म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 3225

नाट्य-शोध

डॉ. मु. श्री. कानडे

REFBK-0025418

संदर्भ निबंध [नाट्यसमीक्षा
3225
२५४१८
२सा८७

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 लागेल.

1 NOV 1987
1 DEC 1987
10 JAN 1988
14 JAN 1988
20 MAR 1988
22 JUN 1988
12 FEB 1989
27 SEP 1989

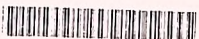
(क्र. मा. पद्दा)
५०००-११-८६

नाट्य - शोध

– लेखक –

डॉ. मु. श्री. कानडे

मूल्य : ५० रुपये



REFBK-0025418

नीहारा प्रकाशन ★ नीहारा प्रकाशन ★ नीहारा प्रकाशन

प्रकाशिका
सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी
नीहारा प्रकाशन
५३४ बुधवार पेठ, – पुण २.

★

प्रथमावृत्ती :
अक्षय्य तृतीया
३० एप्रिल १९८७

★

मुखपृष्ठ : रमेश भारताल

★

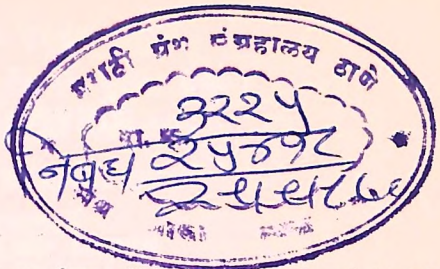
सर्व हक्क लेखकाचे स्वाधीन

★

मुद्रक :
पां. र. अंबिके
अनसूया मुद्रणालय
१३९८ सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

★

मूल्य : ५० रुपये



आभार

या नाट्य विषयक लेख संग्रहात मी यापूर्वी वेगवेगळ्या निमित्ताने लिहिलेले काही लेख एकत्रित केले आहेत. त्यामध्ये काही प्रासंगिक भाग आहे तर काही ठिकाणी त्याच मतांची पुनरावृत्तीही झालेली आहे. विशिष्ट निमित्या ने लिहिलेल्या लेखात असे होणे अटळही असते, तरीही हे लेख शक्यतो त्याच स्वरुपात कायम ठेवले आहेत. हे प्रथम प्रकाशित करणाऱ्या संपादकांचे आभार मानणे अवश्य आहे.

'वरेरकरांचा नाटकी संसार' आणि 'आचार्य अत्र्यांचे नाट्यावलोकन' हे दोन लेख या संग्रहासाठीच मुद्दाम लिहिलेले आहेत.

मराठी रंगभूमीने इतर रंगभूमीच्याकडून काय घेतले व इतर भाषांतील रंगभूमीला काय दिले याचा शोध घेण्याचा एक प्रयत्न या दृष्टीने अखेरीस तीन सूची दिलेल्या आहेत. रंगभूमीच्या अभ्यासकांना हे लेख व सूची उपयुक्त होतील असा मला भरंवसा आहे.

आपल्या जीवनात अनेक वर्षे नाट्यविषयक विविध उपक्रमांत रममाण झालेले, गेल्या पिढीतील थोर नाट्याभ्यासक प्रा. अ. म. जोशी यांनी, विनंती केल्याबरोबर अगदी थोड्या वेळेत प्रस्तावना लिहून दिली. त्यांचे आभार मानावे तेवढे थोडेच आहेत.

या लेखसंग्रहाच्या प्रकाशनासाठी मनःपूर्वक सहकार्य देणारे माझे जिव्हाळ्याचे मित्र डॉ. द. दि. पुंडे व प्रकाशनाची जबाबदारी स्वीकारणाऱ्या सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी यांचेही आभार मानतो.

डॉ. मु. श्री. कानडे

अक्षय्य तृतीया,
दिनांक ३० एप्रिल १९८७

★ नीहारा प्रकाशन ★

५३४, बुधवार पेठ, पुणे २.

आमच्या लोकप्रिय कादंबऱ्या

अ. नं.	पुस्तकाचे नांव	लेखक	पृष्ठे	किंमत रुपये
१)	हरेराम हरेकृष्ण	स्नेहसुधा कुलकर्णी	११६	१२-००
२)	उध्वस्त	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१३२	८-००
३)	क्षण मोहाचा	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१६०	१५-००
४)	पतिव्रता	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१४८	१६-००
५)	सखे गवसली प्रीत	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१४४	१६-००
६)	जिंकूनी अजिंक्य मी	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१३२	१८-००
७)	प्रवास	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१३२	२०-००
८)	अनामिका	चिंतामणी लागू	१३६	१२-००
९)	अनोळखी	निशिकांत श्रोत्री	१९८	३०-००
१०)	आस आंतरीची	नौलिमा शिकारखाने	९६	८-००
११)	किती जवळ किती दूर	ना. ज. जाईल	२४४	२५-००
१२)	इमान	निर्मला कुलकर्णी	१४६	२०-००
१३)	कोसेरा	प्रभाकर द. मराठे	१८०	२५-००
१४)	पाताळपाणी	प्रभाकर मराठे	१५२	२५-००
१५)	विषवृक्ष	शशिकांत गुप्ते	१००	१८-००
१६)	डॉक्टर...डॉक्टर	कुमुदिनी रांगणेकर	१५२	३५-००
१७)	दास वासनेचा	स्नेहसुधा कुलकर्णी	१०४	२०-००
१८)	शापित पुष्प	अनंत तिबिले	१४६	४०-००

(विक्रेत्यांनी पत्रव्यवहार करावा.)

इ. स. १८८० पासून
नाटचरसिकांना निरूपम आनंद देणारी
मराठी संगीत रंगभूमी
आणि त्या रंगभूमीचे सम्राट
" बालगंधर्व "
यांना समर्पण !

स्वयंवर मधील रुक्मिणीच्या भुमिकेत बालगंधर्व.

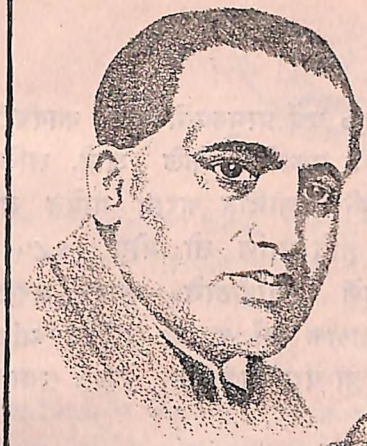
रा. ग. गडकरी

केशवराव दाते

श्री. कृ. कोल्हटकर

गोविंद बल्लाळ देवल

मामा वरेरकर



प्र. के. अत्रे

अण्णासाहेब किर्लोस्कर

न. चिं. केळकर

कृ. प्र. खाडिलकर

वि. स. खांडेकर

ऋणनिर्देश: महाराष्ट्र साहित्य परिषद वाचनालय व भरत नाट्य संशोधन नाट्य चित्र ग्रंथालय.

प्रकाशकाचे मनोगत

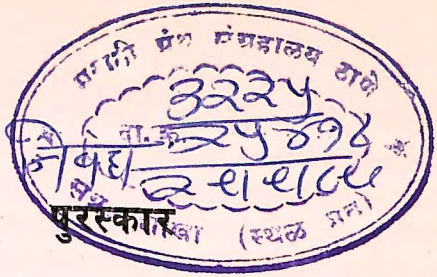
'नीहारा प्रकाशना' ने गेली १० वर्षे प्रामुख्याने कथा, कादंबरी, कविता यांसारखे ललित साहित्यच प्रकाशित केले आहे. ललित साहित्याच्या जोडीला समीक्षा-ग्रंथही प्रकाशित करता यावेत असें आम्हास बरेच दिवसांपासून वाटत होते आणि तो योग १९८५ स जुळून आला. त्या वर्षी आम्ही पुणें विद्यापीठाचे भूतपूर्व मराठी विभाग प्रमुख आणि विख्यात समीक्षक डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांचा 'राजकारणी संत समर्थ रामदास' हा ग्रंथ प्रकाशित केला. त्याला उत्तम प्रतिसादही मिळाला.

पुणें विद्यापीठाच्या मराठी विभागाचे विद्यमान प्रमुख डॉ. मु. श्री. कानडे यांचा मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमी या विषयाचा गाढा व्यासंग लक्षात घेऊन आम्ही त्यांना नाट्यविषयक ग्रंथाची मागणी केली. आमचे भाग्य असे की, त्यांनी अत्यंत सहजतेने आणि आस्थेनें प्रस्तुत 'नाट्य-शोध' हा संग्रह आम्हास प्रकाशित करण्याची संधी दिली. आम्ही त्यांचे आभारी आहोत !

यंदाचे वर्ष हे मराठी संगीत रंगभूमीचे अनभिषिक्त सम्राट बालगंधर्व यांचे जन्मशताब्दीचे वर्ष आहे. या वर्षी हा संग्रह प्रसिद्ध करताना सहाजिकच आम्हास धन्यता वाटते आहे.

मराठी नाटक आणि रंगभूमी यांवर प्रेम करणारे रसिक वाचक या ग्रंथाचे यथोचित स्वागत करून आमचा उत्साह वाढीस लावतील अशी अपेक्षा आहे.

– सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी



पुरस्कार

पुणे विद्यापीठातील मराठी विभागाचे प्रमुख डॉ. मु. श्री. कानडे यांनी वेळोवेळी लिहिलेल्या नाट्यविषयक लेखांचा 'नाट्यशोध' या ग्रंथात समावेश करण्यात आला आहे. डॉ. कानडे यांचा नाट्यविषयाचा व्यासंग दीर्घकालीन व सखोल आहे. अर्थात या विषयावर आपली मते मांडण्याचा त्यांचा अधिकार वादातीत आहे. या ग्रंथात त्यांनी मांडलेले विचार नाट्यविषयाचा अभ्यास करणाऱ्या जिज्ञासूंना उपयुक्त वाटतील अशी अपेक्षा आहे.

सदर ग्रंथातील सर्वच निबंधात डॉ. कानडे यांच्या चिकित्सक दृष्टीचा व अनाग्रही वृत्तीचा प्रत्यय येतो. जुन्या व नव्या नाटकात आढळणाऱ्या इष्टानिष्ट प्रवृत्तींचा त्यांनी समतोलपणाने परामर्श घेतला आहे. 'वाङ्मयमूल्य, प्रयोगमूल्य आणि नाट्यमूल्य' या आजकाल बहुचर्चित झालेल्या विषयावरील निबंधात त्यांनी नाट्याच्या या तीनही अंगांचे सुस्पष्ट विवेचन केले आहे. नाट्यलेखनांत नाटककाराने रंगविलेले विविध नाट्यमय प्रसंग, त्यांतील संघर्ष, खटकेबाज संवाद इत्यादी वाङ्मयमूल्यांच्याद्वारे वाचकाला मिळणारा काव्यानंद, व या वाङ्मयमूल्यास उठाव देणाऱ्या नेपथ्य, संगीत इत्यादी प्रयोगमूल्यांच्या द्वारे प्रेक्षकांस मिळणारा नाट्यकलानंद, यांच्या एकत्रीकरणाने निर्माण होणारा नाट्यानंद हा संमिश्र स्वरूपाचा असतो, हा त्यांनी मांडलेला विचार सर्वमान्य झाला आहे. त्याचबरोबर यांपैकी एका अंगाला वाजवीपेक्षा जास्त महत्त्व दिले गेले तर नाटकाचा समतोल बिघडतो. तितक्या प्रमाणात रसिक प्रेक्षकांस अपेक्षित असलेल्या नाट्यरसास्वादास बाध येतो याचेही डॉ. कानडे यांनी भान ठेविले आहे उदाहरणार्थ अलीकडे नेपथ्य, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत इत्यादी नाटकाच्या प्रयोगात्मक अंगांना देण्यात येत असलेले अवास्तव महत्व क्वचित नाटकातील नाट्यमूल्यांस झाकोळून टाकील की काय अशी शंका उत्पन्न होण्यासारखी परिस्थिती निर्माण झाली आहे. या उपांगांची योजना नाट्यरसास्वादास पौषक ठरत असेल. निदान त्यास बाध आणीत नसेल, तर त्याबद्दल आक्षेप घेण्याचे कारण नाही. परंतु याबाबत नाट्यदिग्दर्शकांनी जागरूक राहणे आवश्यक आहे. संगीत हे नाट्याचे आणखी एक महत्वाचे उपांग मराठी नाटकात पूर्वीपासून मान्यता पावलेले आहे. त्यासाठी किर्लोस्करकाळानंतर थोड्याच कालावधीत अनिष्ट वळण लागून त्या बदललेल्या संगीताने पूर्वीच्या नाट्यमूल्यांस कसा हरताळ फासला हे नाट्यरसिक जाणतातच. किर्लोस्कर–देवलांच्या नाटकांतील सुगम व नाट्य-

संहितेच्या अंगभूत झालेले संगीत मागे पडून खाडिलकर-गडकरी काळात तानबाजीच्या ख्यालगायकीने नाट्यसंहितेचा संबंध तोडून रंगभूमीचा कबजा घेतला व नाटकाच्या यशस्वितेसंबंधीचे सर्व संकेत धाब्यावर बसविले, ही वस्तुस्थिती आहे. हा प्रकारही प्रयोगमूल्यांनी वाङमयमूल्यावर केलेल्या कुरघोडीचे उदाहरण म्हणून दाखविता येईल.

प्रयोगमूल्यांच्या या अतिक्रमणाबरोबर वाङमयमूल्यांमध्येही लक्षणीय बदल होत आहेत त्याचीही दखल नाट्यरसिकांनी घ्यावयास हवी. पूर्वीच्या सुबोध व भावनांना आवाहन करणाऱ्या रसपूर्ण नाट्यरचनेची जागा आता बुद्धिग्राह्य व कित्येकदा दुर्बोध असे नाट्यलेखन घेत आहे. कोणत्याही कलेचे आवाहन रसिकांच्या बुद्धीपेक्षा त्याच्या भावनेंला अधिक असते. आता नवीन नाटकांत भावनोत्कट व नाट्यपूर्ण घटनांपेक्षा त्यातील वैचारिकतेस व बुद्धिग्राह्यतेस अधिक महत्त्व येत आहे. अतिसूक्ष्म मनोविश्लेषण, संमिश्र भावनांची अनाकलनीय गुंतागुंत व प्रतीकात्मक नेपथ्यरचना अशा बुद्धिग्राह्य रचनाविशेषांमुळें काही नाटके वाचक प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून जात आहेत अशी अनेक जाणत्यांचीही तक्रार आहे. हा नवीन प्रवाह पाश्चात्य वाङमयातून आपल्याकडे आलेला दिसतो. ब्रेख्टसारखे नवनाट्यकार म्हणतात की नाटक पाहताना प्रेक्षकांनी भावनेच्या ओघात वाहून न जाता त्यातील वैचारिक अंगाचेही भान ठेवावे, अशा दृष्टीनेच नाटककारांनी नाट्यरचना करावी. हा नवीन विचार आता आपल्याकडे रुजत असल्याचे चिं. त्र्यं. खानोलकर, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर यांसारख्या नाट्यविषयक नवनवीन प्रयोग करू पाहणाऱ्या नाटककारांच्या नाट्यकृतींवरून दिसून येते. परंतु या नवनाट्यकारांनी 'आमची नाटके तुम्हाला समजत नसतील तर तो आमच्या नाटकांचा दोष नसून तुमच्या आकलनक्षमतेचा दोष आहे' असे म्हणून 'जानन्तिते किमपि तान्प्रतिनैष यत्नः' हे भवभूतीचे वचन वाचक प्रेक्षकांच्या तोंडावर फेकून त्यांना झटकून टाकणे केव्हाही इष्ट नव्हे. ते अति गर्विष्ठपणाचे किंवा अति वैफल्यभावनेचे लक्षण मानावे लागेल. उलट 'नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्' हे कालिदासाचे वचन नाटककारांनी व नाट्यनिर्मात्यांनी सदैव दृष्टीसमोर ठेविले पाहिजे. या दृष्टीने प्रयोगमूल्य व वाङमयमूल्य यांचा सर्वांगीण विचार करून 'नाट्यमूल्य हेच नाटकाचें प्राणतत्व आहे' हा जो निष्कर्ष डॉ. कानडे यांनी काढला आहे तो योग्य असाच आहे.

यापुढील तीनचार प्रकरणात मराठी नाट्यसंगीताचा परामर्श घेतला आहे. 'मराठी संगीत नाटक' व 'संगीत नाट्यसृष्टीचे तीन शिल्पकार' या दोन निबंधात मिळून या विषयासंबंधीचे डॉ. कानडे यांचे विचार प्रामुख्याने मांडले गेले आहेत. इतर निबंध त्यांना पूरक असे आहेत. किर्लोस्कर-देवल यांचे दिंडी-साकी इत्यादी वृत्तांच्या व लावणी ढंगाच्या चाली लावलेले, नाट्यवस्तूशी

एकरुप झालेले संगीत; कोल्हटकरांनी योजलेले पारशी व गुजराती नाटकातील उडत्या चालींचे संगीत; व नंतर खाडिलकर–गडकरी यांच्या काळातील ख्याल-पद्धतीचे शास्त्रीय संगीत, अशा मराठी नाटचसंगीताच्या वाटचालीचा आलेख या प्रकरणांमधून काढला आहे. याशिवाय कोल्हटकरांच्या संगीताचे विवेचन एका स्वतंत्र निबंधात केले आहे. कोल्हटकरांनी प्रामुख्याने पारशी नाटकांतून चाली घेतल्या असल्या तरी ते स्वत: संगीताचें चांगले जाणकार असल्यामुळे त्यांनी पारशी चालींवरुन स्वत:च्या स्वतंत्र चाली निर्माण केल्या. किर्लोस्कर-देवलांची पदे नाटचकथानकाशी अविभाज्यपणे निगडीत झालेली होती तर कोल्हटकरांची पदे संगीताचा स्वतंत्र विलास म्हणून नाटकात समाविष्ट केलेली होती, म्हणजेच त्यांना स्वतंत्र सौंदर्यमूल्य प्राप्त झाले होते. ही परंपरा पुढे खाडिलकर, गडकरी वरेरकर, इत्यादी नाटककारांनी पुढे चालविली. त्यांच्या नाटकांना बखलेबुवा, गो. स. टेंबे अशा संगीतज्ञांनी दिलेल्या चालींची जोड मिळाल्यामुळे, व ती पदे म्हणणारे बालगंधर्व, केशवराव भोसले, मा. दीनानाथ यांजसारखे श्रेष्ठ दर्जाचे गायक–नट लाभल्यामुळे त्यांची पदे व ती नाटके त्याकाळी अत्यंत लोकप्रिय झाली. परंतु ही नाटके लोकप्रिय झाली ती केवळ त्यातील मधुर संगीताने नव्हे, तर त्यात श्रेष्ठ प्रतीचे नाटचगुण होते म्हणून ! नाटच समरप्रसंग, प्रभावी व्यक्ति-चित्रे व परिणामकारक संवाद, हे नाटचगुण नाटकात नसतील तर केवळ नटांच्या गोड गाण्यामुळे नाटक यशस्वी होऊ शकत नाही. हे डॉ. कानडे यांनी मराठी संगीत नाटकांतील अनेक उदाहरणे देऊन दाखवून दिले आहे.

मराठी नाटचसंगीताचा हा आलेख पाहताना एक गोष्ट मनाला स्पर्शून जाते ती नमूद करणे अनुचित ठरणार नाही असे वाटते. किर्लोस्करकालीन पदे व संगीत, व खाडिलकरकालीन संगीत यांचे स्वरूप कसे भिन्न होते ते मागे सांगितलेच आहे. या कालातील नाटककारांची पदे किर्लोस्करांच्या पदांप्रमाणे नाटचवस्तूचा धागा पुढे नेणारी, नाटचाशी अविभाज्यपणे निगडीत अशी नव्हती तर नाटकातील गद्यात व्यक्त झालेल्या विचाराची जणू पुनरुक्ती करणारी, संगीताचा स्वतंत्र विलास म्हणून नाटकात समाविष्ट करण्यात आली होती. या पदांच्या चाली अतिशय मधुर होत्या व तो पदे गाणारे गायकनट अत्यंत गानकुशल होते. परंतु ही पदे म्हणण्याची जी पद्धत या गायकनटांनी रूढ केली ती प्रेक्षकांच्या नाटचाभिरुचीस अनिष्ट वळण लावणारी ठरली. नाटकातील पद सुरू करतांना गायकनटाने नाटकातील आपली भूमिका विसरून पुढे असलेल्या ऑर्गनसमोर उभे राहून तानांची भेंडोळी प्रेक्षकांच्या अंगावर फेकायची, व प्रेक्षकांनीही पदातील आशय व रस दृष्टीआड करून गायकनटास 'वन्स मोअर' च्या रूपाने प्रशस्तिपत्र द्यायचे, अशी अनिष्ट प्रथा सुरू झाली. नाटकातील पदे ऐकण्यापुरते नाटचगृहात बसायचे व गद्य भाग सुरू झाला कीं बाहेर जाऊन

बसायचे अशा अरसिक पद्धतीने नाटकाचा रसास्वाद (!) घेणारे महाभाग त्या काळीं पुष्कळ होते. याचा परिणाम असा झाला की संगीताशिवाय नाटक रंगभूमीवर उभेच राहू शकत नाही अशी नाटकमंडळचांनी समजूत करून घेतली हे 'कृष्णार्जुनयुद्ध', 'वधूपरीक्षा', 'संशयकल्लोळ' (मूळचें फाल्गुनराव) या नाटकांना नंतर पदांची जोड देण्यात आली यावरून दिसून येईल, बरील समजूत किती चुकीची होती हे गणपतराव जोशी यांचें 'हॅम्लेट' (विकार-विलसित) हे नाटक, महाराष्ट्र नाटक मंडळीची 'कीचकवध' 'सत्त्वपरीक्षा' 'विचित्रलीला' यांसारखी गद्य नाटके, तसेच अलीकडील 'नटसम्राट', 'टिळक आणि आगरकर', इतकेच काय, केवळ दोन पात्रांवर उभे असलेले 'संध्याछाया' हे नाटक पाहिलेल्या प्रेक्षकांची साक्ष काढली असता दिसून येईल. या नाटकांची रंगत संगीताशिवाय कुठे अडून राहिली ? तेव्हा नाटचवस्तूच्या गतीत विक्षेप उत्पन्न करणाऱ्या व केवळ काही थोडचा अरसिक गानलुब्धांचे समाधान करणाऱ्या अशा संगीताची योजना केलेल्या नाटकांची परंपरा खंडित झाली तर वाईट वाटण्याचे कारण नाही असे स्पष्टपणे म्हणावेसे वाटते.

यानंतर 'खाडिलकर आणि समकालीन नाटककार' या निबंधात कोल्हटकर न. चिं. केळकर, गडकरी, वरेरकर, वगैरे खाडिलकरांचे समकालीन प्रमुख नाटककार, तसेच वासुदेवशास्त्री खरे, य. ना. टिपणीस, औंधकर, माधवराव जोशी, ना. वि. कुळकर्णी इत्यादी तत्कालीन काही दुय्यम दर्जाचे नाटककार, यांच्या नाटकांची खाडिकरांच्या नाटकांच्या संदर्भात चर्चा केली आहे. यांपैकी कोल्हटकर, केळकर, गडकरी, वरेरकर व थोडचा पुढील काळातील अत्रे यांच्या नाटकांवर या ग्रंथात स्वतंत्र निबंध लिहिले आहेत, व इतर नाटककारांच्या नाटकांचा स्थूलमानाने तुलनात्मक विचार केला आहे. अर्थात खाडिलकरांच्या नाटकांतील श्रेष्ठ प्रकारचे आदर्शवादी वातावरण, प्रभावी व्यक्तिचित्रण, कौशल्य-पूर्ण नाटचरचना, व जोरकस भाषाशैली इत्यादी नाटचगुणांच्या तुलनेत वरील-दुय्यम नाटककारांची नाटके टिकणें शक्य नाही. तथापि त्यांचा केवळ खाडिल-करांच्या काळाच्या संदर्भात विचार केला आहे. त्यात खाडिलकरांशी त्यांची तुलना करण्याचा उद्देश नाही. तरी पण तो काळ मराठी नाटचाचा उत्कर्षकाल असल्यामुळे व या नाटककारांच्या नाटकांपैकी प्रत्येकाचे काही एक वैशिष्टच असल्यामुळे आपल्या मर्यादित गुणवत्तेसह ती नाटके त्याकाळी रंगभूमीवर कमी-अधिक प्रमाणात यशस्वी ठरली, म्हणून त्यांचा यां निबंधात विचार केला आहे.

याशिवाय न. चिं. केळकर, गडकरी, वरेरकर व अत्रे या नाटककारांबर स्वतंत्र लेख लिहिले आहेत. या नाटककारांवर आतापर्यंत अनेक लेखकांनी इतके विपुल लेखन केलेले आहे की त्यांच्या नाटचविषयक कामगिरीबद्दल नवीन काही सांगण्यासारखे राहिले नाही. खाडिलकरांचे समकालीन श्री. कृ. कोल्हटकर

यांच्यासंबंधी त्यांच्या संगीत योजनेच्या संदर्भात एका स्वतंत्र लेखात अधिक चर्चा केली आहे. केळकरांच्या नाटकांपैकी 'तोतयाचे बंड' व 'कृष्णार्जुन युद्ध' या रंगभूमीवर गाजलेल्या नाटकांचा डॉ. कानडे यांनी परमर्श घेतला आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांविषयी लिहिताना मात्र डॉ. कानडे यांना कौतुकाचे भरते आल्यासारखे वाटते. आणि खरोखरच गडकऱ्यांची उत्तुंग प्रतिभा, त्यांनी आपल्या मोजक्या नाटकांतून निर्मिलेली एकाहून एक सरस अशी अविस्मरणीय व्यक्तिचित्रे त्यांची ओजस्वी भाषाशैली, या गुणांचे यथार्थ वर्णन करिताना शब्द तोकडे पडतील.

यानंतरच्या लेखात वरेरकर व अत्रे यांच्या नाट्यविषयक कार्याचे मूल्यमापन केले आहे, त्यासाठी त्यांच्या अनुक्रमे 'माझा नाटकी संसार' व 'कऱ्हेचे पाणी' आणि 'मी कसा झालो' या आत्मपर लेखनाचा प्रामुख्याने आधार घेतला आहे. दोघांचीही नाट्यक्षेत्रातील कामगिरी मोलाची आहे. त्याबद्दल आतापर्यंत पुष्कळ लिहिले गेले आहे. तेव्हा या ठिकाणी त्याचा पुनरुच्चार करण्याची आवश्यकता नाही.

श्री. केशवराव दाते हे नट म्हणून नाट्यरसिकांच्या परिचयाचे आहेत. परंतु त्यांनी नाट्यदिग्दर्शक व नाट्यसंस्थांचे चालक या नात्याने जे कार्य केले आहे ते बरेचसे पडद्याआड राहून केलेले आहे. त्यामुळे ते सामान्य प्रेक्षकांच्या परिचयाचे नाही, नट म्हणून आपली भूमिका करताना जी निष्ठा व नैतिक बैठक श्री. दाते यांनी अवलंबिली होती तीच नैतिक बैठक दिग्दर्शकाची व संस्था चालकाची भूमिका पार पाडताना त्यांनी किती जागरूकपणे जोपासली होती याचे दिग्दर्शन 'नटश्रेष्ठ केशवराव दाते यांची पडद्यामागची भूमिका' या लेखात केले आहे.

श्री. वि. स. खांडेकर हे श्रेष्ठ प्रतीचे कथालेखक व कादंबरीकार म्हणून प्रसिद्ध आहेत. परंतु ते तितकेच मराठी रंगभूमीचे चाहते होते व मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षाबद्दल आस्थापूर्वक विचार करणारे नाट्यप्रेमी होते हे सामान्य लोकांना माहीत नसेल. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात गेल्या साठ वर्षांत जे विविध प्रश्न निर्माण झाले, तिच्या विकासाच्या मार्गात ज्या अडचणी निर्माण झाल्या, त्यांचा डोळसपणे विचार करून त्यांच्या निराकरणासंबंधी त्यांनी केलेल्या सूचना कशा उपयुक्त आहेत, याचा 'खांडेकर आणि मराठी रंगभूमी' या लेखात विचार केला आहे.

यापुढील 'पुण्यातील रंगभूमी : प्रारंभ ते इ. स. १९५०' या लेखात किर्लोस्करकालापासून पुढील पाऊणशे वर्षांत नाट्यलेखन, नाट्यप्रयोग व नाट्य-

समीक्षा या क्षेत्रात पुणे शहराने महत्त्वाचा वाटा कसा उचलला आहे याचा आढावा घेतला आहे.

शेवटी 'शेक्सपिअरचे मराठी अवतार' या लेखात आजपर्यंत शेक्सपियरच्या कोणकोणत्या नाटकांचे मराठीत अनुवाद झालेले आहेत, त्यांपैकी किती नाटके रंगभूमीवर आली व किती यशस्वी वा अयशस्वी ठरली ते सांगून त्याची कारणमीमांसा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच बरोबर अशा सर्व अनुवादित नाटकांची सूची लेखास जोडली आहे.

एकंदरीत डॉ. कानडे यांनी या ग्रंथांत मराठी नाटच व रंगभूमी यांच्यशी संबंधित सर्व अंगोपांगांचे शोधक वृत्तीने विवेचन केलें असल्यामुळे 'नाटचशीध' हे या ग्रंथास दिलेले शीर्षक अन्वर्थक आहे असेच म्हणावे लागेल.

प्रा. अ. म. जोशी

- लेखानुक्रम -

प्रस्तावना प्रा. अ. म. जोशी

१)	वाङ्मयमूल्य, प्रयोगमूल्य व नाट्यमूल्य	...	१
२)	संगीत मराठी नाटक	...	१५
३)	संगीत नाटकांची लोकप्रियता	...	२४
४)	संगीत नाट्यसृष्टीचे तीन शिल्पकार (किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर)	...	३७
५)	खाडिलकर आणि समकालीन नाटककार	...	५४
६)	श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे नाट्यसंगीत	...	६७
७)	नाटककार न. चिं. केळकर	...	७८
८)	गडकऱ्यांची प्रतिभा-नाट्य	...	८६
९)	मामा वरेरकरांचा नाटकी संसार	...	९१
१०)	आचार्य अत्रे यांचे नाट्यावलोकन	...	१०१
११)	नटश्रेष्ठ केशवराव दाते यांची पडद्यामागची भूमिका	...	११५
१२)	खांडेकर आणि मराठी रंगभूमी	...	१२६
१३)	पुण्यातील रंगभूमी (प्रारंभ ते १९५०)	...	१३७
१४)	शेक्सपिअरचे मराठी अवतार	...	१४६
१५)	सूची – (१) पाश्चात्य नाट्यकृतींवर आधारलेली नाटके (२) भारतीय भाषांतून मराठीत आलेली नाटके (३) मराठीतून इतर भाषांत गेलेली नाटके		

★ ★ ★

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१	२	वैशिष्ट पूर्ण	वैशिष्ट्यपूर्ण
१	२०	भाषाण पद्धती	भाषण पद्धती
१२	३१	१९३	१९३३
१४	६	बाढ्माया	वाङ्मयाचा
३१	१५	रचनाही	पदरचनाही
३५	३	संन्यासाचा	संन्याशाचा
३८	९	अताप	अज्ञताप
३९	२७	कानेटकरांसाठी	नाटेकरांसाठी
४०	२८	पाहु नृपती	पांडु नृपती
४३	१८	आर्थोद्धारक	आर्योद्धारक
४५	२५	१८९६	१९१६
६२	४	कोज्हटकर	कोल्हटकर
६३	१५	महत्व-कांक्षा	महत्त्वकांक्षा
६८	२३	चांसल्या	चांगल्या
७५	८	जत्यंत	अत्यंत
८५	१	असलेला	अमलेला
८६	१५	कॅरेक्टर, पेंटिंग	कॅरेक्टर-पेंटिंग
१०१	६	मराटी	मराठी
१०२	२६	(इ. स.)	(इ. स. १९०८)
१०३	३	प्रत्यक्षा दर्शन	प्रत्यक्ष वर्णन
१०४	२७	हेध्येय	हे ध्येय वरेरकरांच्या इतक्या निष्ठेने पूर्वीच्या कोणत्याही नाटककाराने समोर ठेवले नाही (कन्हेचे पाणी, खं २ पृ. १२०)
१०४	२९	भुटून	भेटून
१०६	१	बडी	वेडी
१०६	९	महत्व	ममत्व
११५	२३	नवजीवन	नटजीवन

मराठी ग्रंथ संग्रहालय
दा. क. .....
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

वाङ्मयमूल्य, प्रयोगमूल्य आणि नाट्यमूल्य

ललित वाङ्मयाच्या विविध प्रकारांमध्ये नाट्यवाङ्मयाचे स्वरूप अत्यंत वैशिष्टपूर्ण आहे. त्याची निर्मिती आणि त्याचा आस्वाद या दोहोंचे स्वरूप कथा, कादंबरी, काव्य आदी ललित प्रकारांपेक्षा पुष्कळच वेगळे आहे. एखाद्या लघुकथेचा, कादंबरीचा वा काव्याचा आस्वाद घेणारा रसिक केवळ वाङ्मयीन सौन्दर्यांचाच अनुभव घेत असतो. त्या ललितकृतीच्या वाचनामुळे त्याच्या अंत:करणात निर्माण होणारी आनंदाची भावना ही शुद्ध वाङ्मयीन स्वरूपाचीच असते. रसिकाचे सहृदय अंत:करण व एक वाङ्मयीन कृती या दोहोंचाच तो हृदयसंवाद असतो. त्यासाठी अन्य तिऱ्हाइताची आवश्यकता नसते. परंतु 'नाटक' या वाङ्मयप्रकाराची आवड असणाऱ्या बहुसंख्य रसिकांचा आनंद हा नाटकाच्या केवळ वाचनामुळे निर्माण झालेला नसतो, तर तो नाटकाच्या रंगभूमीवरील प्रयोगामुळे झालेला असतो. नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी लेखननिबद्ध होत असले आणि त्याचे प्रयोगापूर्वी किंवा प्रयोगानंतर काही रसिकांकडून वाचनही होत असले तरी नाटकाचे खरे स्वागत हे त्याच्या वाचकांकडून होत नसून प्रेक्षकांकडून होत असते. कोणत्याही नाट्यकृतीच्या यशापयशाची किंवा गुणदोषांची चर्चा करणारा प्रेक्षक हाच त्याचा खरा समीक्षक मानला जातो. या वस्तुस्थितीमुळे नाटक हे वाचण्यासाठी नसून मुख्यत: पाहण्यासाठी आहे, असा काही नाटककारांचा आग्रह असतो. नाटकाच्या या प्रायोगिक महत्त्वामुळे त्याचे स्वरूप शुद्ध वाङ्मयीन स्वरूपाचे न राहता ते संमिश्र स्वरूपाचे समजले जाते. कारण नाटकाचा आस्वाद घेणारा प्रेक्षक मूळ नाट्यकृतीचा स्वत: आस्वाद न घेता तो नट या मध्यस्थामार्फत घेतो. नाटक व प्रेक्षक यांचा साक्षात संबंध न येता नटाचा अभिनय, त्याची भाषाणपद्धती, रंगभूमीवरील नेपथ्यरचना आणि वेषभूषा या सर्वांच्या साहाय्याने प्रायोगिक स्वरुपात अवतीर्ण होणारे नाटक हे रसिकांच्या आस्वादाचे लक्ष्य होते. नाटक संगीत असेल तर संगीत-दिग्दर्शक व वादक यांचेही साहाय्य नाटकाच्या उभारणीसाठी घेतलेले असते. साहजिकच या सर्व कलांच्या सामूहिक व संघटित दर्शनातून लाभणारे नाटकाचे आकर्षण हे केवळ वाङ्मयाच्या आनंदापेक्षा अनेक पटीने वाढलेले असते.

नाटककाराला ही या प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडींचीच खरी काळजी असते. शब्दस्वरूपातले साधेसुधे नाटक वाचणाऱ्या वाचक-रसिकांपेक्षा गायन, अभिनय, चित्र, इ. अनेक कलांनी शृंगारलेलें नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षक रसिकांची विपुल संख्या विचारात घेऊनच नाटककार नाट्यलेखनाचा विचार करतो. वाचकांची रसिकता व प्रेक्षकांची रसिकता यांमध्ये थोडेफार अंतर पडणे अपरिहार्य असते. नाटकातील तरल काव्य किंवा प्रगल्भ विचार याचे आवाहन वाचकांपर्यंत पोचू शकते. नाटकातील सूक्ष्म व सूचक कलासौंदर्याचा तो आस्वाद घेऊ शकतो. नाटकाच्या प्रेक्षकाला मात्र सहज आकलन होईल अशा स्पष्ट, सुरस व भावनात्मक नाट्याचेच आकर्षण असते. सूक्ष्मतेपेक्षा स्थूल घटनांचीच मांडणी त्याला आवडते आणि विचारसंघर्षापेक्षा विकारांचा झगडा त्याला प्रिय असतो. मात्र वाचक व प्रेक्षक या दोहोंच्या आस्वादातील हा फरक तारतम्याने लक्षात घ्यावयाचा आहे. दोघांच्या रसिकतेत, ग्रहणशक्तीत व अभिरुचीमध्ये जमीन-अस्मानाचें अंतर असते असे समजण्याचे कारण नाही. वाङ्मयस्वरूपातील नाटक व प्रयोगस्वरूपातील नाटक यांच्या आस्वादात सुजाण रसिकाला तरी जवळजवळ सारखाच उत्कट आनंद लाभत असतो.

परंतु नाटकाची रंगत प्रयोगामुळे शतगुणित होत असल्याने एकाच वेळी अनेक कलांचा उपभोग घेण्यास सरावलेले रसिक नाटकाच्या पुस्तकापेक्षा त्याच्या प्रयोगाकडे धाव घेतात व ही सर्वसाधारण मानवी प्रवृत्ती लक्षात घेऊन नाटककारही नाटक यशस्वीपणे रंगभूमीवर आले तरच त्याचे खरे सार्थक झाले असा विचार करतात. प्रयोगनिरपेक्ष अशा नाटकाची कल्पना नाटककार व सामान्य रसिक या दोघांनाही आवडत नाही. पाश्चात्य नाटककारांपैकी मोलियरने काढलेले, "प्रेक्षकांचे मत ही उपेक्षणीय बाब समजता कामा नये" हे उद्गार; किंवा सॉमरसेट मॉमने नवोदित नाटककारांना उद्देशून दिलेला, "उत्तम नाटककार व्हायचे असेल तर प्रेक्षकांना नजरेसमोर ठेवा." हा इषारा ही उदाहरणे याच भूमिकेतून पहावी लागतील. इंग्लंडचा महाकवी शेक्सपिअर तर याच दृष्टिकोणातून नाट्यरचना करीत असे, असे काही टीकाकारांनी दाखवून दिलेले आहे. आपल्याकडीलही अनेक मंडळी नाटकाच्या प्रायोगिक रूपावरच भर देताना दृष्टीस पडतात. "ज्या कलाकृतीत भरपूर वाङ्मयगुण आहेत परंतु प्रयोगक्षमता नाही तिला नाटक ही संज्ञा देणे" केशवराव दात्यांना पसंत नाही, तर वसंत शांताराम देसाई, "नाटकाचें अस्तित्व प्रेक्षकांशिवाय विफलच समजले पाहिजे," असे आपले मत व्यक्त करतात. मामा वरेरकर, चिंतामणराव कोल्हटकर, गणपतराव बोडस या विचारवंतांनीही याच मतांशी जुळणारे अभिप्राय नमूद केलेले आहेत.

या सर्व मंडळींचा आग्रह नाटकाच्या प्रायोगिक क्षमतेविषयी आहे. प्रयोगक्षमता हे त्यांच्या मते नाटकाचे प्रधान मूल्य आहे. ते नसेल तर नाटक हे नाटकच

होऊ शकणार नाही, असाच या मंडळींच्या विचाराचा रोख आहे. ही भूमिका मान्य केली तर केवळ वाङ्मय म्हणून नाट्य या प्रकाराला दुय्यम स्थान दिले जाते ते पत्करावे लागेल. परंतु खरी वस्तुस्थिती काय असते? नाटकाचे प्रयोगमूल्य व वाङ्मयमूल्य ही सर्वस्वी पृथक अशी मूल्ये आहेत काय? एकाच नाटकात एकाचा संपूर्ण अभाव व दुसऱ्याचा परमोत्कर्ष अशी स्थिती असू शकेल काय? 'नाटकातील वाङ्मयमूल्य श्रेष्ठ दर्जाचे आहे परंतु त्याला प्रयोगमूल्य नाही,' किंवा 'नाटकाची प्रयोगक्षमता उत्कृष्ट आहे पण वाङ्मयगुणांच्या दृष्टीने नाटक निकृष्ट आहे' अशी आपण जी विभागणी करतो तिला 'नाटक' या वाङ्मयप्रकाराच्या शास्त्रपूत अशा निकषांचा आधार असतो काय? हे व अशाच स्वरूपाचे प्रश्न या मूल्यद्वयीच्या ठराविक पद्धतीने केल्या जाणाऱ्या विभागणीमुळे निर्माण होतात.

वास्तविक नाटक हा एक स्वयंपूर्ण असा वाङ्मयप्रकार आहे.. कथा, कादंबरी काव्य याप्रमाणे त्याच्या रचनेची काही विशिष्ट पद्धती आहे. त्याच्या वाङ्मयीन यशस्वितेचे काही सर्वमान्य असे निकष आहेत व त्या दृष्टीने यशस्वी ठरणारे नाटक रसिकाला उत्कट आनंदाचा लाभ करून देण्यास पूर्णपणे समर्थ असते. रसपूर्णता हा सर्वच ललित वाङ्मयाचा आत्मा आहे, तथापि नाटकातील रसाविष्कार अधिक नाट्यपूर्ण असतो. कथावाङ्मयातील संथपणा व काव्यातील सूक्ष्मता नाटकाला मानवत नाही. व्यक्तीविरुद्ध व्यक्ती, व्यक्तीविरुद्ध समाज किंवा एकाच व्यक्तीच्या मनातील विरोधी प्रेरणा, यांच्या तीव्र संघर्षातून प्रभावी नाटकाची निर्मिती होते. नाट्यलेखनाची प्रेरणा एकाच हेतूतून होत नाही हे तर उघडच आहे. नाटककाराला केव्हा एखाद्या पौराणिक कथेतील हृदयंगम प्रसंग चित्रित करावयाचा असेल, केव्हा एखाद्या प्रभावी ऐतिहासिक घटनेचे दर्शन घडवायचे असेल, केव्हा एखाद्या सामाजिक समस्येचे उद्घाटन करावयाचे असेल तर केव्हा समाजापुढे स्वार्थत्यागी, पराक्रमी जीवनाचे आदर्श उभे करावयाचे असतील. त्या सर्व हेतूंच्या यथातथ्य प्रकटीकरणासाठी प्रत्येक नाटककाराला प्रेक्षकांची पकड घेणारे नाट्यप्रसंग व त्यांतून व्यक्त होत जाणाऱ्या प्रभावी व्यक्तिरेखा निर्माण कराव्या लागतात आणि या दोहींचा संवाद हाच एकमेव आधार असतो. कथानकाच्या बांधणीबद्दलही टीकाकार काही नियमावली तयार करतात, परंतु प्रसंग, व्यक्तिरेखा व संवाद यांत यश मिळवणाऱ्या नाटककाराच्या कथानकातील दोष सहज दृष्टीआड होतात. प्रेक्षकांना परिचित असा कथाभाग, चुरचुरीत संवाद वा कर्णमधुर संगीत यांमुळे नाटकाचे आकर्षण वाढते हे खरे असले तरी प्रारंभापासून अखेरपर्यंत वाचकाला आणि प्रेक्षकाला तन्मय करणारे नाट्य हाच नाटकाचा आत्मा आहे.

तथापि नाटककाराने काही विशिष्ट हेतूने नाटक लिहिले असेल तर त्याच्या सिद्धीसाठी नाटकात परस्परविरोधी विचारप्रणालींचे खंडनमंडन करण्याचा प्रसंग

नाटककारावर येतो. विशेषतः/राजकीय भावना उद्दीपित करण्यासाठी किंवा सामाजिक सुधारणेचा पुरस्कार करण्यासाठीं निर्माण झालेल्या नाटकांतून व्यास-पीठावरच शोभतील अशा व्याख्याना-प्रवचनांची गर्दी उसळलेली दिसते. भाऊ-बंदकी, विद्याहरण, प्रेमसंन्यास, एकच प्याला, रणदुंदुभी, संन्यस्त खड्ग, सोन्याचे देव, जुगार अशा विविध गटांत मोडणाऱ्या अनेक नाटकांतून व्यक्तिनिरपेक्ष विचारप्रतिपादन झालेले आढळून येते. या भाषणातील तर्कशुद्ध कोटिक्रम, पांडित्य वा ओज हे गुण निर्विवाद आहेत. परंतु अशा प्रकारचें विचारप्रधान संवाद (किंवा खरे म्हटले तर वादविवाद) नाटकाला वाङ्मयीन माहात्म्य प्राप्त करून देत नाहीत. परिणामकारक तत्त्वप्रतिपादन हा नाटकाचा वाङ्मयगुण होऊ शकत नाही. नाटकाचा प्रेक्षक व वाचक रसपूर्ण नाट्यप्रसंगाचा आस्वाद घेण्यास उत्सुक असतो. सामाजिक व राजकीय विचार हें कितीही पोटतिडिकेने लिहिलेले असले तरी भावनांचा संग्राम पाहण्यास आलेल्या रसिकांच्या दृष्टीने ते रसभंगकारकच ठरतात/ललितकृतीच्या आस्वादकाला केवळ भावनांचीच भाषा समजते व रिझविते. अमूर्त विचारप्रतिपादनापेक्षा मूर्त व्यक्तीचे जीवन रेखाटून अप्रत्यक्षपणे त्या विचारांचा पुरस्कार करणे हेच नाटकाला मानवण्यासारखे असते. ज्यांना केवळ विशिष्ट विचारांची जागृती घडवून आणावयाचीं आहे त्यांच्यासाठी निबंधासारखे माध्यम उपलब्ध आहेच. नाटकांतील विचारांची प्रेरणा भावनोत्कट जीवनदर्शनातून व्हावी लागते; परंतु नाटकाचे अंतरंग न ओळखणारे किंवा ओळखूनही विचारांचा आवेग न आवरू शकणारे नाटककार नाटकाला वाद-विवादस्पर्धेचे स्वरूप आणून देतात.

असाच प्रकार नाटकाला काव्यमय भाषेने मढवून टाकणाऱ्या नाटककारांच्या कृतीमध्ये आढळून येतो. नाटकातील आशय अधिक आल्हादक व उत्कट तऱ्हेनें व्यक्त होईल, एवढ्यापुरतीच भाषेचो सजावट नाटकाला अवश्य असते. नाटकातील भाषा ही स्वतंत्र अशी वस्तू नसून नाट्यवस्तूचे परिणामकारक प्रकटन करण्याचे ते एक साधन आहे. नाटकातील वातावरण, त्यातील व्यक्ती व प्रसंग, यांचे वास्तव व प्रत्ययकारी दर्शन घडविण्यास समर्थ ठरेल एवढाच भाषाविलास नाटकाला उपकारक ठरतो. परंतु गडकऱ्यांच्यासारखा प्रतिभाशाली नाटककार पात्र-प्रसंगाचा औचित्यविवेक न ठेवता शब्दालंकार व अर्थालंकार यांच्या आतषबाजीने सर्व नाटकभर एक धुंद वातावरण निर्माण करतो. त्यांच्या नाटकांतील लीला-जयंत, भूपाल-वसुंधरा किंवा वृंदावन-कालिंदी यांच्यासारखी प्रमुख पात्रेच काय, पण कंकण-किंकिणी, सुदाम-दामिनी आदी सामान्य व्यक्तीसुद्धा सदासर्वदा काव्यमय भाषेतच बोलत असतात. यामुळेंच भाषा-वैशिष्ट्याने प्रत्येक भूमिकेचे वेगळेपण व्यक्त करण्याचे कसब गडकऱ्यांना साधले नाही. हे वैगुण्य स्पष्टपणे दिसत असले व नाटककाराला अत्यावश्यक असणारा अलिप्तपणा या कल्पनाविलासाने

निष्फळ ठरत असला, तरी गडकऱ्यांच्या भाषेची मोहिनी कोणालाही आवरता येत नाही. नित्याच्या जीवनात कधीही न आढळणारे प्रतिभावैभव, कोटिबाजपणा किंवा शब्दयोजनेतील लयबद्धता हे वाङ्मयाचे गुण नाटकात हानिकारकच ठरतात. केवळ सुभाषित म्हणून, केवळ कल्पनाचित्र म्हणून किंवा केवळ मर्मभेदी टीका म्हणून या वाङ्मयाचे मोल असाधारण असले तरी ही वैशिष्ट्ये मर्यादेबाहेर गेल्याबरोबर नाटकाचा परिपोष करण्याऐवजी नाट्यप्रसंगाचा विरसच करतात. आणि म्हणूनच अशा प्रकारची काव्यालंकारांची जडण-घडण नाटकाचे वाङ्मयीन श्रेष्ठत्व स्थापित करू शकत नाहीत. परंतु किर्लोस्कर-देवलांच्या रसाळ व वास्तवपूर्ण भाषेचा आदर्श समोर असतानादेखील मराठी वाचक ब प्रेक्षक चमत्कृतिप्रधान व कल्पनारम्य अशा कृत्रिम भाषाविष्कारालाच नाटकातील वाङ्मयगुणांचा निकष समजतो. नाटकातील वेधकता अशा भाषेवर अवलंबून नाही. अगदी निरलंकृत भाषेनेसुद्धा रसोत्कटता निर्माण करता येते. स्वत: गडकऱ्यांनी देखील आपल्या एकच प्याला व भावबंधन या नाटकांत हे सिद्ध केलेले आहे.

विचारविलास व भाषाविलास हे दोन्ही वाङ्मयगुण खरे, परंतु नाटकातील त्यांचे स्थान नाट्यसापेक्षच असले पाहिजे, तरच ते नाट्याला पोषक ठरतात. त्याचे औचित्य सांभाळले नाही तर तेच दोषरूप होऊन बसतात. गडकरी, सावरकर, वीर वामनराव जोशी यांच्या नाटकांतून असे अनेक परिच्छेद किंवा प्रवेश गाळून त्यांची प्रयोगसुलभ अशी रंगावृत्ती करावी लागते. नाट्यमूल्य सांभाळणारे वाङ्मयीन अलंकार तेवढेच कायम ठेवून प्रयोग करावा लागतो. हाच अनुभव नाटक वाचतानाही आल्याशिवाय रहात नाही. प्रतिभेच्या दीप्तीमुळे अशा वाङ्मयविलासाबद्दल क्षणभर कौतुक वाटले तरी नाट्याच्या आशयाकडे लक्ष असणाऱ्या सावध व सुजाण वाचकाला त्या अप्रासंगिक अलंकारवैपुल्याचा कंटाळाच येतो. प्रेमसंन्यासमधील जयंताची भूमिका यशस्वीरीत्या सादर करणाऱ्या केशवराव दात्यांनाही, लीला विषप्राशन करते त्या प्रसंगीचे काव्यमय भाषण करताना हे अनौचित्य खटकत असे, ही त्यांनीच सांगितलेली समंजस नटाची प्रतिक्रिया या दृष्टीने विशेष वेधक आहे.

ज्या ठिकाणी काव्यगुणांनी नाट्याला साथ दिलेली असते त्या ठिकाणी वाङ्मयगुण व नाट्यगुण हे पृथक करताच येत नाहीत. त्या ठिकाणचा वाङ्मयाचा शृंगार हा नाट्यवस्तूला भूषणभूतच ठरतो. कारावासात पडलेल्या जयंताला लीलेचे कोरे पत्र मिळाल्यानंतर त्याने केलेले अश्रुमोचन, स्वयंवरातील 'खडा मारायचा झाला तर...' हे रुक्मिणीचे स्वगत किंवा अगदी अलिकडील स्वामिनी नाटकातील काशीचे स्वगत अशी उदाहरणे पाहिली म्हणजे उत्कट काव्याने नटलेले नाट्य साक्षात प्रकटल्याचा भास झाल्याशिवाय राहत नाही. स्वगत भाषणांचा प्रकार

अत्यंत अस्वाभाविक असतानादेखील अशी स्वगते व्यक्तिदर्शन घडवितात आणि नाटकाची गतिमानताही कायम राखतात. हे काव्यात्म नाट्य प्रयोगरूपात प्रभावी ठरतेच पण वाचतानाही त्याचा प्रभाव जाणवतो. विशेषत। ज्या परकीय भाषेतील नाटकांचे प्रयोगरूप पाहता येत नाही अशा हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मोना व्हॅना यासारख्या नाटकातील अविस्मरणीय स्वगते आपल्या काव्यमय नाट्याचा किंवा नाट्यपूर्ण काव्याचा आपल्या वाचकाला साक्षात्कार घडवितात.

मात्र हे नाट्य गुणी नटांच्या अभिनयादी कलांच्या साहाय्याने रंगभूमीवर अवतीर्ण होते तेव्हा त्यांचे दर्शन, केवळ वाचनाने होणाऱ्या समाधानापेक्षा, अधिक मोह घालते आणि ते अप रेहार्यच आहे. या दृष्टीने पाहिले तर वाचकाचा आनद व प्रेक्षकाचा आनंद यांचा थोडा तुलनात्मक विचार करता येतो. वाचकाचा आनंद हा हुकमी स्वरूपाचा व बव्हंशी स्थिर असतो. श्रेष्ठ ललित कृतीच्या वाचनामुळे प्रत्येक वेळी एखादे-दुसरे सौन्दर्यस्थळ नव्यानेच दृष्टीस पडले तरी त्या संपूर्ण कलाकृतीपासून मिळणारे मानसिक समाधान एकाच प्रकारचे असते. नाट्यप्रयोग पाहिजे त्या वेळी पाहणे शक्य होत नाही आणि काही नाटकाचे, विशेषतः अन्य भाषेतील नाटकांचे प्रयोगरूप तर केव्हाच पहावयास मिळत नाही. मात्र ज्या नाटकांचे प्रयोग सतत चालू असतात त्यांचे स्वरूप बदलत्या नटसंचामुळे प्रत्येक वेळी नवा आनंद देते. प्रत्येक बुद्धिमान नट आणि कल्पनाशील दिग्दर्शक जुन्याच नाटकांचे नव्या स्वरूपात दर्शन घडवितो. त्यामुळे वाङ्. मयसौन्दर्य निश्चित असले तरी प्रयोगसौदर्याला अधिकाधिक पैलू पडत जातात. पुण्यप्रभावातील वृंदावनाची वाङमयी मूर्ती कायमच असते. परंतु चिंतामणराव कोल्हटकर, केशवराव दाते आणि नानासाहेब फाटक या तीन नटश्रेष्ठांनी आपापल्या कल्पनेनुसार घडविलेले वृंदावनाचे नाट्यदर्शन त्रिविध स्वरूपाचे असते. अशाच महत्वाकांक्षेने प्रेरित होऊन सुधाकर, घनश्याम, शुक्राचार्य, फाल्गुनराव वगैरे अमर व्यक्तिरेखा वेगवेगळ्या दृष्टिकोणातून मराठी रंगभूमीवर सादर झालेल्या आहेत. आणि आजही, काकाजी'च्या भूमिकेचे अनेकरूपी प्रकटन कलावंताच्या महत्त्वाकांक्षी स्वभावाचेच दर्शन घडवीत आहे. वाङ्.मयरूपातील नाटकाचा आनंद एकाच वेळी जगातला कोणत्याही ठिकाणचा (ती भाषा जाणणारा) रसिक मिळवू शकतो. नाट्यप्रयोगाचे प्रेक्षक मात्र भाषिक सीमेने मर्यादित केले जातात.

संगीतयोजनेमुळे नाटकाच्या आस्वादात जी एक धुंदी निर्माण होते तिचे स्वरूप वेगळ्याच प्रकारचे आहे. मराठी रंगभूमीला तिच्या प्रारंभापासून संगीताचे मोहक लेणे लाभलेले आहे. कर्णमधुर संगीतामुळे मूळ नाट्याचे आवाहन सामान्य रसिकापर्यंतही पोचते आणि त्यामुळे लाभणारा आनंदही गद्य नाटकापेक्षा रम्य असतो. म्हणूनच श्रेष्ठ गद्य नाटकापेक्षा श्रेष्ठ संगीत नाटकाला मिळणारा

लोकाश्रय सदैव जास्त असतो. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकाची प्रसादपूर्ण व नाटकाची गतिमानता कायम ठेवणारी पदे वाचकाला अडथळ्यासारखी केव्हाच वाटली नाहीत, आणि प्रयोगात तर स्वरांचा स्पर्श झाल्यामुळे अनेक गद्यप्राय पदेही सर्वतोमुखी झाली. कोल्हटकर-खाडिलकरांच्या काळातील संगीत, नाट्याचा अंगभूत भाग म्हणून न येता, त्याचे अलंकरण म्हणून आले, आणि तीच भूमिका पुढील कालखंडात जवळ जवळ कायम राहिली. नाट्यवाचकाला या बाह्य शृंगाराचा आनंद थोडाबहुत मिळतो, परंतु रंगभूमीवर मात्र ढंगदार चाली व ख्यातनाम गायक यांमुळे या संगीताभोवती लोकप्रियतेचे तेजोवलय निर्माण झाले. शब्दाश्रयी संगीतापेक्षा स्वरविलासाने नटबिलेल्या संगीताने मराठी रंगभूमीवर एक वेगळेच युग निर्माण झाले. आणि सुभद्रा, भामिनी, देवयानी, रुक्मिणी, रेवती किंवा कृष्ण, चारुदत्त, कोदंड, धैर्यधर, अशा संगीतमय भूमिका अहमहमिकेने सादर करून प्रत्येक युगात ती नाटके पुन्हा पुन्हा गाजविणाऱ्या असामान्य गायकांची एक वैभवशाली परंपराच निर्माण झाली. संगीताची ही शक्ती मान्य करूनसुद्धा मराठी रंगभूमीवर आलेल्या संगीत नाटकांनी संगीताला नाट्यावर मात करू दिलीं नाही, ही त्याची विशेषता आवर्जून ध्यानात घेतली पाहिजे. नाटकातील संगीताची मोहिनी कितीहि जबरदस्त असली तरी सामान्य दर्जाचे नाट्य असलेली संगीत नाटके मराठी प्रेक्षकांनी सरळ वाजूला सारलेली आहेत. उत्कृष्ट स्वरकार व गायक लाभूनही नाट्यशून्य नाट्यकृतीना जीवदान मिळालेले नाही. नंदकुमार, विधिलिखित, अमृतसिद्धी, पटवर्धन, युगांतर, राधामाई अशा अनेक नाटकांतील मधुर पदे आजही मैफलीत किंवा आकाशवाणीवर गायिली गेली म्हणजे संगीत-रसिकांना अविस्मरणीय आनंद देतात; पण ती नाट्य-रसिकांना भुलवू शकली नाहीत. या संदर्भात श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या नाटकातील पदांची कथा विशेष बोधप्रद आहे. स्वतंत्र कल्पनारम्य कथानके, नवीन पद्धतीचें विनोद व पारशी चालीवर रचलेली पदे ही त्यांच्या नाटकांतील नाविन्ये काही काळ प्रेक्षकांना आवडली, परंतु जातिवंत नाट्याच्या अभावी त्यांची सर्व नाटके क्रमशः मागे पडली आणि आता तर ती पूर्णपणे स्मृतिशेष झालेली आहेत. त्यांच्या या अयशस्वी नाट्यसृष्टीतील अनेक पदे, थोडे कष्ट घेतले तर, आजही त्यांतील कल्पकतेमुळे रम्य वाटतात. तरीदेखील ती पदे नाटकाचे आयुष्य वाढवू शकली नाहीत. याउलट किर्लोस्कर-देवलांच्या पदांतील प्रसादगुणसुद्धा नसलेली खाडिलकरांचीं शेकडो पदे त्यातील प्रभावी नाट्य-पोषकतेमुळे स्वतःही अमर झाली व त्यांनी नाटकांनाही अमरपद मिळवून दिले. संगीत-नाटकाच्या यशा-पयशाचा विचार केला म्हणजे नाट्यगुणांना अलंकृत करणारे संगीतच मराठी रसिकांना रिझवू शकले हा निष्कर्ष मान्य करावा लागतो. मराठी रंगभूमीवर लोकप्रिय झालेल्या सर्व संगीत नाटकातील नाट्यगुण एकाच दर्जाचे नाहीत, त्यांत

सरसनीरसता निश्चितपणे आहे. तथापि त्यांचा संपूर्ण अभाव असलेले एकही संगीत नाटक प्रेक्षकांच्या पसंतीला उतरलेले दिसणार नाही.

संगीताप्रमाणेच इतर काही विशिष्ट गुणांमुळे नाटकाचे आकर्षण वाढते. अर्थात त्याचा प्रभाव वाचकांपेक्षा प्रेक्षकांवर अधिक पडतो, पौराणिक, ऐतिहासिक व कल्पनारम्य नाटकांत नेपथ्ययोजनेच्या भव्यतेमुळे नाटकाला एक दर्शनियता प्राप्त होते. त्यातून रामकृष्णादी पौराणिक व्यक्ती शिवाजी-संभाजी यांच्यासारखे ऐतिहासिक युगपुरुष यांच्याविषयी प्रत्येक मराठी रसिकाच्या मनात विशेष आपुलकी असते. ज्ञानेश्वर-तुकारामादी संतपुरुषांच्या बाबतीतही तसाच आदरभाव दिसून येतो. या व्यक्तींच्या जीवनाचे वा त्यांच्या जीवनातील एखाद्या महत्त्वपूर्ण घटनेचे दर्शन घडविणाऱ्या सामान्य नाटकांनासुद्धा थोडा-बहुत लोकाश्रय मिळतो. समकालीन राजकीय विचाराचे प्रतिबिंब उमटविणारी नाटकेंही त्या त्या काळात विशेष चमकलेली आढळतात. कीचकवध, भाऊबंदकी, सत्तेचे गुलाम, रणदुंदुभी. अशी काही नाटके एके काळी लोकप्रियतेच्या शिखरावर गेली होती. दंडधारी हे नेवाळकरांचे सामान्य नाटकसुद्धा त्यातील राजकीय स्वरूपाच्या आशयामुळे काही काळ इतके गाजले की, त्याच्या यशाने संतप्त झालेल्या ब्रिटिश राजवटीने ते सरकारजमा केले होते. सामाजिक आंदोलनांबाबतही हाच इतिहास घडलेला आहे. विधवाविवाह, स्त्रीशिक्षण, जरठ-कुमारीविवाह अशा सामाजिक सुधारणांबाबत सनातनी किंवा सुधारक यांच्यावर चुरचुरीत टीका करणारी तरुणीशिक्षणमालिका सौभाग्यरमा, विनोद, सुदर्शन इ. नाटके केवळ विषयाच्या ताजेपणामुळे लोकप्रिय झाली होती. या नाटकातील कलात्मकता अगदी बेताची असूनही त्यांना प्रासंगिक महत्व प्राप्त झाले होते. गणपतराव जोशी, केशवराव दाते यांच्यासारखे लोकोत्तर अभिनेते किंवा बालगंधर्व, केशवराव भोसले यांच्यासारखे अलौकिक गायक आपल्या कलागुणांच्या जोरावर नाटकाच्या यशात महत्त्वाची भर घालतात. मराठी रंगभूमीवर शेक्सपीअरची नाटके चिरंजीव करण्यात, त्या नाटकांच्या थोरवीइतकेच गणपतराव जोश्यांचे अद्वितीय अभिनयकौशल्य कारणीभूत झाले होते हे विसरता येणार नाही. अगदी अलीकडचे उदाहरण म्हणजे काही वर्षांपूर्वी स्नेहप्रभा प्रधान यांच्या प्रभावी अभिनयामुळे गाजलेल्या 'राणीचा बाग' या नाटकाचे देता येईल.

पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांची दर्शनीयता; त्या कथांविषयी व त्यांतील महापुरुषांबद्दल वाटणारा भक्तिभाव, संताविषयीचा पूज्यभाव, नटसम्राटांच्या संगीत नैपुण्याचे आकर्षण ही सर्व वाङ्मय-बाह्य मूल्ये आहेत; परंतु नाट्यप्रयोगांच्या प्रकटनात ती आपला कमी-अधिक प्रभाव टाकल्याशिवाय रहात नाहीत, ही इतिहाससिद्ध गोष्ट आहे. मात्र नाट्य-संगीताचा विचार

करताना नमूद केलेला निष्कर्ष येथेही त्याच ठामपणाने सांगणे अवश्य आहे. वर निर्देशिलेल्या विविध घटकांमुळे नाटकाचे आकर्षण वाढते, परंतु निर्जीव, गुणहीन नाटकात ते निर्माण होऊ शकत नाही. पौराणिक व ऐतिहासिक कथा रंगवणारी शेकडो नाटके रंगभूमीवर आली; परंतु जी नाट्यगुणसंपन्न होती तीच गाजली व टिकून राहिली. किर्लोस्कर, खाडिलकरादी थोर नाटककारांची नाटके आजही जनमनावरील आपली पकड टिकवून आहेत, या उलट शुक्ल, शिरवळकर, गुप्ते, बोडस, टिपणीस इ. दुय्यम श्रेणीच्या नाटककारांची नाटके आता काळाच्या पडद्याआड गेलेली आहेत. श्रेष्ठ नटांच्या पराक्रमाचीही तीच स्थिती आहे. गणपतराव जोशी, दाते, बालगंधर्व इ. कलावंत कितीही गुणसंपन्न असले तरी त्यांची कला प्रत्येक नाटक चिरंजीव करू शकली नाही. राजकीय व सामाजिक आशय ध्वनित करणारी सामान्य नाटके केव्हाच रंगभूमिवरून अस्तंगत झाली. पण चिरकालीन आवाहन करणारी शारदा, एकच-प्याला, भाउबंदकी, कीचकवध इ. नाट्यगुणसंपन्न नाटकें प्रासंगिकतेवर मात करून आपल्या शाश्वत गुणांचे आजही दर्शन घडवीत आहेत. मराठी वाचक आणि प्रेक्षक ह्यांतील त्रिकालाबाधित कलागुणांमुळे आजही हर्षभरित होत आहेत.

मात्र प्रथितयश नटवर्गाने आपले नाटक थाटामाटात रंगभूमीवर आणलेले पाहण्यास नाटककार नेहमीच आसुसलेला असतो. किंबहुना त्याची सर्व मदार नाटकाच्या प्रेक्षकांवरच खिळलेली असते. वाचकाच्या पसंतीपेक्षा प्रेक्षकाच्या संतोषाची तो विशेष दखल घेतो. याचमुळे ललित लेखकाचे स्वातंत्र्य काहीसे बाधित, निदान मर्यादित, झाल्यासारखे वाटते. परंतु प्रेक्षकांपेक्षाहीं नाटककाराच्या रचनेवर नटवर्गाची विशेष हुकमत चालते, किंबहुना त्याच्या सोयी-गैरसोयींचा व आवडी-निवडींचा विचार करूनच नाटककाराला आपली नाट्यकृती उभी करावी लागते, तेव्हा नट व प्रेक्षक यांच्या अनुकूल-प्रतिकूल कटाक्षांमुळे बंधनात पडणाऱ्या नाटकाच्या परतंत्र अवस्थेचा विचार केला पाहिजे.

एक गोष्ट प्रथमच मान्य केली पाहिजे, ती ही की, मराठीतील बहुतेक अग्रगण्य नाटककार हे प्रयोगशरण आहेत. अण्णासाहेब किर्लोस्करांपासून आपल्या कल्पनेप्रमाणे नाट्यरचना करण्याऐवजी हाताशी असलेल्या नटवर्गाच्या गायना-अभिनयादी गुणांचा विचार करूनच लेखन करण्याची प्रथा सुरू झाली व ती आजतागायत चालू आहे. 'सौभद्र नाटक किर्लोस्कर मंडळीतील नटांकडे पाहून रचिले' अशी कबुली त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेतच आहे. देवलांनी आपले एकमेव स्वतंत्र असे शारदा नाटक लिहिताना, विशेषतः त्यांतील कोदंडाची भूमिका रेखाटताना भाऊराव कोल्हटकरांच्या तेजस्वी गायनाचा विचार केला होता. कीचकवधापासून पुढची सर्व गद्य नाटके खाडिलकरांनी महाराष्ट्र-नाटक-मंडळीसाठी व संगीत

नाटकें किर्लोस्कर व गंधर्व मंडळचांसाठी लिहिली. गडकऱ्यांनी वृंदावन, सुधाकर या भूमिका आपल्यासाठी रेखाटल्या असा गणपतराव बोडसांचा दावा आहे; तर बलवंत-संगीत-मंडळींचा नटसंच ध्यानी घेऊनच गडकऱ्यांनी भावबंधनमधील सर्व भूमिका निर्माण केल्या असे चिंतामणराव कोल्हटकरांनी लिहिले आहे. नंतरच्या कांलखंडात अत्र्यांनी आपली नाटके बालमोहनसाठी, आणि रांगणेकरांनी नाट्य-निकेतनकरिता लिहिली. अशा पूर्वयोजनेत नाटककाराच्यावर आपल्या नाटकात नंतर फेरबदल करण्याची तरी पाळी येत नाही. परंतु मराठी रंगभूमीवरील अनेक प्रमुख नटांनी आपल्या वैयक्तिक आवडी-निवडी पुरविण्यासाठी नाटक-कारांना फेरफार करण्यास भाग पाडले, अशी अनेक उदाहरणे सांगता येतील. गडकरी-वरेरकर यांच्यासारखे प्रथम श्रेणीचे नाटककारदेखील या बाबतीत नटांना नाराज करू शकले नाहीत, मग खरेशास्त्री, वसंत शांताराम देसाई, वा. वा. भोळे प्रभृती नाटककारांनी नटांपुढे मान तुकविली असली तर त्यात आश्चर्य मानण्याचे कारण नाही. अशा स्वरूपाचे फेरफार का करून घेतले जात याचे कारण सांगताना केशवराव दात्यांनी असे उद्‌गार काढले की, 'नाटककाराचे नाटक डोळे मिटून न स्वीकारता आपल्याला हव्या त्या पध्दतीने ते लिहवून घेतले म्हणजे नाटकाची रंगत हुकमी येई.' हे विधान फार मर्यादित अर्थानेच खरे आहे. कारण नटांच्या गुणावर प्रकाश पावतील अशी नाट्यरचना करवून घेतल्यानंतरसुध्दा सत्त्वपरीक्षा, सवतीमत्सर, स्वयंसेवक, विधिलिखित, देशकंटक, तुरुंगाच्या दारात, सावित्री, मेनका अशी अनेक नाटके रंगभूमीवर अयशस्वी ठरली. नाटककारांच्या प्रयोगशरण रचनेमुळे नाटकातील वाङ्‌मयगुण नष्ट होतात असेही दिसत नाही कारण तशी भूमिका घेऊन लिहिलेली सौभद्र, भाऊबंदकी, विद्याहरण, एकच प्याला, भावबंधन, उद्यांचा संसार, वहिनी अशी कित्तीतरी नाटके साहित्यसमीक्षकानी गौरविली आहेत. या सर्व उदाहरणांवरून नाटककारांच्या प्रयोगशरणतेमुळे वाङ्‌मयीन महात्मता किंवा रंगभूमीवरील लोकप्रियता यांमध्ये मूलभूत स्वरूपाचे बदल झालेले मुळीच आढळून येत नाहीत. कारण ती नाटके रंगभूमीवर गाजतातही आणि पडतातही; नाट्यवाङ्‌मयात अढळपदही मिळवतात आणि सर्वदृष्टीनी निकृष्टही ठरतात. आणि म्हणूनच नाटककाराला प्रयोगशरण-वृत्तीबद्दल फारसा दोष देऊ नय. लेखक हा सर्वतंत्रस्वतंत्र असा कलाकार असताना त्याने नाट्यसंस्थेच्या किंवा नटवर्गाच्या मर्यादांचा विचार करणे हे देखील कमीपणाचे आहे असा ऐकांतिक विचार 'नाटक' या वाङ्‌मयप्रकाराबाबत करून चालत नाही. कारण इतर वाङ्‌मयप्रकारांत ललितकृतीची निर्मिती झाली की ती रसिकाच्या पदरात टाकून लेखक बाजूला होतो. परंतु नाटकाचें प्रयोगस्वरूपात दर्शन घडवू इच्छिणाऱ्या नाटककाराला रंगभूमीवरील सहायकांचाही विचार केल्याशिवाय आपल्या कृतीचे यथातथ्य आविष्करण करता येत नाही. 'नाटक'

ही स्वयंपूर्ण अशी कलाकृती असली तरी नाट्यप्रयोग हा अनेकांच्या सहकार्यांचा परिपाक असल्याने नाटककाराला आपल्या सोयीसाठी नाट्यसंस्थेच्या साधन-सामग्रीचा विचार करूनच नाटकाची सजावट करावी लागते.

नाट्यसंस्थेप्रमाणेच नाट्यप्रयोग ज्या प्रेक्षकवर्गासमोर सादर व्हावयाचा त्याची सांस्कृतिक पातळी, ग्रहणशक्ती व अभिरुची यांचा आवाका जाणूनच नाट्य-लेखन करावयाचे असल्याने नाटककाराच्या दृष्टीने तेही एक बंधनच असते आणि त्याचा त्याच्या लेखनावर परिणाम होणे ही गोष्टही अटळ असते. परंतु प्रेक्षकांच्या कुवतीचा विचार न करताच त्यांच्यासमोर आणलेले नाटक पहिल्याच प्रयोगात पडले म्हणजे 'आमचे प्रेक्षक शंभर वर्षे मागे आहेत,' अशी अवहेलनेची भाषा नाटककार व निर्माता यांच्याकडून ऐकावयास मिळते. नाटक हे रसिकांसाठी असते. परंतु नाट्यप्रयोग गर्दीसाठी असल्याने नाटककाराला गर्दीचे मानसशास्त्र जाणून घ्यावे लागते. सर्वसाधारण प्रेक्षकाची धारणाशक्ती उच्चविद्याविभूषित विद्वानापेक्षा थोडी खालच्या पातळीवरची असते, तो परंपराप्रिय असतो आणि नाटकापासून आपले मनोरंजन झाले पाहिजे असा त्याचा आग्रह असतो. परंतु या अपेक्षांकडे दुर्लक्ष करून त्याला परिचित नसणाऱ्या पाश्चात्त्य आचार-विचारांनी भारलेली नाटके त्याच्यासमोर आली तर तो साहजिकच निराश होऊन परत जातो. कोणत्याही नव्या विचारांच्या प्रकटीकरणासाठी किंवा सुधारणेच्या पुरस्कारासाठी प्रेक्षकांना विश्वासात घ्यावे लागते, ही साधी बाब डोळ्याआड करून उपेक्षून नव्या क्रांतिकारक, पुरोगामी आचार-विचारांचे धक्के देऊन समाजाला हादरा देणारे नाटककार आपल्या अपयशाचे खापर प्रेक्षकांच्या सनातनी, प्रतिगामी मनोवृत्तीवर फोडण्याचा केविलवाणा प्रयत्न करतात. वास्तविक पाहता लोकरंजन करणे म्हणजे लोकांचा लाचार अनुनय करणे नव्हे आणि लोकमानसाची नाडी ओळखणे म्हणजे नाटक-काराने त्यांच्यापुढे शरणागती पत्करणे नव्हे. श्रेष्ठ नाटककारांनी असे कधीही मानलेले नाही.

गेल्या ८०।८५ वर्षांच्या मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे अवलोकन केले तर मराठी प्रेक्षकांच्या अभिरुचीचा विकास होत असल्याचेच दिसून येईल. राजकीय, सामाजिक, धार्मिक या क्षेत्रातील नवे नवे विचार ज्या नाटकांतून रसात्मकतेचे अवगुंठन घेऊन आले त्यांचे मराठी रसिकांनी आपुलकीने स्वागतच केलेले आहे, त्यांची उपेक्षा केलेली नाही. प्रक्षोभक राजकीय विचारांना प्रेक्षकांची सहानुभूती सहज मिळू शकते, कारण तशा विचारांचे तांडव त्यांच्याही स्वतंत्र्यप्रेमी हृदयात चालूच असते. परंतु सामाजिक क्षेत्रातील नवे विचार परंपराभिमानी प्रेक्षकाला पटवून देणे कठीण असते. परंतु मराठी प्रेक्षकांच्या सहृदयतेला व न्यायबुद्धीला आवाहन करणारा नाटककार त्यांच्या नकळत त्यांची अंतःकरणे हेलावून सोडताना दृष्टीस पडतो. शारदा, प्रेमसंन्यास, संन्याशाचा संसार हाच

मुलाचा बाप, घराबाहेर, सौभाग्यलक्ष्मी अशी सामाजिक सुधारणांचा जोरदार पुरस्कार करणारी नाटके मराठी रंगभूमीवर यशस्वी झाली. याचे श्रेय समंजसपणे दिग्दर्शित केलेल्या त्यांतील आशयाकडेच आहे. जनमानसाचे अंतरंग अचूक जाणणारा नाटककार लोकमताची कदर करतो, त्यांच्या दृढ श्रद्धांना धक्के बसणार नाहीत याची काळजी घेतो आणि त्यांच्या अभिरुचीच्या मर्यादाही नीट सांभाळतो हे सर्व खरें. परंतु हे सर्व केल्यानंतर तो आपल्या नाटकांतून जे प्रश्न मांडतो किंवा त्यांवरील उपाययोजना सूचीत करतो ती मात्र स्वतःच्या मतानुसार करतो. लोकांच्या पसंती-नापसंतीची तो दखल घेतो पण आपल्या नाटकांतून त्यांना हवे ते न देता आपल्याला हवे ते त्यांना त्यांच्याही नकळत तो स्वीकारायला लावतो. हसत खेळत आपले विचार त्यांच्या पचनी पाडून त्यांची मते सुधारणोन्मुख करतो. त्यांना संतुष्ट ठेवूनही त्यांच्या आहारी न जाता त्यांना नव्या वाटा चोखाळायला लावतो. देवल, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, अत्रे, रांगणेंकर या नाटककारांनी आपल्या अनेक नाट्यकृतींतून ही किमया साध्य करून दाखविलेली आहे.

या विवेचनावरून, नटवर्गाच्या गायनाभिमानाचा व काही प्रमाणात आवडी-निवडींचा विचार नाटककाराला लेखनापूर्वी करावा लागत असला आणि ज्या प्रेक्षकांच्यासमोर नाट्यप्रयोग सादर व्हावयाचा त्यांच्याही मर्यादांकडे लक्ष द्यावे लागत असले तरी श्रेष्ठ नाटककार ही बंधने न मानता त्यांच्या आधारावर आपल्या नाट्यकृतीची उभारणी करतो व साहित्यक्षेत्रात मान्यता आणि रंगभूमीवर लोकप्रियता संपादन करतो हे स्पष्ट होईल. प्रतिभाशून्य नाटककार भडक शृंगार आणि हीन विनोद यांचा मालमसाला वापरून आपली नाटके प्रेक्षकांच्या गळी उतरविण्याचा प्रयत्न करतात व 'प्रेक्षकांच्या समाधानासाठी हे करावे लागते हो' असे त्याचे खोटे समर्थन करतात परंतु १९३५ पर्यंतच्या मराठी रंगभूमीच्या वैभवशाली कालखंडातील अग्रेसर नाटककारांनी आपल्या नाट्यकृतीतून प्रेक्षकांच्या क्षुद्र मनोवासनांचे कोड पुरविण्याऐवजी त्याच्यासमोर उच्च नैतिक मूल्यांचेच आदर्श ठेवले आहेत व त्या मार्गाने प्रेक्षकांची रसिकता उंचावण्याची थोर कामगिरी पार पाडली आहे,

१९३५ नंतरच्या कालखंडातील पुष्कळशा नाट्यकृती पाश्चात्य वळणावर जात चालल्यामुळे नाट्यलेखन व नाट्यदिग्दर्शन या दोन्हींबाबत किर्लोस्कर-युगातील नाटकपरंपरेवर लुब्ध होणारा प्रेक्षक काहीसा गांगरून गेला आहे. हा नवा संप्रदाय १९३८ मधील 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाने सुरू झाला असला तरी नाट्यमन्वंतरच्या (चालकांतील मौलिक मतभेदामुळे झालेल्या) अल्पायुषी कारकीर्दीमुळे तो बराच काळ अस्तंगत झाला होता. गेल्या काही वर्षांत त्याला पुन्हा उजाळा मिळालेला आहे. तत्पूर्वीच्या नाटकांचे स्वरूप शब्दाश्रित,

सहज आकलन होणारे व रसाधिष्ठित होते तर हे नवें नाटच दृश्यप्रधान, अनाकलनीय व केवळ बुद्धिग्राह्य असे आहे. अतिसूक्ष्म मनोविश्लेषण, संमिश्र भावनांची गुंतागुंत व संदिग्ध मुक्तछंदात्मक वाक्ययोजना यांमुळे ते बहुसंख्य वाचकांच्या व प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून जात आहे. त्यातील प्रतीकात्मक नेपथ्य आणि पार्श्वसंगीत व प्रकाशयोजना यांचा अतिरेकी वापर यामुळे ते अधिकच अबोध झालेले आहे. जुन्या काळातील रसपूर्ण जीवनदर्शन घेण्यास सरावलेला मराठी वाचक व प्रेक्षक या आकस्मिक रीतीने अवतरलेल्या नाटचाकडे पाठ फिरवून किर्लोस्करप्रणीत परंपरेतील जुनी नवी रंगतदार नाटके पाहण्यासाठीच पुन्हा पुन्हा गर्दी करीत आहे. तथापि आज क्षीणबल असणारा हा नवीन प्रवाह त्याच्या आशयाच्या व तंत्राच्या नाविन्यामुळें चर्चाविषय झालेला आहे, हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. मराठी रंगभूमीवर त्याची पूर्वपरंपरा नसल्याने त्याचा आस्वाद घेण्याची आज तरी मराठी रसिकाची तयारी झालेली नाही. शेक्सपिअरचे नाटचतंत्र पाश्चात्य असले तरी मराठी नाटककारांनी ते सर्वस्वी स्वीकारले नाही. त्यांनी त्याचे बाह्यांग तेवढे घेतले आणि त्यात भारतीय अंतरंग चपखलपणे बसवून दिले. त्यामुळे त्या पद्धतीने लिहिलेली नाटके वाङ्मयात व रंगभूमीवर मान्यता पावली.

नाटकाचे वाङ्मयमूल्य व प्रयोगमूल्य याचा विचार करताना जे विविध प्रश्न निर्माण होतात त्यांचा परामर्श घेतल्यानंतर त्यातून एकच निष्कर्ष निघतो, की नाटचमूल्य हेच नाटकाचे प्राणतत्त्व आहे, नाटकाच्या वाङ्मयीन विशेषांचा गौरव करताना किंवा त्याच्या प्रायोगिक गुणवत्तेविषयी बोलताना नाटचमूल्य या एकाच विषयावर त्याची परीक्षा केली पाहिजे. नाटक ही ललित वाङ्मयाची एक विलासभूमी असल्याने वाङ्मयकलेच्या उपासकाला त्याने समाधान दिले पाहिजे आणि त्याचे रंगभूमीवर अवतरण होत असल्याने नाटचकलेच्या रसिकाचेही रंजन केले पाहिजे. नाटचमूल्याच्या एकाच धाग्याने ही दोन्ही वैशिष्टये जोडली जातात व त्यांत एकात्मता निर्माण करतात. व्यक्तिदर्शन, प्रसंगचित्रण आणि स्वभावलेखन या सर्वांतून हे नाटच प्रतीत झाले पाहिजे. ही प्रतीती नाटकाचा वाचक व प्रेक्षक या दोघांनाही आली म्हणजे नाटककार कृतार्थ झाला असे म्हणता येईल. वाचकालाही ती प्रतीती जाणवली म्हणजें तो आपल्या घरी आरामखुर्चीवर बसूनही त्यातील वाङ्मयगुणांबरोबरच प्रयोगमूल्यांचाही आस्वाद घेऊ शकतो कादंबरीतील संथ कथानिवेदन किंवा काव्यातील हळुवार भावदर्शन याऐवजी नाटकाचे आकर्षण त्यातील प्रखर नाटचप्रसंगांमुळे निर्माण होते. प्रभावी व्यक्तिदर्शन व धारदार संवादलेखन या साधनांच्या साहाय्याने उभे केलेले समरप्रसंग नाटकाच्या रसिकाला कोणत्याही अवस्थेत तन्मय करू शकतात. नाटचप्रयोग प्रत्यक्ष पहावयाला मिळाला नाही तरी नाटक या वाङ्मयप्रकाराची वैशिष्टये परिचित असलेला सुजाण वाचक

आपल्या कल्पनेने मनश्चक्षूंसमोर प्रयोगसुखाचा अनुभव घेऊ शकतो. मात्र प्रत्यक्ष प्रयोग पाहणाऱ्या रसिकांचा आनंद नाट्यकलेबरोबरच अभिनय, गायन, नेपथ्यदर्शन इ. कलांचे सानिध्याने समृध्द झालेला असल्याने तो त्याच्या सर्व ज्ञानेंद्रियांना सुखविणारा असतो. ती परिणामकारकता नाट्यवाचकाला मिळू शकत नाही. त्याची उणीव नाटकातील सर्व सौंदर्यस्थळांचा आस्वाद घेताना काही प्रमाणात भरून निघते. तरीसुध्दा केवळ वाङ्मयाचा आनंद हा विशिष्ट मर्यादेपर्यंत वाढू शकतो हे मान्य केले पाहिजे. प्रयोगरूपातील नाटकाची कला-संपन्नता मान्य करूनही सुरेल संगीत, अभिनवकौशल्य, चित्र-चातुरी ही त्याची सर्व उपांगे आहेत, ती फक्त प्रधान नाट्यवस्तूच्या उत्कर्षाचेच कार्य करू शकतात हे सदैव ध्यानात ठेवले पाहिजे. या कलांच्या बळावर चैतन्यहीन नाटकाला संजीवन लाभू शकत नाही याचा अनुभव मराठीतील अनेक नाटकांनी आणून दिलेला आहे.

नाटक हा वाङ्मयप्रकार प्रयोगनिरपेक्ष उत्कट आनंद देण्यास समर्थ असला तरी त्याच्या प्रयोगामुळे लाभणाऱ्या आर्थिक व लौकिक यशाची झळाळी पाहिल्यानंतर नाटकाचे सार्थक प्रयोगरूपात प्रकट होण्यातच आहे, अशी नाटककाराची भावना झाली तर ती अनुचित म्हणता येणार नाही. हुकमी प्रयोगातील यश मिळविण्यासाठी नटवर्गाची गुणसंपदा व प्रेक्षकवर्गाची अभिरुची यांचा अंदाज घेऊनच नाट्यलेखनाला आकार प्राप्त होत जातो. तथापि सच्चा नाटककार त्या दोघांच्याही आहारी न जाता, आपली नाट्यकृती उत्तम रीतीने आविष्कृत होईल या दृष्टीने नटांची कला राबवून घेतो आणि प्रेक्षकवर्गाचे मानसशास्त्र जाणून त्याचे रंजन करताकरताच त्याच्यावर जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांचे संस्कार घडवितो. या दृष्टीने मराठी नाटकांचा अभ्यास केला तर रसपूर्ण नाट्य हे त्यांचे एकमेव प्रेरक तत्त्व होते याचा प्रत्यय आल्यावाचून राहत नाही. सर्वोत्कृष्ट नाटकांतील नाट्यमूल्य हे वाङ्मयीन विशेष व प्रायोगिक अनुकूलता या दोन्ही अंगांनी परिपुष्ट झालेले असते. इतर नाटकांतून त्यांचे प्रमाण नाटककाराच्या प्रतिभेच्या कुवतीनुसार कमी-अधिक प्रमाणात आढळते. परंतु दोघांच्या किमान अस्तित्वाशिवाय नाट्यमूल्य निर्माण होणे असंभवनीय आहे. आज जे नव-नाट्य वाङ्मयात व रंगभूमीवर नव्या दमाने प्रविष्ट होत आहे त्यामध्ये मात्र या मूल्यविचारांची पुष्कळच उलटापालट झाल्याची उदाहरणे दिसू लागली आहेत. परंतु त्याचे स्वरुप अद्यापि स्थिर व्हावयाचे असल्याने तत्पूर्वीच्या नाट्यकृतींच्या यशापयशाचीं पाहणी करून मांडलेले निष्कर्षच विचारात घ्यावे लागतील.

★ ★ ★

संगीत मराठी नाटक

कै. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी लिहिलेल्या 'संगीत शाकुंतल' या नाटकाचा पहिला प्रयोग दिनांक ३१ ऑक्टोबर १८८० या दिवशी पुण्यामध्ये झाला. या घटनेला शंभर वर्षे पूर्ण होऊन गेली आहेत. एखाद्या प्रसंगाची शंभरी साजरी होणे हे केवळ इतिहासातील शतकपूर्तीची नोंद, एवढ्या-पुरतेच महत्त्वाचे नसते. निदान संगीत रंगभूमीच्या बाबतीत तरी, १८८० ते १९८० या शंभर वर्षांच्या, विविध अवस्थांतून गेलेल्या संगीत मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे अवलोकन करणे हेच अधिक महत्त्वाचे आहे, कारण मराठी रंगभूमीने केवळ एका कला-प्रांतापुरताच आपला व्याप मर्यादित ठेवलेला नसून मराठी रसिकतेची जडण-घडण करण्याच्या बाबतीतही मराठी नाट्यसंगीताने मोठा वाटा उचलला आहे. ज्यांच्या कलाविलासाचा प्रभाव वर्षानुवर्षे रसिकांच्या मनावर पडला असे प्रतिभाशाली कलाकार या शतकात होऊन गेले. शताब्दीच्या निमित्ताने त्यांच्या कामगिरीचे कृतज्ञतापूर्वक स्मरण करणे आणि उद्याच्या रंगभूमीच्या वाटचालीत त्यांची प्रेरणा किती प्रमाणात उपयुक्त ठरेल याचा विचार करणे या दोन्ही गोष्टींची आज आवश्यकता आहे.

कै. किर्लोस्करप्रणीत संगीत रंगभूमीचा शुभारंभ १८८० मध्ये झालेला असला तरी आधुनिक मराठी रंगभूमीचा उदय मात्र त्यापूर्वी सुमारे ४० वर्षे झाला होता. सांगली येथे राहणारे एक हरहुन्नरी आणि गुणी कलाकार कै. विष्णुदास भावे यांनी सांगलीचे त्यावेळचे अधिपती कै. चिंतामणराव आप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या सूचनेवरून सांगलीलाच १८४३ मध्ये सीतास्वयंवर या संगीत नाटकाचा पहिला प्रयोग करून दाखविला आणि तेव्हापासूनच महाराष्ट्रात मराठी नाट्यकलेची प्राणप्रतिष्ठा झाली. १८४३ ते १८८० या काळात अनेक नाट्य-संस्था निर्माण झाल्या आणि त्यांनी मराठी नाटक सर्वत्र लोकप्रिय केले. ही नाटके संगीतात्मक असली तरी त्यांना वाङमयीन स्वरूप मात्र नव्हते. कारण त्यातील संवाद प्रसंगानुरूप, उत्स्फूर्तपणे म्हटले जात आणि नाटकातील पदे वेगवेगळचा स्त्री-पुरुष भूमिकांसाठी लिहिलेली असली तरी त्यांचे गायन मात्र एकटा सूत्रधारच करीत असे. त्यामुळे पदे विविध रागदारीची असली तरी या

नाटकातील संगीतकलेचा विशेष विकास होऊ शकला नाही. नाटकांची कथानके प्रामुख्याने रामायण-महाभारतातील कथांवर आधारलेली असत आणि मानवी जीवनातील विविध भावभावनांचे त्यात ठराविक पद्धतीने आणि ढोबळपणे प्रकटन होई. १८६० मध्ये कै. कीर्तने यांनी 'थोरले माधवराव पेशवे' हे गद्य नाटक पुस्तक स्वरूपात तयार केले आणि त्याचे प्रयोगही होऊ लागले, परंतु संगीत नाटकांचे स्वरूप मात्र फारसें बदलले नाही. १८७९ मध्ये लिहिलेल्या कै. त्रिलोकेकर या नाटककाराच्या नल-दमयंती नाटकाने मात्र पुढचा टप्पा गाठला. तेव्हापासून नाटकातील भूमिका करणारे नट आपापली पदे स्वतःच गाऊ लागले. १८४३ पासून १८७९ पर्यंत रंगभूमीच्या इतिहासात ज्या नव-नवीन सुधारणा संथ गतीने होत राहिल्या त्या सर्वांचे अत्यंत विकसित आणि कलापूर्ण दर्शन कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या संगीत शाकुंतल नाटकात रसिकांच्या दृष्टीस पडले आणि म्हणूनच कै. किर्लोस्करांना मराठी संगीत रंगभूमीचे जनक अशा यथार्थ शब्दांनी गौरविले जाते.

किर्लोस्करांनी शाकुंतला नाटकानंतर सौभद्र (१८८२) आणि रामराज्य-वियोग (१८८४) अशी आणखी दोन नाटके लिहिली. त्यापैकी सौभद्र नाटकाचें प्रयोग गेली जवळजवळ १०० वर्षें सातत्याने चालू असून त्याने मराठी रसिकांच्या चार पिढ्यांना संगीतमय नाट्याचा निरुपम आनंद मिळवून दिलेला आहे. किर्लोस्करांनी आपल्या संगीताचे स्वरूप हे सर्वांगपरिपूर्ण करण्याचा प्रयत्न केला होता. कीर्तनपरंपरेतील रसपरिपोषक साध्या चाली, खानदानी चाली, कर्नाटकी पध्दतीवरील चाली आणि लावणी थाटाच्या चाली अशा चार प्रकारांचे मनोहर मिश्रण केल्यामुळे तेव्हापासूनच्या नाट्यसंगीताला रसोत्कर्ष साधणारे व लोकमनाला रिझविणारे असे दुहेरी स्वरूप प्राप्त झाले. किर्लोस्करांची नाट्यसंस्था, किर्लोस्कर नाटकमंडळी म्हणजे नाटके करून दाखविणाऱ्या नटांचा समुदाय नव्हतीं. महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात एका अभिजात कलाप्रकाराला मानाचे स्थान मिळवून देणारी ती एक क्रांतिकारक घटना होती. १९ व्या शतकाच्या अखेरच्या चतुष्कात नाटकाला प्रतिष्ठा आणि लोकप्रियता मिळवून देण्याचे कार्य या संस्थेने केलेले आहे. १८८५ मध्ये किर्लोस्करांचे अकाली निधन झाले तरी त्यांचे पट्टशिष्य गोविंद देवल बल्लाळ यांनी ती परंपरा आपल्या गुणसमृध्द अशा नाट्यकृतींच्या बळावर पुढे चालू ठेवली. किर्लोस्करांच्या नाटकांनी लोकरंजनाचे कार्य उत्तमप्रकारे केले, तसे ते देवलांच्या शापसंभ्रम, मृच्छकटिक आणि संशयकल्लोळ या रुपांतरीत नाटकांनी केले. परंतु नाटक हे लोकशिक्षणाचेही एक प्रभावी साधन आहे हे देवलांनी आपल्या शारदा (१८९९) नाटकाच्या साहाय्याने प्रभावीरीत्या पटवून दिले. कलेच्या सर्व कसोटया सांभाळूनही जरठ-कुमारी विवाहासारखी एखादी सामाजिक समस्या परिणामकारक रीतीने रंगभूमीवर मांडता येते हे देवलांनीच

दाखवून दिले. अत्यन्त प्रसादपूर्ण पदरचना व नाट्यपोषक संवाद ही देवलांच्या शैलीची खास वैशिष्ट्यें होती, किंबहुना नाटकाच्या अंतरंगाशी एकरूप झालेले संगीत हा किर्लोस्करी संगीताचा वारसा देवलांनी पुढें चालविला असेही म्हणता येईल.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी या परंपरेला वेगळे वळण लावण्याचा प्रयत्न केला. एका बाजूने समाजसुधारक आणि दुसऱ्या बाजूने सौंदर्योपासक असे त्यांचे व्यक्तिमत्व असल्याने त्यांच्या नाटकांचे अंतरंगही त्या दोन वैशिष्ट्यांनी युक्त झालेले दिसून येईल. 'मूकनायक' (१९०१,) 'गुप्तमंजूष' (१९०३,) मतिविकार (१९०७) प्रेमशोधन (१९१०) इ. नाटकातून कोल्हटकरांनी मद्यपानाचे दुष्परिणाम, स्त्री–शिक्षणाचा व पुनर्विवाहाचा पुरस्कार, विषमविवाहाचा निषेध असे सामाजिक प्रश्न उपस्थित केले. कथानके मात्र कल्पनारम्य स्वरूपाची निवडली. संगीताच्या दृष्टीनेही पारशी व गुजराथी नाटक मंडळ्यांच्या अनुकरणाने, रसपूर्ण संगीतापेक्षा चमत्कृतिपूर्ण उडत्या चाली नाटकात योजिल्या. त्यांची बहुसंख्य पदे ही सुलभ व अर्थसहज नसून काव्यपूर्ण परंतु संस्कृतप्राचुर्यामुळे दुर्बोध झालेली आहेत.

किर्लोस्कर, देवल आणि कोल्हटकर यांची बहुतेक नाटके किर्लोस्कर मंडळीनेच रंगभूमीवर आणली. भाऊराव कोल्हटकर, मोरोबा वाघुलीकर आणि बाळकोबा नाटकर या प्रसिद्ध गायक नटांनी आपल्या गोड गायनाने संगीताचे लोण दूरवर नेऊन पोचविले. विशेषत; भाऊराव कोल्हटकरांच्या दिव्य कंठमाधुर्याची मोहिनी सुमारें वीस वर्षे रसिकांवर पडली होती. राजेमहाराजांच्या दरबारात, मंदिरातल्या कीर्तनसभेत किंवा तमाशाच्या फडात रंगणारे विविध प्रकृतीचे संगीत मराठी नाटकांच्या द्वारा एकाच रंगभूमीवर ऐकायला मिळू लागले.

या सुमारास लो. टिळकांचे सहकारी असलेल्या कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकरांच्या कीचकवध, भाऊबंदकी इ. तेजस्वी गद्य नाटकांनी सारा महाराष्ट्र दणाणून टाकला होता. किर्लोस्कर मंडळींच्या संगीत नाटकाच्या प्रभावाने खाडिलकरही संगीत रंगभूमीकडे वळले आणि १९११ पासून त्यांची रंगतदार नाटके एकामागून एक रंगभूमीवर आली आणि गाजली. त्यांपैकी मानापमान (१९११), विद्याहरण (१९१३), स्वयंवर (१९१६) आणि द्रौपदी (१९१०) ही चार नाटकें विशेष लोकप्रिय ठरली. खाडिलकरांच्या मनातील ध्येयवाद नाटकातील तेजस्वी स्त्री-पुरुषांच्या स्वरुपात रंगभूमीवर अवतरलेला आहे. समाजासमोर उदात्त प्रकृतीचे आणि कणखर व्यक्तिमत्त्वाचे स्त्री-पुरुष उभे करून त्यांच्या त्यागी आणि पराक्रमी जीवनाचे आदर्श प्रेक्षकांसमोर ठेवायचें हे खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचे मुख्य प्रयोजन होते. किंबहुना लो. टिळकांच्या परंपरातील अशा

स्वाभिमानी राष्ट्रवादाला खाडिलकरांनी आपल्या सामर्थ्यशाली लेखणीने नाट्यरूप देण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला असे म्हणावयास हरकत नाही. त्यांच्या अयशस्वी नाटकातूनही त्यांची ही आदर्शवादी प्रवृत्ती दृष्टीस पडते. या नाटकांचे आशय जसे वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत, तशीच त्यातील संगीतयोजनाही मराठी रंगभूमीवर वैशिष्ट्यपूर्ण ठरलेली आहे. किर्लोस्करांच्या परंपरेत ख्याल स्वरूपाच्या गायकीला फार मर्यादित प्रमाणात स्थान मिळाले होते. खाडिलकरांच्या नाटकांचे स्वरकार कै. गोविंदराव टेंबे, गायनाचार्य भास्करबुवा बखले आणि मा. कृष्णराव हे तिघेही भारतीय ख्याल गायकीचे मुरब्बी जाणकार होते. त्यांनी खाडिलकरांच्या नाटकासाठी दिलेल्या चाली, किर्लोस्करी परंपरेपेक्षा वेगळ्या होत्या. किर्लोस्करांच्या संगीताचे स्वरूप नाट्यवस्तूशी अंगभूत असे होते तर खाडिलकरांच्या नाट्यसंगीतात गद्यातील आशय अधिक परिणामकारक करण्याची भूमिका होती. त्यांचे स्वरकार जसे संगीत आणि नाट्य या दोन्ही कलेत वाकबगार होते त्याचप्रमाणे त्या संगीताचे रंगभूमीवर प्रकटन करणारे जोगळेकर, पंढरपूरकरबुवा, पटवर्धनबुवा इ. कलाकारही पट्टीचे गाननिपुण होते. आणि खाडिलकरांच्या संगीत नाटकातून नायिकेची भूमिका करणाऱ्या बालगंधर्वांच्या गायनाभिनयाचे वर्णन करताना तर शब्दही थिटे पडावेत अशीच परिस्थिती होती. खाडिलकरांची वैभवशाली नाट्यकला रंगभूमीवर अजरामर करण्याचे फार मोठे श्रेय बालगंधर्वांच्या अलौकिक गुणविलासाला आहे यात शंका नाही.

खाडिलकरांची संगीत नाटके ज्या कालावधीत रंगभूमीवर आली तो काळ मराठी रंगभूमीच्या ऐन बहराचा काळ होता. ललितकलादर्श, बलवंत, शिवराज, यशवंत इ. अनेक संगीत नाट्यसंस्था आपापल्या हातखंडा नाटकांचे प्रयोग बृहन्महाराष्ट्रात सातत्याने करीत होत्या. केशवराव भोसले, बापूराव पेंढारकर, शंकरराव सरनाईक, दीनानाथ मंगेशकर असे अग्रगण्य गायकनट संगीतप्रेमी रसिकांना संतुष्ट करीत होते. नाट्यकलेचे उत्तमांग जे मराठी नाटक तेही आघाडीवर होते. वरेरकरांनी आपल्या नाटकांतून अनेक ज्वलंत सामाजिक समस्यांना नाट्यरूपात सादर केले. हुंडाविरोधी भावना जागृत करणारे 'हाच मुलाचा बाप' (१९१८), पतितपरावर्तनाचा विषय मांडणारे 'संन्याशाचा' संसार (१९१९), गांधीवादाचा पुरस्कार करणारे 'सत्तेचे गुलाम' (१९२१) या नाटकांचा या संदर्भात उल्लेख करता येईल. त्यावेळच्या राजकारणात विदर्भाचे नेतृत्व करणाऱ्या वीर वामनराव जोशांनी राक्षसी महत्त्वाकांक्षा (१९१३), रणदुंदुभि (१९२७), आणि धर्मसिंहासन (१९३३) या नाटकातून स्वातंत्र्यप्रेमाला आणि तत्प्रीत्यर्थ स्वार्थत्यागाला आवाहन करणारे प्रसंग मोठ्या समर्थ शैलीने रंगविले. इतिहाससंशोधक म्हणून विख्यात झालेल्या वासुदेवशास्त्री खरे यांची उग्रमंगल (१९२२), चित्रवंचना (१९१७) इत्यादी नाटकेही याच काळात

चमकून गेली. य. ना. टिपणीस यानी लिहिलेली शहा-शिवाजी (१९२१), चंद्रग्रहण (१९१७), शिक्का-कटयार (१९२७) ही ऐतिहासिक नाटकेही प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला पसंत पडली होती. वाङ्मयीन श्रेष्ठतेच्या दृष्टीने राम गणेश गडकरी यांना या सर्व नाटककारांच्या प्रभावळीत अग्रपूजेचा मान दिला पाहिजे. त्यांची पुण्यप्रभाव (१९१६), एकच प्याला (१९१९) आणि भावबंधन (१९१९) ही नाटके म्हणजे मराठी रंगदेवतेच्या कंठातील अलंकारच आहेत. खाडिलकरांच्या प्रमाणेंच गडकऱ्यांच्या नाटकातील अनेक स्त्री-पुरुष इतरांच्या करिता स्वसुखाचा त्याग करायला सिद्ध झालेले आहेत. या काळातच अगदी वेगळ्या गुणांच्या बळावर आपली संगीत नाटके बहुजनसमाजाला लोकप्रिय करून दाखविणाऱ्या दोन नाटककारांचा निर्देश करणे अवश्य आहे त्यापैकी कै. माधवराव जोशी यांनी विनोद (१९१३) म्युनिसिपालिटी (१९२५), वऱ्हाडचा पाटील (१९२८) अशी हास्यप्रचुर नाटके लिहून समाजातील अनेक विसंगती प्रेक्षकासमोर ठेवल्या तर कै. बाबाजीराव राणे यांनी संत पुंडलीक, संत तुकाराम, संत दामाजी इ. संतांच्या चरित्रांना नाटचरूप देऊन भक्तिरसाचा जोरकस प्रवाह मराठी नाटचसृष्टीत आणला आणि त्याला मानाचे स्थान मिळवून दिले.

नाटचसृष्टीचा असा चौफेर पसारा वाढत असतानाच १९३१ मध्ये मराठी बोलपटाची नवी मयसृष्टी निर्माण झाल्याने रंगभूमीच्या प्रगतीला जबरदस्त पायबंद बसला. सर्व नाटचसंस्था धडाधड कोसळू लागल्या, रंगभूमीचे आधारस्तंभ बोलपटसृष्टीत शिरण्याच्या मार्गाला लागले आणि एकंदर मराठी रंगभूमी नष्ट होते की काय अशी अवस्था प्राप्त झाली. अशा बिकट काळात प्रथम आचार्य अत्र्यांनी आणि नंतर मो. ग. रांगणेकरांनी रंगभूमीचा कोसळणारा डोलारा सावरून धरण्यासाठी पराकाष्ठेचे प्रयत्न केले. अत्र्यांच्या साष्टांग नमस्कार (१९३३), घराबाहेर (१९३५), लग्नाची बेडी (१९३५), उद्यांचा संसार (१९३६), इ. नाटकांनी रंगभूमीकडे पाठ फिरवून बोलपटाकडे वळलेला मराठी प्रेक्षक काही प्रमाणात तरी रंगभूमीकडे पुन्हा आकृष्ट करण्याचे कार्य केले. रांगणेकरांचे कुलवधू (१९४२), नाटक तर नव्या काळातले 'स्वयंवर' नाटकच ठरावे एवढे लोकप्रिय झाले. त्यांच्या आशीर्वाद (१९४१), माझे घर (१९४५), वहिनी (१९४५), इ. नाटकांचाही उल्लेख करणे आवश्यक आहे.

अत्रे आणि रांगणेकर या दोघांनीही आपल्या काही नाटकातून तत्कालीन सामाजिक प्रश्नांचे उद्घाटन केले होते. दोघांच्याही नाटकातील संगीत तत्पूर्वीच्या खाडिलकरी संगीत योजनेपेक्षा थोडे खेळकर परंतु भावगीतापेक्षा वजनदार अशा स्वरूपाचे होते. काव्यकल्पनांचा अतिरेक न करता अर्थसुलभ पदरचना करण्याचे धोरण दोघांनीही स्वीकारले होते. अत्र्यांच्या लेखणीतील रसरशीत नाटच त्यांच्या

नाटकांच्या लोकप्रियतेचे मुख्य कारण असले तरी छोटा गंधर्वांचे मधुर आवाजातील ढंगदार गायन हेही अन्यांच्या नाटकाचे एक महत्वाचे आकर्षण होते. रांगणेकरांच्या कुलवधू आणि इतर काही नाटकांच्या यशामध्ये ज्योत्स्ना भोळे यांच्या सुरेल आणि रंगतदार गायनाचा मोठा वाटा होता. १९३३ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या आंधळ्यांची शाळा या नाटकात प्रसंगानुकूल भावगीतांची जी योजना करण्यात आली होती तीही ज्योत्स्ना भोळ्यांनी यशस्वी करून दाखविली होती.

नाट्यमन्वंतर, बालमोहन, नाट्यनिकेतन, या संस्थांनी आपापल्या कुवतीप्रमाणे रंगभूमी तगवून धरली असली तरी रंगभूमीचा उत्कर्षकाल केव्हाच मागे पडला होता. १९४३ मध्ये रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव सुमारे ७५ ठिकाणी मोठ्या उत्साहाने साजरा झाला. या उत्सवातून पूर्वी गाजलेल्या अनेक संगीत नाटकांचे पुनरुज्जीवन झाले. या नाटकातून जुन्या प्रथितयश कलाकाराप्रमाणेच नवे दमदार गायक भूमिका करु लागले, आणि पुन्हा एकदा संगीत नाटकांच्याविषयी मराठी रसिकांच्या मनात आकर्षण निर्माण झाले. महाराष्ट्र शासनाने प्रादेशिक नाट्यस्पर्धा सुरू करून नव्या पिढीतील नाटककार, नट, दिग्दर्शक यांच्या गुणांना प्रोत्साहन देण्याचा उपक्रम सुरू केला. यातूनही नाटकसृष्टीची पुन्हा भरभराट होण्याला अनुकूल असे वातावरण तयार झाले. या परिस्थितीत श्री. भालचंद्र पेंढारकरानी जुन्या ललित-कलादर्श या नाट्यसंस्थेची मोठ्या उमेदीने पुन्हा उभारणी केली. या संस्थेने श्री. विद्याधर गोखले यांनी लिहिलेले पंडितराज जगन्नाथ (१९६०) हे नाटक रंगभूमीवर आणले, तेव्हापासून संगीत रंगभूमींचे नवे युग सुरू झाले. विद्याधर गोखल्यांनीच सुवर्णतुला (१९६०) मंदारमाला १९६३) आणि जयजय गौरीशंकर (१९६६) ही आणखी तीन संगीत नाटकें लिहून नव्या संगीत युगाला भक्कम पाया प्राप्त करून दिला. अत्रे-रांगणेकर यांच्या काळापासून सुरू झालेली नाट्य संगीताची परंपरा बाजूला ठेवून विद्याधर गोखल्यांनी आपल्या नाटकातील संगीताचा मोहरा पुन्हा एकदा खाडिलकर युगातील भारदस्त ख्याल गायकीकडे वळविला. राम मराठे, प्रसाद सावकार, भालचंद्र पेंढारकर या गाननिपुण कलाकारांनी गोखल्यांच्या नाटकातील संगीताची परंपरा स्थिरपद केली. त्याच परंपरेतून श्री. पुरुषोत्तम दारव्हेकरांचे कटयार काळजात घुसली, श्री. वसंतराव कानेटकरकृत मत्स्यगंधा आणि मीरा-मधुरा, श्री. शिरवाडकरकृत ययाति आणि देवयानी (१९६६) ही लोकप्रिय संगीत नाटके तयार झाली. श्री. वसंतराव देशपांडे आणि श्री. रामदास कामत यांच्या ढंगदार गायकीला या नाटकातून भरपूर वाव मिळाल्यामुळे संगीतप्रेमी रसिकांनी या नाटकांना चांगला आश्रय दिला. कै. वसंत देसाई आणि पं जितेन्द्र अभिषेकी या स्वरकारांनी या नवीन

युगातील संगीताला विविध प्रकारच्या चाली पुरवून नाट्यसंगीताची पूर्वपरंपरा अधिक समृद्ध केली.

एका बाजूने या ख्याल गायकीला नाटकामध्ये प्राणभूत असे स्थान मिळत असताना आणि ते आजच्या पिढीच्या अभिरुचीलाही मान्य झालेले असताना गेल्या काही वर्षापासून या विदग्ध संगीतकलेच्या बरोबरीने पुरातन अशा लोकसंगीताच्या पुनरुद्धाराचेही प्रयत्न सुरू झाले. कीर्तन परंपरा किंवा लावणी-बाज यांना पूर्वीच नाटकातून प्रवेश मिळाला होता. परंतु सर्वस्वी लोकसंगीताला आधारभूत मानून नाट्य संगीताची योजना झाली नव्हतीं. भूपाळी, धावा, फटका, गोंधळ,भारुड, असे लोकसंगीताच्या द्वारा मौखिक परंपरेने चालत आलेले काव्यप्रकार योजून नाट्यसंगीताचे एक नवे रुप सिद्ध करण्याची धडपड आता नव्याने सुरु झाली आहे. विजय तेंडूलकरांच्या घाशीराम कोतवाल या नाटकात या परंपरागत संगीत प्रकारांचा एवढ्या विलक्षण सफाईने आणि योजनाबद्ध रीतीने वापर करण्यात आला की मुळातील नाटकाचा आशय अत्यंत सामान्य असतानाही लोकसंगीताचा हा देखणा अविष्कार पाहण्यासाठी रसिकांची एकच गर्दी उसळली. अजब न्याय वर्तुळाचा, खंडोबाचं लगीन (१९७९) यातूनही हाच लोकसंगीताचा प्रवाह आग्रहाने आणि चतुराईने योजण्याचे प्रयत्न झाले. वाद्यसंगीताचा मोठ्या प्रमाणावर वापर करून एक वेगळेच वातावरण तयार करण्याचा अभिनव उपक्रम श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी लिहिलेल्या तीन पैशाचा तमाशा (१९७९) या नाटकात झालेला आहे.

संगीत रंगभूमीच्या वाटचालींचा हा शंभर वर्षांचा धावता आढावा पाहिला म्हणजे संगीत नाटकांनी मराठी रसिकांच्या कलाजीवनात केवढे अढळ स्थान मिळविले होते त्यांची कल्पना येते. मध्यंतरीचा, मराठी रंगभूमीच्या अपकर्षाचा, सुमारे पंचवीस वर्षाचा कालखंड वगळला तर संगीत नाटकांची लोकप्रियता केव्हाही कमी झाली नाही. नवी नवी नाटके सतत येत राहिली, त्यातून उदयोन्मुख कलाकार पुढे आले, जुन्या नाटकांतूनही नवे नट रस घेऊ लागले. संगीत रंगभूमीचा सुखदायक प्रवास अखंड चालू राहिला. संगीताला साथ देणाऱ्या वाद्यवृंदाच्या योजनेतही कलानुरूप फेरबदल होत गेले. नाट्यसंगीतच नव्हे तर मराठी रंगभूमी सतत प्रयोगशील राहिली, आणि आपल्या रसिकवृत्ती रिझविणाऱ्या या रंगभूमीला प्रेक्षकांनीही सदैव साथ दिली.

केवळ चार घटका मनोरंजन एवढेच मर्यादित उद्दिष्ट डोळ्यासमोर ठेवून नाटके लिहिणारे काही नाटककार मराठी नाट्यसृष्टीत होते हे खरे, परंतु बहुसंख्य नाटकाकारांनी केवळ सवंग लोकप्रियतेच्या नादी न लागता श्रेष्ठ दर्जाची करमणूक करीत असतानाच आपल्या प्रेक्षकांच्या मनावर काही शाश्वत जीवन-

मूल्यांचे संस्कार करण्याची धडपड केलेली आहे. नवीन नवीन सामाजिक समस्या प्रेक्षकांसमोर ठेवून त्यांना अंतर्मुख करणे, त्यांच्या मनोवृत्ती समाज सुधारणेला अनुकूल बनविणें, पौराणिक ग्रंथातील श्रेष्ठ चारित्र्याच्या व्यक्तिरेखा रंगविणे, इतिहासकाळातील पराक्रमी स्त्री-पुरुषांच्या जीवनकथा रेखाटणे अशी विविध प्रकारची समाजहितकारक दृष्टी मराठी नाटककारांनी अगदी प्रारंभापासून स्वीकारलेली आहे. केवळ श्रुतिसुखद अशा संगीताची योजना केली म्हणजे कोणतेही नाट्यशून्य नाटक रंगभूमीवर यशस्वी करता येते, असे मराठी रंग-भूमीच्या इतिहासात बहुदा एकही उदाहरण दाखविता येणार नाही. कोणत्यातरी रसाचा कमीअधिक उत्कर्ष साधल्याशिवाय संगीत नाटकाला केव्हाही लोकप्रियता मिळू शकली नाही. बालगंधर्व, केशवराव, दीनानाथ अशा प्रतिभाशाली कलावंतांच्या गायनाचा साथ मिळूनही त्यांच्या रंगभूमिवरील गुणहीन नाटकें अयशस्वी ठरलेली आहेत. त्यामुळेच सुरेल संगीताला प्रभावी नाट्याची जोड लाभल्याखेरीज संगीत नाटक प्रेक्षक मान्य करीत नाहीत हाच निष्कर्ष मराठी रंगभूमीच्या शंभर वर्षांच्या इतिहासाच्या आधारे काढावा लागतो.

किर्लोस्करांपासून कानेटकरापर्यंतच्या नाटककारांनी ज्या नाट्यगुणसंपन्न कलाकृती मराठी रसिकांना दिल्या त्यातील त्रिगुणात्मक लोकचरिताचें आल्हादक दर्शन घेण्याचाच आनंद गेली शंभर वर्षे महाराष्ट्रातील नाटकवेडचा प्रेक्षकांना मिळालेला आहे. या आनंदाच्या सुखद स्मृतींची मनात उजळणी करणाऱ्या रसिकांच्या मनात आता मात्र उद्याच्या संगीत रंगभूमीविषयीची शंका निर्माण झालेली आहे. गेल्या काही वर्षात मराठी नाट्यसृष्टीने अभिमान बाळगावा अशी काही नाटकें लिहिली गेली आहेत आणि अभिनयसंपन्न कलाकारांनी त्यांचे समर्थपणे रंगभूमीवर आविष्करणही करून दाखविले आहे. पण हें बहुतेक नाटककार आणि कलाकार प्रामुख्याने गद्य रंगभूमीचे वैभव वाढवीत आहेत. गोखले-कानेटकरांचे संगीत नाटकांचे युग आता अस्तंगत झालेले आहे आणि त्या नाटकांबरोबर जुन्या गाजलेल्या नाटकांचे अविस्मरणीय दर्शन घडविणारे छोटा गंधर्व, राम मराठे, रामदास कामत, जयमाला शिलेदार, प्रसाद सावकार हे कलावंत आता आपल्या प्रौढावस्थेच्या सीमेजवळ आलेले आहेत. कीर्ती शिलेदार, नारायण बोडस यांच्यासारखा एखादा-दुसरा उल्लेखनीय अपवाद वगळता जुन्या-नव्या नाटकातील अमर व्यक्तिरेखा नव्या संगीताने सादर करून रसिकांचो मने जिंकून घेईल असे तरुण कलाकार आजतरी दिसत नाहीत. आणि गोखले-कानेटकरांची जागा घेईल असा ताज्या दमाचा प्रभावी नाटककारही नजरेत येत नाही. नवे नाटककार आणि नवे नट यांच्या अभावी गेली शंभर वर्षे चांगले संगीत पाहण्यासाठी लोटणारी सर्व थरातल्या प्रेक्षकांची गर्दीही ओसरू लागली आहे की काय अशी शंका येण्याजोगे काही अनुभव नाट्य निर्मात्यांनी

नमूद केलेलें आहेत. आणि ही सर्व परिस्थिती ध्यानात घेऊनच शंभर वर्षांचा उज्ज्वल गतकाल असलेल्या संगीत रंगभूमीचा भविष्यकालही उज्ज्वल असेलच अशी ग्वाही देणें कठीण झाले आहे. तथापी किर्लोस्करादी नाटककार आणि बालगंधर्वादी कलाकार यांची पुण्याई आणि संगीत नाटकांच्या ठिकाणची नादब्रह्माची मोहिनी यांचा विचार करता उद्याची संगीत रंगभूमी पूर्वीपेक्षाही संपन्न करणारे कलावंत उदयाला येतील अशी आशा करू या.

★★★

संगीत नाटकांची लोकप्रियता

गेल्या १२५ वर्षांतील मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील सर्वांत लोकप्रिय अशा एकाच घटनेचा निर्देश करायचा म्हटले तर बहुसंख्य रसिक रंगभूमीवरील संगीतालाच अग्रपूजेचा मान देतील यात शंका नाही. १८४३ पासून सुरू झालेल्या विष्णुदास यांच्या युगातील नाटकेही संगीताने नटवलेली असली तरी १८८० मध्ये रंगभूमीवर वठलेल्या अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या शाकुंतल नाटकातील संगीत-श्रवणानेच सुजाण लोकांना नवे संगीत नाटकांचे युग अवतीर्ण झाल्याचा साक्षात्कार झाला, आणि म्हणून मराठी रंगभूमीवरील लोकप्रिय संगीत नाटकांच्या इतिहासाचे हे विहंगमावलोकन करताना किर्लोस्करपूर्व संगीत नाटकांचा विचार न करता १८८० पासून ते आजपर्यंतच्या, म्हणजे सुमारे १०० वर्षांच्या कालखंडातील संगीत नाटकांचाच विचार केलेला आहे. या काळातील रंगभूमीच्या इतिहासाचे बारकाईने अवलोकन करणाऱ्या अभ्यासकाला एक गोष्ट निर्विवादपणे मान्य करावी लागते की या दीर्घ काळात रंगभूमींच्या इतर उपांगासंबंधीच्या लोकप्रियतेत चढउतार झालेले दिसत असले तरी या सर्व काळात संगीत नाटकांची मोहिनी मात्र कायम राहिलेली आहे. या १०० वर्षांच्या काळाचे नाट्य-संगीताच्या दृष्टीने स्थूल मानाने चार टप्पे पाडता येतील.

१) पहिला – किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर यांच्या नाटकांचा काळ (इ. स १८८० ते १९१०).

२) दुसरा – मानापमान नाटकापासूनचा, रंगभूमीच्या ऐन बहराचा काळ म्हणजेच खाडिलकर, वरेरकर, गडकरी, खरेशास्त्री, वीर वामनराव जोशी, देसाई, गुर्जर, टिपणीस यांच्या नाटकांचा काळ (इ. स. १९११ ते १९३५)

३) तिसरा – अपकर्षाचा प्रहार पचवून पुन्हा मराठी रंगभूमीला उत्कर्षाप्रत नेण्याची जिद्दीने खटपट करणाऱ्या मूठभर निष्ठावंत आणि कर्तबगार अशा जुन्या-नव्या कलावंतांच्या प्रयत्नांचा म्हणजेच बालमोहन, नाट्यनिकेतन, कलाविकास राजाराम, प्रभाकर इत्यादि नाट्यसंस्थांच्या धडपडीचा काळ (इ. स. १९३५ ते १९५५),

४) चौथा — मराठी रंगभूमी निश्चितपणे पुन्हा ऊर्जितावस्थेस येत आहे अशा विश्वासाने नव-नवीन प्रयोग करणाऱ्या आणि त्याचबरोबर जुन्या इतिहासातील जे चिरंतन आहे त्याचा नव्याने पुरस्कार करणाऱ्या कलावंतांचा काळ. चिं. य. मराठे, विद्याधर गोखले, वसंत कानेटकर, शिरगोपीकर इ. नाटककारांच्या कर्तृत्वाचा काळ.-इ. स. १९५५ पासून आजपर्यंत.

या चारही खंडातील नाट्यसंगीताचा अनेक दृष्टीनी अभ्यास करता येण्याजोगा आहे व त्यापासून निघणारे निष्कर्ष हे प्रचलित समजुतीपेक्षा वेगळे निघण्याचीही शक्यता आहे. १८८० पासून नाट्यसंगीताचीं योजना कशा प्रकारे बदलत गेली, त्यात नवीन प्रवाह कोणते येऊन मिळाले, नटांच्या सोयीप्रमाणे व इच्छेप्रमाणें संगीताची योजना कशी होत गेली, ख्यालगायकीला महत्त्वाचे स्थान कसें मिळाले, पदांची संख्या व पदांचे गायन यात संकोचविस्तार कसा होत गेला संगीताचा विस्तार नाट्याला बाधक कसा झाला, पुढील काळात संगीताचे प्रस्थ कमी करण्याचे प्रयत्न कसे झाले, अशा कितीतरी दृष्टींनी आपल्या रंगभूमीवरील संगीतयोजनेचा सूक्ष्म परामर्ष घेणे शक्य आहे, आणि रंगभूमीच्या भावी उत्कर्षाच्या दृष्टींने ते अवश्यही आहे. समकालीन प्रेक्षक हा याबाबतीत उदासीन होता असे म्हणता येणार आहे, डॉ. वाळिंबे यांच्या 'मराठी नाट्यसमीक्षा' या ग्रंथावरून हे स्पष्ट होते की, नाटकातील गुणावगुणासंबंधी निर्भीड प्रतिपादन करायला जुन्या काळचें प्रेक्षक मुळीच अनमान करीत नसत. त्या काळीही नाटकातील संगीताबाबत विविध प्रकारचे मताविष्करण झालेले आहे. गेल्या काही वर्षांत ना. सी. फडके, वसंत शांताराम देसाई, ह. रा. महाजनी, केशवराव भोळे, बाबुराव जोशी या मर्मज्ञ समीक्षकांनी नाट्यसंगीताची भिन्नभिन्न प्रकारे आलोचना केलेली आहे. नाट्यसंगीत हा मराठी रंगभूमीच्या कंठातील अत्यंत तेजस्वी असा अलंकार आहे, या एका टोकापासून तो 'मराठी रंगभूमीचा अपकर्ष होण्यास नाट्यसंगीत (आणि संगीत नट) हेच प्रमुख कारण आहे.' या टोकापर्यंत वरील समीक्षकांच्या विचारांचा लंबक झुकलेला आहे.

प्रस्तुतच्या लेखात केवळ एकाच दृष्टिकोनातून नाट्यसंगीताचे स्वरूप, पाहण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. सर्व प्रश्नांचा एका लेखात विचार करणे शक्यच नाही. संगीत नाटकांच्यां लोकप्रियतेचे रहस्य मुख्यतः कोणत्या गोष्टीत आहे? संगीताच्या चटकदार चाली, प्रासादिक व नाट्यपोषक पदरचना, पट्टीचे गायक का आणखी काही ? नाट्यशून्य संगीत नाटके मराठी रंगभूमीवर लोकमान्यता मिळवू शकली का ? हे प्रश्न अनेक दिसले तरी त्या सर्वांच्या पाठीमागे एकच मूलभूत प्रश्न आहे की, प्रभावीं नाट्याची जोड लाभली नाही तर केवळ सुरेल संगीत ऐकून प्रेक्षक संतुष्ट होतात का ? निदान रंगभूमीच्या आजपर्यंतच्या तिहासात अशी उदाहरणे दाखविता येतात का ? मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचे

जे चार टप्पे वर सांगितले त्यांची थोडी बारकाईने पहाणी केली म्हणजे वरील प्रश्नांची उत्तरे देता येतील.

पहिल्या कालखंडात मराठी रंगभूमीवर ज्या रूपांतरित नाटकांचे प्रयोग झाले त्यापैकी किर्लोस्करकृत शाकुंतल आणि देवलकृत मृच्छकटिक ही नाटके सर्वस्वी यशस्वी झाली. मात्र शाकुंतलातील नाजुक काव्यात्मतेपेक्षा मृच्छकटिकातील विविधरंगी नाट्य सामान्य जनमनाला अधिक प्रिय होण्याजोगे असल्यामुळे आज शाकुंतल विस्मृतप्राय झाले असले तरी मृच्छकटिकाचे अधून मधून का होईना, परंतु नेहमी प्रयोग होत असतात. या दोन्ही नाटकातील रसवत्ता ही मुद्दाम विस्ताराने सांगण्याची काही आवश्यकता नाही. त्यामुळेच किर्लोस्कर-देवलांच्या सहजसुलभ अशा गोड पदरचनेचा या नाटकांच्या यशात महत्त्वाचा वाटा असला तरी त्या नाटकांचे चिरकालीन आकर्षण हे त्यातील हृदयंगम अशा कथाचित्रणात आणि रसविलासात आहे. सौभद्र आणि शारदा ही याच काळातील परंतु स्वतंत्र अशी चिरतरुण ठरलेली नाटके आपल्या आंतरिक गुणसमुच्चयाने आजतागायत मराठी रसिकांना रिझवीत आहेत. त्यातील पदे अमरत्वाचे वरदान घेऊन आलेली आहेत हे खरेच, परंतु त्यांना सौभद्रातील आल्हाददायक प्रणयाची आणि शारदेतील हृदयस्पर्शी कारुण्याची बैठक प्राप्त झालेली आहे हे दुर्लक्षिता येणार नाही. याच काळात माधवराव पाटणकरांच्या विक्रमशशिकला आणि सत्यविजय या नाटकांनी गिरणगांवी प्रेक्षकात कमालीची लोकप्रियता मिळवली होती. तमाशाच्या पातळीवरील विनोद आणि छकडचाच्या चालीवरील शृंगारिक पदे यांमुळे पाटणकरी नाटके सामान्य लोकांना पसंत पडली होती हे तत्कालीन उच्चभ्रू टीकाकारांचे मत असले तरी आज ती नाटके वाचणाऱ्या रसिकाला त्यातील साधीसुधी पण नीतिपर अशी प्रसंगरचना आणि त्यांना अनुरूप अशी सुबोध चालीवरील पदे यांचा प्रत्यय आल्याखेरीज रहात नाही,

वीरतनय, मूकनायक, प्रेमशोधन ही श्रीपाद कृष्णांची नवीन धर्तीची नाटकें त्या काळातील प्रेक्षकाला काही काळ चांगली पसंत पडली होती. वीरतनय नाटकातील नावीन्यपूर्ण संगीत आणि मूकनायकातील दर्जेदार संगीत हे त्या नाटकांचे एक मोठे आकर्षण होते. कोल्हटकरांचे हे संगीत भाऊराव कोल्हटकर, बालगंधर्व, नानासाहेब जोगळेकर, कृष्णराव गोरे यांच्यासारख्या अग्रेसर कलाकारांच्या कंठातून ऐकावयाला मिळत असे. किर्लोस्कर मंडळींच्या परिसरात वावरलेले गोविंदराव टेंबे, गणपतराव बोडस यासारख्या जाणकारांनी या संगीताचा मोठ्या कौतुकाने निर्देश केला आहे. परंतु काही काळ प्रेक्षक वेधून घेणारी ही नाटके हळूहळू मागे पडली आणि आज तर कोल्हटकरांचें एकही नाटक रंगभूमीवर टिकून राहिलेले नाही. 'माझी नाटके रंगभूमीवर आली म्हणजे तात्यांची नाटके बुधवारची होतील' ही गडकऱ्यांची भविष्यवाणी

खाडिलकरांच्या संगीत नाटकानीच प्रत्यक्षात सार्थ केली होती आणि गडकऱ्यांची नाटके रंगभूमीवर आल्यानंतर कोल्हटकरांची नाटके जवळ जवळ अस्तंगतच झाली. मुंबई मराठी साहित्य संघाने आपल्या वार्षिक नाट्योत्सवातून जुनी गाजलेली नाटके पुन्हा रसिकांपुढे आणण्याचा उपक्रम केला होता, पण अशा नाट्योत्सवात प्रथितयश गायकांचा समावेश असूनही कोल्हटकरांची नाटके प्रेक्षकांना संतुष्ट करू शकली नाहीत. त्यांचे रसशून्य नाट्य, संगीताचा आधार घेऊनहि उभे राहण्यास असमर्थ ठरले. देवलांची विक्रमोर्वशीय आणि शापसंभ्रम ही नाटके संस्कृताश्रित होती. पैकी विक्रमोर्वशीय नाटकातील नाट्याभावामुळे ते रसिकांना केव्हाच आवडले नाही. भाऊरावांचे दिव्य कंठमाधुर्य आणि देवलांची रमणीय पदरचना यामुळे शापसंभ्रम प्रथम काही वर्षे टिकून होते; पण त्यातील गुंतागुंतीचे व दुपदरी कथानक प्रेक्षकांना फार काळ आकर्षून घेऊ शकले नाही.

१९१० ते १९३५ हा केवळ संगीत नाटकांचाच नव्हे तर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचाहि परमोत्कर्षाचा काळ समजला जातो. या अवधीत नट, नाटके आणि नाटककार यांची एक अविस्मरणीय अशी मालिका लखलखून गेली. गद्य रंगभूमीच्या दृष्टीने पाहिले तर महाराष्ट्र, शाहूनगरवासी, चित्ताकर्षक, लोकमान्य, भारत इत्यादी नाट्य-संस्थांच्या रंगभूमीवर आलेली खाडिलकर, शिरवळकर, केळकर, औंधकर, खरेशास्त्री यांची नाटके गणपतराव जोशी, भागवत, टिपणीसबंधू, नानबा गोखले, केशवराव दाते या नटरत्नांनी गाजवली. हे त्यांचे कर्तृत्व मान्य करूनही संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेची बरोबरी गद्य नाटके करू शकली नाहीत हेही नमूद करणे अवश्य आहे. संगीत नाटकांच्या यशामुळे विपुल द्रव्यार्जन करणाऱ्या संगीत नाट्यसंस्थांचा दिमाख हा सदैव वरचढच ठरला होता. संगीत नाटकांचा श्रेष्ठ गद्य नाटकांवरील हा वरचष्मा पाहिला म्हणजे बाह्यात्कारी असे वाटू लागते की, संगीत हेच त्याचे एकमेव कारण आहे. काही नामवंत समीक्षकांनी या मताचा पाठपुरावाही केलेला आहे. परंतु वस्तुस्थिती वेगळी आहे.

या पंचवीस वर्षांत ज्या संगीत नाटकांना प्रथम श्रेणीचे किंवा मध्यम श्रेणीचे यश मिळाले त्यांचा विचार केला तर असे स्पष्टपणे दिसते कीं केवळ कर्णमधुर संगीत हे संगीत नाटकांना चिरकालीन यशस्विता मिळवून देऊ शकत नाही. नाटककार प्रथितयश असला, नाट्यसंस्था मातबर असली आणि गायक नट लोकोत्तर असले तरी देखील नाटकाच्या यशाची खात्री देता येत नाहीं. खाडिलकरकृत मानापमान, विद्याहरण, स्वयंवर, द्रौपदी, गडकरीकृत पुण्यप्रभाव, एकच प्याला, भावबंधन, वरेरकरकृत कुंजविहारी, हाच मुलाचा बाप, सन्याशाचा संसार, सत्तेचे गुलाम, खरेशास्त्रीकृत चित्रवंचना आणि उग्रमंगल, वीर वामनराव जोशीकृत राक्षसी महत्वाकांक्षा आणि रणदुंदुभी, टिपणीसकृत शहाशिवाजी आणि शिक्काकटार आणि राजापूरकरांची तुकाराम व पुंडलीक ही संगीत नाटके

सर्वतोपरी यशस्वी झाली असे म्हणावयास हरकत नाही. जोगळेकर, बालगंधर्व, केशवराव भोसले, दीनानाथ, पेंढारकर, मा. कृष्णराव, पंढरपूरकरबुवा, सवाई गंधर्व, सरनाईक या गंधर्वनगरीच्या कलाकारांनी वरील नाटकातील पदे महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यात नेऊन पोचविली हे ऐतिहासिक सत्य सर्वमान्य आहे. प्रभावी नाट्यप्रसंग, ठसठशीत व्यक्तिचित्रण, खटकेबाज संवाद इ. नाट्यगुणांच्या दृष्टीने ही सर्व नाटके सारख्याच तोलामोलाची होती असे म्हणता येणार नाही. तथापि ही सर्वच नाटके त्यातील संगीत वगळूनही रंगतदार होती. संगीताइतकेच त्यातील समरप्रसंग प्रेक्षकांना खिळवून ठेवीत होते आणि संगीतलहरींप्रमाणेच त्यातील अमर व्यक्तिरेखा नाटक पाहिल्यानंतर अनेक दिवस प्रेक्षकांच्या रसिक हृदयाला बेचैन करीत होत्या.

याच कालखंडात हेच नट-नाटककार एकत्र येऊन त्यांनी सादर केलेली इतरही नाटके अव्याहतपणे रंगभूमीवर येत होती. परंतु वरील नाटकांसारखे यश त्यांना मिळू शकले नाही. काही नाटके सुरुवातीला थोडीशी यशस्वी झाल्यासारखी दिसली तरी त्यांचें नावीन्य ओसरल्याबरोबर ती मागे पडली आणि काही तर रंगभूमीवर अल्पकाळही टिकू शकली नाहीत. एकट्या गंधर्व नाटक मंडळीचा इतिहास पाहिला तर कोल्हटकरकृत सहचारिणी, गुर्जरकृत नंदकुमार, टिपणीसकृत आशानिराशा, खाडिलकरकृत मेनका व सावित्री आणि वसंतराव देसाईकृत विधिलिखित व अमृतसिद्धी ही नाटके बालगंधर्वांनी आपल्या नेहमीच्या वैभवात रंगभूमीवर आणली, परंतु बालगंधर्वांदि असामान्य गायक, मा. कृष्णरावांसारखे जनमनाची अचूक नाडी ओळखणारे रसिले संगीत दिग्दर्शक आणि तिरखवा-कादरबक्ष यांच्यासारखे अजोड वादक असा अभूतपूर्व संगम होऊनही ही नाटके यशस्वी झाली नाहीत. या नाटकातील संगीताने काही काळ रसिकांना मंत्रमुग्ध केले असले तरी त्यातील उत्कट नाट्याची उणीव चिरकालीन यशाला मारक ठरली. ललितकलादर्शच्या व्रतपालन, दामिनी या नाटकात केशवराव भोसल्यांची तेजस्वी गायकी होतीच, पण ती सामान्य मगदुराची नाटके तेव्हाच विस्मृत झाली. पुढील काळात बापूराव पेंढारकरांनी तुरुंगाच्या दारात, करग्रहण ही वरेरकरांची नाटके मोठ्या हौसेने रंगभूमीवर आणली. त्यासाठी पु. श्री. काळ्यांची अविस्मरणीय चित्रकलाही त्यांच्या दिमतीला दिली. पण ती नीरस नाटके प्रेक्षकांनी केव्हाच बाजूला ठेवली. कोल्हटकरांच्या प्रेमशोधन नाटकाची रंगावृत्तीही त्यातील उत्कृष्ट नाट्याच्या अभावी ललितकलेला यश मिळवून देऊ शकली नाही. याउलट कृष्णार्जुनयुद्ध, वधूपरीक्षा ही गद्यस्वरूपात यशस्वी ठरलेली नाटके संगीताची सजावट केल्यावरही यशस्वीच राहिली. गोविंदराव टेंब्यांनी आपल्या पटवर्धन आणि तुलसीदास या नाटकांसाठी ललितमधुर अशी पदे लिहिली होती आणि शंकरराव सरनाईकांच्यासारखा कोकिळाकंठी गायक लाभल्यामुळे त्या

पदांना मोहक चालीही लावल्या होत्या. पण प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला हात घालतील असे प्रसंग निर्माण करण्याची नाट्यशक्ती टेंब्यांच्या लेखणीत नसल्याने ती नाटके फार काळ चालली नाहीत. बळवंत मंडळीच्या रंगभूमीवरील भाववंधन, रणदुंदुभी उग्रमंगल या नाटकातील मा. दीनानाथ मंगेशकरांची तेजस्वी गायकी रसिकांना कित्येक वर्षे झुलवीत होती पण त्या नाटकातील प्रसंगांची नाट्यपूर्णताही त्या गायकीला शोभेल अशीच होती. गुर्जरकृत राजलक्ष्मी, सावरकरकृत सन्यस्त खड्ग अशा नाटकात दीनानाथांच्या गायनाचा विलास असूनही ती नाटके प्रेक्षकांना समाधान देऊ शकली नाहीत; कारण गुर्जरांचे नाटक मुळातच कृत्रिम तर सावरकरांची भाषा कमालीची बोजड. नूतन संगीत विद्यालयाच्या नाट्यशाखेत हिराबाई वडोदेकर सुरेशबाबू, सवाई गंधर्व असे किराणा गायकीचें तीन थोर कलावंत एकत्रित झाले होते. त्यांना शुक्लांच्या नाट्यचतुर लेखणीने लिहिलेले साध्वी मीराबाई नाटक मिळाले व ते चांगलें चाललेही. पण याच कलाकारांची गायकी वरेरकरकृत जागती ज्योत, शिवाजीला शह किंवा अत्यंत नाट्यपूर्ण पदे असलेले प्रा. फडक्यांचे युगांतर या नाट्यशून्य नाटकांना चिरंजीव करू शकली नाहीत. महाराष्ट्रातील संतांची चरित्रे आणि अभंग किती लोकप्रिय आहेत हे सांगायला नको. राजापूरकर नाटक मंडळीने तुकाराम, दामाजी, पुंडलीक या संताच्या जीवनाचे भक्तिरसाने ओथंबलेले वर्णन करणारी नाटकें लिहवून घेतली व ती सर्व थरातील रसिकांना अतिशय पसंत पडली. पण त्याच संस्थेने रंगभूमीवर अणलेल्या सन्त भानुदास नाटकाला साहित्य सम्राट केळकरांच्या लेखणीचा स्पर्श होऊनही नाट्यगुणांच्या अभावामुळे ते लोकांच्या पसंतीला पात्र ठरले नाही.

एकाच नाट्यसंस्थेच्या इतिहासातील यशस्वी व अयशस्वी अशा नाट्यकृतींचा तुलनात्मक विचार केला म्हणजे हा मुद्दा आणखी स्पष्ट होईल. गंधर्व नाटक मंडळींच्या नाटकांचे मुख्य आकर्षण म्हणजे बालगंधर्वांचे स्वर्गीय गायन असा अभिप्राय अनेक टीकाकारांनी व्यक्त केलेला आहे. पण रसिकांचे मत मात्र वेगळेच होते. एकच प्याला आणि स्वयंवर ही गंधर्व मंडळीची अमर नाटके. बालगंधर्वांच्या गायनाभिनयाचा अभूतपूर्व असा कलाविलास या नाटकात पहायला मिळत असे. केवळ संगीताच्या बाजूने विचार केला तर खानदानी गायकीच्या दृष्टीने एकच प्याला नाटकापेक्षा स्वयंवर नाटकाची योग्यता निःसंशय सरस आहे. पण रसवत्तेच्या दृष्टीने किंवा परिणामकारकतेच्या दृष्टीने एकच प्याल्याची श्रेष्ठता निर्विवाद असल्याने प्रेक्षकांवर अधिक प्रभाव पडला तो सिंधूचा; रुक्मिणीचा नव्हे. रत्नाकर मासिकाच्या गंधर्व-गुण-गौरव अंकावरून (जुलै १९३१) ही गोष्ट सिद्ध झालेली आहे की स्वयंवरपेक्षा एकच प्याल्याचे प्रयोग अधिक प्रमाणात होत असत. १९२१ ते १९३१ या काळात स्वयंवर नाटकाचे १९९ प्रयोग झाले; तर एकच प्याला नाटकाचे २५७ प्रयोग झाले.

याहीपेक्षा द्रौपदी आणि नंदकुमार या गंधर्व मंडळींच्या रंगभूमीवरील दोन पौराणिक नाटकांची कथा अधिक उद्‌बोधक आहे. द्रौपदी नाटकासाठी गायनाचार्य भास्करबुवा बखले यांनी चाली दिलेल्या असल्या तरी गंधर्व मंडळींच्या इतर नाटकातील दर्जेदार संगीताशी तुलना केली तर द्रौपदी नाटकातील चाली मध्यम दर्जाच्या होत्या याविषयी दुमत होणार नाही. याउलट नंदकुमार नाटकासाठी चाली देण्याची जबाबदारी घेतलेल्या मा. कृष्णरावांनी नन्दकुमार नाटकासाठी एकापेक्षा एक सरस अशा चाली निवडल्या होत्या आणि त्यांना अनुरुप अशा शब्दांचा साज गुर्जरांनी चढवला होता. पण प्रेक्षकांनी द्रौपदी पहाण्यासाठी वर्षानुवर्षे गर्दी केली आणि नंदकुमार नाटक मात्र बाजूला ठेवून दिले. नंदकुमार नाटकातील मधुर संगीत ऐकण्यापेक्षा द्रौपदी नाटकाच्या पहिल्या व तिसऱ्या अंकातील प्रभावी नाट्य पहाणेच त्यावेळच्या संगीतलोलुप प्रेक्षकांनी अधिक पसंत केले.

बलवंत मंडळीच्या उग्रमंगल व भावबंधन या नाटकांची स्थिती याच निष्कर्षाचा पाठपुरावा करणारी आहे. खरेशास्त्र्यांचे नाटक अगदी सामान्य नव्हते. नाट्यप्रसंग आणि संगीत या दोन्ही दृष्टीनी उग्रमंगल संपन्न होते. केवळ उत्पन्नाची सरासरी पाहिली तर भावबंधनच्या बरोबरीने उग्रमंगल नाटकाला लोकाश्रय मिळत होता हे 'बहुरूपी' तील आकडेवारीवरून दिसते, पण प्रयोगांच्या संख्येचा विचार केला म्हणजे उग्रमंगलपेक्षा संगीताच्या दृष्टीने कमजोर असलेल्या पण रसोत्कटतेच्या दृष्टीने श्रेष्ठ असलेल्या भावबंधन नाटकाचेच अव्याहत प्रयोग होत राहिल्याचे दिसून येते. उग्रमंगल मात्र त्याचा पहिला बहर ओसरल्यावर मागे पडले.

१९३० नंतर प्रथम चित्रपटांचे व नंतर बोलपटांचे आगमन झाले. त्या नवकलेचे सामर्थ्य ओळखून रंगभूमीचे परंपरागत स्वरूप बदलण्याचा प्रयत्न करणारी एखादी समर्थ व युगप्रवर्तक नाट्यसंस्था या काळात उदयाला आली असती तर रुपेरी पडद्याच्या झगमगाटापुढे रंगभूमीचे डोळे अल्पावकाशातच पांढरे होण्याची जी पाळी आली, ती आली नसती. परंतु तसा कर्तबगार नेता रंगभूमीला या काळात मिळाला नाही. त्यामुळे रंगभूमीच्या त्या वैभवशाली युगाची परिसमाप्ती झाल्याचे दृश्य दिसू लागले. बालमोहन नाटक मंडळीने आचार्य अत्र्यांच्या नाट्यकृतीच्या जोरावर रंगभूमीचे निशाण १९४० पर्यंत फडकत ठेवण्याचा मोठा अटीतटीचा प्रयत्न केला. परंतु ज्या महाराष्ट्रात एका वेळी शेकडो नाट्यसंस्था मराठी रसिकांना नाट्यकलेचे दर्शन घडवीत तेथे एखाद-दुसऱ्या नाट्यसंस्थेच्या प्रयत्नांनी कार्यभाग होण्यासारखा नव्हता. या स्थितीत मराठी रंगभूमीची इतिश्री होते की काय अशी परिस्थिती निर्माण झाली. त्या मरणोन्मुख रंगभूमीला थोडे चलनवलन करण्यापुरती शक्ती व प्रेरणा १९४३ मध्ये सर्व

महाराष्ट्रभर मोठ्या उत्साहाने गाजलेल्या शतसांवत्सरिक उत्सवांनी दिली. त्या चैतन्यामुळे, पद्धतशीरपणे नाट्यव्यवसायाची पुनर्घटना होण्याइतकी परिस्थिती पालटली नसली तरी मराठी मनाला लागलेले नाटकाचे वेड पुन्हा एकदा प्रकट झाले आणि विपन्न अवस्थेतही चारुदत्ताला न सोडणाऱ्या मैत्रेयाप्रमाणे मराठी रसिकही रंगभूमीला सदैव साथ देण्यास तयार असल्याचे दृश्य दिसू लागले. शतसांवत्सरिक उत्सवात रसिकांसमोर आलेले जुने नट नव्या उत्साहाने पूर्वी गाजलेल्या नाटकांचे संयुक्त प्रयोग घडवून आणण्यात रंगून गेले. त्याचबरोबर नव्या पिढीतील कलावंत व निर्माते नव्या नाटकाचे दर्शन घडवू लागले.

१९३५ ते १९५४ या काळात बालमोहन, नाट्यनिकेतन, कलाविकास या नवोदित नाट्यसंस्थांनी अनेक नवीन संगीत नाटके रंगभूमीवर आणली. त्यापैकी आचार्य अत्र्यांची बहुतेक नाटके, रांगणेकरांची आशीर्वाद, कुलवधू, माझे घर ही नाटके, नागेश जोशींचे देवमाणूस, डॉ. वर्टीकृत राणीचा बाग या, प्रयोगांची शतके ओलांडणाऱ्या नाट्यकृतींचा निर्देश करणे अवश्य आहे. अत्र्यांच्या लोकप्रिय नाटकातून छोटा गंधर्वांचें सुरेल संगीत ऐकायला मिळत होते आणि अत्र्यांची रचनाही अर्थसहज व नाट्योत्कर्ष साधणारी होती. तथापी संगीत हे अत्र्यांच्या नाटकातील एकमेव किंवा प्रमुख आकर्षण होते असे म्हणता येणार नाही. अत्र्यांच्या लेखणीतील रसरशीत नाट्यगुण हीच त्यांची मुख्य शक्ती होती. नाट्यनिकेतनच्या अनेक नाटकांना ज्योत्स्नाबाई भोळे यांच्या मधुर आणि रसपूर्ण गायकीचीं जोड मिळाली होती. परंतु अशा अनेक नाटकांमध्ये, असामान्य लोकप्रियता फक्त काहीं नाटकांच्याच वाट्याला आली. ज्योत्स्नाबाईंची प्रमुख भूमिका असलेली अलंकार, एक होता म्हातारा, कोणे एके काळी, भाग्योदय इ. नाटके कमी अधिक प्रयोगानंतर आज नामशेष झाली आहेत. नाट्यनिकेतनच्या अन्य नाटकांतून रांगणेकरांनी काही नवोदित सुरेल गायकांना प्रमुख भूमिका दिल्या होत्या. प्रसाद सावकार व प्रभा अत्रे (लिलाव), सुरेश हळदणकर (जयजयकार) यांचा उल्लेख करता येईल परंतु 'काळजाला हात घालील असा ज्वलंत संघर्ष' कोणत्याच नाटकात नसल्याने या कलावंतांचे रसिले गायनही निष्प्रभ ठरले, गो. नी. दांडेकरांच्या 'राधामाईचे' त्या मानाने लोकांनी पुष्कळच कौतुक केले. कारण त्यात ज्योत्स्नाबाईंच्या गायनाला दांडेकरांनी निर्मिलेल्या राधामाईंच्या अभिनव जीवनदर्शनाची जोड मिळाली होती. या उलट पति–पत्नींमधील प्रेम-दुरावा-पुनर्मीलन यांची साधी कथा डॉ. वर्टींनी परिणामकारक प्रसंगात गुंफून सादर केल्यामुळे आणि तिला स्नेहप्रभा प्रधानांच्या अविस्मरणीय अभिनयकौशल्याची साथ मिळाल्यामुळे अगदी बेताचे संगीत असूनही राणीचा बाग या नाटकाने मात्र प्रेक्षकांची विलक्षण पकड घेतली.

नाट्यनिकेतनाच्या रंगभूमीवर अवतीर्ण होऊन अपयशी ठरलेल्या भूमिकन्या-

सीता नाटकाची कहाणी मराठी नाट्यरसिकांच्या मनोभूमिकेवर प्रखर प्रकाश टाकणारी आहे. रसिक प्रेक्षकांना आकर्षित करणाऱ्या कितीतरी गोष्टींचा ह्या नाटकात मिलाफ घडून आलेला होता. सरकारी पारितोषिके मिळाल्यामुळे व नाट्यसमीक्षकांनीही वाखाणल्यामुळे त्या नाटकाबद्दल विशेष कुतूहल निर्माण झाले होते. त्याशिवाय रामचरित्रासारखा भारतीय मनाला सदैव रमणीय वाटणारा पौराणिक विषय, नाट्यनिकेतनसारखी अनेक वर्षे रसिकांच्या प्रेमाला पात्र ठरलेली नाट्यसंस्था, रांगणेकरांनी सढळ हाताने केलेली वैभवशाली सजावट, बोलपटसृष्टीत नावलौकिक मिळवलेल्या शाहू मोडकांची रामाच्या भूमिकेसाठी झालेली निवड आणि या सर्वांवर कळस म्हणजे माडगूळकरांच्या रसाळ पदांना स्नेहल भाटकरांच्या श्रवणीय चालींची जोड मिळून अधिकच रंगतदार झालेले ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांचे गायन. परंतु हा सर्व थाट जमूनही या नाटकाची प्रेक्षकांनी पूर्णपणे उपेक्षा केली. राम-लक्ष्मण आणि सीता या तीनहि मूर्ती श्रद्धाशील भारतीय मनात शतकानुशतके कायमच्या रेखाटलेल्या आहेत. त्यांच्याभोवती निर्माण झालेल्या पवित्र आणि उदात्त अशा भावबंधांची वरेरकरांनी हवी तशी चिरफाड केल्याने प्रेक्षकांनी ते नाटक ताबडतोब झटकून टाकले. मराठी रसिकांच्या दृष्टीने नाटकात भावनानुकूल संगीताला जेवढे स्थान आहे तेवढेच भावनाकुल नाट्यालाही आहे हे भूमिकन्या सीता या नाटकाइतके दुसऱ्या कोणत्याही नाटकाने पटवून दिले नसेल !

अशा तऱ्हेची काही नाटके संस्था-चालकांना चांगला हादरा देत असूनही नवीन नवीन नाटके रंगभूमीवर येण्याचा उपक्रम थांबला नाही. परंतु अशा नाटकांपैकी प्रेक्षकांना रुचणारी नाटके फार अल्पसंख्येने निर्माण होत असल्याने जुन्या संगीत नाटकांचे जुन्या-नव्या पिढीतील कलावंतांनी सादर केलेले संयुक्त प्रयोग सर्व महाराष्ट्रभर होत होते. गद्य नाटकेहि होत होती, पण त्यांची संख्या अतिशयच अल्प होती. सौभद्र, मृच्छकटिक, मानापमान, विद्याहरण, स्वयंवर, एकच प्याला, पुण्यप्रभाव. संशयकल्लोळ इ. चिरतरुण अशा संगीत नाटकांवर प्रेक्षकांच्या उड्या पडत होत्या. उत्कृष्ट नाटके आणि नामवंत गायक नट यांची युती झाल्याने ही नाटके पाहण्यासाठी प्रेक्षक पुन्हा पुन्हा गर्दी करीत होते. या नाटकातील संगीत पूर्वीच्या काळी अत्यंत लोकप्रिय झालेले असल्यानें नेवरेकर, छोटा गंधर्व, राम मराठे, भार्गवराम, जयमाला शिलेदार, विमल कर्नाटकी, मीनाक्षी असे प्रख्यात कलावंत रसिकांसमोर मोठ्या आत्मविश्वासाने उभे होते. परंतु या नाटकातील गद्य भागालाहि महत्त्वाचे स्थान असल्याने या गायक-गायिकांच्याइतकेच गद्य नटांनाही महत्त्व व लोकप्रियता मिळत होती. त्यामुळेच गणपतराव बोडस, नानासाहेब फाटक, मा. नरेश, मामा पडसे, जोगळेकर, दत्ताराम, वसन्त शिंदे, दामुआण्णा, शंकर घाणेकर हे जुने-नवे कलावंतही प्रेक्षकांना आपल्या अभिनय-

कौशल्याने संतुष्ट करीत होते. त्यांना मिळणारी रसिकांची दाद म्हणजे संगीत नाटकातील नाट्याला मिळालेली पावती असेच समजले पाहिजे.

संगीत नाटकांची लोकप्रियता तर प्रस्थापित झालेली आहे, परंतु तीच तीच जुनी नाटकें पहाण्याचाही कंटाळा येऊ लागला आहे ही स्थिती लक्षात घेतलेल्या नाट्यनिर्मात्यांनी नवीन नाटककारांना संगीत नाटक लिहिण्यास प्रोत्साहन दिले. निर्माते आणि नाटककार यांच्या सहकार्याने गेल्या पंधरा वर्षांत जी संगीत नाटके रंगभूमीवर आली त्यात चिं. य. मराठेकृत होनाजी बाळा, वसन्त कानेटकरकृत मत्स्यगंधा कुसुमाग्रजकृत ययाति व देवयानी, पुरुषोत्तम दारव्हेंरकरकृत कटयार काळजात घुसली आणि गोपाळकृष्ण भोबेकृत धन्य ते गायनी कळा ही नाटके शतकमहोत्सवी ठरली आहेत. परंतु या काळातील संगीत नाटककारात अग्रपूजेचा मान विद्याधर गोखल्यांना दिला पाहिजे. त्यांच्या पंडितराज जगन्नाथ, सुवर्णतुला, मंदारमाला या नाटकांनी शतकांची मर्यादा केव्हाच ओलांडली आहे आणि तरीही त्यांना लाभणाऱ्या प्रेक्षकांची गर्दी कायमच आहे. वर उल्लेखलेल्या या नाटकांतून राम मराठे, रामदास कामत, प्रसाद सावकार,श्रीपाद नेवरेकर, वसन्तराव देशपांडे, जयमाला शिलेदार यांच्या रसाळ गायनांची मेजवानी मिळत असल्यामुळे संगीतप्रेमी प्रेक्षक खूष व्हावेत यात नवल नाही. परंतु या काळातील संगीत नाटकांच्या बाबतीतही निष्णात कलावंतांचे रंगतदार गायन जमेस धरून उत्कट नाट्याचाच निकष श्रेष्ठ ठरल्याचे दिसून येईल. वरील नाटकातील प्रासादिक पदरचना, मधुर स्वररचना आणि श्रुतिमधुर गायन या त्रयीला प्रभावी नाट्य प्रसंगांचे अधिष्ठान लाभलेले आहे. सर्व नाटके एकाच योग्यतेची नसली तरी व्यक्तिरेखाटन, प्रसंग-चित्रण आणि संवादलेखन या प्रमुख नाट्यगुणांनी ही सारी नाटके संपन्न आहेत; आणि याच काळात ज्या नाटकातून या नाट्यगुणांचा अभाव आहे तीं नाटके अविस्मरणीय संगीताची जोड मिळूनही अयशस्वी ठरलेली दिसत आहेत. विद्याधर गोखल्यांचीच मदनाची मंजिरी आणि मेघमल्हार ही नाटके आज मागे पडलीं आहेत. जय जय गौरीशंकर अजून रंगभूमीवर उभे असले तरी त्यातील बेताचे नाट्यगुण प्रेक्षकांना चांगल्या नाटकाने मिळणारे समाधान देऊ शकत नाही. त्याचप्रमाणे संगीतमय वातावरण आणि राम मराठे यांची प्रमुख भूमिका या दोन गोष्टी एकत्र येऊनही वसन्तराव गीतलिखत बैजू आणि रणजित देसाईकृत तानसेन ही दोन्ही नाटके पडेल ठरली.

या उलट नानासाहेब गोखलेकृत अनंत फंदी, रा. ना. पवारकृत कविराय राम जोशी ही शाहिरी जीवनाचे चित्रण करणारी नाटके मर्यादेपर्यंत का होईना, पण रसिकांचे चांगले मनोरंजन करणारी ठरल्याने, प्रथमश्रेणीचे संगीत नसतानाही

रसिकांनी चांगली उचलून धरली, शाहिरी वाङ्मयापेक्षा मराठी मनाला संत जीवनाविषयी कितीतरी पटीने अधिक आकर्षण असल्यामुळे महाराष्ट्रात संत-चरित्रपर नाटकें मोठ्या संख्येने लिहिली गेली. परंतु तेथेही लोकप्रियतेचे मर्म संतांच्या वाङ्मयीन श्रेष्ठतेत नसून त्यांच्या नाट्यपूर्ण दर्शनात असल्याचेच दिसून येते. संत एकनाथ आणि सन्त तुकाराम हे महाराष्ट्राच्या सन्त कुळीतील दोन थोर भगवद्भक्त. परंतु तुकोबांची जीवनकथा सामान्य भाविकांना अधिक जवळची वाटणारी असल्याने आणि त्यांची अभंगवाणी विलक्षण मर्मभेदी असल्याने नाथांच्यापेक्षा तुकोबांना सर्व थरात असाधारण लोकप्रियता मिळालेली आहे, शिरगोपीकरांनी आपल्या आनंद संगीत मंडळींच्या वतीनें या दोन्ही सन्तांच्या जीवनकथा नेहमीच्या थाटाने, बदलत्या प्रसंगांची (ट्रीक सीन्स) भरपूर पेरणी करून रंगभूमीवर आणल्या. त्यापैकी 'भाव तोची देव' या नाटकातील दयाक्षमा-शील अशा नाथांच्या उदार जीवनाचे जे हृदयंगम दर्शन प्रेक्षकांना घडले त्यामुळ त्या नाटकाने श्रद्धाशील रसिकांवर जबरदस्त मोहिनी पडली, त्या नाटकाचे ७०० हून अधिक प्रयोग झाले आणि अद्यापीही त्याला गर्दी लोटतच आहे. 'तुका म्हणे मी वेगळा' या नाटकाने शंभरी ओलांडली असली तरी त्यातील तुकोबाच्या जीवनाचे नाट्यसंकीर्तन प्रेक्षकांवर अपेक्षेइतका प्रभाव पाडण्यास असमर्थ ठरले आहे, तुकोबाचे अभंग कमालीचे लोकप्रिय असतानाही त्या अभंगरत्नांना अनुरूप असे नाट्याचें कोंदण न मिळाल्याने ते नाटक 'भाव तोचि देव' या नाटकासारखे प्रेक्षकांना भक्तिरसात तल्लीन करून सोडीत नाही,

१८८० मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या 'शाकुंतल' पासून तो १९६८ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या 'धन्य ते गायनी कळा' पर्यंतचा हा महाराष्ट्रातील संगीत नाटकांच्या यशापयशाचा आलेख पाहिला म्हणणे मराठी रसिकांच्या संगीतप्रेमा-इतकीच त्यांच्या नाट्यप्रेमाचीही साक्ष पटल्याखेरीज रहात नाही. नाटकातील पदे अर्थसुलभ असावीत, नाट्यप्रसंगाला उठाव मिळेल अशा चाली असाव्यात आणि प्रत्येक नाट्यसंस्थेत एखादा तरी प्रतिभाशाली सुरेल गायक असावा हीं मराठी रसिकांची विविध स्वरूपाची अपेक्षा होती. आणि अद्यापीही आहे. पण हा संगीताचा सारा थाटमाट असूनही ते नाटक रसपूर्ण अशा समरप्रसंगांनी संपन्न असावयास पाहिजे ही सर्वप्रथम व सर्वाधिक महत्त्वाची अपेक्षा आहे. विख्यात संगीत नाटके पुन्हा पुन्हा पाहणारे रसिक प्रयोग पाहून घरी आल्यानंतर आज कोणत्या पदांनी किती वन्समोअर घेतले, याची चर्चा करीत. ही गोष्ट सत्य असेलही; पण पदांच्या टाळ्यावरून किंवा वन्समोअरच्या संख्येवरून त्या नाटकाचे यश निश्चित होत नसे हेही तेवढेच सत्य आहे ही गोष्ट विसरता येणार नाही. स्वयंवर पाहून आलेल्या प्रेक्षकांच्या कानात केवळ बालगंधर्वांच्या अलौकिक स्वरलहरीच रेंगाळत नसत, तर खाडिलकरांनी नाजुक हाताने रेखाटलेले

स्वयंवरातील शृंगारप्रसंगही कितीतरी दिवस त्यांच्या रसिकवृत्तीला गुदगुल्या करीत असत. सन्यासाचा संसार पाहणारे रसिक संगीतसूर्य केशवराव भोसल्यांचे विद्युल्लतेसारखे तळपणारे गायनच लक्षात ठेवीत नसत, तर हिंदुधर्मांत परत येण्यासाठी तळमळणाऱ्या देवदत्ताची हृदयस्पर्शी जीवनकथाहि त्यांच्या हृदयात खोलवर गेलेली असे. होनाजी बाळा नाटकातील लावणी थाटाचे ढंगदार संगीत ऐकणारे प्रेक्षक केवळ होनाजीचे चमकदार शब्दप्रभुत्वच ध्यानात ठेवीत नसत, तर होनाजी आणि बाळा यांच्या अभिन्नहृदय मैत्रीची शोकांतिकाही त्यांना व्याकुळ करीत असे. आणि आजही मत्स्यगंधा पाहण्यासाठी गर्दी करणारे रसिक केवळ रामदास कामतांची मधुर गायकी ऐकण्याच्या अपेक्षेने नाट्यगृहात प्रवेश करीत नाहीत; कानेटकरांनी रेखाटलेल्या भीष्माच्या पीळदार व्यक्तिरेखेचेही त्यांना तेवढेच आकर्षण असते.

केवळ मासला म्हणून रंगभूमीच्या इतिहासातील या चार गाजलेल्या नाटकांचा निर्देश केला. अशीच पाहणी करण्याचे ठरविले तर गेल्या ९० वर्षातील लोकप्रिय संगीत नाटकातून प्रभावी नाटकाचा अविभाज्य असा धागा गवसल्याखेरीज रहाणार नाही. या अवधीत प्रेक्षकांची मर्जी संपादन करणाऱ्या शेकडो लोकप्रिय नाटकांमध्ये अगदी नाट्यशून्य अशा एखाद-दुसऱ्या संगीत नाटकाचे उदाहरण कोणी काढून देईल. पण त्या अपवादात्मक उदाहरणानी वरील सिद्धांताला मुळीच बाध येणार नाही. फार झाले तर त्याला एक लहानशी मुरड घालता येईल. प्रभावी संगीताला प्रभावी नाट्याची जोड मिळणे अवश्य आहे हे विपुल उदाहरणांच्या आधारे दाखवून दिल्यानंतरही संगीताच्या मोहिनीला थोडी सवलत देण अवश्य आहे. संगीताच्या श्रेष्ठतेच्या तुलनेने नाटकातील नाट्याची उत्कटता थोडी (आणि थोडीशीच) कमी असली तरी नाटक यशस्वी होण्यात अडथळा येत नाहीं. परीक्षेत ४/२ गुण वाढवून दिल्यामुळे अनुत्तीर्ण विद्यार्थी उत्तीर्ण होऊ शकतो. किंवा त्याला वरचा वर्ग मिळू शकतो. अशाच प्रकारची ही सवलत आहे. त्यामुळें अनुत्तीर्ण विद्यार्थ्याला जसा पहिला वर्ग कधी मिळू शकत नाही, त्याचप्रमाणे संगीताला थोडें झुकते माप मिळाल्याने नाट्यपूर्णतेत थोडी कमतरता भासली, तरीं ती नाटकें रसिक चालवून घेतात, परंतु तेथेही नाट्याची किमान अपेक्षा असतेच हे अवधान मात्र सांभाळले पाहिजे. केवळ श्रुतिसुखद अशा दिव्य संगीताच्या बळावर नाट्याचा संपूर्ण अभाव असलेले नाटक प्रेक्षकांच्या माथी मारता येते, किंवा संगीताचा फाजील बडेजाव करणारे मराठी रसिक अशी नाटके डोक्यावर घेण्यास तयार असतात या दोन्ही गोष्टी सर्वथैव भ्रामक आहेत. मराठी रंगभूमीवर असा प्रकार केव्हाही घडलेला नाही. मराठी संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेचा मागोवा घेणारे हे विवेचन गणिताच्या पद्धतीने पुढीलप्रमाणे मांडून दाखवता येईल.

उत्कृष्ट नाट्य + उत्कृष्ट संगीत = उत्कृष्ट यश.
उत्कृष्ट नाट्य + मध्यम संगीत = उत्कृष्ट यश.
मध्यम नाट्य + उत्कृष्ट संगीत = उत्कृष्ट यश.
मध्यम नाट्य + मध्यमसंगीत = मध्यम यश.
निकृष्ट नाट्य + उत्कृष्ट सगीत = अपयश.

★ ★ ★

संगीत नाट्यसृष्टीचे तीन शिल्पकार

१. अण्णासाहेब किर्लोस्कर

संस्कृत वाङमयात कालिदास, भवभूती, भास यांच्यासारखे प्रतिभाशाली नाटककार होऊन गेले असले, तरी तेराव्या शतकापासून सुरू झालेल्या मराठी वाङमयाच्या इतिहासात मात्र नाटक या वाङमय प्रकाराचा विकास तर नव्हेच पण उद्‌भवही झाला नाही. १७ व्या शतकात मात्र तंजावरी नाटकांचा एक संगीत नृत्यप्रधान असा छोटासा प्रवाह निर्माण झाल्याचे अलीकडील संशोधनावरून सिद्ध झालेले आहे. प्रामुख्याने राजदरबारात करण्यासाठी व राजेमंडळींनी लिहिलेल्या या संगीत नाटकांचा महाराष्ट्राच्या कलाजीवनाशी परिचय झाला नाही आणि त्यामुळे पहिले संगीत नाटक हे कन्नड भाषेतील संगीत रंगभूमीची प्रेरणा घेऊन १८४३ मध्ये निर्माण झाले. विष्णुदास भावे हे या संगीत नाटकाचे प्रवर्तक होत. त्यांची नाटके बव्हंशी पौराणिक स्वरूपाची होती, ती लिखित स्वरूपाची नसत, त्यातील पदे गाण्याचे कार्य एकटा सूत्रधार करीत असे, इत्यादी वैशिष्ट्ये सर्वांच्या परिचयाची आहेत. विष्णुदासांनी प्रसिद्ध केलेल्या "नाट्य-कवितासंग्रहा" वरून असे दिसते की त्यांनी रचलेली पदे आख्यानोपयोगी, विविध रसांचा परिपोष करणारी व रागदारीचा आश्रय घेतलेली अशी होती. या संगीत नाटकांचा दुसरा महत्वाचा टप्पा सोकर बापूजी त्रिलोकेकार यांच्या १८७९ मधील नलदमयंती व १८८० मधील हरिश्चंद्र या नाटकांनी गाठला. नाटकातील पदे एकट्या सूत्रधाराने न म्हणता ती ज्यांच्यासाठी लिहिली असतील त्यांनी गाऊन दाखवायची ही फार महत्वाची सुधारणा त्रिलोकेकरांच्या नाटकांनी केली.

बेंळगाव जिल्ह्यातील गुर्लहोसूर येथे जन्मलेले व अल्प शिक्षण झालेले असूनही उपजत कवित्वशक्तीच्या बळावर स्फुट पदे,आख्याने लिहिण्याचा छंद जडलेले बळवंत पांडुरंग उर्फ अण्णासाहेब किर्लोस्कर वरील सर्व घटना पहात होते. त्यांनीही गद्य नाटके लिहिली होती व संगीत नाटकांचे स्वप्न मनाशी बाळगले होते. १८८० मध्ये योगायोगाने त्यांनी संगीत इंद्रसभा या पारशी नाटकाचा रंगभूमीवर प्रयोग पाहिला आणि त्यातील संगीत योजनेमुळे विलक्षण प्रभावित

होऊन त्याच रात्री मराठीतही संगीत नाटक लिहिण्याचा संकल्प केला.अनेक मंडळींचे साहाय्य घेऊन अखेर हा संकल्प, ३० आक्टोबर १८८० या दिवशी पुण्याच्या रंगभूमीवर साकार झाला. त्यादिवशी किर्लोस्करांनी पुण्याच्या आनंदोद्भव नाट्यगृहाव कालिदासाच्या शाकुंतल नाटकातील पहिल्या अनुवादित चार अंकांचा संगीत नाट्यप्रयोग रसिकांसमोर सादर केला. त्या प्रयोगात सूत्रधाराची भूमिका करणारे अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे पुढच्या शंभर वर्षांतील संगीत रंगभूमीचे सूत्रधार ठरले. त्यांचे पट्टशिष्य देवल यांच्या शब्दात वर्णन करायचे तर —

'बलवत्कवि ही दुसरी भरतमुनीचीच मूर्ति अवतरली ।
जीच्या अनुपमकृतीने नाट्यकला अताप ती तरली ।।

शाकुंतल नाटकाचे पुण्या-मुंबईत यशस्वी प्रयोग केल्यानंतर प्रोत्साहित झालेल्या किर्लोस्करांची पुढची अजरामर नाट्यकृती "सौभद्रा"च्या स्वरुपात १८८३ मध्ये पूर्णांशाने प्रकट झाली. १८८४ मध्ये त्यांनी रामराज्यवियोग हे आपले तिसरे नाटक लिहायला प्रारंभ केला. पहिले तीन अंक लिहून झाले व त्याच अपूर्ण स्थितीत त्याचे रंगभूमीवर प्रयोगही सुरू झाले. मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवाने त्या नाटकाची पूर्तता होण्यापूर्वीच किर्लोस्करांच्या जीवनाची समाप्ती झाली. परंतु त्यांनी रचलेल्या केवळ अडीच संगीत नाटकांच्या योगाने संगीत मराठी रंगभूमीला भक्कम अधिष्ठान मिळून तिला रसिकांच्या मनात अढळ स्थान प्राप्त झाले.

किर्लोस्करांच्या या संगीत नाटकांचे विशेष कोणते होते आणि त्यांच्य यशस्वितेचे रहस्य कशात होते याचे अवलोकन केले म्हणजे किर्लोस्करप्रणीत संगीत रंगभूमीचे चित्र स्पष्टपणे उभे राहते. नाटकाच्या संगीत योजनेत किर्लोस्करांनी काही क्रांतिकारक अशी नवीन सुधारणा केली असे दाखविता येत नाही. १८४३ पासून १८८० पर्यंत संगीत नाटकांत जे नाट्यानुकूल असे फेरबदल होत गेले त्या सर्वांचा रसिक दृष्टीने स्वीकार करून, नाट्यघटकांचे एक अत्यंत कलापूर्ण, डोळ्यांना व कानांना सारखेंच आल्हादक वाटणारे स्वरुप किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकात व्यक्त झाले असे त्यांचे वर्णन करता येईल. पहिल्या शाकुंतल नाटकाच्या प्रस्तावनेत, "गायनास योग्य अशा पद्यांचा यात समावेश केला असून हे मुख्यत्वेकरून प्रयोगाकरितांच रचिले आहे" असें आपले मनोगत किर्लोस्करांनी नमूद केले आहे. मूळ नाटकातील प्रत्येक श्लोकाचे पदामध्ये रूपांतर करावयाचे असे धोरण ठरविल्याने पद कोठे असावे याबद्दल किर्लोस्करांनी काही स्वतंत्र विचार केला नसावा. त्याचाच परिणाम म्हणून किर्लोस्कर व देवल यांच्या नाटकात पदाबद्दलच्या विवेकदृष्टीचा क्वचित स्थळी अभाव जाणवतो.

नाटकातील संगीत योजना करताना किर्लोस्करांनी पाच विशेष एकत्रित केले. कीर्तनाच्या द्वारा प्रचलित असलेल्या साध्यासुध्या रसपोषक चाली, साकी,

दिंडी यांसारखी जातिवृत्ते, लावणीवाजाच्या काही चाली, रागदारीच्या चाली आणि कर्नाटकी चाली अशा भिन्न ढंगाच्या वैशिष्ट्यांचा आकर्षक मेळ घालून भिन्न रूचीच्या रसिकांना एकाच नाट्यगृहात तल्लीन करून सोडणारे एक विलक्षण रंगतदार असे नाट्यसंगीत किर्लोस्करांच्या नाटकात सिद्ध झाले. या विविध थाटाच्या संगीतयोजनेचा वापर करताना किर्लोस्करांनी जे सूत्र मनाशी बाळगले होते त्याचा निर्देश त्यांनी आपल्या सौभद्र नाटकाच्या प्रस्तावनेत केला आहे. शाकुंतल नाटकाच्या रचनेनंतर अनेक प्राचीन नाटके त्यांच्या समोर आलीं. "परंतु आपल्याशी अनुकूल असलेल्या मंडळीकडे पाहता ती सर्व नाटके माझ्या दृष्टीने असाध्यशी वाटू लागली." यामुळे नवे भाषांतरित नाटक रंगभूमीवर आणण्याऐवजी "स्वकपोलकल्पित रचना" करण्याचा विचार करून किर्लोस्करांनी सौभद्र नाटक तयार केले. त्याच्या मर्यादा स्पष्ट करताना किर्लोस्कर लिहितात "हे नाटक स्वतंत्र रीतीने तयार न होता अनुकूल असलेल्या मंडळीकडे पाहून रचिले ..."

'पात्रानुकूल संगीत रचना' हे सूत्र किर्लोस्करांनी पत्करले आणि त्यानुसार आपल्या नाटकांतील पदरचना केली. सुरवातींच्या शाकुंतल नाटकातील शकुंतले-साठी त्यांनी पदरचना केली नव्हती कारण शकुंतलेची भूमिका करणारे शंकरराव मुजुमदार गाणारे नव्हते, पुढे भाऊराव कोल्हटकर या दिव्य आवाजीच्या कलावंतांचे आगमन झाल्यावर शकुंतलेच्या भूमिकेसाठी पदे लिहिणे प्राप्त झाले. किर्लोस्करांनी त्यावेळी स्वतः पदे न लिहिता ती कामगिरी आपले शिष्य देवल यांच्यावर सोपवली. शाकुंतल नाटकातील कण्वाची भूमिका त्यांच्या संस्थेतील बाळकोबा नाटेकर हे गाननिपुण कलाकार करीत. अडचणीच्या वेळी ती भूमिका स्वतः किर्लोस्करांना करावी लागली, त्यावेळी त्यांनी आपल्या माफक गायकीला अनुरूप अशी पदे कण्वाच्या भूमिकेसाठी पुन्हा लिहिली.

सौभद्र नाटकात अर्जुनाची भूमिका करणारे मोरोबा वाघुलीकर आणि सुभद्रेची भूमिका करणारे भाऊराव कोल्हटकर हे लावणी थाटाच्या संगीतात निपुण असल्याने त्या भूमिकांसाठी लावणीच्या चालीवर पद तयार झाली तर नारद व कृष्ण या दोन्ही भूमिका करणाऱ्या बाळकोबा कानेटकरांसाठी किर्लोस्करांनी खानदानी संगीताची बैठक असलेली ढंगदार पदे लिहिली. किर्लोस्करांनी स्वीकारलेले हे धोरण पुढे सर्व संगीत नाटककारांनी अनुसरले आणि गायकांच्या सोयीसाठी व आग्रहासाठी आपली पदरचना राखवली असे संगीत नाटकांच्या इतिहासावरून दिसून येते. नाटकाचे हुकमी यश पदरात पाडून घ्यावे हा या सर्वामागचा उद्देश होता.

शाकुंतल नाटकात दर श्लोकागणीक पद लिहिण्याच्या पद्धतीमुळे पदांची संख्या दोनशेपर्यंत गेली. सौभद्र नाटकात ही संख्या त्या मानाने पुष्कळच कमी

म्हणजे ९५ पर्यंत आली. सन १९०० पर्यंत च्या संगीत नाटकात विपुल पदसंख्या हे सर्वत्र आढळणारें वैशिष्ठ्य आहे. नाट्यसंस्थेत अनेक गायक असल्याने त्या सर्वांना गायनाची थोडीफार संधी मिळावी या त्याने मुळातच अनेक भूमिकांना पदे असत आणि नवीन गायकनट संस्थत आला तर त्याच्यासाठी मूळच्या गद्य-भूमिकेसाठी नव्याने पदे लिहून घेतली जात. मात्र पदांची संख्या विपुल असली तरी ती अगदी थोडचा अवधीत, रसभंग न होईल अशा पद्धतीने गाण्यावरं त्यावेळच्या नाटच-निर्मात्यांचा विशेष कटाक्ष होता. त्याचबरोबर संगीताचे शास्त्र काटेकोरपणे पाळून नीरस गाण्यापेक्षा शास्त्रीय दृष्टीने थोडी भेसळ झाली तरी एकंदर संगीत गोड व्हावे ही मुख्य दृष्टी होती. या तत्वामुळे मूठभर धनिकांच्या दिवाणखान्यातील मजलशीत बंदिस्त झालेले, किंवा गणिकांच्या घरच्या मैफलीत अडकून पडलेले शास्त्रीय संगीत महाराष्ट्रातील रसिकांच्या घरोघरी जाऊन पोचले. त्याकाळात तात्याबा पुणेकर यांनी किर्लोस्करांवर लिहिलेल्या पोवाडचात किर्लोस्करांच्या लोकप्रिय कामगिरीचे वर्णन करताना म्हटले,

केली नवी चाल संगीताची । झाली राळ इतर नाटकांची ।
गेली किंमत नायकिणींची । गाती सुस्वर पदे अण्णांची ।

किर्लोस्करांची पदरचनेचे केवळ सुबोध असे वर्णन यथार्थ होणार नाही. सुबोध रचना गद्यप्राय होण्याचाही संभव असतो. किर्लोस्करांच्या पदात तशा काही ओळी सापडणार नाहीतच असे नाही. 'वस्त्राने देह सारा सुंदरीने झाकिला' किंवा 'कांचीमुळे ओळखता येतो अमुक देश म्हणुनी कटिचा' अशी काही उदाहरणे दाखवता यतील. परंतु ती अपवादात्मक आहेत. स्त्री असो किंवा पुरुष असो त्याचा मनोभाव सहजपणे व प्रासादिक शब्दातून व्यक्त व्हावा अशी किर्लोस्करांची भूमिका आहे आणि आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे कालिदासासारख्या कविश्रेष्ठाचा आधार असलेल्या शाकुंतलातील पदांपेक्षा स्वतंत्रपणे रचलेल्या सौभद्रातील पदे अधिक रसपूर्ण, श्रुतिमधूर व ढंगदार झाली आहेत. गांगरून गेलेला अर्जुन, विरहाकुल झालेली सुभद्रा आणि मिस्कील कृष्ण या सर्वांच्या भावनांना पद्यरूप देताना किर्लोस्करांची नाटचपूर्ण कवित्वशैली सारख्याच यशस्वीपणे क्रीडा करताना दिसते. बलसागर तुम्ही, कांते फार तुला, कोण तुजसम, वद जाऊ कुणाला, किती सांगू तुला, नच सुंदरी, प्रिये पहा, पाहु नृपती, अशी किती उदाहरणे द्यावीत ? नारदाच्या राधाधर मधुमिलिंद आणि पावना वामना या पदातून संस्कृत प्रचुरता विशेष जाणवते. रामराज्यवियोगातील दशरथाचे "मुखचिद्न गुणनिःसामा" हे पदही संस्कृतमयच आहे. विशेषतः पहिल्या पदाचा अर्थ तर चांगल्या संस्कृतज्ञाशिवाय इतरांना समजणेही कठीण. परंतु असे दुर्बोध पद अगदी शोधूनच सापडते, यावरून किर्लोस्करांच्या सुबोध व भावनापरिपोषक अशा पदरचनेवरील प्रभुत्वाची ओळख पटते.

किर्लोस्करांची पदे ही संवादात घुसडलेली किंवा बाहेरून चिकटवलेली अशी नसून ती अंगभूत आहेत हे वैशिष्ट्य आजवर अनेकांनी सांगितले आहे. या बाबतीत सौभद्रातील पदांचाच प्रामुख्याने विचार करायला हवा. जे पद गाळले तर कोठे तरी संदिग्धता राहील, संवादात खंड पडल्याचें जाणवेल, म्हणजेच ज्याच्याशिवाय पूर्णार्थ स्पष्ट होणार नाही ते पद अंगभूत आहे असे म्हणता येईल. यादृष्टीने सौभद्रातील अनेक पदे पूर्ववृत्तनिवेदनासाठी, भावनांच्या प्रकटीकरणासाठी, पुढील कथानकाची पूर्वसूचना देण्यासाठी किंवा अन्य पात्राला काही माहिती देण्यासाठी अशा कारणांनी आली आहेत. मी कुमार ती कुमारी, तस्करा हाती, रुचती का तीर्थयात्रा, माझी मातुल कन्यका, पांडु नृपती अशा अनेक पदांची उदाहरणे देता येतील. पण एकूण एक पदे याच प्रकारची आहेत असे म्हणता येणार नाही. "प्रिये पहा" हे पद न येता पडदा पडला असता तर संविधानकाच्या गतीमध्ये कोणती अडचण आली असती ? परंतु असा काटेकोर विचार न करता विरह शृंगाराने सुरु झालेल्या त्या प्रवेशाचो समाप्ती शांतरसाचा मोहक झोत टाकून अत्यंत प्रसन्नरमणीय अशा वातावरणात झाली. या ठिकाणी संगीताच्या अंगभूत सामर्थ्यांचा उपयोग करून नाट्यरसिकांना संतुष्ट करण्याचा नाटककरांचा प्रयत्न आहे. नारदाची पूर्वी उल्लेखिलेली राधाधरमधुर्मिलिंद आणि पावना ही पदे तर केवळ तत्कालीन कलावंताच्या गायकीला भरपूर अवसर मिळावा यासाठीच समाविष्ट केलेली आहेत. अशी पदे सौभद्रात आहेत हे पाहिल्यानंतर अंगभूतता हे वैशिष्ट्य तारतम्यानेच घ्यावे लागेल.

गद्य संवादामध्ये एखादे वाक्य आत्मगत स्वरुपाचे असते. सौभद्र नाटकात काही पदेही आत्मगत आहेत. दुसऱ्या अंकामध्ये, "झाली यतीच्या", "कोण तुजसम सांग मज", आणि "गुरुजी तुमच्या प्रीतिस पार नसे" ही कृष्णाच्या तोंडची तीनही पदे आत्मगत स्वरुपाची आहेत. शाकुंतल नाटकामध्ये दुष्यंताच्या तोंडी असे अनेक आत्मगत स्वरुपाचे श्लोक आहेत. त्याच्या अनुकरणाने किर्लोस्करांनी अशी आत्मगत पदे रचिलेली दिसतात. पुढील काळातल्या कोल्हटकर खाडिलकर यांच्या पदांमध्ये न आढळणारी आणखी एक तऱ्हा किर्लोस्करांच्या पदामध्ये आढळते. ती म्हणजे पदाचा काही भाग गाऊन झाल्यावर गाणारी व्यक्ती एखाद-दुसरे गद्य वाक्य म्हणून नंतर पदाचा शेवट करते. उदा. सौभद्रातील नटीचे "झाली ज्याची उपवर दुहिता" हे पद. अनेक पदांतील गद्य वाक्य दुसऱ्या व्यक्तीचे असते व नंतर पदाचा उत्तरार्ध पूर्ण होतो. शाकुंतलातील दुष्यंताचे "साध्य नसे मुनिकन्या", सौभद्रातील सुभद्रेचे "बलसागर तुम्ही वीरशिरोमणी", अर्जुनाचे "ज्यावरि मी विश्वास," कृष्णाचें "नच सुंदरी करू कोपा", अशी अनेक उदाहरणे या संदर्भात दाखविता येतील. एकच पद दोघांनी

एकामागून एक म्हणून पूर्ण करणे हा अशा सारखाच आणखी एक प्रकार. सौभद्रातील "गिरिवर हा सौदागर" या पदाचा पूर्वार्ध सुभद्रा म्हणते तर उत्तरार्ध अर्जुनाच्या तोंडी आहे. सौभद्रातील "हा भगिनीचा कर" या साकीचे तीन चरण अनुक्रमे बलराम, अर्जुन, कृष्ण असे तिघेजण म्हणतात.

किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकाची सारी गुणवैशिष्ट्ये सौभद्र नाटकात प्रकट झाली. त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचे ते एक चिरतरुण व चिररुचिर असें लेणे आहे. संविधानकाची सरलता, प्रसंग रेखाटनाची आकर्षकता आणि व्यक्तिदर्शनाची रमणीयता या त्रिगुणांच्या कोंदणात किर्लोस्करांनीं संगीताचे रत्न जडविलेले आहे. शंभर वर्षापेक्षा अधिक काळ लोटला तरी सौभद्र नाटकाचा अवीट गोडी यत्किंचितही कमी झाली नाही. मराठी नाटकरचना आणि संगीतयोजना यात सतत बदल होत राहिले, नवीन यशस्वी नाटके रंगभूमीवर येत राहिली परंतु या प्रदीर्घ काळात सौभद्राची लोकप्रियता अखंड टिकून राहिली. प्रारंभी सुभद्रेची भूमिका करणारें भाऊराव केव्हाच पडद्याआड गेले पण बालगंधर्व, केशवराव भोसले, सवाई गंधर्व सरनाईक, हिराबाई, यांच्यापासून जयमाला व कीर्ती या शिलेदार माय-लेकी-पर्यंत सुभद्रेची भूमिका रंगविणाऱ्या कलावंतांची मालिका निर्माण झाली, आणि त्यांनी सौभद्र नाटकाची रंगत आजपर्यंत टिकविली आहे. या लोकोत्तर यशामध्ये या कलावंतांच्या गाननैपुण्याचा भाग आहेच परंतु मूळ किर्लोस्करी संगीताची नाट्यरसिकांना रिझविणारी सजावट हे या नाटकाच्या चिरंतन लोकप्रियतेचे मुख्य रहस्य आहे.

या संगीत योजनेतील नाट्य-सौंदर्यामुळे केवळ सौभद्रच रसिकजनांस प्रिय झाले नसून तशा प्रकारची संगीत रचना करणाऱ्या नाटककारांची एक परंपराच निर्माण झाली. गोविंदराव देवल आणि माधवराव पाटणकर या अगदी भिन्न रुचीच्या व भिन्न प्रतिभेच्या नाटककारांनी आपण किर्लोस्करी संगीताचाच आदर्श समोर ठेवल्याची कबुली दिलेली आहे. कोल्हटकर-खाडिलकरांच्या नाटकातील संगीताने काही वेगळ्या वाटा चोखाळल्या, परंतु नाट्य-संगीत हे भावनापोषक असावे, शब्दयोजना वेधक असावी आणि पदांना वजनदार रागदारी संगीताची बैठक असावी या किर्लोस्करी संगीतातील आत्मीय गुणांचा स्वीकार पुढच्या नाटककारांनाही करावा लागला. पुढील शंभर वर्षातील संगीत नाटकांच्या युगाचे प्रवर्तक अण्णासाहेब किर्लोस्कर हेच ठरले. देवलांनी 'मराठी नाटकांचे भरतमुनी' म्हणून त्यांचे जे वर्णन केले ते याच अर्थाने होय.

★ ★ ★

२. गोविंद बल्लाळ देवल

अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या अडीच नाटकांनी (शाकुंतल, सौभद्र, ही दोन पूर्ण आणि रामराज्यवियोग हे अपूर्ण) संगीत नाटकांचे नवे युग स्थापित केले, आणि त्या नाटकातील गुणसंपदेमुळे शाकुंतल नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला लोटलेली रसिकांची गर्दी वाढतच गेली. केवळ हौस म्हणून प्रथम कांही प्रयोग सादर केल्यानंतर अण्णासाहेबांनी किर्लोस्कर संगीत मंडळीची पद्धतशीरपणे व्यावसायिक भूमिकेवरून उभारणी केली. मोरोबा वाघुलीकर, भाऊराव कोल्हटकर यांच्यासारखे गुणी व निष्ठावंत सहकारी त्यांना लाभल्यामुळे किर्लोस्कर मंडळी, तिची नाटके आणि त्यातील कलावंत या सर्वांनाच महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनांत प्रेमादराचे स्थान प्राप्त झाले. ही परंपरा स्थिर करण्यात आणि तिला अधिक पैलू पाडून तिचे सौन्दर्य वृद्धिगत करण्यात अण्णासाहेबांचे पट्टशिष्य गोविंद बल्लाळ देवल यांच्या कर्तबगारीचा मोठा वाटा आहे, भाऊराव कोल्हटकरांनी किर्लोस्कर मंडळीत प्रवेश केल्यानंतर त्यांच्या शकुंतलेच्या भूमिकेसाठी पदे लिहिण्याची जबाबदारी देवलांच्याकडे सोपवून एक तऱ्हेने अण्णानीच आपल्या परंपरेचा पुढील वारस निश्चित केला होता. देवलांनी आपल्या गुरूचा हा मनोमन संकल्प 'शिष्यात् इच्छेत् पराभव' असे वाटण्याइतक्या सफलतेने पुरा केला. किंबहुना शाकुंतल नाटकातील पदे लिहिण्याच्या निमित्ताने त्यांचे पहिलेच पाऊल यशाची व लौकिकाची वाटचाल करू लागले.

किर्लोस्कर मंडळीशी संबंध येण्यापूर्वी 'आर्योद्धारक' या ध्येयवादी तरुणांनी सुरू केलेल्या नाट्यसंस्थेत नट म्हणून देवलांचा नाट्यकलेशी संबंध आलेला होता. परंतु ती संस्था अल्पावधीतच बंद पडल्याने देवलांची नाट्योपासना काही काळ खंडित झाली. त्या संस्थेत असताना अश्वत्थामा (वेणीसंहार) आणि ऑथेल्लो या भूमिका यशस्वीरीत्या केल्यामुळे देवलांना नाट्यकलेविषयीची सुजाण दृष्टी प्राप्त झाली होती. पुढे भाऊरावादि नटांना नाट्यशिक्षण देण्यासाठी त्यांची योजना झाल्यामुळे नाटककार होण्यापूर्वी देवलांचा रंगभूमीशी घनिष्ट संबंध आलेला होता, आणि तो त्यांच्या नाट्यलेखनाला फार उपकारक ठरला.

देवलांच्या नाट्यसंगीताचा परामर्श घेण्यासाठी त्यांनी लिहिलेल्या सात नाट्यकृतीपैकी दुर्गा व झुंझारराव ही दोन गद्य नाटके वगळून मृच्छकटीक, विक्रमोर्वशीय, शापसंभ्रम, शारदा आणि संशयकल्लोळ या नाट्यपंचायतनाचाच विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते.

या पाच नाटकांतील संगीत रचनेचे कालानुक्रमाने तीन भाग अभ्यासकाच्या सहज ध्यानात येतात. मृच्छकटिक, विक्रमोर्वशीय आणि शापसंभ्रम यांचा पहिला

गट आहे. दुसऱ्या गटात शारदा या एकुलत्या एक स्वतंत्र नाटकाचा समावेश असून संशयकल्लोळ ही देवलांच्या संगीतरचनेची तिसरी विभागणी मानावी लागते.

देवलांची पहिली तीन नाटके संस्कृत वाङ्मयावर आधारित असून ती सर्वस्वी किर्लोस्कर संगीत परंपरेतील आहेत. या दोन्ही नाटककारांच्या संगीत योजनेत, एकाच मुशीतून निघाल्यासारखी वाटावीत, एवढी एकरुपता आहे. साकी, दिंडी यांच्यासारखी सहज अर्थबोध करणारी बाळबोध वृत्ते, लावणींच्या ढंगदार चाली आणि रागदारी संगीत ही अण्णांच्या नाटकातील तीनहि वैशिष्ट्ये देवलांनी स्वीकारली आणि आपल्या प्रसंन्न शैलीत ती अधिकच उजळून टाकली. नाटकाच्या कथानकात सहज मिसळून जाणारी अशी पात्रानुकूल व रसानुकूल रचना हे या संगीताचे विशेष देवलांनी आपल्या सर्वच नाटकात कायम ठेविले. मात्र संस्कृत नाटके अनुवादित करताना मुळातील प्रत्येक श्लोकाला पदाचे रूप देण्याचे अण्णांचे धोरण मात्र त्यांनी पत्करले नाही. ज्या श्लोकाचे मराठी रुपांतर भांवनोत्कट किंवा रमणीय स्वरुपाचे होईल अशाच श्लोकांचें त्यांनी पदामध्ये रुपांतर केले. या नाटदृष्टीमुळे संस्कृत मृच्छकटिकांत ३७६ श्लोक असले तरी देवलांच्या मराठी रगावृत्तींमध्ये फक्त १५३ च पदे आहेत. विक्रमोर्वशीय व शापसंभ्रम या नाटकात पदांची संख्या आणखी कमी करून त्यांनी ती अनुक्रमे १४९ व १९० अशी आणून ठेवली.

अण्णासाहेबांनी लावणीच्या चाली घेतल्या. परंतु प्रत्यक्ष लावणी मात्र लिहिली नाही. देवलांनी चाली तर घेतल्याच आणि स्वतंत्र लावण्याहि रचल्या मृच्छकटिकात चेटाच्या स्वभावाला अनुरुप अशा तीन लावण्या (नग पळून जाऊ तू नारी, तरणी बान तू बिजली ग वाणी, कगणीदार भरजरी पिळाची) आलेल्या आहेत.

किर्लोस्करांच्या संगीत विशेषांचें अनुसरण करताना देवलांनी त्यांच्या नाटकातील लोकप्रिय पदांच्या चाली उचलल्या. त्याकाळातील पाटणकर प्रभृती नाटककारांनीहि अण्णांच्या चाली सर्रास वापरल्या होत्या मग देवलांचा तर गुरुप्रणीत चालींवर विशेषच हक्क होता. अण्णांच्या तीन नाटकातील चाळीस पदांच्या चाली देवलांच्या (विशेषत: पहिल्या तीन) नाटकात आलेल्या आहेत. त्यापैकी २३ चाली तर एकट्या सौभद्र नाटकातीलच आहेत. सौभद्र नाटकातील असे एकही गाजलेले पद नाही की ज्याची चाल देवलांच्या नाटकात दाखवता येत नाही. लग्नाला जातो मी. पांडू नृपती, मी, कुमार तीहि कुमारी अशा काही चाली तर ३-३ वेळा आलेल्या आहेत.

शारदा नाटकाच्या वेळी मात्र देवलांना आपली रुळलेली संगीतयोजना थोडीफार सुधारून घ्यावी लागली. शारदा नाटक रंगभूमीवर आले. (१८९९) त्यावेळी शाकुंतल नाटकाचा पहिला प्रयोग होऊन २० वर्षे झाली होती. अण्णांनी आपल्या नाटकाचे मोनापोली हक्क राखून ठेवलेले नसल्यामुळे महाराष्ट्रांतील बहुतेक नाट्यसंस्था शाकुंतल, सौभद्र नाटकांचे अव्याहत प्रयोग करीत होत्या. देवलांचे मृच्छकटिक व शापसंभ्रम ही नाटकेहि दत्तोपंत हल्याळकरांच्यासारखे गायक गाजवित होते. या सर्व नाटकातील पदांची माधुरी कितीहि अवीट असली तरी नाविन्यप्रिय रसिकाला काही रुचिपालट हवासा वाटतोच. १८९६ मध्ये रंगभूमीवर आलेल्या श्रीपाद कृष्णांच्या वीरतनय नाटकाने ही नाविन्याची भूक थोडीफार भागवण्याचा प्रयत्न केला होता. परंतु वीरतनय नाटक किर्लोस्कर मंडळींच्या रंगभूमीवरच आलेले असले तरी ते किर्लोस्कर पठडीतील रसाळ नाटक नव्हते. तेव्हा किर्लोस्कर परंपरेतच बसेल परंतु विषय व संगीत याबाबतीत काही वेगळेपण प्रकट करील अशा नाटकाची रसिक मंडळी प्रतीक्षा करीत होते. देवलांच्या शारदा नाटकाने त्या सर्व अपेक्षा पूर्ण केल्या.

यासाठी देवलांना पदांच्या संस्थेत कपात करावी लागली. तत्पूर्वीच्या नाटकांच्यां तुलनेने शारदेतील ९४ पदे कमीच वाटतील. पहिल्या तीन नाटकात त्यांनी अण्णांच्या नाटकातील रसिकांच्या आवडत्या चाली पुन्हा पुन्हा वापरल्या होत्या. शारदेत त्यांनी त्या चाली अत्यल्प प्रमाणातच वापरल्या. या उलट वीरतनयाच्या प्रभावाने पार्शी रंगभूमीवरील खटकेबाज, उडत्या चालीचे जे आकर्षण निर्माण झाले होते त्याचाहि देवलांनी उपयोग करून घेतला. म्हातारा इतुका न अवघे पाऊणशे वयमान ' या सर्वप्रसिद्ध पदाची चाल तर त्यांनी वीरतनयातील ' शांति धरा नृपराज' या पदावरुनच घेतली. पूर्वी आपल्या नाटकात न वापरलेली कटाव (निवर्तली ती तेव्हांपासूनि) व फटका (भल्या माणसा दसलाखाचीं ...) ही दोन वृत्तेहि शारदेत आली.

१८९६ मध्ये गंधर्व मंडळीसाठी देवलांनी आपल्या गद्य फाल्गुनरावाला संगीताची दीक्षा देऊन लोकांच्या सेवेला सादर केले. संशयकल्लोळ रंगभूमीवर येण्यापूर्वी ५ वर्षे रंगभूमीवर आलेल्या नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या मानापमान नाटकाने नाट्यसंगीताला नवे वळण दिले होते. किर्लोस्करप्रणीत लोक-संगीताची चाकोरी बाजूला पडून शास्त्रीय संगीताच्या नव्या मार्गावरूनच मराठी नाट्य-संगीताची वाटचाल सुरु झाली होती व हा बदल रसिकमान्यहि झाला होता. पदांची परिमित संख्या, भावनोत्कट रचनेऐवजी स्वरविलासाला महत्त्व देणाऱ्या चालींची सजावट आणि गद्यात व्यक्त झालेली भावनाच पुन्हा अलंकृत स्वरूपात व्यक्त करणारी पदांची योजना हे या नवीन परंपरेचे विशेष होते. या परिवर्तनाचा प्रभाव संशयकल्लोळातील संगीतावरहि पडणे अटळ होते.

त्यामुळेच संशयकल्लोळातील पदांची संख्या निम्म्याने झाली, नटांनी दिलेल्या चालीवर पदांचे लेखन झाले आणि साकी-दिंडी यासारख्या वृत्तांची तर हकालपट्टी झाली.

देवलांच्या नाट्यसंगीताचे हे जे तीन टप्पे पाहिले, त्यातील वेगळेपण मान्य करूनहि असे म्हणावेसे वाटते की एकंदरीत त्यांच्या काव्याचे गुण आणि मर्यादा यांचे स्वरूप हे शेवटपर्यंत कायम राहिलेले दिसते. नाटक पाहणाऱ्या स्त्री-पुरुषांना सहज गुणगुणता येतील अशी नाटकाचा अविभाज्य भाग झालेली अर्थसुबोध पदे लिहून नाटकाची रंगत वाढवायची हे त्यांचे सूत्र प्रारंभापासून शेवटच्या नाटकापर्यंत अबाधित राहिलेले आहे. विपुल पदांच्या लेखनामुळे अण्णासाहेबांच्या काही पदांप्रमाणेच देवलांच्या काही पदातहि गद्यप्राय भाग आलेला आहे. ' प्रथम करा हा विचार पुरता, ' भेटतो मी जावोनि भुजंगाला, ' अगदीच तू वेडी ' 'त्वरित नगरा ये, दिवस फार झाले, असे वडिलांचे पत्र आले' अशा गद्य ओळी देवलांच्या पदातहि सापडतात.

प्रसाद आणि लालित्य या दोन निकषावर किर्लोस्कर आणि देवल या गुरुशिष्यांच्या पदांची थोडी तुलना करून पाहिली तर मोठा मजेदार फरक आढळून येतो. अण्णांनी कालिदासाच्या परिणतप्रज्ञवाणीचा आविष्कार असलेल्या शाकुंतल नाटकाला मराठी पेहराव चढवला. त्या नाटकातील त्यांची पदे सुबोध व रसपोषक आहेत हे खरे परंतु प्रासादिकता, नादमाधुर्य आणि रसवत्ता या तीनहि दृष्टींनी, स्वतंत्र असलेल्या सौभद्रातील पदे निर्विवादपणे सरस आहेत. म्हणजे ज्या नाटकाला संस्कृताचा आधार नाही तेथे अण्णांच्या काव्यरचनेला बहर आलेला आहे. देवलांच्या पदांची स्थिती याच्या उलट आहे. संस्कृतवर आधारित अशा मृच्छकटिक व शापसंभ्रम नाटकातील त्यांची पदे, कल्पनारम्यता, रसवत्ता आणि लालित्य या काव्यगुणांच्या दृष्टीने विलक्षण बहारींची आहेत परंतु अखेरच्या शारदा नाटकात संस्कृतचा आधार सुटल्यामुळे अनेक पदात कल्पकतेचा व लालित्याचा अभाव विशेष जाणवतो आणि गद्यप्रायता फार खटकते.

नाटकांचे स्वरूप 'ऑपेरासदृश' असल्याने नाटकातील गौण व प्रधान भूमिकांनी शक्य तेवढा संगीताचा आश्रय करून आत्माविष्कार करायचा हा त्यावेळचा संकेत असल्यामुळे कोणी गावे, किती गावे, केंव्हा गावे आणि कोठे गावे यासंबंधीचा औचित्यविचार देवलांनाही काही प्रसंगी बाजूला ठेवून पदरचना करावी लागली अशी रसभंगकारक उदाहरणे दाखवता येतील. पण ही परिस्थितीजन्य मर्यादा मान्य करूनहि देवलांच्या नाटकातील अक्षरशः शेकडो पदे रसिकांच्या मुखात गेली पाऊणशें वर्षे घोळत राहिली. हा त्यांच्या काव्यगुणांचाच प्रभाव आहे. ही देवलांची नाट्यचातुरी ' संशयकल्लोळ ' नाटकापर्यन्त कायम राहिली होती.,

यामुळेच पूर्वपरंपरेची कास धरूनहि आणि समकालीन परिवर्तनांची दखल घेऊनहि पदरचनेच्या बाबतीत 'देवल ते देवलच' राहिले.

किर्लोस्करी संगीत नाटकाचा 'गोड गाणे' हा परवलीचा मंत्र होता. देवलांनी आपल्या नाट्यसंगीतात काही नाविन्य आणले, पण ही रसपूर्ण संगीताची परंपरा केव्हाहि सोडली नाही. अण्णांच्या नाटकातील यातिवृत्त, लावणीच्या चाली आणि रागदारीच्या चाली स्वीकारल्या. पण त्यांच्या नाटकातील ऱ्हस्व-दीर्घ-विषयीची बेपर्वाई किंवा नादमाधुर्याच्या ह्यासामुळे येणारी क्लिष्टता मात्र येऊ दिली नाही. श्रीपाद कृष्णांच्या अनुकरणाने काही नवीन चाली स्वीकारल्या पण कल्पनासौंदर्याच्या नादाने किंवा खटकेंबाज उडत्या चालींच्या लालसेने त्यांच्या नाटकात जी रसापकर्षक दुर्बोधता शिरली ती मात्र बाजूला ठेवली. खाडिलकरांच्या प्रभावाने वजनदार ख्याल, चीजा घेऊन त्यांच्या चालीवर पदरचना केली, परंतु त्यांच्या नाटकातील काव्यहीनता किंवा प्रसादगुणाचा अभाव हे दोष मात्र टाळले. संशयकल्लोळ नाटकासाठी गंधर्व नाटक मंडळीतील कलाकारांनी दिलेल्या चालीवर पदे करताना एक चाल गुंतागुंतीची वाटल्याने त्यांना मनासारखे पद करणे जमले नाही. तेव्हा त्यांनीं त्यां चालीवर पद करण्याचे नाकारताना कै. बोडसांना जे उत्तर दिले ते त्यांच्या भूमिकेवर स्वच्छ प्रकाश टाकणारे आहे. ते म्हणाले, 'पदांकडे लोक माझी पदे म्हणून पाहणार आहेत ... ऱ्हस्व-दीर्घच्या ओढाताणीसाठी क्लिष्ट शब्द घालून कसातरी पदाचा सांगाडा मी करणार नाही.

आपले प्रत्येक पद नादमधुर किंवा काव्यमय न झाले तरी चालेल पण ते अर्थसहज म्हणजेच अभिनय गीत झाले पाहिजे हा पण भूमिकेच्या मुळाशी असणारा देवलांचा कटाक्ष होता. स्वर आणि ताल यांच्या इतकेच महत्त्व भावनेला व ती व्यक्त करणाऱ्या शब्दाला आहे ही जाणीव सदैव मनाशी बाळगल्यामुळे शकुंतलेच्या पदापासून रेवतीच्या पदापर्यंत मध्यंतरी दीर्घ काल लोटला, अनेक फेरबदल झाले तरी देवलांच्या पदातील प्रसादगुण केव्हाही ढळला नाही. मृच्छकटिक किंवा शापसंभ्रम या कल्पनारम्य नाटकातील, 'सार्थचि ते वदती, जन सारे मजला म्हणतील की, रजनीनाथ हा नभी उगवला, 'कोण जगी या तुजविण दुसरा 'सज्ज करूनि चाप मदन' इत्यादि पदात जो प्रसन्न गोडवा आहे तोच शारदा, संशयकल्लोळ या सामाजिक नाटकातील बिंबाधरा मधुरा, मूर्तिमंत भीती उभी, जो लोककल्याण, सुकांत चंद्रानना, धन्य आनंद दिन या पदातही आहे. किंबहुना प्रसाद गुणहीन पद देवलांच्या साऱ्या नाट्यसृष्टीत शोधून सुद्धा सापडायचे नाही असे म्हटले तरी चालेल. वातावरणातील विविधतेप्रमाणे भूमिकांच्या सामाजिक दर्जामध्ये वेगळेपणा असला तरी देवलांच्या पदातील रसाळपणा कोठेही लोपला नाही, किंवा समासप्रचूर संस्कृतच्या अवडंबराखाली

पदे दुर्बोध झाली नाहीत. प्रणयानुकूल पुंडरीक व चारुदत्त, किंवा कनकसंपन्न वसंतसेना आणि रेवती, गंधर्वकन्या महाश्वेता आणि भिक्षुककन्या शारदा, उतावळा अश्विनशेठ आणि तडफदार कोदंड अशा भिन्न प्रकृतिधर्मांच्या अनेक व्यक्तिरेखा देवलांच्या लेखणीने रंगवल्या आणि त्यांचे मनोभाव सारख्याच तन्मयतेने शब्दांकित केले. त्यांच्या पदांनी जनमानसात एवढी जवळीक निर्माण केली की त्यांची पदे कलावताइतकीच स्त्री-पुरुष प्रेक्षकांनाहि मुखोद्गत झाली. या अपूर्व यशात भाऊराव कोल्हटकर, केशवराव भोसले, बालगंधर्व यांच्या दिव्य गायकीचा वाटा आहे हे मान्यच करायला हवे, परंतु त्यातील सिंहाचा वाटा देवलांच्या गेयसुलभ व भावनोत्कट अशा पदरचनेने उचलला आहे हे विसरता येणार नाही.

१९३५ नंतरच्या काहीं वर्षात संगीतप्रधान नाटकांची थोडी पिछेहाट झाली होती. परंतु १९५५ पासून पुन्हा संगीत नाटकांचा जोरदार प्रभाव निर्माण झालेला असून तो रसिकांच्या बदलत्या अभिरुचीलाहि संतुष्ट करींत आहे. या नाटकातील संगीताचे स्वरुप पाहिले तर त्यांनी संशयकल्लोळातील चिरतरुण व चिररुचिर अशा संगीताचा आदर्श आपल्यासमोर ठेवल्याचे दिसून येते. विद्याधर गोखले, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, वसंत कानेटकर, शिरवाडकर यांच्या नाट्यकृती देवलप्रणीत मार्गानेच जात असल्याची साक्ष देतील. पुढील अनेक पिढ्यांच्या नाट्यरचनेवर आपल्या कर्तृत्वाची मुद्रा उठविणाऱ्या या द्रष्ट्या नाटककारांची थोरवी वर्णन करावी तेवढी थोडीच आहे.

★★★

३. कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर

किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या नाट्यसंगीताच्या परंपरेहून तर खाडिलकरांची परंपरा वेगळी आहेच; पण त्यांचे समकालीन असलेल्या श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नाट्यसंगीतापेक्षाही ती वेगळी आहे १९११ मध्ये खाडिलकरांचे पहिले संगीत नाटक रंगभूमीवर आले, गेल्या साठ वर्षात खाडिलकरांच्या संगीत नाटकाचें झालेले प्रयोग आणि त्यांना मिळालेली लोकप्रियता पाहिली तर तसे यश अन्य कोणाहि संगीत नाटककाराला मिळालेलें नाही ही सत्यस्थिती मान्य करावी लागेल. परंतु गमतीची गोष्ट अशी की संगीत नाटककार म्हणून खाडिलकरांच्यावर जी टीका झाली तीहि अशोच अद्वितीय आहे. मानापमान नाटक रंगभूमीवर आल्यापासून लोकप्रियता आणि टीका यांचा लाभ खाडिलकरांना सतत होत आलेला आहे. त्यांच्या नाटकातील पदरचना आणि त्यांच्या पदांचे रंगभूमिवरील गायन या दोहींवरही अनेक अक्षेप घेण्यात आले. त्या

संगीतामुळे प्रथम नाट्याचा व नंतर मराठी रंगभूमीचाहि ऱ्हास झाला असेहि मत व्यक्त झाले. या संगीतापासून मराठी रंगभूमीला वाचविण्यासाठी संगीत योजनेच्या बाबतीत वेगळे प्रयोगही काहींनी करून पाहिले. परंतु काळाच्या ओघात ते प्रयोग केव्हाच विस्मृतीत गेले, खाडिलकरांची नाटके मात्र अद्यापही गाजत आहेत. या यशस्वितेची वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून कारणमीमांसा करणे ही नाट्याभ्यासकांच्या दृष्टीने अवश्य अशीच गोष्ट आहे.

मानापमान नाटकापूर्वी खाडिलकरांनी पांच गद्य नाटके लिहिली होती व ती सर्वच रंगभूमीवर यशस्वी ठरली होती. त्यानंतर गद्यात गुरफटून राहिलेल्या मनोवृत्ती किर्लोस्कर मंडळींच्या (म्हणजे मुख्यतः बालगंधर्वांच्या) गोड गुंगविणाऱ्या गायनामुळे संगीताकडे खेचून आणल्या अशी प्रांजळ कबुली खाडिलकरांनी मानापमान नाटकाच्या प्रस्तावनेत दिली आहे. परंतु मानापमान नाटकातील संगीताची भिन्न अशी मांडणी करताना त्यांच्या मनात कोणता उद्देश होता याचा खुलासा मात्र त्यांनी प्रस्तावनेत किंवा इतरत्रहि कधी केला नाही. पहिल्या आवृत्तीमध्ये पदांची स्वरमालाही (नोटेशन) दिलेली होती, ती संगीत नाटकातील पदाकडे गायकी दृष्टीने पाहण्याची सवय वाचकांना लागावी म्हणून, असा उल्लेख मात्र आढळतो. हा उल्लेख पुरेसें स्पष्टीकरण देणारा नसल्याने या नाटकातील पदांच्या चाली पुरविण्याचे कार्य करणाऱ्या गोविंदराव टेंब्यांचे मनोगत काय होते तेच समजावून घेतले पाहिजे. त्यांच्या भूमिकेचे सार थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल–

'वीरतनय नाटकापासून मराठी रंगभूमीवर चालींचा वडेजाव सुरू झाला, त्यामुळे गायनपद्धतीत फरक पडू लागला. किर्लोस्कर–देवलांच्या युगात शब्दनिष्ठा व स्वरनिष्ठा यांचा योग्य तो मिलाफ झाला होता, परंतु वीरतनय नाटकानंतर नागमोडी चालींच्या चक्रव्यूहात सापडल्यामुळे नाटकातील पदे दुर्बोध होऊ लागली. तेजस्वी आवाजाचे नटही अस्तंगत होऊ लागल्यामुळे चालींचे नावीन्य आणि गायनाचा विस्तार या दोहोंवर संगीताची मदार ठेवणे भाग पडले. पात्रांचा ऱ्हास आणि नाटककाराची इभ्रत यासाठीं नव्या नव्या चालींचा शोध सुरू झाला. अशा काळात गायकांचे जर स्तोम वाढत आहे तर संगीताचा तरी उत्कर्ष होऊ दे, अशा कल्पनेतून मानापमानासाठीं चालींची निवड झाली; म्हणजे वरीष्ठ जातीच्या संगीताचा फैलाव व्हावा या कल्पनेतून मानापमानातील संगीताची जडणघडण झाली.'

टेंब्यांनी आपली भूमिका स्पष्टपणे नमूद केली आहे, आणि पुढील काळात नाट्यसंगीताला जे वळण लागले त्याचा इतिहास पाहिला तर टेंब्यांचा उद्देश

बव्हंशी सफल झाल्याचेही दिसून येते. परंतु नाटककार खाडिलकरांचा हाच आणि एवढाच उद्देश होता किंवा काय यासंबंधी काही उपपत्ती बनविण्याचा प्रयत्न केला तर टेंब्यांच्या कल्पनेशी पूर्णतया सहमत होणे शक्य होत नाही.

शास्त्रोक्त संगीताचा नाटकात समावेश असणे ही गोष्ट मराठी नाट्य रसिकांना अपरिचित नव्हती. अगदी गेयसुलभ अशा चालीना नाटकात प्राधान्य देणाऱ्या किर्लोस्कर-देवलांनीही कांही पदे मात्र गवई ढंगाने गाणाऱ्या गायक-नटांसाठी रचिली होती. कोल्हटकरांच्या नाटकातून पारशी चालींच्या आगमना-प्रमाणेच शास्त्रीय संगींताचा विस्तार होण्यासही प्रारंभ झाला होता, परन्तु त्यांच्याहीपूर्वी कित्येक वर्षे, किर्लोस्करांच्या गोड पण साध्या नाट्यसंगीताचा अधिक्षेप करून उच्च संगीतांचा स्वीकार केल्याचा पुकारा करणाऱ्या नाट्यसंस्था आलेल्या होत्या, इतकेच नव्हे तर त्यांची नाटके लोकादराला पात्रही झाली होती. रंगभूमीचे जुने इतिहासकार याची एकमुखी साक्ष देताना आढळतात. कै. डोंगरे यांच्या वाईकर मंडळीची वेणीसंहार व इंद्रसभा आणि पांडोबा यवतेश्वरकर यांच्या संस्थेचे द्यूतविनोद ही नाटके त्यातील भारदस्त व शास्त्रशुद्ध संगीतासाठीच प्रसिद्ध होती. त्या दोन्ही संस्थातून पट्टीचे अनेक गवई भूमिका करीत असत. द्यूतविनोद या नाटकातील जवळ जवळ पन्नास पदे खानदानी रागदारीतील चाली-बरच रचलेली होती. या संगीत नाटकांचा एक विशेष उल्लेखनीय आहे, तो असा की पदांची उभारणी नामांकित चालीवर आधारलेली असली तरी त्या पदांचे गायन मात्र मर्यादित असे. शब्दार्थाला शोभा आणील एवढाच स्वरविलास दाखवण्याची त्यांची पद्धती होती. पदास 'आकार' मिळाला की तेथे बैठक मारून तानबाजी करण्याची प्रथा त्यावेळी अस्तित्वात नव्हती. रागाधिष्ठित पदे देखील नाट्यपोषक होतील अशा आटोपशीरपणे व संयमाने म्हणायची, असे या गायक-नटांचे धोरण असे.

खाडिलकरांनीही आपल्या पूर्वायुष्यात हे शास्त्रीय परंपरेचे पण नाट्याची साथ न सोडणारे संगीत ऐकले असण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. बालगंधर्वादि गायकनटांचे रसपूर्ण गायन ऐकल्यानंतर आपल्या ओजस्वी गद्यभागाला या दर्जेदार व रंगतदार अशा संगीताची जोड देऊन. गद्य-पद्याचा एकजीव करणारे प्रभावी नाटक निर्माण करावे असा त्यांचा मनोदय असावा. खाडिलकरपूर्व नाटकांतील गद्याला मिळणारें अत्यंत मर्यादित स्थान आणि खाडिलकरांच्या संगीत नाटकातील गद्याचे महत्वपूर्ण स्थान हा तुलनात्मक विचार केला म्हणजे वरील अनुमानाला अधिक पुष्टी मिळते. नानासाहेब चापेकरांसारख्या रंगभूमीच्या परिसरात वावरणाऱ्या नटांनी जी तत्कालीन नाट्यप्रयोगांची वर्णने लिहिली आहेत त्यावरून, बालगंधर्व प्रभृती लोकप्रिय नटही त्या काळात, नाट्याची कोणत्याहि प्रकारे हानी होणार नाही असेच बेतशीर गायन करीत. परंतु पुढे

संगीत नाटकांची लोकप्रियता पाहून सवाई गंधर्व, सरनाईक इ. गवई मंडळी हळू हळू, रंगभूमीवर येऊन दाखल झाली. भरपूर स्वरविलास हीच त्यांची मुख्य शक्ती असल्याने आणि संगीतप्रेमी रसिकही 'वन्समोअर' देऊन अशा गायनाला उत्तेजन देऊ लागल्यामुळे अभिनयसंपन्न नटही पूर्वीचे बेतशीर, रसपोषक गायन बाजूला ठेवून भरपूर स्वरविलासात रंगून जाऊ लागले. खाडिलकरांची पदे आणि त्यांच्या प्रभावाने तशाच प्रकारची संगीतयोजना करणाऱ्या इतर नाटकांतील पदें तर गवई थाटाने गाण्यास प्रारंभ झालाच, परंतु किर्लोस्कर-देवलांच्या साक्या-दिंड्यांच्याही 'चीजा' होऊ लागल्या. त्या संगीत जल्लोषाने खाडिलकरांच्या भरदार गद्यालाहि थोडाफार हादरा बसला. गोविंदराव टेंब्यांच्या शब्दात सांगायचें तर 'भावनानिविष्ट व शब्दनिविष्ट संगीत स्वरनिविष्ट बनू लागले, म्हणजेच त्याचे धर्मांतर झाले.' खाडिलकरांचा मूळ उद्देश या ठिकाणी पुष्कळसा निष्फळ ठरला.

खाडिलकरांनी नट समोर ठेवून नाटके लिहिली (किंवा संगीताची सजावट केली) या टीकेत काहीच स्वारस्य नाही. कारण अण्णासाहेब किर्लोस्करांपासून जवळ असलेल्या पात्रांचे गायनाभिनयादि गुण ध्यानात घेऊनच नाटक लिहिण्याची परंपरा सुरू झाली होती. जवळच्या साधनसामग्रीचा जास्तीत जास्त उपयोग करून घेऊन नाटकाला हुकमी यश प्राप्त करून द्यायचे हा नाटककाराचा हेतू आक्षेपार्ह आहे असें म्हणता येणार नाही. नटांच्या आवडीनिवडीसाठीं त्याने आपल्या नाटचकृतीत हवेतसे फेरफार करू नयेत, कारण त्यामुळे मूळच्या नाटकाचे सौष्ठव नाहीसे होते, हे म्हणणे रास्त आहे. परंतु याबाबतीत खाडिलकर आपल्या लेखनाविषयी इतके आग्रही होते की बालगंधर्व किंवा टेंबे यांनी काही वाक्यात थोडासा बदल करण्यास सुचविले असता त्यांनी ते साफ धुडकावून लावले.

स्वयंवर नाटक हा एकखांबी तंबू निर्माण केला असा काही जणांचा आक्षेप आहे. मानापमान व विद्याहरण ही दोन नाटके प्रथम किर्लोस्कर मंडळींच्या रंगभूमीवर आली. त्या संस्थेत अनेक गुणी नट व गायक असल्यामुळे ही दोन्ही नाटके बहुपात्री झाली. या उलट गंधर्व मंडळीसाठी स्वयंवर नाटक लिहिले गेले त्यावेळी गायनाभिनयनिपुण असा बालगंधर्वांच्या समोर प्रभावी ठरणारा गायक गंधर्व मंडळीत उपलब्ध नसल्याने नायिकेच्या भूमिकेलाच अधिक प्राधान्य मिळाले. पुढच्या मेनका, सावित्री या नाटकांतून नायिकेप्रमाणेच नायकांच्या भूमिकानाहि महत्त्वाचे स्थान मिळाले कारण त्यावेळी विनायकराव पटवर्धन आणि गंगाधरपंत लोंढे हे वजनदार गायकनट गंधर्व मंडळीत आले होते.

मानापमान नाटकाने ख्याल थाटाची गायकी सर्वसामान्य रसिकांपर्यंत पोचली. तिच्या विस्ताराचे श्रेय गंधर्वतुल्य गायकांकडे जाते, असे काही टीकाकारांचें म्हणणे आहे. यातच अर्थ असा की खाडिलकरांची संगीत नाटकें त्यात भूमिका करणाऱ्या प्रथितयश गायकांमुळेच यशस्वी झाली. परंतु एकटचा गंधर्व

नाटक मंडळींच्या इतिहासावरूनही एक गोष्ट सिद्ध झालेली आहे की बालगंधर्वांचे लोकप्रिय गायन ही एकमेव गोष्ट नाटक यशस्वी करू शकत नव्हती. गंधर्व मंडळींच्या रंगभूमीवर आलेल्या एकट्या खाडिलकरांच्या नाटकांचा विचार केला तरी मेनका व सावित्री ही नाटके अयशस्वी ठरलेली दिसून येतात. यावरून मधुर संगीताला प्रभावी नाट्याचीही जोड मिळणे अवश्य आहे हाच सिद्धांत प्रस्थापित होतो आणि खाडिलकरांच्या ज्या नाटकांनी रंगभूमी गाजवली त्यात नाट्य व संगीत या दोहोंचाही समन्वय झालेला दिसतो.

'मानापमान नाटकापासून जे संगीत रंगभूमीवर आले ते नाटकाशी एकजीव झालेले नसून बाहेरून चिकटविलेल्याप्रमाणे दिसते', असा या संगीतावर आक्षेप घेण्यात येतो. खाडिलकर गद्यभाग लिहिण्याच्या ओघात पदे लिहित नसत, तर पदासाठी योग्य त्या ठिकाणी कोरी जागा ठेवून नंतर अनुरूप चाली मिळवून ही पदे तयार करीत. खाडिलकर या परंपरेचे प्रणेते असले तरी त्यांनी आपल्या नाटकातील गद्य व पद्य हे दोन भाग विलग ठेवलेले नव्हते. त्यांच्या अनेक पदाबद्दल तर असे म्हणावे लागेल की ती पदे म्हणजे कथानकाचा अविभाज्य भागच होता. त्यांचा आशय विचारात घेतल्याशिवाय नाट्यसूत्र संपूर्णपणे व्यक्तच होणार नाही. नाही मी बोलत नाथा, मला मदन भासे हा, लग्न होईना नाथा, अहंकार माझा मद्यघटवपुलत्ताप्रहारे, मी जरी आज माधवा अशी अनेक पदे याची साक्ष देतील.

खाडिलकरांच्या संगीत योजनेमागे जी मुख्य दृष्टी होती ती काळजीपूर्वक पाहिली तर पद्यपूर्व वाक्यातील विचार वा भावना पदाच्या योजनेने अधिक रम्य व उत्कट झालेली आढळून येते, म्हणजेच पदाची योजना गद्यभागाचे सौंदर्य अधिक परिणामकारक करण्यासाठीच खाडिलकरांनी केलेली आहे. केवळ संगीताचे प्रदर्शन करावे ही खाडिलकरांची कल्पना दिसत नाही. 'करीन तर गरीबाच्याच मुलीशी लग्न करीम' या वाक्यात व्यक्त झालेला धैर्यधराचा स्वाभिमानी क्रोध त्यानंतरच्या 'धिःकार मन साहिना' या पदामुळे कितीतरी पटीने प्रभावी झाला. 'त्यांनी ओळखले की मीच ती, आणि मी ओळखले की तेच हे'. या वाक्यातील रुक्मिणीचा शृंगारभाव 'मम आत्मा गमला हा' या पदामुळे विलक्षण रमणीय स्वरुपात प्रकट झाला. ज्यांच्या डोळ्यांना भित कोणती आणि दरवाजा कोणता हे समजत नाही त्यांनी स्वयंवराच्या वेळी मत्स्यभेद करायला पुढे यावे ? अशीच फजिती व्हायची' या वाक्यातील मानो द्रौपदीचा अहंकार 'थाट समरीचा दावी नट' या पदाने अत्यंत मर्मभेदक वाटल्याशिवाय रहात नाही.

किंबहुना असे म्हणावयासही हरकत नाही की खाडिलकरांचे संगीत हे नाटकापासून दूर राहूच शकत नाही. गद्यामध्ये जी भावना व्यक्त झाली तिलाच प्रसंगानुकूल अशा स्वरांनी अलंकृत करून ती रसिकांच्या मनावर प्रभावीपणे

ठसवायची हा खाडिलकरांच्या संगीतयोजनेचा उद्देश सर्वत्र प्रत्ययाला येतो. गद्य व पद्य यांची बेमालूम सांधेजोड करण्यात खाडिलकर अत्यंत कुशल आहेत. चंद्रिका ही जणू ठेवीता, दे हाता शरणागता, खरा तो प्रेमा, लोळत कच मुखमधुवरी, मधुकर वनवन फिरत, सुजन कसा मन चोरी, जा भय न मम मना, पांडवा सम्राट पद्याला, नयनीति ही बहू प्रेमळा, तप वाहिले जनका इत्यादि पदांची पहिली ओळ आणि त्यापूर्वीची गद्यातील ओळ यांची पहाणी केली म्हणजे गद्यरूपातील भावना संगीताच्या आश्रयाने किती रम्य झाली आहे, आणि दोहोंची किती सहजपणे मिळणी झाली आहे त्याची साक्ष पटते.

ही गद्य-पद्याची जोडणी जितकी रसानुकूल तितकीच श्रवणीय व्हावी यासाठी पदाचा पहिला चरण लिहितांना खडिलकरांनी परोपरीची दक्षता घेतली आहे. नटाच्या तोंडून ज्या ओळीची वारंवार पुनरुक्ती व्हावयाची ती ओळ काव्याच्या दृष्टीनेही वेधक आणि कर्णमधुर वाटेल ही गोष्ट पटवून देण्यात खाडिलकरांनी अव्वल दर्जाची नाट्यचातुरी प्रकट केली आहे. नाट्याच्या विविधांगी उत्कर्षासाठी त्यांनी संगीताला कसे राबवून घेतले आहे त्याचाच तो पुरावा आहे. खाडिलकरांची काव्यरचनेविषयी प्रसिद्धी नसतानाही त्यांनी आपली अनेक पदे लालित्याच्या दृष्टीनेहि यशस्वी करून दाखविली. त्यांच्या पदांचा समाधानकारक अर्थ लावता येत नाही, काही पदातील उत्तरार्ध दुर्बोध झालेला आहे, तर कांहीतील हास्यास्पद आहे, हे आक्षेप यथार्थ असूनही त्यांच्या या योजना-चातुरीमुळे त्यांच्या पदांचे पहिले चरण जितक्या प्रमाणात लोकपरिचित आहेत तितके अन्य कोणाही नाटककाराच्या पदांचे नसतील. भाली चंद्र असे धरिला, प्रेमभावे जीव जगी या नटला, या नवनवलनयनोत्सवा, सुरसुखनि तू विमला, मधु मधुरा तव गिरा, लपविला लाल गगनमणि, भूषण संसारा, सजला नटला जणू राजा, यासारख्या पदांची हवी तेवढी उदाहरणे नमुन्यादाखल सांगता येतील.

खाडिलकरांच्या नाटकांना चाली पुरविणारे गोविंदराव टेंबे, भास्करबुवा बखले आणि मा. कृष्णराव हे तिघेहि केवळ संगीतज्ञच नव्हते तर नाट्याचेही मर्मज्ञ होते. नट या नात्याने वावरत असतांना रसिकांच्या भावना वेळोवेळी कशा उद्दीपित होतात याची या स्वरकारांना चांगली जाण होती. या अनुभवामुळे खाडिलकरांच्या संगीताची सजावटही रंगभूमीवरील रंगतीच्या दृष्टीनेच झाली. नाटप्रसंग आणि गायक नटाचे कंठगत सौंदर्य या दोहोंचा मेळ जमला तर नाट्य-प्रयोगाला विलक्षण रंग चढतो याचा प्रत्यय खाडिलकरांच्या नाटकांतून जो सतत आला त्यापाठीमागे या सर्व अनुकूल संचाची कर्तबगारी उभी होती. स्वयंवरमधील पदे महाराष्ट्राच्या घराघरांतून रसिक गुणगुण लागलें हे सर्वांच्या माहितीचे आहे पण स्वयंवर नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी भास्करबुवांनी रागदारी संगीत

रंगभूमीवर कसे गावे याची पद्धतशीर तालीम बालगंधर्वांना दिली होती हे फारच थोड्यांना माहीत आहे.

किर्लोस्कर-देवलांच्या पदातील प्रासादिकता खाडिलकरांच्या पदात नाही हे उघडच आहे. परंतु खाडिलकर अभिजात कवि नसतानाही पदातील नाट्य त्यांनी अचूक आणले, त्याची पहिली ओळ कमालीची आकर्षक होईल याची काळजी घेतली, रंगभूमीवरील पदाचें गायन प्रभावी होण्यासाठी गायक नटांच्या कलागुणांचा भरपूर उपयोग करून घेतला आणि स्वरांच्या शृंगारासाठी टेंबे-बखले कृष्णराव यासारख्या सुजाण संगीतज्ञांची योजना केली, या विविध गूणसमुच्चयामुळे खाडिलकरांचे नाट्यसंगीत गेली ६० वर्षे रसिकमनात सातत्याने राहिले आहे.

खाडिलकर आणि समकालीन नाटककार

नाट्याचार्य कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर यांचे पहिले लिखित स्वरुपातील नाटक 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' हे त्यांनी १८९३ मध्ये लिहून पूर्ण केले असले तरी ते प्रकाशित झाले ते १८९५-९६ मध्ये आणि रंगभूमीवर आले ते आणखी दहा वर्षांनी म्हणजे १९०६ मध्ये. आणि शेवटचे नाटक त्रिदंडी संन्यास हे १९३६ मध्ये रंगभूमीवर आलेले असले तरी पुस्तकरूपाने उपलब्ध झाले ते १९४३ मध्ये. म्हणजे १८९३ पासून १९४३ पर्यंत खाडिलकरांची नाटककार म्हणून कामगिरी चालूच होती. तथापि हा काळ म्हणजे खाडिलकरांच्या नाट्यक्षेत्रातील ऐन उत्कर्षाचा काळ असे मात्र म्हणता यावयाचे नाही. कारण खाडिलकरांचे मराठी रंगभूमीवरील प्रभावीपणे पदार्पण झाले ते १९०१ मध्ये त्यांचे 'कांचनगडची मोहना' हे नाटक महाराष्ट्र नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणले तेव्हापासून असे म्हणावयास हरकत नाही, १९२० पर्यंत खाडिलकरांनी जी नाटके लिहिली त्यांनी मराठी रंगभूमीवर सुवर्णयुग निर्माण केले आणि 'खाडिलकर युग' म्हणून हा कालखंड मुद्रांकित झाला. त्यानंतरची खाडिलकरांची नाटके नाट्यगुणांनी उतरत गेली तरीही पूर्वीच्या नाटकांची रंगभूमीवरील लोकप्रियता कायम राहिल्याने 'नाटककार खाडिलकर' या नावाचा दरारा पुढेही अनेक वर्षे कायम राहिला. १९३० नंतर मराठी रंगभूमीचा ऱ्हासकाळ सुरू झाल्यानंतर मात्र खाडिलकरांचीं नाटकेही हळूहळू मागे पडली. १९४३ मध्ये महाराष्ट्रभर मोठ्या उत्साहाने आणि थाटाने साजऱ्या झालेल्या शतसांवत्सरिक उत्सवापासून अन्य गुणसंपन्न नाटकांबरोबरच खाडिलकरांच्या काही गाजलेल्या नाटकांचेही पुनरुज्जीवन झाले. त्यांच्या जन्मशताब्दीच्या वर्षीही मानापमान, स्वयंवर या नाटकांच्या जाहिराती डौलाने फडकल्या तथापो खाडिलकरांच्या ऐन उमेदीचा म्हणजे १९०६ ते १९३० हाच काळ त्यांच्या नाट्यसृष्टीतील कर्तृत्वाचाही वैभवकाल असल्याने या कालखंडात जे अन्य नाटककार होऊन गेले त्यांच्या आणि खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनातील वैशिष्ट्यांची पहाणीं करणें योग्य होईल.

खाडिलकरांची नाट्यसेवा आणि श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची नाट्यसेवा

ही स्थूलमानाने एकाच कालावधींत झाली. कोल्हटकरांचे पहिले वीरतनय नाटक १८९६ मध्ये तर अखेरचे मायाविवाह १९३८ मध्ये रंगभूमीवर आले. खाडिलकरांच्या पूर्वीच मराठी नाट्यरसिकांच्या मनात अढळ स्थान मिळवणाऱ्या नाट्याचार्य देवलांचे शारदा हे एकच नवीन व स्वतंत्र नाटक खाडिलकरांची नाटके गाजू लागल्यानंतर रंगभूमीवर आले. खाडिलकर-युगाचा प्रारंभ झाल्यानंतर राम गणेश गडकऱ्यांचे पाच वर्षांनीं आगमन झाले. आणि ८।९ वर्षांच्या चिमुकल्या कारकीर्दीत पाच नाटकांचा नजराणा रंगदेवतेला अर्पण करून ते निघूनही गेले. नाट्यसृष्टीत राहूनच नटाचे नाटककार झालेल्या मंडळींपैकी अण्णासाहेब कारखानीस, य. ना. टिपणीस आणि विष्णुपंत औंधकर यांची नाटके खाडिलकर-युगातच रंगभूमीवर आली. साहित्य हेच ज्यांच्या जीवनाचे महत्त्वाचे कार्यक्षेत्र होते असे कितीतरी नाटककार याच काळात आपापल्या प्रतिभाबलानुसार नाट्यलेखन करीत होते. वासुदेवशास्त्री खरे, वा. रं. शिरवळकर, भा. वि. ऊर्फ मामा वरेरकर, माधवराव जोशी, शं. प. जोशी, वि. गो. शेटये, न. ग. कमतनूरकर, ना. वि. कुलकर्णी, शां. गो. गुप्ते, स. अ. शुक्ल, कृ. ह. दीक्षित अशी नाटककारांची एक मालिकाच समोर उभीं राहते. या विविध प्रकृतीच्या आणि कर्तृत्वाच्या नाटककारांच्या नाट्यकृतींनी मराठी रंगभूमी एवढी गजबजून सोडली की राजकारणात वावरणाऱ्या काही मंडळीनाही रंगभूमीवर काही कारागिरी करून दाखविण्याचा मोह आवरता आला नाही. न. चिं. ऊर्फ तात्यासाहेब केळकर, शिवरामपंत परांजपे, अच्युतराव कोल्हटकर, वीर वामनराव जोशी, ना. रा. बामणगावकर आणि स्वातंत्र्यवीर सावरकर या राजकीय आघाडीवर आपल्या पराक्रमाची साक्ष पटविणाऱ्या लेखकांनी रंगभूमीवरही पदार्पण केलेले दिसून येते.

वर ज्या नाटककारांचा निर्देश केला त्यांनी लिहिलेली नाटके इतकी वेगवेगळ्या श्रेणीतील आहेत, त्यांचे विषय इतके भिन्न भिन्न आहेत आणि त्यांना रंगभूमीवर मिळालेले यशापयश हेही इतक्या विविध प्रकारचे आहे की एकाच दृष्टिकोनातून त्यांचे मूल्यमापन करणे केवळ अशक्य आहे. तेव्हा खाडिलकरांच्या नाटकांचे स्वरूप ध्यानात घेऊन त्यांच्या तुलनेने या नाटककारांच्या वैशिष्ट्यांची स्थूलमानाने पहाणी करणे असा मर्यादित उद्देश नजरेसमोर ठेवूनच या काळातील नाट्यसृष्टीची पहाणी करणे अवश्य आहे.

अगदी काटेकोर कालानुक्रमाने अशी बारकाईने पहाणी करणे अडचणीचे असले तरी त्यात साधारण क्रम पाळणे शक्य आहे. या दृष्टीने खाडिलकरांच्या पूर्वी आपली चिरस्मरणीय नाटके रंगभूमीवर सादर करणाऱ्या देवलांचा प्रथम विचार करणे युक्त आहे. देवल आणि खाडिलकर या दोघांचीही काहीं नाटके मराठी रंगभूमीवर अव्याहतपणे लोकप्रियता मिळवताना दिसत असली तरी या

दोघांही प्रतिभाशाली नाटककारांच्या नाट्यकृतींचे स्वरुप मूलतः अगदी भिन्न प्रकारचे आहे. देवलांची बहुतेक नाटके अनुवादित तर खाडिलकरांची पौराणिक कथाभागावर आधारलेली. 'रम्य आणि प्रसन्न वातावरण देवलांच्या नाटकात सर्वत्र भरलेले आहे तर खाडिलकरांची नाटके प्रखर नाट्यप्रसंगांनी संपन्न अशी आहेत. देवलांचे स्वतंत्र असे एकमेव सामाजिक नाटक 'शारदा' आपल्या गुणाढ्यतेने मराठीच्या अक्षरवाङमयात समाविष्ट झाले तर खाडिलकरांनी सामाजिक प्रश्नांकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष करून ऐतिहासिक व पौराणिक वातावरणातून समकालीन रसिकांच्या समोर एक ध्येयवादी सृष्टी मूर्तिमंत उभी करण्याचा ध्यास बाळगला. पदरचनेच्या दृष्टीने पाहिले तर देवलांची पदे संविधानकाशी अंगभूत असलेली आणि प्रसादपूर्ण आहेत तर खाडिलकरांची पदे नाट्यप्रसंगांना उत्कट स्वरुप प्राप्त करून देणारी असली तरी अर्थसहज नसल्याचे प्रत्ययास येते.

खाडिलकरांच्या नाट्यसंसाराशी अगदी समांतर असे लेखन करणाऱ्या श्रीपाद कृष्णांचा मनःपिंड तर खाडिलकरांशी बहुधा कोणत्याच बाबतीत न जुळणारा. कोल्हटकरांनी एका 'शिवपावित्र्य' नाटकाचा अपवाद वगळता सामाजिक नाटकावरच सारे लक्ष केंद्रित केले आणि कल्पनारम्य संविधानकातून तत्कालीन सामाजिक समस्यांचे उद्घाटन करण्याचा प्रयत्न केला. खाडिलकरांचा आदर्शवाद किंवा स्वभावचित्रणातील उत्कटता कोल्हटकरांच्या नाटकात दिसून येत नाही तर कोल्हटकरांच्या नाटकातील श्रेष्ठ दर्जाचा बुद्धिप्रधान विनोद आणि आकर्षक कल्पनांनी सजलेली पदे खाडिलकरांच्या नाटकात नाहीत. कोल्हटकरांची नाटके त्यातील नावीन्य आणि श्रुतिमनोहर संगीत यामुळे काही काळ रंगभूमीवर गाजली तरी उत्कट नाट्यप्रसंगांच्या अभावामुळे हळूहळू निष्प्रभ होत गेली आणि कालांतराने रंगभूमीवरून पूर्णपणे अस्तंगत झाली. खाडिलकरांच्या काही नाट्यकृती मात्र आपल्या गुणांनी अद्यापी टिकून राहिल्या आहेत.

वाङमयीन गुणवत्ता आणि प्रायोगिक लोकप्रियता या दृष्टींनी खाडिलकरांची बरोबरी फक्त गडकऱ्यांच्याच नाटकांनी केली. खाडिलकरांची नाटके रंगभूमीवर एकामागून एक यशस्वी होत असताना आपल्या नाटकांचा तोडीस तोड असा जम बसविण्यात खाडिलकरांच्या समकालीन नाटककारात एकटे गडकरीच यशस्वी ठरल्याचे दिसून येते. नाटकांची संख्या आणि नाटकलेखनाचा कालावधी या दोन्ही बाबतीत गडकऱ्यांचे नाट्यजीवन मर्यादित असले तरी यशाच्या दृष्टीने मात्र तुल्यबळ आहे, किंबहुना काही बाबतीत अधिक सरस आहे. अपूर्ण राजसंन्यासाचा अपवाद सोडला तर गडकऱ्यांनी इतिहासाकडे किंवा पुराणाकडे आपली दृष्टी टाकली नाही. नाटरचनेचा बंदिस्तपणा आणि भाषाशैलीतील जोरकसपणा ही खाडिलकरांच्या नाटकांची वैशिष्ट्ये गडकऱ्यांच्याजवळ नाहीत तर भाषेचे वैभव आणि सूक्ष्म मनोदर्शन ही खास गडकऱ्यांची वैशिष्ट्ये आहेत. हास्य आणि

करुण या रसांवर गडकऱ्यांचे असामान्य प्रभुत्व आहे तर वीर आणि शृंगार हीं खाडिलकरांची हुकमी सामग्री आहे. रंगतदार नाट्यप्रसंग निर्माण करून नाट्य-रसिकांना तन्मय करणारी योजकता दोघांच्याही प्रतिभेत आहे; आणि अविस्मरणीय स्वभावलेखनाच्या बाबतीत दोघांचाही हातखंडा आहे. गडकरी पहिल्या दर्जाचे कवी असले तरी 'पुण्यप्रभावाचा' अपवाद वगळता अन्य नाटकातील पदे इतरांकडूनच लिहिली जावी असा योग असल्यामुळे गडकरी आणि खाडिलकर या दोघांच्या नाट्यसंगीताची तुलना करणे योग्य होणार नाही. मात्र एकट्या पुण्यप्रभावातील पदांचा विचार केला तर गडकऱ्यांची पदरचना देवलांच्या-सारखी सुबोध न होता त्यांच्या गुरूप्रमाणेच चमत्कृतिपूर्ण व कल्पकतेने नटलेली झाल्याचें ध्यानात येते. नाटकलेखनाच्या उद्देशाच्या बाबतीत खाडिलकर व गडकरी साधारणत: समानशील होते असे म्हणता येईल. आपल्या कुटुंबाच्या कल्याणासाठी स्वसुखाचा त्याग करायला सिद्ध होणारी स्वभावचित्रे दोघांच्याही नाट्यसृष्टीत आहेत, त्यामुळेच प्रकृतीने भिन्न असूनही स्वार्थत्यागाचे आवाहन आणि सद्गुणांची पूजा या समान आंतरिक वैशिष्ट्यांमुळे परिणामाच्या दृष्टीने खाडिलकर व गडकऱ्यांची नाटके परंपराप्रिय रसिकांना वर्षानुवर्षे रिझविण्यास समर्थ ठरली.

विद्यालयीन शिक्षणाची बेताबेताची शिदोरी असतानाही रंगभूमीवरील डोळस अनुभव आणि अभ्यासू वृत्ती यांच्या बळावर महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील य. ना टिपणीस, वि. ह. औंधकर आणि त्र्यं. सी. कारखानीस हे तिघेजण नटाचे नाटककार झाले. खाडिलकरांच्या लेखणीतील तात्विकता कारखानीसांच्या जवळ होती पण रसोत्कटतेच्या अभावामुळे प्रक्षोभक राजकीय पार्श्वभूमी असूनही त्यांचे 'राजाचे बंड' हे नाटक यशस्वी होऊ शकले नाही. त्यापेक्षा टिपणीसांच्या गद्य आणि संगीत अशा दोन्ही प्रकारच्या नाटकांनी रसिकांची नाडी अचूक पकडली होतीं. चंद्रग्रहण, शिक्काकटार आणि शहा-शिवाजी ही ऐतिहासिक आणि मत्स्यगंधा व राधामाधव ही पौराणिक नाटके लिहून टिपणीसांनी रसिकांचे चांगले मनोरंजन केले होते. मात्र त्यांच्या नाटकाच्या यशस्वितेच्या पाठीमागे उच्च दर्जाचे वाङ्मयीन गुण नसून व्यावसायिक नाट्यसृष्टीची मार्मिकता प्रामुख्याने उभी असल्याचे दिसून येते. या दोघांपेक्षा औधकरांच्या 'बेबंदशाही' नाटकाचे नाट्यमूल्य श्रेष्ठ दर्जाचे आहे. संवादरचनेतील जोरकसपणा आणि व्यक्तिचित्रणा-तील कणखरपणा ही खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनातील दोन वैशिष्ट्ये औंधकरांनी आपल्या नाटकात चांगल्या प्रकारे आत्मसात केल्याचे दिसून येते, मात्र हे यश त्यांना आपल्या पुढील नाटकांत राखता आले नाही. किर्लोस्कर मंडळींच्या संगीत परंपरेत वाढलेल्या गोविंदराव टेंब्यांनी स्वत:चे नटाचे जीवन संपुष्टात आल्यानंतर नाटककाराच्या भूमिकेत प्रवेश केला. पट-वर्धन या पौराणिक नाटकांत त्यांनी

खाडिलकरी पद्धतीने राजकीय रूपक प्रतिध्वनित करण्याचा प्रयत्न केला, परंतु प्रसन्न पदरचना हा एकमेव गुण वगळता नाट्यगुणांच्या अभावामुळे टेबें यांचे पट-वर्धन किंवा इतर कोणतेही नाटक फारसे टिकाव धरू शकले नाही.

खाडिलकरांच्या उदयानंतर रंगभूमीच्या क्षेत्रात प्रविष्ट होऊन आपल्या नाट्यकृतींनी कमीअधिक यश मिळवणाऱ्या नाटककारांपैकी 'म्युनिसिपालिटी' कर्ते माधवराव जोशी, 'खडाष्टकाचे' लेखक शं. प. जोशी आणि 'संत कान्होपात्रा' नाटकाचे कर्ते ना. वि. कुलकर्णी यांच्याशी खाडिलकरांच्या नाटकांचे कोणत्याच बाबतीत साम्य नाही. माधवराव जोशींनी मोलियरच्या तंत्राने प्रचलित सामाजिक जीवनातील विसंगतींचे उपरोधपूर्ण चित्रण करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला तर शं. प. जोशींनी कौटुंबिक जीवनातील प्रश्नांच्याद्वारा समाजाला सत्प्रवृत्त जीवनाचा मार्ग दाखविण्यासाठी विनोदी नाटकांची निर्मिती केली. ना. वि. कुलकर्णी यांचे प्रारंभीचे 'माईसाहेब' नाटकही अशाच स्वरुपाचें आहे. विनोदाचा केवळ अपरिहार्य म्हणून स्वीकार करणाऱ्या आणि उच्चतर जीवनातील ध्येयवादाचे दर्शन घडविणाऱ्या खाडिलकरांच्या नाटकांशी ही नाटके कोणत्याच बाबतीत जुळणारी नाहीत. वरेरकरांची अनेक सामाजिक नाटके खाडिलकर-युगात चांगली लोकप्रिय ठरली. समकालीन जीवनात एखादी खळबळजनक समस्या निर्माण झाली की लगेच त्याला नाट्यरूप द्यावयाचे, असे वरेरकरांचे धोरण असल्याने त्यांचे नाट्यलेखन प्रासंगिकतेमुळे काही काळ आकर्षक ठरले असले तरी नैमित्तिक प्रश्नांच्या मागे असलेल्या शाश्वत मनोभावनांचें दर्शन त्यांच्या नाटकातून क्वचितच घडते आणि खाडिलकरांचे तर ते खास वैशिष्ट्य. खाडिलकरांप्रमाणे वरेरकरांनी काही पौराणिक नाटकांचेही लेखन केलेले आहे. पण प्रारंभीच्या कुंजविहारी नाटकाचा एकमेव अपवाद वाजूला ठेवला तर वरेरकरांचें कोणतेच पौराणिक नाटक लोकप्रिय झाले नाही. त्यांच्या 'करीन ती पूर्व' या एकुलत्या एक ऐतिहासिक नाटकात मात्र खाडिलकरी पद्धतीचे उत्कट प्रसंग, पींळदार व्यक्तिरेखा आणि ऐतिहासिक वातावरणाला शोभणारी पल्लेदार संवादरचना या गोष्टी आढळून येतात. तथापि या नाटकाच्या लेखनाबाबत उलट-सुलट चर्चा झालेली असल्याने या नाटकाच्या यशाचे श्रेय सर्वश्री वरेरकरांच्या पदरात टाकणे अडचणीचे आहे. वरेरकरांची संवादलेखनाची एकूण पद्धतीच चुरचुरीत आणि खेळकर स्वरुपाची असल्याने गंभीर प्रकृतीच्या नाटकातही त्यांनी आपल्या संवादातून दीर्घ स्वगते किंवा वादविवाद कटाक्षाने टाळलेले आहेत. खाडिलकर जसे विशिष्ट जीवनप्रणालीचें प्रचारक आहेत त्याच दृष्टीने वरेरकरांनीही आपली सामाजिक प्रश्नाविषयीची मते प्रचारकाच्या उत्साहाने नाटकातून सातत्याने मांडण्याचा प्रयत्न केला, परंतु त्याला अनेकवेळा उथळपणाचे स्वरुप प्राप्त झाल्याने त्यांच्या नाटकातील समस्या रसिकांच्या जिव्हारी जाऊन भिडल्या नाहीत.

खरेशास्त्री आणि शिरवळकर हे थोडेसे खाडिलकरांच्याही पूर्वीचे नाटककार. खरेशास्त्र्यांचे पहिले नाटक गुणोत्कर्ष पूर्वीच रंगभूमीवर आले होते आणि शिरवळकरांचे राणा भीमदेव नाटक व्यावसायिक रंगभूमीवर येऊन गाजत होते. खरेशास्त्र्यांची उत्तरकालीन चित्रवंचनादी नाटके कल्पनारम्य स्वरुपाची होतीं, पण त्यातही त्यांनी मध्ययुगीन ऐतिहासिक वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर काल्पनिक स्त्री-पुरुषांची जीवनचित्रे मोठ्या आकर्षकपणे रंगविली होती. देशभक्ती, स्वार्थ-त्याग, आत्मबलिदान आदि सद्‌गुणांचा हिरीरीने पुरस्कार करून खरेशास्त्र्यांनी आपल्या नाटकातील पात्रांना इतिहासकालात नेऊन प्रेक्षणीय प्रसंग निर्माण केले होते आणि त्यातच वजनदार संगीताची जोड मिळाल्यामुळें त्यांच्या नाटकांचे आकर्षण अधिकच वाढले होते. शिवसंभव हे त्यांचे अस्सल स्वरुपाचे ऐतिहासिक नाटक नाट्यगुणसंपन्न असल्याने त्या काळात अतिशय गाजले होते. खाडिलकरांची तेजस्वी नाटकें करणाऱ्या महाराष्ट्र नाटक मंडळीसाठीच खरेशास्त्र्यांनी शिवसंभव आणि त्यापूर्वीचे तारामंडळ ही नाटके लिहिलेली असल्याने खाडिलकरांच्या रचनापद्धतीचा या नाटकांवर प्रभाव पडणे अपरिहार्यच होते. शिरवळकरांची ऐतिहासिक आणि संतचरित्रपर नाटके बाळबोध पद्धतीने रचलेली असूनही नाटककाराच्या सफाईदार संवादलेखनामुळे आणि सरस नाट्यप्रसंगामुळे चांगली लोकप्रिय झाली होती. खाडिलकरांनी आपल्यां नाटकात देशासाठी आणि धर्मा-साठी प्राणपणाने झुंजणाऱ्या सत्वशील स्त्री-पुरुषांची सृष्टी निर्माण केली, हीच प्रवृत्ती शिरवळकरांच्या राणा भीमदेव आणि पन्नारत्न या नाटकातही दिसून येते. मात्र खाडिलकरांच्या संविधानक-रचनेतील किंवा स्वभावलेखनातील कलात्मकता मात्र शिरवळकरांच्या नाटकात तुलनेने कमी आहे.

शां. गो. गुप्ते आणि वि. गो. शेटये यांच्या नाटकाबद्दलही असाच निष्कर्ष काढावा लागतो. या दोघांचींही नाटके निर्विवादपणे खाडिलकरी परंपरेतील आहेत. हिरा हरपला, रण-रागिणी, संधिसंग्राम इत्यादी गुप्ते यांची नाटके इतिहास-पुराणातील पराक्रमी आणि सद्‌गुणी स्त्री–पुरुषांची व्यक्तिचित्रे रंगवणारीं आहेत. वि. गो. शेटये यांनी लोकशासन, रक्षाबंधन या नाटकातून कल्पनारम्य कथानकाद्वारे लोकसत्ता, लोककल्याणकारी नेतृत्व यासारखे समकालीन राजकीय विचारांचे सूचन करणारी नाटके लिहून खाडिलकरांच्या मार्गाने वाटचाल करण्याचा प्रयत्न केला. गुप्ते आणि शेटये या दोघाही नाटककारांना एका मर्यादेपर्यंत चांगले यश मिळाले होते. नाट्यतंत्रातील यशामुळे या दोघांचीही नाटके त्यावेळच्या रसिकांना पसंत पडली होती. गुप्ते यांचे रणरागिणी हे झाशीच्या राणीचे जीवनदर्शन प्रभावी रीतीने घडविणारे नाटक परकीय राज्य-कर्त्यांना आक्षेपार्ह वाटून काही काळ जप्तही करण्यात आले होते. या दृष्टीने पाहता खाडिलकरांची परंपरा या दोघांनी आपल्या कुवतीप्रमाणे पुढे चालू

ठेवण्याची धडपड केली असे म्हणता येईल. वि. सी. गुर्जर आणि वसंत शांताराम देसाई हे गंधर्व मंडळीचे नाटककार. बालगंधर्वांच्या साऱ्या वैभवाचे साहाय्य मिळूनही त्यांची नाटकें रंगभूमीवरून अल्पकाळात मागे पडली. गुर्जरांच्या नंदकुमार नाटकाला संगीताची उत्तम साथ मिळाली होती आणि वसंतराव देसाईनी खाडिलकरांच्या यशस्वी नाटकातील अनेक क्लृप्त्या वापरून बालगंधर्वाच्या कलाविलासाला शोभेल असे प्रसन्न वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला होता. परंतु गुर्जर आणि देसाई दोघेही यशस्वी नाटककार ठरु शकले नाहीत यातच त्याच्या नाटकातील गुणांच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. त्यामानाने स. अ. शुक्कांची नाटके मात्र त्या काळात विपुल लोकाश्रय संपादन करण्यास समर्थ ठरलेली दिसतात. स्वर्गावर स्वारी, सत्याग्रही, साध्वी मिराबाई इत्यादी त्यांची नाटके पाहिली म्हणजे समकालीन राजकीय प्रतिध्वनी उमटविण्याचा अव्यापारेषु व्यापार करण्याऐवजी मूळ पुराणकथा किंवा संतचरित्र नाट्यरूपात प्रेक्षकांसमोर ठेवण्याचा सरळधोपट मार्ग शुक्लांनी पत्करल्याचे दिसून येते. शुक्लांच्या नाटकांच्या यशस्वितेला श्रवणीय संगीताची भरपूर मदत झाली. मात्र स्वभाव-चित्रणाच्या किंवा प्रभावी तत्वदर्शनाच्या दृष्टीने त्यांची नाट्यरचना विशेष लक्षात राहण्याजोगी नव्हती, त्यामुळे खाडिलकरांच्या पौराणिक नाटकांची परिणाम-कारकता शुक्लांच्या लोकप्रिय नाटकांना केव्हाच प्राप्त करता आली नाही.

या वेगवेगळ्या नाटककारांच्या जमान्यातच वावरणाऱ्या कृ. ह. दीक्षित या बहुप्रसव नाटककाराचाही मुद्दाम निर्देश करण्याजोगा आहे. दीक्षितांनी ऐतिहासिक आणि पौराणिक कथानकांच्या आधाराने अनेक नाटके लिहिली आणि त्यांच्या नाटकांच्या निघालेल्या आवृत्यावरून एका विशिष्ट दर्जाच्या प्रेक्षकांचे त्यांनी चांगले मनोरंजन केल्याचे स्पष्टपणे कळून येते. सुंदरमठ, यक्षिणीची कांडी ही त्यांची नाटके ऐतिहासिक आहेत आणि इतिहासातील काहीसे अपरिचित असणारे प्रसंग निवडून त्यावर नाट्यरचना करण्याचा त्यांचा प्रयत्न कौतुकास्पद म्हटला पाहिजे. पौराणिक नाटकाच्या बाबतीत तर दीक्षित एक प्रकारे खाडिलकरांच्या नाटकाबरोबर स्पर्धेच्या भूमिकेतून लेखन करताना दिसतात. खाडिलकरांचे विद्याहरण तर दीक्षितांचे विद्यासाधन, खाडिलकरांचे नुसतेच स्वयंवर तर, दीक्षितांचे 'रुक्मिणीस्वयंवर,' खाडिलकरांचे 'सत्वपरीक्षा' तर यांचे 'राजा सत्वधीर' असा हा चुरशीचा सामना असल्याचाच प्रकार दिसतो. परंतु कथानकाच्या साम्यापेक्षा खाडिलकरांच्या नाट्यगुणात आणि दीक्षितांच्या नाट्यगुणात कोणतेही साम्य नसल्याने दीक्षितांचे हे लेखन स्वागतार्ह होण्याऐवजी हास्यास्पदच वाटू लागते. दीक्षितांचे लेखन जरी विशेष विचारात घेण्याजोगे नसले तरी खाडिलकरांच्या नाटकांनी त्या काळच्या सर्वच दर्जाच्या लेखकांवर केवढा प्रभाव पाडला होता त्याची मात्र या प्रकारावरून चांगली कल्पना येते.

राजकीय आखाडा हे ज्यांच्या कर्तृत्वाचे प्रधान क्षेत्र होते परंतु रंगभूमीच्या आकर्षणामुळे म्हणा किंवा नाट्यव्यावसायिकांच्या आग्रहामुळे म्हणा, ज्यांनी नाट्यलेखन केले अशा नाटककारांचा आता परामर्श घ्यावयाचा आहे. अशा सव्यसाची पुरुषांपैकी शि. म. परांजपे, अ. ब. कोल्हटकर आणि वि. दा. सावरकर यांनी नाटके लिहिलेली असली तरी मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या किंवा रंगभूमीच्या इतिहासात त्यांची कर्तबगारी पहिल्या प्रतीची होती असे कोणीच म्हणणार नाही. शिवमरामपंत परांजपे यांनी स्वतंत्र आणि अनुवादित अशी दोन्ही प्रकारची नाटके लिहिली. विशेषतः शेक्सपिअरच्या मॅकबेथ या शोकांतिकेला मराठी पेहराव चढविण्याची त्यांची कामगिरी उल्लेखनीय आहे. परंतु, त्यांची ही कृती रंगभूमीवर मात्र चिरकाल राहू शकली नाही. त्यापेक्षा महाभारतातील कर्णाच्या जीवनावर रचलेले पहिला पांडव हे त्यांचे नाटक मात्र एक चांगल्या शोकात्म नाटकाच्या दर्जाचे म्हणावे लागेल. अच्युतराव कोल्हटकरांनी प्राचीन काळातल्या सुंदोपसुंदापासून आधुनिक काळातील विवेकानंदांच्यापर्यंत विविध स्तरावरील पुरुषांना रंगभूमीवर आणले, परंतु दैनिकातील नैमित्तिक खुसखुशीत लेखनात प्रावीण्य मिळवलेली अच्युतरावांची लेखणी नाटकाच्या बाबतीत मात्र रसिकांना समाधान देण्यास शेवटपर्यंत असमर्थ ठरली. सावरकरांनी आपल्या धारदार लेखन शैलीचा, हिंदुत्ववादाचा कडवा प्रचारक या दृष्टीने, शस्त्रासारखा उपयोग करून घेण्याचा प्रयत्न केला आणि त्यासाठी बुद्धकालापासून पेशवाईपर्यंतच्या इतिहासातील काही प्रसंगांचा आधार घेतला. विशेषतः, सन्यस्त खड्ग' या त्याच्या नाटकातून गौतम बुद्धाच्या जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर आपल्या विशिष्ट विचारप्रणालीचा जोरदार पुरस्कार करण्याचा त्यांचा प्रयत्न आणि त्यासाठी त्यांनी योजलेले नाट्यप्रसंग विलक्षण प्रभावी आहेत. तथापि नाट्याचे तंत्र अपरिचित असल्याने त्यांच्या संवादांना अनेक ठिकाणी व्यासपीठावरील व्याख्यानांचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. वीर आणि शृंगार रसाचा परस्परपोषक असा उठाव करण्याचे खाडिलकरांचे चातुर्य सावरकरांना साधले नाही.

खाडिलकरांचे सहकारी म्हणून राजकारणात वावरणाऱ्या न. चिं. केळकरांनी मात्र वाङ्मय आणि रंगभूमी या दोन्ही दृष्टींनी कौतुकास्पद व यशस्वी ठरलेली नाटके लिहिण्यात आपले चौरस कर्तृत्व प्रकट केले. केळकरांची सर्वच नाटके तोलामोलाची आहेत असे कोणीच म्हणणार नाही आणि नाटककार म्हणून स्वतःच्या लेखणीच्या मर्यादा केळकरांनी प्रांजळपणानें मान्यही केलेल्या आहेत. तरीही मराठीतील एक वैशिष्ट्यपूर्ण शोकांतिका म्हणून "तोतयाचें बंड" आणि केळकरांच्या व्यक्तिमत्वाशी सर्वथैव जुळणारी कृष्णार्जुनयुद्धासारखी दर्जेदार सुखात्मिका ही केळकरांची दोन नाटके मराठी नाट्यवाङ्मयाला भूषणभूत ठरणारी आहेत. खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीत दिसणारी नाट्यप्रसंगांची उद्दीपक व रसोत्कट

अशी साधना केळकरांच्या नाटकातून अभावनेच दिसत असली तरी सौम्य व खेळकर प्रसंगांतून आणि मार्मिक संवादातून प्रसन्न नाट्य निर्माण करता येते याचे दोन उत्कृष्ट नमुने केळकरांनी सादर केलेले आहेत, आणि म्हणूनच खाडिलकरांच्या तुलनेने केळकरांची नाट्यसृष्टीतील कर्तबगारी फिकी वाटली तरी ती उपेक्षणीय नाही, इतकेच नव्हे तर गौरवास्पद आहे. हे मान्य केले पाहिजे.

या सर्व कालखंडात खाडिलकरांच्या जीवनक्रमाशी, मनोभूमिकेशी आणि भाषाशैलीशी बव्हंशी समानशील असणारा एकमेव लेखक म्हणून वीर वामनराव जोशी यांचा निर्देश करावयास पाहिजे. सावरकर हे त्याच तेजोमालिकेत समाविष्ट होणारे असले तरी त्यांच्या नाट्यक्षेत्रातील उणिवांमुळे ते या यशस्वी नाटककारांच्या पंक्तीमध्ये बसू शकत नाहीत. संख्येच्या आणि विविधतेच्या दृष्टिकोणातून पाहिले तर वीर वामनरावांची नाट्यविषयक कमाई खाडिलकरांच्या तुलनेने बेताची आहे. अप्रकाशित आणि अप्रायोगित अशा नाटकांची संख्या जमेस धरूनही त्यांची नाटके एका हाताच्या बोटापेक्षा अधिक नाहीत आणि वीर वामनरावांच्या प्रकृतिधर्मानुसार खरेखुरे नाट्य प्रकट झाले आहे ते मुख्यत्वे 'राक्षसी महत्त्व-कांक्षा' आणि 'रणदुंदुभि' या दोन नाटकांतच. खाडिलकरांच्या नाट्यरचनेतील सौष्ठव वीर वामनरावांच्या जवळ नाही; त्यांची नाट्यरचना काहीशी अस्ताव्यस्त आणि म्हणून बेडौल झालेली आहे. परंतु नाट्यप्रसंगांच्या निर्मितीमधील रोमांचकता व्यक्तिचित्रणातील ओजस्विता आणि भाषाशैलीचा ठाशीवपणा हे खाडिलकर परंपरेचे तिन्ही विशेष वीर वामनरावांनी आपल्या नाटकात आत्मसात केल्याचे दाखवून दिले आहे स्वातंत्र्याची तळमळ असणारे, त्यासाठी सर्वस्वाचा होम करण्यास तयार असलेले आणि कोणत्याही प्रलोभनास बळी न पडणारे वीरवृतीचे स्त्रीपुरुष वीर वामनरावांच्याही नाटकांत आढळतात. संगीतकलेचा नाट्यरसाच्या उत्कर्षासाठी प्रभावीपणे उपयोग करून घेण्याच्या बाबतीत खाडिलकरांच्या प्रमाणेच वीर वामनरावांनीही उत्कृष्ट सफलता मिळवलेली होती. आणि या अनेकविध गुणसमुच्चयामुळे वीर वामनरावांच्या दोन नाटकांनी मराठी रंगभूमी दणाणून टाकली होती. खाडिलकर–युगातले खाडिलकरांचे खरेखुरे समानधर्मी नाटककार म्हणून वीर वामनराव जोशांचेच नाव घ्यावे लागेल यात संदेह नाही.

खाडिलकर आणि त्यांच्या काळातील जुने-नवे नाटककार यांच्या नाट्यक्षेत्रातील वैशिष्ट्यांचा हा धावता परामर्श पाहिला म्हणजे खाडिलकर–युगाची साधारण रूपरेषा अभ्यासकांच्या समोर उभी राहते. एकेका नाट्यांगाचा सुटा-विचार केला म्हणजे खाडिलकरांच्या नाट्यगुणावर मात करणारे मातब्बर नाटककार त्या काळात दृष्टीस पडतात. परंतु, कलापूर्ण आणि आशयसंपन्न अशा

नाटकांची संख्या आणि त्यांनी मराठी रंगभूमीवर दीर्घकाळ गाजवलेले वर्चस्व यांचा विचार केला म्हणजे खाडिलकरांची नाट्यसृष्टीतील कामगिरी केवढी लोकोत्तर आहे याची साक्ष पटते, आणि याला खाडिलकरांच्या नाटकातील श्रेष्ठ गुणसंपदाच कारणीभूत आहे हा विचार आवर्जून लक्षात घेणे अवश्य आहे. खाडिलकरांच्या नाटकात समकालीन राजकीय आंदोलनांचे प्रतिध्वनी सूचित होत असल्याने तत्कालीन प्रेक्षकांनी ती नाटके डोक्यावर घेतली हा अभिप्राय विचारात घेण्याइतकासुद्धा महत्त्वाचा नाही. कारण खाडिलकरांच्या रसिकमान्य नाटकांत राजकीय पार्श्वभूमीमुळे प्रेक्षकांना दुहेरी आनंद देणारे असे फक्त 'कीचकवध' हे एकच नाटक आहे. 'भाऊबंदकी', 'स्वयंवर' इत्यादी नाटकांतून राजकारण शोधण्याचे प्रयत्न झालेले असले तरी त्या नाटकांची लोकप्रियता आजवर कायम राहिली ती तथाकथित राजकारणाच्या रूपकामुळे निश्चितच नाही. महाराष्ट्र नाटक मंडळी आणि गंधर्व नाटक मंडळी यांच्यासारख्या अग्रगण्य नाट्यसंस्थांनी रंगभूमीवर आणल्यामुळे आणि केशवराव दाते, गणपतराव भागवत, टिपणीस बंधू किंवा बालगंधर्व, बोडस अशा नटश्रेष्ठांनी आपल्या गायनाभिनयाने सजविल्यामुळे खाडिलकरांची नाटके एकामागून एक गाजली हा विचारही पूर्णांशाने खरा नाही. कारण यातील अनेक गुणी मंडळी असूनही खाडिलकरांची उत्तरायुष्यातील नाटके यशस्वी होऊ शकली नाहीत आणि या नटांखेरीज ज्या ज्या संस्थेत नामांकित कलावंत होते त्या सर्वांनीच खाडिलकरांची नाटके यशस्वी करून दाखविली. अगदी आजही, चांगल्या कलाकारांची जोड मिळाली तर खाडिलकरांच्या जुन्या नाटकाना नवा उजाळा मिळतो याचा प्रत्यय येत आहे.

खाडिलकरांच्या संगीत नाटकांच्या यशाला टेंबे-भास्करबुवा बखले यांची स्वर योजना आणि बालगंधर्वांच्या दिव्य कंठातील स्वरविलास हाच कारणीभूत आहे हे मतही भ्रामक असल्याचे दिसून येईल. बालगंधर्वांच्या असामान्य गायकीचा लाभ होऊनही गंधर्व मंडळींच्या रंगभूमीवर आलेली अनेक नाटके यशस्वी ठरली, फार काय खुद्द खाडिलकरांची 'मेनका' आणि 'सावित्री' ही नाटकेसुद्धा रसिकमनाची पकड घेण्यास असमर्थ ठरली; यावरून केवळ प्रभावी संगीत नाटकाला यशस्वी करू शकत नाही ही गोष्ट सिद्ध होते. खाडिलकरांच्या नाटकातील संगीत योजनेचा थोडा बारकाईने विचार केला म्हणजे खाडिलकरानी आपल्या मूळ उद्देशासाठी संगीतकला समर्थपणे रावविली असल्याचे स्पष्टपणे दिसून येते. खाडिलकरांचा पिंड हा केवळ मनोरंजनासाठी नाटके लिहिणाऱ्या कलाकाराचा नव्हता. त्यांच्या दृष्टीने नाटक हे एक साधन होते. जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांचे आदर्श समाजासमोर ठेवावेत आणि ते लोकांच्या अंतःकरणात चिरस्थायी होतील यासाठी पराक्रमी, त्यागी आणि निष्ठावंत अशा स्त्री-पुरुषांचे चरित्ररेखाटण करावे ही खाडिलकरांची मनीषा होती. ती जास्तीत जास्त परिणामकारक

आणि आकर्षक व्हावी या एकाच दृष्टीने त्यांनी नाट्याला उपकारक अशा संगीतकलेचा स्वीकार केला आणि आपल्या तेजस्वी नाट्याला तिची साथ दिली. अशा प्रकारे समाजाचे जीवन अधिक उन्नत करणारे आदर्श आणि त्यांचे मूर्तिमंत दर्शन घडविणारे नाट्य व संगीत असा त्रिवेणी संगम खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीत घडून आला. हे अलौकिक यश समकालीन नाटककारांमध्ये खाडिलकरांना सर्वांत अधिक प्रमाणात मिळाले आणि हेच त्यांच्या श्रेष्ठत्वाचे रहस्य आहे.

★ ★ ★

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे नाट्यसंगीत

'माझी नाटके रंगभूमीवर आली म्हणजे तात्यांची नाटके बुधवारचीं होतील' असे उद्‌गार गडकऱ्यांनी एकदा काढले होते. परंतु "मानापमान" नाटकापासून संगीत रंगभूमी पादाक्रांत करायला निघालेल्या खाडिलकरांच्या नाटकांनीच ते कार्य केले होते. आणि खाडिलकर–गडकऱ्यांचौ स्वयंवर–द्रौपदी व एकच प्याला-भाववंधन ही नाटकें रंगभूमीवर आल्यावर तर कोल्हटकरांची नाटके बुधवारीही होणे मुष्किल झाले, १९१० ते १९३५ या काळात किर्लोस्कर–देवलांची जुनी नाटके नव्या दमाने टिकून होती. खाडिलकरांच्या नाटकांनी भरपूर लोकप्रियता मिळविली होती आणि वीर वामनराव जोशी, खरेशास्त्री, य. ना. टिपणीस यांची संगीत नाटकेही रंगभूमी गाजवीत होती. या काळात कोल्हटकरांच्या नाट्यक्षेत्रातील कर्तृत्वाबद्दल आदर व्यक्त करण्यासाठी गंधर्व मंडळी किंवा ललितकलादर्श यासारख्या अग्रगण्य नाट्यसंस्था वीरतनय, मूकनायक यांचे पुनरूज्जीवन करून पाहण्याचा प्रयत्न करीत होत्या. मामा वरेरकरांच्यासारखे कोल्हटकरांचे एकनिष्ठ भक्त प्रेमशोधनाची रंगावृत्ती तयार करून ती रंगभूमीवर आणण्याचा उपक्रम करीत, तर गोविंदराव टेंबे मतिविकारसारखे पूर्वी पडेल ठरलेले नाटकही 'कोल्हटकरांच्या बुद्धिप्रधान नाट्यरचनेचा एक नमुना' या भावनेने कर्तव्यबुद्धीने रंगभूमीवर सादर करीत. परंतु अशा अनेकविध प्रयत्नांना यश मात्र येऊ शकले नाही. यापैकीं कोणत्याही उपक्रमाचे प्रेक्षकांनी उत्साहाने स्वागत केल्याचे दिसून आले नाही. सौभद्र, मृच्छकटिक, मानापमान, स्वयंवर, भावबंधन, एकच प्याला, संशयकल्लोळ या चिर रुचिर नाटकांच्या पंक्तीमध्ये बसण्याचे भाग्य कोल्हट-करांच्या एकाही नाटकाला मिळू शकले नाही.

१९३५ नंतरच्या काळात मराठी रंगभूमींची सर्वच दृष्टीनी पिछेहाट झाल्याने नवीन, वजनदार संगीत नाटके रंगभूमीवर येणे दुरापास्तच होऊन बसले. परंतु त्या अवनत काळातही वर उल्लेखिलेल्या निवडक नाटकांचे प्रयोग मात्र संघटित स्वरूप असलेल्या ४।२ नाटसंस्था अणि संयुक्त नटसंच यांच्या मार्फत सतत होत होते. जुने नट अस्तंगत झाले तरी नव्या पिढीतील गायक नटांनी ही जुन्या नाटकांची परंपरा सातत्याने पुढे चालू ठेवली आणि त्यांना नवा रंग प्राप्त करून दिला.

वार्षिक नाट्योत्सवांतून पूर्वी गाजलेल्या नाटकांचा पुनरुद्धार करण्याचे प्रयत्नही मुंबई मराठी साहित्य संघासारख्या संस्थांनी मोठ्या उमेदीने केले, त्यांत कोल्हटकरांच्या नाटकांनाही स्थान मिळाले. पण १९१० नंतर कोल्हटकरांच्या नाटकांविषयी (एखा मूकनायकाचा अपवाद वगळता) जी अरुची प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण झाली होती, तिचाच या काळातही पुन्हा एकदा प्रत्यय आला.

एकदा नाटकांचीच असमर्थता सिद्ध झाल्यानंतर त्या नाटकातील संगीता विषयीही उदासीनतेची भावना जनमानसात रुजणे क्रमप्राप्तच होते. रंगभूमीवरून विस्मृतप्राय झालेली कोल्हटकरांची पदे, नंतर मैफलीतून किंवा आकाशवाणीवरून ऐकायला मिळण्याची संधी रसिकांना अगदीं क्वचितच मिळाली.

रंगभूमीवरील संगीताचें, वेगवेगळ्या निमित्ताने समीक्षण करणाऱ्या टीकाकारांनी कोल्हटकरांच्या संगीताची वैशिष्ट्यें सांगितलेली आहेत. त्या काळातील नाट्यसंगीताच्या वाटचालीचे डोळसपणे अवलोकन करणारे गोविंदराव टेंबे, १९ व्या शतकातील मराठीं रंगभूमीचौ सांगोपांग पाहणी करणारे आ. वि. कुलकर्णी आणि रंगभूमोवर 'गाजलेल्या संगीता'चे समतोल रसग्रहण करणारे श्री. बाबूराव जोशी यांनी कोल्हटकरप्रणित संगीताची मार्मिक चिकित्सा केलेली आहे. पु. गो. काणेकर, पु. रा. लेले यांच्यासारखे रंगभूमीचे जुने माहितगार किंवा वरेरकरांसारखे कोल्हटकरांचे निकटचे शिष्य यांच्या आठवणींतूनही कोल्हटकरांच्या संगीत योजनेवर प्रकाश टाकणारी पुष्कळ माहिती उपलब्ध झालेली आहे.

कोल्हटकरांनी नाट्यसंगीताच्या क्षेत्रांत नवीन प्रयोग केले आणि १९१० पर्यंतच्या काळातील रसिकांना एक अपूर्व आनंद मिळवून दिला, त्याचे या सर्वच जाणकारांनी कौतुक केलेले आहे. या सर्वांनी पुरविलेल्या साधनसामग्रीच्या आधारांने कोल्हटकरांच्या नाट्यसंगीताचा अभ्यास करणाऱ्या रसिकाला कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे सामर्थ्य आणि तिच्या मर्यादा यांची यथार्थ ओळख पटते. याच्याच जोडीला कोल्हटकरांनी स्वतः यासंबंधात जे लेखन केलेंले आहे त्याचा मागोवा घेंतला म्हणजे त्यांचे संगीतविषयक अनुभव व कल्पना याबाबतचा अधिक तपशील मिळू शकतो. या सामग्रीच्या मदतीने कोल्हटकरांच्या नाट्य–संगीताची वैशिष्ट्ये समजावून घेण्याचा प्रस्तुत लेखात प्रयत्न केला आहे.

यशस्वी संगीत नाटके लिहिणारे अनेक नाटककार मराठी रंगभूमीला लाभले असले तरी त्यांपैकी स्वतः उत्तम गायक असे फारच थोडे होते. संगीत कलेची माहिती करून घेऊन पदरचना करणे ही गोष्ट वेगळी आणि नटांनाही प्रत्यक्ष मार्गदर्शन करू शकेल एवढी गायनकला साध्य असणे ही गोष्ट वेगळी. या दृष्टीने पाहता देवल, खाडिलकर, वीर वामनराव, खरेशास्त्री यांच्यापासून तो आजच्या विद्याधर गोखले, दारव्हेकरांपर्यन्तच्या एकाही नाटककाराची गायक

म्हणून ख्याती नाही. अण्णासाहेब किर्लोस्कर गायक पात्रांच्या भूमिका करीत हे खरे असले तरी त्या शाङ्र्गरव, बलराम अशा दुय्यम भूमिकाच होत्या. बाळकोबा नाटेकर करीत असलेली कण्वाची भूमिका करण्याची जरुरी पडली त्यावेळी बाळकोबांसाठी रचलेली गवई ढंगाची पदे आपल्या बेतशीर गायकीलीं झेपणारी नाहीत हे ओळखून अण्णांनी स्वतःसाठी सोप्या चालीवरील पदे प्रथम लिहिली आणि नंतरच कण्वाच्या भूमिकेत पदार्पण केले. माधवराव पाटणकरांची गायन-विद्याही अशीच माफक होती. या सर्वांच्या तुलनेनें विचार केला तर कोल्हटकरांचे संगीत केलेतील नैपुण्य फार उच्च कोटीचे होते असेच म्हटले पाहिजे.

गायन कला हा कोल्हटकरांना मिळालेला वडिलोपार्जित वारसा होता. त्यांचे वडील आणि आजोबा हे दोघेही अत्यत प्रेमळपणे भजने म्हणत असल्याची माहिती कोल्हटकरांच्या आत्मवृत्तात आली आहे. कोल्हटकर आणि त्यांचे दोघे बंधू या सर्वांनीच हा संगीत विद्येचा गुण आत्मसात केला होता. किर्लोस्कर मंडळीचा मुक्काम अकोला येथे असताना भाऊराव कोल्हटकरादि नटमंडळी कोल्हटकरांच्या घरी आली होती, त्यावेळी या त्रिवर्गबंधूनी नाटकातील पदे गाऊन दाखवून त्यांची करमणूक केली होती आणि शाबासकीही मिळवली होती. (आत्मवृत्त, पृ. ५-६) कोल्हटकरांच्या पुढील आयुष्यातही त्यांच्या या संगीतनैपुण्याचा अनेकांना प्रत्यय आला, वीरतनय नाटकातील चाली समजावून देताना, त्यांनी म्हणून दाखवलेल्या ताना व खटके भाऊरावांसारख्या अद्वितीय गायकालाहीं सहजतेनें आत्मसात करण शक्य झाले नाही, अशी हकीगत स्वतः कोल्हटकरांनीच नमूद केलेली आहे. (आत्मवृत्त, पृ. १६) गोविंदराव टेंबे आणि चिंतामणराव कोल्हटकर यांनीही असाच अनुभव घेतलेला आहे. चिंतामणराव लिहितात, " त्यांचा स्वतःचा आवाज फारच चांगला होता. लिखाणातील बारकावे व बौद्धिक कलाकुसर त्यांच्या गळ्यातही होती. ते गळी आवाजात खालच्या स्वराने गात पण चांसल्या गाणाऱ्यालाही त्यांच्याबरहुकूम गाणे वठवून दाखवणे कठीण जाई" (बहुरूपी, पृ. १३७)

लहानपणापासून स्वरसौंदर्यात रममाण होण्याची प्रवृत्ती असल्यामुळे त्यांच्या नाट्यलेखनाचीही संगीत ही एक प्रबळ प्रेरणा ठरली. विधुर-विवाह, विषमविवाह, अनुलोमविवाह, मद्यपानाचे दुष्परिणाम, अंत्यजोद्धार इत्यादि सामाजिक समस्यांचे दर्शन कोल्हटकरांच्या नाटकात घडत असले तरी त्यांचे स्थान नेहमींच गौण स्वरुपाचे राहिले. पहिल्या वीरतनय नाटकाच्या लेखनाचे जे दोन उद्देश त्यांनी प्रस्तावनेंत सांगितले आहेत, त्यामध्ये ' नवीन चालीवरील पदे प्रचारात आणणे ' हा एक उद्देश होता, ही गोष्ट फार सूचक आहे. मूकनायक नाटकातील, ' प्रेम नोहे । द्वेष मुळाशी आहे ' ही कल्पना काही कारणाने त्यांच्या मनात उद्भवली आणि नंतर तिच्या सजावटीसाठी त्या नाटकाचे संविधानक रचले गेले.

नाट्यप्रयोग बसत असतानाही त्यातील पदांचे गायन योग्य प्रकारे व समाधानकारक होत आहे की नाही यावरच सारें लक्ष केंद्रित करून नाटकांच्या गद्य भागाविषयी कोल्हटकर पूर्णपणें बेफिकीर रहात. त्यांची नाटके करणाऱ्या व ती बसत असताना पाहाणाऱ्या गोविंदराव टेंबे, चिंतामणराव कोल्हटकर, मामा वरेरकर इत्यादि मंडळींनी हे एकमताने सांगितलेले आहे की, पदांच्या चाली गाऊन दाखविणे आणि पात्राकडून त्या बसवून घेणें हाच कोल्हटकरांचा मुख्य षौक होता.

या संगीतप्रियतेबरोबरच प्रत्येक क्षेत्रातील नवीनतेवर कोल्हटकरांचा विशेष कटाक्ष होता आणि तेही त्यांच्या संगीतयोजनेचे एक महत्त्वाचें वैशिष्ट्य होते. १८८० पासून १८९५ पर्यन्त सतत पंधरा वर्षे मराठी रंगभूमीवर किर्लोस्कर परंपरेतील संगीताचेच प्रभुत्व होते. वीरतनय नाटकातील संगीताने त्याला प्रथम हादरा दिला आणि संगीताला वेगळी दिशा देण्याचीं धडपड केली. वास्तविक पारशी व गुजराथी नाटक मंडळातील संगीत मराठी रसिकांना अगदी अपरिचित होते अशातला भाग नाही. पाटणकरांच्या विक्रमशशिकला नाटकात निदान तीन चाली पारशी नाटकातून उचललेल्या होत्या ही ग्रोष्ट स्वत: कोल्हटकरांनीच त्या नाटकावरील टीकालेखात मान्य केली आहे. परंतु पाटणकरांचे नाटक कमालीचे लोकप्रिय झालेले असले तरी किर्लोस्करपरंपरेला प्राप्त झालेली मान्यता आणि प्रतिष्ठा पाटणकरी नाटकांना नव्हती. त्यामुळे हे नवीन संगीत सर्वत्र मान्यता पावलेले नव्हते. कोल्हटकरांना आपल्या महाविद्यालयातील जीवनातच या पारशी पद्धतीच्या नाविन्यपूर्ण संगीताने विलक्षण वेड लावले होते. त्या वेळीही, पारशी व गुजराती नाटक मंडळांच्यां प्रयोगातील संगीताच्या पदांच्या चाली स्मरणात साठवून ठेवण्याचा व धोकण्याचा उद्योग त्यांनी सुरू केला होता अशी आठवण त्यांचे सहाध्यायी असलेल्या तात्यासाहेब केळकरांनी लिहून ठेवली आहे. (लेखसंग्रह, प्रस्तावना, पृ. १०) या संगीताला किर्लोस्करी रंगभूमीवर आग्रहपूर्वक समाविष्ट करण्याचा कोल्हटकरांनी 'वीरतनय' नाटकाच्याद्वारे प्रथम प्रयत्न केला.

साकी-दिंडी यासारखी धावती सोपी वृत्ते, कीर्तन-परंपरेतील सुलभ लोकप्रिय चाली, लावणीबाज, कर्नाटकी संगीत आणि रागदारी चीज यांवर किर्लोस्कर-संगीताचे मंदिर उभे होते. उर्दू चालींच्या चमकदार योजनेमुळे त्यात नव्या दिखाऊ रोषणाईची भर पडली. नाविन्य आणि चमत्कृती या दोन्ही गोष्टींमुळें वीरतनय नाटकाला प्रारंभी चांगला लोकाश्रय मिळाला. परंतु हे आकर्षण कायम स्वरुपाचें राहिले नाही. त्या काळातील समजदार रसिकांची या संगीताविषयी कोणती प्रतिक्रया झाली होती त्याची कल्पना कै. आ. वि. कुलकर्णी यांच्या लेखनावरून करता येते. ते लिहितात, "पारशी, गुजराती चालींच्या पद्यातील चढउतार सूर

काढताना कानाला गोड लागतात पण लोकांची सगळी प्रवृत्ती तिकडेच झाल्यामुळे शुद्ध रागदारीतील गाण्याचा प्रघात बंद होऊन तानेच्या आरोहावरोहाचा तर अगदीच लोप झाला. काही नाटकात गाण्यापेक्षा शब्दाच्या ठेवणीवर व काही शब्द झटापटीने उच्चारण्यावरच विशेष लक्ष पुरविले जाते."

केवळ एक नवीन चूष म्हणून मराठी रसिकांनी वीरतनयातील संगीत गोड मानून घेतले. परंतु त्याच्या रचनाचातुर्याची बेगडी मोहिनी अल्पावधीतच कमी होऊ लागली. खुद्द कोल्हटकरांच्याही हे ध्यानात आले आणि त्यांनी आपल्या पुढील नाटकातून या उर्दू चालीची आवक बंद करून अधिक भारदस्त अशा संगीतावर भर दिला. नवीन चालींची जी ओढ लागली होती तिची दखल मात्र सर्वच नाटककारांना यापुढच्या काळात घ्यावी लागली. किर्लोस्कर परंपरेतील देवलांनाही जुन्या लोकप्रिय चाली स्वीकारूनही वीरतनयाच्या प्रभावाने काही नवीन थाटाच्या चालींचाही स्वीकार करावा लागला, किंबहूना नवीन चाली शोधणे आणि त्यांची प्रसंगानुकूल योजना करणे असा नवीन प्रघात कोल्हटकरांच्या संगीत नाटकापासून सुरू झाला असे म्हशावे लागते.

परंतु या स्वागतार्ह गोष्टीबरोबरच दुसऱ्या ज्या अनेक गोष्टी कोल्हटकरांच्या संगीताने आणल्या त्यामुळे नाट्याची हानीच झाली. कोल्हटकरांनी ज्या पद्धतीने पदरचना केली आणि ज्या प्रकारची पदे लिहिली त्यांचा तपशील पाहिला म्हणजे त्याची कल्पना येईल.

किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकातील संगीत हे कथानकाला गतिमान करणारे, भावनांची उत्कटता वाढविणारे आणि नाट्यवस्तूशी अविभाज्यपणे निगडित झालेले होते. कोल्हटकरांपासून पदांचा विचार एल स्वतंत्र अलंकरण किंवा विलास या दृष्टीने होऊ लागला. प्रत्येक पदाला स्वतंत्र सौंदर्यमूल्य प्राप्त झाले, पण नाट्योत्कर्षाचे कार्य होत नसल्याने त्याचे नाट्यमूल्य मात्र घसरणीला लागले.

सौंदर्यासक्ती हा कोल्हटकरांचा स्थायीभाव होता. "सुंदर व भव्य वस्तूचे ध्यान करण्यात माझ्या मनाला विशेष आनंद वाटतो" असे तेच सांगतात. या सौंदर्यचिंतनामुळे आणि वस्तूमधील सादृश्य व विरोध याचे ज्ञान त्यांना फार त्वरित होत असल्याने वैचित्र्यपूर्ण सौंदर्यकल्पनांचे पुंज त्यांच्या मनात प्रत्यही तयार होत. भावना उचंबळून टाकणारा कोणताही प्रसंग जीवनात घडला की त्यावर आधारित असे एखादे पद तयार होई. कालांतराने हे पद कोणत्यातरी नाटकात समाविष्ट केले जाई. कोल्हटकरांच्या जीवनात उद्भवलेले असे अनेक प्रसंग आणि त्यावरून तयार झालेली पदे यांची माहिती त्यांनी आपले पट्टशिष्य माडखोलकर यांना सांगितली होती. तथापि नमुना म्हणून माडखोलकरांनी आपल्या 'दोन तपे (पृ. १७७-७९)' या आत्मचरित्रात उल्लेखिलेल्या एका पदाचा निर्देश

करता येईल. १९०४ मध्यें तेल्हार येथे वकिली करीत असताना कोल्हटकरांच्या जीवनात एक विचित्र प्रसंग घडून आला आणि त्यामुळे अस्वस्थ झालेल्या कोल्हटकरांनी "सुंदर वदन नसेल कसे" हे पद लिहून आपल्या क्षुब्ध भावनांना मोकळी वाट करून दिली. त्यानंतर तीन वर्षांनी लिहिलेल्या 'मतिविकार' या नाटकात हे पद समाविष्ट झाले. अशा पद्धतीने एखाद्या अनुभूतीला शब्दरूप देणारे पद नंतर कोणत्या तरी पात्राच्या तोंडी योजिल्यामुळे ते नाटकाशी एकजीव होणें कठीण होई. कोल्हटकरांची अनेक पदे उत्स्फूर्त व स्वाभाविक न वाटता चिकटवल्यासारखी वाटतात त्याचे हे कारण आहे.

नवनवीन चालींचा त्यांना अतिशय हव्यास असल्यामुळे चांगली चाल मिळाली की, अपरिहार्य नसले तरीं पद तयार होऊन ते नाटकात घुसडले जाई. श्री. बाबुराव जोशींनी म्हटल्याप्रमाणे आवडलेल्या चालीवर पद करण्याचा मोह टाळता न आल्यामुळे पदाकरता चाल हा क्रम पालटून चालीकरता पद असा उलट क्रम रूढ झाला. "जलधर घनतर", "वळते अंजली नकळत", "कधी शृंगी गलितांगा पूर्ण मौली" ही मूकनायकातील पदे या दृष्टीने पाहण्याजोगी आहेत.

गद्य-पद्याचा क्रमही कोल्हटकरांच्या नाटकाच्या बाबतीत एकसारखा राहिलेला नाही. मूकनायक, मतिविकार या नाटकांचा गद्य भाग त्यांनी प्रथम लिहिला आणि नंतर पदरचना केली. वधूपरीक्षा प्रथम गद्य स्वरूपात रंगभूमीवर आले, नंतर १६ वर्षांनी त्याला संगीताचा पेहराव चढविण्यात आला. किर्लोस्कर मंडळी व कोल्हटकर यांच्यातील संबंध दुरावल्यामुळे प्रेमशोधन गद्य स्वरूपात रंगभूमीवर आणण्याचा त्यांचा विचार होता. परंतु पुढे दिलजमाई झाल्यामुळे कोल्हटकरांनी ते किर्लोस्कर मंडळीलाच दिले व त्यासाठी पदे तयार करून दिली. गुप्तमंजूष नाटकातील बरीचशी पदे त्यांनी प्रथम लिहिली, नंतर बहुतेक गद्य भाग लिहिला आणि शेवटी उर्वरित गद्य-पद्य भाग पूर्ण केलें. वीरतनयाचे लेखनही अशाच पद्धतीने झाले असावे असे दिसते.

नाटकासाठी चाली घेताना अनेकांचे सहाय्य मिळवून ते उत्तमोत्तम चाली प्राप्त करून घेत. ज्या संस्थेने नाटक स्वीकारले त्या संस्थेतील गायकांकडून तर ते चाली घेतच परंतु इतरांचीही मदत घेत. गुप्तमंजूष नाटकासाठी त्यांनी भास्करबुवा बखल्यांकडून काही चाली मिळवल्या होत्या, तर वधूपरीक्षेसाठी चाली पुरविण्याचे काम रामकृष्णबुवा वझे यांनी केले. त्यांच्या नाटकात ज्या कानडी चाली आलेल्या आहेत त्यांचें श्रेय बेळगाव येथील गायिका रंगासनी हिचे असल्याचे त्यांनी मामा वरेरकरांना सांगितले होते. (माझा नाटकी संसार खंड १, पृ. १२४)

(उदा. मूकनायक नाटकातील "उगीच कां कांता" हे सुप्रसिद्ध पद "इडु इडु इडु करुणा" या कानडी चालीवर रचले आहे.) कोल्हटकरांच्या सौंदर्योपासक जीवनात हिराबाई पेडणेकर या रूपगुणवती गणिकेला काही काळ महत्त्वाचे स्थान

होते ही गोष्ट आता सर्वांना परिचित आहे. मतिविकार, प्रेमशोधन आणि सहचारिणी या नाटकातील कित्येक चाली हिराबाईंच्याकडून मिळाल्याचे कोल्हटकरांच्या आत्मवृत्तात नमूद आहे. आपल्या उत्तरायुष्यातही गोड व रसानुकूल चाली देण्याच्या बाबतीत ते हिराबाईंची वारंवार आठवण काढीत अशी माहिती त्यांच्या मित्रांनी दिलेली आहे. मात्र प्रत्येक बाबतीत नवी वाट चोखाळण्याची कोल्हटकरांच्या मनाची जी ठेवण होती तिला अनुसरून हिराबाईंनी दिलेल्या किंवा पारशी नाटक मंडळातून उचललेल्या चाली जशाच्या तशा उपयोगात न आणता त्या चालीवरून आपल्या स्वतःच्या नवीन चाली बनविण्याचे त्यांचे धोरण होते.

जुन्या मराठी नाटकातील कोणत्याही चाली घ्यावयाच्या नाहीत असे त्यांनी प्रारंभी ठरविले होते. पण त्यांची नाटके इतक्या जलद गतीने लिहिली गेली व रंगभूमीवर आली की एवढ्या प्रचंड प्रमाणावर नवीन चाली मिळवणे अशक्यप्रायच होते. त्यातून साकी-दिंडी ही वृत्ते अगदी क्वचित प्रसंगीच त्यांनी वापरली आहेत. जुन्या नाटककारांपैकी कोण तुजसम, नच सुंदरी, अरसिक किती (सौभद्र), कवणे तुज गांजियलें, (रामराज्य वियोग), सखये अनसूये, नाही कोणीहि हुंगियले (शाकुंतल) या किर्लोस्करांच्या आणि, जो जिंकूनि पाच जणासी (मृच्छकटिक) " नंदनवनदेवीने, धाडुनि दिधले, हे तरु कामी जन (शापसंभ्रम) या देवलांच्या चाली प्रेमशोधन, मतिविकार, गुप्तमंजूष या नाटकात कोल्हटकरांनी घेतल्या आहेत. खाडिलकरांच्या विद्याहरणातील दोन चाली जन्मरहस्य नाटकात आल्या. मामा वरेरकरांचा तर असा दावा आहे की, त्यांच्या कुंजविहारी नाटकातील २७/२८ चाली तात्यांनी प्रेमशोधन नाटकात योजिल्या आहेत. (माझा नाटकी संसार, खंड १, पृ. ७५)

पदांच्या जागा ठरवताना आणि चालींची पात्रानुसार योजना करताना कोल्हटकर नाट्यसंस्थेतील नटांची आवड-निवड व गायकी यांचाही विचार करीत. सहचारिणी व जन्मरहस्य या नाटकातील पदांच्या जागा त्यांनी अनुक्रमे गंधर्व मंडळी व बलवंत मंडळी यांतील नटांच्या बरोबर विचारविनिमय करूनच निश्चित केल्या होत्या, हे त्यांच्या आत्मवृत्तावरून दिसून येते. हेच त्यांचे धोरण पूर्वीच्या नाटकांच्या वेळीही त्यांनी स्वीकारले असावे. मूकनायकातील संगीत योजनेविषयी गोविंदराव टेंबे लिहितात की, 'विक्रान्ताच्या पदांना यमन, बिलावल, केदार मल्हार, मालकंस वगैरे भारदस्त रागातील गायनाला शोभतील, प्रसंगाला भूषवतील आणि जोगळेकरांना मानवतील अशा चाली योजल्या गेल्या होत्या. प्रेमशोधनातील चालीसंबंधी कोल्हटकर स्वतःच लिहितात, "ज्या १०।२० पदांच्य चाली मंडळीस आवडल्या नाहीत त्याबद्दल मंडळीच्या आवडीच्या चाली करून देऊन

मी त्या नाटकातून मोकळा झालो." (आत्मवृत्त, पृ. ६४). जन्मरहस्य नाटकातील चालींची योजना बलवंत मंडळीतील कलावंतांच्या गायकीचा विचार करून ठरविण्यात आली होती. परंतु त्या योजनेत मंडळीनी नंतर फेरबदल केल्यामुळे कोल्हटकरांची योजना विस्कटली गेली आणि तीच नाटकाच्या अपयशाला कारणीभूत झाली अशी नाराजी कोल्हटकरांनी व्यक्त केली आहे.

पदांचे गायन ज्या पद्धतीने होऊ लागले तीही नाटकातील रसपोषाला मारक ठरू लागली. 'खाडिलकरांच्या मानापमान नाटकापासून ख्यालगायकीचा रंगभूमीवर प्रवेश झाला आणि पदांचा विस्तार वाढवून नाट्यचची हानी झाली' असा आक्षेप वारंवार घेण्यात आलेला आहे, परंतु पदांचे विस्ताराने गायन करण्यास कोल्हटकरांच्या कारकीर्दीतच प्रारंभ झालेला होता. त्यातही खाडिलकरांनी पद्यपूर्व गद्य आणि पदाची पहिली ओळ यांची सांधेजोड अत्यंत कलापूर्ण करण्याची दक्षता घेतल्यामुळे कोल्हटकरांच्यापेक्षा त्यांची पदे काव्यदृष्ट्या नीरस असूनही ती रंगभूमीवर विलक्षण लोकप्रिय ठरली. कोल्हटकरांची ढंगदार स्वररचना आणि काव्यपूर्ण शब्दरचना यावरच सारी मदार असल्याने त्यांची सरस पदेही रसिकांना फार काळ रिझवू शकली नाहीत.

वाङ्मयीन दृष्टीने कोल्हटकरांच्या पदांचा अभ्यास केला म्हणजे त्यांच्या काव्यगुणांचे सामर्थ्य आणि नाटकातील पदे या दृष्टीने असणाऱ्या त्यातील उणिवा-सहज दृष्टोत्पत्तीस येतात. नाटकातील पद्यलेखनावरच कोल्हटकरांचा सारा जीव असल्यामुळे त्यांनी आपले काव्यसर्वस्व खर्ची घालून पदे लिहिली. दुर्दैवाने आपली पदे ही सामान्य नाट्यरसिकाला रिझविणारी असली पाहिजेत, याचा विसर पडल्यामुळे त्यांच्या पदातील असामान्य काव्यगुण हा मूठभर जाणत्या वाचकांच्याच अभ्यासाचा विषय होऊन बसला.

कोल्हटकरांची बुद्धिमत्ता प्रखर होती आणि शारीरिक व्यंगामुळे त्यांनी ज्ञानोपासनेतच स्वतःला अहर्निश गुंतवून घेतले होते. त्यांच्या अभ्यासाच्या शाखाही विविध होत्या, त्या सर्वांचा परिणाम म्हणून त्याचें सारेच लेखन पांडित्यप्रचुर आणि आशयघन अशा स्वरूपाचे झाले. हा प्रभाव नाटकातील पदरचनेवरही झाल्याशिवाय राहिला नाही. त्यांचे पहिले नाटक वीरतनय रंगभूमीवर आल्याबरोबर त्यावर जे अनेक आक्षेप घेण्यात आले त्यांपैकीं पदांची दुर्बोधता हा अक्षेप सर्व टीकाकारांनीघेतला होता. कोल्हटकरांना तो मान्य असूनही, 'नाटकातील पदे ज्या पारशी चालीवर केलेली आहेत त्या चालीस ह्रस्व अक्षरांचे वरेच मोठे प्रमाण व अक्षरांची मांडणी आवश्यक असल्यामुळे त्यात संस्कृत शब्दांची योजना करावी लागली व त्यामुळे त्यांची रचना बरीच दुर्बोध झाली.' अशी सारवासारव करण्याचा कोल्हटकरांनी प्रयत्न केला, पण तोही वरवरचा असावा. कारण "सुगमता ही

काव्याचे फारच गौण अंग आहे. सुंदर विषय दुर्बोधतेशिवाय आणता येत नसतील तर ते न येण्यापेक्षा सुगमता न आलेली परवडली.' असे त्यांचे खरे हृद्गत त्यांनी व्यक्त केलेले आहे (लेखसंग्रह, पृ. ८६). दुर्बोधतेबद्दल चोहोकडून टीकेचा भडिमार झाल्यामुळे पुढील नाटकांतील पदे थोडीफार सुबोध करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला हे खरे, पण एक तर प्रसादपूर्ण पदरचना करण्यात त्यांना शेवटपर्यंत चांगले यश केव्हाच मिळाले नाही; ती शेवटपर्यन्त क्लीष्टच उतरली आणि ज्या ठिकाणी सुबोध झाली तेथे ती काव्यहीन व गद्यप्राय झाल्याचे आढळून येते. या दोषामुळे त्यांच्या नाटकातील चांगले सुशिक्षित व सौंदर्यप्रेमी नटही कसे असंतुष्ट असत त्याचे प्रतिबिंब टेंबें यांचा लेखनात चांगले उमटलेले आहे. ते लिहितात, "माझ्यासारख्या सामान्य वाचकाला त्यांच्या पदातील शब्द नादहीन वाटत. कारण त्यातील बहारीच्या कल्पना समजण्याची मला कुवत नव्हती. गडकऱ्यांनी त्यांच्या पदातील सुंदर स्थलांची निवड करून, अन्वयार्थ देऊन, एक छोटेसे पुस्तक प्रसिद्ध केले होते. मला वाटे इतका व्याप केल्यावर रुचकर लागणारे काव्य नाटकाला खचित पथ्यपर नाही." (माझा जीवन विहार, पृ. ११०)

अपरिचित संस्कृत शब्दांची पेरणी, समासघटित शब्दावली, शब्दांच्या नादसौंदर्यांची अतिरेकी लालसा आणि सहजगत्या न समजणाऱ्या काव्यकल्पनांची उधळण हे कोल्हटकरांच्या पदांचे आंतरिक दोष आहेंत, आणि सर्वच नाटकातून त्यांची उदाहरणे सापडू शकतात.

असुदान, महोरग, परिरंभ, पावृष, अवितथ, स्वस्त, स्विन्न, खनित्र, कूर्चक, परिष्वंगणे, पांशूल, धृतिमाज असे बहुश्रुत वाचकालाही गोंधळात टाकणारे शब्द कोल्हटकरांनी वापरले आहेत. प्रौढ रचनेच्या दडपणाने त्यांच्या पदात लांबट समासांनी भरलेल्या अनेक ओळी तयार झाल्या. भुजबलदर्पक्रांता, नाममात्र कंपित सामंता, अस्ताचलजवनिकांतरित, विधुसमवदन चकोरीकृतजन, स्वादुफला-शनिक्षुत्पीडासम, नास्तकलिकाग्रही यासारख्या समासांचा विग्रह करून त्यातील अर्थ केव्हा समजावून घ्यायचा ?

लावणी वाङ्मयातील 'त्या मदने मज गांजियले' यासारख्या काही चाली कोल्हटकरांनी घेतल्या होत्या. पण चालीपेक्षा शाहिरांच्या शैलीतील एका वैशिष्ट्याचा त्यांच्यावर जबरदस्त प्रभाव पडलेला दिसतो. अनुप्रासयुक्त व खटकेबाज अशा लहान लहान तुकड्यांची पुनरावृत्ती करून श्रोत्यांना बेभान करून सोडायचे ही जी साऱ्या शहिरांची लकब आहे, तिचे कोल्हटकरांनाही विलक्षण वेड आहे उदा.

(१) बंधन सुटता, कारण तुटता हृदयही फुटता, विटता जगता (सहचारिणी)

(२) मस्त रिपूसी त्रस्त करून मग फस्त करीन समस्त पुरी । दुष्ट हृदय अतिनष्ट चिरूनि बलिभ्रष्ट दिशा देईन करी ॥ (वीरतनय)

(३) मधुकरी । रत जरी । बहुपरी । अनुचरी समखरी । दिनभरी । श्रम करी (गुप्तमंजूष)

(४) जलभरिता । वितता सरिता दुरितांतरिता (मूकनायक)

(५) सदय तात, करू पहात, पूर्ण घात । मम दयित, मन करित, अति निशित । (प्रेमशोधन)

शब्दावडंबरात रमण्याचा छंद लागल्यामुळे पदातील एखादी ओळ जत्यंत प्रसादपूर्ण असली तरी तिच्या साथीला दुसरी दुर्बोध ओळ येऊन बसते, अशीही उदाहरणे कोल्हटकरांच्या पदांतून दाखवता येतात. 'रम्य ते बालपण देई देवा फिरुनि' या मूकनायकातील पदाचा पूर्वार्ध 'होय संसारतरुमुग्ध कोरक वनभुवनी' असा क्लिष्ट आहे. प्रेमशोधनातील पुढील पदात पहिल्या दोन ओळी प्रासादिक तर पुढच्या दुर्बोध आहेन—

बाल असता उन्नतीचा मार्ग पाहे सर्वदा ।
वृद्ध होता अवनतीची भीति वाटे तापदा ।
शृंगि राहे नर अधोद्दक न परि वरीता शूरीपदा ।
शिखरि दृष्टि भ्रमुनि वादा भ्रशमिष ये आपदा ।
जरित नेत्री मांद्य रोगे पतन तनूलागी तदा ।

"भारती जडा सुधीही मंदधी बने" अशा पदातील संपूर्ण अर्थ समजावून घेताना चांगल्या प्रज्ञावंतांनाही पराकाष्ठा करावी लागली.

याच्या अगदी उलट, हास्यास्पद वाटेल अशी गद्यप्राय रचनाही कोल्हटकरांच्या लेखणीतून उतरली आहे. उदा.

लग्न आम्ही लावले । गडे ग । ते खऱ्याहुनीहीं चांगले (मतिविकार), "मम लाज वाचवाया सजला" (प्रेमशोधन), नका हो नका हो करू या निराश (वीरतनय), मधोनी मधोनी निरोपही धाडी (जन्मरहस्य), प्रीती ही मुळाशी साधी विमल एकरूप असते (गुप्तमजूष) इ.

गीतात्मक संवाद लिहिण्याची आवड कोल्हटकरांना प्रारंभीच्या काळात विशेष होती. पाटणकरांच्या नाटकातील 'झगडचा' वर (अलीकडच्या द्वंद्वगीतावर) टीका करणाऱ्या कोल्हटकरांनी स्वतःच्या नाटकातही त्यांना स्थान दिले, त्यावेळी टीकाकारांनी साहजिकच मोठा गहजब केला. त्यावेळी, 'गीतात्मक संवादाची परंपरा पारशी नाटक मंडळ्यातून आणि फार पूर्वीच्या मृच्छकटिक व मालती-

माधव नाटकापासूनची आहे ' असे त्यांनी स्वत:चे समर्थन केले. त्यांना स्वत:लाही तशा झगड्यांचा पुढे कंटाळा आलेला दिसतो.

कोल्हटकरांच्या नाटकातील पदरचना अशा अनेक काव्यदोषांनी भरलेली असली तरीं तिला काव्यगुणांनी संपन्न अशीही एक बाजू आहे हे मात्र डावलून चालणार नाही. गडकऱ्यांनी त्यांच्या पहिल्या चार नाटकातील सुंदर उताऱ्यांचे रसग्रहण करणारे एक छोटेसे पुस्तक १९०७ मध्ये प्रसिद्ध केले होते. गडकऱ्यांची भूमिका आत्यंतिक श्रद्धेची असल्यामुळे कोल्हटकरांच्या जवळ जवळ सर्वच पदांतून त्यांना संस्कृत महाकवींच्या अलौकिक काव्यसौंदर्याचा आढळ झालेला आहे. ही अतिशयोक्ती बाजूला ठेवली तरी थोडे कष्ट घेऊन काव्यरसाचा आस्वाद घेणाऱ्या सुजाण वाचकाला कोल्हटकरांच्या अनेक पदांतून कल्पकता आणि नादमाधुर्य या मराठी नाट्यसृष्टीत केवळ अद्वितीय अशा गुणांचा प्रत्यय आल्याशिवाय रहाणार नाही. व्यक्तिवर्णन आणि निसर्गवर्णन यांचें अविस्मरणीय दर्शन घडविण्यात कोल्हटकरांची प्रतिभा विशेष रस घेणारी आहे.

निसर्गवर्णनाच्या दृष्टीने पाहिले तर "नीज सुखे विश्रांतीसी पात्र ही निशा" (वीरतनय), "जलधर घनतर फिरती गगनभर" (मूकनायक), "जगदीशा तात अससि कलिकाला" (गुप्तमंजूष). जमले जलद पाही (मतिविकार), रात्रि पसरी निजवसन अवनिवरि (मतिविकार) इ. पदांचा वानगीदाखल उल्लेख करता येईल. व्यक्तिवर्णन करताना पारंपारिक आणि स्वतंत्र अशा कल्पना योजून कोल्हटकर यथार्थ रूपदर्शन घडवितात. असति कोमल दोन्ही रक्तवर्णन त्याचे (मूकनायक), दीन वेश-दीनेकरिता घेतला वृथा हा (मति०), सुंदर वदन नसेल कसे (मति०). अशी ही सद्गुणखनि (वीर०), इ. पदे या दृष्टीने वाचनीय आहेत. वस्तुसौंदर्यात स्वत:ला विसरून जाणारी कोल्हटकरांची काव्यचातुरी भावसौंदर्यात मात्र तेवढे यश मिळवू शकत नाही. भावपूर्ण पदांच्या या उणीवेमुळे त्यांच्या पदातून वस्तुसौंदर्याचा साक्षात्कार घडला तरी भावपूर्ण व नाट्यमय अशा पदांची दुर्मिळता विशेष खटकते, आणि तीच त्याच्या नाटकांच्या पिछेहाटीला कारणीभूत ठरली असावी. वास्तविक कोल्हटकरांच्या लेखणीला नाट्याला उपकारक अशा प्रकारची पदरचना करणे अगदी अशक्य होते असे नाही. पदांची आकर्षक सुरुवात करून रंग भरण्याची चातुरी त्यांनी अनेकदा प्रकट केलेली आहे. मनि खेद न करी भगिनी, उगीच का कान्ता, असे मूर्ति हृदय फलकी, दु:खा मी जन्मले, निराशा व्यापी जीवाला, धर्मबिंदू माला शोभतसे भाला. अंकित पदांबुजांची दासी अशीं पदांची उदाहरणे पाहिली म्हणजे मनावर घेतले असते तर या प्रकारची रसपूर्ण रचना त्यांनाही सहज साध्य होती. परंतु कल्पनाप्रचुर व नादमय शब्दजंजाळात त्यांची प्रतिभा आपली रसवत्ता गमावून बसली. त्यांच्या नाटकातील

कृत्रिमता, गुंतागुंतीची कथारचना आणि रसोत्कटतेचा अभाव यामुळे १९१० नंतर त्यांचीं नाटके हळू हळू मागे पडण्यास प्रारंभ झाला, त्यामुळे त्यातील काव्यपूर्ण पदेही रसिकांच्या स्मरणातून नाहीशी झाली आणि पुढील काळात नाटकांचे पुनरुज्जीवन यशस्वी न झाल्यामुळे आज कोल्हटकरांची पदे ही फक्त जिज्ञासू अभ्यासकांना वाचनीय होऊन बसली आहेत.

शापसंभ्रम नाटकाचे परीक्षण करताना " प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीस बराच ताण पडेल असे नाटक रंगभूमीवर आणण्याच्या भरीस सूज्ञ ग्रंथकाराने पडू नये " असे उद्‌गार कोल्हटकरांनी काढले होते (लेखसंग्रह, पृ २८) त्यांना स्वतःला मात्र हा मोह शेवटपर्यन्त आवरला नाही. त्यांच्या सौन्दर्य-लोलुप नाटचसृष्टीतील गुणसंपदा आणि त्या मानाने यांना लाभलेले मर्यादित यश याचा विचार केला म्हणजे पु. रा. लेले यांनी एका ठिकाणी उद्‌धृत केलेला नाटचाचार्य देवलांचा अभिप्राय सार्थ वाटू लागतो. त्यांच्या लेखनकलेविषयी बोलताना देवल म्हणाले ' देवाने त्यांना उदंड भांडवल दिले पण ते वापरावं कसं ही बुद्धी दिली नाही." ही टीका, कोल्हटकरभक्तांना अप्रिय वाटली तरी कोल्हटकरांच्या यशापयशावर तिने अचूक बोट ठेवलेले नाही काय ?

★ ★

नाटककार न. चिं. केळकर

तात्यासाहेब केळकरांनी एकूण नऊ नाटके लिहिली. त्यापैकीं 'नवरदेवाची जोडगोळी' 'सरोजिनी,' 'अमात्यम धव' आणि 'पतीची निवड' ही चार नाटके भाषांतरित किंवा आधारित अशा स्वरूपाची आहेत. यापैकी 'अमात्यमाधव' हे एकच नाटक व्यावसायिक रंगभूमीवर आले होते. 'तोतयाचे बंड' आणि 'चंद्रगुप्त' ही केळकरांची नाटके ऐतिहासिक आहेत; 'कृष्णार्जुनयुद्ध' नाटकाला हरदासी कथेचा आधार आहे; आणि 'संत भानुदास' हे संतचरित्रपर नाटक आहे. 'नवरदेवाची जोडगोळी' आणि 'पतीची निवड' या अनुक्रमे पहिल्या व अखेरच्या नाटकांचा अपवाद वगळला तर उर्वरित नाटके १९०८ ते १९२० या काळात रंगभूमीवर आली.

हा काळ म्हणजे रंगभूमीच्या ऐन बहराचा काळ होता. किर्लोस्कर, देवल कोल्हटकर, खाडिलकर आणि गडकरी या नाट्य-पंचायतनाच्या जुन्या-नव्या नाटकांनी मराठी रंगभूमी तेजाळून निघाली होती. रंगभूमीवरील यशस्विता हे त्या काळातील लेखकांना एवढे जबरदस्त आकर्षण होतें की, प्रत्येक साहित्यिक एखाददुसरे नाटक लिहिण्याच्या प्रयत्नात, आणि आपल्या नाटकाला रंगभूमीवर प्रवेश कसा मिळेल याच्या खटपटीत असे. लो. टिळकांचे सहकारी या नात्याने केळकर ज्या पुणे शहराचे मान्यवर नागरिक झाले होते ते स्थान म्हणजे तर मराठी रंगभूमीच्या विलासाचे नंदनवनच होते. त्यातून केळकरांचे सहकारी कृ. प्र. उर्फ काकासाहेब खाडिलकर आपल्या पाच गद्य नाटकांनी गद्य रंगभूमीवर प्रभुत्व संपादन करून संगीत रंगभूमीच्या प्रांतात प्रविष्ट झाले होते. अशा परिस्थितीत केळकरांच्यासारख्या चौफेर व्यासंगाच्या आणि सर्वस्पर्शी रसिकवृत्ती असलेल्या साहित्यिकाच्या मनात नाट्यलेखनाची आकांक्षा निर्माण झाली नसती तरच नवल !

तसे पाहिले तर सर्व महाराष्ट्रभर पसरलेले नाट्यसंस्थांचे जाळे आणि महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात प्राप्त झालेली केळकरांची प्रतिष्ठा यांचा विचार केला तर केळकरांच्या नाटकाचे रंगभूमीवर पदार्पण होण्यास काहीसा

उशीरच झाला असे म्हटले पाहिजे. केळकरांचा व काही अग्रेसर नाट्यसंस्थांचा यापूर्वीच निकटचा संबंध आलेला होता. किर्लोस्कर मंडळीचे एक पुरस्कर्ते म्हणून त्या नाटक मंडळीच्या हँडबिलावर केळकरांचे नाव छापलेले असे. आणि 'तुम्ही लिहून द्याल तसले नाटक आम्ही करू' असे किर्लोस्कर मंडळीच्या चालकांनी केळकरांना आश्वासनही दिले होते. परंतु 'मंडळीच्या या म्हणण्याच्या परीक्षेची वेळ न आलेलीच बरी' अशा पोक्त विचाराने केळकरांनी त्या मंडळीसाठी केव्हाही नाटक लिहिले नाही.

गद्य नाट्यसंस्थात प्रथम श्रेणीचा मान मिळविणाऱ्या 'महाराष्ट्र नाटक मंडळीने'ही केळकरांच्याकडे नाटकाची मागणी केली होती. पण त्या बाबतीतही केळकरांच्या मनात एक अकारणच कुशंका दडून बसली होती. ते लिहितात; (महाराष्ट्र) कंपनीने रा. खाडिलकर यांचा आणि रा. खाडिलकर यांनी कंपनीचा, असा दुतर्फी जवळजवळ मक्ताच ठरल्यासारखा झाला असल्याने त्यात दुसऱ्याला वाव नाही हे उघड दिसण्यासारखे होते."

१९१२ मध्ये 'महाराष्ट्र मंडळी'त फाटाफूट होऊन यशवंतराव टिपणीस यांनी नवीन 'भारत नाटक मंडळी' सुरू केली, आणि आपल्या संस्थेंसाठी केळकरांच्याकडे जवळजवळ धरणे धरून 'तोतयाचे बंड' हे नाटक लिहून घेतले. या प्रकारात महाराष्ट्र नाटक मंडळी आणि तिचे नाटककार खाडिलकर या दोहोंशीही चुरस करण्याची कल्पना होती. कै. चिंतामणराव कोल्हटकर या वेळी 'भारत नाटक मंडळी'त टिपणीसांचे उजवे हात होते, ते यासंबंधी लिहितात : "महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे नाटककार, 'केसरीचे' संपादक कृ. प्र. खाडिलकर होते; तर त्यांना शह देण्यासाठीच 'भारत नाटक मंडळी' करिता 'केसरी' चे मुख्य संपादक न. चिं. केळकर यांची निवड केली." ('बहुरूपी', पृ ११ 'तोतयाचे बंड' हे नाव ठेवतानाही खाडिलकरांच्या 'बायकांचे बंड' या नाटकाशी स्पर्धा करण्याची इच्छा असणेही शक्य आहे. 'भारत नाटक मंडळी'त टिपणीस, त्र्यंबकराव प्रधान, वामनराव पोतनीस, कोल्हटकर असा गुणी नटसंच असल्याने नाटकाचा प्रयोग अत्यंत उत्कृष्ट होत असे. चिंतामणरावांनी त्या प्रयोगाच्या रंगतीचे अतिशय तन्मयतेने वर्णन केलेले आहे. ('बहुरूपी', पृ. ११६-१७) परंतु केळकरांनी लवकरच 'भारत नाटक मंडळी'ला हे नाटक करण्यास बंदी करून ते नाटक 'चित्ताकर्षक नाटक मंडळी'ला दिले. नाटकाच्या स्वामीत्वाची रक्कम ठरवण्याच्या बाबतीत केळकर आणि टिपणीस यांचे न जमल्यामुळे हा प्रकार घडून आला. 'चित्ताकर्षक नाटक मंडळी'ने हे नाटक पुन्हा यशस्वीपणे रसिकांच्यासमोर आणले. त्या प्रयोगातील कै. नानबा गोखले यांनी केलेली नाना फडणीसाची भूमिका ही मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील एक अजरामर भूमिका समजली जाते. स्वतः

केळकरही त्यांच्या भूमिकेवर अत्यंत संतुष्ट होते. ते म्हणतात, "नानबा गोखले यांचे नाना फडणीसांचे काम तर इतके उत्तम ठरले, की ते काम करणारा त्यांच्या जोडीचा दुसरा मनुष्य मिळणे अशक्य आहे असे तज्ज्ञ लोकही म्हणू लागले."

याच संस्थेने केळकरांच्याकडून यानंतर 'अमात्यमाधव' 'चंद्रगुप्त' आणि 'कृष्णार्जुनयुद्ध' अशी तीन नाटके लिहवून घेतली व एकापाठोपाठ एक अशी रंगभूमीवरही आणली. यातील 'कृष्णार्जुनयुद्ध' हे एकच नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झाले. 'चंद्रगुप्त' हे नाटकही वाचनीय आहे आणि स्वतः केळकरांना तर आपल्या सर्व नाटकात ते अधिक आवडत होते. तथापि त्यात विनोदाचा भाग कमी असल्यामुळे त्याचे फारसे प्रयोग झाले नाहीत, असा अभिप्राय केळकरांनी व्यक्त केला आहे. 'कृष्णार्जुनयुद्ध' मात्र 'चित्ताकर्षक मंडळी' चा हुकमी एक्का ठरला होता. त्यातील नाटकातील नानबा गोखले यांची नारदाची भूमिका अतिशय लोकप्रिय झाली होती. 'चित्ताकर्षक नाटक मंडळी' पुढे लवकरच बंद पडल्यामुळे हे नाटक काही काळ मागे पडले होते. परंतु त्याची हुकमी रंगत लक्षात घेऊन संगीत नाटक मंडळ्यांनी ते आपल्या रंगभूमीवर आणण्याची इच्छा व्यक्त केली. 'गंधर्व नाटक मंडळी'ने ते नाटक संगीत स्वरूपात सादर करून त्यात बालगंधर्वांनी नारदाची भूमिका करायची अशी पहिली योजना होती, परंतु ती बारगळल्यामुळे ललित-कलादर्श मंडळी'ने 'कृष्णार्जुनयुद्धा' ला संगीत पेहराव चढवून ते पुन्हा एकदा यशस्वी केले. त्यातील पदरचना करण्यासाठी श्री. कृ. कोल्हटकरांचे सहकार्य मिळाल्यामुळे पेंढारकरांनी गायिलेली नारदाची काही पदे फार लोकप्रिय झाली. नानासाहेब फाटकांनी या नाटकातील चित्ररथाची भूमिका उत्तम तऱ्हेने करून नाटकाच्या रंगतीला हातभार लावला होता.

१९१९ मध्ये 'बलवंत संगीत मंडळी'चे आधारस्तंभ कै. तात्यासाहेब परांजपे यांच्या आग्रहावरून केळकरांनी 'वीर विडंबन' हे पौराणिक नाटक लिहून दिले. पांडवांच्या अज्ञातवासातील प्रसंगांचे चित्रण हा या नाटकाचा मुख्य आशय होता. हे नाटक त्या मंडळीला चांगले लाभदायक झाल्याची कबुली चिंतामणराव कोल्हटकरांनी दिली आहे. मात्र त्याचे मुख्य श्रेय त्या नाटकातील उत्तराची भूमिका करणाऱ्या दिनकर कामण्णाच्या भूमिकेला होते. त्या वेळी नुकत्याच आटोपलेल्या पहिल्या महायुद्धातील काही प्रसंगांचे पडसाद उमटतील अशा द्व्यर्थी वाक्यांची केळकरांनी पेरणी केलेली असली तरी त्यातील हास्यरसाच्या उठावामुळेच ते यशस्वी झाले.

'संत भानुदास' हे वऱ्हाडातील एका नाट्यसंस्थेसाठी प्रथमतः लिहिलेले नाटक संतचरित्रपर नाटके गाजवणाऱ्या 'राजापूरकर नाटक मंडळी'ने नंतर

स्वीकारले. 'पीटा'तील ग्राम्य लोकांना आतड्याला पीळ पडून हसू येण्यासारखे प्रसंग त्यात नसल्यामुळे – म्हणजेच त्याच्या संभावितपणामुळे – ते चालले नाही, अशी केळकरांनी त्या नाटकाच्या अयशस्वितेची मीमांसा केली आहे.

आपल्या नाटकातील गुण आणि त्यातील उणिवा यांची स्वत: केळकरांना चांगली जाणीव होती. भावनाप्राधान्याचा आणि अतिशयोक्तीचा अभाव हे नाटकाला अवश्य असणारे विशेष आपल्या नाटकात नाहीत, हे त्यांनी प्रांजलपणे मान्य केले आहे. विनोदबुद्धी तीक्ष्ण असल्यामुळे सद्भावनेचीही अतिशयोक्ती खपत नसल्याचे'ही ते सांगतात; याउलट 'मात्रेप्रमाणे अचूक लागू पडणारा विनोद आपल्याला साधत नसल्याचे'ही ते कबूल करतात. साधी व सोपी भाषा चित्ताकर्षक संविधानके, शुद्ध शृंगार आणि 'नाटक हे पिता-पुत्र, पति-पत्नी यांना एकाच वेळी पहाता यावें' या भरताच्या आदेशाचें परिपालन हे आपल्य' नाटकांचे गुण असल्याचा केळकरांचा दावा आहे.

आपल्या नाटकांच्या गुणावगुणांची तटस्थपण चर्चा करूनही आपल्या नाटकांच्या यशापयशाचे केळकरांच्या मनात असमाधान असल्याचे दिसते. 'भारत', 'चित्ताकर्षक', 'ललितकला' अशा नामवंत संस्थांनी त्यांची नाटके मोठ्या हौसेने स्वीकारली आणि ती उत्तम प्रकारे रंगभूमीवरही आणली. त्यांपैकी 'तोतयाचे बंड' आणि 'कृष्णार्जुनयुद्ध' या नाटकांनी अनेक वर्षे रंगभूमी गाजवली. 'अमात्यमाधव', 'चंद्रगुप्त', 'संत भानुदास' यांसारखी सुमार नाट्यगुणांची नाटके मागे पडली हे क्रमप्राप्तच होते. तरीही, "माझा योगच असा, की माझीं नाटके अप्रसिद्ध कंपन्यांच्या हाती तरी पडावी, किंवा ज्या चांगल्या कंपन्यांच्या हाती ती पडली त्या लवकरच बुडाव्या. कसेही असले तरी नाटके चांगली असताही ती रहावी तशीं रंगभूमीवर राहिली नाहीत, इतके मात्र खरे." – असे निराशाजनक उद्‌गार केळकरांनी काढले आहेत.

खाडिलकरांची सर्व नाटके सातत्याने करणाऱ्या 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'ने आपले एकही नाटक केले नाही याचेही केळकरांच्या मनात वैषम्य असावे. वास्तविक महाराष्ट्र मंडळी'ने मागूनही केळकरांनी त्यांच्यासाठी नाटक लिहिले नाही आणि खाडिलकरांच्या मक्तेदारीची सबब पुढे केली. एकदा नकार मिळाल्यामुळे 'महाराष्ट्र मंडळी'ने त्यांच्याकडे पुन्हा नाटक मागितले नाही. त्याविषयी केळकर लिहितात : "महाराष्ट्र मंडळी'ने मजवर एक प्रकारचा बहिष्कार — अर्थात् नाटकापुरता — घालण्याचे धोरण स्वीकारले. मुंबई, नागपूर इत्यादि विद्यापीठातून ('तोतयाचे बंड') हे नाटक बी. ए. — एम. ए. परीक्षांना ठेंवले

जाते व बहुतेक लोक त्याला माझ्या नाटकात अग्रस्थान देतात. असे असता 'महाराष्ट्र मंडळी'ने ते करण्याची इच्छा पुढे केव्हाही दर्शविली नाहीं.'

'संत भानुदास' नाटक पुरेसे ग्राम्य किंवा अश्लील नसल्याने ते लोकांना पसंत पडले नाहीं, ही केळकरांची समजूतही उचित नव्हती. 'संत पुंडलीक' किंवा 'संत तुकाराम' यांसारखी भक्तिरसाने ओथंबलेली नाटके ही 'राजापूरकर मंडळी'ची हुकमी नाटके होती. सर्व थरांतील श्रद्धाशील प्रेक्षकांना तल्लीन करू शकेल असा भक्तिरसाचा उठाव असल्यामुळेच ती नाटके वर्षानुवर्षे टिकून राहिली. केळकरांचे 'भानुदास' नाटक त्या तुलनेने सामान्य मगदुराचे असल्यामुळे ते साहजिकच मागे पडले. अभिरुचीच्या दृष्टीने आपली नाटके किर्लोस्कर-कोल्हटकर -खाडिलकर या सर्वांपेक्षा बरी आहेत असें केळकरांचे म्हणणे असले तरी रसिकांनी ते न मानता, 'काही नाट्यगुणांच्या दृष्टीने माझी नाटके या तीनही नाटककारांच्या नाटकापेक्षा नीरस आहेत, हे केळकरांचे वास्तव मतच स्वीकारलेले आहे.

प्रायोगिक यशापयशाच्या बाबतीत केळकर आणि नाट्यरसिक यांच्यात मतभेद असले तरी वाङ्मयीन गुणवत्तेच्या दृष्टीने विचार केला तर मात्र केळकरांच्या नाटकातील गुणवत्तेसंबंधी सहृदय आणि सुजाण रसिकांचे एकमत होईल यात शंका नाही. 'तोतयाचें बंड' आणि 'कृष्णार्जुनयुद्ध' ही आजही क्वचित् रंगभूमीवर पहायला सापडणारी नाटके तर वाङ्मयगुणसंपन्न आहेतच; परंतु केळकरांच्या इतर नाटकातही बऱ्यापैकी लेखनवैशिष्ट्ये आढळतात. त्या नाटकांचा विचार तूर्त बाजूस ठेवला तरी 'तोतयाचे बंड' आणि 'कृष्णार्जुनयुद्ध' या दोन नाटकांचे लेखक म्हणून मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात केळकरांचा आदरपूर्वक निर्देश करावा लागेल, अशी त्यांची योग्यता आहे.

प्रयोगमूल्य आणि वाङ्मयमूल्य अशा दोन्ही निकषांवर नाटकाचे परीक्षण करता येते. नाटक हे 'दृश्यकाव्य' आहे हे मान्य केल्यानंतर नाटकाची ही दोन्ही अंगे सारखीच महत्वाची आहेत. हा सिद्धान्त पत्करावा लागतो. तथापि नाट्यवाङ्मयाची रंगभूमीशी सांगड पडलेली असल्यामुळे वाङ्मयीन महत्ता आणि प्रायोगिक यश यांचा सारखाच मेळ जमतो असे नाही. श्रेष्ठ नाटकात तो नेहमी जमलेला असतो, आणि म्हणूनच 'तोतयाचे बंड' आणि 'कृष्णार्जुनयुद्ध' ही केळकरांची नाटके जशी रंगभूमीवर रसिकमान्य झाली तशीच ती वाङ्मयकृती या दृष्टीनेही अव्वल दर्जाची ठरली आहेत. किंवहुना नाट्यवाङ्मयाची रंगभूमिसापेक्षता विचारात घेता केळकरांच्या या नाटकातील साहित्यगुण अधिक मोलाचे व चिरस्थायी आहेत असे म्हणावे लागेल.

प्रा. बनहट्टी यांनीं म्हटल्याप्रमाणे, "तोतयाचे बंड ही मराठी नाट्यवाङ्मयातील एक अजोड कलाकृती आहे." हे नाटक लिहिताना केळकरांन

तत्संबंधी वाचन आणि चिंतन करण्यास भरपूर अवधी मिळाला असावा. लो. टिळक त्या वेळी मंडालेच्या बंदीवासात असल्यामुळे महाराष्ट्रातील राजकीय चळवळ स्थगित झाल्यासारखी होती, आणि टिळकांच्या अखेरच्या अमदानीत केळकरांच्या भोवती सर्व क्षेत्रातील संस्थांच्या कार्याचा जो पसारा निर्माण झाला तो १९१२ च्या सुमारास नसावा, असा सहज अंदाज करता येतो. या नाटकाच्या यशाला आणखी एका जाणकार व्यक्तीचे थोडेफार साहाय्य झाले होते. ती व्यक्ती म्हणजे 'भारत नाटक मंडळाचें चालक कै. यशवंतराव टिपणींस होत. स्वत: केळकरांनी त्याचा कोठे निर्देश केलेला नाही, परंतु चिंतामणराव कोल्हटकरांनी 'बहुरूपी'त (पृ. १११–११२) त्याचा सूचित निर्देश केला आहे. कै. मामा वरेरकरांनी तर स्पष्टपणेच तसे नमूद केलेले आहे. ते लिहितात : " मूळ नाटक फारच मोठे होते, तसेच विस्कळीतही होते. ते संपादित करण्यास लेखकाने अप्पांना (टिपणीसांना) पूर्ण मुभा दिली होती; आणि तिचा त्यांनी यथास्थित आणि यथायोग्य फायदाही घेतला होता. आज ज्या स्वरूपात ते नाटक आहे, त्याचे पुष्कळसें श्रेय अप्पा टिपणीस यांनाच आहे." ('माझा नाटकी संसार', खंड २, पृ. १२१.)

नाट्यनिर्मात्याचे अशा प्रकारे होणारे साहाय्य हे महत्त्वाचे असते हे खरे; परंतु मूळ नाटकच नाट्यशून्य असेल तर कोणताही निर्माता त्याला जिवंतपणा आणून देऊ शकणार नाही, आणि म्हणूनच टिपणीसांचा योग्य तो वाटा मान्य करूनही केळकरांच्या लेखनचातुरीची थोरवी कमी होत नाही.

ऐतिहासिक भूमिकेतून पाहिले तर 'तोतयाचे बंड' ही मराठेशाहीतील फार मोठी नाट्यपूर्ण घटना होती असे म्हणता येणार नाही. परंतु त्या घटनेमुळे नाना फडणीस आणि पार्वतीबाई यांच्या मनात परस्परविरोधी विचारांचे जे तांडव झाले असेल, त्यातील नाट्य अचूक हेरून केळकरांनी त्या प्रसंगाला आपल्या लेखणीच्या बळावर वेधक नाट्यप्रसंगाचे रूप दिले. काल्पनिक व्यक्ती आणि प्रसंग यांची नाट्यपोषक अशी जोड देऊन त्यांनी मूळ नाट्यप्रसंगाला अधिक भावनोत्कट बनवले. त्या नाटकातील दोन वैशिष्ट्यांचा आवर्जून उल्लेख केला पाहिजे. तत्कालीन वातावरणाचा आभास निर्माण करणाऱ्या ठसठशीत व्यक्तिरेखा निर्माण करणे आणि मराठी नाट्यवाङ्मयात एका वैशिष्ट्यपूर्ण अशा शोकांतिकेची निर्मिती करणे या दोन्ही गोष्टीत केळकरांनी आपल्या लेखनशैलीचे जे कौशल्य प्रकट केले ते अत्यंत कौतुकास्पद आहे.

केवळ उडाणटप्पूपणा करीत राजकारणाच्या वायफळ गप्पा मारणारे बाजीराव व खुशालराव, भाऊसाहेबांचा पोवाडा तन्मयतेने गाणारे पण अमलेला त्रास देण्यास न कचरणारे सर्जा, निंब्या व धर्मा, भिक्षुकी पेशातील लोभी, भेकड

आणि खादाड प्रवृत्तींचे दर्शन घडवणारे पिकटंभट, चिकटंभट व बगंभट असे त्या काळच्या समाजातील वेगवेगळे थर केळकरांनी मोजक्याच प्रवेशातून पण समर्थपणे उभे केले आहेत. पेशवाईच्या हिताची काळजी वाहणारे नाना फडणीस व हैबती हे दोघेही निष्ठावंत सेवक; पण त्यांच्या भिन्न मनोवृत्तीचेही चित्रण केळकर सफाईने करतात. एकाच सुखनिधानामुळे पार्वतीबाई व अमला या दोघीही दुःखोकष्टी आहेत. त्यांच्या स्वभावातील आणि भाषेतील वेगळेपणही केळकरांनी कौशल्याने रंगवले आहे. या दोघींच्या उदात्त पार्श्वभूमीवर विठाई-सारख्या कुलटा स्त्रीचे चित्र तेवढेच भेदक आहे. पानपतच्या संहारामुळे या तिघींचेही सौभाग्य उध्वस्त झाले. पण तिघींच्याही स्वभावधर्मानुसार त्यांच्या जीवनाला तीन तऱ्हेची वळणे मिळाली. केळकरांनी ही सर्वच स्त्रीपात्रे प्रत्ययकारी केली आहेत.

शोकांतिका या दृष्टीने 'तोतयाचे बंड' या नाटकाचें स्थान आगळे आहे. ग्रीक शोकांतिका आणि शेक्सपिअरच्या शोकांतिका यांची वैशिष्टये अभ्यासून त्या निकषांवर आपल्या वाङमयकृतीची श्रेष्ठता-कनिष्ठता ठरवणारी 'अभ्यासकांची एक पद्धत आहे. पण असा सापेक्ष व साचेबंद विचार अनेकदा फार अन्याय करणारा ठरत असतो. मानवी जीवनाचे स्वरुप विलक्षण गुंतागुंतीचे आणि त्यातील मृत्यूच्या प्रसंगाभोवती तर विविध भावभावनांचे चक्र निर्माण झालेले असते. परकीय संस्कृतीतील वाङमयाच्या फूटपट्टया लावून आपल्या साहित्याच्या गुणांचें मोजमाप करणे हे वाटते तितके सोपे नाही आणि समाधानकारकही नाही. या भूमिकेतून पाहिले म्हणजे प्रामुख्याने वैयक्तिक स्वरुपाच्या शोकांतिकांपेक्षा एका विशिष्ट ऐतिहासिक नाटचकृतीची थोडचा वेगळचा पद्धतीने पहाणी करण्याशिवाय गत्यंतर उरत नाही. 'तोतयाचे बंड' या नाटकातील संघर्ष हा परंपरागत पद्धतीचा म्हणजे सद्गुणी नायक आणि दुष्ट खलनायक यांच्यातील संघर्षासारखा नाही. बाह्यतः पाहिले तर नाना आणि सुखनिधान यांच्यातील हा संघर्ष वाटला तरी वस्तुतः त्यावर नाटचाची उभारणी झालेली नाही. नाना फडणीसांची पेशव्यांच्या दौलतीवर निष्ठा आणि पार्वतीबाईंची आपल्या सौभाग्यावरील निष्ठा यातील–म्हणजे दोन सत्प्रवृत्त व्यक्तींमधील हा संघर्ष आहे. नानांना हैबती येऊन भेटणे, पार्वतीबाईंची व अमलेची गाठ पडणे, यामुळे दोघांच्याही मनातील विश्वास दृढ होत जातो. या अकल्पित घटनांमुळे नाटकाचे गंभीर पर्यवसानही ठराविक पद्धतीने न होता एका वेगळघाच करुण अवस्थेत नाटकाचा शेवट होतो. ज्या सुखनिधानामुळे पार्वतीबाई आणि अमला या दोघींचाही सौभाग्याचा आशांकुर पल्लवित झाला होता त्याचे खरे स्वरूप प्रकट होण्यामुळे त्या दोघींचेंही मनोरथ धूळीला मिळाले. पार्वतीबाईंची जन्माची निराशा झाली; तर दुर्दैवी

असलेला आपल्या पतीच्या हातून मरण पत्करावे लागले, या हृदयद्रावक घटनांमुळे आपण व्याकुळ होतो. पण त्याचबरोबर पार्वतीबाईसारख्या राजघराण्यातील कुलस्त्रीची विटंबना होण्याचे टळले आणि मराठ्यांच्या राज्यावरील एक लहानसे गंडांतरही नष्ट झाले, हा विरंगुळाही आपल्याला मिळतो. अशा प्रकारे सुखदुःखमिश्रित अशा अवस्थेत रसिक नाट्यगृहातून बाहेर पडतो. असा एक मानसिक संघर्ष केळकरांनी अत्यंत हळुवारपणे रेखाटलेला असल्याने 'तोतयाचे बंड' हे नाटक मराठी नाट्यवाङ्मयाला भूषणभूत झाले आहे.

'कृष्णार्जुनयुद्ध' या सुखात्मिकेचे स्थानही असेच उल्लेखनीय आहे. गद्य व संगीत अशा दोन्ही रंगभूमीवर सारखेच यश मिळवणारी जी थोडी नाटके मराठीत निर्माण झाली, त्यात 'कृष्णार्जुनयुद्धा'चा समावेश करावा लागेल केळकरांच्यां स्वभावातील युक्तिवाद, रम्य विनोददृष्टी आणि खेळकरपणा या विशेषांना अनुरूप अशाच कथाभागाची निवड केल्यामुळे या नाटकाचे वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक यश चिरकाल टिकणारे आहे. 'आत्मनस्तु कामाय सर्वं प्रियम् भवति' हे सूत्र या नाटकाच्या मुळाशी कल्पिलेले असले तरी नारदाची स्वभावरेखा मध्यवर्ती रेखाटलेली असल्याने नाट्यरचना तत्त्वगंभीर व नीरस न होता हास्यरसानुकूल झाली आहे. नारदाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा वापर अनेक पौराणिक नाटकांतून करण्यात आलेला आहे. परंतु तो प्रासंगिक व गौण स्वरूपाचा आहे. प्रसिद्ध नाट्यसमीक्षक श्री वसंत शांताराम देसाई यांच्या शब्दात सांगायचे तर, 'नारदाच्या चतुर आणि हरहुन्नरी जीवनक्रमांशी सर्वथैव समर्पक आणि सर्वांगपरिपूर्ण असे स्वभावचित्र 'कृष्णार्जुनयुद्धा'तच पहावयास सापडते.' स्वतः केळकरांनी या नाटकाला दर्जेदार सुखात्मिका (हाय कॉमेडी) असे म्हटलेले आहे. या नाटकातील विनोदाचे स्वरूपही उच्च अभिरुचीला मान्य होणारे असेच आहे. गडकरी किंवा अत्रे यांच्या पोटफोड्या विनोदासारखा 'कृष्णार्जुनयुद्धा'तील विनोद शब्दनिष्ठ नाही; तर चि. वि. जोशी यांच्या प्रसन्न विनोदासारखा, प्रथमपासून अखेरपर्यंत सतत चेहेऱ्यावर स्मितहास्य खेळत ठेवणारा आहे. श्रीपाद कृष्णांच्यासारख्या तीक्ष्ण नजरेंच्या टीकाकाराने या नाटकाचा (दी मोस्ट सक्सेसफुल कॉमेडी इन द् मराठी ड्रॅमॅटीक लिटरेचर) असा जो गौरव केला आहे, तो सर्वथैव योग्यच आहे.

आणि म्हणूनच नाटककार या नात्याने केळकरांना पहिल्या प्रतीचे स्थान देण्यास काही टीकाकार तयार नसले, 'तरी तोतयाचे बंड' कृष्णार्जुनयुद्ध' या नाटकांचे कर्ते म्हणून केळकरांना नाट्यवाङ्मयात मानाचे पान मिळणे अपरिहार्य आहे.

★★★

गडकऱ्यांची प्रतिभा - नाट्य

राम गणेश गडकरी हे आधुनिक मराठी साहित्याच्या इतिहासातील एक अत्यंत गुणसंपन्न आणि तितकेच लोकप्रिय असे व्यक्तिमत्त्व आहे. विनोदी लेखक, कवी आणि नाटककार या तीन नात्यांनी गडकऱ्यांनी मराठी साहित्यात संचार केलेला आहे. यापैकी त्यांचे स्वतंत्र विनोदी लेखन आज बव्हंशी मागे पडलेले आहे. गडकऱ्यांच्या मृत्युनंतर मराठी काव्याचा विविध प्रकारे कायापालट झाला आणि गडकऱ्यांच्या काव्याची मोहिनी आता उरली नाही नाट्यक्षेत्रातील गडकऱ्यांच्या स्थानाला मात्र फारसा धक्का लागलेला नाही. विनोद, काव्यात्मता आणि नाट्य ही तीनही अंगे गडकऱ्यांच्या नाट्यकृतीतून प्रकट झालेली असल्याने त्यांचा लोकमनावरील प्रभाव अद्यापी टिकून राहिलेला आहे. 'नाटक हें मूलतः वाङ्मयीन असते' आणि 'नाटक हे मुख्यतः गर्दीसाठी अगते' या दोन्ही अपेक्षा सफल करणारे जे सव्यसाची नाटककार झाले त्यांमध्ये गडकऱ्यांचे स्थान फार वरच्या दर्जाचे आहे.

नाटकात महत्व कशाला याचे चिंतन गडकऱ्यांच्या मनात नेहमी चालू असावे असे दिसते. त्यांच्या एका नोंदीत असा उल्लेख आहे की, "प्लॉट, कॅरॅक्टर, पेंटिंग आणि हेतू यात प्रधान कोण?" पूर्वी कदाचित मनोरंजन हाच नाटकाचा हेतू असेल, पण प्रगतिपर दृष्टीने तत्वनिदर्शनात्मक उपयोग हा हेतू असावा. हे रास्त आहे की नाही ? ही तिहेरी जबाबदारी संभाळणारा लेखक अधिक मोठा नव्हे का ? ... म्हणजे, संविधानकरचना, स्वभावलेखन आणि प्रगतिपर असा तात्विक ध्येयवाद हे श्रेष्ठ नाटकाचे तीन पैलू असावेत ही भूमिका गडकऱ्यांच्या चिंतनातून स्थिर झालेली दिसते. गडकऱ्यांना आपल्या नाटकातून हे विशेष किती प्रमाणात यशस्वी रीतीने साध्य झाले हे पाहणे मोठे उद्‌बोधक ठरणार आहे.

नाट्यकृतींचे प्रत्यक्ष लेखन करण्यापूर्वी गडकऱ्यांनी संस्कृत, मराठी, व इंग्रजी या तीनही भाषातील अनेक श्रेष्ठ वाङ्मयकृतींचे फार बारकाईने परिशीलन केले होते, किंबहुना या भाषांतील सर्वोत्कृष्ट वाङ्मयाचे सतत वाचन करणे आणि त्यांतील उत्तमोत्तम असे उतारे टिपून ठेवणे हा गडकऱ्यांचा एक

नित्याचा छंद होता. संस्कृत नाटके व महाकाव्ये, संतकवींचे अभंग, बखरी, शाहिरी वाङमय हे साहित्य तर त्यांनी अभ्यासिले होतेच, परंतु इंग्रजी भाषेतील नाटक व समीक्षाग्रंथ यांचेही ते सतत वाचन करीत असावेत असे त्यांच्या टिपणांवरुनच दिसते. परंतु केवळ इतरांचे वाङमय वाचून काढावे एवढ्याने गडकऱ्यांच्या सारख्या बुद्धिमान लेखकाचे समाधान होणे शक्यच नव्हते. त्यांना स्वत:लाही प्रतिभेचे देणे लाभलेले होते. त्यामुळे एका बाजूला त्यांचे अक्षर वाङमयाचे अध्ययन चालू असे आणि त्याच वेळी त्यांच्या स्वत:च्या प्रतिभेलाही चालना मिळून त्यातून साहित्यनिर्मितीला उपयुक्त अशी सामग्री जमा होत राही.

गडकऱ्यांच्या या प्रवृत्तीचे प्रत्यक्ष अवलोकन करणारे आचार्य अत्रे लिहितात की, "चालताना, बोलताना, वाचताना, विश्रांती घेताना, विचार करताना कोणतीही कल्पना वा विचार डोक्यात चमकून गेला की तो गडकऱ्यांनी ताबडतोब कागदाच्या कपट्यावर, वहीवर, डायरीवर किंवा पुस्तकाच्या पाठकोऱ्या भागावर टिपून बंदिस्त केला नाही असे कधी व्हायचेच नाही. अशा उत्स्फूर्त आणि स्फुट कल्पनांच्या टिपण-कागदांच्या राशीच्या राशी त्यांनी आपल्या दप्तरात जपून ठेवलेल्या असायच्या. गडकऱ्यांच्या वाङमय निर्मितीचा हाच कच्चा माल होय."

'अप्रकाशित गडकरी' या पुस्तकातील अशा प्रकारच्यां वेळोवेळी केलेल्या नोंदी व गडकऱ्यांची नाटके यांची तपासणी केली म्हणजे तीन प्रकार दृष्टीस पडतात. काही ठिकाणी मुळात सुचलेली कल्पना जशीच्या तशीच नाटकात आलेली दिसते. दुसरी तऱ्हा म्हणजे पूर्वी सुचलेली कल्पना थोड्याफार फरकाने नाटकात समाविष्ट होते. आणि काही वेळा अशी एखादी पूर्वी नोंदलेली कल्पना गडकऱ्यांच्या नाटकात प्रत्यक्ष येताना, अत्यंत काव्यमय स्वरूप घेऊन आलेली दिसते. उदा. 'राया असेल तेथे सावली वगैरे' अशी एक बाह्यतः अगदी सामान्य वाटणारी नोंद गडकरी केव्हातरी करून ठेवतात. त्यांच्या मन:कोशात, त्यांनाही न कळत ती कल्पना फुलत राहते आणि अखेरीस काव्यातच शोभणारी, लयबद्ध, अशी गद्य वाक्यांची मालिका राजसंन्यास नाटकातील शिवांगीच्या तोंडी साकार होते. "दरबारी थाटात तुझ्या शिरपेचावरची शोभा होईन, मोकळ्या मनाच्या मजलशीत तुझ्या शराबावरची लाली होईन. शिकारीच्या तळपत्या तापात माझ्या रायाच्या डोक्यावरती धार होईन. ऐन रणाच्या गर्दीत माझ्या रणरंगाच्या राजेश्वरीची धार होईन."

गडकऱ्यांनी केलेल्या काही उल्लेखांवरून असे दिसते की विशिष्ट स्वभावाची भूमिका निर्माण करावी असा एखादा विचार त्यांच्या मनात तरळून जाई व त्यातून त्यांच्या नाटकातील काही स्वभावरेखा निर्माण होत. 'जिऑलॉजी चा स्टुडंट अशी कॅरेक्टर आणणे, दगडाखाली त्याला वस्तू सापडणे' अशी कल्पना केव्हातरी

त्यांच्या डोक्यात चमकून गेली व त्यांनी ती नोंदवूनही ठेवली. कालांतरांने भावबंधन नाटकातील मनोहराच्या स्वरुपात तिला प्रत्यक्ष आकार आला. म्हणजे कथानकाच्या ओधात, आवश्यक अशी स्वभावरेखा निर्माण होणे या ऐवजी प्रथम विशिष्ट स्वभावाची व्यक्ती व नंतर तिच्या भोवती प्रसंगाची निर्मिती असा उलटा प्रकार येथे झालेला दिसतो. काही विनोदी प्रवेशांचे स्वतंत्रपणे लेखन करून ठेवले होते व नंतर ते, जमले तसे त्यांनी कोणत्यातरीं नाटकात समाविष्ट केले. एका नाटकासाठी लिहिलेला प्रवेश दुसऱ्या नाटकात घेणे किंवा नाटकाचा प्रयोग झाल्यावर नव्यानेच एखादा प्रवेश लिहिणे असेही प्रकार गडकऱ्यांनी केलेले आहेत, त्यांच्या नाटकांची जडणघडण कोणकोणत्या प्रकारे होत असे याची कल्पना येण्याच्या दृष्टीनें हा तपशीलही महत्वाचा आहे. तत्कालीन रंगभूमीवरील प्रभावाच्या काही ठळक खुणाही गडकऱ्यांच्या नाटकात आढळून येतात. त्यांचे गुरू श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांच्या मनावर पारशी रंगभूमीचा मोठा पगडा होता. गडकऱ्यांनीही या रंगभूमीचे काही विशेष उचललेले दिसतात. गुंतागुंतीची संविधानकरचना, असंभाव्य वाटणारे अतिरंजित व भडक नाट्यप्रसंग, डोळ्यांना सुखविणारे व त्याच बरोबर अंतःकरणाचा थरकाप उडविणारे देखावे, कानाला भुरळ पाडणारी अनुप्रासयुक्त ठसकेबाज भाषाशैली ही गडकऱ्यांच्या नाटकात आढळणारी काही वैशिष्ट्ये त्यांनी या पारशी रंगभूमीपासून घेतलेली आहेत. जहरी साँप हे उर्दू नाटक व पुण्यप्रभाव, हरिभाऊ आपटयांची 'अल्प चुकीचा घोर परिणाम' ही गोष्ट व एकच प्याला आणि वा. बा. केळकरकृत त्राटिका नाटक आणि भावबंधन यातील सहज नजरेत भरणारी साम्यस्थळेही अनेक समीक्षकांनी दाखवून दिलेली आहेत.

'गडकऱ्यांच्या नाट्यनिर्मितीची ही विशिष्ट पद्धती आहे, ती ध्यानात घेतल्याशिवाय त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांची यथार्थ ओळख होणार नाही. या पूर्वतयारीचा मागोवा घेत घेत गडकऱ्यांनी जी नाट्यसृष्टी उभारली तिचे तीन ठळक विशेष आहेत. स्वत्वनिष्ठेसाठी पडेल त्या प्रसंगाला तोंड देण्याला सिद्ध झालेल्या कणखर स्त्रीमनाचे हृदयस्पर्शी रेखाटन, कोणाकडून तरी झालेल्या मानभंगामुळे, सूडबुद्धीने पेटून उठलेल्या कारस्थानी पुरुषांचे चित्रण, आणि स्वजनांच्या सुखासाठी स्वतःच्या सुखाचा त्याग करायला सिद्ध झालेल्या स्त्री-पुरुषांचे दर्शन ही ती तीन वैशिष्ट्ये होत. खळखळून हसवणारे विनोदी प्रसंग आणि काळजाला हात घालणारे करूण प्रसंग यांच्या साहाय्याने गडकऱ्यांनी आपली नाटक रचलेली आहेत. तत्पूर्वीच्या मराठी रंगभूमीवर केव्हाही न दिसलेली, काव्यमय भाषाशैलीची जोड हे या नाटकांचे, वाचकाला व प्रेक्षकाला स्तिमित करून टाकणारे अनन्यसाधारण असे स्वरूप आहे. किंबहुना गडकऱ्यांच्या नाटकातील काव्यकल्पनांची परोपरीने शृंगारलेली सजावट पाहिली म्हणजे असे वाटते,

की काव्य हे त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचे अधिष्ठानही आहे आणि अलंकरणही आहे. वि. स. खांडेकरांनी म्हटल्याप्रमाणे "गडकरी पहिल्या प्रतीचे भावकवी होते ... महाकवीतच आढळणारे कल्पकता आणि उत्कटता यांचे मिश्रण त्यांच्या प्रतिभेत झाले होते ... गडकऱ्यांच्याशिवाय दुसऱ्या कुणाही मराठी नाटककाराच्या ठिकाणी ही भावकवीची उत्कट, उद्दाम आणि उन्नत अशी प्रतिभा नव्हती."

प्रेमसंन्यास आणि पुण्यप्रभाव या सुरवातीच्या दोन नाटकांच्या भाषेची पहाणी केली म्हणजे गडकऱ्यांना शब्दालंकारांचा किती सोस होता त्याचे प्रत्यंतर येते. अनुप्रासांची तर त्यांनी वाक्यावाक्यागणिक उधळण केलेली आहे. त्यातील कल्पकता व नादयाधुर्य गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची साक्ष पटवीत असली तरी या अतिरेकी अलंकार योजनेमुळे गडकऱ्यांच्या शैलीत कमालीची कृत्रिमता आली हेही खोटे नाही. नाट्याच्या परिपोषाला, सुयोजित व औचित्यपूर्ण अलंकारामुळे मदत होते हे खरे असले तरी गडकऱ्यांच्या पहिल्या दोन नाटकांत तरी त्यांनी संयम राखलेला नाही. 'एकच प्याला' नाटकाच्या वेळी अनुप्रासांची पेरणी अधूममधून झालेली दिसली तरी त्यांचा अलंकारप्रचूर भाषेचा हव्यास कमी झाला आणि निरलंकृत भाषेतही भाव प्रकटनाचे सामर्थ्य असते हे त्यांना जाणवू लागले. सिंधू आणि गीता यांच्यासाठी गडकऱ्यांनी जी साधीसुधी भाषा योजली तिचे स्वरुप अत्यंत उत्कट आणि तितकेच आल्हादक आहे. अखेरच्या 'भावबंधन' नाटकात तर गडकऱ्यांच्या शैलीचे सोज्वळ स्वरूप प्रकर्षाने प्रकट झालेली आहे. त्या नाटकातील भाषा स्वभावानुरुप आपले रुप बदलणारी परंतु परिणामकारकता कायम ठेवणारी आहे. भावनोत्कट संवादांच्या बळावर गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' नाटकातील सिंधू, गीता व सुधाकर, 'भावबंधना'तील धुंडिराज व मालती आणि आणि धनश्याम व लतिका यांच्यातील भावनाचा कल्लोळ विलक्षण सामर्थ्याने रंगवलेला आहे.

पुण्यप्रभावातील ईश्वर, भावबंधनातील मनोहर, राजसंन्यासमधील रायाजी या व्यक्तींची अनेक ठिकाणची भाषणे गडकऱ्यांच्या कल्पना-सौंदर्याचे आणि भाषाप्रभुत्वाचे बुद्धीला दीपवून टाकणारे नमुने आहेत. परंतु या पात्रांचे नाटकातील स्थान दुय्यम स्वरूपाचे असल्याने ही काव्यालंकारांनी नटलेली भाषणे नाट्यदृष्टीने मात्र प्रभावी वाटत नाहीत. वसुंधरा, सुधाकर, संभाजी यांच्यासारख्या प्रमुख व्यक्तींच्या तोंडी गडकऱ्यांनी योजलेली काही मोहक व भव्य कल्पनाचित्रे मात्र साऱ्या मराठी वाङमयात अद्वितीय ठरणारी आहेत. त्यातून व्यक्त झालेले गडकऱ्यांचे प्रतिभावैभव खरोखरीच दैवी आहे. उदाहरणादाखल, दारूच्या तीन अवस्था वर्णन करताना सुधाकर दारूच्या निर्मितीची जी लोकविलक्षण कहाणी सांगतो ती ऐकण्यासारखी आहे. तो म्हणतो, 'पृथ्वीने आपल्या उदरात रत्नांचा

अभिलाष केल्यामुळे खवळलेल्या समुद्रांनी आपल्या अवाढव्य विस्ताराने पृथ्वीला पालाण घालण्याचा विचार केला. त्या जलप्रलयाच्या वेळी कूर्मपृष्ठाच्या आधारावर पृथ्वीने आपला उद्धार केला. पुढे विश्वाला जाळण्याच्या अभिमानाने आदित्याने बारा डोळे उघडले. त्या अग्निप्रलयात एका वटपत्रावर चित्स्वरूप अलिप्त राहून त्याने सारी सृष्टी पुन्हा शृंगारली. उभयतांच्या या अपमानामुळे अग्नि आणि पाणी यांनी आपापले नैसर्गिक वैर विसरून सजीव सृष्टीच्या संहाराचा विचार केला. खवळलेले सप्तसमुद्र सूडाच्या बुद्धीने या इवल्याशा टीचभर प्याल्यात सामावून बसले आणि आदित्याने आपली जाळण्याची आग त्यांच्या मदतीला दिली. मनुष्याच्या दृष्टीला भूल पाडणारा मोहकपणा जाणण्यासाठी तरण्या-ताठ्या विधवांच्या कपाळीचं कुंकू कालवून त्या बुडत्या आगीला लाल तजेला आणला. '

या एकाच उताऱ्यावरुन गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची झेप केवढी उत्तुंग होती ह्याची कल्पना येईल. 'एकच प्याला' व 'भावबंधन' यांचे लेखन चालू होते त्या काळात गडकऱ्यांच्या नाट्यप्रतिभेचे प्रगल्भ व विकसित रुप प्रकट होऊ लागले होते. ऐन बहराच्या काळातच त्यांचे अकाली निधन झाल्याने मराठी नाट्यसृष्टीवर फार मोठा आघात झाला. तरीही केवळ आठ वर्षांच्या काळात त्यांच्या प्रतिभेचे जे स्वरुप प्रकट झाले ते केवळ अविस्मरणीय आहे.

(आकाशवाणी-पुणे, ध्वनिक्षेपण : रविवार दि. ७-१०-८४)

★ ★ ★

मामा वरेरकरांचा नाटकी संसार

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील भीष्माचार्य म्हणून गाजलेल्या मामा वरेरकरांनी आपल्या प्रदीर्घ नाटच जीवनाची कथा सांगायला १९४१ मध्ये प्रारंभ केला, आणि या कथेचे चार भाग अनुक्रमे १९४१, १९५२, १९५९ आणि १९६२ या वर्षी प्रकाशित झाले. १९३४ मध्ये बंद पडलेल्या नाटचमन्वंतर संस्थेच्या अपयशाची मीमांसा करुन मामांनी चौथा खंड संपविला आहे. त्यानंतरच्या आपल्या काही वर्षांच्या नाटकी संसाराची कथा मामांनी 'गोमंतक' या साप्ताहिकात लेखमालेच्या स्वरुपात निवेदन केलेली आहे परंतु ती पुस्तक स्वरुपात प्रसिद्ध झालेली नाही. मामांनी लिहिलेल्या आत्मकथेतील काही घटना किंवा अभिप्रायांसंबंधी कितीही मतभेद झाले तरी मराठी रंगभूमीच्या सर्वांगीण भरभराटीसाठी मामा आपल्या जीवनाच्या अखेरीपर्यंत सतत धडपडत होते हे कोणीही नाकबूल करणार नाही. १९६४ मध्ये मामांचे निधन झाले; म्हणजे १९३४ पासून १९६४ पर्यन्तच्या वीस वर्षात मामांनी रंगभूमीसाठी जे विविध प्रयत्न केले त्याची स्वत: मामांनी सांगितलेली कहाणी एकतर लिहिली गेली नाही किंवा पुस्तकरूपाने प्रकाशित झाली नाही. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर आणि राज्यसभेचे सभासद झाल्यानंतर मामांनी प्रादेशिक आणि भारतीय पातळीवर ज्या ज्या खटपटी केल्या त्या मामांच्याच हातुन लिहून झाल्या असत्या तर रंगभूमीच्या इतिहासातील 'वरेरकर-पर्वा' ची कथा पूर्ण झाली असती. रंगभूमीच्या अभ्यासकांच्या दुर्दैवाने १९३४ पर्यंतचीच कहाणी आज आपल्या हाती आहे. तेव्हा या कालखंडातील आपल्या कामगिरीविषयी मामांनी जे लेखन केलेले आहे त्याच आधारावर त्यांनी नमूद केलेला वृत्तांत, तो लिहिताना त्यांनी व्यक्त केलेली मते व त्या सर्वांतून दिसणारे त्यांचे विविधरंगी व्यक्तिमत्व यांचा आलेख काढणे शक्य आहे.

मामांनी आपल्या या आत्मकथनाला 'माझा नाटकी संसार' असे शीर्षक दिलेले असले तरी ते स्वत: त्याचे 'बखर' म्हणून वर्णन करतात. आपण आयुष्यभर केलेल्या नाटचक्षेत्रातील कामगिरीचा त्यांना अभिमान आहे आणि तो लिहून ठेवल्याशिवाय आपण देह ठेवणार नाहीं असे त्यांचे मनोगत होते. ते

लिहितात 'नाट्याच्या क्षेत्रासाठी माझं आयुष्य मी सर्वस्वी खर्ची घातलं आहे. रंगभूमीच्या आणि नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रात चैतन्य आणि नावीन्य आणण्यासाठी देह, मन, आणि बुद्धीबरोबरच माझी अब्रू आणि अभिमानसुद्धा खर्ची पडलेला आहे. या कार्याच्यापायी जे क्लेश, ज्या यातना आणि विटंबनासुद्धा मला सहन कराव्या लागल्या आहेत, त्या इतिहासाची बखर केल्याशिवाय जर मी देह ठेवला तर माझ्याप्रमाणेच मी रंगभूमीशीही प्रतारणा केली असं होईल.' (१·२) पुढे तिसऱ्या खंडाच्या प्रारंभी, 'माझा इतिहास म्हणजे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील एक प्रमुख प्रकरण म्हणून धरणे अवश्य होईल. (३·२) असे मामांनी मोठ्या आत्मविश्वासाने नमूद केले आहे.

नाटककार या नात्याने मामांचे १९०८ मध्ये रंगभूमीवर पदार्पण झाले, परंतु तत्पूर्वी नाट्यप्रयोगांचा एक चौकस प्रेक्षक या दृष्टीने मामांचे नाट्यजीवन सुरू झाले होते आणि म्हणूनच त्यांच्या नाटकी संसाराचा शब्दबद्ध झालेला इतिहास, सामान्यत: १८९८ ते १९३४ असा तीन तपांचा आहे. आपले इतिहास लेखन हे बिनचूक ठरले आहे असा दावा मामांनी १९५२ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या तिसऱ्या भागाच्या प्रस्तावनेत केलेला आहे. ते लिहितात, " माझ्या या बखरीत काही चुका झाल्या असल्यास त्या निदर्शनास आणून द्याव्या असे मी पुन्हा पुन्हा सांगितले होते. तथापी असे कधी झाले नाही, यावरून होता तेवढा इतिहास बिनचूक ठरला आहे असे मी समजतो.

मामांचें आत्मपर लेखन चालू होते त्यावेळी आणि लिहून झाल्यावर मराठी रंगभूमीच्या परिसरात वावरणाऱ्या अनेक मानकऱ्यांनी आपापले अनुभव आणि अभिप्राय वेगवेगळचा स्वरुपात प्रसिद्ध करुन ठेवलेले आहेच. त्यांच्या पार्श्वभूमीवर मामांची आत्मसंतुष्टता तपासून घेणें तर अवश्य आहेच परंतु 'नाटकीं संसारा 'तून आविष्कृत झालेल्या मामांच्या एकंदर व्यक्तिमत्वाचा शोध घेणेही मोठे मनोरंजक आहे.

मामांना वयाच्या चौथ्या-पाचव्या वर्षांपासून नाटके पाहण्याची चटक लागली (१·७), वयाच्या आठव्या वर्षी, मराठी तिसरीत असताना मामांनी 'रासक्रीडा' हे ८ पृष्ठांचे नाटक तयार केले होते (१.११), वयाच्या पंधराव्या वर्षी त्यांनी 'आग्र्याहून सुटका' या कथा भागावर ३२ पृष्ठांचे नाटक लिहिले होते (१·२८) या त्यांच्या निवेदनाचा गंभीरपणे विचार करण्याचे कारण नाही. रत्नागिरी येथे असताना तेथील एक व्यासंगी साहित्यिक डॉ. कीर्तिकर यांच्या मार्गदर्शनाखाली १८९८ च्या सुमारास मामांनी शेक्सपिअर, मोलियर आणि इब्सेन इ. पाश्चात्य नाटककारांचा अभ्यास केला. त्याचा परिणाम म्हणून त्याचवेळी मामांना " शेक्सपिअरची बोजड भाषा, अवास्तव नाट्यप्रसंग आणि मनुष्यस्वभा-

वाच्या वर्णनातील अतिरंजितपणा" या वैगुण्यांची जाणीव झाली. इब्सेनचे हृद्‌गत आपोआप कळून आले आणि नवी दृष्टी प्राप्त झाली (१·५२, ५३) मामांची नाटके शेक्सपिअरच्या प्रभावापासून मुक्त आहेत हे खरे असले तरी मामांची सामाजिक नाटके वाचणारा आणि रंगभूमीवर पाहणारा सुजाण रसिक मामांनी इब्सेनच्या नाट्यलेखनाचे मर्म आत्मसात करून आपली नाटके लिहिली या मताशी केव्हाही सहमत होणार नाही. १९१७ च्या सुमारास लिहिलेल्या 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकासंबंधी लिहिताना, '(ते नाटक) इब्सेनियन तंत्राच्या कसोटीला जरी पूर्णपण उतरलं नसलं तरीही त्या तंत्राच प्रास्ताविक स्वरुप या नाटकात आणण्याचा प्रयत्न केल्याचे मामा लिहितात. (३·३१), पण तेही यथार्थ वाटत नाही.

मराठी रंगभूमीवरील नाटककारांशी मामांचा अनेक वर्षे आणि अनेक नात्यांनी संबंध आला. मामांच्या उमेदवारीच्या काळात कोल्हटकर-देवलांची नाटके रंगभूमीवर येत होती. मराठीतले पहिले प्रभावी, यशस्वी व गुणाढ्य नाटक शारदा. मामा स्वतः सामाजिक नाटकांचे पुरस्कर्ते असले तरी शारदा आणि देवल दोन्ही विषयी त्यांचे मत अनुकूल नव्हते. 'शारदा नाटकाचे मूळ वीरतनय नाटकात आहे. (१·६४), त्या नाटकातील पुष्कळशा चालीसुद्धा देवलांच्या शारदा नाटकात आल्या आहेत (१०६९) अशी विचित्र मते मामांनी नमूद केली आहेत. तात्यासाहेब केळकरांविषयी मामांनी प्रतिकूल अभिप्राय व्यक्त केला आहे; त्याची कारणे सर्वांना माहीत असल्याने त्याचे नवल वाटत नाही.

मामा श्री. कृ. कोल्हटकरांना गुरुस्थानी मानतात आणि त्यांच्याविषयीचा आदरभाव वारंवार नमूद करतात. कोल्हटकरांच्या कृत्रिम भाषेपेक्षा मामांची सुबोध संवादरचना अगदी भिन्न प्रकृतीची असूनही कोल्हटकरांना गुरु का मानतो या विषयी खुलासा करताना मामा लिहितात, 'माझ्या नाटकांत नायिकांची जी स्वरूप आणि स्थित्यंतरं वेगवेगळ्या वेळी येत आहेत ती भिन्न परिस्थितीत उत्क्रांत झालेली (मूकनायक) नाटकातील वेत्रिकेचीच अवतरणे आहेत. कोल्हटकरांचा मी शिष्य म्हणवितो तो मुख्यत्वेकरून याच कारणामुळं (१·६६) या भूमिकेमुळे कोल्हटकरांच्या सर्वच नाटकाबद्दल मामांनी आपल्या नाटकी संसारात जागोजागी स्तुतिपर अभिप्राय व्यक्त केलेला आहे.

खाडिलकर अणि वरेरकर यांच्या नाट्यरचनातंत्रात किंबहुना नाट्यदृष्टीतही महदंतर असून व्यक्ती आणि नाटककार या दोन्ही नात्यांनी मामांनी खाडिलकरांच्याबद्दल अत्यंत आदराचे उद्‌गार काढले आहेत. नारायणराव पेशव्याच्या वधाचा प्रसंग पहिल्या अंकात रंगविणाऱ्या खाडिलकरांनी दुसऱ्या अंकापासूनही 'भाऊबंदकी' नाटक सारखे चढत्या रंगतीचे ठेवले या नाट्यचातुरीसंबंधी मामा

लिहितात, 'अगदी सामान्य प्रसंगांतून इतक्या उच्च दर्जाचे नाट्य निर्माण केल्याचे पाहून मी थक्क होऊन गेलो. असल्या असामान्य लेखकाच्या आजुबाजूला राहायला तरी आपण समर्थ होऊ की काय, असा प्रश्न सारखा मनात येऊ लागला. (२·८५). "मानापमान" नाटकापासून खाडिलकरांनी संगीत रंगभूमीवरही प्रभुत्व मिळविले; आणि एकामागून एक लोकप्रिय अशा नाट्यकृती निर्माण केल्या. यावेळी त्यांनी प्रत्येक नाटकाची "मोनापोली" म्हणून रु. तीन हजार घेण्याचा प्रघात रूढ केला. याच्या परिणामाची महती गाताना मामा लिहितात, "खाडिलकर संगीत रंगभूमीवर प्रविष्ट झाल्याचा सर्वात मोठा परिणाम झाला तो नाटककाराचा आर्थिक दर्जा निश्चित होण्यात ... मानापमान नाटकाच्या हक्कासाठी खाडिलकरांनी तीन हजार रुपये घेतले आणि त्यामुळेंच अधिष्ठित नाटककाराच्या मोबदल्याची रक्कम निश्चित झाली ... (या निश्चितीमुळे) माझ्यासारख्या नाटककाराला आपल्या पायावर उभे रहाता आले. खाडिलकरांनीच आम्हा नाटककारांना अन्न दिले असे जे मी निश्चयपूर्वक म्हणू शकतो ते तत्कालीन परिस्थितीमुळे नाटककारांची जी दैना होत होती ती लक्षात घेतल्यामुळेच होय" (२.८५, ८७).

मराठी नाटककारांनी आधुनिक दृष्टी ठेवली नाही आणि तिचा परिणाम मराठी रंगभूमीची पिछेहाट होण्यात झाला हे आपले मत माव मामांनी निःसंदिग्ध शब्दांत मांडलेले आहे. त्यांच्या मते त्या काळच्या सदोष शिक्षणपद्धतीमुळे, अधिष्ठित नाटककारांनी नुसत्या लोकप्रियतेच्या आमीषाला बळी न पडता रंगभूमीला आधुनिकता आणण्याचा प्रयत्न वेळीच केला असता तर परदेशी रंगभूमीशी टक्कर देण्याचे सामर्थ्य पुढच्या काळात मराठी रंगभूमींच्या ठायी प्राप्त झालं असतं' (३.४).

नाटककारांप्रमाणे अनेक नाट्यसंस्थाशीही मामांचे नाटककार या नात्याने संबंध आलेले होते. मामांचे पहिले नाटक 'कुंजविहारी' स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीने यशस्वीपणे रंगभूमीवर आणून मामांना नाटककार म्हणून प्रतिष्ठित केले. मामांचे तेच नाटक किर्लोस्कर मंडळीचे मालक कै. शंकरराव मुजुमदार यांनी त्यातील नाट्यगुण मान्य करूनही, 'नाटककाराला दर्जा नाही' या सबबीखाली नाकारले असे मामांनीच लिहून ठेवले आहे. पुढील काळात मामांची अनेक नाटके ललितकलादर्श या नाट्यसंस्थेच्या रंगभूमीवर आली. त्यावेळी रंगभूमीवर अग्रेसर असणाऱ्या गंधर्व नाटक मंडळीने मात्र मामांचे एकही जुने नाटक बसविले नाही किंवा नवे मागितले नाही. या दोन गोष्टींची अगदी तीव्र आणि कडवट अशी प्रतिक्रिया मामांच्या नाटकी संसारात प्रकट झालेली आहे.

स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीतील सुव्यवस्था, वास्तव अभिनय, संगीत

गायनातील संयम या गुणविशेषांचे मामांनी मुक्तकंठाने गुणगान केले आहे. (१·३९, ४०)- त्या संस्थेचा 'शारदा' नाटकाचा प्रयोग किर्लोस्कर मंडळीच्या प्रयोगापेक्षा किती तरी पटीनं चांगला होत असे असेही मामांचे मत बनले होते. (१·६१) रंगभूमीचे आवाहन बहुजनसमाजापर्यंत पोचविण्याचे कार्य करणाऱ्या पाटणकरादि मंडळीचें कौतुक करतानाही 'स्वदेशहितचिंतक' चे चालकांचे ठिकाणी ही बहुजनदृष्टि (मास सायकॉलॉजी) असल्याचे मामा आवर्जून सांगतात. आणि त्यांच्या तुलनेने किर्लोस्कर मंडळींजवळ 'बहुजनदृष्टी' चा विशेष नव्हता. तिथं झब्बुशाही होती. विद्वानांकडून पाठ थोपटून घेण्याची प्रवृत्ती होती' असे काहीशा अनुदारपणे लिहितात. (१·७३).

'ललितकलादर्श'चे दोघे मालक केशवराव भोसले आणि बापूराव पेंढारकर यांचे गुणसंकीर्तन मामांनी एखाद्या स्तुतिपाठकासारखे जागोजाग केले आहे. (३·३४, ३७, ७४, ७५, ७८, १०१ इ. इ.) प्रतिकूल परिस्थितीबरोबर झगडत ललितकलेचे निशाण उंच फडकविणाऱ्या या कर्तबगार गायकनटांना योग्य ते श्रेय देण्यात काहीच गैर नाही. पण हे दोघेच अलौकिक गुणसंपन्न, बुद्धिमान, लोकोत्तर पुरुष रंगभूमीच्या इतिहासात होऊन गेले असा भास निर्माण करण्याचा मामांचा अट्टाहास आहे. त्याच काळात रंगभूमीचे सम्राट म्हणून लोकप्रियतेच्या शिखरावर आरूढ झालेल्या बालगंधर्वांविषयीची मामांची मनोवृत्ती पाहिली म्हणजे बालगंधर्वाविषयींचा त्यांच्या मनातील राग कसा वर्षानुवर्षे धुमसत राहिला होता त्याची कल्पना येते. मतिविकार आणि प्रेमशोधन या नाटकांतील भूमिकाबद्दल बालगंधर्वांचे कौतुक करणाऱ्या मामांना पुढील २५ वर्षांच्या काळातील बालगंधर्वांच्या कलाविलासाबद्दल एकही कौतुकाचा शब्द लिहिता आला नाही. महाराष्ट्रभर गाजलेल्या 'स्वयंवर' नाटकाच्या एकाही प्रयोगाचा मामा उल्लेखही करीत नाहीत. 'विद्याहरणा'चा प्रयोग पाहिल्याचे वर्णन आहे पण तेथे देवयानीची भूमिका करणाऱ्या बालगंधर्वांच्या गायनाभिनयाबद्दल मामांचे मौन आहे. (२·१३२-३३) मामांच्या या वृत्तीचा कळस एकच प्याला नाटकाच्या प्रयोगाच्या समीक्षेत झाला. आहे. बाकी सर्व लहानमोठ्या कलाकारांचा निर्देश आहे, मात्र 'एकच प्याला' नाटकाचे चैतन्य असलेल्या बालगंधर्वांना अनुल्लेखाने वगळण्याची दक्षता मामांनी घेतलेली आहे. (३·१४९-१५२).

केशवराव आणि बालगंधर्व यांनी केलेल्या 'संयुक्त मानापमाना'च्या प्रयोगाचा इतिहासही असाच पक्षपाती वृत्तीने दिलेला आहे. (४·१७-२५, ४१) ललितकलेत नायिकेचीं भूमिका करणारे नानासाहेब चाफेकर आणि तिचेच चित्रकार पु. श्री. काळे यांचे या संदर्भातील लेखन पाहिले म्हणजे मामांच्या वर्णनातील फोलपणा स्पष्ट होतो. काँग्रेससारख्या संस्थांना हजारो रुपये देऊन केशवराव

भोसल्यांनी आपल्या मनातील देशप्रेमाची प्रचिती आणून दिली हे मामा आवर्जून सांगतात. (३.७५) गंधर्व नाटक मंडळीने अनेक समाजसेवी संस्थांसाठी असेच धमार्थ खेळ केले, पण त्याबद्दल मात्र मामा कोठेही चकार शब्द काढीत नाहीत.

या दोन नाट्यसंस्थांच्या संदर्भातील 'लोकाश्रय' आणि 'राजाश्रय' यांचा मामांनी आणि इतरांनीही जो अनेक ठिकाणी संदर्भ दिलेला आहे तोही गैरसमज निर्माण करणारा आहे (४·४०) केशवरावांना राजाश्रय नको होता असे नाही. सयाजीरावांकडून राजाश्रय मिळविण्याची खटपट त्यांच्याकडूनहीं झाली होती, परंतु त्यांनी मागितलेले रु. १० हजार सयाजीरावांनी नाकारल्यामुळे ते नंतर 'खास लोकाश्रयाखालील' असे बिरुद मिरवू लागले. याउलट गंधर्व मंडळीचा खरा आश्रयदाता वर्ग हा महाराष्ट्रातील रसिकांचाच होता. आणि सयाजीरावांसारख्या राजर्षीकडून, कोणतीही बंधने नसलेलें, वर्षासन स्वीकारण्यात कोणताही कमीपणा नव्हता हे ध्यानात घेतले पाहिजे.

गद्य रंगभूमीचे सम्राट गणपतराव जोशी यांच्या विषयीही मामांनी मोकळेपणाने गौरवपर असे लिहिलेले नाही. केशवराव भोसल्यांच्या व गणपतराव जोशी यांच्या भेटीचे वर्णन करतानाही मामा केशवरावांच्याच गौरवात मग्न होतात. (३.२१७-१८). गणपतरावांच्या भूमिकांचे रसग्रहण करणारे समीक्षक त्यांच्य-दैवी आवाजाबरोवरच, त्यांनी परिश्रमपूर्वक व विचारपूर्वक कमावलेल्या अभिनय कौशल्याचेंही वर्णन करतात. उलट मामांना मात्र गणपतरावांचे यश त्याच्या 'आवाजीची फेक' या वैशिष्ट्यातच होते असे वाटते. 'अभिनयाची अधूनमधून चुणूक' या शब्दात मामांचे गुणवर्णन संपते. गणपतरावांनीं शेक्सपिअरची अनेक नाटके आपल्या अभिनयबळावर अजरामर करून ठेवली. मामांनी मात्र त्यांच्या 'अभिनयकौशल्याची खरी कसोटी लागण्याजोगी नाटकं त्यांना मिळाली नाहीत' आणि 'उत्तम नाटकांची निवड त्यांना केव्हाही करता आली नाही' असे मत व्यक्त करून ठेवले आहे (२·१४१).

मामा भट या कलाकाराविषयी मात्र मामांना विलक्षण ममत्व दिसते. त्यांनी एका नाटकात अभिनयगुणांच्या बळावर गणपतरावांना मत्सर वाटावा एवढी मात केली होती (२.१४४) तर सत्वपरीक्षा नाटकात, 'मामा भट यांच्या तारामतीच्या भूमिकेपुढे ते (केशवराव दाते) निस्तेज पडत असत' (३·३३) असे अभिप्राय मामांनी व्यक्त केलेले आहेत,

मामांनी अशा प्रकारे आपल्या स्वभावाला अनुसरून, काहींचे मुक्तकंठाने कौतुक तर काहींचा अधिक्षेप असा प्रकार केलेला असला तरी समकालीन रंगभूमीच्या इतिहासातील अनेक घटना, नटांचे परस्परकलह, दुसऱ्या संस्थेतील गुणी नटांना आपल्या संस्थेत पळवून नेण्याचे प्रयत्न, सामान्य नटांची असामान्य

निष्ठा, कर्तबगार मालकापुढे दुवळे ठरणारे लोकप्रिय नट असे अनेक महत्त्वाचे पैलू मामांच्या नाटकी संसारात पानोपानी व्यक्त झालेले आहेत. दरमहा हजारो रुपये मिळवणाऱ्या नामवंत नाट्यसंस्थांनी स्वतःचे नाट्यगृह उभारण्याची दूरदृष्टी ठेवली असती तर " मराठी रंगभूमीला आपल्याच घरी निर्वासित होऊन दुसऱ्याच्या पडवीला वेळोवेळी नाटकं करीत बसून रहाण्याची जी आपत्ती आली आहे ती खास टळली असती " हे मामांनी कळवळून काढलेले उद्‌गार (२·१६०) फार अर्थपूर्ण आहेत यात संदेह नाही.

नेपथ्य योजनेच्या बाबतीत दिसाव्या शतकाच्या प्रारंभापासून जे विविध प्रयोग झाले त्यांचेही " नाटकी संसारात " जागोजागी उल्लेख आलेले आहेत. आणि रंगभूमीचा समग्र इतिहास सिद्ध करण्यासाठी अतिशय उपयुक्त ठरणारे आहेत. सुभद्रेची ब्राह्मणी वेषभूषा (१·१६), पौराणिक नाटकातील वेषभूषा (१·१७), कोकणातील जत्रा नाटके (१·२९·३१), त्याकाळचे डिट्‌मारचे दिवे (१·३Y), आनंदराव मिस्त्रींची अविस्मरणीय रंगसज्जा (३·१९, २०, ३६), यशवंतराव टिपणीसांनी ऐतिहासिक नाटकातील पात्रांसाठी स्वतः केलेले शिवणकाम (३.२१२) पडद्याला टाळी मिळवणारी काळे चित्रकारांची नेपथ्ययोजना (३·५१,५३) अशा अनेक प्रसंगांची वर्णने मामांनी मोठ्या बहारदार शैलीने रंगवलेली आहेत. पुढील प्रसंगही गमतीदार आहेत–

१. ललितकलेच्या व्यवस्थापकांनी मामांना पळवून नेले यामुळे चिडलेल्या नानबा गोखल्यांनी " हाच मुलाचा बाप " या नाटकाच्या जाहिरातीमध्ये " कै. भा. वि. वरेरकरकृत " असा मुद्दाम उल्लेख केला (३·९०).

२. किर्लोस्कर मंडळीने आपले चंद्रसेना नाटक नाकारले हे पाहून त्या नाटकाचे कर्ते कै. डोंगरे स्वदेशहितचिंतक मंडळीच्या जनुभाऊ निमकरांकडे नाटक व एक फणस घेऊन गेले व म्हणाले, " ही माझी मुलगी व हा तिचा हुंडा तुमच्या स्वाधीन केला आहे. हिचं काय वाटेल ते करा. (१·६८).

३. ललितकलेच्या रंगभूमीवर केसरबाई बांदोडकरांना उभे करण्याचा कै. बापूराव पेंढारकरांचा प्रयत्न होता, परंतु गायनाचार्य वझेबुवांनी " केसरला आणलीत तर तुमचा माझा संबंध मुळीच राहणार नाही. " असे बजावल्यामुळे स्त्रीभूमिकेसाठी स्त्रीला उभे करण्याचे श्रेय पेंढारकरांना मिळू शकले नाही. (४·११४) असे अनेक मनोरंजक किस्से मामांनी मोठ्या चविष्टपणे सांगितलेले आहेत. एक प्रसंग तर फारच हृद्य आहे. नेहमीचा पेटीवाला ऐनवेळी निघून गेल्यामुळे चिंताग्रस्त झालेल्या सवाई गंधर्वांच्या नाटकाला स्वतः बापूराव

पेंढारकरांनी पेटीची साथ केली आणि उलट " वडिल माणसांची सेवा आम्ही करायची नाही तर कुणी करायची " असे विनम्र उद्‌गार काढले.

भारतातल्या अन्य प्रादेशिक रंगभूमीशी व तेथील नट-नाटककारांशी मामांनी जेवढा संपर्क ठेवला तेवढा अन्य कोणीही ठेवला नाही. या संपर्कामुळे त्या भाषांतील नाटकांबद्दलची मामांचा प्रतिक्रिया फार उद्‌बोधक आहे. गुजराती रंगभूमीवर नृत्य-गायनाचा पगडा असल्याने त्या नाटकांचे फक्त सारांश व पद्यावली प्रकाशित होई व त्यामुळे त्यांचे वाङमयीन मूल्यमापन करणे अवघड होई. (१·६२), प्रयोगदृष्ट्या त्या काळात बंगाली रंगभूमी मराठी रंगभूमीच्या कितीतरी पुढे होती, परंतु वाङमयीन दृष्टीने मराठी नाटकाने पुढची मजल गाठली होती (१·७६, ७७), कन्नड प्रांतातल्या बऱ्याचशा नाटकमंडळघा मराठी नाटकांचे अनुवाद बेधडक करून अनुवादकाच्या नावानं रंगभूमीवर आणत होत्या ही पुस्तक छापली जात नव्हती आणि छापली असती तरीही महाराष्ट्रात त्याचा पत्ता लागला नसता (३.१८३–८४) 'इटालियन ऑपेरा' तील पाश्चिमात्य गायकांनीं खर्जाचा आवाज तयार करण्यात जे नैपुण्य दाखवले आहे त्याच्याकडे भारतीय गायकांनीं दुर्लक्ष करून चालणार नाही (३.१५८) इ. मामांच्या प्रतिक्रिया फार महत्वाच्या आहेत.

स्वत:च्या नाटकांविषयी लिहिताना मामांनी आत्मसंतुष्ट वृत्तीने लिहावे हे स्वाभाविकच आहे. तेथेही आत्मनिरीक्षणाची दृष्टी असू शकते, परंतु मामांना आत्मस्तुती अतिशय प्रिय असल्याने त्यांनी आपल्या गुणहीन व अयशस्वी नाटकांचेही कौतुक केलेले आहे. करग्रहण हे सामान्य नाटक केवळ पोलीस अधिकाऱ्यांच्या धाकामुळे बंद ठेबावे लागले (४·१३०), जागती ज्योत हे कोणतेही वैशिष्ट्य नसलेले नाटक मामांना मात्र, 'सर्व दृष्टीनं मोठं परिणामकरक झालं' (४·१९५) असे वाटते. 'तुरुंगाच्या दारात' या नाटकाच्या अपयशाचे खापरही ते किरकोळ सबबी सांगून इतरांच्या डोक्यावर फोडतात (३·७७) 'करीन ती पूर्व' या नाटकाच्या भाषेवर आणि नाट्यप्रसंगावर कै. विष्णुपंत औधकर यांचा मोठा प्रभाव पडलेला आहे हे त्यांच्या स्वत:च्या नाटकांवरून सहज ध्यानात येते. मामा मात्र त्यांचे ऋण कबूल न करता ते नाटक आपण डिक्टेट केल्यामुळे औंधकरांची 'आम्ही दोघांनी मिळून हे नाटक लिहिलं असं म्हणण्यापर्यंत मजल गेली होती' असें उद्‌गार काढतात (४.१५५).

स्वत: पदवीधर नसल्याने मामांचा पदवीधर मंडळीवर मोठा कटाक्ष होता. आपण विद्वान नाही आणि आपण प्रत्येक बाबतीत काही नवीन केलेले आहे याचा अहंकार मामांच्या ठिकाणी आहे. पहिल्या कुंजविहारी नाटकाच्या वेगळेपणाचे व यशाचे वर्णन करताना मामा लिहितात, 'नाट्यरचनेच्या किंवा गद्यलेखनाच्या

बाबतीत आपलं स्वत:चं वैशिष्ट्य ठेवण्याचा मी पहिल्यापासूनच प्रयत्न करीत आलो आहे. (कोल्हटकरांप्रमाणे) आपणही एक स्वतंत्र, नवीन परंपरा निर्माण करावी अशी माझी महत्वाकांक्षा होती. विद्वत्तेच्या अफूची गोळी न चढवल्यामुळं सामान्य प्रेक्षकांच्या नजरेनं नाटक पाहण्याइतके माझे डोळे उघडे राहिले होते. (१.४४, ८५). नाटकांचा आस्वाद घेणाऱ्या प्रेक्षकांमध्येही सुशिक्षित मध्यमवर्गीय व बहुसंख्य अशिक्षितवर्गीय यांची तुलना करताना मामा लिहितात, 'सहृदयतेच्या दृष्टीनं मध्यमवर्गीयांपेक्षा हा वर्ग केवळ गुणज्ञदृष्टी असतो. मध्यमवर्गीयांच्या ठायी गुणज्ञतेपेक्षा दोषैक दृष्टीचं प्राबल्य असतं' (२.५९). 'उच्च वर्गात प्रतिष्ठा पावलेल्या नाटक मंडळीतील नटांचीच तेवढी कदर करायची ही अत्यंत घातुक रीत आपल्या वृत्तपत्रांनी पहिल्यापासून अवलंबिली होतीं' असा त्यांचा वृत्तपत्राबद्दलही एकांगी दृष्टिकोन आहे (२.६७),

मामांचे स्वत:विषयीचें किंवा एकंदर सुशिक्षितांबद्दलचे हे अभिप्राय अर्थातच कोणाला पटण्यासारखे नाहीत. 'मामांचा स्वभाव' एवढ्यावरच अशा उद्‌गारांची बोळवण करणे योग्य होईल. तथापि आपले नाट्यजीवन लिहीत असताना मामांनी 'नाटक' या वाङमय प्रकाराबद्दल काही ठिकाणी जे तात्विक स्वरूपाचे मतप्रदर्शन केलेले आहे ते अभ्यासकांच्या नाट्यविषयक विचारांना निश्चितपणे चालना देणारे आहेत. लहानपणी पाहिलेल्या पौराणिक नाटकातील राक्षसाला न भिणारा विदूषक पाहून 'विनोदाच्या पायावरच निर्भयपणाचा उगम होतो हे तत्व त्यावेळी मला विदूषकानें नकळत शिकवलं' (१.८) हा मार्मिक शेरा ते देतात. नाटकातील संवादात भाषेचा फुलोरा किती असावा हे 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या संदर्भात मामांच्या ध्यानात आले. त्याबद्दल ते लिहितात, 'काव्यमयतेच्या अधिष्ठानावर आधारलेलं फुलोऱ्याचं गद्य, वाचायला गोड वाटलं तरी अभिनयाला विघातक ठरत असतं. प्रेमसंन्यासातल्या गंभीर प्रवेशातील गद्य अशाच प्रकारचे होते. सामान्य प्रेक्षकांना ते कळत नव्हतं. सुटसुटीत भाषेत निर्माण केलेल्या बेफाम विनोदाच्या फवाऱ्याखाली हे "पुष्पित गद्य' भिजून चिब होत होतं.' (२.१०५)

नाटक शोकान्त असण्यापेक्षा ते सुखान्त असेल तर अधिक लोकप्रिय होते असा मामांचा एक सिद्धांत आहे. 'शारदा नाटक ओढून ताणून सुखान्त केलेलं आहे. पण ते सुखान्त केलं आहे म्हणूनच परिणामकारक झालं (३.१११) संन्याशाचा संसार व वधू-परीक्षा ही नाटकें याचमुळे लोकप्रिय ठरलीं तर जन्मरहस्य शोकान्त केल्याने अपयशी ठरले अशीहीं उदाहरणे देऊन मामा आपल्या विधानाला पुष्टी देण्याचा प्रयत्न करताना दिसतात. (२.१०५, ३.१११) नाटकामध्ये वाङमयमूल्यापेक्षा प्रयोगमूल्यालाच खरे महत्व आहे, असा मामांचा दावा आहे. ते लिहितात, " नाटक लेखनाचा परिपाक म्हणजे त्याचा प्रयोग. त्या प्रयोगाची

कदर न करता नाटकाच्या लेखनपद्धतीचे विश्लेषण करणारा टीकाकार एखाद्या नाटकाला कितीही नावे ठेवीत राहिला तरी सामान्य प्रेक्षकावर त्याचा यत्किंचितही परिणाम होत नाही." (२·१२५)

मामांचा नाटकी संसार हा असा त्यांच्या स्वभावातील अनेक गुणविशेषांनी आणि दोषविशेषांनी सजलेला आहे. त्यांनी स्वत:च कबूल केल्याप्रमाणे ही 'बखर' आहे. बखर वाङमय हे पूर्णांशाने इतिहासनिष्ठ नसते. एकांगीपणा, अस्ताव्यस्तपणा, अतिरंजितपणा, परंतु इतिहासकथांचा चटकदारपणा ही बखर वाङमयाची वैशिष्ट्ये असतात. मामांच्या नाटकी संसारातही याच गुणावगुणांचा सतत प्रत्यय येतो. मामांचे रागलोभ, त्यांची आत्मप्रियता, त्यांचे सूक्ष्म निरीक्षण आणि सुबोध भाषेतील गोष्टीवेल्हाळपणा, स्वत:कडेच श्रेय घेण्याचा हव्यास, या गुणांनी त्यांचा संसार नटलेला आहे. त्यातील अनेक विधाने अर्धसत्याने भरलेली आहेत, तर काही घटनांचे निवेदन विशिष्ट दृष्टिकोनातून केल्याने सत्याचा अपलाप करणारे झाले आहे. या सर्व उणिवा मान्य करूनही मामांच्या नाटकी संसाराचे चारही भाग अभ्यासकांना नाटक व रंगभूमी यांच्या इतिहासाची विपुल सामग्री पुरवितात व त्यांच्या मतास धक्के देऊन सत्य काय ते शोधायला प्रवृत्त करतात त्याबद्दल त्यांनी मामांचे ऋणी असले पाहिजे.

★★★

कंसातील पहिला आकडा 'माझा नाटकी संसार' याचा खंड क्रमांक दर्शवितो, दुसरा आकडा पृष्ठांक दर्शविणारा आहे.

आचार्य अत्रे यांचे नाट्यावलोकन

आचार्य अत्रे यांनी वाङ्मयाचे विविध प्रकार व नाट्य-चित्रपट या ललितकला यामध्ये स्वैर संचार केला आणि त्यात अविस्मरणीय असे यश मिळवले. त्यांच्या जीवन-नाट्यामध्ये तर वेधक समरप्रसंगांची अखंड मालिकाच निर्माण झालेली दिसते. स्वतःच्या कर्तृत्वाने ज्यांनी जीवनाच्या अनेक क्षेत्रात नाट्य निर्माण केले ते अत्रे नाटक व रंगभूमी यापासून दूर राहणे शक्यच नव्हते. १९३३ मध्ये त्यांनीं मराटी रंगभूमीवर "साष्टांग नमस्काराच्या" रूपात पदार्पण केले, आणि मधून मधून काही काळ त्यांनी विसावा घेतला असला तरी स्वतःच्या जीवनाच्या भरतवाक्यापर्यंत नाटक या वाङ्मय प्रकारात अत्रे रमलेले होते यात शंका नाही. शिव-समर्थ हे त्यांचे अखेरचे नाटक अपूर्णच राहिले.

स्वतःच्या नाटकांचे अंतरंग आणि त्यांना मराठी रंगभूमीवर मिळालेले यश यासंबंधात अत्रे आयुष्यभर लिहीत व बोलत राहिले. त्यांच्या व्यक्तिमत्वातील आत्मप्रियतेमुळे त्यांच्या वाङ्मयाचे चहातेंसुद्धा लिहिणार नाहीत एवढ्या आत्मगौरवाने अत्र्यांनी स्वतःच्या सर्वच नाट्यकृतींचे गुणगान केलेले आहे. स्वतःच्या नाट्यवाङ्मयासंबंधी अत्र्यांनी वेगवेगळ्या निमित्ताने जे लेखन केले ते चार प्रकारांनी अभ्यासकांच्या समोर आले. आपल्या नाटकांना लिहिलेल्या प्रस्तावना. 'मी कसा झालो' या वाङ्मयीन आत्मशोधनातील 'मीं नाटककार कसा झालो' हे प्रकरण, 'कऱ्हेचे पाणी' या आत्मचरित्राच्या २ ते ५ या खंडात नमूद केलेला आपल्या नाटकांचा इतिहास आणि 'मराठा' किंवा इतरत्र व्यक्त केलेले मनोगत अशा चार गटातून अत्र्यांच्या आपल्या नाटकाविषयीच्या साऱ्या प्रतिक्रिया बाहेर पडलेल्या आहेत. यापैकी चौथ्या गटातील लेखन विविध ठिकाणी विखुरलेले व संकीर्ण स्वरूपाचे असल्याने पहिल्या तीन गटातील वाङ्मयाच्या आधारे स्वतःच्या व इतरांच्या नाटकांसंबंधीच्या व अनुषंगाने आलेल्या नाट्य व रंगभूमी यांच्या संबंधीच्या अत्र्यांच्या विचारांचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

अत्र्यांचे नाट्यलेखन व नाटलेखनाविषयीचे लेखन यांचे ढोबळ मानाने तीन टप्पे पडतात. १९३३ ते १९३९ या काळात अत्रे यांनी नाट्यलेखनाला पूर्णपणे

बाहून घेतले होते असे म्हटले तरी चालेल. या काळात रंगभूमीवर आलेल्या आपल्या आठ नाटकाबद्दल अत्र्यांनी प्रस्तावना, मी कसा झालो व कऱ्हेचे पाणी यातून मतप्रदर्शन केले आहे. दुसऱ्या टप्प्यात, म्हणजे १९४६ ते १९५१ या काळात अत्र्यांनी जी तीन नाटके लिहिली त्याबद्दलही त्यांनी आपल्या आत्मचरित्रातून मोठ्या उत्साहाने लिहिलेले आहे. अत्र्यांच्या नाट्य निर्मितीचा तिसरा कालखंड, 'तो मी नव्हेच' या नाटकापासून, १९६२ पासून सुरु झाला व तो त्यांच्या जीवनाच्या अखेरीपर्यंत चालू राहिला. 'मी कसा झालो' ची पहिली आवृत्ती १९५३ मध्ये प्रकाशित झाली. त्यात १९६२ नंतरच्या नाटकाबद्दल मजकूर येणे शक्य नसले तरी नंतरच्या १९५८ व १९६७ च्या आवृत्यातूनही त्यांनी या कालखंडतील आपल्या नाटकांबद्दल पुरवणी जोडली नाही. 'कऱ्हेचे पाणी' या आत्मचरित्राचा पाचवा खंड १९५८ मध्ये प्रकाशित झाला. १९६० मध्ये स्थापन झालेल्या महाराष्ट्र निर्मितीच्या इतिहास कथन करून त्यांनी तेथेच त्या खंडाची आणि एक प्रकारे आपल्या आत्मचरित्राचीही सांगता केलेली आहे. पुढच्या वर्षी म्हणजे १९६९ मध्ये अत्र्यांचे देहावसान झाले आणि आपल्या आत्मचरित्राचे पुढील संकल्पित तीन खंड सिद्ध करण्याचे त्यांचे विलक्षण महत्वाकांक्षी असे स्वप्न अपुरेच राहिले. यामुळे १९६२ पासून अत्र्यांनी जी दहा नाटके लिहिली, त्याबद्दलचे त्यांचे मनोगत त्यांच्या प्रस्तावनांतूनच जाणून घ्यावे लागते.

अत्रे यांनी आपले आत्मचरित्र एवढे प्रचंड स्वरूपात का लिहिले आहे, याचे स्पष्टीकरण करताना, 'गेल्या पन्नास वर्षांत महाराष्ट्रामध्ये ज्या ज्या ऐतिहासिक, राजकीय, सामाजिक आणि वाङमयीन घडामोडी घडल्या त्यांचा त्यांचा इत्थंभूत वृत्तांत सांगण्यासाठी आत्मचरित्र हे एक निमित्त आहे. हे मराठी समाजाचे चरित्र आहे. मी पाहिलेल्या आणि मी अनुभवलेल्या अनेक व्यक्तींचे, घटनांचे, गोष्टींचे आणि अनुभवांचे हे चरित्र आहे.' हे प्रास्ताविक 'कऱ्हेचे पाणी' च्या प्रत्येक खंडात आलेले आहे. मराठी रंगभूमीच्या सदर्भात पाहिले आचार्यांनी मराठी नाट्यसृष्टी जेवढी पाहिली तिचा फारच थोडा इतिहास त्यांनी आपल्या आत्मपर लेखनात उतरवलेला आहे. वयाच्या दहाव्या वर्षी (इ. स.) अत्रे पुण्याला आले. म्हणजे मराठी नाट्यकलेच्या ऐन उत्कर्षाचा बराच मोठा काळ त्यांच्या डोळ्या देखत घडलेला आहे. स्वतः त्यांनीच म्हटले आहे की, 'उत्कृष्ट नाटककार आणि उत्तमोत्तम नट यांचे एक विलक्षण पीकच त्यावेळी महाराष्ट्रात आलेले होते आणि त्यामुळे नाट्यकला अगदी वैभवाच्या शिखराला जाऊन पोहोचलेली होती' (मी कसा झालो, आवृत्ति तिसरी, पृ. १८६). अत्र्यांच्याकडे नवीन नाटक न मागणाऱ्या त्याकाळच्या प्रमुख नाट्यसंस्थांचा मात्र त्यांनी अत्यंत अनुदारपणे निर्देश केला आहे. (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. १४२) हा काळ पाहून आणि १९३१ नंतर मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षकाळाला उतरती कळा

लागलेली पाहुन तिला आपल्या रसरशीत नाटचलेखनाने काही काळ का होईना जिवंत ठेवण्याची धडपड करून अत्रे १९४० मध्ये मुंबईला गेले. १९५१ ते १९६५ हया काळातील रंगभूमीच्या ऐश्वर्याचे प्रत्यक्षा दर्शन अत्र्यांनी प्रसंगोपातच केलेले आहे.

१९३२ मध्ये बत्तिसाव्या महाराष्ट्र नाटच संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून भाषण करताना अत्रे यांनी १८८० ते १९२० या कालखंडाचे 'मराठी रंगभूमीच्या वृद्धीचा, विकासाचा, वैभवाचा आणि सुधारणेचा काळ' असे वर्णन करून त्यातील गाजलेले नाटककार व नट यांच्या गुणवैशिष्टयांचे संक्षेपाने पण मार्मिक दर्शन घडवले. १९४३ मध्ये मराठी रंगभूमीच्या मुंबई येथील शतसांवत्सरिक उत्सवाचे स्वागताध्यक्ष म्हणून भाषण करताना अत्र्यांनी मराठी रंगभूमीच्या अपकर्षाबद्दल खेद व्यक्त करून उत्कर्षाचे काही उपायही सुचविले. नटसम्राट बालगंधर्व हे या उत्सवाचे अध्यक्ष होते. त्यांच्या अलौकिक नाटचगुणांचे अत्र्यांनी केलेले वर्णन केवळ अद्वितीय आहे. ते म्हणतात, 'मराठी रंगभूमीवर बालगंधर्वांनी बादशाही वैभवाने चार तपे राज्य केले आहे. बालगंधर्वांच्या गळचातून बाहेर पडणाऱ्या स्वर्गीय संगीतावर महाराष्ट्राच्या दोन पिढचा पोसलेल्या आहेत. बालगंधर्वांच्या अभिनयाचे आणि वेषभूषेचे अनुकरण करून लाखो सहाराष्ट्रीय महिलांनी आपले संसार सुखाचे केले आहेत ... बालगंधर्वासारख्या लोकोत्तर कलावंत शतकातून एकच जन्माला येतो. ' (कऱ्हेचें पाणी, खंड तिसरा पृ. २१९) त्यानंतर अनेक वर्षांनी, १९५१ मध्ये पुण्यात नटश्रेष्ठ केशवराव दाते यांच्या षष्टचब्दीपूर्तीचा मोठा समारंभ झाला. त्यावेळी बोलताना त्यांनी दात्यांच्या काळातील मराठी रंगभूमीची काही वैशिष्टचे पुन्हा थोडक्यात सांगितली आणि स्वातंत्र्य मिळूनही स्वकीय सरकार नाटचकलेल्या प्रगतीसाठी काहीही करीत नसल्याबद्दलची नाराजी परखडपणे व्यक्त केली. (कऱ्हेचे पाणी, खंड चौथा पृ. ३५७-३६४).

१९५५ मध्ये नाटचसंमेलनाचे अध्यक्षपद अत्र्यांना पुन्हा मिळाले. हा काळ संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीचा होता. प्रारंभी महाराष्ट्राच्या पराक्रमी भूतकाळाची पार्श्वभूमी रंगवून अत्र्यांनी मराठी रंगभूमीच्या ऱ्हासाची सविस्तर मीमांसा केली. त्यावेळच्या मुंबई सरकारने नाटकावर बसवलेल्या करमणूक कराच्या संदर्भात अत्र्यांनी सरकारी धोरणावर कडाडून हल्ला चढवला. मुंबई मराठी साहित्य संघानें केलेले यशस्वी नाटचोत्सव व त्या काळातील काही इतर त्रुटित प्रयत्न यापेक्षा रंगभूमीविषयक अन्य चर्चा या भाषणात आढळत नाही.

राम गणेश गडकऱ्यांना अत्रे, आपले नाटचगुरू मानत असल्याने गडकऱ्यांच्या कामगिरीचे गडकरी-पुण्यतिथीच्या निमित्ताने गुणगान करण्याची त्यांना अनेकदा संधी मिळाली. " महाराष्ट्राच्या जीवनात विनोदाला जास्तीत

जास्त लोकप्रिय आणि सुप्रतिष्ठित करण्याच्या कामी गुरुला (श्रीपाद कृष्णांना) जे यश मिळवता आले नाही, ते शिष्याने मिळवून गुरुवर मात केली" हा त्यांच्या पहिल्या व्याख्यानाचा निष्कर्ष होता. (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. १२) त्यांनी कोल्हटकरांच्या विनोदापेक्षा गडकऱ्यांचा विनोद सरस ठरविला खरा, परंतु स्वत:च्या विनोदाची चर्चा करताना त्यांनी, 'कोल्हटकर व गडकरी ह्यांचा विनोद पुष्कळसा कृत्रिम आणि क्लिष्ट असे. त्यांच्या मानाने माझा विनोद अधिक सहज आणि सोपा आहे' असे उद्‌गार काढले आहेत. (मी कसा झालो, पृ. ३३०) अत्रे स्वत: नाटककार होण्याच्या विचारात असताना त्यांनी मराठी रंगभूमीवरील नाटककारांच्या नाट्यगुणांची उद्‌बोधक चर्चा केली, त्यावेळी आपल्यावर झालेल्या गडकऱ्यांच्या प्रभावाचे अत्र्यांनी तपशीलवार निवेदन केले आहे. गडकऱ्यांच्या लोकप्रियतेची मीमांसा करताना अत्रे म्हणतात, 'सर्वसामान्य जनतेच्या भावनांचे त्यांचे आकलन आणि निदान जितके विलक्षण तितकेच अचूक होते. त्यांचा सारा जन्म नाटक मंडळांच्या वातावरणात गेल्याने कोणत्या घटनांचा मनावर काय परिणाम होतो अथवा कोणते प्रसंग पाहून प्रेक्षक रडतात किंवा हसतात या सर्व गोष्टींची नोंदच त्यांच्या प्रतिभेने स्वत च्या मनाशी करून ठेवलेली होती. नाट्यमय विद्युत्‌परिणाम साधणे हा गडकऱ्यांच्या हातचा मळ होता. किंबहुना नुसत्या एकेका वाक्याने हजारो लोकांचे काळीज हादरून सोडण्याच्या कामी गडकऱ्यांनी जें अलौकिक यश मिळविले आहे, तसे जगातील क्वचित्‌च कोणा नाटककाराने मिळवले असेल. (तत्रैव, पृ. १२७).

अत्रे-वरेरकर यांच्यातील वैचारिक रणधुमाळी वर्षानुवर्षे चालू होती हे सर्वांना माहीत आहे. परंतु आपल्या १९४१ च्या नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणात त्यांनी वरेरकरांच्या नाट्यक्षेत्रातील कार्याचा पुढील शब्दात मुक्तकंठाने गौरव केला. 'मराठी रंगभूमीला अद्‌भुतरम्यतेच्या कृत्रिम वातावरणातून खेचून काढून तिला रक्तमांसाच्या माणसांच्या खऱ्याखुऱ्या आणि जिवंत जगात आणून सोडले, या दृष्टीने वरेरकर हे पूर्वीच्या सर्व नाटककारांपेक्षा अधिक यथार्थत्वाने मराठीचें युगप्रवर्तक नाटककार आहेत....आधुनिक नाट्यतंत्र हेतुपुरःसर उपयोगात आणून रंगभूमी जास्त वास्तववादी आणि सजीव करायची हे ध्येय. वरेरकरांच्या एका भाषणाने अत्रे विलक्षण प्रक्षुब्ध झाले, परंतु वरेरकरांना त्यांच्या पातळीवरून उत्तर देण्याऐवजी यांनी संबंधित व्यक्तींना प्रत्यक्ष भूटून यथार्थ माहिती गोळा केली आणि वरेरकरांनी ज्या घटनांबद्दल अत्यंत विपर्यस्त अशी टीका-टिप्पणी केली होती त्यांचे सत्यस्वरूप वाचकांना दाखवून दिले. वरेरकरांचा अत्यंत कठोर शब्दांनी समाचार घेताना त्यांनी एखाद्या कसलेल्या संशोधकाच्या भूमिकेतून, अनेक अस्सल पुराव्यांच्या आधारे वरेरकरांच्या खोटेपणाचे माप त्यांच्या पदरात घातले आहे. (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा प्रकरण २२ ते २५).

१९४० नंतरचे अत्र्यांचे सारे जीवन मुंबईमध्ये गेले. तेथपासून पुढील तीस वर्षांच्या काळात मराठी नाट्यवाङ्मय आणि नाट्यकला यांच्या दृष्टीने कितीतरी लक्षणीय घटना घडल्या. १९४३ मधील शतसांवत्सरिक उत्सवाचा सोहळा वगळता, अत्र्यांचा या काळातील रंगभूमीशी नाटककार या नात्यानेच संबंध आला. स्वतःची नाटके व त्यांचे प्रयोग मुंबईलाच झाले; त्याबद्दल अत्र्यांनी आत्मसमर्थनात्मक असे पुष्कळ लेखन केले, परंतु या मोठ्या काळात मराठी नाट्यकलेल्या प्रगतीकरता सातत्याने धडपडणाऱ्या निष्ठावंत नाट्यप्रेमी मंडळीकडे त्यांनी जवळ जवळ दुर्लक्षच केलेले आहे. नाट्यवाङ्मयाच्या प्रांतात जाणीवपूर्वक नवे नवे प्रयोग करणारे नाटककार, मराठी रंगभूमी पुन्हा अनेक अंगानी समृद्ध करणारे गुणी अभिनेते व अभिनेत्री, दर्शनीयता व परिणामकारकता या दृष्टींनी रंगभूमींवर नवी सृष्टी उभारणारे निर्माते व दिग्दर्शक यांच्या अविस्मरणीय कार्याने या कालखंडातील मराठी रंगभूमींचा इतिहास दुमदुमलेला आहे. हौशी व व्यावसायिक नाट्य-संस्थांच्या आधाराने हे जे नवे युग प्रस्थापित झाले त्यांच्या मानकऱ्यांची अचार्यांसारख्या अधिकारी व्यक्तीने आपल्या आत्मचरित्रात दखल घेणे अपेक्षित होते. या सर्व कार्याची बलस्थाने व त्यातील त्रुटी याबाबतीत त्यांच्याकडून काही विचारप्रकटन झाले असते तर ते रंगभूमीच्या पुढील पिढीच्या उपासकांना खचित मार्गदर्शक ठरले असते. परंतु अत्र्यांनी आपल्यामागे असंख्य व्याप लावून घेतलेले असल्याने समकालीन रंगभूमीवरील बदलत्या काळाचे दर्शन घडविण्याच्या संदर्भात त्यांनी बव्हंशी मौन पत्करले आहे.

१९५५ मध्ये अत्रे रशियाच्या दौऱ्यावर गेले, त्यावेळी त्यांनी रशियन भाषेतील जे नाट्यप्रयोग पाहिले, त्याची वैशिष्ट्ये मात्र त्यांनी सविस्तरपणे नमूद करून ठेवली आहेत. रशियन नाट्यगृहातील अवाढव्य रंगपीठ व त्यावरील क्षणाक्षणाला बदलणारी भव्य दृश्ये याचे अत्र्यांनी मोठ्या तन्मयतेने वर्णन केले आहे. " जनतेचा कलात्मक आणि सांस्कृतिक विकास करण्याचें कार्य फार मोठ्या प्रमाणावर सोव्हिएट सरकार करीत असते ... कलेच्या प्रांतात रशियाने अभूतपूर्व प्रगती साधलेली आहे." असा त्यांचा रशियन नाट्यकलेबद्दलचा अभिप्राय आहे. (कऱ्हेचे पाणी, खंड पाचवा, पृ. ६८–६९) १९५५ मधील नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणातही अत्र्यांनी रशियातील नाट्यकलेच्या प्रगतीचा पुन्हा विस्ताराने उल्लेख केला. तेथील नट, नाटकें, नाट्यगृहे या सर्वांच्या ऐश्वर्याचे कारण, तेथील नाट्यकलेच्या योगक्षेमाची सर्व काळजी रशियन शासनाने स्वीकारली आहे यावर त्यांनी विशेष भर देऊन मुंबई सरकारच्या एतद्विषयक धोरणावर कठोर टीका केली. (तत्रैव, पृ. १६७-१७०).

" मी कसा झालो " मध्ये "पाणिग्रहण' पर्यंतची नाट्यकथा प्रथम सांगून

झाल्यावर" साष्टांग नमस्कार ते लग्नाची बडी (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा), जग काय म्हणेल व पाणिग्रहण (खंड तिसरा) आणि कवडीचुंबक (खंड चवथा) या ठिकाणी पुन्हा आचार्यांनी आपल्या नाटकांचा संहिता व प्रयोग या दोन्ही अंगानी साग्रसंगीत इतिहास वर्णिलेला आहे. आपल्या प्रत्येक असलेल्या व नसलेल्या गुणविशेषाचे कथन करण्यात अत्रें अतिशय रंगून गेलेले आहेत. अत्र्यांच्या स्वभावातील आत्मगौरवाचा भाग ध्यानात घेणाऱ्या वाचकाला अत्र्यांनी आपले प्रत्येक नाटक वैशिष्ट्यपूर्ण, नाट्य-गुणसंपन्न व यशस्वी ठरविले याबद्दल कोणतेही आश्चर्य वाटणार नाही. ललितलेखकाला आपल्या कृतीविषयी महत्व असणे स्वाभाविक आहे हे मान्य करूनही अनेक वर्षानंतर आपल्या नाट्यकृतींचे पुनरावलोकन करताना अत्र्यांनी आपल्या नाटकांच्या बाबतीत थोडीतरी आत्मपरीक्षणाची भूमिका ठेवली असती तर त्यांचे आत्मनिवेदन अभ्यासकांना अधिक उपयुक्त झाले असते.

मराठी माणसाच्या जीवनातील गंभीर समस्यांना अत्र्यांनी आपल्या काही नाटकातून मध्यवर्ती स्थान दिलेले असले तरी त्यांच्या नाटकांच्या यशामध्ये विनोदाला सर्वाधिक महत्वाचे स्थान आहे हे विसरता येणार नाही. स्वत: अत्र्यांनीही ' माझ्या कृति विनोदप्रधानच आहेत यात काही शंका नाही ' अशी कबूली दिलेली आहे (मी कसा झालो, पृ. ७९) त्यांच्या पोटफोड्या विनोदाच्या निर्मितीमध्ये श्रीपाद कृष्ण, गडकरी, मार्क ट्वेन, आणि मोलियर यांच्या विनोदातील अनेक विशेष एकत्र झाले आहेत व त्यांनी हे ऋण प्रांजलपणे मान्यही केलेले आहे. (मी कसा झालो, पृ. ६९-७१,२०३) गंभीर प्रकृतीच्या नाटकांच्या बाबतीत, नार्वेजियन नाटककार इब्सेन आणि फ्रेंच नाटककार ब्रियो यांच्या नाट्यतंत्राचा व विचारांचा आपल्यावर त्या काळात पगडा असल्याचेही अत्रें नमूद करतात. (तत्रैव, पृ. २०५) इंग्लंडमध्ये असताना ब्रिटीश नाटककार नोएल कॉवर्ड यांच्या नाट्यतंत्राचा आपल्यावर परिणाम झाला हे त्यांनी ' साष्टांग नमस्कार'च्या संदर्भात लिहून ठेवले आहे. (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ १३५-३६). मात्र ' उद्याचा संसारा 'तील काही घटनांची निर्मिती इब्सेनच्या प्रभावातून निर्माण झाल्याचा आक्षेप मात्र आचार्यांनी अमान्य केला आहे (तत्रैव, पृ. २०७, २०९).

पाश्चात्य नाट्यकृतींचा मागोवा घेत आपली नाटके लिहून, आपली उसनवारी दडवून ठेवणारे किंवा नाकारणारे नाटककार गेल्या काही वर्षांत उघडकीला आले आहेत. अत्र्यांनी मात्र ज्यावेळी पाश्चात्य नाटकांचा आधार घेतला त्यावेळी ते ऋण नाटकाच्या प्रस्तावनेतच मान्य केले. अशा प्रकारातून, कवडी चुंबक (१९५१, मोलियरकृत ला व्हार) व मोरूची मावशी (१९६३, ब्रॅण्डन टॉमसकृत चार्लीज् आन्ट) ही दोन रूपांतरे त्यांच्या हयातीतच पुस्तकरूपाने व प्रयोगरूपाने

प्रकाशित झाली. शेक्सपिअरच्या 'किंग लियर' या अजरामर शोकांतिकेचे अत्र्यांनी केलेले 'सम्राट सिंह' हे रूपांतर त्यांनी आपल्या आयुष्याच्या अखेरच्या पर्वात लिहून ठेवले होते, ते त्यांच्या मृत्यूनंतर चार वर्षांनी, १९७३ मध्यें, प्रयोगरुपाने रंगभूमीवर आले व पुस्तक रुपाने प्रकाशितही झाले.

आपल्या नाटकातील कथानकांच्या बाबतीत आपण कल्पनेपेक्षा अनुभवावर अवलंबून असतो, आणि याला विनोदी पात्रेही अपवाद नाहीत असे अत्र्यांचे म्हणणे आहे. 'समाजातील विविध स्वभावाच्या चालत्या बोलत्या नमुन्यावरून आपलीं पात्रे तयार करण्याची माझी पद्धत माझ्या पहिल्या नाटकापासून आढळून येईल" या शब्दात त्यांनी हे मनोगत लिहून ठेवले आहे. (मी कसा झालो, पृ. २०५, २०९) अत्र्यांनी आपल्या जीवनात अनेक क्षेत्रात पदार्पण केले व आपल्या कर्तृत्वाने प्रत्येक ठिकाणी, जाणत्यांनीही कौतुक करावे अशी कामगिरी करून दाखविली. या विविध मार्गांवरील वाटचालीत अत्र्यांना मानवी स्वभावाचे जे असंख्य नमुने भेटले त्यांचे नाट्यरूप दर्शन अत्र्यांच्या नाट्यसृष्टीत घडते. जीवनात योगायोगाने भेटलेल्या, वैशिष्टपूर्ण स्वभावाच्या स्त्री-पुरुषांना अत्र्यांनी आपल्या नाटकात स्थान दिले, त्याचप्रमाणे काही व्यक्तिचित्रांच्या व घटनांच्या सखोल अभ्यासाच्या पार्श्वभूमीवरही अत्र्यांची काही नाटकें निर्माण झाली आहेत. अशा नाटकांचे लेखन सुरू करण्यापूर्वी अत्रे तद्विषयक माहिती गोळा करण्यासाठी केवढे परिश्रम घेत याची कल्पना येण्यासाठी तो मी नव्हेच, डॉक्टर लागू किंवा सम्राट सिंह या नाटकांना अत्र्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावना पाहणेच अवश्य आहे.

१९५१ पर्यंतच्या आपल्या सर्व नाटकासंबंधी अत्र्यांचा अभिप्राय आणि निराग्रही अभ्यासकाचे मत यांची तुलना करून पाहणें फार उद्‌बोधक ठरणारे आहे. नमुन्यादाखल, लग्नाची बेडी, जग काय म्हणेल आणि तो मी नव्हेच या वेगवेगळ्या कालखंडातील नाटकासंबंधीचा त्यांचा दृष्टिकोण व वस्तुस्थिती तपासून पाहिली म्हणजे नाटकाचे मूळ उद्‌दिष्ट व त्याचे प्रत्यक्ष प्रकट झालेले स्वरूप यातील अंतर लक्षात येते. १९५१ पर्यंतच्या काळात अत्र्यांनी जी अकरा नाटकें लिहिली ती प्रथम रंगभूमीवर आली त्यावेळी काही काळ गाजली हे खरे असले तरी पहिल्या प्रयोगापासून आजतागायत अखंड लोकप्रियता मिळवणारे अत्र्यांचे लग्नाची बेडी हे एकच नाटक आहे. 'ह्या नाटकाचे अक्षरशः हजारो प्रयोग झालें. किती हजार झाले याची गणनाही करता येणार नाही, तरी त्याचा ताजेतवानेपणा अंशमात्रही आज कमी झीलेला नाही" हे त्यांनी १९६४ मध्ये काढलेले उद्‌गार (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. ३१५) त्यानंतरच्या दोन तपानंतरही तेवढेच यथार्थ ठरले आहेत. याचे सर्व श्रेय अत्र्यांच्या विनोदाला आहे. अत्र्यांच्याच शब्दात सांगायचे तर 'स्त्री-पुरुषांच्या सामाजिक संबंधातील ठळक दोषांचे मार्मिक

विडंबन' (तत्रैव, पृ. ३१५) हे या विनोदाचे स्वरुप आहे. क्षणाक्षणाला होणाऱ्या प्रचंड हास्यस्फोटांच्या अवीट गोडीमुळेच हे नाटक आजवर प्रेक्षकांची गर्दी खेचून घेत आहे. नाटक पाहताना, 'हसता हसता प्रेक्षक आत्मलक्षी होतात.' (तत्रैव, पृ. ३१०) किंवा 'सामाजिक दोषांचे त्यात जे अचूक आणि विदारक विश्लेषण केलेले आहे त्याचे तडाखे प्रेक्षकांना पदोपदी बसतात आणि त्यामुळे ते अगदीं घायकुतीला येतात.' (तत्रैव, पृ. ३१५) याचा अनुभव मात्र प्रेक्षकांना केव्हाच येत नाही.

१९४५ मध्ये रंगभूमीवर आलेले 'जग काय म्हणेल' हे त्यांचे अत्यंत लाडके नाटक आहे. त्याबद्दलचे आपले मत व्यक्त करताना अत्रे अगदी गहिवरून आल्यासारखे वाटतात. ते म्हणतात, 'नाट्य, तंत्र, स्वभावचित्रण आणि संवाद ह्या तिन्ही दृष्टींनी माझ्या सर्व नाटकांमध्ये मला हे नाटक अधिक आवडते. माझ्या इतर नाटकांतल्या कमीजास्त दोषांची मला नेहमी जाणीव असते; पण हे नाटक मात्र मला सर्वस्वी निर्दोष वाटते. पुन्हा असे नाटक मला लिहितां येईल किंवा नाही कोणास ठाऊक ?' (मी कसा झालो, पृ. २२७). नानासाहेब फाटकांच्यासारखा प्रभावी नट प्रमुख भूमिका करीत असूनही या नाटकाचे प्रयोग लवकरच बंद पडले आणि पुढच्या चाळीस वर्षात हे नाटक पुन्हा रंगभूमीवर आले सुद्धा नाही. नाट्य-गृहातील प्रेक्षकांना हे नाटक पुन्हा पुन्हा पहावे असे वाटले नाही याचेच हे द्योतक म्हणावे लागेल. अत्र्यांच्या समीक्षकांनीही या नाटकातील दोषस्थळे स्पष्टपणे दाखवून देऊन हे नाटक रसिकमनाची पकड घेण्यास का असमर्थ आहे याची स्पष्टपणे चर्चा केली आहे.

अत्र्यांच्या नाट्यलेखनाच्या शेवटच्या पर्वात त्यांनी जी नाटके लिहिली त्यात 'तो मी नव्हेच' हे नाटक सर्वात अधिक लोकप्रिय ठरलेले आहे हे अगदी सर्वमान्य आहे. १९६२ मध्ये पहिला प्रयोग झालेले हे नाटक गेली २५ वर्षे नाटरसिकांचें एक सततचे आकर्षण ठरलेले आहे. या नाटकाच्या लोकप्रियतेचे मोठे श्रेय प्रभाकर पणशीकरांच्या अविस्मरणीय नाटगुणांना देणे आवश्यक असले तरी अत्रे यांच्या मूळ नाटकातील सामर्थ्यही असामान्य आहे हे निर्विवाद आहे. या नाटकाच्या तांत्रिक वेगळेपणाचे वर्णन करताना, नाट्यलेखनाचे, तंत्राचे आणि लोकप्रियतेचे सर्वच उच्चांक 'तो मी नव्हेच 'ने मोडले अशी भलावण केल्यावर त्या नाटकाने बजावलेल्या सामाजिक कार्याचे वर्णन करताना अत्रे लिहितात, 'प्रत्यक्ष परिणामाच्या दृष्टीन तर ह्या नाटकातल्या भयानक वास्तववादाने प्रौढ कुमारिकांच्या नि त्यांच्या मातापित्यांच्या डोळ्यात चरचरीत अंजन घालून आणि त्यांना जागृत करून सामाजिक सुधारणेचे एवढे प्रचंड कार्य केले आहे की त्यांचे मोजमाप होणार नाही ' (तो मी नव्हेच-पाचवी आवृत्ती, प्रस्तावना, पृ. बारा) हे नाटक

वाचणारा वाचक आणि त्याचा प्रयोग पाहणारा प्रेक्षक या मताशी सहमत होणे कठीण आहे. लखोबा लोखंडे याने धारण केलेल्या पाच अवतारांचे विलक्षण रंगतदार चित्रण अत्रे यांनी या नाटकात केले आहे यात शंकाच नाही. नाट्यचतुर लेखक या दृष्टीने त्यांनी कमावलेली तीच यशाची बाजू आहे. परंतु या पंचरंगी कलाकुसरीनेच नाटकावर एवढा तावा मिळवला की त्यापुढे फशी पडलेल्या दुर्दैवी कुमारिकांचे चित्रण अगदीच निष्प्रभ ठरले. प्रभाकर पणशीकरांनी आपली भूमिका सादर करताना आपले सारे अभिनयकौशल्य पणाला लावलेले आहे हे तर खरेच. परंतु अत्रे यांची लेखणीही अगतिक कुमारिकांच्या अंतःकरणातील वेदनांना शब्दरूप देण्यावर लक्ष केंद्रित न करता लखोबा लोखंडेच्याने निर्माण केलेल्या भुल-भुलैयाचे नाट्यदर्शन घडविण्यातच रमलेली आहे, ही वस्तुस्थितीही नाकारता येणार नाही आणि म्हणूनच वर्षानुवर्षे प्रेक्षकांची गर्दी खेचून घेणारा प्रभावी नाटककार या नात्याने अत्रें या नाट्यकृतीच्या बाबतीत यशस्वी झालेले असले तरी एका ज्वलंत सामाजिक प्रश्नाला नाट्यरूप देऊन प्रेक्षकांना जागृत करण्याचे त्यांचे नाट्यप्रयोजन मात्र फसलेले आहे असे म्हणावे लागते.

अत्र्यांनी आपल्या नाटकाच्या यशाबद्दल व त्यातील नाट्यगुणांबद्दल ठिक ठिकाणी आत्मस्तुतिपर असे उद्‌गार काढले आहेत ही गोष्ट खरी असली तरी अत्र्यांच्या प्रांजल व गुणग्राही स्वभावाचाही अनेक ठिकाणी प्रत्यय येतो. बालमोहन या नाट्यसंस्थेचे मालक श्री. दामुअण्णा जोशी यांनी चिकाटीने पाठपुरावा केल्यामुळेंच अत्रे यांचे पहिले नाटक लिहून झाले व त्यांच्याच उत्साहाने नाटक मोठ्या थाटामाटाने रंगभूमीवर आले. त्याबद्दलची कृतज्ञता व्यक्त करताना अत्रे लिहितात, "दामुअण्णांनी मला 'नाटककार' केले हे त्यांचे माझ्यावरील अत्यंत अविस्मरणीय ऋण आहे ह्यात मुळीच शंका नाही." (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. १४२).

'बालमोहन'च्या गुणी नटसंचाने आपल्या नाटकांच्या यशस्वितेला मोठा हातभार लावलेला आहे याचीही अत्रे यांना चांगली जाणीव आहे; आणि ती "बालमोहन नाटक मंडळीमध्ये एकाहीपेक्षा एक वरचढ असे अभिनयपटु नट होते म्हणून माझ्या हातून झपाट्याने नाटके लिहून झाली आणि ती सर्वच्या सर्व महाराष्ट्रात गाजली." (मी कसा झालो, पृ. २३३) या शब्दांत व्यक्त झालली आहे. छोटा गंधर्वांचे श्रवणमधुर संगीत आणि नागेश जोशी व अनंत धुमाळ या दोन विनोदमूर्ती यांचा अत्रे अनेकदा निर्देश करतात. आपल्या सर्व नाटकात नायिकेची भूमिका करणाऱ्या बापूराव माने यांच्या अभिनयगुणांचे अत्र्यांनी अगदी मोकळ्या मनाने कौतुक केलेले आहे. त्यांच्याच शब्दांत सांगायचे तर 'माझ्या प्रत्येक नाटकाच्या यशाचा सर्वांत मोठा भागीदार बापूराव माने हा आहे. मी कल्पिलेल्या नायिकामध्ये त्यांनी आपल्या प्रतिभेने नवीन तेज आणि सामर्थ्य

निर्माण केले. 'घराबाहेर' मधील निर्मला, 'उद्यांच्या संसारा'तील करुणा, 'जग काय म्हणेल'मधील उल्का, आणि 'पाणिग्रहणा'तील 'मावशी' हे बापूरावांच्या अभिनयाचें अविस्मरणीय विलास होत' (मी कसा झालो, पृ. २३३) या ठिकाणी बापूराव मान्यांच्या 'रश्मी'च्या भूमिकेचा आवर्जुन निर्देश करणे अवश्य होते, पण तो अनवधानाने राहून गेला असावा असे दिसते. पुढे आपल्या आत्मचरित्रात अत्रे यांनीं ही त्रुटी भरून काढली. 'लग्नाच्या बेडी'च्या लोकप्रियतेची कारणे सांगताना अत्रे यांनी इतर कलाकारांवरोबर बापूराव मान्यांचा उल्लेख करताना, 'रश्मीची भूमिका बाबूराव माने जितक्या सफाईने नि तन्मयतेने करीत असत तशी अजूनही कोणी केली नाही' या शब्दांत त्यांचा यथार्थ गुणगौरव केला आहे (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. ३१५).

बालमोहनमधील नटांच्या गायनाभिनयाच्या मर्यादांचा परिणाम अत्र्यांच्या 'पाणिग्रहण' पर्यंतच्या नाटचरचनेवरही कसा झाला त्याचा मात्र अत्रे यांनी कोठे उल्लेख केला नाही. दामुअण्णा जोशी व बापूराव माने हे त्या संस्थेंतील प्रमुख नट असल्याने अत्र्यांच्या नाटकातील प्रमुख स्त्री–पुरुष सामान्यतः प्रौढ वयाचे रंगवलेले आहेत. बापूराव मान्यांची संगीतकला बेताची असल्याने अत्रे चांगले कवी असूनहीं नायिकेच्या वाट्याला फारशी पदे आली नाहीत, याउलट छोटा गंधर्वांसाठी ज्या भूमिका लिहिल्या, त्याकरिता मात्र अत्रे यांनी अर्थसुलभ व नाटचपोषक अशी उत्तम पदरचना केली.

'नाटक' या वाङमयप्रकारासंबंधी अत्र्यांनी काही निमित्ताने तात्विक स्वरूपाची चर्चाही केलेली आहे. 'घराबाहेर' नाटकाचा वृत्तांत सांगताना नाटकाची संहिता स्वतः लिहिणे आणि लिहवून घेणे यामध्ये किसा फरक पडतो त्याचे त्यांनी वर्णन केले आहे. ते म्हणतात, 'तोंडाने नाटक सांगण्यात आणि लिहवून घेण्यात एक मोठा फायदा होतो तो असा, की पात्रांच्या भाषणाची रचना पुस्तकी स्वरूपाची होत नाही. त्यांच्यात बोलण्याचा ओघ व जिवंतपणा येतो. 'घराबाहेर' नाटकाचा प्रेक्षकांच्या मनावर जो विलक्षण परिणाम होतो, त्याचे मुख्य कारण म्हणजे त्या नाटकाची रसरशीत आणि आवेशयुक्त भाषाशैली (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. २६१–६२) अत्रे गडकऱ्यांना गुरू मानीत आणि त्यांच्या प्रारंभीच्या लेखनावर गडकरी-पद्धतीची मोठी छाप होते हें त्यांनीच नमूद करून ठेवले आहे. ते लिहितात, 'माझ्या भाषेवर गडकऱ्यांच्या शैलीची आजही ऐट आहे, पण तिच्यावर गडकऱ्यांची छाप आहे असे कोणालाही म्हणता येणार नाही. १९३३ सालापर्यंत गडकऱ्यांच्या अनुप्रासात्मक आणि कृत्रिम भाषा शैलीचे माझ्यावरचे सर्व संस्कार जवळ जवळ पुसून गेले होते. त्यामुळे माझ्या स्वतःच्या साध्या नि सोप्या भाषाशैलीमध्ये लेखन करण्याची माझी सर्व सिद्धता झालेली होती.' (कऱ्हेचें पाणी, खंड दुसरा, पृ. १२९). वस्तुस्थिती

अशी आहे की 'घराबाहेर' नाटकाच्या भाषेवर गडकऱ्यांची मोठी छाप आहे. नंतर, म्हणजे १९३५ पासून पुढे त्यांच्या शैलीवरील गडकऱ्यांचा प्रभाव कमी होत गेला आणि अस्सल मराठी वळणाची, अत्यंत नितळ व तितकीच परिणामकारक भाषा अत्रे लिहू लागले.

नाटक या वाङ्मयप्रकाराचे वेगळेपण व श्रेष्ठत्व यासंबंधी अत्र्यांनी काही विचार व्यक्त केले आहेत. अन्य वाङ्मयप्रकारापेक्षा 'नाटक हा सर्वात श्रेष्ठ प्रतीचा लेखनप्रकार आहे' अशी त्याची भलावण केल्यावर अत्रे यांनी साहित्य व प्रयोग या दोन कसोट्यांवर नाटकाची यशस्विता अवलंबून असते हे नमूद केले आहे. ते लिहितात, नाटक हे केवळ 'वाच्य' नाही, ते जसे 'दृश्य' आहे तसे 'श्राव्य' ही आहे. ... त्याखेरीज नाटक हे 'समुदाया'साठी आहे. (कऱ्हेचें पाणी, पृ. १२५, १२६). 'मी नाटककार कसा झालो' हा लेख लिहिताना प्रा. ना. सी. फडके यांचे 'नाटक हे गर्दीसाठी आहे' हे विधान 'अशास्त्रीय' आहे असे म्हणून अत्र्यांनी — 'नाटक हे गर्दीसाठी नसून सामुदायिक मनासाठी आहे' असे विधान केले होते. (पृ. १९८) परंतु नंतरच्या आत्मचरित्रात मात्र त्यांनी प्रा. फडके यांचे विधान मान्य केल्याचे दिसून येते. तेथे अधिक स्पष्टीकरण करताना सामुदायिक मनाऐवजी 'समुदायाचे मानसशास्त्र' असे शब्द अत्र्यांनी योजिले आहेत. ते म्हणतात, नाटकाचा प्रयोग अनेक प्रेक्षकांच्या एकत्रित समुंदायापुढे ठराविक वेळेच्या आतच पूर्ण करावा लागतो ... यशस्वी नाटककार हा जसा उत्तम वाङ्मयकार असावा लागतो तसे त्याला रंगभूमीच्या तंत्राचे नि अभिनयाचे सूक्ष्म ज्ञान असावे लागते. त्याखेरीज मानवी स्वभावाचा, सामाजिक घटनांचा नि समुदायाच्या मानसशास्त्राचा त्याचा अभ्यास असावा लागतो.' (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा, पृ. १२६)

यशस्वी नाटककार होण्यापूर्वी १९२६ पासून अत्रे यांनी आपल्या वक्तृत्वशैलीच्या बळावर हमखास सभा जिंकून हंशा व टाळ्या यांची खंडणी वसूल करणारा वक्ता म्हणून महाराष्ट्रभर नावलौकिक कमावलेला होता. वक्तृत्वकलेची अभ्यासपूर्वक जोपासना केल्याचा फायदा 'नाटककार' या भूमिकेत पदार्पण करताना व केल्यावर कसा झाला त्याचे मार्मिक शब्दात वर्णन करताना अत्रे लिहितात, 'कोणत्या वाक्याची कशी रचना केली आणि ते कशा आघाताने उच्चारले म्हणजे हशा उत्पन्न होतो किंवा टाळ्या पडतात त्याची मला तोपर्यंत चांगलीच माहिती झाली होती आणि त्यासंबंधी माझ्या मनाशी काही ठोकताळेही मी ठरवून ठेवले होते. त्या अनुभवजन्य ज्ञानाचा माझ्या नाट्यलेखनात पुढे मला फार उपयोग झाला.' (कऱ्हेचे पाणी, खंड दुसरा पृ. १२८).

अत्र्यांनी आपल्या नाटकांच्या टीकाकारांचा अल्पस्वल्प परामर्श घेतलेला आहे. 'लेखकांनी टीकाकारांच्या भल्याबुऱ्या टीकेकडे संपूर्ण दुर्लक्ष करावे. आपण

स्वत:च आपल्या लेखनाचे उत्तम टीकाकार झाल्यावाचून आपले लिखाण उत्तम होणे शक्य नाही' असा स्वत:चा अनुभव अत्र्यांनी अरुण मासिकाच्या प्रश्नावलीला उत्तर देताना नमूद केला आहे, (मी आणि माझे लेखन, पृ. १३१) आता, 'खोटा विनय बाजूला ठेवून म्हणावयाचे तर मी लिहिलेली ओळ न ओळ मला स्वत:ला आवडते. मला न आवडण्यासारखे मी आयुष्यात काहीच लिहिले नाही' अशी आत्मसंतुष्ट वृत्ती असणारा अत्र्यांसारखा लेखक अंतर्मुख होऊन आपल्या नाट्यकृतींची कालांतराने का होईना परखड समीक्षा करेल हे संभवतच नाही.

'मी नाटककार कसा झालो' या प्रदीर्घ लेखापूर्वी अनेक वर्षे अत्रे यांना, 'निर्भीड' साप्ताहिकाने प्रसिद्ध केलेल्या 'घराबाहेर' नाटकाच्या खास अंकात आपल्या टीकाकारांच्या मतांचा एकाच लेखात परामर्श घ्यावा लागला होता. त्यावेळी केलेला समीक्षेचा महत्वाचा भाग, अत्रे यांनी कोणाही टीकाकाराचा नामोल्लेख न करता, आपल्या आत्मचरित्रात समाविष्ट केला आहे. (कऱ्हेचे पाणी भाग दुसरा, पृ. २६९-२७३). 'मी कसा झालो' हे पुस्तक प्रकाशित होण्यापूर्वी प्रा. मा का देशपांडे यांनी लिहिलेले 'आचार्य अत्रे : चरित्र आणि वाङमय' हे छोटे पुस्तक १९४१ मध्ये प्रकाशित झाले होते, परंतु अत्र्यांनी त्याला निर्देश करण्याइतकेही कोठे स्थान दिलेले नाही. फडके-खांडेकर या एक. कालखंड गाजविणाऱ्या दोघा समीक्षकांनी अत्रे यांच्या नाटकांचे मूल्यमापन करणारे लेखन केले असून अत्रे यांनी त्यांच्या काही मतांचा प्रतिवाद 'मी नाटककार कसा झालो' या लेखात केलेला आहे. डॉ. द. रा. गोमकाळे यांचा 'अत्रे आणि मराठी रंगभूमी' हा ग्रंथ १९६२ मध्ये प्रसिद्ध झाला, परंतु अत्रे यांनी त्याचीही पूर्णपणे उपेक्षा केलेली आहे.

सामान्यत: टीकाकारांविषयी अत्रे अत्यंत प्रतिकूल उद्‌गार काढताना दिसतात. 'निंदेपेक्षा माझी स्तुतीच जास्त झाली' अशी कबूली देऊनही, 'महाराष्ट्रातले बहुतेक टीकाकार दुष्ट, मत्सरी आणि अडाणी आहेत. सहाय्यक टीकाकार असे फारच थोडे आहेत' असा अत्रे यांचा एकूण अभिप्राय आहे. (मी आणि माझे लेखन, पृ. १३१) पुढेही त्यांनी 'मी नाटककार कसा झालो' हा लेख लिहिताना, 'मराठी नाटकांचे बहुतेक टीकाकार क्षुद्र आणि मत्सरी वृत्तीचे किंवा अप्रामाणिक अन् पूर्वग्रहदूषित असतात' अशी त्यांची शेलक्या विशेषणांनी संभावना केली आहे. (मो कसा झालो, पृ. २३७) 'उद्याचा संसार' नाटकाच्या प्रस्तावनेत शैलाचे चित्र ठळकपणे मांडण्याचा दावा आणि प्रत्यक्षात करुणेला मिळालेले महत्व या विसंगतीवर खांडेकरांनी नेमके बोट ठेवले पण अत्रे यांनी मात्र आपल्या लेखनातील ही उणीव कबूल न करता उलट 'उद्याचा संसार' मधील त्यांची (खांडेकरांची) सर्व टीका अडाणीपणाची झाली आहे' अशा एकाच वाक्याने

खांडेकरांवर तर अन्याय केलाच आहे परंतु त्यांनी घेतलेला आक्षेप मोठ्या चतुराईने बाजूला ठेवलेला आहे, किंबहुना नाट्यकृतीच्या अंतरंगाशी संबंधित अशा ज्या त्रुटी खांडेकरांनी दाखविल्या आहेत त्या साऱ्याच दुर्लक्षून अत्रे यांनी आनुषंगिक अवांतर आक्षेपांनाच आपल्या पद्धतीने उत्तरे दिलेली आहेत. (मी कसा झालो, पृ. २३२–२३७).

ना. सी. फडक्यांनी अत्रे यांच्या नाटकांची चिकित्सा करणारा एक प्रदीर्घ लेख लिहिलेला आहे. अत्रे यांची नाटके परिस्थितीजन्य कारणांनी यशस्वी झाली, अन्यांची तीनही गंभीर नाटके सपशेल बिघडलेली आहेत आणि अत्रे यांच्या प्रहसनांचे आकर्षण बेफाम विनोद हे एकच आहे असे फडक्यांनी तीन आक्षेप घेतलेले आहेत. (झंकार, पृ. ३६, ३९, ४०, ४१). अत्रे यांच्या तीनही गंभीर नाटकांचे परीक्षण करताना फडक्यांनी दाखविलेले काही दोष मान्य केले तरी 'घराबाहेर हे एक प्रहसन' हे त्यांचे मत केवळ बिनबुडाचे आहे असे नसून त्या नाटकावर अन्याय करणारे आहे. अत्रे यांची तीन गंभीर नाटके गुणहीन ठरवून फडक्यांनी पुढे असा अभिप्राय व्यक्त केला की 'अत्रे यांच्या नाट्यक्षेत्रातील कामगिरीचे मूल्यमापन त्यांच्या आठ प्रहसनांवरुनच करावे लागेल' (तत्रैव, पृ. ३३). येथेही अत्रे यांच्या सर्व विनोदी नाटकांना प्रहसने असे तुच्छतेने म्हणून त्यांतील नाट्यगुणांकडे जाणूनबुजून पाठ फिरविली आहे. फडक्यांची टीका आक्षेपार्ह असली तरी अत्रे यांनी तिला उत्तर देताना मूळ आक्षेप काहीसे नगण्य ठरवून 'फडके यांना कोणी नाटककार किंवा प्रहसनकार म्हणत नाही' यावर अन्यांनी आपल्या प्रत्युत्तरात भर दिला आहे, आणि फडक्यानी गंभीर नाट्यकृती-तील दाखविलेल्या उणिवांबाबत मौन पत्करले आहे.

'मी नाटककार कसा झालो' या लेखातील मनोगत वाचताना असे दिसते की नाटककार या नात्याने आपल्याला मिळालेल्या आर्थिक व लौकिक यशाबद्दल अत्रे तृप्त आहेत. 'नाट्यसृष्टीमध्ये आणि साहित्यसृष्टीमध्ये केवळ नाट्यलेखनाने ज्याला जास्तीत जास्त मान मिळवून दिला असा आजच्या महाराष्ट्रातला मी एकमेव नाटककार आहे' असे त्यांचे उद्‌गार आहेत. स्वत:ला सर्व मानसन्मान मिळाले असले तरी इतर नाटककारांच्या केविलवाण्या स्थितीबद्दल मात्र ते कष्टी होते. १९५५ च्या सुमाराला मराठी नाट्यसृष्टीमध्ये नाटककार या घटकाची जी सर्वांगांनी दयनीय अशी अवस्था झाली होती तिचे चित्र अत्रे यांनी नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षीय भाषणातून रेखाटले आहे. ते म्हणतात, 'नाट्यकलेच्या या पडत्या काळात सर्वात जास्त कोणाची कुचंबणा होत असेल तर ती नाटककाराची. पेटीवाला, तबलजी, अन् सामान्य नटनटीपासून तो भाडे वसूल करणारा नाटक-

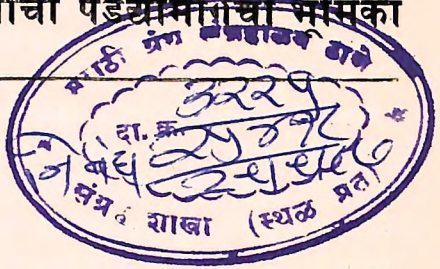
गृहाचा मालक आणि कर गोळा करणाऱ्या सरकारपर्यंत नाट्यप्रयोगाचा प्रत्येक घेणेकरी स्वत:ला नाटककारापेक्षा मोठा समजतो व ज्याच्या हातात जे जे लागेल ते ते तो पळविण्याचा प्रयत्न करतो. आणि नाटककार त्या ठिकाणी गैरहजर असल्याने शंख करीत घरी बसतो... महाराष्ट्रात दरसाल जे हजारो नाटकांचे प्रयोग होतात त्यातले पन्नास टक्के प्रयोग नाटककाराचे पैसे बुडवून, त्याच्या परवानगी वाचून होतात हे मी स्वानुभवाने सांगतो' (कऱ्हेचे पाणी, खंड पाचवा, पृ. १७२)

चित्रसृष्टीने दिलेला जबरदस्त शह आणि स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरही स्वकीय सरकारने दाखविलेली अक्षम्य बेपर्वाई यामुळे मृतवत् झालेल्या रंगभूमीला पुन्हा उर्जितावस्था आणण्याचे सामर्थ्य प्रभावी नाटककारांतच आहे असा अत्रे यांचा विश्वास होता. त्याबाबत ते म्हणतात, 'रंगभूमीवर क्रांती घडवून आणण्याचे सामर्थ्य केवळ नाटककारामध्येच असते. नवनवोन्मेषशाली नाटककार जेव्हा निर्माण होतात तेव्हाच रंगभूमीच्या अंगोपांगात नवचैतन्याचा संचार होतो. आज महाराष्ट्रात नव्या प्रभावी नाटककारांची खरोखरच फार जरूरी आहे.' (कऱ्हेचे पाणी, खंड पाचवा, पृ. १७३-७४)

स्वत:ची नाटके आणि इतरांची नाटके याविषयी अत्रे यांच्या हातून जेवढे समीक्षालेखन व्हावयास हवे होते तेवढे त्यांच्या इतर असंख्य व्यापांमुळे होऊ शकले नाही. आयुष्याच्या उत्तरार्धात, मनात नसूनही त्यांना राजकीय स्वरूपाच्या घटनांमध्ये अधिक लक्ष घालावे लागले. संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत तर त्यांनी आपल्या लेखणीची व वाणीची सारी शक्ती पणाला लावली होती. त्या लढ्यात गुंतल्यामुळे अत्रे यांचे साहित्यविषयक लेखन, अपेक्षेपेक्षा कमी झालेले दिसते. खुद्द स्वत:च्या १९६२ नंतरच्या नाटकासंबंधीही ते फारसे लिहू शकले नाहीत. नाट्यलेखन व नाट्यप्रयोग यांच्या इतिहासाबद्दल त्यांनी वर्णनात्मक लेखनच अधिक प्रमाणात केले. विविध प्रकारची नाटगुणसंपन्न नाटके लिहिणाऱ्या अत्रे यांच्या अभ्यासू लेखणीने नाट्यविषयक सैद्धांतिक चर्चेसाठी थोडा अधिक वेळ दिला असता तर ती चर्चा नाट्याच्या अभ्यासकांना अधिक उद्‌बोधक झाली असती.

★ ★ ★

नटश्रेष्ठ केशवराव दाते यांची पडद्यामागची भूमिका



केशवराव दाते या व्यक्तीच्या नाट्यतपस्येने मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात एक सर्वादरणीय असे स्थान निर्माण झालेले आहे. नट, नाट्य-दिग्दर्शक व नाट्य-संस्थेचा चालक– अशा तीनहि क्षेत्रात केशवराव दात्यांनी कार्य केलेले असले तरी, दिग्दर्शक व चालक या भूमिकेतील कोणाही व्यक्तीची कर्तबगारी पडद्याआडूनच होत असल्याने, दात्यांच्या 'नट' याच भूमिकेवर बहुजनांचे लक्ष केंद्रित झालेले आहे. तशातून त्यांनीं आपल्या रंगभूमीवरील जवळ-जवळ साठ वर्षांच्या प्रदीर्घ कालखंडात अनेक विविधरंगी भूमिका अत्यंत प्रभावी स्वरूपात सादर केल्या. म्हणून या लेखात त्यांच्या नट-जीवनातील कामगिरीचे गुणगान करण्याऐवजी, थोडया वेगळ्या दृष्टिकोनातून, त्यांच्या आजवरच्या नाट्यजीवनाला आधारभूत झालेल्वा मनःप्रवृत्तीचा मागोवा घेऊन, त्यांच्या थोर कार्याला आदरांजली वाहण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

या लेखाला आधार म्हणून स्वतः केशवराव दात्यांनी प्रसंगोपात्त, नाट्याच्या विविध अंगांसंबंधी जे आपले विचार प्रदर्शित केले त्यांचाच प्रामुख्याने उपयोग केलेला आहे. त्यांच्या आजवरच्या वाङ्मयीन कार्याचीं पाहणी केली तर त्यांच्यासारख्या अर्ध्या शतकावर 'नाट्या'च्या क्षेत्रात विविध भूमिकांतून वावरणाऱ्या व नाट्याचे सतत चिंतन करीत रहाणाऱ्या व्यक्तींच्या हातून जेवढ्या लेखनाची अपेक्षा असेल त्यापेक्षा त्यांनी फारच अल्पप्रमाणात लेखनकायं केलेले आहे. 'लेखक' या भूमिकेत ते फारसे रमले नाहीत हेच खरे. त्यांनी आपले आत्मचरित्र लिहिलेले नाही; किंबहुना अनेक वेळा चालत आलेले नाट्यसंमेलनाचें अध्यक्षपदहि स्वीकारलेले नाही. अशा स्थितीत, दात्यांनी एखाद्या प्रसंगी सांगितलेली 'आपल्या मनची गोष्ट', त्यांनी दिलेल्या मुलाखती, एखादे उद्घाटनाचे भाषण किंवा एखाद्याच ग्रंथाला लिहिलेला पुरस्कार आणि त्यांच्याशी चर्चा करण्याची संधि मिळालेल्या व त्यांचे नवजीवन पाहिलेल्या त्यांच्या परिचितांनी त्यांच्या कलेचे मूल्यमापन करताना उद्धृत केलेल्या दात्यांच्याच तोंडचे उद्गार, एवढ्या तुटपुंज्या सामग्रीवर दात्यांचे नाट्यविषयक काही मते एकत्रित करण्याचा हा उद्योग आहे. याला पोषक अशी साधने अल्प असली तरी,

दुसऱ्या एका दृष्टीने अभ्यासकाचे काम सोपे होईल अशी परिस्थिती आहे. दात्यांच्या जीवनातील विविध घटनांचे निरीक्षण केले व त्यांचे नाटचकलेसंबंधीचे विचार पाहिले म्हणजे एक गोष्ट सहज ध्यानात येते की, दात्यांच्या साऱ्या नाटचजीवनाला व्यापणारी एक सुसंगत व निश्चित स्वरुपाची वैचारिक बैठक आहे. कोणतीही भूमिका करून दाखविण्याची बाब असो, नाटक दिग्दर्शित करण्याची पद्धती असो, किंवा नाटचसंस्थेचे धोरण ठरविण्याची गोष्ट असो, दात्यांची प्रत्येक बाबतीतली भूमिका अगदी सुस्पष्ट आणि आपल्या उद्दिष्टाचा नेमका वेध घेणारी अशीच राहिल्याने, त्यांनी आत्मनिवेदनपर असे लेखन फारसे केलेले नसले तरीसुद्धा त्यांच्या नाटचदृष्टीची मांडणी करणे सुलभ झालेले आहे.

दात्यांनी नाटचव्यवसायात प्रवेश केला तो विशेष विचारपूर्वक, किंवा रंगभूमीं हे एक ध्येयवादी व्यक्तीच्या गुणविकासाचे साधन आहे अशा समजुतीने केला होता असे दिसत नाही. कौटुंबिक गरिबीमुळे चरितार्थासाठी मुंबईला येऊन एका कंपाउंडरची नोकरी करणारा हा भिक्षुकाचा मुलगा नाटचसृष्टीचे ' जरा निराळे व वैचित्र्यपूर्ण असे क्षेत्र ' नजरेस पडण्यामुळे नाटक-धंद्यात शिरला. पण तेथे एकदा प्रवेश केल्यानंतर मात्र त्यांचा कायापालट घडून आला. त्यांनी ज्या नाटचसंस्थेचें बोट धरून नाटचव्यवसाय स्वीकारला त्या महाराष्ट्र नाटक-मंडळीचे संस्थापक, मार्गदर्शक व नाटककार हे सारेजण ध्येयनिष्ठ विचारसरणीचे लोक होते. नाटचकला हे चार घटका करमणूक करणारे एक खेळणे नसून ते लोक-शिक्षणाचें व लोकजागृतीचे एक अमोघ साधन आहे, हो या मंडळीची धारणा होती. अण्णासाहेब कारखानीसांसारखे संस्थेचें चालक, गणपतराव भागवतांसारखे नट-दिग्दर्शक व नाटचाचार्य खाडिलकरांच्यासारखे नाटककार, यांच्या दीर्घकालीन सान्निध्यामुळे दात्यांच्या मनोभूमिकेवर सतत संस्कार होऊन त्यांच्या नाटच-जीवनाला एक विशिष्ट प्रयोजन लाभले. त्यांची नाटचविषयक निष्ठा डोळस व स्थिर झाली. आपल्या आयुष्यातील बावीस वर्षे त्या एकाच संस्थेत व्यतीत केल्यामुळे त्यांच्या रंगभूमीविषयक विचारांची एक पोलादी मूस तयार झाली. त्यांना विविध मनोवृत्तींच्या भूमिका कराव्या लागल्या, एवढेच नव्हे तर नाटकां-च्या तालमी घेण्याची ब नाटचसंस्थेचे नेतृत्व स्वीकारण्याची जबाबदारीही पत्करावी लागली, हे सर्व पार पाडीत असताना नाटचाच्या सर्वांगीण अभ्यासामुळे व अनुभवामुळे दात्यांच्या नाटच-विचारांना जी विशिष्ट दिशा प्राप्त झाली ती पुढे समर्थ नाटक मंडळीत व नाटचमन्वंतर संस्थेतहीं कायम राहिली. किंबहुना त्यानंतरही, ज्या ज्या प्रसंगी दात्यांनी आपले विचार लोकांसमोर ठेवले त्यातही त्यांची मूळ भूमिका कायम राहिलेली आहे.

नट, दिग्दर्शक व मालक यांपैकी कोणत्याही नात्याने काम करीत असताना जे अंगावर पडेल ते निष्ठेने व अंग मोडून करावयाचें, रंगभूमीच्या निष्ठेत वा

कष्टात यत्किंचितही कसूर करावयाची नाही, असे वळण दात्यांनी आपल्या मनाला प्रारंभापासून लावलेले होते, व या तीनही भूमिकांतील अप्रिय काम करतानाही त्यांनी या विशिष्ट वळणाला मुरड पडू दिली नाही. एकदा नाट्यसंस्थेत राहिल्यानंतर मनाला न पटणाऱ्या भूमिका करायचे प्रसंग त्यांच्याहि जीवनात आले. परंतु प्रत्येक भूमिकेंत जीव ओतायचा ही निष्ठा मनात असल्याने त्यांची प्रमुख भूमिका असलेली काही नाटके अयशस्वी झाली तरी, 'दात्यांची भूमिका अयशस्वी झाली' असे उद्गार त्यांनी आपल्या आयुष्यात केव्हाही निघू दिले नाहीत. भूमिकेचा सूक्ष्म अभ्यास करून आपले सारे नाट्यगुण तिच्या दिमतीसाठी द्यावयाचे या त्यांच्या वृत्तीमुळे त्यांची प्रत्येक भूमिका अविस्मरणीय ठरली. या समरसतेची मीमांसा करताना ते लिहितात, – 'कोणत्याही कलेच्या माध्यमांतून स्फुट होणाऱ्या कलेला तंत्राची जरूर असली तरी अंतःकरणाची जी उत्कटता, ती जर नसेल तर ती कलाकृती बाह्यतः कितीही सुंदर असली तरी आपल्या अंतःकरणाचा ठाव घेत नाही, हृदयात घर करून बसत नाही." ही परकायाप्रवेशाची सिद्धी त्यांनीं अत्यंत परिश्रमाने साध्य करून घेतली होती. त्यामुळे प्रेमसंन्यासातली 'जयंता'ची भूमिका त्यांना बौद्धिकदृष्ट्या केव्हाही पटली नाही तरीसुद्धा त्या भूमिकेने एके काळी महाविद्यालयातील तरुण विद्यार्थी वेडे झाले होते. 'वृंदावना'च्या भूमिकेचीही तीच गोष्ट आहे.

भूमिकेच्या समरसतेप्रमाणेच आपण करीत असलेल्या भूमिकांचा दर्जा सांभाळण्याच्या बाबतीत दाते कमालीचे दक्ष असत. या बाबतीत, 'विचित्रलीला' नाटकातील 'विचित्रा'ची सर्वच दृष्टींनी विचित्र वाटणारी व्यक्तिरेखा साकार करताना ते त्या भूमिकेच्या पाठीमागील सद्धेतुमूलक गांभीर्याला किती जपत असत, याचे केशवराव भोळ्यांनी केलेले वर्णन पाहण्यासारखे आहे. (मौज, दिवाळी-अंक, १९४८) गेल्या काही वर्षात संयुक्त प्रयोगाची टूम निघाली आणि नाटककाराच्या कृतीची विटंबना करण्यात अनेक मातबर नटवर्यही सामील झाले. दात्यांनीं मात्र अशा तऱ्हेने थोर नाट्यकृतीची अवहेलना होऊ दिली नाही. त्या घटनेने त्यांना विलक्षण दुःख होई. खाडिलकरांच्या आठवणी लिहिताना त्यांनी कळवळून लिहिले– ' (खाडिलकरांच्या) भूमिकांचे धिंडवडे काढण्यास खुद्द त्यांच्या हयातीतच काही लोकांनी सुरवात केली व काकांनी त्यांच्या संन्यस्त वृत्तीमुळे त्या गोष्टीकडे दुर्लक्षही केले परंतु आता त्यांच्या मृत्यूनंतरही त्यांनी निर्माण केलेल्या भूमिकांचे विडंबन पोट भरण्याकरिता, किंवा कुणाचें पोक पुरवण्याकरिता आमच्या अभिनयाच्या द्वारे आपण करता कामा नये.' (खाडिलकर स्मरणी, पृष्ठ २००).

१९२२ नंतर दात्यांना नाटकात भूमिका करण्याबरोबरच नाटकाचे दिग्दर्शन करण्याचीही जबाबदारी स्वीकारावी लागली, आणि चित्रपटसृष्टीत प्रवेश

केल्यानंतर नट म्हणून रंगभूमीची सेवा करणे अशक्य झाल्यानंतरही, त्यांची ही भूमिका अखंड चालू राहिलेली आहे. अगदी अलिकडच्या काही वर्षांत त्यांनी आपल्या नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे अविश्रांत मेहेनत घेऊन बसविलेल्या जुगार, भाऊबंदकी, शिवसंभव, सवाई माधवराव यांचा मृत्यु, इत्यादि नाटकांनी नव्या पिढीच्या रसिकांसमोर रेखीव नाट्यशिल्पांचे वेचक नमुनेच उभे केलेले आहेत. वास्तविक 'नट' या भूमिकेइतकी दिग्दर्शकाची भूमिका दात्यांना मनापासून आवडत नाही. 'नटाच्या भूमिकेत जसा मी रंगलो तसा मालक व दिग्दर्शक या भूमिकेत रमलो नाही' असे ते सांगतात. याचे कारण, 'दिग्दर्शनाच्या कार्यातला कलात्मक भाग आवडला असला तरी त्यांत निर्माण होणारे नाना तऱ्हेचे व्यवहारिक स्वरूपाचे प्रश्न मात्र मनाला मनस्वी उपद्रव देत' असे त्यांनी दिले आहे. अगदी प्रारंभीच्या काळात, दिग्दर्शनाबाबतची आपली प्रतिक्रिया श्री, कारखानीसांना कळवताना दात्यांनी लिहिले, – 'सकाळ-संध्याकाळ तालमी घेऊनही अडींच महिने आनंदात गेलें.' यावर मार्मिक टीका करताना श्री. कारखानीसांनी दात्यांना लिहिले, – 'वरील वाक्यातील 'घेऊनहीं'चे ऐवजी 'घेण्याने' असे शब्द तुमच्या लेखणीतून निघण्याची तुमच्या मनाची कायमची वृत्ती होईल अशी आशा मी करतो.' अर्थात् दात्यांनी आपल्या निष्ठेप्रमाणे ही दिग्दर्शकाची भूमिकाही यशस्वी केलीच, परंतु त्यांतही त्यांच्या मनाला 'गंभीर प्रकृतीची, सहेतुक परंतु उत्कट भावनांचे चित्रण करणारीं व मानसिक संघर्षनिष्ठ अशीच नाटके दिग्दर्शित करणे आवडते. परंतु नट-दिग्दर्शकाला आपली आवडनिवड बाजूला ठेवावी लागत असल्याने, दात्यांनाही आपल्या विशिष्ट अभिरुचीला न पटणारी 'उसना नवरा' यासारखी नाटके दिग्दर्शित करावीं लागली. त्यांतहि ते रंगून गेले खरे; परंतु त्यांच्या अंतःकरणाला मात्र जीवस्पर्शी, सनातन महत्त्वाच्या विचारांतून निर्माण झालेली, आपल्या भेदक व मर्मग्राही आंतरक्रियांनी प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाला दीर्घकाल बेचैन करून सोडणारी नाटकेच दिग्दर्शित करणे आवडते, हे त्यांनी आग्रहपूर्वक नमूद करून ठेवले आहे. (सत्यकथा, जुलै १९२१)

कोणतेही नाटक स्वीकारल्यानंतर आपल्या कल्पनेप्रमाणे नाटककाराकडून त्यांत जरूर ते फेरफार करून घ्यावयाचे, ही महाराष्ट्र नाटक-मंडळीची प्रथा होती. खाडिलकरांचा अपवाद सोडला तर महाराष्ट्र मंडळीच्या इतर नाटककारांनी या फेरबदलांना मान्यता देऊन मंडळीच्या चालकांच्या इच्छेप्रमाणे आपले नाटक दुरुस्त केल्याच्या आठवणी माहितगार सांगतात. दात्यानीही ही परंपरा चालू ठेवली होती. यामागची नाट्यसंस्थेची भूमिका सांगतांना ते लिहितात,, 'कोणतेही नाटक बसवायचे ठरले म्हणजे त्यात प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने आवश्यक त्या सुधारणा करून घेण्याची महाराष्ट्र नाटक-मंडळीची प्रथाच होती. एकटे खाडिलकर तेवढे

याला अपवाद होते. आमच्या या पद्धतीचा उपयोग उभयपक्षी होत असे. नाटक-दुरुस्तीचे हे काम तीन-तीन चारचार महिने, क्वचित वर्षभरही चाले. पण त्यामुळे नाट्यप्रयोगाची रंगत मात्र बरीच हुकमी स्वरूपाची होई.' या दुरुस्तीच्या कामीं नाटककार कंटाळून जात, परंतु दात्यांचा उत्साह कायमच असे. किंबहुना 'दाते एकदां नाट्यविषयक तपशिलात शिरले म्हणजे खरोखर अतिचिकित्सा करतात. लेखकाचा, नटांचा व इतरही साऱ्यांचा जीव रडकुंडीला येईपर्यंत चिकित्सा करतात.' असेही उद्‌गार, त्यांच्या नाट्यदिग्दर्शनाचा अनुभव घेतलेल्या सौ. मुक्ताबाई दीक्षित काढतात. परंतु त्यावरून दात्यांची नाटकाविषयींची व नाटक-काराविषयींची खरीखुरी सदिच्छाच व्यक्त होते

नाट्यदिग्दर्शनापेक्षाही एकाद्या नाट्यसंस्थेची मालकी स्वीकारणें ही गोष्ट दात्यांच्या स्वभावाला नापसंत होती. परंतु त्यांनी नट व दिग्दर्शक या भूमिकां-बरोबरच महाराष्ट्र नाटक-मंडळीचे नेतृत्व स्वीकारून हेन्री आर्थविगप्रमाणे नट-निर्माता व्हावे व त्याच्याप्रमाणे मराठी रंगभूमीवर एक ऐतिहासिक स्थित्यंतर घडवावे अशी श्री. अण्णासाहेब कारखानीसांची अपेक्षा होती. ते कार्य घडवून आणण्यास महाराष्ट्र मंडळीतील नटांपैकी एकटे दातेच योग्य आहेत अशी त्यांची समजूत होती. दात्यांना ते नाट्यसंस्थेतील 'मॉरल फोर्स' असे समजत. स्वतः दात्यांना हे मालकीचे सुख नको होते. कारण मालक झाल्यानंतर 'कलात्मक समाधीचे सुख काही प्रमाणांत निश्चित गमावावे लागते' अशी त्यांची खात्री होती. असे असतांनाही 'अण्णावद्दलची कृतज्ञताबुद्धि व महाराष्ट्र नाटक-मंडळीच्या उच्च परंपरेबद्दलचा आदर यांचे मनावर जबर दडपण असल्याने' त्यानी संस्थेची मालकी दहा वर्षांपुरती स्वीकारण्याचे कारखानीसांना वचन दिले, आणि करखानीसांच्या अपेक्षा आणि आपले नैसर्गिक मनोधर्म यात विसंवाद निर्माण झालेला असूनही, त्यांनी आपल्या स्वभावधर्मांला अनुसरून ही जबाबदारी १० वर्षे नेकीने पार पाडली. मात्र हा काळ पुरा होताच त्यांनी संस्थेच्या सर्व व्यापातून स्वतःला मोकळे करून घेतले. त्यावेळीं न पेलणारी पगडी डोक्यावरून उतरून ठेवावी तसा त्यांना आनंद झाला. नट व मालक या दोन भूमिका संभाळणाऱ्यांना उद्देशून ते लिहितात,-' ज्याला नट म्हणून नाट्यक्षेत्रात काही विशेष कामगिरी करून दाखविण्याची आकांक्षा व तळमळ आहे त्याने नाट्यसंस्थेचा मालक होण्याच्या फंदांत कधीही पडू नये. या दोन्ही भूमिका संभाळणे म्हणजे अक्षरशः तारेवरचा नाच आहे. हा नाच ज्याला जमेल त्याला मी तरी दैवी पुरुष या नावानेच संबोधीन !'

दाते महाराष्ट्र मंडळींतून बाहेर पडले ते अर्थातच त्यांच्या या मनोभूमिकेमुळे आणि त्यांच्या ज्या नाट्यविषयक महत्त्वाकांक्षा होत्या त्या पूर्ण करावयाला त्या संस्थेतील वातावरण अनुकूल नव्हते म्हणून. रंगभूमीची सजावट

वास्तववादी व आटोपशीर व्हावी, स्त्रियांनींच स्त्रीभूमिका कराव्या आणि नव्या पद्धतीची प्रमेयप्रधान नाटके रंगभूमीवर आणून तिच्या प्रगतीला हातभार लावावा, या हेतूने त्यांनी समर्थ नाटक मंडळींत प्रवेश केला, परंतु तेथेही पुन्हा त्या मंडळीच्या मर्यादा जाचू लागल्यामुळे, उवग आंलेली मालकाची भूमिका पत्करूनही त्यांनी नाट्यमन्वंतर संस्थेत मोठ्या उत्साहाने प्रवेश केला. या काळांत त्यांना इब्सेनच्या नाटकांनी विशेष मोहिनी घातलेली होती. त्याविषयी त्यांनी १९३७ मधील एका मुलाखतींत सांगितले होते की, 'सध्या इब्सेनच्या नाटकांवर मी इतका बेहद्द खूष होऊन राहिलो आहे की त्यांची भाषातरे करून ती प्रोड्यूस करावी अशी मला मोठी उमेद आहे.' तथापि नाट्यमन्वंतर संस्थेतही त्यांच्या नव्या उमेदीच्या विचारांना एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच यश लाभल्यामुळे आणि संस्था चालविण्याच्या बाबतींतही मतभेद झाल्यामुळे अखेरीस निराश होऊन रुपेरी पडद्याचा आश्रय घ्यावा लागला. तथापि नट या नात्याने त्यांचा रंगभूमीशी संबंध संपुष्टांत आला तरी दिग्दर्शक या नात्याने त्यांनी नाट्यकलेचा व आपला धागा कायम राखला आणि रंगभूमिविषयक तळमळीला अल्पांशाने का होईना, प्रत्यक्षांत उतरविण्याचा प्रयत्न केला.

१९०७ पासून आजपर्यंतचा दात्यांचा हा नाट्यजीवनपट पाहिला म्हणजे त्यांच्या रंगभूमीविषयक आकांक्षा पूर्ण होऊ शकल्या नाहीत याचा विषाद वाटतो; परंतु त्याबरोबरच दात्यांनी आपली रंगभूमीविषयक निष्ठा केव्हांही डागळू दिली नाही याबद्दल त्यांचे मनापासून कौतुक करावेसें वाटते. याला कारण म्हणजे महाराष्ट्र मंडळीच्या तालमीत त्यांचा मनःपिंड तयार झालेला होता हे होय. भागवत, टिपणीस-बंधू, कारखानीस, खाडिलकर या मंडळींच्या सहवासाने रंगभूमीचे स्वरूप व तिचे उद्दिष्ट यांसंबंधी त्यांच्या कल्पना निश्चित झालेल्या असल्याने नाट्यव्यवसायावर त्यांची उपजीविका झालेली असली तरी त्या व्यवसायाला त्यांनी व्यक्तिधर्माचे पवित्र अधिष्ठान प्राप्त करुन दिले होते. त्यांच्या विविध प्रसंगीच्या वक्तव्यांवरून त्यांना लोकजीवनांतील रंगभूमीचे केवढे महत्त्व वाटत होते ते स्पष्ट होईल. १९५६ मध्ये सोलापूर येथे भरलेल्या नाट्यसंमेलनाचे उद्घाटन करतांना ते म्हणाले, — 'रंगभूमी ही लोककला आहे ... उच्चतर जीवनाची वेधक चित्रे लोकांसमोर ठेवणे, आजचे जीवन जगण्यासाठी प्रेक्षकांना आशा, धैर्य आणि उत्साह मिळवून देणे यातच नाट्यकलेचे साफल्य आहे.' रंगभूमीच्या भावी स्वरूपासंबंधीच्या आपल्या अपेक्षा सांगतांना ते म्हणाले,— 'मनोरंजन हे इतर कलांप्रमाणेच नाट्यकलेचेही उद्दिष्ट आहेच, परंतु एवढ्याबरच थांबणे म्हणजे नाट्यकलेला एखाद्या अमली पदार्थाच्या पातळीला आणून बसविण्यासारखें होईल. नाट्यगृहात चार घटकापुरती संसारदुःखे विसरणारा प्रेक्षक पुन्हा आपल्या घरी परतेल तेव्हा विरोधी जीवनासमोर उभे ठाकून त्याच्याशी

दोन हात करण्याचें धैर्य आणि उत्साह ही त्याने आपल्याबरोबर घेऊन जावी अशी अपेक्षा मी नाटचकलेकडून करीत असतो.' (' नाटक,' फेब्रवारी १९६०) दिल्ली येथे भरलेल्या नाटचसंमेलनाला पाठविलेल्या परखड संदेशातही दात्यांनी आपल्या याच विचाराचा पुनरुच्चार केलेला आहे. ते म्हणतात, — ' जीवनमूल्यांचे साभिप्राय दर्शन घडविणे व अस्मिता जागृत करून वैचारिक वातावरण तप्त ठेवणे हे मराठी रंगभूमीचे कार्य गेली शंभर वर्षे होत आलेले आहे व तेच पुढेही चालू राहील...केवळ करमणूक व 'कलेकरिता कला' हेच रंगभूमीचे कार्य हे आजकाल प्रतिष्ठितपचाचे व शहाणपणाचे लक्षण समजले जाते. असे मानणारी अनिर्बंध रंगभूमि ही महाराष्ट्रांत दैवगतीने जेव्हा यावयाची असेल तेव्हा येवो! पण आजच्या जाणत्यानी भावी पिढीच्या हितार्थ आपल्या हयातीत तरी ती न येईल अशी खबरदारी घेणे आवश्यक आहे.' 'महाराष्ट्र टाइम्स'ला दिलेल्या मुलाखतीमध्येही दात्यांनी, ' जीवन ज्या योगाने उन्नत होईल असे काहीतरी नाटकात दाखवले गेले पाहिजे ... नाटक पाहून परतताना आपण नेहेमीच्या जीवनापेक्षा काहीतर वेगळे, भव्य, उदात्त पाहिले असा आनंद प्रेक्षकाला मिळणे अवश्य आहे.' हे आपले मत पुन्हा एकदा सांगितले होते.

दात्यांच्या मनातील आदर्श रंगभूमी ही अशी दिव्य स्वरूपाची असल्यामुळे अलीकडच्या पुष्कळशा नाटकाविषयी त्यांना आपुलकी वाटत नव्हती. १९५३ मध्ये मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या नाटचोत्सवात त्यांनी अलीकडील थिल्लर विनोदी नाटकांबद्दल जी नापसंती व्यक्त केली होती तिच्या मुळाशी हीच भूमिका होती. या दृष्टीने जुन्या व नव्या रंगभूमीची तुलना करताना दाते म्हणतात, ' पूर्वीच्या .नाटकाची तपासणी केली तर जे पात्र निरपेक्ष रीतीने ' देत ' आले आहे तेच मोठे ठरले आहे... जुन्या नाटकांतून व्यक्तिसुखापेक्षा समष्टीचा विचार जास्त मांडला जाई. अलीकडच्या नाटकात व्यक्तीच्या सुखदुःखांचा विचार अधिक केला जातो...त्यात माणसातले दोष, चुका, उणिवा डिफेंड करण्याची फार प्रवृत्ती आहे ... नव्या सामाजिक नाटकांत मानसिक अवस्थाचे फार विश्लेषण केले जाते.'

रंगभूमीच्या थोरवीची व सामर्थ्याची कल्पना मनात निश्चित झालेली असल्यामुळे दात्यांना खाडिलकरांच्या नाटकांतील उदात्त जीवनमूल्यासाठी सर्वस्वाचा त्याग करायला तयार असणारे आदर्श फार प्रिय झाले आणि सर्वच भूमिका कसोशीने करावयाचा हा त्यांचा परिपाठ असतानाही हरिश्चंद्र (सत्त्वपरीक्षा) किंवा राम (सवतीमत्सर) या भूमिका करताना ते त्या त्या व्यक्तिरेखाशी तादात्म्य पावल्यासारखे दिसले. विचित्र किंवा कवीश्वर या त्यांच्या विनोदी भूमिकाही लोकप्रिय झाल्या होत्या, तरीसुद्धा जाणत्या रसिकांना, दाते सात्त्विक वीरवृत्तीच्या भूमिका करतांना विशेषच रंगून गेलेले दिसत. ती मनोवृत्ति त्यांच्या स्वभावाशी जुळणारी असल्यामुळे त्या प्रकारच्या नाटकांतून ते भूमिका वठवीत नसून तो

त्यांचा सहज आत्माविष्कार आहे असाच भास होई. 'तुमची सर्वांत आवडती भूमिका कोणती?' या प्रा. द. रा. बेंद्रे यांच्या प्रश्नाला 'सत्त्वपरीक्षेतील हरिश्चंद्राची' हेच उत्तर दात्यांनी दिले. ती भूमिका करतांना, 'या जगांतून निघून वर उंच चढल्यासारखे वाटून मनाला सात्त्विक आनंद होत असे' असे दात्यांचे उद्‌गार आहेत. इतकेच नव्हे, तर 'सांसारिक अडचणी व दुःखे विसरून धैर्याने पुढे पाऊल टाकण्याचे बळ' हरिश्चंद्राची भूमिका देत असे, असाहि दात्यांचा अनुभव आहे. हा प्रभाव केवळ एका सत्त्वपरीक्षा नाटकाचा नसून खाडिलकरांच्या सर्वच नाटकांचा तो विशेष आहे असे मत दात्यांनी व्यक्त केलेले आहे. ते लिहितात, 'खाडिलकरांचे लिखाण मरगळलेले नाही, उदास करणारे नाही, प्रेमासाठी टाहो फोडणारे नाही. ते आग्रही आहे, जिद्दी आहे, आव्हान देणारे व स्वीकारणारे आहे. त्यांचा नाट्यप्रयोग पहा किंवा त्यांच्या नाटकातील कोणतेही पान काढून वाचा. तुम्ही मरगळलेले असाल तर उत्साही व्हाल. कार्यतत्पर व्हावेसे तुम्हाला वाटेल. आयुष्यांत जगण्यासारखे पुष्कळ आहे असे वाटून आनंदित व्हाल.' (पु. रा. लेलेकृत 'नाटककार खाडिलकर' या ग्रंथाला लिहिलेला पुरस्कार.)

अशा प्रकारे आदर्शपूजनाच्या वृत्तीने भारलेल्या दात्यांना क्षुद्र मनोवृत्तींचे दर्शन घडविणाऱ्या नाटकांबद्दल तिरस्कार वाटावा हे साहजिकच होते. जेवढ्या श्रद्धेने त्यांनी खाडिलकरांच्या नाटकातील तेजस्वी व्यक्तिचित्रांचा गौरव केला तेवढ्याच पोटतिडिकीनें त्यांनी आक्षेपार्ह नाटकांचा धिःकारही केला. त्या प्रकारच्या नाटकांना पायबंद घालण्यासंबंधी ते लिहितात, – 'नाटक हे आमच्या सांस्कृतिक जीवनाचे एक महत्त्वाचे अंग झाले आहे ... समाजविघातक असे आपल्या रंगभूमींवर काही घडत आहे हे जाणवूनसुद्धा आपण अगतिकपणें स्वस्थ बसतो. अशा प्रवृत्तींना आळा घालणे हे एकट्याला परिणामकारक रीतीने करणे शक्य नसते. त्याकरता नाट्यव्यवसायिकांनी एकत्र येऊन स्वतःवर काही बंधने घालून घेतली पाहिजेत. अभिरुचिहीन नाट्यकलेची बेंछूट प्रदर्शने आज मांडली जात आहेत. त्यांना पायबंद घालण्याचा उपाय, नाट्यपरिषदेची पातळी उंचावणे आणि परिषदेच्या सूचनांना आदेशाची किंमत आणून देणे, हाच होय ! नाट्य-परिषदेनेही याबाबतीत जरूर तेवढा कठोरपणा धारण करणें अवश्यक आहे हे बजावताना दाते लिहितात, – 'परिषदेने आखाडासासूपणा केला पाहिजे. ती सासू ज्याप्रमाणे 'ही सून वाईट' 'ही चांगली' असे स्पष्टपणे सांगते – त्याप्रमाणे परिषदेने स्पष्टपणाने, आग्रहीपणाने नाटकांच्या चांगले-वाईटपणाबद्दल बोलले पाहिजे. याचा किमान काय उपयोग होईल याबद्दल ते सांगतात की, 'सुगंध कोणता व दुर्गंध कोणता याची वेगवेगळी जाणीव एकदा झाली म्हणजे एकमेकांच्या साहचर्यामुळे दुर्गंधाला मिळणारी प्रतिष्ठा आणि सुगंधाला लाभणारी अवहेलना या दोन्ही गोष्टी टाळता येतील.'

मात्र 'रंगभूमीच्या दिव्यत्वाचे तेज' मलिन होऊ नये याबाबत रंगभूमीच्या जाणत्या प्रेक्षकवर्गाने आणि त्यातहि विशेषेकरून समाजांतील बुद्धिमंतानीहि आपले काही कर्तव्य आहे याची जाणीव मनाशी बाळगली पाहिजे, हा विचारही दात्यांनी वारंवार बोलून दाख वेलेला आहे.

मागील काळातील प्रेक्षकांच्या तुलनेने आजचा प्रेक्षक अत्यंत उदासीन व निष्क्रिय झालेला आहे याचा दात्यांना फार विषाद वाटतो. ते म्हणतात,– 'आजचे प्रेक्षक फार 'न्यूट्रल' वाटतात. एखाद्या नटाचे काम आबडले नाही तर आजचे प्रेक्षक आपले मत त्याला जाऊन सांगणार नाहीत ... आज प्रेक्षकांची प्रतिक्रिया समजायचा एकच मार्ग आहे. नाटकाला उत्पन्न होणे वा न होणे हा !' महाराष्ट्र नाटक–मंडळीचे मालक श्री. कारखानीस यांनीही पूर्वी प्रेक्षकवर्गाला अशीच विनंती केलेली होती की, त्यांनी नटांना वळण लावणारे प्रेक्षक व्हावे; आपल्या बुद्धीचा व अंतःकरणाचा उपयोग करून उत्तम टीकाकार व्हावे. प्रेक्षकांच्या हातांतील टीका-शस्त्राचा प्रेक्षकांनी योग्य उपयोग केला तर नाट्यकलेची इष्ट मार्गानी सुधारणा झालीच पाहिजे.' (६ व्या नाट्यसंसेलनाचे उद्घाटनाचे भाषण.) आपल्या गुरूच्याच विचारांचे पुन्हा नव्या पिढीच्या प्रेक्षकांपुढे आवाहन करतांना दाते लिहितात. 'रंगभूमीच्या पवित्र व्यासपीठाचे पावित्र्य निष्कलंक ठेवण्यासाठी प्रेक्षकांनी सतत डोळ्यांत तेल घालून जपले पाहिजे. सतत जागता पाहरा ठेवला पाहिजे. तुमच्या आमच्या सर्वांच्या सदभिरुचीच्या बंधनांत ही आपली रंगभूमी सतत राबली पाहिजे. उथळपणाचा, थिल्लरपणाचा, बाष्कळपणाचा, चवचाल चाळ्यांचा वावर या रंगभूमीच्या परिसरांत कधी होणार नाही अशी आपण सतत दक्षता घेतली पाहिजे.'

मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभापासून तिला अनेक विद्वानांनी सतत मार्गदर्शन केले आणि त्यांच्यापासून मिळणाऱ्या बौद्धिक शिक्षणामुळे नाटक–मंडळ्यांची योग्य दिशेने वाटचाल झाली. आपल्या षष्टचब्दिपूर्तीच्या समारंभप्रसंगी बोलतांना दात्यांनी या गोष्टीचा आवर्जून उल्लेख केला. ते म्हणाले, 'महाराष्ट्रांतील नाट्य-संस्थाचा १९०० ते १९२० पर्यंतचा काळ मोठा उज्ज्वल होता. त्या काळी नेते नाटककार, नट यांची फार मोठी स्पर्धा चालू होती. त्यावेळचे नेते, नाटककार कायदेपंडित, प्राध्यापक आणि अधिकारी मोठे रसिक असत व अगदी आपले-पणाने रात्रंदिवस नाट्यसंस्थातून वावरत. या सहकार्यामुळे नाट्यकलेचा हा काळ, मोठा उज्ज्वल होऊन गेला.' आता ती परिस्थिती राहिली नाही. त्याबद्दल दाते, म्हणतात, 'आजचे प्रोफेसर्स आणि समाजांतले लोक रंगभूमीबद्दल उदासीन वाटतात. त्यांनी रंगभूमीबद्दल आपुलकीने विचार केलेला आहे असे दिसत नाही.' यासाठीच सोलापूरच्या नाट्यसंमेलनाचे उद्घाटन करतांना 'विद्वान विचारवंतांची एक विमर्श परिषद बोलवावी' अशी सूचना दात्यांनी केली होती. रंगभूमीवरील

कलावंत व समाजांतील विचाराग्रणी यांनी एकोप्याने विचारविनिमय करण्याची का आवश्यकता आहे हे सांगतांना दाते एकदा म्हणाले, 'विद्वान लोक व कलावंत हे दोन्हीही समाजाचे आधारस्तंभ आहेत: परंतु त्यांच्यातील अंतर थोडेसुद्धा कमी झालेले नाही. आपल्या विद्वत्तेची प्रभा ओलांडून साऱ्या समाजाच्या प्रयक्ष हिताहिताचा विचार करण्याची तमा विद्वान व अभ्यासू समजला जाणारा वर्ग बाळगीत नाही व कलावंत आपल्या कलेच्या तोऱ्यांत असतात. त्यामुळे महाराष्ट्राच्या कलाक्षेत्रात एक प्रकारची बेबंदशाही माजली आहे ... कलावंतांनी व विद्वानानी एकत्र आल्याशिवाय आपण कोठे चाललो आहोत या प्रश्नाची उकल होणार नाही,' (केसरी, दि. २५ मार्च १९५१)

या दृष्टीने दात्यांना, आज रंगभूमीच्या प्रांतात मोठ्या उत्साहाने नवनवीन प्रयोग करणाऱ्या सुशिक्षित हौशी कलावंतांकडे पाहून, रंगभूमीच्या भावी उत्कर्षाबद्दल पुष्कळच आशा वाटते. गुणी कलावंत, सुजाण प्रेक्षक आणि नाट्याचे बुद्धिमान् अभ्यासक अशा तीनही दृष्टींनी ही मंडळी रंगभूमीच्या उद्याच्या प्रगतीचा विचार करण्यास समर्थ आहेत त्यांना उद्देशून दाते लिहितात, 'आता नाट्यविषयक कार्याची खरी जबाबदारी आहे, ती हौशी तरुणांवर. कलेची शुद्धता राखणे हा त्या जबाबदारीचा महत्त्वाचा भाग. पूर्वीच्या धंदेवाल्यांचे जरा वाकडे पाऊल पडले तर ते पोटाकरता होते असे म्हणता येईल. पण आपल्या अन्नपाण्याची काळजी नसलेल्या या गरती रंगभूमीने आपले शील काटेकोरपणे सांभाळावे. तीच गोष्ट कलात्मक पातळी उंचावण्या'ची ... आजच्या या सुशिक्षित नाट्यसेवकांनी मराठी समाजाच्या भवितव्यामध्ये रंगभूमी कोणता वाटा उचलणार आहे याची चिकित्सा काळजीपूर्वक करायला पाहिजे.' रंगभूमीच्या उज्ज्वल भवितव्याविषयी आस्था बाळगणाऱ्या सर्वांनी एकत्रित येऊन विचारविनिमय करण्यासाठी, आपल्या भावी प्रगतीची दिशा ठरविण्यासाठी, आपल्या व्यवसायातील अडचणी व मागण्या सरकारदरबारी जोरदार आवाजात मांडण्यासाठी मराठी नाट्यपरिषदेच्या स्वरुपात जे प्रातिनिधिक व्यासपीठ उपलब्ध झालेले आहे ते सामर्थ्यशाली करून त्याचा मराठी नाट्यकलेल्या उद्याच्या वाटचालीसाठी जरूर तो उपयोग करून घेतला पाहिजे,' हा दात्यांच्या नाट्यविषयक विचारांचा अखेरचा व महत्त्वपूर्ण असा टप्पा आहे.

१९०७ सध्ये नाट्यव्यवसायात प्रवेश केल्यापासून तो आजपर्यंतच्या काळात केशवराव दात्यांच्या नाट्यजीवनाला आधारभूत झालेले हे वैचारिक स्वरुपाचे निष्कर्ष लक्षात घेतले म्हणजे त्यांनी आपल्या नाट्यप्रपंचाला मार्गदर्शन म्हणून कोणती नाट्य-सूत्रे स्वीकारलेली होती याचा बोध होतो. त्यांची नाट्यतपस्या व रंगभूमीकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टि या दोहोंचा विचार केला म्हणजे नाट्यकलेविषयी 'तपःपूत ध्येयनिष्ठा' या दोन शब्दात त्यांच्या नाट्यजीवनाचे सार

सांगता येईल. रंगभूमीच्या आदर्श स्वरुपासंबंधाने, भागवतांसारख्या गुरुतुल्य नटासंबंधाने, कारखानीसारख्या मार्गदर्शकासंबंधाने आणि खाडिलकरांसारख्या नाटककारांसंबंधाने उत्कट निष्ठा हा दात्यांच्या जीवनाचा स्थायिभाव झाल्यामुळे, त्यांनी आपल्या नट, दिग्दर्शक व संस्थाचालक या तीनही भूमिका, काही वेळा मनाचा कौल प्रतिकूल असतानाही, अत्यंत सचोटीने पार पाडल्या; आपल्या कर्तृत्वासंबंधी सर्व जाणत्यांच्याकडून धन्यवाद मिळविले. त्यांच्या साऱ्या जीवनात ज्या ज्या वेळी त्यांनी नाट्यकलेविषयी आपले मत प्रतिपादन केले त्या सर्व विचारात सुसंगतीचा जो धागा अनुस्यूत झालेला दिसतो त्यांच्या पाठीमागे रंगभूमिकडे चिंतनपूर्वक व आदरपूर्वक पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन आहे. महाराष्ट्रभर अत्यंत कृतज्ञतेने व गौरवपूर्वक साजऱ्या होणाऱ्या त्यांच्या अमृत-महोत्सवाच्या निमित्ताने त्यांनी गाजवलेल्या भूमिकांचा आदरपूर्वक पुनरुच्चार व गौरव होईलच. तथापि मराठी रंगभूमीची पुन्हा एकवार पोलादी पायावर उभारणी करण्याच्या दृष्टीने विचार केला तर केशवराव दात्यांच्या जीवनातील हा पवित्र व तपस्वी निष्ठाभावच श्रेयस्कर ठरणारा आहे.

★★★

खांडेकर आणि मराठी रंगभूमी

नट, दिग्दर्शक, निर्माता यांपैकी कोणत्याही नात्याने खांडेकरांचा मराठी रंगभूमीशी संबंध आला नाही. 'रंकांचे राज्य' हे एक नाटक त्यांनी लिहिलेले आहे पण नाट्यवाङ्मयाच्या अभ्यासकांनी आवर्जून निर्देश करावा असे नाटगुण त्यात नाहीत आणि म्हणून ते रंगभूमीवर टिकू शकले नाही. स्वत: खांडेकरांनीही आपल्या या अपयशाची प्रांजळ कबुली दिलेली आहे. अशाही स्थितीत खांडेकरांना १९५७ मध्ये सातारा येथे भरलेल्या मराठी नाट्य संमेलनाचे अध्यक्षपद देण्यात आले. त्याचे कारण म्हणजे खांडेकरांनी नाट्यसमीक्षक म्हणून अव्वल दर्जाची कामगिरी केलेली आहे. विविध निमित्तांनी, मराठी नाट्यसृष्टीतील अनेक मानकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाची त्यांनी वेळोवेळी जी अभ्यासपूर्ण आणि मार्मिक चिकित्सा केली त्यामुळे नाट्यसमीक्षक म्हणून खांडेकरांचे नाव सर्वांनी आदराने मानलेले आहे. त्यांनी केलेल्या नाट्यविषयक समीक्षालेखनाची चर्चा या ग्रंथात अन्यत्र आलेली असल्याने नाट्यसृष्टीची जी प्रायोजिक बाजू आहे तिच्यासंबंधी खांडेकरांनी केलेल्या मतप्रतिपादनाचाच या टिपणात विचार केलेला आहे.

'आपल्या रक्तात नाट्यप्रेम आहे' असे उद्‌गार खांडेकरांनी वरील नाट्यसंमेलनात काढले होते. त्यामुळे त्यांचा जीवनभर रंगभूमीशी जो निकटचा निकटचा संबंध जडला त्याचे वर्णन करताना खांडेकर म्हणतात, 'नाटकांचे जन्मजात वेड असलेला एक मनुष्य, आपल्या रंगभूमीवर मन:पूर्वक प्रेम करणरा आणि तिचा उत्कर्ष इच्छिणारा एक मराठी मनुष्य आणि गेली पन्नास वर्षे मराठी रंगभूमीवरली विविध नाटके पाहत आलेला एक प्रेक्षक, या नात्याने मी आपल्याशी बोलणार आहे.'

पन्नास वर्षे मराठी रंगभूमीची बदलती रूपे पाहणाऱ्या डोळस रसिकाच्या मनात रंगभूमीच्या सर्वांगीण उत्कर्षाचे विचार सदैव घोळत राहावे हे अगदी स्वाभाविक होते. खांडेकरांचे नाट्यविषयक लेखन पाहिले म्हणजे वाङ्मय म्हणून नाट्यकृतींची आणि नाट्यसमीक्षेची पाहाणी करताना मराठी रंगभूमीवरील घटनांकडेही ते सदैव जागरूकतेने पाहात असल्याचे दिसून येते. रंगभूमीविषयी वाटणाऱ्या आत्मीयतेमुळे त्यांनी केलेले प्रतिपादन बौद्धिक दृष्टीने जितके विचारांना

चालना देणारे तितकेच भावनात्मक दृष्टीने कळकळीचे झाले आहे. रंगभूमीच्या उद्धाराचा त्यांना सातत्याने ध्यास लागल्याचा प्रत्यय त्यांच्या लेखनात तर येतोच पण, नाट्यसंमेलन साजरे झाल्यावर, त्यांनी नाट्यपरिषदेचे अध्यक्ष म्हणून जी पायपीट केली त्यातही येतो. अध्यक्षपदावरून रंगभूमीच्या विकासाचे अनेक मार्ग त्यांनीं सुचविले, रंगभूमीच्या उत्कर्षाआड येणाऱ्या अडचणींचे निवारण करण्यासाठी त्यावेळचे मुख्यमंत्री श्री. यशवंतराव चव्हाण यांची भेट घेऊन नाट्य-प्रगतीच्या योजना त्यांच्यापुढे मांडल्या, नाट्यपरिषद ही प्रातिनिधिक संस्था आर्थिक दृष्टीने भक्कम पायावर उभी राहावी म्हणून संगीत-कलानिधी मा. कृष्णरावांच्या संगीत-प्रात्यक्षिकाच्याबरोबर व्याख्याने दिली, शरीर रोगजर्जर असताही जेवढी धडपड करता आली तेवढी केली आणि पुन्हा नव्या उत्साहाने प्रगतीपथावर वाटचाल करणाऱ्या रंगभूमीच्या प्रयत्नांना हातभार लावला. श्री. खांडेकरांच्या अंतःकरणातील या उत्कट नाट्यभक्तीमुळे ते आपल्या भाषणांतून, लेखांतून, प्रस्तावनांतून रंगभूमीविषयक आपले मनोगत प्रकट करताना दिसतात.

खांडेकरांच्या जीवनाचा विचार केला तर मराठी रंगभूमीच्या ऐन वैभव-कालातील अनेक नाट्यप्रयोग त्यांना पहायला मिळाले असतील. त्यांच्या स्वतःच्या काही आठवणीवरूनही त्यानी अनुभवलेल्या मराठी नाट्यकलेच्या सुवर्णयुगाची स्मृतिचिन्हे प्रत्ययाला येतात. मखमलीच्या पडद्याआड चालणारे नटमंडळींचे आपसातील हेवे-दावे, नाटक मंडळयांच्या फाटाफुटी किंवा जुन्या पिढीतील नटांच्या उणिवा, अशा चविष्ट विषयांवर खांडेकरांनी कधी लेखणी चालवली आहे असे दिसत नाही. रंगभूमीवरील नाट्याभिनय, संगीतयोजना आणि नाट्यवाङ्मयाचे सामर्थ्य व मर्यादा यांच्या चिकित्सेमध्येच खांडेकर विशेष रमलेले दिसतात, आणि अगदी काटेकोरपणे पाहिले तर त्यांचा खरा पिंड रसिकापेक्षा चिकित्सकाचाच असल्याने रंगभूमीच्या प्रायोगिक अंगापेक्षा त्यांनी वाङ्मयीन बाजूवर अधिक लक्ष केंद्रित केलेले आहे.

जुन्या रंगभूमीवरील गुणी अभिनेत्यांनी आपल्या कलागुणांचे जे अविस्मरणीय दर्शन घडविले त्याची उजळणी करताना खांडेकर एखाद्या अलौकिक नटाच्या अभिनयाचे किंवा गोड गायनाचे तपशीलपूर्वक रससेवन करत नाही तर परस्पर-विरोधी व्यक्तिदर्शन घडविण्यातील त्या कलावंताचें चातुर्य कसे असामान्य होते याबद्दल कौतुक करतात. सातारा नाट्यसंमेलनात आपल्या भाषणाच्या आरंभीच्या भागात त्यांनी त्या कालखंडातल्या मराठी नाट्यकलेच्या उत्तुंग शिखरांचे जे धावते दर्शन घडविले ते सुजाण रसिकाच्या भूमिकेतून घडविलेले आहे. ते म्हणतात, 'गणपतराव जोशी डेन्मार्कच्या त्या अजरामर राजपुत्रापासून देहूच्या त्या चिरंजीव संतापर्यंत सर्वांच्या अंतरंगात लीलेने प्रवेश करीत होते ... महाश्वेता आणि भुजंगनाथ या भूमिका सारख्याच समरसतेने करणारे चिंतोबा गुरव, देवयानी

आणि रुक्मिणी या भिन्न स्वभावाच्या प्रणयिनींचा यथार्थ अविष्कार करणारे बालगंधर्व, 'राघोबा, तुझ्यासारख्या पातक्यांनी सोय पाहण्यासाठी शास्त्रकारांनी धर्मशास्त्रे रचलेली नाहीत, पुतण्याच्या खुनाचं पाप तुझ्या हातून घडलेलं आहे, या पापाला देहान्त प्रायश्चित्ताशिवाय दुसरं प्रायश्चित्त नाही.!,' असे रामशास्त्र्यांच्या रूपाने बजावताना अमंगलाशी झुंजणाऱ्या मांगल्यावरली प्रेक्षकांची श्रद्धा दृढ करणारे त्र्यंबकराव प्रधान, डॉ. गुलाब आणि नाना फडणवीस या दोन ध्रुवांचे अंतर असलेल्या भूमिका सारख्याच कौशल्याने रंगविणारे नानबा गोखले, प्रणयाचे खेळ खेळू लागलेली 'मत्स्यगंधे' तील अल्लड गौरी आणि संसाराच्या रंगलेल्या डावातून आपल्याला अर्ध्यावरच उठावे लागले आहे हे कटू सत्य जिच्या पचनी पडू शकत नाही अशी तोतयाच्या बंडातली पार्वतीबाई या दोन्ही भूमिका रंगभूमीवर मूर्तिमंत उभ्या करणारे पोतनीस, संशयाच्या जाळयात स्वत:ला गुंतवून घेणारा फाल्गुनराव आणि मोहाच्या महायुद्धातून बाहेर पडण्याची इच्छा असूनही ती शक्ती नसलेला कारुण्यपूर्ण सुधाकर यांच्यात जीव ओतणारे गणपतराव बोडस, हळव्या मनाचा काव्यात्म जयंत आणि सुडबुद्धीने पेटलेला गणोजी शिर्के यांचे सारख्याच उत्कटतेने दर्शन घडविणारे केशवराव दाते... जीवनातले कितीतरी सुखक्षण या आणि यांच्या जोडीच्या अनेक नटांनी त्या कालखंडात दिले.'

१९३५ नंतर मराठी रंगभूमीच्या वैभवाला उतरती कळा लागली. याची कारणे शोधण्याऱ्या काही समीक्षकांनी रंगभूमीच्या अपकर्षाचे खापर जुन्या नटांच्या अदूरदर्शी धोरणावर आणि संगीताच्या अतिरेकावर फोडले. खांडेकरांनी या दोन्ही आक्षेपांचा आपल्या लेखनातून परामर्श घेतलेला आहे.

पहिल्या आक्षेपाची चर्चा खांडेकरांनीं आपल्या अध्यक्षीय भाषणात केली. प्रथम आक्षेप मांडताना ते म्हणतात, '१९३० पूर्वीच्या नाटक मंडळ्यांनी संस्थानी पद्धतीने आपापल्या मंडळींचे कारभार चालविले, स्वत:च्या अगर आपल्या नाटक मंडळींच्या हितापलीकडे त्यांची कधी दृष्टी गेली नाही अशी टीका गेल्या दोन तपांत वारंवार झाली आहे.' या टीकेत सत्यांश असला तरी तो थोडा आहे असे आपले मत व्यक्त करून खांडेकरांनी मराठी मनाचे वशिष्ट्य समजावून सांगण्याचा प्रयत्न केला. ते म्हणतात, 'कलावंत हा स्वभावत: लहरी आणि नाटक मंडळीत तर हरतऱ्हेचे कलावंत एकत्र झालेले !... जुन्या नटांना या बाबतीत दोष देण्याआधी एक गोष्ट लक्षात ठेवणे जरूर आहे. ती म्हणजे मराठी नट हा काही झालें तरी मराठी माणूसच होता. मराठी माणसाचे मन उदार असेल, मन खंबोर असेल, छाती दणकट असेल...पण सेवेकरी होणे आणि मेवेकरी होणे त्याला कधीच जमले नाही.' दुसऱ्या महायुद्धानंतर मध्यम वर्गांची जी आर्थिक ससेहोलपट झाली.

तिची दुःस्वप्ने त्या काळच्या विचारवंतांनाही १९४० च्या आधी पडली नव्हती. या वस्तुस्थितीकडे अंगुलीनिर्देश करून खांडेकर विचारतात, 'धर्मप्रधान समाजरचना मागे पडली याची जाणीव अव्वल इंग्रजीत झाली असूनही, विसावे शतक उजाडल्यावर. नव्हे, त्यातली पहिली पंचवीस वर्षे मागे पडल्यावर, आपण अर्थप्रधान जीवनक्रमाकडे खेचले जात आहो हे ध्यानात घेऊन आपल्या जीवन-विषयक दृष्टिकोनात तसा बदल करण्याचा निकराचा प्रयत्न मराठी मनाने केला का ? १९३० पूर्वीच्या अर्ध्या नवीन व अर्ध्या मध्ययुगीन अशा कल्पनाविश्वात सर्वसामान्य मराठी मनुष्य राहत होता ! मग त्या विश्वाबाहेर त्या काळातले कलावंत पडले नाहीत यात नवल कसले ? ' जुन्या पिढीतील नटांच्या संबंधीची खांडेकरांची भूमिका उचित आहेच पण त्यांचा उदार स्वभावही दिग्दर्शित करणारी आहे. कारण परिस्थितिजन्य कारणांबरोबरच, रंगभूमीच्या ऱ्हासाला नटमंडळींचे स्वभावमूलक दोषही काही प्रमाणात जबाबदार होते हे नाकारता येणार नाही.

गायक नटांनी खानदानी संगीताच्या दडपणाखाली नाट्याची गळचेपी करून रंगभूमीला मैफलीची कळा आणली हा आक्षेपही अनेक समीक्षकांनी घेतलेला आहे. मराठी रंगभूमीवर अर्थातच संगीत नाट्यपरिपोषाला बाधक असा स्वरविस्तार होऊ लागला हे खांडेकरांनाही पटलेले होते. किंबहुना, त्यांच्या मते मराठी रंगभूमीवर सर्वाधिक लोकप्रियता मिळविणाऱ्या खाडिलकरांच्या नाटकातील संगीत योजना हीच मुळात सदोष होती. ते लिहितात, 'खाडिलकरांच्या नाटकात संगीत आले ते आतून उचंबळून आले नाही. त्यांच्या नाटकातले संगीत नव्या रागदारी चालीमुळे अतिशय लोकप्रिय झाले तरी ते मूळ नाट्याला पोषक ठरले नाही. ' संगीताच्या अतिरेकावर टीका करताना खांडेकर लिहितात, ' नाट्यविषयाची प्रकृती न पाहता, गद्य-पद्यांचे व नाट्य आणि संगीत यांचे सांधे बेमालूमपणे जुळत आहेत की नाहीत याची पर्वा न करता, नाटकात किती गाणी घालावयाची आणि त्यांना किती वन्समोअर घ्यायचे यांचा विवेक न ठेवता संगीताची रंगभमीवर पूजा सुरू झाली. साहजिकच पाहुणा घरचा मालक बनला. '

खांडेकरांची ही दोन्ही विधाने एकत्रित वाचणाऱ्या अभ्यासकाच्या मनात थोडा गोंधळ निर्माण झाल्याशिवाय राहणार नाही. मानापमान नाटकापासून रागदारी संगीताने रंगभूमीवर स्वामीत्व मिळवले आणि काही गायक नटांनी, नाट्यानुकूल गायनाऐवजी, ' टाळीबाज ' असे स्वरानुकूल गाऊन नाटकाचा बेरंग केला हे खरे असले तरी खाडिलकरांनी संगीत नाटकातून पदांची योजना करताना गद्य-पद्याचा सांधा बेमालूमपणे कसा बसेल आणि गद्यातील

भाव प्रसंगोचित संगीताच्या योजनेने रसोत्कट कसा होईल याबाबतीत फार बारकाईने विचार केलेला आहे हे निराग्रही अभ्यासकालाही कबूल करावे लागेल.

खाडिलकरांच्या पूर्वीच्या नाटकांतून भरपूर पदांची जी योजना केली जाई त्यावर टीका करणाऱ्यांना मात्र खांडेकरांनी योग्य उत्तर दिलेले आहे. जुन्या नाटककारांचे मूल्यमापन ऐतिहासिक दृष्टीने होणे कसे आवश्यक आहे हा मुद्दा विशद करताना खांडेकर या जुन्या नाटकातील संगीताबाबत म्हणतात, 'किर्लोस्कर-देवल-कोल्हटकर यांच्या नाटकात गद्याच्या पाच-दहा ओळी झाल्या नाहीत तोच पद्य दत्त म्हणून पुढे उभे राहते ! एवढ्यावरून संगीतानें आपल्या नाटकांची फार हानी झाली असा निष्कर्ष काढणे योग्य होईल का ? संगीत नाटके रूढ होण्याच्या वेळी कीर्तन हेच ज्या समाजाचे रंजनाचे प्रमुख साधन होते त्याचे समाधान पाश्चात्य पद्धतीच्या आणि तीव्र सामाजिक आशयाच्या गद्य नाटकांनी कसे झाले असते ?'

रंगभूमीच्या प्राचीन उत्कर्षकालाची महती सांगत बसण्यापेक्षाही तिचा वनवासकाल कसा संपेल आणि ती नव्या वैभवकालाकडे कशी पावले टाकील ही महत्त्वाची समस्या रंगभूमीविषयी आत्मीयता बाळगणाऱ्या रसिकांच्या मनात त्या काळात सदैव उभी राहिली होती. खांडेकरांनी निरनिराळ्या निमित्ताने नाट्य-विषयक जे लेखन केले किंवा भाषणें दिली त्यात त्यांनी रंगभूमीच्या उन्नतीसाठी कोणत्या दिशेने कार्य झाले पाहिजें यासंबंधी काही महत्त्वाच्या सूचना केलेल्या आहेत.

नाट्य प्रयोगावरील करमणुकीचा कर रद्द होण्मासाठी सर्वत्र जे विविध प्रयत्न चालू होते त्याला पाठिंबा देताना खांडेकरांनी नाट्यसंमेलनात करमुक्तीचा आग्रहाने पुरस्कार केला. रंगभूमीवर लादलेला हा भयंकर कर का रद्द व्हायला पाहिजे याचे वर्णन करताना खांडेकर म्हणतात, 'सध्याचा डोईजड कर कायम आहे तोपर्यंत व्यावसायिक रंगभूमी ताठ मान करून उभी राहील, गावोगाव रंजनाचा पाऊस पाडील आणि प्रेरणांची पखरण करीत सांस्कृतिक जीवनाचा एक भाग बनेल, क्षितिजावर चमकणाऱ्या नवनव्या नाट्यकल्पनांच्या चांदण्याकडे धाव घेईल हे शक्य नाही.'

बोलपटांनी नाट्यगृहांचा ताबा घेतल्यामुळे रंगभूमी निर्वासित झालेली होती आणि म्हणून केशवराव दात्यांच्यासारख्या तपस्वी नाट्यमहर्षीला 'नटांना उभे राहायला जागा द्या' अशी आर्त हाक मारावी लागली होती. खांडेकरांनाही हीं गोष्ट पटलेली असल्याने त्यांनी त्या मागणींचा पुनरुच्चार केलेला आढळतो. १९५७ मध्ये भरलेल्या नाट्यसंमेलनात ते म्हणाले, 'प्रत्येक जिल्ह्यात एखादे

सोयीस्कर नाटकगृह उभे राहिल्याखेरीज निरनिराळ्या प्रकारच्या नाटक मंडळ्या चालणे, विविध पातळ्यांवर नाट्यकलेची उपासना करणे आणि समाजाच्या विविध थरांचे खरेखुरे सांस्कृतिक रंजन होणे शक्य नाही. खुली नाट्यगृहे अन्य दृष्टींनी उपयुक्त असतील पण व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रगतीला ती पोषक ठरतील असे वाटत नाही.' १९५९ मध्ये मिरज येथे भरलेल्या मिरज येथील साहित्य संमेलनात स्वागताध्यक्ष म्हणून भाषण करतानाही खांडेकरांनी मराठी भाषा आणि साहित्य यांच्या विकासाच्या दृष्टीने ज्या गोष्टी निकडीच्या म्हणन सांगितल्या त्यामध्ये, 'रंगभूमीला पुन्हा पूर्वीचे वैभवशाली स्वरूप प्राप्त व्हावयाचे असेल तर महाराष्ट्रातल्या दहा-वीस प्रमुख शहरी नाट्यगृहें निर्माण होणे जरूर आहे, ती झाली नाहीत तर मराठी रंगभूमीची किंचित सुधारू लागलेली प्रकृती नव्या विकासांनी ढासळू लागेल.' असा आवर्जून निर्देश केला. १९६१ मध्ये नाट्य परिषदेच्या इतिहासाला प्रस्तावना लिहिताना त्यांनी पुन्हा निकडीचा कार्यक्रम म्हणून 'प्रत्येक जिल्ह्याच्या ठिकाणी किंवा सामान्यतः शंभर मैलांच्या अंतरावर असलेल्या मोठ्या शहरी चांगले नाट्यगृह हवे' या मागणींचा मुद्दाम समावेश केला.

मात्र, करमणुकीचा कर रद्द झाला किंवा नाट्यगृहे उपलब्ध झाली की लगेच रंगभूमीची भरभराट होईल अशी खांडेकरांचीही भाबडी कल्पना नव्हती. नाटक हेच रंगभूमीचे प्राणभूत आधारतत्त्व आहे यासंबंधी खांडेकरांच्या मनात कोणत्याही प्रकारची शंका नव्हती. म्हणूनच त्यांनी स्पष्ट इशारा देताना म्हटले, 'मराठी नाट्यकलेला जी खालावलेली स्थिती प्राप्त झालेली आहे ती चित्रपटांच्या नावाने खडे किंवा नाट्यगृहांच्या अभावावर खापर फोडून नाहीशी होणार नाही. बदललेल्या नवीन काळाचे उद्‌गाते होऊ शकणारे प्रतिभाशाली नाटककारच ही कोडी फोडू शकतील.'

१९४३ मध्ये रंगभूमीची शताब्दी बृहन्महाराष्ट्रातल्या बहुतेक प्रमुख शहरांतून मोठ्या थाटामाटात साजरी झाली. त्यानिमित्ताने १९३५ पासून बाजूला फेकले गेलेले जुने नट पुन्हा निरनिराळ्या नाट्यसंस्थांच्या नावाखाली एकत्रित होऊन जुनी चिरंजीव नाटके प्रेक्षकांसमोर सादर करू लागले. संघटित व्यावसायिक संस्था हाताच्या बोटावर मोजता येण्याइतक्याही अस्तित्वात नव्हत्या. सुशिक्षितांच्या हौशी नाट्यसंस्थांची संख्या आणि त्यांची प्रायोगिक नाटके यांचे प्रमाण मात्र हळूहळू वाढू लागले होते. त्यावेळच्या मुंबई शासनाने नाट्यस्पर्धांचे आयोजन सुरू केल्यानंतर ठिकठिकाणच्या हौशी नाट्यसंस्थांच्या कार्यक्रमात नवीन चैतन्य निर्माण झाले आणि पुण्या-मुंबईला वर्षातून दोन-चार प्रयोग करणाऱ्या हौशी नाट्यसंस्थांचा जुना जमाना मागे पडून गावोगाव हौशी नटसंच तयार झाले आणि त्यातील प्रथितयश संस्था तर व्यावसायिकाप्रमाणे आपल्या लोकप्रिय नव्या नाटकांचे प्रयोग वारंवार आणि सर्वत्र करून दाखवू लागल्या. व्यावसायिक नाट्य-

संस्थांचा अभाव आणि हौशी संस्थांचे वैपुल्य असे दृश्य पाहिल्यावर स्वाभाविकच नव्या रंगभूमीचे एकमेव आशास्थान म्हणजे हौशी कलाकारच असे विचार प्रदर्शित होऊ लागले. जुन्यातील आणि नव्यातील जे चांगले असेल त्याचे कौतुक करणारे खांडेकरांच्यासारखे समतोल विचाराचे नाट्यप्रेमी मात्र सावध होते. दोन्ही प्रकारच्या नाट्यनिर्मात्यांचे सामर्थ्य जसे त्यांना माहित होते, तशाच मर्यादांचीही यथार्थ जाणीव होती. खांडेकरांच्या लेखणीतून हा नाट्य-विवेक अनेक प्रसंगी व्यक्त झालेला आहे. व्यावसायिक रंगभूमीच्याबाबत ते स्पष्टपणे म्हणतात, 'व्यावसायिक रंगभूमीच्या मर्मादांची मला पूर्ण जाणीव आहे. असे असूनही तिचे पुनरुज्जीवन झाले नाही तर मराठी रंगभूमीची यापुढील प्रगती एकांगी होईल अशी मला भीती वाटते. पूर्वीच्या कालखंडात व्यावसायिक रंगभूमीने केलेल्या कार्याचे महत्त्व सांगताना खांडेकर लिहितात, 'प्रभावी नाटक हाताला लागले की वर्षानुवर्षे त्यांचे प्रयोग महाराष्ट्रातल्या लहान-मोठ्या गावी होत असत. वारंवार होणाऱ्या त्या प्रयोगांच्या द्वारा सामाजिक मत संस्कारित केले जाई. त्या नाटकातले सौंदर्य सुगंधाप्रमाणे सर्वत्र पसरत असे ... १८८० ते १९२० या काळात मराठी रंगभूमी केवळ जनमनाच्या करमणुकीचे केंद्र नव्हते. ते त्याच्या सांस्कृतिक आणि सामाजिक पुनर्जन्माचे एक महत्त्वाचे अंग होते. प्रयोगशील रंगभूमी स्वभावतःच ते काम करण्यास असमर्थ आहे.'

चांगले नट आणि चांगली नाटके पुढे येण्यास व्यावसायिक रंगभूमीच कारणीभूत होती ही खांडेकरांची खात्री होती. 'व्यावसायिक रंगभूमीमुळे अंगी काही गुण असलेल्या नटाला – मग तो कुठेही जन्माला आलेला असो, अथवा त्याच्यापाशी कुठलेही प्रशस्तीपत्र नसो, पुढे येण्याची संधी मिळण्याचा संभव अधिक होता.'

'जिथे जिथे मराठी भाषा बोलली जात असे तिथे तिथे नाटक मंडळ्या पोचत असत. धंद्याच्या गरजेमुळे का होईना, चांगल्या नाटकांच्या प्रसाराचे काम त्यांच्या हातून अव्याहत झाले.' आणि पुढील काळात हौशी नाट्यसंस्थांच्या तुलनेने धंदेवाईक नाट्यसंस्थाच रंगभूमीच्या प्रगतीमध्ये सिंहाचा वाटा उचलणार आहेत ही आपली भूमिका मांडताना खांडेकर म्हणतात, 'हौशी नाट्यसंस्था नाट्यकलेची आवड टिकवू शकतील, तिच्याविषयी आदर निर्माण होईल असे नवे उद्योग करू शकतील, पण रंगभूमीचें सर्वस्पर्शी अस्तित्व टिकविणे किंवा समाजातल्या सर्व थरांना रंगभूमीचा जिवंत स्पर्श अखंड लाभेल अशी तिची सर्वव्यापी व्यवस्था करणे अशा संस्थांना स्वभावतःच शक्य नाही. उत्कटता हा त्यांच्या कार्याचा आत्मा आहे, विस्तार नव्हे! त्या विस्तारासाठी व्यावसायिक रंगभूमींच जिवंत राहिली पाहिजे.'

नाट्यशताब्दी उत्सवानंतर जुन्या गाजलेल्या नटांचे जे संयुक्त प्रयोग महाराष्ट्रभर मोठ्या धुमधडाक्याने सुरू झाले त्यात, वृद्धावस्थेत पदार्पण केलेली मागील पिढीतील नट मंडळी तर उतरलीच, पण त्या नाटकांना लोटणारी गर्दी पाहिल्यावर बोलपटसृष्टीतील मागे पडलेली मंडळीही प्रेक्षकांसमोर उभी राहून आपली लोकप्रियता टिकविण्याचा प्रयत्न करू लागली. त्यातील दुर्गाबाई खोटे यांच्या सारखे काही कलावंत खरोखरच रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी तळमळणारे असले तरी इतरांना चित्रभूमीवर मिळालेली कीर्ती रंगभूमीवर उभे राहून टिकवायची होती आणि मिळेल तेवढा पैसा मिळवायचा होता. खांडेकरांनी चित्रपटातील या पेन्शनर कलावंतांच्या उसन्या नाट्यप्रेमाची मोठी परखड चिकित्सा केली आहे. ते म्हणतात, 'ज्यांची चित्रपटातली सद्दी संपली आहे अशा नटीच अधूनमधून रंगभूमीवर आपल्या दृष्टीस पडतात. रूपेरी पडद्याच्या पार्श्वभूमीमुळे प्रेक्षकांना त्यांच्याविषयी कुतूहल वाटत असते, परंतु चित्रपटात खोऱ्याने पैसा ओढलेला असूनही असल्या वयस्क नट-नटीत नाट्यकलेला वाहून घेण्याची इच्छा कुणाच्याही मनात निर्माण झालेली दिसत नाही...भिकार चित्रपटातली भरपूर पैसे देणारी भूमिका आणि उत्कृष्ट नाटकातले थोडे पैसे घेऊन करायचे काम यांच्यामध्ये विरोध उत्पन्न झाला तर हें सारे नाट्यप्रेमी कलावंत क्षणाचाही विचार न करता रंगभूमीला रामराव ठोकून चित्रपटाला कबटाळायला धावतील.' परंतु खांडेकरांचे हे मत पुढे पालटलेले दिसते. त्यांचे चित्रपट सृष्टीतील अनेक वर्षांचे सहकारी श्री. बाबूराव पेंढारकर यांनी नाट्यसृष्टीत प्रवेश केल्यामुळेही कदाचित चित्रपटकलावंत रंगभूमीच्या दृष्टीने काही उपयुक्त कार्य करतील अशी आशा खांडेकरांना वाटली असावी. साताऱ्याच्या संमेलनात ते म्हणाले, 'बाबूराव पेण्ढारकर, दुर्गा खोटे या नामवंत नटनटींनी रंगभूमीवर पदार्पण करावे आणि झुंजारराव व आनंदीबाई या भूमिकांत नवा रंग भरावा ही सुद्धा रंगभूमीच्या दृष्टीने मोठी व चांगली गोष्ट या कालखंडात घडली... इंग्लंड अमेरिकेतही चित्रपटसृष्टीत गाजलेली मंडळी रंगभूमीच्या गोडीने मोठ्या हौसेने नाटकात कामे करताना आढळतात. आपल्या हौशी व प्रयोगप्रवण रंगभूमीला चित्रपटातल्या गुणी नट-नटींचा असा उपयोग करून घेणे अशक्य नाही.'

१९५० पासून जे नवीन नाटककार उदयाला आले त्यांच्या नाटकातील गुणवत्ता किंवा हौशी नाट्यसंस्थांची प्रयोगशीलता या बाबतीत खांडेकरांना आपुलकी आहे, त्यांच्या कार्याचे ते कौतुकही करतात पण त्यांच्या मनात नव्या उज्ज्वल रंगभूमीचे जे स्वप्न आहे त्यादृष्टीने ते नव्या नट-नाटककारांच्या बाबतीत आणि म्हणूनच त्यांच्या वेळच्या रंगभूमीच्या एकंदर स्वरुपाविषयी असमाधानी होते. त्यांच्या मनातील हे असमाधान त्यांनी कधी सौम्य शब्दात तर कधी तीव्र शब्दात व्यक्त केलेले आहे.

नव्या नाटकांतून तांत्रिक करामतीचे जे अवडंबर दिसते त्याबद्दल खांडेकरांनी आपली नापसंती स्पष्टपणे व्यक्त केलेली आहे. रंगभूमीने चित्रपटातल्या मयसभेचे अनुकरण करण्याची केविलवाणी धडपड करण्यापेक्षा स्वतःचें वेगळेपण आत्म-विश्वासाने प्रस्थापित केले पाहिजे अशी खांडेकरांची धारणा आहे. ते लिहितात, 'नव्या तांत्रिक साधनांमुळे सुलभ झालेल्या पार्श्वसंगीत, प्रकाशपरिवर्तन, प्रतीकदर्शन वगैरे गोष्टींचा वापर नाटकात किती करायचा या बाबतीतही संयम पाळला पाहिजे... ज्याला आपण रंगभूमीचे नवे तंत्र म्हणत आहोत ते बरेचसे चित्रपटांतून आयात झालेले आहे. पण गतियुक्त छायाचित्र हे चित्रपटाचे माध्यम आहे, उलट त्या मानाने स्थिर पण सजीव अशी व्यक्ती हे नाटकाचे माध्यम आहे. म्हणून केवळ नावीन्याच्या नादाला लागून विविध आभास निर्माण करणाऱ्या तंत्राच्या आहारीं रंगभूमीने जाऊ नये. जे चित्रपट दाखवू शकत नाही ते तिने दाखविले पाहिजे. अभिनय आणि संवाद हिच तिची खरी मुख्य शस्त्रे आहेत.

जुन्या रंगभूमीवर वास्तवता आणि ध्येयवाद यांचा जसा कलापूर्ण संगम झालेला दिसला तसा तो नव्या रंगभूमीवर दिसत नाही. आजची रंगभूमी आजच्या लोकमानसाचे आणि लोकजीवनाचे प्रत्ययकारी दर्शन घडवू शकत नाही हे खांडेकरांच्या मनातील शल्य होते. जी जीवनमूल्ये आज निरर्थक ठरली आहेत, त्यांचे भाबड्या प्रेक्षकांसाठी पुन्हा: पुन्हा दर्शन घडविणे हे खांडेकरांनाही नापसंत होते, त्यासंबंधी ते म्हणतात, 'कालबाह्य आदर्शांचा, प्रचलित भाबड्या भावनांचा आणि परिस्थितीने अर्थशून्य ठरविलेल्या श्रद्धांचा आपल्या रंगभूमीवर अजूनही पगडा आहे...अनेक ज्वलंत समस्यांना, दाहक स्वप्नभंगांना आणि जखमी जीवनमूल्यांना स्पर्श न करता आमचे नाटककार तथाकथित त्यागाच्या आणि प्रेमाच्या रिंगणात भ्रमत राहिले आहेत.' तथापि पूर्वीच्या सामाजिक नाटकातील कृत्रिमतेच्या चाकोरीतून आजची रंगभूमी बाहेर पडली आहे याचे समाधानही खांडेकरांना आहे. ते म्हणतात, 'पूर्वीच्या सामाजिक नाटकातील वास्तवता त्या नाटकांची अंगभूत-कथा आणि विषय यांच्यातून स्फुरलेली, समरस होऊन बाहेर पडलेली-अशी गोष्ट नसे. ते एक प्रकारचे अलंकरण असे. संगीत, विनोद, नाट्य यांना, त्या तिघांचे सूत जमेल याची पर्वा न करता एकत्र आणल्यामुळे अभिजात नाट्याच्या एकसंध परिणामाची फार हानी होत असे. साच्यामुळे निर्माण झालेल्या कृत्रिमतेच्या काचातून नवी रंगभूमी मुक्त झाली आहे.'

पूर्वीच्या रंगभूमीवर प्रेक्षक, नाटककार आणि त्यांचा काळ या तीन घटकांत जे सामरस्य उत्कट स्वरुपात अनुभवायला मिळत असे तसे मात्र नवीन रंगभूमीवर दिसत नाही, ही या रंगभूमीची फार मोठी मर्यादा खांडेकरांना तीव्रतेने जाणवत होती. जन्मभर जीवनवादाचा हिरीरीने पुरस्कार करणाऱ्या खांडेकरांनी रंगभूमी-

च्या जीवनाभिमुख स्वरुपाचा आग्रह धरावा हे त्यांच्या मनोभूमिकेच्या दृष्टीने सुसंगतच होते. आपल्या मनातील ही खंत उघड करताना ते लिहितात, 'पूर्वीच्या कालखंडात नाटककाराची प्रतिभा, काळाची पावलं आणि प्रेक्षकांची अभिरुची यांच्यामध्ये चांगल्या प्रकारचा सुसंवाद असल्याचे दिसून येते ... प्रेक्षकांच्या रसिकतेच्या, सहानुभूतीच्या आणि आकलनाच्या कक्षा जुनी रंगभूमी यथाशक्ती वाढवीत गेली. हे करीत असताना कलेकडे साफ दुर्लक्ष केले असेही नाही. गेल्या १०।१५ वर्षांतल्या रंगभूमीने ही परंपरा कितीशी सांभाळली आहे ? बाह्यतः ज्यांना सामाजिक म्हणता येईल अशी पुष्कळ नाटके आजकाल रंगभूमीवर येतात. पण आजच्या सामाजिक मनाच्या व्यथा, आजकालच्या माणसाचीं खरीखुरी सुखदुःखं किंवा त्याच्या आशा-आकांक्षा व्यक्त करणारी कितीशी नाटके त्यात सापडतील ? जीवनातल्या प्रखर अनुभूतींची प्रतिबिंब ज्यात पडली आहेत अशी अगदी अलीकडची कितीशी नाटके आहेत ?'

नवीन काळामध्ये कोणत्या प्रकारच्या नटांची व नाटककारांची आवश्यकता आहे त्याबद्दलचे आपले मनोगत खांडेकरांनी पुढील शब्दांत व्यक्त केले आहे –, 'जीवनातली रम्यता, रुद्रता, भव्यता, भयानकता, मंगलता इ. गोष्टी पचवून ते कसे आहे आणि ते कसे असावे हे सांगणारे नाटककारच मराठी रंगभूमीचे पुनरुज्जीवन घडवून आणू शकतील ..... रंगभूमीच्या विकासाला अनुकूल काळ प्राप्त होईपर्यंत केवळ नाट्यप्रेमाने (नाटक) या माध्यमाचा स्वीकार करणारे प्रतिभावान लेखक आपल्यात असतील तरच या पूर्वसुरींचा रंगभूमीला उपयोग होईल ... बदलत्या काळाची, संघर्षाचीं आणि जीवनमूल्यांची जाणीव या नव्या नाटककारांना अवश्य हवी. त्यांनी आपल्या प्रतिभेने निर्माण केलेल्या भूमिका कौशल्याने सजीव करून दाखविणाऱ्या आणि नव्या ध्येयवादाने प्रेरित झालेल्या नट-नटींचीही आपल्या रंगभूमीवर आज जरुरी आहे.'

★ ★

पुण्यातील रंगभूमी : प्रारंभ ते इ. स. १९५०

मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीमध्ये पुणे शहराने मोठा वाटा उचललेला असला तरी किर्लोस्कर-पूर्व काळात रंगभूमीच्या संदर्भात जे विविध उपक्रम झाले त्या बाबतीत मात्र पुणे शहराने विशेष कामगिरी केल्याचे तत्कालीन इतिहासावरून दिसत नाही. १८४३ मध्ये विष्णुदास भाव्यांनी सांगलीला 'सीतास्वयंवर' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला, तेव्हापासून मराठी रंगभूमीची वाटचाल सुरू झाली. या विष्णुदासी परंपरेची नाटके हळूहळू पुण्या-मुंबईलाही प्रयोगित होऊ लागली आणि रंगभूमीचे क्षेत्र महाराष्ट्रभर पसरू लागले. १८६१ मध्ये वि. ज. कीर्तने यांनी लिहिलेल्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या पहिल्या 'बुकिश नाटका'चा प्रयोग इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने यशस्वी रीतीने सादर करून दाखविला तेव्हापासून रंगभूमीच्या इतिहासाचा दुसरा टप्पा सुरू झाला. त्यापूर्वी, म्हणजे १८५८ मध्ये अमरचंदवाडीकर मंडळीने 'फार्स' या नाट्य प्रकाराचा पहिला आविष्कार मुंबईला सादर करून विष्णुदासप्रणीत पौराणिक आणि संगीतप्रधान अशा नाटकाला सामाजिक आशय असलेल्या गद्य नाटकाची जोड देऊन एक नवीन उपक्रम सुरू केलाच होता. या प्रकारच्या नाटकांचा पसारा वाढत असतानाच १८७८-७९ च्या सुमारास सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांच्या 'नल-दमयंती' या संगीत नाटकाचा मुंबईला प्रयोग झाला. नाटकातील भूमिकांनीच आपापली पदे म्हणण्याची नावीन्यपूर्ण प्रथा या नाटकापासून सुरू झाली. १८४३ पासून १८७९ पर्यंतच्या वेगवेगळ्या नाट्यपरंपरातील वैशिष्ट्ये आत्मसात करून आणि त्यांना एका कलापूर्ण नाट्यरूपात एकत्रित करुन कै. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी 'संगीत शाकुंतल' नाटकाचा चार अंकी प्रयोग ३१ आक्टोबर १८८० रोजी पुण्याच्या रसिकांसमोर सादर केला. त्या प्रयोगापासून आधुनिक संगीत नाटकाचे युग सुरु झाले आणि रंगभूमीच्या प्रवासात पुणे शहरालाही महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले.

'शाकुंतला' सारखी अजरामर नाट्यकृती, अण्णासाहेबांनी दिलेली विविधरंगी संगीताची जोड, मोरोबा वाघुलीकर, बाळकोबा नाटेकर यांच्यासारखे ढंगदार गायक आणि किर्लोस्कर मंडळीच्याभोवती जमलेला उच्चपदस्थ रसिक व

विद्वज्जनांचा मेळावा या गुणवत्तेमुळे महाराष्ट्रात संगीत रंगभूमीचा भक्कम पाया रचिला गेला, आणि त्या परंपरेचे अनुकरण करणाऱ्या अनेक नाट्यसंस्था पुण्यात आणि पुण्याबाहेर निर्माण झाल्या. तत्कालीन समीक्षकाच्या शब्दांत सांगायचे तर 'सर्वत्र नाटकेच नाटके होऊन गेली.' किर्लोस्कर मंडळीचा आदर्श समोर ठेवून पुढील कालखंडात ज्या संगीत नाट्यसंस्था पुण्यात निर्माण झाल्या त्यामध्ये सर्वाधिक लोकप्रियता संपादन करणारी, बालगंधर्वांच्या कलाविलासाचे नंदनवन असणारी गंधर्व नाटक मंडळी (स्थापना ५-७-१९१३), गोविंदराव टेंबे यांची शिवराज संगीत मंडळी (१९१५), सवाई गंधर्वाची नूतन संगीत मंडळी (१९१३), सौ. हिराबाई वडोदेकरांचे नूतन संगीत विद्यालय (१९२८), आचार्य अत्र्यांची नाटके करणारी बालमोहन नाटक मंडळी (१९३३), कै. गंगाधरपंत लोंढे यांची राजाराम संगीत मंडळी (१९३९), कै. चिंतामणराव कोल्हटकरांचे ललितकला कुंज (१९४३), आणि छोटा गंधर्व यांची कलाविकास नाट्यशाखा (१९४३) या प्रमुख संस्थांचा निर्देश करता येईल. संगीताचे अत्यंत आल्हादक असे नाट्यरूप या नाट्यसंस्थांनी मराठी संगीतप्रेमी रसिकांच्या घरोघर प्रस्थापित केले यात संदेह नाही.

'शाकुंतल' नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला त्याच सुमारास 'आर्योद्धारक नाटक मंडळी' या ध्येयवादी गद्य नाट्यसंस्थेची निर्मिती झाली होती. ती फार दिवस चालू राहिली नाही, परंतु केवळ मनोरंजन हे नाट्यकलेचे ब्रीद नाही, त्याबरोबर सामाजिक हिताच्या दृष्टीनेही काही कार्य करणे शक्य आहे हा विचार मात्र या संस्थेमुळे दृढमूल झाला. याच दृष्टीची 'नोच्चार्थो विफलोऽपि दूषणपदं दूष्यस्तु कामो लघु' हे ध्येयवाक्य बाळगणारी महाराष्ट्र नाटक मंडळी १९०४ मध्ये पुण्याला स्थापन झाली. कृ. प्र. खाडिलकरांची ओजस्वी नाटके याच संस्थेच्या रंगभूमीवर गाजली. या गद्य परंपरेत निघालेल्या भारत नाटक मंडळी (१९१२) गणेश नाटक मंडळी (१९१८), समर्थ नाटक मंडळी (१९२९) या नाटक मंडळ्या पुण्यामध्येच स्थापन झाल्या. मराठी रंगभूमीवर अनेक नवीन उपक्रम सुरू करणारी, खऱ्या नावीन्याचा पुरस्कार करणारी 'रेडियो स्टार्स' ही संस्थाही पुणे येथेच सुरु झाली (१९३२).

या नाटक मंडळ्यांनी जी नवनवीन नाटकें मोठ्या थाटामाटाने आणि अभिमानाने सादर केली त्यांपैकी कित्येक नाटके मराठी नाट्यवाङ्मयाला भूषणभूत ठरलेली आहेत. या संस्थांच्या रंगभूमीवर गाजलेल्या सर्वच नाटकांचे पहिले प्रयोग पुण्याला झालेले नाहीत परंतु मराठी नाटक मंडळ्यांच्या फिरत्या जीवनक्रामध्ये पुणे आणि मुंबई हे दोन अतिशय महत्त्वाचे असे मुक्काम असत. वर्षातील काही महिने, प्रत्येक संस्था या दोन रसिक-नगरींतच घालवीत असत. नाट्यगुणांनी समृद्ध असलेली आणि प्रायोगिक दृष्टीनेही वर्षानुवर्षे प्रेक्षकांची गर्दी

खेचणारी अनेक यशस्वी नाटके प्रथमत: पुण्याच्या रंगभूमीवर सादर झालेली आहेत. किर्लोस्करकृत शाकुंतल (१८८०) आणि सौभद्र (१८८३), कै. आगरकर कृत हॅम्लेट (१८९१), शिरवळकर-मोडककृत राणा भीमदेव (१८९२) कै. खाडिलकरकृत कीचकवध (१९०७), कै. माधवराव जोशीकृत विनोद (१९१३), कै. खरेशास्त्रीकृत शिवसंभव (१९१९), कै. आचार्य अत्रेंकृत साष्टांग नमस्कार (१९३३) ही नाटके केवळ लोकप्रिय ठरली असे नसून यांनी एकेक नाटकपरंपरा निर्माण केलेली आहे. किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकांनी 'गोड संगीत' चे निर्माण केलेले युग आजही तितकेच रसिकमनाला रिझवीत आहे. 'राणा भीमदेवी' हा शब्दप्रयोग मराठीत कायम करणारे 'राणा भीमदेव' नाटक शाहूनगरवासी मंडळीने रंगभूमीवर आणले. शेक्सपिअरचे मराठी अवतार रंगभूमीवर स्थिर करण्याची कामगिरी हॅम्लेट नाटकाने केलेली आहे. नाटकाचा लोकमत प्रक्षुब्ध करण्यासाठी एखाद्या अमोघ शस्त्रासारखा वापर करता येतो हे कीचकवध नाटकाने दाखवून दिले. विनोद आणि साष्टांग नमस्कार या विनोद-प्रचुर नाटकांमुळें शंभर टक्के हास्यरसप्रधान अशा नाटकांची प्रथा सुरू झाली,

किर्लोस्करांच्या नाटकांतील संगीत योजनेतील वैचित्र्य आणि संवादातील हृदयंगमता, शिरवळकरांच्या नाटकातील जोरकस भाषा आणि ठसठशीत स्वभाव-लेखन, खाडिलकरांची घणाघाती शैली आणि कणखर वृत्तीच्या व्यक्तिरेखा, जोशी-अत्रे यांच्या लेखनातील विडंबनाची तिरंदाजी हे असे भिन्न-भिन्न गुणविशेष या नाटकांतून प्रकट झालेले आहेत. किर्लोस्कर-देवल-कोल्हटकर आणि खाडिलकर या सर्वांनी संगीत नाटके लिहिली आणि ती कमी-अधिक प्रमाणात लोकप्रियही झाली; पण प्रत्येकाने संगीत योजनेत स्वत:चे असे खास वैशिष्ट्य दाखवून दिले.

ही संगीत व गद्य नाटके मराठी रसिकांना प्रिय झाली, त्यासाठी नाटक-कारांची प्रतिभा जशी कारणीभूत ठरली तितक्याच प्रमाणात गायनाभिनयनिपुण अशा कलावंतांचाही बहुमोलाचा वाटा आहे हे विसरता येणार नाही. आज स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करायच्या हा स्वाभाविक व नित्याचा भाग झालेला असला तरी १९३० पर्यन्तच्या काळातील नाटकात स्त्री-भूमिका करणाऱ्या अभिनयकुशल नटांनी अविस्मरणीय कलागुण प्रकट केले होते ही इतिहासप्रसिद्ध गोष्ट आहे. आजच्या दृष्टिकोनातून ती नाकारणे किंवा तिचीं अवहेलना करणे हे अरसिकतेचे लक्षण समजले पाहिजे. भाऊराव कोल्हटकर, बालगंधर्व, बाळाभाऊ जोग, पोतनीस, मा. दीनानाथ, बापूराव पेंढारकर, सरनाईक, रघुवीर सावकार, बापूराव माने आणि मा. नरेश या कलाकारांनी स्त्री-भूमिकांचे हृद्गत कलापूर्ण स्वरुपात दिग्दर्शित करण्याचा कसोशीने प्रयत्न केला. सुजाण रसिकांनी पिढ्यानु-पिढ्या कौतुक करावे अशी नाट्यसेवा या नटरत्नांनी केलेली आहे.

प्रामुख्याने पुरुषभूमिका करणारे कलावंत या नात्याने भाऊराव कोल्हटकर, जोगळेकर; जोशी, भागवत आणि बोडस हे त्रिवर्ग गणपतराव, टिपणीस बंधू, केशबराव दाते, केशवराव भोसले, नानासाहेब फाटक, चिंतामणराव कोल्हटकर, लोंढे, छोटा गंधर्व, यांची नावे रंगभूमीच्या इतिहासात चिरस्थायी झालेली आहेत. केवळ विनोदी भूमिकांनी रंगभूमी गाजविणाऱ्या नटात भांडारकर, दिनकर कामण्णा, नागेश जोशी, धुमाळ यांचा आवर्जून निर्देश केला पाहिजे. या सर्वांच्या नाट्यगुणांचा उल्लेख करण्याचा प्रयत्न टाळला तरी गणपतराव जोशी, बालगंधर्व आणि केशवराव दाते या त्रिमूर्ती शिवाय वगळता येणार नाही. गणपतराव आणि केशवराव हे दोघे गद्य नट [illegible] त्यांची नाट्यक्षेत्रातील तपश्चर्या आणि लोकमान्यता संगीत नटांइतकीच लोकोत्तर होती. या दोघांनीही अभिनयकलेची उत्तुंग शिखरे रसिकांच्या समोर उभी केली आहेत. शेक्सपिअरचे अमर नायक गणपतरावांनी सजीव केले तर दात्यांनी महाराष्ट्र मंडळीच्या नाटकातील नायकांच्या भूमिका चिरंजीव केल्या. अ-मराठी भाषिक रसिकांनी मतमस्तक व्हावे अशी गणपतरावांच्या आवाजाची आणि अभिनयाची महती होती तर गद्य नटाला अवश्य असणारी पल्लेदार आवाजी नसूनही दात्यांनी विविध प्रकृतीच्या भूमिका अभिनयाच्या बळावर यशस्वी केल्या. बालगंधर्वांच्या लोकप्रियतेमध्ये त्यांचे सौंदर्य, गायन आणि अभिनय यांचा त्रिकोणी संगम उपकारक ठरला होता. त्यामुळेच त्यांनी रंगभूमीवर पदार्पण केल्याबरोबर ते लोकप्रिय झाले आणि सतत पन्नास वर्षे त्यांचे रसिकमनातील अढळस्थान कायम राहिले. सरोजिनी (मूकनायक), भामिनी (मानापमान), रुक्मिणी (स्वयंवर), सिंधू (एकच प्याला), कान्होपात्रा (संत कान्होपात्रा) या त्यांच्या भूमिकांतील कलाविलासाने १९०५ पासून १९४५ पर्यंतच्या रसिकांना गंधर्वलोकाचाच साक्षात्कार घडविला.

नाट्यगुणहीन संगीत नाटकांचे अपयश आणि संगीत नाटकात भूमिका करूनही नामवंत झालेले बोडस, फाटक, कोल्हटकर यांच्यासारखे गद्य नट या दोन्ही गोष्टींचा एकत्रित विचार केला म्हणजे या काळातील रंगभूमीवर नाट्यसंपन्न नाटकांचाच प्रभाव होता हा निष्कर्ष मान्य करावा लागतो. काही संगीत गायकांची अभिनयाची बाजू बेताची असली किंवा क्वचित एखाद-दुसऱ्या मध्यम प्रतीच्या संगीत नाटकाला अभूतपूर्व लोकप्रियता मिळालेली दिसली तरी या कालखंडातील नाटकांचा चाहता रसिकवर्ग सुरेल संगीताएवढाच प्रभावी अभिनयगुणांचाही भोक्ता होता आणि म्हणूनच शाहूनगरवासी, महाराष्ट्र चित्ताकर्षक, भारत, समर्थ अशा अनेक गद्य मंडळ्यांचे नाट्य संसार व्यवस्थित चालू राहिले. त्यांच्या तुलनेने संगीत नाटकांना मिळणारा लोकाश्रय वाढता होता हे खरे पण ते स्वाभाविकच होते. नादब्रह्माची मोहिनी सुजाण-अजाण, सुशिक्षित-अशिक्षित, अशा सर्वांवरच पडत असते, तिचाच तो परिणाम होता. मात्र संगीत

नाटकालाही उत्कट नाट्यगुणांची साथ मिळाली पाहिजे हा या काळातील रसिकांचा आग्रह होता. त्यामुळेंच बालगंधर्व किंवा केशवराव भोसले किंवा दीनानाथ यांनी हौसेने आणि परिश्रमाने रंगभूमीवर आणलेली अनेक गुणहीन नाटके अयशस्वी ठरली.

आपल्या नाट्यप्रतिभेच्या जोरावर मराठी नाट्यसृष्टीला शृंगारणारें अव्वल दर्जाचे कितीतरी नाटककार पुणे शहराने दिलेले आहेत. किर्लोस्कर-देवलांचे पुर्वायुष्य पुण्याबाहेर गेलेले असले तरी त्यांची नाट्यसेवा बव्हंशी पुणे शहरांत त्यांचे वास्तव्य असतानाच झालेली आहे. त्यांच्याही मागच्या पिढीत संस्कृत नाटकांना मराठी पेहराव चढविणारे परशुरामपंततात्या गोडबोले आणि कृष्णशास्त्री राजवाडे पुण्यातच वाङ्मयसेवा करीत होते. हरिभाऊ आपटे आणि न. चिं. केळकर हे थोर सा हित्यिक प्रथम श्रेणीचे नाटककार नसले तरी संत सखू, तोतयाचे बंड, कृष्णार्जुनयुद्ध ही सुरस नाटकें यांनीच दिलेली आहेत. मराठी रंगभूमीवर स्वतःचे एकेक स्वतंत्र युग निर्माण करणारे राम गणेश गडकरी आणि आचार्य अत्रे यांचे (१९४०) पर्यंतचे नाट्यलेखन पुण्यातच झाले. खाडिलकर मूळचे सांगलीचे असले तरी त्यांची नाट्यक्षेत्रातील कर्तबगारी पुण्यात टिळकांचे सहकारी म्हणून असतानाच झालेली आहे. गणपतराव जोशांच्या गुणांना पैलू पाडणारे प्रा. वासुदेवराव केळकर फर्ग्युसन कॉलेजात, तर ' राणा भीमदेव ' सारखे दणदणीत नाटक लिहून देणारे शिरवळकर-मोडक भावेस्कूलमध्ये अध्यापनाचे काम करीत. ' म्युनिसिपालिटी ' कर्त्या माधवराव जोशांनी आपली विनोदी नाटकें पुण्यातच लिहिली. अनेकविध उपक्रम काढून मराठी रंगभूमीची सातत्याने आणि निष्ठेने सेवा करणारे अ. वा. बरवे यांची सारी धडपड पुण्यातच चालू होती. नंतरच्या काळातील वि. ना. कोठीवाले, वि. वि. बोकील, ग. दि. माडगूळकर, ग. ल. ठोकळ, वसंत शांताराम देसाई, य. गो. जोशी ही नाटककार मंडळी पुण्यानेच दिलेली आहेत.

प्रथम नट म्हणून नावलौकिक मिळविल्यानंतर नाटककाराच्या भूमिकेत पदार्पण करणारे अनेक महाभाग मराठी रंगभूमीवर होऊन गेले. देवलांची आर्योद्धारक मंडळीच्या ' ऑथेल्लो ' नाटकातील नायकाची भूमिका नावाजली गेली असली तरी नाट्यलेखनाला प्रारंभ केल्यानंतर त्यांच्यातील अभिनेता अंतर्धान पावला. अण्णा किर्लोस्कर मात्र अखेरपर्यंत नट-नाटककार या दोन्ही भूमिका सारख्याच कुशलतेने पार पाडीत होते. प्रारंभीच्या युगातील हे दोन महनीय आदर्श पुढे असल्याने पुढील पिढीतही अनेक नटांनी नाट्यलेखन केले आणि काहींनीं त्यात अव्वल दर्जाचे यशही संपादन केले. एकट्या महाराष्ट्र नाटक मंडळींचेच उदाहरण घेतले तर त्र्यं. सी. कारखानीस, य. ना. टिपणीस, वि. ह. औंधकर आणि ग. कृ. बोडस असे चार नाटककार रंगभूमीच्या परिसरात

वावरताना दिसतील, यांच्याशिवाय गंधर्व मंडळीतील गोविंदराव टेंबे, बालमोहन-मधील नागेश जोशी यांचाही उल्लेख अवश्य आहे. टिपणीसांच्या शहा-शिवाजी (१९२१) शिक्काकटार (१९२७), चंद्रग्रहण (१९१७) इ. अनेक नाटकांनी रंगभूमीवर चांगली लोकप्रियता संपादन केली होती. औंधकरांचे बबंदशाही नाटक (१९२४) ही एक उत्कृष्ट नाट्यकृती म्हणून मान्य झाली आहे. टेंब्यांच्या नाटकातील प्रासादिक आणि लालित्यपूर्ण पदरचना देवलांच्या पदांची आठवण करून देण्याइतकी श्रवणीय आहे.

नाट्यलेखनानंतर आपल्या नाटकाचे दिग्दर्शन समर्थपणें करणारे काही नाटककार होते. देवल, कारखानीस, टिपणीस, टेंबे इ. मंडळी तर नटाच्या भूमिकेंशी दृढ परिचित होतीच, पण खाडिलकर, माधवराव जोशी हे नाटककारही कसलेले दिग्दर्शक होते. त्याकाळी त्यांना 'तालीम मास्तर' असे म्हणत असले तरी त्यांचे कार्य आजच्या दिग्दर्शकाचेच होते. वेळच्या वेळी तालीम घेण्याच्या बाबतीत नाटक मंडळीच्या मातबर मालकांनाहीं खाडिलकर धारेवर धरीत असत, देवलांची निसर्गसिद्ध अभिनयपद्धती आणि खाडिलकरांची विलक्षण नाट्यपूर्ण परंतु कृत्रिम अभिनयपद्धती ही त्यावेळच्या अभिनयकलेची दोन 'घराणी' होती असे म्हटले तरी चालेल.

रंगभूमीचा पसारा जसजसा वाढत गेला त्याप्रमाणे नाट्यगृहांची आवश्यकता निर्माण झाली. विष्णुदास भाव्यांच्या परंपरेतील नाटके सामान्यतः मोठमोठ्या प्रशस्त वाड्यांपध्ये तात्पुरता मांडव घालून केली जात. इ. स. १८६० च्या सुमारास पुण्यातील अप्पाबळवंत चौकाजवळ पहिले पक्के 'पूर्णानंद' या नावाने नाट्यगृह उभारले गेले. नंतर १८६४ मध्ये बुधवार पेठेत 'आनंदोद्भव' हे दुसरे नाट्यगृह तयार झाले. किर्लोस्करांच्या शाकुंतल नाटकाने संगीत रंगभूमीवर जे नवीन पर्व सुरू झाले त्याचा शुभारंभ याच नाट्यगृहात झाला. श्री. परांजपे यांचे गणेश पेठेतील आर्यभूषण आणि श्री. जबडे यांचे विजयानंद (१८९०) अशी आणखी दोन नाट्यगृहे यानंतर अस्तित्वात आली. तथापि ही सर्व नाट्यगृहे त्या वेळच्या मध्यवस्तीपासून दूर आणि गैरसोयीची असल्याने पुण्यासारख्या नाट्यकलेच्या केन्द्रस्थानी 'एक प्रशस्त, शोभिवंत आणि हवेशीर नाट्यगृह मध्यवस्तीत उभारावे' अशी कल्पना किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे त्या वेळचे एक मालक व सूत्रधार कै. शंकर बापूजी मुजुमदार यांच्या मनात आली आणि त्यांनी आपल्या जिद्दी स्वभावानुसार ती प्रत्यक्षातही उतरवून दाखविली. तिचे मूर्त रूप म्हणजेच २१ ऑगस्ट १९०९ रोजी उद्घाटन झालेले किर्लोस्कर संगीत नाटकगृह होय. नाट्यसंस्थेने बांधलेले हे महाराष्ट्रातील पहिलेच नाट्यगृह. पुढच्याच वर्षी श्री. परांजपे यांनी कोतवाल चावडीजवळ नूतन आर्यभूषण नाट्यगृह बांधले; त्यांचे उद्घाटन पुण्यातील 'दी स्टुडंट्स

सोशल क्लब ' या हौशी नटांच्या आद्य संस्थेने दि. १० ऑगस्ट १९१० रोजी केले. या विविध नाट्यगृहांतून रंगभूमीचा गजबजलेला प्रपंच थाटला जात असे. बोलपटांच्या आक्रमणानंतर या सर्व नाट्यगृहांचे रूपांतर चित्रपटगृहात होऊन रंगभूमी निर्वासित होऊन बसली. आणि केशवराव दात्यांच्यासारख्या तपस्वी कलाकाराला ' आम्हा नटांना अभे राहायला जागा द्या ' अशी विनवणी कराबी लागली. त्या काळात पुण्यात होणारे नाट्यप्रयोग एक विजयानंद वगळले तर चित्रपटगृहांच्या मालकांच्या मर्जीनुरूप आणि बोलपटांच्या वेळेच्या सोयीने केव्हातरी होत. केव्हा-केव्हा ' राजाराम मंडपा ' सारखी तात्पुरती कच्ची नाट्यगृहे उभारली जात. अनेक वर्षांनंतर पुण्याला भानुविलास हे पक्क्या स्वरुपाचे बंदिस्त नाट्यगृह तयार झाले आणि पुणेकर नाट्यरसिकांची नाट्यगृहांची उणीव काही अंशाने दूर झाली.

बुकिश नाटकांचे प्रयोग सुरू झाल्यानंतर आणि त्याहीपेक्षा कलासंपन्न संगीत नाटके रंगभूमीवर आल्यानंतर महाराष्ट्रामध्ये व्यावसायिक नाट्यसंस्थांचें एक जाळेच तयार झाले. व्यवसायाचा विस्तार झाल्याने आणि विपुल लोकाश्रय मिळू लागल्यानंतर या व्यवसायाची अधिक पद्धतशीर आखणी व्हावी, त्याच्यातील अडी-अडचणीचें निवारण व्हावे, व्यवसायांतर्गत दोष कमी व्हावेत आणि एकंदरीने नाट्यव्यवसायाची सर्वांगीण भरभराट व्हावी या उद्देशाने, ' एखाद्या नियंत्रक संस्थेची आवश्यकता आहे ' अशा आशयाचे विचार अनेक जाणत्या मंडळींच्या मनात डोकावू लागले. कै. अनंत वामन बरवे हे अनेक नात्यांनी नाट्यक्षेत्रात वावरत होते. त्यांच्या मनातही हा विचार आलेला होता आणि ' महाराष्ट्रातील नाटक मंडळ्यांच्या मालकांनी अगर व्यवस्थापकांनी दरसाल एकत्र जमून नाटकधंद्यातील अडचणी आणि नाट्यकलेची सुधारणा यांबाबत चर्चा करावी ' असे त्यांनी वृत्त-पत्रात प्रकटपणे आवाहनही केले होते. १९०० पासून बरवे यांनी या दृष्टीने खटपट चालू केली; तिला १९०५ मध्ये मूर्त स्वरूप प्राप्त झाले आणि राजापूरकर नाटक मंडळीचे मालक कै बाजीराव राणे यांच्या साहाय्याने २८ ऑगस्ट १९०५ रोजी मुंबईला वऱ्हाडचे रसिकाग्रणी कै. दादासाहेब खापर्डे यांच्या अध्यक्षतेखाली पहिले नाट्य संमेलन सुरू झाले. पुढेही जी संमेलने भरत राहिली त्यांच्यामागे कै. बरवे यांचीच मुख्य प्रेरणा होती, किबहुना कै. बरवे दिवंगत होईपर्यंत संमेलनाची धुरा त्यांनीच एकाकीपणे पण विलक्षण निष्ठेने सांभाळली होती. नाट्यविषयक निबंध-स्पर्धा घेणे, एखाद्या नाटकासंबंधी लेखी परीक्षा घेणे, नाट्यशिक्षणास चालना देणे, नाट्यविषयक वस्तुसंग्रहालय निर्माण करणे असे विविध अभिनव उपक्रम बरवे यांच्या प्रयत्नामुळे संमेलनात होत राहिले. १९४९ पर्यंत महाराष्ट्रात वेगवेगळ्या ठिकाणी जी ३६ संमेलने भरली त्यापैकी १८ संमेलने एकटचा पुण्यामध्ये भरलेली आहेत. संमेलनाचे सूत्रधार बरवे यांचे वास्तव्य पुण्यात असल्याने आणि महाराष्ट्र-

भर भ्रमंती करणाऱ्या नाट्यव्यावसायिकांनी पुरेसा उत्साह न दाखविल्यामुळे कै. बरवे यांनीच संमेलाचे कार्य आपल्या शक्तीप्रमाणे पुढे रेटले. नाट्यसंस्थांच्या उदासीनतेमुळे वार्षिक संमेनाचा मेळावा, मंजूर होंणारें ठराव आणि करमणुकीचे कार्यक्रम यापेक्षा भरीव स्वरूपाची कामगिरी या काळात तरी होऊ शकली नाही. अध्यक्षीय भाषणांतून नाट्यविषयक जी तत्त्वचर्चा झाली आणि नाट्यकलेच्या उत्कर्षासंबंधी जे विचार मांडले गेले ते मात्र आजच्या अभ्यासकालाही विचार-प्रवर्तक वाटतील.

किंवहुना मराठी नाट्यवाङ्मय आणि मराठी रंगभूमी यांच्या स्थितीसंबंधी आस्था बाळगून वेळोवेळी त्यासंबंधी काही मार्गदर्शन करणारे विचारवंत रसिक मराठी रंगभूमीला प्रारंभापासून लाभलेले होते ही एक गौरवास्पद अशी घटना होती. कै. अण्णासाहेब किर्लोकरांची नाटके सुरू झाल्यापासून त्यांनी आपल्या-भोवती समाजातील अनेक थोर थोर मंडळी जमविली होती. कै. अण्णा मोरेश्वर कुंटे, डॉ,. गर्दे, श्री. महादेव चिमणाजी आपटे, सर महादेव चौबळ इ. मंडळी किर्लोस्कर मंडळीच्या साहाय्याला नेहमी तयार असत. आर्योद्धारक मंडळीशी तर लो. टिळक आणि आगरकर यांचे घनिष्ठ संबंध होते. किर्लोस्कर मंडळीला लो. टिळकांचा पुढील काळातही अनेक प्रसंगी उपयोग झाला. प्रा. वा. बा. केळकर हे शाहूनगरवासी मंडळीचे नित्याचे सहायक होते. महाराष्ट्र नाटक मंडळीला प्रा॰ गोविंदराव टिपणीस, प्रा. भानू इ. विद्वानांकडून मार्गदर्शन होत असे. न. चिं. केळकर, शि. म. परांजपे, चिं. वि. वैद्य, डॉ. जयकर, प्रा. श्री. नी. चाफेकर इ. विद्वानांनी नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्षपद स्वीकारलेच; पण अनेक नाट्यसंस्थांना बहुमोल सल्ला देऊन त्यांचे नाट्यजीवन सुरळीत चालू राहण्यासाठी मोलाची कामगिरी केली. नाटक मंडळ्यांना आर्थिक मदतीपेक्षांही हे वैचारिक साहाय्य अधिक महत्त्वाचे ठरले.

नवीन पद्धतीचीं नाटके रंगभूमींवर येण्यास प्रारंभ झाला तेव्हापासूनच तद्विषयक चर्चांही सुरू झाली. 'शाकुंतल' नाटकाचा पहिला प्रयोग झाल्याबरोबर या नव्या युगाची चर्चा तत्कालीन वृत्तपत्रांतून आलेली दिसून येते. पुणेवैभव, ज्ञानप्रकाश, इंदुप्रकाश, नेटिव्ह ओपिनियन, निबंधमाला या पुण्या–मुंबईच्या नियतकालिकांतूत किर्लोस्करांच्या संगीत रंगभूमींसंबंधी उलटसुलट वादविवाद झालेले आहेत. तथापि केवळ नाट्यविषयाला वाहिलेले नियतकालिक त्या वेळेस नव्हते. ती उणीव पुढे कै. शं. बा. मुजुमदार यांनी आपल्या 'रंगभूमि' या मासि-काने भरून काढली. कै. अ बा. बरवे यांनी 'नाट्यकला' या नावाचे नियत-कालिक दोन वर्षे चालविण्याचा प्रयत्न केला होता, पण तो पुढे चालू राहिला नाही. मुजुमदारांनी मात्र आपल्या किर्लोस्कर मंडळीतील स्थानमाहात्म्याच्या बळावर 'रंगभूमि' मासिक सात वर्षेपर्यंत मोठ्या धडाडीने चालविले या सात

वर्षांच्यां अंकांतून नाट्य आणि रंगभूमी यांची विविध दृष्टिकोणातून केलेली अभ्यासपूर्ण चर्चा ही नाट्यसमीक्षेच्या दृष्टीने फार महत्वाची आहे. त्या काळातल्या बहुतेक नाट्याभ्यासकांनी 'रंगभूमी' तील नाट्यचर्चेला हातभार लावलेला आहे. संस्कृत-इंग्रजी-मराठी या भाषांतील नाटकांचा परामर्श, प्रयोग-समीक्षा, नट-नाटककारांची चरित्रे, नाटकांचे टीकाकार, प्रेक्षक असे अनेक विषय 'रंगभूमीमध्यें येऊन गेलेले आहेत.

ग्रांथिक स्वरूपातील रंगभूमीविषयक समीक्षा म्हणून कै. आ. वि. कुलकर्णी यांनी १९०३ मध्ये लिहिलेल्या 'मराठी रंगभूमी' या पुस्तकाचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. किंबहूना १८८० ते १९०० या काळातील रंगभूमीवरील वैशिष्टयांचा चिकित्सक दृष्टीने आढावा घेणारे हे एकमेव पुस्तक आहे असे म्हटले तरी चालेल. नंतरच्या काळात कै. मुजुमदारांनी 'रंगभूमी' तील स्फुट-लेखनाबरोबरच अन्य छोटी पुस्तकेही लिहून प्रकाशित केली. कै. किर्लोस्करांच्या अर्धशतसांवत्सरिक स्मृतिवर्षाच्या निमित्ताने डॉ. न. का. घारपुरे आणि प्रा. य. गं. लेले यांनी १९३५ मध्ये 'समग्र किर्लोस्कर' हा ग्रंथ प्रसिद्ध केला. गडकऱ्यांच्या वाङमयाचे सूक्ष्म परिशीलन करणारे डॉ. रा. शं. वाळिंबे आणि आपल्या स्फुट लेखनातून नाट्यविषयक प्रश्नांची औपपत्तिक चर्चा करणारे श्री. के. नारायण काळे हे नाणावलेले नाट्यसमीक्षक पुण्यातलेच. मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचा पहिला खंड मोठ्या परिश्रमाने सिद्ध करणारे प्रा. श्री ना. बनहट्टीचे उत्तरायुष्या-तील वास्तव्य पुण्यालाच होते. मराठी रंगभूमीची जीवनकथा अतिशय रसाळ शैलीत आणि मार्मिकपणे लिहिणारे श्री. वसंत शांताराम देसाई यांची नाटयोपासना-पुण्यामध्येच झाली. प्रासंगिक स्वरूपाचे समीक्षालेखन करणारे समीक्षक तर किती-तरी आहेंत. 'स्त्रियांनी रंगभूमीवर पदार्पण करावे किवा नाही ?' या विषयावर पुण्यामध्ये अनेक वेळा मोठ्या अटीतटीचें वाद झाले. सौ. गिरिजाबाई केळकर, श्री. बालगंधर्व, प्रा. श्री. म. माटे यांनी त्या बाबतीत प्रतिकूल मत प्रदर्शन केले तर कै. अ. बा. बरवे यांनी १९११ मध्ये भरलेल्या नाट्यसंमेलनात 'स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्या पाहिजेत' असे मत मांडून खळबळ उडवून दिली होती. इचलकरंजीचे अधिपती श्रीमंत बाबासाहेब घोरपडे, कै. गोविंदराव टेंबे यांनीही पुढे कै बरवे यांच्या मताचा जोरदार पुरस्कार केला. कै. मुजुमदारांनी या वाद-विवादाची माहिती देणारी एक पुस्तिकाही प्रकाशित केलेली आहे. (१९३४)

★ ★ ★

पुण्याचा प्रेक्षक

रंगभूमीवरील या वाङमयीन आणि प्रायोगिक घटनांचा आस्वाद घेणारा पुण्याचा प्रेक्षक कसा होता ? 'कोणतीही नवी सुधारणा रुजवायचा प्रश्न आला की पुणे आपल्या सनातनीपणाच्या जोरावर तिला अडथळा करतं. क्वचित हाणूनही पाडतं' असं मत कै. मामा वरेरकरांनी, आपल्या 'संन्याशाचा संसार' या नाटकाच्या संदर्भात व्यक्त केलेले आहे. आपल्याला न पटणाऱ्या काही गोष्टी नाटकात आढळल्या तर पुणेकर प्रेक्षकांनी त्याबद्दल आपली नाराजी व्यक्त केली आहे हे खरेच आहे. प्रेमसंन्यास नाटकातील जयंत आणि लीला यांच्या आलिंगनाचे दृश्य रंगभूमीवर दाखवल्याबद्दल प्रेक्षकांनी नाट्यगृहातच आरडा-ओरडा केला किंवा माधवराव जोशांच्या 'वशीकरण' नाटकातील सूचक अश्लीलतेचा प्रा. माटघांच्या पुढाकाराने धि:कार करण्यात आला; अशा काही घटना रंगभूमीच्या इतिहासात घडलेल्या आहेत, पण याचा अर्थ प्रत्येक नव्या उपक्रमाला पुणेकर रसिकांनी विरोध दर्शविला असा नाही. किंबहुना प्रत्येक कलापूर्ण उपक्रमाचे पुणेकरांनी मन:पूर्वक स्वागत केलेले आहे.

प्रारंभीच्या काळात तर रंगभूमीच्या प्रगतीच्या बाबतीत पुण्यातील रसिकांचा कौल हा सर्वप्रथम विचारात घेतला जात असे. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांना लिहिलेल्या एका पत्रात कै. महादेव चिमणाजी आपटे लिहितात, 'कोणत्याही नाटकाचा प्रयोग मुंबईस किंवा इतर ठिकाणी करण्यापूर्वी तो पुण्यास चांगला पक्का होऊन सगळचांनी तेथे मान्य केल्याखेरीज येथे किंवा दुसरेकडे कोठेही होऊ नये हे इष्ट होय.' कै. मुजुमदार यांनीही पुणे व मुंबई येथील प्रेक्षक 'वजनदार, गुणग्राही ब पात्रांना प्रोत्साहन देण्याविषयी तत्पर असल्याची' ग्वाही दिलेली आहे. कै. पु. रा. लेले यांच्या मताने तर जवळजवळ १९२० पर्यंतच्या काळात पुण्याचा रसिक हाच मराठी रंगभमीचा भाग्यविधाता होता. ते म्हणतात, 'नटाला महाराष्ट्रभर कीर्ती हवी असेल तर त्याने पुणे गाजवले पाहिजे. नाटक कंपनीला महाराष्ट्रभर मान्यता व लोकप्रियता पाहिजे असेल तर त्या कंपनीने पुणेकरांना जिंकले पाहिजे. नाटक प्रथितयश व्हावयास हवे असेल तर त्याने पुणेकरांची अंत:करणे काबीज केली पाहिजेत किंवा हलवून सोडली पाहिजेत.' याचे कारण म्हणजे १८६० पासून सुरू झालेल्या सर्व महत्त्वाच्या नाट्यविषयक प्रयत्नांचा पुण्याने जोरदार पुरस्कार केलेला होता. बुकिश नाटके, किर्लोस्करांचे 'क्रीडनीयक' असे संगीत नाटक, खाडिलकरांची ध्येयवादी नाटके हे सर्व क्रांतिकारक टप्पे पुण्याच्या रंगभूमीवर यशस्वी रीतीने यशस्वी ठरलेले होते. पुढील कालखंडातही पुणेकर रसिकांनी आपल्या सुजाण रसिकतेचा लौकिक कायम ठेवला होता. त्याबद्दल श्री. वसंत शांताराम देसाई लिहितात, 'पुण्याचा प्रेक्षकसमाज संगीताच्या लज्जतदार खुमारीची आणि वाङमयीन वैशिष्ट्यांची मौज लुटण्यात सारखाच वाकबगार ! पुणेकरांसमोर नाटक करायचे म्हणजे एक परीक्षाच असते, असे बालगंधर्व नेहमी म्हणत असत.'

बालगंधर्वांच्या या उद्‌गारातच पुण्याच्या रसिकांचे यथार्थ वर्णन सामावलेले आहे.

* * *

शेक्सपिअरचे मराठी अवतार

रूपान्तरे आणि प्रयोग

शेक्सपिअरच्या नाटचकृतींचे मराठी भाषेत व मराठी रंगभूमीवर जे विविध अवतार झाले त्यांची नोंद करणारी जी सूची पुढे दिली आहे तिची थोडी बारकाईने पाहणी केली म्हणजे पुढील उद्‌बोधक व काहीशा मनोरंजक अशा घटना अभ्यासकांच्या दृष्टीपुढे येतील :

(1) King Henry (3 parts), Loves Labours Lost, Titus Andronicus, The Tragedy of King Richard II, Troilus and Cressida आणि Coriolanus या सहा नाटकांचा एकही अनुवाद मराठी भाषेत प्रसिद्ध झालेला नाही.

(2) The famous history of the life of the King Henry VIII, Tempest, Tragdy of King Richard III, Much Ado About Nothing, The life of King Henry V, King Henry IV (2 parts), आणि Pericles, Prince of Tyer ही आठ नाटके मराठी नाटचवाङमयात दाखल झाली. परंतु त्यांचा रंगभूमीवर कोणीही प्रयोग करून दाखवला नाही.

याउलट कांतिपूरचे दोन गृहस्थ (Two Gentlemen of Verona), सौदागर (Merchant of Venice), झोटिंगपादशाही (Measure for Meesure), कन्यापरीक्षण (King Lear), विश्वामित्र (Timon of Athens) ही नाटके वेगवेगळचा नाटचसंस्थांनी रंगभूमीवर सादर केली, परंतु ती पुस्तकरूपात मात्र प्रकट झाली नाहींत. (मुक्त-मरुता हा Tempest नाटकाचा मामा वरेरकरांनी केलेला अनुवाद प्रकाशित झाला नाही आणि रंगभूमीवरही प्रकट झाला नाही.) ही नाटके हस्तलिखित स्वरूपातच पडून राहण्याचे मुख्य कारण म्हणजे त्यांना रंगभूमीवर आलेले अपयश हे असावे.

(3) तारा (Cymbeline,) कांतिपूरचे दोन गृहस्थ (Two Gentlemen ol Verona), कपिध्वज (King John), King Henry IV, King Henry V, King Henry VIII, आणि Merry Wives of Windsor या सात नाटकांचा प्रत्येकी एकेकच अनुवाद आजपावेतो प्रसिद्ध झालेला आहे. त्यांपैकी जे तीन अनुवाद रंगभूमीवर आले. त्यांतील 'तारा' नाटकाने एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या चतुष्कांत फार लोकप्रियता संपादन केलेली होती. गद्य रूपांतराची लोकप्रियता लक्षात घेऊन पुढे त्या नाटकाला संगीताचीही जोड देण्यात आली होती.

(4) Pericles, As you Like It, Much Ado About Nothing,

All's Well That End's Well आणि Antony and Cleopatra या पांच नाटकांचे प्रत्येकी दोन अनुवाद प्रसिद्ध झाले.

(५) Winter's Tale, Macbeth, Timon of Athens, Othello, Tempest आणि Taming of the Shrew या नाटकांचे प्रत्येकी तीन अनुवाद झाले. यांतील Winter's Tale ची मोहविलसित व विकल्पविमोचन ही दोन्ही संगीत रूपान्तरे चांगली चालली, परंतु ऑथेल्लो व मॅक्‌ब्रेथ या अमर शोकांतिकांतून गणपतराव जोशी व बाळाभाऊ जोग यांनी अविस्मरणीय भूमिका करूनही ती यशस्वी झाली नाहीत असे गणपतरावांचे चरित्रकारच सांगतात. अलीकडे 'झुंजाररावा' ने (Othello) काही काळ चांगली लोकप्रियता मिळवली होती. या सर्व नाटकांत 'त्राटिका' (Taming of the Shrew) नाटक मात्र शाहूनगरवासीच्या रंगभूमीवर अनेक वर्षे मराठी रसिकांना संतुष्ट करीत होते. बलवंत मंडळीने सादर केलेला 'चौदावे रत्न' हा या नाटकाचा संगीत अवतारही त्या संस्थेलां चांगला लाभदायक झाला असे चिंतामणराव कोल्हटकरांनी नमूद केलेले आहे. केवळ 'पुस्तकी' लोकप्रियतेच्या दृष्टीने पाहिले तरीसुद्धा त्राटिका नाटकाप्रमाणे सहा आवृत्त्या प्रसिद्ध होण्याचे भाग्य शेक्सपिअरच्या अन्य एकाही अनुवादाला लाभलेले नाही.

(६) Twelth Night, Mid summer Nights Dream, Tragedy of King Richard III, Comedy of Errors, Measure for Measure, आणि Julius Caesar या सहा नाटकांचे प्रत्येकी चार अनुवाद झाले. त्यांपैकी भ्रांतिकृत चमत्कार (Comedy of Errors) ने इचलकरंजीकर व शाहूनगरवासी यांच्या रंगभूमीवर चांगली मान्यता मिळवली होती. त्याच नाटकाचा अगदी अलीकडे प्रसिद्ध झालेला 'गडचा आपुला गाव बरा' हा संगीत अवतार अत्यंत लोकप्रिय होण्यासारखा असूनही तो मागे पडला हे त्याचे व रंगभूमीचे दुर्दैवच म्हटले पाहिजे.

(७) Merchent of Venice आणि Hemlet या नाटकांचे प्रत्येकी पाच अनुवाद झाले. त्यांच्या अनुवादांची संख्या एकच असली तरी त्यांच्या मराठी रंगभूमीवरील लोकप्रियतेत मात्र जमीन अस्मानाचे अंतर आहे. पहिले रंगभूमीवर आले एवढेच, दुसरे हॅम्लेट मात्र मराठी रंगभूमीवर अढळ स्थान मिळवून बसले. त्याचा रंगभूमीवर आलेला विकारविलसित हा अनुवाद शाहूनगरवासीने स्वीकारून त्याला हुकमी एक्क्याप्रमाणे यशस्विता प्राप्त करून दिली. या यशामागे शेक्सपिअरच्या प्रतिभेएवढीच गणपतराव जोशी यांच्या लोकोत्तर नाटचगुणांची पुण्याई आणि त्यांना मिळालेले प्रा. वासुदेवराव केळकरांचे मार्गदर्शन यांचाही वाटा होता हे लक्षात ठेवले पाहिजे. गणपतराव जोशी आणि हॅम्लेट या दोन गोष्टी इतक्या

एकरूप झाल्या की, आगरकरांच्या अनुवादाचे किंवा त्यांतील नायकाचे नाव विस्मृतप्राय होऊन 'हॅम्लेट' हे मूळ नावच सर्वपरिचित झाले.

(८) King Lear चे सहा अनुवाद झाले. त्यापैकी गो. वि. करंदीकरांचा अनुवाद व त्याला जोडलली विस्तृत प्रस्तावना यांचा आवर्जून उल्लख करणे अवश्य आहे. शेवटचा अनुवाद आचार्य अत्रे यांनी केलेला आहे. शेक्सपिअरच्या या गाजलेल्या शोकांतिकेचे मराठीत सहा अनुवाद झाले खरे, परंतु त्यातील एकानेही मराठी रंगभूमी गाजवलेली नाही.

(९) सर्वांत अधिक अनुवाद Romeo and Juliet या नाटकाचे झाले. त्यांची एकंदर संख्या सात असून हे सर्ब अनुवाद १८८२ ते १९०८ एवढ्याच काळात झालेले आहेत. त्यानंतर आजपावेतो या नाटकाकडे कोणीही पाहिलेले नाही. किंग लिअर या नाटकाच्या बाबतीत गणपतराव जोशांची जशी निराशा झाली तशीच या नाटकाच्या वेळी गणपतरावांचे तुल्यगुणी सहकारी बाळाभाऊ जोग यांची झाली, असे त्यांचे चरित्रकार सांगतात. प्रा. केळकरांच्या अकाली मृत्यूने हे नाटक रंगभूमीवर येण्याची आशा मावळल्यामुळे 'जेथे जेथे त्या नाटकाचा प्रयोग जे जे कोणी करतील त्या त्या रंगभूमीच्या भोवती माझा आत्मा घिरट्या घालीत राहील,' असे उद्‌गार बाळाभाऊंनी अनेक वेळा काढले होते.

या अनुवादाच्या संख्येत जसा सारखेपणाचा अभाव आहे तसाच तो त्यांच्या पद्धतीमध्येही आहे. खं. भि वेलसरे यांनी आपल्या शेक्सपिअर–नाट्यमालेत जे अनुवाद प्रकाशित केले ते मूळ कृतीची अक्षरशः भाषांतरें आहेत. नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळीने जी संगीत रूपांतरे सादर केली त्यामध्ये शेक्सपिअरच्या मूळ नाटकातील कथानकाचा सांगाडा तेवढा कायम ठेवलेला असून त्यांच्या मांडणीत भरपूर स्वातंत्र्य घेतलेले आहे. देवल, केळकर, महाजनी यांनी आपल्या अनुवादात, कथानक, व्यक्तिचित्रण आणि संवाद या सर्वच बाबतीत इकडील प्रेक्षकवर्गाच्या अभिरुचीकडे लक्ष ठेवून पुष्कळ फेरबदल केलेले आहेत व त्याची प्रांजळपणाने कबुलीही दिलेली आहे.

शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतींच्या अनुवाद-संख्येत जो फरक आहे त्यावरून कोणताही निष्कर्ष काढता येण्याजोगा नाही. ज्या नाटकाचे अधिक अनुवाद झाले, त्यांचे नाट्यमूल्य प्रथम श्रेणीचे होते असे मुळीच म्हणता येणार नाही. किंवा त्यांना मराठी रंगभूमीवर विशेष लोकप्रियता मिळाली होती असेही दाखवता येणार नाही. ४-४ किंवा ५-५ अनुवाद झालेली अनेक नाटके केवळ मराठी नाट्यवाङ्मयाची संख्या वाढविणारीच ठरलेली आहेत, तर तारा किंवा भ्रांतिकृत चमत्कार यांसारख्या एखाददुसराच अनुवाद झालेल्या नाटकांनी अलोट लोकप्रियता संपादन केली होती. 'रोमिओ आणि ज्युलिएट' या सर्वांत जास्त अनुवाद झालेल्या नाटकाच्या एकही

अनुवादाने रंगभूमी गाजवलेली नाही हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. अभिजात साहित्य-गुणांच्या दृष्टीने विचार केला तर चारचार अनुवाद झालेली ट्रेवल्थ नाइट, मिडसमर नाइट्स ड्रीम किंवा ट्रॅजेडी ऑफ किंग रिचर्ड, ही नाटके शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीत प्रथम श्रेणीत मोडणारी आहेत असे कोणीही म्हणणार नाही. १८७७ पासून १९१० पर्यंत शेक्सपिअरच्या नाटकांना मराठी वेष देण्याच्या कार्यात अनेक विद्वान रंगून गेले होते; आणि केवळ याच हेतूने त्यांनी रंगभूमि-निरपेक्ष असे अनुवादाचे कार्य अनेक वर्षे चालू ठेवले होते. त्यामुळेच मराठी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडीकडे लक्ष देऊन जेवढी नाटके अनुवादित झाली त्यापेक्षा केवळ शेक्सपिअर व मराठी नाट्यवाङ्मय यांची सेवा करण्याच्या इच्छेतून मराठीत आलेल्या अनुवादांची संख्या पुष्कळच अधिक आहे.

यशापयशाचा चढउतार

शेक्सपिअरच्या जन्माला (१९६४) मध्ये चार शतके पुरी झाली तरी मराठी रंगभूमीवर त्याचा अवतार झाला या घटनेस अद्यापि एक शतकही पूर्ण झालेले नाही. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी १८६७ मध्ये ऑथेल्लो नाटकाची मराठी आवृत्ति तयार करून मराठी वाचकांना शेक्सपिअरच्या प्रतिभेची प्रथम ओळख करून दिली; त्या वेळेपासूनच मराठीचा व शेक्सपिअरचा संबंध अधिकाधिक घनिष्ठ होत गेला.

१९ व्या शतकाच्या मध्यापासून इंग्रजी संस्कृतीच्या परिचयाने महाराष्ट्रात एका नव्या 'प्रबोधन-युगाची' सुरुवात झाली. त्यातून प्रेरणा मिळालेले महाराष्ट्रातील अनेक शास्त्री-पंडित संस्कृत ग्रंथांची भाषांतरे करण्यास पुढे सरसावले. या ग्रंथात अर्थात अनेक नाटकांचाही समावेश होता. १८६७ मध्ये शेक्सपिअरची पहिली नाट्यकृती मराठीत आली. तत्पूर्वी परशुरामपंततात्या गोडबोलेकृत उत्तररामचरित (१८५१) व वेणीसंहार (१८५७), शिवरामशास्त्री पाळंदेकृत प्रसन्नराघव (१८५९), कृष्णशास्त्री राजवाडेकृत मालतीमाधव (१८६१), व मालविकाग्निमित्र (१८६७), गणेशशास्त्री लेलेकृत जानकीपरिणय (१८६२), शिवरामशास्त्री खरेकृत रत्नावली (१८६४) अशी अनेक संस्कृत नाटके मराठी वाङ्मयात प्रविष्ट झाली होती. १८५७ मध्ये मुंबई विद्यापीठाची स्थापना झाली. त्यातून तयार होणारे पदवीधर शेक्सपिअरच्या कृतीचा अभ्यास करून व त्याने प्रभावित होऊनच बाहेर पडू लागले. त्यांच्यावरील शेक्सपिअरच्या प्रभावामुळे संस्कृतबरोबरच इंग्रजीतील नाट्यकृतीही मराठी पेहराव धारण करू लागल्या. इतकेच नव्हे तर इंग्रजी नाट्यतंत्राच्या अनुकरणाने मराठी भाषेत स्वतंत्र नाटकेही तयार होऊ लागली. १८६१ मध्ये कीर्तन्यांचे 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक तयार झाले. तेव्हापासून त्या तऱ्हेच्या मराठी नाटकांची वाढ होऊ लागली. त्या नाटकांना

तत्कालीन नाट्यसंस्थांकडूनही मागणी येऊ लागली. कारण याच सुमारास विष्णुदास भावेप्रणीत नाटकांचा जमाना समाप्त होऊस लिखित स्वरूपाची नाटके रंगभूमीवर येण्यास प्रारंभ झालेला होता. ही 'बुकिश नाटके' रंगभूमीवर सादर करणाऱ्या इचलकरंजीकर नाटक मंडळी सारख्या नाट्यसंस्थांना आपल्या व्यवसायाच्या दृष्टीने नवीन नाटकांची नित्य आवश्यकता भासू लागल्याने या अनुवादित नाट्यवाङमयाला मोठी तेजी चढली.

कोल्हटकरांच्या ऑथेल्लोच्या पाठोपाठ मर्चंट ऑफ व्हेनिस (१८७१) ज्यूलिअस सीझर (१८७२), टेंपेस्ट (१८७५), सिंबेलाईन (१८७७) असे अनेक अनुवाद भराभर प्रकाशात आले; सिंबेलाईन नाटकाचा महाजनीकृत तारा हा अनुवाद व कॉमेडी ऑफ एरर्सचा जठार-प्रधानकृत भ्रांतिकृत चमत्कार हा अनुवाद हे दोन्ही मराठी रसिकांना अतिशय प्रिय झाल्यामुळे आणि नाटक मंडळ्यांची संख्याही प्रत्यही वाढत चालल्यामुळे मराठी प्रेक्षक व नाटक मंडळ्यांचे चालक या दोघांनाही शेक्सपिअरच्या अन्य नाटकांविषयी ओढ निर्माण झाली, आणि १८७५ च्या सुमारास प्रारंभ झालेले हे शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीविषयीचे आकर्षण १९१० पर्यंत टिकून राहिले. शेक्सपिअरची गद्य व संगीत नाटके कमीअधिक प्रमाणात मराठी रंगभूमीवर गाजली ती सारी याच काळात. यासारखा उत्कर्षकाळ शेक्सपिअरच्या नाटकांना रंगभूमीच्या पुढील इतिहासात केव्हाही प्राप्त झाला नाही. या यशाचे मुख्य मानकरी म्हणजे शाहूनगरवासी नाटक मंडळी व तिचे दोन गुणी नेते गणपतराव जोशी व बाळाभाऊ जोग हे होत. हे दोघे मुळात प्रतिभाशाली कलावंत होतेच. त्यातहि प्रा. वासुदेवराव केळकरांसारख्या इंग्रजी भाषेच्या निष्णात मर्मज्ञाचे सतत मार्गदर्शन लाभल्यामुळे त्यांच्या गुणांना विलक्षण झळाळी प्राप्त झाली आणि तिने जवळ जवळ तीन तपे महाराष्ट्रातील नाट्यप्रेमी रसिकांना दिपवून टाकले. विशेषत: गणपतरावांच्या कलागुणांनी शेक्सपिअरच्या भूमिकांच्या बाबतीत जी सर्वमान्यता मिळवली होती ती सर्वथैव लोकोत्तर होती. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकात नाट्यकला प्रवर्तक मंडळीने शेक्सपिअरच्या सुखांतिका संगीत स्वरूपांत सादर केल्या, आणि त्यापैकी काहींना चांगला लोकाश्रय मिळाला तरी गद्य रंगभूमीने ज्या श्रेष्ठ पातळीवर शेक्सपिअरच्या नाट्यकृती प्रकट केल्या तो दर्जा संगीत नाटकांना केव्हाही प्राप्त झाला नाही. कारण शेक्सपिअरचे नाट्यवैभव शक्य तेवढ्या मूळ स्वरूपात गद्य रंगभूमीवरच प्रकट झाले होते.

शाहूनगरवासी व नाट्यकला प्रवर्तक यांच्या अनुकरणाने इतर लहानसहान नाट्यसंस्थानीही शेक्सपिअरची नाटके रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न केला. या कालखंडात शेक्सपिअरच्या काही नाटकांचे ३-३, ४-४ अनुवाद प्रकाशित झाले व

रंगभूमीवरहि सादर झाले. मात्र या उत्कर्षाबरोबरच शेक्सपिअरच्या नाटकांची पिछेहाटही याच सुमारास सुरू झाली. १९०५ पर्यंत गद्य रंगभूमीवर शेक्सपिअरच्य नाटकांचे वर्चस्व होते. पुढील काळात गणपतरावांची हॅम्लेट व त्राटिका ही नाटके त्यांच्या जीवनाची अखेर होईपर्यंत प्रेक्षकांना खेचून नेत होती हे खरे असले तरी इतर सर्व नाटके मागे पडली होती व शेक्सपिअरची नवीन नाटके रंगभूमीवर येण्याचा उपक्रम बंद पडत चालला होता. १९०५ पासून खाडिलकरांच्या प्रभावी नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर प्रवेश करून तिच्यावर स्वामीत्व संपादन केल्यामुळे शेक्सपिअरची नाटके अस्तंगत होऊ लागली.

१९२२ मध्ये गणपतराव जोशी दिवंगत झाल्यानंतर शेक्सपिअरची गद्य नाटकेही अंतर्धान पावली. १९३५ नंतर सर्व मराठी रंगभूमीच विपन्नावस्थेत सापडल्यामुळे यशस्वी संगीत नाटकांचे दर्शनही दुर्मिळ झाले, तेथे गद्य नाटकांची काय कथा ? गेल्या काही वर्षांत नानासाहेब फाटकांनी केलेले हॅम्लेट व त्राटिका या नाटकांचे तुरळक प्रयोग सोडले तर १९५३ पर्यंत अन्य सर्व नाटके नामशेष झाली होती. १९१५ पर्यंतच्या काळाचा विचार केला तर शेक्सपिअरची श्रेष्ठ नाटके एकामागून एक रंगभूमीवर येत होतीच, परंतु त्याच्या साहित्यगुणांनी भारलेले मराठी अभ्यासक त्याच्या नाटचकृती पुन्हा पुन्हा अनुवादित करण्यात रंगून गेलेले दिसतील. १९२८ नंतर महाराष्ट्रातील नाटककारांनी पुढील पंचवीस वर्षांत शेक्सपिअरकडे ढुंकूनही पाहिले नाही. तसे पाहिले तर त्या अपकर्षाच्या काळातहि बेबंदशाही, भाऊबंदकी, शिवसंभव, आग्ऱ्याहून सुटका अशी काही गद्य नाटके सातत्याने सादर होत होती व प्रेक्षकांना खिळून ठेवीत होती. जुन्या काळात यशस्वी झालेली शेक्सपिअरची एकही नाटचकृती मात्र ही अल्प लोकप्रियताही मिळवू शकली नाही. शाहूनगरवासी नाटचसंस्थाही जे नाटक फारसे लोकप्रिय करू शकली नाही त्या झुंजारराव नाटकाला मात्र या काळात जी लोकप्रियता मिळाली, त्या यशात शेक्सपिअरचा वाटा किती व बोलपटसृष्टीत नाव गाजवलेल्या बाबुराव पेंढारकरांच्या पूर्व लौकिकाचा वाटा किती याचा विचारच करावा लागेल.

१९५८ पासून शेक्सपिअरची उपेक्षा थांबली. इतकेच नव्हे तर मराठी रंगभूमीवर नवीन दृष्टिकोनातून वेगवेगळे प्रयोग करणारी नव्या दमाची सुशिक्षित मंडळी शेक्सपिअरच्या नाटचकृतींचे नव्या स्वरूपात दर्शन घडवू लागली. अनुवादाच्या पद्धतीमध्येही विविध तंत्रांचा वापर होऊ लागला. मुंबईच्या मराठी साहित्य संघाने एलिझाबेथकालीन रंगमंचावर सादर केलेले शिरवाडकरकृत (मॅकबेथचा अनुवाद) राजमुकुट (१९५४) व नाना जोगांचे तीन अंकी हॅम्लेट (१९५७) हे दोन प्रयोग विशेष उल्लेखनीय आहेत. याखेरीज गडद्या श्रापुला गांव बरा (कॉमेडी ऑफ एरर्स

१९५९), ऑथेल्लो (१९६०) व राजा लियर (१९७५) या अनुवादांतूनही या नव्या युगाचा प्रत्यय येतो. तथापि नवे रूपान्तरकार, नवे नट, नवे दिग्दर्शक, नवे नेपथ्यकार असा चतुरस्त्र मिलाफ होऊनही या नवीन कालखंडांत शेक्सपिअरची एकही नाट्यकृती प्रायोगिकदृष्ट्या गाजलेली नाही. अनुवाद आणि प्रयोग या दोन्ही बाबतींत अभिनव तंत्र स्वीकारलेली ही नाटके पहिल्या फेरीत तरी अयशस्वी झालेली आहेत. गेल्या दहा वर्षांच्या अवधीत अनेक जुन्या-नव्या नाटकांचे शेंकडयांनी प्रयोग होत असताना शेक्सपिअरची ही अमर नाटके मात्र जनमनाची पकड घेण्यास असमर्थ ठरली आहेत. ही घटना मोठा विचारणीय आहे.

रंगभूमीवरील उपेक्षा

मराठी रंगभूमीचा इतिहास पाहिला तर सामान्यपणे असा निष्कर्ष सांगता येईल की, शेक्सपिअरची जी नाटके गद्य व संगीत रंगभूमीवर कमीअधिक प्रमाणात लोकाश्रय मिळवीत होती त्यांना १९१० च्या सुमारास खाडिलकरप्रभृति नाटककारांच्या नवीन नाटकांनी शह दिल्यानंतर आजपावेतो ('झुंझारराव' नाटकाचे अल्पकालीन यश वगळता) शेक्सपिअरची कोणतीही नाट्यकृती मराठी-रंगभूमीवर गाजलेली नाही. या वेळेपासून शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्राने मात्र जबरदस्त प्रभाव टाकलेला होता. खाडिलकर, वासुदेवशास्त्री खरे, औधकर इ. यशस्वी गद्य नाटककारांनी शेक्सपिअरचे नाट्यतंत्र आत्मसात् करूनच आपली नाटके लिहिली. कोल्हटकरांच्या नाटककावरदेखील त्या तंत्राची छाप पडलेली आहे; किंबहुना संस्कृत नाट्यतंत्राच्या छायेत वावरलेल्या किर्लोस्कर-देवलांचे अपवाद वगळले तर पुढच्या १९३५ पर्यंतच्या कालखंडातील बहुतेक नाटकारांनी शेक्सपिअरच्याच रचनापद्धतीचा स्वीकार केलेला आढळून येतो. आणि इब्सेनप्रणीत नवनाट्याचा डिंडिम गेली तीन तपे वाजत असताना आजदेखील शेक्सपिअरचे नाट्यतंत्र कमीअधिक प्रमाणात टिकून राहिलेले दिसेल. अशा प्रकारे गेली ५० वर्षे मराठी रंगभूमी शेक्सपिअरच्या नाट्यतंत्राच्या प्रभावाने भारून गेलेली असूनही शेक्सपिअरच्या नाट्यकृती मात्र पहिल्या श्रेणीचे यश मिळवू शकल्या नाहीत. सकृद्दर्शनी हे विसंगत वाटले तरी, या अपयशाच्या पाठीमागे मराठी प्रेक्षकांची एक विशिष्ट मनःप्रवृत्ति उभी आहे हे विसरता येणार नाही.

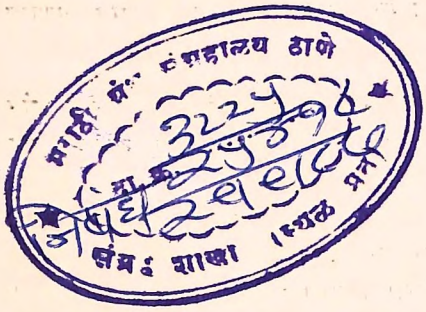
यासंबंधी स्पष्टपणे बोलावयाचे म्हटले तर हॅम्लेट व त्राटिका या दोन नाटकांखेरीज वर्षानुवर्षे महाराष्ट्रातील रसिकांना खेचून नेण्यास शेक्सपिअरची अन्य एकही नाट्यकृती समर्थ झालेली नाही. कॉमेडी ऑफ एरर्स, ऑथेल्लो, मॅक्बेथ, सिंबेलाइन यांची गद्य-पद्यात्मक रूपान्तरे रंगभूमीच्या उत्कर्षकाळात थोडीफार चालली तरी त्यातील नावीन्याचे आकर्षण कमी झाल्याबरोबर ती कायमची मागे पडली, आणि त्यांचे पुनरुज्जीवन करण्याचा पुन्हा कोणींही प्रयत्न केला नाही. हॅम्लेट नाटकाच्या

अलौकिक यशाला प्रा. केळकरांच्या नेतृत्वाखाली गणपतराव जोशांनी आपल्या जन्मजात नाट्यप्रतिभेला खडतर परिश्रमाची जी जोड दिलेली होती ती फार मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत झालेली असावी. कारण त्या नाटकातील गणपतरावांचा दिव्य कलाविलास ही मराठी रंगभूमीवरील एक चिरंजीव स्मृती ठरलेली आहे. त्राटिका नाटक रंगभूमीवर आणताना प्रा. केळकरांनी, इकडील प्रेक्षकाला मनमुराद हसवतील व आपले वाटतील असे अनेक फेरबदल त्यात केले होते. केळकरांसारख्या अनुभवी दिग्दर्शकाची ही करामत त्या नाटकाच्या यशाला फार उपयुक्त ठरलेली आहे. नंतरच्या काळात गणपतराव जोशांनी शेक्सपिअरच्या सहा नाट्यकृती आपल्या रंगभूमीवर सादर केल्या, परंतु गणतरावाचे अभिनयकौशल्य त्या नाटकांना पूर्वी-सारखे यश मिळवून देऊ शकले नाही. गणपतरावांचा चाहता मराठी रसिक या नाटकांचे एक-एकदा कौतुक करून नाट्यगृहाबाहेर पडला तो पुन्हा तिकडे फिरकला नाही. मराठी नाटककारांनी जिचे यशस्वी अनुकरण करून दाखविले ती शेक्सपिअरची नाट्यलेखनपद्धती आमच्या प्रेक्षकांना आवडली तरी शेक्सपिअरची परकीय नाट्यसृष्टी मात्र एका मर्यादेपलीकडे मराठी मनाला आकर्षून घेण्यास असमर्थ ठरली.

सर्वसामान्य हिंदुमन हे विभूतिपूजक आहे. ते जीवनातील विसंगतीचे दर्शन घडविणाऱ्या हास्यप्रधान नाटकात रमत नाही असे नाही, परंतु त्याला श्रेष्ठ आदर्शाचे गुणगान हे अधिक प्रिय आहे. मराठी रंगभूमीवरील निखालस विनोदी म्हणून गाजलेली सुखान्त नाटके वजा केली तर इतर बहुसंख्य गद्य व संगीत नाटकांतून एखाद्या तत्त्वनिष्ठ, त्यागी अशा लोकोत्तर व्यक्तीचेच पूजन केलेले आढळून येईल. आमच्या रंगभूमीवर यशस्वी झालेली पौराणिक, ऐतिहासिक व कल्पनारम्य नाटके तर एखाद्या ध्येयपूजक व्यक्तिचित्राने रंगलेली आहेतच, परंतु सामाजिक नाटके सुद्धा कुटुंबसुखासाठी स्वतःच्या सुखावर तिलांजली सोडणाऱ्या स्त्री-पुरुषांच्या जीवनाचे दर्शन घडविण्यातच मग्न झालेली आढळून येतील. एखाद्या ध्येयवादाने वेडी झालेली स्वभावचित्रे रेखाटण्यात मराठी नाटककार आणि ती पुन्हा पाहण्यात मराठी प्रेक्षक देहभान विसरून जातात हा मराठी रंगभूमीचा १८८१ पासूनचा इतिहास आहे. जीवन कसे आहे याचे चित्रण करण्यापेक्षा ते कसे असावे याचा आदर्श पुढे ठेवणारी उदात्त व्यक्तिचित्रे निर्माण करणारे नाटककारच मराठी रंगभूमीवर अधिक लोकप्रिय ठरल्याचे दिसून येईल. शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीतील विविध प्रकृतींच्या स्वभावरेखांचे नमुने, जीवनाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांना स्पर्श करणारी त्याची सहस्त्र-नेत्र प्रतिभा आणि सर्वांच्या मुळाशी असणारी काव्यात्मता ही अद्वितीय गुणत्रयी मान्य करूनही आदर्शवादी जीवनाच्या दर्शनाला आसुसलेले भारतीय मन शेक्स-पिअरच्या नाट्यसृष्टीत स्वतःला विसरून जाण्याइतके तन्मय होत नाही ही वस्तु-

स्थितो आहे. या संबंधात प्रा. बनहट्टी म्हणतात, 'शेक्सपिअरने सद्‌गुणांचो चित्रे फारशी वठवलेली नाहीत. काही थोडी आहेत तो अल्प आणि दुबळी. उदात्त चारित्र्य, निरपेक्ष सेवाभाव, श्रद्धायुक्त त्याग, निःस्पृह कर्तव्यनिष्ठा इ. गुणांनी युक्त व्यक्तींची चित्रे तो ठेवू शकत नाही.' हाच विचार अधिक तपशीलवार मांडणारे डॉ. पु. ग. सहस्त्रबुद्धे लिहितात, 'शेक्सपिअरच्या प्रतिसृष्टीतील एक फार मोठी उणीव...आपल्या मनाला जाणवू लागते. या सृष्टीत उदात्त ध्येयाने प्रेरित झालेले, थोर कार्यासाठी आत्मार्पण करणारे, आपल्या निष्ठेसाठी समाजाच्या कसल्याही विरोधास न जुमानता सुखाने देहदंड सोसणारे...उदात्त महात्मे दिसतच नाहीत.' (राजविद्या, पृ. १६७-६८) गेली १०० वर्षे शेक्सपिअरच्या नाटकाचे मराठी भाषेत अनुवाद होत असताना रंगभूमीवरील त्यांचे स्थान मात्र मिणमिणत्या पणतीसारखेच राहिले, त्याला आसमंत उजळून टाकणाऱ्या तेजस्वी प्रकाशगोलाची थोरवी केव्हाच प्राप्त झाली नाही, असा जो निष्कर्ष निघतो त्याचे हे कारण असले पाहिजे.

* * *


ग्रंथालय ठाणे
मराठी विभाग
संदर्भ शाखा

शेक्सपिअरचे मराठी अवतार

शेक्सपिअरची नाटयकृती	लेखनकाल	प्रसिद्धिकाल	मराठी रूपांतराचे नांव	रूपांतरकार	प्रकाशन काल	पहिला प्रयोग	पहिला प्रयोग करणारी नाटयसस्था
King Henry VI (3 Parts)	१५९०–९२	१६२३	—	—	—	—	—
Loves Labours Lost	१५९२ (१५९४ ?)	१५९८	—	—	—	—	—
Two gentlemen of Verona	१५९२ (१५९४ ?)	१६२३	i) क्रांतिपूरचे दोन गृहस्थ		अप्रकाशित	१८९१	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
			ii) कालिदी	दत्तात्रय अनंत आपटे	१८९८		
Comedy of Errors	१५९२ (१५९३ ?)	१६२३	i) भुरळ अथवा ईश्वरीकृत लपंडाव	आत्माराम विनायक पाटकर	१८७६	—	—
			ii) भ्रांतिकृत चमत्कार	बजाबा रामचंद्र प्रधान व श्रीराम भिकाजी जठार	१८७८	१८७७	इचलकरंजीकर नाटक मंडळी
			iii) सं. गडचा आपुला गांव बरा	शामराव नीळकंठ ओक	१९५९	२७–४–१९५९	मुंबई मराठी साहित्य संघ
Titus Andronicus	१५९३ (१५९४ ?)	१५९४ —	—	—	—	—	—

The Life and Death of King John	१५९४	१६२३	कपिध्वज (अथवा कपटप्रभाव)	लक्ष्मण नारायण जोशी	१९०४	१९०४	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
The Taming of the Shrew	१५९४ (१५९३ ?)	१६२३	i) सं. कर्कशादमन	जगन्नाथ त्रिंबक जोगळेकर	१९०१		पाटणकर संगीत मंडळी
			ii) त्राटिका	वासुदेव बाळकृष्ण केळकर	१९०१	१८९१	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
			iii) चौदावे रत्न (त्राटिकेची संगीत आवृत्ति)			मे १९२५	बलवंत संगीत मंडळी
Tragedy of King Richard III	१५९४ (१५९३ ?)	१५९७	i) जयाजीराव	भास्कर रामचंद्र नानल	१९९१		
			ii) सं. श्रीउदेजय अथवा दैवदुर्विलास	वासुदेव पुरुषोत्तम साठे	१९०४		
			iii) राजा राक्षस	कृष्णाजी हरि दीक्षित			
Mid summer Nights Dream	१५९४–९५ (१५९६ ?)		i) मधु-यामिनीस्वप्न	कृष्णाजी नारा. आठल्ये	१८८८		
			ii) थोडक्यात चुकले अथवा सं. सीता	गणेश गोविंद तळवळकर	१८८९		
			iii) प्रेममकरंद	अनंत नारायण उकिडवे	१९०४		
			iv) मधुयामिनी–स्वप्नदर्शन	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९१३		

The Tragedy of King Richard III	१५९४–९५	१५९७	--	—	—	—	--
Romeo and Juliet	१५९५	१५९७ (१५९९ ?)	i) रोमकेतु आणि विजया		(वि. ज्ञान विस्तार) १८७२		
			ii) सं. शशिकला आणि रत्नपाल	नारायण बापूजी कानिटकर	१८८२	?	नेटिव्ह इन्स्टि-टचुशन, पुणे
			iii) प्रतापराव आणि मंजुळा	एकनाथ विष्णु मुसळे	१८८२	—	--
			iv) स. शालिनी	केशव विनायक करमरकर (?)	१९०१		
			v) मोहनतारा	केशव रामचंद्र छापखाने	१९०८	१९०६	सामाजिक नाटक मंडळी
			vi) सं. ताराविलास	दत्तात्रय अनंत केसकर	१९०८	--	
			vii) प्रेमाचा कळस	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९०८	—	
Merchant of Venice	१५९६ (१५९७ ?)	१६००	i) स्त्रीन्यायचातुर्य	आत्माराम वि. पाटकर	१८७१ १८९९		
			ii) मोहनेची अंगठी किंवा जशास तसे	दत्तात्रय गोपाळ लिमये			

			iii) सं. प्रणयमुद्रा	विठ्ठल सीताराम गुर्जर	१९०५	१९०५	महालक्ष्मी प्रासादिक नाटक मंडळी
			vi) व्हेनिसनगरचा व्यापारी	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९१०	—	
			v) सं. सौदागर	मो. आगाशे (कवि)	अप्रकाशित		
All's well That End's Well	१५९६ (१५९७ ?)	१६६३	i) सं. वल्लभानुनय ii) सं. प्रियाराधन	विष्णु मोरेश्वर महाजनी ?	१८८७ १९१३		नाट्यकला प्रवर्तक सं. म.
King Henry IV (2 parts)	१५९७–९८	१५९८ (१६००)	बंडाचे प्रायश्चित्त (Part-I चे आधारे)	नारायण गंगाधर लिमये	१९१५		
The Life of King Henry V	१५९९	१६०० (१६२३ ?)	पंचम हेनरि चरित	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९११		
The Merry Wives of windsor	१५९९–१६००	१६२३	चतुरगडच्या विनोदी स्त्रिया	पांडुरंग गंगाधर लिमये	१९०५		
Much Ado About Nothing	१६०० (१५९८ ?)	१६००	i) रजाचा गज ii) विरोधाभास	पांडुरंग गंगाधर लिमये पां. वा. सहस्रबुद्धे	१९०६ अप्रकाशित		
Twelth Night	१६००	१६२३	i) वेषविभ्रम	कृष्णाजी परशुराम गाडगीळ	१८९१		

			ii) भ्रमविलास	बळवंत हरि पंडित	१९१३	१९१०	सामाजिक नाटक मंडळी
			iii) प्रेमविनोद	अनंत विठ्ठल आपटे	१९१९		
			iv) वाग्विलास	विष्णु गणेश जोशी	१९२८		
As You Like It	१५९९–१६००	१६२३	ii) सं. प्रेमगुंफा (अर्थात् जे पाहिजे तेच)		१९०८	१९०८	नाट्यकला प्रवर्तक संगीत मंडळी
Julius Caesar	१६०१ (१५९९ ?)	१६२३	i) विजयसिंग	काशिनाथ गोविंज नातू	१८७२		
			ii) जुलिअस सीझर	रामकृष्ण ता. पावसकर	१८८३		
			iii) ज्यूलियस सीझर	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९१२		
			iv) जूलियस सीझर	माणिक ना. कुलकर्णी	१९५९		
Hamlet	१६०१–०२	१६०४	i) हिंमतबहादर (दानवखंडाचा राजपुत्र)	आनंदराव सखाराम बर्वे	विविध-ज्ञान-विस्तार	१८८२–८६	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
			ii) वीरसेन (किंवा विचित्रपुरीचा राजपुत्र	गोविंद वा. कानिटकर	१८८३		
			iii) विकार विलसित	गोपाळ गणेश आगंरकर	१८८३	१८९३	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
			iv) हॅम्लेट	गणेश शिवराम ऊर्फ नाना जोग	१९५७	१२ नोव्हें. १९५७	ललितकला केंद्र, मुंबई,

			v) हॅम्लेट	नानासाहेब फाटक	१९६३	२२ जून १९६३	नायगांव– कामगार कल्याण केंद्र–नाट्यशाखा
Othello	१६०४–५	१६२३	i) ऑथेल्लो	महादेव गोविंदशास्त्री कोल्हटकर	१८६७	२० ऑक्टो १८९०	इचलकरंजीकर नाटक मंडळी
			ii) झुंजारराव	गोविंद बल्लाळ देवल	१८९०	—	आर्योद्धारक नाटक मंडळी
			iii) ऑथेल्लो	विष्णु वामन शिरवाडकर	१९६१	७ नोव्हेंबर १९६०	लोकहितवादी मंडळ, नाशिक
Troilus and Cressida	—	१६०९	ट्रॉयल्स क्रेसिडा	किरात	अप्रकाशित	–	–
Measure for Measure	१६०३–४	१६२३	i) सुमतिविजय	हरि नारायण आपटे	१९११	–	–
			ii) सं. समानशासन	दामोदर विश्वनाथ नेवाळकर		१८९७	नाट्यकला प्रवर्तक संगीत मंडळी
			iii) सं. सुमति	शंकर विठ्ठल कुलकर्णी	१९०४	१९०४	किर्लोस्कर सं. म.
			iv) सं. झोटिंगपादशाही	वीर वामनराव जोशी	अप्रका.	१९३३	नाट्यकला प्रसारक
king Lear	१६०६–७	१६०८	i) अतिपीडचरित	शंकर मोरो रानडे	१८८१		आर्योद्धारक
			ii) कन्यापरीक्षण	गो. सं. गोरे	अप्रका.		—
			iii) विकारविहार	लक्ष्मण नारायण जोशी	अप्रका.		
			iv) मल्हारराव	?	?	मे १८८१	आर्योद्धारक
			v) सम्राट सिंह	प्रल्हाद केशव अत्रे	१९७३	१३।८।७३	अत्रे नाट्य मंदिर
			vi) राजा लियर	गो. वि. करंदीकर	१९७५		

Timon of Athens	१६०६-७ (१६०५ ?)	१६२३	i) अथेन्स येथील टायमन नांवाचा उमराव	चिंतामण अनंत लिमये	१८९६	–	–
			ii) भूरिवसू	रा. सा. कानिटकर	अप्रकाशित	–	–
			iii) विश्वामित्र			१९०५	शाहूनगर. ना. म.
Coriolanus	१६०६-७	१६२३	–	–	–	–	–
Antony and Cleopatra	१६०७-८	१६२३	i) वीरमणी आणि शृंगारसुंदरी	वासुदेव बा. केळकर	१८९३	१८९१	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
			ii) शृंगारमंजिरी	अनंत वामन बरवे			
Pericles, prince of Tyre	१६०८-९	१६०९	i) सुधन्वा (मणिपूरचा राजा)	कृष्णाजी वासुदेव फडके	१८८३		
			ii) तापमुकुट	व. रा. पाटील (ऐतिहासिक नाटचकथावलिकर्ते)			
Macbeth		१६२३	i) मानाजीराव	शिवराम महादेव परांजपे	१८९८	१८९८	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
	१६०४		ii) डाकिनीविलास	लक्ष्मण नारायण जोशी	१८९९		मुंबई मराठी
			iii) राजमुकुट	विष्णु वामन शिरवाडकर	१९५४	३० एप्रिल १९५४	साहित्य संघ इचलकरंजीकर
Cymbeline	१६०९-१०	१६२३	तारा	विष्णु मोरेश्वर महाजनी	१८७९	१८७७	नाटक मंडळी

Winters Tale	१६१०	१६२३	i) सं. मोहविलसित	विष्णु मोरेश्वर महाजनी	१८८१–८२		
			ii) सं. संशय संभ्रम	गजानन चिंतामण देव	१८९५		
			iii) सं. विकल्प विमोचन	दामोदर विश्वनाथ नेवाळकर	१९०८	१८९७	नाटकला प्रवर्तक संगीत मंडळी
Tempest	१६१०–११	१६२३	i) टेंपेस्ट	नीलकंठ जनार्दन कीर्तने	१८७५		
			ii) तुफान	खंडो भिकाजी बेलसरे	१९०४		
			iii) मुक्त-मरुता	भार्गवराम वि. वरेरकर	अप्रकाशित	–	–
The Famous History of the life of King Henry VIII	१६१२–१३	१६२३	राजा रघुनाथराव अथवा आठवा हेन्री	हणमंत बापूराव अत्रे	१९०४		

१ जाने. १९८६ रोजी प्रा. वा. शि. आपटे यांनी शेक्सपिअरच्या सर्व नाटकांचा मराठी अनुवाद प्रकाशित केला आहे.

पाश्चात्य (नाट्य) कृतींवर आधारलेली मराठी नाटके

(ज्यांचा तपशील पूर्णतः वा बव्हंशी उपलब्ध आहे अशी नाटके)

मूळ नाटककार	मूळ नाटक	अनुवादक	मराठी अनुवाद	प्रकाशन वर्षे	प्रथम प्रयोग	प्रथम प्रयोग करणारी नाट्य संस्था
१	२	३	४	५	६	७
अय्यर बॅ.ए.एस.पी.	The trial of Science for the murder of humanity	स. अ. शुल्क	चंद्रावर मधुचंद्र	१९६१	–	–
ॲडिसन (Addison)	Cato	शि. म. परांजपे	रामदेवराव	१९०६	–	–
अलेक्सी आरबुझोव	?	द. शि. टकले	इर्कुरमध्ये असे घडले	१९६५	–	–
ऑस्टेन, जेन	Pride and Prejudice (कादंबरी)	गो. चि. भाटे	विचार विलसित	१९१२	–	–
इब्सेन (Ibsen Henrik)	Enemy of the people	ह. रा. महाजनी	परि तू जागा चुकलाशी	१९६०	२५।५।१९६० मुंबई	मुंबई मराठी ग्रंथ संग्रहालय
,,	,,	मधुकर आष्टीकर	वैरी	–	–	–
,,	,,	श्याम फडके	विद्रोही	–	डिसें. १९६९ ठाणे	नाट्य मन्वंतर ठाणे
,,	Wild Duck	भा वि. वरेरकर	वनहंसी	१९६२	–	–
,,	,,	डी. पी. अँड्रयूज	बलिदान	–	–	–

१	२	३	४	५	६	७
इब्सेन	A Doll's House	श्री. वि. गोरे	बनावट सही	१९२७	–	–
,,	,,	आनंद जोग व जयंत देवधर	–	–	२५।७।६८	नाट्यवाचन नागपूर
,,	A Doll's House	अनंत काणेकर	घरकुल	१९४१	२५।१२।१९४१ मुंबई	के. नारायण नाट्यसंघ
,,	,,	भा. वि. वरेरकर	खेळघर	१९६५	–	–
,,	,,	,,				
,,	Brand	सदानंद रेगे	ब्रांद	१९६३	–	–
	Hoermoendene Paa Helgeland	श्री. वि. वर्तक	तक्षशिला	१९३३	२।१२।३३ मुंबई	नाट्यमन्वंतर
,,	The Vikings of Helgeland	के. जी. पुरोहित	हेल्ज लँडचे चांचे	१९६२	–	–
,,	Ghosts	ह. वि. देसाई	जळतं शरीर	१९४३	–	–
,,	,,	चं. रा. वनमाली	भूते	१९६२	–	–
ओडवे थॉमस	Venice Preserved or Plot discovered	किरात	जयाजी आणि कमळजा	१९३३	–	–
ओडेट्स क्लिफर्ड (Odets Clifford)	Waiting for Lefty	माधव मनोहर	अर्थात कट फिसकटला डावरेची वाट	–	–	–
ओनील युजिन (Eugene O'neill)	Mourning Becomes Electra	सदानंद रेगे	ज्यांचे होते प्राक्तन शापित	१९६५	–	–

१	२	३	४	५	६	७
ओनील युजिन	Emperor Jones	सदानंद रेगे	बादशहा	१९६६	–	–
,,	Ah' Wilderness	सरिता पदकी	पांथस्थ	१९६६	–	–
,,	Beyond the Horizen	रत्नाकर मतकरी	साता समुद्रापार	१९६९	–	–
,,	Strange Interlude	स. गं. मालशे	सुख पाहता	१९६९	–	–
ओस्बोर्न	Look back in anger	पुरुषोत्तम दारव्हेकर	वेदनेचा वेद झाला	–	जानें. ७४ मुंबई	–
कटॅव्ह व्हॅलेटिन (Katae Valentin)	Squaring the Circle	माधव मनोहर	सशाची शिंगे	१९४७	९।३।४७ मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर
कॅपेक कॅरेल (Kapec Karel)	Mother	माधव मनोहर	आई	१९४२	१९५३ मुंबई	–
,,	,,	मधुसूदन कालेलकर	उद्यांचे जग	१९४७	–	–
कार्नेश्चुक	प्लेतोन क्रेशेत	रंगनाथ कुलकर्णी	तिकीट			
कामू आल्बेर (Camus Albert)	Caligula	पुरुषोत्तम दारव्हेकर	चंद्र नभीचा ढळला	१९६१	१२।११।६० नागपूर	रंजन कला मंदिर, नागपूर
,,	Just Assasin	प्रभाकर सिरास	युद्धाचा प्रसंग	–	–	–
कॉंग्रीव्ह	The Mourning Bride	ह. ना. आपटे	श्रुतकीर्तिचरित	१९११	–	–
कॉरेली मेरी (Corelli Marie)	Sorrows of Satan	अनंत वामन बरवे	सैतान	१९१८	–	–
,,	Thelma (कादंबरी)	य. ना. टिपणीस	कमला	१९११	फेब्रु. १९११ पुणे	महाराष्ट्र नाटक मंडळी

१	२	३	४	५	६	७
कॉरेली मेरी	Vendetta	मा. का. आगाशे	कटु कर्तव्य	१९१३	–	–
कैलासम त्यागराज	The Purpose	के. नारायण काळे	प्रयोजन	१९५३	–	–
क्रिस्ती अॅगाथा (Christie Agatha)	Witness for the Prosecution	विद्याधर गोखले	साक्षीदार	१९६०	७।२।६० मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
गॅल्सवर्दी, जॉन (Galsworthy John)	Strife	अनंत काणेकर	झुंज	१९५४	२१।४।५४ मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
,,	,,	गो. द अभ्यंकर	झगडा	१९५४	१९५५	–
,,	Windows	बाबा डिके	खिडक्या	—	डिसें. १९७०, मुंबई	–
गॉर्की मॅक्झिम	Mother (कादंबरी)	रंगनाथ कुलकर्णी	आई	१९६८	जून १९६८	–
गिलरॉय फ्रँक	Who will save the plough boy	शं. ना. नवरे	हवा अंधारा कवडसा		३०।१२।७१ मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
गोएत्स रुथ व गोएत्स ऑगस्टस	Heiress	शिरीष पै	सोन्याची खाण	१९६८	१।८।८७ मुंबई	अत्रे थिएटर्स, मुंबई
गोगोल निकोलाय व्ही. (Gogol. N. V.)	Inspector General	पु. ल. देशपांडे	अमलदार (डी. जे. कॅम्बेलकृत इंग्रजी आवृत्तीवरून)	१९५२	१६।२।५२ नागपूर	विदर्भ साहित्य संघ नागपूर
गोल्डस्मिथ ऑलिव्हर Goldsmith, Oliver	She stoops to Conquer	ब. ग. दाभोळकर	विजयजिगीषा	१८९१	–	–
,,	,,	मा. तु. गवाणे	एका रात्रीचा घोटाळा	१८९३	–	–

१	२	३	४	५	६	७
गोल्डस्मिथ,	,,	अनंत वा. बरवे	समजुतीचा घोटाळा	–	–	–
,,	,,	अनंत काणेकर	निशिकांताची नवरी	१९३८	१९।८।३९ मुंबई	ड्रेमेटिक युनियन मुंबई
,,	She stoops to conquer	र. बा राजाध्यक्ष	सुशील गृहस्थ	१८८५	–	–
जॉनसन, इ. लॅरी (Johnson E. Larry)	Her step Husband	ना. धों. ताम्हणकर	उसना नवरा	१९३४	२४।९।३३ कोल्हापूर	राजाराम कॉलेज विद्यार्थी संघ
जॉर्डसन (Bjordson)	Leonards	य. गं. लेले	लावण्यमयी	१९३७	–	–
झँगविल इब्राइल (Zangwill Israel)	We moderns	सुंदर भु. मानकर	कांचेचे घर	१९३६	–	–
ज्या जिराटू	मॅड वूमन ऑफ शायो	सुभाष जोशी	बाई खुळाबाई		आक्टो-नोव्हें. १९७० मुंबई	रंगायन, मुंबई
ज्यॉ आनुई	बेकेट	वि. वा. शिरवाडकर	बेकेट	१९७१	–	–
,,	,,	वसंत कानेटकर	बेइमान	१९७३	३।११।७३ मुंबई	नाट्यसंपदा
टॉलस्टॉय (Tolstoy Leo)	First Distiller	शेतकरी	मदिरा प्रताप अर्थात अर्थप्रभाव	१९३२	–	–
,,	,,	वि. मा. भुस्कुटे	आदिकारण	१९३७	–	–
टॉलस्टॉय, लिओ (Tolstoy Leo)	–	वि. म. भुस्कुटे	आत्मनिवेदन	१९३७	–	मुंबई

१	२	३	४	५	६	७
डोरेन मार्क व्हेन (Doren Mark Van)	Last days of Lincoln	विजय तेंडूलकर	लिंकनचे अखेरचे दिवस	१९६४	–	–
ड्यूमा, अलेक्झांडर (Dumas Alexander)	Captain Paul	चिं. मो. आपटे	सुमित्र	१८७	–	–
ड्यूरेनमॅट फ्रेड्रिक	The Visit	मधुकर तोरडमल	विकत घेतला न्याय	१९७१	१७।१।७२ मुंबई,	नाट्यसंपदा, मुंबई
नॉट फ्रेडरिक	Dial M for Murder	वसंत कामत	फोन नं. ३३३३३	१९५७	मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
नॉरीस, जेम्स	Alladin and His Wonderful Lamp	सुधा करमरकर	अल्लाउद्दीन आणि जादूचा दिवा	१९६१	१८।१२।६० मुंबई	लिटल थिएटर बाल रंगभूमी मुंबई
पॅट्रिक जॉन	Hasty Heart	विजय तेंडूलकर	लोभ नसावा हे विनंती	जाने. १९६९	मुंबई	रंगायन, मुंबई
पाइंटर हॅरॉल्ड	–	कमलाकर नाडकर्णी	जन्मदिनांक	जाने. १९७८		बहुरूपी, मुंबई
पिरांदेल्लो लुइजी	' Right you are, if you think so '	शं. ना. नवरे	हत्ती आणि आंधळे	१९७०	–	–
,,	The pleasure of Honesty	विजय तेंडूलकर	श्रीमंत	१९५५	१२।१२।५५ मुंबई	भारतीय विद्या-भवन कलाकेंद्र, मुंबई
,,	Six characters in search of an Author	माधव वाटवे	नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे	१९६८	२५।८।६८ मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई
,,	Each in his own way	पद्माकर गोवईकर	व्यक्ती तितक्या प्रकृती	१९७३	–	–
	The mask and the face		चेहरे आणि मुखवटे	१९७१	१०।५।७१ बोरवली	प्रो. ड्रॅ. अ. पुणे

१	२	३	४	५	६	७
पोगोदिन, निकोलाय	–	द. शि. टकले	क्रेमलिनच्या घड्याळाचा घंटानाद	१९६५ ?	–	– –
प्रीस्टले जे. बी. (Priestley, J B.)	Dangerous Corner	माधव मनोहर	झोपलेले नाग	–	–	इंडियन नॅशनल थिएटर्स, मुंबई
,,	An Inspector Calls	व्यंकटेश वकील	सारेच सज्जन	१९५३	जाने. १९५३, मुंबई	कलाकार, मुंबई.
प्लॉट्स्	,,	केशव निजसुरे	मुखवटे	–	जाने. १९७०, मुंबई	रूपभाविक, मुंबई.
,,	(टू मेनेक्समसेस)	कृ. रा. सावंत	जुळा गोंधळ	१९६५	९।५।६५, मुंबई	
बराश नॅमिन आणि मूर कॅरॉल (Barasch Novman and Carroll Moore)	Send me no flowers	विश्राम बेडेकर	वाजे पाऊल आपुले	१९६७	३०।४।६७ मुंबई	मराठी नाटक
बर्गमन	Magician	अनिल जोगळेकर	जादूगार	–	१७।१२।६९	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन, पुणे
ब्यर्नसन (Bjornson)	New married couple	मनोरमाबाई लेले	प्रणयप्रचीति (घरजावई)	१९३५	–	–
,,	(गॉटलेट)	श्री. वि. वर्तक	आंधळचाची शाळा	११३३	१।७।३३, मुंबई	नाटचमन्वंतर
,,	Leonarda	य. गं लेले	लावण्यमयी	१९३७	–	–
बॅरी जेम्स (Barrie James M.)	–	वि. वि. बोकील	मीना-नोना	१९४३	३।९।४३	ललितकलाकुंज
,,	Alice sit by the Fire	अ. वा ओक	बायकी कावा	१९३४		

१	२	३	४	५	६	७
बॅरी	What every woman knows	अनंत काणेकर	पतंगाची दोरी	१९५१	२५।४।५१, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
,,	,,	भा. वि. वरेरकर	तिलाच ते कळतं	१९५१	–	–
,,	(पिटर पॅन)	रत्नाकर मतकरी	यक्षनंदन	–	–	–
बॅरेट विल्सन (Barret Wilson)	The sign of The Cross	भा. वि. वरेरकर	चंद्रशेखर अर्थात् समर्थ भिकारी	१९३४	–	–
बुर्नेत फ्रॅन्सेस हॉजसन	Little Lord Fauntteroy (कादंबरी)	वसंत कानेटकर	सोनचाफा	१९८६	–	चंद्रलेखा, मुंबई
बेकेट सॅम्युअल	वेटिंग फॉर गोदो	विजय जठार	शून्याची वाट	–	१०।५।७०, मुंबई	संवेदना, मुंबई
,,	,,	भास्कर शेवाळकर	वेटिंग फॉर गोदो	–	जाने. १९७४, मुंबई	युनायटेड फ्रेंडस् कल्चरल ऑर्गनायझेशन, हैद्राबाद
बेट्टी ऊगो	La regina e gil insorti (इटालियन)	श्रीराम लागू	एक होती राणी	१९६४		प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन, पुणे
बोल्ट रॉबर्ट	A man for all seasons	पुरुषोत्तम दारव्हेकर	मेरू मंदार धाकटे	१९६९	डिसें. १९६९	रंजन कला मंदिर नागपूर
बोशर्ट, वोल्फगाङ्ग (Wolfgang Borchert)	Das Gesamtwerk) Draussen Vor DER TUR	र. ना. चापेकर	ना घरी ना दारी	१९७३	—	–

१	२	३	४	५	६	७
ब्रेश्ट बर्टोल्ट (Brect Bertolt)	The Caucasian Chalk circle	शंकर मोरो रानडे सौ. सिंधू तिबारी	दौलतराव	१८७९	६।४।६९ कलकत्ता	
ब्रेश्ट बेर्टोल्ट (Bertolt Brecht)	कॉकेशियन चॉक सर्कल (मूळ जर्मन)	चि. त्र्यं. खानोलकर	अजब न्याय वर्तुळाचा	१९७४	१६।११।७३, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
ब्रेश्ट	Three Penny Opera	पु. ल. देशपांडे	तीन पैशाचा तमाशा	१९७८	२२।६।७८, मुंबई	
बॅसियर, रुडॉल्फ	(बॅरट्स् ऑफ सिपल स्ट्रीट)	पु. ल. देशपांडे	सुंदर मी होणार	१९५८	३०।४।५८, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
ब्रँण्डन टॉमस	Charly 's Aunt	प्र. के. अत्रे	मोरूची मावशी	१९६३	१।५।६३, मुंबई	अत्रे थिएटर्स, मुंबई
ब्राउन जॉन (Brown John)						
मॅकमिलन (Macmillan Michael)	In Wild Maratha Battle	पुरुषोत्तम जसवंत देसाई	नेताजी पालकर	१९४८		
मॅकी फिलीप	The Whole truth	ग. रा. बाळ	पूर्ण सत्य (अर्थात् रॉंग नंबर)	१९६४	२१।३।६३, पुणे	सरस्वती मंदिर नटसंघ, पुणे
मात डचुरेन	Dangerous Game (कादंबरी)	विजय तेंडूलकर	शांतता कोर्ट चालू आहे	१९६८	२०।१२।६७, मुंबई	रंगायन, मुंबई
मार्क ट्वेन	टॉम सायर	सुनील हटंगडी	नादिष्ट नंदू		२३।८।७०	बालरंजन केंद्र, मुंबई
मॉम सॉमरसेट	Sheppey	पु. ल. देशपांडे	भाग्यवान	१९५३	५।१।५३, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
*						

१	२	३	४	५	६	७
Maugham W. Somerset)	Sacred Flame	के. नारायण काळे	पवित्र ज्योती		ऑक्टो. १९५७, पुणे	
मॉम सॉमरसेट	Sacred Flame	लीला चिटणीस	एक रात्र आणि अर्धा दिवस	१९५७	२७।९।५७, मुंबई	नाट्य साधना मुंबई
,,	The letter	शरच्चंद्र गुण्ये	पराजिता मी	१९६६		
मॉरेट, मादाम मासेल	अनास्टेशिया Anastasia	मालतीबाई बेडेकर	हिरा जो भंगला नाही	१९७१	१६।६।६८, मुंबई	विलेपार्ले म्युझिक सर्कल, नाटयशाखा
मिलर ऑर्थर (Miller Arthur)	Ali my sons	लीला चिटणीस	दोन जगांच्यामध्ये		१९६७	
,,	,,	आशा भेंडे	पुत्र मानवाचा	–	१६।११।६९, मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
मिल्टन (Milton)	Comus	गणपत रघुनाथ नवलकर	कोमस	१९०६	–	—
,,	,,	गंगाधर रामचंद्र साने	पावित्र्य प्रभाव	१९२३	–	—
मेटरलिंक, मॉरिस (Maeterlinck Maurice)	Monna Vanna	रामचंद्र गणेश प्रधान	विमलादेवी	१९३७	–	–
,,	,,	वि. वा. शिरवाडकर	वैजयंती	१९५०	७।५।१९५०, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
,,	,,	वीर वामनराव जोशी	शीलसंन्यास	१९५७	–	–
मेटरलिंक, मॉरिस (Maetarlinck Maurice)	Blue Bird	साने गुरुजी	निळा पक्षी	१९४०	–	–

१	२	३	४	५	६	७
मोलियर (Moliere)	लम्बुर्ज्वा जान्तिल ऑम	हरिचंद्र आनंद तालचेलकर	रावबहादूर पर्वत्या	१९०४	–	–
,,	(ल-एटौर्डी)	शंकर मोरो रानडे	प्रमाद प्रमोद अथवा वंचक बुद्धिविलास	१८८३-८४	–	–
,,	Le Bourgeois	म. रं. शिरवाडकर	हरणाची करणी	–	–	–
,,	Gentilhomme	ह. ना. आपटे	मारून मुटकून वैद्यबुवा	–	–	–
,,	Sganarelle	गो. ब. देवल	१) फालगुनराव	१८९४	–	शाहूनगरवासी
			२) संशय कल्लोळ	१९१६	२०।१०।१९१६ हुबळी	गंधर्व नाटक मंडळी
,,	Tartuffe (तार्त्युफ)	र. धों. कर्वे	गुरुबाजी	१९३७	–	–
,,	L'Avare	स. ना. ठोसर	कवडी चुंबक	–	२२।८।३८, पुणे	नाट्यकला प्रवर्तक सं मं.
,,	,,	प्र. के. अत्रे	कवडी चुंबक	१९५१	२१।६।'१,मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
,,	(Misor)	विनायक दत्तात्रय भिलवडीकर	कृपण धनाजीराव	१८९९		
,,	School for Wives	राजा बढे	चतुर किती बायका	–	–	–
मोलियर	Shool for Wives	प्र. के. अत्रे	अशी बायको हवी	–	डिसें.१९६९मुंबई	अत्रे थिएटर्स

१	२	३	४	५	६	७
,,	,,	शं. बा. चव्हाण	स्त्री जात रेवढी	१९६१	–	–
यंग, एडवर्ड	Revenge	द. भि. जयवंत	भयंकर सूड	१८९५	–	–
रनां एर्नेस्ट	–	वासुदेव माधव समर्थ	कलीबन	१८९१	–	–
रुझिविच् तादोझ	गॉन आउट	सदानंद रेगे	गोची	१९७४	१९।४।७३	अनिकेत मुंबई
रेनालस (Reynolds)	Mysteries of the court of London Gaust	भास्कर हरि पटवर्धन	बंधुप्रेम अथवा सुंदर-राव व हंबीरराव	१९००	–	–
,,		मोरेश्वर चिंतामण जोशी	मित्रप्रभाव अथवा संगीत प्रतापराव	१८८९	–	–
लाबीश यूजेन व एद् मार्त	La Pondre aux Yeax	शकुंतला परांजपे	सोयरीक	१९३६	१३।१।३७पुणे	(हौशी नाट्यसंघ)
लिटन लॉर्ड (Lytton)	Lady of Lons ot Love and Pride	वामन कृष्ण देशमुख	मोहना	१८८३	–	–
,,	,,	गोविंद विठ्ठल काळे	सुंदरी अथवा गर्व निरसन	१८९१	–	–
लिटन लॉर्ड	Richelu	न. चि. केळकर	अमात्यमाधव	१९१५	जाने. १९१४, मुंबई	चित्ताकर्षक नाटक मंडळी
लिंडसे, हावर्ड व क्राउस Lindsay Howavd Rassal Croase रसेल	The Great Sebastians	कै. गो. गं. लिमये	कबुलीजबाब	१९५९	–	–

१	२	३	४	५	६	७
लेसिंग	–	शि. सी. वागळे	पुरून ठेवलेले द्रव्य	विविध ज्ञान विस्तार	(पुस्तक १९, २०)	–
वॅटकिन ऑर्थर (Watkins Orther)	Not in the Book	सरिता पदकी	खून पहावा करून	१९६४	५।४।१९६४ पुणे	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन पुणे
वाइल्ड ऑस्कर Wilde, Oscar	The Importance of being Earnest	गो. स. टेंबे	गंभीर घटना	१९३२	२८।२।३२पुणे	समर्थ नाटक मंडळी
,,	सलोमी	पद्माकर गोवईकर	प्रेषितांचे पाय मातीचे	–	–	–
,,	,,	शशिकांत पेम	लग्नाआधी बारसं	–	डिसें.१९६९मुंबई	बेस्ट कला व क्रीडा मंडळ, मुंबई
,,	Ideal Husband	वि. वा. शिरवाडकर	दूरचे दिवे	१९४६	२१।४।७१ मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
,,	Windermayr 's fan.	वि. ह. कुलकर्णी	शोभेचा पंखा	–	६।५।५० मुंबई	—
,,	,,	श्री. र. भिडे व गो. म. कुलकर्णी	ती तशी नव्हती	१९५७	९।५।५७, विजापूर	कलाविकास विजापूर
वॉटरहाऊस व हॉल	बिली लायर	शं. ना. नवरे	एक होता राजा	–	–	—
विल्डर, थॉर्टन	Matchmaker	बबन प्रभू व आत्माराम भेंडे	माणूस खाणारी कोंबडी	१	डिसें. १९६७, मुंबई	पूर्णिमा थिएटर्स मुंबई

१	२	३	४	५	६	७
बिल्यम्स, टेनेसी	A street Car Named Desire	विजय तेंडुलकर	वासनाचक्र	१९६६	–	–
Williams Tennessee	The Glass Menagerie	वसंत कामत	काचेची खेळणी	१९६६	–	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
,,	,,	कृ. ह. दीक्षित	,,	–	आकाशवाणी, पुणे ११।६।७२	
,,	Cat on hot teen roof	अनिल जोगळेकर	ज्वालेत उभी मी	–	–	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन, पुणे
शर्ले जेम्स	The traitor	किरात	माझी बहीण	१९१५	१९१५	शाहूनगरवासी नाटक मंडळी
शॉ बर्नार्ड		पु. ल. देशपांडे	ती फुलराणी	–	१९७५	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
शॉ बर्नॉर्ड (Shaw Bernard)	Mrs. Warren 's Profession	जोग	जगावेगळी	अप्रका.	१९६९	
शिलर व शेरिडन (Schiller and Scheridon)	William Tell	किरात	बुइल्यम ट्रेल अथवा स्वित्झर्लंड देशात प्रख्यातीस आलेला बांका तिरंदाज	१९००	–	–

१	२	३	४	५	६	७
शिलर (Schiller)	Raubers	शि. म. परांजपे	भीमराव	१९०७	–	–
शेरिडन (Scheridon)	Saint Patrick 's Day or The Scheming Lientenent	मोरो विनायक शिंगणे	यशवंत विजया	१८८७	–	–
,,	Rivals	न. चिं. केळकर	नवरदेवाची जोडगोळी	१८९८	–	–
,,	Pizarro	वा. रं. शिरवळकर व वि. त्रि मोडक	राणा भीमदेव	१८९२	१८९२	शाहूनगर वासी नाटक मंडळी
,,	,,	ना. के. बेहेरे	पिझारो	१९१५	–	–
,,	Mary Stuart	कृ. ह. दीक्षित	महामाया	१९१३	–	–
,,	Duenna	अनंत नारायण भागवत	सटवाई अर्थात् नटमोगऱ्याची फजिती	–	–	–
,,	,,	वि. त्रि. मोडक	प्रणयविवाह	१९०२	–	–
,,	,,	गो. स. टेंबे	वरवंचना	१९२५	१८।४।२५, पुणे	भारत गायन समाज, पुणे
,,	,,	लक्ष्मण गणेश सुळे	लग्नसोहळा	१९३३	–	–
,,	School for Scandal	के. गो. पंडित	वार्ताविहार	१९३१	–	–
शेरिडन	School for Scandal	वि. वा. आंबेकर	कुटाळ कंपू	१९३२	१२।३।३२, म्हापसे,	नूतन महार ना. मं.
,,	,,	ना. ह. हेळेकर	राईचा पर्वत	१९४९	–	–

१	२	३	४	५	६	७
साउदर्न टॉमस	Isabella	गो. ब. देवल	दुर्गा	१८८६	१८८५	कोल्हापूरकर नाटक मंडळी
सार्त्र जीन पॉल	Man without shadows	विजय बोंद्रे	मेन विदाउट शॅडोज	–	२०।२।७२, मुंबई	लोकमान्य सेवा संघ, विलेपार्ले
सिंज, जॉन मिलिंग्टन	The well of the saint	अ. सी. केळूसकर		१९४६	–	–
सुडरमान् हेअरमान	(हायमाट)	न. का. घारपुरे व य. गं. लेले	गृहपाश	१९४०	–	–
सेबास्टिअन, मायकेल	Stop news	चिं. वि. जोशी	वडाची साल पिंपळाला	१९५७	–	–
सोफोक्लीस	Oedipus Rex	सदानंद रेगे	जयकेतु (काव्यात्मक रूपांतर)	१९५९	–	–
(Sophocles)	(एडिपस रेक्स)	सदानंद रेगे	राजा ईडियस	१९७७	–	–
,,	,,	सुशील परभृत	राजा ईडियस	१९६८	–	–
,,	Oedipus the King	,,	बहिष्कृत ईडियस	,,	–	–
,,	Oedipus the King	पु. ल. देशपांडे	राजा ओयदिपौस	१९७९	शंभू मित्र यांच्या (बंगाली रूपांतरावरून)	—
,,	Antigone	सुशील परभृत	अँटिगनी	–	—	—

१	२	३	४	५	६	७
सोमिन (Somin W. O.)	Attention	अनंत काणेकर	फांस	१९४९	७।४।४९, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
स्कॉट, सर वॉल्टर (Scott, Sir Walter)	Talisman (कादंबरी)	मार्तंड नारायण आचार्य	कीर्तिसिंह	१९०९	–	–
,,	,,	काशिनाथ नारायण पटवर्धन	महाराणा संग्रामसिंह	,,	–	–
स्कॉट, सरवॉल्टर	Talisman	कृ. प्र. खाडिलकर	प्रेमध्वज	१९११	१९१०, पुणे	महाराष्ट्र नाटक मंडळी
,,	Kenilworth (कादंबरी)	ना बा. कानिटकर	प्रतापराव आणि चंद्रानना	१८८३	–	–
,,	Bride of Lammermoor	गणेश अनंत वैद्य	मदनमंजरी	१८८५	–	–
,,	Guy Mannering	,,	मणीबंधनाग	१८९७	–	–
,,	Lady of the Lake (काव्य)	रामचंद्रानुज वाईकर	आत्मविश्वास	१९२०	–	–
स्टीव्हन्स, लेस्ली	The Marriage go round	राजाराम हुमणे	प्रीति परि तुजवरती	–	१९।३।७०, मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
स्ट्रीण्डबर्ग ऑगस्ट	The Father	कृ. रा. सावंत	पुरुष	१९७३	२४।११।७२,मुंबई	मुंबई मराठी ग्रं. सं.,कलामंडळ
स्लेप्ट सॉफ ❋	Le Voyage de Monsieur Perrichon	शकुंतला परांजपे	चढाओढ	१९३६	–	–

१	२	३	४	५	६	७
होमर (Homer)	Iliad (महाकाव्य)	ना. बा. नामजोशी	मीनाक्षी	१८९३	–	–
ह्यूगो व्हिक्टर (Hugo Victor)	(रूपिब्ला)	ह. आ. तालचेलकर	शूर रायबा अथवा पण शेवटी डाव फसला	१९०६	–	–
,,	Hernani	ह. ना. आपटे	जयध्वज अथवा असूयाग्निशमन	१९११	१५।१०।१९०४	महाराष्ट्र नाटक मंडळी
स्टाइन् बेक	Burning bright (कादंबरी)	पद्माकर गोवईकर	देह देवाचे मंदिर	१९७२	१०।६।१९७२	इंडियन नॅशनल थिएटर, मुंबई
,,	of Mice and Men	पुरुषोत्तम दारव्हेकर	काळी माती खारे पाणी	अप्रकाशित	१९५८ अमरावती	रंजनकला मंदिर नागपूर

[२] पूर्ण तपशील उपलब्ध न झालेली अनुवादित नाटके

अनुवादक १	अनुवाद २	मूळ आधार ३	प्रकाशन वर्ष ४	पहिला प्रयोग ५	पहिला प्रयोग करणारी नाट्य संस्था ६
करमरकर सुधा	सं. जादूचा वेल	'जॅक अँड दी बीन-स्टॉक' ही कथा	१९५९	२६।४।१९५९, मुंबई	मराठी साहित्य संघ, मुंबई बाल नाट्य विभाग
कीर्तने विनायक जनार्दन	जयपाळ	बायबलमधील एक कथा	१८६१	–	–
कुलकर्णी रंगनाथ द.	तिकीट	Lost Letter हे रुमानिया नाटक	१९५६	१५।१२।५६, मुंबई	नाट्यशुभा–मुंबई
केळकर केशव	साठा उत्तराची कहाणी	'फोर पोस्टर'	–	१९६८, मुंबई	मुंबई मराठी साहित्य संघ
खरे सुरेश	सागर माझा प्राण	फॅनी (बोलपट)	१९६७	–	–
,,	पपा सांगा कुणाचे	Every other evening (फ्रेंच कॉमेडी)	१९०८	१२।९।१९७१, मुंबई	कलावैभव, मुंबई
गुर्जर वि. सी.	गौप्य गोपन	एक इंग्रजी नाटक	१९०८	–	–
गोखले विद्याधर	सं. अमृत झाले जहराचे	एका जगद्विख्यात नाट्यकृतीचा स्वैर भावानुसारी अनुवाद	१९६५	५।४।१९६५, बेळगाव	नाटसंपदा, मुंबई
जोगळेकर अनिल	जादूगार	मॅजीशियन या बोलपटाची कथा	—	१७।१२।१९६९ पुणे-मुंबई	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅ. अ. पुणे
जोगळेकर रंगूमामा	अरे बाबा जाहिरात	–	–	–	मुंबई म. सा. संघ.
टकले द. शि.	इर्कुटस्कमध्ये असे घडले	अलेक्सी आरबुझोव यांचे एक रशियन नाटक	१९६५	–	–

१	२	३	४	५	६
ताम्हनकर ना. धों.	नवऱ्याचा वेसण	एक अमेरिकन प्रहसन	१९३४	१४।९।३४, किर्लोस्करवाडी	भगिनी मंडळ-किर्लोस्कर.
,,	गोड गोंधळ	All a Mistake हे नाटक	१९४८	८।९।१९३५, हुबळी	महाराष्ट्र मंडळ-हुबळी
ताम्हनकर ना. धों.	सं. बच्चा नवरा	एक इंग्रजी प्रहसन	१९४३	१९४३, पुणे	बालमोहन नाटक मंडळी
दारव्हेकर पुरुषोत्तम	नयन तुझे जादूगार	बेल, बुक अँड कँडल हे ना.	–	१९३६, नागपूर	रंजनकला मंदिर, नागपूर
नवरे शं. ना.	हवा अंधारा कवडसा	Who will save the Plough boy If a man answers	–	फेब्रु. १९७२, मुंबई	इंडियन नॅशनल थिएटर मुंबई
,,	नवरा म्हणू नये आपला	या बोलपटाची कथा	–	–	–
,,	एक असतो राजा	एका इंग्रजी नाटकाच्या आधारे	–	–	–
पाटील बळवंत रावजी	न्यायदंडन अथवा चोख निवाडा	Experiences of a Barrister मधील Bill च्या आधारे	१८८२	–	–
प्रभु बबन	झोपी गेलेला जागा झाला	एक इंग्रजी फार्स	१९५९	२१।११।५८, मुंबई	इंडियन नॅ. थिएटर मुंबई
,,	चोरावर मोर	,,	१९६०	३।१२।१९५९, मुंबई	–
प्रभु बबन	माकड आणि पाचर	,,	१९६०	१५।८।१९६०, मुंबई	ललितकला साधना, मुंबई
,,	दिनूच्या सासूबाई राधाबाई	,,	१९६०	१८।९।१९६०, मुंबई	इंडियन नॅ. थिएटर, मुंबई
,,	कहाणी नव्या संसाराची	एक फ्रेंच नाटक	१९६८	ऑगस्ट १९६८, मुंबई	स्वरनिनाद-मुंबई
बरवे अनंत वामन	पिशाच्च विवाह	The spectre Bridegroom	१९१३	–	–
मतकरी रत्नाकर	सं. मधुमंजिरी	रिपर्झल	१९५९	२।१।१९५९, मुंबई	मुं. म.सा.संघ-शिशु-ना शा.

१	२	३	४	५	६
,,	स. कळलाव्या कांद्याची कहाणी	Crying Princess of the Golden Goose ही परिकथा	१९६०	२।४।१९६०, मुंबई	लिटल थिएटर, बाल रंगभूमी, मुंबई
मतकरी रत्नाकर	बिन्हाड बाजलं	'अपार्टमेंट' या इंग्रजी चित्रपटाच्या आधारे	–	६।८।१९७२, मुंबई	गोवा हिंदु असोसिएशन, कलाविभाग, मुंबई
मंत्री रमेश	वराती मागून घोडं	हॉटेल पॅरॅडिसो हे नाटक	१९६४	–	–
समर्थ वासुदेव माधव	कलीबन	एनेस्ट रनांचे एक फ्रेंच नाटक	१८९१	–	–
रानडे शंकर मोरो	अनुतापशमन	इंग्लिश ग्रंथाधारे	१८८१-८२	–	–
,,	वीरोत्तंस	,,	१८८३	–	–
केळकर केशव	साठा उत्तराची कहाणी	'फोरपोस्टर'	?	१९६८, मुं. म सा. संघ, मुंबई	–
–	'भंगले ते स्वप्न का'	'To cateh a crooked shadow' या चित्रपटावर आधारित	–	–	–
किरात (कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण)	संशयी जिजाबाई	'धी सिक्रेट'	–	–	–
	कट फिसकटला	व्हेनिस प्रिझन्हेंड्	–	–	–
देसाई बाबुराव	पराधीन	House by the lake	१९६९	–	–
जोग आनंद व देवधर जयंत	Enemy of the people	(इब्सेनकृत)	२५।७।६८ मध्ये नागपूर येथे वाचन	–	–

वाचकांचे मनोगत –

भारतीय भाषांतून मराठीत आलेली नाटके

१. कन्नड–मराठी

नाटककार	नाटक	मूळ नाटक	मूळ नाटककार	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
खरे सुरेश	रक्त नको मज प्रेम हवे	'सेटन नेव्हर स्लीप्स्' या कृतीवर आधारित कन्नड नाटकावरून	आर. डी. कामथ	२४ नोव्हें. १९७२, मुंबई
खानोलकर चिं. त्र्यं.	हयवदन	हयवदन	गिरीश कर्नाड	१९७३
गोवईकर पद्माकर	ऐक जनमेजया	सुनो जनमेजय	आद्य रंगाचार्य	नोव्हें. १९६९, पुणे
जोशी नागेश	आजचा कार्यक्रम यशस्वी करण्यासाठी आपल्या सहकार्याची गरज आहे	—	आद्य रंगाचार्य	८ एप्रिल १९७३, मुंबई
तेंडूलकर विजय	तुघलक	तुघलक	गिरीश कर्नाड	१७ ऑगस्ट १९७१, मुंबई
भिडे श्री. र.	ययाती	ययाती	गिरीश कर्नाड	२१ जुलै १९७०

२. गुजराती–मराठी

काटदरे मोहन	बिबी करी सलाम	लीला ल्हेर	तारक मेहता	७ ऑगस्ट १९७१, मुंबई
कापडी दत्तात्रय	डंख	केवडाना डंख	हरीन मेहता	१८ ऑक्टो. १९७४, मुंबई

नाटककार	नाटक	मूळ नाटक	मूळ नाटककार	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
कुलकर्णी द. के.	रात्र थोडी सोंग फार	धरमनी पत्नी	चंद्रिका शाह	१६ जून १९७२, मुंबई
गोखले विद्याधर	प्रणयचतुर बायका	परिवर्तन	अविनाश व्यास	१७ एप्रिल १९७१, मुंबई
घैसास शि. मो.	स्वयंसिद्धा	स्वयंसिद्धा	प्रागजी डोसा	३१ डिसें. १९६७, मुंबई
नवरे शं. ना.	धुम्मस	धुम्मस		२५ डिसें. १९७०, मुंबई
नवरे शं. ना.	मंजू	—	प्रवीण जोशी	१३ जून १९७१, मुंबई
पाटील विनायक	राजहंसाची रंभाराणी	—	नामदेव लहुटे	२१ मे १९७०, मुंबई
मुथा रजनी	राहिले दूर घर माझे	मंगल मंदिर	प्रागजी डोसा	११ फेब्रु. १९७१, मुंबई
रांगणेकर रमेश	प्लीज युवर ऑनर	प्लीज युवर ऑनर	जगदीश शहा	३ जून १९७२, मुंबई
वरेरकर माई	काकांची शशी	काकानु शशी		३१ ऑक्टो १९३७, मुंबई
शहा जगदीश	गृहलक्ष्मी	सोहगण	जगदीश शहा	१९६४
हुमणे राजाराम	म्हातारा न इतुका	—	—	१९ नोव्हें १९७१, मुंबई
३. तमीळ–मराठी				
सबनीस वसंत	मेजर चंद्रकांत	मेजर चंद्रकांत	के. बालचंद्र	४ नोव्हे १९६८, मुंबई
४. तेलगु–मराठी				
राव कुलकर्णी गोजमगुंडे	पुन्हा पुन्हा मोहोंजोदारो	मरो मोहोंजोदारो	नंदी	१९७१, लातूर

नाटककार	नाटक	मूळ नाटक	मूळ नाटककार	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
५. बंगाली–मराठी				
अमृते मधुकर	प्लॅटफॉर्म	–	मृणाल मुखोपाध्याय	१६ मे १९७०, मुंबई
कुंटे मो. ग.	कादंबिनी	रवीन्द्रनाथ ठाकूर यांची कथा		१९६१ (प्रकाशन)
केलकर न. चि.	सरोजिनी	सरोजिनी	रवीन्द्रनाथ ठाकूर	१८९७ (प्रकाशन)
केळकर यशवंत	अडीच घर वजिराला	मेघ (गुजराती- गगने मेघ छवायो)	उत्पल दत्त (अनु. श्रीकांत त्रिवेदी)	७ नोव्हें. १९६८, दिल्ली
केळकर यशवंत	डाऊन ट्रेन	डाऊन ट्रेन (गुजराती)	सलिल सेन (अनु. श्रीकांत त्रिवेदी)	२७ नोव्हे. १९६८ बडोदे
गोवईकर पद्माकर	रातराणी	रजनीगंधा	तरुण रॉय	१६ मार्च १९७१, मुंबई
दीक्षित प्रदीप	नाव नाही नाटकाला	नाम नै	किरण मैत्र	जानें. १९६९
देशपांडे अरविंद	बाकी इतिहास	बाकी इतिहास	बादल सरकार	१० मे १९७०, मुंबई
देशपांडे पु. ल.	सारी रात्र	सारी रात	बादल सरकार	५ मार्च १९७२, मुंबई
पात्रीकर वामन	रंग आणि अंतरंग	लेहकपाट (कादंबरी)	ज्योति बंदोपाध्याय	–
पालेकर अमोल	पगला घोडा	पगला घोडा	बादल सरकार	नोव्हे. १९७१ मुंबई

नाटककार	नाटक	मूळ नाटक	मूळ नाटककार	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
भट गो. के.	माते, तुला काय हवय् ?	विसर्जन	रवीन्द्रनाथ ठाकूर	३१ ऑक्टो. १९६१ मुंबई
भावे बापू नरसिंह	तरूबाला	--	--	१९०० (प्रकाशन)
मित्र का. र.	वंगजागृति	जागरण	हरनाथ बसु	१९०६ (प्रकाशन)
यशोदासुत	मेवाडचा अध:पात	मेवारपतन	द्विजेंद्रलाल रॉय	(प्रकाशित)
रेगे सदानंद	--	रक्त करबी	रवीन्द्रनाथ ठाकूर	२४ फेब्रु. १९७२, मुंबई
वरेरकर भा. वि.	मुक्तधारा	मुक्तधारा	रवीन्द्रनाथ ठाकूर	१३ मे १९६२, पुणे
शहाणे अशोक	कोंडी	दशचक्र	शंभु मित्रा	१९७४, मुंबई
क्षेत्रमाडे सुमती	भैरवी	भैरवी (कादंबरी)	शरच्चंद्र चतर्जी	१९७२

६. हिंदी–मराठी

खानोलकर चि. त्र्यं.	अंधायुग	अंधायुग	धर्मवीर भारती	२८ ऑक्टोबर १९८०
गोखले बाबुराव	पतंगापरी जीवन माझे	कटी पतंग (कादंबरी)	गुलशन नंदा	८ जाने. १९७१, पुणे
राकेश मोहन	आषाढ के एक दिन	आषाढातील एक दिवस	विश्वनाथ राजपाठक	जून १९७९, मुंबई

* * *

मराठी भाषेतून इतर भाषांत गेलेली नाटके

१. मराठी–कन्नड

नाटककार	नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
अत्रे प्र. के.	तो मी नव्हेच	अवनु नानल्ला	—	--
कानेटकर वसंत	अश्रूंची झाली फुले	सत्यं वद धर्मं चर	श्री. बेलूर	५ एप्रिल १९६९, मुंबई
दीक्षित मुक्ताबाई	जुगार	जुजु	लक्ष्मणराव बेंद्रे	१९५३

२. मराठी–गुजराथी

अत्रे प्र. के.	तो मी नव्हेच	अभिनय सम्राट	--	--
अत्रे प्र. के.	मी उभा आहें	हूं उभो छुं	डॉ. बिपीन जव्हेरी	१९५१
अत्रे प्र. के.	मी मंत्री झालो	हूं मंत्री बान्यो	जगदीश शहा	प्रकाशित
अत्रे प्र. के.	मोरूची मावशी	राधिका	जगदीश शहा	--
अत्रे प्र. के.	लग्नाची बेडी	लग्ननी बेडी	डॉ. बिपीन जव्हेरी व कांती बरोडिया	१९५७
अत्रे प्र. के.	वंदे भारतम्	बंदे भारतम्	बिपीन जव्हेरी	१९५२

नाटककार	नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
अत्रे प्र. के.	साष्टांग नमस्कार	साष्टांग नमस्कार	बिपीन जव्हेरी व कांती बरोडिया	१९५२
काटदरे मनोहर	घेतल शिंग।वर	अलक चलाणू	अरविंद वैद्य	
कानेटकर वसंत	अखेरचा सवाल	अमे बरफना पंखी	--	१८-४-७५ मुंबई
कानेटकर वसंत	अश्रूंची झाली फुले	आतममा ओझलमा रातमा	---	--
कानेटकर वसंत	गोष्ट जन्मांतरीची	पुनर्मीलन	अनिल मेहता	२६-१-७९
कानेटकर वसंत	घरात फुलला पारिजात	पारिजात	---	--
कानेटकर वसंत	प्रेमा तुझा रंग कसा	पढोरे पोपट प्रेमना	---	--
कानेटकर वसंत	मला काही सांगायचय्	उपर गगन नीचे धरती	---	सप्टे. १९६९
कानेटकर वसंत	रायगडाला जेव्हा जाग येते	रायगड ज्यारे जागे छे	---	---
कानेटकर वसंत	हिमालयाची सावली	नोरवी माटीमे नोरवा सानवी	तारक मेहता	९ एप्रिल १९७२
कालेलकर मधुसूदन	अपराध मीच केला	अपराधिनी	सरोजिनी नाईक	--
कालेलकर मधुसूदन	उद्याचे जग	नाइण्टीन फोर्टी टू	पांचोली रश्मी	प्रकाशन १९४२
कालेलकर मधुसूदन	दिल्या घरी तू सुखी रहा	परण्या एटला प्यारा लाडी	---	--
कालेलकर मधुसूदन	दिवा जळू दे सारी रात	एकज दे चिनगारी	विजय दत्त	---
कोल्हटकर बाळ	दुरिताचे तिमिर जावो	डंडा अधारेथी	--	--

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
कोल्हटकर बाळ	वाहतो ही दुर्वांची जुडी	भाईबीज	चंद्रवदन भट	--
कोल्हटकर बाळ	वेगळ व्हायचय् मला	मारे जुदा थवुं छे	–	–
खरे सुरेश	एका घरात होती	अगन पथ	--	--
खरे सुरेश	काचेचा चंद्र	काचनु चंद्र	--	–
खरे सुरेश	मला उत्तर हवय्	सावरे आधुरु. मारु ऐकू	--	--
खरे सुरेश	वहिनींच्वा बांगड्या	आमे तो मिथा जळणा मीन		
खरे सुरेश	शततारका	रस्ते रञ्जळती वार्ता	कांति मढिया	–
खरे सुरेश	सखी शेजारिणी	पडोसन देख पडोसन	--	--
खरे सुरेश	स्वर जुळता गीत तुटे	शमणा सुकाया भिणा रूमालमां		
तोडरमल मधुकर	भोवरा	सूरज उग्यो सांजे	--	--
तोरडमल मधुकर	बाप बिलंदर बेटा कलंदर	बाप बिलंदर बेटा कलंदर	ललितकुमार शहा	प्रयोग १९७७
तोरडमल मधुकर	गुड बाय डॉक्टर	अमानुष	ललितकुमार शहा	प्रयोग १९७८
दारव्हेकर पुरुषोत्तम	वऱ्हाडी मान्स	एकला जानेरे		
देशपांडे पु. ल.	तुझे आहे तुजपाशी	मीन पियासी		

(१८२)

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
देशपांडे पु. ल.	सुंदर मी होणार	दिदी		
परांजपे के. पां.	शेजारी-पाजारी	अडोसी-पडोसी	लीला मेहता	–
पेंडसे श्री. ना.	गारंबीचा बापू	सगपनना फूल	अनिल मेहता	–
पेंडसे श्री. ना.	संभूसांच्या चाळीस	आ मुंबईनो माळो	अनिल मेहता	–
प्रभू बबन	दिनूच्या सासूबाई राधाबाई	सासूजीनी सवारी	चंद्रवदन भट	–
फडके शाम	तीन चोक तेरा	त्रण चोंक तेर		–
भगत वसू	जंगली कबूतर	जंगली कबूतर	अनिल मेहता	१९७४, मुंबई
रांगणेकर मो. ग.	कुलवधू	कुलवधु	चंद्रकांत काटावाला	१९६१
रांगणेकर मो. ग.	रंभा	रंभा	चंद्रवदन भट	
रांगणेकर मो. ग.	वहिनी	भाबी		
रांगणेकर मो. ग.	भटाला दिली ओसरी	सब भूमि गोपालकी	--	--
वर्टी अ. वा.	राणीचा बाग	राणीनो बाग		१९५६, मुंबई
शिरवाडकर वि. वा.	आमचं नाव बाबुराव	नवे नांके दिवाडी		
शिवलकर मुरारी	एकरूप होऊ सगळे	घर फुटे घर जाय		
सबनीस वसंत	माझे घरटे माझी पिले	सुखना सुरवड जले	चंद्रवदन भट	

३. मराठी–तेलगु

केळकर न. चि.	अमात्यमाधव	श्रीमाधवाचार्य विद्यारण्यस्वामी		१९२७
कोल्हटकर श्री. कृ.	मतिविकार	चित्रवृत्तीं	माची राजु दुर्गाशंकरामात्या	प्रकाशन १९२७
कोल्हटकर श्री. कृ.	शिवपावित्र्य	शिवशिलमु		प्रकाशन १९२६

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
४. मराठी–बंगाली				
तेंडूलकर विजय	शांतता कोर्ट चालू आहे.	चोप, अदालत चल छे	एस. बी. जोशी नितीश सेन	–
५. मराठी–संस्कृत				
किर्लोस्कर ब. पां.	सौभद्र	सौभद्रम्	श्री. भि. वेलणकर	१९६१
खाडिलकर कृ. प्र.	भाऊबंदकी	भ्रातृकलहम्	डॉ. ग. बा. पळसुले	प्रयोग १८-२-६१, मुंबई प्रकाशित
देवल गो. ब.	शारदा	शारदम्	बा. का. लिमये	प्र. प्र. २९-३-६५, मुंबई प्रकाशित
देवल गो. ब.	संशयकल्लोळ	संशयकल्लोलम्	प्रा. रं. रा. देशपांडे	प्र. प्र. ८-१२-६३ मुंबई
वरेरकर भा, वि.	भूमिकन्या सीता	भूमिकन्या	डॉ. रत्नमयीदेवी दीक्षित	प्र. प्र. ३१-१२-६५
६. मराठी–सिंधी				
दळवी जयवंत	संध्याछाया	आखरी रात	रमेश/गुलथडानी	२०-९-७४, मुंबई
सावंत आत्माराम	वरचा मजला रिकामा	मकान-ए-मुसीबा	जयवंत कुमार	१८-९-७४, मुंबई

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
अत्रे प्र. के.	लग्नाची बेडी	विवाहका बंधन	डॉ. जगदीश चंद्र जैन	१९५८ (दिल्ली)
	—	जलता है तो जले जहाँ	—	—
आपटे ह. ना.	मारून मुटकून वैद्यबुवा.	ठोक-पीटकर वैद्यराज	लल्ली प्रसाद पांडेय	१९१२ (खांडवा)
कानेटकर वसंत	अश्रूंची झाली फुले	आँसू बन गये फूल	श्रीमती सुनीता कट्टी	१९८०
	मला काही सांगायचयं	मुझे कुछ कहना है ।	डॉ. सुधाकर कलावडे	१९७७
	रायगडाला जेव्हा जाग येते	जाग उठा है रायगड	वसंत देव	१९६४ (मुंबई)
	वेड्याच घर उन्हात	जंजीर	श्रीमती मीना विश्वास	१९६४ (दिल्ली)
	वेड्याच घर उन्हात	धूप के साये	वसंत देव	१९६४
	गाठ आहे माझ्याशी	टक्कर मुझसे है	सरोजिनी वर्मा	१९८३
	–,, –	मुकाबला मुझसे है	सौ पद्मा नळगुंडवार	१९८१
	प्रेमा तुझा रंग कसा	ढाई आखर प्रेम का	वसंत देव	१९६५ (मुंबई)
	कस्तुरी मृग	बिनचेहरोंका पुरुष	डॉ. कुसुम कुमार	१९७७
किर्लोस्कर ब. पां.	सौभद्र	सुभद्राहरण	गोविंदशास्त्री दुगवेकर	१९१०
कोल्हटकर अ. ब.	स्वामी विवेकानंद	स्वामीं विवेकानंद	पं. लक्ष्मीधर बाजपेयी	— (मुंबई)

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
खरे सुरेश	पपा सांगा कुणाचे	कौन माता कौन पिता हमारे	–	—
खाडिलकर कृ. प्र.	मानापमान	—	—	—
	काचकवध	कीचकवध	भवानी प्रसाद तिवारी	१९५९
	मानापमान		अरुण जोगळेकर (?)	
खानोलकर चि. त्र्यं.	अेक शून्य बाजीराव		कमलाकर सोनटक्के	१९६८ (दिल्ली)
गडकरी रा.ग.	अेकच प्याला	अेकहीं प्याला	फरावा मुन्शी	१९२७ (बनारस)
तामणे प्रभाकर	अशीच अेक रात्र येते	अमावस की रात	पं. काशीनाथ वैशंपायन	१९५७
ताम्हनकर ना धों.	अुसना नवरा	उधार का पति	वनमाला भवाळकर	६९।८ (दिल्ली)
तेंडूलकर विजव	कमळा	कमला	वसंत देव	६९८४
	गिधाडें	गीध्ध		
	श्रीमंत	अमीर	वसंत देव	१९५९
	अशी पाखरे येती	अैसे पंछी आते है	—	१९७१ (अलाहाबाद)
	सखाराम बाइंडर	सखाराम बाइंडर	सरोजिनी वर्मा	१९७३
	शांतता कोर्ट! चालू आहे	खामोश! अदालत जारी है	सरोजिनी वर्मा	१९७३
तोरडमल मधुकर	काळे बेट लाल बत्ती	कृष्णद्वीप	सरोजिनी वर्मा	१९७३

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	आनुवाद	प्रकाशन वर्ष /प्रयोग
दळवी जयवंत	संध्याछाया	संध्याछाया	कमलाकर सोनटक्के	—
	महासागर	महासागर	डॉ कुसुम कुमार	१९७७
	सभ्य गृहस्थ हो !	अरे शरीफ लोग	डॉ. विजय बापट	१९८६
दारव्हेकर पुरुषोत्तम	कटचार काळजात घुसली	लागी कलेजवा कटचार	पं. श्रीनाथ द्विवेदी	—
दिक्षीत मुक्ताबाई	जुगार	जुवॉ	प्र. रा. भुपटकर	१९५२ (पुणे)
देवल गो. व.	मृच्छकटिक	—	चयपेव मिश्र	—
	संशयकल्लोळ	रेशमी गाँठे	जयदेव मिश्र	—
	—	फाल्गुनराव	कारंथ व सई परांजपे	—
देशपांडे पु. ल.	तुझे आहे तुजपाशी	कस्तुरी मृग	राहूल बारपुते	१९६० (मुंबई)
पदकी सरिता	खून पहावा करून	खून का साय१	ग. पु. जोशी	१९६०
परांजपे शकुंतला	चढाओढ	प्रतीस्पर्धा	शकुंतला परांजपे–राजेंद्र नागर	१९३७
प्रभू बबन	झोपी गेलेला जागा झाला	सोया हुवा जागा	ललित आरोरा–रमेश कदम	—
फणसळकर लीला	रात्र संपली पण उजाडले कुठे	रात होती पर भोर कहाँ	लेखा पिंपळापुरे	१९७८

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
रांगणेकर मो. ग.	माझे घर	मेरा घर	जोगळेकर	१९४४।४५
	वहिनी	भाबी	प्रशांत पांडे	—
रेगे पु. शि.	रंगपांचालिका			
लेले रा. बा.	सुलोचना सती	सुलोचना सती	भवदेव पंडीत	१९८३
वरेरकर भा. वि.	भुमिकन्या सीता	भूमिकन्या सीता	विश्वनाथ टेबे	१९५३
			र. शं. केळकर	१९५६
	अ-पूर्व बंगाल	अ-पूर्व बंगाल	र. शं. केळकर	१९५५
	सोन्याचा कळस	सोने का शिखर	रा. र. सरवटे	१९५७
	माझ्या कलेसाठी	कला के लिये	र. शं. केळकर	१९५७
	सत्तेचे गुलाम	हकके गुलाम	रा. र. सरवटे	१९५७
	जिवा-शिवाची भेट	और भगवान देखता रहा	र. शं. केळकर	१९५७
	हाच मुलाचा बाप	यही है वर का बाप	रा. र. सरवटे	१९६०
	नरकेसरी	नाशका विनाश	रा र. सरवटे	१९६५
	कोरडी करामत	कोरी करामत	र. शं. केळकर	१९५७
	माझ्या कलेसाठी	कला के लिये	---	१९५७
	सन्याशाचे लग्न	सन्यासी का विवाह	रा. र. सरवटे	१९६५
	द्वारकेचा राजा	द्वारकाका राजा	—	१९५२

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष / प्रयोग
	उडती पाखरे	उडते पंछी	—	१९६१
	सिंगापुरातून	सिंगापूरसे	—	१९६२
	सारस्वत	सारस्वत	—	१९६२
सबनीस वसंत	विच्छा माझी पुरी करा	सैया भये कोतवाल	उषा बॅनर्जी	१९८४
साठे शं. गो.	स्वप्नीचे हे धन	सपन सुहाने	रंजन परमार	१९६४
सावरकर वि. दा.	सन्यस्त खड्ग	शस्त्र और शास्त्र	विक्रमसिंह	१९६८
	उत्तरक्रिया	प्रतिशोध	—	१९६९
सोमण कृ. ल.	पन्हाळगडचा किल्लेदार	अग्नीपरीक्षा	गणेशराम मिश्रा	१९२२
शिरगोपीकर नानासाहेब	तुझं ते माझ	पराया माल अपना	लता जूकर	१९७०
शिरवाडकर वि. वा.	विदूषक	विदूषक	—	१९७३

८. मराठी–इंग्रजी

एलकुंचवार महेश	गार्बो	Garbo	श्रीमती शांता गोखले	१९७४
एलकुंचवार महेश	रक्तदुष्प	Rakta Pushpa	श्रीमती शांता गोखले	१९७९
एलकुंचवार महेश	वासनाकांड	A Breath of Scandle	श्रीमती शांता गोखले	१९७४

नाटककार	मूळ नाटक	अनुवाद	अनुवादक	प्रकाशन वर्ष/प्रयोग
किर्लोस्कर ब. पां.	सौभद्र	Saubhadra	तळेकर	
खानोलकर चि. त्र्यं.	अवध्य	Indestructible	श्रीमती शांता शहाणे	१९७२
खानोलकर चि. त्र्यं.	एक शून्य बाजीराव	Bajirao the cipher	मेहता/नाडकर्णी	१९७६
तेंडूलकर विजय	गिधाडे	The Vultures	प्रिया अडारकर	१९७४
तेंडूलकर विजय	शांतता! कोर्ट चालू आहे.	Silence the Court is in Secassion	प्रिया अडारकर	१९७१
तेंडूलकर विजय	सखाराम बाइंडर	Sakharam Binder	श्रीमती शांता शहाणे श्रीमती कुमुद मेहता	१९७३ १९८०
नवरे शं. ना.	सूर राहू दे	Let the tune go on	श्रीमती इंदिरा जंघारे	१९७५
पुंडलीक विद्याधर	माता द्रौपदी	Mother Draupadi	विद्याधर पुंडलीक	१९७९
वझे अच्युत	सोफा-कम्-बेड	Sofa-Cum-Bed	आशीष राजाध्यक्ष	

REFBK-0025418

★ ★ ★

'सूची' संबंधी थोडेसे –

या ठिकाणी तीन प्रकारच्या सूची दिलेल्या आहेत. पहिल्या सूचीमध्ये पाश्चात्य कृतींवर, प्रामुख्याने पाश्चात्य नाटकांवर आधारित नाटकांचा समावेश आहे. दुसऱ्या सूचीमध्ये भारतीय भाषांतून मराठीत आलेल्या नाटकांची यादी आहे (संस्कृत भाषेतून मराठीत आलेल्या सर्व कृतींची एकत्रित नोंद डॉ. गो. के. भट यांच्या 'संस्कृत नाट्यसृष्टी' या पुस्तकात आलेली असल्याने ती नाटके येथे घेतलेली नाहीत) तिसऱ्या सूचीत मराठी नाटकांच्या अनुवादांची माहिती दिलेली आहे.

मराठी नाट्यसृष्टीचे 'ऋण–दान' हा अनेक प्रबंधांना पुरेसा होणारा व्यापक विषय आहे. मराठीत झालेले व मराठीतून झालेले अनुवाद यांच्याबद्दल अनेक अंगांनी चर्चा होऊ शकते. काही पीएच. डी. प्रबंधात असा प्रयत्न झाल्याचेही अभ्यासकांना आढळून येईल. तथापी अशा सर्व नाट्यकृतींची एकत्रित अशी नोंद आजवर झालेली नाही. ती करण्याचा हा पहिला प्रयत्न आहे. या प्रयत्नातील त्रुटींची मला पूर्णपणें जाणीव आहे. गेली काही वर्षे, अधूनमधून सवड मिळेल त्या वेळी अशा अनुवादांची नोंद करून ठेवण्याचा माझा उपक्रम चालू होता; आणि त्याचवेळी त्यातील अपुरेपणाही सारखा जाणवत होता. पाश्चात्य नाटकाना मराठी पेहराव चढविणारे नाटककार नाटकाच्या प्रस्तावनेत एकतर पूर्ण माहिती देत नाहीत किंवा काही वेळा मुळीच देत नाहीत. 'एका प्रसिद्ध पाश्चात्य कृतीचा अनुवाद.' 'एका इंग्रजी फार्सीच्या आधारे' असे संदिग्ध निर्देश अनेक ठिकाणी सापडतात. आणि त्यावरून मूळ नाटकाची माहिती सहजासहजी उपलब्ध होऊ शकत नाही.

मराठीतून अन्य भाषांत गेलेल्या नाटकांची माहिती जमविणे तर फारच कठीण आहे याचा तीव्रतेने अनुभव आला. हिंदीतील अनुवाद समोर असेल तर त्याची माहिती तरी कळते परंतु द्राविड भाषेतील अनुवाद असेल तर अनुवाद समोर दिसत असूनही त्याची ओळख पटत नाही; अनेक नाटककारांची समक्ष भेट घेऊनही अशी माहिती उपलब्ध होत नाही. कारण आपल्या कोण-कोणत्या नाटकांचे, कोणकोणत्या भाषांत अनुवाद झाले आहेत याची नेमकी माहिती आपल्याला नसल्याचे काहींनी प्रांजलपणे सांगितले. काही नाटकांचे अनुवाद होऊन त्यांचे प्रयोग त्या रंगभूमीवर यशस्वी झाल्याचेही वृत्त वाचनात येते परंतु ती नाटके अद्यापी प्रकाशित झालेली नाहीत अशीही माहिती मिळते.

अशा विविध अडचणांतून मिळाली तेवढी माहिती, नाट्यवाङ्मयाच्या अभ्यासकांसाठी एकत्र केली आहे, त्यातील त्रुटी दूर होण्यासाठी व अधिक माहितीची भर घालण्यासाठी जाणकार मंडळींनी सहकार्य करावे अशी विनंती करून ठेवतो.

मु. श्री. कानडे

आवर्जून वाचावी अशी आमची नवी पुस्तके –

१) शापित पुण्य – (कादंबरी) अनंत तिबिले

२) दास वासनेचा — (कादंबरी) स्नेहसुधा कुलकर्णी

— किशोरांसाठी चरित्रकथा —

१) क्रां. वासुदेव फडके – स्नेहसुधा कुलकर्णी
मनाली गाडगीळ

२) डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर – स्नेहसुधा कुलकर्णी

३) पंडिता रमाबाई – प्रतिभा लेले

४) महर्षि कर्वे – प्रतिभा लेले

विक्रेते व वाचनालये यांनी जरूर संपर्क साधावा.

नीहारा प्रकाशन – ५३४ बुधवार पेठ, पुणे २.