

१८५४

प्रा. अलहदी

कंसवसंग्रह

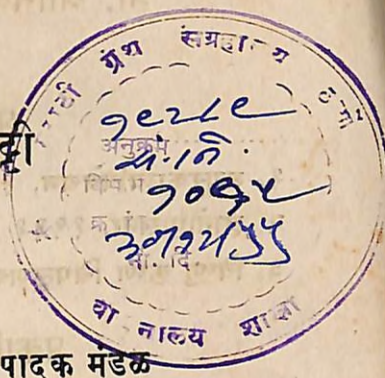
स. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. नं. १०१५


REFBK-0008199

२

नाट्य व रंगभूमि

प्रा. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी
यांचे संकलित लेख



संपादक मंडळ

डॉ. विष्णु भिकाजी कोलते, नागपूर
श्री. वसंतराव नाईक, उपमंत्री म. प्र.,
नागपूर

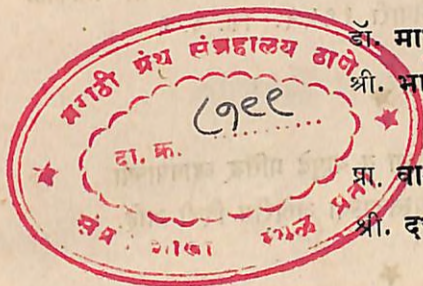
डॉ. माधव गोपाळ देशमुख, नागपूर
श्री. भाऊराव बोरकर, संसद् सदस्य,
नागपूर

प्रा. वामन कृष्ण चोरघडे, नागपूर
श्री. दत्तात्रेय राजाराम गोमकाळे,
खामगाव

सौ. इंदुमती देशमुख, अमरावती
दामोदर लक्ष्मण अडोणी, सागर
श्री. राजा बढे, मुंबई

कार्यवाह

श्री. त्रिबक गोपाळ देशमुख, नागपूर



REFBSK-0008199

प्रा. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी

प्रकाशित ग्रंथ

१. मयूरकाव्यविवेचन, १९२६
२. ज्ञानोपासना, १९३१
३. विष्णु कृष्ण चिपळूणकर-द्विविध दर्शन-उत्तरार्थ, १९३४

प्रकाशित लेखसंग्रह

४. एकावळी संपादक-डॉ. मा. गो. देशमुख
पहिली आवृत्ति १९४१, दुसरी आवृत्ति १९५१. किं. रु. ३
५. नाट्य व रंगभूमि उपोद्घात-श्री. द. रा. गोमकाळे
पहिली आवृत्ति जानेवारी १९५५. किं. रु. ३

लेखसंग्रहाची एकंदर योजना व यापुढे प्रसिद्ध व्हावयाच्या
खंडांची माहिती प्रस्तुत पुस्तकाच्या अखेरीस दिली आहे.

लेखसंग्रहाचे खंड मिळण्याचीं ठिकाणें

बलवन्त पुस्तक भांडार
गिरगांव नाका, मुंबई ४

व्हीनस बुक स्टॉल
अप्पा बळवंत चौक, पुणे २

सुविचार प्रकाशन मंडळ लि.

काँग्रेसनगर, नागपूर

नाट्य व रंगभूमि

श्रीनिवास नारायण बनहट्टी

आवृत्ति पहिली]

किंमत तीन रुपये

[सन १९५५

: प्रकाशक :

त्रिं व क गो पा ल दे श मुख,
कार्यवाह, बनहट्टी ग्रंथ प्रकाशन मंडळ,
'मराठी जग' कार्यालय, नागपूर २

वेष्टनचित्र : द. ग. गोडसे

सूची : वा. पु. कोल्हटकर
ग्रंथपाल, महाराष्ट्र ग्रंथालय, पुणे २

सर्व हक्क : श्यामकान्त बनहट्टी
काँग्रेसनगर, नागपूर १

प्रथमावृत्ति : जानेवारी १९५५

: मुद्रक :

दत्तात्रेय कृष्ण काकनूरकर

'प्रकाश मुद्रणालय'

३९५/४ सदाशिव पेठ, पुणे २

संपादकीय निवेदन

गुरुवर्य श्रीनिवास नारायण बनहट्टी यांच्या वेळोवेळीं प्रसिद्ध झालेल्या लेखांचें व भाषणांचें संकलित स्वरूपांत खंडशः प्रकाशन करण्याचा संकल्प करून तो आम्हीं गेल्या जुलै महिन्यांत बहुतेक मराठी वृत्तपत्रांतून जाहीर केला होता. त्याच वेळीं त्यांचे लेख शोधून काढून त्यांचें वर्गीकरण व संपादन करण्यासाठी प्रा. बनहट्टींच्या, विविध क्षेत्रांत प्रसिद्ध झालेल्या प्रमुख माजी विद्यार्थ्यांचें एक प्रातिनिधिक संपादक-मंडळ नियुक्त व जाहीर करण्यांत आलें होतें. त्यांतील व्यक्तींचीं नांवें मुखपृष्ठावर दिली आहेत. या संकल्पाची अंशतः पूर्ति म्हणून प्रा. बनहट्टींच्या नाट्यविषयक व रंगभूमिविषयक लेखांचा हा संग्रह वाचकांच्या हातीं देतांना आम्हांस अतिशय आनंद होत आहे.

प्रा. बनहट्टी यांच्या लेखनकर्तृत्वाविषयी आज नव्याने कांही सांगावयास पाहिजे असें नाही. विद्यमान मराठी विवेचकांमध्ये प्रा. बनहट्टी हे अग्रगण्य असून वाङ्मयीन व सामाजिक प्रश्न यांबाबतचे व्यासंगी व अधिकारी टीकाकार, मराठीचे प्राध्यापक आणि सामाजिक कार्यकर्ते म्हणून त्यांचा यथार्थ लौकिक आहे. स्वतंत्र बुद्धीने व्यक्त केलेले समतोल व मार्मिक विचार, सयुक्तिक व तर्कशुद्ध मांडणी, भारदस्त व आकर्षक भाषा आणि सुडौल व रेखीव शैली या आदर्शभूत गुणांचा समवाय प्रा. बनहट्टींच्या लेखनांत आढळून येतो हें सत्य सर्वमान्य आहे. त्यांच्या लेखांचा प्रत्येक खंड हा विचारविवेचनाच्या दृष्टीने मराठी वाङ्मयाला भूषणभूत होईल याबद्दल शंका वाटत नाही. वाङ्मया-प्रमाणेच सांस्कृतिक जीवनांत त्यांनी केलेलें कार्यहि थोर आहे. विदर्भ साहित्य संघाचें १९४५ सालीं त्यांनी पुनरुज्जीवन केलें; आज त्यांचें भव्य स्वरूप सर्वांच्या डोळ्यांसमोर आहेच. नागपूर-विदर्भ या मराठीच्या माहेरघरांतील बहुतेक मराठीच्या विद्यार्थ्यांना प्रा. बनहट्टी हे गुरुस्थानी आहेत. नागपूर विद्यापीठांत मराठी विषयाच्या अध्यापनाला सुखात झाली तेव्हापासून ते येथे वास्तव्य करीत होते. नागपूर महाविद्यालय व अमरावतीचें विदर्भ महाविद्यालय या मध्यप्रदेशांतील दोन्ही सरकारी संस्थांतून त्यांनी सुमारे वीस

वर्षे अध्यापन केलें. एक उत्कृष्ट प्राध्यापक म्हणून त्यांचा लौकिक सर्वत्र पसरला, तसेंच विद्यार्थी-वर्गातील वाङ्मयप्रेम वाढीस लावणारे एक कुशल संवर्धक म्हणूनहि ते लोकप्रिय झाले. अर्थात् त्यांच्या वाङ्मयाचें प्रकाशन करण्याचें हें कार्य त्यांच्या विद्यार्थ्यांनी स्वेच्छेने हातीं घ्यावें ही गोष्ट समुचित अशीच आहे.

प्रा. वनहट्टींच्या कांही व्यक्तिचरित्रात्मक लेखांचा संग्रह संपादन करून 'एकावळी' या नांवाने त्यांच्या विद्यार्थ्यांनी १९४१ सालींच प्रसिद्ध केला व त्याची दुसरी आवृत्तीहि १९५१ सालीं निघाली. त्यानंतर हा त्यांचा संकलित स्वरूपांतील दुसरा लेखसंग्रह होय. म्हणून याला २ असा क्रमांक दिला आहे. यापुढे प्रसिद्ध होणाऱ्या खंडांची योजना पुस्तकाच्या शेवटीं पाहावयास मिळेल. तीविषयी सविस्तर पत्रकहि आमच्याकडे मागितल्यास मिळूं शकेल.

प्रस्तुत खंडांत प्रा. वनहट्टींचे नाट्य व रंगभूमिविषयक सर्व लेख (भाषणें व प्रस्तावना यांसह) संगृहीत केले आहेत. इंग्रजी नाटककार शेरीडन् व जेम्स मॅथ्यू बॅरी यांच्यावर त्यांनी दोन लेख लिहिले होते, परंतु त्यांचा समावेश व्यक्तिविषयक लेखांत करण्याचें संपादक-मंडळाने ठरविलें आहे. या खंडाला प्रा. वनहट्टींचे माजी विद्यार्थी, रंगभूमिविषयक कार्यांतील त्यांचे निकटचे सहकारी व नव्या पिढींतील व्यासंगी नाट्यटीकाकार श्री. द. रा. गोमकाळे, सिव्हिल जज, खामगांव, यांनी आत्मीयतेने विवेचक व माहितीपूर्ण उपोद्घात लिहिला आहे. मराठी रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन व संगोपन करण्याच्या दृष्टीने प्रा. वनहट्टींनी जें थोर कार्य केलें व ज्याचें दृश्य फळ आज बऱ्याच प्रमाणांत दिसू लागलें आहे, त्याचा सविस्तर परिचय श्री. द. रा. गोमकाळे यांनी करून दिला आहे, त्याबद्दल संपादकमंडळातर्फें त्यांचे आभार मानतां. प्रा. वनहट्टींच्या रंगभूमिविषयक कार्याची महनीयता वादातीत असल्यामुळे श्री. गोमकाळे यांच्या विवेचनांतील एकंदर अभिप्राय जरी सर्व संपादक मंडळाला मान्य असला तरी विशिष्ट व्यक्ति व प्रसंग याबाबतचीं उपोद्घातांतील मतें हीं साहजिकच श्री. गोमकाळे यांची स्वतःचीं आहेत, एवढें येथे नमूद करणें औचित्यास धरून होईल.

प्रस्तुत खंडाची सूची आत्मीयतेने तयार करून दिल्यावद्दल पुण्याच्या महाराष्ट्र ग्रंथालयाचे संचालक श्री. वा. पु. कोल्हटकर यांच्या ऋणाचा साभार निर्देश करणे अवश्य आहे. प्रस्तुत लेखसंग्रहाच्या सर्व खंडांना त्यांचे असेच बहुमूल्य सहकार्य लाभेल असा आम्हांस विश्वास आहे. तसेच या खंडावरील आकर्षक वेष्टनचित्र काढून दिल्यावद्दल सुप्रसिद्ध चित्रकार श्री. द. ग. गोडसे हे आमच्या हार्दिक धन्यवादास पात्र आहेत.

लेखसंग्रहाची योजना जाहीर केल्यानंतर प्रा. बनहर्षींच्या अनेक माजी विद्यार्थ्यांनी व हितचिंतकांनी आमचे अभिनंदन केले व उपयुक्त सूचनांद्वारा प्रोत्साहन दिले त्या सर्वांचे आम्ही अत्यंत आभारी आहो. त्यांच्या मार्गदर्शनाची आम्ही नेहमीच अपेक्षा बाळगतो. यापुढील खंड वाङ्मयीन टीकात्मक लेखांचा तयार होत असून तो लवकरच प्रसिद्ध होईल.

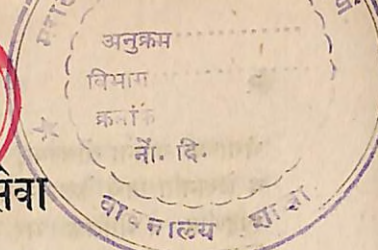
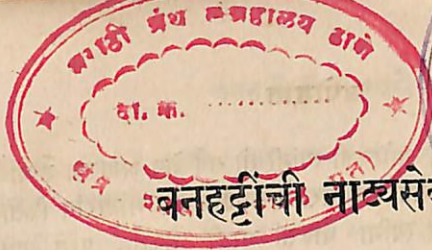
‘मराठी जग’ कार्यालय,
नागपूर, मकरसंक्रमण,
शके १८७६.

५८

त्रिविक्रम गोपाळ देशमुख,
कार्यवाह, संपादकमंडळ.

अनुक्रमणिका

संपादकीय निवेदन	(५)
उपोद्घात : वनहट्टीची नाट्यसेवा -द. रा. गोमकाळे	१
१. त्राटिका व भावबंधन	१९
२. नाट्यवाङ्मयांतील नवे प्रवाह (१९३५)	२९
३. नाट्यकलेचा नवोदय	३८
४. नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास	५२
५. मराठी नाट्यशताब्द महोत्सव, इंदूर—उद्घाटनसमयींचे प्रास्ताविक भाषण	८७
६. मराठी नाट्यशताब्द महोत्सव, इंदूर—अध्यक्षीय भाषण	९३
७. मौनप्रताचे पारणे	१३६
८. मराठी रंगभूमीचा उत्कर्ष	१४५
९. रंगभूमीची जोपासना आणि म्युनिसिपल नाट्यगृहांची स्थापना	१५८
१०. नाट्याचा विकास व विस्तार (महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाच्या ३७ व्या अधिवेशनांतील स्वागताध्यक्षीय भाषण)	१६४
११. एकांकिका आणि नवनाट्य (श्री. व्यं. शं. वकील यांच्या ' नव्या ज्योती ' या पुस्तकाची प्रस्तावना)	१७३
१२. कौटुम्बिक संघर्षांचे नाट्याङ्कन (श्री. मो. द. ब्रह्मे यांच्या ' आघात ' नाटकाची प्रस्तावना)	१८३



वनहट्टीची नाट्यसेवा

‘मी अद्याप एकहि नाटक लिहिलें नाही, तोंडाला रंग फासून कधी नाचलों नाही, मी कुठेहि तालीममास्तर नव्हतो, संगीत-शिक्षक नव्हतो किंवा झकपक पोषाख करून आपली मॅनेजरी गाजविणारा कोणत्याहि कंपनीचा मॅनेजरहि नव्हतो’ असें प्रांजलपणें सांगून तितक्याच स्वाभिमानाने ‘मी कोणी महान् नाटककार आहे, नट आहे, दिग्दर्शक आहे किंवा नाट्यशास्त्रज्ञ आहे असा मला भ्रम झालेला नाही. मी नाट्याचा एक प्रेक्षक आहे आणि नाट्य ज्या रंगभूमीवर प्रगट होतें त्या रंगभूमीचा एक उपासक आहे’ असें सांगणाऱ्या रंगभूमीच्या अनन्य उपासकाच्या नाट्यविषयक लेखांचा हा संग्रह आहे.

या संग्रहांत १९२८ ते १९५४ पर्यंत गु. दादासाहेब वनहट्टी यांनी लिहिलेले नाट्यविषयक लेख व भाषणें संगृहीत केली आहेत. त्यांचे कांही पाश्चात्य व मराठी नाटककारांवर लिहिलेले लेख या संग्रहांत समाविष्ट केलेले नाहीत. त्यांचा अंतर्भाव व्यक्तिविषयक लेखांच्या संग्रहांत पुढे करण्यांत येईल. ‘खाडिलकरांची साहित्यक्षेत्रांतील तपश्चर्या’ हा लेख ‘एकावळी’त प्रसिद्ध झाला असून मराठी रंगभूमीचा १९०० सालापर्यंतचा समालोचक, सांगोपांग व सर्वस्पर्शी इतिहास इतरत्र पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध व्हावयाचा आहे. बाकीचे नाट्यविषयक बहुतेक सर्व लेख या ग्रंथांत समाविष्ट झालेले आहेत.

नाट्य व रंगभूमि हा विषय गु. वनहट्टी यांनी स्वतःच्या आवडीने व स्वयंस्फूर्तीने हाती घेतला आहे. आणि नाट्य व रंगभूमि यांच्या सेवेत गेली जवळ जवळ दोन तपें त्यांनी निष्ठेने घालविली आहेत. आर्थिक दृष्ट्या वा लौकिक दृष्ट्या त्यांतून त्यांना कोणताहि स्वार्थ साधून घ्यावयाचा नाही किंवा तसा त्यांचा हेतूहि कधी नव्हता व नाही. या क्षेत्रांत त्यांचे कोणतेहि हितसंबंध गुंतलेले नाहीत. या दृष्टीने हा त्यांचा निष्काम कर्मयोगच आहे. नाट्य आणि रंगभूमि या विषयासाठी त्यांनी जे अकटोविकट प्रयत्न केले, अपवाद सोसले, बोलघेवड्या हलक्यासलक्या लोकांकडून झालेल्या मान-

भंगाच्या यातना सोसल्या, त्याऐवजी त्यांनी तो सर्व वेळ आपल्या ज्ञानार्जनांत व लेखनांत खर्च केला असता तर मराठी साहित्याच्या भांडारांत किती तरी स्फुहणीय व मौलिक भर त्यांना घालतां आली असती. परंतु स्वतःच्या वैयक्तिक लाभपेक्षा लोकोपयोगी सामाजिक अशा कार्यांत आपली शक्ति वेचण्यांतच त्यांना अधिक आनंद वाटत असल्यामुळे वनहट्टी एक व्यक्ति या रूपाने समाजांत न वावरतां संस्थारूपानेच ते आज गेलीं दोन तपें वावरत आहेत. आणि या काळांतील अधिकांश कार्य त्यांनी मराठी नाट्य व रंगभूमि या क्षेत्रांत करून दाखविलें आहे. म्हणूनच रंगभूमीचा व नाट्याचा एक अनन्य उपासक म्हणवून घेण्यांत त्यांना धन्यता वाटते व ती सार्थहि आहे.

कोणतीहि व्यक्ति आपल्या स्वतःच्या लेखनांत निरपवादपणें आविष्कारित होत असली तरी 'माझें लेखन सर्जनात्मक स्वरूपाचें नाही; तें समालोचनात्मक व थोडेंसें संशोधनात्मक आहे' असा अभिप्राय त्यांनी स्वतःच आपल्या लिखाणावाबत दिला आहे. या लेखनांत त्यांची गाढ विद्वत्ता आणि त्या त्या विषयावरील परिपक्व विचार यांचा प्रत्यय घडत असला तरी अशा वाङ्मयांत लेखकाच्या आत्मविष्काराला पुरेसा अवसर नसतो. याच कारणा-मुळे वनहट्टीच्या या लेखसंग्रहाला त्यामागे वसणाऱ्या पार्श्वभूमीच्या रेखनाची आवश्यकता आहे; आणि हाच या उपोद्धाताचा हेतु आहे. कोणतीहि वस्तु तिला साजेशा कोंदणांत वसविल्याखेरीज तिचें खरें सौंदर्य व्यक्त होऊं शकत नाही. साहित्याच्या क्षेत्रांत दाटीवाटीने कां होईना आज जें मला वसतां येतें याला कारण गु. दादासाहेब वनहट्टीच. त्यांच्याच कटिखांद्यावर, अपत्यवत् प्रेमाच्या अधिकाराने, वसून या क्षेत्रांत मी पाऊल टाकलें आणि संपादकमंडळाच्या अनुज्ञेने त्यांच्या लेखसंग्रहाला आज हा उपोद्धात लिहिण्याचें भाग्य मला लाभलें आहे. यांत माझ्या पात्रतेपेक्षा संपादक-मंडळाच्या मनांत माझ्याबद्दल वसणाऱ्या ममत्वाचाच भाग अधिक आहे याची मला जाणीव आहे. परंतु गेलीं जवळ जवळ १५-२० वर्षे मी गु. दादासाहेब यांच्या रंगभूमिविषयक प्रपंचांत त्यांच्याबरोबर होतो, आणि त्याचमुळे आत्मविश्वासाने मला हें कार्य करतां येईल अशी खात्री वाटते.

इ. स. १९४१ साली 'नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास' या विषयावर सार्वजनिक वाचनालय, नाशिक, येथे चोळतांना 'हें आजचें व्याख्यान म्हणजे नाट्यकलेचा मृत्युलेखच वाटावा इतकी भयाण परिस्थिति आहे' असें त्यांनी म्हटलें होतें. व दुसऱ्याच क्षणी 'या परिस्थितींतून फिनिक्स पक्ष्याप्रमाणे नाट्यकला पुनः जिवंत होऊन निघेल व स्वयंभू प्रभावाने चमकूं लागेल यांत मला तरी शंका वाटत नाही' असा आपला आत्मविश्वासहि प्रगट केला होता. तो त्यांचा दुर्दम्य आशावाद १७ एप्रिल १९५४ रोजी पुणे येथे भरलेल्या महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाच्या ३७ व्या अधिवेशनाच्या स्वागताध्यक्षांच्या पदावरून चोळतांना थोडासा तरी फलद्रूप झालेला त्यांना दिसला. याला कारण मध्यवर्ति सरकारांत नाट्य व संगीत यांच्या अॅकडेमीची स्थापना व मुंबई सरकारने नाट्यकलेची जोपासना करणाऱ्या हौशी नाट्य-संस्थांना एकूण ४७५०० रुपयांची देऊं केलेली मदत या गोष्टी आहेत.

या संग्रहांत समाविष्ट झालेल्या प्रत्येक लेखामागे गेल्या २४ वर्षांच्या काळांत परिस्थितिपरत्वे रंगभूमीच्या व नाट्याच्या उत्कर्षासाठी त्यांनी जे परिश्रम केले, जो विचार केला, योजना आखल्या व सर्व प्रकारचे अनुभव घेतले, व्यासंग केला, यांची दाट छाया पडली आहे व ती पार्श्वभूमी आपण लक्षांत घेतली म्हणजे त्या निबंधांतील सर्व विचार स्पष्ट व उठावदार दिसू लागतात.

याला अपवाद या संग्रहांतील 'त्राटिका आणि भावमन्वन' हा एकच लेख आहे. इतर लेखांपेक्षा तो कांहीसा वेगळ्या स्वरूपाचा आहे. या लेखाची भूमिका निव्वळ चिकित्सक टीकाकार साहित्यिकाची आहे. त्या वेळीं रंगभूमि व नाट्यावहल वनहट्टींच्या मनांत असणाऱ्या आवडीचें व चिकित्सक दृष्टीचें प्रतिबिंबच फक्त या लेखांत पाहावयास मिळतें. सामाजिक हितबुद्धीने प्रेरित असें त्यांचें संस्थाजीवन यांतूनच विकसित झालें. तें त्यांचें अस्फुट सामाजिक जीवन संस्थारूपाने त्यानंतर थोड्याच काळांत प्रगट झालें. 'पारिजात' या टोपणनांवाने त्यांनी आपले निर्भीड विचार व्यक्त केले. त्यानंतर महाराष्ट्र साहित्य संमेलन व महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या व्यक्ती-कडून दारुण टीकांचे आघात सोसले. दुरून पाहणाऱ्यांना एकलकोंडी,

एकान्तप्रिय, मुखदुर्वळ वाटणारी ही व्यक्ति स्वतःच्या बळावर संघटना निर्माण करू शकते, नष्ट होऊं घातलेल्या संस्थांना पुनरुज्जीवित करू शकते, याचा प्रत्यय सर्वांना घडवून दिला. दादासाहेब बनहट्टी यांचे सर्वच विचार, सर्वच कल्पना सर्वांना पटतील असा आग्रह खुद्द तेहि धरीत नाहीत. परंतु मतामतांच्या विरोधांदूनहि सामूहिक जीवन, सामाजिक हितबुद्धीच्या पातळीवर घेण्याचा सर्वांनी प्रामाणिक प्रयत्न केला तर, यशस्वी होऊं शकतें असा त्यांचा आत्मविश्वास आहे आणि या आत्मविश्वासाच्या बळावरच आरंभी अतिशय निराशाजनक परिस्थिति असतांहि महाराष्ट्र नाट्य संमेलन, रंगभूमि शताब्दि महोत्सव, अभिनव नाट्य मंदिर, या संस्था त्यांनी उजागरीस आणल्या आणि नामशेष उरलेली विदर्भ साहित्य संघ ही संस्था पुनरुज्जीवित केली. या सर्व संस्थांचा इतिहास येथे देण्याची आवश्यकता नाही. परंतु पहिल्या तीन संस्थांचा उल्लेख व त्यांचें कार्य यांचा निर्देश प्रस्तुत लेखांच्या अनुषंगाने करणें जरूरीचें आहे.

केवळ नाट्य विषयाला वाहिलेली अभिनव नाट्य मंदिर ही संस्था ता. ५-११-१९३५ रोजी बनहट्टी यांच्या प्रेरणेने नागपुरांत स्थापन करण्यांत आली. या संस्थेने नागपुरांत नाट्यविषयक विचार नामवंत, नाट्यविषयांत अधिकारी व तज्ज्ञ असणाऱ्या विद्वानांच्या व्याख्यानांच्या द्वारे समाजांत प्रसृत केले. नागपुरांत निरनिराळ्या संस्थांत काम करणाऱ्या हौशी नटांना एकत्रित करून नाट्यप्रयोग घडवून आणले. मराठी संगीत रंगभूमीचा हीरकोत्सव 'सौभद्र' नाटकाच्या प्रयोगाने साजरा केला; व महाराष्ट्र नाट्य संमेलन हें नवीन नांव घेऊन पूर्वीची भारत नाट्य संमेलन ही कार्यक्षम नसलेली संस्था कार्यक्षम केली. १९३९ साली नागपुरास भारत नाट्य संमेलनाचें ३० वें अधिवेशन घडवून आणलें व १९३९ साली महाराष्ट्र नाट्य संमेलन या नामांतरित संस्थेची कार्याध्यक्ष म्हणून जी धुरा खांद्यावर घेतली ती १९५० साली कोल्हापूर नाट्य संमेलन प्रसंगी अध्यक्षपदाची माळ दुसऱ्याच्या गळ्यांत अडकवून खाली ठेवली. त्यानंतर तीन वर्षे महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाची अधिवेशने खंडित झाली. त्यानंतर दादासाहेब बनहट्टी यांच्याच प्रेरणेने १९५४ साली पुण्यास असतांना त्यांच्या स्वागताध्यक्षपदाखाली ती खंडित परंपरा पुनः चालू झाली.

१९३९ ते १९५० पर्यंत रंगभूमि व नाट्य यांच्याविषयी मनांत वसणाऱ्या तळमळीमुळे दादासाहेब वनहट्टी यांनी किती कामाचा डोंगर उचलला व त्यांत त्यांना खरोखर किती लोकांचें प्रत्यक्ष साहाय्य मिळालें याची खरी जाणीव आस्थेने या कार्याकडे जवळून पाहणाऱ्या व्यक्तींना किंवा दादासाहेब वनहट्टी यांच्यासोबत प्रत्यक्ष कार्य करणाऱ्या त्यांच्या थोड्या सहकाऱ्यांनाच आहे.

महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाची मध्यवर्ति कचेरी या काळी वनहट्टींच्या घरीच नागपुरास ठाण मांडून बसली. पुढल्या अधिवेशनांची योजना, रंगभूमीच्या शताब्दिमहोत्सवाची योजना, आखणी व कार्य, मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाची साधनें मिळविण्यासाठी केलेला प्रचंड उद्योग व प्रचंड पत्र-व्यवहाराचा व्याप सांभाळणें, या सर्व गोष्टी नागपूरवरूनच होत असत. त्यासाठी वनहट्टींच्या जिवाचें किती रान होत असे व कार्यकर्त्यांच्या आवश्यक संख्येच्या अभावीं एकंदर कामाचा किती ताण पडत असे याची प्रस्तुत लेखकाला प्रत्यक्षानुभूति आहे.

महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाच्या कचेरींत हें सर्व कार्य चालत असतांना प्रत्यक्ष रंगभूमीची काय परिस्थिति होती? महाराष्ट्रांतील एकजात सर्व नाटक कंपन्या नष्ट झाल्या होत्या. नाट्यमन्वन्तराची नाट्यक्षेत्रांत मन्वतर घडवून आणण्याची महत्त्वाकांक्षा धुळीला मिळाली होती. ख्यातनाम नट, नाटक कंपन्या अस्तंगत झाल्यामुळे, देशोधडीला लागले होते. जिथे फुलें वेचिलीं तेथे स्वतःच्या अदूरदर्शी, अव्यवहार्य व बेदरकार वागणुकीमुळे त्यांना गोवऱ्या वेचण्याची पाळी आली होती. आणि केवळ रंजनाच्याच दृष्टीने रंगभूमीकडे पाहणारा रसिक वर्ग बोलपटांच्या स्वस्त करमणुकीच्या प्राप्तीमुळे 'रंगभूमि नष्ट झाली; तिची शंभर वर्षे भरली' अशी भाषा बोलू लागला होता. नाटकाचा धंदा सिनेमापुढे तग धरीनासा झाला. त्यामुळे ज्यांच्याकडे आशेने पाहावें असा ख्यातनाम नटवर्ग रंगभूमीवरून पळून जाऊन आर्थिक लाभाच्या आशेने सिनेमाकडे वळला होता. ज्यांनी रंगभूमीच्या वळावर खोऱ्याने पैसा ओढला असे नाटकाचे धंदेवाईक नट 'रंगभूमि गेल्याचें आम्हांला सोयरसुतक नाही' अशा मनोवृत्तीने तिच्याकडे

पाहू लागले होते. गजान्त लक्ष्मी पदरीं घेऊन प्रपंच मांडलेली मराठी रंगभूमि निर्धन व निर्वासित झाली. तिला उभें राहावयास जागा उरली नाही. अशा परिस्थितीत तिला आधार कोणाचा मिळावा ?

‘माझे हें व्याख्यान म्हणजे नाट्यकलेचा मृत्युलेखच वाटावा’ असे उद्गार बनहट्टींनी १९४१ साली काढले. याला कारण रंगभूमीची वरील परिस्थिति होय. ज्यांच्याकडे आशेने पाहावें असे कीर्तिमान् व महाधुरंधर महाराष्ट्ररंगभूमीवर जे थोडे नट होऊन गेले त्यांत नटवर्य दाते यांचा आदराने उल्लेख करावा लागेल. नागपूरच्या अधिवेशनांतच दात्यांना अध्यक्षपद लाभायचें, पण दात्यांनाहि गुरुस्थानी असलेले अण्णासाहेब कारखानीस यांच्याहि नाट्यविषयक कार्याचा आदर करावा या बुद्धीनेच श्री. कारखानिसांची नागपूर अधिवेशनासाठी अध्यक्ष म्हणून निवड झाली. त्यानंतर दात्यांच्या सहकार्याचा, त्यांच्या अनुभवांचा रंगभूमीच्या पुनरुद्धारानाच्या दृष्टीने फायदा मिळावा म्हणून नानापरीने त्यांची जळगांव नाट्यसंमेलनापर्यंत आळवणी करण्यांत आली. परंतु हें महद्भाग्य दुरापास्त झालें. वैचारिक सहकार्यहि दुष्प्राप्य झालें. अशा वेळीं ‘न्यू वर्ल्ड सेरीज’ या मालेच्या ‘नवलेखन’ नामक पुस्तकांत ‘मराठी रंगभूमि—काल, आज व उद्या’ हा दात्यांचा लेख प्रकाशित झाला. या पार्श्वभूमीवरून ‘मौन-व्रताचें पारणें’ हा या संग्रहांतील जानेवारी १९४६ च्या ‘समीक्षक’ मासिकाच्या अंकांतील लेख वाचावा म्हणजे या लेखाचें प्रयोजन व यथार्थता जिज्ञासु वाचकांना कळून येईल.

१९३९ साली नागपूर नाट्यसंमेलनाच्या अधिवेशनांतच रंगभूमीच्या इतिहासाबाबत व रंगभूमीच्या महोत्सवाबाबत ठराव झाले व ती कल्पना १९४० साली नाशिक येथील नाट्यसंमेलनांत स्पष्ट व निश्चित करण्यांत आली व तिची आखणी करण्याचें काम महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाच्या कार्यकारी मंडळाकडे सोपविण्यांत आलें. १९४० सालीच ६ जून रोजी पुणें येथे, ३० जून १९४० रोजी सांगली येथे व २१ जुलै १९४० रोजी नागपूर येथे कार्यकर्त्यांच्या सभा घेण्यांत आल्या व वक्तिसाव्या मुंबई येथील नाट्य संमेलनांत २८ जानेवारी १९४२ रोजी शताब्दि उत्सवा-

साठी वेगळें उत्सवमंडळ व त्याचें कार्यकारी मंडळ नेमण्यांत आलें. त्या कार्यकारी मंडळाचें अध्यक्षपद सर्वांनी एकमताने गु. वनहट्टी ह्यांनाच दिलें. या सर्व योजना खेळीमेळीनेच झाल्या असें मात्र म्हणतां याचें नाही. परंतु त्या कडवट तपशिलाची आपल्या प्रस्तुत कार्याला आवश्यकता नाही. वेगवेगळ्या समित्या निर्माण झाल्या, त्यांपैकी अर्थसमिति, नाट्य-प्रयोजक समिति आणि वाङ्मयकार्यसमिति या सर्वांत जास्त जबाबदारीच्या समित्यांचें अध्यक्षपद वनहट्टींनाच देण्यांत आलें. या सर्व कार्याचें उत्सवाच्या दिवसापर्यंतचें संयोजन वनहट्टी यांच्याकडेच होतें व त्यासाठी वनहट्टींना नागपूरला राहून किती यातायाती, परिश्रम करावे लागले असतील याची कल्पना कुणालाहि सहज करतां येण्यासारखी आहे. अखेर शतसांवत्सरिक उत्सवाचा सोहळा सांगली येथे श्री. टेंब्रे यांनी म्हटल्याप्रमाणे 'प्रचंड अव्यवस्थेने' पार पडला. आणि याची वनहट्टींच्या बाबतींत फलश्रुति काय ? ज्याने खस्ता खाऊन शतसांवत्सरिक उत्सवाचें नियोजन केलें, जुळवाजुळव केली, त्या कार्याध्यक्षांना सांगलीच्या उत्सवाच्या व्यासपीठावर तर राहोच, पण खालच्या प्रेक्षकमंडळींत बसावयाला जागा देखील मिळाली नाही आणि आता कैलासवासी झालेल्या सांगली येथील एका आस्थेवाईक कार्यकर्त्याला वेळेवर स्मरण झालें नसतें तर उत्सवांत कार्याध्यक्षाची ओळखहि कुणाला राहिली नसती. ही एकच गोष्ट तेथील परिस्थितीवर विदारक प्रकाश पाडावयास पुरी आहे.

हें कार्य चालू असतांच 'ललितवाङ्मयांतील नवे प्रवाह : नाट्य' (प्रतिभा ४ एप्रिल १९३५), 'नाट्यकलेचा नवोदय' (झंकार ८, १५, २२ डिसेंबर १९४०), 'नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास' ('प्रदक्षिणा' १९४१) हे लेख लिहिले गेले.

या काळांत रंगभूमीच्या उद्धारासाठी काय केलें पाहिजे हाच सर्व नाट्य-रसिकांसमोर प्रश्न होता. यासाठी नागपूर येथे नटवर्य श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांनी एक योजनाहि सुचविली होती. नाट्याच्या क्षेत्रांतून सर्व नटवर्यांनी काढता पाय घेतला होता. अशा परिस्थितींत नाट्यव्यावसायिकां-व्यतिरिक्त नाट्यकलेचा अभिमानी पोर्शिदा जो समाज त्यालाच आवाहन

करणे जरूर होते. नाट्यकलेकडे केवळ धंद्याच्या दृष्टीने न पाहतां या अभिजात कलेकडे शुद्ध कलात्मक दृष्टीने पाहणारा प्रतिष्ठेवान् वर्ग निर्माण करून त्याच्या साहाय्यानेच या कलेच्या उत्कर्षाचा मार्ग सुलभ होण्यासारखा होता. आणि या दृष्टीने त्याच्यासमोर पाश्चात्य राष्ट्रांतील रंगभूमीच्या जोपासनेचे इतिहास मांडून व या कलेची वास्तविक महती पटवून देऊनच तें कार्य साधण्यासारखें होतें. रंगभूमीच्या न्हासाला व रंगभूमीवर वावरणाऱ्या नटांच्या वाताहातीस त्यांच्यांतील सामाजिक प्रतिष्ठेचा अभाव हेंहि विषादकारक कारण होतेंच. लोकांना नाटक पाहण्याची उपजत व दुर्दम्य आवड असली तरी नाटकवाल्यांचा सांसारिक प्रतिष्ठेवान् लोकांना संबंध नको अशी भावना त्या वेळीं समाजांत होती, व त्या कारणाने नाटकांबद्दल एक प्रकारची उदासीन मनोवृत्ति समाजांत पसरली होती. याहि कारणासाठी सामान्य जनांच्या प्रतिष्ठेच्या ज्या कल्पना होत्या त्या पातळीवर नाट्यकलेला आणावयाचें कार्य करण्याची अनिवार्य आवश्यकता होती. या धोरणाने वनहर्डींनी उपरोक्त लेख लिहिले आहेत.

‘नाट्यकलेचा नवोदय’ या लेखमालेंत त्यांनी जर्मनी, रशिया, इंग्लंड, अमेरिका या देशांत नाट्यकलेच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीने कोणी व कसे प्रयत्न केले, खुद्द इंग्लंड व अमेरिका या देशांत रेपर्टरी (Repertory) व लिटल थिएटर (Little theatre) या स्थानिक चळवळी होऊन त्यांनी धंदेवाईक कंपन्यांना कसा शह दिला हें दाखवून आपण काय केलें पाहिजे हें त्यांनी सांगितलें आहे. शीलवान् परंतु कलादृष्टीचे लोक गावोगावच्या जनतंतूनच आले पाहिजेत, विद्यापीठांतून नाट्यविषयक शिक्षणाचा अंतर्भाव झाला पाहिजे व गावोगावीं नाट्यकेंद्रे निर्माण झालीं पाहिजेत असें त्यांनी प्रतिपादिलें आहे आणि नाट्यकलेच्या प्रस्तुत परिस्थितींत नाट्यकलेच्या उत्कर्षाचा तोच एक उपाय असल्याचें सांगितलें आहे.

‘नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास’ या व्याख्यानांतहि त्यांनी हीच गोष्ट नाट्यवाङ्मयाच्या बाबतींत कशी आवश्यक हें प्रतिपादिलेलें आहे. नाट्यवाङ्मयाची विद्यमान अवस्था केवळ मनोविनोदनापुरतीच कशी आहे हें दाखवून केवळ जीवनाच्या श्रमापासून सुटका एवढाच कलेचा आदर्श

मनापुष्टे ठेवला तर ती कशी सहज व्हास पावू शकते व त्यासाठी मराठी नाट्यवाङ्मयांत कलात्मक जीवनाची उच्चता व जबाबदारी ओळखणाऱ्या तपस्वी कलाकारांची कशी आवश्यकता आहे हे स्पष्ट केले आहे. नाट्यकेंद्रे यशस्वी करण्यासाठी अभिजन मंडळाच्या उपयुक्ततेचीहि त्यांनी सर्वोना जाणीव करून दिली आहे.

वरील लेखांत विद्यापीठांत नाट्यशिक्षणाचा अंतर्भाव करण्याची आवश्यकता केवळ लेखाद्वारे प्रतिपादनच ते थांबले नाहीत तर तो प्रश्न नागपूर विद्यापीठांत त्यांनी कै. डॉ. तु. ज. केदार व श्री. न्या. मू. पुराणिक व श्री. न्या. मू. हिदायतुल्ला यांच्या साहाय्याने प्रत्यक्ष धसास लावला. Academy of Dramatic Art या संस्थेतर्फे त्या विषयाच्या शिक्षणाचे वर्ग काढण्याची योजना आखली. नागपूर विद्यापीठाच्या Academic Council ने नाट्य-विषयक पदवी देण्याच्या दृष्टीने योजना तयार करण्यासाठी व अभ्यासक्रम आखण्यासाठी एक समिति नेमली. या समितीने अभ्यासक्रम आखला व तो मंजुरीकरिता Academic Council कडे आला. परंतु Academic Council ने तो मंजूर न करता Faculty of Arts कडे तो पाठविला व Faculty of Arts मध्ये वादविवादाचे फाटे फुटून तो ठराव तेथे वारगळला.

अभिजन मंडळाच्या योजनेखाली अभिनव नाट्य मंदिराने 'भावबंधन' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला व अभिजनमंडळाची एक घटनाहि तयार करून घेतली. सारांश, आपण मांडलेले विचार केवळ लेखांतच राहू न देतां त्यावरहुकूम ते विचार प्रत्यक्षांत आकाराला आणण्याचेहि प्रयत्न केले.

१९४३ साली सांगलीचा शतसांवत्सरिक नाट्यमहोत्सव झाल्यानंतर महाराष्ट्रांतच नव्हे तर बृहन्महाराष्ट्रांत देखील रंगभूमिविषयक कार्याचे नव-चैतन्याचे वारे निर्माण झाले व कांही दिवस तरी रंगभूमीसाठी आपण काय नि क्तिती करावे याची महाराष्ट्रभर चुरस निर्माण झाली. नागपूर-इन्दूर-ग्वाल्हेर, पुणे-मुंबई इ० ठिकाणी एकापेक्षा एक वरचढ असे महोत्सव झाले आणि समाजांत सर्वत्र रंगभूमीच्या उपासनेची आस्था निर्माण

करणे जरूर होतें. नाट्यकलेकडे केवळ धंद्याच्या दृष्टीने न पाहतां या अभिजात कलेकडे शुद्ध कलात्मक दृष्टीने पाहणारा प्रतिष्ठावान् वर्ग निर्माण करून त्याच्या साहाय्यानेच या कलेच्या उत्कर्षाचा मार्ग सुलभ होण्यासारखा होता. आणि या दृष्टीने त्याच्यासमोर पाश्चात्य राष्ट्रांतील रंगभूमीच्या जोपासनेचे इतिहास मांडून व या कलेची वास्तविक महती पटवून देऊनच तें कार्य साधण्यासारखें होतें. रंगभूमीच्या न्हासाला व रंगभूमीवर वावरणाऱ्या नटांच्या वाताहातीस त्यांच्यातील सामाजिक प्रतिष्ठेचा अभाव हेहि विषादकारक कारण होतेंच. लोकांना नाटक पाहाण्याची उपजत व दुर्दम्य आवड असली तरी नाटकवाल्यांचा सांसारिक प्रतिष्ठावान् लोकांना संबध नको अशी भावना त्या वेळीं समाजांत होती, व त्या कारणाने नाटकांबद्दल एक प्रकारची उदासीन मनोवृत्ति समाजांत पसरली होती. याहि कारणासाठी सामान्य जनांच्या प्रतिष्ठेच्या ज्या कल्पना होत्या त्या पातळीवर नाट्यकलेला आणावयाचें कार्य करण्याची अनिवार्य आवश्यकता होती. या धोरणाने वनहर्डींनी उपरोक्त लेख लिहिले आहेत.

‘नाट्यकलेचा नवोदय’ या लेखमालेंत त्यांनी जर्मनी, रशिया, इंग्लंड, अमेरिका या देशांत नाट्यकलेच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीने कोणी व कसे प्रयत्न केले, खुद्द इंग्लंड व अमेरिका या देशांत रेपर्टरी (Repertory) व लिटल थिएटर (Little theatre) या स्थानिक चळवळी होऊन त्यांनी धंदेवाईक कंपन्यांना कसा शह दिला हें दाखवून आपण काय केलें पाहिजे हें त्यांनी सांगितलें आहे. शीलवान् परंतु कलादृष्टीचे लोक गावोगावच्या जनतेंतूनच आले पाहिजेत, विद्यापीठांतून नाट्यविषयक शिक्षणाचा अंतर्भाव झाला पाहिजे व गावोगावीं नाट्यकेंद्रे निर्माण झालीं पाहिजेत असें त्यांनी प्रतिपादिलें आहे आणि नाट्यकलेच्या प्रस्तुत परिस्थितींत नाट्यकलेच्या उत्कर्षाचा तोच एक उपाय असल्याचें सांगितलें आहे.

‘नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास’ या व्याख्यानांतहि त्यांनी हीच गोष्ट नाट्यवाङ्मयाच्या बाबतींत कशी आवश्यक हें प्रतिपादिलें आहे. नाट्यवाङ्मयाची विद्यमान अवस्था केवळ मनोविनोदनापुरतीच कशी आहे हें दाखवून केवळ जीवनाच्या श्रमापासून सुटका एवढाच कलेचा आदर्श

मनापुष्टे ठेवला तर ती कशी सहज व्हास पावू शकते व त्यासाठी मराठी नाट्यवाङ्मयांत कलात्मक जीवनाची उच्चता व जबाबदारी ओळखणाऱ्या तपस्वी कलाकारांची कशी आवश्यकता आहे हे स्पष्ट केले आहे. नाट्यकेंद्रे यशस्वी करण्यासाठी अभिजन मंडळाच्या उपयुक्ततेचीहि त्यांनी सर्वोना जाणीव करून दिली आहे.

वरील लेखांत विद्यापीठांत नाट्यशिक्षणाचा अंतर्भाव करण्याची आवश्यकता केवळ लेखाद्वारे प्रतिपादूनच ते थांबले नाहीत तर तो प्रश्न नागपूर विद्यापीठांत त्यांनी कै. डॉ. तु. ज. केदार व श्री. न्या. मू. पुराणिक व श्री. न्या. मू. हिदायतुल्ला यांच्या साहायाने प्रत्यक्ष घसास लावला. Academy of Dramatic Art या संस्थेतर्फे त्या विषयाच्या शिक्षणाचे वर्ग काढण्याची योजना आखली. नागपूर विद्यापीठाच्या Academic Council ने नाट्य-विषयक पदवी देण्याच्या इष्टीने योजना तयार करण्यासाठी व अभ्यासक्रम आखण्यासाठी एक समिति नेमली. या समितीने अभ्यासक्रम आखला व तो मंजुरीकरिता Academic Council कडे आला. परंतु Academic Council ने तो मंजूर न करतां Faculty of Arts कडे तो पाठविला व Faculty of Arts मध्ये वादविवादाचे फाटे फुटून तो ठराव तेथे वारगळला.

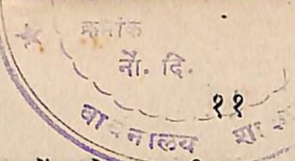
अभिजन मंडळाच्या योजनेखाली अभिनव नाट्य मंदिराने 'भावबंधन' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला व अभिजनमंडळाची एक घटनाहि तयार करून घेतली. सारांश, आपण मांडलेले विचार केवळ लेखांतच राहू न देतां त्यावरहुकूम ते विचार प्रत्यक्षांत आकाराला आणण्याचेहि प्रयत्न केले.

१९४३ साली सांगलीचा शतसांवत्सरिक नाट्यमहोत्सव झाल्यानंतर महाराष्ट्रांतच नव्हे तर बृहन्महाराष्ट्रांत देखील रंगभूमिविषयक कार्याचे नव-चैतन्याचे वारे निर्माण झाले व कांही दिवस तरी रंगभूमीसाठी आपण काय नि क्तिती करावे याची महाराष्ट्रभर चुरस निर्माण झाली. नागपूर-इन्दूर-ग्वाल्हेर, पुणे-मुंबई इ० ठिकाणी एकापेक्षा एक वरचढ असे महोत्सव झाले आणि समाजांत सर्वत्र रंगभूमीच्या उपासनेची आस्था निर्माण

झाली. सांगलीच्या महोत्सवांत दादासाहेबांचा जो व्यक्तिगत यथोचित सन्मान झाला नाही त्याची परतफेड महाराष्ट्राने त्यांनी आरंभलेल्या कार्याच्या फलश्रुतीच्या योगाने केली. रंगभूमि जगावयाची असेल तर सिनेमाकडे गहाण पडलेली रंगपीठे तरी आम्हांला द्या अशी आक्रंदून मागणी करणाऱ्या दात्यांच्या विनंतीचा सन्मान करण्याचें वनहट्टींनी ठरविलें व त्याप्रमाणे नागपूर नगरपालिकेच्या सभासदांना आवाहन करून मध्यवर्ति ठिकाणी *Academy of Dramatic Art* या संस्थेसाठी एक सुंदर जागा मिळविली. त्याच सुमारास मुंबई कॉर्पोरेशनने दोन लक्ष रुपयांची रक्कम मुंबई येथे थिएटर बांधण्यासाठी देण्याचा ठराव केला. यामुळेच 'रंगभूमीची जोपासना व म्युनिसिपल नाट्यगृहांची स्थापना' हा लेख त्यांनी लिहिला. आपली नोकरी व प्रपंच सांभाळून या सर्व कार्याचा व्याप सांभाळतांना गु. वनहट्टींना किती कष्ट करावे लागत असतील याची कल्पना कोणालाहि सहज येऊं शकेल. सारांश, या काळांतील हे सर्व लेख 'आधी केलें मग सांगितलें' या निर्घाराचे द्योतक आहेत.

मराठी शताब्दमहोत्सव इंदोर येथे केलेलें अध्यक्षीय भाषण व 'मराठी रंगभूमीचा उत्कर्ष' हे दोन लेख वनहट्टींच्या कार्याचे द्योतक आहेत तसेच ते त्यांच्या चतुरस्र विद्वत्तेचें, नाट्यवाङ्मयाच्या सखोल अभ्यासाचें व त्यांच्या विशुद्ध कलाविषयक दृष्टिकोनाचेंहि प्रतीक आहेत. आपलें विवेचन सोदाहरण व्हावें व मराठी रंगभूमीच्या तुलनेने तितकीच उज्ज्वल असलेल्या बंगाली रंगभूमीच्या संसाराची ओळख करून द्यावी या हेतूने त्यांनी आपलें इंदोर येथील भाषण दिलें. त्यांत मराठी रंगभूमीला धंद्याच्या दृष्टीने, बाजारी सौद्याच्या वृत्तीने, लागलेली संवय तिच्या विनाशाला कशी कारणीभूत झाली हें दाखवून दिलें. नाटकान्चा प्रेक्षक बहुतांशी अकिंचित्कर राहिल्यामुळे रंगभूमीचा न्हास व्हावयास कसा वेळ लागला नाही हें सिद्ध केलें. रंगभूमीच्या संसारांत वावरणाऱ्या लोकांनी स्वतःच्या ठायी अभावाने वसणाऱ्या निष्ठेपार्यी रंगभूमीच्या उत्कर्षाच्या प्रयत्नांत कसे कांट्याचे खिळे केले व रंगभूमीच्या भविष्यासंबंधांत ते कसे बेफिकरीने वागले हें सर्वांच्या निदर्शनास आणून दिलें व रंगभूमीस अवनतावस्था आली नसून पूर्वीच्या काळां अस्तित्वांत असलेली रंगभूमीची धंदेवाईक संघटना फक्त मोडकळीस आली

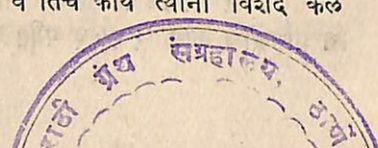
वनहट्टींची नाट्यसेवा



आहे ही खरी गोष्ट प्रतिपादिली. या परिस्थितीस तोंड देण्यास जीवन-विषयक व्यापक दृष्टिकोनाचा अंगीकार केला पाहिजे. रंगभूमि मूलतः कांही धंदा नव्हे; ती एक कला आहे; ती एक आत्माविष्काराची, सामाजिक सुसंस्कार साधण्याची सामुदायिक मनोरंजनाची कला आहे असें आवर्जून सांगून निष्ठावंत कलोपासकांचीं मंडळें स्थापन झालीं पाहिजेत व या दृष्टीने विद्यापीठांनीहि पुढाकार घ्यावयास हवा असा अभिप्राय व्यक्त केला व बंगाली रंगभूमीवर स्त्रियांचीं कामें अभिनयकुशल स्त्रियांनी केल्यामुळे तिच्या विकासाला किती मदत झाली हें दाखवून दिलें.

बंगाली रंगभूमीच्या इतिहासांत स्त्रियांचीं कामें अभिनयकुशल अशा स्त्रियांनी केल्यामुळे ती रंगभूमि कलेच्या दृष्टीने किती उच्च दर्जाला गेली होती हें प्रतिपादन करूनच वनहट्टी थांबले नाहीत. नागपूरसारख्या ठिकाणीं तर राहोच, पण मुंबई नाशिक सारख्या प्रगत मानलेल्या शहरांतहि १९४० सालापर्यंत संमिश्र नाट्यप्रयोगांची प्रथा मूळ धरूं शकली नव्हती. याला नाट्यमन्वंतराचाच काय तो अपवाद होता व ती गोष्ट अपवादात्मकच होती. ही वस्तुस्थिति श्री. अनन्त काणेकरांनी आपल्या कांही लेखांतून स्पष्टपणें मांडली आहे. अशा परिस्थितींत नागपूरसारख्या कांहीशा मागासलेल्या शहरांत संमिश्र नाटकाच्या प्रयोगाची कल्पना किती भयंकर वाटत होती हें स्वानुभवानें मला माहित आहे. अशा परिस्थितींतहि नागपूरला १९४३ सालीं संमिश्र नाट्यप्रयोग प्रथमच घडवून आणला आणि तो प्रयोग शतसांवत्सरिक उत्सवांत सांगली येथे करून दाखविला. सारांश, रंगभूमीच्या पूर्वं दिव्याला रम्य भावि काल निर्माण करण्यासाठी वनहट्टींना विचार करून जें जें करावेंसें वाटलें तें प्रत्यक्षांत आकाराला आणण्यासाठी त्यांनी निष्ठेने प्रयत्न केले, खस्ता खाल्ल्या, रक्त आटविलें आणि त्याचें दृश्य फळ आज आपणांस पाहावयासहि मिळत आहे.

‘रंगभूमीचा उत्कर्ष’ या आपल्या १९४८ सालीं मौजेंत लिहिलेल्या लेखांत व एप्रिल १९५४ सालीं पुणें येथे स्वागताध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणांतहि नाट्यकलेचें हें विशुद्ध स्वरूप व तिचें कार्य त्यांनी विशद केलें आहे.



साहित्य आणि कलाविषयक त्यांचीं मते संस्कृत व पाश्चात्य साहित्याचा सखोल अभ्यास करून त्यांनी निश्चित केली असून त्या सर्व शास्त्रज्ञांच्या मतांतील बऱ्यावाईटपणाची चर्चाहि त्यांनी अन्यत्र ठिकठिकाणी आपल्या लेखांतून केली आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांना साहित्य, कला यांत उपदेश पाहिजे, परंतु तो कांतासंमित पाहिजे, परंतु आजच्या सर्व साहित्याचा विचार केला असतां आत्मिक प्रेरणेवरच आपलें सर्व साहित्य व कला उभारली गेली पाहिजे या गोष्टीवर त्यांचा कटाक्ष आहे. आणि या त्यांच्या निकषावर घासूनच आपल्या लेखांत ठिकठिकाणी मराठी नाट्यवाङ्मयाचा व मराठी नाट्यकलेचा त्यांनी विचार केला आहे.

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाच्या कार्यांत ते अनेकांच्या रोषाला कारणीभूत झालेले आहेत. शतसांवत्सरिक उत्सवाच्या वाङ्मयकार्य समितीचा एक चिटणीस या नात्याने आरंभापासून तो आजवरच्या सर्व घटना मला प्रत्यक्ष माहीत आहेत. ता. ३१-५-५३ रोजी तें कार्य उच्चाधिकारसमितीकडे सोपविलें असून रंगभूमीचा (वनहट्टीना दिलेल्या कालखंडाचा) इतिहास लिहून देण्यापलीकडे त्या कार्याची प्रत्यक्ष अशी जबाबदारी वनहट्टीच्यावर कांहीच राहिलेली नाही. मुंबईला भरलेल्या उत्सवमंडळाच्या बैठकींत सनदी तपासनिसांकडून तपासून घेतलेल्या संपूर्ण हिशेबासह आपल्या कामाचा व पैशांचा चार्ज देऊन ते आता मुक्त झाले आहेत. असें असतांहि गेल्या वर्षाच्या सद्याद्रि मासिकाच्या अंकांत आपल्या मखमालीच्या पडद्याने सर्वत्र नाणावलेले श्री. व. शां. देसाई यांनी एक लेख लिहिला होता व त्यांत त्यांनी वस्तुस्थितिनिवेदनाच्या भरांत वनहट्टी यांच्या कार्याचा अतिशय कटुतेने उल्लेख केला आहे. या कटुतेत जास्त भर घालण्याचा माझा उद्देश नाही. परंतु या एकंदर कामावद्दल मला जी प्रत्यक्ष माहिती आहे त्या सर्व माहितीचा तितक्याच परिस्थितिनिवेदनाच्या हेतूने उल्लेख करण्याचें ठरविलें तर पुराव्याच्या आधारें मांडलेलें वस्तुस्थितिनिवेदन वाचून अनेक आदरणीय व्यक्तींचे चेहेरे इतरांना तर राहोच पण त्यांना स्वतःलाहि पाहण्यासारखे होतील.

१९४१-१९४२ साली आरंभिलेलें रंगभूमीच्या इतिहासलेखनाचें व प्रसिद्धीचें कार्य १९५३ पर्यंत संपूर्ण झालें नाही ही अत्यंत खेदाची

गोष्ट आहे. ती वस्तुस्थिति आहे. आणि हें कार्य एकाहार्ती एकट्या बनहट्टीच्या तळमळीने होण्यासारखें असतें तर बनहट्टी सर्वथैव दोषास पात्र ठरले असते. परंतु हें कार्य एखाद्या आवळ्याच्या मोटेसारखें होतें. बनहट्टी-इतकीच त्या कामाची जबाबदारी अनेक व्यक्तींवर होती. आमच्या सार्वजनिक जीवनाचा ज्याला अनुभव आहे त्याला लहान सहान गोष्टींवर वादांची किती रणें गाजतात, एकापेक्षा एक वरचढ अशा विचित्र मनोवृत्तींचा ध्यानीमनी नसलेला संघर्ष कसा निर्माण होतो व कार्याचा शेवटी कसा विचका होतो हें सांगण्याची जरूरी नाही. खंदा कार्यकर्ताहि अशा परिस्थितीत निरुपायानें नामोहरम होतो. फार कशाला ? उच्चाधिकारसमितीकडे हें कार्य सोपवूनहि आता दीड वर्ष होत आलें आहे. 'कर्तुम् अकर्तुम् अन्यथा कर्तुम्' अशी कार्यशक्ति ज्यांच्यांत वावरत आहे अशा कार्यकर्त्यांच्या खंबीर खांद्यावर या कार्याची धुरा दिली आहे. परंतु त्याची प्रत्यक्षांत फलश्रुति अजून कांहीच दिसून येत नाही. ही वस्तुस्थिति आहे. पण सुगरण झाली तरी काय तळहातांचे मांडे करणार ? मग बनहट्टीच्या एकट्याच्या डोक्यावर सर्व दोषांचें खापर फोडण्यांत खरोखर सारासारबुद्धि दिसून येते असें म्हणतां येईल काय ? रंगभूमीच्या इतिहासाचा जो भाग बनहट्टीच्या हातून लिहून झालेला आहे तो मीं स्वत वाचला आहे. त्यावरून हा इतिहास पूर्ण झाला म्हणजे मराठी भाषेचें तें एक अभिमानास्पद लेणें होईल हें मी सांगूं शकतों.

बनहट्टीचा हा सारा रंगभूमीचा प्रपंच व्यवहारी माणसाच्या दृष्टीने घरचें खाऊन लष्कराच्या भाकरी भाजण्यासारखा होता. यासाठी बनहट्टी यांनी किती स्वतःची पदरमोड केली हा जुना इतिहास नाही. बनहट्टी प्रापंचिक आहेत. या गेल्या आठ वर्षांच्या काळांत त्यांच्या जीवनांत किती स्थिरव्यंतरें झालीं, प्रापंचिक अडचणींचे, शारीरिक अस्वास्थ्याचे किती डोंगर त्यांना चढावे लागले, याचा सहृदयतेने विचार केला असतां बनहट्टींची कार्यनिष्ठा या अडचणींतहि विचलित झाली नाही याबद्दल कोणालाहि आदरच वाटत राहिल.

बनहट्टींनी आपल्या लेखांत जे विचार प्रगट केले आहेत, ज्या योजना

सुचविल्या आहेत, त्यांच्याशी सर्व नाट्यकलेचे उपासक एकमत होऊं शकतील असा आग्रह कोणालाहि धरतां येणार नाही. रंगभूमि पूर्ववत् वैभवाला यावी यासाठी व्याकुळ झालेल्या तिच्या प्रेक्षकांना, फक्त कांही शहरांतून कलाकेंद्रे निष्ठावान् कलोपासकांनी निर्माण करून संतुष्ट करतां येणार नाही. त्यासाठी नाट्य हेंच ज्यांचें जीवन आहे, नाट्यकला हीच ज्यांची उपास्य देवता आहे व नाटक हाच ज्यांचा धंदा आहे, अशा अनेक नाट्यसंस्था निर्माण होतील अशी परिस्थिति निर्माण करणें हाच या विकलांग रूग्णावस्थेंत असलेल्या रंगभूमिला पुनः ताजीतवानी करण्याचा एकमेव मार्ग आहे असें प्रामाणिकपणें वाटणारा नाट्यकलेचा अभिमानी वर्ग आजहि आहे. त्यांच्या मतांत बराच तथ्यांश आहे हें मान्यहि करतां येण्यासारखें आहे. परंतु त्यामुळे वनहट्टीना जें वाटतें अगर वाटलें त्याचें महत्त्व नष्ट होत नाही. कारण त्यांचीं मते आणि उपाययोजना त्यांच्या व्यासंगांतून, त्यांच्या प्रत्यक्षानुभूतींतून व नाट्यकलेविषयी त्यांच्या मनांत कांठोकांठ भरलेल्या तळमळींतून निर्माण झालेल्या आहेत, आणि कांही गोष्टी तर नितान्त सत्यावर आधारित आहेत.

आतापर्यंत केलेल्या विवेचनावरून वनहट्टी म्हणजे एक देवकोटीला पोहोंचलेला पुरुष आहे, मराठी रंगभूमीचा गोवर्धन उचलून धरण्याचे सर्व पराक्रम त्यांचे एकट्याचे आहेत असा कोणी खोटाच ग्रह करून घेण्याचें कारण नाही. वनहट्टीत कांही दोषहि आहेत व त्याची त्यांना स्वतःलाहि पूर्ण जाणीव आहे. रंगभूमीच्या सेवेच्या या कार्यांत आणखीहि नागपुरांत व महाराष्ट्रभर वसणाऱ्या अनेक निष्ठावंतांचाहि भाग आहेच. त्यांच्या महनीयतेला बाध आणण्याचा आमचा हेतु नाही. परंतु अभिनव नाट्य मंदिर, महाराष्ट्र नाट्य संमेलन, शताब्दि महोत्सव या संस्थांच्या वतीने गेल्या दोन तपांत महाराष्ट्रभर चाललेलें कार्य वनहट्टींच्या संयोजनाखाली झालें ही वस्तुस्थिति आहे. आणि प्रस्तुत ग्रंथांतील त्यांचे नाट्यविषयक लेख हा त्या कार्याचा स्वाभाविक परिपाक आहे.

वनहट्टींनी मराठी नाट्यवाङ्मयाबाबत प्रतिपादिलेलीं मते सर्वास मान्य होतील असाहि आग्रह धरण्याचें कारण नाही. परंतु त्यांची याबाबतची भूमिका कठोर आत्मसंशोधकाची आहे. व्यापारी मनोवृत्तीवर धंदेवाईक

नाट्यसंस्था महाराष्ट्रांत उभारल्या होत्या आणि मनोविनोदनाच्या आहारीं मराठी रंगभूमि गेल्यामुळे ती अपकर्षाला पोहोचली, हें सांगत असतांनाच 'गेली पांच वर्षे आपल्या रंगभूमीच्या उत्कर्षाकरिता तनमनधनें करून झटण्यांत खर्ची पडलेली आहेत. त्या रंगभूमीला मी मनाने हीन लेखीत असतो तर तिच्या कारणीं हा आयुष्याचा व्यय खासच केला नसता. आमच्या रंगभूमीचे कांही गुणविशेष असे आहेत की त्यांजवढल प्रत्येक मराठ्याने सदोदित गर्व वाहावा. आमचें नाट्यवाङ्मय विद्याल आहे, गुणगरिष्ठ आहे व अत्यंत वैचित्र्यपूर्ण आहे. त्याच्याद्वून वरिष्ठ ठरेल असें नाट्यवाङ्मय दुसऱ्या कोणत्याहि भारतीय भाषेंत नाही हें मी आपणांस विश्वासाने सांगूं शकतो,' असेहि उचित अभिमानाचे उद्गार त्यांनी काढले आहेत. यावरून मराठी नाट्य व रंगभूमि यांचा विचार त्यांनी अत्यंत व्यापक व चौकस भूमिकेवरून केलेला आहे हें स्पष्टपणें दिसून येते.

वनहट्टींच्या मनावर उपजत असलेले संस्कार अभिजात आहेत. त्याला त्यांच्या विद्वत्तेची, गाढ व्यासंगाची व चौफेर अवलोकनाची साथ मिळाली असल्यामुळे भारतीय व पाश्चात्य साहित्याची चिकित्सा व आकलन ते सहज करूं शकतात. म्हणून त्यांच्या मतांत आणि विचारांत पाश्चात्य व पौर्वात्य विचारांचा मनोहारी संगम पाहावयास मिळतो. या दोन्ही विचारधारांच्या आस्थापूर्ण अवलोकनानेच त्यांनी साहित्य व कला आत्मिक प्रेरणांवर अधिष्ठित असतील तरच चिरंतन होऊं शकतात असा सिद्धान्त मांडला आहे.

निरनिराळ्या संस्थांच्या द्वारे वनहट्टींनी केलेल्या विचारजागृतीमुळे असो, अथवा कोणाच्याहि कर्तृत्वामुळे असो, आज मध्यवर्ति सरकारापासून तों अखिल समाज व नाट्यकलेचे उपासक या सर्वांच्या मनांत त्या कलेसंबंधी विशेष जिव्हाळा निर्माण झालेला आहे. परंतु आज होणारी बहुसंख्य नवनाट्यांवर अधिष्ठित असणारीं नाटकें आणि प्रयोग मनोविनोदनावरच अधिक भर देणारीं आहेत हें अजूनहि दिसत आहे. करमणुकीचा केवळ एक प्रकार या दृष्टीनेच नटसंघ व नाटककार अजूनहि रंगभूमीकडे पाहात आहेत. जीवनाची व्यापक अनुभूति, मूलग्राही समस्या आजच्या नाटकांत अभावानेच आढळतात. ऐंद्रिय प्रेरणांवर अधिष्ठित असेंच नाट्य बहुसंख्येने आजहि पाहावयास

मिळते. ही अभिमानाची गोष्ट खास नाही. जीवनसागरांत मोल्यें आहेत तसे दगडधोंडेहि आहेत, घाणहि आहे. त्यांतून मोल्यें वेचावयाचीं की दगडधोंड्यांची मोट बांधावयाची हा विवेक करण्याचें काम आपलें आहे. जीवनांत उत्कट सर्वव्यापी असें नाट्य खच्चून भरलेलें आहे. त्या वेचक उत्कट जीवनावर अधिष्ठित असें उच्च नाट्य मराठी रंगभूमीवर आविष्कारित होईल त्याच वेळीं मराठी रंगभूमि सामर्थ्यवान् होईल. भरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्रांत करमणूक व मानवी कल्याण हे नाट्याचे हेतु सांगितले आहेत. ' धर्म्य यशस्करं आयुष्य हित आणि बुद्धि वाढविणारें ' असें त्याचें वर्णन केलें आहे. तपस्वी लोकांना विश्रांति देणारा पांचवा नाट्यवेद या कलेला मानलें आहे. पाश्चात्यांची या कलेकडे पाहण्याची हीच दृष्टि आहे. रंगभूमीच्या या उच्चादर्शाकडे मराठी रंगभूमि जावी यापेक्षा अन्य कोणती अपेक्षा रंगभूमीचा उपासक करूं शकेल ?

खामगांव }
१६-९-५४ }

द. रा. गोमकाळे

ब न ह ट्टी ले ख सं ग्र ह

२

नाथ्य व रंगभूमि

त्राटिका व भावबंधन

त्राटिका व भावबंधन हीं दोन नाटकें मराठी वाङ्मयाच्या वाचकांना व नाट्यप्रेमी महाराष्ट्रीय जनतेला चांगलीच परिचित आहेत. या दोन नाटकांचा एकमेकांशीं फारसा संबंध नाही; तथापि त्या दोन्ही नाटकांत कांही भाग असे आहेत की, त्यांचें परस्परांशीं कांही नातें असेल की काय असें कुतूहल वाचकांच्या मनांत उत्पन्न होतें. हा दोन्ही नाटकांतील कांही अंशांचा परस्परसंबंध अजूनपर्यंत कोणीं लेखाच्या स्वरूपांत पुढे मांडलेला दिसत नाही. यास्तव त्याच्याकडे वाचकांचें लक्ष वेधावें आणि त्याच्यापासून उत्पन्न होणाऱ्या कुतूहलाचें त्यांनाहि अंशभाक् करावें, या हेतूने या चार ओळी लिहीत आहे.

भावबंधन हें गंभीर स्वरूपाचें नाटक आहे, तर त्राटिका हें केवळ विनोदपर नाटक आहे. हृदयाच्या गंभीर भावनांस, उत्कट विकारांस व सूक्ष्म प्रवृत्तींस त्या नाटकांत स्पर्श केलेला नसून, चार घटका मनोरंजन करण्यासाठीच त्या नाटकाचा जन्म झाला आहे. अर्थात् भावबंधन ही Tragi-comedy आहे तर त्राटिका ही एक निवळ Comedy आहे. तेव्हा नाटकाचें स्वरूप व एकंदर वातावरण यांचा विचार केला असतां दोन्ही नाटकांमध्ये कांही साम्य दिसून येत नाही. नाटकांच्या रचनेकडे पाहिलें तरी परस्परांमध्ये सारखेपणा विशेषसा दिसून येत नाही. गडकऱ्यांच्या नाटकांचा आरंभ जरासा दीर्घसूत्री व शेवट घाईचा असतो; परंतु त्राटिका नाटकांतील कथानकाचें विकसन प्रथमपासून शेवटपर्यंत प्रमाणशीर रीतीने व सारख्याच गतीने होत गेलें आहे.

याशिवाय भावबंधनाचें कथानक कारस्थानमय आहे, तर त्राटिकेचें हास्य, मजा, धूमधाम आणि धांगडधिंगा यांनी भरलेलें आहे. भावबंधनांत स्वार्थत्यागाचा, उदात्त आचरणाचा, पवित्रतेचा, सुशीलतेचा, सुविद्यतेचा नुसता पाऊस पाडलेला दिसतो, तर त्राटिकेंत यांतील बहुतेक उच्च गुणांचा दुष्काळच नजरेस पडतो. गडकऱ्यांची (अर्थात् भावबंधनाचीहि) भाषा-सरणी शुद्ध, प्रौढ, भरघोस, कल्पनाचमत्कारांनी व अलंकारभारांनी नटलेली अशी आहे, तर त्राटिकेंतील भाषा साधी, सरळ, बाळबोध परंतु

चटकदार अशी आहे. असे या दोन्ही नाटकांतील भेद, किंवाहुना विरोध, अनेक दाखवितां येतील.

असें आहे तर मग या दोघांना एकत्र आणून त्यांची परस्पर तुलना करण्याचा अट्टाहास करण्यांत फायदा काय? खरोखरच नाही. वर उल्लेखिलेल्या बहुतेक सर्व बाबतींत तुलना करण्यापासून मुळीच फायदा होण्यासारखा नाही. एका कथानकाच्या बाबतींत मात्र तुलना करतां येण्याजोगी आहे. ती कशी व त्या तुलनेंत आपल्याला काय लभ्यांश होण्याजोगा आहे हें आता आपण पाहूं.

भावबंधनांतील कथावस्तु हें परस्परांशीं निकट रीतीने संबद्ध असलेल्या दोन कथानकांच्या मिश्रणाने बनलें आहे. लतिका व मालती या रमणी या दोन भिन्न, परंतु परस्परसंलग्न कथानकांच्या नायिका आहेत व त्या दोघींचे स्वभाव परस्परविरुद्ध असे कल्पिले आहेत. लतिका ही अत्यंत बुद्धिमान, सुशिक्षित, प्रेमळ परंतु बापाच्या लाडाने शेफारलेली, वेफाटपणें वाटेल तसें वागणारी, बेजबाबदारपणें बडबडणारी आणि स्वच्छंदी अशी तरुणी आहे; याच्या उलट मालती ही तितकीच बुद्धिमान, सुशिक्षित आणि प्रेमळ पण विनयशील, मितभाषिणी, गंभीर व पोक्त अशी आहे. त्राटिकेचें कथावस्तुहि दोन परस्परसंलग्न अशा कथानकांच्या मिश्रणाने बनलेलें असून दोन्ही कथानकांचें केंद्र त्राटिका व कमला या दोन तरुणीच आहेत. या कथानकाचें केंद्र असलेल्या नायिका एकमेकींच्या सख्ख्या बहिणी असूनहि दोघींच्या स्वभावांत विलक्षण विसदृशता दाखविली आहे. त्राटिका ही या नाटकामध्ये लतिकेच्या स्थानी आहे; परंतु तिचा स्वभाव लतिकेपेक्षा फारच तिखट, कजाग व भांडखोर असा दाखविला आहे. कमळा ही मालतीइतकी नसली, तरी कुलीन व घरंदाज कुटुंबांतली कन्यका असावी त्याप्रमाणे विनयशील परंतु अज्ञानी व भोळी अशी दाखविली आहे.

याप्रमाणें [१] दोन परस्परसंलग्न उपकथानकें, [२] दोन्ही कथानकांमध्ये केंद्रभूत अशा दोन तरुणी, [३] त्या दोघींच्या स्वभावांमध्ये परस्परविरोध, [४] त्यांतील एकीचा स्वभाव प्रखर तर दुसरीचा मृदु, इतक्या गोष्टी या दोन्ही नाटकांमध्ये समान अशा निष्पन्न झाल्या. परंतु या साम्याच्या बाबी इतक्या सर्वसाधारण आहेत की, त्यांत कुतूहल वाटण्याजोगें फारसें कांही

आहे असें मानतां येत नाही. नाटकामध्ये अगर कादंबरीमध्ये दोन नायिकांची योजना करून त्यांच्या स्वभावांत व वर्तनांत विरोध दर्शविणें ही वाचकांच्या मनांत चमत्कृति उत्पन्न करण्यासाठी कथाकारांकडून योजिली जाणारी एक ठरीव युक्ति आहे आणि त्याच युक्तीचें अवलंबन त्राटिका व भावबंधन या दोन्ही नाटकांत केलें आहे. कादंबरीच्या प्रांतांत तर असलीं उदाहरणें अतोनातच आढळून येतील. थॅकरे या आंग्ल कादंबरीकाराच्या Vanity Fair या कादंबरीमध्ये Amelia Sedley व Becky Sharp या दोन परस्परविरोधी स्वभावांच्या तरुणींचेंच चरित्र वर्णन केलें आहे. आणि त्या कादंबरीची रमणीयता पुष्कळशी या विरोधसंदर्शनामध्येच सांठविलेली आहे. मराठी वाचकांच्या परिचयाचें उदाहरण द्यावयाचें झाल्यास सुप्रसिद्ध रागिणी कादंबरीचें देतां येईल. रागिणी व उत्तरा हीं दोन नांवे अत्यंत विसदृश स्वभावांच्या स्त्रियांचीं दर्शक म्हणूनच समाजामध्ये रूढ झालीं आहेत; इतकें त्या दोघी नायिकांमधील विरोधसंदर्शन समाजाला पटलें व आवडलें आहे. त्या कादंबरीचें 'काव्य-शास्त्र-विनोद' हें जें वैकल्पिक नांव, त्या नांवांतहि या विरोधाची प्रतीति घडोवी अशी योजना केलेली दिसून येते. भावनाशाली व कोमल अंतःकरणाच्या रागिणीची भूमिका ही साहजिकच वाचकाला विशेष काव्यमय भासते. तेव्हा 'काव्य-शास्त्र-विनोद' या नांवांतला 'काव्य' हा शब्द रागिणीच्या भूमिकेचा दर्शक असावा असें साहजिक अनुमान होतें. त्याचप्रमाणे शास्त्र हें स्वभावतःच बुद्धिप्रधान व तर्ककठोर असतें; अर्थात् तशाच प्रकृतीची जी उत्तरेची भूमिका त्या भूमिकेचा 'शास्त्र' हा शब्द उत्कृष्ट रीतीने सूचक होऊं शकतो. अशा रीतीने काव्य व शास्त्र हे दोन कादंबरींतल्या दोन मुख्य भूमिकांचे सूचक ठरून 'काव्य-शास्त्र-विनोद' या सर्व संज्ञेचा ध्वन्यर्थ 'रागिणी व उत्तरा यांच्या सहवासांत करून घेतलेली करमणूक' असा होतो.

कादंबऱ्यांची ही गोष्ट झाली. नाटकांतही अशा तऱ्हेच्या परस्पर विलक्षण नायिकांच्या जोड्या कमी आढळतात असें नाही. खुद्द गडकऱ्यांचीं सर्व संपूर्ण नाटकें याच पद्धतीचीं उदाहरणें असून प्रत्येकांत जोड कथानक व नायिकांची जोडगोळीहि आढळून येते. लीला व सुशीला, कालिंदी व

वसुंधरा, सिंधु व गीता, मालती व लतिका, या नायिकोपनायिकांच्या जोड्या मनश्चक्षुपुढे आणिल्या असतां या स्त्रीपात्रांमधील विरोधसंदर्शनावर गडकऱ्यांची केवढी भिस्त होती हें सहज लक्षांत येतें. प्रेमसंन्यासांतील लीला, पुण्यप्रभावांतील कालिंदी व एकच प्याल्यामधील सिंधु या स्त्रिया कोमल अंतःकरणाच्या, कल्पनाशाली व भावनावश अशा आहेत; व त्यांपैकी प्रत्येक निरनिराळ्या परिस्थितींत गोवली गेली असल्यामुळे तिचें चरित्र जरी इतरांहून अगदी निराळें झालेलें दिसतें तरी सूक्ष्म दृष्टीने पाहिलें असतां त्यांच्या मनोवृत्तींत व स्वभावरचनेंत सारखेपणा पुष्कळ आढळतो यांत शंका नाही. या कोमल अंतःकरणाच्या स्त्रियांची त्यांच्या मनोवृत्तींच्या व प्रवृत्तींच्या अशा स्त्रीभूमिकांशीं सर्वच नाटकांत गांठ घालून दिलेली असून त्यामुळे परस्परांचें स्वभावचित्र खुलवून दाखविण्याचा बुद्धि-पुरस्सर प्रयत्न केला आहे. प्रशान्त व स्थिर बुद्धीच्या आणि अचल निष्ठेच्या सुशीलेच्या सान्निध्यामुळे लीलेची विकारवश व भावनाप्रधान भूमिका खुलून दिसत नाही असें कोण म्हणेल ? लोण्यापेक्षाहि मृदु व कमलतंतूपेक्षाहि कोमल अशा कालिंदीच्या हृदयाची केविलवाणी धडपड पाहिली म्हणजे तेथून जवळच घडत असलेलें वसुंधरेचें चरित्र असिंधारेप्रमाणे कठोर व तीव्र वाटावयास लागतें. गीतेच्या तडफदार वागणुकीमुळे सिंधूचें सौम्य आणि मवाळ वर्तन अधिकच उठून दिसतें व गीतेने केलेल्या वेपवाईच्या व जशास तसें या तत्त्वाच्या प्रतिपादनामुळे सिंधूची निर्वाणीची निष्ठा आणि आंधळें पातिव्रत्य वाचकांच्या नजरेत खोचल्यासारखें जाऊन वसतें, ही गोष्ट कोणासहि नाकारतां येणार नाही. तेव्हा विरुद्ध स्वभावाच्या भूमिका निर्माण करून त्यांच्या विरोधी मनोव्यापारांच्या दर्शनामुळे चमत्कृति उत्पन्न करणें ही तर गडकऱ्यांची मामुली पद्धत आहे व तीच त्यांनी भावबंधनांत स्वीकारली आहे. अर्थात् त्राटिकेंतील विरोधसंदर्शनाशीं त्यांच्या भावबंधनाचें जें साम्य दिसून येतें तें केवळ यदृच्छया उत्पन्न झालेलें असलें पाहिजे; यापेक्षा त्या दोघांचा परस्परांशीं कांही विशेष संबंध जोडतां येईल असें सकृद्दर्शनीं वाटत नाही.

परंतु याशिवाय आणखीहि एक चमत्कारिक साम्य या दोन नाटकांच्या कथानकांमध्ये आढळतें आणि तें मात्र विचारार्ह आहे. दोन्ही नाटकांमध्ये

प्रखर स्वभावाच्या ज्या नायिका आहेत त्यांना शेवटी वठणीवर आणलेले दोहीकडे दाखविले आहे; किंबहुना अशा बेफाट मुर्लीना ताळ्यावर आणणे हेंच दोन्ही नाटकांचे ध्येय किंवा प्रमेय असावे असे वाटते. त्राटिका नाटकाचे तर हें ध्येय ढळढळीत आहेच आहे. कर्दनकाळ प्रतापराव हा बोलूनचालून त्राटिकेला वठणीवर आणून तिला अगदी गोगलगाय करण्याच्या उद्देशानेच पैज लावून तिच्याशी लग्न लावतो व नाना तऱ्हेच्या बळजबरीच्या उपायांनी—जरा ग्राम्य संप्रदाय वापरावयाचा म्हटल्यास— तिची हड्डी नरम करतो. अर्थात् त्राटिकेच्या कथानकाचे साध्य हेंच असून तें त्राटिकेचें मूळ जें इंग्रजी नाटक त्याच्या Taming of the Shrew या नांवांत व्यक्तहि झाले आहे. हें ध्येय ज्या प्रवेशांत साध्य होतें, म्हणजे त्राटिका आपला सर्व ताठा टाकून देऊन पूर्णपणे वठणीवर येऊन जेथे प्रतापरावास शरण येते, तेथेच कथानकाच्या उत्कर्षाचा परमोच्च बिंदु (Climax) झालेला दाखविला आहे, हेंहि नाट्यरचनेच्या तत्वास अनुरूपच आहे.

आणि हुबेहुब हीच स्थिति भावबंधनांत झालेली दिसून येते. तेथे कथानकाच्या उत्कर्षाची परम सीमा (Climax) अंक ४, प्रवेश ३ यामध्ये दिसून येते. घनश्यामाचें कारस्थान तेथे निर्विघ्नपणे सिद्धीस गेलेले दिसतें, लतिकेची सर्व प्रिय माणसे त्याच्या कचाट्यांत सांपडतात, लतिका आपली पदवी, आपला मान, आपला ताठा सर्व विसरून त्याच्यापुढे गार्हप्रमाणे दीन होऊन त्याच्या पायांवर लोळण घेते; आणि तेथेच नाटकाचा परमोत्कर्ष होतो. यापुढे घनश्यामाच्या कारस्थानाचे गुंते झपाझप उकलू लागतात व तो सरतेशेवटी खड्ड्यांत पडून फसतो व पकडला जातो. तेव्हा लतिका जेथे वठणीवर येते तेंच नाटकाच्या कथानकाच्या परमोत्कर्षाचेंहि स्थान असल्यामुळे ' लतिकेसारख्या तोंडाळ मुलीला वठणीवर आणणे ' हेंच नाटककाराचें ध्येय असलें पाहिजे असे ठरते. अगदी प्रथम घनश्यामाच्या द्वेषाला लतिकेचा तोंडाळपणाच कारणीभूत झाला असल्यामुळे, तिचें तोंडाळपणाने टाकून बोलणें हेंच कथानकाचें बीज झाले आहे; व तिला वठणीस आणणें हें कथानकाचें सर्वांत महत्त्वाचें ध्येय असल्यामुळे तें कथानकाच्या परमोत्कर्षाच्या स्थळीं अत्यंत औचित्याने साधलें गेलें आहे. मालती, मनोहर, लतिका, प्रभाकर या प्रियजनांची एकमेकांना प्राप्ति होणें, सर्वांवरची संकटें

जाऊन सर्वांना आनंद होणें व खलपुरुष जो घनश्याम त्याला एक तर शासन किंवा पश्चात्ताप होणें, यां गोष्टी म्हणजे कांही नाटकाचें ध्येय नव्हे. या म्हणजे प्रत्येक सुखपर्यवसायी नाटकाच्या अखेरच्या मामुली गोष्टी होत. याच गोष्टी ध्येयभूत म्हणून प्रतिपादन करण्यासाठी नाटकाची प्रवृत्ति झाली असें मुळीच म्हणतां येणार नाही.

तेव्हा जाज्वल्य व प्रखर नायिकांना कठोर (शारीरिक वा मानसिक) उपायांनी वठणीवर आणलेलें दोन्ही नाटकांत दृष्टीस पडतें, हें एक चमत्कारिक परंतु महत्त्वाचें साम्य लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे. इतकेंच नव्हे, तर अशा नायिकांना वठणीवर आणणें हें दोन्ही नाटकांच्या कथानकांतील ध्येय असून तें कथानकाच्या परमोत्कर्षप्रसंगी (Climax) साधलें गेलें आहे. हीहि दोन्ही नाटकांतील साम्याची बाब कमी महत्त्वाची नाही. अशा तऱ्हेच्या साम्यामुळे या दोन्ही नाटकांमध्ये या बाबतींत धनको ऋणकोचा संबंध असावा कीं काय, असा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. म्हणजे नायिका ही प्रारंभी प्रखर स्वभावाची दाखवून तिला सरतेशेवटीं वठणीवर आणलेलें दाखवावयाचें, ही कल्पना त्राटिकेवरून गडकऱ्यांना मुचली असावी कीं काय अशी शंका येथे उत्पन्न होते. यां शंकेचा निकाल करणें वस्तुगत्या वरेंच दुर्घट असून तें गडकऱ्यांच्या रचनाकौशल्यामुळे तर अधिकच दुर्घट झालें आहे. गडकऱ्यांनी जरी यदाकदाचित् ही कल्पना त्राटिका नाटकापासून घेतली असली तरी तिचें स्वरूप इतकें बेमालूमपणें बदलून टाकलें आहे की वरवर पाहिलें असतां दोन्ही नाटकांत या बाबतींत साम्याचा भासहि होणार नाही. अगोदर लतिकेची भूमिका ही त्राटिकेपेक्षा फारच उच्च वातावरणांतली व उदात्त चारित्र्याने युक्त अशी दाखविली आहे. दोघींचा स्वभाव बोलभांड व प्रखर असाच दाखविला असला तरी त्राटिकेचा प्रखरपणा व बोलभांडपणा आणि लतिकेचा प्रखरपणा व बोलभांडपणा यांत जमीन-अस्मानाचें अंतर आहे आणि या अंतरामुळेच दोघींना वठणीवर आणण्यासाठी योजिलेल्या उपायांतहि जमीन-अस्मानाचें अंतर पडलेलें दिसतें. ' शहाण्यास शब्दांचा ' या न्यायाने लतिकेला वठणीवर आणण्यास आपल्यावर व आपल्या प्रियजनांवर आपत्ति येऊन कोसळणार या कल्पनेने होणारा मानसिक जाच पुरे होतो. याच्या उलट त्राटिकेवर

उपासमार, उन्हातान्हांतून, पावसाचिखलांतून रखडपट्टी वंगैरे जवरदस्तीच्या उपायांचा मारा होतो तेव्हा ती वठणीवर येते. असल्या शारीरिक जवरदस्तीच्या उपायांना लतिकेने भीक घातली नसती, तर लतिकेवर जो प्रसंग आला तशा मानसिक जाचाच्या प्रसंगाचें त्राटिकेला कांही विशेष वाटलें नसतें. शिवाय त्राटिकेला वठणीवर आणण्याचें काम तिचा पतिच करतो, तर लतिकेला नरम आणण्याचें काम तिला तिरस्करणीय वाटणारा व तिचा शत्रु बनलेला धनश्याम करतो.

तेव्हा 'प्रखर नायिकेला वठणीवर आणणें' येवढ्यापुरतें जरी साम्य असलें तरी तपशिलाच्या बाबतींत दोन्ही नाटकांत फार भिन्नता असल्यामुळे भावबंधनकारांनी उसनवारी केली किंवा कसें, हें नक्की ठरविणें फार दुर्घट, किंवाहुना अशक्य, झालें आहे. आणि संशयाचा फायदा आरोपीस देणें हें रास्त असल्यामुळे या संदेहात्मक स्थितींत गडकऱ्यांनी येथे उसनवारी केली नसावी असाच निर्णय करणें योग्य दिसतें.

तथापि आणखीहि कांही बाबतींत व कांही विशिष्ट प्रसंगांत भावबंधनाचें त्राटिकेशीं साम्य दिसून येतें तें वाचकांच्या नजरेस आणणें जरूर आहे. त्राटिकेचा बाप धनाजीराव व लतिकेचा बाप धनेश्वरपंत यांच्या नांवांतील साम्य जरी विशेषसें लक्षांत न घेतलें तरी त्यांच्या स्वभावांतील आणि कौटुंबिक परिस्थितींतील साम्य अगदीच उपेक्षणीय खास नाही. त्राटिकेचें लग्न करून टाकण्यास धनाजीराव जसा उत्सुक झाला आहे तसाच, निराळ्या कारणाने का होईना, परंतु धनेश्वरहि लतिकेच्या विवाहाविषयी उत्सुक झालेला आहे. दोघेहि कोणा तरी वराच्या गळ्यांत मुर्लीना बांधण्यास उत्सुक असून तो वर कसा आहे, काय आहे, वगैरे चिकित्सा करण्याची दोघांनाहि सोय नाही. दोघांचेहि वैभवावर व संपत्तीवर वरेंच लक्ष आहे. दोघांच्या कौटुंबिक परिस्थितींतील सारखेपणा तर फारच लक्षांत घेण्याजोगा आहे. दोघांच्याहि घरांत बायका नसल्यामुळे सर्व पोरवडा झालेला आहे व संसाराला योग्य वळण लावणारें माणूस कोणी नाही. अशा रीतीने घरामध्ये सगळीकडे दक्षतेने लक्ष ठेवणारी ग्रहिणी नसल्यामुळेच दोघांच्याहि घरांमध्ये राणोजी, रंभाजी व महेश्वर, प्रभाकर या वेषधारी तोतयांना 'पेशवाईंत त्रिंबकजी डेंगळ्याने देखील जितका गोंधळ माजविला नसेल'

जाऊन सर्वांना आनंद होणें व खलपुरुष जो घनश्याम त्याला एक तर शासन किंवा पश्चात्ताप होणें, या गोष्टी म्हणजे कांही नाटकाचें ध्येय नव्हे. या म्हणजे प्रत्येक सुखपर्यवसायी नाटकाच्या अखेरच्या मामुली गोष्टी होत. याच गोष्टी ध्येयभूत म्हणून प्रतिपादन करण्यासाठी नाटकाची प्रवृत्ति झाली असें मुळीच म्हणतां येणार नाही.

तेव्हा जाच्चल्य व प्रखर नायिकांना कठोर (शारीरिक वा मानसिक) उपायांनी वठणीवर आणलेलें दोन्ही नाटकांत दृष्टीस पडतें, हें एक चमत्कारिक परंतु महत्त्वाचें साम्य लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे. इतकेंच नव्हे, तर अशा नायिकांना वठणीवर आणणें हें दोन्ही नाटकांच्या कथानकांतील ध्येय असून तें कथानकाच्या परमोत्कर्षप्रसंगी (Climax) साधलें गेलें आहे. हीहि दोन्ही नाटकांतील साम्याची वात्र कमी महत्त्वाची नाही. अशा तऱ्हेच्या साम्यामुळे या दोन्ही नाटकांमध्ये या वात्रतीत धनको ऋणकोचा संबंध असावा कीं काय, असा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. म्हणजे नायिका ही प्रारंभी प्रखर स्वभावाची दाखवून तिला सरतेशेवटीं वठणीवर आणलेलें दाखवावयाचें, ही कल्पना त्राटिकेवरून गडकऱ्यांना सुचली असावी कीं काय अशी शंका येथे उत्पन्न होते. या शंकेचा निकाल करणें वस्तुगत्या वरेंच दुर्घट असून तें गडकऱ्यांच्या रचनाकौशल्यामुळे तर अधिकच दुर्घट झालें आहे. गडकऱ्यांनी जरी यदाकदाचित् ही कल्पना त्राटिका नाटकापासून घेतली असली तरी तिचें स्वरूप इतकें बेमालूमपणें बदलून टाकलें आहे की वरवर पाहिलें असतां दोन्ही नाटकांत या वात्रतीत साम्याचा भासहि होणार नाही. अगोदर लतिकेची भूमिका ही त्राटिकेपेक्षा फारच उच्च वातावरणांतली व उदात्त चारित्र्याने युक्त अशी दाखविली आहे. दोर्घांचा स्वभाव बोलभांड व प्रखर असाच दाखविला असला तरी त्राटिकेचा प्रखरपणा व बोलभांडपणा आणि लतिकेचा प्रखरपणा व बोलभांडपणा यांत जमीन-अस्मानाचें अंतर आहे आणि या अंतरामुळेच दोर्घांना वठणीवर आणण्यासाठी योजिलेल्या उपायांतहि जमीन-अस्मानाचें अंतर पडलेलें दिसतें. ' शहाण्यास शब्दांचा ' या न्यायाने लतिकेला वठणीवर आणण्यास आपल्यावर व आपल्या प्रियजनांवर आपत्ति येऊन कोसळणार या कल्पनेने होणारा मानसिक जाच पुरे होतो. याच्या उलट त्राटिकेवर

उपासमार, उन्हातान्हांतून, पावसाचिखलांतून रखडपट्टी वगैरे ज्वरदस्तीच्या उपायांचा मारा होतो तेव्हा ती वठणीवर येते. असल्या शारीरिक ज्वरदस्तीच्या उपायांना लतिकेने भीक घातली नसती, तर लतिकेवर जो प्रसंग आला तशा मानसिक जाचाच्या प्रसंगाचें त्राटिकेला कांही विशेष वाटलें नसतें. शिवाय त्राटिकेला वठणीवर आणण्याचें काम तिचा पतिच करतो, तर लतिकेला नरम आणण्याचें काम तिला तिरस्करणीय वाटणारा व तिचा शत्रु बनलेला घनश्याम करतो.

तेव्हा 'प्रखर नायिकेला वठणीवर आणणें' येवढ्यापुरतें जरी साम्य असलें तरी तपशिलाच्या बाबतींत दोन्ही नाटकांत फार भिन्नता असल्यामुळे भावबंधनकारांनी उसनवारी केली किंवा कसें, हें नक्की ठरविणें फार दुर्घट, किंवा अशक्य, झालें आहे. आणि संशयाचा फायदा आरोपीस देणें हें रास्त असल्यामुळे या संदेहात्मक स्थितींत गडकऱ्यांनी येथे उसनवारी केली नसावी असाच निर्णय करणें योग्य दिसतें.

तथापि आणखीहि कांही बाबतींत व कांही विशिष्ट प्रसंगांत भावबंधनाचें त्राटिकेचीं साम्य दिसून येतें तें वाचकांच्या नजरेस आणणें जरूर आहे. त्राटिकेचा बाप धनाजीराव व लतिकेचा बाप धनेश्वरपंत यांच्या नांवांतील साम्य जरी विशेषसें लक्षांत न घेतलें तरी त्यांच्या स्वभावांतील आणि कौटुंबिक परिस्थितींतील साम्य अगदीच उपेक्षणीय खास नाही. त्राटिकेचें लग्न करून टाकण्यास धनाजीराव जसा उत्सुक झाला आहे तसाच, निराळ्या कारणाने का होईना, परंतु धनेश्वरहि लतिकेच्या विवाहाविषयी उत्सुक झालेला आहे. दोघेहि कोणा तरी वराच्या गळ्यांत मुलींना बांधण्यास उत्सुक असून तो वर कसा आहे, काय आहे, वगैरे चिकित्सा करण्याची दोघांनाहि सोय नाही. दोघांचेहि वैभवावर व संपत्तीवर वरेंच लक्ष आहे. दोघांच्या कौटुंबिक परिस्थितींतील सारखेपणा तर फारच लक्षांत घेण्याजोगा आहे. दोघांच्याहि घरांत बायका नसल्यामुळे सर्व पोरवडा झालेला आहे व संसाराला योग्य वळण लावणारें माणूस कोणी नाही. अशा रीतीने घरामध्ये सगळीकडे दक्षतेने लक्ष ठेवणारी गृहिणी नसल्यामुळेच दोघांच्याहि घरामध्ये राणोजी, रंभाजी व महेश्वर, प्रभाकर या वेषधारी तोतयांना 'पेशवाईंत त्रिंबकजी डेंगळ्याने देखील जितका गोंधळ माजविला नसेल'

इतका गोंधळ माजविण्यास अवकाश सापडतो.

आणि हा जो गोंधळ दोघांच्याहि घरांत या लोकांनी माजविला त्याच्याकडे लक्ष दिलें म्हणजे आणखी पुष्कळच बावी दोन्हीकडे समसमान अशा दृष्टोत्पत्तीस येतात. दोघांच्याहि घरांमध्ये दोन दोनच वेषधारी तोतये शिरतात व ते दोघेहि रमणीप्रेमाच्या लालचीनेच शिरतात. धनाजी-रावाच्या घरांत शिरणाऱ्या राणोजीचें धनेश्वरपंताच्या घरांत शिरणाऱ्या महेश्वराशीं फारच साम्य असून रंभाजीचें प्रभाकराशीं साम्यहि उघडच दिसून येतें. रंभाजी ज्याप्रमाणे शास्त्रीपुराणिकाचा वेष घेऊन धनाजीरावाच्या घरांत प्रवेश करून घेतो, त्याचप्रमाणे, तोच वेष घेऊन, प्रभाकरहि धनेश्वरपंताच्या घरीं शिरकाव करून घेतो. रंभाजी व कमला हीं दोघें मिळून ज्याप्रमाणे राणोजीचें खरें स्वरूप उघडकीस आणून त्यास फजीत करतात त्याचप्रमाणे प्रभाकर व लतिका हीं दोघें महेश्वराचें स्वरूप उघडकीस आणून त्याचें कारस्थान हाणून पाडतात.

परंतु यापेक्षा महेश्वराचें राणोजीशीं असलेलें साम्य फारच ठळक व स्पष्ट आहे. दोघेहि लग्नासाठी हापापलेले, स्वतःच्या योग्यतेची पायरी न जाणणारे असे उल्लू तरुण आहेत. दोघांच्याहि 'माथ्यांत दिलाईचा भाग वराच आहे.' या अर्धवटपणामध्ये राणोजी कदाचित् महेश्वरापेक्षा वरचढ ठरेल, तरी महेश्वरहि कांही एकंदरीने कमी नाही. राणोजी हा ज्याप्रमाणे कानडी गवयाचें सोंग घेऊन धनाजीरावाच्या घरांत शिरतो, त्याचप्रमाणे महेश्वर हाहि कानडी गवयाचेंच सोंग घेऊन धनेश्वराच्या घरांत शिरतो. दोन्ही नाटकांमध्ये राणोजी व महेश्वर यांचीच विनोदी व दुय्यम दर्जाचें पात्र म्हणून अब्बलपासून अखेरपर्यंत योजना केली आहे आणि दोन्ही नाटकांतील विनोदाची मदार पुष्कळ अंशी याच पात्रांवर अवलंबून आहे.

तेव्हा धनाजीराव व धनेश्वर यांच्या स्वभावांचा कांही अंश त्या दोघांच्या घरांतील कौटुम्बिक परिस्थिति, त्या दोघांच्याहि घरांमध्ये त्यांच्या मुर्लीच्या प्राप्तीकरिता दोन दोन वेषधारी तोतयांनी प्रवेश करणें, त्या तोतयांपैकी यशस्वी तोतयाने शास्त्रीपुराणिकाचा वेष धारण केलेला असणें व दुसऱ्या अयशस्वी तोतयाने कानडी गवयाचा वेष घेतलेला असणें, इतक्या गोष्टी समसमान अशा दोन्ही नाटकांमध्ये निम्न होताना, ह्या सर्व बावी केवळ

मामुली किंवा ठरीव साच्याच्या नसून अगदी विशिष्ट व असाधारण अशाच आहेत. मुख्य कथानकाच्या अंगभूत असे हे लहान लहान प्रसंग आहेत व हे सर्वच प्रसंग दोन्ही ग्रंथकारांना अगदी स्वतंत्रपणे सुचलेले असणे बरेंच असंभवनीय आहे.

एखाद्या ग्रंथकाराला त्याच्या ग्रंथांतील कांही गोष्टी दुसरीकडून सुचल्या असाव्या असें दर्शविणें म्हणजे त्या ग्रंथकाराचा हीनपणा उघड करणें होय अशी समजूत मात्र कोणीहि करून घेऊं नये. भावबंधनांतील कांही घटना व प्रसंग गडकऱ्यांना त्राटिकेवरून सुचले असें जरी दृष्टोत्पत्तीस आलें तरी त्यामुळे गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला व रचनाकौशल्याला कांहीहि उणेपणा येत नाही. परवाच गडकऱ्यांच्याविषयी परमादर असलेल्या एका सुप्रसिद्ध नाटककारांनी पुण्यप्रभावांतील एका प्रसंगाचें एका उर्दू नाटकांतील प्रसंगाशीं फार साम्य असल्याचें सांगून तो प्रसंग गडकऱ्यांनी त्या उर्दू नाटकावरूनच घेतला असावा असा संशय प्रकट केला; व या उसनवारीमुळे गडकऱ्यांच्या रचनाकौशल्यास किंवा स्वतंत्र प्रतिभेस कांहीच कमीपणा येत नाही ही गोष्टहि त्यांनी त्याच वेळीं स्पष्ट केली. हा वाङ्मयविवेचनाच्या शास्त्रांतला ठरीव सिद्धान्तच आहे की केवळ नूतन प्रसंग निर्माण करणें हेंच एक प्रतिभेचें लक्षण नसून दुसरीकडून घेतलेल्या प्रसंगांना अभिनव, मनोहारि व प्रकरणोचित असें स्वरूप देणें हेंहि प्रतिभेचें तितकेंच समर्पक असें लक्षण आहे. अशा तऱ्हेची प्रतिभा गडकऱ्यांची होती व ते निव्वळ अनुकरणशील नव्हते ही गोष्ट त्राटिकेवरून सुचलेल्या वर दर्शविलेल्या गोष्टींच्या उदाहरणानेहि सिद्ध करितां येईल.

उदाहरणार्थ, धनेश्वरपंताचें त्राटिकेंतील धनाजीरावाशीं साम्य आहे हें खरें, परंतु त्या पात्रामध्ये गडकऱ्यांनी अत्यंत उचित असा बदलहि पुष्कळच केला आहे. धनेश्वरपंत हा पापी आहे, धंद्याच्या व्यवहारांत त्याने अतोनात लबाडी आणि फसवेगिरी केली आहे; या त्याच्या पापीपणावरच घनश्यामाचें पुढील कारस्थान उभारलेलें आहे. धनेश्वराने केलेले खोटे कागद घनश्यामाने लांबविल्यामुळेच धनेश्वर घनश्यामाच्या कचाट्यांत सापडतो. धनेश्वर आपलें पाप लपविण्याकरिताच लतिकेला प्रथम मोरेश्वरास व नंतर घनश्यामास द्यावयास तयार होतो. अशा रीतीने धनेश्वराच्या भूमिकेचा मुख्य आराखडा

हा त्राटिकेंतील धनाजीरावाच्या भूमिकेपेक्षा भिन्न असल्यामुळे अनुकरणाचा आरोप गडकऱ्यांच्यावर करण्यास फारशी जागा उरत नाही. प्रभाकर व महेश्वर या दोघांनी अनुक्रमे शास्त्री व कानडी गवई यांची सोंगें घेऊन धनाजीच्या घरांत प्रवेश करणें या घटनेचें रंभाजी व राणोजी यांनी अनुक्रमे शास्त्री व कानडी गवई यांचेंच सोंग घेऊन धनाजीच्या घरांत प्रवेश करणें या त्राटिकेंतील प्रसंगांशीं वरेंच ठळक साम्य आहे हें खरें; तथापि दोन्ही प्रसंगांमध्ये कांही महत्त्वाचे भेद असल्यामुळे व दोन्ही प्रसंगांची परिणति दोन्ही नाटकांत निरनिराळी होत असल्या-कारणाने गडकऱ्यांवर निव्वळ अनुकरणाचा आरोप येऊं शकत नाही. भावबंधनांत महेश्वर हा नुसता कानडी गवईच नसून तो आंधळाहि आहे. या आंधळेपणाचाच पुढे कथानकांत नाटककारांनी फार उपयोग करून घेतला आहे. 'त्राटिका' नाटकांतील राणोजीने केलेली गवयाची वतावणी त्राटिकेने त्याचें डोकें फोडल्याने अल्पावकाशांतच आटपते, तर महेश्वराचें आंधळ्या गवयाचें सोंग हें जवळ जवळ नाटकाच्या शेवटापर्यंत धिंगाणा घालीत राहालें; व त्या सोंगाचा कारस्थानाच्या परिणतीला व विनोदाच्या परिपोषाला फार उपयोग होतो. प्रभाकराने घेतलेलें सोंग हें त्राटिकेंतल्याप्रमाणे निव्वळ तरुण शास्त्र्याचें सोंग नसून तें मराठी फारसें न जाणणाऱ्या एका म्हाताऱ्या शास्त्र्याचें सोंग आहे; व ह्या सोंगाला जास्त चिकटविलेल्या गोष्टी निरर्थक नसून कथानकांत महत्त्वाच्या आहेत.

अशा रीतीने आणखीहि कित्येक भेद दाखवितां येतील; परंतु गडकऱ्यांचें रचनाकौशल्य व स्वतंत्रप्रज्ञत्व यांची साक्ष पटण्यास वर केलेलें उद्घाटन पुरे आहे असें वाटतें. तेव्हा अवांतर रीतीने गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा जो दर्जा ठरेल त्यास कमीपणा आणण्याकरितां म्हणून त्राटिकेचीं भावबंधनाचें असलेलें साम्य दाखविण्याचा येथे यत्न केलेला नसून दोन अभिजात नाटककारांमधील साम्य दर्शवून व विचक्षण ग्रंथकाराने केलेली उसनवारीहि किती उद्बोधक व स्वतंत्रप्रज्ञतेची दर्शक असते हें नजरेंस आणावें एवढाच हा लेख लिहिण्यामधील हेतु आहे.

नाट्यवाङ्मयांतील नवे प्रवाह

(१९३५)

मराठी नाट्यवाङ्मयाचा प्रवाह सध्या (१९३५) कसा काय चालला आहे या प्रश्नाचें उत्तर शोधण्याविषयी उत्सुकता वाटावी अशीच कुतूहलजनक परिस्थिति आजघटकेस दिसून येत आहे.

नवीन नीति, नवीन तंत्र वगैरे सर्व नवीन गोष्टींच्या ललकाच्या आजकाल विशेषच ऐकूं येत असल्यामुळे या सर्व कोलाहलाचा अर्थ तरी काय अशी जिज्ञासा सामान्य प्रेक्षकांच्या मनांत उद्भूत होत असल्यास त्यांत कांही नवल नाही. वस्तुतः पाहिलें तर हा नावीन्याचा गाजावाजा मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत कांही नवीन नाही. चाळीस वर्षांपूर्वी नवजवान नाटककारांच्या उपक्रमांतील नावीन्य लोकांना कमी तीव्रतेने भासत होतें असें मानण्याचें कारण नाही. मात्र या नावीन्याचें तत्कालीन विचक्षण लोकांकडून वन्याच अंशी प्रतिकूल बुद्धीने स्वागत केलें गेलें. ' सवाई माधवरावांच्या मृत्यू ' वर प्रतिकूल टीका खूप झाली असल्याचा उल्लेख त्यांच्या प्रस्तावनेतच आढळतो; ' वीरतनया ' ने उठविलेलें वादळ तर वाङ्मयोतिहासांत स्थान मिळण्याइतकें महत्त्वाचें होऊन बसलें आहे. पूर्वी नवीन उपक्रमांचा त्यांच्या नावीन्यामुळेच अधिक्षेप केला जात असे, तर आजकाल नवीन उपक्रमांचा ते नवीन आहेत म्हणूनच उदो उदो केला जात आहे की काय अशी कित्येकांस शंका येत आहे.

नाट्यवाङ्मयांत (आणि रंगभूमीत) जें हें ' मन्वंतर ' सुरू आहे त्याचा उगम कोठे आहे, त्याचीं बीजें कशांत आढळतात, याचें निरीक्षण अगोदर करणें जरूर आहे. या नवीन मनूचें गुणगायन सोळास मनाने करितांना इन्सेन, शॉ, गाल्सवर्दी, सिंट्रडवर्ग, मेटरलिक इत्यादि जगद्विख्यात नाटककारांचीं नांवें भडाभड घेण्यांत येतात. त्यांच्या प्रेरणेने, त्यांच्याच नमुन्यावर, नवीन नाट्यसृष्टि आम्ही महाराष्ट्रांत उठवून देत आहां, असाच भास उत्पन्न करण्याचा यांत हेतु असतो की काय नकळे ! परंतु विलायतेतील नाट्यसृष्टीचा नमुना इकडे उठवून देण्याचा प्रयत्न खरोखर कितपत होत आहे व तो यापुढे किती प्रमाणांत होणें इष्ट आहे, याचा व्यासंगपूर्वक

विचार झालेला फारसा दिसत नाही. यामुळे कोठे तरी कानांवरून अगर डोळ्यांखालून गेलेली पाश्चात्य नाटककारांचीं नांवां उच्चारणाऱ्यांकडून निव्वळ शुकानुकरण होत आहे की काय अशी शंका आल्याखेरीज राहत नाही. स्पष्टच बोलायचें झालें तर पाश्चात्य देशांतील सामाजिक व आर्थिक आंदोलनांचा व तद्विषयक तत्त्वज्ञानांचा जो परिणाम आमच्या मनावर व जीवनावर झाला आहे व जो वाङ्मयाच्या सर्वच क्षेत्रांत कमी-अधिक प्रमाणांत प्रतिबिंबित होत आहे त्या सर्वसामान्य परिणामाखेरीज पाश्चात्य नाट्याचा मराठी नाट्यावर स्वतंत्र व विशिष्ट असा झालेला परिणाम दाखवून देणें कठीणच जाईल. इंग्रज लोकांशीं आमचा संबंध आल्यापासून त्यांच्यांतील जीर्ण झालेली विचारसंपत्ति आम्ही इकडे नवीन म्हणून आणून मिरवूं लागावयाचें हा जो आमचा क्रम चालला आहे तो अद्यापहि अबाधित आहे. गेल्या पंधरासोळा वर्षांमध्ये सर्व जगभर फारच प्रचंड प्रमाणांत खळवळ व घडामोड सुरू असल्यामुळे या कालांत हें विचारग्रहणाचें कार्य अधिक द्रुतगतीने चालू झालें आहे एवढेंच काय तें.

पाश्चात्य देशांतील विचारक्रांतीचा व सांस्कृतिक खळवळीचा परिणाम हें आमच्या नाट्यस्वरूपांत बदल होण्याचें एक कारण झालें. दुसरें याहूनहि बलवत्तर कारण म्हटलें म्हणजे खुद्द आमच्या समाजस्थितींत झपाट्याने होत असलेले बदल हें होय. बदलत चाललेल्या समाजस्थितीमुळे नवीन नवीन सामाजिक, आर्थिक व राजकीय प्रश्न निर्माण होतात. त्या प्रश्नांचें स्वरूप दिग्दर्शित करण्यासाठी त्या त्या प्रश्नास वाहिलेलीं नाटकां निर्माण व्हावीं ही गोष्ट साहजिकच होय. अशा सामाजिक नाटकांची प्रथा अलीकडच्या काळांत नवीनच पडत चालली आहे असें मुळीच नाही. १८८५-१८९५ या दशकामध्ये जेव्हा सामाजिक प्रश्नाच्या वादविवादास ऊत आला होता त्या वेळीं लोकांच्या मानसिक क्षुब्धतेचा स्फोट नाटकांच्या द्वारें सर्रास होत होता असें दिसून येतें. नारायण हरि भागवत (' मोर एल्.एल्.बी. ' प्रहसनकार), नारायण वापूजी कानिटकर (' तरुणी शिक्षण नाटिका ' , ' संमतिकायद्याचें नाटक ' इत्यादिकांचे कर्ते) इत्यादि नाटककार त्या वेळीं सामाजिक प्रश्न नाटकांतून आवेशाने मांडीत होते. त्यानंतरच्या काळांत ही प्रथा कांहीशी मंदावली. तथापि कोल्हटकरादिकांनी आपल्या कित्येक नाटकांत

सामाजिक प्रश्न हाताळले आहेत हे कोणासहि दिसून येईल. मात्र पूर्वीचीं हीं सामाजिक नाटके पक्षाभिनिवेशाने रचलेलीं असत व त्यामध्ये स्वमत-मंडनाची व परमतखंडनाची बुद्धि प्रमुख असे. अलीकडील नाटके हीं बहुधा विमर्शात्मक (problematic) असतात. त्यांत एखाद्या विकट व बोचणाऱ्या सामाजिक प्रश्नाचें भावनापूर्ण दिग्दर्शन केलेलें असतें. अशा तऱ्हेच्या नाटकाचा उत्कृष्ट नमुना म्हणजे श्री. वासुदेव वामन भोळे यांचें 'सरलादेवी' हें नाटक होय. या नाटकामध्ये विवाहापूर्वी कौमार्यच्युत होऊन माता बनलेल्या स्त्रियांचा प्रश्न कुशल व परिणामकारक रीतीने पुढे मांडला आहे. त्यापेक्षा अधिक गाजलेलें श्री. श्री. वि. वर्तक यांचें 'आंधळ्यांची शाळा' हें नाटक व्यर्नसनच्या 'गॉटलेट'चा कांही अंशी आधार घेऊन लिहिलेलें असल्यामुळे विषयप्रतिपादनाच्या दृष्टीने त्यास स्वतंत्र महत्त्व देतां येत नाही.

परंतु स्वतःची अलिप्त भूमिका कायम ठेवून तिऱ्हाईतपणें सामाजिक प्रश्नांचें उद्घाटन करावयाचें व त्यांतील बरें-वाईट निवडण्याचें काम वाचकांवरच सोपवावयाचें ही जी विमर्शात्मक नाटकांची इत्सेनप्रभृति नाटककारांनी अंगीकारिलेली पद्धत, ती मराठी नाटककारांनी फार करून कोठेहि अवलंबिलेली दिसत नाही; किंवाहुना अशा पद्धतीचें रहस्य व स्वारस्य आत्मसात करून घेऊन मराठींत स्वतंत्र रीतीने त्या पद्धतीनुसार नाटके लिहिण्याचा मगदूर कोणाहि नाटककाराने अजूनपर्यंत तरी दाखविलेला दिसत नाही. या विधानाचें प्रत्यंतर श्री. वर्तक यांच्याच वावर्तीत मिळणारें आहे. त्यांनी 'आंधळ्यांची शाळा' 'गॉटलेट'च्या आधारें लिहिली ती ठीक वठली. परंतु 'लपंडाव' हें नाटक स्वतंत्र रीतीने लिहिण्याचा त्यांनी जो प्रयत्न केला तो मात्र प्रहसनवजा ठरला. त्यांत नायकाचें दोन मुर्लीवर दोन प्रकारचें प्रेम असल्याचें वर्णन करून त्याच्या पत्रिकेंतील द्विभार्यायोग सार्थ करण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तो नाटकाच्या हास्यकारकतेत भरच घालतो.

समाजसुधारणेची अंगर विशिष्ट मताच्या पुरस्काराची भूमिका स्वीकारून सामाजिक अन्याय, व्यंगें व व्यसनें यांवर हल्ला चढविण्याकरितां लिहिलेल्या नाटकांची परंपरा पूर्वी आपल्यांत चालू होती तीच सध्याच्या काळीहि चालू आहे. कोल्हटकर व गडकरी यांनी आपल्या कित्येक नाटकांतून अनिष्ट

चालीरीतींचा व व्यसनांचा 'उद्धार' केला आहे हे सुप्रसिद्धच आहे. परंतु कोल्हटकरांची नाट्यरचना अद्भुतरम्य, कृत्रिम व गुंतागुंतीची, तर गडकऱ्यांची भावनातिरेकाने दूषित असल्यामुळे विषयप्रतिपादनाच्या दृष्टीने त्यांची नाटकें फार वरच्या दर्ज्यास पोचू शकत नाहीत. त्यांच्यापेक्षा श्री. भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर यांची कामगिरी स्पृहणीय आहे. विद्यमान नाटककारांत एक खाडिलकर वगळले असता वरेरकरांइतका नाट्यानुकूल प्रतिभेचा लेखक दुसरा कोणी नाही हे तर खरेंच, परंतु आपली ही प्रतिभा त्यांनी सामाजिक अन्यायांच्या व व्यंगांच्या आविष्करणास वाहिली आहे हा त्यांचा विशेष आहे. त्यांच्या अलीकडच्या नाटकांपैकी 'सोन्याचा कळस' हे गिरणीमालक व मजूर यांच्या लढ्यावर रचलें आहे, 'जागती ज्योत' हे सट्टेबाजीवर रचलें आहे; अस्पृश्योद्धार, निर्मुक्त बंध्याची दुरवस्था इत्यादि प्रश्नांवरहि त्यांनी नाटकें अगर नाटिका लिहिलेल्या प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या नाटकांतून प्रतिपाद्य विषयाचें उद्घाटन परिणामकारक रीतीने केलेलें असतें; परंतु कथानकांत अवास्तव असा भाग पुष्कळ असतो. उदाहरणार्थ, 'सोन्याचा कळस' या नाटकांत बाबा शिवगण व त्रिजली यांच्या तोंडून मजुरांची वाजू परिणामकारक रीतीने वदविली असूनमुद्दा गिरणीमालकाच्या प्रत्यक्ष मुलास वेषान्तर करून मजुरांत राहावयास लावून मजुरांचा पुढारी बनविलें असल्यामुळे व दुसऱ्या गिरणी मालकाची मुलगी हंसा हिच्याशी त्याचें प्रणयसूत्र जुळविलें असल्यामुळे वस्तुस्थितीचें निदर्शन करण्याच्या बाबतींत या नाटकाचा दर्जा फार कमी प्रतीचा ठरतो. गिरणी मजूर व मालक यांच्या प्रश्नांसंबंधी मराठींत जीं नाटकें झालीं आहेत त्यांच्याशीं गाल्सवर्दीचें Strife हें नाटक अवश्य तुलना करून पाहण्याजोगें आहे. प्रतिपाद्य विषयाची साक्षात् रीतीने तीव्र स्वरूपांत केलेली मांडणी, त्यास साह्यभूत अशी कथानकाची साधीसुधी उभारणी व मजुरांच्या हाल-अपेष्टांविषयी कळकळ व्यक्त करूनहि दोन्ही पक्षांचें म्हणणें पुढे मांडतांना दाखविलेली भारदस्त तटस्थपणाची वृत्ति, या गोष्टी त्या नाटककाराचें सामर्थ्य व रचनाकौशल्य चांगल्या रीतीने व्यक्त करितात.

श्री. प्रल्हाद केशव अत्रे यांचें 'घराबाहेर' हे गंभीर परंतु सुखान्त नाटक निर्वासित कुलस्त्रियांचा प्रश्न समाजापुढे मांडण्याकरिता लिहिलें

दिसतें. खुद्द नायकाचा कल्पनातीत वावळटपणा व नायिकेचें सुविख्यात दुराचारी वकिलाच्या घरी जाणूनबुजून जाऊन राहणें या असंभाव्य घटनांवर नाटकाची उभारणी झालेली असल्यामुळे त्यांतील भाषणांचा गडकरी छापाना आवेश पोकळ वाटतो.

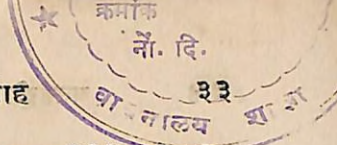
परंतु अत्रे काय, वर्तक काय आणि इतर अनेक दुय्यम दर्जाचे नाटककार काय, बहुतेकांचा कल प्रहसनवजा विनोदी नाटकें लिहिण्याकडे अधिकाधिक वळत चाललेला दिसतो. विनोदाचे खंदे कारखानदार श्री. माधव नारायण जोशी यांचें लेखन यथापूर्व सुरूच आहे. जोशांचा विनोद वन्याच वेळां अश्लीलत्वाच्या मर्यादेपर्यंत धाव मारतो तर अन्यांचा विनोद क्वचित् आचरटपणांत पर्यवसान पावतो.

प्रहसनवजा नाटकांची चलती आजकाल विशेष आहे याचें मानसिक स्पष्टीकरण देतां येण्याजोगें आहे. तीव्र स्वरूपाच्या व निकराच्या राजकीय चळवळीने ताणल्या गेलेल्या समाजमनाने गमतीत व मनोविनोदनांत कांही काळ घालविण्याची इच्छा करावी हें अगदी साहजिक आहे. मनाला पडलेल्या ताणाची प्रतिक्रिया म्हणून जें केवळ विनोदनार्थ वाङ्मय निर्माण होतें त्यास *escapist literature* असें इंग्रजीत म्हणतात. अशा वाङ्मयाचे कारखाने कित्येक लेखकांनी घातले असून त्यांची आज चांगली चलती आहे व ती आणखी कांही वर्षे चालेल असा रंग दिसत आहे.

गेल्या कांही वर्षांतील नाट्यवाङ्मयाचें हें एक विशिष्ट लक्षण आहे की इतर क्षेत्रांत चांगलें नांव मिळविलेल्या अनेक लेखकांनी या काळांत नाट्यक्षेत्रांत नवीन पदार्पण केलें आहे. अशा लेखकांपैकी श्री. अत्रे यांचा उल्लेख वर केलाच आहे. दुसरे प्रो. फडके हे होत. प्रो. फडके यांनी नाट्यक्षेत्रांत अन्यांच्या पूर्वी पाऊल टाकलें असूनहि त्यांचें नांव अन्यांच्या इतकें गाजलें नाही. यास कारण त्यांची वृत्ति अन्यांच्या इतकी हास्यरसानुकूल नाही व त्यांच्या भाषेत नाटकास जसा पाहिजे तसा ठसकेवाजपणा नाही हें असावें असें वाटतें. त्यांच्या वर्णनशैलीत लालित्य भरपूर आहे परंतु 'नाटकीपणा' कमी आहे. त्यांची नाटकें बांधेसूद, ठाकठिकीचीं व 'शास्त्रोक्त' रचनेचीं आहेत, परंतु त्यांत उत्कटता नाही. आणि उत्कटता

चालीरीतींचा व व्यसनांचा 'उद्धार' केला आहे हें सुप्रसिद्धच आहे. परंतु कोल्हटकरांची नाट्यरचना अद्भुतरम्य, कृत्रिम व गुंतागुंतीची, तर गडकऱ्यांची भावनातिरेकाने दूषित असल्यामुळे विषयप्रतिपादनाच्या दृष्टीने त्यांचीं नाटकें फार वरच्या दर्ज्यास पोचूं शकत नाहीत. त्यांच्यापेक्षा श्री. भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर यांची कामगिरी स्पृहणीय आहे. विद्यमान नाटककारांत एक खाडिलकर वगळले असतां वरेरकरांइतका नाट्यानुकूल प्रतिभेचा लेखक दुसरा कोणी नाही हें तर खरेंच, परंतु आपली ही प्रतिभा त्यांनी सामाजिक अन्यायांच्या व व्यंगांच्या आविष्करणास वाहिली आहे हा त्यांचा विशेष आहे. त्यांच्या अलीकडच्या नाटकांपैकी 'सोन्याचा कळस' हें गिरणीमालक व मजूर यांच्या लढ्यावर रचलें आहे, 'जागती ज्योत' हें सट्टेवाजीवर रचलें आहे; अस्पृश्योद्धार, निर्मुक्त बंध्याची दुरवस्था इत्यादि प्रश्नावरहि त्यांनी नाटकें अगर नाटिका लिहिलेल्या प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या नाटकांतून प्रतिपाद्य विषयाचें उद्घाटन परिणामकारक रीतीने केलेलें असतें; परंतु कथानकांत अवास्तव असा भाग पुष्कळ असतो. उदाहरणार्थ, 'सोन्याचा कळस' या नाटकांत बाबा शिवगण व त्रिजली यांच्या तोंडून मजुरांची वाजू परिणामकारक रीतीने वदविली असूनमुद्रा गिरणीमालकाच्या प्रत्यक्ष मुलास वेषान्तर करून मजुरांत राहावयास लावून मजुरांचा पुढारी बनविलें असल्यामुळे व दुसऱ्या गिरणी मालकाची मुलगी हंसा हिच्याशी त्याचें प्रणयसूत्र जुळविलें असल्यामुळे वस्तुस्थितीचें निदर्शन करण्याच्या बाबतींत या नाटकाचा दर्जा फार कमी प्रतीचा ठरतो. गिरणी मजूर व मालक यांच्या प्रश्नांसंबंधी मराठींत जीं नाटकें झालीं आहेत त्यांच्याशीं गाल्सवर्दीचें Strife हें नाटक अवश्य तुलना करून पाहण्याजोगें आहे. प्रतिपाद्य विषयाची साक्षात् रीतीने तीव्र स्वरूपांत केलेली मांडणी, त्यास साह्यभूत अशी कथानकाची साधीसुधी उभारणी व मजुरांच्या हाल-अपेष्टांविषयी कळकळ व्यक्त करूनहि दोन्ही पक्षांचें म्हणणें पुढे मांडतांना दाखविलेली भारदस्त तटस्थपणाची वृत्ति, या गोष्टी त्या नाटककाराचें सामर्थ्य व रचनाकौशल्य चांगल्या रीतीने व्यक्त करितात.

श्री. प्रल्हाद केशव अत्रे यांचें 'घरावाहेर' हें गंभीर परंतु सुखान्त नाटक निर्वासित कुलस्त्रियांचा प्रश्न समाजापुढे मांडण्याकरिता लिहिलें



दिसते. खुद्द नायकाचा कल्पनातीत बावळटपणा व नायिकेचे सुविख्यात दुराचारी वकिलाच्या घरी जाणूनबुजून जाऊन राहणे या असंभाव्य घटनांवर नाटकाची उभारणी झालेली असल्यामुळे त्यांतील भाषणांचा गडकरी छापाना आवेश पोकळ वाटतो.

परंतु अत्रे काय, वर्तक काय आणि इतर अनेक दुय्यम दर्जाचे नाटककार काय, बहुतेकांचा कल प्रहसनवजा विनोदी नाटकें लिहिण्याकडे अधिकाधिक वळत चाललेला दिसतो. विनोदाचे खंदे कारखानदार श्री. माधव नारायण जोशी यांचें लेखन यथापूर्व सुरूच आहे. जोशांचा विनोद वऱ्याच वेळां अश्लीलत्वाच्या मर्यादेपर्यंत धाव मारतो तर अत्र्यांचा विनोद क्वचित् आचरटपणांत पर्यवसान पावतो.

प्रहसनवजा नाटकांची चलती आजकाल विशेष आहे याचें मानसिक स्पष्टीकरण देतां येण्याजोगें आहे. तीव्र स्वरूपाच्या व निकराच्या राजकीय चळवळीने ताणल्या गेलेल्या समाजमनाने गमतीत व मनोविनोदनांत कांही काळ घालविण्याची इच्छा करावी हें अगदी साहजिक आहे. मनाला पडलेल्या ताणाची प्रतिक्रिया म्हणून जें केवळ विनोदनार्थ वाङ्मय निर्माण होतें त्यास escapist literature असें इंग्रजीत म्हणतात. अशा वाङ्मयाचे कारखाने कित्येक लेखकांनी घातले असून त्यांची आज चांगली चलती आहे व ती आणखी कांही वर्षे चालेल असा रंग दिसत आहे.

गेल्या कांही वर्षांतील नाट्यवाङ्मयाचें हें एक विशिष्ट लक्षण आहे की इतर क्षेत्रांत चांगलें नांव मिळविलेल्या अनेक लेखकांनी या काळांत नाट्यक्षेत्रांत नवीन पदार्पण केलें आहे. अशा लेखकांपैकी श्री. अत्रे यांचा उल्लेख वर केलाच आहे. दुसरे प्रो. फडके हे होत. प्रो. फडके यांनी नाट्यक्षेत्रांत अत्र्यांच्या पूर्वी पाऊल टाकलें असूनहि त्यांचें नांव अत्र्यांच्या इतकें गाजलें नाही. यास कारण त्यांची वृत्ति अत्र्यांच्या इतकी हास्यरसानुकूल नाही व त्यांच्या भाषेत नाटकास जसा पाहिजे तसा ठसकेवाजपणा नाही हें असावें असें वाटतें. त्यांच्या वर्णनशैलींत लालित्य भरपूर आहे परंतु 'नाटकीपणा' कमी आहे. त्यांचीं नाटकें बांधेसूद, ठाकठिकीचीं व 'शास्त्रोक्त' रचनेचीं आहेत, परंतु त्यांत उत्कटता नाही. आणि उत्कटता

हा तर नाट्याचा संजीवक गुण आहे. श्री. यशवंत गोपाळ जोशी व आणखी कांही कथालेखक यांनी नाट्यवाङ्मयावर केलेले आक्रमण चिरपरिणामी ठरलेले दिसत नाही.

पौराणिक नाटकाचा झरा खाडिलकरांवरोवर आटलेला दिसतो. मधून मधून श्री. विश्वनाथ चिंतामण वेडेकर यांच्या 'ब्रह्मकुमारी' सारखा पौराणिक साच्यांत आधुनिक सामाजिक प्रश्नांचा सळसळणारा रस ओतण्याचा प्रयत्न झालेला दिसून येतो; परंतु तो एकटा दुकटाच.

ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा मात्र चांगलीच तग धरून आहे. श्री. कारखानीस, श्री. टिपणीस इत्यादिकांचे अनुकरण करून श्री. विष्णु हरि औंधकर, श्री. गणेश कृष्ण बोडस, या नटांनी नाटककार बनण्याचा केलेला यशस्वी प्रयत्न ऐतिहासिक क्षेत्रांतच फलप्रद झाला आहे. हीं नाटके खुद्द नटांनी लिहिलेली असल्यामुळे तीं रंगभूमीवर यशस्वी ठरत असल्यास त्यांत नवल नाही. परंतु यांच्याखेरीज इतरहि अनेक लेखक निरनिराळ्या ऐतिहासिक प्रसंगांवर नाट्यरचना करित असल्याचे दृष्टोत्पत्तीस येते. ऐतिहासिक नाट्यरचनेस देशाभिमान व पूर्वजाभिमान या दोन भावनांचा बळकट आधार असल्यामुळे तिची परंपरा आजवर टिकून राहिली आहे.

एकंदरीने पाहिले असतां सध्याच्या नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रांत प्रहसनवजा विनोदी नाटकांचा ओघ काय तो फोफावून वाहत असलेला दृष्टीस पडतो. अशा प्रहसनांतहि सामाजिक व वैयक्तिक व्यंगांचे निदर्शन करून चिमटे घेतलेले नसतात असे नाही; परंतु त्यांचा मुख्य रोख हशा पिकविण्यावरच असतो. सामाजिक अन्यायांचे व व्यंगांचे आविष्करण करण्याकरिता बरींच नाटके लिहिलीं जात आहेत; परंतु त्यांत अब्बल दर्जाची निष्पत्ति अजून होऊं लागलेली दिसत नाही. सर्वांचे लक्ष्य वरवरच्या ढोबळ दोषांकडेच गुंतून राहिलेले दिसते. समाजाचे सखोल व मार्मिक अवलोकन करून त्यांतून अनेक भानगर्डीचे व विचारणीय प्रश्न निवडून काढून त्यांवर परिणामकारक नाटकरचना करणे अजून आपल्या नाटककारांस साधू लागले असल्याचे दिसत नाही. गाल्सवर्दीची Loyalties, Justice इ. नाटके किंवा इन्सेनची Pillars of Society, An Enemy of the

People यांसारखी नाटकें आपल्या इकडील नाटककारांच्या वाचनांत कधी येतच नाहीत काय ?

परंतु आणखी एका विशिष्ट विकृतीने आमच्या नाटककारांस घेरलें आहे, तिचाहि उल्लेख येथे केला पाहिजे. ती म्हणजे, कारण असो वा नसो, जेथे तेथे स्त्री-पुरुषांच्या रास्त अगर गैररास्त संबंधाचा (—ज्यास 'लैंगिक' संबंध असें नांव अलीकडे देण्यांत येतें—) विषय घुसडणें ही होय. अगोदर मराठी नाटकांपैकी शेकडा नव्वद नाटकें स्त्री-पुरुषसंबंधाचें कोणतें तरी अंग मुख्य कल्पून त्यांवर रचलेलीं असतात. परंतु जीं थोडीं अशीं नसतात त्यांमध्येहि हें वैषयिक संबंधाचें शुक्रकाष्ठ कसें ना कसें तरी घुसडण्यास नाटककार विलकुल कमी करीत नाहीत. यास उदाहरण पुनः 'सोन्याचा कळस' व 'घरावाहेर' यांचेंच देतां येईल. 'सोन्याच्या कळसा'चा मुख्य विषय मजूरमालकांचा लढा हा होय. त्याला लज्जत येण्याकरिताच की काय, नाटककारांनी हंसा व मोटाभाई यांचें प्रणयकथानक त्या मुख्य प्रश्नाशीं येनकेन प्रकारेण गुंतवून त्यांत आणखी तिखटमीठ भरण्याकरिता मिल मॅनेजर वसनजी यास हंसेवर बलात्कार करण्याचा प्रयत्न करावयास लावलें आहे ! हा कोण गहजव ! वसनजीचा दुष्टपणा खुलवावयाचाच होता तर त्यास पैशाची अफरातफर करणारा किंवा इतर शेंकडे दुर्गुण समाजांत वावरताहेत त्यांपैकी एखाद्याने ग्रस्त झालेला असा दाखवावयाचा होता ! 'घरावाहेर' मध्ये पुनः तोच प्रकार. त्यांत नायिका निर्मला ही सासऱ्याच्या पापी इच्छेस वश होत नाही म्हणून सासऱ्याने तिजवर कुभांड रचून तिला घरावाहेर काढलें आहे असें दाखविलें आहे. परंतु निर्मला सासरहून निघाली ती बदफैलीपणाचा केवळ अर्क म्हणून विख्यात असलेल्या भाऊसाहेबांच्याच घरीं कशी व कां गेली हें फारच मोठें कोडें वाचकांपुढे येऊन पडतें. ही अत्यंत अस्वभाविक अशी घटना नाटककाराने कां घडवून आणली, तर पुढे निर्मलेवरील बलात्काराचा प्रसंग त्यास चित्रित करावयाचा असतो म्हणून ! पण या बलात्काराच्या प्रयत्नाची या कथानकांत काय जरूर आहे ? प्रेक्षक-वाचकांच्या हीन वासना त्यांजमुळे विनाकारण चेतविल्या जातील की नाही ? हा बलात्काराचा प्रसंग न आणतां देखील कथानक अत्यंत सुंदर रीतीने जमवून आणतां आलें असतें.

अशा अनेक कृत्रिम व विरस करणाऱ्या गोष्टींच्या रेंदाळांत आमचें नाट्यवाङ्मय अडकून पडलें आहे. त्याची ही स्थिति पाहिली म्हणजे शुद्ध वास्तववादी परंतु कलापूर्ण अशा पाश्चात्य देशांतील नाट्यवाङ्मयापासून जे धडे आम्हीं घ्यावयास पाहिजेत ते अद्याप घेतले नाहीत हें कटु सत्य प्रत्ययास येतें. पाश्चात्य नाटककारांपासून धडे घेणें म्हणजे त्यांच्या नाटकांचे प्रत्यक्ष तर्जुमे अगर रूपान्तरें करणें नव्हे. त्यांची विषय निवडण्याची व्यापक दृष्टि व निवडलेला विषय अत्यंत खुर्चीदार रीतीने पुढे मांडण्याची कलापूर्ण प्रतिपादनशैली यांचा अभ्यास करून त्यांतील ग्राह्यांश आत्मसात् करून घेतला व तदनुसार अभिनव नाट्यनिर्मिति करून दाखविली तरच त्यांच्या उदाहरणापासून आम्हीं आपला योग्य तो फायदा करून घेतला असें होईल.

येथवर नाट्यवस्तूचें निरीक्षण करून आपण आजकालच्या मराठी नाटकांच्या प्रवृत्ति अजमावण्याचा यत्न केला. आता नाटकाचें बाह्यांग व त्याचें तंत्र यांचें थोडक्यांत निरीक्षण करून त्यांत आजकालच्या घटक्रेस काय फेरफार होत आहेत याची खबर घेऊं. नाट्यतंत्राच्या बाबतीत गेल्या तीन चार वर्षांत अभिनव नाट्यतंत्र उपयोगांत आणण्याचा प्रयत्न कित्येकांकडून वऱ्याच कसोशीने होत असलेला दिसूं लागला आहे.

नाट्याच्या बाह्य स्वरूपांत फेरबदल होण्यास सिनेमा- विशेषतः बोलपट-याची स्पर्धा हें एक मोठेंच कारण झालें आहे. अगदी थोड्या वेळांत-दोन अडीच तासांत- ज्यांचा प्रयोग आटपतो अशा नाटिकांचा प्रचार बराच वाढत आहे व खुद्द नाटकेंहि आटोपशीर होत असून फार तर चार पांच तासांत त्यांचे प्रयोग आटपतील अशा वेताने त्यांची रचना करण्यांत येत आहे.

संगीताचें प्रस्थ कमी करून नाटकांत उचित अशा दोन चार ठिकाणीं अगदी सार्थी भावगीतात्मक गाणीं म्हणून भावनेला उठाव द्यावयाचा अशी योजना करण्यांत 'नाट्यमन्वंतर' संस्थेने पुढाकार घेतलेला आहे. अर्थात् इतर कंपन्यांच्या नाटकांतूनहि संगीताच्या अवास्तव बडेजावास खो मिळत असून पदें संख्येने कमी व तीं अधिक उचित अशा प्रसंगीं योजून थोडक्या अवकाशांत म्हणण्याची प्रवृत्ति उत्तरोत्तर वाढत्या प्रमाणांत दिसत

आहे. 'नाट्यमन्वंतरा'च्या नाटकांखेरीज श्री. अत्रे यांच्या नाटकांत या सर्व सुधारणांकडे विशेष लक्ष दिलेलें दिसतें.

याशिवाय नाटकांच्या छापील आवृत्तीमध्ये वाचकांस नाटकाचा सर्व सीन कल्पनेने आपल्या डोळ्यांपुढे उभा करतां येईल इतक्या विस्तृत तपशीलवार 'स्टेज डिरेक्शन्स' द्यावयाच्या, हा प्रकारहि श्री. वर्तक व अत्रे यांनी बराचसा अमलांत आणलेला दिसतो. या 'स्टेज डिरेक्शन्स' विख्यात विलायती नाटककारांच्या नाटकांइतक्या मार्मिक रीतीने जरी अद्याप लिहिल्या जात नसल्या तरी एकंदरीत त्यांचा दर्जा वाढत असून त्यांत इष्ट सुधारणा होत आहे यांत शंका नाही.

इंग्रजी नाटकांच्या अनुकरणाने एकप्रवेशी अंक लिहिण्याची प्रवृत्तीहि वाढत आहे. त्याचप्रमाणें नाट्यवस्तूचा काल अगदी थोडा (फार तर दोन तीन दिवस) व स्थल बहुतांशी एकच असावें किंवा अनेक असल्यास तीं अगदी निकटवर्ती असावीं या वास्तवतेचा आभास उत्पन्न करण्याच्या दृष्टीने इष्ट अशा ज्या सुधारणा त्याहि सर्वत्र वन्याच प्रमाणांत अमलांत येत आहेत असें दिसतें. या वास्तवतेच्या कल्पनेमुळे इन्सेनप्रभृति नाटककारांनी Catastrophic plays 'अंतर्दर्शी नाटके' प्रचारांत आणलीं. या नाटकांत संबंध नाट्यवस्तूचा केवळ शेवटचा अंश तेवढा प्रयोगरूपाने दाखविलेला असतो; बाकीचा अंश हा पात्रांच्या तोंडून उचित अशा ठिकाणी योग्य रीतीने वदविला जातो. मराठींत अशा नाटकांचें उदाहरण अद्याप तरी 'आंधळ्यांची शाळा' हें एकच (—आणि तेंहि पराधारित—) दिसतें. तथापि अत्रे यांच्या 'घरावाहेर' या नाटकांत या दिशेने थोडी इष्ट अशी प्रगति केलेली दिसते.

नाटकांच्या बाह्य रूपांतील आजच्या घटक्रेस अमलांत येत असलेल्या या सुधारणा वन्याच अंशीं इष्ट दिशेनेच होत आहेत असें म्हणण्यास हरकत नाही. याबरोबरच रंगभूमीची रचना, नेपथ्यरचना इत्यादिकांतहि पुष्कळच फेरफार होत आहेत व होऊं घातलेले दिसत आहेत. परंतु तो विषय प्रस्तुत लेखाच्या मर्यादेंतला नाही.

— 'प्रतिभा' विशेषांक, ४ एप्रिल १९३५

नाट्यकलेचा नवोदय

— १ —

नष्ट होत चाललेली कला, गमावत असलेली विद्या व धुऊन जात असलेली संपत्ति यांजवद्दल खंत न वाटणें राष्ट्रीय आलस्याचें द्योतक होय. महाराष्ट्राची रंगभूमि व तिची सगी बहीण नाट्यकला पाहतां पाहतां महाराष्ट्रांतून नाहीशी झाली यावद्दल तळमळ वाटण्याचें बाजूसच राहो, ही चीज आपण हरवून वसलों आहों, याची नुसती दादहि समाजांतील विचारवंतांना नाही. इतिहासाची पुनरावृत्ति होत असते असें म्हणतात; आमच्या इतिहासांतील नादानपणाची पुनरावृत्ति खुशाल होऊं देऊन वरील सिद्धान्ताचा खरेपणा पटवून देण्याचें श्रेय आम्ही संपादीत आहों. ईस्ट इंडिया कंपनीच्या विशिष्ट धोरणामुळे असो, वा यांत्रिक सुधारणेच्या प्रभावामुळे असो, आम्ही हिंदवासी आमची वस्त्रनिर्माणाची कला गमावून वसलों त्या वेळीं जितक्या जडमूढतेने व सुखासीनतेने आम्हीं त्या घटनेकडे बघितलें तितक्याच जडमूढतेने देशांतून नाहीशा होत असलेल्या विद्यांकडे, कलांकडे आजहि आम्ही पाहत आहों. ज्या रंगभूमीच्या प्रांगणांत लाखों रुपयांची चांदरात परवापरवापर्यंत झडत होती, ती रंगभूमि अंगावरून वारें जावें त्याप्रमाणे एकदम मृतप्राय झाली, यावद्दल तिजवर प्रत्यक्ष गुजारा करणारे कांही नट व इतर आजूबाजूची मंडळी यांखेरीज कोणास हळहळ वाटली असल्याचें दिसत नाही. आणि अशांना हळहळ वाटली ती निवळ वैयक्तिक, स्वार्थी स्वरूपाची. तिचा समाजाच्या दृष्टीने कांही उपयोग होण्याजोगा नव्हता. रंगभूमि कां मरत आहे आणि नाट्यकला सिनेमाची दासी होऊन त्याच्या दारीं स्वत्व विसरून रावण्याइतपत कां लाचार व्रत आहे, याचा व्यापक व मूलग्राही दृष्टीने विचार करून उपाययोजना करण्यास कोणी पुढे सरसावला आहे असें दिसत नाही. वरेरकरांनी कांही विशिष्ट दिशांनी प्रयत्न केले, 'नाट्यमन्वन्तर' घडवून आणण्याचा खटाटोप झाला, अत्र्यांनी नव्या जमान्याचीं नाटकें लिहिलीं; परंतु हे प्रयत्न विज्ञतांना दिवा मोठा व्हावा तशा स्वरूपाचे ब्रह्मंशीं ठरले! रंगभूमीच्या झपाट्याने खालावत असलेल्या स्थितीला ते प्रातिरोध करूं शकले नाहीत.

एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी वस्त्रनिर्माणाची एवढी आवश्यक कला आम्ही गमावून बसलों त्या वेळीं तरी आम्हांस कांही खंत वाटली काय ? विलायतेतून येणारें गिरणीचें कापड अधिक स्वस्त, सफाईदार होतें, भपकेदार होतें. त्या भपक्याला आम्ही मुल्लें, मोठ्या खुशीने व मजेने आमच्या कातण्या-विणण्याच्या कलेच्या गळ्याला आम्हीं नख लावलें व गिरणीवाईच्या संसाराला भरभराटीचें बाळसें आणलें. सिनेमाने आमच्या नाट्यकलेवर आक्रमण केलें तेव्हा आम्हीं तितक्याच निर्विकारतेने तिचा अंत पाहिला व आपल्या रसिकपणाचा ओघ शांत चित्ताने सिनेमाकडे वळविला ! कापडकलेचें भाग्य उदयाला येण्यास शंभर वर्षे लोटावीं लागलीं. एवढ्या दीर्घ कालानंतर खादीचा महात्मा उत्पन्न होऊन त्याने हातसुताच्या कापडाचा पुनरुद्धार केला. रंगभूमीवरील नाट्यकलेला असा महात्मा केव्हा भेटेल ?

“ सिनेमापुढे नाटक टिकेल तरी कसें ? यांत्रिक कलेपुढे केवळ आंगिक कला हार खाणारच ! हा आधुनिक शास्त्रीय युगाचा महिमा आहे. त्याबद्दल आपण खंत न बाळगतां त्याचें आनंदाने स्वागत केलें पाहिजे. रंगभूमि सिनेमाच्या आघाताने मरणारच, तिला पुनः जिवंत करण्याचा प्रयत्न व्यर्थ आहे ” असें सामान्य जनतेलाच नव्हे, तर शहाण्यासुरत्या लोकांना देखील वाटतें. अशा बुद्धिवादाचें पीक आपल्या महाराष्ट्रांत फार आलेलें आहे, हें सर्वास माहीतच आहे. “ गिरणीच्या कापडापुढे खादी टिकणें शक्य नाही. सध्याच्या यांत्रिक युगांत चरखे चालवून खादी निर्माण करित बसणें व तिचा प्रसार करणें हें वेडेपणाचें आहे, यांत देशाचें नुकसान आहे ” असा युक्तिवाद आम्हीं बुद्धिवादी लोकांनी खूपच करून पाहिला. या बुद्धिवादास न जुमानतां चरख्याचा उद्धार झाला व खादी सुप्रतिष्ठित झाली. तथापि हा बुद्धिवाद वा अहंकार अद्यापि आमच्यांतून जात नाही. साध्या आंकडे-मोडीवरून निघणारा बुद्धिवाद हा कोणालाहि सुचण्याजोगा असतो. अशा ‘ बुद्धिवाद ’ ला खरोखरी फार मोठी बुद्धि लागते असें नाही. या आंकडे-मोडीच्या पलीकडे जीवन म्हणून कांही वस्तु आहे. ती असल्या बुद्धिवादाच्या आहारीं जाऊं शकत नाही. जीवनाचें पोषण व समृद्धि घडवून आणतील अशीं तत्त्वे निश्चित करून त्यांचा निष्ठापूर्वक प्रसार करणें हेंच खऱ्या, सूक्ष्म व व्यापक बुद्धिमत्तेचें लक्षण आहे हें अद्याप आमच्या लक्षांत येत

नाही. म्हणूनच सिनेमाच्या आक्रमणामुळे नाट्यकला मरणारच, तिचा मृत्यु अपरिहार्य आहे, असा ग्रह करून घेऊन तिच्या शेवटच्या निःश्वासाची वाट पाहत आम्ही शांतपणे बसलो आहो.

यांत्रिक शक्तीपुढे व शास्त्रीय शोधापुढे हातकाम टिकू शकणार नाही ही सार्थी गोष्ट खादीच्या पुरस्कर्त्यांना समजत नव्हती असे नाही. चरख्यास व हातमागास मागे सारून गिरण्या पुढे आल्या आहेत व त्या तशाच कायम राहणार हे त्यांस कळत होते. तथापि, जीवनाच्या समृद्धीसाठी व समाजाच्या धारणासाठी खादीहि टिकली पाहिजे हे तत्व त्यांस पटले, व जी गोष्ट इष्ट आहे ती शक्यहि झाली पाहिजे, अशा अकुतोभय निर्धाराने त्यांनी मृतप्राय वस्त्रनिर्माणकलेला पुनरुज्जीवित करून प्रतिष्ठेच्या व सन्मानाच्या भव्य आसनावर आणून बसविले.

रंगभूमीची व खादीची तुलना पुष्कळांस विचित्र व विक्षिप्तपणाची वाटेल. परंतु ज्या अविवेकी उपेक्षेने पूर्वी खादीला मारले, तीच अविवेकीपणाची उपेक्षा रंगभूमीच्या हननास आज कारणीभूत होत आहे. “नाटकाने तरी आम्ही आपली करमणूक करून घेत होतो. तीच करमणूक जर सिनेमाने होत आहे, तर मोठे आयास करून कृत्रिम रीतीने रंगभूमीला जिवंत ठेवण्याची आवश्यकता काय ?” अशा तऱ्हेची विचारसरणी या उपेक्षेच्या बुडाशी बहुधा असते. परंतु सिनेमाने मनोरंजन कितीहि झाले तरी नाट्याची आवश्यकता त्याच्यामुळे नष्ट होत नाही. नाट्याच्या अभावी आमच्या कलात्मक जीवनाला जी विकलांगता येणार ती सिनेमाने नष्ट होऊ शकत नाही. नाट्यवस्तूची प्रमाणबद्ध परिपूर्णता, अभिनयकलेतील चैतन्य, विविधता व स्फूर्ति, रंगदृश्याचे त्रिप्रमाणत्व व धारावाही सातत्य इत्यादि गुण चित्रपटांत येऊ शकत नसल्यामुळे नाट्यकलेचे वैशिष्ट्य केव्हाहि कायमच राहणार. रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगाची आस्वादनसुलभ अशी संथ गति, प्रेक्षकांच्या आणि नटांच्या परस्परसान्निध्यामुळे निर्माण होणारी समरसता, या गुणविशेषांपासून सिनेमासृष्टि ही केव्हाहि वंचितच राहणार. तात्पर्य, कलेच्या चिदंशाची अनुभूति जर व्हावयास पाहिजे असेल तर सहृदयाला रंगभूमीचीच कास धरली पाहिजे. सिनेमा व नाटक यांच्या स्वरूपांत असलेला हा सर्व फरक प्रेक्षकांच्या दृष्टीला प्रतीत होणारा होय. हा

तर महत्त्वाचा आहेच, परंतु कलाकाराच्या दृष्टीने पाहिले असतां आणखी एक अत्यंत महत्त्वाचा फरक दोन्ही कलांच्या स्वरूपांत दिसून येतो. या फरकांतच रंगभूमीच्या जीवनोपयोगितेचें रहस्य सामावले आहे. सिनेमा हा सध्याच्या भांडवलशाही युगाचा प्रतिनिधि आहे, तर रंगभूमि ही स्वावलंबी हातकारागिरीच्या स्वरूपाची आहे. हजारों रुपयांच्या भांडवलावर चालणाऱ्या कारखानदारीतूनच चित्रपटांची निर्मिती होऊं शकते तर रंगदेवतेचा अवतार चार मंडळींच्या सहकार्याने गरिबाच्या झोपडीतहि होऊं शकतो. सिनेमा व रंगभूमि यांच्या विवेचनांत आतापर्यंत गिरणीकापड व खादी यांचा साम्यभावाने जो उल्लेख केला त्यांतील मतलब हाच आहे. स्वतःशी ज्यांचा ज्यांचा संबंध येईल त्यांना परावलंबी बनविणारें सिनेमा हें प्रचंड यंत्र आहे, तर रंगभूमीवरील नाटक ही एक स्वायत्त वस्तु आहे. आपल्या सामर्थ्यानुसार, फुरसतीनुसार व कल्पनेनुसार आपण रंगदेवतेची उपासना करूं शकतो आणि अभिनयकलेचा अभिजात आनंद स्वतः लुटून इतरांस वाटूं शकतो.

— २ —

रंगभूमीचें स्वरूप स्वतःसिद्ध आहे हेंच आपण सध्याच्या घटक्रेला विसरलों आहों. म्हणून रंगभूमीची अशरण, असहाय अशी अवस्था झाल्याचा आपणांस भास होत आहे. नाटक व रंगभूमि यांच्या स्वरूपाविषयी कांही विलक्षण भ्रम आमच्या मनांत दृढमूल होऊन बसले आहेत. नाटक म्हटलें की त्या फिरत्या नाटक कंपन्या, त्यांचा तो अलिजाही कारभार, तो मुख्य स्त्री अगर पुरुष पाट्यांचा बडेजाव, तीं भरगच्च सहा सहा तासांचीं नाटकें, ते भपकेदार पोषाक व तीं घोळून घोळून म्हटलीं जाणारीं पदें इत्यादि देखावा आपल्या डोळ्यांसमोर उभा राहतो. जेवण म्हटलें म्हणजे सव्वा हात केळीचें पान, वीतभर रांगोळ्या, इत्यादि सर्व थाटमाट असा अर्थ करून चालणें जसें चुकीचें होईल त्याचप्रमाणे नाटक म्हणजे वर वर्णन केलेलें सर्व अवडंबर असा अर्थ मनांत आणणें चुकीचें होय. 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' किंवा 'नाट्यं भावानुकृतिर्नम्' अशा तऱ्हेचीं वचनें आपल्या नाट्यशास्त्रांत आढळतात, त्यांवरून नाट्य म्हणजे काय हें फार चांगल्या रीतीने व्यक्त

होते. हें नाट्य भिन्न भिन्न काळांत, भिन्न भिन्न स्थळां, समाजाच्या भिन्न भिन्न अवस्थांत निरनिराळ्या स्वरूपांत प्रकट होते. ज्या तऱ्हेच्या नाटक कंपन्यांचा व नाट्यप्रयोगांचा आपल्या समाजांनं गेल्या पन्नास साठ वर्षांत अनुभव घेतला तीच तऱ्हा कांही सदोदित, सर्व काळां अस्तित्वांत नव्हती. एक दोन मुख्य नट व त्याच्या तालाभोवती नाचणारे अनेक गण मिळून नाटक कंपन्या तयार व्हावयाच्या व त्या कंपन्यांनी गावोगाव फिरून आपले नाट्यप्रयोग करावयाचे, ही जी महाराष्ट्रांतल्या रंगभूमीला लागलेली एक विशिष्ट दिशा होती, ती दिशा म्हणजे कांही तिचें शाश्वत स्वरूप नव्हे. नाट्यकलेचें बाह्य स्वरूप व तिचा व्यवहार याहून अत्यंत भिन्न प्रकारचा राहूं शकतो. तसें पाहिलें तर सिनेमा हेंहि एक प्रकारचें नाट्यच आहे. चित्रपटाची कला ही समाजांत अत्यंत लोकप्रिय झालेली कला आहे व ती कमजास्त प्रमाणांत पुढेहि लोकप्रिय राहिल. सध्याच्या सामाजिक जीवनास आवश्यक होऊन बसलेल्या या कलेचा अधिक्षेप करण्याचा प्रस्तुत लेखकाचा मुळीच हेतु नाही. त्या कलेचीहि योग्य दिशेने भरभराट होणें जरूर आहे याविषयी वाद नाही. परंतु सिनेमांतील नाट्य यांत्रिक स्वरूपाचें असतें. रंगभूमीवरील नाट्य स्वायत्त राहूं शकतें, तर सिनेमांतील नाट्य यंत्रपरवश असतें. रंगभूमीवरील नाट्यांत जे अनेक लोभनीय व उच्च प्रकारचा रसानुभव घडविणारे धर्म असूं शकतात ते सिनेमांत वस्तुगत्याच असूं शकत नाहीत, हें वर एके ठिकाणी स्पष्ट केलेंच आहे. म्हणूनच सिनेमा कितीहि भरभराटीस येवो, रंगभूमीवरील नाट्य हें जिवंत राहिलेंच पाहिजे; इतकेंच नव्हे, तर तेंहि आपल्या परीने भरभराटलें पाहिजे, असा नाट्यप्रेमी रसिकांचा अट्टाहास असतो.

पाश्चात्य देशांतील कलाप्रेमी जनतेने या दोन कलांमधील तारतम्य ओळखलें असून, सिनेमापुढे रंगभूमि नष्ट होणारच, किंवा झाली तरी चालेल, असा आपला धातक समज करून घेतलेला नाही. रंगभूमीचा जुन्या जमान्यांतील व्यवहार व बाह्यवेष बदलला तरी रंगभूमि मरतां कामा नये, भिन्न वेषांत कां होईना, परंतु तिचें समाजांतील मानाचें व प्रेमाचें स्थान कायम राहिलें पाहिजे, हें तत्त्व त्यांस निखालस पटलें आहे. गेल्या पन्नास साठ वर्षांत पश्चात्य देशांतील नाट्य-रसिकांनी रंगभूमीच्या बाबतींत

कसकसे अभिनव प्रयोग केले व तिच्या स्वरूपांत किती व कोणतीं अवस्थांतरें घडवून आणलीं याचा इतिहास मनोरंजक आहे. आपणाला सध्याच्या स्थितींत तो विशेषच उद्बोधक होईल. समाजजीवनास पोषक अशी कोणतीहि विद्या किंवा कला अस्तंगत होतां कामा नये यावद्दल पाश्चात्य राष्ट्रे फार काळजी घेतात. आमची मात्र या बाबतींत कल्पनातीत अनास्था दिसून येते. पाश्चात्य देशांतील लोकांच्या या प्रवृत्तीचा परिणाम आपल्यास हा दिसून येतो की सिनेमाच्या आक्रमणामुळे त्यांची रंगभूमि नष्ट तर झाली नाहीच, उलट आपल्या विकासाचे व संवर्धनाचे अधिक हृद्य व समाजमनास जिव्हाळ्याचे वाटणारे असे मार्ग तिने शोधून काढले असून त्या मार्गांनी ती अप्रतिहत प्रगति करीत आहे.

पाश्चात्य राष्ट्रांतील नाट्यकलेच्या पुनरुज्जीवनास सुरुवात १८७५ सालच्या सुमारास झाली. त्या वेळीं सिनेमाच्या स्पर्धेचा प्रश्नच नव्हता. परंतु नफेवाजीच्या तत्त्वावर कलेचें अंग शून्य असलेल्या चालकांनी नाट्यकलेला बटकीसारखी रावविली असल्यामुळे तिची जीर्ण-शीर्ण अवस्था होऊन गेली होती. कृत्रिम हावभाव, साजसजावटीचा भपका व अर्थशून्य नाचणें-गाणें यांच्या धवडग्यांत खरा अभिनय व खरें नाट्य लोपून गेलें होतें. नाटक म्हणजे एक पंचमेळ खिचडी बनली होती. या स्थितीतून रंगभूमीला वर काढण्याचा प्रथम प्रयत्न जर्मनींत मायनिंगेन येथे तेथील सत्ताधारी ड्यूकच्या हातून झाला (इ. स. १८७४). एकोणिसाव्या शतकांत नेपोलियनचा पराभव झाल्यानंतर अखिल युरोपांत कला व विद्या यांचें पुढारीपण जर्मनीकडे होतें. तेव्हा रंगभूमीतील नवयुगाची सुरुवात जर्मनींतच व्हावी हें कमप्राप्त होतें.

या अभिनव नाट्याचे प्रयोग करणारी मंडळी 'मायनिंगर' कंपनी या नांवाने विख्यात आहे. नाट्यप्रयोगांत कलादृष्टीचा संचालक किंवा सूत्रधार (Producer) याचें प्राधान्य मायनिंगर कंपनीने प्रस्थापित केलें. एका सूत्रधाराच्या कल्पनेनुसार व धोरणानुसार सर्व नाट्यप्रयोग वसला पाहिजे तरच त्यांत एकात्मता, प्रमाणबद्धता व पुंजीभूत सौंदर्य अनुभवास येईल. नाट्यांतील अभिनय व देखावे हे सत्यसृष्टीतील त्या त्या अवस्थांचें व दृश्यांचें अनुकरण करणारे असले पाहिजेत व होतां होईतो नाटकांत सत्य-

सृष्टीचा आभास उत्पन्न झाला पाहिजे, हें माननिंगर कंपनीच्या नाट्य-प्रयोगांतील दुसरें तत्त्व होतें. शेक्सपिअर, शिलर, क्लाइस्ट, मोलियर इत्यादि अनेक जुन्या अभिजात नाटककारांचीं नाटके मायनिंगर कंपनीने यशस्वी रीतीने करून दाखविलीं.

अभिनव नाट्यप्रयोगाची ही लाट शेजारच्या देशांत पसरण्यास फारसा उशीर लागला नाही. फ्रान्समध्ये आंद्रे उशीर आंतॉइन याने १८७७ सालीं 'स्वतंत्र नाट्यगृह' (le Theatre Libre) स्थापित करून वास्तवता व नैसर्गिकता या तत्त्वांनुसार नाट्यप्रयोग वसविण्यास सुरुवात केली. खुद्द जर्मनींत मायनिंगर कंपनीच्या परंपरेंत मनोव्यापारानुसारी अभिनय करण्याच्या तत्त्वाची व प्रतीकवादाची भर घालून अभिनव नाट्याची निर्मिति करण्यांत ऑटो ब्राम या कल्पक नाट्यसूत्रधाराने पुढाकार घेतला. त्याने १८८९ सालीं बर्लिनमध्ये 'स्वतंत्र नाटकगृह' (Die Freie Buhne) स्थापून इब्सेन, हाउप्टमान, थ्रिडझलर, टॉलस्टॉय इत्यादि नवीन वास्तववादी नाटककारांचीं नाटके रंगभूमीवर आणलीं. यापेक्षाहि विख्यात प्रयत्न रशियांत मॉस्को येथे कॉन्स्टंटिन स्टॅनिस्लाव्हस्की याने व त्याच्या साथीदारांनी केला. याने १८९० च्या सुमारास मॉस्को येथे 'कला नाट्यगृह' (Moscow Art Theatre) स्थापून अभिनव कल्पनांनुसार नाट्यप्रयोग घडवून आणले. चेहोव्ह, गोगोल, तुर्गनीव्ह इत्यादि रशियन व इब्सेन, मेटर्लिकप्रभृति युरोपीय नाटककारांचीं नाटके याने आपल्या रंगभूमीवर आणलीं व नाट्यकलेचा मोठ्या प्रमाणावर पुनरुद्धार घडवून आणला. वास्तववादी व मनोव्यापारनिष्ठ (psychological) अभिनय-पद्धतीचा हा पुरस्कर्ता असून नाट्यदिग्दर्शक या नात्याने त्याने केलेल्या कार्याचा प्रभाव सर्व पाश्चात्य देशांतील नाट्यकलेवर मोठ्या प्रमाणांत दिसून येऊं लागला. नाट्यकलेंत तरबेज झालेले अनेक दिग्दर्शक त्याच्या संस्थेंत तयार होऊन ते इतर देशांत पसरले व त्यांनी नाट्यनवयुगाची प्राणप्रतिष्ठा सर्वत्र केली.

इतरत्र सुरू झालेल्या नाट्यकलेच्या नवयुगाचें लोण कालक्रमाने इंग्लंड-पर्यंत येऊन थडकलें. वास्तवानुसारी नाट्यप्रयोगांस सुरुवात हार्ले ग्रॅनव्हील-बार्कर याने लंडन येथील कोर्ट थिएटरमध्ये १९०४ सालीं केली. इब्सेन,

श्रिद्धलर, हाउप्टमान, मेटरलिक इत्यादि युरोपीय नाटककारांवरच शाँ, गाल्सवर्दी, येत्स, मेसफील्ड इत्यादि अभिनव इंग्रजी नाटककारांचीं नाटकेंहि त्याने रंगभूमीवर आणून इंग्लंडच्या नाट्यकलेंत मोठी क्रांति घडवून आणली. एकंदर दोन वर्षे व नऊ महिनेपर्यंत हे नाट्यप्रयोग चालू राहिले. तेवढ्या अवकाशांत १७ नाटककारांचीं ३२ नाटकें ग्रॅनव्हील-बार्करने रंगभूमीवर आणलीं व एकंदर ९४६ नाट्यप्रयोग केले. एकट्या बर्नार्ड शाँचीं ११ नाटकें या अवधींत कोर्ट थिएटरच्या रंगभूमीवर आलीं. परंतु एवढ्या मोठ्या क्रांतिकारक प्रयत्नाचें लंडन येथील जनतेने कसें चीज केलें हें ऐकण्याजोगें आहे. दोन वर्षे व नऊ महिने हे प्रयोग चालविल्यानंतर ग्रॅनव्हील-बार्कर यास हा प्रयत्न बंद करावा लागला ! त्याने पेरलेलें बीज फुकट गेलें असें मात्र नाही. लंडनच्या बाहेर लहानमोठ्या नगरांमधून १९०६-०७ पासून स्टॉक कंपनी अथवा रेपर्टरी कंपनी अनेक निधूं लागून त्यांनी या कलाप्रधान वास्तववादी नाट्यकलेचा देशभर प्रसार केला. परंतु खुद्द लंडन येथील लोक किती गाजरपारखे असतात हें मात्र या घटनेने चांगलें निदर्शनास आलें.

नफेवाजीच्या तत्त्वावर नाट्यकलेचा व्यापार न करितां कलाप्रधान दृष्टि ठेवून वास्तवता, यथार्थ भावाविष्कार व परिणामाची एकतानता इत्यादि तत्त्वांचा अवलंब करून अभिनव नाट्यनिर्मिति करण्याचे जे प्रयत्न युरोपांत झाले त्यांची त्रोटक हकीकत एथवर निवेदन केली. यानंतर वास्तवतेचे विरोधक असे गॉर्डन केगप्रभृति प्रतीकवादी, लक्षणावादी दिग्दर्शक पुढे आले व त्यांनी नाट्यकलेला आणखी नवे वळण दिलें. तो इतिहास येथे निवेदन करण्यास अवकाश नाही. नाट्यकलेंत एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस झालेली जी क्रांति वर वर्णन केली तिजमधील आपणांस विशेष लक्षांत घेण्याजोगा मुद्दा कोणता तो पाहून आपण पुढे जाऊं.

—३—

नाट्यकलेंतील या क्रांतीचें 'मध्यमवर्गीय क्रांति' असें वर्णन केलें तर तें बहुतांशीं यथार्थ होईल. याच्यापूर्वी नाट्यकलेचें जें रूप होतें तें सरदार-जमीनदारांचा वर्ग, त्यांच्या स्त्रिया व त्यांचे आश्रित यांना पसंत पडण्याजोगें होतें; परंतु एकोणिसाव्या शतकांत सर्वत्र मध्यमवर्ग सुसंपन्न, संख्येने व सामर्थ्याने

प्रवळ असा वनत चालला होता. त्याचें शिक्षण, त्याची अभिरुचि व संस्कृति सरदार, सरंजामदार, जमीनदार इत्यादि पिढीजाद श्रीमंतांच्या वर्गोपेक्षा पुष्कळच उच्च दर्जाची होती. या मध्यमवर्गाच्या उदाहरणाने सरंजामी वर्गहि सुशिक्षित व उच्च अभिरुचीचा वनू लागला होता. या आधुनिक सुशिक्षित वर्गाच्या कलेविषयीच्या कल्पना प्राचीन ग्रीक वाङ्मयाचें व मध्यकालीन रोमांटिक वाङ्मयाचें वाचन करून अधिक व्यापक, सखोल व भरीव बनल्या होत्या. अशा सुसंस्कृत मध्यमवर्गाच्या कलाविषयक आकांक्षा परितृप्त करण्याकरितां या नवनाट्यकलेचा जन्म झाला. वास्तववाद ही तत्कालीन उच्च व मध्यमवर्गास अतिशय आवडणारी अशी चीज होऊन वसली होती. कारण मध्यमवर्गाला आपली वास्तव स्थिति अत्यंत समाधानकारक व नमुनेदार वाटत होती. वास्तवाचें प्रतिबिंब कलेंत व वाङ्मयांत पडावें असें त्याने इच्छिल्यास त्यांत काय नवल ? याच वास्तवामध्ये मध्यमवर्गांतच उद्भवणारे सामाजिक व कौटुंबिक प्रश्न आणि मानसिक गुंतागुंती कौशल्यपूर्ण रीतीने चित्रित केल्या की काम झालें !

परंतु विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकांत काळ आणखी बदलला. मध्यमवर्ग अद्यापि आपल्या आसनावर सुस्थिर होता. परंतु अंघतीभंवती वरीचशी गडबड सुरू झाली होती. या अस्वस्थतेचे पडसाद वाङ्मयांत उमटू लागले होते. शॉ, गाल्सवर्दी यांच्यासारख्यांचीं नाटकें हीं या गडबडीचें व अस्वस्थतेचें प्रतिबिंब उठविणारीं व पुढे येणाऱ्या नवयुगाची पूर्वसूचना देणारीं प्रभाकरिणें होत. केवळ प्रयोगाच्या दृष्टीने पाहिलें असतां १९०३-०४ च्या सुमारास चित्रपटनिर्भरितास सुरुवात होऊन रंगभूमीशीं स्पर्धा करणारा एक 'फ्रांकेनस्टाइन' आपली हालचाल करूं लागला. हा सिनेमारूपी फ्रांकेनस्टाइन १९२५ च्या सुमारास बोलका झाल्याबरोबर रंगभूमीवर त्यानें बऱ्याच मोठ्या प्रमाणांत आघात केला; परंतु पाश्चात्य देशांतील रंगभूमीने सिनेमार्शी यशस्वी रीतीने टक्कर देऊन त्याच्या आक्रमणास थोपवून धरलें आहे; व दोन्ही कला परस्परांत तह करून आपआपला प्रांत आखून घेण्याच्या मार्गांत असून दोघीहि यापुढे आपआपल्या क्षेत्रांत गुण्यागोविंदाने नांदतील असा रंग दिसत आहे. या सर्व गोष्टी कसकशा घडत आहेत व त्यांच्यापासून काय धडा घेतां येण्याजोगा आहे हेंच आता पाहावयाचें आहे.

प्रबळ असा वनत चालला होता. त्याचें शिक्षण, त्याची अभिरुचि व संस्कृति सरदार, सरंजामदार, जमीनदार इत्यादि पिढीजाद श्रीमंतांच्या वर्गोपेक्षा पुष्कळच उच्च दर्जाची होती. या मध्यमवर्गाच्या उदाहरणाने सरंजामी वर्गहि सुशिक्षित व उच्च अभिरुचीचा वनू लागला होता. या आधुनिक सुशिक्षित वर्गाच्या कलेविषयीच्या कल्पना प्राचीन ग्रीक वाङ्मयाचें व मध्यकालीन रोमांटिक वाङ्मयाचें वाचन करून अधिक व्यापक, सखोल व भरीव बनल्या होत्या. अशा सुसंस्कृत मध्यमवर्गाच्या कलाविषयक आकांक्षा परितृप्त करण्याकरितां या नवनाट्यकलेचा जन्म झाला. वास्तववाद ही तत्कालीन उच्च व मध्यमवर्गास अतिशय आवडणारी अशी चीज होऊन बसली होती. कारण मध्यमवर्गाला आपली वास्तव स्थिति अत्यंत समाधानकारक व नमुनेदार वाटत होती. वास्तवाचें प्रतिबिंब कलेंत व वाङ्मयांत पडावें असें त्याने इच्छिल्यास त्यांत काय नवल ? याच वास्तवामध्ये मध्यमवर्गांतच उद्भवणारे सामाजिक व कौटुंबिक प्रश्न आणि मानसिक गुंतागुंती कौशल्यपूर्ण रीतीने चित्रित केल्या की काम झालें !

परंतु विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकांत काळ आणखी बदलला. मध्यमवर्ग अद्यापि आपल्या आसनावर सुस्थिर होता. परंतु अंवतीभंवती वरीचशी गडबड सुरू झाली होती. या अस्वस्थतेचे पडसाद वाङ्मयांत उमटूं लागले होते. शां, गाल्सवर्दी यांच्यासारख्यांचीं नाटकें हीं या गडबडीचें व अस्वस्थतेचें प्रतिबिंब उठविणारीं व पुढे येणाऱ्या नवयुगाची पूर्वसूचना देणारीं प्रभाकिरणें होत. केवळ प्रयोगाच्या दृष्टीने पाहिलें असतां १९०३-०४ च्या सुमारास चित्रपटनिर्मितीस सुरुवात होऊन रंगभूमीशीं स्पर्धा करणारा एक 'फ्रांकेनस्टाइन' आपली हालचाल करूं लागला. हा सिनेमारूपी फ्रांकेनस्टाइन १९२५ च्या सुमारास बोलका झाल्याबरोबर रंगभूमीवर त्यानें बऱ्याच मोठ्या प्रमाणांत आघात केला; परंतु पाश्चात्य देशांतील रंगभूमीने सिनेमाशीं यशस्वी रीतीने टक्कर देऊन त्याच्या आक्रमणास थोपवून धरलें आहे; व दोन्ही कला परस्परांत तह करून आपआपला प्रांत आखून घेण्याच्या मार्गांत असून दोघीहि यापुढे आपआपल्या क्षेत्रांत गुण्यागोविंदाने नांदतील असा रंग दिसत आहे. या सर्व गोष्टी कसकशा घडत आहेत व त्यांच्यापासून काय धडा घेतां येण्याजोगा आहे हेंच आता पाहावयाचें आहे.

इंग्लंड व अमेरिका (संयुक्त संस्थानें) या देशांत निवळ व्यापारी दृष्टीने चालविलेल्या रंगभूमीचा ओघ पूर्वीपासून सारखा चालत आलेला आहे. त्यास अर्थात् अलीकडच्या काळांतहि खंड पडलेला दिसत नाहीच; परंतु त्याच्या सद्दीला झपाट्याने ओहोटी लागलेली आहे हें निश्चित. सिनेमाचा प्रभाव, कृत्रिम भपक्याचें वातावरण व तिकिटांचे जबर दर हीं कारणें या नफेवाज रंगभूमीची स्थिति खालावण्यास मुख्यत्वेकरून झालीं असावीत. अमेरिकेंत १९१० सालीं व्यापारी वृत्तीने चालणारीं नाटकग्रहें १५२० होती, तीं १९२५ सालीं ६३४ झालीं. म्हणजे १५ वर्षांत निम्न्यापेक्षा अधिक थिएटरें खलास झालीं ! १९२५ नंतर ही संख्या आणखी कमी झाली असली पाहिजे. कारण बोलका सिनेमा १९२५ नंतरच विशेष प्रचारांत आला. इंग्लंडमध्ये तर नफेवाज रंगभूमीचें अस्तित्व लंडनखेरीज इतरत्र फारच अल्प प्रमाणांत उरलें आहे. व्यापारी वृत्तीच्या धंदेवाईक मॅनेजरांच्या हातून नाट्यकलेला सोडविण्याचा ग्रॅनव्हिल-वार्करने १९०४ ते १९०७ पर्यंत जो प्रयत्न केला तो व्यर्थ गेला नाही. त्याच्या अनुकरणाने लहान मोठ्या नगरांतून स्टॉक कंपनीचा उर्फ रेपर्टरी कंपनीचा निर्घ्न लागल्या व त्यांनी सर्वत्र आपला पगडा चांगल्या रीतीने वसविला. आपल्या महाराष्ट्राप्रमाणेच इंग्लंडांत काय किंवा अमेरिकेंत काय, धंदेवाईक प्रवासी नाटक मंडळ्यांचा प्रचार फार असे. लंडन अथवा न्यूयॉर्क यांसारख्या मुख्य शहरांतील प्रयोगांचें अनुकरण करावयाचें व देशभर फिरून लंडन, न्यूयॉर्क येथे जुने झालेले प्रयोग सर्वत्र दाखवावयाचे हा यांचा धंदा असे. परंतु इंग्लंडांतील रेपर्टरी चळवळीने (Repertory Movement) आणि अमेरिकेंतील 'लघुनाट्य' (Little Theatre) चळवळीने या प्रवासी कंपन्यांना चांगलाच शह दिला असून प्रवासी कंपन्या आपल्या इकडच्या-प्रमाणेच तिकडेहि बहुतेक नामशेष झाल्या आहेत.

रेपर्टरी चळवळ किंवा 'लघुनाट्य' यांना हौशी नाट्यसंघ असें यथार्थतेने म्हणतां यावयाचें नाही; कारण हे कांही धर्मार्थ नाटके करून दाखवीत नाहीत. नाट्यप्रयोगाबद्दल वेतन घेऊन होतां होईतो त्यावरच ते निर्वाह करतात. तथापि त्यांची वृत्ति धंदेवाईक नसते. त्यांचा मुख्य चालक (Producer) जो असतो तो कलादृष्टीचा व नाट्याचें योग्य शिक्षण

घेतलेला असा मनुष्य असतो. नफा- जास्तीत जास्त नफा- हें त्याचें उद्दिष्ट नसतें. अभिनय करणारे स्त्री-पुरुष बहुतकरून गावांतलेच असतात. अशा रीतीने त्या त्या गावांतला नाट्योत्साही व अभिनयपटु अशा मंडळींचा हा एक स्थायिक गट बनतो. नाटकें वसविण्याकरिता घेतात तीं सर्वच नवीन असतात असें नाही; परंतु वसवितात तीं मात्र आपल्या कल्पनेने व आपल्या सामर्थ्यास अनुसरून. धंदेवाईक नाटकाने जेथे जेथे माघार घेतली तेथे तेथे 'लघुनाट्य' शिरलें व त्याने आपला जम वसविला. इ. स. १९२९ सालीं दरसाल चार ते पंचवीस नवीन नाटकें वसवून रंगभूमीवर आणणारीं अशीं १०० 'लघु नाट्यगृहें' अमेरिकेंत होती व सालीना एक दोन प्रयोग करून दाखविणारे नाट्यसंघ सुमारे १,००० होते. यावरून ही 'लघुनाट्य' चळवळ तिकडे किती फोफावली आहे हें दिसून येतें.

'रेपर्टरी' किंवा 'लघुनाट्य' मंडळ्या ज्या नाट्यगृहांत आपले प्रयोग करितात तीं बहुधा त्यांच्या मालकीचीं किंवा निदान त्यांच्या ताब्यांतलीं असतात. तिकडील सरकारें व स्थानिक स्वराज्य संस्था ह्या कलात्मक चळवळींची योग्यता ओळखणाऱ्या व लोकहिताविषयी दक्ष असल्यामुळे त्यांच्या मदतीने अशीं नाट्यगृहें उभारणें सुलभ होतें. नाटकगृहें स्वतःच्या ताब्यांतील, नदांचें वेतन वेताचें, नाटक वसविण्याचा इतर खर्च कमी आणि प्रवासखर्च मुळीच नाही, यामुळे या मंडळ्यांना नाटकाचे दर अगदी कमी ठेवणें परवडतें. इंग्लंडांतील लिव्हरपूल, यॉर्क, बर्मिंघॅम यांसारख्या मोठमोठ्या शहरां असलेल्या रेपर्टरी कंपन्यांच्या नाटकांचे दर चार सहा पेन्सांपासून तीनचार शिलिंगांपर्यंत असतात. इंग्लंडांतील राहणीच्या मानाने पाहिलें म्हणजे हे दर फारच माफक होत व ते सिनेमापेक्षा महाग पडत नाहीत. अशा रीतीने सिनेमाच्या आकर्षणांतील दराची स्वस्ताई हा जो सर्वांत महत्त्वाचा मुद्दा त्या वावर्तीत हीं नाटकें सिनेमाशीं सहज टक्कर देतात. अशा रीतीने नाटक व सिनेमा यांची समक्षेत्रावर जेथे स्पर्धा होते तेथे नाटक हें केव्हाहि अधिक आकर्षक व प्रभावी ठरतें हें रेपर्टरी कंपन्यांनी सिद्ध केलें आहे. त्यामुळे नाटकाचीं थिएटरें सिनेमाच्या आहारीं जाण्याचा काळ तिकडे संपला असून, सिनेमाचें थिएटर नाटकाकडे येऊं लागल्याचीं उदाहरणें काचित् दिसूं लागली आहेत.

— ४ —

नाट्यकलेच्या प्रसाराची यापेक्षा कमी लोकप्रिय परंतु अधिक पायाशुद्ध दिशा म्हणजे विद्यालयीन अभ्यासाची होय. अमेरिकेच्या वन्याच प्रमुख विद्यापीठांमधून नाट्यकलेच्या स्वतंत्र अभ्यासशाखा आहेत व नाट्याचा व्यासंग करण्याकरितां नाट्यगृहें व आखाडे (Work-shops) आहेत. नाट्यकलेच्या व नाट्यवाङ्मयाच्या तात्त्विक शिक्षणाबरोबरच नाटकें लिहिणें, वसविणें, प्रयोगांत आणणें हीं कामेहि अशा नाट्यसंघांमधून सुरू असतात व इतर विषयांप्रमाणे याहि विषयांतील प्रावीण्याची कसोटी मापली जाऊन, उत्तीर्ण होणाऱ्या उमेदवारांस पदवी अगर प्रशस्तिपत्र देण्यांत येतें. असे उत्तीर्ण झालेले नाट्यप्रेमी विद्यार्थी आपापल्या गावीं गेले म्हणजे तेथे पूर्वीची नाट्यसंस्था असल्यास तिच्यांत सामील होतात किंवा पूर्वीचें कांही नसल्यास नवीन नाट्यसंघ स्थापन करून नाट्यकलेची गोडी सर्व जनतेस लावितात.

विद्यालयीन नाट्याची सुरुवात १९०५ सालीं हार्वर्ड युनिव्हर्सिटीमधील इंग्रजी वाङ्मयाचे प्राध्यापक जॉर्ज पियर्स बेकर यांनी केली. त्यांनी आपल्या विद्यापीठांत नाट्यलेखनाचा अभ्यासक्रम प्रथम सुरू केला. पुढे १९१२ सालीं नाट्याचा आखाडा (dramatic workshop) स्थापन होऊन नाट्यकलेचें प्रायोगिक शिक्षण देण्यास व घेण्यास सुरुवात झाली. सध्या अमेरिकेंतील विद्यापीठांपैकी हार्वर्डखेरीज येल, कार्नेल, कोलंबिया, एमर्सन कॉलेज (बोस्टन) इत्यादि विख्यात विद्यापीठांमधून नाट्याच्या अभ्यासशाखा जोरांत चाललेल्या असून मोठमोठे नाट्यतज्ञ विद्यार्थ्यांस नाट्यकलापट्ट वनविण्याकरितां तेथे रावत असतात. इ. स. १९२९ सालीं विद्यालयीन नाट्यसंघ व नाट्यगृहें सर्व अमेरिकेंत मिळून शंभर असावीं असा अंदाज व्यक्त करण्यांत आला आहे. त्यानंतरच्या दहा वर्षांत या संख्येंत किती तरी वाढ झाली असेल.

विद्यापीठांतून नाट्यकलेचा अभ्यास चालू करण्याच्या वावर्तीत अमेरिकेच्या मानाने इंग्लंड मागासलें असलें, तरी तेथे मुळीच उपक्रम झालेला नाही असें नाही. लंडन येथे सांगोपांग सप्रयोग शिक्षण देणारीं Central School of Speech Training and Dramatic Art आणि Royal Academy of Dramatic Art अर्शी दोन विद्यालये आहेत.

लंडन युनिव्हर्सिटीने नाट्यकलेची परीक्षा १९२३ सालापासून सुरू केली असून आपल्या अभ्यासक्रमानुसार शिक्षण देण्यासाठी वरील दोन्ही विद्यालयांना मान्यता दिली आहे.

विद्यालयांत सुरू झालेल्या या नाट्याच्या व्यासंगामुळे नाट्यकलेचें पायाशुद्ध शिक्षण तरुण-तरुणींना मिळून त्या कलेचा दर्जा वाढत आहे व तिचा सर्वत्र प्रसार होत आहे हें तर खरेंच; परंतु आणखीहि महत्त्वाचा फायदा असा होत आहे की अभिनय, सजावट, प्रकाश, वेषभूषा इत्यादि नाट्याच्या विविध अंगांमध्ये अभिनय कल्पना निघत असून, तदनुसार प्रयोग करून पाहण्यांत येत आहेत. ठिकठिकाणच्या विद्यालयांतले विद्यार्थी किंवा त्यांच्या आसपासची जनता नाटकें लिहिते, यामुळे प्रादेशिक नाट्य चांगल्या दर्जाचें निर्माण होऊं लागलें आहे. अशी सर्व बाजूंनी नाट्यकलेला उठावणी मिळत आहे.

आधुनिक काळांत, बदललेल्या परिस्थितींत नाट्यकलेला नुसतें जिवंतच नव्हे तर विकासाच्या व उत्कर्षाच्या अवस्थेंत ठेवण्याचे प्रयत्न पाश्चात्य राष्ट्रांत जे चालले आहेत त्यांची कांहीशीं रूपरेषा येणेप्रमाणे आहे.

वरील विवेचनांतील रहस्य काय ? हें रहस्य फार थोडक्यांत सांगतां येईल. जीं नाट्यकला एकोणिसाव्या शतकांत द्रव्यदृष्टि लोकांच्या हातांत होती ती त्या शतकाच्या अखेरीस कलादृष्टि लोकांनी आपल्या हातांत घेण्याचा यत्न केला. या लोकांनी द्रव्याचा विटाळ मानला असें नाही. त्यांनी कलेच्या साधनेपुढे द्रव्याची परवा केली नाही व मिळालेल्या द्रव्याचा विनियोग कलेच्या प्रगतीकडे केला. नाट्यकलेच्या संवर्धनाचें काम सामान्य जनतेतील नाट्यप्रेमी लोकांनी हातीं घेतलें. प्रयोगांचे दर उतरवून नाट्यकला सर्वजनसुलभ केली. शेवटचा परंतु सर्वांत प्रभावशाली उपाय म्हणजे विद्यालयें व विद्यापीठें यांमध्ये अभ्यासविषय म्हणून नाट्यकलेचा प्रवेश करवून तरुण पिढीमध्ये नाट्याच्या शास्त्रशुद्ध अभ्यासाची हौस उत्पन्न केली.

यावरून हें दिसून येईल की व्यापारी तत्त्वावर चालणाऱ्या द्रव्यदृष्टि नाटक कंपन्या नाहीशा झाल्या म्हणून आपणाला अशरण, असहाय वाटण्याचें कांही कारण नाही. रंगभूमि त्यामुळे मरूं शकत नाही. शीलवान् परंतु कलादृष्टीचे लोक गावोगावच्या जनतेतूनच पुढे आले तर ते महाराष्ट्रीय नाट्यकलेला पुनरुज्जीवित करूं शकतील. हौशी व आस्थेवाईक लोक मात्र

पुढे आले पाहिजेत. तरुण पिढीमध्ये नाट्याविषयीची हौस व आस्था निर्माण करणें व नाट्यकलेच्या व्यासंगाचीं साधनें त्यांना उपलब्ध करून देणें हे काम विद्यापीठांनी आणि विद्यालयांनी मनावर घेतलें पाहिजे. विद्यापीठांचे जे कोणी चालक असतील त्यांनी हा विषय जर समजून घेतला व पाश्चात्य देशांतील अनुभव ध्यानी आणला तर नाट्यकलेला विद्यापीठांत स्थान द्यावें अशी मागणी करणारे लोक अगदीच वेडे नाहीत, हें त्यांच्या लक्षांत येईल. पाश्चात्य देशांतील अनुभवाचा या मागणीला बळकट आधार आहे.

तात्पर्य, सध्याच्या काळांत बदललेल्या परिस्थितीस अनुसरून रंगभूमीचा व्यवहार बदलला पाहिजे; निराळ्या प्रकारच्या लोकांनी निराळ्या तत्त्वानुसार तो चालविला पाहिजे; म्हणजे रंगभूमीचा उत्कर्ष लांब नाही. पूर्वीच्या काळीं आमच्या देशांतील कातकरी विणकरी निवळ पैशाकरिता अत्यंत तलम वस्त्रे विणीत असत. त्यांच्या भाडोत्री वृत्तीमुळे, संघटनेच्या व राष्ट्रीय दृष्टीच्या अभावामुळे गिरणीवाल्यांनी या कसवी लोकांस तेव्हाच अन्नादशेला लावले. अगदी तीच अवस्था आमच्या कसवी परंतु द्रव्यदृष्टि भाडोत्री वृत्तीच्या नटांची झाली. सिनेमाच्या आक्रमणामुळे तिकिटांच्या उत्पन्नाला ओहोटी लागल्याबरोबर रंगभूमीचा त्यांनी त्याग केला. यामुळे रंगभूमि तर नष्टप्राय झालीच परंतु नटांनाहि— कांही अपवाद सोडल्यास— देशोधडीला लागावें लागलें. अलीकडच्या काळीं जीवनविषयक व्यापक दृष्टिकोनाचा अंगीकार करून कित्येक निष्ठावंतांनी ज्याप्रमाणे खादीचा उद्धार केला तसाच प्रयत्न नाट्यकलेच्या बाबतीत आपणांला केला पाहिजे. कलादृष्टीचे निष्ठावंत लोक पुढे आले पाहिजेत. अल्प वेतनावर संतुष्ट राहून कलोपासनेचें व्रत त्यांनी अंगीकारलें पाहिजे. अशा लोकांनी गावोगाव नाट्यकेंद्रे निर्माण करून साधारणपणें सिनेमाइतक्याच किमतीत आम्ही तुमचें अधिक चांगलें मनरंजन करूं शकतो हें लोकांस पटविलें पाहिजे. विद्यापीठें, विद्यालयें, सरकार, स्थानिक-स्वराज्य संस्था व समाजाचे पुढारी यांनी अशा प्रयत्नांस सर्वतोपरी मदत केली पाहिजे. असें झाल्यास नाट्यकलेला उत्कर्षावस्था प्राप्त होण्यास विलंब लागण्याचें कांहीच कारण नाही.

नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास

आपल्या वाचनालयाचें निमंत्रण स्वीकारून या भद्रकीर्ति नाशिक क्षेत्रांत आपली सेवा करण्यासाठी येण्यांत मला एक विशिष्ट प्रकारचा आनंद होत आहे. महानाटककार भवभूति याने अयोध्यावासी रामभद्राला याच जनस्थान प्रदेशांत पुनः कांही कारणानिमित्त आणून त्याच्या वारा वर्षांपूर्वीच्या करुणदारुण आठवणी वर्णन करून आपल्या उत्तरामचरित नाटकास 'अपि प्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्' अशी योग्यता आणली आहे हें आपणांस माहीत आहे. जगद्गुरु रामचंद्राशी मी आपली तुलना करून घेऊं इच्छितों, असें अर्थातच नाही. परंतु माझेंहि अंतःकरण या गोदावरी-परिसरांत पाऊल ठेवतांच लहानपणच्या मधुर आठवणींनी संकुल होऊन जातें, हें मनींचें हितगुज आपणांस कथन करावेंसें वाटतें. आपल्या वाचनालयाच्या चालकांनी प्रथम 'जुनें मराठी वाङ्मय' हा विषय मला व्याख्यानासाठी दिला होता. साधुसंतांनी निर्माण केलेल्या प्रासादिक वाङ्मयामध्ये जे भाव प्राप्त्याने उमटले आहेत त्यांना सांजणाऱ्या अशा अनेक प्रेमस्निग्ध आठवणी माझ्या स्मृतिसंपुटांत हळूहळू उडून जात असलेल्या कापराच्या अवशेषा-प्रमाणे अद्यापि सुवास देत शिल्लक राहिलेल्या आहेत. आईच्या मागे मागे हिंडण्याजोग्या लहान वयाचा मी त्या वेळीं होतों. सकाळीं गंगेवर स्नानाला जाऊन शुचिर्भूत होऊन वैकटेशस्तोत्र व आणखी कांही मराठी कवींचीं आख्यानें म्हणत ती परत येई व स्वैपाकाला लागे. घरचें कामधाम आटपल्या-नंतर दुपारच्या निवान्त वेळीं देवदर्शनाकरिता ती निघे व कधी काळ्या रामाला तर कधी गोऱ्या रामाला—परंतु विशेषकरून सुंदर नारायणाला जाऊन तेथे प्रभुमूर्तीपुढे भक्तिभावाने सद्गदित होऊन ती किंचित्काल ध्यानस्थ बसे. तें चित्र अजून माझ्या अंतःकरणावरून पुसून गेलेलें नाही.

परंतु आपल्या व्याख्यानमालेच्या ब्रह्मदेवांनी आपली पूर्वयोजना रद्द करून पूर्वीच्या विषयाशीं अगदी विसदृश अशा विषयावर व्याख्यान देण्यास मला फर्माविलें. आपल्या प्राचीन शास्त्रकारांनी भक्तिभावाचा व शांतरसाचा आपल्या नाट्यशास्त्रांत समावेश केलेला नाही व या शमप्रधान वृत्ति नाट्यास प्रतिकूल आहेत, असें कित्येकांनी स्पष्ट प्रतिपादनहि केलें आहे. तथापि मला

आता नव्याने दिलेल्या विषयास साजेशा आठवणीहि माझ्या संग्रहीं नाहीत असें नाही. त्या काळच्या एका नाट्यपूर्ण व चमत्कारिक प्रसंगाची आठवण अद्याप माझ्या मनांत ताजी आहे.

वडिलांची नाशकाहून बदली झाल्यामुळे नाशिक शहराचा निरोप घेऊन आम्ही नाशिक रोड स्टेशनवर आलों होतो. रात्रीची एक आगगाडी मनमाड-कडून येऊन आम्हांस मुंबईस घेऊन जाणार होती. फलाटावर सामान लावून रात्रीच्या अंधुक प्रकाशांत वडील इकडे तिकडे फिरत होते. गाडी लेट असल्यामुळे बराच अवकाश होता. बालस्वभावानुसार समोरच्या लायनीवर मागेपुढे करीत असलेल्या मालगाडीचे डब्रे मोजीत मी मरगळीला येऊन निद्रेच्या आधीन होऊं लागलों होतो. इतक्यांत दोन पोलीस शिपाई येऊन एका गाठोड्याला टेकून विश्रांति घेत असलेल्या माझ्या आईपार्शी आले व सगळें सामान उघडून दाखविण्याबद्दल तिला दटावून सांगू लागले. तिने वडिलांकडे बोट दाखविलें. हा झडतीचा प्रकार पाहून ती चकितच होऊन गेली. इतक्यांत गडबडीची चाहूल लागून वडील स्वतः सामानापार्शी आले. पोलीस शिपायांनी स्टेशनवरल्या सगळ्या पॅसेंजरांच्या सामानाची झडती घेण्याचा आम्हांला हुकूम आहे असें म्हणून सामान सोडून दाखविण्यास सांगितलें. “ कां उतारू लोकांना नाहक त्रास देत आहां तुम्ही ? आम्ही आमचें सामान मुळीच खोलून दाखवीत नाही. कोण तुमचा मुख्य ऑफिसर असेल त्याला जाऊन तुम्ही खुशाल सांगा.” आमच्या वडिलांनी याप्रमाणे दटावलेलें पाहतांच शेजारच्या बायाबापड्यांनाहि धीर आला व सर्वचजण सामान खोलून दाखविण्यास खळखळ करूं लागले. पोलीस शिपाई चिडले व हिरमुष्टी होऊन आपल्या मुख्याकडे गेले. थोड्या वेळाने पोलीस सव-इन्स्पेक्टरसाहेब आमच्यापुढे येऊन हजर झाले. मला वाटें भावबंधन नाटकांत विचाऱ्या धुंडिराजाला भेडसावण्याकरिता घनश्याम ज्या वेषांत येतो तशासारखा या इन्स्पेक्टराचा वेष असावा. तो आल्याबरोबर वडिलांनी त्याची चांगली हजेरी घेण्यास सुरुवात केली. “ कां हो, गरीब विचाऱ्या रेलवे उतारूंता नाहक त्रास देण्यांत तुम्हांला काय मौज वाटते ? त्यांतून कोण मनुष्य कसा आहे हें कांही पाहाल की नाही ? का वाटेल त्या संभावित मनुष्याला दरडावण्या देण्यासाठी आणि त्याची इजत घेण्यासाठी तुमचें पोलीस खातें

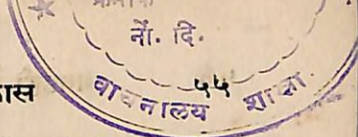
आहे ?” त्याने वडिलांना जरा बाजूला नेलें आणि मोठा मंभीर चेहरा करून त्यांच्या कानाशी तो कांही तरी कुजबुजला. प्रथम वडिलांचा त्याच्यावर विश्वास बसेना. “छट्ट, असें होईल तरी कसें ? भेदरटपणाने कांही तरी हूल उठवून लोकांना त्रास द्यायची तुम्हां पोलिसांना सवयच असते,” अशा आशयाचें ते कांही तरी बोलले. परंतु पोलिस अमलदाराने ‘नाही साहेब, हें पाहा !’ असें म्हणून आपल्या खिशांतून कांही हुकमाचा वगैरे कागद काढून वडिलांना दाखाविला तेव्हा त्यांची खात्री पटली व तेहि थक झाल्यासारखे होऊन परत आमच्या सामानाजवळ आले व पोलिस अंमलदाराने सांगितलेली वार्ता त्यांनी आईला सांगितली. पुढे कांही वेळाने आमची गाडी आली. गाडीत चढल्यानंतर मी लवकरच झोपीं गेलों. परंतु आईवडिलांचें त्या विलक्षण विस्मयकारक वार्तेबद्दलच बोलणें चाललें होतें इतकें मला स्मरतें.

ती वार्ता नाशिकचे कलेक्टर जॅक्सन यांच्या खुनाची होती ! कलेक्टर-साहेबहि तेथून वदलून दुसरोकडे जाणार असल्यामुळे, त्यांच्या सन्मानार्थ त्याच दिवशीं रात्री शारदा नाटकाचा प्रयोग करण्याचें ठरलें होतें. प्रयोग पाहावयास थिएटरांत ते येत असतां कान्हेरे याने पिस्तूल झाडून त्यांचा खून केला होता !

तीस वर्षांपूर्वी याच शहरांतील नाटकगृहांत तो भयंकर प्रकार घडत असतां त्या ठिकाणीं हजर असलेल्या व्यक्तींपैकी एखाददुसरी व्यक्ति आज या सभागृहांत हजर आहे कीं काय, हें मला सांगतां येत नाही. परंतु जर हजर असेल, तर या शहराच्याच काय परंतु सर्व महाराष्ट्राच्या राजकीय जीवनांतील तो रोमहर्षण प्रसंग आठवून आजहि त्याचें अंतःकरण थरारल्याखेरीज राहणार नाही. त्या प्रसंगाच्या भलेबुरेपणाची चर्चा येथे कर्तव्य नाही. महाराष्ट्राच्या जीवनांत एका विलक्षण नाट्यपूर्ण घटनेची भर त्या योगाने पडली, रंगभूमीवर प्रचुरत्वाने दिसणाऱ्या उत्कट व भीषण प्रसंगासारखा एक प्रसंग सत्य सृष्टींत घडलेला दिसला इतकेंच मला या प्रसंगां आपल्या नजरेस आणून द्यावयाचें आहे.

महाराष्ट्राच्या जीवननाट्यांतील तो एक रोमहर्षण प्रसंग होता यांत शंकाच नाही. पण आपल्याला आज महाराष्ट्राच्या जीवन-नाट्याविषयी विचार करावयाचा नसून नाट्यजीवनाविषयी विचार करावयाचा आहे. किंबहुना

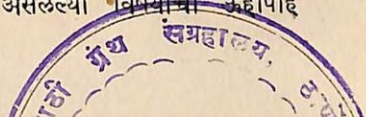
नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास



नाट्यजीवनाचें एक विशिष्ट, स्थायी स्वरूपाचें अंग जें नाट्यवाङ्मय त्याचेंच प्रामुख्याने अवलोकन करावयाचें आहे. वर वर्णन केलेल्या प्रसंगावरून आपण निष्कर्ष एवढाच काढावा की रंगभूमीवरील घटनांसहि लाजवितील अशा नाट्यपूर्ण घटना, असे रोमांचकारी समरप्रसंग, सत्यसृष्टीतहि केव्हा केव्हा घडून येतात. नाट्यसृष्टीतील समरप्रसंग सत्यसृष्टीतील अशा तऱ्हेच्या समर-प्रसंगांच्या नमुन्यावरूनच निर्माण होतात. यावरून कदाचित् आपणांस असा सामान्य सिद्धान्त काढावासा वाटेल की समाजाच्या जीवनांतूनच नाट्य-सृष्टीला तिचे पोषक रस मिळत असतात. अर्थात् समाजाचें जीवन जितकें भव्य, वैचित्र्यपूर्ण व रसोत्कट, तितकेंच त्याचें नाट्यहि भव्य, वैचित्र्यपूर्ण व रसोत्कट असें निपजत असतें.

ही मीमांसा जरी अयथार्थ नसली तरी तिचा अर्थ तारतम्याने व सावधपणानेच घ्यावयास पाहिजे. सामाजिक जीवनांतील घटनांचा कार्यकारणभाव एकेरी व सरळसूत असा कधीच नसतो. नाट्यकलेच्या उगमाच्या काळाची परिस्थिति आपण जर पाहूं लागलों तर वर निर्दिष्ट केलेला कार्यकारणभाव तेथे लागू पडत नाही असें आपल्या सहज लक्षांत येईल. ज्या वेळीं समाजाचें जीवन शौर्याने व राजकीय कर्तवगारीने विभूषित होतें, अशा मराठ्यांच्या स्वराज्याच्या कालांत वाङ्मयाचें व काव्यकलेचें पोषण आणि संवर्धन चांगल्या प्रकारें होत असूनहि नाट्यकलेचा त्या काळीं आविर्भाव झालेला दिसत नाही. आणि याच्या उलट ज्या काळीं महाराष्ट्रीयानांचा पराक्रम अस्तंगत होऊन समाजाचें जीवन सर्वस्वी परावलंबी, दुवळें व संकुचित बनलें त्या अव्वल इंग्रजीच्या काळांत मात्र नाट्यकलेचा उदय झाला; इतकेंच नव्हे, तर ती जोमाने फोफावत जाऊन योग्य कालीं तिला मोठा बहरहि आला. समाजजीवनाच्या उत्कटतेवर आणि पराक्रमीपणावरच नाट्य-कलेचा उदय व उत्कर्ष अवलंबून असतो असा एकेरी सिद्धान्त बांधतां येत नाही हें या उदाहरणावरून उघड होतें.

मग या बाबतींत तथ्य आहे तरी काय? कशा रीतीने सिद्धान्त मांडला असतां तो खरा ठरेल? या प्रश्नाचें उत्तर खरोखरी आपल्या अवलोकनाच्या अखेरीसच आपल्याला मिळू शकेल. आणि हें उत्तर आपणाला सुलभ रीतीने मिळावें अशा रीतीनेच आपल्यापुढे असलेल्या विषयाचा उदापोह



करावा असें माझ्या मनांत आहे. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हटलें म्हणजे महाराष्ट्राचें जीवननाट्य हें महाराष्ट्राच्या नाट्यजीवनांत कसें व कोणत्या रीतीने प्रतिवित झालें आहे हें आजच्या प्रसंगी पाहावें असा माझ्या मनींचा हेतु आहे. महाराष्ट्राच्या नाट्यजीवनाचा—मुख्यत्वेकरून नाट्य-वाङ्मयाचा—विकास कसकसा झाला आणि तो तसा होण्यास महाराष्ट्र-समाजाचें जीवन कसकसें, कोणत्या प्रमाणांत कारणीभूत झालें याचा शोध घेण्याच्या दृष्टीने प्रस्तुत विषय आपल्यापुढे मांडावा असें मी योजिलें आहे.

सुरुवातीच्या काळांत महाराष्ट्राच्या नाट्यकलेला वाङ्मयात्मक स्वरूप म्हणण्यासारखें नव्हतें. विष्णु अमृत भावे यांनी १८४३ साली पहिलें मराठी नाटक करून दाखविलें आणि नंतर सुमारे सतरा अठरा वर्षे हा नाटकाचा व्यवसाय त्यांनी केला. या अवधीत निरनिराळ्या पौराणिक कथांवर सुमारे पन्नासएक आख्यानें त्यांनी रचलीं. हीं आख्यानें एकत्र करून १८८५ साली 'नाट्य कवितासंग्रह' या नांवाने त्यांनी पुस्तकरूपाने छापून प्रसिद्ध केलीं. या आख्यानांचा नाट्यवाङ्मयांत समावेश करणें कोणासहि जडच जाईल. त्यांत संवाद तर नाहीतच, कारण पौराणिक नाटकांत पात्रांनी म्हणावयाचे संवाद अगोदर रचलेले नसत. निश्चित स्वरूपांत आगाऊ रचलेला भाग म्हणजे सूत्रधाराने म्हणावयाचीं पदे किंवा कविता. या कवितांमध्ये ओव्या आहेत, अभंग आहेत, शार्दूलविक्रीडितादि गणवृत्तात्मक रचना आहे, कांही जुन्या संतरचित पदांच्या चालीवरचीं, कांही लावण्यांच्या चालीवरचीं व कांही गायकी चालीवरचीं पदे आहेत. आख्यानाचा कथाभाग प्रारंभापासून अखेरपर्यंत सुसंगत रीतीने समाविष्ट होईल अशा रीतीने सुमारे १०-१५ कवितांमध्ये उद्दिष्ट कथाभाग सुसंगत रीतीने वर्णिला जाई व या कवितांचें मिळून एक आख्यान तयार होई. विष्णुदास भावे यांची योग्यता इतर अनेक वाचनीत फार थोर होती. परंतु त्यांनी केलेली ही पदरचना काव्यदृष्टीने जर पाहिली तर अगदीच सामान्य ठरेल हें कबूल केलें पाहिजे.

भाव्यांच्या आख्यानांपैकी 'रावणाविटंबना व अंगदशिष्टार्ह' या आख्यानां-तील एक पद्य उदाहरणादाखल आपणांस वाचून दाखवितों, म्हणजे त्यांच्या रचनेचा नूर कळून येईल.

श्लोक. उपेंद्रवज्रा

प्रधान वोले मग रावणाला ॥
 न कां तुम्ही भोगिलि जानकीला ॥
 असोनि मीरू सकुमार भ्याला ॥
 अहां कशाला तुम्हि सत्य बोला ॥ १ ॥

भाव्यांच्या नाटकाच्या अनुकरणाने पौराणिक नाटकें करणाऱ्या आणखी पुष्कळच कंपन्या निघाल्या. त्यांनी कांही आख्यानें भाव्यांचीं घेतलीं, तर कांही स्वतः रचलीं. एकूण, हरदासी पद्धतीच्या पदपदांतरापेक्षा कांही विशेष निराळ्या प्रकारची व उच्च दर्जाची अशी कविताहि या रचनाकारांस रचतां आली नाही. स्थायी स्वरूपाचें संवादात्मक नाट्य रचण्याचा प्रयत्न तर त्यांच्या आवाक्यावाहेरचा होता. पुढे पुढे समाजाची नाट्याभिरुचि जशी बळावली तसें या पौराणिक नाट्यकंपन्यांच्या प्रयोगानाहि वाळसें आलें व त्या पौराणिक आख्यानांच्या जोडीला 'फार्स' म्हणून एक लहानसा गद्यात्मक व धाडशी घटनांनी युक्त असा प्रयोग करून दाखवूं लागल्या. प्रयोगाच्या साजसजावटींत, पोषाकांत व अभिनयांतहि पुढे बरीच सुधारणा झाली; परंतु ही बरीच पुढची, म्हणजे १८६०-६५ च्या नंतरची, गोष्ट. त्याच्या पूर्वी या पौराणिक उर्फ 'अललडुर' उर्फ 'तागडथोम' नाटकांचें स्वरूप सामान्यतः रांगडें, ओवडधोवड व वैचित्र्यहीन असें होतें.

आणि तें असें होतें यांत नवल करण्याजोगें कांही नाही; ती स्थिति स्वाभाविक आणि क्रमप्राप्तच होती. इ. स. १८०० ते १८६० या सुमारे साठ वर्षांच्या काळाला महाराष्ट्राचें तमोयुग म्हटलें असतां शोभेल. नाट्याचा उदय याच काळांत झाला व त्याच्या बुडाशीं मनोविनोदनाखेरीज दुसरा कोणताहि हेतु नव्हता. कोणतीहि कला म्हटली की मनोविनोदन हें तिचें उद्दिष्ट, केव्हाहि झालें तरी असणारच हें खरें आहे. तथापि सुसंस्कृत आदर्शानुगामी व उच्च जीवनाची जाणीव असणाऱ्या लोकांचें मनोरंजन व आदर्शहीन असंस्कृत लोकांचें मनोरंजन यांत फार मोठा फरक असतो. लावण्या व छकडी यांच्यामध्येहि प्रणय असतो आणि शाकुन्तलासारख्या नाटकांमध्ये प्रणयाचेंच आवाहन मुख्यतया केलेलें आहे. पण दोहोंच्या

स्वरूपांत जमीन-अस्मानचा फरक असलेला आपणांस आढळेल. १८६० च्या पूर्वी आपला महाराष्ट्र तमोनिद्रेंत निमग्न होता. प्रमाद, आलस्य, निद्रा या तामस गुणांनी समाजास घेरलें होतें. जुन्या आदर्शांना समाज पारखा झाला होता व नवीन आदर्शांची समाजास ओळख झालेली नव्हती. पाश्चात्य आदर्शांची ओळख पटलेल्या कांही सुधारणेच्छूंनी मुंबई व पुणे येथे थोडीशी गडबड चालविली होती परंतु तिचा आवाज बाहेर दूरवर पोचू शकत नव्हता. जुन्या जमान्यांतला सरदार-इनामदारांचा वर्ग, त्यांच्या आश्रितांचा वर्ग व नव्या जमान्यांतील चाकरमान्या लोकांचा वर्ग मोठ्या प्रमाणांत रुढिग्रस्त, व्यसनासक्त व रिकामटेकडा असा बनलेला होता. या रिकाम-टेकडेपणांतूनच 'अललडुर' नाटकांचा उगम झाला. तमाशे, कीर्तने व नायकिणींचें नाचगाणें, हीं परंपराप्राप्त करमणुकीचीं साधनें होती. परंतु या सरंजामदार व पांढरपेशा वर्गास हीं साधनें पुरीं पडेनात, इतकें रिकाम-टेकडेपण या वर्गास लाभलें होतें. खेरीज वर उल्लेखिलेल्या सर्व करमणुकीचीं साधनें हीं परंपरेने तो तो धंदा करीत आलेल्या लोकांच्या हातांत होती. स्वराज्याच्या काळांतील लष्करी पेशा नाहीसा झाल्यामुळे सरदार-सरंजाम-दारांच्या पदरचा जो आश्रितवर्ग तो बेकार झालेला होता. पूर्वीच्या तरवारींचे जसे विळे कोयते बनले तसेच पूर्वीच्या हशमांचे व स्वारांचे नव्या शांततेच्या जमान्यांत शागीर्द, आचारी, पाणक्ये, कारकून वगैरे बनले. बरेचसे लोक आपापल्या खेड्यांत जाऊन वतनें संभाळीत बसले. अशा लोकांना काम नांवाचेंच असे व रिकामा वेळ मुबलक असे. एवंच, हा वर्ग रिकामटेकडा व वाटेळ तें करण्यास तयार अशा बेफिकीर वृत्तीचा समाजांत तयार असल्यामुळे श्रीमंत चिंतामणराव आप्पासाहेब सांगलीकर यांच्या प्रेरणेवरून विष्णुदास भाव्यांनी पौराणिक नाटकांची सुरुवात केल्याबरोबर या नवीन निशाणा-खाली तो त्वरेने गोळा झाला. पौराणिक नाटकांतले बरेचसे पाटी दिवसा आचान्याचें किंवा शागीर्दाचें काम करून रात्रीं सोंगें घेणारे असे असत हें पुष्कळांनी ऐकलें असेल.

अशा लोकांच्या मेळ्यांत उच्च आदर्शांची लागवड व जोपासना कशी होणार ? बहुधा प्रत्येक नाटक कंपनींत सूत्रधार हा जरा योग्यतेचा माणूस असे. तो गाणारा व थोडाबहुत व्युत्पत्तिहि असे. तो स्वतः किंवा त्याच्या

परिचयाचे कोणी संस्कृत शिकलेले गृहस्थ आख्यानांतील पदें तयार करीब व भाषणें रचीत. म्हणून इतकें तरी वाङ्मयात्मक स्वरूप या करमणुकीच्या प्रकारास आलें. भाषणें बहुधा सर्व नाटकांतून एका ठरीव छापाचीच असत. थोड्याबहुत व्यवस्थित व वरच्या दर्जाच्या मानलेल्या अशा ज्या कंपन्या असत त्यांमधून संवाद लिहून काढलेले असत व प्रॉम्टरची योजना असे. इतर कंपन्यांतून पढविलेले पाठ म्हणावें, किंवा तेंहि नसल्यास आयत्या वेळेस सुचेल तें ठोकून द्यावें असाच खाक्या असे.

परंतु आपल्या नाट्यकलेचा उगम अशाच ओवडधोवड प्रकारांतून झाला हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. पुढें भव्य व गंभीर प्रवाहाने वाहणाऱ्या नाट्य-गंगेच्या या उगमाकडे आदरणीय तीर्थस्थान म्हणून आपण पाहिलें पाहिजे. या पौराणिक नाटकांनी फार काळपर्यंत महाराष्ट्रांतील बहुजनसमाजाचें मन-रंजन केलें. नाट्यकलेचीं अनेक मन्वंतरें पुढें शहरांतून झालीं—बुकिश नाटकें आलीं व गेलीं. संगीत नाटक आलें, सामाजिक नाटक आलें, तरीहि लहानसहान गावांतून, खेड्यापाड्यांतून पौराणिक नाटकांचे प्रयोग भरघोस चालत असत. या परंपरेवर खरा आघात एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस आलेल्या प्लेगने व दुष्काळाने केला. दुष्काळाने खेडीपाडीं उध्वस्त झालीं व प्लेगने गावोगाव हिंडणाऱ्या या नाटक कंपन्यांमध्ये कहर उसळविला. पूर्वीची घडी विस्कटून गेली व हा पूर्वीचा करमणुकीचा प्रकारहि लुप्त झाला.

पौराणिक नाटकांच्या या परंपरेमध्ये संस्कारक्षमता व सुधारणा करण्याची बुद्धि नव्हती असें मानण्याचें कारण नाही. इ. स. १८६० च्या सुमारास पौराणिक आख्यानांच्या जोडीला गद्यात्मक फार्स करून दाखविण्याची दूम सररास सुरू झाली हें मागे मी सांगितलेंच आहे. हे फार्स कांही ऐतिहासिक, कांही अद्भुतकथात्मक असे असत. त्यांत बहुधा उत्कट रसात्मक असे तीव्र प्रसंग व खदखदा हसविणारा विनोद अगर आचरटपणा भरलेला असे. 'झाशीवाली राणी लक्ष्मीबाई', 'नारायणराव पेशवे यांचा मृत्यु', 'थोरले माधवराव पेशवे', 'महम्मद तघलख' या ऐतिहासिक कथांवर आधारलेल्या खेळांप्रमाणेच सिंहासनवत्तिशी, वेताळपंचविशी यांतून घेतलेल्या अद्भुत कथांवर आधारलेलेहि कांही असत. कांही फार्सांना थोडें सामाजिक स्वरूपहि असे. पडदे, सीनसीनरी, अभिनय इत्यादिकांमध्येहि हळूहळू सुधारणा झालीच.

पौराणिक नाटक कंपन्यांची सुधारणोन्मुखता एकच गोष्ट सांगितल्याने पटेल; ती ही की पुढे पुढे पौराणिक नाटकांमध्ये किलोस्करांच्या संगीत नाटकांतील चालींवर रचलेलीं पदें ऐकावयास मिळणें मुळीच दुर्लभ नसे.

हीच पौराणिक नाटक कंपन्यांची प्रगतिपरता आपल्या महाराष्ट्रीय नाट्य-कलेला प्रगतीचा दुसरा मोठा टप्पा गाठण्याच्या कामीं उपयोगी पडली असें म्हटलें असतां वावगें होणार नाही. हा प्रगतीचा मोठा टप्पा 'बुकिश' नाटकांचा होय. बुकांच्या स्वरूपांत प्रथम प्रसिद्ध होणारीं नाटकें तीं बुकिश नाटकें. प्रारंभीं पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध होणारीं नाटकें सर्व गद्य होतीं, व पौराणिक नाटकें तर पद्यमय असत, म्हणून 'बुकिश' म्हणजे गद्यात्मक असाहि अर्थ मनांत येऊं लागला. हीं बुकिश नाटकें म्हणजेच आपल्या नाट्यवाङ्मयाची खरी सुरुवात होय.

कालक्रमाने पाहिलें तर या 'बुकिश' नाटकांच्या सुमारें दहा वर्षे अगोदर संस्कृत नाटकांचीं गद्यापद्यात्मक भाषांतरें मराठींत व्हावयास सुरुवात झाली होती. परशुरामपंत तात्या गोडबोले यांचें 'वेणीसंहार' १८५७ मध्ये प्रसिद्ध झालें. परंतु त्याहिपूर्वी १८५१ सालीं कृष्णमिश्राच्या 'प्रबोधचंद्रोदय' नाटकाचें भाषांतर अमरापुरकर व वापट या शास्त्रिद्वयाने केल्याचा दाखला सापडतो. असें जरी असलें तरी कलादृष्ट्या बुकिश नाटकांकडेच प्राधान्य येतें. बुकिश नाटकें बऱ्याच प्रमाणांत रंगभूमीवर आलीं व कांही अंशीं त्या दृष्टीनेच तीं लिहिलीं गेलीं होतीं असें म्हटलें तरी चालेल. संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें कांही प्रयोगांत आलीं हें खरें, परंतु तीं वरींच उशिरां. तीं मुळांत प्रयोगाच्या दृष्टीने लिहिलेलीं दिसत नाहीत. वाचायला तीं कितीहि चांगलीं वाटलीं तरी रंगभूमीवरील प्रयोगांत तीं बोजड व कंटाळवार्णी वाटल्याखेरीज राहणार नाहीत.

तात्पर्य, दोन चार तुरळक प्रयत्न सोडून दिले तर इ. स. १८६० हा नाट्यवाङ्मयाचा प्रारंभकाल म्हणून समजण्यास हरकत नाही. या सुमारास नाट्यकला वाङ्मयरूपाने प्रादुर्भूत झाली व तिची ही प्रवृत्ति पुढील अर्ध-शतकभर एकसारखी वाढतच गेली.

अशा रीतीने नाट्यकला वाङ्मयस्वरूपांत प्रादुर्भूत होण्यास दोन कारणें झालीं. मध्यंतरींच्या वीस वर्षांत समाजाची अभिवृत्ति सुधारली होती,

पूर्वीच्या ओवडधोवड पौराणिक खेळांवर सुसंस्कृत व सुशिक्षित समाजाची भूक भागेनाशी झाली होती, हें एक; व वीस वर्षांच्या परिचयामुळे नाट्यकलेने समाजातील सुविद्य, संभावित व विचारी लोकांचें लक्ष आपल्याकडे आकर्षून घेतलें होतें हें दुसरें. पूर्वीच्या काळांत नाट्यकला बहिष्कृत होती. नटाचें तोंड पाहूं नये असें शास्त्र असल्यामुळे विष्णुदास भाव्यांसारख्या गृहस्थाला बहिष्काराचा त्रास सोसावा लागला होता. ही परिस्थिति बदलत बदलत अखेर या थरावर आली, की नाटक मंडळ्यांचें कौतुक डॉ. भाऊ दाजी यांसारख्या समाजातील श्रेष्ठपदस्थ व्यक्तींकडून होऊं लागलें. शाळा-कॉलेजांतून संस्कृत व इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाचा व्यासंग जसजसा होऊं लागला तसतशी नाट्यकलेविषयी मनांत बसलेली परंपरागत अटी वितळून जाऊं लागली. उलट कालिदास, शेक्सपियर यांसारखे नाटककार आपल्या भाषेत निपजावे, निदान त्यांच्या नाट्यकृतींच्या तर्जुम्यांनी आपल्या भाषेचें वाङ्मय भूषवावें अशी महत्त्वाकांक्षा तरुण सुशिक्षितांच्या मनामध्ये उद्भवूं लागली. या आकांक्षेने आपल्या नाट्यवाङ्मयास जन्म दिला.

इ. स. १८६० चा सुमार म्हणजे तमोयुगाचा अंत होऊन उषःकालच्या दिव्य प्रकाशच्छटांचा आविर्भाव होऊं लागण्याचा काळ होय. मुंबई विद्यापीठाची स्थापना नुकतीच होऊन चुकली होती. पुण्याच्या पाठशाळेंतून जुन्या शास्त्रज्ञानावरोवरच इंग्रजीचेंहि शिक्षण घेतलेलें शास्त्रीमंडळ चमकूं लागलें असून आपल्या लेखनाच्या दीप्तीने महाराष्ट्राचें वायुमंडल प्रकाशित करूं लागलें होतें. जिल्ह्यांच्या मुख्य ठिकाणीं हायस्कुलें स्थापन झालीं होतीं अगर होण्याच्या मार्गांत होतीं. सुधारणेचे वारे सुटूं लागले होते; वृत्तपत्रांचा प्रसार होऊं लागला होता. इंग्रजी शिक्षणावरोवर आलेल्या नव्या आदर्शांचा प्रसार जोराने सुरू झाला असून, पाश्चात्यांच्या चांगल्या व वाईट दोन्ही प्रकारच्या आचरणविशेषांचें अनुकरण होण्यास मोठ्या प्रमाणावर सुरुवात झाली होती. त्याचवरोवर आपल्या जुन्या संस्कृतीची व परंपराप्राप्त आदर्शांची जाणीवहि विचारी पुरुषांस थोडी थोडी होऊं लागली होती. पूर्वीच्या काळांत 'जुनें ठेवणें मीपणें आकळेना' अशी जी सर्वांची स्थिति झाली होती, ती बदलून जुनें काय आहे तें पाहण्याची व पारखण्याची वृत्ति उत्पन्न होऊं लागली होती. या सर्व वृत्तींच्या परिणामामुळे एकीकडे स्वदेश, स्वतिहास

इत्यादिकांचा अभिमान लोकांच्या मनांत मूळ धरूं लागला होता, तर दुसरी-कडे सुधारणेचा अभिनिवेश कित्येकांच्या मनांत संचरूं लागला होता. खोल-पर्यंत बुडी मारून मूलगामी तत्वांस हात घालण्याचा प्रयत्न बहुधा कोणीच करीत नव्हता; परंतु पृष्ठभागावर लाटा मात्र जोरजोराच्या उठूं लागल्या होत्या.

या नेत्रोन्मीलनाच्या समयास आपलें नाट्यवाङ्मय जन्मास आलें. या काळांत, म्हणजे साधारणपणें १८६० ते १८८० पर्यंत, निर्माण झालेल्या नाट्यवाङ्मयांत वर उल्लेखिलेल्या बहुतेक सर्व प्रवृत्ति बहुशः पृथक्पृथक्प्रतिनिवृत्त झालेल्या दिसतात. आणि याच प्रवृत्ति अधिक विकसित व स्पष्ट स्वरूपांत पुढील पन्नास वर्षांत निर्माण झालेल्या नाट्यवाङ्मयांत अनुस्यूत झालेल्या आपणांस दिसून येतात. सकृद्दर्शनीं आपणांस असें वाटतें की अगदी सुरुवातीचें नाट्यवाङ्मय एकजिनसी, ओवडधोवड व स्थूलमानाने एकाच प्रवृत्तीचें द्योतक असें असेल; त्यांतील भिन्न प्रवृत्ति या मागाहून निर्माण झाल्या असतील; परंतु वस्तुस्थिति तशी नाही. अगदी प्रारंभीच्या काळांतहि पौराणिक नाटकें झालीं, सामाजिक झालीं. ऐतिहासिक नाटकेंहि थोडीं बहुत निपजलीं; अद्भुतकथात्मक नाटकें तर होतीच; एका वाजूस देशाभिमानी व धर्माभिमानी, तर दुसऱ्या वाजूस सुधारणावादी व अनुकरणप्रेमी, असे परस्परविरुद्ध गट या काळांतील नाटककारांत जरी स्पष्टतया दिसले नाहीत तरी ते वीजरूपाने होतेच.

नाट्यवाङ्मयास प्रारंभ संस्कृत नाटकांच्या भाषांतराने झाला हें वर नुकतें सांगितलेंच आहे. इंग्रजीपेक्षा संस्कृत अधिक जवळचें. संस्कृत साहित्यामध्ये मुरलेली पुण्याच्या पाठशाळेंतून तयार झालेली शास्त्रीमंडळी याच सुमारास वाङ्मयसेवेस सिद्ध झालेली होती व त्यांच्याहून कांहीसे वडील असलेल्या परशुरामपंत तात्या गोडबोल्यांचें नेतृत्व त्यांना मिळालेलें होतें. खुद्द तात्यांनी वेणीसंहार (१८५७), उत्तररामचरित (१८५९), शाकुंतल (१८६१), मृच्छकटिक (१८६२) हीं नाटकें मराठींत उतरलीं; कृष्णशास्त्री राजवाडे व गणेशशास्त्री लेले या दोघांच्याहि नांवावर अशींच प्रत्येकीं तीन चार नाटकें नमूद आहेत. हे सर्वजण व्युत्पन्न व रसिक पंडित होते. यांची भाषाशैली भारदस्त व कवितांची धाटणी हृद्य आहे. तथापि प्रयोगोपयोगी नाट्यकलेचें उद्दिष्ट डोळ्यांपुढे ठेवून त्यांची रचना झाली नसल्याने खऱ्या-

खुऱ्या नाट्यवाङ्मयांत यांची गणना करणें जरा धाडसाचेंच ठरेल. यांचे प्रयोग करण्याचे जेव्हा प्रयत्न झाले तेव्हा यांच्या रचनेंत पुष्कळ बदल करून यांच्या रंगावृत्त्या निराळ्या करून ध्याव्या लागल्या.

अभिनव आदर्श निर्माण करणारा मराठीचा पहिला खराखुरा नाटककार विनायक जनार्दन कीर्तने हा होय. यांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' (१८६१) या नाटकापासून मराठी नाट्यवाङ्मयाचा आरंभ गणण्याचा प्रघात आहे, आणि तो रास्तच आहे. हें नाटक ऐतिहासिक आहे हें उघडच आहे. थोरल्या माधवरावांच्या कारकीर्दीतल्या बहुतेक महत्त्वाच्या व हृद्य प्रसंगांचा चित्रपट या नाटकाच्या द्वारा नाटककाराने दाखविला असून, त्या धीरोदात्त वीर पुरुषाविषयी नितान्त आदरभाव प्रकट केला आहे. नाट्यवाङ्मयाच्या ऐतिहासिक शाखेचा पाया या नाटकाने उत्तम रीतीने घातला. कीर्तन्यांचें दुसरें नाटक 'जयपाळ' (१८६५) ही एक कल्पनारम्य कथा ('रोमान्स') आहे. कीर्तन्यांची प्रौढ व गोड भाषाशैली अधिकच सौंदर्याने विलसतांना या नाटकांत दिसते. शृंगार, करुण, अद्भुत या रसांचा आविर्भाव व ढोबळ स्वभावविशेषांचें ठळक चित्रीकरण कीर्तने यांस चांगलें साधलें आहे. संवाद रेखीव व चटकदार, प्रवेशांची रचना चढत्या रसोत्कर्षाची, इत्यादि कीर्तन्यांच्या रचनेतील गुणविशेष त्यांची प्रतिभा नाट्यानुकूल होती हें निश्चितपणें दर्शवितात. त्यांनी आपलें नाट्यलेखन असेंच पुढे चालविलें नाही हें मराठी नाट्यवाङ्मयाचें दुर्दैव होय.

ऐतिहासिक नाटकांची व कल्पनारम्य (Romantic) नाटकांची अशा दोन प्रवृत्ति कीर्तने यांच्यापासून सुरू झाल्या, हें आपण पाहिलें. सामाजिक नाटकांत अग्रपूजेचा मान महादेव बाळकृष्ण चितळे, भाजेकर, यांच्या 'मनोरमा' (१८७१) या नाटकाकडे जातो. या नाटकांतील अश्लीलपणाचा दोष मान्य करूनहि निबंधमालाकारांनी यांतील संविधानकाचें चातुर्य व भाषणांचा चटकदारपणा या गुणांस्तव याची उत्कृष्ट नाटकांत गणना केली आहे. सांसारिक दृश्यें चटकदार रीतीने दाखवून त्यांच्या द्वारा सामाजिक प्रश्नांचा ऊहापोह करण्याची जी रीत या नाटककाराने अवलंबिली आहे तीच आजतागायत अमलांत असलेली आपल्याला दिसेल. देखावा बदलला, प्रश्नहि बदलले असतील, परंतु ती पद्धत कांही बदललेली नाही.

वंगाल्यांतील निळीच्या मळ्यांवरील मजुरांच्या दारुण स्थितीचें चित्र वटविणारें 'नीलदर्पण' हें भाषांतरित असलें तरी अर्धवट राजकीय प्रश्नांवरील नाटक म्हणून येथे उल्लेखनीय वाटतें.

अगदी प्रारंभापासूनच नाट्यवाङ्मयांत या निरनिराळ्या प्रवृत्तींचा उद्भव झालेला आपण याप्रमाणे पाहिला; परंतु खरी 'बुकिश' म्हणून जीं नाटकें गाजलीं तीं हीं नव्हेत. इंग्रजी नाटकांच्या रूपांतरांना बुकिश असें विशेषकरून म्हणत असत. महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांचें त्यांच्या मरणानंतर प्रसिद्ध झालेलें 'अथेलो' (१८६७), का.गो. नाटू यांचें 'विजयसिंग' (ज्यूलियस सीझर) (१८७२), नीलकंठ विनायक कीर्तने यांचें 'टॅपेस्ट', हे या क्षेत्रांतले पहिले-वहिले प्रयत्न होत. परंतु प्रयोगद्वारा प्रख्यातीस आलेलीं 'बुकिश' नाटकें वजावा रामचंद्र प्रधान यांचें 'भ्रांतिकृत चमत्कार' (शेक्सपियरचें Comedy of Errors, १८७७) व विष्णु मोरेश्वर महाजर्नीचें 'तारा' (Cymbeline, १८७७) हीं होत. हे दोघेहि वन्हाडांत जाऊन स्थायिक झालेले. पूर्वीपासून पौराणिक खेळ करणारी इचलकरंजीकर नाटक मंडळी वन्हाडांत गेली असतां तेथे हीं दोन नाटकें तिने बसविलीं व तेथून प्रयोग करीत ती मुंबईस आली. मुंबईस इंग्रजी शिकलेला समाज पुष्कळ असल्यामुळे तेथे या नाट्यप्रयोगांचा फारच बोलबाला झाला. 'तारा' नाटकावर अभिप्राय लिहितांना निबंधमालाकार म्हणतात:—

“प्रस्तुत नाटकाचा तिसरा उपयोग,” शास्त्रीबुवा म्हणतात, “नाटक मंडळीस. यांची सुधारणा करण्याकडे आपल्या नवीन मंडळीनें म्हणण्यासारखें कांहींच लक्ष पुरविलें नसल्याकारणानें त्यांच्याच अकलेनें जेथपर्यंत मजल पोहोंचवेल तेथपर्यंत त्यांनीं पोहोंचविली आहे. या मंडळीची मुख्य उणीव म्हटली म्हणजे नाटकाची होय. आजपर्यंत एकंदर लोकांचें सज्ञान दर्शत विशेष पुढें पाऊल नसल्यामुळे व इंग्रजी सुधारणुकेचीं जीं नाट्यप्रभृति अंगें त्यांशीं चांगलासा परिचय नसल्यामुळे “रावणराज्यसहाराज”, “अल-ल-ल” वगैरे प्रकार शोभून गेले. पण यापुढे वरील धांगडधिंगा खपला जाणार नाही. अलीकडील अभिरुचीस वरच्यापेक्षां कांहीं खुबीचा प्रकार पाहिजे. तेव्हां अशा संधीस प्रस्तुतसारखीं नवीन नाटकें झालीं असतां फार उपयोग होणार आहे.” यावरून सुशिक्षितांची नवी पिढी नाट्यक्षेत्रांत नव्या मनुची

कशी अपेक्षा करित होती व बुकिश नाटकांनी त्यांची ही भूक बऱ्याच प्रमाणांत कशी भागविली हें लक्षांत येतें.

विनायकराव कीर्तने यांनी एल्फिन्स्टन विद्यालयांत शिकत असतां विसाव्या वर्षी 'थोरले माधवराव पेशवे' हें नाटक लिहिलें, चितळ्यांनी डेक्कन कॉलेजांत शिकत असतां 'मनोरमा' लिहिलें, महाजनीहि 'तारा' नाटक लिहिण्याच्या वेळेस जेमतेम २५ वर्षांचे असतील. त्या वेळच्या तरुण पिढीच्या मनामध्ये नाट्याविषयी कसा उत्साह संचरला होता याचें हीं उदाहरणें उत्कृष्ट रीतीने दिग्दर्शन करतात.

बुकिश नाटकांच्या उलट म्हणजे पौराणिक नाटकें. त्यांना कोणत्याच काळांत तोटा नाही ! पूर्वीच्या धांगडधिंग्याच्या अवस्थेंतून पौराणिक नाटकें हीं हळूहळू उत्क्रांत होत लिखित वाङ्मयाचें स्वरूप धारण करण्यापर्यंत त्यांनी १८६० च्या सुमारास मजल मारली होती. पौराणिक आख्यानांवर वाङ्मयात्मक नाटक रचण्याचा पायंडा एकदा पडल्यानंतर त्यांच्या निपजेंत कधीहि खळ पडला नाही. विनायकशास्त्री नाटू, रावजी बालकृष्ण लेले हे त्या काळांतले बरीच प्रभूत रचना करणारे नाटककार या नात्याने उल्लेखनीय आहेत.

अशा रीतीने १८६० ते १८८० या काळास नाट्यवाङ्मयांतील भिन्न भिन्न प्रवृत्तींच्या सुरुवातीचा काळ असें म्हटल्यास शोभेल. या प्रवृत्तींचा पुढील विकास आता आपल्याला पाहावयाचा आहे. क्रमविकास कोठे कोठे व कसकसा होत गेला व क्रांति कोठकोठे झाली याचें निरीक्षण करून तंत्रदृष्ट्या नाटकाचें स्वरूप भिन्न भिन्न स्थली व काली कसकसे बदलत गेलें हेंहि आपणांस लक्षांत घ्यावें लागेल.

प्रथम १८८० सालीच आपण एका महान् क्रांतीच्या उंबरठ्यांत येऊन पोचतां. इ. स. १८८० सालच्या दिवाळींत अण्णा किल्लोस्करांनी पुणें येथे आपल्या संगीत शाकुंतलाचा (अंक १-४) पहिला प्रयोग केला.

किल्लोस्करांच्या पूर्वी सोकर वापूजी त्रिलोकेकरांनी संगीत नाटकास सुरुवात केली असें प्रतिपादन करण्यांत आलें आहे. किल्लोस्कर व त्रिलोकेकर यांच्या काळांत एक दोन वर्षांचाच फरक आहे. पण किल्लोस्करांनी संगीत

नाटकासारखी संगीत नाटके त्यापूर्वीहि रचण्यांत व रंगभूमीवर आणण्यांत आली होती की काय हा संशोधनीय विषय आहे. कांही झालें तरी किलोस्करांनी घडवून आणलेली क्रांति ही मुख्यतः या नाटकाच्या रचना-पद्धतीतील क्रांति नव्हे हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. जुन्या विष्णुदासप्रणीत पौराणिक खेळांत भिन्न भिन्न पात्रांस पदें नसत, सूत्रधारच नाटकांतील सर्व गाणी गात असे, हें खरें. परंतु मध्यंतरीच्या ३७ वर्षांत पौराणिक खेळांच्या रचनेंत प्रगति पुष्कळच झाली होती व भिन्न भिन्न पात्रांच्या तोंडीं पदें घालणें ही गोष्ट १८८० साली अगदीच अभिनव किंवा अकल्पनीय नव्हती, हें निश्चित. तेव्हां किलोस्करांचें अलौकिकत्व दर्शवितांना या मुद्द्यावर जो जोर देण्यांत येतो तो सर्वस्वी यथार्थ नाही. किलोस्करांचें अलौकिकत्व पूर्वी कधीहि एकत्र न झालेल्या भिन्न भिन्न गोष्टींचा समवाय घडवून आणण्या-मध्ये होतें. गाण्याची सर्व मुख्य भूमिकांवर विभागणी ही त्यांतली एक गोष्ट होय. अण्णांचें मुख्य नाटक सौभद्र पाहिलें तर त्यांत काय दिसून येतें? नाटक पौराणिक, परंतु त्यांत सध्याच्या समाजांतील सुखवस्तु कुटुंबांत दिसून येणाऱ्या रम्य सांसारिक दृश्यांचा समावेश, रम्य चालीवरील गोड व समज-ण्यास सोप्या अशा पदांची रेलचेल करूनहि रसोत्कर्षाची कमान चढती ठेवतील अशा रीतीने रचलेले नाट्यपूर्ण प्रवेश, कथानकांत रहस्यमयता उत्पन्न करण्यासाठी कारस्थान घालूनहि प्रेक्षकांच्या बुद्धीस मुळीच ताण पडणार नाही अशा रीतीने केलेली त्याची उकल, या गुणसमुच्चयामुळे सौभद्र नाटकाने प्रेक्षकांची तावडतोत्र पकड घेतली. शाकुंतल नाटक तर कालिदासाचेंच ! त्याच्या अण्णांनी केलेल्या गोड भाषांतराने प्रेक्षकांच्या मनावर कवजा केला, हें साहजिक होतें. तत्कालीन मुखासीन सुशिक्षित समाज अशाच नाटकांसाठी आमसलेला होता. किलोस्करांची नाटके म्हणजे चांगलें नाट्य व उत्तम गाणें यांचें मिश्रण आहे. आणि नायकिणीच्या गाण्यास ग्राम्य व त्याज्य मानूं लागलेल्या समाजास त्याच्या बदली कोणती तरी करमणूक पाहिजेच होती. ती भूक किलोस्करांच्या गायनप्रधान नाट्याने उत्तम रीतीने भागविली.

हें अण्णांच्या नाटकासंबंधी झालें. रंगभूमीवरील प्रयोगामध्येहि अशाच अनेक निवडक गोष्टींचा पूर्वी कधीहि न दिसलेला समवाय जमवून आणला होता.

उत्कृष्ट गाणारी व बराच चांगला अभिनय करणारी रूपवान पात्रे, मुंबईच्या पारशी नाटक कंपन्यांच्या धर्तीवर मपकेदार पडदे व सीनरी, उंची वेषभूषा, मालक मनेजरांची रुआवदार वागणूक, प्रसिद्ध व प्रतिष्ठित व्यक्तींशी परिचय, इत्यादि विशेषांमुळे हे प्रकरण काही न्यारेंच आहे, अशी बहुजन-समाजाची समजूत होऊन त्यांच्या मनावर या प्रकरणाचा एकदम विलक्षण पगडा वसला. या प्रयोगविषयक वात्रतीच्या तपशिलांत आपल्याला शिरण्याचें कारण नाही. नाट्यवाङ्मयाच्या विकासक्रमांत किलोस्करांनी कोणत्या गोष्टी नवीन आणल्या हे लक्षांत ठेवलें म्हणजे झालें. पौराणिक नाटक पूर्वी होतेंच; गायनाची अनेक पात्रांवर विभागणी करण्याची कल्पना देखील सर्वस्वी अभिनव नव्हती. किलोस्करांनी सुपरिचित व सुंदर पौराणिक कथानकें, रम्य सांसारिक दृश्यें, उत्कृष्ट गाणें व उच्च दर्जाचें नाट्य या सर्व गोष्टींचें एकत्रीकरण घडवून आणलें यांत त्यांचें वैशिष्ट्य आणि त्यांच्या यशस्वितेचें रहस्य साठविलेलें आहे.

इ. स. १८८० ते १९०० हा यापुढील वीस वर्षांचा टप्पा. या काळांत महाराष्ट्रांत नाट्याची कल्पनातीत भरभराट झाली. हा वीस वर्षांचा कालखंड महाराष्ट्राच्या इतिहासांत सर्वच दृष्टींनी विशेष महत्वाचा गणला जाईल. महाराष्ट्रांतील पांढरेपेशा वर्गाच्या उत्कर्षाचा, भरभराटीचा व वर्चस्वाचा हा काळ होय. राजकीय, सामाजिक व धार्मिक ध्येयवाद या काळांत उदय पावत होता. पाश्चात्यांचे जीवनाचे आदर्श जसेच्या तसे आपणांस घेतां येत नाहीत व घेणें इष्टहि नाही, हें दिसून येऊं लागलें होतें. आपल्या जुन्या परंपरागत आदर्शांच्या संशोधनाला व निरीक्षणाला त्यामुळे या काळांत अधिक जोर चढला होता. अर्थातच जुन्या-नव्यांचा झगडा या काळांत निकराला जाऊन त्यांच्यामधील कलहाने सर्व वातावरण व्याप्त होऊन गेलें होतें. आणि असें विरोधाभासात्मक दृश्य दिसून येऊं लागलें होतें की, नव्या आंग्ल शिक्षणाने आपलें जुनें वाङ्मय, जुना धर्म, जुन्या परंपरा यांविषयीचा अभिमान सुशिक्षितांच्या मनांत जागृत होऊन ते जुन्या शास्त्रिमंडळापेक्षाहि अधिक जबरदस्त असे नव्या सुधारणेचे प्रतिपक्षी म्हणून समरांगणांत उभे ठाकले होते. त्यांनी आपली वादपटुता, आपलें आधुनिक शास्त्रांचें ज्ञान आणि देशाभिमानाच्या भावनेने उसळणारा आपला उत्साह

जुन्या पक्षाच्या मदतीला आणल्यामुळे त्या पक्षाचें पुढारीपण त्यांच्याकडे चालून आलें आणि त्यांनी त्या काळापुरता तरी सुधारणा पक्ष हतबल करून टाकला यांत संशय नाही. तात्पर्य, १८८० ते १९०० हा एक प्रकारें सुधारणावादाच्या प्रतिक्रियेचा काळ असें म्हटलें असतां शोभेल. या काळांत सामाजिक ध्येयवाद आगरकरांच्या द्वारें व्यक्त होत होता, धार्मिक ध्येयवाद रानड्यांमध्ये अवतीर्ण झाला होता, तर राजकीय ध्येयवाद टिळकांच्या मुखाने बोलत होता. या तिघांच्या उद्गारांनी व उद्योगांनी त्या काळचें वातावरण भरून गेलें होतें.

या सर्व खळवळीचें, विशेषेंकरून सुधारणावादाच्या प्रतिक्रियेचें, प्रतिबिंब तत्कालीन नाट्यवाङ्मयांत मुत्रलक रीतीने पडलेलें आपणांस दिसून येतें. नाट्यवाङ्मयाची प्रत्येक शाखा तर या काळांत भरभराटलीच पण त्यांतल्या त्यांत सामाजिक शाखेला इतका बहर आला की त्याची कल्पनाहि आज कदाचित् आपल्याला करतां येणार नाही. त्या काळाचा जो इतिहास सर्व-साधारणपणें सांगण्यांत येतो त्यावरून आपणांस असें वाटण्याचा संभव आहे की, किल्लोस्करांची पौराणिक संगीत नाटकें व शाहूनगरवासीचीं त्राटिका, विकारविलसित इत्यादि कांही गद्य नाटकें, यांखेरीज लक्षांत घेण्यासारखें असें त्या काळांत कांही झालें नाही. परंतु खरा प्रकार फार निराळा आहे. खुद्द संगीतांतच किल्लोस्करांचें अनुकरण करणाऱ्या किती-तरी कंपन्या निघाल्या व प्रसंगविशेषी किल्लोस्करांच्या नाट्यप्रयोगांची बरोबरी करणारे— किंवाहुना त्यांवर ताण करणारे— प्रयोग त्यांनी करून दाखविले. डोंगरे यांची नाटक मंडळी, वाईकर संगीत मंडळी, नाट्यानंद संगीत मंडळी या मंडळ्यांनी आपल्या पौराणिक संगीत नाटकांच्या द्वारें किल्लोस्कर कंपनीशीं चांगलीच स्पर्धा चालविली होती हें तत्कालीन इतिहासांत नमूद आहे. नाट्यानंद कंपनीने देवलांचें 'मृच्छकटिक' प्रथम प्रयोगांत आणलें. डोंगरे यांचें 'संगीत इंद्रसभा' हें नाटक कांही काल अण्णांच्या सौभद्राच्या बरोबरीने प्रख्यातीस चढलें होतें.

परंतु केवळ किल्लोस्करी वळण त्या काळीं जोरजोराने गिरविण्यांत येत होतें एवढेंच नव्हे; 'बुकिश' नाटकांची परंपराहि तितक्याच जोमाने सुरू होती. वामुदेव बाळकृष्ण केलकर यांचें त्राटिका (Taming of the Shrew)

आणि गोपाळ गणेश आगरकर यांचे विकारविलसित (Hamlet) ही तर प्रसिद्धच आहेत. परंतु यांखेरीज इंग्रजी नाटकांची— विशेषतः शेक्सपियरच्या नाटकांची—किती तरी भाषांतरे या काळांत करण्यांत आलीं. हीं सर्वच रंगभूमीवर आलीं असें नाही. तथापि त्यांतलीं बरींच आलीं हें निर्विवाद. खुद्द केळकरांनीच 'वीरमणी व शृंगारसुंदरी' हें Antony and Cleopatra चें भाषांतर केले, महाजनींनी 'मोहविलसित' (Winter's Tale) आणि 'वल्हभानुनय' (All's Well That Ends Well) हीं दोन रूपांतरे लिहिलीं. शंकर मोरो रानडे यांनी (King Lear) चें 'अतिपीड-चरित' हें रूपांतर केले.

पौराणिक संगीत नाटकांचा व भाषांतरित 'बुकिश' नाटकांचा प्रवाह पुष्कळ विस्तीर्ण झाला असला तरी तो संथपणाने वाहत होता. सामाजिक नाटकांचा प्रवाह उसळत, खळखळाट करीत सभोवतालचें वातावरण दुमदुमून टाकीत दौड करूं लागला. पौराणिक नाटकांस गाण्याची तरी जोड असे; बुकिश नाटकें बहुधा चांगल्या विद्वानांनी लिहिलेलीं व चांगल्या इंग्रजी नाटकांवरून उतरलेलीं असल्याकारणाने तीं ठाकठिकीने रचलेलीं व कथानक, भूमिका, भाषाशैली या वावर्तीत बरींच वरच्या दर्जाचीं असत. परंतु सामाजिक नाटकें वाटेल तशीं लिहिलीं जात, तरी त्यांना प्रेक्षकांचा तुटवडा पडत नसे, एवढेंच नव्हे तर तीं समाजांत मोठीच खळबळ उडवून देण्यास समर्थ होत. याचें कारण त्यांत प्रतिपादिलेले विषय समाजाच्या तत्कालीन जीवनास स्पर्श करणारे व म्हणूनच वाचकांच्या भावना उत्तेजित करणारे असत हें होय. हे विषय आता मागे पडले आहेत; कला व तंत्र या दृष्टीने पाहतां हीं नाटकें उच्च दर्जाचीं झालीं असेंहि नाही. तथापि, वाङ्मयेतिहासाच्या दृष्टीने त्यांचें मूल्य फार आहे. यास्तव त्यांचा थोडासा तरी परिचय येथे करून दिला पाहिजे.

स्त्रीशिक्षण, स्त्रीस्वातंत्र्य, बालविवाह, स्त्रीपुनर्विवाह, संभोगसम्मतीचें वय, आधुनिक शिक्षणाच्या योगाने माजलेलें दौर्बल्य व दुराचार हे त्या काळांतील चर्चेचे व वादाचे विषय होत. त्या वेळचीं सामाजिक नाटकें अशाच विषयांचा परामर्श घेण्याकरिता लिहिलीं गेलीं. त्या काळांतील बहुजनसमाज जुन्याचा अभिमानी व सुधारणेस विरोधी असल्यामुळे सुधारणांचें छिद्रान्वेषण

करणारी नाटकेंच लोकप्रिय होत. अर्थात् बहुतेक सामाजिक नाटकें सुधारणेचें अतिरिक्त व विपर्यस्त स्वरूप दाखवून तिचा निषेध करणारी अशीच निघाली. अण्णा मार्टेड जोशी यांनी पुनर्विवाहाचें मंडन करण्याकरिता लिहिलेल्या सं. सौभाग्यरमा (१८८५) या नाटकासारखी थोडी !

या काळांत उद्भवलेल्या बहुतेक सामाजिक प्रश्नांचें आपल्या सनातनी मतांस अनुसरून विवेचन करणाऱ्या व त्या काळांत प्रख्यातीस आलेल्या एका गुणी नाटककाराचें नांवहि आज कोणाच्या लक्षांत राहिलेलें दिसत नाही. सामान्य बहुश्रुत वाचक तर राहोच, पण नाट्यवाङ्मयाचें ऐतिहासिक पर्यालोचन करणाऱ्या मोठ्या मोठ्या लेखकांच्या नजरेंतून देखील तें सुटलेलें दिसतें. तस्मात् त्याचा थोडासा उल्लेख येथे करून त्याच्या नाट्यकृतीविषयी माहिती देण्याचें योजिलें आहे.

नारायण वापूजी कानिटकर हे खरोखरीच मराठीतील एक दांडगे नाटककार होऊन गेले. १८८० ते १९१७ या कालखंडांतील गद्य नाट्याचे ते सर्वश्रेष्ठ प्रतिनिधि होत असें म्हटल्यास चिंता नाही. त्यांनी केवळ सामाजिक नाटकें लिहिलीं असें नाही. त्यांची दृष्टि चौफेर होती. देशस्थिती-संबंधाने जे जे खळवळ उडविणारे प्रसंग त्यांच्या आठवणींत घडले त्यांना त्यांनी नाटकांत गोवण्याचा यत्न केला. उसळत्या भावना, तडफेची भाषा, अतिरेकी वर्णनें, प्रतिपक्षावर सडकून प्रहार करण्याची हौस— इत्यादि त्या काळचे विशिष्ट गुण त्यांच्या नाटकांत भरपूर आढळतात. विस्कळीत रचना, कलागुणांची उपेक्षा इत्यादि दोषहि त्या वेळच्या सर्वसामान्य नाटककारांत दिसून येणारेच आहेत. सारांश, सर्व दृष्टींनी पाहतां त्या काळच्या प्रवृत्तींचें प्रतिबिंब आपल्या मनावर उठविणारा कानिटकरांसारखा प्रतिनिधि आपणांस दुसरा आढळणार नाही.

‘तरुणीशिक्षण नाटिका’ (१८८६) या त्या काळीं ज्याच्या त्याच्या तोंडी झालेल्या नाटकांचे कानिटकर हे कर्ते होत. एका विशिष्ट काळांत अतोनात लोकप्रिय झालेलीं जीं कांही नाटकें मराठींत झालीं त्यांपैकी हें एक होय. आधुनिक शिक्षणामुळे एका घराण्यांतील स्त्रिया (व पुरुषहि) स्वच्छंदी व उन्मार्गगामी निघाल्यामुळे त्या सर्व घराण्याची कशी वाताहत झाली याचें या नाटकांत प्रामुख्याने वर्णन केलें आहे. इंग्रजी शिक्षणामुळे

पुरुष दाख्वाज व वाहेरख्याली होतात व स्त्रिया बेफाट, उन्मार्गगामी होतात असें एका वाजूने नाटककाराने दाखविलें असून, दुसऱ्या वाजूने जुन्या पद्धतीने राहणाऱ्या धर्माभिमानांनी सुशिक्षित दांपत्याचें वर्तन किती सौज्वळ व उत्कृष्ट असतें हें दाखवून विरोधदर्शनाने येणारा उठाव साधला आहे. नाटकाचें कथानक साधें, प्रतिपादन रोखठोक, निर्भीड व सणसणीत असें असल्यामुळे नाटकांतील विस्कळीतपणा, एकसूत्रीपणाचा अभाव वगैरे दोष खपले जाऊन नाटक तात्काळ लोकप्रिय झालें. कानिटकरांचें 'संमति कायद्याचें नाटक' (१८९२) हें कलादृष्ट्या अधिक चांगलें व परिणामकारक आहे. कथानक एकसूत्री व सुसंघटित, शेवट करुणरसपूर्ण व हृदयद्रावक, प्रतिपाद्य विषय त्या वेळीं अत्यंत जिव्हाळ्याचा वाटणारा, यामुळे हेंहि नाटक लोकांना आवडलें होतें. संमतिवयाच्या कायद्यांतील कलमांमुळे एका तरुणाच्या संसाराचा कसा सत्यानाश झाला हें यांत दाखविलें आहे.

सामाजिक प्रश्नांप्रमाणेच राजकीय वावर्तीकडेहि कानिटकरांची दृष्टि होती. वडोद्याचे मल्हारराव महाराज यांजवर जो सुप्रसिद्ध विषययोगाचा खटला झाला त्यावर त्यांनी एक नाटक लिहिलें. १८८८ च्या सुमारास गाजलेलें जें कॉफर्ड प्रकरण त्यावर 'न्यायविजय' हें नाटक लिहिलें. या नाटकांत त्यांची देशप्रीति, न्यायप्रीति व देशस्थितिविषयक उदात्त विचार व्यक्त झाले आहेत. कलादृष्ट्याहि नाटक सुंदर वठलें आहे.

त्या काळांतील पांढरपेशा वर्गाच्या मनामध्ये उसळूं लागलेला देशाभिमान इतिहासस्मरणाच्या द्वारा व्यक्त होत होता, हें शिवाजी-उत्सवावरून जसें व्यक्त होतें तसेंच तें ऐतिहासिक नाटकांच्या द्वारें दिसून येतें. इतर सर्व प्रवृत्तींप्रमाणेच ऐतिहासिक नाटकां लिहिण्याची प्रवृत्तीहि या काळांत जोरावली. खुद्द कानिटकरांनी 'राजा शिवाजी', 'बाजी देशपांडे', 'बाजीराव-मस्तानी' इत्यादि ऐतिहासिक नाटकां लिहिलीं. या वावर्तीतहि ते तत्कालीन प्रवृत्तीचे प्रतिनिधि ठरतात.

सामाजिक प्रश्नांवर जुन्या पक्षाची वाजू घेऊन आपल्या उपहासप्रचुर लेखणांचा कडाका उडविणारे दुसरे नाटककार म्हणजे नारायण हरि भागवत हे होत. त्यांच्या 'मोर एल्एल्. वी. प्रहसन' या नाटकाचें नांव

महाराष्ट्रवाङ्मयांत चिरस्थायी झालेलें आहे यांत शंका नाही. असेच आणखी कित्येक नाटककार त्या काळांत होऊन गेले.

आणखी एकाच व्यक्तीचा उल्लेख करून या काळाचें विवरण आपण आटपतें घेऊं. ती व्यक्ति म्हणजे शंकर मोरो रानडे ही होय. नाटकाला आपलें जीवन वाहिलेले हे गृहस्थ होते. नाटकासाठी यांनी काय केलें, हें विचारण्यापेक्षा काय केलें नाही असें विचारणेंच अधिक योग्य ठरेल. यांनी अनेक नाटके स्वतः लिहिलीं, दुसऱ्यांकडून लिहविलीं, नाट्यकथार्णव नांवाचें मासिक कित्येक वर्षे चालविलें, नाटकांत कामें केलीं, दुसऱ्यांच्या नाटकांना मदत केली—सारांश, नाटकापायीं आपलें आयुष्य त्यांनी वाहिलें होतें. त्या काळीं नाटकाचे नादी असे कित्येक गृहस्थ निघाले, त्यांचा शंकर मोरो रानडे हा श्रेष्ठ नमुना होय. लॉर्ड रिपनने स्थानिक स्वराज्याचे जे हक्क लोकांस दिले त्यांवर 'अधिकारदानविवेचना उर्फ स्थानिक स्वराज्याविषयी वाटाघाट' हें नाटक त्यांनी लिहिलें व त्याच सुमारास गोच्या लोकांचा न्याय करण्याविषयी जें इल्वर्ट विल येऊं पाहत होतें त्याविषयी 'गौर-न्यायमीमांसा ऊर्फ ज्युरिसडिक्शन विल' हें नाटक रचिलें. आणखी अनेक भाषांतरित, अनुवादात्मक नाटके त्यांनी लिहिलीं. हे एका बैठकीला एक नाटक लिहीत अशी यांची ख्याति होती.

असा हा उसळत्या नाट्यप्रेमाचा व नादीपणाचा काळ १८९७ च्या सुमारास संपला. या काळाच्या अखेरीस प्लेग व दुष्काळ यांनी समाजाची पूर्वीची सर्व घडी विसकटून टाकली. समाजाचा विचारसंघात, भावनापुंज व दृष्टिकोन यांमध्ये मोठाच परिवर्त झाला. नाट्याच्या बाबतींत पाहतां दोन तीन फरक झालेले ठळकपणें दृष्टोत्पत्तीस येतात. खेडोपाडीं व गावोगावीं हिंडणाऱ्या पौराणिक (विष्णुदासी) नाटक मंडळ्या या प्लेगच्या व दुष्काळाच्या झपाट्याने उध्वस्त होऊन गेल्या ही पहिली मोठी गोष्ट लक्षांत ठेवण्याजोगी होय. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत ग्रामीण जनसमूहांची करमणूक करण्याचें काम या पौराणिक खेळ करणाऱ्या कंपन्यांनीच संभाळलें होतें. यापुढे त्या नष्टप्राय झाल्या व त्यांची जागा कांही अंशाने मा. ना. पाटणकर यांची पाटणकर संगीत नाटक मंडळी किंवा राणे यांची राजापुरकर संगीत नाटक मंडळी या व अशा प्रकारच्या कंपन्यांनी घेतली. दुसरा मोठा

परिवर्त म्हणजे प्रचलित सामाजिक, राजकीय वगैरे विषयांवरिल भावनांची खळखळ नाटकांच्या द्वारे व्यक्त करण्याच्या प्रवृत्तीस वराच आळा बसला. सामाजिक व प्रचलित चर्चात्मक (Topical) नाटकांच्या प्रवाहास एकदम खंडच पडला असें म्हणण्यास हरकत नाही. यापुढे प्रवृत्ति सुरू झाल्या त्या अधिक गंभीर व व्यापक अशा होत्या. यापुढे त्यांचेंच निरीक्षण आपणांस करावयाचें आहे.

यापुढील काळांत इ. स. १८९७ पासून १९२० पर्यंतचा नाट्य-वाङ्मयापुरता एक कालखंड कल्पित्यास चालेल. या काळांत साधारणतः एकाच प्रवृत्तीचा ओघ चालत होता. कालानुसार बदल होत गेला, परंतु तो बदल क्रांतीच्या स्वरूपाचा नव्हता. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर, नरसिंह चिंतामण केळकर व राम गणेश गडकरी हे या काळांतील प्रमुख नाटककार होत. यांच्या मानाने खालच्या पायरीवर वासुदेवशास्त्री खरे, वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर, दामोदर हरि नेवाळकर, अनंत वामन बर्वे प्रभृति अनेक नाटककारांची श्रेणी लागते, तिचा पुरता नामनिर्देश करण्यासहि आपणांस येथे सवड नाही.

इ. स. १८९७ च्या सुमाराचा काळ म्हणजे देवलांच्या सद्दीचा न्हास व श्रीपाद कृष्णांच्या उदयकाळाचा प्रारंभ असें मानलें असतां चालेल. या दोघांचा कलह महाराष्ट्राच्या नाट्येतिहासांत चिरस्मरणीय होऊन राहिला आहे. दोघेहि भिन्न, किंबहुना परस्परविरोधी, प्रवृत्तींचे प्रतिनिधि होते. यास्तव त्यांजमधील विरोध हा फारसा अस्वाभाविक वाटत नाही. देवलांनी जन्मांत एका शारदा (१८९९) नाटकाशिवाय स्वतंत्र असें कांही लिहिलें नाही, तर कोल्हटकरांनी प्रतिज्ञेने स्वतंत्र कथानकांखेरीज कोणतीहि ('शिवपाविच्य'खेरीज) रचना केली नाही. देवल रूढ कल्पना व विचार यांचाच पुनरुच्चार करणारे तर कोल्हटकरांची अद्भुतरम्य कल्पनांकडे स्वाभाविक ओढ. देवलांचें लिहिणें साधें, सुलभ, प्रसादपूर्ण, तर कोल्हटकरांचें कृत्रिम, कोटिबाज, कल्पनासंकुल— अशा रीतीने दोघांच्याहि मनाची व लेखनाची घडण परस्परांस विरुद्ध अशी होती. अर्थात् दोघेजण एका ठिकाणीं येतांच त्यांच्यामध्ये संघर्ष निर्माण झाला असल्यास त्यांत नवल काय ?

काल्पनिक नाटकांचा प्रवाह खरोखरी पूर्वीपासूनच चालू होता. १८८० ते १८९७ या कालविभागांतहि निवळ काल्पनिक नाटकें लिहिणारे पुष्कळच नाटककार झाले. कोल्हटकरांनी या काल्पनिक नाट्याच्या प्रकारास उच्च वाङ्मयगुणांची व आपल्या सौंदर्यदृष्टीची जोड देऊन त्यास सन्माननीयतेच्या पदावर नेऊन पोचविलें हें कोल्हटकरांचें वैशिष्ट्य होय. कल्पनेचा रम्य-विलास त्यांच्या नाटकांत ठायींठाथीं आढळतो. त्यांत त्यांचा कोटिवाजपणा व कलात्मक औचित्याविषयीचा तीव्र कटाक्ष मिळविला म्हणजे त्यांनी मराठी नाट्यांत कोणते लोभनीय गुण नवीन आणले याचें आपणांस ज्ञान होतें. त्यांचीं कथानकें अति गुंतागुंतीचीं आहेत, त्यांतील घटना कृत्रिम आहेत, त्यांचें काव्य भावनाहीन आहे, त्यांचें भूमिका निर्माण करण्याचें कौशल्य सामान्य आहे— हे सर्व इतरांनी दाखविलेले दोष त्यांच्या नाटकांत असतील; परंतु वर वर्णिलेले रम्य विशेष त्यांच्या नाटकांत जितक्या प्रमाणांत आहेत तितक्या प्रमाणांत ते इतरत्र कोठेहि आढळत नाहीत हेंहि तितकेंच खरें आहे. याच गुणविशेषांमुळे त्यांच्या नाटकांनी त्या काळीं नाट्यांतील नव-युगाची सुरुवात झाल्याची जाणीव रसिक प्रेक्षकांस करून दिली व याच गुणविशेषांमुळे त्यांचीं नाटकें महाराष्ट्रवाङ्मयांत चिरंजीव होतील.

तो काळ कोल्हटकरांची अद्भुत कल्पनारम्यता समाजांत विशेष आवडावी असाच होता. ही पूर्वीच्या काळांतील प्रवृत्तींची प्रतिक्रिया होती. पूर्वीच्या काळांतील सामाजिक प्रश्नांवरील भावनाप्रधान अतिरेकी नाट्य-दृश्यांचा लोकांस एक प्रकारें वीट किंवा कंटाळा आला होता. त्यांतील प्रश्न आता हळूहळू मागे पडत चालले होते. अशा काळीं कोल्हटकरांच्या थंड्या प्रकृतीच्या परंतु कल्पनारम्यतेने व चतुर कोट्यांनी बुद्धीला रिझविणाऱ्या नाटकांचें समाजाने आदराने स्वागत केलें यांत नवल काय ? पूर्वीच्या काळाला अनुसरून ज्यांची मनोरचना होती अशा कांही टीकाकारांनी थोडीशी फडफड केली, परंतु कोल्हटकरांची छाप समाजावर बसण्यास त्या योगें व्यत्यय आला नाही.

कोल्हटकरांच्या सर्वच नाटकांचीं कथानकें कल्पनारम्य व अवास्तविक आहेत. त्यांतल्या त्यांत मतिविकार, जन्मरहस्य या नाटकांचें वातावरण बऱ्याच अंशीं सामाजिक असून त्यांत जिव्हाळ्याच्या सामाजिक प्रश्नांचें

दिरदर्शनहि आहे. कलादृष्ट्या त्यांच्या नाटकांत 'प्रेमशोधन' व 'जन्मरहस्य' या दोन दुःखान्तिका उत्कृष्ट आहेत.

खाडिलकरांच्या नाट्यकर्तृत्वाचा उदय याच काळांतला. आपणां सर्वांना या महानाटककाराच्या कृतींची माहिती आहे. दुसरें, आतापर्यंत अनेक समालोचनात्मक लेखांतून व ग्रंथांतून यांच्या कृतींचें विस्तरशः पर्यालोचन करण्यांत आलेलें आहे. येथे त्यांच्या कृतींचें विस्ताराने विवरण करणें हें अवकाशाच्या अभावीं अशक्य आहे, हें आपणहि सहज कबूल कराल. तेव्हा त्यांच्या गुणविशेषांचा उल्लेख करून नाट्यवाङ्मयाच्या ओघाला त्यांनी कोणत्या रीतीने वळण दिलें व त्यांत कोणती भर घातली हें स्थूल मानाने दाखविणें एवढेंच माझ्या विवेचनाचें धोरण ठेवण्याचा विचार आहे.

खाडिलकरांसारखा ध्येयवादी नाटककार मराठींत दुसरा झालेला नाही. त्यांनीच राजकीय, सामाजिक, वैयक्तिक ध्येयांची उदात्त चित्रें आपल्या नाटकांमधून रंगविली व नाट्यकला ही केवळ रिकामटेकड्या मनरंजनाचें साधन नसून उदात्त मनोवृत्तीचें व भव्य ध्येयांचें पोषण करण्याचा तो राजमार्ग आहे, हें त्यांनीच प्रथम दाखवून दिलें. त्यांच्याच प्रभावशाली नाट्यकृतींमुळे ध्येयवादित्व हें या काळाचें प्रमुख लक्षण आपण मानूं शकतो. त्यांच्या नाटकांत रसवत्ता आहे, परंतु ती वैषयिक, कोमल व मधुर रसवत्ता नसून बहुतांशी तेजस्वी, प्रखर व उदात्त प्रकारची रसवत्ता आहे. ध्येयात्मकता त्यांच्या लेखनांत रोमरोमीं भिनली असल्यामुळे एक प्रकारचें उदात्त तेज त्यांच्या लेखनास आलें आहे.

परंतु ध्येयवादिता हाच केवळ त्यांच्या नाटकांचा विशेष आहे, असें नाही. कलापूर्ण व तंत्रशुद्ध रचना हा त्यांच्या नाटकांचा दुसरा फार मोठा विशेष होय. नाट्यतंत्रावर त्यांच्याइतकें असामान्य प्रभुत्व असलेला नाटककार दुसरा झालेला नाही. कथानक व त्यांतील प्रमेय यांचा परिणामकारक उपन्यास पहिल्या प्रवेशांत करून पुढे क्रमाक्रमाने प्रमेयाची तार खेचीत खेचीत ती परमोत्कर्षाच्या अवस्थेस झपाट्याने नेणें व कथानकांतील निरगाठीची उकल करून प्रमेयाची सिद्धता व कथानकाची अखेर त्वरेने व समाधानकारक रीतीने करणें—हें तंत्र खाडिलकरांस अप्रतिम साधलें आहे. त्यांची 'मेनका', 'सावित्री' इत्यादि उलट अर्थाने गाजलेली नाटकेमुद्धा

तंत्रशुद्ध मांडणीची उत्कृष्ट उदाहरणे आहेत; मग 'सवाई माधवरावांचा मृत्यु', 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी', 'विद्याहरण', 'सत्त्वपरीक्षा', 'सवती-मत्सर' या नाटकांविषयी तर बोलावयासच नको. 'कर्मीत कमी साधनांनी जास्तीत जास्त परिणाम घडवून आणणे' हे जे कलेच्या श्रेष्ठत्वाचे मुख्य गमक ते त्यांच्या नाटकांत सर्वत्र आढळते. अनावश्यक प्रवेश, पात्रे, भाषणे व घटना त्यांच्या नाटकांत सहसा आढळणार नाहीत. सर्व रचना बांधेसुद्ध, ठाशीव व रेखीव असावयाची. लेखापेचा भाग त्यांत मिळावयाचा नाही.

कोल्हटकरांनी ज्याप्रमाणे पूर्वीचीच काल्पनिक नाटकांची प्रथा घेऊन तिला आपल्या वाङ्मयगुणांच्या योगाने गौरवान्वित केले त्याचप्रमाणे खाडिलकरांनी पूर्वीपासून चालत आलेली पौराणिक नाटकांची प्रथा घेऊन तिला परमोत्कर्षास चढविले. पौराणिक कथानकांमध्ये त्यांनी आपला ध्येयवाद ओतला. या वाचनीतली त्यांची किमया फार आश्चर्यजनक आहे. कांद्यामध्ये ज्याप्रमाणे एकाच्या आंत दुसरा असे पापुद्रे आढळतात आणि वरचे कितीही पापुद्रे सोलले तरी ज्याप्रमाणे बाकी राहिलेला कांदा पूर्ण स्वरूपाचाच दिसतो, त्याप्रमाणे त्यांच्या नाटकांची अवस्था असते. नाटकाकरिता घेतलेल्या पौराणिक कथानकाची तर ते सुसंगत व समाधानकारक मांडणी करितातच. केवळ पौराणिक कथेच्या दृष्टीने त्यांच्या नाटकांकडे बघणाऱ्यास त्यांत कांहीच वैगुण्य दिसून येणार नाही. हा एक देखावा झाला. नाटकासाठी घेतलेल्या कथानकावर मानवसमाजाच्या उन्नतीस पोषक असे कोणते तरी तत्त्व ते वसवितात व कथानकाच्या विकासाबरोबरच त्या तत्त्वाचाहि उपन्यास करतात. या प्रतिपाद्य नीतितत्त्वाला ते कथानकाचा प्राण वनवितात. परंतु त्यांच्या रचनेतील खुबी एवढयावरच संपत नाही. या सामान्य नीतितत्त्वाहून निराळा असा प्रचलित राजकारणास अथवा समाजकारणास लागू असलेला स्फुट ध्वनि त्यांच्या नाटकांतून निघत असतो. या ध्वनीमुळेच 'कीचकवध', 'सवाई माधवराव', 'मेनका', 'सत्त्वपरीक्षा' इ० नाटके अत्यंत रोचक वठली आहेत व त्यांत खरी बहार आली आहे. नाट्यवस्तूच्या या तीन अंगांपैकी ध्वन्यात्मक अंग लक्षांत न घेतां नाटक वाचलें तरी तें परिपूर्ण वाटतें; तात्त्विक अंग लक्षांत न घेतलें तरीहि त्या नाटकांत कोटेहि अपूर्णता भासत नाही. अशा रीतीने प्रेक्षकांच्या कुवती-

नुसार कोणत्याहि 'दृष्टीने प्रेक्षक नाटकाकडे पाहो, त्याचें त्यांच्या दृष्टीनुसार परिपूर्ण समाधान होतें. ही रचनेची खुबी अलौकिक आहे आणि ही खाडिलकरांखेरीज कोणासहि साधलेली नाही.

भूमिकानिर्मितीतहि खाडिलकरांचा हात धरणारा कोणी नाही. 'मानापमान' खेरीजकरून त्यांच्या कोणत्याहि नाटकाचें कथानक स्वतंत्र नसूनहि त्यांनी आपल्या सर्व नाटकांत आपल्या प्रतिभेने अनेक चिरस्मरणीय व्यक्ति-पुरुष व स्त्रिया-निर्माण केल्या आहेत. मराठी वाङ्मयांत कादंबरीकार आपटे यांच्या खालोखाल खाडिलकरांचेंच कौशल्य या बाबतीत श्रेष्ठ ठरेल. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यु' मधील माधवराव व केशवशास्त्री; 'कांचनगडची मोहना' यामधील प्रतापराव, मोहना, पिलाजीराव व हंबीरराव; 'भाऊवंदकी' मधील राघोत्रा, आनंदीबाई व रामशास्त्री; 'कीचकवधां'तील कीचक, सैरंथ्री व भीम; 'मानापमानां'तील भामिनी व लक्ष्मीधर— याप्रमाणे त्यांच्या प्रत्येक नाटकांतील दोन तीन प्रमुख व्यक्ति म्हणजे मानवी चारित्र्यांतील गुणविशेषांचे ठाशीव व ठसठसीत नमुने आहेत. या व असल्या भूमिकांना त्यांनी भिन्न भिन्न गुणविशेषांचे पुतळे बनविले असूनहि त्या सर्व जिवंत, चैतन्यपूर्ण व वास्तविक वाटतात; भिन्न भिन्न गुणांचा पेंढा भरलेल्या निर्जीव बाहुल्या वाटत नाहीत. याचें कारण हें की त्यांचीं सर्व नाटकें कथानकप्रधान नसून, भूमिकाप्रधान आहेत. नाटकांचीं कथानकें मुख्य भूमिकांच्या गुणविशेषांमुळे व त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या नीतितत्त्वांच्या प्रेरणेमुळे गतिमान होतात असें दाखविण्यांत त्यांना बहुधा सर्वत्र उत्तम यश आलें आहे; आणि यांतच त्यांच्या कलात्मक जादूगिरीची करामत आहे. केवळ काल्पनिकतेच्या भरि पडून गुंतागुंतीची कृत्रिम कथानकें त्यांनी निर्माण केलीं नाहीत ही गोष्ट त्यांच्या तारतम्याची व श्रेष्ठ विवेचक शक्तीची द्योतक आहे. आणि कथानकें उसनीं घेऊनहि भूमिकांच्या स्वभावविशेषांमुळे व तात्त्विक संघर्षांमुळे त्यांतील एका पुढच्या एक घटना निर्माण होतात असें ते दाखवूं शकले, यांत त्यांच्या कलाचातुरीची सीमा झाली आहे.

खाडिलकर ज्या काळांत नाटककार म्हणून चमकले तो महाराष्ट्राचा प्रखर ध्येयवादित्वाचा काळ होता. तेव्हा खाडिलकर हे त्या काळाचे नाट्यक्षेत्रांतील श्रेष्ठ प्रतिनिधि असें आपण मानूं शकतो. तीव्र संकटांचे

आघात सोसावे लागतांच महाराष्ट्रांतील पांढरपेशा वर्गाचा हा ध्येयवादितेचा ज्वर ओसरला आणि त्याची प्रतिक्रिया सुरू होऊन महाराष्ट्राची साक्षर जनता कांही काळ पांचट प्रणयलालसा व विकृत भावनाप्रधानता यांच्या आधीन झाली. हा परिणतीचा टप्पा गडकऱ्यांच्या नाट्यकृतींत आपल्याला दृग्गोचर होतो. भावनाप्रधान, विकारवश कल्पनाशालिता, हा त्यांच्या नाट्यकृतींचा विशेष होय. त्यांच्या प्रतिभेचें सामर्थ्य अफाट होतें. परंतु त्यांच्या प्रबल विकारवशतेमुळे त्या सामर्थ्याचा संयमाने उपयोग करणें त्यांस साधलें नाही. विकृत भावनांच्या उसळत्या लहरी दावण्यासाठी अमानुष व अतिरेकी कल्पनाचित्रें त्यांनी निर्माण केलीं व त्यांवर आपलें अमर्याद कल्पनावैभव त्यांनी उधळपणाने खर्च केलें. कोल्हटकरांच्या कल्पनाशालितेला आपल्या भावनात्मकतेने गडकऱ्यांनी सजविलें. त्यांच्यांत मानसिक संयम असता तर या इष्ट संगमामुळे सर्वांगपूर्ण नाट्यकृति निर्माण झाल्या असत्या. परंतु कलाकाराला अवश्य असणारा तो एक गुण नसल्यामुळे, कल्पनाचक्षूंना दिपविणाऱ्या अतिरेकी चित्रांचा समुदाय मात्र त्यांच्या हातून निर्माण झाला. पुढे हा संयम त्यांच्या अंगी आलाहि असता असें 'भावबंधन' नाटकावरून वाटतें. परंतु त्यांच्या अकाल निधनामुळे या संबंदाच्या आशा अपुऱ्याच राहिल्या.

कलाकारास अवश्य असलेल्या बहुतेक सर्व गुणांची समप्रमाणता हें केळकरांच्या नाट्यकृतीचें मुख्य लक्षण म्हणून सांगतां येईल. वासुदेवशास्त्री खरे यांनी मुख्यतया ऐतिहासिक नाटकांची परंपरा पुढे चालविली. मध्यंतरी कांही काळ संतचरित्रांवर नाटकें लिहिण्याची प्रवृत्ति उत्पन्न झाली होती तिचे प्रणेते श्री. शिरवळकर हे होत. ही प्रवृत्ति एका काळीं इतकी लोकप्रिय झाली की हरिभाऊ आपट्यांसारखे चिकित्सक वृत्तीचे कादंबरीकार व केळकरांसारखे टीकाकारहि तिच्यांत गवसले. 'संत सखुवाई' नांवाचें एक संतनाटक आपट्यांच्या नांवावर व 'संत भानुदास' नांवाचें केळकरांच्या नांवावर मोडतें. खाडिलकरांच्यामुळे पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांच्या प्रवाहांना नवा जोम आला व या दोन्ही परंपरांमध्ये अनेक उच्च दर्जाचीं नाटकें निपजलीं. अनेक सामान्य नाटककारहि खाडिलकरांप्रमाणे तत्त्वप्रधान व सूचक रचना करण्याचा प्रयत्न करूं लागले; अर्थात् हें ज्याला त्याला

ज्याच्या त्याच्या कुवतीप्रमाणे साधले. काल्पनिक नाटकांची प्रथाहि कोल्हटकरांवरोवर संपली असें मुळीच नाही. तिच्यांतहि वि. गो. शेठ्ये यांच्यासारख्यांनी चांगल्यापैकी नाटकें लिहून वरीच भर टाकली.

कलात्मकतेचा व वाङ्मयगुणांचा प्रकर्ष हें आपण सध्या ज्या कालखंडाचा विचार करतो आहों त्याचें वैशिष्ट्य म्हणून सांगतां येईल. कथानकाची एकसूत्री, सुसंघटित रचना करून त्यांत विशिष्ट स्वभावांच्या भूमिकांचा संनिवेश करणें व कथानकाचा क्रमाक्रमाने विकास साधून चढत्या उत्कटतेमध्ये त्याचा शेवट करणें इतकीं नाट्यरचनेचीं तत्त्वे सामान्य नाट्यकारांच्या नाटकांत देखील पाळलेलीं दिसून येऊं लागलीं. मागच्या, म्हणजे १८८० ते १८९७ पर्यंतच्या, काळांतल्या कित्येक प्रसिद्ध नाट्यकारांसंबंधानेहि असें विधान करतां आलें नसतें. यावरून नाट्यकलेच्या क्षेत्रांत हा काळपावेतो किती प्रगति झाली याचें अनुमान होईल. सामान्यतः भाषाशैली अधिक सुधारली व वर्णनांतहि सुसंगतता, औचित्य व संयम इत्यादि गुण अधिक प्रमाणांत येऊं लागले. संगीत नाटकांतील संगीताचें प्रमाण थोडें थोडें कमी होऊं लागलें व गद्य नाटकाची प्रथा या काळांत मुख्यतः महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या प्रयत्नांमुळे गौरवास चढली.

प्रस्तुतचा कालखंड आपण १९२० पर्यंतचा कल्पिला आहे. परंतु खरें पाहिलें तर १९१५ च्या सुमारासच कित्येक नवीन प्रवृत्ति उद्भवूं लागलेल्या दिसतात, त्यांचा थोडक्यांत उल्लेख केला पाहिजे. मुख्यत्वेकरून महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या प्रयत्नांमुळे सुशिक्षित लोक नटांच्या व्यवसायांत शिरूं लागले होते व नटांचा दर्जा व योग्यताहि वाढत होती. याचा परिणाम अनेक नट-नाटककार निर्माण होण्यांत झाला. यांपैकी बहुतेकांनी पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकें रचलीं व त्यांपैकी वरींचशीं रंगभूमीवर यशस्वीहि ठरलीं. या बाबतींत पहिलें पाऊल बहुधा श्री. यशवंत नारायण टिपणीस यांनी टाकिलें. 'चंद्रग्रहण' व 'शहा शिवाजी' या दोन ऐतिहासिक नाटकांमुळे यांना मुख्यतया प्रसिद्धि व लोकप्रियता मिळाली. 'राजाचें वंड' कर्ते श्री. अण्णासाहेब कारखानीस, 'वेवंदशाही' व 'आग्न्याहून सुटका' रचणारे श्री. विष्णु हरि औंधकर, 'पृथ्वर्धन', 'वरवंचना', 'तुलसी-

दास ' इत्यादि संगीत नाटकांचे कर्ते श्री. गोविंद सदाशिव टेंब्रे इत्यादि नट-नाटककार उल्लेखनीय आहेत.

ज्या काळांत आपण राहतों, वावरतो, त्याच्या सीमपर्यंत साधारणपणें आपल्या विवेचनाचा टप्पा आता येऊन पोचला आहे. समकालीन घटनांचें तिन्हाईतपणाने विवेचन करून त्यांचें मूल्यमापन करणें हें काम फार अवघड असतें. खरा वाङ्मयविवेचक हा बहुधा आपल्या पूर्वीच्या पिढीपर्यंत येऊन थरकतो. पुढच्या घटनांचें वर्णन होऊं शकेल, विवेचन व मूल्यमापन करणें कांहीं अंशीं साहसाचें ठरेल. खेरीज या अलीकडच्या काळांत इतके प्रश्न व इतक्या समस्या आपल्यापुढे येऊन उभ्या राहिलेल्या आहेत, सामाजिक जीवन इतक्या भिन्न भिन्न अंगांनी विकास पावत आहे व तदनुसार नाट्य-वाङ्मयाचा ओघ इतक्या चित्रविचित्र रीतीने वाहत आला आहे की या सर्व गोष्टींचें अगदी थोडक्यांत विवेचन करूं म्हटलें तरी तें या व्याख्यानाच्या मर्यादेंत आटपणें अशक्य आहे. अगोदरच सुमारे दीड तास बोलून आपल्या सहनशीलतेला मी बराच ताण दिला आहे. तिचा अधिक अंत पाहणें योग्य होणार नाही. तेव्हा प्रमुख प्रमुख घटनांचा व प्रवृत्तींचा उल्लेख करून व गेल्या शंभर वर्षांवर पसरलेल्या या भव्य चित्रपटाचें अगदी थोडक्यांत विहंगमावलोकन करून मी आपलें भाषण संपविणार आहे.

अनेक दृष्टींनी पाहतां १९१५ ते १९२० या काळांत नाट्यवाङ्मय व नाट्यकला हीं दोन्ही उत्कर्षाच्या कळसास जाऊन पोचलीं होती असें म्हणावेंसें वाटतें. खाडिलकर, कोल्हटकर, केळकर, गडकरी हे चौघेहि नाट्याचार्य आपल्या प्रतिभेच्या तेजाने त्या वेळीं तळपत होते. सर्वांच्या उत्कृष्ट कृति प्रकाशांत नुकत्याच आल्या होत्या अगर येत होत्या आणि रंगभूमीवर त्यांचा जयजयकार चालू होता. गंधर्व आणि ललितकला या दोन्ही मंडळ्यांच्या रूपाने संगीत नाटक आपल्या वैभवाच्या उच्चतम बिंदूला पोचलें होतें व बलवंत संगीत मंडळीसारख्या नवीन कंपन्यांनी त्यांना उत्साहाने साथ दिली होती तर महाराष्ट्र नाटक मंडळीने मुरू केलेली गद्य-नाटकांची प्रथाहि जोरांत असून समाजाचा आश्रय तिलाहि मिळत होता. वरेरकरांसारखे नव्या दमाचे उत्साही नाटककार पुढे येऊं लागले असून यशःश्रीने त्यांजकडे कटाक्ष फेकण्यास सुरुवात केली होती. युद्धामुळे आलेल्या

तेजीच्या योगाने समाजांत कृत्रिम व तात्कालिक कां होईना, पण संपन्नता व भरभराट अवतरली होती. समाज रंजनप्रिय बनला होता. सिनेमाचा शह अद्याप लागला नव्हता. थिएटरें गच्च भरत होती व नाटकवाल्यांकडे द्रव्याचा पूर वाहत होता. या काळांत नाट्यकलेने आपला संसार हात राखून, संयमाने व दक्षतेने केला असता तर पुढे प्राप्त झालेल्या कठीण काळांत तिचे असे धिडवडे निघाले नसते. परंतु महाराष्ट्रीयांच्या स्वभावांत दूरदर्शिता व धोरण फार कमी. तोच स्वभाव नाट्याच्या व्यवसायांत मोकाट रीतीने प्रकट झाला व आपल्या वेफाट व अल्पदर्शी वृत्तीमुळे नाटकवाल्यांनी आपलें मरण ओढवून घेतलें.

या ओहोटीस १९२० नंतर लौकरच सुरुवात झाली. नाट्यकलेच्या या पडत्या जमान्यांत, बदलत्या काळाबरोबर आपली चाल ठेवून व आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर नवीन नवीन प्रयोग करून तिला सावरण्याचें महत्कृत्य जर कोणी केलें असेल, निदान करण्याचा जिवापाड प्रयत्न केला असेल, तर तो वरेरकरांनीच, असें म्हणणें रास्त होईल. कोल्हटकर, खाडिलकर हे महावृक्ष वटूं लागले होते. खाडिलकरांना देखील नव्या काळाबरोबर चालतां आलें नाही. युद्धोत्तर समाजाची घडी मोठ्या प्रमाणावर बदलत चालली होती व अगदी नवे प्रश्न समाजापुढे दत्त म्हणून येऊन उभे राहत होते. असहकारिता, अहिंसावाद, सत्याग्रह, मजूर-चळवळ, पतितपरावर्तन, स्त्रीस्वातंत्र्य, अस्पृश्यतानिवारण इत्यादि अनेक तत्त्वे व प्रश्न उद्भवत होते व समाजाला असावधानपणें अपुरत्या तयारीनिशीं या सर्वांना तोंड द्यावें लागत होतें. ही सर्व विचारांची खळवळ व भिन्न भिन्न प्रश्नांचें स्वरूप नाट्यवाङ्मयांतून व्यक्त करण्याचें कार्य वरेरकरांनी चांगल्या रीतीने केलें आहे. वरेरकर हे हाडाचे नाटककार आहेत. कोणत्याहि प्रश्नावर ते सफाईदार नाट्यरचना करूं शकतात. मात्र शौ, गाल्सवर्दी प्रभृति नाटककारांनी आधुनिक समाजरचनेतील व्यंगें व कूटें जशीं सरळ व यथातथ्य रीतीने नाट्यरूपाने मांडलीं तसें वरेरकरांस करतां आलें नाही. प्रश्नांची मांडणी करितांना कृत्रिमता व काल्पनिकता त्यांस स्वीकारावी लागली. त्यांचा 'संन्याशाचा संसार' काय, 'सोन्याचा कळस' काय किंवा नुकतीच प्रसिद्ध झालेली 'कोरडी

करामत' काय, यांत कृत्रिम वातावरणाच्या अथवा कथानकाच्या साहाय्याने वास्तविक प्रश्नांची मांडणी केलेली दिसून येते. वस्तुतः अशा काल्पनिकतेची व कृत्रिमतेची नाट्यकलेस जरूरी नाही हें गाल्सवर्दी प्रभृतींनी सिद्ध केले आहे. परंतु आपल्या समाजाची अभिरुचि तितकी साफ व कोणत्याहि प्रश्नांचा साक्षात मुकाबला घेण्याचें धैर्य असलेली अद्याप झाली नसल्यामुळे बहुधा त्यांस कृत्रिमतेचा अंगीकार करावा लागला असावा. वास्तविकतेचें कंकण बांधलेल्याने असंभाव्य अशा काल्पनिकतेचा आश्रय करितां कामा नये. असें केल्यास त्या वास्तविकतेच्या तर्कशुद्ध परिणामांचें दिग्दर्शन करतां येत नाही व त्यापासून होणाऱ्या उद्बोधनास समाज मुक्तो.

वासुदेव वामन भोळे यांनी दोन उच्च दर्जाचीं सामाजिक नाटके ('अरुणोदय' व 'सरलादेवी') लिहिली आहेत. सखोल मनोविश्लेषण, विनोद पेचप्रसंग व सामाजिक समस्येचें परिणामकारक दिग्दर्शन हे गुण त्यांच्या 'सरलादेवी' या नाटकांत आढळतात.

'विनोद'कतें महादेव नारायण जोशी आणि 'विचित्र लीला'कतें शंकर परशराम जोशी हे सामाजिक नाटककार बहुधा सर्वास परिचित असतील. माधवराव जोशांची मार्मिक दृष्टि चौफेर फिरू शकते व वेचक दृश्ये निवडून काढून त्यांच्या साहाय्याने खोचक, विडंबनप्रचुर व प्रसंगविशेषी ग्राम्य असा विनोद निर्माण करू शकते हें सुप्रसिद्धच आहे. शुक्लांचें 'सौभाग्य-लक्ष्मी' व ना. वि. कुळकर्ण्यांचें 'माईसाहेब' हीं नाटकेहि त्यांच्या प्रसिद्धिकाळीं थोडीं बहुत गाजलीं. प्रा. ना. सी फडके यांनीहि नाट्यलेखनाची हौस फेडून घेतली आहे.

पौराणिक व ऐतिहासिक नाटकांचा ओघ या काळांतहि अव्याहत चाललेला दिसतो. कृष्णाजी हरि दीक्षित व सदाशिव अनंत शुक्ल यांनी अनेक पौराणिक नाटके लिहिली. खाडिलकरांनी सुरू केलेल्या तत्त्वप्रधान पौराणिक नाटकांच्या परंपरेला अगदी अलीकडे आलेलें मधुर व ओजस्वी फळ म्हणजे विश्वनाथ चिंतामण वेडेकर यांचें 'ब्रह्माकुमारी' हें नाटक होय. अहल्येच्या कथेंतून उद्भूत होणाऱ्या सामाजिक प्रश्नाला तारा व बृहस्पति यांच्या वृद्धतरुणी संयोगामुळे उद्भवणाऱ्या प्रश्नाची जोड देऊन नाटककारांनी विरोधाने

खुलणारे मनोहर दृश्य निर्माण केलें आहे व त्याचें ओजस्वी व कल्पना-वैभवाने युक्त अशा भाषेने चित्रण केल्यामुळे त्याची परिणामकारकता वृद्धिंगत झाली आहे. परंतु या उद्योगांत नाटकाचें पौराणिक वातावरण जवळ जवळ नाहीसें होऊन कूटनाटकाची (Problem play) दशा त्यास प्राप्त झाली आहे.

वीर वामनराव जोशी आणि विनायक दामोदर सावरकर हे आवेशी व कडोविकडीचा वीररस निर्माण करणारे नाटककार होत. वीर वामनरावांच्या नाटकांत नाट्यगुण उच्च दर्जाचे आढळतात, सावरकरांच्या नाटकांत ते वहंशी अभावरूपाने प्रतीत होतात.

आणखी नांविनीशी देत वसण्यांत तात्पर्य नाही. महाराष्ट्राची नाट्यकला अस्ताच्या पंथाला लागली असतांना तिच्यांत नवचैतन्य ओतण्याचा जो प्रयोग श्रीधर विनायक वर्तक यांनी केशवराव दातेप्रभृति नटांच्या साहाय्याने केला व जो 'नाट्यमन्वन्तर' या नांवाने कांही काळ गाजला, त्याचा उल्लेख अखेरीस केला पाहिजे. नाट्याचें नवें मन्वन्तर आता खरोखरी अवतरणार असें लोकांस वाटूं लागतें न लागतें तोंच या मन्वन्तराचा अवतार आटोपला व नाट्यप्रेमी लोकांस खेदाने ग्रासलें. वर्तकांचें 'आंधळ्याची शाळा' हें नाटक उच्च दर्जाचें होतें; परंतु 'लपण्डावा'मध्ये ते कांही पायऱ्या खाली आले. 'तक्षशिला' नीटशी रंगभूमीवर आलीच नाही; व त्यानंतर सर्वच कारभार आटोपला. बुडत चाललेल्या नाट्यकलेला आचार्य प्रल्हाद केशव अत्रे यांनी हात देऊन सावरण्याचा यत्न केला. सामाजिक व्यंगांचा, वैयक्तिक दोषांचा व लकवांचा नाट्यवस्तूस आधारभूत म्हणून उपयोग करून, त्याजवर चुर-चुरीत, विडंबनप्रचुर व विनोदपूर्ण अशीं नाटकें लिहिण्यांत अत्रे यांनी मोठें यश मिळविलें आहे, हें सुप्रसिद्धच आहे. त्यांनी 'घरात्राहेर' व 'उद्यांचा संसार' हीं दोन गंभीर व करुणपूर्ण नाटकेंहि लिहिलीं आहेत. त्यांत सामाजिक हेतु प्रधान असला तरी तीं वास्तवताप्रधान आहेत असें म्हणवत नाही. विनोदी, उपहासपर व व्यंगोद्घाटनपर नाटकांत कृत्रिमता, असंभाव्यता व अवास्तवता खपते. किंवाहुना कोठे कोठे अतिशयोक्ति इष्ट व अवश्यहि असते. परंतु सामाजिक प्रश्नाचें नाट्यांत उद्भावन करणाऱ्याने अवास्तव व असंभाव्य अशा घटना, वृत्ति व परिणाम टाळलेले बरे.

अध्यांनी नाटककार या नात्याने अलीकडच्या काळाच्या मानाने फारच मोठी वाटणारी अशी लोकप्रियता संपादन केली. परंतु मराठी नाट्यकलेच्या वावर्तीत दिवा विझतांना मोठा व्हावा तसाच हा प्रकार घडला. गेलीं चार पांच वर्षे त्यांचें नाट्यलेखनहि बंद असून त्यांस सिनेमाने घेरलें आहे. आज घटकेंस उभ्या महाराष्ट्रांत एक वरेरकर सोडले तर कोणीहि नाटककार उभा असलेला दिसत नाही. सर्वांनी नाट्यक्षेत्रास राम राम ठोकलेला दिसतो. आपल्या पूर्वीच्या उत्कर्षावस्थेच्या पिशाचाप्रमाणे हाताच्या बोटांवर मोजण्याजोग्या कांही नाटक कंपन्या कोठे तरी परिभ्रमण करित असतील; त्या सोडल्या तर सर्वत्र अगदी थंड कारभार झाला आहे. सटीसामासीं एखाद्याने स्वतःच्या हाँसेखातर नाटक लिहून प्रसिद्ध करावें व शाळा-कॉलेजांच्या उत्सवानिमित्त शहरांतून कच्च्या पोरानी वसविलेले नाट्य-प्रयोग व्हावे, यापरतें नाट्यकलेला कोठे अस्तित्व उरलेलें नाही. तेव्हा हें आजचें व्याख्यान म्हणजे नाट्यकलेचा मृत्युलेखच वाटावा इतकी भयाण परिस्थिति आहे.

या परिस्थितींतून फिनिक्स पक्ष्याप्रमाणे नाट्यकला पुनः जिवंत होऊन निघेल व स्वयंभू प्रभावाने चमकूं लागेल यांत मला तरी शंका वाटत नाही. हें कसें होईल हें सांगणें हा प्रस्तुत व्याख्यानाचा विषय नाही. त्यासाठी आपणासारख्या सुशिक्षित व नाट्याची महती जाणणाऱ्या लोकांनी बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न करण्याची जरूरी आहे हें मात्र खरें. चिकाटीचे प्रयत्न झाल्यास बाकीचा समाज तेव्हाच आपल्यामागून येईल. आपल्या नाशिक क्षेत्रांत अभिजन मंडळा- (Family Circle) च्या स्थापनेच्या रूपाने आपण असा अत्यंत अभिनंदनीय प्रयत्न चालविलेला आहेच. अशासारखे प्रयत्न हीं नाट्यकलेच्या पुनरुज्जीवनाची प्रसादचिन्हें होत. तीं जितकीं उद्भवतील तितकीं पाहिजे आहेत.

महाराष्ट्राच्या नाट्यजीवनाचा विकास प्रारंभापासून आजवर क्रमाक्रमाने कसा होत गेला याचा—अर्थात् अगदी स्थूल व अपरिपूर्ण असा—आढावा आपण आतापर्यंत घेतला. १९२० च्या नंतरच्या काळाचें जें अवलोकन आपण केलें त्यावरून आपणाला हें दिसून येईल की आपलें नाट्यवाङ्मय

प्रगतिपथाने चौफेर धावू लागण्याची परिस्थिति प्राप्त होते न होते तोंच आनुवंशिक व आगन्तुक कारणांनी एकदम त्यास खीळ पडली. याचें कारण काय ? इतकें भव्य व उच्च दर्जाचें नाट्य-वाङ्मय निर्माण करून व शेंकडो नाटक मंडळ्या काढून व चालवूनहि अखेर नाट्यकलेचीं मुळें समाजमनांत खोलवर रुजविण्यास आपण असमर्थच ठरलों हें कवूळ केले पाहिजे. आपली रंगभूमि लेच्यापेच्या पायावर उभी होती. थोडासा धक्का लागतांच ती कोसळली. समाज काय किंवा मनुष्य काय एखाद्या गोष्टीचा नुसता मनो-विनोद, जीवनाच्या श्रमांपासून सुटका (escape) एवढ्यापुरताच जेव्हा उपयोग करितो तेव्हा थोडीशी अडचण येतांच ती गोष्ट सोडून देण्यास त्यास मुळांच दिक्कत वाटत नाही. नाट्यकलेचें तसेंच झालें. तिला केवळ मनोविनोद म्हणून महाराष्ट्राने हार्ती धरलें व मुलाने एखादें नवीन अधिक भपकेदार खेळणें दिसतांच जुनें खेळणें ज्याप्रमाणे टाकून द्यावें त्याप्रमाणे महाराष्ट्राने सिनेमा हें मनोविनोदाचें अधिक भपकेदार साधन दिसतांच नाट्यकलेचा त्रेफिकीरणें त्याग केला. कलाविलासाच्या बुडाशीं देखील जीवनास पोषक असें गंभीर तत्त्व वसत आहे व त्यासाठी कलोपासना हें जीवनाचें अवश्य अंग मानून त्याच्या विकासाकरितां जीवन खर्चलें पाहिजे, तपस्या आचरली पाहिजे, ही जाणीव मुळापासून आमच्या समाजास नव्हती. म्हणूनच महाराष्ट्राच्या अत्यंत हीन, दीन व विस्कळीत अवस्थेंत ही नाट्यकला जन्मास आली व त्याच्या विकासाच्या अत्यंत महत्त्वाच्या अवस्थेंत ती त्यास सोडून गेली. या कलेच्या उपासनेस अवश्य अशी मनःपूर्वकता, ध्येयनिष्ठा व संयमपूर्वक तपश्चर्या फक्त १८९७ ते १९२० या काळामध्ये महाराष्ट्रांत कांही थोड्या प्रमाणांत दिसून आली आणि तो काळच महाराष्ट्र रंगभूमीला सन्मानाचा, तेजस्वितेचा व गौरवाचा असा गेला. त्या काळांत देखील आपली जबाबदारी ओळखणारे व नाट्यकलेला जीवन वाहणारे पुरुष थोडेच निघाले. महाराष्ट्र रंगभूमीच्या गौरवाचें श्रेय अशा मोजक्या महाभागांनाच आहे.

कोणतीहि कला किंवा वाङ्मय हें केवळ मनोविनोदनाच्या हेतूने निर्माण होतें किंवा उच्च जीवन जगण्याचा एक प्रयत्न म्हणूनहि प्रादुर्भूत होतें. नाट्यकला प्रादुर्भूत झाली ती उपरिनिर्दिष्ट पहिल्या हेतूने. पुढे तिच्या

विकासांत कांही काळ तिला दुसऱ्या हेतूचाहि संसर्ग घडला. परंतु तो तिला सर्व अडचणींतून तारून नेईल इतका दृढ नव्हता. म्हणून ती परिस्थितीपुढे वाकली व नष्टप्राय झाली. कलात्मक जीवनाची उच्चता व जवाबदारी ओळखणारे तपस्वी कलाकार (म्हणजे नाटककार, नट व दिग्दर्शक) जेव्हा आपणांत उत्पन्न होतील तेव्हा नाट्यकलेचें पुनरुज्जीवन हमखास होईल व तें पूर्वापेक्षा अधिक खंबीर, व्यापक व चैतन्यप्रद अशा पायावर होईल.

[नाशिक येथील सार्वजनिक वाचनालयाला १९४० साली शंभर वर्षे पुरीं झालीं. त्या निमित्ताने झालेल्या शतसांवत्सारिक उत्सवांत मराठी वाङ्मयाच्या भिन्न भिन्न विभागांचा शंभर वर्षांमध्ये जो विकास झाला त्याचें समालोचन करणारीं व्याख्यानें त्या त्या विषयाच्या तज्ज्ञांकडून करविण्यांत आलीं. त्यांत नाट्यवाङ्मयावरील व्याख्यान प्रा. वनहट्टी यांनी दिलें. हीं व्याख्यानें नंतर पुस्तकरूपाने एकत्र छापून प्रसिद्ध करण्यांत आलीं. हें पुस्तक 'प्रदक्षिणा' या नांवाने श्री. मनोहर म. केळकर यांनी मनोहरग्रंथमालेंतून ता. १९-१-१९४१ रोजी प्रसिद्ध केलें. त्यांतून ' नाट्यवाङ्मय व त्याचा विकास ' हें वनहट्टीचें व्याख्यान इथे मुद्रित करण्यांत आलें आहे. हें व्याख्यान नाशिकच्या सार्वजनिक वाचनालयाच्या दिवाणखान्यांत ता. १८ ऑगस्ट १९४० रोजी दिलें होतें.

— संपादक]

मराठी नाट्यशताब्द महोत्सव, इंदूर

उद्घाटनसमयींचें प्रास्ताविक भाषण

ता. २६ जानेवारी १९४५

श्रीमंत राजराजेश्वर सवाई यशवंतराव महाराज होळकर,

आज आपल्या उदार आश्रयाखाली इंदूर येथे मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव साजरा होत आहे; आणि त्या प्रसंगी उपस्थित राहून उत्सवाचें चालकत्व करण्याचें काम माझ्या वाट्याला आलें आहे हें मी माझें परमभाग्य समजतो. आपल्या राजधानीतील मराठी भाषा बोलणाऱ्या प्रजेने मध्यवर्ती शतसांवत्सरिक उत्सवमंडळाच्या विनंतीला मान देऊन इंदूर येथे उत्सव साजरा करण्याचें ठरविलें तेव्हाच हा उत्सव भव्य स्वरूपांत साजरा होईल अशी खूणगाठ मी आपल्या मनाशी बांधली. कारण इंदूरच्या जनतेचें रंगभूमीविषयीचें आणि साहित्याविषयीचें प्रेम इतकें गाढ आहे, इंदूर येथील सुशिक्षित समाजाची संघटना इतकी प्रभावशाली आहे आणि कार्यकर्त्यांचा मेळावा इतका दक्ष, सुसज्ज व एकजुटीचा आहे, की इंदूरच्या उत्सवाविषयी दुसरी कोणतीहि कल्पना करणें मला शक्यच नव्हतें. इंदूरच्या मंडळींनी एखादें कार्य अंगावर घेतलें म्हणजे ती मंडळी तें किती आदर्शभूत पद्धतीने तडीस नेतात याची माहिती मला आहे. तेव्हा आजचा हा भव्य व अद्भुत समारंभ पाहून आणि उत्सवाच्या कार्यक्रमाचा प्रशस्तपणा व भरगच्चपणा लक्षांत येऊन मला नवल वाटलें नाहीं, तर अपेक्षापूर्तीचें समाधान मात्र भरपूर लाभलें, हें मी आपणांस मोकळ्या मनाने निवेदन करतो.

इंदूरच्या प्रजाजनांनी, विशेषतः येथील मुशिक्षित समाजाने, अशा तऱ्हेचें संघटनासामर्थ्य आणि रंगभूमीविषयीचें एवढें जिव्हाळ्याचें प्रेम दाखवावें, ही गोष्ट 'यथा राजा तथा प्रजा' या न्यायाने स्वाभाविक व क्रमप्राप्तच आहे. राजकारणाच्या आणि राजा-प्रजा यांच्या परस्परहक्का-संबंधाच्या वादांत न शिरतां एवढें सामान्य विधान करण्यास मला हरकत दिसत नाही की इंदूरनरेशांची वृत्ति सामान्यतः प्रजाजनांच्या कर्तृत्वास उत्तेजन देण्याचीच आहे. असें जर नसतें तर आज इंदूर हें माळव्यांतील व्यापाराचें, कारखान्यांचें, शिक्षणाचें आणि साहित्यविषयक चळवळींचें सर्वांत मोठें केन्द्र वनून राहिलें आहे, तें कधीच वनलें नसतें.

इंदूरनरेशांच्या सर्वसामान्य धोरणाविषयी मी जर इतकें बोळू शकलों, तर त्यांच्या रंगभूमीविषयीच्या प्रेमासंबंधाने तपशीलवार रीतीने बोलावयाचें म्हटल्यास तें एक माझे स्वतंत्र भाषणच होईल. इंदूरनरेशांचा रंगभूमी-विषयीचा जिव्हाळा त्यांच्या घराण्यांत मुरलेला आहे; तो पिढीजाद आहे, अभिजात आहे. रंगभूमीकरितां इंदूरच्या होळकरांनी काय केलें असें विचारण्यापेक्षा, काय केलें नाही, असेंच विचारणें अधिक प्रशस्त होईल. आजच्या श्रीमंत सरकारांचे चौथे पूर्वज कै. श्रीमंत तुकोजीराव हे जितके प्रजाप्रेमी व गुणिजनांचे चाहते होते तितकेच ते नाटकांचेहि शौकी होते. अशी आख्यायिका ऐकण्यांत आहे की श्रीमंत तुकोजीराव हे आपल्या पूर्व-वयांत वेप बंदलून लोकस्थितीचें अवलोकन करण्याकरितां हिंदुस्थानभर प्रवास करीत फिरत असत; ते मुंबईस आले असतां तेथे त्या वेळीं विष्णुदास भावे, आद्य मराठी नाटककार, हेहि आपली नाटक मंडळी घेऊन आलेले असून त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग चालू होते. श्रीमंत तुकोजीरावांनी— अर्थात् सामान्य मनुष्याच्या वेपांत— विष्णुदासांच्या नाटक मंडळीचे मुंबईतील व्यवस्थापक, मुंबईचे विख्यात पुढारी डॉ. भाऊ दाजी यांजकडून तिकिट विकत घेऊन विष्णुदासांचें नाटक पाहिलें आणि मागाहून इंदुरास गेल्यावर नाटक पाहून समाधान झाल्याबद्दल डॉ. भाऊ दार्जिना मुद्दाम पत्र लिहून त्यांनी कळविलें. ही अर्थात् आख्यायिकाच आहे. तथापि ती खरी असली पाहिजे असें वाटण्याइतकें श्रीमंत तुकोजीरावांचें नाट्यप्रेम इतर अनेक मार्गीनी प्रकट झालेलें रंगभूमीच्या इतिहासांत नमूद आहे. अण्णा किलोस्करांनी आपली

नाटक मंडळी स्थापून सर्वत्र लौकिक मिळविला, तेव्हा श्रीमंत तुकोजीरावांनी अण्णांच्या मंडळीला इंदुरास अत्यंत प्रेमाने बोलावून घेतलें. “ इंदुरास या किलोस्कर मंडळीची फारच वाहवा झाली ” असें नमूद करून अण्णांचे चरित्रकार कै. मुजुमदार पुढे लिहितात, की “ शहरांतील लोकांकरितां गौरा कुंडावर स्वतंत्र मांडव घालून नाटकगृह उभारलें होतें व राजवाड्यांत दसरा कचेरींतील भव्य दिवाणखान्यांत राजघराण्यांतील मंडळी व सरदार दरकदार यांच्याकरितां मुद्दाम प्रयोगाची सोय करविली होती. सुमारे अडीच तीन महिने मंडळीचा मुक्काम इंदूर येथें होता....इंदूरच्या लोकांना मंडळीनें चांगलें वेड लाविलें होतें. ” पहिल्या स्वारींतच अशा रीतीने एकमेकांविषयी अगत्यभाव उत्पन्न झाल्यानंतर दुसऱ्या वर्षी अण्णासाहेब पुनः इंदुरास आले व तेथे युवराज श्रीमंत शिवाजीराव उर्फ बाळासाहेब यांच्या मेहेरवानीने त्यांना स्वतःला साठ रुपयांची व भाऊराव कोल्हटकर यांस तीस रुपये दरमहाची नौकरी इंदुरास लागली. ही नौकरी म्हणजे अगदी विनशर्त असें वर्षासनच होतें. अण्णा किंवा भाऊराव यांना जन्मांत कधीहि जातीने हजर राहून ही नौकरी करण्याचा प्रसंग आला नाही. ते जेथे असतील तेथे त्यांजकडे पगार चालत येत असे. बाळासाहेबांनी अण्णांस मालतीमाधव हें नाटक मराठींत संगीत करण्याबद्दल सुचविलें होतें; परंतु अण्णांना तें नाटक आवडत नसल्याने त्यांजकडून त्या सूचनेनुसार कृति घडली नाही. तथापि यामुळे इंदूरनरेशांच्या किलोस्कर मंडळीवरील प्रेमांत कांहीहि कमतरता आली नाही. इ. स. १८८५ सालच्या प्रारंभी इंदूरच्या महाराजांनी किलोस्कर मंडळीस तारेंने इंदुरास बोलावून घेतलें व गव्हर्नर-जनरलच्या एजंटसमोर मोठ्या समारंभाने तिचे खेळ करून दाखविले. उलटपक्षी श्रीमंत तुकोजीराव बाबासाहेब यांच्यावर अण्णांनीहि कवित्व केलें, तें अण्णांच्या चरित्रांत छापलेलें आजहि वाचावयास मिळेल.

कै. श्रीमंत शिवाजीराव उर्फ बाळासाहेब यांनी युवराज असतांना नाट्याविषयी जें प्रेम दाखविलें तेंच स्वतः गादीवर आल्यानंतरहि त्यांनी कायम ठेवलें होतें. नुसत्या किलोस्कर मंडळीसच नव्हे, तर कोणत्याहि कलाकुशल नाटकवाल्या मंडळीला इंदूर हें आपलें माहेर वाटावें इतक्या प्रतीचा जिव्हाळा इंदूर दरबारकडून व इंदूरनिवासी रसिकजनांकडून

दाखविला जात असे. श्रीमंत वाळासाहेब हे सुविद्य रसिक असल्याने त्यांचें लक्ष उत्कृष्ट नाट्यग्रंथांची मराठी वाङ्मयांत भर पडावी इकडे विशेष होतें. बाणभट्टाच्या कादंबरीवर मराठींत नाटक रचण्याकरिता त्यांनी बक्षीस लावल्यामुळेच देवलांचें 'शापसंभ्रम' व शिवरामपंत पराजप्यांचें 'कादंबरी' हीं दोन चांगल्यापैकी नाटके जन्मास आलीं. विशेषतः भाऊराव कोल्हटकरां-सारख्या अद्वितीय संगीत नटाला वाढत्या वयाला अनुरूप असें गायनप्रधान पुरुषपात्राचें-पुंडरीकाचें-काम निर्माण करून देऊन किल्लोस्कर मंडळीच्या रंगभूमीला नवें तेज प्राप्त करून देण्याचें श्रेय 'शापसंभ्रम' नाटकाकडे आहे, हें लक्षांत घेतलें असतां श्रीमंत शिवाजीरावांची रसिकता नवशक्तिप्रदान करणाऱ्या कायाकल्पाच्या मात्रेप्रमाणे मराठी रंगभूमीला, अहेतुपूर्वकच कां होईना, उपकारक ठरली हें सहज लक्षांत येईल.

श्रीमंत शिवाजीरावांप्रमाणेच त्यांचे पुत्र श्रीमंत सरकार सवाई तुकोजी-राव होळकर यांच्या अभिजात कलारसिकतेने महाराष्ट्र रंगभूमीच्या क्षेत्रांत आपलें स्थान कायम करून ठेवलें आहे. महाराजांनी त्या वेळचे युवराज व सध्याचे सरकार श्रीमंत यशवंतराव यांच्या नांवाने नाटक कंपनी काढली. कंपनीला खरोखरीची 'यशवंत' करण्यासाठी श्रीमंतांनी पाण्यासारखा पैसा खर्च केला व कंपनीचा कारभार उत्कृष्ट रीतीने चालावा म्हणून आपल्या राज्यांतील थोर थोर कामदारांचें कौन्सिलहि नेमून दिलें. त्या कंपनींत कांही गुणी माणसांबरोबर वरिंचशीं 'गुणी वाळें' हि शिरली व त्यांनी महाराजांच्या दातृत्वाचा दुरुपयोग करून महाराजांनी लावून दिलेल्या व्यवस्थेचे लवकरच बारा वाजविले, ही गोष्ट निराळी. त्यामुळे या प्रयत्नांत महाराजांचें मराठी रंगभूमीविषयीचें जें नितान्त प्रेम दिसून आलें त्याला तिळमात्र कमीपणा येत नाही. श्रीमंतांची त्या वेळीं खरोखरी अशी इच्छा होती की आपल्या मंडळींतील लायक व गुणी नटांना आपल्याबरोबर विलायतेच्या यात्रेला न्यावें, विलायतेतील रंगभूमीचें दर्शन त्यांना करवून अभिनयकलेचा सशास्त्र अभ्यास त्यांजकडून करवावा व तिकडील अनुकरणीय प्रकार आपल्या देशांत आणून आपल्या रंगभूमीची सुधारणा करावी. बेजबाबदार माणसांच्या वेशिस्त वागणुकीमुळे कंपनीला प्रारंभापासूनच नीटसें स्वरूप आलें नाही. त्यामुळे श्रीमंतांच्या या सर्व ध्येयात्मक कल्पना

मनांतल्या मनांतच राहिल्या. परंतु आमच्या मराठी राजांपैकी एकाने अशी उच्च ध्येयें मनांत बाळगिली व त्यांच्या सिद्धीसाठी उमाप पैसा खर्च करून प्रयत्न केला ही गोष्ट कांही कमी महत्त्वाची नाही.

श्रीमंत तुकोजीरावांच्या नंतर आपली-सध्याच्या श्रीमंत सरकारांची-कारकीर्द सुरू झाली. यानंतरच्या काळांत रंगभूमीच्या स्थितीत मोठेंच परिवर्तन झालें. एकीकडे नाट्याचा व्यवसाय ज्यांच्या हातांत होता, त्या नटवर्गाच्या अदूरदर्शी वर्तनक्रमामुळे रंगभूमीतील चैतन्य व बदलत्या परिस्थितीत टिकून राहण्यास जरूर असलेली उत्क्रांतिक्षमता नाहीशी झाली. केवळ 'बडा घर पोकळ वासा' अशी मराठी रंगभूमीची स्थिति झाली. दुसऱ्या वाजूने पाहतां बोलपटरूपी सावटाने धंदेवाईक रंगभूमीला ग्रासलें व तिच्या तोंडचा घास काढून घेऊन तिला फाके मारावयास लाविलें. अशा कार्त्तीत सापडलेली ही रंगभूमी आता केविलवाण्या नजरेने आपणासारख्या कलारसिक व उदारधी नरेशांकडे जीवनाच्या आशेने पाहत आहे. मी आताच आपणाला स्पष्ट करून दाखविलें त्याप्रमाणे कलाप्रियता व रंगभूमीचा जिव्हाळा आपल्या होळकर घराण्यांत गेल्या चार पिढ्यांपासून मुरलेला आहे. आपल्या रक्तांतच तो भिनलेला आहे—केवळ कोणच्या तरी प्रसंगाने बाहेर पडण्याची तो वाट पाहतो आहे—असें मी निःशंक मनाने म्हणतां. ज्या मालव देशावर राज्य करणाऱ्या अग्निमित्र राजाच्या प्रत्यक्ष राण्या नाट्यकलेचें शिक्षण घेऊन रंगभूमीवर नृत्यगायन करण्यास कचरत नव्हत्या अशा ह्या विक्रम-कालिदास-भोज प्रभृतींच्या मालवदेशाचें आधिपत्य करण्यास परमेश्वरी योजनेने आपणांस नियुक्त केलें आहे. तेव्हा रंगभूमीचें प्रेम व तिच्या उद्धाराविषयीची आस्था आपल्या मनांत वसत नाही असें कसें होईल ? अंतरंगांत वसत असलेलें रंगभूमीविषयीचें प्रेम बाहेर पडण्यास केवळ संधि पाहत होतें. ती संधि शतसांवत्सरिक उत्सवाच्या रूपाने आली आहे. आपल्या कृपेचा प्रसाद होईल तर रंगभूमीचें भव्य पीठ या क्षणाला येथे स्थापन होईल.

एखाद्या नाटक कंपनीस आश्रय देऊन किंवा स्वतःच्या पैशांनी एखादी कंपनी चालवून रंगभूमीच्या जोपासनेचा हा प्रश्न आता सुटणार नाही. काळ आता बदलला आहे. नव्या जमान्यास अनुसरून रंगभूमीला नवा

नूर प्रात करून देण्याच्या कल्पना अनेकांच्या मनांत आज घोळत आहेत. त्यांच्या कल्पनेतील सृष्टि प्रत्यक्षांत अवतीर्ण होण्यास नाना तऱ्हेचे प्रयोग करावयास पाहिजेत. त्यासाठी, अमेरिकेतील युनिवर्सिट्यांमधून असतं त्याप्रमाणे, नाट्यकलेचे एक प्रयोगालय (Dramatic Workshop) व एखादी संशोधन संस्था चालविली पाहिजे. पूर्वीच्या खासगी मालकीच्या मांडवली पद्धतीने धंदेवाईक नाटक कंपन्या आता यापुढे फारशा चालणे शक्य नाही व त्यांच्या द्वारा नाट्याची, अभिनयकलेची उन्नति होणे शक्य नाही. सुसंस्कृत समाजाच्या सामाजिक जीवनांत नाट्याला यापुढे मानाचें स्थान मिळालें पाहिजे; आणि तसें होण्यास नाट्यकलेचा सर्वसामान्य शिक्षण-कक्षांत समावेश झाला पाहिजे. जुन्या युनिवर्सिट्यांकडून या कार्मी पुढाकार घेतला जाईल असें दिसत नाही. नव्या कल्पनांस अनुसरून नवी ध्येयें सत्य सृष्टींत उतरविण्यासाठी अवतीर्ण होणाऱ्या विद्यापीठांकडूनच हें काम होऊं शकेल. आपल्या या सुसमृद्ध मालव देशांत आपल्या दरवारच्या आश्रया-खाली नवे विद्यापीठ स्थापन करण्याचा विचार चालला आहे असें आम्ही इंग्रजी अमलांतील लोक ऐकतों आहोंत. हें मालव विद्यापीठ लवकरच स्थापन होवो आणि त्या विद्यापीठाच्या छायेखाली आपल्या खास आश्रयाने सुसज झालेलें 'नाट्यमंदिर' आणि 'नाट्यसंशोधन विद्यालय' अस्तित्वांत आलेलें आम्हांस अविलंबेकरून पाहावयास मिळो असें मी इच्छितों. श्रीनटेशाने रंगभूमीच्या साहाय्यार्थ धाव घेण्याची प्रेरणा आपणांस करावी अशी त्याच्या चरणीं प्रार्थना करून मी हें माझे नम्र निवेदन पुरे करितों.

मराठी नाट्यशताब्द महोत्सव, इंदूर

अध्यक्षीय भाषण

ता. २७ जानेवारी १९४५

श्रीमान् स्वागताध्यक्ष चंद्रसेनराव मतकर आणि इंदूर येथील समस्त नाट्यप्रेमी बंधुभगिनी,

आज आपण आपल्या रंगभूमीच्या यशाचें व गौरवाचें स्मरण करण्यासाठी जो शताब्दी महोत्सव साजरा करित आहांत, त्यांत भाग घेण्यासाठी मला पाचारण करून आपल्या सेवेस हजर होण्याचा बहुमान मला दिलात याबद्दल मी आपला फार ऋणी आहे. ही एक रंगभूमीच्या सेवेची महापर्वणी मला लाभली यामुळे मला जसा व जितका आनंद होत आहे, तसा व तितकाच आनंद माझ्या इंदूरवासी मित्रांच्या आणि प्रेमळ व सहृदय बंधुभगिनींच्या मेळाव्यामध्ये मिसळण्याची महासंधि वरोवर दहा वर्षांनी पुनः मला लाभत आहे, या गोष्टीमुळे होत आहे. दहा वर्षांपूर्वी महाराष्ट्र साहित्य संमेलन येथे भरलें असतांना इंदूरकरांच्या प्रेमांमुळेच संमेलनाच्या साहित्यशाखेचा प्रमुख या नात्याने येथील कार्यकर्त्यांशी सहकार्य करण्याची संधि मला लाभली होती. त्या वेळीं येथील कार्यकर्त्यां सजनांशी जो स्नेहसंबंध जुळून आला तो मध्यंतरींच्या दहा वर्षांत अधिकाधिक दृढच होत गेला. त्या संमेलनामध्ये उद्भवलेल्या आणीबाणीच्या प्रसंगांत येथील कार्यकर्त्यांचे आतिथ्यशीलता, सौजन्य, आपल्या अंतःकरणाशीं प्रामाणिक राहण्याची वृत्ति व सत्यशील वाणेदारपणा हे जे गुण दिसून आले, त्यांनीच माझे मन इंदूरकरांकडे खेचून आणलें आणि तेथे तें स्नेहरज्जूनी बद्ध करून टाकलें.

आज पुनः दहा वर्षांनी आपणाला भेटून हें स्नेहाचें बन्धन अधिक दृढ करण्याची संधि मला मिळत आहे यामुळे माझे मन विशेषच उल्लसित झालें आहे.

पूर्वकाळच्या आनंददायक आठवणींना गत व्यक्तींच्या वियोगदुःखाचें गालबोट लागलेलें नाही असें बहुधा कधीहि होत नाही. दहा वर्षांपूर्वीच्या इंदूरच्या माझ्या मित्रांपैकी दोन व्यक्ति, निष्ठुर काळाने अचानक ओढून नेल्याने, आज येथे आपणामध्ये वावरत नाहीत ही उणीव अंतःकरणास बोचल्याखेरीज राहत नाही. साहित्यसंमेलनप्रसंगी आमच्या सुखसोयीची अहर्निश काळजी वाहणारे कोचरकर, येथील साहित्यक्षेत्रांत, शिक्षणक्षेत्रांत आणि सहकारी चळवळीच्या क्षेत्रांत प्रामुख्याने वावरणारे माझे मित्र प्रा. ऊर्ध्वरेषे या दोघांच्या कृश परंतु उत्साही मूर्ति या क्षणीं माझ्या डोळ्यांसमोर उभ्या आहेत. त्यांच्या गमनाने इंदुरांतील महाराष्ट्रसमाजाची मोठी हानि झाली आहे व साहित्यक्षेत्रांतील आणि शिक्षणक्षेत्रांतील दोन कर्तव्यगार कार्यकर्त्यांना माळवा प्रांत मुकला आहे, या गोष्टीचा उल्लेख केल्याखेरीज माझ्याच्याने राहवत नाही.

प्रा. ऊर्ध्वरेषे यांची जागा भरून काढण्यास माझे मित्र डॉ. करंदीकर हे अत्यंत सुयोग्य असे विद्वान इंदूरकरांस लाभले आहेत. इंदूरच्या वातावरणांत त्यांच्या विद्वत्तेस व कर्तृत्वास तेज चढेल आणि त्यांची कर्तव्यगारी इंदूरकरांस सर्वस्वी लाभदायक होईल अशी मी आशा करतो.

स्वतःच्या अंतःकरणार्शी प्रामाणिक राहण्याची वृत्ति व त्यामुळे उद्भवणारें धैर्य या इंदूरकरांमध्ये वसत असलेल्या गुणांचा मी जो वर उल्लेख केला, त्यांचा प्रभाव रंगभूमिमहोत्सवाच्या अध्यक्षपदासाठी आपण माझी जी निवड केली त्या निवडीतहि दिसून येतो असें मला सांगावयाचें आहे. मी अद्याप एकहि नाटक लिहिलें नाही, धंदेवाईक नाटकमंडळ्या तर सोडूनच द्या, परंतु हौशी मंडळांच्या रंगपीठावरहि तोंडाला रंग फासून कधी नाचलों नाही; मी कुठेहि तालीम मास्तर नव्हतो, संगीत शिक्षक नव्हतो, किंवा झकपक पोशाख करून आपली मॅनेजररी गाजविणारा कोणत्याहि कंपनीचा मॅनेजरहि नव्हतो. नाटकवाल्यांच्या संचामध्ये चहा देणाऱ्या पोऱ्याचें किंवा पडदे ओढणाऱ्या जवानाचें काम देखील मला

कोणी दिलेलें नाही. कारण हीं कामें करण्याची देखील पात्रता माझ्या अंगी असल्याची खूण नाटकवाल्या मंडळ्यांना किंवा हौशी नाट्यसंघांना पटली नसावी. आम्ही कॉलेजांत असतांना कॉलेजचा वाढदिवस (Anniversary) व स्नेहसंमेलन घडवून आणणाऱ्यांची अध्यक्षपदासाठी कोणीतरी मोठा माणूस बोलावण्यासाठी जी धडपड चाललेली असे तिची खासगी गप्पांमध्ये थोडीशी चेष्टा करीत असूं. एका वर्षी अध्यक्ष मिळविण्यास व्यवस्थापक मंडळास फारच प्रयास पडले. तेव्हा कांही कुचेष्टेखोर मंडळी म्हणाली की आता सेक्रेटरीने कॉलेजांतील पट्टेवाल्यांच्या नाइकाला समारंभाचा अध्यक्ष म्हणून बोलावून त्याचें भाषण करवावें, त्याखेरीज त्यांचा तरणोपाय दिसत नाही ! आमच्या कॉलेजचा मुख्य पट्टेवाला (चपरासी) चांगला भरदार देहयष्टीचा पुरुष होता. त्याच्या स्वावामुळे तो अध्यक्षस्थानी 'विराजमान' झाला हा शब्दप्रयोग पार्थिव अर्थाने खरोखरीच योग्य ठरला असता. तो स्वावहि ज्याच्या अंगी नाही, आणि पट्टेवाल्याचा कॉलेजच्या व्यवस्थेंत जितका जिव्हाळ्याचा संबंध असतो तितकाहि संबंध ज्याचा रंगभूमीशी नाही, अशा मनुष्याला अध्यक्ष निवडून आपण स्वतःला चांगलेंच टिकेला पात्र करून घेतलें आहे असें मला वाटतें.

म्हणूनच आपल्या मनाला जें योग्य वाटलें तें निर्भयपणें करून टाकण्याच्या आपल्या वृत्तीस अनुसरूनच आपण ही निवड केली असली पाहिजे असें मी म्हणतां. आपल्याला मी योग्य वाटलों, एवढेंच मला बस आहे. कोणच्या कारणांमुळे माझी योग्यता आपणांस पटली याची चिकित्सा मी करीत वसत नाही. अध्यक्षाची योजना करणें हा सर्वस्वी आपला प्रश्न होता. त्यांत मला पडण्याचें कांही कारण नाही. अध्यक्षपदासाठी पाचारण केलें असतां तें पतकरावयाचें कीं नाही हा मात्र माझा प्रश्न होता. आणि वर सांगितल्याप्रमाणे रंगभूमीच्या व्यवहाराशीं माझा कांही संबंध नसतांही मीं हें अध्यक्षपद कां स्वीकारलें हें मी आपणांस सांगूं इच्छितां. मी कोणी महान् नाटककार आहे, नट आहे, दिग्दर्शक आहे किंवा नाट्यशास्त्रज्ञ आहे असा मला भ्रम झालेला नाही. मी नाट्याचा एक प्रेक्षक आहे आणि नाट्य ज्या रंगभूमीवर प्रकट होतें त्या रंगभूमीचा एक उपासक आहे. सुशिक्षित, विचक्षण व संस्कारी प्रेक्षकांमध्ये माझी गणना करण्यास कोणी हरकत घेईल असें

मला वाटत नाही. अशा प्रेक्षकवर्गाचा प्रतिनिधि म्हणूनच मी आपण हे प्रेमाने दिलेले अध्यक्षपद स्वीकारलेले आहे. आजपर्यंत ज्या ज्या ठिकाणी रंगभूमीचे महोत्सव साजरे करण्यांत आले त्या त्या ठिकाणी अध्यक्षस्थान एखाद्या नटश्रेष्ठाला, नाही तर नाट्याचार्याला, किंवा दिग्दर्शकचूडामणीला देण्यांत आलेले आहे. त्यांनी अर्थातच हे स्थान आपल्या हक्काचे म्हणूनच स्वीकारले असेल; तसें केल्यावद्दल माझी तक्रार मुळीच नाही. परंतु नट, नाटककार आणि दिग्दर्शक यांच्याप्रमाणेच प्रेक्षक हाहि नाट्याचा व रंगभूमीचा अतिशय महत्त्वाचा घटक आहे; आणि ही गोष्ट लक्षांत ठेवून- शक्य झाल्यास ही गोष्ट शाश्वित करण्याकरितां म्हणून- मी प्रेक्षकवर्गाचा प्रतिनिधि या नात्याने हे स्थान पतकरिलेले आहे.

जेव्हा नाटकाखेरीज जनसमाजाला दुसरी सामुदायिक व सर्वव्यापी करमणूक नव्हती व सर्वंध महाराष्ट्रांत एके काळीं साठ साठ पाऊण पाऊणशें नाटकमंडळ्या खोऱ्यावारी पैसे कमावीत होत्या तेव्हा प्रेक्षकवर्ग म्हणजे काय चीज आहे व रंगभूमीच्या संसारांत प्रेक्षकांचें महत्त्व किती आहे याचा कोणी फारसा विचार केला नाही. नाटककारांनी जें रांधावें आणि नटांनी स्टेजवरती आणून जें वाढावें तेंच प्रेक्षकांनी कधी भिटक्या मारीत तर कधी वेडेंवाकडें तोंड करीत चाखावें असें चालत असे. कारण जनसमाजाला आपला शौक भागविण्यास दुसरें साधन नव्हतें. आता प्रेक्षकवर्ग नाटक-गृहांतून पळाला व बोलपटगृहांत घुसला. किंवा खरें म्हणावयाचें तर नाटक-गृहांतून नाटकांलाच निष्कासित करून अभिरुचि, सोय, सवंगाई इत्यादि अनेक कारणास्तव त्याने बोलपटांचें स्वागत करून नाटकगृहांचीं बोलपट-गृहें बनविलीं. तेव्हा आपल्या रंगभूमीच्या कारभाराचा प्रेक्षकवर्ग हा एक महत्त्वाचा व प्रभावशाली घटक असूं शकतो याची जाणीव झाली. आणि सग प्रेक्षकांच्या आराधनेसाठी अनेक क्लृप्त्या योजण्याकडे मन वळूं लागलें. सिनेमा अडीच तासांचा असतो तेव्हा नाटकें तेवढ्याच वेळांत आटपणारीं असावीत अशी कल्पना कित्येकांना सुचली; सिनेमांत पार्श्वसंगीत असतें तसें नाटकांत असावें असें दुसऱ्या कांही जणांनी म्हटलें; तर नाटकांतील गाणें सिनेमांतील गाण्याच्या धर्तीवर नेण्यास आणखी तिसऱ्यांनी सुरवात केली. कांही कल्पक वीरांनी तर

नाटकांतील प्रवेशांच्यामध्ये फिल्मवर घेतलेल्या दृश्यांचा चित्रपट दाखविण्यास सुरवात केली. सिनेमाचे दर कमी असतात, तेव्हा नाटकाचे दर त्या पातळीवर आणण्याचा प्रयत्न कांही ठिकाणी करण्यांत आला. ही सर्व तारांढळ व धडपड कां ? यांत रंगभूमीचा कांही उत्कर्ष आहे किंवा अभिनय-कलेची प्रगति आहे म्हणून नव्हे. तर प्रेक्षकवर्ग बोलपटांकडे लोटला आणि नाटक कंपन्यांची चंदा आटली म्हणून होय. प्रेक्षकांना चुचकारण्यासाठी या योजलेल्या क्लृप्त्या होत. यांत कलेची उपासना अथवा रंगभूमीची प्रसाधना या हेतूंचा फारसा कोठे आढळ होत नाही. सिनेमा विनबोलक्या स्वरूपांत कृती तरी वर्षे अस्तित्वांत होता. त्या वेळीं सिनेमाच्या अनुकरणाने सहज सुचणाऱ्या कल्पना, म्हणजे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करणें, एकंदर खेळ अडीच तीन तासांत आटपणें, देखावे व सजावट अधिक वास्तव स्वरूपाची करणें, ह्या धंदेवाईक नाटक कंपन्यांना असलांत आणतां आल्या असल्या. परंतु त्यांच्या तिकिटघरामध्ये नाण्यांचा नाद अहर्निश निनादत होता तोंपर्यंत त्यांना असल्या गोष्टींची कदर करावीशी वाटली नाही. बोलपट निघाले आणि प्रेक्षकांचा पूर तिकडे लोटला तेव्हा कोठे यांचे डोळे उघडूं लागले. आणि मग ज्या गोष्टींमुळे बोलपट लोकप्रिय होतो आहे असें त्यांना वाटलें त्या गोष्टींचा समावेश नाट्यसृष्टींत करण्याचा प्रयत्न सुरू झाला. हा प्रयत्न फारसा यशस्वी झाला नाही. ज्या ठिकाणी तो यशस्वी झाला तेथेहि तो नाटकधंद्यास तारूं शकला नाही. घोडेस्वाराने आपल्या घोड्यास आगगाडीवरोबर दामटण्याचा प्रयत्न करावा आणि या प्रयत्नांत त्या घोड्याने मात्र उर्रीं फुटावें, तशांतला हा प्रकार झाला !

असें कां झालें याचें मुख्य कारण हेंच की रंगभूमीचा एक प्रमुख घटक जो प्रेक्षक त्याला आपलासा मानून त्याची मनोवृत्ति व अभिरुचि यांचा मागोवा घेण्याचा पायाशुद्ध प्रयत्न झाला नाही. सिनेमा अडीच तासांत आटोपतो हें खरें, परंतु जिवंत भावनांनी नटलेल्या चैतन्यमय व्यक्ति जर रंगभूमीवर पाहावयास मिळाल्या, तर नाटक चार पांच तास पाहूनहि प्रेक्षक कंटाळत नाही हें मानसशास्त्र थोडासा विचार केला असतां सहज समजणारें आहे. बोलपटांत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करतात आणि रंगभूमी-

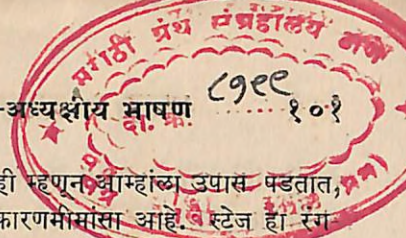
वर देखील तसेंच करणें इष्ट आहे याविषयी वाद नाही. परंतु रंगभूमीवर पुरुष हा जसा पुरुष असून भागत नाही, तर तो नटहि असावा लागतो, त्याप्रमाणे स्त्री ही नुसती स्त्री आहे एवढ्यानेच सार्थकता होत नाही—ती अभिनय-कुशल, रंगभूमीवर आपला प्रभाव पाडण्यास समर्थ, अशी असावी लागते. ही साधी गोष्ट न समजल्यामुळे किंवा समजूनहि न उमजल्यामुळे रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाचे कित्येक प्रयत्न यशाचा सोपान एक दोन पायऱ्यांपलीकडे चढूं शकले नाहीत.

रंगभूमीकडे केवळ धंद्याच्या दृष्टीने—बाजारी सौद्याच्या वृत्तीने—पाहण्याची पूर्वीपासून लागलेली जी सवय तिजमुळेच आमची रंगभूमि आपर्तीत सापडली असें विधान केल्यास तें फारसें चुकीचें होणार नाही. एखाद्या स्त्रीच्या ठायीं वाजारूपणाची भावना ठेवल्यावर तिजपासून तिच्या तारुण्याच्या आधारावर पैसे मिळत नाहीसे झाले म्हणजे तिला कृत्रिमपणें नटवून तिचा द्रव्यसंपादनाकडे उपयोग करण्यांत येतो. तेंहि साधेनासें झालें म्हणजे शुष्क पाचोळ्याप्रमाणे तिला टाकून देण्यांत येतें. रंगभूमीविषयी अशीच केवळ धंदेवाईक उर्फ वाजारूपणाची वृत्ति ठेवल्यास तिचीं अवस्थांतरेंहि अशाच प्रकारें होत गेल्यास त्यांत काय नवल? रंगभूमीवर पोट भरणाऱ्या लोकांमध्ये जर कांही ध्येयदृष्टीचे पुरुष असते तर त्यांनी रंगभूमीला मातेसमान मानून तिची विकट परिस्थितीत, पडत्या काळांतहि, सेवा केली असती. तिच्या निरामयतेची, उद्धाराची जिवेंभावें करून काळजी वाहिली असती. रंगभूमीने ज्यांना शेंकडो हजारों रुपये मिळवून दिले त्यांनी पैसे मिळण्याचें मान कमी झाल्याबरोबर तिचा त्याग करून शिंप्याच्या अगर वाणसवद्याच्या दुकानापासून सिनेमादिगदर्शकापर्यंत सुचले अगर साधले ते व्यवसाय पतकरून रंगभूमीच्या तर्पणास सिद्ध व्हावे हा देखावा फारसा हृदयंगम खास नव्हे ! रंगभूमीवर हक्क सांगणाऱ्या असल्या हक्कदारांपेक्षा खऱ्या तळमळीने झीज सोसून जो रंगभूमीच्या सेवेस सिद्ध झाला आहे, उत्कृष्ट नाट्य अस्तित्वांत यावे म्हणून जो बुद्धिसर्वस्व खर्च करून श्रम करीत आहे, असा एखादा प्रेक्षकवर्गातील मनुष्य आपणासारख्या विचक्षण नाट्यप्रेमी जनसमुदायास मान्य झाला, तर त्यांत आक्षेप घेण्याजोगें कांही आहे असें कोणास वाटणार नाही; निदान वाटूं नये.

आमच्या रंगभूमीची आजवरची परंपराच अशी चालत आलेली आहे की त्यांतील 'प्रेक्षक' हा घटक बहुतांशी अकिंचित्कर (passive) असा राहत गेलेला आहे. प्रेक्षकाला काय आवडेल, किंवा त्याने काय आवडून घ्यायें, याची कल्पना नाटककाराने किंवा नाटक मंडळीच्या चालकाने आपल्या ठायीं बसून करावयाची व त्या कल्पनेस अनुसरून नाटकें लिहावयाचीं व बसवावयाचीं ! एकतंत्री राज्यपद्धतीत ज्याप्रमाणे प्रजेला काय आवडेल व प्रजेच्या हिताचें काय आहे हें राजाच आपल्या कल्पनेनुसार ठरवितो किंवा प्रतिनिधिसत्ताक राज्यपद्धतीत ज्याप्रमाणे प्रजेचे मुखत्यार प्रजेचें कल्याण कशांत आहे हें ठरविण्याचा अखत्यार स्वतःकडे घेतात, त्याप्रमाणेच आमच्या नाट्यव्यवसायी मंडळींनी प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडी व त्यांचें हिताहित ठरविण्याचा मक्ता आजवर स्वतःकडेच घेतला होता. हे नाट्यव्यवसायी लोक (यांत मी नाटककार, नट, कंपन्यांचे चालक व मालक इत्यादि नाटकांवर पैसे कमावणाऱ्या सर्व लोकांचा समावेश करतो) जनसमाजांतलेच असल्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ति, त्यांच्या आवडीनिवडी व आशा-आकांक्षा यांचें सम्यक् ज्ञान त्यांना असतें असें कदाचित् म्हणण्यांत येईल. लोकशाही राज्यपद्धतींत देखील जनतेचे प्रतिनिधि जनतेचें हिताहित बरोबर हेरून तिच्या हिताकरितांच राज्य चालवितात, असा दावा करण्यांत येतो. परंतु लोकशाहीच्या पुरस्कर्त्यांच्या या युक्तिवादांतील हेत्वाभास आता उघड झाला आहे व लोकशाही राज्यपद्धतीतील व्यंगें राजनीतिशास्त्राचा ओनामा गिरविणाऱ्यासहि माहीत झाली आहेत. लोकशाही राज्यपद्धतीमध्ये राष्ट्रांतील सत्ता भांडवलवाल्या वर्गाच्या हातीं केंद्रित होते आणि लोकांनी निवडून दिलेले प्रतिनिधि लोकहिताच्या नांवाखाली पुंजीपतींचा स्वार्थ साधण्याच्या दृष्टीने राज्यसूत्रें हलवितात. लोकशाही पद्धति हीच श्रेष्ठ व हितकर हा भ्रमाचा भोपळा फोडून साम्यवादी लोकांनी सोव्हिएट सरकारें स्थापून जनसमाजाच्या हातीं प्रत्यक्ष सत्ता दिली. तसाच प्रकार रंगभूमीच्या क्षेत्रांत प्रेक्षकजनसमुदायाच्या वतीने करण्याची वेळ आता आलेली नाही काय ? आमचें हित तुम्ही ठरवून आमच्या हिताचे 'डोस' तुम्ही आम्हांला पाजणार, असलें परावलंबित्व पूर्वीच्या काळाला कदाचित् योग्य असेल, परंतु आता आम्हांस तें नको आहे. त्याने आमच्या जीवनास

पोषक अशा सर्व वृत्तींचें अथायोग्य संवर्धन होणार नाही. आम्हांला काय पाहिजे तें आम्ही ठरवूं आणि तें आम्हीच अमलांत आणूं, असें ज्याप्रमाणे राजकीय क्षेत्रांत बहुजनसमाजाने बजावलें आणि बहुजनसमाजाचा अंमल प्रस्थापित केला, त्याचप्रमाणे रंगभूमीच्या क्षेत्रांतहि प्रेक्षकजनसमुदायाची सत्ता प्रस्थापित करण्याचा काळ आता आला आहे. निदान हा काळ आला आहे असें ज्यांस वाटतें, त्यांना आपल्या इच्छेनुसार प्रयोग करण्यास वाव दिल्याने कांही विघडणार नाही. आमच्या रंगभूमीच्या इतिहासांत साधारणपणें असें म्हणतां येईल की विष्णुदास भाव्यांनी नाट्यव्यवसायाची जी परंपरा सुरू केली ती खानदानी पद्धतीची होती. समाजांत ज्या एकत्र कुटुंबपद्धतीचा अंमल त्या वेळीं जारी होता तिचेंच एक प्रकारचें प्रतिबिंब रंगभूमीच्या व्यवहारांत उमटलेलें दिसे. या अवस्थेंतून भागीदारीच्या अवस्थेंत व तिच्यांतून द्रव्यैकदृष्टि भांडवलशाहीच्या अवस्थेंत, याप्रमाणे रंगभूमीच्या व्यवहाराचें स्वरूप हळूहळू पालटत गेलें. अखेरीस भांडवलशाही वृत्तिवर आधारलेला रंगभूमीच्या व्यवहाराचा डोलारा बोलपटांच्या स्पर्धेची ठोकर बसतांच कोलमडून पडला. आता यापुढे रंगभूमीच्या संघटनेंत क्रांति होऊन नाट्यकला ही जनसमुदायाने हौसेने करावयाच्या कलोपासनेची एक प्रमुख शाखा, म्हणून नाट्यकलेची उपासना होऊं लागेल असा संभव दिसतो. रंगभूमीच्या व्यवहारांत व संघटनेंत याप्रमाणे आमूलाग्र क्रांति होणें हें क्रमविकासास धरूनच आहे. अशा तऱ्हेच्या क्रांतीची इष्टता अगर अपरिहार्यता प्रतिपादन केली तर त्यामुळे पूर्वीच्या अवस्थेचा धिक्कार केल्याप्रमाणे किंवा पूर्वीच्या कलाकारांचा अधिक्षेप केल्याप्रमाणे होतें असें मानण्याचें कारण नाही.

कोणी म्हणतात, “ लोकांपुढे येऊन नाचायला आम्हांला स्टेज नाही, थिएटरें नाहीत. तेवढीं थिएटरें आमच्यासाठी निर्माण करा म्हणजे आम्ही रंगभूमि पुनः एकवार गाजवून दाखवूं.” कोणी म्हणतात, “ जुनी नटमंडळी म्हातारी झाली आणि नवे नट पुढे आले नाहीत म्हणून रंगभूमीला हे वाईट दिवस आले आहेत; नवे नट पुढे आले की नाट्यकलेचा संसार यशस्वी रीतीने थाटेल ! ” मोठमोठ्या नांवाजलेल्या आणि नाट्यक्षेत्रांत मुरलेल्या व्यक्तींकडून अशीं विधानें करण्यांत येतात तेव्हा चमत्कार वाटल्या-



खेरीज राहत नाही. जेवायला मिळत नाही म्हणून आम्हांला उपास पडतात, असे म्हणण्यासारखीच जवळ जवळ ही कारणमीमांसा आहे. स्टेज हा रंगभूमीचा एक अत्यंत महत्त्वाचा घटक; त्याचप्रमाणे नट हा दुसरा तितकाच महत्त्वाचा घटक. स्टेज नाहीसे झाले आणि नट नवीन उत्पन्न होईनातसे झाले म्हणजेच रंगभूमीच्या दोन मुख्य अंगांवरून वारें गेलें. तेव्हा रंगभूमीच्या व्हासाला हीं कारणें म्हणून देण्यांत एकाच गोष्टीचा उल्लेख कार्य म्हणून व कारण म्हणून केल्याप्रमाणे होतें. थिएटरें कां नाहीशीं झालीं आणि नट नवे कां निर्माण होत नाहीसे झाले याचा खरोखर शोध व्हावयास हवा आहे.

आम्हांला थिएटरेंच उरलीं नाहीत तेव्हा आम्हीं रंगभूमि जगवावी कशी अशी सत्र सांगून आपल्या निष्ठाभंगावर पांघरून घालूं पाहणारांनी असा विचार करावयास पाहिजे की पूर्वी होती तीं थिएटरें गेलीं कोठे ? धरणी-कंप होऊन एकजात सर्व नाटकग्रंथांच्या इमारती जमीनदोस्त तर झाल्या नाहीत ! तुमच्याच नाटकधंद्याकरितां बांधलीं गेलेलीं थिएटरें तुम्हांस राखून ठेवतां आलीं नाहीत तर त्याची जबाबदारी लोकांवर कशी ? नाटक मंडळ्यांना ज्या वेळीं हजारोंनी पैसे मिळत होते त्या वेळीं किंचित् परस्पर-सहकार्याची वृत्ति आणि अनेक वाटांनी धावणाऱ्या द्रव्यप्रवाहांतून थोडासा अंश राखून ठेवण्याचें धोरण अवलंबिलें असतें तर अखिल महाराष्ट्रांत शहरो-शहरीं नाटकांसाठी राखून ठेवलेलीं थिएटरें आज उभीं असतीं. नाटकाचा धंदा करून त्यावर थिएटर बांधलें असें यशस्वी उदाहरण महाराष्ट्रांत फक्त एकच दिसतें. तें म्हणजे कै. बाबाजीराव राणे यांनी कल्याणास बांधलेलें तुकाराम थिएटर होय. जी गोष्ट धंदेवाईक नाटकवाल्यांना शंभर वर्षांच्या व्यवसायांत—असा एखादा दुसरा अपवाद सोडला असतां—करतां आली नाही ती गोष्ट, म्हणजे रंगपीठ व नाटकग्रह, लोकांनी पुरवावी म्हणून आज हाकाटी करण्यांत येत आहे. लोकांनी यांच्याकरितां नाटकग्रहें निर्माण केलीं म्हणजे यांच्या वटलेल्या निष्ठेला पालवी फुटणार आणि रंगभूमीच्या प्रेमास भरतें वेऊन हे तिचे पांग फेडणार !

थिएटरें नाहीत या आक्रोशासारखीच नवे नट निर्माण होत नाहीत या आक्रोशाचीहि अवस्था आहे. चवलीभर पगार जास्त मिळाला तर ह्या कंपनींतून त्या कंपनींत आणि नाटकांतून सिनेमांत जाण्याची जर आमच्या

रंगभूमीतील नटांमध्ये थोडी देखील प्रवृत्ति दिसून येत असेल तर तिला नेहमी गळतीच लागलेली राहणार. तिच्यातील आयातीपेक्षा निर्यात जास्त राहून ती खंक वनत जाणार. नवीन पिढीच्या पुढे धंदेवाईक रंगभूमि आज असे कोणतें प्रलोभन ठेवू शकते की ज्यामुळें गुणी व मेहनती मुलांनी या क्षेत्रांत हौसेने पदार्पण करावें ?

महाराष्ट्रांतील रंगभूमीच्या सद्यःस्थितीची कारणमीमांसा सुरू झाली म्हणजे याच काळांत इतरत्र रंगभूमीची काय अवस्था झाली हा प्रश्न मनांत उद्भवतो. महाराष्ट्रांत ज्याप्रमाणे नाटकाच्या धंद्याची वाताहत झाली व या व्यवसायावर जगणारे बहुसंख्य लोक त्यांतून परागंदा झाले, तसाच प्रकार इतर ठिकाणी घडला, की हा धंदा बोलपटांशी टक्कर देऊन चांगल्या रीतीने तगून राहिला ? गेल्या दोन वर्षांत रंगभूमीच्या आजकालच्या स्थितीविषयी खूपच चर्चा झाली, आणि रंगभूमीच्या इतिहासाचेंहि भिन्न भिन्न दृष्टिकोणांनुसार विवरण करण्यांत आलें. पुष्कळ भाषणें केलीं गेलीं व लेखहि लिहिले गेले. परंतु दृष्टि थोडीशी व्यापक करून चौकस बुद्धीने इतरत्र काय झालें व काय चाललें आहे याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न फारसा झालेला दिसत नाही. आपल्या पायापुरतें पाहण्याची आमची जी नेहमीची वृत्ति तीच येथेहि प्रभावी झालेली दिसते. त्यांतून विलायतेंतील व रशियांतील, अमेरिकेंतील किंवा चिनांतील नाट्यविषयक चळवळींचा उल्लेख करून त्यांची उदाहरणें अनुकरणासाठीं म्हणून पुढे ठेवण्याचा क्वचित् कोठे उद्योग झालेला दिसतो. या चार मित्र राष्ट्रांसंबंधाने लिहिण्यास सध्याच्या काळीं साधनें सुवलक उपलब्ध झाली आहेत—अगदी घरोघरीं आणून पोचविण्यांत येत आहेत—व विषय कोणताहि असो, या देशांच्या संबंधाने गौरवपर लिहिणें हा चर्चेचा एक राजमान्य मार्गहि झाला आहे. परंतु आपणाला खरोखरी उपयुक्त काय होण्याचा संभव आहे याचा विचार केल्यास ज्यांच्या व आपल्या सामाजिक परिस्थितींत आणि भावना-वृत्ति-विचारांत जमीन-अस्मानाची तफावत आहे अशा या देशांतील अवस्थांतरांच्या विवरणापेक्षा आपल्या या भारतवर्षांतल्या इतर प्रांतांमध्ये काय काय चाललें आहे, महाराष्ट्रांतल्या सारखेच प्रश्न तिकडे कितिसे उद्भवले आणि उद्भवले असल्यास त्यांनी ते कितपत व कसे सोडविले, याची माहिती

मिळविणें व तिजवरून तुलनात्मक दृष्टीने विचार करणें, हें कितीतरी अधिक उदबोधक व मार्गदर्शक ठरण्याचा संभव आहे. परंतु आपण आजवर कधीहि इतिहास, संस्कृति आणि सामाजिक परिस्थिति या सर्व वात्रतीत बहुतांशी महाराष्ट्रासारखेच असणारे जे भारतवर्षातील इतर प्रांत, त्यांच्या रंगभूमीची चौकशी केलेली नाही—मग त्यांचा तुलनात्मक अभ्यास करणें तर दूरच राहिलें. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत थोडी तरी देवाण घेवाण झालेली दिसते. परंतु रंगभूमीच्या व नाट्याच्या क्षेत्रांत, शेजारपणामुळे पारशी व उर्दू रंगभूमि आणि कानडी रंगभूमि यांच्याशी अपरिहार्यपणें संघटन होऊन त्याचा क्रमप्राप्त जो काय परिणाम आपल्या रंगभूमीवर झाला असेल तो वगळला असतां, परप्रांतीय रंगभूमीचें बुद्धिपुरस्तर आणि योजनापूर्वक अवलोकन करून तिचा तुलनात्मक व्यासंग कोणी केला असल्याचें दिसत नाही.

हा व्यासंग करावयाचा झाल्यास तो केवळ आज घटकेस अस्तित्वांत असलेल्या रंगभूमीचाच करून भागणार नाही. सद्यःस्थितीचीं पाळेंमुळें भूतकाळांत नेहमीच खोल गेलेलीं असतात. अर्थात् पूर्वेतिहासासह आजच्या स्थितीचें अवलोकन केल्यास तिचें मर्म नीट आकलन होऊं शकतें आणि तुलनात्मक अभ्यासास तिचा खरा उपयोग होऊं शकतो. तुलनात्मक दृष्टि ही ऐतिहासिक दृष्टीहून अगदी वेगळी अशी काढतांच येत नाही. अर्थात् पायाशुद्ध व्यासंगास दोन्हींची सारखीच जरूर असते हें अभ्यासकाने नेहमी लक्षांत ठेवलें पाहिजे. अशा तऱ्हेचा व्यासंग आपल्या रंगभूमीच्या सध्याच्या स्थितीवर प्रकाश पाडण्याच्या दृष्टीने व रंगभूमीची आगामी काळाच्या लक्षणांस अनुसरून संघटना करण्याच्या दृष्टीने तर उपयोगी पडेलच, परंतु अशा प्रकारच्या व्यासंगाने आपली दृष्टि विशाल होईल व भारतीय एकतेच्या भूमिकेवरून रंगभूमीच्या प्रश्नाकडे आपण पाहूं लागूं, हा फायदा मला वरील फायद्यापेक्षाहि अधिक प्रशस्त व उन्नतिकारक असा वाटतो.

रंगभूमीच्या संबंधांत ज्याच्याविषयी आपणाला सर्वांत अधिक माहिती असणें इष्ट व अवश्य आहे, परंतु वस्तुतः पाहतां ज्याच्याविषयीची माहिती आपणां महाराष्ट्रीयांस सर्वांत कमी आहे, असा प्रांत म्हणजे बंगाल होय. हिंदुस्थानांत इंग्रजी अंमल सुरू झाल्यानंतर स्वतंत्र रीत्या प्रभावशाली रंगभूमि निर्माण केली दोनच प्रांतांनी—एक पश्चिम टोकास वसलेल्या महाराष्ट्राने

आणि दुसरी पूर्वसीमेवरील बंगालने. मुंबईस पारशी समाजाने निर्माण केलेली उर्दू रंगभूमि ही महाराष्ट्रीय रंगभूमीचीच सहोदर शाखा मानतां येईल. भरतखंडाच्या इतर प्रांतांतील रंगभूमि ही या मराठी व उर्दू रंगभूमीचीच एकप्रकारें संतानें होत. त्यांचा अभ्यास व विचार अवश्य असला, तरी त्याला पूर्णपणें स्वतंत्र असें स्थान नाही. फार पूर्वीच्या काळापासून उर्दू व मराठी नाटक मंडळ्या बंगालखेरीज करून हिंदुस्थानांतील सर्व प्रांतांत संचार करीत आल्या आहेत. त्यांचीच छाप या सर्व प्रांतांतील जनतेवर पडून त्यांनी आपापल्या प्रदेशांत रंगभूमि निर्माण करण्याचे प्रयत्न केले. इतर सर्व प्रांतांची हकीकत स्थूल मानाने याप्रमाणे असली तरी बंगालचें मात्र तसें नाही. बंगभूमिने आपली रंगभूमि स्वयंस्फूर्तीने निर्माण केली असून तिचा अत्यंत भव्य व विस्मयजनक असा विकास करून दाखविला आहे. बंगीय रंगभूमीच्या इतिहासाच्या प्रत्येक टप्प्यांत आपणां महाराष्ट्रियांस, घेण्याजोगें म्हणा, किंवा निदान विचार करण्याजोगें तरी म्हणा, कांही ना कांही आढळेलच. तुलनेच्या दृष्टीने मनोरंजक व उद्बोधक असा भाग तर ठायीं ठायीं दिसून येईल. प्रस्तुत भाषणाच्या अल्प अवधीत या विस्तीर्ण विषयाचा तपशीलवार परामर्श घेणें अर्थातच शक्य नाही. तरी थोडेंसें तुलनात्मक दिग्दर्शन येथे केल्यास तें आपणांस अनाठायीं अगर त्रासदायक वाटणार नाही अशी उमेद आहे.

मराठी रंगभूमीचा प्रारंभ १८४३ साली सांगलीस विष्णुदास भाव्यांच्या सीतास्वयंवर नाटकाने झाला असें आपण मानतो. प्रथमतः विष्णुदासांनी आपलीं नाटकें सांगलीकर संस्थानिकांच्या आश्रयाने सुरू केलीं. खुद्द विष्णुदास व नाटकांतलीं बहुतेक पात्रें सांगली संस्थानची नोकर, नाटकाच्या उभारणीस लागणारा सर्व खर्च संस्थानचा, आणि त्यांचा प्रयोग करावयाचा तो तरी संस्थानिकांकरिताच, अशी सुमारें आठ वर्षे स्थिति होती. म्हणजे सरंजामशाही पद्धतीतल्या राजाश्रयाने चाललेली कला असें या रंगभूमीचें प्रारंभीं स्वरूप होतें. पुढे १८५१ साली राजाश्रय तुटला व भाव्यांच्या मंडळींच्या भ्रमंतीस सुरुवात झाली. तेव्हा लगेच पांढरपेशा नगरनिवासी समाजांत सर्वत्र त्यांच्या कलेचा फैलाव होऊन त्यांच्या नमुन्यावर अनेक नाटकमंडळ्याहि निघाल्या. रंगभूमीची व्यावहारिक संघटनाहि याच वेळेस

विशिष्ट प्रकारची ठरून गेली. तिकिटें लावून पैसे घेऊन सर्वत्र नाटकें दाखविण्यांत येत असत व त्या उत्पन्नावरच नाटकी लोकांचा गुजारा होत असे. एका गावीं पैसे पुरेसे मिळतनासे झाले म्हणजे तेथून मुकाम हालवून दुसरें गाव गाठायचें, अशा रीतीने आठ महिने संचार करून पावसाळ्याचे चार महिने आपल्या मूळ गावीं येऊन मिळविलेलें खात विश्रांति घ्यायची. प्रत्येक कंपनींत एक मनुष्य प्रमुख असे व इतर सर्व त्याच्या सर्वस्वी अधीन असत. त्यांची स्थिति कांहीशी गुलामासारखी, कांहीशी मुदतबंदी मजुरासारखी व कांहीशी सामान्य करारबंद नोकरासारखी असे. ही स्थिति हळू हळू बदलत जाऊन भागीदारीचा व्यवहार प्रस्थापित होऊं लागला. सामान्य मालक आणि नौकर असाहि कायदेशीर संबंध कित्येक ठिकाणीं निर्माण झाला. तात्पर्य, प्रेक्षकसमुदायाच्या दृष्टीने आमच्या नाटकमंडळ्या अगदी प्रारंभापासूनच पूर्णतया धंदेवाईक बनल्या; परंतु अंतर्गत व्यवहाराच्या दृष्टीने मंडळ्यांमधील व्यक्तींचे परस्परसंबंध सुस्थिर व सुस्पष्ट होण्यास बराच काळ जावा लागला.

अंतरंगाच्या व कलेच्या दृष्टीने पाहतां भावेप्रणीत रंगभूमीमध्ये लवकरच, म्हणजे बारा पंधरा वर्षांच्या अवधींत, बदल होण्यास सुरवात झाली. मुंबईस इंग्रजी नाटकें करणारी मंडळी विलायतेहून येई; केव्हा केव्हा मुंबईतील इंग्रज लोकांचा समाज स्वतःच नाटकें बसवीत असे. हीं नाटकें अर्थात् पडदे व सीनसीनरी यांच्या सुधारलेल्या सजावटीसह करून दाखविण्यांत येत असत. आमच्या मराठी मंडळ्या मुंबईस गेल्या म्हणजे त्यांना इंग्रजी नाटकमंडळ्यांचीं नाटकें पाहून त्यांचें अनुकरण करण्याची बुद्धि होत असे. खुद्द मुंबईसच भक्तेदार सीनसीनरी करणारी अमरचंदवाडीकर नांवाची मंडळी लवकरच निघाली. प्रत्यक्ष प्रयोग अर्थात् भावे यांनी लावून दिलेल्या पौराणिक पद्धतीचाच सर्वत्र होत असे. तथापि त्या पद्धतीतहि हळू हळू बदल होत होताच. पौराणिक कथाभागावरील नाटकाला लवकरच फार्सीची जी जोड देण्यांत येऊं लागली, तिजमुळे एकंदर नाट्यप्रयोगाच्या संकलित उठावांत पुष्कळच बदल झाला. पुढे लवकरच, म्हणजे १८६० च्या सुमारास, इचलकरंजीकर नाटकमंडळीने गद्य नाटकें करण्यास सुरवात केली व वेणीसंहार, शाकुंतल, मृच्छकटिक प्रभृति संस्कृत नाटकांच्या शास्त्री-

मंडळींनी केलेल्या भाषांतरांचे प्रयोग करण्याचाहि पायंडा पाडला. ही भाषांतरें प्रयोगाच्या दृष्टीने अवजड असल्याने तीं रंगभूमीवर फार काळ टिकून राहिलीं नाहीत. तथापि जनसमाजाच्या दृष्टीने रंगभूमीचा व नाटकी लोकांचा दर्जा वाढण्यास संस्कृतांतील आदरणीय मानल्या गेलेल्या या नाटकांच्या प्रयोगाच्या योगाने कांहीशी मदत झाली यांत शंका नाही. गद्य उर्फ बुकिश नाटकें मात्र आधुनिक सुशिक्षितांत पुष्कळच लोकप्रिय झालीं. कीर्तने यांचें 'थोरले माधवराव पेशवे' व 'जयपाळ', नातूंचें 'विजयसिंग', महाजनींची 'तारा' आणि प्रधानांचें 'भ्रांतिकृत चमत्कार' या नाटकांनी त्या वेळच्या शहरांतील सुशिक्षित समाजास अगदी मनपसंत अशी करमणूक उपलब्ध करून दिल्याचें तत्कालीन लिखाणावरून दिसते. पौराणिक नाटकें करणाऱ्या नाटक मंडळ्याच हीं गद्य नाटकेंहि कर्ह लागल्या. विशेषतः इचलकरंजीकर नाटकमंडळी ही काळानुसार प्रगति करून नवनवे नाट्यप्रकार प्रयोगांत आणण्याच्या कार्मी त्या काळीं अग्रेसर असलेली दिसते.

अण्णा किलोस्करांच्या संगीत रंगभूमीची स्थापना होईपर्यंत मराठी नाट्यकलेचा संसार साधारणपणे वर वर्णिल्याप्रमाणे झाला. या काळांत मराठी नाटक कंपन्यांनी केवळ महाराष्ट्रांतच नव्हे, तर अखिल भारतांत अगदी वायव्येचें व अगदी पूर्वेचें अशीं दोन टोकें (पंजाब व बंगाल) सोडून इतर सर्व प्रांतांत अकुतोभय वृत्तीने संचार केला आणि सर्वत्र नाट्यानुकूल वृत्ति निर्माण करून त्या त्या प्रांताच्या विशिष्ट रंगभूमीच्या निर्मितीची पूर्वतयारी करून ठेवली. या मोठ्या कामगिरीचें श्रेय खरोखरी त्या वेळच्या महाराष्ट्रीय नाटक मंडळ्यांकडे आहे. परंतु या श्रेयाची आपली आपणांसहि नीटशी जाणीव नाही; तर त्या त्या प्रांतांतील जनतेस ती कोटून असणार? मराठी नाटकवाल्यांपैकी कोर्णी कोर्णी कोणकोणत्या प्रांतांत केव्हा संचार केला आणि त्यामुळे त्या त्या प्रांतांत नाट्यजीजें केव्हा व कशीं अंकुरित झालीं, यांचें परिश्रमपूर्वक संशोधन खरोखर व्हावयास पाहिजे. या संशोधनार्ची साधनें सध्याच दुर्मिळ व विरळ झाली आहेत. यापुढे तीं अगदी नाहीशी होण्यापूर्वी कोणा अभ्यासकाचें इकडे लक्ष गेल्यास बरें, नाही तर महाराष्ट्रीयानांच्या कर्तवगारीचें हें एक दालन विस्मृतिगतें कायमचें गाडलें जाईल.

संगीत रंगभूमीच्या स्थापनेपर्यंतचा मराठी रंगभूमीचा हा विकास क्रमबद्ध उत्क्रांतीच्या स्वरूपाचा झाला. किलोस्करप्रणीत संगीताने रंगभूमीच्या कलात्मक दृश्य स्वरूपांत एकदम क्रांति घडवून आणली. नाटकें वाङ्मयात्मक, रेखीव व सुसंबद्ध, नाटकांत रागदारीच्या गाण्यांची रेलचेल आणि प्रयोग करणाऱ्या पात्रांचा संच शारीरिक सौष्टव, अभिनय आणि गायन या सर्व दृष्टींनी उच्च दर्जाचा, अशा सर्व गोष्टी एकत्र जमून आल्यामुळे— किंवा जमवून आणल्यामुळे— किलोस्करी संगीताचा सर्वत्र बोलवाला झाला. हें झालें कलादृष्टीने पाहिलें असतां. व्यावहारिक दृष्ट्या पाहिलें तर मात्र वऱ्याच अंशी 'पीछे से आई और आगे चली' हाच प्रकार आढळून येईल. किलोस्कर नाटक मंडळीची रचना, त्यांतील व्यक्तींचे परस्परसंबंध हे सामान्यतः पूर्वीच्या नाटकमंडळ्यांप्रमाणेच होते. खुद्द किलोस्कर मंडळीच्या व्यवस्थेत भाऊराव कोल्टकरांच्या मृत्यूपर्यंत खानदानीपणाची झाक विशेष होती व कंपनीतल्या व्यक्तींमध्ये परस्पर जिव्हाळा होता. बाकी, प्रमुख नटांकडे भागीदारीने मालकी, आणि इतर सर्व नटवर्ग पगारी नोकर—हा जो एक कंपन्यांच्या अंतर्गत रचनेचा साचा ठरत चालला होता त्याला किलोस्कर मंडळी अपवाद नव्हती. किलोस्कर काय, किंवा इतर काय, सर्व कंपन्या सदोदित फिरत्या असावयाच्या; त्यामुळे एखाद्या ठिकाणचा जिव्हाळा उत्पन्न होऊन तेथे नाट्यगृह बांधून स्थायिक व्हावें असा विचार कोणत्याच कंपनीच्या कधी मनांत आला नाही.

किलोस्करांच्या मनांतून आपलें संगीत नाटक इंग्रजीतील ऑपेरासारखें व्हावें असें होतें. इंग्रजीतील ऑपेरामध्ये पात्रें सगळें भाषण गाण्याच्या सुरांत करीत असतात. किलोस्करांनी त्याच धोरणाने गाण्यांची रेलचेल नाटकांत करून दिली होती. अर्थात् गाण्याच्या सुरांत, आरोहावरोहांत पदांतील मजकूर सरसकट म्हणत जावयाचा, ताना व आलाप यांच्या भानगडींत पडावयाचें नाही, असें त्यांतील मूळ उद्दिष्ट होतें. परंतु हें सर्व बाजूला राहून रागदारीच्या गायनपद्धतीस नाटकांत प्राधान्य आलें आणि गायकीच्या गुणावरून नाटकाचा व नटाचा दर्जा ठरवावयाचा असें होऊं लागलें. याचीच प्रतिक्रिया १९०३-४ च्या सुमारास सामाजिक नाटक मंडळी व महाराष्ट्र नाटक मंडळी या गद्य नाटकमंडळ्या स्थापन होण्यांत झाली. गद्य

रंगभूमि मुख्यतया खाडिलकरांच्या नाटकांच्या जोरावर गाजली व भरभराटली खरी, तथापि संगीत रंगभूमीप्रमाणे तिने खालपासून वरपर्यंत सर्व जनसमाजाचें अंतःकरण कावीज केलें असें म्हणतां येत नाही. महाराष्ट्र व सामाजिक ह्या नाटकमंडळ्या शुचितेचे, बाणेदारपणाचे व अभिनय-कौशल्याचे उच्च आदर्श पुढे ठेवून जन्मास आल्या होत्या; कांही काल त्यांच्या हातून त्या आदर्शांचें रक्षण झालें देखील; परंतु त्यांची रचना व त्यांचा व्यवहार पूर्वापार चालत आलेल्या पद्धतीनुसारच असल्यामुळे जसजसा काळ लोटत गेला, तसतसे आदर्श हळूहळू लुप्त झाले आणि व्यवहार तेवढा शिल्लक राहिला.

यानंतर आपण ज्या काळांत येऊन ठेपतो, तो अगदी अलीकडचा असल्यामुळे त्याचें वर्णन करणें जरासें अडचणीचें आहे. पहिल्या महायुद्धा-पासून कंपन्यांना पैसा रगडून मिळू लागला. पैशाची धुंदी डोळ्यांवर आली. बाजारी वृत्ति बोकाळू लागली. फाटाफुटीला ऊत आला. कलेच्या उत्कृष्ट उठावास अवश्य असलेला जो संयम तो लुप्त होऊं लागला. तानबाजीचा अतिरेक, हवाभावांचा अतिरेक, विनोदाचा अतिरेक, विडम्बनाचा अतिरेक ! मोकाट सुटलेल्या महिषीप्रमाणे रंगभूमीची चाल अनावर झाली. याचा शेवट जो व्हावयाचा तोच झाला. सिनेमाच्या पोलादी यंत्राशी टक्कर होऊन रंगभूमीचें तोंड फुटलें.

अशी वाताहात झाली असतांही, पर्तीनी सर्वस्व हारविल्यामुळे रानांत तोंड लपवून दिवस कंठणाच्या इंद्रप्रस्थाच्या सम्राज्ञीप्रमाणे अखिल महाराष्ट्रीयीयांची हृदयसम्राज्ञी जी रंगभूमि तिला खेड्यापाड्यांतून, रानावनांतून हिंडवीत कां होईना, परंतु अब्रूने जे जगवीत आहेत, ते रंगभूमीचे सेवक खरोखरी धन्यवादास पात्र होत. आनंदविलासीचे मालक वीरकर मास्तर, आनंद संगीतचे मालक रामराव शिरगोपीकर, बालमोहनचे मालक दामूअण्णा जोशी, प्रभाकर सं. सं. चे अच्युतराव पाटणकर—हे व आणखी असेच जे वडेजावीची, प्रसिद्धीची, मुखसोर्यीची तसा न वाळगतां जाडें भरडें कां होईना, परंतु अंगभर वस्त्र पुरवून रंगभूमीचें लज्जारक्षण करीत असतील, त्यांना मी प्रेमाने व आदराने प्रणाम करितों.

मराठी रंगभूमीच्या आजवरच्या मार्गकमणाचा स्थूलांत स्थूल असा हा आढावा तुलनेची एक वाजू म्हणून लक्षांत ठेवून दुसरी वाजू जी बंगाली रंगभूमि तिजकडे वळू.

बंगाल्यांतील परिस्थिति आपल्या इकडच्या परिस्थितीपेक्षा अगदी निराळी. पूर्व व पश्चिम यांत जेवढें अंतर तेवढें महाराष्ट्र व बंगाल यांच्या परिस्थितींत आहे. बंगाल्यांतील जमीनदारी पद्धतीमुळे तेथील समाजाचें एकंदर स्वरूपच महाराष्ट्रीय समाजाहून निराळें बनलें आहे. तिकडील एकेक जमीनदार महाराष्ट्रांतील लहान लहान संस्थानिकांइतके, किंवाहुना काकणभर जास्तच, श्रीमंत व विलासी असतात. त्यांचे मोठमोठे प्रासाद, वगीचे व विलासगृहें कलकत्यामध्ये किंवा कलकत्याच्या आसपास असून त्यांचा मुक्काम बहुधा तेथेच असतो. जमीनदारांपैकी कांही खुशालचेंडू व व्यसनी असले तरी कांही मोठे सुसंस्कृत, विद्याकलांचे भोक्ते व आपलें सामाजिक कर्तव्य ओळखणारे असेहि असतात. प्रसिद्ध ठाकुर (ठागोर) कुटुंब हें या दुसऱ्या प्रकारांतील जमीनदार घराण्याचें जगत्प्रसिद्ध उदाहरण आहे.

जमीनदार वर्गाप्रमाणेच मध्यम स्थितीतला पांढरपेशा वर्गहि बंगालमध्ये वराच मोठा व वजनदार आहे. या वर्गामध्ये इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार फार पूर्वीपासून झाला असून अंगभूत बुद्धिमत्तेमुळे याने इंग्रजी शिक्षणांत आघाडी मारून समाजांत पुढारीपणाचें स्थान मिळविलें आहे. इंग्रजी शिक्षणामुळे या वर्गाचे डोळे प्रारंभी कांही काळ दिपून गेले व खाणें, पिणें, वागणें वगैरे सर्व बाबतींत इंग्रजांचें हिरिरीने अनुकरण करण्यास हा समाज प्रवृत्त झाला. या अनुकरणाच्या मार्गाने दौडत असतां जेव्हा या समाजाला मध्येच थप्पड बसली तेव्हा त्याच्या मनाने उलट खाल्ही व त्याने अनुकरणांत जितका अतिरेक केला तितकीच जें जें म्हणून परकीय त्याचा तिटकारा करण्यांत कमाल मर्यादा गाठली.

बंगालसंबंधाने दुसरी एक गोष्ट लक्षांत ठेवण्याजोगी आहे. ती ही की त्याचें सांस्कृतिक जीवन एकट्या कलकत्ता शहरांत केंद्रीभूत झालेलें आहे; विस्कळीतपणा, तुटकपणा, सवत्या सुभ्याची आवड, हा आपणां महाराष्ट्रीयानांच्या स्वभावाचा विशेष आहे, तर एकमुखीपणा, एकरूपता हा बंगाली लोकांच्या स्वभावाचा विशेष आहे, असें म्हणतां येईल. मुंबई, पुणें,

नागपूर हीं शहरें किती जरी मोठीं असलीं तरी महाराष्ट्राची चळवळ, हालचाल या शहरांपुरती मर्यादित आहे, असें मुळीच म्हणतां येत नाही. प्रत्येक जिल्ह्याच्या ठिकाणीं कांही तरी स्वतंत्र चळवळ, स्वतंत्र सांस्कृतिक कार्य चालू असल्याचा आढळ आपणाला होईल. बंगाल्यांत एका कलकत्याखेरीज इतरत्र स्वतंत्र कार्य व स्वतंत्र सांस्कृतिक जीवन असें थोडेंच आढळेल ! सर्व संस्था, सभा, चळवळी यांचा प्रारंभ व विकास कलकत्यांत व्हावयाचा.

अर्थात् बंगालच्या रंगभूमीची सुरवात, वरील नियमास अनुसरून, कलकत्यांतच झाली, आणि तिचा पुढील विकासहि कलकत्यांतच झाला. कलकत्यांतील श्रीमंत जमीनदार वर्ग आणि पांढरपेशा मध्यम वर्ग यांच्यांत इंग्रजी शिक्षणाचा जेव्हा प्रसार होऊं लागला तेव्हा त्यांच्या मनांत इंग्रजी वाङ्मय, कला व रंगभूमि यांच्याविषयी अतिशय आदर, आस्था व प्रेम उत्पन्न झालें. कलकत्यास इंग्रज लोकांचा समाज बराच मोठा असून त्याने आपापसांत वर्गणी करून स्वतःकरितां थिएटरें बांधून तेथे नाटकें, जलसे वगैरे करमणुकीचे प्रकार करण्याचा क्रम चालू केला होता. सुशिक्षित बंगाली हिंदूहि हे इंग्रजी खेळ पाहण्यास मोठ्या आवडीने जाऊं लागले आणि त्यांची ती संख्या हळू हळू वाढूं लागली. इंग्रज लोकांच्या अनुकरणाने आपणहि इंग्रजी नाटकें करावीं ही बुद्धि कांही बंगाली तरुणांच्या मनांत कांही काळाने उद्भवली व प्रसन्नकुमार टागोर नांवाच्या धनिक जमीनदाराच्या पुढाकाराखाली त्याच्याच उद्यानवाटिकेमध्ये १८३३ सालीं ' हिंदु थिएटर ' स्थापन करण्यांत आलें. बंगाली तरुणांनी इंग्रजी नाट्यप्रयोग करून दाखवावयाचे हा यांचा उपक्रम कृत्रिम व उभय समाजांत लोकप्रिय होण्याजोगा नसल्यामुळे हें वेड लवकरच विराम पावलें. तथापि खुद्द बंगाली भाषेंत नाट्याचा प्रयोग दुसऱ्या एका जमीनदाराच्या पुरस्काराखाली त्याच सालीं करून दाखविण्यांत आला. बाबू नवीनकृष्ण बोस नांवाच्या जमीनदाराने आपल्या वाङ्मय-भोवतालच्या उपवनामध्ये रंगपीठ स्थापन करून ' विद्यासुंदर ' नामक काव्याचा नाट्यस्वरूपांत प्रयोग करून दाखविला. स्टेज व सीनसीनरी तयार करण्यासाठी आणि कथानकांतील घटना रंगभूमीवर प्रत्यक्ष वठविण्यासाठी या गृहस्थाने अतोनात परिश्रम व अवाढव्य खर्च केला होता. मेघगर्जना

आणि विद्युत्प्रकाश उत्पन्न करण्यासाठी यंत्रसामग्री इंग्लंडहून मागविण्यांत आली होती ! अशा रीतीने 'विद्यासुंदर' चे चार-पांच प्रयोग करण्यांत आले, तेवढ्यांत नवीनकृष्ण बोस यास दोन लाख रुपयांचें कर्ज होऊन त्याची इस्टेट सावकाराच्या दारी गेली !

बंगाल्यांतील रंगभूमीचा पदविन्यास धनिक जमीनदारांच्या लहरीच्या तालावर कसा चालला होता हें वरील उदाहरणांवरून लक्षांत येईल. नवीनकृष्ण बोसच्या प्रयत्नांनंतर वीस बावीस वर्षे लोटलीं. मध्यंतरीचा काळ रंगभूमीच्या दृष्टीने बहुतांशी सुनाच गेला. इ. स. १८५४ च्या सुमारास 'कुलीनकुलसर्वस्व' नांवाचें नाटक बाबू कालीचरण चौधरी नांवाच्या जमीनदाराच्या कृपेने प्रकाशित झालें व रंगभूमीवर आलें. बंगाल्यांत कुलीनपणाच्या ज्या अनिष्ट व अन्यायमूलक रूढि होत्या त्यांचे घातक परिणाम वर्णन करण्यासाठी हें नाटक लिहिलेंलें होतें. सामाजिक विषयावर लिहिलेंलें बंगालींतील हें पहिलेंच प्रचारात्मक नाटक होय. १८५५-५६ च्या सुमारास त्याचा प्रथम प्रयोग झाला व पुढे अनेक प्रयोग करण्यांत आले. या प्रयोगांनी त्या वेळच्या शिष्ट व रूढिप्रिय समाजांत वरीच खळबळ उडवून दिली होती.

तथापि एका रीतीने हा अपवादच समजला पाहिजे. हा काळ सामाजिक नाटकांचा नव्हता. सुविद्य समाजांतील एका वर्गाचें लक्ष पूर्वपरंपरेकडे—विशेषतः संस्कृत वाङ्मयाकडे—वेधलेलें होतें. संस्कृतांतील सुप्रसिद्ध व सर्वपरिचित नाटकांचीं रूपांतरें करून त्यांचे प्रयोग करणें हें सोपें होतें व सर्वांस आवडण्याजोगें होतें. धनाढ्य जमीनदारांची रम्य दृश्यें रंगभूमीवर पाहण्याची विलासी इच्छाहि त्यायोगें तृप्त होणारी होती. तेव्हा संस्कृत नाटकांचीं रूपांतरें व त्या धर्तीवरच नवीन रचलेलीं पौराणिक नाटके या काळांत रंगभूमीवर आणण्यांत आलीं. बाबू कालीप्रसन्न सिंह या तरुण जमीनदाराने आपल्या घरी 'विद्योत्साहिनी' नांवाचें नाटकग्रह निर्माण करून तेथे वेणीसंहार, विक्रमोर्वशीय व मालतीमाधव या नाटकांचे प्रयोग केले (१८५७) व स्वरचित 'सावित्री सत्यवान' हेंहि नाटक रंगभूमीवर आणलें. राजा ईश्वरचंद्र सिंघ याने उदार हस्ताने पैसा खर्च करून आपल्या प्रासादाजवळ नाटकग्रह उभारलें व तेथे 'रत्नावलि' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला

(१८५८). हें नाटक वसवून रंगभूमीवर आणण्यास या धनाढ्य जमीनदाराने दहा हजार रुपये खर्च केला होता ! यावरून केवळ्या श्रीमंती थाटांत तें नाटक करण्यांत आलें असेल याची कल्पना येईल. बाबू कालीप्रसन्न व राजा ईश्वरचंद्र यांनी स्वतः नाटकांत भूमिका (आणि त्याहि स्त्रियांच्या) घेतल्या होत्या. यावरून त्यांचा नाटकाचा छंद किती मनापासूनचा होता हें मनावर टसल्याखेरीज राहत नाही.

याच प्रकारांत पडण्याजोगी, परंतु कांही वर्षांच्या अंतराने (१८६५-६६) निर्माण झालेली, नाटकगृहें म्हणजे महाराजा सर यतींद्रमोहन टागोर यांचें नाटकगृह, रवींद्रनाथ टागोरांचे वडील महर्षि देवेन्द्रनाथ यांच्या घरी त्यांच्या कुटुंबीयांनी निर्माण केलेलें रंगपीठ आणि राजा देवीकृष्ण देव यांच्या प्रासादांतील रंगपीठ हीं होत. यांतहि 'मालतीमाधव' सारखीं संस्कृत नाटकांचीं रूपान्तरें, 'रुक्मिणीहरणा' सारखीं पौराणिक कथांवरील नाटकें व कांही प्रहसनें रंगभूमीवर आणण्यांत आलीं. यतींद्रमोहन टागोरांचे वंधु शौरीन्द्रमोहन टागोर हे जगद्विख्यात संगीतज्ञ होऊन गेले. अर्थात् त्यांच्या नाटकांत संगीत अत्यंत हृदयंगम व वाद्यसंचाची साथ श्रेष्ठ दर्जाची असे हें सांगणें नकोच.

वंगीय रंगभूमीचें हें प्रारंभीचें युग म्हणजे धनाढ्य शौकीनांचें युग असें म्हणण्यास हरकत नाही. श्रीमंतांनी आपला शौक पुरवण्याकरितां नाटकें रचार्ची व अवाढव्य खर्च करून तीं वसवून आपल्या मित्रपरिवाराला तीं दाखवार्ची ! दोन चार वर्षांत यांचा छंद आटपला की पुनः नाटकगृहावर अक्षता पडाव्या आणि रंगदेवतेचें विसर्जन व्हावें, तें कायमचेंच !

परंतु अशाच ह्या श्रीमंतांच्या लहरीवर तरंगणाऱ्या रंगभूमीमध्ये वंगदेशाचा पहिला प्रभावशाली नाटककार उदयास आला. मायकेल मधुसूदन दत्त हें नांव जगद्विख्यात 'मेघनादवध' महाकाव्य लिहिणाऱ्या कवीचें म्हणून प्रख्यात आहे. बंगालच्या रंगभूमीचा पहिला नांव घेण्याजोगा नाटककार म्हणूनहि त्याचें नांव चिरस्मरणीय मानलें जातें हें येथे सांगणें अवश्य आहे. त्याचें पहिलें 'शर्मिष्ठा' हें नाटक राजा ईश्वरचंद्राच्या रंगभूमीवर प्रथम प्रयोगरूपाने आलें (१८५९). 'शर्मिष्ठा' व 'पद्मावती' हीं दोन पौराणिक व 'कृष्णाकुमारी' हें ऐतिहासिक अशीं तीन नाटकें त्याने

लिहिर्ली असून दोन सामाजिक प्रहसनेंहि लिहिर्ली आहेत. त्यांपैकी एक 'एके इ कि वले सभ्यता ?' ('ही का सुधारणा ?') हें प्रहसन वंकिमचंद्राने 'बंगालीतलें सर्वोत्कृष्ट सामाजिक प्रहसन' म्हणून वाखाणिलें आहे.

मायकेलसारख्या अव्वल दर्जाच्या कवीचें अंतःकरण आकर्षित करून घेण्याइतकें सामर्थ्य जरी बंगाली रंगभूमीमध्ये ह्या कार्ळी आलें होतें तरी एकंदरीने तिचा दर्जा व तिचें स्वरूप श्रीमंतांच्या विलासमंदिरांत सुख-वृंगारांत आकंठ बुडून राहणाऱ्या भोगांगनेप्रमाणेच होतें. रंगभूमीचें भोगांगनेप्रमाणे असलेलें जिणें तिच्या निष्ठावंत भक्ताला कसें पसंत पडेल ? धनाढ्यांच्या अंतःपुरांत प्रतिवद्ध झालेल्या तिच्या मूर्तीचें दर्शन घेण्यासाठी आतुर झालेला सद्भक्तांचा थवा आशाळभूत असहायतेने लाचार होऊन दारीं तिष्ठत बसलेला पाहून एका वीराचें अंतःकरण चिडून उठलें आणि त्याने त्या देवतेला तिच्या श्रीमंती कैदखान्यांतून सोडवून बाहेर आणून तिच्या निष्ठावंत भक्तांच्या स्वाधीन केलें. हा धैर्यशाली महात्मा बाबू गिरीशचन्द्र घोष होय.

हा वेळपर्यंत बंगालमध्ये नाटकें धनाढ्य जमीनदारांच्या वाड्यांमधून होत असल्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांस तेथे जाण्यास मज्जाव असे. नाटकें तिक्रीट लावून कधी होतच नसत. ज्याच्या वाड्यांत नाटक असे तो आपल्या ओळखीच्या लोकांस बोलावणें करी किंवा पास पाठवी. त्रिनओळखीच्या कोणा नाट्यप्रेमी मनुष्यास पाहावेंसें वाटलें तर त्याने वशिले लावून पास मिळवावा, किंवा ज्यांना पास वाटण्यांत आले असतील त्यांपैकी कोणाकडून अवाच्या सवा पैसे भरून पास मिळवावा ! मानी गिरीशबाबूस ही स्थिति सहन होईना. नाटक पाहूं इच्छिणाऱ्या आपल्या मित्रांना त्याने आस्वासन दिलें की "एका वर्षाच्या आंत मी तुम्हांला नाटक करून दाखवितों, बड्या लोकांच्या दारीं दरवानांच्या हातचे धक्के खाण्यासाठी जाण्याचें तुम्हांला याउपर कारण पडणार नाही." गिरीशने मित्रांचा संच जमा केला आणि 'बागत्राजार हौशी नाट्य मंडळ' या नांवाचा संघ स्थापून इ. स. १८६८ च्या दुर्गापूजेच्या दिवसांत नाटक लावून आपला शब्द खरा करून दाखविला.

गिरीशने जो संच जमा केला त्यांत वंगालच्या रंगभूमीवर पुढे आपल्या तेजाने झळकलेलीं अनेक नटरत्ने होती. बाबू नगेंद्रनाथ वानर्जी, अर्धेन्दु-शेखर मुस्तफी (वंगालचा सर्वश्रेष्ठ विनोदी नट, वंगालचा गणपतराव बोडस म्हणाना !), महेन्द्रनाथ वानर्जी आणि अमृतलाल मुकर्जी (विख्यात आल राउंड नट) हे पहिल्या दर्जाचे नट पहिल्याच प्रयोगांत उपस्थित होते. सर्वांत मुख्य म्हणजे गिरीश स्वतः— सर्व नटांचा सम्राट्, अभिनयकलेचा परमगुरु, नाट्यकलेचा आधार आणि रंगभूमीचा विश्वकर्मा— हा होता ! नाटकाचें दिग्दर्शन गिरीशने केलें होतें व नायकाची भूमिका त्याने स्वतः केली होती.

या बागवाजार नाट्यसंघाने प्रथम प्रयोगासाठी ' सधवार एकादशी ' (सधवेचें वैधव्य) हें दीनबंधु मित्र नामक प्रख्यात नाटककाराचें सामाजिक नाटक घेतलें होतें. आधुनिक सुधारणेने वंगालचा तरुण वर्ग कसा भ्रष्ट झाला आहे, याचें चित्र या नाटकांत नाटककाराने रेखाटलें होतें. नाटकांतील नायक नीमचंद हें विख्यात कवि मायकेल मधुसूदन दत्त याचेंच चित्र असल्याबद्दल प्रसिद्धि होती. या, मुळांत सत्प्रवृत्त परंतु व्यसनांनी पोखरून टाकलेल्या, तरुणाची भूमिका गिरीशने इतकी हुबेहूब वठविली की प्रेक्षकांचीं अंतःकरणें थरारून गेलीं.

' सधवार एकादशी ' या नाटकाचे सहा प्रयोग केल्यानंतर याच नाट्य-संघाने ' नॅशनल थिएटर ' हें नांव धारण करून १८७० च्या जूनमध्ये ' लीलावती ' या नाटकाचा प्रयोग केला व १८७२ च्या डिसेंबरांत ' नीलदर्पण ' हें विख्यात नाटक रंगभूमीवर आणलें. पैसे लावून नाटक करावयाचें किंवा नाही या मुद्द्यावर मतभेद होऊन या तिसऱ्या नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळीं गिरीशबाबू घरीं बसले होते. साजसजावट, सीनसीनरी व कायमचें स्टेज यांपैकी आपणाजवळ म्हणण्याजोगें कांहीच नसतांना लोकां-जवळून पैसे घेण्याचा आपल्याला कांही नैतिक अधिकार नाही असें गिरीशचें म्हणणें होतें. इतरांना तें पसंत पडलें नाही. अखेर गिरीश बाहेर राहिला व बहुमतानुसार नाटक तिकीट लावून करण्यांत आलें.

व्यवहारदृष्ट्या गिरीशच्या सहकाऱ्यांचें म्हणणें चुकीचें नव्हतें. धनाढ्य जमीनदारांची गोष्ट सर्वच निराळी, परंतु हातावरचें पोट असणाऱ्या गरीब

माणसांनी नेहमी नाटक वसवून प्रयोग करण्यास पैसा कोटून आणायचा ? तिकिटें लावून सार्वजनिक रीतीने खेळ करण्याची पद्धत वर सांगितल्या-प्रमाणे १८७२ च्या अखेरीस जी पडली ती कायमचीच पडली व तिचा सर्वत्र प्रसार झाला. अशा रीतीने बंगालची खरी खरी सार्वजनिक स्वरूपाची व नित्य चालू राहणारी रंगभूमि १८७२ सालापासून सुरू झाली.

रंगभूमीचा प्रायोगिक भाग जसा उच्चवर्गीय धनिकांमधून खालच्या पायरीवर उतरून मध्यमवर्गीयांमध्ये आला, त्याचप्रमाणे वाङ्मयात्मक भागहि अधिक वास्तव स्वरूपाचा, सामाजिक जीवनाशी संबद्ध असा वनू लागला. अद्भुतरम्यतेस पाटा मिळाला व भोवतालच्या समाजस्थितीचें चित्रण कथानकाच्या द्वारें करण्यांत येऊं लागलें. या वास्तववादाचा प्रणेता दीनबंधु मित्र हा नाटककार होय. गिरीशचंद्र घोषने आपल्या नाट्यप्रयोगांकरितां निवडलेलीं पहिलीं तीन्ही नाटके—‘सधवार एकादशी’, ‘लीलावती’ व ‘नीलदर्पण’—हीं दीनबंधु मित्र या विख्यात नाटककाराचीच होत. गिरीशचंद्र घोषबरोबर बंग रंगभूमीचा पिता म्हणून दीनबंधु मित्र यासहि गौरविण्यांत येतें इतकी याची नाटककार या नात्याने योग्यता आहे. याने लिहिलेलें ‘नीलदर्पण’ नाटक केवळ हिंदुस्थानांतच नव्हे तर जगभर गाजलें. बंगालमध्ये नीळ पिकविणाऱ्या गोऱ्या मळेवाल्यांकडून गरीब मजुरां-वर व शेतकऱ्यांवर जुलूम व अत्याचार होत असत त्यांचें या नाटकांत रोखटोक व अंतःकरणास पीळ पाडणारें वर्णन केलें आहे. या नाटकाचें मराठींत भाषांतर होऊन महाराष्ट्रांत प्रयोगहि झाले. मूळ नाटक बंगालींत १८६१ सालीं प्रसिद्ध होऊन त्याच वेळीं त्याचे प्रयोगहि झाले होते. या नाटकाच्या प्रयोगांनी सर्व बंगालभर विलक्षण क्षोभ व खळबळ उत्पन्न केली होती.

बंगालचा नाट्यसंसार अशा रीतीने १८७० च्या सुमारास यशस्वी रीतीने सुरू झाला. १८७३ च्या आगस्टमध्ये ‘बॅंगॉल थिएटर’ नामक दुसऱ्या एका नाट्यसंस्थेची स्थापना शरचंद्र घोष व विहारीलाल चतर्जी या दोन नांवाजलेल्या नटांनी केली. बंगीय रंगभूमीच्या इतिहासांत या नाट्यसंस्थेचें स्थानहि मानाचें असून सुमारें तीस वर्षे एकाच मालकाच्या व व्यवस्थापकाच्या हातीं नाट्यसंस्थेचा कारभार राहिल्याचें रंगभूमीच्या

क्षेत्रांत फार विरळा असें हिचें एक उदाहरण आहे. बाबू विहारीलाल चतर्जीचा मृत्यु १९०१ सालीं झाला, तोंपर्यंत या संस्थेचीं सूत्रें त्यांच्या हातांत होतीं. या 'बंगाल थिएटर' चें नांव दोन गोष्टींसाठीं अवश्य लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. पहिली गोष्ट म्हणजे जागा भाडेपट्ट्याने घेऊन तिजवर स्वतःचें कायमचें थिएटर बांधून त्यांनी त्यांत आपला संसार थाटला. यापुढे बंगालची रंगभूमि म्हणजे कलकत्ता शहरांतिल नाट्यगृहांमध्ये कायमच्या भाडेपट्ट्याने अगर मालकीने खेळ करणाऱ्या नाट्यसंस्था असें जें समीकरण बनलें त्यास प्रारंभ याच काळापासून झाला असें म्हणण्यास हरकत नाही. दुसरा एक अत्यंत महत्त्वाचा नवीन उपक्रम बंगाल थिएटरच्या लोकांनी केला; तो म्हणजे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनाच करावयास देण्याचा होय. हा काळपर्यंत स्त्रियांच्या भूमिका तरुण पुरुष करीत असत. बंगाल हा कडक गोषाचा प्रांत आहे. परंतु तितकाच तो भावनाप्रधान व कलाप्रिय लोकांचाहि प्रांत आहे. कुटुंबवत्सल गरती वायकांनी रंगभूमीवर काम करण्यासाठी पुढे येणें बंगालच्या सामाजिक रूढीमुळे शक्य नव्हतें. परंतु पुरुषांनी स्त्रियांचीं कामें करण्याच्या पद्धतीतला कृत्रिमपणा त्यांच्या सौंदर्यासक्त मनाला तीव्रतेने बोचत होता हेंहि तितकेंच खरें. तेव्हा बंगाल थिएटरच्या व्यवस्थापकांनी कलावन्तिर्णीना रंगभूमीवर आणण्याचा मध्यम मार्ग काढला. त्या वेळीं यासंबंधाने पुष्कळ टीका झाली. रुढिप्रिय लोकांनी बरीच निंदाहि केली. परंतु हा पायंडा एकदा पडला तो पडलाच. एका ठिकाणीं ही प्रथा पडल्यानंतर दुसरीकडच्या स्टेजवर स्त्रीरूपांत नाचणारे पुरुष नट प्रेक्षकांना पसंत पडणें शक्यच नव्हतें. तेव्हा यापुढे बंगाली रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिकांमध्ये पुरुष दिसेनासे झाले व रंगभूमीचा एक मोठा प्रश्न अशा रीतीने कायमचा सुटला.

बंगाल थिएटरने या ज्या दोन गोष्टी केल्या त्या नॅशनल थिएटरलाहि लवकरच अमलांत आणाव्या लागल्या. हा काळपर्यंत नॅशनल थिएटर प्रयोगाच्या सोयीसाठी दारोदार भटकत होतें. इ.स. १८७४ च्या प्रारंभापासून एका श्रीमंत गृहस्थाने जागा भाडेपट्ट्याने घेऊन त्यावर नाटकगृह बांधलें व 'ग्रेट नॅशनल थिएटर' या नांवाखाली गिरीशचंद्र घोष याने निर्माण केलेला नाट्यसंघ या नाटकगृहांत प्रस्थापित झाला. गिरीशने कांहीं नाटकें येथे बसविलीं व

स्वतः कामहि केलें. परंतु पुढे कांही काळ त्याचा संबंध या नाट्यसंस्थेशी राहिला नाही.

दीनबंधूच्या वास्तवतापूर्ण सामाजिक नाटकांनी रंगभूमीचा मध्यमवर्गीय जनतेत प्रसार केला. त्यानंतर ऐतिहासिक व राष्ट्रीय भावना जागृत करणारी नाटकें रंगभूमीवर येऊं लागलीं. गतकालीन ऐतिहासिक प्रसंगांच्या द्वारा सध्याच्या काळाला शोभतील अशा राष्ट्रीयतेच्या, स्वाभिमानाच्या व स्वधर्माभिमानाच्या भावना प्रदीप्त करण्याचें कार्य रंगभूमीवर फार परिणामकारक रीतीने होऊं शकतें. 'ग्रेट नॅशनल'च्या रंगभूमीवर या सुमारास अशाच तऱ्हेचीं नाटकें येऊं लागलीं. त्यांतच अधिकाऱ्यांच्या जुलमाचें आविष्करण करणारीं व आपल्यांतल्याच जोहुकुमी लोकांची कुचेष्टा करणारीं नाटकें व प्रहसनें यांचीहि भर पडली. सरकारी अधिकाऱ्यांनी शस्त्र उगारलें. एका प्रहसनाला सरकारी हुकुमान्वयें बंदी करण्यांत आली व दुसऱ्या एका नाटकावर अश्लीलतेच्या आरोपावरून खटला भरण्यांत आला. मॅजिस्ट्रेटने आरोप शाबूत धरून शिक्षा केली तरी हायकोर्टाने आरोपींस निरपराधी म्हणून सोडून दिलें. असें जरी झालें तरी या धक्क्याने 'ग्रेट नॅशनल' नाट्यसंस्था हादरून गेली. विशिष्ट परिस्थितींत नाट्यप्रयोगांना बंदी करण्याचा अधिकार सरकारला देणारा Dramatic Performances Act खुद्द हिंदुस्थान सरकारने पास केला. लोकक्षोभाचा उद्रेक ओसरून जाऊन तेथे भीतिग्रस्त शांतता पसरली !

संस्थेच्या चालकांना या परिस्थितींतून संस्थेचा उद्धार करण्यास समर्थ असा पुरुष गिरीशखेरीज दुसरा कोणी दिसेना. गिरीशने आपली नोकरी संभाळून त्यांना साहाय्य करण्याचें कबूल केलें व त्याप्रमाणे करण्यास सुखातहि केली. दोन चार वर्षे अशींच रेटली. परंतु पुढे थिएटरच्या चालकांनी आग्रह केल्यावरून १८८० च्या अखेरीस गिरीशने आपली सुखाची नोकरी सोडून देऊन रंगभूमीला कायमचें पूर्णपणें वाहून घेतलें.

एथून पुढे गिरीशची नाट्यप्रतिभा प्रफुल्लित होऊं लागली. नाट्यसंस्थेला तगवून धरून भरभराटीला आणण्याचें कार्य प्रथम साधावयाचें होतें. त्यासाठी सदा लोकप्रिय असलेल्या भारत-रामायणांतील कथांवर नाटकें रचण्यास त्याने सुरवात केली. 'रावणवध', 'सीतार वनवास',

‘ अभिमन्युवध ’, ‘ पांडवेर अज्ञातवास ’ यांसारखीं नाटकें लिहून गिरीशने आपलें उद्दिष्ट उत्कृष्ट रीतीने साधलें.

पुढे कांही वर्षांनी ‘फुटण्या’च्या क्रियेस सुरवात झाली. फुटणें, जुळणें, पुनः फुटणें—या क्रिया नाटक कंपन्यांच्या पांचवीलाच पुजलेल्या असतात. पहिली फुटाफुट १८८३ सालीं झाली. ‘ नॅशनल थिएटर ’ मधून गिरीश व त्याचे वरेच अनुयायी बाहेर पडले व त्यांनी ‘ स्टार थिएटर ’ नामक संस्था स्थापन केली. नव्या संस्थेला नवें थिएटर पाहिजेच. तेंहि उभारण्यांत आलें. पुढे कांही वर्षांनी (१८८७) दुसरी फुटाफुट झाली व ‘ स्टार थिएटर ’ या संस्थेला त्यांच्या नाटकगृहांतून बाहेर पडावें लागून दुसरें थिएटर बांधणें भाग पडलें. जुन्या स्टारच्या जागी ‘ एमरल्ड थिएटर ’ आलें. नॅशनल थिएटरच्या जागी ‘ मिनवर्हा ’ नांवाचें आधुनिक पद्धतीने सुसज्ज केलेलें थिएटर १८९३ सालीं बांधण्यांत आलें. अशा रीतीने मुळांत गिरीशने स्थापिलेल्या ‘ नॅशनल थिएटर ’ या संस्थेच्या ‘ स्टार ’, ‘ एमरल्ड ’ व ‘ मिनवर्हा ’ अशा तीन शाखा होऊन त्या पुढे पुष्कळ वर्षेपर्यंत चालू राहिल्या. गिरीशचेच अनुयायी व सहकारी या तीन्ही संस्थांमध्ये प्रमुख होते. या तीन्ही संस्थांमधून अनेक नट व नटी प्रख्यातीस आल्या व त्यांनी दोन पिढ्यांपर्यंत अखिल बंगाल आपल्या अद्भुत करामतीवर बुलत ठेवला. या नटनटींचीं नांवां व इतर तपशील देऊन आपल्या बुद्धीला अधिक ताण देण्याच्या भानगडींत मी पडत नाही. शिक्षणाचा प्रसार, दिवसेंदिवस लोकांत वाढत चाललेली कलाभिरुचि आणि कलकत्ता शहराचा अधिकाधिक होत गेलेला विस्तार, या सर्व गोष्टींमुळे प्रेक्षकसमाज इतका वाढला की एका संस्थेच्या तीन शाखा झाल्या व आणखी स्वतंत्र संस्थाहि निघाल्या, तरी या सर्वांची एकवटलेली करमणूक समाजाच्या गरजेच्या मानाने अपुरीच पडूं लागली, इतकें येथे सांगितलें म्हणजे वस आहे.

गिरीशचंद्राने १८८३ ते ८७ व ८८ ते ९१ पर्यंत ‘ स्टार थिएटर ’चा प्रमुख या नात्याने काम केलें; १८९३ ते ९६ पर्यंत तो ‘ मिनवर्हा ’चा संचालक होता व त्यानंतर आपले जुने शिष्य व सहकारी जे ‘ स्टार थिएटर ’चे लोक त्यांच्या विनंतीवरून त्याने पुनः दोन वर्षे ‘ स्टार ’ मध्ये काम केलें. त्यानंतर पांच सहा वर्षे आज या थिएटरमध्ये तर उद्या त्या,

अशा रीतीने गिरीशला घालवावीं लागलीं. अखेर १९०४ च्या अखेरीस 'मिनवर्हा' मध्ये नाट्यसंचालक या नात्याने तो स्थायिक झाला व १९१२ सालीं देहावसान होईपर्यंत मिनवर्हामध्येच काम करून तेथील नाट्यसंस्थेला त्याने गौरवशिखरावर पोचविलें.

बंगालने आजवर ज्या अमरकीर्ति प्रतिभावंतांना जन्म दिला आहे त्यांत बाबू गिरीशचंद्र घोष यांचें नांव प्रमुख स्थानीं घेण्याजोगें आहे. नट या नात्याने त्यांचें स्थान इतकें उच्च होतें की तो जिवंत असतांना दुसरा कोणीहि नट योग्यतें त्याच्या जवळपास पोचूं शकत नव्हता. स्वतः नटसम्राट असून इतरांना अभिनयनिपुण नट करून सोडण्याचें अद्भुत सामर्थ्य त्यांच्यांत होतें. नाटककार या नात्याने तो तितकाच अतुलनीय आहे. नट, नाट्यदिग्दर्शक व नाटककार या नात्याने सतत चवेचाळीस वर्षे रंगभूमीची श्रेष्ठ प्रतीची सेवा केलेला त्याच्यासारखा धन्य पुरुष इतरत्र कोणच्याहि देशांत क्वचितच आढळेल. त्याची प्रतिभा एकमार्गी नव्हती हें तर वरील वृत्तान्तावरून दिसेलच परंतु खरें आश्चर्य हें की रंगभूमीच्या प्रत्येक शाखेंत सर्वांचे कौशल्य प्रकट करण्याइतकी त्याची प्रतिभा सर्वतोगामी होती. त्याने एकूण ७२ नाटके व नाटिका लिहिल्या. त्याचीं नाटके बंगाली वाङ्मयांत तर श्रेष्ठ दर्जाचीं मानलीं जातातच, परंतु त्यांतील कित्येक जगाच्या वाङ्मयांतहि श्रेष्ठ दर्जाचीं गणण्याजोगी आहेत असें त्याच्या चाहत्यांचें म्हणणें आहे. त्याने दक्षयज्ञ, जना, पांडवगौरव, नन्ददुलाल, सीतार वनवास यांसारखीं रसपूर्ण पौराणिक नाटके लिहिली आहेत; संतचरित्रांवर रचलेलीं चैतन्यलीला, निमाई संन्यास, रूपसनातन, बिल्वमंगल, पूर्णचन्द्र इत्यादि नाटके लिहून नाट्यकलेबरोबरच भक्तिभावाचाहि उत्कर्ष साधिला आहे; प्रफुल्ल, बलिदान, शास्ति कि शान्ति यांसारख्या सामाजिक दुःखांचें हृदयद्रावक वर्णन करणाऱ्या उत्कट शोक्रान्तिका लिहून आपल्या अंतःकरणाची संवेदनशीलता प्रकट केली आहे; बुद्धदेव, शंकराचार्य, तपोबल, करमेति बाई, यांसारखीं तत्त्वज्ञानप्रधान नाटके लिहून अध्यात्मविषयहि रंगभूमीवर परिणामकारक करितां येतो हें सिद्ध केलें आहे; आणि सत्नाम, सिराज उद्दौला, मीर कासिम, छत्रपति शिवाजी इत्यादि ऐतिहासिक नाटके लिहून राष्ट्रीय भावना उद्दीपित करण्याचें कार्य केलें आहे. तात्पर्य, रंग-

भूमीच्या सर्व शाखांवर त्याच्या कर्तृत्वाची छाप इतकी बलवत्तर पडली की त्याच्या काळांत इतर अनेक कर्तृत्ववान् नाटककार, नट व दिग्दर्शक असूनहि त्यांची प्रभा गिरीशच्या सूर्यसम तेजापुढे झाकोळल्यासारखी झाली.

गिरीशच्या काळी व गिरीशच्या नंतरहि अनेक उच्च दर्जाचे नट, नाटककार, दिग्दर्शक व नाट्यसंचालक होऊन गेले व आजहि कित्येक नाटककार व नाट्यसंचालक कलकत्ता नगरांत रंगभूमीचा ध्वज फडकवीत नेटाने आपलें कार्य करीत आहेत. स्टार थिएटर व मिनवर्हा हीं दोन्ही नाट्यगृहे आजहि नाट्यालाच वाहिलेलीं असून त्यांच्या द्वारा वंगीय रंगभूमीच्या परंपरेचें रक्षण होत आहे. 'नाट्यनिकेतन', 'रंगमहाल', 'नाट्यभारती' इ० अनेक अर्धधंदेवाईक नाट्यसंस्था आणि कलकत्त्यांत व इतरत्र उत्साहाने चाललेल्या अनेक हौशी नाट्यसंस्था समाजाची नाट्यविषयक भूक बऱ्या प्रकारें भागवीत आहेत. बाबू महेंद्रनाथ गुप्त, बाबू शचीन्द्रनाथ सेनगुप्त, श्री. जोगेश चौधरी, श्री. अयस्कान्त वक्षी इत्यादि नाटककार आजहि आपल्या नाट्यसंपदेने रंगभूमीला भूषवीत आहेत. धंदेवाईक रंगभूमीच्या उत्कर्षाचे दिवस आता बंगाल्यांतहि राहिले नाहीत, आणि सुशिक्षित समाजाकडून रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न तेथेहि सुरू झाले आहेत, हें खरें. तथापि ती आपलें जीवन तेथे मानाने कंठीत आहे हें विसरून चालणार नाही.

मराठी रंगभूमीशीं बंगाली रंगभूमीची तुलना करतां यावी इतपत बंगाली रंगभूमीची माहिती मीं आतापर्यंत आपणाला सांगितली. अधिक तपशील व बारीकसारीक माहिती देऊन आपणाला कंटाळा आणण्याचें मीं मुद्दामच टाळलें आहे. वरील वर्णनावरून आपणास हें दिसून येईल की मराठी रंगभूमि व बंगाली रंगभूमि या दोहींची वाढ अगदी निरनिराळ्या रीतींनी झाली आहे. पहिली गोष्ट सूक्ष्म दृष्टीने अवलोकन करणाऱ्यांच्या लक्षांत येईल, ती ही की मराठी रंगभूमि अगदी पहिल्यापासून धंदेवाईक बनलेली आहे. धंदेवाईकपणा तिच्यांत इतका मुरला आहे की त्याला कित्येक वेळां बाजारीपणाचें स्वरूप आलेलें आहे. बंगाली रंगभूमीवर हौशीपणाचा—अमॅच्यूरपणाचा—छाप बराच आहे. प्रथम पंचवीस तीस वर्षे बंगाली रंगभूमि केवळ अॅमॅच्यूर स्वरूपाचीच होती व पुनः गेल्या बीस वर्षांत असे अॅमॅच्यूर—हौशी—स्वरूपाचे प्रयत्न बऱ्याच मोठ्या प्रमाणांत सुरू झाले आहेत. ज्यांचें म्हणणें असें असेल की धंदेवाईक

नटांशिवाय रंगभूमि टिकून राहणें, तिचा उत्कर्ष होणें, शक्य नाही, त्यांना उत्तर देण्यास बंगीय रंगभूमीचा हा वृत्तान्त समर्थ आहे. रंगभूमिसम्राट् गिरीशचंद्र घोष, नाट्याचार्य अमृतलाल बोस, नटवर्य शिशिरकुमार भादुरी हे हौशी नटांच्या वर्गापैकीच होते. गिरीशचंद्र एका इंग्रजी व्यापारी कंपनीत कारकून होता, अमृतलाल डॉक्टर होता व शिशिरकुमार कॉलेजांत प्राध्यापक होता. या तिघांनीहि पुढे आपापले व्यवसाय सोडून रंगभूमीला सर्वस्वी वाहून घेतलें हें खरें, तथापि त्यांची वृत्ति कलोपासकाची होती. तिचा छाप त्यांच्या पुढील कर्तृत्वावर पडल्याखेरीज राहिला नाही. रंगभूमीची सेवा हा व्यवसाय होऊंच नये व त्यांतील कार्यकर्त्यांनी आपल्या श्रमांबद्दल पैसे घेऊं नयेत असें कोणाचेंच म्हणणें नाही. प्रश्न आहे तो तेंच कार्य कोणत्या वृत्तीने करायचें हा आहे. आणि त्यांतच रंगभूमीच्या उद्धाराचें बीज साठविलेलें आहे.

मराठी रंगभूमीशीं तुलना करितां बंगाली रंगभूमीचे आणखी जे विशेष आहेत ते वर सांगितलेल्या वृत्तान्तावरून आपल्या सहज लक्षांत येण्याजोगे आहेत. बंगाली रंगभूमि ही बहुतांशी कलकत्ता शहरांतच केंद्रीभूत झालेली आहे. ढाका वगैरे शहरीं नाटक करण्याचे कांही प्रयत्न होतात, परंतु ते साधारणपणें जुजबी स्वरूपाचे. त्याचप्रमाणे कलकत्त्यांतूनहि एखादा नाट्यसंघ बाहेरगावी संचारार्थ जाता; परंतु हा प्रकारहि विरळाच. मराठी रंगभूमीचें वळण अगदी निराळें आहे. महाराष्ट्रांत प्रत्येक जिल्ह्याचें मुख्य शहर व कांही तालुक्याचीं शहरें हीं संस्कृतीचीं स्वतंत्र केंद्रें आहेत. महाराष्ट्रांतील सर्व नाटक-मंडळ्या अगदी भाव्यांच्या काळापासून आजतागायत निरनिराळ्या ठिकाणी फिरत असतात. याचा फायदाहि आहे व तोटाहि आहे. बारा गावें फिरल्याने अंगी चतुरस्रता येते. रंगभूमीच्या दृष्टीने पाहिल्यास नाटक कंपनी फिरती असल्यामुळे निरनिराळ्या ठिकाणच्या लोकांच्या अभिरूचीस संतुष्ट करितां येईल इतकी विविधता व निपुणता तिला अंगी आणावी लागते व आणतां येते. तसेंच स्थानिक व प्रादेशिक वैशिष्ट्यास अनुसरून नाटकें लिहून नाट्यसृष्टींत वैचित्र्य आणणेंहि शक्य आहे. आमच्या रंगभूमीच्या चालकांनी प्रेक्षकवर्गाशीं तादात्म्य प्रस्थापित न केल्यामुळे फिरस्तेपणाचा फायदा रंगभूमीला फारसा मिळाला नाही; प्रादेशिक वैशिष्ट्य प्रतिबिम्बित करणारीं 'बन्हाडचा पाटील' यासारखीं नाटकें मराठी रंगभूमीवर फारच थोडीं आलीं असतील. मराठी

नाटकमंडळ्या वाहेरच्या प्रांतांत फिरावयास गेल्यामुळे त्या त्या प्रांतांत रंगभूमीची निर्मिति होण्यास मदत झाली या एका फायद्याचा उल्लेख मी पूर्वी केलाच आहे.

फिरस्तेपणापासून जसे फायदे तसेच तोटेहि आहेत. प्रवासाचा जवर खर्च, प्रवासामुळे होणारी नुकसानी, हवापाण्याच्या वारंवार होणाऱ्या फेर-बदलामुळे नटांच्या प्रकृतीवर होणारा वाईट परिणाम—हीं तोट्याचीं कलमें लक्षांत घेतल्यास, आणि वर वर्णन केल्याप्रमाणे फिरस्तेपणाचा संभवनीय फायदा जो होण्याजोगा होता, तोहि आमच्या रंगभूमीच्या चालकांनी करून घेतला नाही, ही गोष्ट जमेल धरल्यास एकंदरीने मराठी रंगभूमीचा प्रवासीपणा हें आंतवट्ट्याचेंच कलम ठरतें. मराठी रंगभूमीवरील नटांमध्ये अल्पवयी मरणाऱ्यांचें प्रमाण बंगाली रंगभूमीपेक्षा जास्त दिसतें. फिरस्तेपणामुळे प्रकृतीवर होणारा परिणाम हें याचें एक कारण असावें कीं काय हा प्रश्न विचार करण्याजोगा आहे.

रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी करण्याची पडलेली पद्धत व त्यासाठी कलावन्तिर्णीची केलेली योजना हें बंगाली रंगभूमीचें सर्वांत ठळक व अनन्यसाधारण लक्षण होय. उर्दू रंगभूमीच्या पारशी चालकांनी, बहुधा बंगालच्या अनुकरणानेच, आपल्या कंपन्यांतून धंदेवाईक नटी ठेवण्याचा थोडाबहुत पायंडा पाडलेला होता. हा एक अपवाद सोडला असतां हिंदुस्थानांत इतरत्र कोटेहि व्यावसायिक रंगभूमीमध्ये पुरुषांवरुन स्त्रियांचा—त्यांतून कलावन्तिर्णीचा—अनिरुद्ध प्रवेश झालेला असल्याचें पाहण्यांत नाही. कलेच्या दृष्टीने बंगाली रंगभूमीने जें उच्च यश प्राप्त करून घेतलें आहे त्याचें मुख्य कारण स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांकडून केल्या जातात हें आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे. कलावन्तिर्णीचा रंगभूमीवरील संचार नीतिदृष्ट्या बाधक झाला असेल, व होत असेल काय, असा प्रश्न या संवंधांत उद्भवणें शक्य आहे. परंतु याचें उत्तर देण्यास पुरेशी सामग्री—पुस्तकें, वृत्तपत्रें वगैरे लिखित वाङ्मयामध्ये उपलब्ध होत नाही. कारण या प्रश्नावर प्रकाश पाडूं शकतील अशा गोष्टी लिहून त्यांची जाहीर चर्चा करण्याइतका प्रांजलपणा आपल्या सार्वजनिक व्यवहारांत आलेला नाही. रंगभूमीच्या क्षेत्रांत सभ्यता व सदाचार यांचें कसोशीने पालन झालें पाहिजे याविषयी कोणाचेंहि

दुमत होणार नाही. धंदेवाईक स्त्रियांच्या कुळांत जन्मलेल्या मुर्लीना रंग-भूमीवर आणल्याने तेथील वातावरण विघडत असलेंच पाहिजे असा सिद्धान्त काढूं पाहणाऱ्या, नाकाने वांगीं सोलणाऱ्या नीतिमार्तंडांच्या सदरांत जाऊन वसण्याची मात्र माझी मुळीच इच्छा नाही. उलट या प्रश्नाची दुसरी वाजू अशी आहे, की एरवी ज्या तरुणीना पतित अवस्थेंत काल कंटावा लागला असता त्यांना रंगभूमि ही सन्मान्य अंसा निर्वाहाचा व्यवसाय उपलब्ध करून देऊन सदाचाराने आयुष्य घालविण्याची शक्यता निर्माण करिते. वावू गिरीशचन्द्रासारख्या श्रेष्ठ योग्यतेच्या पुरुषाच्या सहवासांत आल्याने नटींच्या जीवनावर किती उदात्त परिणाम झाला हें त्यांच्या हाताखाली काम करणाऱ्या कित्येक नटींनी काढलेल्या हृदयस्पर्शी उद्गारांवरून स्पष्टपणें दिसून येतें. सुशीलामुन्दरी नांवाची नटी गिरीशविषयी लिहितांना म्हणते, “गुरु गिरीशचन्द्राच्या प्रतिभेचें ज्ञान आम्हांला नाही...त्याच्या नाटकांतील दोषगुणांचें विवरण करण्याचें सामर्थ्य आमच्यांत नाही...आम्ही फक्त एवढें जाणतो की ते महापुरुष आमचे गुरु होते—पितृदेव होते—शिक्षक होते... त्यांनी आमच्याविषयी घृणा न दाखवितां आमचा आदरच केला आहे.” वसन्तकुमारी नांवाच्या नटीने लिहिलें आहे, “त्याच्या (गिरीशच्या) चरणांपाशीं वसून आम्ही केवळ अभिनय करावयास शिकलों इतकेंच नाही. ...त्या महापुरुषाने आम्हां दुःखी स्त्रियांच्या प्राणांना स्पर्श केला, आपल्या मुर्लीप्रमाणे आमच्याकडे मायेच्या नजरेने पाहून आदराने, यत्नांनी, आश्वासनांनी आमच्या या ज्वालामय जीवनावर शांतिजल शिंपडून शीतलता आणली.” यापेक्षा जास्त येथे कांही सांगण्याची आवश्यकता आहे असें मला वाटत नाही.

वंगीय रंगभूमीचें विवरण करतांना नाट्यवाङ्मयाचा उल्लेख मीं मुद्दामच टाळला होता. कारण अगोदरच प्रमाणावाहेर वाढत चाललेलें हें भाषण वाङ्मयाच्या चर्चेत भी शिरलें असतों तर अनावरच झालें असतें. वंगालचें नाट्यवाङ्मय विस्ताराने कदाचित् मराठी नाट्यवाङ्मयाएवढें नसेल; परंतु तें अंतर्गत गुणांनी मराठी नाट्यवाङ्मयाशीं स्पर्धा करूं शकेल असें आहे यांत शंका नाही. येथे मराठी नाट्यवाङ्मयाला ज्या गोष्टी उदाहरणादाखल

व्याव्याशा वाटतील अशा वंगीय नाट्यवाङ्मयाच्या दोन विशेषांचा मला निर्देश करावासा वाटतो, तेवढाच करून आपण पुढे जाऊं.

वंगीय रंगभूमीच्या संचालकांनी आपल्या भाषेंतील लोकप्रिय व उच्च दर्जाच्या कादंबऱ्यांचीं— व कित्येक काव्यांचीं देखील— नाटकांत रूपांतरें करून तीं रंगभूमीवर आणण्याचा क्रम चालू ठेवला आहे. बंकिमचंद्र चतर्जी व शरच्चंद्र चतर्जी या दोघां कथासम्राटांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांचीं याप्रमाणे नाट्यरूपांतरें झालीं असून तीं पुष्कळशी लोकप्रिय झालीं आहेत. आपल्या मराठींत ही प्रथा अस्तित्वांत आली आहे असें दिसत नाही. कादंबरी हा वाङ्मयाचा प्रकारच भिन्न असल्यामुळे त्यावरून रचलेलीं नाटकें कलादृष्ट्या श्रेष्ठ योग्यतेचीं उतरतील हें फारसें संभवत नाही; तथापि तीं रंगभूमीवर परिणामकारक व बराच काळ लोकप्रिय होऊं शकतात हें बंगाली रंगभूमीने सिद्ध केलें आहे. ज्या वेळीं उच्च दर्जाचीं स्वयंभू नाटकें मिळत नाहीत व नवीन नाटकांच्या अभावीं रंगभूमीचा तजेला कमी होऊं लागतो. अशा वेळीं आपल्यांतील चांगल्या कादंबऱ्यांचें नाट्यरूपांतर करून तें प्रयोगांत आणण्याची ही कल्पित मराठी नाटकमंडळ्यांनी व नाट्यसंस्थांनी करून पाहण्याजोगी आहे. बंगाली रंगभूमीने तरी अशाच अडचणीच्या प्रसंगीं कादंबऱ्यांना नाट्यरूप देण्याची ही युक्ति अमलांत आणलेली आहे.

वंगीय नाट्यवाङ्मयाचा दुसरा व अधिक महत्त्वाचा अनुकरणीय विशेष म्हणजे व्यापक व सार्वदेशीय सहानुभूति हा होय. बंगाली नाटककारांनी आपल्या प्रांताचा इतिहास हा तर अभिमानाचा व गौरवाचा विषय मानलाच, आणि बंगेर पराजय, बंगेर सुखावसान, मीर कासीम, सिराजुद्दौला, सीताराम, पलाशीर प्रायश्चित्त, प्रतापादित्य, इत्यादि नाटकें बंगालच्या इतिहासावर लिहून आपलें नाट्यवाङ्मय समृद्ध केलें; परंतु त्यांनी अखिल भारतवर्षाच्या इतिहासाकडेहि आत्मीयतेने पाहून त्यांतील गौरवास्पद व्यक्ति व घटना यांचा नाट्यासाठी उपयोग करून घेतला ही विशेष कौतुकास्पद गोष्ट आहे. मराठी नाटककारांनी इतकी व्यापक आत्मीय भावना दाखविलेली आहे असें म्हणवत नाही. आमच्या नाट्यवाङ्मयांत आम्हीं स्वतःच्या, म्हणजे मराठ्यांच्या, इतिहासाचें चर्वितचर्वण पुष्कळच केलेलें आहे; परंतु इतर प्रांतांच्या इतिहासाकडे व एकंदर भारताच्या

प्राक्कालीन गौरवाकडे आम्हीं जितकें द्यावयास पाहिजे तितकें लक्ष दिलें आहे असें म्हणतां येणार नाही. आम्हीं मराठ्यांनी बंगालच्या इतिहासावर कितीशीं नाटकें लिहिलीं आहेत ? परंतु बंगालीत शिवछत्रपति, बाजीराव, पानपतचें युद्ध, थोरले माधवराव यांवर नाटकें झालीं आहेत व हीं बहुतेक रंगभूमीवर गाजलीं आहेत. राजपुतांचा इतिहास हें एक सर्वच भारतीयांचें सामान्य स्फूर्तिस्थान बनून राहिलें आहे; अर्थात् त्याचा मराठे व बंगाली या दोघांनीहि उपयोग करून घेतला आहे. परंतु बंगाली लोकांनी भरत-खंडाच्या उत्तरटोकास अलेक्झांडरविरुद्ध लढणाऱ्या पोरस राजाचा विक्रम जसा नाट्यरूपाने अंकित करून ठेवला आहे तसाच दक्षिण टोकाच्या टिपू सुलतानाने इंग्रजांविरुद्ध केलेला झगडा रंगभूमीवर आणून भारताच्या एकतानतेची खूण लोकांस पटविली आहे. १८७५ सालीं मल्हारराव महाराज गायकवाडांवर विषप्रयोगाचा खटला झाला त्यावर देखील 'बंगाल थिएटर'ने ताबडतोब नाटक रचून तें रंगभूमीवर आणलें ! बंगाली लोकांच्या अंतःकरणाचें हें दाक्षिण्य आणि दृष्टीचें विशालत्व अनुकरणीय नाही असें कोण म्हणेल ?

बंगाली रंगभूमीच्या लक्षणीय गुणविशेषांचें निरीक्षण आपण आतापर्यंत केलें. एकेका नाट्यसंधाने अगर नाट्यसंचालकाने एकेक थिएटर दीर्घ मुदतीच्या भाडेपट्ट्याने घेऊन त्यांत नाटकें करीत राहावयाचें, या पद्धतीमुळे बंगाली रंगभूमि बोलपटांच्या स्पर्धेतहि कलकत्ता शहरांत बऱ्या स्थितींत टिकून राहिली आहे हें आपण पाहिलें; केवळ बाजारी वृत्तीचें प्राबल्य बंगालच्या रंगभूमिमध्ये नाही. त्यामुळे नाट्यसंघ रंगभूमीच्या अभिमानाने टिकून राहतात व थिएटरेंहि कायम भाडेपट्ट्याने आपल्या ताब्यांत ठेवूं शकतात. तेव्हा अशा तऱ्हेच्या व्यवहारपद्धतीची जोड आपण आपल्या रंगभूमिला मिळवून दिल्यास तिचा संसार सध्याच्या काळांतहि, गरिबीनेच कां होईना, परंतु मानाने विनधोक रीतीने चालूं शकेल असा विश्वास बाळगण्यास हरकत नाही. बाजारी वृत्तीचा लोप करून, रंगभूमीच्या अभिमानाने प्रवृत्त होऊन आपण अशा तऱ्हेची व्यवहारपद्धति अमलांत आणली व नाट्यवाङ्मयांत भर घालण्यासाठी वर वर्णिलेल्या दिशांस अनुसरून प्रयत्न केला तर बंगाली रंगभूमीच्या उदाहरणावरून आपण बरेच चांगले भडे शिकलों असें होईल.

माझा रोख दुसऱ्यांच्या तुलनेने स्वतःस केवळ हीन लेखण्याचा आहे असें आपण समजू नये. गेलीं पांच वर्षे आपल्या रंगभूमीच्या उत्कर्षाकरितां तनमनधनें करून झटण्यांत माझीं खर्ची पडली आहेत. त्या रंगभूमिला मी मनाने हीन लेखित असतो तर तिच्या कारणीं हा आयुष्याचा व्यय खासच केला नसता. आमच्या रंगभूमीचे कांही गुणविशेष असे आहेत, की त्याजवद्दल प्रत्येक मराठ्याने सदोदित गर्व वाहावा. बंगाल्यांत रंगभूमीचें लोण मध्यम वर्गाच्या खाली गेलेलें फारसें दिसत नाही; तर आमची रंगभूमि ही अखिल जनतेची रंगभूमि आहे खेड्यापाड्यांत, शिक्षित-अशिक्षितांत, ब्राह्मण-ब्राह्मणेतरांत तिजविषयी अलोट प्रेम वसत आहे. राजा-महाराजां-पासून कुणव्या हमालांपर्यंत सर्वांनी केवळ नाटकें पाहूनच नव्हे, तर स्टेजवर येऊन नाचून आमच्या रंगभूमीचें पोषण केलें आहे. आमचें नाट्यवाङ्मय विशाल आहे, गुणगरिष्ठ आहे व अत्यंत वैचित्र्यपूर्ण आहे. त्याच्याहून वरिष्ठ ठरेल असें नाट्यवाङ्मय दुसऱ्या कोणत्याहि भारतीय भाषेंत नाही हें मी आपणास विश्वासाने सांगूं शकतो.

या आपल्या मराठी रंगभूमीशीं कलात्मक आविष्काराच्या वावर्तीत स्पर्धा करण्यास अखिल भरतखंडांत एकटी बंगाली रंगभूमीच उभी राहूं शकेल, म्हणून एथवर तिचाच परामर्श मी विस्ताराने घेतला. व्यावहारिक दृष्ट्या भरभराटीचें शिखर गाठणारी पार्शी-गुजराती रंगभूमि कलादृष्ट्या मराठी रंगभूमीची बरोबरी करूं शकत नाही हें जाणते पारशी व गुजराती लोक देखील कबूल करतात. मराठी रंगभूमि आणि पारशी रंगभूमि यांच्यांत कला व व्यवहार या दोन्ही वावर्तीत मूलभूत साम्य पुष्कळच आहे, म्हणून मी पूर्वी या दोघांचा सहोदर बहिणी म्हणून उल्लेख केला आहे. परंतु कलेच्या क्षेत्रांत भपका, भडकपणा, थराहून सोडणाऱ्या घटना व थक करून सोडणारे प्रसंग, यांच्यामागे पारशी रंगभूमि लागल्यामुळे तिला अभिनयाच्या वावर्तीत थयथयाट, आक्रोश व ठेकेवाज कृत्रिम हालचाली यांच्यापलीकडे फारसें जातां आलें नाही.

पारशांनी जी रंगभूमि निर्माण केली तीवर ते गुजराती भाषेंत नाटकें करतात, त्याचप्रमाणे उर्दूतहि करतात. किंबहुना उर्दू रंगभूमि निर्माण करून उत्कर्षावस्थेप्रत पोचविण्याचें श्रेय पारशी जातीकडेच जातें.

वालीवाल्याची व्हिक्टोरिया कंपनी व कावसजी खटावची आल्फ्रेड कंपनी या दोन कंपन्यांनी उर्दू नाटकें करण्याचा धंदा कमालीच्या भरभराटीला नेला व अखिल हिंदुस्थानभर प्रवास करून रंगभूमीची आवड सर्वत्र निर्माण केली. कावसजी खटाव याने श्रेष्ठ दर्जाचा नट या नात्यानेहि भारतीय रंगभूमीच्या इतिहासांत चिरस्थायी कीर्ति मिळविली आहे.

पारशी रंगभूमीने आपला व्यवहारी किंवा व्यापारी वाणा पराकोटीला नेला आहे. भडक सीनसीनरी, भपकेदार कपडे व थाटदार सजावट यांसाठी कल्पनातीत पैसा ते खर्च करतात. एकेका नाटकावर या कंपन्या साठ सत्तर हजार रुपये खर्च करीत असत. अर्थात् इतके पैसे खर्च केल्यावर त्या नाटकावर त्या लाखो रुपये मिळवीत हें सांगणें नकोच. पारशी कंपन्या व पारशांच्या अनुकरणाने निघालेल्या गुजराती कंपन्या नाटकें लिहिण्याकरितां 'कवि' नोकरीस ठेवतात. 'आचार्य' या उदात्त अर्थाच्या शब्दापासून रोजचें जेवण करणारा स्वयंपाकी या अर्थाचा जसा 'आचारी' हा शब्द बनला, तशीच यांनी 'कवि' या शब्दाची गत करून टाकली आहे ! कंपनीचा मालक सांगेल त्या कल्पनेवरहुकूम, तो सांगेल त्या पद्धतीचें हुकमी नाटक ठरलेल्या दिवसांत तिच्या कवीने लिहून दिलेंच पाहिजे ! मालक सांगेल तितके त्यांत हास्यकारक प्रवेश—मग कथानकाचा त्यांच्याशीं संबंध असो वा नसो—त्याने घातलेच पाहिजेत. ठरीव ठिकाणी नाच, ठरीव ठिकाणी गाणी, ठरीव ठिकाणी मारामारी, ठरीव ठिकाणी नायिकेला पळविणें, आगगाडीतून उडी टाकणें वगैरे सारखे प्रकार त्याने घातलेच पाहिजेत—मग त्यामुळे स्थलकालविषयक औचित्याचा पदोपदीं खून झाला तरी परवा नाही. लहान मुलाला भिन्न भिन्न वाणाच्या भडक मखमली कापडाच्या तुकड्यांचें पांघरूण शिवतात, त्याप्रमाणे अनेक भडक प्रसंग एकमेकांना जोडून तयार केलेली ही गोधडी रंगभूमीवर अतोनात खर्च करून दाखविण्यांत येते. एकदा मुंबईस कांही मित्रांवरोंवर पारशी कंपनीचें एक नाटक पाहावयास गेलों असतां त्यांतील प्रमुख पात्राच्या कमरपट्ट्यावर आणि मुकुटावर विजलीचे रंगीविरंगी दिवे लावलेले पाहून आम्हांला हसूं आवरेना. औचित्याची परवा न करतां मनाला उत्तेजित व चकित करणाऱ्या प्रसंगांची अथपासून इतिपर्यंत मालिका लावून द्यावयाची, हें या उर्दू-

गुजराती नाट्यकलेचें प्रधान सूत्र होय. संगीत नाटकांतील राजा मरतां मरतां देखील ताना घेत मरायचा असें विनोदी वर्णन जें नेहमी करण्यांत येतें तें या उर्दू-गुजराती रंगभूमीला अक्षरशः लागू पडण्याजोगें होतें. आणि असले औचित्यहानीचे भडक प्रकार मराठी संगीत नाटकांत आले ते उर्दू कंपन्यांच्या अनुकरणानेच आले हैंहि लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे.

उर्दू-गुजराती नाटक कंपन्यांची ही भपकेवाज, ठेकेवाज व खटकेवाज रंगभूमि मुंबईतल्या आणि इतर ठिकाणच्या अठरापगड वकाली समाजाच्या आश्रयावर जगत व भरभराटत होती. खुद्द गुजराती सुशिक्षित समाजाला हा धांगडधिंगा पसंत होता असें नाही. सुशिक्षित, संस्कारी व सौम्य वृत्तीच्या गुजराती समाजाकडून धंदेवाईक रंगभूमीच्या या उद्वेगकारक अतिरेकाविरुद्ध प्रतिक्रिया सुरू झाल्याशिवाय राहिली नाही. रणछोडभाई उदयराम नांवाच्या नाटककाराने हा वंडाचा झेंडा उभारून गुजराती रंगभूमीची स्वतंत्र पायावर स्थापना करण्याचा प्रयत्न केला. त्याने 'ललिता-दुःखदर्शक' या नांवाचें सामाजिक करुणपर्यवसायी नाटक लिहून व तें हौशी नाट्यसंघाकडून रंगभूमीवर आणवून मुंबईच्या नाट्यक्षेत्रांत एकप्रकारची क्रांति घडवून आणली. या महत्त्वाच्या कामगिरीमुळे रणछोडभाईला गुजराती रंगभूमीचा जनक मानण्यांत येतें. त्यानंतर १८८० च्या सुमारास 'मुंबई गुजराती नाटक मंडळी' निवून तिने कला व साहित्य यांच्या दृष्टीने उच्च दर्जाची नाटके करण्याचा उपक्रम सुरू केला.

तथापि रणछोडभाईने निर्माण केलेली रंगभूमि धंदेवाईक स्वरूपांत विशेष भरभराटीस येऊं शकली नाही. पारशी-गुजराती धंदेवाईक नाटक कंपन्यांच्या ज्वर झपाट्यापुढे या सुसंस्कारयुक्त पण सौम्य प्रयत्नांचा फारसा प्रभाव पडला नाही. अद्यापहि मुंबई व गुजरात प्रांत यांत हीच परिस्थिति अस्तित्वांत आहे. स्वैपाक करायला ठेवलेल्या 'आचाऱ्या' प्रमाणे नाटके रांधण्यास 'कवि' ठेवून त्याच्या करवीं आर्डरीवरहुकूम नाटकरूपी रांधण तयार करवून घेऊन तें प्रेक्षकांना चारणाऱ्या पारशी व गुजराती कंपन्यांच नाटकाचा धंदा यशस्वी करूं शकल्या व करीत आहेत. त्यांच्या व्यापारी वृत्तीपुढे कलावृत्तीला हार खावी लागत आहे.

येथे मराठी रंगभूमीच्या तुलनेने एक मुद्दा लक्षांत ठेवण्याजोगा आहे. बोलपटाच्या झपाट्यामुळे मराठी रंगभूमीची वाताहत झाली तशी पारशी-गुजराती रंगभूमीची झाली नाही. मराठी रंगभूमि धंदेवाईक असून ती मात्र टिकली नाही व पारशी-गुजराती रंगभूमि पूर्णतया धंदेवाईक असूनहि ती मात्र बोलपटाशी टक्कर देऊन टिकली ! असा भिन्न परिणाम कां दिसून आला ? याचें कारण पारशी-गुजराती रंगभूमि व्यापारी वृत्तीची होती (व आहे), तर मराठी रंगभूमि बाजारी वृत्तीची बनली हें होय. मराठी लोकांच्या धंदेवाईक वृत्तीचें पर्यवसान बाजारीपणांत होतें तर गुजराती लोक धंद्याचें पोषण आपल्या व्यापारी वृत्तीने करितात. व्यापार हा अनुकूल काळांत भरभराटतो व प्रतिकूल काळ येतांच त्याच्याशी टक्कर देऊन आपलें शीर सलामत ठेवतो. बाजार हा अस्ताव्यस्तपणाचें मूर्तिमंत प्रतीक असतें. प्रतिकूल परिस्थितीचा हल्ला होतांच बाजाराचें बाजारबुणगें बनून तें रानोमाळ पळत सुटतें.

तथापि या व्यापारी वृत्तीच्या धंदेवाईक रंगभूमीचाहि सुशिक्षित व संस्कृत अभिरुचीच्या गुजराती समाजास कंटाळा आलेला असून आपली नाट्यकलेची भूक तो हौशी नाट्यसंघांकडून अधूनमधून केल्या जाणाऱ्या नाटकांवर भागवून घेत आहे. असल्या ' विनधंदाधारी ' (amateur) नाट्यसंघांची चळवळ गुजरातेंत बरीच फैलावली असून श्री. चंद्रवदन मेहतांसारखे उच्च दर्जाचे दिग्दर्शक हौशी संघांचीं नाटकें कलादृष्ट्या नमुनेदार बनविण्यासाठी झटत आहेत. श्री. कन्हैयालाल मुनशी, श्री. रमणलाल देसाई या विख्यात नाटककारांचीं नाटकें हौशी नाट्यसंघांच्या रंगभूमीवरच प्रयोगरूपाने आणण्यांत येतात व येऊं शकतात. मराठी रंगभूमीच्या वातावरणांत वाढलेल्या आमच्यासारख्या लोकांस हा प्रकार जरा विलक्षणच वाटतो. मराठी रंगभूमि (अर्थात् धंदेवाईक) ही अगदी उच्चांत उच्च अभिरुचीच्या पंडितापासून तों कनिष्ठ अभिरुचीच्या हमालापर्यंत सर्वांचें रंजनस्थान बनून राहिलेली होती. निरनिराळ्या दर्जाच्या लोकांकरितां नाटककंपन्या व नाटकें भिन्न भिन्न प्रकारचीं असतील; परंतु साकल्याने सर्व रंगभूमि आमच्या सर्व मराठी समाजाची कलात्मक भूक भागविण्यास समर्थ होती यांत शंका नाही. गुजरातेंतील सुशिक्षित, संस्कारी समाजास धंदेवाईक रंगभूमीमध्ये नट,

नाटककार, दिग्दर्शक, किंवाहुना प्रेक्षक यांपैकी कोणत्याहि नात्याने स्थानच नसल्यासारखें झालें आहे.

म्हणूनच गुजरातेंतील नाट्यप्रेमी सुशिक्षित समाज हौशी 'त्रिनधंदाधारी' रंगभूमीला स्थिर पायावर उभी करून तिचा प्रसार करण्याच्या उद्योगांत आहे. सात वर्षांपूर्वी, म्हणजे १९३७ च्या अखेरीस, रणछोडभाईंच्या जन्मशताब्दीच्या प्रसंगाने अहमदाबाद येथे गुजराती रंगभूमि परिषद् रमणलाल देसाई या विख्यात साहित्यकाराच्या अध्यक्षतेखाली भरविण्यांत आली होती. त्या परिषदेंत एक नाट्यविद्यामंदिर स्थापन करण्याचा मुख्य ठराव मंजूर करण्यांत आला होता. या ठरावानुसार नाट्यविद्यामंदिर स्थापन करण्यांत आलें की नाही, व या रंगभूमिपरिषदेची पुढील अधिवेशनें भरलीं कीं नाही, हें समजण्यांत आलें नाही. तथापि गुजरातेंतहि नाट्यप्रेमी सुशिक्षित समाजाचे विचार कोणत्या दिशेने वाहत आहेत याचें निदर्शन वर उल्लेखिलेल्या परिषदेच्या हकीकतीवरून होण्याजोगें आहे. या उपक्रमाचा अर्थ इतकाच की गुजरातेंत धंदेवाईक रंगभूमि जरी टिकून राहिलेली असली तरी तिच्या भडकपणामुळे व कृत्रिमपणामुळे सुशिक्षित समाजाची कलास्वादाची भूक भागविण्यास ती असमर्थ ठरली आहे. यास्तव सुशिक्षित प्रेक्षक समाजाने रंगभूमीचा प्रश्न आपल्या हातीं घेतला आहे.

गुजरातेंतील साक्षर समाजाने सुद्धा जर हा प्रश्न हातीं घेतला आहे, तर रंगभूमीच्या यशोदुंदुभीने जो महाराष्ट्र एके काळीं निनादत होता त्या महाराष्ट्रांतिल सुशिक्षित समाजाने किती जिव्हाळ्याने व पोटतिडिकीने हा प्रश्न सोडविण्याच्या मागे लागलें पाहिजे हें मी सांगावयास पाहिजे असें नाही.

ही पोटतिडिक निर्माण झालेली नाही असें मी म्हणत नाही. विचार-मंथन जोरांत सुरू आहे. रंगभूमीच्या अवनतीचीं जो तो आपआपल्या दृष्टिकोनानुसार कारणें पुढे करीत आहे. कांही वर्षांपूर्वी अशी एक फॅशन होती की ज्याने उठावें त्याने बोलपटाच्या घातक स्पर्धेचा उल्लेख करून बोलपटांना रंगभूमीच्या अवनतीवद्दल जबाबदार धरावें. आता तो मनु पालटला आहे. तथापि अद्याप कारणमीमांसंत एकवाक्यता होत नाही. जुन्या जमान्यांत एके काळीं गाजलेले व आता भागलेले नट म्हणतात, पहिल्या दर्जाचे नवे नट पुढे येत नाहीत म्हणून रंगभूमीला वाईट दिवस

आले आहेत; पूर्वीच्या पिढीत यशस्वी झालेले नाटककार म्हणतात की खरे कलावान नाटककार आता निपजत नाहीत म्हणून रंगभूमीला ही अवकळा आलेली आहे; नाटकमंडळ्यांचे चालक म्हणतात की गावोगावची थिएटरं नाहीशी झाली म्हणून नाटकांचा धंदा बसला आहे. हा सर्व प्रकार म्हणजे हत्तीचे निरनिराळे अवयव चाचपून त्याच्याविषयी निरनिराळ्या कल्पना करणाऱ्या आंधळ्यांच्या टोळीप्रमाणे कांहीसा होत आहे.

रंगभूमीला अवनतावस्था आली आहे हे म्हणणेच मुळांत अयथार्थ आहे. पूर्वीच्या काळीं अस्तित्वांत असलेली रंगभूमीची धंदेवाईक संघटना मोडकळीस आलेली आहे, ही यांतली खरी गोष्ट आहे. आणि हे परिवर्तन सामाजिक कारणांनी घडून आलेले आहे. पूर्वीच्या काळांतील समाजरचना, सामाजिक व्यवहारांचें स्वरूप, शिक्षणाची पातळी— या सर्वांमध्ये गेल्या पाव शतकांत बऱ्याच वेगाने परिवर्तन घडून आलेले आहे. रंगभूमीची संघटना ज्या सामाजिक परिस्थितीच्या आधारावर झालेली होती त्या परिस्थितीत पालट झाल्यामुळे त्या संघटनेचा आधार लेचापेचा होऊन व्यावसायिक रंगभूमीचा डोलारा चांगलाच हादरून बऱ्याच अंशांनी कोसळून पडला आहे. या क्रमप्राप्त उत्क्रांतीला बोलपटांच्या यांत्रिक स्वरूपाच्या क्रमणुकीने बराच हातभार लावला आणि नाटकाच्या धंद्याला चांगली ठोकर दिली हे खरे आहे. परंतु या कारणास्तव बोलपटांच्या नांवाने बोटें मोडीत बसणें वेडगळपणाचें होईल. एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी सूत कातणें व विणणें या हातांनी चालणाऱ्या धंद्यावर जेव्हा यांत्रिक सुधारणेने आक्रमण केलें तेव्हा विलायतेंतील विणकरांनी गिरण्यांवर स्वारी करून तेथील यांत्रिक माग, चाल्या वगैरे मोडून खूपशी नासधूस केली, असें इतिहास सांगतो. तीच विलायतेंतील यांत्रिक सुधारणा राजकीय सत्तेच्या गिरमिटाच्या जोरावर हिंदुस्तानांतील कापडधंद्याची मान आवळूं लागली, तेव्हा त्यावर गुजारा करणारा अफाट समाज विचारा मूक रुदन करीत टाचा धाशीत स्वस्थ बसला. आज आपल्या रंगभूमीवर तोच प्रसंग आलेला आहे. गुजरातेंत हा प्रश्न तेथील सुशिक्षित समाजासमोर आहेच. आणि बंगाल्यांतहि, तेथील रंगभूमीची संघटना निराळ्या तत्वावर झालेली असल्यामुळे,

आणि रंगभूमीवर पूर्वीपासून स्त्रिया काम करित असल्यामुळे, रंगभूमीवरील संकट तितकें दारुण नसलें तरी सौम्य प्रमाणांस तें आहेच आहे.

अशा स्थितीत काय करावें, या प्रश्नाचें उत्तर वर जो वस्त्रनिर्माणाच्या धंद्याचा दाखला घेतला आहे त्यावरून सुचण्याजोगें आहे. पूर्वीच्या काळीं आमच्या देशांतील कातकरी विणकरी निवळ पैशाकरितां अत्यंत तलम वस्त्रें विणीत असत. त्यांच्या भाडोत्री वृत्तीमुळे, संघटनेच्या व राष्ट्रीय दृष्टीच्या अभावामुळे गिरणीवाल्यांनी या कसत्री लोकांस देशोधडीस लावून आपल्याच कारखान्यांतील यंत्रावर रावणारे मजूर बनविलें. आज सिनेमावाल्यांकडून, दुष्टपणाने किंवा आकसाने नव्हे, तर परिस्थितीच्या अप्रतिहत दबावामुळे, रंगभूमीवरील कसवी लोकांच्या संबंधांत तीच कृति घडत नाही काय ? रंगभूमीवर दिगंत कीर्ति मिळविलेले नाटककार, नट व गायक आज सिनेमाच्या यंत्राचे गुलाम बनले आहेत ! त्यांना पांच मिनिटें बोलावयास किंवा विचार करावयास फुरसत असत नाही !

या परिस्थितीला तोंड देण्यास जीवनविषयक व्यापक दृष्टिकोनाचा अंगीकार केला पाहिजे. कापडाच्या धंद्याविषयी विचारवंत महात्म्यांनी आपल्या मनास असा प्रश्न केला की हा धंदा काय माणसांना यंत्र बनविण्याकरितां, किंवा त्यापेक्षाहि वार्डट म्हणजे, यंत्राचे गुलाम बनविण्याकरितां आहे ? ज्या खेड्यांमध्ये खंडोगणती कापूस पिकतो त्याच खेड्यांचें दारिद्र्य वाढविण्यास या कापडनिर्मितीच्या धंद्याने कारणीभूत व्हावें ? हें आपण सहन करतां कामा नये. आपण अशा जीवनविषयक दृष्टिकोनाचा व तदंगभूत अर्थशास्त्राचा अवलंब केला पाहिजे की ज्याच्या योगाने वस्त्रनिर्माणाची कला ही वरगुती कला वनेल, तिच्या योगाने निर्माण होणारी संपत्ति व समृद्धि खेड्यापाड्यांत स्वतंत्रपणें सूत कातणाऱ्यांच्या घरांत राहून त्यांचें जीवन प्रफुल्लित करील. हाच न्याय योग्य तो फरक कळून आपणाला रंगभूमीच्या संबंधांत लावतां येणार नाही काय ? किंवा, रंगभूमीच्या संबंधांत तर तो अधिकच प्रभावीपणाने लावतां आला पाहिजे. रंगभूमि किंवा नाट्य हा मूलतः कांही धंदा नव्हे. ती एक कला आहे. ती एक आत्माविष्काराची, सामाजिक सुसंस्कार साधण्याची व सामुदायिक मनोरंजनाची कला आहे.

त्या कलेला धंदेवाईक, बाजारी स्वरूप विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत प्राप्त झालें होतें. तें बाजारी स्वरूप नष्ट करून तो एक हौसेचा व कलात्मक निष्ठेचा व्यवसाय किंवा उद्योग म्हणून पतकरणें व्यक्तिमात्रास कां शक्य होऊं नये ?

पन्नास पन्नास, शंभर शंभर लोकांना पोसणाऱ्या नाटक कंपन्यांचा तर राहोच, परंतु पंधरावीस नटांचा निर्वाह चालविणाऱ्या नाटक कंपन्यांचा तरी काळ यापुढे लवकरच येईल असें वाटत नाही. अशा कंपन्या कांही टिकून राहिल्या अशी जरी कल्पना केली तरी त्यांत चांगले नट-नटी टिकून राहणें कठीण. चांगला नट दिसला की सिनेमाने तो ओढलाच अशी बहुतांशी सध्या स्थिति आहे. पैसा व प्रसिद्धि या दोन्ही वावर्तीत सिनेमार्शी स्पर्धा करणें नाटकाला शक्य नाही. अर्थात् नाट्य ही यापुढे धंदेवाईक कला न राहतां घरगुती स्वरूपाची कला बनली पाहिजे. आज घरोघरीं मुल्लेमूली गाणें वजावणें शिकतात ते कांही सगळेच नारायणराव व्यास होऊन हजारों रुपयांची कमाई करण्याकरितां नव्हे. पुनः खादी-निर्मितीचा दृष्टान्त व्यावयाचा झाला तर सूत कातणाऱ्यास ज्याप्रमाणे वेतन मिळतें परंतु तें त्याच्या मुख्य कमाईत थोडीशी भर घालून त्याचें जीवन अधिक सुखी करण्याइतपतच मिळतें; त्याचप्रमाणे कलेच्या हौसेने नाट्याची उपासना करितांना मिळणाऱ्या वेतनाचें स्वरूप यापुढे राहिल. त्यामुळे कलाकाराच्या मुख्य मिळकतींत कांहीशी भर पडून त्याचा कलोपासनेचा आनंद दुणावेल. अशा तऱ्हेच्या तत्वावर नाट्यकलेचा व्यासंग करणाऱ्या आणि अल्प वेतनावर नाट्यप्रयोग करून दाखविणाऱ्या तरुणतरुणींचीं मंडळें गावोगाव निघालीं तर तीं उत्तम रीतीने चालून सामाजिक जीवनांतील आनंदाचें, सुसंस्कारांचें व कलाविलासाचें संवर्धन करतील; इतकेंच नव्हे तर, पाश्चात्य देशांत अशा तऱ्हेच्या नाट्यविषयक चळवळींनी सिनेमाच्या बाजारी व यांत्रिक करमणुकीला कांहीसा शह दिला आहे, तसा शह आपल्याकडे हीं मंडळें देऊं शकतील.

परंतु असें होण्यास आपल्या समाजधुरीणांच्या रंगभूमिविषयक आणि समाजस्थितिविषयक दृष्टिकोनांत मोठें परिवर्तन व्हावयास पाहिजे. खादी-कार्यासाठी कांही ध्येयवादी महात्मे पुढे झाले त्याचप्रमाणे रंगभूमिच्या

व्यवहारांत याप्रमाणे आमूलाग्र परिवर्तन घडवून ' कलोपासनेसाठी परस्पर सहकार ' या नवीन भूमिकेवर त्याची रचना करण्यास ध्येयदर्शी व धैर्यशाली पुरुष पुढे आले पाहिजेत. ध्येयदर्शी प्रतिभावंतांनी समाजव्यापी अशी योजना अमलांत आणून रंगभूमीच्या नवयुगास सुरुवात केली पाहिजे.

या माझ्या म्हणण्याचा अर्थ आपल्या जुन्या पौराणिक कल्पनेप्रमाणे कोणा तरी अवतारी व्यक्तीच्या आगमनाची वाट पाहत देवाची करुणा भाकीत आपण स्वस्थ बसायचें असा कोणीहि करूं नये. वर वर्णिलेलें ध्येय आपणांस पटत असेल तर त्याची मशाल हातांत घेऊन आपणच पुढे पाऊल टाकण्याचें धैर्य केलें पाहिजे. नाट्यकलेचा व्यासंग करणाऱ्या निष्ठावंत कलोपासकांचीं मंडळें आपण जागजागीं स्थापन केलीं पाहिजेत. या कार्मीं विद्यापीठें व शिक्षणाधिकारी यांनी खरोखर पुढाकार घेतला पाहिजे. शिक्षणाच्या आकुंचित कल्पना आता लयास जात आहेत. कांही ठरीव विषय विद्यार्थ्यांच्या बुद्धींत कोंवणें म्हणजे शिक्षण नसून शिक्षण ही एक जीवनव्यापी क्रिया आहे हें आता विचारी लोकांस पटलें आहे. मुलांच्या सर्व वृत्ति विकसित करून त्यांना सुसंस्कृत, कार्यक्षम व समाजोपयोगी नागरिक बनविणें हें शिक्षणाचें ध्येय होय हें जर मान्य केलें, तर हें साध्य करण्यास नाट्यकलेच्या व्यासंगासारखें दुसरें अचूक साधन काचितच आढळेल. अभिनय किंवा भावानुकृति ही भावमोचनाची व आत्माविष्काराची श्रेष्ठ प्रतीची मानसिक प्रक्रिया आहे व शिक्षणक्रमामध्ये तिला योग्य तें स्थान यापुढे दिलेंच पाहिजे, ही गोष्ट पाश्चात्य देशांतील पुढारलेल्या शिक्षणतज्ज्ञांना पटलेली आहे. आणि तिकडे प्राथमिक शाळांपासून तों विद्यापीठांतील अभ्यासक्रमापर्यंत शिक्षणाच्या सर्व टप्प्यांमध्ये नाट्यकलेला मानाचें स्थान देण्यांत येत आहे. या बाबतींत आम्हीं भारतवासीयांनी कां मागे राहावे हें मला समजत नाही. आमच्या युनिवर्सिट्या निदान कांही अंशी तरी लोकांच्या हातांत आहेत. तेथे या गोष्टीचा उपक्रम कां होऊं नये ? वर वर्णिलेलें अंतिम ध्येय मला स्वस्थ वसूं देत नसल्याकारणाने नागपूर विश्वविद्यालयामध्ये नाट्यशिक्षणाचा प्रवेश व्हावा या हेतूने मी स्वतः पांच वर्षांपूर्वी प्रयत्न केला होता. प्रतिगामी शक्ति त्या वेळीं प्रबळ असल्यामुळे सोवळेंभाडें आंत टाकून ठेवण्यापलीकडे या प्रयत्नाचा कांही उपयोग

झाला नाही. आंध्र युनिवर्सिटीचे नाट्यविषयाकडे लक्ष गेलें असून तिने कांही गावांमध्ये open air theatres (अनाच्छादित नाट्यगृहे) चालू करण्याचा उपक्रम १९४३ सालीच केला असून तो यशस्वी झाला असल्याचे माझ्या वाचण्यांत आलें आहे. मुंबई विश्वविद्यालयामध्येहि नाट्यविषयक पदवी देण्याची व्यवस्था व्हावी अशी सूचना आणण्याची नाट्यसंमेलन संस्थेने तयारी केलेली होती. रंगभूमि शतसांवत्सरिक महोत्सवाच्या निमित्ताने सर्वत्र रंगभूमीविषयी उत्साह निर्माण झाला असल्याकारणाने आता असे प्रयत्न पुनः जोमाने करण्यांत आल्यास त्यांना यश येण्याचा बराच संभव आहे. आपल्या इंदुरांत तर नवीन विद्यापीठ स्थापन होण्याचे घाटत आहे असें कांही काळापूर्वी आमच्या ऐकण्यांत आलें होतें. कित्येक नवीन व पुढारलेल्या कल्पना ज्या ब्रिटिश अंमलाखालच्या वातावरणांत सफल होत नाहीत त्या संस्थानच्या आश्रयाखाली—तेथील दरवार अनुकूल झाल्यास—अनायासाने सिद्धीस जातात असें म्हैसूर, हैदराबाद व खुद इंदूर येथील अनुभवावरून आपणांस म्हणतां येतें. इंदूर दरवारच्या मनांत आल्यास यक्षिणीची कांडी फिरून रंगभूमीच्या वैभवास साजेसें नाट्यमंदिर येथे अल्पावकाशांत निर्माण होईल. हीच आशा मनामध्ये धरून माझ्या प्रास्ताविक भाषणांत मी महाराज सरकारांपाशीं माझी प्रार्थना रुजू केली आहे.

रंगभूमीचा प्रश्न सुसंस्कृत प्रेक्षकसमाजाने आता हार्ती घेतला पाहिजे असें जें मी म्हणतो त्याचा अर्थ काय हें आता आपल्या लक्षांत येईल. विद्यालयीन शिक्षणामध्ये नाट्यकलेला प्रवेश मिळून नाट्यकलेचा सर्वांग-परिपूर्ण व्यासंग सुरू होणें आणि गावोगाव कलोपासनेच्या उद्देशाने नाट्यमंडळे निर्माण होणें या दोन दिशांनी मार्गक्रमण सुरू झाल्यास या दोन्ही मार्गांचें मीलन होऊन परस्परपूरक असें एकच नाट्याभिनिवेशी वातावरण सर्व समाजांत निर्माण होईल. माझ्या मनांत फारा दिवसांपासून तरंगत असलेलें हें एक मनोराज्य आहे, सुखस्वप्न आहे. तें जसें माझ्या मनाला सुखवितें व प्रोत्साहित करतें तसेंच आपणां सर्वांना सुखवो व पुढील कार्याची प्रेरणा देवो असें इच्छून मी माझे हें फार लांबलेलें भाषण पुरें करितों.

मौनव्रताचें पारणें

मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक महोत्सव अनेक ठिकाणी उत्साहाने साजरा करण्यांत आल्यापासून, किंबहुना हा उत्सव साजरा करण्याची कल्पना निघाल्यापासून, बरेच चमत्कार घडून आले आहेत. अनेकांचीं अंतःकरणें, जीं एरवी थंड पडल्यासारखीं दिसत होतीं, तीं प्रदीप्त झालेलीं दिसूं लागलीं; ज्यांना एरवी वाचा फुटत नव्हती ते वाचस्पति बनले; ज्यांच्या लेखण्यांना नाट्यविषयाचा स्पर्श माहीत नव्हता, त्यांच्या लेखण्या निभयतेने या प्रांतांत संचार करूं लागल्या ! आमच्या रंगभूमीने आपल्या पणांत असतांना अनेक अघटित घटना करून दाखविल्या आहेत. दगडांतून देव निर्माण करावा त्याप्रमाणे भटक्या खोडकर मुलांचे तिने नटसम्राट् बनवून दाखविले आहेत; पोथ्या-पुस्तकांच्या पसान्यांत किंवा कागदपत्रांच्या ढिगाऱ्यांत गढलेल्या पंडित-प्रवरांना तिने नाट्याचार्य करून सोडलें आहे; जनसमुदायाला भावनांच्या लहरींवर नाचविणाऱ्या वीराग्रणींना नटांच्या व कंपनीमालकांच्या तालावर नाचण्यास उद्युक्त केलें आहे. अशी अद्भुत करामत करून दाखविणें हा जिच्या हातचा मळ झालेला होता तिने सध्याच्या मल्लू अवस्थेंतहि वर दर्शविल्याप्रमाणे कांही चमत्कार करून दाखविले असले तर ती नवल करण्याजोगी गोष्ट आहे असें कोणी म्हणणार नाही.

नाट्यमहोत्सवांचा एक इष्ट परिणाम

चमत्कारांतला चमत्कार म्हणजे, आजपर्यंत अनेकांनी जंग जंग पछाडलें असतां आपलें तोंड न उघडण्याची अमेद्य चिकाटी दाखविणाऱ्या कांही नाट्यकलाचार्यांनी आपलें मनोगत उघड करून दाखविण्यास नुकतीच सुरुवात केली आहे, हा होय ! मराठी रंगभूमीच्या ठिकठिकाणी झालेल्या महोत्सवांनी इतर परिणाम काय घडवून आणले असतील ते असोत, त्यांनी श्री. केशवराव दाते यांसारख्या नटश्रेष्ठास रंगभूमीविषयीचे आपले आनुभविक विचार व्यक्त करण्यास प्रवृत्त केलें, हा परिणाम विशेष लक्षांत घेण्याजोगा होय. मराठी नाट्यसृष्टींत श्री. दाते यांचें स्थान एक प्रकारें अलौकिक आहे. रंगभूमीच्या जुन्या जमान्यांत पहिल्या दर्जाची प्रतिष्ठा प्राप्त करून घेतलेले ते एक नट व नाट्यचिकित्सक आहेत. आधुनिक काळांतील बदललेल्या प्रवृत्तींस अनुसरून रंगभूमीचें रूपांतर करूं पाहणाऱ्यांत ते प्रमुख असून रंगभूमीचें मन्वन्तर घडवून आणण्यासाठी अवतरलेल्या नाट्यसंस्थेचे ते एक प्रमुख चालक होते हें सर्वांस माहीत आहे. पाश्चात्य नाट्यकलेमध्ये अलीकडच्या काळांत झालेल्या परिवर्तनाची त्यांस जाणीव असून आपल्या देशांतील नाट्यसृष्टीमध्ये आधुनिक काळास अनुसरून परिवर्तन झाल्याशिवाय तिचा उद्धार होणार नाही ही गोष्ट त्यांस पटलेली आहे. मराठी रंगभूमीचा इतिहास, तिची सद्यःस्थिति व तिचें भवितव्य यासंबंधीच्या त्यांच्या विचारांना विशिष्ट महत्त्व आहे, याची पूर्ण जाणीव असल्यामुळेच रंगभूमी-शतसांवत्सरिक-महोत्सवाच्या मध्यवर्ति मंडळाच्या प्रवर्तकांनी प्रारंभापासून त्यांच्या सहकार्याची अपेक्षा केली व त्यांना मंडळाच्या संघटनेंत महत्त्वाचें स्थान दिलें. रंगभूमीचा इतिहास तयार करण्याचें ठरलें तेव्हा त्यांचे विचार व अनुभव त्यांनी लिहून कळवावे म्हणून त्यांजकडे याचना करण्यांत आली. परंतु या वावर्तीत त्यांनी मुग्धतेचें जें एकदा अवलंबन केलें तें कायमचें ! कार्यकर्त्यांनी विश्वप्रयत्न केले, परन्तु दाते यांच्या मौनाचा भंग झाला नाही.

रंगभूमीचे महोत्सव एकामागून एक साजरे झाले; महाराष्ट्रांत सर्वत्र रंगभूमीचा जयजयकार दुमदुमला; काळजीने ज्यांचें काळीज धडधडत होतें त्यांनी समाधानाचे निःश्वास सोडले; शंक्रितांच्या शंका निमाल्या; उदासीनांचीं मनं उत्साहित झालीं. परंतु हा सर्व गदारोळ दाते यांचें अंतःकरण उद्दीपित करण्यास असमर्थ ठरला. एखाद्या ठिकाणच्या महोत्सवाच्या व्यासपीठावरून दात्यांनी आपले विचार व्यक्त केले आहेत, एखादी योजना पुढे मांडली आहे अगर चर्चेत महत्त्वाचा भाग घेतला आहे, असें आढळण्यांत आलें नाही. (हें विधान करण्यांत पूर्ण माहितीच्या अभावीं कांही प्रमाद होत असेल तर तो प्रस्तुत लेखक आनंदाने कबूल करण्यास तयार आहे. एखाद्या ठिकाणचा अपवाद करावा लागला तरी त्यामुळे मूळ मुद्द्यास बाध येत नाही.)

महासंधि कां डावलली ?

शतसांवत्सरिक उत्सव ही खरोखर एक महापर्वणी होती. आपल्या पूर्वकाळाच्या नाट्यनैपुण्याने नाट्यसुश्रूत ज्याने स्वतःस महत्पद प्राप्त करून घेतलें आहे, रंगभूमीच्या पुनरुद्धाराने ज्याला ध्यास लागला आहे आणि नव्या काळास अनुसरून रंगभूमीचें परिवर्तन व्हावें यासाठी ज्याने एकवार आपलें शरीर व मन कष्टविलें आहे, अशा दात्यांसारख्या नटश्रेष्ठाने रंगभूमीच्या सेवेसाठी स्वतःस वाहून घेण्याचा संकल्प करावा इतक्या मोलाची, पुनः कधी न येणारी अशी ही शतसांवत्सरिक महोत्सवाची महासंधि होती. ही संधि आली व गेली. आमचे नटश्रेष्ठ, दिग्दर्शक, नाट्याचार्य हे सर्व जेथे होते तेथेच राहिले असल्याचें निराशाजनक दृश्य महाराष्ट्रास पाहावें लागलें.

यानंतर एक लहानसा परंतु महत्त्वाचा प्रसंग आला. इ. स. १९४४ च्या नाताळांत महाराष्ट्र नाट्य संमेलनाचें अधिवेशन जळगाव येथे भरलें. संमेलनाच्या मध्यवर्ति कार्यकारी मंडळाने आणि जळगावच्या स्थानिक कार्यकर्त्यांनी पूर्ण उत्साहाने संमेलनाचें अध्यक्षपद श्री. दाते यांस द्यावयाचें ठरविलें. तोंडीं विचारलें असतां दात्यांनी संमतिहि दर्शविली. संमेलनचालकांना मोठा आनंद झाला. या आनंदाच्या भरांत जळगावच्या स्थानिक

कार्यकारी मंडळाने अध्यक्षपदावहलचा लेखी ठराव करून तो दाते यांजकडे पाठविला असतां दात्यांचा नकार वज्रपातासारखा कार्यकर्त्यांच्या मस्तकावर येऊन आदळला. पुढे आग्रहाची पराकाष्ठा झाली असतां हि हा नकार फिरुं शकला नाही. वस्तुतः पाहतां रंगभूमीविषयीचे आपले विचार व्यक्त करण्यास व आपल्या मतानुसार योजना आखून तिचा पुरस्कार करण्यास ही एक महत्त्वाची संधि आली होती— नाट्यप्रेमी जनतेने ती मोठ्या आदराने त्यांना अर्पण केली होती. नाट्यप्रेमियांच्या अपेक्षा पुनः विफल झाल्या.

यानंतर विधायक विचार व्यक्त करण्याचे असे अनेक प्रसंग येऊन गेल्यानंतर एका लहानशा संकलनात्मक पुस्तकांत श्री. दाते हे लेखरूपाने नुकतेच प्रकट झाले आहेत, ही जितकी नवलाची तितकीच आनंदाची गोष्ट होय. 'न्यू वर्ल्ड स्टडीज' या मालेच्या 'नवलेखन' नामक पुस्तकांत दाते यांचा 'मराठी रंगभूमि— काल, आज व उद्यां' हा लेख प्रकाशित झाला आहे. मथळ्यास अनुसरून श्री. दाते यांनी रंगभूमीचा भूतकाळ, सध्याची स्थिति व भविष्यकाळ यांविषयी विवेचन केलें आहे. रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक महोत्सवाच्या निरनिराळ्या ठिकाणच्या अध्यक्षांनी आजवर जी भाषणें केलीं तीं निराशाजनक झालीं असल्याचें सांगून दाते यांनी आपल्या या लेखांत मराठी रंगभूमीसंबंधाने आपले विचार व्यक्त केले आहेत.

श्री. दाते यांची 'सौम्य तक्रार'

“ तथाकथित मार्गदर्शक, तत्त्वचिकित्सक अशा या (श. सां. उत्सवाच्या) अध्यक्षांनी माझी मात्र थोडीबहुत निराशाच केली आहे ” अशी 'सौम्य तक्रार' श्री. दाते यांनी केली आहे. या अध्यक्षांनी “ रंगभूमीच्या भाग्यशाली गतकालाचे मनःपूत गोडवे गायिलेले आहेत... ” “ मराठी रंगभूमीचें 'पूर्व दिव्य' होतें तेव्हा तिचा 'भावि काळ रम्य' असलाच पाहिजे अशी भावडी श्रद्धा त्या भाषणांतून आहे ”—असें श्री. दाते यांचें म्हणणें आहे आणि “ रंगभूमीच्या व्हासार्ची बीजें खरोखर कशांत आहेत, रंगभूमीचें सौभाग्य कशांत आहे—या आणि तत्सम अशा अनेक प्रश्नांची चिकित्सा करण्याची क्रमप्राप्त जबाबदारी सर्वांनीच टाळलेली आहे ”—असा दाते यांनी काढलेला निष्कर्ष आहे.

नाट्यमहोत्सवाकरितां अध्यक्ष म्हणून बोलाविलेल्या गृहस्थांचें कर्तव्य काय हा या बाबतीत उपस्थित होणारा मूलभूत प्रश्न आपण तूर्त वाजूस ठेवूं; आणि सर्व अध्यक्षानीं आपल्या भाषणांत रंगभूमीच्या उन्नति-अवनतीची यथायोग्य कारणमीमांसा करून तिच्या मार्गदर्शनाचें काम नीट केलें नसेल तर प्रत्येक नाट्यभक्तास त्याबद्दल तक्रार करण्याचा हक्क आहे हें आपण गृहीत धरून चालूं. ही तक्रार कितपत खरी आहे याची शहानिशा मात्र नीट झाली पाहिजे. इतर अध्यक्षांची वकिली प्रस्तुत लेखकास करण्याचें कारण नाही. स्वतःचा वचाव करण्यास ते पूर्ण समर्थ आहेत. प्रस्तुत लेखकावर तीन चार ठिकाणीं श. सां. महोत्सवाचा अध्यक्ष होण्याचा प्रसंग आला होता, त्या समर्थींचीं त्यांचीं भाषणें पडताळून पाहून भावडेपणा, कुचराई इत्यादि दाते यांनीं वर्णिलेल्या दोषांबद्दल त्यास कितपत जबाबदार धरतां येईल हें येथे पाहणें शक्य आहे. प्रस्तुत लेखकाचें एका ठिकाणाचें महोत्सवाध्यक्ष या नात्यानें केलेलें भाषण छापून प्रसिद्ध झालेलें उपलब्ध आहे, त्याचाच आधार घेऊन दाते यांनीं केलेले आरोप त्याजवर कितपत लागू होतात हें आपण पाहूं.

अध्यक्षांवरील आरोप निराधार

ज्या दात्यांनी या आपल्या लेखांत अध्यक्षांवर भावडेपणाचा, चिकित्सेच्या अभावाचा, कुचराईचा वगैरे आरोप केले आहेत त्याच लेखांत त्यांनीं केलेलें विवेचन तरी त्यांच्या मते भावडेपणा, चिकित्साभाव, कुचराई इत्यादि आरोपांस पात्र असूं शकणार नाही. अर्थात् श्री. दाते यांच्या प्रस्तुत लेखांतल्या विवेचनाशीं व अभिप्रायाशीं जुळणारें असेंच विवेचन व असाच अभिप्राय जर एखाद्या महोत्सवाध्यक्षाने व्यक्त केला असेल तर तो भावडेपणा, चिकित्साभाव, कुचराई इत्यादि दोषांस पात्र होणार नाही. ही अनुमानपद्धति कोणासहि मान्य होईल अशीच आहे. खुद्द दाते यांसहि ती मान्य होण्यास हरकत नसावी.

प्रस्तुत लेखकाचें इंदूरच्या श. सां. महोत्सव प्रसंगीचें भाषण श्री. दाते यांच्या नजरखालून गेलें आहे की नाही हें समजत नाही. त्या भाषणांत रंगभूमीच्या ' भाग्यशाली गतकालाचे मनःपूत गोडवे ' गाण्याचा भावडेपणा करण्यांत आलेला नाही इतकें विश्वासपूर्वक दाते यांस सांगतां येईल. त्या भाषणांत घेण्यांत आलेला रंगभूमीच्या पूर्वकालाचा आढावा त्यांना स्वतःला बहुतांशी मान्य होईल अशाच तऱ्हेचा असल्याचें श्री. दाते यांना आढळून येईल. त्यांत मराठी रंगभूमीच्या भूतकाळाची भावनात्मक रम्य चित्रें रेखाटलेलीं नसून वस्तुनिष्ठ दृष्टीने तिचें समालोचन केलें आहे. " तत्कालीन नट सामान्यतः असंस्कृत व अहंकारप्रवण असा होता. त्याला नाट्यकलेची उपासना करावयाची नव्हती, पोटाची करावयाची होती." या विधानांत दात्यांनी वर्णन केलेली मराठी नटांची वाजारी वृत्ति प्रस्तुत लेखकाच्या इंदूरच्या भाषणांत स्पष्टपणें वर्णिलेली आहे. नटांनी व नाटकमंडळ्यांच्या चालकांनी आपली जबाबदारी ओळखली नाही, हा आशय तर त्या भाषणांत अप्रत्यक्ष रीत्या सर्वत्र व्यक्त झालेला आहे. आपल्या नाट्य-वाङ्मयासंबंधी दात्यांनी उद्गार काढले आहेत, तसेच ते प्रस्तुतच्या इंदूरच्या भाषणांतहि काढलेले आढळतील.

त्यांत एकवाक्यताच आहे !

रंगभूमीच्या भूतकालावरील अभिप्रायांत जसें वर वर्णिल्याप्रमाणें साम्य आहे तसेंच रंगभूमीच्या भवितव्याविषयीच्या अभिप्रायांतहि तें दाखवितां येईल. भवितव्याविषयी विचार करतांना दाते यांची दृष्टि भावनात्मक ध्येय-वादाने तरलित झालेली दृष्टीस पडते तर बनहट्टीची दृष्टि अधिक व्यवहारी व वस्तुनिष्ठ आहे असेंच कोणासहि म्हणावेंसें वाटेल. तथापि प्रत्यक्ष उपाय जो दोघांनी सुचविला आहे त्यांत आश्चर्यकारक साम्य आहे. दात्यांनी गावोगाव सांस्कृतिक कलाकेंद्रे स्थापन करण्याचा आदेश दिला आहे. बनहट्टींनी आपलें विधान नाट्यापुरतेंच मर्यादित करून " अशा तऱ्हेच्या

तत्वावर नाट्यकलेचा व्यासंग करणाऱ्या...तरुण-तरुणींची मंडळें गावोगाव निघालीं तर तीं उत्तम रीतीने चालून सामाजिक जीवनांतील आनंदाचें, सुसंस्कारांचें व कलाविलासाचें संवर्धन करतील ” असें म्हटलें आहे.

याप्रमाणे दोघांचाहि आशय एकच आहे. वनहट्टीनी दाते यांच्या प्रस्तुत लेखापूर्वी, केवळ इंदूरच्या भाषणांतच नव्हे तर त्याच्यापूर्वी अनेक लेखां-मधून व भाषणांतून असेच विचार व्यक्त केले आहेत.

दात्यांनी व्यक्त केलेले विचार महत्त्वाचे, सध्याच्या काळास अनुसरून असलेले, अर्थांतच प्रत्यक्ष कृतीमध्ये उतरविण्याजोगे आहेत. विचार किंवा मते हीं कांही व्यक्तींची खासगी मालमत्ता नव्हे ! दाते यांनी दिग्दर्शित केलेल्या विचारांसारखे विचार त्यांच्यापूर्वी दुसऱ्या एकाने व्यक्त केले होते, असें दर्शविण्यांत दाते यांना कमीपणा देण्याचा तिळमात्रहि हेतु नाही. दाते यांनी महोत्सवाध्यक्षांच्या भाषणासंबंधाने जी सौम्य तक्रार केली तिच्या संबंधांत वास्तविक प्रकार काय आहे हीं दाखवून द्यावें एवढाच प्रस्तुत प्रतिपादनांतील हेतु आहे.

अध्यक्षांना उपरे कां समजतां ?

खरें पाहिलें असतां हा हेतु देखील महत्त्वाचा नाही. दाते यांनी आपल्या लेखांत ठिकठिकाणच्या महोत्सवाध्यक्षांच्या भाषणांसंबंधाने थोडीबहुत अरुचि प्रकट केली असली तर ती रंगभूमीविषयीच्या आत्यंतिक जिऱ्हाळ्यामुळेच केली असणार; त्याबद्दल तक्रार अथवा कुरकूर करण्याचें कांही कारण नाही. शतसांवत्सरिक महोत्सवांचे ठिकठिकाणचे जे अध्यक्ष झाले त्यांना तरी तिऱ्हाईत अथवा उपरे समजण्याचें कारण काय ? आपण सर्वजण एकाच रंगभूमीच्या सेवेच्या इच्छेने प्रवृत्त झालों आहोंत ना ? ‘समानां वि आकृतिः । समाना हृदयानि वः ॥’ असेंच खरोखरी मुळांत आहे. कदाचित् कांही मुद्द्यांसंबंधाने एकमेकांचे अभिप्राय एकमेकांहून भिन्न असतीलहि. तसें असलें तरी काय झालें ? सर्वांनी आपले संकल्प स्थिरावून, मतभेदांचे जे कांही कोपरे एकमेकांस बोचण्याजोगे असतील ते घासून टाकून परस्पर सहकार्याने

रंगभूमीच्या सेवेचा मार्ग एकोप्याने आक्रमूं लागणें हेंच या घटकेस सर्वांचें कर्तव्य आहे. अखिल महाराष्ट्रभर झालेल्या शतसांवत्सरिक उत्सवांनी सर्वत्र जें नाट्यप्रेम जागृत केलें आहे, त्याची महती कांही कमी नाही. त्याच्या अधिष्ठानावर रंगभूमीची पुनःसंघटना करण्यासाठी कलावान् कृतिशूरांची आज जरूर भासत आहे.

श्री. दाते म्हणतात त्याप्रमाणे नाट्यकलेची उपासना हें एक सतीचें वाण आहे यांत शंका नाही. परंतु तें इतक्याच अर्थाने की नाट्यकलेची उपासना सतीच्या एकनिष्ठेने करणें जरूर आहे. कलावान् निष्ठावंत उपासकाचा योगक्षेम चालविण्याच्या वावर्तीत रंगभूमीने आजवर कधीहि कुचुराई केलेली नाही. दाते यांच्यासारखा कलाकोविद रंगभूमीच्या संघटनेचें विरीद बांधून जर आखाड्यांत उतरला तर त्याच्या योगक्षेमाची काळजी वाहत नाही असें म्हणण्याची महाराष्ट्रीय जनतेची काय छाती आहे ?

दाते यांचाच तो अधिकार आहे

या कामास हात घालण्यास, दाते यांच्या कल्पनेप्रमाणे ठिकठिकाणीं सांस्कृतिक कलाकेंद्रे स्थापन करण्यास, दाते यांच्यासारख्या आनुभविक कलाकोविदांचीच जरूर आहे. आमची रंगभूमी त्यांच्यासारख्या नाट्याभिज्ञांसाठी आकंदत आहे. शतसांवत्सरिक महोत्सवाने एक मोठी संधि आणून दिली. यापुढे लवकरच रंगभूमीच्या उद्दारास अनुकूल काल झपाट्याने येणार आहे. लोकनियुक्त सरकारें अस्तित्वांत आलीं म्हणजे रंगभूमीसारख्या राष्ट्रीय महत्त्वाच्या कलेकडे तीं जिव्हाळ्याने लक्ष पुरविल्याखेरीज कधीहि राहणार नाहीत. जनताजनार्दनाच्या सत्तेचें व मत्तेचें एकवटलेलें प्रतीक बनलेलें तें सरकार 'वरं ब्रूहि ।' म्हणावयास सिद्ध झालें असतां रंगभूमीच्या वतीने वरप्रदान घेण्यासाठी कलाकोविदांची संघटना जर तयार नसेल तर आळशावर आलेल्या गंगेप्रमाणे ही महापर्वणी फुकट जावयाची, किंवा इसापनीतींतील कोंबड्याच्या हातीं पडलेल्या हिच्याप्रमाणे अनभिज्ञ लोकांच्या हातीं सर्व साधनसंपत्ति पडून ती फुकट जावयाची ! 'वरहि वरायास पाहिजे समज !' हें कवीने पूर्वीच म्हणून ठेवलें आहे.

श्री. दाते हे निदान लेखनाच्या तरी क्षेत्रांत उतरले आहेत ही गोष्ट यासाठीच प्रस्तुत लेखकास प्रसंगोचित व शुभशकुनाची वाटते. प्रार्थना हीच की त्यांनी आपल्या मौनव्रताचें पारणें केवळ लेख लिहून फेडण्यावरच थांबू नये. इतक्या दीर्घकालीन व निष्ठेच्या मौनव्रताची सांगता एवढ्याने होऊं शकणार नाही. रंगभूमीच्या संवर्धनाचे आपले वेत कृतिरूपाने अमलांत आणण्यास सुरुवात केल्यानेच या व्रताची सार्थकता व सांगता होणार आहे.

—‘समीक्षक’, जानेवारी १९४६.

मराठी रंगभूमीचा उत्कर्ष

— १ —

एक सामुदायिक कला या नात्याने मराठी रंगभूमीचें व नाट्याचें निरीक्षण अद्यापि फारसें झालेलें नाहीं. कित्येक साक्षेपी नाट्यरसिकांनी रंगभूमीचे वृत्तान्त लिहिले, कांहीं 'प्रथितयश' साहित्यिकांनी आपल्या आठवणी लिहिल्या, कांहीं मुरब्बी नाट्यसेवकांनी 'मखमलीचा पडदा' वाजूस सारून रंगभूमीचें अंतरंगदर्शन घडविलें. तथापि समाजरंजनाची सामुदायिक कला या दृष्टीने तिच्या स्वरूपाचें आविष्करण अद्यापि व्हावयाचें आहे, व्हावयास पाहिजे, असें वाटतें.

अनेक आधारांवरून ही गोष्ट आता शक्तीत झाल्यासारखी झाली आहे की मराठी रंगभूमीचें मूळ दक्षिणेंत आहे. तेलंगणांत, द्रविड देशांत, केरळांत आणि कर्नाटकांत नाट्य फार पूर्वीपासून नांदत आलें आहे. या प्रदेशांत 'यक्षगान' आणि 'भागवत नाटक' यांची परंपरा फार पूर्वीपासून चालत आली आहे. याविषयी कांहीं थोडी माहिती डॉ. य. गं. लेले यांनी लिहिलेल्या 'यक्षगान—भागवत नाटक' (मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड १ ला, भाग १ ला) या पुस्तकांत आली आहे. मराठी रंगभूमीचे प्रवर्तक विष्णुदास भावे यांनी कर्नाटकांतील 'भागवत' मंडळीच्या

नाट्यप्रयोगावरून आपलें स्वतःचें पौराणिक नाटक बसविलें हें त्यांनी स्वतःच सांगितलें आहे. मौजेची गोष्ट ही की, कर्नाटकाच्या सांनिध्यामुळे सांगलीकडच्या या दक्षिण महाराष्ट्रांत नाट्यकला ज्याप्रमाणे अवतरली तसाच प्रकार तेलंगणाच्या संपर्कामुळे चांदा जिल्ह्यांत झालेला दिसतो. सांगली, मिरज, इचलकरंजी, कोल्हापूर या दक्षिण महाराष्ट्राच्या टापूमध्ये लोकांना नाटकांचें जितकें वेड तितकेंच तें चांदा जिल्ह्यांतील गडचिरोली, मूल, आरमोरी, नवरगांव, नागभीड इ० लहानमोठ्या गावांतील लोकांना आहे. हें वेड परंपरागत आहे. तेलंगणांतील भागवत नाटक मंडळ्या या टापूंत येऊन प्रयोग करीत असत असें तिकडील माहितगार लोक सांगतात. त्यांच्या अनुकरणाने तिकडे नाट्यकला फोफावली असली पाहिजे हें अनुमान सहजच निष्पन्न होतें.

हें दाक्षिणात्य नाट्य नर्तनप्रधान होतें. 'नट्टुत्तौ'—नट् धातूचा मूळ अर्थ नाचणें असा आहे; त्यास अनुसरून नाट्य म्हणजे मुख्यतया 'नाचणें' ही कल्पना दाक्षिणात्यांच्या नाट्यकलेमध्ये अनुस्यूत झालेली दिसते. त्यांच्या नाटकांत प्रत्येक पात्र नाचतच रंगभूमीवर प्रवेश करीत असे. नर्तनाच्या योगाने भावाविष्कार करावयाचा; अर्थात् नाचण्याहून निराळा असा फारसा अभिनय त्यांच्या नाट्यप्रयोगांत नसेच. अभिनय आणि नर्तन हीं तेथे एकरूप, एकात्मक होऊन जात असत.

अगदी जुन्या काळचे एक नाट्यरसिक कै. कृष्णाजी आवाजी गुरुजी यांनी विष्णुदासांचा उदय होण्यापूर्वी 'कर्नाटकी खेळे' मराठी प्रदेशांत येऊन आपले खेळ करीत असत त्यांचें वर्णन 'नाटकांचीं स्थित्यंतरे' या आपल्या लेखांत केलें आहे. ते म्हणतातः—

“सूत्रधार पखवाज वाजवीत पदें म्हणावयास लागला, म्हणजे ज्या प्रवेशांतील पात्र अथवा पात्रें बाहेर यावयाचीं असतील, त्यांनी दोन पडद्यांच्या दरम्यान नाचत राहून सूत्रधाराचें पद्य संपेपर्यंत पुढचा पडदा वाजूस करून प्रेक्षकांस फक्त चेहरा दाखवावयाचा, पुन्हा पडदा सारावयाचा. असें तीन चार वेळ झालें म्हणजे त्या प्रवेशांतील पात्र अथवा पात्रें नाचत बाहेर यावयाचीं ! रामलक्ष्मण असोत, सीताबाई असो अथवा मारुती असो, त्यांचा शृंगार, वीर, करुण अथवा आणखी एखादा रस असो, हे सारे

रस नाचतांनाच बाहेर पडावयाचे ! सीताबाई नाचतांनाचतांच भुईवर पडली आणि रडत बोटू लागली म्हणजे तो शोकरस. त्या रसांत जरी ती उठली तरी नाचणें आहेच ! रावण-मंडोदरीचा एकांतांतील झुंगार नाचतां नाचतां प्रत्यक्षावर येत येत ती जोडी पडद्याच्या आंत शिरावयाची.....”

गुरुजींचा कल कानडी लोकांच्या विरुद्ध फार. त्यामुळे वरील वर्णन साहजिकच अवहेलनेच्या सुरांत लिहिलें गेलें आहे. त्याकडे दुर्लक्ष करून आपण त्यांच्या वर्णनाकडे पाहिल्यास परंपरागत कर्नाटकी नाट्याची नृत्य-प्रधानता तेव्हाच लक्षांत येते. डॉ. लेले यांनी आपल्या पुस्तकांत यक्षगान-भागवत नाटकासंबंधी जे इंग्रजी उतारे दिले आहेत त्यांतहि ‘each actor enters dancing’ असें म्हटलें आहे. एक गाणारा (‘भागवत’), एक पखवाजवाला हे दोघे मागच्या वाजूस उभे राहावयाचे, गाणाऱ्याने आपल्या गाण्यांत कथानक वर्णावयाचें, पखवाजवाल्याने त्या त्या प्रसंगास व रसास अनुकूल असे बोल काढावयाचे आणि नाटकांतील पात्रांनी त्या बोलांच्या तालावर नृत्य करावयाचें, अशी ही नाट्यपद्धति असे.

स्थूलमानाने हीच पद्धति विष्णुदासांनी मराठींत उतरली. कर्नाटकी ‘भागवता’चा मराठींत ‘सूत्रधार’ झाला. स्टेजच्या एका वाजूस उभा राहून तो गाणीं म्हणे, त्याच्यामागे पखवाजवाला आपली करामत दाखवी आणि नाट्यपात्रें त्या पखवाजाच्या तालावर नाचत प्रवेश करीत. एकंदर अभिनय म्हणजे पुष्कळ अंशी नाचणेंच असे. मोरावर बसलेली सरस्वती नाचतच प्रवेश करी आणि सरस्वती बनलेल्या मुलाला दम लागेपर्यंत तो रंगपीठावर सारखा नाचत राही. त्यानंतर बालगोपाल गंधर्व नाचत येत व नाचत जात. राक्षसांच्या प्रवेशांत तर भयंकर दणदणाटी नृत्याचा सुकाळ असे.

दक्षिण भारतांतील एकंदर कलाप्रवृत्ति नर्तनप्रधान आहे. भारत, कथ्यकली वगैरे नृत्यप्रकार दक्षिण भारतांतच विकसित झाले. नटराज हें द्राविडी लोकांचें आवडतें दैवत. अर्थात् तिकडील परंपरागत नाट्यकला नृत्यप्रधान बनली असल्यास त्यांत कांही नवल नाही. तिकडील जनतेला तो प्रकार रुचला, अर्थात् कलाकारांनीहि तीच परंपरा चालू ठेवली.

परंतु महाराष्ट्राची प्रवृत्ति द्राविडी वा कानडी प्रवृत्तीशीं जुळण्याजोगी नव्हती. विष्णुदासांनी कानडी नाट्याचा जो तर्जुमा आपल्या पौराणिक नाट्यांत उतरविला, तो अपूर्वाईमुळे कांही दिवस जरी गाजला तरी लवकरच मराठी जनतेला त्याचा कंटाळा येऊं लागला. महाराष्ट्राने नाट्य-कलेला हाताशीं धरलें व स्वतःच्या प्रवृत्तीस अनुसरून तिचा विकास व उत्कर्ष केला. हें कसकसें झालें हें आपणांस पाहावयाचें आहे.

—२—

कलेच्या काय, साहित्याच्या काय किंवा एकंदर जीवनाच्या काय, सर्वच क्षेत्रांमध्ये महाराष्ट्राची प्रवृत्ति एक विशिष्ट प्रकारची बनलेली आहे असें पुष्कळ दिवस विचार करून प्रस्तुत लेखकाचें मत बनलें आहे. या प्रवृत्तीचें वैशिष्ट्य कथन करण्यास इंग्रजींत एक समर्पक शब्द आहे. Eclectic हा तो शब्द. याचा अर्थ व्यक्त करणारा चपखल शब्द मराठींत निदान मला तरी गवसत नाही. भिन्न भिन्न प्रकारांमधील चांगलें तेवढें निवडून घेण्याच्या (choosing the best in everything) वृत्तीला इंग्रजींत eclecticism असें म्हणतात. 'तारतम्य' हा शब्द वरील अर्थाच्या कांहीसा जवळ येईल. तथापि तो यथायोग्य प्रतिशब्द म्हणून उपयोगी पडेल असें वाटत नाही.

महाराष्ट्राची प्रवृत्ति— निदान कलेच्या व साहित्याच्या क्षेत्रांत तरी— eclectic या विशेषणास पात्र ठरेल अशी आहे. चांगल्या गोष्टी सगळी-कडून निवडून घेऊन त्या आत्मसात् करावयाच्या आणि आपलें जीवन समृद्ध करावयाचें. या प्रवृत्तींत बुद्धिप्रधानता असतेच. कारण विचक्षण बुद्धि नसेल तर चांगल्याची निवडच करतां यावयाची नाही. परंतु बुद्धिप्राधान्या-मुळे येणारी रक्षता मात्र त्यांत असत नाही. सौंदर्य व लालित्य यांची बूज राखण्याकरितांच बुद्धीचा उपयोग करण्यांत येतो.

विष्णुदासांनी निर्मिलेल्या नाट्याचा, वर वर्णिलेल्या कारणास्तव, मराठी मनास कंटाळा येऊं लागला. या 'तागडथोम' नाटकांमधील धांगड-धिग्याचा उल्लेख तत्कालीन वाङ्मयांत अवहेलनेच्या स्वरांत वारंवार केलेला आढळतो. वस्तुतः 'तागडथोम' हे पखवाजाचे त्रोल होत. त्यांत हेटाळणी

करण्याजोगें कांहीच नव्हतें. आणि मराठी प्रेक्षकांस जो धांगडधिगा वाटे तें मुळांतील नृत्य असून कानडी नाट्याचें तें मुख्य अंग होतें. परंतु त्यांतील कलात्मकता व सौंदर्य मराठी नाटकवाल्यांना घेतां न आल्यामुळे त्यांनी त्याचें स्वरूप विकृत केलें; व मराठी प्रेक्षकांस त्या नृत्यांतील रहस्य न आकलन झाल्यामुळे त्यांना तो सर्व प्रकार म्हणजे असह्य धांगडधिगा वाटूं लागला. मराठी प्रेक्षकांस बुद्धिगम्य संवाद व त्याला अनुसरून अभिनय केलेला पाहिजे होता. विशेषतः आंग्ल वाङ्मयाचा परिचय होऊन सुशिक्षितांचें लक्ष शेक्सपियरने जसें वेधून घेतलें तसें त्या धर्तीवरचें नाट्य निर्माण करण्याची उत्सुकता वाढीस लागली.

विष्णुदासांनीं निर्मिलेल्या 'तागडथोम' नाटकांस प्रथम फार्सीची जोड देण्यांत आली. हे फार्स हास्यरसपूर्ण असतच असें नाही. दामाजीपंताचा फार्स, नारायणराव पेशव्यांच्या मृत्यूचा फार्स हे विनोदी नसून करुणगंभीर आहेत. फार्स म्हणजे संवादप्रधान नाटिका एवढाच अर्थ त्या काळीं होत असे. या फार्सीनी भागेना तेव्हा शेक्सपियरच्या धर्तीवर रचलेलीं आणि खुद्द शेक्सपियरचीं (अनुवादरूपाने) नाटके पुढे आलीं. थोरले माधवराव पेशवे आणि जयपाळ लिहिणारे विनायक जनार्दन कीर्तने, तसेंच तारा, मोहविलसित लिहिणारे वि. मो. महाजनि यांचें युग सुरू झालें. कांही संस्कृत नाटकांचीं रूपांतरेंहि रंगभूमीवर आलीं. अशा रीतीने नाटककाराचा पगडा रंगभूमीवर बसला. खुद्द नाटककार किंवा त्यांच्या तोलाचे इतर विद्वान् नटांना तयार करूं लागले, नाटके 'बसवून' देऊं लागले. कै. कृ. आ. गुरुजी पूर्वोक्त लेखांत म्हणतात— "थोरले माधवराव पेशवे हें नाटक ठाकठीक बसवून देण्याचें काम चिपळोणकर शास्त्रीबोवांनीं केलें असें म्हणत असत. या संबंधाची आख्यायिका अशी आहे की, या मंडळींत रमाबाईचें मुख्य काम करणारा विष्णु वाटवे नांवाचा मुलगा असे. यास व याच्या साथीच्या स्त्रीपात्रांस तालीम देतांना शास्त्रीबोवा स्वतः लुगडें नेसत असत."

एकीकडे पौराणिक तागडथोम नाटके आणि दुसरीकडे त्यांच्याशीं समांतर अशीं वाङ्मयात्मक उर्फ 'बुकिश' नाटके, असा हा मराठी नाटककलेचा संसार सुरू झाला. राघोपंतांच्या

इचलकरंजीकर मंडळीने हा उपक्रम प्रथम सुरू केला. ती एकच मंडळी दोन्ही प्रकारची नाटकें करीत असे. एकाच घरांत दोन चुली घालण्याप्रमाणें असलेला हा प्रकार फार काळ चालणें शक्य नव्हतें. पौराणिक नाटकांचा धांगडधिगा रुचेना आणि 'बुकिश' नाटकांचा रक्षपणा परवडेना अशी चमत्कारिक परिस्थिति मराठी रंगभूमीची झाली.)

—३—

या कुचंवणेंतून रंगभूमीला बाहेर काढण्याचें श्रेय अण्णा किल्लोस्करांनी घेतलें. अण्णांनी केलेल्या कामगिरीचें विस्तृत विवरण करण्याचें हें स्थळ नव्हे आणि तसें करण्याची जरूरीहि नाही. त्यांच्या कार्याचें महत्त्व थोडक्यांत सांगतां येईल.

(महाराष्ट्राची प्रकृति अण्णांच्या प्रतिभेने ओळखली; आणि त्या प्रकृतीस अनुसरून मराठी रंगभूमीला त्यांनी समर्थ व सर्वांगपूर्ण असें समाजरंजनाचें साधन बनविलें. त्यांनी सर्वस्वी नवीन अशी कोणतीहि गोष्ट निर्माण केली नाही. परंतु सर्व ठिकाणांहून भिन्न भिन्न प्रकारच्या उत्कृष्ट गोष्टी निवडून त्या आत्मसात् करण्याची जी महाराष्ट्राची प्रवृत्ति तिच्या त्यांनी अवलंब केली.)

पुष्कळ लोकांची समजूत अद्याप अशी आहे की मराठी रंगभूमीची सुरवात अण्णांच्यापासूनच झाली. परंतु हें खरें नव्हे. अण्णांच्या पूर्वी चाळीस वर्षे मराठी रंगभूमि अस्तित्वांत होती—चांगली जोसांत कालक्रमणा करीत होती. अण्णांच्या पूर्वीच्या पौराणिक नाटकांत गाणें होतें; —अण्णांनी गाणें घेतलें, तें अधिक उच्च दर्जाचें बनवून भिन्न भिन्न पात्रांच्या तोंडीं घालून त्याला अधिक गोड व आकर्षक स्वरूप दिलें. पूर्वीच्या बुकिश नाटकांत संवाद होते, अभिनय होता—अण्णांनी संवाद घेतले, ते अधिक चटकदार केले; अभिनय घेतला, तो अधिक रसानुसार व नखरेबाज बनविला. सीनसीनरीला सुरवात अण्णांच्या पूर्वीच झाली होती—अण्णांनी सीनसीनरी अधिक शोभिवंत आणि वेदशभूषा अधिक औचित्यपूर्ण बनविली. अण्णांच्या पूर्वी नाटकांत पौराणिक आख्यानें होतीच. अण्णांनीहि पौराणिक आख्यानेंच घेतलीं. परंतु त्यांना सुसंघटित व नाट्यानुकूल

स्वरूप दिलें. अशा रीतीने मराठी जनतेच्या eclectic (इष्टसंचायक) प्रवृत्तीस अनुसरून त्यांनी सर्व चांगल्या गोष्टी निवडून एकत्र केल्या आणि नाट्यकलेला एक सर्वसमर्थ असें रंजनसाधन बनविलें.

अण्णांनी एवढेंच केलें असतें तर ते युगप्रवर्तक झाले असते की नाही हें सांगणें कठीण आहे. वर वर्णिलेल्या सर्व गोष्टी करून शिवाय त्यांनी नाटककार या नात्याने रंगभूमीवर मोठाच प्रभाव पाडला. रंगभूमीचा दर्जा उंचावण्यास अण्णांचें नाटककार या नात्याचें कार्यच मुख्यतया उपयोगी पडलें.

अण्णा स्वतः चांगले नट होते, चांगले नट होते म्हणूनच चांगले दिग्दर्शक झाले आणि चांगले दिग्दर्शक होते म्हणून उत्तम नाटककार होऊं शकले. मराठी रंगभूमीवर जे जे नाटककार गाजले, ज्यांच्या ज्यांच्यामुळे मराठी रंगभूमीने उत्कर्षाचा, लोकप्रियतेचा उच्च बिंदु गांठला, ते ते सर्व नाटककार निवळ साहित्यिक नसून नाट्यकलेतले मुरब्बी होते. असे मुरब्बी असल्यामुळेच रंगभूमीवर परिणामकारक होतील अशीं नाटके ते लिहू शकले. बदलत्या काळास साजेशी नवी कलाटणी रंगभूमीला देण्याचें, रंगभूमीचा नवा उत्कर्ष साधण्याचें कार्य अशा नाटककारांनीच वेळोवेळीं केलें आहे असें आपल्याला दिसून येईल.

किलोस्करांनी सुरू केलेला जमाना स्थूल मानाने एकोणिसाव्या शतकाच्या अंतापर्यंत चालू होता. या जमान्याचें वैशिष्ट्य कोणतें ? रंगभूमि हें समाजरंजनाचें सर्वश्रेष्ठ, सर्वांगपूर्ण असें साधन झालें, हें तें वैशिष्ट्य होय. पेशवाईच्या अखेरीस समाजाला करमणुकीचीं साधनें, एकीकडे हरदासांचीं कीर्तनें व दुसरीकडे तमाशे, नायकिणींचीं नाचगाणीं— हींच काय तीं राहिलीं होती. कीर्तन हा प्रकार धर्म, परमार्थ यांच्या आवरणांत गुरफटलेला, तर तमाशे, नाचगाणीं यांवर ग्राम्यतेचीं दाट पुटें चढलेलीं ! अशा स्थितींत विष्णुदासांनी नाटक हें एक शिष्टसंमत व सर्वोपयोगी रंजनसाधन मराठी जनतेला निर्माण करून दिलें. कालांतराने त्यांतील अपुरेपणा, ओबडधोबडपणा, एकांगीपणा समाजमनास बोचू लागला. अशा वेळीं अण्णा किलोस्करांनी पुढे येऊन या रंजनसाधनाला प्रौढ, सुसंस्कृत, सर्वांगपरिपूर्ण बनविलें. अर्थात् रावापासून रंकापर्यंत सर्व मराठी जनता या किलोस्करांनी नाट्याच्या नादाने वेडावून गेली.

कानडीच्या अनुकरणाने विष्णुदासीय नाट्य (अगदी प्रारंभी तरी) नर्तनप्रधान बनलें, तर किलोस्करी नाट्य हें गायनप्रधान बनलें. महाराष्ट्राच्या 'इष्टसंचायक' (eclectic) प्रवृत्तीस अनुसरून किलोस्करी नाट्यामध्ये सर्व चांगल्या गोष्टींचा जरी समावेश केला होता तरी तारतम्याने पाहतां त्यांत गायनाला प्राधान्य प्राप्त झालें होतें. ही गोष्ट योगायोगाने झालेली नसून अण्णांनी बुद्ध्याच तशी योजना केली होती. त्यांच्या मनांतून 'संगीत नाटक' हा प्रकार इंग्रजीतील 'आपरा' (opera) सारखा बनवावयाचा होता. 'आपरा' मध्ये सर्वच संवाद गाण्याच्या सुरांत म्हटले जातात. किलोस्करांनी रंगभूमीकडे केवळ रंजनसाधन म्हणून पाहिलें होतें. अर्थात् तिच्यामध्ये त्यांनी गाण्यांची भरभार करून सोडली हें त्यांच्या हेतूस अनुरूपच होतें.

— ४ —

परंतु सुसंस्कृत समाजाची कोणतीहि कला निवळ रंजनसाधन म्हणून राहूं शकत नाही. कलेचा उपयोग केवळ रंजनाकरितां करणें हें मानवी जीवनाच्या हीन पातळीचें लक्षण होय. उच्च मानसिक आनंदाचा अनुभव घेणारा समाज कलेला या खालच्या पातळीवर कायमची राहूं देणार नाही. प्राथमिक अवस्थेंतील मनुष्य सामान्य इंद्रियजन्य आनंदाचा आविष्कार कलेच्या द्वारें करूं लागतो; हळूहळू उच्चतर, उदात्त आनंदाचा व मनोभावांचा आविष्कार कलेच्या द्वारा करण्याकडे मानव व्यक्तीची व समाजाची प्रवृत्ति होऊं लागते. गायन तेंच, परंतु नायकिणीच्या कवाल्या व पुंवच्या यांच्यामध्ये आणि तुकारामाचे अभंग किंवा कवीर-सूरदासांचीं पदे यांच्यामध्ये भावाविष्काराच्या दृष्टीने फार फरक आहे. पहिलें केवळ रंजनसाधन आहे; दुसऱ्याला केवळ रंजनसाधन म्हणून लेखणारा मनुष्य करंटा ठरेल ! कला ही व्यक्तीच्या काय किंवा समाजाच्या काय, उच्चतम आत्माविष्काराचें समर्थ साधन बनली म्हणजे तिचें खरें साफल्य, सार्थक झालें !

मराठी नाट्यकलेने समाजाचें सर्वश्रेष्ठ व सर्वव्यापक रंजनसाधन म्हणून मूर्धाभिषिक्त पद प्राप्त करून घेतलें तेव्हाच ती उच्चतर भावाविष्काराकरितां

घडपट्टे लागली, किंवा समाज तिच्या द्वारा आत्माविष्कार करण्याकरितां घडपट्टे लागला, असें म्हटलें तर अधिक शोभेल.

कलेच्या द्वारा होणारा समाजाचा आत्माविष्कार स्थूल मानाने तीन प्रकारचा असतो असें म्हणतां येईल. समाजांत अस्तित्वांत असलेल्या घटना, अवस्था किंवा रूढि यांचा, त्यांच्या बऱ्यावाईट परिणामांसह आविष्कार करणें हा एक प्रकार होय. सामान्यत्वेकरून असा आविष्कार करणाऱ्या नाटकांना आपण सामाजिक नाटके म्हणतो. या स्थितिदर्शनाच्या पुढची पायरी ध्येयाविष्काराची होय. ज्या सामाजिक अथवा राष्ट्रीय ध्येयांसाठी समाज घडपडत असतो, किंवा ज्या आकांक्षा समाजमनांत स्फुरत असतात, त्यांचा आविष्कार नाट्याच्या द्वारा करण्याकडे जिवंत समाजांतील प्रतिभावान् साहित्यकारांची ओढ साहजिकच असते. कारण नाट्य हें समाजमनावर परिणाम करण्याचें एक प्रभावी साधन होऊन बसलेलें आहे.

सत्य, प्रेम, दया, बंधुभाव, निष्ठा, त्याग, इत्यादि समाजाच्या स्वास्थ्यास व प्रगतीस अवश्य असलेले जे अमूर्त भाव आणि असत्य, द्वेष, मत्सर, क्रोध, लोभ इ० समाजाच्या विघटनेस व नाशास कारणीभूत होणारे जे अमूर्त भाव, त्यांच्या आविष्कारासाठी नाट्य लिहिलें व प्रयोजिलें जावें, हें तर क्रमप्राप्तच आहे. मानवी मनांत वसत असलेले जे जे चिरंतन भाव, त्यांचा चैतन्यमय प्रभावी भूमिकांच्या द्वारे आविष्कार करणारे वाङ्मय चिरस्थायी ठरतें; त्याचें आकर्षण दिक्कालातीत असतें. कालिदास-शेक्सपियरादिकांचें नाट्यवाङ्मय याच कारणामुळे अजरामर झालें आहे.

तेव्हा, अवस्थाविष्कार, ध्येयाविष्कार आणि भावाविष्कार असे आत्मा-विष्काराचे तीन प्रकार—किंवा तीन पायऱ्या म्हणा पाहिजे तर—आपणांस कल्पितां येतात. हें वर्गीकरण स्थूल मानाचें आहे हें अर्थात् लक्षांत ठेवलें पाहिजे. या तीन पायऱ्यांवरून चढून जात जात मानवी जीवनाचें जें परमपुरुषार्थरूपी अत्युच्च साध्य त्याच्या अस्फुट छाया अभिव्यक्त करण्याइतकी मजल कलेने गाठली म्हणजे त्या कलेचें पूर्ण सार्थक झालें.

—५—

सुधारक किंवा सनातनी दृष्टिकोनांतून तत्कालीन समाजस्थितीचा आविष्कार करणारी नाटकें किलोस्करांच्या आगेमागे निपजू लागली होती. या नाटकांमध्ये कलात्मकता फारशी नसली तरी अतिशयोक्ति आणि अभिनिवेश भरपूर होता. त्यामुळे समाजमनाची या नाटकांनी कांही काळ चांगलीच पकड घेतली होती. 'तरुणी शिक्षण नाटिका', 'मोर एलएल.बी. प्रहसन' इ० नांवे आजच्या बहुश्रुत वाचकांच्या कानांवरून गेली असतील नसतील. परंतु १८९० च्या आगेमागे या व अशाच समाजमनाचा तीव्र आविष्कार करणाऱ्या नाटकांनी रंगभूमि गाजवून सोडली होती.

परंतु रंगभूमीचा खरा उत्कर्ष आणि खरें साफल्य झालें, ती ध्येय-दर्शनाच्या पायरीवर चढली तेव्हा. खाडिलकर नाटककार आणि महाराष्ट्र नाटक मंडळी प्रयोगकार या जोडगोळीने रंगभूमीकडे ध्येयदृष्टीने पाहिलें—केवळ रंजनाचें साधन या नात्याने नाही. त्यामुळे यांची कामगिरी रंगभूमीच्या इतिहासांत अतुल ठरली.

महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या चालकांनी रंगभूमीची सजावट आणि नाट्यप्रयोगाची उभारणी केवळ रंजनात्मकतेच्या दृष्टीने न करतां आत्मा-विष्काराच्या दृष्टीने केली. नाट्यवस्तु ही रंगभूमीचा प्राण होय. रंगभूमीची सजावट आणि नटांचा अभिनय नाट्यवस्तूची अभिव्यक्ति यथातथ्य रीतीने होईल असा असला पाहिजे, हें तत्त्व या नाट्यसंस्थेच्या चालकांनी अमलांत आणण्याचा प्रयत्न केला. नाट्यावर सर्व लक्ष केंद्रित केल्यामुळे गाण्याला अजीवात फाटा मिळाला. अभिनयाला अधिक वाव मिळाला. प्रसंगोचित, भावानुसारी आणि नाट्यवस्तुव्यंजक असा अभिनय करणें हें नटाचें एकमेव ध्येय बनलें.

आणि ही नाट्यवस्तु ध्येयानुसारी, 'कांतदर्शी' करण्याची खबरदारी नाटककार खाडिलकर यांनी घेतली. शिक्षित व जागृत समाजाच्या दृष्टी-समोर तरळत असलेली सामाजिक व राजकीय ध्येयें अन्वयोक्तिद्वारा अभिव्यक्त करण्याची अप्रतिम हातोटी त्यांनी साध्य केली आणि 'कांचन-गडची मोहना', 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' इ० नाटकें एकामागून एक

रंगभूमीवर आणली. रंगभूमीच्या या अभिनव आविर्भावाने जागृत महाराष्ट्र स्तिमित होऊन गेला.

टिपनीस, कारखानीस इत्यादि नाट्यसंस्थेचे चालक आणि नाटककार खाडिलकर यांचा बेमालूम सांधेजोड झालेला होता तोंपर्यंत महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा उत्कर्ष अप्रतिहत रीतीने चालू होता. पुढे १९११ च्या सुमारास खाडिलकर गद्याकडून संगीताकडे वळल्यानंतर हा सांधा विस्कळीत झाला.

गद्याकडून संगीताकडे वळणें म्हणजेच कांही अंशीं ध्येयात्मकतेकडून रंजनात्मकतेकडे मोर्चा फिरविणें होतें. खाडिलकरांच्या नाट्यरचनेचा आत्मा पतित झाला नाही, उलट समर्याद ध्येयाविष्काराकडून अमर्याद व चिरंतन अशा भावाविष्काराकडे तो वळला. भाऊदकी, कीचकवध इ० नाटकांतून आपल्या राष्ट्रीय परिस्थितीला धरून असलेल्या ध्येयांचें व विचारांचें सूचन त्यांनीं केलेलें दिसतें, तर पुढच्या स्वयंवर, सच्चपरीक्षा, सवती-मत्सर, मेनका इ० नाटकांतून त्याग, सेवा, सत्यप्रतिज्ञता, तप इ० व्यापक व चिरंतन तत्वांचें प्रतिपादन त्यांनीं केलेलें दिसतें. परंतु नाट्यसंस्थांचे चालक ध्येयवादी राहिले नव्हते. विशेषतः संगीत नाट्यसंस्थांची रंजनप्रधान दृष्टि ते बदलवूं शकले नाहीत. ज्या गंधर्वीच्या हातांत खाडिलकरांचें नाट्य गेलें त्यांचीं आयुधें लाडिक अभिनय आणि मोहक गाणें हीं होतीं. खऱ्याखऱ्या रणांगणावर आपल्या कटाक्षत्राणांनीं शत्रूला जिंकण्यासाठी उभ्या ठाकलेल्या विलासिनीप्रमाणे हा थाट होऊं पाहत होता. गद्यरंगभूमीहि रंजनाकडेच अधिकाधिक वळूं लागून 'विचित्र लीला' कळूं लागली होती.

— ६ —

खाडिलकरांचा प्रतिभासूर्य माध्यान्हीवर तळपत असतांनाच गडकरी अवतीर्ण झाले. त्यांनीं प्रेम, निष्ठा, त्याग, वात्सल्य, दया इ० भावांचा आविष्कार आपल्या नाटकांतून केला; परंतु विनोदाचें व्यंजन जरा प्रमाणा-वाहेर त्यांनीं घातलें आणि प्रतिभेच्या भांडारांतून काढलेला अलंकारांचा साज इतक्या भरघोसपणें आपल्या नाट्याच्या अंगावर चढविला की त्यांतील उदात्त भाव झाकोळून गेले. कल्पनांकडून होणाऱ्या प्रयोगांत

गडकऱ्यांचीं नाटकें म्हणजे गोकुळ, नूपुर, सुदाम, इंदुविंदु इ० पात्रांचा धुमाकूळ असें समीकरण होऊन बसले. या काळांत साधारणपणें क्रोणत्याच नाट्यसंस्थेमध्ये प्रतिभाशाली, ध्येयवादी, कलाचतुर, विचक्षण बुद्धीचा असा संघटक (रेजिसेर) उरला नाही. त्यामुळे रंगभूमीची बाह्यात्कारी अतोनात भरभराट होऊनहि तो सर्व पोकळ डोलारा ठरला. प्रेक्षकांची या ना त्या उपायाने—गायनाने, नाही तर उच्छृंखल विनोदाने—करमणूक करणें, यापलीकडे रंगभूमीचें पाऊल पडूं शकलें नाही.

याच्या पुढील काळांत वरेरकर हे नाटककार आणि पेंढारकर नाट्यसंघटक ही जोडी कांही काळ चमकली. परंतु रंगभूमीच्या विस्तीर्ण संसारावर प्रभाव पाडण्याइतकें सामर्थ्य त्यांच्या प्रयत्नांत निर्माण झालें नाही. वरेरकरांनी आपली प्रतिभा तात्कालिक सामाजिक व राजकीय प्रश्नांवर केंद्रित केली. इ. स १८९० च्या सुमारास त्या वेळच्या सामाजिक प्रश्नांवर चुरचुरीत नाटकें लिहिणारे ना. वा. कानिटकर प्रभृति नाटककार उदयास आले होते; त्यांची आठवण करून देणारी वरेरकरांची कारकीर्द झाली. साहजिकच त्यांचीं नाटकें व त्यांचे रंगभूमीला अभिनवतेची द्रव देण्याचे प्रयत्न अल्पजीवी ठरले. रंगभूमीच्या अभिनवतेसाठी नवे नवे प्रयोग करण्याचें पेंढारकरांचें धाडस बऱ्याच अंशी अंगलट आलें.

नाटककंपन्यांना पैसा वारेमाप मिळत होता. पहिल्या महायुद्धांत समाजांतील कांही वर्गांनी केलेल्या लुटीचा हा कृत्रिम फुगवटा होता. असें वाटलें की आपली रंगभूमि तरारते आहे. परंतु निवळ करमणुकीसाठी उपयोजिली जाणारी कला भोगदासीसारखी ठरते. काम झालेंसें दिसतांच समाज तिला विनदिक्रतपणें वाजूस सारतो. पहिल्या महायुद्धानंतर आलेला पैशाचा पूर ओसरायला आणि चित्रपट-बोलपटांचा सर्वत्र प्रचार व्हायला एकच गाठ पडली. सिनेमाच्या एका थपडीसरशी आमची रंगभूमि कोलमडली. अत्र्यांची चपळ व आवेशी प्रतिभा किंवा नाट्यमन्वंतराचा ध्येयवादी प्रयत्न देखील तिला सावरूं शकला नाही.

नाट्यमन्वंतराचा प्रयत्न अल्पजीवी ठरला याला कारणें होती. सगळ्यांना एका सूत्रांत ओवूं शकेल असा समर्थ संघटक त्या प्रयत्नांत नव्हता. त्यांचा ध्येयवाद एकांगी होता; म्हणजे तो केवळ नाट्याच्या तंत्रापुरता होता.

नाट्याचा आशय किंवा प्रतिपाद्य वस्तु समाजाचा आत्माविष्कार करणारी, ध्येयवादाने भरलेली असेल, तरच ती समाजमनावर खोल परिणाम करणारी ठरेल ! नाट्यमन्वंतरांत तें नव्हतें.

—७—

मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षोपकर्षाचा हा जो आढावा वाचकांस सादर केला त्यावरून कांही निष्कर्ष आपणास काढतां येतात.

१. केवळ रंजन हें रंगभूमीचें खरें साध्य नव्हे. समाजाचा ध्येयरूपी किंवा भावरूपी आत्माविष्कार कलात्मक रीतीनें करणें हेंच रंगभूमीचें उच्चतम कार्य होय; तेंच तिचें सार्थक !

२. रंजनाच्याच मागे लागलेली रंगभूमि व्यवहारदृष्ट्या कितीहि भर-भराटली तरी तो पोकळ डोलारा ठरण्याचा संभव असतो.

३. रंगभूमीच्या संसारांत खरें महत्त्व संघटकाचें असतें. मराठी रंगभूमीवर अनेक नामांकित नट आले व गेले. नटांवाचून रंगभूमीचें नडलें नाही. संघटकाच्या अभावीं मात्र मोठमोठ्या नाट्यसंस्था देखील लुल्या पडल्या.

४. नाटककाराचें महत्त्व संघटकाइतकेंच, किंवाहुना कांकणभर जास्तच असतें. नाट्यकलेच्या खरा दर्दां लेखकच यशस्वी नाटककार होऊं शकतो.

५. संघटक स्वतः नाटककार असेल तर फारच चांगलें. उदाहरणार्थ, विष्णुदास भावे, किलोस्कर. तसा नसेल तर निदान प्रभावशाली नाटककारांना आकृष्ट करण्याचें कौशल्य तरी त्यांच्या अंगीं असावयास हवें. अशा संघटकांचीं मराठी रंगभूमींतलीं उदाहरणें भाऊराव कोल्हटकर, टिपणीस, कारखानीस हीं होत. दुय्यम दर्जाचीं उदाहरणें शंकरराव मुजुमदार, पेंढारकर इ० मानतां येतील.

६. समर्थ संघटक आणि प्रभावी नाटककार यांचा त्रेमालूम सांधेजोड, ही नाट्याच्या उत्कृष्ट यज्ञाची पहिल्या दर्जाची हमी होय.

रंगभूमीच्या मागील इतिहासावरून हे जे निष्कर्ष निघतात, तेच या पुढील काळांत रंगभूमीची उभारणी करतांना आपणास मार्गदर्शक ठरतील.

‘मौज’ दिवाळी अंक १९४८

रंगभूमीची जोपासना आणि म्युनिसिपल नाट्यगृहांची स्थापना

मुंबई म्युनिसिपल कार्पोरेशनने १९४६-४७ च्या अंदाजपत्रकांत नाटकगृह बांधण्यासाठी दोन लाख रुपयांची तरतूद केली असल्याचें जाहीर झालें आहे. कलासंवर्धनाविषयी आणि कलेच्या द्वारा नागरिकांचें सुखसंवर्धन करण्याविषयी मुंबईच्या कार्पोरेशनने जी ही आस्था दर्शविली तिजबद्दल सर्वत्र तिची प्रशंसा करण्यांत येत आहे आणि या कार्मीं पुढाकार घेणाऱ्या श्री. स. का. पार्टील प्रभृतींचें अभिनंदन करण्यांत येत आहे, हें रास्तच आहे.

नाट्यप्रेमी मुंबई कार्पोरेशनचें अभिनंदन

नाट्यगृहासाठी दोन लक्ष रुपयांची रक्कम देण्यासंबंधीचा ठराव जेव्हा कार्पोरेशनपुढे आला त्या वेळीं झालेल्या चर्चेत नागपूरच्या 'महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाचा उल्लेख करण्यांत आला होता' असें एका दैनिकांत वाचण्यांत आलें. तथापि या गोष्टीकडे लक्ष असें कोणाचेंच गेलेलें दिसत नाहीं. 'महाराष्ट्र नाट्यसंमेलन' ही अखिल महाराष्ट्रीयींची अधिकृत नाट्यविषयक संस्था असून तिने याबाबत गेलीं कित्येक वर्षे प्रयत्न चालू ठेविले आहेत. १९४४ च्या डिसेंबरमध्ये जळगांव येथे भरलेल्या नाट्य-

संमेलनाच्या अधिवेशनांत “ स्थानिक स्वराज्य संस्थांनी आपआपल्या गावीं नाट्यमंदिरें बांधून तीं शक्य तितक्या अल्प मोत्रदल्यांत प्रयोगासाठीं द्यावीत.” अशा आशयाचा ठराव मंजूर झाला. संमेलनाच्या मध्यवर्ति कचेरीने हा ठराव सुमारे शंभर म्युनिसिपालिट्यांकडे पाठवून त्यांना ठरावाच्या पूर्ततेसाठी योग्य ती उपाययोजना करण्याची विनंती केली. इतर सर्वांबरोबर मुंबई कार्पोरेशनलाहि पत्र पाठविण्यांत आलें व मेयरसाहेबांना पुनः खास पत्र पाठवून विनंती करण्यांत आली. याच गोष्टीचा उल्लेख कार्पोरेशनच्या सभेंत करण्यांत आला असावा. मुंबईस इतरांचेहि प्रयत्न अर्थात् या संबंधांत चाललेच होते. त्या सर्वांचा परिणाम होऊन आणि अनुकूल कालाची प्रेरणा होऊन थिएटरसाठी दोन लाख रुपयांवर उदक सोडण्याची सद्वृद्धि मुंबई कार्पोरेशनला झाली. यांत कालाचा प्रभाव तर आहेच तथापि कालप्रभावानुसार वर्तन केल्याबद्दल मुंबई कार्पोरेशनचें अभिनंदन करणें आणि कार्पोरेशनची अनकूलता संपादन करण्यासाठी मनोभावें करून झटल्याबद्दल श्री. स. का. पाटील, सौ. लीलावती मुनशी व इतर नाट्यप्रेमी मंडळी यांना धन्यवाद देणें अवश्य आहे.

कायदा, म्युनिसिपालिट्या व नाट्यगृहें

मुंबई कार्पोरेशनने आपलें कर्तव्य बजावण्यासाठी पाऊल पुढे टाकलेलें पाहून इतर लहानमोठ्या शहरांतल्या नगरपालिकाहि या बाबतीतलें आपलें कर्तव्य ओळखतील अशी आशा आहे. महाराष्ट्र-नाट्य-संमेलनाने सर्व म्युनिसिपालिट्यांच्या अधिकाऱ्यांना यापूर्वी पत्रें धाडलेलीं आहेतच. परंतु त्या पत्रांची पोच देण्याइतपत देखील आस्था फारच थोड्यांकडून दाखविण्यांत आली. त्यांतहि नाशिकसारख्या फारच थोड्या नगरपालिकांकडून याबाबत पुढे पत्रव्यवहार करण्यांत आला. धुळें नगरपालिकेच्या चीफ ऑफिसरांनी असें कळविलें की, “ संमेलनांतील ठरावाप्रमाणे म्युनिसिपल बरोज अॅक्टान्वये म्युनिसिपालिटीस खर्च करितां येणार नाही. त्यामुळे त्याबद्दल विचार करितां येत नाही.” कायदा खरोखर काय आहे व म्युनिसिपालिट्यांना कायद्यानुसार थिएटरवर पैसे खर्च करितां येतील की नाही, याचें ज्ञान प्रस्तुत लेखकास नाही. कायद्याच्या या सवत्रीमध्ये जर

तथांश नसेल तर महाराष्ट्रांतील एकामागून एक म्युनिसिपालिट्यांनी मुंबई कार्पोरेशनचें अनुकरण करून थिएटरें बांधण्यास पुढे आलें पाहिजे. कायद्याची अडचण जर खरी असेल तर ती दूर करण्यासाठी तात्रडतोत्र प्रयत्न झाले पाहिजेत. या संबंधांत खुद्द नगरपालिकांनी जोरदार ठराव करून कायद्यांत सुधारणा करा, अशी मागणी सरकारकडे केली पाहिजे. आता लोकनियुक्त सरकार अस्तित्वांत आलें आहे. त्याच्या अमदानींत थिएटरें बांधण्यास जरूर तें स्वातंत्र्य म्युनिसिपालिट्यांना मिळण्यास मुळीच अडचण येणार नाही. योग्य दिशेने प्रयत्न मात्र झाले पाहिजेत.

आदर्श नाट्यगृहांच्या तीन शर्ती

मुंबईसारख्या ठिकाणी आधुनिक उपकरणांनी सज्ज असें थिएटर बांधण्यासाठी दोन लाख रुपयांची रक्कम अगदीच अपुरी आहे. खुद्द श्री. स. का. पाटील यांनी ही रक्कम अपुरी असल्याचा उल्लेख आपल्या भाषणांत केला असून ' कार्पोरेशनची ही देणगी केवळ सचकारादाखल (token grant) आहे, थिएटर बांधण्यास किमानपक्ष दहा लक्ष रुपये तरी लागतील ' असा इशारा दिला असल्याचें एके ठिकाणी प्रसिद्ध झालें आहे. यावरून दोन लाखांवर जास्त रक्कम लागेल ती सर्व कार्पोरेशन देईल अशी अपेक्षा कित्येकांची दिसते. याच्या उलट बाकी लागणारी रक्कम हौशी व नाट्यप्रेमी धनिकांनी पुरवावी अशीहि सूचना कांही वृत्तपत्रांनी केली आहे. रक्कम कुटूनहि मिळविली जावो, मुंबईस जें थिएटर व्हावयाचें तें सत्वर झालें पाहिजे, त्यांतील रंगपीठ (stage) आधुनिक उपकरणांनी सुसज्ज असें प्रशस्त असलें पाहिजे आणि थिएटरची व्यवस्था सार्वजनिक स्वरूपाच्या, जाति पक्ष भाषा इत्यादिकांच्या भावनांपासून अलिप्त अशा संस्थेकडे अगर समितीकडे असली पाहिजे.—या तीन गोष्टी साध्य झाल्या तरच तें थिएटर रंगभूमीच्या विकासाचें आणि नागरिकांच्या कलात्मक आनंदाचें साधन वनेल. तरी मुंबईकर नागरिकांनी सावध राहून म्युनिसिपालिटीतर्फें जें थिएटर बांधलें जाणार तें वरील तिन्ही शर्ती पुऱ्या होतील अशा रीतीनेच बांधलें जावें याविषयी खबरदारी घेतली पाहिजे.

नाट्यविकासाला म्युनिसिपालिटीचें साह्य

मुंबई कार्पोरेशनने फक्त रक्कम मंजूर केली; बांधावयाच्या थिएटरसंबंधाने तिने अद्याप कांहीच योजना आखलेली दिसत नाही. थिएटरची व्यवस्था व संचालन कशा रीतीने करण्यांत येणार याविषयीहि आज कोणास कांही कल्पना दिसत नाही. जोंपर्यंत या बाबतींत कांही ठरलेलें नाही तोंपर्यंतच सर्व गोष्टी विशुद्ध पायावर उभारल्या जाव्या असे प्रयत्न करणें शक्य व अवश्य आहे. थिएटरच्या व्यवस्थेवर पक्षविशिष्ट स्थानिक राजकारणाची छाया पडतां कामा नये. सरकार अगर म्युनिसिपालिट्या यांच्यामार्फत चाललेल्या इतर कित्येक संस्थांमध्ये होतें त्याप्रमाणे या थिएटरच्या व्यवस्थेंत वाशिलेवार्जाचें प्रस्थ माजतां कामा नये. कांही कंपूंचें अगर गटांचें तें राखीव कुरण वनतां कामा नये. सर्व प्रकारच्या नाट्यसंस्थांना तेथे प्रयोगासाठी मुभा असावी; तेथे होणाऱ्या प्रयोगांवर सामान्य फौजदारी कायद्याखेरीज दुसरी कसलीहि बंधने असतां कामा नयेत. खुद्द म्युनिसिपालिटीने नाट्यमंडळें चालविणें हें कलाविकासास पोषक ठरणार नाही. जनतेमधून स्वयंप्रेरणेने निर्माण झालेल्या नाट्यसंस्थांना हें थिएटर नाममात्र भाडें घेऊन खुलें ठेवणें, हेंच इष्ट व कलाविकासास पोषक ठरेल.

नागपूर आघाडीवर

मुंबई कार्पोरेशनने मंजूर केलेल्या रकमेवद्दल तिचें सर्वत्र अभिनंदन होत आहे हें रास्तच आहे. परंतु या बाबतींत पहिलेपणाचा मान मुंबईकडे जातो असें जें म्हटलें जातें तें कितपत यथार्थ आहे हें पाहिलें पाहिजे. नागपूरच्या नगरपालिकेने गेल्या नोव्हेंबरमध्येच शहराच्या मध्यभागी एक जागा दीर्घ मुदतीच्या भाड्याने 'अॅकॅडमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट-अभिनव नाट्यमंदिर' या संस्थेला देण्याची सरकारला शिफारस करणारा ठराव केला आहे. हें प्रकरण सध्या मध्यप्रांत सरकारकडे मंजुरीसाठी जाऊन पडलें असून त्याला लवकरच सरकारची मंजुरी मिळेल अशी आशा वाटत आहे. या हकीकतीवरून नाटकासाठी नाटकगृह निर्माण करण्याचा प्रयत्न करण्याच्या बाबतींत कालक्रमाने पहिला मान कोणास द्यावयाचा याचा वाचकांनी विचार करावा.

एका दृष्टीने म्युनिसिपालिटीने स्वतः थिएटर बांधण्यापेक्षा 'अॅकडेमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट' सारख्या सर्वसंग्राहक नाट्यसंस्थेस मोफत जागा देणे हे अधिक इष्ट ठरेल. नाटकग्रहाच्या व्यवस्थेबाबत वर उल्लेखिलेले अनिष्ट प्रकार नाट्यविषयाला वाहिलेल्या सार्वजनिक संस्थेकडून घडण्याचा संभव कमी राहिल. कसेंहि असो, रंगभूमीच्या संवर्धनासाठी मुंबई व नागपूर या दोन ठिकाणी निरनिराळ्या दिशांनी हे जे प्रयत्न चालले आहेत त्यांचे रंगभूमीवर प्रेम करणाऱ्या आपण सर्वांनी स्वागत केले पाहिजे.

नाट्यकलेला विद्यापीठांत स्थान मिळवा

याखेरीज नागपूरकरांनी नाट्यकलेला युनिव्हर्सिटीच्या अभ्यासशाखांमध्ये स्थान मिळावे या दिशेने प्रयत्न चालविले आहेत हे नाट्यप्रेमी जनतेस माहित झालेले आहेच. कित्येक वर्षांपूर्वीपासून सुरू झालेल्या या प्रयत्नांना आता यश येण्याची खात्री वाटू लागली आहे, हेहि येथे सांगणे इष्ट वाटते. युनिव्हर्सिटीमार्फत नाट्यकलेची अभ्यासशाखा सुरू होणे आणि 'अॅकडेमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट' सारख्या संस्थेकडून नाटकाचे थिएटर उभारले जाणे या दोन गोष्टींचा अतिशय निकट संबंध आहे. थिएटर निर्माण झाले म्हणजे प्रयोगासाठी, शिक्षणासाठी, व्यासंगासाठी जरूर असलेले रंगपीठ व प्रयोगालय त्याबरोबरच निर्माण होईल. आणि सर्वसामान्य लोकांच्या नाट्य-विषयक हौसेचा विद्यापीठाच्या उच्च ध्येयात्मक सांस्कृतिक वातावरणाशी संबंध जोडला जाऊन रंगभूमीचा इष्ट दिशेने विकास होईल.

इंग्लंडांतील नाट्यविषयक प्रयत्न

रंगभूमीच्या व्हासाचा काळ आता संपला. सामाजिक आणि राजकीय नवयुगाच्या या प्रभातकाळी नाट्यकलेच्या उपासनेला भर येणार आणि रंगभूमि स्वयंभू तेजाने तळपू लागणार यांत संशय नाही. खुद्द इंग्लंडमध्ये सामाजिक पुनरुज्जीवनाच्या अनेक कलमांबरोबरच नाट्यकलेचाहि विचार करण्यांत येत असून 'नॅशनल थिएटर'ची स्थापना व्यापक पायावर करण्याचा संकल्प झाला असल्याचे माहितगार वाचकांच्या वाचनांत आले असेल. 'नॅशनल थिएटर'च्या स्थापनेसाठी इंग्लंडमध्ये झालेल्या प्रयत्नांचा इतिहास मोठा मनोरंजक आहे. परंतु येथे त्याचे अवलोकन करण्यास

अवकाश नाही. इंग्लंडमध्ये लोकांचें सरकार अधिष्ठित होतांच त्याने 'नॅशनल थिएटर'ची स्थापना करण्याचा उपक्रम केला व त्यासाठी लंडनमध्ये प्रमुख ठिकाणी जागा मिळवून देऊन नाटकगृह बांधण्याची योजना मुकर केली एवढी मुख्य गोष्ट येथे लक्षांत ठेवणें पुरे आहे.

राष्ट्रीय रंगभूमीच्या स्थापनेबरोबरच विद्यापीठांच्या द्वारा राष्ट्राचें जें सांस्कृतिक नियोजन व्हावयाचें त्यांत रंगभूमीचा व नाट्यकलेचा अंतर्भाव अवश्य झाला पाहिजे हें तत्त्व इंग्लंडातील विचारधुरीणांस मान्य झालेलें दिसतें. इंग्लंडांत नॅशनल थिएटरच्या स्थापनेबरोबरच ऑक्सफोर्ड व केंब्रिज या इंग्लंडचें सांस्कृतिक नेतृत्व करणाऱ्या विद्यापीठांमध्ये नाट्यकलेच्या अध्यापनाच्या जागा लवकरच निर्माण करण्यांत येणार असल्याची जी बातमी आलेली आहे, ती उपर्युक्त तत्त्व इंग्लंडच्या विचारधुरीणांस पटल्याची द्योतक होय असें मानण्यास चिंता नाही.

अनुकूल कालाचीं प्रसाद-चिन्हें

'महाराष्ट्र-नाट्य-संमेलन' ही अखिल महाराष्ट्रीय संस्था आणि 'अकॅडमी ऑफ ड्रॅमॅटिक आर्ट-अभिनव नाट्यमंदिर' ही नागपूरची स्थानिक संस्था यांच्या ध्येयदृष्टीला वरील तत्त्वाची जाणीव पुष्कळ पूर्वीपासून झालेली आहे. तदनुसार एका वाजूने रंगभूमीच्या राष्ट्रीय स्वरूपाच्या प्रचारासाठी नाटकगृहाची उभारणी करणें व दुसऱ्या वाजूने विद्यापीठा-मधून नाट्यकलेच्या अभ्यासाचा प्रवेश करविणें अशा दोन्ही वाजूंनी या संस्थांचे प्रयत्न चाललेले आहेत. काळ अनुकूल आलेला दिसत आहे. या वेळीं सर्वांनी योग्य दिशेने नेटाने प्रयत्न केले तर मानवाने निर्मिलेल्या कलांमध्ये श्रेष्ठ अशी जी नाट्यकला तिला आपल्या सामाजिक जीवनांत व सांस्कृतिक नियोजनांत तिचें हक्काचें स्थान आपण प्राप्त करून देऊं शकूं.

'मौज,' २४ एप्रिल १९४६

नाट्याचा विकास व विस्तार

महाराष्ट्र नाट्य-संमेलनाच्या ३७ व्या अधिवेशनांतील
स्वागताध्यक्षीय भाषण

अध्यक्ष श्री. नरहर गणेश कमतनूरकर, मराठी रंगभूमीचे रसिक भोक्ते, नामवंत नटवर्य आणि सर्व मराठी नाट्यकलेचे उपासक,

महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाच्या या सदतिसाव्या अधिवेशनासाठी आपणां सर्वांचे स्वागत करण्यास मला अत्यानंद होत आहे. अत्यानंद हा शब्द मी केवळ औपचारिक रीतीने वापरलेला नाही. मागील ३६ वे अधिवेशन १९५० च्या डिसेंबरांत कोल्हापुरास भरले होते, त्यानंतर मध्यंतरी तीन वर्षे अधिवेशनांना खंड पडला होता. तो अंतराय नाहीसा होऊन हे अधिवेशन भरण्याचा योग यंदा येत आहे आणि त्यांतहि कांहीशा अनपेक्षित योगायोगाने निमित्तमात्र होण्याची संधि मला मिळत आहे, याचा आनंद विशेष आहे. तो मी आपणांपासून लपवून ठेवू इच्छित नाही.

तीन वर्षांपूर्वी कोल्हापूरच्या अधिवेशनांत मी आणि माझे मित्र वरचे यांनी नाट्यसंमेलन संस्थेची कार्यधुरा खांद्यावरून उतरून ठेवली त्या वेळीं असे वाटत होते की या संस्थेला नवे वळ लाभेल, जुनी कात टाकून ती ताजीतवानी होईल. पण नटेश्वराची इच्छा तशी नव्हती. त्याने तिच्या कपाळीं तीन वर्षांचा अज्ञातवास लिहिला होता. या अज्ञातवासांतून तिला काढून पुन्हा कर्तीसवरती करण्यासाठी माझे मित्र आणि कोल्हापूर संमेलनांत नेमले गेलेले संस्थेचे कार्यवाह श्री. नानासाहेब गोखले यांनी यंदा कंबर बांधली आणि येथील सोशल क्लबाच्या चालक मंडळींनी त्यांना मनापासून साथ दिली, म्हणूनच हा समारंभ येथे अशा रीतीने साजरा होतांना दिसत आहे. अर्थात् याचे सर्व श्रेय ही व्यक्ति व ही संस्था यांना आहे.

पुणेवासीयांच्या तर्फेने आपले स्वागत करण्यास मी उभा राहिलों याचें पुष्कळांना आश्चर्य वाटलें असेल. आपण जमलेल्या मंडळींपैकी पुष्कळ जण पुण्याचे कायम रहिवासी आणि मी कामानिमित्ताने नुकताच पुण्यास आलेला.

तेव्हा यजमानपणाचा आव आणून आपणां सर्वांचें स्वागत करण्याचा मला अधिकार काय, असा प्रश्न पुष्कळांच्या मनांत उद्भवला असेल. याबाबत मी नम्रपणें एवढेंच सांगूं इच्छितों की पुण्याच्यातर्फें स्वागत करण्याचा जन्मसिद्ध हक्क माझा आहे. पुणेकर म्हणविणाऱ्या लोकांपैकी कितीतरी लोकांना या हक्काची शाबिती करणें जड जाईल. जेथे माझा जन्म झाला ती वास्तु पुण्यांत अद्याप उभी आहे. आणि या पुण्यनगरीतील ज्या महाविद्यालयांत माझें शिक्षण झालें तेथील माझ्या अस्तित्वाच्या खुणा मी आजहि दाखवूं शकेन. हा जन्मसिद्ध आणि विद्यासिद्ध अधिकार आपणांस नाही पटला तर मी ज्ञानेश्वरांच्या शब्दांत एवढेंच म्हणेन की

तैसा तुम्ही मी अंगीकारिला

सजनी आपला म्हणितला

उणावो साहाजें उपसाहला

प्रार्थू काई ॥

नाट्यप्रेमी लोकांनी माझा अंगीकार केला आहे, हें संमेलन भरविणाऱ्या सज्जन मंडळींनी मला आपला म्हटलें आहे; तेव्हा आपलें स्वागत करण्याचा हक्क प्राप्त होण्याच्या बाबतीत ज्या कांही उणीवा असतील त्या आपोआपच नाहीशा होतात. त्याच्यासाठी निराळी प्रार्थना करण्याची जरूरी काय ?

तीन वर्षांच्या पडलेल्या खंडानंतर ही संमेलनसंस्था पुनरुज्जीवित करून चालतीबोलीत करण्याचा उपक्रम पुण्यासच व्हावा हें क्रमप्राप्त होतें. नाट्यसंमेलनांच्या बाबतीत या पुण्यनगरीचा अधिकार मोठा आहे. आजपर्यंत झालेल्या ३६ संमेलनांपैकी बरीच संमेलने पुण्यांत झाली आहेत. संमेलन भरविणाऱ्या भारतनाट्यसमाज या संस्थेचें कार्यालय सुमारें पंधरा वर्षें पुणें येथेच होतें. मराठी नाट्य आणि रंगभूमि यांचें पुणें हें उगमस्थान नसलें तरी महातीर्थ खास आहे. ही गंगोत्री नसली तरी तीर्थराज प्रयाग आहे असें आपण म्हणूं शकूं. विष्णुदास भावे यांची नाट्यकला सांगली येथे उगम पावली असली तरी ती पुणें येथे येऊन विद्वज्जनसंमत आणि सुप्रतिष्ठित झाली. स्वतः विष्णुदासांनीच याप्रमाणे लिहून ठेवलें आहे. विष्णुदास आपलें नाटक घेऊन पुण्यास आले; त्यानंतर सुमारें पंचवीस वर्षांनी अण्णा किलोस्कर यांनी संगीत नाटक मंडळीची संघटना करून आपल्या पहिल्या

नाटकाचा पहिला प्रयोग केला तो ह्या पुण्यांतच. त्यानंतर पुन्हा पंचवीस वर्षांनी महाराष्ट्र नाटक मंडळीने रंगभूमीवर केलेले दुसरें परिवर्तन पुणें येथेच प्रथम आकारास आलें. संगीताचा उच्चांक गाठणाऱ्या गंधर्व नाटक मंडळीची प्राणप्रतिष्ठा या पुण्यनगरींतच झाली. आणखी किती नाटक मंडळ्या पुण्यांत उदयास आल्या याचें गणित करणें हें या विषयाच्या संशोधकासच शक्य होईल. हौशी नटांच्या नाट्यसंस्थांचा आढावा घ्यायचा झाल्यास त्यांतहि पुण्याच्या या सोशल क्लबासारखी सतत साठ वर्षे चाललेली आणि नामांकित नटांची व दिग्दर्शकांची परंपरा पाठीशी असलेली अशी संस्था महाराष्ट्रांत इतरत्र क्वचितच आढळेल. तेव्हा खंड पडलेल्या नाट्य-संमेलनाच्या अधिवेशनांना पुन्हा चालना देण्याचें काम पुण्याने आपल्या अंगावर घ्यावें हें सर्वस्वी उचित होतें; त्याबरोबरच हेंहि येथे नमूद केलें पाहिजे की सांगलीच्या देवल क्लबानेहि या वर्षीचें नाट्यसंमेलन भरविण्याची इच्छा प्रदर्शित केली होती. पण पुणें येथे सोशल क्लबामार्फत संमेलन भरविण्याची योजना अगोदरच सुकर होऊन कामास सुरवातहि झालेली असल्यामुळे सांगलीकरांना सत्रुरी करण्याबद्दल विनंती करण्यांत आली. त्यांनी ही आमची विनंती मोठ्या प्रेमानें व उदार अंतःकरणाने मान्य केली याबद्दल आम्ही त्यांचे आभारी आहों.

संमेलनासाठी वाहेरून येणाऱ्या पाहुण्यांचें—आणि स्थानिक प्रतिनिधींचेंहि स्वागत करून त्यांना पुढील कार्याला लागण्याची विनंती केली की वास्तविक स्वागताध्यक्ष या नात्याने माझें काम संपलें. तथापि नाट्यविषयी आणि रंगभूमीविषयी मला जो जिव्हाळा वाटतो तो एवढ्यावरच मला स्वस्थ वसू देत नाही. कांही महत्त्वाच्या गोष्टींचा मी ओझरता उल्लेख केला तर आपण खास गैर मानणार नाही असा मला भरंवसा वाटतो.

पूर्वीच्या परकी राज्यकर्त्यांच्या अंमलांत नाट्य व रंगभूमि या सरकारने उपेक्षिलेल्या गोष्टी होत्या. नुसती उपेक्षाच नव्हे तर सरकारची वकट्टीहि या कलेकडे मधून मधून वळत असे. अशा स्थितींत या कलेची जी कांही जोपासना गेल्या शंभर वर्षांत मराठी जनतेने केली ती स्वयंस्फूर्तीने, स्वतःच्या बळावर उभें राहून आणि वेळेनुसार सरकारी विरोधाला तोंड देऊन केली, हें रंगभूमीचा इतिहास पाहिला असतां दिसून येतें. आता

स्वराज्य आलें आहे; आपलें सरकार राज्यकारभार पाहत आहे; तेव्हा आपल्या राष्ट्रांतील विद्या व कला यांच्या जोपासनेची काळजी सरकारने वाहावी हें अपेक्षित होतें. स्वराज्याच्या प्रारंभी जीं अनिवार संकटें कोसळलीं त्यांतून थोडेंबहुत डोकें वर निघतांच ही अपेक्षा पुरी करण्यास सरकारने सुरुवात केली आहे ही आनंदाची गोष्ट होय. या संबंधांत रंगभूमि व नाट्य यांच्या जोपासनेसाठी सरकारने जे उपक्रम नुकतेच सुरू केल्याचें वाचण्यांत आलें त्याचा येथे मी निर्देश करूं इच्छितों. आपल्या मुंबई सरकारने नाट्यकलेची जोपासना करणाऱ्या हौशी नाट्यसंस्थांना एकूण ४७,५०० रुपयांची मदत देण्याचें योजिलें आहे, तिचा उल्लेख प्रथम केला पाहिजे. ही मदत ज्या संस्थांना मिळाली आहे त्यांच्यावर नाट्यकलेच्या संवर्धनाच्या दृष्टीने कांही भरीव कामगिरी करून दाखविण्याची जबाबदारी अर्थातच येते. ही जबाबदारी त्या त्या संस्था चांगल्या रीतीने पार पाडतील अशी आपण आशा करूं या.

रंगभूमिविषयक पार महत्त्वाचा एक उपक्रम आपल्या मध्यवर्ति सरकारने केला आहे. नाट्य व संगीत यांच्या अॅकॅडेमीची स्थापना मध्यवर्ति सरकारच्या शिक्षणखात्याच्या आश्रयाने झाली आहे, ही बातमी पुष्कळांनी वाचली असेल. नाट्य व रंगभूमि यांच्या जोपासनेची राष्ट्रीय स्वरूपाची अनेक कामें या अॅकॅडेमीकडून घडून येण्याची शक्यता आहे. या अॅकॅडेमीतर्फें यंदा राष्ट्रीय नाट्यमहोत्सव साजरा व्हावयाचा असून त्यांत भिन्न भिन्न भारतीय भाषांतील निवडक अशा वारा नाटकांचे प्रयोग होणार आहेत असें कळतें. नव्या दिल्लीमध्ये सर्व प्रकारच्या आधुनिक सोयींनी सज्ज असें राष्ट्रीय नाट्यगृह बांधलें जाणार आहे असेंहि ऐकिवांत आहे. आपलें हें नाट्यसंमेलन जर अखिल महाराष्ट्रीय आहे तर दिल्ली येथे होणाऱ्या नाट्यमहोत्सवांत मराठी नाटकें करून दाखविण्याची जबाबदारी आपण कां पत्करूं नये असा सवाल आपणांपुढे टाकण्याचें मी धाडस करतों. हें एक मोठें उज्ज्वल असें विधायक कार्य आपणाला ताबडतोब हातीं घेतां येईल.

या नाट्यसंगीत अॅकॅडेमीवर आपले नाट्यभीष्माचार्य श्री. मामासाहेब वरेरकर यांची नेमणूक झाली आहे ही आनंदाची गोष्ट आपणांपैकी

कित्येकांना माहीत झाली असेल. मामांची नाट्यविषयक तळमळ सर्वविश्रुत आहे. भारतीय रंगभूमीच्या आणि विशेषतः मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीच्या योजनांचा पुरस्कार मामासाहेब या राष्ट्रीय अॅकडेमीमध्ये मोठ्या धडाडीने करतील यांत शंका नाही.

तिकडे दूरवर दिल्लीस चाललेल्या घडामोडींवरून दुर्वीण काढून ती आपल्या या शहरांतल्या हालचालींकडे वळविल्यास एक दोन गोष्टी तिच्या टप्प्यांत येतात. अलीकडे कांही मंडळींनी नाट्यवाचनाचा उपक्रम सुरू केला आहे. तो बराच लोकप्रिय होत असल्याचें सांगण्यांत येतें. 'सकाळ' पत्राच्या संपादकवर्गातील मंडळींनी या वावर्तीत पुढाकार घेतला आहे असें समजतें. मी स्वतः आजपर्यंत नाट्यवाचनाच्या कोणत्याहि कार्यक्रमास हजर राहूं शकलों नसल्यामुळे ही काय चीज आहे हें मी सांगूं शकत नाही. या उपक्रमाचे एक प्रवर्तक श्री. के. नारायण काळे यांनी कांही दिवसांपूर्वी या विषयावर भाषण केलें. तें मात्र मी ऐकलें. त्यानंतर अनेक उपवक्त्यांनी तिथे जीं भाषणें केलीं त्यांवरून या नाट्यवाचनासंबंधी निरनिराळ्या लोकांच्या निरनिराळ्या कल्पना असाव्यात असें दिसून आलें. कित्येकांची कल्पना अशी दिसते की नाटकांतील निरनिराळ्या पात्रांचीं भाषणें त्या त्या पात्राला साजेशा निरनिराळ्या व्यक्तींनी वाचावयाचीं, वाचतांना पूर्णपणें वाचिक अभिनय करावयाचा, हावभाव देखील साधतील तितके करावयाचे. म्हणजे प्रत्यक्ष रंगभूमीवर रंगून नाटक करून दाखविण्यास खटाटोप व खर्च जास्त, म्हणूनच केवळ त्याच्याऐवजी, दुधाची तहान ताकावर ह्या न्यायाने, हें नाट्यवाचन करावयाचें. श्री. काळे यांची कल्पना अशी नाही असें मला वाटतें. त्यांची कल्पना कशीहि असे; नाट्यवाचन म्हणजे, रंगभूमीवर नाट्यप्रयोग करणें अवघड म्हणून त्याऐवजी त्याची तहान भागविण्याकरितां प्रयोगाचीं अंगें जितकीं अंमलांत आणतां येतील तितकीं आणून संवादांचें वाचन करणें अशी जर समजूत असेल तर हें खरें नाट्यवाचन नव्हे. तो अर्धा-मुर्धा किंवा मोडकळलेला प्रयोगच होय. वाचन म्हणजे केवळ वाचन. वाचिक अभिनयांत ज्या गोष्टींची गणना होईल अशा कोणत्याहि गोष्टीची भेसळ न करतां एकाच व्यक्तीने सर्व नाटक वाचणें म्हणजे नाट्यवाचन होय. नाटकाचा रंगभूमीवर प्रयोग करतांना नट हा मूळ नाटककाराने निर्माण केलेल्या

भूमिकेचे जें स्वरूप त्याच्या मनांत उतरलें असेल किंवा दिग्दर्शकाने उतरविलें असेल तें रंगभूमीवर अभिनयद्वारा प्रकट करण्याचा यत्न करीत असतो. म्हणजे प्रेक्षकाला नाटककाराच्या मूळ भूमिकेचा आविष्कार जो पाहावयास व ऐकावयास मिळतो तो दिग्दर्शक आणि नट या माध्यमांच्या द्वारे आलेला असतो. या माध्यमांमुळे मूळ भूमिका कमजास्त प्रमाणांत परिवर्तित झालेली असते. नाट्यवाचन म्हणजे नाटक आणि त्याचा आस्वादक यांच्यामध्ये उर्भी राहणारी ही माध्यमे शक्य तितकी नाहीशी करून नाटककाराने योजिलेले केवळ शब्द परिणामकारक वाचनाच्या द्वारा आस्वादकाला ऐकविणें असें मी समजतां. मधल्या माध्यमांमुळे येणारी शबलता नाहीशी करून मूळ नाटककार आणि आस्वादक यांची साक्षात् गाठ घालून देण्याचा हा एक प्रयत्न होय, आणि असा तो असेल तरच तो नाट्यास्वादाचा एक निराळा मार्ग म्हणून चालूं शकेल अशी माझी या संबंधांत आज तरी धारणा आहे. आस्वादक नाटकाचें पुस्तक वाचूनहि नाट्यकृतीचा एक प्रकारें आस्वाद घेऊं शकेल पण निर्जीव शब्द पुस्तकांत वाचण्यापेक्षा बोललेले सजीव शब्द ऐकणें हें अधिक आकर्षक व परिणामकारक म्हणून हें नाट्यवाचन कांही मर्यादेपर्यंत लोकप्रिय होऊं शकेल असें मला वाटतें.

दुसरी एक गोष्ट पुण्यांत नुकतीच अवतरली आहे. ती आपणां सर्वांस माहित असली तरी नाट्याशी तिचा जिव्हाळ्याचा संबंध असल्याने येथे तिचा उल्लेख करण्याची परवानगी घेतों. येथे आकाशवाणीचें केंद्र नुकतेंच सुरू झालें आहे. त्यांतून संगीताप्रमाणेच साहित्य देखील नाना प्रकारचें प्रसारित करण्यांत येत असतें. त्यांत नाट्याचा म्हणजे श्रुतिकांचा बराच अंश असतो. रेडियो-साहित्य हा एक महत्त्वाचा विचार करण्याजोगा विषय आहे. त्याचप्रमाणे रेडियो-नाट्य हा देखील आहे. रेडियोच्या द्वारा प्रकट होणारें नाट्य कसें असावें, त्याचीं अंगोपांगें कोणतीं, त्यांतील मूल्ये व निकष कशा प्रकारचे असतात व असावेत या गोष्टींचा अनुभवी विचार-वन्तांकडून विचार व्हावयास पाहिजे. यापेक्षा इथे मी अधिक कांही बोलणें प्रासंगिक होणार नाही.

नाट्यवाचन काय, रेडियोवरील श्रुतिका काय किंवा तमाशांतील वग काय, नाट्याच्या प्रकटीकरणाचे हे निरनिराळे मार्ग आहेत. यांवरून नाट्य

मेलें असें तर नाहीच पण तें उलटें विस्तार पावत आहे, व्यापक होत आहे, असें आपणांस दिसेल. नाटक हें मनुष्यसमाजाच्या रक्तांत आहे, तें रंग-भूमीवरील सांगोपांग प्रयोगांतच केवळ आहे असें नसून तें घरीं आणि दारीं, क्लबांत आणि सभांत, सिनेमांत आणि तमाशांत सर्वत्र विखुरलेलें आहे; तें टिपणारा रसिक मात्र पाहिजे. असा जो रसिक असेल त्याला कालिदासाने नाट्याची महती वर्णन करणारा जो श्लोक 'मालविकाग्निमित्र' नाटकांत दीडदोन हजार वर्षांपूर्वी लिहून ठेवला त्यांतील आशय खास पटेल. मालविकेचा नाट्यशिक्षक गणदास म्हणतो—

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं
रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।
त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ॥

हा श्लोक सुप्रसिद्ध आहे; त्याचा शेवटचा चरण तर पुष्कळांच्या तोंडीं घोळत असलेला आढळतो. पण या श्लोकांतून जे बहारीचे ध्वन्यर्थ निघतात त्यांचें विवरण फारसें कोठे केलेलें दिसत नाही. "हें नाट्य म्हणजे देवांचा सुंदर किंवा लोभनीय यज्ञ होय असें मुनि म्हणतात." हा पहिल्या चरणाचा शब्दार्थ. यांत कालिदासाने नाट्याला क्रतु म्हणजे यज्ञ म्हटलें आहे. आणि तो यज्ञ कसा, तर कान्त म्हणजे लोभनीय किंवा सुंदर असें विशेषण त्याला दिलें आहे. नाट्याला यज्ञ म्हणण्यानेच त्याचें गौरव पूर्णपणें प्रस्थापित झालें. यज्ञ म्हणजे श्रेष्ठ ध्येयासाठी प्रिय वस्तूंचा त्याग करणें. तेव्हा नाट्य म्हणजे असा श्रेष्ठ त्याग होय, ही उदात्त कल्पना कालिदासाने येथे मांडली आहे. नाट्य करून दाखवितांना नाटककाराला व नटांना स्वतःला विसरून, म्हणजेच अहंभावनेचा त्याग करून, नाट्यांतील भूमिकेशीं व रसाशीं तद्रूप व्हावें लागतें. हें तद्रूपत्व कशा प्रकारचें व किती मर्यादेपर्यंतचें असतें हा प्रश्न निराळा. पण त्याला स्वभावना (self-consciousness) सोडावी लागते यांत शंका नाही. तेव्हा नाट्य म्हणजे एकप्रकारें स्वत्वाचा यज्ञ होय. या यज्ञाच्या सिद्धतेसाठी बाह्य सामग्री पुष्कळच गोळा करावी लागते. त्या दृष्टीनेहि याचें अग्नीमध्ये आहुति देऊन केलेल्या धार्मिक यज्ञाशीं पुष्कळच

साम्य आहे. तेव्हा नाट्याला ऋतु म्हणण्यांत कालिदासाने फार मोठे चातुर्य व्यक्त केले आहे असे आपणांस दिसेल.

हा ऋतु कसा, तर कान्त म्हणजे कमनीय किंवा सुंदर. अग्नि पेटवून केलेले यज्ञ गंभीर, रक्ष आणि अवास्तविक असतात; याच्या उलट हा नाट्य-यज्ञ सुंदर, कलापूर्ण आणि मनुष्याच्या वास्तव भावभावनांनी अलंकृत झालेला असतो. यज्ञ तर आहेच पण तो सर्वांना हवासा वाटणारा असा मोहक यज्ञ आहे. कान्त, ऋतु ह्या दोनच शब्दांनी नाट्याची महती इतक्या परिणामकारक रीतीने सुचविली आहे की तशी ती लांबलचक व्याख्यानांनी अगर निबंधांनी व्यक्त करितां आली नसती. दुसऱ्या चरणांत रुद्र आणि उमा यांचे मिश्रण वर्णिले आहे. ते पहिल्या चरणांतील कान्त, ऋतु या शब्दांना साथ देणारे आहे. नाट्य म्हणजे रुद्राची भैरवमूर्ति तर खरीच पण त्यांत उमेचे लालित्य मिश्रित झालेले आहे. नाट्य हे जीवनांतील गांभीर्य आणि लालित्य या दोन्ही अंगांचे प्रतिनिधित्व करते. नाट्यामध्ये वीर आणि रौद्र हे रस जसे उल्लास पावतात तसेच शृंगार व करुणहि विलास करीत असलेले दिसतात. म्हणूनच पुढे तिसऱ्या चरणांत सत्त्व-रज-तम या तिन्ही गुणांच्या खेळांतून उद्भवलेले आणि नाना रसांनी नटलेले लोकचरित नाट्यांत दृष्टीस पडते असे या महाकवीने म्हटले आहे. चवथ्या चरणांत 'बहुधा अपि एकम्' हे खुबीचे शब्द आहेत. नाट्य हे एकच साधन निरनिराळ्या रीतींनी जनसमुदायाचा संतोष साधणारे आहे, हा भाव येथे व्यक्त केला आहे. नाट्यामध्ये मानवी जीवनाचे दर्शन असते. कथानक, भूमिका व त्यांच्या भावनांचा संघर्ष असतो. कायिक, वाचिक, मानसिक आणि आहार्य अभिनयाचा हृदयंगम विलास नाट्यांतच दृष्टीस पडतो. नाट्यांत संगीत असते, नृत्यहि असू शकते. तेव्हा मनोरंजनाचे कोणते एक साधन नाट्यांत असू शकत नाही असे नाही.

कालिदासाची नाट्यविषयक कल्पना केवढी भव्य आणि व्यापक होती हे 'मालविकाग्निमित्रा'तील या श्लोकावरून समजून येते. यांत्रिक प्रगतीने निर्माण केलेल्या सिनेमा, रेडियो इ० साधनांनी नाट्याला अधिकच व्यापक आणि विविध स्वरूप प्राप्त करून दिले आहे. नाट्याच्या या विविध स्वरूपांचे आस्वादानाच्या दृष्टीने समायोजन कसे करावयाचे हा एक मोठा महत्त्वाचा

चर्चेचा विषय होऊं शकेल. अशा तऱ्हेचे प्रश्न अनुभवप्राप्त अधिकाराने उलगडूंक शकणारे आणि व्यावहारिक बाबतीत आपल्या संमेलनाला उत्तम मार्गदर्शन करूंक शकतील असे अध्यक्ष आपणांस आज लाभले आहेत ही सुदैवाची गोष्ट होय. श्री. नरहर गणेश कमतनूरकर हे जसे सुप्रसिद्ध नाटककार आहेत तसेच नाट्याचे व्यासंगी आणि नाट्यप्रयोगाचे मर्मज्ञ आहेत. त्यांच्या कार्यकुशल नेतृत्वाखाली नाट्यसंमेलन अनेक बाबतीत प्रगति करूंक शकेल अशी आम्हांस खात्री आहे. आपल्यापुढे नाट्यप्रयोगावरील कराची माफी, नाट्यसंस्थांना मदत, शहराशहरांतून नाट्यगृहांची उभारणी, विद्यापीठांमध्ये नाट्यशिक्षणाची व्यवस्था इत्यादि कितीतरी महत्त्वाचे प्रश्न आपल्या कार्यकुशलतेची कसोटी पाहण्यास उभे आहेत. अशा वेळी कमतनूरकरांसारखा खंदा असामी आपणाला पुढारी म्हणून लाभत आहे ही आनंदाची गोष्ट आहे. अध्यक्षपदी त्यांची निवड अनौपचारिक रीतीने पूर्वी झालीच आहे. आता औपचारिक रीत्या त्यांच्यासंबंधी सूचना केली जाईल. तेव्हा आपण सर्वांनी एकमताने संमति देऊन त्यांची अध्यक्षपदी स्थापना करावी अशी विनंती करून आणि पुनः एकवार आपणां सर्वांचे स्वागत करून मी आपलें भाषण पुरें करतो.

‘महाराष्ट्र नाट्यसंमेलन, अधिवेशन ३७ वे’,

पुणे, १७ एप्रिल १९५४.

एकांकिका आणि नवनाट्य

[श्री. व्यंकटेश शंकर वकील यांच्या 'खरा न्याय', 'गांवकाकू' आणि 'वायलचे पातळ' या तीन एकांकिका 'नव्या ज्योती' या नांवाने एकत्र पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाल्या, त्यांना लिहिलेली प्रस्तावना.]

श्री. व्यंकटेश शंकर वकील यांची ओळख इकडच्या प्रांतांतील जनतेस तरी करून देण्याची आवश्यकता नाही. ललितलेखनांत तळपणारें त्यांच्या प्रतिभेचें तेज जनतेसच नव्हे तर पूर्वीच्या जमान्यांतील सरकारासहि विरोध-भक्तीने कां होईना, मान्य करावें लागलें आहे. तेव्हा त्यांच्या 'नव्या ज्योती'ना प्रस्तावनेदाखल चार शब्द लिहिण्याचें मी मान्य केलें तें त्यांची ओळख करून द्यावी या हेतूने नव्हे, तर सध्याच्या स्थितीला अत्यंत आवश्यक असा एक विशिष्ट वाङ्मयप्रकार त्यांनी फार यशस्वितेने साध्य करून दाखविला याबद्दल त्यांचें अभिनंदन करण्याच्या हेतूने होय.

वकिलांच्या प्रतिभेचा परिचय मला प्रथम त्यांच्या 'संजीवन' या सुप्रसिद्ध कवितेवरून झाला. या कवितेमध्ये काव्य आहे, परंतु त्याची येथे चर्चा कर्तव्य नाही; तिच्यांत राजद्रोह आहे की नाही हा प्रश्न तर येथे सर्वस्वी अप्रस्तुत आहे; तिच्यांत ज्या एका गुणाचा आढळ मला झाला आणि ज्या गुणामुळेच कदाचित् तत्कालीन अधिकारी वर्गाच्या मनावर तिचा विशेष परिणाम झाला असेल, तो म्हणजे तिच्यांतील नाट्यगुण होय. कृतीच्या, शरीरव्यापाराच्या योगाने भावनेचा उत्कट व परिणामकारक आविर्भाव करणें, हें नाट्याचें प्रमुख लक्षण होय. वकिलांच्या त्या कविते-मध्ये हें नाट्य विशेष प्रमाणांत आहे, असा माझा ग्रह झाला आणि पुढे तर वकिलांच्या प्रतिभेचा हा एक स्पृहणीय विशेष आहे अशी माझी समजूत बनत गेली. भारतीय साहित्य परिषदेतर्फें 'विहंगम' मासिकाचें संचालन करीत असतां त्यांची 'खरा न्याय' ही एकांकिका मजकडे आली, तिजमुळे तर वकिलांच्या प्रतिभेसंबंधाचा माझा हा अभिप्राय अगदी पक्का झाला. आज या प्रस्तावनेच्या निमित्ताने हा अभिप्राय व्यक्त करण्याची संधि मिळत आहे ही आनंदाची गोष्ट आहे.

तेवढ्यावरच न जातां आपल्याला त्यांचें स्वरूप थोडें सूक्ष्मपणाने न्याहाळून पाहिलें पाहिजे.

एकांकिका म्हणजे एकप्रवेशात्मक दृश्य. एकदा पडदा वर सरकल्यापासून पुनः पडण्याच्या आंत सर्व कारभार पूर्णपणें आटपला पाहिजे. आकाराच्या या संकोचामुळे कित्येक गोष्टी क्रमप्राप्त होतात. एकांकिकेमध्ये क्रोणत्याहि गोष्टीचा क्रमशः विकास दाखविण्यास अवकाश नसतो. प्रारंभी दिग्दर्शित केलेल्या बीजांपासून कथानकाचा योग्य कारणांनी विकास घडवून आणून धावत्या गतीने तें कथानक कळसा—(climax) पर्यंत पोचविणें, ही जी पूर्णाकृति नाटकाची रचना सर्वसाधारणपणें दिसून येते ती एकांकिकेमध्ये शक्य नसते. एकाच कल्पनेचें परिणामकारक उद्घाटन करणारी एकच घटना किंवा एकच प्रसंग एकांकिकेमध्ये गोविला जाऊं शकतो. ज्याप्रमाणे कथानकाच्या परिणतीला एकांकिकेमध्ये वाव नाही, त्याप्रमाणे भूमिकांच्या स्वभावपरिपोषालाहि वाव थोडाच असतो. अर्थात् स्वभावविकसन तर शक्यच होत नाही. व्यक्तींचे परस्परांशीं असलेले कौटुंबिक व सामाजिक संबंध, त्या संबंधांमुळे व्यक्तींच्या स्वभावविशेषांवर होणाऱ्या प्रतिक्रिया, इत्यादिकांचें क्रमवार व परिणामकारक दिग्दर्शन पूर्णाकृति नाटकामध्ये जसें करतां येतें तसें तें एकांकिकेमध्ये अर्थातच करितां येत नाही. व्यक्तींचे स्वभावविशेष आणि त्यांचे परस्परसंबंध यांच्या गुंतागुंतीमुळे उद्भवलेली शेखरीभूत घटना तेवढी एकांकी नाटकामध्ये दाखवितां येते. त्या घटनेस कारणीभूत झालेली पूर्वपरिस्थिति सिद्धवत् गृहीत धरावी लागते.

या पूर्वपरिस्थितीचें ज्ञान चित्तवेधक रीतीने करून देण्यांत नाटककाराचें कौशल्य मुख्यतया व्यक्त होत असतें. ज्या घटनेचा अथवा प्रसंगाचा आविष्कार नाटकांत दृश्यरूपाने करावयाचा असतो तिला कारणें असतातच. कारणाशिवाय कार्य कधीहि उत्पन्न होत नाही हा सृष्टीचा नियम नाटककारास तर विशेषच लक्षांत वागवावा लागतो. हीं कारणांचीं पाळेंमुळें पूर्वपरिस्थितीमध्ये लांबवर गेलेलीं असतात. त्यांचें प्रेक्षकांना व वाचकांना समर्पक ज्ञान करून दिलें तरच त्या कारणांपासून निर्माण होणारी नाट्यविषयीभूत घटना प्रत्ययोत्पादक होऊं शकेल. परंतु त्यांचें ज्ञान करून देण्याला नाटककाराला स्वतंत्र व राखीव अशी जागा असते कोठे ? एकांकिकेमध्ये तर अवकाशाचा

हातच्या कांकणाला आरसा नको. प्रस्तुत पुस्तकांतील तिन्ही नाटिकांपैकी कोणतीही कोणीही वाचून पाहावी. परिणामकारक घटना, उत्कंठाजनक मांडणी आणि भावनोद्दीपक संवाद ही उत्कृष्ट नाट्याचीं अंगें तिन्ही नाटिकांमध्ये कोणासहि दिसून येतील. येथे अधिक विस्तार करून या गुणांचें निरूपण करण्याचें कांही कारण दिसत नाही. प्रस्तुत कृतीमध्ये हे गुण इतक्या ठळक रीतीने व्यक्त झाले आहेत, की वाचकांच्या स्वानुभवावर हवाला देण्यास मला कांही दिक्कत वाटत नाही.

या नाटिकांमध्ये मोठें गहन तत्त्वज्ञान, सूक्ष्म स्वभावनिदर्शन, गुंतागुंतीचें मनोविश्लेषण, तर्कशुद्ध घटनासंगति आणि परिणामकारक कथापरिणति, हीं नसतील. तीं नसणार व नसायचींच. हीं कांही सांगोपांग पूर्णाकृति नाटकें नव्हेत; ह्या 'एकांकिका' आहेत. एकांकिका म्हणजे काय, तिची रचना कशी असावयास पाहिजे, याची चांगली कल्पना करून घेतल्या-शिवाय प्रस्तुत पुस्तकांतील नाटिकांना कोणती कसोटी लावावयाची याचें परिज्ञान आपणांस होणार नाही.

प्रथम हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे की एकांकिका म्हणजे पूर्णाकृति नाटकाचें लघुस्वरूप किंवा त्याची लहान प्रमाणावर तयार केलेली प्रतिकृति नव्हे; पूर्णाकृति नाटकाचा बृहद्बुद्ध ज्यापासून निघूं शकेल असें तें एक वीज किंवा रोपटें असतें असेंहि म्हणतां येणार नाही. पूर्णाकृति नाटकापासून तोडून काढलेला एखादा अंक म्हणजे एकांकिका, असें तर खासच म्हणतां येणार नाही. साधारणपणें कथात्मक वाङ्मयांत जशी लघुकथा, तसेंच नाट्य-वाङ्मयांत एकांकिकेचें स्थान आहे. लघुकथा म्हणजे अर्करूप किंवा संक्षिप्तरूप कादंबरी नसून तो ज्याप्रमाणे एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार आहे, त्याप्रमाणेच एकांकिका हा देखील एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानिला पाहिजे. लघुकथा आणि कादंबरी यांमध्ये कथात्मकत्व हा ज्याप्रमाणे समानधर्म आहे, त्याप्रमाणे पूर्णाकृति नाटक व एकांकी नाटक (एकांकिका) यांमध्ये नाट्य हा साधारण धर्म आहे, हें खरें. या दृष्टीने पाहतां तीं एकमेकांचीं भावडें ठरतील; परंतु त्यांचे गुणधर्म व त्यांचें कार्य हीं एकमेकांहून भिन्न आहेत. म्हणूनच त्यांच्यामध्ये वाद्यतः जें स्वरूपसाम्य आहे

तेवढ्यावरच न जातां आपल्याला त्यांचे स्वरूप थोडे सूक्ष्मपणाने न्याहाळून पाहिलें पाहिजे.

एकांकिका म्हणजे एकप्रवेशात्मक दृश्य. एकदा पडदा वर सरकल्यापासून पुनः पडण्याच्या आंत सर्व कारभार पूर्णपणें आटपला पाहिजे. आकाराच्या या संकोचामुळे कित्येक गोष्टी क्रमप्राप्त होतात. एकांकिकेमध्ये कोणत्याहि गोष्टीचा क्रमशः विकास दाखविण्यास अवकाश नसतो. प्रारंभी दिग्दर्शित केलेल्या बीजांपासून कथानकाचा योग्य कारणांनी विकास घडवून आणून धावत्या गतीने तें कथानक कळसा— (climax) पर्यंत पोचविणें, ही जी पूर्णाकृति नाटकाची रचना सर्वसाधारणपणें दिसून येते ती एकांकिकेमध्ये शक्य नसते. एकाच कल्पनेचें परिणामकारक उद्घाटन करणारी एकच घटना किंवा एकच प्रसंग एकांकिकेमध्ये गोविला जाऊं शकतो. ज्याप्रमाणे कथानकाच्या परिणतीला एकांकिकेमध्ये वाव नाही, त्याप्रमाणे भूमिकांच्या स्वभावपरिपोषालाहि वाव थोडाच असतो. अर्थात् स्वभावविकसन तर शक्यच होत नाही. व्यक्तींचे परस्परांशीं असलेले कौटुंबिक व सामाजिक संबंध, त्या संबंधांमुळे व्यक्तींच्या स्वभावविशेषांवर होणाऱ्या प्रतिक्रिया, इत्यादिकांचें क्रमवार व परिणामकारक दिग्दर्शन पूर्णाकृति नाटकामध्ये जसें करतां येतें तसें तें एकांकिकेमध्ये अर्थातच करितां येत नाही. व्यक्तींचे स्वभावविशेष आणि त्यांचे परस्परसंबंध यांच्या गुंतागुंतीमुळे उद्भवलेली शेखरीभूत घटना तेवढी एकांकी नाटकामध्ये दाखवितां येते. त्या घटनेस कारणीभूत झालेली पूर्वपरिस्थिति सिद्धवत् गृहीत धरावी लागते.

या पूर्वपरिस्थितीचें ज्ञान चित्तवेधक रीतीने करून देण्यांत नाटककाराचें कौशल्य मुख्यतया व्यक्त होत असतें. ज्या घटनेचा अथवा प्रसंगाचा आविष्कार नाटकांत दृश्यरूपाने करावयाचा असतो तिला कारणें असतातच. कारणाशिवाय कार्य कधीहि उत्पन्न होत नाही हा सृष्टीचा नियम नाटककारास तर विशेषच लक्षांत वागवावा लागतो. हीं कारणांचीं पाळेंमुळें पूर्वपरिस्थितीमध्ये लांबवर गेलेलीं असतात. त्यांचें प्रेक्षकांना व वाचकांना समर्पक ज्ञान करून दिलें तरच त्या कारणांपासून निर्माण होणारी नाट्यविषयीभूत घटना प्रत्ययोत्पादक होऊं शकेल. परंतु त्यांचें ज्ञान करून देण्याला नाटककाराला स्वतंत्र व राखीव अशी जागा असते कोठे ? एकांकिकेमध्ये तर अवकाशाचा

संकोच फारच असतो. शिवाय रंगभूमीवरील पात्रे येऊन तीं केवळ पूर्वकालीन गोष्टींचे निरूपण करित बसली आहेत असें दाखविलें तर तें दृश्य अस्वाभाविक, कंटाळवाणें व निष्प्रयोजन होईल. याकरितां इकडे नाट्यांतील मुख्य प्रसंगाचें उद्घाटन चालू असतांनाच, म्हणजे नाटकाचें कथानक गतिमान असतांनाच, पूर्वावस्थेचें, मागील कारणपरंपरेचें ज्ञान प्रेक्षकांस करून देण्याचें काम नाटककारास करावें लागतें. संभाषणांत अगदी सहज वाटतील अशा तऱ्हेने भूतकालीन वृत्तान्ताचे उल्लेख घालून पूर्वस्मृति साहजिक रीतीने जागृत होईल, अशी वारंवार संभाषणांस कलाटणी देऊन हें पूर्वावस्थानिवेदन नाटककारास करावें लागतें. नाट्यविषयीभूत घटनेचें रंगभूमीवर होणारें जें दिग्दर्शन त्याची गति अवरूढ होणार नाही आणि प्रेक्षकांचें चित्त दृश्यमान घटनेकडे सारखें वेधून राहील याबद्दल पूर्ण खबरदारी बाळगून नाटककारास समुचित स्थलीं समुचित रीतीने पूर्ववृत्तान्त गोवून द्यावा लागतो.

हें पूर्वावस्थानिवेदन (यास इंग्रजीत unfolding किंवा exposition असें साधारणपणें म्हणण्याचा प्रघात आहे) आधुनिक नाट्यकलेचें फार महत्त्वाचें अंग होऊन बसलें आहे. जुन्या जमान्यांतील नाट्यरचनेमध्ये असें निवेदन मुळीच नव्हतें असें नाही. नाटक कितीहि मोठें झालें तरी कथानकाचा कारणपरंपरेसहित सर्वच भाग दृश्यरूपाने रंगभूमीवर कधीच आणतां येत नाही. पूर्णाकृति असो अथवा ह्रस्वाकृति असो, कोणत्याहि नाटकांत झालें तरी पूर्वावस्थानिवेदन हें थोडेंबहुत तरी करावें लागणारच. शाकुंतल नाटकामध्ये शकुन्तलेचा पूर्ववृत्तान्त, तिचें क्षत्रियत्व, ऋषीचें सोमतीर्थाप्रत गमन, राजाचें निपुत्रिकत्व, इत्यादि कथानकाच्या प्रारंभविंदूच्या पूर्वी घडलेल्या गोष्टी संभाषणामधून कालिदासास सुचवाव्या लागल्या आहेतच. परंतु पूर्वी हें थोड्या प्रमाणांत करावें लागत असे. अलीकडे स्वाभाविकता व प्रत्ययोत्पादकता यांविषयीच्या सहृदय प्रेक्षक-वाचकांच्या अपेक्षा अधिक सूक्ष्म बनल्यामुळे कथानकाचें अवसान तेवढें दृश्यरूपाने रंगभूमीवर दाखविलें जातें. त्या अवसानाप्रत येऊन पोचणारा कथानकाचा ओघ, अर्थात् समरप्रसंगाच्या मागील कारणपरंपरा, ही उचित स्थलीं पूर्वीच्या आठवणींच्या अथवा माहितीच्या रूपाने संभाषणांमध्ये गोविली जाते. असें केल्याच्या योगाने स्थलकालाचें ऐक्य साधलें जाऊन नाट्य हें वस्तुस्थितीशीं जास्तीत जास्त

सांद्दश्य पावते. उद्दिष्ट कथाभागाचा अखेरचा टप्पा नाटकामध्ये दृश्यरूपाने गोवावयाचा (अर्थात् सर्व नाटकभर स्थल आणि काल तेच कायम राखावयाचे), वाचकांची उत्कंठा एकसारखी चढती राहिल अशा रीतीने त्याची मांडणी करावयाची, भिन्न भिन्न मनोवृत्तींच्या परस्पर आघात-प्रत्याघातांमधून निकराचा प्रसंग निर्माण करावयाचा, आणि हे सर्व करीत असतांनाच पूर्ववृत्तांताचा संनिवेश जेथे जितका पाहिजे तितका यथोचित रीतीने करीत जावयाचा—असे हे नवनाट्यतंत्राचे स्वरूप आहे.

अर्थात् हे नव नाट्यतंत्र पूर्णाकृति नाटकांसहि लागू पडते; किंवा पूर्णाकृति नाटकांतच त्याचा प्रयोग प्रारंभी करण्यांत आला. या तंत्राचा आद्याचार्य इब्सेन हा समजला जातो. त्याने आपल्या नाटकांत ही रचना-पद्धति ठळक रीतीने अवलंबिली आणि तोच पुढे इतरांस नमुना होऊन बसला. बर्नार्ड शॉ वगैरे प्रभावशाली नाटककार त्याच्या संप्रदायांत शिरले व त्यांनी आपआपल्या परीने या रचनातंत्राचा अवलंब करून त्याचा प्रसार केला. इब्सेन हा क्रांतिकारक नाटककार समजला जातो त्याची इतर कारणे कांहीहि असोत, त्याने हे नवीन नाट्यतंत्र निर्माण केले हे त्याचे एक प्रमुख कारण आहे.

पूर्णाकृति नाटकाच्या बाबतीत जे हे नव नाट्यतंत्र ऐच्छिक असते (इब्सेनच्या तंत्राची उपेक्षा करणारे असेहि पुष्कळ नाटककार अलीकडील रंगभूमीवर यशस्वी झाले आले आहेत), तेच एकांकी नाटकाच्या बाबतीत अगदी आवश्यक ठरते. एकांकी नाटकांत एकच घटना व प्रसंग दृश्यरूपाने दाखविणे शक्य असते. अर्थात् मागे घडलेल्या वृत्तान्ताचा अन्त्यविन्दु किंवा कळस तेवढा एकांकिक रंगभूमीवर दृश्यरूपाने दाखविला जाऊ शकतो. यास्तव पूर्वावस्थानिवेदन हा अशा एकांकिकेचा अत्यवश्य भाग होऊन बसतो. भूमिकांचे ठळक स्वभावविशेष चटकन लक्षांत भरतील अशा पद्धतीने रेखाटावे लागतात; त्यांत सूक्ष्म छटांचा संनिवेश नाटककार आपल्या मगदुरानुसार थोड्याबहुत प्रमाणांत करू शकेल, परंतु स्वभाव-विकसनास मात्र अवकाश नसतो. (अखेरच्या क्षणास क्रांतिरूपाने जो कांही व्यक्तीच्या अंतर्वाह्य स्वरूपांत बदल घडवून आणावयाचा असेल त्याची

गोष्ट अर्थात्च निराळी.) कौटुम्बिक वा सामाजिक संबंधांची गुंतागुंत एकांकिकेत फारशी वाढवितां येत नाही व भूमिकांची संख्याहि साहजिकपणेच मर्यादित होते; — हे व असेच आकारसंकोचामुळे प्राप्त होणारे एकांकिकेचे विशेष गुणधर्म थोड्याशा विचाराअंती व अवलोकनाअंती सहज लक्षांत येण्याजोगे आहेत.

आतापर्यंत एकांकिकेचे जें वर्णन केले तें पाश्चात्य देशांत प्रचलित झालेल्या नाट्यप्रकारास अनुसरून केले आहे. परंतु आपल्या देशांतहि नाट्य-कलेचा उद्भव व विकास प्राचीनकाळीं मोठ्या प्रमाणांत झालेला असल्यामुळे एकांकिकेच्या जवळ जवळ येणारे प्रकार आपल्या प्राचीन नाट्यशास्त्रांत अनेक उल्लेखिलेले आढळतात. भाण, वीथी, अंक हीं अशा एकांकी नाट्यप्रकारांचीं नांवां होत. केवळ शास्त्रग्रंथांतील तात्त्विक वर्गीकरणांतच अशा प्रकारांचा उल्लेख आढळतो, असें नव्हे, तर उपलब्ध नाट्यवाङ्मयांत अशा प्रकारांचीं उदाहरणेंहि अनेक आढळतात. भासाच्या नांवावर मोडणाऱ्या तेरा नाटकांपैकी दूतवाक्य, दूतघटोत्कच, कर्णभार, ऊरुभंग हीं भारतीयुद्धामधील एकेक घटना घेऊन त्यांवर रचलेलीं एकांकी नाटकेच आहेत. भारतीयुद्धाची कथा सर्वोस माहित असल्याकारणाने या एकांकिकां-मधून फारसें पूर्वावस्थानिवेदन न करितांच एकदम नाट्यविषयीभूत प्रसंग नाटककाराने वर्णिला आहे असें दिसतें. तात्पर्य, एकांकिकेच्या आकार-संकोचामुळे उत्पन्न होणारीं बंधनें सर्वत्र सारखींच असल्यामुळे एकांकिकेचें रचनातंत्र, पश्चिमेकडे काय किंवा आपल्याकडे काय, बहुतांशी सारखेंच असलेलें प्रत्ययास येतें.

पाश्चात्य देशांत एकांकिकांचा प्रादुर्भाव व प्रसार मात्र अलीकडेच झालेला दिसून येतो. तिकडे असें होण्यास जीं कारणें घडलीं त्या कारणांचा प्रभाव आपल्याकडेहि जाणवूं लागलेला दिसतो. पूर्णाकृति नाटकांचा प्रयोग करणाऱ्या व्यापारी धोरणाने चालविलेल्या नाटक मंडळ्या आपल्या इकडच्या प्रमाणेच तिकडेहि सिनेमाच्या, विशेषतः बोलपटांच्या, हल्ल्यापुढे टिकाव धरण्यास असमर्थ ठरूं लागल्या; गावोगाव फिरणाऱ्या नाटक मंडळ्या व मध्यम प्रतीच्या शहरांतील बारमहाचे नाट्यप्रयोग बंद पडूं लागले. तेव्हा नाटकाला जिवंत ठेवण्याचें काम जनतेने हातीं घेतलें. जनतेंतून अर्धवट

धंदेवाईक अशा रेपर्टरी कंपनी निर्माण झाल्या; व बिनधंदेवाईक हौशी (amateur) नाट्यसंघाहि पुष्कळ निर्माण झाले. या लोकांना सर्वतोपरी उपयुक्त असा नाट्यप्रकार एकांकिकेखेरीज दुसरा कोणता असणार ? प्रयोग करण्यास सोपा व लहान, फक्त एकाच प्रवेशाची तयारी करावयाची असल्यामुळे सजावटीच्या सामग्रीचीहि फारशी जरूरी नाही, पात्रे थोडी व वेळ अल्प, परंतु एकांकिका चांगली असली तर परिणाम मात्र सर्वोत्कृष्ट; अशा रीतीने ही आखुडशिंगी बहुदुधी गाय नाट्यकलेला सर्वप्रचलित करून सोडण्याच्या कार्मी चांगलीच उपयोगी पडली. याप्रमाणे तिकडे हा प्रकार अतिशय लोकप्रिय ठरला असून कांही अंशी स्वतःचें नूतन क्षेत्र निर्माण करून व कांही अंशी पूर्णांकित नाटकांची जागा पटकावून त्याने समाजाच्या करमणुकीच्या साधनांत स्वतःला महत्त्वाचें स्थान प्राप्त करून घेतलें आहे.

आपल्या इकडेही सध्या नाट्यकलेची अशीच विकट परिस्थिति आहे व त्यांतून मार्ग काढावयाचा झाल्यास पाश्चात्य देशांत ज्याप्रमाणे एकांकिका या कार्मी उपयोगी पडल्या त्याप्रमाणे इकडेहि त्यांचा तसाच उपयोग होण्याचा संभव आहे. गेल्या दहा वर्षांत आपल्याकडील धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांची कशी वाताहत झालेली आहे हे आपण पाहतच आहों. अर्ध-धंदेवाईक अशा नाटकमंडळांची संस्था (यांना इंग्रजीत Stock Companies किंवा Repertory Companies असे म्हणतात) आपल्याकडे फार करून नव्हतीच. आणि हौशी नाट्यप्रयोग जे होत ते केवळ बांड-गुळाच्या स्वरूपाचे असत. धंदेवाईक नाटकमंडळ्या करीत असलेली नाटकेंच करावयाचीं, रंगभूमीची सजावट व अभिनय या बाबतींत त्यांचेंच अनुकरण करावयाचें, आणि भिडेने तिकिटें खपवून उत्पन्न केलेले पैसे कोणा तरी धर्मार्थ म्हणविणाऱ्या संस्थेस द्यावयाचे, असा निवळ भोपळसुती कारभार या हौशी नाट्यसंघांचा असे. अर्थात् यांत नाट्यकलेची जोपासना करण्याचा हेतुच फारसा नसे, तर तशा तऱ्हेचा परिणाम कोठून दृष्टोत्पत्तीस येणार ?

आता धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांबरोबरच त्यांच्या उष्ट्या सामग्रीवर आपली हौस पुरवून घेणारे हौशी नाट्यप्रयोगाहि बऱ्याच अंशी लयाला गेले आहेत; नाट्यकलेचें स्वतंत्र अस्तित्व कसे टिकवितां येईल याची जिकडे तिकडे

विवंचना चालली आहे; अशा समयास नाट्यकलेला अत्यंत जरूर असलेले स्वतंत्र व मोकळे वातावरण प्राप्त करून देऊन तिला जिवंत राखण्याचा चंग बांधणारे जे उत्साही तरुण सुशिक्षितांचे संघ निघतील त्यांना कौशल्यपूर्ण, चटकदार व परिणामकारक अशी स्वतंत्र रीतीने लिहिलेली एकांकी नाटकें फारच उपयोगी पडतील. विशेषतः मध्यम वस्तीच्या गावी नाट्यप्रयोग करू इच्छिणाऱ्या नाट्यप्रेमी तरुणांना फारशी सामग्री व तयारी यांची जरूरी न ठेवणाऱ्या या एकांकिका म्हणजे नाट्यदेवतेची प्रसादफलेच वाटतील. म्हणूनच या प्रस्तावनेच्या प्रारंभी सध्या अत्यंत अवश्य असलेला नाट्यप्रकार म्हणून एकांकिकेचा मी मुद्दाम उल्लेख केला आहे.

वकिलांच्या अंगी अभिजात नाट्यशक्ति आहे व प्रस्तुत पुस्तकांतील तीन्ही एकांकिका फार चटकदार व परिणामकारक वठल्या आहेत, हें माझे मत मी प्रारंभी व्यक्त केलेच आहे. प्रत्येक नाटिकांतील वर्णनीय प्रसंगांची मांडणी मोठ्या चतुराईने केली असून त्यांत सद्यःकालीन समाजांत आढळणाऱ्या व्यक्तिविशेषांच्या मनोवृत्तीचें, किंचित् भडक रीतीने, परंतु मूलभूत सत्यास न सोडतां, दिग्दर्शन केलें आहे. पहिली नाटिका 'खरा न्याय' हिच्यांत अरेरावी संस्थानी अधिकारी व खवळलेल्या जनतेचे क्षुब्ध पुढारी यांजमधील झगड्याचें दृश्य चित्रित केलें आहे. त्यांतील सामना दुरंगी नसून खरोखर तिरंगी आहे. कॅप्टन लिमये व रावत्रहादुर डोंगरे यांच्या रूपाने अरेरावी अधिकार्यांचें चित्र पुढे उभें केलें आहे (त्यांत सुद्धा कॅप्टन लिमये हा हृदयशून्य हडेलहप्पी लष्करी सत्तेचें प्रतीक व रावत्रहादूर हा मुलकी राजसत्तेचें प्रतीक, असा सूक्ष्म फरक मार्मिकपणे दाखविला आहे); संतोष व व विश्वनाथाचा पिता यांच्या रूपाने प्रेम व अहिंसा यांच्यावर आधारलेल्या सहकार्यांच्या वृत्तीचें दिग्दर्शन केलें आहे व दीनदयाळच्या त्रेषांत असंतुष्ट व दडपलेल्या प्रजेची हिंसाप्रवण मनोवृत्ति मूर्तरूपाने उभी केली आहे. या तिहेरी सामन्यांत विश्वनाथापित्याची क्षमा व संतोषचें प्रेम यांचा विजय होऊन अरेरावी राज्यकर्ता व हिंसाप्रवृत्त प्रजानेता हे दोन्ही अहिंसात्मक प्रेमास वश होतात असें मोठ्या खुबीने दाखविलें आहे.

'गावकाकू' या एकांकिकेत एक नेहमीचें सांसारिक दृश्य विनोद-प्रचुर वाणीने रंगविलें आहे. परंतु त्यापेक्षा 'वायलचें पातळ' ही एकांकिका

अधिक गुंतागुंतीची, महत्त्वाची व विचारप्रेरक आहे. यांत पूर्ववृत्तांताचें निवेदन मोठ्या खुर्चीदार रीतीने केलें आहे. वर्णनीय घटनेमध्येच चालू संभाषणामध्ये त्या त्या भूमिकेचा पूर्ववृत्तान्त जाणण्याची गरज उत्पन्न करून मग तो उचित पात्रांच्या तोंडून उचित स्थलीं वदविणें हीच पद्धत बहुधा कुशल नाटककार अवलंबितात. 'मुक्ते'च्या वावर्तीत वकिलांनी तशीच पद्धत अवलंबिली आहे. तिच्या पूर्वोतिहासाविषयी वाचकांच्या मनांत तीव्र कुतूहल निर्माण केलें आहे. त्या कुतूहलाचें समाधान करण्यासाठी सुशीला व लता या मायलेकींमध्ये अगदी स्वाभाविक असा कलह निर्माण करून तो कलह मिटविण्याकरितां मुक्तेच्या रहस्याचा स्फोट होणें अगदी जरूरीचें आहे असें दाखवून तिच्या मुखांतूनच त्या रहस्याचा उलगडा केला आहे. नाटिकेच्या यशाची गुरुकिल्ली, या रहस्याची निर्मिति, त्याचें अखेरपर्यंत गोपन व योग्य समर्थी त्याचा स्फोट यांतच आहे. खेरीज इंदिराबाई, राधाबाई यांच्या व्यक्तित्वावर प्रकाश पाडणारे त्यांचे पूर्ववृत्तान्त देखील खुर्चीने उजेडांत आणले आहेत. वायलच्या पातळाचें वृत्तहि वाचकांच्या मनाला चांगलाच चटक लावण्यास कारणीभूत होतें. या सर्व भिन्न भिन्न वैयक्तिक हकीकती स्वातंत्र्यसंग्रामाच्या व्यापक व भव्य अशा अधिष्ठानावर आधारल्या असल्याकारणाने त्या विस्कळीत स्थितींत न राहतां त्यांचा एकमेळ होऊन नाटिकेचा उठाव परिणामकारक झाला आहे. नाना तऱ्हेच्या, भल्याबुऱ्या वृत्तींच्या व्यक्ति गेल्या स्वातंत्र्यसंग्रामांत कशा वावरत होत्या याचें एक उत्कृष्ट व उत्कट चित्र या नाटिकेमुळे वाचकांच्या डोळ्यांपुढे उभें राहतें.

या नाटिकांचे प्रयोग क्वचितच कोठे झाले असतील; परंतु त्यांतील स्वयंभू नाट्यगुणांमुळे त्यांचे प्रयोग चांगले परिणामकारक वठतील असा माझा निश्चित अंदाज आहे. असें वाटण्याचें आणखी एक विशेष कारण असें की वकील यांचें नाट्य उसनें नाही; तें आमच्या समाजाच्या चैतन्य-कलेमधून निघालेलें आहे. त्यांत समाजाच्या जिन्हाळ्याच्या प्रश्नांचें उद्घाटन आहे, सामाजिक खळबळीचें जिवंत प्रतिबिंब आहे. पाश्चात्य नाटक-कादंबऱ्यांमधून उसन्या घेतलेल्या कल्पनांवर आपल्या देशांतील परिस्थितीचा पेहराव चढवून व त्यांतील कृत्रिमता लपविण्याकरितां नवमतवाद, नव

नाट्यतंत्र वगैरेंचा आव आणून केलेला हा प्रयत्न मुळीच नाही. तेव्हा सध्याच्या स्थितीत नाट्यकलेच्या पुनरुज्जीवनाला आवश्यक अशी देशी वाणाची उत्कृष्ट साधनसामग्री निर्माण केल्याबद्दल श्री. वकील यांचें मी अभिन्नंदन करतों; व प्रयोगरूपाने त्यांच्या नाटिका यशस्वी व्हावयास पाहिजेत, आमची नाट्यप्रेमी मंडळी जर डोळस रीतीने वागून यथोचित निवड करतील तर त्या खात्रीने यशस्वी ठरतील, असा विश्वास व्यक्त करून लेखणीस विराम देतों.

नागपूर, विजयादशमी १८६१ (१९३९)

कौटुम्बिक संघर्षांचें नाट्याङ्कन

[अमळनेरच्या श्री. मो. द. ब्रह्मे यांच्या ' आघात ' या नाटकाची प्रस्तावना]

आपल्या पुस्तकाला प्रस्तावना लिहिण्यासाठी जेव्हा एखाद्या मित्राचा आग्रह सुरू होतो त्या वेळीं माझ्यापुढे एक लहानसा पेचप्रसंग खडा होतो. मित्राची भीड तर मोडवत नाही आणि त्याच्या आग्रहाला मान तुकवावी असें मनांत आणल्यास काय लिहावें हें सुचत नाही. आपल्याकडे प्रकाशित होणाऱ्या पुस्तकांमध्ये दुसऱ्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावनेच्या पाठराखणीसह प्रकाशांत येणाऱ्या पुस्तकांची उमाप संख्या पाहिली म्हणजे असें वाटूं लागतें की ' परलिखित प्रस्तावना ' हा एक वाङ्मयप्रकार समजून टीकाकार मंडळी त्याचे नियम वगैरे ठरवून देतील तर फार बरें होईल. वाङ्मयविवेचकांनी या प्रकाराची चिकित्सा करून त्याचा साचा ठरवून दिला म्हणजे मजसारख्यांची वरीच सोय होईल. शाई भरलेल्या फौंटनपेनाप्रमाणे ज्यांची मति लेखनासाठी सदैव तयार असते अशा कलमवीरांना कांहीच अडचण नाही. परंतु रित्या फौंटनपेनप्रमाणे ज्यांना आपली मति लेखनासाठी तयार करण्यास प्रयास पडतो त्यांची कांही तरी सोय करून देण्यास वाङ्मयविवेचकांनी आता पुढे आलें पाहिजे.

प्रस्तावना म्हणजे ग्रंथपरीक्षण नव्हे, प्रस्तावना म्हणजे शिफारस नव्हे,

प्रस्तावना म्हणजे अमुक नव्हे, प्रस्तावना म्हणजे तमुक नव्हे, असें पट्टीच्या प्रस्तावनालेखकांनी आपल्या प्रस्तावनांमधून वारंवार लिहिलेले आढळते. मी जरी पट्टीचा प्रस्तावनालेखक नसलों, तरी मी देखील कदाचित् कोठे तरी असें लिहून गेलों असेन. असल्या निषेधात्मक वर्णनावरून प्रस्तावना ही असावी कशी याचा कांही बोध होत नाही. ज्या गोष्टी प्रस्तावनेत नसाव्या म्हणून सांगितले जाते त्याच गोष्टींनी प्रस्तावना भरून काढलेली कित्येक वेळां आढळते, त्यामुळे तर मन जास्तच बुचकळ्यांत पडते. तथापि थोरांचें अनुकरण करण्याचा राजमार्ग केव्हाहि सुलभ असतो व तो खपूनहि जातो. तेव्हा विसंगतीच्या वावरीतहि त्यांचें अनुकरण केल्यास वाचकांस तें फारसें गैर वाटणार नाही.

प्रस्तावना म्हणजे कांही वाङ्मयाचें तात्त्विक विवेचन नव्हे. प्रस्तावना या वाङ्मयप्रकाराविषयी माझी अशी समजूत आहे की तो एक वाङ्मयाचा व्यक्तिनिष्ठ प्रकार आहे. अशी माझी समजूत असल्याचें मी येथे लिहित असूनहि मी कित्येक प्रस्तावनांमधून वरेंचसें तात्त्विक विवेचन केलेले कदाचित् वाचकांस आढळेल. परंतु विसंगति हें थोरपणाचें एक मोठें लक्षण आहे हें आपण आताच पाहिलें आहे. तेव्हा या विसंगतीबद्दल दिलगिरी प्रदर्शित करण्याची सुद्धा मला जरूर वाटत नाही. प्रस्तावना म्हणजे कांही तात्त्विक विवेचन नव्हे, तो वाङ्मयाचा व्यक्तिनिष्ठ प्रकार आहे, असें माझे आजघटकेचें मत आहे ! येथे मला 'व्यक्तिनिष्ठ' या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट करून सांगितला पाहिजे. असले कांही शब्द वापरले म्हणजे त्याचा अर्थ स्पष्ट करून सांगितल्याशिवाय किंवा त्याच्यापुढे कंसांत इंग्रजी प्रतिशब्द जोडल्याशिवाय आजकाल मराठी लेखकांस पुढे जातांच येत नाही. या ठिकाणी 'व्यक्तिनिष्ठ' या शब्दाचा अर्थ असा की 'व्यक्तीची परस्पर निष्ठा ज्याच्या निर्मितीस कारणीभूत आहे असा.' व्यक्ति ह्या शब्दाने येथे पुस्तकाचा लेखक व प्रस्तावनालेखक या दोन व्यक्ती व्याख्याच्या. या दोघांच्या एकमेकांविषयीच्या निष्ठेतून म्हणजे विश्वासपूर्ण स्नेहभावनापासून निर्माण होणारें लिखाण म्हणजे प्रस्तावना ! ही प्रस्तावनेची खाशी सुटसुटीत व्याख्या झाली !

ही व्याख्या सुटसुटीत असली व पुष्कळशा प्रस्तावनांना पूर्णपणें लागू पडणारी असली तरी ती यथार्थ किंवा समर्पक आहे असें मात्र म्हणवत नाही. दोन व्यक्तींचा एकमेकांशीं दाट स्नेहसंबंध असेल तर त्यांनी अभि-
नंदनाचीं व प्रशंसेचीं पत्रें एकमेकांना लिहावीं; आपल्या खाजगी स्नेहाचें प्रदर्शन सामान्य ति-हाईत वाचकांसमोर सार्वजनिक रीतीने करण्याची जरूरी काय, असें कोणीहि वाचक म्हणेल. तेव्हा या व्याख्येस एक पुस्ती जोडली पाहिजे. ती अशी की, प्रस्तावना व्यक्तिनिष्ठ असूनहि ती वाङ्मय-
निष्ठ असली पाहिजे. येथे पुन्हा 'वाङ्मयनिष्ठ' म्हणजे काय हें सांगण्याचा प्रसंग आला. 'वाङ्मयनिष्ठ' या शब्दाचा अर्थ (प्रस्तुत संदर्भांत) असा की वाङ्मयाच्या सत्स्वरूपाविषयीच्या श्रद्धेने ती प्रेरित झालेली असली पाहिजे. आपल्या मित्राविषयीच्या स्नेहभावनेला वश होऊन त्याच्या खराब अंगर गचाळ पुस्तकाला प्रस्तावना लिहिण्यास एखादा प्रथितयश लेखक जर तयार झाला तर त्याने वाङ्मयाविषयीची निष्ठा पाळली नाही, वाङ्मयाच्या आदर्शाला वृद्धा लावला, असेंच म्हणणें प्राप्त होईल. वाङ्मयनिष्ठेला वाध आणिल इतक्या मर्यादेपर्यंत कोणीहि आपली व्यक्तिनिष्ठा वाहवूं देतां कामा नये.

श्री. ब्रह्मे यांच्या नाटकाला प्रस्तावना लिहिण्याचें मी कबूल केलें तें व्यक्तिनिष्ठेमुळे हें तर खरेंच, परंतु असें करण्यांत आपल्या वाङ्मयनिष्ठेला वाध येत नाही अशी स्वतःची खात्री करून घेण्यास मी चुकलों नाही. अगदी प्रारंभीं आपल्या नाटकांतली मुख्य कल्पना त्यांनी सांगितली, ती मला मोठी सुंदर वाटली. नंतर त्यांनी नाटकाचें हस्तलिखित मला दिलें तेव्हा त्या कल्पनेचा आविष्कार नाट्यरूपाने त्यांनी कसा केला आहे तें मला पाहावयास सापडलें. हस्तलिखित वाचून मी त्यांना कांही सूचना केल्या. त्या सूचनांचा सारांश सूत्ररूपाने सांगावयाचा तर 'प्रमेय चांगलें असलें तरी त्याचा नाट्यानुकूल उठाव झाला पाहिजे' असा सांगतां येईल. वाचक जर आत्मप्रौढीचा दोष मजवर लादणार नसतील, तर मी केलेल्या सूचनांपैकी ज्या कांही सूचना त्यांनी अंमलांत आणल्या त्यांच्या योगाने नाटक अधिक उठावदार झालें आहे, असें मी म्हणें.

माझ्या बऱ्याचशा सूचना श्री. ब्रह्मे यांनी स्वीकारल्या नाहीत. त्यांपैकी

एक फार महत्त्वाची सूचना अशी होती की, श्री. ब्रह्मे यांनी सावकाश विचार करून प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने नाटक पुन्हा लिहून ते कोठे तरी प्रथम प्रयोगरूपाने पुढे आणण्याचा यत्न करावा आणि त्यांत जो अनुभव मिळेल त्याच्या आधारे सुधारणा करून नंतरच ते छापून प्रसिद्ध करावे. या सूचनेची श्री. ब्रह्मे यांनी कदर केली नाही असे नाही. नाटक प्रयोगांत यावे याविषयी त्यांनी वराच प्रयत्न केला, परंतु आजकाल रंगभूमीचे अस्तित्व अभावरूपानेच जाणवत असल्यामुळे आणि अस्तित्वांत असलेली बहुतेक नाट्यमंडळे व धंदेवाईक मंडळ्या जुन्या चाकोरीला व प्रेक्षकांच्या अभिरुचीसंबंधाच्या आकुंचित कल्पनांना चिकटून राहणाऱ्या असल्यामुळे श्री. ब्रह्मे यांना कोठे वाव मिळाला नसावा. अशा स्थितीत नाटक रंगभूमीवर आणणे शक्य होईपर्यंत त्यांनी वाट पाहिली असती तर अधिक बरे झाले असते असे मला स्वतःला वाटते. परंतु खोकल्याची उबळ दावणे ज्याप्रमाणे फार कठीण त्याप्रमाणे होतकरू लेखकाला आपले लिखाण प्रसिद्ध करण्याची उत्सुकता आवरणे ही अशक्यप्राय गोष्ट होऊन बसते.

मी व्याख्या वगैरे करण्याच्या भानगडीत पडत नाही, परंतु वाङ्मयाची एक कसोटी मी मानतो. एखादे पुस्तक हाती घेतले म्हणजे सज्जनच्या सहवासापासून होणारा जो आनंद तो त्या पुस्तकापासून व्हावा अशी माझी कर्मीत कमी इच्छा व अपेक्षा असते. तो सज्जन भोळाभावडा असेल, त्याचे भाषण चटकदार, खटकेवाज अगर मिढास नसेल, त्याच्या बोलण्या-चालण्यांत विस्कळीतपणा व वेडौलपणाहि असेल; परंतु त्याच्या संगतीत आपणाला एक प्रकारचे समाधान लाभते. आपण विश्वस्तवृत्तीने त्याच्याशी संबंध ठेवू शकतो. डावपेची मनुष्याच्या संगतीत हे समाधान व हा मोकळेपणा मिळू शकत नाही. मधुर व चतुर भाषणाच्या आड आणि सफाईदार, सुसंगत व गोंडस वागणुकीच्या आड त्याचा कांही कावा तर लपलेला नाही ना, अशा शंकाकुल मनःस्थितीत आपणांस राहावे लागते. पुस्तकांचेहि तसेच आहे. सज्जन पुस्तके आपल्या विश्वासास पात्र होतात. ती आपली अंतरंगीची मित्र बनतात. जी पुस्तके मधुर भाषा, कुशल मांडणी, कलात्मक रचना आणि उदात्त व शास्त्रीय तत्वांचे दिखाऊ अवडंबर या सर्व बाह्य देखाव्याच्या आडून आपल्या निम्नाभिमुख वृत्तीवर लुपा कवजा करू पाहतात

अशीं मतलबी पुस्तकें कांही काळ मोहक वाटलीं तरी त्यांच्याविषयी विश्वस्त वृत्ति निर्माण होऊं शकत नाही. सुभाषितकाराने वाङ्मयरसास्वाद आणि सुजनांचा सहवास या दोघांना समान लेखलें आहे, यांतील वीज हेंच असलें पाहिजे.

श्री. ब्रह्मे यांचें प्रस्तुत नाटक हें भोळ्याभावड्या सुजनाप्रमाणे आहे. आजकालच्या कुटुंबांमध्ये जो अंतर्गत संघर्ष उद्भवलेला दिसतो व त्यामुळे 'कज्जेकफावती होऊत रस्त्यांत । असावी घरांत शांति मोठी' हा जो जुना दंडक त्याला बाध येऊन घराघराला जें रणांगणाचें स्वरूप आलेलें दिसतें, त्याचें एक सोज्ज्वळ व हृदयस्पर्शी चित्र प्रस्तुत नाटकांत रेखाटण्याचा यत्न केला आहे. मुलें मोठीं होऊन तीं भिन्न भिन्न मतांचीं व विचारसरणींचीं अभिमानी बनलीं म्हणजे आपल्या आग्रही व एककल्ली वागणुकीने मातापितरांच्या अंतःकरणांस पदोपदीं कशीं विव्दळ करून सोडतात हें दाखविण्याचा नाटककाराचा हेतु आहे. मातापितरांचें वात्सल्य आणि मुलांचा आपापल्या मतांविषयीचा अभिनिवेश यांच्यामधील संघर्ष हा कित्येक कलापूर्ण वाङ्मयकृतींचा विषय बनलेला आहे. कार्ल कॅपेक यांचें 'आई' हें नाटक किंवा Mortal Storm सारख्या कादंबऱ्या यांच्यामध्ये या संघर्षांचे भिन्न भिन्न पैलू चित्रित करण्यांत आले आहेत. प्रस्तुत नाटकाचें कथानक अगदी साधें आणि आजच्या घटकेस कोणत्याहि एखाद्या मध्यम स्थितींतल्या कुटुंबांत अनुभवास येऊं शकेल असें आहे. काँग्रेस, कम्युनिस्ट पक्ष आणि राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ या तिघांचीं अभिमानी तीन मुलें आपापल्या विचारसरणीच्या अभिनिवेशांत एककल्लीपणाने वागून मातापित्यांचें हृदय कसें भग्न करितात, यांचें चित्र नाटकांत परिणामकारक रीतीने वठविलें आहे.

प्रस्तुत नाटकांतील संघर्ष मुलांचा स्वमताभिनिवेश आणि मातापितरांचें वात्सल्य या दोहोंच्या मध्ये आहे. याचे दोन पैलू आहेत. आपापल्या मतांच्या आग्रहामुळे मुलांपैकी प्रत्येकजण आईबापांची अवज्ञा करतो हा एक पैलू आणि मुलें आपापल्या मतांच्या अभिमानाने एकमेकांशीं भांडून कौटुम्बिक शांतीचा भंग करितात हा दुसरा पैलू होय. हे दोन्ही पैलू म्हणजे एकाच परिस्थितीचीं दोन अंगें असल्यामुळे त्यांच्यांत द्विधाभाव नाही व नाटकाच्या कलात्मक ऐक्यास त्यामुळे बाध येत नाही. नाटकाचें कथानक

जसे अगदी साधें, ब्रिनगुंतागुंतीचें, तशाच त्यांतील व्यक्तीहि सीध्या, एकेरी स्वभावाच्या आहेत. त्यांच्यांत अनेक मनोवृत्तींचा झगडा, मनो-विश्लेषणात्मक खळवळी, अंतर्मन व बहिर्मन यांचें द्वंद्व वगैरे भानगडी बिलकुल नाहीत. त्यामुळे सामान्य वाचकांस (मी माझी स्वतःची गणना सामान्य वाचकांतच करितों) येथे हायसें वाटेल. त्यांची बुद्धि येथे रंजेल, निर्वेधपणाने विसावेल.

वाचकांना माझे एवढेंच सांगणें आहे की ही एक साधीभोळी, देशस्थी वळणाची वाङ्मयकृति खेडवळपणाच्या धिटाईने तुमच्या समोर उभी आहे. तिच्या पित्याने तुमची शिष्या म्हणून तिला तुमच्या पदरांत टाकली आहे. तुम्ही तिला वाटेल तशी सुधारूं शकतां, भूषवूं शकतां, नटवूं शकतां. मात्र तिची मूळची शालीनता, तिचा सद्भाव, तिचें शील, यांना धक्का पोचणार नाही एवढी खबरदारी घ्या, म्हणजे झालें.

मूळ ग्रंथाबरोबरच प्रस्तावनेकडेहि आपली काटेकोर नजर वळविणारे कित्येक टीकाकार कदाचित् असें म्हणतील, की नाटकांतील गुणदोषांचें दिग्दर्शन मी प्रस्तावनेंतच करावयास हवें होतें. मी प्रारंभीच नमूद केलेल्या 'प्रस्तावना म्हणजे कांही ग्रंथपरीक्षण नव्हे' या थोरांनी प्रतिपादिलेल्या तत्त्वाची ढाल पुढे करून या आरोपापासून स्वतःचा बचाव करून घेऊं इच्छितों. प्रस्तावना म्हणजे ग्रंथपरीक्षण तर नव्हेच नव्हे, तो एक 'व्यक्तिनिष्ठ' वाङ्मयप्रकार आहे, हें अशा टीकाकारांनी, व सर्व वाचकांनीहि, लक्षांत ठेवावें.

शेवटीं माझे मित्र श्री. ब्रह्मे यांस सुचवावयाचें तें इतकेंच की त्यांनी पहिलें पाऊल उत्सुकतेच्या धिटाईने टाकलें हें ठीकच झालें. आता पुढचें पाऊल त्यांनी जबाबदारीच्या सावधगिरीने टाकावें म्हणजे तोच त्यांच्या यशःशिखराच्या चढणीवरील खंबीरपणें आक्रमिलेला महत्त्वाचा टप्पा ठरेल.

नागपूर, ७ डिसेंबर १९४४

सूची

(पहिला आकडा पानाचा; दुसरा ओळीचा)

अ

अँटनी अँड क्लिओपाट्रा- वीरमणि
व शृंगारसुंदरी ६९-५.
अंतदर्शी नाटकें- व्याख्या ३७-१७.
अतिपीडचरित- किंग लियरचें
भाषांतर ६९-८.
अत्रे (प्र. के.)- गुण ८३-२०,
प्रहसनाकडे कल ३३-६,
रंगभूमीचे रक्षक व सुधारक
३८-२४, १५६-२५, सुधारणा
३७-१, स्टेज डिरेक्शन्स ३७-५.
अथेल्डो- महादेवशास्त्री कोल्हटकर-
कृत ६४-८.
अधिकारदानविवेचना — ७२-१२.
अॅन एनिमी ऑफ द पीपल-इन्सेन-
कृत ३४-२८.
अमरचंद्रवाडीकर मंडळी- भपके-
दार सीनसीनरी १०५-२२.
अमरापूरकर-प्रबोधचंद्रोदय ६०-१६.
अमेरिका- नफेवाज नाट्य ४७-१,
नाट्यकलाभ्यासी विद्यालयें
४९-१८, नाट्यगृहांत घट
४७-७, प्रयोगालय ९२-४,
प्रवासींचे शत्रु ४७-२१, प्रवासी
मंडळ्या ४७-१७, लघुनाट्यगृहें

४८-९, लघुनाट्यसंघ ४८-१०

विद्यालयीन अभ्यास ४९-२,
हार्वर्ड विद्यापीठ ४९-१३.

अरुणोदय- भोळेकृत ८२-११.

अललडुर्-६४-२५, उगम ५८-१०,
नाट्यस्वरूप ५७-१७.

आ

आख्यानें- पौराणिक १५०-२६,
१५०-२७.

आगरकर गो.ग.-सामाजिक ध्येयवाद
६८-५.

ऑटो ग्राम-जर्मनींत स्वतंत्र नाट्यगृह-
स्थापना ४४-१२, मायानिगर-
चा सूत्रधार ४४-११.

आंद्रे उशीर ऑर्तोईन- फ्रान्समधील
नाट्यगृह प्रस्थापक ४४-६.

आंधळ्यांची शाळा— वर्तककृत
३१-११, ३७-२०.

आनंदविलास मंडळी- १०८-२३.

आनंद संगीत मंडळी- १०८-२४.

आपटे (ह. ना.)- संत सखुबाई
७८-२४.

ऑपेरा- किलोस्करांचा नाट्यहेतु
१०७-२०.

आल्फ्रेड कंपनी- पारशांची १२७-१.

ऑल्स् वेल दॅट एंड्स् वेल- वल्लभा-
नुनय ६९-७.

इ

इंग्रजीतील विचारसंपत्ति- आपली
घेवाण ३०-१०.

इंग्लंड - ४४-२७, ४५-१;
४५-४, ४५-२५, ४७-१७,
४७-२१, ४९-२६, ५०-१,
१६२-२७.

इचलकरंजीकर मंडळी-१०५-२८.
इंदूर-किलोस्कर मंडळी ८९-२,
नाट्यमहोत्सव ८७, नाट्याश्रय
८८, साहित्यसंमेलन ९३-१४.

इंद्रसभा- डोंगरेकृत ६८-२५.

इब्नेन-२९-२१, ३१-१२, १७७-
१०, १७७-१४, इंग्रजी रंग-
भूमीवर ४४-२९, जर्मन रंगभूमी-
वर ४४-१३, रशियन रंगभूमी-
वर ४४-१९.

ईश्वरचंद्र सिंघ-१११-२८, ११२-४.

उ

उत्तरा- रागिणीतील २१-२१.

उद्यांचा संसार-अत्रेकृत ८३-२३.

उर्दू रंगभूमि- १२७-२९.

उसनवारी- इंग्रजी विचारसंपत्तीची
३०-१०, गडकरी २७-७,
त्राटिकेंतून भावबंधनांत २७-७,
पुण्यप्रभाव २७-१०, प्रतिभेचा
प्रभाव २७-१५.

ऊर्ध्वरेषे-इंदूरचे प्राध्यापक ९४-११.

ए

एकांकिका- १७३ ते १८०,
१७७-२३, १७८-४, १७९-७,
१८०-७, १८१-१.

एके इ कि वले सभ्यता- 'ही का
सुधारणा' दत्तांचें बंगाली नाटक
११३-२.

एस्केपिस्ट लिटरेचर-अर्थ ३३-१६.

औ

औंधकर (वि. ह.)- ३४-९,
७९-२७.

क

कॅटस्ट्रॉफिक ग्लेज- ३७-१६.

कथावस्तु-त्राटिका २०-१६,

त्राटिका व भावबंधन साम्य
२६-२९, भावबंधन २०-९,
वरेरकर ३२-१४.

कथकली-१४७-२३.

कॅपेक (कार्ल)- आई १८७-१५.

कमतनूरकर (न. ग.)- १७२-४,
नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष १६४-४.
करमणुकीची साधनें- पेशवाई
अखेरचीं १५१-१९.

कर्नाटक-नाट्याचें पुरातन ठिकाण
१४५-१०.

कर्नाटकी खेळे-१४६-२३.

कला- १५२-१२, १५२-२३,
१५६-२१.

कवि-गुजराती मंडळ्यांचा लेखक
१२७-१२, १२८-२५.

काणेकर (अनंत)-११-१५.

कादंबरी-वक्षिसाकरतां विषय ९०-३.

कानिटकर (ना. वा.)- ७१-१३,
७१-२३, १५६-१३, तरुणी-
शिक्षण नाटकेचा कर्ता ३०-२६
७१-७, वरेरकरांचें साम्य
१५६-१४, संमतवयाचें नाटक
३०-२७, ७१-७.

कॉन्स्टंटिन स्टॅनिस्लाव्हस्की-रशियां-
तील नवयुगकार ४४-२०,
स्वतंत्र नाट्यगृहस्थापना ४४-१५.

कॉमेडी ऑफ एरर्स- भ्रांतिकृत
चमत्कार ६४-११.

कारखानीस- नाटककार ७९-२७,
१५५-३, राजाचें बंड ७९-२७.

कार्ल कॅपेक- १८७-१५.

कालिदास- १५३-१९, महाराष्ट्राला
स्फूर्ति ६१-११, मालविकाग्नि-
मित्र १७०-५.

कालीचरण चौधरी-१११-९.

कालीप्रसन्न सिंह-बंगाली नाट्यप्रेमी
१११-२४, ११२-३, सावित्री
सत्यवान १११-२७.

कावसजी खटाव-१२७-१.

काव्यशास्त्रविनोद - रागिणींतील
ध्वन्यर्थ २१-१४.

काळे (के. नारायण)- नाट्यवाचनाचे
प्रवर्तक १६८-१२.

किंग लियर-अतिपीडचरित ६९-८.

किल्लोस्कर (अण्णा)- ६५-२४,
६६-१०, ६६-२७, १५०-६,
१५१-४, १५१-७, १५१-८,
१५७-१७, १६५-२९, ऑपेराहेतु
१०७-२०, गव्हर्नर जनरलच्या
एजंटसमोर खेळ ८९-२१,
तुकोजीराव होळकर ८९-१,
तुकोजीरावांवर काव्य ८९-२३,
शिवाजीराव होळकर ८९-११,
संगीताचा बोलबाला १०७-७,
सौभद्राचे गुण ६६-१४.

कीर्तने (नी. वि.)-टॅपेस्ट ६४-९.

कीर्तने (वि. ज.)-६३-४, ६३-१३,
१४९-१६, थोरले माधवराव
पेशवे ६३-५, पहिलें आधुनिक
नाटक ६५-४.

कुमारीमाता- सरलादेवी ३१-७.

कुलीनकुलसर्वस्व- पहिलें बंगाली
सामाजिक नाटक १११-९.

कुळकर्णी (ना. वि.)- माईसाहेव-
कर्ते ८२-१९.

केरळ- नाट्याचें पुरातन ठिकाण
१४५-१०.

केळकर (न. चिं.)-७८-१९, संत
भानुदास ७८-२५.

केळकर (म. म.) ' प्रदक्षिणा ' चे
प्रकाशक ८६-१४.

केळकर (वा. वा.)-त्राटिका ६८-२९.

कोचरकर- इंदूरचे ९४-९.

कोरडी करामत-वरेरकरकृत ८२-१.

कोर्ट थिएटर- लंडनचे नाट्यगृह
४४-२९.

कोल्हटकर (चिंतामणराव)-७-२७.

कोल्हटकर (भाऊराव)-शापसंभ्रम
९०-५, होळकर ८९-१२.

कोल्हटकर (महादेवशास्त्री)-६४-७.

कोल्हटकर (श्रीपाद कृष्ण)-३१-२९,
३२-२, ७३-१८, ७४-५,
७४-८, देवलांशी तुलना ७३-
१८, सामाजिक प्रश्न ३०-२९.

क्रेग (गॉर्डन)-४५-१९.

क्लाइस्ट-मायनिंगर कंपनी ४४-२.

ख

खरा न्याय-परीक्षण १८०-१५.

खरे: (वासुदेवशास्त्री)-७३-१३,
७८-१९.

खाडिलकर (कृ. प्र.)-७५-१०,
१५४-१०, १५४-२२, १५५-
३, १५५-८, नाट्यानुकूल
प्रतिभा ३२-६, प्रसिद्ध पात्रें
७७-७.

ग

गडकरी (राम गणेश)-१९-१७,
१९-२५, ३१-२९, ३२-३,

७८-५, १५५-२१, जोड-
कथानकें २१-२८, जोडनायिका
२१-२९, त्राटिकेपासून उसन-
वारी २७-७, नाटकें १५६-१,
पुण्यप्रभावांत उसनवारी २७-१०,
भावबंधनांत उसनवारी २७-७.

गंधर्व-भागवतांतील १४७-२१.

गव्हर्नर जनरल-एजंटसमोर किलों-
स्करचा खेळ ८९-२१.

गाँटलेट -३१-११.

गायन-रंजनसाधन १५२-२१.

गाल्स्वर्दी- इंग्लंडांतील नवयुगकार
२९-२१, ४५-२, परिणाम-
कारक नाटकें ३४-२७, स्ट्राइफ-
मधील कौशल्य ३२-२७.

गिरीशचंद्र घोष-११३-१४, ११३-
२६, ११४-६, ११६-२८,
११८-१, ११९-६.

गुजराती रंगभूमि-१२८-१, १२८-
११, १२८-१८, १२९-३,
१२९-१८, १२९-२०,
१३०-६.

गुरुजी (कृ. आ.)- १४६-१९,
१४७-५, १४९-२१.

गोखले (नानासाहेब)- १६४-२०.

गोगोल-रशियन नाटककार ४४-१८.

गोडबोले (परशुरामपंत तात्या)-
भाषांतरित नाटकें ६२-२४,
वेणीसंहार ६०-१४.

गोमकाळे (द. रा.)- १६-१३.
गौरन्यायमीमांसा-रानडेकृत
७२-१४.

घ

घरावाहेर-अत्रेकृत ३२-२८, ३२-
२९, ३५-११, ३७-२१.
घोष (गिरीशचंद्र)-पहा गिरीशचंद्र.

च

चंद्रग्रहण-टिपणीसकृत ७९-२५.
चंद्रवदन मेहता-गुजराती दिग्दर्शक
१२९-१८.
चितळे (म.वा.भाजेकर)-६३-२२,
मनोरमा नाटक ६५-५.
चिपळोणकर (शास्त्रीबोवा)-
१४९-२२.
चेकोव्ह-रशियन नाटककार ४४-१८.
चौधरी (कालीचरण)-१११-९.

ज

जयपाळ-कीर्तनेकृत ६३-१२.
जर्मनी-युरोपीय कलांचें पुढारीपण व
नाट्याचें पुनरुज्जीवन ४३-१८,
४३-२१.
जस्टिस-गाल्स्वर्दीकृत ३४-२७.
जळगांव-नाट्यसंमेलन १३८-२३,
१५८-१५.
जागती ज्योत-सट्टेनाजीवरचें नाटक
३२-१०.
जोड कथानकें-गडकरी २१-२८.

१४

जोशी (अ. मा.)-७०-४.
जोशी (दामू अण्णा)-१०८-२५
जोशी (मा. ना.)-विनोदाचा दर्जा
३३-९, ८२-१८.
जोशी (य. गो.)-३४-२.
जोशी (वीर वामनराव)-८३-७.
जोशी (शं. प.)-८२-१४.
ज्यूरिस्टिक्शन विल-रानडेकृत ७२-१४.
ज्यूलियस सीझर-विजयसिंग ६४-८.

ट

टागोर-देवेंद्रनाथ ११२-९, प्रसन्न-
कुमार ११०-१९, वंगाल्यांतील
जमीनदार १०९-१३, यतींद्र-
मोहन ११२-८, रवींद्रनाथ
११२-९, शौरिंद्रमोहन ११२-
१४.
टॉल्स्टॉय-जर्मन रंगभूमीवर ४४-
१३, मायनिंगर कंपनी ४४-१३.
टिळक (वा. गं.)-राजकीय ध्येयवाद
६८-७.
टिपणीस (य. ना.)-७९-२४,
१५५-३.
टॅपेस्ट-कीर्तनेकृत ६४-९.
टेंवे (गो. स.)-८०-१.
ड
डोंगरे मंडळी-सुधारणावादकाळां-
तील मंडळी ६८-२१.
डॅमॅटिक पर्फॉर्मन्सेस अँक्ट-
११७-१७.

गोमकाळे (द. रा.)- १६-१३.
गौरन्यायमीमांसा-रानडेकृत
७२-१४.

घ

घरावाहेर-अत्रेकृत ३२-२८, ३२-
२९, ३५-११, ३७-२१.
घोष (गिरीशचंद्र)-पहा गिरीशचंद्र.

च

चंद्रग्रहण-टिपणीसकृत ७९-२५.
चंद्रवदन मेहता-गुजराती दिग्दर्शक
१२९-१८.

चितळे (म.वा.भाजेकर)-६३-२२,
मनोरमा नाटक ६५-५.
चित्रपळोणकर (शास्त्रीबोवा)-
१४९-२२.

चेकोव्ह-रशियन नाटककार ४४-१८.
चौधरी (कालीचरण)-१११-९.

ज

जयपाळ-कीर्तनेकृत ६३-१२.
जर्मनी-युरोपीय कलांचें पुढारीपण व
नाट्याचें पुनरुज्जीवन ४३-१८,
४३-२१.

जस्टिस-गाल्स्वर्दीकृत ३४-२७.
जळगांव-नाट्यसंमेलन १३८-२३,
१५८-१५.

जागती ज्योत-सट्टेनाजीवरचें नाटक
३२-१०.

जोड कथानकें-गडकरी २१-२८.

१४

जोशी (अ. मा.)-७०-४.
जोशी (दामू अण्णा)-१०८-२५
जोशी (मा. ना.)-विनोदाचा दर्जा
३३-९, ८२-१८.

जोशी (य. गो.)-३४-२.
जोशी (वीर वामनराव)-८३-७.
जोशी (शं. प.)-८२-१४.
ज्यूरिस्टिडक्षन त्रिल-रानडेकृत ७२-१४.
ज्यूलियस सीझर-विजयसिंग ६४-८.

ट

टागोर-देवेंद्रनाथ ११२-९, प्रसन्न-
कुमार ११०-१९, बंगाल्यांतील
जमीनदार १०९-१३, यतींद्र-
मोहन ११२-८, रवींद्रनाथ
११२-९, शौरिंद्रमोहन ११२-
१४.

टॉल्स्टॉय-जर्मन रंगभूमीवर ४४-
१३, मायनिंगर कंपनी ४४-१३.
टिळक (बा. गं.)-राजकीय ध्येयवाद
६८-७.

टिपणीस (य. ना.)-७९-२४,
१५५-३.

टॅपेस्ट-कीर्तनेकृत ६४-९.

टेंवे (गो. स.)-८०-१.

ड

डोंगरे मंडळी-सुधारणावादकाळां-
तील मंडळी ६८-२१.

ड्रॅमॅटिक पर्फॉर्मन्सेस अँक्ट-
११७-१७.

केळकर (म. म.) ' प्रदक्षिणा ' चे
प्रकाशक ८६-१४.

केळकर (वा. वा.)-त्राटिका ६८-२९.

कोचरकर- इंदूरचे ९४-९.

कोरडी करामत-वरेरकरकृत ८२-१.

कोर्ट थिएटर- लंडनचे नाट्यग्रह
४४-२९.

कोल्हटकर (चिंतामणराव)-७-२७.

कोल्हटकर (भाऊराव)-शापसंभ्रम
९०-५, होळकर ८९-१२.

कोल्हटकर (महादेवशास्त्री)-६४-७.

कोल्हटकर (श्रीपाद कृष्ण)-३१-२९,
३२-२, ७३-१८, ७४-५,
७४-८, देवलांशी तुलना ७३-
१८, सामाजिक प्रश्न ३०-२९.

क्रेग (गार्डन)-४५-१९.

क्लाइस्ट-मायनिंगर कंपनी ४४-२.

ख

खरा न्याय-परीक्षण १८०-१५.

खरे: (वासुदेवशास्त्री)-७३-१३,
७८-१९.

खाडिलकर (कृ. प्र.)-७५-१०,
१५४-१०, १५४-२२, १५५-
३, १५५-८, नाट्यानुकूल
प्रतिभा ३२-६, प्रसिद्ध पात्रे
७७-७.

ग

गडकरी (राम गणेश)-१९-१७,
१९-२५, ३१-२९, ३२-३,

७८-५, १५५-२१, जोड-

कथानके २१-२८, जोडनायिका

२१-२९, त्राटिकेपासून उसन-

वारी २७-७, नाटकें १५६-१,

पुण्यप्रभावांत उसनवारी २७-१०,

भावबंधनांत उसनवारी २७-७.

गंधर्व-भागवतांतील १४७-२१.

गव्हर्नर जनरल-एजंटसमोर किलो-
स्करचा खेळ ८९-२१.

गाँटलेट -३१-११.

गायन-रंजनसाधन १५२-२१.

गाल्स्वर्दी- इंग्लंडांतील नवयुगकार
२९-२१, ४५-२, परिणाम-
कारक नाटकें ३४-२७, स्ट्राइफ-
मधील कौशल्य ३२-२७.

गिरीशचंद्र घोष-११३-१४, ११३-
२६, ११४-६, ११६-२८,
११८-१, ११९-६.

गुजराती रंगभूमि-१२८-१, १२८-
११, १२८-१८, १२९-३,
१२९-१८, १२९-२०,
१३०-६.

गुरुजी (कृ. आ.)- १४६-१९,
१४७-५, १४९-२१.

गोखले (नानासाहेब)- १६४-२०.

गोगोल-रशियन नाटककार ४४-१८.

गोडबोले (परशुरामपंत ताल्या)-
भाषांतरित नाटकें ६२-२४,
वेणीसंहार ६०-१४.

गोमकाळे (द. रा.)- १६-१३.
गौरन्यायमीमांसा-रानडेकृत
७२-१४.

घ

घरावाहेर-अत्रेकृत ३२-२८, ३२-
२९, ३५-११, ३७-२१.
घोष (गिरीशचंद्र)- पहा गिरीशचंद्र.

च

चंद्रग्रहण- टिपणीसकृत ७९-२५.
चंद्रवदन मेहता- गुजराती दिग्दर्शक
१२९-१८.

चितळे (म.वा.भाजेकर)-६३-२२,
मनोरमा नाटक ६५-५.
चिपळोणकर (शास्त्रीबोवा)-
१४९-२२.

चेकोव्ह-रशियन नाटककार ४४-१८.
चौधरी (कालीचरण)- १११-९.

ज

जयपाळ- कीर्तनेकृत ६३-१२.
जर्मनी- युरोपीय कलांचें पुढारीपण व
नाट्याचें पुनरुज्जीवन ४३-१८,
४३-२१.

जस्टिस- गाल्स्वर्दीकृत ३४-२७.
जळगांव- नाट्यसंमेलन १३८-२३,
१५८-१५.

जागती ज्योत- सट्टेबाजीवरचें नाटक
३२-१०.
जोड कथानकें-गडकरी २१-२८.

१४

जोशी (अ. मा.)- ७०-४.
जोशी (दामू अण्णा)- १०८-२५
जोशी (मा. ना.)-विनोदाचा दर्जा
३३-९, ८२-१८.

जोशी (य. गो.)- ३४-२.
जोशी (वीर वामनराव)- ८३-७.
जोशी (शं. प.) - ८२-१४.
ज्यूरिस्टिक्शन विल-रानडेकृत ७२-१४.
ज्यूलियस सीझर-विजयसिंग ६४-८.

ट

टागोर-देवेंद्रनाथ ११२-९, प्रसन्न-
कुमार ११०-१९, बंगाल्यांतील
जमीनदार १०९-१३, यतींद्र-
मोहन ११२-८, रवींद्रनाथ
११२-९, शौरींद्रमोहन ११२-
१४.

टॉल्स्टॉय- जर्मन रंगभूमीवर ४४-
१३, मायनिंगर कंपनी ४४-१३.
टिळक (वा. गं.)-राजक्रीय ध्येयवाद
६८-७.

टिपणीस (य. ना.)- ७९-२४,
१५५-३.
टेंपेस्ट- कीर्तनेकृत ६४-९.
टेंवे (गो. स.)- ८०-१.

ड

डोंगरे मंडळी- सुधारणावादकाळां-
तील मंडळी ६८-२१.
ड्रॅमॅटिक पर्फॉर्मन्सेस अँक्ट-
११७-१७.

त

तरुणी शिक्षण नाटिका—कानिटकरकृत
३०-२६, ७०-२४.

तक्षशिला—वर्तककृत ८३-१८.

तागडयोम—५७-१७, १४८-२४,
१४९-१०, १४९-२७.

तारा-सिंवेलाइनचें भाषांतर ६४-१२,
६४-१७, ६५-६.

तुकाराम थिएटर—राण्यांचें कल्याण-
मधील थिएटर १०१-२०.

तुकोजीराव होळकर—अण्णा किल्लो-
कर ८९-२, ८९-२३, नाट्यप्रेम
८८-१६.

तुर्गनीव्ह—रशियन नाटककार
४४-१८.

तुळशीदास—टेंवेकृत ७९-२८.

तेलंगण—नाट्याचें पुरातन ठिकाण
१४५-९, १४६-४.

त्राटिका—केळकरकृत १९-१०,
१९-२१, १९-२४, १९-२७,
२०-२१, २१-१, २३-२,
२३-४, भावबंधन २०-२५,
२४-६, २६-२९, २७-७,
२८-२.

त्रिलोकेकर (सो. वा.)—संगीत
नाटककार ६५-२६.

थ

थोरले माधवराव पेशवे—कीर्तनेकृत
पहिलें नाटक ६३-५, ६५-४.

द

दत्त (मा. म.)—पहिला वंग
नाटककार ११२-२३, ११२-
२४, ११२-२७, ११३-२,
११३-३, ११४-१४.

दाते (केशवराव)—६-७, १३७-६,
१३७-१०, १३८-१७, 'मराठी
रंगभूमि-काल, आज व उद्यां'चे
लेखक १३९-१२.

दिग्दर्शक—नाट्याचा घटक ९६-७.
दीनबंधु मित्र—११५-१२, ११५-
१३, ११५-१४.

दीक्षित (कृ. ह.)—८२-२२.

देवल—कोल्हटकरांशी तुलना
७३-१८, नंतरचे नाटककार
७३-१०.

देसाई (रमणलाल)—गुजराती नाटक-
कार १२९-२०, गुजराती रंग-
भूमि परिषद १९३७ अध्यक्ष
१३०-६.

देसाई (व. शां.)—१२-२०.
द्रविड-नाट्याचें पुरातन ठिकाण
१४५-९.

ध

धनाजीराव—धनेश्वराशी तुलना
२५-१६, २७-२३.

धनेश्वर—धनाजीरावाशी तुलना
२५-१६, २७-२३.

न

नट-नाट्याचा घटक ९६-६.
 नटनाटककार- ७९-२२.
 नटराज- द्राविडी दैवत १४७-२५.
 नर्तन- १४६-१८.
 नवीनकृष्ण बोस- बंगाली प्रयोग
 ११०-२६, १११-३.
 नेशनल थिएटर- ११४-१९.
 नागपूर- अभिनव नाट्यमंदिर
 १६१-२२ नाट्यशिक्षण १३४-
 २७, १६२-९.
 नाटककार-नाट्याचा घटक ९६-७.
 नाटकमंडळ्या- अमरचंदवाडीकर
 १०५-२२, आद्यमंडळ्यांचा
 योगक्षेम १०५-१, आद्य पुर-
 स्कर्ता ६१-७, आनंद-विलास
 १०८-२३, आनंद संगीत
 १०८-२४, इचलकरंजीकर
 १०५-२८, किलोस्करचे स्पर्धक
 ६८-२३, गंधर्व ८०-२३, पर-
 प्रांतांत पूर्वतयारी १०६-२०,
 पाटणकर ७२-२८, पौराणिक ऊर्फ
 विष्णुदासी ५८-२३, ७२-२४,
 प्रभाकर १०८-२५, बलवंत
 ८०-२५, बालमोहन १०८-२४,
 भारतांत संचार १०४-७, १०६-
 १९, महाराष्ट्र मंडळी ७९-१६,
 १०८-४, मुंबई गुजराती मंडळी
 १२८-१८ यशवंत ९०-१५,

राजापूरकर ७२-२८, ललित-
 कला ८०-२३, विष्णुदासी ७२-
 २४, व्यवस्थेचा साचा १०७-
 १५, संगीत मंडळ्यांचें आकर्षण
 १०८-३, सन १९३० पर्यंतचें
 स्वरूप ४२-५, सामाजिक मंडळी
 १०८-४, सुधारणावाद काळां-
 तील मंडळ्या ६८-१८.

नाटकांची स्थित्यंतरे- १४६-२३.
 नाटकें- खाडीलकरांची १५४-२७,
 गडकऱ्यांची १५६-१, तागड-
 थोम १४९-२७, पूर्णाकृति
 १७८-२४, पौराणिक १५०-
 १९, बुकिश ६०-७, ६९-१४,
 १४९-२९, १५०-४, १५०-
 २२, समाजस्थितीचा आविष्कार
 करणारी १५४-२.

नाट्य-अँकडेमी ३-१०, १६७-१८,
 कानडी १४६-१२, १४७-१३,
 १४९-२, कालिदासी व्याख्या
 १७०-१५, काळे १६८-१२,
 किलोस्कर १५१-२८, जनमन-
 प्रभावी साधन १५३-१२,
 १५३-१६, तंत्र १७७-७, १७७-
 ८, दाक्षिणात्य पहा कानडी, ध्येय
 १५४-२२, प्रकटीकरण १६९-
 २९, मंदिरें ४-१४, १५९-२, म-
 न्वंतर १५६-२७, महोत्सव १६७-
 १९, यज्ञार्शी साम्य १७०-२६,

रंजन साधन १५१-३,
रेडियो नाट्य १६९-२३, लक्षण
१७३-१८, वस्तु १५४-१६,
वाचन १६८-७, १६८-८,
१६८-१२, १६९-६ विष्णु-
दासी १५२-१, संघ १७९-२४,
संस्था १५६-३, १६१-१५,
संस्थाचालक १५५-१४.

नाट्यकला - अँकॅडेमी ३-१०,
१६७-१८, अत्रे ८३-२०,
अभिनवतेचीं तत्वे ४५-१५,
अमेरिका ४७-७, ४९-२,
४९-१८, ५०-१, अललड्डर
५७-१७, ५८-१०, अवगुणांचें
आगमन १०८-१४, आपत्तीचें
कारण ९८-८, आरंभीचे संवाद
५९-५, इंग्लंड ४४-२७, ४५-१,
४५-४, इंदूर महोत्सव अध्यक्षीय
९३, उद्धारार्थ सद्यःकर्तव्य ५१,
उपासना कीं धंदा बंगालचें
उदाहरण १२१-१, एकसूत्र
४३-२६, कानडी १४६-१२,
१४७-१३, १४९-२, कालानुसार
बदल ४२-१, किलोस्करांचें कार्य
६६-१०, ६६-२७, खादीशीं
तुलना ४०-१२, चार घटक ९६-
६, जर्मनींत पुनरुज्जीवन ४४-७,
तागडथोम ५७-१७, दाक्षिणात्य
पहा कानडी, नटी ९८-३, नवे

उपाय ९२-४, ९७-१०, परकीय
रंगभूमि १०२-७, परप्रांतीय
रंगभूमि १०३-४, पारशी
गुजरातीचा दर्जा कमी १२६-
१८, पाश्चात्य ४२-२३, ४३-१,
४३-२, ४३-७, ४३-१८,
४३-१९, ४३-२१, ४५-२५,
पुनरुज्जीवन चिन्ह ८४-२३, पौ-
राणिक नट ५८-२३, ५८-२५,
५९-१८, प्रवासी मंडळ्या
४७-१७, ४७-२१, बंगाल
११०-१९, ११०-२६, १११-
-३, १११-९, १११-२४,
१११-२५, १२६-१६,
वनहट्टीचीं भाषणे ५२, ८६-
११, ८७, ९३, मराठी नाट्याचा
सर्व समाजांत रिघाव १२६-८,
महाराष्ट्राची प्रवृत्ति ८५-१३,
महाराष्ट्रांत आरंभ ५६-८,
५९-८, यज्ञाशीं साम्य १७०-२६,
रंजनसाधन १५१-३, वास्तव-
ताविरोधक ४५-१९, विद्या-
लयीन अभ्यास ४९-३, ५०-११,
व्याख्या ४१-२६, व्यापारी
भपका ४७-५, शांतरस ५२-२७,
शिक्षणांत समावेश कां १३४-
१८, संगीत ८०-१८,
१०८-३, सन १९१५ ते वीस
८०-१८, सन चाळीस नंतर

८४-६, सन वीसनंतरची ओहोटी ८१-६, सन वीस-नंतरच्या प्रश्नांचे नाटककार ८१-२३, संस्कृतांतून भाषांतरा-मुळे प्रभाव १०६-४, सांगली-करांची प्रेरणा ५८-२२, सामाजिक शाखा ६८-१२, मिनेमार्शी संबंध ४०-१, ४०-१८, ४०-२४, ४८-२५, स्वतःसिद्धत्व ४१-४, ४२-१७, हेतु ८५-२६, होळकर ९०-१५, ९०-२४, हौशी मंडळ्यांची आवश्यकता १३४-९.

नाट्यकवितासंग्रह- आद्य नाट्यग्रंथ ५६-१३.

नाट्यमन्वंतर- रंगभूमीची सुधारणा ३८-२३, लोकमत ८३-१५, संगीत सुधारणा ३६-२६.

नाट्यवाङ्मय- अंतर्दशी नाटकें ३७-१६, अन्यांची नाटकें ८३-२०, आरंभ ६०-१०, ६०-१३, ६०-२४, ६२-१९, इंग्रजीतून विचारग्रहण ३०-१३, एक प्रवेशी अंक ३७-१०, ऐति-हासिक ३४-८, ३४-१५, किलोस्करांचे कार्य ६६-१०, ६६-२७, केळकर समप्रमाणगुणी ७८-१९, कोल्हटकरांचे गुण ७४-८, क्रांतिकारक नाटक

६५-२५, क्रांतीचे वर्ष ६५-२३, खाडिलकरांचे गुण ७५-१०, गडकन्यांची भावनावशता ७८-५, गद्यगौरवकाळ ७९-१६, जन्मकाळ ६२-५, त्रिलोकेकर ६५-२६, देवलांनंतरचे नाटक-कार ७३-१०, दोन हेतु ८५-२६, नाट्यघटनाकाल ३७-११, नावीन्यावाचत लोकमत २९-१५, २९-१६, पहिला अभिनव नाटककार ६३-४, पहिलें ऐतिहासिक नाटक ६३-५, पहिलें कल्पनारम्य नाटक ६३-१२, पहिलें सामाजिक नाटक ६३-२१, पाश्चात्य नाटकें ३०-८, ३६-५, पुनरुज्जीवन चिन्ह ८४-२३, पौराणिक नाटकें ८२-२२, प्रकर्षकाळ ७९-४, प्रहसनें ३३-११, ३४-१७, बंगाली आद्य नाटकें १११, ११२, बंगाली व मराठी १२३-२३, बाह्यांगांतील बदल ३६-१९, बुकिश ६०-७, भिन्न प्रवृत्तींचा आरंभकाळ ६५-१८, मन्वंतर २९-१८, २९-२१, माधवराव जोशी ८२-१८, वरेरकर ८२-७, विमर्शात्मक पद्धति ३१-१२, ३१-१५,

विलायतीनुसार निर्मित २९-२४,
विविधकालीन प्रवाह २९-१,
२९-८, ८०-१८, ८१-६, ८४-
६, वैषयिक संबंध ३५-३, संगीत
३६-२४, ८०-१८, सामाजिक
नाटकें ३०-२१, ३०-२५,
६८-१२, ६९-२३, सुधारणा-
वाद काळांतील विषय ६९-२५
स्टेज डिरेक्शन्स ३७-५, स्फूर्ति-
स्थानें ६१-११, स्वरूपांतील
बदल ३०-१५.

नाट्यशिक्षण— आंध्र १३५-१,
नागपूर १३४-२७, मुंबई
१३५-४, हार्वर्ड ४९-१३.

नाट्यानंद मंडळी ६८-२१.

नातू (का. गो.) — विजयसिंग,
६४-८.

नातू (विनायकशास्त्री) ६५-१४.

नायिका—गडकरी २१-२९, २२-३.

नासिक—फॅमिली सर्कल ८४-२१,
सार्वजनिक वाचनालय शताब्दि
८६-७.

निबंधमालाकार—अल्लडुर् ६४-२५,
तारा ६४-१७, मनोरमा नाटक
६३-२५.

नीलदर्पण—पहिलें राजकीय नाटक
६४-२, बंगाली नाटक
११४-२१, ११५-१६.

नेवाळकर (दा. ह.)—७३-१३.

न्यायविजय-कानिटकरकृत ७१-१६.

प

पखवाज—१४६-२३, १४८-२६.
पटवर्धन—टेंबेकृत ७९-२८.

परांजपे (शि. म.)— कादंबरी नाटक
९०-४.

पाटणकर (अच्युतराव)—१०८-२५.

पाटणकर मंडळी — ग्रामीणांकरिता
७२-२८.

पाटील (स. का.)—नाट्यप्रेमी १५८-
६, १५९-१४, १६०-१२.

पारशी रंगभूमि—१२६-१९, १२६-
२९, १२७-१५, १२९-३.

पिलर्स ऑफ सोसायटी—इन्सेनकृत
३४-२८.

पुणें—१६५-२४, १६६-५.

पुण्यप्रभाव—उर्दूतील उसनवारी
२७-१०.

पेंढारकर—नाट्यसंघटक १५६-८,
वरेकरांशी साथ १५६-८.

प्रतापराव—२३-४.

प्रतिभा—उसनवारी प्रभाव २७-१५.

प्रदक्षिणा—नासिक सार्वजनिक वाच-
नालयाचा उत्सव ग्रंथ ८६-१३.

प्रधान (बजावा रामचंद्र)—भ्रांतिकृत
चमत्कार ६४-११.

प्रबोधचंद्रोदय—कृष्णमिश्रकृत ६०-
१५, पहिलें भाषांतर ६०-१५,
भाषांतरकार ६०-१६.

प्रभाकर संगीत मंडळी-१०८-२५.
 प्रसन्नकुमार टागोर-१८३३ त हिंदु-
 थिएटरची स्थापना ११०-१९.
 प्रेक्षक-९६-७, ९६-१३, ९६-१८,
 ९६-२२, ९९-३, ९९-११,
 १००-४.

फ

फडके (ना. सी.)- ३३-२२,
 ३३-२४.
 फॅमिली सर्कल - नाशिकचे मंडळ
 ८४-२१.
 फार्स- ५३-१३, ५९-२४, ५९-
 २५, ५९-२७, १४९-१३.
 फिरस्तेपणा-तोटे १२२-४, फायदे
 १२५-२१.
 फ्रान्स - नाट्यकलेचे पुनरुज्जीवन
 ४४-७.

ब

बंकिमचंद्र - कादंबऱ्यांची नाटके
 १२४-६.
 बंगाल-ईश्वरचंद्र सिंघ १११-२८,
 कादंबऱ्यांची नाटके १२४-५,
 कालीचरण चौधरी १११-९,
 कालीप्रसन्न सिंह १११-२४,
 कुलीन कुल सर्वस्व १११-९,
 गिरीशचंद्र घोष ११३-१४,
 गुणविशेष १२५-१६, ग्रेट
 नॅशनल थिएटर ११६-२७,
 तिकिट्यांची प्रथा ११५-३,

दत्तांचे वेळची रंगभूमि ११३-६,
 दीनबंधु मित्र नाटककार
 ११४-११, देवेंद्रनाथ टागोर
 ११२-९, धनाड्यांचे युग
 ११२-१७, नवीनकृष्ण बोस
 ११०-२५, नवी नाट्यगृहे
 ११२-८, नॅशनल थिएटर
 ११४-१९, नाटकांवर खटले
 ११७-१२, नाट्यवाङ्मयाची
 मराठीशी तुलना १२३-२३,
 नीळमळ्यावरील नाटक ६४-२,
 प्रसन्नकुमार टागोर ११०-१९,
 फाटाफूट ११८-३, बंगाल
 थिएटर ११५-२५, ११६-५,
 बंगाल्यांचे बोडस ११४-३,
 बागवाजार हौशी नाट्यमंडळ
 ११३-२६, ११४-२, मराठी
 विषयावर नाटके १२५-३,
 मायकेल मधुसूदन दत्त
 ११२-२३, ११२-२७, यर्तद्रि-
 मोहन टागोर ११२-८, रंग-
 भूमीचा विकास १०४-१०,
 रवींद्रनाथ टागोर ११२-९,
 लोकस्थिति १०९-४, विद्यासुंदर
 काव्य-नाट्य ११०-२६, विद्यो-
 त्साहिनी नाटकगृह १११-२५,
 शौरिन्द्रमोहन टागोर ११२-१४,
 सन १९४० ची परिस्थिति
 १२०-५, सावित्री-सत्यवान

- १११-२७, स्टार थिएटर
 ११८-६, स्त्रीभूमिकांकरितां
 स्त्रियाच ११६-१०, स्वतंत्र
 नाट्यप्रवृत्ति १०३-२९, हिंदु
 थिएटरची स्थापना ११०-१९.
 बंगालचा बोडस- अर्धेदुशेखर
 मुस्तफी ११४-३.
 वनहट्टी-भाषणें ५२, ८७, ९३,
 पारिजात टोपणनांव ३-२६,
 रंगभूमीचा इतिहास १३-१६.
 बर्नार्ड शॉ-नाटककार १७७-१२.
 बर्वे (अ. वा.)-७३-१४.
 बागवाजार नाट्यमंडळ-११३-२६,
 ११४-२.
 बाजी देशपांडे - कानिटकरकृत
 ७१-२३.
 बाजीराव मस्तानी- कानिटकरकृत
 ७१-२३.
 बाणभट्ट-कादंबरी नाटक ९०-३.
 बापट-प्रबोधचंद्रोदय ६०-१६.
 बार्कर (ग्रॅन्व्हिल) - इंग्लंडमधील
 नवनाट्यपुरस्कर्ता ४४-२९.
 बालगंधर्व-१५५-१६.
 बालमोहन मंडळी-१०८-२४.
 बालीवाला- व्हिक्टोरिया कंपनी
 १२७-१.
 बुकिश नाटकें-६०-७, ६९-१४,
 १४९-२९, १५०-४.
 बेकर (जॉर्ज पियर्स)- ४९-१४.
 बेंगाल थिएटर-नाट्यग्रह ११६-५,
 स्त्रीभूमिका ११६-१०.
 बेडेकर (वि. चिं.)- खाडिलकरी
 परंपरा ८२-२६, ब्रह्मकुमारी
 ३४-५.
 बोडस (नाटककार)- ३४-१०.
 बोस (नवीनकृष्ण) ११०-२६.
 ब्यर्नसन-गाँटलेटचा लेखक ३१-११.
 ब्रह्मकुमारी- बेडेकरकृत ८२-२६,
 ३४-५.
 ब्रह्मे (मो. द.)-१८३-१.
 भ
 भाऊ दाजी- तुकोजीराव होळकर
 ८८-१६, नाट्याचा आद्य
 पुरस्कर्ता ६१-७.
 भागवत नाटक - १४५-११,
 मंडळ्या १४६-८, १४७-१०.
 भागवत (ना. ह.)-मोर एलेल्. वी. चे
 लेखक ३०-२५, ७१-२७.
 भाजेकर चितळे (म. बा.) - पहिलें
 सामाजिक नाटक ६३-२२.
 भानुदास- केळकरकृत ७८-२५.
 भारतनाट्यसमाज-१६५-२२.
 भावबंधन- १९-१०, १९-२१,
 १९-२३, २०-२५, २१-१,
 २३-२, २३-१६, २४-६,
 २६-२९, २७-७, २८-२.
 भावे (विष्णुदास) - तुकोजीराव
 होळकर ८८-१६, नाटककार

५६-९, १५७-१७, १६५-
२५, १६५-२७, पौराणिक
मंडळी ५८-२२, बहिष्कार
६१-५, मराठी रंगभूमीचे
प्रवर्तक १४५-१५, १४८-२,
१४८-२३, १५१-२४.

भास-१७८-१३.

भोळे (वा. वां.)-सरलादेवी ३१-६.

भ्रांतिकृत चमत्कार - प्रधानकृत
६४-११.

म

मनोरमा नाटक- पहिले सामाजिक
नाटक ६३-२३, ६३-२५,
६५-५.

मनोहरग्रंथमाला-८६-१४.

मराठी नाटककार ३१-१५,
३४-१८, ३५-३, ५६-९.

महाजनि (वि. मो.)-१४९-१७,
तारा ६४-१२, ६५-६, मोह-
विलसित ६९-६, वल्लभानुनय
६९-७.

महाराष्ट्र-इष्टसंचायकवृत्ति १५२-३,
उषःकाल ६१-१५, जुन्या-
नव्याचा झगडा ६७-२२,
तमोयुग ५७-२१, ध्येयवादि-
त्वाचा काळ ७७-२८, नाट्य-
प्रवृत्ति ८५-१३, १४८-१,
१४८-८, १४८-१६, नाट्य-
संमेलन १५८-१३, १५९-१९,

१६३-१४, नाट्यप्रवाह ७८-३,
८०-१८, ८१-६, ८१-२०,
नाट्यारंभ ५६-८, ५९-८,
सन '२० च्या प्रश्नांचे नाटककार
८१-२३, सुधारणावादाची
प्रतिक्रिया ६८-४.

महाराष्ट्र नाटक मंडळी- गद्य-
गौरवाचा काळ ७९-१६,
१५४-११, १५५-४.

मायकेल मधुसूदन दत्त-पहा दत्त.

मायनिंगर कंपनी- एकसूत्रता व
वास्तवता ४३-२५, ४४-७.

मायनिंगेन-युरोपातील पुनरुज्जीवन-
स्थान ४३-१८, ४३-१९.

मॉस्को आर्ट थिएटर- ४४-१६.

मित्र (दीनबंधु)- पहा दीनबंधु.

मुनशी (कन्हैयालाल)- १२९-२०.

मुनशी (सौ. लीलावती)-नाट्यप्रेमी
१५९-१४.

मुंबई कॉर्पोरेशन-नाट्यमंदिर १५८-
४, १५९-१०, १६०-२५,
१६१-२.

मुंबई गुजराती नाटक मंडळी-
१२८-१८.

मुंबई विश्वविद्यालय-१३५-४.

मुळकठिक-प्रथम प्रयोग ६८-२४.

मेघनादवध-वंगमहाकाव्य ११२-२४.

मेटरलिक- २९-२१, ४४-१९,
४५-१.

मेसफील्ड - इंग्लिश नवनाटककार
४५-२.

मेहता (चंद्रवदन) - १२९-१८.

मोर एलेल्. वी. - प्रहसन ३०-९,
७१-२८.

मोलियर - मायनिंगर कंपनी ४४-२.

मोहविलसित - महाजनीकृत ६९-६.

य

यशवंत नाटक मंडळी - ९०-१५.

यशवंतराव होळकर - ८७-४, ९०-
१५.

यक्षगान - १४५-११.

येट्स - इंग्लिश नाटककार ४५-२.

र

रंगभूमि - अंतरंगदर्शन व इतिहास

५-१६, १३१-५, १४५,

१५६, १५७-४, अभिनवता

४५-१५, १५५-१, अमेरिका

४९-१८, अवनतीचीं कारणें

९८-८, १३०-२३, आरंभ

१८४-३, इंग्लंड ४४-२७,

४५-१, ४५-४, उर्दू १०४-२,

चैतन्ययुक्तता ४०-२४, जर्मनी

४३-२१, जीवनोपयोगिता ४१-

३, नवीं बंगनाट्यग्रहें ११२-८,

नवे उपाय ९७-१०, नाट्य-

विद्यालय ९२-१७, परकीय

१०२-७, परप्रांतीय १०३-४,

परप्रांतीयांना मराठीपासून प्रेरणा

१०६-२०, पाश्चात्य ४२-२३,

४३, ४५-२५, ४६-२४,

प्रयोगांत सुधारणा ६६-२८,

प्रवासी मंडळ्या ४७-१७,

४७-२१, फ्रान्स ४३-१८,

महाराष्ट्राची प्रवृत्ति ८५-१३,

मायनिंगेन ४३-१८, रंजन-

साधन १५२-९, रशिया ४४-

१६, रेपर्टरी चळवळ ४७-२१,

लघुनाट्य ४७-२२, ४७-२५,

४८-१८, लघुनाट्यग्रहें ४८-९,

लघुनाट्यसंघ ४८-१०, वंग

रंगभूमि - पहा बंगाल, विद्यालयीन

अभ्यास ४९-२, ४९-१८,

५०-१, ५०-११, व्यवहार

१००-१०, संगीताचें आकर्षण

१०८-३, संघटक १५६-१९,

सजावट १५४-१८, सद्यःस्थिति

३८, सन १९४० मधील रक्षक

१०८-२१, सिनेमावर प्रभाव

४८-२५, सिनेमाशी तुलना

४०-१८, स्वतंत्र प्रवृत्त मराठी व

बंगाली १०३-२८, हिंदुधिष्टर

११०-१९, हीरकोत्सव ४-२०.

रणछोडभाई उदयराम - गुजराती

रंगभूमीचा जनक १२८-११,

१२८-१६.

रशिया - कॉन्स्टंटिन स्टॅनिस्लाव्हस्की

४४-१५, नाट्यकलेचें पुनरु-

सूची

विभाग
क्रमांक
नौ. दि. २०३
वा. नालय शाखा

जीवन ४४-१६.

- रागिणी - वामनराव जोशीकृत
२१-१४, २१-१८, २१-२४.
राघोपंत- इचलकरंजीकर मंडळीचे
प्रमुख १४९-२९.
राजवाडे (कृष्णशास्त्री)-६२-२५.
राजापूरकर मंडळी-ग्रामीण जनांची
७२-२८.
राजा शिवाजी - कानिटकरकृत
७१-२३.
राणे- ७२-२८, १०१-२०.
रानडे (म. गो.)- ६८-६.
रानडे (शं. मो.)- अतिपीडचरित
६९-८, नाटकें ७२-१२,
नाट्यनादी ७२-३.
राक्षस- १४७-२२.
रेडियो नाट्य-१६९-२३.
रेपर्टरी चळवळ-४७-२१, ४८.

ल

- लघुनाट्य- पहा रेपर्टरी चळवळ.
लपंडाव-वर्तककृत प्रहसन ३१-२१.
लॉयल्टीज- गाल्स्वर्दीकृत ३४-२७.
लिटिल थिएटर-४७, ४८.
लेले (गणेशशास्त्री)- ६२-२६.
लेले (य. गं.)- रंगभूमीचा इतिहास
१४५-१२, १४७-८.
लेले (रा. बा.)-आरंभीचे नाटककार
६५-१४.

- वकील (व्यं. शं.) - १७३-१,
१८०-१०.
वरवंचना-टेंब्रेकृत ७९-२८.
वररेकर (भा.वि.)-३२, ३८-२२,
८१, ८२-७, १५६-८, १५६-
१४, १६७-२७.
वर्तक-(श्री. वि.)- नाटकें ३१-९,
८३-११, ३१-२१, स्टेज
डिरेक्शन्स ३७-५.
वन्हाडचा पाटील - जोशीकृत
प्रादेशिक नाटक १२१-२८.
वल्लभानुनय- ऑल्स वेल डॉट एंडस्
वेल चें भाषांतर ६९-७.
वल्ननिर्माणकला- ३८, ३९, ४०.
वाईकर मंडळी - सुधारणावाद
काळांतील ६८-२१.
वाटवे- (विष्णु)- नट १४९-१४.
वायलचें पातळ- वकीलकृत एकां-
किकेचें परीक्षण १८०-२९.
विकारविलसित- हॅम्लेटचें भाषांतर
आगरकरकृत ६९-१.
विचित्रलीला- शं. प. जोशीकृत
८२-१४.
विजयसिंग-ज्यूलियस सीझरचें नाट्य-
कृत भाषांतर ६४-८.
विंटेर्स टेल-मोहविलसित ६९-६.
विद्यासुंदर-पहा बंगाल.

विद्योत्साहिनी नाटकगृह-पहा बंगाल
विरोधसंदर्शन- गडकरी २२-२,

त्राटिका व भावबंधन २१-१.

वीरकर-आनंदविलासचे १०८-२३.

वीरतनय-नाट्यवाङ्मयांतील वादळ
२९-१३.

वीरमणी व शृंगारसुंदरी-अँटनी अँड

क्लिओपाट्राचें भाषांतर ६९-५.

वेणीसंहार-गोडबोलैकृत ६०-१४.

व्हिक्टोरिया कंपनी-उर्दू मंडळी
१२७-१.

श

शरच्चंद्र चतुर्जी-नाटकें १२४-६.

शहा शिवाजी-टिपणीसकृत ७९-२५.

शाँ-२९-२१.

शाकुंतल-क्रांतिकारी नाटक ६५-
२५.

शांतरस-नाट्यप्रतिकूलता ५२-२७.

शापसंभ्रम-देवलकृत ९०-४,

भाऊराव कोल्हटकर ९०-५.

शाहूनगरवासी-गद्यमंडळी ६८-१५.

शिरगोपीकर (शामराव)-आनंद
संगीतचे १०८-२४.

शिरवळकर (वा. रं.)-७३-१३,
संतनाट्यकार ७८-२२.

शिलर-मायनिंगर कंपनी ४४-२.

शिवाजीराव होळकर-किलोस्कर
८९-११, वक्षीस ९०-३,

भाऊराव कोल्हटकर ८९-१२.

शुक्ल (स. अ.)-८२-१९, ८२-२३.

शेकिस्पयर-१४९-८, १५३-२०,

जर्मन रंगभूमीवर ४४-२, नाटकें

६४, ६९, महाराष्ट्रास स्फूर्ति ६१-

११, मायनिंगर कंपनी ४४-२.

शेथे (वि. गो.)-कोल्हटकरी

पद्धतीचें काल्पनिक नाट्य ७९-२.

शौरींद्रमोहन टागोर-वंग संगीतज्ञ

११२-१४.

श्रिट्झलर-इंग्रजी रंगभूमीवर ४५-

१, मायनिंगर कंपनी ४४-१३.

स

सकाळ पत्र - नाट्यवाचनप्रवर्तक
१६८-८.

सखुवाई-आपटेकृत ७८-२४.

संगीत-किलोस्करांचा हेतु १०७-

२०, भावना परिपोष ३६-२४,

सर्व जनांस आकर्षण १०८-३.

संत भानुदास-केळकरकृत ७८-२५.

संन्याशाचा संसार - वररकरकृत
८१-२७.

संमतिवयाचें नाटक - सामाजिक
३०-२७, ७१-७.

समाजस्थिति- नाट्यस्वरूपांतील
बदलाचें मूळ ३०-१८.

सरकार, ब्रिटिश- रंगभूमीस विरोध
१६६-२५, हौशी नटांस साह्य

१६७-९.

सरलादेवी-कुमारी मातेचा प्रश्न ३१.

सूची

सवाई माधवरावाचा मृत्यु- नावी-
न्याचें प्रतिकूल स्वागत २९-१०.
सांगलीकर-५८-२२, १०४-२२,
१०४-२६.
सामाजिक नाटकें- उदाहरणें ३०-
२५, ३१-१, सरलादेवी ३१-६.
सामाजिक मंडळी- स्थापना १०७-
२८.
सार्धजनिक वाचनालय, नासिक-
शताब्दि उत्सव ८६-७.
सावरकर (वि. दा.)- ८३-८.
सावित्री सत्यवान- बंगाली नाटक
१११-२७.
सिंध (ईश्वरचंद्र)- ११२.
सिनेमा-जीवनावश्यक कला ४२-११,
नाटकाशी तुलना ४०-१८,
४०-२६, ४८-२३, ४८-२५,
नाट्यघातक पक्षपात ४०-१३,
नाट्यावरील आक्रमण ३९-६,
नाट्याचें मरण ४०-१, नाट्य-
लाचारी ३८-१९, ४१-१३,
पाश्चात्य देशांतील नाटकें ४२-२३,
४३-७, यांत्रिक नाट्य ४२-१५,
रंगभूमीवर आक्रमण ९६-८,
१५६-२४, रंगभूमीशी युरोपांत
तडजोड ४६-२४, शहाण्यांची
भुरळ ३९-१२.
सिबेलाइन - तारा ६४-१२.
सिंह (कालीप्रसन्न) - १११.

सूत्रधार - १४७-१६.

सोन्याचा कळस - वरेरकरकृत
३२-९, ३२-२०, ३५, ११.
सोशल क्लब-पुण्याची संस्था १६६-७.
सौभद्र - गुण ६६-१४.
सौभाग्यलक्ष्मी - शुक्लकृत ८२-१८.
स्टॅनिस्लाव्हस्की - रशियांतील नवयुग-
कर्ता ४४-२०, स्वतंत्र नाट्यगृह-
स्थापना ४४-१५.

स्टेज डिरेक्शन्स- पुस्तकांत समावेश
३७-५.

स्ट्रिडवर्ग- नवनाट्यप्रेरक २९-२१.
स्त्रीभूमिका-स्त्रियांकडूनच १२२-१४.
स्थानिक स्वराज्याविषयी वाटावाटा-
रानडेकृत ७२-१२.

ह

हॅम्लेट-विकारविलसित ६९-१.
हाउप्टमान-इंग्रजी रंगभूमीवर ४५-
१, मायनिंगर कंपनी ४४-१३.
हिंदु थिएटर-११०-१९.
ही का सुधारणा-बंगाली प्रहसन
११३-३.
होळकर- तुकोजीराव ८८-१६,
तुकोजीराव व किलोस्कर ८९-
२, ८९-११, नाट्यकलाप्रेम
९१-१४, भाऊराव कोल्हटकर
८९-१२, यशवंतराव ८७-४,
शिवाजीराव ८९-११, सवाई
तुकोजीराव ९०-१२, ९०-२४.

प्रा. बनहट्टी लेखसंग्रह

प्रकाशनाची रूपरेषा

गुरुवर्ष प्रा. श्रीनिवास नारायण बनहट्टी यांच्या आजवर निरनिराळ्या नियतकालिकांद्वारे प्रसिद्ध झालेल्या लेखांचे संपादन करून ते ग्रंथरूपाने खंडशः प्रकाशित करण्याचे कार्य त्यांच्या विद्यार्थ्यांपैकी कांही जणांनी अंगीकारिले आहे. या कार्यासाठी एक 'प्रा. बनहट्टी-ग्रंथप्रकाशन-मंडळ' स्थापन झाले असून लेखांचे वर्गीकरण व संपादन करण्यासाठी त्यांच्या विद्यार्थ्यांचे संपादनमंडळ नियुक्त झाले आहे, (मंडळाच्या सदस्यांची नावे प्रस्तुत ग्रंथाच्या पहिल्या पानावर दिली आहेत.)

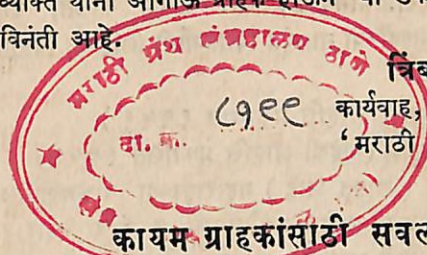
सर्व लेखांचे विषयवारीने वर्गीकरण करून निरनिराळे खंड प्रसिद्ध करावे अशी योजना आहे. या योजनेनुसार सुमारे २२५ पानांचा एक याप्रमाणे सात खंड प्रकाशित होऊ शकतील. 'एकावळी' हा प्रा. बनहट्टींच्या व्यक्तिचरित्रात्मक लेखांचा संग्रह पूर्वीच त्यांचे नामवंत विद्यार्थी डॉ. माधव गोपाळ देशमुख यांनी संपादित केला असून त्याची दुसरी आवृत्तीहि निघाली आहे. हा ग्रंथ जमेस धरून एकंदर आठ खंडांमध्ये ही मालिका पूर्ण होईल असा अंदाज आहे.

संपूर्ण मराठी प्रदेशाच्या व विशेषतः या प्रांताच्या सांस्कृतिक जीवनांत प्रा. बनहट्टी यांनी केलेले कार्य थोर आहे. विदर्भ साहित्य संघाचे १९४५ साली त्यांनी पुनरुज्जीवन केले; आज त्यांचे भव्य स्वरूप सर्वांच्या डोळ्यांसमोर आहेच. कोणत्याहि संप्रदायाच्या, 'वादा'च्या किंवा पक्षाच्या आहारी न जाता, स्वतंत्र बुद्धीने व्यक्त केलेले समतोल व मार्मिक विचार, सयुक्तिक व तर्कशुद्ध मांडणी, भारदस्त व आकर्षक भाषा आणि सुडौल व रेखीव शैली या आदर्शभूत गुणांचा समवाय प्रा. बनहट्टींच्या लेखनांत आढळून येतो हे सत्य सर्वमान्य आहे. विचार आणि विवेचनाच्या दृष्टीने या संग्रहांतील प्रत्येक खंड मराठी वाङ्मयाला भूषणभूत होईल यावद्दल शंका वाटत नाही. हे अत्यंत आवश्यक वाङ्मयकार्य करून, एक दुर्लक्षित ठेवा ग्रंथरूपाने नेहमीकरिता उपलब्ध करून देण्याचे काम प्रा. बनहट्टींच्या विद्यार्थ्यांनी स्वेच्छेने हाती घेतले आहे.

या लेखसंग्रहाची किंमत प्रकाशनास लागणारा खर्च भरून यावा

(२)

इतकीच माफक ठेवली आहे. तरी शाळा, कॉलेजे, ग्रंथालये व वाङ्मयप्रेमी व्यक्ति यांनी आगाऊ ग्राहक होऊन या उपक्रमास साहाय्य करावे अशी विनंती आहे.



त्रिविक्र गोपाळ देशमुख

कार्यवाह, प्रा. बनहट्टी-ग्रंथप्रकाशन-मंडळ
'मराठी जग' कार्यालय, सुभाष मार्ग
नागपूर २

कायम ग्राहकांसाठी सवलतीची योजना

(१) 'एकावळी' धरून एकूण आठ खंड प्रसिद्ध होतील. प्रत्येक ग्रंथाची किंमत ३ रुपये राहिल आणि पृष्ठसंख्या २२५ च्या आतबाहेर राहिल.

(२) एकदम १६ रुपये देऊन कायम ग्राहक होणारांस हे आठ खंड विनामूल्य दिले जातील. पुस्तके साध्या बुकपोष्टाने पाठविली जातील. रजिस्टर्ड करून पाहिजे असल्यास प्रत्येक ग्रंथास ६ आणे या हिशेबाने आठ ग्रंथांचे ३ रुपये अधिक द्यावे लागतील.

(३) आगाऊ २ रुपये प्रवेश फी भरून कायम ग्राहक होणारास 'एकावळी' हा ग्रंथ व पुढील ग्रंथ (प्रसिद्ध होतांच) प्रत्येकी २॥ रुपयांच्या व्ही.पी. ने पाठविले जातील. समक्ष ग्रंथ नेणारास प्रत्येक ग्रंथ रु. २-२-० ला मिळेल.

(४) वरील कलमानुसार ग्राहक झाल्यानंतर कोणत्याहि ग्रंथाची व्ही.पी. नाकारल्यास किंवा योग्य मुदतीत समक्ष ग्रंथ न नेल्यास तो व पुढील ग्रंथ सवलतीने मिळणार नाहीत.

(५) संपूर्ण ग्रंथप्रकाशन अंदाजे तीन वर्षांत पूर्ण होईल.

लेखसंग्रहाचे खंड मिळण्याची ठिकाणे

मुंबई

बलवन्त पुस्तक भांडार,
गिरगांव नाका, मुंबई ४

नागपूर

सुविचार प्रकाशन मंडळ लि.
काँग्रेसनगर, नागपूर १

पुणे

व्हीनस बुक स्टॉल,
अप्पा बळवन्त चौक, पुणे २

चित्रशाळा प्रकाशन,
१०२६ सदाशिव, पुणे २

लेखसंग्रहाच्या खंडांचे विवरण

प्रत्येक खंडाला प्रा. द. रा. गोमकाळे, डॉ. वि. मि. कोलते, डॉ. मा. गो. देशमुख इत्यादि प्रा. वनहर्षींच्या नामवंत विद्यार्थ्यांनी लिहिलेले विस्तृत उपोद्घात जोडण्यांत येतील.

खंड १ : एकावळी (दुसरी आवृत्ति प्रकाशित १९५१)

खंड २ : नाट्य व रंगभूमि (पहिली आवृत्ति प्रकाशित १९५५)

खंड ३ : वाङ्मयविमर्श (छापत आहे) महाराष्ट्राच्या वाङ्मयांतील एक अज्ञात दालन, दर्यापूर विदर्भ साहित्य संमेलनाचे व इंदूर महाराष्ट्र साहित्य संमेलनांतील साहित्यशाखेचे अध्यक्षीय भाषण, ज्ञानेश्वरीचा अभ्यास, महाराष्ट्राचे पहिले अमृतमधुर प्रेमकाव्य इत्यादि प्रा. वनहर्षींचे प्रसिद्ध टीकालेख यांत एकत्रित आढळतील.

खंड ४ : व्यक्तिविवेचन—म. जोतिबा फुले, लोकमान्य टिळक, ल. रा. पांगारकर, तात्यासाहेब केळकर, श्री. काका कालेलकर, मामा वरेरकर, इत्यादि मराठी व शेरिडन्, बॅरी, स्टीव्हनसन या पाश्चात्य व्यक्तींच्या कार्यांचे अत्यंत मार्मिक विवेचन या खंडांत वाचावयास मिळेल.

खंड ५ : समाजजीवन, तत्त्वज्ञान व इतिहास—सुखसाधनांचे समायोजन, प्रकाशनव्यवसायाचा प्रश्न, महाराष्ट्राचे केन्द्र, परिभाषानिर्मितीचा प्रश्न इत्यादि समाजांतील जिवाळ्याच्या विषयांवर व मूल्यांवर सडेतोड, उद्बोधक आणि रहस्योद्ग्राही विचार यांत व्यक्त झाले आहेत.

खंड ६ : प्रस्तावना व परीक्षणें—निरनिराळ्या ग्रंथांना प्रा. वनहर्षींनी लिहिलेल्या विवेचक प्रस्तावना व कांही प्रसिद्ध ग्रंथांची त्यांनी केलेली परीक्षणें यांचा हा संग्रह म्हणजे आदर्श वाङ्मयीन टीकेचा नमुना आहे.

खंड ७ : नभोवाणी—यांत 'रससिद्धान्त', 'शास्त्रीय वाङ्मय' यांसारखी बोधप्रधान, 'बंगाली कविता' यांसारखी विविध विषयांवरील रसप्रधान व सुंदर व्याख्याने एकत्रित वाचावयास सापडतील.

खंड ८ : आत्मनिवेदन व 'समाधान'—स्वतःच्या जीवनांतील अनुभवाविषयी प्रा. वनहर्षींनी जे थोडेसेच परंतु प्रत्ययकारक लेखन केले आहे, ते यांत समाविष्ट होईल. शिवाय 'समाधान' साप्ताहिक त्यांनी तीन चार वर्षे चालविले. त्यांतील त्यांच्या विपुल लेखनापैकी कांही निवडक साहित्य यांत संकलित करण्यांत आले आहे.



REFBK-0008199

REFBK-0008199



श्री. ना. वनहट्टी

प्रा. श्रीनिवास नारायण वनहट्टी
यांचें नांव मराठी वाचकांना एक
विद्वान् टीकाकार आणि विविध
सामाजिक व वाङ्मयीन प्रश्नांवरील
अधिकारी विवेचक आणि समतोल

समीक्षक म्हणून सुपरिचित आहे. 'नाट्य व रंगभूमि'
हा त्यांच्या आवडीचा विषय असून मराठी रंगभूमीच्या
पुनरुद्वारासाठी ते स्वतः जसे तनुमनोधनाने झटले
त्याचप्रमाणे त्यांनी नाट्यविषयक असें भरवीव टीका-
लेखनहि अतिशय आत्मीयतेने केलें. साहित्यशास्त्र व
नाट्यशास्त्र यांच्या अशा एका अभिज्ञ टीकाकाराचा
नाट्य व रंगभूमि या विषयावरील विविध लेखांचा हा
संग्रह असून त्यांत महाराष्ट्रांतील गेल्या शंभर वर्षांच्या
रंगभूमीच्या आणि नाट्यवाङ्मयाच्या विकासाचें उद्बोधक
प्रतिबिंब पडलेलें आढळून येईल. अभिजात लेखक
आपल्या आवडत्या विषयांत कसा रंगून जातो व
विषयाचें उद्घाटन करितांना तो सहृदय रसिक वाच-
कांनाहि कसे रंगवितो याचेंहि येथे प्रत्यंतर मिळेल.

