म. ग्रं. सं. ठाणें.
विषय निबंध
सं. क्र. 2033

REFBK-0007404

निबंध
६७८६२
९१३१७९.
2033

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम ६७८६२ वि: निबंध
क्रमांक 2033 नों: दि: ११३१७९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रंथालय
समृद्ध योजना
१९७०

सुविचार माला ७

रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि

लेखक :

द. रा. गोमकाळे, एम्. ए., एलएल. बी.

माजी प्राध्यापक, विदर्भ महाविद्यालय, अमरावती;

सिव्हिल जज्ज, मलकापूर.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे

दा. क्र. ६४०४

REFBK-0007404

लि०,

शके १८७१] **किंमत दीड रुपया** [सन १९५०

[प्रथमावृत्तीखेरीज बाकीचे सर्व हक्क लेखकाकडे]

मुद्रक व प्रकाशक :
पां. ना. बनहट्टी, बी. एस्‌सी., व्यवस्थापक, नारायण मुद्रणालय,
आणि डायरेक्टर सुविचार प्रकाशन मंडळ, लि०, धनतोली, नागपूर.

प्रस्तावना

माझे मित्र श्रीयुत गोमकाळे यांच्या या प्रबंधास मी प्रस्तावनेदाखल चार शब्द लिहावेत अशी इच्छा त्यांनी व्यक्त केली. मराठी हा विषय घेऊन ते एम्. ए. झाले आहेत. उमरावती येथील विदर्भ महाविद्यालयांत ते कांही महिने मराठीचे प्राध्यापक होते. त्या मुदतींत व्यासंग, वक्तृत्व, प्रामाणिकपणा व निःस्पृहता इत्यादि गुणांनी विद्यार्थ्यांचीं मनें त्यांनी भारावून टाकलीं. कांही दिवस वकीली केल्यावर ते आता वऱ्हाडांत सबजज्जाच्या हुद्द्यावर आहेत. परंतु त्यांना जर कोणत्या विषयाची खरी आवड असेल तर ती रंगभूमि व नाट्य याच विषयाची. कांही वर्षांपूर्वी त्यांनी येथे एक नाट्यसंस्था चालविली होती. त्या संस्थेमार्फत कांही नाट्यप्रयोगही झाले. येथील 'अभिनव नाट्यमंदिरा'चे तर ते एक आधारस्तंभच आहेत. या संस्थेकडून झालेल्या नाट्यप्रयोगांत त्यांनी कांही महत्त्वाच्या भूमिकाही करून दाखविल्या आहेत. नाट्यशास्त्राचा त्यांचा अभ्यासही एकसारखा चालू आहे. संस्थापक, संघटक, अभ्यासक व नट या सर्व दृष्टींनी त्यांनी जो अनुभव मिळविला व जें चिंतन केलें त्यावरून विचार करतां प्रस्तुत प्रबंधासारख्या नाट्यविषयावर चार शब्द लिहिण्याचा त्यांना स्वाभाविकच अधिकार प्राप्त झाला आहे. तो अधिकार वापरतांना मात्र त्यांच्यांतील न्यायबुद्धि, रसिकता व सहृदयता जागृत असल्याचें दिसून येतें.

ज्यांच्या नाट्यकृतींवर प्रस्तुत प्रबंध लिहिला गेला आहे तेही माझे मित्रच आहेत; आणि त्यांच्या नाट्यव्यवसायाकडे मी आदराने व कौतुकानेच पाहत आलों आहें. त्यांच्या नाट्यसृष्टीचें कौतुक करणारा जसा एक वर्ग समाजांत आहे तसाच भरमसाट टीका

करणारा वर्गही विद्यमान आहे, ही गोष्ट त्यांनी स्वतःच्या कांही नाटकांना जोडलेल्या प्रस्तावनांवरूनच दिसेल. त्यांचीं एकदोन नाटकें विश्वविद्यालयीन अभ्यासक्रमांत अलीकडे समाविष्टही झालीं आहेत. त्यामुळे विश्वविद्यालयीन तरुणपिढीकडून त्यांच्या एकंदर नाट्य-सृष्टीचा अभ्यास होणें आता क्रमप्राप्तच आहे. अशा परिस्थितींत केवळ विद्यार्थीवर्गच नव्हे तर इतरही जिज्ञासू व अभ्यासू वाचकांना उपयुक्त वाटेल या दृष्टीने त्यांच्या नाट्यसृष्टीचें महत्त्वमापन होण्याची वेळ आली आहे असें वाटतें. त्याच हेतूने प्रेरित होऊन श्री. गोमकाळे यांनी हा प्रबंध परिश्रमपूर्वक लिहिला आहे व योग्य वेळीं तो वाचकां-समोर येत आहे. त्यांच्या या सामाजिक हितबुद्धीचा आदर करण्या-करतांच हे चार शब्द लिहिण्यास मी उद्युक्त झालों आहें.

प्रस्तुत प्रबंधाच्या प्रथमार्धांत, रांगणेकर यांनी इतरांच्या रंगभूमी-विषयक कार्याबद्दल आपल्या कांही नाटकांना जोडलेल्या प्रस्तावनां-मधून जे आक्षेप व्यक्त केले आहेत त्यांना गोमकाळे यांनी उत्तरें देण्याचा यथामति प्रयत्न केला आहे. स्वतःवर झालेल्या अयोग्य टीकेमुळे त्या प्रस्तावना लिहिल्या गेल्या आहेत असें म्हणून तिकडे दुर्लक्ष करतां आलें असतें. परंतु "रांगणेकरयुग" सुरू होण्यापूर्वी व नंतर रंगभूमीस ऊर्जितावस्था यावी म्हणून इतरांकडून, त्यांच्या कल्पनेप्रमाणे, काय प्रयत्न झाले याची माहिती देणें ऐतिहासिक दृष्ट्या देखील महत्त्वाचें आहे असें गोमकाळे यांस वाटत असावें, म्हणून हीं उत्तरें देण्याचा खटाटोप त्यांनी केलेला दिसतो. उपरिनिर्दिष्ट प्रस्तावनांमधून जे शास्त्रीय सिद्धांत रांगणेकरांनी मांडले आहेत ते गोमकाळे यांस मान्यच आहेत. तेव्हा या प्रबंधाच्या उत्तरार्धाविषयीच थोडें विवेचन करणेंच जास्त उचित होईल.

व्यक्तिदर्शन, कथारचना, व संवाद हीं जीं नाट्याचीं प्रमुख अंगें आहेत तीं लक्षांत घेऊन, रांगणेकरांच्या नाटकाविषयीं जे निष्कर्ष गोमकाळे यांनी आपल्या प्रबंधांत काढले आहेत त्यांतील

कांही महत्त्वाच्या मुद्द्यांशीं मी सहमत आहें. तर्कशुद्ध परंतु परिणामकारक कथारचनाद्वारें ' खरे पेचप्रसंग ' निर्माण करून त्यांत सापडलेल्या पात्रांच्या व्यक्तित्वाचें दर्शन प्रेक्षकांना घडविणें हेंच नाटककाराचें महत्त्वाचें कार्य असतें. रांगणेकरांचीं नाटकें वाचून किंवा त्यांचे प्रयोग पाहून, आपल्या पात्रांचे स्वभाव ते मनांत अगोदर रेखीवपणे आकारून घेत नाहीत असा माझ्या मनावर सर्वसाधारणपणे परिणाम झालेला आहे. आपल्या पात्रांच्या भाव–भावनांशीं ते तन्मय होत नाहीत आणि त्यांच्यावरची आपल्या बुद्धीची पकड कायम ठेऊन त्यांना, परिणामकारक परंतु प्रेक्षकांच्या मनाला पटेल, असा उठाव आणण्याच्या दृष्टीने त्यांचें लेखन होत नाही, असा निष्कर्ष काढावा लागतो. त्यांच्या मनांत काय असेल तें असो, पण प्रत्यक्ष लेखनांत मात्र त्यांचा मुख्य भर चटकदार व आटोपशीर संवादावरच दिसतो. या कामीं स्वतःमधील अभिजात विनोदबुद्धीचाही ते भरपूर आश्रय घेतांना दिसतात. हें असें कां होतें ? माझ्या मतें ते हाडानेच विनोदी आहेत. त्या विनोदांत प्रतिभा आहे यांतही शंका नाही. परंतु नाटयलेखन किंवा नाटयदिग्दर्शनाचे वेळीं ते या प्रतिभेच्या आहारीं जातात. तिच्यावर त्यांचा ताबा नाही. नाटयकलेकडे धंदा या दृष्टीने बघितल्याशिवाय रंगभूमीला तिचें पूर्वीचें स्थान प्राप्त होणार नाही असें येथे एका भाषणांत त्यांनीच सांगितलें होतें. स्वतःतील प्रतिभेचें वैशिष्टय त्यांनी ओळखलें. धंदा या दृष्टीने विनोदपूर्ण, चटकदार व आटोपशीर संवाद प्रेक्षकांचें रंजन करून यशप्राप्ति करून देतात असा त्यांस अनुभव आला व त्याचमुळे स्वतःचा असा प्रेक्षकवर्ग त्यांना निर्माण करतां आला. धंदा या दृष्टीनेही रंगभूमीकडे बघायला पाहिजे हें खरें पण त्या कल्पनेच्या आहारीं केव्हा आणि कितपत जावें हाही एक प्रश्नच आहे.

तें कांहीही असो, एक महत्वाचा प्रश्न माझ्या मनांत येतो. तो हा की, रांगणेकर हे अमुक एका गोष्टीच्या आहारीं गेलेले अखेत

किंवा नसोत—त्यांच्यावरील सर्व आक्षेपांचा विचार करूनही ते **अखेरीस केवळ रंजनकार आहेत की नाटककार आहेत ?** या प्रश्नाचें उत्तर तें जीवनाचे ध्येय काय मानतात, यावर अवलंबून आहे. माझ्या अनुभवावरून पाहतां जीवनाचें खरें ध्येय केवळ रंजन नाही, व केवळ विनोद तर नाहीच नाही. सर्व गोष्टी विचारांत घेतल्यावरही गांभीर्य हेंच जीवनाचें ध्येय आहे असें वाटतें. या गांभीर्याचें परिणामकारक दर्शन विनोद, गायन, नृत्य, भाषा वगैरे अनेकविध साधनांचा कोशल्यपूर्ण योजकतेने उपयोग करून प्रेक्षकांना भावनांच्या द्वारें जो लेखक घडवून देतो, तोच माझ्या मतें खरा नाटककार होय. बाकीचे सर्व रंजनकार आहेत. रंजन व विनोदबुद्धि हीं तर रांगणेकरांच्या हाडींच आहेत. परंतु ‘ वहिनी ’, ‘ सतरा वर्षे ’ या त्यांच्या नाट्यकृतींकडे लक्ष देतां जीवनांतील गांभीर्याची जाणीव त्यांना आहे हें उघड दिसतें. परंतु या जाणीवेने त्यांच्या बुद्धीला किंवा, सत्याच्या अधिक जवळ जाऊन सांगयचं, म्हणजे त्यांच्या महत्वाकांक्षेलाच फक्त स्पर्श केला आहे असें हीं दोन नाटकें वाचून व त्यांचे प्रयोग पाहून मला वाटलें. महत्वाकांक्षा हें त्यांच्या स्वभावाचेंच दुसरें एक वैशिष्ट्य आहे की काय असेंही वाटूं लागलें. भावनांचें मंथन होऊन पिळवटलेल्या हृदयांतून त्यांच्या नाटकांचा जन्म झालेला नाही. जीवनांतील गांभीर्याचा **त्यांच्या हृदयाला चटका** लागलेला दिसत नाही. असा चटका लागून जी नाट्यकृती निर्माण होते ती अमर ठरते. मानवजातीचें कल्याण करण्यास ती केव्हाना केव्हा तरी समर्थ होते. मग धंद्याच्या दृष्टीने ती तात्पुरती अयशस्वी दिसली तरी विचारी मनुष्य त्या अयशस्वितेला केव्हाच महत्त्व देत नाही. वहिनी व सतरा वर्षे हीं दोन नाटकें पाहून या गांभीर्याचा स्पर्श रांगणेकरांच्या हृदयाला आज ना उद्या झाल्याशिवाय रहाणार नाही अशी त्यांच्या नाट्यकृतींतील गुणांकडे पाहून गोमकाळे यांच्याप्रमाणेंच मलाही फार मोठी आशा वाटते. **पण ती वरील विवेचन लक्षांत**

घेऊन वाटते. आणि अशा प्रकारची कृती जेव्हा रांगणेकरांकडून निर्माण होईल तेव्हा खुद्द गोमकाळेच, 'खरे नाटककार' ही पदवी त्यांस बहाल करतील अशी माझी खात्री आहे.

रांगणेकरांच्या नाटकांचें प्रयोगदृष्ट्या जें विवेचन गोमकाळे यांनी केलें आहे तें माझ्या मतें त्यांच्या प्रबंधाचें दुसरें वैशिष्ट्य होय. ही प्रयोगदृष्टि जी त्यांनी प्रेक्षकासमोर ठेवली ती महत्त्वाची एवढ्याच करतां की नाटक बघावें कसें हें बहुजनसमाजास कळलें पाहिजे आणि प्रेक्षकांनी स्वतःची अभिरुचि त्यायोगें स्वतःच उंचावून, नाटककाराला, त्याचें योग्य तें स्थान, स्वतःचेच मनांत दिलें पाहिजे. प्रेक्षकांकडून असें झालें म्हणजे आपोआपच नाट्यकृतींचा व नाट्य-प्रयोगांचाही दर्जा वाढेल. 'कुलवधु' या नाटकाची प्रयोगदृष्ट्या त्यांनी केलेली चिकित्सा मार्मिक आहे. 'कुलवधु'च्या रचनेंतील लेखकाचे दोष दिग्दर्शक व निर्माते रांगणेकर यांनी प्रयोगाच्या द्वारें झाकून टाकण्याची काळजी घेतली नाही हा गोमकाळे यांचा निष्कर्ष विचार करण्यासारखा आहे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटपर्यंत जो विनोदाचा धांगडधिंगा रंग-भूमीवरील प्रत्यक्ष प्रयोगांत चालतो त्यामुळे भानुमतीच्या तोंडून बाहेर पडलेलें 'पूर्वावस्था निवेदन' जितकें करुणरम्य असें वठावयास पाहिजे तितकें तें वठत नाही. म्हणून तिसऱ्या अंकांत श्री. अविनाश व सौ. ज्योत्स्ना भोळे यांना, नाटकाचें गांभीर्यपूर्ण पर्यवसान, प्रेक्षकांचे मनावर ठसविण्यास अत्यंत कठीण जातें हें कुणीहि मार्मिक प्रेक्षक कबूल करील. या नाटकाचे दोनतीन प्रयोग मी पाहिले. प्रयोग संपून बाहेर पडल्यावर बाप्पा, सासूबाई, नणंद यांच्या विनोदपूर्ण अभिनया-ची आणि सौ. ज्योत्स्नाबाईंच्या सुरेल गायनाची स्तुतीच प्रेक्षकांचे तोंडून मला ऐकायला मिळे. नाटकांतील गांभीर्यपूर्ण पर्यवसानाचा कुणी ओझरता उल्लेखही करतांना आढळला नाही. प्रयोगाच्या शेवटीं त्या पर्यवसानाचा ठसा जोंपर्यंत प्रेक्षकांच्या मनावर प्रामुख्यानें उठलेला दिसत नाही तोंपर्यंत नाटक लिहिल्याचें सार्थक झालें असें

प्रेक्षक किंवा खुद्द लेखक तरी म्हणूं शकेल काय? 'सतरा वर्षे' नाटकांतील शेवटचा भाग, शंकरराव या पात्राचें काम करणाऱ्या नटाच्या सदोष अभिनयामुळे उठावदार होत नाही; आणि त्या पात्राऐवजी सौ. ओगले यांच्या अभिनयाचाच ठसा प्रेक्षकांच्या मनावर उठतो हें गोमकाळे यांचें विधान खरें आहे, असें १९४८ सालीं या नाटकाचा प्रयोग पाहून मला वाटलें. केवळ रांगणेकरांच्या नाटकांतच नव्हे तर सर्व मराठी नाट्यसृष्टींत 'सतरा वर्षे' हें नाटक वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. स्वभावरेखनाच्या दृष्टीने, ज्याला आपण इंग्रजींत revelation of character म्हणूं, तें शंकरराव या पात्राचे बाबतींत रांगणेकरांनी ज्या कौशल्याने दाखविलें आहे तें त्यांचें कौशल्य पाहून माझ्या मनास फारच आनंद वाटला. प्रत्यक्ष revelationपूर्वी या पात्राच्या स्वभावाची पार्श्वभूमी ज्या सूचक छटा दाखवून रांगणेकरांनी दिग्दर्शित केली आहे त्या बाबतींतील त्यांच्या कौशल्याचा अभ्यास नवीन लेखकांनी अवश्य करावा. हा अभ्यास केल्यास "रांगणेकरांनी या पात्राला **शेवटीं** काय सुंदर कलाटणी दिली आहे" असे प्रेक्षकाकडून जे उद्गार ऐकायला मिळतात, त्यांचा खरा अर्थ, ही **शेवटीं दिलेली कलाटणी नसून,** तें revelation of character आहे हें अभ्यासकाला कळून येईल. परंतु या शेवटच्या भागाचें दिग्दर्शन रांगणेकरांनी नटाला अशा रीतीने केलें पाहिजे की त्या योगें प्रेक्षकांच्या मनावर या Revelationचाच **अखेरचा ठसा उमटेल.** दिग्दर्शन व अभिनय यांतील दोष केव्हा तरी सहज काढून टाकतां येण्यासारखा आहे. तो आज तसाच असला तरी रांगणेकरांच्या लेखनकौशल्यास त्यामुळे मुळीच कमीपणा येत नाही एवढें स्पष्ट करणें जरूर आहे. सदरहू नाटकांतील इब्सेनच्या तंत्राविषयीं गोमकाळे यांनी जें लिहिलें आहे तें योग्यच आहे. 'सतरा वर्षे' व 'वहिनी' या दोन कृतींकडे पाहतां चांगला नाटककार होण्याचीं बीजें रा. रांगणेकर यांच्या अंगीं आहेत असें मला वाटतें. यापुढे जाऊन असेंही म्हणावेंसें

वाटतें की, 'सतरा वर्षे' या एकाच नाटकामुळे मराठी नाट्यसृष्टींत रांगणेकर यांनी जें मानाचें स्थान मिळविलें आहे तें केव्हाही नष्ट होणें शक्य नाही. हें नाटक नागपूर विश्वविद्यालयाने बी. ए. ऑनर्स व एम्. ए. च्या परीक्षेस नेमलें आहे असें कळतें. या नाटकाची निवड करण्यांत युनिव्हर्सिटीच्या मराठी बोर्डाने जी गुणग्राहकता दाखविली त्याबद्दल सदरहु बोर्ड अभिनंदनास पात्र आहे.

नाट्याचा अत्युच्च दर्जा कोणता याविषयीं गोमकाळे यांनी या प्रबंधांत जें मार्मिक विवेचन केलें आहे त्याकडे रांगणेकर व इतर अभ्यासू वाचक यांचें लक्ष मी वेधूं इच्छितों.

अलीकडे "तंत्रा" विषयीं जें बोललें व लिहिलें जातें त्याकडेही श्री. गोमकाळे यांनी Eugene O'niel यांचें उदाहरण देऊन, जें लक्ष वेधलें आहे तें त्यांनी योग्य वेळींच केलें असें मला वाटतें. कारण 'नवीन तंत्र', 'इब्सेनचें तंत्र' वगैरे गोष्टी कोणत्याही नवीन नाट्यकृतींत आहेत की नाहीत याचा शोध कांही टीकाकार जे अहमहमिकेने करतांना दिसतात ती त्यांची दृष्टि योग्य नाही. 'तंत्र' ही माझ्या मतें तरी व्यक्तिनिष्ठ गोष्ट आहे. नाटककाराच्या मनांतील आशय एक विशिष्ट आकार घेऊन बाहेर पडत असतो व त्यांतील वैशिष्ट्य जर त्याला दिसून आलें तर तो तें नंतर परिश्रमाने पूर्णावस्थेस नेण्याचा प्रयत्न करीत असतो. इब्सेनच्या बाबतींत असेंच घडलें असें म्हणतात. म्हणून तंत्राचें जें अवडंबर अलीकडे माजविलें जातें त्यामुळे नवीन लेखकाची फार दिशाभूल होते. इब्सेनचें किंवा इतर तंत्र, जें आपणास जमणार नाही किंवा आपल्या नाट्यकृतीस उठाव आणण्यास ज्याची मदत होणार नाही, तें, नाविन्याच्या मागे लागून आपल्या कृतींत ओढून ताणून ओतण्याचा नवीन लेखक प्रयत्न करतांना दिसतात व सपशेल आपटी खातात. ज्या लेखनपद्धतीने आपलें नाटक तर्कशुद्ध व रंगभूमीवर परिणामकारक ठरेल व जें आपल्याला जमेल तेंच तंत्र लेखकांनी वापरावें. प्रतिभावान लेखक तर दुसऱ्यांच्या तंत्रबंधनांनी

स्वतःला कधी बांधून घेत नाहीत हा सिद्धांत, यूजेन ओनील याचें उदाहरण योग्य ठिकाणीं, योग्य वेळीं देऊन, गोमकाळे यांनी जो आपल्या प्रबंधांत मांडला आहे त्याबद्दल त्यांस धन्यवाद द्यावेसे वाटतात. तंत्रदृष्ट्या रांगणेकरांचें "१७ वर्षें" हें नाटक मला फार आवडलें. परंतु उत्तम नाटकाविषयींची एक कसोटी येथे सांगावीशी वाटते. ती म्हणजे नाटकांतील अध्यात्मिक तत्त्व. तंत्रदृष्ट्या नाटक कितीही चांगलें असलें तरी हें अध्यात्मिक तत्त्व जर उच्च दर्जाचें नसेल तर त्या नाटकाचा दर्जा केव्हाही कमीच ठरेल. तेव्हा तंत्रदृष्ट्या नाटक थोडें कमी प्रतीचें असलें तरी चालेल; त्यांतील अध्यात्मिक तत्त्व ज्या योग्यतेचें असेल त्यावरच त्या नाटकाचा उच्च किंवा नीच दर्जा **अखेरीस** अवलंबून असतो. अध्यात्मिक तत्त्व हीच नाट्याच्या दर्जाची **अखेरची कसोटी.** तेव्हा तंत्र जितकें निर्दोष व चांगलें करतां येईल तितकें करा; परंतु तंत्राचें भलतेंच अवडंबर माजवूं नका इतकेंच सांगावयाचें आहे; आणि **या दृष्टीनें पाहतां** तंत्राचें अवडंबर माजवणाऱ्या चिकित्सकांनी रांगणेकरांचीं नाटकें तंत्रदृष्ट्या जरा कमी दर्जाचीं ठरतात असें जरी म्हटलें तरी उपरिनिर्दिष्ट कसोटी त्यांस लावली असतां त्यांचीं "वहिनी" व "१७ वर्षें" हीं नाटकें मराठी नाट्यसृष्टींत त्यांना मानाचें स्थान मिळवून देण्यास पुरेशीं आहेत असें मला निःसंशय वाटतें. मग यापुढे त्यांनी एकही नवीन नाटक लिहिलें नाही तरी चालेल.

नागपूर, १४।१।१९५० **वासुदेव वामन भोळे**

कृतज्ञताभाव

गेल्या जानेवारींतील गोष्ट. 'युगवाणी'चे त्या वेळचे संपादक श्री. वा. ना. देशपांडे यांनी 'युगवाणी'करितां 'रांगणेकरांचीं नाटकें' या विषयावर मी लेख लिहावा अशी आग्रहाची सूचना केली. योगायोगामुळे मलकापूर येथील वाचनालयांत मला रांगणेकरांच्या चार पांच नाटकांचीं पुस्तकें एकदमच मिळालीं. यामुळे हा निबंध लिहायला मी प्रवृत्त झालों.

बाकीचीं रांगणेकरांचीं सर्व पुस्तकें मिळवून गेल्या उन्हाळ्याच्या सुटींत मी हा निबंध लिहून काढला. गु. श्री. ना. बनहट्टी आणि माझे दुसरे स्नेही, प्रसिद्ध नाटककार व नाट्यशास्त्रज्ञ श्री. तात्या भोळे यांना मी तो दाखविला. दोघांनाही तो पसंत पडून पुस्तकरूपाने तो प्रसिद्ध व्हावा असें ठरलें आणि थोडया उशीरा का होईना आज तो प्रसिद्ध होत आहे.

हा निबंध लिहिण्यांत माझा काय हेतु आहे याचें स्पष्ट निवेदन मी माझ्या निबंधांत केलें आहेच.

मला माझ्या अनेक मित्रांची मदत झाली आहे, पण श्री. तात्या भोळे आणि गु. श्री. ना. बनहट्टी यांचा उल्लेख केल्याशिवाय माझ्याने राहवत नाही. त्यांतल्या त्यांत श्री. तात्या भोळे यांनी माझ्या या निबंधाला आपली मोलाची प्रस्तावना देऊन मला उपकृत केलें याबद्दल मी कोणत्या शब्दाने माझे कृतज्ञताभाव व्यक्त करूं हेंच सुचत नाही.

सुविचार प्रकाशन मंडळाचे चालक श्री. पां. ना. बनहट्टी यांचाहि उल्लेख तितक्याच कृतज्ञ भावाने करणें जरून आहे. त्यांच्या सक्रिय सहानुभूतीच्या जोरावरच माझ्या निबंधाला मुद्रणालयाच्या अनेक अडचणींतून वाट काढून प्रसिद्धि मिळूं शकली. या निबंधाचा

क्रमशः भाग ‘समाधान’ मध्ये प्रसिद्ध होत असतां ज्या वाचक मित्रांनी या लेखमालेबद्दल प्रशंसोद्गार काढून माझ्याबद्दलची आत्मीयता व्यक्त केली त्यांच्याबद्दलहि माझा कृतज्ञताभाव व्यक्त न करणें उचित होणार नाही.

द. रा. गोमकाळे

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
३	१७	पाप	माप
,,	२१	उदास	उद्दाम
४	१५	सुटसुटी	सुटसुटीत
१०	१२	मनमोहन	बालमोहन
१६	२०	गाणें	गाणीं
१८	२४	कोणताहि	कोणत्याहि
२४	२७	अमक्या मुलाची	अमक्या फुलाची
३४	‘कुलवधू’च्या परीक्षणांतील पूर्ण दुसरा परिच्छेद अवतरणांकित करावा.		
६१	१८	and	under
६३	१६	एकटयानेच	एवढयानेच

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. ७४०४

रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि

पूर्वार्ध

झाड वाट जाला, लाव नीट सोई ।
धर्म नीत तेही । ऐसी आहे । —तुकाराम

मराठी रंगभूमीवर आज रांगणेकरांना कोण ओळखत नाही ? ज्यांनी त्यांचीं नाटकें पाहिलीं तो प्रत्येक गृहस्थ आपल्या डोळ्यांचें पारणें फार दिवसाने फिटलें या आनंदांत रांगणेकरांना धन्यवादहि देत असतो. तरीहि श्री. रांगणेकरांच्या नाट्यसेवेचें निरपेक्ष मूल्यमापन होणें आमच्या दृष्टीने आज अगत्याचें झालें आहे. त्यांनी केलेल्या कर्तृत्वाचें वास्तविक श्रेय त्यांना देणें आणि त्याबद्दल महाराष्ट्रीय नाट्यरसिकांनी त्यांच्या त्या सेवेबद्दल कृतज्ञ असणें जितकें जरूरीचें आहे, तितकेंच त्यांच्या लेखनांत दिसून येणाऱ्या अमर्याद अभिनिवेषाला पायबंद घालून त्यांचें वास्तविक स्थान कोणतें हेंहि दाखविणें आवश्यक झालें आहे.

'माझ्या मार्गाने जावयाचें नसेल तर दुसऱ्या कोणत्या मार्गाने रंगभूमि पूर्वींइतकी आकर्षक करतां येईल याचे प्रत्यक्ष प्रयत्न करण्यासाठी कोणीहि पुढे येत नाही. प्रयत्न चालले असतील ते लेख लिहिण्याचे आणि व्याख्यानें झोडण्याचे; आणि तेहि माझीं नाटकें लोकप्रिय झालीं तरी तीं कोणी चांगलीं म्हणूं नये यासाठी.'

रांगणेकरांच्या 'आशीर्वाद' नाटकाच्या तिसऱ्या आवृत्तीला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंतील हा उतारा आहे. अखिल महाराष्ट्रांतील रंगभूमीच्या एकनिष्ठ उपासकांनी सांगली येथे मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक महोत्सव प्रचंड समुदायाने आणि अपूर्व उत्साहाने साजरा केला. त्यानंतर एक महिन्याच्या आंतच, म्हणजे १ डिसेंबर १९४३ रोजीं ही प्रस्तावना लिहिली आहे. ही गोष्ट मोठी सूचक आहे. त्यानंतर १० एप्रिल १९४४ सालीं 'कुलवधु' नाटकाच्या तिसऱ्या आवृत्तीला त्यांनी प्रस्तावना लिहिली आहे. ह्या प्रस्तावनेंत ते म्हणतात, 'मी ह्या तिसऱ्या आवृत्तीला प्रस्तावना लिहीत आहें याचें कारण 'कुलवधु' नाटक कमालीचें लोकप्रिय झाल्याबद्दल माझ्यावर कित्ये-कांचा राग झाला आहे. तो आणखी प्रज्वलित करावा एव्हढेंच.' रंगभूमि आणि तिची जोपासना यासाठी चळवळ करणाऱ्या लोकां-शिवाय इतर अलिप्त असलेल्या लोकांना रांगणेकरांच्या आंतराचा परिचय व्हावा, याच हेतूने हीं दोन अवतरणें येथे दिलीं आहेत.

गेल्या एक तपाच्या काळांत मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवना-साठी अनेक नाट्योपासकांनी कष्ट केले आहेत. घरचें खाऊन लष्करच्या भाकरी भाजल्या आहेत. पोटासाठी दिवसभर कष्ट करून थकले भागले असतांहि रंगभूमीविषयक निरपेक्ष प्रेमासुळे त्यांनी हाडाचीं काडें केलीं आहेत. रांगणेकरांचे अभिनिविष्ट आरोप खरे मानावयाचे झाले तर या सर्व लोकांची चळवळ, संघटन केवळ रांगणेकरांचीं नाटकें लोकांनी चांगलीं म्हणूं नयेत एवढ्यासाठीच होती असें मानावें लागेल. अखिल महाराष्ट्रांतील सर्व नाट्यरसिकांनी जो एवढा प्रचंड

उद्योग केला— शेंकडो मैलांचा प्रवास करून, दगदग, अडचणी सोसून, पदरमोड करून जो उत्सव साजरा केला तो केवळ रांगणेकरांचीं नाटकें हाणून पाडावीं म्हणूनच की काय ? यापेक्षा विकृत मनोवृत्तीचें आणखी दुसरें कोणतें प्रभावी प्रदर्शन असूं शकणार ?

प्रत्येकाला आपल्या विचारानुसार निष्ठापूर्वक वागण्यास अधिकार खास आहे, मग त्याचे इतराशीं कितीहि तीव्र स्वरूपाचे मतभेद असोत. येथवर सर्व ठीक आहे. पण रांगणेकरांच्या नाटकांतील नाट्यगुणांबद्दल कोणी कांही टीका केल्या असतील, वाङ्मयीन दर्जाबद्दल शंकाहि व्यक्त केल्या असतील, म्हणून सहृदय आणि समंजस माणसाला सर्व जगाकडे कडवट तुच्छतेच्याच दृष्टीने पाहण्याची काय जरूर ? रांगणेकरांवर पुष्कळ लोक पुष्कळ कारणांसाठी रुष्ट झाले असतील. रांगणेकरांनी स्वतः तरी इतरांवर तोंडसुख घेण्यास कुठे कमी केलें आहे—म्हणून माणसाने विनयाचे, विवेकाचे उचित निर्बंध बाजूला ठेवून समोर येईल त्याच्यावर शिव्याशापांचाच वर्षाव करणें बरोबर होईल का ? रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाच्या कार्यांत इतरांपेक्षा त्यांचे मार्ग अधिक बरोबर असतील, रोगाचें निदान अचूक असेल, यशाचें पाप मोठया प्रमाणांत त्यांच्या पदरांत पडलें असेल, म्हणून इतरांनी केलेल्या निरपेक्ष सेवेची किंमत रांगणेकरांनी त्यांची उपेक्षा करण्याइतकी कमी दर्जाची खास ठरत नाही. एखाद्या माणसाला आपल्या कार्यशक्तीबद्दलचा आत्मविश्वास फाजील वाटूं लागला म्हणजे तो मनुष्य कसा उदास आणि अविवेकी होत असतो याचें रांगणेकर हें एक उत्तम उदाहरण आहे असें वाटूं लागतें.

मराठी रंगभूमीचा गेल्या तपा दोन तपांचा इतिहास आम्हीं प्रत्यक्ष पाहिलाच नव्हे तर अनुभवलाहि आहे. या काळांत रांगणेकरांनी इतरेजनाबद्दल दाखविलेली उपेक्षाबुद्धि कुणाच्याहि नजरेंतून सुटण्यासारखी नाही. सभा, संमेलनें, घटना, संघटना इत्यादि उपाधीं-

बद्दल त्यांना यत्किंचितहि आस्था वाटत नाही— निदान कधीहि ती व्यक्त झाली नाही. या सर्वांपासून अलिप्त राहण्याचें, फटकून वागण्याचें धोरण त्यांनी काळजीपूर्वक राखलें आहे. हें असें का? याचीं खासगी कारणें आम्हांला माहीत नाहीत; पण त्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावनांमधून आणि अन्य लिखाणांतून जे विचार त्यांनी व्यक्त केले आहेत त्यांवरून त्यांचे इतरांच्या कार्याबद्दल सारांश रूपाने खालील आक्षेप आहेत असें दिसतें.

१ रंगभूमीच्या बुद्रुक रक्षकांनी रंगभूमीच्या अपकर्षाचें बोलपटांच्या माथीं उगाच खापर फोडलें.

२ त्या वेळची रंगभूमि (१९४३ पूर्वीची) जुनीं पुराणीं नाटकें आणि जुनी चाकोरी यांतूनच प्रवास करणारी होती.

३ नवीन सजावट असलेलीं, तीन तासांचीं, चित्तवेधक संवाद असलेलीं, कथानकाचा वेग वाढविणारे साधे सुटसुटी संवाद असलेलीं 'आशीर्वाद', 'कुलवधु' सारखीं नाटकें त्यांनीच लिहिलीं.

४ नाटक पाहावयासाठी असतें, वाचावयासाठी नाही. तें वाचनीय वाङ्मय नाही तर प्रेक्षणीय वाङ्मय आहे, या गोष्टीकडे जरूर तितकें इतरांनी अवधान ठेवलें नाही.

५ निपुण नट रांगणेकरांनी रंगभूमीवर आणले आणि 'कला! कला!' म्हणून ओरडत मरण्यापेक्षा धंद्याच्या आश्रयाने कलेची सेवा केली.

६ साहित्यपंढांनी (!) कुलवधु नाटक त्यांतील संगीतामुळे व विशेषतः त्यांतील कांही नटनटींमुळे लोकप्रिय झालें असे आक्षेप घेतले आणि तें नाटक एम. ए. च्या परीक्षेला लावलें आहे ही गोष्ट ते विसरले.

७ नाटकांतील ग्रोस पदें डझनावर आणलीं आणि दाढी मिशा काढून डोक्यावर केसांचे टोप आणि छातीवर रबरी चेंडू धारण करणाऱ्या पूर्वीच्या नायिका गेल्या आणि अभिनयकुशल स्त्रियाच स्त्रीभूमिका करण्यासाठी पुढे आणल्या.

८ नाटकांतील शाब्दिक अवडंबर, काल्पनिक अद्भुत नाट्यप्रसंग नाहीसे झाले आणि आजच्या तीव्र जीवन-कलहांत काळजाला हात घालणारा रसरशीत जिवंतपणा रंगभूमीवर पाहावयास मिळावा ही प्रेक्षकांची वृत्ति झाली. ज्याची कळ प्रेक्षकाच्या हृदयांत उतरेल असे नाट्यप्रसंग नाटकांत निर्माण झाले पाहिजेत.

श्री. रांगणेकरांनी आपल्या आक्षेपांत कांही कांही शास्त्रीय सिद्धांत मांडले आहेत, त्यांशीं मी बहुशः सहमत आहे हें एकदमच सांगून टाकतों. प्रश्न ऐवढाच की ज्या उपेक्षाबुद्धीने आणि एकांड्या शिलेदारीने रांगणेकर आतापर्यंत इतरांशीं वागत झाले आहेत त्याचा अर्थ असाच समजावा काय, की आक्षेपित गोष्टी मराठी रंगभूमीवरून प्रथमतः रांगणेकरांनीच दूर केल्या ? रंगभूमीवर स्त्रियांना पदार्पण करण्यास प्रवृत्त केलें आणि अभिनयकुशल नटींचा प्रेक्षकांना परिचय करून दिला तो काय पहिल्यांदा आणि फक्त रांगणेकरांनीच ? या सर्व कल्पनांची निर्मिति काय एकट्या रांगणेकरांचीच ? रांगणेकरांचें अनुकरण करण्यापलीकडे इतरांना या बाबतींत कांहीच श्रेयाचा वाटा नाही का ? अपयशी ठरलेल्या अनेक लेखकांनी, रांगणेकरांचें अनु-यायित्व पत्करण्याची शरम वाटत असल्यामुळेच, त्यांच्या नांवाचा सतत शिमगा चालू ठेवला आहे काय ? या सर्व प्रश्नांना आपल्याला आता उत्तरें द्यावयाचीं आहेत.

रांगणेकरांनी 'नाट्यनिकेतना'ला सुरुवात ३० नोव्हेंबर १९४१ रोजीं आशीर्वाद नाटकाच्या प्रयोगाने केली. त्याच वर्षी मुंबई नाट्य-

संमेलनांत शतसांवत्सरिक महोत्सवाची योजना नक्की झाली. अखिल महाराष्ट्रांतून एक उत्सवमंडळ निर्माण करण्यांत आलें आणि १९४३ च्या नोव्हेंबर महिन्यांत मराठी रंगभूमि पुनरुज्जीवित व्हावी यासाठी सांगली येथे शतसांवत्सरिक उत्सव मोठ्या सोहळ्याने साजरा करण्यांत आला. हा शतसांवत्सरिक उत्सव म्हणजे अखिल महाराष्ट्रांतील नामवंत नटांनी, ख्यातनाम विद्वानांनी, सन्माननीय धनिकांनी आणि सामान्य जनतेने त्यापूर्वी ५ वर्षं निष्ठेने चालविलेल्या प्रयत्नाचें, कार्याचें फळ होय. मराठी रंगभूमि नामशेष होऊं पाहत आहे, तिची अवकळा आपल्याने पाहवत नाही, तिला पूर्ववत् तजेला आणण्यासाठी आम्ही प्राणपणाने शक्तिसर्वस्व वेचूं या निश्चयाने कार्य करीत असणाऱ्या शेंकडो नाट्यरसिकांनी आपली भक्तिभावांजली सांगलीला येऊन अर्पण केली.

महाराष्ट्र रंगभूमि साधारणतः १९३० पर्यंत तरी आपल्या उत्कर्षाच्या काळांत होती. पण उत्कर्षाचें शिखर म्हणजेच अधःपतनाची सुरुवात ही गोष्ट स्पष्टच आहे. आणि ती अनुभवाला आली. या वेळीं बालगंधर्वांचा वारसा आता कोणाकडे जावयाचा ? त्यांच्या तोलाची स्त्रीभूमिका करणारे पुरुष नट दृष्टीसमोर नसल्यामुळे आता पुढे काय, हा प्रश्न होताच. स्त्रीनटी मिळविण्यासाठी धावपळ सुरू झाली. गद्य परंपरेलाहि महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील फाटाफुटीमुळे घरघर लागूं पाहत होती आणि समर्थ नाटक मंडळींत नागपूरला शेवटचा बेबनाव होऊन दात्यांनी कंपनी सोडली त्या वेळीं औंधकर, वैशंपायन आदि नटांची काय स्थिति झाली हें आम्ही प्रत्यक्ष पाहिलें आहे. सिनेमाचें अधिकाधिक आकर्षण वाढीस लागलें होतें. नाटक धंदा **नाविन्याच्या अभावा**मुळे, नवीन नटांच्या दुर्मिळतेमुळे डबघाईला आला होता. बोलपटांमुळे नाटकांपेक्षा कमी खर्चांत करमणुकीचें साधन बहुजन समाजाला मिळालें होतें आणि प्राप्तीच्या अभावामुळे मोठमोठ्या नाटक मंडळ्यांना देखील मनांत असून नवीन उपक्रम

करतां येणें अशक्य झालें होतें. सिनेमाच्या पाठीमागे लागून ललित कला आणि बलवंत नाटक मंडळी यांना जवळजवळ आत्महत्याच करून घ्यावी लागली. गंधर्व नाटकमंडळीची जवळजवळ तीच गति झाली. व्यवहाराच्या क्षेत्रांत टिकणें अशक्य झाल्यामुळे लहान सहान कंपन्यांचें जीवन अशक्य झालें आणि धंदेवाईक नाटक मंडळ्या मोडीला लागल्या. अशा वेळीं आधुनिक तंत्राच्या मंत्राने भारलेल्या कांही रसिक, विद्वान नाट्यशास्त्र-विशारदांनी आणि नटश्रेष्ठांनी एक अत्यंत प्रभावी आणि आकर्षक असा प्रयत्न नाट्य-मन्वंतर या संस्थेच्या रूपाने केला. ही संस्था १९३३ च्या जुलै महि-न्यांत जन्माला आली. नाट्यनिकेतनपेक्षाही अत्यंत विकट, प्रतिकूल आणि ओढघस्त परिस्थितींत हा प्रयत्न करण्यांत आला. तो प्रयत्न यशस्वी ठरला असता तर मराठी रंगभूमीवर खरोखरच मन्वंतर घडून आलेलें मराठी रसिकांस दिसून आलें असतें. त्या वेळच्या विद्वानांना आणि नाट्यरसिकांना इब्सेन, शॉ आदि पाश्चात्य नाटककारांनी आपल्या जादूने भारून टाकलें होतें.

पण सुरुवातच वादाने झाली. शेवटीं 'आंधळ्याची शाळा' रंगभूमीवर आलें. १६ आक्टोबर १९४१ च्या झंकारच्या दिवाळी अंकांत 'मन्वंतराच्या स्मृती' म्हणून प्रसिद्ध झालेला अनंत काणे-करांचा लेख वाचावा. म्हणजे १९३३ सालीं मुंबईसारख्या ठिकाणीं देखील स्त्रियांनी रंगभूमीवर कामें करावीं यासाठी त्यांना किती प्रयत्न करावे लागले, खस्ता खाव्या लागल्या, याची कल्पना येईल. 'नाटकाचा धंदा आणि नाट्यकलेच्या उद्धाराचा नवीन प्रयत्न यांचा घोटाळा केल्यामुळेच आमच्या 'नाट्य मन्वंतर' संस्थेचा अत्यंत सद्धेतूनी केलेला प्रयत्न अयशस्वी झाला असें माझें स्पष्ट मत आहे' असें काणेकरांनी आगस्ट १९४१ च्या मनोहरच्या अंकांत (मराठी रंगभूमीचें भवितव्य या लेखांत) आपलें स्पष्ट मत दिलें आहे. 'आंधळ्याची शाळा या आपल्या पहिल्याच नाट्यकृतीने

वास्तविक नेपथ्यरचना, रसपरिपोषक पार्श्वसंगीत, नैसर्गिक अभिनय-पद्धति, आणि स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्यामुळे नाटकांत उत्पन्न होणारें अकृत्रिम वातावरण इ. गोष्टी एकसमयावच्छेदें नाटय-मन्वंतरानेच प्रथम रंगभूमीवर आणून लोकप्रिय केल्या यांत शंका नाही.' असा नाटयमन्वंतरच्या कार्याचा त्यांनी निर्देश केला आहे.

नाटयमन्वंतराने कांही काळ तरी मराठी नाटयाबाबत मन्वंतराच्या खास अपेक्षा निर्माण केल्या. पण दुर्दैवाने नाटयमन्वंतर पुण्यामुंबईबाहेर पडण्यापूर्वींच खिंडार पडलें आणि मोठ्या उमेदीने आणि महत्त्वाकांक्षेने खांदा लावणारी मंडळी तितक्याच त्वरेने धूर टाकून परत गेली. आणि थोड्याच काळांत मन्वंतराची केवळ स्मृतीच उरली.

नाटयमन्वंतराचीं नाटकें विस्ताराने फार मोठीं नव्हतींच. तरीहि त्यांनी 'उसना नवरा' 'बोवा' इ० नाटिका बसविल्या. त्या-पूर्वींच अनंतराव गद्रयांनी नाटिकांचा प्रचार केलाच होता. पण नाटकांचा विस्तार कमी असावा अशी सर्वसामान्य तक्रार असतांहि नाटिकांचा प्रकार मूळ धरूं शकला नाही. कारण प्रेक्षकांना ६, ७ तास चालणारीं नाटकें जशीं नको होतीं तशींच तासा दीड तासाचीं नाटकेंहि त्यांना नको होतीं. कारण या नाटुकल्यांत नाटयगुणांचा अभाव होता. मामा वरेरकरांनी देखील आयुष्यभर रंगभूमीवर नवीन नवीन उपक्रम चालविले. त्यांचें 'तुरुंगाच्या दारांत' नाटक अयशस्वी ठरलें असलें तरी त्या नाटकामागे असणारी नवीन दृष्टि आपण नजरेआड करूं शकणार नाही.

या काळीं धंदेवाईक असूनहि नवीन धर्तीचीं, नवीन तंत्राचीं आणि नवीन विचारांचीं नाटकें रंगभूमीवर आणण्याचें श्रेय श्री. बाबुराव अत्रे आणि दामुअण्णा जोशी यांची बालमोहन नाटक मंडळी यांनाहि देणें भाग आहे. नाटयमंदिराचा एकेक चिरा ढासळूं पाहत असतांहि त्यांनी धडाडीने नवीन विक्रम केले आणि

'साष्टांग नमस्कार', 'घराबाहेर' नाटकापासून 'उद्याच्या संसारा'पर्यंत त्यांनी नाट्यमंदिर ढासळूं दिलें नाही. परंतु नंतर बालमोहनहि परागंदा झाली. आणि मराठी रंगभूमि जगावें की मरावेंची (To be or not to be) भाषा बोलूं लागली. नाटकाचा धंदा सर्वस्वी पडला.

धंदेवाईकांनी नाटक धंदा सोडला तेव्हा आता नाट्यकला जगावी कशी? हा प्रश्न साहजिकच समाजासमोर आला. ओढवलेल्या परिस्थितीमुळे नाट्यकला ज्यांच्या हातीं ऐश्वर्यांत लोळली ते सर्व तिला सोडून गेले होते. नाटकाचा धंदा करणाऱ्याबद्दल समाजाची मनोवृत्ति कितीहि रुष्ट असली तरी नाट्यकलेबद्दल समाजाला आपुलकी व जिव्हाळा होताच. त्यामुळे नाटक हा ज्यांचा धंदा नव्हे आणि नाटकाचा धंदा ज्यांना करतां येणेंहि शक्य नाही अशा लोकांवर तिचा प्रतिपाळ करण्याची जबाबदारी येऊन पडली. त्यासाठी संघटनेची आवश्यकता भासूं लागली. नाट्यव्यावसायिकांच्या बऱ्या वाईट वागणुकीमुळे त्यांच्याबद्दल समाजांत दिसून येणारी अनास्था आणि उपेक्षा बुद्धि नष्ट करण्याचा संघटित प्रयत्न करावा लागला. समाजांतील नानातऱ्हेचे दृढमूल होऊन बसलेले गैरसमज दूर करावे लागले. आणि धंदेवाईकांनी नाट्यकला सोडली तरी आम्ही हौशी प्रापंचिक तिचा संभाळ करूं, तिला बाळसें आणूं, हसायला खेळायला लावूं, या बाण्याने त्यांना रंगणांत उतरावें लागलें.

नाट्यनिकेतन सुरू होण्यापूर्वी तीन चार वर्षें हें कार्य नागपूर, नाशिक, पुणें, मुंबई येथील कार्यकर्त्यांनी अत्यंत दक्षतेने केलें. १९३९ सालीं चिंतामणराव कोल्हटकरांनी आपली एक लिमिटेड कंपनी काढण्याची योजना नागपूरच्या साहित्य संमेलनाकडे पाठविली होती. एक प्रवेशी अंकांची नवीन धर्तीचीं नाटकें सर्रास रंगभूमीवर लोकप्रिय झालीं होतीं. स्त्रियांनी स्त्रियांच्या भूमिका कराव्या यासाठी श्री. सौ. वर्तक आणि सौ. भोळे यांनी स्वतःच आदर्श घालून दिले होते. **नाट्यमन्वंत-**

राच्या चालकांनी त्या वेळीं नेपथ्यरचनेंत, सजावटींत, प्रयोगाच्या ठाकठीक आणि सफाईदारपणांत, अभिनयाच्या दर्जांत जो उच्चांक गाठला तो अझूनहि नाट्यनिकेतनाला मिळविण्यास आणखी कष्ट करावे लागतील. सारांश, ज्या गोष्टींच्या प्रचारामुळे श्री. रांगणेकरांचें हृदय अभिमानानें भरून येतें त्या प्रत्येक प्रकाराच्या प्रचारासाठी आणि अंमलबजावणीसाठी इतरांनी आधीच प्रयत्न केले होते. पण आर्थिक दृष्ट्या कमी दरांत नाटकें दाखवून धंदा चालविणें अशक्य झालें. त्यामुळे आणि नाविन्याचा अभाव, नवीन प्रभावी नटांचें दुर्भिक्ष यामुळे धंदेवाईक कंपन्या टिकूं शकल्या नाहीत—आणि करमणुकीचीं इतर साधनें नाटकापेक्षा कमी खर्चांत उपलब्ध झालीं होतीं. त्या सर्वांचा परिणाम म्हणून नाट्यमन्वंतर, मनमोहन, लिटल थिएटर, आदि संस्था, अत्रे, दाते, पार्श्वनाथ आळतेकर, मामा वरेरकर, चिंतामणराव कोल्हटकर आदि नाट्यधुरंधरांच्या आणि प्रा. वनहट्टी, वामनराव पुरोहित, डॉ. भालेराव आदि विद्वान, कर्तृत्ववान नाट्योपासकांच्या प्रयत्नाला एकदम यशाचें दृश्य दिसणें शक्य नव्हतें. कठीण दगड प्रत्यक्ष शंभराव्या घावानें फुटत असला तरी शंभराव्या घावामागे असणाऱ्या नव्याण्णव घावांचें महत्व त्यामुळे कमी होत नाही.

बोलपटाने रंगभूमीवर आक्रमण केलें किंवा नाही हा आमच्या मतें वादाचा प्रश्नच होऊं शकत नाही. जबाबदार कोणीहि असो, आणि एकंदर कारणपरंपरेंत बोलपटाचें कोणतेंहि स्थान असो, बोलपटांमुळे रंगभूमीवर परिणाम झाला यांत शंका नाही. बोलपट रंगभूमि मारूं शकत नाहीत हें आता अनुभवासच आलें आहे. रंगभूमि स्वतःसंबंधी जागरूक राहिली नाही तर बोलपट तिला जगणें अशक्यप्राय करून सोडतात हेंहि अनुभवाने सिद्ध झालें आहे.

बोलपटांमुळे रंगभूमीवर अनिष्ट आक्रमण झालें ही आपल्याच देशांतील गोष्ट नाही. अमेरिका इंग्लंड आदि देशांतहि बोलपटांनी

रंगभूमीवर मात केलीच होती आणि रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी B. Shaw, Galsworthy, Drinkwater, Barker, William Archer इ. थोर नाटककारांना संघटित चळवळी कराव्या लागल्या. अशाच तऱ्हेची चळवळ महाराष्ट्रांत व्हावी असा महाराष्ट्रांतील नाट्योपासकांचा मनोदय होता. त्यासाठी त्यांनी प्रयत्नहि केले. हे प्रयत्न संघटनेशिवाय, सर्वांनी एकत्र येऊन विचारविनिमय केल्याशिवाय होण्यासारखे नव्हते. सारांश, रंगभूमीच्या ऱ्हासाला बोलपट हें एकमात्र कारण नसेल; पण बोलपटांचा परिणाम रंगभूमीवर झाला नाही असें कसें म्हणतां येईल ? बोलपटांनी पहिल्या दर्जाचे सारे नट आपल्या आश्रयाला घेतले ही तर वस्तुस्थिति आहे. अशा वेळीं रंगभूमीच्या तळमळीने बोलपटावर जर कोणी आक्षेप घेतले तर त्यांत रांगणेकरांना मस्तकशूळ उठण्यासारखें का व्हावें ? बोलपटांनीच तर शहरोशहरीं असलेलीं सर्व नाट्यमंदिरें बळजबरीने रंगभूमीपासून आपल्या ताब्यांत घेतलीं आणि नाट्यसंमेलनाच्या व्यासपीठावरून नटवर्य दाते यांच्यासारख्यांना देखील अगतिकपणे 'अहो ! आम्हाला निदान उभे राहायला तरी जागा द्या' अशी जनतेला विनंती करण्याची पाळी आणली. रांगणेकरांना त्याचमुळे रात्रीं होणारीं नाटकें सकाळीं नऊ वाजतां करावीं लागलीं !

आतापर्यंत आपण श्री. रांगणेकरांच्या आक्षेपमालिकेंतील पहिल्या चार आक्षेपांना उत्तरें दिलीं.

कुलवधु नाटकाच्या यशाला त्यांतील संगीत व काम करणारे नट नटी हे मुख्यतः कारणीभूत आहेत असें म्हटलें असतां श्री. रांगणेकरांच्या अंगाची अंगार होते. कां न कळे ? 'कुलवधु' नाटकाचा वाङ्मयीन दर्जा काय ? त्यांत नाट्यगुण किती आहेत ? याचा आपण पुढे विचार करूंच, पण उत्कृष्ट नाटकें केवळ नाटककाराच्या कसबावर किती टिकलीं आहेत हें रांगणेकर देखील सांगूं शकतील काय ? नाट्यप्रयोगाबाबत एकपट श्रेय नाटककाराचें असलें तर दुप्पट श्रेय त्याचा यशस्वी

प्रयोग करून दाखविणाऱ्या नटाचें असतें. नाटककार, नट व प्रेक्षक यांच्या परस्पर सहकार्यावर प्रयोगाचें यश अवलंबून आहे एवढें तरी सत्य रांगणेकर कबूल करतील असें वाटतें. याशिवाय—'No doubt there have been, and are, many plays in which the author (often an actor himself) relies almost entirely on the actors to put meanings into a text which, if any are dreamed of reading it, would seem bald, spasmodic and possibly imbecile.' *Willian Archer* : "Play-making" असें करण्यांत टीकाकारांना नाटककाराचा यांत कोणताहि अवमान झाला असें वाटत नाही. चांगल्या नटाच्या अभावीं किती तरी चांगलीं उच्च दर्जाचीं नाटकें मागें पडलीं आहेत आणि याचा प्रत्यक्षानुभवच घ्यायचा असेल तर कुलवधु नाटकांतून ज्योत्स्नाबाईंना वगळून दुसऱ्या नटीला भानुमतीचें काम देऊन 'कुलवधु' आजच्या इतकें यशस्वी करून दाखवावें असें आम्ही श्री. रांगणेकरांना आग्रहाने सुचवितों. म्हणजे तरी त्यांच्या दुराग्रहाचा पारा कमी होईल. इतर रंगभूमीचें तर जाऊंच द्या, पण मराठी रंगभूमीवरील चांगल्या नाटककारांच्या चांगल्या नाटकांच्या बाबतींतील देखील मागील अनुभव रांगणेकरांना आठवूं शकतील. केवळ-'दादा ते आले ना!' किंवा 'खडा मारायचा झाला तर' हीं भाषणें असलेले स्वयंवरांतील प्रवेश पाहण्यासाठीच किती तरी लोक येत असत—'संशयकल्लोळ' नाटकांतील रघुवीर सावकारांची रेवतीची भूमिका पाहण्यासाठी किंवा त्यानंतर हल्लीचे मा. सौदागर आणि पूर्वीचा छोटा गंधर्व याचें रेवतीचेंच काम पाहण्यासाठी किती तरी लोक आतुरतेने येत असत. बालमोहनचा 'लग्नाची बेडी' या नाटकाचा हातखंडा प्रयोग सौदागराच्या पल्लेदार गायनाने आणि माने यांच्या उत्कृष्ट अभिनयाने चांगला वठत असे. सुलोचना पालकर आणि पंडितराव नगरकर यांनी बालमोहनमध्ये

प्रवेश करून माने आणि सौदागर यांच्या भूमिका करायला सुरुवात करतांच किती तरी लोक संतापाने कंटाळवाणा प्रयोग पाहून परत जात असत. नटवर्य दात्यांनी समर्थ नाटक मंडळी सोडल्यानंतर औरंगजेबाचें काम श्री. औंधकरांनी करून देखील दात्यांच्या यशस्वी भूमिकेच्या अभावीं तें नाटक किती पडत असे हें कोणीहि सांगू शकेल. प्रेक्षकांपैकी एखादा तरी प्रेक्षक नाटककाराचें नांव ऐकून किंवा नाटककाराच्या नाट्यकृतीचे गुणावगुण मापून आला होता का? प्रेक्षकांना आकर्षण हवें असतें. आणि तें आकर्षण प्रत्यक्षतः नटांच्या रूपांतच दिसत असतें. म्हणून प्रेक्षकांची नाटकप्रयोगांना गर्दी होत असते. तेव्हा कुलवधु नाटकाच्या यशाला त्यांतील संगीत आणि नटनटी कारणीभूत आहेत असें कोणी म्हटलें तर त्यांत गैर तें काय झालें? 'कुलवधू' नाटकांत नाट्यगुण आहेतहि; पण नाटकांत असलेले नाट्यगुण प्रकट करण्याची चातुरी नटाचीच असते. नाटककाराची नसते. संगीताचेंहि असेंच आहे. रांगणेकरांच्या अत्यंत घाणेरड्या अशा 'तुझं माझं जमेना', या नाटिकेच्या प्रयोगाला लोक बसतात ते कशामुळे? नाटककाराच्या अपूर्व लेखनचातुरीमुळे प्रेक्षक बसतात असें तर रांगणेकरांना वाटत नाही ना? त्यांत असलेल्या ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांच्या दोन गाण्यांकरिताच लोक कळ सोसून बसतात हें रांगणेकरांना अझूनहि कसें कळलें नाही; आश्चर्य वाटतें.

'कुलवधु' नाटकाचा प्रयोग पाहून परत जात असतां किती तरी लोकांनी अविनाशच्या देवदत्ताच्या भूमिकेबद्दल प्रतिकूल अभिप्राय दिले आहेत. आणि ज्योत्स्नाबाईच्या कामाची आणि स्वर्गीय संगीताची मुक्तकंठाने स्तुती केली केलो आहे. 'कुलवधु' नाटकाच्या यशस्वितेला, कुलवधु नाटक वाङ्मयदृष्ट्याहि चांगलें आहे हें गृहीत धरून देखील प्रयोगाच्या दोनतृतीयांश श्रेयाला त्यांतील संगीत आणि नटनटीच कारणीभूत आहेत, असें म्हणतां येईल. आमचे परममित्र श्री. भोळे यांच्या 'सरलादेवी' सारख्या सुंदर कलाकृतीला

दाते आणि सीतारामपंत जोशी यांसारखी समजदार व अभिनय-कुशल नटांची जोड जोंपर्यंत मिळत नाही तोंपर्यंत त्याहि नाटकाचे प्रयोग यशस्वी होणें कठीण. किंबहुना दाते आणि जोशी यांनी सत्यपाल आणि सरला यांचे असे कांही आदर्श निर्माण केले आहेत की दात्यांची ती भूमिका पाहिलेल्या दुसऱ्या नटाला तें काम करतांना चांगलाच हबका बसावा. असें म्हटलें तर त्यांत श्री. भोळ्यांना खरोखर वाईट वाटण्यासारखें काय आहे ? किंबहुना श्री. भोळे यांनी स्वतःच अनेकदां सांगितलें आहे की, "सरलादेवी, नाटकाचें लेखन करीत असतां दात्ये, सीतारामपंत जोशी, वैशंपायन, आंधेकर इत्यादि महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील प्रमुख नटांच्या अंगचें अभिनयवैशिष्ट्य मी डोळ्यासमोर ठेवलें होतें व 'सरला या पात्राचं तुम्ही यथातथ्य दर्शन आपल्या अभिनयाने प्रेक्षकांना करून दिलं' असं सीतारामपंत जोशांना नाटकाच्या प्रथम प्रयोगाचे शेवटीं मी प्रांजलपणें सांगितलं."

'नाटक हें वाचनीय वाङ्मयापेक्षा तें प्रेक्षणीय वाङ्मय आहे' हें रांगणेकरांनी इतरांना शिकविण्याइतके इतर नाटककार अज्ञ आहेत असें रांगणेकरांनी कां समजावें हें कळत नाही ? प्रयोगक्षमता हा तर 'नाटकाचा प्रधान गुणच आहे. खुद्द रांगणेकरांचीच आपण आठ नाटकें घेऊं. तीं सर्वच एका तोलाचीं आहेत असें म्हणतां येईल का ? मंत्रासारखें केवळ शास्त्र पाठ असल्यामुळे तर नाटकाची रचना हवी तशी होऊं शकत नाही ना ? मनांत कितीहि असो, निसर्ग सर्वांत अधिक शक्तिमान आहे. त्याने प्रत्येकाच्या कुवतीला ज्या मर्यादा घातल्या आहेत त्या मर्यादेच्या कक्षेंतच त्याला वावरतां येणें शक्य आहे. नाटक हें वाङ्मयहि असू शकतें. नव्हे नाट्यपाठ हा एक वाङ्मय-प्रकारच आहे. पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञ देखील 'And drama after all is literature and lives in the end by the greatness of its spoken words.' म्हणतात आणि हा सिद्धांत

रांगणेकरांना देखील मान्य होण्यासारखा आहे. प्रत्येक नाटकाचें कांही ठराविक आयुर्मान असतें. त्यानंतर तें टिकावयाचें तें आपल्या वाङ्मय-गुणांवरच टिकूं शकतें, एरव्ही नाही. अर्थात् नाटक हें प्रथम प्रायोगिक आहे हें खरें आणि त्या दृष्टीने नाटकाची प्रयोगक्षमता हा नाटकाचा पहिला गुण असला तरी त्या गुणाला वाङ्मयिक गुणाची जोड मिळाली तरच त्याला अमरपट्टा मिळतो. एम. ए.च्या परीक्षेला 'कुलवधु' लावलें गेलें हेंच त्याच्या श्रेष्ठतेचें गमक मानावयाचें एवढाच या बाबत श्री. रांगणेकरांचा मुद्दा आहे असें मानावयाचें असेल तर विद्यार्थी आणि शिक्षक या दोन्ही नात्यांनी याबाबत आम्ही श्री. रांगणेकरांना असें स्वानुभवाने सांगू शकतों की अभ्यासक्रमांत लावलेल्या कांही पुस्तकांना पाहून तीं पुस्तकें अभ्यासक्रमांत खरोखर लावण्यायोग्य आहेतच असें म्हणण्याचें धाडस आमच्याने करवत नाही. तेव्हा 'कुलवधु' एम. ए.च्या अभ्यासक्रमांत नेमलें गेलें हें त्याच्या सामान्यतः गुणवत्तेचें किंबहुना निष्ठुर सत्य सांगावयाचें झाल्यास **प्रायोगिक लोकप्रियते**चें लक्षण मानतां येईल एवढेंच.

'नाटकांतील ग्रोस पदें डझनावर आलीं' हें खरें, पण याचें श्रेय रांगणेकरांना देण्याचें कारण नाही. 'सौभद्र', 'शाकुन्तला'चा जमाना गेला आणि या सुधारणेस सुरुवात झाली. आणि अत्र्यांच्या नाटकांत तिला पूर्णता आली. एवढें कशाला, पहिल्याच प्रवेशांत बकुलाचें काम करणाऱ्या लहान पोराला दमछाट होईल इतकीं गाणें देणाऱ्या तात्यासाहेब कोल्हटकरांनी देखील 'वधू परीक्षा' संगीत करतांना हें तारतम्य राखलें आहे. तेव्हा. श्री रांगणेकरांना एकट्याला हें श्रेय देण्याचें कारण नाही.

स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनी करावीं हा दंडक साधारण सर्वमान्य झाल्यासारखा असला तरी अझूनही शंकाकुशंकांचें, गैरसमजाचें वातावरण निवळलें आहे असें म्हणतां यावयाचें नाही. नाट्यमन्वंतराच्या चालकांनी या बाबत प्रयत्न करून अभिनंदनीय यश कसें मिळविलें

हें आपण पाहिलें आहेच. १९३३ पासून १९४१ पर्यंतच्या काळांत मराठी रंगभूमीच्या उन्नतीकरिता जे प्रयत्न करण्यांत आले त्याचा परिणाम म्हणून १९४१ सालीं परिस्थिति बरीचशी अनुकूल झाली होती. नाशिक नाट्यसंमेलनांत प्रथम एक संमिश्र नाट्यप्रयोग करून दाखविण्यांत आला आणि त्याच्या पुढच्याच वर्षी 'उडतीं पाखरें' आणि 'घरकुल' या नाटकांचे दोन संमिश्र प्रयोग मुंबई नाट्यसंमेलनांत करून दाखविण्यांत आले. नागपूर सारख्या शहरीं देखील सौ. शामला चितळे व सौ. अनुताई वाडेगावकर या सुविद्य भगिनींनी १९४३ सालीं 'पूर्वग्रह' नाटकांत काम करून स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनीच करायचीं या इष्ट प्रथेचा पायंडा घातला. त्यांत भाग घेणाऱ्या स्त्रिया अर्थात व्यवसाय म्हणून नाटकांत काम करणाऱ्या नव्हत्या. परंतु नाटकांत काम करण्यास स्त्रियांनी पुढे येण्याकरिता एक प्रकरची अनुकूल अशी परिस्थिति आणि वातावरण निर्माण झालें होतें. तरी अगदी सुरुवातीला रांगणेकरांना बहुधा सिनेमा-तारकांवरच अधिक अवलंबून राहावें लागलें. त्याचमुळे त्या काळीं चालू असलेल्या राजाराम संगीत नाटक मंडळीला पुरुष नटांवरच आपलें काम भागवावें लागत होतें.

आज देखील स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्या असा कडक नियम पाळणाऱ्या दोनच नाट्यसंस्था दिसून येतात—पुण्या-मुंबईला कदाचित अधिक असतील, त्यांचा परिचय बाहेरच्या लोकांना अझून झालेला नाही. पुण्यामुंबईबाहेर महाराष्ट्राचा दौरा ज्यांनी काढला अशा नाट्यसंस्थांत प्रामुख्याने 'नाट्यनिकेतन' आणि 'कालाविकास नाट्यशाखा' या दोनच नाट्यसंस्था मुख्य आहेत.

प्रभाकर नाट्य मंडळाची गोष्ट वेगळी आहे. त्यांत स्त्रिया आणि पुरुष दोघेही स्त्रियांच्या भूमिका करीत असतात. यामुळे एक गोष्ट प्रेक्षकाला पाहावयाला मिळाली आहे. नाट्यगुण असतील तरच स्त्री किंवा पुरुष उत्कृष्ट प्रकारें आपल्या भूमिका करू शकतील.

प्रभाकर नाट्यमंदिराच्या 'उधार उसनवार' नाटकांत कधी मास्तर काशीनाथ तर कधी लता मंगेशकर ही नटी नायिकेचें काम करीत असतात. आणि नाटकाची आवड असणाऱ्या किती तरी प्रेक्षकांच्या तोंडून मास्तर काशीनाथची तोंडभर स्तुति ऐकिली आहे. केसरबाईचें लीलेचें काम पाहून किती तरी लोकांना मास्तर नरेशाची आठवण झाली आहे आणि केसरबाईच्या 'भामिनी' आणि सिंधु या भूमिका पाहत असतां गंधर्वांच्या आठवणीने प्रेक्षक हळहळले आहेत. ज्यांच्यांत अभिनयाची कला वसत आहे, अशा स्त्रियांनीच स्त्रियांच्या भूमिका कराव्या ही गोष्ट दिवसेंदिवस सर्वमान्य होऊं लागली व तेंही योग्यच आहे. पण याहि प्रथेच्या निर्मितीचें श्रेय रांगणेकरांच्याच वाट्याला खास देतां येण्यासारखें नाही. याबाबत मराठी रंगभूमीने केलेले उपक्रम किती धाडसी आणि क्रांतिकारी होते हें मराठी रंगभूमीचा इतिहास जाणणाऱ्यांना नव्याने सांगण्याची जरूर नाही. बंगाली रंगभूमीप्रमाणें ही प्रथा महाराष्ट्रांत पूर्वीपासून का रूढ झाली नाही याचीं इतर कारणें या निबंधाच्या कक्षेबाहेरचीं असलीं तरी एकंदरींत निष्कर्ष हाच की अभिनयकुशलतेच्या अभावा-मुळे मराठी रंगभूमीचा उत्कर्ष साधण्याचें कार्य (ज्या उत्कर्षासाठी रांगणेकर देखील आसुसलेले आहेत) पुरुष नटांनाच करावें लागलें; आणि दाढी मिशा काढून डोक्यावर केसांचे टोप आणि छातीवर रबरी चेंडू धारण करणाऱ्या पूर्वीच्या नायिकांनीच अखिल महाराष्ट्रां-तच नव्हे तर अखिल भारतांत मराठी रंगभूमि गाजविली.

सारांश, रांगणेकरांना श्रेय द्यावयाचें तें त्यांनी कोणती नवीन कल्पना काढली, अगर नवीन नटी निर्माण केल्या किंवा नवीन नटी रंगभूमीवर याव्या यासाठी समाजांतील दूषित ग्रह घालविण्यास हातभार लावले यासाठी नाही, तर **आधीच प्रसिद्धि पावलेल्या नटनटींना पक्का हारांत गोवून त्यांनी यशस्वी धंदा चालविला यासाठी.**

आजहि रांगणेकरांच्या नाट्यनिकेतनांत सर्वांत अधिक आकर्षण ज्योत्स्नाबाई भोळयांचेंच आहे. याचा अर्थ नाट्यमन्वंतरांतील इतर नटींच्या गुणांबद्दल आम्हाला अनादर आहे असें नव्हे. कुलवधूंतील विमल वैसास यांच्या पार्वतीबाईच्या भूमिकेची अनेकांनी मुक्तकंठाने स्तुति केली आहे. सौ. ओगले यांची '१७ वर्षें' एकांकिकेंतील 'इंदिराबाई'ची समजूतदारपणें केलेली भूमिका आम्ही विसरणें शक्य नाही. मंगला रानडे यांची 'माझें घर' मधील भूमिकाहि उत्तम वठत असते. पण गंधर्व नाटक मंडळींत बालगंधर्वांपेक्षाहि संगीतांत अधिक गुणी असणारी मंडळी देखील बालगंधर्वांच्या पुढे फिकी वाटत असत, तसाच प्रकार नाट्यनिकेतनाचा आहे. आणि त्यामुळे रांगणेकरांचीं नाटकें एकखांबी इमारतीसारखीं असोत वा नसोत, रांगणेकरांचीं नाटकें पाहणारांना मात्र निकेतनच्या नाटकांचें एकमेव आकर्षण ज्योत्स्नाबाईच वाटत असतात हें खरें आहे. नाही तर 'कुलवधू'पेक्षाहि सरस असणारें 'वहिनी'सारखें नाटक नाट्यमन्वंतराच्या रंगभूमीवर 'कुलवधू'पेक्षा उत्पनाच्या दृष्टीने कमी यशस्वी खास ठरलें नसतें आणि नंदनवनासारखें त्यांतल्या त्यांत बरें नाटक रंगभूमीवर नामशेष झालें नसतें.

ज्योत्स्नाबाईंची नाट्यमन्वंतरांतील ' आंधळ्याची शाळा ' या नाटकांतील अत्यंत संयम राखून व कौशल्याने वठविलेली बिंबेची भूमिका ज्यांनी पाहिली असेल त्यांना ज्योत्स्नाबाईच्या नाट्यनिकेतनांतील कोणत्याहि भूमिकेचें आकर्षण वाटणार नाही. ' आंधळ्याची शाळा ' या नाटकाच्या प्रयोगांतील त्यांचा अभिनय पाहत असतां आपण कांही तरी अपूर्व असें पाहत आहोंत ही कल्पना मनांत ठसत होती. तसें नाट्यनिकेतनाच्या कोणताहि नाटकाचा प्रयोग पाहून होत नाही. विद्यमान ज्या एक दोन नाट्यसंस्था आहेत त्यांच्यापेक्षा नाट्यनिकेतनाच्या नाटकांचे प्रयोग अधिक चांगले होतात यांत शंका नाही. कलेच्या थोडया साधनांच्या बळावर अधिक कार्य साधणें या दंडकाला फार

मान आहे. नाट्यनिकेतनचे प्रयोग पाहत असतां समंजस प्रेक्षकाच्या मनाला एकप्रकारचें असमाधान वाटत असतें. त्याचें कारण प्रयोग सामान्यतः वाईट होतात असें नव्हे तर दिलेल्या साधनांच्या मानाने परिणामाचा उठावदारपणा कमी प्रतीचा वाटतो. योग्य दिग्दर्शन असलें व नटांनी संयमपूर्वक समजूतदारपणें भूमिका वठविल्या तर प्रयोग अधिक ठाकठीक व सफाईदार होऊं शकतील अशी आशा वाटते. स्तुतीच्या बोलांमुळे नटांनी संयम सोडला आणि धंद्याच्या यशाच्या धुंदींत चालकांनी ताळ सोडला तर कलेची मान पूर्णतःच मोडली जाऊन केवळ धंदाच हातीं राहील आणि तेंहि जीवशून्य कलेवर कधी मातींत मिळून जाईल याचा नेम राहणार नाही.

मराठी प्रेक्षक हा नाटकांचा किती चाहता आहे हें आता रांगणेकरांना प्रत्यक्ष माहितच आहे. आपण फार थोर, प्रथितयश, अलौकिक नाटककार आहोंत असा श्री. रांगणेकरांचा विश्वास आहे. 'साहित्या'च्या १९४८ च्या महोत्सव अंकांत श्री. रांगणेकरांनी 'मी माझ्या नाटकांनी प्रेक्षकांचा वर्ग निर्माण केला आहे' असें म्हटलें आहे. अशा प्रथितयश नाटककाराला प्रेक्षकांचा अनुनय करण्याचें कारण नाही. कारण प्रेक्षकांना ओढून आणण्याचें सामर्थ्य प्रथितयश नाटककाराच्या लेखणींत खास असतें. अशा वेळीं खोऱ्याने पैसा ओढत असतां कलेच्या उत्कर्षाकडे नाट्यनिकेतनचें दुर्लक्ष आज होत आहे. तसेंच पुढेहि चालू राहिलें तर ज्या पैशाच्या लोभाने जुन्या मराठी नाटकमंडळयांनी मराठी रंगभूमीवर नवीन प्रयोग करून पाहण्याचें धाडस केलें नाही आणि आपला अपमृत्यु 'याचि देहीं याचि डोळा' पहिला, तोच क्रम नाट्यनिकेतनाला लागू होणार नाही याचा भरवसा कोण देईल ? धंद्याचा जम व्यवस्थित बसत नाही तोंवर कदाचित 'कला ! कला !' म्हणून ओरडत मरण्यापेक्षा धंद्याच्या आश्रयाने कलेची सेवा करीत असणें क्षम्य ठरेल. परंतु धंद्याचा जम बसल्यानंतर आणि आपण प्रथितयश नाटककार आहोंत हा आत्मविश्वास वाटत असतांहि

इतकें घातुक अल्पसंतुष्ट राहून भागणार नाही असें आम्हांला वाटतें. कारण कलेची सेवा करण्याचें सामर्थ्य आणि धाडस जम बसलेल्या धंदेवाईकांनाच करतां येणें शक्य आहे व इष्ट आहे.

आतापर्यंत आपण श्री. रांगणेकरांच्या उपरिनिर्दिष्ट सात आक्षेपांचा विचार केला. त्या सर्व आक्षेपांचा विचार करतांना कोणत्या गोष्टीबद्दल श्री. रांगणेकरांना श्रेयाचा वाटा किती द्यावयाचा हेंहि पाहिलें आहेच. त्यावरून श्री. रांगणेकरांनी, ते आपल्या तीन एकांकिकांच्या प्रस्तावनेंत म्हणतात त्याप्रमाणे खरोखरच मराठी रंगभूमीवर क्रांति घडवून आणली आहे की काय याचा निर्णय प्रेक्षकांनी आणि नाट्यरसिकांनीच द्यावा. आता फक्त श्री. रांगेणकरांच्या नाटकांचें **प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने** व **नाट्यवाङ्मय या दृष्टीने मूल्यमापन** करावयाचें राहिलें आहे. तो विचार करतांना आक्षेपांतील आठव्या मुद्द्याचें सहज निराकरण होण्यासारखें असल्यामुळे त्या मुद्द्याचा विचार येथे इतर आक्षेपांबरोबर केला नाही.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. ७४०४

उत्तरार्ध

रांगणेकरांचीं नाटकें

३० नोव्हेंबर १९४१ रोजीं आशीर्वाद नाटकाच्या प्रयोगाने 'नाटयनिकेतन' संस्थेला सुरुवात झाली, हें आपण मागे पाहिलें आहेच. तेव्हापासून ५ सप्टेंबर १९४८ पर्यंत श्री. रांगणेकरांनी आठ नाटकें आणि तीन एकांकिका लिहिल्या असून नाटयनिकेतनच्या रंगभूमीवर त्यांचे प्रयोग करुन दाखविले आहेत. त्यांचा क्रम खाली दिला आहे.

१ आशीर्वाद	रॉयल ऑपेरा हाऊस, मुंबई	३० नोव्हेंबर १९४१
२ कुलवधु	,,	२२ ऑगस्ट १९४२ सकाळीं
३ नंदनवन	वालीवाला ग्रँड थिएटर, मुंबई	२२ नोव्हेंबर १९४२ सकाळीं १० वाजतां

४ अलंकार	रॉयल आपेरा हाऊस, मुंबई	२३ जाने. १९४४
५ कन्यादान	कृष्ण सिनेमा थिएटर, मुंबई	५ सप्टेंबर १९४३
	आदर्श नाट्यालयाने रंगभूमीवर आणलें	
६ माझें घर	नॉव्हेल्टी थिएटर, ग्रँट रोड, मुंबई	३१ ऑगस्ट १९४५
७ वहिनी	,, ,,	२४ डिसेंबर १९४५
८ 'एक होता म्हातारा'	भानुविलास थिएटर, पुणें	५ सप्टेंबर १९४८

एकांकिका

१ तुझं माझं जमेना २ सतरा वर्षें ३ फरारी	२७ जुलै १९४७ भानुविलास थिएटर, पुणें दुपारीं ४ वाजतां.

या नाटकांपैकी 'आशीर्वाद' नाटक आवृत्ति तिसरी (१ डिसेंबर १९४३), कुलवधु आवृत्ति ३ री (१० ए. १९४४) व आवृत्ति ४ थी (२२ मे १९४६) अलंकार आवृत्ति १ ली व दुसरी (तारीख दिली नाही) व तीन एकांकिका आवृत्ति १ ली २६ जुलै १९४७ इ० नाटकांना त्यांनी प्रस्तावना लिहिल्या असून त्यांत त्यांनी आपलें मनोगत व्यक्त केलें आहे आणि टीकाकारांना शिव्याशाप दिले आहेत. या दृष्टीने 'कुलवधु' आणि तीन एकांकिका यांना लिहिलेल्या प्रस्तावना मासलेवाईक आहेत. या प्रस्तावनांत व्यक्त झालेला लोकप्रियतेचा कैफ वगळला तर त्यांनी कांही नाट्यविषयक विचार व्यक्त केले आहेत.

श्री. रांगणेकरांनी मांडलेल्या या **तंत्रविषयक प्रश्नांच्या तपशीलाचा** आपण विचार केला असतां आजच्या मराठी नाटकाला कोणत्या गोष्टी वर्ज्य आहेत आणि कोणत्या गोष्टींची त्यांच्या मतें जरूर आहे याचा उलगडा होईल.

कोणत्या गोष्टी आजच्या मराठी नाटकाला **नको आहेत**—

१ शाब्दिक अवडंबर.

२ काल्पनिक अद्भुत नाट्यप्रसंग.

३ नुसत्या गुळगुळीत प्रेमकथा.

४ नाटकाच्या अखेरीस नायिकेला विष देऊन अगर विहिरींत लोटून प्रेक्षकांच्या डोळ्यास पाणी आणणारे दुबळे नाट्यप्रसंग.

५ भाषेची रोषनाई.

कोणत्या गोष्टी आजच्या मराठी नाटकांत **असायला पाहिजेत**.

१ कथानकाचा वेग वाढविणारी, साधी, सुटसुटीत आणि श्रोत्यांच्या मनाचा वेध घेणारी भाषा.

२ आटोपशीर व चित्तवेधक संवाद.

३ आजच्या तीव्र जीवनकलहांत काळजाला हात घालणारा रसरशीत जिवंतपणा रंगभूमीवरही पाहण्यास मिळावा ही प्रेक्षकांची वृत्ति झाली आहे. तेव्हा आयुष्यांत वावरत असलेल्या पण प्रत्यक्ष तीव्र स्वरूपांत सहसा कधी न न दिसणाऱ्या अशा अगदी जिव्हाळ्याच्या विषयांवर लिहिलेलीं नाटकें पाहिजेत.

४ प्रेक्षकांच्या हृदयांत ज्यांची कळ उमटेल असे नाट्यप्रसंग त्यांत पाहिजेत.

५ ते प्रसंग पाहत असतां आपण केवळ करमणुकीकरितां नाटक पाहत नसून त्यांत आपलें आयुष्य चित्रित झालेलें पाहत आहों ही प्रेक्षकांची भावना झाली पाहिजे.

६ बदलणाऱ्या काळाचें स्वरूप इतर गोष्टींप्रमाणे वाङ्मयांतहि प्रकट झालें पाहिजे.

श्री. रांगणेकरांच्या नाट्यकृतींचा विचार करतांना वरील सर्व मुद्दयांचा विचार क्रमप्राप्तच आहे. वर ज्या गोष्टींचा उल्लेख आलेला

आहे त्या गोष्टींत नवीन असें कांहीच नाही. किंबहुना श्री. रांगणेकरांनी वर दिलेल्या तांत्रिक व तात्विक गोष्टींपेक्षा **नाटकाची कल्पना किती तरी व्यापक आहे**. नाट्कला *universality* हा गुण प्रधान मानला आहे. नाटकांत **देशकालातीत व्यापकत्व** असेल तर ती कृति कोणत्याही काळीं कोणत्याही देशांत मान्य झालीच पाहिजे. अशा नाटकांतील कांही भाग त्या त्या कालाचे निदर्शक असूं शकतील पण अशा उत्कृष्ट कलाकृतींचा आत्मा देशकालाला देखील अभेद्य असतो. एका अर्थाने नाटक हा एक वाङ्मयप्रकार आहे ही गोष्ट मान्य केली म्हणजे त्यांत नाटककाराचा आत्माविष्कार ओघाने आलाच. नाटककार समाजांतील एक व्यक्तीच असतो. त्याच्या भावना, त्याचे विचार, त्याच्या आकांक्षा, त्याच्या आशा, निराशा, समाजाशीं संबद्ध असतात आणि त्याचमुळे त्याचा अविष्कार होत असतां बदलत्या काळाचें प्रतिबिंब निसर्गतः त्याच्या कलाकृतींत उतरतेंच. नाटक हा केवळ वाङ्मयप्रकारच नसून तो सामाईक भांडवलावर चालणारा कलात्मक धंदाहि आहे; म्हणूनच शॉदेखील म्हणतो की नाटक लिहीत असतां माझ्या मनावर वाङ्मयाखेरीज अनेक गोष्टींचें नियंत्रण घालावें लागत असतें; नाटकाच्या सर्व घटकांचा, ज्यांत प्रेक्षक, रंगपीठ आणि नट यांचा इतर अनेक कलांबरोबर प्रामुख्याने अंतर्भाव होतो, विचार करावाच लागतो. अर्थात् बदलत्या काळाचें स्वरूप तेथे प्रकट झालेंच पाहिजे.

पण अडचण असते ती त्या **व्यक्तीच्या प्रकटनसामर्थ्या-बाबत**. चित्रकार अनेक झाले असतील, मग रविवर्म्याचें नांवच त्या इतक्या नांवांतून वेगळें कां काढण्यांत येतें ? सर्व चराचर परमेश्वराने निर्माण केलें पण त्यांतून अमक्याच झाडाची, अमक्या फुलाची, अमक्याच व्यक्तीची निवड सर्वांत सुंदर म्हणून कां केली जाते ? सारांश सर्वसामान्यतः नाटकांच्या बाबतींत तांत्रिक निर्बंध व अपेक्षा एकच असल्या तरी त्या आपल्या कृतींत उतरविण्याच्या

राठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम.... ७४७६२ ...... विषय निबंध
क्रमांक ...2033..... नों. दि. 17.3.07

लेखकालेखकाच्या सामर्थ्यांत—किंबहुना एकाच लेखकाच्या अनेक कलाकृति निर्माण करण्याच्या सामर्थ्यांत फरक पडतो. म्हणून एकाच लेखकाची एक कृति सर्वमान्य होते तर दुसरी कृति तितक्याच जलदगतीने नामशेष होते. 'कुलवधु' आणि 'अलंकार' या दोन्ही नाटकांत सौ. ज्योत्स्ना भोळे यांच्या भूमिकेचें आकर्षण असतांहि 'अलंकार' परागंदा का झालें ? याचें कारण स्वतः रांगणेकरांनीच शोधून काढावें ! त्यांच्या एका नाटकांत बदलत्या काळाचें स्वरूप उतरलें आहे, चटकदार संवाद आहेत आणि दुसऱ्यांत नाहीत असें तर नाहीना ? या ठिकाणीं आम्हांला एवढेंच सूचित करून ठेवावयाचें आहे की श्री. रांगणेकरांनी निर्देशिलेल्या गोष्टींपैकी पुष्कळ गोष्टी हा नाटकाचा आत्मा नव्हे, तो अलंकार आहे. Universality हाच नाटकाचा आत्मा आहे. तो जेथे आविष्कारित होतो तेथे प्रेक्षकांना आकर्षित केल्याचा साक्षात्कार घडतो.

रंगभूमि ही चराचर सृष्टीची प्रतिकृति कधीच नसते. प्रत्यक्ष नसून देखील प्रत्यक्षाचा साक्षात्कार करविणारी ती कलावन्तांची कलाचातुरी असते. (It is a world of make-believe) 'कुलवधु' नाटकाची 'सौभद्र' नाटकाशीं प्रयोग दृष्ट्या तुलना केली असतां श्री. रांगणेकरांना संताप येतो. आणि त्या संतापाच्या भरांत समंजसपणाचा तोल सुटून ते असमंजसपणाने इतरांवर शिव्याशापांचा वर्षाव करतात. 'कुलवधु' नाटकाच्या मानाने 'सौभद्र' नाटक ६० वर्षांने जुनें असेल. या ६० वर्षांच्या काळांत नाट्यप्रकटनाच्या स्वरूपांत, रीतींत, कल्पनांत अनेक बदल घडून आले असतील. पण या बदलासाठी आसुसलेल्या प्रेक्षकांना देखील हजारांच्या संख्येने आकृष्ट करून घेण्याचें सामर्थ्य 'सौभद्रां'त आजहि आहे ! नाटकाच्या बाह्य स्वरूपांत आमूलाग्र फरक घडून आले असतील, **पण नाटकाच्या मूलगामी कल्पनेंत आणि आत्म्यांत यत्किंचितहि फरक घडलेला नाही.** शाकुन्तल, हॅम्लेट, Doll's House सारख्या अमर कलाकृति आज ज्या

सर्वमान्य आहेत त्या याच कारणामुळे. या नाट्यकृतींच्या निरनिराळ्या भागांत त्या त्या काळाचें बदलतें स्वरूप आढळून येत असेल, पण त्यांचा आत्मा **मूलगामी मानवी मनोवृत्तीवर अधिष्ठित असल्यामुळे** अथांग सागरांत आपल्या तेजस्वी प्रकाशझोताने धोक्याचीं स्थळें दाखवून त्या सागरांत पोहणारी नौका सुखेनैव इष्ट स्थळीं पोचविण्याचें कार्य कालकालांतरापर्यंत दीपस्तंभ जितक्या निश्चितपणें करीत असतो तितक्या निश्चितपणें या अमर कलाकृति मानवी जीवनसागरांत पोहणाऱ्या समाजाची व व्यक्तीची जीवननौका इष्ट स्थळीं पोचविण्याचें कार्य करीत असतात; मानवी जीवनाचें अखंडत्व, त्याची व्यापकता, त्याची उदात्तता आणि विशालता आपल्या प्रकाशझोताने प्रगट करीत असतात. यालाच universality चें तत्त्व म्हणतात. म्हणूनच श्री. द. रा. बेंद्रे आपल्या 'जीवन, कला आणि नाट्य' या लेखांत ('साहित्य' आगस्ट १९४८) 'मानवाला आपला दैवीपणा शांत आणि कान्त रीतीने प्राप्त करून घेणें असल्यास नाट्य हा प्रकार कांही कमीपणाचा कर्मयोग नव्हे.' असें सांगतात. तर प्रा. वनहट्टी देखील 'कला ही व्यक्तीच्या काय किंवा समाजाच्या काय, उच्चतम आत्माविष्काराचें समर्थ साधन बनली म्हणजे तिचें खरें साफल्य, सार्थक झालें...अवस्थाविष्कार, ध्येयाविष्कार आणि भावाविष्कार असे आत्माविष्काराचे तीन प्रकार--किंवा तीन पायऱ्या म्हणा पाहिजे तर—आपणास कल्पितां येतात...या तीन पायऱ्यांवरून चढून जात जात मानवी जीवनाचें जें परमार्थरूपी अत्युच्च साध्य त्याच्या अस्फुट छाया अभिव्यक्त करण्याइतकी मजल कलेने गाठली म्हणजे त्या कलेचें पूर्ण सार्थक झालें,' असें मानतात. ('मौज' दिवाळी अंक १९४८ 'मराठी रंगभूमीचा उत्कर्ष,')

मानवी जीवनाचा नैसर्गिक धर्म काय आहे? तें खेळकर आहे की गंभीर आहे? **अथांग जलसागराची आंतरिक गंभीरता हें मानवी जीवनाचें स्थिर स्वरूप आहे.** त्यावरील लाटांचा खेळ

म्हणजे जीवन निर्जीव, कंटाळवाणें वाटूं नये म्हणून धारण केलेला गमतीचा आविष्कार आहे. तें जीवन नव्हे. म्हणूनच सागराचें विशालत्व आणि अथांगपणा हेंच त्याचें स्वरूप उत्कटतेने प्रत्येकाला प्रतीत होत असतें. जीवनाचें हें स्वरूप ज्या कलाकृतींत आढळतें तीच कलाकृति, आपलें आयुष्य चित्रित झालें आहे, अशी भावना प्रेक्षकांच्या हृदयांत निर्माण करील. प्रसंगाच्या गांभीर्याला, उत्कटतेला, पायदळीं घालून, प्रसंग काय आहे हें विसरून, बेजबाबदार खेळकरपणाने जर त्यांतील व्यक्ति आचरण करतील तर अशा चित्रणांत कोणाला आपलें आयुष्य चित्रित झाल्यासारखें वाटणार आहे ?

नाट्य हें कोणत्याहि काळांतील असो, त्याचें **अंतरंग** सर्वकाळ निरपेक्ष अशा एकाच मूलगामी तत्त्वावर अधिष्ठित असतें, असा आमचा विश्वास आहे. गेल्या २०० वर्षांचा महाराष्ट्राचा इतिहास आपण घेतला तर त्यांत कल्लेदार मिशा, डोक्याला पगडी, गुढघ्यापर्यंत मांडचोळणा घतलेल्या व्यक्तीचें बाह्य स्वरूप बूटपाटलूनींत पर्यवसित झालेलें दिसून येईल. देशकालपरिस्थितींत रोज प्रत्यहीं फरक पडत असतो आणि त्यामुळे प्रत्येक वेळीं समाजजीवनांत नवीन नवीन प्रश्न निर्माण होत असतात—नवीन ध्येयदर्शनें घडत असतात आणि त्या ध्येयाविष्काराचें दर्शन नवनाट्यांत साहजिकच घडत असतें. म्हणूनच ध्येयाविष्कार करणारीं नाटकें रंगभूमीवर येतात. पण त्यामुळे व्यक्तीचें चिरंतन अंतरंग बदललें असें थोडेंच म्हणतां येईल ? नाट्याचें अंतरंग हें कोणत्याहि काळीं एकच असेल, त्याच्या प्रकटनाच्या स्वरूपांत कालसापेक्ष फरक दिसतात ते फरक केवळ पोषाखी आहेत, बाह्यांगाचे आहेत. आमच्या मतें नवीन नाट्य किंवा ज्याला नवनाट्य म्हणतात त्याला हि हाच नियम लागू आहे. नवनाट्याने प्रकटनाच्या पद्धतींत फेरफार घडविले असतील, पण त्यामुळे त्याचें अंतरंग बदललें असें म्हणतां यावयाचें नाही.

मराठी रंगभूमीवर वावरणारे प्रतिगामी धंदेवाईक (कांही फार थोडे अपवाद वगळल्यास) ह्या प्रकटनाच्या पद्धतींत घडून

आलेल्या स्थित्यंतराबद्दल अक्षम्य अशा बेफिकीरीने वागले. परंतु नाटकाची आवड असणाऱ्या रसिकांना मात्र इब्सेन, शॉ, गाल्सवर्दी आदि पाश्चात्य नाटककारांनी मोहून टाकलें. मराठी रंगभूमीचा पहिला खंड शेक्सपीयरच्या जादूने भारला होता. तो भर ओसरून नाट्यकलेला अवकळा आली, त्या वेळीं इब्सेन, शॉ, इत्यादि पाश्चात्य कलावंतांनी महाराष्ट्राला भारलें होतें आणि त्यांच्या जादूनेच महाराष्ट्रीय नाट्यरसिकांची, लेखकांची लुप्त झालेली प्रतिभा पुनः स्फुरली आणि त्यांतून नवें मराठी नाट्य जन्माला आलें. त्यांतील कल्पना, घटना व तंत्र आपल्या रंगभूमीवर आणण्याचा मोह अनावर झाला. प्रा. भट यांनी १९४६ च्या 'अभिरुचि' मासिकांत नवनाट्यावर ४ लेखांक लिहिले आणि त्यांना मान्य अशीं नवनाट्याच्या अंतरंगाचीं आणि बहिरंगाचीं लक्षणेंहि त्यांत त्यांनी दिलीं आहेत. श्री. भटांचें विवेचन सामान्यतः ग्राह्य होण्यासारखें असलें तरी तपशिलाच्या बाबत व कांही मूलगामी प्रश्नांबाबत मतभेद होण्यास भरपूर वाव आहे.

नवनाट्याने सामाजिक प्रश्नांना निःशंकपणें हात घातला आणि ज्या गोष्टींच्या चांगुलपणाबद्दल, रास्तपणाबद्दल समाजाला शंका नाही अशाहि गोष्टी किती ढोंगीपणावर, अनीतिवर आधारलेल्या आहेत हें स्पष्ट दाखविण्यासाठी बंडाचें निशाण उभारलें हें खरें. पण या हेतूच्या पूर्तीसाठी नाटक अमुक एका साच्याचें, तोंडवळ्याचें असावें असा कोणताहि दंडक घालून दिला नाही. एकप्रवेशी अंक हें त्याचें सामान्य स्वरूप आहे. त्या सामान्य संकेताला **युजीन ओनिलने** केव्हाच दूर सारलें. किंबहुना हेतुपुरस्सरच दूर सारलें. कारण एकप्रवेशी अंक हा नाट्याचा आत्मा नव्हेच. आणि अशीं तांत्रिक बंधनें थोर नाटककारांनी कधीहि पाळलीं नाहीत. त्यांच्या नाटकांत अनेक प्रवेशी अंक आपल्याला पाहावयास मिळतील. नवनाट्यांत बुद्धिमत्ता, सुसंगत तर्क, प्रमाणसिद्ध विचारप्रणाली यांचा

प्रभाव असला तरी केवळ बुद्धीला आवाहन करून सामाजिक प्रश्नांकडे चिकित्सेच्या प्रखर प्रकाशांत पाहायला लावून भागणार नाही. नवनाट्य अफूच्या गोळीच्या मादकतेप्रमाणे केवळ भावनोत्कटतेने भारून टाकणार नाही. तर बुद्धि आणि मन या दोहोंच्या साहचर्याने वास करणाऱ्या भावनात्मक बुद्धीचा नवनाट्याला आश्रय घ्यावाच लागतो. आणि तसें तें घेत आलें आहे. चिकित्सक बुद्धीला आवाहन करतांना भावनेची उत्कटता जर संपूर्णतया लयाला गेली तर नाटक आणि अन्य लेखनप्रकार यांत भेदच उरणार नाही. उच्च भावाविष्कार हा नाट्याचा आत्मा असला तर रंजन हें त्याचें शरीर--कोंदण—आहे. भावरत्नाला नाना तऱ्हेचे पैलू पाडून त्याची योजना उत्कृष्ट कोंदणांत केली तरच रत्नाचें सौंदर्य आणि खरें स्वरूप प्रगट होईल. केवळ रंजन हें नाटकाचें अंतिम ध्येय असूं शकत नाही. पण रसपरिपोषाच्या द्वारें केलेल्या रंजनाशिवाय नाटक नव्हे हेंहि तितकेंच खरें. श्री. भटांनी नवनाट्याचें स्वरूप स्पष्ट करतांना प्रयोगक्षमतेपेक्षा वाङ्मयीन मूल्यावर दिलेला अधिक भरहि अतिरिक्त वाटतो. कारण नाटक एक प्रायोगिक कला आहे. वाङ्मय हें त्याला अमरत्व देणारी प्राणज्योत आहे. म्हणूनच प्रयोगक्षमता आणि वाङ्मयीन मूल्यें यांचा समन्वय घडलेलें नाटकच अक्षर वाङ्मयांत स्वयंभू अधिकाराने विराजमान होतें.

श्री. रांगणेकरांच्या प्रस्तावनांत नवीन मराठी नाट्याचा निर्देश असला तरी त्यांत वापरलेल्या तंत्राबाबत स्पष्ट असा उल्लेख त्यांत आढळत नाही. सामान्यतः नवनाट्याचें जें इब्सेन प्रणीत तंत्र तेंच श्री. रांगणेकरांनी कळत वा नकळत, वापरलें आहे. असें म्हणतां येईल. त्या इब्सेनच्या तंत्रांची यथायोग्य कल्पना श्री. वा. वा. भोळे यांनी चांगल्या प्रकारें मांडली आहे. ते म्हणतात "इब्सेनचें तंत्र 'Gradual yet dramatic revelation of the drama of the past under the very stress of the drama of the present.' यांत

सामावलेलें आहे. इब्सेनच्या Doll's house, Vikings Rosmer Sholm आदि नाटकांवरून या तंत्राचा निश्चित प्रत्यय घडतो.

आशीर्वाद

पण रांगणेकरांच्या **'आशीर्वाद'** नाटकांत हें तंत्र वापरलें आहे असें म्हणतां येणार नाही. त्यांत त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेंत दिल्याप्रमाणें चित्तवेधक संवाद, नाटकाची तीन तासांची मर्यादा, निपुण नटनटींची योजना आणि प्रयोगदृष्ट्या आकर्षक मांडणी याच गोष्टींकडे विशेष लक्ष दिल्याचें आढळून येईल. आशीर्वादाच्या प्रस्तावनेंत श्री. रांगणेकरांनी निर्देशिलेले त्यांचे सर्व हेतु सफल झाले यांत शंका नाही. 'आशीर्वाद' नाटकांतील किंबहुना रांगणेकरांच्या सर्वच नाटकांतील संवाद चटकदार आहेत. भाषेचा फुलोरा सजविण्याचा त्यांनी यत्किंचितहि प्रयत्न केला नाही आणि त्या अभावीं नाटकांत भाषेच्या दृष्टीने किंवा संवादाच्या दृष्टीने कुठेहि कमीपणा आलेला नाही.

पण प्रेक्षकांच्या हृदयांत कळ उमटेल असा एकहि प्रसंग या नाटकांत नाही. काय सांगितलें आणि किती उठावदारपणें कसें सांगितलें या दृष्टीने कथानकाचा विचार केला असतां नाटकाचा बदलविलेला शेवट अपरिहार्य वाटत नाही. या अनपेक्षित पर्यवसानामुळे 'मग हें लग्न कसं होतं नाही तें मी पाहतें—माझे प्राण मी गहाण ठेवीन आणि हें लग्न घडवून आणीन!' (अंक १ ला पृ. २७) 'किंवा कोण म्हणतं! तें लग्न झालंच पाहिजे', (अंक ३ रा) ही अक्काची बडबड व्यर्थ आणि असंबद्ध वाटते. 'आमच्यासारख्या मध्यम स्थितींतल्या आईबापांनी लग्नापुरतं मुलींना शिक्षण देण्यांतच समाधान मानून घ्यायला हवं. मुलासारखं उच्च शिक्षण मुलींना देऊन आम्ही आईबाप त्यांचा केवढा घात करतों, हें सुमित्रानं आज दाखवून आमच्यासारख्या असंख्य आईबापांच्या डोळयांत झणझणीत अंजन घातलं

आहे' या तात्यांच्या वाक्यांत (पृ. ६२ अंक ३ रा) या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय कर्त्याने स्पष्ट केला आहे. पण प्रतिपाद्य विषय उठावदारपणे प्रेक्षकांच्या हृदयावर ठसण्याइतका एकहि नाट्यप्रसंग एकंदर नाटकांत नाही. तात्याला आपल्या वागणुकीचा एकाएकी पश्चात्ताप झाल्यावर आजच्या या नाटकाच्या शेवटाला कांहीच कारण उरत नाही. तात्यांच्या संसाराचा डोलारा अक्काने केलेल्या वायफळ बडबडीप्रमाणे आक्काने सांभाळला असता; किंवा पश्चात्तापाने पुनीत झालेल्या तात्यांना सुमित्रेचें लग्न झाल्यावर तिच्याकडून मदत घेऊनहि सावरतां आला असता. कारण तात्यांचा पहिल्या अंकांत प्रगट झालेला स्वाभिमान फुकटचा वाटतो. तात्या स्वाभिमानी असते तर दहा हजारांचा फुकटाचा चेक सुमित्रेने घ्यावा अशी इच्छा त्यांना कधीच झाली नसती. त्यासाठी अनवश्यक अशा कठोर मार्गाचा सुमित्रेला अवलंब करायला लावणें उगाच होतें. मध्यम स्थितींतल्या गृहस्थाने आपल्या मुलीला उच्च शिक्षण दिलें असतां त्या कुटुंबाची आणि मुलीची किती कुचंबणा होतें हें दाखविण्याचा नाटककाराचा हेतु असावा; पण मध्यम स्थितींतल्या व्यक्तीने आपल्या मुलीला उच्च शिक्षण देऊंच नये, असा आपल्या नाट्यकृतीचा परिणाम व्हावा, असा नाटककाराचा हेतु नसेल ना?

नाटकांत वावरणारीं मास्तर, वासंती, रावबहादूर हीं पात्रें कथानकाला आवश्यकच होती असें म्हणतां यावयाचें नाही. मास्तर तर केवळ विनोदासाठी आलेलें पात्र आहे. कथानकाला त्याची अगदी जरूर नाही. वासंतीचें कार्यहि रंजनाचेंच आहे. रावबहादुरांचीहि तीच स्थिति. किंबहुना सर्व दुसरा अंकच केवळ विनोदासाठीच आला आहे, असें म्हणतां येईल. पहिल्या अंकांत गुरुनाथाला माईसाहेबांनी बोलावलें आहे आणि त्यांचा हेतु गुरुनाथाला जावई करून घेण्याचा आहे, हें मास्तरांकडून स्पष्ट झाल्यामुळे सबंध

दुसऱ्या अंकाची प्रतिपाद्य विषयाच्या उठावाला किंवा विकासाला कांहीच जरूर राहत नाही. कारण तिसऱ्या अंकांत माईसाहेब दहा हजारांचा चेक कोणत्या कारणासाठी देतात आणि गुरुनाथाचा त्यांत कोणता हेतु आहे हें स्पष्ट झालेंच आहे. त्यामुळे असंबद्ध रंजना-खेरीज दुसऱ्या अंकाची यत्किंचित जरूर नाही. त्यापेक्षा पहिल्याच अंकांत यक्षिणीची कांडी फिरविल्याप्रमाणे 'आता माझं कर्तव्य मला करायला हवं! (पश्चात्तापाने) खरंच! तात्यांना उगीच मी नाही नाही तें बोललें.' असें नायिकेच्या मुखांतून वदविण्यापेक्षा एका बाजूने आत्यंतिक प्रेमनिराशा होत असतांहि तिच्या कर्तव्याची दिशा अन्य उत्कट अशा प्रसंगाने तिला कळते हें दाखविलें असतें तर प्रेक्षकांच्या हृदयाला कळ बसवितां आली असती. पण क्षणांतच आपल्या कर्तव्याचें आकलन होणारी नायिका आणि सुमित्रेच्या लग्नानंतर स्वाभिमानासाठी आपण तिच्या जवळून एका पैचीहि मदत घेणार नाही म्हणून एका तोंडाने सांगणारा पण माईसाहेबांच्या हातचा दहा हजारांचा चेक पाहून ज्याच्या तोंडाला पाणी सुटतें असा तिचा बाप हीं चित्रें स्वभावलेखनाच्या दृष्टीने उठावदार वाटत नाहीत. नाटकांतील प्रमुख दोन व्यक्तींचें स्वभावचित्रण इतकें सैल आणि तर्कशून्य झाल्यावर विषयाचें प्रतिपादन उठावदार झालें नाही यांत नवल काय?

हें असें होण्याचें कारण उघड आहे. 'आशीर्वाद'च नव्हे तर अगदी गेल्या वर्षी लिहिलेलें 'एक होता म्हातारा' हें नाटक जरी आपण घेतलें तरी काय सांगायचें आणि कसें सांगायचें याच्याबद्दलची निश्चित कल्पना रांगणेकरांच्या मनांत कधी तरी स्पष्ट असेल असें खास वाटत नाही. पात्राचे स्वभाव व हेतु आधी मनांत निश्चित करून घेणें आणि त्या स्वच्छ केलेल्या स्वभावाची पकड अखेरपर्यंत टिकवून ठेवणें हें जें वास्तविक नाटककाराचें मुख्य काम त्या गोष्टीकडे ते कटाक्षाने कधी पाहत असतील असेंहि वाटत नाही. त्यामुळे

विषयाचा उठाव आणि परिणति तर्कशुद्ध झाली नाही तर नवल काय ? चटकदार संवादांत आणि सर्वसामान्य लोकांना रंजवील अशा गोष्टींतच सर्व नाट्य सामावलें आहे अशी रांगणेकरांनी आपली कल्पना करून घेतली आहे. आणि त्यामुळे नाट्याच्या आत्म्याची जोपासना करण्याऐवजी कलेवर शृंगारण्याकडेच त्यांचे परिश्रम खर्च झालेले दिसून येतात—नव्हे ते धंद्याच्या मागे लागून मुद्दामच अशा गोष्टींच्या आहारीं जातात, असें वाटूं लागतें.

शशीचें वय आणि याहि वयांत आईकडून नेसवून घेण्याइतकें तिचें लाडीक अज्ञान—किंवा गुरुनाथांनी शशीशीं बोलण्याकरितां इतर सर्वांना निघून जाण्याचा हुकूम सोडणें, त्या प्रसंगीं स्वतः आपण राहण्याचा माईसाहेबांनी आग्रह धरणें या गोष्टी केवळ काल्पनिक आणि असमंजस अशा कुणाला वाटल्या तर त्यांत चूक तें काय आहे ?

माई:—ठीक आहे. पहिली अट तुम्ही इथं येऊन राहायचं.

गुरु:—घरजावई म्हणून ?

माई:—हो ! कारण माझी शशी मला सोडून एक पळभर दखील दुसरीकडे जाणार नाही. (शशी आईजवळ येऊन बसते.)

गुरु:—म्हणजे, जावई म्हणून मी इथं येऊन राहिल्यावर सुद्धा ? (मास्तर हसतो)

× × ×

राव:—बोल आता. आता काय म्हणणं आहे तुझं ?

गुरु:—कांही नाही. फक्त आमच्या भावी वधूशीं चार गोष्टी करायच्या आहेत आम्हाला.

माई:—(बसून) मग करा.

गुरु:—तुमच्या पुढयांत ! छेः छेः तुम्ही सारी जणं आंत जा.

शशी:—मी नाही एकटी राहणार आई.

गुरु:—पण मी आहे ना?

मास्तर:—म्हणूनच त्या एकट्या राहायाला तयार नाहीत.

माई:—जें काय बोलायचें तें आमच्या पुढ्यांत बोला.

गुरु:—हें पहा माईसाहेब, नवराबायकोच्या कांही गोष्टी अशा असतात की त्या इतरांनी ऐकू नयेत.

माई:—पण मी तिची आई आहे.

गुरु:—पण मी माझ्या आईला देखील या वेळीं बाहेर जा म्हणून सांगितलें असतें.

माई:—माझ्या शशीला सवय नाही हो!

गुरु:—आता केली पाहिजे त्यांनी....

किती सोज्वळ आणि सदभिचीला धरून हा विनोद आणि हें वागणें आहे!

कुलवधु

कुलवधु हें रांगणेकरांचें सर्वांत गाजलेलें नाटक! नाट्ययशाची वारेमाप धुंदी ज्या नाटकाने कर्यांत आणली तें हें त्यांचें नाटक.

नाटकरचनेचे जुने संकेत जाऊन स्वगत, पुष्कळ प्रवेश, बदलते देखावे इ. गळून त्या ऐवजी एकांकी मांडणी आणि ठोकळ्यासारख्या एकच एक—शक्य तर घराचा—देखावा आला, नाटकांची जुनी लांबी रुंदी आटून तें तीन तासांचें सुटसुटीत झालें, पूर्वीचे संगीताचे जलसे वितळून त्यांची जागा हळव्या, कापऱ्या भावगीताने घेतली, म्हणजे नवें नाट्य तयार झालें. असा हा फॉर्म्युला (Formula) आहे. आणि त्यांतच नाटकाच्या शेवटीं (बहुधा) नायिका, तिला झेपेल अशा, एका कातड्याच्या बॅगमध्ये एक दोन कपडे फेकून सणक्याने घराच्या बाहेर पडलेली असेल तर मग या नव्या नाटकाच्या 'माथां मुगुट' झाला!

सुमारें पंधरा वर्षांपूर्वी इब्सेनच्या 'नोराने' मराठी नाटककारांना, नाट्यरसिकांना वेड लाविलें. अत्र्यांची 'घराबाहेर' मधली निर्मला याचमुळे जन्मास आली असावी. काणेकरांचें 'घरकुल' याच वेळीं लिहिलें गेलें. 'घराबाहेर' रंगभूमीवर गाजलें. 'घरकुला'ला सुमारें ९ वर्षें वाट पाहावी लागली. १९४१ सालीं तें मुंबई नाट्यसंमेलनाने रंगभूमीवर आणलें; आणि त्यानंतर अवघ्या ८-१० महिन्यांत कुलवधु जन्माला आलें व त्याचा पहिला प्रयोग २३ आक्टोबर १९४२ रोजीं करून दाखविण्यांत आला.

या नायिका गृहत्याग करतात. 'घरकुल' इब्सेन च्या Doll's house चें रूपांतर आहे. अत्र्यांची निर्मला 'घराबाहेर' जाते; पण आपल्या चिमुकल्या अशोकाकरितां नवऱ्याने 'आपण दूर दूर कुठे तरी जाऊं, जिथे या पापी जगाचा उपसर्ग आपल्याला होणार नाही' असें आश्वासन दिल्यामुळे त्याच्या छायेखाली पुनः परत येते. इब्सेनच्या नोराचें अत्र्यांसारखें चित्रण इब्सेनच्या काळींच युरोपांत कित्येकांनी केलें होतें. रांगणेकरांची भानुमती आपल्या नवऱ्यापेक्षा जास्त माणसकी असलेल्या आपल्या सासऱ्याकडे राहावयास जाते. पुढच्याला ठेच, मागचा शहाणा ! एक आर्य स्त्री आपलें मंगळसूत्र तोडून टाकते या अशुभ कल्पनेसाठी बालगंधर्वांनी 'घराबाहेर' नाटक स्वीकारलें नाही असें म्हणतात. हा इतिहास रांगणेकरांना निदान ऐकून तरी ज्ञात असावा. रांगणेकरांनी स्वतःच 'आकर्षक रीतीने माल मांडणारा व्यवहारकुशल विक्रेता' असें आपलें वर्णन केलें आहे. त्यांनी आपल्या नायिकेला, हातांत बॅग घेऊन नवऱ्याच्या घराबाहेर जावयाचा हुकूम तर सोडला ! पण इब्सेनच्या नोराप्रमाणे एक व्यक्ति या नात्याने स्वतःच्या जीवनाचा विकास घडवून आणण्यासाठी नव्हे.

Helmar:—Do I need tell you that? Your duties to your husband and children.

Nora:—I have other duties equally sacred!

Helmar:—Impossible! What duties do you mean?

Nora:—My duties towards myself.

Helmar:—Before all else you are wife and mother.

Nora:—That I no longer believe. I believe that before all else I am a human being just as much as you are, or at least that I should try to become one.

रांगणेकरांची भानुमती देशावरून कोकणांत जाते.—

देव:—भानु, कुठं चाललीस तूं?

भानु:—जिथं माणुसकी आहे–अंतःकरणाचा जिवंतपणा आहे तिथं—तुमच्या बाप्पाच्या घरीं...ज्या घरांत अडगळीएवढें देखील अस्तित्व नाही ती स्त्री असल्या घरांत राहण्यापेक्षा घराबाहेर पडणंच जास्त आनंदानं पत्करील.

कशाकरितां—याचें उत्तर तिने दिलें नाही. हें चित्र पहा आणि तें चित्र पहा, म्हणजे एकांत आत्मप्रतीत सत्याच्या साक्षात्काराचा प्रामाणिकपणा दिसून येतो, तर दुसऱ्यांत काळा बाजार करणाऱ्या आत्मवंचित धंदेवाईकाची बाजारी वृत्ति दिसून येते. इब्सेनची नोरा स्वतःच्या विचारसरणीबद्दल इतकी विश्वासपूर्ण असते की त्या आत्मसाक्षात्कारासाठी, जीवनविकासासाठी ती समाजाशीं चार हात करायला निघते, तर रांगणेकरांची भानुमती केवळ रागाच्या झटक्यांत ४ दिवस प्रेमळ सासऱ्याकडे गेल्यासारखी गृहत्याग (?) करते. गृहत्यागाचा झटका तर दिसावा पण त्याच क्षणीं प्रेक्षकाला चार दिवसांनी या प्रेमळ पतिपत्नींच्या पुनर्मीलनाची नक्की आशाहि दिसावी; हीच त्या आकर्षक मालाची रांगणेकरी घडण!

इब्सेनच्या Doll's House मधील नोरा आणि हेल्मर यांचें चित्रण पाहावें. त्यांत हेल्मर कशामुळे चिडतो? आपल्या बायकोच्या अपराधामुळे आपली सारी सामाजिक प्रतिष्ठा नष्ट होणार या भीतीने. नोरा आणि हेल्मर यांचें भानुमती आणि देवदत्त यांच्याशीं कांही बाबतींत बरेंच साम्य आहे. नोरा आणि भानुमती अत्यंत पतिपरायण! उन्हाची झळ देखील नवऱ्याला लागूं नये यासाठी सदा दक्ष. देवदत्त आणि हेल्मर या दोघांचेंहि आपल्या पत्नीवर मनापासून प्रेम असतें. दोघांचाहि संसार सुखाचा असतो. या सुखी संसाराला कशाचीहि झळ लागूं नये यासाठी नोराला किती मानसिक यातना सोसाव्या लागतात याचें इब्सेनने रेखाटलेलें चित्र हृदयाचा वेध घेणारें खास आहे. याच्या उलट अवघ्या ५७ पृष्ठांच्या 'कुलवधु' नाटकांत ५० पृष्ठें नाटक निव्वळ हास्याच्या फुलोऱ्याने सजलें आहे. एक एक व्यक्ति पाहावी तर आचरटपणाची आदर्श वाटते—तशांत ज्या बाप्पाच्या ठिकाणीं अंतःकरणाचा जिवंतपणा—माणुसकी आहे असें भानुमती सांगते त्या बाप्पाचें चित्र नजरेसमोर आणा. त्यांचा देवदत्ताकडे येण्याचा हेतु, त्यांनी उठल्या बसल्या केलेला त्याचा छळ, यांत माणुसकीचा कुठे पत्ता आहे? वयोमानाशीं नाटकांतील त्यांची थिल्लर वागणूक शोभण्यासारखी आहे का? नाटकांत दिग्दर्शित केलेलें चित्र एकपट विनोदी आणि आचरट, तर प्रयोगांत दिसणारे बाप्पा विदूषकाच्याहि बापाला शोभण्यासारखे.

भानुमतीचें व्यक्तित्व तरी अशा कुठल्याहि आत्म-क्लेशांतून गेलें आहे काय? तिचेंहि चित्रण एखाद्या खेळकर मुलीसारखें—सासऱ्याला वश करून घेण्यासाठी ती नाटकच करते. त्यासाठी तिला वेष बदलावा लागतो. (अंक १ ला पृ. १६).—

देवदत्त—आणि हा खास त्यांच्यासाठी पोषाख वाटतं! मग मी देखील पंचा नेसून अंगांत बंडी घालूं का?

बाप्पा वगैरे येणार म्हणून भानुमतीने आधीच तयारी केली असते—

देवदत्त—तूं कशी काय जमवून घेतेस तेंही पाहतों मी. तुझ्या केसापायून तो पायांतल्या चपलापर्यंत त्यांनी एक एक नांव ठेवायला सुरवात केली म्हणजे कुठली दुर्बुद्धि झाली... असं होईल तुला.

भानु—त्याची तयारी पूर्वीच मी केली आहे. तुम्ही मात्र मी सांगतें तसं वागा म्हणजे झालं........

भानु—त्यांच्या पुढ्यांत मला हुकूम वगैरे करीत जा.

नोराचें आकर्षक चित्रण कोणीकडे आणि हें चित्रण कोणीकडे ! भानुमतीला स्वतःच्या चांगुलपणाबद्दल जर इतका आत्मविश्वास होता, कुलवधूने नटी होण्यास हरकत नाही यावर जर तिचा विश्वास होता, तर या वेषभूषेंतील बदलाची आणि वागणुकीची काय जरूर होती? यापुढे तिच्या सासूसासऱ्यासमोर वागण्यांत नाटककाराने स्पष्टपणेंच नाटकीपणा आणला आहे. आपल्या स्वतःचा चांगुलपणा सासऱ्याला पटवून देऊन नवऱ्यावर माणसकी नसल्याचा आरोप करणारी ही नायिका अशा खोटया सोंगाने आपल्या सासऱ्याच्या डोळयांत धूळ फेकते हें पाहत असतांहि कोण तिच्या चांगुलपणावर विश्वास ठेवील? यामुळे **तिच्या व्यक्तित्वांतच कमीपणा आला आहे.** त्यामुळे आधी तिने केलेल्या आत्मक्लेशाचें कथन कुणाच्याहि मनाची पकड घेत नाही. हें सोंग तरी ती पूर्णत्वाने वठविते म्हणावें, तर पुढच्याच अंकांत पांच वारी पातळांत ती वावरते. स्तुतीच्या वर्षावाने देहभान विसरण्याइतकी ती स्तुतिवश दिसते—

देवदत्ताचे दोष भानुमतीस आधीच माहीत असतात—तो अत्यंत मानी आहे. आपलें सुख दुसऱ्याच्या मिळकतीवर अवलंबून आहे, याची जाणीव देखील त्याला झाली तर भलतेंच होईल याची जाणीव आधीच भानुमतीला आहे. त्यामुळे ती अक्षरशः त्याच्या

श्वासोच्छ्वासावर जगते आणि त्याला दुःखाचा वारा लागूं नये म्हणून डोळयांत तेल घालून जागरूक असते. पण बाप्पा, राधाबाई आणि बनी यांच्या गृहप्रवेशाबरोबर देवदत्ताचे कोणते मानसिक हाल व्हावयाचे उरतात? स्वतः देवदत्त देखील 'हिणविती किती मज दुखवाया' असें म्हणतो. या साध्या हिणविण्याची मजल भानुमतीला देवता मानून देवदत्ताला दगड मानण्यापर्यंत जाते.

देवदत्त—पण मलाही त्यांनी टोचून टोचून रक्तबंबाळ केलें आहे.

× × ×

देवदत्त—हसतेस काय? तुला अगदी डोक्यावर घेऊन नाचताहेत आणि मला पायाखाली तुडवताहेत.

× × ×

देवदत्त—पण त्याबरोबर माझ्याबद्दल बाप्पा काय उद्गार काढतात तें ऐक.

भानु.—मी चांगुलपणानंच माझ्याबद्दल त्यांचं मन पालटलं आहे ना? तुमच्याबद्दल कांही मी त्यांचं असं मत करून दिलं नाही.

भानुमतीच्या ठिकाणीं दुसरा मित्र आहे अशी आपण कल्पना करूं आणि त्या मित्राच्या तुलनेने देवदत्ताचा जळीं, स्थळीं, काष्ठीं, पाषाणीं, बाप्पा, राधाबाई आणि बनी पाणउतारा करताहेत अशी आपण कल्पना करूं. त्याचा परिणाम काय होईल? कुणाचेंही माथें भडकून जाईल. मग या सर्व परिस्थितीचा परिणाम बायकोच्या तुलनेने देवदत्तावर झाला तर त्यांत नवल काय? भानुमतीचा त्यांत दोष नसेलहि. आपण जी जाणीव आपल्या नवऱ्याला होऊं देऊं नये यासाठी जपतों त्याच नेमक्या जखमेंत आपला सासरासासू चोळून चोळून मीठ भरताहेत हें भानुमतीला दिसत नाही का?

या वेळीं देवदत्ताच्या पेट घेणाऱ्या पण आंतून जळणाऱ्या हृदयाला शांत करण्याचे कोणते प्रयत्न भानुमतीने केले आहेत ? ही जखम भळभळ वाहूं लागते अशा वेळीं भानुमतीच्या अभिनंदनाचा कार्यक्रम होतो आणि त्या वेळीं देवदत्त भानुमतीच्या बरोबर राहत नाही म्हणून शेवटीं हा सारा स्फोट होतो. एरवीं देवदत्ताने कोणत्या बाबतींत भानुमतीला दुखविलें हें कथानकावरून तरी सांगणें कठीण आहे. किंबहुना अगदी सुरुवातीला देवदत्तदेखील भानुमतीबरोबर कधीकधी जात असल्याचें पार्वती सांगते आणि तेंहि भानुमतीने सिनेमांत जावें ही गोष्ट त्याला पसंत नसतांही. एवढें काम आटोपल्यावर आपण सिनेमा सोडणार ही गोष्ट ती बाप्पाला सांगते. पण ही गोष्ट तिने देवदत्ताला कधी सांगितली का ? सांगितली नाही ही गोष्ट कथापरिपोष व शेवटचें पर्यवसान या दृष्टीने लक्षांत घेण्यासारखी आहे. अशा परिस्थितींत स्त्री-पुरुषांच्या समान हक्काच्या चष्म्यांतून जरी आपण या पर्यवसानाकडे पाहिलें तरी भानुमतीपेक्षा देवदत्ताबद्दलच अधिक सहानुभूति वाटते; कारण त्याच्या हृदयाला दिलासा देणारें तर कोणी दिसतच नाही. त्याचें शेवटच्या प्रवेशांतील आचरण म्हणजे जिव्हारीं बसलेल्या जखमेने विव्हळत असलेल्या सामान्य व्यक्तीच्या अंतःकरणांतील प्रक्षोभ आहे. तो नैसर्गिक आहे.

हाच Doll's House आणि कुलवधु यांच्या पर्यवसानांतील फरक आहे. देवदत्ताच्या आचरणांत बुद्धिपुरस्सरपणा नाही. हेल्मरच्या वागणुकींत तो आहे. आपली प्रतिष्ठा त्याला आपल्या पत्नीच्या दिव्य प्रेमापेक्षा फार अधिक किंमतीची वाटते. त्यांत त्याचा उघड स्वार्थ व पुरुषी अहंकार आहे. देवदत्त असाच सुखाचे ढेकर देत बरळला असता तर भानुमतीचा गृहत्याग हा नैसर्गिक ठरला असता. आहे हा गृहत्याग तिच्या बेजबाबदारपणाचा नमुना वाटतो.

आपली प्रतिष्ठा जाते आहे हें पाहतांच—

Helmer:—Do you understand what you

have done? Answer! Do you understand it?

Nora—(Looks at him fixedly and says with a suffering expression) Yes! now I begin fully to understand it.

× × ×

Helmer—Nora! oh! I must read it again. Yes, yes, it is so. I am saved, Nora, I am saved.

Nora—And I?

Helmer—you too, of course, we are both saved.

× × ×

बनावट सहीचा कागद हातीं लागतांच हेल्मर आनंदातिशयाने ओरडतो, 'I am saved, Nora, I am saved' यांत हेल्मरचें अंतःकरण व्यक्त होतें. त्यांत पूर्णतः स्वार्थ भरला आहे हें स्पष्टच आहे. तशी गोष्ट देवदत्ताची नाही. त्यामुळच भानुमतीचा गृहत्याग अपरिहार्य वाटत नाही. तर नवनाट्याचा तो एक फार्म्युला वाटतो. स्वतःच्या सुखाचा स्वार्थच केवळ त्यांत भरलेला दिसतो.

याहि दृष्टीने गृहत्याग करणारी 'कुलवधु' म्हणजे केवळ जुन्या वृत्तीच्या अनुरंजनासाठीच अवतरली, 'पहा एवढी तडफदार पोरगी माहेरीं न जातां आपल्या जुन्या वृद्ध सासऱ्याच्या आश्रयाला गेली' असे धन्योद्गार मुखांतून वदविण्यासाठीच जन्माला आली, असें वाटूं लागतें.

या तिच्या आचरणांत पुरोगामित्व नसलें तरी माणसकी आहे, वास्तवता आहे, असें नाटककार म्हणतात. ह्या वादांत अधिक न शिरतां नाटककारांनी स्वतःच पुन्हा एकदा आपल्या मनाशीं प्रश्न

विचारावा. 'नोराच्या चित्रणाने सारा युरोप हादरला तरी प्रेक्षकांची नोराबद्दलची सहानुभूति नष्ट झाली का ? तिच्या चित्रणांत माणुसकीचें दर्शन घडत नाही का ?'

रांगणेकर आपल्या प्रस्तावनेंत म्हणतात, 'संसारांत पतिपत्नी ह्या दोन सारख्याच योग्यतेच्या व्यक्ति आहेत हें मला मुख्यत्वें करून मांडावयाचें होतें.' हा त्यांचा हेतु यथार्थतेने साध्य व्हावयास नाटकाचा शेवट हा क्रमप्राप्त वाटावयास पाहिजे. त्याप्रमाणें नाटकाची मांडणी आणि स्वभावचित्रण व्हावयास पाहिजे. पण नाटकांत त्याचा कांहीच पत्ता नाही. बाप्पा आणि इतर मंडळी येण्यापूर्वी जो देवदत्त आणि भानुमतीचा संसार होता त्या संसारांत हा प्रतिपाद्य विषय वादविषय होता असें दिसत नाही. कारण स्वतः बाप्पाच म्हणतात, 'त्यांचा सरळ आणि सुखांत संसार चालला होता. त्यांत आपण येऊन मिठाचा खडा घातला.'

सारांश नाटककाराच्या हेतूच्या अनुरोधाने आपण या नाटकाचा विचार करूं लागलों तर त्यांतील प्रमुख व्यक्तींचें चित्रण अत्यंत उथळ आणि प्रतिपाद्य विषयाला अत्यंत प्रतिकूल असें झालेलें दिसून येईल. विषयाची गंभीरता विचारांत घेतली तर नाटकाचें वातावरण त्याला अत्यंत घातुक अशा प्रकारें चित्रित केलेलें आणि **दिग्दर्शित** केलेलें दिसून येईल. ही सर्व सदोष कथारचना व सर्व सदोष स्वभावचित्रण अभ्यासांतून विद्यार्थ्यांच्या नजरेस यावें म्हणून तर युनिव्हर्सिटीने हें पुस्तक लावलें नसेल ना ?

असभ्य, असदभिरुचीला धरून असलेला विनोद तर ठिकठिकाणीं पाहावयास मिळतो. उदाहरणच द्यावयाचें झाल्यास—

बाप्पा—पण हा एवढा मोठा बंगला कशाला ग तुम्हां दोघांना ! मुलं बिलं झालीं आहेत का ? (भानुमती मानेनेच नाही म्हणते) नाही ना, बरोबर आहे. तो जातो हापिसांत–तूं जाते सिनेमांत–गाठ पडते का कधी तुम्हा दोघांची ? (पृ. १४)

सासरा सुनेला हें विचारतो आहे एवढेंच सांगितलें की पुरे.

× × ×

राधाबाई—मुलीसारखा ?

बाप्पा—मग काय बायकोसारखा समजलीस !...

सासऱ्याला आता सासूचीहि जोड झाली.

× × ×

बनी—पण आई वहिनीला अझून मूल कसं झालं नाही ग !

राधा—मला काय विचारतेस ? विचार तिलाच.

बाप्पा—तिला काय विचारतेस ? देवदत्तालाच विचार.

राधा—तो काय सांगणार ? हीच अशी असली तर—

बनी—(मधेच) अं हं ! मूल होऊंच देत नसतील तीं.

राधा—(भावडेपणाने) अग तिच्या हातांत का आहे तें बने ?

बनी—(तज्ज्ञतेचा आव आणून) तुला माहित नाही आई.

राधा—मला माहीत नाही ? कारटे दोन बाळंतपणं झालीं माझीं !

सासूसासऱ्याच्या जोडीला आता नणंदही आली.

× × ×

शेवटचीं ७ पृष्ठें वगळलीं तर हृदयाचा वेध घेणारा एकहि प्रसंग नाही. संवाद मात्र अत्यंत चटकदार आहेत आणि कुलवधूच्या प्रायोगिक यशांत त्यांचा फार मोठा हिस्सा आहे. सारांश, विषयप्रतिपादनाच्या दृष्टीने किंवा स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीने या नाटकांत आपणाला नाटककाराची मोठीशी कुशलता दिसून येत नाही. जी कुशलता दिसून येते ती या नाटकाच्या प्रयोगक्षमतेची. या नाटकांत त्यांनी धंद्याच्या दृष्टीने अपूर्व यश मिळविलें यांत शंका नाही. त्यांत कलेची मान कापली गेली तरी त्याची विशेष फिकीर बाळगणार नाही असें रांगणेकरांनी आधीच सांगितलें आहे.

नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय आणि नाटकांतील वातावरण परस्पराला पूरक नाही, हें आपण पाहिलेंच आहे. **प्रयोगांत तर हेतूनुरूप दिग्दर्शन यत्किंचित आढळत नाही.** रंजनाचें कार्य साधावयाचें एवढाच एक हेतु त्यांनी प्रामुख्यानें आपल्यासमोर ठेवला आहे, असें म्हणतां येईल. या नाटकाच्या यशस्वितेला त्यांत काम करणारे नटनटी व विशेषत्वानें ज्योत्स्नाबाई भोळे मुख्यतः कारणीभूत आहेत. याशिवाय इतर कारणांची अत्यंत समर्पक अशी चर्चा श्री. खांडेकरांनी आपल्या 'मराठीच्या नाट्यसंसारांत' केली आहे. त्याशीं मी पूर्णत्वानें सहमत आहे. पुनरुक्तीचा दोष येऊं नये म्हणून त्यांतील मुद्द्यांचाच येथे मी निर्देश करतों.

(१) चतुर नटनटी.

(२) ज्योत्स्नाबाईचें संगीत.

(३) चटकदार संवाद.

(४) संपूर्णतया वावरणारा विनोद.

(५) नाटकापेक्षा चित्रपटाशींच रांगणेकरांच्या नाटकाचें जवळचें नातें आहे. त्यामुळे सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या बौद्धिक पातळीवर उतरून त्यांचें मनोरंजन करील असा विविध मसाला कथानकांत भरलेला आहे.

(६) Sex appeal, गाणीं, नृत्य, गमतीदार छोटे छोटे प्रसंग इ० साधनांचा उपयोग.

(७) कलेपेक्षा रंजनाकडे झुकलेली प्रेक्षकांची अभिरुचि आणि 'रांगणेकरांचे गुण' यांचा बसलेला सुंदर मेळ.

(८) नाटककार नाट्यसंस्थेचा मालक असणें.

सारांश, कुलवधूच्या यशाला धंदेवाईकाची कुशलताच कारणीभूत आहे. एरव्ही कलेच्या दृष्टीने या नाटकाची किंमत शारदा, एकच प्याला, प्रेमशोधन, भाऊबंदकी, सोन्याचा कळस आणि घराबाहेर यांच्यापैकी कुणाच्याहि शेजारीं बसण्याइतकी नाही.

'नंदनवन'

'नंदनवन' हें नाट्यनिकेतनचें तिसरें नाटक होय. या नाटकाचे प्रयोग अलीकडे जवळ जवळ होतच नाहीत असें म्हणतां येईल. ज्योत्स्नाबाईची भूमिका नसलेलें हें पहिलें नाटक होय. 'कुलवधू' नाटकानंतर बरोबर ३ महिन्यांनी हें रंगभूमीवर आलें. 'कुलवधु'-सारख्या यशस्वी नाटकाच्या पाठीमागे सोसणार नाही इतक्या जलदीने धावत आल्यामुळे लवकरच हें उरीं फुटलें आणि कालवश झालें असें म्हणण्याचा कुणालाहि मोह होईल इतक्या लवकर हें रंगभूमीवरून अंतर्धान पावलें.

वास्तविक 'नंदनवन' याच नाटकाने विषयानुसार गंभीरता प्रथम धारण केली. गंभीरता हा रांगणेकरांच्या प्रतिभेचा धर्महि नव्हे आणि धंद्याच्या दृष्टीने अशा प्रकारचीं नाटकें यशस्वी करण्याचें सामर्थ्यहि त्यांच्या प्रतिभेंत नाही.

'नंदनवन' जन्माला आलें त्या वेळीं कांही चांगल्या लोकांनी एक बायको जिवंत असतां दुसरी बायको केली व त्याबद्दल वर्तमानपत्रांत टीकाहि झाल्या. [त्यावर कांही नाटकेंहि आधी झालीं. (लग्नाची बेडी, उडतीं पाखरें)] सामाजिक विषय घेऊन त्याला चुरचुरीत रंजनाचा मसाला देऊन आपलें नाटक सजविणाऱ्या रांगणेकरांना हा आयताच विषय मिळाला. पृ० ६४ वर या नाटकाच्या प्रतिपाद्य विषयाचें वर्णन खुद्द मनोरमेच्या तोंडून ऐकायला मिळतें. 'पण आपण आपलं घर कसं हो सोडलंत ? देवळाला सोडून देवाला कां कुठं जातां येतं ? आपण स्त्रियांनी नाही का घर केलं...घर हें नंदनवन आहे याची जाणीव त्यांच्या रोमरोमांत भिनवली. बाहेरच्या जगांत प्रचंड उलथापालथी करून पुरुषांचा जीव बेजार झाला की ह्या नंदनवनांत येऊन पडण्यासाठी ते घराकडे धाव घेतात. इतकं पवित्र आकर्षण आपण पुरुषांच्या मनांत निर्माण केलं आणि तेंच घर सोडून तुम्ही

बाहेर पडलां होतां ?' 'लग्नाची बेडीं'तील सिनेतारका अगदी हुबेहुब असाच उपदेश सर्व विवाहित स्त्रियांना करते. पण एका सिनेतारकेच्या तोंडून ऐकलेला उपदेश समाजाला मोटासा रुचकर वाटत नसला तरी उत्कट विनोदामुळे तें नाटक यशस्वी झालें. 'नंदनवनांत' त्या उत्कटतेचा पूर्णतया अभाव आहे. रंजनाचा एकमेव हेतु साधण्यासाठी नंदनवनांत उत्कट प्रसंगाची योजना करतां येण्यासारखी असून देखील ते प्रसंग त्यांनी टाळले आणि त्याची जागा एकनाथाच्या असंबद्ध वावदूक विनोदाने भरून काढली, पद्मेच्या वयाला न शोभणाऱ्या वयस्क माणसासारख्या भाषणाने व तिच्या नाचाने व्यापिली, सिनेमा रिपोर्टराच्या अनावश्यक व्यापाराने आक्रमित केली.

एकनाथाचा असंबद्ध व्यापार वगळला तर पहिला अंक विषयाच्या दृष्टीने अत्यंत सरस वठला आहे.

दुसऱ्या अंकाचीं पहिलीं ७ पृष्ठें अशींच नानासाहेब, एकनाथांनी व्यापिलीं आहेत. नानासाहेबांचें नाटकांतील कार्य म्हणजे दारूची दुर्गंधी जाण्याकरिता हातीं पेटलेल्या उदबत्त्या घेऊन फिरणें. पुढलीं १२ पृष्ठें अवंतिकेंत क्रांति घडवून आणतात. त्यांत उत्कट भावनेपेक्षा सामान्य बुद्धिवादच अधिक आहे. अगदी ४६ व्या पृष्ठावर अवंतिका म्हणते, 'पण जरा संधि मिळाली म्हणजे पुरुष किती नीच कोटीला जाऊन पोचतो, याचं हें जिवंत उदाहरण आहे.' हें अशोकाला उद्देशून म्हणते. यावर त्याच्या पत्नीने अशोकाला स्वछंदी बनवलें असा आरोप मनोरमा तिच्यावर करते आणि मनोरमेच्या एक दोन भाषणांतच अवंतिकेंत क्रांति घडून येते.

तिसऱ्या अंकाचीं अशींच पहिलीं पृष्ठें असंबद्ध रंजनाच्या प्रकारांनी व्यापिलीं आहेत. अवंतिकेच्या परिवर्तनामुळे नाटकाचा शेवट दुसऱ्या अंकांतच होतो. यामुळे प्रेक्षकांची उत्कंठा तेथेच नाहीशी होते.

स्वभावचित्रणांत अशोकाचें चित्र कांहीसें उठावदार आहे. पण एक नवरा जिवंत असतां दुसऱ्याजवळ लग्नाशिवाय राहूं इच्छिणारी एक स्त्री आणि घराचें 'नंदनवन' करणारी दुसरी मनोरमा लग्नानंतरहि आपल्या पहिल्या प्रियकराचीं पत्रें जपून ठेवते व त्याचें नांव सांगण्यास इन्कार करते. दोघींचीहि वागणूक सामाजिक नीतीच्या बाहेरची वाटत असल्यामुळे नाटकाच्या प्रतिपाद्य विषयाचा परिणाम कांहीच होत नाही. सारांश उत्कटतेच्या अभावामुळे, नाटकाला आवश्यक अशा हृदयभेदक प्रसंगाच्या उणीवेमुळे आणि ख्यातनाम नटांचें आकर्षणहि नंदनवनाला लाभलें नाही यामुळे, तें नाटक गुणवत्तेच्या दृष्टीने कांहीसें बरें असतांहि साफ पडलें आहे. रांगणेकरांचे संवाद विनोदाला अधिक सरावले आहेत, त्यामुळे 'आशीर्वाद' 'कुलवधु' किंवा त्यांचीं इतर धाकटीं भावंडें यांच्यासारखे ते या नाटकांत चित्तवेधक उतरले नाहीत.

अलंकार

गुणवान नटांकडून बसविलें असतांहि एकदम आपटी खाल्लेलें **'अलंकार'** हें रांगणेकरांचें ४ थें नाटक होय. या नाटकाची पहिली रचना इतकी सैल आणि रसापकर्षक होती की कांही मित्रांच्या सल्ल्यानुसार आणि स्वतःला पटलें म्हणूनहि रांगणेकरांना या नाटकाचें पुनर्लेखन करावें लागलें आणि पुनर्लेखन करूनहि एकदा नासलेलें दूध पुनः कधी उपयोगी पडण्यासारखें राहत नाही या सत्याचा पुरेपुर प्रत्यय रांगणेकरांना आला. 'कुलवधू'तील प्रयोगक्षमता आणि नंदनवनांतील गंभीरता या नाटकांत अपवादानेहि आढळणार नाही.

या नाटकांतील नायिका वत्सला प्रति सिंधु आहे असा टीकाकारांनी आरोप केल्यामुळे रांगणेकरांना आश्चर्याचा धक्का

बसला. अशा टीकाकारांना 'अर्धवट' असा अहेर करून ते मोकळे झाले. 'अलंकारा'चें कथानक चालू काळांतील १९४४ चें आहे. या वेळीं वत्सलेच्या अवस्थेंतील स्त्री मंगळसूत्रांतील परंपरागत भावनेच्या आहारीं जाऊन विश्वनाथासारख्याशीं निग्रहाने संसार करील ही कल्पना मनाला ग्राह्यच वाटत नाही. मंगळसूत्राच्या पारंपरिक कल्पनेबद्दल चीड निर्माण व्हावी, ही नाटककाराची इच्छा आहे पण ती इच्छा आजच्या 'अलंकार' नाटकाने कितपत पूर्ण होऊं शकेल याबद्दल शंकाच वाटते.

'अलंकार' नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तींत 'मरतांना त्यांनी मला आपल्या हातांनी या घरांत पाठविली ती फक्त यांच्याकडून घेतलेल्या कर्जाची फेड करतां येईना म्हणून. आपल्या मागे माझी विटंबना होऊं नये म्हणून आपल्या हातांनी मला त्यांनी या घरांत ढकलली. आणि कर्जमुक्त झाल्याच्या समाधानांत प्राण सोडला.' असें आपल्या विवाहाचें कारण देते, त्यामुळे तिच्याबद्दल थोडी तरी सहानुभूति वाटणें शक्य होतें; पण पुनर्लेखनांत ही सहानुभूति पार नष्ट होते. कारण ती स्वतःच्या इच्छेने विश्वनाथाशीं विवाह करते असें दाखविलें आहे. नवीन पहिला अंक वाचला असतां वत्सलेनेहि जाणून बुजून आपल्या वडिलांच्या इच्छेविरुद्ध आगींत उडी घेतली आहे असें दिसून येतें. कर्जमुक्ततेचें आश्वासन विश्वनाथाने दिल्याचा निर्देश नाही. विश्वनाथ कसा आहे याचें प्रत्यक्ष दृश्य तिला दिसलेंच होतें. अशा प्रकारें आपण होऊन आगींत उडी घेणाराबद्दल कुणाला सहानुभूति राहील?

पहिल्या आवृत्तींत प्रमिलेचें पात्रच नव्हतें तें नवीन आवृत्तींत घालण्यांत आलें आहे. यांत लेखकाने आपल्याला मागाहून सुचलेल्या, निदान सुरुवातीला अस्पष्ट असलेल्या युक्तिवादाला बळकटी आणण्याकरितां प्रमिला आणि वत्सला यांचा संवाद घातला आहे. तो वाचून खरोखर सिंधु आणि गीतेची आठवण होते. वत्सला म्हणतेः- "कुठं जाऊं?

कोण म्हणून जाऊं? प्रमिला, स्त्रियांना जगांत फक्त दोन भूमिका घेऊन जगतां येतं. एक विवाहित आणि दुसरी कुमारिका. मी कुठल्या अवस्थेंत बाहेर पडूं? जोंपर्यंत अशा नवऱ्याच्या हातांतली ही वेसण तोडण्याची आम्हा बायकांच्या अंगीं शक्ति नाही तोंपर्यंत घर सोडून जाण्याचा आततायी खुळेपणा करण्यांत कांही अर्थ नाही." मी सिंधु नाही असें आग्रहाने सांगणाऱ्या वत्सलेची कीव करावी तेवढी थोडीच होईल. कुठे जाऊं? हा प्रश्न तिने आपल्या मागून येणाऱ्या 'माझें घरां'तील, लक्ष्मीला विचारला असता तर बरें झालें असतें. विवाहित स्त्रीला देखील आता कायद्याने नवऱ्यापासून वेगळें राहण्याचा अधिकार आहे. स्त्री मिळविती झाली म्हणजे ती स्वतंत्र होईल असें मानलें जात असे. पण ही चांगली मिळवती बाई समाज आपल्याला काय म्हणेल या भीतीने विश्वनाथाच्या घरीं डांबून घेणार असेल आणि यापरता स्त्रियांना अन्य मार्ग नसेल तर स्त्रियांचा उद्धार—त्यांचें स्वातंत्र्य, या कल्पना केवळ स्वप्नमयच ठरतील. नवऱ्याविरहित देखील एक विवाहित कमावती स्त्री या नात्याने वत्सलेला वेगळें राहण्याचा अधिकार आहे. तिच्यांत तितका कणखरपणा नसेल तर तिने समाजाला कां दोष द्यावा?

शंकर, आत्या, शामा यांचीं चित्रें हिडीस आहेत. त्या मानाने विश्वनाथ, गणपत हीं पात्रें दुष्ट असलीं तरी अनैसर्गिक वाटत नाहीत. अतिशयोक्त वातावरण दाखविण्याच्या भरीस पडून अलंकार नाटक केवळ काल्पनिकच नव्हे तर अद्भुतरम्यतेच्या प्रांतांत शिरण्याइतकें कृत्रिम आणि असंभाव्य वाटतें. म्हणूनच ज्योत्स्ना भोळयांचें आकर्षण असूनहि याहि नाटकाने आपटी खाल्ली तर आश्चर्य कोणतें?

कन्यादान

'अलंकार' नाटकापूर्वी रांगणेकरांनी '**कन्यादान**' हें नाटक लिहिलें आणि याहि नाटकाची 'नंदनवन', 'अलंकार' या नाटकां-

सारखीच अवस्था झाली. हें नाटक आदर्श नाट्यालयाने ५ सप्टेंबर १९४३ रोजीं रंगभूमीवर आणलें.

या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय काय हें सांगणें कठीण आहे. या नाटकांतील नायक भार्गव हा घरजावई आहे आणि सारें कथानक त्याच्याच सभोवार फिरत आहे. 'आपण घरजावई आहोंत ही परिस्थिति आपल्याला सन्माननीय नाही. आपल्या माणुसकीचा त्यामुळे कोंडमारा होतो याची जाणीव त्याला प्रेक्षकांची पहिली भेट होते त्या क्षणापासून आहे. या त्याच्या मनोवृत्तींत शेवटपर्यंत बदल झालेला नाही. त्याची पत्नि माणिक आपल्या आईबापांना सोडून जावयास तयार नसते—हाच काय तो या नाटकांत संग्राम आहे. पण तेंही अगदी प्रथमपासूनच आहे. यांत जो बदल नाटकाच्या शेवटच्या तीन चार पृष्ठांत झालेला दाखविला आहे, तो आकस्मिक वाटतो.

भार्गव-माणिकच्या कथानकाला अहिल्या-घनःश्याम यांच्या कथानकानें केवळ बुद्धिगम्य असा विरोध उत्पन्न होतो. आपल्या आईबापांचें घर सोडून आपल्या पतीबरोबर स्वकष्टार्जित व स्वतंत्र संसार थाटण्याची आवड असलेली अहिल्या आणि पतीची आबाळ करूनहि आपल्या आईबापाखेरीज आपल्याकरितां अन्य विश्व नाही, अशा प्रकारें वागणारी माणिक—आपण एवढे शिकलेले आहोंत, पण घरजावई झाल्यामुळे आपल्या कर्तबगारीचा, माणुसकीचा नाश झाला आहे, तेव्हा आपल्या कर्तबगारीने स्वतंत्र जीवन जगण्याची तळमळ असणारा भार्गव व आपल्या पत्नीच्या मिळकतीवर घरांत बसून सिगरेट फुंकण्यांत कांही काळ कां होईना इतिकर्तव्यता मानणारा घनश्याम या जोडयांमुळे कथानकांत थोडासा आकर्षकपणा आलेला आहे. पण तोहि केवळ बुद्धिगम्यच.

कोणाच्याहि अंतःकरणाचा वेध घेऊन जाईल असा एकहि प्रसंग या कथानकांत नाही.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
क्रमांक ७८०६२ विभाग निबंध
क्रमांक 2033 नों. दि. 17/3/69

उत्तरार्ध

पहिल्या अंकांतील संवाद अत्यंत सुंदर आहेत आणि पहिल्या अंकाच्या शेवटीं भार्गव माणिकला विचाराकरितां एक महिन्याची मुदत देतो त्या वेळीं आता लढाईस तोंड लागल्याचा भास होतो. पण पुढे काय? रांगणेकरांची खेळकर प्रवृत्ति प्रभावी ठरते आणि 'कन्यादान'मधील आबा आणि लक्ष्मी 'कुलवधू' तील बाप्पा आणि आईसारखे आचरट वाटतात. जावई घर सोडून जाऊं पाहत आहे, हा या संसारांत उलथापालथ करणारा महत्त्वाचा प्रसंग असावा असें पहिल्या अंकांत वाटतें. पण आबांच्या आचरट वागणुकीमुळे 'अरे हें नाटक' हेंच शेवटीं प्रेक्षकाला खरें वाटतें आणि आता आलोंच नाटकाला तर आचरट संवादाकडे पाहून हसून तरी घ्याना, अशा मनोवृत्तीने तो दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकाकडे पाहूं लागतो.

माणिकने आबा–लक्ष्मीला किंवा आबा–लक्ष्मीबाईने माणिकला रोज वर्तमानपत्रवजा पत्रें लिहावींत ही कल्पना अतिरंजित आहे; पण रांगणेकरांमधील व्यावहारिक दृष्टि स्टेजवरील फर्निचरच्या बाबतींत देखील किती काटेकोर आहे हें मजेदारपणें दिसतें—भार्गवाच्या घरीं वापरण्याकरिता स्टेजवर दुसरें फर्निचर आणावें लागलें असतें. तो खर्च कशाला? पण प्रेक्षकांनी जर तेंच फर्निचर दोन्ही घरांत पाहिलें तर एखादा चिकित्सक त्यासाठीच टीका करणार. तेव्हा माणिकच्या अनुनयासाठी तिच्या माहेरीं असलेल्या फर्निचरसारखें फर्निचर व फोटो आणण्याची कल्पना जन्माला आली आणि रांगणेकरांनी व्यवहार साधला.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ७८०... दा. क्र. ... ठाणे (स्थल...)

सारांश, आपल्या कोणत्याहि वैशिष्ट्याने जगूं शकेल इतक्या मोलाचें हें नाटक खास नाही. आपल्या कांही इतर भावंडांपेक्षा किंचित बरें आहे असें फार तर म्हणतां येईल. याचमुळे नाट्यनिकेतनच्या रंगभूमीवर त्याचा प्रयोग कधी झालेला दिसून येत नाही. या नाटकामुळे घरजावई राहून स्वाभिमानपूर्वक सासऱ्याचें घर सोडणाऱ्या भार्गवाच्या उदाहरणाने इतर घरजावयांचा स्वाभिमान जागृत होवो म्हणजे झालें.

माझें घर

'अलंकारा'नंतर जवळ जवळ दीडवर्षाने **'माझें घर'** रंगभूमीवर आलें. सासूसासऱ्याच्या जाचामुळे आणि नवऱ्याच्या दुबळेपणामुळे जिच्या स्वतंत्र जीवनाचा कोंडमारा झाला आहे आणि 'माझें घर' म्हणण्याइतकीही आपुलकी उरली नाही अशा स्त्रीच्या जीवनावर हें नाटक रचिलें आहे.

'आमचीं मतं तीं त्यांचीं मतं. कुटुंबांत प्रत्येकाला मत असून चालत नाही. घरांतल्या कर्त्या माणसानं जें ठरविलं तें सगळ्यांनी ऐकलं पाहिजे...मी जिवंत आहें तोंपर्यंत माझ्या मतांनीच साऱ्यांनी चाललें पाहिजे!' अशा तऱ्हेचीं दुराग्रही मतें असणारा सासरा आणि त्याची स्वतःच्या जीवनाचा कोंडमारा होऊं नये यासाठी निर्धाराने पाऊल टाकणारी सून यांच्यामधील संग्रामाने नाटकांतील वातावरण चटकदार झालें आहे.

लक्ष्मीः—सुनेला हक्कानं जेवढी सत्ता प्राप्त होते तेवढीच सत्ता हवी आहे मला!

नानाः—आम्ही जिवंत असतांना? शक्य नाही. या घरांत असली सत्ता तुला आम्हीं जिवंत असेतोंपर्यंत मिळणं शक्य नाही.

लक्ष्मीः—मग असल्या घरांत एक निर्जीव बाहुलं म्हणून राहणं मलाही शक्य नाही.·····जगाच्या पाठीवर यांच्यावरोबर कुठंही संसार करीन—

या बाण्याने लक्ष्मी आपल्या सासऱ्याच्या घरून नारायणाला घेऊन जाते. या लक्ष्मीनारायणाच्या गंभीर कथानकाला बाजीराव-शोभेच्या उपकथानकाने नाटकांत विनोद आणि चटकदारपणा आला आहे. या कथानकाला शांता आणि प्रो. शहाणे यांच्या असंबद्ध तिसऱ्या कथानकाची जोड दिली नसती तरी चाललें असतें. त्यामुळे प्रतिपाद्य विषयाची मोठीशी हानी होत नाही.

लक्ष्मीबरोबर नारायणही घराबाहेर गेल्यामुळे नानाच्या दुराग्रही अहंकाराला पहिला धक्का इतका जोराचा बसला की त्यामुळे बाजीरावाच्या लग्नाला त्यांना संमति द्यावी लागली आणि ते कसेंहि वागले तरी सामाईक कुटुंबाची जबाबदारी सांभाळण्याइतकीहि आपली कुवत नाही असें लोकांनी म्हणण्याचा नामुष्कीचा प्रसंग आपल्यावर येऊं नये म्हणून बाजीराव–शोभेच्या सर्व गोष्टी त्यांनी सहन केल्या. पण शेवटीं दुसऱ्याहि मुलाने आपल्या बायकोसह गृहत्याग केला. मुलगीहि निघून गेली. दुबळा आणि परावलंबी असा नारायण परत आला तो नानाला हेंच सांगण्याकरितां की बाजीराव गेला तो सुखी झाला. जिवंत झाला. मी मात्र मेलों आहें. घरांतील सर्व मुलें गेलीं आणि नारायण परतला तो या अवस्थेंत. हें पाहतांच नानाला सर्व विश्व स्पष्ट दिसूं लागलें आणि 'नारायण इथं राहतां नये—त्याला क्षणभर देखील घरांत राहूं देणार नाही मी' असा क्षणांत निर्णय घेतला—आणि शेवटीं माझें घर म्हणून घरासंबंधीं आत्मीयता वाटण्याकरतां परस्परांत प्रेम वसत असलें व आपल्या जीवनाचा कोंडमारा होणार नाही इतकें प्रत्येकाला स्वातंत्र्य दिलें म्हणजे सारीं माणसें आनंदी राहतात. सारीं माणसें आनंदी असलीं म्हणजे अडचणीच्या जागेंतहि तीं आनंदाने राहतील, असें लक्ष्मी सांगते आणि नाटकाचा आनंदपर्यवसायी शेवट होतो.

बाजीराव–शोभा यांचीं स्वभावचित्रें अतिरंजित आणि अतिशयोक्त आहेत. या उपकथानकाने मूळ कथानकाची कांही उपयुक्त कामगिरी बजावली असली तरी मूळ नाटकांतील एकपट प्रच्छन्न विनोदाला प्रयोगांतील दसपट निव्वळ आचरट विनोदामुळे मूळ गंभीर कथानकाची कांहीशी हानीच झाली आहे. तरीहि बाजीराव, शांता यांची वागणूक व आपल्या कडक शिस्तीचा त्यांच्यावर झालेला परिणाम या सर्व गोष्टींमुळे नानांच्या मनावर जी हळूहळू प्रतिक्रिया होते तिच्या रंगतीला जर रांगणेकरांनी प्राधान्य दिलें असतें तर हें

एक विशेषेंकरून भूमिकाप्रधान नाटक झालें असतें व त्यामुळे त्याच्या परिणामकारकतेंत अधिक भर पडली असती. ही संधि रांगणेकरांनी गमावली.

नारायण, लक्ष्मी आणि नाना यांचीं स्वभावचित्रें उत्तम काढलीं आहेत. संवाद चटकदार व खटकेदार तर आहेतच, पण कांही गंभीर प्रसंगीं गंभीर राहण्याचा उचित संयमहि त्यांनी दाखवला आहे.

नाटकाच्या विषयालाहि कांहीशी व्यापकता आहे. कारण सामाईक कुटुंबांत हा प्रश्न सामान्यतः सर्वत्र आढळतोच आणि सामाईक कुटुंबव्यवस्थेच्या चांगुलपणाबद्दल या समाजांत शंकाहि असलेली दिसत नाही. खेळकरपणाने आणि वरवरपणें का होईना पण या विश्वासांतील दांभिकपणा मोठ्या चातुर्याने रांगणेकरांनी या नाटकांत उघड करून दाखविला आहे. नाटकाचा प्रयोग देखील मंगला रानडे आणि श्री. वर्दे यांच्या संयमपूर्ण व अभिनयकुशल भूमिकांमुळे सुंदर वठत असतो. रांगणेकरांच्या नाटकांत हें पुष्कळच बरें नाटक आहे. याचमुळे हें नाटक रंगभूमीवर कुलवधूच्या तुलनेने कमी प्रमाणांत असलें तरी टिकाव धरून राहिलें आहे.

‘वहिनी’

‘वहिनी’ (२४ डिसेंबर १९४५) हें रांगणेकरांचें सातवें नाटक होय. या नाटकांत प्रतिष्ठितपणाच्या नांवाखाली आणि कुलाच्या प्रतिष्ठेसाठी चांगलीं माणसें देखील कोणत्या थरापर्यंत जाऊं शकतात आणि माणुसकी विसरून जातात याचें चित्र अतिशय उठावदारपणें दाखविलें आहे. रांगणेकरांच्या सर्व नाटकांत उदात्त स्वभावदर्शन जर कोणत्या नाटकांत दिसून येत असेल तर तें या नाटकांत होय. नाटक वाचून खाली ठेवतांना ‘छेः वहिनी म्हणजे आई आहे!’ या वल्लभाच्या उद्गाराचा अंतःकरणांत कायमचा ठसा

उठतो. चांगला नाटककार होण्यास अवश्य असलेल्या गुणांचा प्रादुर्भाव या नाटकांत प्रथमच पाहावयास मिळतो.

घरंदाज कुळांत स्वतःच्या मोठेपणाबद्दल फार मोठे दुराग्रह आढळून येतात आणि त्या अहंकाराच्या रक्षणासाठी हे लोक माणुसकी विसरायला देखील प्रवृत्त होत असतात हा नित्याचा अनुभव आहे. या नाटकाचा नायक वल्लभ–मित्र व आईप्रमाणे त्याच्यावर प्रेम करणारी वडील भावजय जानकी व पित्याप्रमाणे प्रेम करणारा वडील बंधु रामभाऊ, दुसरा भाऊ दिगंबर व धाकटी वहिनी प्रभावती आणि विष्णुपंत आणि शंकरभाऊ एकढया लहानशा विश्वांत हें कथानक रचिलें आहे.

वल्लभाच्या स्वागताची तयारी, त्याच्या आवडीनिवडीप्रमाणे केलेली सर्व गोष्टींची योजना व त्यासाठी होणारी रामभाऊ आणि जानकी यांच्या जिवाची धावपळ, त्यांच्या वल्लभासंबंधींच्या अपेक्षा आणि वल्लभ आल्यावर त्या अपेक्षांचा झालेला भंग, वल्लभाची फटकळ व प्रांजळ वागणूक—यांच्या वर्णनाने आणि चटकदार संवादाने पहिला अंक व्यापिला आहे.

पण पात्रपरिचयाच्या दृष्टीने हा अंक अतिशय सरस असला तरी कथानक प्रेक्षकांची पकड घेते तें दुसऱ्या अंकाच्या सुरुवातीपासून. आपण आल्याने सर्वांचे चेहेरे सुतकी झाले आहेत हें पाहून वल्लभ परत जाण्याचा निश्चय करतो. तो येतो तो आपल्या लग्नाला संमति मिळविण्याकरितां. जानकी त्याला शंकरभाऊच्या मुलीशीं लग्न करण्याचा आग्रह करते. रामभाऊ आधीच वल्लभाच्या स्वतंत्र आणि थोडया बेछूट जीवनक्रमाने व्यथित झालेला असतोच. तेवढयांत विष्णुपंत वल्लभाचा पाठलाग करीत तेथे येतो आणि वल्लभाच्या आणि शालिनीच्या प्रेमसंबंधाची आणि त्यापुढे तिला झालेल्या गर्भधारणेची हकीकत सर्वांना सांगतो. तिच्याशीं लग्न करण्याचा आपला निर्धार आहे असें वल्लभ सर्वांना सांगतो. तें ठरवूनच मी तुम्हांला सांगण्यासाठी येथे आलों होतों, हें स्पष्ट करतो, आणि कर्तव्यपालन

आणि कुळाची प्रतिष्ठा यांच्या संग्रामाला येथे तोंड लागतें—'वल्लभा! भलता अविचार करूं नकोस, हें लग्न होतां नये' असें रामभाऊ म्हणतो. दुसऱ्या अंकांतील शंकरभाऊ आणि विष्णुपंत यांचा लांबलचक संवाद कंटाळवाणा व रसापकर्षक वाटतो.

तिसऱ्या अंकांत तर सर्वांचीच मति कुंठित झालेली असते आणि कुलप्रतिष्ठेच्या रक्षणाच्या विचारानेच जानकी सोडून सर्व व्यग्र असतात. गर्भपात करण्याचा विचार सुचविला जातो आणि पैशाच्या लोभाने विष्णुपंतहि तयार होतात. पण हा मार्ग जानकीला व वल्लभाला पसंत नसतो. विष्णुपंत तयार झाल्यावर वल्लभाला वळविण्याचे अटोकाटीचे प्रयत्न होतात. या वेळीं जानकी एखाद्या शापभ्रष्ट देवतेप्रमाणे प्रकट होते आणि 'घ्या ही ब्याग आणि चालते व्हा घरांतून' असा वल्लभाला हुकूम सोडते.

जानकीः—या कुळांत जन्मलेल्या व्यक्तींना स्वतंत्र अस्तित्व नसतं हें तुम्हाला आता कळून आलं असेल. कुळाच्या इभ्रतीला धक्का लावणारी कुठलीहि गोष्ट इथं क्षम्य ठरणार नाही. तुम्ही सामान्य माणसाप्रमाणे वागायला निघालांत. पण सामान्य माणसांच्या भावनांना या घरांत थारा नाही. इथं स्वतःसाठी जगायचं नसतं. कुळाच्या प्रतिष्ठेसाठी जगायचं असतं. आपण एका मुलीवर प्रेम केलं तेव्हा आता तिच्याशीं लग्नहि केलं पाहिजे असं तुम्हाला वाटलं. ह्या सामान्य माणसाच्या नैसर्गिक भावना झाल्या. पण निसर्गापेक्षाहीची कुप्रतिष्ठा बलवत्तर आहे याची तुम्हांला जाणीव झाली नाही. म्हणून म्हणतें तुम्ही या क्षणाला चालते व्हा. माणसकी गुंडाळून ठेवून तुम्ही उजळ माथ्याने वावरायला तयार झाला असतां तर या प्रतिष्ठित घरांत तुम्हाला मानाचं स्थान होतं. तें तुम्ही गमावून

बसलांत. तुम्ही माणसकीनं वागायला निघालांत. तें या कुळांतील कुळवंतांना कसं सहन होणार ?

× × ×

इथं माणसांना थारा नाही प्रतिष्ठेला आहे. पाप केलं तरी प्रतिष्ठा राखली पाहिजे. असा या गटाचा बाणा आहे.

× × ×

जा भावोजी ! तुम्ही दाखविलली माणुसकी एवढी मोलाची आहे की त्यावरून असल्या शेकडों कुळांची प्रतिष्ठा ओवाळून टाकावी.

वल्लभ—वहिनी, माझे तात्या या कुळांत जन्म पावले असतील; पण माझी आई या कुळांतली नव्हती. तूं आईच्या मायेनं आजपर्यंत माझं संगोपन केलंस आणि आज आई होऊन माझ्या संरक्षणासाठी धावून आलीस. ह्या घराला मी मुकलों असलों तरी ह्या घरापेक्षा सहस्रपट विशाल असलेल्या तुझ्या हृदयाचा मला आसरा मिळाला.

× × ×

हा प्रसंग पाहून कुणाचें हृदय आर्द्र होणार नाही ? मग रामभाऊंच्या हृदयांत पालट घडून आल्यास नवल काय ? रांगणेकरांचें 'वहिनी' हेंच एकुलतें एक नाटक आहे की ज्यांत अश्रु पुसण्याचा प्रयत्न करूनहि अश्रूंची भरती आवरली जात नाही. प्रतिभेचा रम्य उल्हास व उदात्त व विशाल जीवनाची प्रचीति अशा प्रसंगाने घडत असते. जानकी, वल्लभ, रामभाऊ हीं चित्रें फारच हृदयंगम अशीं उतरलीं आहेत. मात्र मुलीचा वल्लभाशीं वाढता परिचय दिसत असतांहि त्याच्या परिणामाकडे स्वार्थी हेतूने मुद्दाम दुर्लक्ष करणारा व पैशाच्या लोभाने मुलीचें वल्लभाशीं होणारें लग्न गर्भपातासारखी दुष्ट गोष्ट

करून मोडण्याची तयारी दाखविणारा विसुभाऊ पाहिला की अत्यंत विरस होतो. मात्र ही भूमिका करणारे मामा पेंडसे हे आपल्या अभिनयाने हा विरस थोडा फार विसरावयला लावतात हें तितकेंच खरें. संवाद सरस व रसवाही आहेत. रांगणेकरांच्या सर्व नाटकांत '१७ वर्षें' ही एकांकिका वगळल्यास 'वहिनी'चें स्थान सर्वश्रेष्ठ असें आहे.

एक होता म्हातारा

'वहिनी' रंगभूमीवर आल्यानंतर पावणेतीन वर्षांच्या दीर्घ कालावधीनंतर त्यांचें **'एक होता म्हातारा'** हें आठवें नाटक रंगभूमीवर आलें. 'नंदनवना'नंतर पूर्णतः गंभीर अशा विषयावर गंभीरपणें लिहिलेलें हेंच त्यांचें दुसरें नाटक. पहिल्या अंकांतील थोडासा भाग वगळला तर एकंदर नाटकांत हास्याचे फवारे अपवादाला देखील उडवलेले आढळावयाचे नाहीत.

'एक होता म्हातारा' या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय आणि हेतु काय हें ओळखणें मात्र कठीण आहे. एक महत्वाकांक्षी स्वार्थी आणि दुष्ट अंतःकरणाची स्त्री एका म्हाताऱ्याला हाताशीं धरून एका गरीब गाईचा स्वतःच्या स्वार्थासाठी चरचरा गळा कापतें हें या नाटकांत दाखविणें हा या नाटकांतील मुख्य क्रियेवरून या नाटकाचा हेतु असावा असें वाटतें. एका स्त्रीने दुसऱ्या स्त्रीचा स्वार्थासाठी गळा कापल्याचें उदाहरण क्वचितच आढळून येईल. नायिका उमा ही यमुआत्याच्या चुलत मावस भावाची पोरकी झालेली मुलगी, यमुआत्या, ललिता नाना, बळीमामा, आणि दीनानाथ इतकींच या नाटकांत पात्रें आहेत.

पहिल्या अंकाचीं बरीच पृष्ठें केवळ पात्रपरिचयासाठी खर्चीं घातलीं आहेत. नानांची लग्न करण्याची तयारी आहे हें कळून येतांच उमेला नानांच्या गळ्यांत घालण्याचा धाडसी डाव यमुआत्या टाकते आणि ज्याची आपण पत्नि होणार होतों त्याची आई होण्याचा

प्रसंग आला आहे हें स्पष्ट दिसत असूनहि उमा कांही धडपड न करितां बळी जाणाऱ्या गरीब प्राण्यासारखी तें दिव्य करण्याला तयार होते. पण नाटकाची आखणी करतांना कोणत्याही भूमिकेच्या चित्रणाची स्पष्ट कल्पना रांगणेकरांना होती असें दिसत नाही. पहिल्या अंकांतील उमा आणि पुढच्या अंकांत दिसून येणारी उमा एकच आहे असें म्हणवत नाही. मनुष्याच्या आयुष्यांत एखादे वेळीं असा कांही प्रसंग येतो की त्याच्या ठोकरीने मनुष्य आमूलाग्र बदललेला दिसतो. नानाशीं लग्न झालें याचा खरा अर्थ उमेला कसा समजला हें जर नाटककाराने कौशल्याने दाखविलें असतें उमेच्या बाबतींतील दोन अंकांतील फरक कळला असता तर नाटकाला एकदम उठाव व अर्थ आला असता. पण हीच महत्वाची गोष्ट रांगणेकरांच्या लक्षांत आली नाही आणि एक चांगलें पात्रप्रधान नाटक निर्माण करण्याची संधि त्यांनी घालविली. पहिल्या अंकांत दाखविलेली उमा, ललिता म्हणते त्याप्रमाणे मुलखाची वेंधळी, धड श्रीगणेशाहि लिहायला न येणारी खेडवळ मुलगी आहे. दिनानाथाचें ललितेवर प्रेम आहे हें माहीत असूनहि तिचें दिनानाथाशीं काय बोलणें झालें हें ती ललितेला सांगण्याइतकी व्यवहारशून्य आहे, अजाण आहे; तर दुसऱ्या अंकांतील उमा आपल्यावर होणारे अशनिप्रहार सोसण्याइतकी समर्थ, समजदार व सामर्थ्यवान आहे. नानासाहेबांना तरी दिनानाथ येण्यापूर्वी लग्न करण्याची काय घाई झाली होती हें कळणें कठीण. दीनानाथाने नानांनी लग्न करावें अशी आपली इच्छा व्यक्त केली असेलहि; पण नानाचें लग्न झाल्याशिवाय घरीं परत येणार नाही असा तर त्याने निर्धार केला नव्हता ना? नाना आणि दिनानाथ यांचें नातें माहित असूनहि उमा या लग्नाला तयार होते हें देखील नवलाचें आणि एकाएकीं न पटणारें आहे.

पण विशेषतः नाटकांतील मध्यवर्ति व्यक्तीचें चित्रणच विसंगत झाल्यामुळे पुढच्या कथानकांत रसपरिपोषाला अवसरच राहत नाही.

दुसऱ्या अंकांतील नाटककाराने निर्माण केलेले प्रसंग म्हणूनच चिकित्सक आणि तर्कबुद्धीने नाटकाकडे पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला आकृष्ट करूं शकत नाहीत. दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकांत उमेच्या स्वभावाच्या सूक्ष्मतर धागेदोऱ्यांचें कुशलतापूर्ण चित्रण करण्याचा नाटककारांनी प्रयत्न केला आहे. (अंक २ व ३) पहिल्या अंकांत पाहिलेली उमाच आपण दुसऱ्या अंकांत पाहत आहोंत असा प्रेक्षकाला विश्वास वाटणार नाही इतकी ती बदललेली दिसत असल्यामुळे ते प्रसंग हृदयाचा ठाव घेऊं शकत नाहीत. तिसऱ्या अंकांत दीनानाथाने ललितेशीं विवाह करण्याची तयारी व्यक्त केल्यामुळे चवथ्या अंकाचे प्रयोजन राहत नाही. चवथ्या अंकांतील उमा देखील अत्यंत विसंगत आचरण करते.

नाटकांतील प्रत्येक भूमिकेची आधीच तर्कशुद्ध आखणी करून त्या अनुरोधाने त्यांच्या क्रिया घडताहेत असें 'एक होता म्हातारा' या नाटकांत पाहावयास मिळालें असतें तर अंक दुसरा व तिसरा रांगणेकरांच्या लेखनकुशलतेची ग्वाही देऊं शकला असता हें खास. विषयांत देखील मोठासा जिव्हाळा वाटत नाही. रांगणेकरांचे नेहमी विनोदाकरिता सरावलेले संवाद गंभीर प्रसंगाच्या चित्रणासाठीहि तितकेच यशस्वी होऊं शकतील अशी आशा मात्र या नाटकांतील संवादामुळे वाटूं लागते.

'वहिनी' आणि 'एक होता म्हातारा' हीं दोन नाटकें रंगभूमीवर आलीं त्याच्या मधल्या काळांत रांगणेकरांनी एका नवीन प्रथेचा प्रयत्न करून पाहिला. त्यासाठी १९४७ सालीं **'तुझं माझं जमेना'** **'सतरा वर्षें'** आणि **'फरारी'** या तीन एकांकिका त्यांनी लिहिल्या. पहिली संपूर्ण विनोदी, दुसरी करुण गंभीर आणि तिसरी दोहोंच्या मिश्रणांनी तयार केली आहे असें ते आपल्या प्रस्तावनेंत सांगतात. या तिन्ही नाटिकांचे प्रयोगहि आम्ही पाहिले आहेत आणि आणि नाटिका वाचूनहि 'तुझं माझं जमेना' ही एकांकिका तमाशेवजा आहे आणि ज्योत्स्नाबाईच्या गायनाच्या आकर्षणाचा त्यांत

जुगारू माणसासारखा उपयोग केला आहे असें आम्हांस वाटतें. 'फरारी' ही नाटिका 'तुझं माझं जमेना' या नाटिकेपेक्षा किंचित सरस असली तरी उल्लेखनीय असें कोणतेंच वैशिष्टय तींत आढळून येत नाही व ती कशाकरितां लिहिली आहे हेंहि कळत नाही. '१७ वर्षें' ही नाटिका मात्र आम्हांला रांगणेकरांच्या आजपर्यंतच्या नाटयकर्तृत्वाचा कळस आहे असें वाटतें.

१७ वर्षें

२८ पृष्ठांची ही एकांकिका रांगणेकरांच्या कोणत्याही इतर नाटकांपेक्षा सरस आहे. इब्सेनच्या जगमान्य कलाकृतींत पूर्णावस्थेला गेलेलें जें त्याचें नाटयतंत्र त्याचा या एकांकिकेंत उपयोग केला आहे. (कदाचित् अभावितपणेही तो घडून आला असेल.) 'दार्शनिक तत्त्वज्ञान व रसविलासमय नाटय या परस्परविरोधी गोष्टी ज्याच्या विशाल व्यक्तिमत्वांत सामावल्या आहेत' असें इब्सेनचें वर्णन प्रा. ना. पां. काणे यांनी केलें आहे, तें तंत्र कोणतें ? याचा आम्ही मागे उल्लेख केला आहेच—पुनरुक्तीचा दोष पदरीं घेऊन त्याचा उल्लेख आणखी एकवार करतोंच.

Gradual, yet dramatic revelation of the drama of the past and the very stress of the drama of the present.

इब्सेनच्या सर्वच नाटकांत या तंत्राचा उपयोग केला आहे असें नाही. पण 'ए डॉल्स हाउस' 'दि व्हायकिंग्स' 'रोसमर शोल्म' यासारख्या त्याच्या जगमान्य नाटयकृतींतून मात्र या तंत्राचा त्यांनी उपयोग केला आहे. केवळ तंत्राच्या व इब्सेनच्या खास तंत्राच्या दृष्टीनें पाहिल्यास 'दि व्हायकिंग्स' हें नाटक आदर्शवत ठरेल. त्याच तंत्राचा रांगणेकरांनी या एकांकिकेंत उपयोग केला आहे असें दिसून येतें.

'१७ वर्षें' या नाटिकेचें कथानक घडण्यापूर्वी २० वर्षे इंदिराबाईच्या जीवनांत कांही घटना घडल्या. त्यांची माहिती

इंदिराबाई, तिचे आईबाप आणि श्याम यांच्याखेरीज कुणालाही नसते. १७ वर्षे या एकांकिकेंतील कथानकाचे पूर्वापार कार्यकारण-भाव आणि पार्श्वभूमि या पूर्वेतिहासांत आहेत आणि या एकांकिकेच्या पर्यवसानाचे भावनात्मक विशेष अत्यंत प्रभावी अशा नाट्यमय पद्धतीने त्यांनी ते या कथानकांत रंगविले आहेत. पूर्वापार इतिहास प्रेक्षकांना अज्ञात असतो. तो इतिहास क्रमाक्रमाने प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर अत्यंत नाट्यपूर्ण रीतीने आणि नाट्यपूर्ण प्रसंगांच्या रूपाने त्यांनी आणला असून हृदयाचा वेध घेईल अशा अत्यंत बिकट समस्येंत त्याचें पर्यवसात झालेलें दाखविलें आहे.

'१७ वर्षे' या नाटिकेची सुरुवातही सूचक व नाट्यपूर्ण प्रसंगाने झाली आहे. शंकरराव व इंदिराबाई या प्रेमळ दांपत्याची पद्मा एकुलती एक मुलगी. ती उपवर झालेली. ती आपल्या प्रियकराच्या भेटीला रोज जात असते. हें रहस्य चातुर्याने इंदिराबाई तिच्याकडून काढून घेते आणि त्याच वेळीं इंदिराबाईना आपला पूर्वेतिहास आठवतो. आपल्या अपत्याच्या भावी सुखाशेला अशाच प्रकारचे दुःखद अनुभव तर येणार नाही ना? असे विचार मनांत येतात न येतात तोंच तिच्या खेदकारक पूर्वेतिहासांतील दुष्ट नायक श्याम नेमका त्याच वेळीं तिच्याकडे येतो. हे हाल आता पुरे. पद्मेच्या विवाहाचा प्रश्न अगदी तातडीचा. अशा वेळीं शामचा जन्मभर जाच सोसत राहून अपरिहार्य परिणामाला केवळ लांबणीवर न टाकतां त्याचा काय होईल तो परिणाम सोसण्याची ती मनाची तयारी करते.

एवढ्यांत शंकरराव येतात आणि पद्मेला पाहण्यासाठी कुणी तरी येताहेत हें वृत्त तिला ते सांगतात. पद्मेच्या पसंतीचा विचार न करतां अशा प्रकारें तिच्या विवाहाचा प्रश्न सोडवूं नये. एवढीच अडचण सुरुवातीला तिला दिसते. पण गणपतराव आणि यशोदाबाईना आलेले पाहतांच मात्र दुःखाचा डोंगर कोसळतो.

भूपाल, गणपतराव आणि यशोदाबाईंचा कुणी नसून तो आपलाच मुलगा आहे हें तिला माहीत असतें आणि दैवयोगाने आपल्या मुलीचें प्रेम आपल्याच मुलावर बसावें आणि पद्मेच्या पहिल्याच सुखाच्या आड आईचें–आपलें–पूर्वकृत्य यावें ही केवढी भयंकर आपत्ति तिच्यावर असते. अशा दुःखमय परिस्थितींत स्वतःच्या मुलीच्या विवाहाचा प्रसंग म्हणजे वर्तमानकालीन नाट्य अत्यंत जोरदारपणे रंगभूमीवर रंगत असतांना त्याच्याच माराखाली तितक्याच दुःखमय गतकालीन नाट्यपूर्ण इतिहासाचा स्फोट व्हावयास सुरुवात होते. हेंच तें इब्सेनचें खास तंत्र. शंकररावालाही आश्चर्य वाटेल अशा प्रकारें या लग्नाला ती नकार देते. पण तेवढ्याने तिची सुटका होण्यासारखी नसते.

आपली प्रतिष्ठा की पोटच्या गोळ्याचें जीवन हा अत्यंत निकराचा प्रश्न तिच्या समोर असतो. आत्मघातानेहि या प्रश्नाचा पद्मेच्या जीवनसुखाच्या दृष्टीने निकाल लागण्यासारखा नव्हता. शंकररावांना आपलें पूर्वायुष्य सांगून होईल त्या परिणामाला तोंड देण्याची तिची तयारी असते. पण प्रश्न एकट्यानेच सुटण्यासारखा नसतो. जिची आई अनैतिक आचरणाची, तिची मुलगी देखील तशीच असणें स्वाभाविक आहे या समाजाच्या समजुतीमुळे आपल्या जीवनाचें दान करूनहि पद्मेच्या सुखाची निश्चिति नव्हती. भूपालाशीं तिचा विवाह कां होऊं नये, हें इंदिराबाई पद्मेला कसें सांगणार ?

"इतकी वर्षं तुमच्याशीं कपट करून तुम्हांला फसविणारी मीच ती चांडाळीण. आता मला घरांतून हाकून लावा, काय वाटेल तें करा. तुम्ही मला केवढंहि शासन केलंत तरी माझ्या पातकाच्या मानानं तें लहानच ठरेल. आज सतरा वर्षं मी तुम्हाला फसवीत आलें पण आज पद्मानं माझा घात केला. तिनं ठरविलेलं लग्न मोडण्यावाचून मला दुसरा उपाय नव्हता. मी अजूनहि ही गोष्ट चोरून ठेवली असती तर केवढा भयंकर प्रकार घडला असता ! पण आज मी माझ्या जिवावर

उदार झालें. तुमच्यापुढे सारी हकीकत सांगून मोकळी झालें. आता पद्माला हें ऐकून काय वाटेल ?...ती माझा तिरस्कार करील ?...देवा !"

ही अत्यंत बिकट समस्या निर्माण झाली. शंकरराव आणि इंदिराबाई यांच्या मनःस्थितीची कल्पनाहि करणें अशक्य. आता कसें होणार म्हणून प्रेक्षकहि अत्यंत व्यग्र आणि इंदिराबाईसंबंधी अत्यंत सहानुभूतिपूर्ण मनोवृत्तींत—

याच वेळीं शामच्या येण्यामुळे आगीचा डोंब आणखीच वाढला आणि या प्रज्वलित अग्नींत इंदिराबाईसह शंकररावाच्या सर्व संसाराची जळून राखरांगोळी होणार याबद्दल कुणाच्याही मनांत शंका राहत नाही.

"कसं सांगू तिला ? माझं तोंड पहायला तयार व्हायची नाही ती. ...तुम्हांला सारी हकीकत सांगतांना देखील मी घाबरली नसेन, पण पद्मापुढे मात्र मला तोंडून ब्र काढण्याचेंही सामर्थ्य नाही !" याच वेळीं पद्मा परत येते...त्यापूर्वीच शंकरराव इंदिराबाईना सांगतो, "कांही काळजी करूं नकोस. देवाला तुझी नी माझी काळजी आहे..."

पद्मेला काय सांगावें ही सर्वांपुढे असलेली अत्यंत कठीण समस्या आपल्या उदात्त अंतःकरणाने तो सहज सोडवितो–"तो जिच्याशीं लग्न करू पाहतो आहे तिचा बाप किती पातकी आहे हें त्याला अजून माहित नाही...त्याचा खरा बाप हा पहा तुझ्यापुढे बेशरमपणाने उभा आहे !" असें तो पद्माला सांगतो.

या वेळीं नाटककाराच्या अत्यंत प्रभावी, उत्कट आणि उदात्त अशा स्वभावदर्शनकौशल्याचा प्रत्यय घडतो. कठीण प्रसंगांत सामान्य व्यक्तीच्या स्वभावधर्मात सुप्त रीतीने वसणारा परमात्मा अशा रीतीने व्यक्त होत असतो. यापरता शंकररावाच्या उदात्त आचरणाचें दुसरें स्पष्टीकरणच देतां येत नाही. अर्थात शंकररावांच्या उदात्ततेचा अविष्कार वाईटाला जास्त वाईट करण्याकडे न होतां चांगल्यांना सुखी करण्याकडे झाला तरच त्याचा खरा उपयोग आहे हें

सुज्ञांस सांगणें नको.

हें सारें रांगणकरांनी २८ पृष्ठांच्या लहानशा नाटुकलींत केलें हें तर त्याहूनहि अभिमानास्पद आहे. म्हणूनच १७ वर्षे हें रांगणेकरांच्या नाट्यमंदिराचा कळस आहे असें आम्हांला वाटतें. पाश्चात्य संस्कृतीच्या आघातापुढे सुशिक्षित समाजामध्ये सदहू नाटकांतील प्रसंग उत्पन्न होणें हें कांही वेळां अपरिहार्यच असतें. ते उत्पन्न झाले असतां या माणुसकीच्या आधारावरतीं आपणावर अवलंबून असणाऱ्या प्रिय जनांना सुखी करण्याकरतां त्यांना कसें तोंड द्यावयाचें याचें उदाहरणच, शंकररावाचें पात्र प्रेक्षकासमोर ठेवून, रांगणेकरांनी एक मोठें सामाजिक कार्य केलें असें आमचें मत आहे.

या नाटिकेचा प्रयोगहि सुंदर होतो. पण दिग्दर्शनाच्या चुकीमुळे असो, नाटकाच्या शेवटीं शंकररावांच्या उदात्त चित्रणाचा परिणाम अधिक उठावदार होण्याऐवजी इंदिरेच्या स्वभावचित्रणाचा परिणाम प्रेक्षकांवर अधिक ठसतो, कारण आमच्या मतें श्री. वर्दे यांची भूमिका शेवटच्या उत्कट प्रसंगीं होत असलेल्या जास्त हालचालीमुळे तितकी रसोत्कर्षक वठत नाही एवढा दोष वगळला तर प्रयोग देखील सुंदर होतो हें मान्य करावेंच लागेल.

× × ×

आतापर्यंत आपण रांगणेकरांच्या सर्व नाट्यकृतींचा विचार केला आहे. त्याचा समारोप करण्यापूर्वी आणखी एका महत्वाच्या मुद्याचा विचार करणें जरूर आहे. रांगणेकरांच्या 'कुलवधु' इतकें त्यांचें दुसरें कोणतेंहि नाटक धंद्याच्या दृष्टीने रंगभूमीवर यशस्वी झालें नाही हें सत्य रांगणेकरांना देखील अमान्य करतां येणार नाही. प्रेक्षकांना निर्बुद्ध समजून त्यांच्या रंजनाच्या मागे धावणाऱ्या नाटककाराला यापासून पुष्कळ गोष्टींचा धडा घेतां येण्यासारखा आहे. आजच्या नाटकाचा प्रेक्षक सुबुद्ध आणि सुसंस्कृत आहे. राजापुरकरांच्या 'तुकारामा' प्रमाणे किंवा पाटणकरांच्या 'विक्रम शशिकले'

प्रमाणे बहुजन समाजाशीं आजचें नाटक समरस होणें कठीण. सुबुद्ध समाजाला एका कायम छापाचा व घाटाचा माल नेहमी नको असतो. त्यांची त्या मालाबाबत असलेली आवड निसर्गतः ओसरत असते. रांगणेकरांचीं पहिलीं दोन नाटकें यशस्वीं झालीं आणि तिसऱ्या नाटकापासून हाऊस फुल्ल होणें कठीण झालें ही वस्तुस्थिति आहे. अशा वेळीं प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीची काळजीपूर्वक छाननी करून आणि प्रेक्षकहि प्रभावी नाट्याविष्काराने आकर्षित होतात हें सत्य ओळखून त्याप्रमाणे आपल्या धोरणांत विधायक फरक घडवून आणणें रांगणे-करांना शक्य होतें. हें सत्य ओळखल्यामुळेच इब्सेनला द्रष्टा व स्रष्टा कवि असें म्हणतात. हें थोरपण चढेल मनोवृत्तीने आणि अफाट अहंमन्यतेने लाधणें शक्य नाही. कारण अशा मनोवृत्तीने जीवनतत्त्व-शोधन होणें शक्य नाही. रांगणेकरांच्या सर्व नाटकांचा आपण विचार केला असतां या शोधक वृत्तीचा गंधहि त्यांच्या ठिकाणीं आढळत नाही. जें दिसतें तें उथळ आणि तकलुपी.

रांगणेकरांनी आजवर आठ नाटकें आणि ३ एकांकिका लिहिल्या. त्यांतील फक्त दोन कृतींत खऱ्या नाटककाराला शोभणारीं बोजें आढळून येतात. पण तीं केवळ बीजेंच होत. त्यांची जोपासना करून त्यांचा सुंदर वृक्ष बनविणें हेंच खरोखर आपलें कार्य आहे हें न ओळखतां रांगणेकरांनी अनेक गोष्टींचें श्रेय भरमसाटपणें आपल्याकडे घेतलें आहे. तें किती फोल आणि अवास्तव आहे हें वरील विवेचना-वरून दिसून येईल. याच्या मुळाशीं त्यांची अहंकारी वृत्ति आहे. ती वृत्ति धंद्यांतील यशामुळे पराकोटीला गेलेली आहे. धंद्यांतील यश आणि खऱ्या अर्थाने नाटककार म्हणून मिळणारें यश यांतील फरक रांगणेकरां-च्या लक्षांत कधीच आला नाही. स्वतःच्या अहंकाराचा त्याग जरी रांगणेकरांना करतां आला नाही तरी त्याला काबूंत ठेवण्याचें शहाण-पण त्यांना यायला पाहिजे, हें रंगभूमीचा हितेच्छू आणि निरपेक्ष भक्त म्हणून मी त्यांना सांगू इच्छितों. तें देखील रांगणेकरांबाबत मला

कांहीशी आशा वाटते म्हणून. ही माझी आशा मला स्वस्थ बसूं देईना म्हणूनच मी येवढें लिहिण्यास प्रवृत्त झालों. ही आशा नसती तर रांगणेकर आणि त्यांचा अहंकार यांच्याकडे मी पाठ फिरवून खुशाल बसलों असतों. मग त्यामुळे रंगभूमीच्या अनेक निष्ठावान सेवकांवर रांगणेकरांनी कितीहि अन्याय केला असता तरी त्याची क्षिति वाटली नसती. नाटयवाङ्मय काय किंवा कोणतेंहि उच्च दर्जाचें वाङ्मय याचा प्रधान हेतु व्यक्तिदर्शन हा असतो. व्यक्तिदर्शनाच्या द्वारेंच प्रेक्षक आणि वाचक यांना आत्मसंशोधन करावयास लेखक लावतो. कथापरिपोष, चटकदार संवाद हीं दोन्हींहि साधनें आहेत. साध्य नव्हेत. प्रभावी व्यक्तिदर्शनाचीं तीं साधनें आहेत. रांगणेकर चटकदार संवादाला साध्य समजतात असें दिसतें. पण नियोजित पात्रांचे स्वभाव मनांत अगोदर स्वच्छ करून घेणें व स्वच्छ केलेल्या स्वभावावरची पकड अखेरपर्यंत टिकवून ठेवणें हें जें नाटककाराचें मुख्य काम याविषयी ते बेफिकीर असलेले दिसतात. नाही तर 'आशीर्वाद' अंक २ 'अलंकार' अंक २ यासारखी असंबद्ध रचना त्यांनी कधीच केली नसती. आणि 'आशीर्वाद' नाटकाचा शेवट दुसऱ्या आवृत्तींत बदलविण्याची जरूर राहिली नसती. याचमुळे 'वहिनी' '१७ वर्षें' यांसारखीं अपवादवजा नाटकें केवळ अभावितपणे चुकून त्यांच्या लेखणींतून उतरल्यासारखीं वाटतात. रांगणेकरांचा एकंदर सर्वच अभिनिवेष साधारण कारागिराने विश्वकर्म्याचा आव आणावा तसा वाटतो.

शेवटीं आम्हांला श्री. रांगणेकरांना एवढेंच सांगावेंसें वाटतें की रंगभूमीच्या सेवेसाठी झटणारे अनेक रंगभूमीचे सेवक स्वतःच्या शक्त्यनुसार तिच्या सेवेसाठी झटत आहेत. त्यांच्या सेवेला आपल्या पेक्षा यत्किंचितहि कमी मोल नाही. अहंकाराने, असूयेने, हेवादाव्यानेच आपल्या रंगभूमीच्या उज्ज्वल परंपरेला ग्रासलें, हा फार जुना इतिहास नाही. याच कारणाने गुणी माणसांत फुटीर वृत्ति वाढली

आणि आत्मनाश करून घेतला. आणखीहि बरींच नाटकें लिहिण्याचें सामर्थ्य आणि अवसर रांगणेकरांना आहे. त्यामुळे त्यांच्याबाबत आजच निराश होण्याचें कारण नाही. किंबहुना उलट आशाच वाटते.

किर्लोस्कर देवलांपर्यंत मराठी रंगभूमीचा उत्कर्षकाल नाटककार संघटकांनी दाखविला. कारण रंगभूमीच्या सर्वांगीण जीवनाशीं ते समरस झाले होते. पुढचा काळ नट संघटकांचा आला आणि 'हेवेदावे' 'मी' 'तूं'पणाचा, असूयेचा सर्वत्र थयथयाट झाला आणि उत्कर्षाला पोचलेल्या नाट्यकलेचें जीवनशून्य कलेवर नाट्य व्यावसायिकांनी समाजाला परत दिलें. सुदैवाने रांगणेकरांसारखा नाटककार संघटक रंगभूमीला पूर्ववत लाभला आहे. रंगभूमीच्या सर्वांगीण जीवनाशीं समरस होण्याची नामी संधि त्यांना प्राप्त झाली आहे. गुणवान नटसंच हाताशीं आहे. अशा वेळीं अमक्याने आपटी खाल्ली अशा समाधानाला बळीं पडण्यापेक्षा या नाटककार संघटकाने संघटनेची समन्वयाची बुद्धि ठेवून जर आजच्या सुकलेल्या नाट्यलतेला पाणी घातलें तर ती उल्हसित होऊन फलपुष्पांनी नटायला कितीसा वेळ लागेल?

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत.
2033

[समाप्त]

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 8408

REFBK-0007404

याच ग्रंथकाराचा आगामी ग्रंथ

नाटककार कोल्हटकर

(छापत आहे)

मराठी रंगभूमीवर एके काळीं ज्यांनी प्रभुत्व गाजविलें, आणि गडकऱ्यांनी ज्यांना गुरुस्थानीं मानलें ते विख्यात नाटककार श्रीपाद कृष्ण उर्फ तात्यासाहेब कोल्हटकर यांच्या सर्व नाटकांचें सांगोपांग विवेचन करणारा प्रबंध. (वकरच प्रसिद्ध होईल.)

प्रसिद्ध झालें ! प्रसिद्ध झालें ! !

डॉ. ना. भा. खरे यांचें चरित्र

(भाग दुसरा)

लेखक - **श्री. जगन्नाथ रामचंद्र जोशी,** उपसंपादक महाराष्ट्र

डॉ. खरे १९४३ सालीं व्हाइसरायच्या कार्यकारी कौन्सिलांत गेल्यापासून तों गेल्या डिसेंबरांत त्यांनी हिंदुमहासभेच्या कलकत्ता येथील अधिवेशनाचें अध्यक्ष-पद भूषित केलें, येथपर्यंतचा वृत्तांत सांगणारा ग्रंथ.

गेल्या आठ वर्षांच्या राजकीय इतिहासावर या ग्रंथाने अपूर्व प्रकाश टाकला असून अत्यंत महत्वाच्या घटनांचीं अंतरंगें उघड केलीं आहेत. मोठ्या व्यक्तींचा महत्वाचा पत्रव्यवहार व अनेक अस्सल कागदपत्र यांत प्रथमच प्रसिद्ध होत आहेत.

पृष्ठसंख्या ४९६ + २४ **तरंगी वेष्टन**

महत्वाच्या प्रसंगांचीं व व्यक्तींचीं आठ छायाचित्रें

किंमत ७ रु. फक्त

सुविचार प्रकाशन मंडळ लि०

धनतोली, नागपूर.