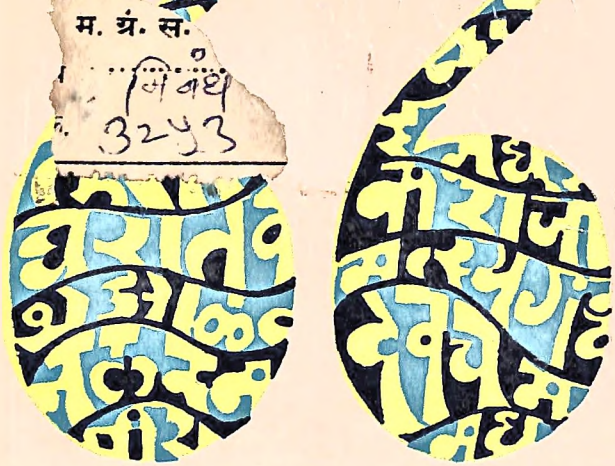
म. ग्रं. स.
विवेध
3243



राजन जयस्वाल

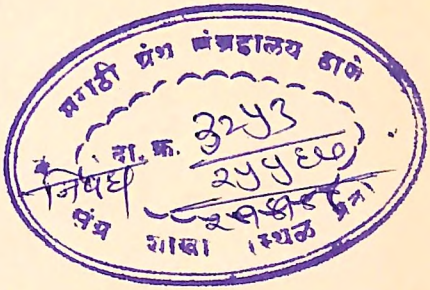
कानेटकरांची नाट्यसृष्टी



REFBK-0025567

कानेटकरांची नाटयसृष्टी

प्रा. राजन जयस्वाल



REFBK-0025567

सृजन प्रकाशन

प्रकाशक
सुनील शिनखेडे
सृजन प्रकाशन
१४, 'संकेत',
खरे टाऊन पोस्ट,
धरमपेठ, नागपूर–४४० ०१०
प्रथम निर्मिती

मुद्रक
चंद्रकांत तापस
श्री प्रसाद मुद्रण
८ वर्धा मार्ग,
नागपूर–४४० ०१२

मुखपृष्ठ/मांडणी
हेमंत मानमोडे

कानेटकरांचे छायाचित्र
धनंजय गोवर्धने, नाशिक

© प्राचार्य राजन जयस्वाल
गो. वा. कला वाणिज्य महाविद्यालय
नागभीड, जि. चंद्रपूर ४४१ २०५

एकमेव विक्रेते
श्री. भा. ल. कुळकर्णी
साहित्य प्रसार केंद्र
सीतावर्डी, नागपूर–४४० ०१२

मूल्य : ३५ रुपये फक्त

अभिरुची आणि संस्कृती यांचे संरक्षण आणि
संवर्धन व्हावे म्हणून झटणाऱ्या
नाट्यक्षेत्रातील धुरंधरांच्या चरणी
आदरपूर्वक अर्पण–

–राजन जयस्वाल

'सृजन'ची भूमिका

'सृजन'चे ही प्रथम निर्मिती वाचकांच्या हाती सोपविताना मनात अनेक विचार दाटून आले आहेत. त्यामुळेच याप्रसंगी आपणाशी दोन शब्द बोलणे आवश्यक वाटते.

'सृजन' हा साधारणतः १९८० च्या सुमारास नागपुरात निर्माण झालेला एक अनौपचारिक ग्रूप. यातील सगळ्यांना बांधणारे सूत्र एकच; ते म्हणजे साहित्यावरील निष्ठा व मराठी भाषेतील एकंदर वाङ्मय व्यवहाराचा व्यक्तिगत पातळीवर व एक ग्रूप या नात्याने गंभीर विचार. मात्र कुठल्याही प्रकारच्या प्रसिद्धीत येणे एक ग्रूप म्हणून कटाक्षाने टाळण्यात आले. व्यक्तिशः प्रत्येकजण लिहित होता. या लेखनाची प्रसिद्धीपूर्व चिकित्सा 'सृजन'च्या बैठकींमधून व्हायची.

या चर्चांमधून मराठी साहित्यात होणाऱ्या मौलिक लेखनाच्या प्रकाशनांचा मर्यादितपणा लक्षात यायचा. त्यातूनच मराठीत महत्त्वाची ठरावी अशी पुस्तक निर्मिती आपणही स्वतः पुढाकार घेऊन करावी असा विचार मनात भिरभिरायचा.

हा विचार मनात असतानाच प्रा. राजन जयस्वाल यांची भेट झाली. एम. फिल्. साठी त्यांनी लिहिलेला वसंत कानेटकर यांच्या नाटकांवरील शोधनिबंध प्रकाशित करायचे ठरले. योगायोग असा की साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष म्हणून कानेटकरांची त्याच दरम्यान निवड झाली. मग तर पुस्तकनिर्मितीचा विचार प्रबळ झाला. अर्थात् यात महत्त्वाचा वाटा प्रा. जयस्वाल यांचाच. कानेटकरांच्या सर्व नाटकांचा एकत्रितपणे विचार करणारे मराठीतील हे पहिलेच पुस्तक ठरावे. अभ्यासकांना संदर्भासाठी उपयोग व्हावा या दृष्टीने पुस्तक सर्वंतोपरी अद्ययावत करण्याचा प्रयत्न केला आहे. काही उणिवा आहेत. रसिक वाचकांनी त्याकडे उदार दृष्टीने बघावे.

हे पहिले समीक्षात्मक पुस्तक वाचकांच्या हाती देताना, यापुढेही साहित्याच्या अन्य क्षेत्रातील नवे लेखन आपल्याला देण्याचा आमचा प्रयत्न राहील, एवढेच याप्रसंगी सांगू इच्छितो.

– प्रकाशक

मलाही काही सांगायचंय् !

नाटक ही मराठी माणसाची सांस्कृतिक ठेव आहे. मराठी नाटक हे माझे आवडते आणि सहज मनोवृत्तीय साहित्यक्षेत्र आहे. म्हणूनच केवळ अर्धनारी नटेश्वराप्रमाणे नाट्य आणि वाङ्मयरूपाने नटलेल्या नाटक या साहित्य प्रकाराची मी उपासना केली. नागपूर विद्यापीठात एम. ए. च्या परीक्षेसाठी 'कानेटकरांच्या सामाजिक नाटकांचा अभ्यास' हा शोधप्रबंध डॉ. द. भि. कुळकर्णी याच्या मार्गदर्शनाखाली १९७८ मध्ये लिहिला होता. त्यानंतर प्रा. म. ना. लोही यांच्या मार्गदर्शनाखाली 'कानेटकरांच्या नाटकांचे वाङ्मयीन मूल्यमापन' हा शोधप्रबंध एम्. फिल्. च्या परीक्षेत १९८२ मध्ये सादर केला होता.

या शोधप्रबंधाच्या निमित्ताने झालेला कानेटकरी नाटकांचा अभ्यास मला या पुस्तकासाठी उपयुक्त ठरला.

नाटक हे सुसंस्कृत मनाचं स्वप्न आहे; कानेटकरांच्या नाट्यसृष्टीत स्वप्नांची संपन्न अभिरुची जाणवते. कानेटकरांच्या नाट्यसृष्टीचा विवेचकदृष्टीने, आस्वादकवृत्तीने शोध घेण्याचा हा एक प्रयत्न आहे. त्यामागे दुराग्रह, अभिनिवेश नाही. दृष्टी शक्यतो निर्मळ ठेवून जे जाणवले ते समीक्षकाहून अधिक रसिक अभ्यासकाच्या भूमिकेतून स्वीकारत गेलो. अनेक पूर्वसमीक्षकांची त्या त्या नाटकाबाबतची मते आणि विचार मी प्रमाण आणि पूर्वसंचित म्हणून स्वीकारलेली आहेत. नाट्यसमीक्षेच्या क्षेत्रातील त्या पूर्वजांचा मी ऋणी आहे.

नाट्यचिंतन / आकलन / ग्रहण / वेध / समीक्षादृष्टी / मूल्यनिकष याबाबत प्राथमिक अवस्था जाणवली तर ती स्वाभाविकच माझ्या नवोदितपणाची साक्ष मानावी.

आविष्कारात आणि विचारात नवशिकेपणा आहे याची जाणीव आहे. काव्यात्मरसज्ञता आणि चिंतनशीलतेचा तोकडेपणा यामुळे प्राप्त विषयाचे सांगोपांग समीक्षण झाले नसेल कदाचित, पण समीक्षाभिमुख होण्याची प्रामाणिक धडपड दुर्लक्षित ठरणार नाही असा विश्वास आहे.

कानेटकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांचा विचार ज्येष्ठ समीक्षक प्र. ना. परांजपे यांचे अनुसरण करून केलेला आहे; स्वगताबाबत डॉ. शकुंतला खोत आणि संगीताबाबत डॉ. अरुण वेलणकर यांचे प्रबंध प्रमाण मानले. या तीनही ज्येष्ठ समीक्षकांचा मी ऋणी आहे.

या पुस्तकाला आशीर्वाद लाभले वि. वा. शिरवाडकर यांचे. हे या पुस्तकाचे आणि माझे भाग्य ! अचेतन धडपडीला हा चैतन्यस्पर्शच ! श्री. वसंतराव कानेटकर, समीक्षक माधव मनोहर, नटवर्य चित्तरंजन कोल्हटकर यांच्या प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष मुलाखती लाभल्या; त्यांचा मी आभारी आहे.

शिवाजी संदर्भ ग्रंथालयाचे श्री. चंद्रकांत कुळकर्णी आणि कु. शीला खानापूरकर यांनी आपुलकीने ग्रंथ सहाय्य केले. मुद्रणप्रत तयार करण्यात प्रा. मेश्राम, प्रा. लांजेवार, सौ. मीनाक्षी वैद्य यांनी मदत केली. वसंतराव कानेटकर यांचे नाशिकच्या धनंजय गोवर्धने यांनी काढलेले छायाचित्र श्री. प्रवीण बर्दापूरकर यांनी उपलब्ध करून दिले. या सर्व स्नेहचांचे मनःपूर्वक आभार.

अभ्यासपूर्ण प्रस्तावना अल्पावधीत देऊन जो लोभ व्यक्त केला त्याबद्दल डॉ. सौ. आशा सावदेकर यांचे आभार !

सृजन प्रकाशनचे सुनील शिनखेडे, प्रफुल्ल शिलेदार, संजय आर्वीकर आणि हेमंत मानमोडे यांनी त्यांचे पहिले प्रयत्न माझ्यासाठी खर्ची घातले हा एक ऋणानुबंध. पुस्तकाचे सौंदर्य–सौष्ठव श्री. हेमंत मानमोडे यांच्यामुळे शक्य झाले. अल्पावधीत सुबक छपाईची जबाबदारी स्वीकारून पूर्ण केल्याबद्दल श्री. चंद्रकांत तापस, श्री प्रसाद मुद्रण, नागपूर यांचे आभार.

– लेखक

प्रस्तावना

प्रा. वसंत कानेटकर गेली तीन दशके नाटककार म्हणून रसिकमनावर आपला ठसा उमटवून आहेत. रायगडाला जेव्हा जाग येते, प्रेमा तुझा रंग कसा, मत्स्यगंधा, हिमालयाची सावली ह्यासारख्या नाटकांनी त्यांनी लोकप्रियतेचा उच्चांक गाठला. एवढेच नव्हे तर नाट्यक्षेत्रात विचारवंत आणि चिंतक म्हणूनही गेल्या दशकात त्यांचे नाव घेतले जाते. रंगभूमीकडे आणि नाटकाकडे ते एका विशिष्ट दृष्टीने पाहतात, जी एका अर्थाने भारतीय साहित्यशास्त्राशी नाते सांगते, तर दुसरीकडे अस्तित्ववादालाही कवेत घेते.

अशा ह्या नाटककार व नाट्यचिंतकाची नाटकें लोकांना आवडली, त्यांचा बोलबाला झाला परंतु संख्येने जास्त असूनही त्यांच्या नाट्यवाङ्मयाला न्याय देणारी समीक्षा खऱ्या अर्थाने अजून जन्माला यायची आहे. जे लेखन झाले आहे ते फुटकळ स्वरूपाचे आहे. नाट्यसमीक्षाक्षेत्रातील ही त्रुटी आहे. त्या दृष्टीने पाहता प्रा. राजन जयस्वाल यांच्या या अभ्यासकाच्या दृष्टीने केलेल्या लेखनामुळे ही त्रुटी बरीचशी भरून येण्यासारखी आहे. कानेटकरांच्या संपूर्ण नाट्यसृष्टीचे विवेचन करणारे हे पुस्तक म्हणूनच मोलाचे ठरावे.

कानेटकरांची नाटके रसिकाला अनेक दृष्टींनी भूल घालणारी आहेत. कधी त्यातील व्यक्तिरेखांमुळे, कधी नाट्याला लाभलेल्या जिवंत स्पर्शामुळे, तर कधी त्यातील वेगळेपणामुळे ! खरे तर कानेटकरांची नाटके ह्या त्यांच्या प्रयोगशील वृत्तीच्या खुणा आहेत. आगळ्यावेगळ्या प्रयोगापोटी त्यांचे प्रत्येक नाटक जन्माला आलेले आहे. माणसाचे मन आणि त्या मनाचे विविध कप्पे उलगडून दाखवणारे 'वेडयाचं घर उन्हात', प्रेमाची विविध चित्रे रेखाटून प्रेम ही भावना पांडित्यापेक्षाही श्रेष्ठ कशी हे नेमके सांगणारे प्रेमा तुझा रंग कसा, इतिहासाचा अर्थ माणसाच्या दृष्टीने, भावनेच्या हळूवारपणातून शोधू पाहणारे 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', दोन माणसांच्या स्वभावभिन्नतेमुळे प्रेम असूनही ती एका जागी नांदू शकत नाहीत आणि त्यातून निर्माण होणारी वेदना एक सतत ठणकणाऱ्या दुःखाचे शिल्प कोरीत राहते असा प्रत्यय देणारे 'दोन ध्रुवांवर दोघे आपण', व्यथेचा मिस्किल वेध मांडणारे आणि भावकाव्याने श्रोत्यांना नाट्याशी घट्ट बांधून टाकणारे 'लेकुरे उदंड जाली', जीवनातील मांगल्य जपू पाहणाऱ्या मानवी मनाची व्यवहारी, भ्रष्टाचाराला लालचावलेल्या जगातील ससेहोलपट दाखविणारे 'अश्रूंची

झाली फुले', पौराणिक सत्याला भावनिक चिंतनाची जोड देऊन अजोड अर्थ मांडू पाहणारे 'मत्स्यगंधा', इतिहास व पुराणाचे संकेत तोडून अनंतप्रेमाचे स्वर्गीय रूप गवसणी घालून पृथ्वीतळी आणणारे 'मीरा-मधुरा', थोर माणसाचे खरे रूप जवळच्या माणसांना दिसण्यासारखेच नसते कारण ती सावलीत उभी असतात हे वास्तव मांडणारे 'हिमालयाची सावली' ह्या वसंत कानेटकर यांच्या प्रयोगशीलतेचा आलेख रेखाटणाऱ्या खुणा आहेत.

आपली तीन ऐतिहासिक नाटके एकत्र करून 'शल्य' ह्या नावाने ती नाटचत्रयी प्रकाशित करून वसंत कानेटकरांनी 'शहाजी-शिवाजी, शिवाजी-संभाजी या इतिहासातील पितापुत्रांच्या हृदयान्तरीचे शल्य या तिन्ही नाटकातून रेखाटण्याचा मी प्रयत्न केला आहे,' असे हृद्‌गत व्यक्त केले आहे. मला वाटते 'हृदयांतरीच्या शल्याचा वेध' हे त्यांच्या समग्र नाटचसृष्टीचे मूल गाभास्वरूप असलेले रूप आहे. हेच त्यांच्या नाटकामागील एकच एक असे सूत्र आहे. ह्या शल्यवेधातूनच त्यांची उत्तम नाटके जन्माला आलेली आहेत. शल्याचा वेध घेऊनही ही नाटके रूढ अर्थाने शोकांतिका ठरत नाहीत. ('कस्तुरीमृग' हे अपवाद) कारण कानेटकरांना उदात्ताचे वेड आहे. उदात्त जीव हा नियतीला वा परिस्थितीला शरण जात नाही. तो अखेरपर्यंत झगडत राहतो. त्याचे जीवन हा एक यज्ञ असतो. त्यात त्याच्या जवळच्या साऱ्यांची आहुती पडते. पण त्याचा शोक करणे, त्यामुळे व्याकुळणे हा त्या उदात्त नायकाचा स्वभाव नसतो. ध्येयसिद्धीच्या वाटेत यज्ञात आहुती म्हणून जवळचे जीव जळणे हे अपरिहार्य असते, नव्हे हा जळत्या निखाऱ्यांवरून चालत जाण्याचा मार्ग आहे हे उमजूनच नायकाने त्यावर पाऊल ठेवले असते. मग शोक कशाचा ? कानेटकरांची नाटके अशी प्रकाशशरण वृत्तीतून जन्माला आल्यामुळे रूढ अर्थाने शोकात्म ठरू शकत नाहीत, हे त्यांचे वेगळेपण आहे. इथे त्यांच्या दृष्टीचे शिरवाडकरांच्या 'वीज म्हणाली धरतीला' सारख्या नाटकामागील दृष्टीशी साम्य जाणवते.

कानेटकरांना गडकरी आणि शेक्सपिअर जवळचे वाटले आहेत. त्यामुळे माणूस आणि जीवन यांच्यावर प्रेम करणे हा कानेटकरांच्या दृष्टीचा एक महत्त्वाचा भाग आहे जीवनावर प्रेम करणारा माणूस जीवनाच्या उध्वस्ततेपेक्षाही जीवनाच्या मांगल्यपूजनावर भर देतो. कानेटकर प्रेमावर प्रेम करतात, प्रेमाची विविध रूपे चितारतात आणि विश्वात्म प्रेमापुढे नतमस्तक होतात. ह्या मार्गात येणारी सारी दुःखे कानेटकर वेगवेगळ्या पातळीवरून पाहतात. या दुःखातून माणसाच्या कपाळी येणारा भोग, परस्पर संबंधातील गुंतागुंत आणि त्यातून फुलणारे जीवनातील विविध रंग कानेटकरांना मोलाचे वाटतात.

कानेटकरांच्या अशा विविध पातळ्यांवरील जाणिवांमुळे त्यांच्या नाटकांवर लेबले लावता येणार नाहीत त्यांचे 'मीरा मधुरा' पुराण, इतिहासाच्या पल्याड निघून जाते, 'देवांचे मनोराज्य' पौराणिक नसत तर 'रायगडाला . . .' ही निखळ ऐतिहासिक नसते. प्रत्येक नाटक हा जीवनशोध आणि पर्यायाने शल्याचा शोध असतो.

फार्सच्या जवळ जाणारे 'छूमंतर', रणजित देसाईबरोबर लिहिलेले 'गरुड-झेप', शेक्सपिअरचे सगळे नायक एकत्र आणण्याच्या इच्छेतून जन्माला आलेले 'गगनभेदी' ह्या नाटकांमागेही कानेटकरांची प्रयोगशील वृत्ती आहे. मात्र कानेटकर केवळ प्रयोग घडविण्यासाठी प्रयोग करीत नाहीत. त्यांच्या नाटकांचे आशयच अशा प्रयोगशीलतेची मागणी करणारे असतात कानेटकर नाटचं अचूक टिपतात. नाटचावर त्यांची घट्ट पकड असते. म्हणून त्यांची नाटके निव्वळ भाषेवर, शैली-वर तरत नाहीत, ती त्यातील 'नाटचा'मुळे वेधक ठरतात.

कानेटकरांमध्ये नाटचसंगीताची एक विलक्षण जाण आहे–जी आजच्या नाटचक्षेत्रात दुर्मिळ आहे लेकुरे उदंड जाली' मधली Lyrics, 'मत्स्यगंधा' मधील आशयातून सहज उत्स्फूर्त होणारी गीते आणि 'मीरा मधुरा' मधील नाटचसंगीत हे त्या दृष्टीचे निदर्शक आहेत–ज्या दृष्टीने संगीतामधील सामर्थ्य ओळखलेले आहे.

कानेटकरांची नाटचसृष्टी एकेरी नाही. तीत इतिहासापेक्षा व्यक्तींच्या झपाटलेपणाला महत्त्व आहे, प्रेमाच्या मीलनोत्सुक रूपापेक्षा प्रेमाने दिलेल्या अफाट विश्वासाला वाव आहे, व्यवहारी हिशोबापेक्षा तो हिशोब उधळून देणाऱ्या ध्येय-वेडाला वाव आहे, जीवन चवीने जगण्यापेक्षा उधळून देण्याला महत्त्व आहे. कानेटकरांच्या नायकांपेक्षाही त्यांच्या नाटकांतील स्त्रीपात्रे कधी कधी जास्त वेधक वाटतात. जिजाबाई, सई, येसूबाई, बायो, तारा, मीरा, मंगला, सत्यवती आणि 'कस्तुरी मृग' मधील अंजनीही! याचे कारण त्या वेगवेगळचा वृत्तीच्या आहेत. प्रेमामध्ये समर्पण करणाऱ्या आहेत. दुःख हृदयातळी जपणाऱ्या आणि राख होई-पर्यंत सुगंध देत जळणाऱ्या आहेत. मत्स्यगंधा, मंगला आणि अंजनी या तर प्रेमा-तून दुःखाला आमंत्रण देणाऱ्या नायिका प्रेमाच्या चांदणस्पर्शानं यांना भाजून टाकलेलं याहीपेक्षा त्यांना जीवनाचा स्पर्श उराउरी भेटलेला म्हणून त्या वेधक ठरलेल्या आहेत. दुःख पचवून त्या ठाम उभ्या आहेत, मोडलेपण वाटचाला येऊ-नही त्या जीवनापासून दूर पळत नाहीत; जीवनालाच सामोऱ्या जात राहतात ग्रामुळेच कानेटकरांच्या नायिका जास्त लक्षात राहतात.

कानेटकरांची नाटके ही अशी विविध गुणांनी नटलेली आहेत. त्यात दोषही असले तरी ते फार थोडे आहेत. मात्र अभ्यासदृष्टीत गुणांबरोबर दोषांचे विवे-चनही आवश्यक असते. प्रा. जयस्वाल यांच्या अभ्यासात ही जाण आहे आणि हे

त्यांच्या परिपक्व अभ्यासपूर्ण दृष्टीचे फार महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. कानेटकरांच्या समग्र नाट्यसृष्टीमधील सूत्र त्यांना हेरता आलेले नसले तरी कानेटकरांची नाट्यसृष्टी विविध गुणदोषांसह त्यांनी मांडलेली आहे. त्यामुळे त्यांच्या अभ्यासात एकांगीपणाचा दोष आलेला नाही. त्यात समीक्षकाची नेमके टिपण्याची दृष्टी नसली तरी संशोधकाची जिज्ञासा आहे. प्रामाणिकपणाने अभ्यास करून तो सुव्यवस्थित मांडण्याचे श्रेय त्यांना द्यावे लागेल. एवढेच नव्हे तर कानेटकरांच्या समग्र नाट्यसृष्टीचे विवेचन करणारे हे पहिले पुस्तक ठरावे. ते विवेचन परखड आहे, याबद्दल प्रा. जयस्वाल हे निश्चित अभिनंदनास पात्र आहेत.

माझ्या दृष्टीने कानेटकरांची नाटके हा विषय असा हा एका पुस्तकात मांडून संपणारा नाही. तो नवनव्या अनेक दृष्टींनी अभ्यासण्यासारखा विषय आहे. नाटककार म्हणून कानेटकर, त्यांची दृष्टी, त्यांचे चिंतन हेही अभ्यासपूर्ण आहे, आणि कानेटकरांचे एकूण नाट्यप्रवाहातील स्थानही अभ्यसनीय आहे. हे सगळे दृष्टिकोन डोळ्यासमोर यावे अशा विचारांची दिशा प्रभावित करण्याचे श्रेय मात्र प्रा. जयस्वाल यांच्या या अभ्यासाने मिळविले आहे.

प्रा. जयस्वाल यांच्या या स्तुत्य प्रयत्नाचे प्रकाशन-वसंत कानेटकर ज्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष आहेत त्याच संमेलनात व्हावे हाही एक अपूर्व योग आहे. यानिमित्त त्यांचे आणि हे ग्रंथप्रकाशन करून प्रकाशन क्षेत्रात पाऊल टाकणाऱ्या तरुण सृजन प्रकाशकमंडळाचे मी अभिनंदन करते.

नागपूर
१५-१२-८७

डॉ. सौ. आशा सावदेकर

अनुक्रम

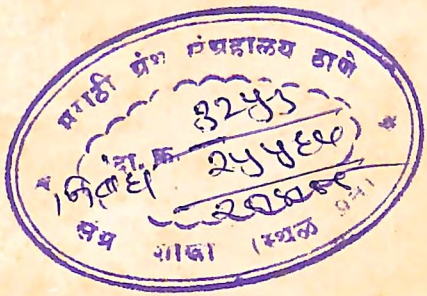
कानेटकरांचा नाट्यप्रवास / १
संगीत आणि स्वगत / ७
ऐतिहासिक व पौराणिक नाटके / १४
सामाजिक नाटकांचे मूल्यमापन / ३०
मुलाखती / ९१
कानेटकरांच्या नाटकातील अर्पणपत्रिका / १०३
जिथे गवतास भाले फुटतात / १०७
पुनश्च 'रायगड' / ११९
परिशिष्ट / १२३
तळटीपांचे संदर्भ / १४१

श्री गणेशाय नमः

प्रति. प्रभाकरराव कानेटकर हे मराठीमधील आजचे आघाडीचे नाटककार आहेत, असे म्हणायला हरकत नाही. त्यांचा पेशवाईतील मराठी इतिहासाचा जो अभ्यास आहे तो अभ्यास रूपक म्हणून वापरला आहे, त्यामुळेही ते अधिकच आधारहीन आहेत. 'लेकुरवाळा' हा सर्वांना आवडणारा प्रयोग आहे. त्यांचे नाट्यलेखन विपुल प्रमाणात आहे, पण 'प्रॉमिस' नाटक त्यांच्या कौशल्याचा, त्यांच्या जीवनदर्शनाचा ठेवा ठरले आहे. कौशल्यपूर्ण व्यक्तिचित्रण आणि त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा ठसा या नाटकावर आहे. त्यांच्या नाटकांतील पात्रांचे बोलणे हे त्या त्या व्यक्तीच्या स्वभावाशी अगदी समरस झालेले असते. नाट्यात्मकतेची कोणतीही क्षेत्रे त्यांनी सोडलेली नाहीत. अनेक ठिकाणी त्यांचे दिग्दर्शन लाजवाब आहे. नाटक यशस्वी-अयशस्वी होण्याची जी काही एक अगम्य लक्षणे आहेत त्यांचा अभ्यास करणे हे त्यांचे आवडते काम आहे. त्यांची [illegible] व्यक्तिरेखाटन हे त्यांच्या नाट्यलेखनाचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांच्या नाटकांतील पात्रे ही रक्तामांसाची माणसे आहेत. त्यांच्या नाटकांतील प्रसंग हे जीवनातील प्रसंगांसारखे वाटतात. त्यांच्या नाटकांतील संवाद हे जीवनातील संवादांसारखे वाटतात. त्यांच्या नाटकांतील पात्रे ही जीवनातील पात्रांसारखी वाटतात



॥ कानेटकरांचा नाट्यप्रवास ॥



वसंत कानेटकर हे आजच्या मराठी रंगभूमीवरील एक श्रेष्ठ, यशस्वी आणि लोकप्रिय नाटककार. त्यांची नाटके केवळ व्यावसायिक दृष्टीने यशस्वी नाहीत. गल्लाभरू तर निश्चितच नाहीत ज्यांची आपण खूप दिवस आठवण काढतो, अधुन-मधून पुन्हा-पुन्हा वाचतो, पाहतो, जी आपल्या सांस्कृतिक आणि वैचारिक जीवनाचा भाग बनली आहेत अशी ही नाटके आहेत. कानेटकरांच्या प्रत्येक नाटकाचा तोंडवळा वेगळा आहे. निव्वळ मनोविश्लेषणात्मक, सुखात्मिका, संगीतप्रधान सुखा-त्मिका, शोकांतिका, सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक अशी लेबले लावता येतात म्हणून नव्हे तर त्यातील मूळ लेखन-कसब, कथावस्तूचा पोत यामध्येही भिन्नता दिसते. कानेट-करांची नाट्यसृष्टी एकसुरी नाही. ती विपुल आहे आणि विविधही. तिच्यामध्ये निव्वळ मनोविश्लेषणातून फुलणारे 'वेडयाचं घर उन्हात' आहे, 'रायगडला जेव्हा जाग येते', 'तुझा तू वाढवी राजा' आणि 'इथे ओशाळला मृत्यू' या शल्यवेधी

ऐतिहासिक नाट्यत्रयी आहेत, जिवंत सोंगटयांनी सूत्रधाराचा शोध घेताना सापडलेले 'देवांचे मनोराज्य' आहे, जीवननिष्ठांच्या गळचेपीतून प्रसवणारी 'अश्रूंची झाली फुले' आणि शत्रुत्वाचे टोक गाठलेली मित्रांची कथा 'वेइमान' आहे. अशी ही विविधरंगी नाटके.

कानेटकरांनी १९५७ पासून नाट्यलेखनाला सुरुवात केली. वेडयाचं घर उन्हात हे त्यांचे पहिले नाटक. १९५७ म्हणजे स्वातंत्र्योत्तर काळ. भारताला राजकीय व सामाजिक स्थैर्य लाभले होते. त्यामुळे नाटककाराला आव्हान देणारी क्रांती वा क्रांतदर्शी घटना नाट्यविषय होण्याची शक्यता फारच कमी होती. आणि कानेटकरांची प्रवृत्तीच मुळात घटनाप्रधान किंवा प्रचारप्रधान कथानकांकडे आकर्षित न होण्याची आहे. त्यांच्या सामाजिक कथानकाला सामाजिक समस्या किंवा तात्कालिक प्रश्न यांची दखल नसते, पण त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकांतून दिसणारा खाडिलकरी वारसा तत्कालीन सामाजिक किंवहुना राजकीय संदर्भात तपासून पाहण्यासारखा आहे. खाडिलकरांचा रामशास्त्री हा लोकमान्य टिळक वाटावा तसेच कानेटकरांचा शिवाजी पंडित नेहरू वाटणे अस्वाभाविक नाही. १९५५ पासून सुरू झालेल्या संयुक्त महाराष्ट्राच्या व गोवामुक्ती आंदोलनाचे प्रमुख केंद्र नाशिक (कानेटकरांचे वास्तव्य) हेही होते. या आंदोलनात आपल्या तेजस्वी पूर्वपरंपरांचे प्रतीक म्हणून शिवरायाच्या पुण्यस्मरणाने सारा गोदाकाठचा परिसर दुमदुमून गेला होता. कानेटकरांच्या नाट्यप्रतिभेला झालेले शिवरूपाचे नवे आकलन हा सुद्धा आंदोलनाने उफाळून आलेल्या शिवरायाच्या पुण्यस्मरणाचा एक पैलूच मानावा लागेल. परंतु कानेटकरांनी घडविलेले शिवरायदर्शन व्यक्तिपूजेतून आलेले नाही. किर्लोस्करांच्या 'सौभद्रा'तील सुभद्रा ही जशी भगवान श्रीकृष्णाची वहीण म्हणून पौराणिक पात्र न वाटता एका सधन कुटुंबातील उपवर आणि प्रेमविवंचित तरुणी वाटते तसेच कानेटकरांचा शिवाजी हा इतिहासाच्या चौकटीतील न वाटता एक पिता, एक राज्यकर्ता शिवाजी वाटतो व म्हणूनच त्याचे दुःख माणसाचे दुःख वाटते. कानेटकर शिवाजीच्या रूपाने नेहरूंचे शल्य सांगताहेत असे वाटून जाते कारण त्याच काळात केंद्रीय पातळीवर नेतेपदी पं. नेहरूनंतर कोण हा विचारवंत राजधुरिणांना अस्वस्थ करणारा प्रश्न निर्माण झाला होता. ही जाणीव जमेस धरून त्यांच्या 'शल्य' या नाट्यत्रयीचा विशेषतः 'रायगड'चा जन्म झाला आणि हा केवळ तर्क ठरत नाही. खुद्द कानेटकरांनी 'रायगडला जेव्हा जाग येते' च्या पार्श्वभूमीत याची पुसटशी कल्पना दिली आहे. ते लिहितात, "रामराज्य हे एकटचा शिवाजी महाराजांना वा पंडित नेहरूंनाही घडविता येत नाही. स्वराज्यातील अधिकाऱ्यांची आणि प्रजेची दानत सुधारावी लागते." यावरून हे लक्षात येते की शिवाजी महाराजांनी स्थापिलेले स्वराज्य व

१९४७ मध्ये अवतरलेले आणि पं. नेहरूंच्या नेतृत्वाखाली मार्गक्रमण करणारे स्वराज्य यांची तुलना कानेटकरांच्या मनात 'रायगड' लिहिताना होती. 'रायगड'-च्या लेखनामागची तात्कालिक प्रेरणा इतिहास संशोधक वा. सी. बेंद्रे यांच्या 'छत्रपती संभाजी महाराज (२६-१-६०)' हा ग्रंथ व १-५-६० रोजी झालेली महाराष्ट्र राज्याची स्थापना यांनी पुरविली जाण्याची शक्यता आहे पण त्या निमित्ताने पंडितजींच्या नेतृत्वाखाली संपूर्ण भारताच्या समस्येचे प्रतिबिंब कानेटकरांनी शिवकालात पाहिले असावे असे दिसते,[१] वाढते वय, मोठेपणातील एकटेपणा, अधिकाऱ्यांवर अवलंबून राहण्यातील अपरिहार्यता आणि त्यातून येणारी अगतिकता इत्यादींनी थकलेला व वारसासंबंधी निःसंदिग्ध निर्णय घेऊ न शकणारा शिवाजी १९६०-६१ मधील पंडितजींच्या संदर्भात जवळचा वाटतो. 'रायगड'-च्या एका महत्त्वाच्या सूत्रासंबंधीच्या या विवेचनाला 'अश्रूंची झाली फुले' व 'घरात फुलला पारिजात' या नाटकांकडून दुजोरा मिळतो. या दोन्ही नाटकांत कानेटकरांनी हीच समस्या सामाजिक पातळीवर हाताळली आहे.

महाराष्ट्राचा दुहेरी स्वभावधर्म (स्वाभिमानी व लाचार, इमान व विश्वासघातकी, त्यागी व स्वार्थी, उदात्त व क्षुद्र, उदार व हेकट इत्यादी) 'इथे ओशाळला मृत्यू', 'तुझा तू वाढवी राजा', 'अश्रूंची झाली फुले' आणि 'घरात फुलला पारिजात' या नाटकांत वापरून कानेटकरांनी नाट्यसंघर्ष उत्कट केला आहे. 'रायगड' व त्यापूर्वीची कानेटकरांची नाटके तथाकथित इब्सेन तंत्राच्या प्रभावाखाली लिहिलेली आहेत. 'रायगड' मध्येच कानेटकरांनी त्या पद्धतीपासून थोडे स्वातंत्र्य घेतल्याचे दिसते. रायगडनंतरच्या 'दोन ध्रुवावर दोघे आपण' या नाटकात पुन्हा एकदा इब्सेन तंत्राची सर्व पथ्ये पाळलेली दिसतात. त्यानंतरची दोन नाटके म्हणजे नाट्यरचनेत कानेटकरांनी केलेले प्रयोग आहेत. मत्स्यगंधा हे पौराणिक संगीत नाटक व मोहिनी हे फार्सवजा विनोदी नाटक ही ती नाटके होत. या दोन नाटकांतील सैल, प्रसंगप्रधान संविधानक रचनेच्या प्रयोगात मिळालेला अनुभव कानेटकरांनी 'अश्रूंची झाली फुले' मध्ये परिणामकारकपणे वापरला. त्या पुढची त्यांची नाटके अतिरंजित नाटकाच्या बांधणीचा उपयोग करताना दिसतात. एवढेच नव्हे तर या बांधणीला पोषक अशाच कथावस्तू निवडण्याची काळजी त्यांनी घेतल्याचे आढळते. रायगडला जेव्हा जाग येते हे नाटक त्यांच्या सर्व नाट्य अपत्यांत आपल्या वैशिष्ट्यांनी उठून दिसणारे आहे. कानेटकरांच्या ऐतिहासिक साहित्याचा सांस्कृतिक संदर्भ पाहू जाता त्यांची अभिजात मनोवृत्ती दिसते. ते जीवनातील आदर्शाचा, उदात्ततेचा, समतोलाचा, सुसंवादाचा प्रत्यय नाटकांतून देतात. प्रचलित जीवनक्षेत्रात जी मूल्यविहीनता दिसते त्यात अभिजात वृत्तीची

वा कृतीची साक्ष व साक्षात्कार वर्तमानकाळ देऊ शकत नसल्यामुळे ते भूतकाळाकडे वळतात. अभिजात मनोवृत्तीची गलबते गतकालाच्या ज्ञात-अज्ञात भूमीच्या सफरीवर निघालेली दिसतात याचे कारण कदाचित स्वातंत्र्योत्तर काळातील भारतीय समाजातील स्थितिशील प्रवृत्ती चांगल्या अर्थाने स्थिर होऊ बघत आहे. वर्तमानाच्या गतिमान आसमंतात स्थैर्याला आधार मिळणे कठीण असल्याने ती प्रवृत्ती भूतकाळाकडे मुरडली आहे. भूतकाळात वावरणे वर्तमानात वावरण्यापेक्षा अधिक निर्धोक आहे आणि तेथे अभिजात प्रवृत्तीला अनुकूल अशी उदात्ताची, आदर्शाची सृष्टीही शोधण्यास व सापडण्यास वाव आहे. इतिहास त्या अभिजात जीवनदृष्टीला धारणाशक्ती पुरवतो; एवढेच नव्हे तर तिच्या सर्जनक्षमतेला विषय व आशयही पुरवू शकतो,[१] तात्पर्य, अभिजात मनोवृत्ती थोर ऐतिहासिक विभूतींमधील सामान्य माणसाचा शोध घेते, हे वर्तमानकालीन प्रभावाचेच गमक ठरते.

माणसाचा शोध अनेक रीतीने घेतला जातो. गंगाधर गाडगीळ, दिलीप चित्रे, विजय तेंडुलकर हेही माणसाचा शोध घेतात व वसंत कानेटकरही माणसाचाच शोध घेतात पण त्यांनी शोधलेली माणसे फार भिन्न स्वरूपाची आहेत. इतिहासातील शिवाजी, संभाजी यांचे माणूसपण हे माणूसपणाच्या पारंपारिक गुणधर्माचे, सुखदुःखाचे, जय पराजयाचे व शोकात्मिकेचे निदर्शक आहे म्हणून हे माणूसपण आपल्याला हलवून सोडते, परंतु उन्मळून टाकत नाही. जीवनावरची श्रद्धा हादरून सोडत नाही आणि जीवनाची निरर्थकताही सिद्ध करीत नाही. कानेटकरांची अभिजात मनोवृत्ती परंपरेला जपणारी, संवर्धणारी आहे, सद्‌भिरुचीची जोपासना करणारी आहे. समाजाचे ऋण व शल्य यांची सुजाण राखणारी समाजानुवर्ती आहे. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर राजकीय स्वातंत्र्याच्या ध्येयवादाचे पर्व संपले व नव्या राष्ट्रीय जीवनाच्या उभारणीसाठी समाज सज्ज झाला. तथापि, गेल्या सुमारे वीस-पंचवीस वर्षात भारतीय समाज श्रद्धास्थानाच्या शोधात आहे. कोणत्याच क्षेत्रात उंचीपुरी माणसे आढळत नाहीत आणि कधी ती आढळल्याचा भास झाला तरी तो भास फार काळ टिकत नाही. कानेटकरांना आजचा हा आदर्शाचा अभाव जाणवतो, अनेक क्षेत्रात दिसून येणारा व्यक्तिमत्त्वाचा आणि कर्तृत्वाचा खुजेपणा त्यांना बोचतो आणि भव्य-दिव्य शोधणारी दृष्टी कधी कधी थेट पुराणकाल गाठते त्यातूनच मग 'मत्स्यगंधा' अवतरते आणि भीष्माचा आदर्श सागून जाते. वर्तमानाची व्यवस्था व भविष्याची दिशा या दोहोंसाठी ते भूतकाळाकडे वळतात.

कानेटकरांच्या नाटकांतून एकदम मनाला भिडते ती त्यांची भाषा. ऐतिहासिक नाटकांतून तर त्यांनी स्वतःची स्वतंत्र, ऐतिहासिकतेचा विश्वसनीय आभास

निर्माण करणारी भाषाशैली निर्माण करण्यात यश मिळविले. आजची उच्चवर्गीय बोलीभाषा पायाभूत मानून कानेटकरांनी तिच्यावर मराठमोळा बोली, बखरीतील तत्कालीन लकबी आणि फारसी-उर्दू शब्द यांचे कलम करून ही शैली निर्मिली आहे. एक वैशिष्ट्य म्हणून मराठी साहित्येतिहासात याची नोंद होईल. आपल्या सर्वच नाटकांत परिणामकारकता आणि काव्यात्मता साधण्यासाठी भावनायुक्त विचार व्यक्त करणारी सुभाषितवजा वाक्ये कानेटकर वापरतात. अशा वाक्यांची सर्वसाधारणपणे आटोपशीर बांधणी, फेक करण्याच्या दृष्टीने त्यांची लयबद्ध शब्दसमुहात विभागणी अशी काळजी कानेटकर घेतात म्हणून त्यांचे संवाद अधिक जिवंत वाटतात. 'कानेटकरांनी मराठी नाट्यसृष्टीच्या चरणी अनेक नाट्यपुष्पे अर्पण केली. पण प्रयोगाचे वेड, लोकप्रियतेचे बनलेले ठराविक संकेत, मनोविश्लेषणाचा गैरवाजवी उपयोग, नाट्यावरील ढिली होत जाणारी पकड यामुळे त्यांची सर्व नाटके प्रयोगच ठरतात. लोकप्रिय असली तरी वाङ्मयीन मूल्यात ती कमी पडतात'[३] अशा आशयाची टीका कानेटकरांवर झालेली दिसते पण ही भ्रममूलक टीकाच म्हणावी लागेल. कारण नाटकाचे मोठेपण हे नाटककाराच्या वाङ्मयीन मौलिकतेवरच अवलंबून असते. नाटककाराच्या प्रतिभेने निर्माण केलेली कलाकृती आपल्य अभिनयाने आणि उत्कट व रसपूर्ण गायनाने अधिक लालित्यपूर्ण करण्याची किमया कलावंताजवळ असते तथापि, रसमूल्य आणि निर्जीव अशा नाटकाला संजीवनी देण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या ठायी नाही आणि म्हणूनच नाटकाची यशःसिद्धी नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते, त्याच्या प्रयोगावर नाही हेच खरे. कानेटकरांनी ठराविक संकेताच्या, परंपरेच्या जंजाळातून मराठी नाटकांची सुटका केली असली तरी त्यांनी त्यासाठी केलेले प्रयत्न आजतरी प्रयोगच ठरले आहेत असे म्हणणे अन्यायाचे होईल. कारण मूलतः प्रायोगिक रंगमंचाचा हा नाटककार कालांतराने व्यावसायिक रंगमंचही वघताबघता पादाक्रांत करू शकला. खरे तर हो घटना आश्चर्यकारक नव्हे. आश्चर्य आहे ते हे की प्राप्त लोकप्रियतेचा उपयोग कानेटकर प्रायोगिक नाट्यवस्तूच्या व्यावसायिक प्रक्षेपणासाठी करीत आहेत. स्वतःच्याच लोकप्रिय नाटकांचा एक साचा त्यांनी होऊ दिला नाही. अलीकडच्या काळात चारित्रिक नाट्यवस्तूंच्या शोधात ते गढलेले दिसतात.

खऱ्या कलावंताला सतत एक अनामिक असामाधान असते. त्यातून मोठ्या कलाकृतीच्या निर्मितीचे वेध त्याला लागत असतात. 'मला संपूर्ण आंतरिक समाधान देणारी कृती अजून निर्माण व्हायची आहे'[४] हे कानेटकरांचे उद्‌गार, त्यांच्याकडून बरीच मोलाची साहित्यसेवा घडणार आहे याचे उघड गुपित आहे. लौकिक यशापयश आणि चांगली कला याची रास नेहमी जमेलच असे नाही. चांगली

कला देण्याची ताकद मग महत्त्वाची मानली जाते. कानेटकरांच्या कलेने हा विश्वास मराठीला दिला आहे. आजच्या समाजव्यवस्थेत वाममार्गाने अफाट द्रव्य-प्राप्ती करणारा वर्ग, या द्रव्यप्राप्तीच्या अनुषंगाने यणारी धुंदी आणि सामर्थ्य व यामुळे होणारा मानवी मूल्यांचा चुराडा, बुद्धिजीवी वर्गाची ससेहोलपट, त्यांच्या व्यथा हा सारा भाग सनातन संघर्षाचे नवे रूप घेऊन कानेटकरांच्या नाटकात अवतरतो. लौकिक अपयशाची जोखीम पत्करूनही काही निर्मिती होत राहते तेव्हाच कलेची प्रगती होत राहते हे भान कानेटकरांना आहे. त्यांचा आपल्या कलाकृतीवर विश्वास आहे, जीवन-दृष्टीवर श्रद्धा आहे म्हणून ते आशावादी आहेत. नवतेचे सारे संस्कार आणि वैफल्य मी पचविले आहे तरीही मी आशा-वादी आहे, वैफल्यवादी नाही हे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान ते सांगतात आणि ते त्यांच्या साहित्यकृतीशी सुसंगतच आहे.

॥ संगीत आणि स्वगत ॥

वसंत कानेटकर यांनी आपल्या संगीत नाटकांचा संबंध पूर्वपरंपरेशी जोडला आहे. 'आपल्या मत्स्यगंधा या नाटकाने संगीताबाबतच नव्हे तर एकूण संपूर्ण रंग, रूप व आकार याबाबतीत पुन्हा अभिजात संस्कृत आणि मराठी नाटकांचा वारसा स्वीकारला आहे',[५] असे ते म्हणतात. नाट्याभिव्यक्तीचा एक संकेत म्हणून कानेटकरांनी पदे योजली आहेत. मत्स्यगंधा हे कानेटकरांचे पहिलेच संगीत नाटक. 'या नाटकाचे बाह्यतंत्र जुन्या संगीत नाटकाच्या पठडीतलेच आहे, पण त्याचे नावीन्य स्वभावचित्रणाच्या अभिनवतेत आहे.'[६] या नाटकात एकूण १९ पदे आहेत. त्यापैकी १० पदे पहिल्याच अंकात आहेत. नाटक जसजसे टोकदार होते तसतशी पदसंख्या कमी होताना दिसते.

'दूर दूर व्हा मत्स्यांनो, मी कोणि नव्हे हो तुमची
जळात तुमचे जिणे, अप्सरा मी तर अमरावतिची'

हे मत्स्यगंधेचे स्वगत गीत प्रारंभी ऐकू येते. ते ऐकून कालर्षी गंगेपासून निघून जातो. पराशराच्या--

'फुलला दारी तुझ्या धीवरा देवाघरचा ठेवा
रूपगर्विता जळतिल करतिल या सुमनांचा हेवा
दृष्ट न लागो हिज जहरी । विकसो कमलगंध माधुरी'

या साकीत पूर्वगद्यासह सत्यवतीच्या सौंदर्याचे वर्णन येते. पराशर तिच्यावर अनुरक्त होतो. त्याच्या संवादपर पदात तशी कबुली देतो--

'देवाघरचे ज्ञात कुणाला विचित्र नेमानेम ?
कुणी रखडती धुळीत आणिक कुणास लाभे हेम'

पराशराच्या 'गुंतता हृदय हे--' आणि 'नको विसरू संकेत मीलनाचा' या पदांतून या प्रेमकहाणीची वेगवान गती व्यक्त झाली आहे. प्रणय, वियोग, बदललेली सत्यवती आणि शंतनु तिच्या प्रेमात पडून सौदा करण्याची तिला संधी लाभणे असा पहिल्या अंकाचा गतिमान प्रवास आहे व तो पदांच्या सहकार्याने साधला आहे. सत्यवती शंतनु-भीष्म या नाट्याला प्रारंभ होतो आणि मत्स्यगंधेतील पदे हळूहळू माघार घेताना दिसतात. 'तव भास अंतरा झाला मन रमता मोहना' ही कवी गिरीश यांची रचना व 'गर्द सभोती रान साजणी तू तर चाफेकळी । काय हरवले सांग शोधिसी या यमुनेच्या जळी ?' ही बालकवींची रचना सत्यवतीच्या बदललेल्या भूमिकेशी फारशी सुसंगत वाटत नाही. तिचा बदललेला स्वभाव पदात डोकावत नाही, तर ती खरोखरच रंगून जाऊन शंतनुवरील आपल्या प्रेमाचे वर्णन करते आहे असे वाटते. मत्स्यगंधेतील पदे ही अशी आहेत. पहिल्या अंकातील पराशर-सत्यवती यांच्या प्रेमविरहाच्या वर्णनात ती जितकी समरस होतात तितकी नंतर नाटकात होत नाहीत सत्यवतीची बहुतेक पदे प्रसादगाने आहेत. पदांची रचना चांगली आहे. पदे नाट्यनिष्ठ आहेत, पण नाट्यार्थाच्या प्रमाणात ती नाट्यसंकेत म्हणून अपुरी वाटतात.

मीरा मधुरा या नाटकातही संकेतपर पदयोजना कानेटकरांनी यशस्वीपणे केली आहे. भोजराज यांची ही काव्यात्म कहाणी पदांनी समर्थपणे पेलली आहे. येथील पदे पुष्कळदा पात्रानुरूप नव्हे तर प्रसंगानुरूप शैली धारण करतात. उदा.

'कुणाचा मी कोण ? मनास विचारी
जळे मी एकाकी भरल्या संसारी'

हे भोजराजचे अभंगरूप पद आणि 'त्यातही असतो एखादा अष्टवक्र ओंगळ खेकडा' हे त्याचे पद ही दोन्ही वेगळ्या शैलीची आहेत. मीरेच्या अनेक

प्रसिद्ध भजनांचा मराठी अनुवाद तिची पदे करतात. कानेटकरांनी पदांची संकेतपर योजना मत्स्यगंधेपेक्षा अधिक प्रमाणात येथे केली आहे. लेकुरे उदंड जाली या नाटकात कानेटकरांनी पदाच्या संकेतपर योजनेला वैशिष्ट्य प्रदान केले आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेतच कानेटकरांनी म्हटले आहे की, 'प्रख्यात चित्रपट My Fair Lady मी पहिला. त्यातील लिरिक्स ऐकून आणि पाहून असंख्य रसिकांप्रमाणे मी देखील भारावून गेलो. 'लेकुरे' पुरे करण्यासाठी बसलो त्यावेळी या नाटकातही अशी लिरिक्स वापरता येतील अशी शक्यता दिसली.'[७] लेकुरेमध्ये अशी लिरिक्स एकूण बारा ठिकाणी योजली आहेत. गद्यकाव्य असे त्यांचे स्वरूप नाट्यवाचनात जाणवते. २०–२५ ओळींचा त्याचा विस्तार आहे. एकाच ठिकाणी ६७ ओळी आहेत. पहिल्या अंकात राजा सगळा दिवाणखाना विस्कटतो तेव्हा 'अहो चिमुकल्या पावलांनी कुणीतरी यावं आणि हे सगळं पार विस्कटून टाकावं' म्हणताना प्रस्तुत दीर्घ पदात त्याचा अभिनय व रंगमंच व्यापार अभिप्रेत आहे. राजा किंवा मधुराणी एकटी असताना या पदांमधून प्रेक्षकांशी संवाद साधतात. असा प्रेक्षक-संवाद हेच या पदांचे मुख्य प्रयोजन आहे. ही पदे रूढ अर्थाने गायनार्थ योजली आहेत असे म्हणता यायचे नाही. लयबद्ध स्पष्टोच्चाराची अपेक्षा ठवणारी अशीच या पदांची रचना आहे. राजा सिनेसंगीत दिग्दर्शक आहे, पण याचा उपयोग करून पदाचे समर्थन करण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न नाही. पदातून या दोन पात्रांचा प्रेक्षकांशी संवाद हे या नाटकाचे गृहीत आहे. तो नाट्यमिळकतीसाठी स्वीकारलेला संकेत आहे. प्रेक्षकांना विश्वासात घ्यायचे, आपले गूज त्यांच्या कानात सांगायचे, हे नाटक आहे अशी जाणीव त्याना अधुनमधून करून द्यायची असे या सर्व पदांचे प्रयोजन आहे. 'लेकुरे' मधील पदांनी आपली कामगिरी संयमाने व कलात्मक सामर्थ्याने पार पाडली आहे.

'कधी तरी कोठे तरी' या नाटकाची प्रकृती अद्भुतरम्य आहे यातील वातावरणच केवळ अद्भुतरम्य नाही. तर पात्रेही गूढतेने वेढलेली आहेत स्वतःची गानविद्या जमातीबाहेर जाणार नाही याची आटोकाट दक्षता घेणारी, रानावनात तळ ठोकणारी अनागर, क्रूर गानभरी जमात आणि स्वतःची चाहूल लागू न देता नेहमी अचानक प्रकटणारा या टोळीचा नायक भैरवबाबा, त्याने देवाला सोडलेली, वेळी अवेळी रानातून गाणी गात फिरणारी स्वच्छंद रैना, गानभरींची विद्या हस्तगत करण्यासाठी वेषांतर करून त्यांच्यात राहिलेले गायनगुरू पंडित विश्वनाथबुवा या पात्रांमुळे आणि त्यांच्या कृती-उक्तीमुळे हे नाटक गूढ झाले आहे. कानेटकरांनी या नाटकात रचलेली गीतं ही आदिवासी टोळ्यांतील लोकांची, स्वच्छंदी, मुक्त गाणी वाटत नाहीत. ही गीतं सपक, सांकेतिक, पांढरपेशी प्रेमगीतं वाटतात. हिंदी-मराठी चित्रपटांतील नायिका जशा बोलताना खेडवळ भाषा

बोलतात पण गाताना मात्र सफाईदार शुद्ध ग्रांथिक भाषा वापरतात तोच प्रकार येथे झाला आहे. 'राजसा', 'साथी', 'जान करीन कुर्बान' यांचा वापर अस्थानी वाटतो. रैनाचे मुक्तपण आणि हे बंदिस्त कृत्रिम गाणे यांचे काही नातेच जुळत नाही. गानभरीचं गीत हे या नाटकाच्या केंद्रस्थानी आहे. परंतु यथोचित संगीता-अभावी ही गीतं परिणामकारक ठरत नाहीत. आदिवासी जमातीच्या या गीतांचे नाते लोकगीतांशी आहे, केवळ सुरावटीशी नाही. पण कानेटकर नाटकाच्या प्रयोगरूपावर, संगीतसाजावर जास्त विसंबतात गानभरी जमातीचे गाणे उभे करता न आल्याने या नाटकातील अद्‌भुतता, जादुमयताही नष्ट झाली आहे.

मत्स्यगंधा, मीरा मधुरा, कधी तरी कोठे तरी या नाटकांमधील संकेतपर पदयोजना जुन्या संगीत नाटकाचा भास निर्माण करते. 'लेकुरे' मधील पदयोजना मात्र संकेतस्वरूप, नाट्यनिष्ठा सांभाळून या संकेताच्या वापराची थोडी वेगळी दिशा सूचित करते. 'शास्त्रीय संगीताची मर्यादा, पदांचा ठरीव आकृतिबंध यांचा लेखकाने इथे त्याग केला आहे. नाटकाच्या प्रकृतीला अनुरूप आकार, उच्चाराचे नवेपण या पदांना लाभले आहे'[८] अशा अनेक अर्थांनी संकेतपर पदयोजनेत कानेटकरांचे खरे योगदान म्हणजे त्यांची 'लेकुरे' मधील पदे असे म्हणायला हरकत नाही.

स्वगत

स्वगत हा संवादाचाच एक भाग आहे. स्वगत म्हणजे स्वत: स्वत:च्या मनाशी केलेला संवाद, नाटककार निरनिराळ्या तऱ्हेने नाटकात स्वगतांचा उपयोग करतात. व्यक्तिदर्शन, कथानक बांधणी, विनोद, नाट्यप्रतिपाद्य अधोरेखित करणे इत्यादी हेतूंनी मराठी नाट्यसृष्टीत स्वगताचा प्रभावी वापर झाला आहे. कानेटकरांच्या अनेक नाटकांमध्ये स्वगतांचा वापर आढळतो. त्यांच्या नाटकांतील स्वगते तंत्रकुशलतेने कथेचा विकास घडविण्यात सक्रिय असल्याची उदाहरणे आहेत. वेडयाचं घर उन्हात या नाटकात दादा ही एकमेव महत्त्वाची व्यक्तिरेखा. तिच्या स्वगतातून दादांच्या स्वभावाचा नाजुक कप्पा दिसतो. स्वभावदर्शन घडविताना स्वगतातून मनोविश्लेषण आणि वातावरण निर्मिती या दोन्ही गोष्टी कानेटकरांनी साधल्या आहेत. दुसऱ्या अंकातील तीनपानी दीर्घ स्वगत 'होय त्याचं लग्न झालंय् . . .' या आत्मकथनपर स्वगतातून दादांची मनोव्यथा व संविधानकाची पूर्णावस्था स्पष्ट होते. मानसिक संघर्षावस्था विलक्षण उत्कटपणे व्यक्त झाल्याने हे स्वगत या नाटकाचा केंद्रबिंदू ठरते.

घरात फुलला पारिजात या नाटकात एकच स्वगत आहे. नायिका चंद्रलेखेच्या मनाची संभ्रमावस्था त्यातून व्यक्त होते, 'देवा, देवा अजून. . . . जगात देव आहे की नाही ?' हे स्वगत अपरिहार्य स्थानी आहे म्हणून ते औचित्यपूर्ण ठरते.

लेकुरे उदंड जाली हे नाटक फार्सिकल आहे. या नाटकाचा नायक राजा आणि गोरा तिसऱ्या अंकात स्वगत बोलतात. या स्वगतामुळे प्रेक्षकांशी सुसंवाद आणि जवळीक साधलेली दिसते महाराष्ट्राचा दुहेरी स्वभावधर्म अभ्रुंची झाली फुले व घरात फुलला पारिजात या नाटकांतून पात्ररूपाने दर्शविला आहे. वेगळ्या स्वरूपात हा संघर्ष ऐतिहासिक नाट्यत्रयीतही (शल्य) दिसतो. हिमालयाची सावली, मोहिनी या सामाजिक नाटकांमध्येही वातावरण निर्मितीसाठी स्वगते येतात. पण त्यांचे स्वरूप कानेटकरांच्या एकंदर नाट्यसृष्टीत दुय्यम आहे मत्स्यगंधा या संगीत नाटकात दोन पद्य व इतर गद्य स्वगते आहेत. ही स्वगते संविधानकाला गती देणारी, मनोसंघर्ष दर्शविणारी असून, नाटकाच्या उत्कटतेत, परिणामात भर टाकणारी ठरतात. देवव्रताची स्वगते सुदीर्घ असून, प्रत्येक शब्द नाट्यदृष्टया महत्त्वपूर्ण वाटतो. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी 'पित्याला पुत्रापाशी प्रकट.... एका धीवरकन्येच्या पायाशी !' प्रक्षोभ अनावर झाल्याने मूक रुदन करणारा देवव्रत येथे दिसतो. लंपट पित्याचा विवेकी, त्यागी, पराक्रमी असा हा पुत्र पित्याची उतारवयातील उफाळलेली प्रीती पाहून बेचैप झाला आहे. 'शब्द ! शब्द ! निव्वळ शब्द ! वेडे, नुसत्या शब्दांच्या तेजाने अशी दिपून जाऊ नकोस. त्यांच्या.... त्यांच्या शब्दांनाही असेच तेज, अशीच झळाळी होती. पण पुरुष हृदयाला प्रतिज्ञापालन कधी माहीत तरी आहे का ?' (पृ. ६१) सत्यवतीच्या या स्वगतातून तिच्या जीवनातील पूर्वघटना, तिची पराशरकडून झालेली फसवणूक, त्याच्याकडून घडलेला प्रतिज्ञाभंग, पुरुष जातीचा तिला आलेला भयंकर अनुभव या सगळ्यांचा संदर्भ स्वगताच्या एका वाक्यात प्रकट करण्यात कानेटकरी लेखणीचे सामर्थ्य जाणवते. सत्यवती पराशराला पाहून भुलली ती तिची मनोवस्था पद्यमय स्वगतात येते—

'पाहता तया मी भुलले
मी हरले, बाई नकळत त्यांना वरले'

अशा मनःस्थितीत तिला त्याचा मीलनाचा संकेत आठवतो. रोमांचित होऊन ती उद्‌गारते— (स्वगत) 'अग बाई ? आपण ? इश्य, आपण कधी आलात ? आणि हे काय ?.... मी त्यांच्या संगे सुखाने संसार करीन.' (पृ. ३३-३४)

सामाजिक व पौराणिक नाटकांप्रमाणे ऐतिहासिक महत्त्वाची स्वगतेही कानेटकरांनी नोंदवलेली आहेत. त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकांमध्ये मोजकी व मोलाची स्वगते आढळतात. मनोसंघर्ष, मनस्ताप, बेचैनी उत्पन्न होते त्याचवेळेस स्वगताचे आयोजन आढळते. अतिशय माफक, सौम्य व स्वाभाविक शब्दात स्वगत रचना दिसते. ऐतिहासिक वातावरण निर्मिती व स्वभाव रेखाटन स्वगतांनी साधलेली

दिसते. तुझा तू वाढवी राजा या नाटकातील शहाजीचे तिसऱ्या अंकातील स्वगत बरेच मौलिक आहे. 'पण अखेर . . . अखेर स्वप्ने स्वप्नातच विरतात आणि वेडाची गती वेडयाबरोबर संपते. सहस्रमुखाने दिवस उजाडताच दिसो लागते एक कोरडी पणती, एक करपलेली वात आणि सभोवार झेप घेऊन जळालेल्या पतंगाच्या पंखांचे अवशेष.' (पृ. ८६) शहाजीचे शल्य या स्वगतातून व्यक्त होते. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या नाटकात पहिल्या अंकाअखेर संभाजीचे स्वगत आहे– 'मघा मासाहेब रामराजांना किती तोडून बोलल्या ! तोडून बोलल्या पण बोलताना रामराजांच्या अंगावर ही शाल घातली त्यांनी. भाग्यवान आहेत रामराजे. खरंच, आज आमच्या मासाहेब असत्या तर . . .' या स्वगतातून संभाजींच्या मनातले नेमके शल्य; कालवाकालव व्यक्त झाली आहे. एकाकी मनाचा मानी संभाजी या स्वगताने अनुकंपा मिळवून जातो. काव्यमय, समर्पक बोलके स्वगत, स्वभावाचे पैलू दर्शविणारे, संविधानकारी पूर्णावस्था सांगणारे आणि शिवाजी राजांच्या मनोसंघर्षावर अलगद व अचूक बोट ठेवणारे स्वगत हे या नाटकातील वैशिष्टय. 'इथे ओशाळला मृत्यू' या नाटकात एकूण ९ स्वगते आहेत. त्यापैकी तिसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशातील स्वगत तर आशय, आवाका, वातावरण निर्मिती या सर्व बाबतीत जबरदस्त उतरले आहे. 'आई भवानी, मासाहेब, मला तुमचे सत्त्व हवे आहे .... येसू–येसूबाई–महाराणी येसूबाई डोळ्याबाटे पाणी काढाल तर खबरदार .... हिंदवी स्वराज्यासाठी एवढी अल्प झीज छत्रपतींनी सोसायची नाही तर दुसऱ्या कोणी ? शंभास्ते पंथानः' (पृष्ठ ७६–७८) परिणामकारक चित्रपटात वापरल्या जाणाऱ्या स्वप्नदृश्य, मनातील आवर्तनांचे दर्शन या युक्त्या कानेटकरांनी या ठिकाणी वापरल्या आहेत. अर्धवट जाणिवेतल्या या स्वप्न-स्वगताने नाटकाचा परिणाम कमाल उंचीवर पोहोचवला आहे. औरंगजेबाच्या अंधारकोठडीत साखळदडात जखडलेला संभाजी स्वप्नदृश्यात स्वगत म्हणतो, 'शंभूबाळ, भवानी आईच्या कृपेनं आणि मासाहेबांच्या पुण्याईनं सगळं गोमटं होईल. पण विपरीतच घडायचं असेल तर तुम्ही मनाची तयारी ठेवा. विसरू नका– या औरंगजेबानं कैद झालेल्या आपल्या थोरल्या भावासमक्ष---दाराशुकोसमोर त्याच्या लाडक्या पुत्राची गर्दन उडवली होती.' (पृ. ७७) अतिशय सौम्य पण अचूक शब्दांत संभाजीचा मनोसंघर्ष संवेदनाक्षम, भावनाविवशता, अर्धवट जाणिवेची अभिव्यक्ती या स्वगतातून आढळते.

कानेटकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांतील स्वगते वैशिष्टयपूर्ण आहेत. मोजकीच स्वगते पण मोठी कामगिरी पार पाडणारी, वातावरणनिर्मिती साधणारी. कानेटकरांना भव्य, पराक्रमी उदात्ततेचे आकर्षण आहे, कुतूहल आहे ही भव्य,

पराक्रमी माणसे त्यांच्या खाजगी जीवनात कशी होती, कशी वागली, सामान्यांप्रमाणे त्यांच्या भावनिक गरजा होत्या काय या प्रश्नांचा शोध त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकात दिसतो. त्यात स्वगतांचा वाटा मोलाचा आहे. गडकऱ्यांप्रमाणे कानेटकरांची स्वगते शब्दांची, अलंकारांची उधळण करीत नाहीत. केवळ भाषेचा सोस कुठे दिसत नाही. उलट इतिहासकालीन भाषेचे विशिष्ट स्वरूप त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकांत पहायला मिळते. म्हणूनच कानेटकरांची स्वगते त्यांच्या नाटकांच्या वातावरणनिर्मितीत फार मोठे आधारस्तंभ ठरतात.

ऐतिहासिक व पौराणिक नाटके

मराठी नाटकांच्या आरंभापासून आजपर्यंत पौराणिक नाटकांची परंपरा अव्याहत चालू असून या नाटकांनी एकूणच मराठी साहित्यात मोलाची भर घातली आहे. विशेष म्हणजे मराठीतील अनेक लोकप्रिय नाटके पौराणिकच आहेत. पुराण या शब्दात एक आकर्षण आहे. 'पुरा अपि नवम्, तत् पुराणम्' कालदृष्टचा जे जुने आहे, परंतु परिणामकारकतेच्या दृष्टीने जे नवे वाटते ते पुराण. जुन्या, प्राचीन कथा घेऊन त्या नव्याने सांगण्याचा जेव्हा प्रयत्न होतो, तेव्हा ती कथा सांगणाऱ्याच्या प्रकृतिधर्मातून त्या कथेवर काही परिणाम घडतात. निरनिराळचा काळामध्ये पुराणकथा सांगितल्या जात असताना सांगणाऱ्याच्या मन–बुद्धीनुसारही त्यांच्यामध्ये बदल होत जातात. त्यामुळे या कथांतील ताजेपणा जाणवतो. मराठी मनाला रामायण-महाभारतातील कथांची विलक्षण गोडी आहे. या ग्रंथांतील राम-कृष्णांच्या चरित्रांचे पुन्हा पुन्हा संस्मरण हा मराठी रसिकांचा विरंगुळा आहे. रामायण-

महाभारताचा जनमनावरील प्रभाव लक्षात घेऊन मराठी नाट्यसृष्टीत पौराणिक नाटकांची विपुल प्रमाणात निर्मिती झाली असली तरी त्यात नवल नाही.

पौराणिक नाटकात सनातन मूल्यांचा संघर्ष रंगविण्याकडे नाटककाराची प्रवृत्ती असते. व्यक्तिसुख की समाजसुख, प्रेम की ध्येय, व्यक्तिधर्म की राजधर्म, भोग की त्याग अशासारखे सनातन प्रश्न पौराणिक नाटकात उपस्थित झालेले दिसतात. स्त्री शिक्षण, पुनर्विवाह अशा स्वरूपाचे कालसापेक्ष सामाजिक प्रश्न पौराणिक नाटकांतून चित्रीत करणे अशक्य असते. कारण त्याठिकाणी नाटककार आपल्या काळातील प्रश्न प्राचीन काळातील जीवनात नेण्याचा प्रयत्न करतो आहे अशी रसिकांची भावना होते व ते नाटकाशी समरस होऊ शकत नाहीत. यामुळेच पौराणिक नाटकांतून समकालीन समस्यांचे चित्रण करण्याकडे जाणता नाटककार वळत नाही. पौराणिक नाटकांच्या कथावस्तूची मांडणी करताना त्याच्या लेखकांनी मूळ पुराणकथेशी कितपत इमान राखलेले आहे, तसेच मुळापासून दूर जाण्याचे, या मूळ कथेत फेरफार करण्याचे स्वातंत्र्य त्यांनी किती प्रमाणात घेतले आहे, ते घेतले असल्यास त्यामागे कोणते हेतू असावेत याचा विचार होणे आवश्यक असते.

कानेटकरांच्या 'मत्स्यगंधा' आणि 'नल-दमयन्ती' या दोनच नाटकांचा पौराणिक नाटक म्हणून उल्लेख करता येईल. 'मीरा-मधुरा' हे नाटक आशय व परंपरा या दृष्टीने पौराणिक ठरत नाही. कृष्ण हे पात्र तेथेही गुप्त स्वरूपातच आहे. त्यामुळे त्याला देवाच्या प्रकटीकरणाच्या आधारानेही पौराणिक ठरविता येत नाही. याउलट 'देवाचं मनोराज्य' या नाटकात नारद, ब्रह्मदेव, मदन, वरुण ही सर्व स्वर्गातील मंडळी येत असली तरी आशयदृष्टया हे वैश्विक सामाजिक आशयाचेच नाटक ठरते, पौराणिक होत नाही. 'मीरा-मधुरा' हे नाटक पुराणकथा या अर्थाने पौराणिक नाही. त्यातील कथानक घडले तो काळ इ. स. १५१६ चा व स्थळ मेवाड राज्यातील मेडता हे गाव. स्थलकालदृष्टया ते ऐतिहासिक मानावयास हवे. पण नाटकाचा आशयविषय प्रेम-भक्ती या मधुरभावनेचा आहे. दुसरे असे की 'शल्य' संप्रदायात कोणत्याच आधारावर ते बसत नाही. त्यामुळे ते कानेटकरांचे ऐतिहासिक नाटक मानणे कठीण जाते. समीक्षक माधव मनोहर मात्र त्याला ऐतिहासिक नाटकच मानतात. कानेटकरांच्या मत्स्यगंधा व नल-दमयंती या दोन्ही नाटकांच्या पुराणकथा महाभारतातील आहेत. पौराणिक कथानकाची मागणी कानेटकरांनी महाभारताकडून करावी यातही त्यांची भव्यतेची ओढ दिसते. मत्स्यगंधेची कथावस्तू मराठी नाट्यसृष्टीला नवीन नाही. मराठी रंगभूमीच्या वैभवाच्या काळात कै. य. ना. टिपणीस यांचे 'संगीत मत्स्यगंधा' (१९१३) हे नाटक गाजले आहे. त्या काळातील समाजापुढे जे नवे प्रश्न होते

त्यातील 'मिश्रविवाह' हा प्रश्न त्या नाटकात डोकावतो. मिश्रविवाह पुरस्कार हे या सामाजिक प्रचारकी उद्देशाला पूरक म्हणून मत्स्यगंधेचे महाभारतातील कथानक टिपणीसांनी निवडले. कानेटकरांचे तसे नाही. कुठल्याही प्रचारकी वा सामाजिक समस्येसाठी पौराणिक कथानक असा प्रकार मत्स्यगंधेत प्रत्यक्षपणे आढळत नाही. धीवरकन्या सत्यवती व पराशर याचा प्रणय व त्यानंतर सत्यवती-शंतनुचा विवाह, भीष्मप्रतिज्ञा, शेवटी पराशरपुत्र व्यास यांच्या भेटीतून वंशवृद्धीची अपेक्षा इत्यादी नाट्यपूर्ण घटना या नाटकात आल्या आहेत कानेटकरांनी या पुराणकथेला आधुनिक विचारांचे अधिष्ठान देऊन ती आकर्षक तऱ्हेने मांडली आहे. आपल्या पित्याची नजर चुकवून सत्यवती स्वतःचा प्रियकर पराशर याला भेटते. तिच्या या धाडसी कृत्याचा धागा पुढील घटनांमध्ये सहजतेने मिसळून टाकलेला दिसतो. सत्यवतीचे पराशरावर प्रेम असल्याने ती शंतनुशी विवाह करण्यास नाखूष असते. परंतु पराशरानेच सत्यवतीचा प्रेमभंग करून तिला दूर लोटावी हे शल्य मनात ठेवून ती एखाद्या मानिनीप्रमाणे स्वहिताचा सौदा करते व शंतनुची मागणी मान्य करते. महाभारतात धीवर शंतनुला अटी घालतो, तर कानेटकरांची सत्यवतीच शंतनुला अटी घालते. स्वतःच्या हितसंबंधांना जपणाऱ्या या सत्यवतीचे विचार आधुनिक काळाला शोभणारेच आहेत.

महाभारताच्या आदिपर्वात महर्षी व्यासांनी रंगविलेली मत्स्यगंधा मुळातच उत्कट काव्याला, प्रखर नाट्याला आणि मूलभूत जीवनमूल्यांना आवाहन करणारी आहे. सम्राट शंतनु आणि युवराज देवव्रत यांच्या चौकटीतच आजवर ही मत्स्यगंधा सर्वसामान्य वाचकांनी न्याहाळली आहे. परंतु मत्स्यगंधेच्या जीवनकहाणीला प्रारंभी पराशर आणि अखेरीस अंबा, अंबिका, बवालिका यांची जोड दिल्यानेच तिचे चित्र पूर्ण होऊ शकले. या नाटकाच्या बांधणीत सम्राट शंतनुला गौण स्थान येणे त्यामुळेच क्रमप्राप्त झाले आहे. कानेटकर परपरेचे बोट धरून चालतात आणि तरीही काहीतरी नवीन करू पाहतात. या नाटकात संस्कृत नाटकातील विदुषकाचे पात्र वापरले आहे. 'ए मॅन फॉर ऑल सिझन्स' मधील कॉमन मॅनप्रमाणे चंडोलला व्यवहारी बनवून, रोखठोक मतप्रदर्शन करायला लावून भीष्माच्या प्रतिज्ञापालनातील खडतरपणा विरोधाने अधिक प्रभावी करून दाखवला आहे. नाटकात संगीताची योजना केली आहे आणि साकी– दिंडीमधील पदे घातली आहेत. 'रायगडा' मध्ये कानेटकरांची राजनीतीवरील पकड स्पष्ट होत होती तशीच पितापुत्रातील भावनात्मक अधिष्ठानाची जाणीवही. मत्स्यगंधा त्या मानाने भावनेपेक्षा बुद्धीला अधिक आवाहन करणारे आहे.

नल दमयंती

महाभारतातील वनपर्वामध्ये एका उपाख्यानात वनवासी हालअपेष्टांमुळे गांजलेल्या पांडवांना धीर देण्यासाठी बृहदश्व ऋषींनी नलदमयंती कथा सांगितली

आहे. या कथाभागावर हर्षाच्या 'नैषधेय चरित संस्कृता'त व रघुनाथ पंडित, मोरोपंत, मुक्तेश्वर या पंडित कवींनी आपल्या थाटाने प्राचीन मराठी काव्यात रचना केली आहे. पंडिती काव्यात ही कथा शृंगार, करुण, अद्‌भुत रसांच्या मार्गाने आली, पण कानेटकरांच्या नाटकात मात्र ही कथा हास्यरसाच्या खेळकर (खोडकर), मिस्किल स्वरूपात आलेली दिसते.

विष्णुदास भावे व त्रिलोकेकर यांच्या नाट्यसृष्टीत पौराणिक संविधानकावर असलेला भर, अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या नाट्यसृष्टीत आढळणारा संगीताचा अतिरेक, श्री. कृ. कोल्हटकरांच्या नाटकांतून आढळून येणारी कल्पनारम्य व अद्‌भुत संविधानके, गडकऱ्यांच्या नाटकांतील काव्यात्मता, खाडिलकरांच्या नाटकांत आढळून येणारे प्रभावी व्यक्तिदर्शन, श. प. जोशी, मा. ना. जोशी, प्र. के. अत्रे यांच्या नाट्यसृष्टीत उपहास व विडंबन यांना असलेले प्राधान्य व मो. ग. रांगणेकर यांच्या नाटकात गतिमान व चटकदार संवादाला असलेले महत्त्व हे सर्व विशेष त्या-त्या काळातील लोकाभिरुचीचे काही प्रमाणात का होईना, द्योतक आहेत. म्हणजे नाट्यशास्त्राच्या तंत्रातील वस्तुरचना, स्वभावदर्शन, संवाद, संगीत, रस ही महत्त्वाची व निरनिराळी अंगे, यात कोणाला महत्त्व व कोणाला गौणत्व या गोष्टींचा तात्विक व तांत्रिक निर्णय काहीही असला तरी इंग्रजी व मराठी नाट्यसृष्टीचा इतिहास हेच सांगतो की नाट्यतंत्र परिस्थितीसापेक्षच असते, नियमाधीन नसते.

कानेटकरांची ऐतिहासिक नाटके

कानेटकरपूर्व काळातील नाट्यवाङ्मयाचे अवलोकन केले असता नारायण बापुजी कानेटकर, कोल्हटकर, खरे, केळकर, गडकरी, ओंधकर, टिपणीस आदी नाटककार प्रामुख्याने लक्षात राहतात. राष्ट्रजागृतीच्या भावनेने प्रेरित होऊन या नाटककारांनी नाट्यलेखन केले असे दिसून येते. कोल्हटकर, टिपणीस, केळकर यांच्या नाट्यकृती तर कल्पनारम्य व चमत्कृतिपूर्ण वातावरणात रमणाऱ्या, स्थूल संघर्षावर भर देणाऱ्या आहेत. खाडिलकरांच्या भाऊबंदकी व सवाई माधवरावाचा मृत्यू या नाट्यकृती वैशिष्ट्यपूर्ण असल्या तरी त्यातील संघर्षाचे स्वरूप स्थूलच आहे. वसंत कानेटकरांच्या ऐतिहासिक कलाकृती मात्र याहून भिन्न आहेत. 'सृजनाचा अर्थ आकारपुष्ये निर्माण करणे नसून मूर्तीला माणसाची भाषा बोलावयास लावणे हा होय' हे तत्त्व गृहीत धरून कानेटकरांनी लेखन केल्यामुळे त्या वास्तववादी मानवी स्वरूपात कशा उतरतील यावरच त्यांनी विशेष भर दिला. त्यांच्या नाट्यकृती अतिशय वास्तव स्वरूपात प्रकटल्या. कानेटकरांच्या या नाटकांचा लक्षणीय विशेष म्हणजे ती विभूतिपूजेतून निर्माण झाली नाहीत. विभूतिपूजेतून नाट्यलेखन हा परपरागत दृष्टिकोन बाजूला सारून त्यांनी लेखन केल्यामुळे त्यांची नाटके नव-

नवोन्मेषशालिनी प्रतिभेचा प्रत्यय आणून देणारीच आहेत. 'तुझा तू वाढवी राजा', 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', 'इथे ओशाळला मृत्यू' या तिन्ही नाटकांतून कानेटकरांनी एकाच कुटुंबातील व्यक्तींचे शल्य एका सूत्रात गोवून रसिक वाचकांपुढे सादर केले आहे. देव काय आणि देवमाणूस काय यांना जीवनात एकाकीपणाची खंत असते. त्यांना घडवू म्हटले तरी स्वतःसारखा पूर्णपुरुष घडविता येत नाही. त्यांचे दुःख शेवटी सामान्यच राहते. तोही शेवटी एक मनुष्यच असतो. नियतीच्या कलाने त्यालाही चालावेच लागते. छत्रपती म्हणून त्याला दुःख असू शकते त्याप्रमाणे पिता-पुत्र या नात्यानेही त्याला शल्य असू शकते. या नाटकांतून व्यक्त होणारे शल्य हृदयाच्या अंतर्हृदयाला भिडणारे आहे. मनोविश्लेषणाच्या प्रभावी हत्याराने ते तीव्र झाले आहे.

जगाला ज्ञात असलेल्या बाह्य जीवनापेक्षा जगात अज्ञात असलेल्या आंतरिक जीवनाची उकल करण्याचा प्रयत्न कानेटकरांनी या नाटकांमधून केला. नरहर कुरुंदकर यांच्या शब्दांत सांगायचे तर 'इतिहासाने दिलेल्या सत्याच्या टिंबांना सामावून घेणाऱ्या रेषा निर्माण करण्याचे व त्या रेषांतून एक सलग जिवंत कलाकृती जन्मास घालण्याचे कार्य'[९] कानेटकरांनी या नाटकांतून केले आहे. 'संघर्षाचा श्रेष्ठ दर्जाचा कलात्मक प्रकार म्हणजे संघर्ष हा दोन व्यक्तीत वा दोन गटात वा व्यक्ती विरुद्ध परिस्थिती अशा स्वरूपात नसून तो एकाच व्यक्तीच्या मनात घडत असतो'[१०] हा सूक्ष्म व तरल संघर्ष कानेटकरांच्या शब्दांतून, कृतीतून प्रकट होतो. आंतरिक बुद्धिद्वंद्वाकडे जावे, बाह्य रणांगणावरील संघर्षाकडून मनोविश्लेषणातून दिसणाऱ्या आंतरिक जाणीव-नेणिवेच्या संघर्षाकडे आकृष्ट व्हावे या उद्देशाने तर कानेटकरांनी ही नाटचकृती लिहिली नसावी, असे मनात आल्याशिवाय राहत नाही. 'उत्कट भव्य तेचि ध्यावे, मिळमिळीत अवघेचि टाकावे' हा दंडक खाडिलकरांप्रमाणे कानेटकरांनी पाळल्यामुळे नाटचाची परिणामकारकता वाढली आहे. मानवी स्वभावाचे आणि भावनांचे सत्य समर्थ शैलीद्वारे त्यांच्या नाटकात उत्कटतेने अविर्भूत झाले आहे. त्यांची भाषा ही राणा भीमदेवी थाटाची दणाणून सोडणारी आवेशपूर्ण आघातांनी नटलेली नसल्यामुळे त्यांच्या नाटकांमधील पात्रे अतिशय वास्तववादी व म्हणूनच आपल्याला खूप जवळची वाटतात.

नाटचत्रयी : शल्य

ऐतिहासिक नाटकाच्या स्वरूपाबद्दल निर्णायक विधान करणे कठीण आहे. एका बाजूला ऐतिहासिक साहित्य व नाटचलेखन पूर्वी झाले आहे, आज होत आहे आणि पुढेही चालू राहण्याचा संभव दिसतो ही वस्तुस्थिती आहे. समीक्षेतही या लेखनाचा उल्लेख ऐतिहासिक असाच केला जातो, हेही या वस्तुस्थितीचे एक

अंग आहे. याउलट, ऐतिहासिक, पौराणिक ही लेबलेच अप्रस्तुत आहेत असे रूपवादी सैद्धांतिक मतप्रदर्शन होताना आपल्याला आढळते. (उदाहरणार्थ ज्ञानेश्वर नाडकर्णी; सत्यकथा एप्रिल १९६३) कोणतेही साहित्यरूप आशयाचा संदर्भ वगळून आपल्याला समजावून घेणे कितपत शक्य आहे याविषयी मला शंका आहे. त्याचप्रमाणे 'रूपा'कडे (फॉर्मकडे) दुर्लक्ष करून केलेली समीक्षा साहित्यकृतीच्या कलात्मकतेवर अन्याय करण्याचा संभव आहे. यातून मार्ग काढायचा झाल्यास असे म्हणता येईल की रचनात्मकदृष्ट्या ऐतिहासिक नाटकही ट्रॅजिडी, कॉमेडी या कोणत्यातरी नाट्यरूपात आकार घेते आणि कथावस्तुच्या ऐतिहासिकतेमुळे नाट्याभिव्यक्तीची शैली इत्यादींवर अपरिहार्य परिणाम होतो. ऐतिहासिक नाट्यकृतीचा रोख नेहमी वर्तमानाकडे असतो. वर्तमानाच्या चष्म्यातून इतिहासाकडे पाहणे ही त्याची भूमिका असते. या भूमिकेकडे दुर्लक्ष झाले तर वर्तमानाचा संदर्भ सुटतो आणि ऐतिहासिक नाट्यकृती चरित्रात्मक, विस्कळीत व प्रसंगप्रधान नाट्यकृतीकडे झुकते. कानेटकरांच्या नाट्यत्रयीतच या गोष्टीचा प्रत्यय येतो. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' मध्ये शिवाजीचे किंवा संभाजीचे चरित्र नाट्यरूपाने सादर करण्याचा प्रयत्न असल्याचे दिसत नाही. या थोर व्यक्तिमत्त्वांचे दर्शन घडविणे हा दृष्टिकोन आहे असेही वाटत नाही. शिवाजी व संभाजी या पिता-पुत्रांमधील संघर्षामध्ये नाटककाराला दिसलेल्या आकृतिबंधाला समूर्त करण्याचा प्रयत्न आहे. याउलट उर्वरित दोन नाटकांत असा आकृतिबंध मध्यवर्ती स्थान घेताना दिसण्याऐवजी चरित्रात्मक प्रेरणांना महत्त्व आलेले आढळते.

'रायगड'च्या पहिल्या अंकात दोन प्रवेश आहेत. दोन्ही प्रवेश रायगडावरील एका राजमहालात घडतात. दुसऱ्या प्रवेशातील राजमहाल वेगळा आहे असे नाट्यसूचनांवरून दिसत असले तरी महाल तसाच असावयास तदृश अशी अडचण दिसत नाही. एक तर ऐतिहासिक नाटक वास्तववादी नसते, त्यामुळे सोयराबाई इत्यादींनी संभाजी–राजारामाची ज्या महालात पहाटे वाट पाहिली त्याच महालात शिवाजीने काही प्रहरानंतर पत्र डिक्टेट करावे याला काहीच हरकत नाही. शिवाय, पहिल्या अंकातील दोन प्रवेशात आपण दोन भिन्न महालांचा उल्लेख केला आहे ही गोष्ट खुद्द नाटककारच दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभी विसरून गेल्याचे दिसते. कारण दुसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशाच्या स्थळासंबंधी ते म्हणतात, 'पहिल्या अंकातील प्रवेशात दिसला होता तोच महाल' (पृ. ३२) म्हणजे पहिल्या अंकातील दोन्ही प्रवेश एकाच महालात घडतात किंवा निदान प्रत्यक्ष प्रयोगात ते एकाच नेपथ्यावर सादर केले जाणार याची नाटककाराला कल्पना आहे; म्हणजे पहिल्या अंकाची दोन प्रवेशात विभागणी केली जाते, ती केवळ कालावधी दर्शविण्यासाठी. या दोन्ही प्रवेशांच्या आशयातही ही सलगता,

एकात्मता आढळेल. शंभूराजांचे वर्तन, प्रभावळच्या सुभेदारविरुद्ध त्यांनी जातीने जाऊन केलेली चौकशी, त्यानिमित्ताने प्रधानमंडळ व संभाजी यांच्यातील उघड झालेला संघर्ष आणि या संघर्षावर शिवाजी महाराजांनी काढलेली तोड ही पहिल्या अंकाची कथावस्तू आहे. पितापुत्रांमधील 'संवादा'चा अभावही त्यातून व्यक्त होतो. संविधानकाच्या या कथाभागात कार्यकारणभाव आहे, सलगता आहे प्रवेश-वार विभागणीने ही सलगता खंडित होत नाही. ही सारी वैशिष्टचे इब्सेन प्रणीत तंत्राचीच आहेत, हे सांगण्याची गरज नाही. एवढेच नव्हे तर संविधानकाच्या या अंकात आलेल्या भागातच त्याच्या पुढील विकासाची दिशा स्पष्ट होत असल्याचे दिसते. आपल्या गैर हजेरीत राजारामाला रायगडचा (नावापुरता का होईना) कारभार व संभाजीला प्रभावळची सुभेदारी या पहिल्या अंकातील योजनेमध्ये प्रधानमंडळ व सोयराबाई आणि संभाजी यांच्यातील वारशासंबंधीच्या संघर्षाचे प्रतिबिंब उमटल्याचे आढळते. पित्याने गुंता सोडविण्यासाठी केलेल्या व्यवस्थेचा 'सजा' असा अर्थ पुत्र घेतो याचेही बीज इथे आढळते. नाटकातील समस्यांचे दर्शन पहिल्या अंकात काहीशा दुय्यम व कमी गंभीर प्रसंगांतून घडते, तर त्याच समस्या दुसऱ्या अंकात अधिक तीव्र व अटीतटीच्या बनतात. त्यामुळे पहिल्या अंकात अन्य घटना घडताना दिसल्या असत्या तरी त्याची अंतिम परिणती दुसऱ्या अंकातील विनतोड परिस्थितीतच अपरिहार्यपणे झाली असती, अशी छाप वाचकाच्या मनावर कानेटकर उमटवतात. ही छाप हे इब्सेनतंत्राचे एक प्रमुख वैशिष्टच आहे.

दुसऱ्या अंकात तीन प्रवेश आहेत. ते एकाच दिवशी काही कालावधी मधे ठेवून घडतात. त्यातील पहिल्या प्रवेशाचे स्थळ पूर्वीचाच महाल आहे, तर उरलेले दोन प्रवेश येसुबाईच्या अंतःपुरात घडतात असे गृहीत धरावे लागते. पण त्यातील संविधानकात मात्र सलगता, एकात्मता आहे. गोदावरी प्रकरणामुळे निर्माण झालेले वादळ व पिता-पुत्रांमधील गैरसमजाला त्यामुळे मिळालेले खतपाणी, आजच्या शासनाच्या धोरणाशी मिळताजुळता काळकाढू तोडगा व त्याचा संभाजीने लावलेला 'अपमान व सजा' हा अर्थ आणि त्यामुळे स्वतंत्र राज्यस्थापनेच्या इर्ष्येने संभाजीने मोंगलांना जाऊन मिळणे या घटनाक्रमात संविधानकाला आवश्यक असलेली सुसंगती पाळली गेली आहे. पण त्याचबरोबर अंकात काही दुबळी स्थानेही आहेत. पहिल्या प्रवेशातील मोरोपंत व अण्णाजींनी हंबीररावांना माहिती देण्याच्या मिषाने नाटककाराने गोदावरी प्रकरणासंबंधी केलेले निवेदन केवळ निवेदनच राहते एवढेच नव्हे तर पुढे शिवाजीचे त्यासंबंधीचे उद्‌गार काहीसे पुनरुक्तीसारखे वाटतात, नाटचात्मतेला धक्का लागतो. या अंकातील तिसरा प्रवेश तर पूर्णपणे अनावश्यक आहे. संभाजीने केलेल्या आरोपाबद्दलची शिवाजीची

कैफियत सादर करणे हे या तिसऱ्या प्रवेशाचे प्रयोजन आहे. त्यामुळे हा प्रवेश नाट्यात्मतेला हरवून बसतो आणि संविधानकाच्या सुसंगत प्रगतीला खीळ घालतो. एकात्म संविधानक प्रधान नाटकाला चरित्रात्मक नाटकाकडे वळवू पाहतो.

पहिल्या व दुसऱ्या अंकातील या संवादी व विरोधी आंदोलनाच्या पार्श्वभूमीवर तिसऱ्या अंकाच्या प्रवेशातील पितापुत्रांची भेट अत्यंत नाट्यपूर्ण ठरते. इथे संघर्षाची दोन टोके समोरा-समोर येतात व त्यातून काही निर्णायक निष्पत्ती निघण्याचा संभव निर्माण होतो. ही भेट प्रत्यक्ष झाली काय, झाली असल्यास ती कुठे झाली हे प्रश्न अप्रस्तुत आहेत. कारण ऐतिहासिक नाटकात नाटककाराला स्थलसंकोच, कालसंकोच, पात्रांच्या संख्येचा संकोच इत्यादी साधनांचा अवलंब करावाच लागतो आणि त्यासाठी आवश्यक कल्पनाशक्तीवरही विसंबावे लागते. प्रस्तुत प्रवेशातील भेटीसंबंधीचे कानेटकरांनी पार्श्वभूमीत केलेले विवेचनही योग्यच आहे. मला महत्त्वाचे वाटते ते हे की पहिल्या आवृत्तीमधील वेषांतराचा भाग कानेटकरांनी तिसऱ्या आवृत्तीतून काढून टाकला. वेषांतर ही परिणामकारकतेसाठी वापरलेली युक्ती होती. नाटकाला अतिरंजिततेचे गालबोट त्यामुळे लागत आहे हे कानेटकरांनी ओळखले. अर्थात त्यांनी स्थूल वेषांतर काढले तरी त्याठिकाणी सूक्ष्म वेषांतराची स्थापना केली आहे हे सूक्ष्म वेषांतर म्हणजे हंबीररावाने मोगलांना मिळाल्याचे नाटक करणे–अर्थात् ही बतावणी कितीतरी अधिक नाट्यपूर्ण आहे. कारण मोगलांना मिळणाऱ्या हंबीररावामध्ये संभाजीला स्वतःचेच प्रतिबिंब दिसते आणि त्यामुळे त्याला होणारा पश्चात्ताप, वाटणारा विषाद अधिक अस्सल, पटणारा वाटतो.

इब्सेनप्रणीत नाट्यरचनेत प्राकथन, व्यक्तित्वदर्शन व संविधानक-प्रगती या गोष्टी एकदमच साधण्यासाठी छोटे छोटे प्रसंग निर्माण करणे आणि त्यांना या तीनही घटकांत मुरविणे आवश्यक ठरते, असे छोटे पण अर्थपूर्ण प्रसंग निर्माण करण्यात कानेटकर 'रायगड' मध्ये यशस्वी झालेले दिसतात. सोयराबाईने राजारामाच्या अंगावर शाल घालणे हा पहिल्या अंकातील एक असा प्रसंग. तिसऱ्या अंकात राजारामाच्या मुखातून शिवाजी महाराजांचे शब्द वदवणे हाही याच प्रकारचा प्रसंग, पण कानेटकर त्या प्रसंगावर पेलणार नाही इतकी जबाबदारी टाकतात आणि त्यामुळे तो कृत्रिमतेकडे झुकतो. पण तरीही तो केवळ अतिरंजित ठरत नाही. 'रायगड' मध्ये एकूण आठ पात्रे आहेत पैकी शिवाजी-संभाजी हे पितापुत्र मध्यवर्ती संघर्षाच्या दोन बाजू आहेत. उरलेल्या सहापैकी तिघे (सोयराबाई, अण्णाजी व मोरोपत) संभाजीच्या विरुद्ध, तर तिघे (हंबीरराव, येसुबाई, राजाराम) संभाजीच्या बाजूला अशी त्यांची समतोल वाटणी कानेटकरांनी केली आहे. त्यातही हंबीरराव सोयराबाईचा भाऊ, तर राजाराम तिचा

पुत्र. असे असूनही ते तिच्याविरुद्ध उभे राहतात. (अर्थात, न्यायासाठी) यामुळे त्यांच्या प्रतिमेला झळाळी प्राप्त होते. म्हणजे संभाजीला पाठिंबा देणारे लोक ध्येयवादी, निःस्वार्थी, महाराजांचे अंतरंग जाणू शकणारे असे आहेत, तर त्यांच्या विरुद्ध असलेली मंडळी स्वार्थी, संकुचित दृष्टीची व क्षुद्र मनोवृत्तीची आहेत. ही अशी वर्गवारी झाल्याने संघर्षाचे उत्तर पूर्वरचित आहे हे लक्षात येते. हा विशेष अतिरंजित नाटकाचा आहे कारण इथे पात्रांच्या स्वतंत्र व्यक्तित्वाला वाव देऊन त्यांचा विकास होऊ देण्याऐवजी नाटककाराने त्यांच्या व्यक्तित्वाला आपल्या कल्पनागत सत्याचा मांडव घालून त्याच्या वाढीची दिशा व मर्यादा आधीच ठरवून दिलेली आढळते. ही दृष्टी माणसांना 'नमुने' म्हणूनच पाहते, स्वतंत्र व्यक्ती म्हणून नाही. म्हणजे संविधानक रचना इब्सेनप्रणीत समस्याप्रधान नाटकाची, पण व्यक्तिचित्रणे मात्र अतिरंजित नाटकाला योग्य अशी नमुनेदार, सोपी अशी त्यामुळे 'रायगड' ही एक दुभंगलेली मूर्ती आहे. 'रायगड'च्या संविधानक रचनेचा निरोप घेण्यापूर्वी आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख केला पाहिजे. ती गोष्ट म्हणजे एक प्रमुख विसंगती. प्रभावळची सुभेदारी राजीखुशीने स्वीकारणारा संभाजी पहिल्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशात मात्र येसुबाईला म्हणतो, 'महाराजांच्या गैरहजेरीत रायगडाच्या मुखत्यारीवर आमचा जन्मसिद्ध हक्क; पण अष्टप्रधान कानाशी लागले आणि महाराजांनी आमचा हक्क उधळून लावला, आमच्या गळ्यात अडकवली प्रभावळची सुभेदारी. आपल्या शब्दाखातर आम्ही तो पत्करलो.' (पृ. ४६) ही विसंगती कानेटकरांच्या लक्षात आली नसेल असे नाही. पण त्यांनी ती तशीच राहू का दिली ? की संभाजीचा चंचल स्वभाव किंवा तो हलक्या कानाचा आहे असे काही त्यांना सूचित करायचे आहे ? येसुबाई ही त्याच्या या शब्दांचा प्रतिवाद करीत नाही, ते तिला मान्य आहे म्हणून ? पण हा खुलासा वाचकांना होत नाही. प्रेक्षक इथे बुचकळ्यात पडले तरी मागचे दृश्य उलटून पाहता येणे त्यांना शक्य नाही. या विसंगतीतही स्थानिक परिणामकारकतेचा, अतिरंजित नाटकाचा दृष्टिकोन व्यक्त होतो.

इथे ओशाळला मृत्यू

'इथे ओशाळला मृत्यू' हे शीर्षक अलंकारिक आहे. संभाजीच्याच जीवनावरील 'राजसंन्यास' व 'बेबंदशाही' या नाटकांच्या सुटसुटीत शीर्षकांतून त्या-त्या नाटककारांना आकलन झालेल्या इतिहासाचे सार व्यक्त होत होते त्यांच्याशी तुलना करता इथे ओशाळला मृत्यू हे शीर्षक संदिग्ध व अमूर्त वाटते. मृत्यू या अमूर्त कल्पनेला औरंगजेबामध्ये मूर्त करण्याचा कानेटकरांचा प्रयत्न असावा असे दिसते. नाटकाच्या प्रारंभी संभाजीच्या मृत्यूची प्रतिज्ञा करणारा औरंगजेब दिसतो, तर शेवटी 'हार मात्र आली आमच्या तकदीरमध्ये' अशी तो

कबुली देतो. औरंगजेबरूपी मृत्यूने कारकिर्दीच्या प्रारंभापासून घेरलेला संभाजी हा या नाटकाचा विषय आहे. या नाटकाची मांडणी कानेटकर ट्रॅजिडीला योग्य अशी करताहेत असे वाटत नाही. पहिल्याच अंकातील दोन प्रवेशांकडे नजर टाकली तर काय दिसते ? पहिल्या प्रवेशाचे प्रयोजन म्हणजे औरंगजेबाची प्रतिज्ञा. त्यासाठी शहाजादा अकबर संभाजीच्या आश्रयाला येणे आवश्यक. पण त्यापूर्वी तो कुठल्या मार्गानी निसटला, त्यात औरंगजेबाच्या इतर पुत्रांचा व सरदारांचा नाकर्तेपणा कसा दिसून येतो, नाकर्तेपण सहेतुक असल्याचा संशय औरंगजेबाला कसा येतो इत्यादी गोष्टींची नाटकाच्या संविधानकाला फारशी गरज नाही.

दुसऱ्या प्रवेशाचे पृथःकरण केल्यास त्यातील ठळक घटनांची यादी अशी होईल.

१ (अ)–गणोजीने बारशाचे निमंत्रण करण्याच्या मिषाने येणे व शिवाजी महाराजांनी कधी काळी दिलेल्या वचनाच्या आधारे वतनाची मागणी करणे, संभाजीचा नकार.

(ब) गणोजीने संभाजीवर मदिरा व मदिराक्षी यांच्या व्यसनात अडकल्याचा आरोप करणे आणि येसुबाईने त्याचे वैयर्थ पटविणे.

२. कटवाल्यांकडून आलेला खलिता शाहजादा अकबराने संभाजीकडे पाठविणे व तो घेऊन कवी कलशाचा प्रवेश; कटवाल्यांना शासन करण्याची जबाबदारी येसुबाईवर पडणे.

३. मोंगली फौजेचा पराभव करून संताजी-धनाजी (आणि औरंगजेब दोन लाख सैन्य घेऊन ब-हाणपूरकडे निवाल्याची बातमी द्यायला मल्होजी घोरपडे) येतात.

या घटना एकावेळी घडत असल्या तरी त्यांच्यात कार्यकारण भाव आहे असे म्हणता येणार नाही. संभाजीचा स्वभाव, त्याचे कर्तृत्व, त्याला येणाऱ्या कट, गैरसमज इत्यादी अडचणी यांचे चित्रण करणे व येसुबाईच्या धोरणी, दूरदृष्टीच्या व खंबीर राजकारणाची ओळख करून देणे हा या प्रवेशाचा हेतू दिसतो. पण कानेटकरांना सर्व मंडळी एका प्रवेशात आणण्यासाठी किती अपघाती योगायोगांवर विसंबावे लागते हे पाहण्यासारखे आहे. हे योगायोग पुढीलप्रमाणे–

१) गणोजींनी बारशाच्या आमंत्रणासाठी येणे.

२) त्याच दिवशी (४ ऑगस्ट १७६१) बहादूर गडावर धाड घालून संभाजी पन्हाळ्यावर परतला आहे.

३) त्याच दिवशी गजल ऐकताना संभाजीने मैफल सोडून मधेच येणे–गणोजी त्याच्यावर नाटकशाळा बाळगण्याचा आरोप करीत असतानाच.

४) गणोजीच्या प्रयाणानंतर शहाजादा अकबर आश्रयाला आल्याची बातमी संभाजीने येसुबाईला देणे–वास्तविक अकबर येऊन दोन महिने झालेले आहेत पण येसुबाईला हे राजकारण पसंत पडणार नाही म्हणून ही वार्ता इतके दिवस सांगितली नव्हती हा खुलासा.

५) त्यानंतर लगेच अकबराने त्याच्याकडे रायगडावरून आलेला खलिता संभाजीकडे पाठविणे.

६) त्याच दिवशी औरंगजेब बऱ्हाणपूरकडे चालल्याची बातमी येणे.

या घटना केवळ योगायोगाच्या साहाय्याने एकाच संध्याकाळी घडवून आणल्या आहेत हे वेगळे सिद्ध करायला हवे असे नाही. धनाजी-संताजीचा प्रवेशही इथे उपरा वाटतो. एवढेच नव्हे तर औरंगजेब दक्षिणेत उतरत असल्याची प्रेक्षकांना पहिल्या प्रवेशात माहीत झालेली–बातमी सांगण्यासाठी मल्होजीने येणे आणि तो प्रधानमंडळात असल्याप्रमाणे राज्याची नाकेबंदी कशी करायची हे त्याला संभाजीने सांगणे यात नाट्यांतर्गत सुसंगती व आटोपशीरपणा यांचा अभाव जाणवतो. यातही गंमत अशी की संपूर्ण प्रवेशात प्रत्यक्ष संघर्ष होतो, नाट्य अवतरते ते गणोजी व संभाजी यांच्या समोरासमोर येण्यात. नंतर येते ती शाहजाद्याला आश्रय देणे योग्य की अयोग्य याविषयीची व त्यानिमित्ताने तत्कालीन परिस्थितीबद्दल माहिती देणारी चर्चा. कटाच्या बातमीने थोडी खळबळ उडाली तरी ती एकतर्फी. आणि म्हणूनच औरंगजेबाविषयीची बातमी मल्होजीकडून आणवून कानेटकर थोडी क्षुब्ध उत्सुकता आणण्याचा कृत्रिम प्रयत्न करतात. आणि हे सगळे घडते कुठे ? येसुबाईच्या अंतःपुरात. संभाजीने येसुबाईच्या नावाची 'सखी राज्ञी जयती' ही मुद्रा पाडली होती हे खरे असले तरी त्याचे सगळे राजकारण (व युद्धकारणही) येसुबाईच्या हाती असलेले दिसावे हे योग्य वाटत नाही. इथे माझा आक्षेप अनैतिहासिकतेचा नाही. इतिहासातील येसुबाईने संभाजीच्या आयुष्यात किती महत्त्वाची भूमिका बजावली हा प्रश्न माझ्या दृष्टीने अप्रस्तुत आहे. पण संभाजीचे राजकारण–युद्धकारण यातील कौशल्य या ना त्या मार्गाने सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या नाटकात संभाजी-ऐवजी येसुबाईला (व औरंगजेबला) अधिक महत्त्व मिळावे यात अंतर्विरोध आहे.

दुसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशातील पहिली सात पाने (सुमारे वीस मिनिटे) अडवली जातात येसुबाई व प्रल्हाद निराजी यांच्या चर्चेने. कुठल्याही नाटकातील चर्चेला चर्चा म्हणून आक्षेप घेण्यात अर्थ नाही. पण ती चर्चा

संविधानकात मुरविलेली नसेल तर ती उपरी ठरते हेही विसरून चालणार नाही. या प्रवेशानंतर लगेच संभाजीच्या अटकेचा प्रवेश आला असता तर संविधानकात सलगता येऊ शकली असती. आठ वर्षाच्या दगदगीने संभाजी थकणे, येसुबाईने त्याला विश्रांतीसाठी थोडचा स्वारांनिशी संगमेश्वरी जाणे भाग पाडणे आणि गणोजीच्या फितुरीमुळे तो तिथे पकडला जाणे यातील कार्यकारणभाव व दैवदुर्विलास प्रेक्षकांना जाणवू शकला असता. पण कानेटकर औरंगजेबाच्या प्रेमामुळे त्याच्या विजापूर छावणीचा, तिथे निजाम व गणोजी यांच्या येण्याचा प्रवेश टाकतात. वास्तविक हा प्रवेश प्रेक्षकांचा वेळ, नटाची शक्ती आणि कानेटकरांचे शब्द यांचा अपव्यय करतो. तिसऱ्या अंकातील पहिले दोन प्रवेश नाटचपूर्ण व प्रभावी आहेत. पण त्यांचा क्रम बदलला असता तर त्यांच्यातील नाटच अधिक प्रभावी ठरले असते. पहिल्या प्रवेशातील स्वप्नदृश्य योजण्यात कानेटकरांचे सिद्धहस्त अतिरंजित नाटककाराचे कौशल्य दिसते. पुढे येणाऱ्या स्वगतासाठी 'प्रसंग' निर्माण करणे हा त्याचा खरा हेतू. स्वप्नदृश्यामुळे येसुबाईला पुन्हा महत्त्व मिळते हा या प्रवेशाचा दुबळेपणा. हा प्रवेश कानेटकर परिणामकारक बनवितात तो केवळ स्वतःच्या भाषाबळावर. या व याच्यापुढील नाटकात कानेटकर इतिहासाशी प्रामाणिक राहणे याचा चुकीचा अर्थ घेताना दिसतात. या नाटकांत येणारी प्रत्येक हकीकत वा प्रसंग कुठल्या ना कुठल्या ऐतिहासिक साधनसामग्रीत नोंदलेला आढळतो. याची अगदी टोकाची अशी दोन उदाहरणे देता येतील. पहिले उदाहरण म्हणजे जेरबंद संभाजीला पुढे आणताच औरंगजेब नमाज पढतो आणि ते पाहून कवी कलश एक दोहा सुनावतात हा प्रसंग. दुसरे उदाहरण म्हणजे तिसऱ्या अंकातील चौथ्या प्रवेशाच्या प्रारंभीची नाटचसूचना. प्रकाशाचे आवर्तन दाखवायचे. एक आवर्तन म्हणजे एक दिवस. पडदा वर जाताच रिकाम्या रंगमंचावर भराभरा अशी काही आवर्तने दिसतात. आता प्रश्न असा की प्रकाशाच्या या आवर्तनांचा अर्थ काय हे प्रेक्षकापैकी किती जणांना समजू शकेल ? दुसरा प्रश्न असा की याची आवश्यकता काय ? काही झाले तरी नाटकाला रंगमंचाच्या अंगभूत मर्यादा व संकेत असतात. वास्तवाच्या आभासाची रंगमंचावर कोणती मातब्बरी ?

संभाजीने गादीवर बसण्याचा निर्णय घेतला, इथे 'रायगड' संपते. आणि तो गादीवर बसताच एक वर्षाच्या आतच 'ओशाळला मृत्यू' सुरू होते. या दोन नाटकांतील कथावस्तूच्या सलगपणाचा हा एक धागा. प्रधानमंडळाच्या संभाजीविरुद्धच्या कारवाया, गोदावरी प्रकरणामुळे संभाजीला झालेला मनस्ताप आणि संभाजीचा उतावळा, मरणेच्छेने भारलेला आत्मकेंद्रित स्वभाव या गोष्टी नाटकांच्या कथावस्तूला सांधतात ; पण या दोन नाटकांच्या बांधणीतील

तत्त्वे मात्र मूलतः भिन्न आहेत. 'रायगड' व 'ओशाळला मृत्यू' मध्ये संघर्षाची दोन टोके स्पष्ट दिसतात. सर्व पात्रांचेही त्या दोन टोकांभोवती ध्रुवीकरण दिसते. एवढेच नव्हे तर संघर्षाची ही दोन टोके तिसऱ्या अंकात समोरासमोर ठाकलेली दिसतात. 'रायगड' मध्ये शिवाजीच्या दूरदर्शी, समजूतदार व प्रेमळ स्वभावामुळे संघर्षातून संभाजी तावून सुलाखून बाहेर पडतो आणि नाटक आनंद-पर्यवसायी होते, तर 'ओशाळला मृत्यू' मधील संघर्षाला दुसरा पर्याय नसल्यामुळे संभाजीला बलिदान करावे लागते. परंतु नाट्यत्रयीतील तिसरे नाटक 'तुझा तू वाढवी राजा' यात संघर्षाची दोन टोके संदिग्ध राहतात. आणि साहजिकच ती समोरासमोर येत नाहीत. त्यामुळे हे संपूर्ण नाटक कथनप्रधान, चरित्रात्मक झाले आहे. संघर्ष बराचसा अबोल व आंतरिक असल्यामुळे तो कानेटकरांच्या पद्धतीने व्यक्त होऊच शकत नाही. हा संघर्ष आत्मनिष्ठेने रंगवायचा झाला तर नाटकांचे रंजक स्वरूप जाऊन ते मनोविश्लेषणात्मक व प्रायोगिक होईल. त्यामुळे विषय वेगळा, सूक्ष्म नाट्य पकडणारा असला तरी कानेटकर त्याला अतिरंजिततेच्या साच्यातून सादर करण्याचा प्रयत्न करतात. याचे उदाहरण म्हणजे दुसऱ्या अंकातील तिसरा प्रवेश. शहाजीला अटक झाल्याची वातमी हे या प्रवेशाचे प्रयोजन. ते मूलतः निवेदनपर, पण त्याला 'रंजक', आकर्षक' बनविण्यासाठी जिजाबाईला पडलेले स्वप्न, सुभान–मंगळावर मर्दुमकी गाजवून आलेल्या शिववाचे पंचारतीने स्वागत करण्याची तयारी आणि त्याने आणलेली विपरीत खबर यामधील विरोध व शेवटी 'निरांजन सांभाळ–ज्योत सांभाळ' असे भावनाप्रधान शब्द इत्यादींचा वापर कानेटकरांनी केलेला आहे. पण तरीही रंजक दृश्य उभे राहिले तरी त्यात नाट्यप्रमाण अवतरत नाहीच.

शिवाजी व सई यांच्यामधील नाजुक भाववंधाचे चित्रण कानेटकरांनी या नाटकात आकर्षकपणे केले आहे. या नाटकात सईचे व्यक्तिमत्त्वही घडते आहे. सई अधिक काळ जगली असती तर शिवाजीला उत्तरायुष्यात छळणारी 'गृहस्वामिनीचा दिलवदसूर' ('रायगड' पृ. ५७) ही व्यथा निर्माण झाली नसती, एवढे वाटायला लावण्याइतपत शिवाजी-सईची जुळलेली मने कानेटकरांनी व्यक्त केली आहेत. सध्याच्या ऐतिहासिक वाङ्मयाच्या लाटेचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणजे नायक व त्याची पत्नी यांच्या प्रणयाचे हृद्य चित्रण. त्या संदर्भात हे चित्रण सांकेतिक वाटले, तरी जिजाबाई, सई व येसुबाई यांच्या पतिकार्याशी एकरूप होण्याने, त्यांच्या पतींना मिळणारी स्फूर्ती व वाटणारी जवाबदारी याचे चित्रण कानेटकरांनी जाणीवपूर्वक केले आहे. या तिघींना विरोधी असे सोयराबाईचे चित्र आहे. त्यामुळे पतीच्या कर्तृत्वात महत्त्वाचा वाटा त्याच्या पत्नीचा असतो हे स्त्री स्वातंत्र्य चळवळीनंतर उदार-मतवाद्यांनी रूढ केलेले सूत्र कानेटकरांनी स्वीकारले आहे "तुझा तू वाढवी राजा" मधील दोन पूर्वकालीन दृश्यांचा वेगळा विचार केला पाहिजे. ही दृश्ये नाटकात

थोडातरी जीव निर्माण करण्यासाठी कानेटकरांनी वापरली असावीत. पण नाटकाच्या संविधानकात त्याचे स्थान काय ? पैकी पाहिले दृश्य पूर्णपणे चित्रपटाच्या अंगाने वापरले आहे. त्यात जिजाबाईच्या पातळाचा रंगही बदललेला दिसावा अशी कानेटकरांची अपेक्षा आहे. त्यामुळे तो प्रसंग ऐकणारे दादोजी व सई पूर्णपणे विसरले जातात.

या तीनही नाटकांत काही गोष्टी सातत्याने दुबळ्या राहिल्या आहेत. पात्रांचे रंगमंचावरचे प्रवेश ही एक अशी दुबळी बाब आहे. हे प्रवेश हेतूपूर्ण करणे, कार्यकारण संबंधाने संविधानकात मुरविणे ह्या गोष्टीची पर्वाच कानेटकर करीत नाहीत असे दिसते. योगायोग गृहीत धरून त्यावर आधारलेल्या अतिरंजित नाटकात हे एका अर्थाने अपरिहार्यच ठरते. 'इथे ओशाळला मृत्यू' मध्ये येसुबाईच्या अंतःपुरात कवीकलश, मल्होजी, धनाजी–संताजी इत्यादी सर्वजण आधी वर्दी न देता आपल्या पाळीची वाट पाहत असल्याप्रमाणे नेमक्या वेळी प्रवेश करतात. हे या प्रकाराचे उदाहरण. पण एरवी 'रायगड' सारख्या सावध संविधानक रचना असलेल्या नाटकातले प्रवेशही तसे सोयीस्कर असावे हे त्याच्या यशाला गालबोट आहे. या प्रवेशांचा अपघातीपणा जाणवू नये म्हणून प्रवेशणाऱ्या पात्रांचे शब्द आधी पडद्यातून ऐकू येणे किंवा रंगमंचावरच्या बोलणाऱ्या व्यक्तीला उत्तर देत पात्राने प्रवेश करणे अशा युक्त्या कानेटकर वापरतात. हा प्रकार 'इथे ओशाळला मृत्यू' मध्ये फार वेळा होतो. ह्या नाटकांचे दुर्बल स्थान म्हणजे त्यांच्यातील ट्रॅजिक आयरनीचा अतिरिक्त व म्हणून दुर्बल ठरणारा उपयोग. एखादे पात्र काही बोलते, पण भविष्यकालीन संदर्भात त्या शब्दांचा वेगळाच परिणाम होतो हे ट्रॅजिक आयरनीचे सर्वसाधारण स्वरूप. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांमध्ये पात्रांचे भवितव्य प्रेक्षकांना आधीच माहीत असते. प्रेक्षकांच्या या पूर्वज्ञानाचा फायदा घेऊन नाटककाराला अर्थाच्या वेगवेगळ्या पातळ्या असलेली वाक्ये लिहिणे शक्य असते.

शेवटी ह्या नाटकांच्या भाषेबद्दल. ऐतिहासिक नाटकात वास्तववादी भाषा असू शकत नाही. चित्र गतकालाचे असले तरी ते सादर केले जात आहे 'आजच्या' प्रेक्षकांपुढे, या गोष्टीचे भान नाटककाराला ठेवावेच लागते त्यामुळे कथावस्तूचा काळ व त्यातील पात्रे यांचा दूरस्थपणा, त्याचे आजच्या प्रेक्षकांपासून असलेले अंतर या गोष्टी प्रस्थापित करणे हे मुख्य प्रयोजन साध्य होण्याइतका शैलीदारपणा ऐतिहासिक नाटकातील भाषेला अपरिहार्य असतो. हे प्रयोजन साध्य केल्यानंतर मग इतर प्रयोजनांकडे ही भाषा लक्ष देते. ह्या अन्य प्रयोजनात काव्यात्मता, परिणामकारकता, वेगळेपणा, पात्रांच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार इत्यादींचा समावेश होतो. कानेटकरांनी स्वतःची स्वतंत्र, वेगळी व ऐतिहासिकतेचा विश्वसनीय

आभास निर्माण करणारी भाषाशैली निर्माण करण्यात यश मिळविले. अन्य प्रयोजनांपैकी परिणामकारकता व काव्यात्मता साधण्याचा कानेटकर प्रयत्न करतांना दिसतात. परिणामकारकता साधण्यासाठी भावनायुक्त विचार व्यक्त करणारी सुभाषितवजा वाक्ये ते वापरतात. अशा वाक्यांची सर्वसाधारणपणे आटोपशीर बांधणी, फेक करण्याच्या दृष्टीने त्यांची लयबद्ध शब्दसमूहात विभागणी आणि त्यांना आवश्यक ती पूर्वतयारी करण्याची काळजी कानेटकर घेतात. या प्रकारचे उदाहरण सहजपणे उघडलेल्या कोणत्याही पृष्ठावर सापडू शकेल. परिणामकारकतेसाठी वापरलेली लयबद्धता भाषेला वक्तृत्वपूर्ण काव्यात्मतेकडे नेण्यासाठी उपयोगी पडते. परंतु काव्यात्मतेसाठी कानेटकरांनी वापरलेले प्रमुख साधन म्हणजे प्रतिमा. चंद्र, सागर, गरुड, रक्त शिंपून पिकलेले मोती, कीड, नैसर्गिक रूपके, कालिया, भगीरथ, जटायूसारखी पौराणिक रूपके यांचा कानेटकरांनी उपयोग केला आहे. यातील काही रूपकांचा विशिष्ट व्यक्तींच्या संदर्भात वेगवेगळ्या पद्धतीनी पुन्हा पुन्हा वापर करून कानेटकर त्याला प्रतिमेच्या पातळीवर चढविण्याचा प्रयत्न करतात आणि या कथावस्तूमागे एकात्म दृष्टी असल्याचे पटवू पाहतात. उदाहरणार्थ 'जटायू'चा त्यांनी तिन्ही नाटकांत केलेला उपयोग. 'रायगड'च्या भूपाळीत 'दोन जटायू इथे खुरडले' या पंक्तीत आलेली ही प्रतिमा, शहाजी व संभाजी यांच्या संदर्भात तिन्ही नाटकात पुन्हा पुन्हा येते. याच भूपाळीत आलेला 'गरुडा'चा उल्लेख 'तुझा तू वाढवी राजा' मध्ये जिजाबाईच्या तोंडी कसा येतो, हे सांगितले पाहिजे असे नाही. कानेटकरांनी वापरलेल्या प्रतिमांचा वेगळा अभ्यास करणे शक्य आहे, पण या प्रतिमांना नाटकाच्या बांधणीत फार महत्त्वाचे स्थान मिळते असे नाही. त्यामुळे बहुतांश वेळा त्या अलंकरणात्मक होतात, स्थानिक परिणामही साधतात, पण अस्सल काव्यात्मतेचे लेणे नाटकांना चढवू शकत नाहीत. त्यामुळे कानेटकरांनी लिहिलेली दीर्घ स्वगते वा भाषणे वक्तृत्वपूर्ण होतात, पण संपूर्ण नाटक त्यांच्यामुळे वर उचलले जात नाही.

कानेटकरांची भाषा कमी पडते ती वक्त्याप्रमाणे बदलण्यात व वक्त्याचे व्यक्तिमत्त्व व्यक्त करण्यात. केवळ शिवाजी-संभाजीच काय पण कबजी-महोजीही स्वतःचा उल्लेख 'आम्ही' म्हणून करतात; सर्वजण सारखीच लयबद्ध व परिणामकारक वाक्ये बोलतात. यामुळे सगळ्यांचीच भाषा बऱ्याच प्रमाणात सांकेतिक व उपचारवजा पातळीवर राहाते; ती व्यक्तिगत होत नाही. अर्थात याचे हेही कारण असू शकेल की कानेटकरांची बहुतांश पात्रे 'नमूने'दार पातळीवर राहतात; 'व्यक्ती' होतच नाहीत. भाषेला 'व्यक्तिगत' बनवू शकणारा नाटककारच नाटकाला अतिरंजिततेच्या पलिकडे पोहोचवू शकतो; असे कानेटकरांच्या त्याबाबतीतल्या यशावरून म्हणावेसे वाटते. भाषेच्या बाबतीत या तिन्ही नाटकांची

एकमेकांशी तुलना केली तर असे आढळते की, कानेटकर 'रायगड'मध्ये लक्षणीय संयम बाळगतात. पण पुढच्या दोन्ही नाटकात मात्र प्रतिमा, सुभाषिते इत्यादींची रेलचेल करतात. हा बदल कानेटकरांच्या बदललेल्या नाटचदृष्टीचाच एक घटक असावा असे वाटते.

सामाजिक नाटकांचे मूल्यमापन

वेड्याचं घर उन्हात

'वेड्याचं घर उन्हात' ही एक कलासक्त संस्कारी, संपन्न अशा दादासाहेब ठाकूर यांच्या मनाची दारुण शोकांतिका आहे. "दादासाहेब" म्हणजे रंगभूमीच्या इतिहासात एक अपूर्व अनुभव होय. "मराठी नाट्यवाङ्मयातच नव्हे तर जागतिक वाङ्मयातही दादासाहेब या भूमिकेला स्वतःचे असे खास स्थान आहे. शेक्सपीअरने लिहिलेल्या काही थोर भूमिका या त्या–त्या नाटकाला अजरामर करून टाकण्याइतक्या श्रेष्ठ ठरल्या; त्या जातीतील ही भूमिका आहे असे मानावयास हरकत नाही."[११] दादासाहेबांचे व्यक्तित्व म्हणजे या नाट्यानुभवाचा गाभा म्हणून दादासाहेबांची व्यक्तिरेखा जशी जशी प्रकट होत जाते तसतसे आपल्या अंगोपांगांनी नाट्य प्रकट होत जाते. दादासाहेबांचे जीवनविषयक आडाखे, जीवनमार्ग चढउतार, सुखदुःखे यावरच हे नाटक आधारित आहे आणि या सर्वांचे प्रत्ययकारी नाट्य कानेटकरांतील कलावंताने उभे केले आहे.

दादासाहेबांच्या मनाची ही शोकात्मिका आहे. या मनाच्या संपन्नतेचे दर्शन लेखकाने प्रभावीपणे घडविले आहे. जितके मन अधिक संपन्न, विविध रंगाच्या मनोहर छटांनी नटलेले, असंख्य गुंतागुंतीच्या व्यापारांनी समृद्ध झालेले, संस्कारांनी पुष्ट झालेले, तितकी त्या मनाची शोकात्मिका अधिक दारुण आणि जेव्हा ही शोकांतिका अपरिहार्यतेच्या कोटीला नेऊन पोचविण्यात लेखक यशस्वी होतो तेव्हा तर ती आदर्श शोकांतिका होऊन बसते. दादासाहेबांच्या शोकात्मिकेत असे अनेक गुण एकवटलेले दिसतात कारण ते संपन्न मन हळवे–कठोर, कलाद्वेष्टे–कलासक्त अशा परस्पर विरुद्ध रंगांनी रंगलेले आहे. पूर्वजीवनातील एका स्वानुभवातून दादासाहेबांचे जीवन घडते आहे. त्या आलेल्या अनुभवातून, त्याच्या सम्यक परिणामावरून दादासाहेबांनी सुखी जीवनविषयक काही आराखडे बांधले आहेत. गाणे, दारू, बाई या नादांना जीवनाला स्पर्श करू द्यावयाचे नाही. कलेचा, सौंदर्याचा स्पर्शही आपल्या आयुष्याला होऊ देता कामा नये अशी पक्की खूणगाठ आपल्या मनाशी बांधली आहे. आपल्या मनात जे जे कोमल आहे. सुंदर आहे ते ते मोठ्या निग्रहाने चुरगाळून, पायदळी तुडवून दादांनी आपल्या मनाच्या अगदी खोलातल्या एका भुयारात गाडून टाकले आहे. आणि त्याने पुन्हा कधीही तोंड वर काढू नये म्हणून त्याच्या भोवती रुद्रावताराची, कठोरपणाची, सदाचाराची भक्कम तटबंदी उभारली आहे; कारण या मोहांच्या स्पर्शाने व्यक्ती आपल्यावरोबर कौटुंबिक जीवनाची देखील राख करते हा स्वतःच्या जगण्याला लावलेला मंत्र ते घरातील इतर व्यक्तींच्या जीवनातही लावू पाहतात, त्यांच्या गळी उतरवू पाहतात आणि बापूच्या बाबतीत जेव्हा असे घडत नाही, तेव्हा त्यांची व्यथा वाढते. त्या व्यथेने त्यांचे सारे व्यक्तिमत्व उन्मळून गेले आहे.

बापूच्या गाण्याच्या वेडाने त्यांना पूर्वस्मृती भेडसावतात. "बडे भैय्या सूड घेत आहेत आमच्यावर सूड.... तेच गाण्याचे वेड.... तोच वागणुकीतला बेछुटपणा .... कदाचित पुन्हा व्यसनं .... कदाचित तसलीच एखादी बाई .... कदाचित पुन्हा एकदा दामू" आणि समग्र पूर्वइतिहास त्याच्या बोलीसह ते काही वेधक अर्थपूर्ण, नाट्यपूर्ण शब्दात आपल्यापुढे ठेवतात. हे सगळे घडणारच असा त्यांचा कयास असतो कारण त्यांच्या पूर्वानुभावाप्रमाणे गाण्याच्या एका अतीव वेडाला येणारी ही फळं आहेत. "हे सारं आम्ही सोसलंय पंत !" असे साऱ्या यातनांचे, वेदनांचे स्वरूप सांगून दादासाहेबांनी आपल्या निवेदनाला अर्थपूर्णता आणली आहे. हे एकच वाक्य त्यांच्या तोंडी आल्याने त्या व्यक्ती-जीवनाला ग्रासून राहिलेले दुःख टारकन चिरून दाखविले गेले आहे. दादासाहेबांचे हरवल्यासारखे बोलणे हे कमालीचे नाट्यपूर्ण आहे. अनुभवामुळे त्यांच्या भावनांना कातरता आली आहे. म्हणून पूर्वस्मृती जेव्हा

चाळवल्या जातात, तेव्हा ते भावनाविवश होतात, हरवून जातात. दादासाहेबांच्या व्यक्तिमत्त्वात दोन व्यक्तिमत्त्वांचा एकजीव मेळ आहे घरच्या लोकांना वर्तमानातून दिसणारे दादासाहेब डरकाळ्या फोडणारेच नाहीत; बापू म्हणतो, "स्वतःला कोणत्याही कलेबद्दल काडीमात्र प्रेम नाही, वडिलांच्या कीर्तीबद्दल आदर नाही, जगण्याच्या शुष्क वेडापलिकडे आत्म्याला कसली ओढ नाहीं, कसली आंच नाही." पण हे पूर्ण सत्य नाही. हे त्यांच्या आचाराचे होणारे बाह्यदर्शन आहे. पंतांच्या सान्निध्यातले दादासाहेब या पार्श्वभूमीवर प्रत्ययकारी ठरतात. "आम्ही सारखे दटावत असतो म्हणून तर हा प्रपंच आहे." अशी त्यांची समजूत आहे. वागणुकीने ते दटावणारे वाटले, तरी अंतःकरणाने वेगळ्याच रंगाचे आहेत. दामूला ते म्हणतात, "अरे तुलाच काय, सगळ्यांनाच वाटतं की, जेवढं म्हणून काही सुंदर आहे ते आम्हाला वर्ज्य आहे. एखाद्या हिंस्त्र जनावराप्रमाणे माणसं आम्हाला दूर ठेवतात. अरे आम्हाला माणसाचं मन नाही का हृदय नाही ? दाम्या आमच्या सगळ्या आयुष्याचा हिशोबच चुकला. पाठच्या भावंडांना आम्ही मुकलो, पोटच्या पोरांना पारखे झालो. सर्वांच भलं व्हावं म्हणून आम्ही रुद्रावतार धारण केला." पूर्वानुभवाचा परिणाम भोगल्याने त्यांनी स्वत:च्या प्रवृत्तींना लगाम घातला आहे बापूचे गाणे एकांतपणे ऐकण्याइतकी रसिकता त्यांच्या रक्तात असूनही हे वेड त्यांनी रक्तातूनच काढण्याचा प्रयत्न केला आहे. असे करीत असतानाच त्यांना अनेक यातना भोगाव्या लागल्या, पण सुखी जीवनाच्या चौकटीला जपण्यास्तव त्यांनी हे पथ्य पाळले, व्रत पाळले. या परिणामाबरोबरच त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला आणखी एका कृत्याला जन्मभर वागवावे लागले आहे. ते दामूचे. गाण्याच्या वेडापायी दामूला एके दिवशी बेदम मार दिलेला असतो आणि तो पुनः घरात कधीच आलेला नसतो.

ही दडपून टाकलेली व्यथा गाडीत एके दिवशी भिकाऱ्याच्या रूपाने प्रकट होते. त्यांच्या वेडचा मनाला हे नवे वेडच लागते या वेडाला विकृतीचे स्वरूप येते आणि आपल्या घरातून गेलेला दामू हा वेडाच झाला असला पाहिजे, असा त्यांच्या मनाचा निग्रह होतो व आपले उर्वरित आयुष्य दामूला माणसात आणण्यास्तव वेचणे हीच ते आपल्या आयुष्याची इतिकर्तव्यता मानतात. हे ते आपल्या हातून घडलेल्या कृत्याचे प्रायश्चित्त मानतात त्यामुळे ज्या-ज्या वेळी दामू त्यांना स्वप्नावस्थेत भेटतो तो हयाच भिकाऱ्याच्या अवस्थेत. त्यांना उगाच बासरीचे सूर ऐकायला येतात. दामू दिसतो. त्याच्याशी त्यांचा संवाद चालतो, स्मृतीच्या ताणल्या गेलेल्या सुरातून हे सारे खेळ होतात.

दादासाहेबांच्या जीवनाला व्यापून राहिलेल्या वेडाची परिणती अखेर वेडानेच होते. त्यांच्यासारख्या बाणेदार, पीळदार, करारी व्यक्तिमत्त्वाचा कणाकणाने

झालेला हा सर्वनाश आहे. आत कोंडून ठेवलेले कोमल, सुंदर, कलासक्त मन वेडेपिसे झाले आहे. दामू हा खुळाच असला पाहिजे या श्रद्धेशी ते मन एकजीव झाले आहे आणि त्याने जिवाच्या कराराने बाहेरच्या तटबंदीवर एक शेवटची धडक मारून ती पार उध्वस्त करून टाकली आहे. आणि मग या वेडग्याविद्रचा पिसाट मनानेच दादाच्या उरल्यासुरल्या जीवनाचा कब्जा घेतला आहे. सौंदर्य कलासक्ती, कोमलता यांचाही विध्वंस झाला. आणि उग्रपणा, सदाचार, रुद्रावतार यांचाही विध्वंस झाला आहे. खाली उरला आहे तो फक्त वेडाखुळा, केविलवाणा टाहो–'गरिबाला पैसा दे भगवान !' त्या व्यक्तिमनाचीही एक थोर शोकात्मिका आहे. कानेटकरांनी नाट्यानुभवाचा शेवट कलात्मक तटस्थतेवरून केला आहे. मनोविश्लेषणाचे प्रभावी हत्यार आणि जागृत स्वप्नावस्थांनी युक्त असे दादासाहेबांचे व्यक्तिमत्त्व त्यांच्या या नाटकातील नाट्यानुभवाचा अविभाज्य भाग ठरतात. या दोन्ही अस्त्रांमुळे दादासाहेबांची व्यक्तिरेखा आपल्या अंगभूत रंगांनी अवतरते. कानेटकरांचा तंत्रविषयक आणि मनोविश्लेषणविषयक प्रयोग दादासाहेबांच्या व्यक्तिरेखेतील रंग स्पष्ट करण्यात, त्याचे प्रत्ययकारी दर्शन देण्यात यशस्वी झाले आहेत. पण इथे एक जाणवते. दादासाहेबांना साकार करावयाचे याचा अर्थ असा नाही की त्यांच्या जीवनात आलेल्या इतर व्यक्ती, त्यांचे विश्व हे हेतुपुरस्सर खालच्या दर्जाचे दाखवायचे. किंबहुना त्यांचा उपयोग पार्श्वभूमीसारखा केला पाहिजे असे नाही. पण जिजा, शकू, चंद्र यांची जीवने खालच्या दर्जाची राहिली, त्यांचा उपयोग पार्श्वभूमीसारखा झाला. परिणामी ती निस्तेज, अस्तित्वहीन किंवा सपाट भासू लागतात. पंत ही व्यक्तिरेखा छोटीशी पण कोरीव आहे पंत ही दादासाहेबांच्या नेहमी जवळ असणारी व्यक्ती, त्यांच्या सुखदुःखाची साथी आहे, त्यांचा अंतिम विश्वास आहे. त्यामुळे मनातील व्यथेला वाचा फुटते ती पंतांच्या सहवासात पंतांच्या भूमिकेमुळे दादासाहेबांच्या भूमिकेची एक सुसंवादी लय साधली गेली आहे. नाटकाच्या अखेरीस दादासाहेब वेडे होतात ही घटना इतकी बिनतोड व पक्की वाटते की त्या घटनेचा शोकात्म परिणाम तीव्रपणे जाणवतो त्यांचा मृत्यू प्रत्यक्ष दाखविलेला नाही वा अप्रत्यक्षपणे सुचविलेलाही नाही. काही आयुष्य जिवंत राहणे हीच अधिक शोकपूर्ण घटना असते. 'जयकेतु' या नाटकात जयकेतु मरत नाही, आंधळा होतो, राज्य गमवतो. पापाच्या कल्पनेने व्याकुळ होतो. तो मरता तर आहे त्याहून कमी करुण वाटला असता. दादांचा मृत्यू ही दादांची मुक्ती ठरली असती. दोन मनांचा झगडा संपला असता, नाटकात भडकपणा आला असता. कानेटकरांच्या या पहिल्याच नाटकात सामाजिक व कौटुंबिक आशयाहून मानसिक आशय अधिक प्रगल्भतेने आलेला आहे. मनोविश्लेषण हे मराठी नाटकाला न लाभलेले एक नवे दालन या

नाटकाच्या निमित्ताने उद्घाटित झाले आहे. एक मनोविश्लेषणात्मक, शोकात्म सामाजिक नाटक असे या नाटकाचे स्वरूप आहे.

देवांचं मनोराज्य

विश्वमानव हा देवादिकांचा एक प्रयोग हा विषय या नाटकात घेतलेला आहे. 'देवांचं मनोराज्य'मध्ये भगवंत, शंकर, ब्रह्मदेव इत्यादी स्वर्गस्थ देवमंडळी पात्रे म्हणून येतात तरीही हे नाटक पौराणिक कां नाही अशी रास्त शंका उपस्थित होऊ शकते. या नाटकात देवपात्रे येऊन नाटक करतात किंवा नाटक हाणून पाडतात हे खरे, पण हे नाटक पौराणिक नाही कारण त्याचा आशय, प्रकृती सामाजिक आहे. 'या नाटकातील कथावस्तूने अद्भुत रम्यतेची झिरझिरीत ओढणी घेतली आहे आणि उपरोधाचा मिस्किल मुखवटा चढवला आहे तरीदेखील या कथावस्तूच्या तळात पाझरणारी मानवी मनाची एक सनातन व्यथा रसिकांना प्रतीत व्हावी' ही लेखकाची अपेक्षा नाटकातून अनुभवास येते.

लौकिक–अलौकिक पातळ्यांना स्पर्श करणारा नाट्यपरीघ अद्भुत वातावरण निर्माण करतो. त्यासाठी लेखकाने अनेकदा पौराणिक डूब दिली आहे ती अधिक चपखलपणे बसली तर आहेच पण सामाजिक संदर्भाशीही ती सुसंगत आहे. समाजात रूढ असलेल्या देव–स्वर्ग–साक्षात्कार, देव प्रसन्न होणे, अवतार घेऊन सिद्धी करणे वगैरे गोष्टी सोयीस्करपणे वापरून घेतल्या आहेत. प्रियदर्शन कीर्तीकर या नायकाला 'कळलाव्या' नारद स्वर्गात नेतो तो मुर्च्छितावस्थेतूनच. प्रियदर्शन हा लष्करी अधिकारी स्वर्गातून नारदाच्या मदतीने विश्वरहस्य मिळविणार असतो. तो विश्वरहस्याची पोथी हस्तगत करतो, पण तो अनुच्चारित ठेवून लेखकाने बौद्धिक उणिवेवर नाट्यात्मक पांघरुण घातले आहे. विश्वरहस्य पोथी घेऊन प्रियदर्शनकडे सोपवली ती अनुच्चारित राहणार या जाणिवेने नारदाच्या तोंडी कानेटकरांनी जी सुभाषितवजा वाक्ये घातली ती खास त्यांचीच. उदा. पूर्णतेची बीजं आहेत प्रत्येक माणसात. ती कौशल्यानं फुलवली पाहिजेत, अधःपतनापासून दक्षतेनं वाचवली पाहिजेत, मग मानवांचा उज्ज्वल काल काही फार दूर नाही. किंवा 'एकट्याला सापडलेलं सत्य ही शक्ती होण्याऐवजी अनेक वेळा शाप होतो.'

पहिल्या अंकात स्वर्गात रंगणारे हे नाटक दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकात भूमंडळी आलेले आहे. त्यामुळे रंगमंचावरील स्वप्नील नेत्रदीपकता कमी झाली आहे पण आशयाचा पीळ अधिक वेधक झाला आहे. मानवी कैफियत स्वर्गात मांडतांना 'मानवाचं दुःख मानवी जन्म घेतल्याखेरीज देवांना कधीही समजणार नाही या विशाल विश्वात मानव एकाकी आहे' हे प्रियदर्शनचे वाक्य व त्यावरील 'एकाकीपणाचं दुःख केवळ मानवाच्याच ललाटी नाही. स्वर्गातील उच्चासन

भूषविणारा माझ्यासारखा देवाधिदेव देखील एकाकीच आहे. एकाकीपणाच्या व्यथेतून तर मानव निर्माण झाला' ही भगवंताने केलेली समजावणी अनेक गोष्टींवर प्रकाश टाकते. एकतर देवाचे एकाकीपण मानवनिर्मित करायला कारणीभूत ठरले हे रूढ वैदिक विचार नाटककाराला गृहीत आहेत. दुसरे असे की देवालाही एकाकीपणाचे दुःख व शल्य आहे, असू शकते, या भूमिकेवरून विभुतिमत्वाकडे पाहण्याची कानेटकरांची 'शल्यमयी दृष्टी' येथे सुप्त आहे.

नाटकातील संघर्ष विविध पातळ्यांवरून चाललेला आहे. (देव विरुद्ध मानव, देवाधिदेव विरुद्ध देवगण, मानव विरुद्ध मानव) देवाच्या मोहिनीने विकारवश होऊन वागणारी पात्रे ही तीन प्रतिनिधी–रूपात आलेली आहेत. माणसाचं पूर्णत्व आकाराला यायला देवापेक्षा माणसाचं दुबळं माणूसपणच अधिक कारणीभूत आहे, या सूत्राची तरल अनुभूती या आशयसंपन्न नाटकात अवतरते. नियतीची टांगती तलवार हाच मानवी अस्तित्वाचा प्रश्न, विचारवंतांच्या परंपरेला चकवत राहिलेला एक सनातन प्रश्न, चैतन्याचे आणि जीवनानंदाचे चिमुकले ओघळ या पृथ्वीसारख्या एका क्षुद्र ग्रहावरच नेमके कसे सांडले ? काळाच्या एकेका आसुडाबरोबर कल्पना सैरावैरा धावू लागतात, प्रतिभा कळवळते, प्रज्ञा पांगळी होते. चराचरात जिकडे नजर तिकडे अनंत, अगाध आणि अमर्याद. मग या जीवसृष्टीच्या ललाटी तेवढा मृत्यू का ? कां ? रूढ अर्थाने सामाजिक नाटक समाजातील समस्या घेऊन चितारले जाते. तसे येथे दिसत नाही हे खरे असले तरी मानवी मूल्यांचा सनातन प्रश्न येथे आलेला आहे. त्यामुळे हे नाटक समाजाच्या स्थलसापेक्षतेच्या पलिकडे जात असले तरी वैश्विक समाजाचा हा प्रश्न असल्याने ते त्या अर्थाने वैश्विक सामाजिक नाटक ठरते.

प्रेमा तुझा रंग कसा ?

आधीच्या 'वेडयाचं घर उन्हात' आणि 'देवांचं मनोराज्य' या दोन नाटकांहून 'प्रेमा तुझा रंग कसा ?' पूर्णतः वेगळे असे कानेटकरांचे खऱ्या अर्थाने पहिले सामाजिक नाटक आहे. पहिल्यात दादांचे मनोविश्लेषण दुसऱ्यात देवांचं 'मनोराज्य' आणि येथे मात्र समाजात प्रेमाचे असलेले संकुचित मनोराज्याचे मिस्किल विश्लेषण आहे. या नाटकाचे स्वरूप पूर्णतः विनोदी आहे; पण तो विनोद फार्स पद्धतीचा की कॉमेडीसारखा? खुद्द लेखक या नाटकाला 'कॉमेडी' मानतो तर या नाटकाची भलावण करणारे प्रा. ना. सी. फडके याला 'फार्सच्या सरहद्दींना स्पर्श करणारे नाटक' मानतात. या नाटकातील प्रमुख पात्र प्रा. बल्लाळ सोडल्यास बच्चाजी, बब्बड, बाजीराव, प्रियंवदाबाई इत्यादी पात्रांचे चित्रण फार्सकडेच झुकणारे आहे. नाटकाच्या मांडणीतही गांभीर्याची शक्यता निर्माण होत असताना ती टाळून हास्यनिर्मितीकडेच

हेतुपुरस्सर लक्ष पुरविले आहे. बहुसंख्य विनोदी नाटके विनोदाच्या जोडीला शृंगाराचा आश्रय घेतात. येथे तर प्रत्येक पिढीत बदलत्या वयात प्रेमाविषयक कल्पनांचे ठराविक पद्धतीने कसे आवर्तन घडते हेच लेखकाला दाखवायचे असल्याने प्रेम या विषयाला अग्रस्थान स्वाभाविकपणे मिळते. विवाहपूर्व स्वप्नाळू प्रेम-कल्पनांपासून तो प्रेमाला प्रौढ, समंजस स्वरूप प्राप्त करून देणाऱ्या अपत्यप्राप्ती-पर्यंतची प्रेमाची अवस्थांतरे प्रकट करण्यासाठी बल्लाळकन्या बब्बड व जामात बाजी यांना नाटककराने प्राधान्य दिले आहे. प्रत्येक अंकात स्थूलमानाने एकेका अवस्थेचे चित्रण येते; हे सारे चक्र पूर्ण करण्यासाठी नाटकाचा एकंदर काल दोन-अडीच वर्षांचा पत्करावा लागला आहे. बल्लाळपुत्र बच्चाजीच्या निमित्ताने प्रेमाची पुस्तकी कल्पना व त्याचे त्रिडंबन लेखकाला अभिप्रेत दिसते. निळुभाऊ गोरे हे प्रेमविषयक सनातन दृष्टिकोन प्रकट करणारे, तर सुशील तुळजापूरकर प्रेमाकडे आत्मकेंद्रित व स्वार्थी दृष्टीने पाहणारे, अशी ही प्रेम या विषयाला वाहिलेली पात्रयोजना आहे. प्रेम या महत्त्वपूर्ण मानवी अनुभवाकडे लेखकाने आपणास प्रो. बल्लाळांच्या नजरेने पहावयास लावले आहे. प्रो. बल्लाळांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन हा या नाटकाचा हेतू असावा ! प्रेमाच्या प्रांतातील प्रो. बल्लाळ हा परिणतप्रज्ञ माणूस आहे. इतरांच्या प्रेमाच्या विविध रीतीचे संदर्भ त्याला लाभले ते असे. प्रो. बल्लाळचे समजूतदार प्रेम, निळुभाऊचे भाबडे प्रेम, प्रियंवदाबाईंचे उतावळे प्रेम, बाजी-बब्बडचे रोमँटिक प्रेम, सुशीलाचे आत्मप्रेम आणि बच्चाचे पोरकट प्रेम. ही प्रेमाची विविधरूपे दिसून येतात.

प्रेम या मूलभूत मानवी भावनेला वेगवेगळ्या स्तरावर कवटाळणारी पात्रे प्रस्तुत नाटकात दिसतात. यातून दिसणारी विविधता या नाटकाची जन्मकथा पाहू जाता अधिक स्पष्ट होईल. . . . मित्रमंडळी मला रोज आपापली प्रेम-कहाणी येऊन सांगायचे. या कहाण्या अनेकदा ऐकत असतानाच कुणीतरी बोलून जायचं–अशी बाईच मला कधी आयुष्यात भेटली नाही अन् आम्ही बोलायला गेलो तर म्हणायचे–'छे ! छे ! तुम्हाला काही कळणार नाही.' हे पहिले पर्व. लग्न झाल्यावर चार वर्षांनी भेटावं तर मग त्यानेच म्हणावं, "छे, वैफल्य आलंय् जीवनात. चॉईस चुकला.' आणखी दोन-चार वर्षांनी भेटल्यावर त्याला विचारावं तर 'काही नाही, संसार अगदी सुरळीत चाललाय' हे त्यानं सांगावं. हा पॅटर्न असा घडत होता आणि घडता घडता एक दिवस मला एक निकटचा मित्र भेटला आणि म्हणाला, 'तुम्ही लोकांनी खरं आयुष्य कधी जगलंच नाही. तुम्हाला प्रेमातलं काही कळतं का ? तुम्ही प्रेम या विषयावर लिहावं आणि आम्ही प्रेम जगावं.' प्रो. बल्लाळ हे प्रेम क्षेत्रातील खंदे खिलाडी आहेत. 'दुसऱ्याचे स्वातंत्र्य क्षणोक्षणी जपणे म्हणजेच प्रेम हा त्यांच्या प्रेमाचा अर्थ असल्याने ते कधीही स्वतःकडे

वडिलकीची, मोठेपणाची भूमिका घेत नाहीत. ते आपल्या मुरब्बीपणामुळे निळू-भाऊ, बाजा, बब्बड यांच्या प्रेमातील उत्कटता अचूक ओळखतात म्हणूनच बाजा-बब्बड विवाह घडवून आणतात, तर सुशील वच्चाच्या लग्नाला ते विरोध करतात. 'दुसऱ्याचा दोषासकट स्वीकार करण्याची वृत्ती' हा प्रेमाचा अर्थ बल्लाळ जगले. जीवनावर प्रो. बल्लाळसारख्या एखाद्यालाच आत्मनिरपेक्ष प्रेम करता येतं. म्हणूनच हे नाटक प्रहसनाच्या मर्यादा ओलांडून वरच्या पातळीवर जाते ते या व्यक्तीमुळेच. प्रौढ, वत्सल, खेळकर, खोडकर, रसिक, प्रसन्न व्यक्तिमत्त्वाचा हा माणूस उभा करून कानेटकरांनी मराठी रंगभूमीला एक चांगली व्यक्तिरेखा बहाल केली आहे. हलकाफुलका, खेळकर व नर्मविनोद आणि हास्याचे स्फोटावर स्फोट करून खदखदत ठेवू इच्छिणारा अतिरेकी 'फार्सिकल' विनोद या दोहोंमध्ये हे नाटक शेवटपर्यंत घुटमळत राहते.)

'प्रेम' हा या नाटकाचा विषय घेऊन समाजात रूढ संकुचित प्रेमाच्या वृत्तींवर व दृष्टीवर येथे हसतखेळत कोरडे ओढले आहेत. प्रेमाचे सर्व पैलू प्रगल्भ व्यक्तित्वालाच कळतात. प्रेमाचे समाजात जे संकोचरूप आढळते त्यावरील ही विनोद, उपरोधपूर्ण अशी मिस्किल टीका आहे. या अर्थाने हे कानेटकरांचे एक सामाजिक हास्यनाट्य आहे.

दोन ध्रुवांवर दोघे आपण

एकमेकांवर प्रेम करणाऱ्या पण स्वभावभिन्नतेमुळे एकत्र राहू न शकणाऱ्या श्यामकांत व मंगला या पती-पत्नींमधील भावसंघर्ष हा या नाटकाचा केंद्रबिंदू. श्यामकांत हा एक मनस्वी कलावंत. यशस्वी चित्रपट अभिनेत्याच्या सिद्धीने त्याच्या आयुष्याला बेबंद वळण मिळाले. मंगलाशी त्याचा प्रेमविवाह झाला. जाई आणि प्रसाद यांच्या यांच्या आगमनाने त्यांचा संसारवृक्ष बहरला तरी श्यामचा कलंदरी स्वभाव कायम. देवावर विश्वास बसलेला व स्त्रीसौंदर्यावर विशेष आसक्त असलेला हा माणूस. त्यात दारूचे व्यसन आणि त्यामुळे घरी धिंगाणा याचा मुलांवर परिणाम होऊ नये म्हणून वेगळे घर करणारी त्याची बाणेदार पत्नी मंगला. मदिरा आणि मदिराक्षी श्याम व मंगलाची ताटातूट करतात. मंगला सुशिक्षित. मुख्याध्यापिकेची नोकरी करणारी, करारी, स्वाभिमानी. जाई-प्रसादला घेऊन ती स्वतः वेगळी राहते. श्याम व मंगला यांचा जिव्हाळा संपलेला नसतो. एकमेकांच्या उपस्थितीत, अनुपस्थितीत तो व्यक्त होतो. तरीही श्यामला आपला स्वभाव बदलणे शक्य नसते. मुलांच्या भविष्यासाठी मंगलाला श्याम आहे त्या परिस्थितीत पत्करणे शक्य नसते त्यामुळे मनात प्रेम असूनही शेवटी मात्र 'दोन ध्रुवावर दोघे आपण.'

कानेटकरांच्या नाटकात घटनेला फारसे महत्त्व नसते. महत्त्व असते त्या घटनांमागे उभ्या असणाऱ्या व्यक्तिमनांच्या आंदोलनांना येथे श्यामकांत–मंगला यांच्या आंदोलनातूनच नाटच फुलले आहे. नाटक वाचत असताना असे वाटते की यांचा संगम व्हावा. पण तसे झाले असते तर नाटच मिळमिळीत झाले असते. दोन ध्रुवावर दोघे आपण होण्यात मानवी जीवनाचे सत्य, अपूर्णता जाणवते. श्याम हा एक कलावंत आहे. तो चंचल आहे. बाई-बाटलीच्या नादी लागलेला आहे हे खरे, पण त्याच्या हृदयातून अपत्यप्रम ओथंबून वाहत आहे. जिच्यावर एकेकाळी त्याने प्रेम केले होते त्या आपल्या वेगळचा राहणाऱ्या पत्नीवद्दल त्याला अजूनही ओढ आहे आणि त्या सर्वापेक्षाही महत्त्वाचे म्हणजे त्याला आपल्या दुबळेपणाची जाणीव आहे तीच परिस्थिती मंगलाची. नवऱ्याच्या व्यसनांचा वाईट परिणाम मुलांवर होऊ नये म्हणून ती कठोरपणे त्याला झिडकारते तरीही पुरलेल्या प्रेमभावनेला कोंभ फुटतातच. वरवर पाहता तिचे व्यक्तिमत्त्व करारी आणि तेजस्वी वाटते पण ते तसे नाही. एका कलावंताच्या व्यक्तित्वाला आपण सावरू शकलो नाही ही दुबळेपणाची जाणीव तिलाही आहे. अशी जाणीव असूनसुद्धा दोघे एकत्र का येऊ नयेत ? याचे उत्तर श्यामकांतच्या व्यक्तिमत्त्वात सापडते. श्यामकांतला दोन अंग आहेत. एक म्हणजे त्याचे स्वतःचे सहृदयतेने भरलेले अंग आणि दुसरे म्हणजे ज्याच्या मानेवर म्हातारा बसला आहे अशा सिंदबादसारखे अंग. अशा दोन व्यक्तिमत्त्वाच्या माणसाला साधारण जीवनकल्पनेप्रमाणे जगणे अवघड जाते. या अवघडपणाशी तो स्वतः अनेकवेळा भांडण्याचा प्रयत्न करतो, मात करण्याचा प्रयत्न करतो. पण अयशस्वी होतो. या पराजयातून एक श्रेष्ठ कारुण्य जन्म घेते.

कानेटकरांचे महत्त्वाचे असे हे सामाजिक नाटक आहे. मराठीतील अधिकांश ललित साहित्य स्त्रीकेंद्रित, स्त्रीसुधारणाविषयक विषयांवर रेंगाळले आहे. त्यातील एक भावपूर्ण व महत्त्वाचा टप्पा म्हणजे हे नाटक आहे. येथे सुधारणावादाच्या पलिकडे जाणारी मानवी समस्या हाताळली आहे. सुधारणावादाने किंवा कायद्याने घटस्फोट किंवा विभक्त राहण्याचा सल्ला दिला तरी उध्वस्त होणाऱ्या बालजीवनावर त्याच्यापाशी इलाज नाही. समाजात बोधवाद जेथे अडतो तेथे मानवी जीवन असते. समाजाने मान्य केलेल्या बोधवादाच्या, सुधारणावादाच्या व कायद्याच्या मर्यादा स्पष्ट करून अमर्याद मानवी मनाचे हे नाटक झाले आहे. वरेरकरांच्या सामाजिक नाटकातील समस्येचा प्रवास बोधवादाच्या दिशेने असे तर कानेटकरांच्या नाटकातील समस्येचा प्रवास मानवी मनाच्या दिशेने असतो.

मोहिनी

मोहिनी हे कानेटकरांचे सातवे नाटक. या नाटकाबद्दल कानेटकर फार हळवे झालेले दिसतात. नाटकापूर्वीचे निवेदन व इतरही अन्य मुलाखतीतून मोहिनीच्या अपयशाची कारणमीमांसा करतात. 'नाट्यवस्तू पुरती फुलून आल्याशिवाय लेखनासाठी बैठक मारली. . . पहिल्या अंकानंतर मी स्वतःलाच ब्रेक लावायला हवा होता पण त्याऐवजी उत्साहाच्या आणि जिद्दीच्या भरात पुढले दोन अंक लिहून पार पाडले' अशी घिसडघाई ही त्या निर्मितीच्या अपयशाचे कारण ते सांगतात.

पहिल्या अंकात आलेली प्रमुख घटना एखादे प्रभावी प्रहसन निर्माण करायला समर्थ आहे. ती अशी – 'तुफान' या नियतकालिकाचे संपादक सूर्यनारायण दौऱ्यावर असताना प्रुफ करेक्टर पेशवे व मॅनेजर किल्लेदार एकदम एक ॲटमबॉम्ब टाकतात. 'मोठमोठ्या पुढाऱ्यांना, कार्यकर्त्यांना, विद्वानांना, अधिकाऱ्यांना आणि कलावंतांना आपल्या मोहपाशात गुरफटून राष्ट्रहिताला गंभीर धोका निर्माण करणाऱ्या एका कलावंत व चवचाल चटक चांदणीचे मोहिनीचे भयंकर प्रताप पुराव्यानिशी आमच्या दप्तरी आलेले आहेत' अशी सनसनाटी बातमी ते खुशाल भडकपणे रंगवून छापतात. अंक तडाख्याने खपतो. अशी कोणतीही स्त्री अर्थातच अस्तित्वात नसते. बातमीतील अनेक बारेमाप उल्लेखांच्या टोप्या नेमक्या बडया बडया धेंडांच्या डोक्यात जाऊन बसतात. मोहिनी या सर्वसामान्य विशेषणाचा सहजगत्या विपर्यास होतो. आणि 'ऑल इंडिया फिल्मची सिनेतारका मोहिनी देवी', कलापथकाच्या नावाखाली समाजात जाणारी मोहिनी हातकणंगलेकर आणि एका प्राध्यापकाची, नाटक–क्लब–सांस्कृतिक उत्सव अशा प्रकरणात पुढेपुढे करणारी दुसरेपणाची बायको–मोहिनी कर्नाविंदे या एकापाठोपाठ तुफानच्या ऑफिसमध्ये येऊन धडकतात. त्या एकट्याच येत नाहीत, त्यांचे सारे संबंधितही येतात. निकटचे तसे दूरचे, संबंधित असलेले तसेच संबंधित होऊ पाहणारे आणि या साऱ्यांच्या समज–गैरसमजांनी 'तुफान' हे ऑफिसचे नाव सार्थ होते.

मुळात सत्याचा अंशही नसलेल्या त्या भडक वार्तेचा फुगा आता किती आणि कसा फुगेल, कोणत्या दिशेला आणि कोणत्या वेगाने भडकत जाईल, त्यातून संशयाचे, अपसमजाचे आणि विकृत संघर्षाचे बनाव कसे घडत जातील याकडे साहजिकच आपले लक्ष लागते. आणि मोठ्या उत्सुकतेने आपण दुसऱ्या अंकाला सन्मुख होतो पण दुसऱ्या अंकात ही कथावस्तू अपेक्षित विशुद्ध प्रहसनाची कला गमावन बसते आणि तिला एक प्रकारच्या सामाजिक व्यंग-

चित्राचे स्वरूप प्राप्त होते. हा समाज अर्थात तथाकथित बडयांचा 'राजकारणी शत्रूंचा, पुढाऱ्यांचा किंवा स्वतःला उच्चभ्रू समजणाऱ्यांचा आहे. या सर्वंध अंकात आजच्या सामाजिक आणि राजकीय जीवनातील अनेक प्रकरणांची, ढोंगांची, विसंगतीची प्रच्छन्न टर उडविली आहे. तिसऱ्या अंकात ही कला पालटते. सौमित्राच्या व्यक्तिरेखेला ध्येयवादाचे पाणी चढल्यासारखे वाटते. आणि अखेरीस नाटक गंभीर बनते. आधी प्रहसन, मग सामाजिक टीका आणि अखेरीस गंभीर नाटच अशी स्थूलमानाने तीन अंकांची रचना झाल्यामुळे नाटकाचा एकसंध परिणाम मनावर उमटत नाही. कारण या नाटकात नाटच्याचा कुठेही गंध आढळत नाही. प्रभावी व्यक्तिचित्रण या नाटकात नाहीच. सारी व्यक्तिचित्रे कळसुत्री बाहुली वाटतात. परिस्थितीच्या दडपणाखाली नाटककाराने या नाटकातील व्यक्तींना नुसते राबवून घेतले आहे. नाटकाचे वातावरण खेळकर असूनही ती यशस्वी सुखात्मिका तर नाहीच पण यशस्वी प्रहसन होऊ शकले नाही. विनोदाची समज असूनही घडामोडीमुळे विशुद्ध प्रहसनाला नाटकाच्या उत्तरार्धात तडा गेला आहे. सारे कथानक मोहिनीच्या रहस्याने गुदमरून गेले आहे. 'कानेटकरांसारख्या नाटककाराच्या हातून अशी सपाट, नाटचशून्य कृती निर्माण व्हावी याबद्दल त्यांच्या चाहत्यांनाही सखेदाश्चर्य वाटल्यावाचून राहत नाही.'[१२] कानेटकरांच्या या तीन अंकी, तेरा पुरुष व तीन स्त्रीपात्रे असलेल्या नाटकाचे सगळे कथानक सूर्यनारायण नावाच्या तुफान साप्ताहिकाच्या कचेरीतील संपादकाच्या खोलीत हलूहळू घडते, वाढते, फिरते व संपते.

अश्रुंची झाली फुले

'अश्रुंची झाली फुले' हे नाटक कानेटकरांच्या पूर्वीच्या नाटकापेक्षा अनेक अर्थाने वेगळ्या धाटणीचे वाटते. इतकेच नव्हे तर हे नाटक कानेटकरांच्या नाटकाकडे पाहण्याच्या दृष्टीतील बदलाचे साक्षीदार आहे. या नाटकात कानेटकरांनी एकच कसोटी बाळगलेली दिसते. ती म्हणजे परिणामकारकता ! 'वेडयाचं घर उन्हात' मध्ये दिसणाऱ्या नाटचदृष्टीपेक्षा ही नाटचदृष्टी वेगळी आहे. आपल्याला काय साधावयाचे आहे व ते कसे साधावयाचे आहे याची बरीच स्पष्ट जाणीव त्यांना आहे. ही कानेटकरांची बदललेली नाटचदृष्टी 'मेलोड्रामा' ची अतिरंजित नाटचाची आहे. अतिरंजित नाटक उत्कट व उत्कृष्ट असेल तर गंभीर विचारनाटच व सामाजिक नाटक या क्षेत्रात प्रवेश करून शोकांतिकेच्या वळणास जाऊ शकते. हे 'टेनेसी विल्यम्स'च्या 'द स्ट्रीककार नेम्ड डिशायर' सारख्या नाटकावरून दिसून येईल. असाच एक उत्कृष्ट मेलोड्रामा लिहिण्यात कानेटकर 'अश्रुंची झाली

फुले' मध्ये यशस्वी झाले. आहेत. सुसंस्कृत पण श्रमविमुख पांढरपेशांचा, श्रमविमुख पण संस्कृतीहीन धनिकांकडून होणारा पराभव हा पेरीआर्चर्ड या नाटकातील विषय कानेटकरांनी 'अश्रु' मध्ये वेगळचा पातळीवरून हाताळलेला आहे. यातील प्राचार्य विद्यानंद सुसंस्कृतांचा प्रतिनिधी, मूल्यपूजकांचा वारसदार, मूल्यहीन आणि नीतीहीन धनिकांकडून तो पराभूत होतो यात नवल नाही, पण तो त्यांना त्याच भाषेत उत्तर देतो हे मोठे नाटचपूर्ण वाटते. वेधक आणि आकर्षक ठरतील अशी अतिरंजित घटनाप्रसंगांची एक सलग मालिका या नाटकात दिसते. प्रत्येक ठिकाणी अटीतटीचे वातावरण जाणवावे तशी एक सहेतुक व्यवस्था त्याबाबतीत नाटककाराने अवलंबिलेली दिसून येते, पण अशा भावनांच्या आरोहा-अवरोहात असणारे व्यवधान स्वाभाविक न वाटता बेतलेले वाटते. व्यक्तिरेखांच्या उभारणीत कृत्रिमता आहेच, पण त्याहूनही अधिक कृत्रिमता या नाटकाच्या कथारचनेत आहे. मूळ उनाड लाल्याचे प्रकरण, प्राचार्य विद्यानंदामुळे त्याचे होणारे मनःपरिवर्तन, विद्यानंदाने अफरातफरीत गुंतून त्यात त्याला शिक्षा होणे आणि त्यातून त्याचे होणारे मनःपरिवर्तन आणि अखेर लाल्याच्या पक्क्या निष्ठेमुळे गुन्हेगार झालेल्या विद्यानंदाचे होणारे मनःपरिवर्तन अशा तीन परिवर्तनांभोवती या नाटकाचे कथानक गुंफलेले आहे. जीवनातील सत्-असत् प्रवृत्तींचा संघर्ष हाच पारंपरिक विषय वेगळचा, कलात्मक पातळीवर येथे येतो. आजच्या समाजव्यवस्थेत वाममार्गाने अफाट द्रव्यप्राप्ती करणारा वर्ग, या द्रव्यप्राप्तीच्या अनुषंगाने येणारी धुंदी आणि सामर्थ्य व यामुळे होणारा मानवी मूल्यांचा चूराडा, बुद्धिजीवी वर्गाची ससेहोलपट, त्यांच्या व्यथा हा सारा भाग सनातन संघर्षाचे नवे रूप होय. 'अश्रूंची झाली फुले' मधील कथानकाचा आशय सामाजिक तर आहेच, पण या नाटकाची जन्मकथाही तिची प्रेरणास्थाने समाजात असल्याची साक्ष देतील. 'महाविद्यालयांची भरमसाठ वाढ' व धनिकांची, पुढाऱ्यांची पकड यामुळे पोटभरू, लाचार शिक्षकांच्या हातात शिक्षणाचे सूत्र जाऊ पाहत आहे आणि बुद्धिवान, विद्वान आणि निःस्पृह शिक्षक शिक्षणाच्या क्षेत्रापासून दूर फेकले जात आहेत वा भल्याबुऱ्या मार्गाने गारद केले जात आहेत या भयावह परिस्थितीचे एक चित्र या नाटकात रेखाटण्याचा प्रयत्न केला तरीही केवळ 'आजचे शैक्षणिक वातावरण' एवढाच या नाटकाचा विषय नाही, तर आजच्या सबंध सामाजिक जीवनातील सत्-असत् संघर्षातून जन्माला येणारी नवी आशास्थाने यांचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. शैक्षणिक क्षेत्रातील संदर्भ 'एक उध्वस्त धर्मशाळा', 'तरुण तुर्क म्हातारे अर्क' ही दोन्ही नाटके अलिकडे येऊन गेली. या नाटकांतील विचारांची टोके परस्परभिन्न आहोत. 'उध्वस्त धर्मशाळा'मध्ये एका ध्येयनिष्ठ, जिद्दी प्राध्यापकाची करुण कहाणी आहे तिला बरेच वैचारिक गांभीर्य आहे, तर तरुण तुर्क मध्ये महाविद्यालयीन व छात्रालयीन जीवनातील निव्वळ बाष्कळपणा टारगट पातळीवर

रंगविला आहे. महाविद्यालयीन वातावरण हे साधर्म्य असणारे अश्रुंची झाली फुले हे सुवर्णमध्य आहे. ही कथा आहे संस्काराची आणि त्यांच्या प्रात्यक्षिकांची. येथील व्यक्तिरेखा प्रतिकात्मक झालेली नाही. कुठेतरी व्यक्ती आपले माणूसपण दाखवून जाते.

या नाटकामध्ये व्यक्तिचित्रातही कानेटकरांची दृष्टी अतिरंजित नाटकाला अनुकूल असल्याचे दिसते. यातील बरीच पात्रे प्रेक्षकांची दाद घेतात याचे कारण ती काही ओळखीच्या प्रवृत्तीचे प्रतिनिधित्व करतात. विद्यानंद हा या नाटकाचा कणा. तो हादरतो ते आपल्या तत्त्वज्ञानाच्या पराभवाने नव्हे, तर स्वतःच्या दारुण पराभवाने ! तो एक प्रखर बुद्धिमत्तेचा पण स्वकेंद्रित मनुष्य आहे. स्वतःला परत प्रस्थापित करण्यासाठी त्याने स्वतःच्या तत्त्वज्ञानाचा त्याग करावा याचे आश्चर्य वाटत नाही. माणसाची पारख चुकणे ही त्याची चूक. श्याम काय लायकीचा व इमानाचा मनुष्य आहे हे त्याला इतक्या वर्षात कळले नाही. प्रा. क्षीरसागर, प्रा. आरोळे यांच्या बाबतही तो हीच चूक करतो आणि त्याचे प्रायश्चित्त त्याला भोगावे लागते. विद्यानंदाचा विनाश, विशेषतः पुत्रवत श्यामच्या बेइमानीमुळे झालेला पाहताना हे नाटक शोकांतिकेच्या जवळ जाताना दिसते. कानेटकरांनी इतर पात्रे काळ्या व पांढऱ्या रंगात रंगवली आहेत. शंभू महादेव आदर्श मित्र आहे उलट वरून दानशूरतेचे, सेवेचे कातडे पांघरलेला धर्माचा हाही प्रातिनिधिक खलनायक आहे. विद्यानंदाचे दोन शिष्य श्याम व लाल्या हेही अशाच विरोधी रंगात रेखाटलेले आहेत. प्रा. क्षीरसागर व आरोळे ही तर उघडउघड व्यंगचित्रे आहेत. 'धर्माप्पा' या नावावर नाट्यव्यंग केलेले आहे. औरंगजेबप्रणीत कुठल्याही आमिषाला होकारार्थी उत्तर देऊन संभाजी व्यवहारी अर्थाने जिवंत राहू शकला असता पण ते त्याचे नैतिक मरणच ठरले असते त्याचप्रमाणे सर ताठ मानाने नाही म्हणण्यात देखील एक जिद्द आहे, नाही का ? येथेही 'होय'चा अर्थ नैतिक मरणच ठरेल, कानेटकर मोजक्या शब्दात ज्या सुंदर व अर्थगर्भ कल्पना शब्दांकित करतात त्याची दाद द्यावीच लागेल. उदा. 'अरे ध्या ध्या सिगारेट म्हणजे काही कोणाच्या घरचं मीठ नाही. ओढली की वर धूर खाली राख. पुन्हा आपले मोकळे' परंतु ही रचनेची कृत्रिमता कमी करण्याच्या दृष्टीने उपयोगी पडत नाही. म्हणूनच विषय व हेतू चांगला असूनही नाटक फसते. संघर्षाचा अनुभव न देता संघर्षाची माहिती देणारे होते. आजच्या भ्रष्ट समाजात दुर्लभ होत असणाऱ्या ध्येय, निष्ठा व संस्कार व त्याचे संक्रमण या गोष्टी या नाटकात नाट्यपूर्ण पद्धतीने मांडून समाजाला एक आदर्श दिला आहे. पण त्याला रूपबोधवादी पातळी येऊ दिले नाही, भ्रष्टाचार व त्यावर मात करणारी ध्येयनिष्ठा यांचे चित्रण या अर्थाने हे सामाजिक नाटक आहे.

लेकुरे उदंड जाली

'लेकुरे उदंड जाली' हे हलकेफुलके-म्युझिकल कॉमेडी-नाटक दोन प्रेरणांतून दृश्य रूपात आले आहे. सुरेख संसारातील निपुत्रिकत्वामागील कारुण्य मिस्किल माध्यमातून व्यक्त करणे ही एक प्रेरणा आणि My Fair Lady तील Lyrics नी घातलेली भुरळ ही दुसरी प्रेरणा. संगीतक आणि प्रहसन असे दुहेरी स्वरूप असलेल्या या नाटकाची जन्मकथा कानेटकर अशी सांगतात. 'प्रेमळ, उमद्या, अनुरूप पतीपत्नीच्या सांसारिक जीवनातील निपुत्रिक हा एक सनातन करुणेचा विषय आहे. करुणेच्या सौम्य रंगच्छटातून आजवर तो विचित्र प्रकारच्या साहित्यातून अवतरला आहे. पण कोणे एके काळी रसिक मित्राच्या घरी पाहुणचार घेत असता हीच करुणा काही एका आगळचा मिस्किल रसरंगरूपात माझ्यासमोर रंगलेली मला दिसली आणि त्याचक्षणी या नाटकाचा जन्म झाला. अपत्यहीनतेतून येणारे जीवनातील कारुण्य लेखकाने येथे नेमके हेरले आहे. समाजातील ही हळहळ येथे हास्यातून बाहेर येते व प्रेक्षकाशी हितगुजही करते. प्रेक्षक केवळ एक भित बाजूला करून नाटक पाहत आहेत अशी येथे कल्पना नाही, तर राजा, राणी आणि गोरा ही पात्रे प्रेक्षकांशी बोलतात, त्यांना आपले हृदगत सांगतात, त्याची सहानुभूती मागतात. जणू प्रेक्षक हे त्यांचे मन मोकळे करण्याचे स्थळ व करुण कथेचा आपुलकीचा साक्षीदार.

नाटकाचा पहिला अंक हा प्राधान्याने परिचयात्मक आहे. राजाचा मुलांकडे ओढा, तर राणीला स्वच्छतेचा. अपत्यहीनता या एकाच दुःखाच्या या वेगवेगळचा प्रतिक्रिया वेधक आहेत. आपल्या दुःखातून सुटण्यासाठी कोणातरी नातेवाईकाचे मूल जवळ ठेवण्याचा विचार करताच आपापल्या मुलांची वर्णी लावण्यासाठी आलेले नातेवाईक आणि त्यांच्या उदंड लेकरांच्या धांगडधिंग्यात एक अंक संपतो. नाटकाचा दुसरा अंक म्हणजे कुटुंबीय पाहुण्यांचा प्रचंड हैदोस-हुल्ला. त्यातून मूळ आशय आकारतो तो नकारात्मक स्वरूपाचा. मूल कोणते घ्यावे यावरून तीव्र भांडण आणि भांडणाचा राग म्हणून राणीने राजाच्या नकळत भली मोठी देणगी देणे आणि त्यानतर बंगला गहाण ठेवून सिनेमात घातलेले पैसे बुडणे. त्या घरावरील हे आर्थिक आघात पाहून नातेवाईकांचे लटांबर पळून जाते. हा अंक प्रामुख्याने कृतिप्रधान आहे. तिसऱ्या अंकाची सुरुवात भावनिक पातळीवर होते. विघडलेल्या आर्थिक परिस्थितीचे करुणदर्शन शब्दा-शब्दांतून व्यक्त होते. राजा पैशाच्या विवंचनेत, राणी आजारी असते. या दरम्यान सरकारी कुटुंब नियोजनाच्या उत्साहाची कलात्मक टिंगल करण्यासाठी योजलेले पात्र–ऑनररी अष्टपुत्रे–येऊन जाते.

नाटकाची सुरुवात 'आमच्या घरी आज आहे तरी काय ?' या राजाने प्रेक्षकांना, उद्देशून म्हटलेल्या गाण्याने होते. नाटकातील संघर्षप्रसंगी पात्रे प्रेक्षकांचा, वाचकांचा कौल मागतात किंवा अन्य प्रसंगी त्यांना उद्देशून स्वगते म्हणतात. या स्वगतांमधून कथासूत्र जसे पुढे गेले आहे तशी प्रेक्षकांशी जवळीकही साधली आहे, त्यामुळे नाट्य अधिक सजीव बनले आहे. नाटकाची भाषा अतिशय खेळकर व हलकीफुलकी आहे. प्रसंगी तिने आवश्यक तेवढा चमकदारपणाही धारण केला आहे. भावनिक पातळीवर सुद्धा ती कल्पनारम्य बनते, पण कृत्रिम काव्यात्मक बनत नाही. कल्पनांची विसंगती आणि शब्दांची आकर्षक फिरवा-फिरव ही जी प्रमुख विनोदसाधने त्यांचा येथे मुक्त वापर आढळतो.

घरात फुलला परिजात

प्रस्तुत नाटक पूर्णतः स्वतंत्र तरीही 'अश्रूंची झाली फुले'च्या पुढील कहाणी म्हणून नाटककाराला मान्य नाही. 'भ्रष्टाचाराचे समाजात माजलेले तण नुसत्या कायद्याच्या बडग्याने वा शाळा-कॉलेजातील शिक्षणाने नाहीसे होणार नाहीत. यासाठी या नाटकातील चंद्रलेखेप्रमाणे घराघरात सात्विक सुगंधाची बरसात करणारे पारिजात फुलले पाहिजेत.' असा आशावाद लेखकाने निवेदित केला आहे. लाचार, स्वाभिमानशून्य, भ्रष्ट जगाशी निष्ठावंताने दिलेली एकाकी झुंज हा विषय नाटकासाठी सुचणे हाच कानेटकरांच्या सामर्थ्याचा भाग. या एकाकी झुंजीत ताठ मानेनं नायकाला दारुण दुःखांनाच सामोरं जावं लागणार व्यक्तिगत आणि सामाजिक पातळीवर त्याला दुःखच अनुभवास येणार. ध्येयनिष्ठाने केलेली एकाकी धडपड भ्रष्ट व ध्येयहीन समाजात एरवी हास्यास्पद ठरते. शोकांतिका हाच तिचा पर्याय असतो. पण कानेटकरांनी येथे तो कटाक्षाने टाळला आणि नाटकाला व्यावहारिक रूप येऊ न दिल्याने नाट्यमयता वृद्धिंगत झाली आहे. कानेटकरांनी जाणीवपूर्णक असा शेवट का केला हे पाहण्याजोगे आहे. 'कथावस्तूचा शेवट मी हेतूपूर्वकच अनिर्णीत ठेवला आहे. कारण ती अखेरची झुंज प्रत्यक्ष समाज-जीवनाच्या पातळीवर आज ना उद्या लागणार आहे. लोकक्षोभाचा वणवा उसळेल तेव्हा धनिकानी पोसलेले आणि लाचार तृणांकुरांनी भुईसपाट वैभवात लोळत पत्करलेले हे शुष्क तण भाजून भस्मसात होईल याची मला खात्री आहे. पण तो दिवस येईपर्यंत तरी सत्वस्थ पारिजाताच्या नशिबी फक्त अपमान आणि यातनाच येणार हेही एक अटळ सत्य आहे,' असे कानेटकर म्हणतात. भ्रष्ट समाजात एका ताठ मानेनं जगू पाहणाऱ्याला जगणे कसे कठीण होते हे येथे दाखविले असून, ध्येयनिष्ठा ही सोयीसाठी बदलावयाची वस्तू नव्हे, ती जीवनाशी एकरूपच झाली पाहिजे हा सामाजिक बोध येथे मिळतो म्हणून हे एक बऱ्यापैकी सामाजिक नाटक आहे.

मला काही सांगायचंय्

या नाटकाच्या कथावस्तूच्या केंद्रस्थानी एक रहस्य आहे. पण हे नाटक केवळ रहस्यप्रधान नाही, रहस्याबरोबरच त्याभोवतीच्या व्यक्तिरेखा, त्यांच्या क्रियाप्रतिक्रियांतून घडणारे भावनांचे संघर्ष, यातून माणसाच्या जीवनात सांकेतिक अर्थाची न्यायनीती आहे. माणूस हे एक न उलगडणारे कोडे आहे. या जीवन-सत्याचा साक्षात्कार घडविण्याचा कानेटकरांचा प्रयत्न आहे या नाटकात कुमारीमातेचा प्रश्न हाताळला आहे. तसा हा विषय सनातन आहे अगदी महाभारतातील कुंतीपासून ही समस्या निर्माण झाली आहे कानेटकरांनी या प्रश्नाकडे लक्ष वेधले आहे ते प्रामुख्याने मानसशास्त्रीय दृष्टिकोनातून. पण हा सर्वस्वी नवा प्रयत्न आहे. कारण कै. तात्यासाहेब भोळे यांनी आपल्या 'सरलादेवी' या नाटकात हा प्रश्न रंजकरीत्या मांडला आहे. या समस्येची एक ढोबळ सामाजिक बाजू समाजशास्त्राने आणि खुद्द समाजानेही अभ्यासासाठी व निर्मूलना-साठी स्वीकारली आहे. सुदैवाने कानेटकरानी ती सामाजिक बाजू आकलनासाठी निवडलेली नाही. असे जर घडते तर 'मला काही सांगायचंय्' मधील रंगचित्र काहीही नाटकी ठरले असते. यशोधरेच्या किंवा जान्हवीच्या अकाली मातृत्वाचा प्रश्न येथे गौण आहे मुख्य प्रश्न आहे तो न्या. देवकीनंदनच्या चिरेबंद कुटुंब विचाराला मिळालेल्या जबरदस्त हादऱ्याचा.

कानेटकरांच्या नाटकाचे विषय आधुनिक असतात किंवा जुने असतील तर त्यांची हाताळणी आधुनिक दृष्टिकोनातून केलेली असते आणि नाट्यलेखना-मागची त्यांची भूमिका आदर्शवादी असते. जीवनातील विविध अंतर्विरोध कानेटकरांना जाणवले आहेत हे कानेटकरांचे कलावंत म्हणून यश, पण त्याला नाट्यरूप मात्र ढोबळ दिले त्यात त्यांचा नाटककार म्हणून पराभव आहे. या नाटकातही रचनावातुर्य प्रत्ययास येत असले तरी स्वाभाविक स्वभावचित्रण आणि कौटुंबिक वातावरण निर्माण करण्याच्या पद्धतीत सांकेतिकता आहे किंबहुना लोकप्रिय सांकेतिकतेच्या अवलंबनाने त्यातील नाट्यमंडळ नाटकीच बनते. पात्रांचे नामकरण आणि पात्रांचे व्यक्तिमत्त्व यांची निरगाठ कानेटकर एरवी उत्तम साधतात पण 'राहुल' आणि 'यशोधरा' हे या नाटकात पतीपत्नी झालेले आहेत ही गफलत येथे खटकते. या नाटकाच्या रचनेत परिश्रमपूर्वक योजलेले ताण जाणवतात. कथा पुढे सरकवण्यातले, रहस्यमयता वाढत ठेवण्यातले कानेटकरांचे कौशल्य जाणवते. एकंदरीत प्रस्तुत नाटक सुधारित स्वरूपाचे 'वेल मेड प्ले' या जातीतले आहे.

हिमालयाची सावली

हिमालयाची सावली हा ओजस्वी नाट्यविशेष म्हणजे मराठी नाट्य-प्रवासाच्या मार्गावरील एक दैदिप्यमान असा योजनस्तंभ आहे. लेखनतंत्राच्या दृष्टीने नाटक उत्तम आहे. या नाटकाचा कथाकाल लक्षात घेता हे नाटक ऐतिहासिक की सामाजिक हाही प्रश्न पडावा कारण स्वत: कानेटकरच निवेदन करतात की "१९ वे शतक २० व्या शतकाशी जेथे भिडले त्या संधिकाळातही काही जबरदस्त माणसे, त्यांच्या जीवनप्रेरणा आणि त्यांच्या काळाने त्यांच्यापुढे टाकलेली काही आव्हाने यांचे चित्रण करण्याचा हा एक नम्र प्रयत्न आहे." कानेटकरांच्या लेखी हा नम्र प्रयत्न असला तरी रसिकांच्या लेखी एक उन्नतोदात्त प्रयत्न अशा योग्यतेचा निश्चित आहे.

सौ. इरावती कर्वे यांच्या 'आजोबा' (सत्यकथा मे १९५८ पृष्ठ २८) या लेखाशी नाटकातील अनेक प्रसंग व वाक्यच्या वाक्य तपशिलासह इतके जुळतात की कानेटकरांनी वापरलेला कल्पिताचा विरळ पडदा अधिकच विरळ वाटू लागतो. त्यांनाही आपला हा 'ताकासाठी जाऊन भांडे लपवण्याचा' प्रकार दुबळा असल्याचे लक्षात आले असावे म्हणून ते नाटकाची जन्मकथा सांगताना कबूल करतात की 'माझे केवढे मोठे भाग्य की मी अशा माणसाची बायको झाली नाही' या इरावतीबाईंच्या एका उद्‌गारात मला स्वभावांतर्गत द्वंद्व सापडले त्याच क्षणी 'हिमालयाची सावली' या नाटकाचा जन्म झाला. 'सुमारे ७५ वर्षा-पूर्वीच्या अनेक नामांकित व्यक्तींच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विविध रंग आपण या नाटकातील प्रमुख वा दुय्यम व्यक्तिरेखा रंगविताना मिसळले आहेत' हे कानेटकरांचे बोलणे फारसे खरे वाटत नाही कारण या नाटकात प्रा. भानूंच्या व्यक्तिरेखेलाच महत्त्व आहे. प्रा. भानू यांना मुदतीआधीच सेवानिवृत्त होऊन 'अनाथ अबलाश्रमाचा' प्रपंच अनेक विरोध वादळांना तोंड देत सांभाळीत राहणे एवढेच माहीत आहे. स्वत:च्या प्रपंचात त्यांचे लक्ष नाही. म्हणूनच जगू, पुरुषोत्तम, कृष्णाबाई या विश्वात ते रमत नाहीत. विम्याची तीन हजाराची रक्कम पुरुषोत्तमला जर्मनीला शिक्षणासाठी जायला न देता ती आश्रमाला देण्याचा निर्धार; पुरुषोत्तमला जर्मनीला धाडण्याची जबाबदारी माझ्यावर नाही. माझ्या मते त्यावाचून खोळंबा झालेला नाही ही वाक्यं त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे रेखीव चित्र रेखाटतात.

हिमालयाची सावली हे एका निराळ्या अर्थाने तत्त्वगर्भ नाटक आहे. ते भानूंचे व्यक्तिचित्र उलगडत नेणारे नाटक आहे. कानेटकरांनी अगदी अलिप्त-पणे भानूंचे व्यक्तिमत्त्व गोचर केले आहे. त्यांच्या प्रतिभेला भानूंचे बाह्यविश्व

व अंतर्विश्व यांच्यातील संवाद-विसंवाद जाणवला आणि त्याचे चित्र त्यांनी रेखाटले. भानूचे व्यक्तिमत्त्व उलगडत जाते ते बयोच्या भाष्यातून. "आकाश कोसळनं धरती फाटली तरी कधी डोळे ओले झालेले पाहिलेस तू त्यांचे ? कसे डोंगरासारखे घट्टमुट्ट ढिम्म उभे असतात." किंवा "आपण सगळेच उभे आहोत पायथ्याशी--सावलीत वर दिसतंय् फक्त आभाळ शिखर कुठं दिसतच नाही." अशा वाक्यांमधून प्रो. भानू कळत जातात. प्रो. भानू, बयो, जगन्नाथ, पुरुषोत्तम, अरुंधती, तातोबा आणि आबाजी इत्यादी पात्रे विविध दिशांनी जात असली तरी त्यांच्या परस्पर संबंधातून आणि त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या संघर्षातून भानूंचे संसारचित्र उभे राहते.

मोठ्या कार्यासाठी रक्त आटवून मोठी होणारी माणसे एका कालखंडाने पाहिली आणि आजचा कालखंड प्रत्येक घरटचात चालणारे कावळा-चिमणीचे संसार पाहतोच आहे आजच्या असुरक्षित, निष्ठाहीन संवेदनाशून्य वर्तमान-कालात संस्थेसाठी माणसे असतात. माणसासाठी संस्था नाही. या सत्याला जीवन-निष्ठा म्हणून स्वीकारणारी माणसे नवलनगरीत वावरत असावीत असे वाटते. कारण संस्थांना स्वार्थासाठी राबविणारी खरी कर्तृत्ववान माणसे होत असा आजचा युगधर्म आहे ही वर्तमान वास्तवातील व्यथा कानेटकरांनी अचूक पकडली. कानेटकरांच्या प्रतिभेला या दोन कालखंडातील विसंवाद जाणवला असावा आणि म्हणूनच प्रेक्षकांशी संवाद साधावा म्हणून प्रस्तुत नाटक लिहिण्यास कानेटकर उद्युक्त झाले असावेत आणि हा 'संवाद' त्यांना साधला हे या नाटकाचे मोठे यश.

बेइमान

बेइमान हे कानेटकरांचे लेखन क्रमदृष्ट्या सोळावे नाटक. हे नाटक त्यांच्या इतर सर्व नाटकांप्रमाणे पूर्णत: स्वतंत्र नाही, तर 'बेकेट आर द ऑन ऑफ गॉड' या ज्याँ अनुई या फ्रेंच नाटककाराच्या नाटकाचा अनुवाद आहे. याच नाटकावरून बेकेट हे मराठीत भाषांतरित नाटक वि वा. शिरवाडकरांनी प्रसिद्ध केले आहे. नाटकाचा अनुवाद करून नाटक लिहिण्याची कानेटकरांची ही पहिली वेळ. कानेटकरांनी विदेशी बेकेटवर बेइमान हा देशी साज चढविला आहे बेकेटमधील राजदंड-कमंडलू संघर्ष बेइमानमध्ये मालक-मजूर असा झालेला आहे. बेकेट-बेइमान संबंध माय-लेकरू संबंध आहे. आधी मैत्री मग नोकरी, मग संघर्ष, व शेवटी खून हा या दोन कथानकांच्या परस्पर संबंधाचा आलेख. 'मैत्रीविरुद्ध कर्तव्य' हा संघर्षाचा गाभा येथेही कायम आहे. उद्योगपती धनराज याला आपला बालमित्र चंदर याच्याबद्दल वाटणारे अपार प्रेम आणि आपल्या सूचनेवरून

चंदरने कामगारांचे नेतृत्व स्वीकारल्यावर दोघांमध्ये निर्माण झालेला संघर्ष हा या नाटकाचा केंद्रबिंदू. धनराज-चंदरमध्ये आपले स्वरूप प्रकर्षाने पाहतो. आपले गुणदोष तो अधिक रेखीव स्वरूपात चंदरमध्ये शोधत असतो. म्हणूनच त्याचे आत्मप्रेम आणि स्वत:विषयीचा तिटकारा याचे पर्यवसान चंदरवरील प्रेम-द्वेष अशा दुहेरी संबंधात होतो हा या नाटकाचा विलोभनीय विशेष. समाजवाद आजचा युगधर्म आहे म्हणून संघर्षाची भाषा बदललेली आहे. धनराज न्यायी नाही, मजुरांबद्दल सहानुभूती तर शून्यच. 'अरे तुझे सहकारी काय किंवा तुझे कामगार काय, सगळे एकजात कुतरडे. फरक इतकाच की कुणी उष्टचा हाडावर राजी तर कुणी शिळचा भाकरीच्या तुकडचावर. . .' असे म्हणणारा हा मालक धनराज नाटकाचा प्रतिनायक न राहता खलपुरुष होतो आणि मग तो ड्रामा राहत नाही, मेलोड्रामा होतो. दोन जिवाभावाच्या मित्रांचा समांतरपणे वाढत जाणारा शोकांत दुरावा नाटचवस्तूत लेखकाने पकडला आहे. पोरका झालेला चंदर धनराजच्या पित्याने पोसला आणि त्यातच धनराज-चदर यांच्या मैत्रीची बीजे पडली. धनराजच्या पित्याने चंदरच्या पित्याचा खून घडवून आणला हे बेइमानच्या नाटचांशावर पडलेले एक धूसर वलय. त्याचा संबंध नाटचवस्तूला अलंकरण म्हणून वापरल्या गेलेल्या मालक-मजूर संघर्षाशी आहे. हा संघर्ष नाटकाच्या पहिल्या अंकापासूनच एका वादळी सभेपासून सुरू होतो. चंदरचा अपघात घडविण्यात या संघर्षाचे पर्यवसान होते. बेइमानमध्ये वरवर पाहिले तर चंदरला आपले कर्तव्य करता येते. धनराजला ते करता येत नाही. कारण त्याला खऱ्या अर्थाने कर्तव्यच नाही. असेलच तर स्वहित हेच त्याचे कर्तव्य. एक मैत्री ही त्याच्या कर्तव्याला आड येते आहे. तिचे ताण नाटकात जागोजागी दिसतात. चंदरने कर्तव्यापायी निखळ संन्यासच घेतलेला आहे. भगवी वस्त्रे आली त्याबरोबरच त्याचा विलासभावच बदलला आहे. तो फक्त कर्तव्यापुरता उरला आहे म्हणूनच त्याचेही स्वहित व कर्तव्य यात संघर्ष नाही. कर्तव्याविरुद्ध एकटी मैत्री तेवढी उभी राहती. बेकेटमधील संघर्षाचे अनेक पदर बेइमानमध्ये गळून पडलेले आहेत, संघर्ष अधिक पातळ झाला आहे. त्याची व्यमिश्रता कमी झाली असली तरी मैत्री विरुद्ध कर्तव्य हे एक तत्त्व नाटकाला व्यापणारे आहे. बेकेटमध्ये जे अनेक संघर्ष आहेत त्यापैकी एक वंशविध्वंसाचा हा संघर्षसुद्धा कानेटकर जोडीला आणू शकले असते. बौद्धांचा सवर्ण हिंदूशी संघर्ष हा भारताच्या सद्य परिस्थितीत हाडीमाशी खिळलेला रोग आहे. पार्श्वभूमीवर चंदर बौद्ध व धनराज एखादा शहाण्णवकुळी अशी योजना कानेटकरांना सहज करता आली असती. बचुली व भुलवा या दोन्ही पात्रांना एक नवे परिमाण मिळाले असते. असे झाले असते तर सामाजिक संदर्भाने नाटचकृती अधिक समृद्ध झाली असती.

नाटकाची सुरुवात धनराजनगरमधील टाळेबंदी उठविण्याकरिता घडविण्यात आलेल्या तडजोड सभेपासूनच होते आणि चंदरचे प्रभावी व्यक्तिमत्त्व दिसते. सदैव उदास, हातातल्या सदैव पेटलेल्या सिगारेटीप्रमाणे जळत्या अंतर्मनाच्या पण एक कुशल धूर्त आणि निष्ठेच्या लाचारपणामुळे आतल्या आत कुढणारा, सदैव अस्वस्थ. स्वामी अभयानंदाच्या चित्तभेदक वक्तव्यामुळे चंदरची अवस्था शिगेला पोहोचते स्वामी अभयानंदाच्या मृत्यूच्या बातमीमुळे तिची चरमसीमा होते. आस्मितेच्या वाटचालीचा हा पहिला बिंदू पहिल्या अंकाच्या अखेरीस सुरू होतो. चंदरच्या व्यक्तिमत्त्वाने प्रभावित झालेली बचुली व भुलवा धनवंती चंदरचे प्रेम मिळाले नाही आणि धनराजचे पतिप्रेम मिळत नाही म्हणून दुखावलेली एक नागीण. दारिद्र्य आणि लाचारीपोटी पैशाच्या बळावर धनराज ते चंदर, चंदर ते धनराज अशी हेलकावणारी कामगारनेते मंडळी–शेलार, जगदाळे, मॅस्कारन्हेस इत्यादी प्रातिनिधिक सादर केले आहे. या पात्रव्यूहातील घटकांची फिरवा-फिरवच नाटकात उत्तरोत्तर नाट्यानुभवाच्या प्रेक्षकानुवर्ती सुलभीकरणाकरिता राबविलेली आढळून येते. अस्वस्थतेच्या परिसीमेतून अस्तित्वाच्या निर्णायक शोधाकडे चंदर चालल्याचे सूचित होते. चंदरच्या भूमिकेशी बाह्यतः समांतर पण आंतरिकतः आकर्षण-प्रतिसारण अशा स्वरूपात धनराजच्या प्रतिनिधित्वाने नाट्य उत्तरोत्तर दमदार संघर्षाकडे चालल्याची शक्यता सूचित होते.

याच अनुषंगाने मालक-मजूर हा संघर्ष देखील पूरक संभवनीय अशा परिणत परिणामाकडे आरोहत जाण्याची शक्यताही निर्माण होते. चंदरप्रणीत संघर्षाचे हे असे नाट्यांतर्गत स्वरूप आहे चंदरच्या शांत विचारीपणामुळेच धनराजचा आक्रमक आक्रस्ताळेपणा उठून दिसतो. धनवंतीही प्रेमभंगाने होरपळणारी आणि आता तर चंदरपायी धनराजही वेडा व्हायची पाळी आली आहे.

प्रेमभंग मूर्तिमान कर्तव्याचा वळी घेतो. आकसाच्या ट्रकखाली कर्तव्याचा चेंदामदा होतो. एका माधुरकर्मी [मेलोड्रामा] नाट्याविष्काराला स्वाभाविक धुमारे न फुटताच पूर्णविराम मिळतो.

अखेरचा सवाल

या दारुण नाटकाचा अनुभव कानेटकरांनी समाजातून घेतला व ह्या नाट्यकथेच्या रूपाने तो समाजाकडे सोपविला. ते म्हणतात, माझ्या आजवरच्या सर्व नाटकात हे एकच नाटक असे आहे की, त्यातल्या घटना, प्रसंगच नव्हे तर संवाद देखील वास्तव आहेत. थोडेही कल्पनेला मला डिवचावे लागले नाही. उलट विचार मनात असा येतो की, यातील कितीतरी जागा अशा आहेत की निव्वळ कल्पनेवर मला त्या कधीच गोचर होऊ शकल्या नसत्या. या नाटका-

तील अवघे नाटच प्रत्यक्ष डोळचादेखत पाहिले आहे, अनुभवले आहे, तेव्हा मी स्तंभित, अगदी अवाक झालो होतो. 'फॅक्टस् आर स्ट्रेंजर दॅन फिक्शन' या वचनातील मर्म मी उमजलो होतो. कल्पनाविलासाचा थिटेपणाच नव्हे तर तिरळेपणाही मला लक्षात आला. देवदत्त या दारुण कुटुंबाचा प्रमुख. पूर्वी अतिशय कडक असलेला हा माणूस एक हार्टअटॅक आल्यावर पार बदलला. मरणाच्या भीतीशी तो ॲडजस्ट करतो. इकडे त्याची तरुण मुलगी नंदू रसरशीत, सशक्त अंगयष्टीची, देखण्या मुद्रेची, आणि गोड, हसऱ्या स्वभावाची अगदी सहज हसतहसत मरणाला सामोरी गेली. नंदू आणि तिची आई डॉक्टर मुक्तावाई यांचे संवाद सुभाषितवजा आल्याने नाटकी वाटले तरी त्यांचा आशय मर्मभेदक निश्चित आहे. देवानं पदरात टाकलेले भोग, ते टळत नाहीत, टाळता येत नाहीत. त्यात कोणाला भागीदार देखील होता येत नाही. ज्याचे त्याला भोगूनच संपवावे लागतात. आणि पुढे ती म्हणते, 'दलदलीत फसलेल्यानं केविलवाणी धडपड करीत पळापळानं रुतत जावं आणि दुरून बघणाऱ्यांनी टाचा घासत असहायपणानं हाय हाय करीत राहाव', हे वाक्य जे सांगते ते खोलवर जाऊन भिडते. जाणारा मनुष्य त्याच्या दुर्दैवाने जातोच ट्रॅजिडी असते उरलेल्या माणसाची.

या नाटकाचा विषय आहे फसवाफसवी. फसवणे आणि फसले जाणे हे सोसण्याचे बळ माणसाला मिळते ते आरंभापासून दाखविले आहे. मातेची ममता आणि पत्नीचे प्रेम या स्त्रीहृदयातील दोन भावनांची संघर्षकथा म्हणजेच अखेरचा सवाल. येथे समाजातील कौटुंबिक पातळीवरील दुःख व त्याला सामोरे जाण्याची नाटचपूर्ण पद्धत यातून जीवन जगण्याचा मिळालेला कलंदरपणा चितारण्यात आला आहे. ही कौटुंबिक पातळीवरील नायिकाप्रधान शोकांतिका आहे. समाजातील एक अंश म्हणजे कुटुंब. त्यातील दुःख तरंगाचे चित्रण एवढाच यात येणारा सामाजिक संदर्भ आणि त्या दुःखाचे असे काही सामान्यीकरण झालेले आहे की ते प्रत्येक समाजघटकाला आपले दुःख वाटू शकते किंवा सहानुभूती देण्याइतपत जिव्हाळा जागा करून जातो. नाटचकृतीतील दुःख तेथील पात्रांचेच न राहता प्रेक्षकांचेही होऊ पाहते हाच या कौटुंबिक सामाजिक शोकांतिकेचा विजय होय.

विषवृक्षाची छाया

या नाटकातील कालखंड १९१० ते १९२० असा आहे. कानेटकरांना या कालखंडाचे मोठे आकर्षण आहे. मोठचा कार्यासाठी रक्त आटवन मोठी होणारी माणसे या कालखंडाने पाहिली. याच कालखंडावर हिमालयाची सावली लिहिले आहे. उपभोगांना लाथ मारून तपश्चर्या व विद्वत्तेच्या बळावर उत्तुंग जीवनकडा उभारणाऱ्या चिंतोबापूंचे हे नाटक वारंवार हिमालयाची सावलीमधील गुंडो

मराठी ग्रंथ संग्रहालय पुणे
निबंध क्र. 3253
24/3/88
2/4/88

यांची आठवण करून देते. चिंतोबापूं हे इतिहासाचार्य राजवाडे आहेत हे सुजाण वाचकांना कधीच कळून चुकते व ज्यांना ते कळत नाही त्यांनाही पूर्ण रसास्वाद मिळतोच. येथे राजवाडेंबरोबरच चरित्रकोशकार चित्रावशास्त्री यांच्याही व्यक्तिरेखेचे रंग मिसळले आहेत. रांगणेकर व्यक्तिचित्र घेऊन थट्टा करतात पण कानेटकर मात्र व्यक्तिचित्र घेऊन उजाळा देतात. आदर्श म्हणून ती व्यक्ती वाङ्मयीन पातळीवरून जिवंत वाटते व प्रयोगमूल्यही प्राप्त होते. इतिहास संशोधन कार्यात स्वत:ला वाहून घेणारा नायक आपल्या अनेक स्वभाव-वैशिष्ट्यांनी प्रकट झाला आहे. प्रसंगातून सामाजिक संदर्भांची गुंफण इतकी बेमालूम झाली आहे की नकळत आपणास त्या काळात नेण्यात लेखकाला भरपूर यश आले आहे. इंग्रज सरकारी राजवट, राजे लोकांचे इंग्रजांशी मिनतवारीचे धोरण, इतिहास संशोधनाकडे पाहण्याचा समाजाचा उदासीन दृष्टिकोन, नाटक कंपनीत राजारामने स्त्रीभूमिका करणे असे अनेक संदर्भ कळत नकळत काळाचे भान देऊन जातात.

ध्येयनिष्ठेला जिद्दीचे खतपाणी देऊन चिंतोबापूंनी इतिहास संशोधन कार्य रक्ताचा शेवटचा थेंब असेपर्यंत करण्याचा चंग बांधला आहे. महापुरात सर्व कागदपत्रं वाहून गेल्यावरही तो वेडा, हतबल किंवा निराश होत नाही. 'कागद वाहून गेले तरी इतिहास वाहून जात नाही. उभी हयात खर्ची पडली तरी माणसाची जिद्द संपत नाही . . . या चिंतोबापूंची जिद्द शेणामेणाची नाही' ही जीवननिष्ठा समाजाला आदर्श ठरणारी आहे. समाजात इतिहास संशोधन व संवर्धनाविषयी असणारी उदासीनता आणि त्यामुळे चिंतोबापूंच्या या प्राणप्रिय कार्याला समाजाकडून मिळणारी सहानुभूतीशून्य वागणूक व त्या समाजाला इतिहासाचे महत्त्व पटवून देण्याची त्यांची धडपड, एकांडे शिलेदार वृत्ती हा सारा बाणेदारपणाचा आदर्श समाजापुढे देण्यात कलाकृती यशसंपन्न झाली आहे.

कस्तुरीमृग

हे नाटक मुंबईला विसाव्या शतकाच्या दुसऱ्या दशकातील प्रारंभीच्या वर्षात घडते असा येथे स्थलकालसंकेत आला आहे. तो एक विशिष्ट काळ, सांस्कृतिक इतिहास यांच्या पार्श्वभूमीवर ही शोकांतिका घडत जाते. संगीत–नाट्य–साहित्य या क्षेत्रातील सर्वश्रुत गोष्टी लेखकाने येथे खुबीने वापरून सामाजिक संदर्भ अधिक दृढ केले आहेत. सांस्कृतिक इतिहास माहीत असणाऱ्या चाणाक्ष रसिकांना नाटकातील पात्रे आणि त्यांच्या संवादातून येणारे साहित्य, नाट्य, कलाविषयक विचार एका विशिष्ट काळातून अनेक व्यक्ती आणि घटनांचे अनेक संदर्भ सलग आणि फुटकळ स्वरूपात देऊन जातात.

या नाटकातील पात्रांशी विशिष्ट काळातील नट, नाटककार गायक वगैरे सुप्रसिद्ध मंडळींचा संबंध जोडला जाऊ नये म्हणून लेखकाने भूमिका घेण्याचे कटाक्षाने टाळले आहे. निवेदनच जोडलेले नाही. तरीही नाटकातील वातावरण, संवाद, पात्रे त्यांचे स्वभाव, लकबा, घटना एवढचा बोलक्या आणि तरल आहेत की हिराबाई पेडणेकर, श्री. कृ. कोल्हटकर, काकासाहेब खाडिलकर, साहित्य–सम्राट केळकर ही मंडळी आठवून जातात. कारण त्यांच्या प्रसिद्ध प्रकरणांशी नाटकातील घटनांचे भरपूर साम्य आहे. बालगंधर्व, जोहराबाई, गणपतराव जोशी, गोविंदराव टेंबे यांची आठवण करून जाण्याइतकी साम्यदर्शक स्थळे नाटकात आहेत. 'वनमाला', 'मानिनी' या नाटकांचे नावही 'मानापमान', 'दामिनी' चा निर्देश सूचकतेने करणारे व त्यांच्या जन्मकथांची वाच्यता करणारे प्रसंग असा एक सांस्कृतिक इतिहासपट यात कानेटकरांनी सामाजिक संदर्भासाठी खुबीने पेरला आहे.

ही एका कस्तुरीमृगिणीची शोकांतिका आहे. ती कस्तुरीगंधाने वेडी होऊन धावत सुटते. तिला कलावंतीण व्हायचे नसते. तिच्यातील कलावंत तिला साद घालत असतो. त्याच्या आधार आणि सुरक्षिततेसाठी ती धडपडते कस्तुरीचा धुंद गंध शोधत धावते. सुप्रसिद्ध नट भाऊराव पटवर्धन, रावबहादूर पेंडसे आणि साहित्य सम्राट दादासाहेब सरंजामे हे समाजातील प्रतिष्ठित, सन्मानित माणसं भेटतात. पण स्वतःला पोळून घेतल्यावर तिच्या एकच लक्षात येते ते हे की फक्त बिन चेहऱ्याचे पुरुष तिनं ज्यांना दैवत मानलं ते साधे माणूसही नव्हते, तर ते केवळ पुरुष, केवळ पशू 'एकेक दैवतं कोसळायला लागलीत माझी आणि त्यांच्या ढिगाऱ्याखाली मी हळूहळू गाडली जातेय्' हे तिला कळतं पण वळत नाही. सामाजिक प्रतिष्ठा मिळविण्याची तिची धडपड वांझ, अगतिक आहे. पंख जळलेल्या पाखरासारखी. पण हे ती कबूलच करीत नाही. हा तिचा स्वप्नात जगायचा स्वभाव तिच्या शोकांतिकेचे कारण आहे. तिची व्यथा सामान्य मृगाची नाही. स्वप्नांची कस्तुरी स्वतःच्या पोटात वाळगून त्याच्या धुंद गंधाने सैरावैरा धावणाऱ्या कस्तुरीमृगाची ही शोकांतिका आहे. 'मीच झाले माझी मृगया, अशी तिची अवस्था आहे.

जन्माने ठरलेली वास्तवता व स्वप्नाने घेतलेली झेप यांच्या व्यस्ततेतून होणारी जीवनाची होरपळ अंजनीच्या रूपाने रंगवली आहे. वेधक व बोधक असे हे समाजचित्र आहे.

सूर्याची पिल्ले

आपल्या संपादकीय लेखांनी ब्रिटिशांना हादरविणारे, तत्त्वासाठी आमरण उपोषण करणारे, राष्ट्रासाठी अंदमानात हालअपेष्टा भोगणारे एक थोर देशभक्त

श्री. कोटिभास्कर यांच्या मृत्यूनंतर त्यांची निरनिराळी कार्ये त्यांची मुले (त्या सूर्याची पिल्ले) आपापल्या कुवतीनुसार ओढतात. त्यांच्यात पित्याचे तेज नाही. परंतु ते असल्याचा वृथा अभिमान मात्र आहे. त्यामुळे ती भोवतालच्या लोकांत हास्यास्पद ठरतात. धड सर्वसामान्य माणसाचे साधेसुधे जीवन नाही. धड पित्याचे कार्य गतिमान ठेवण्याची ताकद नाही अशी त्यांची स्थिती आहे. आपण ते तेजस्वी कोटिभास्कर नव्हे तर केवळ त्यांची मुले आहोत. आपल्या चालीने आपण चालावे हे त्यांना शेवटी उमगते हा या नाटकाचा मुख्य विषय आहे. हा विषय तीन अंकी फार्समधून सादर केला आहे. नाटकातील काळ कोटिभास्करांच्या मृत्यूला पंचवीस वर्षे होऊन गेल्यानंतरचा आहे. कोटिभास्करांच्या वाड्यातच सर्व कथानक घडते.

या नाटकात एक गंभीर विषय हलक्याफुलक्या तऱ्हेने मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु तो पूर्णपणे फसला आहे. याला दोन कारणे आहेत. पहिले म्हणजे गंभीर नाट्यविषय हलकाफुलका होताना मुख्य सूत्रापासून पार इकडे तिकडे गेला आहे 'पांडू अण्णा, बनूताई–रघुराया–कन्यारत्न' या प्रेमप्रकरणांची मुख्य विषयाच्या दृष्टीने आवश्यकताच वाटत नाही. ही प्रकरणे अगदी थोडक्यात आटोपली असती तर मुख्य विषयाचा परिपोष करू शकली असती. दुसरे म्हणजे नाटकाची प्रकृती फार्सची आहे. त्यात सूक्ष्म मनोविश्लेषणाला अवसर नाही. व्यक्तीच्या स्वभावचित्रांनाही फारसे महत्त्व नाही. गतिमान घटनांच्या ओघात जे काही सांगायचे आहे ते सहजपणे सांगितले गेले पाहिजे. परंतु येथे कन्यारत्नाचा मनोबदल दाखविण्यात आणि बजरंगचा स्वभाव उलगडून दाखविण्यात बराच वेळ गेला आहे त्यामुळे फार्सची गती अधेमधे संथ होऊन एकंदर नाटकाचा तोलच बिघडतो. फार्स असल्यामुळे सखोल मनोविश्लेषणाचे समाधानही लाभू शकत नाही. जेमतेम एक, फारतर दोन अंकाचे नाटक उगीचच तीन अकांपर्यंत ताणलेले वाटते.

गोष्ट जन्मांतरीची

हे कानेटकरांचे २४ वे प्रकाशित नाटक पण या नाटकाला ते रौप्य महोत्सवी, पंचेवीसावे नाटक म्हणून गौरवितात. कारण 'मास्तर एके मास्तर' हे त्यांचे नाटक अप्रकाशित असून त्याचे प्रयोग झालेले आहेत ते नाटक नव्या स्वरूपात 'आम्हीच होतो अमुचे बाप' या नावाने कानेटकर लिहिणार आहेत. असो.

तर हे कानेटकरांचे २५ वे नाटक. 'गोष्ट जन्मांतरीची'च्या जन्माची गोष्ट अशी आहे की ते देशांतरित / भाषांतरित / वेषांतरित होत आलेले कथासूत्र आहे.

रशियन तत्त्वज्ञ उस्पेन्स्की याच्या काही कल्पना घेऊन जे. बी. प्रिस्टले या इंग्रजी नाटककराने I have been here before या नावाचे नाटक लिहिले. त्यावरून काही मध्यवर्ती कल्पना, घटना, व्यक्तिरेखा, रंगच्छटा घेऊन कानेटकरांची 'गोष्ट जन्मांतरीची' ही मुक्त नाट्यकृती सिद्ध झाली.

आत्मा, पूर्वजन्म-पुनर्जन्म, नियती-दैव यांना भारतीय तत्त्वज्ञानात व वेदांतात महत्त्वाचे स्थान आहे त्यामुळे नाटकातल्या घटना व व्यक्ती भारतीयच वाटतात.

अद्‌भुतरम्य, 'फॅण्टसी', 'सायंटिफिक रोमान्सेस अशा अभिनव प्रकारांना कानेटकर येथे पहिल्यांदा स्पर्श करताहेत.

या नाटकाच्या रूपाने डॉ. विश्वामित्र हे एक जबरदस्त पात्र रंगभूमीला मिळाले. 'या अफाट विश्वात, माणूस एकाकी असला तरी विचारशक्तीची कवच-कुंडले जोपर्यंत त्याच्याजवळ आहे तोपर्यंत त्याला कळीकाळाचेही भय नाही' अशी पक्की खूणगाठ स्वत:शी बांधून ठेवायला सांगून डॉ. विश्वामित्र जायला निघतो (नाटकाच्या शेवटी) तेव्हा प्रेक्षकांच्या टाळ्यांचा गजर होतो. ही या भूमिकेच्या भव्यतेला दिलेली रसिकतेची टाळी ठरते.

भविष्यवेधी वाणीने सतत विस्मयाचे धक्के देणारा डॉ. विश्वामित्र प्रयोग करतो की, माणूस नावाचा प्राणी या विश्वचक्रातून स्वतंत्र होणार की नाही ?

या नायकाचे नाव आहे डॉक्टर धर्मानंद लीलावती विश्वामित्र हे नावही त्याच्याप्रमाणेच अद्‌भुत, चमत्कारिक वाटते–डॉ. धर्मानंद लीलावती विश्वामित्र हे नाव त्याने आफिडेव्हीट करून घेतलेले आहे. स्वत:चे नाव धर्मानंद कारण त्याला धर्मचिंतनात आनंद वाटतो. लीलावती हे मातापित्यांच्या जागी ठेवलेले नाव. कारण असे की 'गणित' ही त्याची जीवनप्रेरणा 'लीलावती' हा भास्कराचार्यांचा गणित विषयावरचा आद्य ग्रंथ म्हणून तो पितृनामस्थानी. हे अखिल विश्व त्याला मित्र वाटते म्हणून उपनाव विश्वामित्र स्वीकारले. किंबहुना विश्वामित्र नामक ब्राह्मणाने प्रतिसृष्टी निर्माण करून साक्षात नियतीला आव्हान दिले होते. त्याचे स्मरण म्हणून हे उपनाव. डॉ. विश्वामित्राचेही प्रयोग नियती चक्राला आव्हान देण्याचेच आहेत.

तो केवळ चमत्कारिक प्रदत्त नावाचा धनी नाही तर गणित, तत्त्वज्ञान, अध्यात्म या शास्त्रांच्या संशोधनाला समर्पित असलेला तो एक ऋषीतुल्य तपस्वी, प्रतिभावंत मुनी आहे.

मुद्राविज्ञान, हस्तसामुद्रिक, फलज्योतिष या दैवशास्त्र संशोधनाच्या प्राथमिक अवस्थाच्या कितीतरी पुढची झेप–'फ्यूचरिझम' बद्दल त्याचे मौलिक संशोधन सुरू

आहे. गणित विषयात पीएच. डी मिळवून अमेरिकेत केंब्रिज आणि हॉवर्ड विद्यापिठात सिनीयर प्रोफेसरची नोकरी सोडून तो इथे आलाय हे अवाक् करणारे वाटते.

डॉ. विश्वामित्र नियतीचा दुर्भागी बळी झालाय म्हणून तो नियतीचं रूप जाणायला अन् बदलायला निघालाय.

भारताच्या फाळणीच्या वेळी, लाहोरला उसळलेल्या दंगलीत त्याचं घरदार जळते, बायको-मुलांची कत्तल होते, इन्स्टिटचूट उध्वस्त होते, दुर्मिळ ग्रंथसंग्रह भस्मसात होतो, सहकारी-विद्यार्थी मारले जातात. हा नियतीचा संहार बघायला तो जिवंत आहे कारण तो परदेशात होता.

जगातील ज्ञानवंतांनी, मधमाशीप्रमाणे थेंबाथेंबानं ज्ञान गोळा करून एक मोहोळ उभं करावं आणि कोणा एका वेडचा मुहंमदानं, सत्तेच्या बळावर ते भस्मसात करावं ... हा या मठ्ठ, मूर्ख आणि आंधळचा दुनियेचाच नव्हे तर, ठार आंधळचा बहिऱ्या नियतीचा देखील न्याय आहे. असल्या अघोर अन्यायाला निदान विचारवंतांनी तरी हताशपणे शरण जाता कामा नये तर 'दैव', 'नियती' कशी आहे ते शोधायला भविष्याच्या छाताडावर पाय रोवून उभा राहणारा हा डॉ. विश्वामित्र. जीवनाचे सारे कडवट तत्त्वज्ञान, अनुभवाच्या बाळकडूबरोबर मिळाल्याने त्याची दुःख पचवायची ताकद वाढली. दिसेल त्या कुंडात आपल्या दुःखाचं अस्थिविसर्जन करण्याची त्याची पद्धत नाही. त्याला ठाऊक आहे कठोर नियतीशी मुकाबला करायचा तर पहिली झुंज डोळचातल्या पाण्याशी द्यावी लागते.

गोष्ट जन्मांतरीची हे पूर्ण नाटक घडते 'हॉटेल गगनबावडा' मध्येच. पुणे-मुंबई रस्त्यावर खंडाळा घाटात असलेले हे हॉटेल आता झेंडे पाटलांच्या मालकीचे आहे. 'भूतबंगला' म्हणून ओळखला जाणारा हा जुनाट, एकाकी बंगला ब्रिटीश आमदानीत चंद्रमणी संस्थानाच्या राजेसाहेबांचा उन्हाळी निवासाचा बंगला होता. संस्थान खलास झाल्यावर सरकारजमा झाल्यानंतर काही वर्षांनी शासनाकडून साखर कारखानदार झेंडेपाटलांनी विकत घेऊन कायापालट करून 'हॉटेल गगनबावडा' उभारले. एकंदरीत नावीन्य हॉटेल संस्कृतीचे आणि ऐतिहासिक थाट हातात हात घालून येथे उभे आहेत. वेगळचा शब्दात सांगायचे तर 'हॉटेल गगनबावडा' हा दुसरा जन्म आहे; आणि पहिला जन्म चंद्रमणी संस्थानच्या काळातला ग्रीष्मकालीन बंगली तात्पर्य कथानकाला शंभर टक्के 'मॅच' होणारे हे स्थळ आहे.

भृगूसंहितेप्रमाणे सगळं काही पूर्वनियोजित आहे तसेच तंतोतंत घडत राहणार की नियतीचा हा गुलाम माणूस मुक्त विचाराने तिचा नियंता होणार ? हा प्रयोग घेऊन हॉटेल गगनबावडचात डॉ. विश्वामित्र अवतीर्ण होतात.

नाटकात आलेली इतर संबंधित पात्रे केवळ शूटिंग किंवा अपघात अशा अकल्पित योगायोगाने आल्यासारखी वाटतात पण त्यामागे पूर्वयोजना आहे. कालप्रवाहात भोवऱ्यात सापडणे अपरिहार्य असते पण अजाणतेपणाच्या अवगुंठनात ते येते.

नाटकातील पन्नाशीचा उमदा उद्योगपती दयानंद कोलारकर म्हणजे पूर्वजन्मीचा चंद्रमणी संस्थानचा राजा विक्रमसिंह. आताची त्याची दुसरी बायको प्रफुल्ला म्हणजे पूर्वजन्मीची विक्रमसिंहाची चौथी बायको रविराज इथे सिनेकथा लेखक आहे. पूर्वजन्मी प्रतिगंधर्व मास्तर रत्नकांत. राजवाड्यावर युवराजांचा सांभाळ करण्यासाठी एक इटालियन गव्हर्नेस मिसेस नोबल म्हणून नेमली होती ती या जन्मी झालीय माणिक अशोक सातपुते. डॉ. विश्वामित्र असतो पूर्वजन्मीचा संस्थानाचा दिवाण.

असे सुमारे शंभर वर्षांपूर्वी घडलेल्या घटनेचे प्रमुख पात्र नव्या बदललेल्या रूपात त्याच स्थळी नियतीने आणले आहेत. प्रत्येकाला नियतीच्या शब्दाचा आभास आणि आत्मस्वरूपाची छटा जाणवते पण केवळ पुसट, अल्प छटाच, साक्षात्कार, प्रचिती नव्हे. कारण कालचक्र हे असं चमत्कारिक असते की एका जन्मात घटना संथ गतीनं घडतात तर दुसऱ्या जन्मात त्या वादळासारख्या सुसाट दौडत जातात.

पूर्वजन्माप्रमाणे रविराज (रत्नकांत), प्रफुल्ला (उषादेवी) परस्परांना भेटताच एकमेकांच्या प्रेमात पडतात. दयानंदला ते पळून जाणार हे कळते तेव्हा तो त्यांचा खून करायला प्रक्षोभित होतो.

पूर्वजन्मात विक्रमसिंह (दयानंद) महाराजांनी उषादेवी (प्रफुल्ला) राणीसाहेबांना घेऊन पळून जायला निघालेल्या मास्टर रत्नकांत (रविराज) चा खून केला.

उषादेवी राणीसाहेबांनी मागल्या विहिरीत जीव दिला. या प्रकरणात राजे पुढं पदच्युत झाले, त्यांना वेड लागले, वेडाच्या भरात त्यांनी स्वत:वर बंदूक चालवली.

त्यावेळी राजकुमाराच्या सांभाळासाठी राजवाड्यावर असलेल्या गव्हर्नेस मिसेस नोबल होती. राजांचा तिच्यावर विश्वास होता. तिने वेळीच राजांची समजूत घातली असती तरी हा अनर्थ ओढवला नसता. पण नियतीपाशी जर . . . तर ला किंमत नाही. तो कल्पनेचा खेळ आहे.

तेव्हा गप्प राहून नियतीच्या अनर्थाची साक्षीदार ठरलेल्या मिसेस नोबल (माणिक) ला डॉ. विश्वामित्र इथे बोलायला लावतात. दयानंदच्या एकटेपणाला,

एकाकीपणाला व आयुष्यात निर्माण होणाऱ्या पोकळीला माणिक भरून काढते. माणिक–दयानंद सहयोगी बनतात, प्रफुल्ला रविराजसाठी मुक्त होतात. पूर्वजन्मात जे घडले नाही ते तेव्हा अगतिक असलेल्या संस्थानचा दिवाण (डॉ. विश्वामित्र) ने घडवून आणले, या जन्मात.

नियतीदेवी अकल्पित घटनांचा चक्रव्यूह आपले शस्त्र मानते तर मुक्तविचार हे माणसाचे शस्त्र बनते. त्या संघर्षात शेवटी एरवी क्षुद्र, दुबळा असणारा मानव नियतीला आपलं दास्य करेल हा डॉ. विश्वामित्रचा आशावाद खरा ठरतो.

या प्रयोगामागची संपूर्ण मेहनत व नियोजनशक्ती डॉ. विश्वामित्राची असूनही तो स्वतःला या किमयेचा धनी मानतच नाही. उलट म्हणतो, 'चरा पडलेल्या ध्वनिमुद्रिकेवर, एकाच खाचेत साऊंडर अडकून पडला की जसा तोच सूर, तोच शब्द पुन्हा पुन्हा ऐकायला येतो. तशी जन्मजन्मांतरी आपल्या सगळ्यांच्या जीवनाची गत झाली होती. नियतीचा हा साऊंडर उचलून पुढं ठेवायचं काम कोणी तरी करायला हवं होतं तेवढं मी केलं—'

मानवी विचारशक्तीवर दुर्दम्य आशावाद उभारणारे हे अद्‌भुत नाटक आहे. या नाटकातली पूर्वजन्माची गूढरम्य कल्पना म्हणजे एक रूपक आहे. जगात कोणतेही दुःख कोणतीही समस्या पहिली किंवा अंतिम नसते. प्रत्येक पुढच्याला ठेच लागलेली असते तरी मागचे कोणीच शहाणे होत नाहीत. केवळ नियती इतिहासाचे आवर्त घेत राहते. या जन्म-मरणाच्या केविलवाण्या फेऱ्यातून अन् सुख-दुःखाच्या भोवऱ्यातून माणूस मुक्त होऊ शकेल काय ?

'माणस नियतीपासून मुक्त होऊ शकेल काय ?' हाच प्रश्न, हाच ध्यास प्रत्येक प्रज्ञावंताचा चाललाय. अगदी थेट ऋषीच्या प्रार्थनासुक्तापर्यंत हाच सनातन ध्यास दिसतो. तोच वसा घेतलाय नाटककार कानेटकरांचा मानसपुत्र डॉ. धर्मानंद लीलावती विश्वामित्र यांनीही.

अटळ, अकल्पित घटनांच्या चक्रव्यूहातूनही विचारशक्तीची कवचकुंडलं घालून माणूस नियतीचा रोख बदलवू शकतो, तिचा नियंता बनू शकतो हे वैचारिक सूत्र अद्‌भुतरम्य नाट्य आवरणात सादर होते.

छूमंतर

'छूमंतर' हे कानेटकरांचे १९८२ मध्ये रंगमंचावर आलेले फार्सिकल नाटक. छूमंतर या नावावरूनच हे नाटक चमत्कारिक, विनोदी, मजेदार असेल असा अंदाज करता येतो; तसे ते आहेही. 'आवाज' या विनोदी दिवाळी विशेषांकात छूमंतर

एकांकिका स्वरूपात आधी अवतीर्ण झाले, मग त्या पूर्वरंगाला उत्तररंग जोडून कानेटकरांनी हे फार्सिकल नाटक हास्यस्फोटक 'फार्स' म्हणून 'कलावैभव'ला दिले.

मराठीतील अनेक फार्सिकलची जन्मबीजे पाश्चात्य नाटककथातून आयात झालेली आहेत; पण कानेटकरांचे हे फार्सिकल मात्र पूर्णत: देशी आहे. कानेटकरी नाटकांच्या 'वेडयाचं घर उन्हात' ते 'पंखांना ओढ पावलाची' पर्यंतच्या नाटचपरंपरेत पुढे सामील झालेले छूमंतर हे एक अवखळ बिलदर नाटच अपत्य म्हणून वेगळेपणाने शोभून दिसते.

फार्ससाठी द्वंर्थी संवाद हे आजवर मोठे भांडवल मानले जात असे. कानेटकरांचे छूमंतर त्या चावटपणाला अपवाद आहे. फार्सची वैगुण्य व नखरेल-चावटपणा, ओंगळपणा टाळूनही कानेटकरांनी प्रसगाची गतिमानता कायम राखण्यात यश मिळविले आहे. गतिमानतेला वेधकता व धमाल आशयाचा साथ दिल्याने नाटच अफाट हास्य घेऊन फुलत राहते, असे हे लेखन झाले आहे. भारतीय भावडेमन जादू-टोणा, अंगात येणे, पुनर्जन्म आदी अद्‌भुततेतच नेहमी रमते. हीच नाडी येथे कानेटकरांनी बरोबर पकडली.

सरदार चिमाजी अप्पा खाजगीवाले, वय वर्षे सत्तरच्या पलिकडे; पण गुलजार गडी. आपल्या पहिल्या पत्नीची कै. राधाबाईची पुण्यतिथी साजरी करताहेत. या प्रसंगी त्यांचे दुसरे कुटुंब सौ. माईसाहेब वय वर्षे साठ, नटून-थटून हजर आहेत. कै. राधाबाईचे पुत्र बाळासाहेब, कारभारी आबाकाका, भटजी हरेश्वरशास्त्री यांच्या उपस्थितीत होणाऱ्या पुण्यतिथी सोहळचात चिमाजी अप्पांना कळते की, त्यांच्या 'राधा'चा पुनर्जन्म झालाय !

'राधा' २० वर्षाची असेल तर तिला आपण तिच्या पूर्वस्मृतीसह भेटावे यासाठी ते मंत्रसिद्ध हरेश्वरशास्त्र्यांना छूमंतर करायला लावतात. छूमंतरने 'राधा' विशीची तरुणी बनून वाडचात येते. चिमाजीला तिला पाहताच 'ते दिवस' आठवतात. म्हातारा फार चेकाळतो. नातू पोपट मात्र हैराण होतो, कारण त्याची प्रेयसी अनुराधाच छूमंतरने 'राधा' झालीय. राधा (अनुराधा) पोपटच्या आजोबाशी पतीप्रेम व बाप बाळासाहेबाशी पुत्रप्रेम करायला लागते. एकच धमाल उडून जाते. पोपटची आई मनकर्णिकाबाई ही राधा तिच्या नवऱ्याला सोनुल्या म्हणून कुरवाळते हे बघून जास्त चिडते; पण चिमाजी अप्पा मात्र 'तरुण' बनतो.

पूर्वरंगाचे हे रंग उत्तररंगात कोणते रंग उधळतात ही उत्सुकता वाढते. उत्तरंगात पोपट, बाळासाहेब मनकर्णिकाबाई सगळे मिळून छूमंतरचा उलटा प्रयोग करवतात. 'राधा' पुनश्च 'अनुराधा' करायला हरेश्वरशास्त्रीला राजी करतात, त्यातून वेगळीच धमाल जन्माला येते.

हरेश्वरशास्त्री अधिक दक्षिणेसाठी 'जहाल नागीण मंत्र' वापरून आधीचा घोळ संपवून पूर्ववत करू पाहतात, तर त्यातून नवा घोळ घडतो. छूमंतरच्या रांग नंबर लागतो आणि बाळासाहेबाचा अंगात मा. रमाकांत हा स्त्री पार्टी (चिमाजी अप्पाशी त्याचं लफडं असतं) येतो. चिमाजीचा आश्रित जग्गूसिंग पैलवान, जाफराबाई सूनबाई मनकर्णिकेच्या अंगात येतो. चिमाजीचा गुरू भगवान कृष्णावतारी स्वामी फुरसुंगीकर महाराज पोपटच्या अंगात येतो आणि मग सारी धमालच धमाल. या अफलातून पुनर्जन्मचक्रातून सारे पूर्ववत करण्यासाठी भलीमोठी दक्षिणा तिसऱ्यांदा मिळवून हरेश्वरशास्त्री खास लोकाग्रहास्तव छूमंतरचा तिसऱ्यांदा प्रयोग करतो. अनुराधेला राधाच असू दे, पण इतरांना मात्र या जन्मात येऊ दे असा चिमाजी अप्पांचा आग्रह असतो.

हरेश्वरशास्त्री छूमंतरचा अखेरचा प्रयोग करतो. सर्व पूर्ववत होतात; पण तो स्वतः चिमाजी अप्पाचा आश्रित दरोडेखोर 'शिवा बेरड' बनतो. आणि खुद्द चिमाजी अप्पालाच 'बेरड' अवतारानेच हादरे देत दणाणून टाकतो. फार्सिकल नाट्यलेखनातही 'हम किसीसे कम नही' हे कानेटकरांनी दाखवून दिलेय. शशिकांत नार्वेकर (चित्रानंद साप्ता. ८ आगष्ट १९८२) म्हणतात त्याप्रमाणे उत्तरार्धात घोळ वाटत नाही, तर पूर्वरंगाप्रमाणेच उत्तररंगही रंगतदारच झालाय दोन अंकी नाटकात तीनदा छूमंतर म्हणजे धमाल ! धमाल !! धमाल !!! 'प्रेमा तुझा रंग कसा'? हे जाणून घ्यायलाच पुढे 'प्रेमाच्या गावा जावे'; पण आधी 'छूमंतर'चे कलावैभव मिळवूनच मग प्रेमाचा 'उदंड' अर्थ चटकन कळतो.

पंखांना ओढ पावलांची

'बेघर' या सौ. शांता निसळ यांच्या कादंबरीवर कानेटकरांची 'पंखांना ओढ पावलांची' ही नाट्यकृती आधारलेली आहे. आजच्या समाजात होणारी स्त्री जीवनाची शोकांतिका या नाटकात भावनिक संघर्षातून व्यक्त होते.

नाट्यसंहितेच्या व प्रयोगाच्या प्रभावावर लक्ष ठेवून कानेटकरांनी कादंबरीमध्ये बरेच बदल करून नाटक उभे केले आहे. 'पंख' आणि 'पावले' यातील रस्सीखेचच नाटकात टळटळीतपणे मांडलीय ती कादंबरीत पीळदार वाटत नाही.

साधना महाजन ही पदवीधर संसारी स्त्री आहे. तिची वृद्ध सासू जानकी महाजन एके काळी स्वातंत्र्य चळवळीची कार्यकर्ती आता हरिजन उद्धाराची मर्यादित समाजसेवा करतेय. पती स्वभावाने साधाभोळा. व्यवसायाने वकील आहे. एका किशोरवयीन मुलीची ती आई आहे. तिला रिसर्च स्कॉलरशिप मिळते आणि

'पतित स्त्रियांचे पुनर्वसन' या विषयावर संशोधन करण्यासाठी घरापासून दूर महिलाश्रमात सुपरिंटेंडन्ट म्हणून दोन वर्ष राहायचे असते.

घर-कुटुंबापासून दूर जातांना 'ओढ' ओढत असते आणि जिद्द दूर नेत असते. अशा, संसार की ध्येय या संघर्षात ती सापडते.

डॉ राजवाडे हे साधनाला संशोधनासाठी उद्युक्त करणारे पात्र मूळ कादंबरीतले नाही. नाटकातली उत्पला सुद्धा कादंबरीपेक्षा 'गडद' आहे 'वेघर'ची नायिका 'सेवा' आहे; तर 'पंखांना ओढ पावलांची'ची नायिका 'साधना' बनते. या नाटकाबाबत स्वत: लेखकाने असे विचार व्यक्त केले आहेत की, 'आजच्या समाजात – – – – ओढ पावलांची' स्वत्व टिकवू पाहणाऱ्या ध्येयशील गृहिणीलाही 'घर' ही गरज आहेच उंच भरारीची उमेद आहे, पण विसाव्याचे स्थळ कायम ठेवूनच

या नाटकाच्या नाट्यप्रयोग व नाट्यसंहिता यामध्ये बराच फरक आहे; असे कानेटकराच्या नाटकाबाबत कधीच घडले नाही. इथे कां घडले ! याचा शोध कदाचित अवाङ्मयीन ठरेल. दुसऱ्या अंकातील एक प्रवेशच नाट्यप्रयोगात अनुपस्थित आहे; तर सहस्त्रबुद्धे हे पात्र नाट्यसंहितेत नसून प्रयोगात आहे.

कानेटकरांना कष्ट देऊनही समाधान न देणारे हे नाटक ठरले असे ते स्वत: प्रस्तावनेत कबुली देतात. 'उंबरठ्यांवर' उभ्या स्त्रीला मुक्तपणे बौद्धिक आव्हाने आवाहन करीत असतात, तेव्हाच मनाचे धागे चिमण्या जीवनात गुंतलेले असतात. हीच पावलांना पंखाची ओढ आहे अस्मितेला मुरड घालून परतणे संकोचाचे, कमीपणाचे वाटते, पण व्यवहारी, भ्रष्टाचारी कार्यपद्धतीत अपेक्षाभग स्वीकारून समरसही होता येत नाही. समाजसेवेची जिद्द आणि तेथील प्रारंभी न दिसणारा पण असणारा भ्रष्टाचार यातून तडजोड करायची की, वळणावरून परतायचे ? याचे उत्तर शोधतांना साधना अनुत्तरित होत जाते. उंबरठ्यावरून परतण्यासाठी कुणीतरी हक्काने व प्रेमाने आग्रह करावा असे सतत साधनाला वाटते पण परतण्यात अपयश आहे असे उगाच समजून न परतण्याचे स्वत:ला ठरवते.

पंखांना ओढ पावलांची या काव्यमय अर्थगर्भ शीर्षकाचा भावनिक प्रत्यय नाटक वाचतांना, पाहतांना जाणवतो; पण मनाला भिडत नाही–काहीतरी, कुठेतरी हरवल्याचे जाणवते ते घरटे असते की भरारी ?

प्रेमाच्या गावा जावे

'प्रेमा तुझा रंग कसा ?' या नाटकानंतर तब्बल वीस–बावीस वर्षांनी कानेटकर 'प्रेमाच्या गावा जावे' या नाटकाच्या निमित्ताने पुन्हा एकदा पांढरपेशा

मध्यमवर्गीय घरात घडणाऱ्या कौटुंबिक, प्रसन्न, खळकर कॉमेडीकडे वळले आहेत. 'जनरेशन गॅप' या कौटुंबिक सामाजिक वादींकडे केवळ गंभीरपणे बघण्याची गरज नाही तर त्यात एक मजेदार चित्रणाचाही भाग आहे हे त्यांनी मार्मिक मिस्किलतेने 'प्रेमाच्या गावा जावे' या नाटकातून दाखवून दिले आहे. त्यासाठी त्यांनी या नाटकात एकत्र तीन पिढ्यांचे चित्रण केले; पण त्यामागे पारंपारिक बोधवादी उपदेशाचा गुरुजीपणा नाही तर तो केवळ एका सामाजिक संदर्भात विविध मनोवृत्ती आणि ढासळणारी मूल्ये यांचा मजेदार आलेख काढण्याचा प्रयत्न आहे.

या नाटकातील मध्यवर्ती भूमिका त्यांना भेटलेल्या एक खमंग, हसऱ्या, प्रेमळ, खेळकर चित्तवृत्तीने, चिरतरुणवृत्तीने जीवन जगणाऱ्या म्हाताऱ्यावरून सुचल्याचे त्यांनी नाटकाच्या निवेदनात म्हटले आहे. अलिकडे वृद्धावस्था ही एक सामाजिक व्यथा आणि समस्या होत आहे; कौटुंबिक अडचण होत आहे. वृद्धाश्रमाच्या व्यवस्थेची निर्मिती आणि गरज त्यातून आली आहे.

नाटककार जयवंत दळवी यांचे 'संध्याछाया' आणि तात्यासाहेब शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट'चेही नायक–नायिका वृद्ध आहेत. त्यांच्या वृद्धत्वाच्या व्यथा आणि दयनीय अवस्था रंगभूमीवर नाटचबद्ध असतांनाच कानेटकरांच्या प्रेमाच्या गावा जावे मधील बिंदू माधवराव सरनौबत हा चिरतरुण म्हातारा मात्र अगदी अनुभवसिद्ध म्हातारपणाचे फायदे सांगतांना दिसतो; तेव्हा ते वेगळेपण निश्चितच मजेदार वाटते. तो म्हणतो, "म्हातारपण म्हणजे देखील मजा आहे – – – – रंग आहे रंग – – – – डोंगर चढून जाईपर्यंत काय दमछाक होईल तेवढीच. एकदा म्हातारपणाच्या शिखरावर पोचलं की सगळा आनंदी-आनंद, अरे डोंगरावर बसून प्रौढांच्या, तरुणांच्या, कुमारांच्या, बालकांच्या गमती–जमती पाहणे आणि त्यात मधून शिंग मोडून भाग घेणं म्हणजे काय अद्भुत नशा आहे यार – – – – त्यासाठी तरी म्हातारपणात मुरव्यासारखं मुरायला हवं" हा कानेटकरी गोड मुरब्बा खाण्यासाठी 'प्रेमाच्या गावा जावे.'

'प्रेमाच्या गावा जावे' म्हणजे नातवंडांच्या 'मदनबाधे' वर आजोबांचे 'छूमंतर' आहे. कानेटकर केवळ या नाटकात इतिहासाचार्य बिंदू माधवराव सरनौबत या सत्तरी ओलांडलेल्या एका खमंग रसीला वृद्धाकडून केवळ टाळ्या घेणाऱ्या मुक्ताफळांची उधळण करीत नाहीत; तर त्या मुक्ताफळांच्या रसीला चर्चेस सहजच एक अनुभवसिद्ध अर्क देऊन जातात.

त्यांचा इतिहासाचार्य बिंदू माधवराव सरनोबत म्हणतो, " – – – – – रागावणं म्हणजे काय, हे तुला ठाऊक आहे ? रागावणं म्हणजे दुसऱ्याच्या अपराधाबद्दल स्वतःला करून घेतलेली शिक्षा. म्हातारपण चोर पावलांनी येतं,

ते सावधपणे पत्करायचं असतं आणि सर्व शक्तीनिशी पेलायचं असतं. पन्नाशी उलटली की पहिला गुडबाय करायचा तो रागावण्याला, आणि वेलकम म्हणायचं ते मनमुराद हसण्याला. – – – – –"

"अरे पिढ्यामागून पिढ्या उलटल्या तरी मुलं तीच असतात आणि तशीच वागतात. 'जनरेशन् गॅप' – 'एका पिढीचं अंतर' हा काही याच पिढीचा शाप नाहीये. "या वर्षी उन्हाळा फार वाढलाय" असं म्हणण्याची फक्त पद्धत असते इतकंच. अरे शहाजी आणि शिवाजी आणिक शिवाजी आणि संभाजी यांच्यातही जनरेशन गॅप होतीच. फक्त आज ती आपल्याला कळते, त्यांना ती कळली नाही. हां ऽ, अर्थ वेगळे असतील, रंग निराळे असतील, कधी ती छोटी भेग असेल तर कधी ती मोठी दरी असेल – – – –"

" – – – – – तरुण मुलांच्या आवडीत रस घ्यायला सुरवात झाली की पिढी–पिढीतल्या सगळ्या भेगा कशा फटाफट बुजून जातात. तुला एक रहस्य सांगतो, म्हातारपणी हात नेहमी देण्यासाठी उचलला असावा, घेण्यासाठी कधीही कोणापुढेही हात पसरायचा नाही – – – – – घरात सून आली की सगळ्या किल्ल्या तिच्या अंगावर भिरकावून द्याव्या, आणि आपल्या घराच आपणच पाहुणं व्हावं. म्हातारपण म्हणजे दुसरे बालपण नाही; बेटा, म्हातारपण म्हणजे स्वच्छंद तरुणपण, मनसोक्त उनाडण्याचं खरखुरं वय – – – –"

अशी ही ढंगदार उधळण कानेटकरी शैलीचे एक अंग झाले आहे. 'प्रेमाच्या गावा जावे,' 'जिथे गवतास भाले फुटतात' आणि 'वादळ माणसाळतंय' या नाटकांचे लेखन कानेटकरी पद्धतीप्रमाणे एकाच कालावधीत सुरू असतांनाच त्या चरित्रात्मक आणि ऐतिहासिक नाट्यकृतींना मागे टाकून 'प्रेमाच्या गावा जावे' हे नाटक मुसंडी मारून पुढे आले; रंगमंचावर लोकप्रियही होऊन गेले. गाडीने रूळ बदलावे तसे कानेटकर सहज एका नाटकातून दुसऱ्या नाटकात सहजपणे जाऊ शकतात अशी कबुली त्यांनीच दिली आहे. (ललित, दिवाळी अंक १९८३ पृ. १३१)

या नाटकात चिंतामण बिंदू माधव सरनौबत एम. ए., एम. कॉम, मॅनेजर जनता बँक ऑफ इंडिया यांचे कुटुंब दाखवलेय. त्यांची पत्नी सुमंग, मुलगी गौरी, मुलं टिटू आणि गोट्या, नोकर तुकाराम, आई कमळजा, वडील बिंदूमाधव सरनौबत, टिटूची प्रेयसी प्रिया, गौरीचा होणारा नवरा शिवाजी, गोट्याचा मित्र नानू आणि आधी गौरीचा मग चिंतामणीचा भगवान प्रेमानंद स्वामी अशा डझनभर पात्रांना तीन अंकी फिरवून सर्वांचे प्रश्न सोडवून बिंदू माधवराव आपल्या कमळजेला घेऊन दुसऱ्या मुलाच्या परिवारात त्या नातवंडांच्या आग्रहावरून

जायला निघतात. प्रेक्षकांनाही वाटते आपणही जावे त्यांच्या संगे 'त्या' घरी. असा लळा पात्रांना आणि प्रेक्षकांनाही इतिहासाचार्य बिंदूमाधवराव सरनौबत या नाटकातून लावतात.

'जीवन त्यांना कळले हो !' असा उद्‌गार त्यांना पाहून ओठी यावा असे हे चिरतरुण जीवनयोगी पात्र आहे. विंदू माधव स्वत: नामानिराळे राहून सर्व पात्रांना जणू चालवताहेत असे वाटते. गौरी, स्वामी प्रेमानंद फुलसुंगीकर महाराजांच्या नादी लागली तेव्हा तिला ते मुक्त करून शिवाजीच्या प्रेमाच्या नादी लावतात. भगवानाच्या प्रसादाचा (अफूचा) परिणाम चिंतामणीवर होतो; तेव्हा ते शिवाजी व गोटचाला तयार करून त्याची तस्करी उघडी करतात. त्याने जाता-जाता चिंतामणीवर पंचवीस हजाराचा देऊ केलेला गंडाही ते सफाईने सांभाळतात. गौरी-टिटूचेही जुळायचे कसे याचा कानमंत्र देतात.

'अजून यौवनात मी' या पंथातला हा रसिक म्हातारा 'जनरेशन गॅप' विसरून तिसऱ्या पिढीशी 'वेव्हलेंग्थ्स' जुळवून सहज 'डॉयलाग' करतो, त्यामुळे तो सर्व पात्रांना 'सखा' वाटतो. नाट्यप्रयोगात स्वत: दिग्दर्शक, बिंदूमाधवाची मध्यवर्ती भूमिका करून आगळाच रंग भरत असत. सहज बोलण्यातून हे पात्र जीवनाकडे पाहायचा जणू चष्माच पात्रांना आणि प्रेक्षकांना देत असते. तो म्हणतो,–आपल्यातले जे उत्तमोत्तम आहे ते जगाला द्यावे या सेवाभावातून संत, कलाकार आणि क्रीडापटू घडतात. 'जग केवळ आपल्याला पंचारती ओवाळण्यासाठीच आहे' या मस्तीतून फक्त हुकुमशहा निर्माण होतात. पाण्याचा एकच थेंब, पण तो जलाशयात असतो तेव्हाच सुरक्षित असतो. एरवी तो मातीत पडला तर जमिनीत मुरून जाईल; आणि खडकावर पडला तर सुकून जाईल.' या वाक्यावर प्रेक्षकांची दाद मिळाली नाही तरच नवल. त्याला पाहून आठवण होते 'तुझे आहे तुजपाशी' मधील पुलंच्या 'जिंदादिल' काकाजींची. नाटकाच्या शेवटी ठकू या दुसऱ्या मुलाच्या मुलीचा-नातीचा फोन येतो. तिला तो म्हणतो, "मी अल्लाउद्दिनच्या कंदिलातला राक्षस." खरेच कानेटकरांचे हे पात्र सर्व समस्यांवर मिस्कील उपाय सांगणारे रंगतदार रसायन आहे.

मदनबाधा

अरविंद देशपांडे दिग्दर्शित, चंद्रलेखा निर्मित 'मदनबाधा' हे कानेटकरांचे अलीकडचे नाटक. एरीक सेगल या अमेरिकन लेखकाचा 'मॅन, वूमन अॅन्ड चाईल्ड' ही कादंबरी कानेटकरांना त्यांचा इंजीनीअर मुलगा चि. प्रियदर्शनने उरण येथे वाचायला दिला आणि हा तुमच्या नाटकाचा विषय होऊ शकतो हे सुचविले.

नाट्यपूर्ण आणि पीळदार घटना असलेली ती कादंबरी वाचून कानेटकरांना वाटले की, कादंबरीत 'चाईल्ड' ला पुढे आणून लेखकाने भावविवशतेचा चिखल करून टाकला; पण आपण मात्र तसे न करता 'मॅन ॲन्ड वुमन' किंवा 'मॅन व्हर्सेस वुमन' असे या कथानकाला स्वरूप देऊन नाट्यलेखन करायचे मनाशी पक्के केले. कादंबरीत स्त्री–पुरुष संबंध गंभीर पातळीवर विचारात घेतले आहेत, आपण त्याला मिस्किल स्वरूपात घ्यावे. 'नवरा कसा लबाड आणि मूर्ख असतो आणि बायको कशी विलंदर आणि मठ्ठ असते' याचे दर्शन घडविणारी सुरेख कॉमेडी लिहायचे ठरविले अन् तेव्हाच 'मदनबाधा' या नाटकाचा जन्म लेखकाच्या मनात झाला.

याच कादंबरीवर या नाटकाआधी काही चित्रपट, नाटके येऊन गेले; पण त्यांनी मूळ कादंबरीचा ऋणनिर्देश केलेला नव्हता. हेच कथानक 'हे असं घडलंच कसं ?' या नावाने मुंबई दूरदर्शनवरूनही प्रसारित झालेय. 'मदनबाधा' ही 'स्त्री–पुरुष संबंध' या गंभीर गहन विषयावरची मजेदार–खेळकर मांडणी आहे. फार थोड्या कालावधीत हे नाट्यलेखन कानेटकरांनी पूर्ण केले आहे.

कानेटकरानी यापूर्वी वेगवेगळ्या पातळीवरून 'स्त्री-पुरुष संबंधाचे' नाट्य रंगभूमीवर त्यांच्या 'दोन ध्रुवावर दोघे आपण', 'मला काही सांगायचंय', 'कस्तुरीमृग', 'माणसाला डंख मातीचा' या नाटकातून आणलेले आहे. या नाटकाचा नायक प्रा. अनिरुद्ध राजपाठक, इतिहासाचे व्यासंगी विद्वान संशोधक, पुणे विद्यापीठात इतिहास विभाग प्रमुख; त्यांची सुविद्य पत्नी सौ. मधुरा राजपाठक मराठीतील ख्यातनाम कादंबरीकार, त्यांची एकुलती एक तरुण सुकन्या कु. सुंदरा राजपाठक असे काव्यशास्त्र विनोदात डुंबणारे कुटुंब इथे दिसते. नाटकाच्या पूर्वार्धाच्या पहिल्या प्रवेशात 'संबंध' या सौ. मधुरा पाठकांच्या कादंबरीला राज्यशासनाचे पहिले पारितोषिक मिळाले त्या समारंभाला जायला थाटामाटाने हे कुटुंब निघणार असते. शेजारी राहणारे 'डॉ. टिल्लू, हेड ऑफ दी सोशियालॉजी डिपार्टमेंट' हे पात्र अभिनंदन द्यायला येते आणि चर्चरीत अंजन घालून जाते. तो आपला सिद्धांत सांगतो – 'मदनबाधामुळे नर-मादी एकत्र येतात आणि वाघ-शेळी न्यायाने एकत्र नांदतात – – – बाईसाहेब तुमचा संसार चांगला चाललाय याचा अर्थ एकच, तुम्ही वाघीण होऊन लग्न झाल्या-झाल्या, नवऱ्याची शेळी करून त्याला गट्ट करून टाकलाय, तुमचा नवराही असा बहादर की तुमच्या पोटात तो अगदी सुखात गप्पगार होऊन बसलाय्.' या विवेचनामुळे परिणामी त्याची हकालपट्टी होते.

त्यानंतर 'ईश्वरचंद्र बंदोपाध्याय' हे महत्त्वाच्या कामासाठी प्रा. अनिरुद्धकडे येणार असल्याचा फोन आल्यामुळे तो थांबतो. मायलेकी समारंभाला तणतणत

जातात. ईश्वरचंद्र अनिरुद्धाला सांगतो की, कलकत्त्याची डॉ. मृणालिनी दासगुप्ता दोन महिन्यापूर्वी अपघातात वारली. त्यांचा मुलगा सत्यजित दहा वर्षाचा आहे. 'मी लग्न करणार नाही; पण मूल होण्याचा हक्क मी सोडणार नाही आणि माझ्या मुलाच्या बापाची निवड मीच करणार' हे तिचे धाडसी मत तिने कृतीत आणले असते. गळ्यात स्टेथॉस्कोप आणि हातात पिस्तूल बाळगणारी ती नक्षलवादी तरुणी असते. तिने योजनाबद्ध पद्धतीने आपल्या हेतूपूर्तीसाठी, कलकत्त्याला एका परिषदेला गेला असतांना प्रा. अनिरुद्धकडून आपल्या भावी मुलाचा बाप म्हणून कार्यभाग पूर्ण केलेला असतो.

बंदोपाध्याय अनिरुद्धाला सांगतो, डॉ. मृणालिनीने तिच्या हेतूप्रमाणे तुझ्याकडून निसर्गदत्त कार्य करून घेतलेलेच आहे. आता ती तुझ्या व तिच्या मुलाला संपत्तीसह सोडून या जगातून गेलीय तू त्या मुलाचा स्वीकार कर. या प्रस्तावामुळे अनिरुद्ध गर्भगळीत होतो, या कारणावरून आपला संसार उध्वस्त होईल म्हणून फार घाबरतो. तो म्हणतो–'तिचं एक चांगल होतं, गळ्यात मंगळसूत्र नव्हतं, पण हातात पिस्तूल होतं; मी एक निःशस्त्र नवरा; तोही एका कडव्या जहाल स्त्रीच्या संसारात रुतलेला. तिला ही बातमी कळताच, मला येता जाता फाडून खाईल, लचके–लचके तोडील– – – – माझी मुलगी मला उभी जाळून टाकील – – – – माझं तोंड बघणार नाहीत पुन्हा दोघी – – – – पार देशोधडीला लागेन मी – – – – "

आणि घडतेही तसेच. दुसऱ्या प्रवेशात अनिरुद्ध खूप प्रस्तावना, गोड शब्द आदि क्लुप्त्यांची मांडणी करून मधुराला हवा 'सत्यजितचा मी बाप कसा झालो' सांगतो; तेव्हा ती खवळते. मधुरा फोनवर बंदोपाध्यायांना सत्यजितला आमच्याकडे घेऊन या असे सांगते; पण अनिरुद्धाशी मात्र व्यभिचारी विश्वासघातामुळे या पुढे या घरात आपण नवरा-बायको म्हणून राहणार नाही, हे सांगून स्वतःचा वेगळा बिछाना करते.

उत्तरार्धात सुंदरा व तिचा प्रियकर पत्रकार चेतन बॅनर्जी (बंदोपाध्यायांचा भाचा) यंग ब्लड वूमेन्स असोसिएशनच्या कार्यात दिसतात. त्यांच्यापुढे स्त्री मुक्ती आणि स्त्री सत्ताक–मातृसमाज कुटुंबपद्धतीचे कै. डॉ. मृणालिनी दासगुप्ताचे विचार व कर्तृत्व यांचे आदर्श असतात. सुंदरावर डॉ. मृणालिनी दासगुप्ताच्या विचारांचा भयंकर प्रभाव असतो. मुलीच्या डोक्यात आलेले हे नवे खुळ पाहून मधुरा व अनिरुद्ध अस्वस्थ होतात.

अनिरुद्धला आपल्या मुलीची या उच्छृंखल विचारामुळे फसगत होईल असे वाटते. मृणालिनी दासगुप्ताच्या आयुष्यातील ते 'घनिष्ठ संबंध' असणारा पुरुष

अनिरुद्ध आहे, हे मधुरेला कळलं तर काय मनक्षोभ होईल या कल्पनेने तिचे आई-वडील अधिकच चिंतीत होतात. घडतेही तसेच, चेतन तिला मृणालिनीची डायरी–फोटो हे पुरावे देऊन 'तो' पुरुष अनिरुद्ध तिचा बाप आहे सांगतो. तेव्हा सुंदर बापाला रागावून 'हलकट, निर्लज्ज, बेशरम – – –' अशा शिव्या द्यायला लागते. त्यावर मधुरा खवळून तिला म्हणते– 'पपांनी जे काही केलंय त्याचा संबंध बायको म्हणून फक्त माझ्याशी पोचतो, दुनियेशी नाही किंवा मुलगी म्हणून तुझ्याशीही नाही. तुझे वडील म्हणून ते आजही श्रेष्ठच आहेत. 'बाहेर चालती हो आणि पपाचं चारित्र्यहनन करणारा जो काय लेख तुला लिहायचा तो तू खुशाल लिही. त्या लेखाचा समाचार घ्यायला मी समर्थ आहे; तुझ्या पपांच्या पाठीशी मी उभी आहे.' आईचे हे वाक्ताडण ऐकून सुंदराला पपांची क्षमा मागावीच लागते. तिचे हे एकदम नवे अवतार पाहून अनिरुद्ध अवाक् होतो. ती शेवटी सांगते, 'बायको ही नवऱ्याची नुसती बायकोच नसते; हळूहळू सहवासांती त्याची 'आईसुद्धा व्हायला लागते. पतीच्या विश्वासघाताबद्दल बायको कदाचित क्षमा करणार नाही, पण आई क्षमाशील असते.'

मूळ कादंबरीत नसलेले पात्राचे–भावनेचे–जीवनाचे–जीवनदृष्टीचे उदात्तीकरण, कानेटकर या पद्धतीने शेवट करून लीलया साधून जातात. पूर्वार्धाच्या शेवटी उत्तरार्धात, पहिल्या आणि दुसऱ्या प्रवेशाच्या शेवटी अत्यंत मिस्किलपणे अभावितपणे मधुरा विचारते–'हे असं मुळी घडलंच कसं ?' याला 'असं घडायला नको होतं; पण घडलं खरं बुवा' हे उत्तर तेवढ्याच निरागसपणे अनिरुद्ध प्रत्येकदा देतो. नाटकाच्या शेवटी अनिरुद्ध मधुराला तिचाच प्रश्न विचारतो हे असं मुळी घडलंच कसं ती त्याची नक्कल करीत म्हणते–'खरं म्हणजे असं घडायला नको होतं पण घडलं खर बुवा!' ही किंवा डी. झेड. पाटील या दुय्यम पात्राला कित्येकदा 'असं का, अरे वा' असं म्हणायची लकब /सवय कानेटकर संवादातून दाखवतात. त्यांची ही कमावलेली नाट्यविद्या आहे.

या नाटकाचे नाव 'मदनबाधा' आणि मुखपृष्ठ 'मद्यबाधा' यावरून या नाटकाच्या आशयाबाबतचे अनेक अंदाज नाटक वाचताना चुकल्याचे जाणवते. नाटकात मिस्किलपणा–खटयाळपणा आहे; पण नावातला चावट–भडकपणा मात्र नाट्यकृतीत नाही. तरी हे असे 'सखारामची धंदेवाईक, बदफैली पोरांच्या' पंक्तीतले नाव कानेटकरांनी नाटकाच्या केवळ धंदेवाईक आकर्षणासाठी दिले की काय ? अशी शंका येते.

गगनभेदी

विल्यम शेक्सपिअर हा एक जगद्‌वंद्य नाटककार. 'हॅम्लेट', 'मॅकबेथ', 'ऑथल्लो' आणि 'किंगलियर' हा त्या महाकवीच्या प्रतिभेचा चिद्‌विलासपूर्ण नाट्याविष्कार. ब्रॅडले या टीकाकाराने 'शेक्सपीरीयन ट्रॅजिडीज' नाट्यसमीक्षा ग्रंथात 'कॅरेक्टर इज डेस्टिनी' हे प्रमेय मांडले आणि शोकांतिकांच्या मीमांसेची एक मूलगामी दृष्टी दिली. मानवी शोकांतिकेचे कालातीत मूल्य केवळ शेक्सपिअरलाच गवसले असेही म्हटले जाते.

शेक्सपिअरचा शोकात्मभाव आणि व्यक्ती विरुद्ध नियती हे संघर्षभान आपल्या नाट्यकृतीत यावे असा यथाशक्ती प्रयत्न वा अनुकरण जगातील सर्व भाषेतील नाटककारांनी केला.

वसंत कानेटकर हे विद्यार्थी अवस्थेपासूनच शेक्सपिअरचे डोळस–अभ्यासू भक्त, आहेत. यापूर्वीच्याही अनेक नाटकांतून व्यक्तिचित्रण आणि व्यक्ति–नियती संबंधावर चटका लावणारे जीवनभाष्य कानेटकरांनी शेक्सपिअर पद्धतीने केलेले दिसतेच.

'गगनभेदी' कानेटकरांचे मानबिंदू असलेले मराठी नाटक आहे. शेक्सपिअरच्या गुरुऋणातून मुक्त होण्याचा प्रयत्न म्हणून त्यांनी हे नाटक लिहिले.

गगनभेदी : संकल्पनाविचार

'शेक्सपिअरच्या ट्रॅजेडीचे नायक गगनभेदी असतात म्हणून तर त्यांचे उन्मळणे नाटकातल्या पात्रांनाच नव्हे तर प्रेक्षकांनाही चटका लावून जाते.' हे कानेटकरांचे नाटकाच्या निवेदनातले विधानच पुरेसे बोलके आहे, 'गगनभेदी' अवस्था कानेटकरांना शेक्सपिरीयन ट्रॅजेडीचे मर्म किंवा व्यवच्छेदक लक्षण वाटते. त्यामुळेच 'गगनभेदी' या शीर्षकामागची कानेटकरांची जाण किती प्रगल्भ आहे हेही जाणवते. हॅम्लेट, मॅकबेथ, ऑथेल्लो, लिअर हे त्या शोकात्मिका चतुष्टयाचे नायक निरनिराळ्या व्यक्तिमत्वाचे असले तरी कानेटकर म्हणतात त्याप्रमाणे 'त्यांचा आत्मा एकच आहे. त्या सर्वात काही एक 'रक्ताचे नाते' आहे त्यांच्या सुखदुःखाची जात एक आहे तसेच नियतीने आव्हान टाकल्यावर त्याला भिडण्याची जिद्द आणि वृत्तीही एकच आहे. हे नायक वृत्तीने 'मनस्वी' आणि अंतःकरणाने 'काव्यात्मे' आहेत. म्हणून तर सामान्य, सरपटणाऱ्या आणि पदोपदी व्यवहाराला शरण जाणाऱ्या पोटभरू दीड वितीच्या दुनियेत त्यांची धिंड निघते. हे सगळे नायक कधीकाळी वेडाच्या अवस्थेला स्पर्श करून आले आहेत. आणि त्यांच्या दुर्भाग्याला कमी अधिक प्रमाणात स्त्रीत्वाची विविध रूपे

कारण झाली आहेत. कधी आई, कधी बायको, तर कधी कन्या, आणि इतके असूनही हे सर्व नायक स्वतःच आपल्या दुर्भाग्याचे शिल्पकार आहेत.

हॅम्लेट, मॅकबेथ, ऑथेल्लो आणि लियर या जबरदस्त व्यक्तिरेखा खऱ्या, पण मूलतः या 'मनोवृत्ती' आहेत आणि 'मनोवस्था' देखील आहेत. कोणे एके समयी माझ्या मनात असा विचार आला की ह्या चार 'मनोवस्था' असतील तर त्या एकाच माणसाच्या आयुष्यात भिन्न भिन्न काळी संक्रांत होणेही शक्य आहे. त्यातून शोध घेताना एक दिवस या सर्व शोकात्म नायकांच्या जीवनसंघर्षाचे एक सूत्र मला सापडले. ही कहाणी अशा एका माणसाची आहे की जो जन्मभर एकाकी राहिला, उध्वस्त झाला–प्रथम त्यांच्या आईमुळे, नंतर त्याच्या बायकोमुळे आणि नंतर त्याच्या मुलीमुळे. या सूत्राबरोबरच माझ्या मनात एक आकृतिबंध उभा राहिला. पहिल्या अंकात हॅम्लेट, दुसऱ्या अंकात मॅकबेथ–ऑथेल्लो आणि तिसऱ्या अकात किंग लिअर या मनोवृत्तीचे संक्रमण कालांतराने, पण एकाच नायकाच्या आयुष्यात घडत जाते. हे सूत्र आणि हा आकृतिबंध मनात बाळगून भारतीय मातीतून मी एक नाट्यकृती घडविण्याचा जो प्रयत्न केला आहे, त्याचेच नाव 'गगनभेदी', असे निवेदन नाटककारानेच केलेले आहे.

या शोकांतिका चतुष्टयाचे नायक चार. पण त्यांच्या शोकात्म जीवनसंघर्षाचे एक सूत्र कानेटकरांना चिंतनाने 'सापडले'. हे सापडणे महत्त्वाचे. कारण यापूर्वी अनेकदा शेक्सपिअरच्या अनुवादाच्या वावटळी मराठी रंगभूमीवर येऊन गेल्या. त्यातील गगनभेदी वादळीपण कानेटकरांना इथे गवसले.

शेक्सपिअर आणि मराठी नाट्यवाङ्मय

शेक्सपिअरच्या नाटकाचा अनुवादरूपाने मराठी रंगभूमीला परिचय करून देण्याचे पहिले कार्य १८६७ मध्ये महादेवशास्त्री कोल्हटकरांनी केले. तेव्हापासून मराठी रंगभूमी–नाट्यवाङ्मय आणि शेक्सपिअरचा संबंध अधिकाधिक घनिष्ठ होत गेलेला आहे.

हॅम्लेट हे शेक्सपिअरचे नाटक १६०४ मध्ये प्रसिद्ध झाले. आनंदराव सखाराम बर्वे यांनी 'हिंमतबहादर' (दानवखंडाचा राजपुत्र) या नावाने १८८२ मध्ये लिहून शाहूनगरवासी नाटक मंडळीने सादर केले. त्यानंतर गोविंद कानिटकरांनी १८८३ मध्ये वीरसेन अर्थात विचित्रपुरीचा राजपुत्र म्हणून प्रसिद्ध केले. त्याचे प्रयोग झाल्याची मात्र नोंद नाही. शाहूनगरवासी नाटक मंडळीने १८८३ मध्ये सादर केलेले विकारविलसीत हे नाटक गोपाळ गणेश आगरकरांनी १८८३ मध्येच अनुवादित केलेले होते त्यापेक्षा दखलपात्र प्रयोग ललित कला केंद्र मुंबईने १९५७ मध्ये सादर केलेले नाना जोगांचे हॅम्लेट. हॅम्लेटची भूमिका

करणाऱ्या नानासाहेब फाटकांनीही १९६३ मध्ये हॅम्लेटचा स्वतः केलेला अनुवाद नायगाव कामगार कल्याण केंद्र नाट्य शाखेने प्रयोगरूपाने सादर केला होता.

ऑथेल्लो हे शेक्सपिअरचे नाटक १६२३ मध्ये प्रकाशित झाले. मराठीत इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने १८९० मध्ये त्याचा त्याच नावाने पहिला प्रयोग केला. अनुवादक होते महादेव गोविंदशास्त्री कोल्हटकर. त्यांनी अनुवाद १८६७ मध्येच सिद्ध केला होता. नाट्याचार्य गो. ब. देवलांनी १८९० मध्ये 'झुंझारराव' लिहिले. आर्योद्धारक नाटक मंडळी आणि गणपतराव जोशी यांनी ते गाजवले. ऑथेल्लोचे तिसरे अनुवादक नाटककार वि. वा. शिरवाडकर, १९७० मध्ये लोकहितवादी मंडळ नाशिकने त्यांचे नाटक प्रयोगरूपाने आणले.

किंग लिअर हे १६०८ मध्ये प्रकाशित झालेले शेक्सपिअरचे नाटक १८८१ मध्ये शंकर मोरो रानडे यांनी 'अतिपीडचरित' या नावाने अनुवादित केले. गो. स. गोरे यांनी 'कन्यापरीक्षण' या नावाने तर 'विकार विहार' या आणि 'मल्हारराव' या नावे लक्ष्मण नारायण जोशी यांनी किंग लिअर मराठीत आणला पण त्यांच्या प्रकाशनाची नोंद नाही. साहित्यसिंह आचार्य अत्रे यांनी 'सम्राट सिंह' या नावाने किंग लियर १९७३ मध्ये अत्रे नाट्य मंदिरासाठी अनुवादित केला. १९७५ मध्ये गो वि. करंदीकरांचा राजा लियर मराठीत आला.

मॅकबेथ हे १६२३ साली प्रकाशित झाले. ते १८९८ मध्ये शि. म. परांजपेनी शाहुनगरवासी नाटक मंडळीसाठी 'मानाजीराव' नावाने अनुवादित केले. लक्ष्मण नारायण जोशी यांनी १८९९ साली 'डाकिनी विलास' अनुवादित केले. वि. वा. शिरवाडकरांचे 'राजमुकुट' हे मॅकबेथचे मराठी रूप १९६४ मध्ये अवतीर्ण झाले.

शेक्सपिअरच्या जागतिक नाट्यवाङ्मयात अजरामर ठरलेल्या या चार शोकांतिकांचे मराठी अवतार निष्प्रभच ठरत आले. शेक्सपिअरच्या ह्या अमर शोकांतिका मराठी जनमनाची पकड घेण्यास सदा असमर्थ ठरल्या ही वस्तुस्थिती विचारणीय आहे. हे असे कां घडले ? याबाबत विचार मांडताना डॉ. मु श्री. कानडे आपल्या 'नाट्य–शोध' मध्ये जो शोध लावतात तो सार्थ आहे, तो असा की, 'शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीतील विविध प्रकृतीच्या स्वभाव–रेखांचे नमुने, जीवनाच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रांना स्पर्श करणारी त्याची सहस्त्रनेत्र प्रतिभा आणि सर्वांच्या मुळाशी असणारी काव्यात्मता ही अद्वितीय गुणत्रयी मान्य करूनही आदर्शवादी जीवनाच्या दर्शनाला आसुसलेली भारतीय मने शेक्सपिअरच्या नाट्यसृष्टीत स्वतःला विसरून जाण्याइतकी तन्मय होत नाही ही वस्तुस्थिती आहे.

शेक्सपिअरच्या नाट्यकृती केवळ मराठी अनुवादाचे झगे घालून येतात तेव्हा त्या परदेशीच वाटत असल्या तरी त्यांचा अर्क घेऊन आलेली नाटके मराठी रंगभूमीने स्वीकारली.

कृ प्र. खाडिलकरांचे 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' हे नाटक त्यांनी एका शोकांतिकेचा नायक (हॅम्लेट) आणि दुसऱ्या शोकांतिकेचा खलनायक (इयागो) या व्यक्तिरेखांना एकत्र गुंतवून केलेले आहे. माधव मनोहर 'रसरंग'च्या रंग-शाळेतून लिहितात की, 'शतकारंभी खाडिलकरांचे 'सवाई माधवराव हयांचा मृत्यू' आणि शतकात दृष्टिपथात असताना कानेटकरांचे 'गगनभेदी'. 'गगनभेदी' सारखा नाट्यचयत्न शतकावधीत एकदाच आकाराला येत असतो. मराठी नाटकाचे अहोभाग्य असे की, एकाच शतकात असे दोन नाट्यप्रयोग दोन प्रतिभाशाली नाटककारांनी घडवले. शिवाय शिरवाडकरांच्या नटसम्राटची जातकुळीही लिअरच्या जातीची आहेच'.

हॅम्लेट + मॅकबेथ + ऑथेल्लो + लियर = विक्रम + विक्रम + विक्रम

गगनभेदी या नाटकाचा नायक आहे विक्रम. त्याचे वडील शिवशंकर राजेंद्र उद्योगसमूहाचे स्वामी. त्यांचे अपघाती निधन होते वर्षभराने विक्रम परदेशा-तून परततो तेव्हा त्याला कळते की त्यांच्या आईने प्रियरंजनदास या एकेकाळच्या जनरल मॅनेजरशी लग्न केले आहे हे समजल्यानंतर आईची निर्भर्त्सना करून विक्रम निघून जातो आणि आपले वेगळेच औद्योगिक साम्राज्य–विक्रम इंडस्ट्रीज स्थापन करतो. काही काळानंतर राजेंद्रनगरमध्ये कामगारांचा संप सुरू होतो. त्या प्रकरणात प्रियरंजनदास आणि विक्रमची आई ललितागौरी यांचा डॉ. कृष्णा नाईक यांच्या युनियनमधील एक कामगार खून करतो. राजेंद्र उद्योग समूहाचा कारभारही विक्रमाच्या ताब्यात येतो, तेव्हा प्रेस कॉन्फरन्स घेतली असताना विक्रमला ललितागौरीचे–त्याच्या आईचे भूत दिसते पुढे राजेंद्रनगरच्या कारभाराच्या निमित्ताने विक्रमची पत्नी जाई आणि मित्र बलराज एकत्र येतात. तेव्हा त्याच्या मनात दोघांच्याविषयी गैरसमज पसरविला जातो. म्हणून आपल्या व्यभिचारी पत्नीचा गळा दाबून खून करावयाचा तो प्रयत्न करतो.

तिसऱ्या अंकात जाई वेडी झालेली दिसते. विक्रमची तब्येत बरी नसल्या-मुळे औद्योगिक साम्राज्याचा सर्व कारभार त्याची मुलगी पाहते जुनी माणसं काढून टाकून ती आपल्या उपयोगी पडतील अशी माणसे नेमते विक्रमला तिची कारभार करण्याची पद्धत पसंत पडत नाही तो असहाय्य होतो. त्यातच त्याची वेडी पत्नी चौथ्या मजल्यावरून उडी मारून जीव देते. त्याला तो धक्का सहन होत नाही. तोही मरतो.

अशा रीतीने प्रा. वसंत कानेटकर यांनी चार शोकांतिकांचे मिळून एक कथासूत्र एकाच व्यक्तीच्या जीवनात निर्माण केले आहे. आजच्या औद्योगिक कलहाचाही त्यांनी अत्यंत चपखलपणे उपयोग करून घेतला आहे. त्यामुळे नाटकाची कथा आजच्या युगातील वाटते. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, आयागो, लेडी मॅक्बेथ इत्यादी पात्रांच्या स्वभाव-छटाही या पात्रांत दिसतात. या एकाच ट्रॅजिडीत एकाच नायकाच्या आईचा व्यभिचार, पत्नीचा व्यभिचार, व शेवटी कन्येचा व्यभिचार एकत्र करून 'एक वर्तुळ पूर्ण करण्याची' कल्पना ही तर कानेटकरांच्या नाट्यप्रतिभेच्या कर्तृत्वाची साक्षच म्हणावी लागेल अशी समीक्षक माधव मनोहर साक्ष देतात (रसरंग १८ डिसें.-८२) ती सार्थ आहे गगनभेदी-मधील 'दयालजी' हे पात्र पालोनियस या हॅम्लेट मधील स्वामीअर्पित बुद्धीच्या पात्राची आठवण करून देते पण तो मूळ पात्राप्रमाणे विदुषकी कुठेच वाटत नाही. शेवटपर्यंत त्याचे वय आणि पोक्तपणा वाढतच आहे. कानेटकरांनी शेक्सपियरचे चार नायक एकत्र करून 'विक्रम' हे विक्रमीपात्र निर्माण केले. तरीही त्यांच्या नायिका किंवा खलनायकांची त्या त्या स्वरूपात स्वतंत्र आयात केलेली नाही. कानेटकरांनी रूपाली या पात्राद्वारेच दुसऱ्या अंकात 'आयागो' आणि तिसऱ्या अंकात 'गॉनेरिल-रेगनचे' काम करून घेतले आहे.

हे नाटक आजच्या युगाचे ठरावे म्हणून उद्योगसमूह-संप या संदर्भासोबतच संवाद-भाषा कानेटकरांनी आजचीच वापरली आहे. स्वगत, जीवनभाष्य विचारासाठी मुक्तछंदाचा यथायोग्य वापर कानेटकरांनी, 'नटसम्राट'मध्ये शिरवाडकरांनी केला, तसाच केलाय.

कानेटकरांना साथ तोरडमलांची

हे दोघेही नाटककार इंग्रजीचे प्राध्यापक असल्याने अध्ययन-अध्यापनातून शेक्सपिअरची वाङ्मयभक्ती त्यांना घडलीच आहे. 'गगनभेदी'ची जडणघडण कानेटकरांच्या मनात होत असतानाच ते आपली संकल्पना व योजना तज्ज्ञांजवळ चर्चा करून तपासून घेत. तसेच त्यांनी तोरडमलांजवळ नाट्यसहितेचे संभाव्य स्वरूप स्पष्ट केले. त्यावर तोरडमलांनी सूचना केली ती अशी-"शेक्सपिअरच्या नाटकांचा फक्त विमानतळावरील धावपट्टीसारखा उपयोग करावा. उड्डाण घेई-पर्यंत धावपट्टी वापरावी. पुढील प्रवास स्वतंत्र असावा. शेक्सपिअरच्या एका नाटकावरून दुसऱ्या नाटकावर उतरावे ते फक्त इंधन घेण्यापुरतेच. (ललित दिवाळी अंक १९८३. नाटक : प्रयोग ते संहिता. पृ. १३२)

कानेटकरांनी तोरडमलांची ही मौलिक, अभ्यासपूर्ण सूचना मान्य केली आणि त्याच दृष्टीने नाट्यसंहिता सिद्ध झाली. या नाटकाच्या लेखनसमयी सूचना,

त्यानंतर नाटचकृतीला दिग्दर्शन आणि नाटकात नायक म्हणून गगनभेदीशी अभेद्य नाते तोरडमलांचे आहे. हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ आणि लिअर या चार व्यक्तिरेखांचे एकाच विक्रमच्या व्यक्तिरेखेत मिश्रण केले आहे पण ते मिश्रण दूध आणि पाणी यांचे मिश्रण न वाटता तेल आणि पाण्याच्या मिश्रणासारखे किंवा चार निरनिराळ्या रंगाच्या गोट्या एकाच बरणीत भरल्यासारखे वाटत आहे, एकजीव होत नाही असे तोरडमलांना वाटत असल्याने दिग्दर्शक व नट म्हणून ती उणीव नाटचप्रयोगात न जाणवू देण्याची जबाबदारी वाढत होती.

हे नाटक प्रयोगरूपाने सादर करताना दिग्दर्शक व नट म्हणून तोरडमलांना काय काय करावे लागले; ते सांगतात–"हे विचित्र मिश्रण चित्रविचित्र वाटू नये म्हणून ज्या कोलांटचा उडचा मी मारल्या त्यांना माझ्या कारकीर्दीत तरी तोड नाही. संवाद बदलले, संदर्भ बदलले, भावनांच्या हेलकाव्यात फेरफार केले. विचारांच्या आणि स्वभावाच्या विसंगतीत सुसंगती आणण्याचा प्रयत्न केला. कधी शेक्सपिअरशी ओढाताण केली, कधी कानेटकरांशी केली. तर कधी स्वत:च स्वत:शी केली आणि कधी तिघांनाही धाब्यावर बसवून चौथीच काही तरी शक्कल लढवली, ज्यावेळी जे सुचेल ते केले."

लॉरेन्स आलिव्हरने शेक्सपिअरच्या नाटकाबाबत म्हटले होते की, शेक्सपिअरची नाटके आधुनिक काळात यशस्वी करायची असतील तर श्राव्य आणि दृश्य अशा दोन्ही स्वरूपात एक झपाटून टाकणारा वेग निर्माण झाला पाहिजे. हा गुरूमंत्र दिग्दर्शक तोरडमल आणि निर्माता मोहन वाघांनी प्रयोगात साकार केलाय–

नाटचप्रसंगातील सर्व घटना आणि त्यांचे संदर्भ नाटचपूर्ण असूनही उपरे किंवा व्यवहारशून्य वाटू नयेत. अन्यथा नाटक भाबडे बनते. प्रा. तोरडमलांशी प्रा. म. वा. धोंड आणि प्रा. सुभाष भेंडे यांची या नाटकावर चर्चा झाली त्यातून बक्षीसपत्रावरून उद्योगसमूह हस्तांतरित न करता औद्योगिक उलाढालीचे नेमके स्वरूप नाटचकथानकात आणले. तिसरा अंक कानेटकरांच्या अनुमतीने तोरडमलांनी बराच नाटचपूर्ण–निर्दोष आणि जिवंत केलाय.

लंडनची गगनभरारी

विल्यम शेक्सपिअरच्या जन्मग्रामी स्ट्रॅटफोर्ड फॉन–ॲव्हन येथे या नाटकाची पहिली प्रत शेक्सपिअरच्या समाधीवर ठेवून प्रकाशक श्री. आप्पासाहेब परचुरे यांनी दि. १२ ऑक्टो. १९८२ ला त्या विश्ववंद्य नाटककाराला मानाचा मुजरा केला. ही बाब मराठी प्रकाशन व्यवसायाच्या इतिहासात औचित्यपूर्ण आणि

विक्रमी म्हणून लिहिली जाईल. दि. ८ ते १६ ऑक्टो.–१९८२ ला खास निमंत्रणावरून चंद्रलेखा मुंबईने लंडनच्या महाराष्ट्र मंडळाच्या सुवर्ण महोत्सवी सोहळ्यात हजेरी लावली होती. दि. ९ ऑक्टो–१९८२ ला 'गगनभेदी' या नाटकाचा पहिला प्रयोग सायंकाळी ६ वाजता गोल्डन थिएटर, गोल्डन लेन लंडन इ. सी. १ येथे थाटात साजरा झाला ही घटना मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात विक्रमी पाऊल म्हणून सुवर्णाक्षराने लिहिली जाईल. 'गगनभेदी' चा पहिला प्रयोग लंडन निवासी मराठी प्रेक्षकांना इतका आवडला की उत्स्फूर्त रसिकतेनी त्यांनी तीन वेळा या नाटकाला 'कटंनकॉल' दिला. कानेटकर–तोरडमल वाघ–परचुरे यांच्या हचा विक्रमी लंडन गगनभरारीने रंगदेवतेच्या दरबाराला एक मानाचा तुरा बहाल केला.

एक रूप अनेक रंग

'सखाराम'ची पोरं 'बदफैली'-'धंदेवाईक' निघाली तर आश्चर्य नाही पण हिमालयाच्या सावलीत राहणाऱ्या माणसालाही मातीचा डंख व्हावा याचे आश्चर्य वाटते, हा मातीचा डंख असेल तर ही माती आपली नाही, ही कुणातरी विष-वृक्षाची छाया आहे; अशी टीका सुरू असताना आणि 'सूर्याची पिल्ले' आपला उजेड पाडत असतानाच कानेटकरांचे नवे नाटक रुजू झाले– एक रूप अनेक रंग.

'स्त्री-पुरुष संबंध' या गहन आणि अथांग विषयावर कानेटकरांनी 'दोन धृवावर दोघे आपण' हे नाटक लिहिले होते. एक भावसंपन्न अनुभव तांत्रिक करामतीपायी तेथे नासला, त्यातील विषयाची मांडणी, संवाद, प्रसंग यातून समस्थेतील नाटच पुरेसे न फुलल्यामुळे ते नाटक वाङ्मयीन, प्रयोग आणि व्यव-साय सर्व दृष्टीने अपयशी ठरले.

ते प्रमेय तांत्रिक कुशलतेने भडकपणाने कस्तुरीमृग आणि माणसाला डंख मातीचा मध्ये मांडले. तोच अर्क रूपरंगाचे एकत्व–अनेकत्व शोधत या नाटच-कृतीत अवतीर्ण झाला–

एक रूप अनेक रंग ही एक दांपत्यजीवनाची प्रेमकहाणी आहे. पती (प्रा. अशोक गडकरी) आणि पत्नी (सौ. शुभदा अशोक गडकरी) यांच्यामधील प्रेमा-मध्ये कोणत्याही स्वरूपात स्वामित्व आणि समर्पण हे दोन रंग आढळतात. स्वामित्व ही समर्पणाचीच पूर्वावस्था असते. स्वामित्वातून मुक्त होऊन समर्पणाचा प्रदेश गाठणे जमले नाही तर स्वामित्वाचे काटे परस्परांना बोचतात. परस्परांना स्वामित्वाच्या ओरखडयांनी रक्तबंबाळ करतात, परस्परांना दुखावतात व दुराव-तातही. कानेटकरांच्या दोन धृवावर दोघे आपण आणि एक रूप अनेक रंग या

नाटकांतील नायक–नायिकांचा दुरावा स्वामित्वाच्या काटेरीपणातूनच होतो. 'मला काही सांगायचंय' मधील राहूल आणि यशोधरा मात्र स्वामित्वातून समर्पणात गेल्याने दुरावा आला नाही.

स्वामित्वाला प्राणनिष्ठेमुळे समर्पणाचे गोड फुल येते तेव्हा प्रेम भक्तीच होऊन जाते. स्वामित्व ते समर्पण ह्यातील युगुलांच्या वाटचालीचा प्रवास एक रूप अनेक रंग मध्ये कानेटकर दाखवतात.

सामान्यत: अशी समजूत असते की बायकोने नटीचा पेशा पत्करला तर ती स्वामित्व नाकारते व नवऱ्याला सोडते. हे खरे असेल वा नसेल पण 'एक रूप अनेक रंग' मध्ये नवरा नट बनतो आणि बायकोला सोडून देतो. उध्वस्त संसाराचे अनेक रंग असले तरी व्यथा रूप एकच असते

एक रूप अनेक रंग मधील नायक प्राध्यापक अशोक गडकरी मराठीचा प्राध्यापक, क्रिकेटचा उत्तम खेळाडू, कुशल चित्रकार, नाटकाचा नट-दिग्दर्शक, असा बहुगुणी, उमदा देखणा, बुद्धिमान आहे. त्याची पत्नी सौ. शुभदा गडकरी बी. ए. बी. एड. सुंदर, बुद्धिमान, करारी 'मी म्हणेन ते खरं' करणारी आहे. त्यांच्या लग्नाच्या पहिल्या वाढदिवसाच्या दिवसापासून नाटकाची सुरवात होते.

सर्व अंगानी 'यशस्वी' ठरल्यामुळे अशोकला काही शत्रू तयार होतात. महाविद्यालयातील राजकारणामुळे त्याच्यावर गंडांतर येणार असते त्याची पूर्वसूचना डॉ. ढेकणे व साखर उद्योजक संपतराव त्याला देतात. त्याने इतर सर्व उद्योग बंद करून पीएच. डी. साठीच केवळ अभ्यास करावा असे सुचवितात–सर्व बंधने, मर्यादा, नियम स्वीकारून मुकाटपणे बिनतक्रार केवळ प्राध्यापकीच करायची असे अशोक ठरवतो. पण शुभदा त्याला कॉलेजमध्ये राजीनामा द्या व नट म्हणून नाटक-सिने व्यवसायात उतरून कलागुणांना वाव द्या असा आग्रह करते. तो तिला सांगतो 'चित्रपटसृष्टी म्हणजे मोहमयी, बेबंद दुनिया'. तिथे जाऊन कदाचित माझे जीवन भलतेच वळण घेईल. आजवर आपण केवळ भीतीने नीतीमान राहिलो वृत्तीने नव्हे असे सांगतांना तो म्हणतो, 'काही माणसं हाडाचीच नीतिमान असतात त्यातला मी नाही. काही माणसांना अनीतिमान होण्याची संधीच मिळत नाही म्हणून ती नीतिमान राहतात. त्यातलाही मी नाही. काही थोडी माणसं विवेकबुद्धीनं चारित्र्यसंपन्न होतात त्यातला तर मी नाहीच नाही पण काही वादळी माणसं केवळ भीतीच्या आणि सवयीच्या पिंजऱ्यात राहिल्यामुळं नीतिमान होतात. मी या जातीचा माणूस आहे.' असे स्वत: नीतिमत्तेच्या कोणत्या श्रेणीत आहोत हे सांगितल्याने ते भाष्य नाटकातील पुढे त्याचा तोल जाऊन अनीतिमान होण्याला पूरक ठरतात.

अशोकच्याच हौशी नाट्यसंस्थेतून सिनेसृष्टीत गेलेल्या जयरामशी तो करारबद्ध होतो. प्रा. अशोक गडकरी दुसऱ्या अंकात भेटतो तो सिनेनट प्रसन्न दर्शन म्हणूनच.

प्रसन्न दर्शन सिने जगतात गुंतत जातो. शुभदा आणि बंटी (पिल्लू) पासून जरा दूर जातो. झुबेदाबानू ही (नाटकात न येता) प्रसन्न दर्शनला आपल्याकडे ओढते. अशोक चित्रपटसृष्टी गाजवतो, झुबेदाबरोबर नाव जोडले जाते त्याची पर्वा न करता वाहवत जातो, बदनाम होतो शुभदाला सोडून दुसरे घर करतो. शुभदा मुलाला जिद्दीने वाढवते, स्वतः शिक्षिकेची नोकरी करते. अशोक बाटलीच्या आहारी जातो. शुभदेचा अहंकार तिला अशोकला समजून घेऊ देत नाही. त्याच्या ड्रायव्हर शंकरची बायको दुर्गा नटी बनते. ती हेमांगिनीदेवीच्या रूपात वाढता वाढता प्रसन्न दर्शनची सोबत करते. त्यावर हुकुमत करते. त्याला कफल्लक करून श्रीमंत संपतरावकडे ती वळते.

सिनेसृष्टीतील ऊन-सावली पाहून अशोक थकला-भागला होतो, शुभदा बंटीच्या प्रेमासाठी परत जातो. शुभदालाही दरम्यान जीवनाचा अर्थ कळलाय ती पश्चातापाने म्हणते—'त्यावेळी प्रेम म्हणजे माणसाला अंकित करणं त्यावर स्वामित्व गाजवणं एवढंच मला कळत होतं. माझ्या अहंकाराचंच एक रूप होतं ते. त्यामुळं स्वामित्वाला धक्का बसल्याबरोबर माझ्या अहंकारानं फणा काढला.'

'त्या जळण्या झुरण्यानं मला शिकवलं, शुष्क अहंकार गोंजारण्याला काही एक अर्थ नाही. प्रेम म्हणजे स्वामित्व नव्हे, प्रेम म्हणजे समर्पण.'

शंकर हे येथील पात्र कस्तुरीमृगच्या 'मंगेश'ची आठवण देणारे आहे.

कानेटकरांना हे नाट्यबीज फुलवतांना कुठे काय बिघडले कळत नाही पण फुलोर आला नाही हे मात्र जाणवते.

संघर्ष पिळदार नसल्याने, केवळ निर्णयाने क्षेत्रबदल असे झाल्याने कथानकाचा आत्मगत कस खुळखुळा झालेला आहे.

माणसाला डंख मातीचा

'कस्तुरीमृग' या नाटकात कानेटकरांनी 'स्त्री-पुरुष संबंध' या गहन आणि अथांग विषयाला पहिल्यांदा स्पर्श केला. त्याच विषयाचे हे वेगळे चिंतन 'माणसाला डंख मातीचा'च्या रूपाने आलेले आहे.

उमराव घराण्यातील स्त्री-पुरुषांच्या नैतिक अधःपतनाचे प्रक्षोभक चित्र व्यक्त करणाऱ्या एका फ्रेंच चित्रपटाची कथा, एका सतराव्या शतकात गाजलेल्या

कादंबरीची आहे. ती कथा वाचून कानेटकरांच्या मनात आलेली नाट्यकल्पना म्हणजे 'माणसाला डंख मातीचा' असे ढोबळ आणि निसटते निवेदन कानेटकरांनी केले आहे

'कस्तुरीमृग'ला निवेदन नाही. इथे निसटते निवेदन ही निवेदनात हात आखडता घेण्याची बाब लक्षात येते पण कारण स्पष्ट होत नाही. असो.

या नाटकाची प्रकृती कानेटकरांच्या आजवरच्या नाट्यपरंपरेहून एकदम भिन्न आहे. 'बिछानेबाज' नाटकांचा रंगभूमीवर 'बदफैली' 'हैदोस' सुरू असतांना कानेटकरांच्या कस्तुरीमृगापाठोपाठ 'डंख' यावा हे जरा वेगळेच वाटले. त्यामुळे या नाटकावरून कानेटकरांवर टीकाही झाली. 'गर्दी'चा गल्लाभरू मोह त्यांना होतो आहे, अभिरुचीहीन विषयाकडे ते ओढले जाताहेत अशी टीका सुरू झाली. नेहमी कानेटकरांना 'सोबत' कारणारेही 'कानेटकरांना डंख तेंडुलकरांचा' असे म्हणू लागले (८-१-१९७८ साप्ता.-सोबत.) हा नाट्यविषयाचा बदल कानेटकरांच्या वेगळ्या दिशेबद्दल कुतूहल, शंका आणि चिंता जागवू लागला.

या नाटकाचा नायक श्यामसुंदर हा 'स्टार्स ॲन्ड मून' या सिनेपाक्षिकाचा संपादक–मालक आहे. त्याने पत्नी देविकाराणी बरोबर असा करार केलेला असतो की आपण एकमेकांच्या भानगडीत लक्ष घालायचे नाही; दोघांनी स्वतंत्रपणे भरपूर लफडी करायची. येलो जर्नालिझम (पीतपत्रकारिता) चा आधार घेऊन हाती आलेल्या कुलंगडयांचा उपयोग ब्लॅकमेलिंगकरता ते करतात. हे ब्लॅकमेलिंग कधी पैशाकरता चालते तर कधी या लफडयात गुंतलेल्या सुंदर स्त्रियांना उपभोगण्यासाठी चालते. देविकाराणी शामसुंदरच्या सिने नियतकालिकास खमंग मालमसाला मिळविण्याकरता वाटेल त्या मार्गानी जाते. अगदी स्वत:ला कोणाच्याही,(स्वरूपकुमार-वय वर्षे पन्नास) पलंगावर फेकून देऊनही. इतकेच नव्हे तर स्वत:च्या नवऱ्याची लैंगिक भूक भागविण्याकरता इतर (उल्का, रोझा, सुप्रिया, नीता) पोरींनाही जाळ्यात अडकवते. स्वत:ची एकेकाळची विद्यार्थिनी (सुप्रिया) नवऱ्याच्या गळाला लागू नये म्हणून मात्र प्रयत्न करते. श्यामसुंदरच्या धूर्त वासनाकांडातून सुप्रियाची सुटका करायला ती तोकडी ठरते तेव्हा आपल्या नवऱ्याचे देविका खरे स्वरूप दाखवायला जाते तोपर्यंत बेअब्रू झाल्याच्या गंभीर परिणामामुळे सुप्रिया वेडी होते. देविकाच्या पहिल्या लग्नापासून झालेली व अमेरिकेत स्थायिक झालेली मुलगी नीता करियर करण्याकरता भारतात येते. शामसुंदरच्या वासनाजालात तिही ओढली जाते ते मात्र देविकेला सहन होत नाही. अगतिक होऊन ती आपल्या नवऱ्याला शामसुंदरला गोळी घालून ठार मारते. असे हे काहीसे खमंग सनसनाटी स्वैराचाराचे तत्त्वज्ञान देत गर्दी ओढणारे नाटक आहे.

तेंडूलकराच्या सखारामचाच शामसुंदर श्रीमंत मावसभाऊ वाटतो. लेडी-किलर सतीश दुभाषी, भक्ती बर्वे, दया डोंगरे, सुनीला प्रधान यांनी हे नाटक प्रेक्षणीय केले आहे पण जे दिसते ते कानेटकरांचे नाटक वाटत नाही.

नाटकात 'मेक बिलिव्ह' अभिप्रेत असते तरी तर्कविसंगत, अव्यवहारी घटना-प्रसंग तांदळातील खड्याप्रमाणे खटकतातच. लष्करी अधिकाऱ्याला आपल्या वधूची निवड करायला वरिष्ठ अधिकाऱ्याची परवानगी घ्यावी लागते. कर्नल आपल्या हाताखालच्या कॅप्टनची बदली फोनवरून क्षणार्धात करून टाकतो. हे दोन संदर्भ या नाटकात सदोष वाटतात. पैसा आणि प्रसिद्धी मिळवता मिळवता पोरी मिळवण्याचा प्रयोग म्हणून या नाटकाचा नायक शामसुंदर प्रायोगिक नाट्यसंस्था चालवतो असे दाखवून कानेटकरांनी प्रायोगिक नाट्यचळवळीची क्रूर थट्टा केलेली आहे प्रायोगिक नाट्य निर्मिती करणाऱ्यांची प्रामाणिक धडपड विनाकारण हास्यास्पद ठरवायची गरज नव्हती.

शामसुंदर आणि देविकेच्या स्वैराचाराच्या निर्लज्ज तत्त्वज्ञानाचा बळी ठरून वेडी झालेल्या सुप्रियाला घेऊन डॉ. अविनाश हा तिचा नवरा देविकाकडे येतो त्या पात्राचे वेगळेपण कानेटकरांनी वेधक चितारलेय. वेड्या सुप्रियावरही प्रेम करणारा, दुष्टात्रा, सूड, बेबनाव यापेक्षाही प्रेमाच्या कक्षा अमर्याद आहे असे माणुसकीचे वेगळे सच्चे रंग घेऊन जगणारा अविनाश. शामसुंदरच्या विरोधी स्वभाववैशिष्ट्यामुळे ते लक्षणीय पात्र ठरते.

कस्तुरीमृगमधल्या उपभोगी पुरुषांच्या चारही भूमिका एकटे डॉ. लागू करतात हे जसे नाट्यांतर्गत मर्म दाखवणारे एक वैशिष्ट्य ठरते, त्याचप्रमाणे काही प्रयोगात 'माणसाला डंख मातीचा' मध्ये शामसुंदरची यौवनभोगी भूमिका करणारा नट सतीश दुभाषीच डॉ. अविनाश ही पत्नीवर सात्विक प्रेम करणारी भूमिकाही करायचा. हा विरोधी डबल रोलसुद्धा नाट्यांतर्गत लक्षणीयतेत भर घालणारा ठरत असे.

'लैंगिक स्वैराचाराचे तत्त्वज्ञान कितीही मोहक शब्दात मांडले तरी ते उथळ आणि शेवटी आपण त्यातले नाही हे दाखण्याकरता योजिलेले प्रसंगही तितकेच उथळ आहेत. कानेटकरांसारख्या सिद्धहस्त नाटककारांकडून हे पाप अपेक्षित नाही,' अशी टीका विजय बोंद्रे यांनी या नाटकाच्या अनुषंगाने कानेटकरांवर केलेली आहे.

कानेटकरांच्या नाट्यसंपदेत इतकी विविधता आहे की एक नाटक दुसऱ्या-सारखे नाही. 'स्त्री-पुरुष संबंध' हा विषय तरी इतर गल्लाभरू व हिणकस लेखन

करणाऱ्या बाजारू लेखकांचीच मक्तेदारी का ठरावा ? कानेटकरांनीही तो आपल्यापरीने हाताळलाय. आधीचा ठसा बदलवून नाविण्यासाठी केलेली 'प्रायोगिक' वेगळेपणाची धडपड म्हणूनच याची नोंद होणे अधिक चांगले.

गाठ आहे माझ्याशी

'गाठ आहे माझ्याशी' हे वसंत कानेटकरांचे सामाजिक आशय आणि प्रवृत्ती दर्शविणारे नाटक आहे.

गाठ आहे माझ्याशी ! हे शीर्षक सकृतदर्शनीच रोखठोक वाटते. कानेटकरांच्या नाट्यविषयाच्या व शीर्षकाच्या विविधतेत त्याचे एक वेगळेपण लक्षणीय ठरते.

गाठ आहे माझ्याशी ! असे कोण, कुणाला, का, केव्हा, म्हणतो ? अशी संलग्न प्रश्नस्थिती घेऊन प्रेक्षक–वाचक नाटकाकडे येतो. नाटक पुढे पुढे सरकतांना या प्रश्नांची उत्तरे मिळत जातात.

नाट्यलेखनाच्या १५–२० वर्षापूर्वी महाराष्ट्रात गाजलेल्या एका खटल्याचा आधार या नाट्यकथेसाठी घेतला असला तरी हे त्या केवळ खटल्यावरचे नाटक नव्हे. नाटककाराला विशिष्ट व्यक्ती किंवा खटला नाट्यविषय करायचा नसून ढासळत चाललेल्या सामाजिक मूल्यांवर आणि सामाजिक विधीनिषेध न जुमानणाऱ्या प्रवृत्तींवर सदर नाटकाची उभारणी केलेली आहे.

माणुसकी आणि वकिलांची व्यावसायिक नीती यांचा मर्मभेद करीत असतानाच न्यायालयाची खेळणी करणारे राजकीय पुढारी आणि त्यांचे हस्तक झालेले साखर कारखानदार यांचेही जळजळीत वास्तव चित्रण करण्याचा कानेटकरांचा प्रामाणिक प्रयत्न या नाट्यकृतीमध्ये जाणवतो.

या नाटकाची सुरवात जरा अद्‌भुत, गूढ, उत्कंठापूर्ण वातावरण निर्माण करणारी आहे. जुन्या संगीत नाटकात नांदी असे; इथेही गद्य नांदी आहे. या नांदीच्या वेळचा पडदा दूर होऊनही अंधार कायम ठेवण्याचा प्रकार प्रायोगिक तंत्राच्या वेगळेपणाची आठवण करून देतो. नांदीच्या भाषणात कुणी पुढारी कुटील डावाची आखणी करतो. 'ऑपरेशन फासेपारधी' फत्ते करण्याबाबतची जालीम योजना ठरवतो, ती सांगून कामगिरी वाटून देतो. बेभरवशाच्या लोकांनी काही चूक केली तर गाठ माझ्याशी आहे हे ठणकावून बजावतो.

हा कानात साठवलेला आवाज नाटकातील कुणाचा ते चाणाक्ष प्रेक्षक सतत शोधत असतो. दुसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशात नामदार दादासाहेब पाटील

रंगमंचावर येताच, त्यांच्या शब्दातील मग्रुरी आणि माज ऐकून हाच तो 'नांदीवाला' पुढारी हे कळते.

या तीन अंकी नाटकाला प्रत्येकी दोन प्रवेश आहेत पण स्थळ एकच आहे; ॲडव्होकेट विश्वजित शेषराव बुद्धिसागर यांचा बंगल्यातला दर्शनी हॉल. विश्वजित बुद्धिसागर खानदानी वकील आहेत त्यांचे वडील बॅरिस्टर तर आजोबा प्रख्यात हायकोर्ट वकील अशी परंपरा. बुद्धिसागरांनी कोर्टात अमाप पैसा, यश व लौकिक मिळवला पण सत्य, सात्विक, नैतिक यांची मिळकत शून्यच. त्यामुळे त्यांच्या वास्तूला कुणाचे तरी, कसले तरी, तळतळाट, शाप भोवताहेत. विश्वजित व्यवसायाने वकील अन मनाने रसिक, शौकिन, बुद्धिबळ, शास्त्रीय संगीत, काव्य यावर बेहद्द प्रेम करणारा असा आहे. त्याचा जिवलग पत्रकार मित्र सत्यशील. 'खबरदार' या साप्ताहिकाचा सत्यशील संपादक आहे. तो व्यवसायाने पत्रकार, कविमनाचा, सत्यनिष्ठ, काव्य जगणारा रसिक असा आहे. सत्यशील पत्रकार आणि विश्वजित वकील हे दोघे जिगरी दोस्त; दोघेही शब्दांचे पिंजारी. ते परस्परांना शार्टकट नावाने 'शिल'–'जित' असे संबोधतात. कानेटकरांच्या या 'शिलाजित' मित्र–जोडी व त्यांचा शाब्दिक तडफदार संघर्ष–संवाद वाचतांना वेड्समान मधले 'धनराज-चंदर' आठवतात.

नामवंत कवी आणि स्फोटक पत्रकार सत्यशील विश्वजितकडे येतो. ती नाटकातील त्यांची पहिलीच भेट दोन मित्रांचे 'व्यवसायनीती'कडे पहायचे भिन्न दृष्टिकोन स्पष्ट करते. वकिली व्यवसाय आणि त्यातील नैतिक–अनैतिक, सत्य असत्याच्या अस्पष्ट धूसर सीमारेषा याबद्दल कानेटकरांनी येथे अघळपघळ लेखणी चालवली आहे.

'व्यवसायाची नीती' ही 'माणुसकीच्या नीती' पेक्षा कधी वेगळी असेल, विरोधी असेल तर प्राधान्याने कोणती नीती स्वीकारणार हा संघर्षाचा मूळ प्रश्न आहे.

देवयानी एक सत्शील, सत्प्रवृत्त, निष्पाप, गरीब, तरुण मुलगी. तिची स्तुती करून, तिला नोकरी देऊन, तिच्यावर बलात्कार केला जातो. ती असहायपणे कोर्टात दाद मागते. आरोपी सूर्यभानराव साखरकारखानदारी मिजासाचा आहे. त्याच्यादृष्टीने ही चिल्लर बाब असून तो बिनधास्त आहे कारण वकील विश्वजित आहे.

कोर्टात विश्वजितने देवयानीला बलात्कारग्रस्त असूनही बदफैली ठरवून आरोपीला निष्पाप ठरविले म्हणून सत्यशील त्याची 'व्यावसायिक नीती' तपासायला देवयानीला घेऊन येतो.

वकील म्हणून कोर्टातला व्यावसायिक विजय माणुसकी म्हणून पराभवाचा ठरतोय हे लक्षात आल्यावर तो परिमार्जनासाठी म्हणून देवयानीला आपल्याकडे सेक्रेटरीची नोकरी देतो. विश्वजितला आरोपमुक्त झालेला सूर्यभानराव साळुंके पार्टीला बोलावतो, येण्याचे तो नाकारतो; पाजी, बदमाश माणसांच्या पंक्तीला बसायचे नाही हे निग्रहाने सांगतो व त्याला हाकलून देतो.

माणुसकीवर व्यावसायिक नीतीची राख आली तरी सत्यशीलच्या फुंकर मारण्याने विश्वजितचा वैचारिक, विवेक निखारा फुलतो. हा पहिल्या प्रवेशातला प्रसंग उत्कंठक व आशा वाढवणारा आहे.

नाटकाची संघर्षकथा घेऊन एक केस पुढे येते. ती अशी–भिलारच्या माळावर वस्ती करून राहिलेल्या अठरा फासेपारध्यांच्या सामुदायिक कत्तलीला जबाबदार म्हणून आरोपी भूदान चळवळीचा कार्यकर्ता नामदेवराव खेडकर आणि त्याचे भाऊ यांना सेशन्स कोर्टात फाशीची शिक्षा होते. पुढे ती केस सरकारची बाजू घेऊन विश्वजित लढवतो तर नामदेवराव खेडकर पूर्णत: निर्दोष, निष्पाप आहे म्हणून त्याला न्याय मिळवून द्यायला निर्धाराने उभा ठाकतो सत्यशील.

विश्वजित सत्यशीलला सांगतो की हे बेछूट उडी घेणे बरे नाही, तू फार सत्यनिष्ठपणा दाखवून घमेंडीने वकिलीच्या व्यवसायात येऊ नकोस. माझ्या विरुद्ध लढणे तुला जड जाईल. तू वकिलीचे शिक्षण घेतले असशील पण मी कायद्याचा कीडा आहे. सत्यशील पूर्ण जिद्दीला पेटलाय तो त्याला सरळ आव्हान देतो गाठ माझ्याशी आहे !

दोन मित्रांचाच हा असा एका कोर्ट केसच्या निमित्ताने तात्त्विक–मौलिक संघर्ष व्हावा हे नाट्य स्फोटक तर खरेच पण पुढे त्यातील खटके, द्वंद्व, प्रहार फारसे वेधक–गतिशील, नाट्यपूर्ण वाटत नाहीत.

'व्यवसाय' हा व्यवसायाच्या चौकटीत ठेवणे विश्वजितला जमते कारण तो वकिलीकडे उदरनिर्वाहाचं साधन म्हणून पाहू शकतो. पण सत्यशील पत्रकार आणि कवी हे त्याचे जन्माचे सोबती आहेत. हा दोघांतला फरक आहे.

'भांडण हा एक फार तापदायक प्रकार असला तरी मैत्रीच्या प्रवासात लागणारं ते एक अटळ स्टेशन आहे. हे स्टेशन घेऊनच पुढं जावं लागतं. जी माणसं तिथचं थांबतात ती एकमेकांचे हाडवैरी होतात. भांडण म्हणजे वैर नव्हे.' हे सत्यशीलचे शब्दार्थ कोडे विश्वजितला समजत नाही. ही केस दमदारपणे लढण्यासाठी वृत्तपत्राच्या आवाहनानुसार विश्वजित सत्यशीलकडे मदतीचा चेक पाठवतो.

सत्यशील त्याचा चेक नाकारतो आणि ठणकावून बजावतो अशी दया, भीक, मदत नको आहे. 'उजव्या हातानं पाठीत खंजीर खुपसणाऱ्या माणसाला डाव्या हातानं मलमपट्टी करण्याचा हक्क उरत नाही' विश्वजित वारंवार सत्यशीलच्या आरोपापुढे 'व्यावसायिक नीती'ची ढाल पुढे करतो त्यामध्ये माणुसकीचा विचार नाही आणि 'माणुसकी शिवाय व्यावसायिक नीती म्हणजे केवळ धन्यानं टाकलेल्या चतकोराकडे पाहून आपण इमान राखणं. कुत्रा !' हे सत्यशीलचे भेदक प्रतिपादन विश्वजितला घायाळ करते. तो चेकचं पाकीट हिसकावून तुकडे तुकडे करीत त्याच्या अंगावर फेकत निघून जातो हा प्रसंग धनराजने संतापून फाईल फाडून चंदरच्या अंगावर भिरकावून निघून जाण्याच्या 'बेइमान' मधल्या प्रसंगाचीच आवृत्ती वाटतो. त्या चंदरप्रमाणे इथे सत्यशील थंडपणे उभा आहे.

हे 'ऑपरेशन' करण्याचे सत्यशील प्रयोजन सांगतो, 'नामदेवरावला वाचवण्यासाठी मी ही लढाई लढतो आहे हे जितकं खरं आहे, त्याहीपेक्षा विश्वजितमधील माणुसकीची चाड जागी होणार आहे की नाही याचा शोध घेण्यासाठी मी दोन हात करायला सिद्ध झालोय' हा त्याचा पवित्रा लक्षात घेऊनच देवयानी ही विश्वजितची माणुसकी जागवते. 'व्यवसायात नीती–अनीतीची चाड सुटणं हा बुद्धीचा प्रायमरी कॅन्सर आहे. आणि तत्त्वाची कितीही मलमपट्टी केली तरी हा कॅन्सर व्यवसायापुरता राहात नाही, राहणार नाही. आज ना उद्या उभ्या आयुष्याला त्याची लागण होणारच होणार' हा इशारा विश्वजितला देवयानी देते.

नामदार दादासाहेब पाटील, सूर्यभानराव साळुंके, त्याचा ड्रायव्हर घायगुडे यांच्या बोलण्यातून अनीती, धमकी, भ्रष्टाचार, राजकीय सूड याचे गहिरे रंग विश्वजितला स्पष्ट होतात. तेव्हा तो आपल्या भूमिका–कृती–अवस्थांचा पुनर्विचार करू लागतो. अस्वस्थ होतो, चूक उमजायला लागते. परिवर्तनाला प्रारंभ होतो.

आपण नकळत माणुसकीविरुद्ध अनीतीचा स्वीकार करतोय, सत्य नाकारू पाहतोय, केवळ व्यवसायातले यश, लौकिक विजय, सुरक्षितता यावरच आपण संतुष्ट होतो आहोत हे लक्षात घेऊन तो स्वतःला बदलायला लागतो.

सरकारी बाजू मांडणाऱ्या वकिलीचा राजीनामा देऊन, राजकीय दडपणांना ठोकर मारून तो सत्यासाठी मुक्त होतो. संशोधन, पुरावे युक्तिवाद, तथ्य आणि सत्य सारे काही सत्यशीलला देऊन माणुसकीसाठी लढायला सिद्ध होतो.

विश्वजितमधली माणुसकी व्यावसायिक नीतीचा बुरखा पांघरून झोपली होती ती बुरखा फाडून येते. सत्य–न्यायाच्याच बाजूला दोघेही मित्र एकत्र उभे ठाकतात आणि जणू सर्व दुष्ट शक्तींना ठणकावतात गाठ आहे माझ्याशी !

विश्वजितच्या नैतिक जागृती आणि माणुसकी उत्थापनकार्यात एका भावनिक उपकथानकाचाही कानेटकरांनी उत्तम उपयोग केलाय.

विश्वजितला कोर्टात अमाप यश व पैसा मिळविण्याचा 'बुद्धीसागरी' वारसा मिळालाय त्याचबरोबर कुणाचे तरी तळतळाट अन शाप तो, त्याची वास्तू भोगताहेत. बायको, लग्न हे विषय त्याला तापदायक वाटतात अशी त्याची मनोवृत्ती बनण्याचे कारण त्यांच्या परंपरेत संसारसुख नाही. आजीने बडिलांना जन्म देऊन आत्महत्या केली, आई लहानपणीच घरून निघून (पळून) गेली. बहीण मनूताई नवऱ्याच्या जुलमाने माहेरी आली. म्हणून लग्न न करायाचे विश्वजित ठरवतो.

या आपल्या आईचे जीवनरहस्य व ती मृत्यूशय्येवर आपली भेटीची वाट पाहतेय हे त्याला मनुताई-बुवासाहेब-पठ्ठे यांच्याकडून कळते. ही भावनिक उकल व जीवनदर्शनही त्याला अधिक व्यापकता देऊन जाते.

देवयानीच्या कळत नकळत विवेकात व प्रेमात गुंतत गेलेला विश्वजित शेवटी तिचा स्वीकार करतो.

त्याच्यातली माणुसकी केवळ कोर्ट केसपुरती जागली नाही तर जीवनातही ती देवयानी बनून स्थिर झाली. ही भावनिकता, वैचारिकता सुखावून जाते.

या नाटकाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्टच शेवटी नमूद करावेच लागेल ते असे की, या नाटकातील सत्यशील हा पत्रकार आणि कवी आहे. तो कविता लिहितो अन् त्याचे वाचन विश्वजित-मनुताई यांचेपुढे करतो. नाटकात प्रत्येक अंकात तो कविता सादर करतो. पहिल्या अंकात—

'प्रेम कोणावर करावं ?
प्रेम कोणावरही करावं
राधेच्या वत्सल स्तनावर करावं
कुब्जेच्या विद्रुप कुबडावर करावं
कारण—
प्रेम आहे माणसाच्या संस्कृतीचा सारांश,
त्याच्या इतिहासाचा निष्कर्ष
आणि भविष्यकालातील त्याच्या अभुदयाची आशा एकमेव – – –!'

ही कविता किंवा दुसऱ्या अंकात––

'मला वाटते–
दोन जाती या जगात असती
सरपटणारे सज्जन – – – –
दुसरे काही, आकाशातून भरारणारे उडते सज्जन
सरपटणाऱ्या जीवजंतुंना, थोडे थोडे पंख फुटावे !
भरारणाऱ्या त्या गरुडांचे थोडे थोडे पंख कटावे––'

या दोन कवीश्रेष्ठ कुसुमाग्रजांच्या कवी सत्यशीलच्या तोंडी नाटककाराने घातलेल्या दमदार कवितांमुळे सत्यशील कवीही वाटतो आणि एकूण नाटकालाच काव्यमय पोत येतो-संवादात रटाळपणा यायला लागला की प्रेक्षकांना असे वाटायला लागते की त्यापेक्षा सत्यशीलने एखादी सुंदर कविताच म्हणावी–

तिसऱ्या अंकातील सत्यशीलने मस्तवाल वकीलांवर लिहिलेला कानेटकरी फटका केवळ काव्य झटका वाटतो.

'कुणी ताप म्हणा, कुणी पाप म्हणा
कुणी हवे तसे द्या शाप अम्हा
कुणी माज म्हणा, ना लाज अम्हा
जरी गरज तुम्हा, तरि याल पुन्हा'

कानेटकरांचे हे नाटक लालित्य आणि रंजकदृष्ट्या बेताचेच आहे. संघर्ष पसरट झालाय, 'कोर्ट कचेरीत' नाट्य पुरेसे फुललेले नाही असे म्हणता येईल तरीही वैचारिक जडणघडण सफाईदार आहे. उत्तम नसलेले वेगळ्या वळणाचे नाटक ठरते-- गाठ आहे माझ्याशी !

वादळ माणसाळतंय

सोमनाथच्या सूर्यद्रोही जंगलात
पृथ्वीच्या गर्भात पाय खोचणाऱ्या विराट वृक्षावर
अपराजित कुऱ्हाड मारणारा तू–
सर्जन डॉक्टरांच्या सभागृहात
डोंगराच्या सुळक्यासारखा उभा राहून
माझ्या देहात महारोगाची लस घाला
म्हणून आव्हान फेकणारा तू–
श्वापदांच्या समूहात सिंहाचा स्वर होणारा
सर्पांच्या प्रदेशात गरुडाचं घर होणारा
वणव्याच्या समोर घनघोर पाऊस होणारा

दुःखाच्या समोर फक्त निर्भेळ माणूस होणारा
दुबळ्या दयेच्या चिखलातून
माणुसकीला बाहेर काढणारा तू--
पृथ्वीवरच्या व्यवहारात ईश्वराचा हात
माणसांपर्यंत पोचवणारा तू–

कुसुमाग्रजांनी नाशिक येथे बाबा आमटे यांच्या सत्कार प्रसंगी बाबांवर लिहिलेली 'संत' ही कविता अध्यक्षीय भाषणात वाचून दाखविली. ती ऐकून कानेटकरांच्या मनोभूमीत या नाटकाचे बीज पडले. आनंदवनाचे शिल्पकार आणि महामानव श्री. बाबा आमटे यांचे चरित्र आणि व्यक्तिमत्त्व केवळ वादळी, झपाटून टाकणारे आहे. वि. स. खांडेकरांना 'ज्वाला आणि फुले' या कविता 'लोकविलक्षण आत्म्याचे उर्जस्वल आत्मविलसित' वाटतात. पु. ल. देशपांडेंना बाबांच्या 'करुणेचा कलाम' मधील कविता 'जीवनाची मशाल पेटवून आलेली दाहक अग्निफुलं वाटतात बाबांच्या उज्ज्वल उद्यासाठी असलेल्या विचारात यदुनाथ थत्तेंना 'भारतीय संस्कृतीतील सर्व उर्जस्वल मूल्ये तिथे आकाराला आलेली प्रत्ययास येतात.' कुसुमाग्रजांपासून लता दिदींपर्यंत सर्वांना बाबा आमटेंचा झंजावात वेड लावतो. त्या जीवनकार्याचे वसंत कानेटकरांना दर्शन घडते, ते असे–

'कोणा एका माणसाचा अवतार घेऊन,
गरगरत येऊन आदळते जेव्हा एक भन्नाट चक्रीवादळ;
आणि धडाडत कोसळतात जेव्हा मायाळू घराच्या भक्कम भिंती;
आणि पाचोळ्यासारखी उडून जातात जेव्हा सगळी सुरक्षित छपरे;
आणि बघता बघता होतात जेव्हा अवघ्या शहाण्या माणसांची भिरभिरे;
जेव्हा जाण येते की–
झडपलेला; झपाटलेला माणूसच वादळतोय.
पण खरंच; माणूस वादळतोय की–
वादळ माणसाळतंय ?

श्री. बाबा आमटे यांच्यासारखे एक महान झंझावाती व्यक्तिमत्त्व आणि श्री वसंत कानेटकरांसारखे आजचे अग्रगण्य, प्रतिभाशाली नाटककार या मणिकांचन योगातून 'वादळ माणसाळतंय' ही नाट्यकृती जन्माला आली, असे वि. वा. शिरवाडकरांना वाटते. सूर्याचे किरण शोधणारा, टिपणारा आणि त्यावर निर्वाह करणारा एक पक्षी ग्रीकपुराणात आहे. त्या पक्ष्याप्रमाणेच वसंतरावांच्या प्रतिभेनेही आज सर्वत्र कोंदटलेल्या काळोखातील हे प्रकाशकिरण टिपले, आणि त्यातून एक संस्मरणीय कलाकृती मराठी रंगभूमीला सादर केली आहे. अनुईच्या बेकेट-

प्रमाणे बाबांनीही आपले पूर्वीचे साहसी, स्वच्छंद आणि विलासी जीवन, खांद्यावरील उत्तरीय फेकून द्यावे इतक्या सहजतेने फेकून दिले आणि कोणतीही तडजोड न मानणाऱ्या एका ध्येयधुंद, संन्यस्त जीवनाचा सर्वस्वाने स्वीकार केला. एका किळसवाण्या कुष्ठरोग्याला पाहून आपण घाबरलो, याची ती जळजळीत प्रतिक्रिया होती.

हे नाटक चरित्रात्मक नाही; पण चरित्रावरून स्फुरलेले आहे. बाबांच्या कर्तृत्वांचा समुद्र तीन अंकात आणि तीन तासांच्या प्रयोगात बंदिस्त करणे प्रायः अशक्यच. ती लेखकाची प्रतिज्ञाच नाही; कधी नसतेही. वास्तवातील घटना आणि माणसे लेखकाच्या मनात उतरतात, राहतात, रुजतात आणि त्याच्या प्रतिभेने दिलेली नवीन रूपे, नवीन अस्तित्व घेऊन रंगभूमीवर प्रगट होतात.

या नाटकातील 'भाई' हे पात्र म्हणजे पूर्णतः बाबा आमटे नाही. कुसुमाग्रज म्हणतात त्याप्रमाणे 'फुलांचे अत्तराशी जे नाते असते ते बाबांचे भाईशी आहे.' कानेटकर नाटकाच्या निवेदनात सांगतात की, या नाटकाकडे चरित्रात्मक नाटक म्हणून पाहू नये. बाबा आणि सौ. साधनाताईंच्या जीवनातील काही घटना, प्रसंग येथे असले तरी, ते पूर्णतः त्यांचे चरित्र नव्हे. कारण त्यांच्या चरित्राशी संबंध नसलेल्या कितीतरी घटना, प्रसंग आणि व्यक्तिरेखा 'बादळ माणसाळतंय' मध्ये गुंफल्या गेल्या आहेत. हे एक प्रमेयधान (थिमॅटिक) नाटक आहे.

साने गुरुजींच्या मनोभूमीत तरळणारी स्वप्ने भूमीवर उतरविण्यासाठी आसुसणारे, बेचैन झालेले बाबा आमटे हे एक प्रभावी, प्रचंड व्यक्तिमत्त्व नाटकासाठी पुरे पडत नाही. नाटकात द्वंद्व, संघर्ष गोचर व्हावा लागतो. त्यासाठी कानेटकरांनी राघुशेट आणि शिवरामदादा ही उपद्व्यापी, विघातकशक्तीची प्रतिनिधिक पात्रे नाटकात आणली आहेत.

नाटकाची सुरुवातच वाल्मिकी नगरातील वाल्या कोळी वाटावा अशा कुष्ठरोग्यांचा सैतानी दादा रघुशेटच्या दिवाणखान्यातून होते. पोलिस, कोर्ट, कायदा यांना खिशात ठेवून कुष्ठरोग्यांच्या जीवावर सैतानी हातभट्टीचे साम्राज्य चालविणारा रघुशेट स्वतःही कुष्ठरोगीच आहे. त्याच्या वेठबिगारीतून कुष्ठरोग्यांना सोडविण्याचा भाई प्रयत्न करतो तेव्हा तो भाईला इशारा देतो–'इथले सगळे कुष्ठरोगी, त्यांच्या बायकामुलंसुद्धा. राघुशेटच्या राज्यातली प्रजा आहे. त्यांना आश्रय देण्याची वहिवाट त्यांच्यावर हक्क आणि अधिकार, फक्त राघूशेटचा साहेब, राघूशेट आपल्या राज्यात, कोणा परक्याची ढवळाढवळ सहन करीत नाही त्याच्या उरावर दुसरं राज्य मांडायला तर कोणाची छाती करीत नाही. जे धजावले ते बाराच्या भावात निघाले. कपाळाला राख फासून देशोधडीला

लागले. तुम्ही नवीन आहात म्हणून बजावतो, साहेब, सावध ! राघूशेटच्या वाटचाला जाऊ नका.' महारोग्यांवरची लस शोधून काढण्यासाठी धडधाकट माणसाच्या शरीरावर प्रयोग करायचा असतो; त्यासाठी कलकत्त्याच्या इंस्टिटचूटमध्ये भाई स्वत:च्या धमनीत महारोगाचे जंतू मुद्दाम टोचून घेतो. ही निर्भयतेची परमावधी बघून राघूशेट चकित होऊन मनोमन भाईला शरण जातो; अन् उद्गारतो--'हा माणूस आहे, का राक्षस आहे, का देव आहे.'

कुष्ठरोगी दामले मास्तरांना व इतर अनेक रोग्यांना शांताक्का दुरुस्त करते. कुष्ठरोग्याची मुलगी जानकीवरोवर शांताक्का भाईचे लग्न लावून देते. 'श्रमानंद' कुष्ठरोग्यांना आशास्थान, आनंदस्थान ठरते. भाईचा उत्साह व कार्यव्याप सतत वाढतो. शापित माणसांना एकमेकांच्या आधारानं उ:शाप म्हणून 'श्रमानंद नगर' भाई उभारतो. त्याचे हे वाढते प्रस्थ आणि मानवतावादी कार्य नगराध्यक्ष शिवरामदादाला असह्य होऊन तो श्रमानंद नगर हटवण्याचे प्रयत्न करतो. त्याच्या लोकप्रियतेसाठी ते त्याला करायचे असते. तो त्याच्या प्रतिष्ठेचा प्रश्न बनतो.

भाई श्रमानंद नगर न हटविण्याचा निर्धार व्यक्त करतो तेव्हा सत्तांध शिवरामदादा भाईलाच संपविण्याची धमकी देतो. शांताक्का व्यथित होते; पण भाई युद्धमान बनून खंबीर उभा ठाकतो. तिसऱ्या अंकाची सुरुवात बाबा आमटेच्या समूहगीताने होते--

'दु:ख उधळायास आता,
आसवांना वेळ नाही.
शृंखला पायी असू दे
मी गतीचे गीत गाईन'

या कवितेच्या आधारेच भाईची नवी झेप कळते. त्याला आता वेध लागतात-आदिवासी सुधारणेचे, त्यांच्या शोषणमुक्तीचे.

भाई हा एक विलासी फकीर आणि विरागी सम्राट आहे. एक वादळ शमविण्यापूर्वीच दुसरं वादळ उठवायचं; आणि त्यात स्वत:ला पूर्णपणे झोकून देणं हेच त्याचे माणसाळणं आहे. आव्हान उभे राहिले की, गचकन फणा काढून ते स्वीकारायचे हा भाईचा स्वभाव झालाय. नवे आव्हान तो स्वीकारतो--आदिवासींना गुलामगिरीच्या दु:खातून मुक्त करण्याचे; पण आदिवासींना माणसात आणायचं म्हणजे तिथल्या जंगल ठेकेदाराचे साम्राज्य संपवणे म्हणून शिवरामदादा चिडतो. राजकीय दडपण विरोध, अनुदान अशा वळणांनी भाईला थोपवू पाहतो; पण भाई आणि राघूशेट त्याला जुमानत नाहीत.

भाईची गरुडझेप आदिवासींना माणूसपण द्यायला सिद्ध होते. कुणी सोबतीला नाही याची त्याला खंत नाही, तो म्हणतो--

'साथ सोबत हवीय कोणाला ?
माझंच आभाळ, माझीच धरती,
असाच एकटा चालत राहीन,
वादळ घेऊन खांद्यावरती - - -
एकच मशाल माझ्या हाती
तीच फुलवील प्रकाश माझ्या मार्गावरती,
जगण्यावरती, मरणावरती - - -
असाच एकटा - - -

ही कविता कविश्रेष्ठ कुसुमाग्रजांनी खास या नाटकासाठी लिहिलीय. झेपावणाऱ्या वादळाचे ते अचूक मनोगत-स्वगत झालेय. आपल्या आजच्या काळचाकुट्ट ढगाळ, वैफल्यग्रस्त, भ्रष्टाचारी आणि दीड वितीच्या दुनियेत एक डोंगरासारखा महामानव कसा घडतो याचे नाट्यचित्रण म्हणजे वादळ माणसाळतंय. आनंद, सौंदर्य, उत्साह आणि जीवनसक्ती यांचा एक नवा प्रवृत्तिधर्म बाबा आणि सौ. साधनाताई आमटेंनी आपल्या कर्तृत्वाच्या मर्मस्थानी निर्माण केला आहे. त्याचे नाट्यकृतीत पडलेले प्रतिबिंब थोडे अस्पष्टच वाटते. येथे कानेटकरांना नाट्याशयाचे किंवा पात्रांचे उदात्तीकरण करण्याची गरज नाही तर पात्राची ती मागणी आहे; पण कानेटकरांनी त्याची परिपूर्ती केलेली नाही. बाबा आमटे कार्य कर्तृत्व व काव्य-विचार आजच्या युगात सर्व विचारवंतांना बौद्धिक मेजवानी आणि सामाजिक आवाहन ठरत आहे. त्यांचे नाटकातील प्रतिबिंब बरेच खुजे वाटते, ही अल्प झेप कानेटकरांच्या अस्ताचलाबाबत शंकाकारण ठरते. आमटे जीवनाचे शिव-धनुष्य कानेटकरांना पेलले नाही असे न मानता, तो एका नाटकात सामावणारा सामान्य विषय नव्हे, असेच समजावे. हेच बरे--

सोनचाफा

१८८६ साली इंग्लंडमध्ये फ्रॅन्सेस हॉजसन बुर्नेत या लेखिकेने Little Lord Fauntceroy या नावाची कादंबरी लिहिली. ती कादंबरी तिकडचे आदर्श बालवाङ्मय आणि अक्षरवाङ्मयही ठरली. कानेटकरांनी 'सोनचाफा'ची मध्यवर्ती घटना, प्रसंग, व्यक्ती त्या कादंबरीतून घेऊन त्यांना देशी-राजथाट देऊन ही नाट्यकृती उभी केली.

हे नाटक मुलांच्यासाठी असले तरी मुलांच्या मातापित्यांना सुद्धा ते आवडावे असे झालेय.

'सोनचाफा' हे भावमधुर, रसदार, गोड, सुगंधी – – – नाव नाटकाविषयी मुलायम भाव जागवून जाते.

हा सोनचाफा आहे, श्रीमती योगिता जितेंद्र शिलहार यांचा पुत्र रतन उर्फ रत्नाकर. रतन दहा वर्षाचा हुशार, चुणचुणीत गोड मुलगा. योगिताचे पती आणि रतनचे वडील मेजर जितेंद्र ब्रह्मदेशात युद्धकैदी म्हणून पकडले गेले, पुढे इम्फाल-च्या लढाईत दोन वर्षापूर्वी मारले गेले त्यामुळे रतन आणि त्याची आई हे परस्प-रांचे जीव-जीवन. अप्पू पान स्टॉलचा मालक २० वर्षाचा अप्पू, म्हातारा सुभान-मामा महाडिक ही त्यांची शेजारची जिव्हाळ्याची माणसं. चाळीतलं पण स्वाभिमानाचं जीवन तत्त्वनिष्ठ व्रतस्थवृत्तीने जगणाऱ्या योगिताचा दरारा आहे.

तसं पाहिलं तर 'सोनचाफा' म्हणजे रतन हा शारंगधर संस्थानच्या नववे हिंमत बहादूर जिवाजी मल्हारराव महाराजांचा नातू. पण मेजर जितेंद्रने वडि-लांच्या मर्जीविरुद्ध योगिता या ब्राह्मण जातीच्या अनाथ मुलीशी प्रेमविवाह केल्याने संस्थानपरिवारातून वेगळे स्वतंत्र जीवन जगावे लागले.

शारंगधरचे संस्थानिक जिवाजी महाराज ऐंशी वर्षाचे वृद्ध झालेत. राणी साहेब आधीच सोडून गेलेल्या. मोठा मुलगा रणजित सिनेमात गेला, लफडी केली, बदनाम झाला, मेला. जितेंद्र सैन्यात मेजर झाला पण थोरले सरकारच्या मर्जीविरुद्ध प्रेमविवाह करून दूर झाला, मेला. मुलगी आक्का (सरोज) तिनेही शिकता शिकता पटवर्धन शासाहेब बॅरिस्टर नवरा मिळवला. सासरी गेली तो सरकारच्या रागामुळे पुन्हा माहेरी आली नाही. संस्थानिक जिवाजी महाराज एकाकी एकटा आहे. वारसाचा प्रश्न उभा आहे.

गादीच्या वारसानाचा प्रश्न लवकर सुटला नाही तर जिवाजी सरकारा-बरोबरच संस्थान खालसा होणार म्हणून जिवाजीराजे 'सोनचाफा' वारस म्हणून राजवाड्यात यावा यासाठी तडफडतात.

शारंगधर संस्थानचे दिवाणसाहेब शाहूराव सामंत योगिताकडे 'सोनचाफ्याला' वाड्यावर न्यायला येतात तहाप्रमाणे अटींचा स्वीकार नकार होतो. सुनबाई–सासरे यांच्या अटींमधून दिवाणसाहेब सोनचाफ्याला वाड्यावर नेण्यात सफलता मिळवतात.

श्रीमंत जिवाजी सरकार जखमी आहेत, जखम पायाला आणि मनालाही आहे. रतन पहिल्यांदा राजवाड्यात येतो, मस्तवाल टायगर कुत्र्याला स्पर्शातूनच त्याचे राजरक्त जाणवते. येऊन सरकारला मुजरा करतो आणि आजोबा म्हणून गालाचा मुका घेतो. कठोर संतापी थोरले सरकारला पहिल्याच भेटीत जिंकन

घेतो. लाघवी, लकबी, चुणुकदार बोलण्याने सोनचाफा शारंगधर संस्थानच्या पिकल्या गळत्या पानाला लळा लावून, राजप्रसादात चैतन्य आणतो. म्हाताऱ्याची काठी बनतो. संस्थानात पहिल्यांदा 'लेक–जावई' आक्का आणि शासाहेब येतात. बाळराजे रतन सर्वांची मने जिंकून अधिकृत वारस होणार एवढ्यात एक कायदेशीर अडचण येते. जिवाजी महाराजांचे थोरले दिवंगत पुत्र रणजीतची सिनेमृष्टीतील बायको मंजुळाबाई आपला मुलगा प्रताप हा कायदेशीर वारस असल्याचा दावा करते. त्यामुळे जिवाजी महाराज प्रक्षोभित–चिंताग्रस्त होतात.

श्रीमती मंजुळादेवीचे वकील बॅरिस्टर शासाहेब आहेत, खुद्द श्रीमंतांचे जावई, त्यामुळे ते सासऱ्याबद्दल मनात अढी ठेवून सूड भावनेने वागणार अशी आक्कासाहेबांना शंका येते. पण मी केवळ न्यायासाठी वकीलपत्र घेतलेय असं ते बोलतात अन् खरंही करून दाखवतात. अप्पुच्या मदतीने शासाहेब पुरावे शोधतात; सिद्ध करतात की, संस्थानी खात्याचे सेक्रेटरी पीटर्सन साहेबांनी (जे मंजुळादेवीचे फ्रेंड आणि फॅन आहेत.) मंजुळादेवीला हा डाव साधायला प्रवृत्त केले पण मुळात मंजुळादेवीचा पहिला नवरा जिवंत असून तो अप्पुचा मोठा भाऊ चिमण (चिंतामणी नव्हे) मारुलकर हा आहे. प्रताप हा मंजुळादेवीला त्याच्या पासूनच झालेला मुलगा आहे. त्याचे पितृत्व रणजितकडे जात नाही. त्यामुळे तो राजगादीचा वारस ठरूच शकत नाही. मंजुळादेवीचा कट फसतो. तिचा खोटारडेपणा जिवाजी सरकारपुढे शासाहेब आणि अप्पु पानवाला (तिचा दीर) उघडून लावतात. शेवट सर्वांना हवाहवासा वाटणारा होतो, तात्पुरते आलेले ढग दूर होतात, सोनचाफा युवराज ठरतो. त्याच्या वाढदिवसाचा राजवाड्यावर चाललेला जल्लोष–आनंद द्विगुणित होतो.

सोनचाफ्याने आपल्या लोभस निरागस गोड अस्तित्वाने त्या म्हाताऱ्याच्या खडकाळ हृदयात वात्सल्याचे झरे निर्माण केले. बाळराजांनी त्याच्या नीरस जगण्याला अर्थाचा सुगंध दिला. हे जिवाजी सरकारचे उद्‌गार–'नातवाबद्दलची मायाममता हा चक्रव्यूह आहे. त्यात आत जाता येतं पण बाहेर पडता येत नाही.' आजोबा म्हणून त्याचे व्यक्तिचित्रण तर साकार करतातच पण प्रेक्षकातील आजोबाही त्यामुळे ही सुखावतात; अनेक बाल प्रेक्षकांना त्यांचे आजोबा आठवतात.

कौटुंबिक भावना, वात्सल्य, ममता यांचे हृदयापर्यंत पोचणारे शब्द आणि संवाद यांच्या लहरीवर हे नाटक सुगंधीतरंग घेत राहते. इथे नाटककार कानेटकर कालेलकर–कोल्हटकर या समकालीनांच्या जवळचे वाटू लागतात,

सांस्कृतिक व कौटुंबिक सभ्यता सोडून संवाद व संदर्भ येणार नाहीत अशी नाटके आताशा दुर्मिळ होताहेत. 'ताई-भाऊ'चे न होताही या नाटकाला ते साधलेय.

वैविध्यता हा कानेटकरांच्या नाटचसृष्टीतील बहुमोल घटक आहे. एकाच नाटकात समाजातील विविध स्तरातील व्यक्तींचा सहज सहभाग आपल्या कथानकात आणणे, हे कानेटकर लीलया करतात. जिवाजी सरकार व बॅरिस्टर शासाहेब यांच्याशी अप्पु पानवाल्याची सलगी कुठेही क्षुद्र मैत्री वाटत नाही. हा अप्पु पानवाला नटसम्राट मधील राजा बुटपालीशवाल्याची आठवण करून देतो. सोनचाफा नाटकात भडक, उत्कंठा ताणणारा संघर्ष नाही. सोनचाफ्याला युवराजपद आणि त्याहून मोलाची आजोबाची मांडी मिळते की तो त्या तो पद आणि प्रेमापासून परांगदा होतो हेच तेवढे कुतूहल नाजुकपणे उलगडत जाते.

'मला काही सांगायचंय', 'छूमंतर', 'प्रेमाच्या गावा जावे' या नाटकामधूनही यापूर्वी कानेटकरांची 'आजोबा-नातू' हे प्रेमसंबंध वेगवेगळ्या पद्धतीने कौटुंबिक स्वरूपात मांडलेले आहेत येथ कौटुंबिकतेला राजघराणे-संस्थान अशा स्तरावर नेलेय पण उगाच जनरेशन गॅप वगैरेची गहनता (?) चिकटवली नाही तर 'नातू म्हणजे दुधावरली साय' ही मुलायम, कुटुंबवत्सल भावनाच जोपासली त्यामुळे कृत्रिमतेच्या पलिकडील स्वाभाविकता येथे येऊन जाते.

मुलाखती

मुलाखत : माधव मनोहर

तुम्हाला आवडलेले कानेटकरांचे नाटक कोणते ? व का ?

"कस्तुरीमृग" हे मला आवडलेले कानेटकरांचे नाटक. का ? तर या प्रश्नाचे उत्तर असे की "कस्तुरीमृग" ही मराठी भाषेतील सर्वोत्तम अशी शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडी आहे. मराठी भाषेत ट्रॅजिडी अगोदरच दुर्मिळ. "सवाई माधवराव ह्यांचा मृत्यू" (कदाचित) "विद्याहरण", "एकच प्याला" व (कदाचित) "उद्याचा संसार" या व एवढ्याच लक्षणीय अशा मराठी ट्रॅजिडीज. "नटसम्राट", "दुभंग" व मित्राची गोष्टी या अशा ट्रॅजिडीज. खरे तर मराठी भाषेत खऱ्या अर्थाने ट्रॅजिडीज अशा दोनच. "सवाई माधवराव ह्यांचा मृत्यू" व "एकच प्याला". पैकी 'एकच प्याला" ला शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडी म्हणणे म्हणजे क्षीरसागर मास्तरांनी कित्येक मार्क ग्रेस देऊन पास करण्यातला प्रकार आहे आणि सवाई माधवराव म्हणजे हॅम्लेटची क्षीण प्रतिकृती आहे. प्रस्तुत

संबंधात "बीज म्हणाली धरतीला" या शिरवाडकरांच्या सर्वोत्कृष्ट नाटकाचे स्मरण अपरिहार्य आहे. पण हे नाटक म्हणजे ट्रॅजिडी नव्हे. तेव्हा शेवटी "कस्तुरी-मृग" ही एकमेव मराठी शेक्सपीरीअन ट्रॅजिडी, असेच म्हणावे लागते.

कानेटकरांचे दुर्लक्षित नाटक कोणते ? तसे ते का झाले असावे ?

उपर्युक्त प्रश्नात "दुर्लक्षित" हे विशेषण उचित नव्हे, असे वाटते. "दुर्लक्षित" ऐवजी उपेक्षित हवे. 'दोन धृवावर दोघे आपण हे कानेटकरांचे एक चांगले नाटक आहे, पण स्वतः कानेटकरांनाच ते तितकेसे चांगले वाटत नसावे असे वाटते. कारण त्यातील न्यून ते पुरते करून घेण्याच्या उद्देशाने त्याच नाटकाचे पुनर्लेखन त्यांनी अलीकडच्या काळात केले. तो उद्देश सफल झाला असे मला वाटत नाही. 'दोन धृवावर दोघे आपण' या त्यांच्या नाटकाचे झाले त्यापेक्षा अधिक प्रयोग होऊ शकले नाहीत, यावद्दलचे एक कारण वालनटीची अनुपलब्धता असे ते स्वतःच सांगतात. ते कदाचित खरे असेलही. कानेटकरांच्याच 'मोहिनी' या नाटकाबाबतही असेच घडले आहे. हे सुद्धा एक चांगले व्यंग नाटक. पण अ-व्यंग असे. त्या नाटकाच्या प्रयोगातील पात्रयोजना चुकली आणि म्हणून नाट्यप्रयोगाने जीव धरला नाही असे सांगण्यात येते. कारण काहीही असो. तेही नाटक चालले नाही ही गोष्ट खरी. पण 'दोन धृवावर दोघे आपण' या नाटकात व्यक्त झालेले स्त्रीपुरुष संबंधातील ताण व 'मोहिनी' नाटकातील व्यंगोपहास आजही लक्षणीय आहे. त्यातल्यात्यात 'दोन धृवावर' हे कानेटकरांचे उपेक्षित नाटक म्हणावे लागेल.

कानेटकरांच्या नाट्यलेखनाचे तुम्हाल जाणवलेले वैशिट्य कोणते ?

आजच्या नाटककारात शिरवाडकरांचा एक एकाकी असा अपवाद वगळता कानेटकर असे एकमेव नाटककार आहेत की ज्यांनी 'मत्स्यगंधा' सारखी पौराणिक, शल्य सारखी ऐतिहासिक आणि हिमालयाची सावली, विषवृत्ताची छाया, कस्तुरीमृग यासारखी चारित्रिक व अन्य वर्तमान वास्तवाशी संबंधित अशी सामाजिक नाटके रचलेली आहेत. शिरवाडकर व कानेटकर या उभयतात फरक असा की शिरवाडकर आधी कवी व मग नाटककार आहेत, तर कानेटकर आधी नाटककार व मग सर्व काही आहेत. शिरवाडकरी नाटक काव्यलक्ष्य असते, तर कानेटकरी नाटक नाट्यलक्ष्य असते.

नाटककार कानेटकरांकडून तुमच्या काय अपेक्षा आहेत ?

काहीही नाहीत. आजवरच्या नाटकांतून कानेटकरांनी जे भरभरून दिले आहे ते घेऊन आपण भरून पावलो अशीच प्रस्तुत संबंधात रसिकाची वृत्ती असावी. आजवर जी लिहिली त्यापेक्षाही अधिक नाट्यगुणवत्तापरिपूर्ण नाटके

ते भविष्यकाळात लिहितील अशी आपण आशा करू या. पण आजवर जी नाटके त्यांनी लिहिली त्यासाठी कृतज्ञ असू या.

कानेटकर नाटक लिहिताना प्राधान्य कशाला देतात ? कथानकाला, समस्येला, पात्राला की नटाला ? तसे करणे आपणास उचित वाटते काय ?

उपर्युक्त प्रश्न मुळातच प्रामादिक आहे नाटक ही एक समग्र वस्तू असते. आणि नाटकाचा विचार सामग्र्यानेच करायला हवा. नाटकात कथानक वेगळे, समस्या वेगळ्या, पात्रे वेगळी असे नसते. कोणत्याही चांगल्या नाटकात कथानक, समस्या, पात्रे इत्यादी घटक एकजीव झालेले असतात, तेव्हा यापैकी प्रत्येक घटकाचा विचार अलग करणे योग्य नव्हे. उपर्युक्त प्रश्नात 'नट' कां घुसला हे समजणे कठीण आहे, पण अशक्य नाही कारण कानेटकरांनी स्वत:च कोठेतरी असे विधान केले आहे की डॉ. श्रीराम लागू यांच्यासारखा एक सव्यसाची समर्थ नट उपलब्ध झाला म्हणून 'हिमालयाची सावली' सारखे नाटक रचायला प्रेरणा मिळाली, बळ मिळाले. काही प्रमाणात ते खरेही असेल पण हे असे विधान सर्वस्वी खरे मानले तर नाटकाचा सर्व विचारच कुंठित होऊन जाईल. कारण मग एक वेगळाच प्रश्न असा उपस्थित होईल की डॉ श्रीराम लागू यांच्या उपलब्धतेमुळे जर हिमालयाची सावली हे नाटक लिहिले गेले असेल तर कस्तुरीमृग नाटकाच्या प्रयोगात डॉ. लागूंच्या तोडीस तोड अशी अंजनीची अप्रतिम भूमिका वठविणाऱ्या रोहिणी हट्टंगडीसाठी एखादे नवे नाटक मुद्दाम लिहावे असे त्यांना का वाटले नाही ? तेव्हा हा प्रश्न येथेच सोडून देऊ. कानेटकरांचे कोणतेही चांगले नाटक विचारात घेतले तर असे आढळून येईल की त्यात पात्रे, कथानक, समस्या इत्यादी सर्व नाट्यघटक एकजीव झालेले आहेत. उदाहरणेच हवी असतील तर 'दोन धृवावर', 'प्रेमा तुझा रंग कसा', 'वेडयाचं घर उन्हात', 'रायगडला जेव्हा जाग येते, ही कानेटकरांची नाटके आठवून पहावीत.

कानेटकरांच्या नाट्यसृष्टीबद्दल आपले अभिमत काय?

कानेटकरांची नाट्यसृष्टी अनेकानेक संस्मरणीय अशा व्यक्तींनी, त्यांच्या परस्पर संबंधांनी आणि त्यातून निष्पन्न होणाऱ्या घटनांनी गजबजली आहे. कानेटकरांच्या नाट्यसृष्टीचा विचार म्हणजे त्यांच्या एकूणएक नाटकांचाच विचार होय.

मुलाखत : चित्तरंजन कोल्हटकर

इंदोर येथे डिसेंबर ८७ मध्ये होत असलेल्या अ. भा. नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष श्री. चित्तरंजन कोल्हटकर नागपुरात आले असताना त्यांच्याशी झालेल्या अनौपचारिक चर्चेचे साररूप असे--

"माझे आणि वसंतरावांचे संबंध दोस्तीचे आणि अगदी घरोब्याचे आहेत. त्यांच्या 'मोहिनी', 'अश्रुंची झाली फुले' आणि 'विषवृक्षाची छाया' या सामाजिक नाटकांतून मी सौमित्र, शंभुमहादेव आणि चिंतोबापू या भूमिका केल्या आहेत. 'इथे ओशाळला मृत्यू' मध्येही मी गणोजी शिर्के करीत असे. नाटक लिहिण्यापूर्वी कथानकावर कानेटकरांशी आमच्या गप्पा होत असतात. आमच्या चर्चेतून बऱ्याच कथानकांचा जन्म झाला आहे. 'घरात फुलला पारिजात'चे कथानकही त्यांना मी सांगितलेल्या एका प्रामाणिक पोलिस अधिकाऱ्याच्या कहाणीतून सुचलेले आहे.

वसंतरावांच्या नाट्यवेधक दृष्टीची कमाल आहे. मी तर त्यांना एक चांगला टिपकागद मानतो. ते तर म्हणतातही की चांभाराला जसं सगळं लक्ष जोडयाकडे ठेवावं लागतं तसं आम्हा नाटककारांना जगाकडे सगळ्या दृष्टीनं हे नाटक करता येईल का हे बघावं लागतं. एखादा प्रसंग, एखादी व्यक्ती, एखादा संवाद, एखादा उद्‌गार यातून ते बरोबर संघर्षबीज हेरतात. वसंतराव हे अस्मितांचे द्वंद्व हेरणारे आशावादी व आदर्शवादी नाटककार आहेत. ते समाजाला काही उदात्त असे देऊ इच्छितात. सत्प्रवृत्तीसाठी झुंज देणारे तोंडवळे त्याना मोह घालतात. लोकमान्य टिळक, राजवाडे, कर्वे आदी मंडळी म्हणजे आपापल्या क्षेत्रातील एका काळातले सच्चे मर्द पण त्यानंतरच्या ५०-६० वर्षानंतर एकदम पोकळी जाणवते. समाजाला एकदम रितेपण आले, जीवन कःपदार्थ मानून ध्येयाला कवटाळणाऱ्या वृत्तीचा अभाव जाणवतो व कानेटकरांना भूतकालीन विभूतीमत्त्व मोहवितात. कानेटकरांवर आमचे काही टीकाकार मित्र 'भूतकाळात रमतात' म्हणून टीका करतात. पण यात काही दम नाही. आजच्या बाबा आमटे यांच्यावरही वसंतरावांनी नाटक लिहिले आहे. मला तर नेहमी वाटत असते की जी भव्यतेची ओढ आमच्या तात्यासाहेबांच्या (कुसुमाग्रजांच्या) काव्यात आहे ना तीच वसंतरावांच्या नाटकांतही आहे. तुमच्या साहित्यिकांच्या बडया शब्दात सांगायचे तर वसंतराव मानवी मूल्ये जपणारे नाटककार आहेत. सद्‌भावनांची नीतीज्योत असत् प्रवृत्तीच्या झंझावातात ते जपायला शिकवितात.

नट म्हणून बोलायचं तर त्यांच्या भूमिकेतील अनेक बारकावे, त्यांचे भावजीवन, अंतरंग व विचारछटा पूर्ण समजल्या असे मला कधीच वाटत नाही.

'तुम्ही खूप चांगलं काम करता' असं भेटणारे प्रेक्षक बोलतात. ते भूमिकेला पूर्ण न्याय देतात .... ते भूमिका जगले आहेत असे तुमचे टीकाकार बोलतात पण मला असं नेहमीच वाटत आलं आहे की मला जे कळलं आहे, जाणवलं आहे त्याच्याही पलिकडे अजून बरीच भूमिका शिल्लक आहे. ती समजून घेण्याची माझी धडपड सुरू असते. वसंतरावांच्या नाटकांतून येणारे प्रसंग त्यांनी अनुभवलेले, अवलोकिलेले असतात. आम्हालाही ते ऐकून माहीत असतात, पण त्यांच्या नाटकांतून जेव्हा ते साकार झालेले पाहतो ते नाटचरूप बरेच लोभस, मोहक असते त्यात खरी वसंतरावांची कमाल आहे. त्यांच्या अनेक भूमिकांमधून जी एक उंची गाठलेली आहे तिथपर्यंत आमच्या अभिनयाची झेप जातच नाही. त्यांचा चितोवापू मला अजून उमजलेला नाही. ज्या प्रयोगात मला तो उमजेल तो माझ्यासाठी सोन्याचा दिवस.

मुलाखत : वसंत कानेटकर

अ. भा. मराठी साहित्य संमेलनाचे–६१ वे अधिवेशन दि. १, २, ३ जाने. १९८८ ला ठाणे येथे वसंत कानेटकरांच्या अध्यक्षतेखाली होणार असल्याचे निश्चित झाले होते.

परंपरेप्रमाणे अध्यक्षाच्या सत्काराचा समारंभ दि. ७-१२-१९८७ ला विदर्भ साहित्य संघाने धनवटे रंगमंदिर, नागपूर येथे होत असल्याचे जाहीर केले.

मी वसंत कानेटकरांची सदर पुस्तकाच्या निमित्ताने खास मुलाखत घ्यायला दरम्यान नाशिकला जाणार होतो त्यापेक्षा कानेटकरांना दि. ७ डिसेंबर-८७ ला नागपूर मुक्कामीच गाठावे असा विचार निश्चित केला. तसे कानेटकरांना पत्र पाठविले. मुंबईहून येणाऱ्या मेलने कानेटकर येणार असल्याने नागपूर रेल्वे स्टेशन प्लॅटफॉर्मवर हारगुच्छ घेऊन स्वागतासाठी मी गेलो. मेल तब्बल एक तास उशिरा. कानेटकरांना भेटायची उत्सुकता ताणली जात होती. सोबतच मनात एक शंका येऊन गेली, वि. सा. संघाची मंडळी कशी अजून स्टेशनवर आली नाही, प्लॅटफॉर्मवर शोधू लागलो कुणी साहित्य संघाची मंडळी दिसतात काय म्हणून. तेवढ्यात सरचिटणीस मनोहर म्हैसाळकर दिसले. विचारताच त्यांनी सांगितले की, 'कानेटकर येऊ शकणार नाहीत. त्यांचा रक्तदाबाचा त्रास वाढलाय, मुंबईला डॉक्टरकडे त्यांना नेण्यात आले आहे असा सकाळीच फोन आला.' निराशा, अपेक्षाभंग ! मेलने वि. सा. संघाचे अध्यक्ष प्राचार्य राम शेवाळकर आलेले. योजनेप्रमाणे मार्गावरील विदर्भ साहित्य संघाच्या शाखांनी

कानेटकरांच्या स्वागतासाठी आणलेल्या हारतुऱ्यांचा शेवाळकरांनीच स्वीकार केला होता. 'फुले वेचिली पण – – – – ती द्यावी कोणाला.' 'मी वाहू कूणा ही कुसुमांजली' अशी माझी अवस्था झालेली. माझ्या सोबत असलेले नाट्य रसिक मित्र प्रा. बाळासाहेब घाटोळे आणि छायाचित्रकार विजय ठाकरेही निराश झालेले. कानेटकरांच्या सत्कारासाठी साहित्य संघाकडे नागपुरी रसिक संध्याकाळी येऊ लागले, कानेटकर न आल्याने कार्यक्रम रद्द हे समजताच निराश मनाने परतू लागले.

कानेटकर आले नाहीत याचे तर दुःख होतेच. त्यापेक्षा जास्त वाईट वाटत होते; अध्यक्षांच्या सत्काराची परंपरा खंडित झाल्याचे. चिंता वाटत होती कानेटकरांना नागपूरच्या सत्काराचे पुनः निमंत्रण संमेलनापूर्वी जमेल की, नाही याची. त्यापेक्षाही अधिक चिंता वाटत होती कानेटकरांचा हा उफाळलेला त्रास, उपचार, विश्रांती या चक्रातून आपल्या उत्साहवर्धक अस्तित्वाने व चैतन्यपूर्ण उपस्थितीने त्यांना ठाणे संमेलन गाजवता येईल की नाही ?

कानेटकरांच्या न येण्याचे खरे कारण खोटे ठरवून अनेक अवाङ्मयीन, फालतू गोष्टी, गटबाजी, राजकारण याबाबतच्या चविष्ट चर्चा साहित्य संघ परिसरात चघळल्या जात होत्या. कुणी 'ते येणार नव्हते आम्हाला आधीच माहीत होते' असा शेलका आव आणत होते, तर कुणी ते न येण्यामागचे 'गगनभेदी' कारण पुढे करीत होते.

सारे स्वैर, निरर्थक आणि बिनबुडाचे – – – – – –

मी ठरवले, कानेटकर नागपूरला नाही आले मग आपण नाशिकला जायचे; मुंबईला जायचे.

दि. ८ डिसें –दादर एक्सप्रेसने नाशिकला गेलो. ९ ला पोहोचलो. दुपारी कानेटकरांकडे फोन केला. सुनबाईने सांगितले ते मुंबईलाच अजून उपचार घेत आहेत. मुंबईचा डॉ. बावडेकरांचा पत्ता–फोन नंबर घेतला.

नाशिकचे वाङ्मयतीर्थराज तात्यासाहेबांच्या दर्शनाला गेलो. त्यांचा नवा पत्ता शोधायला अपरिचित मंगेश कुळकर्णीने इतक्या जिव्हाळ्याने मदत केली की मी नाशिकला पहिल्यांदा येतोय, येथे कुणी 'आपला' नाही हे विसरुनच गेलो. आधीच्या पत्रव्यवहाराप्रमाणे तात्यासाहेबांना मी अपेक्षित होतोच. बराच वेळ दिलखुलास, अघळपघळ, मनसोक्त चर्चा झाली. तात्यासाहेबांची उत्तुंगता जाणवत होतीच पण अपरिचितालाही स्नेहजिव्हाळा देण्याची वृत्ती मला सर्वांगाने जिंकून घेत होती. तो केवळ अनुभवायचा विषय. ती भेट म्हणजे माझ्या 'मर्मबंधातली ठेव' !

कानेटकरांना भेटायला मुंबईला जायचेच होते पण नाशिकला येऊन कानेटकरांच्या अनुपस्थितीमुळे 'शिवाई' पर्यंत गेलो नाही हा करंटेपणा मनाला अस्वस्थ करीत होता. पुन्हा कानेटकरांकडे फोन केला. सौ. प्रियदर्शनला शिवाईत येण्याची अनुमती मागितली. त्यांनी माझी कानेटकरांवरची वाङ्मयभक्ती ओळखून अनुमती दिली. भक्ताने राऊळी जावे तसे हे जाणे झाले, देव देव्हाऱ्यात असो-नसो.

दिनांक १० डिसें. दादरला आलो. डॉ. बावडेकरांकडे कानेटकरांसाठी फोन केला. कानेटकरांशी पहिला शब्दसंवाद झाला. वसंतरावांनी आपण आता आलात तरी चालेल असे म्हटल्यावर मी कशाला थांबतो. दादरमधला राऊत मार्ग शोधून त्यावरचे सरस्वती भवन धुंडाळले. डॉ. बावडेकरांकडे कॉलबेल वाजवली. कुणीतरी येईल. दार उघडेल. मग मी वसंतरावांना भेटायला नागपूरहून आलोय वगैरे सांगेन या विचारात असतांनाच दार उघडले. पलिकडे कानेटकरच. 'या' – त्यानी मला पहिल्यांदा पाहूनही ओळखले असावे की हाच तो वाङ्मयात लुडबूड करणारा, मला पत्रावर पत्र पाठवणारा, नागपूरला गेलो नाही तर इथे आला दर्शनाला (कडमडायला ?) ....

कानेटकरांना 'चंगाभला 'पाहून मला विशेष समाधान झाले. उमदेपण शाबूत आहे हे पाहून बरे वाटले – आत जाऊन बसलो, स्वत:चा परिचय दिला, येण्याचे प्रयोजन सांगितले, नाशिकला तुमच्या घरी जाऊन आल्याचे सांगितले. तब्येतीबद्दल विचारले, सुधारणा आहे पण प्रवास दगदग वर्ज्य असल्याचे सांगितले. नागपूरला मी आपली खास प्रदीर्घ वाङ्मयीन मुलाखत घेणार होतो पण आता मात्र तो त्रास तुम्हाला मी देणार नाही – माझ्या रटाळ प्रश्नांना उत्तरे देण्यापेक्षा तुम्ही विश्रांती घेतलेली तुम्हाला अन् मलाही आवडेल – पण आपण थोडावेळ, गप्पा, चर्चा करायला तर हरकत नाही ना – कानेटकरांनी सहमती दर्शविली – चर्चा सुरू झाली. संवाद ना टेप केला, ना लिहून घेतला. कारण ही तशी प्रश्नोत्तरी–छाप मुलाखत नव्हती. पण जे बोलणे झाले ते मुलाखतीहून वेगळे काय होते ? अंतरीचा भाव तोची ! तब्येतीची आस्थेवाईक चौकशी, चिंता, शुभकामना येथून सुरू झालेल्या गप्पा 'जेव्हा गवतास भाले फुटतात'च्या प्रयोगापर्यंत आल्या खऱ्या. 'कानेटकरांची नाट्यसृष्टी' साठी असा भाव मनात कायम ठेवून कानेटकरांची केलेली विचारपूस, थोड्याफार फरकाने अशी होती.

वसंतराव, प्रायोगिक नाटकाबद्दल आपलं मत काय ?

प्रयोग केवळ अनुकरण, रुचिपालट यासाठी नसावेत. 'नावीन्य' हा प्रयोगशीलतेचा पाया असावा. अनुभवातले नावीन्य प्रयोगात अभिप्रेत असते. प्रायोगिक आणि

व्यावसायिक नाटकाचे नाते Laboratory आणि Industry या नात्यासारखे असावे. परस्पर दोन शत्रूराष्ट्रासारखे असू नये. प्रायोगिक नाटक म्हणजे फकिरी आहे तर व्यावसायिक नाटक अमीरी आहे. प्रायोगिक नाटकाला दैवी असंतोषाचा वर मिळालेला असतो, तर व्यावसायिक नाटकाला अल्पसंतुष्टतेचा शाप भोवत असतो म्हणून अखेर व्यावसायिक नाटक, नाट्यगृहाच्या छताइतकेच उंच असते. प्रायोगिक नाटकाच्या उंचीला मात्र फक्त आकाशाचीच मर्यादा आहे.

नाट्यलेखनातील प्रयोगशीलता तुम्ही कशाला म्हणता ?

नाट्यलेखनातील प्रयोगशीलता म्हणजे चमत्कृती किंवा तऱ्हेवाईकपणा नव्हे किंवा पाश्चात्त्य प्रयोगाचं अनुकरण म्हणजे 'नवता' नव्हे. नाट्यलेखनातील प्रयोग हे कथावस्तूतून अपरिहार्यतेने आले पाहिजेत. माझ्याच नाटकांतील उदाहरण द्यायचे असेल तर 'वेडयाचं घर उन्हात' मधील भासचित्राचं किंवा दिवास्वप्नांचं देता येईल. कारण त्या भासचित्रातील 'दामूचं' अस्तित्व हे दादा या व्यक्तिरेखे-पुरतचं आहे 'लेकरे उदंड जाली' मध्ये मी प्रेक्षकांना नाट्यसंवादात सामील करून घेण्याचा प्रयत्न केला आणि 'मीरा मधुरा' या नाटकात कृष्णाचा पुतळा ही व्यक्ति-रेखा म्हणून वापरली. पण हे नवीन प्रयोग करताना मी 'रंगभूमीचं' भान कधी सोडलं नाही.

यशस्वी नाटकाची आपण काय व्याख्या कराल ?

ज्याला विद्वन्मान्यता व लोकमान्यताही लाभते, ते यशस्वी नाटक. उदा. तात्यासाहेबांचे 'नटसम्राट'.

नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना तुमच्या मनात बीजरूपाने कशी अंकुरते ?

नाटकाचा जन्म म्हणजे एखाद्या अनुभवातील संघर्षबीजाची कलावंताला येणारी जाण. ती कोठे, केव्हा, कशी येईल हे सांगता येणार नाही. माझ्यातला नाटककार हा एखाद्या वाघासारखा सतत जाळीमध्ये दबा धरून बसलेला असतो. नियतीची दिनचर्या चालू असताना तो सुस्त पडलेला असतो. पण त्यातच केव्हातरी, अगदी अकल्पितपणे काही तरी घडते. हे 'घडणे' तसे फार मोठे असते असेही नाही. एखादा प्रसंग, एखादी व्यक्ती, एखादा संवाद, एखादा उद्‌गार-देखील पुरतो. जाळीतल्या वाघाला तेवढी चेतना पुरते आणि तो नेमकी झडप घालतो.

आपण एक नाटक लिहून पूर्ण केले मग दुसरे लिहायला घेतले असे न करता, कधी हे मग ते असे करीत नाट्यलेखन करता हे कसे काय जमते ?

मी एके ठिकाणी म्हटले देखील आहे की, मी आत्मरत माणूस असल्याने माझ्या नाटकातली कल्पित पात्रे हेच माझे सखेसोयरे असतात. त्यामुळे गाडीने रुळ बदलावे तसे एका नाटकातून दुसऱ्या नाटकात मी अगदी सहजपणे जातो. मी 'वादळ माणसाळते आहे' या नाटकाचा दीड अंक पुरा केला. तो लिहित असतानाच 'जिथे गवतास भाले फुटतात' या नाटकातला औरंगजेबाच्या मृत्यूचा शेवटच्या अंकातला शेवटचा प्रवेश लिहून मी पुरा केला. आणि या दोन्ही नाटकांना मुसंडी मारून 'प्रेमाच्या गावा जावे' ही कॉमेडी जी पुढे घुसली आहे तीच आधी पुरी झाली.

वसंतराव तुमच्या नाटकात प्रेक्षकांची हमखास दाद घेणारी अनेक टाळ्यांची वाक्ये वरेचदा येतात. ती सुभाषितवजा वाक्ये पूर्वनियोजित, पूर्वरचित असतात काय ?

नाही. लेखनाच्या ओघातच अशी वाक्ये येतात. मी वापरलेली प्रतिके आणि प्रतिमा केवळ खुळखुळ्यासारख्या नादकारी वा चमकदार नसतात. त्या सार्थ आणि समर्पक असतात. आणि आशय व्यक्त होण्यासाठी अपरिहार्य असतात असा माझा समज आहे. भाषेतले संगीत मला लुब्ध करते. प्रेक्षकांच्यावरही या शैलीची मोहिनी जबरदस्त पडते. त्यामुळे अनेक लब्धप्रतिष्ठित टीकाकारांनी हचा शैलीचा नाक मुरडून निर्देश केला असला, तरी माझी लेखनशैली बदलण्याचा मी काडीमात्र विचार केलेला नाही.

तुमचे विशेष आवडते स्वतःचे नाटक कोणते ?

' मीरा ..... मधुरा '.

तुमचे सर्वाधिक यशस्वी नाटक कोणते ?

' रायगडला जेव्हा जाग येते ' हे व्यावसायिक आणि वाङ्मयीन दृष्ट्याही माझे यशस्वी नाटक.

वसंतराव आपण आत्मचरित्र लिहिणार काय ?

नाही. पण, ' माझा नाट्यसंसार ' हा तसाच काहीसा ग्रंथ मी लिहिणार आहे. नाटकांच्या संदर्भात गेल्या २५ वर्षात माझे जे चरित्र घडले, ते आणि त्याआधीच्या काळात माझी जी पूर्वतयारी घडली, त्या संबंधी मी त्यात विस्ताराने लिहिणार आहे.

सारांश : मी माझ्यातील नाटककाराचे चरित्र लिहिणार आहे.

नाट्यलेखनाच्या संदर्भात किंवा एकंदरच आपल्या वाङ्मयीन कर्तृत्वाबाबत आपण गुरू कुणाला मानता का ? कां ?

गुरू हा शब्दप्रयोग मी दोन अर्थांनी वापरतो. मी शेक्सपिअरला गुरू मानतो आणि केशवसुतांना गुरू मानतो. मी जेव्हा अस्वस्थ असतो, मला काही सुचत नाही. तेव्हा मी शेक्सपिअर किंवा केशवसुत उघडून बसतो. मी जरी नाटक लिहित असलो, तरी माझी पहिली प्रेरणा कवितेची आहे. नवकाव्याचं मला प्रेम आहे. मर्ढेकरांचा मी त्या काळचा चाहता आहे. केशवसुत आणि शेक्सपिअर यांचे संस्कार मला कायम पुरतात. पण गुरूचा दुसराही अर्थ आहे. अमुक एक वयात तुम्हाला योग्य संस्कार करणारी माणसं भेटणं, कॉलेजात माझ्यावर खांडेकरांचे संस्कार झाले. खांडेकरांनी मला वाचतं केलं. ते आठ आठ तास लिहायचे, मी आठ आठ तास वाचायचो. मग संध्याकाळी त्यांच्याबरोबर फिरायला गेलो की त्यांचं त्यावर भाष्य. त्यातलं चांगलं काय, वाईट काय, काय घ्यायला पाहिजे, काय सोडलं पाहिज यावर इतकं अप्रतिम भाष्य करायचे ते असा अभ्यास झाला त्या काळात. त्यानी मला शेक्सपिअर शिकवला. फार सुंदर शिकवला नाही तर काही कांही कॉलेजात शेक्सपिअर असा शिकवतात की, तो बिचारा जन्माचा शत्रू होतो. तसे लहानपणी माझे वडीलही माझे गुरू होते आणि नाट्यसंस्थात जी माणसं भेटत गेली त्यांचाही यात भाग येतो

दलित साहित्याबद्दल आपले मत काय ?

मला त्यांचे अप्रुप वाटते ते फार वेगळ्या कारणासाठी. वेदना वेशीवर टांगण्यासाठी त्यांनी फरशी, बंदुका व मशाल हाती घेतली नाही तर ते शब्दांना सामोरे गेले. साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेत व्यथा, वेदना-सुद्धा शांतगंभीर होतात आणि एकाच वेळी त्या कलाकाराला आणि रसिकाला 'जागे' आणि म्हणून 'शहाणे' करतात. 'बलुतं', 'उपरा', 'मुक्कामपोष्ट देवाचे गोठणे', 'काट्यावरची पोटं', आणि अलिकडेचं प्रसिद्ध झालेलं 'बंद दरवाजा' हे ग्रंथ एका नव्या 'शांतक्रांती'ची नांदी गात आहेत असं मला वाटतं.

वसंतराव, नाटक हा साहित्य प्रकार नेमका वेगळा आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असा तुम्हाला नाटककार म्हणून कोणत्या कारणांनी जाणवला ?

मी नाटकाचा विचार नाट्यलेखन आणि नाट्यप्रयोग असा संयुक्त करतो. नाटकाचे दोन जन्म असतात, एकदा लेखकाच्या मनातून ते कागदावर उतरताना आणि दुसऱ्यांदा कागदावरून दिग्दर्शकाच्या मनातून रंगमंचावर साकार होताना नाटकाचा दुसऱ्यांदा जन्म होतो. दोनदा जन्म घेणारा हा एकमेव साहित्यप्रकार असावा. नाटकाचा प्राण संवाद असतो. प्रत्यक्ष जीवन व कादंबरीतले आणि नाटकातले संवाद वेगळे असतात. नाटकातले संवाद दृष्य काव्य असतात, त्या काव्याला श्राव्यता असते. नाटकातले संवाद म्हणजे नुसते शब्द नव्हे, तर ते उच्चार अधिक अभिनय अधिक शब्द असतात.

मराठी रंग संग्रहालय पुणे
ग्रं. क्र. 3243
दिनांक 24/9/90
शाखा (स्थळ प्रत)

अलिकडे साहित्य क्षेत्रात अभिजात, श्रेष्ठ कलाकृतींचा सर्वत्र अभाव जाणवतो. असे का व्हावे ?

मला संपूर्ण आंतरिक समाधान देणारी साहित्यकृती अजून निर्माण व्हायची आहे. चांगलं, श्रेष्ठ वाङ्मय नेहमीच अल्प प्रमाणात असतं. ललित लेखक हा सुवर्णभूमीच्या शोधात असतो. केशवसुतांनी म्हटल्याप्रमाणे त्याला आकाशातील वीज कवटाळायची असते आणि बहुसंख्य त्यात जळून जातात. समाजाकडून उदार व डोळस रसिकता मोठ्या प्रमाणात लाभण्यावर श्रेष्ठ वाङ्मयाची निर्मिती अवलंबून आहे.

संपूर्ण समाजाचे 'मंडळीकरण' झाले पाहिजे असा एक नवा प्रबोधनाचा विचार आपण अलिकडे व्यक्त केला. 'मंडळीकरणात' आपणास काय अभिप्रेत आहे ?

'मंडळीकरण' म्हणजे निरनिराळ्या क्षेत्रात विचारमंथन करणाऱ्या माणसाच्या छोट्यामोठ्या संस्था निर्माण झाल्या पाहिजेत, वारंवार निमित्त शोधून माणसांनी एकत्र आले पाहिजे आणि समाजाच्या उर्जितावस्थेबद्दल सतत एकमेकात संवाद साधला पाहिजे.

'गोष्ट जन्मांतरीची' हे आपले पंचेविसावे नाटक मानले जाते पण त्या यादीत 'मास्तर एके मास्तर' सामील केले तर अन्यथा ते चोविसावे नाटक ठरते हे कसे काय ?

'मास्तर एके मास्तर' हे माझे नाटक प्रकाशित झालेले नाही. त्यामुळे ते यादीत कधी समाविष्ट केले जाते. कधी नाही. त्यामुळे पुढच्या नाटकाचा क्रम बदलतो हे खरे आहे त्या नाटकाचे चंद्रकांत गोखलेच्या नाट्यसंस्थेनी काही वर्षापूर्वी बरेच प्रयोग केले. आता त्या नाटकाचे पुनर्लेखन करून 'आम्ही नव्हतो आमचे बाप' या नावाने सीमांत या पुण्याच्या नाट्यसंस्थेला देण्याचे ठरले आहे.

'रायगड'च्या रौप्यमहोत्सवानिमित्त आपण त्या नाट्यकृतीत काही बदल करणार आहात. अशी आवश्यकता का भासली ?

पंचेवीस वर्षापूर्वी रायगड त्याच्या वेगळ्या प्रायोगिकतेमुळे गाजले. नाटककार म्हणून मी आणि नाट्यसंस्था म्हणून दि गोवा हिंदू असोसिएशन यांना चांगले नावरूप प्राप्त झाले. अलिकडे 'रायगड'चे प्रयोग सीमांत ही पुण्याची नाट्यसंस्था नव्या जाणिवेने करते आहे. या नाटकातील तिसऱ्या अंकातील पहिला प्रवेश मी पूर्णतः नव्या प्रकारचा लिहून दिला आहे. या प्रवेशामुळे 'रायगड'चा रूप, रंग, आणि अर्थ अधिक नाट्यपूर्ण होणार आहे.

इंद्रायणी साहित्य या पुण्याच्या प्रकाशन संस्थेने 'रायगड'च्या रौप्यमहोत्सवानिमित्त 'रायगड' एक आकलन असे ते पुस्तक प्रकाशित करण्याचे ठरविले आहे त्यामुळे या नाटकावर गेल्या पंचेवीस वर्षात मांडली गेलेली बरीवाईट मते एकत्र ग्रंथरूपाने राहतील.

वसंतराव, कवी गिरीश यांच्याकडून घेतलेला साहित्य गुणांचा वारसा आपल्या पुढच्या पिढीनं जोपासला आहे का ?

माझा मुलगा प्रियदर्शन याला वाङ्मयाची जबरदस्त जाण आहे. चिं. त्र्यं. खानोलकर यांच्या एका कादंबरीवर त्याने 'कोपता कोपता वासतू देवता' हे नाटक लिहिले आहे दिलीप परदेशी हा एक येऊ घातलेला नवीन समर्थ नाटककार माझी नाट्यशैली वारसाप्रमाणेच चालवील असे वाटते.

ठाण्याच्या अ. भा. साहित्य संमेलनात आपण काही वादळी मते मांडाल असे बोलले जाते त्याबद्दल काही सांगाल काय ?

मते आणि विचार वादळी असतील की नाही याविषयी मी काय सांगावे ? पण माझ्या चिंतनातून आलेली ती परिस्थितीसापेक्ष प्रामाणिक मते मात्र निश्चित असतील. ठाण्याच्या साहित्य संमेलनात भेटू तेव्हा या प्रश्नाचे उत्तर तुम्हाला मिळालेले असेल.

मी––ठीक आहे. प्रकृतीसाठी शुभकामना. ठाण्याच्या साहित्य संमेलनात भेट होईलच मुलाखतीसाठी धन्यवाद. नमस्कार !

कानेटकर––नमस्कार ! तुमच्या येत्या समीक्षा ग्रंथाला माझ्या शुभेच्छा.

॥ कानेटकरांच्या नाटकांतील अर्पणपत्रिका ॥

'अर्पणपत्रिका' हा प्रकार तसा ग्रंथामध्ये प्रथमदर्शनीच हजेरी लावणारा पहिल्या पानाचा मानकरी असला तरी अभ्यासदृष्टया अनावश्यक आणि उपेक्षितच. अर्पणपत्रिका ग्रंथाचा वा वाङ्मयीनक्षेत्राचा लक्षणीय कसबा कधीच मानला जात नाही. हे असे का घडते ?

अर्पणपत्रिका ग्रंथलेखकाच्या भावनेचा, आभाराचा, ऋनिर्देशाचा एक हळवा (?) प्रकार मानला जातो किंवा उतराई होण्याची लेखकाची केवळ दृष्टी दिसते.

अर्पणपत्रिकेतून हा ग्रंथ लेखकाला कुणाला अर्पण करावासा वाटला; त्याच्यामागची भावनिकदृष्टया प्रभावी व्यक्ती /संस्था /मंडळी /माणसे /जीवलग कोण याचा फार तर बोध होतो. बहुप्रसवी लेखक अनेकांना अनेक अर्पणपत्रिका देऊन आपला गोतावळाही तसाच मोठा आहे हे दाखवून जातात. काही लेखक एकाच अर्पणपत्रिकेत अनेकांची पूजा व ऋणमुक्ती साधून घेतात. पुन्हा संधी येते न येते !

ग्रंथाचा वाङ्मयप्रकार, आशय आणि अर्पित व्यक्तीचा त्या क्षेत्रातला अधिकार या बाबतची सुसंगती फारच कमी अर्पणपत्रिकांमध्ये दिसते. त्यामुळे वायको, सासरे, प्राचार्य, गुरू, बॉस, आई-बाबा यांना अर्पण करण्यातच अधिकाधिक अर्पणपत्रिका कारणी लागतात.

अर्पणपत्रिका हे जणू फुल आहे. ते कुणी कुणाला द्यायचे किंवा वहायचे जे ज्याचे त्यानी ठरवायचे असले तरी काही वेधक अर्पणपत्रिका आपल्या वैशिष्ट्यांनी वेगळी आशयदृष्टी आणि प्रभाव देऊन जातात. 'दुसरी परंपरा' या काव्यसमीक्षा ग्रंथाचे लेखक डॉ. द. भि. कुळकर्णी यांनी ते पुस्तक 'क्रांतीचा जयजयकार' या कुसुमाग्रजांच्या कवितेला अर्पण केलेय्. हे वेगळेपण चटकन लक्ष वेधून घेते. दर्भिची अर्पणपत्रिका अभिनव आहे, असे त्या ग्रंथावर सर्वांगाने टीका करणारेही म्हणतात. असो.

वसंत कानेटकरांनी अर्पणपत्रिकांतून बांधलेली पूजा बरेचदा औचित्यपूर्णतेबरोबर डोळस श्रद्धाच वाटते. 'नाटक : एक चिंतन' हा टीकाग्रंथ कानेटकरांनी त्यांचे आवडते 'टीकाविवेक' कार टीकाकार प्रा. श्री. के. क्षीरसागरांना अर्पण केलाय. कथाकार कानेटकर अर्पणपत्रिका या प्रकाराला वर्ज्य मानतात, तर कादंबरीकार कानेटकरांनी आपल्या अर्पणपत्रिका अशा दिल्या--घर (प्रिय मित्र रामदास भटकळ आणि सौ. लैलाताई भटकळ), पंख (ति. दादा आणि ति. सौ. माई), पोरका (श्री वि. स. खांडेकर आणि कै. सौ. उषाताई खांडेकर)--ज्या मित्राने प्रकाशक म्हणून आसरा दिला त्याला–'घर.' ज्यांनी बालपणी वात्सल्याची ऊब दिली त्यांना–'पंख.' आणि ज्यांच्या अभावाने पोरकेपण जाणवावे त्यांना–'पोरका.'

ज्या नाटकासाठी ज्यांनी प्रेरणा दिली, उद्युक्त केले, सहाय्य केले त्या व्यक्ती आणि संस्थांना त्यांनी ती ती नाटके अर्पण केली. 'तेरा तुझको अर्पण । क्या लागे मोरा' असा आरतीभाव येथे कानेटकरांनी व्यक्त केलेला दिसतो. त्यांना जी दिग्दर्शक, निर्माते, कलावंत मंडळी त्यांच्या नटराजभक्तीत आणि नाट्यसंसारात सग्या सोयऱ्यासारखी भावतात त्यांना अर्पणपत्रिकेचे मानाचे पान कानेटकर देतात असे दिसते. 'घरात फुलला पारिजात' ते चंद्रलेखा नाटकमंडळी आणि मोहन वाघ, वासुदेव कोल्हटकर आणि आशालता वाबगावकर प्रभृतींना अर्पण करतात, तर 'मला काही सांगायचंय' नाट्यसंपदा या सादरकर्त्या नाटक कंपनीला आणि प्रभाकर पणशीकर, गुजराती अनुवाद-निर्माते कांती मडिया यांना अर्पण केलेले नाटक.

वेड्याचं घर उन्हात हे पहिले नाटक कानेटकरांनी आईसारखी 'वेडीमाया' करणाऱ्या ताई मावशीला अर्पण केले तर 'सोनचाफा' हे आईच्या आठवणींनी

ओथंबलेले नाटक मोहन वाघांच्या आई कै. श्रीमती शारदाबाई वाघांच्या प्रेमळ स्मृतीस कृतज्ञतापूर्वक अर्पण केलेले आहे.

अर्पणपत्रिका या प्रकारात 'मेहुण' हा प्रकारही कानेटकरांच्या आवडीचा ठरलाय. 'श्री आणि सौ. अमुक तमुक' यांना असे अनेक दांपत्य अर्पणपत्रिकेत 'विष्णू-लक्ष्मी' सारखे येतात. मी – – – माझ्याशी हे आत्मचिंतन कानेटकरांनी त्यांचे परमस्नेही अप्पासाहेब आणि सौ. शुभदाताई परचुऱ्यांना अर्पण केलेय.

डॉ. श्रीराम + डॉ. सौ. मालती लागू, डॉ. काशीनाथ + सौ. इरावती घाणेकर, श्री यशवंतराव + सौ. रत्नमाला हडप, डॉ. अरविंद + सौ. सरोज बावडेकर, श्री मोहनराव + सौ. माधवी तोंडवलकर, श्री. नरेंद्र + सौ. साधनाताई कामत, बाबा + सौ. साधनाताई आमटे. शिरीष + सौ. वंदना गुप्ते ही जोडपी कानेटकरांच्या नाट्यसृष्टीच्या देव्हाऱ्यात अर्पणपत्रिकेच्या पहिल्या पानावर मांडलेली दिसतात.

चि. प्रियदर्शन आणि चि. चंद्रलेखा या आपल्या अपत्यांना कानेटकरांनी त्यांचे पहिले यौवनविनोदी प्रेमनाट्य प्रेमा तुझा रंग कसा ? अर्पण केलंय, हाही एक विनोदाचाच भाग मानावा काय ? सौ. सिंधूस ते म्हणतात 'रायगडला जेव्हा जाग येते', तर सखी राज्ञी सौ. सुमन हिला 'गाठ आहे माझ्याशी !' लेकुरे उदंड जाली हे एक नाटक त्यांनी 'उदंड' लेकरांना (रामकृष्ण नायक, अवधूत गुडे, भिकोबा पै आंगले, प्रभाकर बाबा शिरवडकर, दीनानाथ दलाल) अर्पण केलं आहे. शेक्सपिअर, कै. आचार्य अत्रे, कै, मामा वरेरकर, कै. व्ही. टी. पाटील, कै. वि. द. घाटे ह्या दिवंगत दिग्गजांच्या स्मृतींना कानेटकर कृतज्ञता-बुद्धीने अभिवादन करतात.

प्राचार्य त्र्यंबक आप्पाजी कुळकर्णी या जुन्या पिढीतील 'गुरू'ला 'अश्रूंची झाली फुले' हे शैक्षणिक जगताचे रंग-ढंग दाखवणारे नाटक अर्पण केले हे आशय-व्यक्ती औचित्यभान आहे. त्यांचे पंचेविसावे नाटक 'गोष्ट जन्मांतरीची' हे त्यांनी मराठी व अन्य भाषिक रसिक वाचक प्रेक्षकांना अर्पण करून नाट्यलेखनाच्या रौप्य महोत्सवी विक्रमाचे यश अधिक रूपेरी करून घेतले. अर्पणपत्रिकांच्या यादीवर स्वतंत्रपणे दृष्टी फिरवली की कानेटकराचे मन कुणाकुणाकडे केव्हा वळले याचा आलेख समजतो. नाट्यजगतातली, वाङ्मय-कला-संगीत क्षेत्रातील कोणती माणसं त्यांच्या मनात स्वतःबाबत अर्पणभाव जागवू शकलीत हेही लक्षात येते.

'मीरा – – – मधुरा'–हे कानेटकरांचे इतके आवडते–जिव्हाळ्याचे नाटक आहे की कुणाला अर्पण करूच नये असे त्यांना वाटले असावे. व्ही. शांताराम, कुसुमाग्रज, बाबा आमटे, जितेंद्र अभिषेकी, भालबा केळकर, कानडी लेखक डॉ. व्ही. के. गोकाक, पत्रकार ग. वा. बेंहरे, समीक्षा–भीष्म माधव मनोहर, शंकर सारडा – – – यांच्या नावाने नाटकांच्या अर्पणपत्रिका पाहून कानेटकरांचा दिव्यतेची पूजा करण्याचा स्वभाव आठवतो.

॥ जिथे गवतास भाले फुटतात ॥

१९८७ सालची विजयादशमी परचुरे प्रकाशननी वसंत कानेटकरांचे 'जिथे गवतास भाले फुटतात' या सर्वांग-सुंदर देखण्या ऐतिहासिक नाटकाचे वाङ्मयीन सोने नाट्य-रसिकांना देऊन साजरी केलीय् असेच वाटते.

'रायगडाला जेव्हा जाग येते' हे अनुक्रमे चौथे आणि एतिहासिक म्हणून कानेटकरांचे पहिले नाटक. या नाटकाद्वारे कानेटकरांनी मराठी रंगभूमीला इतिहासाकडे, ऐतिहासिक व्यक्ती व घटनांकडे पाहण्याची नवी दृष्टी दिली. त्यासाठी त्यांनी इतिहासाचे विशेषत्वाने शिवशाही (इ. स. १६४० ते १७०७) चे चिंतन ज्या दृष्टिकोनातून केले त्यात मनो-विश्लेषणावरोबरच सुसूत्रतेचाही अंतर्भाव आहे. शहाजीचे 'तुझा तू वाढवी राजा', शिवाजीचे 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', संभाजीचे 'इथे ओशाळला मृत्यू' असे शल्य-सूत्र कानेट-करांनी सादर केले आहे.

शहाजी – शिवाजी, शिवाजी – संभाजी या इतिहासातील पितापुत्रांच्या हृदयांतरीचे शल्य नाटचरूपाने प्रकट केल्यानंतर कानेटकर 'जिथे गवतास भाले फुटतात' या नाटकात इ. स. १६८९ ते १७०७ या कालखंडातील शिवशाहीच्या शेवटाची शल्यमीमांसा करताहेत.

या नाटकाच्या निवेदनातच कानेटकरांनी दोन संकल्प जाहीर केलेले आहेत. एक 'वाघनखे' हे अफझलखान वधावरचे नाटक लिहून ते शिवशाहीवरील नाटचपंचक पूर्ण करणार. आणि दुसरे 'शिवशाहीचे अंतरंग' हे इतिहास मंथनाचे स्वतंत्र पुस्तक लिहून इतिहासाचा त्यांना उमगलेला अन्वयार्थ व त्यांच्या ऐतिहासिक नाटचकृतींचे मर्म स्पष्ट करणार आहेत.

ऐतिहासिक नाटके लिहितांना मंथनाची, चिंतनाची अत्यन्त आवश्यकता असते. आकृतिबंध शोधण्याची गरज असते आणि वातावरण निर्मितीची ताकद आणि शैली असावी लागते. कानेटकरांजवळ हे सर्व जमेच्या बाजूला आहे या नाटकाचा विषय ते अठरा वर्षापासून मनात घोळवताहेत असे त्यांनीच वेळोवेळी मुलाखतीत (मुंबई त. भा. दिवाळी अंक १९८६ पृष्ठ २०७) आणि व्याख्यानांमधून (मुंबई विद्यापीठ मराठी विभागात प्रा. अनंत काणेकर व्याख्यानमाला १९८७ किंवा धरमपेठ शिक्षण संस्था, मुंडले व्याख्यानमाला नागपूर) सांगितलेले आहे.

'इथे ओशाळला मृत्यू' हे नाटक जिथे संपते तिथे 'जिथे गवतास भाले फुटतात' नाटकास प्रारंभ होतो. सिंहाच्या छाव्याची दारुण बेइज्जती करून भीमेच्या काठी छत्रपती संभाजीचा अंत औरंगजेबने केला. संभाजीचा वध (११ मार्च १६८९) ते औरंगजेबाचा मृत्यू (२० फेब्रु. १७०७) हा 'जिथे गवतास भाले फुटतात' या नाटकाचा कालखंड आहे.

'रोहिडेश्वरी थोरल्या महाराजांनी संकल्पिलेले ते श्रींचे राज्य आता संपले आहे. मागे उरली आहे ती फक्त एक दौलत . . . एक संपत्ती . . . एक जहागीर . . . एक मालमत्ता . . . एक वतन . . आणि त्यासाठी उभ्या मराठी मुलखात होणार आहे एक यादवी युद्ध,' हे ताराबाईचे या नाटकातील शेवटच्या प्रवेशात आलेले वाक्य (पृ. ८९) शिवशाहीची शोकांतिका सूचकपणे, समर्थपणे व्यक्त करते.

शिवशाहीची अखेर मराठचांच्या यादवीत झाली. शिवशाहीची अशी शोकांतिका झाली कारण, मराठचाच्या स्वातंत्र्ययुद्धाच्या कालखंडात तीन सर्वात मोठचा दुर्दैवी घटना घडल्या. छत्रपती सभाजी महाराजांचा वध, रायगडचा पाडाव व महाराणी येसूबाई व शाहू राजे यांची कैद आणि सेनापती

संताजी घोरपडे यांचा खून अशा त्या तीन घटना होत.' अशी मीमांसा जयसिंग पवार यांनी सेनापती संताजी घोरपडे (पृ. १७१) या ग्रंथात केली आहे.

या तीन घटनांपैकी पहिल्या दोन घटना हे नाटक सुरू होण्यापूर्वी घडलेल्या, तर तिसरी घटना या नाटकात घडते. या नाटकात संताजी, राजाराम, औरंगजेब आणि ताराबाई ही महत्त्वाची पात्रे क्रमाने कालवश होतात. संताजी आणि राजाराम यांच्या मृत्यूने शिवशाहीचे दिवे मालवतात तर शिवशाहीवर औरंगजेबच्या रूपाने झेपावणारा काळोखही निष्प्राण होतो. या तीन ऐतिहासिक पात्रांचे मरण नाटकात वेगवेगळ्या पद्धतीने आणि भिन्न भिन्न पातळीवर व्यक्त झाले आहे.

मृत्यू १.– संताजी घोरपडे नाटकात दुसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात मरतो. त्यापूर्वी पहिल्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशात संताजी रंगभूमीवर आहे; तिसऱ्या प्रवेशात नागोजी माने औरंगजेबला संताजीची मुंडी कापून भाल्याला लावून नजराणा म्हणून पेश करतो. तेव्हा या संताजीच्या मुंडक्याशी औरंगजेब थोडी बातचीत करतो. या प्रसंगात कानेटकरांनी अतिशय पिळदार नाट्य ठासून भरलंय.

पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात (इतिहासात ऑगस्ट १६८९) तुळापूर मुक्कामच्या बादशाही छावणीतील शयनगारातील प्रसंगात संताजी औरंगजेबाच्या डेऱ्याचे सोन्याचे कळस कापून नेतो व तेव्हा प्रतिज्ञा करतो 'आमच्या राजाची धिंड काढून, हाल करून जसं त्यानं मारलं, तशीच गत करणार मी त्याची. मेल्यावर देखील त्याच्या मस्तकात पेंढा भरून, भाल्यावर खोचून उभ्या राज्यात मिरवणार मी त्याला. (शय्येवर नागव्या तरवारीचं टोक ठेवीत) आण घेतोय हा संताजी, घोरपडयांच्या खानदानाची आणि कुलदैवताची.'

मात्र दैव उफराटे होते. त्या शूर सरसेनापती संताजीचेच मुंडके औरंगजेबापुढे नजराणा म्हणून आलेले आहे. त्यांची शहादाणे, नगारे, नौबती, ढोल बडवत धिंड काढली जाणार आहे. ही प्रसंगाची विरोधलय नाट्यपूर्ण आहे.

पहिल्या अंकाच्या शेवटी औरंगजेब संताजीच्या सतत पराक्रमामुळे जर्जर झाला आहे, चिडतो, जळफळाट करतो, अफसोस करतो आणि 'कसम-अल्लाताालाची, जोवर हा लयीम, मूजी बदमाश संता आम्हाला शरण येत नाही अगर तो ठार मारला जात नाही तोवर (टोपी जमिनीवर आपटत) पुन्हा आम्ही डोक्यावर कसलीही टोपी घालणार नाही' अशी प्रतिज्ञा करतो.

दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी त्याची संताजीच्या वधाने प्रतिज्ञा पूर्ण होताच आरशात पहावे तसे औरंगजेब भाल्यावरच्या संताजीच्या मुंडक्यात पाहत पहिल्या अंकाच्या शेवटी जमिनीवर आपटलेली टोपी झटकतो अन् डोक्यात घालतो. हा प्रसंगही दोन्ही अंकाचे शेवटचे दुवे नाट्यमय करून सुसंगत भाव साधून जातो.

औरंगजेब संताजीचा नाटकभर संता या एकेरी नावानेच उल्लेख करतो, त्याच्या मुंडक्याशी बोलतांना औरंगजेब त्याच्या पराक्रमाचा उपरोधिक पाढा वाचतो. मग्रुरीने त्याची निर्भर्त्सना करतांनाच औरंगजेबाचे शल्य उफाळून येते. 'फुकट तू मरगठ्यांच्या मुलखात जन्म घेतलास. अरे तुझ्यासारखा फार नाही, फक्त एक लडका, आम्हाला मिळता तर .... तर.... ?' हा खास कानेटकरी टच.

संताजीचा राजारामाशी झालेला बेबनाव त्याच्या मृत्यूला कारण झाला असे अनेकदा सांगितले जाते. खरे तर नेपोलियनच्या पतनास इतर कुणापेक्षा स्वतः तोच अधिक जबाबदार होता या ऐतिहासिक सत्याची प्रचीती संताजीबाबतही या नाटकात येते.

'संताजीचा खून ही मराठेशाहीतील एक लांच्छनास्पद घटना आहे. आणि संताजीसारख्या औरंगजेबाला धडकी भरवणाऱ्या सेनापतीला सांभाळून घेण्यात छत्रपती म्हणून राजाराम कमी पडला' हा रियासतकार सरदेसाई यांचा निष्कर्ष कानेटकरांनी नाट्यकृतीत मान्य केला आहे.

खाफीरखानाने म्हटले आहे की, संताजीशी ज्याला लढण्याचा प्रसंग येई त्याच्या नशिबी तीनपैकी एक परिणाम ठेवलेला असे--पहिला म्हणजे तो सरळ सरळ मारला जाई; दुसरा म्हणजे तो जखमी होऊन कैदेत सापडे आणि तिसरा म्हणजे त्याचे सैन्य गारद होऊन त्यास रणांगणावरून पळ काढावा लागे. याशिवाय चौथ्या परिणामाची म्हणजे संताजीवरील विजयाच्या परिणामाची आशा मोगल सरदारांना करता येत नव्हती, हे केवढे त्यांचे दुर्दैव ! आणि संताजीची आणि मराठ्यांची ही केवढी मोठी कामगिरी !

संताजी हा छत्रपती शिवाजी महाराजांच्या तालमीत वाढलेला म्हणजे राजकीय तत्त्वज्ञानाच्या मुशीतून तयार झालेला सेनानी होता. शिवाजी महाराजांच्या राजकीय तत्त्वज्ञानात स्वराज्यनिर्मिती, स्वराज्यसंरक्षण व स्वराज्यनिष्ठा या तत्त्वत्रयींना पायाभूत महत्त्व होते शिवाजी महाराजांच्या तालमीत तयार झालेल्या व नंतर संभाजी-राजाराम-ताराबाई या राज्यकर्त्यांच्या कारकीर्दीतील स्वातंत्र्य युद्धाच्या आणिबाणीच्या कालखंडात स्वराज्य संरक्षणासाठी आपले जीवन समर्पित

करणाऱ्या रामचंद्रपंत, प्रल्हाद निराजी, खंडो बल्लाळ, संताजी, धनाजी, शंकराजी, नारायण इत्यादी व्यक्तींवर या राजकीय तत्त्वज्ञानाचा फार मोठा प्रभाव होता. हे राजकीय तत्त्वज्ञान, म्हणजे शिवाजी महाराजांची शिकवणूक, ही मंडळी विसरली नव्हती. म्हणूनच स्वराज्याच्या पडत्या काळात त्यांनी स्वराज्यास पारखे होऊन मोगलांची बाजू धरली नाही. निराशेच्या घोर अंधःकारातही ते स्वराज्याचाच विचार करीत राहिले या मंडळीत संताजी घोरपडे यांचे स्थान प्रथम दर्जाचे मानले पाहिजे. कारण २०/२५ हजाराची जंगी फौज बाळगणारा हा मराठ्यांचा सेनापती प्रत्यक्ष छत्रपतीशी रुसला, भांडला एवढेच नव्हे तर लढलाही, पण शत्रूस जाऊन मिळाला नाही ! स. १६९३ व स. १६९६ अशा दोन्ही वितुष्टांच्या प्रसंगी तो राजाराम महाराजापासून दूर झाला असताही मोगलांशी लढत राहिला. ही मोठी विस्मयजनक स्वराज्यनिष्ठा म्हटली पाहिजे ! खुद्द शिवाजी महाराजांच्या कारकीर्दीत मोगलांना मिळून त्यांच्याकडून आपल्या आयुष्याचे भले करून घेण्याचा मोह प्रतिशिवाजी मानला गेलेल्या नेताजी पालकरसारख्या खंद्या सेनापतीसही टाळता आला नाही ! एवढेच कशाला, खुद्द शिवाजी महाराजाच्या पुत्रास-संभाजी राजास– या मोगली वैभवाची व मन्सबीच्या मानमरातबाची भुरळ पडून त्याच्याही हातून शत्रूस मिळण्याचा प्रमाद घडून आला होता ! या सर्व पार्श्वभूमीवर खुद्द छत्रपतीशी वितुष्ट येऊन सुद्धा मोगलांना न मिळता त्यांच्याशी लढत राहणे, ही बाब अतुलनीय स्वराज्यनिष्ठेची निदर्शक होती, असे म्हटल्यास वावगे होणार नाही.

ताराबाई : नाटकाचे केंद्र

पहिले दोन अंक हे नाटक संताजी ह्या मध्यावर्तीत्वाने चालत राहते. औरंगजेबाशी टक्कर देणाऱ्या मराठेशाहीचा तो प्रत्यक्ष प्रतिनिधी आहे. संताजीच्या मृत्यूनंतर नाटकाचे केन्द्र ताराबाई बनते. तोपर्यंत सर्व नजरा संताजीवरच रोखलेल्या; औरंगजेब, धनाजी, नागोजी माने राजाराम, ताराबाई यांचाच नव्हे तर लेखक-वाचक-प्रेक्षक यांचेही लक्षकेंद्र संताजीच झालेला असतो. एवढे भरघोस पात्र निर्माण करून त्यांची नाटकात समाप्ती करून नाटक पुढे चालवणे ही नाट्यलेखनाची ताकद जोखणारी बाब आहे. कानेटकरांनी औरंगजेब विरुद्ध मराठेशाही हा संघर्ष तिसऱ्या अंकात वेगळ्या आयामाने हाताळल्याने संताजीच्या मृत्यूने नाट्यांतर्गत गती आणि संघर्षाला खिळ बसू दिली नाही; यात कानेटकरांचे कसबी लेखन कौशल्य जाणवते.

मृत्यू २– नाटकाच्या तिसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात राजाराम मरतो. राजारामाचे निधन ही घटना नाटकात प्रत्यक्ष न दाखवता, संवाद–प्रसंगातून

व्यक्त करून अपेक्षित परिणाम साधलेला आहे. राजाराम वयाच्या ३० व्या वर्षी सिंहगडावर अल्पशा आजाराने मेला. तेव्हा ताराबाई विशालगडावर असते. रामचंद्रपंतांना तिने राजारामाच्या प्रकृतीची खबर घ्यायला पाठवले, त्यांची ती परतण्याचो वाट पाहते. ते परततात ते कष्टी मुद्रेनेच. राजारामाचा जिरेटोप व तलवार तवकात भरजरी शुभ्र वस्त्राने आच्छादून ताराबाईपुढे ठेवतात. ते पाहून ती राजारामाच्या निधनाचे वृत्त समजते. मूकरुदन करते. अलंकार त्याग करते. सौभाग्यलेणी उतरवते. डाव्या हाताने कुंकू पुसते. ही सूचकता शोकप्रसंगाहूनही प्रभावी परिणाम करते. राजाराम हा प्रभावशून्य, स्त्रीलंपट, मद्य-गांजा यांचा व्यसनी, अकार्यक्षम, प्रतिकूल परिस्थितीचा शिकार असा होता. त्याची खरी भिस्त आणि हिम्मत ताराबाईंवर होती. ती महत्त्वाकांक्षी व कर्तृत्ववान सहचरी लाभल्याने राजारामाच्या जीवनाला दिशा मिळाली. त्याच्या मृत्यूने ताराबाईची जबाबदारी सर्व अर्थाने वाढली. तो अल्पायुषी ठरला याची खंत वाटते पण दीर्घायुषी झाला असता तरी काही ऐतिहासिक पराक्रमाची त्याकडून अपेक्षा नसती.

मृत्यू ३– या नाटकाच्या तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात औरंगजेब मरतो. २० फेब्रु. १७०७ शुक्रवारला वयाच्या ८८ व्या वर्षी औरंगजेब अहमदनगर येथे मेला.

'अखेर या दख्खनच्या मिट्टीतच एक दिवस आमची कबर बांधली जाईल' असे उद्‌गार औरंगजेब 'इथे ओशाळला मृत्यू'च्या शेवटी काढतो ते 'जिथें गवतास भाले फुटतात' मध्ये खरे ठरतात.

औरंगजेबची बहुपैलू व्यक्तिरेखा

कानेटकरांना 'ओशाळला मृत्यू' मध्ये औरंगजेबच्या व्यक्तिरेखेचे जे पैलू दाखवता आले नाही अशी खंत होती ती या नाटकातील औरंगजेबाच्या बहुपैलू व्यक्तिरेखेच्या निर्मितीमुळे लेखकाने दूर केली आहे. औरंगजेब हे पात्र रूढ अर्थाने व पारंपारिक परिभाषेत बोलायचे तर खलनायक. प्रत्येक अंकाच्या दोन प्रवेशात रंगमंचावर त्याचे वाढत्या प्रभावाने अस्तित्व जाणवते. त्याचे व्यक्तिचित्र बहुरंगी-बहुढंगी आहे पण तो केवळ दुष्ट, कपटी मात्र नाही. कानेटकरांनी त्याच्या जीवनातील आणि प्रवृत्तीतील अनेक कंगोरे लीलया व्यक्त केले आहेत.

औरंगजेब तुर्क, तैमुरचा वंशज आहे. त्याने खामखा कधी कुणाला जिवे मारले नाही की, उभ्या जिंदगीत कोण्या बाईची बेअब्रू केली नाही. येसुबाई-शाहू यांना तो कैदी असूनही आदबशीर रीतीनं वागवतो. संभाजीच्या मुलाला साव म्हणजे शाहू हे नाव त्यानेच दिले, सप्तहजारी मनसब व 'राजा' हा किताब

आणि स्वतंत्र शिक्काही त्याने शाहूला दिला. शरीराने शाहूला हिंदू ठेवून मनानं त्याने त्याला मुसलमानांचा प्रेमी करण्याचेही धूर्त धोरण ठेवले होते.

झिनतुन्नीसा हे पात्र कानेटकरांनी येथे आणलेले आहे. ती 'इथे ओशाळला मृत्यू' या नाटकात नाही. तिच्याशी बोलताना बादशहा बरेचदा आपले मन आणि मनसुबे बोलून दाखवतो. त्यामुळे औरंगजेब बराच मोकळा करण्यात कानेटकरांना या पात्राची मदत झाली. मौलवी-आसदखान-वझिरे आलम-इतिकतखान-झुल्फीकारखान यांच्या गराड्यात औरंगजेब बादशहा वाटतो. पण झिनतुन्नीसाजवळ तो अब्बाजान होतो त्यामुळेही औरंजेबाच्या व्यक्तित्वाचे बारकावे दृगोचर होतात.

पैगंबराच्या खालोखाल त्याचा त्याच्या हेरावर विश्वास आहे. त्याला शत्रूच्या गुणांची आणि सामर्थ्याची जबरदस्त जाण आहे.

'शिवाला माणसं मिळाली, माणसं घडवता आली, हे मानायलाच हवं आसद. मुत्सद्दी म्हणून शिवा मातब्बर होता, सेनानी म्हणून तो जबरदस्त होता आणि इन्सान म्हणून तर तो पाक दिलाचा आणि मोठ्या मनाचा होता. सैनिक आणि सरदार तर सोडूनच दे, पण या मुलखातली रयत देखील त्याच्यावर अजून केवढं प्रेम करतेय, किती गोडवे गातेय, ते पहा. शिवा जाऊन इतकी वर्षे उलटली, तरी त्याच्या माघारी आमच्या हाताला, या मुलखातली चिमुटभर माती लागत नाही ही काय गोष्ट आहे ? हे वतनदार मरगठ्ठे एकजात नाबकार, लईम, नमकहराम, तीराबख्त आहेत. हे हे हरामजादे, आपल्याच एखाद्या बहादूर शिवाचे पाय ओढतील आणि आमच्यासारख्या तुर्की पातशहाचे पाय चाटतील. केवळ वतनासाठी. (थबकून) हां हां ऽ ऽ ! वो भी ठीक हैं. ते तसे दीडदमडीचे आहेत म्हणून तर आम्हाला या मुलखात जिंकायची थोडीफार आशा आहे.'

बादशहाच्या उद्गारातून कानेटकर त्याचे मनही प्रकट करतात अन् शिवशाहीची औरंगजेबच्या दृष्टोने अवस्थाही सांगून जातात. बरगड्या हलवित, तुच्छतेनं, खोटं फिदीफिदी हसण्याची औरंगजेबची लकब त्याचा मनाचा गूढ-छद्मीपणा अधिकच गडद आणि भेसूर करते. आसदखान आणि झुल्फीकारखानाची त्याने प्रत्येकदा उलट तपासणी घेतांना त्याच्यातला कठोर शासक दिसतो. संताजीला मारण्याची हुकमी मसलत नागोजी मान्याला औरंगजेबच दुताकरवी सांगतो. त्याच मसलतीला यश येते. औरंगजेबची संताजी मारला जाण्याची प्रतिज्ञा पूर्ण होते. तो आसुरी आनंदाने संताजीच्या मुंडक्याची धिंड काढतो. संभाजीची काढली होती तशी.

वयाच्या ब्याऐंशीव्या वर्षी तो फौजेचे सेनापतीपद स्वत:कडे घेऊन लढतो. सगळे डावपेच लढवून जिद्दीने लढतो. अजून तीस वर्षे जगायची व

जिहादची कामगिरी पुरी करायची जबाबदारी पैगंबराने आपल्यावर टाकली आहे अशी बतावणी करून साऱ्या फौजेला चक्रावून टाकतो. तो जेवढा रणधुरंधर आहे त्याहून अधिक चतुर, मिस्किल व कारस्थानी आहे.

पंजाबहून शहजादा मुअज्जम या त्याच्या मुलाने, आपल्या मुलाचे नाव काय ठेवायचे म्हणून विचारायला अहमदनगर छावणीत येतो, असा खलिता पाठविला. त्याला औरंगजेब खलिता पाठवून कळवितो 'या मुलाचं नाव तुझं तूच ठेव, या मुलाला जेव्हा मुलगा होईल त्यावेळी त्याचं नाव ठेवायला आम्ही जातीनं हजर राहू. इकडे येण्याची खामखा तकलीफ घेऊ नये.'

दुसरा मुलगा शहाजादा मुहंमद अज्जमना अहमदाबादचं हवापाणी न मानवल्याने पोटदुखीचा विकार जडल्याचं कळवतो. त्याला औरंगजेब खलिता पाठवून उत्तर देतो, 'पोटदुखी शरीराचीच असेल तर ती तिथेही हकीमाकडून दवापाणी घेऊन दुरुस्त होऊ शकेल. पण तख्ताच्या लोभापायी उपटणाऱ्या पोटदुखीवर दुनियेत इलाज नाही.' हा औरंगजेबचा केवळ छद्मीपणा नाही तर आपण ज्या पद्धतीने बापाची गादी घेतली तोच वारसा मुलेही चालवतील ही त्यामागे भीतीही आहे.

स्वत:चे मरण जेव्हा औरंगजेबाला दिसू लागते तेव्हा तो निर्वाणीचे इशारे द्यायला लागतो. आमच्या नावे हसनच्या पवित्र कबरीवर चादर चढवा, कुराणाच्या प्रती लिहून जमा झालेली रक्कम फकिरांना खैरात करा, शिवलेल्या टोप्याच्या पैशातूनच मेल्यावर माझ्यासाठी कफन आणा, आमच्या प्रेताला जाडयाभरडया गाझी कपडयाने झाका, आमच्या प्रेतयात्रेत मौलूदाप्रमाणे मिरवणूक काढू नका, गाणारे लावू नका.

या नाटकात औरंगजेबला मरण्यापूर्वी एक खतरनाक स्वप्न पडते असे स्वप्नदृश्य कानेटकरांनी लिहिले आहे. औरंगजेबच्या स्वप्नात शहजादा अकबर येतो तो बादशहाला त्याच्या अधम पापाची, क्रौर्याची, विश्वासघाताची, बदमाशीची झलक दाखवतो. औरंगजेबला आपली घडी भरत आली हे स्पष्ट जाणवते तेव्हाही तो आसद, झुल्फीकारला मरगठ्ठ्यांना खलास करण्याचा जालीम इलाज सांगायला विसरत नाही.

'अरे हे मरगठ्ठे या पहाडी मुलखात लढाईमध्ये तमाम दुनियेला भारी आहेत. ते कोण्णा कोण्णाला आटोपणार नाहीत. कारण या पहाडी मुलखात पराक्रम मुळी पेरावाच लागत नाही. इथे तर गवता गवताला भाल्याची पाती फुटतात. लेकीन और भी एक बात है (हसत) अरे फितुरीची आणि दुहीची बीजं नुसती भिरकावली तरी इथे खडकावर सुद्धा रुजतात, फोफावतात आणि

हां हां म्हणता तमाम दौलत तबा करून टाकतात.' हा केवळ मराठ्यांच्या वैभवाचा आणि विनाशाचा मूलमंत्र तो सांगतो, असं नव्हे तर मराठ्यांची यादवी करण्याचे तंत्रही तो मरता मरता सांगून जातो. 'शाहूला सोडून द्या. थोडी शिबंदी, थोडा पैसा घेऊन, शाहूला जाऊ द्या आपल्या मुलखात. आणि मग फक्त गंमत पाहा. उभी मराठेशाही, शाहू आणि ताराबाई यांच्यामध्ये चिरली जाईल. ताराबाईची आधी फौज, आधे सेनानी, मुत्सद्दी, आपोआप येऊन मिळतील शाहूला – – – ताराबाई इरेला पेटून नवा फौजफाटा, नवे सेनानी मुत्सद्दी उभे करील. शाहू आणि ताराबाई आपसात लढ लढ लढतील आणि एकमेकाला मारीत दोघेही मरून जातील. मरगठ्ठे खलास.' हीच त्याची चाल शिवशाहीच्या पतनाला कारणीभूत ठरली हे नंतरच्या इतिहासात दिसतेच.

या तीन मृत्यूत औरंगजेबाचा मृत्यू नाटकात प्रत्यक्षपणे आणि प्रभावीपणे आलेला आहे.

औरंगजेब हे पात्र कानेटकरांनी अशा चपळाईने हाताळले की त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अनेक बरे-वाईट पैलू स्पष्ट झाले आहेत. त्याच्याबद्दल दुष्ट कटूताही निर्माण होत नाही तर त्याच्या मरणाने खंतही वाटत नाही.

खरं तर इथे नाटक संपवणे शक्य होते. कानेटकरांनी तसे का केले नसावे? औरंगजेबाच्या निष्प्राण होण्याबरोबर नाटक संपून जाते तर त्याला प्रेक्षक-वाचकांची सहानुभूती मिळणे शक्य होते. ते लेखकाला अभिप्रेत नसावे.

ताराबाईला पूर्ण न्याय

इथे ओशाळला मृत्यू लिहिताना कानेटकर औरंगजेबच्या प्रेमात पडल्याने नाट्यतोल गेला अन् नाटक संभाजीचे न होता औरंगजेबचे होऊन गेले त्याला कारणीभूत काही अंशी औरंगजेबच्या रूपातले पणशीकरही असतील. येथेही तीच शक्यता होती. ती कानेटकरांनी शिताफीने टाळली म्हणून औरंगजेब मेल्यावरही नाटक पुढे चालू राहते.

कुणासाठी ?

महाराणी ताराबाईसाठी.

कानेटकरांना झपाटून टाकणारी शिवशाहीतील व्यक्तिरेखा महाराणी ताराबाईची आहे. महाराष्ट्राची अस्मिता, स्वातंत्र्यलक्ष्मी महाराणी ताराबाई आहे. हे नाटक ताराबाईचे ठरावे अशी नाटककाराची जाणीवपूर्वक योजना असल्याने ते औरंगजेबच्या मृत्यूपाशी न थांबता ताराबाईचे थोरपण जाणून घ्यायला पुढे जाते.

केवळ शेवटचा एक प्रवेश ताराबाईच्या थोरवीसाठी देऊन त्या व्यक्ति-चित्राचे रंग झटकन प्रभावी ठरवता येत नाही याचे लेखकाला भान आहे. म्हणून ताराबाईचे पात्र नाटकभर उत्तुंगतेची साक्ष देतच वावरते आहे.

इतिहासातून व्यक्त होणारी, ताराबाई ही राज्याची लोभी होती आणि शाहू राजेच गादीचे सनदशीर वारस होते, ही रूढ मते लेखकाने अमान्य केलेली नाहीत. ताराबाईने घेतलेले निर्णय व शाहूमहाराजाला छत्रपती होण्यासाठी केलेला विरोध यामागची मनोभूमिका केवळ स्वार्थी विचारातून आलेली नव्हती तर त्यामागे अस्मितापूर्ण धोरण होते, हे कानेटकरांनी लेखणीच्या वैचारिक-सामर्थ्याने (लालित्य कायम ठेवून) आणि शिवशाहीच्या चिंतनाने या नाटकातून व्यक्त करतांना ना इतिहासाशी प्रतारणा केली, ना लोभस पात्रांना उगाच मोठेपण दिले. हा जबरदस्त तोल कानेटकरांना साधला. कुर्निसात !

राजारामाच्या अकाली मृत्यूने आलेल्या वैधव्याच्या कुठाराघाताने ती डगमगत नाही. राज्याची सर्व सूत्रे स्वतःकडे घेऊन स्वातंत्र्यलढा जारी ठेवण्याचा खंबीर मनाने निर्णय घेते. ताराबाई हंबीरराव मोहित्यांची मुलगी आणि शिवाजीराजांची सून होती त्यामुळे क्षात्रतेज तिच्या अंगी पुरेपूर बाणलेले होते.

कानेटकरांना प्रभावित करणारे ताराबाईचे पात्र त्यांनी लेखणीचे पूर्ण सामर्थ्य, शिवशाहीचे पूर्ण चिंतन खर्ची घालून बुलंदपणे रेखाटले आहे. पहिल्या अंकातील तिसऱ्या प्रवेशात प्रथमदर्शनीच तिच्या व्यक्तिरेखेची प्रभावी पकड जाणवते, पुढे ती वाढत जाते. ती स्वतःची शल्यभावना बोलून जाते–'एका श्रीमान योगी पुरुषोत्तमाला, त्याच्या हयातीत तू डोळे दिपवून टाकील एवढं प्रचंड यश, अपरंपार वैभव दिलंस, पण पोटच्या पुत्राच्या बाबतीतच तेवढं दुर्भागी का ठेवलंस ? उभ्या दौलतीला हा कोणाचा, कसला तळतळाट, कशासाठी भोवतो आहे ? त्या महापुरुषाचा ध्यास, त्याची स्वप्नं त्याची जिद्द, त्याचा पीळ पोटच्या पुत्रांना कळू नये, समजू नये, उमजू नये आणि त्याचा वारसा आणि वसा, सुनांनाच अन्तःपुरातून बाहेर पडून पुढे न्यावा लागावा, हा शाप म्हणायचा की उःशाप ?'

राजारामाच्या राज्यकारभाराचा ताराबाई धोरणात्मक कणा आहे. राजाराम मद्य, अफू, गांजा आणि वायकांचे प्रकृतीला न मानवणारे पौक करण्यात राज्यकारभारापेक्षा अधिक रस घेतो त्यामुळे स्वातंत्र्यलढ्याचा वसा ताराबाईला सांभाळावा लागतो. राजाराम संताजीला त्याच्या अहंकारासकट सांभाळून घेऊ शकला नाही, त्यातून संताजी विरुद्ध धनाजी असा संघर्ष झाला. 'राज्य करायचं म्हणजे माणसं सांभाळावी लागतात, राजी राखावी लागतात, हळूहळू घडवावी लागतात' या आबासाहेबांच्या उद्गाराची आठवण ताराबाई राजारामास करून देते.

'औरंगजेबाला धडकी भरवील असा हा एकच भीमपराक्रमी मोहोरा आपल्या दरबारात आहे, नुसता पराक्रमी नव्हे तर, आपल्या गादीबद्दल तितकीच निष्ठा बाळगणारा सुद्धा ! म्हणूनच प्रसंगी त्याचे शंभर अपराधसुद्धा पोटात घालून आपण त्यांना सांभाळले पाहिजे', हा तिचा इशारा राजारामाने लक्षात घेतला असता तर पुढचा संताजी वधाचा अनर्थ टाळता आला असता.

ऐतिहासिक व्यक्तींचे मूल्यमापन करण्याची एक कसोटी अशी मानली जाते की, त्या व्यक्तीच्या स्वकियांपेक्षा त्याच्या शत्रूने तिच्याबाबत व्यक्त केलेले उद्‌गार जास्त खरे मानावेत. या कसोटीवर ताराबाईचे मूल्यमापन अधिकच सरस झालेले दिसेल. कारण औरंगजेब तिच्याविषयी म्हणतो, 'आम्ही शिवाला जुमानलं नाही, संभाला मोजलं नाही, राजारामाचं काही चालू दिलं नाही; पण या ताराबाईनं आमच्यावर मात केली. कंदाहारच्या कडव्या पठाणांना आम्ही दाद दिली नाही; मारवाड मेवाडच्या रजपुतांना आम्ही भीक घातली नाही, पण या ताराबाईनं आम्हाला खडे चारले' ही शत्रूची कबुली ताराबाईची रणनीती सांगायला पुरेशी आहे.

अत्यंत अडचणीच्या कालखंडात ताराबाईने युद्धाची सूत्रे आपल्या हाती घेतली व त्याची यशस्वी सांगता केली. तिने राज्यकारभारही उत्कृष्टरीत्या सांभाळला. प्राप्त परिस्थितीत संरक्षणात्मक धोरणाचा अवलंब न करता आक्रमक धोरण स्वीकारले. राजा, राजधानी, मंत्री इतस्ततः व पैशाची कमतरता अशा अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीत ताराबाईसारख्या स्त्रीने औरंगजेबसारख्या शक्तिशाली, रण-धुरंधर, मुत्सद्दी व कपटी मुगल सम्राटाशी ज्या मर्दुमकीने लढा दिला त्याबद्दल तत्कालीन इतिहासकारांनी ताराबाईची स्तुती केली आहे. इतिहासात ताराबाईवर एकच टीका नेहमी होते की तिने आपल्या चार वर्षाच्या मुलाला राजगादीवर बसवून शाहूराजांचा न्याय्य हक्क नाकारला. असे करतांना केवळ सत्ता, स्वार्थ तिच्या डोळ्यापुढे नसून तिच्या दूरदृष्टीला ती काळाची गरज वाटली. या-मागची तिची मनोभूमिका कानेटकरांनी नाटकाच्या शेवटी व्यक्त करून ताराबाई या पात्राच्या मनाची दिशा दाखवून दिली. तिचा युक्तिवाद तिच्या राष्ट्रवादी भूमि-केशी सुसंगत आहे. मोगलांच्या कैदेत अठरा वर्षे राहून सुटून येणाऱ्या शाहू राजाच्या अंगात राज्य चालवायची धमक आणि पराक्रम नाही, ते हिंदू असले तरी मनाने मोगल आहेत. क्षात्रतेजशून्य वारसाला छत्रपतीच्या गादीचा स्वामी मानायला ती तयार नाही.

अनेक सरदार, सुभेदारांना शाहू राजा हवा आहे. कारण त्या सर्वांनाच एक गरीब, भिडस्त, बोटचेप्या आणि आपल्या हुकमतीत राहील असा राजा हवा आहे

हे ताराबाईने केलेले निदान अचूक आहे. हे श्रेय अर्थात कानेटकरांच्या शिवशाहीच्या चिंतनाचे.

अठरा वर्षे चिंतन करून आलेली नाट्यकृती शोभावी असे या ऐतिहासिक नाटकाचे समर्थ स्वरूप आहे.

मराठी नाट्यसृष्टीत अत्यंत देखणे, अर्थपूर्ण मुखपृष्ठ लाभलेले नाटक म्हणून या नाटकाचा उल्लेख करावा लागेल. या नाटकाचे शीर्षक कानेटकरांच्या काव्यात्म-अर्थगर्भ, दर्शनी–रूपकात्म, लोभस–रुपस शीर्षकांच्या मालिकेत एक मानाचा तुरा लावेल असा आहे.

॥ पुनश्च 'रायगड' ॥

कोलटकरांची कार्यभूमी

'रा'यगडला जेव्हा जाग येते' या नाटकाचा पहिला प्रयोग धि गोवा हिंदू असोसिएशन, कलाविभाग मुंबई या संस्थेने दि. २६ ऑक्टोबर १९६२ ला भारतीय विद्याभवन येथे सादर केला होता. त्याचे दिग्दर्शन मास्तर दत्ताराम यांनी केले होते. कै. मास्टर दत्ताराम (शिवाजी) आणि कै. डॉ. काशिनाथ घाणेकर (संभाजी) हे प्रमुख भूमिका करीत असत.

नंतर काही काळ हे नाटक चंद्रलेखा या नाट्यसंस्थेने सादर केले.

सध्या पुण्यातली 'सीमांत' ही नाट्यसंस्था हे नाटक गाजवत आहे. नाटकाचे दिग्दर्शन श्री. अनिल जोगळेकरांनी केले आहे. श्री. अविनाश देशमुख (शिवाजी) आणि मोहन जोशी (संभाजी) हे प्रमुख भूमिका करीत आहेत. या नाटकाचा रौप्यमहोत्सव आणि सीमांतचा १०० वा प्रयोग दि. २६ ऑक्टोबर १९८७ ला संपन्न झाला.

'रायगड' हे कानेटकरांचे अत्यंत गाजलेले विक्रमी नाटक. हे कानेटकरांचे अनुक्रमे चौथे आणि पहिले ऐतिहासिक नाटक. व्यवसाय–पारितोषिक–भाषांतर–रूपांतर–नभोवाणी प्रक्षेपण या बाबत अनेक गौरव व प्रसिद्धी मिळवून देणारे हे नाटक असा त्याचा लौकिक.

हे नाटक ऐतिहासिक असले तरी ते इतिहासापुरते नाही. इथे शिवाजी 'राजा' कमी, 'बाप' जास्त आहे. ऐतिहासिक व्यक्ती म्हणून मुखवटचातला शिवाजी येथे नाही, तर माणूस म्हणून त्याच्या अतिसंकुल भावावस्था, व्यथा-वेदनांचे हे नाटक आहे. ऐतिहासिक पात्रांच्या मनोविश्लेषणाचा हा प्रयोग नवनाटचाभिरुचीच्या अभ्यासकांना नावीन्यगुणांमुळे आवडला पण जुन्या पारंपरिक ऐतिहासिक मनोवृत्तीला तो खटकला, अशी संमिश्र–साधकबाधक प्रतिक्रिया पेलत हे नाटक पंचेवीस वर्षे रंगभूमीवर उभे होते. जुन्या ऐतिहासिक नाटकाच्या पठडीहून स्वतःचे वेगळेपण कसोशीने सांभाळत हे नाटक आता जुने होत आले. या पंचेवीस वर्षात या नाटकाच्या मागचे (तुझा तू वाढवी राजा) पुढचे (इथे ओशाळला मृत्यू) नाटक कानेटकरांनी रंगभूमीला देऊन त्यांच्यातील अंतर्गत 'शल्य' ही लय अभिव्यक्त केली. नुकतेच 'जिथे गवतास भाले फुटतात' हे शिवशाहीवरील शेवटचे नाटक कानेटकरांनी लिहून पूर्ण केले. 'शिवशाहीचे अंतरंग' या नावाचे इतिहासमंथन करणारे पुस्तकही ते लिहिताहेत. तात्पर्य, गेल्या पंचेवीस वर्षात इतिहास आणि विशेषतः शिवशाही हा कानेटकरांच्या अभ्यासाचा आणि चिंतनाचा विषय झालेला आहे. अनेक व्याख्यानमालांमधूनही ते शिवशाहीचे नवे आकलन आवडीने आणि अधिकारवाणीने सांगत असतात.

छत्रपती शिवाजी महाराज आणि युवराज शंभूराजे ही मराठी मनाची लाडकी दैवते. पण छत्रपतींच्या जीवनातील शेवटची चार वर्षे (इ.स. १६७६ ते १६८०) त्याहाळत असताना या थोर पितापुत्रांच्या आयुष्यात ज्या घडामोडी घडल्या तिथेच काळपुरुषाने एका महान शोकांतिकेचा घाट निर्माण करून ठेवला असे दिसते; आणि ध्यानात येते की अवतारतुल्य कार्य करणारी पितापुत्रांची ही जोडी अखेर 'माणसे'च होती. हिंदवी स्वराज्याच्या भयानक भवितव्यानं व्यथित झालेल्या शिवप्रभुचं हे नाटक लिहिल्यावर त्याचे प्रयोग पाहताना कानेटकरांना हे जाणवायला लागले की नाटक तिसऱ्या अंकात कोठेतरी घसरते. ही गफलत तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशातच घडली आहे.

या नाटकाची जात ऐतिहासिक दणदणीत नाटकाहून भिन्न असल्याने; मनोविश्लेषणात्मकतेला प्राधान्य असल्याने वेषांतराची चमत्कृती खटकते, बेसूर वाटते. त्यामुळे कानेटकरांनी तिसऱ्या अंकाचा पहिला प्रवेश बदलवायचे ठरवले.

त्या प्रवेशातील पूर्वीचा पूर्वार्ध कानेटकरांनी बदलवून टाकला. आधीच्या प्रवेशात हंबीरराव संभाजीराजांना भेटायला शेरखान बनून वेषांतर करून यायचा. नंतर आपला वेष-भाषा बदलून हंबीरराव असल्याचे दाखवून संभाजीला चकित करायचा. नंतर लिहिलेल्या प्रवेशात शेरखान व वेषांतर कानेटकरांनी वर्ज्य करून हंबीरराव हंबीरराव म्हणूनच येतो असे दाखविले.

हा नव्याने लिहिलेला प्रवेश नाटकात व जुन्या परिशिष्टात असा प्रकार दुसऱ्या आवृत्तीपासून पुढे पुस्तकात दिसू लागला असला तरी नाटच प्रयोगात मात्र ही प्रवेशदुरुस्त संहिता स्वीकारली गेली नव्हती. रंगभूमीवर शेरखानी प्रवेश होत होताच.

१९८७ मध्ये सीमांतने 'रायगड'चे नव्याने प्रयोग करताना दुरुस्त प्रवेश रंगावृत्तीत घेतला. तो प्रवेश पाहून कानेटकर जरा अस्वस्थच झाले व या नाटकाच्या पुनर्मांडणीचा विचार त्यांना सतावू लागला. कानेटकरांनी शिवाजी-संभाजी भेटीचा नवा प्रवेश आपण लिहिणार असे जाहीर केले. कानेटकर म्हणतात–"हे नाटक मी २५ वर्षांपूर्वी लिहिलं तेव्हा आजच्या मानानं मी काहीच वाचलेलं नव्हतं. शिवाजी–संभाजी भेटीचा प्रवेश मी नव्यानं लिहिणार आहे. शिवाजीराजे संभाजीला घेऊन त्याची समजूत काढण्यासाठी पन्हाळ्यावर गेले, ही सत्य घटना. पण समजूत पटली नाही. त्या प्रयत्नाचे व प्रसंगाचे नाटचपूर्ण वर्णन मला करायचे आहे." (लोकप्रभा १५–११–८७)

इतिहासकाळाचे, व्यक्तिरेखांचे आणि घटनांचे वाचन, मंथन-चिंतन नव्याने करीत असतानाच कानेटकरांना काही नवा शोध-बोध घडला. रायगडच्या तिसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात झालेली चूक त्यांना उमगली. या संदर्भात कानेटकर म्हणतात– 'जर्मन कवी गटे हा तर जन्मभर 'फाऊस्ट' हे नाटक पुन्हा पुन्हा लिहित होता मग रायगडाचे अवघे रंगरूप आणि अर्थ बदलून टाकणारा हा एक प्रवेश पुन्हा नव्याने मी का लिहू नये?' (लोकसत्ता २२–११–८७)

शिवाजी महाराजांनी शंभूराजांना परत कसे आणले यावर भर देणारा हा तिसऱ्या अंकातला पहिला प्रवेश होता. त्यामध्ये शिवाजी महाराजांचे मन उलगडतांना कानेटकरांनी त्यांना 'पिता' म्हणून वाजवीपेक्षा जास्त भाबडे करून टाकले होते.

'रायगडचे' रंगरूप आणि अर्थही बदलणाऱ्या पुनर्लिखित प्रवेशात कानेटकरांनी पूर्वीचे शिवाजीचे भाबडेपण कटाक्षाने टाळले. 'घरोब्याच्या रीतीने करावे तसे समाधान' करणारी पिता-पुत्रांची बोलणी करताना उभयतांच्या व्यक्तित्वाचे कोणते रागरंग प्रकट झाले त्यावर अधिक लक्ष केंद्रित केलेले आहे.

आधीच्या प्रवेशाचा काळ (दुसऱ्या अंकातील घडामोडीनंतर सुमारे वर्ष-भराचा काळ उलटला आहे.) १६७९ मधील डिसेंबर असा आहे तोच नव्या प्रवेशाचाही आहे.

वेळ आणि स्थळ कानेटकरांनी जाणीवपूर्वक बदलले आहेत. आधीचा प्रवेश काळोख्या रात्री मोगलांच्या छावणीपासून सुमारे पाच कोस अंतरावरील गहन अरण्याच्या भागात घडत असे. पुर्नलिखित प्रवेश मात्र मार्गशीर्षातील प्रात: समयी घडतो. त्याचे स्थळ पन्हाळगडावरील एक राजमहाल आहे मंदिरातील पूजार्ती, मंजुळ घंटानाद, दूर चौघडा पार्श्वसंगीताच्या मंगल पार्श्वभूमीवर पिता-पुत्र भेट कानेटकरांनी घडवली आहे.

'रायगड'च्या अर्थ-रंग-रूपाला या पुनर्लिखित प्रवेशाची झालर लेखन सौंदर्य आणि इतिहासाच्या चिंतनाचे वैभव प्रदान करते.

पंचेवीसवर्षे मंथन करून त्यातले नवनीत नाटचकृतीला रौप्यमहोत्सवाची भेट म्हणून द्यायचे आणि तिची वाङ्मयीन मृदुलता वृद्धिंगत करायची हे कानेटकरांचे त्यांच्या नाटचसृष्टीवर 'सीमांत' प्रेम असल्याचे लक्षण आहे.

॥ परिशिष्ट ॥

परिशिष्ट–१

परिशिष्ट–२

वसंत कानेटकरांच्या इतर भारतीय भाषात भाषांतरित झालेल्या नाटकांची सूची.

परिशिष्ट–३

वसंत कानेटकर यांची साहित्य-संपदा.

परिशिष्ट–४

कानेटकरांची आगामी साहित्य-संपदा.

परिशिष्ट–५

वसंत कानेटकर : अभिनंदनीय / विक्रम / स्वागतार्ह / गौरव.

अनु. क्र.	नाटकाचे नाव व दिग्दर्शक	प्रकाशन वर्ष व पहिला प्रयोग दिनांक	प्रकाशन संस्था	नाटच संस्था व पहिल्या प्रयोगाचे स्थळ	नाटकाचे स्वरूप	अर्पणपत्रिका
१	वेड्याचं घर उन्हात प्रा. भालबा केळकर	१९५८ २४-८-१९५७	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन पुणे भानुविलास नाटचगृह पुणे	मनोविश्लेषणात्मक वैयक्तिक शोकांतिका	ती. ताईमावशीस कृतज्ञतापूर्वक
२	देवांचे मनोराज्य प्रा. भालबा केळकर	१९५८ १३-९-१९५८	,,	,,	वैश्विक सामाजिक नाटक	मित्रवर्य प्रा. भालबा केळकर आणि प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असो. पुणे ह्या संस्थेतील सर्व ध्येय-वादी कलावंत ह्यांना प्रेमादर-पूर्वक . . .
३	प्रेमा तुझा रंग कसा? प्रा. भालबा केळकर	१९६१ १०-३-१९६३	,,	,,	प्रमविषयक आमोदिका	माझ्या नाटचकृतीचे पहिले वाचक चि. चंद्रलेखा आणि चि. प्रियदर्शन यांना प्रेमपूर्वक

अनु. क्र.	नाटकाचे नाव व दिग्दर्शक	प्रकाशन वर्ष व पहिला प्रयोग दिनांक	प्रकाशन संस्था	नाट्य संस्था व पहिल्या प्रयोगाचे स्थळ	नाटकाचे स्वरूप	अर्पणपत्रिका
४	रायगडाला जेव्हा जाग येते मास्टर दत्ताराम	१९६३ २६-१०-१९६३	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	दि गोवा हिंदू असो. कला विभाग मुंबई भारतीय विद्याभवन चौपाटी	ऐतिहासिक नाटक 'शल्य'	सौ. सिंधूस
५	दोन ध्रुवांवर दोघे आपण प्रा. भालबा केळकर	१९६३ १३-१०-१९६३	,,	प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमेटिक असोसिएशन पुणे महाराष्ट्र व्यायाम मंडळ	कौटुंबिक शोकपर्यवसायी सामाजिक नाटक	प्रिय मित्र कै. डॉ. रघुनाथ भडभडे यांच्या स्मृतीस–
६	मत्स्यगंधा मास्टर दत्ताराम	१९६४ १-५-१९६४	,,	दि गोवा हिंदू असो. कला विभाग मुंबई बिर्लामातोश्री सभासागर, धोबी तलाव , मुंबई	पौराणिक संगीत नाटक	प्रिय मित्र डॉ. श्रीराम लागू आणि कै. डॉ. सौ. मालती लागू यांना–
७	मोहिनी चित्तरंजन कोल्हटकर	१९६४ ७-५-१९६४	नाट्यसंपदा	नाट्यसंपदा मुंबई बहुरुपी नाट्यमंदिर पुणे	उपहासगर्भ सामाजिक नाटक	ती. कै मामा वरेरकर यांच्या स्मृतीस–

८	अश्रुंची झाली फुले पुरुषोत्तम दारव्हेकर	१९६६ २७-८-१९६६	,,	बहुरुपी नाट्यसंपदा मुंबई डॉ. अ. ना. भालेराव सभागृह साहित्यसंघ मुंबई	प्रमेयप्रधान सामाजिक नाटक	मावळत्या पिढीतील थोर शिक्षक आणि अनेक शिक्षण-संस्थांचे जनक कै. प्राचार्य त्र्यंबक अप्पाजी कुलकर्णी यांना कृतज्ञतापूर्वक
९	लेकुरे उदंड जाली मो. ग. रांगणेकर	१९६६ ३०-१०-१९६६	,,	दि गोवा हिंदू असो. मुंबई रवींद्र नाट्यगृह मुंबई	कौटुंबिक हास्य नाट्य	माझे प्रेमळ मित्र–रामकृष्ण नायक, अवधूत गुडे, भिकोबा पै आंगले, प्रभाकरबाबा शिरवईकर आणि दादा-दीनानाथ दलाल यांना कृतज्ञतापूर्वक–
१०	इथे ओशाळला मृत्यू पुरुषोत्तम दारव्हेकर	१९६८ ११-३-१९६८	,,	नाट्यसंपदा मुंबई म. सं. भालेराव सभागृह मुंबई	ऐतिहासिक नाटक	श्री छत्रपती संभाजी महाराज आणि महाराणी सौ. येसुबाई-साहेब यांच्या प्रतिबिंबात स्वतःला हरवून बसलेल्या– प्रिय मित्र काशीनाथ आणि सौ.इरावती घाणेकर–यांना–

अनु. क्र.	नाटकाचे नाव व दिग्दर्शक	प्रकाशन वर्ष व पहिला प्रयोग दिनांक	प्रकाशन संस्था	नाट्य संस्था व पहिल्या प्रयोगाचे स्थळ	नाटकाचे स्वरूप	अर्पणपत्रिका
११	घरात फुलला पारिजात प्रा. मधुकर तोरडमल	१९६९ १८-१२-१९६९	नाट्यसंपदा	रवींद्र नाट्यमंदिर मुंबई	बोधवादी विचार-नाट्य	माझे मित्र श्री. मोहन वाघ, श्री. वासुदेव कोल्हटकर, सौ. आशालता वाबगावकर आणि चंद्रलेखा यांना–
१२	मला काही सांगायचय ! पुरुषोत्तम दारव्हेकर	१९७० ९-१-१९७०	,,	नाट्यसंपदा मुंबई डॉ. भालेराव सभा-गृह मुंबई	कौटुंबिक (रहस्यमय) सामाजिक नाटक	माझे मित्र प्रभाकर पणशीकर, श्री. कांति मडिया आणि 'नाट्यसंपदा' यांना–
१३	तुझा तू वाढवी राजा मास्टर दत्ताराम	१९६९ २५-१०-१९६९	,,	दि गोवा हिंदू असो. मुंबई कला विभाग मुंबई रवींद्र नाट्यमंदिर	ऐतिहासिक शिवपूर्व-कालीन नाटक	थोर मनाचा एक दुर्मिळ माणूस-मित्र, आजचे सर्वश्रेष्ठ कवी आणि नाटककार श्री. वि. वा. ऊर्फ तात्यासाहेब शिरवाडकर–कुसुमाग्रज यांना कृतज्ञतापूर्वक

१४	मीरा——मधुरा मो. ग. रांगणेकर	१९७१ ३-१-१९७१	,,	,,	संगीत नाटक	अर्पणपत्रिका नाही.
१५	हिमालयाची सावली डॉ. श्रीराम लागू	१९७२ ६-२-१९७२	नीलकंठ प्रकाशन पुणे	कलावैभव, मुंबई रवींद्र नाट्यमंदिर मुंबई	चरित्रात्मक विचारनाट्य	थोर कलावंत आणि एक थोर प्रेमळ माणूस व्ही. शांताराम यांना–
१६	बेइमान	१९७३ ३-११-१९७३	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	नाट्यसंपदा मुंबई साहित्यसंघ मंदिर गिरगाव मुंबई	व्यक्तीद्वंद्वात्मक शोकांतिका	माझे परमस्नेही श्री. यशवंतराव आणि सौ. रत्नमाला हडप यांना प्रेमादरपूर्वक
१७	अखेरचा सवाल दामू केंकरे	१९७४ ३-८-१९७४	नीलकंठ प्रकाशन पुणे	दि गोवा हिंदू असो. कला विभाग मुंबई साहित्यसंघ मंदिर मुंबई	कौटुंबिक नायिका- प्रधान शोकांतिका	कै. नंदू आणि तिच्या ममी यांना–
१८	नल दमयंती सौ. विजया मेहता	१९७५ ६-४-१९७५	परचुरे प्रकाशन मुंबई	कलावैभव मुंबई शिवाजी मंदिर नाट्य- गृह मुंबई	पौराणिक नाटक	माझे आप्त आणि सहृदय नाट्य रसिक डॉ. अरविंद बावडेकर आणि सौ. सरोज बावडेकर यांना–
१९	विषवृक्षाची छाया पुरुषोत्तम दारव्हेकर	१९७६ २२-१२-११७५	नीलकंठ प्रकाशन पुणे	अलकनंदा मुंबई शिवाजी मंदिर नाट्य- गृह मुंबई	चरित्रात्मक विचार नाट्य	माझे गुरू आणि थोर कन्नड साहित्यकार डॉ. व्ही के गोकाक यांना कृतज्ञतापूर्वक–

परिशिष्टे–१३०

अनु. क्र.	नाटकाचे नाव व दिग्दर्शक	प्रकाशन वर्ष व पहिला प्रयोग दिनांक	प्रकाशन संस्था	नाट्य संस्था व पहिल्या प्रयोगाचे स्थळ	नाटकाचे स्वरूप	अर्पणपत्रिका
२०	कस्तुरीमृग डॉ. श्रीराम लागू	१९७६ २५-२-१९७६	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	कला वैभव मुंबई शिवाजी मंदिर नाट्यगृह मुंबई	नायिकाप्रधान चरित्रात्मक शोकांतिका	आमचे दुसरे दादा–अर्थात ती. विठ्ठलराव द. घाटे यांना कृतज्ञतापूर्वक
२१	माणसाला डंख मातीचा अरविंद ठक्कर	१९७७ १३-१०-१९७७	नीलकंठ प्रकाशन पुणे कला वैभव मुंबई	,,	स्त्री–पुरुष संबंधा- वरील गहन नाट्य	माझे परमस्नेही श्री. मोहनराव तोंडवळकर. सौ. माधवी तोंडवळवर यांना प्रेमादरपूर्वक–
२२	सूर्याची पिल्ले दामू केंकरे	१९७८ ५-४-१९७८	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	दि गोवा हिंदू असो. कला विभाग मुंबई रवींद्र नाट्यमंदिर मुंबई	उपहासगर्भ आमोदिका	माझे प्रेमळ मित्र श्री. नरेंद्र कामत आणि सौ. साधनाताई कामत यांना प्रेमादरपूर्वक–
२३	एक रूप अनेक रंग पुरुषोत्तम दारव्हेकर	१९७८ १२-८-१९७८	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	अलकनंदा मुंबई रवींद्र नाट्यमंदिर मुंबई	समर्पण भावाची प्रेमकहाणी	माझे प्रेमळ मित्र 'सोबत'कार श्री. ग. वा. बेहरे यांना–

२४	गोष्ट जन्मांतरीची प्रा. मधुकर तोरडमल	१९७८ २२-९-१९७८	परचुरे प्रकाशन मुंबई	चंद्रलेखा मुंबई शिवाजी मंदिर दादर मुंबई	पुनर्जन्मविषयक मुक्त अनुवादित नाटक	हे माझे पंचविसावे नाटक माझे आजवरचे नाटचलेखन गोड करून घेणाऱ्या मराठी आणि अन्यभाषिक रसिक वाचक प्रेक्षकांच्या चरणी कृतज्ञतापूर्वक-
२५	गाठ आहे माझ्याशी प्रा. मधुकर तोरडमल	१९८० १७-४-१९८०	,,	,,	सामाजिक मूल्यांचे द्वंद्वनाटच	सखी राज्ञी सौ. सुमन हिला प्रेमपूर्वक–
२६	कधीतरी कोठेतरी सखाराम भावे	१९८० १३-१२-१९८०	पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई	कला वैभव मुंबई शिवाजी मंदिर मुंबई	संगीत नाटक	नाटचसंगीतात निर्मितीने क्रांती घडविणारे आजचे प्रतिभाशाली सर्वश्रेष्ठ संगीतदिग्दर्शक आणि माझे प्रेमळ सुहृद पंडित जितेंद्र अभिषेकी यांना प्रेमादरपूर्वक–
२७	पंखांना ओढ पावलांची सौ. विजया मेहता	१९८१ २७-६-१९८१	कॉन्टिनेंटल प्रकाशन पुणे	चंद्रलेखा मुंबई संतोषी थियेटर्स मुंबई	(बेघर) कादंबरीवर आधारलेले नाटक	माझे परमस्नेही आणि मराठी- तील रामशास्त्री बाण्याचे निःस्पृह समीक्षक श्री. माधवराव मनोहर यांना प्रेमादरपूर्वक

अनु. क्र.	नाटकाचे नाव व दिग्दर्शक	प्रकाशन वर्ष व पहिला प्रयोग दिनांक	प्रकाशन संस्था	नाटच संस्था व पहिल्या प्रयोगाचे स्थळ	नाटकाचे स्वरूप	अर्पणपत्रिका
२८	छूमंतर सदाशिव अमरापूरकर	१९८२ १-७-१९८२	मॅजेस्टिक बुक स्टॉल मुंबई	कलावैभव शिवाजी मंदिर दादर	पुनर्जन्मावर आधारित मनमुराद स्फोटक फार्स	माझे प्रेमळ रसिक मित्र श्री. शंकर सारडा यांना प्रेमपूर्वक–
२९	गगनभेदी मधुकर तोरडमल	१९८२ ९-१०-१९८२	परचुरे प्रकाशन मंदिर मुंबई	चंद्रलेखा मुंबई गोल्डन थिएटर, गोल्डन लेन लंडन ई. सी.	शेक्सपिअरच्या चार शोकांतिकांचे एकजीव चित्रण	जगद्‌वंद्य नाटककार विलयम शेक्सपिअर यांच्या दैदिप्यमान प्रतिभेस–
३०	प्रेमाच्या गावा जावे अरविंद देशपांडे	१९८३ २२-१२-११८३	,,	चंद्रलेखा मुंबई दीनानाथ मंगेशकर नाटचगृह विलेपार्ले	कौटुंबिक, प्रसन्न खेळकर कॉमेडी	कै. आचार्य प्रल्हाद केशव अत्रे यांच्या स्मृतीस आदरपूर्वक– असे बहुरंगी अद्‌भुत व्यक्तिमत्त्व पुन्हा विधात्यालाही घडविता येणार नाही !
३१	वादळ माणसाळतंय अरविंद देशपांडे	१९८४ ८-१२-१९८४	,,	चंद्रलेखा मुंबई गडकरी रंगायतन ठाणे	व्यक्ती चरित्रात्मक प्रमेयप्रधान नाटक	सौ. साधनाताई आणि श्री. बाबासाहेब आमटे यांना कृतज्ञतापूर्वक

३२	मदनबाधा १९८६ अरविंद देशपांडे १८-१-१९८६	इंदायणी साहित्य पुणे	चंद्रलेखा मुंबई बिर्ला मातुःश्री सभा-गृह मुंबई	स्त्री–पुरुष संबंधावर भाष्य करणारे सामाजिक नाटक	माझे परमस्नेही श्री. शिरीष गुप्ते आणि सौ. वंदन गुप्ते यांना प्रेमादरपूर्वक–
३३	सोनचाफा १९८६ दिलीप कोल्हटकर ८-१२-१९८६	परचुरे प्रकाशन मंदिर मुंबई	चंद्रलेखा मुंबई बाल गंधर्व रंगमंदिर पुणे	कौटुंबिक, भावनिक 'लोभ'स नाटच	कै. श्रीमती शारदाबाई वाघ यांच्या प्रेमळ स्मृतीस कृतज्ञतापूर्वक
३४	जिथे गवतास १९८७ भाले फुटतात ! २-१२-१९८७ पुरुषोत्तम दारव्हेकर	,,	नाटच संपदा मुंबई केशवराव भोसले नाटचगृह कोल्हापूर	शिवशाहीतील शेवटचे ऐतिहासिक नाटक	महाराष्ट्राची अस्मिता, स्वातंत्र्यलक्ष्मी महाराणी ताराबाई यांचे परमभक्त आणि या नाटकाची प्रेरकशक्ती ती. स्व. माननीय काकासाहेब तथा श्री. व्ही. टी. पाटील यांना कृतज्ञतापूर्वक–

वसंत कानेटकरांच्या इतर भारतीय भाषात भाषांतरीत झालेल्या नाटकांची सूची

भाषा	नाटक	अनुवादक	अनुवादित नाव	प्रकाशन वर्ष
कन्नड	अश्रुंची झाली फुले	श्री. बेलूर	सत्यं वद धर्मं चर	१९६९
गुजराती	अखेरचा सवाल		अमे बरफना पंखी	१९७५
	अश्रुंची झाली फुले		आतममा ओझलमा रातमा	
	गोष्ट जन्मांतरीची	अनिल मेहता	पुनर्मीलन	१९७९
	घरात फुलला पारिजात		पारिजात	
	प्रेमा तुझा रंग कसा		पढोरे पोपट प्रेमना	
	मला काही सांगायचय		उपर गगन नीचे धरती	१९६९
	रायगडला जेव्हा जाग येते		रायगड ज्यारे जागे छे	
	हिमालयाची सावली	तारक मेहता	नोखी माटीमे नोखा मानवी	१९७२
हिंदी	अश्रुंची झाली फुले	श्रीमती सुनीता कट्टी	आँसू बन गये फुल	११८०
	मला काही सांगायंचय	डॉ. सुधाकर कलावडे	मुझे कुछ कहना है	१९७७
	रायगडला जेव्हा जाग येते	वसंत देव	जाग उठा है रायगड	१९६४
	वेडयाचं घर उन्हात	श्रीमती मीना विश्वास	जंजीर	१९६४

हिंदी	वेडयाचं घर उन्हात	वसंत देव	धूप के साये	१९६४
	गाठ आहे माझ्याशी	सरोजिनी वर्मा	टक्कर मुझसे है	११८३
	गाठ आहे माझ्याशी	सौ. पद्मा नळगुंडवार	मुकाबला मुझसे है	१९८५
	प्रेमा तुझा रंग कसा	वसंत देव	ढाई आखर प्रेम का	१९६५
	कस्तुरीमृग	डॉ. कुसुम कुमार	बिन चेहरोंका पुरुष	१९७७

वसंत कानेटकर यांची साहित्य-संपदा

नाटके

वेडयाचं घर उन्हात
देवांचं मनोराज्य
प्रेमा तुझा रंग कसा
रायगडाला जेव्हा जाग येते
दोन ध्रुवांवर दोघे आपण
मत्स्यगंधा
मोहिनी
अश्रुंची झाली फुले
लेकुरे उदंड जाली
इथे ओशाळला मृत्यू
घरात फुलला पारिजात
मला काही सांगायचंय
तुझा तू वाढवी राजा
मीरा मधुरा
हिमालयाची सावली
बेइमान
अखेरचा सवाल
नलदमयंती
विषवृक्षाची छाया
कस्तुरी मृग
माणसाला डंख मातीचा
सूर्याची पिल्ले
एक रूप : अनेक रंग
गोष्ट जन्मांतरीची
गाठ आहे माझ्याशी
कधीतरी कोठेतरी
पंखांना ओढ पावलांची
छू मंतर ।

गगनभेदी
प्रेमाच्या गावा जावे
वादळ माणसाळतंय
मदनबाधा
सोनचाफा
जिथे गवतास भाले फुटतात

एकांकिका

व्यासांचा कायाकल्प
मद्रासीने केला मराठी भ्रतार
गड गेला, पण सिंह जागा झाला
स्मगलर–सम्राटांच्या न्यायालयात रामशास्त्री
झेंडे–पाटील महाविद्यालयात गंगू अंबू, विठा
आनंदीबाई आणिबाणी पुकारतात
शहाण्याला मार शब्दांचा

कादंबऱ्या

घर
पंख
पोरका
तेथे चल राणी

कथा

लावण्यमयी
रमाई
हे हृदय कसे आईचे

टीका

नाटक : एक चिंतन

आत्मचिंतन

मी ... माझ्याशी

कानेटकरांची आगामी साहित्य संपदा

नाटक

– "**वाघनखे**"
(अफझलखान वधावरचे नाटक लिहून शिवशाहीवरील नाट्यपंचक पूर्ण करणार)

– "**कल्पनेच्या पलिकडे**"
(एक आगळ्या वेगळ्या विषयावरचे अत्यंत महत्त्वाकांक्षी नाटक)

– "**ससुरीनं धरलाय माझा पाय**"
("लेकुरे" च्या पद्धतीचे संगीत नाटक)

– "**आधी जन्मलेला माणूस**"
(कर्वे–केतकर यांच्या व्यक्तिमत्त्वातील काही छटा घेऊन येणारे नाटक)

– "**औषध न लगे मजला**"
(नल दमयंती आख्यानावर सौभद्र धर्तीचे खेळकर संगीत नाटक)

ग्रंथ

– "**शिवशाहीचे अंतरंग**"
(इतिहासाचा कानेटकरांना उमगलेला अन्वयार्थ आणि ऐतिहासिक नाट्यकृतीचे मर्म सांगणारा ग्रंथ)

– "**नाटकाचा जन्म मनात आणि जनात**"
(कानेटकरी नाटकांच्या जन्मकथा)

– "**शोकात्मिकांचे अंतरंग**"
ट्रॅजेडीच्या अनुषंगाने मराठीतील शोकनाट्याचा अभ्यासपूर्ण समीक्षणात्मक विचार)

– **माझा नाट्यसंसार**
(आपल्या नाट्य अपत्यांचा कौटुंबिक समाचार)

वसंत कानेटकर : अभिनंदनीय / विक्रम स्वागतार्ह / गौरव

* "वेड्याचं घर उन्हात" हे पहिलेच नाटक १९५७ मधील महाराष्ट्र राज्य नाट्यस्पर्धेच्या सर्व पारितोषिकांचे मानकरी.

* "वेड्याचं घर उन्हात", "देवांचं मनोराज्य", "प्रेमा तुझा रंग कसा ?" आणि "रायगडला जेव्हा जाग येते" ही पहिली चारही नाटके महाराष्ट्र राज्य पुरस्कार प्राप्त.

* १९६४ मध्ये सर्वोत्कृष्ट नाटकाचे संगीत नाटक अकादमीचे पारितोषिक "रायगडला जेव्हा जाग येते" या नाटकाला मिळाले, हे नाटक १४ प्रादेशिक भाषांमधून आकाशवाणीच्या राष्ट्रीय कार्यक्रमांमध्ये प्रसारित.

* १९७१ मध्ये मुंबई–कुर्ला येथे झालेल्या अखिल भारतीय मराठी नाट्य-संमेलनाचे अध्यक्षपद.

* १९७३ मध्ये "गरुडझेप"
रणजित देसाई आणि वसंत कानेटकर या दोन मराठी सारस्वतांची "गरुड-झेप" ही ऐतिहासिक नाट्यकृती १९७३ ला "अलविदा" करून १९७४ चे "स्वागत" करताना शिवाजी मंदिर दादरमध्ये नाट्य-रसिक पाहतच होते. (चंद्रलेखा नाट्यसंस्थेने या नाटकाच्या शुभारंभाचे प्रयोग दि. ३१ डिसें. १९७३ ला सकाळी १०, दुपारी ४, रात्रौ ८।।, भल्यापहाटे २ वाजता असे सादर केले होते.)

* १९७७ नाट्यदर्पण पारितोषिक : सर्वोत्कृष्ट नाटक–कस्तुरीमृग, सर्वोत्कृष्ट नाटककार–वसंत कानेटकर.

* "गगनभेदी" या शेक्सपिअरच्या शोकांतिकांवरचे नाटक त्याचा. शुभारंभाचे प्रयोग दि. ९-१०-१९८२ ला गोल्डन थिएटर लंडनमध्ये आणि पुस्तक प्रकाशन समारंभ शेक्सपिअरच्या जन्मग्रामी स्ट्रॅटफोर्डफॉन–ॲव्हन येथे संपन्न झाला.

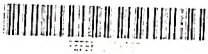
* १९८२ नाट्यदर्पणचे "मॅन ऑफ द इयर" पारितोषिक.

* १९८४ मध्ये संगीत नाटक अकादमीकडून ताम्रपत्र देऊन सन्मान.

* १९८७ मध्ये महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या ८० व्या वाढदिवसानिमित्त पुण्यात झालेल्या विभागीय साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद.

* १-१-१९८८ ला अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलन, ६१ वे अधिवेशन ठाणे येथे अध्यक्षपदाचा बहुमान.





REFBK-0025567

तळटीपांचे संदर्भ

१. प्र. ना. परांजपे, सत्यकथा ऑगस्ट ७०, पृष्ठ ५९

२. रा. ग. जाधव, नववाङ्मयीन प्रवृत्ती व प्रमेय पृष्ठ ५८

३. वृंदा दिवाण, आलोचना सप्टें. ७२, पृष्ठ २९

४. वसंत कानेटकर, कथा सृजनाची, पृष्ठ ७७

५. वसंत कानेटकर, मत्स्यगंधा निवेदन, पृष्ठ ६

६. स. गं. मालशे, नीरक्षीर, पृष्ठ २०

७. वसंत कानेटकर, लेकुरे उदंड जाली, दुसरी आवृत्ती निवेदन, पृष्ठ ७

८. अ. द. वेलणकर, मराठी नाटकातील पदे—नाटचदृष्टचा अभ्यास, अप्रकाशित प्रबंध १९७८

९. नरहर कुरुंदकर, धार आणि काठ, पृष्ठ २२२

१०. म. वि. फाटक, मराठी नाटचतंत्र, पृष्ठ ११०

११. श्रीराम लागू, माझ्या भूमिकेचे वैशिष्टच, चौथी आवृत्ती पृष्ठ ९७

"वसंतराव कानेटकर हे मराठीतील आजचे अग्रगण्य नाटककार आहेत, एवढेच नव्हे तर गेल्या पंचवीस-तीस वर्षात मराठी रंगभूमीला जे नवीन जीवन आणि नवीन रूप प्राप्त झाले आहे त्याचेही ते प्रमुख शिल्पकार आणि आधारही आहेत. नाटचकलेच्या व्यवहारात चिरंतनाचे सूत्र असते याची जाण कानेटकरांनी ठेवल्या-मुळेच त्यांच्या नाटकांना रंगभूमी-वर आणि वाचनालयातही स्पृह-णीय यश लाभलेले आहे."

-वि. वा. शिरवाडकर

सृजन प्रकाशन