3308

REFBK-0025818

संदर्भ निबंध
3308
२५८१८
२५।२।८९

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.

16 APR 1989
3 JAN 1996

(क्र. मा. पहा)
२०००-१२-८८

ना ट्य वि चा र

डॉ. अनंत देशमुख

REFBK-0025818

नीहारा प्रकाशन ★ नीहारा प्रकाशन ★ नीहारा प्रकाशन

ऋणनिर्देश

डॉ. व. दि. कुलकर्णी, प्रा. गो. म. कुलकर्णी, प्रा. वसंत दावतर
डॉ. स. गं. मालशे, डॉ. दत्तात्रय पुंडे, प्रा. अवधूत शास्त्री,
श्री. पद्माकर शिरवाडकर, सौ. स्नेहसुधा कुलकर्णी,
श्री. मनोहर पारायणे आणि श्रीमती लतिका जोशी

अनुक्रमणिका

नाटक आणि रंगभूमी : अभ्यासाच्या काही दिशा	१
मराठींनाटक : प्रेरणा व स्वरूप	२६
सांस्कृतिक संदर्भ व मराठी नाटक : एकोणिसावे शतक	४४
विठोबा खंडाप्पा आणि बळवंत पांडूरंग	६३
भाषातरित, रूपांतरित नाटके : संक्षिप्त टिपण	७७
छबिलदास चळवळ : स्थिती आणि गती	९५
'संगीत सौभद्र' एक दर्शन	९९
गडकरी : पुनर्विचार	११८
स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी	१७८

पूर्वप्रसिद्धी

(१) नाटक आणि रंगभूमी : अभ्यासाच्या काही दिशा 'रंगयात्रा' आणि भारतीय मराठी नाट्य संमेलन, ६७ वे अधिवेशन, इचलकरंजी स्मरणिका, डिसेंबर १९८६.

(२) मराठी नाटक : प्रेरणा व स्वरुप, 'अभिरुचि' जानेवारी फेब्रुवारी, १९८२.

(३) सांस्कृतिक संदर्भ व मराठी नाटक : १९ वे शतक.
'साहित्यचिंतन,' मुंबई विद्यापीठ प्रकाशन, १९८३

(४) विठोबा खडाप्पा आणि बळवंत पांडूरंग 'किल्ले रायगड,' दिवाळी, १९८३

(५) भाषांतरित, रुपांतरित नाटके : संक्षिप्त टिपण. 'रंगयात्रा,' संपादक : डॉ. वि. भा. देशपांडे, 'नाट्यसंपदे'तर्फे प्रकाशित होणारा आगामी ग्रंथ,

(६) छबिलदास चळवळ : स्थिती आणि गती.
'महाराष्ट्र टाइम्स,' १२ ऑक्टोबर, १९८६.

(७) 'संगीत सौभद्र' : एक दर्शन. 'धर्मभास्कर, एप्रिल, १९८७.

(८) 'गडकरी : पुनर्विचार' – भरतशास्त्र,' मे–जून, १९८४.

(९) स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी
'धर्मभास्कर,' १९८७.

स्वागत

अभ्यासपूर्ण व समतोल नाट्यसमीक्षेबद्दल कुतूहल असणाऱ्या वाचकांना डॉ. अनंत देशमुख यांचा 'नाट्यविचार' हा लेखसंग्रह निश्चितपणे स्वागतार्ह वाटेल. डॉ देशमुख गेली काही वर्षे विविध नियतकालिकांतून नाट्यविषयक लेखन करीत आहेत वेळोवेळी लिहिलेल्या आपल्या लेखांतून सात लेखांची निवड करून डॉ. देशमुख यांनी 'नाट्यविचार' हा सुमारे दीडशे पृष्ठांचा लेखसंग्रह अभ्यासकांच्या हाती दिला आहे.

लेखांचे अंतरंग तपासून पाहिले म्हणजे विषयांची विविधता तर ध्यानात येतेच परंतु डॉ. देशमुखांच्या अभ्यासाचे क्षेत्रही व्यापक असल्याचे दिसून येते. कोणते तरी एक मध्यवर्ती सूत्र मनाशी धरून त्याच्या अनुषंगाने काही लेख तयार करायचे अशी डॉ. देशमुखांची भूमिका दिसत नाही. निरनिराळ्या प्रसंगाने हे लेखन झालेले आहे. साहजिकच लेखांचा आशय जसा भिन्न स्वरुपाचा आहे त्याप्रमाणे त्यांची लेखन मर्यादाही अगदी वेगवेगळी झालेली आहे. 'छबिलदास चळवळ : स्थिती आणि गती' हा लेख केवळ चार पृष्ठांचा तर 'गडकरी : पुनर्विचार, हा लेख साठ पृष्ठांचा आहे. अन्य लेखही त्यांच्या विषयानुसार कमी-अधिक पृष्ठांचे आहेत.

'नाटक आणि रंगभूमी : अभ्यासाच्या काही दिशा', 'मराठी नाटक : प्रेरणा व स्वरुप'. आणि 'सांस्कृतिक संदर्भ व मराठी नाटक' हे सुरुवातीचे तीन लेख एकत्रित केले म्हणजे डॉ. देशमुखांनी रेखाटलेले एकोणिसाव्या शतकातील मराठी रंगभूमीचे स्वरुप स्पष्ट होते. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या कर्तृत्वाचा कालखंड आणि तत्पूर्वीची मराठी नाट्यकलेची विकसित होत गेलेली अवस्था याचा एक आलेख या तीन लेखातून आकाराला आलेला आहे. तीनही लेखांचे अंतरंग सामान्यतः सारखे असले तरी लेखन मात्र वेगवेगळ्या वेळी झाल्याने काही मजकूराची पुनरुक्ती होणे अपरिहार्य होते. त्यापुढच्या लेखात अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या साहाय्यासाठी अनेकदा उभे राहिलेल्या विठोबा खंडाप्पा गुळवे यांच्या कामगिरीचा तपशील आहे, तो काळही एकोणिसाव्या शतकाचाच असल्याने तोही तत्पूर्वीच्या तीन लेखांची पुरवणी समजायला हरकत नाही.

पुढच्या दोन लेखातही असाच एक वेगळा विषय चर्चेसाठी घतलेला आहे, भाषांतरित नाटके : संक्षिप्त टिपण' या लेखाचा पूरक भाग म्हणूनच पुढच्या 'छबिलदास चळवळ : स्थिती आणि गती' या त्रुटित लेखाचा निर्देश करावा लागेल. या दोन लेखात मिळून १९५० नंतरच्या कालखंडात जे लक्षणीय व विविधतापूर्ण

प्रयोग झाले त्यांचा संक्षिप्त नकाशा काढण्याचा डॉ. देशमुखांचा उद्देश आहे. या लेखांत मिळून, मराठी रंगभूमीवर सादर झालेल्या अनुवादित नाटकांची व नव्या दृष्टीने त्याचे प्रयोग सादर करणाऱ्या उत्साही नवादित कलाकारांची माहिती उपलब्ध झालेली आहे. पहिल्या लेखात अन्य भारतीय भाषांतील अनुवादित नाटकांचा निर्देश आलेला नव्हता तो दुसऱ्या लेखात सक्षेपाने आलेला आहे.

प्रायोगिक रंगभूमीवरील हे विविध प्रयोग मराठी रंगभूमीला सतत नवीन नाटके व नाटककार याचा परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने फार उपयुक्त ठरले आहेत यात संदेह नाही. तथापी या नाटचप्रयोगांचे रंगभूमीवरील प्रगटन अत्यंत कसोशीने झालेले असूनही त्यातील बहुसंख्य नाटके रसिकांच्या मनाचा पकड घेण्यास असमर्थ का ठरली याबद्दल काही विवेचन होणे अगत्याचे आहे. इतकेच नव्हे तर या प्रायोगिक रंगभूमीकडून 'नव्या नाटयाभिरूचीचे संस्थापन व संवर्धन करण्याचे नियमित कार्यही झाले नाही' हे डॉ. देशमुखांनाही मान्य करावे लागले आहे. जुन्या रंगभूमीबद्दल निराशा व्यक्त करणारे हे सुशिक्षित व गुणी कलाकार आपल्या नव्या रंगभूमीबद्दल रसिक मनात आपुलकी निर्माण करू शकले नाहीत हे कटु सत्य आहे. या अपयशाचा शोध घण्याचे काम निर्भीडपणे करणे अवश्य आहे.

'संगीत सौभद्र : एक दर्शन' या लेखामध्ये अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या या चिरतरुण नाटकावर 'लावणी-तमाशा-वग' यांचे संस्कार झाले आहेत हे ठसविण्याचा डॉ, देशमुख यांचा प्रयत्न आहे. किर्लोस्करांच्या या नाटचकृतीमध्ये संगीताचे विविध व अत्यंत आल्हादक असे पैलू एकरुप होऊन प्रकट झाले आहेत हे आजवर अनेक संगीत मर्मज्ञानी दाखवून दिले आहेत. त्यात लावणी संगीताचाही विचार झालेला आहेच. डॉ. देशमुखांनी मराठी शाहिरांची कवने व सौभद्रातील काही पदे यातील साम्यस्थळे मोठया मार्मिकतेने दाखवून दिली आहेत, ते त्यांच्या सूक्ष्म अवलोकनाचे निदर्शक आहे. तथापी प्रणयी जीवनातील ममोभाव व त्यांना शब्दरूप देताना व्यक्त झालेली भाषा यामध्ये नकळतही साम्य निर्माण होणे शक्य आहे. प्रत्येक साम्यस्थळाबाबत अन्य कवींच्या संस्काराचा प्रभाव असेलच असे म्हणता येणार नाही. तमाशा वगातील अन्य काही बाबींबा (कथात्मक लावणी, एकाच पात्राने केलेली दोन पात्रांची बतावणी) आणि सौभद्रातील तत्सदृश प्रसंगांची डॉ. देशमुख यांनी केलेली मांडणी अभिनव असली तरी प्रत्ययकारी मात्र वाटत नाही.

'गडकरी : पुनर्विचार' हे गडकऱ्यांच्या शताब्दीच्या निमित्ताने डॉ.

देशमुखांनी केलेले गडकऱ्यांच्या नाटचसृष्टीचे एक पुनरावलोकन आहे. राज-सन्यास वगळून गडकऱ्यांच्या चार सामाजिक नाटकांचे अत्यंत साक्षेपाने परिशीलन करून डॉ. देशमुखांनी आपल्या भिन्न मतांची नोंद केलेली आहे. गडकऱ्यांचे व्यक्तिमत्त्व किंवा गडकऱ्यांची नाटचसृष्टी याबद्दल एखादा खळबळजनक विचार पुढे ठेवण्याचा डॉ. देशमुखांचा उद्देश नाही. गडकऱ्यांची सामाजिक नाटके व त्यावरील समीक्षा यांचा मागोवा घेत ते आपल्या विविध प्रतिक्रिया अतिशय बारकाईने व्यक्त करताना दिसतात. प्रत्येक नाटकातील प्रमुख स्त्री-पुरुषांचे मनोगत व त्यांच्या कृती यांच्या आधाराने डॉ. देशमुखांनी त्या त्या नाटकाचे एकेका सूत्रमय वाक्यात मर्मदर्शन घडविण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांच्या मते : १) विशिष्टकालीन हिंदुविवाह संस्था व तिचे व्यक्तिजीवनावरील परिणाम या विषयाला अग्रक्रम देणारे प्रेमसंन्यास हे नाटक अ है. (पृ. १३१) २) पुण्य-प्रभाव हे पतिपत्नीसंबधातील धर्माअधर्मकल्पनांचे मर्म विशद करणारे नाटक आहे. (पृ. १४५), ३) एकच प्याला हे मूल्यधिष्ठित नाटक आहे ... हिंदूधर्मांतील मूल्यकल्पनाचे संस्थापन व मूल्यभजन यांचे संमिश्र चित्रण त्यात आहे (पृ. १६५-६६) आणि ४) स्त्री-पुरुषांच्या लग्नविषयक भाववृत्तीचे प्रहसनात्मक चित्रण, हा भाववंधनाचा एक विशेष आहे ... प्रक्षुब्ध झलेल्या चित्रवृत्तीचे दमन, मग त्या धनेश्वराच्या असोत वा घनश्यामाच्या हा भ ववधनचा एक आकर्षक विषय आहे. (पृ. १७४)

गडकऱ्यांच्या नाटचकृतींचे काळजीपूर्वक अध्ययन करणारा अभ्यासक डॉ देशमुखांच्या या सर्व निष्कर्षाशी सहमत होईल असें वाटत नाही. परंतु त्यांनी आपले विशिष्ट मतप्रतिपादन पटवून देण्यासाठी गडकऱ्यांच्या नाटकाचे सूक्ष्म विश्लेषण करून वारीक वारीक पुरावे सादर करण्याची जी धडपड केली आहे ती केवळ त्यांच्या विचक्षण दृष्टीची आणि अभ्यासू वृत्तीची कौतुकास्पद अशी साक्ष पटविणारी नाही तर गडकऱ्यांच्या व्यक्तित्वाच्या जवळ जाण्याचा हा डॉ. देशमुखाचा प्रयत्न त्यांच्या गडकरी-समीक्षेचा गाढ अभ्यासही दर्शविणारी आहे.

संग्रहातील शेवटचा लेख कै. माधवराव जोशी यांनी लिहिलेल्या एके काळी रंगभूमी गाजविलेल्या 'म्युनिसिपालिटी' या नाटकासंबंधी आहे. या नाटकातील विनोदाचे स्वरुप किती विविध प्रकारचे आहे ते विशद करताना डॉ. देशमुख यांनी 'वाचक प्रेक्षकांच्या डोळचात अंजन घालणे हे कार्य हे नाटक करते असे विधान करून त्याच्या पुष्टयर्थ नाटकातील काही वाक्येही उद्धृत केली आहेत. (पृ. १८३) अनेक वेळा सदभिरूचीच्या मर्यादा ओलांडणारे आणि तरीही आपल्या सूक्ष्म निरीक्षणाने प्रेक्षकांसमोर म्युनिसिपालिटीच्या कारभाराचे व्यंगचित्र रेखाटून मनमुराद हसवत ठेवणारे या नाटकातील विनोदाचे स्वरुप पाहिले

म्हणजे त्या नाटकाकडून अन्य काही अपेक्षा करणे निष्फळ असल्याचे जाणवते. अशा प्रकारची नाटके प्रेक्षकांना केव्हाही अंतर्मुख करु शकत नाहीत. त्यातील जीवनाचें विडंबनचित्र पाहून प्रेक्षक भरपूर हसतात, त्याचा गंभीरपणे कधीच विचार करत नाहीत हे ध्यानात घेणे अवश्य आहे.

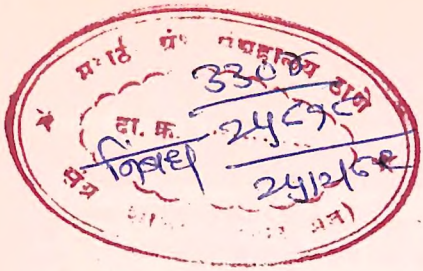
डॉ. देशमुखांच्या 'नाट्यविचारातील' काही विधानाबद्दल अशा प्रकारचा मतभेद अभ्यासक व्यक्त करतील पण त्यामुळे या लेखसंग्रहातील अभ्यासपूर्ण अशा नाट्यसमीक्षेचे महत्त्व कमी होणार नाही. आपल्या लेखनातील निष्कर्षाच्या मांडणीसाठी त्यांनी अस्सल स्वरुपाची साधने मूळातून पाहण्याची जी खटपट केली आहे ती निःसंशय कौतुकास्पद आहे. त्यावरुन आणि लेखातून वापरलेले संदर्भ संशोधन-पद्धतीच्या काटेकोर शिस्तीत वसणारे आहेत ते पाहून डॉ. देशमुखांनी आपल्या लेखांना शोध-निबंधाच्या पातळीवर आणलेले आहें याविषयी संदेह राहात नाही.

समीक्षेच्या क्षेत्रातील काही परवलीचे शब्द हवे तसे सारखे वापरून आपल्या नाट्यसमीक्षेला कृत्रिमतेची सजावट करणारी काही मंडळी आज नेहमी दिसतात. डॉ. देशमुखांनी मात्र आपली लेखनपद्धती अशा प्रकारच्या शब्दा-वडंबरापासून शक्य तेवढी दूर ठेवली आहे, या वैशिष्ट्याचा आवर्जून निर्देश करणे जरुर आहे.

मराठी नाट्यसमीक्षेचा एक अभ्यासक या नात्याने मी डॉ. देशमुख यांच्या या पहिल्या लेखसंग्रहाचे मनःपूर्वक स्वागत करतो आणि यापुढेही त्यांच्याकडून अशीच गुणसंपन्न समीक्षा वाचायला मिळेल अशी अपेक्षा व्यक्त करतो.

अनंत चतुर्दशी,
दि. २४ सप्टेंबर १९८८

मु. श्री. कानडे



नाटक आणि रंगभूमी : अभ्यासाच्या काही दिशा

१९ व्या शतकातील मराठी नाटक व रंगभूमी हा अलीकडच्या काळात संशोधनाचा विषय झाला आहे. गेल्या काही वर्षात यासंबंधी नवनवीन माहिती उपलब्ध होऊ लागली, जुन्या ब आधीच परिचित असलेल्या घटनांचे वेगळे अर्थ मांडणारे लेखनही होत आहे, तत्कालीन संबंधित व्यक्ती, संस्था यांच्याकडे मध्यंतरीच्या काळात काहीसे उपेक्षेने पाहिले गेले. पण ही वृत्ती आता बदलू लागली आहे. त्या त्या विशिष्ट घटनांचे भान व त्यांचा यथार्थ अन्वय लावणारी अभिनव दृष्टी आज दिसून येते. या साऱ्या प्रयत्नातून रंगभूमीचा इतिहास सिद्ध होत आहे; व ही प्रक्रिया यापुढेही चालू राहील. मराठी नाटक व रंगभूमीचे हे प्रयत्न आशादायक आहेत असे वाटते.

१९ व्या शतकातच नाटक व रंगभूमी आकाराला आली. अशावेळी त्यासंबंधीची साधनसामग्री पुरेशा प्रमाणात उपलब्ध होत नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. याची कारणमीमांसाही करता येते. किर्लोस्करपूर्व काळात नाट्यव्यवसाय सुरू झाला, वाढला, स्थिर झाला हे खरे, तथापि तो ज्या व्यक्तींच्या हातात होता त्या सुशिक्षित होत्या असे नव्हे. एका 'इचलकरंजीकर नाटक मंडळी' चा अपवाद वगळल्यास प्रायः सर्व नाटक मंडळ्यांमध्ये मॅनेजरपासून तो मुदपाकखान्यातील मुलांपर्यंत अशिक्षितांचा भरणा असावयाचा, तत्कालीन नाटकमंडळ्यांची संख्याही मोठी होती. परंतु त्यांच्या संघटकांना, संयोजकांना आपल्या व्यवसायाचे व त्यांच्या

कलात्म अधिष्ठानाचे भान होते, असे दिसत नाही. नाट्यव्यवसाय हा कला व्यवसाय आहे, यापेक्षा तो पोटार्थी व्यवसाय आहे, ही त्या काळातील दृष्टी दिसून येते. परिणामतः नाट्यकृतींच्या निवडीसंबंधी, त्यांच्या तालमीसंबंधी, नटवर्गाच्या निवडीसंबंधी, त्यांच्या अभिनयकलेच्या कुवतीसंबंधी, तालीम मास्तरांच्या शिकवण्याच्या पद्धतीसंबंधी, त्यातील बारकाव्यासंबंधी, प्रेक्षकांच्या अभिरुचीसंबंधी व त्यांच्या प्रतिसादासंबंधी, नाट्यव्यवसायातील अर्थकारणासंबंधी नाटकग्रंथावरील समीक्षेसंबंधी व प्रयोग परीक्षणांविषयी अगदी अगत्याने काही लिहिले गेले आहे, व लिहिले गेले असल्यास ते जतन करून ठेवले आहे, असे आढळत नाही. म्हणूनच प्रायः तत्कालीन वृत्तपत्रांमधून, नियतकालिकांमधून जी आणि जेवढी काही माहिती छापून आली आहे तीच काय ती आमची संदर्भ-साधने होत. ही साधने देखील जिथे अत्यंत तुटपुंजी आहेत तेथे रंगभूमीविषयक इतिहासलेखन करण्याचे कार्य किती दुष्कर असेल याची कल्पना यावी.

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचा पहिला खंड प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी लिहिला आहे हे खरे, परंतु तो प्रत्यक्षात चाळला असता त्यांची नेमकी भूमिका कोणती होती ते निश्चित होत नाही. म्हणजे असे की इतिहासलेखन व संशोधन यांची त्यात काहीतरी फसगंमत झाली आहे, असे वाटते. इतिहासलेखनाची सिद्धता संबंधित विषयातील उपलब्ध संशोधनावर आधारलेली असते. संशोधना-मुळे त्यातील वेगवेगळे तपशील, वेगवेगळ्या घटना व त्यांच्यामागची कारण-मीमांसा, त्या ज्या काळात घडल्या त्यातील लोकाचारावर, कलाविष्कावर व्यवसायावर पडलेला प्रभाव, त्याच्या उत्तरकालीनांना त्यांचा झालेला लाभ, त्यांनी त्याविषयी केलेली चिकित्सा, मूल्यमापन व घेतलेले निर्णय हे सारे इतिहासकाराला उपलब्ध व्हावे लागतात. या उपलब्ध सामग्रीचा उपयोग करून पुढे इतिहासकार त्या प्रकाराची वाटा आणि वळणे, त्याची स्थिती आणि गती, यामध्ये काही एक विशिष्ट सूत्र शोधत असतो. सारांश, इतिहासकाराचे कार्य संशोधकाच्या जातीचे परंतू पुढचे असते. बनहट्टींनी 'इचलकरंजीकर नाटकमंडळी', तिच्याशी निगडित असलेले बाबाजी शास्त्री दातार व रघुनाथ प्रभाकर आपटे या व्यक्तींचे कर्तृत्व व इतर संस्थानिकांशी या नाटकमंडळींचा असलेला संबंध, तिने त्या त्या ठिकाणी केलेल्या वेगवेगळ्या नाटकांचे प्रयोग, या संस्थेला ठिकठिकाणाहून मिळालेली शिफारसपत्रे, बक्षीसे इ. संबंधी पुरविलेली माहिती अत्यंत महत्त्वाची आहे, हे कोणीही कबूल करील. मात्र तेथे हे लेखन इतिहास-लेखकाकडून इतिहासलेखनाला आवश्यक असलेल्या साधनांच्या स्वरूपाचे आहे का, याविषयी विचार करावा लागतो. याचे भान प्रा. बनहट्टी यांना असावे असे वाटते. आणि त्यांनी हे जे लेखन केले आहे त्यामागे रंगभूमीविषयक हार्दिक आस्था

दिसून येते. त्यामुळे आपल्याला जे जे उपलब्ध होत गेले त्यापैकी जे जे महत्त्वपूर्ण होते त्याचा अंतर्भाव त्यांनी या ग्रंथात केला आहे. इथेच एक उदाहरण देता येते. बाबाजी शास्त्री दातारांविषयी त्यांनी आवश्यक तेवढी माहिती तेथे दिली आहे. मात्र त्यांच्या उपलब्ध झालेल्या आख्यानांना त्यांनी कटाक्षाने बाजूला ठेवले (गेल्या काही वर्षांपूर्वी बनहट्टींना उपलब्ध झालेली ही कविता त्यांच्या मृत्यूनंतर प्रा. वसंत बापट यांना मिळाली. त्यावर त्यांच्या एका विद्यार्थिनीने प्रबंधलेखन केले आहे.) आपल्याला उपलब्ध झालेली ही माहिती बनहट्टींनी (व त्यांच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या निकटवर्तीयांनी) मराठी रसिकांना व संशोधकांना अगदी मुक्तपणे दिली. सारांश, बनहट्टीकृत मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातही इतिहास-लेखनाची नेटकी शिस्त काटेकोरपणे अनुसरली आहे असे दिसत नाही. एतद्विषयक साधनसामग्रीची अनुपलब्धता हे त्यामागील महत्त्वाचे कारण आहे.

आजची आमची साधने म्हणजे 'बॉम्बे टाइम्स', 'नेटिव्ह ओपिनियन,' 'ज्ञानप्रसारक,' 'विविधज्ञानविस्तार,' 'मराठी ज्ञानप्रसारक', 'शालापत्रक, 'केसरी', 'रंगभूमी' इत्यादी वृत्तपत्रे, नियतकालिके, मासिके, होत. त्यातील नाटकग्रंथविषयक व नाट्यप्रयोगांची परीक्षणे होत. खेरीज 'थोरले माधवराव पेशवे,' 'मनोरमा,' 'तरुणीशिक्षणनाटिका' अशा नाटकग्रंथाना प्रकाशकांनी किंवा, नाटककारांनी लिहिलेल्या प्रस्तावना होत. 'नावल व नाटक' हा रा. ब. का. बा. मराठे यांचा ग्रंथ, 'नाटकांची स्थित्यंतरे' हा कृ. आ. गुरुजी यांचा लेख; 'मराठी रंगभूमी' हा आ. वि. कुलकर्णी यांचा ग्रंथ; खेरीज वि. कृ. जोशी व त्र्यंबक नारायण पेठे यांच्या अप्रसिद्ध वह्या इत्यादी होय. मग काही अपवाद बाजूला केले की किर्लोस्कर पूर्वकाळातील रंगभूमीसंबंधाने उरतो तो अंधार. या अंधारात कित्येक महत्त्वाच्या बाबी आपल्या या विषयाच्या अज्ञानामुळे, उदासीनतेमुळे व हलगर्जीपणामुळे गडप झाल्या आहेत. कालप्रवाहात महत्त्वाची कागदपत्रे, सरकारी दस्तऐवज एक तर नष्ट झाले आहेत किंवा त्यांचा शोध अद्यापही आवश्यक त्या कळकळीने घेतला गेलेला नाही. उदाहरण म्हणून १८४२ साली मुंबईत ग्रॅन्टरोड भागात बांधण्यात आलेले 'बादशाही थिएटर' अथवा 'ग्रॅन्टरोड थिएटर' होय. हे ठिकाण म्हणजे खऱ्या अर्थाने नाट्यपंढरी होय. विष्णुदासांच्या दुसऱ्या स्वारीतील नाटके (१८५३) इथेच झाली, किर्लोस्कर नाटकमंडळीत भाऊराव कोल्हटकर आल्यावर 'शाकुंतला' तील शकुंतला 'गाती' झाली ती प्रथम येथेच. 'गानी शाकुंतल' हे शीर्षक खऱ्या अर्थाने प्रसिद्ध झाले ती ही जागा होय. मुंबई-पुण्यातील महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांचे संस्कृत इंग्रजी नाट्यप्रयोगही याच रंगमंचावर झाले हे विसरता येत नाही. याखेरीज अन्यभाषिक नाटकांचे प्रयोग, ऑपेरा, जादूचे प्रयोग इ. सारे काही ज्या रंगमंचावर प्रसिद्ध होत असत असे हे ठिकाण होते. ते

मराठी लोकवस्तीच्या मध्यवर्ती ठिकाणी होते व प्रेक्षकांमध्ये याच समाजातील लोकांचा प्रायः भरणा असे. आता प्रश्न असा निर्माण होतो की मराठी लोक-जीवनाशी इतका जवळचा संबंध असलेल्या 'थिएटर' विषयी आपल्याला एकही संशोधनपर लेख दाखविता येऊ नये ?

आता याच्या अगदी उलट चित्र पाहा : १७७० ते १८४० या दरम्यान 'बॉम्बेग्रीन' वर ब्रिटिशांची करमणूक 'बॉम्बे अॅम्यॅच्युअर थियेटर' या ठिकाणी होई. त्यासंबंधीच्या दोन डायऱ्या पुरातत्व विभागाच्या फायलीमध्ये उपलब्ध आहेत. तत्कालीन सरकारी कामाचा नमुना त्यात आढळतो. थिएटरच्या मॅनेजरने ठेवलेल्या या डायऱ्या आहेत. त्यामध्ये तेथल्या वेगवेगळ्या घडामोडीसंबंधीची तपशीलवार माहिती नोंद केलेली आहे. त्यात अर्ज आहेत, कुणाला तिकिटे विकल्याच्या याद्या आहेत, जाहिराती आहेत, प्रयोग परीक्षणांची कात्रणे जपून चिकटवलेली आहेत. चांगल्या जाड ड्रॉईंगपेपरवर चौथ्या धावत्या लप्पेदार लिपीत हे लेखन आहे. मात्र या डायऱ्या प्रसिद्ध झालेल्या नाहीत. या डायऱ्या इंग्रजी थिएटरसंबंधी व इंग्रजीत असल्या तरी मराठी नाटक व रंगभूमीच्या अभ्यासकाने 'हे आपल्याशी संबंधित नाही' असे म्हणून दुर्लक्षिणे योग्य होणार नाही. या थियटरमधले प्रयोग इंग्रजांसाठी होत हे खरे व तेथे 'नेटिवा'ना परवानगी नव्हती हेही खरे. तथापि मुंबईतला मराठी समाज त्यापासून फार लांब होता असें म्हणता येईल का ? त्यांच्या या 'अॅक्टिव्हिटी' सबंधी आमच्या लोकामध्ये कुतूहल नव्हते असे समजायचे का ? याच काळात बाळशास्त्री जांभेकर यांच्यासारखे. 'नेटिव्ह' 'एल्फिन्स्टन इन्स्टिटचूट' या संस्थेत असिस्टंट प्रोफेसर होते. जगन्नाथ शंकर शेट, दादोबा पांडुरंगसारख्या समाजधुरीणांचा गव्हर्नरांपाशी नित्याचा राबता असायचा. हे सांस्कृतिक संबंध लक्षात घेतले तर 'थिएटर' विषयी मराठी समाज मनात कुतूहल जागे झाले होते हे निश्चित. म्हणजे इंग्रजी नाटके त्या संस्कृतीतील लोकाकरिता होत व ती जेथे होत त्या थिएटरविषयी आजही अभ्यासयोग्य अधिकृत माहिती या 'डायऱ्यां'मध्ये मिळते. आणि त्यानंतर बांधल्या गेलेल्या 'बादशाही थिएटर'बाबत काहीं उपलब्ध नसावे हे कुणा अभ्यासकाला खटकले आहे नि त्याने या विषयात काही शोध घेतला आहे असेही दिसत नाही. बरे, ज्या डायऱ्या आज 'बॉम्बे अॅमॅच्युअर थिएटर' संबंधी उपलब्ध आहेत, त्यांचा पद्धतशीर अध्ययन करून मराठी मनास 'नाटक' या विषयासंबंधी सदैव जागते कुतूहल ठेंवणारी घटना म्हणून त्यासंबंधी काही ऐतिहासिक निष्कर्ष काढावेत वा निर्णय घेता आले तर पाहावेत असेही कोणी केल्याचे ऐकिवात नाही.

आज आपण 'नाट्यपंढरी' म्हणून सांगलीचा उल्लेख करतो आणि ते योग्यही आहे. कारण नाट्यव्यवसायाची पहिली चिन्हे तिथे उमटलेली दिसतात,

परंतु विष्णुदास काय किंवा किर्लोस्कर काय यांना पुण्या-मुंबईकडेच प्रतिष्ठा प्रसिद्धी व मान्यता प्राय: प्राप्त झाली. अशा वेळी मुंबईसारख्या मोठ्या शहरातील मराठी समाजाचे रंजन जेथे होई त्या 'बादशाही थिएटर' विषयी पद्धतशीर अभ्यास करण्याची अद्यापही गरज आहे. 'बॉम्बे अॅमॅच्युअर थिएटर' च्या डायऱ्यांप्रमाणेच 'बादशाही थिएटर'च्या डायऱ्या उपलब्ध होऊ शकतील का यासंबंधी शोध घेतला गेला पाहिजे; आणि हे जर शक्य झाले तर १८४२ ते १८८० च्या दरम्यान मराठी रंगभूमीचे स्वरुप (मुंबईत) कसे होते, तिथे कोणती नाटके केली गेली, ती कोणी केली, नाटक करणाऱ्यांच्या अभिरुचीचे स्वरूप कसे होते, नाटकांना हजर असणारा प्रेक्षक समाजातील कोणत्या थरातील असायचा, ज्या रंगमंचावर हे प्रयोग झाले त्याचे स्वरुप कसे होते, त्याच्या नेपथ्याचे स्वरुप कसे होते, पडदे, प्रॉपर्टी, प्रकाशव्यवस्था; तत्कालीन प्रतिष्ठितांचा संपर्क, प्रेक्षकांच्या सवयी, नाटक मंडळींशी निगडीत असलेल्या व्यक्तींचे स्वभाव, त्यांचे छंद, व्यसने, तालीम मास्तर, त्यांचा व नटांचा अभ्यस्तपणा, संगीत इत्यादीविषयी वेगवेगळ्या दिशांनी प्रश्न उपस्थित करता येतात व त्यांची उत्तरे शोधता येतात. परंतु हे सारे तत्कालीन रंगभूमीचे स्वरुप नेमके कसे होते हे समजावून घेण्याची आस्था असेल तरच. ही आस्था व या दिशेने अभ्यास होण्याची गरज आज निर्माण झाली आहे.

मराठी नाटकाचा मूलारंभ म्हणून आपण सारेच विष्णुदास भावे यांनी सांगली नरेशासमोर 'सीता स्वयंवर' चा प्रयोग केला या घटनेकडे पाहत असतो, याचा उल्लेख वर एके ठिकाणी आला आहेच. विष्णुदासांनी जी नाटके रंगभूमीवर आणली ती आपल्या संस्कृत नाटकांच्या अत्यंत समृद्ध ब सकस परंपरेत बसणारी नव्हती. एक पुराणकथा इथे विभिन्न लोककलांच्या सरमिसळीतून साकार झालेली दिसते. विष्णुदासांचे रंगभूमिविषयक प्रयत्न स्वागतार्हच होते; आणि त्यांनी नाटचव्यवसायाचे स्वरुप निश्चित केले होते हेही खरे. त्याचबरोबर त्यांच्या प्रयत्नांचे त्या काळात उदंड अनुकरणही इतर मंडळ्या करीत असत. पेशवाईच्या उत्तरकाळात ऐहिक जीवनातील शृंगारचित्रांना लावण्या तमाशात महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले होते; व हा प्रकार १९ व्या शतकातही चालू होता. हा उघड, उत्तान शृंगार विष्णुदासांच्या नाटकात पुराणकथेच्या आडोशाने येऊ लागला. नाटचकथा मूलत: रामायण, महाभारतादि ग्रंथातील प्रसंगाचे चित्रण करणारी असल्याने तिच्यात कीर्तनादी लोककलाप्रकारांचा भिलाफ झाला, विष्णुदासांचे नाटक असे लवचिक होते. ते बिदीवर होत होते, तसेच 'बादशाही थिएटर' वरील टेबल, खुर्च्यांनी सज्ज असलेल्या रंगमंचावर प्रायोगित होत होते. स्वत: विष्णुदासांनी शास्त्रीय संगीताचे धडे घेतले होते असे त्यांच्या चरित्राबरुन

आढळते. व मराठी लोककला संगीताश्रयी असल्याने त्यांचा फायदाच झाला, म्हणून रचलेली नाट्यकथा कविताश्रयी होती म्हणून त्यांच्या हातून सिद्ध झाल्या त्या नाट्यकविता. या नाट्यकविता विष्णुदासांच्या नाटकांचा मध्यवर्ती गाभा होत्या, पण नाट्यकविता म्हणजे नाटक नव्हे. साहित्य म्हणून लिखित संवादातून प्रवाहशील असणारी, मानवी मनोव्यापारातील व वेगवेगळ्या व्यक्तींमधील, वृत्तींमधील संघर्ष चित्रित करणारी नाट्यकृती त्यांनी लिहिली नाही. अतएव 'विष्णुदासाचे नाटक' असे काही त्याकाळातही लिलिले गेले नाही.

विष्णुदासांपूर्वी काही वर्षे आधी तंजावरला मराठी राजांनी जी नाटके लिहिली तीही लोककलांच्या आश्रयाने व पुराणकथांना मध्यवर्ती कल्पून लिहिली गेली होती. मात्र त्यामध्ये काही गद्य संवाद होते, तथापि आपण 'नाटक' 'नाट्यग्रंथ', 'संहिता' असे जे म्हणतो त्यात अंतर्भूत असलेले घटक व त्यांचा परस्पर संबंध व विकास याबाबतीत ही नाटके वेगळी ठरतात. इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार, विद्यापीठाची स्थापना, तेथले संस्कृत व इंग्रजी नाटकांचे अध्ययन करणारे विद्यार्थी यांना मराठीत 'नाटकग्रंथ' नाही याचे आलेले भान व त्यातून त्यांनी केलेले स्वतंत्र लेखन याचाही आवश्यक तेवढा विचार झालेला नाही. 'व्यवहारोपयोगी नाटक', 'थोरले माधवराव पेशवे', 'मनोरमा' ही सुरुवातीच्या काळातील काही नाटके स्वतंत्र बुद्धीने लिहिली गेलेली आहेत. त्यांच्यात संस्कृत व इंग्रजी नाटकात दिसून येणारी रचनेतील सफाई, नाट्यानुभवाचे नाटककाराला असलेले यथार्थ भान, त्यात अंतर्भूत असलेल्या व्यक्तींचे परस्परसंबंध, त्यांच्या प्रत्येकाच्या स्वभावाचे स्वतंत्र पीळ, त्यांच्या चित्रणातील सूक्ष्मता, भावनात्मक आंदोलनातील अपरिहार्यता, त्यांच्या प्रत्येक कृतीमागे कार्यरत असलेली विवेकबुद्धी, प्रत्येक व्यक्तिगणिक बदलत जाणारे भाषेचे पदर, नाट्यकृतीतील एकूण भाषासौष्ठव, तिची गतिशीलता, अनुभवाचा क्रमाक्रमाने, विशिष्ट गतीने होत जाणारा विकास आणि त्यातून दिसणारे अलौकिक जीवनदर्शन हे सारे तुलनेने तितक्या प्रगल्भतेने येत नाही ही वस्तुस्थिती आहे. तथापि सुरुवातीच्या काळात स्वतंत्रप्रज्ञेने लेखन करणारे हे नाटककार कोण होते, त्यांचे शिक्षण किती झाले होते, व्यवसाय कोणता होता, नाट्यलेखन करावे अशी प्रेरणा त्यांना कुठून मिळाली, नाट्यलेखनाचे त्यांच्यासमोर कोणते आदर्श होते, यासारखे प्रश्न उपस्थित करता येतात. आता एक गोष्ट तर अगदी उघड आहे नि ती म्हणजे शास्त्रीमंडळींनी संस्कृत नाटकांचे मराठी भाषांतरे, अनुवाद यासारखे कार्य केले. त्या पलीकडे जाऊन जी रचनापद्धती संस्कृत नाटकांतून त्यांना जाणवली होती तीबरहुकूम स्वतंत्रपणे मराठीत नाटकरचना करण्याची बुद्धी त्यांना झाली नाही. इतकेच नव्हे तर कृष्णशास्त्री राजवाडे, गणेशशास्त्री लेले व परशुरामतात्या गोडबोले हे ज्या

काळात भाषांतरांचे, अनुवादाचे काम करीत होते त्याच काळात मराठी रंगभूमी अस्तित्वात येत होती. अशा वेळी आपल्या भाषांतरित वा अनुवादित नाट्यकृतींना त्यांनी ज्या प्रस्तावना लिहिल्या आहेत त्यातून त्यांची नाटकप्रकाराच्या प्रयोगशील अंगाबद्दलची उदासीनताच दिसून येते. किंबहुना ते भाषांतरातील, अनुवादातील शब्दाच्या इकडच्या तिकडे अशा प्रकारच्या फिरवाफिरवीबद्दल उद्‌गार काढताना आढळतात. समकाल न रंगभूमीला हे अनुवाद कसे सहाय्यकर ठरतील याबद्दल 'ब्र' ही आढळत नाही हे महत्वाचे आहे. उलट मुंबईकर नवशिक्षित 'मराठी ज्ञानप्रसारक सभेपुढे आपले 'नाटकग्रंथ' वाचताना दिसतात. (आजही नाट्यवाचन हा प्रकार अस्तित्वात आहे. अगदी अलीकडे 'थिएटर अकादमी'ने नवोदित नाटककारांच्या नाट्यवाचनाचे व त्यावर चर्चेचे शिबिर पुण्यात घेतले होते. खेरीज गेल्या काही वर्षामध्ये मराठी नाटक मध्यमवर्गाचे जे दर्शन घडवीत होते त्यात त्या वर्गाच्या अभिरुचीचे, मूल्यकल्पनांचे व आदर्शाचे चित्रण आढळत होते. नाट्यरचनेत व त्याच्या प्रयोगातही तोचतोचपणा जाणवू लागला होता. 'स्थळः दिवाणखाना' अशा पद्धतींची ही नाटके होती अशी टीका पुष्पा भावे यांच्यासारखे समीक्षक करीत होते. ते काहीसे मागे पडले नि विविध लोककलाप्रकारांची संगत मराठी नाटकाने सुरू केली. आय्. एन्. टी. सारख्या संस्थेत त्याविषयी संशोधनही सुरू झाले आहे. तथापि हे दोन्ही प्रकार आज आपण अभिनव समजतो ते मात्र खरे नाही. विष्णुदासाचे नाटक 'बादशाही थिएटर' मधील नेपथ्यावर होणे, अमरचंदवाडीकर नाटक मंडळीने 'फार्स' सारखा प्रकार सुरू करणे, 'तरूणी शिक्षण नाटिकेत' 'बॉल डान्स' असणे हे पाश्चात्य संस्कृतीच्या प्रभावाचे द्योतक आहे. उलट 'थोरले माधवराव पेशवे' नाटकात, पुढे 'सौभद्र' नाटकात तमाशाचे संकेत आले आहेत. 'मनोरमा' या भाजेंकर चितळे यांच्या नाटकात संस्कृत महाकाव्याचे, आख्यान कवितेचे व त्याचबरोबर शेक्सपिअरच्या काव्यसंवादातून विचार, भावदर्शनाचे संस्कार एकत्र आढळून येतात. मराठी नाटकाची ही माधुकरीवृत्ती सुरुवातीच्या काळात होती आणि आजही आहे. हे लक्षात घेतले तर आमचे नाटक व रंगभूमी याविषयी गेल्या शंभराहून अधिक वर्षामध्ये फारसा बदल झाला आहे, असे दिसत नाही.

विद्यापीठाच्या स्थापनेनंतर महाविद्यालयात शिक्षण घेणाऱ्या तरुणांनीच शेक्सपियरची नाटके, संस्कृत नाटके यांचे प्रथम पद्धतशीर अध्ययन केले, नाट्यलेखनाचे पहिले प्रयत्न अशा नवदीक्षितानी केले असें दिसते, तथापि हेही दिसते की 'थोरले माधवराव पेशवे' व 'मनोरमा' या नाटकाचे प्रयोग महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांनी केले आहेत असे दिसत नाही. पैकी 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक तर १८६२ साली म्हणजे प्रसिद्धीनंतर तावडतोब

दुसऱ्याच वर्षी इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणले. नवशिक्षिताचे नाट्यलेखनाचे प्रयत्न–तेही स्वयंप्रज्ञेने नाट्यलेखन करण्याचे–असे संथगतीने का होत राहिले हेही पाहिले पाहिजे, एकीकडे विष्णुदासांच्या पठडीतल्या नाटकांनी चांगला व्यवसाय केल्याचे दिसते, दुसरीकडे संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे, अनुवाद घेऊन त्यांचे प्रयोग होताना दिसतात, तिसरीकडे महाविद्यालयीन विद्यार्थींच 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी' सारखी संस्था स्थापून संस्कृत वा इंग्रजी भाषेत नाटके सादर करतात. या 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी' विषयी अनेक ठिकाणी उल्लेख येत राहतात. एल्फिन्स्टन कॉलेजमधल्या मराठी भाषिक तरुणांची ती संघटना होती. स्वदेश, स्वसंस्कृती व नाटके यांच्याबद्दलचा सार्थ अभिमान बाळगून काही नाटके करावीत म्हणून एकत्र आलेले ते तरुण होते, असे असताना स्वभाषेबद्दलचा त्यांचा अभिमान कुठे लुप्त झाला होता, ते कळत नाही. जुन्या रंगभूमीच्या व नाटकांच्या पूर्वरंगाचा शोध घेणाऱ्या संशोधकांना त्याविषयी काही शोध घ्यावा व स्वतंत्रपणे व सविस्तर व सप्रमाण लेखन करावे असें मात्र वाटले नाही. मराठी नाटक आणि मराठी रंगभूमी स्वत्वाचा शोध घेत असताना आमच्याकडील अगदी अशिक्षितांच्या समजल्या गेलेल्या नाटक मंडळयांनी जे कार्य केले त्याच्या पासंगालाही पुरणार नाही एवढेसुद्धा कार्य याकाळात महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांकडून झाले नाही. 'एल्फिन्स्टन कॉलेज' मधली 'कालिदास एल्फिन्स्टन सोसायटी' किती कार्यरत होती, ती केव्हा स्थापन झाली, तिच्या स्थापनेसाठी कोणाचा पुढाकार होता, कोणत्या प्राध्यापकांचे व मान्यवरांचे या संस्थापकांना सहाय्य होते, त्यांनी कोणती नाटके बसवली, इत्यादींसंबंधीचे प्रश्न आजही संशोधकांना आव्हान देत आहेत. पुढे महाविद्यालयातील हा उपक्रम नेमका केव्हा बंद पडला आणि पाठारे प्रभू समाजाचा एक अविभाज्य भाग कसा बनला व तेथे त्याने कोणकोणती नाटके केली इत्यादीसंबंधी अद्यापही शिस्तबद्ध लेखन झालेले नाही. स्वयंप्रेरणेने मराठीत नाट्यलेखन करण्याची आच आणि तितक्याच उत्कटतेने रंगमंचावर मराठी नाटक जागते ठेवण्याची दुर्दम्य आकांक्षा कुणीही कॉलेज विद्यार्थ्याने दाखविली नाही. 'पारशी एल्फिन्स्टन सोसायटी' ही याच महाविद्यालयातील पारशी तरुणांची संघटना होती. त्यातील नजीर या तरुणाने तर पुढे स्वतःला पारसी थिएटरकरिता वाहून घेतले. असे मराठी तरुणांच्या बाबतीत घडले नाही; एवढेच म्हणायचे आहे. कीर्तने, चितळे हे तर प्रत्यक्ष नाट्यलेखन प्रसंगी २०/२१ वर्षांचे तरुण होते. नाट्यलेखनाची ही त्यांची ऊर्मी पुढे संपुष्टात आली, ते का याविषयीही विचार व्हायला हवा, उलट बऱ्हाडातील महाजनी, प्रधान यांच्यासारखे लोक कुणा नाट्यसंस्थेने सांगितले म्हणजे भाषांतर, रूपांतराचे काम करीत. महाजनींची वृत्ती तर केवळ भाषांतर, रूपांतर करून देण्याची

दिसते, निर्लेप वाटते. प्रधानांनी मात्र प्रत्यक्ष प्रयोग बसविण्यातही खूपच रस घेतल्याचे आढळते. सारांश, तत्कालीन महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांची एतद्विषयक आस्था, उदासीनता या दोन्हीसंबंधी अद्यापही यथार्थ मूल्यमापन करणाऱ्या लेखनाची उणीवच आहे.

ख्यातनाम नाट्यसमीक्षक के. नारायण काळे यांनी मराठी माणसाच्या उच्छृंखल वृत्तीसंबंधी लिहिलेले आहे. ही वृत्ती सर्वार्थाने आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या अंगी होती असे म्हणता येते. अण्णासाहेबांच्या कार्याचा विचार आपण दोन अंगांनी करायला हवा. एक म्हणजे ते पहिल्या प्रतीचे नाटककार होते. नाटक या प्रकाराची नसच जणू त्यांना गवसली होती आणि समकालीन भिन्नप्रेक्षकाभिरुचीचे मर्म त्यांनी हेरलेले होते. त्यांना उत्तर भारतीय व दक्षिण भारतीय संगीताची चांगली जाण होती. या त्यांच्या वैशिष्ठ्यांचे समाधानकारक विश्लेषण अद्याप व्हायचे आहे असे वाटते. दुसरा भाग म्हणजे नाट्यलेखनात त्यांनी केलेले प्रयोग. भरतादींचे नाट्यतंत्र त्यांनी किती मनःपूर्वकतेने अभ्यासले होते हे त्यांनी आपल्या नाटकांना ज्या 'प्रस्ताबना' लिहिल्या आहेत त्यावरून कळते. प्रस्तावना हा प्रारंभीचा सुरुवातीचा भाग होय. गणेशवंदन, सरस्वतीस्तवन सूत्रधार-विदूषक, सूत्रधार-नटी संवाद व संबंधित नाटकाच्या प्रतिपाद्य विषयाचे सूतोवाच इत्यादी बाबींनी 'प्रस्तावना' सिद्ध होते. (आज ग्रंथांची जी प्रस्तावना असते. तिचा या प्रस्तावनेशी तसा थेट संबंध नाही.) म्हणजे संस्कृत नाट्यशास्त्रादर्श स्वीकारून, पचवून पुढे अण्णासाहेब त्याच चाकोरीत न शिरता स्वतःच्या मनाबरहुकूम ते कसे मोडीत असत हे पाहणे हा स्वतंत्र अभ्यासविषय आहे. हे जसें पाहता येते तसेच लोकनाट्याचे काही संकेत, 'इंग्रजी धर्तीच्या रसांचा' आविष्कार यांचाही स्वीकार त्यांनी कसा केला आहे यासंबंधीचे विवेचन करता येईल. त्यांच्या नाटकातील गीतांचे स्वरूप भावगीतांसारखे आहे की काय याविषयी काही खल करता येईल. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे किर्लोस्करपूर्वकालीन मराठी नाटकांपेक्षा किर्लोस्करांच्या नाटकातील स्वरूप पाहता येईल. एकाच वेळी ती विशुद्ध वाङ्मयीन स्वरूप धारण करणारी व एकोणिसाव्या शतकातील मध्यमवर्गीय बोलीभाषेतील प्रवाहीपण व सुबोधता संघटित करणारी अशी आहेत. तिच्या या समिश्र परंतु विलोभनीय स्वरूपाचेही पदर समंजसपणें उकलून दाखविणे आवश्यक आहे, अण्णासाहेबांची नाटके पौराणिक स्वरूपाची आहेत, समकालीन वास्तवाचे, सामाजिक प्रश्नांचे, राजकीव परवशतेचे भान त्यांना होते की नाही या संबंधीही काही खल करणे अगत्याचे ठरते.

किर्लोस्करपूर्वं काळात असंख्य नाटकमंडळ्या निर्माण झाल्या होत्या.

आपल्या आर्थिक कुवतीगुसार व कलात्म अभिरुची वरहुकूम त्यांनी नाटचव्यवसाय केला. काही नाटकमंडळचा संस्थानिकांच्या आश्रयाने राहिल्या. लोकरंजनाला प्रमाण मानून त्यांनी नाटच-व्यवसाय केला. या भिन्न काळात, भिन्न ठिकाणी निर्माण झालेल्या नाटकमंडळचांविषयी किमान वर्णनात्मक सूची तयार होणे आवश्यक आहे, या नाटकमडळचांविषयी किर्लोस्कर नाटकमंडळीचे व्यवस्थापक त्र्यंबक नारायण पेठे व मराठी रंगभूमीचे अभ्यासक वि. कृ. जोशी यांनी लिहिलेल्या हस्तलिखित स्वरूपाच्या माहितीला एखाद्या सुजाण संपादकाचा स्पर्श होऊन त्या प्रसिद्ध होणे आवश्यक आहे, त्यांच्या प्रसिद्धीमुळे महाराष्ट्रातील कुठल्याही ठिकाणच्या अभ्यासकाला त्याचा फायदाच होणार आहे. त्यांच्या अध्ययनातून काही नवी माहिती हाती येंण्याची शक्यता नाकारता येत नाही; काही परंपरेने चालत आलेले व आपण 'बाबा वाक्यम्' म्हणून स्वीकारलेले समज दूर होंण्याचेही कार्य होऊ शकेल. यातून काही धक्कादायक व सत्यदर्शी माहितीचे कण हाती लागण्याची शक्यता आहे, म्हणून अशी उपलब्ध साधनसामग्री केवळ धूळ खात व वाळवीची वाट पाहत न ठेवता छपाई करून सहजतः उपलब्ध व्हायला हवी.

नाटक ब रंगभूमी संबंधीच्या साधनांची अनुपलब्धता हा याविषयीच्या इतिहासलेखनातील प्रमुख अडसर आहे, असे मी सुरुवातीलाच म्हटले आहे; जे उपलब्ध आहे ते प्रसिद्ध होण्यापासून दूर आहे; आणि जे असे दुर्मिळ आहे त्यासंबंधी फार मोठी आस्था अभ्यासकांमध्ये आहे असेही दिसत नाही. इतिहासाचार्य राजवाडे यांचे अस्सल चिठोऱ्याविषयी उद्‌गार प्रसिद्ध आहेत व त्या संदर्भात त्यानी वखरीना अगदी गौणत्व दिले होते. गेल्या शतकातली मराठी रंगभूमी तिच्या अस्सल साधनसामग्रीच्या अनुपलब्धतेने माहितीतील काटेकोरपणा, अस्सलता गमावत आहे की काय याविषयी मनात संशय उत्पन्न व्हावा अशी परिस्थिती आहे. परिणामतः 'मराठी नाटक व रंगभूमी' संबंधीचे ख्यातनाम समजले गेलेले संशोधक आपल्याला उपलब्ध झालेली माहिती 'कर्तव्यबुद्धीने व सत्यनिष्ठापूर्वक' अभ्यासकांच्यापुढे मांडतात का असा प्रश्न उत्पन्न होतो. आपल्याला उपलब्ध झालेली माहिती सत्यनिदर्शक आहे याविषयी तें आवश्यक तेवढी कठोर परीक्षा करीत नाहीत असे दिसते. जे सापडले आहे, जे धक्कादायक आहे. ते स्थिरवृत्तीने, शांतपणे व तटस्थदृष्टीने ते न्याहाळत नाही. संशोधकांच्या व इतिहासकारांच्या अंगी निःस्पृहता, तटस्थता, समतोलपणा, सत्यान्वेषीपणा व कर्तव्यपरायणता असायला हवी. या सदर्भात अगदी अलीकडचे उदाहरण देता येते. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी बेळगाव येथे १८७५ साली स्थापन केलेल्या 'भारतशास्त्रोत्तेजक बेळगावकर नाटक मंडळीने' संगीत शाकुंतलचा प्रयोग त्या-

साली बेळगाव येथे मराठी भाषेत केला असे कृ. बा. मराठे यांचे म्हणणे त्यांनी आपल्या वेगवेगळ्या लेखांमधून मांडले आहे. त्यावर डॉ. स. गं. मालशे यांनी ते खरे नसल्याचे म्हटले आहे. 'ललित'च्या ऑगस्ट ८६ च्या अंकात सत्यकाम यांनीही डॉ. मालशे यांच्या मताला काहीसा दुजोरा दिला आहे व मराठे यांनी 'बेळगाव समाचार' मधील ज्या जाहिरातीच्या आधारावर हा निष्कर्ष काढला आहे तीमध्ये वेगवेगळ्या ठिकाणी कसकसे बदल झाले आहेत हे दाखविले आहे. या संदर्भात मराठे यांनी सदर जाहिरातीची झेरॉक्स प्रत संबंधित वृत्तपत्रामध्ये (म. टा. मध्ये) प्रसिद्ध करायला हवी होती. संशोधकाला वार्धक्य नसते, कर्तव्य-बुद्धीने, सत्यनिष्ठेनें तो बांधलेला असतो. आपला शब्द तो अंतिम अशी त्याची धारणा नसते. समजा कधी काळी आपण काढलेले निर्णय चुकीचे ठरले तर त्याने ते सत्यप्रीतीने स्वीकारायला हवेत व संशोधनाची व इतिहासलेखनाची परंपरा अबाधित राखायला हवी. आपली एक चूक विशाल समाजजीवनाच्या इतिहास-लेखनातील अडसर ठरू नये याचेही भान त्याने बाळगायला हवे. सारांश, नाटक रंगभूमीविषयक माहिती व्यापक भूमिकेवरूनच तपासून घ्यायला हवी. त्या त्या काळातले निष्कर्ष वेगळ्या काळात, तेगळ्या संदर्भात बदलतात. 'मनोरमा' नाटकासंबंधी 'नावल आणि नाटक' मध्ये प्रतिकूल टीका आहे. कारण टीकेचे अधिष्ठान नैतिकतेचे आहे. त्या काळात ते ठीक होते. पण आजही डॉ. अरविंद वामन कुलकर्णी हीच दृष्टी बाळगतात हे कालोचित व कलोचित वाटत नाही. असो.

शेक्सपिअरच्या नाटकांशी मराठी अभ्यासकांचा परिचय विद्यापीठाच्या स्थापनेनंतर व्हायला लागला. मराठीत अशा नाटकाची वाण असल्याचे त्यांना जाणवल्याने त्यांचे अनुवाद, भाषांतरे, रूपांतरे व्हायला लागली. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी १८६४ साली असा पहिला प्रयत्न केला. जवळ जवळ सव्वाशे वर्षाच्या काळात शेक्सपिअरबरोबरच इतरही जागतिक कीर्तीच्या नाटक-कारांच्या नाट्यकृती मराठीत आल्या. त्यातही शेक्सपिअरच्या नाटकांचीच संख्या मोठी आहे असे आढळते. (गो. वि. करंदीकर यांनी काही वर्षांपूर्वीच 'किंग लिअर'चा 'राजा लिअर' म्हणून अनुवाद केला आहे.) सारांश, शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतींचे आकर्षण मराठी नाटककारांना व रसिकांना सातत्याने होते व आजही आहे. दरम्यान एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या काही चरणांमध्ये प्रो. वासुदेवराव केळकर यांच्यासारखा इंग्रजीचा व्यासंगी प्राध्यापक समकालीन नाटककारांना व नटांना शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतीतील मर्म विशद करताना दिसतो. परिणामत: गणपतराव जोशी, गणपतराव बोडस यांच्यासारखे समर्थ नट निर्माण झाल्याचे दिसते. राम गणेश गडकऱ्यांच्या नाटकावरही शेक्सपिअरच्या नाट्यकृतींचा व नाट्यरचनेचा परिणाम दिसतो, अशा वेळी या श्रेष्ठ नाटककाराच्या नाट्यकृतीं-

मुळे आमची नाट्याभिरुची समृद्ध झाली का, झाली असल्यास तिचे स्वरुप कसे राहिले, हे प्रश्न उपस्थित होतात. त्याचबरोबर कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांनी 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' या नाटकात शेक्सपिअरच्या 'हॅम्लेट' आणि 'ॲथेल्लो' वा नाट्यकृतीतील सारतत्त्व एकजीव करण्याचा प्रयत्न केला. शेक्सपिअरच्या नाटकावरील प्रेमामुळे ही प्रवृत्ती इष्ट की अनिष्ट हे प्रश्न त्या काळात कोणी विचारले नाहीत; आणि आजही प्रा. वसंत कानेटकर हे 'गगनभेदी' मध्ये शेक्सपिअरच्या तीन श्रेष्ठ शोकांतिकांतील मूलद्रव्याचे ओढून ताणून एकरूप सिद्ध करतात तेव्हाही आपली प्रतिक्रिया आदरमिश्रित कुतूहलाची असते; ही चिंतेची बाब आहे. आता प्रश्न असा उपस्थित होतो की या १२५ वर्षात शेक्सपिअर आम्हाला यथार्थपणे कळला का ? आणि तो कसा कळला असेल तर 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' व 'गगनभेदी' या प्रयत्नांकडे आपण पाहती ती दृष्टी त्याला सुसंगत आहे का ? यातून आमच्या अभिरुचीसंबंधी काही आशादायक निरीक्षणे मांडता येतात का ?

खेरीज शेक्सपिअरची तुलना आमच्या ख्यातनाम नाटककारांशी नेहमी घालण्यात येते व तशी पुनःपुन्हा विधाने करण्यात येतात. अशावेळी अशी तुलना करणे कितपत सयुक्तिक आहे, यासंबंधीचा आपला सदसदविवेक जागृत असतोच असे आढळत नाही. त्या त्या नाटककारावरील आपल्या प्रेमामुळे वा भावनात्मक गुंतवणुकीमुळे ही विधाने केली जातात. एरव्ही या नाटककारांच्या 'नाट्यात्म प्रति' संबंधीचे 'प्रॉमिस' आणि 'अचिव्हमेंट' आपण यथार्थपणे वस्तुनिष्ठतेने ओळखली आहे असे वाटत नाही.

१९०० ते १९३० या कालखंडात कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर यांचो नाटके रंगभूमीवर गाजत होती. त्यावरोबर किर्लोस्कर, देवलांची नाटकेही होती. याच काळात आमच्या नाटककारांवर शेक्सपिअरचा प्रभाव होता असे म्हटले जाते. मग हा कालखंड वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतो तो शेक्सपिअर प्रभावामुळे की संगीत नाटकांच्या लाटेमुळे ? शेक्सपिअरची नाटके गेली काही शतके पाश्चात्त्य रंगभूमीवर प्रायोगित होत आली आहेत. वेगवेगळ्या काळात वेगवेगळ्या देशात शेक्सपिअरच्या नाटकातील वेगवेगळ्या व्यक्तिरेखांनी अनेकविध नटांना आवाहने केली आहेत. या भूमिका करण्यामध्ये त्या नटांनी आपली प्रतिभा पणाला लावल्याचेही दिसते. त्यापैकी एखाद्या भूमिकेशी एखाद्या नटाचे नावही निगडीत झाल्याचे आढळते. तथापि वरचष्मा सतत राहिला तो शेक्सपिअरच्या नाटकांचा. या संदर्भात आपल्याकडील चित्र कसे दिसते ? 'बालगंधर्वांची नाटके', 'बालगंधर्वांचे युग' असे शब्दप्रयोग आपण नेहमी ऐकतो. तेथे आपली नाट्याभिरुची दिसून येते की नाट्यसंगीताभिरुची ?

किर्लोस्करांच्या काळात विविष्ठ नाटकाचा खेळ चालला असला तर अमुक वाजता अमके पद येणार हे जाणून ते ऐकण्याकरिता प्रेक्षक तेव्हा नाट्यगृहात हजर राहात, ते संपले कीं परत घरी जात, अशा आठवणी आढळतात. त्यात आपले नाट्यप्रेम दिसून येते की संगीतप्रेम ? पुढे संगीताने रंगभूमीचा गळा आवळला, अशी हाकाटी मारली गेली ती का ? मग आपण नाटकाच्या प्रयोगाचा समग्रपणे व साकल्याने आस्वाद घेत होतो का? एकीकडे गणपतराव जोश्यांसारख्या प्रतिभाशाली नटाच्या अभिनयाला आम्ही मनापासून दाद देत होतो, दुसरीकडे त्याचवेळी बालगंधर्वांना 'वन्समोअर' देत होतो, गडकऱ्यांच्या नाटकातील विनोदी प्रवेशाच्या दर्शनाने खळाळून हसत होतो व करुणरसाच्या चित्रणात आमचे हृदय पिळवटूनही जात होते. खाडिलकरांच्या नाटकात बरवर दिसणारा पौराणिक कथांश आम्ही एकाचवेळी आस्वादत होतो व त्यापलीकडे त्यांनी चित्रित केलेली परबशतेची जाणीवही लक्षात घेत होतो, 'शारदे'तील सामाजिक प्रश्नांनी आम्ही अस्वस्थही होत होतो...हे सारे एकाच वेळी आमची अभिरुची झेलीत राहिली. मग तिचे स्वरूप नेमके होते तरी काय ? ती विदग्ध होती का ? ती सर्वसमावेशक होती का ? ती डोळस होती का ? ती निकोप नाट्यभिरुची होती का ? मराठी माणसाच्या वेडासंबंधी अनेकदा विधाने केली जातात. मग हे 'वेड' होते तरी कसे यासंबंधी नेमकेपणाने खल व्हायला हवा.

गोविंद बल्लाळ देवल यांनी आपल्या काळात इंग्रजी व सस्कृत नाटकांच्या रंगावृत्त्या केल्या होत्या व नाटकाचा प्रयोग सुविहित करण्याचा प्रयत्न केला होता. रंगावृत्ती तयार करण्यामागे प्रयोगाच्या दृष्टीने जे जे अकलात्म व विघातक होते ते ते त्यांनी कटाक्षाने बाजूला सारले होते. कें. नारायण काळे यांना तर १९ व्या शतकाच्या शेवटच्या दोन दशकांमधील व विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या दोन दशकांमधील नाटके प्रायः प्रहसने वाटत होती व त्यांचा संक्षेप केला असता व रंगावृत्त्या तयार केल्या असत्या तर ती आज जशी विस्कळीत नि ढिसाळ आढळतात. तशी आढळली नसती. नेटका नाट्यप्रयोग ही कल्पना या काळात का बरे मागे पडली ? त्यातल्या संगीताने, त्यातील पदांच्या अतिरिक्त संख्येमुळे, विनोदी प्रवेशांच्या हव्यासामुळे असे झाले असावे काय ? अलीकडेच डॉ. श्रीराम लागू यांनी 'एकच प्याला'ची रंगावृत्ती केली व त्याचे प्रयोग सादर केले ते अधिक परिणामकारक होत, उलट त्याचवेळी 'भावबंधन' नाटकाचेही इतर संस्था प्रयोग करीत. सोयीसाठी त्या या नाटकातील काही प्रवेश गाळत असत; मात्र विनोदी प्रवेश कटाक्षाने करीत असत. अशा प्रकारात नाटकाचा आत्माच हरवून जात असे. म्हणजे संक्षेप डॉ. लागू करीत व इतर दिग्दर्शकही, पण श्रीराम लागू यांनाच तेथे एकसंधत्व कसे लाभत असे, त्यामागे नाट्यसंहितेचा तलस्पर्शी

अभ्यास, नाट्यानुभवाच्या सक्रिय स्वरूपाचे भान, रंगमंचावर सादर करावयाच्या प्रयोगामागील दिग्दर्शकाची निश्चित भूमिका यामुळे हे झाले असावे; उलट 'भावबंधन' सादर करणाऱ्यांमध्ये या गोष्टींचा अभाव दिसत होता. परिणामत; त्यांचे प्रयोग अ-कलात्मक होत होते.

नाटक हा एक कलाप्रकार आहे नि कोणत्याही कलाप्रकाराचा आस्वाद विशिष्ट काळापेक्षा अधिक काळ सातत्याने रसिक घेऊ शकत नाही ही वस्तुस्थिती आहे. मध्यंतरीच्या काळात रात्री ९/१० वाजता सुरू झालेले नाटक 'प्रिये पाहा, रात्रीचा समय सरूनि येत उष:काल हा' असे चालत असत. हे विशुद्ध कलानंदाचे द्योतक आहे का ? त्यातही भरताच्या नाट्यशास्त्राचा वा ॲरिस्टॉटलच्या 'पोएटिक्स्'मधील तत्त्वांचा, शेक्स्पीरिअन तंत्राचा किती प्रमाणात आदर राखला जात असेल नि त्यानुसार प्रयोग सिद्ध होत असतील ?

नाट्यमन्वंतरच्या काळात आपणाला आणखी एका तंत्राची ओळख झाली. इब्सेनच्या नाटकामधून हे तंत्र आविष्कृत होत होते. 'एक अंक, एक प्रवेश' असे या तंत्राचे स्वरूप होते. रंगमंचावरील शास्त्रीय संगीतावर आधारित असलेल्या 'पदां'ना चाट देण्यात आली. किर्लोस्करांनी सुरू केलेली, वैभवसंपन्न अशी संगीत रंगभूमी गतप्रभा झाली. गायक नटांचे रंगभूमीवर स्थान उरले नाही. मात्र हलक्याफुलक्या भावगीतांनी 'संगीत' राखले. ही त्या त्या नाट्यानुभवाची आंतरिक गरज होती की तत्कालीन संगीतप्रेमी प्रेक्षकांना ते मधाचे बोट होते ? इब्सेनतंत्र आत्मसात करून त्यानुसार नाट्यरचना व तिचा प्रयोग करणे ही परंपरागत संगीत रंगभूमीची तीव्र प्रतिक्रिया असावी. म्हणजे १८८० ते १९३० या काळात आपण धड भरताच्या नाट्यशास्त्रानुसार रचना करत नव्हतो, पाश्चत्यांना एकनिष्ठेने अनुसरून रचना करीत नव्हतो आणि या पद्धतीचा स्वीकार व त्याचा उदोउदो मात्र सातत्याने करीत राहिलो. ही नाट्यतंत्रांची भिन्न पद्धती आपण पूर्णपणे केव्हाच स्वीकारली नाही. आपली उच्छ्कवृत्ती या साऱ्या काळात इतकी क्रियाशील नि गतिशील राहिली होती. संगीताच्या बाबतीत तर 'नच सुंदरि करू कोपा'सारखी शास्त्रीय संगीताश्रयी पदे जाऊन 'क्षण आला भाग्याचा किंवा 'आला खुशीत समींदर' सारखी उडत्या चालीची गीते लोकप्रिय होऊ लागली. हे आमच्या वृत्तिभिन्नतेचे की रुचिपालटाचे लक्षण समजायचे ?

पण हा प्रकार तरी पुढे टिकला आहे असे दिसत नाही. 'नाट्यमन्वंतर' ने नावीन्य आणले. नवे तंत्र आणले हे खरे; परंतु नवा मनु मात्र त्यांना निर्माण करता आला नाही. १९४० च्या आसपास मराठी रंगभूमी अगदी मृतवत झाली. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांच्यासारख्या नाट्य शोधकाने व समीक्षकानेही त्या काळात अत्यंत विषादपूर्ण व नैराश्यपूर्ण सूर लावला होता. असे का बरे झाले असावे ?

आतापर्यंत आमच्या उच्छृंकवृत्तीने विविध नाटचलेखन तंत्र हस्तगत केली होतो, भरताची रंगभूमी, संस्कृत नाटचादर्श, पाश्चात्त्य रंगभूमी व नाटचकृती, तेथले लेखनसंकेत व विविध प्रणाली हे सारे आगचे अभ्यासाचे विषय झाले होते. खेरीज 'संगीत सौभद्र', 'शारदा', 'मानापमान', 'एकच प्याला' यांसारखी काही गाजलेली नाटके आमच्यापाशी होती. बालगंधर्व, गणपतराव बोडस. चिंतामणराव कोल्हटकर व नानासाहेब फाटक यांच्यासारखे श्रेष्ठ नट आमच्यात होते आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे नाटक हे आमचे 'वेड' होते. ह्या वेडाला जवळजवळ शंभर वर्षांची प्रगतिशील पार्श्वभूमी होती. हे सारे लक्षात घेतले की १९४० च्या सुमारास रंगभूमीवरचे दिवे अस्तंगत व्हायलां का लागले, आणि बनहट्टीना 'फिनिक्स' पक्ष्याची आठवण का व्हावी ? आमची समृद्ध नाटचपरंपरा व विकसित झालेली नाटचाभिरुची यांच्याशी रंगभूमीच्या या ऱ्हासकाळाची संगती कशी लावणार ?

१९४३ साली रंगभूमीच्या शताब्दिवर्षांच्या निमित्ताने मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या डॉ. अ. ना भालेराव यांनी या काळात पांगलेल्या नाटचकलावंतांना फिरून एकत्र आणले. चित्रपटाच्या प्रकाशमान दुनियेत आपल्या कलेचे चीज व्हावे म्हणून गेलेले परंतु मनात मात्र रंगभूमीचा तो वैभवाचा कालखंड जागवणारे कलावंत पुन्हा रंगभूमीकडे वळले. डॉ. मालेरावांनी वि. वा. शिरवाडकर यांच्यासारख्या नाटककाराला प्रोत्साहन दिले. नव्या उमेदीने ही मंडळी कार्याला लागली. पण तेथेही शिरवाडकर पुन्हा पुन्हा वळले ते पाश्चात्य नाटककारांकडेच. पुढे १९५० च्या सुमारास 'इंडियन नॅशनल थिएटर'च्या एकांकिका स्पर्धा सुरू झाल्या, सरकारी नाटचस्पर्धा सुरू झाल्या. नवनिक्षित तरुण पुन्हा रंगभूमीकडे वळलेल्या काळातील रंगभूमीच्या स्थित्यंतराचें, त्यातील हेलकाव्यांचें, चढ-उताराचे मूलगामी विवेचन अद्यापीही व्हायचे आहे.

१९६० च्या सुमारास 'रंगायन' या संस्थेची स्थापना व युजिन आयेनोस्को यांच्या 'दि चेअर्स' या नाटकाचा वृंदावन दंडवते कृत 'खुर्च्या' या अनुवादाचा त्यांनी केलेला प्रयोग ही एक लक्षणीय घटना होय. विजया मेहता आणि त्यांच्या उत्साही तरुणांचा गट मराठी नाटक व रंगभूमीची परंपरा नाकारतो ते का यासंबंधीही विचार व्हायला हवा. रांगणेकर, पेंढारकर यांची नाटके व ही ज्या पद्धतीने रंगभूमीवर सादर होत होती ती पद्धत या तरुणांना जुनाट वाटत होती. खेरीज अल्काझी यांच्या 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' मध्ये पद्धतशीर नाटचशिक्षणाचा अभ्यासक्रम त्यांनी पूर्ण केला होता. त्यातून नाटक व रंगभूमीविषयक त्यांचीं दृष्टीच बदललेली होती. अशावेळी जुनेच गाजलेले एखादे नाटक घ्यावे व आपल्याला प्राप्त झालेल्या अभिनव दृष्टीच्या आधाराने ते रंगमंचावर सादर

करावे असे का वाटले नाही ? एकदम त्यांना प्रा. निस्झीम इझिकेल यांना भेटावे त्याना व पाश्चात्य रंगभूमीवर 'थिएटर ऑफ दि ॲब्सर्ड' म्हणून जे प्रयत्न होत होते त्याचाच 'झटती प्रत्यय' आपल्या बुद्धिवादी रसिकांना द्यावा असे का वाटले असावे ? 'खुर्च्या' हा प्रयोग केवळ एक प्रयोग नव्हता. तो इतिहासाने आता सिद्ध झालेल्या नवनाट्य चळवळीचा मूलारंभ होता आणि या मूलारंभामागचे संयोजकाचे सुत्रधारांचे, दिग्दर्शकाचे व नटवर्गाचे विचार स्पष्ट व स्वच्छ नव्हते, असे आज वाटते. रंगभूमीवर नवा प्रयोग करताना अण्णासाहेब किर्लोस्करांपाशी जशी ठाम व ठसठशीत भूमिका होती व तिचे यथार्थ भान त्याना होते. त्यामागे त्यांचा जबरदस्त आत्मविश्वास होता, तसे नवनाट्यचळवळीच्या प्रवर्तकापाशी नव्हते; असे नम्रपणे सुचवायचे आहे. नाहीतर या चळवळीला सुरुवात झाल्यावर सुमारे वीसबावीस वर्षांनी विजयाबाई 'अभिज्ञान शाकुंतल'कडे वळल्या, 'हयवदन'करताना लोककलांकडे वळल्या त्या सुरुवातीच्या काळात वळत्या आणि कदाचित मराठी रंगभमीचे स्वरूप आज जसे आहे त्यापेक्षा वेगळे झाले असते. सारांश, उत्साहाच्या भरात 'रंगायन'ने पाश्चात्य रंगभूमीवरील अत्याधुनिक विचारप्रणाली व नाट्यपद्धती अवलंबली. त्यात प्रेक्षकाभिरुचींचा दर्जा, समकालीन नाट्याभिरुचीचे भान, आपल्या पूर्वपरंपरेशी संबंध ठेवत असतानाच आधुनिकतेकडे घ्यावयाची प्रतिभेची झेप, सभोवतालचा नाट्यपरिसराशी राखावयाचा संपर्क या साऱ्यांशी नवनाट्यमंडळींच्या अध्वर्यूनी फारकत घेतली, परिणामतः माधव वाटवे यांच्यासारखे त्यांचे तत्कालीन सहकारी आज अंतर्मुख होऊन एतद्विषयी पुनर्विचार करण्याच्या मनःस्थितीत दिसतात. म्हणून नवनाट्यचळवळ ही एक प्रतिक्रियात्मक चळवळ झाली. जसे नाट्यमन्वतरचे कार्य त्या काळात झाले. त्यापेक्षा फार व्यापक स्वरूपाची झेप याच चळवळीला घेता आली नाही असे दिसते.

पाश्चात्य भाषांतील नाट्यकृतींची भाषांतरे, रूपांतरे १९६० नंतर फार मोठ्या प्रमाणात झाली ही वस्तुस्थिती असली तरी हा प्रकार अगदी सुरुवातीपासूनच इथे सुरू होता, हे आपल्याला माहीत आहे. नवनाट्यचळवळीच्या पुरस्कर्त्यांनी तर त्यात विशेष रस घेतला. 'ॲब्सर्ड थिएटर' या संज्ञेखाली येऊ शकतील अशी कित्येक नाटके त्यामुळे मराठी भाषेत आली. त्याचे प्रयोगही झाले. परंतु खानोलकर, तेंडुलकर, एलकुंचवार, आळेकर येवढ्याच नाटककारांनी तशा प्रकारचे नाट्यलेखनाचे प्रयत्न केलेले दिसतात. त्यातही 'एक शून्य बाजीराव' 'महानिर्वाण' व 'वासनाकांड' अशी काही लक्षणीय नावे सोडल्यास फारसे हाती लागत नाही. 'शांतता, कोर्ट चालू आहे !' व 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' ही लक्षवेधी नाटके असली तरी या परंपरेतील नाहीत हेही लक्षात घ्यायला हवे. नवनाट्यचळवळीची वस्तुनिष्ठ समीक्षा करण्याची वेळ आता आली आहे असे वाटते.

प्रस्तुत लेखन संपविण्यापूर्वी आणखी एका मुद्यासंबंधी विवेचन करावेसे वाटते. गेल्या पंचवीस वर्षांत आपला जागतिक रंगभूमीवरील उत्तमोत्तम नाट्यकृतींशी व वैशिष्ट्यपूर्ण विचारप्रणालींशी परिचय झाला आहे. अशावेळी त्या त्या विचारप्रणालीमागील आपल्या संकल्पना स्पष्ट असायला हव्यात. नाटसमीक्षेमध्ये व प्रत्यक्ष रंगभूमीविषयीच्या इतिहासात या वेगवेगळ्या प्रणाली व त्यांच्या परिभाषिक संज्ञांचा वापर आता सर्रास होतो आहे नि यापुढेही होत राहणार आहे. तेव्हा त्यासंबंधी आपले ज्ञान अद्ययावत् असायलाच हवे. अशा प्रकारचे लेखन शक्य तितके सोप्या सुबोध भाषेत व्हायला हवे. नाट्यविषयक आस्था असणारांना हे दालनही खुले आहे.

मराठी नाटक व रंगभूमीविषयक अभ्यासाच्या या काही दिशा; त्या अनुरोधाने लेखन उपलब्ध होत जावे ही हार्दिक इच्छा.

० ० ०

मराठी नाटक : प्रेरणा व स्वरूप

नाटक हा आपणा सर्वांचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा कलाप्रकार आहे. आपल्या सांस्कृतिक अंगाचा तो एक अविभाज्य घटक बनून राहिला आहे. आयुष्याच्या कोणत्यातरी वळणावर नाटक आपल्या जीवनात येते आणि उरलेल्या आयुष्यात आपली संगत-सोबत करते. मराठी मनाचे नाटकाशी हे जे अतूट नाते जडले आहे ते केव्हा नि कसे निर्माण झाले; नाटक हा एक कलाप्रकार नि साहित्यप्रकार आहे, तेव्हा त्याच्या रूपबंधाचा विकास कसकसा होत गेला; अगदी सुरुवातीच्या अवस्थेत त्याचे स्वरुप कसे होते; त्यामागच्या प्रेरणा कोणत्या होत्या, त्यांचा परिणाम रूप-बंधावर व लोकाभिरुचीवर कसकसा झाला या संबंधात आपल्या मनात नानाविध प्रश्न उपस्थित होणे अपरिहार्य आहे.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी सुजाण अभिरुचीची नाटके लिहिली व त्यांचे प्रयोगही केले. महाराष्ट्रातील उच्चभ्रू, प्रतिष्ठित, नवशिक्षित आंग्लभाषाविभूषित लोकांच्या प्रेमादराला ती पात्र ठरली. या अर्थानेच स्वत:च्या कर्तृत्वाला व नाट्यव्यवसायाला त्यांनी 'केशराचे शेत' म्हणत सार्थपणे गौरविले; तथापि किर्लोस्करांच्या काळात मराठी नाटकांना जी दिशा लाभली, मराठी नाट्य व्यवसाय सुस्थित झाला, प्रेक्षकांच्या अभिरुचिला वळण लागले, तत्कालीन मान्यवरांचा व समाजधुरिणांचा सक्रिय पाठिंबा लाभला, त्यामागे काही परंपरा आहे. केशवसुतांनी एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे 'नांगरल्या-वीण भूई बरी । शेतकरी सनदी तेथे कोण वदा । हजारातून एखादा' अशी

असामान्य प्रतिभागुण लाभलेली एकच व्यक्ती त्यामागे होती असे दाखविता येत नाही. मराठी नाटकाच्या या प्रगतीमध्ये विविध विचारप्रणालीचे, सांस्कृतिक नि वाङ्मयीन विभिन्नतेचे, विविध अभिरुचीचे, जीवनाच्या विविध क्षेत्रातील असंख्यांचे जाणीवपूर्वक व केव्हा अजाणता हात लागले आहेत. मराठी नाटकाचा हा स्रोत १९ व्या शतकाच्या मध्यावर आणि अगदी काटेकोरपणे म्हणायचे तर विशेषतः १८६० नंतर अनेक मुखांनी विस्तारला, फोफावला.

मराठी नाटक हा प्रकार १८४३ च्या सुमारास अस्तित्वात आला, विष्णुदास अमृत भावे यांनी सांगली संस्थानाधिपती चिंतामण अप्पासाहेब पटवर्धनराजांसमोर 'सीतास्वयंवरा' चा पहिला प्रयोग केला, ती मराठी नाटकाची – नाट्यप्रयोगाची पहिली खूणगाठ होय. 'नाटक' हे नावही त्या काळात या कलाप्रकाराला लाभले नव्हते. किंबहुना तत्कालीन प्रेक्षक विष्णुदासाच्या नाटकाला 'तमाशा', 'दशावतार', 'खेळ' म्हणूनच संबोधत असे.

विष्णुदास एक हरहुन्नरी, कसबी तरुण होते. १८-१९ वर्षाचे वय. शिक्षणही पुरेसे न झालेले. वाचनही बेताचेच, किंबहुना नाहीच. राजदरबारी व तत्संबंधितांशी त्यांचे संबंध. साहित्याबद्दल आवड उत्पन्न व्हावी अशी परिस्थिती नाही. राजघराण्यात वावर असल्याने आख्याने, कीर्तने, प्रवचने यांसारख्या कला व ते करणारे कलावंत त्यांनी जवळून पाहिलेले असणार. शिवाय पेशवाई बुडाल्याला २५-३० वर्षे झालेली. पेशवाईतील सुखासीन जीवनाच्या आठवणी अजून ताज्याच होत्या. शिपाईगडचांचा व राजदरबारातील मंडळींचा लावणी तमाशा हा प्यारा करमणूक प्रकार. त्याबद्दलची आस्था, व ओढ यत्किंचितही कमी झालेली नव्हती. उलट दुसऱ्या बाजीरावाच्या पदच्युतीनंतर सैन्यात काम न उरल्याने वाहेर फेकल्या गेलेल्यांचा तो विरंगुळ्याचा कलाप्रकार झालेला. कित्येकदा हेच लोक त्या कलाप्रकारात शिरून स्वतःचा उदरनिर्वाह करायला लागलेले. उत्तरपेशवाईत मराठी संस्कृतीतील मनोरंजनाच्या साधनात लावणी, तमाशा यांची भर पडली.

विष्णुदासांनी आपल्या नाटकाचे प्रयोग सांगलीत व सांगलीबाहेरही महाराष्ट्रभर केले. त्यांच्यापासून प्रेरणा घेऊन अनेक नाटकमंडळ्या निर्माण झाल्या. महाराष्ट्रातील खेडचापाडचातून विष्णुदासप्रणीत नाटक पोहोचविण्याचे महत्त्वपूर्ण कार्य याच नाटकमंडळ्यांनी केले. नाट्यव्यवसायाची ही सुरुवातीची घटना आहे. विष्णुदासप्रणीत नाटकांचे असंख्य प्रयोग होत असत. ही घटना फार बोलकी आहे. तमाशाचा प्रेक्षक नाटकाला मिळवण्यात या मंडळ्या यशस्वी झाल्या हेच सिद्ध होते. तथापि त्याला दुसरी एक बाजू आहे, नि ती म्हणजे नाटक हा कलाप्रकार नट व प्रेक्षक यांचा संपर्क घडवून आणणारा प्रकार जाहे. नाट्यमंडळ्या व प्रेक्षक यांच्या अभिरुचींच्या संवादाचे हे प्रयोग द्योतक आहेत.

हिंदुसंस्कृतीत चातुर्वर्ण्यावर भर होता. त्यात ब्राह्मणवर्ग काय तो सुशिक्षित व विद्याध्ययन करणाऱ्यांचा समूह होता. समाजाच्या नीतीची, वर्तनाची कर्मकांडाची, धर्माची व आदर्शाची शिकवण व संवर्धन याच वर्गांकडून होत असे कीर्तन-प्रवचनाच्याद्वारे सामाजिक उद्‌बोधन, पारमार्थिक पारायण व त्याचबरोबर, मनोविनोदन यांचा अंतर्भाव होत असे. ब्राह्मण, पांढरपेशा व कुलीन कुटुंबातील स्त्रीपुरुषांची करमणुकीची साधने म्हणजे कीर्तन-प्रवचन संस्था होत. हिंदुसंस्कृतीत 'निव्वळ मनोरंजन' वा 'केवळ करमणूक' असा प्रकारच अस्तित्वात नव्हता. त्यात ऐहिक जीवनाचा ईप्सित 'पारमार्थिक प्रगती,' 'आत्मिक उन्नती' हाच होता. त्यामुळेच करमणूकसंस्थाची जोड धर्माशी करण्यात आलेली. महाराष्ट्रातील कलाविकासाचा विचार धर्मकल्पना सोडून होऊ शकत नाही. देवळाच्या आवारातच त्यांचा विकास झाला. भारुडे, आख्याने, प्रवचने, कीर्तने यांचा संबंध संस्काराबरोबरच मनोरंजन असा असल्याने १९ व्या शतकातही या संस्था लावणी व तमाशाबरोबर कार्यरत होत्या. याच विशिष्ट जीवनदृष्टीमुळे लावणी-तमाशात परमार्थसाधना शिरली हेही खरे.

कोकणातील 'दशावतार,' कर्नाटकातील 'पारिजातक,' आंध्रमधील 'यक्षगान' या भाषा व प्रांतनुसार बदलत जाणाऱ्या कला असल्या तरी त्यांमागील सांस्कृतिक कणा एकच आहे. रामायण, महाभारतादी ललित व षट्‌दर्शनादी तात्त्विक ग्रंथ हिंदुमनाचा पीळ व त्याची अभिरुची या ग्रंथांवर पोसली गेली आहे.[१] १९ व्या शतकाच्या मध्यावर मुंबई-पुण्याचा काहीसा अपवाद वगळता या साऱ्यांचे संस्कार खेड्यापाड्यातून पसरलेल्या जनसामान्यावर होता हे निर्विवाद सत्य आहे.

विष्णुदासप्रणीत मराठी नाटकाची निर्मिती या पार्श्वभूमीवर लक्षात घ्यावी लागते. यक्षगान, भागवत, पारिजात यांपैकी कोणताही प्रकार असो; धर्माचे वा संस्कृतीचे एक अंग म्हणूनच त्याकडे पाहिले गेले. अर्थात तो तो प्रकार सादर करताना त्या त्या प्रदेशांची वैशिष्ट्ये त्यात शिरली,[२] हा भाग वेगळा; तथापि, संगीत, नृत्य, नेपथ्य वा नाट्यकथा हीच त्यांची उपांगे राहिली, विष्णुदासांच्या नाट्यप्रेरणात सांगली दरबारी कर्नाटकातल्या मंडळीनी 'भागवत मेला' केला होता. ही एक प्रेरणा आहे. विष्णूदासप्रणीत नाट्यप्रकाराचे मूल्यमापन करायचे म्हटले तर विष्णुदासकालीन धार्मिक, सांस्कृतिक, राजकीय, राजदरबारातील व जनसामान्यांची परिस्थिती व विष्णुदासांच्या अभिरुचीचा दर्जा व स्वरूप; विष्णुदासांना उपलब्ध असलेली, परंपरेने लाभलेली साधनसामग्री, तिचे संचालन करण्यामागे असलेला विष्णुदासांचा बौद्धिक वकूब या साऱ्यांच्या क्रियाप्रतिक्रियांतून हे नाटक उभे राहिले हे विसरता येत नाही.

विष्णुदासांनी आपल्या नाटकात काही बदल केले. नटी व सूत्रधार यांच्याकडेच संगीत दिले. विनोदाकरिता विदूषकाची जोड दिली. अर्थातच नटी, सूत्रधार व विदूषक ही मंडळी संस्कृत नाटकातून लोकप्रकारात शिरलेले. संस्कृत नाटकांची परंपरा प्रदीर्घ असली तरी जनसामान्यांपासून दुरावलेली. 'नाटक' या प्रकाराचा बिविध नि वैशिष्ट्यपूर्ण, सूक्ष्म नि सम्यक् विचार करणारा भरतमुनींचा 'नाट्यशास्त्र' अथवा तत्संबंधीचे इतर ग्रंथ याबद्दलची माहिती १९ व्या शतकात नव्हती. १९०३ साली नारायण भवानराव पावगी यांचा 'भारतीय नाट्यशास्त्र व नाट्यकला' हा ग्रंथ प्रकाशित झाला, तेव्हा कुठे नाट्यविषयक अभ्यासकांना त्याची जाग आली. विष्णुदासांना १८४३ ला त्याची कल्पनाही नसणार. 'नटी-सूत्रधार व विदूषक' ही मंडळी वर उल्लेख केलेल्या कलाप्रकारांतून अथवा पंडित मंडळीकडून कर्णोपकर्णी होऊन त्यांच्यापाशी पोहोचलेली. सारांश, विष्णुदासप्रणीत नाटकात संस्कृत नाट्यशास्त्राचा अंतर्भाव नव्हता. विष्णुदासांचा त्याचा अभ्यास नव्हता म्हणून त्यांची रंगभूमी सस्कृत नाट्यशास्त्रानुसार वा विशिष्ट लोककलाप्रकारशरण नव्हती. विष्णुदासांना जे जे उचित वाटले ते ते तिथून त्यांनी उचलले. कलाप्रकारांसंबंधीची खोलवरचीं जाण वा सूक्ष्म अध्ययन यापेक्षा अनुकरणावर त्यांचा भर होता. त्यामुळे विष्णुदासांना रंगभूमीविषयी जसे सम्यक् ज्ञान नव्हते, तशीच अभिनयाच्या आविष्कारातील बारकाव्यांची माहितीही नव्हती. विष्णुदासांनी ४५ च्या आसपास आख्यानावर नाट्यकविता लिहिली असली व ती १८८५ साली प्रसिद्ध केली असली तरी विष्णुदासांचा नाटक या प्रकाराकडे पाहण्याचा अगदी सुरुवातीच्या काळातील दृष्टिकोण, तत्कालीन व उत्तरकालीन नाट्यव्यवसायातील स्थित्यंतरे पाहिल्यावर बदलला वा त्यासंबंधी त्यांना काही गंभीर प्रश्न पडले होते असे दिसत नाही. नाटक व नाट्यविषयक चिंतन या संदर्भात विष्णुदासांचे विचार एक दळभरही हलले नाहीत.

सांगली संस्थानाधिपती चिंतामणराव अप्पासाहेब पटवर्धन यांना महाराष्ट्रातील लावणी तमाशाप्रवण अभिरुचीबद्दल चिंता व कळकळ वाटत होती, म्हणूनच त्यांनी विष्णुदासांना हाताशी धरले व नाटकाचे प्रयोग सुरु झाले. तत्कालीन प्रेक्षकांची अभिरुची बदलणे ही विष्णुदासांची महत्वाची कामगिरी होती. तथापी त्यांच्याकडून नकळत प्रमाद घडला, लावणी तमाशातून शिपाईगड्यांच्या भावदर्शनासारखे वास्तवाला जवळ जाणारे विषय आविष्कृत होत असताना, म्हणजे पारमार्थिकतेचे दुर्दम्य कवच भेदून वास्तवतेचे अनोखे दर्शन होत असतानाच विष्णुदासांनी तो प्रवाह थांबवला, इतकेच नव्हे तर त्याला पुन्हा मागे नेले. हे जसे घडले तसेच विष्णुदासांचे नाटक जिथे सुरू झाले तिथेच विराम पावले. सवंग व शृंगारप्रवण अभिरुचीचें विसर्जन करणे हा त्याचा आद्य हेतू असला तरी विष्णु-

दासप्रणीत मराठी नाटक परमार्थाच्या कुबड्या घेऊन त्याच हेतूभोवती फिरत राहिले, विष्णुदासांनी आपला पराभव आपल्या डोळ्यांनी पाहिला, पण त्यांना खंत नव्हती, खेद नव्हता.

विष्णुदासांच्या व्यक्तिमत्वाचे व त्यांच्या कार्याचे पृथःकरण करणे, अस्वाभाविक होणार नाही. विष्णुदास 'श्रुतिस्मृतिपुराणोक्त' संस्कृतीत वाढलेलें तीत विज्ञाननिष्ठा अभावानेच आढळत होती. चातुर्वर्ण्य वर व विशेषत: जाति-व्यवस्थेवर व त्यानुसार तयार झालेल्या समाजरचनेवर भर असणाऱ्या संस्कृतीचे ते पाईक होते. विष्णुदास ब्राह्मण असले तरी पंडितवर्गापैकी खचित नव्हते. नाहीतर धर्मकल्पनेबरोबरच पूर्वकालीन परंपराधिष्ठित रंजनकलाप्रकाराचें त्यांना भान लाभते. तथापी विष्णुदासांचा भर आख्यानकवितेकडे झुकणे स्वाभाविक होते. पंडित कवींची ही परंपरा व तिचे थेट संस्कार त्यांच्यावर न झाल्याने विष्णुदासाचे नाटक बटबटीत झाले. पंडित कवींची कथाआख्याने त्यानी स्वीकारली तरी त्यातील मर्मस्थाने व बलस्थाने कोणती, त्यात 'नाट्य' कसे अवतीर्ण होते; ते प्रत्यक्ष रंगभूमीवर दाखविता येईल का व आल्यास त्याचे स्वरूप काय राहील; त्यात कोणते बदल करणे आवश्यक आहे; रंगभूमीवरील तंत्र सांभाळून ते अविष्कृत कसे होईल, मुंबईतील इंग्रजी नाटकमंडळींचा प्रयोग पाहिल्यावर[3] त्यांच्या नाटकाचो वैशिष्ट्ये कोणती, त्यातून व्यक्त होऊ पाहणारा जीवनविषयक दृष्टिकोण कोणता; आपले नाट्यविषयक प्रयोग त्यासंदर्भात थिटे पडतात का; व तसे असेल तर त्यात सुधारण्याचे मार्ग कोणते, या संदर्भात हार्दिक तळमळीतून उत्कटतेने स्फुरलेल्या विचारांची त्यांच्यापाशी वानवाच दिसते. + विष्णुदासांच्या नाटकाची मुळची प्रेरणा 'अन्नासाठी दाही दिशा' अशाच स्वरूपाची होती व नंतरही ती तशीच राहिली. कलेच्या क्षेत्रात वावर असणाऱ्यांपाशी जी जीवनजिज्ञासा असते व त्या जिज्ञासेतून जवळच्या अनुभवकणांना कलात्मक रूप-बंधात अविष्कृत करण्याची जो उत्कट आकांक्षा असते ती विष्णुदासापाशी नव्हती. विष्णुदास धडपडे होते, कसबी होते, हरहुन्नरी होते. हे सारे खरे, परंतु या साऱ्या गुणांना प्रतिभेचा आवश्यक परीसस्पर्श विष्णुदासापाशी नेमका नव्हता. विष्णुदासाच्या नाटकांनी नाटकमंडळ चा निर्माण व्हायला मदत केली, नाट्यव्यवसाय सुरू व्हायला तें कारणीभूत ठरले. लोकाभिरुची बदलण्याच्या कामात त्यांची

+...विष्णुदास मित्रभावाने असें सुचवितो की आपल्या नाटकांचा रंग विशेष पडाव असे त्याच्या मनात असल्यास त्याने संस्कृताल्या वगैरे नाटकांचा अभ्यास करून नाटक चांगले होण्यास कोणत्या गोष्टी हव्या याचा विचार करावा...' ज्ञान-प्रकाश, २६ मे १८६२ मधील एक पत्र. पत्रलेखकांच्या सूचनेचा बिचार करण्याचे अर्थातच विष्णुदासांना कारण नव्हते.

नाटके अशी सहाय्यभूत ठरली हे सारे मान्य करूनही विष्णुदासांचे नाटक हा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात एक अपघात होता हे नाकारता येते. विष्णुदासांच्या नाटकाच्या मर्यादा एकट्या विष्णुदासांच्या नव्हत्या, त्या महाराष्ट्रीय संस्कृतीच्या मर्यादा होत्या. विष्णुदासाचे नाटक, त्यांना जन्म देणारी परिस्थिती, व ते ज्या संस्कृतीत जन्मले ती संस्कृती या साऱ्यांनीच त्याचे स्वरूप एकांगी व बंदिस्त करून टाकले. त्यात वाङ्मय नव्हते म्हणून त्याचा वाङमयविचार होऊ शकला नाही; त्यात रंगभूमीतंत्राचा अभ्यास नव्हता म्हणून तसा विकासही झाला नाही; या दोन्ही दिशांनी त्याची वाढ झाली नाही. उलट ते खुरटे झाले. १६ व्या शतकापासून मुंबई बेटावर इंग्रजांचा वास सुरू झाला. सध्या फोर्ट, कुलाबा या नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या मुंबईच्या भागात त्यांची वसाहत होती. समुद्रमार्गाने स्वदेशाहून आलेला दारुगोळा, काडतुसे इ. युद्धसामग्री व विक्रीकरता म्हणून आणलेला माल ठेवायला गोडाऊन व बाजारपेठ म्हणून याच भागाचा वापर करणे त्यांना प्रशस्त वाटे. सारांश, मुंबई हा लहानमोठ्या बेटांचा समूह जरी होता, तरी इंग्रजांची वस्ती व व्यवहार हे दक्षिण मुंबईतच विशेषत्वाने होत. तेथे सिव्हिलियन्स् होते, आर्मी ऑफिसर्स होते, व्यापारी होते व नंतर नंतर गव्हर्नरसही असायचे.

हजारो मैल दूरवर येऊन ते भारतात स्थिर झाले ते व्यवसायासाठी, परंतु एतद्देशीय दुबळे दुवे लक्षात आल्याने त्यांच्यात सत्ताकांक्षा रुजायला वेळ लागला नाही, व एक महाराष्ट्र सोडला तर ब्रिटिश ईस्ट इंडिया कंपनीच्या ताब्यात सारा भारत आलेला. दुसऱ्या बाजीरावाच्या काळात त्यांनी संधी साधली. एल्फिन्स्टनने महाराष्ट्रातील पेशव्यांचे राज्य संपुष्टात आणले व लगेच १ नोव्हेंबर १८१८ रोजी त्यांची मुंबईचे गव्हर्नर म्हणून नेमणूक झाली.

स्वदेशापासून दूर आलेली ही माणसे निवडकच होती. आणि तरीही ते जेते ठरले. याचे कारण असे की, त्यांची संस्कृती विकसित आणि वर्धिष्णु होत गेलेली, शास्त्रप्रवण दृष्टिकोण अंगिकरणारी ती संस्कृती होती. १२५० च्या सुमारास होकायंत्राचा शोध लागला होता. विल्यम् कॅक्स्टनने छपाईचो कला इंग्लंडमध्ये नेली होती. सर फ्रान्सिस् बेकन याने विजेचा शोध लावला होता. १७६२ मध्ये जेम्स् हारग्रीव्हने 'स्पिनिंग जेनी' चा शोध लाबला व आर्कराईटने त्यात सुधारणा घडवून आणल्या. १७७४ ला जेम्स् वॅटने वाफेचे इंजीन शोधून काढले. १८१५ ला जॉर्ज स्टिफनने आगगाडीचा शोध लावला. वाफेच्या इंजिनाचा शोध लागल्याने मँचेस्टर येथे कारखान्याचे जाळे विणले गेले. या प्रगतीने इंग्लंडमधील जीवनमान बदलले आणि जीवनविषयक दृष्टिकोनातही फरक पडला. ह्यूम्, लॉक, ॲडम् स्मिथ् हे सत्त्वज्ञ, कोशकार जॉन्सन्, इतिहासकार गिबन,

कवी गोल्डस्मिथ्, नाटककार शेक्सपीअर, नट गॅरिक्, वक्ता बर्क, चित्रकार रेनल्डस् इ. साहित्यकलांशी संबंधित प्रतिभाशाली व्यक्ती निर्माण झाल्या.[४] 'मॅग्नाचार्टा' सारख्या चळवळीतूम राजकीय सत्तांतर होऊन लोकशाहीची प्रतिष्ठापना झाली होती. सारांश ज्ञानविज्ञानाच्या, साहित्य-कलांच्या विकासाचा कालखंड इग्लंडमध्ये पूर्वीच काही शतके सुरू झालेला होता. त्याबरोबरच नौकानयनाची व साहसी वृत्तीची जोड असल्याने हे सारे सांस्कृतिक पाथेय बरोबर घेऊनच इंग्रज येथे आले. जबर इहलोकनिष्ठा, प्रखर शास्त्रीय दृष्टिकोण व जीवनातील नवनवे मार्ग धुंडाळण्याची दुर्दम्य आकांक्षा यामुळेच ते भारतात येऊ शकले व त्यांनी आपला जम वसविला.

नाटक. चित्रकला, साहित्य, संगीतादी कलाविकासाचा वारसा व सांस्कृतिक संचितावर त्यांचा पिंड पोसला गेलेला असल्याने अशा स्त्री-पुरुषांना मुंबईत क्लब्ज्, बॉल, मद्यपान, पत्ते व पोहणे याखेरीज करमणुकीचे प्रकार उपलब्ध नव्हते. त्यांच्यातील कलाभिरुचीचा कोंडमारा व्हायला लागला. स्वाभाविक त्यातून 'बॉम्बे अमॅच्युअर्स थिएटर'ची कल्पना उदयास आली. 'सोसायटी' तील नागरिकांकडून वर्गणी गोळा करून तिला मूर्त स्वरूप देण्यात आले.

१७७० साली 'बॉम्बे अमॅच्युअर्स थिएटर' ही इंग्रजांची मुंबईतील नाटयविषयक चळवळ सुरू झाली. सोसायटीतील सभासदांची संख्या तशी फारशी मोठी नसल्याने गव्हर्नरपासून अगदो खालच्या थरातील इंग्रजलोक उपस्थित असायचे. एखाद्या नाटकाची प्रत निवडण्यात येई. व ते रंगभूमीवर आणावे, त्याचे प्रयोग व्हावेत, म्हणून सारी जिद्द पणाला लावली जाई. नाटकातील स्त्रीपात्रांच्या भूमिका सुरुवातीला सोसायटीतील स्त्रियाच करीत. कारणे उघड होती. सोसायटी लहान होती व कुणालाहो आपल्या अंगच्या अभिनयकलेचा अविष्कार करण्यास व इतरांना त्याचा आस्वाद घेण्यास सहज शक्य होई. म्हणूनच हे थिएटर उत्साही तरुणांचे व नाटयविषयक आस्था असणारांचे आशास्थान ठरले. नाटयविषवक मंडळींना छत्र लाभावे म्हणून वर्गणी काढून ते 'बॉम्बेग्रीन' वर – पूर्वी जेथे दलदल होती – बांधण्यात आले. या संदर्भात या 'थिएटर'शी व्यवस्थापक म्हणून वीस वर्षांहून अधिक काळ संबंध आलेल्या विल्यम् न्यूहमनचे तत्कालीन गव्हर्नर क्लेअरला लिहिलेले पत्र उपलब्ध असून 'थिएटर' संबंधीची खूपशी विश्वासार्ह माहिती त्यातून मिळते.

या थिएटरद्वारे 'स्कूल फॉर स्कॅन्डल' 'दि ड्रमर' 'दि रायव्हल्स' 'शी स्टूप टू काँकर' 'दि हेअर ऑफ लॉ' 'दि पूअर जंटलमन' 'जॉन बुल' 'स्पीड द प्लॉऊ' 'ओ क्युअर ऑफ हार्ट-एक' या नाटकांबरोबरच क्वचित 'दि ट्रॅजेडी ऑफ रीचर्ड द थर्ड,' मर्चंट ऑफ व्हेनिस,' 'दि टेमिंग ऑफ श्रू'

या शेक्सपीअरच्या नाटकांचेही प्रयोग होत असत. तथापी थिएटरशी निगडित असलेल्या व नाटक निवडण्याच्या व त्याचा सुविहित प्रयोग बसविण्याच्या कामात रस घेणाऱ्यांच्या अभिरुचीला तेथे असाधारण महत्त्व होते, नाटके बसवणारे व ती ज्यांच्याकरिता बसविली जात ती सोसायटीतील मंडळी यांची अभिरुची उच्च स्वरुपाची वा परिपक्व म्हणून अभिजात नाटकांना व त्यांच्या रंगभूमीवरील प्रयोगांना अग्रक्रम देणारी नव्हती. तशी अपेक्षाही करता येत नाही. त्यामुळेच या रंगभूमीवर 'फार्स' ब 'ऑपेरा'. या प्रकारांना महत्त्वाचे स्थान होते.

ही नाट्यविषयक चळवळ सोसायटीतील उत्साही तरुणांचीच असली, तरी ती सोसायटीतील सर्व लोकांकरिता असल्याने तिला उच्चपदस्थांकडून प्रतिष्ठितांकडून व 'बॉम्बे कूरिअर' सारख्या वृत्तपत्रांकडून प्रेरणा व प्रोत्साहन मिळत असे. या संदर्भात त्यावेळचा मुंबई प्रांताचा गव्हर्नर माऊंट स्टुअर्ट एलफिन्स्टन याचे उदाहरण फारच बोलके आहे. थिएटरतर्फे सादर केला गेलेला प्रयोग त्याने क्वचितच चुकविला असेल, व नाटकात चांसले काम करणाऱ्या कलाकारांना तो भेटवस्तू देई. एलफिन्स्टनने आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट केली; थिएटरला आवश्यक असलेल्या नाट्यविषयक ग्रंथांची भेट दिली. याखेरीज एलफिन्स्टनच्या उपस्थितीने नाट्यप्रयोगांना प्रतिष्ठा व सन्मान प्राप्त होई, हेही खरेच.

मुंबई प्रांताचा गव्हर्नर प्रत्यक्ष नाट्यगृहात हजर असताना त्याच्या अधिकाऱ्यांना, सोसायटीतील उच्चभ्रू लोकांना तसेच क्वचित प्रसंगी ज्यांच्याशी त्याचा संबंध येई अशा नेटिवांना एकत्र येण्याची व आस्वाद घेण्याची संधी उपलब्ध झाली. इतकेच नव्हे तर, या नाट्यप्रयोगांच्या जाहिराती, परीक्षणे व चर्चा कुरिअरमध्ये प्रसिद्ध होत असल्याने, ठाणे व वसई यांसारख्या दूरच्या ठिकाणाहूनही इंग्रज व इंग्रजी भाषा ज्यांनी आत्मसात केली अशा नवशिक्षितांचे 'थिएटर' आकर्षण ठरावे यात शंका नाही. तसेच थिएटरशी संबंधित मंडळी महाराष्ट्राच्या महत्त्वाच्या शहरातून दौरेही काढत. १८३० साली 'क्वाएट करेक्ट' या नाटकाचा एक प्रयोग पुणे येथे झाल्याचे आढळते. अशा रीतीने सोसायटीतील नागरिकांच्या मुंबईतील अतिशय शांत व मंद जीवनाला संध्याकाळी उत्साह व गती प्राप्त होत असे. मुंबईत ही चळवळ फार जोराने वाढली. तथापि नाटक निवडण्यापासूस तो नाट्यप्रयोग होईपर्यंत अनेक प्रकारचे अडथळे येत. कधी प्रयोगासाठी निश्चित केलेल्या नाटकाची प्रत उपलब्ध नसे. त्याकरिता वृत्तपत्रात जाहिरात द्यावी लागे; कधी नाटकात कामे करणाऱ्याच्या अडीअडचणी, बदल्या यामुळे प्रतिकूल परिस्थिती निर्माण होई.

तरुणांचा उत्साह अमाप असला व लोकानुरंजनाचे फार मोठे कार्य

थिएटरकडून होत असले, तरी प्रयोगाद्वारे होणारे उत्पन्न व एकूण खर्च यात हळूहळू तफावत जाणवू लागली. १८३० च्या सुमारास थिएटरच्या मदतीकरिता पैसे गोळा करण्याकरिता ५० नामवंतांच्या सह्या असलेले 'अपील' प्रसिद्ध करण्यात आले. तरीही योग्य ती आर्थिक मदत व प्रतिसाद व मिळाल्याने ते बंद पडले व नंतर ५०,००० रुपयांना विकले गेले.

थिएटर विकले जाणे ही घटना म्हणजे नाट्यविषयक हालचालींचा अंत होय. त्यामुळेच 'बॉम्बे गॅझेट 'च्या १२ सप्टेंबर १८३५ च्या अंकात पुढीलप्रमाणे भावविवश निवेदन आढळते.

If then an India Shakespeare should arise, shall there be no stage, to call forth the creations of fancy ? Shall his genious sleep, and its fruits be lost to his country, for the sake of the paltry consideration for which that house is now to be consigned to a fate, which has hitherto overtaken such edifices only the days of Gothic and vendal barbarism ? Forbit it shame ! Forbit it pride ! Forbit it wisdom. "

वरील निवेदनात 'इंडिया शेक्सपियर' चा उल्लेख महत्त्वपूर्ण आहे. भारतीय भाषांमधून नाटके होतील हा भरवसा त्यातून व्यक्त होतो. क्रोकेटने 'बॉम्बे कूरिअर'च्या फेब्रुवारी १८४० मध्ये हेच सूत्र पकडलेले दिसते. युरोपीयन लोकांबरोबरच नेटिवांना 'थिएटर'चा उपयोग करता येईल अशी त्याची सूचना दिसते, तो लिहितो, " That a well-managed theatre would in Bombay be exceedingly useful not only to the Europeans but to the natives. That is, of presenting life as well in the native languages-as in English."

विकल्या गेलेल्या थिएटरशी पारशी, महाराष्ट्रीय व गुजराथी मंडळींचा संपर्क वाढला होता. त्यांनी तिथे होणारी नाटके पाहिली असणार. कारण अगदी सुरुवातीला प्रेक्षकवर्ग सोसायटीपुरताच मर्यादित होता. ही बंधने नंतर शिथिल करण्यात आली होती. स्वाभाविकच 'थिएटर ॲक्टिव्हिटीज' हा त्यांच्या जीवनाचा एक भाग होऊन बसला होता. थिएटर विकले गेल्यामुळे त्यांच्या जीवनात पोकळी निर्माण झाली. करमणुकीचे चांगले साधन त्यांच्या हातून निसटले होते. जगन्नाथ शंकरशेठ, फ्रामजी कावसजी व इतर ४५३ जणांनी सह्या केलेले थिएटरच्या मागणीसंबंधीचे एक पत्र तत्कालीन प्रेसिडेंट व गव्हर्नर सर जेम्स् रिव्हेट कारनाक् यांना सादर करण्यात आले. थिएटरची आवश्यकता प्रतिपादन करताना त्यांनी म्हटले होते की, मुंबईत सध्या करमणुकीचे काहीच

साधन नाही. जनसमाजात खेळीमेळीचे व उत्साहाचे वातावरण खेळत राहणे व एकमेकात सात्त्विक विनोदाची वाढ होत राहणे, समाजकल्याणाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

सरकारला हा विचार पटला तेव्हा जागेचा प्रश्न उत्पन्न झाला. जगन्नाथ शंकरशेट यांनी ग्रॅन्टरोड येथील आपली जागा देऊ केल्याने तोही निकालात निघाला व 'बादशाही थिएटर' उभे राहिले. १० फेब्रुवारी १८४६ ला तेथे नाटके, होण्यास प्रारंभ झाला. ग्रॅन्टरोड हा भाग गिरगाव, माझगाव वगैरे महाराष्ट्रीयन समाजाच्या सोयीचा असल्याने प्रेक्षकांत (पिटात तरी) त्याच लोकांचा भरणा अधिक असे. इंग्रजी नाटकांचे तेथे प्रयोग होत असले तरी व इंग्रजी 'प्रेक्षक ते पहाण्यास येत असला तरी 'बॉम्बे अमॅच्युअर थिएटर' ची सर 'बादशाही थिएटर' ला येऊ न शकल्याने त्यांचे श्रद्धास्थान बनू शकले नाही.

१८५३–१८५४ मध्ये विष्णुदास आपले नाटकांचे प्रयोग बादशाही थिएटरमध्यें करीत असत. भाऊ दाजी यांचे या संदर्भात पुढील पत्र महत्वाचे ठरावे :

> रा. रा. विष्णु अमृत भावे, हिंदू नाटकवाले आपण ग्रँटरोड थिएटरमध्ये खेळ केले. त्यापैकी घरभाडे, मेणबत्त्या, रोषणाई, खुर्च्या वगैरे छापणावळीचा इत्यादी कापड वगैरे सर्वांचें खर्चाबद्दल रुपयें १३८२ व १४ आणे दिले. ते आम्ही घेऊन पोचलो. — भाऊ दाजी

'बादशादी थ्रिएटर'मध्येच मराठी नाटकांच्या विबिधधारा सुरू झाल्या आणि ते मराठी नाटकांचे केन्द्रस्थान झाले.

ग्रॅन्टरोड येथील 'रॉयल थिएटर' हे मुंबईतील नाटचप्रयोगांचे मध्यवर्ती केन्द्र बनले समाजाच्या विविध थरांतील प्रेक्षक तेथे नाटचप्रयोगांचा आस्वाद घेऊ शकले, विष्णुदास आणि इतर पौराणिक नाटकमंडळचा, हौशी इंग्रजी नाटकमंडळया, इंग्लंडहून व युरोपातून येणाऱ्या व ऑस्ट्रेलियाच्या दौऱ्यावर जाताना मुंबईस आपले प्रयोग करणाऱ्या नाटकमंडळचा वलब्ज व इतर नकलाकार, संगीतकार, वाद्यकार, जादूगार इत्यादींना आपल्या कलेचे प्रदर्शन करण्याकरिता एक मध्यवर्ती व्यासपीठ म्हणून बादशाही थिएटर उपयुक्त ठरू लागले, व त्याच्या रंगमंचात ही सुधारणा घडवून येणे अपरिहार्य होते. इटालियन बॅले ट्रूपने रंगरंगोटीसह गॅसच्या दिव्यांची व्यवस्था केली. लेव्हीस कंपनीने रंगमंचाशी संबंधित सुधारणा घडवून आणल्या. सारांश ग्रॅन्टरोड येथील बादशाही थिएटरमध्ये सुविधा वाढल्या व प्रयोगातही विविधता आली.

'बादशाही थिएटर'ला जो आजूबाजूच्या भागातील स्थानिक प्रेक्षक मिळत होता त्याला इंग्रजी प्रयोग कळत असतीलच असे नव्हे. परंतु आमची पौराणिक

रंगभूमी व पाश्चात्त्य रंगभूमी यांमधील अंतर नक्कीच लक्षात आले असणार. पाश्चात्त्य रंगभूमीवरील सामान्यांचे भावविचार व विकार महत्त्वाचे होते. त्यातून निर्माण होणारी समस्या मांडणे हे तिचे आद्य कर्तव्य होते. उलट आमची रंगभूमी देवदेवतांच्या चित्रणातच अडकून पडली होती. तेथे असामान्य, अमानवी व अद्‌भूत गोष्टींचे प्राबल्य असल्यामुळे व त्यांच्या भावभावनांचे बटबटीत चित्र रंगविण्यात येत असल्यामुळे तोचतोचपणा जाणवू लागला होता. त्यात थोडा बदल आवश्यक होता. १८५५ साली अमरचंदवाडीकर नाटकमंडळीने पौराणिक नाटकांबरोबर 'फार्स' करण्याची जी नवी टूम काढली त्यामागे अशी पार्श्वभूमी होती. अमरचंदवाडीकर नाटक मंडळीचे प्रवर्तक व नट हे काही उच्चशिक्षित वा उच्च अभिरुचीचे नसावेत. पण त्यांच्यासमोर 'बादशाही थिएटर' मधील इंग्रजी नाटके होती. त्यांचे अनुकरण करावे व त्यातून लोकविनोदन करावे. कारण लोकांना ते अधिक जवळचे व म्हणून आवडीचे हे त्यांनी हेरले होते. सारांश अमरचंदवाडीकर नाटक मंडळीने पौराणिक नाटकांना 'फार्स'ची जोड देणे ह दोन संस्कृती एकत्र आल्यावर त्यांच्यात होणाऱ्या कलाविषयक आदान-प्रदानाचा ग्राम्य पातळीवरील आविष्कार होता; म्हणूनच पुन्हा पौराणिक नाटक व हा फार्स यांत एक समान सूत्र राहिले; ते म्हणजे दोन्ही एकाच रंगमंचावर होत होते व दोहींचा भर उत्स्फूर्तपणावर राहिला, संहितेवर नव्हे.

संहिता असलेल्या नाटकांचे प्रयोग ही "सुशिक्षितांची 'मराठी रंगभूमी जाणीवपूर्वक घडवायची" या ध्येयाचे पहिले पाऊल होते. पौराणिक नाटक मंडळीतील नटांपाशी असे कोणतेच ध्येय नव्हते. त्यांचा नाट्य हा व्यवसाय होता ईश्वराख्यान हा संस्कृतीचा एक घटक होता व त्याचा प्रयोग करणारे भक्ती ब करमणूक यांची सांगड घालू पाहात होते, नाटकमंडळींचे व्यवस्थापक जसे 'ईश्वरनिष्ठांची मांदियाळी' म्हणून त्याकडे पाहात नव्हते तसेच ते प्रयोग पाहाणारेही. त्यामुळे नाटकमंडळींच्या कार्याचे स्वरुप निव्वळ ईश्वरसेवाभाव व कलासेवाभाव हा नसून ते पोटार्थीच होते. नाटक व रंगभूमीसंबंधी खोलवरचा व दूरचा विचार करण्याची कुवत त्यांच्यात नव्हती. मुळात या मंडळचा साधी कामे करणाऱ्यांच्या होत्या. (जसे पाणके, ताके इ.) त्यामुळे त्यांच्या बुद्धीच्या कसाचा वा वकुबाचा प्रश्न नव्हता. पण प्रत्यक्षात जेव्हा अन्नाशी संबंध यायला लागला, संहिता असलेल्या नाटकाच्या प्रयोगांशी जेव्हा त्यांची स्पर्धा सुरू झाली, तेव्हा स्वाभाविकपणे इतर तरणोपाय न उरल्याने भाषणे पाठ करण्याविषयी सूतोवाच होऊ लागले. तथापि या नवविचारांना मान्यता देणे म्हणजे पाठांतर, तालमी व पर्यायाने कष्ट घेणे. या संबंधात पौराणिक नाटक मंडळचांतून जे नाटक निर्माण झाले व जे वाद सुरू झाले ते श्री. ना. बनहट्टी यांच्या शब्दात देत आहे :

" गद्य नाटकांची सुरुवात झाली तेव्हा पोराणिकातल्या मंडळींनी प्रथम आडपडद्याने, काहीवेळ अळंटळं करून, आणि काही वेळ प्रत्यक्ष टीका करून नकला पाठ करण्याविषयी नाखुशी दर्शविली होती. 'नारायणरावांच्या फार्सात सुमेरसिंवाचे भाषण कधी कोण पाठ करतो ? मग हीं पुस्तकेच कशाकरिता पाठ केली पाहिजेत ? मतलब चुकला नाही म्हणजे बस् ' असे वादविवाद सुरू झाले. "

नाटक या प्रकाराविषयी आस्था असणारांची पण पारंपरिक आविष्कार पद्धतींशीही संबंध ठेवू इच्छिणाऱ्या सुशिक्षितांची प्रतिक्रिया ' वेळगाव-समाचार ' च्या ' शांकरदिग्विजय ' नाटकाच्या जाहिरातीतून दिसून येते. ही जाहिरात ' बेळगाव समाचार'च्या २८-१२-१८७४ च्या अंकात आलेली आहे :

> ' ... आम्ही गेल्या शनिवारी म्हणजे ता. २-१-१८७५ रोजी रा. रा. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णा किर्लोस्करकृत ' शांकरदिग्विजय ' नाटक बहुत श्रमाने तयार केले आहे. (त्याचा प्रयोग करून दाखविणार आहो.) पुस्तकाप्रमाणे एकंदर पात्रांची भाषणे होतील."

यातील किर्लोस्करकृत म्हणजे अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी लिहिलेले, संहिता तयार असलेले, व ' बहुत श्रमाने तयार केले ' याचा अर्थ अभिनय, संगीत, नेपथ्यादी संबंधी विचार करून प्रयोग सुविहित व्हावा म्हणून श्रम घेतले आहेत असा व ' पुस्तकाप्रमाणे एकंदर पात्रांची भाषणे होतील ' यातून प्रत्येक नटांचे भाषण संहितेप्रमाणे, संहितेतील संवादाबरहुकुम असा अर्थ सरळ दिसतो. पौराणिक मंडळयांची संहिताशरणता हे रंगभूमीच्या विकासातील मोलाचे स्थित्यंतर आहे यात शंका नाही.[५]

१९ व्या शतकात आपल्याकडे भौतिक सुधारणा[६] वृत्तपत्रे, [७]सभा [८] व विद्यापीठाची स्थापना ह्या अत्यंत महत्त्वाच्या घटना घडल्या. एतद्देशियांची जीवनदृष्टीच बदलून टाकण्याचे व जीवनाला वळण लावण्याचे सामर्थ्य त्यात होते. मुंबई विद्यापीठाच्या स्थापनेने संस्कृत व इंग्रजी वाङमयाचा पद्धतशीर व चिकित्सक अभ्यास सुरू झाला. एल्फिन्स्टन व डेक्कन कॉलेजातून पदवी घेऊन बाहेर पडणाऱ्या विद्यार्थ्याला अभिनव दृष्टिकोण प्राप्त होत असे. इंग्रजी नाटककार, रोमँटिक पिरियडमधील कवी आणि इतर अभिजात साहित्याच्या बरोबरच कालिदास, भास, भवभूती, माघ यांसारख्या संस्कृत नाटककारांच्या कृतींची, भरत, अभिनवगुप्त, भामह, दंडी, रुद्रट, लोलटादी साहित्यविमर्शकांचा व त्याचबरोबर अभिजात संस्कृत काव्याचा परिचय व परिशीलन यांतून त्यांच्या जीवनजिज्ञासेला, कलातृष्णेला व प्रतिभाऐश्वर्याला तेज येत असे. वाङमय म्हणजे काय, वाङमयप्रकारांचे स्वरुप कसे असते, वाङमयविचारांचे कार्य कोणते, असते यासंबंधीचे अत्यंत मूलगामी ज्ञान त्याने प्रत्यक्ष कृतींच्याद्वारे व वर्गातील

प्राध्यापकांच्या व्याख्यानांच्याद्वारे मिळवलेले असे. स्वाभाविकच शेक्सपीअर, मोलिअर इ. नाटककारांच्या कृतीबद्दल त्या विद्यार्थ्यांच्या मनात कुतूहल असे व संस्कृतमधील नाटकांचा व महाकाव्याचा आस्वाद घ्यावा अशा स्वरुपाचे आकर्षण निर्माण होई. हजारो वर्षांपर्यंत ही नाटके केवळ रंगभूमी लुप्त झाल्यामुळे प्रयोग-रूपाने प्रेक्षकांसमोर येऊ शकली नाहीत. त्यामुळे नाटकांची परंपरा प्रदीर्घ असली तरी ती खंडित झालेली आहे याचे भान त्यांना येई. एकीकडे भारतीय रंगभूमीचे काळाच्या पडद्याआड जाणे, तर दुसरीकडे पाश्चात्त्य नाटकांची प्रत्यही जिवंत व हवीहवीशी वाटणारी प्रयोगक्षमता. सुशिक्षितांना या दोन्हींचे आकर्षण वाटावे हे समजण्यासारखे आहे, व तत्कालीन पौराणिक रंगभूमीवरील नाटकांतील कच्चेपणाची त्याना खंत वाटणे हेही स्वाभाविक होते. आमच्याकडे सध्या जे उपलब्ध आहे, त्यापेक्षा आमची साहित्यिक, सांस्कृतिक परंपरा अत्यंत हृद्यस्पर्शी, अत्यंत तेजस्वी व तितकीच शालीन नि सात्विक आहे आणि जे उपलब्ध नाही ते पाश्चात्यांचे नाटक मानवी भावभावनांचे अत्यंत हृदयस्पर्शी, रसिले नि वास्तव चित्रण करणारे, कलावंतांच्या ज्या प्रतिभेने स्तिमित होऊन जावे असे, भावभावनांचा हळुवार बा चटका देणारा प्रत्यय आणून देणारे असे आहे हे त्यांना कळत होते. या दोन परंपरांना प्राधान्य देऊन त्यांना वेगळाच स्वतःचा प्रकार सिद्ध करायचा होता तथापि नवशिक्षितांच्या या प्रयत्नात त्यांच्यावरील कीर्तन, आख्यान, प्रवचनादी प्रचलित पारंपारिक प्रकाराचे संस्कारही काही प्रमाणात क्रियाशील झालेले दिसतात. यातून त्यांच्या लेखनाचे स्वरूप निश्चित होत गेले हे उघड आहे.

या नवशिक्षितांना रंगभूमी व नाटक या संबंधीच्या प्रत्येक प्रकाराचे सूक्ष्म विश्लेषण करणे आवश्यक होते. त्यांना स्वतंत्र प्रज्ञेने लिहिलेल्या संहिता हव्या होत्या. त्या उपलब्ध नसल्यास अभिजात इंग्रजी वा संस्कृत नाटकांची भाषांतरे हवी होती. त्यातही नाटक हा कलाप्रकार प्रेक्षकांच्या आस्वादात संपत असल्याने भाषांतरित नाटकातून व्यक्त होणाऱ्या संस्कृतीतील रूढी परंपरांशी प्रेक्षकांचा परिचय नसल्याने त्यांना ती कळणे अशक्य होईल म्हणून रूपांतरे हवी होती. मूळ नाटक एका विशिष्ट स्थलकालपरिस्थितीत लिहिले गेले असल्याने व ती १९ व्या शतकात दूरची वाटत असल्याने त्यात फरक पडे. मूळ लेखकाच्या समोर उपलब्ध असलेली रंगभूमी व रंगमंचावरील पद्धती यानुसार त्याने आपल्या कृतीचे लेखन केलेले असणार. १९ व्या शतकात नवशिक्षितांना उपलब्ध झालेली स्थलकाल-परिस्थिती व नाट्याविष्काराची साधने लक्षात घेऊन रंगावृत्त्या तयार करण्याची आवश्यकता निर्माण झाली होती. संस्कृत व इंग्रजी नाटकांच्या रंगावृत्त्या या काळात का निर्माण झाल्या त्यामागील कारणमीमांसा अशी आहे.

नवशिक्षिताना अभिप्रेत असलेल्या मराठी रंगभूमीच्या अभिवृद्धचर्थं व तिच्या

प्रसारार्थ सुजाण व समंजस नटांची त्यावेळेस आवश्यकता होती. विष्णुदासांची रंगभूमी त्यांना अशा प्रकारचा नटवर्ग देऊ शकत नव्हती. त्याकरिता त्यांना पर्याय शोधून काढणे आवश्यक वाटले. नाटक हा सामुहिक कलाप्रकार असल्याने महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांना सहकारी मिळणे कठीण झाले नाही. तरी ज्याच्यासाठी हा कलाप्रकार होता व स्वत:चे रूप निश्चित करीत होता त्यांना हे सारे अनोखे, अनाकलनीय व अतर्क्य वाटणे स्वाभाविक आहे. नाटकसादरकर्ते ब समाज यांच्यातील अभिरूचीभिन्नता नष्ट करणे ते शक्य नसल्याने शक्यतो कमी करणे आवश्यक होते. म्हणून सुशिक्षितांचे नाट्यविषयक प्रयत्न समाजातील निवडक वर्गापुरतेच मर्यादित राहिले. 'नटाचे तोंडदेखील पाहू नये' हे आमच्या संस्कृतीतील अपरिहार्य वचन बदलणे कठीण होते परंतु महाविद्यालयातील प्राध्यापक, सामाजिक मान्यता प्राप्त झालेला प्रतिष्ठितांचा वर्ग, सामाजिक कार्यकर्ते, राजकीय पुढारी या लोकांच्या मागे उभे राहिल्याने त्यांचे प्रश्न काही अंशी सोपे झाले.

महाविद्यालयीन शिक्षणाने नवीन जाणिवांनी विकसित झालेल्या व्यक्तीच्या प्रतिक्रिया व्यक्त व्हायला वेळ लागला नाही. १८६१ सालीच त्याचा प्रत्यय आला. वयाच्या अवघ्या विसाव्या वर्षी विनायक जनार्दन कीर्तने या एल्फिन्स्टन कॉलेजातील सिनियर विद्यार्थ्याने 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक लिहिले व त्याचे 'उपयुक्त ज्ञान प्रसारक सभे'पुढे वाचन केले. स्वतंत्रपणे लिहिले गेलेले मराठीतील हे पहिले नाटक होय. या अर्थाने विनायक जनार्दन कीर्तनें हे मराठीतील पहिले नाटककार होत. 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाच्या आशयासंबंधी रूपबंधासंबंधी विचार करण्यापूर्वी त्याच्या निर्मात्यासंबंधी माहिती मिळवणे म्हणजे ज्या मनोभूमीतून ती कलाकृती स्फुरली व आविष्कृत झाली तिचे आकलन करून घेणे होय. विनायक जनार्दन कीर्तने हे महादेव गोविंद रानडे, बाळ मंगेश वागळे, भांडारकर यांचे वर्गमित्र. महाविद्यालयीन शिक्षणाने ज्या पहिल्या पिढीतील तरूणांना नवी दृष्टी लाभली त्यांच्यापैकी एक. त्याचे त्याकाळातील वाचन कोणत्या स्वरूपाचे होते हे पुढील परिच्छेदावरून कळून येईल.

"विद्यार्थी असताना विनायकरावांचा ओढा ललित वाङ्मयाकडे विशेष असे. शेक्सपिअरची रसिकवंद्य नाटके, मॅकॉलेचे नाट्य-निबंध, डिकन्सच्या यथावदर्शक कादंबऱ्या, बायरनची रंगेल काव्ये, गोल्डस्मिथची प्रेमळ गद्यपद्यात्मक कविचरित्रे, मेडोज टेलरच्या रोमहर्षक गोष्टी, मनोहर इतिहास ग्रंथ व बखरी, त्यांच्या वाचनात ते सदैव दंग असत."[९]

यावरून विनायकरावांचा ओढा इंग्रजी साहित्याकडे व त्याचबरोबर इतिहास व बखरवाङ्मयाकडे विशेष होता हे स्पष्ट होते. 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाच्या प्रेरणा त्यांच्या या इतिहासविषयक अभ्यासात असाव्यात. त्याचबरोबर

आंग्लसाहित्याच्या अध्ययनाने कलावंताच्या कार्याविषयी त्यांची काही विशिष्ट भूमिका तयार होत होती असे दिसते. ते लिहितात.–

" He (dramatist) principally concerns himself with the inner being ..... It is with feelings and passions of man alone one can concern himself in a work like this, and it is with the feelings and passions alone, therefore, that I have concerned myself in this work. "

" 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाला बाळाजी बापूजी साने यांची प्रस्तावना आहे. तिच्यातून सदर ग्रंथाच्या प्रकाशनाचे प्रयोजन स्पष्ट केले गेले आहे. मराठी भाषेत नाटके लिहिण्याचा हा आरंभच असून या लहानशा नाटककाराने हास्य व करूणा हे रस चांगले उतरुन पुस्तक चांगले मनोरंजक केले आहे. ते पाहून आमचे नवीन ग्रंथकार (अशा) नाटकग्रंथाच्या संग्रहाने आपली भाषा उर्जित दशेत आणण्यास उद्युक्त होतील "

या नाटकाच्या निर्मितीस एक परिस्थितिजन्य कारण झाले. यापूर्वी मराठ्यांचा इतिहास (पद्धतशीर) लिहिला गेला नव्हता. यासंबंधात उपलब्ध होऊ लागल्या होत्या त्या बखरी, पेशवे दफ्तरातील कागदपत्रे, क्वचित प्रसंगी काहींची आत्मचरित्रे वा आठवणी इ. यातून तो इतिहास पुढे सिद्ध होणार होता. इंग्रज सरकारने ते काम ग्रँट डफवर सोपविले होते. तथापि इतिहासकारापाशी आवश्यक असणाऱ्या पूर्वग्रहविरहित, तटस्थ, निरपेक्ष, सत्यान्वेषी दृष्टिकोणाचा अभाव त्याच्या लेखनात होता, त्यामुळे मराठ्यांच्या इतिहासाचे लेखन एकांगी अतएव क्वचित प्रसंगी सत्यापलाप करणारे होते. त्यातच १८५७ च्या बंडाची रणधुमाळी माजली होती. स्वातंत्र्यविषयक कल्पनेचा तो पहिला सहजस्फूर्त आविष्कार होता. त्यामुळे इंग्रजी शिक्षणाने प्रखर सत्याकडे तितक्याच निर्भिडपणे पाहण्याचे प्रयत्न एतिद्देशियात व्हायला सुरूवात झाली. 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाचा विचार करीत असताना हे सारे संदर्भ लक्षात घ्यावे लागतात.

'थोरले माधवराव पेशवे' ही एक ललितकृती खरीच पण तीतून गतजीवनाचे भान, पूर्वजांच्या आदर्शलक्ष्यी राजव्यवहाराची, कर्तव्यदक्ष प्रशासनाची, कठोर सत्यनिष्ठेची व मानवतापूर्ण धर्माचरणाची जाणीव करून देणे हे तिचे आद्यकर्तव्य होते. कीर्तने यांनी हेच सूत्रधाराकरवी सुरुवातीला वदविले आहे. तो म्हणतो; 'विदुषका, हे मराठी राज्य केवळ लुटारू होते असे तू समजू नको' (पृ. ४)

या नाटकातून कीर्तने यांनी काही वैशिष्टचपूर्ण विचारांना स्पर्श केला आहे. मराठ्यांच्या भूतकालीन राजकीय जीवनाबरोबर त्यांच्यातील गृहकलहही दाखविला आहे. राजघराण्यातील व त्यांच्याशी संबंधित असणाऱ्या व्यक्तींच्या प्रगाढ

पति-पत्निसंबंधाचे अत्यंत नाजूक व हृद्य चित्र रेखाटले आहे. राजकीय मुत्सद्देगिरी आदर्श राज्यकर्ता व उत्तम सल्लागार यांचे रेखीव चित्र त्यात आहे. माधवराव मुळातच अल्पायुषी. ऐन तारुण्यातच राजघराण्याची व राज्याची जबाबदारी त्यांच्या खांद्यावर पडली. त्यातच राजकीय जीवनातील पराक्रमाचे वाढते क्षितिज एका बाजूला तर दुसऱ्या बाजूस राजयक्ष्म्यासारख्या रोगाने पोखरलेले, पराभूत झालेले वैयक्तिक जीवन. माधवरावांचा अकाली मृत्यू व रमाबाईचे सती जाणे या शोकनाट्याला आवाहन करू शकणाऱ्या घटना, स्वदेशप्रीती, स्वेतिहासाबद्दल आस्था, स्त्री-पुरुषात वसणाऱ्या अत्यंत शांत व संयमी भावच्छटा दाखवतानाच कीर्तने यानी शोकांतिकेचा (ट्रॅजिडीचा) आदर्श मराठी नाटककारांना घालून दिला. 'थोरले माधवराव पेशवे' हे मराठीतील पहिले स्वयंप्रज्ञेने लिहिले गेलेले नाटक. तेही ऐतिहासिक व्यक्तिरेखेवर. तेही शोकांतिकेच्या स्वरूपाचे. यापूर्वीच्या संस्कृत नाटकांच्या व त्यांच्या भाषांतरांच्या आनंदपर्यवसायी पार्श्वभूमीवर ते अधिकच उठून दिसते. मराठी नाटकांच्या सुरुवातीलाच कीर्तने यांनी 'थोरले माधवराव पेशवे' नाटक लिहून नाट्यवाङ्मयासंबंधीच्या अनेक प्रश्नांना एकाच प्रयत्नात उत्तरे देण्याची ही जी झेप घेतली ती निश्चितच लक्षणीय स्वरूपाची ठरली.

या नाटकाचा रचनेच्या दृष्टीने विचार केल्यास पुढील विशेष नजरेत भरतात :

(१) या नाटकाची सुरुवात पौराणिक नाटकांप्रमाणेच नांदीने होत असली तरी ही नांदी वेगळी आहे. ती संगीताश्रयी नाही. तिला चालीवर गाता यावयाचे नाही.

(२) सुरुवात 'सूत्रधार–विदूषक' संवादाने होते. (अंक १, प्रवेश १) नंतरही 'सूत्रधार–विदुषकाची' जोडगोळी दोनदा भेटते. (अंक १, प्रवेश ४ व अंक ४, प्रवेश १) संस्कृत नाट्यशास्त्राचे आदर्श व पौराणिक नाटकातून येणारी प्रोत्साहक पात्रे यावरून त्यांनी घेतले असावेत. नांदी जशी आहे, पण ती गेय नाही, तसेच हे आदर्श मुळातील संस्कृतनाट्यशास्त्रातील आहेत. पण 'नटी-सुत्रधार -विदूषक' असे जे त्रिकुट असते ते येथे नाही. कीर्तने यांनी नटीला साफ वगळले आहे. आणि मुळातील वेड्यावाकड्या कोलांट्या मारणाऱ्या, अंगविक्षेप करणाऱ्या व शब्दनिष्ठ प्रसंगनिष्ठ व व्यक्तिनिष्ठ विनोद वा कोट्या करणाऱ्या विदूषकाला त्यांनी येथे वेगळ्या स्वरूपात चित्रित केले आहे.

(३) "हे श्रोतेहो, आता तयार व्हा, कमरा बांधा. वायुपेक्षाही जलद वेग देऊन तुमची ही दृश्य जड येथेच बसली आहेत तीच तुम्हास साताऱ्यास नेऊन

तेथून पुण्यास आणून दाखवायचें ते दाखवून, पुन्हा येथे सोडतो", या सूत्रधाराच्या वाक्याने पहिला प्रवेश संपतो. येथे सूत्रधार प्रेक्षकाना सातारा, पुणे येथील घटना प्रत्यक्ष दाखविणार आहे. संस्कृत रंगभूमीवरील हा एक संकेत त्यांनी येथे वापरला आहे. इतकेच नव्हे तर पुढल्या काळातल्या नाटककारांनी आपल्या नाटकात त्याचा वापर केला आहे.[११]

(४) कीर्तने यांनी या नाटकाची विभागणी चार अंकात व बावीस प्रवेशात केली आहे. माधवरावांना पोषाख मिळतो येथपासून सुरुवात करून ते रमाबाई सती जाते येथपर्यंतचा कथाभाग त्यातून उलगडून दाखविला आहे. नाटकाची रचना इंग्रजी तंत्रानुसार होत जाते. खरे तर हे गद्य नाटक आहे. संपूर्ण नाटक संवादातूनच फुलते. त्यात संगीत औषधालाही आढळत नाही.[१२]

(५) चौथ्या अंकाचे ६, ७, ८ हे प्रवेश पुन्हा महत्वाचे आहेत. माधवराव मरणोन्मुख पडलेले असताना त्यांना होणारे देवदर्शन व रमाबाईचें नंतरचे निवेदन यातून कीर्तने यांच्या मनावरील कीर्तनसंस्थेचे संस्कार स्वच्छ दिसून येतात.

'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकाला रंगभूमीवर येण्याचे भाग्य लाभले. इचलकरंजीकर नाटकमंडळीने ते रंगभूमीवर आणून अनेक प्रयोग केले; त्यापासून पुष्कळ पैसा केला. हे नाटक बसविण्याच्या कामी कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांचे खूप साहाय्य लाभले होते. इतकेच नव्हे तर 'शालापत्रका'तून त्यांनी त्यावर लिहिलेही होते. 'थोरले माधवराव'च्या प्रयोगाच्याही वेळीही व्यवस्थापकांवरील कीर्तनसंस्थेचे संस्कार क्रियाशील झाले होते. नाटकमंडळीतील १०-१२ पुरुषांना स्त्रियांचा वेष देऊन त्यांच्याकडून रमाबाईची ओटी व मळवट भरणे यांसारख्या गोष्टी करवून घेण्यात येत असत. नंतर मात्र गावातील प्रतिष्ठित स्त्रियांची त्याकरिता चढाओढ लागत असे.

सारांश, 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक नव्या जाणिवांनी प्रेरित होऊन लिहिले गेले असले तरी त्यांच्या लेखनावर संस्कृत नाटकाचे, इंग्रजी नाटकाचे व पारंपरिक कलाप्रकाराचे संस्कार स्पष्ट दिसून येतात. ० ० ०

संदर्भ व टीपा

१. हिमालयाच्या पायथ्यापासून ते कन्याकुमारीच्या टोकापर्यंत बहुतेक सर्व लोकसमुहास एकच धर्मबंधन होते व आहे. आम्हास राष्ट्रैक्य नाही म्हणून नेहमी तिपादन करणारे लोकही आम्हांतील धर्मैक्य कबूल करतात.'

— न्यायमूर्ती रानडे / धर्मपर व्याख्याने / पृ. २९२.

२. " ... ती (तंजावरची) सर्व नाटके दाक्षिणात्य यक्षगान पद्धतीची म्हणजे नृत्यगीतात्मक असून ... "

— मामा सरदेसाई, मराठी रंगभूमीचा उषःकाल, प्रस्तावना, पृ. १

३ ' ह्याच संधीस तेथे एक यूरोपीयन नाटक झाले होते, ते पाहण्यास भी आपल्या मित्रांबरोबर गेलो. तेथील सर्व टापटीप, बसण्याची सोय, पडदे, देखावे वगैरे पाहून मनाला फार संतोष झाला.' — विष्णु अमृत भावे, नाट्य-कविता संग्रह, प्रस्तावना, पृ. ८

४. १६६२ मध्येच रॉयल सोसायटी ऑफ आर्टस्‌ची स्थापना झाली.

५. १८७४ साली अण्णा किर्लोस्करांचे पहिले नाटक ' शांकरदिग्वजय ' नरहरीबुवांच्या कोल्हापूरकरमंडळीने रंगभूमीवर आणले व निरनिराळे देखावे रंगविलेले पडदे प्रथम नरहरीबुवांनीच रंगभूमीवर आणले — केशवराव भोळे मराठी रंगभूमी, पृ. १६

६. भोर घाट : १८३०, आगबोटीची सुरुवात: १८३४, कापसाची गिरणी : १८४१, आगगाडी : १८५४, कोकण लाईन : १८६५.

७. दर्पण : १८३२, प्रभाकर १८४०, ज्ञानोदय : १८४२, उपदेशचंद्रिका : १८४३. ज्ञानप्रकाश : १८४९, इंदुप्रकाश. १८६२, शालापत्रक : १८६३, वि. ज्ञा. वि. १८६७, निबंधमाला : १८७३.

८. ज्ञानप्रसारकसभा : १८४३, प्रार्थनासमाज : १८६७, पुणे असोसिएशन : १८६७, मुंबई वक्तृत्वोतेजक सभा : १८६७, सार्वजनिक सभा : १८७०, बॉम्बे असोसिएशन : १८५२.

९. लक्ष्मणशास्त्री लेले, प्रस्तावना, ' जयमाळ ', १९२७.

१०. जयमाळ, १९२७.

११. "तमाशाच्या रंगभूमीने जसे ते (संकेत) अभिजात संस्कृत रंगभूमीच्या मागोव्याचा स्वीकार करून अंगिकारले, तसेच आधुनिक रंगभूमीनेही आपली वाटचाल सुरू केली तेव्हा, ते अभिजात संस्कृत रंगभूमीच्या वारशाने स्वीकारले. सौभद्र नाटकातील कृष्ण बोलता बोलता रुक्मिणीच्या महालापर्यंत पोहोचतो, हे संस्कृत रंगभूमीच्या तंत्राला अनुसरुन आहे." — के. नारायण काळे, ' समीक्षा '—१ पॉप्युलर प्रकाशन, पृ. २६.

१२. ' थोरले माधवराव पेशवे ' यांचे नाटक सांगलीकर नाटककारांनी फार चांगले केले. परंतु त्यात नुसते संभाषण असल्यामुळे कित्येक लोकांस ते आवडले नाही.-बेळगाव समाचार ११-१२-१८६५.

विशेष संदर्भ—' द इंग्लीश ड्रामा ऑन बॉम्बे स्टेज' हा डॉ. कुमुद मेहता यांचा प्रबंध.

० ० ०

सांस्कृतिक संदर्भ व मराठी नाटक : एकोणिसावे शतक

मराठी नाटक हा सांस्कृतिक संक्रमणातून सिद्ध झालेला कलाप्रकार आहे. एकोणिसाव्या शतकातच त्याचा प्रारंभ झाला व त्यातील भिन्न प्रवाह स्पष्ट होत गेले ही एक अर्थपूर्ण घटना आहे. ती योगायोग नाही. गेल्या शतकात महाराष्ट्रात घडून आलेले सांस्कृतिक स्थित्यंतर व नवविचारजागरण, धर्मकल्पनांत निर्माण झालेली शिथिलता व मानवतापूर्ण आचरण हेच खरे धर्मसूत्र, याचे आलेले भान, व साहित्यक्षेत्रात वावर असणाऱ्यांना प्राप्त झालेला अभिनव दृष्टिकोण या साऱ्यांच्या प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष क्रियाप्रतिक्रियांतून महाराष्ट्रजीवन प्रवाहशील झाले. स्वाभाविकच नाटकासारख्या ललित कलाप्रकाराचा उगम व त्याची वाढ त्या जीवनपद्धतीचाच परिपाक होता असे समजण्यास हरकत नाही.

एकोणिसाव्या शतकात प्रारंभी परकीयांच्या मनातील सत्ताकांक्षा सफल झाली. महाराष्ट्रीयांच्या जीवनात आणखी एक स्थित्यंतर झाले. परकीय सत्तेच्या अमलाखाली महाराष्ट्रीय समाज जाण्याची ही काही पहिली वेळ नव्हती. परंतु यवनसंस्कृतीपेक्षा युरोपीय संस्कृती सर्वस्वी वेगळी होती : विज्ञानाची कास धरणारी व ऐहिक जीवनात रस घेणारी अशी ही संस्कृती. ज्ञानाचीं विविध दालने प्रत्यही पादाक्रांत करणारी, प्रखर जीवनजिज्ञासेबरोबर मानवी जीवनास जे जे उपयुक्त, जे जे हितकर व जे जे अभिनव त्याचा तिला ध्यास होता. धार्मिक व पारंपरिक बंधनांचे अडसर तिच्या

विकासाच्या आड काही शतकांपूर्वी आले हे खरे, पण त्यावर दुर्दम्य ध्येयाकांक्षेने सतत मातच केली. तिच्यात जन्मलेल्या शास्त्रज्ञांनी, तत्त्वज्ञांनी व कलावंतांनी तर्कशास्त्राला कटाक्षाने मुक्त ठेवले; त्याची मुस्कटदाबी होऊ दिली नाही. ज्ञानाच्या क्षेत्रातील खरीखुरी लोकशाहीच त्या संस्कृतीला प्रगतिपथावर नेण्यास सहायक ठरली. शिवाय या साऱ्या प्रज्ञावंतांना अभिजाताची, सौंदर्याची आच होती. त्यांची कला, त्यांची शास्त्रे, त्यांचे तत्त्वज्ञान, कर्मठ नीतिवादी, रूढि-प्रामाण्यवादी न राहिल्याने ती अधिक मोकळ्या वातावरणात वाढली, विकसित झाली.

हिंदुसंस्कृतीत धार्मिक मूल्यांचे प्राबल्य पुरातन कालापासून दिसून येते. समाजमनावर धर्मकल्पनेचा जबरदस्त पगडा होता. मानवी जीवनातील प्रत्येक कृतीचा अन्वय आणि अर्थ धर्मकल्पनेच्या कसोटीवर काटेकोरपणे तपासला जाई. त्यामुळे धर्माचरणाला प्रमाणाबाहेर महत्त्व प्राप्त झालेले. या बाबतीत 'मनुस्मृती' ही कित्येक शतके प्रमाण मानण्यात आलेली. प्रवाहशील समाजजीवनात, बदलत्या परिस्थितीत, भिन्न काळात नवनव्या व लवचिक नीतिनियमांची अवश्यकता असते. काळ बदलत राहिला, राज्यकर्ते आले गेले, माणसांच्या पिढ्याही एकीमागून एक काळोदरात गडप झाल्या. पण अभंग राहिली ती 'मनुस्मृती'तील वचने. पण नव्या प्रश्नांची नवी उत्तरे ती देऊ शकत नव्हती व जुन्याच उत्तरांना आव्हान देण्याची कुवत व धमक क्वचितच दाखवली जाई. परिणामतः या संस्कृतीला तर्कशास्त्राला, स्वतंत्रविचारप्रतिपादनाला, भौतिक शास्त्रांच्या आवश्यकतेला व व विकासाला, कलांच्या स्वतंत्र अस्तित्वाला व मान्यतेला मुकावे लागले. वर्ण-व्यवस्थेमुळे जगण्याकरिता आवश्यक त्या गरजा भागविल्या जात. उरलेले जीवन अध्यात्ममार्गात वेचले जाई. परिणामतः संस्कृतीच्या विकासाचा प्रवाह खुंटला, तीत मरगळ आली. गेल्या शतकात अशा दोन संस्कृती परस्परांसमोर ठाकल्या. स्वाभाविकच प्रगत संस्कृतीतील लोक जेते ठरले; परंपरावादी संस्कृतीतील लोक जित ठरले; व अनुक्रमे राज्यकर्ते व रयत असे त्यांचे परस्पर संबंध राहिले. या दोन संस्कृतीत संघर्ष, सत्तांतर, सहवास व संक्रमण होणे आवश्यक होते. यातूनच जित संस्कृतीला काही लाभ झाले. नाटक हा त्यापैकी एक प्रमुख लाभ होय.

सत्तांतराने पद्धतशीर शिक्षणप्रसार सुरू झाला. मुंबई-पुण्यात शाळा उघडल्या गेल्या. मोजकीच का होईना पण सुशिक्षित मंडळी तयार होऊ लागली. त्याना पाश्चात्य संस्कृतीतील मर्मस्थाने ओळखायला वेळ लागला नाही; स्वसंस्कृतीतील दुबळे दुवे त्यांनी कठोर आत्मपरीक्षण करून हेरले, व समाजाला जागृत करण्या-करिता त्यांनी अगदी पोटतिडकीने लेखन केले. बाळशास्त्री जांभेकर अशांपैकी एक. त्यांनी पाश्चात्त्य विद्येचा परिचय एतद्देशीयांना करून देण्याकरता 'दर्पण'

काढले व त्यातून अनेक विषयांवर लेखन केले. स्वसंस्कृतीतील अनिष्ट रूढींचा सातत्याने धिक्कार करीत असतानाच स्वसंस्कृतीच्या पोषणास, विकासास महत्वपूर्ण ठरतील अशा नावीन्यांचे आस्थापूर्वक स्वागत त्यांनी केले. कलकत्ता येथे हिंदुनाटकशाळा स्थापन झाल्याचे 'रिफॉरमर'मध्ये वाचल्यावर त्यावर त्यांना लिहावेसे वाटले, त्यामागे त्यांची हीच भूमिका दिसून येते. यासंबंधी लिहिताना त्यांनी पुढीलप्रमाणे विचार मांडले आहेत.

'अलिकडे हिंदुस्थानमध्ये ज्या नव्या गोष्टींचा प्रसार झाला आहे त्यांत कलकत्त्यामध्ये हिंदुनाटकशाळा चालू जाली...ही गोष्ट मोजाया जोगी होय...या नाटकांपासून जे मनोरंजन होईल तेणेकरुन अभद्र जात्रा इत्यादी समारंभ बंद होतील.'[१]

बाळशास्त्र्यांचे वरील विधान अत्यंत महत्वाचे आहे. त्यांच्या काळात संस्कृत नाटकांशी त्यांचा परिचय नव्हता; मराठी नाटक हा प्रकार अस्तित्वात नव्हता; तथापि 'बाँबे अमॅच्युअर्स थिएटर' व तेथे होणारी इंग्रजी नाटके यांच्याशी त्यांचा संपर्क असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. युरोपखंडात कलाकौशल्य पूर्णतेस आले आहे, यांची त्यांना पूर्ण कल्पना होती व आपल्या देशात कलांचा प्रसार व्हावा अशी त्यांची हार्दिक इच्छा होती. स्वाभाविकच वर उल्लेख केलेल्या 'थिएटर'-संबंधी पारशी, गुजराथी व मराठी तरुणांत कुतूहल निर्माण झाले होते; अशा तरुणांपैकी ते एका असावेत. शिवाय तमाशा, जत्रा व कसबिणीचे नाच हे सवंग अभिरुचीचे असल्याने ते बंद व्हावेत व नाटकांचा प्रसार व्हावा ही त्यांची अपेक्षा असावी. खेरीज बाळशास्त्र्यांच्या काळातच गॅन्ट रोड येथे पुढे बांधण्यात आलेल्य 'बादशाही थिएटर'-संबधीच्या हासचाली सुरू झाल्या होत्याच. या साऱ्या गोष्टी लक्षात घेतल्या म्हणजे त्यांच्या वरील विधानाचे मराठी नाट्यवाङमयाच्या इतिहासात असलेले महत्व समजून येते.

'हिंदुस्थानातील नाचतमाशें हा गुलामगिरीचा एक प्रकार आहे' या शीर्षकाखाली त्यांनी लिहिलेला मजकूर म्हणजे तत्कालीन एतद्देशीय मनोरंजनाच्या साधनांसंबंधीचा त्यांची अत्यंत कडवट प्रतिक्रिया होय. यासंबंधी नंतरच्या काळात गोविंद नारायण माडगावकर यांनीही असेच लेखन केले आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे : 'वेश्यांचे नाच हे तर भरतखंडास एक ग्रहणच लागले आहे. यापासून प्रत्येक शहरात किती नासाडी होते, याचे अनुमान करवत नाही. दुराचरणी स्त्रिया सर्व मुंबईभर पसरल्या आहेत. त्यांची संख्या उत्तरोत्तर वाढत जाते, आनंदाच्या दिवशी श्रीमंत गृहस्थास आगत-स्वागताविषयी सन्मान देणे असल्यास त्या प्रचारच्या एक दोन स्त्रिया आणून सभेत उभ्या केल्याने ते संतुष्ट होतात ! अशा करमणुकीशिवाय दुसरी प्रतिष्ठित कर्मणूक भरतखंडात सापडणे दुर्लभ, असा मुंबईतील बहुतेक लोकांचा समज आहे.[२]

माडगावकरांनी केवळ 'मुंबईचे वर्णन' लिहिले नाही; 'भोजनबंधु पानतंबाखु' व व्यवहारोपयोगी नाटक', ही नाटके लिहिली व तत्कालीन पद्धतीप्रमाणे व्यवहोप्रयोगी नाटक 'मराठी ज्ञानप्रसारक सभे' पुढें वाचले.'[१] माडगावकर हे स्वतंत्र प्रज्ञेने नाट्यलेखन करणारे दुसरे नाटककार होत, त्या-दरम्यान काहीसे आगेमागे विनायक जनार्दन कीर्तने यांनीं 'थोरलें माधवराव पेशवे' हे संपूर्ण, तीन अंकी नाटक लिहिले व त्याचे 'मराठी ज्ञानप्रसारक सभे'पुढे वाचनही केले होते. मराठीतील या पहिल्या नाटकांचे वाचन प्रथम झाले. त्यांपैकी 'थोरले माधवराव पेशवे' पुढे रंगभूमीवर आले. खरे तर माडगावकर पौराणिक नाटक मंडळाचे पहिले परखड टीकाकार. या मंडळामुळे मुंबईतील मुले बहकतात. दिशाहीन होतात; म्हणून आईवडिलांनी आपल्या मुलांकडे पुरेसे लक्ष द्यायला हवे असे ते बजावून सांगतात. सामाजिक व्यंगाचे अचूक आकलन करून घेणाऱ्या त्यांच्या सूक्ष्म निरीक्षणशक्तीचा प्रत्यय त्यातून येतो. समाजमनाच्या आरोग्याची काळजी घेणारी व तरुण पिढीच्या भवि-तव्याविषयी शंकाकुल झालेली त्याची दृष्टी तेथे दिसून येते. ही दृष्टीच त्यांना नाट्यलेखनाकडे प्रवृत्त करते; व त्यातून आपण महत्त्वपूर्ण 'विचार' समाजाला समजावून सांगत आहोत अशी त्यांची धारणा असल्याने 'व्यवहारोपयोगी नाटक' हा 'नाटकरूपी निबंध' आहे असे म्हटल्याशिवाय राहवत नाही.

तसे पाहता त्यांच्या नाटकांचे स्वरुप एकांकासारखे, काहीसे गंभीर प्रहसना-सारखे आहे. त्यांच्या अगोदर काही वर्षे बाबा पदमनजी यांनी 'यमुनापर्यटन' हे पुस्तक लिहून व प्रसिद्ध करून लालित्याच्या अंगाने सामाजिक आशय परिणामकारक रीत्या मांडता येतो व त्यातून इच्छित उद्बोधन साधता येते हे दाखवून दिले होते; त्याच दरम्यान मुंबईत 'अमरचंदवाडीकर नाटक मंडळी'ने पौराणिक नाटकांना फार्सची जोड देण्याची नवीन टूम काढली होती. त्यात सामाजिक व्यंगावर (जरठ-बाला-विवाहावर) जहरी टीका होती व तीं नाट्यरूपाने उत्स्फूर्तपणे आविष्कृत झाल्याने थेट प्रेक्षकांच्या मनापर्यंत पोहोचत होती.[२] मात्र तिच्या अभिरुचीचे स्वरुप नाटक मंडळीतील नटांच्या अभिरुचीवर अवलंबून असल्याने तितकेसे विदग्ध नव्हते. हे खरे. तथापि नाटकाच्या द्वारे अशा प्रकारचा विचार मांडता येतो हे त्यांनी आपल्या प्रत्यक्ष आचरणाने सिद्ध केले होते. या लहानमोठ्या घटनांतून माडगावकरांना 'नाटकरूपी निबंध' लिहिण्यास प्रेरणा मिळाली असावी.

'व्यवहारोपयोगी नाटक' हे त्यांच्या एका नाटकाचे नाव. त्यातूनही त्याचे स्वरूप स्पष्ट होते. त्यांचा प्रखर इहनिष्ठा हा या नाटकाचा विशेष असून त्याचे दर्शन सदर नाटकाच्या प्रस्तावनेत घडते. "मनुष्य अविचाराने वागला

असता त्यास कोणकोणत्या अडचणी येतात व त्यापासून तो प्रापंचिक व पारमार्थिक सुखास कसा अंतरतो, हे दाखविण्याकरिता हा लहानसा व्यवहारोपयोगी 'नाटकरुप निबंध' लिहिला आहे. याच्या कित्येक गोष्टी लिहिल्या आहेत त्या अनुभविक असून वारंवार लोकांच्या आड येतात. मुलांचे लहानपणी लग्न करण्यात व लग्नात बडेजावीने वावगे खर्च करण्यात आमचे लोक फार उत्सुक असतात, आणि ते साधून घेताना ते कसे संकटात पडतात हे सर्व निरनिराळ्या पात्रांच्याद्वारे येथे दर्शविले आहे. अविचाराने चालले असता आपली नासाडी होती हे लक्षात आणून आमच्या लोकांनी सावध व्हावे हाच या ग्रंथकर्त्याचा प्रमुख उद्देश आहे" म्हणजे हे नाटक समकालीन समाजातील चालीरीतींवर प्रकाश पाडते, त्यांच्या घातक परिणामांचे चित्रण करते; व ते टाळण्याकरिता करावयाच्या उपाययोजनांसंबंधी सूचना देते. खेरीज हा निबंध 'नाटकरूपी आहे याचे सतत भान लेखकाला आहेच. त्यामुळेच तो ठिकठिकाणी कंसात सूचना देत जातो. म्हणूनच माडगावकरांचे हे नाटक छोटेखानी असले तरी महत्वपूर्ण ठरते. 'व्यवहारोपयोगी नाटक'मध्ये सुरवातीस एक सुखी कुटुंब चित्रित करण्यात आले आहे. त्रिबकजी हे शिक्षणप्रेमी, सुधारणानुकूल गृहस्थ त्या कुटुंबातील कर्ते पुरुष आहेत. त्यांची पत्नी चिमाबाई या पारंपरिक स्त्रीचा नमुना आहेत. त्या अशिक्षित, सारासार विवेक नसलेल्या म्हणून रूढिप्रामाण्यवादी अतएव गतानुगतिक आहेत. नवऱ्यावर आपल्या इच्छा लादणाऱ्या व त्याकडून आपल्या मनासारखे करून घेणाऱ्या अशीच त्यांची प्रतिमा उभी राहते. रामभट हा या कुटुंबाचा उपाध्याय असून तत्कालीन भिक्षुक वर्गाचा प्रतिनिधी शोभतो. या नाटकातील चोथे महत्त्वाचे पात्र म्हणजे नाथा मारवाडी. मराठी नाटकातून व प्रहसनांतून भेटणाऱ्या मारवाड्यांचा हा आदिपुरुष. धूर्त, व्यवहारी, स्वार्थी पण वाणीचा मिट्ठास असेच त्याचे दर्शन घडते. नाथाच्या रुपाने गुजराथी भाषा भ्रष्ट स्वरूपात मराठी नाटकात येथेच प्रथम अवतरली.

आता त्रिबकजींचा सुधारणाप्रिय दृष्टिकोण पुढील संवादातून पाहता येतो :

(१) "बाळास व ताईस चांगली विद्या शिकू दे; मग तो सतरा–अठरा वर्षांचा झाला म्हणजे त्याचे लग्न करू आणि ताईचे अकराव्या वर्षी केले म्हणून चिंता नाही."

(२) "कलावंतिणीचा नाच करणे व त्याबरोबर रस्त्यातून तिला मिरवीत नेणे हेही मला योग्य दिसत नाही."

(३) "माझ्या मनांत खर्च बेताबेतानेच थोडाच करावयाचा आहे."

यातून त्रिबकजी हे शिक्षणप्रेमी, सुधारणानुकुल, व्यवहारदक्ष स्वतंत्र मताचे आहेत हे दिसून येते. याउलट चिमाबाईची स्थिती आहे. त्या म्हणतात :

(१) " (मुले) लहानपणी जशी नवरानवरी शोभतात तशी मोठेपणी शोभत नाहीत. यास्तव एकदा काहीतरी करुन आपली हौस पुरी करू"

(२) " लोकांप्रमाणें चालणे भाग आहे. नाच तर अवश्य केला पाहिजे. त्याशिवाय शोभाच येत नाही."

यजमानीणबाईच्या म्हणण्याला दुजोरा देऊन आपला स्वार्थ साधणारा व सुधारकांच्या विरोधात असलेला रामभट म्हणजे प्रगती करू इच्छिणाऱ्या समाज-गाडयास खीळ घालणारी एक अनिष्ट प्रवृत्ती होय. एके ठिकाणी त्याची जीभ सुधारकांवर पुढीलप्रमाणे अप्रत्यक्ष हल्ला करते :

अलिकडील सुधारलेल्या लोकांच्या मताप्रमाणे विचार करणे तुमच्यासारख्या सुज्ञ गृहस्थास योग्य नाही."

सारांश, त्रिंबकजी, चिमाबाई, रामभट ही या नाटकातील पात्रे म्हणजे तत्कालीन त्रिविध प्रवृत्तीच होत. या तीन प्रवृत्तींपैकी नंतरच्या दोन प्रवृत्ती अनिष्ट व त्या एकत्र आल्याने समाजरक्षक अशा पहिल्या प्रवृत्तीला आपत्तींना तोंड देणे अगदी अपरिहार्य होते. परिणामत: या नाटकाचे भरतवाक्य निश्चित होते; ते असे आहे.

" परमेश्वरा, लोकांची खुशामत करून मोठेपणा मिरवून मिष्टान्न खाणे नको. मेहनत करून भाजीभाकरी खाऊन राहातात ते किती सुखी ! अगदी लहान मुलांचे लग्न करण्यात किती त्रास आहे ! जे कर्ज काढून बडेजावाने लग्न करितात त्यास धिक्कार असो !"

'व्यवहारोपयोगी नाटका 'मध्ये माडगावकरांची शिक्षणप्रसाराविषयीची आस्था, मुलामुलींची लग्ने योग्य वयात होण्यासंबंधीची निश्चित विचारसरणी ' लग्नप्रसंगात अनाठायी होणारा अतोनात खर्च यावरील कटाक्ष व सदर प्रसंगी होणारे नायकिणींचे नाच यांसारख्या वाईट प्रथा बंद व्हाव्यात यासंबंधीचा दृष्टिकोण हे सारे स्पष्ट होत जाते. सहा प्रवेशांमध्ये विभागले गेलेले हे छोटेखानी नाटक तत्कालीन प्रवृत्तींचा परामर्श घेणारे नाटक आहे. नाटकाद्वारे व्यक्त झालेली ती पहिली वहिली सामाजिक टीका (सोशल सटायर) आहे. ' व्यवहारोपयोगी नाटक ' या नाटकाचा म्हणूनच विचार करणे अपरिहार्य होते.

नाटकाद्वारे माडगावकरांनी व्यक्त केलेले हे विचार म्हणजे तत्कालीन विचारवंतांची, सुशिक्षितांचीच प्रतिक्रिया होय. (माडगावकरांनी आयुष्यभर शिक्षकाचा पेशा पत्करला होता.) समाजातील वैचारिक अभिसरणाची पद्धतशीर प्रकिया याआधीच सुरू झाली होती. दबलेल्या भावनांचा उद्रेक व्हायला नव्या राजवटीतील मोकळे वातावरण पोषक ठरले होते. स्त्रियांच्या प्रश्नाला

त्यामुळे महत्त्व प्राप्त झाले. ज्यांना या प्रश्नांच्या संबंधात आस्था व कळकळ होती त्यांनी या संधीचा फायदा उठविला. बाळशास्त्री जांभेकरांनी 'Remarriage of Hindu Widows' या शीर्षकाखाली 'दर्पण' मध्ये पुनःपुन्हा लिहिले. लोकहितवादींनी Miseries of, and crimes incidental to, Brahmin widowhood with suggestion for their removal या शीर्षकाचे एक पत्र तत्कालीन गव्हर्नर फॉकलंड यांना उद्देशून बॉम्बे टाइम्सच्या १० जून १८४८ च्या अंकात प्रसिद्ध केले होते. भाऊ महाराज यांनी 'प्रभाकरा'तून पुनर्विवाहाच्या बाजूंची पत्रे प्रसिद्ध केले होती. सारांश, वैचारिक जागरणाच्या काळात स्त्रीविषयक प्रश्नांनी उचल खाल्ली होती.

स्वाभाविकच यासंबंधीच्या विचारांचा प्रसार व प्रभाव सुशिक्षितात अधिक दिसून येत होता. ज्या एका नव्या परिस्थितीत त्यांची मानसिक जडणघडण व्हायला लागली तिचे परिणाम त्यांच्या वैचारिक भूमिकेवर ग पडले. स्वधर्मातील अनिष्ठ प्रवृत्ती, नीतिकल्पना, वर्तनाच्या पद्धती, अंधश्र यांविषयी त्यांच्या मनात शंका उत्पन्न व्हायला लागल्या. त्यामुळे त्य स्वताच्या भूमिका तपासून घेता आल्या; त्यासंबंधी धिटाईने विचार मांडता अ ले

याच काळात नाटक हा प्रकार स्वत्व शोधू पाहत होता. विचारप्रसारार्थ व प्रचारार्थ तो आपलासा करावा असे त्यांना वाटणे स्वाभाविक होते. यातूनच पुढे सुधारक व सनातनी, दोघेही आपले विचार नाटचकृतींतून मांडू लागले. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत सुधारकांचे व सनातन्यांचे तुंबळ वैचारिक युद्ध नाटकाद्वारे झाले आहे असे मजेचे चित्र दिसते. काही झाले असले तरी वास्तवाची प्रखर चित्रे त्यात रंगविली गेली हे खरे.

१८६१ साली विनायक जनार्दन कीर्तने यांनी 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक लिहिले. कीर्तने हे एल्फिन्स्टन महाविद्यालयातील सीनिअर विद्यार्थी. इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने ते १८६२ साली रंगभूमीवर आणले. या नाटकाच्या निमित्ताने समाजातील प्रतिष्ठित व पंडित मंडळींचा आशीर्वाद व आश्रय या नाटक मंडळीस लाभला. महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांना नाटचविषयक गोडी वाटावी इतक्या सुंदर रीतीने ती मंडळी नाटके करी. त्यामुळे स्वयंप्रज्ञेने सामाजिक विषयावर नाटचलेखन करावे अशी इच्छा महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांच्या मनांत बळावणे स्वाभाविक होते.

पुण्यातील डेक्कन कॉलेजमध्ये नाटचानुकूल वातावरण तयार होत होते प्रि. वर्डस्वर्थ, प्रो. ऑक्सनहॅम, डॉ. कीलहॉर्न यांसारख्या प्राध्यापकांच्या शिकविण्याने विद्यार्थ्यांना संस्कृत, इंग्रजी नाटकांचा परिचय झाला होता. १८६९ साली पुण्यात विधवांच्या पुनर्विवाहाच्या सशास्त्रतेसंबंधीचा वाद गाजला होता.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 3307
दि. 24/9/96

कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, केरूनाना छत्रे, लोकहितवादी यांचे हात त्यात पोळले होते. महात्मा फुल्यांच्या कार्याने लोकमताला आव्हान दिले होते. बालविवाह जरठकुमारीविवाह, भ्रूणहत्त्या यांसारख्या विषयांवर वातावरण तापले होते. वृत्तपत्रांतून, नियतकालिकांतून उलटसुलट विचार मांडले जात होते. पुण्यातील महाविद्यालयीन तरुणांत त्यामुळे जागृती निर्माण झाली असल्यास नवल नाही. महाविद्यालयांत शिकविल्या जाणाऱ्या इंग्रजी, संस्कृत साहित्यकृतींतून स्त्री पुरुषांच्या चित्रणांत विषमता दिसून येत नव्हती; सामाजिक शास्त्रातही तशी अपेक्षा नव्हती. राज्यकर्त्यांच्या धर्मांत व संस्कृतीत मोकळेपणा व समभाव प्रत्ययाला येत होता. या पार्श्वभूमीवर स्वजनांचे यासंबंधातील वर्तन विसंगत व जुनाट वाटणे शक्य होते. शिवाय 'यमुनापर्यटन' प्रसिद्ध झालेली. बाबा पदमनजींनी तिच्यातून आपल्या परीने टीका केलेली. याचा परिणाम महादेव बाळकृष्ण चितळे यांच्या मनावर झाला. चितळे हे डेक्कन कॉलेजमधील सीनिअरचे विद्यार्थी. कॉलेजमध्ये होत असलेल्या नाट्यविषयक घडामोडींशी[५] त्यांचा परिचय असावा. समकालीन मराठी नाटकाविषयी त्यांची निश्चित अशी दृष्टीही तयार झालेली होती व ते अगदी बाल्यावस्थेत असल्याचे त्यांचे मत बनले होते,[६] ही वस्तुस्थिती नाकारता येत नाही. त्यांचे चुलते रावसाहेब भाजेकर हे प्रार्थना समाजाचे कार्यकर्ते. स्वाभाविकच घरातील वातावरण सुधारणानुकूल असणे शक्य आहे. खेरीज त्यांची नाट्यविषयक भूमिका त्यांनी पुढील शब्दांत व्यक्त केली आहे. It claims a decided superiority over all the rest in representing in vice and virtues, obliterating the fatal customs that may take deep root in society, in improving our sentiments, in refining our language and manners ... सारांश, समकालीन जीवनातील 'व्हाइस अॅन्ड व्हर्च्युजचे, फॅटल कस्टमस्चे' चित्रण नाटकातून करावे अशी त्यांची महत्त्वाकांक्षा दिसून येते. या महत्वाकांक्षेमुळेच 'मनोरमा' नाटक त्यांनी लिहिले. त्यांच्याकडून लिहिले गेलेले हे एकमेव नाटक १८७१ साली ते प्रसिद्ध झाले. ५ अंक व २१ प्रवेशांतून त्याच्या कथाशयाचा विकास होत जातो. सामाजिक स्वरूपाच्या प्रश्नावरील हे स्वतंत्र व पूर्ण नाटक.

'मनोरमा' या नाटकाचा प्रयोग 'परांजपे संगीत मंडळी' करीत असे अशी माहिती श्री. शं. बा. मुजुमदार यांनी दिली आहे. (पाहा. रंगभूमी, जून १९१० : पृष्ठ १४१.) या नाटकात चार मैत्रिणींच्या जीवनसरितांचा प्रवाह चित्रित करण्यात आला आहे. स्वसंस्कृतीतील 'फॅटल कस्टम' मुळे त्यांच्या प्रत्येकीच्या जीवनात स्थित्यंतरे घडतात. कुशी ऊर्फ मनोरमा, ठकू, गंगू व गोदी या त्या मैत्रिणी होत. यांपैकी कुशी ही नाटकाची नायिका असून ती सद्वर्तनी, पतिपरायण

तर ठकू बालविधवा. तिचा घरात छळ होतो; मनाविरुद्ध केशवपन करावे लागते परिणामतः घरगड्याशी संबंध राहिल्याने ती घराबाहेर पडते, वेश्या होते, सडून मरते. गंगूचा नवरा पुस्तकातील किडा असल्याने पतिसुखास ती अंतरते. सरस्वती कुंटिणीच्या मार्गाने वेश्या व्यवसाय करु लागते. शेवटी तिचा खून होतो गोदीचा नवरा म्हातारा तर ती ऐन तारुण्याने बहरलेली. अकाली वैधव्याने ती पुरुषसुखास मुकते. केशवपप्रसंगी न्हाव्याशी संबंध येऊन तिला गर्भ राहतो. पुढे तिच्याकडून भ्रूणहत्त्या घडते. तिला कैद होते. सारांश, ठकू, गंगू, गोदी यांच्या शोकपर्यवसायी जीवनचित्रांच्या पार्श्वभूमीवर विचारी, संयमी मनोरमेच्या जीवनात पतीच्या विदेशगमनानंतर सनातन्यांकडून छळ झाल्याने खडतरपणा येतो. शेवटी तिचे जीवन सुखकर होते असे दाखविण्यात आले आहे.

बालविवाह, जरठकुमारीविवाह, भ्रूणहत्त्या या तत्कालीन नित्याच्या घटना. या अनर्थांमुळे कित्येक तरुणींचे जीवन दुःखमय झालेले. 'यमुनापर्यटन', 'मनोरमा', 'सौभाग्यरमा' यांसारख्या साहित्यकृतीतून केशवपनासंबंधी व या निमित्ताने नापितांशी स्त्रियांचा येणारा संबंध याविषयीचे जे चित्रण येते तेही समकालीन समाजातील प्रवृत्तीचेच चित्र होय. या संदर्भात २३ फेब्रुवारी १८९० च्या 'दीनबंधू' मध्ये 'न्हावी बांधवांस सूचना' या शीर्षकाखाली प्रसिद्ध झालेला मजकूर लक्षात घेण्याजोगा आहे. तेथे लिहिले आहे, "तुमच्या वाडवडलांस आपमतलबी ब्राह्मणांनी भुलथाप देऊन गरीब अबलांची तुमच्या हातून विटंबना करण्याचा प्रघात पाडला आहे ! तुम्हांस सर्व पापाचे व शापाचे मालक केले आहे. तर आता सावध व्हा व विचार करा." सारांश, सनातनी प्रवृत्तींनी तत्कालीन तरुणींचे जीवन कसे काळवंडून टाकले होते याचे साक्षात चित्र रंगविण्याकरिता चितळे यांनी ठकू, गंगू व गोदी यांच्या जीवनकथा रंगबिल्या आहेत. तरुण मुलींच्या जीवनात जे दारुण प्रसंग उभे राहत यामागे सनातनी लोकांनी अंगीकारलेली अंधश्रद्धायुक्त विचारसरणी व आचारपद्धती होती. त्यांचा सारा भर जुन्या ग्रंथांतील आचार-संबंधीच्या वचनांवर असे. सुशिक्षित सनातन्याचे लोकहितवादींनी रंगविलेले चित्र यापेक्षा वेगळे नाही. लोकहितवादींचे अवतरण पुढीलप्रमाणे आहे.

"The more learned Brahmin is in Sanskrit literature, the more is he prejudiced and zealous, venerating what is ancient and laid down in old Sanskrit, and less desirous of carrying out this solutary and benevolent reform."

परिणामतः ब्राह्मण कुटुंबात एक तरी विधवा असायचीच. ठकू, गंगू गोदावरी यांच्या दुखद जीवनाला हा सनातनी वर्गच करणीभूत होता, हे चितळे यांना दाखवून द्यावयाचे आहे. त्याच्याबरोबर सुधारकांचा सनातनी जो अनिन्वित

छळ करीत असत त्याचेही चित्र रंगवायचे आहे.' त्यांनी रंगविलेली सनातन्यांची कृष्ण कृत्ये यथार्थ असल्याचे जाणवते. याशिवाय महत्त्वाचे म्हणजे स्त्रियांसंबंधीचा अभिनव दृष्टिकोण मांडायचा आहे. अण्णासाहेब हा मनोरमेचा पतीच्या त्याच्या तोंडी त्यांनी हा विचार घातला आहे.

> "सर्व उत्तम गुणांच्या संचयाची स्त्री ही एक मूर्तीच ईश्वराने बनविली आहे ! सुखाची सदोदित वृद्धी करणारी व दुःखाचा नाश करणारी स्त्रीशिवाय दुसरी कोणतीच वस्तू नाही !"

हाच तो विचार होय, हीच ती अभिनव स्त्रीमीमांसा होय. याकरिताच त्यांनी कवितेचा आश्रय घेतला आहे. किंबहुना 'मनोरमा' नाटकातील सामाजिक विचार अधिकतर काव्यबद्ध आहे.

हे सारे करीत असतानाच चितळे यांनी नाटक या साहित्यप्रकाराच्या रचनाबंधाकडेही जाणीवपूर्वक लक्ष दिले आहे असे दिसून येते. या साऱ्या लेखनाला ज्या प्रेरक शक्ती लाभल्या त्यांचा विचार करणे अपरिहार्य ठरते. अगदी प्रथम जाणवते ते हे की 'यमुनापर्यटन'चा चितळे यांच्या मनावर प्रगाढ संस्कार झाला आहे. स्वसंस्कृतीतील दुबळ्या व दूषित स्थानाचे अगदी उघडेनागडे रूप त्यांनी येथे दाखविले आहे. शेक्स्पीअरच्या नाट्यकृतींच्या अध्ययनातून सामाजिक विचार काव्यबद्ध करावा अशी प्रेरणा त्यांना मिळाली असावी. त्या काळात 'शांकुंतला'ची भाषांतरेरूपांतरे झालेली होती. त्यांचाही परिणाम या लेखनावर दिसून येतो. या संदर्भात आजपर्यंत अश्लील म्हणून समजल्या गेलेल्या संवादातील पुढील ओळी मुद्दाम पाहा :

> "गोदी-गंगू, खरंच गडे आपल्या सारख्यांनी काय बरं करावं ? अशा गोष्टी ऐकल्या म्हणजे अंगातली चोळी तडकते की काय असं वाटतं ..."

ही कल्पना उघड उघड 'शाकुंतला'मधून घेतलेली आहे. 'शाकुंतला'मधील मूळचा श्लोक पुढीलप्रमाणे आहे.

> "इदमुपहितसूक्ष्मग्रन्थिना स्कन्धदेशे स्तनयुगपरिणाहाच्छादिना वल्कलेन ।
> वपुरभिनवमस्या; पुष्यति स्वां न शोभां कुसुममिव पिनद्धं पाण्डुपत्रोदरेण ॥"

शिवाय 'चक्रवाक-चक्रवाकी'ची प्रतिमाही मुळातील नलदमगंतीस्वयंवरातील. मनोरमेचे सौंदर्यवर्णन करताना चितळे यांनी लिहिले आहे, 'नुसतं उठून उभं राहिलं का स्वासास्वास लागतो ! फुलाची परडी नुसती बागेतून आणली तर नाक, कान, गाल लाल होतात ! कंबरेचा तर तुकडा पडतो की काय असे वाटते ! पायात साखळ्यादेखील सहन होत नाहीत. लुगड्याच्या भाराने सुद्धा ग्लानी येते ! हातातल्या तोड्यांनी हात थरथर कापतात ! नाकातली नथ आपोआप गळून पडते की काय असे भासते !! साधारण झुळूकही सोसत नाही !

आणखी नाजूकपजा तो कसा असतो ?" (पृष्ठ- १३५) नरेंद्राच्या 'रुक्मिणी-स्वयंवरा' ची येथे आठवण व्हावी. सारांश, महाविद्यालयीन शिक्षण लाभलेल्यांची स्त्रीकडे बघण्याची दृष्टी कशी बदलत जात होती याचेच प्रत्यंतर त्यातून येते.

'मनोरमा' हे पहिले सामाजिक नाटक. केवळ 'अश्लील' म्हणून त्याची वासलात लावता येणार नाही समाजजीवनातील vice virtues, fatal customs, चे चित्रण करण्याचे लेखकाचे ब्रीद. त्यातूनच हे सारे आलेले. या चित्रणाची मुळे तिथे कुठे तरी खोलवर रुतलेली. म्हणूनच स्वीकृत भूमिकेवरुन चितळ यांनी यशस्वी चित्रण केले आहे असे म्हणता येईल, तथापि कलावंतापाशी आवश्यक असणाऱ्या परिणत प्रज्ञेचा त्यांच्यापाशी अभाव होता हे मान्य करायला हवे. त्यामुळे पात्रांच्या प्रत्यकारक जीवनदर्शनापेक्षा परिस्थितीचे व प्रश्नाचे यथार्थदर्शन घडविण्यात तिने स्वताला धन्य मानले. त्यापलीकडे जाऊन भावभावनांच्या कल्लोळात ती रंगली नाही. परिमाणता 'मनोरमा' नाटकाचे स्वरुप विशिष्टकालिकच राहिले. खेरीज रचनेच्या दृष्टीने जाणीवपूर्दक लेखन करणाऱ्या चितळ्यांना एका विशिष्ट आकृतीबंधाचा नीटसा वेध घेता आला नाही; त्यात पसरटपणा शिरला. त्यातच रा. घ. मराठे व विविधज्ञानविस्तार यांनी अत्यंत प्रतिकूल टीका केली व तसे करीत असताना सामाजिक सुधारणांच्या संदर्भातील लेखकाच्या शंकातीत मःनपूर्वकतेकडे डोळेझाक केली. तथापि या नाटकाचे मोल वेगळ्या कारणासाठी मान्य केले पाहिजे. 'भोर एल्एल्. बी.' या यशस्वी व 'शारदा' या उत्तम कलाकृतीची बीजे त्यात प्रकर्षाने जाणवतात हे विसरता येणार नाही.

पुढच्या काळात अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी 'शाकुंतल' लिहून व त्याचे प्रयोग करून संगीत नाटकाला प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली 'सौभद्र' नाटकाने अण्णासाहेबांच्या नाट्यकर्तृत्वाची परमोच्च सीमा गाठली. संगीत नाटकांचा, पौराणिक नाटकांचा एक वेगळाच ढंग त्यांनी निर्माण केला. तथापि अण्णांना सामाजिक प्रश्नांची आच नव्हती असे नाही. 'सौभद्रा 'सारख्या नितांतसुंदर, अजरामर नाटकातील सूत्रधारनटी-संबाद पाहावा. 'उपवर कन्येचा प्रश्न' तेथे त्यांनी मार्मिकतेने व संक्षेपाने मांडला आहे व नाटकाची बांधणीही समकालीन पांढरपेशा कुटुंबाची जाणीव व्हावी, त्या काळातील कुटुंबव्यवस्थेचा फील यावा, अशीच चातुर्याने केली आहे. खेरीज सूत्रधार-नटीसंवादाची मूळ कथानकाशी लाजबाब सांगड घातली आहे, व दूरान्वयाने अजाणतेपणी का होईना परस्परानुरुप वधूवरांनी विवाह करावेत असे ओझरते संसूचन साधले आहे.

'सौभद्र'च्या अमाप यशाने इतरांप्रमाणेच एका रसिकाला मोहिनी घातली. तथापि हा रसिक साधा नाही. विशिष्ट विचारप्रणालीशी बद्ध असलेला व सेवाव्रत घेतलेला असा हा रसिक आहे. 'सौभद्रा'ची प्रेक्षकांवरील पकड त्याने हेरली होती

व त्यामुळेच त्याने आपल्या विचारसरणीच्या प्रसारार्थ 'सौभद्रा'ची प्रतिकृती तयार केली. या रसिकाचें नाव आहे- अण्णा मार्तंड जोशी, व त्यांच्या नाटकाचें नाव आहे ' संगीत सौभाग्यरमा '. सुभद्रेचा अर्जुनाशी विवाह होण्यापूर्वी द्रौपदीशी विवाह झालेला होताच. 'सौभाग्यरमे'चा नायक नारोपंत तरुण, सुशिक्षित व सुधारणाप्रेमी परंतु विधुर आहे. ' सौभद्र'मध्ये अर्जून व सुभद्रा परस्परांच्या जवळ येण्यास व परस्परांवर अनुरक्त होण्यास कृष्णाच्या कपटनाट्याचा समर्पकपणे, नर्मविनोदाच्या अंगाने वापर केलेला आहे. ' सौभाग्यरमे'त विष्णुशास्त्री पंडित नारोपंत व मनोरमा (जी तरुण विधवा असते) यांची प्रथम भेट घडवून आणतात; पुनर्विवाह जुळवून आणतात; विवाहानंतर जो बहिष्कार घातला जातो त्याचे निराकरण करतात. ' सौभद्र'मध्ये अर्जुन, सुभद्रा यांना विरह सहन होत नाही. करुण रसाने परिपूर्ण असलेली त्यांची दीर्घ स्वगते ' सौभद्रा'मध्ये आहेत. तसेच ' सौभाग्यरमे'त नारोपंत व रमा यांच्या बाबतीत घडते. त्यांच्या विरहाची स्वगते तेथे आहेतच. इतकेच नव्हे तर ' सौभद्रा'चा शेवट ' नांदा सौख्यभरे'ने म्हणजे अर्जुन-सुभद्राविवाहाने श्रीकृष्णाच्या साक्षीने होतो. ' सौभाग्यरमे'त नारोपंत व मनोरमा यांचा विवाह विष्णुशास्त्री पंडितांच्या साक्षीने होतो. इतकेच नव्हे तर ' सौभद्रा'च्या गाण्यांच्या चालीवर ' सौभाग्यरमे'ची गाणी लिहिली गेली आहेत

' सद्यस्थितीला समुचित ऐशी, असुनी नाटकरचना
असति करुणशृंगाररसादिक रस जे रंजविती सुजना '

अशी ग्वाही सूत्रधार देतो. तेव्हा सद्यस्थितीनुकूल, करुणशृंगाररसपरिपूर्ण, भरताचार्याच्या नियमानुरुप व भरताचार्याच्या नाटचप्रबंधात गणले जावे असे संगीतयुक्त ' सौभाग्यरमा ' हे वैधव्यदुःखविमोचन करणारे नाटक आहे. पुनर्विवाहाचा प्रश्न हा त्याचा प्राण आहे, विष्णुशास्त्री पंडितांचे कार्य ही त्याची प्रेरणा आहे व तशा प्रकारचे पुनर्विवाह समाजात रूढ व्हावेत ही त्यांची आकांक्षा आहे. तत्कालीन समाजात पुनर्विवाह होण्यास नुकती कोठे सुरवात झाली होती. पांडुरंग विनायक करमरकर व वेणूबाई (१८६९), मोरोबा कान्होबा विजयकर व सुमित्राबाई (१८७० समाजाच्या जाचाला कंटाळून या दोघांनी विहिरीत आत्महत्या केली), विष्णुशास्त्री पंडित व कुसाबाई (१८७४) अशी काही नावे सांगता येतात. परंतु तीही अपवादात्मक. समाजमन सुधारणानुकूल, पुनर्विवाहाला पोषक असे झाले नव्हते. म्हणून त्या अनुरोधाने लोकमत तयार व्हावे या तळमळीतून अण्णा मार्तंड जोशी यांनी ही नाटचरचना केली आहे. या नाटकाचा नायक नारोपंत याच्या तोंडी सुरवातीलाच पुढील विचार घालण्यात आले आहेत.

" विधवांची अनिर्वाच्य दुःखे पाहुन, त्याचे रात्रंदिवस चालू असलेले

करुण बिलाप ऐकून व निरुपायाने त्याजपासून घडणारी बालहत्येसारखी अघोर कर्मे पाहून, मोठ्या कळवळ्याने त्यांच्या पुनर्विवाहासाठी आमच्या शास्त्रीबुवांनी जी खटपट चालविली आहे ती जर सफल होती तर ह्या गरीब गाईची बैधव्य कंदर्पाकातून सहज सुटका करता येती." (पृष्ठ १४)

तथापि मध्यवर्ती पात्रांच्या दरम्यानची भावनात्मक आंदोलने अत्यंत हृद्य स्वरुपात रेखाटण्यात अण्णा मार्तंड जोशी यशस्वी झाले आहेत. अगोदरच्या नाटकातील पात्रांपेक्षा 'सौभाग्यरमे'तील पात्रांचे स्वतंत्र अस्तित्व जाणवू लागते नारोपंत व रमा यांच्या विरहाला पार्श्वभूमी लाभावी म्हणून रमेची मैत्रीण यमुना व तिचे यजमान भास्करराव गाडगीळ यांच्या सुखद संसाराचे चित्र रंगविण्यात आले आहे. ('सौभद्र'मधील 'नच सुंदरी करु कोपा' या गाण्याच्या वेळचा कृष्ण-रुक्मिणी प्रवेश आठवावा.)

'सौभाग्यरमा' या नाटकात नाट्यऐवजाचा समतोलपणे विस्तार व करुण-शृंगाररसांचा सुंदर परिपोष झाला असला तरी मूळचा पुनर्विवाहाचा प्रश्न हा तत्कालीन स्वरुपाचा. प्रश्न संपला की तिथेच कलाकृतीचे अस्तित्व संपले. खेरीज नाही म्हटले तरी मतप्रसारार्थ होणाऱ्या लेखनात कलावंताची प्रतिभा बंदिस्त होते. शिवाय देशकालाचे बांध ओलांडून जाणारी चतुरस्र प्रज्ञा एखाद्यालाच लाभते. शेवटी 'सौभद्रा'च्या छायेत लेखन झालेल्या 'सौभाग्यरमे'चा टिकाव 'सौभद्र'पुढे कसा लागावा ?

'तरुणी शिक्षण नाटिका' (१८८६) या नाटकाचा विचार वेगळ्या कारणांकरिता करावा लागतो. या नाटकाचे लेखक नारायण बापूजी कानिटकर हे त्यांच्या काळातील एक निष्णात वकील, टिळकपक्षीय, अर्थातच सुधारकांच्या विरोधातले. त्यांच्या घरचे बातावरण मात्र सुधारणानुकूल. पुतणे गोविंदराव कानिटकर व त्यांची पत्नी काशीबाई ह्या तत्कालीन सुशिक्षित वर्गांपैकी; त्यांचा समाजातील उच्चपदस्थांत वावर. तरीही नारायण बापूजींनी स्वताची भूमिका सोडली नाही. 'तरुणीशिक्षण नाटिके'च्या प्रस्तावनेत त्यांनी लेखनमीमांसा केली आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे– "स्त्रीशिक्षणपद्धती हा (या नाटकाचा) प्रधान विषय असून आमच्या हिंदु समाजाच्या मागे दुसरे एक हानिकारक व्यसन लागत चालले आहे, त्याचेही दिग्दर्शन केले आहे. मदिरापान हे व्यसन दिवसानुदिवस आमच्या समाजाची पाळेमुळे खणून काढीत आहे." आता याकरिता त्यांना प्रथम सुशिक्षित तरुणीचे चित्र रंगवावे लागले, व तसे करीत असताना त्यांना जास्त त्रास घ्यावा लागला नाही. त्या काळात दादाजी-रखमाबाई खटल्याने महाराष्ट्रीयांचे लक्ष वेधून घेतले होते. कथावस्तूचा मळचा सांगाडा त्यांनी तिथून उचलला. रावसाहेब विश्वासराव व त्यांची कन्या

चिमणावाई, तिचा ज्याच्याशी बालविवाह झालेला तो वामन यांचे चित्रण सुरवातीस करण्यात आले आहे. शेवटच्या अंकात 'वामन विरुद्ध चिमणाबाई' हा खटला दिवाणी कोर्टात चालू असल्याचे दाखवून नाटकात कोर्टदृश्ये घालण्याची संधी प्राप्त करून घेतली आहे. रावसाहेबांची कन्या व सुधारक चिमणी अर्थातच इंग्रजीमिश्रित मराठी बोलणार हे स्वाभाविक आहे; पण 'आर्य महिला हॉटेल'मध्ये शालंदा, चिमणी, सकू, ठकू, आवडी, कुंवर, विठा वगैरे स्त्रिया एकत्र येतात व तेथे प्रजावृद्धी बंद करावी, बालविवाहबंदी, समान हक्कांना प्राधान्य, लव्ह मॅरेजिसना प्रोत्साहन, प्रार्थना समाज इत्यादींवर चर्चा घडवून आणतात. नाटकाच्या शेवटी चिमणी ख्रिस्ती धर्माचा स्वीकार करतेच. हे सारे चित्रित करीत असतानाच रमा व गंगाधरपंत हे सनातनी, सुखी जोडपे गविण्यास ते विसरत नाहीत. सुधारकांवर चिखलफेक करण्याच्या निमित्ताने चिमणीचे वडील रावसाहेब चिमणीच्या वयाच्या ठकूशी पुनर्विवाह करतात; रंगू व गंगाधर हे सुशिक्षित आपापल्या घरातून पळून जातात व नाटक मंडळीत येतात; परशुरामपंत हा बुद्धिमान वकील दारूच्या व्यसनात बुडतो; त्याची पत्नी सखू आत्महत्त्या करते. (दारूच्या परिणामावरील 'एकच प्याला'पूर्वी कित्येक वर्षे अगोदर लिहिलेली शोकांतिका)

पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे सुधारकांच्या वर्तनाच्या निमित्ताने नारायण बापूजींनी मराठी रंगभूमीवर प्रथम 'बॉल डान्स' हा प्रकार आणला. १८८६ नंतर या नाटकाचे प्रयोग ठिकठिकाणी झाले + व त्यामुळे खेड्यापाड्यांतून हा आंग्लसंस्कृतीतील नृत्यप्रकार पार पोहोचला होता. म्हणूनच या बॉलच्या वेळच्या गीताची नोंद करणे अपरिहार्य ठरते. सांस्कृतिक अभिसरणाच्या काळात इंग्रजांकडून आम्ही हेदेखील घेतले. मुळातील गीत पुढीलप्रमाणे आहे :

+ "तरूणी शिक्षण नाटिका" हे (स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीचे) त्या कंपनीचं नाटक त्यावेळी गाजत होते. दारुड्या परशूरामपंतांची भूमिका श्री प्रधान हे करीत ... तत्कालीन सनातनी मनःस्थितीमुळे लोकांना हे नाटक फारच आवडत असे. जिथं जिथं सुधारकांची निंदा केली जाई, तिथं तिथं टाळ्यांचा कडकडाट होई."-भा. वि. वरेरकर, 'माझा नाटकी संसार,' भाग १, प. आ. आक्टो. ७१ पृ. ३६/३७.

" बूझम फ्रड तुम्ही हो माझे, माया पातळ केली ।। डिअर तुम्ही ।।
फाल्ट असा डिअर काय मी केला, सर्व्हिस की चुकली ।।
माझी डिअर ।। रोझी चिक तशीही ब्यूटी, अंगी रसरसली ।।
माझे डिअर ।। ब्यूटी, लर्निंग, वेल्थ पाहून मेडन ही भुलली ।।
तुम्हांवरी ।। माय लव्ह, माय सोल, माय हार्ट तुम्ही, लव्ह माझी
बसली ।। तुम्हांवरी ।। पदरामधि मज टेक बिलव्हेड, नाहीतर
अंतरली ।। तुम्हांवरीही "

१८८० ते १८९० या दरम्यान महाराष्ट्रातील सुधारक व सनातनी यांच्यातील वाद अगदी पराकोटीला गेला होता. मुंबईतील एक पारशी गृहस्थ बेहेरामजी मलबारी यांनी या काळात सरकारने संमतिवयाचा कायदा करावा व अभागी ब्राह्मणकन्यांचे दुःख हरावे याकरिता सर्वत्र रान उठविले होते. महाराष्ट्राचे वैचारिक व कृतिशील नेतृत्व ज्यांच्याकडे होते अशा व्यक्ती म्हणजे टिळक आणि आगरकर होत. त्यांचीही या विषयावर अगदी परस्पर टोकांची मते होती. शिवाय सुधारकांच्या लहानसहान कृत्यांवर कडाडून टीका करायची व त्यांची भंबेरी उडवून त्यांना नामोहरम करायचे अशी वृती सर्रास सनातन्यांमध्ये आढळून येत होती. नियतकालिकांतून, वृत्तपत्रांतून निबंध, लेख लिहून एकमेकांच्या मतांचा समाचार हे लोक अगदी भाऊ महाजनांच्या काळापासून घेत होते. नाटक हा प्रकारही त्याकरिता त्यांना साहाय्यकर ठरत होता. तथापि सुधारकाची भूमिका तुलनेने समंजस, मवाळ व आपले विचार पटवून देण्याची अशी दिसते; तर सनातनी उपरोध, उपहास यांसारखी धारदार शस्त्रे वापरत होते. नाटकातून होणाऱ्या अशा प्रकारच्या लेखनाचा साराच सूर प्रचारकी असल्याने मानवी भावनांचा जिवंत, रसरशीत व हृद्य प्रत्यय त्यात अपवादाने येई. या अपवादात्मक स्वरूपाच्या कृतींपैकी 'मोर एलूएल्. बी.' हे एक प्रहसन आहे असे म्हणता येईल. नव शिक्षितांची, सुधारकांची रेवडी उडविणे हा या प्रहसनाचा हेतू असला तरी एकदा विषय निश्चित झाल्यावर ना. ह. भागवतांच्या स्वैरसंचारी प्रतिभेचा विलास त्यात आढळून येतो. 'मोर एल्एल्. बी.'चे कथानक 'मनोरमा' नाटकातील गंगू आणि तिचा नव शिक्षित, पुस्तकातील किडा असलेला नवरा यांच्या शोकपूर्ण जीवनकहाणीत आढळते असे यापूर्वी म्हटलेच आहे. तेथील संवाद पुढीलप्रमाणे आहेत :-

" रात्रंदिवस बुक न आपण अगदी जसा क्षयरोग लागला आहे."
" तुझी आणखी नवऱ्याची गाठदिखिल पडत नसेल. करायचं आहे काय बायकोचं ? बुकं असली म्हंजे झालं."

"अग, छे ! कसलं निजणं न् कसलं काय ! गर्भाधानाच्या दिवशी वळंबळं एकदाचा खोलीत घातला. तेव्हाच मुळमुळा रडायला लागला. तेव्हापासून आताशें घरीदेखील राहात नाही. आई-बापांनी इंग्रजी शिकणारा नवरा आहे म्हणून मोठ्या आवडीनं दिली हो ! "

या संवादातून कथाबीज सहजगत्या मिळालेले. शिवाय दूर शहरातील होस्टेलमध्ये राहून महाविद्यालयीन शिक्षण घेणाऱ्या, बाहेरख्यालीपणा ब बासनासक्ती यांनी शरीर पोखरले गेले आहे अशा तरुणांचा आढळ अगदीच कमी होता असे म्हणता येत नाही. 'मोर एल्एल्. बी.'मध्ये मोरेश्वर या नवशिक्षित तरुणाची कथा कथन केली गेली आहे. खवलेशास्त्र्यांचा हा मुलगा. शहरात राहून कॉलेजशिक्षण घेणारा, बाहेरख्यालीपणामुळे खंगलेल्या शरीराचा. बलवर्धक औषध घेणारा. खटपटी करून तो बाबा गाडगीळ नावाच्या एका गृहस्थाच्या गोदावरी नावाच्या मुलीशी लग्न जमवतो. या दोघांच्या संबंधातील मध्यस्थ साळूबाईची मार्मिक टीकाटिप्पणी पुढीलप्रमाणे :–

" बाबा गाडगिळांची मुलगी पडली आहे तुफान, आणि हे पडले खुजट आणि क्षयी पोर. "

तथापि ना. ह. भागवतांच्या प्रतिभेची चमक पुढे दिसून येते. विवाहापूर्वी वधूवरांची वैद्यकीय तपासणी झाल्यास प्रजाजननाच्या दृष्टीने इष्ट, असा विचार हवेत होता. त्याचा पुरेपूर वापर त्यांनी करून घेतला आहे. प्रहसनाच्या शेवटी मोरेश्वराची विवाहबद्ध झालेली व गर्भाधानाच्या वेळी संपूर्ण मनोभंग झालेली गोदावरी दुसऱ्या दिवशी आपल्या आईपाशी पुढील करूण उद्गार काढते :

" कशाचं बोलणं नि कशाचं काय ! चल मला अशीच घरी घेऊन कशी. एखादा पाणक्या नवरा मिळाला तरी पत्करता, पण नको ग हा असला पुस्तक्या एल्एल्. बी. !"

या प्रहसनात ना. ह. भागवत यांनी प्रश्न व व्यक्तिविकास यांच्या संबधातील योग्य ते तारतम्य राखले आहे; विचाराच्या निःसत्त्व डोसांनी लालित्याची गळचेपी होणार नाही याची दक्षता घेतली आहे; व नाट्यऐवजाचा अत्यंत कलात्मकतेने व रंजकतेने, नेटकेपणाने विकास साधला आहे. त्यामुळेच 'मोर एल्एल् बी.' हे प्रहसन कलाकृती म्हणून यशस्वी ठरले. 'मोर एल्एल्.बी. ' प्रहसनावर सांगलीकर नाटक मंडळींनी हजारो रुपये मिळविले" अशी माहिती या लोकप्रिय प्रहसनाविषयी प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी दिली. आहे.[१०]

'शारदा' एकोणिसाव्या शतकाच्या अंतिम चरणात लिहिले गेलेले नाटक. जरठकुमारीविवाह वा कन्याविक्रय यासारख्या तत्कालीन रूढींवर हे नाटक झणझणीत टीका करते. अर्थात 'शारदे'मधील जरठकुमारीप्रश्न 'मनोरमा' नाटकात संक्षेपाने का होईना येऊन गेला आहे याचे भान असू द्यावे. 'मनोरमा' नाटकातील गोदावरी व रामभट यांच्या रूपात तो प्रश्न अवतरला आहे. रामभटाचें पुढील स्वागत पाहा :–

"हर! हर! परमेश्वरा, काय ही माझी अवस्था! पहा, काय हे म्हातारपण केसांचा वर्ण शुभ्र दिसू लागला; कर्णांनी ऐकू येत नाहीसे झाले; नेत्रांनी स्पष्ट दिसत नाही; दंतांनी तर कधीच सोडले; मुखातून लाळ गळू लागली; सर्वांगास सुरकुत्या पडल्या; आपली मान आपल्यालाच सावरत नाहीशी झाली; काठीशिवाय उभे राहाण्याची देखील पंचाईत; हात पाय सदोदित थरथर कापतात; दम्याची व्यथा तर शरीरास पक्की खिळली; इतके नव्हे तर अशा दशेत अर्धांगवायूनेही गाठले!! वा!! काय परमेश्वरा, तुझी कृती विलक्षण आहे....., ('मनोरमा' पृष्ठ – ६८).

आणि 'शारदा' नाटकातील हे पद –:

"म्हातारा इतुका न ॥ अवघे पाऊणशे वयमान ॥ लग्ना अजुनि लहान ॥ध्रु.॥,
दंताजीचे ठाणे उठले, फुटले दोन्ही कान ॥
डोळे रुसले काहि न बघती, नन्ना म्हणते मान ॥ १ ॥

तुरळक कोठे केस रुपेरी, डोइस टक्कल छान ॥
भार वयाचा वाहुनि वाहुनि कंबर होय कमान ॥२॥

काठीवाचुनि नेट न पाया परि मोठे अवसान ॥
उसनी घेऊनि ऐट चालता काय दिसे ते ध्यान ॥३॥

'शारदा' हे देवलांचे एकमेव स्वतंत्र व सामाजिक नाटक आहे हे खरे, परंतु सामाजिक स्थित्यंतराची त्यांनी अजिबात दखलच घेतलेली नाही असे म्हणता येणार नाही. शाळेत असतानाच त्यांनी 'विधवादुःखवर्णन' वा 'सासुरवाशीण' यांसारख्या कविता लिहिल्या होत्या.[११] 'शारदा' नाटकातील सूत्रधार-नटीसंवादात पुरुषाच्या विषयासक्तीवर विदारक टीका करणारे पद नटीच्या तोंडी घातले आहेच. ('काय पुरुष चळले बाई ॥ ताळ मुळी उरला नाही ॥') तथापि पुढे मात्र ते कांचनभट, इंदिराकाकू, शारदा, कोदंड, श्रीमंत इतकेच काय पण शारदेच्या सख्या वल्लरी, मंदाकिनी, तुंगा, त्रिवेणी, जान्हवी, शरयू यांच्या विश्वाशी पूर्ण तादात्म्य पावले; त्यामुळे त्यांच्यातील विचारवताला त्यांच्यातील कलाबंताने काबूत ठेवले. धर्म, संस्कृती व कालाचे बांध भेदून

त्यापलीकडे जाऊन नवरसात चिंब भिजवणारी अभिजात कलाकृती निर्माण करू शकले. जठरकुमारीविवाहाचा प्रश्न संपला पण 'शारदा' नाटक अजून राहिले त्यामागची कारणमीमांसा ही अशी आहे. स्वाभाविकच 'सौभद्रा' नंतर रसिकाच्या तोंडी सहजगत्या नाव येते ते 'शारदा'; दुसरे नाही.

सारांश, एकोणिसाव्या शतकाच्या चौथ्या चरणात सांस्कृतिक मंथन व नाट्यविषयक जाणिवा, दोन्ही आगे मागे सुरु झाल्या. या मंथनाचे चित्रण नाटकांतून वेळोवेळी झालेही. परंतु त्या त्या नाटककृतीचे यश त्या कृतीच्या निर्मात्याच्या जीवनजिज्ञासेवर संवेदनक्षमतेवर व प्रतिभाधर्मावर अवलंबून राहिले. मात्र सांस्कृतिक संदर्भाचे भान व कलात्म निर्मितीचा योग यांचा अपूर्व मिलाफ 'शारदा' नाटकातच झाला. तथापि त्यापूर्वीच्या कलाकृतींचे विस्मरण होऊ देणे उचित होणार नाही, त्यांच्यात उणिवा असतील; त्यामुळे त्यांना अपेक्षित अशी कलात्म उंची गाठता आली नसेल; यशाचा शिरपेच त्यांच्या माथी नसेल; तथापि त्या त्या लेखनामागची त्या त्या लेखकाची आंतरिक गरज व त्याची अंतःपूर्वकता वादातीत होती, यात शंका नाही.

० ० ०

संदर्भ / टीपा :–

१. बाळ गंगाधरशास्त्री जांभेकर : जीवनवृत्त व लेखसंग्रह, खंड : २, पृष्ठ : २७.

२. गो. ना. माडगावकर, 'मुंबईचे वर्णन', पृष्ठ : ३०१.

३. अ. का. प्रियोळकर, प्रस्तावना, 'व्यवहारोपयोगी नाटक,' : पृष्ठ - ७.

४. हरिश्चंद्र आनंदराव तालचेरकर - 'मूळ फार्सांची कल्पना प. वा. बाळा कोटिभास्कर यांस चाळीस–पन्नास वर्षांपूर्वी, मुंबईतील ग्रॅन्टरोडवरील प. वा. नाना शंकरशेट यांच्या बादशाही थिएटरात इंग्रजी कंपन्यांची नाटके पाहून सुचली असे समजते,–'रावबहादूर पर्वत्या,' प्रस्तावना, पृष्ठ - ८.

५. केरूनानाने छत्रे : 'The Deccan Colloge students performed a drama on the boards of Anandodbhava Natak Gruha. The performance was successful and the audience pleased.' – केरूनाना छत्रे यांची टिपणवही, पृष्ठ ९

६. म. बा. चितळे "It is extremely deplorable to observe that Marathi literature is yet in its infancy".

७. स. गं. मालशे ; ' तरुण विधवांचे पाऊल वाकडे पडल्याने व त्यांच्या हातून भ्रूणहत्त्या घडल्याने खटले उद्‌भवत. इंग्रजपूर्व काळात अशा गुन्हयांचा फडशा जातगंगा पाडीत असे. काही दंड होऊन सौम्य शिक्षेवर व प्रायश्चित करायला लावून अशी प्रकरणे मिटवली जात,'—विधवाविवाह चळवळ (१८००–१९००). सहकार्याने, पृष्ठ - ९१.

८. स. गं. मालशे. "सनातनी कधीच स्वस्थ बसले नाहीत. समाजसुधारकांनी बालविवाहाच्या समस्यांची सोडवणूक करण्यासाठी कंबर कसली की त्यांच्या विरुद्ध ग्रामण्ये उपस्थित करण्याचे व त्यांचे जीवन असह्य करुन सोडण्याचे आडमुठे धोरण त्यांनी ठेवले."—विधवाविवाह चळवळ (१८००–१९००) पृष्ठ २९.

९. गंगाधर गाडगीळ, " किर्लोस्करांनी मात्र सुभद्रेच्या लग्नाचा प्रश्न सांगली-मिरजेच्या संयुक्त कुटुंबातील एखाद्या मुलीच्या लग्नासारखा हाताळला आहे. "– साहित्याचे मानदंड, ' पृष्ठ - ३.

१०. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी, ' मराठी नाटचकला आणि नाटचवाङमय, पृष्ठ : १०९.

११. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी, ' नाट्याचार्य देवल,' पृष्ठ : ११.१२.

• • ०

विठोबा खंडाप्पा आणि बलवंत पांडुरंग

मध्ययुगीन काळात भारतीय कलांचे अस्तित्व व त्यांचा विकास प्राय: राजाश्रयावर अवलंबून असे. कलावंतांचे पोषण व त्यांच्या कलांना प्रोत्साहन या दोन्ही गोष्टी राजदरबारी व्यक्तींना कराव्या लागत. विविध काळात, वेगवेगळ्या राजांपाशी कलावंतांचा नित्य राबता असायचा याची इतिहासात अनेक उदाहरणे आढळतात. पेशवेकालातच लावणी प्रकार भरास आला याला, लोकाभिरुची बरोबर तत्कालीन राजघराण्यातील व्यक्तींची तद्विषयक अनुकूलता व आवड हे महत्त्वपूर्ण कारण होते. पेशवाईच्या अस्तानंतर महाराष्ट्रातील कला अनाथ झाल्या. परिणामत: अशा कलावंतांना रस्त्यावर यावे लागले. खेडोपाडी जाऊन भटकंती करून त्यांना उदरनिर्वाह करावा लागला व आपल्या कलांचे अस्तित्व टिकवून धरावे लागले. अशा प्रतिकूल अवस्थेतच नाट्य व्यवसासाची सुरूवात झाली. मात्र सुदैवाने विष्णुदास भावे यांना सांगली संस्थानाधिपती श्रीमंत चिंतामणराव अप्पासाहेब पटवर्धन यांच्यासारखी प्रेरकशक्ती लाभली. इतकेच नव्हे तर ते विष्णुदासांबरोबर ठिकठिकाणी फिरू लागले होते असे अलीकडील संशोधनात त्यांच्या ज्या डायऱ्या उपलब्ध झाल्या आहेत त्यावरून सिद्ध होते.[१] तथापि सांगली संस्थानाधिपतींच्या मृत्यूनंतरचा विष्णूदासांच्या नाटकमंडळींचा इतिहास वर नमूद केला त्यापेक्षा वेगळा नाही. उदाहरणार्थ विष्णूदासांना सांगलीबाहेर पडावे लागले; ठिकठिकाणी आपले

नाट्यप्रयोग करावे लागले. त्या प्रयोगांनी प्रेक्षकांना आनंद तर दिलाच, त्याच बरोबर जे उत्साही होते, हरहुन्नरी होते त्यांना (पौराणिक) नाटक मंडळ्या स्थापायला प्रेरणा दिली. तेथेही करवीर, कुरुंदवाड, इचलकरंजी येथील संस्थानाधिपतींचा सक्रिय पाठिंबा व प्रोत्साहन त्यांना लाभले. या संदर्भात श्री. कृ. बा. मराठे यांनी पुढीलप्रमाणे विवेचन केले आहे : " सांगलीकरांच्या मागोमाग इचलकरंजीकर, मिरजकर, कोल्हापूरकर, जमखंडीकर, फार काय नरगुंदकर आणि जांबोटकर अशांसारख्या लहानमोठ्या जहागीरदारांनी आणि संस्थानिकांनी आपल्या आश्रयाखाली एकेक नाटकमंडळी उभी केली."[२]

हे जसे नाटक मंडळ्यांच्या बाबतीत झाले तसेच नाच-गाण्याच्या बाबतीतही झाले. उत्तर पेशवाईच्या काळात उत्तर भारतीय ढंगाच्या नाच-गायन-वादन या कलांशी मराठ्यांचा परिचय झाला. त्यांनी उदार अंत:करणाने भजन-कीर्तनादी कलाप्रकारांशी त्याची सांगड घातली. कीर्तनाबरोबरच लावणीला प्रतिष्ठा व प्रोत्साहन मिळू लागले व त्याचा परिणाम असा झाला की महाराष्ट्रीयांस शास्त्रीय संगीताविषयी आस्था व आकर्षण वाटू लागले. अव्वल इंग्रजीच्या काळात संस्थानिकांनीच अशा कलांना उत्तेजन दिले. मुंबईत श्रीमंत मराठी-गुजराथी कुटुंबांनी या कलावंतांचे खाजगी जलसे करून त्यांना उत्तेजन दिले. स्वत: विष्णुदास भावे यांनी शास्त्रीय संगीताची तालीम घेतल्याची नोंद त्यांच्या चरित्रांत आढळते.[१] अशा रीतीने गायकांना धनिकांकडून आश्रय मिळू लागला होता.

श्री. मोरोबा वाघुलीकर हे वाईचे गृहस्थ. एक गायक म्हणून त्यांनी पुणे-मुंबई शहरातील धनिकांच्या वर्तुळात ख्याती मिळवलेली होती. पनवेल येथील प्रसिद्ध व्यापारी विठोबा खंडाप्पा गुळवे हे संगीत प्रेमी, रसिक वृत्तीचे व दानशूर होते. मोरोबा वाघुलीकर यांना त्यांचा आश्रय मिळाला होता. यांतूनच पुढे त्यांचे मैत्रीचे संबंध राहिले.

शेट बिठोबा खंडाप्पा हे मूळचे पनवेलचे. ' हे जातीचे वाणी असून त्यांचे पनवेलीस एक भले मोठे अडतीचे दुकान होते, व पूर्वी आगगाडीची सोय नव्हती त्यावेळी जहाजातून जलमार्गाने मुंबईस हे माल पोहचवीत असत व तेथूनही इकडे आणीत असत, ' अशी माहिती श्री, आ. वि. कुलकर्णी पुरवितात.[४] त्यांची पनवेल येथे इस्टेट असून वडाळा तलावाकाठी एक मोठा बंगला होता. पुण्यातही तंबाखू आळीत त्यांची हवेली होती. पुढे त्यांनी रविवार पेठेत घर बांधल्यामुळे ही हवेली रिकामीच होती. शेट विठोबा खंडाप्पा हे रसिक व दिलदार वृत्तीचे असल्यामुळे त्यांच्या या हवेलीत पुण्यातील तत्कालीन उच्चशिक्षितांचा सदैव राबता असे. केरुनाना छत्रे, कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, शेट विष्णुदास गांधी, बाबा

गोखले, आबासाहेब काथवटे, बापूसाहेब बिनीवाले, आण्णासाहेब बिनीवाले, आण्णासाहेब भिडे यांसारख्या विद्वान मंडळींचा त्यात समावेश असे. यांपैकी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांचा इचलकरंजीकर नाटक मंडळीशी परिचय होता. त्या मंडळीने श्री. वि. ज. कीर्तने लिखित 'थोरले माधवराव पेशवे' हे नाटक १८८२ साली रंगभूमीवर आणण्याचे ठरविले. तेव्हा त्या नाटकात रमाबाईची भूमिका करणाऱ्या विष्णू वाटवे या नटास लुगडे कसे नेसावयाचे याचे प्रात्यक्षिक थोरल्या चिपळूणकरांनी स्वता लुगडे नेसून केले होते. 'नागानंद'चे भाषांतरही त्यांनी केले होते. तर केरुनाना छत्रे हे डेक्कन कॉलेजात गणिताचे प्राध्यापक होते. नंतर ते प्रिन्सिपॉल झाले. डेक्कन कॉलेजातील विद्यार्थांच्या नाट्यविषयक घडामोडींशी त्यांचा जवळचा संबंध होता. शिवाय शेठ विठोवा खंडाप्पा यांचा व त्यांचा अत्यंत जुना स्नेहसंबंध असावा. त्यांच्यात व्यवहारही होत असे. केरूनानांच्या टिपणवहीत पुढील नोंद आढळते. 'विठोबा खंडाप्पा गुळवे यांचे पासून ब्रुम गाडी विकत घेतली. किंमत रुपये ५०० पाचशे.'[५] सारांश, तंबाखू आळीतील गुळवेहवेलीवर एकत्र येणाऱ्या स्नेह्यांच्या गप्पांना 'काव्य-सेवा-विनोदाचे' स्वरुप न आल्यास नवल म्हणावे लागेल.

१८८० च्या पूर्वार्धात या परिवारात आणखी एका समानधर्माची भर पडली. आण्णासाहेब किर्लोस्कर पुण्यात रेव्हेन्यू खात्यात नोकरीस होते. त्या निमित्ताने त्यांचे वास्तव्य पुण्यास झाले व गुळवे हवेलीवर त्यांना मानाचें स्थान लाभले. तथापि पुण्यास येण्यापूर्वी बेळगावात असताना त्यांनी पौराणिक नाटक मंडळींना आख्याने लिहून दिली होती. 'अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी' व 'शांकरदिग्विजय' ही नाटके लिहिली होती. त्यांपैकी 'शांकरद्विग्विजय'चे प्रयोग नरहरबुवा कोल्हापूरकर यांची नाटक मंडळी करीत असे. या नाटकांची संहिता स्वतंत्रपणे प्रकाशित झाली होती व तिच्यावर 'विविधज्ञानविस्तार' सारख्या भारदस्त मासिकात टीका छापून आली होती.[६]

१८८० च्या सुमारास महाराष्ट्रीय सांस्कृतिक जीवन विविध पौराणिक नाटकमंडळ्यांनी घुसळून काढले होते. त्यातही विशेषत: इचलकरंजीकर नाटक मंडळींचे कर्तृत्व लक्षणीय स्वरुपाचे होते. ही मंडळी पौराणिक ढंगाची नाटके करीत होती; 'थोरले माधवराव पेशवे' हे कीर्तने यांचे नाटक करीत होती. या काळात संस्कृत नाटकांची भाषांतरे होऊ लागली होती. त्यापैकी काहींचे प्रयोग करीत होती. खेरीज 'कॉमेडी ऑफ एरर्स' व 'सिंबेलीन' या नाटकाची रूपांतरे श्री. बजाबा रामचंद्र प्रधान व प्रिन्सिपॉल वि. मो. महाजनी यांच्याकडून करवून घेऊन त्यांचे प्रयोग ती करीत असे. हे सारे करीत असतानाच समाजातील विद्वानांच्या, प्रतिष्ठितांच्या प्रेमादराला ती पात्र ठरली होती. वेगवेगळ्या

संस्थानिकांचे तिने मनोरंजन केले होते व त्यांच्याकडून तिच्या व्यवस्थापकांना पारितोषिके व प्रमाणपत्रेही मिळालेली होती. १८७९ मध्ये तिने आपला मुक्काम मुंबईस ठोकला होता. त्यावेळच्या तिच्या कार्याचा यथार्थ गौरव करणारा परिच्छेद 'विविधज्ञानविस्तारा'च्या मलपृष्ठावर (क्र. ३) प्रसिद्ध झाला होता.

इचलकरंजीकर नाटक मंडळी ही मंडळी मुंबईस येऊन बरेच दिवस झाले, आणि तिची नाटकेंही बरीच झाली. त्यावरून असे दिसते की, इतर नाटक मंडळचांपेक्षा या मंडळीत विशेष सुधारणा झाली आहे. सुशिक्षित लोकांचे मन ज्यांना 'नाटक' हे नांव शोभते अशा 'वेणी संहार', 'माधवराव पेशवे' तारा नाटक', 'भ्रांतिकृत चमत्कार' इत्यादि सभ्य आणि खुबीदार नाटके पाहण्याकडे वळत चालले आहे. ही लोकांची इच्छा अशा प्रकारच्या सभ्य नाटक प्रयोगाची बतावणी करून दाखवून पुरी करण्याचे काम ही मंडळी येथे येईपर्यंत कोणीही पत्करले नव्हते. या मंडळीने वरील नाटकांचे प्रयोग फार उत्तम रीतीने किरून दाखविले.

मराठी नाटक मंडळचांनी महाराष्ट्रात नाटचविषयक आस्था व आकर्षण ,नर्माण केले. तसेच मुंबईच्या पारसी नाटक मंडळचांनीही त्याला मोलाचा हातभार लावला. या मंडळचा पुणे, कोल्हापूर, बेळगाव यांसारख्या दूरवरच्या ठिकाशी जाऊन आपले प्रयोग करीत असत. त्याचबरोबर शाळाकॉलेजांतून नाटकांना उत्तेजन मिळू लागले. पुण्यातील तत्कालीन वातावरण कोणत्या प्रकारचे होते यावर श्री. आ. वि. कुलकर्णी यांचे पुढील विधान चांगलाच प्रकाश टाकते :

" नाटचकलेकडे मुंबईतील नव्या सुशिक्षित विद्वानांचे व कॉलेजातील प्रौढ विद्यार्थ्यांचे जसे लक्ष लागले होते तसेच पुण्यातील लोकांचे व विद्यार्थ्यांचेही लागले होते. पुण्यात इ. स. १८७२ च्या सुमारास विश्रामबाग हायस्कूलच्या चौकात त्या शाळेतील विद्यार्थ्यांनी 'ज्यूलियस सीझर' नामक नाटकाचा प्रयोग इंग्रजीत पहिल्याने केला... इंग्रजी नाटकाच्या प्रयोगाप्रमाणेच त्यावेळी वेणीसंहार, मुच्छकटिक, मुद्राराक्षस वगैरे संस्कृत नाटकांचेही प्रयोग या प्रतीच्या पाठशाळांतून होऊ लागले व त्यात काम करणारे इसम सुशिक्षित आणि विद्वान असल्यामुळे ते प्रयोगही मोठ्या बहारीचे झाले."[८]

अशा नाटचभारल्या कालखंडात अण्णासाहेब किर्लोस्कर पुण्यात आले होते व १८८० च्या मध्यावर इचलकरंजीकर नाटक मंडळी पुण्यात आली. ती करीत असलेल्या 'तारा' या नाटकाचा विशेष बोलबाला झाला होता. स्वाभाविकच अण्णासाहेबांना त्याचा प्रयोग पाहावा असे वाटणे अपरिहार्य होते. त्यानुसार ते थिएटरवर गेलेही. परंतु थिएटर पूर्ण भरलेले असल्याने जादा खुर्च्या टाकून

त्यांची सोय करण्याची तयारी व्यवस्थापकाने दर्शविली. परंतु ते व त्यांचे मित्र तिथें न थांबता शेजारच्याच थिएटर मध्ये 'इंद्रसभा' या पारसी नाटक मंडळीचा प्रयोग चालू होता तो पाहायला गेले. इंद्रसभेच्या प्रयोगाने त्यांच्या मनात 'नाटक' या विषयाने उचल खाल्ली व आपणच का नाटक करू नये, या विचारप्रत ते आले.

या साऱ्या घटनांची अत्यंत सूक्ष्मतेने चिकित्सा केली पाहिजे. मुळातील त्यांची नाटचानुकूल स्वभावप्रकृती, बेळगाव येथील वास्तव्यात त्यांनी केलेली आख्याने, लिहिलेली नाटके, शाकुंतलचे केलेले भाषांतर व नाटक मंडळी स्थापन करुन केलेले प्रयोग, पुण्यातील गुळवे हवेलीवरील नाटच प्रेमी मंडळीबरोबर वेळोवेळी झालेल्या चर्चा, पुण्यातील एकूण पोषक वातावरण, मोरोबा वाघुलीकर यांच्यासारखा गायकमित्र, इचलकरंजीकरांचा 'तारा'चा 'हाऊस फुल' प्रयोग या साऱ्यांचा त्यांच्या मनावर विलक्षण परिणाम झाला असावा. एका परदेशी नाटकाच्या रुपांतराला सुशिक्षित व प्रतिष्ठित पुणेकर गर्दी करतात. हे पाहिल्यावर त्यांचे मन आतून उल्हसित (थ्रिल्ड) झाले असेल व कालिदास कवीच्या 'शाकुंतल'चा असा सुविहित प्रयोग केल्यास त्यांची प्रतिक्रिया कशी असेल असा प्रश्न त्यांच्या मनात उत्पन्न झाला असणार. त्याच एका वेगळचा मूडमध्ये त्यांनी 'इंद्रसभेचा' प्रयोग पाहिला असणार व तो पाहात असताना फारसी रंगभूमीवरील आपल्याला आवश्यक घटक कोणते याचेही आडाखे त्यांनी बांधले असणार, यातूनच पुढे 'भरतशास्त्रोत्तेजक बेळगावकर मंडळी' करिता शाकुंतलच्या चौथ्या अंकाच्या भाषांतराच्या हस्तलिखिताची त्यांना आठवण झाली असणार व हा विचार त्यांनी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, केरोनाना छत्रे, शेट विठोबा खंडाप्पा गुळवे व मोरोबा वाघुलीकर यांच्यापाशी बोलून दाखविला असणार. या आपल्या सन्मित्रांच्या सक्रीय पाठिंब्यामुळे व प्रोत्साहनामुळेच ते शाकुंतलच्या समग्र भाषांतराकडे वळले असतील. सुमारे १८८० च्या ऑगस्ट मध्ये (ही) कल्पना निघून ऑक्टोबरच्या १३ चे तारखेस म्हणजे विजयादशमीच्या सुमुहूर्ताने तंबाखू आळीतील गुळवे यांच्या हवेलीत (शाकुंतलच्या) पहिल्या तीन अंकाची तालीम झाली,' असे श्री. शंकरराव मुजुमदार यांनी लिहिले आहे. या घटनाच इतक्या भराभर घडत गेल्या की आवश्यक असा नटवर्गही गोळा करायला त्यांना पुरेसा अवसर मिळाला नाही. मोरोबा वाघुलीकर, बाळकोबा नाटेकर, शंकरराव मुजुमदार यांच्या मदतीमुळेच हे काम काही अंशी सोपे झाले. शंकरराव मुजुमदार तरुण, दिसण्यात सुंदर शकुंतलेच्या भूमिकेला योग्य व अनुरुप तथापि त्यांना गाण्यांचे अंग नव्हते. ज्या शाकुंतल नाटकाचे स्वरूप व दिशाच संगिताने निश्चित केली त्यातील नायिकेच्या तोंडी मात्र गाणे नाही; 'गाणी शाकुंतल'मध्ये

'गद्य शकुंतला' असे काहीसे स्वरूप या नाटकाचे झाले. मात्र सदर नाटकाचा मुंबईत प्रयोग होण्यापूर्वीच भाऊराव कोल्हटकर कंपनीत येऊन दाखल झाले व तेव्हाच 'शाकुंतल' सर्वार्थाने संगीतमय झाले.

'संगीत शाकुंतल'चा पुण्यात जो प्रयोग ३१ आक्टोबर १८८० ला झाला त्यापूर्वीच्या मोरोबा वाघुलीकर यांच्या संबंधातील काही आठवणी प्रसिद्ध आहेत. कै. केरूनाना छत्रे नेहमी अण्णासाहेबांना म्हणत, 'अण्णा हा मोरोबा असा गबाळघा वेडा, बोंगळचा आणि याला तुम्ही महत्त्वाची दुष्यंतांची भूमिका कशी दिलीत कोण जाणे!'

प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या दिवशी मात्र मोरोबांची अवस्था बिचित्र झाली होती. श्री. गणपतराव बोडस यांनी यासंबंधात पुढीलप्रमाणे आठवण कथन केली आहे : "मोरोबा हे देवभोळे व साधुसंताच्या नादी असत. त्यावेळी पुण्यास जंगली महाराज म्हणून साधू हयात होते. प्रयोगाच्या दिवशी दुपारी मोरोबा टांगा करून जंगली महाराजांच्या मठात जाऊन पाया पडून समोर बसले. त्यांना जंगली महाराजांनी विचारले, "मोरू तुम बहोत घबराट दिखता है, घबराव मत." त्यावर मोरोबांनी उत्तर दिले की, महाराज, अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी शाकुंतल नाटक रचले आहे. त्याचा आज प्रथम प्रयोग आहे; मी आपला असा वेडाबोंगाडा! मला त्यात दुष्यंताचे मुख्य काम दिले आहे. परंतु माझे काम चांगले होईल का कसे होईल या शंकेने मी घाबरलो आहे; परंतु महाराज, आपण प्रयोग पहायला जर समोर येऊन बसलात तर मात्र मला धीर येऊन माझे काम खात्रीने चांगले होईल. 'त्यावर महाराजांनी पाठीवर थाप मारून डोक्यावर हात फिरवून सांगितले. बेटा मी येऊ शकत नाही. परंतु वाईट वाटू देऊ नकोस. बेटा ले जा ये उदी," असे म्हणून आपल्या जवळचा लोबान ऊद मूठभर दिला. तो शुभप्रसाद समजून मोरोबा घरी आले." [१०]

'संगीत शाकुंतल' च्या पहिल्या प्रयोगापूर्वी त्या उदाचा किंचित ऊग्र सुगंध थिअटर मध्ये दरवळला; आणि नाटक सुरू झाले. पहिला अंक संपला. त्याबरोबर कोणी अण्णासाहेबांची व कोणी मोरोबांची तारीफ करण्याकरिता पडद्यात आले. केरूनाना छत्रे, विठोबा आप्पा गुळवे, नानासाहेब साठे, दप्तरदार या मंडळीचा मोरोबांवर अतिशय लोभ असे. मोरोबांच्या हातून पहिल्याच खेपेला इतके उत्तम काम होईल की नाही ही त्यांना शंका होती. विठोबा आप्पा तर म्हणत की, मोरोबा जड बुद्धीचे यांच्या हातून कसले एवढे अवघड काम होते! परंतु मोरोबांनी सगळ्याच कल्पना खोट्या केल्या." किर्लोस्कर आणि गुळवे असे एकत्र येण्यास मोरोबा वाघुलीकरांनी महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावली होती.

'संगीत शाकुंतल' पाहून आण्णासाहेबांचे एक स्नेही मुंबईचे नामांकित

वकील महादेव चिमणाजी आपटे यांनी पत्र लिहून आण्णासाहेबांना शाबासकी दिली. 'शाकुंतल'च्या प्रयोगाला जे पुणे—मुंबई येथे असामान्य यश लाभले त्याची यथार्थ मीमांसा त्यांनी सदर पत्रात केली आहे. पत्रातील आशय पुढीलप्रमाणे आहे :

> 'संगीताला शाकुंतल नाटकासारखे दुसरे नाटक [illegible]चांगले नाही. शिवाय त्याचा मुळचा नावलौकिक, कथा अप्रतीम व मनोवेधक व सर्वास माहितीची. आपली त्यावरील कविता चांगली, पात्रे चांगली तयार झालेली व मंडळींचे सहाय्य उत्तम. या सगळ्या कारणांचे एकीकरण जाहले म्हणून त्याची इतकी कीर्ती झाली.''[११]

यातूनच पुढे ता. १८ [illegible]नोव्हेंबर १८८२ रोजी अण्णासाहेबांनी 'संगीत सौभद्र' (१ ते ३ अंक) चा प्रयोग केला. मार्च १८८३ मध्ये संपूर्ण पाच अंकी सौभद्रचे प्रयोग व्हायला लागले. किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे नाव रसिकांच्या ओठांवर खेळू लागले.

तथापि अण्णासाहेबांच्या खर्चिक धोरणामुळे व आर्थिक बाबतीतील सैल प्रवृत्तीमुळे कंपनीला अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीला तोंड देण्याची पाळी आली. या संबंधात पुढील परिच्छेद खूपच महत्त्वपूर्ण प्रकाश टाकतो :

> 'आण्णांनी कंपनीचा थाट दरबारी ठेवला होता. त्यामुळे खर्चांच्या बाबतीत त्यांनी कधीच आखडता हात ठेवला नाही. त्यांनी हजारो रुपये मिळविले, परंतु अखेर त्यांच्या कुटुंबियांना फारच थोडे शिल्लक राहिले. त्यांच्या या खर्चिक स्वभावामुळे पुढे नाटेकर व आण्णा यांच्यामध्ये थोडा बेबनावही झाला होता. त्यावेळी कंपनी थोडी डबघाईस आली होती.'[१२]

परिणामत: त्यांना इंदूरच्या राजाचा आश्रया घ्याव लागला. १८८३ च्या सप्टेंबर मध्ये ट्रेनिंग कॉलेजचे व्हाईस — प्रिन्सिपॉल म्हणून त्यांची साठ रुपये पगारावर नेमणूक झाली. त्यांच्याबरोबर भाऊराव कोल्हटकरही होते. त्यांना दरमहा पस्तीस रुपये पगाराची कारकुनाची नोकरी मिळाली. अशा रीतीने मराठीतील संगीत नाटकाच्या उद्‌गात्याला मायभूमीपासून काही काळ दूर राहावे लागले.

तथापि शेट विठोबा खंडाप्पा कलकत्त्यात भरलेले औद्योगिक प्रदर्शन पाहण्याकरिता कलकत्त्यास निघाले. मार्गावर इंदुर नरेशाचा पाहुणचार त्यांना मिळाला. तेथे अण्णासाहेबांची व त्यांची गाठ पडली. सदर भेटीत अण्णांनी आपल्यावरील आपत्तीसंबंधी अत्यंत मनमोकळी चर्चा त्यांच्यापाशी केली असावी. मुळातच उदार म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या विठोबा खंडाप्पांनी अण्णासाहेबांची आवड, त्यांचे पूर्वकर्तृत्व व कंपनीची नाजूक अवस्था लक्षात घेऊन ही विस्कटलेली घडी नीट

करून देण्याची व तिला प्रतिष्ठा व स्थैर्य मिळवून देण्याची जबाबदारी स्वत:कडे घेतली. त्यामुळेच आण्णासाहेब पुन्हा महाराष्ट्रात आले व किर्लोस्कर मंडळीचे पनवेल-पर्व तिथूनच पुढे सुरु झाले.

१८८४ च्या सुरवातीस किर्लोस्कर—गुळवे यांची भेट घडून आली असावी व या भेटीमध्ये मोरोबा वाघुलीकर यांनी महत्त्वपूर्ण भूमिका बजाबली असावी. किर्लोस्कर मंडळीच्या पुनर्रचनेच्या प्रसंगी शेट विठोबा खंडाप्पा गुळवे यांनी जो पुढाकार घेतला त्यामागे गुळवे यांचे मोरोबा वाघुलीकरांवरील अकृत्रिम प्रेम होते, असे जे शं. बा. मुजुमदार लिहितात त्यात तथ्य दिसते. (गुळवे) व आण्णासाहेबांची गाठ पडून पुन: नाटक जुळविण्यास त्यांनी अण्णास उत्तेजन दिले व पैशासंबंधाची व व्यवस्थेसंबंधाची सर्व जबाबदारी आपल्या शिरावर घेतली. हा योग केवळ गुळवे यांचा मोरोबावर विशेष लोभ होता म्हणून जुळून आला.१३ असे मुजुमदार यांनी लिहिले आहे. सदर विधानास अण्णासाहेबांनी मुंबईहून श्री. मोरोबा वाघुलीकर यांना दिनांक १३ मार्च १८८४ ला जे पत्र लिहिले आहे त्यातील पुढील वाक्य दुजोराच पेते. अण्णासाहेबांनी तेथे लिहिले आहे, 'सारांश, आता हुशारीने सर्व कामे तुम्हांसच बजाविली पाहिजेत.'

खरे तर १८८० सालच्या ३१ ऑक्टोबरला 'शाकुंतल'चा जो प्रयोग आण्णासाहेबांनी केला त्याच दिवशी किर्लोस्कर नाटक मंडळीची स्थापना झाली. तिथपासून १८८३ च्या ऑगस्ट महिन्यापर्यंत या मंडळीने 'संगीत शाकुंतल', 'संगीत सौभद्र' या दोन नाटकांचे अनेक प्रयोग केले. संगीत नाटकाचे एक नवे पर्व सुरू झाले. संमीत नाटकाच्या प्रेक्षकांचा फार मोठा वर्ग निर्माण केला. या मंडळीचे हे यश खरे तर अभूतपूर्व होते व तेही शाहूनगरवासी नाटकमंडळी या तत्कालीन गाजलेल्या व प्रा. केळकर यांचे मार्गदर्शन लाभलेल्या व गणपतराव जोशी व बाळाभाऊ जोग या श्रेष्ठ नटांचे साहाय्य लाभलेल्या नाटकमंडळीच्या समोर हे यश लक्षणीयच ठरते. या यशामुळे रसिकांचा उदार आश्रय या नाटक मंडळीला मिळाला व त्याच्या जोरावरच तिने अमाप पैसा कमविला. तथापि १८८३ च्या अखेरीला कंपनीची जवळजवळ वाताहात होते ही घटना तिच्या कर्तृत्वशून्यतेमुळे नसून व्यवस्थापनातील कच्चेपणामुळेच निर्माण झाली. मूळात अण्णासाहेबांचा पिंडच कलंदर कलावंताचा. मिळविलेल्या पैशाचा विनियोग कसा करावा व कंपनीला अधिक चांगले दिवस कसे लाभतील याची चिंता त्यांना नव्हती. आपल्या कंपनीच्या नोकरीत असलेल्या पाणक्याच्याही गळचात सोन्याचे यज्ञोपवीत घालणाऱ्या इचलकरंजीकर नाटक मंडळीच्या व्यवस्थापकाशी, राघोपत आपटे यांच्यापाशी जे व्यवस्थापन कौशल्य होते त्याचा अण्णासाहेबांपाशी अभाव होता. शेट विठोबा खंडाप्पा गुळवे यांनी १८८४ च्या पूर्वार्धात कंपनीची जबाबदारी आपल्या अंगावर घेतली तेव्हाच त्यांनी या नाटक मंडळीतील दोष अचूकपणे हेरले, आणि

म्हणूनच त्यांनी पहिली गोष्ट कोणती केली असेल तर, नाटक मंडळीचे स्थानांतर पनवेल येथील आपल्या वाडयावर केले व तेथे किर्लोस्कर नाटक मंडळीची पुर्नरचना केली. तिला अधिक व्यवसायाधिष्ठित केले. आता या मंडळीच्या आर्थिक बाबींवर पूर्ण नियंत्रण यावे, तिने तिचा खर्च अगोदरची नाटके करून जे उत्पन्न होईल त्यातून करावा, कंपनीत कामाला असणाऱ्यांच्या भवितव्याचा विचार करुन काही विशिष्ट निधी तिने स्वत:चा उभा करावा, तिच्यातील नटवर्ग व इतर कामगार यांच्या आर्थिक देवघेवींचा हिशेब चोख असावा, कंपनीतील सर्वजणांना शिस्त व कर्तव्यभावना लाभावी, यांकरिता सर्वांना आपलासा वाटणारा व त्याचबरोबर ज्याच्याबद्दल आ रयुक्त भीती वाटावी असा व्यवस्थापक असावा व त्यानेच कंपनीच्या कार्यांची धुरा सांभाळावी, ही आप्पासाहेब गुळवे यांची दृढ धारणा होती व ज्या एका व्यक्तीवर इतकी महत्वाची कामगिरी सोपवायची ती अत्यंत जबाबदार प्रामाणिक व चोख असायला हवी याचीही त्यांना जाणीव होती. हे सारे गुण जिच्या ठायी एकवटले होते अशी व्यक्तीही त्यांच्या पाहण्यात होती. श्री. त्र्यंबक नारायण साठे नावाचे पनवेलच्या जवळ असलेल्या गुळसुंदे या गावचे एक गृहस्थ त्याकाळी तलाठी म्हणून काम करीत असत. अप्पासाहेबांना हवी अशी ही व्यक्ती होती. किर्लोस्कर नाट मंडळीचा पहिला व्यवस्थापक म्हणून अप्पासाहेबानी त्यांच्यावर जबाबदारी सोपवली व साठे यांनी अप्पासाहेबांची ही निवड किती सार्थ होती ते नंतरच्या काळातील आपल्या कर्तृत्वाने सिद्ध केले. २१ मे १८८४ या दिवशी किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा व्यवस्थापक म्हणून साठे यानी सूत्रे हाती घेतली व ता. १५ एप्रिल १८९० ला ते या जबाबदारीतून मुक्त झाले' तेव्हा कंपनीला प्रतिष्ठा व स्थैर्य प्राप्त झाले होते. त्यानंतर १८९५-१८९६ साली या नाटकमंडळीत नवीनच नट म्हणून आलेल्या गणपतराव बोडसांना पहिले दर्शन कुणाचे झाले तर (या मंडळीचा भटार खान्यातील) सोन्याचे कडे हातात धारण केलेल्या आचाऱ्याचे [१४] किर्लोस्कर नाटक मंडळीस हे जे वैभव प्राप्त झाले त्यामागे आप्पासाहेब गुळवे यांची कुशल व्यवहारदृष्टीच होती असे दिसून येते.

अप्पासाहेब गुळवे यांनीच मंडळीला पनवेल येथे आणण्याचा निर्णय घेतला व अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी त्याला दुजोरा दिला असा समज होण्यास तत्कालीन दाखले उपलब्ध आहेत. या संदर्भात अण्णासाहेबांनी श्री. भाऊराव कोल्हटकर यांना ता. २८ मार्च १८८४ रोजी लिहिलेले पुढील पत्र हेच सूचित करते. अण्णासाहेब तेथे लिहितात–

'मुंबईहून पनवेलीस जाऊन आलो. नाटक तयार करण्याची जागा पनवेल ठरली आहे. मोरोबा घरी जाऊन लवकरच येणार आहेत. ते येताना पुण्याची मंडळी येऊन येणार...'

या नंतर १८८४ च्या मे महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यातच अण्णासाहेब पनवेल येथे येऊन दाखल झाले असावेत. पनवेलला आल्यावरच त्यांनी पुढील पत्र श्री. शंकरराव मुजुमदार यांना लिहिले आहे. तेथेही कंपनीचा वरकड खर्च 'शाकुंतल' व 'सौभद्र'चे प्रयोग करून होणाऱ्या उत्पन्नातून करावा असा सल्ला अप्पासाहेब गुळवे यांनी दिला असल्याचे नमूद आहे. खेरीज अण्णासाहेबांचा मुजुमदार यांच्यावर असलेला लोभही तेथे तेथे स्पष्ट होत जातो; व तंबोऱ्याचा उल्लेखही खूप बोलका वाटतो. यामुळेच हे पत्र महत्वपूर्ण ठरते१५

'पनवेल मुक्कामी झालेले दोन खेळ एक दोन वेळा करून खर्चापुरते रुपये काढून घ्यावे असा राजमान्य राजश्री अप्पासाहेब गुळवे यांचा विचार ठरला आहे. त्याप्रमाणे आठ दहा रोजात पहिला म्हणजे शाकुंतल चार अंक हा खेळ व्हावयाचा यास्तव तुम्ही पत्र पोचताच इकडे निघून येण्याचे करावे. तुम्ही याल ते मुंबईस येऊन दुसरे दिवशी सकाळी सात वाजता पनवेलच्या आगबोटीत बसून इकडे यावे. येताना आप्पासाहेब गुळवे यांच्या आदितवार पेठेतील वाड्यात आमचा तंबोरा आहे. तो नारायण गडी याजकडून मागून घेऊन यावे...'

१८८४ च्या मे व जून महिन्यात श्री. आप्पासाहेब गुळवे यांच्या सूचनेनुसार पनवेल येथे मंडळीने वेगवेगळे नाट्यप्रयोग केले. या प्रयोगाचा तपशील श्री. त्र्यं. ना. साठे यांच्या डायऱ्यांवरुन डॉ. मु. श्री. कानडे यांनी पुढील प्रमाणे दिला आहे :

शाकुंतल २१ मे १८८४ खाजगी प्रयोग

शाकुंतल (अंक ५ ते ७) २८ मे

सौभद्र (२ ते ५) ३१ मे

सौभद्र (अंक १ ते ३) २ जून सरकारी शाळेतील मुलांकरिता.

सारांश, किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या पनवेल पर्वात वरकड खर्चाकरिता नाट्यप्रयोग करण्याची शेट विठोबा खंडाप्पांची सूचना किती व्यवहार्य व दूरदृष्टीची होती हे दिसून येते. याखेरीज नाटक मंडळीच्या आर्थिक उलाढाली-संबंधीही अत्यंत चोख भूमिका घेण्यात आली होती. नाटक मंडळीची घसरलेली गाडी रुळांवर आणण्याकरिता अशी भूमिका घेणे आवश्यकच होते. याचा परिणाम अ । झाला की किर्लोस्कर नाटक मंडळीला पुन्हा वैभव प्राप्त झाले. डॉ. कानडे यांनी या संदर्भात पुढील प्रमाणे लिहिले आहे.

"कोणत्याही सामानाची खरेदी झाल्यानंतर त्याची रक्कम वक्तशीरपणे पोचती करायची हा त्यांचा दंडक असे. त्यामुळे दूधवाला, भाजीवाला, फुलवाला कापडवाला किंवा किराणा दुकानदार अशांपैकी व्यापारी मंडळीच्या बिन्हाडी पैशाच्या तगाद्यासाठी आलेला साठघांच्या कारकीर्दीत दिसला नाही. खर्चाच्या

सर्व खात्यावर त्यांची करडी नजर असल्यामुळे मंडळीचा नित्याचा खर्च भागून बरीच रक्कम शिल्लक उरे. ती रक्कम प्रत्येक मुक्कामाच्या शेवटी गुळवे यांच्याकडे बिनव्याजी ठेवीसारखी परंतु अत्यंत सुरक्षित अशा खात्रीने पाठविली जाई. प्रत्येक गावाहून साठे शिलकी रकमेची हुंडी गुळवे यांच्या पेढीवर किर्लोस्कर मंडळीच्या नावे जमा करीत. त्या रकमेतून नित्याच्या खर्चासाठी उचल करण्याचे प्रसंग किर्लोस्कर मंडळीवर अगदी अपवादानेच आलेले साठ्यांच्या नोंदीवरून दिसते."

कंपनीचे स्वरूप अधिक व्यवसायाभिमुख करण्याकरिता तिच्या मालकांच्या संदर्भात महत्त्वपूर्ण बदल करण्यात आला व आणेवारी पद्धतीने वाघुलीकर कोल्हटकर, किजवडेकर व किर्लोस्कर असे मालक ठरविण्यात आले. स्वाभाविकच एकूण उत्पन्नाच्या व खर्चाच्या संदर्भात एकाधिकार उरला नाही. त्यामुळे अनाठायी खर्चाला आळा बसला. त्याबरोबर नटवर्गात वक्तशीरपणा व शिस्त यांची वाढ व्हावी यादृष्टीने त्यांना प्रलोभन असावे याकरता 'गुड कॉन्डक्ट फंड' यासारखा निधी उभा करण्याची प्रथा नव्याने सुरू करण्यात आली. नाटकमंडळीच्या व्यवस्थापनास त्यामुळे ऐक्य, शिस्त व नियमितपणा लाभला. त्याचबरोबर अण्णासाहेबांनी 'रामराज्यवियोग' या नाटकाची रचना करावयाची हे जे ठरले होते त्यानुसार तेही नाट्यलेखनाकडे वळले. 'रामराज्यवियोग'ची रचना त्यानुसार पनवेल येथे गुळवे वाड्यात सुरू झाली 'रामराज्यवियोग' नाटकाच्या नांदीलेखनासंबंधी प्रबोधनकार ठाकरे यांनी पुढील आठवण कथन केली आहे :

"सुटला पितृदशेचा वारा" ही लावणी चातुर्मासाच्या सुरवातीला खंडाप्पांच्या वडाळातळ्यावरील बागेत पावसाळी तुफानाचा देखावा प्रत्यक्ष पाहून अण्णासाहेबांनी शीघ्रकवित्वाने रचलेली आहे "[१६]

तथापि पहिल्या अंकानंतर अण्णासाहेबांचे नाट्यलेखन थांबले. सामान्यपणे अण्णासाहेबांच्या नाट्यलेखन प्रतिभेबद्दल असे दिसून येते की नाटकात भूमिका करणाऱ्या व्यक्ती कोण, नट कोण ते ध्यानात घेऊनच त्यांचे लेखन होत असे. 'रामराज्यवियोगा'च्या रचनेच्यावेळी अण्णासाहेब अगोदर कागदावर पेन्सिलीने कच्चे लेखन करीत असत. लिहिल्या गेलेल्या गाण्यांबद्दल काही शंका आल्यास ते ताबडतोब मोरोबांकडून वा भाऊरावांकडून ती गाणी गाऊन घेत. अशा रीतीने पक्क्या झालेल्या खर्ड्याचे लेखन रात्री साठे करीत असत. कैकयीच्या भूमिकेकरिता नवीन नटाची योजना करायची हे निश्चित होते. परंतु तो मुलगा अद्याप न मिळाल्यामुळे अण्णासाहेबाचे लेखन अडले. दरम्यान ऑगस्ट महिना उजाडला

होता. 'रामराज्यवियोग'च्या तालमी घेण्याकरिता श्री. गोविंद बल्लाळ देवल यांना बोलवण्यात आले होते व तसे ते त्या महिन्यात पनवेल येथे आले. ता. १९ ऑगष्टला भाऊराव कोल्हटकर भास्कर बखले या मुलाला घेऊन बडोद्याहून पनवेलला येऊन पोहचले. अण्णासाहेबांचा लेखनप्रवास त्यामुळे सुकर झाला. एका बाजूला नाट्यलेखन होत होते व झालेल्या लेखनावरून प्रत्यक्ष तालमींना सुरवातही झाली होती. अशा रीतीने 'रामराज्यवियोगा'च्या तीन अंकाची रंगीत तालीम पनवेललाच ४ सप्टेंबर १८८४ रोजी झाली आणि सदर नाटकाचा (३ अंकाचा) पहिला प्रयोग २० ऑक्टोबर १८८४ ला पुणे येथे झाला. याचा अर्थ असा की 'रामराज्यवियोग'च्या पनवेल येथे झालेल्या रंगीत तालमीनंतर किर्लोस्कर नाटकमंडळीचे पनवेल पर्व संपते. म्हणून पनवेलपर्वातील आणखी दोन गोष्टींचा उल्लेख येथे करणे अगत्याचे आहे. पहिली म्हणजे 'संगीत शाकुंतल' मध्ये कण्वाची भूमिका करणारे प्रसिद्ध नट बाळकोबा नाटेकर व अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांत काही वाद झाले होते. त्यामुळे पनवेल येथे 'शाकुंतल' करीत असताना कण्वाची भूमिका आपण स्वत:च करायची असा अण्णासाहेबांनी विचार केला व त्यानुसार आपल्या गळ्याला अनुकूल होतील अशी रसपरिपोषक नवीन पदे अण्णासाहेबांनी लिहिली. दुसरी गोष्ट म्हणजे रामभाऊ किंजवडेकर हे या नाटक-मंडळीचे जे पुढे एक मालक झाले तेही पनवेल मुक्कामीच नाटक मंडळीस येऊन मिळाले. या संदर्भात श्री. गणपतराव बोडस यांनी पुढील प्रमाणे लिहिले आहे :

"रामभाऊ (किंजवडेकर) फिरत फिरत पनवेल मुक्कामी स्थापनेच्या अगोदर किर्लोस्कर कंपनीत दाखल झाले. कै. अण्णासाहेबांनी त्यांचा आवाज पाहून त्यांना ठेऊन घेतले."[१७]

अण्णासाहेब किर्लोस्कर व शेट विठोबा गुळवे यांच्या परस्पर संबंधावर प्रकाश पाडू शकतील अशा काही आठवणी कै. त्र्यंबक नारायण साठे व त्यांच्या चिरंजीवांनी कथन केलेल्या डॉ. कानडे यांनी आपल्या पुस्तकात ग्रथित केल्या आहेत. तथापि वाचकांच्या माहितीकरिता त्यापैकी एक देण्याचा मोह होतो :

"एकदा कै. गुळवे यांचा मुनीम किर्लोस्कर संगीत मंडळीने उसनवार नेलेली रक्कम परत मागणेस रीतीप्रमाणे आला. अण्णासाहेब समोरच बसले होते. त्यांनी तो निरोप ऐकल्यावर ते संतप्त झाले व ती. साठे यांस मोठ्याने हाक मारुन हातातील 'सिंहमुरकी सोन्याचा तोडा' झटकन काढून साठे यांचे हाती देऊन म्हणाले, "साठे हा तोडा सावकार गुळवे यांस देऊन आमचे त्यांस देणे चुकते करा !" त्यावर साठे नम्रतेने म्हणाले, "हा निरोप गुळवे यांस आवडणार नाही." त्यावर अण्णासाहेब रागाने म्हणाले, "जा असाच निरोप त्यांस सांगा." त्यावर नाईलाज म्हणून साठे यांनी गुळवे यांचेकडे जाऊन अत्यंत नम्रतेने भीतभीत

(कारण गुळवेही तशीच उग्र व्यक्ती होती.) निरोप सांगितला. "साठे, तुमचे कविराज (अण्णा) फार रागावलेले दिसतात. म्हणून त्यांस माझा असा निरोप सांगा "की, पुन्हा रक्कम उसनी लागल्यास ती फेडण्यास आपल्या दुसऱ्या हातात आणखी एखादा सोन्याचा तोडा आहे काय ?" हा जबाब ऐकून (साठे यांना हा उलट निरोप सांगताना फार अवघड गेले.) किर्लोस्कर कवी अगदी स्तब्ध बसले. नंतर त्यांनी श्री. गुळवे यांची समक्ष भेट घेतली व पुन्हा दोघांची दिलजमाई झाली.

किर्लोस्कर मंडळीचे पनवेल पर्व हे अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या जीवनाचे अंतिम पर्व होते. 'रामराज्यवियोग'च्या तीन अंकांच्या रचनेनंतर अण्णासाहेबांना पुढे ते पूर्णही करिता आले नाही. नाटक मंडळी सफरीवर असताना अण्णासाहेबांना आपल्या गावी गुर्लहोसूर येथे जावेसे वाटले व तेथेच ता. २ नोव्हेंबर १८८५ ला त्यांचा मृत्यू झाला. अण्णासाहेबांच्या पश्चात किर्लोस्कर मंडळीची पुढील व्यवस्था कशी असावी या संबंधात गणपतराव किर्लोस्कर व डॉ. गणपतराव गर्दे यांच्याबरोबर शेट विठोबा खंडाप्पांनी पुढाकार घेतला होता.

एकोणिसाव्या शतकात पौराणिक नाटक मंडळ्या पुष्कळ निर्माण झाल्या व त्या निर्माण होण्यामागे महाराष्ट्रातील वेगवेगळ्या ठिकाणच्या संस्थानाधिकाऱ्यांचा व जहागीरदारांचा महत्त्वाचा सहभाग होता हे या लेखाच्या सुरवातीस पाहिले आहे. तथापि त्या नाटक मंडळ्यांना त्याच्या पालनकर्त्यांच्या मर्जीबरहुकूम वागावे लागे. त्यांच्या इच्छा व लहरी सांभाळाव्या लागत व त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे त्याने दिलेल्या कर्जाच्या व त्याच्या व्याजाच्या बोज्याखाली सदैव दडपून जावे लागे. शेट विठोबा खंडाप्पा गुळवे हे अण्णासाहेब किर्लोस्करांना भेटलेले धनिक गृहस्थ पण अण्णासाहेब किर्लोस्करांकरिता व किर्लोस्कर नाटक मंडळीकरिता त्यांनी सतत औदार्य दाखविले व सच्च्या रसिकतेच्या ऐश्वर्याचा प्रत्यय समकालीनांना व उत्तरकालीनांना दिला. म्हणूनच मराठी नाटचरसिकांनी त्यांचे सदैव ऋणी असले पाहिजे.

० ० ०

संदर्भ व टीपा

१. भारत इतिहास संशोधक मंडळ त्रैमासिक, ऐतिहासिक संकीर्ण साहित्य, खंड १२ व १३.

२. कृ. बा. मराठे - मराठी रंगभूमीचा पूर्वरंग, पृष्ठ - १२२.

३. 'त्यास गाण्यावाजविण्याचा नाद पाहिल्यापासून असल्यामुळे, त्यावेळी सांगली दरबारात, उत्तर हिंदुस्थानातील अबदुलखान म्हणून कोणी प्रसिद्ध गवई होते, त्यांचे शिष्य सखारामबुवा काशीकर म्हणून गवई होते, त्यांच्याकडे ते (विष्णुदास भावे) गायन शिकण्यास जात असत. त्यांजपाशी नाना तऱ्हेच्या रागाचो व तालाची माहिती घेतली.' वा. ग. भावे - विष्णु अमृत भावे चरित्र, १९४३, पृष्ठ - २०.

४. आ. वि. कुलकर्णी - मराठी रंगभूमी, पृ. ९३

५. थो. केरुनाना छत्रे यांची टिपणेही - पृष्ठ - ११.
ही नोंद ता. १२ ऑक्टो. १८७४ ची आहे.

६. विविधज्ञानविस्तार, पुस्तक - ६, अंक - ७.

७. विविधज्ञानविस्तार, जुलै १८७९

८. आ. वि. कुलकर्णी : मराठी रंगभूमी : पृष्ठ – ५९.

९. शं. बा. मुजुमदार : अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचे चरित्र, पृष्ठ ६८

१०. गणपतराव बोडस, 'माझी भूमिका' पृष्ठ – ४०.

११. महादेव चिमणाजी आपटे : पत्र 'विश्रब्ध शारदा'. खंड : २ मध्ये समाविष्ट. (पत्रावरील तारीख २१-१०-१८८२)

१२. 'महाराष्ट्रीय नाटककार किर्लोस्कर' जोशी-साठे, पृष्ट : १७–१८.

१३. शं. बा. मुजुमदार, 'अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचे चरित्र', पृ. १३३-१३४.

१४. गणपतराव बोडस, 'माझी भूमिका', पृष्ठ - ३५,

१५. पत्राची तारीख : १० मे १८८४.

१६. प्रबोधनकार ठाकरे - 'जुन्या आठवणी'.

१७. गणपतराव बोडस, तत्रैव, पृष्ठ - ३२१.

• ० •

भाषांतरित, रूपांतरित नाटके : संक्षिप्त टिपण

मराठी रंगभूमीचे एक वैशिष्ट नेहमीच असे राहिले आहे की, ती सतत परिवर्तनशील व प्रयोगशील राहिली आहे. 'नाविन्याचा शोध' हे तिचे एक प्राणतत्त्व मानता येते. याचे कारण अगदी उघड आहे. विविध कलाप्रकारांच्या मिश्रणातून सिद्ध होणारा अनुभव ती प्रेक्षकांना देते. त्यामुळे तिच्यात अंतर्भूत असलेल्या कलांमध्ये कलानुरूप होत जाणारे बदल ती जशी सामावून घेते, तसेच वेगवेगळ्या भाषांमधील रंगमंचावरील प्रायोगतिकतेचे आकर्षण तिला असते; आणि त्याची बीजे रंगभूमीवर कार्य करणाऱ्या कलावंतांच्या मनोव्यापारात दिसतात. रंगभूमीविषयीची तळमळ आणि निष्ठा प्रखर असल्याने ते वेगवेगळे प्रयोग करीत राहतात. त्यात त्यांना नेहमीच यश येते असे नाही; तथापि अशा डोळस प्रयत्नांनीच ती समृद्ध झालेली दिसते. परभाषेतील रंगभूमीवर लक्षणीय ठरलेल्या कलाकृतींचे अनुबाद वा रूपांतर करून प्रयोग करण्यात ती अग्रेसर राहिली आहे. १९५० नंतरच्या कालखंडात असे जे लक्षणीय व बिविधतापूर्ण प्रयोग झाले त्यांचा संक्षिप्त नकाशा काढता आला तर पाहावा एवढाच हेतू मनात आहे.

मराठी रंगभूमीशी प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष संबंध असलेल्या काही कलावंतांच्या आंतरिक इच्छेमुळेच जागतिक स्वरुपाची प्रतिष्ठा व मान्यता मिळालेल्या रशियन, युरोपीयन व अमेरिकन नाट्यकृतींची मराठी प्रेक्षकांना ओळख झाली आहे. याकरिता त्यांनी त्या असाधारण

नाट्यकृती शोधण्याचे, त्यांचे इंग्रजी अनुवाद मिळविण्याचे, त्यातील भावाशय लक्षात घेऊन मुळातील नाट्यघेवजाला ढका न लावता, तिच्यातील आंतरिक सौंदर्य शबलित होणार नाही, याची शक्य तितकी काळजी घेतल्याचे दिसते. या वेगवेगळ्या परदेशीय नाट्यकृतींचे मराठीकरण विविध पद्धतींनी करण्यात आले आहे. मूळ नाट्यकृतींचे शब्दशः भाषांतर, रूपांतर व स्वैर रूपांतर अशा स्वरुपात तीं ती ख्यातनाम नाट्यकृती मराठी रंगमंचावर आल्याचे आढळून येते. काही भाग्यवान पाश्चात्य नाट्यकृतींच्या भाषांतराचे, रूपांतराचे एकाहून अधिक प्रयत्न झालेले आहेत.

मराठीमध्ये परदेशीय नाट्यकृतींच्या भाषांतररूपांतराची भर १९५० पूर्वीही पडल्याचे दिसते. अगदी १८६७ सालापासून हा प्रकार चालत आला आहे त्यासाली महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांनी 'अथेल्लो' मराठीत आणले. गोपाळ गणेश आगरकरांनी 'हॅम्लेटचे' 'विकार विलसित' या नावाने रूपांतर केले होते. पुढे तर नाट्यमन्वंतरच्या काळात इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस'चे 'घरकुल' नावाचे रूपांतर झाले. त्याचे असंख्य, प्रयोगही झाले. सारांश, परदेशी भाषांतील नाट्यकृतींची भाषांतरे-रूपांतरे, अगदी सुरुवातीपासून होत होती.

तथापि १९५० नंतरचा कालखंड या दृष्टीने मोलाचा आहे. १९४३ साली रंगभूमीचे शताब्दि वर्ष मोठ्या उत्साहाने साजरे केले गेले. डॉ. भालेरावांच्या प्रेरणेने नाट्यविषयक हालचालींना पुन्हा एकदा प्रारंभ झाला. त्याला प्रेक्षकांचा प्रतिसादही मिळाला. शिवाय 'सत्यकथे' सारख्या वाङमयीन अभिरुचीच्या मासिकाने वाचकांची साहित्य व कलाविषयक जाणीव संपन्न केली होती. त्या काळातील त्या मासिकाचे रंगभूमी व चित्रपटविषयक विशेषांक पाहावेत. दिल्लीत 'नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' ही संस्था स्थापन झाली होती. 'इंडियन नॅशनल थिएटर'च्या एकांकिका स्पर्धा व सरकारी नाट्यस्पर्धा यांनी मुंबईतील नाट्यविषयक हालचाली जोरात सुरू झाल्या. आत्माराम भेंडे व माधव मनोहर यांचे या संदर्भातील प्रयत्न उल्लेखनीय होत. 'रंगायन' या संस्थेची स्थापना व तिचे प्रयत्न यामुळे भाषांतरित व ,रुपांतरित नाटकांविषयी नवी दृष्टी आली, नवी दिशा मिळाली.

१९५० साली, म्हणजे प्रस्तुत कालखंडाच्या सुरुवातीला, वि. वा. शिरवाडकर यांचे 'वैजयंती' हे नाटक रंगभूमीवर आले. मेटरलिंकच्या 'मोनाव्हॅना' या नाटकाचे हे रूपांतर होय. ते करीत असताना शिरवाडकरांनी त्याला शक्य तितके देशी रूप दिले आहे. त्यात जयपाल (राजा), वैजयंती (राणी), विश्वपाल (जयपालचा चुलता) व रत्नाकर (जयपालचा शत्रू) यांच्यातील गंभीर समस्येचे चित्रण करण्यात आले आहे. प्रजाहित, पौरुषत्व, पराक्रम, पत्निप्रेम व

पातिव्रत्याविषयीचा संशय हे ताणतणाव जयपालच्या दृष्टीने तर प्रजेच्या रक्षणाकरिता शत्रूकडे आत्मविश्वासाने व निर्धाराने जाण्यातील तडफ आणि शत्रू म्हणजे दुसरा कोणी नसून आपल्या तारुण्यात, विवाहपूर्व काळात केवळ योगायोगाने येऊन गेलेला रत्नाकर. त्याच्या अनपेक्षित भेटीने वैजयंतीच्या मनात उठलेले काहूर व कर्तव्यनिष्ठा व पतिप्रेम यांच्यावरील तिचा ठाम विश्वास, व प्रेमिकेच्या हितार्थ झटणारा रत्नाकर असा विविधरंगी भावनांचा गोफ शिरवाडकरांनीं चित्रित केला आहे. तरीही तेथे हिंदुंच्या आदर्शांना आचरण्याच्या पद्धतीला कुठेही धक्का लागणार नाही याची काळजी घेतली आहे. परकीय भाषांमधील नाटचकृतींना मराठी पेहराव चढविताना हिंदू मूल्यांचे रक्षण करण्याची एक प्रवृत्ती येथे दिसून येते.

व्यावसायिक रंगभूमीवरील रूपांतरित नाटचकृतींमधून दिसून येणारी दुसरी प्रवृत्ती काहीशी विनोदाच्या, सामाजिक विडंबनाच्या अंगाने जाणारी. श्री. पु. ल. देशपांडे यांचे 'अंमलदार' हे नाटक याचे उदाहरण होय. ते निकोलाय गोगोलच्या 'दि गव्हर्मेंट इन्स्पेक्टर उर्फ इन्स्पेक्टर जनरल'चे रूपांतर असून त्याचा प्रथम प्रयोग १६ फेब्रुवारी १९५२ रोजी करण्यात आला. सदर नाटकाच्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेत पु. लं. नी लिहिले आहे, 'गोगोलच्या मूळ नाटकाला मराठी पेहरावा देताना मी काही काटछाट केली आहे. काही ठिकाणी प्रयोगाच्या सोयीसाठी स्वतंत्र मजकूरही घातला आहे.' या नाटकातील मध्यवर्ती सूत्र तत्कालीन जहागीरदार व त्याच्या संबंधित अधिकाऱ्यांच्या परस्परसंबंधांवर गुंफले गेले आहे. या व्यक्तींच्या स्वार्थी, आळशी, भित्र्या स्वभावाचे व विशेषत: स्त्रियांच्या निर्लज्जपणाचे दर्शन घडवीत पु. लं. नी सामाजिक व्यंगावर अत्यंत खेळकरपणे बोट ठेवले आहे.

व्यावसायिक रंगमंचावरील रुपांतरित नाटकांचे स्वरूप प्राय: असे द्विविध राहिले आहे. मानवी भावभावनांची व परस्परांमधील समस्यांची मूलभूत व मर्मस्पर्शी चित्रे त्यात आढळतात. त्याचबरोबर जीवनव्यवहाराकडे, त्यातील व्यक्तिसंबंधाकडे व स्वभावाकडे हलक्याफुलक्या, खेळकर प्रवृत्तीने, प्रहसनाच्या, विडंबनाच्या अंगाने पाहाता येते. ही दुसरी प्रवृत्ती होय. या प्रवृत्तींना पुढे अनेक शाखा फुटल्या असे दिसून येते. तथापि भाषांतर, रुपांतरांमुळे काही फायदेही झाले: (१) परकीय नाटचकृतीशी जरी थेट नसला तरी तिच्या स्थूल रुपाशी परिचय झाला. (२) या वेगवेगळ्या नाटचकृतींच्या निर्मात्यांनी/रूपांतरकारांनी जीवनानुभवाचे जे रूप आपल्या नाटकांतून व्यक्त केले त्याचे व ते करण्याकरिता त्यांनी अभिव्यक्तीच्या ज्या पद्धती अवलंबिल्या त्यांचेही दर्शन होऊ लागले. (३) मराठी नाटक आणि रंगभूमी कौटुंबिक व त्यातही अनेकदा नाटकी स्वरुपाच्या प्रश्नांच्या चित्रणात अडकून पडली होती. त्यामुळे रंगमंचावर सादर केल्या जाणाऱ्या अनुभवांना साचेबंदपणा प्राप्त झाला होता. प्रश्नांचे स्वरुपच कौटुंबिक राहिल्याने

नाटक दिवाणखान्यातच घडत असे. रुपांतरित नाटकांनी ते कुठेही युद्धक्षेत्रावर, सरहद्दीवर, तुरुंगात ... घडू शकते हे दाखवून दिले. म्हणजेच या अनेकविध रुपांतरांनीं रंगभूमीच्या भिन्न जीवनानुभव व्यक्त करणाऱ्या असंख्य शक्यतांचे आणि नानाविध आविष्काररुपांचे वेगळेच विश्व मराठी प्रेक्षकांपुढे साकार केले. मानवी भाव-भावनांचे व विकारवशतेचे अत्यंत तपशिलाने जिवंत व अर्थपूर्ण नाट्य उभे करण्याचे नाटककाराचे सामर्थ्य त्यात प्रतीत होऊ लागले. (४) या प्रवासात आणखी एक गोष्ट होत गेली. मूळ नाट्यकृतीच्या शब्दशः भाषांतरांपेक्षा प्रेक्षकांना रूपांतरे व स्वैर रुपांतरे अधिक जवळची वाटतात असे आढळून आले. त्यामुळेच बव्हंशी रूपांतरांचे प्रयोग सादर केले गेले व शब्दशः भाषांतरे केवळ संहितेच्या स्वरुपात प्रसिद्ध झाली आहेत. (५) अशा प्रकारचे १९६० पूर्वीचे प्रयत्न एकांडेच राहिले आहेत.

श्रेष्ठ प्रकारच्या अभिजात स्वरुपाच्या नाट्यकृतींची ओळख मराठी रंगमंचावर करून देण्याचो उर्मी 'रंगायन' या संस्थेशी निगडीत असलेल्या कलावंतांच्या मनात उत्पन्न झाली व या उर्मीला सामुहिक स्वरुप देण्याचा प्रयत्न झाला. विजया मेहेता, विजय तेंडुलकर, श्री. पु. भागवत, अशोक रानडे, वृंदावन दंडवते, माधव वाटवे, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, अरुण काकडे अशी काही नावे चटकन डोळ्यापुढे येतात. त्या काळातील 'रंगायन'च्या नाट्यविषयक चळवळीविषयी विजया मेहता यांनी निवेदन केले आहे. त्या म्हणतात, "मी १९५३-५४ या काळाविषयी बोलले आहे. रांगणेकरांची 'नाट्य निकेतन' ही संस्था होती; पण ते जे करीत होते ते आम्हाला पटत नव्हते. पेंढारकरांची 'ललित कलादर्श' होती; पण त्यांचे प्रयोग आम्हाला पहावेसेही वाटत नव्हते. आम्ही एकत्र येऊन रंगभूमीचा विचार करणे ही काळाची गरज होती ... मुंबईत 'रंगायन' मध्ये प्रथमतः डोळसपणे नट, नाटककार, दिग्दर्शक, प्रेक्षक यांना एकत्र आणण्यात आले. नवीनांचा शोधही सावधपणे, चिकित्सापूर्वक सुरू झाला. आपली कर्मभूमी काय आहे, याचाही शोध रंगायन घेत होते. आम्ही सर्व आयनेस्को आणि थिएटर ऑफ ॲबसर्ड - असंगतांची रंगभूमी - याविषयीचा विचार करीत होतो. मग आम्ही प्रा. इसिकेल यांना भेटलो. आमनेस्कोच्या रंगभूमीमागचे तत्त्वज्ञान समजावून घेतले. आणि महत्त्वाचे हे, की 'रंगायन' साठीच एक कार्यक्रम केला. नाट्यवाचन, चर्चा अशा पद्धतीने नट, नाटककार, प्रेक्षक सर्वांनी आयनेस्को समजावून घेतला. कारण आम्हाला एकत्रच प्रवास करायचा होता." याचा अर्थ असा की 'रंगायन' मराठी रंगमंचावर एक नवी नाट्यप्रणाली आणू इच्छित होते व त्या प्रणालीच्या उद्घाटनासाठी पाश्चात्य नाट्यकृतीच्या रूपांताराकडे या संस्थेने वळणे अगदी

स्वाभाविक होते. रंगायनच्या एतद्विषयक कार्यासंबंधीचे डॉ. वि. भा. देशपांडे यांचे निरीक्षण पुढीलप्रमाणे आहे; 'नाट्यविषयक जाणिवा निर्माण करणे, आपण जे इंग्रजी वाङमय वाचू ते भाषांतर-रुपांतराच्या पद्धतीने लोकांसमोर मांडणे, नाट्यविष्कारासाठी वेगवेगळे 'फॉर्म्स' शोधणे आदि गोष्टी 'रंगायनच्या' कार्यकर्त्यांच्या डोळ्यासमोर होत्या.'

रंगायनच्या उद्दिष्टांविषयीचे डॉ. वि भा. देशपांडे यांचे मत कुणालाही सहज पटावे असे आहे. याचे कारण असे की, या संस्थेने परदेशी नाट्यकृतीच्या भाषांतर, रूपांतरांचे जे प्रयोग केले त्यांची संख्या महत्त्वाची होती. या संस्थेशी संबंधित असलेल्या व्यक्तीचा कल परदेशी नाट्यकृतींकडे, त्यातून व्यक्त होणाऱ्या कलात्म मूल्यांकडे, जीवनधारणेकडे, त्यांच्या रंगमंचीय प्रयोगातील वेगळेपणाकडे विशेष होता. 'रंगायन'चे सारे लक्ष आधुनिक पाश्चात्त्य नाट्य-प्रणालीचे मराठी रंगमंचावर प्रस्थापन करण्याकडे होते. म्हणजे घडपडीमागे विशिष्ट नाट्यविषयक-भूमिका होती, व त्या भूमिकेच्या सिद्धतेकरिता ती संस्था पाश्चात्य नाटकांचे अनुवाद, रूपांतरे करीत होती, त्यांचे प्रयोग करीत होती.

जून १९६३ मध्ये 'रंगायन' ने आयनोस्कोच्या 'चेअर्स' या एकांकिकेचे वृंदावन दंडवते कृत रूपांतर 'खुर्च्या' या नावाने रंगभूमीवर आणले. 'खुर्च्या' मध्ये पात्रे फक्त दोनच होती. एक म्हातारा आणि एक म्हातारी, मात्र अनेक अदृश्य पात्रे व एक मुका. या वृद्ध पति-पत्नींच्या आयुष्यातील अर्थशून्य कंटाळा हे या एकांकिकेचे मध्यवर्ती सुत्र होते. ही एकांकिका ज्या पद्धतीने रंगमंचावर सादर केली गेली ती अर्थातच तत्कालीन परिचित पद्धतीहून वेगळी होती. पाश्चात्य रंगमंचावरील 'ॲन्टि थिएटर' या कल्पनेशी सुसंगत अशी तिची रचना होती. त्यामुळे प्रेक्षकांना त्यासंबंधीची पूर्वकल्पना नसावी. स्वाभाविकच तिच्या प्रेक्षकांना तिचा आस्वाद पूर्णार्थाने घेता आला, असे म्हणता येत नाही. या एकांकिकेचा प्रयोगही मराठी रंगभूमीवरील एक महत्त्वपूर्ण घटना होती. स्वाभाविकच तिच्यासंबंधी उलटसुलट प्रतिक्रिया व्यक्त होऊ लागल्या. ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांनी तिच्या संबंधीचा पुढीलप्रमाणे आपला दृष्टिकोण मांडला आहे– "आज ज्याला युरोप-अमेरिकेत 'ॲन्टि थिएटर' किंवा 'थिएटर ऑफ दि ॲबसर्ड' म्हणतात त्या प्रकारचे नाट्य हे आजच्या यंत्रयुगीन संस्कृतीतून अपरिहार्यपणे जन्माला आलेले आहे. या संस्कृतीत मुरून राहिलेले 'जीवन' हे निरर्थक आहे. अशा धर्तीचा दृष्टिकोण महाराष्ट्रीय समाजास आज तरी परका आहे. त्यामुळे आयनोस्कोची 'खुर्च्या' ही एकांकिका जेव्हा सादर केली जाते तेव्हा तिचा अर्थविपर्यास होतो. अनुवादामुळे तिला एक घेडगुजरी सामाजिक संदर्भ लाभतो आणि ती केवळ एका म्हाताऱ्या जोडप्याच्या एकाकीपणाची कहाणी आहे असे आपण समजतो."

'आलोचना' मासिकात या संदर्भात व्यक्त झालेली प्रतिक्रियाही एका जागरूक रसिकाची असल्याचे जाणवते– 'पण एकंदर ठसा प्रसन्नतेचा वा विनोद-निर्मितीचा नाही. तो केवळ पोकळीचा, कंटाळ्याचा, रितेपणाचा 'बोअरडम' चा आहे ! ... हा ठसा उमटवणें ही लहानसहान किमया नाही. दंडवत्यांच्या कच्या उतरलेल्या रूपांतरातून तो उभा करणे अधिकच कठीण मूळ विचित्र नाट्यवस्तूची नस न् नस नटांना आत्मसात झाल्यावाचून हें सर्व उभे करणे अशक्य. पण ही अशक्यप्राय गोष्ट विजया खोटे आणि माधव वाटवे या कलावंतांनी पुरेपूर यशस्वी करून दाखविली.'

या सगळ्या प्रकारात आपला नापसंतीचा, विरोधी व खणखणीत सूर लावला तो एके काळी नाटकाच्या क्षेत्रात मन्वंतर घडवू इच्छिणाऱ्या के. नारायण काळे यांनी. त्यांचे म्हणणे असे होते– 'नाटकाच्या प्रेक्षकांनी त्याच्या प्रयोगाशी समरस न होता, तो तिऱ्हाइताच्या दृष्टीने पाहावा अशी ब्रेश्तची उपपत्ती असली आणि ॲन्टिथिएटरच्या पुरस्कर्त्यांनाही अंशतः ती अभिप्रेत असली, तरी मराठी रंगभूमीच्या प्रेक्षकांना ती सर्वस्वी अपरिचित आणि असंमत आहे.' यावर प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी पुढीलप्रमाणे विचार व्यक्त केले— 'नव्याचे एरव्ही स्वागत करणारे व त्याच्या विकासासाठी आपुलकीने पोक्त सल्ला देणारे काळे, नकळत एक प्रकारे नव्याची वाटचाल तर अवरुद्ध करीत नाहीत ना अशी शंका मनात उभी राहाते. या संदर्भातील विजय तेंडुलकर यांचे लेखन ('खुर्च्या - न-नाट्य', वसुधा, एप्रिल १९६४), 'रंगायन' ची भूमिका समजावून देणारे असले तरी या नाट्यप्रणालीचा तितका स्पष्टपणे, प्रखरपणे पाठपुरावा केला होता असे म्हणता येत नाही. त्याचबरोबर हेही खरे की या संस्थेने ज्या रूपांतरित नाटकांचे प्रयोग केले त्यांत सातत्याने वेगळेपणा स्पष्ट होत गेला.

ता. १४ आक्टोबर १९६४ या दिवशी 'रंगायन'नेच ऊगोबेट्टी या इटालियन नाटककाराच्या 'la regina e gle insorti' या नाटकाचा 'एक होती राणी' या रूपांतराचा प्रयोग केला. हे रूपांतर डॉ. श्रीराम लागू यांनी केले होते. क्रांतीनंतरच्या कालखंडात परागंदा झालेल्या राणीचा शोध शत्रूचे सैनिक घेत असतात. अशा वेळी सरहद्दीवरील एका तुरुंगात आपल्या अंधःकारमय भविष्याची कल्पना आल्याने देशांतर करुन पळून जाणारी राणी आपला विचार बदलते आणि आत्महत्या करते व तिच्या संपत्तीचा मोह झाल्याने एक सामान्य स्त्री राणीच्या मागे मागे असताना सैनिक तिलाच राणी समजून मारतात. असा विलक्षण अनुभव या नाटकात चित्रित करण्यात आला आहे. जगण्यासंबंधीचे आकर्षण व विशिष्ट परिस्थितीत मृत्यूचे अटळपण यांच्या पार्श्वभूमीवर मानवी स्वभावाची सूक्ष्म स्पंदने हे नाटक टिपते. या नाटकाच्या

प्रयोगाच्या संदर्भातील प्रा. स. शि. भावे यांचा अनुभव पुढीलप्रमाणे आहे : "नाटक पाहाताना अतिशय उत्कट, अंतःकरणाला व्याकूळ करणारा अनुभव येत होता. नाटक संपेपर्यंत ही व्याकूळता अधिकाधिक तीव्र होत होती, शेजारीच बसलेल्या स्नेहाच्या सांगावीशी वाटत होती. नाटक पाहाण्यापूर्वी फार उत्कृष्ट किंवा तरल अशी मनाची अवस्था होती असे म्हणता येणार नाही, प्रयोगाचाच तो परिणास होता."

'मुंबई मराठी साहित्य संघ' या संस्थेच्या प्रायोगिक रंगभूमीच्या शाखेने २५ ऑगस्ट १९६८ ला लुइजी पिरांदेल्लो या इटालियन नाटककाराच्या 'सिक्स कॅरॅक्टर्स इन् सर्च ऑफ ॲन् ऑथर' या नाटकाच्या माधव वाटवे यांनी केलेल्या अनुवादाचा प्रयोग करण्यात आला. सदर अनुवाद 'नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे' या नावाने प्रसिद्धही झाला आहे. पिरांदेल्लोच्या या नाटकाच्या वाचनाने स्वतः माधव वाटवे यांची अवस्था फारच बेचैनीची होती– "मी नाटक वाचले. त्यात गुरफटून गेलो. पुन्हा वाचले. थक्क झालो. एकच घटना एकाच वेळी तीन-तीन पातळ्यांवर खेळवून त्याने मला वास्तवाचे पदर बाजूला करत करत पार गाभाऱ्याकडे नेले. नाट्य हया कलामाध्यमाच्या बुंध्यावरच घाव घालून तिचे हेतू तपासून पाहण्यास सांगितले. मुखवटे आणि चेहरे यांचा पाठशिवणीचा खेळ मांडून चक्रावून टाकले ..." माधव वाटवे यांनी या मंत्रभारल्या काळात या नाटकाचा अनुवाद केला व त्याचे जाहीर वाचनही केले, या वाचनावरील प्रा. गंगाधर पाटील यांची प्रतिक्रिया ऐकून नाट्य ऐवजाचे स्वरुप, मराठी अनुवादित नाटकांमधील व एकूण नाट्यलेखनातील त्याचे असलेले वेगळेपण व अशा प्रकारच्या नाट्यप्रयोगाची आवश्यकता या संबंधीची त्यांची हार्दिक सूचना स्पष्ट करणारे असल्याने पुढे देत आहे– "या श्रेष्ठ नाट्यकृतीच्या श्री. माधव वाटवेकृत मराठी अनुवादाचे नाट्यवाचन वा नाट्यदर्शन संमेलनात रंगमंचावर झाले. या नाटकात (१) कलावंत कलानिर्मिती कसा करतो ? (२) कलेमधील सत्याचे स्वरुप काय असते ? (३) आणि प्रत्यक्ष जीवनातील त्याचे स्वरुप काय असते ? या तीन गूढ प्रश्नांची, समस्यांची कलात्मक गुंफण लेखकाने केली आहे. कलानिर्मितीची प्रक्रिया, कलेतील सत्य, आणि जीवनातील सत्य हया समस्या एकमेकांशी कधी संवादी-विरोधी तर कधी समांतर राहून नाटकातील घटना वा प्रसंगातूस विविध रूपे लेवून वावरत असतात. त्यामुळे नाट्यवस्तूला अनेक पातळ्या-परिमाणे लाभतात ... हे नाटक जेव्हा मराठी रंगभूमीवर प्रयोग रूपाने येईल तेव्हा ती घटना रंगभूमीच्या इतिहासात क्रांतिकारक ठरेल ..."

प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाच्या वेळची एखाद्या नाट्यरसिकाची मनोवस्था कशी होती हे स्पष्ट करणारा श्री. प्र. वा. परांजपे यांचा अनुभव लक्षात घ्यायला

हवा– " नाटक पाहात असताना व नंतरही, एका विलक्षण क्षुब्धावस्थेचा प्रत्यय येत होता. जणू आत्यंतिक भावनिक गूंतागुंतीच्या अनुभवातून मी स्वतः जात होतो व तरीही विचार करण्याची, त्या भावनिक गुंतागुंतीचा अर्थ शोधण्याची माझी शक्ती अबाधित होती, कार्यप्रवण होती ... हा प्रभावी अनुभव देणाऱ्या नाटकाच्या यशातील प्रमुख घटक कोणते ? मौलिक नाट्यविषय, त्या विषयाच्या सर्व शक्यता विचारात घेणारी व त्यांच्यात खोलवर पाहु शकणारी प्रतिभा, विलक्षण नाट्यरचनाकौशल्य, अनुवादातील प्रभावी व ईडिऑमेटिक मराठी, कसल्याही तडजोडीचा अभाव आणि मीना सुखटणकर, मामा पेंडसे व अरविंद देशपांडे यांचा अभिनय. म्हणजे क्रमांक द्यायचे झाले तर असे द्यावे लागतील– (१) पिरांदेल्लो (२) माधव वाटवे (३) अभिनेते. "

या नाटकात अत्यंत गुंतागुंतीचा अनुभव व्यक्त होतो. मुळातच त्यात त्रिमितीसारख्या तीन वेगवेगळ्या विश्वांना एकत्र करण्यात आले आहे. पहिल्या स्तरावर पन्नाशीकडे झुकलेला एक गृहस्थ, त्याने अशिक्षित बाईशी विवाह केलेला. तिच्यापासून त्याला एक मुलगा होतो. त्याला तो बाप अत्यंत चांगले संस्कार मिळावेत म्हणून दूर ठेवतो. त्याच्या पत्नीचा परिचय त्याच्या कार्यवाहाशी होतो, तर हाच त्यांचा विवाह लावून देतो. या बाईला दुसऱ्या विवाहापासून तीन मुले होतात. थोरली मुलगी, एक चौदा वर्षाचा मुलगा व एक छोटी मुलगी. हा कार्यवाह पुढे मरतो व हे कुटुंब पुन्हा त्या पहिल्या गृहस्थाकडे येते व नंतरच्या घटना त्यांच्यातील मूलभूत प्रेरणांच्या संघर्षातून घडत जातात. ही वास्तवाची एक पातळी होय. दुसरी पातळी हे चित्र आपल्या नाटकात अर्धवट सोडलेल्या नाटककाराच्या मनोभूमीत जन्मलेली तर या दोहोंचा पुरेसा अन्वय यथार्थतेने लक्षात न आल्याने नट, दिग्दर्शकांनी ती साक्षात करताना केलेला गोंधळ ही तिसरी पातळी. या विभिन्न पातळ्या एकमेकात इतक्या चित्र-विचित्र परंतु कलात्म पद्धतीने गुंफल्या गेल्या आहेत की त्यातून मन सूत्र करणारा अनुभव मिळतो, या संदर्भातील डॉ: स. गं. मालशे यांचे विवेचन पुढीलप्रमाणे आहे— " पिरांदेल्लोची ही नाट्यवस्तू नाटकातल्या नाटकामध्ये, नाटककाराने अर्धवट संकल्पिलेल्या पात्रांकरवी साकार होते. त्यामुळे प्रत्यक्ष जीवनातला वास्तव मानव, नाटककारांच्या संकल्पनेतली स्वभावचित्रे आणि नटाकडून त्यांचे होणारे मूर्तीकरण या तीन पातळ्यांशी संदर्भ दाखवीत हे नाटक पुढे सरकत असते." ' नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे ' या नाटकाने मराठी नाट्यरसिकांना व अभ्यासकांना एक जबरदस्त दुसरा अनुभव तर दिलाच परंतु त्याबरोबरच वास्तवजीवन, नाट्यलेखन व नटाचा अभिनय यांच्यातील परस्पर संबंधानेच पृथकत्वाचे भानही दिले. स्पॅनिश नाटककार फेडरिको लॉर्का यांच्या ' यर्मा ' या नाट्यकृतीचे रूपांतर ' चांगुणा ' या नावाने

आरती हवालदार यांनी केले आहे. मुंबईची 'आविष्कार' ही संस्था त्याचे प्रयोग करीत असे. 'चांगुणा' ही ऊरात मातृत्वाची अनिवार भूक असलेल्या व पतीकडून ती पूर्ण होत नाही या एका विचाराने अगदी अस्वस्थ झालेल्या स्त्रीची शोकांत कथा आहे. तिच्या जीवनात अनपेक्षितपणे ही भावना पूर्ण करता येण्याजोगे प्रसंग उभे राहतात आणि तिच्यात तसे काहीही शारीरिक वैगुण्य नाहीही असे असूनही ती अखेरपर्यंत सत्प्रवृत्तच राहाते व हया भाववृत्तीच्या परिसीमा जेव्हा टोकाला पोहोचतात तेव्हा ती बेमान होऊन आपल्याला संतान प्राप्ती न होऊ देणाऱ्या पतीचा खून करते. मुळात लॉकीने या स्त्रीचे नाव 'यर्मा' असे अर्थपूर्ण ठेवले आहे. 'यर्मा' म्हणजे उजाड, ओसाड जमीन. हा अर्थ 'चांगुणा' मध्ये अर्थातच स्पष्ट होत नाही. तथापि चांगुणाची महत्त्वाची व वात्सल्याची आस त्यात प्रतीत होईल असे समर्थ रूपांतर आरती हवालदार यांनी केले आहे. प्रस्तुत अनुभव मराठी रंगमंचावर सादर करताना बटबटित व खोटया नाटयात्मकतेने बेंगरूळ स्वरूपात व्यक्त होण्याचा धोका होता. तथापि मूळ नाटयकृतीतून व्यक्त झालेला वास्तवतापूर्ण व कलात्मक अनुभव तसाच कलदारपणे रूपांतरात उतरला आहे, व त्याचा प्रत्यय आविष्कारच्या प्रयोगातही येई.

पोलीश नाटककार तादोव रुझविच याच्या 'गॉन आऊट' या नाटकावरून प्रा. सदानंद रेगे यांनी 'गोची' हे रूपांतर केले आहे. 'अनिकेत' या संस्थेने १९ एप्रिल १९७३ ला त्याचा प्रथम प्रयोग केला. सदर नाटक दोन अंकात व एकूण सात टॅब्लोमध्ये विभागले गेले आहे. या नाटकाला कथानक असे नाहीच आणि जे आहे त्यात मानवी जीवनातील वेगवेगळया प्रकृतीचे, त्यातील भोंगळपणाचे व अर्थशून्यतेचे दर्शन घडते. एक पुरुष रस्त्यातून चालताना खड्डयात पडतो आणि त्याचे नित्याचे जीवन बदलते. 'मला ते आभाळ बोलवतंय' असा वेगळा नि त्याच्या कौटुंबिक चौकटीला सर्वस्वी अपरिचित व तिच्याशी असंबद्ध असा विचार तो मांडत राहातो. एकूण मानवी जीवनाचा अर्थशून्यतेविषयीचे काही तत्त्वज्ञान हे नाटक मांडते या संदर्भातील प्रा. पुष्पा भावे यांचे विवेचन पुढील प्रमाणे आहे– "काळाच्या आणि अवकाशाच्या विस्तीर्ण पोकळीत जगणारा मानवी जीव एका लहानशा कुडीत कुचंबलेल्या अवस्थेत जगत असतो. या कुडीतून नाती निर्माण होतात. या कुडीसाठीच दिनक्रमाची चाकोरी निर्माण होते, आणि मग हा जीव नात्यांनी वेढलेल्या कुटुंबामध्ये, दिनक्रमाच्या क्षुल्लक तपशिलामध्ये, घडयाळाच्या काटयांमध्ये बंदिस्त होतो. एखाद्या प्रचंड यंत्रणेतील क्षुल्लक अवयवाचे रूप त्याला प्राप्त होते. या जगण्याच्या यंत्रणेच्या कोलाहलात त्याला जे वाटते ते सांगण्यासारखे दुसरे मानवी मन त्याला सापडत नाही. तरी कधीतरी संवाद

साधण्याचा, दुसऱ्याशी नाही तर निदान आपला आपल्याशी संवाद साधण्याचा तो केविलवाणा यत्न करतो. रेग्यांनी हा अनुभव एका 'डॅडी'च्या, कुटुंब प्रमुखाच्या हरवण्यातून मांडण्याचा यत्न केला आहे. म्हणूनच मानवी जीवनाच्या तत्त्वार्थ प्रतिपादनावर भर देणाऱ्या या नाटकात रूढ अर्थाने 'घटिते' असे ज्यांना म्हणता येईल असा भाग कमीच आहे. दिग्दर्शक म्हणून अमोल पालेकर यांची भूमिका समजून घ्यायला हवी. मूळातील नाट्यानुभवच प्रस्थापित आणि प्रतिष्ठित अभिनयपद्धतीला नकार देणारा असल्याने नव्या पद्धतीची अपेक्षा करणारा म्हणूनच "रोज 'गोची'ची तालीम घेण्याआधी माईम, बॅलेपद्धतीच्या हालचाली, गद्य बोलताना संगीतातले सूर सांभाळणे, काव्यमय भाषा, अत्यंत थंड, नीरस, भावनाशून्य पद्धतीने बोलणं यांसारखे अनेक प्रकार 'एक्झरसाईज' म्हणून मी करून घेत असे" या पालेकरांच्या म्हणण्यातली यथार्थता समजू शकते. 'गोची'च्या रूपांतराने रंगभूमीवर वास्तव, अवास्तव व अतिवास्तव यांचे स्वरूप स्पष्ट केले.

प्रासंगिक रंगमंचावर परदेशीय नाटकांची भाषांतरे, रूपांतरे होणे ही स्वाभाविक गोष्ट होती. तथापि व्यावसायिक रंगभूमीही याला अपवाद नव्हती. स्पर्धेकरिता, वेगळेपणाकरिता, नाविन्याकरिता वा ताजेपणाकरिता या नाटककारांनीही काही नाटकांचे अनुवाद वा रूपांतरे केली आहेत. त्यांचे प्रयोग केले आहेत. नाट्यविषयक काही प्रगल्भ जाणीव वगैरे त्या नाटकातून दिसून येत होती वा या रुपांतरामागे काही उसठशीत तर्कधारा होती, असे म्हणता येत नसले तरी मराठी रंगभूमीवर वेगवेगळे प्रवाह या नाटकांनी आणून सोडले आहेत व प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला वेळोवेळी विविधतापूर्ण खाद्य पुरविले आहे यात शंका नाही. १९६० साली पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांनी 'चंद्र नभींचा ढळला' हे नाटक लिहिले व त्याचे प्रयोगही केले.वस्तुतः 'कविता आणि कौमुदी' या आपल्या अगोदरच लिहिलेल्या श्रुतिकेचे त्यांना नाटक करावयाचे होते. तथापि त्यामधील आशयाच्या काहीशा सामर्थ्यामुळे व अन्य कारणांनी त्यांच्या मित्राने त्यांना अल्बर्ट कामूचे 'कॅलीगुला' हे नाटक वाचायला दिले. स्वाभाविकच 'कॅलीगुला'चे पडसाद या नाटकावर पडले; आणि त्यासंबंधीची आपली प्रांजल कबुलीही त्यांनी प्रस्तावनेत देऊन ठेवली आहे. त्यांनी लिहिले आहे, "माझे हे नाटक म्हणजे आल्बर्ट कामू (की, कॅमस् ?) या श्रेष्ट फ्रेंच नाटककाराच्या 'कॅलीगुला' या नाटकाचा अनुवाद नव्हे. परंतु ही माझी पूर्णतः स्वतंत्र कलाकृती तरी कसं म्हणू मी ?" खरे तर कामू हा थोर विचारवंत होता, तत्वज्ञ होता. त्याला 'कॅलीगुला'मध्ये विशिष्ट तत्वप्रणालीचे दर्शन घडवायचे होते. यासंदर्भात शकुंतला जोग यांनी केलेली मीमांसा अशी आहे. : "कॅलीगुलामध्ये राक्षसी माणसाचं मानसशास्त्र सांगण्याचा कामूचा उद्देश नाही. पण अब्सर्डिटीची विनाशवादाकडे जाणारी वाटचाल, आणि त्याचा

लॉजिकल शेवट यावर कामूचा भर आहे. उलट दारव्हेकरांना नाट्यसंगीत हवे आहे, इतिहासकालीन वातावरणाचे आकर्षण आहे व नाट्यप्रकाराच्या रुढ सर्वमान्य चौकटीविषयी अभिमान आहे. स्वाभाविकच एक गोष्टप्रधान, संगीताश्रयी, दंतकथेचा आधार घेणारे असे काहीसे फॅन्टसीकडे झुकणारे नाटक लिहिले आहे." श्री. वसंत कृष्ण वन्हाडपांडे यांनी यासंबंधात लिहिले आहे, "काव्य जगण्याची आकांक्षा बाळगणारा व आपली प्रत्येक कविकल्पना प्रत्यक्षात उतरविण्यासाठी आकाश पाताळ एक करू पाहाणारा हा सम्राट म्हणजे एक लोकविलक्षण महामानव आहे. कर्तव्य म्हणून सम्राटपदाचा स्वीकार करताना आपल्या प्रीतीवर निखारे ठेवावे लागल्याने व प्रेयसीच्या आत्मघाताने व्यथितचित्त झालेला सम्राट जेव्हा आपल्या अधिकारसामर्थ्याचा कस पाहण्यासाठी महामंत्र्यासकट सर्व दरबाऱ्यांना निर्माल्यवत् करतो, तेव्हा त्याचे होणारे अमानुष वर्तन केवळ त्या दरबाऱ्यांनाच नव्हे तर प्रेक्षकांनाही संभ्रमात टाकते. मूळ कथानकाच्या प्रबल ऊर्मीशी कॅलीगुलाने निर्माण केलेली नवी अनुभूती एकजीव होऊ न शकल्याने प्रेक्षकांच्या तर्काला हे नाट्य धक्का देते. कॅलीगुलामध्ये कॅलीगुलाचे हे विध्वंसक वर्तन त्याच्या बहिणीच्या व जिच्याशी त्याचे प्रेमसंबंध असतात अशा बहिणीच्या कोणीतरी केलेल्या खूनामुळे सुरु होते. 'चंद्र नभीचा' मध्ये मूलभूत समस्येचे संस्थापनच झालेले नाही.

रहस्यप्रधान नाटकाचा एक प्रवाह त्या काळात धीमेपणाने पुढे येत होता 'खून पाहावा करून' हे आर्थर बॅटकिन यांच्या 'नॉट इन द् बुक' चे रूपांतर सरिता पदकी यांनी केले व पुण्याच्या पी. डी. ए. या ख्यातनाम नाट्यसंस्थेने त्याचे प्रयोग १९६४ साली केले. आयुष्यभर सरळ मार्गाने व पापभीरुवृत्तीने वागलेले व त्यातून पुढे स्वतःचे घर बांधणारे अप्पासाहेब. काश्मीरहून कुणी समशेरसिंग नावाचा पोलिस अधिकारी येऊन त्यांच्यावर दडपण आणू पाहातो. त्याचवेळी गर्गे नावाच्या रहस्यकथाकाराने आणलेल्या हस्तलिखितातील कल्पनेचा वापर करुन त्या समशेरसिंगाचा खून करु इच्छितात, परंतु त्यात त्याची फजिती होते. याचे सौम्य विनोदाच्या अंगाने व उत्कंठापूर्ण ढंगात चित्रण या नाटकात करण्यात आले आहे. 'वसुधा' जुलै ६४ मध्ये या नाटकासंबंधी पुढीलप्रमाणे निरीक्षणे नोंदविण्यात आली आहेत : "प्रेक्षकाला तीनसाडेतीन तास जागी खिळवून ठेवील, दिग्दर्शकाला आपली करामत दाखवायला पुरेपूर अविष्कार करावासा वाटावा, असं कष्ट करायला लावावसं वाटणार नाटक बाईनी बेतलं आहे यात प्रश्न नाही."

'नीळावंती' हे वसंत राबनीस यांनी 'ब्लू एंजल्स' चे केलेले रूपांतर ६३ साली रंगभूमीवर आले. तमाशात काम करणाऱ्या एका अशिक्षित परंतु रूपसुंदर नटीच्या-नीळावंतीच्या जीवनातील काही लक्षणीय टप्प्यांचे व त्या अनुरोधाने तिच्या होणाऱ्या मानसिक स्थित्यंतरांचे चित्रण सबनीसांनी केले आहे.

नाटकाच्या पूर्वार्धात तमाशा विश्वाचे, त्याच्याशी संबंधित असलेल्या व्यक्तीचे, त्यांच्या हलाखीच्या आर्थिक स्थितीचे व तेथल्या एकूण संस्कृतीचे दर्शन घडते पुढे तर श्रीमंतीने, ऐश्वर्याने गजबजून गेलेल्या व माणुसकी हरवून बसलेल्या चित्रपटसृष्टीचे व तेथल्या क्षुद्रवृत्तीचे दर्शन घडते. हे नाटक म्हणजे 'नीळावंतीचा वग' या वगनाट्याचा पूर्णाविष्कार होय. एकच अनुभव वेगवेगळ्या वाङ्मय-प्रकारात कसा आविष्कृत होतो याचा सूक्ष्म अभ्यास करणारांना हे नाटक उपयुक्त ठरेल यात शंका नाही.

'वाजे पाऊल आपले' हे विश्राम बेडेकर यांचे नाटक दि. ३०-४-६७ रोजी 'मराठी नाटक, मुंबई' या संस्थेने रंगमंचावर आणले. नॉर्मन बराश आणि कॅरॉल मूर यांच्या 'सेंड मी नो फ्लॉवर्स' या नाटकाचे हे रूपांतर होय. या रूपांतरात मालतीबाई बेडेकरांचाही सहभाग आहे असे प्रस्तावनेवरुन तरी दिसून येते. हे नाटक खरे तर भगवंतराव, सुशिला व अच्युत या तिघांभोवती गुंफले गेले आहे. भगवंतरावांच्या प्रेमळ पत्नी सुशिलाबाई. त्यांनी विवाहापूर्वीच अच्युत या जवळच्या मित्राची मागणी फेटाळून लावलेली व तरीही विवाहानंतर त्यांच्या मैत्रीत खंड पडलेला नाही. भगवंतरावांना आपल्याला हृदयविकाराची शक्यता आहे असा संशय येतो, अनपेक्षितपणे तो बळावतो व त्यादरम्यान या तिघांमध्ये जे भावनिक ताण निर्माण होतात त्याचे कधी खेळकर पद्धतीने, कधी गंभीररीत्या चित्रण करण्यात आले आहे. हा अनुभव यापूर्वी हरिभाऊंच्या 'डिस्पेशिया' या स्फुट गोष्टीतून व काहीसा षुंडलिकांच्या 'अलल्ऽऽडू र' या एकांकिकेतून व्यक्त झाला आहे. मैत्रीचे, प्रेमाचे व त्यातील गाढ विश्वासार्हतेचे कधीकधी धूसर संशयाचे चित्रण त्यात असल्याने हा अनुभव कवितेसारखा न वाटता तरच नवल. 'वाजे पाऊल अपुले' मध्ये खरे तर जीवनतृष्णेचे व मृत्यूच्या भीतीचे दर्शन होत राहते.

१९७३ मध्ये एक महत्त्वपूर्ण घटना घडली. विख्यात फ्रेंच नाटककार ज्याँ अनुई याच्या 'बेकेट' या नाट्यकृतीशी मराठी रसिकांचा परिचय झाला, आणि तोही दुहेरी पद्धतीने. म्हणजे असे की त्याचा सकस अनुवाद वि. वा. शिरवाडकर यांनी 'बेकेट' या नावाने केला असून मुंबईच्या आय. एन. टी. या संस्थेने त्याचे प्रयोग केले होते. तर ख्यातनाम नाटककार वसंत कानेटकर यांनी स्वैर रुपांतर 'बेइमान' या नावाने केले असून 'नाट्यसंपदा' ही संस्था तिचे प्रयोग करीत असे, अलीकडे पुन्हा त्याचे प्रयोग होऊ लागले आहेत. एका युरोपीयन नावाजलेल्या नाट्यकृतीची काहीशा बेगळ्या रुपातील आविष्करणे रसिक प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला चांगलेच खाद्य पुरवितात. इंग्लंडमधील राजसत्ता व धर्मसत्ता यांच्यातील स्पर्धाखेळ इतिहासाला पूर्ण परिचयाचा आहे. या पार्श्वभूमीवर ज्याँ अनुई यांनी राजा हेन्री

आणि बेकेट यांच्यातील दाट मैत्रीची, अपूर्व मूल्यविवेकाची, कर्तव्य आणि त्यागाची कथा या नाटकात येते. त्यातही राजा हेन्री नॉर्मन तर बेकेट सॅक्सन तथापि पंथाचे हे बांध ओलांडून जाणारी मैत्री कठोर कर्तव्यनिष्ठेमुळे कंपित होते राजा हेन्रीच्या हातचे बेकेट खेळणे होत नाही. त्याला त्याच्या अस्तित्वाची आणि स्वतंत्र व्यक्तिमत्वाची जाणीव झाली आहे. स्वाभाविकच हेन्री त्याच्यावर चिडतो, त्याच्यासंबंधी अद्वातद्वा बोलतो कारण मैत्रीची ही मुळे अगदी अंत:करणाच्या तळात दडलेली असतात. बेकेटवर त्याचे बंधुवत नव्हे त्याहीपलीकडे प्रेम आहे. बेकेटचा खून होण्याला तसा तो थेट जबाबदार नाही आणि म्हणूनच बेकेटच्या थडग्यापाशी नग्नावस्थेत तो जे बोलतो ते अधिक सच्चे असते. या आंतरिक ओढीमुळे तो बेकेटला नितळपणे पाहू शकतो.त्याची भूमिका, कर्तव्यनिष्ठा, जीवन-दृष्टी, व प्रेम यांचा त्याने आपल्या आयुष्यात लावलेला क्रम समजू शकतो असे हे मानवी मूल्यांचे व परस्परसंबंधाचे सूक्ष्म निभेदक चित्रण करणारे नाटक. शिरवाडकर अनुवादात अनुईच्या अनुभवाचा प्रत्यक्ष प्रत्यय देतात. 'बेइमान' ह्या आपल्या नाटकाला जोडलेल्या निवेदनात वसंत कानेटकर यांनी लिहिले आहे. "ज्याँ आनुई या विख्यात नाटककाराचे एक श्रेष्ठ नाटक 'बेकेट' जेव्हा माझ्या वाचनात आले त्यावेळीच माझ्या मनात 'बेइमान'चा जन्म झाला. उघडच हे भाषांतर नव्हे की रूपांतर नव्हे. 'बेकेट'चा हा स्वैर अनुवाद आहे, असेही म्हणता येणार नाही. आणि तरीही या नाट्यकृतीवर 'बेकेट'ची दाट छाया पडली आहे.' कानेटकरांनी 'बेकेट' मधील मध्यवर्ती सूत्र आणि काही व्यक्ती यांना मराठी संस्कृतीत उभे केले आणि 'धर्मसत्ता विरुद्ध राजसत्ता' ही मुळातील पार्श्वभूमी उद्योगपती आणि कामगार नेता अशी बदलून घेतली आहे. राजा हेन्री मग धनराज, बेकेट म्हणजे चंदर अशा संघर्ष निश्चित होतो. संघर्षाच्या या स्वरूपात अपरिहार्यता जाणवत नाही. कानेटकरांचे नाटक मूळ नाटकापासून खूपच दुरावते नि बेकेटमध्ये तेवढे तुल्यबळ स्थान नसलेल्या बेकेटच्या प्रेयसीला 'बेइमान'मध्ये वाजवीपेक्षा अधिक स्थान दिले गेले आहे. कामगार–मालक–संघर्षाच्या पार्श्वभूमीवर कॉलेजातील दोन तरुण आणि एक तरुणी यांच्या प्रेमाच्या त्रिकोणाची बैठक जोडलेली आहे.परिणामत: प्रेमभंगाचे व असफल प्रेमभावाचे द्वेषात रूपांतर होते. व धनवंती चंदरवर ट्रक घालून त्याचा शेवट करते. ज्याँ अनुईचे 'बेकेट, शिरवाडकरांचे बेकेट आणि कानेटकरांचे 'बेइमान' ह्यात एकाच अनुभवाचे थोड्याफार फरकाने आविष्करण झाले असल्याने विचक्षण वाचकांच्या मनात तुलनात्मक विचार येणे अपरिहार्य होते. 'बेईमानच्या संदर्भात बेकेट' धों. वि. देशपांडे यांचा लेख या दृष्टीने अभ्यसनीय आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे.

"ब्रेकेटमधील सारे संघर्ष विरून पडतात. फक्त एक उरतो मैत्री विरुद्ध कर्तव्य त्याचे नाटक म्हणजे बेइमान, म्हणजेच एकांगी बेकेट."

१९७० च्या आसपास मराठी विचारवंत, साहित्यिक, समीक्षक व रसिक यांना बर्थाल्ट ब्रेश्ट या नाटककाराने व त्याच्या नाटचकृतींनी आपल्याकडे आकर्षित करुन घेतले. तत्पूर्वी 'सत्यकथे'मध्ये (सप्टेंबर १९६८) डॉ. श्रीराम लागू यांचा 'ब्रेश्त एक नाटचानुभव' हा लेख प्रसिद्ध झाला आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे :- 'नाटका'चा आशय, त्याची रचना, रंगभूमीवर ते साकार करण्याची पद्धती आदी बाबतीत अनेक रुढ सिद्धांताना त्याने हादरे दिले आणि ब्रेश्टप्रणीत नाटचशास्त्रच स्वीकारायला पाश्चात्य रंगभूमीला भाग पाडले." ब्रेश्टने जे नवे 'नाटचशास्त्र उभे केले 'त्याविषयी प्रा. गंगाधर पाटील यांनी मूलगामी विश्लेषण केले आहे. ते लिहितात. "नाटचानुभवात जेव्हा आपल्याला जीवनाच्या अपरिचित अंगाचे दर्शन घडते, तेव्हा आपल्या भावविचारसृष्टीतील पूर्वकल्पनांना, रुढ संकेतांना व पूर्वग्रहांना धक्का दिला जातो आणि प्रेक्षकांचे मन आश्चर्यवत् होत्साते त्या अपरिचित गर्भ नाटचानुभवाचे अलिप्त वृत्तीने चिंतन करु लागते. ब्रेश्टचा 'व्ही. इफेक्ट' नावाने ओळखला जाणारा सिद्धांत तो हाच. यात नटाने भूमिका करायची, परंतु भूमिकेत गुंतून पडायचे नाही आणि प्रेक्षकांनी नाटचानुभव घ्यायचा परंतु तो शक्य तितक्या अलिप्ततेनेच. ब्रेश्टने ही विचारसरणी आपल्या नाटचलेखनातही राबविली आहे. स्वाभाविकच त्याच्या नाटकातून या विचारसरणीचा प्रस्फोट होणे अपरिहार्य होते. मराठी नाटककारांनी त्याने लिहिलेल्या साठ नाटकांपैकी 'थ्री पेनी ऑपेरा', 'दि गुड बुमन ऑफ सेटझुआन' व 'दि कॉकेशियन चॉक सर्कल' या नाटचकृतींची भाषांतर-रूपांतरे केली आहेत. 'देवाजीने करुणा केली' हे व्यंकटेश माडगुळकरकृत रूपांतर असून ते ब्रेश्टच्या 'द गूड वूमन' वर आधारलेले आहे. या संदर्भात डॉ. अरुण टिकेकर यांनी पुढीलप्रमाणे अभिप्राय व्यक्त केला आहे – with excellent cast and good technique, the production of 'Devajeene Karuna Keli' was acclaimed by the critics and commoners as an important event of 1972 as far as the Marathi theatre activity was considered.

मुळात ब्रेस्ट मार्क्सवादी विचारांनी भारावलेला होता. स्वाभाविकच त्याच्या नाटचकृतींतून जीवनवादी तत्त्वमीमांसा व्यक्त होत जाते. माडगुळकरांनी ब्रेश्ट रूपांतरित केलेल्या 'देवाजी 'मध्येही त्यांची ही विशिष्ट दृष्टी दिसून येते. ब्रेस्ट आपल्या नाटकांमधून कामगार, शेतकरी, गुंड, पुंड, वेश्या यांसारख्या समाजातील खालच्या थरांतील लोकांचे चित्रण करताना दिसतो आणि या चित्रणामधून तो उपरोधाने वा उपहासाने काही भाष्यही करताना दिसतो. दुसरे असे की नाटचरचनेच्या बाबतीत तो अधिक मोकळा दिसतो. लोकसंगीत व अन्य लोककला-

प्रकारांचा नाट्यरचनेला उपकारक होईल असा भाग तो स्वीकारतो. खेरीज स्वत:च्याच कथासूत्रांना नाट्यलेखनात फुलविण्यावर त्याचा कटाक्ष असतो असे नाही. त्याच्या नाट्यलेखन प्रकृतीविषयी पु. ल. देशपांडे यांचे विश्लेषण असे आहे– " नाजुकतेचे, सुंदरतेचे त्यालाही आकर्षण होते. पण त्याला 'मेजाशी खेचून लेखनाला प्रवृत्त करीत होती' ती मात्र माणसांच्या दुनियेत सत्ता आणि संपत्ती मिळविण्यासाठी चालणारी अमानुषता. त्यातून निर्माण होणाऱ्या दु:ख-विषयीची सहानुभूती ही त्याची मूळ प्रवृत्ती. मराठी रंगमंचावर ब्रेश्टची नाटके रूपांतरित स्वरूपात केली गेली तेव्हा अर्थातच प्रेक्षकांची काही पूर्वतयारी होती असें म्हणता येत नाही. तथापि 'देवाजीने करूणा केली' (रुपांतर - व्यंकटेश माडगूळकर), 'अजब न्याय वर्तुळाचा' (रुपांतर - चि- त्र्यं. खानोलकर), 'तीन पैशाचा तमाशा' (रुपांतर - पु. ल. देशपांडे) या नाटकांच्या प्रयोगांनी ब्रेश्टच्या नाट्यकृतीतील वेगळेपणा मात्र रसिकांच्या प्रत्ययाला आणून दिला. समीक्षकांनी रूपांतराच्या संदर्भात आपले मतभेदही स्पष्टपणे नोंदवले. उदाहरणार्थ प्रा. गंगाधर पाटील यांनी या संदर्भात तीन स्वतंत्र लेख लिहून ब्रेश्ट आणि त्याच्या नाट्यप्रणालीचा मन:पूर्वक विचार करताना पुढील मार्मिक विश्लेषण केले आहे – " ब्रेश्टच्या नाटकांचा अनुवाद करणाऱ्या अनुवादकांनी व नाट्यदिग्दर्शकांनी त्यांच्या ..... मानवनिष्ठ जीवनदृष्टीचे आणि 'अ-परिणाम' साधणाऱ्या नाट्यदृष्टीचे भान नीट राखले पाहिजे. नाटकाच्या आंतरिक रचनाबंधाला व गाभ्याला नख लागणार नाही याची काळजी घेतली पाहिजे. परंतु पुष्कळदा याचे भान राखले जात नाही. त्यामुळे घोटाळे निर्माण होतात. उदा. 'अजब न्याय वर्तुंळाचा' या मराठी अनुवादात प्रारंभी एक 'प्रवेशक' आहे. त्यात गावकऱ्यात उत्पन्न झालेला जमिनीसंबंधीचा तंटा अंगात आलेल्या 'देवी'च्या (वारे) सांगण्यावरुन मिटतो असे दाखविले आहे. दैवी प्रेरणेने जमिनीचा तंटा मिटणे व समाजपरिवर्तन घडणे हे मूळातच ब्रेश्टच्या मानवनिष्ठ जीवनदृष्टीच्या संपूर्ण विरोधी झालेले आहे ... "

'तीन पैशाचा तमाशा' मध्ये पु. ल. देशपांडे यांनी ब्रेश्टच्या 'थ्री पेनी ऑपेरा'ची बरोबर नस पकडली आहे. ब्रेश्टने मुळात हा 'ऑपेरा' लिहिला आहे आणि पु. लं. नी या नाट्यकृतीच्या रुपांतर प्रसंगी तिचे गायनाच्या अंगाने होणारे आविष्करण मनोमन स्वीकारले. आणि मग मराठी रंगमंचावरील परंपरागत प्रतिष्ठा पावलेल्या व काही पाश्चात्य ढंगाला पोषक होतील अशा चालींचा एक सुरेख मिलाफ त्यात घडवून आणला आहे. तथापि 'तीन पैशाचा तमाशा' मधील संगीत हे केवळ पार्श्वभूमीसारखे वा गायनाकरिता आलेले नाही. हे संगीत त्या संवादांचे त्यातून व्यक्त होणाऱ्या भावाशयाचे एक अपरिहार्य अंग आहे. या नाट्य

कृतीतून जे जीवननर्शन घडते ते ब्रेश्टच्या इतरही नाट्यकृतींतून दिसून येते. म्हणजे असे की, जीवनातील ओंगळपणा, कनिष्ठ पातळीवरील मानवी व्यवहार, त्यांचे परस्परांशी असलेले संबंध, त्यांचा जीवनाकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण हे सामान्यपणे बेश्टच्या 'देवाजी'मध्ये 'अजब न्याय' मध्ये व 'तीन पैशाचा'मध्ये सारखेच आहे. तथापि 'तीन पैशाचा तमाशा'च्या रुपांतरातील संवादात उतरलेली अंतर्गत संगीताची लय मात्र लक्षणीय आहे. मराठी रंगमंचावर हा एक प्रयोगच होता असे म्हटले तर गैर ठरु नये. या संदर्भात श्यामला वनारसे यांचे मत लक्षात घ्यायला हवे. त्यांच्या लेखाचे शीर्षकच 'तीन पैशाच्या' तमाशा या नाटकाच्या प्रादेशिक अंगाचा विचार करणारे आहे; ते मुळात 'तीन पैशाचा तमाशा : प्रयोग रचनेची नवी दिशा' असे आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे. "दृश्य कलांमध्ये स्थिरावलेले 'कोलाज्'चे तत्त्व नाटकात, एका प्रयुक्त कलेत आणणारा हा प्रयोग आहे... नाट्यमय परिणाम (थेट्रिकल इंपॅक्ट) साधण्यासाठी संगीत, नृत्य, दृश्यरचनांचे संकेत, आधुनिक तांत्रिक साधने यांचा मुक्त वापर या प्रयोगात आहे. 'तीन पैशाचा तमाशा' उभा राहातो तो अशा एका गुंतागुंतीच्या चौकटीच्या व्यूहातून". ब्रेश्ट आणि त्याच्या नाट्यकृतींच्या मराठी रंगमंचावरील होणाऱ्या प्रयोगातून त्याने जे कलाविश्व निर्माण केले, आणि ज्या एका विशिष्ट नाट्य-प्रणालीच्या संस्थापनासाठी ते निर्माण केले, त्या दोन गोंचा स्वीकार मराठी नाट्य-रसिकांकडून झाला असे म्हणता येत नसले तरी ह्या श्रेष्ठ कलावंताच्या कलात्म-जाणिवांचे, खरे तर नाट्याच्या भूमिकेचे त्यातून काहीसे दर्शन घडले यात संशय नाही.

१९७१ फेब्रुवारी–मार्च महिन्यांमध्ये मुंबईच्या 'अमृत नाट्य भारती' या संस्थेच्यावतीने सॅम्युअल बेकेट या नाटककाराच्या 'वेटिंग फॉर गोदो' [या नाटकाचे काही प्रयोग करण्यात आले. या नाटकाचे रूपांतर श्री. अशोक शहाणे यांनी केले होते. मुळात बेकेट हा एक पाश्चात्य रंगभूमीवर गाजलेला नाटककार. त्याच्या नाटकांमध्ये शब्दांना वा संवादांना तितकेसे महत्त्व नाही. दोन शब्दांमधील जो भाग कोरा असतो त्याला अर्थपूर्ण वनविणे हे त्याचे लेखनवैशिष्ट्य म्हणता येते. म्हणूनच त्यांची नाट्यलेखनप्रकृती रूढ वा प्रतिष्ठित पद्धतींपेक्षा वेगळे काही सूचित करणारी असते... "माणसाला व्यक्तिमाहात्म्य नसणे, जीवनाला संविधानक नसणे, पोकळीतल्या एखाद्या कल्पनेची प्रतिक्षा करीत राहणे हाच 'वेटिंग फॉर गोदो'चा मूळ अनुभव आहे. हे नाटक घडते रस्त्याच्या उघड्या कोपऱ्यावर. त्यामध्ये मुख्य पात्रे फक्त दोनच आहेत. त्या पात्रांची नावे नाटकात एक्ट्रॉगॉन, व्हॅलादमीर अशी दिलेली असली तरी ते एकमेकांना गीगो आणि डीडी अशा हाका मारतात. ... स्वतःचे मूळ हरवलेल्या या माणसांचे व्यक्तित्व सोडून

बाकी सगळे काही स्थायी आहे ... या नाटकाच्या दोन्ही अंकात तसे पाहिले तर काही फरक नाही. गोदोची वाट पाहायची, कंटाळा घालविण्यासाठी निरर्थक खेळ खेळायचे, एकमेकांवर चिडायचे हाच या भटक्या (tramps) दोघांचा दिनक्रम आहे.''

गॉसिप ग्रुप पार्ले या हौशी नाट्यसंस्थेचे 'मेन विधाऊट शँडोज' या नाटकाचे श्री. विजय बेंद्रेकृत रूपातर एप्रिल १९७२ मध्ये प्रायोगिक रंगमंचावर आले. सार्त्र अस्तित्ववादाचा पुरस्कर्ता असल्याने या विश्वविख्यात नाटकाचे वेगळेपण लक्षात यायला वेळ लागत नाहीं. ''मेन विथाऊट शॅडोज'चे कथानक कसे अगदी बंदिस्त आहे... दोन परस्पर विरोधी गटांच्या संघर्षातील, एक गट आहे क्रांतदर्शी राजबंदीचा आणि दुसरा आहे तो त्यांच्या छलकांचा. या छलकांना राजबंदीच्या तोंडून त्यांच्या नेत्याचे नावगाव हवे आहे.'' आणि त्याकरिता त्यांचा अमानुष छळ केला जातो. ऑस्कर वाइल्डच्या 'सलोमी' या नाट्यकृतीचे पद्माकर गोवईकरकृत रूपांतर 'प्रेक्षितार्चे पाय मातीचे' या नावाने पार्ल्यांच्या गॉसिप ग्रूपने ऑगस्ट १९७२ साली रंगमंचावर आणले. ''सलोमी ही ज्युडिआ देशाची राजकन्या– सम्राट हेरोडिआसची मुलगी. सम्राट हेरोने आपल्या थोरल्या भावाला पदच्यूत करून तुरुंगात बारा वर्षे पिचत ठेवून मग ठार मारलेले असते. हेरोडिआस ही त्याची वहिनी आणि आता पत्नी; पण सम्राटाला अभिलाषा उत्पन्न होते सलोमीबद्दल, आपली पुतणी आणि सावत्र मुलगी असलेल्या सलोमीबद्दल! पण सलोमीच्या दृष्टीस पडतो जोकनान, ख्रिस्ताचा प्रेषित. ती त्याच्या प्रेमात पडते आणि तिने विनवण्या करुनही तो मात्र तिच्या प्रेमाचा स्वीकार करत नाही. संतापून ती सम्राटाची तिचं नृत्य पाहाण्याची इच्छा पूर्ण करते व बदल्यात जोकनानचे मस्तक चांदीच्या ताटातून आपल्याला मिळावे अशी मागणी करते. तिचा हेतू साध्य होतो पण सम्राटाच्या आज्ञेने तिचाच वध होतो.''

आणिबाणीच्या काळात डॉ. श्रीराम लागू यांनी सॉफक्लीझच्या 'अँटिगनी' या नाट्यकृतीचे मराठीकरण केले. सदर नाटकाचे प्रथम जाहीर वाचनाचे कार्यक्रम व नंतर 'रूपवेध' या आपल्या नाट्यसंस्थेद्वारा प्रयोग त्यांनी केले. अँटिगनी ही राजा इडिपसची मुलगी. आपल्या भावाचे शव आपल्या ताब्यात मिळावे म्हणजे भर रस्त्यात पडून त्याचे सडून जाणें थांबेल व त्यावर धर्मपद्धतीनुसार अंत्यसंस्कार करता येईल यासाठी पाशवी राज्ययंत्रणेविरुद्ध अखेरपर्यंत ती झगडत राहाते. सॉफक्लीजची ही नाट्यकृती मूळातच कलात्म आहे. डॉक्टर श्रीराम लागू यांनी आपल्या सभोवतालचे वास्तव व नाट्यकृतीत आविष्कृत झालेल्या अनुभवातील वास्तव यांच्यातील साधर्म्यामुळे तत्कालीन बुद्धिवान म्हण-

विणाऱ्या समाजाला जागे करण्याचा प्रयत्न केला, या दृष्टीने हे नाटक मराठी रंगमंचावर वेगळे प्रयोजन घेऊन आले असे म्हटले तर वावगे ठरू नये.

समारोपादाखल असे म्हणता येते की १९५० ते १९८५ या ३५ वर्षांच्या कालखंडात मराठी रंगमंचावर परभाषांमधील लक्षणीय ठरलेल्या नाट्यकृतींचा मराठी रसिकांना परिचय करुन देण्यात आला. त्यांच्याद्वारे जागतिक स्वरुपाची प्रसिद्धी लाभलेल्या नाट्यकृतीचे प्रत्यक्ष अप्रत्यक्षपणे दर्शन घडले. वादग्रस्त ठरलेल्या नाट्यप्रणालीचे मराठी रंगमंचावर संस्थापन करण्याचे व त्याकरिता काही नाट्यकृतींचो जाणीवपूर्वक भाषांतरे-रुपांतरे करण्याचे प्रयत्नही झाले. 'रंगायन', 'आविष्कार', 'आय्. एन्. टी,' 'गॉसिप ग्रुप,' 'अमृत भारती' 'पी. डी. ए.,' 'थिएटर ॲकेडमी' यांसारखे विशिष्ट ध्येयाने भारावून गेलेल्या नाट्यप्रेमीचे गट तयार झाले. मराठी नाट्यरसिकांची अभिरुची समृद्ध करण्याचे त्यांचे प्रयत्न लक्षणीय म्हटले पाहिजेत. भाषांतरित, रुपांतरित नाटकांमधून मानवी जीवनासंबंधीची, त्यांच्यातील नातेसंबंधाची, त्यांच्यातील समस्यांसंबंधीची आश्चयकारकता, जीवनदर्शनातील विस्मयकारकता व विविधता, व अविष्करणाच्या नानाविध शक्यता प्रतीत व्हायला लागल्या. याचबरोबर हेही खरे की व्यावसायिक रंगभूमीनेही या नाट्यकृतींचो मराठी रुपे प्रयोगाकरिता मिळविली. परभाषांमधून मराठी रंगमंचावर भाषांतरित व रुपांतरित स्वरुपात आलेल्या नाट्यकृतींपैकी काही निवडक व वैशिष्टचपूर्ण नाट्यकृतींच्या विवेचनविश्लेषणाचा येथे अगदी मर्यादित प्रयत्न करण्यात आला आहे व त्यातून तत्संबंधीचा एक कच्चा नकाशा तयार करता आला तर पाहावे असा सीमित हेतू मनात होता.

० ० ०

छबिलदास चळवळ स्थिती आणि गती

मराठी प्रायोगिक रंगभूमीला आता २५ वर्षापेक्षा अधिक काळ लोटला आहे. १९६० मध्ये 'रंगायन' या संस्थेने विजया मेहता यांच्या दिग्दर्शनाखाली युजिन आयनेस्को यांच्या 'चेअर्स'चे 'खूर्च्या' नावाने काही प्रयोग केले ते प्रायोगिक रंगभूमीवरील सुरुवातीचे लक्षणीय प्रयत्न होत. तत्कालीन व्यावसायिक रंगभूमीवर फारसे आशादायक घडत नव्हते. नट मंडळींच्या अभिनयात चाकोरीबद्धता होती. दिग्दर्शकांच्या दिग्दर्शनात प्रतिभेची चमक फारशी दिसत नव्हती. नाटककारांमध्ये वसंत कानेटकर यांचा अपवाद केला तर प्रयोगशील व कल्पक नाटककारांची उणीवच होती.

पार्श्वभूमी

'नाट्यशिक्षण', 'नाट्यचर्चा', 'परिसंवाद', 'वर्कशॉप' असले शब्द तेव्हा फारसे ऐकू येत नसत. सारांश, व्यावसायिक रंगभूमीवर अभ्यस्तपणा नव्हता. तेव्हा परंपरेने चालत आलेला नाटक हा प्रकार व तो ज्या रंगभूमीवर अवतरत होता तिचे स्वरूप विजया मेहता, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, माधव वाटवे वृन्दावन दंडवते, अरूण काकडे, भालबा केळकर, डॉ. श्रीराम लागू, श्रीधर राजगुरु, श्रीराम खरे, अमोल पालेकर जयदेव हट्टंगडी, रोहिणी हट्टंगडी, अशा वेगवेगळ्या ठिकाणी विखुरलेल्या तरूणांना असमाझानकारक वाटत होते. सरकारी नाट्यस्पर्धेच्या निमित्ताने ही मंडळी आपापले ग्रुप बनवून नाटके सादर

करू लागली, यातूनच 'रंगायन' 'आविष्कार' 'थिएटर युनिट,' 'अनिकेत' 'रुपवेध' अशा संस्था मुंबईत, तर 'महाराष्ट्र कलोपासक,' 'पीडीए,' थिएटर अकादमी' या संस्था पुण्यामध्ये कार्यरत झाल्या.

नवनाट्य चळवळीचे ताजे वारे तरूणांमध्ये वाहायला लागले व प्रथम नाटक व रंगभूमीच्या संदर्भातील अद्ययावत व पद्धतशीर शिक्षणाला व त्यानुसार अभिनय, दिग्दर्शन व नाट्यलेखन यांना महत्त्व आले. इब्राहिम अल्काझी यांच्या 'दिल्ली नॅशनल स्कूल ऑफ ड्रामा' या संस्थेचे नाव विशिष्ट वर्तुळात आदराने कुतुहलाने घेतले जाई. तेथे प्रशिक्षण घऊन आलेल्या व्यक्तीकडे तज्ज्ञ म्हणून पाहण्यात येऊ लागले. पाश्चात्य, अमेरिकन, रशियन, रंगभूमीवरील विविध नाट्यप्रणालीचे अध्ययन होऊ लागले.

समानशीलांचा संपर्क

त्या नवनाट्य-भारल्या काळात विजय तेंडुलकर, चिं. त्र्यं. खानोलकर अच्युत वझे, सदानंद रेगे, अशोक शहाणे, वृंदावन दंडवते, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर यांचे लेखन सुरू झाले. सत्यदेव दुबे, बादल सरकार, मोहन राकेश गिरीश कर्नाड यांच्यासारख्या अमराठी परंतु नाट्यविषयक समृद्ध जाणीव असलेल्या समानशील कलावंतांचा या मंडळीबरोबर संपर्क वाढला होता व दादरचे छबिलदास हायस्कूल हे या मंडळींचे मध्यवर्ती केन्द्र बनले होते. मराठीतील प्रागतिक विचारांच्या विद्वान मंडळींचा या लोकांना सक्रिय पाठिबाही लाभला होता.

नवनाट्याच्या या चळवळीमध्ये ख्यातनाम परदेशी नाट्यकृतींच्या भाषांतर-रूपांतराचे प्रयत्न करणे व नंतर त्या रंगमंचावर सादर करणे या गोष्टींना महत्त्व होते. स्वतः डॉ. लागू यांनी 'ल रेजिना एग्ल इनर्साती' या ऊगा बेट्टी या इटालियन नाटककराच्या नाटकाची 'एक होती राणी' या नावाने तर माधव वाटवे यांनी लुइजी पिरांदेल्लो यांच्या 'सिक्स कॅरक्टर्स इन सर्च ऑफ अॅन ऑथर' या नाटकाचे 'नाटककाराच्या शोधात सहा पात्रे' या नावाने अनुवाद केले होते. रंगायनाने त्याचे प्रयोगही केले होते. डॉ. लागू या माधव वाटवे हे काही 'नाटककार' नव्हते. नाटचलेखन हा काही त्यांची प्रांत नव्हे. परंतु तत्कालीन नवनाट्य चळवळीचा रेटाच इतका जबरदस्त होता की कुणाच्वाही हाती एखादी वैशिष्टचपूर्ण नाट्यकृती मिळाली की ती मराठीत आणणे व तिचे मोजकेच का होईना, पण प्रयोग सादर करणे यात या मंडळींना अनुपम आनंद लाभत असे.

याचा परिणाम असा झाला की जागतिक कीर्तीच्या काही असाधारण नाट-कृतीचा मराठी रसिकांना परिचय व्हायला लागला . हे अनुवाद वा ही रूपांतरे

अगदी काटेकोरपणे झालेली होती असे नव्हे. तथापि, त्यांच्या विशिष्ट रूपबंधातदेखील मूळ कलाकृतीचे सत्व जाणवत असे. त्यातूनच पुढे लुईजी पिरांदेल्लो, जॉ अनुई, ब्रेश्ट, बकेट, ज्यॉ पॉल सार्त्र यांच्या नाट्यकृतींसंबंधी चर्चा होऊ लागली व तिचा शेवट सैद्धान्तिक स्वरुपाच्या विवेचनामध्ये झाला आहे असे दिसते.

ताजेपणाचा स्पर्श

प्रसिद्ध परदेशी नाट्यकृतीच्या आस्वादाने आम्हा मराठी रसिकांचा नाट्य विषयक अनुभव समृद्ध व्हायला मदत झाली. नाटक कुठेही घडू शकते हे आम्हाला कळू लागले. तत्पूर्वीचा आमचा अनुभव 'स्थळ दिवाणखाना' (शब्द प्रा. पुष्पा भावे यांचा) अशा प्रकारचाच होता. नवनाट्यवाल्यांच्या प्रयत्नामुळे नाट्यानुभवाच्या स्वरूपामध्येही संमिश्रता येऊ लागली. आमच्याकडील काही ख्यातनाम नाटककारांनी घोळवून चित्रित केलेल्या बटबटीत भावानुभूतीपेक्षा या चित्रणात एक प्रकारचा ताजेपणाचा व अभिजाताचा स्पर्श होता.

याबरोबर आमच्याकडील तरुण व देशी नाटककरांचाही आम्हाला शोध लागला. बादल सरकार, गिरीश कर्नाड, मोहन राकेश यांच्या 'वल्लभपूरची दंतकथा,' 'बाकी इतिहास,' 'जुलूस,' 'पगला घोडा,' 'ययाति,' 'हयवदन,' 'आधे अधुरे, 'आषाढ का एक दिन' अशा नाट्यकृतीचे दर्शन झाले. भारतीय मिश्र लोककला प्रकारांची आणि रंगभूमीची सांगड घालून त्यातून नवी रूपे समोर येऊ लागली.

एकच जोरकस पिढी

नवनाट्य च्या या चळवळीने मराठी व हिंदी चित्रपटसृष्टीला विजया मेहता, विजय तेंडुलकर, डॉ. लागू, अमोल पालेकर, अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे यांच्यासारखे कलावंत मिळाले. तथापि, कोणतीही चळवळ दीर्घकाळ चालू शकत नाही व पर्यायाने तिची परंपरा निर्माण होऊ शकत नाही, अशी आजची परिस्थिती आहे. असे होण्याकरिता तिच्यात विचारवंतांच्या, कलावंताच्या व कार्यकर्त्यांच्या पिढ्यांमागून पिढ्या याव्या लागतात. त्या आल्या तरच तिचा फार मोठा संस्कार समाजमनावर होतो. नवनाट्य चळवळीत एकच जोरकस पिढी तयार झाली. पण पुढील पिढ्या तयार झाल्या नाहीत.

'इंडियन नॅशनल थिएटर' ही संस्था नवनाट्याच्या पायाभरणीच्या काळात अत्यंत कार्यशील होती. आज तेथे प्रायः लोककलांसंबंधी संशोधन चालू आहे. 'थिएटर अकादमी' आपली नाटके 'भारत महोत्सवात परदेशी' दाखवीत आहे; क्वचित फोर्ड फाऊंडेशनच्या सहाय्याने 'नाट्यलेखन शिबिर' घेत आहे. विजया मेहता जर्मनीमध्ये भारतीय नाटके सादर करताना दिसतात. सारांश नवनाट्य

चळवळीतील नवतेचे पुरस्कर्ते आज प्रस्थापितांच्या दिंडीत मान्यताप्राप्त झाले आहेत. परिणामी नवनाट्य चळवळ दिशाहीन झाली आहे.

कल्पकताशून्य कवायती

गेली वीसपंचवीस वर्षे नवनाट्य चळवळींचे जागते केन्द्र ठरलेल्या छबिलदासच्या रंगमंचावर आज अधिकाधिक उत्साही व तरूण रक्ताचा भरणा दिसत नाही. पूर्वीचा उदंड उत्साह आता मावळत चालला आहे. काही नवे करण्याची जिद्द लोपत चालली आहे. नाविन्याच्या पुरस्करातून चैतन्यशील कल्पनादर्शनापेक्षा चैतन्यशून्य आणि निरर्थक कल्पकताशून्य कवायतीचें दर्शन अलीकडच्या काही वर्षात दिसू लागले होते. नाट्यकृतीमधून अनुभवाची अरूप (ॲब्स्ट्रॅक्ट) रुपे सादर व्हायला लागली होती त्यातून आमच्या बुद्धीला प्रचंड ताण पडायला लागला. नवनाट्याचा हा रूपाविष्कार त्याच्या आंतरिक गरजेतून येतो आहे, की नाही याविषयी मूलभूत शंका वाटायला लागल्या. सुरुवातीच्या काळात पारंपरिक रंगभूमीविषयी 'का ? असे का ? ' हे प्रश्न विजया मेहता आदींना पडले; त्यामुळे त्यांनी आपल्या कुवतीबरहुकूम काही 'नव' करण्याचा प्रयत्न केला. पुढे हे प्रश्न नवीनांना पडणें बंद झाले.

नवनाट्य चळवळीत नाटककार, नट, दिग्दर्शक, नाट्यसमीक्षक व रसिक या साऱ्यांची सातत्याने मानसिक उभारी टिकविण्याची क्षमता राहिली नाही. नव्या नाट्याभिरुचीचे संस्थापन व संवर्धन करण्याचे नियमित कार्यही त्यांच्याकडून झाले नाही. परिणामतः विदग्ध अभिरुचीच्या प्रेक्षकांचा वर्ग लाटेसारखा एकामागून एक तयार झाला नाही.

विख्यात नाट्यसमीक्षक के. नारायण काळे यांनी मराठी लोकांच्या 'उच्छक' वृत्तीसंबंधी एके ठिकाणी लिहिले आहे. आपल्या 'उचलेपणा' चा त्यात निर्देश आहे. नवनाट्य चळवळ आपल्या या 'उच्छक' वृत्तीचा भाग झाली नाही. आपल्या अंगभूत गुणाचा व कलात्म आविष्काराचा एक अपरिहार्य भाग बनली नाही. परिणामतः छबिलदासच्या रंगमंचावरील दिवे आता क्षीण होताना दिसत आहेत. काही चमत्कार झाला तरच ते प्रकाशमान होतील. अन्यथा तेथला अंधार अटळ आहे.

० ० ०

'संगीत सौभद्र' : एक दर्शन

"संगीत सौभद्र म्हणजे इंग्रजी ग्रँण्ड ऑपेरा नव्हे, की तत्कालीन मुंबईतील पारसी ऑपेराही नव्हे; ते श्लोकबहूल संस्कृत नाटक नव्हे, की नाटचरूप कीर्तनाख्यानही नव्हे; ते बिष्णुदासी पौराणिक नाटचाख्यानही नव्हे, की लोकनाटचातील सुसंस्कारित वगही नव्हे, ते शेक्स्पीरिअन तंत्राचे परके नाटक नव्हे, की 'जयपाळ' 'थोरले माधवराव पेशवे' पद्धतीचे आंग्ल वळणाचे मराठी नाटचरूपही नव्हे. संगीत सौभद्र' हे एक स्वतंत्र संगीत मराठी नाटक आहे."

, कै. बळवंत पांडुरंग ऊर्फ आण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या 'संगीत सौभद्र' या नाटकासंबंधीचे डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांचे हे प्रतिपादन आहे. यातील 'इंग्रजी ग्रँण्ड ऑपेरा,' 'पारसी ऑपेरा,' 'संस्कृत नाटक' 'नाटचरूप किर्तनाख्यान', 'बिष्णुदासी पौराणिक नाटचाख्यान,' सुसंस्कारित वग,' 'शेक्स्पीरिअन तंत्राचे नाटक,' 'आंग्ल वळणाचे मराठी नाटचरूप' हे शब्द महत्वाचे. संगीत सौभद्र म्हणजे काय नाही ते सांगताना 'नेतिनेति' म्हणून ते वरील परिच्छेदात आले आहेत. या शब्दसमुच्चयांकडे सूक्ष्मतेने पाहिल्यास ते किर्लोस्करपूर्व व समकालीन भिन्न भिन्न नाटचप्रवाहाकडे व प्रवृत्तीकडे अंगुलीनिर्देश करतात. 'संगीत सौभद्र'च्या संदर्भात त्याच्या स्वरूपाविषयी व प्रकृतीविषयी विवेचन करताना व. दि. कुलकर्णी यांना या प्रकारांचा उल्लेख करणे आवश्यक आहे असे का वाटलें असावे? या

विभिन्न नाट्यरूपांची त्यांनी दखल घ्यावी आणि तीही सौभद्रच्या संबंधी विवेचन करताना असे या नाट्यरूपांशी 'सौभद्र'चे कोणते साधर्म्य जाणवणे शक्य आहे? पूर्वकालीन समीक्षकांनी अशी सांगड घातलेली असल्याने व त्यात तितकासा तथ्यांश नसल्याचे जाणवल्याने व. दि. नी असे विवेचन केले असावे. या विधानामुळे संगीत सौभद्र, तत्कालीन नाट्यपरंपरा व त्यांचे परस्परसंबंध याविषयी लिहिता येणे शक्य आहे. खेरीज 'संगीत सौभद्र' हे एक स्वतंत्र संगीत मराठी नाटक आहे.' यातील 'संगीत नाटक' संकल्पना स्पष्ट करुन सौभद्रसंबंधी काही विधाने करता येतील.

'संगीत सौभद्र' हे अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचे तिसरे नाटक. 'अल्ला उद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी' हे त्यांनी लिहिलेले काहीसे प्रहसनाच्या अंगाने जाणारे नाटक. 'शांकर दिग्विजय' हे त्यांचे नाटक काही नाटक मंडळ्या रंगमूमीवर करीत असत [२] 'संगीत शाकुंतल' ही त्यांची नंतरची रचना. १८८० साली पुण्यात 'सं. शाकुंतल' चा प्रथम प्रयोग झाला आणि 'संगीत नाटक' या प्रकाराने मूळ धरले.' संगीत सौभद्र' हे नाटक त्यांनी १८८२ साली लिहिले व त्याचे प्रयोग केले. त्याने अण्णासाहेबांचे नाट्यकर्तृत्व व आपले नाव दोन्ही अजरामर केले. अशा या अजर कृतींच्या संदर्भात व. दि. ची प्रतिक्रिया सुरुवातीला नोदविली आहे. आणि पुढे मला त्यासंबंधी काय जाणवते ते मांडण्याचा हा प्रयत्न आहे.

यासंबंधी जे प्रश्न उपस्थित होतात त्यांची उत्तरे शोधताना दस्तुर खुद्द अण्णासाहेबांनी सदर नाटकाला जी प्रस्तावना जोडली आहे ती उपयुक्त ठरते. तिच्यातील महत्त्वाचा परिच्छेद पुढीलप्रमाणे आहे.

"आपल्याशी अनुकूल असलेल्या मंडळीकडे पहाता ती सर्व (प्राचीन) नाटके माझ्या दृष्टीने असाध्यशी वाटू लागली. या कारणामुळे आपल्या पुराणातील एखादा इतिहास घेऊन त्यावर स्वकपोलकल्पित रचना करुन हे वर्ष साजरे करावे असा विचार मनात ठसला. नंतर तसे इतिहास पुष्कळ मनात येऊन हा अर्जुन-सुभद्रा विवाहाचा इतिहास सर्वप्रकारे ठीकसा वाटल्याने यथामती त्यास नाटकरुप देऊन हे संगीत सौभद्र नाटक तयार केले. नाटकाचें निबंध पुष्कळ आहेत, जिकडे जितके देववेल तितके लक्ष देऊन याची रचना केली आहे. किती एक ठिकाणी इंग्रजी पद्धतीबरही यात रस आले आहेत. सारांश, हे नाटक स्वतंत्र रीतीने तयार न होता अनुकूल असलेल्या मंडळीकडे पाहून रचिले असल्यामुळे सूज्ञ रसिक यातील दोषांकडे दृष्टी न देता अल्पगुणाचा बहुमान करतील अशी आशा करतो."

खेरीज नटी-सूत्रधार संवादामधील पुढे दिलेली साकी नाट्यरचनेसंबंधी अधिक माहिती पुरविणारी आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय
निबंध

कालिदास मुखकविकृति पक्वान्नाते सेवुनि विटले ।
रसिक तयांना पुनर्बुभुक्षाकरणी तिखटची केले ।
बलवत्त् कविवर्यें । आपुल्या परिमीत चातुर्ये ॥१॥

आता या अनुषंगाने विचारांची मांडणी करणे आगत्याचे आहे.

१. नाटचलेखनाची प्रेरणा 'हे वर्ष साजरे करावे' ही आहे. प्रयोग करण्याच्या अतीव इच्छेमुळे हे नाटचलेखन झाले आहे.

२. 'अनुकूल असलेल्या मंडळीं'चा परिच्छेदामध्ये दोनदा उल्लेख आला आहे. याचाच अर्थ असा की, उपलब्ध असलेल्या गद्य व गायक नटांकडे पाहून, त्यांच्या अभिनयाचा व विशेषत: गायनाचा वकुब लक्षात घेऊन ही नाटचकृती लिहिली गेली आहे.

३. 'नाटकाचे निबंध पुष्कळ आहेत.' येथे केवळ संस्कृत नाटकांचे अनुवाद अभिप्रेत नसावेत. अण्णासाहेबांच्या पूर्वकालीन व समकालीन सर्वप्रकारच्या नाटचनिबंधांविषयी ते लिहित आहेत असे वाटते. म्हणजेच व. दि. कुलकर्णी यांच्या वर उद्धृत केलेल्या परिच्छेदात नमूद केलेले विविध निबंध असा व्यापक अर्थ लक्षात घ्यायला हवा

४. 'प्राचीन नाटके' असा शब्दप्रयोग आला आहे नि तो प्राचीन संस्कृत नाटके व त्यांची मराठी आविष्करणे लक्षात घेऊन करण्यात आला असावा.

५. 'जिकडे जितके देववेल तितके लक्ष देऊन याची रचना केली आहे.' याचा संबंध उपलब्ध नाटकांच्या निबंधाशी आहे हे उघड आहे. परंतु हा आणि एवढाच अर्थ त्यात अण्णासाहेबांना अभिप्रेत होता-असावा असे म्हणता येत नाही. 'जिकडे जितके लक्ष देववेल' यात त्यांनी तत्कालीन रंगभूमीशी निगडित अशा अनेकविध कलाप्रकारांचा अंतर्भाव केला आहे असे दिसते. यासंदर्भात गाण्यांच्या अगोदर त्यांनी कंसामध्ये ज्या नोंदी केल्या आहेत त्या आठवाव्यात. या गीतांमध्ये पदे, साक्या, दिंड्या, अंजनी गीत, अनुष्टुभ, श्लोक अशी संस्कृत नाटकांतून व आख्यानकवितांमधून आढळणाऱ्या काव्यजाती त्यांनी वापरल्या आहेत. इतर ठिकाणी कोणत्या चालीवर ते ते पद लिहिले गेले/अथवा गाता येते याचा स्पष्ट निर्देश तेथे आहे. त्यातही तीन प्रकार दिसून येतात. (१) 'नमामि महिषासूरमर्दिनी', 'विठाई माऊली', 'उद्धवा शांतवन कर जा', 'नारद बोले गंगाबाई', यांसारख्या कीर्तनकारांच्या, पुराणिकांच्या चाली. (२) 'जलभरन जात जमुना के घाट पर', 'दिलहीन लिए', 'श्याम मूसे खेलत होरी', 'उधोजी प्यारे दिलकी दिलमे रही', अशा उत्तरभारतीय शास्त्रीय संगीतातील चिजांचा संदर्भ. (३) "कर्पुरधवलांगा या कर्नाटकी चालीवर", 'चाल कर्नाटकी', 'बिडोरंगा हथरळू

या कर्नाटकी चालीवर', 'असखिय भवदिव ब्याडो, या कर्नाटकी पदाच्या चालीवर' अशा कर्नाटकी ढंगाच्या चालींचा वापर.

सारांश, अण्णासाहेबांनी तत्कालीन प्रेक्षकांची संगीताभिरूची नेमकेपणाने हेरली होती, व त्यानुसार त्यांची संगीतविषयक भूक भागविण्याकरिता अशी विविधता सौभद्रमध्ये, त्यातील गीतांमध्ये आणण्याचा त्यांचा प्रयत्न राहिला. तथापि, येथे आणखी एका गोष्टीचा स्पष्ट निर्देश करायला हवा आणि तो म्हणजे एकोणिसाव्या शतकात महाराष्ट्रात लावणी-तमाशाचा असा खास प्रेक्षक निर्माण झाला होता, समाजातील भिन्न थरातील आणि वयोगटांतील लोकांवर या कलाप्रकारची जबरदस्त मोहिनी होती, हे अण्णासाहेबांना जे स्वतःच त्याप्रकाराचे 'रसिक' होते-त्यांना-जाणवले नसेल ? सौभद्रमध्ये मग त्यानुसारी रचना नाही ? याचे उत्तर साधे आहे. लावणीसारखा प्रकार विदग्ध अभिरूचीच्या प्रेक्षकांना लोभवीत होता हे खरे, परंतु स्वतःच्या लेखनात अंतर्भाव करावा अशी प्रतिष्ठा वा विद्वद्मान्यता त्याला नव्हती. म्हणूनच अण्णासाहेबांनी फारच क्वचित लावण्या लिहिल्या आहेत. (पहा : समग्र किर्लोस्कर) तथापि सौभद्र 'पदे' स्वतंत्रपणे अभ्यासायला हवीत. या पदांचा लावणीशी काही अन्वय लागतो का तेही पाहिले गेले पाहिजे, आणि अशाप्रकारच्या अभ्यासामध्ये अंती जे निष्कर्ष हाती येतील, त्यात या प्रश्नाचे प्रायः होकारात्म उत्तरच होईल. सारांश सौभद्रच्या रचनेच्या वेळी 'जिकडे जितके लक्ष्य देववेल' तिथे त्यांनी लक्ष दिले आहे नि असे करताना लावणी-वग या प्रकारांकडेही ते दिले आहे असें वाटते.

नाटककार म्हणून त्यांचा 'संगीत शाकुंतल'चा अनुभव ताजा आणि प्रेरक ठरणारा होता. पूर्वकाळात आख्याने लिहिण्याचा व ती संबंधितांना देण्याचा त्यांना सराव होता. 'अल्लाउद्दिनाची चितुरगडावर स्वारी' सारखा वेगळा प्रकारही त्यांनी (अर्धवट का होईना) लिहिला होता. या साऱ्या प्रकारामुळे त्यांचा आत्मविश्वास बळावला होता. गुळव्यांच्या माडीवर त्यांचा संगीताचा अनुभव आणि नाट्यविषयक आवड अधिक समृद्ध झाली. गुळवे हवेलीवर प्रतिष्ठितांचे जे वर्तुळ तयार झाले त्या वर्तुळामधे ज्या थोर थोर व्यक्ती होत्या त्यांच्या प्रवृत्तीविषयी व स्वभावाविषयी श्री. द. ग. गोडसे यांनी पुढीलप्रमाणे मार्मिक विवेचन केले आहे.

"राजकारण, समाजकारण आणि धर्मकारण यांबद्दल आस्था असूनही ही मंडळी कोणत्याही अर्थाने 'व्रतस्थ' अथवा सोवळी नव्हती ! त्यावेळच्या राजनिष्ठ आंग्ल विद्याविभूषितांसारखी ती 'पोषाखी' नव्हती, तशी जहाल देशप्रेम्याप्रमाणे परंपराभिमानी कडवीही नव्हती. त्याच्यातल्या काहींनी 'अंगवस्त्र' ठेवले होते काहींचो प्रेमपात्रे होती. तसे त्यातले काही 'प्राशवी' ही होते. काही

नायकिणींचे गाणे कोठीवर जाऊन ऐकत अथवा राजरोस तमाशात जात. पण त्यामुळे कोणी कोणाला नाक मुरडीत नसे अथवा कोणी नाकाला उपरणे लावीत नसे.[३]

अण्णासाहेबांच्या चरित्रातील 'नाटकमंडळचांशी ओळखी करून घेणे' हरिदासी आख्यानांना हजर राहणे, 'तमाशातील लावणीला कान-डोळे देणे'[४] 'विक्रम चरित्र', 'एल्फिन्स्टन व बाजीराव' फार्स बसविणे यांना त्यांच्या उत्तरकालीन कर्तृत्वात विशेष स्थान आहे. नाटक व नाटकमंडळी किंबहुना कोणत्याही कला सादर करणारा कलावंत त्यांना प्रिय आहे. 'नाटकवाला महार असला तरी माझा स्नेही' असे ते नेहमी म्हणत, असा उल्लेख आहे. म्हणजेच मनोरंजनाचे तत्कालीन वेगवेगळे प्रकार व त्यांच्याशी संबंधित यांच्याविषयी त्यांच्या मनात अत्यंत आदर असे आणि म्हणूनच त्यांची वृत्ती केवळ कुणा विशिष्ट कलाप्रकाराने झपाटलेली आहे असे दिसत नाही. साऱ्या कलाप्रकारांचा साकल्याने स्वीकार करणारी अशी उदार वृत्ती हा त्यांच्या कलावंत मनाचा विशेष होता श्री. के. नारायण काळे यांच्या पुढील प्रश्नार्थक परिच्छेदात त्यासंबंधीची नोंद आहे :

" किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकाच्या अवताराला 'इंद्रसभे'सारखा गुजराथी-पारसी नाटकमंडळींचा ऑपेराचा खेळ कारणीभूत झाला. महाराष्ट्रीयांच्या स्वभावधर्माविषयी बोलताना ते सृजनशील नाहीत. इक्लेटिक, उच्छक किंवा साध्या मराठीत बोलायचे तर 'उचले' आहेत असे म्हटले जाते. नाट्यलेखन व रंगभूमी यांच्या बाबतीत आम्ही या अर्थाने इक्लेटीक आहो काय ? असल्यास तो आमचा गुण की दुर्गुण ?[५] परिणामत: संस्कृत नाटकातून आढळणारी काव्यरचना, उत्तरभारतीय उर्दू ढंगाच्या चाली-राग संगीत व कर्नाटकी चाली यांचा समर्पक वापर ते करतात. 'जिकडे जितके लक्ष देववेल तितके लक्ष देऊन याची रचना केली शाहे" असे ते लिहितात तेव्हा त्यांचा उदारमनस्क ब सर्वकलाप्रकार समावेशक दृष्टिकोण लक्षात घेणे अपरिहार्य ठरते.

-२-

अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचा नाटककार म्हणून उदारमनस्क व सर्वकला-समावेशक दृष्टिकोण संगीत सौभद्रमध्येही प्रकर्षाने आढळतो. याकरिता नाट्य-रचनेचा मुळातील ढाचा भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रानुसारी आहे, हे नांदी, ईशस्तवन प्रस्तावना, भरतवाक्य इ. वरून स्पष्ट होते. तथापि संस्कृत नाटकांच्या 'प्रस्तावने'-वरून किर्लोस्करांनी 'शांकर दिग्विजय,' संगीत शाकुंतल', 'संगीत सौभद्र' व 'संगीत रामराज्यवियोग' या नाटकात प्रस्तावना लिहिल्या आहेत. 'प्रस्तावना' म्हणजे नांदी, ईशप्रार्थनेनंतर नाटकाच्या प्रतिपाद्यविषयासंबंधी येणारे विवेचन होय. एक प्रकारे नाटकाच्या विषयाची ती ओळख होय. स्वत: अण्णासाहेबांनी

या नाटकांच्या 'प्रस्तावना' लेखनात वैविध्य राखले आहे. ही विविधता त्यांच्यातला कलावंत कसा जागा असे याचीच द्योतक आहे.

'शांकर दिग्विजय' चा सूत्रधार नांदी म्हणतो, तेथे सूत्रधाराबरोबर नटी नाही, तर विदूषक आंहे. त्यातील विदूषकाच्या तोंडचे संवाद महत्त्वाचे आहेत :

१. तुम्ही जे करणार त्यात तुमचा तो 'ताकड थे' 'हाणीडू' हे मात्र उपयोगी नाही. कारण हे पाहून पाहून आमचे सभासद दमून गेले आहेत.'

२. 'अगोदर दोन फक्कडशा लावण्या ऐकवा बरे.'

विदूषकाच्या मुखाने अण्णासाहेबांनी विष्णुदासप्रणित पौराणिक नाटकावरील विद्वन्मणी मुकुटसरस्वती प्राणवल्लभ, विद्याकमल, रसलोलुप मधुकर महापंडित सभासदांची प्रतिक्रिया वदविली आहे. एका अर्थाने ती अण्णासाहेबांचीच प्रतिक्रिया आहे असे म्हणता येते. व पुढची 'फक्कडशा लावण्यांची' फर्माइश ही विबुध-जनांच्या अभिरूचीचे द्योतक आहे. 'संगीत शाकुंतल' मधील 'प्रस्तावनेत'च अण्णासाहेबांनी सूत्रधार नटी संवाद घातला आहे. त्यात ईशप्रार्थना आहे. श्रोतृप्रशस्ती आहे, नाट्यविषयक चर्चा आहे, सूत्रधार-नटी यांच्यातील प्रेमळ संवाद आहेत आणि पोषक वातावरण निर्मितीही आहे.

'संगीत रामराज्यवियोग' या नाटकाची प्रस्तावनाही सूत्रधार-नटी संवादाने होते. ईश्वर भजनानंतर सूत्रधार 'रामराज्यवियोग' हा नाटकाचा विषय आहे हे सांगून आपल्या सखीचा म्हणजे नटीचा शोध घेतो. त्याचे पुढचे उद्‌गार लक्षणीय आहेत :

"खचित ईच्या अंगात पिशाच्च्याचा संचार झाला असावा. नाहींपेक्षा श्रीरामाचे नाव ऐकताच हिच्या देहाचा इतका संताप झाला नसता. हा समजलो, (मंथरेचे) ते पात्र माझ्या प्रियेने घेतलेले असल्यामुळे तदृप होऊन सांप्रतही अशी बोलत आहेत." इथे तर 'नटी' मंथरेच्यां भूमिकेशी साक्षात 'तदृप' झाल्याचे वाखवून 'प्रस्तावना' व मूळ नाट्यांश यांच्यात थेट संबंध प्रस्थापित करण्यात आला आहे. अण्णासाहेब अशा रीतीने नाट्यशास्त्रातले आदर्श घेतात, परंतु जेथे कोन्या जागा सापडतात तेथे तेथे त्या आपल्या कल्पकतेचा मार्मिक वापर करून भरून काढतात. किंबहुता वेगवेगळ्या एतद्देशीय कलाप्रकारांतील त्यांना जे जे योग्य वाटते ते ते स्वीकारतात आणि त्याला नवीन स्वरुप देतात. अण्णासाहेबांनी नाटकांतर्गत 'प्रस्तावनांचा' तसा समर्थपणे उपयोग केला आहे, हे पाहिले की त्यांच्यातील कलावंताची थोरवी कळते.

संगीत सौभद्रमधील नांदी महत्त्वाची. ईशस्तवनाबरोबर किर्लोस्करांनी मूळच्या विषयालाच हात घातला आहे. शंकर-पार्वतीच्या स्तवनात देखील 'पद्मजा

सुरारिपुसही अवमानुनी इंद्रा चंद्रा सकला सोडुनी पर्णणी कुंदरदनि सुकुंतलावेणी जाहली, शिववरानुसारिणी ... ' चित्रित करण्यात आली आहे. नांदीतील पार्वतीच्या उदाहरणात अर्थपूर्णता आहे. पुढे दुर्योधनाला नकार देत सुभद्रा (स्वच्छेने) अर्जुनाला वरते.

तसेच प्रस्तावनेत सूत्रधार-नटी यांच्या उपवर कन्येचा प्रश्न उपस्थित करून दोन गोष्टी साधल्या गेल्या. एक म्हणजे सूत्रधार-नटीच्या मुलीच्या विवाहाच्या पार्श्वभूमीवर उपवर सुभद्रेचे व तिच्या उत्कट भावावस्थेचे चित्रण करण्यात आले आहे. दुसरी गोष्ट म्हणजे एकोणीसाव्या शतकातील उपवर कन्यांचा प्रश्नही त्यातून सूचित केला आहे. परिणामत: नाट्यांतर्गत 'प्रस्तावना' लिहिताना अण्णासाहेबांनी जुने स्वीकारले, पण त्याला त्यांच्या प्रतिभेचा परिस-स्पर्श झाला आणि त्यातूव नवे कलात्मरूप सिद्ध झाले. ' सौभद्र ' मध्ये सभोवताल-च्या कलाप्रकारांचा त्यांनी असाच उपयोग करून घेतला नि त्यातून ' नवे संगीत नाटक ' तयार केले.

- ३ -

' संगीत सौभद्र ' हे मूलत: कीर्तन आहे अशी डॉ. व दि. कुलकर्णी यांची धारणा आहे, तर द. ग. गोडसे त्याच्याकडे ' एक सुंदर फार्स ' म्हणून पाहातात. तथापि मला ' संगीत सौभद्र 'च्या रचनेत अण्णासाहेबांनी लावण्या-तमाशा पाहाण्यात व गाणेबजावणे ऐकण्यात जो वेळ घालविला होता,[५] त्याचे पडसाद उमटलेले दिसतात. लेखाच्या सुरुवातीस उद्घृत केलेल्या व. दि. च्या परिच्छेदा-तील ' लोकनाट्यातील सुसंस्कारित वगा'सारखी या नाट्यकृतीची रचना आहे असे जाणवते. याची काही कारणे देणे अत्यावश्यक आहे.

संगीत सौभद्र हीं गद्यसंवाद आणि गीते यांनी सिद्ध झालेली कृती आहे आणि त्यातील गीतांचे त्यांचे स्वत:चे स्थान आहे. ती भावपरिपोषक तर आहेतच, पण त्याहूनही त्यांच्यातील निवेदनशीलता महत्त्वाची आहे. या 'निवेदनशीलते-' मुळे अगोदर घडलेल्या व पुढे घडणाऱ्या घटनांसंबंधीची कल्पना देण्यात येते. गद्यसंवादामधून नाट्याचा प्रवाह गतिशील होत जातो. अशावेळी ती अधिकच साहाय्यकर ठरतात. सौभद्राचे लोकनाट्याशी-वगाशी असलेले साधर्म्य येथे जाणवते. लोकनाट्यातील निवेदनाविषयी वि. कृ. जोशी पुढीलप्रमाणे माहिती पुरवतात :

वगातील निवेदकाचे म्हणून काही भाषण असते. कथानकाचे दुवे या निवेदनामुळे जोडले जातात. वगाच्या प्रारंभी निवेदन करण्यासाठी खास लावणी रचलेली असते. त्या लावणीच्या आधारे सबंध वग उभा करता येण्यासारखा आहे.

' संगीत सौभद्र 'मध्ये लावणीच्या तुकडचाएवजी पदे, दिंडचा, साक्या यांचा वापर करण्यात आलेला आहे. त्यांतून एक सलग कथा निष्पन्न होते. त्या नाटकातील दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकातील श्रीकृष्णाची गीते या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत. कशी ते पहा—

१. तस्कराहाती द्विजगोधन हरिले । तया पार्थासि शरण आणिले । आयुधागारी धर्म निजविले । द्रौपदीसह त्या दावियले । मुनींच्या दंडा । पात्र त्यास केले । तिर्थाटना पाठविले । नारदाते मी त्यासि भेटविलें । इकडचे वृत्त जाणविले ।

२. गर्गगुरू ते घेतले वश करोनि । अखेरची ठरविली तिथी त्यांनी । बरे झाले की, दिवस पुढे नाही । चार मासांचीं मिळे अवधि पाही ॥

३. अर्जुन तर संन्यासि होऊनि रैवतकी बसला । झाली सुभद्रा नष्ट असा ग्रह त्याच्या मनि ठसला । वैराग्याचा पुतळा केवळ संघतं बनला । ब्रह्मनिष्ठ बेदांती होऊनि तुच्छ मानितो विषयाला । प्राणायाम कुंभक करूनी साधीत योगाला । सुभद्रेची मूर्ती हृदयी धरूनी करितसे ध्यानाला । ही एक गोष्ट मन अनुकूलचि जाहली । की ढोंग नसूनि खरि वृत्ति यतिस साधली । नासिकाग्र दृष्टी सर्वकाल लागली । भोळे आमचे दादा तेथे जाति दर्शनाला । तरि खचित सांगतो तयाच्या लागति नादाला ।

४. झाली यतिच्या महात्म्याची प्रख्याति बहुलोकी । दादांच्या ती सहजचि आता जाईल कानावर की । संपुनि बहु गेले आता स्वल्प काम उरले ।

५. बघुनि सुभद्रेला । कसा यति वेडावूनि गेला । हस्तातिल ती गोमुखी गळली । आशीर्वचनी जिव्हा चळली । नासिकाग्र दृष्टीहि वळली । निर्लज्जचि झाली । टकमक मुख ते बघण्याला ।

६. जेव्हा जेव्हा वाढायाते येई सुभद्रा ती त्या यतिते । भुलुनि पाहुनी तद्रूपाते तैसे नाना ढंग करी । पंक्तीमध्ये नसतो जरी मी भोळे तुम्हा पाहुनी नामी । भलते भलते करिता स्वामी निश्चयपूर्वक मज वाटे ।

७. बसंती बघुनि मेनकेला । गाधीजमुनिमे निज सुतपावरि उदकांजलि दिधला । पराशर मोहुनिया गेला । नौकेमाजी धीवरकन्यासंगोत्सक झाला । बसिष्ठहि ब्रह्मनिष्ठ कसला । परि स्नुषेवरि लोभ धराया मनि नच तो विटला ।

८. लाल शालजोडी जरतारि झोकदार शिरिबांधोनि । नाचत चाले जैसा येतो रंगभूमिवर नट सजुनी । वाजे कडकड छाटि गलापी माळ जपाची करि धरूनी । ध्यान धरूनि बैसता दिसे मज दांभिकपण वर ये फुटूनी । सर्वांगावर भस्माचे ते पुंड लावि किती रेखोनी । त्यावरि रूद्राक्षांच्या माळा घालितसे परि किती

जपुनी । स्फटिकांची ती सुबक कुंडले डुलताना हलती कानी । पायि खडावा चटपट करिती दंड शोभती करि तिन्ही ।

९. रचिला ज्याचा पाया त्याची बरी उभारणि झाली । बिघ्नांवांचुनि जुळले सर्वहि मोठी चिंता सरली । नाही भय उरले । बहुधा सर्व तडिस गेले ।

कृष्णाच्या तोंडच्या या पदांमधून एक सलग कथा-काव्य आकारता येते. 'तस्कराहाती' पासून सुरू झालेली एक कहाणी 'बहुधा सर्व तडिस गेले' इथे संपते. या कथा-काव्याचे उघड उघड तीन भाग आहेत. पहिली चार पदे दुसऱ्या अंकातील आहेत आणि त्यांच्यापूर्वी त्या त्या पदातील आशयासंबंधी कृष्णच स्वत:ची भूमिका कथन करतो. 'तस्कराहाती' या पदापूर्वी 'मसलतीचा पाया' असे म्हणतो, 'गर्गगुरू ते घेतले वश करोनी' पूर्वी धोरणे' 'असा शब्द वापरतो, 'अर्जुन तर' या पदापूर्वी 'पुढील तजबीज' म्हणतो, आणि 'झाली यतिच्या' या पदापूर्वी 'बेत' असा शब्द प्रयोग वापरतो. सारांश, कृष्णाच्या कपटकारस्थानाची 'मसलतीचा पाया' 'धोरणे' 'पुढली तजबीज' आणि बेत' अशी चतु:सूत्री दिसते. या चतु:सूत्रांबरोबर दुसरा अंक संपतो नि कथा-काव्याचा पूर्वार्ध, बसुनि सौभद्रेला' 'जेव्हा जेव्हा वाढायाते', 'वसंती बघुनि मेनकेला' व 'शालजोडी जरतारि' ही पुढली पदे म्हणजे कृष्णाच्या 'बतावणी'चा भाग आहे. हा या कथा-काव्याचा उत्तरार्ध होय. (या बतावणीबद्दल पुढे बिवेचन येईलच.) आणि शेवटची साकी 'रचिला ज्याचा पाया' म्हणजे या कथा-काव्याचा शेवटचा भाग होय. अशा रीतीने हे कथा-काव्य पुरे होते. स्वाभाविकच त्यातील 'निवेदन' अर्थपूर्ण आणि मार्मिक आहे.

संगीत सौभद्रच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकातील कृष्णाच्या तोंडच्या पदांमधून सिद्ध होत जाणारे कथा-काव्य Narrative poetry सारखे आहे. त्यात 'संगीत सौभद्र' या नाटकाचा गाभा आहे, म्हणूनच केवळ ही वगासाठी रचना आहे असे म्हणता यावयाचे नाही. या समग्र रचनेमध्ये अण्णासाहेबांनी एक वैशिष्ट्य सतत राखले आहे आणि ते जाणवून घेण्याकरिता एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील महाराष्ट्रातील सुशिक्षित तरुणांच्या आवडी-निवडी, त्याच्या मनोरंजनाची साधने, लावणी तमाशाकडे त्यांचा असलेला स्वाभाविक ओढा इत्यादीसंबंधी अगोदर लिहिले आहेच. ही अवस्था जर तत्कालीन सुशिक्षित/प्रतिष्ठित वर्गाची होती, तर आम प्रेक्षकांविषयी काही बोलायला नको. सुशिक्षित हायस्कूल, कॉलेजे पास केलेले. इंग्रजी व संस्कृत साहित्याकडे त्यांचा ओढा. लेखनही तशाच प्रकारचे परंतु करमणुकीसाठी मात्र लावणी तमाशाला जाणारे. तत्कालीन सुशिक्षितांचे असे दुभंगलेले व्यक्तिमत्व दिसते. म्हणजे रात्री लावण्या-तमाशा-नाटकांना हजेरी लावायची, कधी दौलतजादा करायचा, मोठ्या रसिकतेने त्याचा आस्वाद घ्यायचा

मात्र त्या कला प्राकारांचा दिवसा कामाशी मुळीच संबंध जोडायचा नाही. कारण दिवसाच्या वर्तनाला प्रतिष्ठितपणाने, संभावितपणाचे वलय असायचे. त्यामुळे मनापासून लावणीसारखीं रचना करावी असे कुणाला वाटले तर? त्याला तत्कालीन 'कवि-कुलाची' मान्यता नव्हती. अण्णासाहेबांनी कर्नाटकी ढंगाच्या, उत्तर भारतीय, उर्दू-फारशी ढंगाच्या चालींचा स्वीकार केला ही वस्तुस्थिती आहे आणि तसा सार्थ उल्लेख अनेकदा आपण करतो, तथापि पुण्यासारख्या ठिकाणी अण्णासाहेबांच्या आयुष्यातील बालपणाचा काही काळ आणि तारुण्यातील कर्तृत्वाचा पुष्कळसा काळ गेला, तिथल्या लावणी-तमाशाचे त्यांच्यावर काही संस्कार झाले का हे पाहायला हवे.

याचाच अर्थ असा एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर शिक्षणाची साधने वाढली आणि भिन्न देशी कला प्रकारांच्या सरमिसळीतून 'नाटक' अवतरू लागले, तरीही प्रेक्षकांच्या मनावरील लावणी-तमाशाची पकड कमी झाली असे झाले नाही. उलट नाटक प्रकार विकसित होत गेला, तसे तमाशा प्रकारावरही परिणाम व्हायला लागले. तोपर्यंत लावणी, तमाशात 'वग' हा प्रकार नव्हता. तो नाटकावरून शाहिरांनी स्वीकारला असे दिसते आणि हेही १८६० नंतर झाल्याचे आढळते. खेरीज या कलाप्रकारांना अण्णासाहेबांच्या चरित्रात स्थान आहेच. म्हणूनच व्यापक नि चौफेर लोकप्रियता लाभलेल्या या मऱ्हाटी कला प्रकाराला सौभद्रच्या रचनेत सुसंस्कारित रूप दिले. किंबहुना तसे करताना त्यांनी आपले परिमीत चातुर्य दाखविले. वरवर पाहाणाऱ्याला ते भरताच्या नाट्यशास्त्रानुरूप आहे हे चटकन जाणवावे, शिवाय "किती एक ठिकाणी इंग्रजीपद्धतीवरही यात रस आले आहेत," असे लिहिले आहे. तथापि ती 'किती एक ठिकाणे' नेमकी कोणती ते त्यांनी स्पष्ट केले नाही. खरे तर 'इंग्रजी रसा'चा उल्लेख मुळातच त्यांनी का करावा? की तत्कालीन प्रतिष्ठेचे ते एक लक्षण असल्याने त्यांनी तसे म्हटले? सौभद्राच्या स्वरूपाविषयी सर्वांगीण माहिती ते तेथे देत नसल्याने 'इंग्रजी रसा'च्या उल्लेखाविषयी शंका प्रदर्शित करावीशी वाटते. हे जसे 'इंग्रजी रसा'च्या बाबतीत दिसते तसेच 'जिकडे जितके देववेल तितके लक्ष देऊन' असे मोघम शब्द वापरून घूसरतेचे वलय निर्माण केले आहे. असे असले तरी सौभद्रामधल्या पदात दडलेल्या चाली कुठल्या आहे ते तत्कालीन व उत्तरकालीन संगीतकारांच्या वेळोवेळी लक्षात आले होते. याला पूरक होईल अशी पुढील माहिती:

"रविवारी सकाळी श्री. अण्णासाहेब इनामदार यांनी 'तमाशा—कालचा आजचा व उद्याचा' या विषयावर सप्रात्यक्षिक उद्‌बोधक भाषण केले, त्यावेळी त्यांनी लावणी हा प्रकार कसाकसा बदलत गेला व तमाशात त्यांच्या म्हणण्याच्या ढंगात व घाटणीतही कसा बदल होत गेला हे दाखविले. तसेच 'सौभद्र' नाटकातील पदे व लावण्या यांच्यातील साम्यस्थळेही त्यांनी उत्कृष्टपणे दाखवून दिली."*

- ४ -

सौभद्रच्या रचनेत पुनरूक्ती असल्याचे ख्यातनाम समीक्षकांनी पुनःपुन्हा सांगितले आहे. या पुनरूक्तीतही वगाचे संस्कार दिसतात. त्यामुळे या मुद्द्याला अधिकच बळकटी येते. याकरिता सदर नाटकाचा चौथा अंक पाहावा. अर्जून तेथे निवेदक आहे. वगासारखी रचना तेथेही स्पष्टपणे नि रेखीवपणे जाणवते :

१. दिसली पुनरपि गुप्त जाहली प्रिया सुभद्रा घोर वनी । येथे सुंदरी कैशी आली हेचि कळेना मज अजुनी । माझ्या वेषे खरे मानुनी हलधरही लागत भजनी । त्रिकालज्ञ परि मोह पावले कैसे नकळे गर्गमुनी । कपटी कृष्णाचीही बुद्धी गेली कैशी ती भुलुनी । या सर्वांचा विचार करता जातो मूढची होवोनी ।

२. प्रिया मीनाक्षी । निशीदिनी सेवनी दक्ष वचनमम लक्षी । इन्द्राचे सुख तुच्छ मजपुढे अमृत जरी तो भक्षी ।

३. अग्नीपाशी नवनीताची । चुंबक मणिसंनिध लोहाची । षड्रस अन्नी क्षुधित जनाची । तीच गती माझी ।

४. नीर क्षीरालिंगन रूपीं स्नान तुला ते घालोनी । माझ्या अवलोकन वस्त्रांनी टाकिन तनु झाकोनी तव प्रीतीच्या रक्तपणाच्या कुंकुम तिलका लावोनी । तव तनुलतिका यौवनपुष्पे घालिन तनुवर गुंफोनी । चिंतनी तुझ्या श्वास वाहती ते धूपापरी घे मानोनी । मदन पेटवी तनुकर्पूरा ओवाळित तुज लागोनी । नेवेद्यास्तव देईन माझा अधर घेई अपुल्या वदनी । कपटाचरणी केले त्यांची क्षमा करी गे हरिभगिनी ।

५. वाटे सर्वथा मुक्त झालो । रूक्मिणीने मला मंत्र जो कथियला । जुळुनिया होईलचि सफल तो चांगला । काय फसवील ती या नराला ।

६. मोडुनि दंडा फेकून देईन भिकार भगवी वस्त्रे । मशका परि ती उडविन सारी यादवचमुशस्त्रास्त्रे । आता बळ आले दुर्दिन सर्वहि ते गेले ।

उपरोल्लेखित सहा पदांमधून अर्जुनाच्या तोंडी आत्मनिवेदनपर सलग कथा काव्यात्म होते. अंक २ व ३ मधील कृष्णाच्या तोंडचे कथाकाव्य व अंक ४ मधील अर्जुनाच्या तोंडचे कथाकाव्य म्हणजे एका नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. कारण त्यांचा विषय एकच आहे. सुभद्रा-अर्जून-विवाह. तथापि कृष्णाच्या निवेदनात या प्रकारातील खऱ्याखुऱ्या सूत्रधाराची भूमिका आपण पार कशी पाडली, त्याकरिता कशा नाना युक्त्या केल्या, गर्गगुरूंना वश करून कसे घेतले, बलरामदादाच्या भोळ्या स्वभावाचा आपण फायदा कसा उठविला यासंबंधीचे वर्णन येते. म्हणजे त्याचा यांकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण 'हे मी केले' असे सांगणारा आहे. उलट अर्जुनाच्या वरील पदांमधून त्याने कठोर आत्मनिरीक्षण

केले नि आपल्या प्रेमविव्हल, कामविव्हल अवस्थेचे प्रामाणिक चित्र काढले आहे. ही कथा-काव्ये म्हणजे वगाला पार्श्वभूमीसारख्या येणाऱ्या लावणीसारखी आहेत, हे लक्षात घ्यायला हवे. मुळातच वगाला व्यापून उरणाऱ्या लावणीसंबंधी 'भारतीय संस्कृति कोशात' पुढीप्रमाणे म्हटले आहे : '... वगाला आधारभूत अशी एक कथात्मक लावणी असते. अशी लावणी मधल्या निवेदनाप्रमाणे वापरली आते.' ८

आता या 'कथा कविता' ज्या पद्धतीने येतात तिच्यावर कीर्तनसंस्थेचा प्रगाढ ठसा आहे, असा दुसऱ्या बाजूने युक्तिवाद करता येणे शक्य आहे. तथापि कीर्तनातील पदांमधून असे सलग कथानक हाती लागते का याचा विचार व्हावा. दुसरे असे को या पदांमधील शृंगार काही ठिकाणी अभिजात संस्कृत नाटकातील शृंगाराच्या मानाने जरा अधिक 'तिखट' आहे, हेही लक्षात यावे. तिसरे म्हणजे वग आणि त्याला व्यापून राहणारी, सबंध कथाशय आपल्या कवेत घेणारी व वगाला समर्थपणे तोलून धरणारी 'कथात्मक लावणी' तिच्याप्रमाणे या पदांची मांडणी करून दाखविता येते, हेही विलक्षण म्हटले पाहिजे. हे एकदा घडते तर हे अपवादात्मक आहे असे म्हणून त्याचा विचार तितकासा गंभीरपणे करणे टाळले असते तरी चालले असते. तथापि हे पुन्हा दुसऱ्यांदाहो तितक्याच प्रभावोपणे इतकेच नव्हे तर वेगवगळ्या रसानुसार, वृत्तिनिदर्शक व गतिशील दिसते की वगाची त्यावरचो छाप नाकारता येत नाही.

'संगीत सौभद्र' सध्योल नारद हा नारद आहे, बलराम बलराम आहे, रूक्मिणी रूक्मिणी आहे, इतके काय सुभद्रा हो सुभद्राच आहे. परंतु कृष्ण आणि अर्जुन हे ते जे आहेत त्यापेक्षा आणखीही कोणीतरी आहेत. अण्णासाहेबांनी त्यांना हे जे 'आणखी' रूप दिले आहे हे महत्त्वाचे आहे. कृष्णाच्या तोंडच्या 'कथाकाव्या'तील 'बघुनि सुभद्रेला', 'जेव्हा जेव्हा', 'वसंती बघुनि' ब 'लाल शालजोडी' या पदांतून प्रकटणारे त्याचे हे वेगळे रूप लक्षणीय आहे. इथे तो कृष्णच आहे. परंतु त्यांच्या वर्तनात प्रामाणिकपणा नाही. शुद्ध हेतू-पोटी का होईना तो बलरामाशी प्रतारण करताना दिसतो. मनातून जें त्याला इच्छित कार्य साधाबयाचे आहे त्याच्या विरुद्ध तो बोलत असतो आणि यतीच्या आपण विरोधात आहोत असे तो भासवतो. ही त्याची कृती म्हणजे 'बतावणी'च होय. या बतावणीचा इच्छित परिणाम बलरामवर होतो नि 'नाही भय उरले। बहुधा सर्व तडिस गेले।' अशा प्रकारचा आशावाद अंती त्याच्या गप्पातून स्पष्ट होतो. बरे अर्जुन तरी निष्कपट बुद्धीने वावरतो काय ? चौथ्या अंकात सुभद्रेने मंत्र दिल्यानंतर 'मोडून दंड फेकुन देईन भिकार भगवो वस्त्रे। मशकापरि ती उडवीन सारी यादवचमुशस्त्रास्त्रे। आता बळ आले।' असे म्हणणारा अर्जुन आणि पहिल्या अंकात राक्षसाने रानात आणून सोडल्याने मूर्च्छा आलेल्या

सुभद्रेला पाहून म्हणतो : 'आता कसे बरे करावे ? आपण काही हिला ओळख देऊ नये ...' अर्जुन खरे तर नाटकाच्या सुरुवातीला मांत्रिक आहे. तीर्थाटने करीत तो 'द्वारके सान्निध' येऊन पोहोचला आहे. सूत्रधाराच्या भाषणाने तो रागावतो व "हा मूर्खा, भरत कुलधामा! धनंजयवीरास द्यायची आहे असे म्हणायचे सोडून त्या अंधपुत्राचे नाव घेण्यास तुला शंका कशी रे नाही आली?' असा प्रश्न करतो. म्हणजे या प्रसंगी त्याच्यातला (विरही) प्रेमिक जागा झाला आहे. पुढे तर त्याच्यातली कामुकताच दिसून येते. नारद भेटीने त्याच्या रूपाला एक आगळे नि अभिनव परिणाम प्राप्त होते : 'हे पहा, तू जो संन्यास घेणार तो त्रिदंडी घे, म्हणजे प्रारब्ध योगाने तुझे इच्छित सिद्ध होण्याचा समय आलाच तर तुला पुन्हा गृहस्थाश्रमी होता येईल.' या संजीवक शब्दांनी त्याला किंचित संन्यासी बनविले, आणि म्हणूनच मग सुभद्रेला तो 'हे चारुगात्रि, मी तीर्थयात्रा करणारा प्रवासी आहे.' अशी बतावणी करतो, अर्जुनाचे हे स्वरुप रूक्मिणी उघडकीस आणते. ती म्हणते ... 'अरे ढोंग्या अर्जुना, आणलेल्या सोंगाची बरेच दिवस चांगली बतावणी केलीस.' पुढे रैवतक पर्वतावर एकांतात असताना 'निजरूप इला. मी दाऊ का ?' असा त्याला प्रश्न पडतो. सारांश, अर्जुन आणि कृष्ण एकाच वेळी दोन पातळ्यांवर वावरत असतात. एक त्यांचे 'निजरूप' असते तर दुसरी त्यांनी विशिष्ट हेतुंनी केलेली 'बतावणी' असते. अण्णासाहेबांनी अर्जुन-कृष्णांना ही जी दुहेरी भूमिका दिली आणि नाट्यपरिपोषक असे चित्रण केले त्यामागील प्रेरणा शोधायला हवी. अण्णासाहेबांना ही 'किमया' कशी साधली असेल याचा शोध घ्यायला हवा आणि त्याचे उत्तर तमाशा-वगाकडे गेल्यास मिळते. तिथेही सोंगाड्या जाणि अन्य पात्रेही क्षणार्धात फारशी वेषभूषा न बदलता एकाहून अधिक भूमिका करु शकतात. अण्णासाहेबांच्या कलावंत मनाने हे अचूक हेरले असणार आणि त्याचा मार्मिक वापर इथे केला असणार.

– ५ –

'सौभद्र' हे आपल्या पुराणातील ... इतिहास घेऊन त्यावर स्वकपोल-कल्पित रचना करुन सिद्ध केलेले नाटक आहे. सुभद्राविवाहाची कथा तर भारतातील आहे. (अण्णासाहेब ती पुराणातील सांगतात.) 'सौभद्र' हे खरे तर पौराणिक नाटक होय. तथापि अण्णासाहेबांनी ते 'स्वकपोलकल्पित रचना' करून लिहिले आहे. म्हणजेच त्याच्या लिहिण्यात खूपच स्वातंत्र्य घेतले आहे. या स्वातंत्र्यामुळे यातल्या व्यक्तिरेखा एका बाजूने लोकोत्तर, देवदेवतांच्या पातळी-वरील वाटाव्यात नि दुसऱ्या बाजूने त्यात समकालीन ब्राह्मण कुटुंबाचे चित्र आहे इतके हे नाटक लौकिक वाटावे. 'नटीसूत्रधार संवादा'तील पुढील ओळी :

१. झाली ज्याची उपवर दुहिता । चैन नसे त्या तापवी चिंता । केंवि मिळे

पति कुलीन सुंदर । लोकप्रिय धनवान जो ज्ञाता । सास श्वसुर दिर जावा नणंदा । छळतील किंवा करतिल ममता ।

किंवहुना एकोणिसाव्या शनकातील मध्यम ब्राम्हणी–अभिरूची–निदर्शक अशी आणखीही पदे दाखविता येतील. या पदांशी संवादित्व साधणारी पाचव्या अंकातील सुभद्रेच्या तोंडची पुढील साकी —

'सुंदर ललना स्थिर लक्ष्मी गृहि गुणवान सुतही ज्याला ।
पुत्रापोटी पुत्र होय तरी स्वर्गाधिक सुख त्याला ।'

आता असा लौकिक आणि अलौकिकत्व, पौराणिक आणि वास्तवाचा अपूर्व मिलाप अण्णासाहेब कसे घालू शकले असतील असा प्रश्न उपस्थित करावा लागतो, आणि त्याच्या उत्तराच्या शक्यतांची दिशा दिग्दर्शित करता आली तर अधिक चांगले. १८५६ सालापासून अमरचंद वाडीवर नाटक मंडळी पौराणिक ढंगाची नाटके करीत आणि मध्यंतरीच्या दरम्यान सामाजिक प्रश्नासंबंधी एखादा 'फार्स' दाखवी. पुराणकथेचा प्रवाह मध्येच खंडित करून तेथे काही काळ वास्तवावर प्रकाश टाकणारा फार्ससारखा प्रकार अण्णासाहेबांनी पाहिलेला असावा. तमाशामध्येही गण-गवळण-वगात वास्तवाचे आणि पुराणकाळाचे बेमालुम मिश्रण होत असे. अण्णासाहेबांनी हे हेरले असण्याची शक्यता आहे काय ?

- ६ -

सौभद्रामधील नांदीतील

'कालीदासमुख कविकृति पक्वान्नाते सेवूनि विटले ।
रसिक तयांना पुनर्बुभुक्षाकरणि तिखटचि केले ।

या ओळीतून अण्णासाहेबांच्या मनातील दोन गोष्टींचा थांग लागतो. संस्कृत नाटके व त्याच्या मराठी अवतारांच्या प्रयोगावरील रसिकांची प्रतिक्रिया तेथे नोंदविली गेली आहे. अण्णासाहेबांनी कालीदासादि कवींच्या 'नाट्यकृती आदर्श मानल्या व त्यांत बदल केले व नाविन्य आणण्याचा प्रयत्न केला. 'तिखटचि केले' याचा आजच्या रूढ भाषेत बोलायचे झाले तर non-veg असे स्वरूप त्याला दिले असा अर्थ होतो. सौभद्रातील स्त्री-पुरूष-संबंधांविषयीची उदाहरणे याला पोषकच आहेत. पार्वती 'शिववरानुसारिणी' होते. नारदाच्या प्रार्थनेतील हरिगोविंद 'रमारमण' असतो, 'राधाधर मधुमिलिंद' सेवन करणारा असतो, अर्जुन 'धर्मराज द्रौपदीसमवेत एकांतात' असलेले पाहातो, आणि दंडास पात्र होतो. अर्जुनाच्या सुभदा वर्णनात केवळ देह वर्णन येते :

'सुवर्ण केतकी परि जो दिसतो वर्ण नको दुसरीचा
सडपातळ नाजूक हा बांधा खचितच त्याच मृदु देहाचा

पदतल बघता भास होतसे नूतन संध्या रागाचा
काचिमुळे ओळखता येतो अमुक देश म्हणूनी कटीचा ...
प्रत्यक्ष कृष्णही त्याला अपवाद नसतो :-

'करपाशी या तनुला । बांधुनि करी शिक्षेला । धरूनीया केशांला । दंतव्रण करि गाला । कुचमल्ली वक्षाला । टोचुनि दुखवी मजला ...'

आणि अर्जुन तर यावर कडीच करतो.

' मदन पेटवी तनु कर्पुरा ओवाळीन तुजलागेजी । नैवेद्यास्तव देईन माझा अधर घेई आपुल्या वदनी ।

यातील शेवटच्या पदातील कल्पना होनाजी बाळाच्या लावणीत दिसून येते.

चुंबिता वदन ते पयघृत मधुरशर्करा ।
लागला तुझा हुरहुरा, हेत कर पुरा ।
पेटला मदन जशी आग लागे कर्पुरा '

होनाजी बाळाच्या लावणीतील नायिका 'वाहिले शारीर दानासी ' असे म्हणते. 'सौभद्र'मध्ये सुभद्रा 'अर्पियली ही काया । तवचरणी पतिराया' किंवा 'अर्पियले या शरिरा ' असे म्हणते.

'सौभद्र'मधील पुढील पद:

किती सांगू तुला मज चैन नसे । हे दु:ख तरी मी साहु कसे । यासमयि मला नच कोणी पुसे । हा विवाह सखे मज भाजितसे ।

आणि होनाजी बाळाच्या लावणीतील पुढील ओळी :

'लागले वेड मज तुझ्या प्रितीचे भारी । झुरते दिस रात्र सारी ।
हा वियोग तप्त उन्हाळा मला न साही ।

यात साम्य आढळते.

होनाजी बाळाच्या लावणीतील नायिका एके ठिकाणी

' बिलगुन मिठी मारू दे, वाटते थंडीची हिरवी ' म्हणते, तर दुसऱ्या ठिकाणी :—

'धरा उराशी जरा सुंदरा, कर्दळीचा कोंभा । चक विषय जाचला, मला तुम्ही बेलाशक झोंबा ।' असे म्हणते.

'सौभद्र'मध्ये कृष्णमात्र ' करपाशी या तनुला । बांधुनि करि शिक्षेला ' असे म्हणतो त्यात काही समान सूत्र असावे असे वाटते. शिवाय होनाजी बाळाची ' आलो तुझे मंदिरी सुंदरी, इच्छा कर आमची पुरती ' अशी लावणी आहेच. होनाजी बाळाचा लावणीतील नायक प्रमिलेला 'सुंदरी ' म्हणतो आणि 'सौभद्र '-

मधला कृष्ण 'बहुत दिन नच भेटलो सुंदरीला' असेच म्हणतो. 'सौभद्र'मधला कृष्ण रूक्मिणीला 'नारी मज बहु असती। प्रीती परि तुजवरतीं।' हे निवेदन करतो, तर होनाजी बाळाचा निवेदक 'काय दुसऱ्या बापुडच्या तुजपुढे रूपवंत्या साऱ्या नारी। अशी सुगर गुणवान आवडलिस तू अंतःकरणामाजी। चित्ता योग्य पाहून तुजवर्ती खुष आमची झाली मर्जी।' असे म्हणतो. या लावणीने पुढे 'रात्र उजाडू पाहे बोलता, अमृतकर अस्ता गेला। जाहाली पहाटेची हवा, प्रभंजन थंड सखे शितल आला।' हे सारे 'सौभद्र'मध्ये कृष्णाच्या तोंडच्या 'प्रिये पहा रात्रीचा समय सरूनि येत उषःकाल हा। थंडगार वात सुटता...' या पदात आले आहे. कृष्णाच्या 'नच सुंदर' या पदातील इष्काशय अनंत फंदीच्या लावणीतही पुढील प्रमाणे आढळतो:—

'अजी का गे कसलीस?' सांग सुंदरी। बोले हसून,
चाले थटून राज मंदिरी।
तुझे प्रितीची मला आवड फार गे।
तुझे सारखी दुजी नाही नार गे।
रात्रीमधी येणे जाहाले रुसशी म्हणवूनी।[९]

लावणीतील नायिकेला 'शरिरामध्ये भरली कापरी' असे होते. तर 'सौभद्र'मध्ये रूक्मिणीची 'रागाने (तवं) तनु ही पावली कशि कंपा' वा 'थरथर तनु कापवीत' अशी अवस्था होते. लावणीतील नायिका 'परदुःख शितळ' म्हणते तर रूक्मिणीला सुभद्रा 'परदुःख शितळ आहे ग वहिनी' असे बजावते. सारांश अण्णासाहेबांच्या सौभद्रच्या लेखनामध्ये होनाजी बाळा, अनंत फंदी इ. शाहिरांच्या कवनातील शब्दयोजना, प्रतिमा व कल्पना यांचे सादृश्य आढळते.

- ७ -

आतापर्यंतच्या साऱ्या विवेचनाचा रोख अण्णासाहेबांनी 'सौभद्र' च्या प्रस्तावनेत 'नाटकाचे निबंध पुष्कळ आहेत, जिकडे जितके देववेल तितके लक्ष देऊन याची रचना केली आहे.' असे जे लिहिले आहे ते जाणत्या वाचकांनी व्यापक अर्थाने घ्यायला हवे व त्यात किर्लोस्कर समकालीन (व पूर्वकालीनही) लोककलाप्रकारांचाही अंतर्भाव केला पाहिजे, हे सिद्ध करण्याकडे होता. खेरिज डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांच्या लेखाच्या सुरुवातीला दिलेल्या परिच्छेदातील 'संगीत सौभद्र म्हणजे ... लोकनाट्यातील सुसंस्कारित वगही नव्हे.' या विधानाचा पुनर्विचार व्हायला हवा असे प्रस्तुत लेखातील प्रतिपादनातून स्पष्टपणे तर्कशुद्ध पद्धतीने सिद्ध व्हावे.

अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे श्रेष्ठ कोटीतील कलावंत होते. म्हणूनच त्यांनी

'सौभद्र'च्या रचनेत उदारमनस्क व सर्वकलासमावेश दृष्टिकोण अंगिकारला. परिणामतः त्या नाटचकृतीची रचना संमिश्रस्वरुपाची नि अनेकपदरी झाली आहे. म्हणून कोणत्याही एकां दृष्टिकोणातून या नाटचकृतीची परीक्षा करणे म्हणजे त्या नाटचकृतीवर आणि तिच्या निर्मात्याच्या एकूण कलाव्यापारावर अन्याय करण्यासारखे होते. 'सौभद्रं'चा यिचार करताना लावणी-तमाशा-वग यांचे संस्कार या नाटकावर झाले आहेत, एवढी रसिकांची आणि अभ्यासकांची दृष्टी मोठी नि व्यापक झाली तर या लेखाचा हेतू पूर्ण झाला असे म्हणता येईल.

संदर्भ / टीपा :–

१. व. दि. कुलकर्णी, 'सगीत सौभद्र : घटना आणि स्वरूप', पृष्ठ –२७४.

२. अशा तऱ्हेचे उल्लेख अनेक ठिकाणी सापडतात.

३. द. ग. गोडसे, 'महाराष्ट्र टाइम्स', दिवाळी अंक १९८२, पृष्ठ – १४५.

४. के. नारायण काळे, 'नाटचविमर्ष,' प. आ., पृष्ठ – १४४.

५. 'लावण्या, तमाशे आणि गाणे बजावणे यांचा शौक तर त्यांना होताच. ते सुशिक्षित, नाटक्यात नाटकी, रंगेल असूनही वेदान्ती, कवी असून देशभक्त होते. त्यांचे व्यक्तिमत्व इतक्या विविध सामग्रीने समृद्ध होते.' श्री. ना. बनहट्टी, 'मराठी नाडचकला आणि नाटचवाङमय', पृष्ठ - ८८-८९.

६. वि. कृ. जोशी, 'लोकनाटचाची परंपरा', ठोकळ प्रकाशन, १९६१, पृष्ठ, १७५.

७. रसरंग, ता. १३ डिसेंबर १९५८, पृष्ठ - २०.

८. भारतीय संस्कृति कोश, संपादक, थं. महादेवशास्त्री जोशी, खंड - ४ पृष्ठ, ४१.

९. इथे घेण्यात आलेल्या लावण्या 'अंधारातील लावण्या', संपादक, य. न. केळकर या ग्रंथातून घेतल्या आहेत.

० ० ०

परिशिष्ट

प्रस्तुत लेख लिहिण्यापूर्वी या संदर्भात प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांच्याशी चर्चा झाली होती. पुढे प्रत्यक्ष लेखन झाल्यावर डॉ. द. दि. पुंडे यांना यातील काही भाग वाचून दाखविला. त्यांनी आपला 'संगीत सौभद्र या नाटकातील पदाचे नोटेशन' हा मराठी संशोधन पत्रिकेत (जुलै-ऑगस्ट-सप्टेंबर १९८१) प्रसिद्ध झालेला लेख दिला. त्यातील डॉ. पुंडे यांचे पुढील विचार महत्त्वाचे वाटतात: "'संगीत' रंगभूमीच्या इतिहासाचे अव्वल साधन म्हणून या पुस्तकांकडे पाहाता येईल, नव्हे पाहायला हवे. उदाहरणार्थ 'संगीत सौभद्र नाटकातील पदांचे नोटेशन' हे पुस्तक १९०० सालचे आणि ज्यांच्या गायकीमुळे 'सौभद्र' लोकप्रिय झाले ते भाऊराव कोल्हटकर १९०१ मध्ये निधन पावले. (भाऊराव मूळचे बडोद्याचे आणि हे पुस्तकही बडोदा सरकारने तयार करविलेले हा केवळ योगायोग आहे का) तेव्हा या पुस्तकात भाऊरावांच्या गायकीच्या संगीताची नोंद झालेली असणार हे उघड आहे. पुढे 'सौभद्र' चे प्रयोग निरनिराळ्या गायक घराण्यांच्या नटांकडून सादर करण्यात आले. ह्या नटांनी स्वाभाविकपणे आपापल्या घराण्याची 'गायनी कळा' आणि त्याचबरोबर आपापल्या गायनाचे ढंग 'सौभद्र'च्या संगीतात ओतले. परिणामी 'सौभद्र' च्या संगीताचे रूप बदलत गेले ...

"खरे तर संगीत रंगभूमीचा खराखुरा इतिहास सिद्ध करायचा असेल तर... रंगभूमीच्या संगीतात प्रत्यक्ष स्थित्यंतरे कसकशी (आणि का) होत गेली हे पाहून त्याच्या आधारे आपली रंगभूमीची इतिहासविषयीची अनुमाने दृढ करायला हवीत.

"उदाहरणार्थ, विचाराधीन पुस्तकातील 'नोटेशन' बरहुकून 'सौभद्र' मधील पदे एखाद्या जाणकार गवयाकडून गाऊन घेणे शक्य आहे."

डॉ. पुंडे यांची सूचना अशाकरिता महत्त्वाची आहे की, त्यामुळे अण्णासाहेबांच्या कालातील 'सौभद्र'चे संगीत थेट समजेल व लावणी वगातील रचनेला ते कितपत जळत जाते ते पहाता येईल.

२. डॉ. पुंडे यांच्याबरोबर एकदा डॉ. स. ग. मालशे यांच्याकडे गेलो असताना त्यांनी य. ग. लेलेकृत 'मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड १, भाग १ यक्षगान-भागवत नाटक १' हे पुस्तक दिले व 'आमचे लक्ष शहाजी राजाची नाटके' या चौथ्या प्रकरणाकडे वेधले. तेथे 'गोवर्धनोद्धारण' या नाटकासंबंधीचे पुढील विवेचन करण्यात आले आहे :

गोपकन्यांना उद्देशून कृष्णाने म्हटलेल्या पदात–

मजवरि कोप आला असल्या माझे भुज पाशे बांधा ।१।
बोलिलो म्हणून कोप आला असल्या वाला हो अधरि क्षतं करा ।२।
कर धरिला म्हणून कोप आला असल्या करजाक्षत मज करा ।३।

ह्या ओळी पाहून सौभद्रातील–

करपाशी या तनुला । बांधुनि करि शिक्षेला ।। धरूनीया केशाला ।।
दंत व्रण करि गाला ।। कुचमल्ली वक्षाला ।। टोंचूनि दुखवी मजला ।।
चाल ।। हाचि दंड योग्य असे सखये मत्पापा ।। नच ।।

ह्या ओळींची आठवण होते. (पृष्ठ: ४६–४७)

येथे लेले यांनी 'करपाशी या तनुला' या 'सौभद्र' मधील पदाचे साम्य मजवरि कोप' या पदाशी दाखविले आहे. ते आश्चर्यकारक आहे. तथापि तंजावरच्या सरस्वती महालातील मराठी नाटकांविषयी आपल्याला इतिहासाचार्य राजवाडयांमुळे माहिती मिळाली आणि हा कालखंड अर्थातच नंतरचा आहे. अण्णासाहेब इतके खाली दक्षिणेत केव्हा गेले नव्हते, तेव्हा त्यांच्या पाहाण्यात हे पद येणे अशक्य. शिवाय लेले यांनी "करपाशी या ..." ह्या ओळींची आठवण होते असे स्पष्ट लिहिले आहे. 'करपाशी या ...' या पदाची प्रेरणा 'मजवरि कोप...' या पदात होती, असे त्यांना सुचवायचेही नाही. असो.

३. 'रंगभूमी' मासिकाच्या डिसेंबर १९०७ या अंकात मोरोबा वाघुलीकर यांच्या संबंधाच्या माहितील पुढील भाग :

वजीरखा म्हणून एक हिंदुस्थानातले गवई होते. त्यांच्याजवळ यांचा गाण्याचा काही अभ्यास झाला होता. काही दिवस, वाईचे लखोबा व्यास म्हणून एक उत्तम गाणारे गृहस्थ होते व दादा बागवान म्हणून लावणी करणारा एक मुसलमान कवी असे. यांच्यावरोबर तमाशा करण्याचाही त्यांनी छंद चालवला होता. लखोबा आपल्या भावाच्या मागे कथेत उभे राहात असत. ज्यावेळी पुणे, मुंबई, बडोद्याकडे ते प्रसिद्धीस आले. दादा बागवानही चांगला प्रसिद्ध कवी होऊन गेला. या सर्वांचा ब्राह्मणी तमाशा करण्याचा विचार ठरला होता. परंतु तो गर्भावस्थेत त्यांना सोडावा लागला. मोरोबा वाधुलोकरांचा पुढे किर्लोस्कर मंडळीशी संबंध आला हे लक्षात घेता व 'सौभद्र'चे स्वरूप पाहाता त्यांची ब्राह्मणी तमाशांची इच्छा फलद्रुप झाली असेच म्हणावेसे वाटते.

० ० ०

'गडकरी : पुनर्विचार'

राम गणेश गडकरी यांचा जन्म-शताब्दी सोहळा बृहन् महाराष्ट्रात उत्साहाने साजरा होत आहे. त्या निमित्ताने गडकऱ्यांच्या व्यक्तिमत्त्वासंबंधी, त्यांच्या कलाकृतींसंबंधी ठिकठिकाणी लिहिले-बोलले जात आहे. ३४ वर्षांच्या आपल्या अल्पशा जीवनयात्रेत एक कलावंत म्हणून त्यांनी जे जे लेखन केले, ते ते आज कुतूहलाचा व कौतुकाचा विषय झाले आहे. त्यांचे बालपण अत्यंत दरिद्री अवस्थेत गेले; तारुण्यातही त्यांना लेखनावर तितकासा समाधानकारक पैसा लाभला नाही. गडकऱ्यांचे लौकिक जीवन हे एका शापित यक्षासारखे होते. विविध प्रकारच्या आपत्ती त्यांच्यावर आल्या. त्यांच्या बालपणीच त्यांच्या वडिलांचा मृत्यू झाला. नंतर एका वर्षानेच गोविंद नावाचा त्यांचा भाऊ मरण पावला. १९०४ साली त्यांच्या आईच्या आग्रहामुळे तिने पसंत केलेल्या मुलीशी त्यांनी विवाह केला. परंतु १९०५ सालीच म्हणजे विवाहानंतरच्या पहिल्या वर्षातच त्यांच्या पत्नी सीताबाई माहेरी गेल्या.सीताबाईंचे माहेरी जाणे हा गडकऱ्यांच्या भावकोमल प्रकृतीवर तडिताघात होता; अगदी अनपेक्षित असा हा आघात होता. गडकऱ्यांचे आंतरिक, भावनिक विश्व व बाह्य वर्तन यांवर त्याचा विलक्षण परिणाम झाला.

१९०४ साली ते मॅट्रिकची परीक्षा पास झाले होते. संस्कृत व इंग्रजी

वाङ्मयाची त्यांना गोडी लागली होती. तत्कालीन तरुणांच्या भावविश्वाची जडण घडण व पोषण या साहित्यावर झालेली असल्याने त्यांच्या तरुण मनात स्वत:च्या जीवनाविषयी काही कल्पना होत्या; काही स्वप्ने होती. अशा स्वप्नांपैकी एक महत्त्वाचे स्वप्न पत्नीविषयक असावे हे अगदी योग्य होते. खेरिज समाजातील उच्चपदस्थात पति-पत्नीसंबंधात एक प्रकारची मोकळीक प्रत्ययाला येत होती. माधवराव रानडे यांनी रमाबाईंना शिकविले होते; गोविंदराव कानिटकरांनी काशीबाईंना शिकवले होते. माधवराव रानडे हे न्यायमूर्ती तर गोविंदराव कानिटकर हे मुन्सफ होते व सामाजिक कार्यामध्ये त्या दोघांनाही रस होता, आस्था होती. या दोघांबरोबरच सामाजिक कार्यात रमाबाई व काशीबाई असत. सुशिक्षित पति-पत्नींचा समाजात असा मोकळेपणाने होणारा आढळ तरुणांच्या कुतूहलास पात्र होत असे. स्वत: हरिभाऊंना याने मोह पाडला होता व आपल्या अशिक्षित पत्नीने शिकावे अशी त्यांची आंतरिक इच्छा होती. तशा आशयाचा मजकूर त्यांनी पत्रांमधून काशीबाईंना लिहिला होता. वैयक्तिक जीवनातील ही अपूर्णता हरिभाऊंनी आपल्या कादंबरीतून सुशिक्षित जोडप्यांची चित्रे रंगवून काही अंशाने पूर्ण करून घेतली. गडकऱ्यांच्या मानसमंदिरात काव्य-सेवा-विनोदात सहभागी होणाऱ्या सहचारिणीची मूर्ती असल्यास नवल नाही. तथापि सीताबाईशी झालेला विवाह, व नंतर त्यांच्याशी न पटल्याने ही मूर्ती क्षणाक्षणाला भंगत गेली, गडकरी एकाकी पडले. त्यांच्यावर वेळ लागण्याची पाळी यावी इतवया थराला हे प्रकरण गेले. या एका घटनेमुळे त्यांची जीवनविषयक दृष्टीच बदलली.

मूलत: गडकरी हे काही गंभीर प्रकृतीचे पुरुष होते असे दिसत नाही. शिवाय एकटे राहाण्याची त्यांची वृत्तीही नव्हती. सतत मित्रांच्या घोळक्यात राहायचे, कोटच्या करायच्या व भोवतालच्या मंडळींना हसवायचे अशी त्यांची आनंदी वृत्ती होती. स्वत:च्या स्वभावाचे त्यांना यथार्थ ज्ञान असावे. या संदर्भात ता. १० नोव्हेंबर १९०८ रोजी खामगावहून त्यांनी गणपतराव बोडस यांना लिहिलेल्या पत्रातील पुढील ओळी अर्थपूर्ण ठराव्यात : 'सदासर्वदा कोटच्या करीत बसणारा मी सध्या या दोन दिवसांतच एक चांगला पोक्त व विचारी म्हातारा झालो आहे.

त्यांच्या कोटिबाजपणाविषयीची न. चिं. केळकर यांनी सांगितलेली आठवण पुढील प्रमाणे : 'त्यांच्या भाषणाच्या विनोदीपणामुळे रंगलेली सभा किंवा रंगलेले नाटक चालले असता त्यांच्या शेजारी बसणे हे जितके दुर्घट काम वाटे, तितकेच निर्मक्षिक स्थितीत त्यांच्याशी भाषण करणे याविषयी मन मोठे उत्सुक असे कारण गडकऱ्यांच्या कल्पनेचा अनिरुद्ध संचार या संभाषणामधून

खरा पाहावयास मिळे. चमत्कृतिजनक व विकृत अशीही कल्पना लोकांना ऐकविण्याच्या कामी गडकऱ्यांच्या इतका धाडसी व विनमुर्वतखोर लेखक मराठी भाषेत आजपर्यंत झाला नाही असे मला वाटते.'

श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी या संदर्भात दिलेला दाखला : 'किर्लोस्कर मंडळीचे व्यवस्थापक श्री. शं. बा. मुजुमदार यांनी गडकऱ्यांना कोल्हटकरांबरोबरचे संबंध कमी करण्यास सुचविले. तेव्हाचे गडकरी यांचे पुढील उद्‌गार : 'नाना, झाले ना तुमचे बोलणे ? आता एकच वेळ मी तुम्हांला सांगून टाकतो, कोल्हटकरांबरोबर नरकात जावयाला तयार आहे, पण तुमच्याबरोबर स्वर्गात जावयालाही मी तयार नाही.'

कोल्हटकर–गडकऱ्यांच्या या कोटिबाज स्वभावाचा परिणाम फर्ग्युसन कॉलेजमधील विद्यार्थ्यांवरही झाला होता. या संदर्भातील रॅंगलर परांजपे यांची प्रतिक्रिया बोलकी आहे..... 'तुम्ही आणि तुमच्या त्या गुरूने तरूणांना अशा बेफाट कोटचा करायला शिकविले. या कोटचा करण्याच्या नादात आपण कोणापुढे काय बोलतो आहोत, याचेही त्यांना भान राहात नाहीं. '

आणि या संबंधात गडकऱ्यांनी आपल्या 'स्मरणार्थ टिपणा'त व्यक्त केलेले विचार ; 'शांत जलाशयात एक लहानसा अचेतन दगड पडला तरी सारख्या वर्तुळलहरी दूरवर पसरत जातात. तद्वत मनुष्यमनात एखादे observation, वाक्य, शब्द पोचताच तो move होतो...'

वाचक प्रेक्षकांना अशा रीतीने 'मूव्ह' करण्याचे गुह्य गडकऱ्यांच्या स्वभावात दडलेले होते. सीताबाईंच्या गमनाने ते वेडेपिसे झाले हे खरे, परंतु ती वृत्ती मात्र अगदी संपुष्टात आली असे झाले नाही. कारण तिच्यातील मुळचा जोरकसपणा, अस्सलता व प्रसन्नता या गोष्टी इतक्या स्वाभाविकच होत्या की त्यांचा लोप होणे केव्हाही असंभव होते. तथापि या असफल विवाहाने त्यांना अंतर्मुख बनविले. हेही खरेच. त्यामुळे त्यांची जीवनविषयक व लेखनविषयक भूमिका निश्चित झाली स्त्री–पुरुषातील परस्पर प्रेम, लग्न या संबंधीच्या अनेकविध शक्यतांचे स्वरूप न्याहाळणे व त्यांच्या परस्पर होणाऱ्या परिणामांचे स्वरूप चित्रित करणे हा त्यांच्या प्रतिमेचा सहजधर्म झाला. प्रस्थापित मूल्यव्यवस्था व तिचे व्यक्तिजीवनावर होणारे परिणाम याचा त्यांच्या कलावंत मनाला ध्यास लागला होता. गडकऱ्यांच्या आयुष्यात घडलेल्या घटनेने त्याचे वैयक्तिक, खाजगी आयुष्य तर उध्वस्त केलेच, पण त्याचबरोबर त्यांच्या कलात्म निर्मितीचे स्वरूपही नियमित केले. त्यांच्या लेखनातून नि विशेषत: नाटकांतून याचा पुन: पुन्हा प्रत्यय येत जातो. एखाद्या शोभादर्शकामध्ये काही ठराविक काच तुकड्यांच्या बदलत्या व परावर्तित होणाऱ्या

नानाविध आकृत्या जशा मोहक दिसतात तशीच विविधरंगी संसार चित्रे रंगविण्यात त्यांची प्रतिभा रमते असे दिसते.

यातूनच पुढे प्रहसनात्मक व प्रमेयात्मक नाटचात्म प्रतिभा असे तिचे स्वरूप निश्चित झाले; आणि या दोन्हीचे दर्शन कमी अधिक प्रमाणात त्यांच्या सर्वच नाटकांतून दिसून येऊ लागले. 'वेडयांचा बाजार' या त्यांच्या सुरुवातीच्या अपूर्ण नाटकात दिसून येणारे प्रहसनात्मक प्रतिमेचे स्वरूप अत्यंत निखळ नि पारदर्शक आहे. गडकऱ्यांच्या नाटचलेखनाचा हाच खरा प्रांत. तिथेच त्यांची प्रतिभा अगदी स्वाभाविकपणे फुलते. इतकेच नव्हे तर त्यांच्या 'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव', 'एकच प्याला', व 'भावबंधन' (व अपुऱ्या 'राजसंन्यास') मधील विनोदी प्रसंग विशेष खुलतात व त्यांचा स्वतंत्रपणे विचार करता येणे शक्य असते. शिवाय मूळ नाटचवस्तूशी त्यांचा तसा थेट व अपरिहार्य संबंध असतोच असे नाही. तथापि त्यातून गडकऱ्यांच्या प्रहसनात्म प्रतिभेचा प्रत्यय येतो. या प्रतिभाधर्माला आवश्यक असणारी मानवी जीवनातील विरोध, व्यंग वा चमत्कृती हेरण्याची शक्ती त्यांच्या कोटिबाज स्वभावात आहे.

गडकऱ्यांच्या ठिकाणी वसत असलेल्या प्रहसनात्म प्रतिभाधर्माला पोषक ठरणारी एक सुखद घटना त्यांच्या आयुष्यात याच काळात घडली; व या घटनेने त्यांच्या संपूर्ण कलाजीवनावर प्रदीर्घ परिणाम केला. गडकऱ्यांच्या मातोश्रीने त्यांच्या महाविद्यालयीन शिक्षणाकरता त्यांना पुण्यास आणले आणि त्यांच्या मनात रंगभूमी व नाटक या विषयाने उचल खाल्ली. याचा परिणाम असा झाला की घरातून पळून जाऊन त्यांनी किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा रस्ता धरला. तिथे कधी द्वारपाल तर कधी मुलांना शिकवणारा शिक्षक असे त्यांनी काम केले. किर्लोस्कर नाटक मंडळीतल्या नाटचभारल्या वातावरणात त्यांच्या प्रतिभेला फुलोरा येऊ लागला. 'रंगभूमी' मासिकातून त्यांचे विनोदी लेख व 'वेडयांचा बाजार' हे प्रहसन क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागले. मुंबईच्या 'मासिक मनोरंजन' या तत्कालिन प्रतिष्ठित मासिकातही त्यांच्या कविता व 'स्वयंपाकघरातील गोष्टी' प्रसिद्ध होऊ लागल्या. यात त्यांना श्री. शं. बा. मुजुमदार या किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या व्यवस्थापकाचा, 'रंगभूमी' मासिकाच्या संपादकाचा, वि. सी. गुर्जर या प्रसिद्ध कथाकाराचा आणि 'मासिक मनोरंजन'च्या साहाय्यक संपादकाचा स्नेह लाभला व त्यांचे सक्रीय प्रोत्साहन मिळत गेले. या दोघांचा गडकऱ्यांशी जो संबंध राहिला त्या संदर्भात त्यांच्या 'रोजनिशी' तील नोंदी महत्वाच्या ठरतात.

किर्लोस्कर नाटक मंडळीत येण्यापूर्वीच गडकऱ्यांची श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या लेखनाशी ओळख झाली होती. कोल्हटकरांच्या लेखनातील चमत्कृतीने ते

भारावून गेले असण्याची शक्यता अधिक. स्वतःच्या प्रकृतीला पोषक होईल असा हा लेखनाचा बाज आहे हेही त्यांनी हेरले असेल, किंबहुना आपल्याला या मार्गाने प्रगती करायची असेल तर कोल्हटकरांचे लेखन टाळणे अशक्य आहे याचेही भान त्यांना आले असावे. किर्लोस्कर नाटक मंडळीत प्रत्यक्ष कोल्हटकरांची भेट होण्याआधीच कोल्हटकरांचे जे जे लेखन उपलब्ध होईल ते ते मुखोद्गत करण्याचा त्यांचा सपाटा लक्षात घ्यायला हवा. कोल्हटकरांचे लेखन केवळ तोंडपाठ करणे एवढेच कार्य या काळात गडकरी यांनी मानले होते असे नाही, तर जे मुखोद्गत केले तेही डोळसपणे, अभ्यासपूर्वक, त्यातील सूक्ष्म बारकाव्यांसह. त्यामुळे कोल्हटकरांच्या पहिल्याच भेटीत त्यांच्या लेखनातील सौंदर्य स्पष्ट करून कोल्हटकरांवर त्यांनी विलक्षण छाप पाडली व त्यांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेतले,

१९०५-१९०६ च्या दरम्यान श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ही काही सामान्य व्यक्ती नव्हती. कोल्हटकर हे खरे तर किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे पहिले 'ग्रॅज्युएट' नाटककार. त्या नाटक मंडळीत कोल्हटकरांना महत्त्वपूर्ण स्थान व आवश्यक तो मान होता. नाटक मंडळीतील दुपारची भोजनाची पंगत महत्त्वाची असायची नि तिचे पहिले पान नाटककाराचे असायचे. त्या मानासाठी कोल्हटकर व देवल यांच्यामध्ये वादही झाले होते. सारांश, नाटक मंडळीत कोल्हटकरांचा दरारा व दबदबा तसाच मोठा होता. म्हणूनच गडकऱ्यांसारख्या नवख्या मुलाने त्यांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेणे ही एक अनपेक्षितच घटना म्हणावी लागेल. नाटक मंडळीत कोल्हटकरांच्या वारंवार होणाऱ्या नाट्यचर्चा, त्यांचे नाट्यवाचन, त्यांची नाटके प्रत्यक्ष बसविली जात असताना अनुभवण्याची संधी, वेगवेगळ्या गावी नाटक मंडळीबरोबर फिरताना होणाऱ्या नाट्यप्रयोगांचे कानांवर पडणारे संवाद, मुळातच कोल्हटकरांच्या लेखनकृतींचे गडकऱ्यांना असलेले आकर्षण व त्या संबंधातील त्यांचे पाठांतर या साऱ्या गोष्टी नाटककार म्हणून गडकऱ्यांची बैठक सिद्ध व्हायला प्रेरकच ठरल्या.

कोल्हटकरांच्या रूपाने गडकऱ्यांना समानधर्मा लाभला. अण्णासाहेब किर्लोस्करांविषयी त्यांच्या मनात अत्यंत आदर होता व तो व्यक्त करणारी वाक्ये त्यांनी आपल्या नाटकातून घातली होती. गोविंदराव देवल यांच्यावर त्यांनी कविता लिहिली होती व त्यांच्या गुणांचा गौरव केला होता. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांचे असंख्य प्रयोग किर्लोस्कर नाटक मंडळीत झाल्यावर त्यांनी पाहिले होते. तथापि आपले नाट्यलेखन किर्लोस्कर-देवलांच्या लेखन प्रकृतीपेक्षा मूलतः वेगळे आहे आणि त्याची जातकुळी कोल्हटकरांच्या लेखनाला जवळ जाणारी आहे, हेही त्यांच्या ध्यानी आले असावे. गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाला कोल्हटकरांनी प्रत्यक्षात कसे व किती उत्तेजन दिले यासंबंधी काही तपशील लाभत नसला तरी कोल्हटकरां-

वरील त्यांची श्रद्धा उत्कट होती. खाडिलकरांसारखा कोल्हटकर समकालीन बुजुर्ग नाटककार मात्र गडकऱ्यांची नाटककार म्हणून जी प्रतिमा तयार होत होती त्याविषयी जागरूक होता असे दिसते. १ जुलै १९१६ या दिवशी 'पुण्यप्रभाव' या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला. परंतु हा प्रयोग अत्यंत असमाधानकारक होता. स्वत: गडकऱ्यांनी या संदर्भात 'रोजनिशी'त पुढीलप्रमाणे नोद केली आहे : 'पुण्यप्रभाव पहिला प्रयोग–रिपन थिएटर–कामे विनोदी फारच छान, बाळकृष्णाने कल्पनेबाहेर काम केले. मिरजकर फारच छान. वसुंधरा, कालिदी व भूपाल अगदी भिकार. नाटक रंगले नाही'.

सदर प्रयोगाच्यावेळी नटवर्गाचे पाठांतर अगदीच कच्चे राहिले होते; अभिनय सुमार होता व गायनही बेताचेच होते. गडकऱ्यांसारख्या एका होतकरू नाटककारावर त्यामुळे अनिष्ट परिणाम घडणार होता. अशा वेळी खाडिलकर नटांना खडसावतात. खाडिलकर-गडकरी संबंधावर या लहान प्रसंगातून चांगलाच प्रकाश पडतो.

कोल्हटकर–खाडिलकर हे परस्परांचे जवळजवळ समकालीन नाटककार. तथापि दोघांची लेखनप्रकृती सर्वस्वी भिन्न होती. कोल्हटकरांना पारशी रंगभूमीवरील झगमगाटाने मोहित केले होते; अद्‌भूताचा आश्रय घेऊन नाट्यरचना करण्याकडे त्यांचा स्वाभाविक कल होता; 'चमत्कृतीपूर्ण' नाट्यरचना हे त्यांच्या नाट्यलेखनाचे सूत्र होते. कमीत कमी पात्रांमधील भावनाट्य खुलविण्यापेक्षा अधिकाधिक पात्रयोजनेस त्यांचा विरोध नसे. खाडिलकरांचे उलट होते. साधी, सुटसुटीत नाट्यरचना त्यांना अभिप्रेत होती. नाट्यवस्तू पौराणिक असो नाहीतर ऐतिहासिक असो. समकालीन राजकीय वास्तवाची प्रखर जाणीव प्रेक्षकांना करून द्यायची, असा त्यांनी जणू चंग बांधला होता. 'पुरुषार्थाची पूजा' हे त्यांच्या नाटकाचे सूत्र होते; अस्मिताजागृती करणे हे त्यांच्या नाट्यलेखनाचे प्रयोजन होते. त्यातून 'टिळकदर्शन' घडविण्यावर त्यांचा कटाक्ष होता; जनसामान्याला चटकन भिडण्याचे सामर्थ्य या नाट्यकृतीत होते. तरीही गडकऱ्यांनी खाडिलकरांना आपले गुरू मानले नाही. याचे कारण कोल्हटकरांच्या व आपल्या लेखनाचे कुठेतरी परस्पर नाते आहे आणि त्यांच्याशी साधर्म्य स्पष्ट करणारी आपली नाट्यात्म प्रतिमा आहे याचे यथार्थ भान गडकऱ्यांना अगदी सुरुवातीच्या काळात आले. गडकऱ्यांच्या उमेदीच्या काळात कोल्हटकरांनी त्यांना प्रेरणा दिली, प्रोत्साहन दिले म्हणून केवळ त्यांनी कोल्हटकरांना गुरुस्थानी मानले असे वाटत नाही. कोल्हटकर-गडकरी गुरुशिष्य संबंध निर्माण होणे ही गडकऱ्यांची आंतरिक गरज होती. 'माझ्या घरातल्या सृष्टीशी माझी आई व माझ्या घराबाहेरील सृष्टीशी तुम्ही (श्री. कृ. कोल्हटकर) इतके संलग्न आहात की, तुमच्यावाचून जगण्याची मला कल्पनाही

येत नाही.' असे जे गडकऱ्यांनी लिहिले आहे त्यातून त्यांची कोल्हटकरविषयक प्रेमार्तताच दिसून येते. 'तात्या तुमची ती एक तलवार वाकीच्यांचे ते विळे-कोयते' किंवा कोल्हटकरांच्या वाणीला 'कलावती वाणी' असे म्हणताना व 'प्रेमसंन्यास' हे आपले पहिलेच नाटक कोल्हटकरांना अर्पण करताना त्या विशिष्ट काळात गडकऱ्यांच्या मानसमंदिरात कोल्हटकर व त्यांचे लेखन यांता किती मोलाचे स्थान प्राप्त झाले होते ते कळते. कोल्हटकर-गडकरी संबंधाचा सुंदर अन्वय प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी लाबला आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे; 'कोल्हटकर हे आपल्या काळातील एका नव्या शैलीचे उद्‌गाते होते. महाराष्ट्रीय सुशिक्षितात रुजू लागलेल्या एका नव्या प्रकारच्या विद्‌ग्ध कलात्मक अभिरुचीची ही शैली निदर्शक होती... गडकऱ्यांनी कोल्हटकरांच्या या शैलीचे खूपच अनुकरण केले; कारण त्यांच्याही अभिरुचीत मूलतः कोल्हटकरी पद्धतीच्या बौद्धिकतेला, चमत्कृतीला, कोटिबाज पणाला, विरोधाभासात्मक मांडणींना महत्त्वाचे स्थान आहे.'

गडकऱ्यांच्या प्रहसनात्मक प्रतिभेचे रहस्य यातच दडलेले आहे.

गडकऱ्यांच्या प्रमेयात्मक नाट्यप्रतिभेसंबंधी विस्ताराने लिहिले पाहिजे. सामाजिक, राजकीय प्रमेयांची त्यांना जाणीव असली तरी, 'प्रेमसंन्यास' या नाटकामध्ये त्यांनी विधवांच्या पुनर्विवाहाचा प्रश्न हाताळला असला तरी, किंवा 'एकच प्याला' या नाटकात लोकमान्य टिळक व सुधारकाग्रणी आगरकर यांच्यातील मतभेदासंबंधी त्यांनी विवेचन केले असले तरी अशा तऱ्हेच्या कोणत्याही महत्त्वपूर्ण समस्येत ते रंगून गेले आहेत असे दिसत नाही. सामाजिक वा राजकीय स्थित्यंतराच्या संदर्भात क्वचित उल्लेख त्यांच्या नाटकांतून येत असले तरी अशा लेखनाला आवश्यक असणारी वैचारिक बैठक वा तात्त्विक चौकट त्यांच्यापाशी नाही. 'प्रेमसंन्यास' च्या पहिल्या प्रवेशात बाबासाहेब व तात्याहेब हे अनुक्रमे सनातनी व सुधारक चित्रित करण्यात आले आहेत व विधवांच्या संबंधात त्यांची मते मांडली आहेत. तथापि शेवटी सनातनी बाबासाहेबांचे मतपरिवर्तन होते असे दाखविले असले तरी जयंत व लीला यांच्या विवाहाची नामी संधी प्राप्त झाली असतानाही गडकऱ्यांनी तसे चिंतन केलेले नाही. सामाजिक वा राजकीय समस्यांच्या बाबतीत त्यांचे विचार स्पष्ट, रेखीव, तर्कशुद्ध व निर्णायक होते असे आढळत नाही. किंबहुना या बाबतीत त्यांची वृत्ती पापभीरू वा उदासीन होती असे दिसते. त्यांचे 'गर्वनिर्वाण' हे नाटक जॅक्सन वधाचा त्यांच्या मनावर जो विलक्षण परिणाम झाला त्यामुळे बाजूला पडल्याचे प्रसिद्ध आहे. 'पुण्यप्रभाव' या नाटकातील कंकण-नुपूर संबंधातील त्यांच्या टीकाकारांची प्रतिक्रिया त्यांना दुःखकारक होते असे 'रोजनिशी' तील नोंदीवरून वाटते. ही नोंद पुढीलप्रमाणे आहे: 'रा. खरे भेटले. भेटण्याचा हेतू (पुण्यप्रभाव) नाटकावर टीका हा होता. नुपूर व कं ण हे अनुक्रमे नेमस्त व जहाल

यांची चित्रे आहेत ही त्यांची विक्षिप्त कल्पना ऐकून मनाला जितके आश्चर्य वाटले तितकेच वाईटही वाटले. अशा भलत्याच कल्पना मजवर कोणी लादणे हे निंद्य आहे... '

सारांश, गडकऱ्यांची नाट्यप्रतिभा बहिर्मुख नव्हती. सामाजिक व राजकीय स्वरूपाच्या चित्रणात तिला रस नव्हता, त्यांच्या अंतर्मुख व चिंतनशील प्रतिभेला संसारसमस्यांचा मोह पडे. या समस्या मांडणे, त्यात उत्पन्न होणारे प्रेमाचे, कलहाचे, सूडाचे वा समर्पणाचे गोफ सोडविण्यात व त्यात दडलेल्या मूल्यविचारातील कोडे उकलून दाखविण्यात तिला अधिक स्वारस्य होते.

' नाटक हे संसाराचे चित्र आहे ' असे म्हणत असताना त्यांना स्त्री-पुरुषांमधील चार भिंतीआडचा संसार अभिप्रेत आहे. या संसाराचा मोह त्यांच्या पात्रांना अगदी संन्यास घेणाऱ्या पात्रांनासुद्धा होतो. ' प्रेमसंन्यास ' मधील जयंत शेवटी संन्यास घेतो त्यावेळची त्याची मनोवृत्त लीलेच्या विरहाने काळवंडून गेलेली आहे. त्याने घेतलेला संन्यासाचा निर्णय शांत, संथ व प्रसन्न भाववृत्तीतील नाही. लीलेच्या विरहाने होरपळलेले त्याचे मन भावनिक क्षोभात सापडले असताना त्याने हा निर्णय जाहीर केला आहे. ' पुण्यप्रभाव ' मधील ईश्वर, वसुंधरा प्राप्त न झाल्याने जे मानसिक औदासिन्य येते त्यातून, संन्यास घेण्यास प्रवृत्त झाला आहे. जगण्याची कोणतीच आशा वा कोणताच विषाद उरला नसताना मनाच्या पारदर्शक नि नितळ अवस्थेतही पात्रे संन्यास घेत नाहीत. या संन्यासाचा उगम समचित्त वृत्तीतून होत नाही. म्हणूनच पूर्ण निरायम अशा संसारचित्रांचे अंतिम दर्शन घडविणे त्यांना आदर्शवत वाटते. तथापि ' पुण्यप्रभाव ' व ' भावबंधन ' या नाटकातूनच त्यांना हे साधता आले. ' प्रेमसंन्यास ' व ' एकच प्याला ' मधून स्वप्नभंगाची व मूल्यभंगाची चित्रे रंगविता आली.

गडकऱ्यांनी रंगविलेल्या संसारचित्रांना मध्ययुगीन मूल्यकल्पनांचीं, आचार-पद्धतीची, आदर्शलक्षी जीवनदृष्टीची चौकट लाभली आहे. या संदर्भात आपल्या नाटकांमधून वेगवेगळ्या ठिकाणी रामायण व महाभारतातील जे दाखले दिले आहेत ते खूपच बोलके आहेत. पति-पत्नीचे परस्पर संबंध, पतीची पत्नीवरील निष्ठा, पत्नीचे पातिव्रत्य, मित्रप्रेम व मैत्रीतील उदात्त कल्पना, वात्सल्य, त्याग या संबंधीची चित्रे त्यांच्या नाटकातून पुनः पुन्हा आढळतात. सुशिलेची (गुणाकार विषयक) पातिव्रत्य भावना, सिंधूची सुधाकरवरील निष्ठा, लीलेच्या विरहाने जयंताने व वसुंधरा प्राप्त होत नाही असे पाहून ईश्वरने घेतलेला संन्यास, भूपालचे वृंदावनवरील मित्रप्रेम, मालती, लतिका, सिंधू यांचा आप्तसुखाकरिता त्याग, या साऱ्या चित्रांमधून गडकऱ्यांच्या ठायी मध्यमयुगीन जीवनपद्धती, आदर्श कल्पना कशा ठाम व स्थिर होत्या ते कळते. तथापि याच्या जोडीला त्यांच्या प्रतिभेचे

दुसरेही रूप पाहायला मिळते. 'प्रेमसंन्यास' मध्ये सुशिलेची पद्माकर जी प्रेम-याचना करतो तीत सुशिलेने आपल्याशी गुप्तपणे संबंध ठेवावेत असे सुचवितो; जयंतविरोधी बोलणारी मनोरमा पातिव्रत्याचे रक्षण करण्याकरिता आगगाडीतून बाहेर उडी टाकते. परंतु घराबाहेर पडलेल्या मनोरमेचे पुढे काय झाले याची साधी चौकशीही तो करीत नाही; 'पुण्यप्रभाव' मधील 'अग्निपरीक्षेचा' प्रवेश रामायणातील तत्सदृष्य प्रसंगाचे अनुकरण न वाटता विडंबन वाटावे अशा रीतीने चित्रित करण्यात आला आहे; 'एकच प्याला'मध्ये सिंधू 'कशी या त्यजु पदाला?' म्हणत 'पती हाच परमेश्वर' हे प्रमेय मांडते तर गीता 'हे कसले देव, हे तर दगड' अशी निर्भर्त्सना करते, 'राजसंन्यास' मध्ये शिवाजी महाराजांच्या परा-क्रमाने गुणवर्णन होत असतानाच दुसऱ्या बाजूने त्यांचे सामान्यपण कथन केले जाते.

गडकऱ्यांनी मनोमन मध्ययुगीन वर्तनाची, आचाराची, नीतीची चौकट स्वीकरली होती तर त्याला विरोधाभासात्मक वाटावीत अशीही चित्रे रंगवावीत असे त्यांना का वाटले? की एका बाजूला त्यांचा मनापिंड मध्ययुगीन कल्पनांवर पोसला गेला होता व प्रत्यक्षात सभोवतालीचे सामाजिक स्थित्यंतर, सांस्कृतिक नवजागरण, बदलत्या कल्पना यांचे त्यांना भान होते? की जुनी मूल्ये व नवी मुल्ये यांच्या संबंधात त्यांच्या मनात संघर्ष कायम होता? की त्यांपैकी कोणत्या एका वैचारिक व्यूहाकडे आपले विचार झुकतात याचा त्यांना अखेरपर्यंत निर्णय घेता आला नाही? की त्यांना 'हे चित्र व ते चित्र' अशी तुलनात्मक चित्रे काढावीत असे वाटले? की टिळक आगरकरांच्या (सनातनी सुधारक) अनुयायांना दोघांनाही संतुष्ट ठेवायचे होते? की मूळच्या भित्र्या, भिडस्त व संकोची स्वभावामुळे त्यांना या संदर्भातील आपली स्पष्ट भूमिका मांडायचीच नव्हती? आज तरी गडकऱ्यांच्या नाटकांतून दिसून येणाऱ्या मूल्य व्यवस्थेच्या संदर्भात निश्चित स्वरूपाचे मतप्रदर्शन करणे अवघड होऊन बसले आहे.

गडकऱ्यांच्या नाटचरचनेचे स्वरुप व नाटककार म्हणून त्यांना लाभलेल्या यशस्वितेचे रहस्य नेमके कशात आहे असा प्रश्न उपस्थित करावा लागतो व त्या संदर्भात उत्तरे शोधताना त्यांनी लिहिलेल्या 'स्मरणार्थ टिपणां'चा उपयोग होतो. ही टिपणे म्हणजे त्यांची कच्ची सामग्री. त्यात 'राजसंन्यास' या नाटकासंबंधी त्यांनी अत्यंत पद्धतशीर रीतीने पूर्वविचार व लेखनविषयक कच्चे आराखडे, नाटचविकासाच्या टप्प्यांपैकी काहींचे दिग्दर्शन, नाटचांतर्गत व्यक्तींचे परस्पर भावसंबंध व त्यातून व्यक्त होत जाणाऱ्या प्रमेयाविषयी त्यांची निश्चित दृष्टी दसून येते. अशाप्रकारे प्रत्यक्ष नाटचरचनेपूर्वीचे मूळ अनुभवाच्या संदर्भातील मननि, चिंतन व त्यातून सिद्ध होत जाणारे कच्चे लेखन हे त्या नाटकाच्या अंतिम

लेखनास उपकारक ठरत असतात. 'राजसंन्यास' च्या संदर्भात गडकऱ्यांनी काढलेली टिपणे उपलब्ध व्हावीत व प्रत्यक्ष नाटक मात्र अपुरे राहावे हा विचित्र योग म्हटला पाहिजे. तथापि अभ्यासाची ही पद्धती लक्षणीय म्हटली पाहिजे. मात्र या पद्धतीचा अवलंब त्यांनी 'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव', 'एकच प्याला' व 'भावबंधन' या नाटकांच्या संदर्भात केला नसावा. अन्यथा 'स्मरणार्थ टिपणांत' त्यांच्या नोंदी आढळत्या. या नाटकांच्या संदर्भात गडकऱ्यांनी पूर्ण विचार केला नव्हता असे मात्र नाही. तथापि तो सारा त्यांच्या मनोभूमीतच व्हायचा. परिणामतः त्यांच्या लेखनात एकसूत्रता राही असे नाही. 'वेडयांचा बाजार'मधील पिलंभट 'या गडबडीत मी पूर्वानुसंधान बरेचसे विसरून गेलो आहे...' असे जे म्हणतो ते याचेच निदर्शक आहे. 'पुण्यप्रभाव' मध्ये (अंक : १, प्रवेश : २) वृंदावन कंकणाला म्हणतो : 'आज मी तुला फारच महत्त्वाचे काम सांगणार आहे.' या कामाचे स्वरूप काय आहे हे स्वतः कंकणच्या पुढील संवादावरून कळते : 'बस्स ? हेच काम ते काम ? नुसते मारेकऱ्याचे सोंग आणायचे; थोडेसे खोटे बोलायचे; शेवटी महाराजांचे पाय धरायचे आणि भरपूर रडायचे ! आणि एवढ्याबद्दल आपण मला अधिकाराची जागा देणार ?' मात्र अंक : २, प्रवेश : ४ मध्ये वृंदावन कंकणावर सोपविलेली कामगिरी विसरतो तो प्रवेश गडकऱ्यांनी वेगळ्याच रीतीने लिहिला आहे. आता असे का झाले असावे याचे कारण सांगता येते. या नाटकाच्या लेखनापूर्वी त्यांचा पूर्वविचार झाला नसावा वा तो प्रत्यक्ष कागदावर उतरला गेला नसल्याने लेखनाला साहाय्यक ठरला नसावा किंवा गडकऱ्यांची सारी भिस्त स्मरणावर व कल्पनेवर असावी.

'स्मरणार्थ टिपणे' म्हणजे त्यांच्या मनात उमटलेले नानाविध विचार–कल्पना–तरंग होत. या टिपणांपैकी पुष्कळ टिपणांचा त्यांनी नाटयलेखनात उपयोग ही करून घेतला आहे. या टिपणांमध्ये 'भावबंधन' नाटकाशी संबंधित असलेली कित्येक टिपणे आहेत; म्हणून 'भावबंधन' लेखन कसे झाले आहे ते पाहून गडकऱ्यांच्या लेखनाचे काही विशेष नोंदविता येतो का ते पाहू. या संदर्भात असे जाणवते की या टिपणांमध्ये उघड उघड दोन प्रकार दिसून येतात. पहिला म्हणजे मूळ नांटयऐवजासंबंधीची, theme संबंधीची टिपणे व दुसरा भाग म्हणजे सुंदर खटकेबाज, विशेषण युक्त अशा वाक्यांची, कल्पनांची नोंद. यांचा वापर ते नंतर नाटकात करताना दिसतात.

आता 'भावबंधन' संबंधीच्या पहिल्या प्रकारच्या या नोंदी पाहा :

१ Imp. अतिशय शांत अशी Character, Humorous side and Serious side एकूण दोन. for humour : बाबू of गंधर्व मंडळी मॉडेल.

२. Geology चा स्टुडंट अशी Character आणणे! दगडाखाली त्याला रहस्य वस्तु सापडणे,

३. प्रवेश–

भलतीच भाषा बोलण्याचे मिष करून कुठेतरी नोकरीस रहाणे व कारस्थाने ऐकणे, तीच भाषा बोलणारा पाहुणा येणे, (further) तोही त्या भाषेचा ढोंगोच, दोघांचे विनोदी संगनमत.

४. सुंदर स्त्रियांशी बुद्धिबळे खेळणे...

'स्मरणार्थ टिपणात 'त वेगवेगळ्या ठिकाणी विखुरलेल्या अशा या नोंदी आहेत. परंतु त्यांच्यातील परस्परांची गुंतणूक करून 'भावबंधन' हे नाटक लिहिले गेले आहे हे उघड आहे. Humorous आणि Serious दोन्ही sides असलेला धुंडिराज; Geology चा स्टुडंट असलेला मनोहर; व 'भलतीच भाषा बोलण्याचे मिष' करून राहणारे प्रभाकर (गिरसप्पा) व महेश्वर (कामाण्णा). 'सुंदर स्त्रियांशी बुद्धिबळे खेळणे' या टिपणाचे प्रत्यक्ष चित्रण भावबंधन अंक १ : प्रवेश : २ मध्ये मालती–मनोहर बुद्धिबळ खेळत आहेत हे आहे. लारांश, 'भावबंधन' या नाटकाची सिद्धता या टिपणांवर आधारलेली आहे. या वेगवेगळ्या वेळी वेगवेगळ्या संदर्भात जाणवलेल्या व त्यानुसार टिपणात समावेश केलेल्या कल्पनांमधले परस्पर-संबंध गडकऱ्यांनी आपल्या कल्पक प्रतिभाशक्तीने कसे प्रस्थापित केले आहेत नि त्या त्या व्यक्तींच्या संदर्भांतील अनोखे भावबंधन उभे केले आहे हे पाहता येते. या साऱ्या प्रकारामध्ये चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांचे नाट्यऐवजाशी कल्पकतेने संयोजन करीत जाण्याची गडकऱ्यांची प्रवृत्ती वा लेखनधर्म दिसून येतो.

नाट्यलेखनाच्या स्वरूपाबद्दल व सामर्थ्याबद्दल स्वत: गडकऱ्यांना पूर्ण कल्पना होती. या संबंधात त्यांनी इंग्रजीतील काही ग्रंथांचा व ग्रंथकारांचा परिचय करून घेतला होता. 'नाट्यलेखनाचीं त्यांची ही शास्त्रीय दृष्टी त्यांना मोल्टन ह्या सुप्रसिद्ध नाट्य टीकाकाराच्या ग्रंथावरून आलेली असावी. मोल्टन हा त्यांनी अतिशय काळजीपूर्वक वाचला होता,' अशी माहिती आचार्य अत्रे यांनी दिली आहे. 'स्मरणार्थ टिपणां'त त्यांनी काही नोंदी केल्या आहेत. त्यापैकी पुढील नोंदी महत्वाच्या ठरतात :

'नाटकाला व जीवनाला मुख्य चालन मनुष्याची विकारिता, otherwise व्यवहार धर्माला नियमरेषेवरून जगावे लागले तर प्रगती थांबेल.' इथे 'विकारिता' म्हणजे नाट्यांतर्गत पात्रांमधील परस्परातील भावनात्मक आंदोलने होत. नाटकातून हो आंदोलने अत्यंत सखोलपणे व सुडौलपणे व्यक्त व्हावीत यावर त्यांचा कटाक्ष असे. तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या नाटकांपेक्षा त्यांची नाटके या बाबतीत वेगळी

ठरतात. ती नवरसात चिंब भिजलेली असतात. मानवी मनोरचनेच्या चित्रणातील त्यांचे सूक्ष्म व डोळस निरीक्षण प्रत्ययाला येते. 'गडकऱ्यांनी मराठी नाटकाला भावात्म, मनोगम्य आणि एका अर्थाने मुक्तसंचारी केले,' असे जे त्र्यं. वि. सरदेमुख यांनी म्हटले आहे ते त्यांच्या ठिकाणच्या प्रतिभाधर्माचे वर उल्लेखलेले स्वरूप लक्षात घेऊनच.

नाट्यरचना तंत्राच्या संदर्भात गडकऱ्यांच्या मनात वेळोवेळी विचार तरंग उमटत असावेत. पुढील नोंद त्याचीच निदर्शक म्हणावी लागेल : 'प्लॉट, Character Painting आणि हेतू यात प्रधान कोण ? पूर्वी कदाचित मनोरंजन हाच नाटकाचा हेतू असेल; पण प्रगतीपर दृष्टीने तत्त्वनिदर्शनात्मक उपयोग हा हेतू असावा हे रास्त आहे की नाही ? ही तिहेरी जबाबदारी सांभाळणारा लेखक अधिक मोठा नव्हे का?

येथे त्यांनी नाट्यरचनेची त्रि-सूत्रीच सादर केली आहे असे दिसते. पुढे जाऊन असेही म्हणता येते की त्यांच्या नाट्यलेखनातूनही हे घटक विशेष प्रकर्षाने जाणवतात; किंबहुना त्यांचा सारा प्रयत्न 'अधिक मोठा लेखक' होण्याचा होता हे 'राजसंन्यास'ची टिपणे वाचताना चटकन लक्षात येते.

राम गणेश गडकरी यांच्या नाट्याला प्रतिभेचे स्वरूप आहे. आकाशात चमकणाऱ्या विद्युल्लतेशीच तिची तुलना केली पाहिजे. ती जशी प्रखर प्रकाशात आसमंत उजळून टाकते तसेच या प्रतिभेचे स्वरूप आहे. तीत रसोन्मेष आहे, मूल्य-मीमांसा आहे, भावदर्शन आहे. तरीही ती अनघड आहे. दीर्घ चिंतन, पुनर्लेखन, संस्करण या सारख्या तंत्रांच्या जाचातून जायला व शक्य तितके निर्दोष व परिपूर्ण लेखन वाचकांना देण्याला तिच्या निर्मात्यापाशी पुरेसा वेळही नव्हता. तिचे यथार्थ वर्णन करणारा प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी लिहिलेला हा परिच्छेद :

'गडकऱ्यांसारख्या तरल बुद्धीच्या व अचपळ प्रतिभेच्या नवनव्या तेजाळ क्षेत्रात घाईघाईने संचार करणाऱ्या लेखकाने कोल्हटकरांच्या ठराविक पकडीच्या सीमेत स्वतःला कोंडून घेणे अशक्यच होते. आकाशातील ग्रहनक्षत्रांच्या संगतीत राहून तेथून लूटून आणलेली धनदौलत, संस्कृत साहित्य, संतकाव्य शाहिरी वाङ्मय, पुराणकथा, लोकगीते या साऱ्यांच्या नवनव्या बंदिशीतून मोडणे, तिच्या राशी उघड्यावर मुक्तपणे टाकणे, ही गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची सहजक्रीडा होती. ओज आणि कारुण्य, बलिशपणा व गांभीर्य, संगती आणि विसंगती यातील लय लीलया पकडणारी गडकऱ्यांची सर्वसमावेशक कल्पनाशक्ती ...'

- २ -

'प्रेमसंन्यास' हे गडकऱ्यांचे पहिले पूर्ण व प्रसिद्ध नाटक त्यांच्या इतर नाटकांहून सकृत दर्शनी तरी वेगळे वाटते. हा वेगळेपणा या तीन नाट्यकृतीतील

कथाशय व 'प्रेमसंन्यास' मधील कथाशय या बाबतीत आढळून येतो 'प्रेमसंन्यास' या नाटकात व्यक्त होऊ पाहाणाऱ्या अनुभवाला 'विशिष्ट कालसंदर्भ' आहे. त्यांच्या इतर नाटकांतील आशय हा इतका प्रभावीपणे व समर्थपणे एका विशिष्ट काळाशी निगडित नाही. नाट्यांतर्गत व्यक्तीच्या भावनात्मक स्पंदनाचा सहजसुंदर गोफ विणला जाण्याकरिता आवश्यक व अपरिहार्य असावा इतकाच किमान कालसंदर्भ तेथे आहे. त्यामुळे तेथले भावनाट्य स्वतःला हव्या असलेल्या वळणा-वळणांनी विकसित होत जाते. त्यात हे 'कालतत्व' वाचक-प्रेक्षकांच्या नजरेत भरण्याइतके जोरकस वा ठसठशीत नसते. मात्र 'प्रेमसंन्यास'चा विचार करताना या नाट्यांतर्गत कथावस्तूच्या प्रस्थापनेत व प्रश्नविस्तारात कालतत्त्वाचे 'विशिष्ठत्व' अपरिहार्यपणे लक्षात घ्यावे लागते. म्हणूनच त्यातील चर्चा ह्या कालविशेष स्पष्ट करीत जाणाऱ्या व त्या संदर्भातील त्या त्या व्यक्तींच्या अनुकूल-प्रतिकूल मतांच्या नोंदी करीत जाणाऱ्या. 'प्रेमसंन्यास' नाटकामध्ये स्त्री-विषयक प्रश्नांना असाधारण महत्त्व का असा प्रश्न उपस्थित करणे अपरिहार्य ठरते व त्याचे उत्तर सदर नाट्यकृतीच्या निर्मिती प्रसंगी तिच्या निर्मात्याच्या मनोवस्थेत सापडते असे वाटते. १९१०-१९११ या कालावधीत गडकऱ्यानी हे नाटक लिहिले व त्याच्या प्रयोगानंतर त्यावर उपस्थित करण्यात आलेल्या प्रश्नांना उत्तरे देताना आपण स्वतः सदर नाटकाच्या प्रत्यक्ष लेखनापूर्वी तीन-चार वर्षे त्यावर विचार करीत होतो अशा आशयाचे एक विधान केले आहे. त्या विशिष्ट कालखंडात गडकऱ्यांची मनोवस्था कशी असावी या संदर्भात श्री. वि. स. खांडेकर यांनी सूचकपणे लिहिले आहे.[३] त्यापैकी काही परिच्छेद पुढीलप्रमाणे आहेत :

'.....त्यांना हतबुद्ध करून टाकणाऱ्या आघाताचे स्वरूप मात्र अद्यापही संदिग्ध आहे. त्यांच्या वाङमयावरून कुणी प्रेमभंगाचा तर्क केला तर तो तर्कच ठरेल'. पृ. ६६

'.....गडकऱ्यांच्या आयुष्याच्या प्रवाहाला सर्वस्वी निराळे वळण देणाऱ्या या आघाताचे सत्य स्वरूप काही असले तरी तो अत्यंत भयंकर होता यात संशय नाही.' पृ. ६६.

'१९०५-१९०६ साली गडकऱ्यांचीही मनःस्थिती अशीच झाली होती. माणसांनी गजबजलेले जग शून्य वाटू लागले, दिवस रात्रीसारखा झाला.....' पृ. ६६

'त्यांचे पहिले लग्न ते मॅट्रिक होण्यापूर्वीच झाले. पुढे दोन तीन वर्षांनी धन आणि मान यांच्या वृक्षांनी दुतर्फा भरलेल्या शिक्षणाचा राजरस्ता सोडून त्यांनी नाटक मंडळीची खडकाळ वाट सुधारली. त्यांच्या या माथेफिरूपणाचे मूळ वैवाहिक

वैषम्यात होते याचा पुरावा 'प्रेमसंन्यासा'तील जयंत व मनोरमा हे जोडपेच देईल.' पृ. ८६.

खांडेकरांची वरील विधाने संदिग्ध व सूचक आहेत. त्यामुळे त्यांच्या या लेखनात स्वच्छता व पारदर्शकता लोपते व धूसरतेचा प्रत्यय येतो. श्री. वसंत शांताराम देसाई यांनी मात्र या संदर्भात अत्यंत मोकळेपणाने विवेचन केले आहे :

'१९०५ हे गडकऱ्यांच्या जीवनाला विलक्षण कलाटणी देणारे वर्ष ठरले. कारण त्या वर्षी गडकरी प्रीव्हियसच्या परीक्षेत नापास झाले. त्यांचे आणि सीताबाईंचे मनोमन न जुळल्यामुळे त्या माहेरी निघून गेल्या. गडकऱ्यांचे लक्ष अभ्यासावरूनच नव्हे, तर संसारावरूनही उडाले.' [३]

आणि याला पूरक व पोषक ठरावा असा नव्याने प्रकाशात येणारा तपशील असा :

'कै. दिवाकर (नाटचछटाकार) यांच्या दैनंदिनीतील १९१९ ते १९२१ या कालखंडातील काही उतारे पाहावयास मिळाले. त्यापैकी २९ नोव्हेंबर १९१९ व ३१ ऑगस्ट १९२१ या दिनांकांच्या नोंदीवरून, म्हणजे बऱ्याच समकालीन अशा नोंदींवरून, गडकऱ्यांच्या दुर्दैवी प्रेमकहाणीचा अंदाज करता येतो. गडकऱ्यांना रामचंद्र रंगराव तथा बाबुराव देशपांडे या आपल्या मामेभावाच्या ज्येष्ठ भगिनीशी विवाह करण्याची इच्छा होती. तसे ठरले असताना त्यांनी १९०४ साली दुसऱ्याच एका मुलीशी लग्न केले. हा संबंध अयशस्वी ठरला.' [४]

सारांश इतर अनेक लेखकांच्या लेखनात प्रत्ययाला येतो तसा आत्मचरित्रात्मक संदर्भाचा अंश गडकऱ्यांच्या या नाटकातून दिसून येतो. तथापि आपल्याला त्यांच्या जीवनातील अनावश्यक तपशीलात शिरण्याचे कारण नाही. 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या लेखनामागची लेखकाची लेखनप्रकृती, समकालीन स्त्री पुरुष–संबंधा-विषयीची–परस्पर विवाहाविषयीची सुशिक्षित तरूणात दिसून येणारी नवकल्पना, सामाजिक स्थित्यंतराचे यथार्थ भान, समकालीन रंगभूमीशी असलेला परिचय व नवविचाराच्या प्रसारात तिचे असलेले योगदान याची डोळस जाणीव त्यांच्यापाशी दिसून येते. 'प्रेमसंन्यास' या नाटचकृतीच्या लेखनप्रसंगी नाटककार म्हणून गडकऱ्यांची बैठक कसकशी सिद्ध होत गेली हे यातून स्पष्ट होते.

एका व्यापक अर्थाने 'विशिष्ट कालीन हिंदु विवाहसंस्था व तिचे व्यक्ति जीवनावरील परिणाम' या विषयाला अग्रक्रम देणारे 'प्रेमसंन्यास' हे नाटक आहे. स्वाभाविकच या संदर्भात ज्यांच्याशी त्याचा थेट संबंध आहे अशा तरुण-तरुणींना त्यांच्या भावजीवनाला, त्या संबंधातील त्यांच्या आशा-आकांक्षांना, वा त्यांच्या विवाहोत्तर होणाऱ्या अनपेक्षित परिणामांना व त्यामुळे प्राप्त होणाऱ्या

परिस्थितीला, स्वीकृत मूल्य कल्पना साक्षात चित्रित करणारे हे नाटक आहे. म्हणूनच त्याचे स्वरुप विवाहित स्त्री–पुरुषांच्या जीवनाच्या शक्यतांचा व त्याच्या परिणामांचा सहजसुंदर गोफ त्यात दिसून येत असल्याने विविधरंगी शोभादर्शकासारखे झाले आहे.

सुशिला, लीला, मनोरमा, मथुरा, द्रुमन व वीणा यांच्या जीवन सरितांची कहाणी 'प्रेमसंन्यास' मध्ये येते. त्यातही प्रत्येकीचे स्वतंत्र असें. भावविश्व आहे, आशा आकांक्षा आहेत. त्या प्रत्यक्षात अवतराण्यात यासाठी त्यांचा प्रयत्नही दिसतो. सुशिला व लीला परस्परांच्या बहिणी आहेत. त्यांचे व द्रुमनचा बालविवाह झालेले. तारुण्याच्या स्पर्श त्यांच्या जीवनाला होण्यापूर्वीच त्या गतधवा झाल्या आहेत. सुशिलेच्या बाबतीत तसे प्रत्यक्षात घडले नसले तरी केवळ दैववशात तिला तसे वागावे लागते. स्वाभाविकच पातिव्रत्यावरील अढळ श्रद्धा हा तिच्या स्वभावाचा एक विशेष दिसून येतो. लीला सुशिलेची लहान बहीण. सुशिलेइतकी ती मनने परिपक्व नाही. तारुण्यसुलभ भाववृत्तीमुळे ती जयंत या लहानपणापासून एकत्र वाढलेल्या तरुणाच्या प्रेमिकेची व प्रणयिनीची स्वप्ने रंगविते. द्रुमन बालविधवा तर खरीच पण कमलाकराच्या मोहजालाला फसते व त्यात अडकते. विवाहपूर्वसंबंधातून तिला दिवस जातात. 'अज्ञातवासाचे हे दिवस संपवून लग्नाच्या बंधनाने कायमची मोकळी होऊन, एक दोन महिन्यांनी अदवतार घेणाऱ्या आपल्या कुलदीपकाला घेऊन राजरोस चारचौघात केव्हा हिंडेन असे झाले आहे मला!' असे ती कमलाकरला सांगते. वीणा सुशिक्षित आहे नि वसंत इंग्लंडमध्ये विकिलीची परीक्षा देऊन आलेला तरुण आहे. परस्परांच्या सुधारणानुकुल वृत्तीमुळे ती परस्परांकडे ओढली जातात, घरातून पळून जाऊन लग्न करतात. वसंत प्रत्येक बाबतीत हिंदुसंस्कृती व पाश्चात्य आचारपद्धती यांची पदोपदी तुलना करतो. जयंताला तो 'हिंदु, अगदी हिंदु आहेस तू!'; 'किती हिंदु आहेस रे!'; 'हे पाहा. ए हिंदु.....' असे म्हणतो. (गडकऱ्यांनी येथे 'ए हिंदु' वर कोटी केली आहे काय? विचक्षण वाचकांनी 'रखमाबाई दादाजी' खटला आठवावा व त्या संदर्भात डॉ. सखाराम अर्जुन यांची 'ए हिंदु' या सहीने 'टाइम्स'मध्ये प्रसिद्ध झालेली पत्रे आठवावीत) सुधारकाच्या सफल विवाहाचे चित्र म्हणून आपण वसंत. वीणा यांच्या विवाहाकडे पाहू शकतो. तथापि वसंत-वीणा यांचे सुखकर वैवाहिक जीवन हा या नाटकाचा प्रधान आशय नाही. किंबहुना मुळातील अनेकांगांनी विकसित होणाऱ्या नाट्याशयाचे ते एक अत्यंत ओझरते चित्ररूप आहे. मथुरा व मनोरमा यांचे मात्र तसे नाही. मथुरेचे गोकुळशी व मनोरमेचे जयंतशी लग्न झाले आहे. वसंत वीणेच्या सुधारकी पार्श्वभूमीवर 'आपल्याला कोणी महार म्हटले तर चालेल, पण सुधारक म्हटलेले

नाही खपायचे. ' असे म्हणणारा गोकुळ व त्याची पत्नी मथुरा यांचे चित्र लक्षात घ्यावे लागते. स्वाभाविकच त्यांच्यात मतभेद निर्माण होतात. मथुरा सामान्य हिंदु स्त्रीप्रमाणे वडिलांचे घर गाठते. पण गोकुळ विद्याधरच्या सल्ल्याने थोरामोठ्यांच्या सह्या असलेले पत्र दुर्वांसाकडे–मथुरेच्या वडिलांकडे पाठवितो. परिणामतः मथुरा परत गोकुळकडे येते. सनातनी गोकुळ-मथुरा यांच्यातील वादळ शमते. परिणामतः गडकऱ्यांचा कल सनातन्याकडे की सुधारकांकडे या प्रश्नांचे सहज उत्तर मिळत नाही. राहता राहिली मनोरमा. ती तर जयंताची पत्नी. ' आमच्या आईला माझ्यासारखेच कवितेचे गावही माहीत नव्हते; पण बाबांनी असा त्रागा केला नव्हता ! त्या दोघांनी चांगला संसार थाटला. आठ मुलगे आणि आम्ही पाच मुली त्यांना झाली; आणि हे सारे कवितेची एक ओळसुद्धा म्हटल्यावाचून ! ' असे ती जयंतला रोकठोक बजावते. तिचे सामान्य पातळीवरचे जगणे व जयंताची काव्यानुकुल प्रवृत्ती यामुळे त्यांच्यात संवाद होत नाही. मनोरमेची त्यातूनच पुढे शोकांतिका होते. या स्त्रियांची भिन्न भिन्न स्वप्ने असली, आकांक्षा असल्या, त्यांच्या वर्तनाच्या भिन्न परी असल्या तरी शेवटी त्या पुन्हा एका सूत्रात गुंफल्या गेल्या आहेत. सुशिला अखेरपर्यंत (समजल्या गेलेल्या) पतीविषयीची निष्ठा सातत्याने प्रकट करते. लीलेने जयंतला मनोमन वरले असल्याने ती कमलाकरचा धिक्कार करते. मनोरमा जयंतावरील रागाने घर सोडते खरी, पण घाटात आगगाडीच्या डब्यात कमलाकर तिचा हात धरतो तेव्हा तिच्याही मनात पतिव्रत्याच्या कल्पना प्रभावी असतात. ' पतिपरायण हिंदु स्त्री ' या एका सामाईक रूपात या विविध स्त्रियांचे सामर्थ्य साठविलेले आहे.

' विशिष्ठ कालीन हिंदू विवाह संस्था व तिचे व्यक्तिजीवनावरील परिणाम ' हा ' प्रेमसंन्यास ' चा विषय आहे असे म्हणत असताना हा ' विशिष्ट काळ ' कोणता हे स्पष्ट व्हावे. हा काळ म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाची सरती एक दोन दशके व विसाव्या शतकातील पहिले दशक या दरम्यानचा हा काळ हे अगदी उघड आहे. शिवाय आता ' सनातनी व सुधारक यांच्या संदर्भात हिंदु विवाहसंस्था व तिचे व्यक्तिजीवनावरील परिणाम ' अशी नवीन वाक्यरचना ' प्रेमसंन्यास 'चे स्वरूप यथार्थपणे समजण्यास साहाय्यक होते. त्याशिवाय पहिला अंक, पहिला प्रवेश याची संगती लागत नाही. या प्रवेशात बाबासाहेब देशमुख–सुशिला व लीला यांचे वडील–व तात्यासाहेब देशमुख–वीणेचे वडील– या बंधूद्वयांचा भिन्न विचारप्रणालींकडे असलेला कल लक्षात घेणे आवश्यक होईल. बाबासाहेब खरे तर डॉक्टर आहेत म्हणजे उच्चशिक्षित आहेत, तथापि सुधारणेला त्यांचे मन तितकेसे अनुकूल नाही व या अर्थाने ते सनातनीच आहेत. ' प्रत्यक्ष प्रमाणाच्या पुराव्याखेरीज माझ्या मनात बदल होणे शक्य नाही ' असे ते तात्यासाहेबांना

सुधारणेच्या संदर्भात सांगतात. हेच बाबासाहेब पुढे 'धिक्कार असो अशा धर्माला, अशा समाजाला आणि अशा रूढीला!... अल्लड, विकारवश, अविचारी, अदूरदृष्टी, सुखासक्त किंवा पोरवयाच्या साऱ्याच विधवांना... पुनर्विवाहाची पाऊलवाटच हवी,' अशा विचाराप्रत येतात. या अर्थाने 'प्रेमसंन्यास' म्हणजे बाबासाहेब देशमुखांच्या मतपरिवर्तनाचे नाटक आहे. तथापि हे मतपरिवर्तन सहजासहजी झालेले नाही. त्यात काही स्त्रियांच्या जीवनाचा होम होतो व त्याचा दाहक चटका बसल्यावर त्यांचे डोळे उघडतात. या पहिल्या प्रवेशाचा आणखी एक विशेष म्हणजे नाट्यांतर्गत प्रश्न व त्याच्याशी संबंधित असलेल्या व्यक्ती यांचा परिचय त्यात होतो. त्यामुळे बाबासाहेब, तात्यासाहेब यांच्याबरोबर कमलाकरची योजना करून व '...माझा लहानपणापासूनचा प्रत्येक बाबतीतला प्रतिस्पर्धी जो जयंत तो आता येणार...नारदाप्रमाणे मला कलागतीवर भिस्त ठेवावी लागणार...' असे त्याच्या तोंडी घालून नाट्यांतर्गत संघर्षाचे स्वरूप व त्याचा सूत्रधार कमलाकर आहे हेही येथे घोषित केले जाते. म्हणजे 'प्रेमसंन्यास' नाटकातून कलेकलेने वाढत जाणाऱ्या कमलाकरच्या कलागतींचे दर्शन होत जाणार याची जणू ग्वाही दिली जाते.

'माझ्या लहानपणापासूनचा प्रत्येक बाबतीतला प्रतिस्पर्धी तो जयंत' या कमलाकराच्या वक्तव्यातून कमलाकर-जयंत यांच्या परस्परसंबंधावर प्रकाश पडतो. हे संबंध प्रेमळ मित्राचे नसून प्रतिस्पर्ध्यांचे आहेत आणि ते त्यांच्या अगदी लहानपणापासून वाढत गेले आहेत असे कमलाकर तरी मानतो. कमलाकर व जयंत यांच्यामध्ये अशी कोणत्या प्रकारची स्पर्धा आहे याचे उत्तर कमलाकरच्या पुढील वाक्यावरून कळून येते: 'जयंता आपल्या गोड बोलण्याने या कमलाकराचा लहानपणापासून जो सारखा पाडाव करीत आलास त्याची फळे भोगायला आता तयार हो! अपमानाचा, द्वेषाचा, तिरस्काराचा जो तीव्र रस आजवर या हृदयात साठवून ठेवीत आलो त्याचा आता कर्तबगारीच्या जोरावर अर्क-विषारी अर्क-निर्माण करून तुझ्या सुखाला ठार मारल्यावाचून मी कधी राहाणार नाही. माझ्या आयुष्याचे साफल्य माझ्या सुखाने होणार होणार नसून तुझ्या दुःखाने मात्र होणार आहे.' म्हणजे संघर्षाचे मूलकेंद्र जयंताचे गोड बोलणे हे आहे. आपल्या गोड बोलण्याने जयंत हा सुशिला, लीला, वीणा इत्यादी मुलींमध्ये अगदी लहानपणापासून प्रिय होता व जयंताची ही मैत्रिणींमधील प्रियता हा कमलाकरचा अप्रिय विषय दिसतो, त्यामुळे त्याला आपला अपमान झाल्यासारखे वाटते व त्यातून जयंत-विषयक द्वेष आणि तिरस्कार त्याच्या मनात वयाबरोबरच वाढत जातो. यातूनच पुढे 'तुझ्या (जयंताच्या) सुखाला ठार मारल्यायाचून मी कधी राहणार नाही.' ही कमलाकरच्या नव्या कामगिरीची प्रतिज्ञा येते. येथे सुख हा शब्द महत्त्वाचा, जयंत

हा विवाहित. मनोरमा त्याची पत्नी; परंतु वैवाहिक सुखाला तो वंचित झालेला. लीलेचा सहवास, तिच्याशी चालणाऱ्या चर्चा हेच काय ते त्याचे सुख. म्हणजे लीलेला जयंताने साक्षात 'प्रणयलक्ष्मी' मानलेले. तेव्हा लीलेच्या मृत्यूची कमलाकर प्रतिज्ञा करतो असा जरी अर्थ यातून घेतला तरी तो पुढे खरा झाला आहे असे दिसून येते.

आणखी एक गोष्ट स्पष्ट होते : कमलाकरच्या स्वभावावर त्यातून प्रकाश पडतो : स्वतःच्या सुखाचा विचार करण्यापेक्षा तो जयंताला अधिकाधिक दुःख कसे होईल याचाच विचार करतो; आणि मग 'कमलाकरचा मुख्य गुण म्हणजे परनिंदा' (गोकुळ), 'उरफाट्या काळजाचा राक्षस' (तात्यासाहेब), 'कृष्ण-कर्माचा दाट काळोख' (जयंत), 'हलक्या कानांचा मनुष्य' (विद्याधर) हे वेगवेगळ्या व्यक्तींचे त्याच्या स्वभावाचे आकलन कितीतरी सार्थ बाटत जाते. याच अनुरोधाने तो पुढची सारी पावले टाकतो. कमलाकरचे या संदर्भातले सारे पवित्रे या नाटकाची दिशा निश्चित करतात. या अर्थाने 'प्रेमसंन्यास' हे नाटक कमलाकरच्या कारस्थानाचे नाटक आहे.

कमलाकरचे कारस्थान म्हणजे प्रेमसंन्यास. कमलाकर हा या नाटकाचा खरा सूत्रधार. साऱ्या प्रमुख घटनांचा कर्ताकरविता. या संदर्भात त्याच्या तोंडी असलेली वाक्ये, त्यांची रचना व त्यातून व्यक्त होणारा कृतिप्रवण अर्थ त्याला सुसंगतच आहेत. त्यातून कमलाकर एक संचालक आहे हे जसे कळते तसेच त्याचे आडाखे समजून येतात.

पुढील वाक्यांचा या संदर्भात विचार व्हावा :

'इकडे मनोरमेला, ती केवळ जयंताची लग्नाची बायको, एवढ्यासाठीच फसवून तिचे धिंडवडे काढतो आणि जयंताच्या तोंडाला काळे फासतो आणि नंतर सुशिलेचा समाचार.....'

'द्रुमनला आणि मनोरमेला एकमेकींच्या नकळत निरनिराळ्या डब्यात बसवून मनोरमेसह मध्येच उतरून पडतो म्हणजे झाले.....'

'या लाकडी प्रेताचे तुकडे तुकडे करून आणि हा तोंडाचा पडदा न ओळखता येण्याजोगा छिन्नविछिन्न करून बॅगेत भरतो! ती पेटी तात्यासाहेबांच्या घरी मागल्या बागेतल्या विहिरीजवळ ठेवितो. लीलेची शेवटची भेट घेण्यासाठी धडपडणाऱ्या जयंताला गफलतीने उद्या रात्री त्याचवेळी नेमका तेथे आणतो आणि देतो जाऊन सरकारी शिपायांना वर्दी, म्हणजे झाले! लीलेच्या नावाने खोटे पत्र जयंताला देण्यासाठी गोकुळची योजना केली.....'

कमलाकराचे कुटिल कारस्थान अनेक दिशांनी आपले रूप प्रकट करते. 'ब्रह्मचारी वजरंग' असे द्रुमन त्याला म्हणते खरी पण तोच तिला जीवनातून उठवतो. तिच्याशी कपटाने वागतो; मुंबईस नेऊन लग्न करण्याचे वचन देतो व मध्येच फसवतो. परिणामतः असह्य प्रसुती वेदनांनी तिला आगगाडीचा प्रवास करणे अशक्य होते. तिच्याकडून भ्रूणहत्या घडते व तेथेच कमलाकरने मनोरमेलाही फसवले असल्याचे कळते. म्हणून ती त्याला 'जाब विचारायला' जाते व स्वतः भूतमहालात बंदिस्त होते, शेवटी गळफास लावून आत्महत्या करते. मनोरमेपाशी तो जयंतविरोधी 'विषाची पेरणी' करतो व तिला मुंबईत वडिलांकडे पोहोचवत्याचे कबुल करतो; घाटात तिचा हात धरतो, अब्रूरक्षणार्थ तिला गाडीतून बाहेर उडी टाकावी लागते. कैलासनाथाच्या देवळाशेजारी नदीकिनारी लीला उभी असताना आगळीक काढतो. 'हा पाहा, तुझा हात धरून तुला सुखाच्या मंदिरात नेऊन सोडतो.' असे म्हणून तिची 'पायधरणी' करतो. पुढे तिची क्षमायाचना करण्याची पाळी त्यावर येते. दरोडेखोरांकरवी सुशिलेला पळवून नेण्याचा व तिचा 'समाचार' घेण्याचा प्रयत्न करतो. पुढे जयंतवधाची खोटीच बातमी लीलेला देऊन आत्महत्येला प्रवृत्त करतो. खेरीज जालीम विषाची बाटलीही देतो; व 'गैरसमजाचा फायदा' घेत लीलेच्या मृत्यूस कारण ठरतो. कमलाकरच्या कृष्णकृत्यांची ही मालिका प्रदीर्घ आहे. याचे कारण त्याची जीवनदृष्टी. ही सर्वसामान्यापेक्षा वेगळी आहे. ती normal नाही. 'तुमची दृष्टी लहानपणापासूनच या सृष्टिसौंदर्याच्याबाबतीत बिघडलेली' असे लीला सांगते, त्यात त्याच्या स्वभावाचे मर्म दडले आहे. खेरीज तो स्वतः 'माझी अंतर्भेदी दृष्टी नदीच्या तळाशी माजलेल्या चिखलावर साऱ्या शहराच्या घाणीच्या बिछायतीयर-प्रत्यही बालविधवांनी टाकून दिलेल्या मुलांच्या कुजक्या देहांवर खेळू लागली म्हणजे ...' असे म्हणतो तेव्हा त्याने स्वतःला पूर्णपणे ओळखले आहे असे वाटते. पुढे तर तो स्वतःला 'दुखावलेला साप' म्हणतो. म्हणूनच खांडेकरांनीं त्याच्या संदर्भात 'काजळी ढगांनी भरलेले आकाश' म्हटले आहे; तर त्याच्या कसाबकरणीचा विचार करून वसंत शांताराम देसाई यांनी 'प्रेमसंन्यास'ला 'अतिनाटचत्मक भीषणकथा (horror story)' म्हटले आहे.

एरव्ही कमलाकरचा विवेक कितीही भ्रष्ट झालेला असला व त्यामुळे प्रत्यही तो आपल्या 'कर्तबगारी'चे कितीही प्रदर्शन करीत असला तरी मुख्य पात्रांच्या स्वभावाचे मर्म समजण्याइतकीं त्याची बुद्धिमत्ता स्थिर आहे. त्याला 'जिकडे पाहावे तिकडे विसंगतपणा' दिसून येतो; आणि या विसंगतीवर ती पुढील प्रमाणे भाष्यही करतो : 'जयंत, वसंत, पद्माकर, माणि स्वतः मी सारे आपल्या सुखाची साधने अगदी श्वासाच्या आटोक्यात असूनही उगाच विवेकाचे

प्राणायाम करीत बसलो आहोत.' 'सुशिलेच्या समाचारा 'करिता पद्माकरा-सारखा सधन विधूर त्याला पाच हजार रुपये देतो हे पाहिल्यावर पद्माकरचे व स्वत: कमलाकरच्या 'योगसाधने 'चे स्वरूप पाहिल्यावर ते दोघे 'विवेकाचे प्राणायाम' खरोखरच करीत बसले आहेत का या बिषयी शंका यावी. तथापि जयंताच्या बाबतीत हे अक्षरश: खरे आहे, सारांश, जयंत-लीलेच्या स्वभावाचे मर्म अचूकपणे ओळखण्याचे भान कमलाकरने दाखविले आहे.

जयंत हा सुशिला, लीला, वीणा ... यांचा अगदी बालपणापासूनचा मित्र आहे. लीलेचे आणि त्याचे परस्परांवर प्रेमही आहे. तथापि दैववशात् लीलाचा बालविवाह झालेला व तारुण्यात पदार्पण करण्यापूर्वीच ती विधवा झालेली. जयंताने मनोरमेशी निवाह केलेला. तथापि त्याला त्याच्या अपेक्षेनुसार संसारसुख मिळत नाही. एका अर्थाने जयंत व लीला दोघेही सम:दुखी. लीलेचा संसार उमलण्यापूर्वीच उध्वस्त झाल्याने ती सुखास पारखी झालेली, तर जयंताचा विवाह होऊनही मतभेदामुळे तो सुखास वंचित झालेला. त्यासुळे हे समानशील दोन जीव एकत्र येतात; परस्परांचा सहवास य परस्परांशी संवाद साधण्यात त्यांना आत्यानंद होतो. याचेही एक कारण आहे : जयंताचे दु:ख हे एका सुशिक्षिताचे दु:ख आहे आणि विशेषत: ज्या एका 'बिशिष्ट कालखंडा'च्या भक्कम पार्श्व-भूमीवर या नाटकाचा कथाशय पोसला गेला आहे तो पाहता ते स्वभाविकच वाटते. आपली पत्नी सुशिक्षित असावी, तिने आपल्याबरोबर काव्य-सेवा-विनोदात भाग घ्यावा अशा प्रकारचे एक काव्यपूर्ण स्वप्न त्या काळच्या सुशिक्षित तरुणांच्या मनात असावे. तत्पूर्वी न्यायमूर्ती रानडे यांनी रमाबाईंना व रावसाहेब कानिटकर यांनी काशीबाईंना शिकवले होते. शिवाय हरिभाऊंनी 'गणपतराव' व 'मी' या कादंबऱ्यांतून सुशिक्षित दांपत्याची चित्रे रेखाटली होती. नव्या स्त्रीची एक myth त्या काळात तयार होत होती. ही सारी पार्श्वभूमी लक्षात घेतली तर 'लहानपणापासून कस्पनेच्या काव्यानंदावर तरंगणारा माझा प्रेमात्मा' असे म्हणणाऱ्या जयंताच्या मनोवस्थेचा अचूक अंदाज करता येतो व पुढे 'लहानपणापासू स्त्रीबद्दल मी एक मनोरथाचे सुंदर चित्र काढून ठेवले होतें. माझ्या कल्पनेतली माझी भावी स्त्री एखाद्या कादंबरीतल्या नायिकेसारखी होती.' असे तो जे म्हणतो त्यातील अर्थपूर्णता प्रत्ययाला येते. स्त्रीविषयक नवकल्पनेत 'स्त्रीसुख म्हणजे केवळ पशुवृत्ती नव्हे' ही त्याची भूमिकाही अत्यंत सुसंगत वाटते. जयंताची वैचारिक पातळी लक्षात घेतली की, 'आत्यंतिक मनोवृत्तीचा, अगदी खुल्या दिलांचा, नीतिमान आणि काटेकोर सरळ चालीचा' असे गुणाकार त्याचे जे वर्णन करतो किंवा 'मनोनिग्रह उदार पुण्यशीलता व उदार विचार-

शीलता' या शब्दात लीला त्याचे ज शब्दचित्र काढते तेही यथार्थ वाटते. जयंता म्हणूनच कविप्रकृतीचा, उदारमनस्क व भावबिभोर असा तरूण वाटतो. तो 'विवेकाचा प्राणायाम' करीत आहे वा 'नीतिमत्ते'ला धरून बागत आहे, त्यामागे त्याची प्रगल्भ विचारप्रवणता दिसून येते. मात्र तो केवळ निःसत्व विचारांना प्रमाण मानण्याइतका शुष्क नाही. लीलेच्या संदर्भात त्याचे मन अधिकतर प्रेमार्द्र होत जाते. तथापि विवेकाचा अंकुश त्याच्या प्रेमाला स्वैर वागू देत नाही. मनोरमेला त्याच्या मनात स्थान नसेल, परंतु तिच्या अधिकारांची त्याला जाणीव आहे. म्हणूनच तो लीलेला सांगतो : 'आणि मनोरमेची तितकीच (माझ्यावर) अढळ सत्ता आहे.', किंवा 'लीले, एका विवाह बंधनामुळे माझा नाइलाज झाला आहे. अगर 'माझ्या सुखाची हानी झाली तशी तिच्याही सुखाची हानी झाली आहे, या विचाराने नी भांबावून जात असे,' राग अनावर झाल्यामुळे प्रसंगी त्याने मनोरमेला 'राक्षसिणी' असेही म्हटले असले तरी तो मनाने स्वार्थी नाही. आपला लग्नसंबंध अयशस्वी झाला म्हणून तो मनोरमेला दोष देत नाही उलट या अपयशामुळे आपल्या मनाला जसे क्लेश होत आहेत तसेच मनोरमेलाही होत आहेत, याची त्याला जाणीव आहे. म्हणूनच तो भांबावून जाणे स्वाभाविक आहे. स्वतःपेक्षाही दुसऱ्यांच्या सुखदुःखाचा व आपल्या वर्तनाचा इतरांयर होणाऱ्या परिणामांचा अधिक विचार करण्याच्या या मानसिक धोरणामुळेच तो स्वतःवर दुःख ओढवून घेतो. 'विवेकाचा प्राणायाम' हा शब्दप्रयोग जयंताच्या बाबतीत कितीतरी समर्पकपणे करण्यात आला आहे. या 'विवेकाच्या प्राणायामा' मुळेच त्याला लीलेच्या संबंधातल्या आपल्या प्रेमाच्या जातकुळीला काटेकोरपणे define करता आलेले नाही. प्रेयसी प्रेम व भगिनी भाव यांपैकी नेमक्या भाववृत्ती आपल्या मनात उचंबळून येतात याचा कटाक्षाने वेध घेणे त्याला जमलेले नाही. लीला त्याच्या अगदी जवळ असून सुद्धा मनोलहरी कशा भिन्न भिन्न दिशेने उसळतात हे पहाण्यासारखे आहे.

पुढील संवाद त्या दृष्टीने लक्षणीय ठरतात :

'हृदया, आता बंधूप्रेमाला जागृत कर ! परमेश्वरा ! प्रेममय कल्पनांचे माझ्या मनातून निर्बीज करून टाक !'

'पुढल्या जन्मीही मला मनोरमेची जोड मिळायची असेल तर मात्र लीलेला माझ्या अगदी जवळ अगदी असे दोन्ही प्रकारचे प्रेम अर्घ्यावर दाखविण्यापेक्षा आम्हा दोघांना एकाच मातेच्या उदरात जन्म दे. सख्ख्या बहीण भावंडांचाय प्रेमाचा तरी आम्हाला पुरेसा अनुभव दे.'

'लीले, दूर हो. मन पापी आहे. तसेच अनावरही आहे ! अशा स्थितीत शुद्ध भगिनी प्रेमाचा लोप झाल्यावाचून कसा राहील ?'

'शुद्ध भगिनी प्रेमाचे' गोडवे गाणारे जयंताचे हे मन आपले 'विकार-विलसित' पुढीलप्रमाणे व्यक्त करते :

इहलोकाचा संबंध सुटल्यावर त्याची लाज तरी कशाला धरू आणि या अखेरच्या वेळी लीले, तुला तरी दूर कशाला लोटून देऊ ?'

किंवा—

'लौकर, फारच लौकर हे सुख सोडावे लागत आहे. आजपर्यंत जनलज्जेमुळे पापाच्या ऐहिक कल्पनेमुळे, त्या सुखाचा कधीच अनुभव घेता आला नाही.'

सुशिक्षित स्त्रीची myth म्हणून जिचे चित्र या नाटकात काढण्यात आले आहे ती म्हणजे लीला होय. 'संसाराच्या अरण्यात भ्रमिष्टासारखे भटकणारी तापसी' म्हणून ती स्वतःला संबोधते. लीलेच्या रूपाने तत्कालीन सुशिक्षित स्त्रीचे आचारविचारांचे अत्यंत ठळक दर्शन गडकऱ्यांनो घडविले आहे. केशवसुतांच्या 'हरपले श्रेय,' 'विधवेचे स्वप्न,' बालकवींच्या 'आनंदी आनंद गडे' या कवितांचे व भवभूतीच्या 'उत्तररामचरिता' चे तिच्या तोंडी असलेले उल्लेख महत्त्वपूर्ण वाटतात. किंबहुना 'उत्तररामचरिता' तील दृश्यांशी ती आपल्या जीवनचित्रांची जी तुलना करते त्यातून आधुनिक तरुणीचे तिचे रूप अधिक ठळकपणे प्रकट होते. खेरीज गडकऱ्यांनी तिच्या तोंडी पुढील प्रतीक घातले आहे. या प्रतीकचित्रातून नाटकाच्या शेवटासंबंधी संसूचन मिळते :

'शुभ्र मोगऱ्याच्या कळ्यांची लांबलचक माळ गळ्यात घालून, याच नदीच्या काठी त्या पायरीवर उभे राहून जयंत व मी कितीतरी वेळ आमचे पाण्यात उमटलेले प्रतिबिंब पाहात होतो इतक्यात कमलाकरांनी हळूच मागे येऊन थट्टेने ती माळ तोडून टाकली.'

लीलेचे नाट्य-काव्य-प्रम, तिची निसर्ग-सौंदर्य-गुणग्राहकता, रसिकता व भावकोमलता यातून तिचे व्यक्तिमत्म-नवतरुणीचे व्यक्तिमत्व-प्रत्ययाला येते. तिच्या भाववृत्ती जयंतासारख्या संमिश्र नाहीत; किंवा बालपणीच मृत्यू पावलेल्या आपल्या पतीच्या संदर्भात त्या सुशिलेसारख्या हळव्या नाहीत. जयंताला तिने मनोमन आपले मानले आहे. 'मनोरमावहिनींच्या हक्कांची चोरी' आपण करीत आहोत याची तिला जाणीव आहे. 'मनोरमेची मालमत्ता आपली समजण्याइतकी उदार' किंवा 'जयंतासांठी रात्रंदिवस छबकडी' असे कमलाकर तिचे वर्णन करतो त्यात तथ्यही आहे. परंतु जयंताविषयीची तिची प्रेमवृत्ती तिने केव्हाही लपवून ठेवलेली नाही. मनोरमेच्या जयंतावरील हक्काची तिला जाणीव आहे आणि तरीही ती त्याच्याकडे ओढली जाते यात तिची चूक नसून ज्या एका परिस्थितीत ते एकमेकांना भेटतात ती परिस्थिती जबाबदार आहे. 'ही सकाळची वेळ मोठी पापी आहे. या माझ्या देहाला आपल्या उष्ण श्वासांचा

विसावा सोडावासा वाटत नाही ' किंवा ' या सुकलेल्या जीवाला एक क्षणभर तरी जिव्हाळ्याचा ओलावा द्या, ' या शब्दात ती आपली करूणोत्कटता व प्रेमार्तता व्यक्त करते. 'जिव्हाळ्याच्या ओलाव्या'साठी तिचा जीव आसुसला आहे; 'प्रेमसंन्यास' हे या अर्थाने करुणोदात्त 'लीला–चरित्र'च आहे.

'प्रेमसंन्यास ' मध्ये कमलाकरचे कारस्थान जसे आहे तसे गुणाकरचे कपट कारस्थानही आहे. 'तुमची नीतिमत्ता पायाखाली तुडवून तुमच्या चोरट्या सुखाची राखरांगोळी करीन तरच नावाचा कमलाकर' ही जशी कमलाकरची प्रतिज्ञा आहे तशीच ' परमेश्वराची माझ्यावर कृपादृष्टी झाली तर मागे पुढे (सुशिलेचे) माझ्या बद्दलचे इतके वाईट मत एका क्षणात बदलून टाकीन... ' ही गुणाकरची प्रतिज्ञा आहे. आणि म्हणूनच गुणाकरही (या नाटकात तो ' विद्याधर ' या नावाने वावरतो,) या नाटकातला कमलाकरप्रमाणे कर्ता पुरुष आहे, त्याचे हे कर्तेपण सिद्ध करणारी पुढील विधाने पाहावीत ,

' ...गाडीची वेळ झाली आहे. याच गाडीने निघतो...घाटमाथ्याला जातो आणि तिचा (मनोरमेचा) तपास करतो. ' निदान ती मेली असल्यास तिच्या मरणाच्या खऱ्या प्रकाराचा तेथील अधिकाऱ्याचा दाखला आणतो...घाटमाथ्यावरूनच तात्यासाहेबांना तार करून खटल्याची मुदत वाढविण्यासाठी अर्ज करायला सांगतो.

गुणाकर हा सुशिलेचा पती. दोघांचा बालपणीच विवाह झालेला. विवाहात त्याने सुशिलेला ' गुणिले ' म्हणून हाक मारलेली ब त्याच्या हातावरचा डाग तिने पाहिलेला. तथापि त्याचे अपघाती निधन झाल्याची वार्ता प्रसृत झालेली, त्यामुळे सुशिला स्वतःला विधवा समजते व त्याला अनेक वर्षांनंतर परत आल्याने ओळखत नाही. सुशिलेला परत मिळविण्याकरिता गुणाकर कपट कारस्थान रचतो. तथापि त्याचे स्वरूप त्रि–विध प्रकारचे आहे. सुशिलेचा याचक–परीक्षक, गोकुळचा सल्लागार–स्नेही तर जयंताचा तो सहाय्यक–सखा आहे. गुणाकरच्या या भूमिकेमुळे ' प्रेमसंन्यास'चे स्वरूप केवळ कमलाकरचे कारस्थान एवढ्यापुरते एकांगी राहिलेले नाही, त्याला दुसरेही परिमाण लाभले आहे.

सुशिलेच्या पातिव्रत्याची परीक्षा घेणे हे गुणाकरचे पहिले अंगीकृत कार्य आहे. त्याकरिता तो सुशिलेचा अनुनय करतो; व एका रात्री तिच्या खोलीत शिरण्याचे ' भयंकर साहस ' करतो. तिला आपला गुप्तपणे स्वीकार कर असेही सांगतो. पुढे तिची दरोडेखोरांपासून सुटकाही करतो. ' माझी बायको खाष्ट, कजाग, आणि भांडकुदळ आहे ! तेव्हा तिला ताळ्यावर आणण्यासाठी काय युक्ती करावी?' असा प्रश्न त्याला गोकुळ विचारतो तेव्हा देतो शक्य तितका पोक्त सल्ला तो व त्यामुळे गोकुळचा संसार मार्गाला लागतो हे त्याचे दुसरे कार्य होय. कमलाकराच्या

कारस्थानातली हवा काढून घेण्यासाठी व जयंताला वधस्तंभावरून खाली उतरविण्याकरीता तो प्रयत्न करतो ही त्याची तिसरी व महत्त्वाची कामगिरी, आणि हे सारे तो विद्याधरच्या रूपाने वावरून पार पाडतो हे लक्षात घेऊन डॉ. द. मि कुलकर्णी यांनी 'प्रेमसंन्यास'ला रहस्यकथा म्हटले आहे.[५]

'प्रेमसंन्यास' या नाटकाची उभारणी कमलाकरच्या कारस्थानावर झालेली असून त्याचा जो प्रतिस्पर्धी जयंत याला त्याच्या पत्नीच्या–मनोरमेच्या–खूनाच्या आरोपाखाली फासावर लटकवायचे हे त्याच्या कारस्थानाचे मध्यवर्ती सूत्र आहे. तथापि ते महत्त्वपूर्ण सूत्रच अत्यंत दुबळे आणि कमकुवत आहे. मनोरमा मेली असे समजून जे कुभांड कमलाकर जयंतवर रचतो ते आत्महत्त्रेपूर्वी काही दिवस आधी द्रुमनने साऱ्या हकिगतींचे, facts चे जे पत्र लिहिले होते ते कमलाकरला सापडलेले. त्याने ते वाचलेले. मात्र मनोरमेच्या जिवंतपणाच्या संबंधीचा त्यातील उल्लेख न कळण्याइतका कारस्थानाचां कैफ त्याच्या डोक्यात शिरला की काय, ते न कळे. परंतु तेच पत्र अनवधानाणे-अपघाताने-गुणाकरला मिळते व गुणाकर कामाला लागतो. हा सारा प्रकार एखाद्या रहस्यप्रधान कथेत शोभावा असा. पारसी रंगभूमीच्या संपर्कामुळे वा तात्यासाहैब कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या पारायणामुळे वा समकालीन ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतील लुटूपुटीच्या रहस्यमयतेच्या प्रभावामुळे गडकऱ्यांनी तर्काचे व संभवनीयतेचे सगळे दोर सफाईने कापले आहेत. ज्या एका महत्वाच्या आरोपाखाली जयताला जीवनातून कायमचे उठविण्वाची स्वप्ने कमलाकर पाहातो व आपल्या 'कर्तबगारी'चा तो पुनः पुन्हा साभिमान उल्लेख करतो ती 'कर्तबगारी' इतकी कमअस्सल ठरावी यापरते दुर्दैव कोणते ?

कमलाकरच्या कारस्थानाचा परमावधी होताना केवळ माणुसकी म्हणूनसुद्धा मनोरमा कुठे गेली याचा जयंत तपास करीत नाही. मनोरमेच्या अधिकारांची जाणीव लीलेला करून देणाऱ्या जयंताला तिच्या संदर्भातील स्वतःच्या कर्तव्याचे सोयीने विस्मरण होते हे अस्वाभाविक वाटते. तसेच लहानपणापासून एकत्र वाढलेल्या लीलेला कमलाकरचे–तेही ज्याने तिची आगळीक काढली होती, पायधरणी केली होती–त्याचे स्वरुप लक्षात येत नाही हे असंभवनीय वाटते. खेरीज कमलाकरच्या स्वभावाविषयीचा संशय व त्याची खात्री झालेला जयंत या संदर्भात आपल्या प्रिय व्यक्तीला एकही शब्द सांगत नाही हे अनैसर्गिक वाटते. जयंताच्या मृत्यूविषयी कमलाकरने जी बातमी आणली त्यावर लीला विसंबून राहते हे तिची त्यावेळची अत्यंत शोकाकूल भावावस्था लक्षात घेता समजण्यासारखे असले तरी कमलाकरच्या पूर्ववर्तनाकडे व तथाकथित प्रतिष्ठेकडे ती कानाडोळा करते हे जरा जादाच वाटते. जयंताला कमलाकर सतत प्रतिस्पर्धी समजत आला आहे आणि त्याच्या मृत्यूमुळे कमलाकर विषप्राषन करून आत्मत्याग करण्याची बतावणी

करतो हे सारे लीलेला संशयास्पद वाटत नाही. जयंतापासून प्रणयसुख मिळण्यातली व (अन्वत्र दाखवली आहे तशी) मातृत्व प्राप्तीतली तिची अधीरता कळण्यासारखी आहे. तथापि आत्महत्येच्या संदर्भातली अधीरता समजू शकत नाही. उलट तो शुद्ध उतावळेपणा आहे. प्रथम लीलेला गतभर्तृका दाखवून व नंतर तिला अकारण अल्पायुष्यी ठरवून गडकऱ्यांनी तिचा प्रथम सुखाने जगण्याचा व नंतर जगण्याचाच अधिकार हिरावून घेतला आहे. द्रुमनने लिहिलेल्या पत्राचा सुरस आणि चमत्कारिक प्रवास जयंताला जीव(न)दान देतो. परंतु जयंताच्या मृत्यूचे दृश्य पाहाणे असह्य होईल म्हणून घरी परतणारी लीला मात्र मृत्यूच्या कवेत स्वतःला झोकून देते असे विलक्षण नाट्यपूर्ण चित्र गडकऱ्यांनी रंगविले आहे.

गोकुळ–मथुरा या जोडप्याचा तसा मूळ नाट्याशयाशी थेट संबंध नाहीच. देशमुखांच्या घरचा तो आश्रित या एका संबंधाने तो इतरांशी जोडला गेला आहे. मात्र नंतर त्याच्यातील व मथुरेतील मतभेदाने मथुरा दुर्वासांकडे म्हणजे माहेरी येते. थोरामोठ्यांच्या सह्या असलेल्या पत्राच्या प्रभावामुळे दुर्वासांना सत्यस्थितीचे दर्शन होते व ती गोकुळकडे परत येते. गोकुळ सनातनी. तेव्हा सनातन्याच्या संसारातील वादळ शमते व मग परस्परांच्या गाढ प्रेमाचे दर्शन घडते. (सुज्ञांनी गोकुळ कोर्टातील प्रश्नोत्तरांची जी पूर्वतयारी करतो, ती लक्षात घ्यावी.) याजबरोबर गोकुळची व्यक्तिरेखा विनोदनिर्मितीकरिता प्रामुख्याने उपयोगात आणलेली आहे. विस्मरणाचे दान त्याला लाभले असल्याने तो वेगवेगळे घोटाळे निर्माण करतो. तथापि या विनोदाला प्रमाण मानल्यामुळे त्याची कोर्टातील साक्ष रंगतदार होत जाते. परंतु 'गोकुळ, तुझ्या नालायकीमुळे तुझी साक्ष काढून टाकण्यात येत आहे.' या न्यायाधिशांच्या शेऱ्यामुळे प्रस्तुत नाटकातील गोकुळची अपरिहार्यता व योग्यता दोन्हींचा निकाल लागतो. गोकुळ ही तशी गडकऱ्यांनी निर्माण केलेली अजरामर व्यक्तिरेखा. परंतु कथाशयाच्या मध्यवर्ती गाभ्याचा एक अपरिहार्य घटक म्हणून ती न आल्याने अनाठायी खर्ची पडली आहे. तथापि गोकुळने एक ऐतिहासिक कार्य केले आहे. मराठी नाटकात विशुद्ध विनोदाचे संस्थापन या व्यक्तिरेखेद्वारे प्रथम झाले. 'साहित्यबत्तिशी अथवा सुदाम्याचे पोहे' किंवा 'बाळकराम' या पुस्तकांनी जे वाङ्मयीन वातावरण तयार केले होते त्याचाच हा परिपाक आहे. येथेही तो 'विशिष्ट कालसंदर्भ' पोषक ठरतो.

'प्रेमसंन्यास' मधील अन्य दोषस्थळांचे दिग्दर्शन करून तेच ते जुने बहुचर्चित विषय इथे नोंदणे शक्य असले तरी आवश्यक वाटत नाही. सुजाण वाचकांनी श्री. कृ. कोल्हटकरांनी गडकऱ्यांना ता. २६–११–१९१२ रोजी लिहिलेले पत्र नजरेखालून घालावे. सदर पत्र 'अप्रकाशित गडकरी' मध्ये उपलब्ध असून 'प्रेमसंन्यास' संबंधीच्या महत्वाच्या सूचना' या शीर्षकाखाली दहा दोषस्थळां-

बद्दल तात्यासाहेबांनी शंका उपस्थित केल्या आहेत. मात्र प्रा. श्रं. वि. सरदेशमुख यांनी लिहिलेला पुढील परिच्छेद मार्मिक असल्याने इथे देत आहे.

'प्रेमसंन्यासात 'त नको त्या आणि नको तितक्या पात्रांची उगाच ये-जा आहे. एखाद्या सिद्धहस्त कलावंताने तात्यासाहेब आणि बाबासाहेब, वसंतराव आणि वीणा त्यांचीच काय पण सुशिला आणि विद्याधर यांचीही बिनधोकपणे गठडी वळून टाकली असती. नसत्या शब्दजंजाळाची पखरण पोच नसलेल्या दिमाखाने नसती केली. उत्कट भावदर्शनाच्या प्रसंगी पाल्हाळिक भाषणे गाफीलपणाने नसती रचली. विनोदाला असे समर्थाघरच्या श्वानासारखे भलत्या प्रसंगी छू नसते केले. (गोकुळ नुसताच हास्योत्पादक खरा, पण बायकोच्या तोंडाळ आक्रमकपणाने त्याला एक भयग्रस्त, बुजरा, खिळखिळा आणि विस्मरणशील नवरा केले आहे. हे जाणून पुढे त्याची दया येऊ लागते !) आत्महत्या, दरोडा, मुंडकेतोड यांसारख्या भडक अतिरंजित घटनांना निष्कारण सलगीने थारा नसता दिला.[१]

—आता हे सारे लक्षात घेतले की, 'चार नाटकांचा मालमसाला तुम्ही एका नाटकात ठासून भरलेला आहे.' ही खाडिलकरांची प्रतिक्रिया समर्पकच वाटते.

'प्रेमसंन्याब' या नाटकाच्या यशापयशाची मीमांसा करताना व त्या अनुरोधाने गडकऱ्यांच्या नाट्यात्म प्रतिभेचे स्वरूप लक्षात घेताना प्रस्तुत लेखाच्या सुरुवातीला विशद केलेल्या 'विशिष्ट कालसंदर्भ' या सूत्रानुरोधाने पुन्हा लिहावेसे वाटते. विशिष्टकालीन हिंदुविवाहसंस्था व तिचे व्यक्तिजीवनावरील परिणाम' या संबंधात कलावंत म्हणून गडकऱ्यांना विविधरूपात भावसत्य गोचर होत गेले व त्या अनुषंगाने त्यांनी जी संसारचित्रे रंगबिली ती जिवंत, प्रत्ययकारक अतःएव कलापूर्ण वाटतात. तथापि त्या भावचित्रांची एकसंध व एकात्म अशी विशिष्ट आकृती तयार व्हावी याकरिता कलावंत म्हणून ज्या एका सौंदर्यदृष्टीची आवश्यकता असते तिचा अभाव त्यांच्यापाशी असावा. 'अप्रकाशित गडकरी' या ग्रंथात 'पुण्यप्रभाव' या नाटकाच्या प्रत्यक्ष तालमीपूर्वीचे वाचन व त्यात आवश्यक त्या करावयाच्या काटछाटीसंबंधीची माहिती व त्यातील गाळलेला पण 'बाळकराम' मध्ये समाविष्ट केलेला एक प्रवेश हे सारे यालाच पुष्टी देतात.

हे जसे खरे तसेच सांस्कृतिक संदर्भांचे भान असणारी कलावंताची प्रतिभा भावचित्रांच्या द्वारे रसिकांशी हितगुज करीत असते. ती व्यक्तिजीवनाच्या चैतन्यपूर्ण दर्शनातून, त्यांच्यातील परस्पर वैचारिक वा भावनात्मक संघर्षातून व खरे तर या साऱ्यांच्या कलापूर्ण चित्रणातून हे भान प्रकट करीत असते. हे अधिक स्पष्ट व्हावे म्हणून 'प्रेमसंन्यास' पूर्वी एक तप अगोदर लिहिल्या गेलेल्या 'शारदा'

नाटकाचा विचार करावा, जरठकुमारी विवाहाचा प्रश्न हा या नाटकाचा प्रधान विषय आहे. तथापि देवलांची नाटककार म्हणून थोरवी अशी की तो त्यांनी अत्यंत साध्या पद्धतीने व एकात्म रीतीने चित्रित केला आहे, तेथे प्रश्न थेट न येता त्याच्या ललितरूपात विशुद्ध रूपात आविष्कृत होतो. तेथे समाजाच्या नावाने विचार प्रबंधासारखी प्रदीर्घ व रूक्ष व प्रसंगी अकलात्म स्वगते येत नसतात. म्हणून 'शारदा'मधील तत्कालीन प्रश्न संपला तरी ते नाटक अद्यापही अजरामर आहे. उलट गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या रंगावृत्त्यांची आवश्यकता प्रतिपादन करणाऱ्या आरोळचा यापूर्वीच ठोकल्या गेल्या आहेत[७] 'प्रेमसंन्यास'च्या जुनाटपणाविषयी टीकाकार तक्रार करू आगले आहेत[८] याचे कारण काय असावे? 'प्रेमसंन्यास' पुरते याचे उत्तर असे संभवतें की गडकऱ्यांना सामाजिक संदर्भाचे भान निश्चित होते व त्यासंदर्भात भावोत्कट कल्पनाचिचे काढण्याइतकी प्रज्ञा त्यांच्या पाशी निस्संशय होती. तथापि प्रश्न व परिस्थितीचा कलात्म पातळीवर यथार्थ परामर्श घेण्याचा आलोक त्यांना नव्हता : त्यामुळेच 'प्रेमसंन्यासा'तील सौंदर्य ठिक ठिकाणी शबलित झाले आहे.

: तीन :

'पुण्यप्रभाव' हे गडकऱ्यांनी लिहिलेले पुढील पूर्ण नाटक, १९१५ च्य सप्टेंबरपूर्वीच या नाटकाचे लेखन पूर्ण झाले होते. १९१६ च्या पूर्वार्धात चिंतामण राव कोल्हटकर व वि. सी, गुर्जर यांनी त्यांच्यातील पसरटपणा कमी करण्याच्या दृष्टीने काही संस्कार केले होते. दरम्यान हिराबाई पेडणेकर यांच्याकडून चाली आणून गडकऱ्यांनी पदे लिहिली. १ जुलै १९१६ या दिवशी किर्लोस्कर नाटक-मंडळीने मुंबई मुक्कामी 'पुण्यप्रभाव'चा पहिला प्रयोग केला. काही प्रयोगानंतर 'खेळ आता failure खास नाही.' या शब्दात गडकऱ्यांनी त्याची आपल्या रोज-निशीत नोंद केली आहे. 'पुण्यप्रभाव'ने गडकऱ्यांना प्रथम श्रेणीच्या नाटककारात नेऊन बसविले.[९]

'पुण्यप्रभाव' हे नाटकाचे नाव; त्यातून नाटचऐवजाच्या मूळ स्वरूपाबद्दल संसूचन मिळते. पाप-पुण्य या संकल्पनांचा संबंध थेट माणसाच्या वर्तनाशी आहे; आचरणाशी आहे; नीति-नियमांशी आहे. माणसाचे आचरण शक्य तितके शुद्ध असावे, आदर्शलक्षी असावे हा हिंदूसंस्कृतीतील एक दंडक आहे. 'रामायण' हा या संस्कृतीतील आदर्शाचे चित्रण करणारा धर्मग्रंथ आहे. आदर्शलक्षी, मूल्याधिष्ठित आचरणांची चित्रे त्यात आहेत. मुळात ती रामकथा आहे; एक भावकथा आहे; पण त्याचबरोबर ती नीतिकथाही आहे. 'पुण्यप्रभाव' हे नाटकही नीतिकथाच आहे. किंबहुना त्याचे स्वरूप बोधकथेहून वेगळे नाही. 'पति-पत्नीतील परस्पर

आचरण व पतीचे परस्त्रीच्या संदर्भातील अधःपतन' एवढ्याचे 'पुण्यप्रभाव' मध्ये चित्रण आढळते. सदर नाटकाच्या शेवटी भरतवाक्य आढळते : 'आर्यावर्ती आर्या। मान्या गगाया। दे नयपर सुमति पुरूषां' असा त्यात त्याचा निर्देश आहे. खरे तर ते 'पुण्यप्रभाव' या नाटकाचे मध्यवर्ती सूत्र आहे. या संदर्भात पुढील संवाद पुष्टीच देतील : 'संसाराच्या सिंहासनावर ज्या मंगलमय देवतेला बसवायची तिच्याबद्दल अमंगल अंतरंगाच्या किडक्या कल्पना बाळगून तिला एखाद्या नाठाळ जनाबराप्रमाणे वागवायचे हा केवढा अधर्म आहे.'

'बायको चुकत असली तर नवऱ्याने तिला सांभाळावी. नवऱ्याचे चुकत असेल तर बायकोने त्याला सांभाळावे. म्हणून त्यांनी एकमेकांच्या हातात हात दिलेले असतात; एवढा पतिपत्निधर्म मला समजतो.'

'परस्त्रीच्या पापी अभिलाषेने अघोर पापे करून नीतीला दानाखी तुडवू नका. नीतीचा नाश झाला तर जीवनाचा सत्यानाशच होईल.'

सारांश, 'पुण्यप्रभाव' हे पतिपत्निसंबंधातील धर्मअधर्मकल्पनांचे मर्म विशद करणारे नाटक आहे व नीतिमूल्यांच्या कल्पनेवर ते पोसले गेलेले आहे.

वसुंधरा व कालिंदी ह्या या नाटकांतील मध्यवर्ती स्थान लाभलेल्या स्त्रिया- वसुंधरा तर या नाटकाची नायिका. शिक्षण, संस्कार व प्रत्यक्ष आचरण यातून तिच्या उच्च अभिरूचीचे दर्शन घडते. तथापि तिच्या तारूण्याने व रूपसपदेने तिला अडचणीत टाकले आहे. नाटकारंभी ईश्वर तिला स्वतःची ओळख 'मी एकवेळचा तुझा भक्त' अशीच करून देतो. वसुंधरा-ईश्वर हे लहानपणी एकत्र खेळलेत, वाढलेत. स्वाभाविकच तरूणपणात ईश्वरच्या मनात तिच्याशी विवाहबद्ध होऊन सुखी संसार करण्याची इच्छा प्रबळ होणे अगदी नैसर्गिक वाटते. त्याने वसुंधरेवरील आपले प्रेम अशा रीतीने व्यक्त केले असले तरी वसुंधरेचे सारे पूर्वबर्तन अत्यंत लाघवी, सालस व शुद्ध आढळते. तथापि तिचा विवाह भूपालशी होतो. या संदर्भातील आपली प्रतिक्रिया ईश्वर तिला पुढील शब्दात सांगतो : 'त्या दिवशी तुझ्या खऱ्याखऱ्या सुखाचा जन्म झाला आणि माझे जन्माचे सुख नाहीसे झाले.'

वसुंधरेच्या विवाहाने ईश्वरचा मनोभंग झाला हे खरे. परंतु त्याच्या मनातील तिच्याविषयीच्या प्रेमाची जातकुळीच वेगळी आहे. ज्या वयात संसाराची सुखद स्वप्ने रंगवायची, प्रत्यक्ष संसारसुख लुटायचे व जीवन सार्थकी लावायचे त्या वयात ईश्वरच्या भावसंकुल मनावर तीव्र स्वरूपाचा आघात होतो. परिणामतः तो संसाराविषयी उदासीन होतो त्याला संन्यासी बनावे लागते व देशाटन करीत दिशाहीन जीवन व्यतीत करावे लागते. आपल्या जीवनात अशा रीतीने अनपेक्षितरीत्या स्थित्यंतर घडून येण्याला कारणीभूत ठरलेल्या वसुंधरेविषयी त्याच्या भावना

यत्किंचित्ही कमी झालेल्या नाहीत. या सदर्भातील त्याचे पुढील उद्‌गार लक्षात घ्यावेत : 'माझ्या मनातल्या विचारात वावरणारी तुझी मूर्ती एका कुमारिकेची होती आणि कुमारिकेबद्दलच्या निर्दोष अभिलाष दृष्टीनेच मी तिच्याकडे पाहत आलो...कुमारिकेबद्दलच्या शुद्ध प्रीतीचे पत्निपदारूढ झालेल्या पतिव्रतेविषयीच्या उज्ज्वल भक्तीत संक्रमण होईल.' पुढे तो नुपूरला सांगतो; 'ज्या स्त्रीशी आता मी बोलत होतो ती मला माझ्या सख्ख्या बहिणीप्रमाणे आहे.' सारांश, वसुंधरेबद्दलची त्याची 'शुद्ध प्रीती' 'उज्ज्वल भक्ती'त संक्रमित होते. त्याच्या मनातील प्रेम-भावनेचे असे उन्नयन होते. खऱ्या अर्थाने त्याची 'दृष्टी निर्लोभ' होते. म्हणूनच वसुंधरेच्या संबंधातली त्याची वृत्ती अत्यंत सात्त्विक स्वरूपाची आहे.

उलट वृंदावन ? ईश्वरप्रमाणेंच त्यानेही वसुंधरेला मागणी घातली होती तथापि तिच्या बडलांनी तिला नकार दिला. खरे तर वृंदावन ब ईश्वर समदुःखी वसुंधरेची पत्नी म्हणून प्राप्ती व्हावी हो दोघांची आकांक्षा. पण बृत्तिभिन्नतेमुळे ईश्वर संन्यास घेतो, तर वृंदावन वसुंधरेच्या वडिलांनी आपपल्या आईच्या संदर्भात अर्वाच्य शब्द वापरले म्हणून अपमानित होतो. 'माझ्या मानहानीची भरपाई करून घेण्यासाठीच माझा हा सारा खटाटोप आहे. त्याचा संबंध माझ्या पराक्रमाशी, माझ्या पुरुषार्थाशी आहे.' असे तो म्हणतो. म्हणजे त्याच्यातील सूडबुद्धी जागृत झालेली आहे. अहंकार दुखावला गेला असल्याने त्याच्यातील विवेकही भ्रष्ट झाला आहे. त्याच्या विचारांना, कृतीला सूडाचे डोहाळे लागले आहेत. वसुंधरेला भ्रष्ट करणे हा एकच विचार त्याची जागृतावस्था व निद्रावस्था देखील व्यापून राहिलेला आहे. वसुंधराप्राप्ती न झाल्याने ईश्वरच्या आयुष्याला काही ध्येय उरले नाही, तर तिला भ्रष्ट करण्याचा ध्यास वृंदावनला लागलेला. यातूनच यापुढच्या त्याच्या प्रत्येक वृत्तीचा हेतू वसुंधरा भ्रष्टतेचा आहे. त्याच्या प्रत्येक उक्ती-कृतीतून त्याच्यातील तामस प्रवृत्तीचे अधिकाधिक दर्शन घडते.

वसुंधरेच्या वडिलांनी आपला जामात म्हणून भूपालची निवड केली ती यथार्थच होती. ईश्वर हळव्या मनोवृत्तीचा तर वृंदावन कठोर. वसुंधरेसारख्या सुजाण न कविप्रकृतीच्या स्त्रीला भूपाल हाच योग्य जोडीदार होता हे त्यांच्या परस्परांतील अत्यंत हृद्य भावसंबंधातून स्पष्ट होते. भूपाल हा मृत्युंजय महाराजांच्या निकटवर्तीयांपैकी. तो महाराजांच्या तारूण्यात अपत्यप्राप्ती झाली नव्हती तेव्हा त्याच्याकडे राजाचा वारस म्हणून पाहाण्यात येत असे. 'मंडलेश्वर' या पदवीने त्याच्या कर्तृत्वाचा गौरव करण्यात आला होता. युद्धक्षेत्रावर आपल्या क्षात्रतेजाचे प्रदर्शन त्याने अनेकदा केले होते. तथापि तो केवळ लढवय्या योद्धा नाही. सौंदर्यप्रेम, तत्त्वज्ञान, गूढत्वाचे आकर्षण या गुणांमुळे तो इतराहून वेगळा ठरतो. शिवाय विवेक व संयम यांनी त्यांचे व्यक्तिमत्व संस्कारित झालेले आहे.

वसुंधराप्राप्तीमुळे त्याच्या जीवनात 'सुखाची परिसीमा' होते असे जे तो म्हणतो ते पटण्याजोगे आहे, कारण ती दोघे परस्परांना अनुकूल अशी प्रकृती व प्रवृत्ती असलेली स्वाभाविकच त्यांच्यात सुखसंवाद होणे अपरिहार्य वाटते. त्यांच्यात दुजाभाव उरला नव्हता ; ते एक आदर्श जोडपे होते. साहाजिकच 'पातिव्रत्य की प्राण ?' असा प्रश्न उपस्थित होताच तो स्वतःच्या जीवन समर्पणाची इच्छा व्यक्त करतो.

तथापि 'पुण्यप्रभाव' मधील प्रमुख पुरुष पात्रांच्या व्यक्तिमत्वात आंतरिक द्वंद्वात्मकता असल्याचे दिसून येते. किंबहुना अशा प्रकारची द्वंद्वात्मकताच मुळच्या कथाशयाला पोषक झाली आहे. कसे ते पाहा : वसुंधराभूपाल–विवाहामुळे ईश्वराचा स्वप्नभंग झालेला. कुणाही दुसऱ्या कुमारिकेशी विवाह करून संसार करण्याइतकी उभारी त्याचे मन घेत नाही. जीवनाबद्दलची विलक्षण उदासीनता घर करून राहिल्याने तो नाव बदलून देशाटन करीत आहे. परंतु वसुंधरेविषयीचे विचार त्याला तिच्यापासून दूर जाऊ देत नाहीत. जीवनाविषयीची विरक्ती बळावली असतानाच वसुंधरादर्शनाची आसक्ती त्याला अस्वस्थ करते. ज्या एका महत्वाच्या आघातामुळे त्याला जीवन अर्थशून्य वाटते त्याच्याच दर्शनाची आस त्याची जीवन-जिज्ञासा उत्कंठित करते, 'अशी थारेपालट करण्यासाठी आमच्या गावीच येण्यात तुमची थोडीशी चूक झाली का ? माझ्यामुळे उत्पन्न झालेली तुमची विषण्ण वृत्ती माझ्यासमोर राहून उणी होणार की दुणावणार ? तुमच्या हृद्रोगाला माझी तर आठवणसुद्धा अगदी कुपथ्य !' असे जे वसंरा त्याला सांगते ते योग्यच वाटते.

वसुंधरेविषयी (अशा प्रकारची) दर्शन-इच्छा व संन्यस्तवृत्ती यांचे आंतरिक द्वंद्व त्याच्या मनात जागे आहे. यातूनच पुढे तो, वसुंधरा–भूपाल–दांपत्यावर वृंदावनाकडून आपत्ती ओढवतात तेव्हा सुत्रधाराची भूमिका बजावतो. मात्र त्याची ही भूमिका प्रा. त्र्यं. वि. सरदेशमुख म्हणतात तशी नाममात्र आहे असे दिसत नाही. गडकऱ्यांनी त्यांना (त्यांच्या प्रस्तुत नाटकाच्या अत्यंत शिथिल रचनाबंधात) अक्षरशः सूत्रधार केले आहे. या नाटकातील 'पातिव्रत्य की प्राण ? या तत्त्वानुरोधाने नाट्य गतिशील होत असताना मुळच्या कथासूत्राशी तसा कोण-त्याही अर्थाने थेट संबंध नसलेल्या वात्सल्याचा प्राण गोवला गेला आहे; आणि म्हणून दीनार व केतन या लहान मुलासंबंधीच्या वसुंधरा व कलिंदी यांच्या वत्सल प्रेमाचे चित्रण त्यात येते. यातूनच पुढे पातिव्रत्य की प्राण की पुत्रनाश ? असा नवा पर्याय सुचविला जातो. नाटकात शेवटी वसुंधरेचे पातिव्रत्य कसोटीवर उतरते. भूपालचे प्राणही वाचतात. मग उरतो फक्त दीनारवधाचा (लुटूपुटूचा) प्रवेश. नाटकातील हाच खरा उत्कर्षबिंदू. कारण वृंदावनची वसुंधरा-शरणागती ही काही अनपेक्षित घटना नाही. त्याच्या स्वभावातील हा दुबळेपणा गडकऱ्यांनी

अगदी सुरुवातीपासून हेरलेला व तेथूनच अत्यंत समर्थपणे गतिशील ठेवलेला. दीनारवरच्या या प्रवेशात वसुंधरा व कालिंदी या दोन्ही मातांचे पुण्य पणाला लागलेले. म्हणून त्याच्या वात्सल्याला काही इतका धक्का लागणार नाही याची पूर्ण काळजी ईश्वर घेतो. आपल्या सभोवतालच्या माणसांच्या स्वभावांची मर्मस्थाने तो हेरतो. ('बायकाबद्दल बाष्कळपणाने बडबणाऱ्या बेशरम बेवकुफांना' त्याने हाताशी धरले आहे.) व त्यांच्याकरवी हे 'कपट' तो करवून घेतो. या संदर्भात तो सूत्रधार नाही असे कोण म्हजेल ? ईश्वर केवळ संन्यासी असता तर या कार-स्थानात त्याने जेवढा रस दाखवला तेवढा दाखवला असता का, याविषयी शंका वाटते. वसुंधरेच्या लग्नाच्या मुहूर्तावर त्यांने 'घरातून शेवटचे पाऊल बाहेर टाकले' हे खरे; तथापि ते शेवटी 'दिव्य सौदर्याच्या सांनिध्या'कडे वळले हे विसरता येत नाही. सारांश, ईश्वरच्या मनातील द्वंद्वात्मकता ही अशा रीतीने अत्यंत नाटचाशयाला पोषक ठरली आहे.

वृंदावनच्या स्वभावाचे मर्म जाणण्याकरिता या नाटकातील अंक : १, प्रवेश:२ पाहावा. तेथले बृंदावन-कालिंदी यांच्यातील संवाद लक्षात घ्यावेत. खरे तर या प्रवेशातील पूर्वार्ध हा त्यांचा confession वाटतो. स्वत: कालिंदीला मात्र 'इतक्या सुखाच्या सागरात पडले आहे.' असे वाटते. कालिंदीचा विवाह वृंदावनशी झालेला वसुंधरेच्या वडिलांनी त्याची मागणी नाकारल्यावर वृंदावन–कालिंदी विवाह घडून येतो. पुढे या दांपत्याला केतन होतो. आता त्यालाही जन्मून सहा–सात महिने झाले आहेत, हा काळ तसा परस्परांची 'पुरती दिलजमाई' होण्याकरिता अपुराच म्हणावयाचा. तथापि तेवढ्या दरम्यान त्याला कालिंदीच्या 'चातुर्याची, बुद्धि-मत्तेची आणि अवलोकनशक्तीची' जाणीव झाली आहे, आणि कालिंदीनेही त्माच्या अबोलपणाचे 'रहस्य स्त्रीविषयक आहे' हे ओळखले आहे. 'एका स्त्रीचा खरो-खरीच संबंध असला तरी तो तुझ्या (कालिंदीच्या) सुखाच्या आड येत नाही' असेंही त्याने कबूल केलेले. म्हणजेच कालिंदी–वृंदावन हे दांपत्य परस्परसंवादी जरी नसले तरी परस्परांना समजून घेणारे आहे. तथापि 'सत्य, सौंदर्य आणि बुद्धिमत्ता यांच्या त्रिवेणी संगमात न्हाणाऱ्या' वृंदावनच्या हृदयात क्रूर कल्पनासुद्धा धवळून' निघतात. त्यात परस्परविरोधी विचारांची आंदोलने प्रत्यही कसकशी वाढत जातात याचे दर्शन घडविणारा पुढील परिच्छेद पाहावा : 'एकदा वाटते सूडाच्या कल्पना सोडून, मनाची अढी मोडून, मनमोकळेपणाने हिला सर्व सांगून टाकावे; त्या उत्कटतेच्या भरात हिचे डोळे पाण्याने भरून आले म्हणजे त्या प्रेमा-श्रूंच्या पुष्करणीत प्रतिबिंबरूपाने मंगल स्नान करून पावन व्हावे ! हे कोमल मना तसे करायला कोणती हरकत आहे ! ही सुखाची सृष्टी सोडून सूडाच्या वणव्यात होरपळत पडण्यात काय अर्थ आहे ? जे मन वसुंधरेच्या प्रखर गुणांनी दिपले नाही

भूपालच्या शुद्ध स्नेहरसात विरले नाही, ते मन या प्रेमकरूण मुखाच्या स्पर्शाने निवळून जाऊ देणार नाही हा अभिमान कशाला हवा? (तिच्या तोंडावरून हात फिरवितो.)' सारांश, 'सुखाची सृष्टी' व 'सूडाचा वणवा' या दोन बिंदूंमध्ये वृंदावनाच्या विचार-विकार-लहरी आंदोलन करीत आहेत. 'करावे की करू नये' अशा कातर अवस्थेत सापडलेल्या हॅम्लेटच्या भाववृत्तीसारखीच वृंदावनची भावावस्था दिसून येते. तथापि हॅम्लेटसारखा वृंदावन विकारवश नाही. भावनात्मकतेचे सारे दोर तो ताबडतोब तोडतो. 'हिच्या प्रेमळ जीवाच्या हलक्या हातांनी सूडाची दोरखंडे तुटून बांधलेला जीव मोकळा होईल खरा...स्पर्धेत पायदळी पडलेली माझी प्रतिष्ठा भूपालच्या मस्तकी धारण करायला लावीन. नाहीतर... वसुंधरेचा हार स्वीकारण्यासाठी ही गळ्यातली घोरपड हळूहळू दूर केलीच पाहिजे ...' वृंदावनाच्या मनातील सद्विचारांवर, विवेकी वृत्तीवर खलप्रवृत्ती आपला अंमल वसवायला लागल्याची ही निशाणी होय. पुढे तर ऑथेल्लोप्रमाणे 'याच स्थितीत मान दाबून हिला मारून टाकू का? म्हणजे कायमचा मोकळा झालो!' असा विचार त्याच्या मनात बळावतो. परंतु त्याचे मन हॅम्लेटसारखे जसे अतिविचारी नाही तसे ऑथेल्लोसारखे कृतिप्रवण वा धडाडीयुक्तही नाही. 'वसुंधरे, तुला भ्रष्ट केल्याशिवाय माझा सूड थांबणार नाही ...' हे वसुंधरेला सांगत असताना त्याची अवस्था अवघड होऊन बसते. प्रत्यक्ष वसुंधरेच्या नजरेतूनही ती सुटू शकत नाही. वसुंधरेचे तेव्हाचे निरीक्षण पुढीलप्रमाणे आहे : 'आज चार दिवस पाहते आहे, वृंदावन बोलताना मधून मधून माझ्याकडे पाहण्याचे का बरे टाळतात? बोलताना मध्येच अडखळतात का? हे सारे उसने अवसान तर नाही ...?'

वृंदावनच्या मनातील द्वंद्वात्मकताच अखेरीला त्याच्या मनातील ईश्वर जागा करते व त्यामुळेच वसुंधरेच्या पातिव्रत्याचा विजय होतो. 'सुखसृष्टी'पासून वृंदावन दुरावतो व 'सूडाच्या वणव्यात' स्वत: भाजून निघतो; पश्चातापदग्ध होतो व परत 'सुखसृष्टी 'कडे फिरतो. याला कारण त्यांच्या मनातील द्वंद्वात्मकताच होय.

उरला भूपाल. ईश्वर आणि वृंदावन यांच्यापेक्षा त्याची स्थिती वेगळी आहे; नि उजवीही आहे. राजघराण्याशी तो संबंधित; पराक्रमी योद्धा; सृष्टिसौंदर्याचा भोक्ता; वृत्तीने रसिक. खरे तर ज्या सुखाची वंचना झाल्याने ईश्वर संन्याशी बनतो, वृंदावन सूडाच्या वणव्यात स्वत:ला झोकून देतो ते म्हणजे वसुंधरेची प्राप्ती. ती भूपालसा झाल्याने त्याच्या सुखसागराला भरती येते. वसुंधरा-भूपालांची हृदये परस्परांना कळली आहेत. त्यांच्यात एकरुपता आहे. तथापि भूपाल ऐहिक सुखबंधनात अडकून रहाण्यास तयार नाही. वसुंधरेला या संदर्भात सांगतो : 'ज्या नाजुक बंधनाने तू मला बांधू पाहतेस त्यानेच मी उलट

धर्मबंधनातून मोकळा होत आहे.' त्याच्या मनात 'प्रीतीचे प्रत्यंतर' मिळाल्याचे अपरिमित समाधान व 'ईश्वर प्रत्यक्षाची प्रचिती' न लाभल्याचे आत्यंतिक संभ्रम आहे. पुढे तर 'पातिव्रत्य की प्राण ?' असा प्रश्न उभा राहतो तेव्हा तो म्हणतो : 'संस्कारजन्य पातिव्रत्यासाठी प्रत्यक्षगम्य प्राणांचा विनिमय करणे विचारनादाला सोडून आहे ? कोण या प्रश्नाचे उत्तर मला देईल ? प्राण की पातिव्रत्य ? बुद्धीला प्रमाण मानू की हृदयाचे समाधान करू ? विचार आणि विकार यातून कोणाला प्रधानपदावर बसवू ? या मानसिक द्वंद्वात्मकतेला त्यालां उत्तर सापडते. 'पतिव्रतांच्या प्रभावामुळे पुरुषार्थाचा परमेश्वर जागृत होतो.' अशा निष्कर्षाप्रत तो येतो. अशा रीतीने 'ईश्वर प्रत्यक्षाची प्रचिती' त्याला येते.

याचबरोबर हेही खरे की अरुंधतीच्या मृत्युंजय महाराजांना गडकऱ्यांनी भातुकलीच्या खेळातील राजासारखे बनविले आहे. प्रथम आप्तस्वकीयातील प्रामाणिक कोण, प्रसंगी प्राणांचे मोल द्यायला पुढे येणार कोण, यासंबंधी व्यक्ति-ज्ञान त्यांच्यापाशी नाही. या गुणाच्या अभावामुळे भूपालासारख्या एकनिष्ठ, सेवाभावी व कर्तव्यतत्पर व्यक्तीला अकारण अपमानित करून आयुष्यातून उठविण्याचा डाव प्रबळ होतो. याशिवाय त्यांना हलक्या कानांचे ठरवून वृंदावनच्या कृत्यांना मोकळीक दिल्याचे दाखविले गेले आहे. एवढे कमी झाले म्हणून की काय त्याना 'वेषांतर करून रात्री वावरण्याचा ... नवीनच हृद्रोग' जडविला आहे. वृंदावनच्या स्वभावदर्शनाला व कपटकारस्थानाला अधिकाधिक ठळक करीत असताना गडकरी मध्यवर्ती व्यक्तींवर कसा अन्याय करतात याचेच हे उदाहरण होय. परिणामतः 'पुण्यप्रभाव' हे एक पसरट नाटक झाले आहे.

'पुण्यप्रभाव' हे वृंदावनचे सूडनाट्य आहे. वसुंधरेला मागणी घातल्यावर तिच्या वडलांनी त्याच्या आईच्या संबंधात काही अर्वाच्य शब्द उच्चारले. त्यामुळे त्याचा मनोभंग झाला. अपमानाचा हा वार त्याच्या अगदी जिव्हाग्री बसला ; आणि तो क्षण या संबंध सूडनाट्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा, प्रेरक क्षण ठरला. त्यासंबंधी नाटकात तीन ठिकाणी निवेदन होते :

'माझ्या मानहानीची भरपाई करून घेण्यासाठीच माझा हा सारा खटाटोप आहे. त्याचा संबंध माझ्या पराक्रमाशी–माझ्या पुरुषार्थाशी आहे.'

'वसुंधरेच्या बापाचे ते शब्द ऐकूनही, माझे तिच्या नवऱ्याशी मित्रभावाचे वागणे तिच्या लहानशा पोरालासुद्धा खरे वाटणार नाही ! त्या उन्मत्त थेरड्याने माझ्या प्रत्यक्ष मातेबद्दल-त्या शब्दांचा मी आज उच्चार करीत नाही, अजून केला नाहीना भ्रष्ट झालेल्या वसुंधरेच्या वर्णनाच्यावेळी ते मी वापरणार आहे.'

'तुझ्या बापाने माझ्या मातेची नीच शब्दांनी अवहेलना केली, तिच्या चरणांना स्मरून शपथेवर पुन्हा सांगतो...'

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे 33000 निर्लेख 24/7/96 24/2/98

तथापि ते जहाल अर्वाच्य शब्द कोणते, ते वसुंधरेच्या वडलांना का वापरावे लागले यासंबंधी गडकरी मौन पाळतात. इतकेच नव्हे तर मोक्याच्या क्षणी नाट्यातांर्गत तर्कशास्त्र जेव्हा पणाला लागते तेव्हा प्रत्येक वेळी अशाच सफाईने कार्यकारणाचा विचार बाजूला ठेवला जातो.

त्याचबरोबर हेही खरे की सूडनाट्याच्या अंतिम हेतूविषयी वृंदावनाच्या विचारात एकवाक्यता आढळत नाही. वृंदावनचा 'वसुंधरेला भ्रष्ट करण्याचा निश्चय' वसुंधरेने 'माझ्या गळ्यात हार घालण्याने माझे समाधान होईल' इतक्या (भाबडघा) थराला जातो. 'भूपालचा कपाळमोक्ष' करण्याची भाषाही तो बोलतो. तेवढघाने त्याचे भागत नाही म्हणून 'दीनाराचा घात,' 'दीनाराला मारण्या-बद्दल मी माझ्या मातेची शपथ घेतली आहे,' अशी वृंदावनच्या कारस्थानात अनेकविधता दिसून येते. इतकेच नव्हे तर दीनार वधानंतर वृंदावन वसुंधरेला सांगतो : 'आता यापुढे दुसरा प्रश्न ! उद्या यावेळी असाच प्रसंग भूपालवर येणार आहे.' याचाच अर्थ असा की वृन्दावनच्या सूडयात्रेला काही पर्याय नाही. तो जेव्हा जे चाहील तेव्हा ते या यात्रेचे सूत्र राहील. हा प्रकार पुरेसा convincing वाटत नाही.

कोणत्याही ललित कृतीतून तिचे असे तर्कशास्त्र कार्यरत असते, आणि त्याचा प्रत्यय रसिकाला यावा लागतो. या कर्तव्याच्या कठोर कसोटीनुरूपच कलाकृतीतील सारे घटक एकमेकांशी सुसंवाद साधत असतात. हा कार्यकारणभाव जेव्हा कोणत्या ना कोणत्या निमित्ताने शिथिल होतो तेव्हा त्या कलाकृतीच्या अस्सलपणाविषयी शंका येऊ लागते. गडकऱ्यांसारख्या प्रतिभाशाली नाटककाराला आपल्या नाटकातून ही तर्ककठोरता काटेकोरपणे पाळता आलेली नाही. 'पुण्यप्रभाव' हे नाटकही याला अपवाद नाही. वृंदावनचे कारस्थान अंक : १ प्रवेश : ४ व अंक : २, प्रवेश : ४ यांचा अभ्यास करणे अपरिहार्य होऊन बसते.

वृंदावनच्या कारस्थानाचे मूळ वसुंधरा आहे. तिला भ्रष्ट करण्याची त्याची प्रतिज्ञा. त्याकरिता भूपालला कैद करण्याची खेळी तो अंक : ४ मध्ये खेळतो. त्यातील घटना, त्यातील अपरिहार्यता लक्षात घ्यावी लागते. अरुंधतीं नगरीचे राजे मृत्युंजय महाराज. त्यांना तारुण्यावस्थेत पुत्रप्राप्ती झाली नाही. आयुष्याच्या उत्तरार्धात त्यांच्या युवराजाचा जन्म होतो. युवराज हा राज्याचा एकमेव वारसदार. अर्थातच तो महाराजांचा, प्रधान मंडळाचा व रयतेचा गळधा-तील ताईत असावा यात काही संशय नाही. अंक : १, प्रवेश : ४ मध्ये स्वत: मृत्युंजयमहाराज भूपाल व वृंदावनला पुढील बातमी देतो : 'सरहद्दीवरच्या भागात इंद्रनाथाने पुन्हा बंडाळी सुरू केली आहे आणि या खेपेला त्याचा युवराजांच्या प्राणावर घाला घालण्याचा विचार आहे, अशी आताच बातमी आली आहे.'

महाराजांचे वरील निवेदन त्यांची वृद्धावस्था लक्षा लक्षात घेता, युवराजांवरील प्रेम लक्षात घेता अत्यंत निर्विकारी वाटते. आणि या संदर्भात भूपालला ते पुढीलप्रमाणे आपला मनोदय कळवितात : 'भूपाल, इंद्रनाथाच्या बंडाळीचा बंदोबस्त करण्यासाठी उद्या तुम्हांला मोहिमेवर जावे लागणार आहे ! दुसऱ्या कोणाला पाठविले तरी चालण्यासारखे आहे; परंतु तुम्हालाच पाठवून इंद्रनाथाचा कायमचा बंदोबस्त करून टाकण्याचा माझा बेत आहे...'

येथे भूपालाची युवराजांवरील प्रीती व गतकाळात वेगवेगळ्या प्रसंगी त्याने स्वतःचा प्राण संकटात घालून युवराजांचे केलेले रक्षण या बाबी लक्षात घेऊन भूपालावरच मोहिमेची कामगिरी सोपविली जाणे अगदी स्वाभाविक वाटते. असे असता भाषाप्रभू गडकरी 'दुसऱ्या कोणाला पाठविले तरी चालण्यासारखे आहे' असे मध्येच का लिहितात व वाक्याची अर्थवत्ता का बिघडवतात ते कळत नाही. सदर प्रसंगी 'दुसऱ्या कुणाला' पाठवून काम होण्यासारखे असेल ते भूपालला, जो नेहमीच कार्यतत्पर आहे.

महाराजांच्या वर उल्लेख केलेल्या विचारांवरील भूपालची प्रतिक्रिया तशीच विस्मयकारक आहे : 'आपल्याला अतिशय आश्चर्य वाटेल, कदाचित् रागही येईल; परंतु सध्या मोहिमेवर जांण्याची माझ्या मनाची तयारी नाही.'

भूपालचे पूर्ववर्तन अत्यंत आज्ञाधारक स्वरूपाचे असताना व त्याला प्रिय असलेला युवराज संकटात असताना, खेरीज मोहिमेवर न जाण्यासारखे तसेच सबळ कारण त्याच्यापाशी नसताना त्याने महाराजांना दिलेले उत्तर तितकेसे संयुक्तिक व जबाबदार व्यक्तीचे वाटत नाही. 'सध्या मोहिमेवर जाण्याची माझ्या मनाची तयारी नाही,' असे म्हणून भूपालने आपल्यावरील महत्त्वाची जबाबदारी इतक्या लीलया झटकून टाकणे हे त्याचे लेखकाने जे पूर्वचरित्र व मूळ स्वभावचित्रण निवेदित केले आहे त्याच्याशी पूर्ण विसंगत वाटते. राजाज्ञा भंग करण्याची-तीही कोणतेही व्यवहार्य कारण न देता एखाद्या कच्च्या आणि लहरी शिपाई-गड्याप्रमाणे-भूपालची वृत्ती कुणाही समंजस व सुजाण वाचक-प्रेक्षकांस अनाकलनीय वाटते.

वरील प्रकारची गूढ पद्धतीची रचना करण्यामागचा गडकऱ्यांचा हेतू एकच होता व तो म्हणजे वृंदावनाच्या कारस्थानाचे प्रस्थापन करणे होय. सदर संधीचा तो फायदा उठवितो. तो म्हणतो, 'मंडलेश्वर, इथे राहिले तर, महाराज, मलाही निकडीने इथेच राहावे लागेल.' आणि भूपालविरोधी महाराजांच्या कानात विष ओतून आपला कार्यभाग साधण्याची संधी त्याला उपलब्ध होते. व महाराजही त्याची कृती समजून घेत नाहीत. आतापर्यंत ज्याच्या निस्सीम त्यागाचे, युवराज प्रीतीचे, व शौर्याचे गुणगान करणाऱ्या त्यांच्या जिभेला एकाकी विस्मरण होते.

आयुष्यभर ते भूपालला अगदी जवळून पाहात आले. त्याच्या प्रत्येक कृतीला ते साक्षी होते त्याच्या विश्वास त्याने संपादन केला होता हे सारे विसरुन केवळ मोहिमेवर आपण जाऊ इच्छित नाही असे त्याने म्हटल्यामुळे व त्याचा गैरफायदा घेत वृंदावनने त्यांच्या कानात भूपालविरोधी मत व्यक्त केल्याने क्षणार्धात भूपालविषयीचे मत बदलते व 'भूपालला असे नीच कर्म करण्याची बुद्धी होणे स्वभाविक आहे!' अशी परस्परविरोधी मते त्यांची जीभ वरळते, तेव्हा पूर्वानुभव व व्यक्तिज्ञान दोन्ही गोष्टी महाराजांच्या वार्धक्यात त्यांना सोडून गेल्या आहेत असेच म्हणावे लागते.

अंक:२, प्रवेश :४ मध्ये वृंदावनच्या कारस्थानाला पहिले दृश्यरुप प्राप्त होते. त्यात मृत्युंजय महाराजांना त्याने युवराजांच्या शयनमंदिरात पलंगामागे उभे केले आहे आणि युवराजांचा प्राण धोक्यात आहे असे भूपालला सांगून त्याला उघडया तलवारीनिशी तेथे जाण्यास प्रवृत्त केले आहे. हा सारा प्रकार एखाद्या परीकथेत शोभावा इतका बालीश वाटतो. वृंदावनने महाराजांवर अशी कोणती विलक्षण जादू केली आहे की त्याचा प्रत्येक विचार त्यांना पटतो ? व परिणामत: तो म्हणेल तसे व तेथे ते कळसूत्री बाहुलीसारखे उभे राहातात ? युवराजाच्या वधाचा प्रयत्न भूपाल करीत आहे हे महाराजांना युवराजाच्या पलंगामागे मच्छरदाणीच्या आड उभे राहूनच दिसू शकते व अन्य स्थानाहून ते दिसू शकणार नाही हे समजण्यापलीकडचे आहे.

अंक: १ प्रवेश: ४, अंक: २ प्रवेश: ४ हे नाटयरचनेच्या दृष्टीने व मूळ कथेतील संघर्षाच्या दृष्टीने महत्त्वपूर्ण प्रवेश आहेत. त्यात भूपालसारख्या अत्यंत तेजस्वी वीराचे स्वातंत्र्य व त्याची निष्पाप, कपटहीन दृष्टी दोन्ही पणाला लागली आहेत. आणि दुर्दैवाने आतापर्यंत पितृसदृश वात्सल्य ज्यांच्यापासून त्याला लाभले त्या महाराजांचा विवेक नाहीसा व्हावा ; ज्याला आजपर्यंत तो 'एकनिष्ठ सेवक' 'अकृत्रिम मित्र' व 'निर्व्याज बंधू' समजत होता त्या वृंदावनची लहर फिरावी, दुर्दैवाचे फासे केवळ त्याच्या बाजूने पडावेत व सत्प्रवृत्तींना ग्रहण लागावे, खलप्रवृत्तीना आपल्या कारवाया करण्याची संधी लाभावी, या साऱ्या घटना एका क्षणातच घडून याव्यात, 'मंडलेश्वर भूपाल' 'कैदी भूपाल' ठरावा हे विलक्षणच म्हटले पाहिजे

भूपालला कैद करणे हा वृंदावनच्या कारस्थानाचा आरंभ होता व तो महाराज व भूपाल या दोघांची दिशाभूल करुन वृंदावन प्रत्यक्षात घडवून आणतो. त्यातही वृंदावनच्या बुद्धिसामर्थ्याची, राजनिष्ठेची पूर्ण प्रचिती आल्याने महाराजांचे

मन वृंदावनविषयी अधिक प्रेमार्द्र व विश्वासनिदर्शक होत जाते. पुढे महाराज त्याला सांगतात: 'वृंदावन, याच्या घरादाराची तुम्हाला वाटेल ती व्यवस्था करा ! इतक्या कपटी आणि कृतघ्न मनुष्याला फारच बंदोबस्ताने सांभाळावयाला विसरू नका ...' म्हणजे चोराच्या हातात जामदारखान्याच्या किल्ल्या दिल्यासारखेच झाले वृंदावनच्या पुढल्या सगळ्या कारस्थानाला असे मोकळे रान मिळाल्यावर भूपाल-वसुंधरचे सुखाचे दिवस संपुष्टात आल्याशिवाय कसे राहातील ? त्यातही समर्थ सूत्र-धार अशी महाराजांकडून मान्यता मिळाल्यावर त्या कारस्थानाचे क्षेत्र जे युवराजच्या शयनमंदिरापुरते येथे मर्यादित होते, ते भूपालचा वाडा, वृंदावनचा वाडा. तेथली तळघरे ... असे अनेकांगांनी विस्तारत जाते परिणामत: नाट्यांतर्गत तर्क-कठोरतेला तळघरातच गिरफदार केले जाते. 'पुण्यप्रभाव' मधील हे अत्यंत महत्त्वाचे परंतु तितकेच कच्चे धागे आहेत याचे स्मरण असू द्यावे.

'पुण्यप्रभाव' मध्ये भूपाल–वसुंधरा, वृंदावन– कालिंदी, सुदाम-दामिनी या दांपत्यांच्या जीवनकथांची गुंफण करण्यात आली आहे. तथापि सुदाम–दामिनीला त्यात महत्त्वपूर्ण स्थान नाही. वसुंधरा–वृंदावन यांच्या संदर्भातच त्यांना सीमित स्थान प्राप्त झाले आहे. तथापि कालिंदी, भूपाल यांना मात्र लक्षणीय भूमिका बजवावी लागली आहे. खरे तर वसुधरा व कालिंदी या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. हिंदू पतिव्रता स्त्री, हिंदू माता म्हणून दोघींच्या चित्रात वैविध्य नाही वसुंधरेच्या भूपालविषयीच्या व कालिंदीच्या वृंदावनविषयीच्या भाववृत्ती व वसुंधरेची दीनाराच्या संबंधातील वात्सल्यवृत्ती यांची प्रत एकच आहे. मग कालिंदी व वसुंधरा यांच्यातल्या व्यक्तिमत्वातील पृथक्पणा कुठे जाणवतो?

वसुंधरा–भूपालच्या सुखी संसारात वृंदावनसारख्या त्रयस्थाकडून संकटाची मालिका निर्माण केल्याने वादळ उठते. अशा वेळी आपल्या साऱ्या सामार्थ्यानिशी वसुंधरा त्याचा प्रतिकार करायला उभी राहाते. उलट कालिंदी-वृंदावन यांच्या संसारात वृंदावनच्या 'स्त्रीविषयक रहस्याने' दुःखाला आमंत्रण दिले आहे. वृंदावनच्या कारस्थानाचा सुगावा तिला प्रथम किंकिणीकडून लागतो. मग ती या संदर्भात वृंदावनाला सारखी टोकरत रहाते. शेवटी अंक : ४, प्रवेश : १ मध्ये वृंदावन झोपेत आपले कारस्थान बरळतो, ते ती ऐकते व तिची खातरजमा होते. प्रथम ती अनुनयाने व नंतर प्रकट विरोध करते. तिथेच तिला स्वत्वाचा शोध लागतो. मग ती केवळ 'आर्य स्त्री', 'पतिव्रता' रहात नाही. तिचे मन बंड करून उठते. आपल्याला समजलेला, परस्परांना समजावून घेणारा, सांभाळून घेणारा, 'पतिपत्निधर्म' ती त्याला सुनावते. आपल्या पतीचा अधःपात तिल

स्वस्थ बसू देत नाही. तिचा निश्चय ती पुढील शब्दात मांडते: 'ही असली मर्दुमकी? हा दुष्टपणा -हा भेकडपणा–आहे ! अनाथ अबलेचा छळ करायचा, अजाण अभंकावर कटचार चालवायची, ही मर्दुमकी ! हाच तुमचा पुरुषार्थ, हाच सारा पराक्रम–मी नाही करू द्यायची ! आपल्याप्रमाणे माझाही निश्चय झालेला आहे !'

वृंदावनचे हे कृत्य कालिंदीला 'अघोर पाप' वाटते व त्या संबंधातील 'कसकस' तिला अस्वस्थ करते. तिच्या अपेक्षा खऱ्या तर वाजवी आहेत. पति-पत्नींनी परस्परांचे धर्म ओळखून वागावे व सुखी व्हावे असे तिला वाटते. परंतु वृंदावनची कृत्ये म्हणजे धडधडीत अधःपात असल्याने तिचे मन तीळतीळ तुटते तथापि वृंदावनला ते पटवून देण्याइतके सामर्थ्य तिच्यात नाही. त्याकरिता तिला बाह्य मदतीची अपेक्षा आहे. ती निर्मळ मनाची व साधी असल्याने आपल्या कृत्याविषयीचे गुपित राखणे तिला अशक्य होते. 'कंठरवाने ओरडून ब्रह्मांडाला जागे करीन. अशी महाराजांजवळ जाऊन दाद मागेन. त्यांनी आपल्याला बंदी-वासात घातले तरी चालेल ! मोकळेपणाने अशी पातके करण्यापेक्षा आपण निर्दोष बंधात राहिला तर आपला अधःपात तरी होणार नाही', असे ती म्हणते. तिचे सारे वागणे–बोलणे–उघड आहे. त्यात कोणत्याही प्रकारचे रहस्य दडवून ठेवण्याचे सामर्थ्य नाही. ती जसे म्हणते तसेच वागते. महाराजांची भेट (अंक:६, प्रवेश २, स्थळ: स्मशान) घडून येताच वृंदावनच्या कृत्याचा पाढा ती त्यांच्यापाशी वाचतेच. अर्थात या गोष्टी फार पुढच्या झाल्या. इथे ती वृंदावनचा 'अधःपात' टळावा म्हणून त्याला बंदीवास घडला तरी हरकत नाही असे म्हणत असली तरी तिच्या कारवाया वाढू नयेत म्हणून वृंदावन स्वत: तिला बंदी करतो. परिणामत: तिच्याकडून कोणतीच कृती होत नाही. पुढे मात्र ईश्वरच्या मदतीने ती दीनारला वाचविण्याकरिता व वृंदावनचे डोळे उघडावेत म्हणून केतनला तळघरातल्या वसुंधरेच्या पाळण्यात ठेवते. वृंदावनचा अधःपात ती केतनचा निःश्वास, बळी देऊन टाळू इच्छिते. कालिंदीचे जीवनविषयक तत्वज्ञान असे साधे आहे, तिचे आचरणाचे आदर्शही जुने आहेत. वर्तनाची पद्धती उघड आहे. त्यात छक्के पंजे नाहीत. मात्र या साऱ्यावरील तिच्या निष्ठा प्रामाणिक आहेत. कालिंदीच्या स्वभावाच्या मर्यादा त्यातून दिसून येतात.

या उलट वसुंधरा. वृंदावनच्या कृत्याने ती भांबावून जात नाही. तिला स्वसामर्थ्याची पूर्ण जाणीव आहे. 'माझ्या पातिव्रत्याबद्दल भलती कल्पना ! वृंदावन, तशी कल्पना मनात घोळवू लागला तर साक्षात परमेश्वरसुद्धा उभा

जळून जाईल. अशी तिची ठाम निष्ठा. या निष्ठेला निरीक्षणाची सूक्ष्म, सुंदर व साहाय्यक जोडं लाभल्याने तिने वृंदावनला अगदी जवळून न्याहाळले आहे. त्याच्या मर्मस्थानांची व मर्यादांची पूर्ण कल्पना तिला येते. याचे कारण तिची निरीक्षण शक्ती होय खेरीज तिच्यापाशी व्यक्तिमनाचे जबरदस्त ज्ञान आहे. त्यामुळेच मनातील द्वंद्वात्मक भावावस्था, उक्ती व कृतीत मेळ घालण्याचा त्याचा केविलवाणा प्रयत्न, हे सारे तिच्या ध्यानात आले आहे. म्हणूनच ती कालिदीसारखी प्रारंभीच आक्रमक बनून स्वःतला कोंडीत सापडू देत नाही. एक पातिव्रत्याची बाब सोडली तर ती वृंदावनला विरोध करीत नाही. 'माझ्या म्हणण्याला रूकार दिला नाहीस तर तुझ्या दिनाराचा मी तुझ्या डोळ्यांदेखत प्राण घेईन असा पर्याय तिच्यासमोर ठेवला गेल्यावर ती स्मिमित होत नाही. उलट उद्याची मुदत कशाला हवी ? वृंदावन, तुम्हाला आताच सांगून टाकते, की दीनार तुमच्यापुढे पडला आहे !' अशी ती त्याच्या विचाराला अनुकूल प्रत्युत्तर करते. परिणामत: त्याच्यातील सूडाग्नी–विरोध न झाल्याने-हळू हळू शांत होत जातो. वृंदावनला विरोध न करता, त्यांच्या कलाकलाने घेत, त्याच्या चित्तवृत्तीतील विसंगती सातत्याने त्याच्या निदर्शनास आणून देत ती त्याच्या 'उसन्या अवसानाचा - पाठपुरावा करते; आणि वेळोवेळी त्यावर आघात करून त्याला कृतिशून्य करते. वसुंधरेने हे 'परमानसशास्त्र' चांगल्याप्रकारे आत्मसात केले आहे. आणि त्याचा उपयोग करून तिने वृंदावनमधील 'ईश्वर' जागा केला आहे. वसुंधरेची ही वृत्ती अत्यंत समर्थ व तितकीच मोहक आहे. तिच्यात तिचे सामर्थ्य दडलेले आहे. अंक ६, प्रवेश : ४ मध्ये वृंदावनच्या 'असत्धर्मा' चे किंवा 'दुष्कर्मयोगाचे' प्रत्यही पद्धतशीर विसर्जन होत जाते व वसुंधरेच्या आत्मतेजाचे प्रखर दर्शन होते. एका कृतक् शक्तीचा क्षय आणि तिचा समूळ निष्पात् करणाऱ्या संजीवक व सामर्थ्य-बलाचा उदय अशा परस्पर विरोधी वैशिष्ट्यांचे एक मनोहारी चित्र या प्रवेशात दिसून येते.

'पुण्यप्रभाव' मध्ये वृंदावनच्या मनात उत्पन्न झालेल्या परस्त्रीअभिलाषेचे पद्धतशीर विवेचन होत जाते. त्याकरिता वसुंधरेच्या ठिकाणच्या पातिव्रत्यधर्माला फार मोठे आव्हान स्वीकारावे लागते. त्यात तिने संयमाने पण स्वत्व न गमावता वृंदावनच्या वृत्तीचे दमन करण्यात यश मिळविले. या संदर्भात तो वसुंधरेला म्हणतो : 'मेला तो वृंदावन, आणि हाच तुझा दीनार ! हा विचार 'दामिनी मला मातेसमान आहे !' हे जे नुपूर म्हणतो त्याच्याजवळ जाणारा आहे 'पुण्यप्रभाव' हे नाटक 'नीतिकथा' च आहे, असे जे सुरुवातीला म्हटले ते याच अर्थाने.

चार

'एकच प्याला' गडकऱ्यांच्या सर्व नाटकांत कमालीची लोकप्रियता लाभलेले नाटक. कलावंत म्हणून गडकऱ्यांची प्रतिभा सर्वार्थाने या नाटकात पणाला लागली आहे असे आढळून येते. 'प्रेमसंन्यास,' 'पुण्यप्रभाव', 'भाव-बंधन' या त्यांच्या इतर नाटकांतील काही संवाद अथवा प्रवेश यांचा संक्षेप तरी करता येतो अथवा ते वाद तरी करता येतात. त्यामुळे नाट्यवस्तूच्या सौन्दर्याला बाधा येते असे वाटत नाही. मात्र 'एकच प्याला' या नाटकाच्या संदर्भात असे म्हणता यावयाचे नाही. श्री. के. क्षीरसागर यांचे याविषयीचे मत मननीय आहे ते लिहितात : 'एकच प्याला' च्या कथानकातील 'एकसूत्रता' (unity) लक्षात घेण्यात जिवंत ऐक्य (organic unity) आणि निर्जीव सुटसुटीत-पणा यातील अंतर ध्यानी घेणे जरुर आहे.' सारांश, 'एकच प्याला' या नाटकाची रचना एकसंघ व एकात्म वाटावी अशी आहे. परिणामतः गडकऱ्यांच्या नाट्यसृष्टीतील हे एक लक्षणीय नाटक आहे.

त्यांच्या प्रेमसंन्यास मधील प्रश्न आता अस्तंगत झालेला आहे, इतकेच काय पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की ती परिस्थितीही स्वप्नवत् वाटावी अशी- 'पुण्यप्रभाव' मधील रचनाशिथिलता व मध्यवर्ती संघर्षातील कामकुवतपणा यामुळे ते आज प्रभावी वाटत नाही; 'भावबंधन' मधील विधुर वृद्धाची पुन-र्विवाहाची सुप्ताकांक्षा आता कालबाह्य, नि संघर्षाचे स्वरूप लुटूपुटूच्या खेळा सारखे; म्हणूनच गडकऱ्यांच्या या नाटकांना आज तरी जसेच्या तसे स्वीकारणे अशक्यप्राय होते. त्यांना कालातीत स्वरूप राहिलेले नाही; व त्यांमधून शाश्वत भावनांचे कल्लोळ निखळपणे क्वचित दिसून येतात. परिणामतः आजच्या वाचक-प्रेक्षकांना त्यांचा विर्वेधपणे आस्वाद घेता येणे ही दुस्तर क्रिया झाली आहे. 'एकच प्याला' या नाटकात 'सिंधूचे पातिव्रत्य व पातिव्रत्यासाठी त्याग' असे एक सूत्र असले तरी त्यामुळे ते नाटक यशस्वी झाले आहे असे म्हणता येणार नाही. बदलत्या काल-परिस्थितीत मूल्यकल्पनांना धक्के बसत आहेत व 'पतिव्रत्य व त्याग' ही मूल्ये जुनाट वाटावीत आशा वेगळ्या वास्तवाचा आजचा वाचक प्रेक्षक एक घटक आहे. असे असूनही 'एकच प्याला' हे नाटक आज रसिकांना लोभावते, आस्वाद्य ठरते, ते या नाटकातील काही वैशिष्ट्यांमुळे. ही वैशिष्ट्ये कोणती, ते प्रथम शोधून काढले पाहिजे व त्यातील सौन्दर्याचे स्वरुप न्याहाळले पाहिजे.

श्री. के. क्षीरसागर यांच्या बर उद्धृत केलेल्या केलेल्या अवतरणातील 'Organic unity' हे शब्द फार महत्वाचे आहेत. ही unity कशाची, तर या नाटकातील वेगवेगळा पात्रांच्या दरम्यान जे भावबंधन घडून येते त्यांची. त्या पात्रांचे परस्परासंबध, परस्परसाहचर्य, परस्पर सामर्थ्य, परस्पर विरोध यांचे एक सौम्य-गडद पण मनोहारी चित्र त्यात रंगविण्यात आलें आहे. त्यात भावनात्मकते-च्या नानाविध छटा आहेत, मूल्यांचा व मूल्यभंगाचा गोफ आहे; मानवी विकारची व विकारवशतेची संमिश्र व सूक्ष्म स्पंदने आहेत; या अर्थाने मानवी मनोव्यापाराचा एक बाह्य दृश्य व ज्ञात स्वरूपाचा व अंतर्गत अदृश्य, अगम्य पट त्यात आहे. क्षणिक मोहाच्या क्षणी दुबळचा मनाच्या व्यक्तींचे होणारे अधःपतन व अतःपतनानंतरच्या संभाव्य शक्यतांचे वेगवेगळचा व्यक्तींच्या संदर्भात घडून येणाऱ्या अवस्थांच्या बदलांचे दर्शन त्यात आहे. फाजील आत्मप्रेमामुळे आत्यंतिक अहंकारी व एकांडचा बनलेल्या सुधाकराला मानसिक दुबळेपणाचा शाप आहे. परिणामतः त्याचे अधःपतन व आत्मनाश दोन्ही अटळ आहेत. उलट शांत, स्थिर व लोककल्याणार्थ झटणाऱ्या व स्वतःसंबंधी विचार करायला उसंत नसलेल्या रामलालला एक मोहाचा निसरडा क्षण टाळता येत नाही. पण तो आत्मवंचना करून घेत नाही, स्वतःच्या कृतींचे लंगडे समर्थन करीत नाही, कृतक तत्त्वज्ञान सांगत नाही, तर कठोर आत्मपरीक्षण करतो. मोहाचा क्षण टाळू न शकल्याने तो कायमचा बळी ठरतो हे खरे, परंतु तो अधिकाधिक अंतर्मुख होतो; शक्य तितकी आत्म्याच्या जवळ जाण्याची त्याची स्वाभाविक तयारी होते; क्षूद्र भावनांपेक्षा उच्चतर आणि उदात्त, विश्वात्मक भावनांचा त्याला साक्षात्कार होतो; त्याचे उन्नयन होते. आणि उरला तो भागीरथ. या तिघांमध्ये तो तसा तरुण, उमदा आणि कोवळा आहे. मनाची परिपक्वता त्याच्यापाशी अपेक्षिणे स्वाभाविक होणार नाही. अर्थातच विवेकाचा काटकोरपणा त्याजपाशी संभवत नाही. तथापि तो वृत्तीने हळवा असला तरी प्रसंगी कठोरही होऊ शकतो. प्रेमभंगाचें दुःख तो दारूच्या पेल्यात बुडवितो. व रामलालसारख्या ज्येष्ठ व ज्ञानी पुरुषाच्या सदुपदेशाचा व सान्नि-ध्याचा परिसस्पर्श लाभताच त्याच्या वृत्ती स्थिरावतात. शरद या तरुण, रुपसुंदर व सुशिक्षित बालविधवेच्या (सुधाकरच्या धाकटचा भगिनीच्या व रामलालच्या मानलेल्या कन्येच्या) सहवासात त्या पुन्हा भावविभोर होतात. परंतु शरदच्या प्रेमाचा त्याग गुरुदक्षिणा म्हणून तो करू शकतो. कारण मानसिक दुबळेपणावर तो आता सहजता मात करू शकतो. शिवाय लोककल्याणाची स्वाभाविक आवड त्याच्यात निर्माण झालेली असल्याने त्याच्या आयुष्याची दिशा स्पष्ट झाली आहे. सारांश सुधाकर, रामलाल आणि भगीरथ ही तीन वर्तुळे परस्परांना स्पर्श करीत वाटचाल करतात. मोहवशतेने त्यांच्या आयुष्यात अनपेक्षित स्थित्यंतरे घडून

येतात. 'एकच प्याला 'मध्ये त्यांचे हे विकारविलसित अत्यंत हृद्य स्वरूपात व्यक्त होते. गडकऱ्यांनो येथे 'विकारिते 'ची ही भिन्नविभिन्न रूपे अत्यंत समर्थपणे व कलात्मकतेने चित्रित केली आहेत.

'एकच प्याला 'मधील 'विकारिते 'चे [10] अनुपम दर्शन वाचक-प्रेक्षकांच्या मानससृष्टीचा पूर्ण ताबा घेते. या नाटकाचा नायक सुधाकर. निष्णात वकील. 'जनसमुद्राच्या गरीब तळाशी सापडलेलं एक अमूल्य रत्न', 'शहराची केवळ शोभा', 'विद्वद्रत्न', रामलाललसारखा परमस्नेही, पद्माकर, बाबासाहेब या सारखे आप्त, सिंधूसारखी पत्नी व शरदसारखी विधवा, तरुण बहीण या साऱ्या गोतावळ्यात सापडलेला, त्यांच्या प्रेमबंधाचा मध्यवर्ती बिंदू. त्याचे बाहय जीवन लोकसंपर्काने युक्त. त्याच्याबरोबरचे ज्येष्ठ, कनिष्ठ वकील, न्यायाधीश व अशील यांचा त्याच्याभोवती वेढा पडलेला. तथापि घरात व घराबाहेर लोकांतात असूनही तो समाधानी नाही. कारण त्याचा मनस्वी स्वभाव. सुरुवातीला आपला पूर्वेतिहास कथन करीत असताना तो सांगतो, 'माझ्या मानी स्वभावामुळं माझ्या शिक्षणासाठी मी त्याची (रामलालची) प्रत्यक्ष मदत घेतली नाही.' त्याच्या या मनस्वी व मानी स्वभावामुळे तो एकांतातच आहे. सुधाकर हा त्याच्या स्वतःच्या जीवनाचा एकांडा शिलेदार आहे व याची जाणीव त्याला 'वडिलांच्या ठिकाणी' असलेल्या रामलालला आहे. तो म्हणतो, 'सुधाकर बुद्धिमान आहे...तो जात्याच मानी आहे... आणि केवळ स्वावलंबनानं नावलौकिकाला चढल्यामुळं मूळचा मानीपणा इतक' उग्र स्वरूपाचा झाला आहे की, तो त्याच्या चांगल्या मित्रांनासुद्धा असहय होईल. सुधाकरला त्याच्या या दोषांपासून दूर ठेवण्याकरिता कोणत्या प्रकारची आवश्यकता आहे याचेही त्याने (तो डॉक्टर असल्याने) अचूक निदान केले आहे. 'सुधाकर यावेळी जीवनकलहाच्या गर्दीतून रस्ता काढीत आहे. धंद्याच्या पटांगणात त्याचं कौतुक करणारा, त्याला धीर देणारा, त्याचं समाधान करणारा आणि रागाच्या ऐन भरात त्याचा तोल सांभाळणारा कोणीतरी जिव्हाळ्याचा मनुष्य सध्या त्याच्या नेहमी जवळ असणं आवश्यक आहे.' म्हणजे सुरुवातीला मानी स्वभावामुळे स्वकर्तृत्वावर शिक्षण घेणारा नंतर स्वतःच्या बुद्धिकौशल्यावर वकिलीत यशस्वी होणारा सुधाकर फाजील विश्वासामुळे अहंकारी बनला आहे, व त्यामुळे स्नेहयांपासून व सहकार्यांपासून दुरावलेला आहे. आत्यंतिक अहंकारामुळे व आत्यंतिक भावनाप्रदानतेमुळे त्याला कर्तृत्वाचा कैफ चढला आहे. धुंदीत उत्कट जगण्याची इच्छाशक्ती असलेला, दुसऱ्याशी हिडिसफिडिस करणारा, तुटक वागणारा असला तरी आघातात व अपमानात लीलया पिचला जाण्याची स्वभावप्रकृती असलेला असा आहे. अशा वेळी 'जिव्हाळ्याच्या माणसाचा सहवास'

ही त्याची आंतरिक गरज आहे. सुधाकरच्या या आत्यंतिक टोकाच्या भाववृत्ती पराकोटीच्या उफाळून येत असतानाच रामलाल परदेशी निघून जातो; सिंधू माहेरी जाते आणि उरतो तो फक्त एकांत. या एकांतात त्याचा स्खलनशील स्वभाव घसरत जातो व तो आत्मनाशाच्या गर्तेत कोसळतो.

नाटकाच्या सुरुवातीला सुधाकर-सिंधू यांच्या 'सुखपूर्ण संसाराचे' चित्रण करण्यात आले आहे. त्यांच्या आयुष्यातील 'सोन्याचे दिवस' ते हेच. सिंधूच्या परमोच्च सुखाचे क्षण ते हेच. यानंतर तापटपणामुळे सुधाकरने कोर्टात 'मुन्सफाला होय नव्हे वाट्टेल ते' बोलणे व मुन्सफाने त्याची 'सहा महिन्यांचा मुदतीपुरतीच सनद...रद्द करणे' ही घटना सुधाकरच्या अगदी वर्मीच बसते. त्याला 'अपमानाच्या जाचण्या सहन होत नाहीत' व 'प्राण जाईपर्यंत या सर्पदंशाच्या वेदना चालू राहणार' आहेत. त्याची 'नुसती आग भडकून तळमळ होते.' परिणामतः तो तळिरामकडे 'शरीराचा नाश केल्यावाचून मरणाची जोड देणारं एखादं विष' मागतो व 'यमयातना घडीभर तरी विसरण्यासाठी' तो दारूच्या पहिल्या पेल्याला स्पर्श करतो. सुधाकरच्या अधः पाताची ही सुरूवात आहे. व या नाजुक अवस्थेत त्याच्यापाशी कोणी 'जिव्हाळ्याचा मनुष्य' नसावा हा दैवदुर्विलास आहे. त्याच्या सोवतीस अशावेळी 'मोठा चलाख, हुषार आणि जिवाला जीव देणारा' तळीराम आहे. हाच तळीराम सनद तात्पुरती रद्द झाल्याचे आर्य मंदिरा मंडळात सांगताना म्हणतोः 'दुसरा कोणी, आही, मी असतो तरी सुद्धा (त्यांना) जन्माचं संसारातून उठवलं असतं.' मानी सुधाकरला आता तळिरामखेरीज स्नेही राहिला नाही आणि त्याच्या सल्ल्याने दारूचा पहिला पेला घेताच त्याच्या सुखपूर्ण जीवनाच्या नंदन-वनाचे 'वनवासा'त रुपांतर होते.

मुन्सफानं सहा महिन्यापुरतीच सुधाकराची सनद रद्द केली ही सुधाकरच्या अधःपतनाची पहिली सोपान पायरी होती.हया सोपान परंपरेतील दुसरीपाय रीम्हणजे दारू पिऊन सुधाकर कोर्टात गेल्यान ही सनद कायमची रद्द होणे ही होय. या परंपरेचा पुढचा चरण मित्र म्हणविणाराकडून बंड गार्डनवर त्याचा झालेला अपमान. खरे तर हा एक भावोत्कट क्षण त्याच्या आयुष्यात आलेला असतो. 'आपल्या बाळाची शपथ घेऊन सांगतो, की आजपासून दारू अगदी वर्ज्य.' असे त्यान शपथपूर्वक सिंधूला सांगितले असते. जे झाले ते विसरायचे व नव्या उमेदीने नव्या आयुष्याला आरंभ करायचा, सिंधूला सुख व समाधान द्यायचे अशा एका सुखद भाववृत्तीमध्ये हेलावून जाऊन त्यानें आपले आयुष्य पणाला लावलेले असते. नोकरी मिळवणे व सामान्य जावन जगणे ही त्याची आकांक्षा असते. पण अशा भावकातर वेळेला मित्रांकडून

झालेल्या अपमानामुळे तो उध्वस्थ होतो. सुखाने जगून संसार करायचा की दारूच्या पूर्ण आहारी जाऊन आत्मसमर्पण करायचे असा अनपेक्षित प्रश्न त्याच्या पुढें ठाकतो दानामध्ये फासे उलटे पडलेले असतात. त्याच्या जिवाची तडफड पुढील शब्दात व्यक्त होते: 'देवा, देवा, कशाला या सुधाकराला जन्माला घातलंस आणि जन्माला घालून अजून जिवंत ठेवलंस? मी काय करु?' कूठं जाऊ?... या जगातून बाहेर कसा जाऊ? कोणत्या रूपाने मृत्यूच्या गळचात मगरमिठी मारु?' सुधाकर आता अध:पाताच्या शेवटच्या सोपानावर उभा आहे सिंधू, मूल यांचे बंध त्याने केव्हाच तोडले आहेत. आता मागे फिरणे शक्य नाही. आत्मनाश हाच एक पर्याय त्याच्या-पाशी आहे आणि त्याने तो स्वीकारलेला आहे. सुधाकरच्या अध:पतनाची सोपान-परंपरा अशी आहे.

सुधाकर लहानपणीच 'पोरका' झालेला. 'पैशाचे पाठबळ नाही आणि आप्तेष्टांचा आधार नाही' अशा परिस्थितीमधून तो पुढे आलेला, तर सिंधू 'चार गिरण्यांच्या मालकाची...मुलगी.' इंदिराबाईसारखी संस्थानिकाच्या मुलीची मैत्रीण. तिचे सुखात नि ऐषारामात बालपण गेलेले. तथापि सुधाकराच्या 'दुर्दैवाच्या दशावतारांच्या' वेळी ती सातत्याने स्वधर्म जपते. पातिव्रत्य-धर्माचे पालन, परान्न त्याग, परद्रव्य त्याग व अंती प्राण त्याग करते. ती समंजस, सोशिक शांत पण सथ स्वभावामुळे आत्मनाश ओढवून घेते. सुधाकराच्या आत्यंतिक परा' कोटीच्या स्वभावासमोर सिंधूचे हे स्निग्ध सहनशील रूप अधिकच नजरेत भरते. म्हणूनच 'पतीवर अत्यंतिक प्रेम करणाऱ्या एका पराकाष्ठेच्या सोज्वळ, हळव्या दुबळचा स्त्रीची ही शोककथा आहे' असे रा. शं. वाळिंबे यांनी म्हटले आहे.

सुधाकर आत्मकेंद्री तर रामलाल समाजहितैषी. देशप्रेम, लोककल्याण, अमानुष रूढी या सबंधीच्या विचाराने भारावलेल्या व त्याकरिता 'संसार सोडून भटकणारा बैरागी' बनलेला. रामलालच्या 'गतउपकारांचे शिलालेख' आपल्या हृदयावर कोरले आहेत असे सुधाकर सांगतो. सुधाकराच्या वडलांच्या मृत्यूनंतर त्याने शरदचे कन्येप्रमाणे पालनपोषण केले. रामलालने स्वत:चा संसार केला नाही, त्याने इतरांच्या प्रपंचाचा भार वाहिला. पुढे तळिरामच्या अकाली मृत्यूनंतर गीता अनाथ होते, तेव्हा स्वताला मिळालेली चुलत्याची संपत्ती तो तिला देतो, लोक-कल्याणासाठी आश्रम काढतो, सामाजिक कार्यास स्वःतचे जीवन वाहून घेतो.

तथापि सार्वजनिक कार्यात स्वत:ला झोकून देणाऱ्या व्यक्ती चारित्र्यसंपन्न असाव्या लागतात. सुधाकरसारखा रामलालही स्खलनशील आहे. तो स्वताच्या

भावनांशी व विचारांशी अधिक प्रामाणिक आहे. एका शरद्–स्पर्शाने त्याने आजवर जे काही मिळवले ते सारे गमावले आहे. मग, तो आत्मनिरीक्षण करू लागतो; आपल्या भावनांचे परखड परीक्षण करतो; त्यांचे स्वरूप न्याहाळण्याचा प्रयत्न करतो.

'हिच्या अंगचा स्पर्श होताच माझ्या हातावर असा रखरखीत काटा का बरं उभा राहिला?'

'जरा चोरट्यासारखं मात्र झालं.'

'माझं मन खरंच चलित झालं आहे, की–छे मला काहीच सुचेनासं झालं आहे.'

'माझ्या मनाचं घाणेरडं चित्र आता मला स्वच्छपणानं दिसायला लागलं! माझ्या अधःपाताला काहीतरी सीमा आहे का?'

रामलालने स्वतःला जणू काही तळहातावर ठेवलं आणि स्वतःला पारखून घेतले आहे. आपल्या मनात उचंबळून आलेल्या भाववृत्तीचा वेध त्याने घेतला आहे, आपण अधःपतीत आहोत याची त्याला टोचणी लागली आहे. 'मनाचा तीव्र आवेग आता मरणाखेरीज दुसऱ्या कशानेही थांबणार नाही.' अशा एका मनोवस्थेपर्यंत तो पोहोचला आहे.

सुधाकर आणि रामलाल : दोघेही स्खलनशील. सुधाकराला मद्याचा मोह टाळता आला नाही; रामलालला शरद्–स्पर्शाचा. परंतु सुधाकराच्या विशिष्ट मनोवस्थेमुळे त्याला स्वतःचा आत्मशोध घ्यावासा वाटला नाही व पुढे तो स्वतःवर काबू ठेऊ शकला नाही. मृत्यूचे रूप म्हणून त्याने मद्याला मगरमिठी मारली व आत्मनाश करून घेतला. रामलालचे तसे होत नाही. मूळातच तो संयमी आणि विवेकी आहे. एका शरद्–स्पर्शाने तो अधःपतीत झाला हे खरे; पण त्याने तो सावरला आहे. सुधाकरासारखे मृत्यूचे विचार त्याच्याही मनात येतात. परंतु त्याने तो विचलित होत नाही. एक शरद्–स्पर्श सोडल्यास त्याचे विचार स्वच्छ आहेत, भावना प्रामाणिक आहेत, वर्तन शुद्ध आहे आणि स्वतःच्या निसरड्या भावावस्थेचे विश्लेषण करण्याइतके पारदर्शक बुद्धिसामर्थ्य त्याला लाभले आहे.

भगीरथ हा विश्वविद्यालयाचा पदवीधर. परंतु दुर्दैवाची दिशाभूल होऊन आडवाटेला लागलेला. संसाराच्या सुरुवातीलाच त्याचा प्रेमभंग झालेला. ज्या

मुलीवर त्याचे प्रेम होते, तिचे दुसऱ्याशी लग्न लागले, आणि संसाराला रामराम ठोकून तो फकीर बनलेला व दारूच्या व्यसनाकडे वळलेला, रामलालच्या उपदेशाने त्याचा 'पुनर्जन्म' होतो. शरद्च्या शीतलचंद्रिका-सहवासात तो हरवून जातो. परंतु रामलाल व शरद् संबंधात त्याच्या मनात पुढील विचार येतात : 'भाई साहेबांनी आधीच आपल्या प्रेमाची रतीमात्र जरी कल्पना मला दिली असती तर शरद्च्या स्नेहभावाला प्रेमाच्या पायरीवर चढविण्याऐवजी मी केवळ परिचयाच्या उदासीन पदावर वसविलं असतं.' पुढे तो गुरुदक्षिणा म्हणून शरद्प्रेमाच्या त्यागाची तयारी दर्शवतो. भगीरथ हा सुधाकर-रामलालप्रमाणे स्खलनशील खराच परंतु त्यापलीकडे तो पोहोचला आहे. मोहापेक्षा प्रेमाला व प्रेमापेक्षा त्यागाला तो हळूहळू मोठे मानू लागतो, म्हणूनच एका विशिष्ट अर्थाने भाग्यवान म्हटला पाहिजे. आडमार्गाला गेलेल्या भगीरथला योग्यवेळी रामलाल भेटतो. त्यामुळे त्याला मानसिक दौर्बल्याचे योग्य वेळी भान येते व त्यावर मात करण्याची उत्कट इच्छा त्याच्यात येते. रामलाल मोहाचे तत्त्वज्ञान सांगू शकतो, दुष्परिणामांची कारणमीमांसा करू शकतो, पण त्यागाची कल्पना त्याच्या आधी भगीरथच मांडतो

तळिराम हा सुधाकरचा कारकून. 'चलाख, हुशार आणि जिवाला जीव देणारा.' गीता त्याची पत्नी त्याच्या पेक्षा कांकणभर सेरस. तळिराम सुधाकरला दारुचे व्यसन लावतो, 'दारू पिऊन कोर्टात जा.' अशी सुधाकरला सूचना करतो सुधाकरच्या सांगण्यावरुन सिधूचे मंगळसूत्र खेचतो, सुधाकरच्या मनात सिधूच्या संबधात संशयाचे पिशाच्च भरतो त्याची दारूनिष्ठा प्रभावी आहे. चांबला लिहा-वाचायचा नाद होता. 'व 'तोंडावर तर सरस्वती वसली आहे' असे गीता म्हणते. पुस्तके विकणारा व प्रसंगी वडिलांची तस्बीर विकून दारू करिता पैसे मिळविणारा तळिराम ही एक अजब वल्ली गडकऱ्यांच्या प्रतिभेने निर्माण केली आहे. गीता ही तोंडाची फटकळ ,परंतु मनाने मृदू आहे तळिरामने सुधाकरला दारूचे व्यसन लावले याचे तिला फार वाईट वाटते. सिधूला कामात ती हरघडी मदत करते कागदांना घड्या घालणे, दळण मिळविणे अशा प्रकारची कामे ती कर्तव्यबुद्धीने करते. इतकेच काय पण सिधूवर उपासमारीची पाळी येते तेव्हा अमृतेश्वरी, चाललेल्या लक्षभोजनांचा ती उल्लेख करते. सिधूच्या दुःखाने तिचे आतडे तीळतीळ तुटरे. खरे तर तिचा संसार अगदी मोडकळीला आला आहे आणि तरीसुद्धा ती स्वतःच्या दुःखाचे प्रदर्शन करीत नाही. ती मनाने साधी पण स्वभावाने आक्रमक आहे. ती पतिव्रताधर्माचे पालन करते. परंतु पतीविषयी परखड विचार सुनावते 'मला कुणी राज्य दिलं तर मी साऱ्या बायकांना सांगून ठेवीन की, नवरा दारू

पिऊन घरी आला तर खुशाल त्याला दाव्यादोरखंडानं गोठचात नेऊन बांधीत जा. नवरा म्हणे देवासारखा, अशानं तर नवरेपणाचे देव्हारे माजले. दारू पितो तो कसला हो नवरा ? माणसात देखील जिमा व्हायची नाही त्याची. '

' एकच प्याला ' नाटकातील भिन्न भावनोत्कट जीवन प्रवाह मुळातच प्रभावी व चैतन्यशील आहेत. त्यामुळेच ते तत्वदर्शनात, सिद्धान्त प्रतिपादनात, वा उद्‌बोधनात अडकून पडले नाहीत. ' एकच प्याला'तील ' विकारिते'चे हे विविधरंगी पदर अत्यंत गाढ–गहिरे आहेत. ' एकच प्याला ' आजही आस्वाद्य ठरते. कारण तत्कालिक संदर्भ गळून जाऊन त्यातील भावनात्मक कल्लोळ रसिक-मनाला सदैव आवाहन करतात.

एकच प्याला ' ही खरी तर सुधाकरची शोकांतिका आहे. अगदी सुरुवातीपासूनच ती प्रत्यही प्रवाहशील होते. सुधाकरचा सर्वनाश व आत्मनाश या बिंदूपाशी ती संपते. आणि या सगळ्या प्रकाराला कारण आहे तो सुधाकरचा मनस्वी स्वभाव, आत्मप्रेमाचे कवच भेदून तो स्वतःसंबंधी निर्भिडपणे विचारच करू शकत नाही. कठोर आत्मपरीक्षण ही गोष्ट त्याला दुर्लभ आहे. ' अपमानाचा आघात ' त्यास आतून बाहेरून हादरुन सोडतो. ' मी काही अशा दुबळचा मनाचा नाही. ' असे म्हणणारा सुधाकर अती दुबळा आहे. सुधाकरला ' आत्मप्रीती'चे जबरदस्त व्यसन आहे. त्यामुळेच तो दुसऱ्याच्या सुख–दुःखाचा विचार करू शकत नाही. गीतेच्या तोंडचा ' निष्ठूर मारा ' वा ' चाबकाच्या फटकाऱ्याप्रमाणे ' बोल त्याला स्वत्वाची जाणीव करून देतात हे खरे. परंतु त्यालाही फार उशीर झालेला असतो. ' सिंधु या जगात तुझ्याखेरीज अशी एकही गोष्ट नाही की जिचा म्हणून या सुधाकराला मोह पडेल–' असे तो म्हणतो खरा, पण सिंधूच्या प्रेमबंधात तो कधीही बंदिस्त झाला नव्हता. आणि पुत्रजन्मानंतरही पुत्रप्रेमाचे वेड त्याला लागले नाही. या संदर्भात ' बाळाचंसुद्धा कोडकौतुक पुरविणं होत नाही, ' असे जे सिंधू म्हणते ते यथार्थ वाटते. सुधाकर रमतो तो फक्त दोन गोष्टीमध्ये : सुरुवातीला पूर्वेतिहास सांगण्यात – त्यातही ' शिकवण्या वगैरे पत्करुन माझ्या शिक्षणक्रमातून मी यशस्वी रीतीने पार पडलो. ' हे सांगण्यामध्ये. दुसरा प्रसंग दारूची कुळकथा सांगतो तो. तेथेही ' माझं हे ब्रम्हज्ञान पश्चातापचं नाही. ते विषारी निराशेचे आहे. ' हे सांगण्याकरिता. अगदी सुरुवातीलाच ' अपमानांची आपत्ती ' अंगावर कोसळल्यापासून त्याचा एकच ध्यास, एकच ध्येय दिसून येते, आणि ते म्हणजे मृत्यूचे. गडकऱ्यांनी त्या प्रवेशात (अंक : १ : प्रवेश ५) त्याच्या तोंडी ' प्राण ', ' आत्महत्त्या ', ' शरीराचा नाश ', ' मरणाची जोड ', ' विज '

' यमयातना ' हे शब्द अत्यंत कल्पकतेने योजले आहेत. पुढे अंक: ४, प्रवेश: ४, मध्ये तर ' सुधाकर ज्या ज्या रस्त्याने जाणार आहे तिथं संगती सोबतची त्याला जरूरी नाही ... चल मदिरे, आपल्या अघोर, घातुक शक्तीनं सुधाकरच्या गळ्याला मगरमिठी मार ! मग या कंठालिंगनानं सुधाकरांचे प्राण कंठाशी आले तरी बेहत्तर !' असे तो म्हणतो तेव्हा ते स्पष्ट स्वरुपात व्यक्त होते. सुधाकरचा आत्मनाश हा त्याच्या दुबळ्या व मनस्वी स्वभावाने ओढवून आणला आहे.

मनस्वी स्वभावांचे दर्शन केवळ सुधाकराच्या चित्रणात दिसून येते असे म्हणता यावयाचे नाही. सुधाकरांची पत्नी सिंधू काही कमी मनस्विनी नाही. तिच्या पाशी कठोर ' आत्मनिग्रह ' व 'स्वत:च्या विचारांचे व भावनांचे दमन ' करण्याचे सामर्थ्यही दडले आहे. त्याचबरोबर हिंदू संस्कृतीतील मूल्यकल्पणांचे भान तिला आहे. परिणामत: ती अबोल वा मितभाषी असली, विनम्र असली तरी स्वत:च्या स्वभावाचा पीळ सतत जपणारी आहे. सिंधूचे दु:ख हे तिच्या निग्रही स्वभावातून निर्माणझालेले दु:ख आहे, तिच्या अंत:करणात खोलवर घट्ट रुतून बसलेल्या 'कर्तव्य धर्मातून ', ' पतिनिष्ठेतून उद्भवलेले दु:ख आहे. खरें तर सिंधूचे बालपण सुखात आणि ऐषारामात गेले आहे. तिला काबाडकष्ट करण्याची, उपासतापास करण्याची सुधाकराच्या व्यसनामुळे जे मानसिक आघात होतत ते झेलण्याची सवय नाही; परंतु मनस्वी स्वभावामुळे हे सामर्थ्य तिच्याठिकाणी प्राप्त झाले आहे. ' हे पाय जिथे आहेत तिथं नरक ?... हे पाय जिथं असतील तिथंच माझा स्वर्ग, तिथेच माझं वैकुंठ आणि तिथंच माझा कैलास,' असे म्हणून ती पद्माकरला सौम्य शब्दात पण स्पष्टपणे माहेरी येण्यास नकार देते. ' आपल्या पायांवर हात ठेवून सांगते, आजन्म हाल सोशीन, काबाडकष्ट करीन, पण दुसऱ्याच्या कष्टाची कवडी म्हणून या घरात येऊ देणार नाही, ' असा ती आपला कृतनिश्चय सुधाकराला सांगते; व अखेरीस ' मी दोन दिवसांची उपाशी होते. मला राहून राहून भोवळ येत होती. मुलाला घेऊन माळ्यावरुन उतरताना मला घेरी आली. पडल्यामुळे मला कपाळावर खोक पडली ! मूल माझ्या अंगाखाली चेंगरलं. इकडचा काही-सबंध नाही त्यात !' असे ती फौजदाराला सांगते. ' एकच प्याला ' ही सुधाकर-सिंधू यांची संसारकथा आहे. त्या दोघांच्या ' मनस्वी ' स्वभावाने तिला ' शोकांतकथे'चे स्वरूप लाभले आहे.

' एकच प्याला ' हे मूल्यधिष्ठित नाटक आहे. गडकऱ्यांच्या इतर नाटकां तून दिसून येते तसे हिंदू धर्मातील मूल्यकल्पनांचे संस्थापन व मूल्यभंजन यांचे

संमिश्र चित्रण त्यात आहे. सिंधूच्या रुपाने गडकऱ्यांनी ' पुण्यरूप सतीं चे दर्शन घडविलेले आहे. नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशात रामलालच्या तोंडी पुढील विचार घालण्यात आले आहेत: ' शाबास, सिंधुताई, शाबास ! भाऊसाहेब, देवब्राम्हणांच्या सत्यतेपेक्षाही आशिर्वादाचं अधिक बळ असतं,...सिंधुताई, तू मात्र धन्य आहेस ! तुझ्यासारख्या आर्या अजून आहेत, म्हणून या पुण्यभूमीला आर्यावर्त नाव शोभते !

सिंधूची आर्य पतिव्रता स्त्रीची भूमिका 'कशि या त्यजू पदाला' मधून स्पष्ट होते; नाटकात ठिकठिकाणी विखुरलेल्या तिच्या तोंडच्या संवादातून ' स्त्री-कर्तव्यसूत्रा ' चे दर्शन होते. अत्यंत शालीन, सोशिक, विनम्र व मर्यादाशील असे हे रुप आहे. या रुपाला उठाव मिळतो तो गीतेमुळे गीतेच्या तोंडचे या संदर्भातील संवाद पहावेत. पद्धतशीर मूल्यभंजन ती ' चाबकाच्या फाटकाऱ्या ' प्रमाणे करीत राहते. मात्र ते चाबकाचे फटकारे वरवरचे नसतात. तिचा स्वतःचा दाहक अनुभव त्यामागे असतो. ते सारे बोल आतळे पिळवटून बाहेर आलेले आहेत त्यातही स्वतःच्या दुःखाचा बडिजाव नाही, प्रदर्शन नाही. हे मूर्तिभंजन करताना तिचा व्याकुळ अंतरात्माच बोलत असतो.

गडकऱ्यांनी पति-पत्नीविषयक एक सूत्र ' पुण्यप्रभाव ' मध्ये प्रतिपादन केले आहे : ' बायको चुकत असली तर नवऱ्याने तिला सांभाळावी, नवऱ्याचे चुकत असेल तर बायकोनें त्याला सांभाळावे...एवढा पतिपत्निधर्म...' सुधाकर-सिंधूच्या संसारकथेत सिंधूला स्वतःची भूमिका पार पाडावी लागते व प्राणाचे मोल देऊन ती हा ' पतिपत्निधर्म ' पाळते.

पतिपत्नीच्या धर्माचरणाबरोबर गडकऱ्यांनी त्यागाची कल्पना या नाटकात (पुन्हा एकदा) ठळकपणे मांडली आहे. सुधाकराची सनद कायमची रद्द झाली तेव्हा सिंधूचे वडील तिला पैसे पुरवू शकत होते. तशा प्रकारची त्यांची इच्छा त्यांनी बोलूनही दाखविली होती. तथापि ती परद्रव्य न घेण्याची प्रतिज्ञा करते अगाखाली मूल चिरडून मेले असे खोटेच सांगते, सुधाकरच्या सुखाकरिता ती स्वतःला कठोर शासन करीत राहते. भागीरथ दारूच्या नादाने ' जीवन्मृत ' झालेला. त्याला महन्मान्य मार्ग दाखविण्याचे काम रामलाल करतो. रामलालच्या सुखासाठी तो शरदप्रेमाचा त्याग करुन ' आत्मयज्ञ ' साधू इच्छितो. रामलालनं तर आपलं ' रिकाम हृदय अनाथ जीवनांसाठी अर्पण केले आहे. ' चुलत्याचे त्याला मिळालेले पैसे तो गीतेला देतो. त्यागात उच्च आत्मिक सुख असते या कल्पनेला गडकऱ्यांनी ' एकच प्याला ' मध्ये महत्वपूर्ण स्थान व प्रतिष्ठा दोन्ही दिले आहे.

'एकच प्याला' मध्ये सुधाकर-सिंधूची करुणा कहाणी तळीराम व आर्य मदिरा मंडळ, रामलाल-भगीरथ-शरद् यांच्यासारख्या उपकथानकाला वळसे घेत आपल्या निश्चित आणि अंतिम स्थानाकडे प्रवाहशील होत जाते. 'एकच प्याला' हे मुळात शोकांत नाटक. त्याची प्रकृतीच अत्यंत धीरगभीर. सुधाकराची अवनत अवस्था व त्याचा सर्वनाश हा मुळातील नाट्यऐवज. असे असताना गडकऱ्यांनी उपकथानकांच्या भानगडीत पडायचेच का, असा प्रश्न उत्पन्न होतो. आणि त्याची उत्तरे आपापल्या परीने देण्याचे प्रयत्न सर्वश्री वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, रा. शं वाळिंबे यांनी केले आहेत. शोकनाटचांचे स्वरुप एखाद्या प्रपातासारखे असते व त्यातील प्रत्येक बिंदू अगदी अपरिहार्यपणे खालच्या खडकावर कोसळून स्वतःला उद्ध्वस्त करणारा असतो, ही विचारसरणी त्यांनी अंगिकारली आहे व 'एकच प्याला' मधील मूळ कथाशयाचे सामर्थ्य लक्षात घेऊनच त्यांनी असे प्रश्न उपस्थित केले आहेत व ते रास्तही आहेत. तथापि 'एकच प्याला' मध्ये दारूचे दुष्परिणाम एवढे एकच 'दर्शन' त्यांना घडवावयचे नाही. गडकरी हे मुळातच अत्यंत साधी, सोपी, सुटसुटीत नाटचरचना करण्याच्या देवलाच्या प्रकृतीचे नाहीत. कोल्हटकरांच्या नाटकातील गुण व दोष गडकऱ्यांच्या ठिकाणी दिसणारच. किंबहुना 'एकच प्याला' एकच अनुभव...मोहाची जी जी वस्तू असेल स्त्रियांची गोष्ट घे एकच स्पर्श...' अशी कल्पना निश्चित झाली तेव्हाच भगीरथ-रामलाल-शरद यांचे नाटकातील स्थान पक्के झाले त्या निमित्ताने मोहाचे-स्पर्श-सुखाचे दृश्यरूप वा स्त्रिविषयक-विशेषतः विधवापुनर्विवाहाचे सामाजिक प्रश्नाचे नाटकामधून उद्घाटन याचेही स्थान निश्चित झाले. आता आर्य मदिरा मंडळ व डॉक्टर व वैद्य प्रदेश यांच्या संदर्भात असे जाणवते ते हे की गडकरी हळूहळू समकालीन वास्तव जीवनाकडे वळले आहेत एका आर्थाने 'एकच प्याला' मधून कठोर समाज परीक्षणच ते करीत आहेत. रामलालच्या तोंडी असलेले पुढील वाक्य या दृष्टीने अभ्यासण्याजोगे आहे : 'आमची विद्या अजून जिभेवर नाचत आहे. जिभेचा शेंडा कापून टाकला तर आमच्यात संस्कृत व प्रौढ मानलेला सुशिक्षित कोणता हे देवाल ही कळायचं नाही.' मग ही विनोदी चित्रे व्यंगचित्रे होतात की काय असे वाटू लागले.

'एकच प्याला' मध्ये सुधाकर दारुबाजाच्या आयुष्यातील 'संमोहावस्था उन्मादावस्था व प्रलयावस्था' अशा तीन अवस्थांचे वर्णन करतो (अंक ४, प्रवेश ४) व नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशात, 'रामलाल, हा सारा अनर्थपात होण्याचं कारण मी पहिल्याने घेतलेला एकच प्याला! हा एकच प्याला नीट चव्हाट्यावर मांडून साऱ्या जगाला दाखीव.....(आणि) हात जोडुन कळ-

कळीनं सांग की, साऱ्या अनर्थांचे कारण दारूचा एकच प्याला असतो ! त्याच्यापासून दूर रहा ! ' म्हणजे हळूहळू हे शोकांत नाटक तत्त्वगर्भ नाटक होत जाते व हा तत्त्वलक्षीपणा सुधाकराच्या ' मद्यमदा ' तून, ' धर्मविस्मरणा ' तून निर्माण झाला आहे. सुधाकराच्या विफल संसाराला लागलेले ते एक फूल आहे आणि म्हणूनच सुधाकराच्या स्वानुभावाच्या जीवनरसावर त्याचे पोषण व वर्धन होत राहिले आहे. स्वाभाविकच ते प्रचारात्मक अथवा उपरे राहत नाही.

पाच

नाट्यरचना हा गडकऱ्याच्या प्रतिभेचा सहजधर्म होता. या संदर्भात भावबंधन ' विषयक ' स्मरणार्थ टिपणा'तील नोंदीच्या आधारे विश्लेषण यापूर्वीच केले आहे. परस्परांशी कोणत्याही प्रकारचा थेट संबंध नसलेल्या कल्पनांना आपल्याला हव्या असलेल्या कथासूत्रात बांधण्याचे अजब सामर्थ्य गडकऱ्यांच्या स्वैर सचारी प्रतिभेला लाभले होते. त्यामुळेच नाट्यानुभवाच्या संदर्भात high seriousness आपणाला दिसून येत नाही. मनाच्या एका विशिष्ट खेळकर अवस्थेमध्ये भावबंधनच्या नाट्यऐवजाचे बीज उमटले असावे. ' अतिशय शांत अशी Character, Humorous side and Serious side एकूण दोन.' ही कल्पना म्हणजे सदर नाटकाचे आदी स्वरूप. ' भावबंधन'मध्ये सुरवातीलाच धुंडिराज अत्यंत प्रसन्न चित्तवृत्तीचा, पालहाळीक नि आत्मकथनात्मक स्वरूपाचे बोलण्याचे वेड असलेला, विनोदी स्वभावाचा व व्यक्तिस्वातंत्र्याचा पुरस्कर्ता दिसून येतो. वात्सल्य आणि विस्मरण हे त्याचे दोन weak points आहेत. त्याच्या वत्सल स्वभावामुळेच त्याने मुलांच्या सुखाकडे अधिकाधिक लक्ष पुरविले. इतकेच नव्हे तर प्रभाकरसारख्या आईवडिलांचा ठावठिकाणा नसलेल्या मुलाचा त्याने पोटच्या पोरासारखा घरी ' सांभाळ केला आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या संदर्भातील त्याच्या उदारमनस्क धोरणामुळेच प्रभाकर, मालती, इंदू, विंदू .... हे सारे वेळीअवेळी एकमेकांशी खेळीमेळीने चर्चा करताना दिसून येतात. त्याच्या ममत्वामुळे घरात अत्यंत मोकळे आणि विश्वध्व असे वातावरण तयार झालेले. तथापि त्याच्या या साध्याभोळ्या, प्रेमळ व गोष्टीवेल्हाळ स्वभावाला विस्मरणाचा शाप आहे. (असा विमा कंपनीचा एजंट आणि विस्मरण या दोन गोष्टींचे साहचर्य असू शकते का हा प्रश्न अलाहिदा) त्याच्या या स्वभावामुळे त्याला व्यक्ती ओळखण अशक्य झाले आहे. या संदर्भात तो घनश्यामला सांगतो : ' आता चेहरेपट्टी ठेवा हीच, अन् नुसता अंगरखाच या बदलून, प्रकरण आलेच आमच्या अंगाशी ! '

'भावबंधन'च्या सुरुवातीच्या भागात धुंडिराजची humorous side अत्यंत वरच्या पातळीवर दिसून येते. घनश्याम मालतीला मागणी घालायला येतो हेही त्याला अप्रूपच वाटते. घनश्यामसारखा लहानपणीच आईबाप अंतरलेला माणूस स्वतःच्या करामतीने (म्हणजे कोणत्या?) या पदाला येऊन पोहोचला हे पाहुन तो खरे तर समाधानी दिसून येतो. 'घनश्याम, ही माझी धनदौलत. माझ्या घराचे भूषण, माझ्यासारख्या गरीब बापाची गरीब साधीभोळी आणखी सुशील मुलगी... हा घनश्याम, तुम्हाला काय मागणी घालायची ती बोला. ही मालती आमची फुल परमिशन आहे...' सदर प्रसंगी आनंद व दुःख या दोन्ही भाववृत्ती कण्वासारख्या त्याच्या मनात उचंबळून येतात. घनश्यामने मालतीला मागणी घालण्याकरिता धुंडिराजबरोबर त्याच्या घरी येणे इथपर्यंत त्याच्यातील humorous side चे दर्शन घडते. मात्र मालतीची मैत्रीण लतिका (आणि प्रभाकर) यांच्याकडून (अकारण) अपमान होतो; आणि धुंडिराजचा humorous स्वभाव लोपतो. नंतर त्याचा seriousness अधिकतर गडद होत जातो.

'भावबंधन'मध्ये विविध अवस्थांमधील स्त्री-पुरुषांच्या जोड्या दिसून येतात. गडकऱ्यांच्या नाटचरचनेचा हा एक विशेष आहे. नि येथे तो स्पष्ट स्वरूपात दिसून येतो. धुंडिराज आणि धनेश्वर ही वृद्ध पुरुषांची जोडी. धनेश्वरच्या संबंधातील धुंडिराजचे पुढील सूचक उद्गार: '..... धनेश्वर म्हणजे किती भारीपैकी असामी आहे ते. घरी हत्तीघोडे झुलवील ना मनात आणील तर तो. म्हणजे. धुंडिराजसारखा विमा कंपनीचा एजंट आणि हत्तीघोडे झुलविण्याचे सामर्थ्य असलेला श्रीमंत (!) धनेश्वर यांचे नशीब या नाटकात एकत्र बांधले आहे. मालतीच्या संदर्भात वत्सलतेमुळे आणि व्यक्तिस्वातंत्र्यवादी अभिनव दृष्टी अंगिकारल्यामुळे धुंडिराज घनश्यामला स्पष्ट बजावतो 'या बाबतीत तुम्ही मालतीचीच आधी संमती घ्या. तिचा रूकार पडला म्हणजे आमचे काम एवढेच उरले.....पण आपल्या छंदाने वागून मुलीला तिच्या मर्जीविरूद्ध कुणाच्य मळ्यात बांधायची हे मात्र आपल्याकडून कदापी होणे नाही.' धनेश्वर ह धुंडिराजच्या स्वभावाच्या अगदी उलट वर्तन करणारा आहे. धुंडिराज मूलातच सरळ स्वाभावाचा व पापभीरू वृत्तीचा आहे. अर्थात धनेश्वर 'खोटे दस्तऐवज' करून भागीदाराला बुडविण्याचा प्रयत्न करतो. भागीदाराला बुडविणे हाच श्रीमंत (!) धनेश्वराचा स्वभावधर्म आहे. धुंडिराज वात्सल्याने वेडा होतो तर धनेश्वर अर्थकारणाने. लतिका धनेश्वरची मुलगी. मालतीच्या वयाची. 'आमची मालती म्हणजे तुमच्या त्या धनेश्वरच्या लतिकेबरोबरची.' असे धुंडिराज घनश्यामला सांगतो. अर्थात तीही उपवर झालेली आहेच. मालतीच्या लग्नाच्या संदर्भातील धुंडिराजचे विचार जसे स्वस्छ तसे लतिकेच्या लग्नासंबंधीचे

धनेश्वरचे विचार स्पष्ट आहेत. 'लतिका मोरेश्वरला (भागीदाराच्या मुलाला) दिल्याखेरीज गत्यंतर नाही. पेढीवरच्या भागीदारीत केलेले लपंडाव दडविण्यासाठी माझ्या भागीदाराच्या संसारात भागीदारी सुरू केल्याखेरीज आता भागायचे नाही. अन् तसे म्हटले तर लतिकेचे तरी काय नुकसान होणार आहे त्यात? पुढे पैसा मिळविण्याजोग्या तरतरीत बुद्धिवानाला पोरगी दिली काय, आणि गर्भश्रीमंत गाढवाच्या गळ्यात बांधली काय, परिणाम दोहींचा सारखाच.'

धनेश्वरचा उल्लेख मी 'श्रीमंत' म्हणून केला आहे त्यालाही खास अर्थ आहे. 'शारदा' नाटकातील श्रीमंतासारखी धनेश्वरालाही मध्येच संसारसुखाची स्त्रीसहवासाची लहर लागते. घनश्यामने धुंडिराजच्या बोलण्यातून त्याचे दुबळे दुवे जसे अचूक हेरले तेच त्याने धनेश्वरच्या बाबतीतही केले आहे. पुनर्विवाहाची सुप्ताकांक्षा धनेश्वरच्या मनात असल्याचे त्याच्या केव्हा तरी लक्षात आले असले पाहिजे. तो धनेश्वरचा मुनीम असल्याने पतपेढीवर धनेश्वर जे 'लंपडाव' करतो त्यांचाही साक्षी आहे. सहवासामुळे म्हणा वा अन्य कारणांमुळे धनेश्वरची स्त्री-अभिलाषा त्याला जाणवली असावीच. त्याच्याशिवाय एका नेमक्या मोक्याच्या आणि धनेश्वरच्या दृष्टीने बेसावध क्षणी त्याने पुढील प्रश्न विचारून धनेश्वरला अक्षरशः टिपले आहे: 'आपण लग्नाला तयार आहात का? या वयात लग्न करायला आपली हरकत आहे का?' आता खरे पाहता घनश्याम धनेश्वरचा मुनीम, म्हणजे नोकरच. त्यातूनही मालतीला मागणी घालून संसाराची स्वप्नं पाहाणारा घनश्याम वयाने तरुण. आपल्या मनीचे शल्य-इतक्या उघडपणे धनेश्वरने घनश्यामला सांगताना काही अडचण वाटणे सहजशक्य आणि स्वाभाविक वाटते. तथापि घनश्यामने चातुर्याने त्याच्यातील सुप्ताकांक्षेवर फुंकर घातली आहे आणि धनेश्वरच्या मनातील ही विवाहवृत्ती फुलविली आहे. विशेष सलगी करीत मालक-नोकर, भिन्न वयोवस्था हे सारे बांध एका क्षणात तेथे गळून पडले आहेत. आणि 'माझ्याविषयी म्हणाल तर माझी लग्नाची इच्छा आहे. जवळ पत्रिका आहे, सगळे आहे.' असे धनेश्वरकडून त्याने वदवून घेतले आहे सारांश, लतिकेकडून अपमानित झालेल्या घनश्यामने धुंडिराजच्या विस्मरण व वात्सल्य आणि धनेश्वरच्या खोटे कागदपत्र व विवाहवृत्ती यांचा परस्पर संबंध लावून आपली सूडवृत्तीची पूर्तता करण्याचे ठरविलेले दिसते.

'भावबंधन'च्या पहिल्या अंकाच्या पहिल्या व दुसऱ्या प्रवेशात मालतीला मागणी घालण्याकरिता येणारा घनश्याम हा एक होतकरू सर्वसामान्य तरुण दिसतो. मालतीसारख्या मितभाषी आणि सुशील मुलीशी विवाह करुन सुखाने संसार थाटण्यापलीकडे त्याचे अन्य स्वप्न नाही; ध्येय नाही. मालतीला मागणी

घातल्यावर तिथे हजर असलेली लतिका त्याला फार उपमर्द होईल असेच बोलते. या प्रसंगी तो जे बोलते, ती केवळ 'बेजबाबदारपणाची बडबड' असते. स्वत:च्या बापाला देखील 'मला तुमची लाज वाटते.' 'बाप आहात की कसाब. आहांत ?' 'बाबा तुमची माठी उलटली काही ?' असे विचारायला कमी करीत. नाही. ती सुशिक्षित असली, प्रसंगी समंजस असली तरी सैल जिभेची आहे. घनश्याम-मालती-मागणीच्या प्रसंगीही तिची जीभ अशीच भरधाव धावते; ही काही मासलेवाईक उदाहरणे:

'का हो घनश्याम, मालतीची मागणी म्हणजे मालती भिक्षा आहे, का जोगवा आहे का गोग्रास आहे ?'

'हो मागणी घालताना तुम्ही नीटसा विचार केलेला दिसत नाही.'

'धन्याचा उपमर्द करणे हे त्यापेक्षा अप्रासंगिक नाही का ?'

'तुम्ही आमचे नोकर, मालती माझी मैत्रीण. आज मालतीला मागणी घातलीत. उद्या माझ्याशी लग्न करायला तयार व्हाल. वेड तर लागले नाही ना तुम्हाला ? जा मालतीच्या लग्नाच्या वेळी तुम्हाला हजर रहावे लागेल ते नवरदेव म्हणून नव्हे, तर लग्नाच्या सामानाची यादी करण्याकरिता.'

यासबंधात मालतीने घनश्यामला जो आदरपूर्वक नकार कळविला तो पुढील शब्दांत: 'घनश्याम, तुम्ही विचारलेल्या प्रश्नाचे उत्तर मला विचाराने घ्यायला हवे खरे; पण कधीकधी असे प्रश्न पुढे उभे राहण्याच्या पूर्वीच त्यांची उत्तरेही सापडलेली असतात'.

या संपूर्ण प्रसंगामध्ये लतिकेने घनश्यामला केवळ हास्यास्पद केले आहे, येवढेच नव्हे तर त्याच्या अस्तित्वालाच सुरुंग लावला आहे. लतिकेच्या मुखातून असंख्य वाग्बाण बाहेर पडतात नि ते थेट घनश्यामचे हृदय विदीर्ण करतात; हळूहळू त्याच्या मनात अंगार फुलवितात. घनश्याम या नाटकातला व्हिलन आहे. 'मी असा दुष्ट का होऊ नये?' या एका विचाराप्रत तो पोहोचतो नि मग तो 'कल्पनेने खेळ' बसवितो : 'लतिकेसाठी मालती, आणि मालतीसाठी धुंडीराज अशी ही दावण मला बांधावीच लागणार' पुढे एका ठिकाणी तो आपला प्रतिज्ञेसंबंधी म्हणतो, 'मालतीच्या जन्माचा सत्यानाश करायचा हा माझ्या प्रतिज्ञेचा एका भाग आहे. आपल्या अमर्याद मुलीनेच मला या प्रतिज्ञेच्या भरीस पाडले; आणि तिच्याशी -आपल्या लाडक्या लतिकेशी - माझे लग्न लावणे हा त्या प्रतिज्ञेचा उत्तरार्ध.'

घनश्यामच्या सूडनाट्यचे स्वरूप दुधारी शस्त्राप्रमाणे आहे. यासाठी तो महेश्वर हा 'प्रेमकल्पनांनी पिसाळलेला मूर्ख मुलगा' अक्षरशः राबवून घेतो. 'भावबंधन' मध्ये संबंधित व्यक्तीच्या स्वभावातील दोषांमुळेच घनश्याम सामान्य मुनीम या पदावरुन सूत्रधाराच्या पदवीपर्यंत पोहोचतो. 'लतिके, त्यावेळी तुला कल्पनाही नसेल की मालतीच्या लग्नाची यादी नाही, पण तुम्हा सर्वांचे ललाट-लेखसुद्धा करण्याचे या घनश्यामच्या हाती आहे,' असे जेव्हा तो म्हणतो, तेव्हा त्याच्या मनात लतिकेने उच्चारलेला प्रत्येक शब्द कंपित होत असतो. अपमानाने त्याचे मन आतून जळत असते व अहंकाराच्या इंगळ्या त्याला डसत असताना त्यातूनच सूडाग्नी प्रकट होत असतो. खरे पाहाता घनश्याम हा काही क्रूर प्रकृतीचा पुरुष नाही. या संबंधात घनश्याम आणि धुंडिराज संबंध लक्षात घ्यायला हवेत. धुंडिराजला आपण विनाकारण या सूडयात्रेत गोवले आहे याची जाणीव त्याला असावी व त्याच्या संदर्भात घनश्यामचे मन द्रवणे सहजशक्य आहे, तथापि ह्या सूडनाट्याची सांगता करण्याकरिता तो स्वतःच्या मनाला काबूत ठेवतो. हा सारा प्रकार अंक:२' प्रवेश : २ मध्ये उघड होत जातो. घनश्याम तेथे धुंडिराजला खोटे कबुलीजबाब दाखवून त्याची अब्रू आपल्या मुठीत असल्याचे सांगतो व मालतीचे लग्न घनेश्वराशी झाले पाहिजे. असे बजावतो. या प्रसंगी तो म्हणतो 'माझे मन निश्वासांनी हलायाचे नाही, आसवांनी भिजायचे नाही, मी सांगेन त्याप्रमाणे मुकाट्याने वागाल तर तुमच्यावर हे संकट मी आणणार नाही.'

'भावबंधन' मधील धुंडिराज–मालतीच्या चित्रणाकडे समीक्षकांचे विशेष लक्ष वेधले गेलेले आहे. तथापि घनश्याम व लतिका यांच्या चित्रणात गडकऱ्यांनी कलात्म उंची गाठली आहे धुंडिराजच्या भोळ्याभाबड्या व सरळमार्गी आणि मालतीच्या मितभाषी, शालीन स्वभावाच्या चित्रणापेक्षा घनश्यामच्या बदलत्या चित्तवृत्तींच्या चित्रणात ब लतिकेच्या अवखळ व हट्टी स्वभावदर्शनात गडकऱ्यांची प्रतिभा पणाला लागली आहे. लतिका मालतीच्या वयाची, (ती २१ वर्षांची असल्याचा नाटकात उल्लेख आहे.) परंतु आईवेगळ्या राहण्याने, वा स्वतंत्र-वृत्तीमुळे वा शिक्षणामुळे तिचे असे स्वतंत्र व्यक्तिमत्व उदयास आले आहे. ती जिमेची फटकळ आहे हे खरे. तिचे यथार्थ स्वभाववर्णन घनेश्वरच्या तोंडी आहे : एक निर्दोष, आनंदी, गोजिरवाणे फुलपाखरू आहे. हसता हसता रडते आणि रडता रडता हसते.' ती प्रभाकरबरोबर प्रेमासंबंधी कोटच्या करते, गिरप्पाबरोबर संस्कृतमधून व मालती प्रभाकरबरोबर इंग्रजीमधून वार्तालाप करणारी दाखवून बहुभाषाकोविद असे सुशिक्षित व सुभाषिणी स्वरुप स्पष्ट केले आहे. मालती आपल्या वडिलांशी लग्न करण्यास तयार आहे या विचाराने तिचे कोमल मृदू मन व्यथित होते : 'चांडाळणी, आग लावायला का तयार होतेस ? आमच्या

घरात जीव देऊन मरण्याचा तुझा नवसच असेल तर आमच्या बागेतल्या विहिरी-तलावात पडून मर.' असे ती आंतरिक उसाळ्याने परंतु अत्यंत तिटकाऱ्याने बोलते. स्वत:च्या 'बेजबाबदार बोलण्याने' दोन कुटुंबांवर ही आपदा आल्याचे तिला कळताच ती आत्मसमर्पणाला तयार होते; 'माझ्या प्रियजनांचे प्राण आपल्या हाती आहेत हे मला माहीत आहे. माझ्या उद्दाम भाषणामुळे खवळून आपण सर्वांचा छळ करण्यास तयार झाला आहात. घनश्याम, आज आपल्यापुढे सारा उद्दामपणा, सारा स्वाभिमान मी सोडून दिला आहे. माझ्या निरपराधी प्रियजनांवर दया करा अशी आज मी तुमच्या चरणी दीनपणाने याचना करीत आहे. माझ्या बोलण्याच्या प्रायश्चित्तासाठी मी आपल्या देहाचे दान करायला तयार आहे.'

घनश्याम हा 'भाववंधन' मधील खलनायक. कारस्थानाची सूत्रे त्याच्याकडे असल्याने त्याने धुंडिराजकडून खोटा कबुलीजबाब लिहून घेऊन मालती धनेश्वराला दिली नाही तर अब्रूचे धिंडवडे काढीन अशी जरब घातलेली आणि महेश्वराकडून धनेश्वराच्या घरातील खोटे दस्तऐवज हस्तगत करुन त्याला पेचात पकडले आहे. मालतीचा धनेश्वराशी व लतिकेचा स्वःतशी विवाह घडवून आणणे हे त्याच्या कारस्थानाचे सूत्र आहे अर्थात हे कारस्थान व वेषांतर-प्रसंग हे अस्सल कोल्हाटकर परंपरेतील आहेत. हा सारा प्रकार आज तरी लुटूपुटूच्या खेळासारखा. 'घरी हत्तीघोडे झुलविण्याचे' सामर्थ्य असलेला, खोटे दस्तऐवज बनवून भागीदाराला बनविण्याची बुद्धी असलेला धनेश्वर स्वत: पापाचरणातून बाहेर पडण्याच्या प्रयत्नात निर्बुद्ध ठरतो हे अस्वाभाविक वाटत नाही काय? शिवाय हे खोटे प्रकार उघडकीस आणून व त्याचे भांडवल करुन स्वत:चे कारस्थान पूर्ण करण्यास सिद्ध असलेल्या घनश्यामचे कृत्य देखील खोटारडेच नाही काय? परिणामत: फौजदाराच्या हाती त्याचे भवितव्य उरते. त्याच्या 'जन्माचा सत्यानाश होण्याची वेळ' येते.

गडकऱ्यांनी 'वेड्यांचा बाजार' हे प्रहसन लिहुन (त्याचे दोन अंक त्यांनी लिहिले असे चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी सदर नाटकाला जोडलेल्या प्रस्तावनेत म्हटल्याने भलेभले चकले आहेत. वस्तुत: त्यांनी तिसऱ्या अंकातील ३ प्रवेशही लिहिले होते.) आपल्या नाट्यलेखनाची सुरुवात केली व मृत्यूपूर्वी काही तास अगोदर 'भाववंधन'चा शेवटचा प्रवेश लिहून नाट्यलेखनाची सांगता केली होती. 'भाववंधन' हे एका अर्थाने 'वेड्यांचा बाजार'च आहे. धुंडिराज : गोष्टी-वेल्हाळपणा, धनेश्वर : खोटे दस्तऐवज तयार करणे, लतिका : बेजबाबदार

बोलणे, मालती : अबोल सहनशीलता, प्रभाकर : कोटिबाजपणा, महेश्वर–इंदू–बिंदू: विवाहाचा प्रश्न.

स्त्री–पुरुषांच्या लग्नविषयक भाववृत्तीचे प्रहसनात्मक चित्रण हा 'भाव-बंधन'चा एक विशेष आहे. धनेश्वरासारखा वृद्धही या प्रलोभनाला बळी पडला आहे. इंदू–बिंदू ह्या तर धूंडिराजच्या मुली. परंतु अंक : २ प्रवेश : १ मध्ये कामण्णा व गिरसप्पा यांच्या राहण्याची सोय करण्याची कामगिरी धनेश्वर लतिकेवर सोपवितो. तेव्हा लतिका, 'तूर्त इंदू–बिंदूची जोडी द्यावी त्यांच्या ताब्यात.' असे म्हणते आणि कामण्णा व गिरसप्पा यांच्याबरोबर इंदू-बिंदूचा धनेश्वरच्या घरात सुखनैव प्रवेश सुरु होतो. पुढे तर 'धनेश्वरकाका आमच्या लग्नाची तर कधी गोष्ट काढीत नव्हतेच,' असे इंदू (अंक : २, प्रवेश : ३) मध्ये म्हणते. इंदू–बिंदूच्या लग्नाची जबाबदारी धनेश्वरावर कशी ? मालती–लतिकेची मैत्री अगदी कृत्रिम स्वरुपाची असली तरी इतका दाट जिव्हाळा व परस्पर स्नेह या दोन कुटुंबात केव्हा नि कसा निर्माण झाला, हे स्पष्ट न झाल्याने कामण्णा व गिरसप्पा यांच्यावरोबर इदू-बिंदू अंक:२, प्रवेश ३, प्रवेश ५, अंक : ३ प्रवेश : २, प्रवेश : ४, प्रवेश : ५, अंक : ५ प्रवेश : १ मध्ये जो सुखैनैव गोंधळ घालतात तो 'लक्षणीय' म्हटला पाहिजे.

'भावबंधन'मध्ये धूंडिराज अंक : २ प्रवेश : ४ मध्ये मालतीला आपण कसे नागविले गेलो आहोत ते स्पष्ट करतो. तेव्हा मालतीची त्यागी वृत्ती जागी होते. ती म्हणते : 'बाबा, मुळीच धीर सोडू नका ! ही पाहा मालती तुमच्या पायाशी उभी आहे. आपल्या मुलाबाळांचे जीव राखण्याकरिता माझ्या जिवाचे हाल करून घ्यायला मी तयार आहे.' त्यागाची ही कल्पना लतिकाही पुढील शब्दात मांडते. 'भिक्षा म्हणा, जोगवा म्हणा, पण पुन: पदर पसरुन सांगते की, माझ्या अपराधासकट पदरात घ्या.' मालती--लतिकेच्या ठिकाणी 'स्वजनांच्या सुखासाठी सर्वस्वाचा त्याग' करण्याची वृत्ती दाखवून गडकऱ्यांनी आपल्या आवडत्या मूल्याचे पुन्हा एकदा प्रस्थापन केले आहे. आणि याला पोषक होणारी दुसरी बाजू म्हणून 'निरपेक्ष दये'चा सिद्धात मांडला आहे. धनश्यामला ही 'निरपेक्ष दया' पुन्हा माणसात आणते; त्याच्या प्रक्षोभित झालेल्या आणि त्याला क्रियाप्रवण बनवून माणसातून उठविणाऱ्या चित्तवृत्ती स्थिरावतात. प्रक्षुब्ध झालेल्या चित्तवृत्तींचे दमन, मग त्या धनेश्वराच्या असोत वा धनेश्यामाच्या हा 'भावबंधन'चा एक आकर्षक विषय आहे.

सहा

राम गणेश गडकरी यांच्या ' प्रेमसंन्यास ', ' पुण्यप्रभाव ', ' एकच प्याला ' व ' भावबंधन ' या चार पूर्ण नाटकांचे काहीसे विस्ताराने विश्लेषण केल्यावर त्यांच्या नाट्यात्म प्रतिमेचे स्वरूप अधिकाधिक स्वच्छ होऊ लागते. १९११ ते १९१९ या कालखंडात त्यांच्या नाट्यलेखनाला बहर आला असला; देवल, खाडिलकर, बरेरकर, कोल्हटकर यांचा सहवास आणि स्नेह त्यांना लाभला असला; किर्लोस्कर नाटक मंडळीतल्या नाट्यविषयक चर्चा, प्रयोगविषयक विचारविनिमय, ' रंगभूमी ' मासिकातील लेखविषयक अनुकूल प्रतिकूल प्रतिक्रिया, त्या मासिकाच्या स्वरुपाविषयीची मते हे सारे त्यांच्या कानावर पडले असले; इंग्रजी-संस्कृत नाटकांचा त्यांचा विशेष अभ्यास असला, तरी ' कलावंत ' म्हणून ते सर्वस्वी वेगळे होते.

गडकऱ्यांचा जन्म १८८५ साली झाला व मृत्यू १९१९ साली घडून आला. ह्या कालखडांत लोकमान्य टिळकांचे नेतृत्व भराला आले होते स्वधर्मविषयक व स्वराष्ट्रविषयक विचारजागरणाच्या या कालखंडात ' पूर्वद्रिव्यां' चे स्मरण करून भविष्यातील स्वप्ने रंगविण्याची वृत्ती बळावली होती. पहिल्या महायुद्धाच्या ताज्या घडामोडीमुळे भीषण वास्तवाची जाणीवही होऊ लागली होती. व्यक्तिवादाचा उदय झाला होता. साहित्यामध्ये नवविचारांच्या जाणिवेचा पुसट चाहूल लागत होती. सामाजिक विचाराच्या बाबतीत टिळक आणि आगरकर व साहित्याच्या क्षेत्रात काव्यात केशवसुत ब कादंबरीच्या विश्वात हरिभाऊ यांनी आपल्या क्रांतिकारक भूमिकांमुळे स्वतःचा ठसा उमटविला होता. या साऱ्या सांस्कृतिक, साहित्यिक व राजकीय घडामोडींचा परिणाम त्यांच्या मनावर निश्चित झाला होता, तरीही त्यांनी आपल्या नाट्यात्म प्रतिमेचे स्वरुप ' स्व ' तंत्रच राखले. हे अगदी जाणीवपूर्वक आणि कटाक्षाने झालेले आहे.

गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनावर कोल्हटकरांच्या नाट्यलेखनाची दाट छाया आहे ही गोष्ट उघड आहे. ' सुदाम्याचे पोहे अथवा साहित्य बत्तिशी' मध्ये समाविष्ट करण्यात आलेल्या विनोदी लेखांपूर्वी इतक्या निखळपणे व सातत्याने विनोदनिर्मिती करणारा लेखक झाला नव्हता हें जसे खरे, तसेच ' सुदाम्याचे पोहचा ' नंतर अगदी अल्पकाळातच ' बाळकराम ' चा अवतार होतो या दोन घटनांत स्परस्परसंबंध जरूर आहे आणि या घटनांचा गडकऱ्याच्या ' प्रेमसंन्यास ' मधील गोकूळ, ' पुण्यप्रभाव ' मधील सुदाम-कंकण-नूपूर, ' एकच प्याला ' मधील तळी-

राम आणि ' भावबंधन ' मधील महेश्वर-इंदू-विंदू या पात्रांशी अनन्यसाधारण संबंध आहेच. शेवटी ' सुदाम्याचे पोहे ' व ' बाळकराम ' ज्यांनी receive केला होता, accept केला होता त्यांनाच गडकऱ्यांच्या नाटकातील विनोद सर्वार्थाने कळला होता, असे म्हणणे योग्य होईल. महाराष्ट्रात विनोदाला मान्यता आणि प्रतिष्ठा देण्याच्या कामात कोल्हटकरांच्याबरोबर गडकऱ्यांनी फार मोठे काम केले आहे. किर्लोस्कर देवलांनी मराठी नाट्यसंगीताला लोकप्रियता मिळवून दिली होती. व ' वन्समोअर ' चा जमाना सुरु झाला होता. नाट्यसंगीतासारखेच विनोदी प्रवेशांना ' वन्समोअर ' मिळू लागले होते. हा प्रकार नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीने अनिष्ट होता, यात शंका नाही परंतू मराठी प्रेक्षकांना विदुषकी विनोदापासून सोडवुन विशुद्ध साहित्यिक विनोदाभिमुख करण्याचे कार्य गडकऱ्यांनी केले यात त्यांच्या यशाची पावती आहे. त्याकरिता त्यांचा कोटिबाज स्वभाव व ' विरूद्धन्यासात्मक कल्पनाशक्ती ' या दोन्हींचा त्यांनी उपयोग करून घेतला. अगदी इतका की विनोदाचा व कोट्यांचा अतिरेक झाला. अशी रास्त टीकाही होऊ लागली. 11

हरिभाऊ, वामन मल्हारांनी, आपल्या कादंबऱ्यांतून ' नव्या सुशिक्षित , स्त्रीचे चित्रण केले. गडकऱ्यांनी नाटकातून सुशिला--लिला, वसूंधरा-कालिंदी'-मालती-लतिका यांच्या चित्रणातून हे साधलेच, परंतू त्यांच्या जोडीला ' मूल्य व्यवस्थे 'चे भानही दिले. सुशिक्षित स्त्रीला स्वधर्माची, व स्वकर्तव्याची, व त्यागाची जाणीव करुन दिली. काही एका विशिष्ट अर्थाने मी याला ' मध्ययुगीन मूल्यव्यवस्था ' असे म्हटले आहे.

मराठी रंगभूमीवर गुरू-शिष्य परंपरा सुरूवातीपासून राहिली आहे. किर्लोस्कर-देवल, कोल्हटकर-गडकरी या आशाच जोड्या. ' संगीत शाकुंतल ' मधील शकुंतलेची पदे गोविंदराव देवलांनी लिहिली होती; गडकऱ्यांच्या ' एकच प्याला' तील पदे वि सी. गुर्जरांनी लिहिली. तथापि नाट्यगीतांच्या बाबतीत गडकऱ्यांनी जे वेगवेगळे प्रयोग केले त्यासंबंधी क्वचितच लिहिले गेले आहे. ' निज बाळा रे गाणे गाते आई ' , ' अभिमन्यूचे गाणे ' ही ' पुण्यप्रभाव ' मधील तर ' पाच देवींचा पाळणा '. ' भासे जनात राया ' , ' तो एकच प्यारा बोल '· निघते घेऊन तुमच्या नावा ', आजवरि पाहूनि वाट ' यांसारखी ' राजसंन्यास ' मधील गीते ही रंगभूमीवरील गाजलेल्या, नावाजलेल्या नाट्यगीतापेक्षा वेगळी आहेत. संतकाव्य शाहिरी वाडमय ' लोकगीतांचा त्याला आधार आहे. गडकऱ्यांनी नाट्यगीतातील विविधता जाणीवपूर्वक आणली असावी. त्यासंबंधाने विचार होणे अगत्याचे झाले

गडकरी जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने कलावंत म्हणून त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या जवळ जाण्याचा हा काहीसा प्रयत्न. हे ' गडकरी आकलन ' कितपत जमले आहे. हे सांगणे कठीण आहे. नाहीतरी गोविंदाग्रजांनी लिहुन ठेवले आहेच–

' यावज्जीवहि ' काय मी ' न कळले आप्तांप्रती नीटसे
मित्रांतें कळे न गूढ– न कळे माझे मलाही तसे
अज्ञाता ! मरणोत्तर प्रकट ते होईल तूंते कसे ?
कोठे आणि कधीतरी जगति मी होऊ गेलो असे '

संदर्भ व टीपा :

१ : Mr. S. B. Mujumdar proved to be more than a father. बिचारे अण्णा (वि. सी. गुर्जर) रात्री सुद्धा तब्बेत पाहण्यासाठी आले. हे निर्व्याज बंधुप्रेम !

२ : वि. स. खांडेकर, ' गडकरी ; व्यक्ती आणि वाङ मय '.

३ : वसंत शांताराम देसाई, ' गडकऱ्यांची नाट्यसृष्टी, ' पृष्ठ : ३.

४ : स. गं. मालशे, प्रस्तावना, ' गडकरी सर्वस्व ', पृष्ठ : १४.

५ : द. भि. कुलकर्णी, ' नाट्यवेध ', पृष्ठ : २५

६ : त्र्यं. वि. सरदेशमुख, ' गडकऱ्यांची संसार नाटके ' पृष्ठ : ४०.

७ : श्री. ना. बनहट्टी, ' मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङमय ', पृष्ठ : १५८.

८ : टीप क्र. ५ प्रमाणे.

९ : अधिक माहितीकरिता प्रस्तुत लेखकाचा ' रोजनिशीतील गडकरी दर्शन ' हा ' धर्मभास्कर , गडकरी, विशेषांक, मे १९८४ मधील लेख पाहावा.

१०. ' नाटकाला व जीवनाला मुख्य चालन मनुष्याची विकारिता 'otherwise व्यवहारधर्माला नियमरेषेवरुन जगावे लागले तर प्रगती थांबेल ' (स्मरणार्थ) टिपणा'तील एक नोंद, ' अप्रकाशित गडकरी ', पृ. ५५.

११ : याचा परिणाम असा झाला की विनोद आणि नाटक यांचे परस्पर - संबंध अतूट आहेत. असा त्यांचा समज झाला असावा. वि. सी. गुर्जर यांनी य। संदर्भात त्यांच्या नाटकात ' Humour घालावयास आपण तयार आहात काय ? असावे हे उत्तम. ' असे ता. ३०-८-१९१७ ला लिहिलेल्या पत्रात म्हटले लाहे.

० ० ०

स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी

'स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी' हे नाटक माधव नारायण जोशी यांनी १९२५ साली लिहिले. पुढे त्यानी स्वत: ते दिग्दर्शित केले व रंगभूमीवर त्याचे प्रयोगही झाले. १९२५ साल म्हणजे किर्लोस्कर-देवल-कोल्हटकर-खाडिलकर-गडकरी यांच्या नाटकांच्या ऐन वैभवाचा काळ. 'संगीत रंगभूमी' चा हा परमोच्च शिखरबिंदू. बालगंधर्व हे तत्कालीन खणखणीत नाव आबालवृध्दांच्या तोंडी खेळते असल्याचा हा काळ. मात्र प्रस्थपित, प्रचलित संगीत रंगभूमीची विनोदी व प्रवेशांनी देदीप्यमान भाषेने अलंकृत झालेली गद्यनाटकांची, व स्वराष्ट्रवृती मनात चेतवणाऱ्या नाटकांची परंपरा सोडून माधवराव जोशी वळतात ते वेगळ्याच दिशेला. पुस्तकाच्या अर्पणपत्रिकेत 'लोकशिक्षण' हा शब्द प्रयोग केलेला आहे. लोकशिक्षण तत्कालीन नाटके करीत नव्हती असे नव्हे. आमच्या सांस्कृतिक संक्रमणाचे चित्रण करणारी मराठी नाट्यलेखनाची एक परंपराच यापूर्वी सिध्द झाल्याचेही दिसते. प्रस्तुतचे नाटक हा त्यापैकीच एक प्रयत्न असला तरी तो एकमेव प्रयोग आहे असे जाणवते मराठी नाटक म्हणजे प्राय: संसारनाटक. स्त्री पुरूषांच्या संबधातील एखादा प्रश्न घ्यायचा व त्याचे चित्रण करावयाचे ही आमच्या नाटककारांची वृत्ती दिसते; आणि म्हणूनच विशिष्ट कौटूंबिक परिसरापलीकडे आपले नाटक त्या काळात गेलेले दिसत नाही. माधवराव जोशी यांच्या नाटकाचे 'संसारकथा' असे असलेले स्वरुप इथे बदलेले असल्याचे व ते 'संसाकथा' म्हणजे पुढे संसृतिटीका झाले असल्याचे दिसून येते. म्हणूनच, स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी? असे वेगळे नि काहीसे रूक्ष नाव त्यानी नाटकाला दिले असले तरी त्यामधून या नाटचकृतीचे इतरांहून असलेल भिन्नत्व सिध्द होते.

माधवराव जोशी यांच्या कार्याचे मूल्यमापन करण्याचा सुप्रयत्न प्रसिध्द नट, दिग्दर्शक चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी 'बहुरूपी' या ग्रंथात केला आहे. तेथे त्यांनी लिहिले आहे: 'एखाद्या हटयोग्याप्रमाणे त्यांनी यशस्वी नाटककार होण्यासाठी दीर्घ-श्रम केले, प्रयत्न केले. गंभीर रसापेक्षा, हास्यरसाची त्यांनी गंभीरपणे आराधना केली त्याकरिताच त्यांनी श्रीपाद कृष्णांना गुरु केले. याच उद्देश्याने त्यांनी पाश्चात्य विनोदी लेखक व प्रहसनकार यांची कास धरली. प्रदीर्घ व गाढ अभ्यास केलेले महाराष्ट्रात जे प्रयत्नवादी नाटककार झाले, त्यात माधवरावांचा क्रम बराचवर लागेल.'

'स्थानिक स्वराज्य'हे तीन अंकी संगीत नाटक आहे. प्रत्येक अंक पाच प्रवेशांचा असून 'ईशस्तुती' व सूत्रधार-नटीसंवादाचा स्वतंत्र प्रवेश आहे. शेवटी भरतवाक्या ऐवजी 'कोरस' आहे. म्हणजे संकृतदर्शनी तरी हे नाटक भरतमुनीच्या नाटयशास्त्रा, चे रचनादर्श स्वीकारताना दिसते ईशस्तुतीत 'हीनबल स्वजन हे यापुढे जाहले अशी समकालीन लोकास्थिती कथन केली आहे तर शेवटी कोरसात 'पारतंत्र्य पंक तूनि देश सोडवावा हिंददेश माझा ज्ञानदीपा उजळोनि मार्ग दाखवावा सत्य-प्रेम-ऐक्य यांत लोक लोभवावा ॥१॥' अशी अपेक्षा व्यक्त केली गेली आहे.

या नटी सूत्रधारसंवादाचा वापर माधराव जोशी यांनी समर्पकतेने करून घेतला आहे. त्यात आपल्या 'विनोद' आणि 'आनंद' या नाटकांचा संदर्भ दिला आहे. ही नाटके तितकीशी चालली नाहीत याची खंत सूत्रकतेने त्यांनी नटीच्या तोंडून वदविली. सदर नाटकांवर झालेल्या टीकेलाही सूत्रधाराकरवी माधवराव इथेच उत्तर देतात:

'मी काही दहापाच सोवळ्या टीकाकारांच्याकरिता नाटक करीत नसतो.मला त्यांच्याविषयी मनातून आदर आहे, त्याच्या उदात्त आणि सात्विकपणाबदल मला कौतुक आहे, पण सांप्रत परिस्थितीत त्यांचे ऐकावयाची सोय नाही !'

नटी सूत्रधार प्रवेशाचा दुसरा विषय म्हणजे ज्या नाटकाचा आताप्रयोग व्हायचा आहे त्यासंबंधीचे कथन. खरे तर नाटकांच्या संहितांना जोडण्यात येणाऱ्या या 'नटी सूत्रधार संवादा' मधून क्वचित प्रसंगी वाङमयीन गुण दिसून येत असले, त्यांत कर्णमधूर पदे असली, तत्कालीन परिस्थितीचे चित्रण असले (उदा. 'झाली ज्यांची उपवर दुहिता' हे 'सौभद्र' मधील नटीचे पद) किंवा मानवी स्वभावावर मार्मिकपणे बोट ठेवलेले असले (उदा. 'काय पुरुष चळले बाई' हे शारदेतील-नटीचे पद), तरी नटी-सूत्रधार संवाद हा प्रायः नाट्य-प्रयोगाचाच एक अपरिहार्य भाग असतो. त्यात सूत्रधार नाट्यविषयाचे सूतोवाच करतो व प्रेक्षकांची त्या दृष्टीने मानसिक तयारी करतो. 'स्थानिक-स्वराज्य' मध्ये या नाटकाचा विषय कोणता या संदर्भात नटी सूत्रधाराला 'कथानक तरी काय आहे ?' असे विचारते; तेव्हा शेकडो कथानके आहोत त्यात !' असे तो उत्तर देतो. पुढे तो म्हणतो : 'सध्यांच्या काळी आमच्यात राजरोस वावरणाऱ्या काही आपमतलबी

दांभिक, भोंदू लोकांनी घातलेला धिंगाणा चांगला चव्हाट्यावर आणून त्यांचा चांगला खरपूस समाचार घ्यावयाचा! त्यांचा स्वार्थसाधू स्वैराचार जगाला दाखवावयाचा ! निर्भीडपणाने, निस्पृहतेने व कोणच्याही विवक्षित व्यक्तीला अनुलक्षून न लिहिता त्यांच्या स्थानिक स्वराज्याचा धुडगूस अशा रीतीने जगास दाखवावयाचा की तो पहात असता ते या रंगभूमीच्या आरशात आपले आपल्याला हसण्यात दंग होऊन जातील ! '

नटी-सूत्रधार संवादाचा शेवटचा नि चांगला उपयोग माधवरा जोशी यांनी करुन घेतला आहे. पात्रांची तयारी झाली की नाही हे पाहण्याकरिता सूत्रधार नटीला सांगतो. अशावेळी ती उत्तरते, ' कसली कपाळाची पात्रे आली आहेत ! आतल्या बाजूला तर मेला मुकादम नि दोन महाराणी बसल्या आहेत' ' स्थानिक स्वराज्य ' नाटकातील पुढच्या कामाकरिता मुकादम आणि महाराणींची सोंगे घेतलेल्या त्या नट्या नि नट होत्या हे सूत्रधाराच्या पत्नीला–नटीला कळले देखील नाही, इतके हुबेहूब रूप त्यांनी धारण केले होते. असेच येथे सुचवायचे आहे. असो.

प्रस्तुत नाटकाच्या पहिल्या अंकाचा पहिला प्रवेश म्हणजे नगरदेवत म्युनिसिपालिटीचे वंदनगीत आहे. रंगराव, अंबू व गंगू ही पात्रे शहरसफाई करता करता ते वंदनगीत म्हणताहेत. ही नगरदेवता म्युनिसिपालिटी आहे तरी कशी ?

' थाटाने तू पाट लाविसी दर तिन तिन वर्षांनं । करुनिया नगरांचे मंथन ॥ शृंगारसुंदरे, तू वेल्हाळे; काढिसी मग हुडकुन । नेमके नंदीचे नंदन ॥ कोणी हाति तराजू धरी ॥ कोणी कापड विक्री करी ॥ कोणी नापिक खूंटावरी । कोणी नित्य-हमाली करी ॥ कोणी गुत्यांचे कैवारी ॥ कोणी विधवांचे चौधरी ॥ कोणी पदव्यांच्या हो भरी ॥ खुशालचेंडू उडाणटप्पू यावर गे भाळून ॥ अर्पिसी यांस तन-मनधन ॥ धूर्त सात्विक, ज्ञानी पंडित, सज्जन, झिडकारून ॥ धरिसी का ठोंबे कवटाळुन ॥१॥

अशा रीतीने नगरदेवता सभासदांना निवडते व परिणामतः ' ग्रामव्यवस्था कशी होते ते पाहा ' गटारे रस्त्यावरि वाहती । धुरळा रोधित रविची गति ॥ कचरा लपवित पेट्याप्रति ॥ बेडूक अळुरवांची गर्जती ॥ पलटणी डासांच्या धावती। नाकांमधले केस जळाले खमंग दुर्गंधिनं ॥'

सारांश, या साऱ्यातून ही रचना साधी, सरळ व रोखठोक नाही, उलट तिच्यात उपरोध, विडंबन, व्यंगार्थ आणि विनोद खच्चून भरलेला आहे हे स्पष्ट व्हावे सूत्रधारदेखील 'ते (प्रेक्षक) या रंगभूमीच्या आरशात आपले आपल्यालाच हसण्यात दंग होऊन जातील ' अशी जी ग्वाही देतो ती याच अर्थाने होय.

वर उद्धृत केलेल्या चिंतामणरावांच्या परिच्छेदात ' प्रयत्नवादी नाटककार असा माधवराव जोशी यांचा उल्लेख आला आहे. तर त्याचा अर्थ कोणता तो

स्पष्ट व्हायला हवा. माधवरावांनी तत्कालीन लावणी–तमाशाचा ढंग, प्रहसन फार्साचा बाज व एकूण नाट्यरचनेतील लवचिकता लक्षात घेतलेली दिसून येते. परिणामत: हे नाटक बहुस्तरीय व बहुजिनसी झाहे आहे. यात अंबू, गंगू, रंगराव ही सफाई खात्यातील माणसे, शेखहुसेन हा पट्टेवाला, कपिला ही मास्तरीण, कोकिळा ही नर्स, प्रा. ठोंबे हे प्राध्यापक, डॉ. बचनाग हे व्यवसायाने डॉक्टर, कोंडिबा हा न्हावी, गट्टुमल हा मारवाडी, धोंडोपंत हा व्यवसायाने कंपाउडर-वराहशास्त्री हे शास्त्री असले तरी नाद संगीताचा व रस मात्र घेतात ते राजकारणात. अशी पात्रे योजिली आहेत. ही सारी माणसे समाजातल्या भिन्न स्तरांवरील, विभिन्न आर्थिक गटातील पण सा-यांना एका समान सूत्रात नाटककाराने गुंफले आहे आणि ते म्हणजे त्यांना स्वधर्माचा, स्वकर्तव्याचा विसर पडला आहे. प्रत्येकाचें ध्येय निश्चित झाले आहे, नि त्यात त्यांचा स्वार्थ पूरेपूर भरला आहे. याला या नाटकातील मध्यवर्ती समजली जाणारी धनुवल्लभसारखी व्यक्तीही अपवाद नाही. परिणामत: या विभिन्न प्रकृतीच्या नि वैचित्र्यपूर्ण स्वभावाच्या माणसांना नाटककाराने पांडोबासारख्या माणसांच्या हातात दिले आहे. पांडोबा हे पात्र म्हणजे प्रत्यक्ष नाटकाचा किंवा नाटकातला सूत्रधारच अनेक व्यक्तीच्या स्वभावाचे मर्म त्याने नेमके हेरले आहे परिणामत: त्याची भूमिका सूत्रधाराचीच राहिली आहे. तो सुरुवातीलाच म्हणतो. ' कनक आणि कांतेच्या कसोटीवर एक वेळ मनुष्य लावा म्हणजे ताबडतोब कळून येतं की हे सोनं बावनकशी आहे की अकरमाशी आहे...

भरला स्वार्थाचा बाजार सगळा । गहिवर मग प्रेमाचा कुठला ।'

सारांश, पांडोबाच्या भोवती कनक आणि कांता यांच्यामध्ये गूंतून पडलेल्या स्वार्थांध माणसांचा विळखा पडला आहे, नि या साऱ्यांच्या अंध:ळ्या कोशिबिरीच्या खेळांचे चित्र म्हणजे प्रस्तुतचे नाटक होय. आपला हेतू स्पष्ट करताना तो पुढे म्हणतो. ' वर्तमानपत्र, सभा, आणि गावातली ओरड यांवर विश्वास बसेना म्हणून नाजूक शिफारशीनं अगदी मुनिसिपालिटीच्या काळजात शिरलो, आता खरं इंगित कळल' हे ' इंगित ' किती वेगवेगळ्या कथानकांच्या रूपाने अवतरते तेच जणू पांडोबाच्या साक्षीने नाटककार आपणाला दाखवतो. पांडोबा आपले खरे स्वरूप उघडे करतो. ते या नाटकाच्या अंतिम दृश्यात. ' सज्जनहो! थांबा तुम्हाला अत्यंत नम्रपणान. विनंती करून विचारतो की अहो, हंसता कुणाला ? ९।। वाजल्यापासून २।। वाजेपर्यंस ५ ताम हा पंचवीस फूट लांबीचा आणि २० फूट उंचीचा बिलोरी आरसा तुम्हा आबालवृद्धांच्या पुढे धरला होता, हे नाही का उमगले तुम्हाला ? या ठिकाणी ब्राम्हण, शूद्र, मुसलमान, पार्शी, धेड, बेरड वगैरे जातवार राखीव जागा पाहिजेत कशाला ? खरोखर विद्वान, अनुभवी आणि लोककल्याणाची कळवळ बाळगणारा जो निस्वार्थी असेल, त्याचेच इथे काम आहे... '

म्हणजे कनक आणि कांता यांच्या कसोटीवर माणसे कशी टिकत नाहीत हेच पांडोबा इथे आपल्याला दाखवून देतो. इथली अंबू रंगरावावरोबर, रंगू शेख हुसेनबरोबर, तर नर्स कोकिळाबाई डॉक्टर बचनागबरोबर अशा यांच्या इष्काच्या गोष्टी चालू असतात. दुसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात रंगराव म्हणतो. 'आपल्या सुइणीचं आणि डॉक्टराचं, कपिलेचं आणि धेनुवल्लभाचं, आपल्या चीफ ऑफिसरचं नि चंद्री दंताडीचं, वराहशास्त्र्याचं नि ठकू मावशी सैपाकिणीचं, कोंडीबाचं आणि माळणीचं, हचाचं प्रेम आपल्या पासंगाला सुद्धा लागणार नाही.' याचा अर्थ अगदी उघड आहे. समाजाच्या अवनत अवस्थेचे हे चित्र आहे. यापैकी कुणीही एका व्यक्तीचे आपल्या प्रिय व्यक्तीवरील प्रेम विशुद्ध नाही. ते स्वार्थाने भरलेले आहे. असे नसते तर म्युनिसिपल दवाखान्यातील पेशंट्सची काळजी करण्याऐवजी डॉक्टर नि नर्स ही जोडी पैशानं आपल खिसे भरते ना! खेरीज या कोकिळेचे कूजन सारखे डॉक्टर बचनागच्या कानात सुरु असताना ही त्याच्याशी तरी एकनिष्ठ आहे काय? कपिलेने धेनुवल्लभशी संधान बांधले हे कळल्यावर तिची प्रतिक्रिया पुढीलप्रमाणे आहे; 'हेच धेनुवल्लभाचं दान माझ्या फांशाला पडलं असतं तर! ही सोंगटी केव्हाच म्युनिसिपालिटीच्या पटातून उठून गेली असती! हं एकेकाचं नशीब असतं झाले,' आणि धेनुवल्लभासारखा श्रीमंत आपल्या गळाला लागला म्हणून कपिला तरी सुखी आहे काय? 'धेनुवल्लभाच्या संपत्तीच्या पिकल्या रानात, धेनुवल्लभाचं बुजगावणं उभं करुन, तुमच्या सहवासात खुशाल चारा खाऊन उडू बागडू म्हटलं, त्याचू असंच का परिमार्जन करणार तुम्ही?' असा प्रश्न ती पांडोबाला करते. अंबू रंगरावाला 'इष्कबाजी करून, चहा भजी खाऊन दारू पिऊन नाही झिंगायचं!' असे बजावते. मग रंगरावही 'माझा डोळा चुकवून. मोठ्या पहाटे उठून गल्ली-बोळात नाही धुंडळायचं!' म्हणून स्पष्ट इशारा देतो. गंगूतर शेखहुसेनकडून म्हणता म्हणता कडे लांबवते. सारांश, इथली प्रत्येक व्यक्ती निरपेक्ष प्रेम करणारी नाही. पैशाच्या अपव्यवहाराची, भ्रष्टाचाराची किती उदाहरणे व्यंगोक्तीने नाटककाराने नाटकभर दाखवली आहेत. पैसेखाऊ निर्लज्ज डॉक्टर आणि नर्स यांच्यातील पुढील संवाद पाहावा :

डॉक्टर सकाळपासून शंभर व्हिजिटस् झाल्या! हा पहा खिसा फुगला आहे नोटांनी! पोटीस बांधा, शेका, बर्फ ठेवा, दूध सोडा द्या, हवा पालट करा, हचा कुशीचं त्या कुशीला व्हा; याशिवाय तोंडातून शब्द काढला असेल तर शपथ! तुमचे कसे काय?'

कोकिळा : आपलाच कित्ती मी गिरवते आहे.

स्त्री आणि पैसा यांच्या मुळे मूल्यभ्रष्ट झालेल्या व परिणामतः कर्तव्यच्युत झालेल्या समाजाची व्यंगचित्रे काढणे आणि वाचक प्रक्षकांच्या डोळयांत अंजन घालणे हे कार्य हे नाटक करते. परंतु त्याचबरोबर समाजातील इतरही अपप्रवत्तेवर ते प्रकाश टाकते उदाहणार्थ गंगू आणि शेख हुसेन प्रेमसंबंधाच्या निमिताने हिंदु-मुसलमान संबंधाविषयीची चर्चा येते. (पृ.१४) कपिलेच्या जातीचा प्रश्न प्रत्यक्ष घेनुवल्लभा लाही पडतो. एकदातो पांडोबाला विचारतो, 'कायरे हिची जात कोणची असावी (पृ.५०) पुढे हाच प्रश्न तो वराहशास्त्र्याला विचारतो' मी तुमच्याशी अत्यंत नाजूक गोष्टीविषयी विचारपुस करण्यासाठी आलो आहे. मी एका कुलीन स्त्रीशी लग्न करण्याचं योजिलें आहे...' (पृ.८२) शिक्षण क्षेत्रातील सवंगपणावरही या नाटकात टीका आहे. शिक्षणप्रसारामुळे महाविद्यालये वाढतात व त्यात शिकविणाऱ्या प्राध्यापकांची संख्याही वाढते. त्या सगळयांमध्ये अभ्यासू वृत्ती व कर्तव्यनिष्ठा असतेच असे नाही. यासंबंधात पांडोबा म्हणतो : ' प्रोफेसरांची तर या गावात अशी खिचडी माजली आहे. की काही विचारुनका, नुसती गर्दी झालेली पाहून एक धोंडा मारा पहा! दहा पाच प्रोफेसर्स खाली पडतील. मिसरु न फुटलेले युनिव्हर्सिटीच्या अंडचातले नुकतेच बाहेर पडलेले पोर एकजात प्रोफेसर म्हणवते आहे...' (पृ.९१)

जातिद्वेष वाढता कामा नये हा विचारही नाटककार कपिला मास्तरणीच्या तोंडून वदवतो. ती म्हणते : ' हे पहा बाई, असं हमरी तुमरीवर येऊन जातिद्वेष वाढवून घ्यायचं काही कारण नाही. सगळया बाळगोपाळांनी मिळून गुण्यागोविंदानं हा म्युनिसिपालिटीचा संसार चालवावा झालं.'

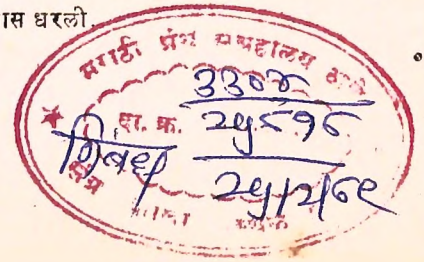
तत्कालीन इंग्रज सरकार एतद्देशीय सन्माननीय व्यक्तीना रावबहादूर, दिवाण बहादूर अशा पदव्या देत असे नि या नेटिवांना आपल्या अंकित करुन घेत असे त्याच्या तील स्वबांधवांच्या कल्याणाविषयीची आच , त्यांच्या विपरीत स्थितीसंबंधात त्यांना जागृत करावे अशी स्वाभाविक इच्छा या उच्च शिक्षितांच्या मनांस येई. सरकारी पदव्या प्राप्त झाल्याने त्यांच्या या समाजकार्याला एक प्रकारे खोळच घातली जाई. त्याचे चित्रण घेनुबल्लभच्या ' रावबहादूर ' पदवी मिळते असे दाखवून येथे करण्यात आले आहे. घेनुबल्लभच्या तोंडचे तेथले संवाद पुढीलप्रमाणे आहेत: हे जन्मजन्मांतरीच्या सोयऱ्या अळुपिष्टण साहेब बहादुरा पंच प्राणेश्वरा ! तुझ्या उपकाराच्या पर्वताने पिष्ट होऊन तुझ्या बुटाखालील केवळ पायधूळरूपी मी आता जगात उरलो आहे । हे उपकार मी आता फेडू तरी कसे ? भाऊबंदांच्या चुगल्या सांगू की हिंदू-मुसलमानांत भांडणे लावू का सत्यशोधकांना कडेवर घेऊ? का ब्राम्हणांना शिव्या देऊ?...'(पृ. ८४)

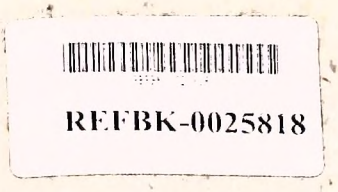
'स्थानिकस्वराज्य' या नाटकाला रुढार्थाने कथानक नाही. यात प्रेमप्रकरणेअसली तरी त्याचा पुढे विकास होत नाही. नाटककाराचा तो हेतू नाही. प्रेमातील दांभिकता उघडी करावी हे त्याचे प्रयोजन असल्याने ही प्रेमचित्रे उत्कट होत नाहीत. किंबहुना

या माऱ्या व्यक्तींच्या चित्रणात एक प्रकारचा साचेबंददपना आढळून येतो. व्यंगावर बोट ठेवायचे असल्यामूळे व्यक्तिविकासापेक्षा व्यक्तिनमुने चितारणे नाटककाराला सोयीचे ठरले आहे. वृत्तीवर प्रहार करायचा असल्याने व समग्र समाजाचा पोकळपणा व फोलपणा स्पष्ट करावयाचा असल्याने वेगवेगळ्या थरातील स्त्री–पुरूषांची चित्रे त्यात आली आहेत. वराहशास्त्री, प्रो. ठोंबे, पांडोबा,-कपिला..... यांची शुद्ध मराठी, अंबू. रंगू, रंगराव यांची ग्रामीण बोली, धेनुवल्लभची अशुद्ध इंग्रजी उच्चारण पद्धती, गट्टुमल मारवाड्याची मारवाडी भाषा, शेखहुसेनची उर्दू, हिंदी मिश्रत मराठी यातून भिन्नभाषिक सम्मेलनच इथे दाखविले गेले आहे. हिंदी पदांचा, दोहयांचा शेरशायरीचा वापरही करण्यात आला आहे. तर 'व्होटासाठी, झाली गावामध्ये दाटी।' अशी इंग्रजीमराठी मिश्र भाषेतील पदेही आहेत. या पदांमध्ये 'लावण्याचे सुबक सरोवर चारूमुखी दिसते, 'लचकत मुरडत नटूनि थटूनी' 'आनंदध्याया' अशी म्हटली तर संस्कृत काव्यातील आदर्श स्वीकारणारी स्त्रीसौदर्यवर्णनपर, निसर्गवर्णन पर, म्हटली तर लावणीला जवळ जाणारी अशी पदे आहेत. (गोड बोला बोलून), व 'म्होतुर झाल्यावरी' ही पदे तर लावण्याच की !, तर 'निवडक पुंड। आम्ही कमेटीचे गावगूंड' सारखी व्यंग कविताही तेथे अवतरते, या नाटकातील पदांना म्हणूनच त्यांची अशी वैशिष्टे आहेत, त्यात विविधता आहे नि त्यात प्रत्येकाचा बाजही वेगळा आहे. त्यातून गद्यसंवादातून साकार होणाऱ्या व्यंग नाट्याला समर्थपणे पेलले गेले आहे.

प्रस्तुत नाटक म्हणजे सामाजिक व्यंगचित्रांची मालिकाच असल्याने त्यात जलसा, चहापान, निवडणूक प्रचार व प्रत्यक्ष निवडणूक यांची चित्रे आढळतात चंद्रा नायकिणीच्या नाचाचे वर्णनही आमच्या स्खलनशील समाजाचेच एक अंग आहे हें विसरता येत नाही. सामाजिक विचार प्रचार हा हेतू असल्याने मूल्यभ्रष्ट समाजाची चित्रे काढणे क्रमप्राप्त झाले आहे. तथापि तेथेही हे लेखन कित्येकदा आपली पातळी सोडते व अश्लीलतेच्या जवळ जाते. (उदा. पृ.३९, ४३ वरील दृष्टांत व वर्णन व पृ. ५१ व ७० वरील पदे) हे सारे पाहिले की चिंतामणराव कोल्हटकरांनी सदर नाटकाचे व नाटककाराच्या लेखनप्रकृतीचे पुढील शब्दांत केलेले विवेचन किती यथार्थ आहे याची साक्षपटते ; 'प्रेक्षकाला विडंबनी मात्रा गुटी सारखी संजीवनी देणारी ठरताच त्यांनी स्थानिक स्वराज्यासारख्या संस्थांच्या कार्याचे व त्यातील बहुभागी व्यक्तींचे विडंबन आपल्या पुढल्या नाटकात भरपूर प्रमाणात केले व नाटकाराच्या लोकप्रियतेच्या यशाचे शिखर गाठले विडंबनाची धार कमी प्रमाणात काम देईल. अशी थोडीशी भिती मनात येताच त्यांनी अश्लीलतेची कास धरली.

° ° °




REFBK-0025818