत्रिण शारदा त्याचवेळी तिच्याकडे पाहुणी येते. शारदा लेखिका असते. द्वारकानाथचे वडील आबा त्या घरात असतात. आबा आंधळे असतात. ते गजाननचे सोंग ओळखतात. शारदा गजाननची पत्नी असते. गजानन स्वातंत्र्य चळवळीत गेल्यामुळे ते दोघे वेगळे झालेले असतात. ती गजाननला ओळखते. फरारी गजाननला पोलिसात देण्याचे ती ठरवते. गजानन तिला सांगतो की पत्नीने पतीच्या कार्यात सहभागी व्हावे. शारदाची समजूत पटते. आणि ती गजाननबरोबर भटकंती करावयास तयार होते. दोघे एकत्र कार्य करण्यासाठी निघून जातात. कथानक योगायोगावर आधारित आहे. परंतु या एकांकिकेने अर्धा तास रंजन करण्याचे धोरण ठेवलेले आहे. पाच पात्रे असून प्रसंग एकापुढे एक सहजपणे घडत जातात. कथानकात गांभीर्याची अपेक्षा नाही. पतीपत्नी स्वतंत्र क्षेत्रातील असली तरीही पत्नीने पतीसमवेत जीवन कंठणे सुखावह आहे; असा काहीसा निष्कर्ष काढलेला आहे.

सतरा वर्षे (एकांकिका)

एकांकिकेत कथानकाच्या विकासाला वाव कमी असतो. कथानक घटना प्रसंगातून हळूहळू उलगडत जाणे येथे अशक्य होते. या ठिकाणी रांगणेकरांनी एक केंद्रिय प्रसंग निर्माण केला आहे. व त्या प्रसंगाचे चिवट धागे भूतकालात असल्याने कौशल्याने स्पस्ट केले आहे. त्याचप्रमाणे पात्रांचा भविष्यकाळ त्या प्रसंगाने जीवनव्यापी अपरिहार्य परिणामांनी बांधला गेला आहे याची अर्थपूर्ण सूचना त्यातून मिळालेली आहे. अत्यंत प्रभावी अशी ही एकांकिका आहे.

इंदिराबाई व शंकरराव हे प्रौढ जोडपे आहे. शाम इंदिराबाईंना ब्लॅकमेल करून पैसे घेत असतो. इंदिराबाईंना विवाहपूर्व अवस्थेत शामपासून मुलगा झालेला असतो. हे रहस्य शंकररावांपासून गुप्त ठेवावे म्हणून इंदिराबाई त्याला पैसे देत असतात. इंदिराबाई व शंकरराव यांची मुलगी पद्मा भूपाल नावाच्या तरुणाच्या प्रेमात पडलेली असते. भूपाल हाच इंदिराबाईंचा पूर्वाश्रमीचा मुलगा असतो. भूपालचे आईवडील गणपतराव व यशोदाबाई इंदिराबाईंच्या घरी येतात तेव्हा इंदिराबाई त्यांना भूपाल त्यांचा स्वतःचा मुलगा आहे का असा प्रश्न विचारतात. आणि त्यावेळी भूपाल हा यशोदाबाईंनी लहानपणापासून वाढवलेला अनाथ मुलगा आहे हे समजून येते. भूपालचे पद्माशी लग्न होऊ देणे हितावह नाही. कारण भूपालची खरी आई आपली जिवश्च कंठ्श्च मैत्रीण

आहे. ती भूपालला वारंवार पाहण्यासाठी येईल व भूपालला आपला जन्म कशा स्थितीत झाला आहे ते समजेल. परिणामी त्याचे पुढचे जीवन बरबाद होईल ही गोष्ट यशोदाबाईंना पटवली जाते. गणपतराव आणि यशोदाबाई गेल्यानंतर इंदिराबाई आपल्या जीवनातील हे रहस्य शंकररावांना सांगतात आणि आपण कोणत्याही भयानक परिणामाला तयार आहोत याची शंकररावांना खात्री देतात. शंकरराव कमालीच्या उदार अंतःकरणाने इंदिराबाईंना क्षमा करतात. पद्माला ही गोष्ट समजली तर ती आपल्या आईचा द्वेष करील हे त्यांच्या लक्षात येते. त्यावेळी इंदिराबाईंचा अपराध ते स्वतःवर ओढवून घेतात. भूपाल आपला मुलगा आहे असे ते पद्माला सांगतात. पद्माच्या दृष्टीने तिची आई निष्कलंक राहाते. शामला इंदिराबाईंवर त्यानंतर दबाव आणता येत नाही व इंदिराबाईंची अब्रू वाचते. त्यांची प्रतिष्ठा कायम राहाते. अत्यंत बंदिस्त मांडणीद्वारे या एकांकिकेत अनेक घटना चपखल बसवलेल्या आहेत. सतरा वर्षांचा कालावधी असून त्यात स्थलकालाची एकता साधली गेली आहे.

या एकांकिकेत पतीपत्नीमधील एक आगळे नाते साकार झाले आहे. सतरा वर्षांच्या काळानंतरही कमालीचे औदार्य व समजूतदारपणा दाखवणारे शंकरराव भारतीय समाजात अपवादात्मक पतीच्या भूमिकेत उठून दिसतात. या एकांकिकेतून नवीन काळातील सामाजिक मन प्रस्फुटित होते.

'तुझं माझं जमेना' (एकांकिका)

या एकांकिकेत आईवडिलांच्या मनाविरुद्ध प्रेमविवाह करणारे जोडपे दाखवले आहे. शकूचे वडील भास्करराव आणि आई भागिरथीबाई व अनंताचे वडील वासुदेवराव आणि आई विमलाबाई जुन्या पिढीतील असतात. ही दोन प्रौढ जोडपी आपल्या अपत्यांकडे हक्काने राहायला जातात. मुलामुलीत भांडण लावून देण्याचे त्यांचे प्रयत्न निष्फळ ठरतात. अनंत व शकू हे आधुनिक तरुण जोडपे एकमेकांशी समान हक्काने वागतात. त्यांच्यातील वरवरचे भांडण फार काळ टिकू शकत नाही. शेवटी दोघांचे आईवडीन तरुण पिढी आपला मान ठेवत नाही अशी तक्रार करीत आल्या पावली निघून जातात. या एकांकिकेतील कथानकाचा धागा पुसट आहे. शाब्दिक विनोद, चुरचुरीत संवाद, चटकदार भाषा यांवर भर दिला आहे. घटनांपेक्षा संवादावर ही एकांकिका उभी आहे.

'माहेर'

या नाटकाच्या पहिल्या अंकात रत्नाकर आणि कालिंदी यांचा प्रेमविवाह बाबासाहेबांच्या - कालिंदीच्या वडिलांच्या मनाविरुद्ध झालेला असतो असे दाखवले आहे. कालिंदीचे वडील श्रीमंत असतात. कालिंदी गरोदर असते. रत्नाकरपासून दूर जाण्याची तिची इच्छा नसते म्हणून कालिंदी माहेरी जाण्याचे रद्द करते. रत्नाकर कालिंदीच्या अतीव प्रेमाला कंटाळलेला असतो. कालिंदी माहेरी गेली असावी अशा

समजुतीने रत्नाकर त्याच्या ऑफिसमधील पुष्पा नावाच्या मैत्रिणीला घेऊन घरी येतो. कालिंदीचे वडील त्याचवेळी येतात व रत्नाकरचे कालिंदीवर प्रेम नसून पैशासाठी त्याने लग्न केले आहे असे कालिंदीला सांगतात. पहिल्या अंकाचा या ठिकाणी शेवट होतो. दुसऱ्या अंकात कालिंदीला बाबासाहेबांची संपत्ती मिळणार नाही असे बाबासाहेब सांगतात. आपण इस्टेट धर्मादाय करू अशी रत्नाकरला धमकी देतात. पण रत्नाकरची मैत्रीण पुष्पा कालिंदीला असे भासवते की रत्नाकरचे कालिंदीवर प्रेम नाही व ती रत्नाकरचा हात धरून त्याला आपल्याबरोबर बाहेर फिरायला घेऊन जाते. रत्नाकर कालिंदीला माहेरी जायला सांगतो. रत्नाकरचे वर्तन पाहून कालिंदीची खात्री पटते की रत्नाकरचे आपल्यावर प्रेम नाही. ती माहेरी जावयास निघते. या ठिकाणी दुसरा अंक संपतो. तिसऱ्या अंकात कालिंदी आपल्या माहेरी असते. ती बाळंत होऊन तिला मुलगी झालेली असते. बाबासाहेब निवर्तलेले असतात. कालिंदी बाबासाहेबांच्या इस्टेटीची वारस झालेली असते. रत्नाकर कालिंदीकडे परत येतो. पुष्पाच्या बाबतीत कालिंदीने गैरसमज करून घेऊ नये असे सांगतो. आपण त्यावेळी तसे वागलो ते एक नाटक होते असे सांगतो. कालिंदीचा विश्वास बसत नाही. रत्नाकर कायमचा त्या घरात राहायला येण्याचे ठरवतो व आपले सामान आणण्यासाठी जातो. तेव्हा कालिंदी घराचा दरवाजा बंद करते. रत्नाकर बाहेरून दार ठोठावीत असताना कालिंदी वरच्या मजल्यावर निघून जाते.

माहेर नाटकाचे कथानक घटनांनी संपृक्त आहे. रांगणेकरांच्या इतर नाटकांपेक्षा या नाटकात कथानकाचा घटनावेग डोळ्यांत भरण्यासारखा आहे. परंतु कथानक अस्वाभाविक व ठिसूळ आहे. कालिंदीचा रत्नाकरविषयी अपसमज होणे कथानकाच्या अंताच्या दृष्टीने अत्यावश्यक असल्यामुळे पुष्पाने रत्नाकरला फिरायला नेणे, कालिंदीला माहेरी जावयास भाग पाडणे, बाबासाहेबांच्या मृत्यूनंतर रत्नाकरने परत येणे इत्यादी घटना घडतात. त्यात कार्यकारणभाव जाणवत नाही. या नाटकातील आत्याबाईचे पात्र कालिंदीला व पर्यायाने प्रेक्षकांना पतीपत्नीमधील प्रेमाचे स्वरूप कसे असावे याविषयी उपदेश करीत राहते. आत्याबाईचे पात्र प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया शब्दरूप करण्याचे कार्य करते. कथानकातील कोणत्याही घटनेचा आत्याबाईशी प्रत्यक्ष संबंध जोडलेला नाही. आत्याबाई आणि बुद्दू गडी कथानकाशी अविभाज्यपणे संलग्न झालेली नाहीत.

सामाजिकतेच्या दृष्टीने पत्नी आपल्या पतिपरायण पारंपरिक प्रतिमेचा त्याग करून स्वतंत्र भूमिका घेते. आणि पतीविरहित एकटे जीवन व्यतीत करण्याचा निर्णय घेऊ शकते हे या नाटकाचे स्वारस्य आहे.

'कन्यादान'

या नाटकात भार्गव आणि माणिक हे एक जोडपे व घनःश्याम आणि अहिल्या हे दुसरे जोडपे दाखवले आहे. माणिक आणि अहिल्या सख्ख्या बहिणी आहेत.

भार्गव पहिल्या अंकात घरजावई असतो. तो ऐतखाऊपणाला कंटाळून माणिकला घेऊन एका महिन्याचे अवधीनंतर स्वतंत्र राहण्याचे ठरवतो. आपल्या कमाईवर नवरा ऐदी बनलेला पाहून स्वतंत्र राहणारी अहिल्या आईवडिलांकडे परत येते. पती की आईवडील असा पेच माणिकपुढे पडतो. दुसऱ्या अंकात घनश्याम नोकरी मिळाल्यामुळे अहिल्येला घेऊन निघून जातो. महिन्याची मुदत संपल्यामुळे भार्गव व माणिक स्वतंत्र राहण्यासाठी जातात. तिसऱ्या अंकात भार्गव व माणिक बेळगावमध्ये स्थिर होतात असे दाखवले आहे. माणिक आईवडिलांसाठी झुरते. भार्गवला माणिकची दया येते. माणिकचे आईवडील त्यांना भेटायला येतात तेव्हा भार्गव त्यांना विनंती करतो की, त्यांनी माणिकला माहेरी परत न्यावे. माणिकच्या मनात परिवर्तन होते. आपल्या नवऱ्याच्या घरी राहण्याचा माणिक निर्णय घेते. येथे नाटक संपते.

या नाटकातील दोन जोडपी नाटककाराच्या इच्छेनुसार जागा बदलतात. संघर्षात्मक प्रसंग उमलून येत नाहीत. एका सुबोध उपदेशाच्या पातळीवरचे एकसूरी कथानक आहे. लग्नानंतर पत्नीने आईवडिलांच्या घराचा मोह सोडावा व पतीबरोबर संसार करावा हे सामान्य सूत्र आहे. एकूण मध्यमवर्गीय जीवनादर्श घोटून घोटून कृत्रिम कथानकाद्वारे सादर केले आहेत.

अलंकार

अलंकारचा अर्थ मंगळसूत्र असा येथे केलेला आहे. कर्जबाजारी, जुगारी बापाची शिकलेली मुलगी अशाच एका जुगारी बेजबाबदार नवऱ्याची पत्नी बनते. मंगळसूत्र के पत्नीच्या गुलामगिरीचं प्रतीक आहे. स्त्री मंगळसूत्र कधी तोडू शकत नाही. कारण तिच्यावर तसे संस्कार आहेत. असे हिंदू धर्मातील बाह्य आवरणाचे एक पारंपरिक मूल्य येथे प्रसृत केले आहे. नाटकाचे कथानक एकेरी सरळसोटपणे पुढे सरकते. उत्सुकता वाढवणाऱ्या घटनांचा कथानकात अभाव आहे. त्यामुळे कथानक म्हणून ते परिणामशून्य झाले आहे. नाना या सट्टेबाजाची सुशिक्षित मुलगी वत्सला, पहिल्या अंकातच विश्वनाथ नावाच्या सट्टेबाजाशी आपले लग्न लावून द्यावे असा बापाजवळ आग्रह धरते. कारण नानांना चार हजारांचे विश्वनाथाचे कर्ज असते. ती वडिलासाठी हा त्याग करण्याचे ठरवते. दुसऱ्या अंकात वत्सलाचे लग्न झालेले असते. वत्सला शाळेत शिक्षिकेची नोकरी करीत असते. विश्वनाथ, त्याची सिनेमात नटी होण्याच्या वेडाने पछाडलेली बहीण श्यामा व वत्सलेची सासू यांचे पोषण वत्सला आपल्या एकटीच्या पगारात करीत असते. वत्सलेच्या वडिलांचा अंत झालेला असतो. दुष्काळफंडासाठी शाळेतर्फे कार्यक्रम होणार असतो त्यात वत्सला भाग घेणार असते. विश्वनाथ तिला परवानगी देत नाही. वत्सलाच्या शाळेतील एक तरुण शिक्षक सदानंद त्याच्या घरी विश्वनाथला भेटायला येतो. त्यावेळेस विश्वनाथ वत्सलेला कार्यक्रमात भाग घेऊ देण्याच्या मोबदल्यात पैशाची मागणी करतो.

विश्वनाथच्या नकळत वत्सला सदानंदला आपले सोन्याचे लॉकेट देते. विश्वनाथला लॉकेट हरवल्यावर वत्सलेचा संशय येतो. तो तिच्या अंगावर चालून जातो. येथे दुसरा अंक पूर्ण होतो. तिसऱ्या अंकात विश्वनाथ वत्सलेला भर कार्यक्रमातून ओढून आणतो. सदानंद, हेडमास्तर वगैरे मंडळी घरी येतात. विश्वनाथ उद्धटपणे बोलतो. बायको गुलाम असते. व तिच्यावर सर्वस्वी नवऱ्याची मालकी असते असे तो सांगतो. मनस्तापामुळे वत्सला गळ्यातील मंगळसूत्र भिरकावते. व काही मिनिटांनी पश्चात्ताप पावते. पुन्हा मंगळसूत्र गळ्यात घालते. पतीशिवाय आसरा नाही म्हणून त्याच घरात राहण्याचा निश्चय करते. कधीकाळी पतीला उपरती होईल अशी आशा प्रगट करते.

नाटकातील संघर्ष सांकेतिक स्वरुपाचा व समस्या सनातन असून ती सरधोपटपणे व्यक्त झाल्यामुळे अलंकार नाटकाचे कथानक स्वतःचे कोणतेच गुणविशेष प्रगट करीत नाही.

पतीपत्नीमधील नात्यातील विविध आविष्कार दाखवण्याचा प्रयत्न वरील नाटकांच्या कथानकातून रांगणेकरांनी केलेला आढळतो. कथानकाच्या पकडीत नाट्यवस्तू यशस्वीपणे तोलून धरणे व त्याद्वारे जो सामाजिक आशय व्यक्त करावयाचा आहे तो प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवणे हा रांगणेकरांच्या नाटकांचा बाज नाही. कथानकाच्या विकासाचा क्रम नैसर्गिक असावा व विवक्षित घटनेच्या दृष्टीने गंभीर नाटकातील कथानक मार्ग क्रमीत जावे असा प्रयत्न करताना रांगणेकर दिसत नाहीत. किंबहुना तीन अगर चार अंकी परिपूर्ण नाटकाच्या संविधानकाच्या रचनातंत्राबद्दल रांगणेकरांना फारशी आस्था नव्हती असेच म्हणावे लागते.

रांगणेकरांच्या ज्या नाटकात वडील आणि मुलगा अथवा मुलगी यांच्यातील संबंधांचे चित्रण आले आहे तेथे कथानकाद्वारे संघर्ष नाट्यात्मक आणि अपरिहार्यपणे व्यक्त झाला आहे. ही कथानके पहिल्या गटातील कथानकापेक्षा तुलनेने अधिक बांधीव आहेत.

'आशीर्वाद '

आशीर्वाद नाटकाच्या पहिल्या अंकात सुमित्रा डॉक्टर झाली आहे, तिचे गुरुनाथवर प्रेम आहे. त्या दोघांची लग्न करण्याची इच्छा आहे. गुरुनाथही डॉक्टर आहे. सुमित्राला दहा वर्षाची एक धाकटी बहीण वासंती व परित्यक्त आक्का ही मोठी बहीण आहे. मुलींची आई नाही. मामा मास्तर या नावाने ओळखले जातात. हे रावबहाद्दरांकडे हरकाम्या मुनीम आहेत. त्यांच्या तोंडून समजते की श्रीमंत रावबहाद्दरांची लाडावलेली मुलगी शशिकला हिने अनेक आय. सी. एस. नवरे नाकारलेले आहेत. डॉक्टर गुरुनाथला जावई म्हणून अडकवू पाहण्याचा या कुटुंबाचा प्रयत्न चालू आहे. सुमित्राचे वडील तात्या, तिच्या लग्नात मोडता घालतात. त्यांची

नोकरी गेलेली असते. आपण सुमित्रेच्या शिक्षणासाठी आजपर्यंत पुष्कळ पैसा खर्च केलेला आहे, तो तिने भरून द्यावा असे ते सांगतात व मुलाप्रमाणे वाढवलेल्या मुलीने वडिलांची पैशाची अडचण दूर करावी असेही त्यांचे म्हणणे पडते. आक्का वडिलांना रागे भरते. घरात वादळ उठते व सुमित्रा गुरुनाथशी लग्न न करण्याचे ठरवते. या ठिकाणी पहिला अंक पूर्ण होतो. दुसऱ्या अंकामध्ये गुरुनाथ रावबहादूदरांच्या मुलीशी लग्न करावयास तयार होतो. पण एक अट घालतो की त्यांनी सुमित्राच्या हॉस्पिटलसाठी पैसे द्यावेत. गुरुनाथ रावबहादूदरांचा भाचा आहे. त्याला पूर्वी विलायतला जाण्यासाठी माईसाहेबांनी पैसे नाकारलेले असतात. गुरुनाथची पैशाची अट मान्य होते. दुसऱ्या अंकाचा शेवट होतो. तिसऱ्या अंकामध्ये माईसाहेब – रावबहादूदरांची पत्नी सुमित्राच्या घरी पैशाचा चेक घेऊन येतात. गुरुनाथ स्वतःला विकून सुमित्राच्या हॉस्पिटलसाठी पैसे उभे करीत आहे ही गोष्ट सुमित्राच्या लक्षात आलेली असते. सुमित्राने चेक स्वीकारावयास हवा होता असे तात्यांचे म्हणणे पडते. आक्काला हे सहन होत नाही. ती तात्यांना बोलते. तात्यांना पश्चात्ताप होतो व ते सुमित्राचे लग्न करून द्यावयास तयार होतात. गुरुनाथ सुमित्राला आधी कर्तव्यपालन करावयास सांगतो. सुमित्राकरिता आपण हवे तितके दिवस थांबावयास तयार आहोत असे सांगतो.

या कथानकाचा शेवट त्यातील समस्येच्या दृष्टीने अनपेक्षित असूनही नैसर्गिक वाटतो. गुरुनाथ आणि सुमित्रा समजूतदार आहेत. सुशिक्षित आहेत. ध्येयशील, उदारहृदयी व स्वार्थत्यागी आहेत. कथानकातील एकेका प्रसंगात त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचा कस लागत जातो. आपल्या वृद्ध वडिलांची अगतिकता सुमित्रा समजू शकते. त्यांच्याविषयीच्या प्रेमापोटी ती स्वतःच्या सुखाचा अव्हेर करते. गुरुनाथमधील निःस्वार्थी वृत्तीचा दुसऱ्या अंकात प्रत्यय आल्यामुळे, त्याचा शेवटच्या अंकातील निर्णय त्याच्या स्वभावाला जेवढा धरून आहे तेवढाच कथानकातील पूर्वार्धाला अनुसरून आहे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी एक कथानक पेचप्रसंगाशी येऊन थडकते. कथानकाचा शेवट सुखपूर्ण की दुःखपूर्ण अशी उत्सुकता काही प्रमाणात निर्माण होऊ शकते. ही गोष्ट कथानकाच्या विकासातील जमेची बाजू असे म्हणता येईल.

'एक होता म्हातारा'

या नाटकाची नाट्यवस्तू संमिश्र स्वरुपाची आहे. एक निरागस कोवळी तरुणी आपल्या प्रियकराच्या घरात त्याची पत्नी म्हणून येण्याऐवजी आई म्हणून येते. या घटनेचे कारुण्य नाटकाला शोकात्मिकेतील कारुण्याच्या पातळीजवळ नेऊन ठेवते. एका प्रौढ विधुर गृहस्थाशी त्याची मुलगी शोभेल अशा स्त्रीचा विवाह होतो. तरुण मुलींच्या विवाहाविषयी समाजाची अनास्था आणि अनुरूप वर शोधून देण्यातली उदासीनता व त्यामुळे एका मुलीचे संपूर्ण आयुष्य दुःखमय होणे ही गोष्ट या

नाटकातून यथायोग्य कथानकाद्वारे प्रभावीपणे प्रगट झाली आहे. पहिल्या अंकात दीनानाथ उमाच्या प्रेमात पडतो. उमा यमुनाआत्याकडे खेड्यातून रहायला आलेली अनाथ मुलगी असते; यमुनाआत्याच्या सुशिक्षित मुलीशी - ललिताशी दीनानाथचे लग्न ठरलेले असते पण आपण बेत बदलला असल्याचे दीनानाथ ललिताला सांगतो. यमुनाआत्याच्या आग्रहामुळे दीनानाथचे विधुर वडील नाना लग्न करावयास तयार होतात. दीनानाथ ऑफिसच्या कामानिमित्त उत्तर हिंदुस्थानात दूरवर गेलेला असतो त्याला तशा अर्थाचे पत्र धाडण्यात येते. यमुनाआत्याचा भाऊ बळीमामा सुलभ विवाह कार्यालयाचा संचालक असतो. त्याच्यातर्फे नानांचे लग्न जुळवण्याचे ठरते. यमुनाआत्या उमाचे लग्न नानांशी ठरवते व तसे उमाला सांगते. उमा यमुनाआत्याच्या उपकारांच्या ओझ्याखाली दबलेली असते. ती फक्त 'आत्या' असा आर्त उद्‌गार काढते. या ठिकाणी अंकाचा पडदा पडतो.

दुसऱ्या अंकात उमाचे नानांशी लग्न झालेले असते. दीनानाथ गावाहून परत येतो. उमाला स्वतःची आई म्हणून घरात आलेली पाहताच त्याला धक्का बसतो. नानांची खूप निर्भर्त्सना करण्याचे दीनानाथ ठरवतो. परंतु नानांचे निष्कपट मन व त्यांच्या निरपराधपणामुळे दीनानाथ बोलू शकत नाही. उमा त्याला नानांशी न भांडण्याची विनवणी करते व आपल्या आणि दिनानाथच्या पूर्वसंबंधांचा उच्चारही नानांसमोर करू नये अशी त्याला गळ घालते. दीनानाथ काही झाले तरी ललिताशी लग्न न करण्याचा निश्चय सर्वांसमक्ष बोलून दाखवतो.

तिसऱ्या अंकामध्ये उमा दीनानाथचे ललिताशी लग्न व्हावे असा प्रयत्न करते. कारण ललिता उमापाशी दीनानाथची भीक मागते. ललिताचे दीनानाथवर अजूनही प्रेम आहे. तो सुखी व्हावा अशी ललिताची मनोमन इच्छा आहे हे जाणून उमा ललिताला वचन देते की ती ललिताचे दीनानाथशी लग्न लावून देण्याचा प्रयत्न करील. उमा प्रत्यक्षपणे दीनानाथला ललिताशी लग्न करण्याचा उपदेश करते तेव्हा दीनानाथ तो उपदेश धुडकावून लावतो. दीनानाथने उमासाठी आणलेली साडी उमा ललिताला देते व दीनानाथने ती आपल्या बायकोसाठी आणली आहे असे सांगते. अंक संपता संपता यमुनाआत्याकडून साडी परत केली जाते. व त्याबरोबर ललिताचे दीनानाथशी लग्न होणार नाही अशी चिठ्ठी यमुनाआत्याकडून येते. येथे तिसरा अंक समाप्त होतो.

या नाटकातील चौथ्या अंकात घटना भराभर घडतात. ललिता यमुनाआत्याला प्रश्न विचारते की उमाचे दीनानाथच्या वडिलांशी लग्न लावून देऊन त्याच्याच घरात पाठवण्यात तिचा कोणता हेतू होता ? उमा व दीनानाथ एकमेकांवर प्रेम करीत होती हे माहीत असून यमुनाआत्या तसे का वागली. यावर यमुनाआत्या आपल्या वागण्यातला हेतू स्पष्ट करते. उमा आई बनून गेल्यावर दीनानाथ काहीच करू शकणार नाही, असे तिचे म्हणणे असते. इकडे उमा, दीनानाथचे ललिताशी

लग्न व्हावे म्हणून वेगळा डाव रचते. ती सासुरवाशिणीचा पोक्त वेष टाकून थिल्लर बनून यमुनाआत्याला भेटायला येते व ललिताचे लग्न मोडल्यामुळे दीनानाथला व आपल्याला आनंद झाला, घरात मोकळेपणा मिळणार असे सांगते. उमाच्या या फसवणुकीमुळे यमुनाआत्या पुन्हा ललिताचे व दीनानाथचे लग्न व्हावे असा प्रयत्न करते. दीनानाथ नाईलाजाने तयार होतो. उमेचा त्याग सफळ होतो.

गंगणेकरांच्या नाटकातील कथानकात पुनःपुन्हा त्याच घटना वेगळ्या संदर्भात घडतात. त्यांचा ऊहापोह वेगळ्या पद्धतीने करावा लागेल. परंतु लग्न मोडणे, लग्न जुळणे, पुन्हा मोडणे, पुन्हा जुळणे अशा प्रकारे वरवर पाहता त्यात कृत्रिमता वाटली तरी रंगमंचावर प्रत्यक्ष घटना घडतात त्यातील कारणपरंपरा लक्षात येऊ शकते. त्यामुळे त्या वास्तव वाटतात. यातील व्यक्तींच्या मनाच्या प्रसंगोपात्त प्रतिक्रिया नैसर्गिक वाटतात. कथानकातील संघर्ष दुसऱ्या अंकात व चौथ्या अंकात उत्कर्षाला पोहोचतो. उमा-दीनानाथ यांतील संबंधांचे एक कथानक व ललिता-दीनानाथ यातील संबंधांचे दुसरे किंचित गौण स्वरूप प्राप्त झालेले कथानकसूत्र असे मिश्रण यात झाले आहे. दोन्ही ठिकाणी उमा प्रधान कर्तृत्व गाजवते. त्यामुळे कथानकाचा एकूण परिणाम एकजिनसी होतो.

'कोणे एके काळी'

अंक पहिला, यात अंबू आपले वडील दामुअण्णा यांच्याबरोबर हणमंतराव ऊर्फ भाऊकाकांच्या घरी येऊन राहिली आहे. हणमंतरावांचा तरुण मुलगा जयंता याच्याशी लग्न करणे हे तिचे एक ध्येय आहे. अंबू अडाणी आहे, तर जयंता सुशिक्षित आहे. कल्याणी, जयंताची कॉलेजमधील मैत्रीण मुंबईहून त्या गावात पाहुणी म्हणून येते. आपण वेश्येच्या पोटी जन्मलेले आहोत असे कल्याणी भाऊकाकांना स्पष्ट सांगते. भाऊकाका वरवर आपली त्या जातीबद्दलची अनभिज्ञता प्रगट करतात. आपल्याला पित्याचा शोध घ्यायचा आहे व बहुधा आपली मनीषा पूर्ण होत आलेली आहे असे ती भाऊकाकांना सुचवते. भाऊकाका एका दैनिकाचे संपादक असतात. त्यांच्या मालकीचा एक छापखाना असतो. शिरसाट छापखान्याचे मॅनेजर असतात. छापखान्यात संप होतो. जयंत संपाचा नेता असतो. तो कम्युनिस्ट असतो. जयंतच्या जिवाला संपामुळे धोका आहे असे समजून अंबू घाबरते. अंबूचे जयंतावरील प्रेम कल्याणीला समजून येते. भाऊकाका संपामुळे जयंताला घराबाहेर घालवतात. कल्याणी त्याचवेळी घराबाहेर पडते. येथे पहिला अंक संपतो. दुसऱ्या अंकात कल्याणी व जयंता एका हॉटेलमध्ये वेगवेगळ्या खोल्यात राहतात. दामुअण्णा कल्याणीला भेटतात. कल्याणीने जयंताकडे अंबूची शिफारस करावी असे सांगतात. अंबूही तेथे येते. जयंताला कल्याणी वडिलांना शोधून काढण्याकरिता पुण्यास आली आहे हे समजते. आपल्याला आपले वडील सापडले आहेत व ते

हॉटेलमध्ये येणार आहेत असे कल्याणी दामूअण्णाला सांगते. अंबूचे जयंताशी लग्न लावून देण्याचे कबूल करते. कल्याणीने जयंताच्या आयुष्यातून निघून जावे हे सांगण्यासाठी भाऊकाका कल्याणीला भेटायला येतात. अंबूशी जयंताचे लग्न व्हावे म्हणून जयंताच्या पक्षाच्या (कामगारपक्षाच्या) सर्व अटी भाऊकाका मान्य करतात. भाऊकाकांना कल्याणीची ओळख पटते. भाऊकाका व कल्याणी यांना जयंता एकत्र पाहतो.. जयंताचा गैरसमज होतो. कल्याणी जयंताचा गैरसमज कायम व्हावा अशा रीतीने वागते. जयंता कल्याणीचा धिक्कार करतो. भाऊकाकांना कल्याणीचा मोठेपणा उमगतो; त्यांनी तिचे व जयंताचे संभाषण बाजूच्या खोलीतून ऐकलेले असते. अंकाच्या शेवटी त्यांचा एक महत्त्वाचा निश्चय झाल्याचे ते सांगतात. तिसऱ्या अंकात भाऊकाका कल्याणीला आपली मुलगी म्हणून स्वीकारतात. दामुअण्णा त्यांना परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करतात. भाऊकाका जयंताजवळ स्वतःहून आपल्या पापाची कबुली देतात व परतफेड म्हणून उर्वरित आयुष्य कल्याणी व तिची आई यांच्याबरोबर राहण्यासाठी कल्याणीसमवेत मुंबईला जातात. कल्याणी व जयंत यात भावाबहिणीचे नाते निर्माण झालेले असते. जयंत व अंबूचे लग्न भविष्यात प्रत्यक्षात येण्याचा संभव दिसतो.

या नाटकात प्रथमपासून कल्याणीच्या पित्याचा शोध हे एक सूत्र उत्सुकता वाढवीत नेते. कल्याणीच्या तोंडच्या आईचा, मेनकेच्या सूचक उल्लेखामुळे भाऊसाहेबांच्या पूर्वायुष्यातील घटनेची प्रेक्षकांना कल्पना येते. संपाचे राजकारण, जयंत-कल्याणी यातील नात्याचे बदलते स्वरूप नाट्य वाढवीत जाते. संविधानकाचे निरनिराळे धागे तयार होत जातात. कल्याणी व भाऊकाका यातील प्रसंग व जयंताची प्रतिक्रिया हा नाटकातील उत्कर्षबिंदू आहे. शेवटी भाऊकाका जो उदात्त निर्णय घेतात त्याला कारण हॉटेलमधील प्रसंग हाच आहे. कल्याणीचे उत्कट पितृप्रेम त्या प्रसंगाने व्यक्त होते व भाऊसाहेबांच्या मनात परिवर्तन होते. या नाटकातील प्रसंगाची गुंफण योग्य पद्धतीने झाली आहे. अनेक सामाजिक विषयांना कथानक स्पर्श करते. यातील सर्व पात्रे कथानकाच्या गतिमानतेला हातभार लावतात. हे एक स्वयंपूर्ण व वास्तव कथानक आहे. संभाव्यतेच्या कक्षेत येणाऱ्या योगायोगामुळे यातील नाट्य अधिक गहिरे होते.

पिता-पुत्र, पिता-पुत्री यांतील संघर्ष ज्या तीन नाटकांची विचारवस्तू आहे अशा नाटकांची कथानके उत्सुकता आणि अपरिहार्यता या घटकांनी युक्त अशी आहेत. कथानकाची रचना तर्कशुद्ध असून भावनात्मकतेचे ताण-तणाव प्रसंगोपात गहिरे होत जातात. पात्रांमधील भावजन्य संबंध पूर्णत्वाला पोहोचतात. कथानकातील घटनांची वीण योग्य पद्धतीने आकाराला येते. कथानकात रचनेचा भारदस्तपणा आहे. जोपर्यंत कोणत्याही नाट्यकृतीची विचारवस्तू आणि कथानकाची संगती यात अभिन्नता जाणवत नाही; तोपर्यंत कथानकाच्या यशस्वितेला मान्यता

मिळू शकत नाही. कथानकाची अशी वेगळी जाणीव होणे ही गोष्ट कथावस्तूला मारक ठरणारी आहे. वरील नाटकांची कथानके आशयाला संपन्न करणारी असून, त्यातील नाट्याला आवश्यक तेवढी गतिशील आहेत. निव्वळ संविधानकाचे मूल्यमापन करीत असता 'ब' गटातील कथानकांना सर्वप्रथम स्थान प्राप्त होते. आईवडीलांच्या वात्सल्यभावनेवर आधारित नाटकाचा विकास सर्वोत्तम पद्धतीने झालेला आहे.

'माझे घर'

एकत्र कुटुंबातील दोन पिढ्यांमधील संघर्ष ही जिव्हाळ्याची (त्या काळात विशेष) विचारवस्तू वास्तववादी पद्धतीने येथे सादर केली आहे. या नाटकात अर्थात पात्रांची दाटी आहे. पण कथानक मुख्यतः लक्ष्मी या प्रमुख पात्राभोवतीच विणले गेलेले आहे. कथानकातील घटना व संवाद, संघर्ष तोलून धरतात. पण संघर्ष मुळात सौम्य आहे.

पहिल्या अंकात नानांचा मोठा मुलगा नारायण व पत्नी लक्ष्मी, बाजीराव हा दुसरा मुलगा व त्याची वाग्दत्त वधू शोभा आणि त्याची वयाने वाढलेली, गावठी पद्धतीने राहणारी मुलगी शांता यांचा एक फॅमिली ग्रूपफोटो काढला जाणार आहे असा प्रसंग आहे. प्रसंग वरवर साधा वाटतो. त्या निमित्ताने लक्ष्मीच्या असमाधानाचा उद्रेक होतो. एकत्र कुटुंबात सर्कशीतल्या जनावराप्रमाणे राहण्याला ती कंटाळलेली असते. ती वेगळ्या बिऱ्हाडाची सूचना करते. अंकाच्या शेवटी नवऱ्याला घेऊन वेगळी होते. बाजीराव आपली आधुनिक पोषाख केलेली मैत्रीण घेऊन येतो. त्याने तिच्याशी लग्न ठरवलेले असते. ती मोठ्या मंडळींसमोर मोकळेपणाने वागते. आपण आईवडिलांची सार्वभौम सत्ता मानणार नाही असे ते दोघे जाहीर करतात. फोटोचा बेत रद्द होतो. दुसऱ्या अंकात बाजीरावाचे लग्न झालेले असून आईवडिलांनी नव्या वळणाच्या सुनेला नाइलाजाने ठेवून घेतले आहे हे दिसून येते. शांता एका विवाहित प्रोफेसर शहाणे नावाच्या गृहस्थांशी लग्न ठरवते. नाना प्रोफेसरांचे स्वागत करतात. त्यांचा प्रथमविवाह झालेला आहे हे त्यांना माहीत नसते. त्यांना समजते तोपर्यंत शांता निघून गेलेली असते. शांताचे प्रयासाने जमवलेले लग्न मोडले तर ती जन्मभर कुवार राहील हे सत्य आईवडिलांना पटवण्याचा बाजीराव व शोभा प्रयत्न करतात. त्याच्या उद्दामपणाबद्दल बाजीरावला आणि त्याच्याबरोबर शोभाला नाना घराबाहेर काढतात. त्याचवेळी नारायण एकटा दीनवाणा बनून घरी परत येतो. आपण आपल्या इच्छेविरुद्ध बायकोला सोडून आलो आहोत, आईवडिलांवर सतत विसंबून राहिल्यामुळे आपण दुबळे झालो आहोत, आपल्या दुबळेपणाला आईवडील सर्वस्वी जबाबदार आहेत असे तो सांगतो. नारायण परत आल्याने आईला आनंद झालेला असतो. पण नानांच्या मनात बदल झालेला असतो. नारायणाला आपल्या घरात ठेवायचे नाही असे ते जाहीर करतात.

प्रेक्षकांची उत्सुकता वाढते. नारायणचे काय होणार ? नाना हा पेच कसा सोडवणार? हा प्रश्न प्रेक्षकांपुढे पडतो. कथानक एका वळणावर येऊन थबकते.. तिसऱ्या अंकात नारायण व लक्ष्मीच्या नव्या घरात बाजीराव व शोभा येऊन थडकतात. नारायण परत गेला आहे हे त्यांना समजते. शांता प्रोफेसरला घेऊन लक्ष्मीला आपल्या लग्नाचे आमंत्रण द्यायला येते. तिनेही आईवडिलांच्या मर्जीविरुद्ध लग्न ठरवलेले असते. नाना व आई येतात. नारायणाला लक्ष्मीच्या हाती सुपूर्द करतात. स्वतः लक्ष्मीच्या घरात राहाण्याचा अनुभव घ्यायचे ठरवतात.

एका हलक्या प्रहसनात्मक पद्धतीने कथानकाचा शेवट होतो. नाटकाच्या सुरुवातीचे गंभीर वातावरण शेवटी अत्यंत खेळीमेळीचे होते. कथानक शेवट गोड करण्यासाठी जुळवून घेतले आहे. संघर्षाचे स्वरूप शेवटी शेवटी मवाळ बनते. एकत्रकुटुंबपद्धतीतील दोष हसतखेळत दाखवून देण्याइतपत कथानकाला या नाटकात महत्त्व आहे. अपरिहार्यतेचा निकष लावणे येथे अयोग्य ठरेल. कथानकाची वीण येथे रांगणेकर फारसे विचारात घेत नाहीत.

'वहिनी'

हे एक गाजलेले लोकप्रिय नाटक आहे. घरंदाजपणा व कुटुंबाची इभ्रत हे जीवनसर्वस्व मानणाऱ्यांची ही कथा आहे. व्यक्तीपेक्षा कुटुंब श्रेष्ठ हा इथला न्याय आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्याची कल्पना साहित्यात स्थिर झाली तरी समाजात झाली नव्हती. वल्लभचे ज्या मुलीवर प्रेम आहे ती मुलगी वल्लभच्या घराण्याच्या तोलामोलाची नाही म्हणून वल्लभच्या लग्नाला विरोध होतो.

या नाटकाचे कथानक सरळ एकपदरी आहे. वल्लभ मुंबईला शिक्षणाकरिता गेलेला असतो. तो सुटीत गावाला आपल्या घरी परत येतो. घरात मोठा भाऊ रामभाऊ, त्याची पत्नी जानकी (जिला वल्लभ आईप्रमाणे मान देतो ती त्याची वहिनी असते.), मधला भाऊ दिगंबर व त्याची पत्नी प्रभावती एवढी माणसे असतात. त्याच्या वहिनीचा त्याच्यावर अतिशय लोभ असतो. वल्लभच्या आयुष्यात काहीतरी भयंकर घडले आहे. तोंड विटाळू नये इतके ते कारण भयंकर आहे असे सांगितले जाते. येथेच पहिला अंक संपतो. दुसऱ्या अंकामध्ये वल्लभच्या प्रेयसीचे म्हणजे शालनचे वडील विष्णुपंत येतात. शालनला वल्लभपासून दिवस गेले असल्याचे सांगतात. विष्णुपंत असे सांगतात की सहा मुलींपैकी एकतरी आपोआप उजवली जाईल म्हणून वल्लभच्या व तिच्या स्वैर वागणुकीला आपण आळा घातला नाही. घरातील सर्वांना धक्का बसतो. शालनशी वल्लभ लग्न करू शकणार नाही असे वल्लभच्या मोठ्या भावाचे म्हणणे असते. त्यावर वल्लभ शालनशी लग्न करण्याचा निश्चय जाहीर करतो. वल्लभच्या घराण्याच्या बरोबरीचे शंकरभाऊ वल्लभचे आपल्या मुलीशी लग्न ठरले आहे असे विष्णुपंतांना सांगतात. ते श्रीमंत असतात व

३७०८
२६२०३
निबंध टा२५७

हुंडा द्यावयास तयार असतात. विष्णुपंतांच्या मुलीशी वल्लभचे लग्न झाले तर घराण्याची अब्रू कशी जाईल हे ते खुलासेवार सांगतात. विष्णुपंत त्यांच्या वक्तव्याने प्रभावित होऊन माघार घेतात. वल्लभचे शालनशी लग्न होऊ शकणार नाही अशी परिस्थिती निर्माण होते. येथे दुसरा अंक संपतो. तिसऱ्या अंकामध्ये वल्लभच्या समस्येवर प्रभावती तोडगा सुचवते. शालनचे मातृपद कृत्रिम उपायाने नाहीसे करावे व शालनला संकटमुक्त करावे. त्यामुळे वल्लभ दुसऱ्या मुलीशी लग्न करण्यास मोकळा होईल व घराण्याची इभ्रत वाचेल. या गोष्टीला वल्लभ तयार होईल याची सर्वांना खात्री वाटते. विष्णुपंत शालनच्या लग्नाचा विचार सोडून देतात. शंकरभाऊ विष्णुपंतांना हजार रुपये देतात. वल्लभचे लग्न अशा रीतीने जवळ जवळ मोडते. या अघोरी उपायाला वल्लभ रुकार देईल असे दिसून येते. नाटकाच्या शेवटी जानकी वल्लभची कानउघाडणी करते. घराण्याच्या अब्रूवर लाथ मारा व शालनकडे जा असे निक्षून सांगते. तिच्या उपहासात्मक वक्तव्याचा वल्लभवर परिणाम होतो आणि प्रतिष्ठेपेक्षा वल्लभच्या प्रेमाचा विजय होतो. वल्लभ आणि शालनचा विवाह त्या घरात रामभाऊ स्वतःच्या हाताने लावून देण्याचे जाहीर करतात.

या नाटकातील वहिनीच्या पात्राचे स्वभावदर्शन स्पष्ट व उठावदार व्हावे याची रांगणेकरांनी कसोशीने काळजी घेतलेली आहे. वल्लभ हे पात्र वस्तुतः वहिनीच्या खालोखालचे महत्त्वाचे पात्र आहे. त्याच्या स्वभावाची संगती लागत नाही. कथानकामध्ये घटनांतून एखादी समस्या निर्माण व्हावी लागते. अशा आघाती घटनेचा अभाव आहे. येथेही वहिनीचे मतपरिवर्तन भावनात्मकतेच्या अंगाने होते. वल्लभने शालनशी होणारे आपले लग्न मोडले आहे की नाही याची स्पष्ट कल्पना प्रेक्षकांना येऊच दिलेली नाही. वल्लभने जर मनोमन शालनशी विवाह करण्याचा निश्चय पक्का केलेला असेल तर नाटकाच्या शेवटी वहिनीचा त्रागा, रामभाऊंचे मतपरिवर्तन यामधले नाट्य हरपून जाते.

नाटकाच्या कथानकाचे सोलीव स्वरूप पाहू गेले असता कथानकामध्ये पुरेसा संघर्ष असणे आवश्यक असते व काही प्रमाणात रसिकांच्या भावना उद्दीपित करण्याची (Excitement) शक्ती त्यात असावी लागते. नेमक्या या गोष्टीचा अभाव या कथानकात जाणवतो.

'रंभा'

'रंभा' नाटकाचा आशय पुनर्जन्म या गूढ घटनेभोवती गुंफलेला आहे. लहान मुलीच्या रूपात एका कुटुंबात गतजन्मीची आई प्रवेश करते, ही या नाटकाची विचारवस्तू आहे. पहिल्या अंकात आईच्या पुण्यतिथीचा दिवस साजरा होत असतो. आता मोठी झालेली राजन, सुगंधा आणि वेडसर खंडोबा ही मुले आईच्या फोटोची पूजा करतात. त्यांचे वडील बापूसाहेब आपल्याला मृत पत्नी स्वप्नात दिसल्याचे

सांगतात. बापूसाहेबांच्या पत्नीचा खंडूच्या जन्माच्या वेळी बाळंतपणात मृत्यू झालेला असतो. मृत्यूसमयी बापूसाहेब बाहेर गाणे ऐकण्याकरिता गेलेले असतात. त्यांना या गोष्टीचे अतिशय दुःख होत असते. सुगंधाचा मित्र अरविंद याचा पुण्यतिथी साजरी करण्यावर विश्वास नसतो. रंभा ही तेरा वर्षाची नाचणारी मुलगी व तिचा खेडुत बाप येतात. रंभा पूर्वजन्मीच्या खाणाखुणा सांगते. सर्वांचा विश्वास बसतो. सर्व आनंदाने हुरळून जातात, रंभाला आई मानतात. अरविंद याला अपवाद असतो. दुसऱ्या अंकात रंभा विजापूरला स्वतःच्या घरी परत जाण्याचे ठरवते. सर्वांना वाईट वाटते. ते तिला राहण्याचा आग्रह करतात. रंभा त्यांच्या विनवणीला न जुमानता वडिलांबरोबर निघून जाते. बापूसाहेबांसकट सर्व हवालदिल होतात. रंभाला प्रसिद्धी मिळाल्यामुळे तिचा बाप अण्णाप्पा तिच्या जिवावर पैसे कमवील व भाव ओसरल्यावर परत आणील असे अरविंद सांगतो. निराश वातावरणात अंक सपंतो. तिसऱ्या अंकातील घटना रंभाच्या विजापूरच्या अण्णाप्पाच्या घरात घडतात. रंभा ही एक चेटकीण असल्याचे प्रसिद्ध झालेले असते. अण्णाप्पाला रंभाच्या नाचगाण्यावर पैसे मिळेनासे होतात. बापूसाहेब आणि त्यांचे कुटुंबीय रंभाला परत न्यायला येतात. त्यांची शहरात थट्टा होऊ नये म्हणून रंभा आपण कोणाला ओळखत नाही असे सांगते. आपल्याला कसलीच स्मृती नाही असे सांगितल्यामुळे सर्व मंडळी परत जातात. रंभा हा ताण सहन न होऊन कोसळते.

वास्तवतेचा निकष कथानकाला लावल्यास बुद्धिवादी प्रेक्षकांना या नाटकातील एकही घटना पटण्यासारखी नाही. पुनर्जन्म गृहीत धरल्यास कथानक प्रथमपासून नाट्यात्मतेची कास धरते असे दिसून येते. रंभाचे बापूसाहेबांच्या कुटुंबात अवतरणे, सोडून जाणे आणि शेवटी एक अटळ साहस करून जगातून कायमचे निघून जाणे या घटनांमुळे चढत्या भाजणीने नाटकाचे कथानक उत्कर्षबिंदूकडे नैसर्गिकतेने सरकते. हे जरी खरे असले तरी कथानकात कसलीही गुंतागुंत अथवा उत्कट पेचप्रसंग नाहीत. इतर पात्रांना कथानकाच्या दृष्टीने काही कार्य करावयास उरत नाही. त्यामुळे एकतर्फी व अविरोध गतीने पुढे सरकणारे, घटनाप्रसंगांनी युक्त असे संविधानक म्हणून उभे राहू शकत नाही.

'पतित एकदा पतित का सदा' आणि 'लिलाव' या दोन नाटकांची कथानके आणि विचारवस्तू अतिरंजित व नाट्यात्मतेचा अभाव असणारी आहेत. 'पतित एकदा ..' या नाटकात एक तरुण मुलगा वाईट मार्गाला लागतो व त्याला तुरुंगात जावे लागते. तरुंगातून परतल्यावर त्याला समजून घेतले जात नाही असे 'शेवटी दाखवले आहे. 'लिलाव' नाटकात बेगडी श्रीमंती गेल्यामुळे ऐदी श्रीमंतांची कशी दयनीय अवस्था होते हे दाखवले आहे. शेवटी अचानक त्या श्रीमंत कुटुंबाला घर लिलावात गेले असताना अनामिक माणसाकडून पैसे मिळतात. सर्व सुखी होतात, असे दाखवले आहे. एका विशिष्ट सूत्राचा पिच्छा पुरवण्याकरिता व्यक्तिचित्रण,

कथानक, रसनिर्मिती इत्यादी गोष्टींकडे या नाटकात संपूर्ण दुर्लक्ष झालेले आहे. या नाटकाची निर्मिती प्रभा अत्रे या गायिकेच्या गाण्याला वाव देण्यासाठी झाली असावी असे वाटते. 'जयजयकार' नाटकात कथानकाचा विकास साधला गेलेला नाही. पुढे काय घडणार आहे याची उत्सुकता निर्माण होत नाही. घटनाप्रसंगातून नाटक पुढे सरकत नाही. अशा नाटकांच्या कथानकांची स्वतंत्र चर्चा फलदायी स्वरुपाची होऊ शकत नाही, असा निष्कर्ष काढल्यास अन्याय्य ठरणार नाही. या मालिकेत 'भाग्योदय' या नाटकाचा समावेश होतो.

'भाग्योदय' हा कुलवधु नाटकाचा उत्तरार्ध आहे. 'भाग्योदय' नाटकासंबंधी रांगणेकरांनी पश्चात्तापयुक्त उद्‌गार काढले आहेत. 'नवीन नाटक तर काढले पाहिजे आणि चांगलासा विषय सुचेना, अशा मनःस्थितीत मी या मोहाला बळी पडलो.... पंधरा वर्षांपूर्वीची 'कुलवधु'ची लज्जत 'भाग्योदय'ला आली नाही.... पश्चात बुद्धी काय उपयोगाची ? हातचा बाण सुटला होता.' असे नाट्यनिकेतनच्या स्मरणिकेत ते म्हणतात. कथानक म्हणून या नाटकात ठोस घटनांना स्थान नाही. 'हिमालयाची बायको' हे नाटकही अशा दोषांना युक्त आहे.

'धाकटी आई'

या नाटकाचे कथानक चार अंकात विभागलेले आहे. पहिल्या अंकात या नाटकातील महत्त्वाची घटना घडते. अपत्यासाठी व्याकुळ झालेल्या वीणाकडे अविनाश नावाचा सात-आठ वर्षांचा मुलगा आश्रयासाठी येतो. वीणा निपुत्रिक आहे. वीणाच्या पतीचा-विश्वासचा मित्र अरविंद याचे विजयाशी लग्न ठरलेले आहे. विजयाला पहिल्या प्रियकरापासून अविनाश नावाचा एक मुलगा आहे व त्याला कोठे ठेवायचे हा अरविंदपुढे प्रश्न आहे. अविनाश हा विश्वासच्या लग्नापूर्वीच्या प्रेयसीचा म्हणजे विजयाचा मुलगा आहे. आपल्याला मुलगा आहे याची विश्वासला कल्पना नाही. अरविंदच्या हातातील पत्र वीणा मोठ्याने वाचते तेव्हा प्रेक्षकांना ही गोष्ट कळून चुकते की अविनाश विश्वासचा मुलगा आहे. वीणा विश्वासला या गोष्टीचा जाब विचारते व आपल्याला विजयाबद्दल सहानुभूती वाटते असे सांगून विश्वासने आपल्याला लग्नापूर्वीची गोष्ट सांगितली नाही म्हणून विश्वासला दोष देते. वीणा घर सोडून जायला निघते. विश्वास तिला अडवण्याचा प्रयत्न करतो. त्यांचे भांडण होते. तेव्हा छोटा अविनाश हे भांडण आपल्यामुळे होत आहे असे समजून, घराबाहेर पडतो. त्याच्या पाठोपाठ विश्वास व वीणा बाहेर पडण्याच्या बेतात असतात. त्याचवेळी अरविंद परत येतो व विजयाने मुलाला बहिणीकडे ठेवले आहे अशी गोड बातमी देतो. दुसऱ्या अंकात एक महिन्यानंतरच्या घटना आहेत. अविनाश वीणाच्या घरात तिचा मुलगा बनून राहिला आहे. वीणा घरात नसताना विजया अविनाशला भेटण्यासाठी येते. विजया व विश्वासची भेट होते. विजया विश्वासवर दोषारोप करते. विश्वास तिला विनंती करतो की तिने अविनाशला नेऊ नये. हवे तर स्वतःदेखील

तेथे येऊन राहावे. वीणा येते. आपण लग्न केल्याचे विजया सांगते व आपला नवरा अविनाशला घरात ठेवून घ्यायला तयार आहे असेही सांगते. विजया अविनाशला घेऊन जाते. व दुसऱ्या दिवशी त्याला परत आणण्याचे कबूल करते. विजया गेल्यानंतर अरविंद येतो व अविनाशला त्याच्या आईने नेल्याचे त्याला कळते. इथे दुसऱ्या अंकाची समाप्ती होते. विजया व अरविंद यांच्या घरामध्ये अविनाशवरून वाद होतो. अविनाशला ताबडतोब दुसऱ्या दिवशी विणाकडे परत पाठवून द्यावे असे अरविंद विजयाला निक्षून सांगतो. येथे तिसऱ्या अंकाचा शेवट होतो.

विश्वास अविनाश व विजयाला घेऊन येतो. अविनाशला वीणाजवळ राहू द्यावे असे आपण ठरवल्याचे विजया सांगते. अरविंदानेही अविनाश वीणाजवळ राहावा म्हणून लुटुपुटीचे भांडण उकरून काढलेले असते असे वीणाला समजते. अविनाशला त्यच्या सख्ख्या आईपासून तोडणे चूक आहे, याची वीणाला खात्री पटते. आणि अविनाशला घेऊन जावे अशी वीणा विजयाला गळ घालते.

या नाटकाचे कथानक कोणताही एक संघर्ष स्पष्टपणे प्रगट करू शकत नाही. वांझ स्त्रीच्या भावनाविष्कारावर या कथानकामध्ये भर दिला गेला आहे. -विजया-विश्वास, विजया-अरविंद, विश्वास-वीणा अशा पती-पत्नी, प्रियकर-प्रेयसी या साचेबंदपणे व्यक्त होणाऱ्या संघर्षाला चित्र-विचित्र फाटे फुटलेले आहेत. त्यामुळे हे एक विकेंद्रित कथानक ठरते. पात्रांचे आगमन आणि गमन यात [illegible]ती राहिलेली नाही. प्रत्येक नव्या प्रसंगात पात्रांतील अंतर्गत संबंधांचे स्वरूप अकारण बदलत जाते. शेवटी असे म्हणावेसे वाटते की नाटकाच्या भावनात्मक परिणामाचा पैलू वगळल्यास लेखकाला कथानकाची बांधणी [illegible] नाही.

'अमृत' या तीन अंकी नाटकाचा केवळ कथानकाच्या दृष्टिकोनातून विचार केल्यास निराशा पदरी येते. हे एक अतिशयोक्त भडक असे कथानक आहे. आईची मुलाविषयी अपत्यस्वरूप मालकी हक्काची भावना पराकोटीला पोहोचलेली येथे दाखवली आहे. सासूला सून नकोशी वाटते ती एवढया एका कारणामुळे. सून संतापून माहेरी निघून जाते. सासू घरात असेपर्यंत परत न येण्याची शपथ घेते. तिला स्वतःला मूल झाल्यावर तिला आईपणाची किंमत कळते. दुर्दैवाने मूल मरण पावते. सुनेला उपरती होते. दुसऱ्या बाजूला मुलगा पत्नीकरता झुरतो आहे हे पाहून आईला पश्चात्ताप होतो. व मुलाच्या आणि सुनेच्या आयुष्यातून कायमचे निघून जाण्याकरिता ती विष खाते. सासूनेच केवळ घरात राहावे, पत्नीपेक्षा आईचा मुलावर खरा अधिकार आहे हे सांगण्याकरिता सून परत येते तेव्हा सासूने जगाचा निरोप घेतलेला असतो.

या नाटकातील घटना आक्रस्ताळेपणाने व्यक्त होतात. त्यात नाट्याचा अभाव आहे. अतिरंजित व्यक्तिचित्रणामुळे कथानकाचा प्रभाव पडू शकत नाही. घटना सहजक्रमाने न घडल्यामुळे त्यातील कृत्रिमता उफाळून वर येते. यातील

स्त्रियांची भाषा तीव्र व प्रक्षोभक असून भडकपणामुळे अनैसर्गिक वाटते. एकूण वास्तवतेच्या आणि औचित्याच्या प्राथमिक गरजा हे कथानक पूर्ण करू शकत नाही.

१९५३ च्या सुमारास रांगणेकरांची आणि नाट्यनिकेतनतर्फे केलेली नाटके एकामागून एक अपयशी ठरली. त्यावेळी रांगणेकरांचे 'जयजयकार' नाटक रंगभूमीवर आले. 'स्त्रीपार्टी नटाचे फाजील लाड केल्यामुळे तो कसा व्यसनाधीन होतो आणि मद्याच्या कैफामुळे कलेच्या कैफावर कशी मात केली गेली हे कळताच तो दारूच्या व्यसनाला कशी लाथ मारतो याचे चित्रण या नाटकात करण्यात आले आहे', असे स्वतः रांगणेकरांनी स्मरणिकेत म्हटले आहे. यात नाट्याला आवश्यक तो संघर्ष नाही. कथानकात प्रसंगनिर्मिती साधलेली नाही. केवळ एका सिद्धांताचे स्पष्टीकरण करणारी अशी नाममात्र कथा या नाटकाला लाभली आहे. अर्थात् या नाटकाच्या अपयशाचे कारण स्पष्ट असल्यामुळे चर्चा करण्यात काही विशेष स्वारस्य उरत नाही.

निव्वळ कथानकांच्या दृष्टिकोनातून रांगणेकरांच्या नाटकांची चर्चा केल्यानंतर त्यातील संघर्षाचे स्वरूप स्पष्ट होत गेलेले आपल्या लक्षात येते. नाटकातील मूलभूत संघर्षातील प्रभावी नाट्य जेथे आविष्कृत झाले आहे तेथे कथानकातील अंतर्गत दोष झाकले जातात. नाट्यात्मतेमुळे परिणामकारक होणाऱ्या रांगणेकरांच्या नाटकाची संख्या विपुल आहे. अर्थात अशा नाटकांच्या नाट्यानुभवाचे मर्म जाणून घेणे व त्यांची मीमांसा करणे उचित ठरते.

३

रांगणेकरांचे नाटक आणि सामाजिकता

नाटककार रांगणेकर यांच्या नाटकांचे दर्शनी स्वरूप सामाजिक आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतून विशिष्ट पद्धतीची सामाजिकता प्रगट झाली. अतएव त्यांच्या नाटकांना एक स्वतंत्र घाट प्राप्त झाला. याची मीमांसा करू गेले असता नाटकातील सामाजिकतेचे स्वरूप लक्षात घ्यावे लागते. त्याकरिता सामाजिकता मराठी नाटकांमधून कसकशी प्रगट होत गेली याचा आलेख पाहाणे आवश्यक आहे.

सामाजिक नाटक

कोणतेही 'सामाजिक' समजले गेलेले नाटक, नाटकाच्या अद्‌भुत, ऐतिहासिक, पौराणिक इत्यादी तथाकथित शाखांशी मिळणारे नसते. सामाजिक नाटक ऐतिहासिक नाटकांप्रमाणे अथवा पौराणिक नाटकांप्रमाणे कथावस्तूकरता महाकाव्ये, पुराणे अथवा ऐतिहासिक घटनांकडे धाव घेत नाही. सामाजिक नाटकांचे कथानक संपूर्ण स्वतंत्र असते. त्यातील पात्रे आणि प्रसंग नाटककाराच्या कल्पनेने निर्माण केलेली असतात. सामाजिक नाटकांतील पात्रप्रसंग व त्यायोगे निर्मिलेले नाटक स्वयंभू असते. परंतु अशा नाटकात वास्तव स्थितीचे भान सुटलेले नसते. प्रत्यक्षातील स्थल, काल, वातावरण इत्यादींवर त्यातील व्यक्ती आणि घटनांचे पोषण झालेले असते. ज्या नाटकात कलात्मक अथवा रंजनात्मक कल्पकतेवर भर दिलेला असतो असे ते नसते. त्याच्या मांडणीमध्ये तर्कशुद्धतेची अपेक्षा असते. ते विनोदी स्वरुपात सादर केलेले असत नाही. विनोदी नाटक वरवर पाहून सामाजिक म्हटले गेले तरी गंभीर अर्थाने ते सामाजिक नसते. विनोदी नाटकातील विनोदाचे

आवाहन तत्कालीन मनोरंजनात्मक असते. ज्या अर्थाने सामाजिक नाटक मनाला भिडते, त्या अर्थाने विनोदी नाटक मनाला भिडत नाही. अस्सल सामाजिक प्रकृतीच्या नाटकात विनोद असला तरी तो उपहासगर्भ असतो. तो विनोदही गंभीरपणे घ्यायचा असतो. सामाजिक नाटकांमध्ये वर्तमानकालाची व परिस्थितीची सापेक्ष जाणीव असते. ज्या विशिष्ट कालखंडात ते जन्माला येते त्या युगधर्माचे प्रगट वा अप्रगट प्रतिसाद त्यात उमटतात. सामाजिक नाटके आपल्या परीने त्या त्या काळातील समाजमनाची उःच्छ्वसिते असतात. प्रेक्षकांना जास्तीत जास्त आपलीशी वाटणारी सामाजिक नाटके जास्तीत जास्त यशस्वी होतात.

व्यक्तीव्यक्तीच्या .एकत्र येण्यातून समाज निर्माण होत असतो. व्यक्तीचा निसर्गदत्त स्वभाव, कुटुंब, समाजातील परंपरा, धर्म, रूढी, व्यक्तीचे समाजातील स्थान, वय, सांपत्तिक स्थिती अशा अनेक वर्तुळांच्या मर्यादेमध्ये व्यक्ती जगत असते. विशेषतः स्त्री आणि पुरुष यांच्या संदर्भातील ही मर्यादावर्तुळे भिन्न व अधिक स्पष्ट असतात. एका मोठ्या समाजात ही वर्तुळे एकमेकांवर आघात प्रत्याघात करतात. त्यांचा मर्यादातिक्रम होतो. त्यातून संघर्ष निर्माण होतो. त्याचे चित्रण सामाजिक नाटकांतून होत असते. सामाजिक नाटकातील सामाजिकता यातून प्रेरित झालेली असते. मराठी नाटकांच्या उगमापासून रांगणेकरांपर्यंतचे सामाजिक नाटक सांस्कृतिक संक्रमणातून सिद्ध झाले आहे.

सांस्कृतिक तपमान

मराठीतील जुन्यात जुन्या नाटकांतून प्रगट होणारी सामाजिक प्रेरणा कोणती व ती कशी प्रगट झाली हे शोधत असताना मराठी समाजाचे सांस्कृतिक तपमान पाहावे लागते. त्या काळातील सामाजिक चळवळी साहित्यविषयक संकेत व संकल्पना आणि उपलब्ध नाटके यांचा त्यात समावेश होतो. त्या त्या काळातील सामाजिकतेचा विचार या ठिकाणी प्रधान असल्यामुळे नाटकांचे बाह्यांग, संगीत, भाषा इत्यादींची फार खोलात जाऊन चिकित्सा करण्याची गरज उरत नाही.

या ठिकाणी मराठी सामाजिक नाटकाचा इतिहास पहावयाचा नसून सामाजिकतेचे रंगरूप मराठी नाट्यकलेत कसे दिसले व कालमानानुसार त्यात कोणते बदल होतात याचा शोध घेण्याचा हा प्रयत्न आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतील 'सामाजिकता' कशा स्वरुपाची आहे व ते स्वरूप का प्राप्त झाले याची चिकित्सा करण्याकरिता मराठी नाटकांत प्रगट होणाऱ्या सामाजिकतेचे आकलन आवश्यक आहे.

१८४३ मध्ये सांगली येथे विष्णुदास भावे यांनी 'सीतास्वयंवर' नाटकाचा प्रयोग करून दाखवला. हा मराठी नाटकाचा जन्मकाळ मानला गेला आहे. भाव्यांचे नाटक पौराणिक स्वरुपाचे होते. महाराष्ट्रात, मुंबईत भाव्यांचा पहिला दौरा १८५३, दुसरा १८५४ साली झाला. १८५५ मध्ये मुंबईकर हिंदू नाटक मंडळी व १८६५

मध्ये 'अमरचंद वाडीकर' नाटककार आपापले खेळ करू लागले. हा 'खेळ' अस्तित्वात येत असताना नाटक हा कलाप्रकार सिद्ध झाला.

१८६२ मध्ये वाङ्मयरूपी मुद्रित नाटक 'थोरले माधवराव पेशवे' (जनार्दन कीर्तने लिखित) रंगभूमीवर आले. नाटकाची संहिता मुद्रित स्वरुपामुळे कायम झाली. लेखन अभ्यासता येऊ लागले व नाटकाचा प्रयोग आणि संहिता यांतील संबंध तपासून पाहण्याची सोय झाली. १८७० च्या सुमारास मुद्रणाची प्रवृत्ती सुरू झाली. शिळाप्रेसवर नाटके छापली जाऊ लागली. 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाला इतिहासाचा आधार आहे हे उघडच आहे. परंतु त्यातील व्यक्तिचित्रण अशा पद्धतीने केले आहे की स्वदेशाविषयी अभिमान, पूर्वपरंपरेचा वारसा सांभाळण्याची निकड आणि राजाने प्रजाकल्याण कसे साधावे याविषयी माधवरावांची कळकळ येथे व्यक्त होते. पर्यायाने त्या कालातील स्वराज्य, स्वभाषा, स्वदेश याविषयी उदासीन असणाऱ्या समाजाशी हितगूज करण्याचा प्रयत्न तेथे केलेला आढळतो. विशेषतः व्यक्तिचित्रणाविषयी वाङ्मयीन संकेत तयार झालेले नसताना लिहिले गेलेले हे नाटक आहे हे लक्षात घ्यावे लागते. लिखित नाटकांसंबंधी मराठीमध्ये पूर्वादर्श नव्हते. कथानक, व्यक्तिचित्रण याविषयी कल्पना असावी असा तो काळ नव्हता. लेखक आणि वाचक, प्रेक्षक यांच्या नाटकाविषयीच्या कल्पना जेव्हा घडत होत्या तेव्हा हे नाटक लिहिले गेले. नाट्यलेखनाच्या प्राथमिक अवस्थेत सामाजिकता अशा पद्धतीने प्रगट झाली. त्यावेळच्या लेखकाला नव्याने समाजविचाराची दिशा उमगल्याचे लक्षात येते.

१८८३ मधील अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे 'रामराज्यवियोग' हे (तीन अंकी अपूर्ण) नाटक या दृष्टीने पाहण्याजोगे आहे. या नाटकाद्वारे एक नवा सामाजिक विचार अण्णासाहेबांनी व्यक्त केल्याचे दिसून येते. या नाटकाचे अंतरंग त्यांच्या 'सौभद्र' 'शांकुतला' पेक्षा वेगळे आहे. सुभद्रा किंवा शकुंतला या व्यक्ती त्या त्या नाटकात महत्त्वाच्या होत्या, तर 'रामराज्यवियोगा'त रामराज्यवियोग या भयानक व करुण घटनेला महत्त्व आहे. नाटकाचे कथाबीज रामायणातले खरे; पण राम व सीतेऐवजी मंथरेला आणि कैकयीला येथे सडेतोडपणे बोलताना दाखवले आहे. त्यांना व त्यांच्या उक्तींना येथे महत्त्व आहे. मंथरा दासी असून सुमंत आणि वसिष्ठ यांच्याशी वाद घालताना दाखवली आहे. कैकयी आणि मंथरा यांचा संताप, त्वेष, त्यांच्या रौद्र भावनेचा उद्रेक एका वैचारिक पायावर भक्कम उभा आहे. दशरथाने आपले वचन पाळावे एवढीच न्याय्य आणि किमान अपेक्षा कैकयीने व्यक्त केलेली आहे. कैकयीला स्त्रीसुलभ विनय, पती समोर असताना वागण्यातला संयम आणि राणी म्हणून स्वतःची प्रतिष्ठा याचा विसर पडतो. त्या काळात अण्णांनी प्रेक्षकांना वैचारिक संघर्षाचे आव्हान दिले. स्त्रीचे साचेबंद चित्रण न करता एक स्वतंत्र विचारांची व्यक्ती म्हणून त्या दोघी स्त्रिया उभ्या राहतात. या नाटकातील

शंबूकाचा मनःस्ताप व्यक्त होताना अण्णांनी उपेक्षितांचे अंतरंग बोलून दाखवले आहेत.

'आग लागो ब्राम्हणांच्या जात्याभिमानाला, हरामखोरपणाला ... आम्ही शूद्रांनी सेवा करावी अधमांनी स्नानसंध्येचे ढोंग माजवावे..' ब्राम्हणांविरुद्ध आणि ब्राम्हण्याविरुद्ध एवढ्या उघडपणे लिहिण्याचे धाडस अण्णांनी प्रारंभकालात दाखवलेले आहे. यात त्यांची सामाजिक जाणीव व्यक्त झाली. या नाटकातील सामाजिकता एका चढाईखोर पद्धतीने प्रगट झाली. आक्रमक वृत्तीच्या स्त्रीपुरुष पात्रांच्या द्वारे वर्णभेदावर हल्ला चढवला गेला. पात्रांची भावनात्मक आंदोलने व्यक्त करताना पात्रे भडक, उद्दाम व कर्कश बनली. मात्र समाजहिताची भावना त्यातून व्यक्त झाली.

रांगणेकरांच्या नाटकांत चढाईखोरपणा आढळत नाही. व्यक्तिचित्रणाद्वारे सामाजिकतेला उठाव देण्याचा प्रयत्न केला गेला असला तरी त्यातील पात्रे एक हात तडजोडीसाठी सदैव पुढे करतात. तेथे सामाजिकतेला सौम्य रूप आले. याला कारण त्यावेळेस सुशिक्षित समाज मोठ्या प्रमाणात तयार झाला होता. सुशिक्षितांची संख्या वाढली होती. सुशिक्षितांच्या आचारामध्ये व भाषेमध्ये मवाळपणा आला होता. कलेबाबत दृष्टिकोन स्थिर झाला होता. त्यामुळे सामाजिक नाटकातच केवळ नव्हे तर रंगभूमीवर तारस्वरातील आळवणी प्रेक्षकांना रुचत नव्हती. सूचकतेने आशय प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवावा अशी नाटककाराचीही धारणा झाली होती.

कीर्तने आणि किर्लोस्कर यांच्या काळातील समाजविचार म्हणजे एकोणीसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील सांस्कृतिक प्रेरणांचाच विचार होय. थोडक्या कालात ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक नाटक, फार्स, रूपांतरीत, बुकिश नाटके निर्माण होणे हा त्या काळातील जीवनपद्धतीचा परिपाक होता. अधिक बारकाव्याने पाहिल्यास त्या काळातील घटना आणि नाट्यवाङ्मय यातील दुवा स्पष्ट होत जातो.

इंग्रजांच्या संपर्काने लोकांत नवविचारांची जागृती, धर्मकल्पनांत निर्माण झालेली शिथिलता, कुटुंबनिरपेक्ष व्यक्तित्व याविषयी जाण आली होती या गोष्टीची जाणीव साहित्य व कलाक्षेत्रात वावरणाऱ्यांनाही आली होती. त्यांनी कलेबाबत एक अभिनव दृष्टिकोन धारण केला. त्या अगोदर मनोरंजन, चार घटका मजेत घालवणे जीवनातील उपयोगितेच्या दृष्टीने फारसे महत्त्व नसलेले असे कलेचे स्वरूप होते. त्या ऐवजी प्रेक्षकांच्या मनाशी संवाद साधण्याचा प्रयत्न केला.

इंग्रजी संस्कृती आणि भारतीय जीवन

इंग्रजी संस्कृती भौतिक जीवनात रस घेणारी होती. औद्योगिकरणमुळे इंग्रजांनी विज्ञानाची अधिकाधिक कास धरली.[१] जागतिक समाजामध्ये इंग्रज राज्यविस्तार करण्यात कमालीचे महत्त्वाकांक्षी होते. त्यांची ज्ञानजिज्ञासा राजनिष्ठा,

स्वसंस्कृतीवरचे असीम प्रेम, प्रागतिक विचारसरणी, उपयुक्त होण्याकरिता धडपडणारी जीवनसारिणी, या गोष्टी येथल्या बुद्धिमंतांच्या लक्षात आल्या. जीवनात नाविन्य कसे आणता येईल याविषयी इंग्रज सतत जागरूक होते. समाज परंपरांच्या शृखलांतून मुक्त व्हावा आणि स्त्री-पुरुषात मोकळेपणी विचारांचे आदानप्रदान व्हावे या दृष्टीने व वर्गनिविष्ट समाज नष्ट व्हावा या हेतूने अनेक सामाजिक सुधारणांचा इंग्रजांनी पुरस्कार केला होता. विशेषतः कलेच्या, साहित्याच्या क्षेत्रात नवे क्रांतिकारी विचार निर्माण झाले होते. या सर्वामुळे इथल्या बुद्धिवाद्यांना नवी प्रेरणा प्राप्त झाली. इंग्रजी संस्कृतीमुळे नाटक या मनोरंजनी कलेला नवा रूपबंध सापडला व त्या कलेच्या शक्तीची जाणीव झाली. १८९२ च्या 'राणा भीमदेव' या नाटकाच्या (लेखक : वासुदेव रंगनाथ शिरवाळकर) संदर्भात श्री. ना. बनहट्टी लिहितात, ते विधान त्या काळातील नाटकांना विस्ताराने लागू पडते.

'अगदी निराळ्या प्रकारचे राणा भीमदेव हे नाटक उत्तम रीतीने बसवून प्रगटनाची पुढची पायरी प्रभव ती चढून जाण्याचे रंगभूमीचे सामर्थ्य त्यांनी सिद्ध केले (शाहूनगरवासीय) .. वीरता, देशाभिमान, त्याग, पातिव्रत्य, सतीत्व इत्यादी.. .. या उन्नत भावनांचे उन्नयन करण्यासाठी हे नाटक लिहिले गेले.'

रांगणेकरांकडे पाहिल्यास अशा प्रकारची जनहिताची कळकळ बाळगणारा वज्रदृष्टी असणारा हा नाटककार नाही हे समजून येते. साहित्यनिर्मिती त्यांनी जनरुचीसंवाद घडवण्यासाठी केली. सामाजिकता हा त्या प्रतिभेचा एक आविष्कारपैलू आहे. खंडन-मंडनात्मक आग्रही आविष्कार करणारी सामाजिकता रांगणेकरांच्या नाटकांतून दिसून येत नाही. आपल्या सभोवतालच्या संसाराचे चित्रण करावे या हेतूमधून त्यांच्या सामाजिक नाटकांची निर्मिती झाली. त्यात मध्यमवर्गाच्या चिंता, व्यथा, विवंचना यांचा समावेश आहे. ज्या विशिष्ट परिस्थितीमुळे त्यांच्या गंभीर प्रकृतीच्या (माहेर, कोणे एके काळी) नाटकात प्रश्न निर्माण झाले होते त्या परिस्थितीवर तोडगा सुचवण्यासाठी ही निर्मिती झाली असे दृष्टोत्पत्तीस येत नाही. त्यांच्या हलक्याफुलक्या (भटाला दिली ओसरी, तुझं माझं जमेना) नाटकांतून सामाजिकता नेटकेपणाने व्यक्त होऊ शकली नाही. तेथे मौज, गंमत एवढेच जाणवते. उलटपक्षी जुन्या विनोदी प्रकृतीच्या 'फार्स' संज्ञा दिली गेलेल्या नाटकातील सामाजिकता अधिक तीव्र असल्याचे दिसते. या दृष्टीने 'फार्स' या नाट्यप्रकाराचा धर्म समजून घेणे व नंतर त्या नाट्यप्रकाराचे रांगणेकरांच्या नाटकांशी कोणते धागे जुळतात याची चर्चा करणे सोपे जाईल. त्यामुळे रांगणेकरांच्या नाटकांतील सामाजिकतेवर अधिक प्रकाश पडू शकेल.

फार्स :-

सुधारणावादी समाज अल्पसंख्यांकांचा होता. बहुजनसमाज परंपरावादी होता. त्यामुळे नवजागृत पिढीचे विचार व त्यांची वागणूक ही सर्वसामान्य लोकांच्या थट्टेचा

विषय बनली. प्रामुख्याने नवसुधारणांची रेवडी उडवणारा एक नाट्यप्रकार त्या काळात उदयाला आला व त्याला फार्स असे म्हटले जाऊ लागले. फार्सचे अंतरंग सामाजिक नाटकाचे होते. १९ जानेवारी १८५६ रोजी अमरचंद वाडीकर नाटक मंडळीने मुंबईला पौराणिक आख्यानाच्या जोडीने एक फार्स करून दाखवला. विष्णुदासी पद्धतीचे पौराणिक खेळ सुरू होते तेव्हा इंग्रजी नाटकमंडळ्या असे फार्स करून दाखवीत. गंभीर स्वरुपाचे नाटक असेल तर ते संपल्यानंतर एखादे हास्यकारक प्रवचन करून दाखवण्याची नवी प्रथा पडली.

मराठी नाटकाच्या प्रारंभकालातील सामाजिकता कशा प्रकारे व्यक्त होत होती याचा शोध करीत असताना फार्स या नाट्यप्रकाराकडे लक्ष देणे आवश्यक आहे. फार्सच्या जाहिरातीत 'लोकोपयोगी' व 'हसण्याजोगे' असे शब्द वापरले गेले होते.

'लोकोपयोगी याचा अर्थ सामाजिक स्वरुपाचा किंवा लौकिक जीवन प्रतिबिंबित करणारा म्हणजे पौराणिक नव्हे असा आहे. .. हसण्याजोगा म्हणजे सध्याच्या भाषेत विनोदी या दोन विशेषणातच फार्सची व्याख्या आली ' असे श्री.ना. बनहट्टींनी म्हटले आहे. वरील व्याख्येवरून फार्स हा नाट्यप्रकार मनोरंजनाकरिता खास अवतरला होता असा अर्थ काढणे गैर ठरणार नाही. फार्समध्ये रंगभूमीच्या दृष्टीने एक नवा टप्पा गाठला गेला. बुद्धिजन्य संघटित कथानक आणि समाजजीवनाचे चित्रण करण्याची प्रवृत्ती या दोन गोष्टींमुळे फार्सचे महत्त्व विशेष आहे. परंतु फार्सचा भर विनोदावरच अधिक होता. टिंगल, टवाळी, विडंबन, विदूषकी चाळे इत्यादीमुळे येन केन प्रकारेण लोकांना हसवणे हा फार्सचा प्रमुख हेतू होता. आळतेकर मंडळी फार्स करण्यात विशेष प्रसिद्ध होती. 'मार्तंड नायकाचा फार्स', 'गुलाब छबकडीचा फार्स', 'अनारशाचा फार्स', 'नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स' अशा नावाचा फार्स पुढे आला असला तरी फार्स हे प्रामुख्याने समाजदर्शन घडवणारे विनोदी प्रहसनात्मक नाटक होते.

फार्समधून प्रगट होणाऱ्या सामाजिकतेला विनोदाचे विपर्यस्त वळण लागले. भाव्यांमागून पौराणिक नाटके करणाऱ्या सांगलीकर, आळतेकर, इचलकरंजीकर, कोल्हापूरकर आणि नरहरबुवा सवाशे यांची 'चितचक्षु चमत्कारिक' अशा नावाची, अशा अनेक कंपन्या अस्तित्वात आल्या. १८४२ ते १८६२ पर्यंत अशा दहाबारा कंपन्यांनी फार्सकडे दृष्टी वळवली. फार्स हा नवा रंजनप्रकार लोकप्रिय झाल्यावर त्यात आर्थिक कमाई चांगली होऊ लागली. त्याकडे दुय्यम दर्जाचे कलावंत अडाणी, छचोर व प्रेक्षकांचे सवंग मनोरंजन करणारे संधिसाधू यांचे लक्ष वेधले. त्यांनी हा धंदा हातात घेतला. समाजदर्शन फार्सच्या मार्गाने सामान्य क्षुद्र पातळीवर आले. सामाजिकतेची विटंबना फार्सच्या निमित्ताने अशी चव्हाट्यावर म्हणजे रंगमंचावर आली. अशा रीतीने नाटकधंदा बदनाम होण्याचा तो काळ होता. फार्स म्हणजे मनोरंजनार्थ केलेली लहानशी नक्कल होती. समाजिक सुधारणावादी पक्षाच्या

अनेक कृती फार्सकर्त्यांच्या विडंबनाचा विषय होत होत्या. नव्या पद्धतीच्या आचार-विचारातील आचरट व हास्यास्पद गोष्टींपासून आपले मनोरंजन करून घेण्याची बहुजन प्रेक्षकांना आवड होती व त्याची त्यांना चटक लागली होती.

समाजदर्शन घडवण्याच्या कामी 'फार्स' चा उपयोग किती तिरकसपणे व एकांगी पद्धतीने होत होता याचे एक बोलके उदाहरण असे आहे. 'रावबहादुर पर्वत्या' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत आनंदराव तालचेलकरांनी एक प्रसंग वर्णिलेला आहे. त्याची चक्षुर्वैसत्यम् हकीकत अशी. 'सीताहरण' या पौराणिक नाटकाचा प्रयोग चालू असता दोन अंकांच्या मध्ये रंगभूमीवर एक म्हातारा तावातावाने आला व आपली तरुण सुंदर पंधरा वर्षांची स्त्री एका छाकटया तरुणाबरोबर चोरून या प्रयोगाला आली आहे, तिचा शोध लावल्याखेरीज नाटक पुढे चालवू नये, असा त्याने आरडाओरडा केला. व भांबावलेल्या स्त्रीपुरुष समुदायातून एका तरुण मुलीला हात धरून बाहेर काढले. ही मुलगी नसून बाईचा वेश घेतलेला मुलगा होता, हे प्रेक्षकांना शेवटी सांगितले. सदर प्रसंग हे केवळ प्रेक्षकांना हसवण्यासाठी केलेला बनाव होता असा गौप्यस्फोट करून प्रेक्षकवर्गात हशा पिकवला. तरुण स्त्रियांना स्वातंत्र्य दिल्याने त्याचे काय परिणाम होतात ते प्रेक्षकांच्या मनावर ठसवण्याचा तो प्रयत्न होता. फार्समध्ये समाजात प्रत्यक्षात दिसणाऱ्या विशिष्ट लकबी असणाऱ्या व्यक्तींची प्रतिरूपे दिसून येत होती. सामाजिक विडंबनाचे फार्स लोकप्रिय व कलावंतप्रिय झाले. परंतु फार्समधून वास्तवाची अतिरिक्त रूपे दाखवली गेली. अतिशयोक्त प्रसंगाद्वारे विनोदनिर्मितीकरिता फार्सची योजना करण्यात आली होती, हे ध्यानात घ्यावे लागते. सामाजिक नाटक एका सुसंगत आटोपशीर संविधानकातून प्रगट होण्याअगोदरचा तो काळ होता. फार्सकर्त्याला साहित्यिक मूल्य अभिप्रेत नव्हते. हास्यनिर्मिती करणारे ते विभ्रमनाट्य होते. प्रेक्षकांतून हास्याच्या सरीवर सरी झडत गेल्या म्हणजे या नाटकाची पावती मिळाल्यासारखी होती. फार्स या नाट्यप्रकारातून जे समाजदर्शन घडवण्याचा प्रयत्न झाला त्याचा हेतू व प्रयोजन वेगळे होते. प्रेक्षकानुवर्ती रंजन व कलात्मकता यातील संबंध कसकसे असावेत याची फार्सकर्त्यांना जाणीव नव्हती. मनोरंजनाच्या पातळीवरून कलेच्या दृष्टीने पुढचे पाऊल उचलावे अशी धारणा फार्सकर्त्यांची होती असेही म्हणवत नाही. या ठिकाणी रांगणेकरांच्या नाटकातील मर्यादित गांभीर्य आणि माफक विनोद याची स्मृती होते. रांगणेकरांनी कलात्मक मनोरंजन करणारी सामाजिक नाटके लिहिली. त्यातील सामाजिकता डोळ्याआड होऊ शकली नाही कारण विनोद आणि गांभीर्य याचे औचित्यपूर्ण मिश्रण झाले. जाणीवपूर्वक जेव्हा नाटकातून समाजदर्शन घडवले जाते तेव्हा अनेक हेतू असू शकतात. सामाजिक संकेत आणि अस्तित्वात असलेल्या सामाजिक संस्था यांच्या संबंधातील त्रुटी स्पष्ट दाखवून देणे. किंवा स्वतःमधील दोषांचे दिग्दर्शन करून प्रेक्षकांना जागृत करणे. आपल्या आजूबाजूला घडणाऱ्या

गोष्टीसंबंधी स्वतःमध्ये मग्न असणाऱ्या प्रेक्षकाला विचारशील बनवणे व स्वतःच्या खाजगी जीवनापलीकडे त्याची दृष्टी वळवणे. यामुळे नाट्यरूपाने जी समाजचित्रे रंगभूमीवर येतात त्यायोगे प्रेक्षकांचे, समाजाचे आकलन अधिक सबल होणे शक्य असते. प्रत्यक्षपणे नसले तरी अप्रत्यक्षपणे दृश्य व श्राव्य अशा माध्यमांचा प्रेक्षकाच्या मनावर दाट परिणाम होत असतो. त्यावरून त्याच्या मानसिक प्रतिक्रिया तीव्र स्वरुपात होण्याचा संभव असतो. त्याच्या विचारमंथनाची प्रक्रिया चालू होण्याचीही शक्यता अधिक असते.

रांगणेकरांपर्यंत, सामाजिकता नाटकातून कशा प्रकारे व्यक्त होऊ शकते याचे काही टप्पे मराठी नाटकाने ओलांडले होते. सामाजिकतेची जाणीव असणारी नाटके, 'विवाहसंस्था', 'पुरुषप्रधान समाजरजना', 'सहधर्मचारिणी म्हणून स्त्रीचे स्थान' इत्यादीसंबंधी तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त करणारी नाटके, तसेच अत्रे, वरेरकर, काणेकर, वर्तक यांनी लिहिलेली सामाजिक नाटके (त्यातील काही परकीय होती) निर्माण झाली होती. काही वेळेस प्रत्यक्ष सामाजिक प्रश्नावरील चर्चेचा समावेश नाटकातील पात्रांच्या संभाषणात झालेलाही आढळतो. ('एकच प्याला' हे त्याचे ठळक उदाहरण आहे.) अकलात्मक स्वरुपाची चर्चा नाट्यात्मतेचा भंग करते हे भानही मग लेखकाला राहात नाही. पण या सर्वाच्या मुळाशी समाजाबद्दलची कळकळ असते. लेखक प्रामाणिकपणे समाजातील अनिष्ट गोष्टींना विरोध करू पाहातो. स्थिर मूल्यांच्या दृष्टीने समाजाला नेण्याचा प्रयत्न असतो. श्रद्धामूल्य नाटकातून सामाजिकतेच्या रूपातून व्यक्त होते. रांगणेकरांच्या नाटकातही या मूल्यभावाचा अभाव नाही. 'कोणे एके काळी', 'एक होता म्हातारा', 'माहेर', 'माझे घर' आदी नाटकांतून हे लक्षात येते.

'शारदा' पूर्वकालीन नाटकात असा मूल्यभाव खडबडीतपणे व्यक्त झाला होता हे पाहाणे आवश्यक आहे. या खडबडीत, सरधोपटपणामध्येही काही प्रमाणात कलात्मतेची बीजे आढळतात.

'शारदा' पूर्व सामाजिक नाटके

भारतीय समाजरचनेला लागू पडणारा नवा मूल्यविचार एकोणीसाव्या शतकात व्यक्त करण्याचे प्रयत्न झाले. देवलांच्या 'शारदा' नाटकाच्या पूर्वकालीन नाटकातून अपरिपक्व कलारूपात हे प्रयत्न आढळतात. त्या काळातील सांस्कृतिक चळवळीचा उद्देश एका अर्थाने सफल होत असल्याची ही लक्षणे आहेत. असा प्रयत्न करणारी मंडळी स्वतः सुशिक्षित होती. ज्यावेळी नाटकाला बदनाम करणारी मंडळी नाटकमंडळ्यातून गबर होत होती, त्याचवेळी नाटकातून काही सामाजिक विशुद्ध मूल्यविचार लोकांसमोर मांडायचा या विचाराने प्रेरित झालेली मंडळी आपल्यापरीने प्रयत्न करीत होती. नाटक या कलाप्रकारासंबंधी विचार व प्रयोग करणारी मंडळी आंग्लविद्याविभूषित होती. त्यांच्या प्रयोगाचे बाह्यांग प्राथमिक असले तरी त्यांचे

अंतरंग वर सांगितल्याप्रमाणे शंभर टक्के सामाजिक होते. यासंबंधी शंकर मोरो रानडे यांनी २३ मार्च १८७९ च्या नाट्यकथार्णव मासिकात म्हटले आहे की, 'एकंदरीत पाहाता आमच्या लोकास नाटक म्हणजे काय, व त्यास संसाराचे चित्र असे विद्वान म्हणत असतात ते कशासाठी या गोष्टीची माहिती बिलकुल नाही म्हटली तरी चालेल.'

सामाजिक सुधारणा घडवून आणण्याच्या प्रेरणेने गोविंद नारायण माडगांवकर यांनी 'व्यवहारोपयोगी नाटक' लिहिले. मुलांचे लहानपणी लग्न करण्यात व लग्नात बडेजावीने वावगे खर्च करण्यात आमचे लोक फार उत्सुक असतात आणि ते साधून घेताना ते कसे संकटात पडतात, हे सर्व निरनिराळ्या पात्रांच्याद्वारे दाखवले आहे. 'अविचाराने चालले असता आपली नासाडी होते हे लक्षात आणून आपल्या लोकांनी सावध व्हावे हाच ग्रंथकर्त्याचा प्रमुख उद्देश आहे. असे ते म्हणतात. 'व्यवहारोपयोगी नाटका'मध्ये सुरुवातीला एक सुखी कुटुंब दाखवलेले आहे. यातील प्रमुख चार पात्रे चार वेगवेगळ्या सामाजिक प्रवृत्तीची द्योतक आहेत. त्रिंबकजी हे सुधारणावादी व शिक्षणप्रेमी गृहस्थ आहेत. त्यांची पत्नी चिमाबाई परंपरेची द्योतक गतानुगतिक व अर्थात रूढिप्रामाण्यवादी आहे. या कुटुंबाचा उपाध्याय शामभट हा 'शारदे'तल्या भादायूदीक्षिताचा पूर्वावतार म्हणावयास हरकत नाही इतके त्यात साम्य आहे. चौथे पात्र नाथा मारवाडी धूर्त, व्यवहारी व स्वार्थी, वाणीचा मिट्ठास असा आहे. तो सामाजिक प्रगतीस खीळ घालणाऱ्या अनिष्ट प्रवृत्तींचा प्रतिनिधी आहे. शिक्षणप्रसार, बालविवाहाची अनिष्टता, नायकिणींचे नाच या गोष्टींवर माडगांवकरांची प्रतिक्रिया 'व्यवहारोपयोगी नाटका'तून व्यक्त झाली. वैचारिक जागरणाच्या काळात स्त्रीविषयक प्रश्नांनी उचल खाल्ली होती. लोकहितवादी भाऊ महाजन, विष्णुशास्त्री पंडित, बैरामजी मलबरी व पुढे न्या. रानडे, आगरकर, महर्षी कर्वे अशा सुधारकांची, समाजाची हितकर्ती एक पिढीच्या पिढी तयार झाली,/ व सुधारक आणि सनातनी यांच्यातील संघर्षाचा डोंब उसळला. चितळे यांनी. 'मनोरमा' १८७१ मध्ये लिहिले. पाच अंक व एकवीस प्रवेशातून या नाटकाचा संपूर्ण विकास होत जातो. सामाजिक स्वरुपाच्या आशयावरील हे प्रश्न उत्पन्न करून नव्या विचारांची दिशा दाखवणारे स्वतंत्र व संपूर्ण असे हे नाटक आहे. 'मनोरमा' नाटकात चार मैत्रीणींच्या जीवनसरितांच्या प्रवासाचे वर्णन आहे. सामाजिक आचारविचारातील वैगुण्याचे सहानुभूतीपूर्वक दिग्दर्शन या नाटकात चितळ्यांनी केले आहे. त्याचबरोबर स्त्रियांसंबंधीचा अभिनव दृष्टिकोन मांडला आहे. अण्णासाहेब ह्या मनोरमेच्या पतीच्या तोंडी त्यांनी हा विचार असा आहे. 'सर्व उत्तम गुणांच्या संचयाची स्त्री ही एक मूर्तीच ईश्वराने बनवली आहे ! सुखाशी सदोदित युद्ध करणारी व दुःखाचा नाश करणारी स्त्रीशिवाय दुसरी कोणतीच वस्तू नाही.'

त्या काळात नाटकातून सामाजिक जाणीव व्यक्त होताना स्त्रियांसंबंधी असा

आदर्शवादी दृष्टिकोन ठेवला गेला, हे वरील उदाहरणातून दिसून येते. १९३०-३५ मध्ये स्त्रियांसंबंधी असा हळवा आदर्शवादी दृष्टिकोन कवितेतून,(माधव ज्यूलियन व त्यांचे समकालीन यांच्या काव्यातून आढळतो.) कांदबरीतून (खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांत आढळतो. नाट्यनिकेतनच्या काळात तो अधिक वास्तव झाला. रांगणेकरपूर्व नाटककारांनी तो आदर्शावरून प्रत्यक्षाच्या पातळीवर आणण्याचा प्रयत्न केला. स्त्रीविषयक जाणीव समजूतदार होण्याकरिता पुरुषांनी स्त्रीविषयक मतप्रदर्शन करणे या अप्रत्यक्ष पद्धतीपेक्षा रांगणेकरांच्या समकालीन नाटकातून तिच्या तोंडून तिच्या आशा-अपेक्षा प्रत्यक्ष वदवल्या गेल्या. रांगणेकरांनी वास्तव पद्धतीने स्त्रीचित्रणाची हाताळणी केली आहे.

अण्णा मार्तंड जोशी यांनी 'संगीत सौभाग्यरमा' १८९० मध्ये लिहिले. विष्णुशास्त्री पंडितांनी विधवाविवाहविषयक चळवळ केली होती. त्या विष्णुशास्त्री पंडितांना या नाटकात प्रत्यक्ष स्थान दिले आहे. 'सौभाग्यरमे'त विष्णुशास्त्री पंडित, नारोपंत व मनोरमा (जी एक तरुण विधवा असते) यांची प्रथम भेट घडवून आणतात. अशा प्रकारे सामाजिकतेचा आणखी एक वेगळा आविष्कार 'सौभाग्यरमे'त झाला. प्रत्यक्षातील व्यक्ती नाटकात अवतरली. विष्णुशास्त्र्यांचे सामाजिक कार्य फार मोलाचे होते. त्यांच्या अस्तित्वाने या नाटकातील सामाजिकतेला एक वास्तव परिमाण प्राप्त झाले. त्याचा फायदा किंवा तोटा अगर कलात्मकतेच्या दृष्टीने कशी हानी झाली हा विचार वेगळा आहे. परंतु प्रत्यक्षातील व्यक्ती रंगभूमीवरील एका काल्पनिक विश्वात एक पात्र म्हणून उभी राहिली ही घटना महत्त्वाची आहे. सामाजिकता व्यक्त करण्यात लेखकाने एका टोकाची भूमिका घेतलेली आहे. हा आविष्कार सामाजिकतेची एक नवी प्रतवार दाखवितो. सामाजिक नाटकात प्रत्यक्षातील एक व्यक्ती रंगमंचावर पात्र म्हणून आणली गेली याचा हेतू स्पष्ट आहे. पुनर्विवाहाच्या प्रश्नाची तीव्रता लोकांच्या निदर्शनास आणून द्यावी ही जाज्वल्य प्रेरणा विष्णुशास्त्री या पात्राला रंगभूमीवर आणण्यास कारणीभूत झाली. या नाटकाचा नायक नारोपंत याच्या तोंडी एक वाक्य आहे. 'विधवांची अनिर्वाच्य दुःखे पाहून, त्यांचे रात्रंदिवस चालू असलेले करुण विलाप ऐकून व निरुपायाने त्याजकडून घडणारी बालहत्येसारखी अघोरी कर्मे पाहून मोठ्या कळवळ्याने त्यांच्या पुनर्विवाहासाठी आमच्या शास्त्रीबुवांनी जी खटपट चालवली आहे ती जर सफल होती,तर या गरीब गायीची वैधव्यकर्दमातून सहज सुटका करता येती.' या नाटकाची सामाजिकता विष्णुशास्त्र्यांनी रंगमंचावर आणण्यात सामावली आहे असा अर्थ नाही. तर विधवा पुनर्विवाह हा विचार त्यांनी 'सौभाग्यरमा' या नाटकाद्वारे वाचकांपर्यंत पोचवण्याचा अत्यंत प्रामाणिक प्रयत्न केला. समाजात पुनर्विवाह रूढ व्हावेत याकरिता जे प्रयत्न झाले, त्यात अण्णा मार्तंड जोशी यांच्या 'सौभाग्यरमा' नाटकाचे योगदान आहे हे लक्षात घ्यावयास हवे.

प्रवाहशील समाजजीवनात, बदलत्या परिस्थितीत भिन्न काळात नीतीनियमांची भिन्न रूपे दिसून येतात. सुधारणावादी वारे वाहत असताना सुधारणा व्हावी म्हणून अंतःकरणापासून प्रयत्न करणाऱ्यांनी 'नाटक' या माध्यमाचा भल्याबुऱ्या अर्ध्याकच्च्या स्वरुपात का होईना उपयोग करून घेतला. मुळात संघर्षमय सामाजिक वातावरणात वरील नाटके जन्मास आली. सुधारकांचे बल दिवसेदिवस वाढत होते. त्यांना शह देण्याच्या प्रयत्नात एक उल्लेखनीय नाटक लिहिले गेले.

१८८६ मध्ये नारायण बापूजी कानिटकर यांनी 'तरुणीशिक्षण नाटिका' लिहिली. स्त्री शिक्षणाने समाजाची हानी होते असा त्यांचा ठाम विश्वास होता. स्त्रीशिक्षण आणि मदिरापान ही दोन व्यसने समाज पोखरून काढीत आहेत असे त्यांचे म्हणणे होते. १८८३ ते १८८७ या काळात प्रसिद्ध रखमाबाई दादाजी हा खटला होऊन गेला. त्यावेळेस सुधारक व सनातनी वाद विकोपाला गेला. कानिटकरांनी रखमाबाईंच्या जीवनचरित्रातून या कथानकाचे सूत्र उचलले. कथाबीज प्रत्यक्षातील घटनेवरून उचलणे व त्यावर सहीसही नाटक बेतणे हाच जवळ जवळ प्रकार या नाटकात झालेला आहे. हा सामाजिकतेचा एक विशेष म्हणून त्याकडे पाहाता येते.

सामाजिकतेच्या भिंगातून पाहिल्यास प्रत्यक्षातील प्रसिद्ध घटनेवर आधारित सामाजिक नाटक आज परिचयाचे झाले आहे. 'तो मी नव्हेच' (अत्रे), 'काचेचा चंद्र' (सुरेश खरे), 'पुरुष' (जयवंत दळवी) ही नाटके प्रसिद्ध आहेत. प्रभावी कथानक, भावनात्मक प्रसंग आणि अतिरेकी व्यक्तिचित्रण असे एक रसायन अशा नाटकांत तयार होते.

नारायण बापूजी कानेटकर सनातन्यांच्या पक्षातले होते. प्रत्यक्ष त्यांचे पुतणे व पुतणसून म्हणजे गोविंदराव कानेटकर आणि काशीताई कानेटकर सुधारणावादी सुशिक्षित म्हणून नावाजलेले. 'तरुणीशिक्षण नाटिका' मध्ये सुरुवातीला रावसाहेब विश्वासराव व त्यांची कन्या चिमणाबाई व तिचा विवाह ज्याच्याशी झाला आहे तो वामन यांची कथा आहे. चिमणाबाई सरळपणे नांदायला जात नाही म्हणून वामनच्या बाजूने खटला भरला जातो. वामन विरुद्ध चिमणाबाई असा खटला चालू असल्याचे दाखवण्यात आले आहे. या नाटकात 'आर्य महिला समाजाची स्थापना झाली होती त्याची आठवण व्हावी हा नाटककाराचा उघड हेतू आहे.) या स्त्रिया प्रजावृद्धि बंद व्हावी, बालविवाहास बंदी, समान हक्कांना प्राधान्य, लव्ह मॅरेजिसना प्रोत्साहन, प्रार्थना समाज इत्यादी विषयांवर चर्चा घडवून आणतात. अशा अनेक ज्वलंत विषयावर या नाटकात ओढूनताणून चर्चा घडवून आणल्या आहेत. चालू घडामोडींचा गरज नसताना उल्लेख केलेला आहे. सुधारकांच्या विरुद्ध सुधारकांची टिंगल करणारी प्रहसने व 'तरुणी शिक्षण नाटिका' यांच्या दृष्टिकोनात फरक आहे हे नाटक गंभीरपणे हाताळले गेले आहे.

'सामाजिकता' याचा वरील नाटकातून प्रांजळ अर्थ मतप्रसार, मतप्रदर्शन आणि प्रचार असा केलेला आहे. त्या काळात आपण सामाजिक नाटक लिहीत आहोत असा दावा या मंडळींनी केलेला नाही हेही एवढेच खरे आहे. नाट्यमाध्यम हा एक मौल्यवान ऐवज आहे. त्याचा कलापूर्ण व अर्थपूर्ण वापर करण्याचा प्रयत्न रंगभूमीच्या पहाटकाली झाला. त्या काळात त्याला यश मिळाले. नाटककारांनी हाताळलेला नवसुधारणावादी विचार योग्य कथानक, नैसर्गिक व्यक्तिविकासातून योग्य त्या तारतम्याने रंगभूमीवर मांडण्याचे कलात्मक औचित्य या नाटकातून दिसून येत नाही.

समाजविचार नाट्यकलात्मक जाणिवेतून थोड्या अधिक परिणामकारकतेने 'मोर एल एल बी प्रहसना'तून १८८९ मध्ये प्रगट झाला. हे प्रहसन जेवढे रंजक होते तेवढेच नाट्यपूर्ण होते. त्यातील व्यक्तिचित्रण अधिक जिवंत वाटते.

मराठी नाटकातील सामाजिकतेचा विचार करीत असताना अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या सौभद्र नाटकाकडे वेगळ्या दृष्टीतून पाहिले तर या पौराणिक नाटकाला सामाजिकतेचे अस्तर लागलेले आहे याचा बोध होतो. सामाजिकता ही सामाजिक प्रश्नामधून हाताळली जाते तशी मध्यमवर्गीय अथवा पांढरपेशा वातावरण निर्मितीद्वाराही प्रगट होऊ शकते. सौभद्र नाटकासंबंधी गाडगीळांनी अर्थपूर्ण विधान केलेले आहे. 'किर्लोस्करांनी मात्र सुभद्रेच्या लग्नाचा प्रश्न सांगली मिरजेकडच्या संयुक्त कुटुंबातील एखाद्या मुलीच्या लग्नासारखा हाताळला आहे.' अशी हाताळणी तत्कालीन प्रेक्षकवर्गाला साहजिकच जवळची वाटते. साहित्यकृतीतून, विशेषतः नाटकातून एखादा प्रश्न समाजापुढे ठेवला जातो तेव्हा तो कशा पद्धतीने ठेवला जातो हे विशेष महत्त्वाचे असते. सामाजिकता म्हणजे केवळ समकालीन प्रचलित गोष्टीवर आधारित कथाप्रसंग एवढाच अर्थ नाही. तर समाजातील प्रचलित प्रश्न प्रेक्षकांना भावतील अशा रूपात नाटकात प्रगट होणे आवश्यक असते. कोणत्या तरी एका पातळीवर प्रेक्षकांशी जवळीक प्रस्थापित करणे आवश्यक असते. किर्लोस्करी 'सौभद्रा' ने कोणत्याही सामाजिक प्रश्नाला तोंड फोडले नसले तरी एका पौराणिक कथेने १८८३ च्या महाराष्ट्रीय ब्राम्हणी संस्कृतीचा परिवेश धारण केला होता हे लक्षात येते.

सामाजिक विचारांनी प्रेरणा घेऊन नाटके लिहिली जात होती त्यात पौराणिकाचे रंग असणारी व सामाजिक विचारप्रधान असणारी नाटके किर्लोस्करांच्या आसपासच्या काळात लिहिली जात होती. केवळ गद्यच नव्हे तर 'कमलकंदा' (१८८१) हे भांडारे यांचे, 'तारा नायकीण' (१८८६) हे म. वि. केळकरांचे आणि डोंगऱ्यांचे 'रंगा नायकीण' (१८९०) अशी संगीतप्रधान नाटकेही सामाजिकच होती. 'सामाजिक विचार व भावना प्रगट करण्याचे रंगभूमी हे एकमेव प्रभावी साधन आहे असे मराठी माणसाने पहिल्यापासूनच मानले होते. या श्री. ना.

बनहट्टींच्या विधानाची सत्यता त्या काळातील नाटके पाहिली असता पूर्णतया पटते. अशा रीतीने सुरुवातीच्या काळात मराठी नाटकातून सामाजिकता प्रगट होत होती. कधी बुरखा घालून तर कधी नवशिक्षणाचा बुरखा फाडून रांगडेपणाने प्रगट झाली. सर्वांच्या बुडाशी संघर्षमय सामाजिक प्रवृत्तीबद्दलचे असमाधान खदखदत होते. परिणामतः त्या नाट्यकृतींना कलात्मक अवधान सांभाळता आले नाही. भावनात्मक रसपरिपोष करणारे सदर काळातील एकमेव सामाजिक नाटक म्हणजे गोविंद बल्लाळ देवलांचे 'शारदा' (१८९९).

शारदा

जरठबालविवाह हा शारदेचा विषय. कथावस्तूचा स्वाभाविक विकास या नाटकात साधला गेला. हास्य, शृंगार, करुण, वीर अशा जणू नवरसांनी युक्त भावसौंदर्याची परिसीमा गाठली गेली. पुरुषांच्या विषयासक्तीवर प्रकाश टाकणारे 'श्रीमंतां' सारखे पात्र प्रेक्षकांच्या मनात घृणा उत्पन्न करण्याइतके परिणामकारक ठरले. शारदेच्या रूपात कोवळे निरागस बाल्य रूढीच्या प्रभावाखाली भरडले गेलेले दिसले. 'शारदे' मधून सामाजिकतेचा एक परिणत कलात्मक अनुभव प्रगट झाला. शारदा ही सामाजिक नाटकाची पुढची पायरी आहे.

आतापर्यंत पाहिलेल्या नाटकांतील सामाजिकतेचा तत्कालीन सामाजिक चळवळींशी साक्षात् संबंध आहे. त्यामुळे ह्या कलाकृती समकालीन वृत्ती-प्रवृत्तीशी निबद्ध आहेत. नाट्यकृतीच्या परिणामामध्ये इतर कोणती विघ्ने येत नाहीत. त्यातील हेतूची व परिणामाची कलाकृतीच्या आविष्कारात अभिन्नता आहे. या नाटकांच्या निर्मात्यांनी या नाटकांकडे कलाकृती म्हणून पाहिलेलेच नाही. आपल्या सामाजिक विचारांची मांडणी करण्याकरिता नाट्यकृतीचा माध्यम म्हणून उपयोग करून घेतला आहे. वर उल्लेखिलेल्या नाटकांच्या शीर्षकावरूनही हे लक्षात येते. किंबहुना या नाटकांच्या शीर्षकातून त्या नाटकांच्या अंगभूत सामाजिकतेची प्रत स्पष्ट होते. कीर्तन्यांच्या नाटकातील सामाजिकतेला अवगुंठित स्वरूप होते. माडगावकरांचे 'व्यवहारोपयोगी नाटक' नवी संस्कृती आणि पारंपारिकता यातील व्यवहारयोग्य परस्परसंबंधांचा विचार करताना दिसते. त्यामुळे हे शीर्षक अधिक अर्थघन होते. या नाटकरूपी निबंधातून त्याचे लौकिकत्व प्रकर्षाने व्यक्त होते. 'मनोरमा' ऊर्फ 'वैधव्यदुःखविमोचन' ने सामाजिक आशय विस्ताराने व पद्धतशीरपणे प्रगट केला व यापेक्षाही यथार्थ नाव 'सौभाग्यरमा' या नाटकाला अण्णा मार्तंड जोशी यांनी दिले. यातील समाजविचाराची एकात्मता शीर्षकात प्रगट होते. वैधव्याचा बट्टा लागलेल्या स्त्रीला फिरून सौभाग्यदान करण्याचे ध्येय नाटककाराने समोर ठेवले. तर 'तरुणीशिक्षण नाटिका' ही उघड उघड नव्या शिक्षणाचा धिक्कार करते. 'मोर एल एल बी'त महाविद्यालयीन पदवीची कुचेष्टा केली आहे. शिक्षणाचे दुष्परिणाम हा ठोस विचार यातून प्रगट होतो.

या साऱ्या नाट्यकृतीतील सामाजिकता समूहनिष्ठेच्या बाजूला झुकली आहे. एका वेळी अनेक संघटित व्यक्तींचे भान येथे समाजमन म्हणून व्यक्त होते. या नाटकातील व्यक्ती केवळ प्रतिरूपात्मक ठशाचे व्यक्तीनमुने म्हणून उभ्या राहात नाहीत. तेवढी व्यक्तिचित्रणातील प्रगल्भता येथे नाही, (अपवाद 'शारदा' मधील पात्रे) तर येथे प्रातिनिधिक स्वरुपाचे अनेकांचे व्यक्तिविशेष एकत्र आणणे- अथवा काही लकबींची संघटित जुडी बांधणे व त्याला नाव देणे असा प्रकार दिसतो. त्या चित्रणात बाह्यांगावर लक्ष केंद्रित केलेले आहे. काही ठिकाणी व्यक्तिचित्रण नुसते त्वचाचित्रणापुरते आहे व जेथे तसे नाही तेथेही अंतरंगाचा खोल जाऊन वेध घेण्याचा प्रयत्न केल्याचे जाणवत नाही. व्यक्तीच्या स्वभावाच्या पैलूंना प्राधान्य मिळावे अशा पद्धतीने व्यक्तिचित्रण होत नाही. असा प्रयत्न केल्यास अर्थातच समूहनिष्ठा गळून पडते. म्हणूनच 'शारदा' ही एका कुमारिकेची दारुण कहाणी ठरते. 'कांचनभट', 'श्रीमंत' या हाडामासाच्या जिवंत व्यक्ती म्हणून नाटकात वावरतात. त्यातील सामाजिकता कलात्मतेच्या तेजापुढे सपक ठरते.

व्यक्तिनिष्ठतेतून व समस्येतून प्रगटणारी सामाजिकता

नाट्यकृती समूहनिष्ठेकडून व्यक्तिनिष्ठेचा आविष्कार करू लागली तेव्हा सामाजिकतेला वेगळे परिमाण प्राप्त झाले. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील सामाजिकता या जातीची आहे. समाजजीवनाविषयीचा विचार व्यापक स्वरुपात व्यक्त न होता एका विशिष्ट समस्येला अनुसरून तिची नाट्यपूर्ण मांडणी करण्याचा एक आकृतिबंध कोल्हटकर व वरेरकर यांनीही तयार केला. त्यांच्या नाटकांतील सामाजिकता स्वेतर परिमाणातून व्यक्त झाली. कोल्हटकर, वरेरकर, अत्रे यांची नाटके निश्चितपणे समस्यामूलक अथवा हेतुप्रधान होती. हेतुप्रधान नाटक प्रगट होत असताना त्यातील कलामूल्य प्रकर्षाने जाणवू लागले म्हणजे ती नाटके सामाजिकतेच्या परिघातून बाहेर पडतात. त्या कलाकृतीला कलात्मक एकपिंडी रूप येते. भावनात्मकतेमुळे त्यातील व्यक्तिदर्शन अधिक उठावदार होते. कधी समस्येच्या सर्व अंगांचा वेध घेत असताना प्रतिभावंत नाटककार जीवनाच्या सर्वकालिक संघर्षाला स्पर्श करू शकतो. समस्येशी तादात्म्य पावल्यामुळे त्यातील प्रत्येक प्रसंग एका आवेगाने उजळून निघतो. जसजसा लेखक समस्येच्या गाभ्यापर्यंत पोहोचण्याचा प्रयत्न करतो तसतशी त्यापासून एक अभिजात स्थलकाल निरपेक्ष जीवनविषयक जाणीव व्यक्त होऊ लागते. कधी कधी निर्भेळ कलानंदाचा प्रेक्षकाला प्रत्यय येतो. वरील नाटककारांच्या सामाजिक नाटकातून साहित्यिक जाणीवा अर्थगर्भ ठरल्या आहेत.

'कोल्हटकरांच्या सर्वच नाटकांत हेतुगर्भता असते', या आशयाचे विधान कोल्हटकरांच्या नाटकासंबंधी मराठीमध्ये अनेक समीक्षकांनी केले आहे. हेतुप्रधानता म्हणजे कोल्हटकरांना अभिप्रेत असणारा एखादा सामाजिक विचार असतो. कोल्हटकर स्वतःच आपल्या नाटकांमध्ये कोणता सामाजिक विषय मांडला आहे हे

सांगतात. कोल्हटकरांच्या बारा नाटकांपैकी 'वधुपरीक्षा' - अनुलोम विवाह, 'वीरतनय'-विधुरविवाह, 'मूकनायक'-दारूचे दुष्परिणाम, 'गुप्तमंजूष'-स्त्रीशिक्षणाची थोरवी या विषयांवर लिहिली गेली. सामाजिक प्रश्न मांडायचा ही महत्त्वाकांक्षा कोल्हटकरांना नाट्यलेखनाला प्रवृत्त करीत होती. 'सामाजिक' असा शब्द न वापरताही कोल्हटकरांना समाजविचारांना वाहिलेली म्हणजे समस्याप्रधान नाटके लिहाय होती, हे उघड आहे. कृत्रिम कोटिबाज संवादयोजना. रहस्याचा आधार असलेली दुहेरी-तिहेरी कथानके, संवादातून डोकावणारी बुद्धिनिष्ठता, विनोदासाठी योजलेली गौणपात्र योजना आणि नाट्यसंगीतातील विविध प्रयोग या विशेषांचा त्यांनी आपल्या सामाजिक नाटकांत सढळ हाताने वापर केला. त्यामुळे सामाजिकता ही कोणत्याही अर्थाने त्यांच्या नाटकांचे प्रमुख अधिष्ठान ठरले नाही. त्यांच्या नाटकातील सामाजिकता लक्षात घेतल्यानंतर पुन्हा एकूण नाटकातील 'सामाजिकते'चा नवा अर्थ शोधावा लागतो. रांगणेकरांच्या नाटकांतील सामाजिकता कशी प्रगट झाली हे ठरवण्याअगोदर सामाजिकता समस्याप्रधानतेच्या व्यतिरिक्त नाटकातून कितपत व्यक्त होऊ शकेल हा मुद्दा विचारार्ह आहे. सामाजिकता जेव्हा समस्यामूलक नसते, तेव्हा काय घडू शकते? जर ती नाटकात एका समस्येवर केंद्रित न होता नाटकाची प्रकृती अबाधित राहून नाटक परिणामकारक होऊ शकत असेल तर सामाजिकतेचे प्रगटीकरण नाटकातून वेगळ्या अंगाने होत असले पाहिजे. सामाजिकता जेव्हा अशा पद्धतीने प्रेक्षकांना जाऊन भिडते तेव्हा नाटकाचे रंगमूल्य प्रभावी असणे अपरिहार्य आहे. नाटकाचे तंत्र, वातावरण, संवाद, समकालीन समाजमनाशी सहकंप पावणारे प्रसंग, समाजाच्या ध्येयधोरणाशी तादात्म्य पावणाऱ्या व्यक्ती, समाजातील संकेतांची संगती लावत जाणारे कथानक अशा विविध प्रकारे सामाजिकता रंगमंचावर सादर केली जाईल. साहित्यिक मूल्य हिणकस असले तरी नाटकातील इतर काही वैशिष्ट्यांमुळे रंगमूल्य प्रभावी ठरू शकेल व नाटक जनमानसावर प्रभाव गाजवू शकेल. रांगणेकरांच्या आगेमागे असणारे व रांगणेकरांच्या काळात जे नाट्यमहोत्सव होत असत, त्या त्या सामाजिक नाटकांचे प्रयोग होत असत त्यात कोल्हटकरांबरोबर गडकरी, वरेरकर, अत्रे यांच्या नाटकांचे प्रयोग होत असत. रांगणेकरांच्या नाटकांतील सामाजिकता वरील नाटककारांच्या सामाजिकतेपेक्षा वेगळी आहे.

कोल्हटकरांचे शिष्यत्व पत्करलेल्या गडकऱ्यांची सामाजिक नाटके एकूण चार. 'पुण्यप्रभाव' १९१६, 'भावबंधन' १९१९, 'प्रेमसंन्यास' १९१२, 'एकच प्याला' १९१९. या नाटकांतील गडकऱ्यांचा सामाजिक दृष्टीकोन पुरेसा विशुद्ध नव्हता. एकजिनसी समस्यानुरूप 'सामाजिकता' व्यक्त करण्याचा गडकऱ्यांचा मुळातच हेतू नसावा. कारण उत्कट भावनादर्शनाबरोबर अतिशयोक्त विनोदाला गडकऱ्यांनी प्राधान्य दिले आहे.

व्यक्तिनिष्ठ सामाजिकता गडकऱ्यांच्या सामाजिक नाटकांचे बलस्थान आहे. त्यांच्या नाटकातील कितीतरी पात्रे व्यक्ती म्हणून लक्षात राहतात. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला एक अभिन्न स्थायीभाव आहे. 'एकच प्याला' तील सिंधू व सुधाकरात त्याचा उत्कर्ष साधला गेला आहे. त्यांचे असधारणत्व काव्यात्म, अविचल अभिरूप धारण करते. 'पुण्यप्रभाव' मधील भूपाल, वसुंधरा, 'प्रेमसंन्यास' मधील जयंत, लीला, 'भावबंधना'तील मालती, लतिका, धुंडिराज किंवा त्यांचे वृदावन, घनश्यामासारखे खलपुरुष या तत्त्वाची साक्ष देण्यास पुरेसे आहेत. या पात्रांचे बाह्यरंग सामाजिक आहे. त्यांचे अंतरंग मानवाच्या निगूढ मनोव्यापारांचे दर्शन घडवते. माणसाच्या हृदयाचे गडकऱ्यांनी स्वच्छ चित्रण केले. योग्य ठिकाणी साधी, सरळ मनाचा वेध घेणारी भाषा त्यांनी वापरली. माणसाची स्खलनशीलता आणि माणसाची उदात्तता याचबरोबर स्त्रीजीवनातील कारुण्य उत्कटतेने प्रगट केले. कधी कधी दैवदुर्विलासामुळे त्यांची पात्रे आत्महवन करतात. त्यांना उदात्ततेचे परिमाण प्राप्त होते. सिंधूचे पातिव्रत्य ही तिची जीवनश्रद्धा जरी परंपरेने सिद्ध झालेली असली तरी तिचा आविष्कार एका आसीम अपवादभूत व्यक्तिमत्त्वाद्वारे झालेला आहे. अशा पद्धतीने सामाजिकता ज्यावेळेस नाटकातील पात्रप्रसंगातून आविष्कृत झाली तेव्हा तिचे आंतरिक, अतूट व अपरिहार्य भावरूप आकाराला आले. त्यांच्या अंतरंगाशी सुसंगत असे बाह्यविश्व निर्माण झाले त्यातून कलात्मक एकरूपता साधली गेली. समाजाचे असे स्वयंप्रेरित रूप या नाटकांतून साधले गेले.

हास्यप्रधान सामाजिक नाटके

हास्यप्रधान नाटकांतून समकालीन समाजातील वृत्तिप्रवृत्तींचे विविधांगी दर्शन घडू शकते. किंबहुना 'नाटक' या साहित्यप्रकाराव्यतिरिक्त इतर गद्य साहित्यातूनही ते सहजगत्या सुस्पष्टपणे घडू शकते. कोल्हटकर, गडकरी, अत्रे यांच्या विनोदी लेखनातून याचा प्रत्यय येतो. मराठीतील फार्सचा प्रवाह प्रहसनाद्वारे माधवराव जोशींनी पुढे नेला. १९१० ते १९३६ पर्यंत माधवराव जोशी यांनी पौराणिक व सामाजिक मिळून चोवीस नाटके लिहिली. माधवरावांच्या नाटकांतून विनोदाद्वारे सामाजिकतेचा आविष्कार केला गेला. त्यांची सामाजिकता समाजव्यवहाराच्या पातळीवरची आहे. पदवीधर, डॉक्टर, डबल ग्रॅज्युएट, प्रोफेसर, पुनर्विवाहित तरुण, छेलछबेली पत्नी, बापाच्या पैशावर उड्या मारणारा कॉलेजतरुण अशी ठोकळेबाज पात्रे त्यांनी रंगवली आहेत. 'म्युन्सिपालिटी' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत त्यांनी आपला हेतू सांगितला आहे. त्यांना स्थूल पद्धतीचे समाजचित्र अपुऱ्या रेषांसह उभे करायचे आहे. ते एके ठिकाणी म्हणतात की प्रेक्षक 'रंगभूमीच्या आरशात' आपले आपल्याला हसण्यात दंग होऊन जातील. 'उधारउसनवार' १९४६ च्या प्रस्तावनेत ते म्हणतात, 'गुंतागुंतीच्या विषयांच्या किंवा गूढ विचारांचा जसा सहेतुक विचार करतात त्याप्रमाणे आपण क्लबातून, मित्रमंडळातून विनोदाच्या, थट्टामस्करीच्या अहेतुक गप्पा

मारीत नाही का? मला हास्यरसाचं प्रहसन लिहिण्याची विनंती केल्यावर मी जेरोम के जेरोम, डब्ल्यू लेस्टो, जॉन ओकिफ, हेन्री निकोलस, सर विल्यम गिलबर्टस् यांचे नाना प्रकारचे फार्स वाचून एका स्केलेटन फार्सचा सांगाडा तयार केला व वरील फार्सातील नाना प्रकारचे हास्यप्रसंग गुंतागुंती आपल्या रीतरिवाजाप्रमाणे या सांगाड्यावर गुंफून मी अहेतुक केवळ लोकरंजनार्थ हे प्रहसन लिहिले.' माधवराव जोशांच्या सामाजिक नाटकातून रंजनाकरिता, विनोदनिर्मितीकरिता सामाजिकता राबवली गेली. ती अर्थातच अहेतूक होती.

नाटककार अत्रे

विनोदी नाटकातून वरीलप्रमाणे प्रहसनात्मकतेच्या अंगाने सामाजिकता साधली गेली. परंतु 'घराबाहेर', 'उद्याचा संसार' व 'लग्नाची बेडी' या अत्र्यांच्या तीन आशयघन गंभीर नाटकांतून व्यक्त होणारी सामाजिकता लक्षात घेणे आवश्यक आहे. नव्या तंत्राचे नाटक 'आंधळ्यांची शाळा' १९३३ मध्ये मराठीत अवतरले. त्यातील रचनातंत्र, अंतरंग याच्या खोल चर्चेत न जाता त्याचे बाह्यांग पुढच्या मराठी नाटकांनी स्वीकारले एवढे ध्यानात घ्यावयास हवे. नव्या एकप्रवेशी अंकाचे तंत्र या नाटकांनी स्वीकारले. त्याच आराखड्याची नाटके अत्रे व रांगणेकर यांनी लिहिली. इब्सेनचे तत्त्वगंभीर व भावनोत्कट नाटक 'डॉल्स हाऊस' एक आदर्श आधुनिक नाटक म्हणून गाजत होते. अत्र्यांनी 'घराबाहेर' मध्ये विवाहित स्त्रीची समस्या गंभीर व काव्यात्म जिव्हाळ्याने मांडली. आयुष्यातील जबाबदारी विसरून वागणाऱ्यांना 'उद्याचा संसार' वास्तवतेचे प्रखर दर्शन घडवतो. या नाटकांना 'संक्रमणावस्थेतून जात असलेल्या महाराष्ट्रीय समाजाचे चित्र' असे यथायोग्यपणे म्हणता येईल.

'घराबाहेर' मधील निर्मला त्या नाट्यानुभवाचे रसकेन्द्र आहे. शीलरक्षणाची अभिमानी जाणीव आणि मातृत्व यातील पेचात ती सापडली आहे. हिंदू स्त्रीचे सांस्कृतिक संचित तिच्या भाळी लिहिलेले असते. तिच्या मातृप्रेमाची सरशी होते आणि ती बदललेल्या परिस्थितीत पतीकडे परत जाते. तिने स्त्री स्वातंत्र्याच्या नव्या कल्पना स्वीकारलेल्या असतात असे नाही. स्वतःच्या स्वातंत्र्याची व्यक्ती म्हणून जपणूक करण्याचा तिचा आग्रह असत नाही. तर शीलरक्षणाकरिता विवाहित स्त्री स्वतःचे मंगळसूत्र तोडण्यापर्यंत मजल मारू शकते हे दाखवण्याचा अत्र्यांचा प्रयत्न येथे यशस्वी झालेला आहे, एवढे सिद्ध होते. एक कलात्मक अनुभव म्हणून त्यात त्रुटी असू शकतील. परंतु सामाजिक आशय येथे वर्धमान होतो. निर्मलेसारखी स्त्री आता अन्यायी शक्तीपुढे नमणार नाही. वैवाहिकतेचे बंधन तिने अंतर्यामी स्वीकारले तरी आत्मबलावर ती ते झुगारून देऊ शकते. परंतु नाटकातील सामाजिक संदेश अविरोध प्रेक्षकापर्यंत पोहोचतो. 'उद्याचा संसार' मधील मनोहर, करुणा, शैला यांच्याद्वारे समाजजीवनाचे भेदक चित्रण होते. मनोहराचा नाश त्याच्या आत्मसंघर्षाने

उजळून निघतो. करुणेच्या चरित्रातून मराठी स्त्रीची उदार उदात्तता प्रगट होते. शैलाच्या चित्रणातून दिशाभूल झालेल्या व नवविचारांनी दिपलेल्या अपरिपक्व मनाची कोमलता आपल्या मनाचा ठाव घेते. स्वतःमधील फाजील आत्मविश्वासाचा फुगा फुटतो आणि नवविचारांचा आततायीपणे स्वीकार करण्यातील धोक्यांची तिला जाणीव होते.

अत्र्यांच्या नाटकातील ही पात्रे १९३५-४५ च्या सुमारास सामाजिक रूढ आचारविचारांची चाकोरी बुझत चालली आहे हे दर्शवून देतात. जेव्हा नव्या आयुष्यक्रमाची प्रस्थापना झाली नव्हती व नव्या विचारांचा मूल्यविवेक उमगला नव्हता अशा काळातील बुद्धिभेद झालेल्या बावरलेल्या समाजमनाचे नाट्यपूर्ण चित्र येथे उभे राहते. परिस्थिती, व्यक्ती आणि समाज अशा तीन परिमाणांनी त्या नाटकांतून सामाजिक आशय व्यक्त झाला आहे. या नाटकांतील व्यक्तिचित्रण वरवरच्या स्वभावविशेषावर आधारित नाही. ही पात्रे–एकाच वेळी समाजचित्रे असतात आणि 'स्व'भावाने व्यक्तित्वसंपन्न बनलेली असतात. इतके असून अत्र्यांची पात्रे गडकऱ्यांच्या पात्रांप्रमाणे आत्मकेंद्रित अथवा मनस्वी नाहीत. त्यामुळे या नाटकांतून सामाजिकता जोमाने प्रसरण पावते.

वरेरकरांची सामाजिकता

या परंपरेतील नवे सामाजिक नाटक वरेरकरांनी लिहिले. वरेरकरांनी रंगभूमीच्या संबंधात स्वतंत्र विचार केला होता. रंगभूमी हे सामाजिक सुधारणेचे महत्त्वाचे साधन आहे अशी त्यांची विश्वसनीय भूमिका होती. समाजातील, केवळ मध्यमवर्गीय नव्हे तर सर्व स्तरातील समस्यांना मामांनी आपल्या नाटकांत स्थान दिले, नव्हे चंग बांधला. 'संन्याशाचा संसार', 'सोन्याचा कळस', 'हाच मुलाचा बाप', 'दौलतजादा', 'जिवा शिवाची भेट' ही नाटके अनुक्रमे धर्मान्तर, मालक-मजूर संघर्ष, हुंड्याची समस्या, तमाशातील कलावंताची व्यथा, उद्ध्वस्त होत जाणारे खेडे अशा विषयावर त्यांनी लिहिली. यातील त्यांचा प्रचारकी रोख उघड होता. सामाजिक प्रश्न प्रखरतेने, उत्कटतेने, आग्रहाने, एकप्रकारच्या नाट्यमय अभिनिवेशाने मांडणे, मग त्यातून कटुता प्रगट झाली तरी बेहत्तर असा त्यांचा खाक्या होता. ही मामांच्या नाटकातील सामाजिकता होती. इब्सेन तंत्राशी बाह्यांगापुरते साम्य आणि प्रचलित प्रश्नावर केंद्रित झालेले नाट्य अशा धर्तीचे सामाजिक नाटक मामांनी लिहिले.

सामाजिकतेचा नवा अर्थ

मराठी नाटकातून वेगवेगळ्या पद्धतीने सामाजिकता आविष्कृत होत होती त्या काळात 'नाट्यमन्वंतर'ची (१९३३) स्थापना झाली. सामाजिक नाटकाचे अधिक वास्तव स्वरूप प्रेक्षकांना आत्मियता वाटावी अशा पद्धतीने प्रगट झाले. ती अगोदर प्रचाराच्या, राजकारणाच्या, समस्येच्या, व्यक्तिनिष्ठेच्या आवरणात अवतरत

होती. अर्थात याला अपवादही होते. प्रथमार्धात कालिदास, शेक्सपियर आणि उत्तरार्धात इब्सेन, शॉ, मॉम, बेरी या इंग्रजी नाटकांच्या परंपरेतून मराठी नाटकातून मराठीपण व्यक्त करण्याचा कोता प्रयत्न झाला. भाषांतर, रूपांतर याचा आश्रय घेतला गेला. शिरवाडकरांसारखे प्रतिभावंत त्यातून सुटले नाहीत ('राजमुकुट', 'दूरचे दिवे'). मराठी नावे, मराठी वातावरण, मराठी कवींच्या भावगीतांची योजना यातून सामाजिकता उभी करण्याचा प्रयत्न झाला. आंधळ्यांची शाळा' हे वर्तकांचे रूपांतरित गाजलेले नाटक रंगमंचावर आणले व मन्वंतराची मुहूर्तमेढ रोवली. मराठी समाजाचे अंतरंग त्यातून उमटले किंवा नाही. मराठी मनाच्या किंवा रसिक मनाच्या संज्ञासंवेदनांना, आशा-आकांक्षा, इच्छांना त्या नाटकांतील मर्म स्पर्श करू शकले का? हा विचार महत्त्वाचा आहे. 'यापूर्वीच्या नाटकांतून समर्थपणे व्यक्त न झालेला असा एखादा आशय नव्या शैलीत प्रेक्षकांपुढे ठेवण्याच्या इच्छेतून हे नाटक जन्माला आले की चित्रपटांच्या प्रभावामुळे नव्याने पुढे आलेली संक्षेपाची व अस्तंगत झालेल्या नाटकमंडळ्यांनी माजवलेल्या संगीताच्या बंडाच्या उच्चाटनाची किंवा तत्सम गरज भागवण्याच्या निकडीतून? याचे उत्तर देताना संदिग्धतेचा आश्रय घ्यावा लागतो.' ज्ञानेश्वर नाडकर्णींनी हा प्रश्न उपस्थित केला नाट्यमन्वंतरच्या कलावंतांना 'आंधळ्यांची शाळा'चे आकर्षण वाटत होते त्याची थट्टेखोर परंतु विचारात घेण्यासारखी मीमांसा ते पुढे अशी करतात.... 'तरुण पिढीचे प्रश्न उकलू पाहणाऱ्या प्रौढांच्या पूर्वाश्रमीच्या अनुभवाविषयीचा हळवा नोस्टेल्जिया हा प्रस्तुत कलावंतांच्या आपल्या कारकीर्दीच्या सोनेरी कालखंडाबद्दलच्या नोस्टेल्जियाशी मिळताजुळता आहे.'

सामाजिकतेचे स्वरूप स्पष्ट हाण्याकरिता अशा नाटकांतून मध्यमवर्गीय वातावरण निर्मित केले गेले. घरातील वा बंगल्यातील दिवाणखाना, तीन भिंतीयुक्त रंगमंच, सुशिक्षितांच्या घरात अधून मधून चर्चिले जाणारे विषय या रूपांतरित, अनुवादित नाटकातून समाविष्ट केले गेले होते. 'दूरचे दिवे', "निशिकांताची नवरी", 'शोभेचा पंखा', 'सशाची शिंगे', 'आंधळ्याची शाळा', 'पतंगाची दोरी' अशी अनेक अनुवादित नाटके त्या काळात रंगमंचावर आली. नागेश जोशींचे 'देवमाणूस', 'फुलपाखरे' बेंडे यांच्या 'बेबी' सारख्या नाटिकांमधून सामाजिकता स्वयंभूपणे प्रगट झाली पण ती प्रभावी नव्हती. या प्रकारचा अस्सल प्रयत्न दिवाकरांच्या लघुनाटकातून झाला. येथे दिवाकरांच्या लघुनाटकांचा व नाट्यछटांचा विचार सामाजिकतेच्या संदर्भात अर्थपूर्ण ठरतो. दिवाकरांच्या नाट्यछटा, 'कारकून' सारख्या नाटकातून मराठी समाजाचे जिवंत चित्रण झाले. रोजच्या भाषेत मराठी मनाचे भावरूप प्रतिबिंब त्यात उमटले. व्यावहारिक, प्रांपचिक अनुभवचित्रे मर्मभेदी उपहासात्मक शैलीत प्रगट झाली. पूर्णांशाने नाटक नसणारे नाट्यछटांसारखे प्रतीकात्मक लेखक समाजमनाचे व समाजव्यवहाराचे अनंत पैलू नाट्यपूर्णतेने व्यक्त

करते. रंगभूमीच्या अनेक गरजा स्थलकालाशी निबद्ध असतात. अनेक अलिखित नियमांच्या चौकटीत नाट्यकलेला वावरावे लागते, प्रेक्षकांची आकलनशक्ती आजमावी लागते. जड्‌जंबाल नाटकी लेखनाच्या काळात दिवाकरांची उत्स्फूर्त परंतु मितभाषी सूक्ष्मरूपी सामाजिक आशय प्रेक्षकांपर्यंत जाऊन पोहोचला नाही. दिवाकरांच्या लेखनप्रसिद्धीचा काल १९१३-१९३१ हा आहे. दिवाकरांचे लेखन त्यांच्या काळात तर नाहीच; परंतु नंतर मन्वंतरच्या काळातही उपेक्षित राहिले. दिवाकर एक अपवाद होते. प्रवृत्तींचा अभ्यास करीत असताना जे प्रचलित असते व बव्हंशी जनमानसावर प्रभाव गाजवीत असते त्याचे विश्लेषण करणे क्रमप्राप्त ठरते.

त्या काळात सामाजिक नाटकातील सामाजिकतेच्या आविष्करणाचे निरीक्षण केल्यास असे दिसते की त्यांचे स्वयंप्रेरित्व, त्याचे तात्त्विक आणि औपपत्तिक अधिष्ठान आणि सामाजिकतेचे स्वारस्य या नाटकांतून नीटसे प्रगट होऊ शकले नाही. स्त्रीस्वातंत्र्य, स्वामिनिष्ठा, पातिव्रत्य,धर्माभिमान अशा सिद्धांतवजा सामाजिक समस्या व त्यातून उमलून येणारे नैतिक आदर्श असे ह्या सामाजिकतेचे स्वरूप होते. यामुळे व्यक्तिप्रधान नाटकातील पात्रे विशिष्ट नैतिक कल्पना, ध्येये, सांस्कृतिक मूल्ये यांची जोपासना करणारी परिणामतः असामान्य निघाली. एखादे अपवादात्मक सूक्ष्म स्वभावरेखन वगळल्यास नाटककाराच्या गृहीत कल्पनेशी सुसंगत अशी सीमित, एकसूरी स्वभावचित्रे झाली. मानवी स्वभावातील संकीर्णता, त्यातील आगळेपणा, प्रकृतिभिन्नत्व जेव्हा परिस्थितीनुसार आणि सामाजिक-सांस्कृतिक परंपरेनुसार आपला पिंड बदलू पाहाते, तेव्हा विलक्षण जिवंत नाट्य निर्माण होऊ पाहते. त्या काळातील नाटकात एखाद्या पात्राच्या तोंडी आपल्याला हवे असलेले तत्त्वज्ञान घालणे किंवा आजूबाजूच्या समाजजीवनाचे वर्णन करवून घेणे, कथानकावर संपूर्ण भिस्त ठेवणे अशा पद्धतीने साधारणतः सामाजिकता प्रगट झाली.

बदलता समाज

१९२०-४० या काळात समाज बदलत होता. वैचारिक वातावरणातला गतिमान पांढरपेशा समाज शहरात निर्माण होत होता. राजकीय आकांक्षांबद्दल हा समाज जागरूक होता. तसेच समाजातील पुरुषवर्गात विशेषत्वाने शैक्षणिक महत्त्वाकांक्षा निर्माण झाली होती. उच्चशिक्षित पुरुषांना, डॉक्टर, वकील, बॅरिस्टर, आय. सी. एस. अशा पदवीधरांना प्रतिष्ठा प्राप्त झाली होती. त्यांचा समाजात वरचष्मा होता. ब्रिटिशांकडून उच्चपद, मानसन्मान मिळवण्याची आकांक्षा, तरुण पिढीला उच्च शिक्षणाकरिता व समाजकार्याकरिता प्रवृत्त करीत होती. 'रावबहादूर', 'रावसाहेब' या पदव्यांचा दबदबा होता.

इंग्रजी शिक्षण नागर जीवनाचे एक अंग बनले, त्याचा विविधांगी परिणाम येथील समाजावर झाला. अप्रगल्भ बुद्धीचा, इंग्रजी रीतरिवाजांचे अंधानुकरण करणारा

प्रतिष्ठितांचा एक वर्ग तयार झाला. घरात काटासुरीने जेवणे, बटलर, शोफर बाळगणे हा बाह्य भपका आला. अशा पुरुषांच्या वागणुकीत उपरे स्त्रीदाक्षिण्य आले. आर्जवीपणा आला. स्त्रियांच्या तोंडावर त्यांच्या सौंदर्याची स्तुती करणे, तिच्या गुणांचे चारचौघांत कौतुक करणे, टेनिससारखे खेळ खेळणे, अशा सारख्या इंग्रजी आचारांचा मराठी समाजात शिरकाव झाला. तरुण स्त्रीला मोह पाडणारा असा हा विलायती तरुण त्या काळातील साहित्यातून आढळतो. हा तरुण तेवढा उदारहृदयी होताच असे नाही. पिढीजात श्रीमंती आणि विलायती शिक्षण यामुळे अनेक वेळेस आधुनिकतेचा अतिरेक होत गेला. अशा आधुनिक उच्चपदवीधराच्या प्राप्तीकरिता वधुपित्यांच्या उड्या पडत होत्या. त्यात तोतया संभावितांनीही हात धुवून घेतले. स्त्रियांच्या उच्चशिक्षणाला चालना मिळाली. 'कॉलेजकुमारी' - तरुणी. (या शीर्षकाची गं. वि. गोखले यांची एक नाटिका प्रसिद्ध झाली होती.) ही एक सर्व वयोगटातील पुरुषांचे चित्त विचलित करणारी बाब होती. स्त्रीस्वातंत्र्याच्या अचाट कल्पनांचे भूत मानेवर बसल्यामुळे काही स्त्रिया स्त्रियांच्या गुलामगिरीविरुद्ध तर काही नवरेशाहीविरुद्ध बंड करून उठल्या. अशा आततायी विचारसरणीचा उद्भव झाल्यामुळे विवाहसंस्थेविरुद्धच आघाडी उघडली गेली; तर समन्वय साधणाऱ्यांनी पुनर्विवाहाचा आणि प्रेमविवाहाचा पुरस्कार केला.

विद्यापीठीय शिक्षणाच्या संस्कारांचे सुपरिणामही येथील बाळबोध संस्कृतीवर झाल्याशिवाय राहिले नाहीत. पर्यायाने समाजाच्या सर्वांगीण विकासाची पदचिन्हे दिसून आली. व्यक्तिस्वातंत्र्य हे जीवनमूल्य म्हणून समाजात दृढ होऊ लागले. सुशिक्षित बुद्धीवादी समाजातील स्त्रीपुरुष संबंधात अधिक मोकळेपणा आला. एकमेकांना समजून घेण्याची इच्छा बळावली. स्त्रियांचा स्वतःबद्दलचा न्यूनगंड नाहीसा झाला. त्यांचा आत्मविश्वास बळावला. स्त्रीपुरुष संबंध पती-पत्नी, प्रियकर-प्रेयसी संबंधापलीकडील मैत्रीच्या संबंधांवर स्थिर राहू शकतात याची अनुभवजन्य जाण आली. भारतीय कुटुंबपद्धतीमधील घरचा कर्ता पुरुष व इतर कुटुंबीय, वडील बंधू आणि धाकटी भावंडे, सासू-सुना, जावा-नणंदा, दीर-भावजय, भाचे-पुतणे, चुलते इत्यादी विविध नातेसंबंधांचे संमिश्र व कधी जटिल स्वरूप नव्या व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी विचारसरणीच्या प्रकाशात पारखून घेण्याचा प्रयत्न झाला. हे संबंध पेचप्रसंगामुळे तावूनसुलाखून निघाले. स्त्रीपुरुषांच्या सहजीवनाबद्दलच्या कल्पना अधिक व्यवहारी आणि उभयपक्षी सुखकारक, हितकारक व्हाव्यात, समाजाच्या निकोप विकासाकरिता उपकारक व्हाव्यात या दृष्टीने पावले टाकली जाऊ लागली. नव्या-जुन्या पिढीतील विचारांची देवाण-घेवाण वाढली. एकत्र कुटुंबपद्धतीतील गुणदोषांची छाननी करण्याचा वस्तुनिष्ठ प्रयत्न झाला.

१९३० नंतर महाराष्ट्रात गांधीवादाने मूळ धरले, व त्याचा जोमाने प्रसार झाला. त्याबरोबर नव्या क्रांतिकारक विचारसरणीचा देखील प्रसार झाला. राजकारण,

समाजकारण, स्वातंत्र्यप्रेम, स्वराज्य, ब्रिटिशांशी असहकार, स्वदेशी चळवळ या नव्या क्षेत्रांचा नव्या पिढीच्या ध्येयधोरणात समावेश झाला. गांधी, टिळक, सावरकर अशांसारख्या उत्तुंग व्यक्तिमत्त्वाचे आदर्श समाजात वावरत होते. त्यांच्या सहवासामुळे, विचारांमुळे प्रेरित झालेली, प्रागतिक विचारांनी भारलेली पिढी स्वकर्तव्याबद्दल जागरूक झाली होती. अस्पृश्यता आणि वर्णभेदावर आधारलेल्या भ्रामक धर्मकल्पनांना गांधीजींच्या अस्पृश्योद्धाराच्या कल्पनेमुळे तडा गेला. त्याच्या मुळाशी असणाऱ्या मानवतावादामुळे नव्या विचारांच्या सुसंस्कृत व सहृदय व्यक्तीला आवाहित केले गेले. अस्पृश्योद्धारासाठी घराबाहेर पडणाऱ्या सुशिक्षित तरुणांत अतंर्जातीय विवाह ग्राह्य ठरले. विजातीय विवाहामुळे अगदी थोड्या प्रमाणात का होईना जातीच्या, पोटजातीच्या बंदिस्त जगाची क्षितिजे विस्तारली. असहकारितेची चळवळ, 'चले जाव' चळवळ इत्यादी राजकीय चळवळींचा समाजजीवनावर जबरदस्त दूरगामी परिणाम झाला. स्वातंत्र्याच्या चळवळीत फार मोठ्या प्रमाणात तरुणवर्गाने उडी घेतली, जीवन झुगारून दिले. अशा समाजाची स्पष्ट, अंधुक, विरळ, भडक चित्रे रेखाचित्रे या काळातील साहित्यात आढळल्याशिवाय राहात नाहीत.

रांगणेकर

समाजजीवन नानाविध रंगांनी भारलेल्या टप्प्यावर असताना रांगणेकरांची सामाजिक नाटके रंगभूमीवर अवतरली. मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय जीवनाच्या बहिरंगाच्या बहुविध छटा 'आशीर्वाद', 'कुलवधु', 'माहेर', 'माझे घर', 'एक होता म्हातारा', 'धाकटी आई' अशांसारख्या रांगणेकरांच्या नाटकात मिसळलेल्या आहेत. राजकारण, वेश्येचे जीवन, संपादकीय जग, छापखान्यातील मालक-मजूर संबंध, कलावंताचे जग, गृहिणीपद, जहागिरदारी, प्रेमविवाह, मिळवत्या मुलीचा प्रश्न, चित्रपटसृष्टीतील कलावंत स्त्री, घरजावई, एकत्र कुटुंब, ग्रामीण जीवनाचा दृष्टिकोन, शहरी जीवनदृष्टी, वधूवरमंडळ, डॉक्टरी व्यवसाय, जागेची टंचाई, अविवाहित मातृत्व अशा लहानमोठ्या विषयांना ही नाटके स्पर्श करतात. याचा अर्थ रांगणेकरांची नाटके सर्वस्वी त्या त्या विषयाला वाहिलेली आहेत असा नाही. कुटुंबाच्या कक्षेतील ताणतणावावर त्यांची नाटके मूलतः आधारित आहेत. उत्कट, भव्य अगर विशुद्ध अशी एखादी समस्या तेथे नसते. पांढरपेशा समाजाच्या जीवनाची कुटुंबकक्षेपलीकडील इतर अंगव्यंगांचीही रांगणेकर दखल घेत जातात. सामाजिकता पुष्ट व भरघोस होत जाते ती अशी.

एकूण मराठीतील सामाजिक नाटकांमधून सामाजिकता कशा प्रकारे प्रतीत होत गेली याची रूपरेषा पाहिल्यावर त्यातून काही निष्कर्ष निघतात. एकोणीसाव्या शतकातील किर्लोस्करी नाटकापर्यंतची सामाजिक नाटके 'नाटक' या रूपबंधाच्या दृष्टीने व आशयाच्या दृष्टीने प्राथमिक स्वरुपाची होती. आपल्या प्रतिभाबलाने ज्या नाटककारांनी सामाजिक आशयाचे नाट्यांकन करण्याची नवी नवी क्षितिजे मराठी

रंगभूमीला दाखवली त्या नाटककारांच्या म्हणजे किर्लोस्करोत्तर नाटककारांच्या कृतीतून आविष्कृत होणारी सामाजिकता. आणि त्या सामाजिकतेचा विचार रांगणेकरांच्या नाटकांतील सामाजिकतेच्या संदर्भात करणे अधिक उचित ठरेल. १९४१ ते १९६५ च्या दरम्यान स्वतःच्या खास तंत्राची सामाजिक नाटके रांगणेकरांनी रंगभूमीवर आणली. संख्याबाहुल्य हा कोणत्याही कलेच्या श्रेष्ठतेचा द्योतक नाही हे सर्वमान्य आहे. रांगणेकरांच्या या एका गुणाची तुलना सामाजिक नाटकांच्या बाबतीत वरेरकर आणि कोल्हटकर यांच्याशी होऊ शकते. हे दोघे नाटककार त्यांच्या काळात अतिशय लोकप्रिय होते व त्यांनी विपुल नाटके लिहिली.

कोल्हटकरांची नाटके १९००-१९१० या काळात अतिशय लोकप्रिय होती. 'मतिविकार' नाटकाचा प्रयोग लावावा अशी मागणी त्या काळच्या कॉलेजविद्यार्थ्यांकडून होत असे. कोल्हटकरांच्या नाटकाची लोकप्रियता नेमकी कशात होती याचा विचार करू जाता कोल्हटकरांच्या नावीन्यपूर्ण आणि कल्पक सृजनतेला त्या काळात दाद मिळालेली दिसते. नाट्यसंगीताच्या त्यांच्या प्रयोगांचा नावीन्यतेमुळे विशेष बोलबाला झाला. अगोदर क्षीण असलेला समाजविचाराचा धागा त्यांच्या नाटकांतील वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्यांमध्ये लुप्त झालेला किंवा अंधुक होत गेलेला दिसतो. वरेरकरांनी .एका नाटकात एक समाजसुधारणाविषयक विचार असे जणू समीकरण केले आहे. रांगणेकरांनी असे समीकरण केल्याचे आढळत नाही. (याला 'लीलाव' सारखे नाटक अपवाद आहे. हातोडीने घाव मारावेत तशी, ऐदी श्रीमंत आणि सद्गुणी गरीब यातील विषमता दाखवून देण्याचा कृत्रिम प्रयत्न या नाटकाच्या सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत केलेला आहे.) किंवा त्यांच्या नाटकातील सामाजिकता वाङ्मयीन संकेतांच्या तटबंदीमधून प्रवाहित होत होती.

वरेरकरांप्रमाणे बोधाकरिता अथवा प्रचाराकरिता रांगणेकर लिहितात असे म्हणता येत नाही. वरेरकरांना जो मौलिक समाजविचार सांगायचा होता तो त्यांनी हिरिरीने आपल्या नाटकांतून मांडला. समाजातील दोषदिग्दर्शन करून समाज सन्मार्गाला लावणे हा त्यांचा हेतू होता. फार मोठ्या प्रमाणात नाटके, कादंबऱ्या, कथा, भाषांतरित साहित्य त्यांनी निर्माण केले. समाजचित्रामधील कमालीची विविधता हे वरेरकरांच्या लोकप्रियतेचे एक प्रमुख कारण आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांत वरेरकरांच्या समाजचित्रांची विविधता नाही. एका विवक्षित मध्यमवर्गीय मराठी समाजाची रेखाटणे त्यांच्या सामाजिक नाटकांतून त्यांनी केली. वरेरकरांप्रमाणे रांगणेकरांचे नाट्यलेखन सामाजिक मूल्यविचाराचा प्रकर्षाने वेध घेत नाही. किंबहुना समाजाला शिकवण्याची अथवा विचारप्रवृत्त करण्याइतकी वैचारिकता त्यांच्या नाटकात नाही.

गडकरी, अत्रे यांची प्रतिभा भावनात्मक आणि सौंदर्यात्मक अनुभवांना,

संवेदनाना आवाहित करणारी होती. भूमिकांचे स्वभावदर्शन आणि संवादाची भाषा याबाबतीत गडकऱ्यांचे सामर्थ्य अद्वितीय होते. दृष्टीला दिपवणारे आणि अंतःकरणाला व्याकुळ करणारे भावनाट्य सामाजिक परंपरेशी एकजीव झालेले होते. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील सामाजिक जाणीव एका भव्योदात्त उच्चतम पातळीवर जाऊन पोहोचते. त्यातून अद्वितीय ध्येयसक्तीचे चित्रण होते. रांगणेकरांच्या नाट्यवस्तूमध्ये ध्येयासक्तीचा अभाव आहे. पराकोटीची ध्येयासक्त, एखाद्या उत्तुंग वेडाने झपाटलेल्या व्यक्ती समाजाच्या परंपरांच्या कुंपणात कोंदटतात, घुसमटतात. अशांच्या स्वभावाचे प्रत्यकारी चित्रण गडकऱ्यांच्या 'पुण्यप्रभाव', 'एकच प्याला' सारख्या नाटकांतून गडकरी करतात. रांगणेकरांच्या नाटकांतून असीम त्याग करणारी पात्रे आढळतात (उमा, कल्याणी, रंभा, भाऊकाका). परंतु गडकऱ्यांच्या पात्रांची ध्येयदृष्टी त्यांना लाभलेली नाही. अत्र्यांची समाजचित्रे त्यांच्या दोन गंभीर नाटकाद्वारे प्रभावी ठरली. त्यांच्या 'उद्याचा संसार' आणि 'घराबाहेर' मधील सामाजिकता पिळदारपणे व्यक्त झाली. त्याला एकसंध बंदिस्त रूप प्राप्त झाले. रांगणेकरांची समाजचित्रे पसरट, विकेंद्रित अनुभव देतात. त्यातही त्यांच्या 'कुलवधु' 'कोणे एके काळी', 'वहिनी' अशा काही नाटकांत सामाजिकतेला धार चढलेली आहे.

रांगणेकरांच्या नाट्यनिर्मितीमध्ये एकांकिकांना विशेष स्थान आहे. ह्या एकांकिका म्हणजे छोटी सामाजिक छायाचित्रे आहेत. १९३० मध्ये गद्रे यांनी जेव्हा नाटिकासंप्रदाय चालू केला होता तेव्हा नाटकांचे लघुत्व ही आकर्षित करणारी गोष्ट ठरली होती. रांगणेकरांनी पतीपत्नी संबंधाचे नेटके चित्रण त्यांच्या 'तुझं माझं जमेना', 'फरारी' व 'सतरा वर्षे' या एकांकिकांतून केले आहे. 'फरारी' व 'सतरा वर्षे' मधील शेवट नाट्यात्म व कमालीचा परिणामकारक होतो. ही एकांकिका-लेखनाची कसोटी आहे. सामाजिकतेच्या डोळस जाणीवेतून या एकांकिका लिहिल्या आहेत असे म्हणता येत नाही, तर प्रेक्षकांसमोर परिणामकारक नाट्यानुरूप आशय ठेवण्यात रांगणेकर यशस्वी होतात असे दिसून येते. रांगणेकरांच्या 'बडे बापके बेटे' आणि 'आजचे संसार' या एकांकिका यशस्वी ठरल्या नाहीत.

एकूण मराठी अंतःकरणाच्या श्रद्धा, भावना, आशा, पदरी आलेली निराशा, मराठी मनाची महत्त्वाकांक्षा अपेक्षा, मराठी मनाची स्वाभाविक कमतरता, समाजदोषांची जाणीव, सुधारणेकडे असणारा कल, स्थितीप्रियता, स्त्रीविषयक दृष्टिकोन या गोष्टी रांगणेकरांच्या नाटकांतून सामाजिकता म्हणून प्रगट होताना दिसतात. मराठी नाटकातील सामाजिकतेला वेगवेगळ्या काळात वेगवेगळया पद्धतीने नवे धुमारे फुटत गेले. सामाजिक नाटकांच्या पहाटकाळी जाचक रूढींमध्ये जखडबंद असलेल्या समाजपुरुषाला मोकळे करण्याच्या उदात्त हेतूने नाटक हा कलाप्रकार हाताळण्याचा प्रयत्न झाला. त्या काळातील नाटकाचे प्राथमिक रूप सहज लक्षात

येते. कालांतराने नाटक या कलामाध्यमाचा घाट ठरत गेला. आशयाला भरीवपणा आला. रांगणेकरांच्या काळापर्यंत नाटककारांना आशयाची व अभिव्यक्तीची मोकळीक मिळाली. रांगणेकरांनी आपल्या स्वतःच्या तंत्राने सामाजिकतेचा आविष्कार केला. इतरांप्रमाणे एका नाटकातून रांगणेकरांनी एखाद्या व्यापक व तीव्र स्वरुपाच्या एकाच समस्येचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केला नाही.

रांगणेकरांनी कौटुंबिक नाटके लिहिली. आपण सामाजिक संक्रमणातील टप्प्यांचा विचार केल्यास ही गोष्ट स्पष्ट होते की, समाजजीवनातील नोकरी पेशातील बुद्धिजीवी मध्यमवर्गाला या काळामध्ये जास्त जबाबदाऱ्या पार पाडाव्या लागत होत्या. प्रतिष्ठेच्या कल्पनेने हा समाज झाकोळून गेला होता. संस्कृतीची व परंपरेची पताका फडकत ठेवण्याची जबाबदारी आपल्यावर आहे असे गहिऱ्या तीव्रतेने मध्यमवर्गाला वाटत होते. नवा समाज आणि नवी संस्कृती निर्माण करण्याची ईर्षा व कुवतही त्या वर्गाकडे होती. रांगणेकरांनी या समाजातील कुटुंबवर्तुळातील संघर्ष तेवढे टिपले. हे सघर्ष कुटुंबाच्या सुखकोषात जन्म पावतात व तेथेच विराम पावतात. त्याना सुशिक्षित मध्यमवर्गाबद्दल आस्था आहे. कुटुंबसंस्थेबद्दल आदर आहे. या वर्गातील स्त्रीपुरुषांच्या परिमित व सुट्या सुट्या अनुभवांना त्यांनी सामाजिकतेचे मोजमाप लावले. समाजातील व्यापक घडामोडींच्या दृष्टीने त्यांच्या नाटकातील सामाजिकता उभी राहात नाही. कुटुंबात वावरणाऱ्या मध्यमवर्गीयांच्या व्यथांची जी लहानमोठी निमित्ते त्यांना दिसली ती त्यांनी आपल्या सामाजिक नाटकांतून मांडली. त्यांच्या नाटकांतून कुटुंबातील एक व्यक्ती विरुद्ध आई, वडील, सासू, सासरा, पती, पत्नी अथवा विवाहित स्त्री-पुरुषांची पूर्वाश्रमीची अपत्ये या नात्यातील कौटुंबिक व्यूहरचना विस्कळीत होताना दिसते. येथे सामाजिकतेची जाणीव तीव्र होते. कुटुंबातील व्यक्तीचे कुटुंबात एक विशिष्ट स्थान असते. 'कुलवधु' मध्ये पत्नीचे एक स्थान आहे. पत्नी म्हणून तिच्याकडून, नवऱ्याकडून व सासू-सासऱ्यांकडून काही अपेक्षा केल्या जातात. त्या ती पूर्ण करीत नाही असे जोपर्यंत वाटते तोपर्यंत नात्याचे भावसंबंध विस्कळीत होत राहतात. आपल्याला हवी होती तशी भानुमती सुशील व विनम्र आहे, पत्नीचे कर्तव्य ती निष्ठेने पार पाडीत आहे असे उमगून आल्यावर या सर्वांचा विरोध मंदावतो. कौटुंबिक नाटकाचे कोन झिजतात. 'कुलवधु' मधील भानुमती शेवटी देवदत्ताला सोडून जाते; पण ते जाणे अंतिम स्वरुपाचे नसते. (किंबहुना 'भाग्यवान' नाटक लिहून रांगणेकरांनी 'कुलवधु'चा शेवट झाल्यावर प्रेक्षकांना काय घडावेसे वाटते ते दाखवून दिले आहे.) भानूमती देवदत्ताच्या संसारात परत येऊन आपली जागा घेईल अशी सुखी भविष्यकालाची सूचना या नाटकातून मिळाल्याशिवाय राहात नाही. 'कन्यादान', 'अलंकार', 'नंदनवन' या तीनही नाटकांतून कौटुंबिक नातेसंबंधाची व्यूहरचना बिघडलेली व पुनरपि सांधलेली दिसून येते.

'कन्यादान' मध्ये माणिक आणि अहिल्या या दोन बहिणी दाखवल्या आहेत. लग्नानंतर मुलीचे खरे स्थान आपल्या वडिलांच्या घरात नसून पतीच्या घरात आहे, हे सूत्र मांडण्यात आले आहे. आपल्या पतीबरोबरचे स्नेहसंबंध येथे निमित्तमात्र कलुषित होतात, आईवडिलांच्या घराची ओढ वाटते, नंतर उपरती होते. पुन्हा पतीपत्नीमधील सलोख्याचे व प्रेमाचे संबंध स्थिर होतात. कुटुंबसंबंधांना नेहमीचा आकार प्राप्त होतो. 'अलंकार' मधील वत्सला स्वार्थी कुटुंबातील सून असते. सर्व कुटुंबासाठी अविरत खस्ता खाण्यातच जणू ती एक आदर्श सून म्हणून या नाटकात प्रस्थापित झालेली असते. आपण कुटुंबाकरिता व पतीकरिता कष्ट करण्यात कर्तव्य पार पाडीत आहोत अशी तिची धारणा असते. सून आणि कुटुंबातील इतर व्यक्ति यातील नात्यामधील ताण विकोपाला जातात. वत्सला काही काळ बंड करते. पण वादळ शमते. वत्सला पुनरपि जुगारी पतीच्या व कजाग सासूच्या आधिपत्याखाली येते. 'नंदनवन' मधील दोन जोडप्यातील पतीपत्नी संबंध संपूर्ण उसवलेले असता पुन्हा सांधले जातात. 'आशीर्वाद' मधील कमावती मुलगी आपल्या वडिलांचे कुटुंब उद्‌ध्वस्त होऊ नये म्हणून आपल्या प्रियकराला दूर सारते. येथे सुमित्रा मुलगी असून कुटुंबात कमावणाऱ्या पुरुषाची जागा घेते. मोडून पडणारे कुटुंब उभारी घेते. 'माझे घर' या नाटकात सासऱ्याच्या घरात राहणारी लक्ष्मी एकत्र कुटुंबात कोंडमारा होतो म्हणून वेगळी होते. नंतर सासरेच तिच्या घरात राहाण्यासाठी येतात व सर्व आलबेल होते. 'कोणे एके काळी' हे नाटक कथानक व व्यक्तिचित्रणाच्या अंगाने उजवे आहे. भाऊकाकांच्या पूर्वायुष्यातील मेनका नावाच्या स्त्रीपासून झालेली कल्याणी ही वेश्येची संतती म्हणून जगत असते. भाऊकाका तिला मुलगी म्हणून स्वीकारतात. जयंताचा म्हणजे तिच्या प्रियकराचा प्रश्न सुटतो कारण अंबू त्याच्या पत्नीची जागा घेते. 'एक होता म्हातारा' मध्ये उमा जन्माची दुःखी होते; पण ललिता दीनानाथच्या पत्नीची जागा घेते. 'वहिनी' या नाटकात वल्लभचे वहिनीचा दीर म्हणून एक निश्चित स्थान आहे. कुटुंबातील एका मध्यवर्ती व्यक्तीकडून नाते जागवण्याची अपेक्षा केली जाते. उभयपक्षी अपेक्षापूर्ती होत नाही. कथानकातील घटनांमुळे या व्यक्तीच्या आचारामध्ये बदल होतो. आणि कुटुंबातील नात्यातून जन्मलेले भावसंबंध विराम पावतात. परिणामतः कुटुंबातील व्यक्तींनी घडलेला कुटुंबाचा व्यूह विस्कळीत होतो. पुढे काही प्रसंगांमुळे रिकाम्या पडलेल्या जागा भरल्या जातात. व्यूह सांधला जातो. नाटकातील व्यक्ती एकमेकांना समजून घेतात. कारण त्या मुळातच स्वागतशील असतात. उदारपणे अपराधांची क्षमा करतात. ... तडजोडी स्वीकारतात. बव्हंशी कुटुंबातील व्यक्तींमधील भावबंध पुन्हा निर्माण होतात व कुटुंबाची सांधेजोड होते. कुटुंबाचा व्यूह पुन्हा संवादी बनतो.

रांगणेकरांची नाटके 'सामाजिक नाटके' या संज्ञेपेक्षा 'कौटुंबिक' नाटके या संज्ञेला पात्र आहेत. सामाजिकतेमुळे त्यांच्या नाटकांतून कुटुंबसंस्थेला नवा अर्थ

मिळालेला आहे. अथवा त्यातून कुटुंबसंस्थेचे दृढीकरण होते असे घडत नाही. त्यांच्या कौटुंबिक नाटकांतून निर्माण झालेल्या प्रश्नावर एकच साधा उपाय असतो. व तो म्हणजे कुटुंबसंस्था टिकवण्यासाठी कुटुंबातील प्रत्येक व्यक्तीने आपल्या स्थानावर उभे राहून कर्तव्य करीत राहाणे. अशा पद्धतीने रांगणेकरांच्या नाटकातील सामाजिकता कौटुंबिक पातळीवरून व्यक्त होते.

मराठी रंगभूमीवर नाट्यकृतीमधून सामाजिकता कशी प्रगट झाली हे पाहिल्यावर दोन गोष्टी स्पष्ट होतात. पहिली गोष्ट अशी की समस्या, प्रचार, सुधारणा किंवा सुधारणेला प्रखर विरोध, नीतीमूल्यांचा पुरस्कार, संस्कृती संवर्धन अशा प्रेरणांमधून, उगमापासून रांगणेकरांच्या काळापर्यंत मराठी सामाजिक नाटक निर्माण झाले. दुसरी गोष्ट अशी की या समस्यारूपी आशयाला नाट्यरूप देण्याच्या प्रयत्नात मराठी नाटक आपला आकार शोधत गेले. यात 'फार्स' या प्रकाराचाही समावेश आहे. सामाजिक नाटकाचा रूपबंध हळूहळू सिद्ध होत गेला. मधल्या काळात इंग्रजीमधले भाषांतरित नाटकांचे प्रयोग मराठी रंगभूमीवर झाले. वास्तवतेवर भर देण्याचा प्रयत्न झाला. वास्तवतेचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न झाला. ही पूर्वपीठिका ध्यानात घेतल्यास रांगणेकरांच्या नाटकातील सामाजिकता कौटुंबिकतेचा नवा बाज घेऊन आली म्हणून वेगळी ठरली हे समजू शकते.

रांगणेकरांच्या काळात समाजाचे झपाट्याने नागरीकरण होत होते. परिणामतः मध्यमवर्गीय समाजातील कुटुंबसंस्थेचे पालटणारे रूप त्यांच्या नाटकातून चित्रित झाले. कुटुंबामध्ये एका व्यक्तीच्या हातात सत्ता असते, असे दिसते. एका प्रकारे आश्रयदाता आणि आश्रित अशा भावनेने कुटुंबप्रमुख आणि इतर व्यक्ती यांचे संबंध दिसून येतात. ज्या नाटकात दोन पिढ्या एकत्र नांदताना दिसतात तथे वृद्ध पिढीच्या ठिकाणी सत्ता केंद्रित झालेली दिसते. कुटुंबसंस्थेतील सत्तेचे विकेंद्रिकरण होताना जे लहानमोठे संघर्ष होत होते त्या संघर्षाचे चित्रण रांगणेकरांच्या कौटुंबिक नाटकांतून झाले. या नाटकांतील पात्रे अखेरीला मनाचे औदार्य दाखवतात. क्षमाशील बनतात. परिस्थितीपुढे वाकतात. 'माझे घर', 'आशीर्वाद', 'कन्यादान', 'अलंकार' यात हे स्पष्ट होते. जेथे वाकत नाहीत तेथेही संघर्ष अटीतटीचा बनत नाही. त्यांच्या नाटकांतील कुटुंबसंस्कारात वाढलेल्या व्यक्ती जणूकाही सदैव कुटुंबाच्या ऋणामध्ये राहतात असे वाटत राहते. त्या मनाने ऋणमुक्त होत नाहीत. त्या वाचाळ अगर उद्दाम बनत नाहीत किंवा आक्रस्ताळेपणा करीत नाहीत.

रांगणेकरकालीन प्रेक्षक मनोविनोदासाठी चित्रपटादी कलाप्रकारांकडे वळत होता. ती सर्वसाधारण अपेक्षा प्रेक्षकांची नाटकाबद्दल होती. रांगणेकरांनी मनोरंजनाचा धागा सामाजिक नाटकाच्या 'फार्स' प्रकारातून पकडला. पण त्याला थिल्लर रूप दिले नाही. पूर्वीच्या गंभीर नाटकांतूनही थिल्लर स्वरूपाच्या विनोदी

प्रवेशांची योजना केलेली आढळते. रांगणेकरांनी तसे केले नाही. रांगणेकरांनी केवळ मनोरंजनावर भर दिला नाही. उलट आपल्या कौटुंबिक नाटकातील गांभीर्याचे स्वरूप सौम्य केले. व हलक्या फुलक्या मनोवृत्तीला गंभीर वळण दिले. भव्य, दिव्य, तीव्रतर संघर्ष टाळून कौटुंबिक स्तरावरील मंद रंगानी नटलेले, नातेसंबंधांवर आधारित असे नाटक रंगमंचावर उभे केले. त्यामुळे नाटकाचा परिणामही तसाच सौम्य व मर्यादित झाला. रांगणेकरांच्या नाट्यकृतींचे स्वरूप कौटुंबिक आहे. आणि त्यातून परंपरा आणि नवता यातील संघर्ष प्रस्फुटित होतो. त्यांच्या नाटकांतील परंपरा आणि नवता याचा शोध घेतल्यास त्यांच्या यशाचे विश्लेषण होऊ शकते.

४

रांगणेकरांच्या नाटकातील परंपरा आणि नवता

कोणत्याही नाट्यकृतीचे यश अनेक वेळेस, त्या नाटकाचे किती प्रयोग झाले यावरून आजमावले जाते. रांगणेकरांच्या 'कुलवधु'चे शेकड्यांनी प्रयोग झाले. 'वहिनी', 'कोणे एके काळी', 'एक होता म्हातारा' अशा नाटकांना भरघोस यश प्राप्त झाले. मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळात व्यावसायिक यश संपादू शकणारी नाटके मराठी रंगभूमीवर आणून रांगणेकरांच्या नाटकांनी रंगभूमीला व्यावसायिक दृष्टीने स्थिरता आणली. हे सर्व लक्षात घेऊन रांगणेकरांच्या यशाचा अर्थ लावताना रांगणेकरांनी नाट्यरसिकांना काही नवी दृष्टी दिली किंवा नाही ते पाहावे लागेल.

रांगणेकरांनी आपली नाटके यशस्वी करून दाखवली याची अनेक कारणे दाखवली जातात. सामान्यतः असे म्हटले जाते की नाटकातील आंतरिक गुणापेक्षा प्रयोगाच्या दृष्टीने नाटक परिणामकारक करण्याकरिता भाषा, संवादलेखन, संगीत इत्यादी अंगांची नव्या तंत्राने मांडणी केली. रंगभूमीवर नवे नाटक आणण्याच्या दृष्टीने नाट्यमन्वंतराने (१९३३) काही सुधारणा अगोदरच घडवून आणल्या होत्या. त्याचा पाठपुरावा रांगणेकरांनी केला असा सार्वत्रिक समज आहे व तो खरा आहे. के. नारायण काळ्यांनी रांगणेकरांच्या यशाची आणखी एक उपपत्ती दिली आहे. 'जागतिक युद्ध सुरू झाल्यावर परदेशी चित्रपटांच्या आयातीत उणीव पडल्यामुळे नाटकांच्या प्रयोगांचे पीक गेल्या दीड दोन वर्षात पुन्हा जोरावर आल्याचे दिसते. पण ते व्यावसायिक सुस्थितीचे लक्षण म्हणून समजता येईल असे त्यांच्या उत्पन्नाचे मान पाहून मानता येत नाही. मो. ग. रांगणेकर यांच्या नाट्यनिकेतन या संस्थेने पुढे आणलेल्या 'कुलवधु' या एकाच नाटकाने काही व्यावसायिक विक्रम केलेला आहे.

पण तो सुद्धा लोकांच्या बदलत्या अभिरुचीचे किंवा नव्या रंगभूमीच्या वाढत्या यशाचे गमक म्हणून समजता येत नाही. सौ. ज्योत्स्ना भोळे यांच्या लोकप्रियतेचे ते वैयक्तिक यश आहे.. .. प्रेक्षक आज सौ. ज्योत्स्नाबाईंची भूमिका पहायला व गाणे ऐकायला जातात. आधुनिक रंगभूमीचा त्यात काहीही विजय नाही.'

वरील विधानावरून मनोरंजनाच्या क्षेत्रात रांगणेकरांच्या काळात जी वैशिष्ट्यपूर्ण परिस्थिती निर्माण झाली होती त्यामुळे त्यांना यश प्राप्त झाले असा निष्कर्ष निघतो. रांगणेकरांनी काळाची गरज ओळखून नाट्यतंत्राचे एकूण आधुनिकीकरण केले. आधुनिकता हा गुण स्थलकाल सापेक्ष आहे. रांगणेकरांचे संवादलेखन, संगीत, त्यांच्या नाटकांचा आटोपशीरपणा आणि सुबद्ध प्रयोग याद्वारे त्यांच्या नाटकांतील आधुनिकता प्रगट झाली. या गोष्टीचा आधुनिकतेशी संबंध जोडता येतो. तरीही रांगणेकरांच्या नाटकांचे अंतरंग कितपत आधुनिक आहे हा प्रश्न अनुत्तरित राहातो. त्यांच्या नाटकांच्या टापटीपपणे प्रकटणाऱ्या बाह्यांगातून 'आधुनिकता' प्रगट झालेली असली तरी अंतरंगात जाणीवपूर्वक डोकावून पाहिल्यास नवतेचा प्रत्यय येतो. रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकांचे अंतरंग त्यातील अनुभवाची अर्थपूर्णता, त्यातील नाट्यात्मक विरोध व त्यातील मूल्यभाव कसकसा प्रगटला या गोष्टीचा शोध घेतल्यास असे दिसते की रांगणेकरांच्या प्रमुख नाटकांतून परंपरेचे आणि नवतेचे नाट्यानुवर्ती रसायन तयार झालेले आहे. अशा ठिकाणी चिरकालिक मूल्ये जोमदारपणे प्रगट होतात. 'आशीर्वाद' मधील मिळवत्या मुलीचा विवाहाचा प्रश्न, 'कुलवधु' मधील पतीपेक्षा जास्त पैसा कमावणारी पत्नी, 'कोणे एके काळी' मधील वेश्येच्या पोटी जन्माला आलेल्या संततीचे जीवन, 'माझे घर' मधील एकत्र कुटुंबातील स्त्रीमनाची कुचंबणा, 'माहेर' मधील प्रेमविवाहातील संभाव्य धोके ही त्यांच्या नाट्यकृतीमधील सामाजिक प्रश्नांची केन्द्रे आहेत.

जेव्हा एकच एक तात्त्विक समस्या सामाजिक नाटकाचे अंतरंग व्यापून टाकते त्यावेळेस त्यातील पात्रे देखील समस्येमुळे निर्माण झालेल्या भावनात्मकतेने व्यापून जातात. त्यांच्यातील तीव्र राग, द्वेष, दुःख, गर्व, प्रेम आणि काम आदी विकार त्यामुळे त्या नाटकाच्या समस्येची मौलिकता वृद्धिंगत होते. ती समस्या मग प्रेक्षकांना, समाज आणि व्यक्ती यांतील संबंधाच्या बुडाशी घेऊन जाते. व नाटकातील इतर घटक त्याच एका समस्येची प्रतीती देतात. ती समस्या असे विक्राळ रूप घेते की तिचे उत्तर शोधून काढणे कठीण होऊन बसते. उत्तर सोपे नसते. रांगणेकरांच्या नाटकांतून अशा प्रकारे प्रधान समस्या प्रगट होत नाही.

रांगणेकरांनी नाटकांतून प्रश्न मांडले. उपस्थित केले. वर उल्लेखिलेल्या नाटकाद्वारे हे प्रश्न प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचले; पण ते उत्कटपणे प्रेक्षकांना जाणवले नाहीत. रांगणेकरांनी नवे तत्कालीन विषय निवडले व वरील प्रश्नांद्वारे चिरंतन मूल्यांचा पुरस्कारही केला. परंतु ते प्रश्न नाटकात सर्वव्यापी ठरले नाहीत. तेथे वेगळे

घडले. अनेक कारणांनी प्रश्नांचे विकेन्द्रीकरण झाले. काही वेळेस असे दिसते की प्रश्नांना तितक्या अपरिहार्य बिनतोड संविधकाद्वारे मांडणे त्यांना जमले नाही. रांगणेकरांना प्रेक्षकांचे अनुरंजन करण्याचा मोह आडवा आला. कथानक सोपे करावे, पेच आपोआप सैल करावेसे वाटले. ताण नकोसा वाटला. नाटककार म्हणून स्थैर्य प्राप्त होण्यापूर्वी रांगणेकरांनी नाटिकांचा प्रपंच केला होता. त्यात त्यांची दृष्टी स्थूल व चटकदार विसंगतीवर केंद्रित झालेली होती असे लक्षात येते. त्याच्या कथानकातील कार्यकारणभावाची संगती अनेकदा हरवली, हे आपण पाहिले आहे. हे एक महत्त्वाचे कारण ठरते. काही वेळेस असे दिसते की ज्यांच्या संदर्भात हे प्रश्न निर्माण झाले आहेत त्या व्यक्तींची समज मर्यादित असते. जणू काही त्यांना त्या प्रश्नाचे पूर्ण आकलन करण्याची क्षमताच नसते. 'अलंकार' या नाटकात जिच्या बाबतीत समस्या निर्माण होते ती वत्सला एका बेजबाबदार, ऐतखाऊ सट्टेबाजाशी लग्न करण्याचा हट्ट धरते. अशा विवाहाचा परिणाम किती भयंकर असू शकेल याचे तिला आकलन झालेले नाही असे दिसते. तिचा आग्रह अनाठायी असतो. त्यामुळे पुढच्या तिच्या दुर्दैवी आयुष्याची अपरिहार्यता नाटकात सर्वार्थाने उभी राहू शकत नाही. काही वेळेस त्यांच्या नाटकांतील पात्रे प्रश्नांनी घेरल्यानंतर अकल्पितपणे सर्व हसण्यावारी नेतात. त्या व्यक्ती फारकाळपर्यंत गंभीर राहू शकत नाहीत. किंबहुना रांगणेकर त्यांना तसे होऊ देत नाहीत. 'माझे घर' मध्ये याचा प्रत्यय येतो. काही वेळेस रांगणेकरांवर परंपरेचा पगडा असल्याचे दिसते. प्रेक्षकांना नवी दृष्टी देण्याचा प्रयत्न करीत असताना पारंपरिक विचारांची व्यक्ती नवतेला छेद देऊन आपले म्हणणे खरे करून दाखवते. आणि मूळ प्रश्न आपोआप सुटतो किंवा उरत नाही. कारण पात्रावर दृष्टी केंद्रित होते. त्या पात्राने त्या प्रश्नाची जागा घेतलेली असते. त्यामुळे प्रश्नाच्या अनुषंगाने प्रकाशात येणाऱ्या मूल्यविचाराला बाजूला ढकलले जाते. नाविन्याला परंपरेचा वर्ख देऊन प्रेक्षकांना आकर्षित करणे त्यांनी पसंत केले. 'धाकटी आई' मधील विजया या धर्तीचे पात्र आहे. खांडेकर म्हणतात, 'प्रेक्षकांना नाविन्य हवे असते हे खरे;पण एखाद्या जुन्या घराची रंगरंगोटी केल्यानंतर त्याच्या स्वरुपात जी आकर्षकता येते, तशा प्रकारच्या नाविन्याचे ते भोक्ते असतात. ही प्रेक्षकांची आवड रांगणेकरांनी ओळखली होती.

रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकांची प्रकृती सौम्य व थोडीशी सपक आहे. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील विचारवस्तूमधून प्रगट होणारी 'नवता' प्रभाव पाडू शकली नाही. रांगणेकरांनी नवा काळ, नवे प्रश्न, नवे वातावरण, नवी पिढी आपल्या नाटकांतून पुढे आणली. पण त्याची अभिव्यक्ती सोपेपणाने केली. प्रेक्षकांना रंगभूमीकडे आकर्षित करून घेण्याचे रांगणेकरांचे प्रधान उद्दिष्ट होते व ते आकर्षण टिकवून ठेवणेही त्यांना महत्त्वाचे वाटत होते. वास्तववादी नाटकाची तांत्रिक अंगोपांगे नाट्यमन्वंतर संस्थेने तसेच वरेरकर, अत्रे या नाटककारांनी ज्या पद्धतीने अमलात

आणली त्यात रांगणेकरांनी कोणताही आमूलाग्र बदल केला नाही. तसे करण्याची आवश्यकता निर्माण झाली नव्हती. रांगणेकरांच्या काळापर्यंत प्रेक्षकांच्या रंगमंचावरील वास्तवतेसंबंधी व तद्नुषंगाने प्रतीकात्मतेसंबंधीच्या अपेक्षा वाढीला लागल्या नव्हत्या. नाट्यविषयक कलात्मक जाणीवांचे संवर्धन व्हावे अशी रंगभूमीची परिस्थिती नव्हती. १९४० पासून भावे-गाडगीळांच्या कथेने नवी कलात्मक सूक्ष्म जाणीव दिली. नवकथा जुन्या कथेच्या घटनाप्रधान ठोस अनुभवाकडून सूक्ष्म मानसिक स्तरावरील अनुभवांचे चित्रण करू लागली. भाव्यांचा 'सतरा वर्षे' आणि गाडगीळांचा 'भिरभिरे' हे त्या काळातील संग्रह पाहता वरील विधानाची प्रचिती येते. मर्ढेकरांच्या नवकवितेने काव्यक्षेत्रात आमूलाग्र क्रांती केली. स्वतःच्या अपरिचित नाविन्याने नवकवितेने वाचकांना दिपवून टाकले. ज्यांच्यामुळे मुक्तछंदाचा बोलबाला झाला त्या अनिलांच्या कवितेनेही वाचकांना आणि कवींना वेगळीच ओढ लावली. नाट्यक्षेत्रात नवनाट्याचा उदय रांगणेकरांच्या आगमनानंतर जवळ जवळ दहा वर्षांनी झाला. नवनाट्याचा, नव्या उपक्रमशीलतेचा अनुभव प्रेक्षकांनी घेतल्यानंतर त्यायोगे येणारा विचारमंथनाचा काळ रांगणेकरांची सद्दी संपल्यानंतरचा आहे. मात्र रांगणेकरांच्या नाटकांतील नवता आणि परंपरा त्यातील आशयाशी निगडित आहे व ती नाटकांना अर्थपूर्णता प्राप्त करून देण्याइतकी समर्थ आहे. नाटकासारख्या साहित्यप्रकाराला (नाटक ही समूहकला असल्यामुळे) जनरुचिसंवाद दुर्लक्षून चालत नाही. बहुजन समाज परंपराधार्जिणा असतो. त्याला परंपरेनुसार चालत आलेल्या मनोधारणेशी संपूर्ण विसंगत किंवा विरोधी अनुभव नको असतो. रांगणेकरांच्या नाटकांतून मध्यमवर्गीय मानस प्रगट झाले, ते या पद्धतीने. आपल्या पत्रकारितेच्या काळात त्यांच्या निर्मितीशक्तीचा जनरुचिसंवादाकडे लय लागलेला होता व त्यामुळे ते यशस्वी झाले होते. रांगणेकरांच्या नाटकातून परंपरादर्शन कसे घडते हे समजून घेणे आवश्यक आहे. प्रथमतः नाट्याशयातून परंपरा कशा पद्धतीने व्यक्त झाली हे पाहिल्यानंतर परंपरेपेक्षा नवतेवर रांगणेकर कसा भर देतात हे पाहणे योग्य ठरेल.

परंपरा

रांगणेकरांच्या 'आशीर्वाद' या नाटकात तात्यांपुढे निर्माण झालेली समस्या पाहाण्यासारखी आहे. परंपरेच्या कोषात जखडलेल्या मनाची ती समस्या आहे. तात्यांच्या जीवनात निर्माण झालेल्या पेचप्रसंगात हे मन कच खाते. तात्यांनी सुमित्रेला शिक्षण दिले. तिला डॉक्टर केले. तात्यांची नोकरी गेली. दोन मुलींची जबाबदारी निभावून नेणे भाग पडले. असा निर्वाणीचा प्रसंग आला. सुमित्रा जोपर्यंत विवाह करीत नाही तोपर्यंत तात्यांना तिने मिळवलेले पैसे आपल्या संसाराकरिता उपयोगात आणण्यात काही गैर वाटत नाही. 'पण ती दुसऱ्याची बायको होऊन घरातून निघून गेल्यानंतर प्राण गेला तरी मी तिच्या कपर्दिकेला शिवणार नाही.' हा

त्यांचा हट्ट आहे. परिणामतः ज्या विशिष्ट संस्कारांनी तात्यांच्या मनाची जोपासना केली त्या संस्कारांमुळे कुटुंबप्रमुख म्हणून तात्यांची ही प्रतिक्रिया रास्त वाटते. सुमित्रेचा बाप म्हणून तेच सस्कार तात्यांना सुमित्रेच्या कमाईला स्पर्श करू देत नाहीत. तात्यांना या ठिकाणी व्यवहारी दृष्टिकोन स्वीकारता येत नाही. तात्या संस्कारप्रेरित जीवन जगणाऱ्या माणसांपैकी आहेत. मुलीच्या शिक्षणाला तात्यांनी मुलाच्या शिक्षणाप्रमाणे महत्त्व दिले. मुलासारखे वाढवले. परंतु मुलीकडून पैसा स्वीकारण्याचा प्रश्न उभा राहाताच तात्यांच्या; मनाचा कौल परंपरेच्या बाजूने लागला. तात्या ही हाडामासाची जिवंत व्यक्ती वाटण्याचे कारण त्यांचे संस्कारप्रेरित व्यक्तिमत्व. त्यांचे संस्कार हेच त्यांच्या जगण्याचा मानबिंदू आहे. लग्नानंतरही ती प्रॅक्टिस करून आपल्याला पैसे पाठवू शकेल हे आक्काचे नवे विचार तात्यांना पटत नाहीत. तात्या म्हणतात, 'लग्न करून ती आपला संसार कसा चालवणार?'

आक्का : काय झालं त्यात ? लग्नानंतर देखील ती प्रॅक्टिस करून आपल्याला पैसे पाठवू शकेल.

तात्या : आणि ते मी घेऊ?

आक्का : का घेऊ नयेत?

तात्या : मला इभ्रत आहे म्हणून, स्वाभिमान आहे म्हणून, जोपर्यंत सुमित्रा माझी मुलगी आहे तोपर्यंत तिला मी हक्काने आमचा चरितार्थ चालवायला सांगेन. पण ती दुसऱ्याची बायको होऊन घरातून निघून गेल्यावर प्राण गेला तरी मी तिच्या एका कपर्दिकेला शिवणार नाही. धर्माची भीक नको आहे मला.

तात्यांचे वरील विचार त्यांनी मानलेल्या मूल्यानुसार तर्कशुद्ध आहेत. सामर्थ्य असो नसो कुटुंबप्रमुख म्हणून कुटुंबातील सर्वांच्या पालनपोषणाचा भार मरेपर्यंत आपल्या खांद्यावर वाहिला पाहिजे अशी त्यांची धारणा आहे. नोकरी संपली तरी कर्तव्यबंधनातून तात्या मुक्त होऊ शकत नाहीत. तात्यांचा जीवनविषयक दृष्टिकोन सरळ आहे. कर्तव्य आणि अकर्तव्य याविषयीच्या त्यांच्या कल्पना स्पष्ट आहेत. जे पूर्वापार चालत आले आहेत ते विचार व आचार तात्यांनी शंका उत्पन्न न करता स्वीकारलेले आहेत. परंपरा तात्यांना जाचक वाटत नाही. मुलीचा सांभाळ बापाने करावयाचा असतो. लग्न झाल्यावर मुलगी परक्याची होते. तिच्यावरचा आपला बाप म्हणून हक्क संपुष्टात येतो; हे त्यांनी मनोमन मानले आहे. तात्यांच्या व्यक्तिरेखेतून परंपरा कसदारपणे व्यक्त झाली. रांगणेकरांनी येथे नव्या बदललेल्या परिस्थितीत जुन्या मूल्यांना उजाळा दिलेला आहे. त्यातून संघर्ष निर्माण झाला आहे. केवळ परंपरेपुरता विचार केला, तर त्या प्रसंगी नाटकात परंपरेची सरशी होते. सुमित्रा अनिश्चित कालपर्यंत आपला विवाह स्थगित करते.

परंपरेमध्ये एक मूल्यव्यवस्था असते. 'वहिनी' नाटकात वेगळे परंपरादर्शन

घडते. रांगणेकरांनी या नाटकात दोन अंगांनी परंपरादर्शन घडवले आहे. येथे एका मध्यम प्रतीच्या गावातील एक वतनदार कुटुंब दाखवलेले आहे. त्यांच्या गावातील त्यांची प्रतिष्ठा त्यांचे सर्वस्व असते. वल्लभ हा शहरात राहणारा नव्या जमान्यातील तरुण सोडल्यास प्रतिष्ठा जपणे हे एक मूल्य स्वतःशी कल्पून कुटुंबातील इतर माणसे नाते जोडतात आणि मुलीच्या विवाहपूर्व मातृत्वाचा प्रश्न सोयीस्करपणे दृष्टिआड करतात. जेव्हा शंकरभाऊ विष्णुपंतांना भावभरित आवाहन करतात तेव्हा एका पिढीजाद घराण्याच्या घरंदाजपणाला सुरुंग लावण्याचे पाप आपल्या हातून होत आहे या भावनेने विष्णुपंतांचे मन विचलित होते. शालनचा वल्लभशी विवाह लावून देण्याचा विचार ते सोडून देतात. 'मला माझ्या अब्रूला ठिगळ लावता येईल; पण तुमच्या घराण्याला पडणारे बेअब्रूचे भगदाड कशानेही बुजून निघणार नाही' असे उत्तर ते वल्लभला देतात. 'इथे व्यक्तीला मोल नाही, प्रतिष्ठेला मोल आहे.' हे विष्णुपंतांचे उद्गार वर्गनिविष्ट समाजाचे परंपरापूजक उद्गार आहेत. प्रेक्षकांना विष्णुपंतांबद्दल कळवळा वाटत असताना त्यांनी देशमुखांच्या घराण्याची प्रतिष्ठा अबाधित राखण्याकरिता जो त्याग करण्याची तयारी दाखवली आहे ती प्रेक्षकांच्या दृष्टीने नाटकात स्पृहणीय ठरते. विष्णुपंतांची पापभिरू वृत्ती, त्यांच्यावर असणाऱ्या सामंतशाही संस्कारांचा एक भाग आहे. स्वतः देशमुखांच्या वर्गातील नसूनही विष्णुपंतांच्या स्वभावातील निःस्वार्थी भाबडेपणामुळे या नाटकातील परंपरेला भक्कमपणा येतो. विष्णुपंत स्वतःच्या सहा मुलींपैकी एका मुलीचे ओझे कमी करण्याच्या अपेक्षेने आलेले असतात. पण शेवटी अंतर्यामी सात्त्विक समाधान देणारे; परंतु लौकिकात अपयशी, पराभूत जीवन स्वीकारतात आणि परंपरेचा झेंडा फडकत ठेवतात. या नाटकात परंपरेच्या चौकटीतले शंकरभाऊंचे तर्कशुद्ध वक्तृत्व परिणामकारक ठरते. या नाटकातील वहिनी परंपरेचा पोकळ डोलारा आपल्या वक्तव्याने जमीनदोस्त करते. परंपरादर्शन घडवणाऱ्या समस्या अशा प्रकारे त्या काळातील मध्यमवर्गीय जीवनाशी एकरूप झाल्या आहेत.

'एक होता म्हातारा' नाटकातील उमा हे पात्र एक पारंपरिक बाळबोध मुलीचे प्रातिनिधिक चित्र म्हणून उभे राहाते. व त्याचबरोबर उमेचे खास व्यक्तिमत्वही उभे राहाते. उमेच्या आयुष्याचा तळ उलटपालट होतो. सत्त्वपरीक्षेच्या क्षणी तिचा भारतीय पिंड स्वतःच्या दुर्बलतेवर मात करतो. आणि ती दशांगुळे उरते. या नाटकात रांगणेकरांनी सर्वतोपरी सद्गुणी व निरागस उमेला प्रचंड दुःख भोगायला लावले आहे. स्वतःच्या वडिलांच्या वयाच्या माणसाची पत्नी बनणे आणि प्रियकराची आई होऊन राहाणे असे दुहेरी दुर्दैव उमेच्या वाटणीला आले आहे. जुन्या सात्त्विक परंपरेला धरून उमेचा स्वभाव कसा उलगडत जातो ते पाहाण्यासारखे आहे. ललिताचे दिनानाथशी लग्न ठरलेले आहे, हे उमेला ठाऊक असते तरीही आपल्यावर दिनानाथचे प्रेम आहे हे ती निःसंकोचपणे ललिताला सांगते. तिच्या या अतीव

प्रांजळपणामुळे 'भारतीय स्त्री' म्हणून तिची प्रतिमा आपोआप तयार होऊ लागते. आपण ललिताजवळ काय व किती बोलतो आहोत याचे तिला किंचितही भान नाही. ललिता तिला विचारते

ललिता : दीनानाथशी माझं लग्न व्हायचं होतं हे तुला माहीत होतं ना?

उमा : पण तो म्हणतो मी नाही करणार लग्न आता.

ललिता : असं तो का म्हणायला लागला?

उमा : मी त्याला जास्त आवडते म्हणे.

या संवादातील उमेची उत्तरे वरवर पाहता निरागस वाटली तरी त्यात अव्यवहाराकडे झुकणारा भोळसटपणा जास्त आहे. सर्वसामान्यपणे प्रेमाच्या पहिल्या अनुभवामुळे तरुण स्त्रीच्या मनात प्रेमाबरोबर किमान सावधपणाची जाण येणे स्वाभाविक आहे. या प्रसंगी उमेसारखी बाळबोध वळणाची मुलगी असली तरी संकोचाने उगी राहिली असती अथवा तिने उत्तर देण्याची टाळाटाळ केली असती. दुसरे उदाहरण म्हणजे, आत्या उमेचे लग्न दुसऱ्या कुणाशीतरी लावायला निघते तेव्हादेखील 'मी त्याला खूप आवडते म्हणे' हेच शब्द ती आत्याला ऐकवून दाखवते. आपल्या अशा कबुली देण्याचा काय परिणाम होईल हे न समजण्याइतकी उमा रांगणेकरांनी बालबुद्धीची दाखवली आहे. भारतीय स्त्रीस्वभावाचा हा आविष्कार विलोभनीय असला तरी अतिरेकी आहे आणि तरीही तो सर्वसाधारण भारतीय प्रेक्षकाला पटणारा आहे. किंबहुना ही तथाकथित निरागसता भारतीय स्त्रीत्वाच्या आदर्शाकडे झुकणारी आहे. साहित्यातून ज्या पारंपरिक प्रतिमेचा गौरव होत असतो त्याला अनुसरून आहे. उमा आत्याला अत्यंत दुबळा प्रतिकार करते. आत्याच्या उपकाराच्या ओझ्याखाली दडपलेली उमा कृतज्ञ असते. कृतज्ञभावनेमुळे स्वतःवरचा अन्याय ती मुक्या मनाने सहन करू शकते. नानांची पत्नी झाल्यानंतर सर्व दुःख पचवून उलट दिनानाथला नीतीचा आणि विवेकाचा उपदेश करते. लग्नाअगोदरची भोळी उमा लग्नानंतर प्रौढ बनते. सहनशील बनते. नानांना पती मानल्यानंतर त्यांना दुःख होऊ नये याकरिता डोळ्यात तेल घालून त्यांना अहोरात्र जपते. त्यासाठी तिला स्वतःलाच धैर्य गोळा करावे लागते. विवाहित स्त्रीकडून हिंदू समाजात त्यागमय आणि उदार स्वभावाची अपेक्षा केली जाते. ही उमेच्या व्यक्तिचित्राने पूर्ण केली आहे. उमेच्या त्यागाची जातकुळी गडकऱ्यांच्या सिंधूची आहे. ती निष्ठावान आहे. दीनानाथचे ललिताशी तरी लग्न व्हावे आणि तो सुखी व्हावा म्हणून ती आत्यांना म्हणते :

उमा : 'मीही आता तुझ्यासारखी आई नाही का? तू माझं लग्न केलंस आणि लग्नाच्या वेळी माझ्या ओटीत बावीस वर्षाचा मुलगा घातलास. एकदा त्या मुलाची आई झाल्यावर त्याच्या सुखदुःखाची मला आईच्याच मायेने काळजी

घ्यायला नको का?'

तिच्या स्वतःच्या इच्छांची किंमत शून्य आहे हे ती जाणून आहे. दुबळी, परस्वाधीन, अनाथ असे ती स्वतःला उद्देशून बोलते. ती प्रातिनिधिक असहाय्य स्त्री आहे. म्हणून त्यागाची कडू गोळी ईश्वरी प्रसादाच्या श्रद्धेने घेते. रांगणेकरांनी ही एक जिवत व्यक्तिरेखा निर्माण केली आहे. उमेची व्यक्तिरेखा प्रेक्षकांना लळा लावून जाते. भारतीय स्त्रीचे बालसुलभ निर्व्याजतेतून एका रात्रीत प्रौढत्वात होणारे परिवर्तन अपेक्षित आहे आणि ते परंपरेशी सुसंगत आहे.

या नाटकातील दीनानाथ तरुण आहे, स्वतःच्या पायावर उभा आहे. रांगणेकरांनी त्याला स्वतंत्रपणे वागण्याची मुभा दिली असती तर तो अधिक खरा वाटला असता. परंपरेच्या भिंगातून पाहिल्यामुळे या पात्राचे स्वभावचित्रण दुभंगलेले आहे. आधुनिक काळातील हा सुशिक्षित तरुण वडिलांशी मोकळेपणी बोलतो. त्यांना सहजपणे दुसरे लग्न करण्याचा आग्रह करतो. तिसऱ्या अंकात दीनानाथ पत्रातून नानांना दुसऱ्या लग्नाचा आग्रह करतो. त्यांच्यातील पिढीचे अंतर नाहीसे झालेले असते. समवयस्क मित्राशी ज्या भूमिकेवरून संवाद होऊ शकेल अशा एका पातळीवर दीनानाथ आणि नाना येऊन पोहोचलेले असतात. नानांचे उमाशी लग्न झाले हे कळल्यावर त्याचे नानांशी वागणे,बोलणे जुन्या रीतीनुसार होऊ लागते. त्यातील भावसंबंधाची दिशा बदलते. त्यांच्यातील मोकळेपणा लयाला जातो. नानांनी आपल्या प्रेयसीशी लग्न केले आहे हे दीनानाथ नानांपासून लपवतो. त्यांच्याशी तुटकपणे बोलताना आपल्या तुटकपणाचे खरे-खोटे उलट-सुलट संयमितही स्पष्टीकरण देण्याचे टाळतो. पारंपरिक पद्धतीचे परकेपणाचे त्या दोघातील नवे संबंध पहिल्या संबंधातील कलारूपाच्या विरोधी आहेत. दीनानाथचे आतापर्यंतचे वेगळेपण नाहीसे होऊन एक परंपरारूप त्याची जागा घेते. दीनानाथला ललिताशी लग्न करण्यास उमा भाग पाडते. उमेने या ठिकाणी दिलेली कारणमीमांसा अशी की नानांनी पित्याचे कर्तव्य बजावण्यात कसूर केली नाही म्हणून त्यांच्याबद्दल कृतज्ञता असावी. नानांना दुखवणे योग्य नव्हे. असे पितृकर्तव्याचे हळवे समर्थन येथे केले गेले आहे. भारतीय नातेसंबंधाच्या पिता-पुत्र, माता-पुत्र यातील वागणुकीसंबंधी चौकटी ठरलेल्या आहेत. नानांसंबंधी पुत्रकर्तव्य पार पाडण्याच्या प्रधान भावनेने दीनानाथच्या कृतींना जखडून टाकले आहे. नानांना दुखवू नये याची दीनानाथ व उमाला जाण आहे. पण नाटकात दीनानाथचे नानांवरील अतीव प्रेम आणि नानांचा वात्सल्यभाव यासंबंधातील आकलनावर भर दिलेला नाही. तेथे कर्तव्यभावनेवर भर दिला गेला आहे. त्यामुळे परंपरेचे परिमाण प्राप्त झाले की संघर्ष आकलनाच्या दृष्टीने प्राथमिक आणि स्थूल बनतो, याचे प्रत्यंतर येते. उमेच्या व्यक्तिरेखेतील निष्ठा जेव्हा पराकोटीला पोहोचते तेव्हा एका अर्थाने परंपरेलाच नवतेचे अधिष्ठान प्राप्त होते. ही परंपरा आदर्शवादी पद्धतीने व्यक्त होते.

'माहेर' या नाटकात नाट्यात्म विरोधदर्शनासाठी परंपरेचा उपयोग परिणामकारकतेने करून घेतला आहे. या नाटकातील नायिका कालिंदी पहिल्या दोन अंकात पतीशी एखाद्या पुराणकालीन पतिव्रतेप्रमाणे वागते. पहिल्या अंकात तिच्या पतीच्या म्हणजे रत्नाकरच्या तोंडी एक वाक्य आहे. 'नवरा म्हणजे हिचा देव' याची प्रचिती तिच्या वागण्यातून उघडपणे येते. तो बाहेरून आल्यावर त्याचा कोट काढण्यापासून ती सर्वतोपरी त्याची छाया बनते.

'त्यांचं जेवणखाण, आंघोळ, कपडे - एखादे वेळेस डोकं दुखलं, खोकला झाला — कुणीतरी जवळ पाहायला हवंना सारं !'

अशी तिची त्याच्यावर भक्ती आहे. कालिंदीने खरे पाहता आपल्या वडिलांच्या मताविरुद्ध रत्नाकरशी प्रेमविवाह केलेला आहे. व स्वतःवर वडिलांचा रोष ओढवून घेतला आहे. प्रेमविवाह करणाऱ्या झुंजार कालिंदीच्या प्रेमाचे नाटकात तिच्या वागण्यातून जे दर्शन घडते, ते सांकेतिक आहे. तिचे आनंदाचे, सुखाचे, तृप्तीचे विश्व परिपूर्ण होते ते तिच्या अशा गुलामी वागणुकीतून. (रत्नाकर तिला अनेक वेळेस झिडकारतोही.) तिच्या अशा वागण्यामुळे प्रेमापेक्षा परंपरादर्शनाचा गाभा विकास पावतो. गरोदर असताना वडिलाकडे माहेरपणाला न जाण्याइतपत तिच्या अंकित वृत्तीचे स्वरूप अतिरेकी बनते. कालिंदीचे नवऱ्यावरील प्रेम व्यक्त करण्याच्या भरात रांगणेकर तिची आदर्श पतिव्रतेची प्रतिमा तयार करतात. माहेरी जाण्याकरिता 'हो तू जा' एवढे शब्द नवऱ्याच्या तोंडून बाहेर पडल्याखेरीज आज्ञाधारक कालिंदी घराबाहेर पाऊल टाकणार नसते. नाटकाच्या शेवटच्या अंकात कालिंदीची व्यक्तिरेखा अनपेक्षित वळण घेते. ती पातिव्रत्याचे ओझे फेकून देते. शांत, सुशील कालिंदी सांकेतिक प्रतिमा झुगारून देते. ती पतिव्रता पतीविरहित स्वतःचे वेगळे विश्व उभारण्याचा निश्चय करते. उपहासाचा आधार घेऊन बोलू लागते. आपल्या नवऱ्याचे आपल्यावर कधीच-प्रेम नव्हते, तो आपल्या पैशावर प्रेम करीत होता हे तिच्या विरोधी रूपाच्या मुळाशी असणारे खरे कारण आहे. परंतु नाट्यात्म परिणाम द्विगुणित होतो तो परंपरानिष्ठ पतिव्रतेची प्रतिमा तिसऱ्या अंकात उद्ध्वस्त झाल्यामुळे. वैयक्तिक कारणांचा प्रेक्षकांना विसर पडावा इतके हे विरोधदर्शन प्रभावी आहे. पहिल्या अंकातील पतिव्रता आणि शेवटच्या अंकातील स्वतःमध्ये विश्वास बाळगणारी कालिंदी यातील परंपरा आणि नवता यांचा नाट्यात्म परस्परपूरक परिणाम होतो. दोन विरोधी जीवनमूल्ये एकमेकांना छेद देतात. येथे रांगणेकरांनी परंपरेचे आणि नवतेचे सारख्याच निष्ठेने आणि सारख्याच ममत्वाने चित्रण केले आहे. त्यामुळे त्यातील नाट्यात्मता अधिक तीक्ष्ण होते व नाटक मनावर ठसते.

कोल्हटकरांचे कथानकरचनातंत्र डोळयासमोर ठेवून 'नंदनवन' हे नाटक आपण लिहिले असे रांगणेकर म्हणतात (प्रत्यक्ष मुलाखत). कोल्हटकरांचे तंतोतंत अनुकरण येथे केलेले नसले तरी प्रभाव दिसून येतो. अशोक आपले गाव सोडून दुसऱ्या गावात

मित्राच्या घरात येऊन राहातो. त्याची पत्नी अनेक वर्षांनी त्याचा शोध घेते. मित्राची पत्नी अशोकची प्रेयसी असते. पेटीच्या तळाशी जुनी पत्रे सापडतात. भूतकाळातील प्रेमरहस्य, पतीचा पत्नीसंबंधी गैरसमज अशाही घटना घडतात. भरपूर पात्रे असणाऱ्या या नाटकात प्रसंगांची गुंतागुंत आहे व कोल्हटकरी तंत्राचा अवलंब केलेला आहे. हे तंत्र रांगणेकरांनी परंपरेचे धागे गडद करण्याकरिता वापरले आहे. या नाटकात केवळ परंपरा प्रज्वलित ठेवण्यापुरताच आशय दिलेला आहे. त्याला स्वतंत्र व अंगभूत असा तार्किक अर्थ नाही. एखाद्या समस्येचे स्वरूप नाटकाला येत नाही. कृत्रिम योगायोगावर नाटकाची मदार आहे. साहजिकपणे यातील सामाजिकता क्षीण झाली आहे. परंपरादर्शन उपदेश किंवा प्रवचनासारखे झाले आहे. यातील पात्रे परस्परांना उपदेश करतात. मनोरमेचा अवंतिकेला केलेला उपदेश व उपदेशाची नाटकी भाषा लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'अवंतिकाबाई, तुम्ही आपल्या पतीला सोडलंत याचंही मला क्षणभर काही वाटत नाही, पण आपलं घर कसं हो सोडलंत? देवळाला सोडून देवाला का कुठे जाता येतं? आपण स्त्रियांनीच नाही का घर केलं? पुरुषांना घराचा ओढा आपणच नाही का निर्माण केला? भटक्या पुरुषजातीला विसाव्यासाठी आपणच नाही का हे मंदिर बांधलं? आणि तेच टाकून तुम्ही बाहेरच्या उजाड जगात इतके दिवस काढलेत. आपण बायका नसतो तर पुरुष कुठंही रानावनातून-वाळवंटातून भटकत राहिले असते, आणि थकल्यावर कुठेतरी झाडाखाली विसाव्यासाठी पडले असते. त्यांना आपण घराची ओढ लावली. घर हे नंदनवन आहे याची जाणीव त्यांच्या रोमरोमात भिनवली. बाहेरच्या जगात प्रचंड उलथापालथी करून पुरुषांचा जीव बेजार झाला, की या नंदनवनात येऊन पडण्यासाठी ते घराकडे धाव घेतात. .. इतकं पवित्र आकर्षण आपण पुरुषांच्या मनात निर्माण केलं.' विवाहित स्त्रीने आपल्या पतीबाबत क्षमाशील दृष्टिकोन ठेवावा हे सूत्र आहे. मनोरमेच्या बॅगेमध्ये तिच्या लग्नाअगोदरच्या प्रियकराने लिहिलेली पत्रे सापडतात तेव्हा तिचा नवरा उद्धव तिच्यावर रागावून दुसरी पत्नी करण्याचे ठरवतो. पण मनोरमेला जर उद्धवच्या विवाहपूर्व प्रेयसीची पत्रे सापडली असती तर मनोरमेने उदार दृष्टिकोन ठेवला असता असे म्हटले जाते. येथे लेखकाची न्यायबुद्धी संतुलित दृष्टी बाळगीत नाही. परंपरेप्रमाणे पतीच्या दोषांवर पांघरूण घालणारी आपल्या भार्यामर्यादेला अनुसरून वागणारी मनोरमा तेथे दिसून येते. पुरुषाच्या बेलगाम वृत्तीला कह्यात ठेवण्याचे काम फक्त स्त्रीला करता येते आणि त्यातच तिचे श्रेय आहे. संसाराचे नंदनवन बनवणे सर्वस्वी स्त्रीच्या हातात आहे या विचाराने नाटक भारले आहे. त्याचे नाटकात अनेक अंतर्गत पुरावे आहेत. अशोक व्यसनी असतो, बदफैली असतो तरीही तो आपल्या वागणुकीचे पारंपरिक समर्थन करतो. तो म्हणतो....'मलाही सर्वसामान्य माणसांच्या भावना, वासना असणारच मला कदाचित फाजील प्रमाणात असतील. पण माझे इतर गुण स्मरून तू तिकडे डोळेझाक केली

असतीस तर मला बरं वाटलं असतं. माझी जगात जी बेअब्रू झाली ती मुळीच झाली नसती.' अवंतिका या ठिकाणी स्वतःच्या वतीने फारसे सबळ समर्थन देत नाही. उलट अवंतिकेची मैत्रिण मनोरमा देखील अवंतिका अशोकला सोडून गेली म्हणून अशोक बदफैली झाला हे कारण सांगून,अवंतिकेला दोष देते. 'मूळ चांगल्या वृत्तीचे पुरुष पुढे अकस्मात दुराचरणी होतात ते त्यांच्या बायकांच्या अदूरदर्शी वागण्यामुळे..' असे उद्‌गार काढते. आणि नाटकाच्या अंती अवंतिकेचे तात्पर्यवजा शब्द एवढेच.. 'होय,आम्हा बायकांवर पुरुषांचं भवितव्य किती अवलंबून आहे याची जाणीव तुम्ही मला करून दिलीत.' अशा सनातनी मूल्यांचा चढा सूर या नाटकात लावलेला आहे. परंतु एक नाट्यकृती म्हणून त्यात आशयसमृद्धी नाही, बुद्धीला पटणारे कथानक नाही. परंपरेच्या आधीन झाल्यामुळे यात रसप्रवाहाला गती देणाऱ्या व्यक्तिस्वभाव, कथानक शक्तींचा अभाव आहे. परिणामशून्यतेमुळे या नाटकातील कालबाह्य परंपरादर्शन दुर्लक्षित करता येते. नव्या पिढीच्या नव्या प्रश्नांना परंपरेशी सांगड घालणारे रांगणेकर येथे केवळ चाकोरीबद्ध आहेत ही नोंद घ्यावयास हवी.

रांगणेकरांच्या नाटकांतून परंपरेचे संवर्धन कसे झाले आहे हे पाहाण्याचा प्रयत्न करीत असता 'धाकटी आई' या नाटकाकडे लक्ष वेधले जाते. हे नाटक प्रयोगदृष्ट्या यशस्वी ठरले. परंपरेने दृढ केलेली जीवनवृत्ती नाट्यात्मतेचा मुख्य भार पेलते. वांझ स्त्रीच्या संवेदनाशील मनाच्या दुर्दैवी यातना हे खरे त्या नाटकाचे प्रतिपाद्य आहे. आपल्या अपत्यप्रेमाच्या नैसर्गिक भावनेवर मात करून ती मनाचे औदार्य दाखवते. हे प्रतिपाद्य सर्वस्वी नाट्यानुकूल आहे. वीणाला मुलाची अत्यंत आवड आहे, पण तिला मूल होत नाही. 'मूल स्त्रीच्या जीवनाचं साफल्य नाही का? स्त्री जन्माला येऊन निपुत्रिक राहिली तर तिनं देवाघरी मोठं पाप केल्यासारखं होईल.' वीणेच्या तोंडून परंपराच जणूकाही हे बोल वदवून घेते. वीणाला मुलगा हवा असतो, कारण नवरा कामाला गेल्यानंतर त्याची आठवण डोळ्यासमोर असावी. त्याकरिता नवऱ्याची दुसरी प्रतिमा म्हणून मुलगा हवाय. येथे प्रामाणिक उत्कट भावनेचे आवाहन सौम्य होते. सपक होते. मुलासाठी झुरणे वेगळे आणि नवऱ्याच्या प्रतिमेचे ध्यान करता यावे म्हणून पतीसारखा मुलगा असणे वेगळे. अपत्यासाठी तळमळणारी, मातृत्वाला भुकेलेली वीणा दाखवत असताना परंपरेला अकारण राबवल्यामुळे स्त्रीचित्रण पारंपरिकतेच्या मूळ पदावर येते. या नाटकातील मध्यवर्ती घटना देखील रांगणेकरांनी परंपरेने जखडबंद केली आहे. विश्वास, वीणा आणि विजया या नाटकातील तीन महत्त्वाच्या व्यक्ती आहेत. विश्वासचे आणि विजयाचे एकमेकांवर प्रेम असते. विजयाला विश्वासपासून मूल होणार असते; परंतु विश्वासला ही गोष्ट माहीत नसते. अर्थात विश्वासला ही गोष्ट ठाऊक असणे अगर नसणे याचा त्याच्या अखेरच्या निर्णयाशी काही संबंध असतो असे नाटक पाहताना वाटत नाही. विश्वासचे विजयावर अतिशय प्रेम असूनही विश्वास विजयाशी लग्न करीत नाही.

रूढीची ढाल पुढे करून आपण विजयाला जीवनातून का काढून टाकले आणि वीणाशी का लग्न केले याचे सोपे उत्तर देतो. – ‘विजया परजातीची म्हणून आई तिला सून म्हणून घरात घ्यायला तयार नव्हती. तिच्यावर माझं प्रेम होत. आईनं अगदी मरताना मला शपथ घातली नसती तर मी तिच्याशी लग्न करणार होतो. मी तिचा विश्वासघात केला याचं शल्य माझ्या मनाला सारखं बोचतं आहे, पण मी करू शकलो नाही तिच्यासाठी.’ मातृभक्त विश्वासचे चित्र येथे ठोसपणे व्यक्त झाले. आणि परंपरेने मुलाकडून आईच्या संदर्भातील आज्ञाधारकतेची व कर्तव्यपालनाची जी अपेक्षा केली, ती येथे पूर्ण झाली.

परंपरेचा दुहेरी विनियोग कसा केला गेला तेही येथे लक्षात घेण्यासारखे आहे. नाट्यवस्तूला कारणीभूत असणाऱ्या प्रमुख व्यक्ती विश्वास आणि वीणा यांचा विवाह केवळ परंपरेचे जू मानेवर बसल्यामुळे झाला आहे असे समजण्यास काही प्रत्यवाय नाही. वीणेच्या ठायी मातृवात्सल्य दृग्गोचर होण्याकरिता व तिचे झुरणे ठसवण्याकरिता वीणेचा विवाह झालेला दाखवणे गृहीत तत्त्व होते. आईची शेवटची इच्छा, वचनभंग, पुत्रकर्तव्य व अंती केवळ आईच्या समाधानाकरिता केलेला विवाह या सर्व परंपराबद्ध स्पष्टीकरणांच्या पसाऱ्यात कुमारीमाता विजया आणि तिचे मूल हा जबाबदारीचा नैतिक प्रश्न नाटककाराने चुटकीसरशी उडवून लावला आहे. विजयाचे मूल वीणाने स्वीकारायचा प्रश्न उभा राहातो तेव्हा ‘तुझ्या सवतीचं मूल तू जवळ केलं असतंस?’ या विश्वासच्या प्रश्नामागे ज्याप्रमाणे पत्नीच्या स्वभावाबद्दल त्याचे अज्ञान प्रगट होते त्याप्रमाणे विश्वासची ही धारणा परंपरेला धरून आहे हे देखील समजून येते. तसेच त्यामागचा विचार प्रेक्षकांच्या नित्य परिचयाचा आहे. सावत्र आई, सवतीमत्सर, सवतीच्या मुलांचा दुस्वास करणे या भावना पांढरपेशा समाजाला नवीन नाहीत. रांगणेकरांच्या नाटकांतून पांढरपेशा वर्गाचे चित्रण केले आहे. त्यात एकत्र कुटुंबपद्धतीला महत्त्व आहे. व त्यावर रांगणेकरांची अव्यभिचारी निष्ठा आहे. विवाहविषयक मूल्य पारखून घेण्याच्या भरीस रांगणेकर फारसे पडत नाहीत. पण कुटुंबचित्रणावर भर देतात.

त्या काळातील ज्या प्रेक्षकांनी ‘अर्धांगी’, ‘कुंकू’, ‘माणूस’, ‘शेजारी’, ‘तुझाच’, ‘चिमुकला संसार’, ‘दहा वाजता’ असे चित्रपट उचलून धरले तो प्रेक्षकवर्ग रांगणेकरांचा होता. कुटुंबातील व्यक्तीमधील संबंधांवर दोन पिढयातील वैचारिक अंतराय निर्माण होतो, त्यावर, प्रेमविवाहानंतर नव्या वातावरणातील तरुण स्त्री-पुरुषातील मैत्रीवर या चित्रपटांतून भर दिला गेला होता. त्यात कुटुंबाची प्रतिष्ठा हा प्रश्न देखील अनेक वेळेला हाताळला गेला होता. रांगणेकरांनी कुटुंबचित्रणाला आपल्या नाटकांत प्रमुख स्थान दिले. त्यांना अभिप्रेत असणारी कुटुंबव्यवस्था नातेसंबंधावर आधारित असते. या नातेसंबंधाचा पाया परंपरेवर अवलंबून असल्याचेच त्यांच्या नाट्यचित्रणातून दिसून येते. त्यांच्या नाटकांतील

व्यक्तीच्या नातेसंबंधांतून निर्माण झालेल्या कर्तव्यभावनेवर कुटुंबसंस्था शिक्कामोर्तब करते. त्यामुळे कुटुंबातील सर्वांचे एकमेकांशी असणारे भावसंबंध गुणात्मक दृष्ट्या भिन्न असले तरी शेवटी एका पातळीवर येतात. हे भावसंबंध कर्तव्यभावनेवर अनुस्यूत असून त्यांचे स्वरूप परंपरेने ठरवून दिलेले असते. रांगणेकरांच्या काळापर्यंत शहरी संस्कृतीमध्ये व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पनांचे स्वरूप मवाळ होते. आर्थिक स्वांतत्र्य असो अगर नसो कुटुंबातील आणि रक्ताच्या नात्यातील व्यक्तीविषयी बुद्धिनिष्ठ विश्लेषणवृत्ती बाळगणाऱ्या पत्नीचे दर्शन रंगभूमीवर क्वचितच घडू शकत होते. सुशिक्षित नवतरुण पिढीच्या भावविश्वात आणि वास्तवातही नातेसंबंधाला अत्यादराचे स्थान होते. हे नाते इतके सन्मानिले जात होते की, टोकाची समर्पणाची भावना प्रगट होत होती. जणू काही एकमेकांसाठी त्याग करण्याची चढाओढ लागलेली दिसत होती. व्यक्तिस्वातंत्र्याला वैयक्तिक, खाजगी आणि सैद्धांतिक स्वरूप येऊ शकते तसे तेव्हा आले नव्हते. आईवडिलांप्रमाणे वडील बंधू, धाकटा भाऊ, वहिनी, दीर, नणंद, भावजय या नात्यातील भावसंबंधाचे स्थान व्यक्तीच्या जीवनात महत्त्वाचे होते. त्याला परंपरेचे खतपाणी मिळालेले होते. एकमेकांबद्दलचे प्रेम, कर्तव्यभाव, आदर, विश्वास, कृतज्ञता, हक्क अशा विविध स्तरांवर या नात्यांचे पीळ कायम होते. रांगणेकरांच्या नाटकांतून कधीमधी ते सैल होताना दिसतात; कधी त्यातील तणाव अधिक वाढतो. 'माझे घर' मधील बाजीरावाचे आपल्या वडील भावाशी म्हणजे नारायणशी जे संबंध आहेत ते परंपरेमुळे टिकले आहेत. एरवी बाजीरावाचा स्वभाव मनमोकळा, बेफिकीर आहे. तो जणू स्वतःवर खूष आहे. बाह्यतः थोडा उडाणटप्पू स्वभावाचा बाजीराव जुन्या मताच्या वडिलांच्या घरात राहायला तयार आहे (लग्न झाल्यानंतरही). कारण तशीच परंपरा आहे. 'वहिनी' मधील वल्लभला आपल्या मोठ्या भावाविषयी आदर असतो. घराण्याचा अभिमान वाटतो. त्याचे उघड उघड परंपरा हे कारण आहे. या नाटकातील वल्लभचे विचार त्याच्या घरातील कुणाच्याही विचारांशी जुळण्यासारखे नसतात. परंपरेने सिद्ध केलेले वहिनी आणि धाकटा दीर यातील नाते विशेष नाजूक; काहीसे भावाबहिणीच्या नात्याच्या जवळ जाणारे आहे. दीर-वहिनी या नात्याचे लाघवी स्वरूप वहिनी नाटकात आहे. वल्लभ आणि दिगंबर यांचा संबंध काही अंशी औपचारिकतेचा आहे. मोठ्या भावाचा मान राखणारा धाकटा भाऊ येथे दिसतो. त्यांच्यातील नाते परंपरेनुसार विकसित होत जाते. 'वहिनी' या व्यक्तित्वात औदार्य, क्षमाशीलता, ऋजुत्व आहे. 'वहिनी'ची मूस 'माझे घर' मधील लक्ष्मीच्या चित्रणात आहे. काहीशी तिरकस छेद गेलेली 'कुलवधु' मध्येही आहे. भानुमतीची धाकटी नणंद बनी आणि भानुमती यांच्यातील नातेसंबंधाचे स्वरूप पारंपरिक आहे. त्यागी, प्रेमळ, क्षमाशील आणि समजुतदार अशी ही वहिनी पुढे रांगणेकरांनी 'भाग्योदय' नाटकामध्ये भानुमतीच्या रूपरेषेत पूर्णत्वाला नेली आहे. (हे नाटक संघर्षरहित, हेतुशून्य

असल्यामुळे त्याचा स्वतंत्र विचार करणे आवश्यक नाही.) अशा रीतीने रांगणेकरांच्या नाटकांतील परंपरेचा अर्थ समजून घेतल्यावर नवतेचा अर्थ जास्त स्पष्ट होऊ शकेल.

परंपरा हा मानबिंदू कल्पून लिहिलेल्या रांगणेकरांच्या 'आशीर्वाद', 'कन्यादान', 'नंदनवन', 'एक होता म्हातारा', 'रंभा' या नाटकांत अंती परंपरेचा विजय असला तरीही रांगणेकरांच्या 'कुलवधु', 'वहिनी', 'कोणे एके काळी' अशांसारख्या नाटकांतून व एकांकिकांतून रांगणेकर परंपरेपेक्षा नवतेचा पक्ष उचलून धरताहेत असे दिसते.

नवता

रांगणेकरांच्या नाटकांतून नवतेचा अर्थ कसा लागतो हे त्यांच्या 'वहिनी', 'कुलवधु', 'माझे घर', 'आशीर्वाद', 'कोणे एके काळी', 'माहेर' या नाटकातून, तसेच 'फरारी' आणि 'सतरा वर्षे' या एकांकिकातून पाहाण्यासारखे आहे. त्या काळातील जिव्हाळ्याचे प्रश्न तात्त्विक बडिवार न माजवता प्रकट करण्याचा प्रयत्न येथे यशस्वी झाला आहे.

एकत्र कुटुंबपद्धतीचे बदलत्या काळाला न जुमानणारे सत्ताधारी रूप 'वहिनी'-मध्ये प्रगट झाले आहे. प्रतिष्ठा सर्वस्व मानणाऱ्या जुन्या पिढीला नव्या पिढीने शह दिला आहे. त्यामुळे निर्माण झालेले स्फोटक वातावरण या नाटकात जाणवते. सामाजिक परिवर्तनाच्या काळामध्ये घरोघर उद्‌भवू शकणाऱ्या या प्रश्नाला या विचारवस्तूने वाचा फोडली आहे. नवी पिढी आणि जुनी पिढी यातील संघर्ष सनातन आहे. पण काळानुसार आचारविचारातील बदल यातील संघर्षात प्रतिबिंबित होतो. 'माझे घर' मध्ये एकत्र कुटुंबाचे ढासळते रूप पकडण्याचा प्रयत्न केला आहे. एकत्र कुटुंबात व्यक्तिमनाचा कोंडमारा होतो. स्वतंत्र विचाराच्या व्यक्तीला पावला-पावलावर आपल्या इच्छा, आवडीनिवडी यांना मुरड घालणे कठीण होते. ही एकत्र कुटुंबातील एक घटक व्यक्तीची गळचेपी झालेली या नाटकात प्रभावीपणे व्यक्त होते. अर्थार्जन करणारी-स्त्री ही एक समस्या बनते. एका बाजूने हा प्रश्न व दुसऱ्या बाजूने कुलीन घराण्यातील स्त्रियांनी चित्रपटसृष्टीत प्रवेश केल्यास त्याचे पांढरपेशा समाजावर कोणते परिणाम होऊ शकतात हा दुसरा प्रश्न. असे दुपदरी प्रश्न 'कुलवधु' मध्ये हाताळले गेले आहेत. तत्कालीन समाजाचे विवक्षित प्रश्न 'कुलवधु'तून आविष्कृत झालेले दिसतात. या प्रश्नाकडे बदलत्या व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी दृष्टिकोनातून, अर्थात 'नवते'च्या दृष्टिकोनातून पाहिले गेले आहे. 'आशीर्वाद'-मध्येही मिळवत्या मुलीचा प्रश्न हा वडिलांच्या प्रतिष्ठेचा प्रश्न कसा होऊन बसतो; परंतु नाटकातील इतर पात्रांना त्यातील वैय्यर्थता कशी जाणवते ते दाखवले आहे. खुद्द वडिलांचा दृष्टिकोन काही काळाने बदलतो. 'माहेर' मधील भावनाट्य महत्त्वाचे आहे. श्रीमंत बापाच्या एकुलत्या एका मुलीच्या प्रेमविवाहाचा प्रश्न तेथे गुंतागुंतीचे रूप घेतो. 'माहेर' मध्ये परंपरा व नवता यातील संघर्षाचे व्यामिश्र स्वरूप प्रगट झाले

आहे. 'कोणे एके काळी' मध्ये हीन जातीतील तरुण मुलीची समस्या दाखवली आहे. परंपरेमुळे अशा मुलीचे भावजीवन कायमचे उद्‌ध्वस्त झालेले असते. त्यातून नवा मार्ग काढण्याचा प्रयत्न केलेला येथे दिसून येतो. त्या अनुभवाचे अनेक पैलूंतून येथे दर्शन घडते. स्वातंत्र्यसंग्रामात जीवन झोकून देणारी पिढी १९४० च्या सुमारास कथाकादंबऱ्यांतून आढळते. फडके, खांडेकर, माडखोलकर या लोकप्रिय कादंबरीकारांची अनेक कथानके स्वातंत्र्ययुद्धाच्या पार्श्वभूमीवर आकाराला आलेली आहेत. रांगणेकरांच्या एका एकांकिकेत प्रत्यक्ष राजकीय लढ्यात भाग घेणारी व्यक्ती दिसते. 'फरारी' मधील द्वारकानाथ क्रांतिकारकांच्या गटातील असतो. असे समकालीन कुतूहलविषय रांगणेकरांनी आपल्या नाटकांच्या कथावस्तूकरिता निवडले. या विषयाच्या निवडीत रांगणेकरांची नवीनतेची दृष्टी दिसून येते. परंतु ही गोष्ट दुय्यम आहे. तर या नाटकातून प्रतिगामी प्रवृत्तीपुढे जुनाट विचारांची, कालबाह्य मूल्यांची पीछेहाट होणे अपरिहार्य आहे असे रांगणेकरांनी दाखवून दिलेले आहे ही गोष्ट नवतेच्या संदर्भात महत्त्वाची ठरते.

वरील नाटकातून नाट्यात्मक विरोध स्पष्ट होण्याकरिता रांगणेकरांनी केलेले स्त्रीचित्रण अर्थपूर्ण ठरले आहे. येथे स्त्रियांच्या स्वभावधर्मामुळे नवतेची प्रकर्षाने जाणीव होते. स्त्रियांच्या वागणुकीमुळे त्या संपूर्ण कुटुंबसंबंधाला एक नवा अर्थ प्राप्त होतो.

रांगणेकरांच्या या नाटकांतील स्त्री विशिष्ट परिस्थितीत व वातावरणात स्वतःचे स्वतंत्र निर्णय घेते, हे सर्वाधिक महत्त्वाचे आहे. या प्रत्येक नाटकात तिच्या जीवनातील पेचप्रसंग वेगळा आहे. नाटकातील संघर्षात तिचे स्थान अनन्यसाधारण असे आहे. ती कधी सुशिक्षित आहे. कधी उच्चशिक्षित आहे, कधी सर्वसामान्य आहे. प्रसंगी तिच्याकडून कोणत्याही कृतीची अपेक्षा नसताना (उदा. 'माहेर') स्त्री स्वतःच्या इच्छेनुसार स्वतंत्रपणे निर्णय घेऊ शकते. त्या निर्णयाचे दूरगामी व कायम स्वरुपाचे परिणाम इतरांच्या जीवनावर घडणार आहेत या गोष्टीची तिला जाण आहे. भानुमती (कुलवधु), लक्ष्मी (माझे घर), कालिंदी (माहेर), सुमित्रा (आशीर्वाद), कल्याणी (कोणे एके काळी), जानकी (वहिनी), इंदिराबाई (सतरा वर्षे), रंभा (रंभा) या स्त्रिया वरवर पाहता त्यांच्या स्वभावाला न जुळणारे अनपेक्षित निर्णय घेताना आढळतात. त्यांच्या निर्णयामुळे त्यांचे जीवन तळातून बदलते. पण आपल्या निर्णयाचे बरेवाईट परिणाम भोगण्यास त्या सज्ज असतात. नव्या व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी विचारमंथनातून त्यांचे निर्णय त्यांनी बुद्धिपुरस्सर घेतलेले असतात. जणू नव्या विचारांची मूर्त रूपे त्यांच्यातून प्रगट होतात. रांगणेकरांच्या पूर्वकालीन व समकालीन नाटककार प्रामुख्याने अत्रे व वरेरकर यांच्या सामाजिक नाटकांतील स्त्री-पात्रापेक्षा रांगणेकरांच्या नाटकातील ही स्त्री-पात्रे वेगळी आहेत.

अत्र्यांच्या 'घराबाहेर' किंवा 'उद्याचा संसार' मधील निर्मला आणि करुणा यांना प्रथमपासून एक अपवादात्मक व्यक्तिमत्व आणि वैशिष्ट्यमूर्ण परिस्थिती लाभलेली आहे. निर्मला घर सोडण्याचा निर्णय घेते कारण तिला गौतमसारख्या कणा नसलेल्या भेकड नवऱ्याकडून त्या घरात संरक्षण मिळणार नाही याची खात्री पटते. स्वतःच्या शीलरक्षणार्थ घर सोडण्याखेरीज तिच्यापुढे दुसरा पर्याय नसतो. एकप्रकारे आत्मसंरक्षणाकरिता परिस्थिती तिला हा निर्णय घ्यायला भाग पाडते व नाइलाजाने निर्मला घर सोडते. त्यात अनेक धोके संभवतात. शीलभ्रष्टतेचा सर्वात मोठा धोका असतो. एकाकी असून एकाकी निर्मलेला अब्रूने जगावे लागणार असते. निर्मलेमध्ये स्वतःच्या पायावर उभे राहाण्याचे सामर्थ्य नसते. घर सोडण्याचा निर्णय घेण्यात तिने एक सर्वमान्य जीवनपद्धतीचा निषेध केलेला असतो. परंतु अशा प्रकारचा निर्णय घेण्यामागे तिची अगतिकता हे एकमेव सबळ कारण असते. तो निर्णय घेण्यातील अपरिहार्यता परिस्थितीजन्य असते. करुणेचा ('उद्याचा संसार') आत्मघात याच जातीचा आहे. करुणा विचारी, गंभीर तरीही संवेदनाशील आहे. तिच्यात भारतीय स्त्रीमधील तेजस्वीतेचा प्रत्यय येतो. करुणेच्या सर्व कुटुंबियांचे जीवन एकाच वेळी उद्ध्वस्त होत जाते. विश्राम बेजबाबदार पिता व पती असतो. त्याची स्वार्थलोलुप वागणूक शेखर आणि नयनाच्या विनाशाला कारणीभूत होते. शैलाच्या अतिरेकी स्त्रीस्वातंत्र्यवादी विचारामुळे तिचे जीवन भरकटत जाते. तिचे विचार पढीक स्वरुपाचे असतात. त्यांना अनुभवाची खोली प्राप्त झालेली नसते. विश्रामच्या प्रेमाला पारखी झालेली करुणा अगोदरच दुःखी असते. घरादाराचे छत्र मोडून पडते. मुलांचे जीवन कडेलोटाच्या टोकाला जाऊन पोहोचलेले असते. करुणेच्या सहनशक्तीचा अंत होतो. करुणेच्या आयुष्याची शोकान्तिका होते. दुःखभार सहन न होऊन ती आत्महत्या करते. परिस्थिती आणि क्रूर नियतीमुळे करुणा आत्महत्या करण्यासाठी उद्युक्त होते. तिच्या निर्णयातून एक भीषण शोकान्तिका निर्माण होते. असहाय्य करुणा परिस्थितीच्या अशा विलक्षण फासात अडकलेली असते की आत्मघाताखेरीज ती दुसरे काही करू शकली नसती. तिचे सर्व उपाय हरतात. एका अर्थाने ती आत्महत्येखेरीज दुसरा कोणताही निर्णय घ्यायला असमर्थ असते. असा निष्कर्ष काढणे चुकीचे ठरणार नाही. वरेरकरांच्या नाटकांतून सामाजिक प्रश्नांचे स्वरूप गडदपणे मांडलेले आहे. त्यातील व्यक्तींच्या स्वभावातील बारकावे, संवेदना, भावना आदी दुय्यम ठरतात. बिजली ('सोन्याचा कळस') वरदा, ('जागती ज्योत'), चंदा ('चला लढाईवर') या स्त्रिया जणू जागृत स्त्रियांचे नेतृत्व करतात. त्या जहाल अभिमानी व अतिरेकी आहेत. अशा स्त्रियांमुळे वस्तुस्थितीचे विपरीत चित्रण होते. त्या स्त्रिया स्वतःच्या अपवादात्मकतेने डोळ्यात भरतात. रांगणेकरांच्या नाटकांतील स्त्रीपात्रे सर्वसाधारण आहेत. स्त्रिया साध्या, सरळ, काहीशा हळव्या, आपल्या माणसावर जीव ओतून प्रेम करणाऱ्या आहेत. आपल्या नाटकांतून जे जीवन

वरेरकरांनी चित्रित केले आहे ते निव्वळ मध्यमवर्गीय नाही. तर रांगणेकरांच्या सर्व प्रमुख नाटकांत कुटुंबसंस्थेतील ऋणानुबंधांची उकल करण्याचा प्रयत्न दिसून येतो.

वरेरकरांच्या नाटकांतील वातावरण बुद्धिनिष्ठतेकडे, वैचारिकतेकडे झुकणारे आणि प्रचारप्रेरित व म्हणून रांगणेकरांच्या नाटकांतील वातावरणापेक्षा अधिक प्रक्षोभकही आहे. रांगणेकरांनी हाताळलेले सामाजिक प्रश्न आणि वरेरकरांनी निवडलेल्या समस्या भिन्न आहेत. हुंडा (हाच मुलाचा बाप), अशिक्षित स्त्रीचे नवे आव्हान (सोन्याचा कळस), असहाय्य विधवा (सत्तेचे गुलाम), विषमतेवर आधारित कामगार-मालक संघर्ष अशांसारख्या समस्या रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकातील प्रधान समस्या नाहीत.

'रांगणेकरांच्या पूर्वीची नाटके समाजाच्या प्रकृतीवर आधारलेली नसून विकृतीवर आधारलेली असत. विडंबनात्मक विनोद व भावनात्मक अतिशयोक्ती यांच्यावर त्यांची परिणामकारकता अवलंबून असे. सामाजिक विकृतीचा आश्रय न करता समाजाच्या सर्वसाधारण प्रकृतीचे दिग्दर्शन करून त्यांनी आपली नाटके यशस्वी करून दाखवली. हा त्यांच्या कर्तृत्वाचा अभिनंदनीय विशेष होय.' हे बनहट्टींचे विधान सामाजिक नाटकातील सर्वसामान्यत्व म्हणजे काय यावर प्रकाश टाकते. किंबहुना रांगणेकरांच्या नाटकांतील कौटुंबिकत्व येथे उमजून येते. समाजातील विकृतीचे चित्रण करताना रांगणेकरांच्या समकालीन व पूर्वकालीन नाटककारांनी टोकाच्या मनोवृत्तीच्या व्यक्ती निवडल्या होत्या. रांगणेकरांची पात्रे समाजातील साधारण स्वभावाची असतात. त्यातून परंपरा प्रगट होते. त्यांची पात्रे अनेक वेळेस सर्वसामान्य मध्यमवर्गीय घराघरांतून आढळणाऱ्या स्त्रीपुरुषांच्या प्रतिकृती वाटतात. बनहट्टी असेही म्हणतात की, 'हे नाटक करमणुकीकरिता पाहात नसून त्यात आपले आयुष्य चित्रित झालेले आपण पाहात आहोत' असे प्रेक्षकांना वाटते. यावरून रांगणेकरांच्या नाटकांतील वातावरण आणि व्यक्तिस्वभावाचे स्पष्ट दिग्दर्शन होते.

रांगणेकरांच्या नाटकांतील वातावरण पूर्णतया कौटुंबिक आहे. त्यातील पुरुषपात्रांचे स्वभावविशेष ठराविक मुशीतून निर्माण झाले आहेत. त्याला भाऊकाकांसारखे अपवाद आहेत. रांगणेकरांच्या नाटकांतील मध्यमवर्गीय मध्यममार्गी जाणीव एका अर्थाने त्यातील पुरुषपात्रांच्या प्रतिनिधिक चित्रणाने निर्माण झालेली आहे. त्यातील अनेक पुरुषपात्रे ठोकळेबाज आहेत. 'भटाला दिली ओसरी' मधील विठ्ठलराव 'वहिनी' मधील शंकरभाऊ, 'कन्यादान' मधील आबासाहेब, 'एक होता म्हातारा' मधील नाना, 'कुलवधु' मधील बाप्पा ही माणसे पापभीरूपणाच्या, सर्वमान्य नीतिमानतेच्या आणि अब्रूदारपणाच्या मध्यमवर्गीय जाणीवा व्यक्त करतात. ठराविक आखीव व चाकोरीबद्ध विचार करतात व त्याला पूरक आचरण करतात. त्यांच्या स्वतःच्या वागणुकीमुळे त्यांच्या जीवनाला वेगळा

आकार मिळालेला आहे असे दिसत नाही. त्यांच्याठिकाणी ध्येयनिष्ठा असत नाही, अगर जगण्याची खास ऊर्मी आहे असे वाटत नाही. एखाद्या स्वनिर्मित श्रद्धेकरिता ते जगतात असेही नसते. प्रवाहपतितासारखे त्यांचे जीणे असते. चार भिंतीत जगणाऱ्या कुटुंबातील बापाला चार भिंतीतच काही बदल घडवून आणावा असे वाटत नाही. 'कन्यादान', 'माझे घर', 'माहेर' मधील बाप एका ठराविक दिशेने जातात. त्यांच्या बोलण्यात व वागण्यात निर्जीवता दिसून येते. चावी दिलेल्या खेळण्याप्रमाणे त्यांची गती आखलेल्या दिशेने होत असते. त्यांच्यात संवेदनाशीलतेचा जवळजवळ अभाव आढळून येतो. मुळात त्यांच्यात विशेष चैतन्य नसते. विशेषतः ते कधीही अंतर्मुख होऊ शकत नाहीत. ही पुरुषपात्रे नाटकात एखाद्या प्रसंगात सापडतात तेव्हा आळवाच्या पानासारखी अस्पर्श राहातात. त्यांच्यात बदल झाला तरी सौम्य स्वरूपाचा आणि वरवरचा असतो. म्हणून ही पात्रे निर्जीव वाटतात. अशा पुरुषपात्रांच्या मेळाव्यामध्ये भानुमती, लक्ष्मी, सुमित्रा यांच्या जीवनविषयक दृष्टिकोनामध्ये नवतेचा प्रत्यय येतो व परिणामतः या स्त्रिया अधिक जिवंत वाटतात.

नवतेचा प्रत्यय देणाऱ्या रांगणेकरांच्या नाटकांतील प्रमुख स्त्री एखाद्या कौटुंबिक परिस्थितीत सापडलेली असते. त्यातून तिच्यापुढे पेच उभा राहतो. तिच्या अत्यंत जवळच्या व जिव्हाळ्याच्या व्यक्तीचे सुख, आनंद तिच्यावर निर्भर असतो. कधी त्या व्यक्तीचे संपूर्ण जीवनच त्या स्त्रियांच्या निर्णयावर अवलंबून असते. प्रारंभी या स्त्रिया परंपराप्रिय असतात. स्वतःचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व इतरांना बोचणार नाही, खुपणार नाही अशी काळजी घेणारे त्यांचे आचरण असते. आपली आवड-निवड व्यक्त करण्याचे त्या कटाक्षाने टाळतात आणि कुटुंबातील इतरांच्या आवडीनिवडींशी समरस होतात. वडिलांचा मान राखण्यात, पतीचा सन्मान करण्यात त्या स्वतःला धन्य समजतात. नाटकाच्या अखेरीला त्यांच्यात परिवर्तन झालेले आढळते. स्वतःसकट इतर कुणाही व्यक्तीवर झालेला अन्याय त्या सहन करू शकत नाहीत. नाट्यांतर्गत एक परिस्थिती निर्माण होते. अशा स्त्रिया परिस्थितीला शरण न जाणे, धैर्याने सामोरे जाणे, परिस्थितीमध्ये बदल करण्याचा प्रयत्न करणे किंवा कधी परिस्थितीशी तडजोड करणे यापैकी कोणत्याही निर्णयाप्रत जाऊन पोहोचतात. परंतु भानुमतीने अगर जानकीने नाटकाच्या शेवटी जो काय निर्णय घेतलेला असतो, तो त्यांचा स्वतःचा असतो. सर्वस्वी स्वतंत्र असतो. तो निर्णय दुसऱ्या कुणाच्या अथवा कसल्याही दडपणाखाली घेतलेला नसतो. तो निर्णय परिस्थितीने त्यांच्यावर लादलेला आहे असे वाटत नाही. त्या निर्णयाप्रत येण्याकरिता कधी भावनेची तर कधी सदूसद्विवेकबुद्धीची टोचणी कारणीभूत ठरते. ही त्यातील नवता आहे.

'वहिनी' मध्ये रांगणेकरांच्या इतर नाटकांप्रमाणे एका कुटुंबाची गोष्ट आहे.

मुंबईसारख्या शहरातून दिसून येणारी माणसांची विचारसरणी आणि लहान गावातील व्यक्तीच्या प्रतिष्ठेबद्दलच्या कल्पना यांतील ताण प्रगट होता होता वहिनीची व्यक्तिरेखा स्पष्ट होत जाते. त्या घरातील व्यक्तीचे प्रेमसंबंध परंपरेच्या तराजूमध्ये तोलले जात असतात. शहरात राहून आलेल्या वल्लभचा वेगळा विचार इतरांना पटत नाही. घराण्याच्या मोठेपणाला न शोभणारी मुलगी वल्लभ सून म्हणून आणू इच्छितो आणि कुटुंबात भडका उडतो. ह्या लग्नाने घराण्याची प्रतिष्ठा धुळीला मिळणार म्हणून सर्व माणसे अस्वस्थ होतात. प्रतिष्ठेचा दबदबा आणि श्रीमंतीची मुजोरी या दडपणाखाली वल्लभच्या प्रेयसीच्या होणाऱ्या बाळाची समस्या संपूर्ण दुर्लक्षिली जाते. यावेळी नेमकी वहिनी आपली स्वतंत्र भूमिका बजावते. एक स्त्री म्हणून शालनशी तिचे मनोभाव सहज संलग्न होतात. शालन वल्लभच्या होणाऱ्या बाळाची आई असते. म्हणून शालनला तिचे मानाचे स्थान मिळवून देण्याचा वहिनी निश्चय करते. कर्त्या पुरुषासमोर मान वर करून मोकळेपणाने न बोलणारी वहिनी आपले म्हणणे ठासून सांगते. वल्लभ आपल्या निश्चयापासून परावृत्त होणार नाही हे समजताच वहिनीला सात्त्विक समाधान मिळते. तिचे मनोबळ वाढते. वल्लभ म्हणतो, 'घराण्यासाठी माणसं नसतात, माणसांसाठी घराणी असतात. जे घराणं इतकं हृदयशून्य आहे, ज्या घराण्याला साधी माणुसकीची भावना कळत नाही, ते घराणं धुळीला मिळालं तरी मला काही वाटणार नाही.' खोट्या प्रतिष्ठेच्या कल्पनेपायी एका मुलीच्या आयुष्यावर निखारे ठेवायला निघालेल्या पुरुषांचा ती धिक्कार करते. 'भावोजींनी तुमचं ऐकलं नाही पण त्यांनीही तुमच्यासारखा घराण्याचा अभिमान दाखवला असता तर मीच त्यांना इथून धक्के मारून हाकलून लावलं असतं.' अशा कणखर शब्दान वहिनी आपल्या पतीचा पाणउतारा करते. हातात बॅग देऊन ती वल्लभला परत जायला लावते. जानकी ऊर्फ वहिनीचा हा निर्णय म्हणजे तिच्या विचारातील अचानक परिवर्तन नाही; तर तिला आजवर आलेल्या घराण्याच्या प्रतिष्ठेच्या अनुभवाचा परिपाक आहे. तिच्या माणसांनी अब्रूचा चुकीच अर्थ लावला. वहिनीला तो आता सहन होत नाही. मानवतावादी पातळीवर ती विचार करते. आणि वल्लभचा शालनशी विवाह लावून देण्याचा निर्णय ती घेते. 'प्रतिष्ठेच्या खोट्या कल्पनेला बळी पडून तुम्ही एका निष्पाप जिवाची हत्या करायला निघालात ' असे ती नवऱ्याला स्पष्टपणे विचारते. तिचा स्त्रीत्वाचा अभिमान तिला स्वस्थ बसू देत नाही. मध्यमवर्गाच्या स्वार्थीपणाचा ती उघड उघड निषेध करते. जानकीच्या वक्तव्यातील उपहास, बेगडी प्रतिष्ठेबद्दलचा तिचा तिरस्कार यामुळे या नाटकाच्या विचारवस्तूला नवीनतेची डूब मिळते. पुरुषाला एक न्याय आणि स्त्रीला एक न्याय ही विषमता वहिनीला तीव्रतेने जाणवते. पुरुषधार्जिण्या मध्यमवर्गीय पलायनवादी मनोवृत्तीचे तिला ज्या क्षणी आकलन होते; त्याक्षणी जानकीच्या अंतर्यामी बदल होतो. जानकीने वल्लभच्या लग्नासंबंधी घेतलेला निर्णय मूलभूत

स्वरूपाचा आहे. जानकी स्वतःची नैतिक भूमिका निःसंशयपणे व्यक्त करते. जानकीच्या पात्राच्याद्वारे 'नवता' अशा पद्धतीने व्यक्त झाली आहे. जानकीला छळणारा नैतिक प्रश्न तीव्र स्वरूपात तिच्या स्वतःच्या जीवनात उभा राहिलेला नाही ही गोष्ट ध्यानात घ्यावी लागते. या नाटकाची हाताळणी अशा तऱ्हेने केली आहे की जिच्या जीवनातील समस्या येथे चर्चिली जात आहे, ती शालन रंगमंचावर उपस्थित नाही. नाटकात शालनचा उल्लेख सतत असतो; परंतु ती प्रत्यक्षात नसते. म्हणून जेव्हा वल्लभला जानकी त्या घरातून बाहेर पडण्याचा सल्ला देते तेव्हाचे तिचे उद्‌गार अत्यंत दाहक आहेत. 'एक जीव तरी या घरातून मोकळा झाला याचे समाधान मिळू द्या मला'. हे ती निष्ठापूर्वक म्हणते. या ठिकाणी जानकीने आपल्या माणसांच्या मनाविरुद्ध जाऊन निर्णय घेतलेला आहे. व त्या निर्णयाला ती चिकटून ठामपणे उभी आहे. असे असूनही. रांगणेकरांच्या नाटकातील समस्या तीव्र होत नाही. प्रेक्षकांना त्या प्रश्नाची आच लागत नाही, नवतेच्या आघाती प्रहार होऊ शकत नाही. कारण बंडखोर जानकी तेवढीच परंपरानिष्ठ अगतिकता व्यक्त करते. 'शंकरभाऊ मला हे घर सोडून जाणे शक्य नाही.' तिच्या शब्दात तत्त्वनिष्ठेचा भास होतो; परंतु येथे कुटुंबहितसंबंधी अवधान अधिक आहे. रांगणेकरांच्या 'वहिनी' नाटकात या पद्धतीने परंपरेची आणि नवतेची अशी मध्यममार्गी बूज राखली. खांडेकरांनी म्हटले, 'सिनेमा नटी व सिंधू यांचे मिश्रण अशा नायिकेत समप्रमाण केले तर नाटकाला अत्यंत आधुनिक स्वरूप येऊन सनातनी समाजही त्यावर बेहद्द खूष होईल हे रांगणेकरांनी अचूक हेरले आणि कुलवधु निर्माण केली.' अशी समीकरणे योजून पात्रनिर्मिती होऊ शकत नाही हे आज कोणीही मान्य करू शकेल. खांडेकरांच्या वरील विधानाचा शब्दशः अर्थ स्वीकारणे अन्यायाचे आणि विपर्यस्त ठरण्याची शक्यता आहे. मात्र नवता आणि परंपरा याची प्रचिती 'कुलवधु' नाटकातून कशी येते या विचाराची दिशा खांडेकरांच्या वरील विधानातून मिळते. 'कुलवधु' हे रांगणेकरांचे अत्यंत यशस्वी नाटक आहे. या नाटकाच्या आधारावर 'नाट्यनिकेतन' ताठ उभे राहिले. पत्नी आपल्यापेक्षा मोठी झालेली पतीला खपत नाही. संसारामध्ये पुरुषाला स्त्रीपेक्षा उच्च स्थान असावे असे वाटते. यश, पैसा, कीर्ती आणि प्रतिष्ठा भानुमतीच्या पायाशी लोळण घेतात तेव्हा देवदत्तला मत्सर वाटू लागतो. ही 'कुलवधु' नाटकाची विचारवस्तू आहे.

'संसारात पती-पत्नी या दोन सारख्याच योग्यतेच्या व्यक्ती आहेत हे मला मुखत्वेकरून मांडायचे होते' असे रांगणेकर आपल्या नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीच्या (१९४२) प्रस्तावनेत म्हणतात. भानुमतीचे 'सिंधू' स्वरूप (खांडेकरांना अभिप्रेत असलेले) म्हणजे तिचे सर्वमान्यत्व आहे. ती तिची पारंपरिकतेचे पोषण करणारी प्रतिमा आहे. ती मध्यमवर्गातून आलेली आहे. भानुमतीच्या पूर्वायुष्यात अपवादभूत असे काहीही घडलेले नाही. तिच्या व्यक्तिमत्त्वातही असे काही नाही. सिंधूप्रमाणे

तिच्या माहेरी लक्ष्मी पाणी भरते असे नाही. जातीबाहेर लग्न केल्यामुळे भानुमतीच्या सासरच्या लोकांचा तिच्या लग्नाला विरोध असतो. (या नाटकातील मूलभूत नाट्यानुभव 'विजातीय लग्ना'चा नाही हे उघड आहे.) भानुमती आणि देवदत्त यांना आपल्या आईवडिलांचा आधार नसतो. हे दोघे शहरात आपल्या इन मिन दोन माणसांच्या संसारात मश्गूल असतात. सिनेमात काम करायला लागण्याअगोदर भानुमती देवदत्ताच्या आनंदात स्वतःचा गौरव मानीत होती. आर्थिक हलाखीच्या परिस्थितीतही तिचे मनःस्वास्थ्य बिघडलेले नव्हते. नंतर वैभवाचा काळ येतो. ते जोडपे एकमेकाच्या सहवासात सुखाचा उपभोग घेत असते. त्यांच्यात कसलाही तणाव नाही असे नाटकाच्या सुरुवातीला दाखवले आहे. देवदत्ताच्या घरच्या माणसांच्या प्रलापामुळे देवदत्ताची मनःशांती लोप पावते व भानुमतीचा मोठेपणा त्याला सहन होईनासा होतो. नाटकाच्या विकासाच्या ओघात काही घटना घडतात व नाटकाच्या अखेरीला भानुमती घर सोडून जाते. या घटनेची तुलना इब्सेनची 'नोरा' किंवा अत्र्यांची 'निर्मला' या नायिकांशी केली जाते. तुलनेमागे समान घटक असल्याचे दिसत नाही. त्यामुळे या तुलनेची आवश्यकता पटत नाही. निष्कपट आणि उदारबुद्धी देवदत्ताच्या मनातील पुरुषी अहंकार उफाळून आल्यानंतर त्यांच्या संसारातील सुख हरपते. त्याच्या वडिलांनी भानुमतीचे कौतुक करण्यास प्रारंभ केल्यावर तो भानुमतीचा द्वेष करू लागतो. आणि दोघातील बेबनाव विकोपाला जातो. आपल्या आजवरच्या पतिसेवेचे, निष्ठेचे व त्यागाचे श्रेय मातीमोल झाले. स्वतःचा अपराध नसताना पतीचे आपल्यावरील प्रेम संपुष्टात आले, हे समजताच भानुमती देवदत्तापासून दूर जाण्याचा निर्णय घेते. गृहत्याग ही कृती वगळता इब्सेन किंवा अत्रे यांच्या नायिकांशी भानुमतीचे साम्य नाही. नोराला स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाची व परिणामी, व्यक्तिस्वातंत्र्याची भेदक जाणीव होती. स्त्रीत्वाचे कवच जणूकाही गळून पडून लखलखत्या स्वत्वाची जाणीव तेवढी नोरामध्ये शिल्लक उरते. हेन्रीक इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस'चे वास्तव गंभीर स्वरूप या नाटकाला प्राप्त झालेले नाही. नोराची जीवघेणी संवेदनशीलता आणि सूक्ष्म वैचारिक जाण या गुणांचा भानुमतीच्या ठिकाणी अभाव आहे. एकाच वेळी स्त्री म्हणून वैयक्तिक आणि वैश्विक अनुभूती देण्याचे नोराचे सामर्थ्य भानुमतीच्या व्यक्तिमत्त्वामध्ये नाही. निर्मलेच्या गृहत्यागामागे तात्त्विक भूमिका नाही. ती एक पळवाट असते. (भैय्यासाहेबांच्या आश्रयाला जाणे आणि परत येणे या घटनांचा अर्थ हे सांगतो.)भानुमतीच्या गृहत्यागाचा निर्बळ भावनात्मक परिणाम होतो. निर्मला आणि नोरा या अन्य नायिका आणि भानुमती यांच्यात तुलना केल्यास एक भेद स्पष्ट दिसतो. भानुमती केवळ पत्नी म्हणून भावित होते. नोरा ही स्त्री म्हणून भावित होते, तर निर्मला खलपुरुषांच्या तावडीत सापडलेली असहाय्य अबला आहे. म्हणून ती प्रेक्षकांच्या दयेचा विषय ठरते. भानुमती घर सोडण्याचा निर्णय घेते, पण तिच्यावर असा निर्णय

घेण्याचे दडपण आलेले नाही. ती निर्मलेप्रमाणे परिस्थितीच्या कचाट्यात सापडलेली नाही. भानुमतीने हा निर्णय का घेतला हे नाटकाच्याद्वारा प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातून शोधून काढणे आवश्यक आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्य, व्यक्तिमत्त्वविकास किंवा दुसरी कोणतीही ऐहिक महत्त्वाकांक्षा भानुमतीच्या ठिकाणी नव्हती. एक कलावंत म्हणून तिला चित्रपटसृष्टी गाजवण्याची इच्छा नव्हती. पैशाची तिला हाव नव्हती. चित्रपटात काम करून पैसे मिळवणे देवदत्ताला पसंत नाही हे ती उमगून होती. म्हणून तिने स्वतःपुरता काही निर्णय घेतला होता. ती बाप्पांना सांगते.. ..

भानुमती : त्यांच्या सध्याच्या पगारात देखील मी खूप आनंदाने संसार करू शकेन. ... माझा एवढा चित्रपट पुरा होऊ दे.

बाप्पा : मग सोडणार की काय नोकरी?

भानुमती : हो त्यांच्यासाठी.

या संवादातून भानुमतीची भूमिका स्पष्ट होते. भानुमती एक पारंपरिक कुलवधु होती. व ती शेवटपर्यंत तशीच राहिली. म्हणूनच घर सोडल्यानंतर ती आपल्या सासूसासऱ्यांकडे आश्रयाला गेली. ती चित्रपटात परत जाऊ शकली असती. स्वतंत्र एकटी राहाण्याचा निर्णय घेऊ शकली असती. किंवा तिने दुसरा कोणताही पर्याय शोधला असता. पण ती तसे करत नाही. पतीचे आपल्यावरील प्रेम मत्सरामुळे संपुष्टात आले आहे ही गोष्ट तिला सहन होत नाही. निष्प्रेम आयुष्य कंठण्यात तिला स्वारस्य नाही. देवदत्ताच्या घरात भानुमतीला पत्नी म्हणून स्थान नाही असे तिच्या लक्षात येते. इनमीन दोन माणसांच्या संसारात आपले पत्नीपद तिला सर्वस्व वाटत असते. भानुमतीचे देवदत्तशी भावमय एकांतिक नाते आहे.

'आपल्या नवऱ्याने खूप खूप मोठे व्हावे अशी आम्हा बायकांची इच्छा असते' असे ती बोलून दाखवते. यातून ती सर्वसाधारण विवाहित स्त्रीच्या भावभावनांचे शब्दांकन करीत असते. परंतु याविरुद्ध परिस्थिती निर्माण होते. 'तुझा गुणगौरव चालला असताना तुझ्या शेजारी बसणं मला असह्य झालं असतं.' हे देवदत्तचे शब्द तिला नव्या परिस्थितीची जाणीव करून देतात. 'तू नुसती माझी बायको राहिली असतीस तर मी किती सुखी झालो असतो' हे शब्द तिला घायाळ करतात. देवदत्तचे प्रेम संपुष्टात आल्याचा तो पुरावा असतो. तिला फिरून जुन्या अवस्थेकडे जायचे नसते. यापुढेही ती त्याची पत्नी म्हणून त्याचा संसार करू शकली असती. पण आपल्यावर प्रेम करणारा देवदत्त एवढा बदललेला पाहून ती स्वतःहून घर सोडण्याचा निर्णय घेते. 'नुसत्या तुमच्या निःश्वासावर माझ्या शरीराच्या आणि मनाच्या हालचाली होत असत' हे तिचे शेवटचे त्याच्याविषयीचे उद्‌गार आहेत. देवदत्ताबद्दलच्या, तिच्या पती म्हणून असणाऱ्या प्रेमभावनेच्या ठिकऱ्या ठिकऱ्या उडाल्याने घेतलेला निर्णय आहे. देवदत्तच्या आयुष्यावर त्याचा काय परिणाम होईल याचा विचार ती त्या क्षणी करू इच्छित नाही. भानुमतीने आपल्या हृदयस्थ भातवेचा

कौल मानलेला आहे. गृहत्याग करून नवतेचा दृष्टिकोन प्रगट केलेला आहे. परंतु स्वतःच्या बाळबोध व्यक्तिमत्वाला तडा जाऊ दिलेला नाही.

'माझे घर' या नाटकाची नाट्यवस्तू रांगणेकरांनी वेगवेगळ्या पद्धतीने इतरत्रही हाताळलेली आहे. एकत्र कुटुंबामध्ये स्वतंत्र व्यक्ती म्हणून जगू पाहणाऱ्या स्त्रीमनाचा कोंडमारा लक्ष्मीच्या रूपाने आविष्कृत होतो. स्वातंत्र्यसुखाला मुकलेल्या वंचित मनाच्या व्यथा, वेदना तिच्या व्यक्तिमत्त्वातून मुखरित होतात.

'कुटुंबात प्रत्येकाला मत असून चालत नाही. घरातल्या कर्त्या माणसाने जे ठरवलं ते सगळ्यांनी ऐकलं पाहिजे.' हे परंपरावादी नानांचे सूत्र आहे. लक्ष्मी त्या घरची मोठी सून असते. 'मला स्वावलंबी पत्नी म्हणून जगायचं आहे', हे ती सुरुवातीला स्पष्ट सांगते. ती पुढे असेही म्हणते .. .. 'माझ्याशी त्यांनी लग्न केलं आहे ते या घरात मी आजन्म परावलंबी सून म्हणून राहावं म्हणून नव्हे.' लक्ष्मीचा व्यक्तित्ववादी स्वतंत्र बुद्धिनिष्ठ दृष्टिकोन नव्या युगाचा दृष्टिकोन आहे. लक्ष्मीच्या उक्तीमधील आणि कृतीमधील सडेतोडपणा, विचारांची सुस्पष्टता आणि अभिनिवेश पाहता तिच्यातील वेगळेपण उमगून येते. नारायणबरोबर संसार करण्यासाठी लक्ष्मी एकत्र कुटुंबातून बाहेर पडते. परंपराबद्ध आचार अगर विचार तिच्यामध्ये कधीही दिसून येत नाही. ती पारंपरिकतेला आपल्या परीने आव्हान देते. स्वतंत्र राहाण्याचा निर्णय तिने पतीच्या मनाविरुद्ध घेतलेला असतो. कुणाच्यातरी वर्चस्वाखाली रहाण्याची नारायणला लहानपणापासून सवय झालेली असते. स्वतःवर हुकमत गाजवून घेण्यात नारायणच्या मनाचा प्रगट उच्चार नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात झालेला आहे. तो आपल्या वडिलांना म्हणतो.. 'तुमचे विचार, तुमची मतं.. सारं सारं काही माझ्या रक्तात भिनून गेलं आहे. माझा मी राहिलोच नाही..... पांगुळगाड्याशिवाय रांगतं मूल चालू शकत नाही तसं तुमच्या पांगुळगाड्याशिवाय मला हालता येईना... चालता येईना ... बोलता येईना... विचार देखील करता येईना'... अशा नारायणवर वर्चस्व गाजवणे लक्ष्मीच्या सुसंस्कृत मनाला पटण्यासारखे नसते. लक्ष्मीच्या आधुनिकतेने तिचा भारतीय स्त्रीचा सांस्कृतिक पिंड बदललेला नसतो. म्हणून वस्तुस्थितीची समंजस जाणीव झाल्यावर ती स्वतःहून नारायणला वडिलांकडे परत पाठवते. तिचा एकत्र कुटुंबपद्धतीला विरोध नाही. पण म्हणून कुटुंबातील व्यक्तीमध्ये दुबळेपणा येत असेल तर त्याला तिचा सक्त विरोध आहे. पतीच्या सुखाचा विचार कोणत्याही भारतीय स्त्रीप्रमाणे लक्ष्मीच्या मनाचा प्रथम विचार आहे. 'यांचं पोरकेपण बायकांच्या वैधव्याहूनही दुःसह. मी एकटी पडले तरी चालेल, यांचं पोरकेपणाचं दुःख मला जास्त जरुरीचं वाटलं.' नारायणच्या मानसिक परावलंबित्वापुढे लक्ष्मी हार मानते. तरी तिची स्वतःवरील श्रद्धा अढळ आहे. स्वतःच्या वृत्तिविचारांशी तडजोड करून लक्ष्मी नारायणबरोबर सासऱ्यांच्या घरात परत जात नाही. नारायणच्या सुखासाठी स्वतःकडे कमीपणा घेते. घर सोडण्याच्या

लक्ष्मीच्या निर्णयामुळे नारायणच्या जीवनात आमूलाग्र बदल झाला. तिच्या निर्णयामुळे संपूर्ण कुटुंबावर वेगळा परिणाम झाला. येथे लक्ष्मीचा निर्णय स्वतःचा, स्वतंत्र, विचारांच्या निकषावर पारखून घेतलेला निर्णय होता. त्याच्या परिणामाची कटू जाणीव तिला होती. परंतु ज्या सुखाची तिने अपेक्षा केली, ते प्राप्त झाले नाही. पती सुखी व्हावा असे मनापासून वाटले. म्हणून नवा निर्णय घेतला. या नव्या निर्णयाकरिता पूर्वीपेक्षा अधिक मनोधैर्य दाखवावे लागले. स्वतःची अस्मिता सांभाळून नवीनतेचा आविष्कार करणाऱ्या लक्ष्मीमध्ये संथ स्वीकारशीलता आहे. त्यामुळे तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला नवतेची उंची प्राप्त होते. रांगणेकरांच्या नाटकातील ही एक असाधारण नायिका आहे. नवतेच्या बरोबरीने प्रगटणारी वृत्तीची तेजस्विताही 'माझे घर' मधाल लक्ष्मीमध्ये आढळते. पहिल्यापासून अखेरपर्यंत लक्ष्मी गंभीर अंतर्मुख स्वभावाची स्त्री म्हणून वावरते. अखेरपर्यंत तिच्या व्यक्तिचित्रणाला बाध येत नाही. स्त्रीच्या स्वतंत्र अस्तित्वाचे उन्मेष तिच्या ठिकाणी पहावयास मिळतात. तिने मानलेल्या व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी जीवनमूल्याशी ती शेवटपर्यंत तडजोड करीत नाही. स्वतःच्या मनाचा, विवेकबुद्धीचा कौल ती मानते. त्यानुसार ती वागते. त्याचे स्वाभाविक पर्यवसान म्हणून ती पतीविरहित एकाकी पडते. नारायण हा एक कणा नसलेला पुरुष तिला पती म्हणून लाभतो. ती त्याचे दुबळेपण समजून घेते. त्याचा धिक्कार करीत नाही. तिच्या मनाचा मोठेपणा इथे दिसून येतो. स्वतःच्या आंतरिक स्वभावाशी ती प्रामाणिक आहे. तिच्या तत्त्वनिष्ठेला कुणाचीही साथसंगत लाभत नाही. तिची आधुनिकता तिच्या या निखळ वैयक्तिकतेमध्ये सामावलेली आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतील इतर स्त्रियांपेक्षा लक्ष्मी निःसंशय दोन पावले पुढे आहे. दुर्दैवाने तिच्या व्यक्तिचित्रणाद्वारे प्रगट होणारी नवता नाटकाच्या शेवटी ढिसाळ कथानकाची कृत्रिमतेने जुळणी करून, निष्कारण विनोदाचा वापर करून आणि इतर पात्रांना प्रेक्षकांचा अनुनय करायला भाग पाडून रांगणेकरांनी डागाळून टाकली आहे.

'आशीर्वाद' मधील सुमित्रा हे एक महत्त्वाचे स्त्रीपात्र आहे. कमावत्या मुलीचा प्रश्न रांगणेकरांच्या काळात नवा नव्हता. विभावरी शिरूरकरांच्या 'कळ्यांचे निःश्वास' (१९३३) या कथासंग्रहामध्ये आधुनिक स्त्रीमनाचे उत्कट चित्रण झाले. या संग्रहाने अनेक कारणांमुळे खळबळ उडवली. (त्यातील विषयावर टीका करण्यात व लेखिकेच्या टोपण नावाचा गौप्यस्फोट करण्यात टीकाकारांत अहमहमिका लागली होती.) 'बाबांच्या संसार माझा कसा होईल' सारख्या कथा नव्या स्त्रीचे मनोगत स्पष्ट उकलून दाखवणाऱ्या होत्या. 'आशीर्वाद' मधील तात्या आपल्या डॉक्टर झालेल्या मुलीकडून आपल्या संसाराला मदत व्हावी अशी अपेक्षा करतात. परंतु तिच्या विवाहाचा प्रश्न निघताच त्यांच्यापुढे पेच उभा राहतो. सुमित्रा स्वतःचा ठरलेला विवाह मोडते. सुमित्राच्या निर्णयाला गुरुनाथचा पाठिंबा मिळतो. वडिलांच्या

संसाराकरिता आपले आयुष्य खर्ची घालणारी मुलगी आजन्म अविवाहित राहून त्या त्यागात पिचत, कुंथत असमाधानाने जगत राहाते. कडवट बनते.' असे सर्व साहित्यात दाखवले आहे. सुमित्रेच्या संचितात तो त्याग दाखवलेला आहे, पण येथे त्याला थोडी वेगळी कलाटणी मिळते. ही समस्या अतीव समजूतदारपणे सुमित्रा आणि गुरुनाथ समजून घेतात. त्यांच्या मनाचे औदार्य, हळूवारपणा, प्रगल्भता, दृढनिश्चय, निग्रहीपणा येथे दिसून येतो. केवळ सुमित्राच नव्हे, तर गुरुनाथही आधुनिक विचारांचा प्रतिनिधी आहे. 'मला नुसती सुमित्रा नको आहे, तिच्या कर्तव्यासकट ती मला पाहिजे आहे. तिच्याशी लग्न न करण्यातच मला ती लाभली आहे.' किंवा 'चार सामान्य मुलींसारखी ती लग्नावाचून झुरणार नाही.' या त्यांच्या उद्गारात नवविचारांच्या प्रकाशकिरणांची प्रभा फाकलेली दिसून येते. काळाची गरज ओळखणारा नवा आदर्श रांगणेकरांनी घालून दिला आहे. ही पुरोगामी सामाजिक दृष्टी सुमित्रेच्या व्यक्तिचित्रणाने स्पष्ट झाली आहे. पितृकर्तव्यासाठी त्याग करणारी सुमित्रा आणि तिच्यासाठी अनिर्णित काळपर्यंत अविवाहित राहून तिची वाट पाहाणारा, तिच्यावर उत्कट प्रेम करणरा गुरुनाथ ही जोडी गडकरी ठशाची वळणे गिरवते असा भास होतो. संहितेच्या वाचनाचा परिणाम असा होत असला तरी नाटकाचा रंगमूल्यात्मक परिणाम वेगळा होतो. सुमित्रा आणि नाना यातील भावनिक अगतिकतेभोवती तेथे प्रेक्षकांचे चित्त घोटाळत राहते. नानांच्या अभिनयाचा वेगळा प्रभाव पडतो. गुरुनाथचा सुमित्रेच्या निर्णयाला पाठिंबा असो अगर नसो. सुमित्रेने या नाटकात एक नवी वेगळी आत्मप्रत्ययकारी वाट दाखवून दिली आहे. परिणामकारकतेच्या दृष्टीने सुमित्रेच्या निर्णयातील नवता अर्थपूर्ण ठरते.

'माहेर' या नाटकात रांगणेकरांनी खऱ्या अर्थाने व्यक्तित्ववादी स्त्रीचे अनुपम रूप उभे केले आहे. या नाटकाच्या उत्तरार्धापासून कालिंदीच्या मानसिक परिवर्तनाला प्राधान्य मिळते. एका पारंपरिक आर्यपत्नीच्या भूमिकेत आमूलाग्र बदल होतो. १९५१ मध्ये रांगणेकरांचे 'माहेर' रंगभूमीवर आले. तोपर्यंत पतीच्या घराचा त्याग करणारी नायिका मराठी रंगभूमीवर भिन्न भिन्न रूपात अवतरली होती. स्वतःच्या पतीवरचा विश्वास उडाल्यामुळे पतीलाच आपल्या घराचा दरवाजा बंद करणारी कालिंदी अभूतपूर्व आहे. पतीला परमेश्वर मानणारी, वडिलांच्या मनाविरुद्ध पळून जाऊन रत्नाकरशी प्रेमविवाह करणारी कालिंदी, रत्नाकरला आपल्या आयुष्यातून कायमचा हद्दपार करते. तिने स्वतःच्या मनाची साक्ष काढली आहे व निर्णय घेतला आहे. रत्नाकरचे आपल्यावर प्रेम नसून आपल्या पैशावर प्रेम आहे, वडील गेल्यानंतर पैशाकरिता तो आपल्याला जवळ करू पाहात आहे. यातून तिला रत्नाकरच्या स्वार्थपरायण वृत्तीची पुरेपूर ओळख पटते. त्याचे प्रेम हे नाटक आहे हे तिला पटते कालिंदी येथे रत्नाकराच्या रूपाने विवाहबंधनातून स्वतःची सुटका करते. विवाहित स्त्रीच्या कौटुंबिक, सामाजिक विमोचनाचा क्षण प्रेक्षकांना प्रभावित करतो.

कालिंदीच्या छोट्याशा जगात प्रचंड उलथापालथ झाली आहे. कालिंदी व रत्नाकर यांतील नाते भावना आणि परंपरा यावर आधारित होते. त्याचे स्वरूप बदलले आहे. न्यायावर आधारित तर्कशुद्धतेवर हे संबंध कालिंदी जेव्हा जोखून पाहाते,तेव्हा तिला आपल्या पती-पत्नी नात्यातील बेगडीपणाचे आकलन होते. कालिंदीचा निर्णय परंपरानिष्ठ मनाला धक्का देणारा आहे. पांढरपेशा संकेतांचा मुलाहिजा न ठेवणारा आहे. तिने हा निर्णय अविचाराने अगर अकस्मात घेतलेला नाही. कोणत्याही दबावाखाली घेतलेला नाही. कालिंदी येथे कठोर भासते; पण ती तिची निष्ठुरता नसून आत्मबलाचे तेज दृष्टोत्पत्तीस येते. या नाटकात अशा रीतीने नवतेचा प्रत्यय येतो.

'कोणे एके काळी' या नाटकात समकालीन मध्यमवर्गीय समाजातील एका दुखऱ्या विषयाला रांगणेकरांनी हात घातलेला आहे. १९३५ नंतर स्त्री-शिक्षणाचा झपाट्याने प्रसार होऊ लागला. वेश्यांची संतती इतर जातींच्या बरोबरीने शिक्षण घेऊ लागली. त्यातून जाती-जमातींची सरमिसळ आपोआप होऊ लागली. वेश्यांचा समाज रूढींचा बळी होता. त्याही पूर्वी आणखी पाऊण शतकापूर्वी पूर्वकालीन समाजात अंगवस्त्र बाळगणे हा प्रतिष्ठेचा भाग होता. नवसुधारणांमुळे वेश्यागमन उघड उघड निषेधार्ह ठरले. पण आतबट्ट्याचा व्यवहार चालूच राहिला. नव्या जमान्यामध्ये पांढरपेशा वर्गातील भाऊकाकांचा वेश्येशी संबंध आला असला तरी त्या घटनेची जाहीर कबुली देणे म्हणजे समाजात अब्रू गमावणे होते. भाऊकाकांची मेनकेपासून झालेली मुलगी कल्याणी त्यांच्या मुलाबरोबर – जयंताबरोबर शिक्षण घेऊ लागली. जयंताची मैत्रीण म्हणून त्यांच्या घरात तिचा प्रवेश झाला तेव्हा नवाच पेच निर्माण झाला. प्रतिष्ठित पुरुषाला वेश्येपासून संतती असणे ही गोष्ट एक वेळ परंपरेच्या कोष्टकात बसवता आली असती;परंतु तिचा स्वीकार करणे शक्य नव्हते. कल्याणीचा जन्म भाऊकाकांच्या जीवनातील अपघात होता. रांगणेकरांचे भाऊकाका 'कोणे एके काळी' मध्ये असामान्य औदार्याचा प्रत्यय देतात. नव्या युगाची जातीविरहित समाजाची आदर्श विचारप्रणाली ते उतारवयातदेखील स्वीकारतात. जयंताला सोडून पुण्यातील स्वतःची प्रतिष्ठा दुर्लक्षून कल्याणीचा मुलगी म्हणून स्वीकार करतात. मुंबईला कल्याणीच्या आईकडे जायला तयार होतात. पांढरपेशा समाजातील बेगडी दुटप्पी प्रतिष्ठा उघडी पडते. प्रेक्षकांच्या भावना परंपरेच्या आवरणाखाली झाकल्या गेल्या होत्या. वैचारिकता बधिर झाली होती. त्यांची न्यायनिष्ठा, त्यांची विवेकबुद्धी बोथट झाली होती. भाऊकाका पांढरपेशा समाजाच्या सद्सद्विवेकाच्या भाषेत बोलतात. कल्याणी आपली मुलगी आहे ही जाणीव होताच ते म्हणतात 'तुझ्या बापाच्या हातून आयुष्यात एवढा मोठा गुन्हा घडला आहे की त्याची क्षमा देव देखील करणार नाही. एके काळी गुन्हा केला आणि आजपर्यंत त्याचा मला विसर पडला होता. आज मला त्याची आठवण झाली.. .. नाही मला

त्याची आठवण करून देण्यात आली. तेव्हापासून प्रत्येक क्षणाला मी वर्षावर्षानं म्हातारा होतो आहे. चोहोबाजूंनी माझ्या मनाला इंगळ्या डसताहेत.' १९५० मधील शहरातील समाजाचे जातीनिविष्ठ रूप दृढ असताना घराण्याची शुद्धता हा मध्यमवर्गीयांच्या जगण्याचा दिलासा होता. या नाटकात कल्याणीला निर्णय घेण्याची वाट मोकळी नाही. येथे भाऊकाका कोणता निर्णय घेतात यातून रांगणेकरांचा सामाजिक दृष्टिकोन समजू शकतो. भाऊकाकांच्या निर्णयामुळे वेश्यांच्या संततीचे समाजात स्थान कोणते या विचाराला चालना मिळाली . भाऊकाकांचे मनोमंथन, त्यांचे आत्मपरीक्षण यात भडकपणा नाही. त्यात सहजता आहे; त्यामुळे ते परिणामकारक झाले आहे. एक प्रतिष्ठित संपादक म्हणतात, 'आता वर्तमानपत्रात आलं काय आणि रेडिओवर सांगितलं काय मला काहीही सुखदुःख नाही त्याचं. माझ्या मनाला आता जे समाधान होणार आहे त्यापुढे मला कशाचीच पर्वा वाटत नाही.' येथे सामान्यातले असामान्यत्व प्रगट झाले.

द. रा. गोमकाळे म्हणतात, 'माणुसकीच्या आधारावरती आपणावर अवलंबून असणाऱ्या प्रियजनांना सुखी करण्याकरिता त्यांना कसे तोंड द्यायचे याचे उदाहरणच शंकररावांचे पात्र प्रेक्षकांसमोर ठेवून रांगणेकरांनी एक मोठे सामाजिक कार्य केले असे आमचे मत आहे.'

वरील विधानांद्वारे रांगणेकरांची 'सतरा वर्षे' या एकांकिकेतील नवता स्पष्ट होते. इंदिराबाईंनी आपल्या विवाहपूर्व अपत्याचे रहस्य सतरा वर्षे आपल्या पतीपासून जपलेले असते. इंदिराबाईंची मुलगी पद्मा भूपालच्या प्रेमात पडते तेव्हा सर्व धैर्य एकवटून त्या शंकररावांना ही हकीकत सांगतात. येथे रांगणेकरांनी नैतिकतेचा सैद्धांतिक प्रश्न उभा केलेला नाही. इंदिराबाईंच्या हातून गुन्हा झाला होता. त्यांचे ते समाजविरोधी वर्तन आक्षेपार्ह होते. शंकररावांनी स्वतःकडे न्यायाधीशाची भूमिका घेऊन इंदिराबाईंना सजा दिली असती तरी परंपरेच्या दृष्टीने ती न्याय्य ठरली असती. पद्माला आईबद्दल आदर राहिला नसता. याहीपेक्षा इंदिराबाई ही विवाहित असून बदचालीची आहे यावर भर दिला गेला असता. हे नाटक म्हणजे इंदिराबाईंचे दुःख, त्यांचा पराभव, त्यांची अनैतिकता याचा खेळ होऊन बसला असता. त्या काळातील नाट्यकृतीचा साधारणपणे असा आशय असण्याची शक्यता अधिक होती. व असा आशय, मानसशास्त्रीय, नैतिक आणि सामाजिक संदर्भामुळे नाट्यपूर्ण व संघर्षमय ठरला असता. इंदिराबाईंचे वर्तन व्यक्तिशः त्यांना कसेही वाटले असले तरी भूपालचे जनकत्व त्यांनी स्वतःवर ओढवून घेतले. स्वतः अपराधी असल्याचे शाबीत केले. त्यामुळे या आशयाला नवतेचा कलात्म दर्जा प्राप्त झाला. रांगणेकर कौटुंबिकतेच्या स्तरावरील भावानुभवाची सतत पाठराखणी करतात. त्याला नवतेची डूब देण्याचा प्रयत्न करीत असताना परंपरेचाही सन्मान करतात. या ओढाताणीमध्ये अकलात्मकतेचा आश्रय घेतात व अंती नवतेचा परिणाम जुजबी

स्वरूपाचा होतो. 'सतरा वर्षे' मध्ये मानवतेचा आधारभूत नवा दृष्टिकोन रांगणेकरांनी दिलेला आहे. पती आणि पत्नीने एकमेकांना समजून घेणे आवश्यक आहे. पुरुषप्रधान समाजात जी चूक स्त्रीने केली असता तिचे संपूर्ण जीवन उद्ध्वस्त होण्याचा संभव असतो तीच चूक पुरुषाने केली असता त्या चुकीचे परिणाम बदलते. पुरुषाचा अपराध चालवून घेतला जातो, दुर्लक्षिला जातो. अथवा त्याचे क्षमाशील वृत्तीने समर्थनही केले जाते. या सर्व गोष्टींची जाण असल्याप्रमाणे शंकरराव इंदिराबाईंचा अपराध स्वतःवर ओढवून घेतात व एका कुटुंबाचा विनाश वाचवतात. शंकररावांनी एक नवा आदर्श घालून दिला आहे. भाऊकाका आणि शंकरराव ही दोन असाधारण पुरुषपात्रे आहेत.

रांगणेकरांच्या नाटकातील स्त्रीपात्रांचा विचार नवतेच्या संदर्भात केल्यास त्यातील काही त्रुटी जाणवतात. आपल्या नाट्यवस्तूची एखाद्या तात्त्विक पायावर उभारणी करण्याची त्यांची पद्धत नाही. यामुळे रांगणेकरांच्या नाटकातील स्त्रीपात्रे स्वतंत्रपणे निर्णय घेताना आढळली तरी त्यांना रांगणेकरांनी नाटकाचे रंजकत्व अबाधित राखण्याकरिता अनेकदा राबवले आहे असे दिसून येते. कल्याणी, भानुमती, रंभा या उघड उघड कलाकार आहेत. त्यांच्या व्यक्तिमत्वाचा नटरंगी पैलू त्यांच्या थट्टामस्करीतून अधून मधून प्रगट होतो. रंभा प्रत्यक्ष नृत्य करताना दिसते. 'माहेर' मधली कालिंदी ज्या उत्कट प्रेमाचे दर्शन घडवण्याचा प्रयत्न करते, त्यातून तिच्या निर्व्याजतेचा प्रेक्षकांवर प्रभाव पडून तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला एक विलोभनीय सौंदर्य प्राप्त व्हावयास हवे होते. त्या ठिकाणी कालिंदीचा भाबडेपणा व तिचे अतिरिक्त प्रेम तिच्या पतीप्रमाणे प्रेक्षकांचाही थट्टाविषय बनते. तिची विनम्रता विपर्यस्तपणे परावर्तित होते. त्यामुळे ती भोळेपणाकडून खुळेपणाकडे झुकते आहे काय असा संभ्रम निर्माण होतो. 'तुझं माझं जमेना' मधील शकू आधुनिकतेमुळे प्रीतीची नैसर्गिक भावना व्यक्त न करता समानतेचा ध्वज उभारण्याचा अट्टहास करताना दाखवली जाते. सहजीवनातील अनुभवात रसिकतेने साथ देणारी स्त्री व तिच्या समवेत साध्यासुध्या सांसारिक स्तरावरील प्रसंगातील भावनेची चारुता या स्त्रियांच्या चित्रणात उतरत नाही.

मध्यमवर्गीय कुटुंबाची संपूर्ण भिस्त भावबंधाच्या भक्कमपणावर अवलंबून असते. आर्थिक विपुलतेचे पाठबळ नसल्यामुळे मध्यमवर्गीयांची दुःखे, त्यांच्या उणीवा आणि त्यांच्या आयुष्यातले छोटे मोठे पराभव व पराक्रम नैतिक संकेतावर तोलले जातात. या व्यक्तींना एकमेकांपासून पुरेसे भावबळ प्राप्त होऊ शकले तर त्या व्यक्ती दुःख, अपयश सहन करू शकतात. 'सतरा वर्षे' मध्ये शंकररावांनी पत्नीच्या अनैतिकतेच्या संदर्भात अपूर्व औदार्य दाखवले. ज्या भावबळाची तिला नितान्त आवश्यकता होती ते त्यांनी तिला दिले व नवतेला नवा अर्थ दिला.

नवतेचा विचार वरील नाटकातील स्त्रीपुरुषांच्या निर्णायक कृतीमध्ये

प्रतिबिंबित होतो. ही नवता नाटकाच्या कथावस्तूतून स्वाभाविकपणे आली आहे. व्यक्तीच्या मनश्चिंतनातून आलेली आहे. व्यक्तीमध्ये अकस्मात बदल होतो असे प्रथमदर्शनी भासले तरी कलात्मकतेच्या दृष्टीने तो तर्कशुद्ध असतो. म्हणून अकस्मात भासला तरीही अतर्क्य नसतो. रांगणेकरांची ही पात्रे, त्यांच्यातील बदल आणि त्यायोगे प्रत्ययाला येणारी नवता प्रभावीपणे जाणवण्याइतकी ती पात्रे अंतर्मुख बनत नाहीत ही त्यांच्या व्यक्तिचित्रणातील त्रुटी आहे. रांगणेकरांच्या नाटकातील परंपरा आणि नवता सामाजिक गतीशील जीवनातील संकेतसूत्रे घट्ट पकडून पुढे सरकणारी आहे. त्यातील नवता आशयाच्या गाभ्याशी एकरूप झालेली आहे. सामान्यत्व व साधारणत्व याची पाठ रांगणेकर सोडीत नाहीत. व्यक्तिचित्रण, कथाविकास, संघर्ष सर्वसाधारण रोजच्या परिचित सर्वमान्य जीवनापुरते मर्यादित आहे. जुन्या कुटुंबपरंपरा अबाधित ठेवण्याइतपत नवा आशय व्यक्त करतात. जेथे हे रसायन साधले तेथे चांगले नाटक तयार होते. त्यातूनच रांगणेकरांचा मध्यमवर्गी प्रवृत्तीला पोषक असा नाटकाचा आकर्षक दृश्यप्रेरणामूलक रूपबंध निर्माण झाला.

५

रांगणेकरांची दृश्यप्रेरणामूलक नाट्यप्रतिभा

रांगणेकरांची नाटके प्रकृतीशः सामाजिक आहेत. त्यात परंपरा आणि नवता यांचे मिश्रण केलेले आहे. परंतु अनेक वेळेस असे दिसून येते की त्यांच्या नाटकांतील नाट्य वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीने प्रगट होते. त्याकरिता त्यांच्या नाटकांची संहिता, प्रयोगाची संकल्पना आणि रचना या गोष्टींचा एकात्म प्रभाव पडताळून पाहणे अगत्याचे ठरते. रांगणेकरांची नाटके १९४०-१९६० या काळात बहरात होती. त्यांच्या आगेमागे मराठी रंगभूमीवर नवे घडवण्याच्या ईर्षेने काही मंडळी एकत्र येत होती. विजय तेंडुलकरांच्या 'रात्र आणि इतर एकांकिका' (१९५७) प्रसिद्ध झाल्या. पुस्तकरूपाने येण्याअगोदर या एकांकिका प्रयोगरूपाने अवतरल्या होत्या. १९५५-६० या काळात तेंडुलकरांची 'माणूस नावाचे बेट' १९५६, 'मधल्या भिंती' १९५८, 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' १९६० ही संपूर्ण नाटके रंगभूमीवर आली होती. १९५७ मध्ये वसंत कानेटकरांचे 'वेड्याचे घर उन्हात' हे नव्या धर्तीचे नाटक रंगभूमीवर आले. (संज्ञाप्रवाहात्मक कादंबरीसारखे). त्याचवेळी प्रायोगिक नाटक, प्रेक्षक आणि नाट्यप्रयोग यांच्यातील नवे संबंध प्रस्थापित करू पहात होते. रंगभूमीवर या घडामोडी घडण्याअगोदर रांगणेकरांची नाटके प्रगट होऊन लोकप्रियतेच्या शिखराकडे पोहोचून ती विस्मृतीच्या पडद्याआड होऊ लागली होती.

रांगणेकरोत्तर नाटकांतून नाट्यविषयक संकल्पनेत डोळ्यात भरण्याइतपत बदल झालेला आढळतो. कोल्हटकरी आणि खाडिलकरी नाटकांपेक्षा ही नाटके

अनेक अर्थांनी वेगळी होती. वाङ्मयीन पारंपरिक मूल्यांपेक्षा काहीतरी अर्थपूर्ण नवेपण तेंडुलकरप्रणीत नाटकातून आढळून आले. तत्पूर्वी रांगणेकरांनी रंगभूमीला सातत्याने एकाच जडणघडणीची नाटके दिली. नाटकांकडे वाङ्मयीन मूल्यांपेक्षा वेगळ्या दृष्टिकोनातून पाहता येते. ही दृष्टी रांगणेकरांच्या नाटकांनी दिलेली आहे. खाडिलकर, गडकरी, अत्रे यांचे वाङ्मयीन स्वरूपाचे नाटक व त्याचा प्रभाव मराठी रंगभूमीवर असताना यापेक्षा वेगळे नाटक रांगणेकरांनी रंगभूमीवर आणले. दहा ते पंधरा वर्षे रांगणेकरांची नाटके मराठी रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने अवतरत होती. त्या नाटकांना लोकाश्रय मिळत होता आणि ती नाटके रंगभूमीवर टिकून होती.

रांगणेकरपूर्व काळात मराठी रंगभूमीवर ग्रंथ संस्कृतीचा प्रभाव विशेष दिसून येतो. खाडिलकर, गडकरी आदी नाटककारांनी आपल्या नाट्यकृतींनी ग्रंथसंस्कृती समृद्ध केली. वाङ्मयीन कलावैशिष्ट्यांनी युक्त नाटकाचे अर्थात वाङ्मयीन मूल्यच प्राधान्याने प्रेक्षक आणि टीकाकार यांचा आवडीचा विषय होता. सहितेतील साहित्यगुणावर ही पिढी लुब्ध होती. सुसंस्कारित साहित्यिक अभिरुचीचे निकष नाटकांना लावले जात होते.

खाडिलकरांच्या नाटकांची वाङ्मयीन महत्ता पाहता त्यांच्या जवळजवळ सर्वच नाटकांत तत्त्वविचार गुंफलेला आढळतो. 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू', 'भाऊबंदकी', 'विद्याहरण', 'कीचकवध', 'स्वयंवर' यात वैचारिक पातळीवरचा दिव्य भव्य संघर्ष आहे. अशा तऱ्हेचा संघर्ष प्रेक्षकांच्या मन-बुद्धीला प्रज्वलित करण्याचे कार्य करीत असतो. 'भाऊबंदकी' सारखे नाटक उदाहरणादाखल घेतल्यास हे सहज स्पष्ट होईल. राघोबाची व्यक्तिगत महत्त्वाकांक्षा राजगादीची निष्ठा, पुतण्याबद्दलचे कर्तव्य, पराक्रमाला शबलित करणारे पत्निप्रेम, अधिकाराची लालसा अशा विरोधी तणावांद्वारे मानवी जीवनाबद्दलची तात्त्विक भूमिका प्रगट होते. एक ज्वलंत विचारनाट्य जन्माला येते. खाडिलकर मानवी जीवनातील विविध अनुभव वैचारिक पातळीवरून प्रगट करताना दिसतात. रंगमंचावर जे घडते, त्यापेक्षा त्यातील शाश्वत मूल्यांचा आविष्कार जास्तीत जास्त प्रभावीपणे कसा होईल याकडे नाटककाराचे लक्ष असते.. या हेतूने प्रेक्षकही नाटकाच्या फेसव्हॅल्यूच्या पलीकडे, पाठीमागे असणारा प्रतीकात्मक अर्थ शोधत असतो. नाटकासारख्या पार्थिव साहित्यबंधातून व्यक्त होणारे अपार्थिवाचे संदिग्ध रूप न्याहाळणे हा बुद्धिवादी प्रेक्षकांचा छंद होऊन बसलेला असतो. विचारांचा जोरकसपणा, कलाकृतीतील व्यक्तिमत्वाचे उन्नयन, न्यायबुद्धीची चमक, गुंतागुंतीचे द्वंद्व प्रगट करण्याचे कसब हे खाडिलकरांच्या प्रतिभेचे विशेष त्यांच्या नाटकांतून प्रकर्षाने अनुभवास येतात. ते 'राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास' असे उद्दाम तत्त्वज्ञानही कधीकधी जन्माला येते. नाट्यांतर्गत संघर्षाचे एकाच वेळी उग्र आणि तात्त्विक स्वरूप प्रगट करणे हा ग्रांथिक संस्कृतीचा एक विशेष आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांतून यावर अधिक भर दिला गेला आहे. रांगणेकरांच्या

नाटकांतून अटीतटीचा वैचारिक संघर्ष आढळत नाही. वरती अभिप्रेत असलेल्या वाङ्‍मयीन स्वरूपाच्या नाटकांचा प्राकृतिक धर्म लक्षात घेतल्यास रांगणेकरांचे नाटक यापेक्षा वेगळे अ-वाङ्‍मयीन स्वरूपाचे आहे हे लक्षात येते. विचारनाट्य हे कोणत्याही अ-वाङ्‍मयीन स्वरूपाच्या नाटकाचा केन्द्रबिंदू होऊ शकत नाही. त्यात वैचारिकतेवर भर दिलेला नसतो. गडकऱ्यांच्या नाटकातील भावनाट्य मराठी साहित्यातील काव्य आणि काव्यात्मतेच्या परंपरेशी निगडित आहे. 'पुण्यप्रभाव', 'प्रेमसंन्यास', 'एकच प्याला', 'राजसंन्यास' यातील भावनानिष्ठता आणि कल्पनारम्यता हे विशेष कलात्मक वाङ्‍मयीन परंपरेशी निबद्ध आहेत. लिखित शब्दांचे भावप्लुत, सांगीतिक, श्राव्य गुणधर्म गडकऱ्यांच्या भाषेच्या वाङ्‍मयीन स्वरूपाचे निदर्शक आहेत. भाषेचे सौंदर्य जोखण्याचा प्रसंग आला तर गडकऱ्यांच्या भाषेकडे आदर्शभूत भाषा म्हणून पाहिले जाते हे नाकारता येत नाही. वाङ्‍मयीन भाषेची ही परंपरा कालिदासादी नाटककारांच्या अभिजात वाङ्‍मयीन परंपरेपर्यंत पोचवता येते. रूपकात्मक, अन्योक्तियुक्त, प्रासादिक आणि सुभाषितांची पखरण करणारी भाषा हीच नाटकाची म्हणजे नाटकी भाषा रांगणेकरांच्या काळापर्यंत मानली गेली होती.

साहित्याची भाषा ही लिखित भाषा असते. ती नाटकातून सुसंस्कारित, मुद्दाम घडवलेली व डोळ्यात भरणारी भाषा म्हणून वापरली गेली. गडकऱ्यांच्या नाटकातील नाट्याचा विचार करताना भाषेच्या अंगाने खुलणारे नाट्य अंगभूत नाट्याइतकेच महत्त्वाचे ठरले. किंबहुना भाषेचा अवखळ नखरा, लिखित शब्दांचे नादमधुर, उच्चारित रूप याकडे अधिक लक्ष पुरवले गेल्यामुळे यालाच नाट्य समजण्याची गल्लत झाली असे काही वेळेस आढळते. नाटकाचा विचार हा एक चकवा आहे. त्यामुळे 'वाङ्‍मयीन नाटक' व 'नाट्यप्रयोग' यातील मूल्य विवेकाबाबत संदिग्धता निर्माण होत असते.

रांगणेकरांच्या काळापर्यंत सामाजिक नाटकांचे वेगळ्या अर्थाने 'वास्तव स्वरूपाची नाटके' असे नामकरण झालेले आढळते. वाङ्‍मयीन स्वरूपाच्या नाटकांतून या वेळेपर्यंत 'वास्तवता' समस्येचा बुरखा पांघरून रंगमंचावर अवतरलेली दिसते. अत्र्यांच्या नाटकांनी काही प्रमाणात गडकऱ्यांच्या भाषेचा वारसा पुढे नेला. परंतु त्यांच्या नाटकातील नाट्य 'घराबाहेर', 'उद्याचा संसार' अशा नाटकांतून प्रारंभापासून अखेरपर्यंत सामाजिक समस्येभोवती फिरत राहिले. नैतिकतेची सात्त्विक शक्ती आणि अनैतिक तामसी शक्ती ही कमी अधिक प्रमाणात वरील दोन नाटकांत ठोसपणे व्यक्त झाली. तरी 'भ्रमाचा भोपळा', 'पाणिग्रहण' अशांसारख्या अत्र्यांच्या त्याकाळच्या वास्तववादी सामाजिक नाटकांतून प्रेक्षकांच्या स्थूल भावनांना आवाहन करण्यास ह्या नाट्यात्मतेचा उपयोग झाला. नाटकाच्या शेवटी सद्‌गुणाचा अथवा भोळेपणाचा, भाबडेपणाचा विजय आणि दुर्गुणांचा पराभव यामुळे प्रेक्षकावर नाट्यवस्तूचा प्रभाव पडला. अशा प्रकारच्या नाटकांतून बाह्यतः जाणवणाऱ्या

नाट्याचा परिपोष उत्तम प्रकारे होतो. परंतु ह्या पद्धतीने नाट्य फुलण्यात सखोल व सूक्ष्म नाट्याचा अभाव जाणवतो.

रांगणेकरांनी आपल्या नाटकातील नाट्य वेगळ्या तऱ्हेने फुलवले. त्याला दृश्यमूलकता असे म्हणता येईल. अत्रे, वरेरकर यांच्या काळातच रांगणेकर लिहू लागले होते. ज्या काळात वरेरकरांनी उघडपणे प्रचाराचे हत्यार म्हणून नाटकांची निर्मिती केली त्या काळात 'वास्तवता' ही नाटकाची नवी शैली इब्सेनच्या अनुकरणातून निर्माण झाली होती. वरेरकरांनी हिचा स्वीकार केला होता. एकांकप्रवेशरचना, बॉक्स सीन, स्वगताचा अभाव इत्यादी बाह्य विशेषांमुळे एका आधुनिक वाङ्मयीन नाटकाची संकल्पना स्थिर करण्याचा प्रयत्न होत होता. त्याकाळी 'नवे नाट्य' याविषयी सूक्ष्म जाण काहींना होती.'नवे नाटक'हे सामाजिक स्वरूपाचे असून त्यात व्यक्तिसंसाराचे चित्र रंगवताना एका मोठ्या सामाजिक प्रश्नाला तोंड फोडलेले असते. सामाजिक प्रश्नाला हात घालण्याचे आणि समाजावर टीका करण्याचे कार्य बहुतेक लेखक नेहमीच करीत आले आहेत. पण यांची समाजटीका व इब्सेनमध्ये फरक आहे. बहुतेक लेखकांनी समाजातल्या बऱ्याच लेखकांना माहीत असणाऱ्या आणि मान्य असलेल्या अशा उघड दोषांवर टीका केली. त्यामुळे समाजही फारसा दुखावला गेला नाही.

दृश्यप्रेरणा

इब्सेनचे अनुकरण बहिरंगापुरते झाले हे खरे असले तरी रांगणेकरांची दृश्यमूलकता त्याहून भिन्न आहे. येथे दृश्यमूलकता म्हणजे दृश्यप्रधानता नव्हे हे लक्षात घ्यावयास हवे. जुन्या नाटकांतून दृश्यप्रधानतेचे प्रगटीकरण दरबार, द्वंद्वयुद्ध, भव्य देखावे याद्वारा होत असे. नव्या सामाजिक नाटकांत नायिकेला हात धरून बाहेर काढणे किंवा सुशील स्त्रीवर हात टाकणे, लहान मुलांचा छळ करणे अशा स्पेक्टॅक्युलर दृश्याने प्रेक्षकांना भारून टाकता आले. 'काचेचा चंद्र' या सुरेश खरे लिखित नाटकात नायिकेला जबरदस्तीने दारू पाजण्याचे दृश्य आहे. हे नव्या धर्तीचे स्पेक्टॅक्युलर दृश्यच म्हणावे लागेल. रांगणेकरांच्या नाटकात ह्या धर्तीची दृश्यप्रधानता अथवा स्पेक्टॅकल नाही. ते प्रसंगदृश्याच्या अनुरोधाने फुलते. या रांगणेकरांच्या विशिष्ट अशा दृश्यमूलकतेचा सांगोपांग विचार करणे अगत्याचे आहे. कारण त्यावरच रांगणेकरांच्या नाटकांचे त्या काळातील बरेचसे यश अवलंबून आहे.

नाटकामध्ये प्रसंगाला अर्थात सिच्युएशनला नेहमी महत्त्व असते. त्यायोगे नाटकाचे दृश्य अवतरत असते. परंतु रांगणेकरांचा भर परिणामकारक दृश्यांवर असतो. त्यांना एखादे दृश्य परिणामकारक वाटते व त्यातून पहिला अंक तयार होतो. 'त्यामुळे मी स्वतःला अवघड परिस्थितीत नेऊन सोडतो. एका अंकानंतर चक्रं सुरू होतात.' असे रांगणेकर स्वतःसंबंधी म्हणतात.

रांगणेकरांच्या पहिल्याच नाटकात ('आशीर्वाद' मध्ये) याचे प्रत्यंतर येते. 'प्रेक्षकांना खुर्चीवर बसून नाटक कसे दिसेल, अमूक 'सीन'चा प्रेक्षकांवर काय परिणाम होईल याचा प्रथम विचार रांगणेकर करीत असत.' रांगणेकरांच्या अनेक नाटकांतून काम केलेल्या गोविंद करमरकर यांनी हे विचार व्यक्त केले आहेत. 'आशीर्वाद' मध्ये सुमित्राचे गुरुनाथशी लग्न ठरलेले असते. गुरुनाथ त्या दिवशी घरी येणार असतो. घर मुद्दाम सजवलेले असते. तात्यांना गुरुनाथ नक्कीच पसंत पडेल आणि सुमित्राचे लग्न होईल अशा आशेने घरातले वातावरण प्रफुल्लित झालेले असते. सुमित्राच्या उत्साही गाण्यामुळे ते संगीतमय झालेले असते. अशावेळी रिकाम्या रंगमंचावर खांद्यावर बंदुकीसारखे छत्री घेतलेले, थकलेले, पोळलेले तात्यासाहेब घराच्या दारात येऊन उभे रहातात. त्याच दिवशी त्यांची नोकरी गेलेली असते. पैशाची मिळणारी आवक थांबेल या विचाराने ते चिंताग्रस्त होतात. सुमित्रा डॉक्टर असते. ती मिळवती असते. सुमित्रा पहिल्या अंकाच्या शेवटी गुरुनाथशी लग्न न करण्याचा निर्णय घेते. तिच्या त्यागामुळे आणि विशिष्ट दृश्यामुळे उफाळून आलेले कारुण्य तेथे अधिक गडद होते. ते पहिले दृश्य व त्यातून निर्माण झालेल्या प्रसंगाचा प्रेक्षकांच्या मनावर फार परिणाम होत असे. अशा रीतीने प्रेक्षकांच्या संवेदनशीलतेला एकप्रकारचे मध्यमवर्गीय, सर्वसंवेद्य आवाहन केले जात होते. अशा प्रकारचे दृश्य हे नुसते दृश्य नसून एक भावदृश्य असते. रांगणेकर वेगवेगळ्या नाटकांतील प्रमुख आणि प्रभावी भावदृश्ये वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीने राबवतात. नाटकाच्या रूपबंधामध्ये त्या दृश्यातील भावबळाचा हुकमी वापर केला जातो. एखाद्या डिझाईनमध्ये एक 'मोटिफ' (– सौंदर्यपूर्ण आकार) पुन्हा पुन्हा वापरले जाते व ती डिझाईन तयार होते. त्या मोटिफच्या पुन्हा पुन्हा केलेल्या वापरामुळे डिझाईनमध्ये एक अंतर्गत सूक्ष्म संगती निर्माण होत असते. ज्याच्या पदरी दोन मुली आहेत, ज्याची नोकरी गेली आहे, स्वतःसकट सर्वांचे ज्याला पोषण करायचे आहे, असा दुर्दैवी वृद्ध बाप 'आशीर्वाद' मध्ये पुन्हा पुन्हा जाणवतो. प्रेक्षकांवर त्याच्या यातनांचा प्रभाव पडल्यानंतर तो उल्लेख मोटिफप्रमाणे वेगवेगळ्या संदर्भात नाटकात सतत केला जातो व प्रेक्षकांच्या मनात त्या भावनांना त्यांच्या नकळत जागृत ठेवले जाते. ते प्रभावी भावदृश्य प्रेक्षकांच्या जाणिवेतून विस्मृत होऊ नये याची तजवीज केली जाते. यामुळे नाटक वृद्धिंगत होत जाते, तेव्हा प्रेक्षक प्राधान्याने त्या भावदृश्यामुळे नाटकाशी बांधला जातो. तात्त्विक दृष्टीने पाहता नाट्यकृतीतील अनुभवापेक्षा प्रेक्षकांच्या म्हणजे रसिकांच्या अनुभूतीवर भर देण्यात आलेला असतो असे म्हणावे लागेल. प्रेक्षक रंगभूमीकडे खेचण्यासाठी ज्या नाटकांची निर्मिती झालेली आहे त्या नाटकांना या अर्थाने दृश्यमूलक रूपबंध प्राप्त झाला आहे.

तात्यांची सर्व अगतिकता पहिल्या अंकातील त्यांच्या वक्तव्यात प्रगट

झाली आहे. कुटुंबप्रमुखाची नोकरी गेल्यामुळे मध्यमवर्गाची प्रचंड आर्थिक गळचेपी होते. कमावती मुलगी स्वतःचे खाजगी जीवन, विवाहसौख्य आणि कौटुंबिक कर्तव्य यांच्या ओढाताणीत सापडते. परिस्थितीवशता प्रेक्षकांवर प्रभाव पाडते. त्यानंतर या नाटकात कथानकाला वाव उरत नाही. शेवटच्या अंकात तात्यांना वाईट वाटून ते पश्चात्तापदग्ध अंतःकरणाने सुमित्राला लग्नाकरिता आशीर्वाद देतात. गुरुनाथ अनंत काळपर्यंत सुमित्रेकरिता अविवाहित राहाण्याचे ठरवतो. कधीकाळी सुमित्रा जबाबदारीतून मोकळी झाली तर आपण लग्न करू असे तो ठरवतो. सुमित्रा पूर्वीप्रमाणे कुटुंबाच्या पोषणाची जबाबदारी स्वतःवर घेते. विवाह हा विषय तिच्या जीवनातून बाद होतो. कथानकाच्या दृष्टिकोनातून पहिल्या अंकाचा शेवट आणि नाटकाचा शेवट यात फारशी भिन्न परिस्थिती निर्माण झालेली नसते. एक असामान्य त्याग गुरुनाथने केलेला दाखवला आहे. असा त्याग करणाऱ्या व्यक्तीची भव्यता त्या पात्राला प्राप्त होत नाही. उलट अशा व्यक्ती सहजासहजी आढळणे अशक्य असे वाटते. त्याच्या त्यागामुळे मूळच्या बिकट समस्येला उठाव मिळाला; परंतु समस्या सोडवण्याच्या दृष्टीने प्रगती होत नाही. तीन अंकातून घटनाक्रमाने रंगमंचावर जसजसे कथानक प्रगट होत गेले तसतसा परिस्थितीत बदल होत गेला असे घडले नाही. येथे मध्यवर्ती व्यक्ती अगर तात्त्विक समस्या घेऊन त्याच्या भोवती कथानक हळूहळू आकारत नाही. येथे दृश्य बीजरूप असते व अंतापर्यंत तो परिणाम कायम असतो.

रांगणेकर एका प्रमुख दृश्याच्या अंगाने नाटकाचे व कथानकाचे तंत्र तयार करतात. त्यांच्या नाटकातील प्रेक्षकांच्या काळजाला हात घालणारी दृश्ये ही नाटकातील संघर्षकेन्द्रे असतात. ती नेहमी नाटकाच्या सुरुवातीलाच असतात असे नाही. रांगणेकरांच्या मते (प्रत्यक्ष मुलाखत) 'पहिले काही डायलॉग्स (संवाद)अनेकदा फुकट जातात.' कारण पडदा उघडल्यानंतर प्रेक्षक येत असतात. वेळेवर सर्व प्रेक्षकवर्ग हजर नसतो. सर्व स्थिरस्थावर होईपर्यंत पंधरा मिनिटे जातात. तेवढ्या वेळात रंगमंचावर कोणतीही महत्त्वाची घटना घडत नाही. व तशी घडू नये असे त्यांचे मत आहे. रांगणेकरकालीन सांस्कृतिक मंच पाहिल्यावर असे लक्षात येते की अतिगंभीरतेची अपेक्षा प्रेक्षक नाटकाकडून करीत नव्हते. जुन्या भारदस्त रंगभूमीकडून प्रेक्षक हसतखेळत मनोरंजनाच्या पातळीवर आले होते. सिनेमापद्धतीची नाटके प्रेक्षकांना हवी होती व ही प्रेक्षकांची नस रांगणेकरांनी ओळखली होती. पडदा उघडल्यानंतर काही काळ गेल्यावर नाटकाचे धागेदोरे उकलणे अधिक योग्य असे त्यांना वाटत होते. रांगणेकरांच्या अनेक नाटकांचा प्रारंभ अशा पद्धतीने झालेला आढळतो. 'कुलवधु' नाटकात सुरुवातीला देवदत्त पार्वतीशी बोलता बोलता, सोशालिझमविषयी काय मत आहे ते पार्वतीला विचारतो. 'लोक खुषीत येतील,रंगतील' (प्रत्यक्ष मुलाखत) अशी तजवीज करण्याचा रांगणेकर

प्रयत्न करतात. वास्तविक पार्वतीसारख्या मोलकरणीला सोशालिझममध्ये स्वारस्य नसते; पण प्रेक्षकांना असते. शिवाय सोशालिझमच्या उल्लेखाद्वारे भांडवलशाही, व्यक्तिस्वातंत्र्य, स्त्रीस्वातंत्र्य या कल्पनांचे सूतोवाच होते. 'कोणे एके काळी' या नाटकात राजकारणाचे व जागतिक परिस्थितीचे अशा प्रकारचे अनेक उल्लेख आहेत. चँग-काय-शेक, दास कॅपिटल, डॉलरचा भाव, कम्युनिझम या शब्दांनी नाटकातील मध्यवर्ती घटनाप्रवाहाशी सांधा साधलेला नाही. मात्र अंबू जयंताच्या तुलनेने अडाणी आहे हा भाव प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचतो. 'माहेर' मध्ये बुद्दू गडी आणि शितूव सं यांचा संवाद फक्त एवढेच दर्शवतो की, कालिंदी पुण्याला माहेरी निघाली आहे. 'धाकटी आई' नाटकात मुलासाठी जीव वेडा झालेल्या एका वांझ स्त्रीची व्यथा वस्तुजातातून परिणामकारकतेने प्रगट होते. त्यात सूचना अशी आहे 'जिकडे तिकडे' लहानमोठ्या बाहुल्या आणि लहान मुलांची खेळणी इतस्ततः पडली आहेत. पहिल्या दोन-चार वाक्यात 'अजून एकाही मुलाचा पत्ता नाही' हे भिकोबा गड्याचे वाक्य एकूण परिस्थितीची प्रेक्षकांना कल्पना करून देते. 'वहिनी' नाटकात रांगणेकरांनी नाटकाच्या सुरुवातीला पदयोजना करून जुन्या पठडीतील नाटकाचे आरंभतंत्र योजले आहे. संगीताचा उपयोग न करता प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती रंगभूमीकडे खेचल्या जाईपर्यंतचा काळ येन केन प्रकारेण भरून काढण्याचे धोरण रांगणेकरांनी काही नाटकांत स्वीकारले होते.

दृश्यमूलक नाटके

'आशीर्वाद', 'धाकटी आई', 'माहेर', 'रंभा', 'अलंकार', 'कन्यादान', 'फरारी', 'सतरा वर्षे', 'भटाला दिली ओसरी' व त्या मूलबंधाच्या कक्षेवर असणारी 'कोणे एके काळी' व 'एक होता म्हातारा' ही रांगणेकरांची गाजलेली दृश्यमूलक नाटके आहेत.

दृश्यमूलकतेतूनच चित्ररूप नाट्य निर्माण होऊ शकते व तीन अंकात प्रसरण पावू शकते. याचे यशस्वी उदाहरण म्हणजे 'भटाला दिली ओसरी' हे होय. जवळ जवळ एक आधुनिक फार्स अशी याची मातब्बरी आहे. या नाटकातील दृश्य हे इतर दृश्यमूलक नाटकांप्रमाणे या नाटकाचेही प्राणतत्त्व आहे. त्यातील सीन कशा पद्धतीने घडत जातो व त्याचा अंतिम विकास रांगणेकरप्रणीत कौटुंबिकतेच्या शुद्ध खेळकर आणि अनेकदा विनोदी स्वरूपात कसा होतो ते स्वतंत्रपणे पाहावे लागेल. 'भटाला दिली ओसरी' हे एक विनोदी नाटक आणि इतर वर उल्लेखिलेली गंभीर नाटके दृश्यमूलकतेतून निर्माण झालेली नाटके आहेत.

वर उल्लेखिलेल्या नाटकांतून भावपूर्ण दृश्यमूलकतेचे करुणप्रवणतेमध्ये रूपांतर होते. काही नाटकांतून वात्सल्यभावनेचा संदर्भ पुन्हा पुन्हा जपलेला आहे. अशी नाटके म्हणजे 'आशीर्वाद', 'धाकटी आई', 'माहेर', 'रंभा' यांसारख्या नाटकांतून पदोपदी पवित्र पितृकर्तव्य, एका पिढीची दुसऱ्या पिढीवरील निष्ठा, उत्कट

कर्तव्यभावना, वांझोटा अपत्यभाव याचे प्रापंचिक मध्यमवर्गीय स्तरावरून आविष्करण केले आहे. संस्कृतीने जपलेली एक स्वयंभू आणि सर्वमान्य संवेदना 'मातृत्व' - त्यातील प्रधान दृश्यातून स्पष्ट होते. ही भावना नाटकातील दृश्याद्वारा प्रेक्षकांच्या तद्विषयक संकेतांना व पूर्वानुभवांना आवाहित करते. मातृत्व हा विषय आल्यानंतर त्यातून कारुण्य प्रवाहित होते. कारुण्यामुळे प्रेक्षकांची सहानुभूती आणि परिणामी उदात्तता अशी एक हुकमी साखळी तयार होते. संबंधित कथानकातील तर्कशुद्धता आणि व्यक्तिस्वभावाचा नैसर्गिक विकास या गोष्टींना गौणत्व येते. अर्थात रांगणेकरांनाही घटनांतील कार्यकारणभावाचे स्थान पक्के करावेसे वाटत नाही. परंतु महत्त्वाचा भाग असा की दृश्यामुळे जो मातृत्वभावनेचा प्रेक्षकांच्या मनावर प्रभाव पडलेला असतो तो सहजासहजी पुसला जाण्यासारखा नसतो. अर्थात इतर घटकांना नाट्यानुभवापुरते गौणत्व साहजिकच प्राप्त होते. त्यात मातृत्व या भावनेला परंपरेचे सांस्कृतिक सद्भाग्य प्राप्त झालेले आहे. तिच्यातील अंगभूत मांगल्याचा आविष्कार प्रगत होतो. दृश्यातून अनुभवास येणारी वात्सल्याची मंगल भावना प्रेक्षकांच्या मनःपटावर कायमची कोरली जाते. एवढे ते दृश्यच परिणामकारक असते.

'धाकटी आई' या नाटकाची कल्पना मला दोन वर्षापूर्वी पाहिलेल्या 'यूकीवारीसू' या उत्कृष्ट जपानी चित्रपटावरून सुचली. अपत्यासाठी वेडीपिशी झालेली अभागी स्त्री स्वतःला कितीही लोभ उत्पन्न झालेला असला तरी दुसऱ्या स्त्रीचे मूल तिच्यापासून हिरावून घेण्यास तयार होत नाही. ही स्त्रीहृदयाची उदात्त भावना मी या नाटकात रंगवण्याचा प्रयत्न केला आहे. हे नाटक विशेषेंकरून स्त्रियांना जास्त आवडेल अशी माझी कल्पना आहे. या विधानावरून रांगणेकर उदात्तता हा भाव आणि स्त्रियांच्या आवडीचा 'मातृत्व' हा विषय याची एकत्र मोट बांधण्याचे योजून नाटक लिहिण्याकडे वळलेले आहेत असे दिसते. कारुण्याकडून उदात्ततेकडे जाण्याचा मार्ग त्यांनी आधी आखलेला आहे. त्या दृष्टीने पाऊल टाकताना पहिले दिलखेचक आकर्षक दृश्य (याचा अर्थ सेटिंग असा नव्हे) ते उभे करतात. रंगमंचावरील प्रसंग अतिशय बारीक तपशीलांसह उभा करीत असताना, सेटिंगची त्यात भर पडते. येथे 'दृश्य' याचा अर्थ विशिष्ट प्रसंगातून स्फुरलेले दृश्य असा आहे. वांझ स्त्रीच्या दुःखाचे आकलन विशिष्ट प्रसंगातून करून देत असताना नाटकात त्याचा जो रूपाविष्कार होतो ते दृश्य असा त्याचा अर्थ आहे. पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीची नाटककाराची टिपणी लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'पण पडदा उघडताच प्रेक्षकांच्या लक्षात जी गोष्ट येते, ती ही की कपाटावर, जमिनीवर, कोचावर, बैठकीवर जिकडे तिकडे लहानमोठ्या बाहुल्या आणि लहान मुलांची खेळणी इतस्ततः पडलेली आहेत. भिंतीला लावलेली चित्रे, कॅलेंडरे हीही लहान मुलांचीच आहेत. मेलिन्सफूडचे एक चित्रही झिगाने भरून भिंतीला लावले आहे.

पण खरे सांगायचे म्हणजे या घरात लहान मूलच नाही.' आपल्या लक्षात येते ते असे की, त्या घरात लहान मूल नाही ह्या गोष्टीचा पहिल्या पाच-दहा मिनिटात सात वेळा उल्लेख केला गेला आहे. भिकोबाच्या तोंडी 'अजून एकाही मुलाचा पत्ता नाही', शांताबाईच्या तोंडचे, 'होईल अजून काही वय गेले नाही' किंवा भिकोबाचे 'बेबी? कुठली बेबी?' आणि शांताबाई (बैठ्कीवरील एक मोठी बाहुली उचलून) 'ही.. हिला इथे आणून एक वर्ष झालं. म्हणे वाढदिवस करणार त्या हिचा. बिचाऱ्या! पोटच्या मुलाचं प्रेम, माया सारं काही ह्या भावल्यावर भागवतात', अशा तऱ्हेचे उल्लेख येतात. अनाथाश्रमाचा माणूस तीन महिन्यात बायकोच्या दोन बाळंतपणांच्या नावावर बाईंकडून पैसे उपटतो. 'मुलाबाळांच नाव घेतलं की बाई विरघळल्या' हे महत्त्वाचे सूत्र असते. बाटलीतून दूध पिणारी बाहुली, नवे फ्रॉक घालणारी बाहुली, कपडे ओले करणारी बाहुली, जरीचे कपडे घालून सायकलवर बसणारा राजा बाहुला, 'बेबीला गोड आवडत नाही काही तिखट करा' किंवा 'हा हा म्हणता बेबी साडी नेसायला लागणार' अशा प्रकारचे प्रेक्षकांच्या भावनेला चेतावणारे उद्‌गार आणि दृश्य यातून व्यक्तीचित्राचा नैसर्गिक विकास खंडित होतो. ह्या दृश्यामुळे मुलाचे इतके अनिवार वेड असणारी वीणा ठार वेडी असावी इतकी अतिरेकी भावविवशता तेथे प्रगट होते. ही वीणा काही क्षणातच सर्वसामान्य शहाण्यासुरत्या माणसासारखी बोलू लागते. अंगारा आणि बुवाबाजी यावर आपला विश्वास नाही असे बुद्धिजीवी माणसांसारखे बोलते. वीणेची व्यक्तिरेखा रांगणेकरांना अभिप्रेत असलेले सूत्र व्यक्त करण्यासाठी निर्माण केली आहे. कारुण्याकडून वीणेच्या उदात्त स्वार्थत्यागात नाटकाचा शेवट केला आहे. परिणामी, नाटकातील इतर पात्रांना स्वतःच्या पिंडाप्रमाणे वागण्यास वाव राहात नाही. कथानक कसेतरी जुळवून घ्यावे लागते. त्यातून बालिश योगायोग निर्माण होतात.

या नाटकातील आणखी एक दृश्य पहिल्याप्रमाणे एका नाण्याची दुसरी बाजू चित्रित करणारे असे दिसते. वीणा स्वतःला मूल नसताना बाहुलीचा वाढदिवस साजरा करीत असते. घरात मुलाच्या वाढदिवसासाठी पक्वान्नाचे जेवण शिजवले जात असते; परंतु घरात प्रत्यक्ष मूल नसते. अशावेळी दरवाज्याची बेल वाजते. आपला नवरा विश्वास आला असावा असे वीणाला वाटते. बाहुलीच्या वाढदिवसाच्या निमित्ताने (नाटकातील सूचना अशी 'विश्वास आला असे समजून ती सायकल व घोडा आल्याबरोबर त्याच्या दृष्टीस पडेल असा ठेवते. हळूच दरवाजाची कडी काढून आपण दरवाजाआड उभी राहात दरवाजा उघडते. एक सात-आठ वर्षांचा गुटगुटीत मुलगा एका छोट्या बॅगवर उभा राहिलेला प्रेक्षकांच्या दृष्टीस पडतो. बेल वाजवण्यासाठी हात पोचावा म्हणून त्याने पायाखाली बॅग ठेवलेली असावी.) अपत्यासाठी वेडीपिशी झालेली, आसुसलेली वीणा एका बाजूला आणि तिच्या दारात एक अनाथ गोडस मुलगा आश्रय मागण्याकरिता

येऊन उभा ठाकलेला, दुसऱ्या बाजूला या दृश्यावर नाटकातील अनुभवाची मदार आहे. हा मुलगा कोणाचा, तो कुठून आला, तो वीणाच्या घरात कायमचा राहाणार काय? आपल्या सख्ख्या आईकडे परत जाण्याची त्याची इच्छा आहे काय? त्याच्या आईचा जीव त्याच्यासाठी झुरत नसेल काय? वीणाला त्याचा लळा लागूनही ती त्याचा त्याग करण्यास का तयार होते? इत्यादी प्रश्नांची संगतवार उत्तरे नाटकातून मिळत नाहीत. एकसंध कलाकृतीमधून अशा तद्विषयक अनुभवांची उत्तरे देण्याचा प्रयत्न लेखक करीत असतो. येथे असे प्रश्न संभवतात याची लेखकाला दखल घेण्याची आवश्यकता नाही असे दिसते. कथानकातून या प्रश्नांची उत्तरे मिळवण्याकरतिा त्यातील पात्रे आणि त्यांच्या उक्ती व कृती यांचा मेळ बसला पाहिजे. यातील अरविंद हे पात्र कसे विस्कळीत झाले आहे ते दिसून येते. या नाटकाच्या शेवटी वीणाला छोट्या अविनाशपासून तोडू नये म्हणून अरविंद आपण स्वतः दुष्ट व स्वार्थी असल्याचे नाटक करतो. त्याच्या बायकोला - विजयाला त्याचा बहाणा कळून चुकतो. विजयाच्या तोंडचे वाक्य 'तुमचा डाव फसला याचं मला वाईट वाटतं,' याची साक्ष देते. हाच अरविंद नाटकाच्या पूर्वार्धात काही स्वार्थी, उद्धट विधाने करतो. उदाहरणार्थ, 'बायकोच्या पहिल्या नवऱ्यापासून झालेलं मूल म्हणजे आमचा भयंकर मस्तकशूळ!' पहिल्या नवऱ्यापासून झालेले मूल तिने दुसरीकडे नेऊन ठेवण्याचे नाकारले तर, 'तिने नाही म्हटले तर जेहत्ते आमची स्वारी पुन्हा तिकिट काढून आपला प्रवास सुरू करणार!' (याचा अर्थ बिनदिक्कत दुसरी बायको शोधणार) अशा उथळ व बेपर्वा वृत्तीच्या अरविंदमध्ये एकाएकी नाटकाच्या शेवटी परिवर्तन होते. वीणाच्या वांझोट्या मनाच्या यातना समजून घेण्याची सूक्ष्म संवेदनशीलता त्याच्यामध्ये येते कुठून या गोष्टीचे आकलन होत नाही. अरविंदप्रमाणे विश्वास व विजया ही पात्रे देखील जीवनाकडे गंभीरपणे पाहावयास असमर्थ असतात.याच्या खुणा सर्वत्र दिसतात. तरीही अनपेक्षितपणे ही पात्रे तत्त्वदर्शी बनतात. वीणेचा आपल्या वंध्यत्वामुळे दुःखी बनलेल्या मनाला आवर घालून निपुत्रिकतेचे दुःख सोसण्याचा निर्णय आणि त्यातून प्रगट होणारा असामान्य त्याग खरोखर भोवताली जर तितकीच अस्सल जिवंत जाणिवेची पात्रे असती तर उदात्ततेला स्पर्श करू शकला असता. सहजोर्मींनी जगणाऱ्या व्यक्तींच्या हातून घडणाऱ्या अपरिहार्य स्वभावनिविष्ट घटनांच्या कोंदणात नैसर्गिकपणे त्याग, औदार्य, वात्सल्य अशा सनातन भावना उदात्ततेकडे झुकतात. 'धाकटी आई' मध्ये तसे घडत नाही. वीणेच्या मनात धगधगणारा वात्सल्यभाव आणि विजयाच्या मनाची स्वतःच्या मुलासाठी चालणारी तगमग या दोहोमध्ये अविनाशचा धाकट्या आईबद्दलचा जिव्हाळा यातून उच्च दर्जाचे करुणनाट्य निर्माण होऊ शकले असते; परंतु अर्ध्याकच्च्या व्यक्तिचित्रणामुळे यातील दृश्यप्रधान मूळ घटना तेवढी स्वभावजन्य किंवा स्वभावनिदर्शक होऊ शकत नाही.

'रंभा' नाटकाच्या प्रारंभी तेरा वर्षांपूर्वी मृत झालेल्या पत्नीच्या पुण्यतिथीचा प्रसंग आहे. हायकोर्ट जज्ज असणारे बापूसाहेब आपल्या पत्नीच्या आठवणीने गहिवरलेले असतात. पहाटे ती स्वप्नात आल्याचे सांगतात. तिच्या अपुऱ्या इच्छा-तिची नाचण्याची आवड, गाण्याची आवड, तिच्या पायातले नुपूर यांचा उल्लेख करतात. बापूसाहेबांप्रमाणे सुगंधा, राजन , खंडोबा ही माणसे पुण्यतिथीच्या दिवशी अतिशय हळवी झालेली असतात. दैवताप्रमाणे पूजनीय आईच्या फोटोसमोरील उदबत्तीचा दरवळ, हार, भजनपूजन अशा पवित्रतेच्या दृश्यामुळे एक भावप्लुत वातावरण निर्माण होते. ह्या भावविवशतेला छेद देणारी अरविंदसारखी एखादी व्यक्तीही तेथे असते. त्यामुळे उलटपक्षी ते वातावरण अधिकच गहिरे बनते. पूजेच्या वेळेची आपल्याला सूचना देऊन ठेव अशा अर्थाचे वाक्य अरविंद बोलतो आणि 'वेळ झाली की सांग म्हणजे आम्ही पतित माणसे ह्या पुण्यक्षेत्रातून पसार होऊ,' अशी मखलाशी करतो. त्यामुळे प्रेक्षकांकरिता वास्तवतेचा अस्सल आभास निर्माण होतो. अशा रीतीने हे दृश्य पद्धतशीरपणे प्रेक्षकांच्या भावनांना हात घालणारे ठरते व दृश्यमूलकतेची जाणीव स्पष्ट होते. या ठिकाणी या दृश्यात, 'आई पुन्हा जन्म घेणार आणि बाबांची न् तिची भेट होणार या आशेने नाही करीत ते हे सार.'

सुंगधाच्या तोंडच्या या वाक्यामुळे संपूर्ण नाट्यानुभवाच्या परिणामाची सूचनाही रांगणेकरांनी दिली आहे. परंतु येथे एकप्रकारच्या सरधोपट रांगडेपणाने सूचकतेचा वापर करण्याचा प्रयत्न केला आहे. या पार्श्वभूमीवर एक तेरा वर्षांची कोवळी मुलगी रंभा आपणच बापूसाहेबांची गतजन्मीची पत्नी उर्मिला आहोत असे सांगत येऊन उभी ठाकते. रंभाचे आगमन आणि तिचे पूर्वजन्मीचे स्मरण यावर पहिला अंक संपतो. 'आमची आई पुन्हा जन्म घेऊन आली. आमच्या घरावर अमृताचा वर्षाव झाला', अशा बेहोष करणाऱ्या अत्यानंदात या दृश्याचे भावनात्मक सर्वस्पर्शी आवाहन केले जाते.

वात्सल्य या भावनेचा कुटुंबाच्या मर्यादेमध्ये कमाल भावनात्मक उपयोग 'रंभा' नाटकाच्या प्रधान दृश्यामध्ये केलेला आहे. भव्य आणि महान असा जीवनपट रांगणेकरांच्या नाटकांनी कधीही स्वीकारलेला नव्हता. त्या काळातील प्रेक्षकाला आपले नेहमीचे सवयीचे कौटुंबिक आणि परिमित जीवन रंगभूमीवर हवे होते. म्हणूनच रांगणेकरांच्या नाटकांतील सामाजिकतेचा नवा अर्थ कौटुंबिकता असा झाला. हे जसे घडले तसेच उदात्त, काव्यात्मतेपेक्षा भोळ्या व भाबड्या मनाची भावशरणता त्या काळातील प्रेक्षकांना अधिक भावली. कथा-कादंबऱ्यांतून आणि भावगीतांतून ही भावनात्मकता वेळोवेळी प्रगट होत होती. भावनात्मकतेचा मूलस्रोत रांगणेकर भावमय दृश्यातून वितरीत जातात. वात्सल्यभावनेची 'रंभा' नाटकामध्ये अतिशय गहिऱ्या परिणामकारक व नाट्यपूर्ण अशा दृश्यामध्ये परिणती होते. तेथून पुढे मात्र त्या दृश्याभोवती नाटक चक्राकार घुमत राहाते. दृश्यामधून स्फुरलेल्या रंभा

नाटकाच्या कथानकाची योग्य दिशेने 'नाटक' म्हणून वाटचाल होते का? प्रश्नाचे उत्तर शोधू गेल्यास निराशा पदरी येते. मात्र त्या भावदृश्याचे बहुगुणी आवाहन अखेरपर्यंत कायम राहाते.

या नाटकात मातृत्व हा प्रधान भाव आहे. त्यावर पुनर्जन्माच्या काहीशा तर्कातीत कल्पनेचा मुलामा दिलेला आहे. बाळंतपणात अकाली मृत पावलेल्या गृहलक्ष्मीचे पुदत्र सोज्वळ बाळबोध घरात एका तेरा वर्षाच्या मुलीच्या रूपाने पुनरागमन होणे हा भावपूर्ण मध्यवर्ती प्रसंग प्रथम अंकात नाट्यात्मतेने प्रगट होतो. त्यांनतर त्या कुटुंबियांच्या भावजीवनावर कसकसे परिणाम झाले येथून रंभाच्या त्यागापर्यंतचा नाटकाचा प्रवास भावमयतेच्या तरल पातळीवर होणे क्रमप्राप्त होते. तेरा वर्षाच्या रंभाला पन्नाशीच्या बापूसाहेबांची पत्नी म्हणून स्वीकारण्यात प्रेक्षकांना आगोदरच कल्पनाशक्तीवर वाजवीपेक्षा अधिक विसंबून रहावे लागते. रंगमंचावरील अट्टाहासाने निर्माण केलेली कृत्रिम घटना प्रेक्षकांच्या पचनी पडण्याकरिता व्यक्तिचित्रांचे हळूवार हाताने विकसन करणे आवश्यक आहे. तेथे काव्यात्म परिणामाची अपेक्षा आहे. येथे ते वेगळ्या पद्धतीने घडते. आपल्या अस्तित्वामुळे या घरातील व्यक्तीं च्या मनावर कमालीचा ताण पडत आहे. त्यांना जगणे अशक्य होत आहे. या कारणाकरिता रंभा शेवटी ते घर सोडून जाते. बापूसाहेब तिला घरी परत बोलवण्याकरिता येतात. तरी त्यांच्या विनवणीचा तिच्या मनावर काही परिणाम होत नाही. आपल्याला स्मृतिभ्रंश झाला आहे असा ती बहाणा करते. या निर्णयाप्रत ती का येते या गोष्टीचे, तिच्या अशा वागणुकीचे समाधानकारक स्पष्टीकरण नाटकातून मिळत नाही. त्या घरातील व्यक्तीं च्या अंतर्विश्वामध्ये उलथापालथ होत असल्याचे प्रेक्षकांना जाणवत नाही. घरातील सुरक्षित वास्तव आणि त्याच वेळेला घराबाहेर वाटणीला येणारी बेअब्रू किंवा नाचक्की या कोंडीत त्या घरातील माणसे सापडली आहेत असे त्यांचे प्रत्यक्ष भावजीवनाचे दर्शन रंगमंचावर घडू शकत नाही. उलट बापूसाहेब, सुगंधा, खंडू ही पात्रे रंभेच्या आगमनाने निःशंक सुखावतात. 'माझ्यावर कितीही टीका होत असली तरी मी माझ्या मनाची शांती ढळू दिलेली नाही.' असा स्वतःविषयी निष्कर्ष काढण्यापूर्वी पुनर्जन्म, मृत्यू, आत्मा, संवेदना, भावना या संदर्भात बापूसाहेबांचे तर्कशुद्ध तत्त्वज्ञान प्रगट झालेले आहे. नाही म्हणायला तेरा वर्षांचा राजन तेवढा थोडा रुष्ट होतो. पण त्याची समजूत घालणे तितकेसे कठीण जात नाही. 'रंभा' नाटकात बापूसाहेब, सुगंधा आणि रंभा यांच्या भावविश्वातील नाते प्रत्यक्ष रंगमंचावर भावजागृती करण्यास असमर्थ ठरते.

नाटक या साहित्यप्रकारात सुरुवात आणि शेवट याच्यामध्ये जे घडते ते नाटकांतर्गत असते. त्यातील काही रंगमंचावर घडते,काही रंगबाह्य परंतु कथांतर्गत असे असते. अशा घटनांकडे रांगणेकरांनी दुर्लक्ष केले आहे. बापूसाहेब अथवा सुगंधा यांच्या कुटुंबाशी संबंधित नसणाऱ्या व्यक्तीचा कुटुंबाशी होणारा संघर्ष रंगमंचावर

प्रत्यक्षपणे अवतरत नाही. जे रंगमंचावर घडते ते निवेदनस्वरूपाचे बहुतेक तृतीयपुरुषी आहे. सुरुवातीच्या दृश्यातून सुरम्य भावनात्क पातळीवरील दृश्यप्रधान प्रसंग निर्माण झाला त्याची परिणती त्याच भावनात्मकतेच्या अंगाने झालेली नाही. बापूसाहेबांना आपल्या अस्तित्वाने घराबाहेरच्या जगात त्रास होतो आहे म्हणून रंभा आपल्या बापाबरोबर विजापूरला परत जाते. नाटकाच्या शेवटी तिच्या स्वभावातील नव्या पैलूवर प्रकाश पडतो असे होत नाही. अथवा बापूसाहेबांच्या व घरातील इतरांच्या रंभाविषयक दृष्टिकोनात अंतर पडते असेही नाही. अर्थात रंभाच्या गृहत्यागाला नाटकाच्या द्वारा सबळ कारण पुरवले गेले नाही. या नाटकाच्या शेवटी रंभाच्या आत्मत्यागामुळे शोकात्मिकेचा आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. हा आत्मत्याग अपेक्षित शोकात्म परिणाम घडवू शकत नाही. कारण त्यातील अपरिहार्यता पटत नाही. सुरुवातीच्या भावनात्मक वातावरणाच्या अंती तितकीच उत्कट दुःखपूर्ण भावनात्मकता प्रभावी ठरली असती. बापूसाहेबांचे घर सोडल्यानंतर बापूसाहेब आणि मुले यांच्या विरहामध्ये उरलेला जन्म स्वतःला भाजत जळत जगण्याचे रंभा स्वीकारती तर ती खरी शोकात्मिका होऊ शकली असती. परंतु येथे रंभा रंगमंचावर कोसळते. 'आता मी कोणासाठी जगू... ' एवढे शेवटचे शब्द तिच्या तोंडून बाहेर पडतात.

या नाटकातील दृश्यातून पुढचे प्रसंग उलगडताना दाखविताना त्यात जो तपशीलांचा भराव आवश्यक असतो, त्याकडे विशेष लक्ष पुरवलेले नाही. तेरा वर्षे बापूसाहेबांची पत्नी त्यांच्या जीवनातून निघून गेलेली आहे. आपल्या हातून तिची शेवटची इच्छा पूर्ण होऊ शकली नाही अशा पश्चात्तापदग्ध अवस्थेत बापूसाहेब कालक्रमणा करीत आहेत. त्यांच्या तोंडून पत्नीविषयक अेनकवेळा आठवणी प्रगट होतात. पण त्या तशा अनेक नसून एकाच आठवणीची पुनःपुन्हा चर्वणा केली जाते. पत्नीच्या मृत्यूसमयीची शेवटची एकमेव आठवण म्हणजे 'पाया पडते मला सोडून जाऊ नका. मला गाता, नाचता आलं असतं तर बरं झालं असतं...' हे शब्द होत. त्या आठवणीखेरीज स्पष्ट अशी दुसरी एकही आठवण सुगंधा किंवा इतर कुणीही काढलेली नाही. तेरा वर्षांची मुलगी एकवेळ आई म्हणून राहू शकते, परंतु प्रौढ पुरुषाची पत्नी म्हणून राहाण्यात व्यावहारिक पातळीवर त्या दोघांच्या सहजीवनाचा कोणताही विपरीत अर्थ लावला जाऊ शकतो. बापूसाहेबांवर कोणते आरोप येऊ शकण्याचा संभव असू शकतो इत्यादी प्रश्नांना नाटकात स्थान नाही. किंबहुना असा वस्तुनिष्ठ पीळ त्यांच्या नाटकातून प्रगट होऊ शकत नाही इतके दृश्यातून उभ्या राहाणाऱ्या दृश्यमूलकतेला ते महत्त्व देतात.

'माहेर' नाटकाची कल्पना 'एअरेस' या इंग्रजी चित्रपटावरून घेतली आहे. हा चित्रपट याच शीर्षकाच्या ज्या नाटकावरून केला ते नाटकही आपण वाचले आहे असे रांगणेकरांनी नमूद केले आहे. एखाद्या दृश्यात्मक प्रसंगाची रांगणेकरांच्या

मनावर किती घट्ट पकड बसते व त्या प्रसंगाचा जास्तीत जास्त परिणाम साधण्याकरिता नाटक कसे बेतले जाते याचे 'माहेर' हे नाटक एक ठळक उदाहरण आहे. या नाटकाच्या प्रस्तावनेत रांगणेकर म्हणतात... 'ते भाषांतरित अथवा रूपांतरित करण्याचा मोह मी अजिबात टाळला. मात्र त्यातील कथानकाचा थोडा भाग मला वापरावासा वाटला. विशेषतः तिसऱ्या अंकातील प्रसंग की जेव्हा रत्नाकरची बायको त्याच्याबद्दलचा राग अगर तिरस्कार उघडपणे व्यक्त न करता त्याच्याबद्दलचे प्रेमाचे नाटक करते व तो सामान घेऊन परत आला असताना दरवाजा बंद करून दिवे मालवून माडीवर निघून जाते. हा हृदयस्पर्शी प्रसंग चित्रपट पाहताना मला परिणामकारक वाटला. आणि नाटक वाचल्यानंतर तो द्विगुणित झाला... ' या दृश्याचा रांगणेकरांवर प्रभाव पडला. सदर दृश्यप्रसंग रांगणेकरांनी त्या नाटकाच्या शेवटी योजलेला आहे. या नाटकाची नायिका कालिंदी ही या नाटकातील प्रमुख पात्र आहे. वडिलांच्या मनाविरुद्ध रत्नाकराशी लग्न करण्याचे धैर्य तिने दाखवले आहे. रत्नाकरावरील कालिंदीच्या असाधारण अकृत्रिम प्रेमभावाचे भावविवशतेकडे झुकणारे काहीसे अतिरेकी चित्रण पहिल्या अंकात होते. ती कालिंदी शेवटच्या अंकात रत्नाकर घराचे दार ठोठावत असताना बंद दाराकडे वळून न पाहता दिवे विझवून झोपण्याच्या खोलीकडे निघून जाते. अशा रीतीने रत्नाकरला कालिंदी आपल्या वडिलोपार्जित घरातून आणि जीवनातून कायमचा हद्दपार करते. कालिंदीच्या मनोभूमिकेमध्ये मधल्या काळात जो बदल झाला आहे तो निसर्गसिद्ध आहे. आपल्या श्रीमंत वडिलांचा पैसा प्राप्त व्हावा म्हणून रत्नाकरने आपल्यावरील प्रेमाचे नाटक केले हे तिला मनोमन पटलेले असते. कारण लग्नानंतर काही काळातच कालिंदीच्या प्रेमरज्जूंनी जणू बंदिवान झालेला रत्नाकर पुष्पाच्या प्रेमात पडतो. म्हणून कालिंदी वडिलांकडे माहेरी येते असे दाखवले आहे. आणि शेवटी...
'बाबा जिवंत असेपर्यंत ते मुद्दामच आले नाहीत. का तर मी त्यांच्या मोहात पडले असते आणि बाबांना दुखवून पुन्हा त्यांच्याबरोबर निघून गेले असते. म्हणून बाबांच्या मरणाची वाट पाहात ते रस्त्यावर तिष्ठत बसले. आता बाबा गेलेले पाहून ते मला भेटायला आले. त्यांच्या मनासारखं झालं. बाबांची संपत्ती मला मिळाली आणि माझ्याबरोबर त्यांनाही मिळाली असं त्यांना वाटलं, पण...'अशा शब्दात ती रत्नाकरविषयी चीड व्यक्त करते. या अर्थपूर्ण उद्गाराबरोबर नाटक संपते. या ठिकाणी कालिंदीच्या विचारांची तर्कशुद्ध मांडणी केलेली आहे. त्यात तिच्या विचारांची एकप्रकारची पूर्णता आहे. आणि म्हणूनच तिच्या उक्तीला शोभणारी तिची कृती तिच्या व्यक्तिमत्वाला भावपूर्णतेचे मूर्त रूप देते. असे असले तरी दार ठोठावणारा रत्नाकर प्रेक्षकांच्या मनात घर करून राहतो. प्रेक्षकांच्या मनात रत्नाकरवर अन्याय होत आहे, अशी सूक्ष्म ठसठस उरते. नाटककार नाटकातील शेवटच्या प्रभावी दृश्याच्या योगाने परिणामाची अपेक्षा करतात तसा तो होत नाही.

हा शेवट मनाचा कब्जा घेऊ शकत नाही. स्वार्थी बेइमान नवऱ्याला त्याची जागा दाखवून देणारी कालिंदीची प्रतिमा रसिकांचे समाधान करू शकत नाही. याचे कारण रत्नाकरविषयी मनात उत्पन्न झालेल्या प्रश्नांची उत्तरे अपूर्ण राहतात. कालिंदीने रत्नाकरला ठोकरणे हे संभवनीयतेच्या कक्षेत बसत नाही कारण ते रसिकांच्या न्यायबुद्धीला पटत नाही. रत्नाकर तेथे काही वेगळे सांगण्याकरिता आकांत करीत असतो; पण नाटक संपलेले असते. ही तर्कशुद्धता समीक्षकाला आज नाटक वाचनाता जशी जाणवते तशी त्या काळात जाणवली होती का हे लक्षात घ्यावयास हवे.

कालिंदी आणि रत्नाकर यांच्या दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकातील संभाषणातून आणि रत्नाकर व पुष्पा यांच्या पहिल्या व दुसऱ्या अंकातील संभाषणातून रत्नाकराच्या स्वभावाविषयी कालिंदी नाटकाच्या अंती जो निष्कर्ष काढते तो रत्नाकरच्या स्वभावाच्या विरुद्ध आहे. मुळात रत्नाकरला बाबासाहेबांच्या पैशाची हाव नाही, पर्वा नाही. हे पटवण्याचा रत्नाकराने अनेक वेळेला मनापासून प्रयत्न केला आहे. बाबासाहेब पहिल्या अंकात रत्नाकरावर स्वार्थीपणाचा, तो पैशासाठी हापापला आहे असा आरोप करतात; तेव्हा रत्नाकर तो नाकारतो. दुसऱ्या अंकातही.. .. 'मी प्रेम केलं ते पैशाच्या प्रेमाने नव्हे', असे म्हणतो. बाबासाहेबांमुळे रत्नाकर अपमानित होऊन दुखावला जातो म्हणून तो कालिंदीला माहेरी जाण्यासही बंदी करतो. बाबासाहेबांशी संबंध तुटला तरी हरकत नाही 'खुशाल सारी इस्टेट धर्मादाय करा. पैशाच्या लोभाने मी तुमच्या मुलीशी लग्न केले नाही' असे निःसंदिग्धपणे सांगतो. येथे रत्नाकर, कालिंदी आणि बाबासाहेब यांच्यातील संघर्षाच्या तीन बाजू स्पष्ट होतात. कोणत्याही अतिश्रीमान माणसाची संपत्तीविषयी घमेंड बाबासाहेबांच्या वक्तव्यातून दिसून येते. आपल्या पत्नीवरील प्रेमापुढे पैसा कःपदार्थ मानणाऱ्या रत्नाकरचा स्वाभिमान उफाळून येतो. या त्याच्या गुणावर सर्वस्वाने भाळलेली कालिंदी बाबासाहेबांच्या पितृप्रेमाचा अव्हेर करते. नाटकातील या टप्प्यावर नाटकाचे मर्म प्रगट झाले आहे. नाटकाच्या आकलनात येथे संमिश्रता किंवा संदिग्धता नाही. यापुढच्या भागात शेवटच्या दृश्यावर प्रकाशझोत वळवण्याची बिकट कामगिरी नाटककाराला करावी लागते. नाट्यवस्तूची मूलाधारविरोधी घटना निर्माण कराव्या लागतात. रत्नाकरचे कालिंदीवर प्रेम असूनही आणि त्याला पैशाबद्दल अनासक्ती असूनही तो पुष्पाने सुचवलेल्या विचारांपुढे पड खातो. तो तिच्या विचारानुसार आंधळेपणाने जातो असे दिसते. कालिंदीला तिच्या वडिलांच्या संपत्तीपासून वंचित करण्याचा आपल्याला अधिकार नाही. असे केल्याने आपण तिला 'एका क्षणात दरिद्री' करून टाकीत आहोत यावर त्याचा अचानक दृढ विश्वास बसतो. व त्याकरिता पुष्पा आणि रत्नाकर या दोघातील आकर्षणाच्या फसवणुकीचे प्रकरण नाटकात अतंर्भूत होते.

रत्नाकरचे कालिंदीवरचे प्रेम आणि पैशाविषयी अनास्था या गोष्टीवरील श्रद्धेपेक्षा पुष्पाच्या प्रभावापासून दूर राहण्याइतपत त्याचा स्वतःवरचा विश्वास बलवान नसतो. एका क्षणी स्वतःच्या अस्मितेचे दर्शन घडवणारा, उदात्त भावनांनी भारलेला रत्नाकर पुढच्या क्षणी पुष्पापुढे मन-बुद्धी गहाण ठेवतो. 'याला तुमच्यापासून घटस्फोट घेता येईल' एवढ्या पुष्पाच्या दंशकारक वाक्यावर रत्नाकर फक्त 'पुष्पा' म्हणून ओरडतो. तो तेव्हा कालिंदीचा अपसमज दूर करण्याचा प्रयत्न करीत नाही. पुढे कालिंदी रत्नाकरला सोडून माहेरी गेल्यानंतर आणि बाबासाहेबांच्या मृत्यूनंतर सहा महिन्यांनी रत्नाकरचे कालिंदीच्या आयुष्यात पुन्हा प्रगट होणे याचा उघड अर्थ कालिंदी असा लावते की रत्नाकरला पैशाची हाव आहे. 'त्याच्या मनासारखं झालं. बाबांची सारी संपत्ती मला मिळाली, माझ्याबरोबर त्यांनाही मिळाली...' इत्यादी वाक्यांवरून कालिंदीची मनोवस्था सिद्ध होते. येथे अडचण अशी होती की नाटकातील शेवटचे दृश्य परिणामकारकतेने आविष्कृत करावयाचे असल्यामुळे कालिंदी रत्नाकरला ठोकारते असे दाखवणे भाग होते व पूरकार्थ कालिंदीच्या मनात रत्नाकरविषयी तिरस्कार निर्माण करणे क्रमप्राप्त होते. त्यामुळे रत्नाकरचा कालिंदीवरील प्रेमाचा प्रश्न तसाच लोंबकळत ठेवला जातो. पुष्पाचे नाटकातील काम संपल्यानंतर तिला हद्दपार केले जाते. सुरुवातीला नैतिक संघर्षाचा उपस्थित केलेला प्रश्न हे एक दृश्यात्मतेकरिता घेतलेले सोंग ठरले. असे असले तरीही 'माहेर' या नाटकातील शेवटच्या भावरम्य दृश्याचा प्रेक्षकांवर मात्र विलक्षण पगडा बसत असे हे निर्विवाद आहे. 'माहेर' ही नाट्यनिकेतनची एक यशस्वी कलाकृती होती. त्यावेळेस 'एअरेस' हा चित्रपट अतिशय गाजला होता. व त्या चित्रपटातील शेवटचे दृश्य चिटपटगृहातील प्रेक्षकांना असेच खिळवून ठेवीत असे. नवऱ्याचे घर सोडून जाणारी स्त्री इब्सेनच्या नोरामुळे परिचयाची होत होती. अशा नायिका रांगणेकरांप्रमाणे इतर नाटककारांनीही उभ्या केल्या होत्या; परंतु हे दृश्य वेगळे होते. येथे पत्नी स्वतःच्या घरामध्ये आहे आणि पती घराच्या बाहेर आहे. तो दार ठोठावतो आहे. घरात प्रवेश मिळावा म्हणून तडफडतो आहे. हे दृश्य ज्या नाट्यकृतीने उभे केले आहे त्या नाट्यानुभवाची तर्कशुद्धता तपासून पाहाण्याची आवश्यकता प्रेक्षकांना भासली नाही. हे रांगणेकरांच्या दृश्यमूलक नाट्यप्रतिभेचे गमक आहे.

'कन्यादान' नाटकात एकापेक्षा जास्त विचारसूत्रे नाटकातून मांडावयाची व सर्व आवडीनिवडीच्या मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचे समाधान करण्याचा प्रयत्न करायचा असा काहीसा प्रकार घडला आहे. लग्न झालेल्या पुरुषाने स्वाभिमानाने जगावे हे गृहीत मूल्य तेथे पहिल्या अंकात प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. आपली लाडकी मुलगी लग्नानंतरही आपलीच रहावी या विचाराने भारलेल्या श्रीमंत आईवडिलांना 'कन्या पराचे धन सत्य आहे' याची जाणीव करून द्यावी हे दुसरे

गृहीत मूल्य पुढच्या अंकात प्रभावाने जाणवते. या दोहोंचा मेळ बसवण्याचा यत्न म्हणजे या नाटकाची विचारवस्तू आहे. पहिल्या अंकाच्या शेवटी एक अतिशय परिणामकारक दृश्य उभे राहते. त्यात पुरुषाची परवशता स्पष्टपणे प्रगट होते. दोन तरुण जोडपी व एक वृद्ध जोडपे अशी मोजून सहा पात्रे वेगवेगळ्या सिचुएशन्स निर्माण करतात. कथानकाचा बंदिस्तपणा आणि नेमकेपणा या गुणांचा अभाव दिसून येतो. दृश्यप्रधानतेने नियंत्रित झालेली कथावस्तू संविधानकाचा एकसंधपणा हरवून बसते. प्रत्येक सिचुएशन एक प्रभावी दृश्यरूप आकार प्रेक्षकांपुढे सादर करीत जाते. पहिल्या अंकात भार्गव आणि माणिक या जोडप्यातील घरजावई भार्गव मनात कुढताना दिसतो. सासऱ्याच्या घरातून बाहेर पडण्याचा निर्णय घेतो व माणिकला एक महिन्याचा अवधी देतो. माणिकचे वडील आबासाहेब अस्वस्थ असताना नेमक्या क्षणी माणिकची बहीण अहिल्या, नवरा आपल्या कमाईवर जगतो म्हणून नवऱ्याचे घर सोडून माहेरी येते. एक मुलगी पती कर्तव्यशून्य म्हणून विटलेली; तर दुसरी पती स्वतःच्या पायावर उभे राहाण्याच्या तयारीत-स्वतःची ताकद आजमावण्यास उत्सुक म्हणून भेदरलेली. दुसऱ्या अंकात मुदत संपली म्हणून माणिक व भार्गव हे जोडपे बाहेर पडते. त्याचबरोबर स्वत्वाची जाणीव झालेला घनःश्याम पत्नीच्या कमाईवर राहाण्याचे अमान्य करतो व त्याला नोकरी मिळते आणि तो अहिल्येला सासऱ्याच्या घरातून घेऊन जातो. दोन्ही मुली आपापल्या घरी जातात. सर्वसामान्यपणे नाटकात त्रिकोण निर्माण होतात. येथे 'कन्यादान' या नाटकात चौकोन निर्माण होतो. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी कथानक स्थगित होते. दृश्य परिणामाचे आवाहन संपते. संविधानकातील उत्सुकता, गुंतागुंत, वळणे, हेलकावे इत्यादींना स्थान उरत नाही. परिणामतः तिसरा अंक हे एक वेगळे नाटक निर्माण होते.

तीन अंकाच्या परिपूर्ण नाटकांचा काळ रांगणेकरांपर्यंत संपलेला नव्हता. त्यामुळे कोणत्याही परिस्थितीत नाटक तीन अंकांपर्यंत खेचून नेणे लेखकाला आवश्यक वाटत होते.

'कन्यादान'च्या तिसऱ्या अंकात भार्गव आणि माणिकचे घर दाखवले आहे. येथे माणिकला आपण माहेरी आहोत असे वाटावे म्हणून भार्गव माहेरसारखेच फर्निचर आणून ठेवतो. थोडक्यात 'पहिलाच सेट' दुसऱ्या प्रकारच्या दृश्य परिणामासाठी चतुराईने राबवला आहे. भार्गवची वकिली उत्तम चालत असते. भार्गवकडून एकूण बुद्धिमानतेची, न्यायनिष्ठतेची व तर्कशुद्धतेची अपेक्षा केल्यास ती गैरवाजवी ठरू नये. परंतु असा हा वकील आपल्या बायकोला माहेराची उणीव भासू नये म्हणून तसे फर्निचर आणून देण्याचा बालिश प्रयत्न करतो. घरपण हे त्यात राहणाऱ्या माणसांमुळे निर्माण होते. घरातील सामानसुमान व चार भिंती (स्टेजवर तीन भिंती) म्हणजे घर नव्हे. हे न समजण्याइतका भार्गव मूढ कधी झाला याचा

उलगडा होत नाही. माणिकच्या माहेरचा सोफासेट इत्यादींचा उपयोग प्रसंगाच्या दृश्य परिणामाकरिता वाटण्याची अभिनव कल्पना रांगणेकरांनी काढली. भार्गवचे माणिकवरील उत्कट प्रेम या योजनेमुळे व्यक्त झाले आणि भाबडया प्रेक्षकांचे त्यामुळे समाधान होऊ शकले तरी ह्या अतिशयोक्त प्रेमदर्शनाची भार्गवसारख्या स्वाभिमानी वकीलाला आवश्यकता का भासली याचे उत्तर त्यात मिळत नाही. येथे दृश्यमूलकतेचे एक नवे रूप प्रगट झाले. तेवढी नवलाई उतरल्यावर माणिकचे आपल्या आईवडिलांवरील कमालीचे प्रेम आणि नवऱ्याविषयीची प्रीती यातील ओढताण दाखवणे हे कार्य या अंकाने केले आहे. परंतु माणिकच्या स्वभावाचा हा पैलू पहिल्या अंकात स्पष्ट झाला आहे. घनःश्याम भार्गवला उपदेश करतो की भार्गवने स्वाभिमानाने जगावे व पत्नीच्या घरात घरजावई म्हणून राहू नये. परंतु हा उपदेश अनावश्यक ठरतो. कारण भार्गव माणिकला घेऊन अगोदरपासूनच वेगळा झालेला असतो. माणिकच्या मनातील परिवर्तन पुढे तिच्या संवादांतून, अभिनयाच्या बारकाव्यांतून प्रगट होते. लिखित संहितेतून ते उमजू शकत नाही. माणिक ही एक भावनाशील, प्रेमळ आईवडिलांच्या प्रेमात बुडालेली व त्यांच्या विरहात तळमळणारी मुलगी आहे. तर अहिल्या प्रामाणिक, विचारशील, पतिप्रेमात धन्यता मानणारी आहे. भार्गव प्रथमपासून स्वतंत्र बाण्याचा पुरुष दाखवला आहे. घनःश्याम तेथे केवळ एक उपयोगी पात्र ठरते. या व्यक्तींच्या एकत्र येण्यातून भावनाट्य प्रस्फुटित होत जाते. परंतु त्या व्यक्तींवर, त्यांच्या उक्ती-कृतीवर दृश्यमूलक आशयाचे दडपण येते. व्यक्ती स्व-तंत्राने वागू शकत नाही. आपले व्यक्तिमत्त्व सिद्ध करण्याची पात्रांची धडपड प्राथमिक पातळीवर राहते. अशारीतीने दृश्यमूलकतेतून निर्माण होणाऱ्या नाटकांमध्ये त्रुटी निर्माण होतात.

भटाला दिली ओसरी

रांगणेकरांच्या प्रतिभेने जी वैशिष्ट्यपूर्ण दृश्यमूलक अशी शैली नाटकांकरिता निर्माण केलेली आहे, त्या शैलीमुळे ज्या नाटकाला सर्वस्वी न्याय मिळतो असे नाटक म्हणजे 'भटाला दिली ओसरी' हे आहे. या नाटकातील दृश्यमूलकता एखाद्या प्रसंगापुरती अशी वेगळी काढता येत नाही; इतकी ती नाट्यवस्तूशी एकजीव झालेली आहे. संबंध नाटकभर दृश्याचे केंद्र एकसारखे झुलत असते. क्षणोक्षणी घडणाऱ्या विनोदामुळे दृश्य आणि दृश्यामुळे विनोदी वातावरण व इतर सर्व घटक परस्परपूरक होत जातात. या पद्धतीने दृश्यमूलकता संपूर्ण नाट्यानुभवाशी एकरूप झालेली व नाटकातून स्वयंभूपणे व्यक्त झालेली 'भटाला दिली ओसरी' मध्ये स्पष्ट दिसून येते. हे नाट्यनिकेतनचे एक यशस्वी नाटक होते. या नाटकातील दृश्याचे पंचप्राण म्हणजे चार जोडपी आणि मास्टर मारुती. तीन अंकामध्ये प्रसरण पावलेले हे एक प्रहसन आहे. येन केन प्रकारेण म्हणजे रंगमंचावरील दृश्यामधून विनोदाची खैरात करीत राहाणे हा एकच निकष रांगणेकरांच्या या नाटकास लावणे योग्य ठरते.

प्रत्येक कलाकृतीची एक प्रकृती असते. जे देण्यासाठी हे नाटक जन्माला आले आहे ते पूर्णांशाने देण्यात हे नाटक यशस्वी झाले आहे.

'नाटक जुनं अगर नवं असू शकत नाही. ते प्रेक्षकांपुढे उभे राहाण्याच्या प्रकारात फरक असतो. समोरच्या प्रेक्षकांना काही काळ खुर्चीवर खिळवून ठेवण्याचे सामर्थ्य त्यात नसेल तर ते नाटक दुबळं आणि पांगळं आहे असं खुशाल समजावे. प्रेक्षकांना त्यांनी दिलेल्या पैशाचा आणि खर्च केलेल्या वेळाचा मोबदला हवा असतो. काही काळ आपल्या चिंता, व्यथा, दुःख विसरता यावं आणि मरगळलेल्या मनाला पुन्हा तजेला आणावा हाच एक हेतू मुख्यत्वेकरून नाटकाला येणाऱ्या बहुसंख्य प्रेक्षकांच असतो.'[१] या रांगणेकरांनी व्यक्त केलेल्या विचारांशी त्यांची नाट्यसृष्टी सर्वस्वी मिळतीजुळती आहे. 'भटाला दिली ओसरी' हे एक ठोस उदाहरण आहे. विनोदी नाटकाचे - काही काळ मनोरंजन - हे सूत्र ध्यानी घेतल्यानंतर कथानक, व्यक्तिचित्रण, नाटकाची विचारवस्तू, कलात्मकता इत्यादी कितीतरी घटक गौण व बिनमहत्त्वाचे ठरतात. रंजन ही गोष्ट सर्वात महत्त्वाची ठरते. प्रसंगनिष्ठ विनोद, स्वभावनिष्ठ विनोद, शब्दनिष्ठ विनोद, वर्तमानकालीन प्रासंगिकता, समूहमनाचे प्रतिनिधीत्व करणाऱ्या व्यक्ती, बहिर्मुखी वाचाळ पात्रे, अनपेक्षितता, सुखद अपेक्षाभंग, संवादातील चुरचुरीतपणा, अकल्पितता, माफक शृंगार आणि या सर्वातून सतत जाणवणारी जीवनातील विसंगती परिणामकारकतेने व्यक्त केल्याने मनोरंजन अव्वल दर्जाचे ठरू शकते. नेमके हे घटक रांगणेकरांच्या 'भटाला दिली ओसरी' मध्ये जुळून आले आहेत. विनोदी नाटक आणि प्रहसन यांच्या सीमेवरील नाटक असे याला म्हणता येईल. एखाद्या परिपूर्ण विनोदी स्वयंपूर्ण नाटकात सूक्ष्म जीवनविषयक जाणीव व्यक्त होत असते. वसंत कानेटकर लिखित 'प्रेमा तुझा रंग...' या विनोदी नाटकात मानवी मनात वसत असलेली सनातन प्रेमभावना विविध रूपात व्यक्त होते अखेरीला जीवनाचा विधायक होकारार्थी अर्थ उलगडतो. अशा प्रकारच्या सुखात्मिकेच्या स्थूल स्वरूपाच्या कथानकाला एक सैलसर वीण असते. प्रहसनामध्ये तसे घडत नाही. 'भटाला दिली ओसरी' या नाटकात प्रहसनाप्रमाणे खंड पडतात. प्रहसनामध्ये कथानकातील घटनांचा कार्यकारणभाव तितकासा पटणारा नसतो. आणि मुख्य म्हणजे प्रहसनातील पात्रे जीवनाकडे कधीच गंभीरपणे पाहू शकत नाहीत.'नाटकामध्ये रूपवर्णनाला फारसा अवसर नसतो. तेथे पात्रे काहीशा भडक अशा गुणदोषांनी आणि चमकदार उक्तींनी लक्षवेधक बनविलेली दिसतात. विशेषतः नाटकाचे वाचन करताना हे अधिक लक्षात येते.' या विधानाच्या अनुरोधाने 'भटाला दिली ओसरी' मधील पात्रयोजना लक्षात घेता येते. प्रहसनातील पात्रांप्रमाणे त्यांची दृष्टी अतिशय सीमित आणि तोकड्या वर्तमानकाळापलिकडे पोहोचू शकत नाही. तशी ती पोहोचण्याची आवश्यकता नसते. अशोक, मालिनी, दामूअण्णा लागू, कविराज, यमुनाबाई, सुवर्णलतिका यांना राहायला जागा हवी असते. मुंबईत

जागेच्या टंचाईचा प्रश्न त्या सुमारास चांगलाच भेडसावयाला लागला होता. हा त्या नाटकातील एक तत्कालीन सामाजिक संदर्भ आहे. पात्रांना राहायला जागा हवी असते इतकेच नव्हे, तर ताबडतोब हवी असते. त्यांची जागेची निकड भागवण्याची कामगिरी विठ्ठलराव यशस्वी रीतीने पार पाडतात. तोपर्यंत नाटक उभे राहाते. ज्या क्षणी जागेची गरज भागवणे विठ्ठलरावांना अशक्य होते त्याक्षणी नाटक संपते.

या नाटकातील 'दृश्यां'मध्ये प्रसंग आणि नाटकातील सेटिंग यातील एकरूपता साधली आहे. विठ्ठलरावांची नोकरी गेलेली असते, त्यांना पैशाची आवश्यकता असते. भाड्याच्या रूपाने कायमची आवक राहील असा व्यवहारी विचार ते करतात. विठ्ठलरावांची जागा मोठी असल्याने हॉलमध्ये सुतार येऊन पार्टिशने उभी करतात. (नाटकाच्या अंताला पार्टीशनं तोडण्यात येतात. पडदे काढले जातात. पुन्हा एकदा रंगमंचावरचा सेट पालटतो.) पाहाता पाहाता रंगमंचाचे रूप पालटते. विठ्ठलरावांची नोकरी जाणे हे त्याला निमित्त असते. त्यामुळे कोणतीही गंभीर परिस्थिती ओढवणार नसते. नपेक्षा नाटकाच्या शेवटी विठ्ठलराव आपणहून जागा भाड्याने द्यायची नाही असा जो निर्णय घेतात तो त्यांनी कधीच घेतला नसता. जागा देण्यात 'भूदान' ही कल्पना गोवल्याने एकूण कल्पनेची रंगत वाढते. हिंदुस्थानची लोकसंख्या झपाट्याने वाढते आहे, देशबांधवांसाठी थोडी-फार सोय, असा दूहेरी उदात्त हेतू आणि विठ्ठलरावांचा स्वार्थी हेतू यातील विसंगतीतून विनोदनिर्मिती साधली आहे. जागेसाठी पोटभाडेकरू ठेवता येत नसल्यामुळे पेइंग गेस्टच्या नावाने जाहिरात दिली जाते. थोडीशी गुंतागुंत त्यातून पुढे उद्‌भवते. सहा खोल्यांतून विविध व्यवसायातील, विविध वयोगटातील तरुण आणि वृद्ध स्त्रीपुरुष एकत्र येतात. नाटकातील 'संघर्ष' - अर्थात चमकदार नाट्य विविध पात्रांच्या संवादाच्या रूपाने निर्माण होत राहाते. हळूहळू एकेक पार्टिशनची खोली भरते. ही माणसे ठोकळेबाज असतात. जणू त्या सर्व व्यक्ती नसून व्यक्तिनमुने असतात. विनोदाकरिता माफक रूत्याभासाची आवश्यकता असते. तेवढी वरकरणी रंगतदार स्वभाववैशिष्टये व्यक्त करण्याइतपत ही पात्रे लवचिक असतात. कवी, नटी, कारकून, इतिहास संशोधक, शाळा मास्तरीण, टायपिस्ट त्यांच्या जोड्या जमत जातात.

या विनोदी नाटकाच्या कथानकामध्ये व्यवहारवादाचे सूत्र चतुराईने गोवले गेले आहे. फायद्यावर अढळपणे दृष्टि केंद्रित ठेवणारा घरमालक विठ्ठलराव आणि शहरात जागेच्या टंचाईमुळे अगतिक झालेले गरजू भाडेकरू असे येथे दोन प्रमुख घटक आहेत. येथे बव्हंशी प्रेक्षकवर्गाच्या समांतर अडचणी असल्यामुळे यातील भाडेकरूच्या प्रातिनिधीक गटाशी प्रेक्षकांना सहज तादात्म्य पावता येते व प्रेक्षक आणि पात्रे यात एक संवादी लय प्रेक्षकांच्या नकळत निर्माण होते. घरमालक आणि भाडेकरू यातील संघर्ष म्हणजे हे नाटक. सुरुवातीला हे घटक एकमेकांना पूरक आहेत असा निव्वळ भास उत्पन्न केलेला असतो. त्यात मालकाचा वरचष्मा असतो. नंतर दोन्ही घटकात

चुरस उत्पन्न होते. खऱ्या मालकाचा भैय्या भाडे वसूल करण्यास येतो तेव्हा पोटभाडेकरू हे प्रकरण लपवू पाहातात. कारण मुळात सर्व व्यवहार बेकायदेशीर असतो. हे भाडकरू त्याला आपण विठ्ठलरावांचे नातेवाईक असल्याचे सांगतात. विठ्ठलरावांना अशा रीतीने संरक्षण दिले गेल्यामुळे त्यांची तात्पुरती मालकावर कुरघोडी होते. भाडेकरूंच्या जोड्यांची जोडपी होतात. लग्न झाल्यामुळे प्रत्येक जोडप्याला प्रायव्हसी हवीशी वाटते हा एक नवाच मुद्दा निघतो. आपण लग्न झालेले भाडेकरू घेणार नसल्याची अट प्रथम घातली होती असा मुद्दा विठ्ठलराव काढतात. त्याचवेळी प्रत्येकाला स्वतंत्र व खाजगी जागेची आवश्यकता वाटू लागते. हळूहळू सर्व जोडपी जागा खाली करून निघून जातात. ही नाट्यवंस्तू विनोदी पद्धतीने राबवता आली. शहरात राहण्यासाठी येणाऱ्या नवीन लग्न झालेल्या जोडप्यांना जाणवणारी ही समस्या होती. कुटुंबे विभक्त होत होती. त्यामुळे य समस्येला एक सर्वंकश व्यापकत्व प्राप्त झाले. ही विचारवस्तू प्रत्यक्षपणे नागरी जीवनाशी संलग्न होती. फारसे उत्पन्न नसणारी, पांढरपेशी मध्यमवर्गी अशा, जीवनमानाबद्दल विशिष्ट संकेत, राहणीमानाविषयी काही अपेक्षा बाळगणाऱ्या वर्गाला ही विचारवस्तू आवाहन करते. यामध्ये वेगवेगळ्या व्यवसायातील सहा पात्रांच्या द्वारे येथे भरपूर विनोदनिर्मिती साधली आहे. या नाटकात जास्तीतजास्त शाब्दिक घटना घडतात. लग्नसंस्था, प्रेमविवाह, प्रौढविवाह, प्रौढ कुमारिका, भाडेकरूंचे युनियन, इतिहाससंशोधन, लग्नबाह्य संबंध, नवकाव्य, सत्याग्रह वाटाघाटी, क्रांती, सिनेमानटी अशा विविध लोकप्रिय विषयावर ही माणसे चवीचवीने बोलतात. ज्या प्रेक्षकांकरिता ही नाटके केली जात होती, त्या प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीच्या कक्षेत येणाऱ्या विषयांना रांगणेकरांनी हेरलेले आहे. त्यांच्या पत्रकारितेच्या काळात त्यांनी हे व असेच विषय विनोदी, चुरचुरीत लेखांकरिता निवडले होते. त्यात समकालीन साहित्यिक व साहित्यविषयक विविध उल्लेख येतात व बुद्धिजीवी वर्गाचे एक सांस्कृतिक पातळीवरचे समाधान प्रेक्षकांना उपभोगायला मिळते. विद्वत्तेचा गवगवा करणारा इतिहाससंशोधक यात हरीभाऊ आपटे, टागोर, शेक्सपियर, ना. सि. फडके, किर्लोस्कर, वरेरकर, खांडेकर यांचे संदर्भ सतत देत राहतो.

'मी पुरुष आहे अर्थात कुलीन आहे' हे वाक्य कवीच्या मुखातून येते. त्या काळातील साहित्यात कुलीन स्त्रीचा उल्लेख सर्व सामाजिक कथा, कादंबऱ्या व नाटके यामधून केला जाई. तो एक पर्वणीचा, भावना आवाहित करणारा शब्द होता. 'कुलीन पुरुष' या संबोधनामुळे साहजिकच विसंगतीतून विनोदनिर्मिती होते. 'रोज इथला केरकचरा काढून आणि जमीन ओल्या फडक्याने पुसून आम्ही स्वतःची जागा समजून सगळीकडे कसं स्वच्छ ठेवलं आहे.' यमुनाबाईंच्या मुखातून या वाक्याचा पुनरुच्चार नेमक्या वेळी झाल्यामुळे नाटकात हशा पिकतो.

रागणेकरांनी रंगमंचावरील पार्टिशनच्या मदतीने उभे केलेले व विविध विभागात

विभागलेले दृश्य अधिक रंगीन व रसभरित केले ते केवळ शब्दांच्या बहुढंगी विनोदी आतषबाजीमुळे. येथे कवीच्या मुखात एक विडंबनात्मक आधुनिक मुक्तछंदातील काव्य टाकले आहे. सर्वसाधारण वाचकांना त्या काळात मुक्तछंदातील कवितेचे वावडे होते. प्र. के. अत्रे यांनी एकेकाळी आपल्या 'साष्टांग नमस्कार' या नाटकात 'भद्रायू' नावाचे एक कवीचे विनोदी पात्र निर्माण केले होते व रविकिरण मंडळातील कवींच्या कवितेची थट्टा केली होती. रागणेकरांच्या नाटकातील कती मुक्तछंदातील नवकाव्याचे विडंबन करतो. 'हिरव्या काळोखातून जातो आहे एक तांबडा बोका, आपली काटेरी जीभ पाजळीत, जिथे कुरतडीत बसला एक पिवळा उंदीर सरकारी धान्याची पोती...". अशा अगणित विनोदाने हे नाटक सजले आहे. धडपड, गोंधळ, गैरसमज यातून उद्भवणारे, क्षुल्लक प्रसंगनिष्ठ विनोदही भरपूर आहेत.

'भटाला दिली ओसरी' हे नाटक आणखी एका वेगळ्या प्रकारच्या दृश्य परिणामाने युक्त आहे. यातील इतिहाससंशोधकाचे चित्र दत्तो वामन पोतदारांशी साम्य दाखवणारे ठरले. त्याचप्रमाणे मास्टर मारुती हा नट जुन्या संगीत रंगभूमीच्या पडत्या काळातील स्त्रीपात्र करणारा दाखवलेला आहे. त्याच्या वागण्या-बोलण्यात, प्रयोगामध्ये बालगंधर्वांची सही सही नक्कल केली जाई. गर्दीचे मानसशास्त्र तेथे कामी येई. एका बाजूने प्रेक्षकांच्या पूर्वस्मृतींना उजाळा देण्याचा प्रयत्न करीत असताना त्यात हास्यास्पदता निर्माण झाली. पूर्वकालीन आदरणीय व लोकप्रिय ठरलेली अभिनयशैली त्या काळातील आधुनिक वास्तववादी नाटकांच्या जमान्यात कालबाह्य ठरल्यामुळे हास्यविषय ठरली. सर्वसामान्य प्रेक्षकांना एक गंमत अनुभवण्यास मिळाली. प्रौढ इतिहास संशोधकाचे (द. वा. पोतदार ही मूर्ती प्रत्यक्षातील असल्याचे न विसरता आल्यामुळे) प्रथम प्रेम हा विनोदविषयही बहुसंख्य प्रेक्षकांना गुदगुदल्या करणारा ठरला. या व्यक्तींवरून वाद निर्माण झाले. या नाटकाचे चौऱ्याऐंशी प्रयोग झाल्याचा उल्लेख रांगणेकरांनी प्रस्तावनेत केला आहे. ('भटाला दिली ओसरी' या नाटकाच्या १९६८ आवृत्तीच्या पृष्ठ ५ वर). त्यात त्यांनी वादाला उत्तर दिले आहे. 'रंगभूमीवर येणाऱ्या व्यक्तीचे हयात अगर मृत व्यक्तीशी किंचित साम्य दिसता कामा नये असा दंडक घातला तर आपल्या फाल्गुनरावाच्या भूमिकेत कै. डॉ. त्रिलोकेकरांचे सोंग आणणाऱ्या गणपतराव बोडसांचे रंगभूमीवरून उच्चाटन करावयास हवे.. .. एखाद्या पूज्य व्यक्तीचा वेष अंगावर घालून एखाद्या नाटकात त्याची मुद्दाम कुचेष्टा करणे वेगळे आणि त्या पात्राची त्या नाटकातील भूमिका कोणती हे न सांगता प्रेक्षकांना कळावे म्हणून त्याने तो वेष अंगावर घालणे वेगळे.' रांगणेकरांच्या या नाटकाच्या संबंधात निर्माण झालेल्या वादात शिरण्याची येथे आवश्यकता नाही. मात्र 'दृश्य' परिणाम साधण्यात या दोन व्यक्तिचित्रांनी विशेष हातभार लावला आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे. त्यामुळे दृश्यमूलकता विशेष प्रभावी झाली आहे.

एकांकिका

रांगणेकरांच्या प्रतिभेचा दृश्यमूलकतेच्या अंगाने आविष्कार कसा घडतो हे जाणून घेण्याच्या प्रयत्नांत रांगणेकरांच्या एकांकिका दुर्लक्षून चालणार नाही. त्यांच्या 'तुझं माझं जमेना', 'फरारी' आणि 'सतरा वर्षे' या तीन एकांकिका अतिशय गाजल्या. रांगणेकरांच्या अनुभवविश्वाचे नाते सामाजिकतेशी जडलेले आहे. व्यावहारिक पातळीपुरते जगणाऱ्या माणसांच्या सुखदुःखाचे चित्रण त्यांच्या नाटकांतून झाले. त्यांच्या काही नाटकांना एका प्रधान दृश्याने चालना दिली. असे असले तरी त्यांच्या सर्वच्या सर्व एकांकिका केवळ दृश्यावर केंद्रित झालेल्यां नाहीत. 'तुझं माझं जमेना' ही एकांकिका केवळ रंजनप्रधान नाट्य या सूत्रातून स्फुरलेली आहे, असे दिसून येते. या एकांकिकेचे वैशिष्ट्य म्हणजे दृश्यमूलकतेऐवजी तिचा संपूर्ण व्यापार श्रुतिकेच्या अंगाने होतो.

रांगणेकरांनी आकाशवाणीसाठी अनेक श्रुतिका लिहिल्या होत्या. ध्वनिमुद्रणाकरिता त्यांनी नाटिकांचे लेखन केलेले होते. त्याचे गमक त्यांना आत्मसात झाले होते. त्यांच्या इतर नाटकांप्रमाणे यातील पात्रे ही [illegible]ील सर्वसामान्य एका चाळीत राहाणाऱ्या मध्यमवर्गीयांचे प्रतिनिधी आहेत. त्यांच्या स्वतःच्या उक्तींमधून रांगणेकर हे आवर्जून सांगण्याचा प्रयत्न करीत आहेत असा भास होतो. भागीरथीबाई आपल्या चाळीतील शेजाऱ्यांचे संभाषण चोरून ऐकतात. ते शेजारी त्यांचे व्याही असल्यामुळे त्यांना जणू काही हा हक्कच प्राप्त होतो.

भास्करराव : आपण ऐकलीच की कुजबूज त्यांची.

अनंत : दाराआडून?

भागीरथी : हो हो दाराआडून. शेजारीच आहोत आम्ह त्यांचे.

अशा रीतीने ही माणसे सर्वसाधारण आहेत हे प्रस्थापित केले जाते. अनंत आणि शकुंतला यांनी प्रेमविवाह केलेला असतो. प्रेमविवाह ही गोष्ट आईवडिलांच्या मनाविरुद्ध असते; हा लोकप्रिय समज येथे दृढ केला जातो. दोघांना पळून जाऊन रजिस्टर लग्न करावे लागते इत्यादी सर्व समजुतीचा तेथे व्यक्तीचे प्रतिनिधित्व सिद्ध करण्यात उपयोग होतो. तरुण दांपत्यामध्ये खेळीमेळीचे नाते असावे, दोघांच्या आईवडिलांना आपापली अपत्ये गुणी वाटावीत आणि अर्थात दुसऱ्यांची भांडखोर वाटावीत, चवचाल वाटावीत हा सांकेतिक वादविषय, इत्यादी खुब्यांमुळे या नाटकाचे संवाद चुरचुरीत होतात. एकमेकांची उणीदुणी काढण्यात भांडणाची रंगत वाढत जाते. येथे सर्व भर चटपटीत संवादावर आहे. दोघांचे आईवडील एकाच वेळी तरुणांच्या संसारात येऊन थडकतात, शाब्दिक भडका उडतो आणि काही क्षणांत विझतो. प्रेक्षकातील नव्या पिढीचे समाधान होते व जुन्या पिढीला आनंद होतो. भागीरथीबाईंचा बायकी ठसका, भास्कररावांची जुन्या पिढीची पुरुषी अहंकाराची

भाषा, अनंताची आधुनिक नवरेशाही, शकुंतलेची समाजवादी समान हक्काची भाषा याद्वारे हे श्रुतिकात्म समूहचित्र बहारदार बनत जाते. त्यातील भावगीतात्मक पदामुळे एकांकिकेच्या हास्यरसात्मकतेला संगीताचे पैलू पडतात, कलात्मकता वाढीला लागते व आवाहन सुरम्य होते.

'फरारी' या एकांकिकेमध्ये काही आकर्षक नाट्यपूर्ण स्वभावविशेष रांगणेकरांना सापडले आहेत. पण त्यांना संपूर्ण पात्रांचे एकसंध रूप देणे जमलेले नाही. दृश्यमूलक प्रसंगावर या एकांकिकेतील अनुभवाची मदार आहे. शारदा ही त्यातील एक समकालीन व स्वतःला आधुनिक म्हणवणारी लेखिका आहे. मनातल्या अतृप्त वासनांना साहित्याच्या नावाखाली वाट करून देणे हा तिचा स्वभावविशेष सुरुवातीला प्रेक्षकांच्या लक्षात आणून दिला जातो. काही प्रमाणात 'शारदा' ही एक व्यक्तिनमुना आहे. रांगणेकरांनी पत्रकारितेच्या काळात लेखक आणि लेखिकांचे (टाईप) नमुने वर्णिलेले आहेत, त्याची स्मृती येथे झाल्याशिवाय राहात नाही. त्या काळात विभावरी शिरूरकरांच्या लेखनाचा फार बोलबाला झाला होता. ८/७/१९३४ च्या 'विविधवृत्ता' मध्ये 'विभावरीचे अश्लील निःश्वास' या शीर्षकाचा लेख प्रसिद्ध झाला होता. त्यात असे म्हटले गेले - 'मुख्य प्रश्न असा आहे की असल्या असभ्य, अश्लील, घाणेरड्या कुविचारांचे प्रदर्शन नामधारी का होईना पण एका सुशिक्षित समजल्या जाणाऱ्या विद्वान स्त्रीच्या हातून व्हावे.. .. तिच्या आणि त्याच्या घामाघूम झालेल्या शारीरिक स्थितीचे वर्णन.. ..' शारदेचा नवरा गजानन कम्युनिस्ट पार्टीचे काम करणारा काँग्रेसविरोधी कार्यकर्ता आहे. तो फरारी असतो. व त्याच्या पकडीचे वॉरंट निघालेले असते. या घटनेमध्ये एकांकिकेतील ताणाचे धागे गुंतलेले आहेत. या एकांकिकेमध्ये गजानन दोन वेळा वेष पालटतो. गजाननचा सोराबजी व सोराबजीचा काजी अशी वेषांतराची क्लृप्ती व गजाननचे बिंग फुटणे एवढा त्यातील दृश्याचा भाग आहे. डोळसांना जे ओळखू येत नाही, ते आंधळे आबा ओळखतात. गजाननचे अस्सल रूप बाहेर पडते. व शारदेची आणि गजाननची दिलजमाई होते. शारदा आपल्या नवऱ्याबरोबर कसेही भटके आयुष्य घालवण्याची तयारी दर्शवते. ही प्रहसनात्मक एकांकिका वेषांतराच्या मार्गाने सहजगतीने प्रगत होत जाते. वेषांतराची भंबेरी उडणे या विनोदी प्रसंगात त्या गतीचा विस्फोट होतो तेव्हा दुसऱ्या टोकाला पत्नीने पतीच्या आयुष्यामध्ये स्वतःला गुरफटवून घ्यावे हा मध्यमवर्गीयांचा आवडता आदर्श तेथे फळाला येतो. मध्यमवर्गीयांच्या भावविश्वातील एका आवडत्या क्षेत्रामध्ये हे विनोदी दृश्य अखेरीला नैसर्गिकपणे विराम पावते. पतिपत्नीतील दिलजमाई, आनंदीआनंद आणि गोड शेवट हे त्याचे पर्यवसान आहे. तसे पाहता ही एकांकिका कोणत्याही गतीने व कोणत्याही मार्गाने जाणार असली तरी या एकांकिकेचा सुखांत वाचकाला आधीच जाणवलेला असतो. स्वतःला संपूर्ण स्वतंत्र म्हणवणारी सुशिक्षित स्त्री शेवटी आपल्या

पतीपाशी नमते घेते व सामाजिक संकेतांची प्रतिष्ठा राखली जाते.

या एकांकिकेमध्ये दृश्य महत्त्वाचे असले तरी दृश्याइतकेच चटकदार विनोदी आणि उपहासात्मक संवादांनाही महत्त्व प्राप्त झाले आहे. रांगणेकरांचा पत्रकारितेचा पिंड जणू काही येथे नकळत प्रगट होतो. राजकारण हा रांगणेकरांच्या काळातील बुद्धिवादी मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांचा आवडता विषय होता. आजच्याप्रमाणे महानगरातील जीवन प्रचंड धकाधकीचे झालेले नव्हते. अर्थात विशिष्ट वर्ग सोडल्यास रोजच्या जीवनसंग्रामामध्ये आजचा सर्वसाधारण समाज राजकारण, राजकीय पक्ष व सत्तास्पर्धा यांबाबत उदासीन आहे, तसा रांगणेकरांच्या काळात नव्हता. गांधीवाद आणि गांधीजींचे राजकारण, कॉंग्रेस पक्ष व कम्युनिस्ट पक्ष याविषयी सक्रीय प्रतिक्रिया व्यक्त होत होत्या. रांगणेकरांनी कम्युनिस्ट कार्यकर्त्यांना अनेक वेळेस विनोदविषय बनवलेले आहे. ('कोणे एके काळी' या नाटकात 'रशियात पाऊस पडला की हे येथे छत्र्या उघडतात' असा संपादक असणाऱ्या भाऊकाकांनीही विनोद केलेला आहे.) 'फरारी' मध्ये कम्युनिस्टांवर विनोद आहेत. याशिवाय स्त्रीलेखिका या विषयाची खिल्ली उडवणारे उपहासात्मक विनोद येथे अवतरतात. स्त्रीलेखिका वाजवीपेक्षा जास्त लेखनस्वातंत्र्य घेतात याविषयी स्वतःची मते मांडताना द्वारकानाथ शारदेची थट्टा करतो. शारदा आपली कलाविषयक समज व्यक्त करते तो उपरोधात्मक विनोद असतो. 'कला म्हणजे कला', 'मनात येईल तसे उघड लिहिले तरच जिवंत वाङ्मय.' किंवा शारदेच्या तोंडी येणारी साधी वाक्येही उपरोधात्मक आहेत. उदाहरणार्थ – 'कुमारिकेच्या अंतःकरणातील नैसर्गिक भावना रंगवायच्या नाहीत तर कॅरेक्टरमध्ये जिवंतपणा येणार कसा..' यातील विनोद आणि वेषांतराचे दृश्य या दोन घटकांवर संपूर्ण एकांकिका उभी राहाते.

एकांकिकेमध्ये पात्रविकासाला वाव नसतो. एखाद-दुसऱ्या वैशिष्ट्यामधून ते उभे करावे लागते. तेथे निर्माण झालेल्या प्रसंगातून पात्रांची प्रतिक्रिया व्यक्त होत असतानाच पात्रांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाचे आकलन होऊ शकते. एकांकिकेमध्ये नवे नवे प्रसंग (सिचुएशन्स) निर्माण होण्यास तेवढ्या मर्यादेत वाव नसतो. दृश्यांमधील व पात्रामधील क्रिया-प्रतिक्रियांमधील एकरूपता ज्या क्षणी साधली जाते त्याक्षणी एकांकिका परिणामकारकतेच्या दृष्टीने यशस्वी होऊ शकते. एकांकिकेमध्ये काय सांगितले आहे हे जेवढे महत्त्वाचे असते त्यापेक्षा ते कसे सांगितले आहे हे अधिक महत्त्वाचे ठरते. एकांकिकेचा रूपबंध रांगणेकरांनी दृश्यमूलकतेच्या कक्षेत यशस्वी करून दाखवला. वळणे घेत घेत फुलणाऱ्या संपूर्ण संविधानकाला एकांकिकेच्या मर्यादेमध्ये नैसर्गिकपणे विकास पावणे अशक्य असते. प्रसंगनिर्मितीमधील लेखकाचे कौशल्य एकांकिकेचा केंद्रबिंदू असतो. (रांगणेकरांच्या 'फरारी' आणि 'सतरा वर्षे' या दोन एकांकिकांमध्ये दृश्यमूलक प्रसंग केंद्रबिंदू ठरलेला आहे.) व्यक्ती आणि प्रसंग यामध्ये एकात्मता साधली जाते. अपरिहार्यपणे

प्रसंगात सापडलेली व्यक्ती एखादा निर्णय घेते, कृती करते. अशा वेळी एकांकिकेच्या आदिपासून अंतापर्यंतच्या वास्तवावर अनपेक्षित प्रकाशझोत पडतो. घटनांचा पूर्वी न जाणवणारा वेगळा अर्थ प्रतीत होऊ शकतो. या दृष्टीने एकांकिकेचा जीव लहान असतो. लघुकथेचा सर्वसाधारण रूपबंध या पद्धतीचा असतो. ज्याप्रमाणे लघुकथेचा एककेंद्रिय घटना आणि शेवटच्या घटनेत कलाटणीतंत्र असा स्थूलमानाने सांगाडा असतो त्याप्रमाणे एकांकिकेमध्ये घडत जाते. मात्र एकांकिकेमध्ये संवादाद्वारा नाट्यात्मता उफाळून येऊ शकते तसे लघुकथेत घडत नाही. अखेरीस नाटक ही संवादरूपी संहिता असते. एका बिंदूवर अनेक बाजूंनी दबाव वाढत जातो आणि एकांकिकेचे प्राणतत्त्व प्रगट होते. एकांकिकेतील व्यक्तिचित्रात जे मोजके स्वभावविशेष प्रगट होतात ते पात्राच्या मूलस्वभावाचे दिग्दर्शन करणारे असल्यास पात्र जिवंत व्यक्ती म्हणून प्रेक्षकांना भावते. पात्रांचा मूळ पिंड तेथे उत्तम रीतीने प्रगट होत असतो. आणि अशा वेळी एकांकिका आपल्या मर्यादेत राहून जीवनविषयक सत्याचा अनुभव देऊ शकते. एकांकिकेसंबंधीचे हे विवेचन 'सतरा वर्षे' या एकांकिकेला सर्वार्थाने लागू पडते.

१९४६-४७ मध्ये रांगणेकरांच्या तीन एकांकिका रंगभूमीवर आल्या. या काळातील दोन एकांकिकांच्या बंधातून निर्माण झालेले 'सारस्वत' हे वरेरकरांचे नाटक एकांकिकेचे गुणविशेष प्रगट करणारे ठरले. 'शिखरावरून' या त्यातील दुसऱ्या एकांकिकेमध्ये एका उत्कट वृत्तीच्या, ध्येयदर्शी परंतु मनस्वी लेखकाची शोकांतिका व्यक्त होते. या एकांकिकेची रचना एकसंध तरीही प्रवाही आहे. तिची गंभीर हाताळणी नाट्यवस्तूची पृथगात्मता आणि वास्तवतेची आच यांचा अतिशय चिरंतन स्वरूपाचा प्रभाव पडतो. वरेरकरांनी 'सारस्वत' हे नाटक एकांकिकांचा रूपबंध स्वीकारून जाणीवपूर्वक लिहिले नव्हते. रांगणेकर मात्र खास प्रयोग करण्यासाठी एकांकिका लिहिण्यास उद्युक्त झालेले होते. रांगणेकरांच्या या एकांकिकेला द. रा. गोमकाळे यांनी प्रशस्तीपत्र दिले आहे. 'सतरा वर्षे' ह्या एकांकिकेत सामाजिक विषयाची स्वयंपूर्ण हाताळणी करण्यात रांगणेकर यशस्वी झाले आहेत.' 'सतरा वर्षे' या एकांकिकेमध्ये फार अनोखी समस्या हाताळलेली आहे. इंदिराबाईंची मुलगी पद्मा ज्या भूपालच्या प्रेमात पडते तो भूपाल इंदिराबाईंच्या कौमार्यावस्थेतील मुलगा असतो. एका अल्पवयीन कुमारिकेच्या निरागसतेचा म्हणजे इंदिराबाईंचा शाम नावाच्या बिलंदर पुरुषाने फायदा घेतलेला असतो. इंदिराबाई स्वतःच्या विवाहानंतरही आपल्या कौमार्यावस्थेत घडलेल्या अपराधाबद्दल शामला भीतीपोटी पैसे देत राहतात. पद्माच्या भविष्यकालीन जीवनाचा प्रश्न उभा राहतो तेव्हा त्या पद्माला वाचवण्याकरिता शंकररावांना आपले पूर्वाश्रमीचे लाजिरवाणे पाप सांगण्याचे ठरवतात. स्वतःचे जीवन उद्ध्वस्त झाले तरी हरकत नाही. पद्माची आई म्हणून तिचे हित त्यांचे सर्वस्व होते. शंकररावाजवळ त्या आपला अपराध कबूल करतात. 'इतकी

वर्षं तुमच्याशी कपट करून तुम्हाला फसवणारी मीच ती चांडाळीण. मला केवढंही शासन केलत तरी माझ्या पातकाच्या मानाने ते लहान ठरेल... आज मी माझ्या जीवावर उदार झाले आहे. तुमच्या पुढे सगळी हकीकत ठेवून मोकळी झाले आहे.' असे उद्‌गार इंदिराबाई काढतात, एका मानसिक दिव्यातून जात असताना. शंकरराव शामला इंदिराबाईंच्या समोर हाकलून देतात. मनावरचे ओझे उतरते. आणि येथे एकांकिकेचा पुढचा टप्पा उत्कर्षबिंदूवर जाऊन पोहोचतो. शंकरराव इंदिराबाईंवरचा आरोप स्वतःवर ओढवून घेतात. भूपालच्या आईवडिलांसमोर आणि पद्मासमोर स्वतःचे अवमूल्यन करून घेतात. एकांकिकेचा घाट येथे पूर्णत्वाला नेलेला आहे. दुबळी, भित्री अशी इंदिराबाईंची प्रतिमा आणि एका प्रगल्भतेने अनुभवाचे आकलन करून तिच्या पाठीशी आश्वासक भूमिकेत उभे राहाणारे शंकरराव हे विरोधी व्यक्तिदर्शन एकांकिकेतील कथानकाच्या घटकाशी तितकेच एकरूप झाले आहे. प्रेक्षकांना अस्वस्थ करण्याचे सामर्थ्य या एकांकिकेला प्राप्त होते. एकसंध अशी ही एकांकिका एका केंद्रबिंदूमधून उलगडत जाते. येथे दृश्याच्या आतील गाभाच सर्व शक्तीनिशी प्रगट होतो. सखोल जीवनदर्शन घडत जाते. शेवटच्या अनपेक्षित वळणामुळे एका स्वयंपूर्णत्वाला ही एकांकिका पोहोचते.

रांगणेकर अनेकदा जीवनाचे वरवरचे, त्वचाचित्रण करीत असतात. याच्या पाठीमागे त्या कालाला अनुसरून व प्रेक्षकांच्या अपेक्षेला समजून घेऊन नाटक लिहिण्याचा त्यांचा हेतू असतो. 'फरारी' आणि 'सतरा वर्षे' या केवळ एकांकिका असून त्यातील अनुभवामध्ये अस्सलपणा जाणवतो. 'फरारी' या एकांकिकेची प्रकृती मुळात हलकीफुलकी आहे. दृश्यमूलकतेच्या मूलबंधाद्वारे प्रगटणाऱ्या नाट्यातून सर्वसाधारण मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांना रुचेल व पचेल एवढी वैचारिकता यात निश्चितपणे आहे. फार गांभीर्याकडे वातावरण झुकू लागले तर त्याला छेद देऊन वातावरण हलकेफुलके ठेवण्याकरिता त्यांनी विनोदाचा खुबीने वापर केला आहे. 'सतरा वर्षे' मध्ये तर वैचारिक नाटकाप्रमाणे त्यांनी एक बौद्धिक पेच निर्माण केला आहे. व एकांकिकेच्या रूपबंधातून अत्यंत समर्थपणे तो पेललेला आहे. अशा प्रकारची जीवनाची अंतर्मुख करणारी जाणीव त्यांच्या आणखी काही तीन अंकी नाटकांतून प्रगट झालेली आहे. मात्र दृश्यमूलकतेचा तंतोतंत आविष्कार तेथे झालेला नाही असे दिसते.

दृश्यमूलकतेच्या कक्षेवरील नाटके

एकांकिकांच्या विचाराकडून रांगणेकरांच्या संपूर्ण तीन अंकी नाटकांकडे वळल्यास दोन महत्त्वाची, दृश्यमूलकतेचे वलय असणारी परंतु नाट्यानुभवामुळे ज्या नाटकांना स्वयंप्रकाशित म्हणता येईल अशी नाटके लक्ष वेधून घेतात. त्यांची दृश्यकेंद्रित प्रतिभा सर्व नाटकांना एकाच पद्धतीने उठाव देते असे गणिती समीकरण मांडणे अन्यायाचे ठरेल. कारण 'कोणे एके काळी' व 'एक होता म्हातारा' ही दोन

नाटके प्रामुख्याने व्यक्तिचित्रांमुळे श्रेष्ठ कलाकृती ठरतात. या दोन नाटकांतील उमा, भाऊकाका यांसारखी पात्रे संपूर्ण नाटकावर आपला प्रभाव पाडतात. वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाच्या उत्कट व्यक्तिरेखांमुळे ही नाटके इतर परिणामांनी उजवी ठरतात व रांगणेकरांना प्रिय असणाऱ्या त्यांच्या पद्धतीच्या दृश्यामुळे या नाटकांचा चैतन्यप्रवाह गतिमान होतो. त्यातील परिणामकारक दृश्याचे अंतिम प्रयोजन लक्षात घेतले गेले असल्यामुळे आशय नाटकाच्या कथावस्तूच्या कोंदणात चपखळ बसतो. दृश्यमूलकतेच्या कक्षेवरील नाटके असे या नाटकांना म्हणता येईल.

'हिंदू मनाच्या नव्या आकांक्षांना तोंड फोडतील अशी नाटके नाटककाराने लिहावीत. तूर्त तरी नाटके संगीत असावीत. भरपूर आणि सशक्त करमणूक नसली तर नुसत्या पुरोगामित्वाकडे प्रेक्षक ढुंकूनसुद्धा पाहाणार नाहीत. प्रेक्षकांना पचणार नाही आणि व्यवसायाला धक्का देईल असा नवीनतेचा ध्यास धरू नये.' हा त्या काळातील नाटककारांना दिलेला वसंत शांताराम देसाई यांचा सल्ला रांगणेकरांनी तंतोतंत पाळला आहे. आपली खास दृश्यमूलकतेची शैली न सोडता, त्या चौकटीत राहून ह्या नाटकातून सर्वात्मकतेला आवाहन केले गेले आहे. एक व्यापक सामाजिक अर्थ व्यक्त झाला. कोठलेही नाटक हे दृश्य असतेच. रांगणेकरांची ही दोन नाटके त्यातील दृश्य परिणामाला छेद देऊन एक अस्सल अनुभव व्यक्त करतात.

या दोन नाट्यकृतीमधील केंद्रीभूत दृश्ये प्रथम लक्षात घ्यावयास हवीत. 'कोणे एके काळी' मध्ये कल्याणी ही जयंताची मैत्रीण, प्रेयसी होण्याच्या वाटेवर पावले टाकीत असताना ती त्याची बहीण असल्याचे अघोरी सत्य प्रगट होते. कल्याणीला हे सत्य कलेकलेने जाणवत जाते. तिला कुठेतरी या सत्याची कल्पना असते. तिची भावभूमी तयार होत असते. जयंताला हे सत्य अचानक जाणवते ते एका दृश्यामधून. भाऊकाका वात्सल्यभावाने कल्याणीच्या पाठीवर हात ठेवतात आणि जयंत तेथे प्रवेश करतो. त्याचा भयंकर गैरसमज होतो. आणि पूर्ण सत्य समजल्यानंतर कल्याणी आणि भाऊकाकांच्या समक्ष जयंताला अंबूला पत्नी व कल्याणीला बहीण मानणे भाग पडते.

'एक होता म्हातारा' मध्ये उमा ही दीनानाथची निरागस प्रेयसी असते. थोड्या कालावधीत दीनानाथ तिच्याशी लग्न करणार असतो. त्याच्या अनुपस्थितीत घरात ती आई म्हणून येते. दीनानाथच्या समोर उभ्या असलेल्या उमाला त्याला आई म्हणून स्वीकारावे लागते. हे अतर्क्य व अकस्मात बदललेले प्राक्तन त्या दृश्यातून प्रखरतेने प्रगटते. दीनानाथला प्रचंड धक्का बसतो.

'कोणे एके काळी' मधील भाऊकाकांचा त्याग अतुलनीय ठरतो. ते समाजातील स्वतःची पत, व्यवसाय याची पर्वा करीत नाहीत, आपला मुलगा जयंत, मित्र दामूअण्णा सर्वांना सोडून स्वतःची नाचक्की होईल याचा विचार न करता पश्चात्तापदग्ध अंतःकरणाने कल्याणीचा बाप म्हणून मुंबईला आपल्या

एके 'काळच्या प्रेयसीकडे परत जातात. 'एक होता म्हातारा' मधील नाना आपल्या मुलाशी समरसून गेलेले असतात. ते नाना मुलाच्या आयुष्यात त्याच्या नकळत सुखाचा सर्वनाश करणाऱ्या विध्वंसक काळाचे रूप घेतात. दीनानाथचे भावरम्य स्वप्न त्यांच्यामुळे उद्ध्वस्त होते. कल्याणीची पितृवात्सल्याची असोशी विलक्षण रीतीने विचित्र प्रसंगातून वैशिष्ट्यपूर्ण पद्धतीने पुरी होते. आपला प्रियकर आणि आपले भावी सहजीवनाचे नुकतेच उमलू लागणारे स्वप्न तिला एका क्षणात स्वतःच्या आत्मत्यागात जिरवून टाकावे लागते. पित्याचा शोध लागला आणि पितृत्वाचा स्वीकार झाला तरी त्या सुखसाफल्याचा मोकळ्या मनाने उपभोग घेणे अशक्य असते. दैवाच्या विचित्र कोंडीत सापडलेल्या दीनानाथला उमेचा आई म्हणून स्वीकार करणे विषाचा घोट पचवण्याइतके कठीण असते. व त्याच भ्रमात नानांना जीवनभर सुखवीत ठेवण्याची त्यांच्यावर बिकट जबाबदारी येऊन पडते. एका बाजूने उमेला आई समजून तिच्या समवेत एका घरात राहाणे व हे पत्करताना नानांच्या भावनेला किंचित धक्का न पोहोचवता आनंदाचे नाटक करणे हा तिऱ्हाइताचा खेळ खेळणे त्याला जड जाणार असते. समंजस प्रगल्भ बुद्धीचा दीनानाथ दैवगतीच्या भोवऱ्यात सापडतो. दोन श्रेयांच्या जीवघेण्या झगड्यात दीनानाथचे शब्द त्याचा साकळलेला भाव व्यक्त करतात. नाना : माझी बायको ती तुझी आई नाही का? दीनानाथ : माझी आई केव्हाच गेली। नाना : मग उमाला काय म्हणणार तू? दीनानाथ : ते अजून मी ठरवलं नाही.' या संवादातून दीनानाथचे घायाळ मन व्यक्त होते.

प्रेयसी-बहीण आणि प्रेयसी-आई ही मुख्य दृश्ये या नाटकाचे चैतन्यकेन्द्र आहेत. ह्या नुसत्या सिचुएशन्स नाहीत. याची सारी अंगोपांगे एका दृश्यात्मक कल्पबंधाचे पैलू आहेत. त्यातील स्थलकालपरिस्थिती आणि तिच्या संदर्भातील पात्रांचा प्रतिसाद यात तत्त्वनिष्ठ उदात्ततेचा अनुभव आणून देण्याचे लेखकाचे सामर्थ्य दिसून येते. त्या पात्रांच्या कृतीमध्ये प्रत्ययकारित्व आहे. कल्याणीचा आपल्या पित्यासाठी चाललेला शोध मुलखावेगळा असला तरी अनैसर्गिक नाही. दामूअण्णा कल्याणीला विचारतात... 'म्हणजे कालपरवापर्यंत तुम्हाला तुमचं आणि जयंताचं नातं माहीत नव्हतं?' याला उत्तर अर्थातच नाही असे आहे. आईने आपल्याला आपल्या जन्माच इतिहास सांगितला आणि नंतर 'काय वाटेल ते करून आईची आणि त्यांची भेट घडवण्याच्या निश्चयाने मी आले होते. आई नको म्हणत होती, पण मला राहवेना आणि माझा तो निश्चय सफळ झाला.' पित्याच्या अंगावर बाळपणी खेळण्याचे सुख पारखे झाले ह्या दुःखापेक्षा आपल्या आईची जन्मभराची वंचना, तिची अबोल वेदना जाणून त्या वेदनेला विराम देण्यासाठी कल्याणी भाऊकाकांचा शोध घेते. कल्याणीच्या व्यक्तित्वाला या नाटकात अशी ठाम बैठक प्राप्त झाली आहे. प्रत्यक्ष कृतीची वेळ येते तेव्हा जयंताचे मन

स्वतःविषयी कलुषित व्हावे याकरिता ती योजना करते आणि ती यशस्वी होते. त्याकरिता ती स्वतः आणि भाऊकाका यातील वामसंबंधाचा घाणेरडा आरोप आपल्यावर लादून घेते. हॉटेलच्या खोलीत भाऊकाका तिला भेटायला येतात ते आपला उदार निर्णय तिला सांगण्यासाठी; परंतु पाठोपाठ आलेल्या जयंताचा ती अपसमज करून देते. जयंताला आपल्या व कल्याणीच्या कॉलेजमधल्या स्नेहाची आठवण होते. अंतरंगात प्रीत म्हणून जपलेल्या भावनेचे सार्वजनिक बाजारू स्वरूप मानायला त्याचे मन तयार होत नाही. त्याची विवेक बुद्धी हा खोटेपणा स्वीकारू शकत नाही. जयंताच्या सुज्ञ मनास पटत नाही म्हणून जयंत विचारतो.. .'जयंत :कल्याणी तू जे सारं बोललीस, जे मी पाहिल ते खर समजून?' कल्याणी : ऐकलेल्या गोष्टी खऱ्या मानू नयेत. आता पाहिलेल्या गोष्टीवर विश्वास ठेवायचा की नाही हा ज्याचा त्यानं विचार केलेला बरा, नाही का?'

आपल्या प्रेमात गुरफटू पाहाणाऱ्या जयंताला कल्याणी अतिशय निग्रहाने कायमचा दूर करते. नाजुक भावप्रसंग सहज व्यक्त होतो... 'माझ्या सुखापेक्षा मला माझ्या आईच्या सुखाची जास्त मातब्बरी वाटते. कुठल्याही कुळात जन्मल्या तरी स्त्रिया त्या स्त्रियाच ब्रम्हदेवाने स्त्रीजातीला घडवताना ती अशा हलक्या हाताने घडवली आहे. माझं मन मारायला मला काही कमी यातना होणार नाहीत।' जुन्या वाङ्मयीन परंपरा असणाऱ्या नाटकांतून जागोजाग अशी जीवनविषयक सत्ये विखुरलेली असत. रांगणेकरांच्या काही नाटकात अशा जीवनविषयक चिरंतन सत्याची भावपूर्णता काही वाक्यांना प्राप्त झालेली आहे. परंतु अशी स्थळे विरळा दिसून येतात. या नाटकात भाऊसाहेब स्वतःच्या मनाच्या कमकुवतपणावर विजय मिळवतात. भाऊसाहेब आणि कल्याणी यांच्या खालोखाल जयंताचे व्यक्तिमत्त्व नाटकात प्रभावित करणारे आहे. मानवी भाव आविष्कृत करणारी कल्पनासंवेद्य, इंद्रियसंवेद्य रूपे या पात्रांच्या निर्मितीतून दिसून येतात. त्यांच्या उक्ती आणि कृतींचा त्याच्या स्वाभाविकतेशी मेळ बसतो आणि कथानक नैसर्गिकपणे पुढे सरते. जयंताला दुःखद वाटणाऱ्या, भाऊकाकांना सुखद तर कल्याणीला सुखदुःखमिश्रित भावनात्मकतेच्या टप्प्यावर आणून सोडते. 'कोणे एके काळी' या नाटकामध्ये दृश्यमूलकता असली तरी सरधोपटपणा नाही. यातील पात्रे इतर नाटकातील त्यांच्या पात्रांप्रमाणे जीवनाच्या केवळ पृष्ठभागावर जगताहेत असे वाटत नाही. कथानकात अनैसर्गिकता नाही. भाऊकाकांचा मुलगा जयंत हा कल्याणीच्या भावविश्वातील रम्य स्वप्नासारखा असतो. त्याचे तिच्यापासून दुरावणे हा कृत्रिम योगायोग नाही तर तो एक दैवदुर्विलास आहे. त्यातूनच 'प्रभावी दृश्याचा' जन्म होतो. ते नाटककाराच्या हेतूचे प्रभावी साधन आहे. एका गंभीर नाटकाची प्रतिष्ठा या नाटकाला येते.

'एक होता म्हातारा' मधील उमेचे प्रत्येक वाक्य, तिची प्रत्येक कृती रसिक मनाचा ठाव घेते. खेड्यातून आलेली ही अशिक्षित भोळी मुलगी यमुनाआत्याची

आश्रित असते. दीनानाथ तिच्या निर्व्याजतेच्या प्रेमात पडतो. आणि आपल्या पूर्वीच्या प्रेयसीला विसरतो. उमा कृतज्ञ आहे. जीवनमूल्य मानणारी आहे. जन्मापासूनच्या आश्रितपणाच्या जाणिवेने तिला विनम्र बनवले आहे. आश्रयदात्याच्या इच्छेचा सन्मान करणे हा तिचा धर्म आहे व आपल्या सुखाची किंमत देऊन ती स्वधर्म पाळते. हा तिच्या मनाचा दुबळेपणा नसून हे तिचे सामर्थ्य आहे. ती भोळी आहे पण अंधश्रद्ध नाही. आणि भाबडी तर नाहीच. ती थट्टेने दीनानाथला म्हणते.. 'ललितांवरून माझ्यावर नाही का दृष्टी वळली; आता माझ्यावरून दुसरीवर... दुसरीवरून तिसरीवर?' इतपत प्रश्न विचारण्याइतकी वस्तुनिष्ठता उमाजवळ आहे. म्हणूनच तिच्याबद्दल सहानुभूती वाटते आणि उदात्ततेचा प्रत्यय येतो यमुनाआत्या अधमपणे उमेवर केलेल्या उपकारांचा पाढा वाचते आणि अंती तिला आपल्या मनाप्रमाणे वागायला भाग पाडते. ती उमेचे मर्मस्थान जाणून असते. घाव योग्य ठिकाणी लागतो. उमा म्हणते... 'नाही ग... नाही आत्या. असं नको म्हणूस. तू सांगशील ते मी ऐकेन. तू माझी आई आहेस. तू वाटेल ते सांग मी नाही म्हणणार नाही.. ..' ही उमा दीनानाथपुढे तेवढीच कठोर होते. हृदयावर दगड ठेवते. 'माझ्या आणि ललिताच्या लग्नात तुझ्या मनाला काहीच यातना होणार नाहीत?' असा प्रश्न दीनानाथ करतो तेव्हा ती ठामपणे म्हणते... 'पुन्हा सांगते नाही.' दीनानाथ चिरलेल्या हृदयाने तिला शेवटचे सांगतो... 'मग हा दुसराही घाव माझ्या हृदयावर घाल. जा.... माझ्या लग्नाची तयारी कर. मी ललिताशी लग्न करायला तयार आहे असं तिच्या आईला, नानांना, जो भेटेल त्याला सांग. म्हणावं चौघडे आणा, बॅण्ड आणा, भटजी आणा, होम पेटवा आणि त्या होमात माझा उरलासुरला जीव होरपळून टाका.' दीनानाथ, उमा आणि नाना विद्ध हृदयाने एका घरात राहात. त्यांना तसे राहायला यमुनाआत्याच्या रूपाने दैव भाग पाडते. या ठिकाणी रांगणेकरांनी प्रेयसीची आई ठरलेली उमा जितक्या विश्वासार्ह पद्धतीने उभी केली आहे तशी स्पष्टपणे यमुनाआत्या उभी राहात नाही. उमेच्या स्वभावाचा पीळ सुस्पष्ट होतो. जीवनमूल्याशी तडजोड न करणारी उमा स्वार्थाच्या पलीकडे गेलेली आहे. यमुनाआत्याच्या व्यक्तिचित्रणाला खलनायिकेचे गडद रंग प्राप्त होतात न होतात तोच ते उतरतात. यमुनाआत्या उमेला नानांच्या गळ्यात बांधते. ती स्वतःवरील मुलीच्या प्रेमापोटी बांधते हे स्पष्टीकरण ती ज्या क्षणी देते त्या क्षणी तिचा स्वार्थी पीळ सुटतो. तिला कणा उरत नाही. तोपर्यंत तिच्या वागणुकीत एक स्पष्ट तत्त्वविचार असतो. त्यात स्वार्थीपणाची करकरीत प्रखरता असते. उमा, दीनानाथ, नाना आणि ललिता यांच्या दैवाचे लगाम आपल्या हाती घेऊन उद्धट अभिनिवेषाने यमुनाआत्या वागत असते. ललिता यमुनाआत्याला वेडेवाकडे सडेतोड प्रश्न विचारून छेडते तेव्हा ती असेही विचारते की... 'ज्या घरात मला जायचं होतं त्याच घरात उमाला तू का पाठवलंस?' यावर यमुनाआत्याचे

निष्ठुर परंतु तर्कसंगत उत्तर असे की... 'कारण दुसऱ्या कुठल्याही घरात तिला पाठवलं असतं तरी दीनानाथनं तिचा छंद सोडला नसता.' पण ह्या शब्दांना पुष्टी देणारी ताठ भूमिका ती घेऊ शकत नाही. रांगणेकरांना मनस्वी उद्दाम, उत्कट व्यक्तिचित्रे निर्माण करता येत नाहीत. प्रत्येक पात्राला गोलाई देण्याचा ते प्रयत्न करतात. यमुनाआत्या मुलीच्या प्रेमापोटी अशी वागते. ती दुष्ट नाही. अशी तिच्या हावभावाद्वारे, अभिनयाद्वारे ग्वाही देण्याचा प्रयत्न केला जातो. प्रत्येक प्रयोगात यमुनाआत्याच्या दुष्टपणाचा प्रभाव पडू नये याची काळजी घेण्यात येत होती. 'मी हे कुणासाठी केलं?' असे ती ललिताला स्पष्ट विचारते. 'माझ्या मुलीचे कल्याण मला बघायला हवे', असे सांगून आपल्या स्वार्थीपणाला मातृवात्सल्याचे स्पष्टीकरण देऊ पाहाते. त्या पात्राची धार कमी होते. उमेचा असामान्य त्याग आणि दीनानाथचे ललिताशी लग्न व्हावे याकरिता तिच्या जिवाचा आटापिटा चाललेला असतो. यामागे तिची एक तात्त्विक भूमिका आहे. तिच्या सुसंस्कारित प्रेमळ, निःस्वार्थी, श्रद्धाळू मनाचे हृद्य दर्शन तेथे घडते. तिची दुःखे वेगळी आहेत, ती सोसण्यात तिचा वेगळेपणा आहे. 'तू लग्नावाचून राहिलास तर तुझ्या वडिलांना काय वाटेल?' असे म्हणून ती दीनानाथला त्याच्या पितृकर्तव्याची जाणीव करून देते. ललिता दीनानाथवर जिवाभावाने प्रेम करीत आहे हे उमगल्यावर ललिता आपल्याप्रमाणे जन्मभर असफल प्रेमाच्या दारुण दुःखात खितपत पडायला नको म्हणून ललिताचे दीनानाथशी लग्न लावून देण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न करते. तिचे उदार अंतःकरण आणि तिचा त्याग यामुळे 'उमा' ही व्यक्तिरेखा रांगणेकरांच्या व्यक्तिचित्रातील भव्योदात्त व्यक्तिरेखा आहे.

'कुलवधु' मधील भानुमती आणि वरील दोन नाटकांतील कल्याणी व उमा, दीनानाथ आणि भाऊकाका यांच्यामधील आंतरिक संघर्ष हा मूल्यसंघर्ष आहे. 'माझे घर' मधील लक्ष्मी याच जातीची आहे. पण नाटकात तिच्या भूमिकेला पूरक पात्रयोजना नसल्यामुळे ती पात्रमेळाव्यात मिसळून जाते. वर उल्लेखित व्यक्तिरेखा एकूण नाटकाच्या वर उठतात. पण संपूर्ण नाटक एक सर्वसामान्यतेच्या पातळीवरून वर उठू शकत नाही. रांगणेकरांच्या नाटकातील पात्रे गंभीर होतात पण आत्ममग्न होत नाहीत. ती वरवर बोलतात. जीवनाच्या पृष्ठभागावर जगतात. त्यांच्या सामाजिक नाटकांना सामाजिक मध्यमवर्गीय संसारचित्रांचा रुपबंध प्राप्त होतो. दृश्यमूलक असलेल्या नाटकाचे स्वरूप एका चित्रबंधाप्रमाणे असते त्यात कलात्मकता दुय्यम ठरते. परंतु 'एक होता म्हातारा' किंवा 'कोणे एके काळी' अशा दृश्यमूलकतेच्या नवरचनेच्या साच्यातून सुटलेल्या व दृश्यमूलकतेच्या कक्षेवरील नाटकातून गुणवत्ता व नाट्यानुभवाची संपन्नता काही प्रमाणात शबलित होते ती का? हे पाहाणे अगत्याचे आहे.

'कोणे एके काळी'ची नायिका कल्याणी हिच्या विरोधात अंबूचे पात्र उभे

राहाते. तेव्हा कल्याणीचे चित्रण अधिक सकसपणे केल्याचे आढळते. अंबूचे चित्रण बालिश व दुर्लक्षित राहाते. गंभीर नाटकात संघर्षाचे जास्तीत जास्त पैलू समर्थपणे उभे राहाण्याकरिता तोडीस तोड पात्रनिर्मिती प्रभावी ठरते. कल्याणीच्या तुलनेने अंबू आचार आणि विचारांच्या बाबतीत अतिशय मामुली, सर्वसामान्य ठरते. त्या दोघीमधील विरोधदर्शन मुळातच दुबळे ठरते. कल्याणीच्या स्वभावदर्शनात संगती राहात नाही. रांगणेकरांना एखादी विनोदी कल्पना आवडली तर ती चटकदारपणे प्रगट करण्याचा त्यांना मोह होतो. तेथे औचित्यविचार सुटतो. व्यक्तिचित्रण सपक होते. कल्याणी गंभीर होता होता अचानकपणे विडंबनात्मक विनोदाचा आश्रय घेते. आपण निर्माण केलेल्या प्रश्नांना आपणच हास्यास्पद बनवते. वेश्या आणि वेश्येचे भावजीवन, तिची सामाजिक प्रतिष्ठा या कल्याणीच्या स्वतःच्या जिव्हाळ्याच्या प्रश्नावर कल्याणी पुनःपुन्हा बोलताना आढळते व त्या ओघात मूलभूत प्रश्न उपस्थित करते. लग्न झालेल्या ब्राम्हण पुरुषाविषयी ती उपहासाने बोलते.

'लग्न झालेले ब्राम्हण पुरुष आपल्या बायकांखेरीज दुसऱ्या बायकांकडे फिरकतच नाहीत असे वाटते की काय तुम्हाला? आमच्या जातीत असल्या पुरुषांची केवढी तरी यादी सापडेल. आणि तुम्ही त्यांच्या बायका नवऱ्याचा हा छंद माहीत असूनही त्याच्या नावाने मंगळसूत्र घालून ऐटीत मिरवता - म्हणजे पुरुष एकढोंगी तर तुम्ही बायका सात ढोंगी.' आपल्या अनुभवातून तळमळीने बोलणारी कल्याणी तेथे दिसते. तिचा प्रत्येक शब्द दिखाऊ नीतिवाद्यांना नामोहरम करणारा आहे. मध्यमवर्गीय ब्राम्हणी प्रतिष्ठेवर शब्दांचे चाबूक ओढले आहेत. कल्याणी वेश्या असून जयंत तिच्या घरी आठ-आठ दिवस राहातो तेव्हा गोमुत्र शिंपडून त्याला पुनीत करून घेण्याचा नाटकी सल्ला देण्यासही कल्याणी कमी करीत नाही. जयंताचे मन जिंकण्यासाठी अंबू भाऊकाकांच्या घरात येऊन राहाते; त्याला उद्देशून 'गृहस्थाची मुलगी असून ती आमचाच व्यवसाय करते आहे' अशी भाषा करता करता 'तुम्ही संसार म्हणता त्यालाच आम्ही धंदा म्हणतो' या शब्दात सहजगत्या थट्टेचा सूर लावते. याची जाणीव अभिनयातून विशेषत्वाने होते व प्रयोगरूपात ते सिद्ध होते. कल्याणीचे समाजजीवनाचे आकलन प्रगल्भ आहे. म्हणून त्यात गांभीर्याची, चिंतनात्मकतेची अपेक्षा आहे. नाट्यवस्तूच्या प्राणतत्त्वाला तिचे बोलणे स्पर्श करू पाहाते त्याचवेळी अंबूची अननुभवी मूढता, दामूअण्णांचे गायनवेड, कथानकातील गतकालीन घटनांचे धागेदोरे उकलण्यात कथानकाचा साधन म्हणून उपयोग करण्याकडे संभाषणाची दिशा वळते. मुख्य विषयाचा इतर विषयाशी संबंध जोडताना संपूर्ण रसहानी होते. प्रेक्षकांचे लक्ष विकेंद्रित होते. अंबूच्या तोंडी 'गिऱ्हाइकाला आवडेल तसा माल करावा लागतो ना!' असे वाक्य येते. एक अतिसामान्यत्व अनुभवास येते. ग्राम्यत्वाकडे झुकणारा अर्थ ध्वनित होतो. तुमच्या आमच्यात फरक काय असे म्हणत म्हणत चहा घेण्याच्या अतिक्षुल्लक विषयाकडे

संभाषण वळवले जाते. कल्याणीसारख्या प्रमुख व्यक्तीच्या स्वभावाचे सुस्पष्ट आकलन प्रेक्षकांना होणे अशक्य होऊन बसते. इतरांच्या संभाषणात अकारण विनोद व राजकारणाचे रंजक आणि वेचक उल्लेख येतात. भाऊकाकांशी बोलताना कम्युनिझमचा संबंध जयंताच्या प्रेमाशी जोडला आहे. पितृप्रेमापोटी तळमळणारी कल्याणी 'ये पितया घेई अंकी' म्हणून आर्त गीत गाते. प्रेक्षकांच्या डोळ्यांच्या कडा पाणावतात. तोच शिरसाट व कल्याणी यांच्यातील विनोदपूर्ण संवादाला ऊत येतो. धीरगंभीर वातावरणाचा परिणाम पुसला जातो. हे एकप्रकारच्या सवंगतेने घडत जाते. पात्रांच्या अशाआकांक्षांचे, व्यथावेदनांचे दर्शन घडवण्याचा हा वरवरचा दिखाऊपणा प्रेक्षकांचे चित्त विचलित करणारा ठरतो. शिरसाटला अकरा मुले आहेत हे समजताच 'छापखान्यात काम नसतं वाटतं तुम्हाला' असा अभिरुचीहीन विनोद कल्याणीच्या तोंडी घातला जातो. भाऊकाका आपले वडील आहेत हे माहीत असून पितृप्रेमासाठी झुरणारी कल्याणी (तिचे 'ये पितया अंकी घे' हे पद त्याची साक्ष आहे.) पितृप्रेमाची भावना अनेक कक्षांनी रुंदावत जाता जाता मध्येच अकारण पित्याबद्दलच्या भावसंबंधाबाबत विपरीत उल्लेख येतात. भाऊकाकाचे वाक्य 'पण तुझ्याबद्दल... तुझ्याबद्दल काहीतरी वेगळीच ओढ लागते आहे मनाला खरी' यावर कल्याणीचे 'शु..शु. बरं नव्हे हे, कुणी ऐकलं तर काय म्हणेल?' हे वाक्य येते. कल्याणीसारखी वडिलांच्या प्रेमाकरिता तहानलेली मुलगी आपल्या वडिलांच्याच संबंधात एवढा सवंग विनोद करील का? हा प्रश्न उभा राहतो. पात्राचे बोलणे त्या पात्राच्या स्वाभाविक पिंडाशी सुसंगत असायला हवे, त्याऐवजी वरील उल्लेखाने कल्याणीची प्रतिमा मध्येच खुरटते. अशा पद्धतीने नाटकातील पात्रांच्या व्यक्तिमत्वातील सुसंगती हरवते. एखाद्या साहित्यकृतीतील व्यक्ती आपणाला समजते याचा अर्थ ती साचेबंद होत जाते असा नाही. जिवंत माणसाच्या, प्रत्यक्षातील व्यक्तीच्या वागण्याबोलण्यातही अंतर्विरोध आढळून येतो. पण साहित्यातील व्यक्तीचा असा अंतर्विरोध त्या व्यक्तीच्या अंतर्गत पिंडाशी सुसंगत असतो. त्यात एक सूक्ष्म कार्यकारणभाव असावा लागतो. नाही तर ती पात्रे जिवंत होऊ शकत नाहीत. रांगणेकरांच्या नाटकांतील अशा अनेक उल्लेखांमुळे नाटकाद्वारे व्यक्त होऊ पहाणारे भावनाट्य आणि विचारदर्शन विरूप होत जाते, ते एकात्म राहू शकत नाही. ही रांगणेकरांच्या नाटकांतील फार मोठी त्रुटी आहे.

'एक होता म्हातारा' या नाटकातील पात्रे विशिष्ट स्वभावाची, विशिष्ट घडणीची आहेत. ललिता ही एक शहरी दिखाऊ डामडौल करणारी मुलगी असे तिचे वर्णन दीनानाथ करतो. किंचित उथळ वाटणारी ललिता शेवटी आपल्या आईला दोष देताना विचारी बनते. स्वतःच्या क्षुद्र स्वार्थाकरिता उमेचा बळी दिल्याबद्दल ती आईला सर्वस्वी दोषी ठरवते. उमेच्या आयुष्याची नासाडी झालेली पाहून ती स्वतःच जणू आतून बदलते. तिच्यातील परिवर्तन क्रमाक्रमाने होत जाते. ती उमेला

म्हणते... 'आईनं तुझं नानांशी लग्न करून टाकलं तेव्हा प्रथम माझ्याही अंतःकरणात चर्र्र झालं. आईनं इतकी घाई करायला नको होती. इतके दिवस मी इथे आले नाही ती याच लाजेनं.' दीनानाथशी लग्न करून देणार नाही असे यमुनाआत्या बोलून दाखवते तेव्हा... 'त्यावेळेस मी स्वार्थी होते... मुलीचं कल्याण करण्यासाठी कुठल्याही आईने असला मार्ग स्वीकारला नसेल. कुठल्याही आईला असला क्रूर उपाय सूचला नसेल...' अशा शब्दात ती आईची कानउघाडणी करण्याचा प्रयत्न करते. एखादा जीवनानुभव सर्वांगीणतेने आत्मसात केल्यावर त्यातील अर्थवत्ता उमगणे व त्याच्याशी प्रामाणिक राहून तो चित्रित करणे हे नाटककाराला जमते तेव्हा पात्रे हाडामासाची होऊन वावरू लागतात. या नाटकाच्या कथानकाचे पीळ पक्के जमले आहेत. त्यात यमुनाआत्याच्या कारस्थानाचे यशापयशाचे हेलकावे प्रेक्षकांना स्तिमित करतात. दीनानाथचे ललिताशी लग्न व्हावे कारण तिचे त्याच्यावर अपरिमित प्रेम आहे हे समजल्यावर उमा यमुनाआत्याचा डाव तिच्यावरच उलटवते. आता आपल्याला दीनानाथच्या सहवासात राहायला मिळणार याची अस्वस्थ करणारी अनैतिक सूचना ती यमुनाआत्याला देते. 'आता तोही सुटला मीही सुटले' आणि परिणामी, ललिताच्या रूपाने एका जिवाचे कल्याण साधते. सुबुद्ध प्रेक्षकांच्या मनात उद्‌भवणाऱ्या कथानकातील घटनांविषयीच्या सर्व शंकांचे निरसन करण्याचे सामर्थ्य त्यात आहे. आवश्यक तपशील अर्थपूर्ण झाला आहे. 'कोणे एके काळी' मध्ये कल्याणी अंबूचे जयंताशी लग्न लावून देते त्यामागच्या तिच्या भूमिकेपेक्षा ललिताचे दीनानाथशी लग्न जुळवून देण्यामागची उमेची भूमिका अधिक निःसंदिग्ध, अपरिहार्य आहे. व्यक्ती आणि घटना यातील अटळ बांधणी व क्रियाप्रतिक्रियांद्वारे अनुभवावर प्रकाश टाकणे येथे यशस्वी झाले आहे. परंतु अशा नाटकातूनही रांगणेकरांना विनोद खेळवत ठेवण्याची अकारण लहर येते. एका भावविवशतेच्या क्षणी पश्चात्तापाने केविलवाणी झालेली यमुनाआत्या 'बळी!' अशी अंतिम आधारासाठी साद घालते तेव्हा 'बळी तो कान पिळी!' हा वाक्प्रचार बळीमामाच्या तोंडून बाहेर पडतो. चमत्कृतीखेरीज त्यातून काही साधत नाही. मात्र असे अकलात्मक मोह या नाटकात संख्येने अल्प आहेत.

'कुलवधु' या नाटकात भानुमतीला नाटकातील बनीच्या बापाच्या तोंडी विनोदी टाळीच्या वाक्यांची अकारण पेरणी केलेली आहे. देवदत्त सदा दुर्मुखलेला का असतो याविषयी बाप्पा, राधाबाई आणि बनी गंभीरपणे चर्चा करीत असतात. बाप्पा अनपेक्षितपणे गंभीर विषयाची थट्टा करू लागतात - 'लहानपणी एरंडेल पिताना मी खो खो हसायचा!', राधाबाई सांगतात की कोणी यमी बाळंत होताना अजिबात रडली नाही तेव्हा... 'नवऱ्याच्या डोळ्यात टिपं आली असतील ती बाळंतपणाची बिलं भरताना!' असे बाप्पा गरज नसताना विनोद करीत जातात. त्या पद्धतीचा विनोद बनीच्या तोंडी येतो. मुलं होऊ न देण्याच्या जाहिरातीचा ती

उल्लेख करते. इतक्या उघडपणे ही खेड्यातली मुलगी आईवडिलांसमोर बोलू धजेल का? असा औचित्यविषयक प्रश्न मनात उभा राहातो.

रांगणेकरांच्या ज्या नाटकांना चिरकालीन महत्ता प्राप्त झाली आहे अशा 'कुलवधु', 'माझे घर', 'कोणे एके काळी', 'एक होता म्हातारा', 'सतरा वर्षे' या नाटकांतून एक व्यापक सामाजिक जाणीव प्रगट झाली आहे. माणसामाणसातील संबंधाला अथवा व्यक्ती आणि नियती यातील अतार्किक; अनाकलनीयतेला या ठिकाणी रांगणेकरांच्या प्रतिभेने स्पर्श केलेला आहे. त्यातील दृश्यकेंद्र नाट्यानुभवाला संपन्न करते.

प्रायः रांगणेकरांच्या नाट्यवस्तूतून प्रतीत होणारा ताण दृश्यमूलक असतो, तो बाह्यरंगी व अधिकांश स्थूल स्वरुपाचा असतो असे जाणवते. मात्र त्यांची दृश्यमूलकता सर्वसाधारण स्वरूपाची नसते हे देखील नोंदवणे आवश्यक आहे. नाटककाराला नाटकाची संकल्पना कशामुळे सुचते हे महत्त्वाचे नसते. रांगणेकरांचा भर परिणामकारक प्रभावी दृश्यावर असतो. त्यांना एखाद्या दृश्यामुळे नाटक सुचते असे होत असेल तर त्यात गैर मानण्यासारखे काही नसते. नेमक्या त्या कारणामुळेच रांगणेकरांचे नाटक रंगत असते. भावनात्मकतेचे तीव्रतर आवाहन रांगणेकरप्रणीत अशा दृश्यामुळे होत असते. परंतु अशा दृश्यांतून जे अनेक संदर्भ निर्माण होतात त्यांचे निराकरण करणे आवश्यक असते. त्यांच्या कित्येक नाटकांत अनेक गोष्टी अनुत्तरित राहतात. व्यक्तिचित्रणातील सुसंगती हरवते, कथानक तर्कसंगत राहात नाही, काही वेळेस रसभंगही होतो. दृश्याच्या अनुरोधाने निर्माण झालेले नाटकातील इतर आवश्यक घटक अनुरूप आकार घेऊ शकत नाहीत. दृश्ये केवळ दृश्याकरिताच आली आहेत असे वाटत राहते. रांगणेकर दृश्ये निवडतात व इतर संबंधित प्रश्नांना बगल देतात. ही दृश्ये अखंड नाट्यकृतीच्या संदर्भात परिपूर्ण अर्थ देत नाहीत. 'माहेर', 'रंभा' इत्यादी नाट्यकृतींच्या बाबतीत हे स्पष्ट केलेले आहे. ती दृश्ये त्या त्या नाट्यकृतीच्या गाभ्यात मिसळून गेली पाहिजेत. त्या नाट्यकृतीला दृश्याधारित एकसंध रुप यायला हवे असते. ती केवळ दृश्याच्या मोहामुळे नाट्यकृतीत समाविष्ट केली गेली आहेत असे वाटता कामा नये. परंतु रांगणेकरांच्या कित्येक नाट्यकृतीत असे झाले आहे. असे असले तरी देखील त्यांच्या काही नाट्यकृतीतून प्रतीत होणारा दृश्यमूलकतेचा यशस्वी आविष्कारही आपण पाहिला आहे. चिरंजीव परिणामाच्या दृष्टीतून पाहिल्यास दृश्यमूलकता यशस्वी नसली तरी तिचा तत्कालीन प्रभाव फार मोठा होता. रांगणेकरांच्या नाट्यकृतीचे यश रंगमूल्यावर पुष्कळ अंशी अवलंबून होते. तत्कालीन सांस्कृतिक पटावरती रांगणेकरांची नाटके स्वतःच्या दीप्तीने चमकत होती. त्यांच्या रंगमूल्यामध्ये दृश्यमूलकता असाधारण महत्त्वाची ठरली. या नाट्यदृश्याची संवादाची शाखा रांगणेकरांनी समृद्ध केली. आकर्षक संवादलेखन हा रांगणेकरांच्या प्रतिभेचा आणखी

एक पैलू आहे. दृश्याचा प्रभाव वाढवणारे, दृश्याला पुष्ट करणारे, खुलवणारे संवाद त्यांनी लिहिले. शब्दांचा अर्थ दृश्यातील भावना चेतवण्याइतपत महत्त्वाचा ठरला. भाषणांची आतषबाजी किंवा शब्दासाठी शब्द आले नाहीत.

संवाद

नाट्यदृश्याचे एक उपांग म्हणून रांगणेकरांच्या नाटकातील संवाद अभ्यासता येतात. त्यांच्या नाटकांचे प्रयोगमूल्य नाटकातील आकर्षक संवादामुळे वाढलेले आहे. दिग्दर्शनातील कौशल्यामुळे रांगणेकरांनी आपल्या संवादातील अर्थाचे कनोटेशन बदललेले आहे. काही वेळेस अधिक व्यापक अथवा तीव्र केलेले आहे. रंजकतेच्या दृष्टीने प्रेक्षकांना संवादामध्ये गुंतवून ठेवण्याचे बहुरंगी सामर्थ्य रांगणेकरांमध्ये आहे.

कोणत्याही नाटकाची विचारवस्तू कितीही मर्मभेदक असली तरी ती केवळ नाटकाचे बाह्यांग गणल्या गेलेल्या संवादाद्वारे व्यक्त होऊ शकते. शब्दरहित नाटक हा एक कृतिशील प्रयोग म्हणून कौतुक करण्याजोगा ठरू शकेल. त्याकडे नियमाला अपवाद म्हणून पाहिले जाईल. पण नाटक म्हणजे संवाद हे समीकरण बदलणार नाही.

रांगणेकरांच्या नाटकांतील संवाद त्यांच्या काळात एका अपवादात्मक घरगुती पद्धतीने येतात. वाङ्मयीन महत्तेचा वास त्यांच्या संवादांना येत नाही. त्यांच्या नाटकांतील वातावरण कौटुंबिक असते. त्यांच्या भाषेचा त्या वातावरणनिर्मितीत हिस्सा आहे. त्यांच्या कथा सहजपणे कुटुंबकथा आहेत. व्यक्तीच्या सुखदुःखाला कुटुंबाच्या सुखदुःखाच्या मापाने मोजणाऱ्या कथावस्तू रांगणेकरांनी निवडल्या आहेत. त्यांच्या नाटकांतील व्यक्ती त्यांच्या अंगासरशी कुटुंबापेक्षा महान बनत नाहीत. उत्तुंग, भव्य किंवा अतिक्षुद्र, अतिदुष्ट अशा स्वभावाच्या व्यक्ती त्यांच्या नाटकांतून आढळत नाहीत. त्यांच्या नाटकांतील स्त्रीपुरुष टोकाची भावविव्हल भाषा बोलत नाहीत अथवा बुद्धिग्राह्य जड स्वरूपाची भाषणे देत नाहीत. त्यांच्या नाटकांत वैचारिक चर्चा नाहीत म्हणून वादग्रस्त तर्ककठोर भाषा त्यांची पात्रे वापरतांना दिसत नाहीत. मेलोड्रामामध्ये अतिशयोक्त भावजर्जर भाषा येण्याचा संभव अधिक असतो. मेलोड्रामामध्ये भावनेचे भडक रूप अंतर्भूत असते, तसे रांगणेकरांचे नसते. रांगणेकरांचा मार्ग नेमस्त आहे. त्यामुळे त्यांच्या नाटकातील पात्रांची भाषा ही बोलीभाषा आहे. ती वाङ्मयीन सुसंस्कारित भाषा होऊ शकत नाही. किंबहुना रोजच्या वापराची भाषा वापरण्याचे औचित्य रांगणेकरांकडे आहे. रांगणेकरांची भाषा सोपी व घरगुती असते याचा अर्थ ती नाट्यात्म नसते असे नाही. सोप्या भाषेतील भावनेचा आनंद रांगणेकर प्रेक्षकांपर्यंत सहज पोहोचवतात. रांगणेकरांना भाषेची मोडणी उत्तम प्रकारे अवगत आहे. अलंकारांनी शोभिवंत केलेली काव्यात्म, डोळ्यात भरणारी अशी रम्य भाषाही ते लिहू शकतात. नाट्यगीत रचताना रांगणेकर छंदोमयी व कल्पनापूर्ण आकर्षक रचना

करू शकतात. अभिजात कवितेची भाषा त्यांनी काही पदांच्या रचनेमध्ये वापरलेली आहे. संगीतविषयक चर्चेमध्ये पदांच्या भाषेचा ऊहापोह केलेला आहे. एक भावना रंगवताना गद्य संवादामध्ये भाषेचे रूप कसे दिसते आणि तीच भावना पदामधून व्यक्त करताना कसे दिसते हे उदाहरण घेऊन पाहाता येईल. रांगणेकर जेव्हा पद रचतात तेव्हा त्यांची भाषा वेगळी असते. नाटकातील पदात भावप्लुत, उपमायुक्त, लालित्यपूर्ण कविता पंक्तींचा वापर रांगणेकरांनी केलेला असून गद्य संवादाची भाषा सोपी व परिचयाची असते. 'धाकटी आई' या नाटकात पदातून वात्सल्य कसे प्रगट झाले आहे ते पाहाण्यासारखे आहे.

'हाक तुझी ऐकुनिया पहिली वहिली।
उधळिन मी लक्ष फुलें नक्षत्रांची॥
तुजवरुनी ओवाळिन विश्व सोनुल्या॥....

या ओळींतील कल्पनासौंदर्य, अलंकारसौंदर्य निश्चितपणे कविकल्पनेला शोभणारे आहे. ही भावना रांगणेकर वीणेच्या तोंडी गद्यात व्यक्त करतात तेव्हा ती भाषा सोपी, मनाला भिडणारी होते. जे भावरूप येथे प्रगट होऊ पहात आहे ते व्यक्तिरूपात आईच्या तोंडचे बोल बनून येथे प्रगटते....'माझा मुलगा.... माझा स्वतःचा मुलगा, मग त्याला माझ्यापासून कोणीही ओढून नेणार नाही. मी आणि तो... तो आणि मी. मी त्याला अष्टौप्रहर माझ्या हृदयाशी धरून ठेवीन. त्याच्या मुखाने खाईन, त्याच्या डोळ्यांनी पाहीन, त्याच्या श्वासोच्छ्वासाने जगेन. मी त्याच सर्वस्व होईन.' हे उदाहरण लक्षात घेण्याजोगे आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतील भाषेची पृथक् जाणीव होत नाही; हे रांगणेकरांच्या भाषेचे यश आहे. ही नाटकी भाषा नसून संवादाची भाषा असते.

नाटकातील पात्रांच्या भाषेतून त्या पात्राचे व्यावसायिक व सामाजिक स्थान समजून येत असते. शेक्सपियरच्या नाटकातील पात्रांच्या भाषेच्याद्वारे विदूषक, सरदारपुत्र, राजा, प्रजाजन, व्यापारी, न्यायाधीश, शिपाई, नोकरवर्ग अशी त्या त्या पेशाची कल्पना येऊ शकते. थोड्याफार फरकाने मराठीत पूर्वकालीन नाटकांतून हे घडलेले आहे. किंबहुना प्रत्यक्षातही व्यक्तिगत बोलण्यातून, बोलणाऱ्या व्यक्तीचा पेशा ओळखणे शक्य असते. (जॉज बर्नार्ड शॉ यांच्या 'पिग्मेलियन' या नाटकामध्ये प्रो. हिगिन्सचा हाच अट्टाहास असतो. हे याचे ठळक उदाहरण आहे.) रांगणेकरांच्या नाटकांत अशा विविध स्तरावरील व्यक्तींच्या एकत्र येण्याने भाषेच्या अंगाने जे रंगतदार नाट्य उभे करता येते, त्याचा अभाव आहे. (याला 'भटाला दिली ओसरी' हे नाटक अपवाद आहे.) पुनरपि हेच म्हणावेसे वाटते की, कौटुंबिक परीघातील नाटके असल्यामुळे त्यांतील पात्रे एकाच सामाजिक स्तरातील आहेत. त्यात विविधता नाही. देवलांची 'सामाजिक' म्हणून गाजलेली नाटके पाहिल्यास त्यातही पात्रांच्या भाषेची विविधता दिसून येते. (त्या अर्थाने रांगणेकरांनी नाटकांत अशा विविधतेचा

फायदा उठवलेला नाही.) देवलांच्या नाटकांतून पुरुषांची रोखठोक भाषा (फाल्गुनराव, कांचनभट), स्त्रियांची माजघरातील तिरकस भाषा (कृत्तिका), कुमारिकांची मनाला सरळ भिडणारी भाषा (शारदा, मंदाकिनी), कलावंतिणीची लालित्यपूर्ण भाषा (रेवती) अशी वेगवेगळ्या प्रकारची भाषा अनुभवाला येते व जीवनाच्या प्रथमदर्शी स्तरावरील नखरेल नाट्य व्यक्त होऊ शकते. रांगणेकरांच्या 'आशीर्वाद' नाटकातील सुमित्रा व गुरुनाथ हे दोघे डॉक्टर आहेत. परंतु गुरुनाथच्या किंवा सुमित्राच्या बोलण्यात त्यांच्या व्यवसायाचे उल्लेख येऊन त्या भाषेला वेगळा रंग प्राप्त झाला आहे असे वाटत नाही. याच्या विरुद्ध भाऊकाकांचे उदाहरण घेता येण्यासारखे आहे. 'कोणे एके काळी' मधील भाऊकाका ऊर्फ हणमंतराव संपादक आहेत. भाऊकाकांचा राजकारणाशी घनिष्ट संबंध आहे. त्यांचे कम्युनिस्टांशी वैर आहे, काँग्रेसवर त्यांची श्रद्धा आहे. त्यांच्या बोलण्यातून त्यांचा संपादकीय व्यवसाय लक्षात येतो. कल्याणी : लोक चेष्टा करीत नाहीत कशाची? अहो, सरकार दारुबंदी करतं आहे, त्याचीही नाही नाही ती चेष्टा चालली आहे. हणमंत : मूर्ख आहेत लोक! काँग्रेस सरकार करतं आहे ते आपली नीतिमत्ता सुधारावी म्हणूनच करतं आहे. नुसत राजकारण केलं म्हणजे भागलं नाही; आधी लोकांची नीतिमत्ता सुधारली पाहिजे. स्वतंत्र राष्ट्रातले लोक आपापल्या इच्छेप्रमाणे वागू लागले तर असलं राष्ट्र स्वतंत्र होऊन काय फायदा! आधी राष्ट्राचा कणा मजबूत झाला पाहिजे. झक् मारतं ते राजकारण! आधी लोकांची नीती सुधारली पाहिजे. कल्याणी : तुमचाही नीतीवर एवढा विश्वास आहे? हणमंत : मग काय मला कम्युनिस्ट समजलीस? अस्सल काँग्रेसवाला आहे मी. ब्र काढणार नाही तोंडून सरकारविरुद्ध प्राण गेला तरी. .. कल्याणी : सरकार चुकत असलं तरी? हणमंत : सरकार कधी चुकतच नसतं.. .. या नाटकातील दामूअण्णा शास्त्रीय गायनाचे भक्त आहेत. ज्याप्रमाणे गायनकला प्राप्त करून घेण्याकरिता तपश्चर्या करावी लागते त्याप्रमाणे नवरा मिळवण्याकरिता तपश्चर्या करावी लागते, असे सांगून ते संगीतातील तपश्चर्येचे वर्णन करू लागतात. अशी पात्रे रांगणेकरांच्या नाटकांत अपवादात्मक आहेत. व्यवसायनिविष्ट अशी भाषा रांगणेकरांची पात्रे सर्वसाधारणपणे वापरताना आढळत नाहीत.

रांगणेकरांच्या पात्रांच्या भाषेतून त्यांच्या पात्रांचा स्वभाव पारदर्शक साधेपणाने व्यक्त होतो. हे त्यांच्या भाषेचे वैशिष्ट्य आहे. व्यक्ती स्त्री असो अगर पुरुष असो प्रत्येकाचा एक जन्मजात स्वतःचा पिंड असतो. त्यातून त्याचा स्वभाव घडतो, त्याचे वैयक्तिक गुणदोष त्याचा पिंड घडवतात. नाटकात संवादाद्वारे पात्रांचे स्वभावदर्शन घडत असते. उत्तम नट नाटककाराने लिहिलेला संवाद भाषेच्या प्रकटनक्षमतेतील सूक्ष्मता आपल्या अभिनयबळावर वाढवीत असतो. नाटकातील संवादाला अभिनयकलेची पुरवणी देत असतो. मूलभूत संवादाची भाषा पात्राची स्वभावनिदर्शक

ठरत असते. पात्रे दैवगतीने एखाद्या प्रसंगात सापडतात आणि त्यांच्या मनाचा कोंडमारा होतो. अशा वेळी त्यांचा भावनावेग तीव्रतेने पण त्यांच्या पिंडानुसार, व्यक्त होतो. रांगणेकरांच्या नाटकांतील पात्रांची भाषा स्वतःच्या पद्धतीने अथवा स्वाभाविकतेने व्यक्त होते. ज्या अनुभूती ही पात्रे घेत असतात, त्यांचीच ती भाषा बनते. कमावती मुलगी घराबाहेर जाऊ नये म्हणून तात्या म्हणतात.. तात्या : (गोंधळून) काही नाही. लग्न करणार आहेस होय तू? ठीक (आशीर्वाद) आक्काः असं काय करता तात्या? आता तिचं लग्न करायला नको का? एम.बी.बी.एस. झाली ती!ते पण डॉक्टर आहेत. हुंडा बिंडा काही घेणार नाहीत म्हणे. पहा आता काही तिच्या लग्नाची चिंता करायला नको तुम्हाला. तात्या : (विचित्रपणे हसून) खरंच करायला नको, आता फक्त आपली चिंता करायला हवी आपल्याला .. किंवा 'एक होता म्हातारा' मधील दीनानाथला प्रेयसी उमा आई म्हणून घरात आली आहे हे ज्या क्षणी समजते त्याक्षणी त्याच्या भावनांचा उद्रेक होतो. तो काळजाची भाषा बोलू लागतो. त्यातून जशीच्या तशी त्याची दारुण निराशा, मनोभंग, वैताग, वैफल्य, एकूण त्याची व्यथा शब्दरूप घेते. 'उमा : मी आई आहे तुझी. दीना : (एकदम केवढ्याने तरी ओरडून) आई। उमाः हो.. आई. तुला पत्र पाठवलं होतं यांनी, ते मिळालं नाही तुला? दीना : ते मिळालं असतं तर बरं झालं असतं. तुला अशा स्थितीत पाहाण्यापेक्षा .. आई..(एकदम ओरडून) माझा जीव का जात नाही इथल्या इथं? उमा : शूः .. ओरडू नकोस.. ते येतील. दीना : येऊ दे.. येऊ देच त्यांना .. त्यांना विचारतो, जगातल्या साऱ्या बायका मेल्या होत्या म्हणून तुम्ही हिच्या गळ्यात मंगळसूत्र बांधलंत? आतापर्यंत माझ्यावर येवढी माया केलीत त्याच्यावर अखेर असा निखारा ठेवलात? आई नाही म्हणून मला ही आई आणलीत? माझ्या काळजावर असा प्रहार केलात? बाप आहात का राक्षस आहात?' अशा संघर्षमय क्षणाला ही पात्रे सरळसोटपणे बोलतात. या भाषेला उपरोध-उपहासाचे अस्तर लागत नाही. प्रतिभावंताच्या परीसस्पर्शाने भाषेला एक तात्त्विक अनुसंधान लाभत असते. पात्रे नकळत अनुभवजन्य तत्त्वज्ञानाच्या प्रांतात शिरतात. त्यांना प्रतीत झालेली जीवनविषयक सत्ये बोलू लागतात. अत्र्यांच्या (उद्याचा संसार) नाटकात शेखरची प्रेयसी त्याची बहीण असल्याचे समजते; त्याक्षणी (हा प्रसंग दीनानाथच्या जीवनातील प्रसंगाशी मिळताजुळता आहे.) 'आयुष्याचा अर्थ मला आता चांगला कळला! तो हाच की आयुष्याचा काहीच अर्थ नसतो... आयुष्यात काही न्याय नाही, नियम नाही हे आता मला उत्तम कळून आलं! ......' अशा प्रकारची तत्त्वचिंतनात्मक गूढतेची भाषा बोलू लागतात. परंतु रांगणेकरांच्या पात्रांच्या तोंडची भाषा सर्वसाधारण प्रेक्षकांची भाषा असते. दीनानाथ त्या परीक्षेच्या क्षणी तत्त्वज्ञानात्मक वैश्विकतेची प्रचिती देणारी भाषा बोलत नाही. तो नियतीचे स्वरूप न्याहाळण्याचा अट्टाहास करीत नाही. त्याचा उद्वेग नानांवरील राग प्रगट

करण्याइतपत मानुषी स्तरावर राहातो. अर्थात त्याची भाषा अशा उद्रेकसमयी देखील व्यावहारिक वास्तववादी भाषा असते. तरीही दीनानाथाच्या भावनांचे त्यातून स्पष्ट चित्र उमटून जाते.

'अमृत' नाटकातील जयंताच्या आईचे जयंतावर विलक्षण प्रेम असते. पण ते मालकीहक्क गाजवण्याइतके स्वार्थी असते. आईला जयंतावरील आपल्या प्रेमात भागीदारी नको असते. म्हणून जयंताच्या पत्नीला (कालिंदीला) जयंताची आई जयंतापासून दूर ठेवण्याचा प्रयत्न करते. कालिंदीला ही गोष्ट जाणवते. एका निराशमय उदास भावनेपोटी ती न थांबता काही काळपर्यंत बोलत राहाते. तिच्या तोंडून भावसंमोहित अवस्थेत हृदय पिळवटून टाकणारे बोल बाहेर पडतात... ..कालिंदी : थांबा.. नीट ऐकून घ्या. मी तुमच्या आईला राक्षसीण नाही म्हटलं .. माझ्या सासूला राक्षसीण म्हटलं. पुन्हा सांगते तुमची आई देवता आहे, पण माझी सासू राक्षसीण आहे. मला अशी आई असती तर माझ्या सुखाला पारावार नसता. पण दुर्दैवाने ती माझी सासू आहे. अष्टौप्रहर मनातल्या मनात मला शाप देत असलेल ती सासू आहे. अशा पद्धतीने उत्कटतेने बोलताना कालिंदीची व्यथा उग्रकठोर शब्दांचा आसरा घेते. 'धाकटी आई' मधील वीणाचा वात्सल्यभाव अनावर होतो. जेव्हा अविनाश तिला 'धाकटी आई' म्हणून कळवळ्याने हाक मारतो तेव्हा वीणा त्याला दूर सारते. वीणाची हताश परंतु निग्रही मनःस्थिती तिच्या तोंडून केवळ एका वाक्यात प्रगट होते... 'अविनाश : ए धाकटी आई, नको ग .. मी इथंच राहाणार. वीणा : न्या म्हणते ना त्याला. जा.. जा.. न्या त्याला माझ्या डोळ्यासमोरून या अनुभवातील भावगर्भतेत करडेपणाची झाक मिसळलेली आहे. साध्या शब्दात प्रेक्षकांच्या हृदयाला हात घालण्याची शक्ती आहे.

नाटकातील संवाद आणि कथाकादंबऱ्यांतून येणारे संवाद यात मूलभूत अंतर आहे. कथनात्मक साहित्यामध्ये संवादाला निवेदनाची जोड मिळत असते कथा-कादंबऱ्यांतील संवादांच्या आगेमागे पूरक निवेदन येत असते. शब्दामागचा भाव, हेतू, लक्षणा, व्यंजना इत्यादींची काही अंशापर्यंत स्पष्टीकरणे येऊ शकतात. हे घटक संवादांना स्पष्टीकरणात्मक पुष्टी देण्याकरिता तेथे अवतरत नसून निवेदनाद्वारा अहेतूकपणे ते साधले जाते. नाटकातील संवादांना नटाची अभिनयपद्धती व बोलण्याची तऱ्हा यामुळे वेगळे परिमाण मिळते. नटाची कला ही आत्मनिष्ठ सर्जनशील कला आहे, असेही म्हटले जाते. नाटकातील नाटककाराने लिहिलेल्या संवादांतील टोनिंग महत्त्वाचे ठरते. संवादांच्या भाषेतील लक्षणार्थ, व्यंजनार्थ टोनिंगमुळे प्रेक्षकांना कळू शकतो. वाक्य उच्चारणाऱ्या पात्राच्या स्वराच्या अनुरोधाने अर्थव्यापार चालतो. किंबहुना स्वरसंदर्भावर प्रेक्षकांना शब्दार्थांचे आकलन होत असते. उपहास, उपरोध, विखार छद्मीपणा, संशय, प्रश्नांकन, विश्वास, स्नेह, उदासी अशा अगणित भावछटांचा आविष्कार टोनिंगमुळे होतो. त्याचा प्रेक्षकाच्या

मनावर कलात्मक परिणाम होत जातो. हे टोनिंगमुळे येणारे आविष्करणात्मक सामर्थ्य नाटकाच्या प्रयोगात प्रत्यक्ष अनुभवाला येणे शक्य असते. रांगणेकरांचे संवाद संहितेतून वाचल्यास जे साधे व सरळ वाटतात, ते प्रयोगसमयी अर्थगर्भ बनू शकतात. मुळात ते सोपे असल्यामुळे वेगळा अर्थ प्रोजेक्ट करण्याची नैसर्गिक क्षमता त्यांमध्ये असते. याचे उत्तम उदाहरण म्हणून 'माहेर' नाटकातील अखेरच्या कालिंदी व रत्नाकर यातील संवादांकडे बोट दाखवता येईल.

'माहेर' नाटकाच्या अखेरीला कालिंदी रत्नाकरला आपल्या जीवनातून कायमचा दूर करण्याचे ठरवते; पण तसे ती स्पष्ट बोलत नाही. तर तिच्या उपरोधिक टोनिंगमधून प्रेक्षकांना तिचे मानस समजत जाते. याउलट रत्नाकरचे होते. तो कालिंदीला भेटल्याला बराच काळ उलटून गेलेला असतो. कालिंदीच्या मनात रत्नाकराबद्दल पूर्वीसारखे प्रेम अगर आदर राहिलेला नसतो. कालिंदीच्या अंतर्यामी जो बदल झालेला असतो त्याची सूचना प्रेक्षकांना मिळालेली असते. त्याबाबतीत रत्नाकर अनभिज्ञ असतो. रत्नाकर कालिंदीला पूर्वीची आपल्यावर प्रेम करणारी पत्नी समजत असतो. त्या दोघांमधील संवादात दुहेरी नाट्य निर्माण होते. - रत्नाकर : खरंच आपलं लग्न झालं तो दिवस अजून आठवतो! तू माझ्याबरोबर पळून जायला देखील तयार झाली होतीस. माझ्यासाठी तू आपल्या वडिलांना दुखवायला तयार झाली होतीस. साऱ्या संपत्तीवर लाथ मारायला तयार झाली होतीस. कालिंदी : आता इथं येण्यापूर्वीदेखील या गोष्टीला तयार झाले होते. रत्नाकर : हो... पण ही वेळ निराळी होती. आता तू बाबासाहेबांना दुखवणं योग्य झालं नसतं. कारण त्यांनी एखादवेळी आपल्या शब्दाप्रमाणे खरोखरीच तुझा वारसाहक्क रद्द केला असता. आपली धमकी त्यांनी खरीही करून दाखवली असती. कालिंदी : त्या धमकीला यावेळी तुम्ही घाबरलात. आपल्या लग्नाच्या वेळीही त्यांनी ही धमकी दिली होती. पण ती वेळ निराळी होती. त्यावेळी तुम्हाला फक्त मी पाहिजे होते. मी एकदा मिळाल्यावर आता तुम्हाला वाटलं की एकवेळ माझा त्याग करावा लागला तरी हरकत नाही, पण मला मिळणारी संपत्ती हातची जाऊ देऊ नये, खरं ना? रत्नाकर : छे.. छे! तुझा त्याग करण्याचा विचार माझ्या मनात कधी आलाच नाही. कालिंदी : खरंच की विसरलेच मी! माझा त्याग केल्यावर त्या संपत्तीचा लाभ तुम्हाला कसा झाला असता? जाऊ दे, आता कशाला त्या गोष्टी. आज आपल्या लग्नाचा वाढदिवस कसा साजरा करायचा? मला वाटलं तुम्ही येताना काही आणलं असेल माझ्यासाठी? अशा पद्धतीने हे संवाद विकसत जातात. एकप्रकारच्या रोखठोकपणाने कालिंदीचे सामान्यत्व आणि रत्नाकरचे अतिसामान्यत्व प्रगट होते. या संवादामध्ये त्यामुळेच प्रेक्षकांना अस्वस्थ करून टाकण्याचे सामर्थ्य येते. येथे प्रेक्षकांना विश्वासात घेतलेले असते. कालिंदीची वाक्ये प्रेक्षकांना वेगळ्या अर्थाने जाणवतात आणि रत्नाकरला वेगळ्या अर्थाने जाणवतात.

प्रेक्षक आणि कालिंदी यात एक अंतर्गत अर्थाचा प्रवाह (करंट) तयार होतो. विजेच्या प्रवाहाप्रमाणे ते अर्थवर्तुळ पूर्ण होते व रत्नाकर मात्र त्या सर्किटच्या बाहेर (वर्तुळाबाहेर) राहातो. कालिंदी कधी उपहासाने बोलते. रत्नाकरवर हलकेच मांजरीच्या नखाप्रमाणे शाब्दिक प्रहार करते, रत्नाकर तिला आंगठी देतो तेव्हा... कालिंदी : अय्या, किती छान आहे! तुमचं नाव देखील घालून आणलं आहे वाटतं वर? म्हणजे माझ्या मुठीत नवरा आहे असं म्हणायला हरकत नाही मला! या थट्टेच्या आवरणाखाली शब्दांची ताकद वाढते.

'कुलवधु' मधील साबणविक्रेता नकळत जाता जाता भानुमतीच्या नवऱ्याच्या मर्मावर आघात करून जातो. येथे नटीचा नवरा साबणाची शिफारस करतो ही सूचना वरवर पाहता साधी वाटली तरी शब्द व्यंजने वेगळे काही सुचवतात. 'कुलवधु' मधील संवाद अर्थपूर्ण उतरले आहेत. नेमकेपणाने जे सांगायचे ते सांगून जातात. अशी अर्थपूर्ण संवादस्थळे रांगणेकरांच्या नाटकांत अनेक वेळेस आढळतात रांगणेकरांच्या नाटकांतील संवादांच्या घरगुती साधेपणामुळे त्यांना वरील पद्धतीचे फायदे मिळतात. संवादामध्ये वेगवेगळे परिणाम साधण्याइतपत लवचीकता येते. प्रेक्षकांना हे नाटकातील संवाद न वाटता आपली रोजची परिचित बोलीभाषा असल्याचा अनुभव येतो. प्रेक्षकांचा रंगमंचाशी चटकन दुवा साधला जातो. हे खरे असले तरी नाटकातील संवाद म्हणून संवादांमध्ये वेगळेपण असू शकते का? हा प्रश्न निर्माण होतो.

सामान्यतः माणसांच्या रोजच्या बोलण्यात एकप्रकारचा अघळपघळपणा असतो. व्यक्ती एरवी बोलताना फारसा विचार करण्याच्या भरीस न पडता सढळपणे शब्द वापरीत जातात. भाषा सैलपणाने वापरली जाते. शब्दामध्ये अर्थाचा नेमकेपणा नसतो. नाटकातील संवादांची भाषा ज्यावेळेस अशी असते तेव्हा संवादांची तत्कालीन सुखद प्रतिक्रिया होते. प्रेक्षक रंगमंचाकडे खेचला जातो. परंतु ते संवाद लवकरच स्मृतीआड होतात. एका मर्यादित अर्थाने संवादांचा चिरंजीवी परिणाम होऊ शकत नाही. नाटकातील संवाद ही रंगमंचावरील भाषा आहे. त्या भाषेला निश्चितपणे स्वतःचे असे काही खास सांगावयाचे असते. त्या भाषेला भावना, विचार, तत्त्वज्ञान, अनुभूती किंवा सौंदर्यात्मकतेचा एक तणाव असणे आवश्यक असते. आधुनिक नाटकांतून अशा प्रकारची एक संवादशैली निर्माण होणे क्रमप्राप्त आहे. (कानेटकर, तेंडुलकरांच्या नाटकांत ती अस्तित्वात आली.) जिच्यात नाट्यात्मतेचे कलामूल्य जपले जाते व त्याचवेळी ती अतिशय सोपी व परिचयाची असते. शब्दांचा नेटका, मोजून वापर केल्याखेरीज ते नाटकातील संवाद म्हणून उभे राहू शकत नाहीत. नेमक्या या गोष्टींचा रांगणेकरांनी विचार केलेला आहे. सार्त्र या आधुनिक फ्रेंच नाटककाराने आपल्या संवादरचनेचे मर्म निखळ शब्दात मांडले आहे. नाटकातील संवादांना महत्ता कशी प्राप्त होते याचे मार्मिक विवेचन त्यात केले

आहे. नाटकातील संवाद असे असतात की..

'WHILE UTTERLY SIMPLE SHOULD PRESERUE SOMETHING OF ANCIENT DIGNIRY OF OUR TONGÙE .. .. IN MY LATEST PLAY I DID NOT DENY MYSELF THE USE OF FAMILIAR TURNA OF SPEECHES, PHRASES, SWEAR WORDS EVEN SLANG WHEREVER I FELT THAT SUCH SPEECH WAS GERMANE TO THE CHARACTERS. BUT I DID ATTEMPT TO PRESERVE THROUGH THE PACE OF DIALOGUE AN EXTREME CONCIAENESS OF STATEMENT ELLIPSES BRUSQUE INTERRUP- TIONS A SORT OF INNER TENTION IN THE PHRASES WHICH ATONCE SET THEN APART FROM EASYGOING SOUND OF EVERYDAY TALK.'

या दृष्टीने रांगणेकरांचे संवाद जाणवतात. रांगणेकरांनी आपल्या नाटकांसाठी निवडलेली कथावस्तू व नाटकाची एकूण आखणी याचे सीमित आवाहन त्यांच्या संवादांमुळे आकर्षक ठरते. रांगणेकरांच्या नाटकांतली वाक्ये नाटकी अथवा शोभिवंत नसतात त्याचप्रमाणे ती हृदयावर आघात करण्याइतकी मर्मभेदकही नसतात. परंतु अंगभूत साधेपणामुळे त्यात एक सौम्य आकर्षकता असते. हे आकर्षण का वाटते याचे एक साधे उत्तर असे की रांगणेकरांच्या संवादांमध्ये कोऱ्या जागा सोडलेल्या असतात. अभिनेता जेव्हा आपली भूमिका वठवित असतो तेव्हा त्याने ते पात्र स्वतःच्या मनामध्ये कल्पिले असते. रागणेकर दिग्दर्शक होते, निर्माता होते. त्यांना प्रेक्षकांच्या खुर्चीवर बसून नाटक कसे दिसते, कोणते शब्द कशा पद्धतीने श्रवणावर आघात करतात ते उमगत होते. त्यामुळे अभिनयाला वाव देणारे सैल सोपे संवाद त्यांनी रचले. लक्षणेने नट त्या संवादात हव्या त्या रंगाच्या अर्थाचे प्राण भरू शकत होते. नाटकातील संवादामध्ये सूचकता या अर्थाने रांगणेकर आणू शकले. त्या काळातील प्रेक्षकांशी जवळीक साधली म्हणून रांगणेकरांच्या संवादांमुळे नाट्यकृतींचे रंगमूल्य वाढले. अर्थात दृश्याचे उपांग म्हणूनच संवाद आले.

रांगणेकरांनी आपल्या नाटकांनी जो काळ गाजवला तो १९४० ते १९६० असा आहे. रांगणेकरोत्तर काळामध्ये वसंत कानेटकर, विजय तेंडुलकर यांची सामाजिक नाटके रंगभूमीवर प्रभाव गाजवू लागली. एकांकिकांचा बाज रंगभूमीवर यशस्वी ठरला आणि नव-नाट्य, प्रायोगिक रंगभूमी आदी संकल्पनांची चर्चा होऊ लागली. नवे प्रयोग करण्याकडे कल वाढू लागला. रांगणेकरांच्या पूर्वीची नाटककारांची पिढी अर्थात कोल्हटकर, गडकरी या नाटककारांची होती. यांची नाटके व रांगणेकरांच्या समकालीन असणाऱ्या अत्र्यांची नाटके, विशेषतः रंगभूमीवरील एकूण गंभीर नाटके वाङ्मयीन स्वरूपाची होती. वाङ्मयीन नाटके

संहितेद्वारा टिकून रहात असतात. कलात्मक दर्जेदार व अक्षर साहित्याचे गुणविशेष त्या नाटकांच्या लेखनात भरपूर प्रमाणात असतात. ज्या नाटकांनी ग्रंग्रंथसंस्कृती समृद्ध केली असे म्हटले जाते, त्या नाटकांतील भाषेचा बहार, कल्पनांचा फुलोरा, उदात्त तत्त्वविचार आणि व्यक्तिचित्रे अशा वैशिष्ट्यांची चर्चा होत असते. रांगणेकरांच्या नाटकांचा सांगोपांग विचार केल्यावर समकालीन रसिकाला मोह पाडणारी दृश्यमूलकता व त्याला पोषक असे आकर्षक संवाद ही दोन प्रमुख वैशिष्ट्ये लक्षात येतात. संगीताच्या सौंदर्यपूर्ण परंपरांचे नवे रूप आणि जुन्या व नव्या विचारांचा संगम घडवणारी नाट्यवस्तू असे आणखी काही विशेष लक्षात येतात. साकल्याने रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकांचे स्वरूप पाहू जाता ते कसे कौटुंबिक आहे हे समजून येते. या सर्व गुणधर्मामुळे त्यांच्या नाटकांचे रंगमूल्य वाढले. प्रभावी रंगमूल्य असलेली समकालीन प्रेक्षकाला जवळची वाटावी अशा स्वरूपाची कौटुंबिक नाटके रांगणेकरांनी लिहिली. नुसत्या संहितेच्या वाचनाने त्या नाटकांत गोडी वाटणार नाही, किंबहुना नुसत्या शब्दांचे मनातल्या मनात वाचन केल्याने त्या नाटकांचे योग्य,हवे तसे आकलनही होणार नाही. कारण आज शब्दांचे वाचन करू जाता ती नाटके अतिशय सोपी वाटतात, साधी वाटतात. 'वास्तव रंगभूमी' असे म्हणण्याचा तो काळ रांगणेकरांच्या वेळी नुकताच उदयाला येत होता. अशा काळात आपली साधी सरळ, कुटुंबाच्या मर्यादेतील मध्यमवर्गीयांचे जीवन चित्रित करणारी नाटके रांगणेकरांनी लिहिली. दृश्यमूलकता आणि त्यामुळे प्रभावी ठरणारे रंगमूल्य त्यांच्या नाटकांना प्राप्त झाले. या सर्वाचा विचार केल्यास 'वाङ्‌मयीन नाटक'च तेवढे टिकू शकते का? हा प्रश्न उभा राहतो. व दुसरा प्रश्न असा की पूर्वपरंपरेतील वाङ्‌मयीन नाटके असे ज्या नाटकांना ठामपणे म्हणता येणार नाही अशी नाटके १९५५ पासून इतर लेखकांनी लिहिली ती कशी टिकून राहिली? रांगणेकरांच्या दृश्यमूलक प्रतिभेचे स्वरूप लक्षात घेतल्यावर त्यांच्या पुढच्या पिढीची, वरवर रांगणेकरांच्या नाटकांच्या स्वरूपाशी जुळणारी पण स्वतंत्र पिंडाची नाटकेही लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

वाङ्‌मयीन नाटक

मराठी रंगभूमीवर एकेकाळी ग्रंथसंस्कृतीचा प्रभाव होता. 'अजूनही मराठी नाट्यव्यवहारात भाषासौंदर्य म्हणून ओळखले जाते ते १९२०-४० या काळातील वाङ्‌मयीन अभिरुचीचे संस्कार दर्शविणारे आहे.' प्रा. पुष्पा भावे यांचे असे म्हणणे आहे. दृश्यमूलक असले तरी केवळ रंगमूल्यावर नाटक टिकून राहू शकत नाही. म्हणून भाषासौंदर्य आणि वाङ्‌मयीन नाटक याचा अधिक खोलात जाऊन विचार व्हावयास हवा.

अत्र्यांच्या 'घराबाहेर' मधील शेवटच्या अंकातील शेवटच्या प्रवेशातील संवादाची भाषा उदाहरणादाखल लक्षात घेण्याजोगी आहे. शौनक : गरीब लोकांचे

गळे कापून जमा केलेल्या तुमच्या इस्टेटीतल्या एका पैची मला परवा नाही. आपल्या पापाचा सारा वारसा चालवण्यास हा आयत्या बिळातला निळा नागच सर्वस्वी लायक आहे. तुमच्या त्या संपत्तीच्या ढिगाऱ्यावर, तुमच्या तीन मजली वाड्यावर, तुम्ही थापा मारून पाच हजार रुपये हुंड्यासकट आणलेल्या स्थळावर मी असा थुंकतो! निर्मल, चल, माझ्या बेशरम बापाच्या, तुझ्या या बदमाश सासऱ्याच्या आणि अशोक बाळाच्या अधम आजोबाच्या संपत्तीवर आणि इभ्रतीवर लाथ मारून आपण स्वातंत्र्याच्या सुखमय सृष्टीत जाऊ.' अशा उत्कट कल्पनारम्य, लयबद्ध आणि ढंगदार गद्यशैलीत नाटक प्रगट होत होते. अत्र्यांपर्यंत ही विदग्ध रसवृत्ती कायम होती. रांगणेकरांमध्ये या रसवृत्तीशी फारकत झाली. रांगणेकरांनी एका सामाजिक समस्येभोवती नाटक रचले नाही. स्वातंत्र्यपूर्व काळात रांगणेकरांची नाटके आली (पुढेही एक दशकापर्यंत टिकली) तोपर्यंत सामाजिक परिवर्तनाचे एक वर्तुळ पूर्ण झाले होते. राजकीय सत्तांतर हाताशी आले होते. उलट नव्या समाजवादी विचारसरणीचे वरे राजकीय प्रणालीच्या प्रांगणात वाहू लागले होते. 'कुलवधु', 'कोणे एके काळी', 'वहिनी' सारख्या नाटकांमधून हे दिसून येते. परंतु प्रत्यक्षात समानतेची नवी विचारसरणी सामाजिकतेच्या सीमेपर्यंत येऊन रेंगाळत होती.

'राजनिष्ठा, मित्रप्रेम, पातिव्रत्य, मातृप्रेम, सत्यनिष्ठा, स्वामिभक्ती, धर्मनिष्ठा अशांसारख्या कोणत्या ना कोणत्यातरी नैतिक मूल्यांवर किंवा सामाजिक आदर्शांवर आधारित असलेला विषय व त्याचा आविष्कार करता येईल असे कथानक हा मराठी नाटककाराच्या नाट्यशिल्पाचा पाया असतो. जे तत्त्व व जो विषय मांडावयाचा, त्याची युक्लीडच्या सिद्धांताप्रमाणे मांडणी करता यावी या हेतूने या नाटकातील पात्रांची व प्रसंगांची निवड व मांडणी होते...' हे विचार रांगणेकरांच्या पूर्वकालीन नाटकांची बैठक कोणती होती हे दर्शवतात. त्या काळातील सर्वसाधारण कौटुंबिक नाटकांतून पात्रांच्या भावना, विचार अर्ध्याकच्च्या स्वरूपात मांडल्या गेल्या. पेचप्रसंगांना व्यापक स्वरूप लाभले नाही. मराठी रंगभूमीवरील सामाजिक नाटक एकप्रकारे उच्छृंखल थिल्लरपणे आले. वरेरकरांच्या 'हाच मुलाचा बाप' यासारख्या एका समस्याप्रधान नाटकात नको तितका थट्टाविनोद असल्यामुळे त्याकाळी अनंत वामन बर्वे हे रसिक आपली प्रतिक्रिया अशी व्यक्त करतात... 'सामाजिक नाटकाला कायमचे महत्त्व लाभावे असे वाटत असेल तर त्याची रचना पोक्त, गंभीर व व्यापक पाहिजे.' ही प्रतिक्रिया सर्वमान्य होती. तर वि. स. खांडेकरांसारखा युगकर्ता कादंबरीकार आणि समीक्षक आपल्या काळातील म्हणजे १९४७ पर्यंतची नाटके पाहून म्हणतो की, 'सामाजिक नाटकांतून करुणोदात्त कृतीची भव्यता दिग्दर्शित करणे एकंदरीत कठीणच त्यामुळे सामाजिक नाटके मुखतः आनंदप्रधान, हास्यरसप्रधान अगर करुणगंभीर होतात. सामाजिक नाटके म्हणजे बोलून चालून समाजावर टीका, टीकादृष्टी काव्यकल्पनेच्या भव्य भरारीला फारशी पोषक नसते.

त्यामुळे मानवी जीवनातील उत्कटतेचे क्षण, उदात्त भावना व त्यांना अनुरूप अशी अर्थगर्भ भाषा प्रचलित सामाजिक नाटकांत आढळणे शक्य नसते.' रांगणेकरांच्या काळातील सामाजिक नाटके म्हणजे प्रामुख्याने रांगणेकरांची नाटके उत्कटतेचे व उदात्ततेचे क्षण पकडू शकली नाहीत. तसेच त्यांची भाषा काव्यात्मतेचा रसास्वाद देऊ शकली नाही. परंतु या सामाजिक नाटकाच्या मर्यादा नव्हेत' हे पुढच्या पिढीतील तेंडुलकर, कानेटकर, दळवींच्या काही नाटकांनी सिद्ध केले. भव्य, दिव्य, उत्कट संघर्षाचे एकेरी आविष्करण नव्या सामाजिक नाटकांतून होताना दिसत नाही. यातील स्वाभाविकता, सभोवतालची संमिश्र परिस्थिती आणि समाजजीवन यांच्या अनेकपदरी परिणामातून चित्रित होते. वरील मुद्याची चिकित्सा करण्याकरिता रांगणेकरांच्या कौटुंबिक नाटकांच्या पुष्कळ अंशी जवळ जाणारी नाटके विचारात घेतल्यास रांगणेकरांच्या नाटकांचे अ-वाङ्मयीन स्वरूप लक्षात येते.

वसंत कानेटकर यांचे 'दोन ध्रुवावर दोघे आपण' (१९६३) आणि 'मला काही सांगायचंय' (१९७०) ही नाटके म्हणजे कौटुंबिक भावनाट्ये आहेत. 'दोन ध्रुवावर' मध्ये अभिनयवेडा शामकांत नायक आहे. त्याची प्रेमळ पत्नी मंगला आणि गोड मुलगी जाई असे त्याचे कुटुंब आपल्या छोट्याशा जगात मश्गूल असते. शामकांत काव्यात्म पण कलंदर वृत्तीचा, बुद्धिमान पण अविचारी, कोठलीही गोष्ट आसुन सर्वस्वाने करणारा आहे. तो पुढच्या परिणामांचा विचार करण्यासाठी थांबणारा नाही. शामकांत नाटकाच्या जगातून सिनेमाच्या जगात खेचला जातो. विवेकाचे सर्व बंध झुगारून देतो. मंगला प्रेयसी, पत्नी, माता अशा अनेक भावबंधांनी संसाराशी जखडलेली असते. तिचे नाते मातीशी असते, तर शामकांत कलेच्या आकाशात पुनःपुन्हा हरवतो. त्याच्या जीवनात लता ही एक नटी येते. नाटकातील एक पात्र म्हणून वावरणारी लता शामकांतच्या जीवनातील मूर्तिमंत मोह आहे. प्रत्येक मोहमयी वस्तूकडे शामकांत लोहचुंबकासारखा आकर्षित होतो. लता किंवा लतेसारखी कोणतीही स्त्री शामकांतला सहज आकर्षित करू शकते. धुंदी आणू शकणारी प्रत्येक चीज शामकांतला स्वतःकडे खेचून घेऊ शकते. मद्य, लतासारखी स्त्री किंवा सिनेमाची रजतरंगी सृष्टी अशा प्रत्येक नव्या सौंदर्यलक्षी अनुभवाकडे तो पतंगाच्या वेगाने धाव घेतो. जेव्हा बाप म्हणून त्याची कर्तव्यबुद्धी जागृत होते तेव्हा तेव्हा वात्सल्याचा उमाळा येतो. जाईवर त्याच आवेगाने तो प्रेमाचा वर्षाव करतो. काही काळापुरता झपाटून जातो. मंगलेला विश्वास देतो. पुन्हा एकदा गृहस्थधर्माचे सात्विक, स्थिर आणि सुरक्षित जीवन जगण्याचे स्वतःला अभिवचन देतो. पण त्याच्या सौंदर्यासक्त भ्रमरवृत्तीला ते जीवन फार काळ मानवत नाही. मोहाची पहिली साद येताच विचारांवर विकारांची सरशी होते. स्वतःला दोष देत मनाच्या दुर्बलतेचे निमित्त करी. काहीशा अनिच्छेने तरीही स्वेच्छेने पुन्हा लताकडे निघून जातो. विनाशाप्रत नेणाऱ्या एकलकोंडया रखरखीत आयुष्याकडे परततो. मंगला आणि

शामकांत ही दोन ध्रुवावर राहाणारी माणसे आहेत. त्यांच्यातील अंतर कधीच सांधले जात नाही. कळते पण वळत नाही असा शामकांत स्वतः स्वतःला समजू शकतो. स्वतःची शोकात्मिका उघड्या डोळ्यांनी पाहातो. आपल्यामुळे मंगला आणि जाई यांचे जीवन अपूर्ण रहाणार हे समजू शकतो. हे उमगूनही मनाच्या दुबळेपणापुढे तो हतबल असतो. तो काही करू शकत नाही. माणसाच्या अक्षम अंतरंगाचे, त्यातील खळबळीचे दर्शन येथे घडते. कलंदर मनाला बांध घालण्याचे सर्व प्रयत्न विफल होतात. अखेरीला माणूस आपल्या कृतीचाच बळी ठरतो. सुख, शांती आणि समाधान हरवून बसतो. आपल्याबरोबर शुद्धतेचा आणि निरागसतेचाही बळी घेतो. मंगला आणि शामकांत या दोन मनांच्या दोन प्रवृत्तींचा, व्यावहारिक, मानसिक, नैतिक पातळीवरचा संघर्ष येथे नाट्यरूप धारण करतो.

कानेटकरांच्या सामाजिक नाटकांतून निरगाठ आणि सुरगाठ याचे एक तंत्र निर्माण होते. परंतु नव्या परिस्थितीत माणसामाणसातील नात्यातला पेच तेथे नाट्यरूप धारण करतो. माणसांचे बदलते स्वरूप तेथे अनिवारतेने उलगडत जाते. 'मला काही सांगायचंय' या नाटकातील देवकीनंदन न्यायाधीश आहेत. अपराध्याला कडक शासन व्हायला हवे या गोष्टीचे ते सूर्यचंद्रांच्या भ्रमणांच्या दक्षतेने काटेकोरपणे पालन करतात. एक कुटुंबप्रमुख म्हणून विवाहित मुलगा राहुल, सून यशोधरा, मुलगी मीरा आणि तरुण उच्चशिक्षित दिलीप या सर्वांवर त्यांचा दरारा आहे. कमालीच्या बुद्धिनिष्ठ तर्ककठोर देवकीनंदनसमोर आपल्याच कुटुंबातील माणसांच्या जीवनातील एकेक पेच उभे राहातात. आंधळ्या न्यायदेवतेच्या निष्ठुरतेने ते पेच सोडवत जातात व न्यायनिवाडा करीत जातात. याचे एक बोलके उदाहरण तेथे आहे. हरिपंतांच्या मुलीला, जान्हवीला दिलीपपासून दिवस राहातात. देवकीनंदनांना दिलीपबद्दल अत्यंत अभिमान वाटत असतो. तो घराण्याचे नाव उज्ज्वल करील असा विश्वास वाटत असून ते दिलीपला जान्हवीशी लग्न करायला भाग पाडतात. येथे दिलीपच्या इच्छेचा प्रश्न ते विचारातही घेत नाहीत. दिलीपचे दुसऱ्या मुलीवर प्रेम असते. परंतु सुखदुःख, प्रतिष्ठा या गोष्टी त्यांच्या न्यायबुद्धीला कःपदार्थ वाटतात. व ते तसे उघड बोलून दाखवतात. हरिपंत घरातले मुनीम असतात, ते देवकीनंदनांचे व्याही बनतात. तेव्हा जान्हवीला हरिपंतांनी घरची सून म्हणून बाईसाहेब म्हणावे अशी विचित्र अट ते घालतात. व तसे वागायला हरिपंतांना भाग पाडतात. देवकीनंदनांची कर्तबगारी आणि कर्तव्यपालन याची तीव्र जाणीव आहे. बुद्धिमत्तेतून येणाऱ्या अहंकारी उद्दामपणाने त्यांच्या नर्म भावनांचा ताबा घेतलेला आहे. यशोधरेबद्दल त्यांना प्रेम आहे, आदर आहे, तरीही स्वतःच्या श्रेष्ठत्वाची जाणीव ते इतरांना सतत करून देतात. तिलाही करून देतात. यशोधरेवर अल्पवयात बलात्कार झालेला असतो. ही गोष्ट उघडकीस येते तेव्हा ते यशोधरेच्या बाबतीत न्यायाधीशाच्या कर्तव्यतत्परतेची भूमिका वठवू शकत नाहीत. राहूल आणि यशोधरा यांच्यातील

अंगभूत माणुसकीची त्यांना ओळख पटते. अपरिवर्तनीय अशा या माणसामध्ये बदल होतो. देवकीनंदन न्यायबुद्धीशी तडजोड करतात. माणसाच्या कृतीला एकच एक अर्थ असू शकत नाही. परिस्थितीची काच लागल्यामुळे नकळत घडलेल्या माणसाच्या कृतीला अपराधाच्या पलीकडचे एक नवे परिमाण प्राप्त होऊ शकते. कृतींचे अर्थ बदलतात. प्रामाणिक असला तरी माणसांचा दृष्टिकोन अन्यायी असू शकतो. हे आकलन होताच देवकीनंदनांची जीवितप्रेरणाच मुळापासून बदलते. मनावरचे बुद्धीचे भिंग निखळून पडते. सामान्य वाटणाऱ्या राहुलच्या हृदयातील उदार माधुर्याने त्यांचे अंतःकरण वितळते. अंतरंगातील धगधगती व्यथा एकटी बरोबर वागवीत प्रवास करणारी यशोधरा आतल्या आत जळत असते. तिच्या व्यथेची सहसंवेदना देवकीनंदनांना जाणवते. रांगडा राहुल, बुद्धिवादी देवकीनंदन, सतत प्रेम आणि गोडवा वितरत जाणारी यशोधरा यांच्या व्यक्तिजीवनातील उत्कटता एक करुणगंभीर नाट्य निर्माण करते.

रांगणेकरांच्या नाटकांवर समूहनिष्ठतेची छाप पडलेली आहे. त्यांच्या नाटकात कालप्रवाहाचे प्रतिबिंब स्पष्ट उमटले आहे. त्याच्या पलिकडे त्यांच्या नाटकातील व्यक्तिवैशिष्ट्ये प्रगट होत नाहीत. (एकदोन अपवाद वगळल्यास) एकेक व्यक्ती काही प्रमाणात आपली वेगळी वाट चोखाळण्याचा प्रयत्न करते तीही समूहनिष्ठेच्या कक्षेत राहून. समूहनिष्ठेच्या कक्षेतच तिचा मनोव्यापार चाललेला असतो. नवतेच्या अनुषंगाने नव्या युगाचे प्रचलित सर्वमान्य प्रश्नच रांगणेकरांनी समोर आणले. याउलट वर उल्लेखिलेल्या कानेटकरांच्या नाटकांत दृश्यबद्धतेच्या अंतरंगातील व्यक्तित्वाचा कानेटकर अधिक सखोल विचार करतात. व त्यात त्यांची कलादृष्ट्या परिपक्वता दिसून येते.

विजय तेंडुलकरांचे 'मी जिंकलो मी हरलो' १९६३ मध्ये रंगभूमीवर आले. यातील नायक माधव मध्यमवर्गीय स्तरातील विवाहित पुरूष आहे. त्याच्या भोवतालची आई-वडील-पत्नी-कुटुंब ही चौकट पक्की आहे. हा एक नट असून हाडाचा कलावंत आहे. त्याचे कलेसंबंधीचे अनुभव त्याच्यासमोर प्रश्नचिन्हे उभी करतात. महान कलावंत म्हणून जगण्याची त्याला ओढ आहे. पण जीवनाचे श्रेय कशात आहे हेच त्याला उमगत नाही. तो म्हणतो... 'स्वास्थ्य हवे, स्थैर्य हवे, चाकोरी हवी आणि मर्यादेत मग जमेल तेवढं कर्तृत्व हवं. शिवाय हे कितीही झालं तरी आम्ही असंतुष्ट ते असंतुष्ट.' हे विचार त्याच्या मध्यमवर्गीय संस्कारांनी घडवलेले आहेत. माधवचं मन पावला-पावलावर त्याच्या महत्त्वाकांक्षेला खीळ घालू पाहाते. नट म्हणून माधव घरदार सोडून जाणूनबुजून कलेची सेवा करण्याच्या प्रेरणेने बाहेर पडतो. घरगुती भावनांचे कुंपण तोडू पाहातो. तेव्हा त्याची पत्नी अनू म्हणते, 'काही झाले तरी आपल्या घरप्रपंचाला महत्त्व आहेच ना?' या प्रश्नाला माधवपाशी उत्तर नसते. नट म्हणून रसिकांच्या मनावर अधिराज्य करावे असे माधवला वाटते.

व्यावसायिक रंगभूमीवर यशापयशाचे झोके अनुभवास येतात. पण पुन्हा असेही वाटते की, नट म्हणून आपण प्रेक्षकांच्या आहारी जात आहोत. सवंगतेच्या जाळ्यात अडकत आहोत. जेव्हा तो कलेच्या बेहोशीमध्ये स्वतःला बुडवून टाकतो ततेव्हा पाहाता पाहाता स्वतःची विटंबना करू लागतो. अंतर्मनातील व्यथा, अपूर्ण राहिलेले मनाचे ईप्सित याचीच स्वतः चिरफाड करून परिस्थितीचे विश्लेषण करू पाहातो. व्यावसायिक रंगभूमीवर यशस्वी विनोदी नट बनतो, काम करतो, पैसे मिळवतो तेव्हा बाजारू स्वरूपाची कलाच फक्त उरते. स्वतःच्या ऊर्मींना साक्षी ठेवून प्रामाणिकपणे काम करणारा कलावंत हळू हळू नामशेष होतो. ही असंतुष्टता सहन होत नाही म्हणून नाटकाच्या शेवटी पुन्हा आदर्श स्वप्नांकडे वळतो. स्वतःला आवडतील तेवढीच कामे करण्याचे ठरवतो. अस्सल कलात्मक नाटक काढण्याचे नवे स्वप्न पाहातो.

कलावंत आणि प्रेक्षक यातील नाते समजून घेताना हाताला काही लागत नाही. आपण केवळ करमणूक करणारे विदूषक की कलावंत यातील सीमारेषा त्याला जाणून घ्यायची असते. पण ते करीत असताना देखील खाजगी आयुष्यात वैयक्तिक सुखदुःखांची काच लागून जीव कळवळतो. आपले गृहसौख्य, पत्नी किंबहुना खाजगी जीवन महत्त्वाचे की नट म्हणून मिळणारी लोकप्रियता महत्त्वाची याचा उलगडा होत नाही. नाटकातील माधवचा शेवटचा निर्णय अंतिम निर्णय असेलच असे नाही. उलट तो तसा नसण्याची शक्यता अधिक आहे. या नाटकातील संघर्ष अधिक लवचिक आहे म्हणून तो चिवट आहे. त्याला शेवट नाही. ही या कलाकृतीची महानता आहे.

तेंडुलकरांच्या त्या कालखंडातील नाटकांतून कौटुंबिक प्रश्नांना वास्तव व काहीशा अकाव्यात्म दृष्टिकोनातून हाताळले आहे. 'एक हट्टी मुलगी' (१९६७) या नाटकात सून, सासू, सासरा, मुलगा, दीर असा रांगणेकरांच्या नाटकांप्रमाणे सांसारिक साचा आहे. तेंडुलकरांनी या नाटकात एक नवे तत्त्वज्ञान पुढे आणले. आतापर्यंत पांढरपेशा नाटकांतून जीवनातील नैतिकतेला वाजवीपेक्षा जास्त महत्त्व दिले गेले. रांगणेकरी नाटकांतून अनैतिकत, अन्याय, स्वार्थ या गोष्टींचा नाटककाराने निषेधच केला. थोडक्यात रांगणेकरी नाटकांतून जे अनुषंगिक म्हणून वावरले ते या नाटकात प्रधान अनुभव म्हणून प्रगटले. स्वार्थाचे समर्थन करणारे तत्त्वज्ञान 'एक हट्टी मुलगी' मध्ये मंगलाचे सासरे तात्या याची जीवननिष्ठा बनली. 'संस्कार हा एक दाखवायचा भाग आहे, त्याचा व्यवहाराच्या जगात उपयोग नाही' हे तात्यांचे विचार नाट्यांतर्गत अनुभवाने सिद्ध करून त्यावर वास्तवतेची मुद्रा उमटवली. तेंडुलकरांनी अशा रीतीने सामाजिक आशयाची दिशाच बदलून टाकली. मराठी नाटकातील वास्तवतेला अस्सल रूपात सादर करण्यात तेंडुलकरांची वाङ्मयीन महत्ता आहे. जीवनातील कुरूपतेवर ती कलात्मतेने बोट ठेवते. एका हट्टी मुलीचे

सचोटीचे तत्त्वज्ञान प्रत्यक्षात ठोकर खाते, व्यवहारात लाथाडले जाते आणि शेवटी निरुपयोगी, वांझ ठरते. या नाटकात मंगला आणि तात्या ह्या प्रमुख व्यक्तिरेखा आहेत. तात्यांचा जीवनाकडे पाहाण्याचा पूर्णतः व्यापारी दृष्टिकोन आहे. व्यापारात कितीही छक्केपंजे खेळावे लागले, तरी हरकत नाही अशी त्यांची बेरड व्यवहारी वृत्ती आहे. तरीही ते मंगलेच्या सचोटीने व्यापार करण्याच्या प्रयोगाला सहकार्य देतात. त्यांच्यातील आंतरिक नैतिकता त्यांनी पूर्णपणे त्यागिलेली नाही असा अर्थ त्यातून सूचित होतो. त्यामुळे तात्यांच्या व्यावहारिकतेचा विजय होतो. यातील नाट्योपरोध तितकासा स्पष्ट नसला तरी जीवनातील अंतर्विरोधावर प्रकाश टाकण्याची त्यात शक्ती आहे. (व्यापारी वृत्तीच्या तात्यांचे आपल्या कुटुंबियावर निर्मळ प्रेम आहे. मंगलेच्या तत्त्वनिष्ठेचाही ते आदर करतात.) तात्या कुळकर्णींचे व्यक्तिदर्शन या नाटकाची गुणतत्ता वाढवणारे आहे.

रांगणेकरांच्या आणि वर उल्लेखिलेल्या कानेटकर, तेंडुलकर यांच्या नाटकांतून कुटुंब हा घटक महत्त्वाचा आहे. येथे कुटुंबातील बाप, भाऊ, सून, पत्नी इत्यादी नात्यांनी बांधलेल्या व्यक्तिमनाच्या प्रवृत्तिविशेषांना अनन्यसाधारणत्व प्राप्त झाले आहे. जुन्या काळातील व्यक्ती 'अमक्याची सून', 'अमक्याचा मुलगा' म्हणून जगत असे. व्यक्तिजीवन म्हणजे कुटुंबजीवन असे समीकरण साहित्यातून मांडावे लागे. खाजगी वैयक्तिक स्वतःचे असे जीवन व्यक्तीला जवळ जवळ नव्हतेच. आधुनिक काळात समर्थ लेखकांनी व्यक्ती आणि कुटुंब यातील संबंधाच्या मर्मावर बोट ठेवले. मानवी मनाचे सखोल दर्शन, माणसामाणसातील बदलते भावसंबंध यावर प्रकाशझोत टाकणाऱ्या 'दोन ध्रुवावर...', 'एक हट्टी मुलगी' अशासारख्या नाटकांना आधुनिक काळातील वाङ्मयीन नाटके म्हणता येईल. यापेक्षा वेगळ्या प्रकारची वाङ्मयीन नाटके जुन्या रंगभूमीवर होती. त्यांच्या जोडीला जुन्या रंगभूमीवरील संगीत नाटककारांनी दृष्टिसुभगत्व आणि भावमयता हे विशेष जपले आणि फुलवले. ही नाटके नुसती वाचल्यानेही एका अल्वार सुखाच्या जाणिवेने मन पर्युत्सुक होत होते. लेखकांच्या वाङ्मयीन कौशल्याचे समर्थ दर्शन वरीलसारख्या वाङ्मयीन नाटकांतून घडते. अशा नाटकातील व्यक्तित्वामधले किंवा दोन समोरासमोरील तुल्यबळ घटकातील नाट्य अर्थगौरवाने विलक्षण संस्कारलेले असते. त्यामुळे ते नाट्य भेदक बनते. विशेषतः तेंडुलकरांच्या नाटकात हे दिसून येते.

'वाङ्मयीन गुणवत्ता हा चांगल्या नाटकाचा पहिला निकष आहे. काव्येषु नाटकं रम्यम्। नाटकाची वाचनीयता म्हणजे वाचकाच्या मानसिक रंगभूमीवर होणारा त्याचा प्रयोग' असे शिरवाडकर म्हणतात. असे म्हणणाऱ्यांनी वाङ्मयीन नाटक हे श्रेष्ठ नाटक मानले. रांगणेकरांची नाटके ह्या अर्थाने श्रेष्ठ ठरत नाहीत. रांगणेकरांच्या नाटकांसंबंधी त्या काळातील एक टीकाकार व नाट्यविषयक जाणकार यांनी फार चांगले विचार मांडले आहेत.

'सर्वसाधारणतः नाट्यक्षेत्रातील कोणत्याही यशस्वी नाट्यकृतीबद्दल असे प्रतिपादण्यात येते की तिचे स्वरूप रंजनप्रधान व सोप्या रचनेची नाटके लिहिण्याचे आहे. परंतु या मुद्याचे वाजवीपेक्षा जास्त प्रस्थ माजवण्यात हशील नाही. रांगणेकरांचा काळ साफक नवतेचा होता. एक प्रकारच्या नव्या नाट्यकृतींच्या बाबतीत निष्क्रियतेचा होता. त्यावेळी पु. ल. देशपांड्यांसारखा हरहुन्नरी नाटककार तर श्रद्धेने नाट्यनिकेतनच्या लोकाश्रित रंगमंचावर वावरला... देशपांडयांच्या आधीच्या मधल्या पिढीतल्या नाटककारांनी विशिष्ट मर्यादेपर्यंत वास्तवतेचे समाधान देणाऱ्या कृती निर्माण केल्या. त्यामुळे त्यांच्यानंतर तेंडुलकर, कानेटकर व गो. नी. दांडेकर आदी नाटककारांना प्रचलित समाजस्थितीच्या वास्तवदर्शनाचे मूल्य रंगभूमीवर प्रस्थापित करण्यासाठी जीवाचा वेगळा आटापिटा करावा लागला नाही.'

अशा रीतीने रांगणेकरांच्या नाटकांचे श्रेय त्यांच्या पदरी घालणे योग्य ठरते. रांगणेकरांच्या नाटकांतील वास्तवताच केवळ नव्हे, सर्व घटक एका झळाळणाऱ्या दृश्यमूलकतेच्या झोतात उभे राहातात. त्यात रांगणेकरांच्या नाटकांतील नाट्य सामावलेले आहे. हे नाटक काही काळ लोकप्रिय होते. रंगभूमीसंबंधी जिव्हाळ्याने विचार करणाऱ्या पु. रा. लेले यांचे म्हणणे ताडून पाहाणे येथे अर्थपूर्ण ठरते. 'नाटक हा साहित्याचा भाग आहे ही कल्पनाच मुळी चुकीची आहे-नाटकाचा जीव साहित्य नसून नाटकीपणा हा आहे.' हा नाटकीपणा रांगणेकरांच्या नाटकातील प्रभावी भावमय दृश्यातून मूर्तिमान झाला. कथानकातून नाटक विकसित होण्यापेक्षा दृश्याने कथानक कसे खेचून नेले, व व्यक्तिदर्शनात उणेपणा किंवा अधिकपणा कसा आला यातील अंतर जाणून घेतल्यानंतर एवढे म्हणणे क्रमप्राप्त आहे की रांगणेकरांनी नाटक या दृश्य व श्राव्य माध्यमातील 'दृश्य' आपल्या लकबीने फुलवले. दृश्याची महानताही काही नाटकांतून प्रत्ययाला आली. दृश्यमूलकतेचे वेगळे परिमाण त्या काळातील मराठी नाटकाला मिळाले. व त्या काळातील वास्तवता दृश्यमूलकतेमुळे रंगमंचावर अधिक परिणामकारक झाली. इतर नाटके संहितेतून टिकतात; रांगणेकरांचे नाटक संहितेतून टिकू शकले नाही. त्यांच्या नाटकांच्या यशात त्यातील दृश्यमूलकतेचा सिंहाचा वाटा आहे.

३४०२ २६२९३ ८४५०९

६

रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत

१९४१ ते १९६० या काळात रांगणेकरांची नाटके गाजत होती. नाट्यनिकेतनद्वारा रंगभूमीवर आलेल्या रांगणेकरांच्या नाटकांतील गाणी हे नाटकांचे एक खास आकर्षण होते. रांगणेकरांच्या नाटकांत नेहमीच गाण्यांचे आयोजन केलेले आढळते. ज्यात एकही गाणे नाही असे संपूर्ण गद्य नाटक रांगणेकरांनी या काळात लिहिलेले नाही. रांगणेकरांच्या नाटकांचे रंगमूल्य त्यांतील संगीतामुळे वर्धिष्णु ठरलेले आहे.

नाट्यसंगीत

मराठीमध्ये 'संगीत नाटक' म्हणण्याचा प्रघात आहे. व नाट्यसंगीत या अभिधानाबरोबर गायकीचा एक विशेष ढंग अभिप्रेत होत असतो. नाट्य आणि संगीत या कलाप्रकारांना मनोरंजन करणाऱ्या कला म्हटले जाते. या सर्व कलांचा साकल्याने विचार केल्यास कलेमध्ये संकेतांचे अस्तित्व महत्त्वाचे असते हे लक्षात येते. 'नाट्यसंगीत' हा शब्द उच्चारल्याबरोबर त्या संगीताचा एक संकेत मनासमोर येतो. 'संगीत' ही सादरीकरणाची कला आहे. संगीतातील संकेतांद्वारा कलावंत आणि रसिक यातील समरसता सुलभ होऊ शकते. 'हृदयाची तार छेडणे' वगैरे साध्या वाटणाऱ्या वाक्प्रचारामध्ये संगीतातील आवाहनशक्तीचे स्वरूप अभिप्रेत आहे. संगीतातील संकेतांशी परिचित असलेल्या श्रोत्याला इतर कलाक्षेत्रातील रसिकाप्रमाणेच समोर सादर होत असलेल्या संगीताशी संवाद साधणे सोपे जाते. नाटकातील संगीतातून सांगीतिक संकेत आणि नाट्यसंकेत यांचा दुहेरी परिणाम होत असतो.

रांगणेकरांच्या काळाचा विचार करण्यापूर्वी, मराठी रंगभूमीवरील मराठी नाटकातील संगीताची अत्यंत प्रभावी परंपरा निर्माण झाली होती, त्या परंपरेचा विचार करणे आवश्यक आहे. १९३४ पर्यंत नवनवीन संगीत नाटकांची निर्मिती होत होती व परंपरा टिकवली जात होती. १९३४ पर्यंत जी संगीत परंपरा तग धरून होती ती क्षीण होत गेली व कालांतराने जवळ जवळ लुप्त झाली. १९६० नंतर त्या परंपरेचे पुनरुज्जीवन करणारी संगीत नाटके अधून मधून निर्माण होऊ लागली. परंतु आजकालच्या इतर नाटकांच्या मानाने ती अपवादभूत मानावी लागतात. 'पंडितराज जगन्नाथ', 'मंदारमाला', 'सुवर्णतुला' (विद्याधर गोखले), 'हे बंध रेशमांचे' (रणजित देसाई), 'मत्स्यगंधा' (वसंत कानेटकर) ही नाटके रंगभूमीवर झाली (परंतु ती रांगणेकरांच्या काळाचा अस्त झाल्यानंतर रंगभूमीवर आलेली आहेत.) या परंपरेने विविध संकेत निर्माण केले होते. नाट्यरसिकांना या संकेतांचे आकर्षण होते. किंबहुना या संकेतांची इतकी सवय झाली होती की 'नाट्यसंगीत' या शब्दाच्या उच्चाराबरोबर बालगंधर्व परंपरेचे किर्लोस्करांपासून उगम पावलेले व खाडिलकरांपर्यंत सांगीतिक वैभवाने संपन्न असलेले संगीत असा त्याचा अर्थ केला जात होता. खाडिलकरांच्या समकालीन व नंतरही या संगीताच्या वेगवेगळ्या पैलूंचे वेगवेगळ्या गायकांनी दर्शन घडवले. गायनकलेतील अलौकिक प्रतिभावंतांनी नाट्यसंगीताद्वारा गायनकलेची थोरवी वाढवली.

किर्लोस्करांपासून निर्माण झालेल्या नाट्यसंगीत परंपरेमध्ये गवयांची परंपरा दिसून येते. भाऊराव कोल्हटकर, भास्करबुवा बखले, बालगंधर्व, विनायकबुवा पटवर्धन, दीनानाथ मंगेशकर, केशवराव भोसले, लोंढे, पेंढारकर पितापुत्र, छोटा गंधर्व, हिराबाई बडोदेकर, जयमाला शिलेदार हे सर्व नाट्यसंगीताचे पाईक विशिष्ट सांगीतिक सौंदर्य व अभिरुची निर्माण करीत आले. या सर्वांबरोबर रांगणेकरांच्या नाटकाची नायिका व त्यांच्या काळातील लोकप्रसिद्ध गायिका ज्योत्स्ना भोळे यांचा उल्लेख करावासा वाटतो. मात्र त्यांच्या नाट्यसंगीताचे एक वेगळेपण होते ही गोष्ट ताबडतोब ध्यानी आल्याशिवाय राहात नाही. ज्योत्स्ना भोळे यांच्या संगीतात त्या काळातील बहुविध प्रवृत्तींचा मिलाफ झालेला होता. प्रेक्षकांना आवडणाऱ्या संकेतांचा त्यांच्या संगीतात समावेश केला गेला होता.

सादरीकरणाच्या कलांमध्ये काही वेळेस नीरसता निर्माण होते. नाट्यसंगीतात १९३५ च्या सुमारास नीरसता निर्माण झाली. संकेतांचा अतिरेक होतो. तेव्हा हेतू लुप्त होऊन बाह्य निर्जीव आवरण शिल्लक राहाते. नाटकातील संगीतात या पद्धतीची अनैसर्गिकता निर्माण झाली व नाटकातील गाण्यांची सांगीतिकता निष्प्रभ ठरली. गंधर्व परंपरेची अधोगती झाली. पूर्वपरंपरेतील संगीताची अभिजात गायकी नंतरच्या गायकांना म्हणजे गायक नटांना पेलेनाशी झाली. त्यामुळे नाटकातील गाण्यांचे सांगीतिक आवाहन व आकर्षण कमी झाले. दुसरी गोष्ट अशी की

कोणत्याही स्वरूपात कोणत्याही कुवतीच्या गायकाकडून त्याच परंपरेची अपेक्षा केली गेली. गायकांच्या नवनिर्मितीक्षमतेचा पहिला बहर ओसरल्यानंतर ते त्राणे पेलवणे गायक नटांना अशक्य झाले. अशा रीतीने जुन्या संगीत रंगभूमीच्या पडझडीला सुरुवात झाली.

नाट्यसंगीत या जोडशब्दाचा उपयोग करीत असताना दोन गोष्टी आपण लक्षात घेत असतो. पहिली गोष्ट नाट्य या शब्दाबरोबर शब्दाद्वारे प्रगट होणारे नाट्य अभिप्रेत असते. म्हणजे एका परीने नाटकाची संहिता असते. त्या अनुषंगाने दुसरी गोष्ट अशी की जेव्हा संगीत असा शब्दप्रयोग आपण करीत असतो तेव्हा शब्दाधिष्ठित संगीत म्हणजे नाटकातील पदांचे गायन व त्या अनुरोधाने फुलणारे संगीत असे आपल्याला म्हणायचे असते. नाटकातील पदात पद्य आणि काव्य यांचा समावेश होतो. रचनेची सफाई पद्यबंधातून व्यक्त होत असते तर भावनेचा आविष्कार अर्थाद्वारे होतो. काव्याशय आणि रसात्मकता संगीताला आधारभूत असणारे सूर आणि ताल यांद्वारे अधिक तीव्र, रंजक आणि परिणामकारक होतात. आणि याचा सर्वकष परिणाम संपूर्ण नाटकाच्या आस्वाद्यतेवर होत असतो. 'कुलवधु' किंवा 'एक होता म्हातारा' या नाटकांतील गाणी वगळल्यास नाटकाचा रसात्मक परिणाम अर्धा होईल.

किर्लोस्करी संगीत परंपरा आणि इतर.

१८८० ते १८९० या किर्लोस्करी संगीताच्या कालखंडातील पहिले नाटक 'शांकुतल' यात एकूण दोनशे पदे आहेत. त्या काळात किर्लोस्करांनी संगीत रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोवली. अभिनव, वैचित्र्यपूर्ण, विविधरसानुवर्ती अशा साक्या, दिंड्या, आर्या या चालींची (व छंदांची) व शुद्ध रागदारी अशा संगीताची रेलचेल करून सोडली. वेगवेगळ्या नटांच्या तोंडून वेगवेगळ्या आवाजात 'संगीत' रंगभूमीवर अवतरले. ज्या नटाची जशी तालीम असेल तशा पद्धतीने तो गाऊ लागला. नाटकातील नाट्य संगीताच्या कह्यात गेले होते. मराठी नाट्यसंगीतात कर्नाटकी संगीत, दिंड्या, साक्या, लावणी बाजाच्या कडोविकडीच्या रचना व चाली, आर्त ठुमरीच्या चाली, दादरा, भजन, लक्षणगीतावर हुकूम पदे अशा विविधढंगी संगीताचा समावेश होतो.

मराठीमधील नाट्यसंगीताचा विचार रांगणेकरांच्या नाट्कातील संगीत-विचाराच्या संदर्भात करीत असताना त्या संगीतातील स्थित्यंतराचा विचार करावा लागणे आवश्यक आहे. कोल्हटकरांच्या नाट्यसंगीताने नवे प्रयोग केले. त्या नव्या धर्तीच्या नाट्यसंगीताला किती श्रेय द्यायचे ते गोविंदराव टेंब्यांसारख्या जाणकार संगीतकाराने नमूद केले आहे. त्यांचे म्हणणे असे की त्या संगीतात नाविन्यपूर्ण रचनाचातुर्य खास होते, ऐकणाऱ्याच्या मनाची तात्पुरती पकड घेण्याची खास जादू होती. याचा अर्थ त्या चालींमध्ये स्थायी स्वरूपाचे आकर्षक घटक नव्हते.

कोल्हटकरांनी जी वैचित्र्यपूर्ण नवता आणली तिचा परिणाम वरेरकरांच्या नाटकांतील पदांच्या चालींवरही झालेला दिसतो. चालींमधील वैचित्र्य आणि नाटकातील पदाचे शब्द यांमध्ये त्या काळात एकप्रकारची विशोभित संगती होती. ती अशी की, कोल्हटकरांच्या कित्येक पदांचे शब्द क्लिष्ट होते. त्यांचा अर्थ चटकन जाणून घेता येत नव्हता. त्या पदांचे तथाकथित वैचित्र्य दुहेरी होते. एक, त्या शब्दरचनेची क्लिष्टता व दुसरे चालींचे वैचित्र्य. ना. सी. फडक्यांसारख्या जाणकारांनी व इतरांनी तक्रार केलेली होती. त्यांच्या रचना वानगीदाखल अभ्यासता येतात.

रचना - कोल्हटकर नाटक - संगीत मूकनायक

व्यक्त रदन बघुनि वदन भगिनीचे स्वता ।
दीपोत्सव वाटतसे मंद पाहता ।
आश्चर्योत्थित भ्रुकुटि पुढति तोरणे ।
बलिशता होईलचि शुभ उभारणे ।

अशी पदे नाटकातील होती; अर्थात ती हातात पुस्तक घेऊन वाचण्याकरिता रचलेली नाहीत हे निश्चितपणे सांगता येते. जेव्हा रंगमंचावर ही पदे गायली जातात तेव्हा त्यातील शब्दांचे अर्थ सहजपणे समजणे शक्य होत नाही. नाटकातील प्रसंगाचे यथार्थ आकलन तर त्या पदांच्या शब्दातून होत नाहीच ना; परंतु गाणाऱ्या पात्राच्या मनोभूमिकेची व त्याच्या भावनेची स्पष्ट कल्पना त्या शब्दातून येत नाही. त्या पदांच्या चालीचे स्वरमय आवाहन वाचकाला केले जाते, पण पदाचे नाट्यगत आवाहन होत नाही.

गोविंद बल्लाळ देवलांचे 'सं. शारदा' नाटक १८९९ मधील खरे; पण रागदारी संगीताचा जमाना असून देवलांच्या 'संशयकल्लोळ' व 'शारदा' मधील संगीतात स्थित्यंतर झाले. त्यांच्या नाटकातील पदांच्या चाली आणि पदांचे शब्द यात समसमा संयोग झाला होता. सुबोध, प्रासादिक, रसानुकूल आणि गेयसुलभ चालींसाठी शारदेची बाळबोध वळणाची पदे, रेवतीची भावमधुर पदे, लक्षात घेण्यासारखी आहेत. 'शारदे'तील एक प्रसंग असा आहे. एका बालवधूला आपल्यासमोरील अंतर्पाट दूर झाल्यानंतर वराच्या ठिकाणी उभ्या असलेल्या जख्ख म्हाताऱ्याचे दर्शन झाले. ही गोष्ट शारदा ही १४ वर्षांची मुलगी आपल्या मैत्रिणीला सांगते. त्या ठिकाणचे पद असे आहे :

रचना - देवल नाटक - सं. शारदा

बघुनि त्या भयंकर भूता
फोडिली तिने किंकाळी
या हृदया चरका बसला
कळवळे मनही त्या काळी ॥१॥

शास्त्रीय संगीताची भारदस्त बैठक या पदांना लाभलेली नाही व तेच योग्य आहे असे दिसून येते. देवलांच्या 'संशयकल्लोळ' नाटकात रेवतीच्या तोंडी एक पद घातलेले आहे. रेवती ही थोडी थट्टेखोर. आश्विनशेटच्या प्रेमाची खात्री पटल्यानंतर खुलते. आनंदाने बहरून जाऊन ही कलावती म्हणते :

मजवरी तयांचे प्रेम खरे ॥धृ॥
जे पहिले जडले तेच उरे ॥

या पदातील आनंदनिर्भर भाव अशा सुरावटीतून व्यक्त होतात की गायननिपुण रेवती संगीताच्या ज्ञानाचे प्रदर्शन त्यातून करीत आहे असे वाटत नाही. या गोष्टीला देवलांची सुलभ आणि सुभग पदरचना कारण आहे. 'मजवरी तयांचे...' मधील चे... वरची जागा म्हणजे वाऱ्यावर हलकेच तरंगणाऱ्या स्वरलहरी आहेत. रेवतीच्या हृदयातील आनंदलहरी स्वरांकित होऊन बाहेर पडतात. देवलांच्या वर उल्लेखिलेल्या नाट्यपदांनी त्या प्रकारची अनुभूती रसिक प्रेक्षकाला दिलेली आहे, त्या प्रकारची अनुभूती त्या काळात फार थोड्या नाट्यपदांनी दिलेली आहे. 'इथे ताना नकोत. शब्दोच्चार प्रेक्षकांना ऐकायला जाऊन त्यातील अर्थ समजला पाहिजे. शिवाय ताना घेण्याने शब्दांची ओढाताण होऊन अपरिहार्य हानी होते. आणि भूमिकेचे गांभीर्य नाहीसे होते. सबंध पद एकवार नीट शब्दोच्चाराने गाऊन मग वाटल्यास लहानशा मुरक्या आणि एखादी तान घेऊन भूमिकेच्या गांभीर्याकडे लक्ष देऊन मग पद संपवा' असे तालीम देणारे देवल मास्तर संगीताविषयी म्हणतात.

रांगणेकरांच्या नाटकातील पदांचे विश्लेषण करण्यापूर्वी त्यांच्या नाट्यगीतांच्या (येथे 'नाट्यगीत' हा शब्द नाटकातील पद या अर्थाने वापरला आहे.) रसिक मनावर होणाऱ्या परिणामाची कोणत्या प्रकारच्या पदांशी तुलना होऊ शकेल ते लक्षात घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. देवलांच्या वर उल्लेखिलेल्या पदांची चर्चा परिणामस्वरूप लक्षात घेऊन केली गेली. प्रेक्षकांच्या मनावर गाणारे पात्र, त्या पात्राची त्या वेळेची भावस्थिती, नाटकातील प्रसंग यांचा अतिशय खोलवर परिणाम ज्या नाट्यगीतांचा झाला, अशी नाट्यगीते देवलांच्या नाटकात होती. या परिणामाशी मिळता जुळता परिणाम रांगणेकरांच्या 'आशीर्वाद', 'कुलवधु', 'अलंकार', 'माझे घर' इत्यादी नाटकांतील गाणयांनी होतो. अशा नाट्यगीतातील गीत-शब्दयोजना आणि पात्रांची मनःस्थिती प्रभावीपणे व्यक्त होते. व त्या नाट्यगीताचा शास्त्रीय संगीताची बैठक असणारा सांगीतिक परिणाम कमी असतो. थोडक्यात असे की त्यांचा भावनात्मक व कलात्मक परिणाम विशेष होतो असे दिसून येते. संगीत नाटकांच्या संदर्भात, 'नाटकाच्या उत्कर्षासाठी संगीत घातले गेले नाही तर ते संगीताच्या उत्कर्षासाठी घातले गेले', असे बाबूराव जोशींसारखे नाट्यसंगीताचे जाणकार म्हणतात. या विधानाला अपवाद ठरणारी नाट्यगीते रांगणेकरांच्या नाटकांनी

रंगभूमीवर आणली.

वन्समोअरकरिता नाटकातील पदे म्हणणे, भरमसाठ तानबाजी करणे, पदे आळवून आळवून म्हणणे वगैरे कटू सत्ये मराठी संगीत रंगभूमीविषयी चर्चा करीत असताना टीकाकारांनी जगजाहीर केलेली आहेत. त्याविषयी नव्याने ऊहापोह करण्यात हशील नाही. मराठी रंगभूमी संगीताच्या आहारी गेली अशी हाकाटी ज्या संगीताविषयी केली जाते. त्याच्या अनेक वैशिष्ट्यांपैकी लक्षात घेण्याजोगे एक वैशिष्ट्य म्हणजे संगीतरचना कौशल्य. नाटकातील पदांचे मूळ भांडवल भावनोत्कटता हे आहे. शब्दबद्ध संगीत असो की शास्त्रीय संगीत असो, रसोत्कर्ष साधणे, भावनेची तीव्रता वृद्धिंगत करणे हे संगीताचे साध्य असते. त्याकरिता सहज नैसर्गिकतेने प्रतीत होणारा स्वरमेळ आवश्यक असतो. भारतीय शास्त्रीय संगीतातील रागिण्यांचेही काही 'स्वभाव' आहेत. कोणत्याही चांगल्या चालीला (चाल म्हणजे एक विशिष्ट स्वरमेळ अशी प्राथमिक व्याख्या येथे गृहीत धरली आहे.) स्वतःचा एक भाव असतो. त्याचा भावनात्मक परिणाम ती चाल साधत असते. ती चाल त्या भावनेशी एकरूप झालेली असते. ती मुद्दाम घडवलेली, रचलेली अथवा त्या शब्दांवर लादलेली आहे असे वाटत नाही. अशा चालींचा भावनोत्कटता हा धर्म असतो. संगीतकाराच्या रचनाकौशल्याची अशा चालीतून वेगळी जाणीव होत नाही. परंतु संगीतकाराची विद्वत्ता, त्याचे पांडित्य, अनवट स्वरवळणे देण्याची त्याची हातोटी, सूर-तालाची विचित्र क्रीडा, स्वरमेळातील अनपेक्षित धक्के इत्यादी क्लृप्त्यांचा काही वेळेस पदात वापर केलेला असतो. एका दमात ज्या दोन स्वरातील अंतर काटण्याने सौंदर्यहानी होते अशा दोन स्वरांचा एकत्र मिलाफ करणे ही एकप्रकारे स्वरांची कसरत असते. याही गोष्टींचा उपयोग पुष्कळ वेळेस स्वररचनेत केलेला असतो. या सर्व गोष्टी पदातील भावसौंदर्याची हानी करतात. परंतु गैरसमजुतीने अशा चालींना मान्यता मिळाली होती. अशा रचनात्मक वैशिष्ट्यांनी बहरलेल्या नाट्यगीतांपेक्षा वेगळी भावनात्मकतेने फुलणारी नाट्यगीते केवळ एकट्या रांगणेकरांच्याच नाटकांत आली असे नाही. भावपूर्ण सुलभ चाली असणारी देखील काही संगीत नाटके होती. वरेरकरांच्या 'जागती ज्योत' (१९३३) या नाटकातील हासवी नाचवी.. ..' हे पद, अत्र्यांच्या 'उद्याचा संसार' (१९३६) मधील वेड लावी ती जिवाला.. ..' हे पद, 'लग्नाची बेडी' (१९३६) मधील 'ती पाहताच बाला...', 'चकोरा मीच तव चंद्रिका' ही पदे, नागेश जोशी यांच्या 'देवमाणूस' मधील 'दिलरुबा मधुर हा', 'चांद माझा हा हासरा...' वगैरे पदे प्रसिद्ध आहेत. परंतु रांगणेकरांनी सातत्याने आपल्या नाटकांतून नवीन धर्तीची नाट्यगीते मराठी रंगभूमीवर आणली म्हणून रांगणेकरांच्या संगीताचा विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते.

बालगंधर्वांमुळे गंधर्व नाट्यसंगीताची एक विशेष परंपरा मराठी रंगभूमीवर सुरू

झाली व ती प्रस्थापित झाली. या नाट्यसंगीताची लोकप्रियता इतकी होती की त्या काळात नाटकातील पदांच्या स्वरमालांच्या स्वतंत्र पुस्तिका प्रसिद्ध झाल्या. काही नाटकांच्या पुस्तकांतील पदांखाली स्वरमाला छापली गेली. ही घटना आणखी एका गोष्टीवर प्रकाश टाकते. त्या परंपरेतील बव्हंशी नाट्यपदे सर्वसामान्य माणसाच्या गळ्यावर चढण्यास कठीण होती. बालगंधर्व, केशवराव भोसले, दीनानाथ मंगेशकर, लोंढे यांनी संगीताचा आपापल्या पद्धतीने आविष्कार केला होता. गुंतागुंतीच्या लयकारीत कौशल्याने विणलेल्या चाली तेव्हा प्रचलित होत्या. सामान्यांना त्या गाण्यांच्या नोटेशनची आवश्यकता भासली. एखाद्या रागावर एखादे गाणे आधारित आहे एवढे म्हटल्याने ते गाणे शास्त्रीय संगीताच्या पद्धतीने गाता येते असे होत नाही. रांगणेकरांच्या नाटकातील कितीतरी पदे यमन, तिलककामोद, भैरवी या रागिण्यांवर आधारित आहेत. परंतु जुन्या (बालगंधर्वी परंपरा) परंपरेतील गाण्यांच्या चाली सूक्ष्म लय-तालात एकमेवाद्वितीय रंजक स्वरसंदर्भामध्ये गुंफलेल्या होत्या. तशा प्रकारची कलात्मक खुबीदार चालींचा वापर केलेली गाणी रांगणेकरांच्या नाटकांतून जवळ जवळ आढळत नाहीत. 'स्वयंवर' नाटकातील 'नाथ हा माझा मोही खला' (राग यमन. 'हावरा मोरा' - या चालीवर) हे प्रसिद्ध पद खास गंधर्वांच्या पद्धतीने लचकत मुरडत समेवर येते.

नाट्यनिकेतनच्या संगीताचे गमक समजण्यास ज्योत्स्ना भोळे यांच्या गायनाची वैशिष्ट्ये उपयोगी पडतात. रांगणेकरांचे 'कुलवधु' हे नाट्यनिकेतनचे 'सौभद्र' ठरले असे विधान अनेक वेळेला केले जाते. 'कुलवधु' हे एक नाटक 'नाट्यनिकेतन'ला आर्थिक स्थैर्य देण्यास व लौकिक यश देण्यास समर्थ ठरले असा अर्थ केला जातो. 'कुलवधु' आणि ज्योत्स्ना भोळे हे समीकरण निर्विवाद आहे. ज्योत्स्नाबाईंची गायन-कलेतील निपुणता व कमालीचा लवचिक गोड गळा या गोष्टींना 'कुलवधु' मधील नाट्यसंगीताचे खरे श्रेय देणे प्राप्त आहे. ज्योत्स्नाबाईंचे लाघवी, हसरे, आकर्षक, सौम्य व्यक्तिमत्व, त्यांचे रंगमंचावर मनमोकळेपणाने वावरणे, त्यांचा मधुर आवाज, गाण्याची व आवाज लावण्याची पद्धत, गळ्याची फिरत, त्यांचे संगीतज्ञान, नाट्यगीत गाण्यातील त्यांचा औचित्यविचार या सर्व घटकांचा समावेश 'नाट्यनिकेतन'च्या संगीतामध्ये होतो. किंबहुना हे लोकप्रियतेचे महत्त्वाचे कारण आहे, असे म्हणावयास हरकत नाही. असे अनेक वेळेस घडते. बालगंधर्वांना संगीत नटांचे शिरोमणी मानण्यात येते. गंधर्वयुगामध्ये 'गंधर्व संगीत मंडळी'च्या नाटकाचे संगीत हे मुख्य भांडवल होते. गंधर्वांच्या संगीताचे गुणविशेष म्हणजे विविध स्वरालंकार, रंजकता, रसात्मकता, गायनकसब, अलौकिक गोड आवाज, नाजुक शब्दोच्चार, गळ्याची अप्रतिम फिरत, आकर्षक स्वरविलास हे होते. त्याबरोबरीने प्रतीत होणारी दृश्यसुभगता, त्यांच्या अभिनयाचा डौल आणि सौजन्य, हावभावातील

आर्जव आणि गंधर्वांच्या एकूण व्यक्तिमत्वातील अभिजात भावमग्नता हेही त्यांच्या नाट्यसंगीताचे विशेष म्हणावे लागतील. 'गंधर्व संगीता'त या सर्व घटकांचा समावेश होतो. नाटकाचे रंगमूल्य विविध परिमाणातून प्रतीत होत असते. गंधर्वांसारखे नट आपल्या गायनाद्वारा आपल्या भूमिकेत एक विलक्षण चैतन्य निर्माण करीत असत. ज्योत्स्नाबाई रांगणेकरांच्या नाटकांतील भानुमती, उमा, कल्याणी, वीणा या भूमिकांतून गाऊ लागत तेव्हा त्या भूमिकांची भावक्षमता वृद्धिंगत होत असे. कोणत्याही चांगल्या नाट्यगायनाचा परिणाम प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेण्यात होतो.

भारतीय संगीतातील सर्जनशील घटक नाट्यसंगीतात कार्यरत होतो तेव्हा गायक रंगमंचावर नव्या नव्या भावमधुर जागा गळ्यातून काढीत असतो. अशा वेळेस त्या पात्राच्या तत्कालीन वस्तुस्थितीला सूरांच्या माध्यमांतून आवाहन केल्यामुळे प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीचे नवे परिमाण लाभते. 'जिवलग ऐक हाक' (उमा - 'एक होता म्हातारा') ही ओळ आळवून आळवून गायली जाते तेव्हा प्रेक्षकांच्या हृदयात शोक भावाचे आविष्करण सुरू होते. नुसत्या स्वरांमध्ये भावनाविष्करणाचे स्वतःसिद्ध सामर्थ्य निश्चित आहे. सूराला शब्दांची व गायक नटाच्या सर्जक कल्पनाशक्तीची साथ मिळते तेव्हा अंतर्गत आशय प्रेक्षकांपर्यंत जाऊन पोहोचतो. त्याच्या कल्पनासामर्थ्याची त्यात भर पडते. प्रेक्षकांच्या भावना तत्काळ चेतवण्याची शक्ती समर्थ गायक नटामध्ये असते. त्याची प्रचिती श्रवणसुभग चालींच्या गाण्यातून विशेषत्वाने येते. रांगणेकरांच्या नाटकातील अशा साध्या व सोप्या चालीमुळे हा परिणाम साधला गेला. अशा गाण्यांमुळे त्या भूमिकेची व त्या प्रसंगाची प्रेक्षकाची समज अधिक वाढली. नाट्यसंगीत ही एक प्रत्येक गायनाच्या वेळेची नवनिर्मिती असते हे विसरता कामा नये. भावगीत गायन या अर्थाने नवनिर्मिती असत नाही. नाटकातील कंठ संगीतामध्ये गायक सर्वप्रथम, नंतर त्याचे गाणे, गाण्याचे शब्द, चाल, राग, ताल या अनुक्रमाने परिणाम घडत जातो. बालगंधर्व अथवा ज्योत्स्ना भोळे आपापल्या काळात त्या त्या काळाच्या प्रवृत्ती आपल्या संगीतातून व्यक्त करीत होते. खाडिलकरांच्या नाटकांत संगीताकरिता गंधर्वांचे जे स्थान ते रांगणेकरांच्या नाटकांत ज्योत्स्ना भोळे यांचे स्थान आहे. या ठिकाणी एका गोष्टीचा आवर्जून उल्लेख करावा लागतो. येथे बालगंधर्व आणि ज्योत्स्ना भोळे यांच्या गायनाची तुलना करण्याचा हेतू नाही व प्रयोजनही नाही. (गंधर्वांच्या मानाने ज्योत्स्नाबाईंच्या नाट्यसंगीताचा आवाका लहान होता. गाण्याचा जीव लहान, त्याची व्याप्ती सीमित व त्यात गायकाच्या नवनिर्मितीक्षमतेला वावही कमी होता.) परंतु परफॉर्मन्सविषयी एवढा उहापोह केल्यानंतर असे म्हणावेसे वाटते की गायकाला गाण्यातील मुख्य श्रेय दिल्यानंतरही नाट्यसंगीतामध्ये बरेच काही उरत असते. रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीताचा या दृष्टीने विचार करणे योग्य ठरेल.

मराठी रंगभूमीचा व संगीताचा परस्परसंबंध अतिशय दृढ, पूर्वकालीन आणि विविधांगी आहे. मराठी नाट्यसंगीत बदलत्या काळात बदलत्या वेषात रंगभूमीवर आले. रांगणेकरांचे नाट्यसंगीत अशा स्थित्यंतराचे एक बोलके उदाहरण आहे. १९४१ मध्ये रांगणेकरांचे संगीत नाटक 'आशीर्वाद' रंगभूमीवर आले. रांगणेकरांपूर्वी वरेरकरांनी थोडे बदल केले होते. त्यांनी नाटकातील पदांची संख्या कमी केली. 'तुरुंगाच्या दारात' या नाटकात संगीताचे काही प्रयोग केले. पण पदांच्या बाबतीत अधिक मूलगामी बदल त्यांनी केला नाही. त्या पुढचा टप्पा रांगणेकरांच्या संगीत नाटकांनी गाठला. रांगणेकरांच्या आगेमागे असणाऱ्या नाटकातील संगीताचे जे स्वरूप दिसून आले, ते लक्षात घेता रांगणेकरांच्या नाटकांपासून नाट्यसंगीताची एक नवी व सुदृढ परंपरा निर्माण झाली असे म्हणता येत नाही. गद्य नाटकाप्रमाणे संगीत नाटकेही लिहिली गेली. पण ते प्रमाण घटत गेले.

संगीत दिग्दर्शक

१९३० च्या सुमारास वेगळ्या वळणाचे संगीत देणारे दोन यशस्वी संगीत दिग्दर्शक गोविंदराव टेंबे आणि मास्टर कृष्णराव उर्फ कृष्णराव फुलंब्रीकर यांचा रंगभूमीशी संबंध आला. त्यांच्या बरोबरीला, थोड्या काळाने येणाऱ्या केशवराव भोळ्यांचे संगीतही मराठी रंगभूमीवर यशस्वी ठरले. केशवराव भोळ्यांचा रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीताला बराच उपकार झाला. ज्योत्स्ना भोळे आणि केशवराव या दांपत्याचा रांगणेकरांच्या संगीतावर प्रभाव पडला. मास्तर कृष्णरावांनी रांगणेकरांच्या सर्व गाजलेल्या नाटकांना संगीत दिले.

गोविंदराव टेंबे यांचा रांगणेकरांच्या नाटकातील संगीताशी प्रत्यक्ष संबंध नाही हे खरे असले तरी टेंब्यांनी मराठी नाट्यसंगीतात अतिशय महत्त्वाची कामगिरी बजावली आहे. रागदारीवर आधारित नसलेली स्वतंत्र संगीतरचना टेंब्यांनी अमाप केली आहे. टेंब्यांपासून संगीत दिग्दर्शकाचे स्वतंत्र स्थान मराठी रंगभूमीवर निर्माण झाले आहे. खाडिलकरांनी संगीत मानापमान या नाटकातील संगीताची बाजू सांभाळण्याकरिता गोविंदराव टेंब्यांना पाचारण केले. कदाचित कार्यबाहुल्यामुळे खाडिलकरांना संगीताकडे लक्ष देण्यास वेळ नसावा. अथवा ते संगीताबाबत तेवढे जाणकार नसावेत. मात्र नाट्यसंगीताच्या दृष्टीने ही गोष्ट श्रेयस्कर ठरली. एका संगीतज्ञाकडे हे कार्य सोपवले गेले. ललित, स्वच्छंदी व अभिजाततेची कास न सोडणारे आकर्षक असे संगीत हा मानापमान नाटकाचा मानबिंदू ठरला. खाडिलकरांच्या पुढील संगीत नाटकांत वेगवेगळ्या संगीतज्ज्ञांनी संगीत सौंदर्यात भर घातली. त्यातदेखील गोविंदराव टेंब्यांचा मोठा वाटा होता. संगीत दिग्दर्शक ही संस्था पुढे नाटकनिर्मितीतील इतर घटकांशी जोडली गेली. लालित्यपूर्ण, नादमधुर

चाली देण्यात टेंब्यांचा हातखंडा होता. 'नाही मी बोलत नाथा' अशा लडिवाळ चाली व स्वतंत्र स्वररचना, नाट्यानुकूल गायन, समयानुरूप रागांचा आधार घेणे या गोष्टींमुळे टेंब्यांचे वैशिष्ट्यपूर्ण संगीत रंगभूमीवर अमर झाले. रांगणेकरांचे संगीत दिग्दर्शक वेगळे होते. पण टेंब्यांच्या संगीताची ही वैशिष्ट्ये १९३४ नंतरच्या यशस्वी संगीत नाटकातील संगीताची पायाभूत तत्त्वे ठरली. नव्या धर्तीचे नाटक येऊ घातले होते तेव्हा नव्या धर्तीचे संगीत देखील रंगभूमीवर आपली पाऊलवाट रेखीत होते. नवे प्रयोग करू इच्छिणाऱ्या संगीत दिग्दर्शकांना वेगळ्याच अडचणींना तोंड द्यावे लागले. प्रेक्षक आणि कलावंत दोघेही तयार करावे लागले. या संदर्भात केशवराव भोळ्यांनी स्वतःचा अनुभव सांगितला आहे. हिराबाई बडोदेकरांसारख्या गायिकेला 'साध्वी मीराबाई' या नाटकातील गाण्यांची ते तालीम देत होते. 'पद एकदोनदा स्वतःशी म्हणून मी गुणगुणून दाखवले व हिराबाईंना बसवण्याची सुरुवात केली.. .. .. पद म्हणताना शब्दोच्चार व त्याला धरून केलेले स्पष्टीकरण, मुरक्या, खटके, आलाप, ताना घेऊनच पदाचा भावार्थ प्रगट करायचा असतो, हे तंत्रही शिकवावे लागते. प्रथम प्रथम सर्वांना हे जड गेले. कारण पद म्हणायचे म्हणजे आपल्या गळ्याचे कसब दाखवायचे किंवा पल्लेदार ताना मारायच्या या रूढ समजूतीच सर्वांच्या आड येत होत्या. तो एकंदर तत्कालीन संगीत रंगभूमीचा दोष होता. नाटकातले पद कसे गायचे याचे ज्ञान कोणाला फारसे नव्हते. रूढ मार्ग सोडून भावनेने गायचे तर कोणाला पसंत नसे.. .. हळूहळू सर्वांना समज येऊन जमत गेले. पहिल्या काही प्रयोगांत भावनेच्या अंगाने नट गात, पण लवकरच प्रेक्षकांनी त्यांना व त्यांनी स्वतःला गळेबाजीच्या रूढ मार्गावर नेलेच.'

रांगणेकरांच्या काळापर्यंत नाट्यसंगीताच्या संकल्पनेमध्ये स्थित्यंतर झाले. केशवराव भोळ्यांसारख्या संगीत दिग्दर्शकाला बदलत्या अभिरुचीची कल्पना होती. टेंब्यांनी चार-माच तत्त्वांचा नाट्यसंगीताच्या संदर्भात विचार केलेला होता. तो विचार केशवरावांच्या नाट्यसंगीताने पुढे नेला. टेंब्यांनी आचरणात आणलेली तत्त्वे अशी - (१) ललित चाली, (२) स्वतंत्र स्वररचना, (३) नाट्यानुकूल गायन, (४) समयानुरूप रागाचा आधार ही तत्त्वे अंमलात आणण्यासाठी सुलभ जावे याकरिता नव्या नाटकांतील गाण्यांची शब्दयोजना अनुरूप असावी लागली.

टेंब्यांप्रमाणे केशवरावांनी नाट्यसंगीतात हेतुपूर्वक बदल घडवून आणले व त्याकरिता त्यांनी हिराबाईंसारख्या गायिकेला गाणे शिकवताना अडचणी कशा आल्या हे लिहून ठेवले. 'प्रेक्षकांनी त्यांना गळेबाजीच्या मार्गावर नेले' असे ज्या प्रेक्षकवर्गाला उद्देशून भोळे म्हणतात, तो प्रेक्षकवर्ग अर्थात जुन्या पिढीतला होता. प्रेक्षकवर्ग हा केव्हाही संमिश्र आवडीनिवडीचा असतो. १९३०-१९४५ मधला

प्रेक्षकवर्ग अभिरुची संक्रमणाच्या कालखंडातला प्रेक्षकवर्ग होता. प्रेक्षकांची संगीतविषयक अभिरुची बदलत होती. नाटकातले भारदस्त, रागदारी व अभिजात संगीत त्याला आवडत होते. त्याचवेळी नव्या हलक्याफुलक्या संगीताची त्याच्यावर मोहिनी पडत होती त्याचे प्रमुख कारण चित्रपटातील संगीत हे होते.

चित्रपट संगीत

मराठी चित्रपटातून मध्ये ऑर्केस्ट्राचे संयोजन केलेले संगीत कानावर पडत होते. नाटकाप्रमाणे चित्रपट संगीताला दृश्याची जोड होती. ती गाणी प्रसंगानुरूप होती. एकूणच चित्रपटाकडे प्रेक्षकवर्ग आकर्षिला जात होता. 'चिमुकला संसार माझा' - मीनाक्षी (चिमुकला संसार १९४१), 'अंगणात फुलल्या जाईजुई- वनमाला (पायाची दासी १९४१), 'जरा हसून बघ मोहिनी' - जोग (सरकारी पाहुणे १९४२), अशी कितीतरी चित्रपटगीते वानगीदाखल देता येतील. या गाण्यांचा गंधर्व परंपरेतील नाट्यसंगीताशी सुतराम संबंध जोडता येत नसला तरी 'आशीर्वाद' पासून सुरू झालेल्या रांगणेकरांच्या नाटकातील गाण्याचा तोंडवळा, त्यांचा अर्थ व गाण्यांची चाल या दोन्ही दृष्टीने चित्रपटगीताशी मिळताजुळता होता.॥.

चित्रपटगीतांच्या चाली बांधेसूद, मुखडे आकर्षक होते. कुणाच्याही गळ्यावर चढायला ही गाणी सोपी होती. ती ज्या गायक-गायिकांनी गायली होती त्यांच्या गाण्याचा वकूब लहान होता. ही गीते चित्रपटाच्या माध्यमातून लोकांच्यापर्यंत पोहोचत होती. गाणे म्हणून त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्व गृहीत धरणे अयोग्य होते. या गीतात एक प्रकारचा नाचरेपणा होता. चलत्-चित्रपटाच्या गतीला तो पोषक होता. चित्रपटगीतांची मदार त्यातील भावानुकूलतेवर नसून संगीत दिग्दर्शकाच्या चातुर्यावर होती. ऑर्केस्ट्रा, दृश्य आणि दृश्याची गती या गोष्टी जमेस धरून चाली दिल्या गेलेल्या होत्या. चित्रपटातील संगीत नाट्यसंगीताच्या परंपरेपासून वेगळ्या दिशेने जात होते. गंधर्व परंपरेतील नाट्यपदे आणि चित्रपटगीते यांची अंतर्गत घडण वेगळी होती. नव्या नाटकातील नव्या संगीताने या दोनही परंपरांशी सहयोग साधण्याचा प्रयत्न केल्याखेरीज त्या संगीताला रंगभूमीवर तग धरता येणार नव्हता. गोविंदराव टेंबे यांनी चित्रपट अगदी प्राथमिक अवस्थेत असल्यापासून चित्रपटांना संगीत दिले होते (कामेही केली होती) ही गोष्ट लक्षणीय आहे.

रांगणेकरांचे संगीत दिग्दर्शक भोळे यांनी रांगणेकरांकडे येण्यापूर्वी चित्रपटांचे संगीत दिग्दर्शन केलेले होते. १९३१ मध्ये श्रीकृष्ण फिल्म कंपनीच्या 'संत सखू' या चित्रपटापासून संगीत दिग्दर्शक म्हणून त्यांनी चित्रपटसृष्टीत प्रवेश केला होता. चित्रपट संगीताने चित्रपट माध्यमाला अनुलक्षून आपला प्रपंच चालवला होता. त्या काळात मराठी संगीत मनोरंजनाच्या क्षेत्रात भावगीताचा नवा मनू आला. चित्रपट माध्यम लोकप्रिय असूनही चित्रपट संगीताचा विचार करीत असताना

भोळ्यांसारखे संगीत दिग्दर्शक भावगीतांचा चित्रपटात समावेश करण्याची भाषा बोलू लागले. होते. 'वरील चित्रकथेच्या व वातावरणाच्या वर्णनावरून या चित्रपटातील संगीताची रचना कशी करावी लागली याचा अंदाज वाचकांना येईल. कथा त्या काळचीच असल्याने तरुण सुशिक्षित लोकांमध्ये तेव्हा लोकप्रिय असलेले भावगीत व त्याचे गायन घालायचे ठरवले.' काणेकर आणि वर्तकांच्या 'मन्वतंर'ने नाट्यसृष्टीत नवा मनू आणण्याचा संकल्प सोडला. १९३३ मधील त्यांच्या 'आंधळ्यांची शाळा' नाटकात भावगीताची योजना केली होती. त्या भावगीतांच्या चाली भोळ्यांनी दिल्या होत्या. 'एकलेपणाची आग हृदया लागली' व 'तू माझी अन् तुझा मीच' ही भावगीते खूपच लोकप्रिय होती. १९३३ मध्ये भोळयांचा प्रभात कंपनीशी करार झाला. त्यापूर्वी भोळ्यांचा नाटकातील संगीताचा अनुभव अशा स्वरुपाचा होता.

वेगळे नाट्यसंगीत

नाट्यनिकेतनच्या संगीतामध्ये नवे नाटक, चित्रपट, भावगीत आणि मराठी रंगभूमीवरचे अभिजात संगीत याचा समतोल दिसून येतो. या खेरीज रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीताचे स्वतंत्र स्थान आहे. १९३२ मध्ये बेंड्यांची 'बेबी' नाटिका रंगभूमीवर आली. संगीताच्या दृष्टीने 'बेबी' मध्ये काही विशेष प्रयोग केले होते. व ते यशस्वी झाले. 'रेडिओ स्टार्स' या संस्थेने ही नाटिका लोकप्रिय केली होती. 'बेबी'चे संगीतही केशवराव भोळ्यांनी दिले होते. त्यातील आठ पदे अशा जागी होती की ती प्रयोगात विक्षेप आणीत नसत. या नाटकात वन्समोअरंकरता खटपट करण्याची सक्त मनाई होती. 'परिणामापुरते गाणे' हे सूत्र केशवरावांनी आवर्जून आचरणात आणले. त्याचा योग्य तो परिणाम झाला. 'बेबी' मधील भैरवी 'सुंदर स्वरूप साजे' थोडी संमिश्र व नव्या आघाची होती. या नाटकात भोळ्यांनी तीन-चार भावनापूर्ण प्रसंगांना उचित असे पार्श्वसंगीत व्हायोलिनच्या सहाय्याने आयोजित केले होते. हॉटेलमधील प्रवेशाला उछलते संगीत, हृदयविदारक प्रसंगी कारुण्य व्यक्त करणारे रागदारीच्या आश्रयाने येणारे सूर घातले गेले. 'बेबी'चे संगीत त्या काळात लोकांच्या मनात भरले होते.

नाटकामध्ये विशिष्ट प्रयोगात्मक घटक कोणी आणले, नवी अभिनव योजना कोणी केली व त्यावरून नाविन्याचे श्रेय कुणाला द्यावयाचे याची तारीखवार संगती लावणे यापेक्षा त्या नव्या प्रयोगाची फलश्रुती काय, त्याचा परिणाम किती दृढ अथवा दूरगामी होतो, त्याची दखल किती प्रमाणात घेतली जाते हे अधिक महत्त्वाचे असते. 'बेबी'च्या संगीत रचनेच्या एकंदर परिणामाच्या दृष्टीने रंगभूमीवरील संगीताला एकप्रकारचे नवेपण लाभल्याची चिन्हे दिसून आली. केशवराव ठाकरे यांनी 'खरा ब्राम्हण' ही नाटिका लिहिली होती. त्यात एकनाथांच्या गवळणीचा समावेश होता. त्या गवळणीद्वारे लोकसंगीताचा बाज प्रगट झाला.

असा कसा देवाचा देव बाई ठकडा ।
देव एका पायाने लंगडा ।

या ओळीतील चार चार मात्रांची गिरेंबाज आवर्तने ठेक्यात म्हणायला सोपी होती. 'पायाने' मधील 'या ...' वरचा झोका कानात गुंजत असे. 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाच्या संगीताचा बारकाव्याने विचार करणे आवश्यक आहे. यातील संगीताचे अदृश्य सूत्र पुढे रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीतात दृश्यमान झालेले आहे. या नाटकात जी दोन भावगीते होती ती नाटककाराची स्वतःची रचना नव्हती. 'तू माझी अन तुझा मीच' हे काणेकर रचित भावगीत केशवराव भोळे आधीपासून रेडिओवर गात असत. १९२८ पासून स्वतःच्या गायनाच्या कार्यक्रमात भावगीत गायनाची प्रथा त्यांनी सुरू केली. सुरुवातीला कार्यक्रमात 'किती गोड गोड वदला' आणि 'तू माझी अन तुझा मीच' ही काणेकरांची भावगीते गायला प्रारंभ केला. त्यांनी या भावगीतातील पहिल्या कडव्याची पहिली 'जिवा जिवाची अभंग जडली' ही ओळ पिलु रागात बसवली. पिलु हा खास ठुमरीगायनात वापरण्यात येणारा राग आहे. त्या कडव्यातली शेवटची ओळ 'प्रीतिच्या फुलाचा वास उडुन जाईल..' कथ्थकी आलापात भिजवून काढली आहे. भोळे म्हणतात 'अशी मराठी लावणीच्या झाडावर कथ्थकची वेल चढवली. आणि भावगीत डौलात उभे राहिले.' भोळ्यांमध्ये स्वतःला झोकून देण्याची एक स्वरविलासी वृत्ती होती, त्याच्या जोडीला त्यांचे योजनाचातुर्य यांचा संगम घडला. 'एकलेपणाची आग हृदया लागली' हे त्यातील दुसरे भावगीत विलक्षण परिणामकारक होत असे. नायिका बिंबा आपल्याप्रमाणेच एकाकी आहे हे तिच्या वडिलांना, मनोहरला समजून येते. ते गाणे चालू असताना एकलेपणाच्या आगीत तळमळणारे मनोहरचे मन केशवराव दाते उत्स्फूर्त अभिनयातून व्यक्त करीत. या नाट्यगीतांचे गायन परिमित होत असल्यामुळे त्या नाट्यगीतांच्या नाट्यात्मक मर्यादा विस्तृत होत असत. गीत गाणाऱ्या पात्रांचे अंतरंग, त्याचप्रमाणे ज्याच्याकरिता गीत गायले जात असते त्या पात्राची मानसिक स्थिती व इतरांवर होणारा परिणाम विशेष स्पष्ट होत असे. नाट्यगीताचे शब्द आणि गेयता याचा अशा पद्धतीचा परिणाम साधणे म्हणजे संगीताचा नाट्यात्मक वापर करणे होय. यासंबंधी भोळे म्हणतात, 'दात्यांच्या कायिक मुद्राभिनयाची जोड या गाण्याला जेव्हा तालमीत मिळू लागली, तेव्हा तर बिंबेलाही गाताना पोषक अभिनय सुचू लागला. तो स्फुट होऊ लागला.'

रांगणेकरांच्या नाटकांत पार्श्वसंगीताचा उपयोग करण्याचा प्रघात पडला. 'आंधळयांची शाळा' या नाटकापासून पार्श्वसंगीताबद्दल भोळ्यांनी जागरुकता व प्रयोगक्षमता दाखवली. नाटक सुरू झाल्यानंतर पार्श्वसंगीत मंद होत जाऊन नाटकावर प्रेक्षकांचे लक्ष केंद्रित झाल्यावर हळूहळू ते विलयाला जाई, भावनामय

प्रसंगात, आघाती प्रसंगात पार्श्वसंगीताचा उपयोग केला जात होता. व्हायोलिनप्रमाणे पियानो व ऑर्गन या वाद्यांचा समावेश नाटकाच्या पार्श्वसंगीतात केलेला होता. रांगणेकरांच्या नाटकांतील गाजलेली बव्हंशी गाणी भावगीत गायनाची शैली आणि गायकी शैली यांना प्राधान्य देणारे पूर्वपरंपरायुक्त नाट्यगीत या दोन शैलीप्रकारांना जोडणाऱ्या पुलाप्रमाणे आहेत. 'आंधळ्यांची शाळा' मधील गीते भावगीतप्रधान आहेत. तेथे भावगीताचा नाट्यात्मक उपयोग उत्कृष्टपणे साधला गेला. त्यातील दोन्ही भावगीते नाटकातील पदे होण्यापूर्वी भावगीते म्हणून म्हटली जात होती, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. त्या ठिकाणी नाटकातील प्रसंगाला साजेशी गीते निवडून त्यावर नाट्यगीताचा साज चढवला होता. तीन-तीन मिनिटांच्या मर्यादेत ते फुलत होते. निखळ भावगीताच्या व रांगणेकरांच्या गीतातील सीमारेषा अनेकदा एकमेकात मिसळतात. या प्रकाराची प्रथम प्रचिती मन्वंतरच्या 'आंधळ्यांची शाळा' मध्ये येते. काणेकरांचे पूर्वप्रसिद्ध दर्यागीत (अथवा कोळीगीत) 'आला खुषित समिंदर' १९३४ मध्ये पुण्याला झालेल्या 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाच्या प्रयोगात गायले गेले. इतकेच नव्हे तर पुनःपुन्हा त्या गीतासह नाटकाचे प्रयोग झाले. नाटकामुळे ते लोकप्रिय झाले, गायनाच्या कार्यक्रमातही गायले जाऊ लागले. दर्यागीताचा नाटकातील प्रसंगाशी बादरायण संबंधही जोडणे अशक्य होते. केवळ बिंबाला गाता येते म्हणून गाणे म्हण अशा आग्रहाच्या निमित्ताने भावगीताचे नाट्यगीत झाले होते.

भावगीताची रचना गेयतेला अनुकूल असावी लागते तरी तिचा आत्मा विशुद्ध भावकवितेचा असावा लागतो. तो कवीचा आत्माविष्कार असतो. पाऊस आभाळातून पृथ्वीवर यावा तसा त्याचा जन्म नैसर्गिक व स्वयंसिद्ध असतो. त्यात वृत्तीची एकतानता असते. ते अधिक व्यक्तिवादी असते. या उलट, नाटकातील गीतांची स्थिती असते. ही पदे विशिष्ट स्थलाशी, परिस्थितीशी, व्यक्तीशी, प्रसंगाशी निबद्ध असतात. प्रत्यक्षातील प्रसंगांतून (रंगमंचावरील वास्तव म्हणजे तेथे प्रत्यक्ष असते) त्यांची निर्मिती झालेली असते. नाट्यगीत हा शब्द नाटकातील पद या दृष्टीने विचारात घ्यावा लागतो. हे पद त्या नाटकातील पात्रप्रसंगाशी निगडित असणे हे त्या पदाचे व्यवच्छेदक लक्षण असते. भावगीत व्यक्तिवादी असते (- याला आत्मनिष्ठता असेही म्हणता येईल -) तर नाटकातील पद प्रसंगाभिमुख असते. पात्र आणि पात्रावर ओढवलेला प्रसंग या द्वंद्वातून पदाचा जन्म झालेला असतो. हे त्याचे द्वंद्वात्मक स्वरूप स्वतःसिद्ध असते. 'आंधळ्यांची शाळा' मध्ये बाहेरून घातलेले उपरे भावगीत त्या प्रयोगानंतर मराठी रंगभूमीवरून अंतर्धान पावले आणि अत्र्यांच्या आणि रांगणेकरांच्या नाटकांतून पुनरपि ते नाट्यपद म्हणून अवतरले.

नवे संगीत व संगीतकार

नव्या पिढीला नवे नाटक हवे होते. त्या नाटकाला संगीत असल्यास त्या संगीताचे स्वरूप देखील नवे राहणार होते, हे नैसर्गिक होते. शास्त्रीय वा अभिजात संगीत आजपर्यंत संगीत रंगभूमीवर उभे राहिले होते, हा इतिहास होता. 'आंधळ्यांची शाळा'ने इतिहास बदलला. संगीतातही नवा प्रयोग केला. तीन मिनिटावर गाणी गायली गेली नाहीत. एकूण गाण्यांची संख्या दोन गाण्यांवर आली. गाण्याच्या चाली भावगीताच्या चाली होत्या. म्हणजे त्यातील दोन ओळीच्या अधेमधे अथवा एखाद्या विवक्षित अक्षरावर थांबण्यास वाव नव्हता. असे थांबता न आल्याने गायकाला आपले संगीतातले कसब दाखवण्याची संधी मिळत नसे हे या भावगीताचे प्रमुख वैशिष्ट्य होते. या गाण्यांना रागदारीची बैठक नव्हती. भावनात्मकता हा त्यांचा आत्मा होता. रसिकांची आवडनिवड बदलत होती. १९३० मध्ये मूकपटाचा बोलपट झाला. दृश्य श्राव्य माध्यमाचा एक अभिनव आविष्कार पाहायला मिळाला. त्यामुळे या दृश्य श्राव्य माध्यमातून व्यक्त होणाऱ्या संगीताची प्रकृती वेगळी असावी लागते याचा विचार होऊ लागला. आपली संगीत परंपरा कितीही उच्च असली तरी नाटक ही कला काही वेगळी आहे हा विचार सुज्ञ संगीतज्ज्ञांना नवी जाणीव देत होता.

मास्तर कृष्णा हे रांगणेकरांचे एक अतिशय आघाडीचे संगीतकार होते. मास्तरांनी 'प्रभात'च्या बोलपटांना संगीत दिलेले होते. रांगणेकरांच्या 'कुलवधु'ची खरी प्रतिष्ठा 'कुलवधु'च्या संगीताने राखली असे म्हणणे फार अतिशयोक्त ठरणार नाही. बालबोध अंगाने फुलणारे सात्विक संगीताचे अतिमधुर शिल्प मास्तरांनी 'कुलवधु' द्वारे उभे केले. परंपरेचे भान न सोडता आधुनिकतेचा आकर्षक बाज 'कुलवधु' मधील संगीताला प्राप्त झाला. चित्रपट संगीताचा आणि नाट्यसंगीताचा असा दुहेरी अनुभव पदरी असलेल्या मास्तरांचे अनुभवक्षेत्र विस्तृत होते. त्यात त्यांच्या कल्पकतेची भर पडून एकापेक्षा एक सरस अशा चालींचा लाभ मास्तरांमुळे रांगणेकरांच्या नाटकातील पदांना मिळाला. रांगणेकरांच्या नाट्यकृतींमध्ये नव्या जुन्याची सांगड घातलेली आहे. नव्या प्रागतिक विचारसरणीचा उद्घोष करीत असताना परंपरेचा भावनिक पीळ रांगणेकरांच्या नाट्यकृतींना सुटला नाही. जुन्या सांस्कृतिक मूल्यांच्या परीघात त्यांची कलाकृती पुन्हा पुन्हा एका केंद्राभोवती फिरत राहाते. नवी क्रांतिकारक परंपरा त्यांना निर्माण करता आली नाही. आणि जुनी परंपरा समूळ उपटून टाकण्याचा त्यांनी कधी प्रयत्न केला नाही. ही त्यांच्या नाट्यकृतींची प्रथमदर्शनी लक्षात येणारी वैशिष्ट्ये त्यांच्या संगीताला लागू पडतात. त्यांच्या संगीतातील आधुनिकतेला अस्सल भारतीय संगीताची बैठक आहे, हे सहज

दिसून येते. त्यांच्या नाट्यकृतींनी मानवी जीवधर्माचा खोलवर जाऊन शोध घेण्याचा प्रयत्न केला नाही. तसे त्यांच्या नाटकातील संगीत अभिजात भारतीय संगीताच्या महासागरात खोल शिरण्याचा प्रयत्न करीत नाही. पण भारतीय सांगीतिक परंपरेच्या किनाऱ्या-किनाऱ्याने ते आपली वाटचाल करीत राहाते. रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत नाट्यकृतीशी प्राकृतिकतेने जुळणारे व त्याची शोभा वृद्धिंगत करणारे आहे. रांगणेकरांच्या नाटकातील प्रमुख गाण्यांची यादी पाहाता त्यात शुद्ध स्वरूपाचे रागदर्शन घडत नाही. मात्र मिश्र स्वरूपात शास्त्रीय संगीतातील हलक्याफुलक्या रागांची बैठक अनेक गाण्यांना दिलेली आहे. मिश्र यमन - गोपाल गोपिकांनो - मिश्र भैरवी - का रे ऐसी माया ये पितया अंकी - तिलक कामोद (कोणे एके काळी) छंद तुझा मजला - पहाडी, जिवलगा जिवला - मारवा, (एक होता म्हातारा) या शिवाय मिश्र मांड, मिश्र देस, मिश्र झिंजोटी, मिश्र बागेश्री, शिवरंजनी अशा रागांची मिश्र सुरावट त्यांच्या नाटकांतील गाण्यांना आहे.

आधी शब्द की आधी चाल याविषयी अनेकांनी चर्चा केली आहे. प्रथम कोंबडी की प्रथम अंडे या वादाइतकाच हा वाद पुराणा आहे. रांगणेकरांच्या नाटकांतील पदांची निर्मिती कधी या तर कधी त्या पद्धतीने झाली आहे. पदांची शब्दरचना आणि चाल यात एकरूपता साधलेली असेल तर शब्द आधी की चाल आधी या वादाला अर्थ उरत नाही. रांगणेकरांच्या नाट्यगीतांना अनुरूप चाली प्राप्त झालेल्या आहेत.

'आशीर्वाद' ते 'पतित एकदा पतित का सदा' या काळातील नाटकांपैकी संगीताने गाजलेली नाटके एकूण दहा. (१) आशीर्वाद (२) कुलवधु (३) नंदनुवन (४) अलंकार (५) माझे घर (६) वहिनी (७) तुझं माझं जमेना (८) फरारी (९) एक होता म्हातारा (१०) कोणे एके काळी या नाटकांतील गीतांची विभागणी चार प्रकारात करता येते. लोकप्रियतेच्या दृष्टीनेही असा अनुक्रम आहे असे दिसून येते.
अ) पारंपरिक भावपदांच्या बांधणीशी एकरूप झालेली व तदनुसार, चालीची.
ब) वैयक्तिकतेकडून साधारणीकरणाकडे जाणारी गीते.
क) द्वंद्वगीते
ड) प्रसंगानुरूप सोपी, पोषक चालींची, बालगीते वगैरे.

'अ' गटातील नाट्यगीतात 'मनरमणा मधुसूदना' (कुलवधु), 'छंद तुझा मजला' (एक होता म्हातारा), 'का रे ऐसी माया' (कोणे एके काळी), 'रुसली राधा रुसला माधव' (तुझं माझं जमेना), 'चालला घननीळ हा' (लिलाव) अशा प्रकारच्या गीतांचा समावेश होतो. या नाट्यगीतांचा विचार त्यांच्या चालीसकट करणे उचित ठरते. व तसा विचार या चर्चेत अभिप्रेत आहे. ही गीते पारंपरिक भावपदांशी आपले नाते सांगतात. मराठी नाट्यसंगीतातील लोकप्रिय पूर्वपरंपरेतील पदांची उदाहरणे लक्षात

घेतल्यास हा मुद्दा स्पष्ट होतो. जुन्या संगीत रंगभूमीवरच्या जुन्या पठडीतील किर्लोस्करांची, 'पांडुनृपती जनकजया'. 'लाल शालजोडी' (सौभद्र) ही पदे, खाडिलकरांची, 'झाले युवती मना' (मानापमान),'सुजन कसा मन चोरी' (स्वयंवर) ही पदे, गडकऱ्यांची 'प्रभु अजि गमला' व वसुधातल रमणीय' (एकच प्याला) ही पदे लक्षात घेता या पदांचा धर्म वेगळा आहे हे समजून येते. बालगंधर्वांनी १९४४ मध्ये मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक उत्सवाच्या प्रसंगी अध्यक्षपदावरून बोलताना एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला होता. ते म्हणतात, 'भास्करबुवांच्या, वझेबुवांच्या चाली भावगीताच्या किंवा द्वंद्वगीताच्या पद्धतीने गाऊन चालणार नाहीत. ही पदे जमूनच म्हटली पाहिजेत.'

रांगणेकरांच्या नाट्यगीतांचे स्वरूप या पदांपेक्षा भिन्न आहे. तसेच समकालीन लोकप्रिय असणाऱ्या भावगीतापेक्षाही स्वतंत्र आहे. त्यातील अनेक गीतांचा व भावपदांचा जवळचा संबंध आहे.

भावपद

हरदास कीर्तनकार, गोंधळी, बहुरूपे, तमासगीर आदी गीतप्रधान संस्थांमधून 'पद' सरणी अठराव्या शतकात बहराला आली. पद्यांना पद म्हणण्याचा प्रघात हिंदी व्रज वगैरे भाषाभगिनीतही आहे. पदांमधून गायनाचे विविध ढंग निर्माण झाले. भाव, नाद, ताल, लय व शब्दसौष्ठव यात पदांचे वेगळेपण दिसते.

जुने अभंग, कटाव, भजन, फटका ही परंपरा एका बाजूला व तमाशातील लावणी आणि पोवाडा दुसऱ्या बाजूला; यातील मध्यमपदी मार्ग पदरचनाप्रकाराने चोखाळलेला आहे. भक्तिप्रधान, आध्यात्मिक, तत्त्वज्ञानात्मक कधी साक्षात्कारी असा आत्मलक्षी अनुभव ज्ञानेश्वर तुकारामादिकांच्या अनुभवातून व्यक्त होतो. सूक्ष्म आत्मानुभूती त्यांच्या भक्तिपर रचनेतून व्यक्त झालेली आहे. परंतु पदरचनेद्वारा व्यक्त होणारा भाव अधिक स्थूल व स्पष्ट स्वरूपाचा आहे. लावणीमध्ये ढंगदार झटका होता. कडोविकडीची रचना असणारा उघड शृंगारिक व कामुक भावांमुळे मनोवृत्ती उत्तेजित करणारा हा काव्यप्रकार आहे. पोवाड्यांना तर स्फूर्तीगीतेच म्हटले जाते.

पदांची वृत्ती (थीम) पारंपरिक भक्तिसंकल्पनेहून वेगळी आहे. मधुरा भक्तीच्या जवळ जाणारा अनुभव पदांमधून स्वतःचा स्वतंत्र आकृतीबंध घेऊन प्रगट होतो. योगशास्त्रातील परिभाषा, आध्यात्मिकता आणि तत्त्वज्ञान कधी प्रदीर्घ रूपकातून आध्यात्मभाव व्यक्त करणे अशा पद्धतीने भक्तिभाव व्यक्त करण्याच्या संकेतापासून मुक्त आविष्कार करण्याची कवीची इच्छा होती. जणूकाही 'भावपदा' मधून ती मुखरित झाली आणि पदांचा वैशिष्ट्यपूर्ण रूपबंध जन्माला आला.

पदांचे स्वरूप पाहाता रचना सोपी, ललित आणि गेयतेला प्राधान्य देणारी अशी असल्याचे दिसून येते. धृपदातून पुढचा अंतरा जन्माला येतो. चित्रदर्शित्व

हा शब्दापेक्षाही भावनेचा विशेष ठरतो. पदांची भावना सकृद्दर्शनी स्थूलस्वरूपी वाटली तरी त्यात संगीतोद्‌भव उत्कटता असते. शब्दांनी चित्र उभे करणारी अशी स्वयंपूर्ण भावनात्मकता या पदातून दिसून येते. भावपदांची रचना ताल-लयीची धार सांभाळून स्वरतालातून धीर गतीची मोहकता सहज साधून जाते. या पदांची शब्दरचना 'छंद' वगैरेमध्ये बांधून घालता न येण्यासारखी असते. घनाक्षरी, कटाव इत्यादी मात्राछंदापेक्षा ही रचना स्वैर असल्याचे दृष्टोत्पत्तीस येते. हा शब्दांचा बंध स्वतःची मोडणी घेऊन अवतरला होता. स्वतंत्रपणे गाण्यासाठी पदांचा जन्म झाला होता असे म्हणणे अतिशयोक्त ठरणार नाही. हरिदासांनी कीर्तनातून गायन करून ही पदे लोकप्रिय केली. महाराष्ट्राच्या घराघरात ही पदे पोहोचली. सांस्कृतिक सरितेतील एक लहान धारा या भावपदांनी रंगलेली आहे. कवींची भावभक्ती पदरूपाने उमलत्या गळ्याने गात गात बाहेर पडली. रंगनाथस्वामी, आनंदतनय, शिवदिनिकेसरी, अमृतराय, होनाजी, रामजोशी, राजारामप्रसादी यांच्या भावपदरचना विलोभनीय आहेत.

भावपदातील कवी गायक असतो. तो भावनेचे गाणे गातो. तेव्हा एका पातळीवर त्याला समानधर्मी श्रोता अभिप्रेत असतो. हा विशेष गुण आपल्याला भावपदांच्या ठिकाणी आढळतो. भावपदात काही वेळेस ठसठशीत प्रसंगचित्रे आढळतात. कधी कवी निव्वळ आपल्या भावनेला शब्दरूप देत असतो. अशा भावनेला वाहिलेल्या पदात एकतर्फी का होईना अदृश्य श्रोत्याशी त्याचा संवाद चाललेला असतो. नाट्यगीतातही श्रोत्याचे (प्रेक्षकांच्या स्वरूपात) अस्तित्व गृहीत असते. भावपद ही नुसती कविता नाही ते गेयतेचे अंगभूत सामर्थ्य असणारे गीत असते.

राधा आली कृष्णाजवळी
रथ त्यांनी लोटिला हो ॥धृ॥
अक्रूराच्या करणी ऐशा
नंदासी आवडल्या कैशा
यशोदेला तरि त्या ऐशा॥
काय बुद्धि खोटिला हो ॥

हे पद राजारामप्रसादी यांचे आहे. हे कवी उत्तर पेशवाईतील असून जवळ जवळ अव्वल इंग्रजी काळापर्यंत अतिशय लोकप्रिय पदकार होते. त्यांच्या पदांची शैली इतकी पारदर्शक होती की भावचित्रांची एक मालाच डोळ्यांपुढे उभी राहात असे. वरील पदामध्ये कृष्णभक्तीला लपेटलेल्या हर्ष विषादाच्या व्यक्तिगत छटा उमटतात. अपार प्रेमाची व कौतुकाची भावना व तिला छेद देणारी विरहाची भावना या गीतातील मोहकतेबरोबर एकप्रकारची खिन्नता निर्माण करते. गोपी-कृष्ण

राधा-कृष्ण यातील भावसंबंधाची सूक्ष्मता प्रतीत होते. आणि मधूनच डोकावणारा कवी श्रोत्यांना विश्वासात घेऊन आपल्या आत्मवंचनेची तक्रार करतो. या पदाची चाल लावणीच्या अलंकारिकतेपेक्षा वेगळी आहे. त्यात कोमल ऋषभाचा वारंवार वापर केला गेला आहे. त्यामुळे पदाला भावगंभीर माधुर्य प्राप्त झाले आहे.

भावपदाचा एवढा प्रपंच करण्याचा हेतू अर्थात रांगणेकरांच्या तत्सदृश पदांचा मूळ धागा कुठे आहे हे दर्शविण्याचा आहे. त्या उलट अभिजात गायकीने नटलेली अगम्य अर्थाची जुनी नाट्यपदे या जातीच्या रांगणेकरी पदांपासून जणू मैलोगणिक दूर आहेत. वरील प्रकारच्या भावपदाचे रांगणेकर अनुकरण करतात असे म्हणता येत नाही. त्यांनी तो साचा हेतुपुरस्सर निवडलेला नाही. परंतु त्यांच्या पदांची घडणावळ व आशय भावपदांची प्रकृती अनुसरितात असे जाणवते. या दृष्टीने एक ठोस उदाहरण लक्षात घेण्यासारखे आहे.

'शरद ऋतु उदय चंद्राचा । वनि वृंद उभा गौळणिंचा ॥
कुंजात असे प्रभु लपला ।
यदुपती आम्हावरी रुसला ।
मुरलीधर आधि कुणी दावा । हृदयिचा जो प्राणविसावा ॥'..

हे एक पारंपरिक भावपद आहे. या पदाच्या शेजारी १९५० मधील 'कोणे एके काळी' या रांगणेकरांच्या नाटकातील दोन पदे ठेवून पाहावीत. या रचनांचे भावपदाशी असणारे साधर्म्य उघड आहे.

'गोपाल-गोपिकांनो । द्या हो निरोप आता
आता वियोगकाली । घ्या हो प्रणाम माझा ॥धृ॥
ही हाक ऐकताना ।
हृदयासि ओढ लागे ।
परि मी कैसे सांगू । मज द्या निरोप आता ॥

(ही एक गजल आहे.) श्रीकृष्णाचा विरह होण्याची वेळ आली तेव्हा अवघे गोकुळ दुःखभाराने वाकले. वरील पारंपरिक रचना आणि राजारामप्रसादींची रचना यांमध्ये भाव एकच आहे. राजारामप्रसादींच्या रचनेमध्ये चित्रमयतेवर भर आहे. व त्याला आध्यात्माची डूब आहे. रांगणेकरांचे पद आधुनिक भावगीताचेही स्मरण करून देते. येथे भावमग्नता अधिक प्रमाणात आहे. गेयतेमुळे भावनांची अनुभूती सहजतेने काव्यात्म होते. कल्याणीच्या मनाची भावावस्था पारंपरिक पदसारिणीद्वारा नैसर्गिकतेने प्रगट होते. कल्याणीच्या हृदयात अनोळखी दुःखाचा गूढ सागर पसरलेला असतो. आपले वडील कन्या म्हणून आपला स्वीकार करणार आहेत किंवा नाही या संभ्रमात ती सापडलेली असते. तिचा प्रियकर जयंत एका वेगळ्याच नात्याने तिच्या भावनांशी जोडला जातो. प्रियकराला भाऊ म्हणून स्वीकारणे तिला भाग पडते. हे

तिला दुःसह्य वाटते व त्यापेक्षा तीव्र व असह्य दुःख ती अनुभवीत असते ते वडिलांच्या स्वीकार अस्वीकाराच्या निर्णयाच्या बाबतीत. त्यांच्या निर्णयावर तिचे प्रेमनिर्भर हृदय हेलकावत असते. तिची आतुरता सीमेपर्यंत पोहचलेली असते. तिचे बुद्धिनिष्ठ विचारी मन तिला एका गोष्टीची आठवण करून देत असते. भाऊकाकांनी कोणताही निर्णय घेतला तरी तिला भाऊकाकांच्या घराचा आणि जयंताशी असणाऱ्या भावसंबंधाचा निरोप घ्यायला हवा. हे क्रमप्राप्त आहे. ते भोग यापुढे चुकवता येणार नाही आहेत. जणू आपल्या मनाच्या ऊर्मींना ती गोपाल गोपिकांच्या रूपाने निरोप देते. अशा पदातून व्यक्तिगत भावनांचे विरेचन साधले जाते. ही पदे काही भावनेची उत्तुंग उंची गाठतात अगर त्या पदांना दैवी उदात्ततेचा स्पर्श होतो असे घडत नाही. किंबहुना असे दिसून येते की भावपदाची जातकुळी तुकाराम, ज्ञानेश्वरादिकांच्या आत्मसाक्षात्कारी अभंगांपेक्षा लौकिकाच्या पातळीवरील अनुभवाशी जुळणारी होती. सामाजिक नाटकात अभिप्रेत असलेल्या रंगमंचावरील व्यावहारिक पातळीवरून भावमयतेच्या वातावरणात प्रेक्षकांना नेण्याची शक्ती या पदात दिसून येते. तकलादू, क्षणजीवी, उथळ, गुलगुलीत भावना फुलवणारी, फसव्या शब्दांनी मढवलेली गोड गोड भावगीते रांगणेकरांच्या या नाट्यगीतांपुढे सपक वाटतात. या धर्तीचे 'कोणे एके काळी' मधील आणखी एक गीत पाहावे.

'का रे ऐसी माया । कान्हा लाविली मला ॥
क्षणभरी सोडुनी दूर तुला ।
राहिना कसा जीव पहा । का रे सांग राजसा ॥
किती समय जरी झाला अबोला ।
जडतो का तरी छंद तुझा हा ।
न जाणे कशी वेल्हाळा । झाली राधिका ॥'

या पदातील भावगर्भता आणि प्रतीकात्मता शब्दातून आपला खास ठसा उमटवते. प्रेमाला मनाई करणारा विलक्षण शापित भाव येथे व्यक्त झाला आहे. यातील भावसौंदर्य अनुरूप सुरावटीमुळे, सुरासुरातील नवदर्शनाने कितीतरी पटींनी संपन्न होते. ही चाल मिश्र भैरवीत आहे. भावकाव्याची कोमलकांत प्रकृती या पदांना लाभून ती या ठिकाणी नाट्यात्म बनली आहे.

१९४७ मधील 'तुझं माझं जमेना' या एकांकिकेतील एक लोकप्रिय पद अशा धर्तीचे आहे. अशा पदांशी प्रेक्षकांच्या भावनेची तार सहज जुळत असे.

रुसली राधा । रुसला माधव
रुसले गोकुळ सारे ॥
कुंजवनी लतिकाही रुसल्या । तरुवरी जणु अनुरागे ।
रुसले गोकुळ सारे ॥'

हे पद एक आधुनिक पत्नी गाते. प्रेमविवाहित जोडप्याची प्रेमभावना या एकांकिकेमध्ये दिलखुलासपणे व्यक्त झाली आहे. या हलक्याफुलक्या प्रकृतीच्या नाटकात तरुण जोडप्याचे एक आगळेवेगळे भांडण झालेले दाखवले आहे. या ठिकाणी कृतक् कोपयुक्त भाषा वापरली गेली आहे. एका मनमोकळ्या वातावरणामध्ये आपल्या प्रियकराला - अनंताला खिजवण्यासाठी शकू हे पद गाते. त्यातून तिच्या व्यक्तिमत्वातली स्त्रीसुलभ कोमलता प्रगट होते. नवऱ्याचा रुसवा घालवण्यासाठी तिने चालवलेली साखरपेरणी चतुर प्रेक्षकाला सहज उमगते. या पदातील दृश्यमूलक वाच्यार्थ पारंपरिक 'भक्तिभावनेशी संलग्न आहे. हा वाच्यार्थ कल्पनासाहचर्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनःचक्षूंसमोर राधाकृष्णाची परिचित शृंगारचित्रे उभी करतो. पदाच्या अर्थाशी निगडित असणारा स्वरसंभार कलात्मक आनंदाची भर घालतो.

सुमधुर चाली शब्दापेक्षा कधी कधी अधिक प्रभावी ठरतात. गेयतेच्या अंगाने भावपदातील शब्दांची गुंफण झालेली असते. होनाजीचे एक भावपद प्रसिद्ध आहे.

'तुझ्या प्रीतीचे दुःख मला दावू नको रे ।
वधून जाई प्राण घेई ठेवू नको रे ॥'

ही लावणी आहे असा भास होत असला तरी लावणीमधील नागर भाष्याचा पोत आणि ठसका यात नाही. रांगणेकरांच्या 'एक होता म्हातारा' मधील एक पद याबरोबर ताडून पाहण्यासारखे आहे.

'छंद तुझा मजला का मुकुंदा लावियला ।
कशास झाले सासुरवाशिण मी
उठता बसता तुझेच चिंतन
कुणा म्हणू रे मम स्वामी । नकळे मी
जोवरी तू मनी माझ्या ॥

या दोन्ही पदांमधील आर्तता एकभावप्रवाही आहे. अंगभूत सांगीतिकता या पदांचे प्राणतत्त्व आहे, हे विसरून चालणार नाही. ज्याची पत्नी होण्याच्या उत्कट इच्छेने जीवन फुलून आले त्याची आई व्हावे लागल्यामुळे कोवळ्या वयातील सासुरवाशिणीची मनोवेदना येथे विरहार्त गोपीच्या शब्दात व्यक्त झाली. प्रत्येक श्वासावर मुकुंदाचे नाव कोरलेले असताना तनमनाचा स्वामी म्हणून दुसऱ्या कुणाची तरी पूजा करायची ही आत्मवंचना आहे. या ठिकाणी उमेचा भावानुभव गोपींच्या समांतर दुःखात साक्षीभूत होतो.

रांगणेकरांच्या अशा पदांतून भावपदातील भावनेचा उमाळा व्यक्त झाला आहे. 'कुलवधु' मधील 'मनरमणा मधुसूदना...', 'धाकटी आई' मधील 'ये ये मुकुंदा तुज घालते साद माता...', 'माहेर' मधील 'बाळा लडिवाळा गोविंदा गोपाळा' अशी अनेक

पदे उदाहरणादाखल पाहाता येतात. आधुनिक काळातील कविता जेव्हा भावगीत या अभिधानाने ओळखली जाऊ लागली होती तेव्हा कवितेची लांबी कमी झाली होती. नाट्यगीताचे गायन करणे हा त्याच्या अस्तित्वाचा प्रधान हेतू असल्यामुळे त्यात भावपदापेक्षा वेगळेपण आले. एकप्रकारचा त्रुटितपणा, चटपटीतपणा, थोडक्यात शब्दांकित होणारी सारभूत रचना असे त्याचे स्वरूप उतरले. शब्दांचे सांघिक सामर्थ्य, चित्रमयता, नाट्यमयता, संगीताने निबद्ध झालेली भावमयता हे भावपदाचे विशेषही त्यातून प्रगट झाले. नाट्यपदात वैयक्तिक भावनेचे नादमधुर संकीर्तन चित्ताकर्षक होते. अशा पद्धतीने भावपद परंपरेचा तरल परंतु चिवट धागा रांगणेकरांच्या नाटकांतील अनेक पदांनी पकडला आहे.

१९४० ते १९५० मधील प्रौढ मध्यमवर्गीय प्रेक्षक विचारात घेतल्यास त्यावर कथाकीर्तनातील संगीताचे संस्कार झाले होते ही गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते. हा प्रेक्षकवर्गाचा एक गट होता. जुन्या पठडीतील नाट्यसंगीताला शास्त्रीय संगीताची बैठक होती. त्यातील अभिजात संगीताचे आवाहन ज्या प्रेक्षकाला मोह घालू शकत नव्हते, असा आणखी एक प्रेक्षकांचा गट होता. बंदिस्त स्वरूपाचे गवई गाणे ऐकून प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला शीण आला होता. अशा परिस्थितीत प्रेक्षकांच्या भावपद परंपरानिविष्ट अशा संस्कारिततेला रांगणेकरांच्या सदर पदांनी आवाहित केले, व त्याला उत्तम प्रतिसाद मिळाला. व ती पदे लोकप्रिय झाली.

भावगीत

रांगणेकरांच्या समकालीन गोड गोड भावगीतांचा जमाना होता. ग. का. रायकरांनी 'गोड गोड भावगीते' याचे अनेक भाग प्रसिद्ध केले होते. भावगीते हा कमालीचा लोकप्रिय गायनप्रकार होता. रांगणेकरांची नायिका खुद्द ज्योत्स्नाबाईची 'माझीया माहेरा जा' सारखी भावगीते अनेकांच्या ओठावर होती. भावगीतांची लोकप्रियता वेगळ्या धर्तीची होती. सर्वसाधारणपणे गाण्याच्या लोकप्रियतेचा निकष कोणता असा प्रश्न केल्यास जी गाणी जास्तीतजास्त लोकांच्या ओठावर असतात आणि ज्यांच्या ध्वनिमुद्रिका विकल्या जातात ती गाणी असे त्याचे उत्तर येते. याचा अर्थ ती जशी ऐकली गेली तशी पुन्हा पुन्हा म्हटली जाऊ शकतात असा होतो. 'नाखवा वल्हव वल्हव', 'राना रानातून गेली बाई शीळ', 'वारा फोफावला' ही भावगीते नुसती ऐकून म्हणता येत होती. या भावगीतांच्या चाली बांधीव होत्या. त्या भावगीताच्या दोन ओळींच्या मध्ये वाद्यांचा (ऑर्केस्ट्राचा) तुकडा वाजवला जात होता. तेथे वाद्यांची केवळ साथ नव्हती. म्हणजे गायकापाठून ती ओळ जशीच्या तशी पुन्हा वाद्यातून काढणे असा प्रकार नव्हता. वाद्यातून उमटलेली स्वरावली वेगळी होती. त स्वरावली वगळून उरलेले शब्द गायला सोपे होते. त्या चाली अशा प्रकारच्या होत्या की शब्दांना चालीमुळे आकार येत होता. त्यातील भावना पसरट

स्थूल वर्णनात्मक होती. त्या भावगीतांचे नुसते शब्द पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले तरी भागत होते. प्रत्येक कडव्याची चाल त्याच पद्धतीने क्वचित थोड्या फरकाने गायली जात होती. त्यात स्वरांचा चढउतार कमी होता. दोन स्वरात कमी अंतर असणारी चटकन गळ्यावर चढणारी चाल होती व सर्वमान्य स्थूल स्वरूपाच्या भावना रंगवलेल्या होत्या.

रांगणेकरांच्या नाटकातील पदे प्रचलित भावगीतांच्या मुशीमध्ये चपखल बसणारी नव्हती. ज्योत्स्नाबाई, अविनाश अशांच्या गळ्यातून ती पुन्हा पुन्हा गायली गेली तर त्या पदांना 'निर्मिती'चे रूप येत होते; नव्हे प्रत्येक वेळी ती एक नवनिर्मिती होती. एका शब्दाभोवती विविध स्वरालंकार गुंफता येत होते. व प्रत्येक वेळी नवनवीन सौंदर्याचा साक्षात्कार होत होता. अशा कारणांमुळे रांगणेकरांच्या नाटकातील संगीत प्रेक्षकांना रुचले. भावगीतांचा जमाना मराठी रसिकांच्या अभिरुचीवर प्रकाश टाकतो. भावगीत अथवा ध्वनिमुद्रित भावगीत लोकांच्या विशेष पसंतीस पडले आणि लोकप्रिय होऊ लागले तो काळ १९३५ पासून सुरू होतो. १९२२ मध्ये रविकिरण मंडळाची स्थापना झाली व नंतर महाराष्ट्रात काव्यगायनाची प्रथा सुरू झाली. यशवंत, मायदेव, गिरीश यांच्या कवितांचे गायनाचे कार्यक्रम होऊ लागले. त्या कवितांच्या चाली प्राथमिक स्वरुपाच्या होत्या. एक सोपी लय आणि सुरांचा किंचित चढउतार होता. या पद्धतीची कविता भावगीताच्या रूपात 'गोड गोड भावगीता'तून लोकांपुढे आली. तांबे, यशवंत, ना. घ. देशपांडे हे कवी कवितेच्या आणि गेय भावगीताच्या मध्यरेषेवरील रचना करीत होते. 'घट तिचा रिकामा' (तांबे), 'काळ्या गढीच्या जुन्या' (ना. घ. देशपांडे) वगैरे भावगीते गायल्यामुळे लोकप्रिय झाली. संगीतामुळे कवितेचे एकप्रकारे अलंकरण झाले. 'गीत' जन्माला आले. त्यातील चित्रमयता, वर्णनात्मकता, शब्दसौष्ठव आणि भावनात्मकता संगीतामुळे उजळून निघाली. भावगीतामध्ये कवितेचे सांगीतिक अलंकरण झाले. रांगणेकरांनी नाटकातील पदांची रचना करण्यापूर्वी भावगीते रचली होती. संगीत दिग्दर्शकाने सांगितलेल्या चालीवर शब्द बसवण्याचे कसब त्यांनी आत्मसात केलेले होते. त्यांच्या नाट्यगीतातील भावगीतात्मक घटक उत्तम प्रकारे व्यक्त झालेले आहेत. गीतातील भावनेची आर्तता अथवा गीतातील भावनेची विविध रूपे सघनतेने प्रगट झालेली आहेत. हसरे, नाचरे, चंचल, मिश्किल, खट्याळ, तरल, गंभीर, विषण्ण, निराश, हताश, खिन्न, दुःखी, करुण असे नानाविध भाव त्यांच्या नाट्यगीतांतून प्रगट झाले आहेत. 'कुलवधु' मधील हताश देवदत्ताचे मन खालील ओळीतून व्यक्त होते. 'हिणवती मज किती दुखवाया । का वदती अशा वचना', 'एक होता म्हातारा' मधील निराश उमेचे हृदय 'जिवलगा जिवलगा ऐक हाक

एकदाच' या आर्त शब्दात साद देते. 'आशीर्वाद' मधील पहिल्या प्रेमाने पुलकित झालेल्या वासंतीचा आनंद 'हसहसुनी गाली कितिकदा । लावियले वेड तू... मज खचित बाई कळत ना रीत तुझ्या प्रीतीची...' या चरणातून प्रगट होतो. तर 'तुझं माझं जमेना' मधील थट्टेखोर शकू अनंताला चिडवते, 'दोन जिवांचे प्रेम बिचारे । विरघळले संसारी ।' अशा अनेक गीतांतून रांगणेकरांनी पात्रांच्या मनःस्थितीला काव्यरूप दिले आहे.

संगीतमय सुभाषिते

वैयक्तिकतेकडून साधारणीकरणाकडे जाणारी गीते 'भाग्यवती मी त्रिभुवनी झाले', 'क्षण आला भाग्याचा' या पद्धतीची आहेत. येथे एका वेगळ्या पैलूद्वारे संगीताचा नाट्यात्मक वापर होतो. सुरांची प्रक्रिया सुरू होते तेव्हा शब्दांच्या वाच्यार्थाला सुरांचा ध्वन्यार्थ प्राप्त होतो. त्या ध्वन्यार्थाची व्याप्ती आणि तीव्रता सुरांच्या आवर्तावर व आळवणीवर अवलंबून असते. ज्योत्स्नाबाईंच्या सुमधुर, सुरेल गायनामुळे नाट्यगीताच्या चरणातील ध्वन्यार्थ विस्तार पावले. मूळची चाल वेगवेगळ्या स्वरालंकारामुळे नटली. कमळाच्या पाकळ्यांप्रमाणे स्वरविलास साक्षात् फुलून आला. शब्दसंगीत जेव्हा आदर्श पद्धतीने व्यक्त होते तेव्हा शब्दसंगीताला वेगळे परिमाण प्राप्त होते. शब्दसंगीताबद्दल बाबूराव जोशी म्हणतात, 'हा संगीत-प्रकार म्हणजे संगीताच्या माध्यमातून केलेला साहित्यप्रकारच होय.' याचे प्रत्यंतर 'क्षण आला भाग्याचा' सारख्या नाट्यगीतातून येते. त्याच्या विशेष गुणयुक्त चालीमुळे विशिष्ट रसभावना निर्माण होते. शब्दरचनेमुळे स्वरांचा परिणाम नाट्यपूर्ण बनतो. स्वरामुळे शब्दरचनेचा भावरूप परिणाम पूर्णत्वाला जातो. भानुमतीच्या खाजगी भावना विशेष प्रसंगी तिने गाण्यातून व्यक्त केल्या. 'क्षण आला भाग्याचा' या 'कुलवधु' मधील गाण्याचा प्रसंग असा आहे. भानुमती आणि देवदत्त यांच्यात संसारसुखाची परिणाम अवस्था असताना भानुमतीला त्यात एक उणीव भासते. तिच्या मनावर हिंदू संस्कार झालेले असतात. आपल्या वैवाहिक सहजीवनाला घरातील वडील मंडळींचा आशीर्वाद असावा अशी तिची इच्छा असते व ती तसे प्रयत्न करीत असते. प्रेमविवाह झाला असताना या परजातीच्या वधूला कर्मठ सासूसासऱ्यांचे आशीर्वाद मिळतील याची खात्री नसते. भानुमतीचा संसार पाहाण्यासाठी सासूसासरे येतात. आपण आपल्या वर्तनाने सद्भाव निर्माण करू शकू असा आशापूर्ण आत्मविश्वास भानुमतीच्या मनात असतो. आपले सुख परिपूर्णतेने भरून जाणार या आनंदात तिच्या तोंडून शब्द बाहेर पडतात 'क्षण आला भाग्याचा.' ती हे शब्द स्वतःशी गुणगुणत असते. त्याक्षणी रंगमंचावर इतर पात्रे नसतात. प्रेक्षकांना विश्वासात घेऊन ती हे शब्द उच्चारते. प्रेक्षक भानुमतीच्या भावनांशी तद्रूप होतात. भानुमतीच्या वैयक्तिक भावनांच्या कक्षा ओलांडल्या जातात. हे शब्द

श्रोत्यांना व्यक्तिनिरपेक्ष आनंद देतात. संगीताचा येथे नाट्यात्म उपयोग होतो. गाण्यातील शब्दांचा आशय व्यापक होतो. शब्दांच्या परिणामाचे साधारणीकरण होते. 'क्षण आला भाग्याचा' हे संगीताधिष्ठित शब्द तशा कोणत्याही भाग्यवान समाधानाच्या प्रसंगी त्या सुरांनी गुंफलेल्या, त्या चालीनी वेढलेल्या शब्दातून सर्वांची भावना व्यक्त करू शकतात. असे सामर्थ्य त्या शब्दात निर्माण झालेले असते.

अत्यानंदाची सर्वांनी मिळून उपभोगण्याची घटिका आली म्हणजे, 'बोला बोला अमृत बोला' हे शब्द व ती चाल विशिष्ट भावप्रतिमा निर्माण करतात. नाटकातील भावनेचे हे साधारणीकरण करतात. सामान्यांच्या इच्छा, वांच्छा फलद्रूप होतानाचा आनंद तत्कालीन पातळीवरून सार्वकालिक पातळीवर जातो. त्या शब्दातच एक उदार सर्वसमावेशक वृत्ती सामावलेली आहे. त्या वृत्तीला स्वार्थी आनंदाचा स्पर्श नाही. प्रसंग विरला तरी या ओळी प्रेक्षकांच्या मनामध्ये सुरांसकट तरंगत राहातात. एका वेळी अनेकांचे समाराधन करण्याची शक्ती या ओळीना प्राप्त होते. 'भाग्यवती मी त्रिभुवनी झाले' ही ओळ याच जातीची आहे. वास्तवतेच्या खडबडीत जाणिवेला विसरायला लावणारी, स्वप्नांच्या पातळीवर जिवंत होणारी ही ओळ रसिकाला एका आदर्श अमूर्त विश्वामध्ये घेऊन जाते. स्त्रियांना या ओळीची विशेष ओढ वाटते. 'कुबेर माझा धनी' या पुढच्या चरणाची भावनात्मकता पहिल्या ओळीला गतीमान करते. येथे देवदत्त आणि भानुमती यातील भावना संगीतामुळे व अनुरूप शब्दयोजनेमुळे डवरून येते. यातील गहिरा प्रेमभाव प्रेक्षकांवर प्रभाव पाडतो. भानुमतीच्या मुखाने जणूकाही अखिल विश्वातील एकमेकांवर अनुरक्त असणाऱ्या प्रेमिकांना हा जीवनविषयक शुभसंदेश दिलासा देतो. पतीच्या व्यक्तित्वात सर्वस्वाने एकरूप झालेली भानुमती स्वतःला त्रिभुवनातील भाग्यवती समजते. त्या अत्यानंदाने शब्दरूप घेतले आहे. या ओळींना नाट्यसंगीताच्या विश्वात सुभाषितांचे सामर्थ्य प्राप्त झालेले आहे.

मराठी नाट्यसंगीताचा विचार करीत असताना रांगणेकराच्या नाट्यगीतांतील हे नाट्यगीतांचे मुखडे म्हणजे 'संगीत सुभाषिते' आहेत; हे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे.

द्वंद्वगीत

रांगणेकरांनी नाटकात द्वंद्वगीतांचा वापर करण्यात आधुनिकता प्रगट केलेली आहे. 'झगडा' या स्वरुपात मराठी रंगभूमीवर द्वंद्वगीतांची परंपरा अस्तित्वात होती. संगीत रंगभूमीवर नाट्यपदाची प्रतिष्ठा द्वंद्वगीतांना कधीही मिळाली नव्हती. एक प्रमाणित कला म्हणून संगीत रंगभूमी आणि तीवरील अभिजात संगीत मुख्यत्वेकरून मध्यमवर्गात लोकप्रिय होते. बहुजन समाजाला अभिजात संगीताची गोडी लावण्याचा प्रयत्न माधव नारायण पाटणकरांनी केला. 'बहुजन समाजामध्ये संगीताची गंगा

नेऊन पोहोचवणारा भगीरथ' अशा शब्दात बनहट्टींनी त्यांच्या कार्याचे वर्णन केलेले आहे. त्यात त्यांनी 'झगडा' या संगीत प्रकाराची योजना केली. हा नायक आणि नायिका यातील संगीत संवाद होता (म्युझिकल डायलॉग). एकमेकांशी कृतक रागाचा व अंतर्यामी अनुरागाचा संवाद करीत असत. हा संवाद पश्नोत्तररूपी एकमेकांवर आरोप प्रत्यारोपाच्या फैरी झाडणारा होता. यात शरीराच्या शक्य असेल तेवढ्या सर्व अवयवांचा नाटकी पद्धतीने वापर केला जाई. डोळे मोठे करून बोलणे, पाय आपटणे, अतिरेकी हातवारे करणे वगैरेमुळे झगडा प्रेक्षकावर परिणाम करीत असे. हा झगडा रानटी, रासवट भडक स्वरुपाचा होता. यात संगीतावर भर कमी असून शारीरिक हालचालींवर अधिक भर होता. झगड्याची शब्दयोजना बटबटीत, खडबडीत होती.

रांगणेकरांच्या नाटकांतील पहिले द्वंद्वगीत 'भाग्यवती मी त्रिभुवनी' हे 'कुलवधु' नाटकातील आहे. याचे संगीतदिग्दर्शन मास्तर कृष्णरावांनी केले. मास्तर जुन्या नाटकांच्या परंपरेतील होते. त्यांनी स्वतः प्रत्यक्ष झगडा पाहिला असावा. व त्यातूनच त्यांना द्वंद्वगीताची कल्पना स्फुरली असावी. रांगणेकरांच्या काळात 'ॲक्शन साँग' हा प्रकारही लोकप्रिय होता. विविध मनोरंजनाच्या कार्यक्रमात ॲक्शन साँगचा कार्यक्रम होत असे. रांगणेकरांनी ही कल्पना नाटकाकरिता उचलली व आपल्या नाटकात त्याची योजना केली. 'आशीर्वाद' नाटकातील 'हासते मनी डोलते' हे ॲक्शन साँग होते. या गाण्याच्या वेळी सुमित्रा घर सुशोभित करीत असते. हे गाणे उडत्या चालीचे आहे. 'आणुनि द्या कुणी' या गाण्याची चाल मजेदार होती. सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत उषा मराठे ही लहान मुलगी (पुढे उषा किरण या नावाने प्रसिद्धीस आलेली) अभिनयाने युक्त असे गाणे म्हणून प्रेक्षकांकडून टाळ्या मिळवत असे. रांगणेकरांच्या नाटकातील द्वंद्वगीतांचे मूळ पाटणकरांच्या 'झगडा' मध्ये आहे; परंतु ते त्यापासून भिन्न आहे.

पाटणकरांच्या 'विक्रमशशिकला' मधील झगड्याचे शब्द पाहावेत. त्यात काव्याकडे दुर्लक्ष केलेले आढळते. कृत्रिम ढोबळ रचना हा झगड्याचा विशेष दिसून येतो.

झगड्यापेक्षा रांगणेकरांच्या द्वंद्वगीताची रचना सफाईदार व सुललित आहे यात संदेह नाही. रांगणेकरांच्या नाटकातील द्वंद्वगीते आमूलाग्र नाट्यात्म आहेत. ज्या ठिकाणी दोन मनाचे भावदर्शन एकाच वेळी घडणे आवश्यक वाटते,तेथे द्वंद्वगीताचा वापर केलेला आढळतो. त्यांच्या द्वंद्वगीताची शब्दावळ आवश्यक तेथे काव्यात्म झालेली आहे. प्रसंगानुरूप, आशयानुरूप ती आपले रंग बदलते. द्वंद्वगीतातील मूल तत्त्व कोणते असा विचार करू जाता आपण मोनोलॉगच्या तत्त्वाशी जाऊन भिडतो. ड्रॅमॅटिक मोनोलॉगमध्ये एक व्यक्ती प्रत्यक्षात समोर नसलेल्या व्यक्तीला ती प्रत्यक्षात

आहे असे कल्पून बोलत असते. द्वंद्वगीतात दोन्ही व्यक्ती प्रत्यक्षात एकमेकांसमोर असतात. नाटकातील द्वंद्वगीताचे बहिरंग भावगीतात्मक असून अंतरंग नाट्यात्मक असते. त्यातील नाट्यभाव अनुस्यूतपणे वाहात असतो. मोनोलॉगमध्ये समोरच्या व्यक्तीच्या अस्तित्वामुळे गीतशब्दांना मुरड घालून भावनेच्या अगर विचारांच्या ओघात खंड पडत नाही. नुसत्या भावदर्शी पदात हीच क्रिया संथपणे चालू असते. द्वंद्वगीतात वेगळे घडते. द्वंद्वगीतात एकमेकांच्या संगतीने संगीत निर्माण होते. त्या दुपेडी स्वरसंयोगातून दोन मनांची भावना तरंगते. एक भरीव आवाज आणि दुसरा पातळ सोलीव आवाज अशी त्याची वीण बनते. ते बसवलेले गीत असल्यामुळे तिसरा ऑर्केस्ट्राचा पदर त्याला प्राप्त झालेला असतो.

संगीताच्या क्षेत्रात हार्मनी आणि मेलडी या संज्ञांचा वापर केला जातो. भारतीय संगीत मेलडीवर आधारित आहे; तर पाश्चिमात्य संगीतामध्ये हार्मनी हे प्राणतत्त्व आहे. मेलडीमध्ये एका वाद्याचा तीव्रतर स्वराविष्कार साधलेला असतो. भावनेची उत्कटता या प्रकारे व्यक्त होते. हार्मनीमध्ये एकापेक्षा जास्त स्वरमेळातील अंतर्गत समतोल साधलेला असतो. बहुधा अनेक वाद्यांच्या सहाय्याने हे साधण्याचा प्रयत्न केला जातो. द्वंद्वगीतात एकापेक्षा जास्त पात्रे गातात. त्या दोन पात्रांच्या गायनाचा सुमेळ साधणे अपरिहार्य असते. द्वंद्वगीताची चाल जेव्हा हार्मनीच्या अंगाने फुलते तेव्हा द्वंद्वगीतातील सौंदर्य सर्वार्थाने खुलून येते. मेलडीच्या आधारे एक एक भावना तेजवान, अणकुचीदार व पराकाष्ठेची तीव्र होऊ शकते. द्वंद्वगीतात नेमके या विरुद्ध घडत असते. म्हणूनच रांगणेकरांच्या नाटकातील द्वंद्वगीते प्रफुल्लित मनस्थितीची स्थूल भावना व्यक्त करणारी आनंदवर्धी आहेत. 'म' आणि 'प' या स्वरांच्या भोवती ज्या चाली घोटाळतात त्या प्रसन्न वृत्ती निर्माण करतात. सुरांचा सुमेळ व भावनांचा सुमेळ साधणारी, हार्मनीच्या अंगाने विकसित होणारी अशी ही द्वंद्वगीते प्रभावी ठरलेली आहेत.

(१) भाग्यवती मी त्रिभुवनी झाले - 'कुलवधु'
(२) चल उतरू रंगणात संसाराच्या - 'माझे घर'
(३) दोन जिवांचे प्रेम बिचारे - 'तुझं माझं जमेना'
(४) तुझं नि माझं जमेना - 'तुझं माझं जमेना'
(५) शरण आणुया वैरी अपुला - 'भटाला दिली ओसरी'

ही द्वंद्वगीते रांगणेकरांनी रचलेली आहेत.

स्त्रीचा पातळ एकतारी व किंचित किंद्रा असा उंच पट्टीतील आवाज आणि पुरुषाचा भरीव ढाला आवाज या दोन भिन्न जातीच्या आवाजामुळे द्वंद्वगीतात एक वेगळा आनंद सामावलेला असतो. त्यांची द्वंद्वगीते शिस्तबद्ध नेमकेपणाने बसवलेली असतात. त्यात सौंदर्यरूप प्रमाणबद्धता असते. दोन आवाजांमध्ये वाद्यसंगीताचे

तुकडे बसवल्यामुळे एकूण द्वंद्वगीताचा गोफ रंगतदार होतो व आनंद द्विगुणित होतो. रांगणेकरांचे 'तुझं नि माझं जमेना' हे द्वंद्वगीत वरील सर्व गुणविशेषांनी युक्त आहे. त्यातील मिश्किल भावामुळे त्याला वेगळीच खुमारी येते. एक ओळ पुरुषाने गावयाची व दुसरी स्त्रीने गावयाची अशी पद्धत येथे अवलंबिली आहे.

या द्वंद्वगीतातून पतीपत्नीमधील समानतेचा संदेश रांगणेकरांनी दिला आहे. रांगणेकरांच्या नाट्यवस्तूमध्ये परंपरा आणि आधुनिकता याचे मिश्रण आहे. 'तुझं माझं जमेना' या एकांकिकेतून आधुनिकता विशेषत्वाने जाणवते. रांगणेकरांच्या द्वंद्वगीतातून दिलखुलास वृत्तीचा प्रत्यय येतो. या द्वंद्वगीतात अंतर्गत लय आहे. यमकामध्ये चालीच्या अनुरोधाने गमतीदार न्यास साधला गेला आहे. चरणातील अर्थव्यंजक, नादसंहती आणि प्रश्नोत्तरातील प्रयोजक वाक्यरचनेतील मार्मिक दृष्टी चित्ताकर्षक आहे.

'आशिर्वाद नाटकातील 'आणुनि द्या कुणी' हे उषा मराठे यांनी- त्या काळात गायलेले बालगीत हे 'ॲक्शन साँग' होते. 'माहेर' नाटकातील श्रीपाद जोशींच्या तोंडचे 'कशी बाय गुनाची माझी रानी' हे गावंढळ भाषेतील गीतही एक प्रकारचे 'ॲक्शन साँग' होते. याशिवाय 'अलंकार' नाटकात एक कोरस गीत व निरनिराळ्या भाषांमध्ये कडवी असणारे गीत होते. कालांतराने ते गीत वगळण्यात आले. रांगणेकरांनी नाट्यसंगीतामध्ये अशा प्रकारचे प्रयोगही केले.

विविध रचना

रांगणेकरांच्या नाट्यगीतात काही गझल रचना आढळतात. 'आशीर्वाद' नाटकातील 'हसहसुनी गाली' हे गीत पहावे. अस्फुट प्रेमभावाशी प्रेक्षकांना समरस करून घेणाऱ्या या गझलची गोडी अवीट आहे. उत्तर हिंदुस्थानी गझलच्या चालीला अनुकूल अशी चाल या मराठी गीताला लाभलेली आहे. मनाला भिडणारी सहजसुंदर रचना, शब्दलाघव, मोकळा भाव आणि गेयता खुलवणारी अक्षरांची पुनरोक्ती यामुळे ही गीतरचना मनाला भुरळ घालू शकली. याच नाटकातील 'अंतरिच्या खुणा माझ्या' ही देखील गझल आहे. 'गोपाल गोपिकांनो' (कोणे एके काळी) ही गझल असून त्यातील विरहार्तता कुणा गोपालापाशी जणू दिलासा मागत आहे.

'वहिनी' नाटकात ओवी छंदाचा वापर केला आहे. गावामधील एक खानदानी घराण्यातील बाळबोध वहिनी या ओव्या गाते. आपल्या लाडक्या दीराच्या स्वागताकरिता तिचे हृदय आनंदाने थुई थुई नाचत आहे याचा प्रत्यय या रचनेतून येतो. माजघरातील स्त्रियांची भाषा लोकगीताचे स्मरण करून देते.

येति घरा आज बाई । भाग्यवंत दीर माझे ॥
अंगणात प्राजक्ताचे । सडे ठायी ठायी ॥
करु किती रोषणाई । दिवाळी आली ग बाई ॥
आकाशीच्या अंगणात । नक्षत्रांची घाई ॥

रांगणेकरांनी निखळ भावगीतरचना केलेली आहे. त्या काळातील भावकवितेची नादमयता (लिरिकल क्वॉलिटी), स्वप्नाभास, सौंदर्यात्मक कल्पकतेचा स्वैर विलास आणि त्याच्या बरोबरीला संस्कृत कविकल्पनांची जोड असा मनोज्ञ मिलाफ 'तू हासता साजणे' या गीतात झालेला आढळतो. माधव ज्यूलियनांच्या कवितेशी या गीताचे साम्य आहे असे दिसून येते.

रांगणेकरांनी आपल्या संगीतात नाविन्य आणण्याकरिता छोटेमोठे प्रयोग करून पाहिले. 'आशीर्वाद' या नाटकातील 'अंतरीच्या खुणा माझ्या' या पदाला गायनाच्या वेळी तबल्याचा वापर टाळला. अत्यंत दर्दभऱ्या चालीचे ते गाणे केवळ ऑर्गनच्या साथीवर ज्योत्स्नाबाई गात असत. 'नंदनवन' या नाटकात कृष्णराव चोणकरांचे गुरु शंकरराव खातू यांना काम करण्यासाठी पाचारण केले. भजनी मंडळीतील या गृहस्थांना गाण्याची आवड असणारे एक पात्र म्हणून भूमिका दिली गेली. परंतु त्यांना हसत खेळत गाण्याबरोबर सहज अभिनयाची जोड देणे जमेना व ते नाट्यनिकेतनच्या संचामधील दिसेनात. खुद्द ज्योत्स्नाबाईंना गाताना सहज अभिनयाची जोड देणे नेहमी सोपे जात होते असे नाही. रांगणेकरांच्या नाटकातील सर्व गाणी म्हणायला सोपी नव्हती. 'बोला बोला अमृत बोला' या 'कुलवधु' मधील प्रसिद्ध भैरवीचे कडवे मध्यमातून सुरू होऊन नंतर वरच्या षड्जाला जाऊन पोहोचते. ज्योत्स्नाबाईंनी प्रत्यक्ष मुलाखतीमध्ये म्हटले की हे गाणे गाताना सुरुवातीला दमछाक होत असे. अभिनय, गाणे, लय, शब्द सगळे सांभाळायचे ही तारेवरची कसरत होती. चोणकरांना मुद्दाम रागदारीवर आधारित गाणी दिली गेली होती. 'अलंकार' नाटकातील 'मंगल हा अलंकार' हे गाणे भैरवीमध्ये आहे. या गाण्याचा अंतरा दुगणीत घेऊन पुन्हा ध्रुपदाला ठाय लयीत येण्याची पद्धत अवलंबिली होती. नाविन्याच्या दृष्टीने त्याचा फायदा झाला. 'माझे घर' मधील 'तू हासता सजणे' या गीतातील काही भाग संपूर्ण लय थांबवून गद्यात म्हटला जात असे. 'चल उतरू रंगणात' या द्वंद्वगीताची चाल त्या काळात 'बँडवाल्याचे गाणे' म्हणून समजली जाई. त्यात सरल व ठराविक चढउतार होते. काही गाणी जेवढी उत्स्फूर्तपणे म्हटली जात तेवढीच काही प्रमाणात तीच गाणी एका मर्यादेपर्यंत बंदिस्त स्वरूपात बसवून घेतलेली असत. 'एक होता म्हातारा' या नाटकातील 'ये झणी ये रे' हे गाणे एकतालात चपखल बसवलेले होते. सुरुवातीला गाताना मध्ये श्वास घ्यायला अवसर राहात नसे. 'धी' वर गाणे सुरू होत असे. रंगमंचावर आकार घेऊन आवाज लावून रांगणेकरांच्या नाटकांतील गाणी कधी म्हटली जात नसत. ते नाटकांच्या प्रकृतीला शोभणारे नव्हते. तबला व गाणे एकदम सुरू करणे आवश्यक होते. या गाण्याच्या अगोदरचा अभिनय संपता संपता गाणे सुरू करावे लागत होते. गाताना तारांबळ

उडत होती. शेवटी असे ठरले की दम घेऊन ज्योत्स्नाबाईंनी दोनदा हात वर करायचा व खुणेप्रमाणे तबल्यावर 'धीं' वाजवायचे त्याबरोबर गाणे सुरू करायचे. शक्यतो पात्रांना अनुकूल अशा चाली देण्याचे धोरण रांगणेकरांनी ठेवले होते. 'दे मज देवा जन्म हा' हे बैठकीतले गाणे वाटावे असे बसवले होते. कारण कल्याणी ही 'कोणे एके काळी' या नाटकात गाणारणीची मुलगी असते. अशा पद्धतीने रांगणेकरांच्या नाटकांना डोळसपणे संगीत दिले गेले.

रांगणेकरांच्या नाट्यसंगीतातील यशाचा महत्त्वाचा वाटा त्यांच्या संगीत दिग्दर्शकांचा आहे. मास्तर कृष्णराव, श्रीधर पार्सेकर, केशवराव भोळे हे त्यांचे प्रमुख संगीतकार आहेत. त्यांच्या एकूण नाट्यसंगीतातील मास्तर कृष्णरावांची गाणी सर्वाधिक लोकप्रिय ठरली. व्ही. जी. भाटकर आणि डी. पी. कोरगावकर यांनी प्रत्येकी दोन नाटकांना संगीत दिले होते. संगीत दिग्दर्शकांची निवड करण्यात रांगणेकरांनी यशाचे अर्धे शिखर गाठले. रांगणेकरांना संगीताची जाण होती. संगीताच्या तालमींच्या वेळी रांगणेकर नेहमी हजर असत. दिग्दर्शकाच्या नात्याने नाट्यनिर्मितीच्या सर्व अंगांकडे रांगणेकरांनी बारकाईने लक्ष पुरवले होते.

रांगणेकरांचे संगीत दिग्दर्शक संगीताविषयी बोलताना गाण्याला साथ देणाऱ्या अभिनयाविषयी भाष्य करून जातात. रांगणेकरांचे नाटक व त्यातील संगीत अभिन्न होते ही गोष्ट त्यातून सिद्ध होते. कोरगावकर म्हणतात 'हासते मनी डोलते' हे गाणे रूपक ठेक्यात असूनसुद्धा रंगमंचावर गाताना अकृत्रिम आविर्भाव, नैसर्गिक अभिनय, वास्तवपूर्ण हालचाली आपल्या सुरेल गाण्याबरोबर त्या (ज्योत्स्नाबाई) करीत असत. .. 'ये ये मुकुंदा' हे बाहुलीला हातात धरून म्हणायचे गीत जणूकाही जिवंत गोजिरवाणे बाळ आईच्या हातात आहे व ती गीत म्हणत आहे असे वाटावे. अशा प्रकारचे अंगाईगीत रंगभूमीवर क्वचितच ऐकायला मिळते. स्नेहल भाटकरांनी नाटकाला संगीत प्रथमच दिले ते नाटक 'नंदनवन' होय. रांगणेकरांमुळे 'नाटकाचे संगीत दिग्दर्शन कसे करावे याचा मला अनुभव आला' असे ते म्हणतात. मास्तर कृष्णरावांच्या चाली अतिशय मोहक असत. संगीताचा त्यांचा अनुभव विविध प्रकारचा होता. त्यांच्या चाली अशा पद्धतीच्या असत की गायक जर तयार गळयाचा असेल तर तो त्या गाण्यात कितीतरी जागा भरू शकत असे. रांगणेकरांचे नाटक जसे मध्यममार्गी; तशा मास्तर कृष्णरावांनी दिलेल्या चालीही मध्यममार्गी होत्या. मास्तर खास अभ्यास करून जाणीवपूर्वक चाल देत असत. मास्तर स्वतः गायक व चाली देणारे कंपोजर होते. गायक असल्यामुळे शब्दांची बैठक व वाक्यांची मोडणी (IDIOM) लक्षात घेऊन ते चाल लावत असत. गळ्याच्या वळणाने त्यांची चाल आकाराला येई. 'चाली देताना पदे म्हणणाऱ्याच्या गळ्याची ठेवण व

म्हणण्याची धाटणी याचा विचार करून मी चाली देत असतो' असे ते म्हणतात मास्तरांच्या चालीचे आणखी एक मर्म असे होते की कंठसंगीताच्या (VOCAL BASED) अंगाने चाल जुळून येत असे. भाटकर उत्कृष्ट हार्मोनियम वादक होते. या संगीतकारांनी आपापल्या भाषेमधून ,(IDIOM) संगीत दिले. त्यांच्या चालीमधील त्यांच्या सूक्ष्म संगीतिक पिंड ध्यानात येऊ शकतो. पार्सेकरांच्या व्हायोलिन वादनामध्ये कमालीचा गोडवा होता. 'हासता खेळता प्रेम सफल झाले' या गाण्यात व्हायोलिनचा एक नटरंगीपणा प्रतिबिंबित होतो. तो गाण्याच्या प्रासंगिक भावनेला धरूनच आहे. ही चाल आधी बांधली गेली व नंतर त्यावर रांगणेकरांनी शब्दरचना केली. पार्सेकरांच्या द्वंद्वगीतांची उडती हर्षनिर्भर रचना व्हायोलिनच्या नटवेपणामध्ये बुडवून काढल्याप्रमाणे वाटते. 'चल उतरू रंगणात' व 'तुझं नि माझं जमेना' ही द्वंद्वगीते अतिमोहक चालीतील नाविन्यामुळे लोकप्रिय झाली. या द्रुतगतीच्या द्वंद्वगीताना प्रश्नोत्तराचे, चतुर संवादरचनेचे अस्तर. लाभले आहे. गीताचा अर्थ व चालीचा नखरा यामुळे रसिला शृंगारिक परिणाम साधला जातो. पार्सेकरांच्या 'पाखरा जा त्यजुनिया' या गाण्याची चाल गंभीर आहे. व्हायोलिनचे आर्त करुण स्वरही उत्कटतेने या चालीतून प्रस्फुटित होतात. रांगणेकरांनी चोखंदळपणे संगीत दिग्दर्शकांची निवड केली. त्यांची निवड यशस्वी ठरली. रांगणेकरांच्या सामाजिक नाटकांना संगीताची योग्य साथ मिळाली. मराठी नाट्यरसिक नादलुब्ध होता. त्यांच्या नाटकाचा प्रेक्षक संगीत परंपरेपासून तुटलेला नव्हता. परंपरेचे पडसाद रांगणेकरांच्या नाटकांतून उमटले. चित्रपटातील संगीताचा व भावगीताचा बाजही रांगणेकरांच्या नाट्यसंगीतातून प्रगट झाला. संगीताचा नाटकात समावेश करावा अगर करू नये हा चर्चेचा मुद्दा होईल. परंतु त्या काळातील मराठी प्रेक्षकमनावर नादब्रम्हाची हुकमत गाजत होती हे रांगणेकरांनी ओळखले होते. परिवर्तनाच्या काळात हलकेफुलके संगीत व शास्त्रीय संगीत यांना जोडणाऱ्या पुलाचे कार्य रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीताने केले. कालांतराने गद्य नाटकाचा जमाना आला. तरी रांगणेकरांनी बदलत्या रूपात नाटकातील संगीताची परंपरा अखंडित ठेवली एवढे निश्चितपणे म्हणता येते. अखेरीला असा निष्कर्ष निघतो की मराठी रंगभूमीवर रांगणेकरांच्या नाटकातील संगीत अजोड ठरले. अनेक रंगी गोफाचा एक पीळ विणत जावा तसे रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीत आहे. रांगणेकरांनी संगीतावर लुब्ध असणाऱ्या समकालीन रसिकांना आपल्या नाट्यसंगीताने तृप्त केले. त्यांना संगीताची उत्तम समज होती. म्हणून त्यांनी योग्य संगीतकारांची निवड केली. भारतीय अभिजात संगीतातील सौंदर्यस्थळांचा वेध घेणाऱ्या मोहक संगीताची योजना केली. निर्माता व दिग्दर्शक म्हणून त्यांचे श्रेय येथे दिसून येते. रांगणेकरांच्या नाटकातील अवीट गोडीच्या द्वंद्वगीतासारखी द्वंद्वगीते मराठी रंगभूमीवर

आजतागायत अवतरली नाहीत. त्यांच्या नाटकांतील संगीत त्यासम तेची होते. त्या जातीच्या संगीतासारखे संगीत मराठी रंगभूमीवर येऊ शकले नाही. त्या संगीताला स्वतःचा रंग आहे. स्वतःचे वृत्तविशेष आहेत. त्यांच्या कितीतरी नाट्यगीतांना अमरपद प्राप्त झाले आहे. रांगणेकरांनंतर मराठी रंगभूमीवरून संगीत मावळले ते कायमचे. मराठी रंगभूमीवरील संगीताच्या इतिहासात रांगणेकरांच्या नाटकांतील संगीताला मानाचे पान मिळायला हवे.

७

रांगणेकर : नव्या काळाचा नवा नाटककार

काळ बदलत जातो. प्रयोगरुपाने अवतरणारी नाटके पडद्याआड जातात. उरतात ती नाटकांची पुस्तके. नाटकाच्या पुस्तकावरून नाटकाच्या प्रयोगाची कल्पना येऊ शकत नाही. टीकाकार हातात असलेल्या पुस्तकावरून मूल्यमापन करू पाहतात. काही वेळेस भूतकाळातील नाटके भविष्यकाळात जुनी वाटतात अथवा अतिसामान्य वाटतात. प्रत्यक्षाच्या संदर्भात, म्हणजे त्या काळाच्या संदर्भात नाटकांचे मूल्यमापन होणे आवश्यक आहे. याकरिता रांगणेकरांचा विचार त्या काळाच्या संदर्भात केला गेला. रांगणेकरांची कितीतरी नाटके यशस्वी झाली. कारण रांगणेकरांपाशी 'नाटक' या वाङ्मयप्रकाराचा सुजाण विचार होता. रंगभूमीच्या अस्थिरतेच्या काळातही आपण काळाची मागणी पुरी करू शकू, याबद्दल डोळस आत्मविश्वास होता. भविष्यापेक्षा वर्तमानावर त्यांची दृष्टी खिळलेली होती. आपला प्रेक्षकगण ते ओळखीत होते.

'मी माझ्या नाटकांनी प्रेक्षकांचा जो वर्ग निर्माण केला आहे, त्या वर्गाला त्याच दर्जाची नाटके देऊन संतुष्ट करणे ही जबाबदारी माझ्यावर असल्याची जाणीव मला प्रत्येक नवीन नाटकाचे वेळी होत असते. असे रांगणेकरांनी विचारपूर्वक गांभीर्याने म्हटले आहे. नाटकांच्या यशाचा अंदाज घेऊन १९४८ मध्ये असे ते म्हणतात. सादर केली जाणारी नाटके नेहमीच त्या त्या काळातील प्रेक्षकांकरिता लिहिली जातात. रांगणेकरांनी आपल्या नाटकांकरिता विशेष प्रकारची शैली निर्माण केली. एका धाटणीची नाटके प्रेक्षकांना दिली. कारण त्याखेरीज इतर कोणत्याही प्रकारची नाटके त्या कालखंडातील प्रेक्षकांना रुचली नसती. जेथे रंगभूमीवर नाव घेण्याजोगे

असे काही घडत नव्हते, तेथे सर्वस्वी नवे अपरिचित असे टिकले नसते. अत्याधुनिक नाट्य, नवनाट्य, प्रायोगिक नाट्य, त्या काळात रंगमंचावर पाहाण्यासाठी पैसे देऊन प्रेक्षक आलाच नसता. जुन्या रंगभूमीला प्रेक्षक अगोदरच कंटाळलेला होता. रांगणेकरांनी जो मार्ग चोखाळला, तो मार्ग त्या काळातील प्रेक्षक लक्षात घेता योग्यच होता. भावनाप्रधान, काहीसा भाबडा, स्वतःला बुद्धिजीवी मानणारा मध्यमवर्गीय प्रेक्षक डोळ्यांसमोर ठेवला. शिवाय रांगणेकरांना त्या काळातील सांस्कृतिक स्तरावरील सर्व घडामोडींची चांगली माहिती होती. कारण ते स्वतः साहित्य, चित्रपट, संगीत, आकशवाणी, ध्वनिमुद्रण या क्षेत्रांतून वावरलेले होते. १९४० ते १९६० मधले रांगणेकर हे एकमेव यशस्वी नाटककार ठरले. मनोरंजनाच्या इतर क्षेत्रांकडे आकर्षित झालेल्या रसिकांना नाट्यक्षेत्रात परत खेचून आणले. रंगभूमीला टवटवी प्राप्त करून दिली. पुढे रंगभूमीच्या वृक्षाचा संभार वाढला. त्यावरून दिसून येते की मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात १९४० ते १९६० मधील रांगणेकरांचे योगदान अतुलनीय आहे.

रांगणेकरांना आपल्या नवनिर्मितीक्षमतेची नाटककार या नात्याने सुरुवातीला जाणीव नव्हती. चित्रकार होऊ पाहाणारे रांगणेकर पत्रकार झाले. संवादकार व पटकथालेखक झाले. भावगीत रचणारे गीतकार झाले, नाट्यचित्रनिर्माते झाले. आकाशवाणी निर्माते हे त्यांचे नाटककार झाल्यानंतरचे कर्तृत्व आहे. १९६२-६७ ते आकाशवाणीवर नोकरीत होते. नाटककार होता होता नाइलाजाने दिग्दर्शक झाले. व्यक्तिनिष्ठ यशस्वी नाट्यव्यवहार त्यांनी करून दाखवला.

रांगणेकरांच्या नाटकांचे विश्लेषण केल्यावर रांगणेकरांची जी नाटके गाजली; त्याचे एक व्यवच्छेदक लक्षण असे दिसते की रांगणेकरांनी एकच एक तात्त्विक, वैचारिक किंवा औपपत्तिक भूमिका घेतली नाही. त्यांनी नाट्यावर भर दिला. पुरोगामित्व आणि परंपरादर्शन यावर भर दिला. संगीताचे स्वरूप आकर्षक व मनोहारी होईल याकडे लक्ष पुरवले. चोख नेटका प्रयोग करण्यात त्यांचा हातखंडा होता. 'नाट्यनिकेतनच्या चालकांचे लक्ष बाह्यांगावर प्रामुख्याने खिळले होते. त्यामुळे प्रेक्षकांना तिच्याबद्दल (रंगभूमीबद्दल) कशी आपुलकी व जिव्हाळा वाटायला लागेल इकडे लक्ष होते. म्हणजे बहुतांची अंतरे राखण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला.'

पाच-सहा गोड गाणी, स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करण्याची पद्धत, वास्तववादी नेपथ्य, उत्तम बसवलेला प्रयोग, दिग्दर्शनाचे कसब, प्रचलित प्रश्नांशी संबंधित असणारे नाटकाचे एकजिनसी स्वरूप, काळानुसार संवाद विस्तार कमी. महत्त्वाच्या मुद्यांची प्रेक्षकांना चटकन ओळख पटेल याची काळजी घेतलेलं नाटक आणि समंजस व प्रगल्भ (MATUARED) नटवर्ग, बदललेले नाट्यसंगीताचे स्वरूप या गोष्टींमुळे रांगणेकर रंगभूमीवर यशस्वी ठरले. रांगणेकरांना सॉमरसेट मॉमची नाटके आवडत असत. रांगणेकरांनी मॉमच्या

नाटकांचे अनुवाद केलेले नसले तरी मॉमच्या नाट्यविषयक विचारांचा रांगणेकरांच्या नाट्यसृष्टीवर निश्चित प्रभाव दिसतो. मॉमने आपल्या नाट्यलेखनातील विशेष सांगितले आहेत. धंदेवाईक मॅनेजरांना कसले नाटक हवे याचे मॉमने वर्णन केले आहे.

'नाटक आनंदप्रधान असावे कारण लोक थेएटरात येतात ते काही रडण्यासाठी नव्हे. नाटकात समरप्रसंग असावेत. लोकांन मधून मधून अंगावर शहारे आले की आवडतं. ठिकठिकाणी सदाचारांच्या भावनांची स्तुती असावी. कारण आपण मोठे सदाचारी आहोत अशी प्रेक्षकांची समजूत असते. नायिकेचे पात्र आकर्षक करावे. स्त्रियांना आपण कशा प्रकारची स्त्री असावेसे वाटते; तर पुरुषावर मोहिनी टाकणारी पण शंभर नंबरी सोन्यासारख्या शुद्ध शीलाची, थोर कुळातली, उदार हाताची, विलासी वृत्तीची पण सद्‌गुणी. आपल्या लहरीप्रमाणे सगळे घडवून आणणारी; पण बुद्धिमत्तेने सगळ्यांना भजनी लावणारी.' एकूण शारदा नाटकातल्या देवलांच्या भाषेत 'आखुडशिंगी पण बहुदुधी गाय' असावी. सर्व नायिका अशा गुणांनी युक्त असल्या तर साचेबंद होतील. रांगणेकरांच्या नायिका इथल्या संस्कृतीला व शालीनतेला झेपेल इतपत वरील गुणांनी युक्त आहेत. मॉमची नाटके पैशासाठी लिहिलेली नाटके होती अशी टीका त्याच्यावर केली जात असे. त्याला मॉमने उत्तर दिले आहे की, 'पैशासाठी श्रम करण्यात काय चूक आहे ? मला अंक व प्रवेश आखल्यासारखे दिसतात. पडदे सुद्धा वर खाली गेलेले मला दिसतात.' मॉमच्या विचारांची प्रतिरूपे रांगणेकरांच्या दृष्टिकोनात आढळतात. रांगणेकरांचा एक डोळा लेखकाचा तर एक डोळा दिग्दर्शकाचा आहे. नाटकाचे दृश्य त्यांना स्पष्ट दिसत असावे. मॉम म्हणतो की भराभर लिहिणाऱ्या लेखकांचा एक वर्ग आहे. त्यांच्या लेखनात स्फूर्ती व ताजेपणा दिसून येतो. यशस्वी नाटककाराला कलेतील खुबी प्राप्त झालेली असते. 'नाटकाचा प्रधान हेतू लोकांना शिक्षण देण्याचा नसून, संतोष देण्याचा आहे. नाटक म्हणजे विलक्षण गंभीर दुःसाध्य गोष्ट लोकांना का वाटते ? सर्वांगसुंदर नाटक ही योगायोगाची गोष्ट आहे. सहानुभूतीपूर्ण श्रोत्यांच्या चार घटका मजेत घालवणारी नाटके मला आवडतात. आजच्या पिढीला माझी नाटके आवडली. पुढच्या पिढीला माझी नाटके आवडतील का ? अशी विवंचना करणारा नाटककार माझ्या मते मूर्ख आहे. टॉकी पाहून लोक चतुर झाले आहेत. दोन वाक्यावरून सारा मतलब ते ओळखू शकतात. अर्थात पूर्वीच्या जुन्या नाटकाच्या एका सबंध प्रवेशाचं काम आता दोन-चार ओळीत नाटककाराला भागवता येतं.' रांगणेकरांची नाटके अल्प विचाराची आहेत, ही गोष्ट येथे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे.

'लोकांच्या भावनांच्या आणि मनोविकारांच्या प्रत्यक्ष रूपात काळानुसार बदल होत जातो. मी गरजेपोटी नाटके लिहीत गेलो. चिंतन प्रतिभेचा स्पर्श वगैरे काही नाही.' असे रांगणेकर म्हणतात. 'गरज' याचा अर्थ नाटक यशस्वी करून

दाखवण्याची गरज. कारण त्या काळात फार थोडी नाटके यशस्वी होत होती. अर्थात 'काळाची गरज' म्हणजे कालानुरूप लोकाभिरुची गरज असे म्हणावे लागते. 'नाटक' या साहित्यप्रकारात संवादरूपाने परमनप्रवेशावर भिस्त ठेवावी लागते. रांगणेकरांनी श्रोत्यांच्या रूपात परमनप्रवेश केला आणि काळाची गरज ओळखून नाटके लिहिली. जनसामान्यांच्या नाटकवेडाची भूक भागवली. ज्याला शेकडो रसिकांसमोर काही मांडायचे असते, त्याला स्वतःची भूमिका ठणकावून सांगण्याची गरज भासते. नाट्यव्यवसायाविषयी रांगणेकरांनी फारसे उत्साहवर्धक विचार मांडलेले नसूनही नाट्यकलेविषयी त्यांच्या मनामध्ये वाजवी अभिमान आहे. प्रेक्षकांची आवड-निवड सर्वस्वी प्रेक्षकाधीन नसते. नाटककाराचे श्रेय त्यात असते अशी त्यांची मनोधारणा आहे. 'प्रेक्षकांना अशी अभिरुची नसतेच; ती आतापर्यंतच्या नाटककारांनी निर्माण केलेली असते,' असे ते म्हणतात. एक नाटककार म्हणून त्यांच्या ठिकाणी पुरेसा स्वाभिमान आहे. त्यांचे स्वतःचे आणखी एक विधान त्या अर्थाचे द्योतक आहे. 'भरारी' मासिकाच्या १९४३ च्या दिवाळी अंकामध्ये त्यांनी स्वतः स्वतःची मुलाखत घेतलेली प्रसिद्ध झाली आहे. त्यामध्ये माझा आवडता लेखक रांगणेकर असे मुलाखतकाराला त्यांनी ठामपणे सांगितले आहे.

रांगणेकरांनी प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर ठेवून नाटके लिहिली. नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून ते म्हणतात. 'प्रेक्षकांना आवडावं या हेतूने प्रत्येक नाटक निर्माण होत असतं..... नाटक हे स्वभावतःच कृत्रिम असतं. वास्तव नाटकही कृत्रिमपणेच करावं लागतं.' रांगणेकरांनी आपल्या पहिल्या वहिल्या 'आशीर्वाद' नाटकात काम करण्याकरिता चित्रपटामुळे प्रसिद्धीच्या वलयात असणाऱ्या कलावंतांची निवड केली. 'आशीर्वाद' नाटकातील तात्यांची भूमिका केशवराव दात्यांना डोळ्यांसमोर ठेवून लिहिली होती. परंतु दाते उपलब्ध न झाल्याने पुढे ही भूमिका औंधकरांनी केली. आक्काची भूमिका प्रसिद्ध सिनेनटी दुर्गा खोटे यांच्यासाठी लिहिली होती. दुर्गाबाईंना त्यावेळी रंगमंचावर उभे राहाण्याचे मानसिक धैर्य होईना. अखेरीला नाट्यामध्ये सुमित्रेची आई न दाखवता तिची मोठी बहीण दाखवावी लागली. व आईची आक्का झाली, हा बदल मात्र परिणामकारक ठरला.

नाटककार म्हणून रांगणेकरांना नाट्यसृष्टीत स्थान प्राप्त झाले. त्यांच्या 'नाट्यनिकेतन'ने पंचवीस वर्षे पूर्ण केली व १९६५ मध्ये रौप्यमहोत्सव साजरा केला. तेव्हा रांगणेकरांनी धन्यतेचे उद्‌गार काढले. 'या चोवीस वर्षांच्या काळात मराठी रंगभूमीला 'नाट्यनिकेतन'ने दिलेली पंचवीस तीस नाटके तिच्या अंगावर थोडेतरी मांस आणण्यास समर्थ ठरली तरी ही दोन तपे सत्कार्यी खर्च पडल्याचे आम्हाला समाधान मिळेल...... मराठी रंगभूमी आज पुन्हा प्रफुल्लित झाली आहे. अशावेळी तिचे पुनरुज्जीवन करण्यात इतरांबरोबर सहभागी झालेली संस्था....' असे

विचार ते 'नाट्यनिकेतन'च्या रौप्यमहोत्सवी स्मरणिकेत १९६५ साली व्यक्त करतात. यातील आत्मसन्मानाचा भाग वगळूनदेखील यातील सत्य पटण्यासारखे आहे, किंबहुना हेच खरे आहे. रांगणेकरांना रंगभूमीच्या यशाबद्दल खात्री होती. त्यांच्या मनामध्ये आपण निर्माण करीत असलेल्या नाट्यकृतीविषयी एक संकल्पना होती. नाटकाचे सर्व पैलू हाताळण्याची धमक होती. रंगभूमी आपण पुन्हा प्रकाशित करू शकू अशा विश्वासाने त्यांनी त्या काळात प्रयत्न केला. स्वतःच्या पद्धतीने कार्य केले व त्यांना यश मिळाले. नाट्यनिकेतन आणि रांगणेकरांच्या नाट्यकृती यांजकडे या कारणास्तव दुर्लक्षून भागणार नाही. वरवर पाहाता जे महत्त्वाचे नाही असे वाटते ते काळाच्या चौकटीत मोलाचे असू शकते. यावरून मो. ग. रांगणेकर हे 'नव्या काळाचा नवा नाटककार' ह्या अभिधानास सर्वार्थाने योग्य ठरतात.

'नाट्यनिकेतन'ने सादर केलेली इतर लेखकांची नाटके.

१) 'आश्रित' - ता. १९ जून १९४८-ले. मो. द. ब्रहमे.
२) 'राणीचा बाग' - ता. ६ ऑगस्ट १९४९-ले. डॉ. अ. वा. वर्टी.
३) 'अपूर्व बंगाल' - ता. २४ जानेवारी १९५३-ले. भा. वि. वरेरकर.
४) 'राधामाई' - ता. १ ऑगस्ट १९५४-ले. गो. नी. दांडेकर.
५) 'देवाघरची माणसे' - ता. ११ नोव्हेंबर १९५५-ले. गो. नी. दांडेकर.
६) 'भूमिकन्या सीता' - ता. २८ फेब्रुवारी १९५८-ले. भा. वि. वरेरकर.
७) 'पठ्ठे बापूराव' - ता. ५ डिसेंबर १९५९-ले. ल. ना. भावे.
८) 'हेही दिवस जातील' - ता. १७ मार्च १९६१ - ले. मो. ग. रांगणेकर वसंत सबनीस, ग. दि. माडगूळकर.
९) 'हिरकणी' - ता. ४ नोव्हेंबर १९६१- ले. सौ. वसुंधरा पटवर्धन.
१०) 'तो मी नव्हेच' - ता. ८ ऑक्टोबर १९६२-ले. प्र. के. अत्रे.

निवडक संदर्भ ग्रंथ - नियतकालिके सूची.

लेखक	ग्रंथ-नियतकालिक
मो. ग. रांगणेकर	अध्यक्षीय भाषण मराठी नाट्यपरिषद १९६८, अजून यौवनात मी. 'ललित' दिवाळी १९८०, मुलाखत भरारी दिवाळी १९४३ माझी संपादकीय कारकीर्द 'ललित' दिवाळी १९८१, गीत आणि भावगीत, रांगणेकर.
भीमराव कुळकर्णी	अस्मिता महाराष्ट्राची. साहित्य आणि नाट्य.
व. दि. कुळकर्णी	अर्वाचीन मराठी साहित्यकार.
केशवराव भोळे	अंतरा, माझे संगीत.
मु. श्री. कानडे	कालचे नाटककार
गो. म. कुळकर्णी	खंडन मंडन, साद-पडसाद, नवसमीक्षा.
गजानन वाटवे	गगनि उगवला सायंतारा
व. शां. देसाई	नट, नाटक आणि नाटककार, मखमली पडदा.
के. नारायण काळे	नाट्यविमर्श.
द. भि. कुळकर्णी	नाट्यवेध.
कृ. रा. सावंत	ग्रीक व रोमन रंगभूमी. रंगचर्या.
स. गं. मालशे	नीरक्षीर.
शांताराम आठवले	प्रभातकाल
श्री. ना. बनहट्टी	मराठी नाट्यकला : नाट्यवाङ्मय, म.– नाट्यकला व रंगभूमी.
वि. पां. दांडेकर	मराठी नाट्यसृष्टी.
वा. ल. कुलकर्णी/के. ना. काळे	मराठी रंगभूमी : घटना आणि परंपरा.
गणपतराव बोडस	माझी भूमिका.
गो. स. टेंबे	माझा जीवनविहार, माझा जीवनव्यासंग.
भा. वि. वरेरकर	माझा नाटकी संसार, भा. १, २, ३, ४.
द. रा. गोमकाळे	रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमी,
	मी पाहिलेली नाट्यसृष्टी.
गजानन जागिरदार	संध्याकाळ
ज्ञानेश्वर नाडकर्णी/के. ना. काळे	समीक्षा : मराठी नाटक मराठी रंगभूमी.
वा. ल. कुलकर्णी	
बाबूराव जोशी	संगीताने गाजलेली रंगभूमी.
सदा कऱ्हाडे	सुखनाट्य, शोकनाट्य

वा. ल. कुळकर्णी	श्रीपादकृष्ण वाङ्मयदर्शन.
नरहर कुरुदकर	रूपवेध.
अ. बा. कुळकर्णी	मराठी रंगभूमी.
चंद्रकांत धांगडे	मराठी नाट्यसमीक्षेचा विकास.
वि. स. खांडेकर	मराठीचा नाट्यसंसार.
	सह्याद्री रंगभूमी विशेषांक, १९४८.
	साहित्य, डिसेंबर १९४८.
	समीक्षक, जानेवारी १९४२.
	अभिरुची, फेब्रुवारी, जून १९४६.
	ज्योत्स्ना, एप्रिल १९३८.
	नवभारत, जुलै १९५०.
	मनोहर, मे १९३५.
	महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, १९४३.
	यशवंत, डिसेंबर १९४२.

परिशिष्ट

रांगणेकरांच्या नाटकांची यादी (१९४१ ते १९६५)

१) आशीर्वाद ता. ३० नोव्हेंबर १९४१, सकाळी ९.३० रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई, संगीत - डी. पी. कोरगावकर. भूमिका - ज्योत्सना भोळे, विष्णुपंत औंधकर, गजानन जागीरदार, चिंतामणराव कोल्हटकर, नलिनी नागपूरकर, विमल सरदेसाई, आशालता, व्ही. डी. पंडीत, उषा मराठे.

२) 'कुलवधु' ता. २२ ऑगस्ट १९४२ सकाळी ९.३० रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई. संगीत - मास्तर कृष्णराव भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, अविनाश, व्ही. डी. पंडीत, नलिनी नागपरकर, कुसुम देशपांडे, विमल घैसास, पिंगळे

३) 'नंदनवन' ता. २२ नोव्हेंबर १९४२ सकाळी ९.३० बालीवाला थिएटर मुंबई. संगीत - वासुदेव भाटकर. भूमिका - शंकरराव खातू, केसरबाई बांदोडकर, शि. वि. केळकर, मामा पेंडसे, राजा पंडित, विमल सरदेसाई, उषा मराठे, शंकर वर्णे, लीला मराठे.

४) 'अलंकार' तां. २३ जानेवारी १९४४ सकाळी ९.३० रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई, संगीत - केशवराव भोळे भूमिका - ज्योत्सना भोळे, व्ही. डी. पंडीत, श्रीनिवास जोशी, बाळाबाई पेडणेकर, विमल घैसास, राजा पंडीत, नारायण जोगळेकर, अविनाश.

५) 'माझे घर' ता. ३१ ऑगस्ट १९४५ सकाळी ९.३० नॉव्हल्टी थिएटर, मुंबई, संगीत- श्रीधर पार्सेकर भूमिका - मंगला रानडे, ललिता परुळकर, रामचंद्र वर्दे, व्ही. डी. पंडीत, अविनाश, विमल घैसास, बाळाबाई पेडणेकर, नारायण जोगळेकर.

६) 'वहिनी' ता. २४ डिसेंबर १९४५ सकाळी ९.३० नॉव्हेल्टी थिएटर, मुंबई, संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - इंदुमती बिवलकर, पु. ल. देशपांडे, रामचंद्र वर्दे, विमल घैसास, मामा पेंडसे, श्रीनिवास जोशी, नारायण जोगळेकर.

७) तीन एकांकि - 'तुझं माझं जमेना,' 'फरारी,' 'सतरा वर्षे' २७ जुलै १९४७ दुपारी ४, भानुविलास थिएटर, पुणे. संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - ज्योत्सना भोळे, अविनाश, व्ही. डी. पंडीत, इंदीराबाई चिटणीस, लीला ओगले, श्रीनिवास जोशी, रामचंद्र वर्दे, पु. ल. देशपांडे, मंगला रानडे, इंदू कुळकर्णी, मामा पेंडसे, शालिनी देशपांडे.

८) 'एक होता म्हातारा' ता. ५ सप्टेंबर १९४८ दुपारी ४ भानुविलास थिएटर, पुणे, संगीत - मास्तर कृष्णराव भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, मामा पेंडसे, चंद्रकांत गोखले, लीला ओगले, व्ही. डी. पंडीत, शांता जोग.

९) 'कोणे एके काळी' ता. १४ जानेवारी १९५० रात्रौ ९ भारतीय विद्याभवन, मुंबई, संगीत - मास्तर कृष्णराव भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, व्ही. डी. पंडीत, चंद्रकांत गोखले, मंगला रानडे, परशुराम करमरकर, श्रीपाद जोशी.

१०) 'मोहर' ता. ८ सप्टेंबर १९५१ रात्री ९ भानुविलास थिएटर पुणे, संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - शरदिनी, नलिनी डेरे, रामचंद्र वर्दे, शकुंतलाबाई काळसेकर, परशुराम करमरकर, श्रीपाद जोशी.

११) 'रंभा' तारीख ५ जुलै १९५२ संध्याकाळी ५.३० भारतीय विद्याभवन, मुंबई, संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, सुधा आमोणकर, पार्श्वनाथ आळतेकर, मामा पेंडसे, प्रसाद सावकार, श्रीपाद जोशी, सुरेश जुन्नरकर.

१२) 'जयजयकार' ता. ५ सप्टेंबर १९५३ रात्रौ ९ भानुविलास थिएटर, पुणे. संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - सुरेश हळदणकर, सुमती गुप्ते, ललिता काळे, लक्ष्मीबाई सुळे, श्रीपाद जोशी, परशुराम करमरकर, दुर्गा नागेशकर.

१३) 'लिलाव' तारीख १ मे १९५५ दुपारी ४.३० भारतीय विद्याभवन, मुंबई. संगीत - व्ही. जी भाटकर भूमिका - प्रभा अत्रे, प्रसाद सावकार, परशुराम करमरकर, विमलाबाई वसिष्ठ, वसुंधरा पौडवाल, श्रीपाद जोशी, वामनराव पटवर्धन.

१४) 'भटाला दिली ओसरी' ता. २५ ऑगस्ट १९५६ रात्रौ ९ विजयानंद थिएटर, पुणे. संगीत - डी. पी. कोरगावकर भूमिका - श्रीपाद जोशी, अरुण सरनाईक, प्रभाकर पणशीकर, वासुदेवराव दाते, अनंतबुवा ओंकार, कुसुम कुळकर्णी, लता राव, शांताबाई बेडेकर, मंदाकिनी भडभडे.

१५) 'धाकटी आई' ता. १८ नोव्हेंबर १९५६ सकाळी ९.१५ कृष्ण सिनेमा, मुंबई, संगीत - डी. पी. कोरगावकर भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, कुसुम कुळकर्णी, शांताबाई बेडेकर, गोविंद करमरकर, वामनराव पटवर्धन, श्रीपाद जोशी, कुमार अविनाश केळकर.

१६) 'भाग्योदय' ता. २५ ऑगस्ट १९५७ रात्रौ ९.३० रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई. संगीत - मास्तर कृष्णराव भूमिका - ज्योत्स्ना भोळे, भालचंद्र पाटेकर, वासुदेवराव दाते, शांताबाई बेडेकर, कुंदा भगत, गोविंद करमरकर, प्रभाकर पणशीकर.

१७) 'अमृत' ता. २६ फेब्रुवारी १९५८ रात्रौ ८.३० अमरहिंद मंडळ, मुंबई. संगीत - डी. पी. कोरगावकर भूमिका - बालकराम, अरुण सरनाईक, ललिता होनावर, मंदाकिनी भडभडे, वसुंधरा पौडवाल.

१८) 'हिमालयाची बायको' तारीख १८ जानेवारी १९६२ रात्रौ ८, रंगभवन, मुंबई. संगीत - श्रीधर पार्सेकर भूमिका - बाबूराव पेंढारकर, शरद तळवलकर, बालकराम, शरदिनी, मीना पेठे, माई भिडे, श्रीपाद जोशी.

१९) 'पतित एकदा पतित का सदा' ता. २० मे १९६५ स. ९, साहित्य संघ मंदिर, मुंबई. भूमिका - आत्माराम भेंडे, वासुदेवराव दाते, भोलाराम आठवले, श्रीपाद जोशी, एरन जोसेफ, भास्कर डोंगरे, वसंत खरे, कुसुम कुळकर्णी, इंदू लेले, मंदाकिनी भडभडे, मालती पेवेकर, शांताबाई बेडेकर, नीला केळवकर, माधुरी ढेबरी.

संदर्भ सूची

प्रकरण पहिले

१. 'भरारी' दिवाळी अंक १९४३.
२. 'नाट्यविमर्श' के. नारायण काळे 'मराठी रंगभूमी'
३. समीक्षा - मराठी नाटक मराठी रंगभूमी के. नारायण काळे.
४.
५. } समीक्षक - श्री. वि. वर्तक, जानेवारी १९४२.
५. नाट्यवेध - द. भि. कुलकर्णी.
६. गगनि उगवला सायंतारा - गजानन वाटवे.
७. मराठी रंगभूमी घटना आणि परंपरा - वि. स. खांडेकर.
८. मराठी रंगभूमी घटना आणि परंपरा - अनंत काणेकर.
१०. अभिरुची फेब्रुवारी, जून १९४६.
११. नाटककार कोल्हटकर प्रस्तावना - वि. स. खांडेकर.
१२. मखमली पडदा - वसंत शांताराम देसाई.
१३. मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाडमय - श्री. ना. बनहट्टी.
१४. साहित्य डिसेंबर १९४८

संदर्भसूची

प्रकरण दुसरे

१. ललित दिवाळी अंक १९८१
२. ललित दिवाळी अंक १९८०.

संदर्भसूची

प्रकरण तिसरे

१.
२. } मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय - श्री. ना. बनहट्टी.
३. साहित्याचे मानदंड - गंगाधर गाडगीळ.
४. मराठी रंगभूमी घटना आणि परंपरा - श्री. ना. बनहट्टी.
५. समीक्षा मराठी नाटक मराठी रंगभूमी - ज्ञानेश्वर नाडकर्णी.

संदर्भसूची

प्रकरण चौथे

१. 'सह्याद्री' - रंगभूमी विशेषांक १९४३ के. नारायण काळे.

२., ५. मराठीचा नाट्यसंसार - वि. स. खांडेकर.

३., ४. मराठी नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय – श्री. ना. बनहट्टी.

६. 'रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमी' - द. रा. गोमकाळे

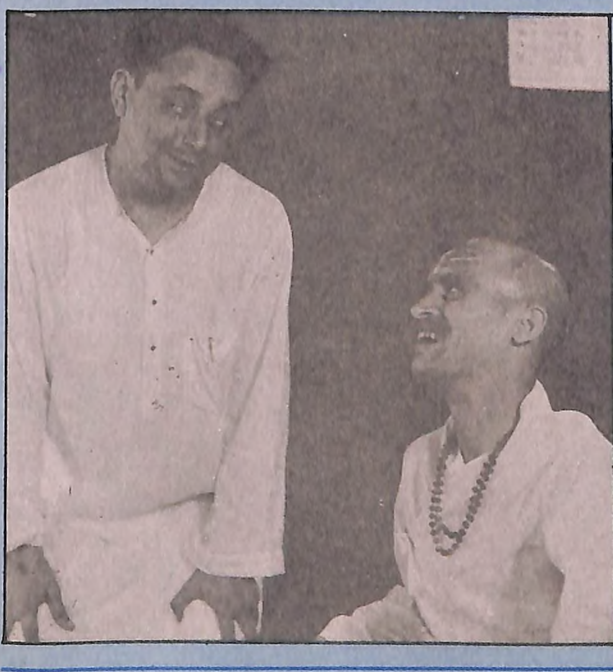
▶
भावी स्वप्ने संसार स्वप्ने रंगवताना.
ज्योत्स्ना भोळे (डॉ. सुमित्रा)
गजानन जागिरदार (डॉ. गुरुनाथ)
'आशीर्वाद' १९४१

▼
सत्ता नसलेले वैभव.
व्ही. डी. पंडीत (मामा)
चिंतामणराव कोल्हटकर (रावबहादुर).
'आशीर्वाद' १९४१

▼
सासूचा ठसक...
नलिनी नागपूरकर (सासूबाई).
'कुलवधू' १९४२

►
साक्षात् सात्विक कुलवधू.
ज्योत्स्ना भोळे (भानुमती).
'कुलवधू' १९४२

▲
सासूसासऱ्यांना जिंकले.
कुसुम देशपांडे (बनी)
नलिनी नागपूरकर (सासू)
व्ही. डी. पंडित (बाप्पा)
ज्योत्स्ना भोळे (भानुमती).
'कुलवधू' १९४२



◀
राजा पंडित (उद्धव)
मामा पेंडसे (नानासाहेब).
'नंदनवन' १९४२

▲
उपदेशाचा क्षण.
केसरबाई बांदोडकर (मनोरमा)
उषा किरण (पद्‌मा)
विमल सरदेसाई (अवंतिका).
'नंदनवन' १९४२

◄
विद्यार्थिनी उर्फ दुसरी बायको.
नारायण जोगळेकर (प्रो. शहाणे)
विमल घैसास (शांता).
'माझे घर' १९४५

▲
गुलाब कोरगावकर, बाळकराम,
कान्होपात्रा, प्रभाकर पणशीकर,
नारायण जोगळेकर,
इंदिराबाई चिटणीस, श्रीपाद जोशी,
नाटककार मो. ग. रांगणेकर,
कुसुम कुलकर्णी.
'माझे घर' १९४६
बदललेल्या संचात

▶
आधुनिक प्रेमविवाहित.
बाळकराम (बाजीराव)
कान्होपात्रा (शोभा).
'माझे घर' १९४५

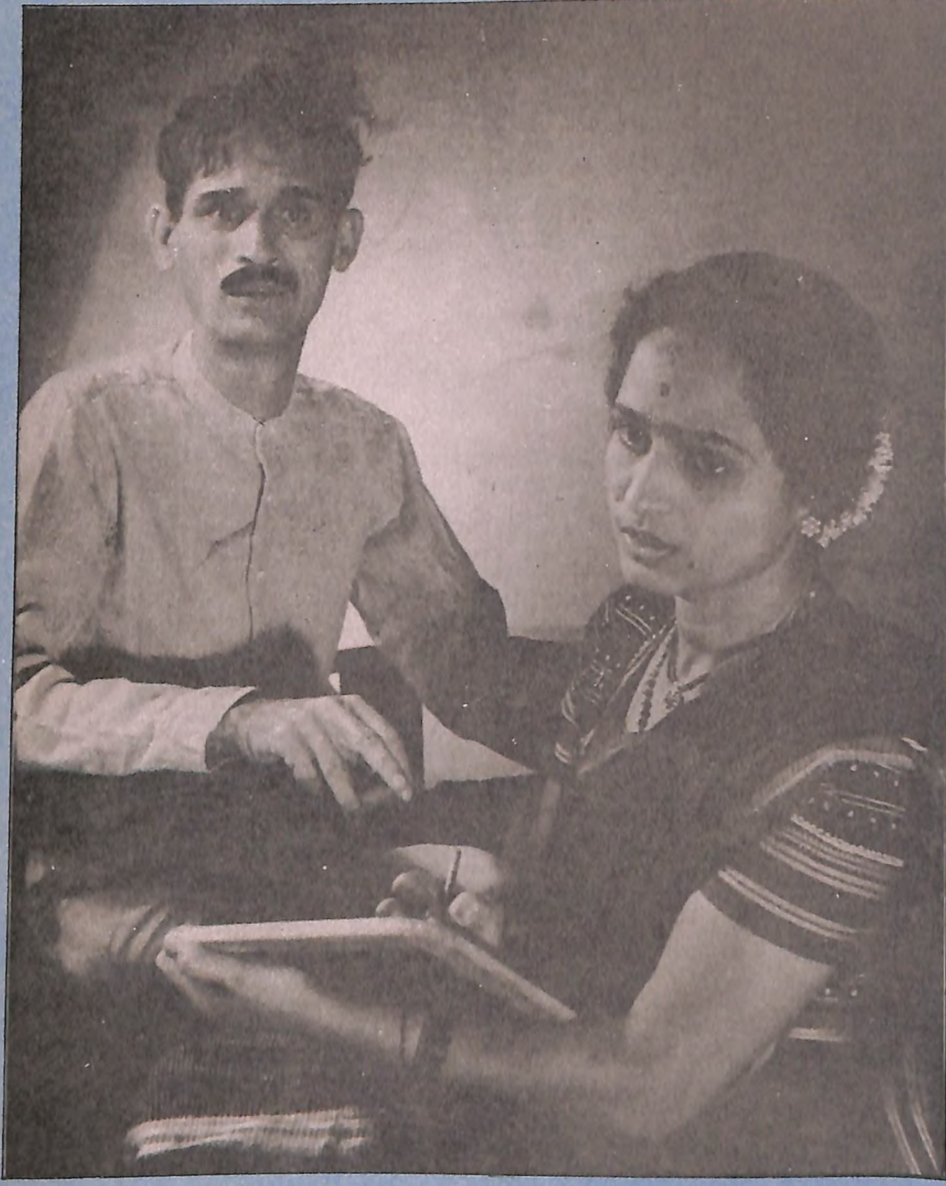
▲ मंगला रानडे.
'माझे घर' १९४५

▲ अविनाश.
'माझे घर' १९४५

◀
रामचंद्र वर्दे.
'माझे घर' १९४५

▶
गजानन जागिरदार.
'आशीर्वाद' १९४१

▼
खानदानाची झलक.
नारायण जोगळेकर (दिगंबर)
पु. ल. देशपांडे (वल्लभ)
रामचंद्र वर्दे (रामभाऊ)
मामा पेंडसे (विष्णुपंत).
'वहिनी' १९४५



▲ वडिलांच्या वयाच्या नानांची
दुर्दैवी पत्नी.
मामा पेंडसे (नाना)
ज्योत्स्ना भोळे (उमा).
'एक होता म्हातारा' १९४८

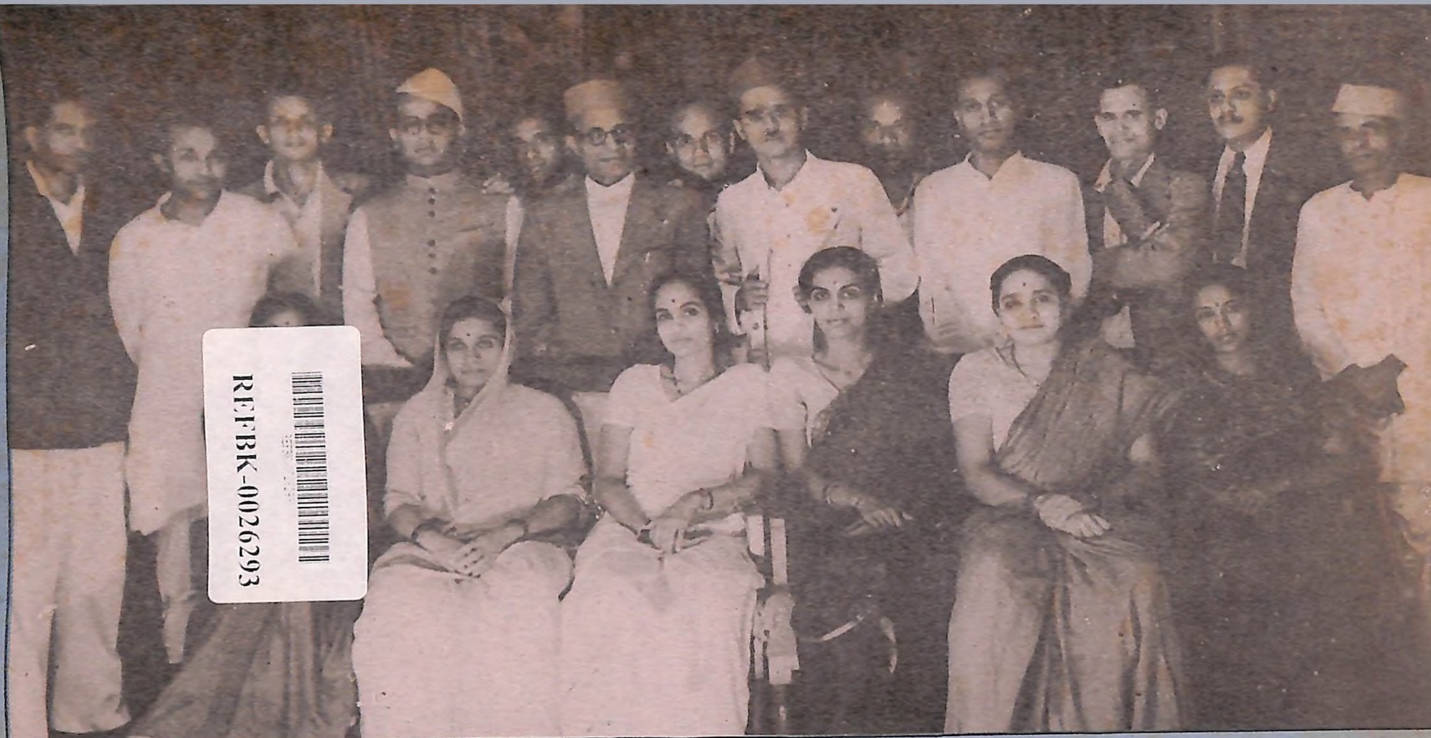
रंभाचे वडील.
मामा पेंडसे (अण्णाप्पा).
'रंभा' १९५२

वेश्येची कन्या
वडिलांच्या सान्निध्यात.
मामा पेंडसे (भाऊकाका)
ज्योत्स्ना भोळे (कल्याणी).
'कोणे एके काळी' १९५०

▲ मोठी आई आणि धाकटी आई
ज्योत्स्ना भोळे (वीणा)
मा. अविनाश केळकर (अविनाश)
कुसुम कुलकर्णी (विजया)
'धाकटी आई' १९५६

▼
शांताबाई बेडेकर, लता राव
अरुण सरनाईक,
प्रभाकर पणशीकर,
श्रीपाद जोशी, वासुदेवराव दाते
'भटाला दिली ओसरी' १९५६

▼▼
रांगणेकरांचा पन्नासावा
वाढदिवस समारंभ
मामा वरेरकर, स. का. पाटील,
मो. ग. रांगणेकर
आणि वक्ते मास्तर कृष्णराव



REFBK-0026293

▲ नाट्यनिकेतन संच -

एक्संबेकर, अविनाश, जोगळेकर, पु. ल. देशपांडे, गोपाळकृष्ण भोबे, व्ही. डी. पंडित, बिनीवाले (व्हायलीन वादक) रांगणेकर, श्रीनिवास जोशी (मेकपमन) शेजवाडकर, माम पेंडसे, रामचंद्र वर्दे, वल्लेमामा (तबलजी) इंदू कुळकर्णी, इंदिराबाई चिटणीस, ज्योत्स्ना भोळे, मंगला रानडे, लीला ओगले, नीलिमा देशपांडे.