म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. ८८

REFBK-0006467

माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति

REFBK-0006467

लेखक

पु. गो. काणेकर
(शारदाश्रमवासी)

किंमत २ रुपये

★

: मुद्रक व प्रकाशक :

रा. का. तटणीस,

श्रीलक्ष्मी-नारायण प्रेस,

३६४, ठाकुरद्वार, मुंबई नं. २

: एकमेव विक्रेते :

पद्म प्रकाशन लिमिटेड

लक्ष्मी बिल्डिंग,

फिरोझशहा मेहता रोड,

मुंबई.

★

लेखकाचें निवेदन

आधुनिक मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक महोत्सवाची कल्पना वृत्तपत्रांत प्रसिद्ध झाल्यावर मराठी नाटकांसंबंधींच्या आपल्या जुन्या आठवणी प्रसिद्ध केल्यास त्यांचा मराठी रंगभूमीचा साद्यंत सविस्तर इतिहास लिहूं इच्छिणारांना थोडाबहुत उपयोग होईल असें वाटलें आणि ती कल्पना मीं **विविध वृत्ताचे** संपादक माझे प्रिय मित्र श्री. रामभाऊ तटणीस यांना बोलून दाखविली. त्यांनीं त्या कल्पनेचें उत्साहपूर्वक स्वागत केल्यामुळें १९४३ च्या ऑक्टोबर महिन्यांत 'वृत्ता'मध्यें माझ्या नाट्यस्मृतींची लेखमाला चालू झाली. आरंभीं, ही लेखमाला इतकी लांबेल असें वाटलें नव्हतें. पण माझ्या कांहीं स्नेह्यांनीं या विषयाचा परामर्ष मीं विस्तारानें घ्यावा व प्रसंगोपात विषयानुरूप चर्चाही करावी अशी आग्रहाची सूचना केल्यामुळें लेखमाला फारच लांबूं लागली. सुमारें आठ लेख क्रमशः प्रसिद्ध झाल्यावर, हा क्रम चालू राहिल्यास लेखमाला संपण्यास किती तरी महिने लागतील असें वाटूं लागलें. आणि त्यामुळें अपूर्णावस्थेंतच ही लेखमाला बंद करून, बाकी राहिलेल्या भागासुद्धां सर्व लेखांचें स्वतंत्र पुस्तकच प्रसिद्ध करण्यांत यावें अशी तोड काढण्यांत आली व त्याप्रमाणें जाहीर करण्यांत आलें. नियतकालिकांतील मर्यादित जागेचें बंधन न राहिल्यामुळें अर्थातच लेखणी पुढेंही बरीच स्वैर सुटली, आणि अखेर पुस्तकाचा मजकूरही अपेक्षेपेक्षां वाढला.

पुस्तकाचें नांव '**माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति**' हें असलें, तरी आठवणींच्या अनुषंगानें अनेक गोष्टींचा ऊहापोह झालेला आहे. लिहिण्याच्या ओघांत एक दोन महत्त्वाचे वादग्रस्त विषय येऊन गेले, आणि तें 'पाप' निस्तरण्यासाठीं त्यांतील दोन विषयांवर दोन वेगवेगळे निबंध लिहिण्याचें प्रायश्चित्त घ्यावें लागलें. ते विषय म्हणजे, '**नाटकांत सूत्रधार कसा आला?**' आणि '**कोंकणांतील दशावतारी नाटकें**' हे होत. अंदाजाबाहेर वाढलेली ही चर्चा वाचण्याची शिक्षा सर्व वाचकांना भोगावी लागूं नये किंवा मध्येंच पानेंच्या पानें ओलांडून जाण्याचा कंटाळवाणा मार्ग स्वीकारण्याची पाळी त्यांच्यावर येऊं नये म्हणून हे निबंध पुस्तकाच्या मुख्य भागांत न घुसडतां परिशिष्टांच्या रूपानें शेवटीं दिले आहेत. त्यामुळें शतसांवत्सरिक महोत्सवांत मराठी रंगदेवतेला विद्वान रसिक लेखक आणि ख्यातनाम नटनटी आपल्या विद्वत्तेचीं व कलेचीं सुंदर बहुमूल्य लेणीं व महावस्त्रें अर्पण करीत असतां मी ही कंथा तिला उपायन

म्हणून अर्पण करण्याचें धाष्टर्य करीत आहें असें जरी रसिकांना वाटलें, तरी ह्या पुस्तकांत चिकित्सा व चर्चा असावी असा आग्रह करणारे माझे स्नेही ' प्राप्तीचा हा अर्धा वांटा ' भोगतील याचेंच मला जास्त समाधान वाटतें !

ही पर्वणी साधून महाराष्ट्री पद्धतीचें हरिकीर्तन, ललित, कलगी-तुरेवाल्यांचे तमाशे, मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटकें अशा कांहीं विषयांचें विवेचन करून त्यांसंबंधानें उत्क्रांतिदृष्ट्या माझ्या कल्पना किंवा अनुमानें काय आहेत हें दर्श-विण्याचा संकल्प होता; परंतु पुस्तकाची पृष्ठसंख्या आधींच वाढल्यामुळें आणि मुंबईतील महोत्सवामध्यें पुस्तकाचें प्रकाशन करण्याकरितां छपाईचें काम घाईनें करावें लागल्याकारणानें तो संकल्प मनांतच ठेवावा लागला. पुढें केव्हां योग येईल तेव्हां तो सिद्धीला जाईल, अशी आशा करतों.

ज्या मित्रांनीं कोणत्या ना कोणत्या प्रकारें प्रस्तुत पुस्तक लिहिण्यांत साहाय्य केलें त्यांत प्रो. कृ. म. खाडये, एम्. ए. आणि श्री. अ. का. प्रियोळकर, बी. ए., यांच्या नांवांचा प्रामुख्यानें उल्लेख केला पाहिजे. **विविध वृत्ताचे** सहसंपादक श्री. चं. वि. बावडेकर यांनीं आरंभापासून प्रोत्साहन दिलें, एवढेंच नव्हे, तर सबंध हस्तलिखित बारकाईनें पाहिलें. त्याचप्रमाणें माझे साहित्यिक मित्र श्री. वि. सी. गुर्जर यांनींही कांहीं भाग काळजीपूर्वक वाचून तो आपल्यास पसंत असल्याचें आश्वासन दिलें. श्री. भा. वि. नाडकर्णी, बी. ए., यांनीं मुद्रितें तपासण्याचें कंटाळवाणें काम आनंदानें पत्करून तें काळजीपूर्वक केलें.

कलांमुळें मिळणारा आनंद हा समाधिसुखामुळें प्राप्त होणाऱ्या आनंदाच्या खालोखाल आहे असें वचन आहे आणि नाट्यामध्यें आनंददायी अशा अनेक कलांचा समुच्चय झालेला आहे. भिन्न रुचींच्या लोकांचें तें एकच समाराधन आहे. असा आनंद देणाऱ्या मराठी रंगभूमीचा उत्सव शतसांवत्सरिकाच्या निमित्तानें अनेक कलावंत एकत्र जमून साजरा करीत असतां प्रेक्षकांतर्फे या नाट्यदेवीला तिच्या उत्सव-दरबारांत करभार अर्पण करण्यांत आला नसता, तर तें एक वैगुण्यच ठरलें असतें. म्हणून तें दूर करण्यासाठीं सर्वसामान्य प्रेक्षकांतर्फे हा प्रयत्न मीं केला आहे. रसिकांना तो मान्य होवो अशी मी प्रार्थना करतों.

मुंबई
ता. १४ एप्रिल १९४४ } **पुरुषोत्तम गोपाळ काणेकर**

माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति

मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक उत्सवाचा उल्लेख वाचल्यावर माझ्या लहानपणांतल्या नाटकें व नाटकमंडळ्या यांच्यासंबंधांच्या आठवणी साहजिकपणें मला झाल्या. चार्ल्स् लॅंबनें "On Some of the Old Actors" या आपल्या निबंधांत नाटकाची एक जुनी हस्तपत्रिका पाहिल्यावर आपल्या मनांत आलेले विचार व्यक्त केले आहेत आणि जुन्या आठवणी सांगितल्या आहेत. तो म्हणतो: "There is something very touching in these old remembrances." तें अगदीं खरें आहे. माझ्या बहुतेक आठवणी लहानपणांतील आहेत. त्या काळच्या माझ्या चिमुकल्या जगांत नाटक पाहणें ही एक महत्त्वाची गोष्ट होती. लहानपणीं एकदां कोणत्या तरी मंडळीच्या एका नाटकाला जाण्याची माझी फार इच्छा होती; परंतु त्या दिवशीं रात्रीं नाटकाला मला कोणीं नेलें नाहीं. मी निराश होऊन झोंपीं गेलों. नाटकाचा ध्यास लागला असल्यामुळें रात्रभर मला नाटकाचींच स्वप्नें पडत होतीं ! अशा रीतीनें जागत्या सृष्टींतील चुकामुकीची भरपाई स्वप्नसृष्टींतील लाभानें भरून निघाली ! गेल्या पंचवीस वर्षांत मीं फारच थोडीं नाटकें पाहिलीं. सिनेमा पाहिल्यावांचून वर्ष-दोन-वर्षें सहज जातात; फारसें चुकल्यासारखें वाटत नाहीं. परंतु त्या काळीं एखादें लोकप्रिय नाटक चुकलें तर जिवाला मोठी चुटपुट लागे. त्या वेळीं मला नाटकगृह म्हणजे थकल्या-भागल्या जिवाचें विश्रांतिस्थान वाटत नव्हतें; तर तें एक स्वतंत्र जग होतें व रंगभूमीवर येणाऱ्या व्यक्तींकडे बाल्यसुलभ कुतूहलानें मी पाहत असें. जुन्या आठवणी अर्थात्च ज्या लहानशा शहरांत माझें बालपण गेलें तेथील आहेत. बालपणीं मी मुंबईत किंवा पुण्यांत असतों तर माझ्या आठवणी वेगळ्या प्रकारच्या असत्या; जे कित्येक सुप्रसिद्ध नट त्या काळीं मराठी रंगभूमीवर चमकत असतांही माझ्या दृष्टीला पडले नाहींत, त्यांच्यासंबंधांच्या आठवणी मी देऊं शकलों असतों. परंतु हेंही तितकेंच खरें आहे कीं लहान शहरांत रंगभूमीला जें विशिष्ट महत्त्व आहे, तें मी जाणूं शकलों नसतों

आणि मराठी रंगभूमीचा क्रांतिकाल माझ्या गांवीं जसा मला ठळकपणें पाहावयास मिळाला, तसा पुण्या–मुंबईंत पाहावयास मिळाला नसता. तसेंच बाहेरगांवच्या रंगभूमीच्या वातावरणाची यथार्थ कल्पना मला झाली नसती. "On Acting and Actors" या आपल्या निबंधांत हॅझलिट् म्हणतो:

"In town, actors are criticized; in country places they are wondered at, or hooted out." मात्र या देशांतील बाहेरगांवीं यांतील दुसरा म्हणजे हुर्रेवडी करून घेण्याचा प्रसंग नटांवर क्वचितच येतो. एखादा साधारण नटसुद्धां तेथें कौतुकाचा विषय होतो.

आमची सावंतवाडी म्हणजे आठदहा हजार वस्तीचें एक लहानसें शहर. परंतु एका संस्थानच्या राजधानीचें तें शहर असल्यामुळें कोंकणप्रांतांत त्याला एक प्रकारचें महत्त्व आहे. संस्थानची राजधानी असल्यामुळें सरकार-दरबार, अधिकारी, वकील, व्यापारी, सरदार, राजाश्रित सेवक, कारकून, कारागीर, शिपाई इत्यादि वर्गांच्या लोकांची वस्ती असल्यामुळें, आणि त्या वेळीं रत्नागिरीखेरीज दुसरीकडे हायस्कूल नव्हतें, त्या कारणानें. शिक्षित वर्गाचेंही प्रमाण अधिक असल्यामुळें, नाटक मंडळ्यांच्या फेऱ्या त्या बाजूला वारंवार होत असत. शिवाय, सुमारें पन्नास वर्षांपूर्वी सावंतवाडी जवळचें ब्रिटिश मुलुखांतील वेंगुर्लें हें शहर व्यापारांत फार भरभराटलेलें होतें. कोंकणपट्टींत त्या वेळीं वेंगुर्ल्याच्या जोडीचें दुसरें व्यापारी शहर नव्हतें. अर्थात् वेंगुर्ल्याकडे नाटक मंडळ्यांची दृष्टि वळल्याखेरीज राहत नसे, आणि वेंगुर्ल्याला आलेली नाटक मंडळी सावंतवाडीला आली नाहीं, असें क्वचित् होई.

मीं पाहिलेलें पहिलें नाटक

माझी जुन्यांत जुनी आठवण म्हणजे नरहरीबुवा कोल्हापूरकर यांच्या नाटकाची होय. आमच्या गांवीं ही मंडळी आली, तेव्हां त्यांचें एक नाटक पाहण्यास मला माझ्या वडिलांनीं नेलें होतें. ही १८८७–८८ सालची गोष्ट असावी. त्या वेळीं माझें वय पांच सहा वर्षांचें असेल; अर्थातच् त्या

नाटकासंबंधाची माझी स्मृति अंधुक आहे. नरहरीबुवासारखी सीनसीनरी दुसऱ्या कोणत्याच नाटकमंडळींत पाहावयास मिळावयाची नाहीं, असें आमच्या गांवचे लोक पुढें कित्येक वर्षेपर्यंत म्हणत असत. मी तर अगदीं लहानच होतों. पडदे व देखावे पाहून मी चकितच झालों. हें कांहीं तरी वेगळेंच जग आपल्याला दिसत आहे असें मला वाटलें. पुढें कैक वर्षांनीं तरुणपणीं मुंबईला आल्यावर उर्दू, गुजराती नाटक मंडळ्यांचीं नाटकगृहें आणि त्यांचे मोठमोठे सुंदर व भव्य देखावे मीं पाहिले; परंतु लहानपणीं नरहरीबुवाच्या नाटकांतील देखाव्यांचा माझ्या मनावर जो परिणाम झाला, तसा तो पुढें कधींच झाला नाहीं. कारण उघडच आहे. रंगभूमीच्या दर्शनाचा माझा तो पहिलाच प्रसंग होता आणि बाल्यावस्थेमुळें आश्चर्यबुद्धि तीव्र होती, सत्य आणि आभास यांच्यांतील भेद कळत नव्हता, रंगभूमीवर देखावे कसे निर्माण करतात याची कल्पना नव्हती. अर्थात् तें पहिलें नाटक पाहून 'ही जादूची नगरीच आहे' असा मला भास झाला. नरहरीबुवांचें हें नाटक जुन्या पद्धतीचें होतें. निरनिराळ्या पात्रांचीं पदें एकटा सूत्रधारच म्हणत असे. तो 'द्रौपदीवस्त्रहरण' या नाटकाचा प्रयोग होता असें मला आठवतें. कारण कौरवसभेंत दुःशासनानें द्रौपदीचें वस्त्र ओढून तिला नग्न करण्याचा प्रयत्न केला, परंतु त्यानें एक वस्त्र ओढून काढलें तरी दुसरें वस्त्र तिच्या अंगावर दिसे. अशा रीतीनें सभेंत वस्त्रांचा ढीग पडला. तो देखावा मला आठवतो. तो पाहून मी आश्चर्यचकित झालों हें सांगावयास नकोच; परंतु आमच्या गांवांतसुद्धां त्या वेळीं हा देखावा मोठ्या कौतुकाचा विषय झाला होता, असेंही मला स्मरतें. द्रौपदीवस्त्रहरणाचा असलाच देखावा मीं त्यानंतर सुमारें तीस वर्षांनीं मुंबईंत त्यावेळच्या सुप्रसिद्ध काऊ खटावच्या पारसी नाटक मंडळीच्या 'महाभारत' नाटकाच्या प्रयोगांत पाहिला. त्या खेळांत द्रौपदीचें काम गोहर या नांवाजलेल्या नटीनें केलें होतें. द्रौपदीच्या अंगावरील वस्त्रें दुःशासन एकामागून एक याप्रमाणें सारखीं ओढीत होता, परंतु तीं संपत नव्हतीं. दर खेपेला गोहरला फिरकी घ्यावी लागे व अशा रीतीनें ती अगदीं घामाघूम होऊन जाई. परंतु तरुणपणीं पाहिलेल्या या देखाव्यानें लहानपणीं नरहरीबुवांचें नाटक पाहून झालेला परिणाम माझ्या

मनावर झाला नाहीं हें येथें सांगितलें पाहिजे असें नाहीं. नरहरीबुवांच्या नाटकांतील दुसरें वैशिष्ट्य म्हणजे सरस्वतीचें स्वर्गातून रंगभूमीवरील अवतरण हें होय. सूत्रधाराचें मंगलाचरण, नंतर विदूषकाचा व त्याचा संवाद आणि तदनंतर गणपतीचें स्तवन व गणपतीचें प्रकटीभवन, तसेंच सरस्वतीचें स्तवन व तिचें प्रकटीभवन हीं जुन्या पौराणिक नाटकांच्या आरंभीं अगदीं आवश्यक असत. अर्थात् नरहरीबुवांच्या पौराणिक नाट्यप्रयोगांतही गणपति व सरस्वती यांचें नाटकाच्या आरंभीं आगमन होई. इतर मंडळ्यांच्या खेळांत सरस्वतीचें आगमन पडदा वर होऊन किंवा बाजूनें नाचत नाचत होत असे; परंतु नरहरीबुवांनीं या देखाव्यांत स्वतःची खास कुशलता दाखविली होती. सूत्रधारानें शारदेचें स्तवन केल्यावर पडदा वर जाई आणि मयूरावर बसून आकाशांतून सरस्वती पृथ्वीवर येत आहे असा देखावा दाखविण्यांत येई. दोरांच्या साहाय्यानें हें अवतरण दाखविलें जाई; परंतु प्रेक्षकांच्या दृष्टीस दोर पडूं नयेत अशी खबरदारी घेण्यांत येई. सरस्वती तिरवी खालीं उतरे आणि रंगभूमीला पाय लागल्याबरोबर नाचावयाला लागे. मात्र ती मयूरारूढ आहे असें भासविण्यांत येई. हा देखावाही त्या वेळीं आमच्या गांवांत एक मोठ्या कौतुकाचा विषय झाला होता. या नाटकांत युद्धाचा देखावा होता आणि तरवारीच्या फेंकी होऊं लागल्या, तेव्हां मला वाटलें कीं आतां कोणी तरी तरवारीचा वार लागून खात्रीनें मरणार; तें पाहणें नको म्हणून कांहीं वेळपर्यंत डोळ्यांवर हात ठेवून मी राहिलों होतों; त्याची आठवण झाली म्हणजे अजूनही मला माझ्या त्या वेळच्या पोरबुद्धीचें हसूं येतें ! त्या काळच्या पौराणिक नाटकांत खऱ्या तलवारी वापरीत असत आणि बहुतेक पुरुष पात्रांना तलवारीचे हात करण्याची कला अवगत असे.

पौराणिक नाटकाचें मूळ कोंकणांत कीं कर्नाटकांत ?

नरहरीबुवा कोल्हापूरकर हे सांगलीच्या विष्णुपंत भाव्यांच्या संप्रदायांतले होते. भाव्यांनीं पौराणिक नाटकांचा जो उपक्रम केला, तो लोकप्रिय झाला आणि त्या पद्धतीनें नाटकें करणाऱ्या मंडळ्या अस्तित्वांत आल्या. कै. विष्णुपंत भावे यांना मराठी रंगभूमीचे भरतमुनि किंवा आद्य प्रवर्तक म्हणून समज-

ण्यांत येतें आणि एका अर्थी तें खरेंही आहे. कै. श्रीमंत आप्पासाहेब पटवर्धन, सांगली संस्थानचे अधिपति, यांच्या पदरीं विष्णुपंत भावे हे नोकरीस होते. विष्णुपंतांचे वडील अमृतराव हे सांगलीकरांच्या फौजेंतले एक अधिकारी होते. विष्णुपंत लहानपणापासून हरकसत्री असल्यामुळें यजमानांच्या मर्जीतले होते. असें सांगतात कीं, सन १८४२ च्या सुमारास सांगली येथें 'भागवत' नांवाची एक कानडी नाटक मंडळी आली असतां तिचे खेळ पाहून श्री. आप्पासाहेबांना मराठींत तशीं नाटकें व्हावीं असें वाटलें आणि विष्णुपंतांनीं आपल्या यजमानांच्या इच्छेस अनुसरून दुसऱ्याच वर्षी आपलें पहिलें पौराणिक नाटक 'सीतास्वयंवर' हें रंगभूमीवर आणलें. विष्णुपंतांनी ४०।५० पौराणिक नाटकें लिहिलीं व त्यांचे प्रयोग केले. असा मराठी रंग-भूमीच्या उत्पत्तीचा थोडक्यांत इतिहास आहे. श्रीमंत आप्पासाहेब सांगलीकर आणि विष्णुपंत भावे यांना पौराणिक नाटकांची कल्पना कानडी नाटक मंडळीच्या खेळावरून सुचली असेल. परंतु नाटकांची कल्पना तोंपर्यंत महाराष्ट्रास अगदींच अपरिचित होती असें म्हणणें कितपत योग्य होईल, याची मात्र शंका आहे. महाराष्ट्रांतील संस्कृत पंडितांना कालिदास, भवभूति आदि प्राचीन कवींच्या नाट्यकृति परिचित असल्याच पाहिजेत; तथापि, मराठींत नाटकें करण्याचा संप्रदाय १८४३ पूर्वी रूढ झालेला नव्हता, नाटकांची कल्पना संस्कृत वाङ्मयाचा अभ्यास करणाऱ्या थोड्या विद्वानांनाच काय ती होती, असा जो समज आहे तो सर्वस्वीं ग्राह्य मानतां येईल असें वाटत नाहीं.

कोंकणच्या जत्रा

कोंकणांत दशावताराचे आणि इतर पौराणिक नाटकांचे खेळ करण्याची वहिवाट फार जुनी आहे. सावंतवाडी संस्थान, गोवें, वेंगुर्लें, मालवण या भागांत गांवोगांवीं चातुर्मासानंतर 'जत्रा' भरतात. गांव मोठा असला आणि तेथें अनेक देवळें असलीं, तर कांहीं गांवांत वेगवेगळ्या देवळांची वेगवेगळी जत्रा भरते. या जत्रेचा मुख्य विशेष म्हणजे दशावतारी नाटक हा होय. नाटकमंडळ्या वेगवेगळ्या गांवच्या असून त्यांना जत्रांत खेळ करण्या-साठीं वर्षासनें ठरलेलीं असतात. त्या त्या देवस्थानाच्या उत्पन्नांतून ही

त्रिदागी नाटक मंडळीला मिळत असते. जत्रांच्या हंगामांत या मंडळ्या आपआपल्या नेमणुकीच्या गांवीं फिरत असतात. या नाटक मंडळ्यांत निरनिराळ्या जातींचे लोक असतात. ही जत्रांची परंपरा अद्यापि चालू आहे. या जत्रांना ‘ दहींकाले ’ असेंही म्हणतात. संगीत नाटकांचा प्रघात पडून लोकांच्या अभिरुचींत बदल झाला, त्यामुळें दशावतारी नाटक मंडळ्यांनींही आपल्या प्रयोगपद्धतींत नव्या पद्धतीचें थोडेंबहुत अनुकरण केलें. विष्णुपंत भाव्यांच्या पद्धतीसारखीच या दशावतारी नाटक मंडळ्यांची जुनी पद्धति होती. सूत्रधार, वनचर अथवा विदूषक, गणपति, सरस्वती हीं आरंभीं असावयाचींच; मग नाटकाचें आख्यान कोणतेंही असो. पूर्वीं शंखासुरवधापासून दशावतारांच्या लीलांना आरंभ करण्यांत येई. वेद चोरून समुद्रांत लपविणारा शंखासुर आणि त्याला मारणारा मत्स्यावतारी विष्णु यांच्या संवादांत शंखासुराच्या भाषणाला विनोदी कलाटणी कोणीं एकदां जी दिली, त्यामुळें शंखासुर म्हणजे विदूषक अशी कल्पना प्रेक्षकांत रूढ होऊन विदूषकालाच ‘ शंखासुर ’ असें नांव पडलें. जत्रेंतील नाटक कोणतेंही असलें, तरी त्यांत ‘ शंखासुर ’ नांवानें ओळखलें जाणारें विदूषकाचें पात्र असावयाचेंच. लोकांना हंसविण्याकरितां वाटेल तशा कोट्या व अंगविक्षेप करण्याची ‘ शंखासुरा’ला मुभा असावयाची. शंखासुर हें सर्वांचें आवडतें पात्र. बायकामुलांत तर त्याची लोकप्रियता अतिशयच. अर्थात् ही भूमिका एखाद्या जातिवंत वात्रट किंवा हजरजबाबी इसमाला देण्यांत येई. गाण्याचें काम एकट्या सूत्रधाराकडेच असे. मग तें पद कोणत्याही पुरुष किंवा स्त्री-पात्रानें म्हणावयाचें असो. सूत्रधाराच्या हातांत झांज असे व त्याला तबलजी किंवा पखवाजी साथ देई. ‘ हरहर परमेश्वरा !’ असें म्हणून नायिकेनें धरणीवर अंग टाकावयाचें आणि तिच्या शोकाचा मक्ता घेऊन सूत्रधारानें शोकगीत म्हणावयाचें, असें या नाटकपद्धतीचें, ‘विविधज्ञानविस्तारां’तील आपल्या एका नाट्यविषयपर लेखांत कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं वर्णन केलें होतें.

सारखीच पद्धत

विष्णुपंत भाव्यांच्या पौराणिक नाटकांतील ही पद्धत आणि कोंकणांतील दशावतारी नाटकांतील पद्धत अगदीं सारखीच होती. किरीटकुंडलें वगैरे

अलंकार देव व राजे यांच्या अंगावर असत. रावणाचीं दहा तोंडें व वीस हात दाखवीत. इतर राक्षस व दैत्य पात्रांचे वेष त्यांचीं रूपें भयंकर दिसावीं अशा प्रकारचे असत. राक्षसांचे डोक्यावरील केस सोडलेले, मोठ्या मिशा, डोळ्यांखालीं लाल रंग, नेसावयाला स्कॉटिश हायलंडर पलटणींतील शिपायां-प्रमाणें घागरा (हा घागरा चुण्या केलेलें लुगडें कमरेभोंवतीं गुंडाळून बन-विण्यांत येई व तो गुडघ्यापर्यंतच पोंहचत असे), आणि अंगांतील कुडत्यावर बटणाच्या जागीं लहान लहान वाटोळ्या आरशांची उभी ओळ. पायांत बहुत करून चाळ बांधलेले असत आणि ओरडून बोलतांना राक्षस आपले पाय आपटून चाळांच्या आवाजानें आपल्या वाक्यांत विराम चिन्हें देत. राक्षसांचा प्रवेश राळ उडवून त्याच्या भपकारी प्रकाशांत करण्यांत येई. कित्येक वेळां राक्षसांचें सैन्य पडद्यामागून (एका पडद्यावरच सर्व नाटक चाले आणि हा पडदा रंगविलेला नसून पांढऱ्या कापडाचा एक तुकडा किंवा कोणाच्या तरी डोक्याचा सफेत चौकोनी फेटा—ह्याला कोंकणांत रुमाल म्हणतात—असे) न येतां समोरून प्रेक्षकांच्या गर्दीतून येई. अलल डुर्रच्या गर्जना आणि राळेचा डोंब, राक्षसांचीं तीं भयंकर रूपें आणि त्यांच्या हातांतील तरवारी वगैरे शस्त्रें यांच्यामुळें प्रेक्षकांची दाणादाण उडे. लहान मुलें तर भयभीत होऊन किंकाळत व रडत ! लढाईंत उभय पक्षांचे तरवा-रीचे हात होत आणि मृदंगाच्या किंवा तबल्याच्या तालावर रंगभूमीवरील योद्धे युद्ध खेळत. म्हणूनच अशा नाटकांना ‘ ताकडथोम् ’ नाटकें असें नव्या पद्धतीच्या नाटकांचे पुरस्कर्ते पुढें म्हणूं लागले. आख्यान पुरें झाल्यावर पहांटेच्या सुमाराला गौळणकाला होई आणि नाटकांतील एखादा स्त्रीवेषधारी नट हातांत आरति घेऊन प्रेक्षकांत फिरे व प्रेक्षक आरतीच्या ताटांत नाणीं टाकीत. गौळणकाल्यानें नाटकाचा शेवट होत असल्यामुळें जत्रेंतील नाटकाला ‘ दहींकाला ’ असें म्हणण्यांत येऊं लागलें.

अलिखित नाटकें

या नाटक मंडळ्या वेगवेगळीं आख्यानें बसवीत; परंतु हीं नाटकें अलिखित असत. नाटक मंडळ्यांत सूत्रधार व दुसरे कांहीं नट हे कथा पुराणें ऐकणारे बहुश्रुत लोक असत आणि ते नाटकांत कोणकोणते प्रवेश दाखवावयाचे तें

ठरवून वेगवेगळ्या नटांना वेगवेगळीं कामें वांटून देत आणि अमुक वेळीं असें असें भाषण करावयाचें म्हणून प्रत्येकाला सांगत. बरेच नट निरक्षर असल्यामुळें भाषणांच्या प्रती त्यांना लिहून देणेंही निरुपयोगी होतें. नाटक अलिखित असल्याकारणानें कित्येक नट स्वयंस्फूर्तीनें भाषण करीत. कित्येक पात्रें कोंकणीमिश्रित मराठींत व शंखासुर तर कोंकणींतच बोले. एखाद्या पात्रानें भाषणांत चूक केली तर समोरचें पात्र समयसूचक असल्यास आपल्या भाषणांत त्याला सांवरून घेई किंवा काय बोलावयाचें तें खुबीनें सुचवी. त्यामुळें प्रेक्षकांना अनपेक्षित करमणुकीचाही पुष्कळ वेळां लाभ होई. एका गांवाहून दुसऱ्या गांवास जातांना नाटकांतील नटच आपलें नाटकी सामान पेटाऱ्यांत भरून व ते पेटारे डोईवर घेऊन जात असत. रात्रीं देवांचीं, अवतारी पुरुषांचीं किंवा राक्षसांचीं सोंगें घ्यावयाचीं आणि दिवसा त्या सोंगांच्या वस्त्रालंकारांचीं व आयुधांचीं आणि इतर सामानाचीं ओझीं वाहून प्रवास करावयाचा ! या नाटक मंडळ्यांच्या जेवणाची सोय त्या त्या गांवांत होत असते. सीनसीनरीच्या साधनांचा अभाव, बहुतेक नटांचें निरक्षरत्व, इत्यादि गोष्टींचा विचार केला म्हणजे या दशावतारी नाटक मंडळ्यांच्या नाट्यकलेचें कौतुक करावें असेंच कोणालाही वाटेल. जत्रांमधील नाटकांना दिवेसुद्धां धड नसत; बहुत करून मशालीच्या उजेडांतच हीं नाटकें होत असत. कमींत कमी पाऊणशें वर्षांपूर्वीही या जत्रा व त्यांतील अशा प्रकारचीं नाटकें कोंकणांत चालू होतीं. त्यापूर्वीं किती काळ तीं चालू होतीं हें निश्चितपणें सांगतां येत नाहीं. परंतु ज्या अर्थीं शेंकडों गांवांत दरवर्षीं या जत्रा भरत आणि अशीं नाटकें होत, आणि नाटक करणाऱ्या मंडळ्यांना वर्षासनें चालू होतीं, त्या अर्थीं या नाटकांचा आरंभ फार जुन्या काळीं झाला असला पाहिजे.

अनुकरणाची शक्याशक्यता

१८४२।४३ सालीं विष्णुपंत भाव्यांनीं पौराणिक नाटकांचा उपक्रम केल्यावरच कोंकणांतही तशीं नाटकें होऊं लागलीं असें मानण्यास अनेक अडचणी आहेत. त्या काळीं आजच्यासारखीं दळणवळणाचीं साधनें नव्हतीं. पाऊणशें वर्षांपूर्वीं कोंकणांत जत्रांमध्यें दशावतारी नाटकें होत हें निश्चित असल्या-

कारणानें १८४२।४३ पासूनच्या पंचवीस वर्षांच्या कालांत सांगलीची नाटक-पद्धति कोंकणांत इतकी दृढमूल झाली असें म्हणावें लागेल, तें अर्थातच पटण्यासारखें नाहीं. सांगलीला कोंकणापेक्षां पुष्कळ जवळ असणाऱ्या देशावरील गांवांत जत्रांमध्यें असलीं नाटकें होत असल्याचें दिसत नाहीं. १८५१ च्या सुमारास श्री. आप्पासाहेब सांगलीकर कैलासवासी झाल्यावर भाव्यांचा आश्रय तुटला आणि त्यांना परस्थळीं जाऊन आपल्या नाटक मंडळीचे खेळ करून दाखवावे लागले. कोल्हापूर, पुणें व मुंबई येथें भाव्यांची मंडळी गेली होती, अशी माहिती मिळते; परंतु वेंगुर्लें, मालवण, सावंतवाडी, गोवें या भागांत ती मंडळी गेली होती अशी माहिती सांपडत नाहीं. या बाबतींत विशेष लक्षांत घेण्यासारखा आणखी एक मुद्दा आहे. तो हा कीं, भाव्यांच्या नाटकांचें अनुकरण कोंकणांत झालें असतें, तर प्रथम तें शहरांत झालें असतें. परंतु कोंकणांतील शहरांमध्यें पौराणिक नाटकें करणाऱ्या धंदेवाईक किंवा हौसी मंडळ्या पन्नास साठ वर्षांपूर्वीं जवळ जवळ मुळींच नव्हत्या. फार तर शिमग्यांत किंवा दुसऱ्या एखाद्या प्रसंगीं गांवांतील लोक एकादा खेळ करीत. कोंकणच्या सदरील भागांतील खेड्यांत मात्र पाऊणशें वर्षांपूर्वींही जत्रांत पौराणिक नाटकें आणि तींही ठरींव गांवच्या ठरींव जत्रेंत ठरींव नाटकी मंडळीनें करण्याची वहिवाट होती. यावरून भाव्यांच्या पौराणिक नाटक-पद्धतीचें कोंकणांत अनुकरण झालें नाहीं, असेंच अनुमान काढावें लागतें. १८४२ सालीं सांगली येथें 'भागवत' नांवाची जी नाटक मंडळी गेली होती आणि जिचे खेळ पाहून भाव्यांना मराठींत तशीं नाटकें करण्याची स्फूर्ति झाली, ती मंडळी कोंकणी नसून कानडीच असेल, तर कोंकणांतलीं दशावतारी नाटकें पाहून बेळगांव–निपाणीकडील कांहीं लोकांनीं कानडींत तशीं नाटकें बसविलीं असावींत. सावंतवाडी, वेंगुर्लें या भागाचें बेळगांव-निपाणीशीं जुन्या काळपासून व्यापार वगैरे निमित्तानें दळणवळण आहे आणि बेळगांव–शहापूर वगैरे भागांत कोंकणांतील पुष्कळ घराणीं स्थायिक झालेलीं आहेत. बेळगांवजवळील शहापूर हें शहर सांगलीकरांचें असल्याकारणानें सदरील भागवत नाटक मंडळी बहुतकरून तेथील किंवा बेळगांवांतील असावी, असा एक तर्क करतां येईल. म्हणजे मराठी रंगभूमीचा आरंभ

प्रत्यक्षतः कानडी रंगभूमीच्या अनुकरणानें झालेला असला, तरी तिचें खरें मूळ कोंकणांतीलच आहे, असें म्हणावें लागतें.

बंगालच्या 'जत्रा'

जत्रांमध्यें पौराणिक नाटकें करण्याचा प्रघात बंगालमध्येंही जुन्या काळापासून चालू आहे. पी. ई. एन्.च्या अखिल भारतीय केंद्राच्या विद्यमानें प्रसिद्ध होत असलेल्या वाङ्मय मालेंतील, अन्नदशंकर व लीला राय यांनीं लिहिलेल्या बंगाली वाङ्मयावरील पुस्तकांत ब्रिटिश राजसत्ता, मुद्रणकला आणि आंग्ल भाषेचा अभ्यास यांचे बंगाली वाङ्मयावर तीन प्रकारचे परिणाम झाले त्यांचें एका प्रकरणांत वर्णन केलें आहे. गद्य वाङ्मयाची उत्पत्ति व वाढ हा एक परिणाम व दुसरा परिणाम काव्यसंपत्तीची वाढ व तिचें विविधत्व असें म्हणून तिसऱ्या परिणामाचें पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे:—

" A third effect was the rise of Bengali drama. Dramatic performances had not been unknown. "Jatras", open-air performances by strolling players of plays on puranic themes, were a happy combination of entertainment and education. With the growth of cities a need arose for fixed stages, special buildings for use as theatres and players capable of satisfying audiences whose relative sophistication made them discontented with what pleased villagers. "

संस्कृत व बंगाली नाटकांचे बंगाली अनुवाद बंगाली रंगभूमीवर आले आणि सामाजिक नाटकांचेंही युग उगवलें. त्याविषयीं लिहितांना सदरील लेखक जोडपें म्हणतें:—

" The technique of these dramas was predominantly English though their frame-work was Sanskritic. The Jatra tradition lingered as an undercurrent. The Calcutta stage in its turn influenced the country-side Jatras. Nowadays the Jatras are imitating the theatre

in methods of production and the Calcutta stage, in spite of modern technical advance, remains Jatra-like at the core."

कोंकणांतल्या जत्रांमधील नाटकांवरही वरीलप्रमाणेंच संगीत नाटकांचा परिणाम झाला. संगीत नाटकें सर्वत्र लोकप्रिय झालीं, तेव्हां जत्रांतील नाटकमंडळ्यांनींही आपल्या नाट्यतंत्रांत बदल केला. एकादें पौराणिक कथानक घेऊन त्याचें नाटक रंगभूमीवर दाखवावयाचें आणि त्यांत जीं पदें म्हणावयाचीं तीं वेगवेगळ्या संगीत नाटकांतून निवडून घेऊन त्या त्या प्रसंगाप्रमाणें त्यांचा उपयोग करावयाचा ! पूर्वीं सर्वांच्या वांट्यांचीं पदें एकटा सूत्रधार म्हणत असे; परंतु नंतर गायकपात्रें स्वतःच पदें म्हणूं लागलीं आणि सूत्रधाराचे गायनश्रम कमी झाले. असो. वरील इंग्रजी उताऱ्यांत बंगालच्या खेड्यांतील जत्रांमध्यें इंग्रजी अंमलापूर्वीं पौराणिक नाटकें होत असत असा उल्लेख आहे तो लक्ष्यांत ठेवण्यासारखा आहे. 'जत्रा' हा शब्द कोंकणांतल्याप्रमाणें बंगालमध्येंही नाटक या अर्थीं प्रचलित आहे असें दिसून येतें. कोंकणांतील विशेषतः गोमंतकांतील भाषेचें बंगाली भाषेशीं कित्येक शब्दांच्या आणि उच्चारांच्या बाबतींत दिसणारें सादृश्य, त्याचप्रमाणें कित्येक आचारविचार यांच्यावरून कोंकणांतील कित्येक जाती बंगालमधून प्राचीन काळीं तेथें आल्या असा जो तर्क आहे, तोही येथें लक्षांत घेण्यासारखा आहे. जत्रांमध्यें नाटकें करण्याचा प्रघात प्राचीन काळींही होता. उत्तररामचरिताच्या आरंभीं सूत्रधार म्हणतो: "अद्य खलु भगवतः कालप्रियानाथस्य यात्रायामार्यमिश्रान्विज्ञापयामि।" यावरून तें नाटक भवभूतीनें कालप्रियानाथ (काल्पी किंवा उज्जयिनी येथील) देवस्थानाच्या जत्रेकरितां रचिलें होतें, असें स्पष्ट दिसतें. बंगाल व कोंकण येथील जत्रांमधील नाटकांचें मूळ भवभूतीच्या काळांतल्या प्रघातामध्यें आढळतें असें म्हणणेंच सयुक्तिक होईल. देशावरील किंवा कर्नाटकांतील जत्रांचें नाटक हें वैशिष्ट्य आज नाहीं व केव्हांही नव्हतें. देशावरील सार्वजनिक करमणुकीचा सर्वांत लोकप्रिय प्रकार म्हणजे तमाशा. कोंकणांत तमाशे व ते करणारे लोक नाहींत. अर्थात् कानडी भाषेंतील जीं नाटकें पाहून भाव्यांना मराठींत पौराणिक नाटकें करून दाखविण्याची कल्पना सुचली, तीं कानडी नाटकें

कोंकणांतील जत्रांमधील पौराणिक नाटकांच्या अनुकरणानेंच रचण्यांत आलीं असावींत.

नाटकांचें मूळ कळसूत्री बाहुल्यांत

ओघानेंच आलें आहे त्या अर्थी या ठिकाणीं थोडें विषयांतर झालें, तर वाचक त्याची क्षमा करितील अशी आशा आहे. संस्कृत नाटकांतील 'सूत्रधार' या शब्दावरून नाटकाची कल्पना कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरून सुचली असावी असें वाटतें. कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाचा चालक खरोखर 'सूत्रधार' असतो; नाटकाच्या चालकाला सूत्रें चाळविण्याचें काम नसतें, तो अलंकारिक अर्थानेंच सूत्रधार असतो. कळसूत्री बाहुल्यांचे पौराणिक खेळ फार जुन्या काळापासून चालू आहेत. जावा-सुमात्रा-बाली बेटांमध्यें प्राचीन हिंदु संस्कृतीचे जे अवशेष आढळतात, त्यांत कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ हा एक अवशेष आहे. कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाला जुन्या मराठी भाषेंत 'साइखडें' (छाया-क्रीडा-क्रीडन) असा शब्द आहे. ज्ञानेश्वरीच्या तेराव्या अध्यायांत 'म्हणोनि मनपण जैं मोडे। तैं इंद्रिय आधींचि उबडें (पालथें, पराङ्मुख)। सूत्रधारेंवीण साइखडें। वावो (व्यर्थ) जैसें'॥ अशी एक ओंवी आहे. अठराव्या अध्यायांत 'ईश्वरः सर्व भूतानां हृद्देशेऽर्जुन तिष्ठति। भ्रामयन्सर्व भूतानि यंत्रारूढानि मायया॥' या श्लोकावरील टीकेंत पुढीलप्रमाणें कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाची उपमा ज्ञानेश्वरांनीं दिली आहे:—"स्वमायेचें आडवस्त्र। लावूनि एकला खेळवी सूत्र। बाहेरी नटी (नटवी, नाचवी) छायाचित्र। चौऱ्यासीं लक्ष॥...ऐसेनि शरीराकारीं। यंत्रीं भूतें अवधारीं। वाहूनि हालवी दोरी। प्राचीनाची (पूर्वकर्माची)॥" (या ओंव्यांतील 'छायाचित्र' हा शब्द सिनेमाचित्राला समर्पक मराठी शब्द आहे. सिनेमानट व नटी या अर्थी 'छायानट' व छायानटी हे शब्द योजून रंगभूमीवरील नटनटींपासून त्यांचें भिन्नत्व दर्शवितां येईल). ज्ञानेश्वरींत आणखी कित्येक ठिकाणींही कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाचा उल्लेख आलेला आहे. सावंतवाडीकडील कोंकण-विभागांत कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ करणाऱ्या लोकांची एक जातच आहे. या जातीच्या पुरुषाला 'ठाकर' व स्त्रीला 'ठाकरीण' म्हणतात. कळसूत्री

बाहुल्यांचे खेळ दाखविण्याचा धंदा हळुहळू मागें पडत गेला आणि सांप्रत तर तो जवळ जवळ नामशेष झालेला आहे. नदींतील मासे धरण्याचा धंदाही ठाकर करितात. या जातींतील पुरुषांचा व बायकांचा सर्वसाधारण धंदा म्हणजे गांवोगांव फिरून भिक्षा मागणें हा होय. पुरुष भिक्षा मागतांना गाणें म्हणतात. कित्येक एका हातांत वीणा व दुसऱ्या हातांत लहान टाळ घेतात, तर कित्येक एका हातांत टाळ व दुसऱ्या हातांत कळसूत्री बाहुली घेऊन गाणें म्हणतांना बाहुलीचें डोकें व हात हालवितात. बायकांच्या केशकलापाला 'पूरण' पुरविण्याचा धंदा ठाकरणी करितात आणि भिक्षेसाठीं हिंडतांना टकळी फिरवीत असतात. सावंतवाडीच्या बाजारांत रात्रीच्या वेळीं ठाकरांचा कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ पाहावयास लहानपणीं एकदां मी गेलों होतों. या खेळांतही आरंभीं गणपति व सरस्वती या देवता दाखविल्या जातात. गणपतीच्या उंदरानें करंजी उचलून ती पळवून नेली असें सदरील खेळांत पाहिल्याचें मला स्मरतें. असो. हा विस्तार करण्यांत मुद्दा हा कीं कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळामधून रंगभूमि उत्क्रांत झाली हें जर खरें असेल, तर ठाकरांच्या बाहुल्यांच्या खेळावरून पौराणिक नाटकें रंगभूमीवर दाखविण्याची कल्पना आमच्या कोंकण भागांतील लोकांच्या मनांत येणें अगदीं स्वाभाविक होतें. त्याकरितां त्यांना कोंकणाबाहेर जाऊन अनुकरण करावयास नको होतें. कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ करण्याचा धंदा एका विशिष्ट आणि मागसलेल्या जातीचा आहे, त्या अर्थी तो बराच जुना असला पाहिजे. अर्थात् दशावतारी नाटकांचें मूळ बाहुल्यांच्या खेळांत असणें बरेंच संभाव्य आहे.

कर्नाटकांतील 'यक्षगान'

कर्नाटकामध्यें जुन्या पद्धतीच्या पौराणिक नाट्य-प्रकाराला 'यक्षगान' अशी संज्ञा आहे. यक्षगानाच्या सूत्रधाराला 'भागवत' म्हणतात. त्यावरूनच १८४२ सालीं कै. विष्णुपंत भाव्यांच्या स्फूर्तीला कारण झालेले कानडीमधील पौराणिक नाटकांचे खेळ 'भागवत मंडळी'नें करून दाखविले असा समज झालेला दिसतो. यक्षगान करणाऱ्या मंडळ्या धंदेवाईक असून त्या गांवोगांवीं शहरोशहरीं फिरत असत. गांवांतील लोक वर्गणी जमवून त्यांच्या जेवणाखाण्याची व बिदागीची व्यवस्था करीत. कर्नाटकांतील जत्रांमध्यें

यक्षगान हें कोंकणांतील जत्रांमधील पौराणिक नाटकांप्रमाणें अवश्य नव्हतें व आजही नाहीं, आणि यक्षगान करणाऱ्या मंडळ्यांना गांवोगांवीं नेमणुका नाहींत. यक्षगान हा धार्मिक मनोरंजनाचा एका काळचा अत्यंत लोकप्रिय असा प्रकार होता. मध्यंतरीं त्याची लोकप्रियता कमी झाली होती; परंतु हल्लीं त्या प्रकाराचें पुनरुज्जीवन झालें असून सुशिक्षित पदवीधर मंडळीही त्यांत हौसेनें भाग घेऊं लागली आहे असें समजतें. यक्षगानांत नाटकाप्रमाणें सोंगें आणतात, त्याप्रमाणेंच कित्येक वेळां वेषांतर केल्यावांचून, नेहमींच्या पोषाखांत सुद्धां, रामायण व महाभारत या ग्रंथांतील कथांमधील गद्यसंवाद वेगवेगळीं पात्रें म्हणून दाखवितात. सर्वांच्या वांट्यांचीं पदें एकटा भागवतच म्हणतो. साध्या पोषाखांतील यक्षगान हल्लींच मुंबईमध्यें माझ्या पाहण्यांत आलें. तें नाटक असें मुळींच वाटलें नाहीं. कर्नाटकांत कळसूत्री बाहुल्यांचेही खेळ करण्याचा जुन्या काळापासून प्रघात आहे; तथापि ते खेळ करणारी एक विशिष्ट जात तेथें नाहीं, अशी माहिती मिळते. एवंच, कळसूत्री बाहुल्यांचे पौराणिक खेळ आणि पौराणिक किंवा दशावतारी नाटकें हे दोन्ही धार्मिक मनोरंजनाचे प्रकार कर्नाटकापेक्षां कोंकणांत अधिक जुने असले पाहिजेत असें साहजिक अनुमान निघतें. मंगळूर-उडुपीच्या बाजूला यक्षगान फार लोकप्रिय आहे. त्यांतील सूत्रधाराला ‘ भागवत ’ म्हणतात; त्या अर्थी प्रथम वैष्णवपंथीयांमध्यें यक्षगानाचा प्रकार चालू झाला असावा हें उघड आहे. मंगळूर, कुमठा, होनावर या भागांत वैष्णव गौड सारस्वत ब्राह्मणांची बरीच मोठी वस्ती आहे. त्यांची घरगुती भाषा कोंकणी आहे. कोंकणी ही ज्यांची मातृभाषा आहे, अशीं पुष्कळ वैश्य कुटुंबेंही सदरील भागांत आढळतात. या उभय समाजांतील कुटुंबांचीं मूळ देवस्थानें गोमंतकांत किंवा गोमंतकाच्या आसपास असून त्यानिमित्त तिकडे त्यांचें पूर्वींपासून जाणें येणें असे. वैष्णव सारस्वतांच्या स्वामींचा मठ गोव्यांत पर्तकाळ येथें आहे. या सर्व गोष्टींचा विचार करतां, सावंतवाडी-बेळगांव मार्गानें असो किंवा गोवें-मंगळूर मार्गानें असो, कोंकणांतील पौराणिक नाटकांची कल्पना कर्नाटकांत गेली व तेथें यक्षगानाच्या रूपांत लोकप्रिय झाली, असेंही एक अनुमान काढतां येईल.

माझ्या पाहण्यांतली पहिली नटी

नरहरीबुवा कोल्हापूरकरांच्या नाटकानंतर मीं आमच्या गांवीं नाटकें पाहिलीं तीं पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळीचीं होत. १८९० च्या सुमाराला ही मंडळी आमच्या गांवीं आली. या मंडळीचे मालक व चालक व्यंकटराव नांवाचे एक गृहस्थ होते. हा काळ मराठी रंगभूमीचा संक्रमण-काल असल्याकारणानें जुन्या पद्धतीचीं पौराणिक व नव्या पद्धतीचीं संगीत अशीं दोन्हीं प्रकारचीं नाटकें ही मंडळी त्या वेळीं करीत असे. पौराणिक नाटकांत 'भीष्मार्जुन युद्ध' हा या मंडळीचा हातखंडा खेळ होता. मंडळीचे मालक व्यंकटराव हे आकृतीनें भव्य असून त्यांचा पोषाखही रुबाबदार असे. भीष्मार्जुन युद्धांत ते भीष्माची भूमिका घेत आणि ती त्यांना शोभून दिसे. त्यांची भाषणाची ढबही चांगली होती आणि तलवारीचे हातही त्यांना चांगल्या रीतीनें करतां येत असत. ही मंडळी शाकुंतल, सौभद्र आणि मृच्छकटिक या नाटकांचेही प्रयोग करी. मंडळीमध्यें नायिकेचें काम करणारी एक नटीच होती. भीष्मार्जुन युद्धांत ती द्रौपदीचें काम करीत असे. तिचें नांव कृष्णाबाई होतें असें मला स्मरतें. द्रौपदीची भूमिका ती चांगली वठवी. ती गौरवर्ण, सडपातळ आणि मध्यम उंचीची होती. ती भाषण समजून करी, परंतु आवाज व गाण्याचें अंग हीं साधारणच होतीं. वयानें थोडी पोक्त दिसत असल्यामुळें संगीत नाटकांतील शकुंतला, सुभद्रा व वसंतसेना यांच्या भूमिका मात्र तिला तेवढ्याशा शोभत नसत. माझ्या पाहण्यांतली ही पहिली नटी होय. किर्लोस्करांनीं संगीत नाटकांची टूम काढण्या-पूर्वीं ज्या भावे पद्धतीच्या पौराणिक गद्य नाटकें करणाऱ्या मंडळ्या होत्या, त्यापैकीं अण्णा इनामदार यांची स्त्री-नाटक मंडळी होती. ही मंडळी पुष्कळ वर्षें अस्तित्वांत होती व अण्णा इनामदार हे नाटकांतील कविता स्वतः रचीत असत अशी माहिती अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या चरित्रांत आढळते. संगीत नाटक मंडळ्यांतल्या पडळकर नांवाच्या एका जुन्या नाटक मंडळींत मुख्य नायिकेचें काम करणारी स्त्री होती आणि तिचा आवाज गोड असून ती कामही बरें करीत असल्यामुळें पडळकर मंडळीच्या खेळास पुष्कळ लोक असत. या खेरीज कोल्हापुराकडील शेषासनी नांवाच्या नायकिणीनें एक संगीत नाटक

मंडळी काढली होती. ती स्वत: नायिकेचें काम करीत असे. ‘ ती देखणी असून गाणारीही बरी असल्यामुळें तिच्या कामाचें वजन पडे.’ अशी माहिती ‘मराठी रंगभूमीं’त आढळते. १८८५ ते १८९० च्या दरम्यान कुलाबा जिल्ह्यांत एक नाटक मंडळी नाटकें करीत फिरे. त्या मंडळींत दोन स्त्रिया काम करीत, अशी माहिती श्री. नारायण मल्हार जोशी यांनीं एकदां मला सांगितली. जोशीबुवांनीं गोरेगांव येथें आपल्या लहानपणीं त्या मंडळीचीं नाटकें पाहिलीं होतीं. असो. पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळीचा हा विशेष मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत अवश्य उल्लेख करण्यासारखा आहे. या मंडळींत बापट उपनांवाचे एक नट होते. ते गद्य काम करणारे होते; परंतु ते आपलें भाषण नेहमीं उर्दूत करीत ! भीष्मार्जुन युद्धांत दुर्योधनाची व मृच्छकटिकांत कर्णपूरकाची भूमिका ते घेत आणि बाकी सर्व पात्रांचीं भाषणें मराठींत, तर बापटांचें वक्तृत्व उर्दूत अथवा हिंदी उर्दूमिश्रित हिंदुस्तानींत चाले ! या गृहस्थांचें शिक्षण मोंगलाईंत किंवा झांशी ग्वाल्हेरच्या बाजूला अथवा पंजाबांत झालें होतें आणि त्यामुळें मराठीपेक्षां हिंदुस्तानींत बोलण्याचा त्यांना विशेष सराव होता कीं काय याची माहिती नाहीं. कांहीं असलें, तरी आजच्या राष्ट्रभाषाप्रचारकांचे ते एक धीट पूर्वज होते हें मात्र निश्चित !

नाट्याचार्य वासुदेवराव डोंगरे

पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळी त्यानंतरही एक दोन वेळां सावंतवाडीला आली. शेवटच्या खेपेला त्यांनीं फक्त संगीत नाट्यप्रयोगच केले. ही त्यांची खेप १८९७।९८ सालीं झाली असावी. त्या वेळचें या मंडळीचें लक्षांत ठेवण्यासारखें वैशिष्ट्य म्हणजे कै. वासुदेवराव नारायण डोंगरे हे या मंडळीबरोबर आले होते, हें होय. एका काळीं मराठी नाट्य जगांत वासुदेवराव डोंगरे हें एक जाडें प्रस्थ होतें. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे डोंगरे हे समकालीन असून अण्णासाहेबांप्रमाणें तेही नाटककार आणि नाटक मंडळीचे मालक होते. किर्लोस्करांचें संगीत ‘शाकुंतल’ रंगभूमीवर आल्यानंतर एक दोन वर्षांत डोंगऱ्यांनींही स्वत:चें संगीत ‘शाकुंतल’ रंगभूमीवर आणलें. त्यानंतर ‘मृच्छकटिक,’ ‘वेणीसंहार,’ ‘मालतीमाधव’ या संस्कृत

नाटकाचीं मराठी संगीत भाषांतरें त्यांनीं तयार केलीं. डोंगऱ्यांची स्वतःची 'डोंगरे नाटक मंडळी' होती व ती या नाटकांचे प्रयोग करीत असे. वरील व इतर संस्कृत नाटकांखेरीज उर्दूतील जुनें नाटक 'इंद्रसभा' डोंगऱ्यांनीं मराठींत अनुवादिलें आणि 'रंगी नायकीण' ही त्यांची स्वतंत्र नाट्यरचना होती. डोंगऱ्यांच्या नाटक मंडळींतील प्रमुख नटांना कै. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर (कै. पं. विष्णु दिगंबर पलुसकर यांचे गुरु) प्रभृति त्या काळच्या प्रसिद्ध गायनशास्त्रज्ञांनीं संगीताचें शिक्षण दिलें होतें आणि स्वतः वासुदेवराव डोंगरेही चांगले नट व गायनकलाभिज्ञ होते. त्यामुळें डोंगरे नाटक मंडळी ही किर्लोस्कर मंडळीप्रमाणेंच एका काळीं नांवाजली होती. दुर्दैवानें ही मंडळी थोडयाच वर्षांनीं अस्तंगत झाली. या मंडळींतील कांहीं नटांनीं डोंगरे नाटक मंडळी असेंच नांव घेऊन नंतर एक नाटक मंडळी कांहीं काळ चालविली होती. ही डोंगरे नाटक मंडळी आमच्या गांवीं, पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळीच्या पहिल्या खेपेच्या एखादें वर्ष पूर्वीं किंवा नंतर आली होती, असें वाटतें. मात्र या मंडळीचें मृच्छकटिक डोंगरेकृत नसून देवलकृत होतें. माझ्या आठवणीप्रमाणें चारुदत्ताचें काम करणाऱ्या नटाचें उपनांव पटवर्धन असें असून वसंतसेनेची भूमिका गुरव किंवा गोंधळी जातीचा एक नट करीत असे. मूळच्या डोंगरे नाटक मंडळींत नांवाजलेले नट म्हणून ज्यांचीं नांवें प्रसिद्ध झालीं आहेत, ते नारायणबुवा मिरजकर व गजाननबुवा गुरव हेच सदरील नट असावेत. या मंडळीचें दुसरें लोकप्रिय नाटक 'इंद्रसभा' हें होतें. एकजात काळ्या व तांबडया रंगांत सजविलेलीं कालभैरव व लालभैरव हीं पात्रें आणि कालभैरवानें राजपुत्र चंद्रकांताला पळवून आणलें त्या वेळचा अधांतरीं लटकणाऱ्या मंचकाचा देखावा हे 'इंद्रसभे'चे विशेष होते. इंद्राच्या सभेंत एकामागून एक याप्रमाणें पांच सहा अप्सरा गात नाचत येत; त्यामुळें नृत्य व गायन यांचा संगमही प्रेक्षकांना पाहावयास मिळे. 'तिलोत्तमा सुंदरिनें फसविलें मला,' 'संग घडो मज, दंग असो मम रंगमहालीं तुजसिं रमाया' इत्यादि इंद्रसभा नाटकांतील पदें त्या वेळीं आमच्या गांवीं ज्याच्या त्याच्या तोंडीं झालीं होतीं. 'रंगी नायकीण,' 'मालतीमाधव' इत्यादि नाटकेंही ही डोंगरे नाटक मंडळी करीत असे. या मंडळीमुळें आणि सदरील

डोंगरेकृत नाटकें वाचलेलीं असल्याकारणानें वासुदेव डोंगरे यांचें नांव मला परिचित होतें. तथापि त्यांना प्रत्यक्ष पाहण्याचा योग ते पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळीबरोबर सावंतवाडीला आले तेव्हां आला. त्या वेळीं वासुदेवरावांचें वय साठ पांसष्ट वर्षांचें असावें. त्यांची स्वत:ची नाटक मंडळी कित्येक वर्षांपूर्वीच नाहींशी झाली होती. या वेळीं त्यांचीं नाटकेंही रंगभूमीवर क्वचित्च दिसत. पूर्णचंद्रोदय मंडळींत नटांना शिकविण्याचें काम ते या वेळीं करीत. मंडळींत त्यांना मोठ्या मानानें वागविण्यांत येई आणि त्यांची उत्तम प्रकारें व्यवस्था ठेवली जाई. वासुदेवराव हे शरीरानें भव्य व सुदृढ होते. इतकें वय झालें होतें तरी त्यांचा स्वाभाविक देखणेपणा लोपला नव्हता आणि अंगकांतीचें तेज कमी झालेलें नव्हतें. त्यांच्या पोषाखाची पद्धतिही इतरांपेक्षां अगदीं वेगळी होती. अंगांत लांब सदरा किंवा त्यावर शेरवानी, कांच्या मारलेलें धोतर, डोक्याला पातळ पांढऱ्या कापडाची उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीची टोपी, हातांत जाड सोटा आणि पायांत दिल्ली चढाव असा त्यांचा पेहराव असे. पूर्णचंद्रोदय मंडळी त्या वेळीं बहुत करून किर्लोस्करकृत शाकुंतल, सौभद्र व रामराज्यवियोग आणि देवलकृत मृच्छकटिक या नाटकांचेच प्रयोग करी. या मंडळीनें डोंगरेकृत 'वेणीसंहार' नाटकाचे एक दोन खेळ सावंतवाडीला केले. या खेळांत वासुदेवराव डोंगरे हे दुर्योधनाची भूमिका करतील असें जाहीर करण्यांत आल्यावर 'वेणीसंहार' पाहावयास मी एकदां मुद्दाम गेलों होतों. वासुदेवराव दुर्योधनाची भूमिका घेऊन रंगभूमीवर आले, तेव्हां साठ पांसष्ट वर्षांचा मनुष्य हें काम करीत आहे हें कोणाला सांगूनही खरें वाटलें नसतें. टक्कल, उरले सुरलेले पांढरे केस, इत्यादि वार्धक्याच्या खुणा त्यांनीं कुशल वेषभूषेनें साफ लपवून टाकल्या होत्या. अभिनय व भाषण यांच्या बाबतींत तर कोणताही तरुण नट दुर्योधनाचें काम वासुदेवरावांपेक्षां अधिक तडफेनें करूं शकला नसता. 'प्रमदवनीं असतां मीं स्वप्न पाहिलें ! येउनियां एका नकुलें । शंभर अहि मारियले' इ. हें पद भानुमती म्हणत असतां तें आडून ऐकणाऱ्या दुर्योधनाची मन:स्थिति वासुदेवरावांनीं इतक्या अभिनयकौशल्यानें व्यक्त केली कीं तो देखावा मला अजूनही आठवतो. वासुदेवरावांच्या रंग-

भूमीवरील कामाचा माझ्या स्मृतिपटलावर राहिलेला दुसरा ठसा आहे तो त्यांच्या गायनपद्धतीसंबंधाचा. रंगभूमीवर पद म्हणतांना त्या पदाच्या अर्थानुरूप स्वरांत व शब्दोच्चारांत वेळोवेळीं बदल करणें आणि शक्य तोंवर तानबाजीला फांटा देणें हा डोंगऱ्यांच्या गायनपद्धतीचा विशेष असे. तानेची लांबी जितके मैल असेल तितक्या प्रमाणानें अधिक वेळ टाळ्या वाजविणाऱ्या संगीताच्या शोकिनांना वासुदेवरावांची ही तानबाजीविरहित गायनपद्धति कितपत आवडली असती तें मी सांगूं शकत नाहीं; परंतु मला मात्र त्यांचें तें काम पाहून रंगभूमीवरील गाणें मैफलीच्या गाण्याहून कसें वेगळें असलें पाहिजे याची थोडी कल्पना आली. त्यानंतर बऱ्याच वर्षांनीं हाच मुद्दा प्रथम मरहूम अबदुल करीमखां यांनीं आणि त्यानंतर कै. विष्णु दिगंबर पलुसकर यांनीं, 'मूर्तिमंत भीति उभी' हें पद त्या काळचे शारदेचें काम करणारे लोकप्रिय नट कसें म्हणत असत आणि रंगभूमीवर खरोखर तें कसें म्हटलें पाहिजे तें गाऊन दाखवून विशद केलेला मीं ऐकला आणि उत्कृष्ट रागतालाभिज्ञ असतांही वासुदेवराव डोंगरे तानबाजीवर कां बहिष्कार घालीत, याची खूण मला चांगल्या रीतीनें पटली.

गद्य नाटकें

१८९० ते १९०० या दहा वर्षांच्या काळांत आमच्या गांवीं नवीन पद्धतीचीं गद्य नाटकें करणाऱ्या थोड्या मंडळ्या येऊन गेल्या. पौराणिक गद्य नाटकें लोकांना पूर्वीपासून, जत्रांतील दशावतारी खेळांमुळें, परिचित होतीं. त्या नाटकांचे विषय जुने ग्रंथ, कीर्तनें, पुराणें यांच्याद्वारें अगोदरच ओळखीचे असलेले असत. धार्मिक भावनांमुळें लोकांची तशा नाटकांकडे साहजिकच ओढ असे. परंतु इंग्रजी नाटकांवरून लिहिलेल्या गद्य नाटकांची गोष्ट अगदीं वेगळी होती. अशा प्रकारचीं गद्य नाटकें करणाऱ्या चारपांच मंडळ्या आमच्या गांवीं सदरील दहा वर्षांच्या काळांत आल्याचें मला आठवतें. त्यांतल्या एकदोन मंडळ्या कै. रा. ब. विष्णु मोरेश्वर महाजनी-कृत 'तारा,' कै. रा. ब. श्रीराम भिकाजी जठार व कै. बजाबा रामचंद्र प्रधानकृत ' भ्रांतिकृत चमत्कार ' हीं नाटकें करीत असत. 'तारा' नाटकाची जाहिरात तें शेक्स्पीयरच्या ' सिंबलाइन ' नाटकावरून रचिलें असल्यामुळें 'सिंबलाइन

तारा' अशी करण्यांत येई. 'भ्रांतिकृत चमत्कार' हें नाटक शेक्सपीयरच्या 'कॉमेडी ऑफ एरर्स' या नाटकावरून तयार केलें होतें. या नाटकांत जुळ्या भावांच्या दोन जोड्या–मालक व नोकर–अशा पाहिजे असतात आणि आमच्या गांवीं आलेल्या एका नाटक मंडळींत तशा दोन जोड्या होत्या. ही मंडळी इचलकरंजीकर नाटक मंडळी होती किंवा दुसरी कोणती नाटक मंडळी होती तें मात्र मला निश्चितपणें स्मरत नाहीं. दोन तीन मंडळ्या कै. गोविंदराव देवलांचें 'दुर्गा' आणि कै. खरेशास्त्र्यांचें 'गुणोत्कर्ष' हीं नाटकेंही करीत असत. भिडे नांवाचे एक नट असल्या दोन तीन मंडळ्यां-बरोबर आले होते आणि त्यामुळें गांवांतील कित्येक लोकांच्या ओळखीचे झाले होते. या गद्य नाटक मंडळ्यांना खेळांपासून जेमतेम द्रव्यप्राप्ति होई. गद्य नाटकांची आणि त्यांतही पाश्चात्य धर्तीच्या गद्य नाटकांची लोकांना म्हणण्या-सारखी आवड नसे. 'दुर्गा' नाटक शोकपर्यवसायी असल्यामुळें एकदां त्याचा प्रयोग पाहिल्यावर दुसऱ्यांदा तें पहावयास कोणी सहसा जात नसे. सदरील नाटक मंडळ्यांना बेताचीच द्रव्यप्राप्ति होत असल्यामुळें त्यांची व अर्थात् नटांचीही आर्थिक स्थिति समाधानकारक नसे. सदरील भिडे हे नट स्त्रीभूमिका घेणारे असतांही आपल्या मंडळीच्या खेळांसाठीं बाजारांतून स्वतः बांकें वाहून नेत असल्याचें पाहिलेलें मला आठवतें. त्या वेळीं नाटक मंडळ्या आपले खेळ देवळांत किंवा फारच झालें तर झापांचें नाटकगृह तयार करून तेथें करीत. खुर्च्या व बांकें गांवांतल्या लोकांकडून वापरावयास घेत आणि त्याबद्दल त्यांना फुकट पास देत. दिवेही पुष्कळ वेळां गांवांतील लोकांकडून उसने घेण्यांत येत! या मंडळ्यांपैकीं कोणत्याही मंडळीनें 'हॅम्लेट' व 'त्राटिका' या नाटकांचे प्रयोग केल्याचें मला आठवत नाहीं. मी स्वतः आमच्या गांवीं हीं दोन नाटकें पाहिलीं नाहींतच, परंतु ते खेळ कोणत्या तरी मंडळीनें लावल्याची जाहिरात वाचल्याचेंही मला आठवत नाहीं. 'हॅम्लेट' (विकारविलसित) हें नाटक साधारण नटांच्या आवांक्याबाहेरचें असल्या-कारणानें आणि साधारण—विशेषतः अशिक्षित लोकांमध्यें तें तितकेंसें प्रिय होण्यासारखें अर्थात् द्रव्यप्राप्ति करून देणारें नसल्याकारणानें त्याच्या वाटेला साधारण नाटक मंडळ्या जात नसाव्या. 'त्राटिका' नाटकाच्या बाबतींत,

तें शाहूनगरवासी मंडळीखेरीज दुसऱ्या नाटक मंडळ्यांना परवानगी मिळण्याची अडचण आड आली असल्यास नकळे. एवढें खरें कीं त्या वेळीं बाहेरगांवच्या प्रेक्षकांना मराठी रंगभूमीवर अत्यंत यशस्वी झालेलीं शेक्सपीयरचीं ही दोन नांवाजलेलीं नाटकें पाहण्याची संधि मिळत नसे. ज्या गांवीं शाहूनगरवासी मंडळी जाई, त्या गांवच्याच लोकांना ती संधि मिळे.

सधन मालकांच्या मंडळ्या

गद्य नाटकें करणारी फडतरे यांची नाटक मंडळी आमच्या गांवीं आली होती. या मंडळीचे मालक फडतरे हे एक सधन तरुण गृहस्थ होते. त्यांनीं नाट्यकलेच्या शोकासाठीं आपल्या वडिलार्जित संपत्तीचा बराच भाग ही नाटक मंडळी स्थापण्यांत खर्चिला होता असें लोक म्हणत. फडतरे हे साधारण चांगले नट होते. कृष्णवर्ण असतांही ते कित्येक खेळांत स्त्रीभूमिका घेत. ' नंदकुमार ' आणि ' सुशील यमुना ' हे त्यांचे विशेष लोकप्रिय असे खेळ होते. ' सुशील यमुना ' हें नाटक वासुदेव बळवंत फडक्यांच्या बंडावर प्रसिद्ध झालेल्या त्याच नांवाच्या कादंबरीवरून तयार केलेलें होतें. या नाटक मंडळीपाशीं त्या काळाच्या मानानें पडदे, सीनसीनरी व पोषाख हीं भरपूर व चांगल्या प्रकारचीं होतीं.

यापेक्षांही श्रीमंती थाटाची एक नाटक मंडळी आमच्या गांवीं एकदां आली होती. ही मंडळीही गद्य नाटकें करणारी होती. या मंडळीचे मालक मिरज किंवा मिरजमळा येथील पटवर्धन नांवाचे एक गृहस्थ होते. यांच्या वडिलांनीं इंदूरच्या बाजूस जाऊन पुष्कळ पैसा मिळविला होता व वडील मृत्यु पावल्यावर चिरंजीवांनीं हजारों रुपये खर्चून ही नाटक मंडळी काढली, असें त्या वेळीं लोक म्हणत असत. या मंडळीचा थाट खरोखरच राजेशाही असे. पडदे, देखावे वगैरे सामान चांगलें आणि पोषाख उंची व भरपूर होते. मंडळी फिरतीवर असतांना बरोबर पांच सहा महिन्यांची धान्यसामुग्री असे. नटांच्या खाण्यापिण्याची व्यवस्था चांगली होती. नाटकांत कामें करणारे कांहीं लहान मुलगे होते, त्यांच्या खाण्यापिण्याप्रमाणें शिक्षणाचीही व्यवस्था केलेली होती. आमच्या बाजूस येणाऱ्या नाटक मंडळ्यांतील नटांच्या नशिबीं नेहमींचें जेवण म्हणजे भात, आमटी व भाजी, क्वचित् सणावाराच्या दिवशीं

चपाती किंवा गोड पक्वान्न असावयाचें. परंतु मिरजकर पटवर्धनाच्या मंडळींत जेवणाचा बेत चांगला असे आणि कंटाळा येईपर्यंत मुलांना मुरंबा किंवा मुरावळा खावयास मिळे, असें सांगत. आपल्या घरच्या बायकांसह मालक मंडळीबरोबर गांवोगांवीं फिरत आणि बुलडॉग कुत्रे, हरिण अशीं जनावरेंही बरोबर असत.खुद्द मालक पटवर्धन हे नाटकांत स्वतः काम करीत. ते गौरवर्ण, मध्यम उंचीचे आणि साधारण देखणे होते. लहानशी दाढीही त्यांनीं ठेवलेली होती. दाढीचे केस किंचित भुरकट रंगाचे दिसत. मीं त्यांचें एक नाटक पाहिलेलें मला स्मरतें. तें नाटक शिवचरित्रांतील एका प्रसंगावर होतें आणि त्यांत मालकांनीं दिलेरखानाचें काम केलें होतें. त्या काळच्या ऐतिहासिक नाटकांमध्यें मुसलमान पात्रांच्या तोंडीं उर्दू भाषा घातलेली असे. पटवर्धन उर्दू भाषा चांगली बोलत आणि दिलेरखानाचें काम सफाईनें वठवीत, असें त्या वेळीं तरी मला वाटलें. ही मंडळी फार काळ अस्तित्वांत राहिली नसावी असें दिसतें. त्यानंतर पुष्कळ वर्षांनीं म्हणजे १९१७-१८ सालच्या सुमारास गिरगांवांत मोहन बिल्डिंगमध्यें कै. आपासाहेब टिपनीस यांच्या घरीं माझे एक नाटककार मित्र श्री. विश्वनाथपंत शेटये यांच्याबरोबर कांहीं कामानिमित्त गेलों असतां तेथें एक गृहस्थ बसलेले होते. आम्ही आल्यावर थोडया वेळानें ते निघून गेले. एका काळचे लक्ष्मीपुत्र आणि एका संपन्न नाटक मंडळीचे पटवर्धन ते हेच असें मला समजलें, तेव्हां मी अगदीं आश्चर्यचकित झालों. मी त्यांना मुळींच ओळखूं शकलों नाहीं. त्यांचा रुबाब अजिबात नाहींसा झाला होता,पोषाखही अगदीं चालचलाऊ किंबहुना आर्थिक दैन्य दर्शविणारा होता; इतकेंच नव्हे, तर पूर्ण कायापालट होऊन ओळख पटण्याच्या पलीकडे त्यांची स्थिति झाली होती. कालगतीनें अगदीं निर्धन होऊन ते नाशिकला जाऊन राहिले होते व नंतर त्यांना तेथील एका वकिलानें–बहुत करून ते श्री. बाबासाहेब खरे असावेत–त्यांना आपल्या घरीं आश्रय दिला होता, इत्यादि गोष्टी मला नंतर कळल्या. अशा प्रकारचीं स्थित्यंतरें पाहिल्यावर ‘ कालाय तस्मै नमः ’ असें कोण म्हणणार नाहीं ? पटवर्धनांच्या मंडळीचें नांव मला आतां निश्चितपणें आठवत नाहीं. बहुत करून ‘ॲमेट्यूर ड्रॅमॅटिक क्लब ’ अशा नांवानें जाहिरात करणारी, परंतु खरोखर हौसी मंडळी नव्हे,

तर धंदेवाईक मंडळी असून जिला आमच्या गांवचे अशिक्षित लोक 'आमटुरकर मंडळी' असें म्हणत असत, तीच ही मंडळी असावी.

समाजसुधारकांविरुद्ध प्रचार

आणखी एक गद्य नाटकें करणारी मंडळी आमच्या गांवीं आली होती. या मंडळीचा विशेष लोकप्रिय खेळ 'तरुणी शिक्षण नाटिका' हा होता; या नाटिकेचे लेखक कै. नारायण बापूजी कानिटकर (पुण्याचे श्री. बाळूकाका कानिटकर ऊर्फ सेवक सेवानंद यांचे तीर्थरूप आणि सुप्रसिद्ध स्त्रीशिक्षणाभिमानी व स्त्रीस्वातंत्र्यपुरस्कर्ते कै. राव. गोविंद वासुदेव कानिटकर यांचे चुलते) हे असून त्यांत स्त्रीशिक्षणाची आणि समाजसुधारकांची थट्टा उडविलेली असल्याकारणानें साहजिकच त्या काळीं लोकांना तें आवडत असे. समाजसुधारक दारूबाज आणि एकंदरींत स्वैराचारी असतात हें दाखविण्याकरितां या नाटकांत दारूबाजीचा बराच धुडगुस होता. प्रधान नांवाचे या मंडळींतील एक नट बाटल्यांवर बाटल्या दारू (अर्थात् मद्याच्या रंगाचें पाणी) रंगभूमीवर पीत असत. मद्यप्राशनाचा हा सपाटा वेगवेगळ्या अनेक प्रसंगीं चाले. प्रत्येक खेपेला पडद्याआड गेल्यावर ते सर्व पाणी ओकून टाकीत असत. उपरिनिर्दिष्ट नाटिकेंत दाखविलेल्या नमुन्याचे समाजसुधारक आमच्या गांवीं त्या वेळीं कोणी नव्हते, इतकेंच नव्हे तर सुधारक म्हणविणारेही कोणी नव्हते. मद्यपान करणारे लोक वरच्या वर्गांत होते, मुळींच नव्हते असें नाहीं; मात्र त्यांमध्यें समाजसुधारक कोणी नव्हते; बहुतेक सर्व सनातनीच होते! तथापि ही नाटिका पाहून पुण्यामुंबईकडील समाजसुधारक आणि त्यांच्या घरांतील शिकलेल्या बायका मद्यपी व स्वैराचारी असतात असाच लोकांचा ग्रह होई. समाजसुधारकांची बाजू मांडणारें एकही नाटक आमच्या गांवीं रंगभूमीवर आल्याचें मला आठवत नाहीं. कै. अण्णा मार्तंड जोश्यांच्या 'सौभाग्यरमा' नाटकासारखें एखादुसरें नाटक समाजसुधारणेसाठीं लिहिलेलें असे. परंतु तसलें नाटक रंगभूमीवर आणणारी मंडळी मिळणें कठीण. कारण त्या काळच्या नटवर्गांत समाजसुधारणेविषयीं कोणाला आस्था नव्हती; बहुतेक सर्व नट इतर बहुजन समाजाप्रमाणें समाजसुधारणेचा तिटकारा करणारे होते आणि यदाकदाचित् एखाद्या नाटक मंडळीनें समाजसुधारणा-

प्रतिपादक नाटक रंगभूमीवर आणलें असतें, तर आमच्या गांवीं तें पाहावयाला कितीसे लोक गेले असते याची शंकाच आहे. समाजसुधारणेला —प्रौढ विवाह, विधवाविवाह, जातिभेदनिषेध, अस्पृश्यतानिषेध, स्त्रियांचें उच्च शिक्षण अशा सुधारणांना अनुकूल असणारा मनुष्य पुण्या-मुंबईबाहेर क्वचित् एखादाच दिसावयाचा. ‘ जगद्धितेच्छु ’, ‘ केसरी ’ आदि त्या काळचीं लोकप्रिय वर्तमानपत्रें आणि ‘केरळ कोकिळा’सारखीं मासिकें समाजसुधारणा व समाजसुधारक यांच्यावर ताशेरे झाडणारींच होतीं. पुढें कै. शिवरामपंत परांजप्यांच्या ‘काळा’नें त्यांत फारच मोठी भर घातली. आगरकरांचा ‘ सुधारक ’ लोकांच्या वाचनांत तितकासा येत नसे. मात्र एवढें खरें कीं, ‘सुधारका’मुळेंच समाजसुधारणेला अनुकूल असणारीं थोडीं माणसें दिसत असत. रंगभूमीचा उपयोग समाजसुधारणेच्या विरुद्ध त्या काळीं मधूनमधून होत असे. ‘ संमति कायद्याचें नाटक ’ हेंही ‘ तरुणी शिक्षक नाटिके’चे कर्ते कै. ना. बा. कानिटकर यांनीं लिहिलें होतें. तसेंच ‘ मोर, एल्‌एल्. बी. प्रहसन ’ हेंही नांवाजलें होतें. तथापि तरुणीशिक्षण नाटिकेप्रमाणें हे प्रयत्न रंगभूमीवर यशस्वी झाले नाहींत. १८९५ सालीं पुणें येथें राष्ट्रीय सभा भरण्याच्या कांहीं महिने पूर्वी राष्ट्रीय सभेच्या मंडपांत सामाजिक परिषद भरूं द्यावी किंवा नाहीं यासंबंधानें खडाजंगी वाद उत्पन्न झाला होता. राष्ट्रीय सभेच्या मंडपांत सामाजिक परिषद् भरली तर मंडपाला आग लावण्याची धमकीही देण्यांत आली होती. कै. टिळक व त्यांचें ‘ केसरी ’ पत्र यांचा सामाजिक परिषदेविरुद्ध तीव्र कटाक्ष होता. या विषयावर टिळकपक्षाच्या वतीनें कै. अनंत वामन बर्वे यांनीं ‘लोकमतविजय’ नांवाचें एक नाटक लिहिलें होतें. त्यांत कै. न्या. रानड्यांना ‘ आत्याबाई ’ बनविण्यांत आलें होतें. याच विषयावर माझे बंधुतुल्य बालमित्र व सहाध्यायी कै. विठ्ठल जिवाजी नाडकर्णी यांचे ज्येष्ठ बंधु कै. अनंत जिवाजी नाडकर्णी (यांना आम्ही ‘ दादा ’ म्हणत असूं) यांनीं ‘संगीत सभामति’ नांवाचें एक नाटक लिहिलें होतें. दादा हे अनेकभाषाकोविद लेखक व कवि होते. सर्व हिंदुस्थानभर त्यांनीं प्रवास करून बहुतेक सर्व तीर्थयात्रा केलेल्या होत्या. बडोद्यांत सिद्दी पहिलवानांनीं दंगा केला होता, त्यावर ‘ सुलेमान सिद्दीचा

मृत्यु ' म्हणून दादांनीं एक नाटक लिहिलें होतें. ते कट्टे पुराणमताभिमानी होते. आपल्या सच्चिदानंद या मासिकाच्या द्वारें ते आपल्या मतांचें प्रतिपादन करीत. सावंतवाडी हायस्कूलचे कित्येक वर्षे हेडमास्तर असलेले कै. गोपाळ व्यंकटेश पाणंदीकर यांचा पर. डॉ. सर रामकृष्णपंत भांडारकरांच्या विधवा कन्येशीं विवाह झाला तेव्हां आमच्या गांवांत आणि विशेषतः सारस्वत ब्राह्मण समाजांत मोठी खळबळ उडून गेली होती. या पुनर्विवाहावर ' संगीत विधवासौभाग्य ' नांवाचें नाटक दादांनीं लिहिलें व तें आपल्या मासिकांतून क्रमशः प्रसिद्ध केलें. हें नाटक रंगभूमीवर आलें नाहीं; बहुतकरून तें रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्नही झाला नसावा. परंतु ' संगीत सभामति ' नाटक रंगभूमीवर आणण्यासाठीं दादांनीं धारवाड येथील आपल्या एका स्नेह्याच्या साहाय्यानें स्वतंत्र नाटक मंडळी स्थापिली व धारवाड येथेंच त्या नाटकाचे एकदोन प्रयोग झाले. ही नाटक मंडळी पुढें लवकरच विराम पावली. असो. सारांश इतकाच कीं समाजसुधारकांवर हल्ला चढविण्याच्या कामांत त्या वेळीं रंगभूमिही सामील होत असे.

संगीत नाटकें

गद्य नाटकांपेक्षां संगीत नाटकें लोकांना विशेष आवडत आणि अद्यापि एकंदर महाराष्ट्रांतील लोकाभिरुचि तशीच आहे. गद्य नाटकें करणाऱ्या मंडळ्यांपेक्षां संगीत नाटकें करणाऱ्या मंडळ्या आमच्या गांवीं पुष्कळ आल्या. किर्लोस्कर मंडळी मात्र केव्हांच तेथें गेली नाहीं. भाऊराव कोल्हट-करांचें नांव ('भावड्या' हें त्यांचें सर्वपरिचित लोकप्रिय नांव–pet name होतें.) या वेळीं नाट्यसृष्टींत दुमदुमत होतें. आमच्या गांवच्या कांहीं थोड्या लोकांनीं मुंबई, पुणें, बेळगांव यांसारख्या ठिकाणीं किर्लोस्कर मंड-ळीचीं नाटकें पाहिलीं होतीं व ते भाऊरावांच्या गायनाची अत्यंत प्रशंसा करीत. एकदां किर्लोस्कर मंडळी वेंगुर्ल्यापर्यंत आली होती आणि आमच्या गांवचे कांहीं लोक नाटक पाहण्यासाठीं वेंगुर्ल्याला गेले होते; परंतु मला तो योग लाभला नाहीं. त्यामुळें अजूनही एक स्पृहणीय योग चुकला असें मला वाटत असतें. असो.

अष्टपैलू मालक

सावंतवाडीला पुष्कळ वेळां आलेली संगीत नाटक मंडळी जोशी नाटक मंडळी ही होय. या मंडळीचे मालक व चालक अनंत विष्णु जोशी नांवाचे गृहस्थ होते. हे कोंकणस्थ असून रत्नागिरी जिल्ह्यांतलेच रहिवासी असावे. वर्ण गौर, डोळे घारे, उंची मध्यम, शरीरयष्टि साधारण–स्थूल नव्हे व बारीकही नव्हे, असें त्यांचें वर्णन करतां येईल. मीं पहिल्यानें १८९१ च्या सुमारास त्यांना पाहिलें, त्या वेळीं त्यांची चाळिशी उलटलेली होती. गायन व अभिनय या दोन्ही बाबतींत ते चांगले नट होते. साधारणतः नाटकांतील मुख्य पुरुष–भूमिका ते घेत; परंतु कोणताही नट आयत्या वेळीं आजारी पडला किंवा दुसऱ्या एखाद्या अडचणीमुळें काम करूं शकला नांहीं, तर अनंतरावांची ती भूमिका करण्याची तयारी असे. रामराज्यवियोगांत तर एकदां त्यांनीं स्त्रीभूमिका–मंथरेची भूमिका केली होती. माझ्या पाहण्यांत जोशी नाटक मंडळी सावंतवाडी येथें पांचसहा वर्षांत तीन चार वेळां आली. प्रत्येक खेपेला पूर्वीचे कांहीं नट जाऊन त्यांची जागा दुसऱ्या नटांनीं घेतलेली आढळे. अनंतराव जोशी हे आपल्या धाकट्या बंधूसह १८८५–८६ सालच्या सुमारास नाटक मंडळी घेऊन आमच्या गांवीं प्रथम आले होते, असें त्या मंडळीचीं नाटकें पाहिलेले लोक सांगत. अर्थातच मी त्या वेळीं तीन–चार वर्षांचाच असल्यामुळें मला त्याची प्रत्यक्ष माहिती कांहींच नाहीं. अनंतरावांचे धाकटे बंधु कॉलेजांत विद्यार्थी असतां किर्लोस्करांचीं नाटकें पाहून आपणही नाटकांत काम करावें असें त्यांना वाटलें आणि उभय बंधूंनीं नाटकमंडळी स्थापली. परंतु पुढें धाकटे बंधु नोकरीस राहिले आणि वडील बंधूंनीं मंडळी चालविली. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं संगीत नाटकांचा उपक्रम केला, त्याचें लोण किती जलदीनें त्या काळांत, आजच्यासारखीं दळणवळणाचीं सुलभ साधनें नसतांही, कोंकणांत जाऊन पोंहचलें, तें वरील माहितीवरून दिसून येईल.

माझ्या पाहण्यांत जोशी नाटक मंडळी पहिल्यानें आमच्या शहरीं आली, तेव्हां शाकुंतल, सौभद्र व रामराज्यवियोग हीं किर्लोस्करांचीं तीन आणि देवलांचें मृच्छकटिक हीं चार नाटकेंच मुख्यतः ती करीत असे. लोक–

प्रियतेच्या दृष्टीनें सौभद्र, मृच्छकटिक, रामराज्यवियोग व शाकुंतल, असा क्रम होता. अण्णांचें रामराज्यवियोग नाटक मूळचें तीन अंकी आहे. तेवढेंच जोशी मंडळी त्या वेळीं करीत असे; पुढें थोड्या वर्षांनीं दुसऱ्या कांहीं मंडळ्या आणखी दोन अंक जोडून त्या नाटकाचे प्रयोग करूं लागल्या. त्या काळीं बहुतेक नाटकें जवळ जवळ पहांटेपर्यंत चालत असत; अर्थात् तीन अंकी नाटक लोकांना अगदींच तोकडें वाटे. शिवाय तिसऱ्या अंकांत दशरथाचा मृत्यु असल्यामुळें तें शोकपर्यवसायी झालें होतें. लोकांना शेवट गोड पाहिजे होता. आणखी दुसरी गोष्ट ही कीं, रामराज्यवियोग नाटक पुरें करण्याच्या पूर्वींच अण्णासाहेब किर्लोस्कर दिवंगत झाले अशी एक सर्वसाधारण समजूत होती. खरें पाहिलें तर 'रामराज्यवियोग' या नांवाचा विचार करतां तीन अंकांतच तें नाटक पूर्ण झालें आहे. अण्णासाहेबांनीं स्वतःच तें पूर्ण केलें होतें. परंतु त्या नाटकानंतर लवकरच अण्णासाहेबांची इहलोकची यात्रा संपल्यामुळें तें नाटक पूर्ण करण्यास अण्णासाहेब जगले नाहींत अशी पुष्कळांची समजूत झाली होती. या समजुतींत थोडें तथ्य होतें. तें हें कीं अण्णासाहेबांनीं या नाटकाच्या तीन अंकांचे अनेक प्रयोग झाल्यावर चौथा अंक लिहिण्यास आरंभ केला होता. त्यावरून तें पांच-अंकी नाटक करण्याचा त्यांचा हेतु होता असें दिसतें. मुजुमदारकृत अण्णासाहेबांच्या चरित्रांत याचा उल्लेख आहे. परंतु चौथा अंक पुरा होण्याच्या पूर्वी अण्णासाहेबांचें देहावसान झालें. अण्णासाहेबांनीं आपल्या दृष्टीनें तीन अंकांतच हें नाटक पूर्ण केलें होतें आणि त्याचे प्रयोगही होऊं लागले होते. परंतु लोकांच्या आग्रहास्तव नाटकाची लांबी वाढविण्याकरितां व भरतभेटीनें नाटकाच्या शेवटीं कांहीं गोडपणा आणण्यासाठीं अण्णासाहेबांनीं चौथा अंक लिहिण्यास सुरवात केली असावी, असें वाटतें. तीन अंकांपुढचे दोन अंक निरनिराळ्या दोनतीन लेखकांनीं लिहिले. त्यांतल्या खरेकृत पुरवणीमधलें 'राम स्मरावा राम' हें पद एका काळीं आमच्या बाजूला फार लोकप्रिय झालें होतें, व कित्येकजण तर तें तुकारामाच्या अभंगांप्रमाणें भजनांतही म्हणत असत. जोशी मंडळीच्या खेळांतील पदें आबालवृद्धांच्या तोंडीं झालीं होतीं. आमच्या गांवीं एक किरकोळ कापड व्यापारी होता. त्याला

सबंध सौभद्र नाटक–गद्यपद्यांसहित–मुखोद्गत होतें. लग्नाच्या जेवणावळींत इतर लोक श्लोक–आर्या म्हणत, तर हा गृहस्थ सौभद्रांतील संगीत पदें भाषणांसुद्धां म्हणत असे! नटांच्या ओळखी करून घेण्याला पुष्कळ लोक उत्सुक असत. लोकप्रिय नटांचीं खाजगी बैठकीचीं गाणीं होत आणि त्या वेळीं त्यांचा सत्कार करण्यांत येई. जोशी मंडळींतील एका नटाला सदरील दुकानदारानें त्याची स्वतःची स्थिति म्हणण्यासारखी चांगली नसतांही जरीचा फेटा देऊन त्याचा सन्मान केला होता. अशा ओळखीचें पर्यवसान कित्येक वेळां नटांच्या सहवासाचा नाद लागण्यामध्येंही होई. एका इनामदार ब्राह्मण घराण्यांतील एक तरुण मुलगा अगदीं कंजूष वृत्तीचा होता. एखाद्या स्नेह्यानें त्याच्यापाशीं लवंग मागितली, तर तो सबंध लवंग न देतां अर्धीच द्यावयाचा, अशी त्याची ख्याति होती. त्याची गंमत करण्याकरितां म्हणून त्याच्या कांहीं उपद्व्यापी सोबत्यांनीं नाटकमंडळींतील स्त्री–भूमिका घेणाऱ्या एका गायक नटाशीं त्याची ओळख करून दिली. त्याला हळुहळू बैठकी भरविण्याचा नाद लागला व तो सढळ हातानें खर्च करूं लागला आणि त्यामुळें त्याच्या सोबत्यांचें फावलें व त्यांचें कारस्थान यशस्वी झालें. तो खर्चिक होऊन चारचौघांचा पोशिंदा झाला होता; परंतु दुर्दैवानें पुढें एक दोन वर्षांतच कांहीं दुखणें होऊन तो तरुण मृत्यु पावला.

जोशी नाटक मंडळींत मालवण, देवगड तालुक्यांतील कांहीं नट होते. नंतर त्यांत खुद्द आमच्या सावंतवाडीच्या थोडया नटांची भर पडली. त्यांत पहिला एका शाळामास्तराचा मुलगा होता. त्याचा बाप सत्त्वस्थ ब्राह्मण होता. त्यामुळें त्याचा नाटकीपणा हा लोकांच्या चर्चेचा विषय झाला. त्यानें रामराज्यवियोगांत सुमंत मंत्र्याचें काम केलें, त्याचें लोकांना तितकेंसें वाटलें नाहीं; परंतु मृच्छकटिकांत सातव्या अंकामध्यें चारुदत्ताला वध-स्तंभाकडे नेणाऱ्या दोन मांगांपैकीं एका मांगाची भूमिका त्या ब्राह्मण तरुणानें केली आणि रंगभूमीवर प्रसंगानुरोधानें ‘माझ्या बापानें मरतेसमयीं’ इ. भाषण केलें त्या वेळीं ‘सगळें सोडून मांगाचें सोंग घेऊन वर बाप जीवंत असतांना कारटा काय बोलतो आहे पाहा’ अशा अर्थाचे उद्गार पुष्कळांच्या तोंडून निघाले!

जोशी नाटक मंडळी शेवटच्या खेपेस सावंतवाडीला आली ती पाटणकरांचें 'विक्रम शशिकला' नाटक घेऊन आली. मालक जोशीबुवा वृद्ध होऊं लागले होते, म्हणून ते या नाटकांत वृद्ध ब्राह्मणाचें-शशिकलेच्या पित्याचें काम करीत. विक्रमाची भूमिका अभ्यंकर नांवाच्या एका नटाकडे होती आणि शशिकलेचें काम करणारा नट जवळच्याच एका गांवचा-पाटपरुळ्याकडील होता. विक्रमशशिकलेमुळें बाकीच्या नाटकांची लोकप्रियता मागें पडली. कहाणीवर आधारलेलें नाटकाचें संविधानक, साधे चालचलाऊ संवाद, सोप्या चालींचीं गाणीं, यांच्यामुळें साधारण लोकांना स्वाभाविकपणेंच हें नाटक आवडे. 'हां ! मदंगा लावुं नका कर। दूर करा तुम्हीं दूर सरा' या पदानें आरंभ होणाऱ्या पद्यात्मक संवादावर तर लोक फारच खूष असत. हातवारे करीत मागेंपुढें होऊन दोन्हीं पात्रें हा संवाद म्हणत, तेव्हां टाळ्यांचा कडकडाट उडे आणि किती वेळां तरी 'वन्समोअर'चा वर्षाव होई ! हल्लीं ज्याप्रमाणें 'संशयकल्लोळ' नाटकांतील गाण्याची मैफल पाहण्यासाठींच कित्येक लोक जातात, त्याप्रमाणें ' हां मदंगा ' झगडा पाहण्यासाठींच कांहीं लोक विक्रमशशिकला नाटकाला जात असत.

जोशी मंडळीनें मधल्या एका खेपेला खरेशास्त्र्यांचें 'गुणोत्कर्ष' नाटक संगीत करून त्याचे खेळ आमच्या गांवीं केले होते. कृष्णरावांची भूमिका करणारा नट आमच्या गांवचाच ठाकूर उपनांवाचा होता. या नाटकांतील पदें कोणाचीं होतीं तें प्रसिद्ध झालें नव्हतें.

जोशीबुवा अगदीं शेवटच्या खेपेला आले, त्या वेळीं त्यांची नाटक मंडळी त्यांच्याबरोबर नव्हती. वार्धक्यामुळें नाटकाचा व्यवसाय सोडून कीर्तनकाराचा पेशा त्यांनीं स्वीकारला होता. पूर्वरंग त्यांना तेवढा साधत नसे, परंतु आख्यानाचा विषय ते आपल्या नाट्यकुशलतेनें व पदें म्हणून चांगल्या रीतीनें रंगवीत. सदरील विक्रमशशिकला नाटकांत शशिकलेची भूमिका करणारा नट परुळेकर हाही त्यानंतर कांहीं वर्षांनीं नाटकाचा धंदा सोडून एका कीर्तनकाराबरोबर, मागें राहून गाण्याची साथ करणारा म्हणून, आला होता. कीर्तनांत संगीत चालींनीं आधींच प्रवेश केला होता, त्यामुळें नाट्यकलेपासून निवृत्त झालेल्या लोकांना त्या वेळीं कीर्तनसंस्थेचा योगक्षेमासाठीं आधार मिळूं शके.

नांवाजलेला नायक नट—गुजराती नागर ब्राह्मण

जोशी नाटक मंडळीचा मुक्काम वेंगुर्लें येथें असतां एकदां त्या मंडळीच्या व्यवस्थापकांची व मालकांची गांवांतील कांहीं तरुण मंडळीशीं कांहीं कारणावरून बाचाबाची झाली. या तरुण मंडळीचे पुढारी, वेंगुर्ल्याचे त्या वेळचे सधन व्यापारी काळबा गाडेकर यांचे चिरंजीव परशुराम गाडेकर हे होते. 'तुमच्यापेक्षां चांगली नाटक मंडळी काढून तुमची खोड जिरवू तरच आम्ही नांवाचे वेंगुर्लेकर !' असें परशुराम गाडेकर यांनीं अनंतराव जोशी यांना प्रतिज्ञापूर्वक सदरील बाचाबाचीच्या वेळीं सांगितलें आणि खरोखरच दुसऱ्या दिवसापासून आपली प्रतिज्ञा पूर्ण करण्याच्या उद्योगाला ते लागले. पैशांची उणीव नव्हती. बाहेरून वेगवेगळ्या मंडळ्यांतून चांगले चांगले नट भरपूर पगार देऊं करून आणले. त्यांत केशवराव बडोदेकर हे प्रमुख नट होते. देवलांचें मृच्छकटिक नाटक पहिल्यानें ज्या मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें, त्या नाट्यानंद मंडळीचे केशवराव बडोदेकर हे एक नांवाजलेले नट होते. या नाट्यानंद मंडळीचा मृच्छकटिक हा हातखंडा खेळ होता. केशवराव हे त्यांत चारुदत्ताची भूमिका घेत असत. गाडेकर नाटक मंडळीचें पडदे, पोशाख, देखावे वगैरे सामान नवीन व चांगल्या प्रतीचें होतें. किर्लोस्करांचीं तीन नाटकें व मृच्छकटिक हेच त्यांचे मुख्य खेळ होते. पाटणकरी नाटकांची सांथ त्या वेळीं आमच्या भागापर्यंत येऊन पोंहचली नव्हती. नाट्यानंद मंडळी मुंबई-पुण्याकडे नांवाजली होती, परंतु ती अल्पजीवि ठरली. त्यामुळें गाडेकर मंडळीला केशवराव व इतर कांहीं चांगले नट चटकन् मिळू शकले. केशवरावांच्या ठिकाणीं रूप, गायन व अभिनय यांचा संगम झालेला होता. गौर वर्ण, तेजस्वी अंगकांति, प्रसन्न मुद्रा, रेखींव नाकडोळे यांमुळें शरीरसौष्ठवाची केशवरावांना निसर्गतःच अनुकूलता होती. उंची मध्यम व बांधा किंचित् स्थूल होता. शाकुंतल नाटकांत दुष्यंताचें काम करतांना सुद्धां त्यांना रंगण्याची जरूरी पडत नसे, असा त्यांच्या देखणेपणाचा लौकिक होता.त्यांचा नेहमींचा पोषाखही उंची असे. डोकीला दक्षिणी पद्धतीचा कोइमतुरी जरी रुमाल (फेटा), रेशमी अंगरखा, जरी उपरणें, नेसावयाला लफ्फेबाज करवतकांठी धोतर, हातांत सोन्याचीं सलकडीं, पायांत दक्षिणी

ब्राह्मणी जोडा असा त्यांचा पोषाख असे आणि इतर नटांपेक्षां ते अगदीं वेगळे दिसत. रस्त्यांतून जातांना कोणीं पाहिलें तर श्रीमंत घराण्यांतील हा कोणी तरी सुखोपभोगप्रिय गृहस्थ आहे असेंच वाटावयाचें. केशवरावांना शास्त्रोक्त गायनशिक्षण मिळालेलें होतें. आवाज खणखणीत व सुरेल होता. मात्र ईकारान्त तान घेतांना–विशेषतः साकीच्या चरणान्तीं—रातकिड्याच्या किर्र अशा आवाजाचा भास होई. आवाजांत किंचित् कडकपणा भासला, तरी गाण्याची तयारी उत्कृष्ट आणि पदें म्हणण्याची ढब चित्ताकर्षक होती. मृच्छकटिकाच्या सहाव्या अंकाच्या शेवटीं 'अधम किति पालका असशि भूपा' हें पद म्हणत असतां त्यांच्या चेहऱ्यावरील रागाची लाली वाढत असलेली प्रेक्षकांना स्पष्टपणें दिसे. त्या पदाला ते किती तरी 'वन्समोअर' घेत. सातव्या अंकांत तर ते बहारच करीत. त्या वेळच्या त्यांच्या पदांवर 'वन्समोअर'चा नुसता वर्षाव होई. चारुदत्ताची ती स्थिति पाहून प्रेक्षकांच्या नेत्रांतून अश्रूंचे पूर वाहत ! गाडेकर मंडळीचा मृच्छकटिक नाटकाचा खेळ आटोपला तेव्हां एकदां फटफटीत उजाडलें होतें, सूर्योदय होऊन जवळजवळ सात वाजले होते, असें मला आठवतें. गाडेकर मंडळींत शकाराचें काम करणारा नटही फार लोकप्रिय होता. शकाराला गाण्याची लहर येते तेव्हां हा नट ' माज्या पोटांत दुखता गे माय ' हें कोंकणी भाषेंतील विनोदी गाणें (अर्थात्च नाटकाच्या पुस्तकांत नसलेलें) म्हणत असे, त्यामुळें तर फारच हंशा पिके. वसंतसेनेचें काम डोंगरे मंडळीमधले गजाननबुवा गुरव हे करीत असें मला स्मरतें. या नाटक मंडळींत जोशी नाटक मंडळींतून फुटून गेलेलेही थोडे नट होते आणि खुद्द आमच्या सावंतवाडीचे कालेलकर उपनांवाचे एक गृहस्थ होते.

केशवराव बडोद्याचे असले, तरी महाराष्ट्रीयच आहेत, अशीच तिकडील सर्वांची त्या वेळीं समजूत होती. मलाही तसेंच वाटत होतें. परंतु १९०६।७ च्या सुमारास दैनिक 'इंदुप्रकाश'च्या संपादकवर्गांत असतांना कांहीं दिवस ठाकुरद्वारवर त्या वेळीं बडोद्याच्या एका महाराष्ट्रीय गृहस्थानें चालविलेल्या खाणावळींत मी जेवावयास जात असें, तेव्हां सहजगत्या एके दिवशीं मला केशवरावांविषयीं माहिती मिळाली. त्या खाणावळींत जेवावयाला येणाऱ्या

मंडळींत एक गवईबुवा होते. ते गाण्याच्या शिकवण्या करीत. डोक्याला दक्षिणी हिरव्या रंगाची पगडी, दक्षिणी पद्धतीनें नेसलेलें धोतर, पायांत दक्षिणी जोडा, असा त्यांचा महाराष्ट्रीय पद्धतीचाच वेश असे. ते साधारण कुरूपच होते, पण त्याशिवाय चालतांना वांकडे चालत असत. मराठी भाषा ते चांगल्या रीतीनें बोलत व आम्ही त्यांना महाराष्ट्रीयच समजत असूं. एकदां त्यांचें-माझें सहज बोलणें झालें आणि त्यांनीं आपण महाराष्ट्रीय नसून गुजराती नागर ब्राह्मण आहों असें मला सांगितलें. त्याचें मला थोडेंसें आश्चर्य वाटलेंच, परंतु जेव्हां त्यांनीं केशवराव बडोदेकर नांवाचे मराठी रंगभूमीवर नांवाजलेले नट हे आपले सख्खे बंधु म्हणून सांगितलें, तेव्हां मला मोठेंच व दुहेरी आश्चर्य वाटलें. केशवराव हे गुजराती असतील, याची त्यांच्या नांवावरून, रूपावरून, वेष-पद्धतीवरून आणि नाटकांतील कामावरून मुळींच कल्पना– संशयसुद्धां येणें शक्य नव्हतें. हें पहिलें आश्चर्य व दुसरें आश्चर्य हें कीं, केशवरावासारख्या दहा हजारांत देखण्या मनुष्याचा सख्खा भाऊ असा अष्टवक्र असावा ! परंतु माहितीच्या खरेपणाविषयीं शंका घेण्यास कारण नव्हतें. गाडेकर मंडळी थोड्याच महिन्यांनीं विराम पावली. केशवराव हे त्यानंतर थोड्या वर्षांनीं किर्लोस्कर मंडळींत राहिले व भाऊराव कोल्हटकरांच्या जोडीनें काम करूं लागले. त्या वेळीं भाऊराव स्त्री-भूमिका घेण्याचें सोडून पुरुषभूमिका घेऊं लागले होते. किर्लोस्कर मंडळींत काम करण्यास केशवराव फार दिवस जगले नाहींत.

स्थानिक नटी

गाडेकर नाटक मंडळी अस्ताला गेल्यावर लवकरच खुद्द आमच्या सावंत-वाडीच्या कांहीं व्यापारी मंडळींनीं एक संगीत नाटक मंडळी स्थापिली. या मंडळीचा मुख्य विशेष म्हणजे नाटकांत नायिकेचें काम करणारी एक स्थानिक स्त्री होती. ती वेश्याकुलांतील असून तिचें नांव गुलाबी (गुलाबबाई) असें होतें. पूर्ण चंद्रोदय सांगलीकर नाटक मंडळींत कृष्णाबाई नांवाची एक नटी होती असें मीं मागें सांगितलेंच आहे. त्यानंतर दुसऱ्या कोणत्याच मंडळीच्या नाटकांत तोंपर्यंत नटी दिसली नव्हती. अर्थात् गुलाबी ही सावंतवाडीच्या रंगभूमीवरील दुसरी नटी. गुलाबी सुस्वरूप असून तिला कंठमाधुर्याचीही

अनुकूलता होती. गायनकलेचें थोडेंबहुत शिक्षणही तिनें घेतलें होतें. सावंतवाडीकरांच्या नाटक मंडळींतील बाकीचे बहुतेक नट जोशी व गाडेकर यांच्या नाटक मंडळ्यांमधील होते. पहिल्यानें या मंडळीनें शाकुंतल नाटक बसविलें व त्याचे कांहीं प्रयोग गांवांतच केले. एका खेळांत, जोशी नाटक मंडळीच्या रामराज्यवियोग खेळांत वसिष्ठाची भूमिका करण्यांत प्रसिद्ध असलेल्या बापू खरे नांवाच्या एका नटानें कण्वाचें काम करण्याची आपली उत्कट इच्छा प्रदर्शित केल्यावरून त्याला ती भूमिका देण्यांत आली होती. परंतु बापू खऱ्यांना याच सुमाराला मधून मधून वेडाची लहर येत असे आणि केव्हां केव्हां वेडेपणाचे चाळे करीत, हातवारे करून गात ते रस्त्यावरूनही फिरत; म्हणून नाटकांत काम करूं देण्यास मंडळीचे चालक प्रथम तयार नव्हते व शेवटीं त्यांची भीतिच खरी ठरली. शकुंतलेला पतिगृहीं जाण्यास कण्वऋषि निरोप देत असल्याचें दृश्य चालू असतां या कण्वाला वेडाची लहर आली आणि चालकांना ताबडतोब पडदा पाडून तो प्रवेश अर्ध्यावरच संपवावा लागला ! या नटासंबंधानें 'मराठी रंगभूमि'मध्यें पुढील उल्लेख आढळतो: " त्रिलोकेकर यांचीं नाटकें करणाऱ्या ' हिंदु सन्मार्गबोधक मंडळीं'त रा. बापू खरे हे सूत्रधार, कलि, ऋषि वगैरेंचीं कामें उत्कृष्ट करीत असत, आणि त्यांचें गाणेंही मोहक होतें."

स्त्रियांच्या पुरुषभूमिका

सावंतवाडीकरांची ही नाटक मंडळी अगदींच अल्पायु ठरली. त्यानंतर कित्येक वर्षांनीं सावंतवाडीच्या एका व्यापाऱ्यानें शहरांतील कित्येक वेश्यांच्या मुली गोळा करून एक नाटक मंडळी चालू केली. या नटी साधारणच होत्या. पुरुषभूमिकाही स्त्रियाच करीत असत. ही मंडळीही थोड्याच काळांत विसर्जन पावली. कालपर्वापर्यंत मराठी रंगभूमीवर नटी क्वचित्च दिसे. आजही बऱ्याच नाटक मंडळ्यांत स्त्रियांचीं कामें पुरुषच करितात. या दृष्टीनें वरील माहिती लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. याच सुमारास म्हणजे सुमारें ३०।३५ वर्षांपूर्वी बेळगांवकर स्त्रीनाटक मंडळी बरीच नांवाजली होती. ही मंडळी सौभद्र आणि नेवाळकरांचीं कांहीं नाटकें करून दाखवी. नेवाळकरांच्या ' दंडधारी ' नाटकांत टिळक व गोखले या त्या वेळच्या दोन प्रसिद्ध

राजकीय पुढाऱ्यांमधील मतभेद दाखविण्याचा प्रयत्न करण्यांत आला होता आणि बहुजनसमाजाला आवडेल अशा रीतीनें टिळकांची बाजू रंगविण्यांत आली होती. त्यामुळें तें नाटक विशेष गाजलें होतें. बेळगांवकर स्त्री नाटक मंडळीचा विशेष हा होता कीं नाटकांतील स्त्रियांच्या भूमिकांप्रमाणें पुरुषांच्या भूमिकाही स्त्रियाच करीत. हा विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखा असला, तरी स्पृहणीय होता, असें मात्र म्हणतां येत नाहीं. दंडधारी नाटकांत टिळक व गोखले यांच्याप्रमाणें पोषाख केलेलीं दोन पात्रें येत, आणि त्यांचीं कामेंही चांगलीं होत; परंतु त्या भूमिका स्त्रियाच करीत असल्यामुळें त्या बृहन्नडा किंवा ते अर्धनारी नटेश्वर आहेत असेंच वाटे; किंबहुना त्या थोर पुढाऱ्यांची ती रंगभूमीवरील विटंबनाच आहे, असेंही वाटल्याखेरीज राहत नसे. पुरुषांच्या स्त्रीवेषांपेक्षां स्त्रियांचे पुरुषवेष निःसंशय अधिक हिडिस दिसतात. त्याच्या कारणांचें स्पष्टीकरण करण्याची आवश्यकता नाहीं. बेळगांवकर मंडळींतील दोनतीन नटी खरोखरच चांगल्या होत्या आणि पुरुषांचीं कामें पुरुषांनींच व स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनींच करण्याचा नियम पाळून जर त्या मंडळीनें आपले खेळ केले असते, तर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत, एक अत्यंत इष्ट सुधारणा घडवून आणणारी व ती सुधारणा लोकप्रिय करणारी मंडळी म्हणून, तिचें नांव उल्लेखनीय झालें असतें.

कांहीं प्रसिद्ध नाटक मंडळ्या

आमच्या गांवीं बाहेरच्या ज्या कांहीं नांवाजलेल्या नाटक मंडळ्या येऊन गेल्या, त्यांपैकीं कित्येकांचा उल्लेख मीं यापूर्वी केलाच आहे. त्यानंतरच्या काळांत आलेल्या प्रमुख मंडळ्यांसंबंधानें आतां दोन शब्द लिहावयाचे आहेत. वाईकर नाटक मंडळी ही त्यांपैकीं एक होय. या मंडळीचे ‘ प्रल्हाद ’ आणि ‘ द्यूतविनोद ’ हे खेळ विशेष प्रसिद्ध होते. ‘ द्यूतविनोद ’ नाटक फारच लोकप्रिय होतें. या मंडळीचे मालक–चालक पांडोबा गुरव नांवाचे असून नाटकांतील पदांच्या चाली बऱ्याचशा नवीन होत्या, परंतु गायकी शास्त्रोक्त ठेवण्याकडे लक्ष असे. पांडोबांचें वय त्या वेळीं साधारण उतार मानाचेंच होतें; परंतु ते उपजत कलावंत आणि मार्मिक नाट्यशिक्षक असल्याकारणानें गायनाच्याच बाबतींत नव्हे, तर अभिनय, संभाषण-

पद्धति, शब्दोच्चार यांच्या बाबतींतही पात्रांचीं कामें चोख रीतीनें होत. दुसरी उल्लेख करण्यासारखी मंडळी म्हणजे बाशिमकर संगीत नाटक मंडळी ही होय. या मंडळीचे मालक बाळशास्त्री वाशिमकर हे असून ते स्वतः साधारण चांगले गायक होते आणि मंडळीचा संचही एकंदरींत बरा होता. या मंडळीचीं नाटकें बहुतेक जुनींच होतीं. या मंडळीनें १९०५ च्या सुमारास मुंबईमध्यें कै. अ. वा. बर्वेकृत 'शारदामंडन' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविला तोही मीं पाहिला. बाळशास्त्री त्या वेळीं मालक म्हणून थाटानें राहत; परंतु ते पुढें दुर्दैवाच्या फेऱ्यांत सांपडले आणि मंडळीचे बारा वाजून शास्त्रीबुवांवर अन्नाला मोताद होण्याचा प्रसंग आला! तिसरी उल्लेख करण्यासारखी मंडळी म्हटली म्हणजे माणिक प्रभु प्रासादिक नाटक मंडळी ही होय. ही मंडळी कै. अनंत वामन बर्वे यांचीं नाटकें करीत असे. 'महाराणा प्रतापसिंह' हें या मंडळीचें सर्वांत नांवाजलेलें व लोकप्रिय नाटक होतें. या मंडळींत पुरुष किंवा स्त्री–भूमिका घेणारा खास उल्लेख करण्यासारखा कोणी नट नव्हता; परंतु सर्व पात्रें आपआपलीं कामें व्यवस्थितपणें व काळजीपूर्वक करीत, त्यामुळें खेळ चांगल्या रीतीनें रंगत असत. 'महाराणा प्रतापसिंह' हा मंडळीचा हातखंडा खेळ असून मुख्यतः त्याच्यावरच ती मंडळी चालली होती असें म्हणावयास हरकत नाहीं. हें नाटक पुढें सरकारनें बंद केलें आणि मंडळीही अस्तंगत झाली. या मंडळीच्या नटवर्गांत सावंतवाडीकरांच्या जुन्या ओळखीचे एक नट होते. लोक त्यांना त्यांच्या शरीरवर्णावरून 'काळे मास्तर' या नांवानें ओळखीत. ते जोशी नाटक मंडळींत व दुसऱ्याही कांहीं मंडळ्यांत होते आणि एकदां तर वर्ष दोन वर्षें कोणतीही नाटक मंडळी नसतांना राहिले होते. गायनाचा त्यांनीं शास्त्रोक्त अभ्यास केलेला होता आणि गायनशिक्षकाचेंही काम ते प्रसंगवशात् करीत. तबला वाजविण्यांतही ते कुशल होते आणि रंगभूमीवर कोणतीही पुरुषभूमिका करण्याची त्यांची तयारी असे. चौथी मंडळी स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळी ही होय. ही मंडळी महाराष्ट्रांत नांवाजली होती. आमच्या गांवीं पहिल्यानें ही मंडळी आली, तेव्हां तिचा विशेष नांवाजलेला खेळ 'शापसंभ्रम' हा होता असें मला आठवतें. यापूर्वी 'तरुणी शिक्षण

नाटिके'चा उल्लेख केला आहेच. त्याखेरीज कै. पु. भा. डोंगरेकृत सं. 'चंद्रसेना' नाटकही ही मंडळी करीत असावी असें अंधुकपणें स्मरतें. या मंडळीचें 'शारदा' नाटक तर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत सदैव उल्लेखनीयच राहील. कारण कै. केशवराव भोंसले याच मंडळींत प्रथम नांवारूपाला आले; आणि शारदेची भूमिका केशवराव करीत असल्या-मुळेंच त्या मंडळीचें शारदा नाटक सर्वत्र गाजलें. कै. आत्माराम मोरेश्वर पाठारेकृत सं. संभाजी नाटक करणारी एक मंडळी आली होती. परंतु ती कोणती व तिचें नांव काय तें स्मरत नाहीं. या मंडळीच्या संभाजी नाटकांमध्यें रोषनारा बेगमचें काम वेंगुर्ल्याचे नीलकंठ सखाराम ऊर्फ भाऊ भांगले हे करीत. ते चांगले देखणे असून त्यांचा अभिनयही चांगला असे. कांहीं वर्षें नाटक मंडळ्यांत काढल्यावर त्यांनीं तो व्यवसाय सोडून दिला आणि उमरावती येथें स्थायिक होऊन त्यांनीं स्वतःचें एक वर्तमानपत्र काढलें. १९०७–१९०८ च्या सुमारास हें पत्र अस्तित्वांत होतें आणि राजकीय बाबतींत तें जहाल पक्षाचें होतें.

रंगभूमीवरील भुताटकी !

कै. माधवराव पाटणकर यांचें 'विक्रमशशिकला' नाटक सावंतवाडींत पहिल्यानें जोशी मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें, हें मीं पूर्वींच सांगितलें आहे आणि त्या नाटकांतील 'हां मदंगा'चा धांगडधिंगा कसा लोकप्रिय झाला त्याचेंही वर्णन केलें आहे. या नाटकाचे प्रयोग आणखी एक दोन किरकोळ मंडळ्यांनींही आमच्या गांवीं केले असावेत. त्यानंतर १८९६-९७ च्या सुमारास एक नाटक मंडळी आमच्या गांवीं आली ती पाटणकरांचींच नाटकें करीत असे. त्या मंडळीचें नांव मला आतां स्मरत नाहीं. परंतु तिच्या सत्य-विजयानें मोठाच धुमाकूळ माजविला. विक्रमशशिकला नाटक किर्लोस्कर देवलांच्या नाटकांशीं तुलना करतां पुष्कळ खालच्या दर्ज्याचें होतें, तरी 'सत्य-विजय', 'युवतिविजय' वगैरे दुसऱ्या पाटणकरी नाटकांपेक्षां तें निःसंशय चांगलेंच असें अभिरुचिदृष्ट्या व एकंदरींत पद्यरचनेच्या दृष्टीनेंही म्हटलें पाहिजे. 'विक्रमशशिकला' नाटकाप्रमाणें 'सत्यविजय' हें नाटकही एका कहाणीच्या आधारें रचलेलें आहे. 'आईचें प्रेम निरपेक्ष, बापाचें प्रेम

आशाळु, बहिणीचें प्रेम पैसा आहे तोंपर्यंत, बायकोचें प्रेम सहवासापुरतें, मित्रप्रेम संकटप्रसंगीं उपयोगीं पडणारें' अशा अर्थाच्या दोहोऱ्याच्या सूत्रावर संविधानकाची गुंफण झाली असल्यामुळें उथळ कल्पनांना त्रिकालाबाधित सत्याचें स्वरूप देण्यांत आलें आहे. परंतु उथळ बुद्धीच्या प्रेक्षकांना ती गोष्ट आवडे आणि ते मानाही डोलवीत! त्यापेक्षांही या नाटकाच्या, साधारण लोकांमधील लोकप्रियतेचें आणखी एक कारण होतें. एका प्रवेशांत भूत येई आणि तें नाचून बागडून, गाऊन चाळे करी. धुमे नांवाचे एक नट भुताचें काम करीत असत. मूळ नाटकांतील भुताचीं पदें पुरेशीं वाटलीं नाहींत म्हणूनच कीं काय आणखी कोणीं तरी भुताच्या पात्राकरितां पदें रचलीं होतीं! हीं पदें अगदींच सामान्य आणि कांहींशीं अश्लीलही होतीं. आणखी एक-दोन मंडळ्या आल्या त्या असलींच म्हणजे पाटणकरी आणि 'कामसेनरसिके'-सारखीं धामणसकरी संप्रदायाचीं नाटकें करणाऱ्या होत्या. आमच्या गांवांतील लोक शिमग्यांत स्वतः नाटकें करून दाखवीत. प्रथम तीं नाटकें पौराणिक आणि दशावतारी पद्धतीचीं होतीं, नंतर सौभद्र व मृच्छकटिक हीं नाटकें ते करूं लागले आणि शेवटीं 'सत्यविजया'च्या भुताटकीमध्यें त्यांचा अधःपात झाला! या मधल्या काळांत लोकाभिरुचि फार खालावली होती; पाटणकरी संप्रदाय लोकप्रिय झाला होता; आणि जुनीं लोकप्रिय किर्लोस्कर-देवलांचीं नाटकें "Bad coins drive good coins out of circulation" या अर्थशास्त्रीय न्यायानें मागें पडूं लागलीं होतीं. रुचिपालट लोकांना पाहिजे होता, कितीही चांगलीं असलीं, तरी तींच तींच नाटकें पाहण्याचा कंटाळा आला होता, आणि त्या नाटकांच्या तोडीचीं नवीं नाटकें रंगभूमीवर येत नव्हतीं, म्हणून पाटणकरी संप्रदाय लोकप्रिय होऊं शकला, असेंही म्हणतां येईल. तथापि या काळांतही संभाजी, संशयसंभ्रम, संतापशमन अशीं कमीअधिक प्रमाणानें वरच्या दर्ज्याचीं थोडीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं. कानिटकरांच्या बाजीराव मस्तानीलाही गोव्यांतील नाटेकर नांवाच्या एका लेखकानें संगीत रूप दिलें. परंतु संगीताच्या बाबतींत उर्दू गुजराती नाटकांतील आणि 'बलसिंह-तारा' नाटकानें मुंबईच्या मराठी रंगभूमीवर आणून सोडलेल्या, उडत्या, धांवत्या, मुरडत्या, मधून मधून कोल्हाटी

उडच्या मारणाऱ्या चालींनीं लोकांवर जबरदस्त छाप बसविली होती.कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांसारखा श्रेष्ठ दर्जाचा नाटककारही या सांथींतून सुटला नाहीं, हें कोल्हटकरांची पहिली नाट्यकृति 'वीरतनय' तीमध्यें स्पष्टपणें दिसून येतें. कोल्हटकरांच्या द्वारें अर्थातच किर्लोस्कर नाटक मंडळीपर्यंत या संगीत संप्रदायाचें लोण जाऊन पोहोंचलें. सुदैवानें लवकरच प्रतिक्रियेला आरंभ होऊं लागला, ही गोष्ट वेगळी.

नटांवर सक्तीच्या एकादशीचा प्रसंग !

बाहेरगांवीं फिरणाऱ्या, हातावरील पोटाच्या नाटक मंडळ्यांवर कित्येक वेळां मोठे अडचणीचे प्रसंग येतात. जमाखर्चाची तोंडमिळवणी नीट रीतीनें झाली नाहीं तर पडदे वगैरे सामान गहाण टाकण्याचाही प्रसंग येतो. आमच्या सावंतवाडीमध्यें असा प्रसंग कित्येक मंडळ्यांवर आला. विशेषत: ज्या मंडळ्यांचे मालक खेळापासून होणाऱ्या प्राप्तीचें मान उतरूं लागल्यावर सावध होऊन मुक्काम हलविण्यांत हयगय करीत, कोणत्या ना कोणत्या कारणानें, विशेषतः मोहाला वश होऊन, तेथेंच अडकून पडत, त्यांच्यावर तर दिवाळें काढण्याचा प्रसंग हटकून यावयाचा. सावंतवाडी शहराच्या बाबतींत 'सुंदरवाडी अडकून पाडी' अशी एक म्हण त्या वेळीं प्रसिद्ध होती. प्राप्ति कमी कमी होत असतां मुक्काम वाढला म्हणजे उधारीची बाकी वाढून अनेकांचें देणें व्हावयाचें आणि शेवटीं मंडळींचे बारा वाजावयाचे, यांत आश्चर्य नाहींच. परंतु कित्येक मंडळ्या मूळच्याच दरिद्री असावयाच्या आणि त्यांना उधारीनें माल देण्यासही गांवांतील कोणी व्यापारी तयार व्हावयाचा नाहीं. अशा मंडळ्यांना खरोखर फारच हाल भोगावे लागत. अशांपैकीं एका मंडळीवर एकदां उपासमारीचा प्रसंग आला होता व तो मीं प्रत्यक्ष पाहिला होता. सावंतवाडी संस्थानांतील कुडाळ नांवाच्या गांवीं लहानपणीं दरवर्षी महिना पंधरा दिवस मी माझ्या आजोळीं राहत असें. एकदां तेथें मी असतांना एक लहानशी नाटक मंडळी आली होती. त्या मंडळींतील बहुतेक सर्व नट आजूबाजूच्या गांवचे होते. संगीत बाजीराव मस्तानी इत्यादि नाटकें ही मंडळी करीत असे. या मंडळीचे मालक व चालक एक मराठा जातीचे गृहस्थ होते. त्यांचें नांव बाबुराव. त्यांचे वडील कीर्तन करीत आणि ते सत्यशोधक मताचे होते. सावंतवाडात

त्यांचीं कीर्तनें मीं ऐकिलीं होतीं. वडिलांच्या कीर्तनाच्या वेळीं बाबुराव बाजाची पेटी वाजवीत. त्याशिवाय ते चित्रेंही काढीत. त्यानंतर बाबुरावांनीं वडील निवर्तल्यावर नाटकांचा धंदा स्वीकारला. बाबुराव हरकसबी होते. हार्मोनियमवादनाप्रमाणें तबलावादनांतही ते कुशल होते. चित्रकला अवगत असल्यामुळें पडदेही ते स्वतःच रंगवीत; आणि नाटकांत कोणतीही पुरुषभूमिका घेऊन ती साधारण चांगल्या रीतीनें वठवीत. मंडळींतील बहुतेक नट त्यांनींच शिकवून तयार केलेले होते. बाबुराव उपजत कलावंत होते. मंडळीचे खेळ कुडाळेश्वराच्या देवळांत होत आणि देवळाला लागून असलेल्या धर्मशाळेंत मंडळीचें बिऱ्हाड होतें. देवळाच्या शेजारीं माझे एका काळचे शिक्षक व तदनंतरचे मित्र कै. सीतारामपंत कुंटे यांचें घर होतें. कुंटे मास्तरांबरोबर कित्येक वेळां मीही मंडळीच्या बिऱ्हाडीं गाणें ऐकण्यास व गप्पागोष्टींत वेळ घालविण्यास जात असें. या मंडळीबरोबर एक शिंपी होता. त्याला नाटकांचा शोक असल्यामुळें आपलें शिवण्याचें यंत्र घेऊन मंडळीबरोबर तो गांवोगांवीं फिरत असे. मंडळींतील नटांचे कपडे शिवून द्यावयाचे आणि बाहेरील कांहीं शिलाईकाम मिळालें तर तें करावयाचें, आणि होतां होईल तों मंडळीवर आपल्या खर्चाचा बोजा पडूं द्यावयाचा नाहीं, असें त्याचें धोरण असे. मंडळीला आपल्याकडून होईल ती शरीरकष्टाची सर्व मदत तो करीत असे. त्याला हार्मोनियमवादन अवगत असावें व नाटकांच्या वेळीं तो पेटी वाजवीत असावा, असें मला स्मरतें. कुडाळ म्हणजे फार तर तीन चार हजारांचा गांव. नाटक मंडळीची प्राप्ति जेमतेम आणि मंडळींत माणसें बरींच. यामुळें मंडळीची गुजराण कशीबशीच चाले. एके दिवशीं, नेहमींप्रमाणें सायंकाळीं कुंटे मास्तर, माझा मामेभाऊ व मी असे तिघेजण फिरावयास गेलों असतां देवळाकडील वाटेनें गांवांत परत आलों. त्या वेळीं दिवेलावणीची वेळ झाली होती. मंडळीच्या बिऱ्हाडीं पांच दहा मिनिटें बसूं आणि मग आपआपल्या घरीं जाऊं असें मास्तर म्हणाले, म्हणून आम्ही मंडळीच्या बिऱ्हाडाकडे वळलों. धर्मशाळेजवळ येतों तर मंडळीच्या बिऱ्हाडांत काळोख आणि माणसांची कांहीं गडबड ऐकूं येईना. हा काय प्रकार आहे असें म्हणून आम्ही आपसांत आश्चर्य व्यक्त करूं लागलों. शेवटीं

बाबुरावांना हांका मारल्या. चार पांच हांका मारल्यावर ते बाहेर आले. हा काय प्रकार आहे असें कुंटे मास्तरांनीं विचारलें, तेव्हां बाबुराव म्हणाले: "काय करावें ? पैसे नाहींत म्हणून दिव्याला तेल नाहीं आणि डाळतांदूळ नाहींत म्हणून चूलही पेटविली नाहीं. आज आम्हां सर्वांना थंड्या फराळावरच रात्र काढावयाची आहे." आम्हांला अत्यंत वाईट वाटलें. आम्ही दोघे विद्यार्थीच होतों व त्या वेळीं जरूरीवांचून आमच्या वयाचे मुलगे खिशांत पैसा ठेवीत नसत. परंतु कुंटे मास्तरांच्या खिशांत त्या वेळीं दोन रुपये निघाले. ते त्यांनीं बाबुरावांना दिले, आणि तेल व तांदुळ आणावयास सांगितलें. ते दिवस सध्यांसारखे नव्हते, स्वस्ताईचे होते; त्यामुळें दोन रुपयांत इतक्या माणसांना एक वेळचें जेवण मिळूं शकलें. बाबुरावांनीं सद्गदित अंत:करणानें मास्तरांचे आभार मानले. त्यानंतर कांहीं वर्षांनीं बाबुराव मुंबईंत चौपाटीच्या वाळवंटांत दिसले. त्या वेळीं त्यांची स्थिति अनुकंपनीय होती. त्यांच्या अंगांतील कपडे मळकट व फ़ाटके होते आणि शरीरयष्टि रोडावली होती. मुद्रेंत तारवटपणा दिसत होता. ते गुणी होते, परंतु अनेक गुणी जनांप्रमाणें पैशाविषयीं बेफिकीर, व्यवहारांत ढिले व कांहींसे व्यसनाधीन होते. सदरील उपासमारीच्या प्रसंगाला मात्र त्यांचें व्यसन कारण नव्हतें; धंद्याची परिस्थितिच तशी होती. दुसरा कांहीं व्यवसाय करतां येत नाहीं म्हणून नव्हे, तर नाट्यकलेच्या भक्तीमुळेंच बाबुराव आणि त्यांच्या मंडळींतील शिंपीदादासारखे लोक हाल सोशीत होते. अशा कलासेवकांच्या सेवेचें स्मरण झालें म्हणजे कृतज्ञता वाटल्यावांचून राहत नाहीं.

नाटकांना जोडून 'फार्स'

आमच्या लहानशा शहरांत १९०१-०२ सालापर्यंत मीं जीं नाटकें पाहिलीं, त्यांच्यासंबंधाच्या आठवणी आतां संपल्या. तथापि मुंबईमध्यें आल्यावर मीं जीं नाटकें पाहिलीं, त्यांविषयीं चार शब्द लिहून ही लेखमाला पूर्ण करण्यापूर्वी त्या वेळच्या नाटकांविषयीं एक दोन गोष्टी सांगावयाच्या आहेत. त्यांतली पहिली गोष्ट म्हटली म्हणजे बऱ्याच नाटकांच्या खेळांना जोडून 'फार्स' म्हणून एक लहानसें नाटक करण्यांत येई. विशेषत: जीं नाटकें फारशीं मोठीं नसत, त्या नाटकांनंतर लगेच फार्सला सुरुवात व्हावयाची. किर्लोस्करांचें तीन अंकी

रामराज्यवियोग नाटक त्या वेळच्या प्रेक्षकांना अगदीं तोकडें वाटे. हल्लींप्रमाणें लहान नाटकें किंवा नाटिका पाहण्याची त्या काळच्या प्रेक्षकांना संवय झालेली नव्हती. मागें मीं म्हटल्याप्रमाणें मृच्छकटिक नाटकाचा प्रयोग रात्रीं ९–९॥ वाजतां सुरू झाला म्हणजे सकाळीं ६–७ वाजेपर्यंत चालावयाचा ! पहांटेचे चार पांच वाजेपर्यंत नाटक चाललें नाहीं तर प्रेक्षकांचें समाधानच व्हावयाचें नाहीं. त्यांतील जे कोणी हिशोबी असतील, त्यांना आपण तिकिटासाठीं दिलेले पैसे वसूल झाले नाहींत अशी चुटपुटही लागावयाची ! अर्थात् नाटकें अगदीं छापल्याप्रमाणें करून दाखविलीं जात. प्रवेशांत किंवा भाषणांत कांहीं काटाकाट व्हावयाची नाहीं; इतकेंच नव्हे, तर एखादें वाक्य गळा-वयाचें नाहीं अथवा एखाद्या पदालाही अर्धचंद्र मिळावयाचा नाहीं. नाटक अमुक वाजल्यानंतर चालतां कामा नये, असा पोलिसचा निर्बंध नव्हता आणि प्रेक्षकांनाही जागरणाची पर्वा नसे. बरेचसे फार्स विनोदी असत. 'जिलबीचा फार्स,' 'झोंपीं गेलेला जागा झाला,' 'सटवाजीराव दमाले' इत्यादि प्रहसनें त्या वेळीं नाटकांना जोडून करण्यांत येत. पुष्कळ नाटक-मंडळ्या व बहुतेक प्रेक्षक यांची समजूत 'फार्स' म्हणजे लहानसें नाटक अशीच असे. त्यामुळें 'नारायणराव पेशव्याच्या मृत्यूचा फार्स' अशी जाहि-रातही लागलेली दिसे !

नाटकांची 'खिचडी' हा एक त्या वेळचा सर्वसाधारण प्रकार होता. एखाद्या मंडळीचीं सर्व नाटकें प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीप्रमाणें एक एक किंवा अनेक वेळां होऊन गेलीं आणि मंडळीचा मुक्काम हलण्याची वेळ अगदीं जवळ आली म्हणजे शेवटीं 'खिचडी' प्रयोग व्हावयाचा. ही खिचडी म्हणजे त्या मंडळीच्या निरनिराळ्या सर्व नाटकांतील निवडक प्रवेश. प्रेक्षकांनीं तीं नाटकें पूर्वी पाहिलेलीं असल्याकारणानें वेगवेगळ्या नाटकांतील मधले मधले प्रवेश असले तरी कथानुसंधान लक्षांत येण्यास अडचण पडत नसे. 'खिचडी'च्या पूर्वी कांहीं नाटकांचे 'लोकाग्रहास्तव' शेवटचे प्रयोग व्हावयाचे हें तर ठरलेलेंच होतें !

नाटकें देवळांच्या सभामंडपांत किंवा मुद्दाम उभारलेल्या झांपांच्या नाटकगृहांत होत. बांकें, खुर्च्या, इतकेंच नव्हे, तर दिवे वगैरे सामानही

गांवांतून गोळा करून आणलेले असे, हें पूर्वी सांगितलेंच आहे. दिवे टांगण्याचे असत, ते अर्थात् वर लावले जात आणि फुट लाइट्स्चें काम भिंतीला लावण्याच्या चिमण्यांच्या दिव्यांची रांग करी. रंगभूमीवर फार तर पांच सहा पडदे असत. क्वचित् फ्लॅट्स्चाही उपयोग करण्यांत येई. बगीच्याचा देखावा असला म्हणजे फ्लॅट्स्चा उपयोग करून झाडें व फुलझाडांच्या कुंड्या दाखविण्यांत येत आणि त्यांत मधून मधून वाटोळ्या आकाराचे रंगीबेरंगी कागदांचे दिवे ठेवण्यांत येत असत. शांकुतलांत कण्व-ऋषीच्या आश्रमापुढील उपवनामध्यें सुद्धां हे दिवे लावण्यांत येत! अंतःपुराचा देखावा दाखवितांना पहिल्यानें मच्छरदाणीचा पडदा सोडलेला दाखवावयाचा आणि मग तो बाजूतें ओढून घ्यावयाचा. असले देखावेसुद्धां त्या वेळच्या प्रेक्षकांना मोठे अभिनव वाटत.

नाटकांच्या भिंतीवर लावण्याच्या जाहिराती बाहेरून शिळा प्रेसवर छापून आणलेल्या असत. आमच्या शहरीं खाजगी छापखाना निघेपर्यंत हस्तपत्रकें बहुतकरून कोणतीच मंडळी काढीत नसे. हस्तपत्रकें वांटण्याचा प्रघात सुरू झाला तेव्हांपासून भिंतीवरच्या जाहिरातींत 'विशेष माहिती प्रुफांत' अशी एक बारीकशी ओळ हटकून आढळावयाची. 'प्रुफ' म्हणजे हस्तपत्रक अशी त्या वेळीं शिलालेखकांची समजूत असावी असें दिसतें, आणि नाटक मंडळ्यांच्या मालकांना व व्यवस्थापकांना त्यांच्या इंग्रजी भाषेच्या अज्ञानामुळें, त्या शब्दप्रयोगांत कांहीं चूक आहे असें वाटत नसे!

त्या वेळीं आमच्या गांवीं होणाऱ्या नाटकांच्या प्रेक्षकांमध्यें पुरुष व स्त्रिया एकत्र बसत नसत. रिझर्व खुर्च्या, खुर्च्या, बांकें, जमीन असे पुरुषांच्या तिकिटांचे वेगवेगळे वर्ग असत. स्त्रियांची जागा जमिनीवर एका बाजूस असे. त्यांत वेगवेगळे वर्ग नसत. परंतु कुलीन स्त्रिया आणि वेश्या असे दोन वेगवेगळे विभाग असत. बहुतेक नाटक मंडळ्या कुलीन स्त्रियांच्या दुप्पट वेश्यांच्या तिकिटांचे दर ठेवीत!

गांवांत कांहीं गुंड असावयाचे आणि त्यांना एखाद्या नाटक मंडळीनें नाटक फुकट पाहावयास दिलें नाहीं तर ते मंडळीला त्रास देत; कित्येक वेळां भांडणें, मारामाऱ्या करीत; इतकेंच नव्हे, तर झांपांच्या नाटकगृहांवर

दगड मारावयासही कमी करीत नसत. असल्या गुंडांचा त्रास पोहोचूं नये म्हणून नाटक मंडळ्यांना अर्थात्च पोलिसला खूष ठेवावें लागे. गांवांतील शिष्ट व पुढारी मंडळीचें साहाय्य असलें म्हणजे नाटकवाल्यांचा पुष्कळ त्रास कमी होई.

शिमग्यांतील नाटकें

धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांच्या अनुकरणानें गांवोगांवचे हौसी लोक वर्षातून एकदां शिमग्याच्या सणांत किंवा दुसऱ्या एखाद्या सणाच्या अथवा जत्रेच्या निमित्तानें संगीत नाटकें करूं लागले. कित्येक ठिकाणीं हे खेळ पडदे, देखावे, पोषाख इत्यादींकरितां पुष्कळ पैसे खर्चून सुद्धां करण्यांत येत असत व अद्यापि ती वहिवाट अनेक ठिकाणीं चालू आहे असें समजतें. गोव्यांत म्हापसें, पेडणें वगैरे गांवीं मोठ्या थाटानें हे वार्षिक नाट्यप्रयोग होत असत. आमच्या सावंतवाडी शहरांत आणि आजूबाजूच्या कित्येक गांवांत हीं वार्षिक नाटकें होत; मात्र गोव्यांतल्याप्रमाणें असल्या नाटकांना देवाच्या सेवेचाच एक भाग मानण्याइतकें आमच्या व जवळपासच्या गांवीं महत्त्व प्राप्त झालें नाहीं. या स्थानिक नटांत अनेकजण गायनकुशल व अभिनयपटु असत. नाटकें करणें हा धंदा नसतांना हे लोक जीं कामें करीत, तीं खरोखरच वाखाणण्याजोगीं होत. कित्येक वेळां अनभ्यस्त किंवा भरताडी-सोठीं घेतलेल्या पात्रांकडून गमतीच्या चुका होत, भाषणांत गडबड उडे, पदांवर कठोर शस्त्रक्रिया होई. हल्लीं ज्याप्रमाणें शाळेंतले मुलगे व मुली नाट्यप्रयोग करतांना 'मी,' 'मला,' 'माझा' असे शब्द आले कीं छातीवर हटकून हात ठेवून बोलतात, त्याचप्रमाणें कित्येक हौसी नटांची अशी समजूत असे कीं, भाषण करतांना किंवा पद म्हणतांना होतां होईल तों प्रत्येक शब्दाचा अर्थ अभिनयानें व्यक्त केलाच पाहिजे. प्रत्येक नट आपआपल्या कल्पनेप्रमाणें अभिनय करावयाचा. शाकुंतलांतलें "काय बेटया हरिणाची मजा तरि वायुगति पळतो" हें म्हणतांना 'हरिणाची' या शब्दाचा अभिनय स्वतःच्या डोक्याच्या दोन बाजूंना दोन हातांचीं दोन बोटें उंच धरून दाखविणारा एखादा दुष्यंत असल्या हौसी नटांत आढळत नसे असें नाहीं. तसेंच पद्यपंक्तीचा अर्थ न कळल्यामुळें वसंतसेनेबरोबर पावसांतून

चारुदत्ताकडे जाणारा तिचा विट "पंकें भरलीं वदनें ज्यांचीं ऐसे दर्दुर जल पीती" हें पद म्हणतांना आकाशाकडे हात दाखवितांनाही दिसावयाचा! 'ही कामाची तलवार। करिल ज्या वार' म्हणतांना दुसरा एखादा विटाची भूमिका घेणारा नट खरोखरच आपल्या कमरेची तलवार म्यानांतून काढून दाखवावयाचा! परंतु या बिचाऱ्या नवख्या व अशिक्षित नटांना असल्या चुका अक्षम्य मानण्याचें कारण नाहीं. धंदेवाल्या मंडळ्यांतलेही चांगले चांगले नट असल्या चुका करितांना त्या वेळींच काय पण आजही दिसतात. "**सफलेच्छा तों** करिन सुरांची। आली मत्करिं तनु कैकयिची" हें पद म्हणतांना पहिल्या पांच अक्षरांचा अभिनय **छातीवर** जोरानें हात आपटून करणारी मंथरा रामराज्यवियोगामध्यें कालपरवांपर्यंत पुष्कळ वेळां आढळे. औचित्यविचाराचा तर आजकालही चांगल्या चांगल्या मंडळ्यांनाही क्वचित् प्रसंगीं विसर पडतो. या दोनतीन वर्षांतली गोष्ट. एका नांवाजलेल्या नाटक मंडळीचें मृच्छकटिक नाटक मीं पाहिलें. त्यांत वसंतसेनेबरोबर ती चारुदत्ताच्या घरीं पावसांतून जाण्यास निघाली, तेव्हां एकाच्या ठिकाणीं दोन विट होते. मात्र वीस वर्षांच्या एका नवऱ्या मुलाच्या जागीं दहादहा वर्षांचे दोन नवरे मुलगे पसंत करण्याच्या न्यायानें हे दोन विट दहा बारा वर्षांचे दोन मुलगे होते! यांतला एक चारुदत्ताचें घर जवळ आलें, तेव्हां वसंतसेनेचा निरोप घेतांना आपल्या आईच्या वयाच्या त्या स्त्रीला "फार कोपें रतिसौख्य होत नाहीं। कोप नसतां काम तो विरस होई" अशा कोकशास्त्रांतील 'टिप्स' देऊं लागला, तेव्हां त्या कारट्याच्या श्रीमुखांत एक भडकावून द्यावी असें वाटल्यावांचून राहिलें नाहीं!

उत्तरार्ध

मुंबईंत पाहिलेलीं नाटकें

सावंतवाडींत पाहिलेल्या नाटकांसंबंधाच्या माझ्या आठवणी येथें संपल्या. त्यानंतर १९०४ च्या अखेरीस राष्ट्रीय सभा आणि तिला जोडून भरणारें औद्योगिक प्रदर्शन पाहण्यासाठीं म्हणून, मालवण येथें त्या वेळच्या भंडारी हायस्कूलमध्यें शिक्षक असतांना रजा घेऊन मी मुंबईला आलों आणि वृत्तपत्रव्यवसायामध्यें पडण्याचा सहजासहजीं योग आला. या व्यवसायांत एक तपावर काळ गेला. त्या अवधींत वेगवेगळ्या मंडळ्यांचीं अनेक नाटकें मीं पाहिलीं. तथापि येथें एक गोष्ट सांगणें अवश्य आहे ती ही कीं, लहानपणीं नाटकांविषयीं मला जें कुतूहल वाटत असे तें पुढें पुढें बरेंच कमी झालें. एकसारखीं नाटकें पाहणारे, निदान कांहीं वर्षें तरी सतत नाटकें पाहणारे कांहीं लोक माझ्या माहितीचे आहेत, तितका नाटकें पाहण्याचा नाद मला केव्हांच नव्हता. अर्थात् नाटकाचा खरा शौकी म्हणवून घेण्यास आणि त्या दृष्टीनें अधिकारयुक्त मत देण्यास अथवा ज्या नाटक मंडळ्यांचीं नाटकें पाहिलीं त्यांच्यासंबंधाची खडान् खडा माहिती पुरविण्यास मी समर्थ नाहीं. चांगलीं नाटकें पाहण्याची स्वभावत: आवड होती व आजही थोडीबहुत आहे. तशांत वृत्तपत्रव्यवसायांत असतांना, सर्व बाबतींत होतां होईल तों अद्ययावत् असण्यासाठीं चांगल्या मंडळ्यांचीं नाटकें पाहणें एका प्रकारें अवश्यही होतें. एखादें नवें नाटक रंगभूमीवर आलें, तर त्याविषयीं दोन शब्द लिहिण्याकरितां तरी तें पाहणें अवश्य असे. त्यामुळें वृत्तपत्रव्यवसायांत असेपर्यंत म्हणजे साधारणत: १९१७ सालापर्यंत बहुतेक सर्व नांवाजलेल्या मंडळ्यांचीं बरींचशीं नाटकें माझ्या पाहण्यांत आलीं. याशिवाय माझ्या स्नेही मंडळींत नाटकांचे शौकी असे कांहींजण होते, त्यांच्यामुळेंही, एरवीं चालढकल होण्याचा संभव असतांसुद्धां कित्येक नाटकें पाहण्याचा योग घडला.

नाटकें व वर्तमानपत्रें

ओघानेंच आलें आहे त्या अर्थी नाटक मंडळ्या आणि वृत्तपत्रांचे संपादक यांच्यामधील संबंधांविषयीं येथें दोन शब्द लिहिणें अयोग्य होणार नाहीं असें वाटतें. बहुतेक सर्व नाटक व सर्कस कंपन्या वर्तमानपत्रांना मोफत (complimentary) पास देत असत. त्या वेळीं दैनिक आणि साप्ताहिक पत्रांची संख्या आजच्यापेक्षां बरीच लहान होती. वर्तमानपत्रांनीं हे मोफत पास घ्यावयाचे आणि त्या नाटक मंडळीविषयीं मधून मधून कांहीं मजकूर प्रसिद्ध करावयाचा. त्याखेरीज त्या नाटक मंडळीची नेहमींची जाहिरातही असे. आपण जाहिरातीचे पैसे देतों आणि वर थोडे मोफत पासही देतों, त्या अर्थी वर्तमानपत्रांत आपल्या खेळासंबंधानें अनुकूलच अभिप्राय आले पाहिजेत अशीच बहुतेक सर्व नाटक मंडळ्यांची अपेक्षा असे. वर्तमानपत्रांचे मालक व व्यवस्थापक कित्येक वेळां आपल्या कुटुंबांतील मंडळींसाठीं अथवा पाहुण्यांसाठीं अधिक पासही मागवीत, आणि सलोख्याचे संबंध असले म्हणजे ते त्यांना मिळतही. अशा परिस्थितींत त्या वर्तमानपत्रांत त्या नाटक मंडळीविषयीं नेहमीं प्रशंसापर अभिप्राय यावयाचे हें सांगावयास नकोच. संपादक त्याच गटांतला असल्यावर हें स्तुतिसत्र चालू राहण्यास कांहीं हरकत यावयाची नाहीं. परंतु संपादकाची इच्छा स्पष्टपणें खरा तो अभिप्राय देण्याची असली तर मालक व व्यवस्थापक यांना संपादकाचें तें धोरण पसंत पडावयाचें नाहीं. अर्थात् केव्हां केव्हां यामुळें खटकेही उडावयाचे. वृत्तपत्रव्यवसायांतील जबाबदारी आणि त्या व्यवसायासंबंधाचीं कर्तव्यें यांची ज्या संपादकाला खरोखर जाणीव असेल, तो आपल्या वाचकांशीं केव्हांही प्रतारणा करणार नाहीं; आपल्याला जें प्रामाणिकपणें वाटतें तेंच तो वाचकांना सांगेल; वाचकांची दिशाभूल करणें हें आपल्या व्यवसायाचें पावित्र्य जाणणारा संपादक केव्हांही पापच समजेल. हा पापपुण्याचा पारमार्थिक विचार क्षणभर बाजूला ठेवला, तरी जो संपादक कोणत्याही आमिषानें स्तुति अथवा कोणत्याही अयोग्य हेतूनें निंदा करील त्याची वाचकांमध्यें पत राहणार नाहीं आणि त्याच्या निंदास्तुतीला किंमत उरणार नाहीं, ही गोष्टही दृष्टीआड करून चालावयाचें नाहीं. वर्तमानपत्रांनीं फुकट

पास स्वीकारण्याची पद्धत एकंदरींत अनिष्ट आहे असें माझ्या अनुभवावरून मला म्हणावेंसें वाटतें. फुकट पास स्वीकारण्यानें वर्तमानपत्रांना मिंधेपणा येतो. प्रत्यक्षतः नसला, तरी अप्रत्यक्षत: तरी तसा थोडाबहुत परिणाम झाल्यावांचून राहत नाहीं. संपादकाकडे नाटक मंडळीचे मोफत पास आले, तर संपादक मंडळांतलेच लोक नाटकें पाहावयास जातात असें नाहीं, तर कारकून, कंपॉझिटर्स, प्रेसमेन, शिपाई यांच्याकडूनही मागणी येते. दूर-जवळचा संबंध असलेले बाहेरचेही कांहीं शिष्ट पास मागतात. भिडेसाठीं या सर्वांना ते द्यावे लागतात. मालक किंवा संपादकच पासांवर नाटक पाहण्यास येत नाहींत हें कळून चुकलें म्हणजे नाटक मंडळीचे व्यवस्थापक वर्तमानपत्रांचे मोफत पास घेऊन नाटक पाहावयास येणारांना कोठें तरी बसवितात, तिष्ठत ठेवतात किंवा अन्य रीतीनें अपमान वाटेल अशा रीतीनें वागवितात. संपादक मंडळांतील लोक कपड्यालत्त्यावरून इतरांपासून ओळखतां येतात असेंच कांहीं नाहीं. तसा एखाद्याला अनुभव आला, तर त्याची स्थिति फार अनुकंपनीय होते. आपल्या हक्कासाठीं तक्रार करण्याचा किंवा भांडण्याचा त्याचा हक्क फुकटेपणामुळें गेलेला असल्याकारणानें त्याला तो अपमान मुकाट्यानें सहन करावा लागतो. त्याला नाटक मंडळीनें फुकट पास दिलेला असतो, याचा अर्थ त्याला सन्मानपूर्वक आमंत्रण केलेलें असतें असाच असला तरी, आजूबाजूचे लोक 'फुकट्या तो फुकट्या आणि वर तक्रार करतो !' असें म्हणतील कीं काय असें वाटत असल्याकारणानें तक्रार करण्याचा किंवा भांडण करण्याचा हक्क वास्तविकपणें असतांही त्याला तो बजावतां येत नाहीं. या सर्व गोष्टींचा विचार करून, जेव्हां शक्य झालें, तेव्हां नाटक मंडळ्यांकडून मोफत पास घ्यावयाचे नाहींत असें ठरवून त्याची मीं अंमलबजावणी केली. एकाद्या मंडळीचा व्यवस्थापक 'तुम्हांस योग्य वाटेल तें लिहा, आमची स्तुतिच करा असें आमचें म्हणणें नाहीं' असें सांगून पास ठेवून निघून गेला तर ते पास कुलुपांत घालून ठेवावयाचे, ते स्वतः वापरावयाचे नाहींत व दुसऱ्या कोणाला वापरूं द्यावयाचे नाहींत, असें मीं धोरण ठेवलें. एखादें नवें नाटक रंगभूमीवर आलें अथवा मंडळी खरोखर कलाकुशल असली, तर पैसे देऊन तिकिट घ्यावयाचें आणि आपल्या

प्रामाणिक समजुतीप्रमाणें त्या नाट्यप्रयोगाविषयीं लिहावयाचें, यामुळें खरोखरच मनाला मोकळेपणा वाटला.

एक अनुभव

तरी सुद्धां मोफत पासाच्या सार्वत्रिक पद्धतीमुळें एकदां अनिष्ट प्रसंग आलाच ! एक नाटक मंडळी आली होती व तिच्यांत कांहीं स्त्रिया होत्या. या मंडळीच्या एका खेळाविषयीं एका ओळखीच्या गृहस्थानें लिहिलेलें पत्र संपादक या नात्यानें मीं प्रसिद्ध केलें होतें. ज्या गृहस्थानें हें पत्र लिहिलें होतें, त्याचा त्या नाटकमंडळीशीं कोणत्याच प्रकारचा हेवादावा नव्हता आणि त्याचें तें प्रामाणिक मत असून त्यांत पुष्कळ तथ्यांश होता, याविषयीं माझी खात्री असल्यामुळेंच तें पत्र मीं प्रसिद्ध केलें होतें. एक दोन दिवसांनीं एक धटिंगणासारखा दिसणारा मनुष्य आला. तो मंडळीचा व्यवस्थापक किंवा जबाबदार इसम नव्हता, कोणाच्या तरी सांगण्यावरून मुद्दाम भांडण करावयास आला होता, असें दिसतें. त्यानें सदरील पत्रांतील मजकूर योग्य नव्हता असें म्हणून वादविवादाला सुरुवात केली. मीं त्याची शांतपणें समजूत घालण्याचा प्रयत्न केला. परंतु त्या मनुष्याचा सूर हळुहळू उंचावूं लागला व मध्येंच तो म्हणाला: "या मंडळीकडून तुम्हांला फुकट पास मिळाले नसतील व म्हणून तुम्हीं हा सूड उगविला असेल." यापूर्वींच फुकट पास स्वीकारण्याची पद्धति मीं बंद केली होती. अर्थात् फुकट पासांचा या बाबतींत कांहींच प्रश्न नव्हता. त्या मनुष्याला 'आतांपर्यंत तुम्ही संभावित गृहस्थ असाल असें समजून मी तुमच्याशीं बोललों. परंतु माझा तो समज चुकला असें या तुमच्या बोलण्यावरून दिसतें. आतां तुम्हांला दरवाजा मोकळा आहे,' असें स्पष्टपणें सांगून त्याची बोळवण करणें शेवटीं भाग पडलें. सारांश, वर्तमानपत्रांनीं मोफत पास स्वीकारण्याची पद्धति उभयपक्षीं अनिष्ट आहे. आपल्या मंडळीची भरमसाट निदान ठरींव सांच्याची स्तुति वर्तमानपत्रांत आली नाहीं, तर मोफत पास दिल्याचा काय उपयोग ? असें मंडळीच्या मालकांना किंवा व्यवस्थापकांना वाटतें आणि संपादकालाही मिंधेपणामुळें स्पष्ट अभिप्राय देणें कठीण जातें. खरें पाहिलें असतां वर्तमानपत्रांतील स्तुतीला किंवा प्रतिकूल टीकेला नाटक मंडळ्यांनीं अगर नाटककारांनीं

इतकें महत्त्व देण्याचें कारण नाहीं. वर्तमानपत्रांतील प्रशंसेनें गचाळ नाटक तरणार नाहीं आणि प्रतिकूल टीकेनें चांगलें नाटक मरणार नाहीं. फार तर, अनुकूल किंवा प्रतिकूल टीका करणारें पत्र वजनदार व टीकालेखक खंदा असल्यास रद्दड नाटकाचें आयुष्य त्याच्या प्रशंसेनें कांहीं दिवसांनीं किंवा महिन्यांनीं वाढेल व प्रतिकूल टीकेमुळें फारच लवकर त्याच्यावर राम म्हणण्याची पाळी येईल; तसेंच चांगल्या नाटकांची लोकप्रियता स्तुतीनें जलद वाढेल आणि टीकेच्या भडिमारानें थोडी लांबणीवर पडेल, एवढेंच काय तें. नाटकांची जी गोष्ट तीच चित्रपटांची. नाटकांपासून जाहिरातीचें उत्पन्न म्हणण्यासारखें नसे. हल्लीं बोलपटांच्या जाहिराती ही वर्तमानपत्रांच्या कमाईची एक मोठीच बाब झाली आहे. धड जाहिरात नव्हे आणि धड संपादकीय मत नव्हे असा एक प्रकार (write-up) आतां रूढ झाला असून त्यांचा जाहिरातीमध्येंच अंतर्भाव होतो; आणि वाचकांनाही ती वस्तुस्थिति आतां कळून चुकली आहे. बोलपटांच्या जाहिरातींपासून होणारी द्रव्यप्राप्ति बरीच मोठी असल्याकारणानें ती गमवावयास क्वचित् एखादाच पत्रकार तयार होतो. त्या कारणानें बोलपटांचें निर्भीड परीक्षण वाचकांना सहसा वाचावयास मिळत नाहीं. वर्तमानपत्रांच्या दृष्टीनेंच नव्हे, तर बोलपटांच्या दृष्टीनेंही ही स्थिति स्पृहणीय नाहीं हें सांगावयास नकोच. कसलाही बोलपट असला तरी त्याची जाहिरातीचा अनुवाद करणाऱ्या परिच्छेदांत प्रशंसा केली जाणार हें निश्चित असल्याकारणानें, त्याखेरीज संपादकानें वेगळी प्रशंसा केली तरी तिच्यावर वाचकांचा भरंवसा बसत नाहीं. चांगल्या बोलपटांना अर्थात्च यापासून कांहीं लाभ होत नाहीं. रद्दड बोलपटांचें तात्कालिक मरण थोडें लांबणीवर पडतें, एवढेंच. नाटकांच्या बाबतींत मुखपिंडानें इतकी मुस्कटदाबी झाली नाहीं किंवा होत नाहीं, हें त्यांतल्या त्यांत सुदैवच समजलें पाहिजे.

ध्येयप्रेरित नाटक मंडळी

१९०४ सालच्या डिसेंबर महिन्यांत मुंबई शहरामध्यें भरलेल्या राष्ट्रीय सभेच्या निमित्तानें औद्योगिक प्रदर्शन आणि अनेक परिषदा व संमेलनें भरलीं होतीं आणि ती पर्वणी साधण्याकरितां कांहीं नाटक मंडळयाही आल्या

होत्या. किर्लोस्कर नाटक मंडळी व महाराष्ट्र नाटक मंडळी या दोन्ही मंडळ्या त्या वेळीं मुंबईला आल्या होत्या. किर्लोस्कर मंडळी ही जुनी आणि नांवाजलेली होतीच व त्या वेळीं तिची स्थितिही चांगली होती. महाराष्ट्र नाटक मंडळी त्या मानानें नवीन असून नुकतीच प्रसिद्धीला येत होती. संगीताच्या मिश्रणामुळें नाटयकलेला पुरेसा अवसर मिळत नाहीं आणि नाट्य या दृष्टीनें पुष्कळ वेळां संगीताच्या योगें रसभंग होतो, अशा मताच्या कांहीं सुशिक्षित गृहस्थांनीं ही मंडळी स्थापली होती. कै. गोविंदराव टिपनीस (हे पुढें एल्फिन्स्टन कॉलेजमध्यें मराठीचे प्राध्यापक झाले) आणि त्यांची स्नेही मंडळी यांच्यांत केवळ गद्य नाटकें करणारी मंडळी स्थापण्याची कल्पना निघाली आणि तिला मूर्त स्वरूपही आलें. भागवत, कारखानीस, टिपनीसबंधु, प्रधान असे चांगले नट या मंडळींत होते. कै. भागवत हे नाटयकलेचा सशास्त्र अभ्यास करणारे होते. ते जर अकालीं मृत्युमुखीं पडले नसते, तर मराठी रंगभूमीला नाटयविषयक कला व शास्त्र यांच्या दृष्टीनें नवीन वैभव प्राप्त झालें असतें. कीचकवधांत कीचक, बायकांच्या बंडांत अर्जुन, भाऊबंदकींत राघोबादादा या त्यांच्या भूमिका उत्कृष्ट होत असत. कीचकवध हें नाटक त्या वेळीं फार नांवाजलें होतें. कीचकाचें पात्र त्या वेळीं लोकांपुढें असलेल्या लॉर्ड कर्झनची वेळोवेळीं आठवण करून देई व त्यामुळें तें नाटक अतिशय लोकप्रिय झालें होतें. यामुळें या नाटकावर सरकारजमा होण्याचा अखेरीस प्रसंग आला. आतां या नाटकावरील बंदी उठली आहे, परंतु त्या वेळच्या वातावरणांत या नाटकाच्या प्रयोगाचा प्रेक्षकांच्या मनावर जो परिणाम होई, त्याची यथार्थ कल्पना आतां त्याचा प्रयोग पाहून होणार नाहीं.

नवीन पद्धतीचीं गद्य नाटकें करणाऱ्या त्यापूर्वीच्या मंडळ्या म्हणजे इचलकरंजीकर, आर्योद्धारक आणि शाहूनगरवासी या होत. संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेमुळें हीं गद्य नाटकें मागें पडलीं होतीं. त्यांतल्या त्यांत शाहूनगरवासी मंडळी संगीत नाटक मंडळ्यांशीं टक्कर देऊन गद्य नाटकांची परंपरा जीवंत ठेवीत होती. अशा स्थितींत, संगीत नाटकांची दांडगी चढाओढ डोळ्यांपुढें स्पष्ट दिसत असतां महाराष्ट्र नाटक मंडळी अस्तित्वांत

आली. याला कारण त्या मंडळीच्या संस्थापकांची ध्येयप्रीति आणि आशीर्वाद हेंच होय. बहुजन समाजाला संगीत नाटकाची विशेष आवड. संगीत नाटक मंडळी साधारण असली तरी ती चालणें कठीण नव्हतें; परंतु उच्च श्रेणीचें नाटयकौशल्य असलें तरच गद्य नाटक मंडळी थोडाबहुत टिकाव काढूं शकेल, हें स्पष्ट दिसत असतांही गद्य नाटक मंडळी स्थापण्याचें साहस ज्यांनीं केलें, त्यांचें कौतुकच केलें पाहिजे. हें साहस यशस्वी झालें यांत संशय नाहीं.

महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा दुसरा विशेष हा कीं शाहूनगरवासी मंडळीनें यशस्वीपणें हाताळून लोकप्रिय केलेल्या नाटकांच्या वाटेला न जातां तिनें दुसरींच नाटकें हातीं घेतलीं. या धोरणांत दूरदर्शीपणा व सावधपणा होताच, पण त्यामुळें प्रेक्षकांना नवीं चांगलीं नाटकें पाहण्याचा लाभ घडला. कांहीं वर्षें खाडिलकर हेच महाराष्ट्र नाटकमंडळीचे मुख्य नाटककार होते; खाडिलकरांसारखा नाटककार मंडळीला पाहिजेच होता आणि अशा प्रकारची नाटक मंडळीही खाडिलकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर येण्यास अवश्य होती. खाडिलकरांचें 'कांचनगडची मोहना' हें नाटक महाराष्ट्र नाटक मंडळीनेंच विशेष प्रामुख्यानें लोकांच्या दृष्टीसमोर आणलें. 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' हें खाडिलकरांचें नाटक तर 'विविधज्ञान विस्तारां'त क्रमशः प्रसिद्ध होऊन रंगभूमीवर न येतां कित्येक वर्षें तसेंच पडून राहिलें होतें. महाराष्ट्र नाटक मंडळीच तें नाटक रंगभूमीवर आणण्यास कारण झाली. काकासाहेब खाडिलकर हे गद्य व संगीत अशा दोन्ही प्रकारच्या नाटकांचे निर्माते आहेत. परंतु गद्य नाटकांमुळेंच नाटककार म्हणून ते प्रथम प्रसिद्धीला आले आणि गद्य नाटकांमध्येंच त्यांच्या कलेचें वैशिष्टय विशेष ठळकपणें दिसून येतें. महाराष्ट्र नाटक मंडळी आणि काकासाहेब खाडिलकर हा योग खरोखरच अत्यंत स्पृहणीय असा होता. लेखकाचें मनोगत पटवून देण्यास उत्कृष्ट नटांची केव्हांही आवश्यकता असते. कीचकवधांत तर ही आवश्यकता फारच होती. कीचकवधांतील कीचक हा केवळ महाभारतांतील कीचक नसून खाडिलकरांच्या प्रतिभेंतून निर्माण झालेला एक महत्त्वाकांक्षी, अहंकारपूर्ण, ईर्ष्यावान् असा खलनायक होता. सैरंध्रीसंबंधाच्या त्याच्या अभिलाषेंत कामुकता हें कारण गौण असून ईर्षा

होत्या. किर्लोस्कर नाटक मंडळी व महाराष्ट्र नाटक मंडळी या दोन्ही मंडळ्या त्या वेळीं मुंबईला आल्या होत्या. किर्लोस्कर मंडळी ही जुनी आणि नांवाजलेली होतीच व त्या वेळीं तिची स्थितिही चांगली होती. महाराष्ट्र नाटक मंडळी त्या मानानें नवीन असून नुकतीच प्रसिद्धीला येत होती. संगीताच्या मिश्रणामुळें नाट्यकलेला पुरेसा अवसर मिळत नाहीं आणि नाट्य या दृष्टीनें पुष्कळ वेळां संगीताच्या योगें रसभंग होतो, अशा मताच्या कांहीं सुशिक्षित गृहस्थांनीं ही मंडळी स्थापली होती. कै. गोविंदराव टिपनीस (हे पुढें एल्फिन्स्टन कॉलेजमध्यें मराठीचे प्राध्यापक झाले) आणि त्यांची स्नेही मंडळी यांच्यांत केवळ गद्य नाटकें करणारी मंडळी स्थापण्याची कल्पना निघाली आणि तिला मूर्त स्वरूपही आलें. भागवत, कारखानीस, टिपनीसबंधु, प्रधान असे चांगले नट या मंडळींत होते. कै. भागवत हे नाट्यकलेचा सशास्त्र अभ्यास करणारे होते. ते जर अकालीं मृत्युमुखीं पडले नसते, तर मराठी रंगभूमीला नाट्यविषयक कला व शास्त्र यांच्या दृष्टीनें नवीन वैभव प्राप्त झालें असतें. कीचकवधांत कीचक, बायकांच्या बंडांत अर्जुन, भाऊबंदकींत राघोबादादा या त्यांच्या भूमिका उत्कृष्ट होत असत. कीचकवध हें नाटक त्या वेळीं फार नांवाजलें होतें. कीचकाचें पात्र त्या वेळीं लोकांपुढें असलेल्या लॉर्ड कर्झनची वेळोवेळीं आठवण करून देई व त्यामुळें तें नाटक अतिशय लोकप्रिय झालें होतें. यामुळें या नाटकावर सरकारजमा होण्याचा अखेरीस प्रसंग आला. आतां या नाटकावरील बंदी उठली आहे, परंतु त्या वेळच्या वातावरणांत या नाटकाच्या प्रयोगाचा प्रेक्षकांच्या मनावर जो परिणाम होई, त्याची यथार्थ कल्पना आतां त्याचा प्रयोग पाहून होणार नाहीं.

नवीन पद्धतीचीं गद्य नाटकें करणाऱ्या त्यापूर्वीच्या मंडळ्या म्हणजे इचलकरंजीकर, आर्योद्धारक आणि शाहूनगरवासी या होत. संगीत नाटकांच्या लोकप्रियतेमुळें हीं गद्य नाटकें मागें पडलीं होतीं. त्यांतल्या त्यांत शाहूनगरवासी मंडळी संगीत नाटक मंडळ्यांशीं टक्कर देऊन गद्य नाटकांची परंपरा जीवंत ठेवीत होती. अशा स्थितींत, संगीत नाटकांची दांडगी चढाओढ डोळ्यांपुढें स्पष्ट दिसत असतां महाराष्ट्र नाटक मंडळी अस्तित्वांत

मा. प्र. स.

आली. याला कारण त्या मंडळीच्या संस्थापकांची ध्येयप्रीति आणि आशावाद हेंच होय. बहुजन समाजाला संगीत नाटकाची विशेष आवड. संगीत नाटक मंडळी साधारण असली तरी ती चालणें कठीण नव्हतें; परंतु उच्च श्रेणीचें नाट्यकौशल्य असलें तरच गद्य नाटक मंडळी थोडाबहुत टिकाव काढूं शकेल, हें स्पष्ट दिसत असतांही गद्य नाटक मंडळी स्थापण्याचें साहस ज्यांनीं केलें, त्यांचें कौतुकच केलें पाहिजे. हें साहस यशस्वी झालें यांत संशय नाहीं.

महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा दुसरा विशेष हा कीं शाहूनगरवासी मंडळीनें यशस्वीपणें हाताळून लोकप्रिय केलेल्या नाटकांच्या वाटेला न जातां तिनें दुसरींच नाटकें हातीं घेतलीं. या धोरणांत दूरदर्शीपणा व सावधपणा होताच, पण त्यामुळें प्रेक्षकांना नवीं चांगलीं नाटकें पाहण्याचा लाभ घडला. कांहीं वर्षें खाडिलकर हेच महाराष्ट्र नाटकमंडळीचे मुख्य नाटककार होते; खाडिलकरांसारखा नाटककार मंडळीला पाहिजेच होता आणि अशा प्रकारची नाटक मंडळीही खाडिलकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर येण्यास अवश्य होती. खाडिलकरांचें 'कांचनगडची मोहना' हें नाटक महाराष्ट्र नाटक मंडळीनेंच विशेष प्रामुख्यानें लोकांच्या दृष्टीसमोर आणलें. 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' हें खाडिलकरांचें नाटक तर '**विविधज्ञान विस्तारां**'त क्रमशः प्रसिद्ध होऊन रंगभूमीवर न येतां कित्येक वर्षें तसेंच पडून राहिलें होतें. महाराष्ट्र नाटक मंडळीच तें नाटक रंगभूमीवर आणण्यास कारण झाली. काकासाहेब खाडिलकर हे गद्य व संगीत अशा दोन्ही प्रकारच्या नाटकांचे निर्माते आहेत. परंतु गद्य नाटकांमुळेंच नाटककार म्हणून ते प्रथम प्रसिद्धीला आले आणि गद्य नाटकांमध्येंच त्यांच्या कलेचें वैशिष्ट्य विशेष ठळकपणें दिसून येतें. महाराष्ट्र नाटक मंडळी आणि काकासाहेब खाडिलकर हा योग खरोखरच अत्यंत स्पृहणीय असा होता. लेखकाचें मनोगत पटवून देण्यास उत्कृष्ट नटांची केव्हांही आवश्यकता असते. कीचकवधांत तर ही आवश्यकता फारच होती. कीचकवधांतील कीचक हा केवळ महाभारतांतील कीचक नसून खाडिलकरांच्या प्रतिभेंतून निर्माण झालेला एक महत्त्वाकांक्षी, अहंकारपूर्ण, ईर्ष्यावान् असा खलनायक होता. सैरंध्रीसंबंधाच्या त्याच्या अभिलाषेंत कामुकता हें कारण गौण असून ईर्षा

किंवा सत्ता गाजविण्याची हौस हें मुख्य कारण होतें. कीचकाच्या स्वभावाची ओळख भागवत हे आपल्या अभिनयानें आणि भाषणपद्धतीनें उत्कृष्ट प्रकारें पटवून देत. सैरंध्रीचें काम माधवराव टिपनीस हे करीत आणि त्या कामाला ते सर्वतोपरी योग्य होते. स्वाभिमानी, तेजस्वी स्त्रीची ती भूमिका होती. ती यथोचित वठविण्याला माधवराव टिपनीस यांचा आवाज, बोलण्याची पद्धति व अभिनय हीं अगदीं अनुकूल होतीं. बायकांच्या बंडांतील नायिका प्रमिला आणि भाऊबंदकींतील आनंदीबाई या भूमिकाही कमीअधिक प्रमाणानें तशाच स्वरूपाच्या असल्याकारणानें त्याही माधवरावांकडून उत्कृष्ट रीतीनें वठविल्या जात. भीमाचें काम त्र्यंबकराव प्रधान हे करीत, तेंही उत्कृष्ट होई. यशवंतराव टिपनीस (धर्म, अथवा अज्ञातवासांतील कंक) कारखानीस (विराट) इत्यादि कामें सुद्धां चांगलींच होत असत.

१९०४ सालच्या डिसेंबर महिन्यांत महाराष्ट्र नाटक मंडळी मुंबईंत आली, तेव्हां 'कांचनगडची मोहना' आणि 'जयध्वज' हे तिचे हातखंडे खेळ होते असें मला स्मरतें. जयध्वज हें नाटक कै. हरि नारायण आपटे यांनीं व्हिक्टर ह्यूगोच्या 'हर्नानी' या फ्रेंच नाटकावरून लिहिलें. सदरील सालीं महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा मुक्काम मुंबईला असतांना 'इंदुप्रकाश' या मुंबईंतील जुन्या मराठी-इंग्रजी वर्तमानपत्राचें साप्ताहिक, अर्धसाप्ताहिक व तदनंतर पुनः साप्ताहिक स्वरूपांतून दैनिकामध्यें नुकतेंच रूपांतर झालें होतें. त्या वेळीं संपादक वर्गांत आम्ही जे नवे लोक होतों, त्यांत कै. दत्तोपंत जयवंत हे एक होते. ते एका काळीं उमरावतीच्या 'प्रमोदसिंधु' या पत्राचे संपादक असून नंतर सरकारी किंवा रेल्वे कंपनीच्या नोकरींत होते. ते समाजसुधारणावादी होते आणि विधवेशीं विवाह करून आपण कर्ते सुधारक आहों हें त्यांनीं समाजाला पटवून दिलें होतें. कायस्थ प्रभु ज्ञातींत तो पहिलाच विधवाविवाह असल्याकारणानें त्या वेळीं मोठीच खळबळ उडाली होती. नोकरी सोडून कै. रा. ब. विष्णु मोरेश्वर ऊर्फ अण्णासाहेब महाजनी यांच्या शिफारशीनें ते इंदुप्रकाशच्या संपादकवर्गांत काम करण्यास आले होते. दत्तोपंत हे नाट्यकलेचे शोकी असून हौसी नट होते. जयध्वज नाटकामध्यें त्या वेळीं त्यांनीं एकदां काम केलें होतें आणि संपादक वर्गांतील आम्हां इतर मंडळीला नाटक पाहण्याचें

आमंत्रण देऊन पास दिले होते. परंतु दुर्दैवानें त्याच दिवशीं माझ्या नेहमींच्या मस्तकदुखीच्या विकारानें उचल खाल्ल्यामुळें दत्तोपंतांचें काम पाहण्याची संधि चुकली. महाराष्ट्र नाटक मंडळीची स्थापना ध्येयप्रेरणेनें झाली असें मीं वर म्हटलें आहे, त्याची सत्यता दत्तोपंतांच्या या उदाहरणावरून पटेल.

महाराष्ट्र नाटक मंडळींत भागवतांप्रमाणेंच त्र्यंबकराव कारखानीस आणि यशवंतराव ऊर्फ आपासाहेब टिपनीस हे नाट्यकलेचे व्यासंगी आणि तिच्यासंबंधानें सूक्ष्म विचार करणारे होते. या मंडळीनें मराठी रंगभूमि कांहीं वर्षें चांगलीच गाजविली. यशवंतराव टिपनीस हे नट असून पुढें स्वतः नाटककारही झाले. कारखानीस हे चांगल्यापैकीं नट होते तरी त्यांच्या अभिनयांत एक प्रकारचा ठरींवपणा (mannerism) होता आणि त्यांत थोडाबहुत कृत्रिमपणा भासे. सवाई माधवराव नाटकांत कारखानीस सवाई माधवरावाची भूमिका घेत त्या वेळीं तर हा ठरींवपणा व कृत्रिमपणा विशेष ठळकपणें दिसून येई. प्रेमसंन्यासांत नायकाची–जयंताची भूमिका त्यांच्याकडे होती. महाराष्ट्र नाटक मंडळींत केशवराव दाते आल्यानें एका चांगल्या नटाची भर पडली. दाते हे प्रथम कै. डॉ. दाते यांच्या दवाखान्यांत कंपौंडराचें काम करीत. ही नोकरी करीत असतां एका हौसी नाटक मंडळींत त्यांनीं झुंजारराव (ऑथेल्लो) नाटकांत नायिकेच्या दासीचें काम केलें होतें व तें काम लहानसेंच असलें तरी उठावदार झालें होतें. तो नाट्यप्रयोग मीं पाहिला होता आणि त्या वेळींच ते एक होतकरू नट आहेत अशी माझी व माझ्याबरोबरच्या मित्रमंडळीची खात्री झाली होती. महाराष्ट्र नाटक मंडळींत गेल्यावरही ते स्त्रीभूमिका घेत असत. बायकांच्या बंडांतील त्यांची स्त्रीभूमिका मला स्पष्टपणें आठवते. भाऊबंदकींत ते नारायणराव पेशव्याचें काम करीत. सुमेरसिंगाचें काम करणारा नट मुंबईच्या मुक्कामांतच मृत्यु पावला. मला वाटतें, त्यानंतर तें काम चिंतामणराव कोल्हटकर करूं लागले. या कामाला ते सर्वथैव पात्र होते हें सांगावयास नकोच.

महाराष्ट्र नाटक मंडळींतून भारत नाटक मंडळी व आर्यावर्त नाटक मंडळी अशा मंडळ्या पुढें निघाल्या. त्यांनींही मराठी रंगभूमीची सेवा

उत्तम रीतीनें बजावली. गद्य नाटकें करणाऱ्या या तीन्ही मंडळ्यांमुळें मराठी रंगभूमीला नवीं नाटकें, नवे नाटककार व नवे नट यांचा श्रेयस्कर लाभ झाला. स्त्री-भूमिका करणाऱ्या उत्कृष्ट नटांत कै. पोतनीस यांची गणना केली पाहिजे. मत्स्यगंधा नाटकांत कै. यशवंतराव टिपनीस यांनीं गौरी हें पात्र स्वतंत्र रीत्या निर्माण केलें. या पात्राच्या निर्मितीनें भीष्माची आजन्म अविवाहित राहण्याची प्रतिज्ञा विशेष खुलून दिसते. गौरीचें काम पोतनीस फारच चांगलें वठवीत. पोतनीसांच्या नाट्यकुशलतेची मला यथार्थ कल्पना त्यांचें विचित्र लीला नाटकांतील लीलेचें काम पाहून झाली. तोंपर्यंत माझी अशी समजूत होती कीं प्रेमळ, साध्याभोळ्या किंवा दुःखभाराक्रांत स्त्रीचेंच काम पोतनीस करूं शकतात, त्यांना तडफदार स्त्रीची भूमिका साधणार नाहीं. परंतु विचित्र लीला नाटकांतील तसली तडफदार स्त्रीची भूमिकाही त्यांनीं अगदीं पाहिजे तशी करून दाखविली.

किर्लोस्कर, गंधर्व आणि बलवंत

१९०४ सालीं किर्लोस्कर मंडळीच्या बिऱ्हाडीं अकल्पित रीतीनें भोजनाचा योग आला. त्या वेळीं राष्ट्रीय सभा, राष्ट्रीय सामाजिक परिषद् इत्यादि चळवळींत भाग घेण्याकरितां अथवा तेथील भाषणें ऐकण्याकरितां किंवा औद्योगिक प्रदर्शनासारख्या गोष्टी पाहण्याकरितां हिंदुस्थानच्या निरनिराळ्या भागांतून लोक आले होते. त्यांत वऱ्हाडनागपूरकडीलही बरीच मंडळी होती. कै. श्रीपाद कृष्ण ऊर्फ तात्यासाहेब कोल्हटकर हेही त्या वेळीं मुंबईंत आले होते. त्यापूर्वीं दोन तीन वर्षें वर्तमानपत्रांत मी मधून मधून निरनिराळ्या विषयांवर लिहीत असें. सयाजीविजय पत्रामध्यें आधुनिक कवि आणि त्यांचें काव्य या विषयावर एक लेखमाला मीं लिहिली होती आणि ती तात्यासाहेबांच्या अवलोकनांत आली होती. इंदुप्रकाशच्या नव्या संपादक मंडळींत मी आहें असें तात्यासाहेबांना 'सुमति' नाटकाचे कर्ते कुळकर्णी यांच्याकडून समजलें, तेव्हां त्यांच्यामार्फत रविवारच्या दिवशीं सकाळीं किर्लोस्कर मंडळीच्या बिऱ्हाडीं आपल्यास भेटावयास यावें असा तात्यासाहेबांनीं निरोप पाठविला. कै. कुळकर्णी हे कांहीं दिवस इंदुप्रकाशच्या संपादक मंडळींत होते व त्यापूर्वीं 'केसरी'च्या संपादक मंडळांत त्यांनीं कांहीं महिने

काम केलें होतें. त्यांचें सुमति नाटक किर्लोस्करांनीं बसविलें होतें आणि वाङ्मय दृष्ट्या तें चांगल्यापैकीं नाटक होतें. परंतु तें म्हणण्यासारखें लोकप्रिय मात्र झालें नाहीं. कुळकर्णी व मी तात्यासाहेबांना भेटावयास गेलों आणि बराच वेळ आमच्या गप्पागोष्टी झाल्या. आम्हां दोघांना दुपारीं तेथेंच जेवणास राहण्याचा आग्रह झाला व आम्हींही तो पाहुणचार स्वीकारला. तथापि किर्लोस्कर मंडळीचें नाटक पाहण्याचा योग मात्र त्या वेळीं आला नाहीं. इंदुप्रकाश नुकताच दैनिक झाला होता आणि सभापरिषदांची गर्दी उसळल्यामुळें काम बेसुमार वाढलें होतें. संपादकवर्गात बरीचशी मंडळी अगदीं नवीन असून एकदोघे अगदीं बेतानें काम करणारे, एक आयत्या वेळीं निरुपयोगी ठरलेले आणि सभापरिषदांमधील भाषणांचा सारांश देणारे एक बातमीदार अव्यवस्थित भाषा लिहून कागदांचा भारा संपादकाच्या समोर ठेवणारे होते. त्यामुळें मी अगदीं थकून जात असें. शिवाय सकाळपासून पुन: कामाला जुंपावयाचें असल्याकारणानें रात्रौ जागरण करण्याची मुळींच सोय नव्हती. तथापि त्यानंतर मागाहून मुंबईतल्या वेगवेगळ्या मुक्कामांमध्यें किर्लोस्कर मंडळीचीं थोडींशीं नाटकें मीं पाहिलीं. किर्लोस्कर मंडळींतून गंधर्व संगीत मंडळी निघाली, तिचींही कांहीं नाटकें मीं पाहिलीं. किर्लोस्करांतील आरंभींचे प्रसिद्ध नट मोरोबा वाघोलीकर, बाळकोबा नाटेकर आणि भाऊराव कोल्हटकर यांचीं कामें पाहण्याचा योग मला लाभला नाहीं याविषयीं मीं पूर्वीं लिहिलेंच आहे. किर्लोस्कर मंडळीची ही उज्ज्वल परंपरा त्यानंतर कित्येक वर्षेंपर्यंत चालू होती आणि गंधर्व नाटक मंडळीनें तीच परंपरा पुढें चालविली होती. जोगळेकर, बालगंधर्व आणि गणपतराव बोडस यांचीं नांवें सर्वप्रसिद्धच आहेत. जोगळेकर हे शरीराकृतीनें भव्य व देखणे असून गायनकलेंतही निष्णात होते. ते चांगले सुशिक्षित असल्यामुळें आपलीं कामें अर्थात्च समजून करीत असत. परंतु मध्यंतरीं एकदां त्यांचा आवाज इतका खराब झाला होता कीं सौभद्र नाटकांतील त्यांची अर्जुनाची भूमिका पाहून मला कंटाळा आला आणि अर्धवट नाटक सोडून मी बिऱ्हाडीं आलों ! पुढें घशावर शस्त्रक्रिया केल्यावर त्यांचा आवाज इतका सुधारला कीं त्यानंतरची मानापमान नाटकांतील त्यांची धैर्यधराची भूमिका ज्यांनीं

पाहिली आहे, त्यांना जोगळेकरांच्या नाट्यकुशलतेची आणि गायनमाधुर्याची विस्मृति होणें केव्हांही शक्य नाहीं. या वेळीं बालगंधर्वांचें गाणेंही जोगळेकरांच्या गाण्यापुढें फिकें पडत असे. दुर्दैवानें लवकरच ते कालवश झाले आणि मराठी रंगभूमीला कधींही भरून न येणारी हानि सोसावी लागली. बालगंधर्वांच्या तोडीचा स्त्रीभूमिका करणारा नट माझ्या पाहण्यांत तरी संगीत नाटकांमध्यें मला आढळलेला नाहीं. गद्य नाटकांत पोतनीस हे त्यांच्या बरोबरीनें उल्लेख करण्यासारखे नट होऊन गेले. त्यानंतर बापूराव माने व मास्टर नरेश यांनीं ती परंपरा राखली; परंतु गायन, अभिनय आणि स्वरूपसुंदरता या तीन्ही बाबतींत नारायणराव राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व यांचा अनुक्रमांक केव्हांही पहिलाच मानला पाहिजे. अर्थात् आज भिंतीला दिसणारे बालगंधर्व हे त्या वेळचे तरुण बालगंधर्व नव्हत हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. बालगंधर्वांचें गायन गंधर्वतुल्य खरें, परंतु एकच ओळ कितीदां तरी घोळवून घोळवून म्हणण्याची खोड पुढें वाढत गेली आणि त्यामुळें नाट्याची हानि होऊं लागली, ही गोष्ट मात्र कबूल केल्यावांचून गत्यंतर नाहीं. या खोडीबद्दल प्रेक्षकांच्या अभिरुचीलाही कांहीं अंशीं जबाबदार धरलें पाहिजे. गणपतराव बोडस यांचें गाणें बेताचें, परंतु नाट्यकौशल्य निःसंशय उच्च दर्जाचें. मृच्छकटिकांत शकाराचें आणि मानापमानांत लक्ष्मीधराचें काम बोडस फारच उत्कृष्ट करीत असत. तथापि मानापमानांतील लक्ष्मीधराचें काम विनोदी असलें, तरी त्यांतील विनोद उच्च दर्जाचा नव्हता. 'लोळणचि भूमिवरि मोक्ष वाटे मना' असें म्हणत खरोखरच रंगभूमीवर लोळण्याला ते कमी करीत नसत. परंतु त्या बाबतींत त्यांचा नाइलाज होता. मूळ नाटकांतच तसें दाखविलें आहे. सौभद्रांत कृष्णाची भूमिका ते उत्कृष्ट करीत असत. स्वयंवरांतही त्यांचें काम चांगलें होई. आणि आज वयाला साठ वर्षें होऊन गेलीं असतांही संशयकल्लोळांतील फाल्गुनरावाच्या आपल्या कामाकडे ते प्रेक्षकांच्या झुंडी ओढून घेण्यास समर्थ आहेत. प्रेमशोधन नाटकांत बोडसांकडे कंदनाची भूमिका असे. खलनायकाची ही भूमिका ते यथोचित वठवीत. कै. कृष्णराव गोरे यांना दुसऱ्या श्रेणींतील नटांमध्यें बरेंच उच्च स्थान दिलें पाहिजे. आपल्याकडे असलेल्या भूमिकेचें हृद्गत ओळखून ते काम करीत

आणि त्यांचे शब्दोच्चार स्पष्ट आणि योग्य ठिकाणीं जोर देऊन केलेले असत. शारदा नाटकांत पूर्वी शारदेच्या आईचें-इंदिराकाकूचें ते काम करीत आणि त्यानंतर कांहीं वर्षांनीं कोदंडाचें काम करूं लागले. हीं दोन्ही कामें उत्कृष्ट होत. हीं कामें अगदीं वेगवेगळ्या स्वरूपाचीं आहेत, तथापि गोरे तीं सारख्याच सफाईनें करीत. पेठे यांचाही येथें उल्लेख केला पाहिजे. त्यांचीं कांहीं कामें चांगलीं होत, परंतु नट या नात्यानें पुढें ते निरुपयोगी होऊं लागले, तेव्हां त्यांच्यावर व्यवस्थापक म्हणून नाटक मंडळींत काम करण्याचा प्रसंग आला.

किर्लोस्कर मंडळींतून बलवंत संगीत मंडळी निघाली. चिंतामणराव कोल्हटकर, कै. दीनानाथ मंगेशकर, कृष्णराव कोल्हापुरे असे नट या मंडळींत आरंभीं होते. त्यानंतर कै. दिनकर ढेरे हे या मंडळींत आले. गडकऱ्यांचीं पुण्यप्रभाव, भावबंधन व राजसंन्यास हीं नाटकें ही मंडळी करीत असे. १९१७।१८ सालच्या सुमारास गडकरी आजारी असतांना या मंडळींत माझें मधून मधून जाणें असे. माझे एक स्नेही श्री. विठ्ठल सीताराम गुर्जर यांच्या द्वारेंच कोल्हटकरांशीं माझी प्रथम ओळख झाली. गडकऱ्यांची पहिल्यानें ओळख झाली ती मासिक मनोरंजन कार्यालयांत कै. काशीनाथपंत मित्रांच्या द्वारें. श्री. गुर्जर हे मनोरंजनाचे पुष्कळ वर्षांचे लेखक असून कांहीं काळ उपसंपादकही होते. गडकरी हे 'गोविंदाग्रज' या टोपण नांवानें कवि म्हणून मनोरंजनांतूनच प्रथम प्रसिद्धीला आले. मीही मनोरंजनांच्या नेहमींच्या लेखकवर्गांपैकीं होतों. गडकरी मुंबईला आले म्हणजे आम्ही तिघे एकत्र जमूं आणि आमच्या गप्पागोष्टी चालत. गडकऱ्यांच्या गोष्टी म्हणजे एक मेजवानीच होती. गुर्जरांची व त्यांची तर फारच मैत्री. चिंतामणराव कोल्हटकर हे गडकऱ्यांचे निःसीम चाहते. गडकऱ्यांवर त्यांची विलक्षण भक्ति. कोल्हटकर हे जसे उत्तम नट आहेत, तसेच ते नाट्यवाङ्मयाचे उत्तम रसिकही आहेत असें मला त्या वेळीं त्यांच्याशीं झालेल्या परिचयानें आढळून आलें. त्यांना संगीताचें अंग नाहीं, तथापि त्यांच्या तोडीचें गद्य काम करणारे नट आतांपर्यंत फारच थोडे झालेले आहेत. दुर्दैवानें त्यांचा नाट्यव्यवसाय द्रव्यदृष्ट्या यशस्वी झाला नाहीं; बोलपटांमध्यें कामें करण्यावांचून

मध्यंतरीं त्यांना गत्यंतर राहिलें नव्हतें. तथापि मराठी रंगभूमीच्या निष्ठावंत व उच्च दर्ज्याच्या कलावंत सेवकांमध्यें त्यांचें नांव केव्हांही उल्लेखनीयच राहील. दीनानाथ हे स्त्रीभूमिका करणारे उत्कृष्ट गायक नट होते. पुढें पुढें स्त्री-भूमिकेला ते अपात्र होऊं लागले होते. परंतु त्यांचें गायनकौशल्य, त्यापेक्षांही त्यांचें कंठमाधुर्य हीं स्मरणांत कायमचीं राहणारीं होतीं. त्यांचा अभिनयही गायनाला शोभण्यासारखा व्यवस्थित असे. त्यांचें काम पहिल्यानें माझ्या पाहण्यांत आलें तें 'ताजेवफा' या उर्दू नाटकांतलें होतें. त्यांचें राजसंन्यासांतील शिवांगीचें काम तर मला फारच हृद्य वाटलें. शिवांगी हें पात्र ऐतिहासिक नसून गडकऱ्यांच्या प्रतिभेंतून निर्माण झालेलें आहे. तें पात्र गडकऱ्यांनीं ज्या कौशल्यानें रंगविलें आहे, तशाच कौशल्यानें दीनानाथनीं त्याचें काम वठविलें. दिनकर ढेरे यांची विनोदी कामाविषयीं महाराष्ट्रांत सर्वत्र प्रसिद्धिच आहे. बलवंत संगीत मंडळींत ते प्रथम आले त्या वेळीं भावबंधन नाटक बसविण्याचें घाटत होतें. दिनकर ढेरे येऊन चार आठ दिवस झाले असतील; कै. तात्यासाहेब कोल्हटकर हे मुंबईला कांहीं कामानिमित्त आले असतां मंडळीच्या बिऱ्हाडीं आले आणि मंडळीच्या कामकाजाविषयीं बोलणें निघालें तेव्हां चिंतामणरावांनीं त्यांना, विनोदी कामासाठीं एक नवा नट मिळाला आहे आणि त्यांचें नांव दिनकर ढेरे आहे असें सांगितलें. तात्यासाहेबांनीं ढेऱ्यांचें काम दुसरीकडे त्यापूर्वीं पाहिलें होतें. ते म्हणाले: "हा मुलगा खरोखरच चांगला होतकरू नट आहे. तुमच्या मंडळीला हा एक मोठा लाभच झाला म्हणून समजा." त्या वेळीं मी हजर होतों, आणि श्री. गुर्जरही त्या वेळीं तेथें होते असें मला स्मरतें. तात्यासाहेबांचें म्हणणें अक्षरशः खरें ठरलें. भावबंधनामधील दिनकर ढेरे यांची कामण्णाची भूमिका इतकी लोकप्रिय व प्रसिद्ध झाली कीं दिनकर कामण्णा या नांवानेंच त्यांना लोक ओळखूं लागले ! केवळ कामण्णाची भूमिका पाहण्यासाठीं भावबंधन नाटकाला प्रेक्षकांची गर्दी होऊं लागली.

दत्तोपंत हल्याळकर

मराठी रंगभूमीवर जे गायक नट आतांपर्यंत होऊन गेले, त्यांत कै. दत्तोपंत हल्याळकर यांची प्रमुखत्वानें गणना केली पाहिजे. जोगळेकरांप्रमाणें हेही

दिसण्यांत भव्य, गौरवर्ण आणि देखणे होते. आवाज चांगला आणि फारच पल्लेदार होता. त्यांच्याइतका उंच आवाजाचा गायक नट क्वचित्‌च आढळेल. एका काळीं हल्याळकर हे स्त्रीभूमिकाही करीत असत. रामराज्यवियोगांतील त्यांची मंथरेची भूमिका ज्यांनीं पाहिली होती,ते त्यांच्या त्या कामाची फार प्रशंसा करीत. मंथरेच्या भूमिकेची गोष्टच निघाली आहे, त्या अर्थी त्या बाबतींतील नेहमींच्या एका चुकीचा येथें उल्लेख करणें अस्थानीं होणार नाहीं. मंथरा ही साधारणतः तरुण स्त्री म्हणून रंगभूमीवर दाखविण्यांत येत असे. ती कैकेयीची सखी किंवा दासी होती असाच नाटक मंडळ्यांचा समज होता असें दिसतें. वस्तुतः मंथरा ही कैकेयीची दाई होती, अर्थात् रामराज्याभिषेकाची तयारी झाली त्या वेळीं ती उतारवयाची असली पाहिजे हें उघड होय. असो. दत्तोपंत हल्याळकर हे संभाजी नाटकांत तुळशीची भूमिका करीत असेंही ऐकल्याचें मला स्मरतें. त्यांच्यासारखा भव्य आकृतीचा पुरुष स्त्रीवेषांत कसा शोभत असेल याची मला तरी कल्पना करवत नाहीं. त्यांची महालक्ष्मी प्रासादिक नांवाची नाटक मंडळी होती. माझ्या पाहण्यांत दत्तोपंतांचें काम आलें, त्या वेळीं ते पुरुष भूमिकाच —नायकाच्या भूमिका करीत असत. त्या भूमिका ते उत्कृष्ट रीतीनें वठवीत असत. दत्तोपंतांचा जन्म सारस्वत ब्राह्मण ज्ञातींतील एका कुळकर्णी घराण्यांत झाला, होता, परंतु त्यांचा लहानपणचा हूडपणा व दुसऱ्या प्रकारची कांहीं परिस्थिति यांच्यामुळें त्यांना अक्षरओळख होण्याइतकाही शिक्षणाचा लाभ झाला नव्हता आणि त्या कारणानें नाटकांतील आपलीं भाषणें व पदें दुसऱ्याकडून वाचून घेऊनच पाठ करावीं लागत, असें त्या वेळीं माहीतगार लोक सांगत असत. तें खरें असल्यास दत्तोपंतांच्या स्मरणशक्तीचें खरोखरच कौतुक केलें पाहिजे. दत्तोपंतांचीं नाटकें मीं पाहिलीं त्या वेळीं त्यांच्याबरोबर नायिकेचें काम कृष्णराव गोखले हे करीत असत. हे वेंगुर्ल्याकडील राहणारे असून नाट्यव्यवसायांत असतांही काटकसरीनें वागणारे, व्यवस्थित राहाणीचे गृहस्थ होते. तेही चांगले गाणारे होते, त्यांची भाषणपद्धतिही चांगली होती. अठरा-वीस वर्षांचें वय असतांना स्त्रीभूमिकेला योग्य असें त्यांचें रूप असावें. परंतु मीं त्यांना रंगभूमीवर पाहिलें तेव्हां त्यांची तिशी उलटलेली

असावी. त्या वेळीं त्यांच्या देहाला स्थूलत्व आलें होतें आणि स्त्रीवेष घेतल्यावर एखाद्या पोक्त बाईप्रमाणें ते दिसत. नाटकांत ज्या स्त्रीचें वय अठरा-वीस वर्षांचेंच दर्शविलें असेल, त्या स्त्रीची भूमिका घेतल्यावर अर्थात् गोखल्यांना ती शोभत नसे. सौभद्र नाटकांत ते सुभद्रेचें काम करीत. गायन, भाषण व साधारणपणें अभिनय यांच्या दृष्टीनें तें काम चांगलें होत असलें, तरी वयाचें वैगुण्य भासल्याखेरीज राहत नसे. एक प्रसंग तर मला चांगलाच आठवतो. घटोत्कचानें सुभद्रेला खांद्यावरून वाहून आणण्याचा आणि परत तशाच रीतीनें नेण्याचा देखावा, घटोत्कचाची भूमिका घेणारा नट पुरेसा सशक्त नसल्यामुळें म्हणा अथवा सुभद्रेची भूमिका घेणारा नट बराच वजनदार असल्यामुळें म्हणा, पडद्याच्या साहाय्यानें अध्याहृत दाखविणें अनेक नाटक मंडळ्यांच्या सौभद्र नाटकाच्या प्रयोगामध्यें आवश्यक असतेंच. परंतु त्याखेरीज, सदरील प्रयोगामध्यें घटोत्कचानें सुभद्रेला आपल्या खांद्यावरून उतरून जमिनीवर ठेवल्याचें दृश्य दाखविल्यावर, आपलें स्वगत भाषण मुळाबरहुकूम इमानें इतबारें पाठ म्हटलेंच पाहिजे अशा समजुतीनें, 'जाईच्या फुलासारखी कशी ही हलकी आहे !' अशा अर्थाचे शब्द त्यानें उच्चारले आणि त्याबरोबर नाटकगृहांत सर्वत्र हंशा पिकला ! असो. या मंडळींत त्या वेळीं चिंतूबुवा हे प्रसिद्ध नटही होते असें मला आठवतें.

ललितकलादर्श मंडळी

स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीसंबंधानें यापूर्वी मीं उल्लेख केलाच आहे. ही मंडळी त्यानंतर कित्येक वर्षें अस्तित्वांत होती. मामा वरेरकरांचें 'कुंजविहारी' हें पहिलें नाटक याच मंडळीनें प्रथम रंगभूमीवर आणलें. कै. केशवराव भोसले हे प्रथम याच मंडळींत प्रसिद्धीस आले. ललित, जनूभाऊ निमकर हे या मंडळीच्या आद्य प्रमुखांपैकीं होते. या मंडळीची महाराष्ट्रांतील प्रमुख नाटक मंडळ्यांत गणना होत असे. केशवराव भोसल्यांनीं पुढें ललितकलादर्श नांवाची स्वतःची नाटक मंडळी काढली. ज्या वेळीं बालगंधर्वांचें नांव मराठी नाट्य जगांत दुमदुमत होतें, त्या वेळीं त्यांच्याच बरोबरीनें केशवराव भोसले यांच्या नांवाचा उल्लेख होत असे. त्यांचा आवाज आणि गाण्याची तयारी हीं तशींच नांवाजण्यासारखीं होतीं. ते नाकाडोळ्यानें

चांगले होते, त्यांची मुद्रा तरतरीत असे, परंतु त्यांच्या ठिकाणीं बालगंधर्वांची स्वरूपसुंदरता नव्हती. गाण्यांत मात्र बालगंधर्वांवरही ताण करण्याचें कौशल्य त्यांच्या अंगीं होतें. शारदेची भूमिका तर त्यांच्या इतकी चांगली आतापर्यंत कोणाचीच झालेली नाहीं. एका गरीब ब्राह्मणाच्या मुलीची ती भूमिका आहे व त्या भूमिकेला केशवरावांची रूपसंपदा पुरेशी होती. पुढें पुढें ते पुरुष-भूमिकाही करीत असत. १९२१ सालीं टिळक स्वराज्य फंडाच्या मदतीकरितां मुंबईच्या रंगभूमीवर मानापमान नाटकाचा संयुक्त प्रयोग झाला, त्यांत केशवरावांनीं धैर्यधराचें आणि बालगंधर्वांनीं भामिनीचें काम केलें. केशव-नारायणाची जोडी रंगभूमीवर एकत्र येण्याचा हा योग मराठी रंगभूमीच्या जगांत एखाद्या अपूर्व सोहळ्यासारखा गाजला. हा खेळ पाहण्याची संधि मला लाभली नाहीं. तथापि जोगळेकरांच्या वेळीं धैर्यधर-भामिनीचा जोडा ज्यांच्या पाहण्यांत आला होता, त्यांचें केशव-नारायणाच्या जोडीचा खेळ पाहून पूर्ण समाधान झालें असेल असें मला वाटत नाहीं. गाण्याच्या बाबतींत जोगळेकरांची जागा भरून काढणें केशवरावांना शक्य होतें; परंतु धैर्यधर दिसण्याच्या बाबतींत जोगळेकरांना निसर्गाची जी अनुकूलता होती, ती केशवरावांना नव्हती. मात्र एवढें निःसंशय कीं ज्या काळांत सदरील खेळ झाला, त्या काळांत बालगंधर्व नायिकेचें काम करीत असतां नायकाचें काम करणारा, वेळीं गाण्याच्या बाबतींत बालगंधर्वांवरही ताण करणारा केशवरावांवांचून दुसरा कोणी नट महाराष्ट्रांत नव्हता. त्या प्रयोगाच्या श्रोत्यांना गायनाची अलभ्य लाभासारखी मेजवानीच मिळाली असें वाटलें तें अगदीं स्वाभाविक होतें. या संयुक्त प्रयोगाची कल्पना निघाली त्या वेळीं सर्व रसिकांनीं—विशेषतः संगीताच्या भोक्त्यांनीं तिचें अंतःकरणपूर्वक व अत्यंत उत्साहानें स्वागत केलें. तथापि बालगंधर्व हे जातीनें ब्राह्मण असतां त्यांनीं केशवराव भोसल्यांसारख्या ब्राह्मणेतर नटाला नायकाचें काम करूं देऊन स्वतःकडे नायिकेची भूमिका घ्यावी, हें कित्येक दुरभिमानी आणि ज्यांत त्यांत जातिभेदाचें घोडें ढकलूं पाहणाऱ्या कांहीं ब्राह्मण मंडळीला बरें वाटलें नाहीं आणि त्या मंडळीनें बालगंधर्वांकडे आपलें शिष्टमंडळ पाठवून, ब्राह्मण जातीला कमीपणा आणणारा हा प्रसंग

टाळा, अशी त्यांना आग्रहपूर्वक विनंति केली. परंतु बालगंधर्व आपल्या निश्चयापासून मुळींच ढळले नाहींत; इतकेंच नव्हे तर, "हा कलेचा प्रश्न आहे. येथें जातीच्या उच्चनीचत्वाचा कांहीं संबंध नाहीं. केशवरावांसारखा नट नायकाचें काम करीत असतां नायिकेची भूमिका स्वीकारण्यांत मला बिलकुल कमीपणा वाटत नाहीं. उलट अभिमानच वाटतो" असें खऱ्या कलावंताला शोभणारें बाणेदार उत्तर दिलें. हा प्रकार घडून आल्याची गोष्ट माहितगार व्यक्तींनीं प्रकट केली आहे, त्या अर्थी तिच्या सत्यतेविषयीं शंका घेण्याचें कारण दिसत नाहीं. वस्तुतः त्यापूर्वी मराठी रंगभूमीवर ब्राह्मणेतर नट नायकाचें किंवा उपनायकाचें काम करीत असतां ब्राह्मण नटानें नायिकेची अथवा उपनायिकेची भूमिका कधीं घेतली नव्हती असें नाहीं. परंतु हिंदु-समाजांतील जातिभेद केव्हां, कोणत्या ठिकाणीं, आणि कसें आपलें डोकें वर काढील याचा भरंवसा नाहीं !

केशवराव भोसल्यांनीं आपल्या ललितकलादर्श मंडळीच्या द्वारें अनेक नवीन नाटकेंही रंगभूमीवर आणलीं आणि आपली प्रगतिप्रियता व्यक्त केली. मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानें ते अकालीं मृत्युवश झाले. त्यांच्यामागून कै. बापूराव पेंढारकर यांनीं ललितकलादर्श मंडळी चालविली आणि तिच्या लौकिकांत आणखी भर घातली. पेंढारकर हे धंदेवाईक नट असले, तरी उच्च ध्येयानें प्रेरित झालेले होते. नाट्यकलेचा उच्च आदर्श त्यांनीं आपल्या दृष्टीसमोर ठेवलेला होता. ते ठराविक चाकोरींत फिरणारे नव्हते. केशव-रावांनीं रंगभूमीच्या सजावटीमध्यें अनेक सुधारणा घडवून आणल्या होत्या व बापूरावांनीं तें धोरण पुढें चालवून सजावटीमध्यें अद्ययावत्पणा आणण्या-साठीं आपल्या प्रयत्नांची पराकाष्ठा केली. पेंढारकरांच्या प्रगतिशील वृत्तीमुळें वरेरकरांना आपल्या नवीन कल्पनांना मूर्त स्वरूप देणें शक्य झालें. नव्या कल्पनांचे प्रयोग करितांना पेंढारकरांना कित्येक वेळां द्रव्यहानिही सोसावी लागली; परंतु त्याचा त्यांना विषाद वाटत नसे. त्यांचा उत्साह दांडगा होता. अविश्रांत श्रम करण्याला ते मागेंपुढें पाहत नसत. पेंढारकर धंद्यानें नाटकी असले, तरी रंगभूमीच्याबाहेर त्यांचा नाटकीपणा केव्हांच दिसला नाहीं. त्यांची वागणूक साधी व अकृत्रिम असे. नट या नात्यानें त्यांचें स्थान

फार उच्च होतें. त्यांनीं गायनकलेचा कसून अभ्यास केला होता. गाण्याचा कितीही ताण पडला तरी त्यांचा आवाज पडत नसे. दीनानाथांच्यासारखा त्यांचा आवाज गोड नव्हता, परंतु आपल्या गायनकौशल्यानें श्रोत्यांना ते तल्लीन करूं शकत. कै. रामकृष्णबुवा वझे हे दीनानाथ व पेंढारकर या उभयतांचे गायनगुरु, दोघांवरही त्यांचें प्रेम; परंतु गायनकला संपादण्यासाठीं दीनानाथ हे पेंढारकरांसारखे श्रम घेत नसत, म्हणून वझेबुवा केव्हां केव्हां दीनानाथवर रागावत आणि "ईश्वरानें तुला सुंदर आवाजाची देणगी दिली आहे, परंतु त्या देणगीचें चीज तूं करावें तसें करीत नाहींस" असें म्हणून पेंढारकरांचें उदाहरण देत, असें म्हणतात. निसर्गानें पेंढारकरांना सौंदर्य दिलें नव्हतें, भव्य आकृति दिली नव्हती. परंतु त्या सर्व वैगुण्यांवर मात करून उत्कृष्ट गायक नट म्हणून त्यांनीं फार मोठें नांव मिळविलें. गायनकौशल्य व नाट्यकौशल्य हीं दोन्ही कौशल्यें पेंढारकरांच्या ठिकाणीं प्रकर्षानें वसत होतीं. वरेरकरांच्या बऱ्याच नाटकांत त्यांना शोभणाऱ्या नायकांच्या भूमिका असल्यामुळें प्रेक्षकांना त्यांत न्यून भासत नसे. पेंढारकरांना आणखी आयुष्य लाभलें असतें, तर मराठी रंगभूमीवर आणखी अनेक सुधारणा दिसून आल्या असत्या. ते श्रेष्ठ श्रेणीचे गायक नट होते, परंतु नाटक मंडळी चालविण्यास अवश्य असणारी व्यवहारदक्षता त्यांच्यांत पुरेशी नव्हती; ते निर्व्यसनी होते, धंद्यांत साहस करणारे होते, परंतु असावा तसा हिशेबीपणा त्यांच्यांत नव्हता. आपल्या ध्येयापुढें दुसरें कांहीं त्यांना दिसत नसे. आयुष्याच्या अखेरीस आपल्या नाट्यव्यवसायाला त्यांनीं चित्रपटाच्या धंद्याची जोड दिली; परंतु त्यांत त्यांना जबर ठोकर बसली आणि सांपत्तिक अडचणींत शोचनीय रीतीनें त्यांच्या, लहानपणापासून अनेक आपत्तींशीं झगडत काढलेल्या, आयुष्याचा अंत झाला ! त्यांच्या मंडळींत माशालकर, भार्गवराम आचरेकर, पिंगळे, विठ्ठलराव गुरव इत्यादि मंडळीचीं कामेंही चांगलीं होत.

शाहूनगरवासी मंडळी

ही मंडळी जुन्यांपैकींच, परंतु मुंबईला आल्यावरच या मंडळीचे खेळ मीं पाहिले. हॅम्लेट (विकारविलसित) मधील गणपतराव जोश्यांचें काम माझ्या स्मरणांतून केव्हांही जाणार नाहीं. हॅम्लेटची गणपतरावांची भूमिका

अद्वितीय होती असें म्हटलें असतां मुळींच अतिशयोक्ति होणार नाहीं. हॅम्लेटचीं आवेशपूर्ण भाषणें हृदयाला इलकावे देणारीं अशींच होत; परंतु गणपतरावांचें खरें कौशल्य हॅम्लेट वेड पांघरलेल्या अवस्थेंत उपरोधिक बोलणीं बोले त्या वेळीं दिसून येई. या वेळीं गणपतराव इतक्या सहजतेनें बोलत कीं नाटक पाहणारांना हा राजपुत्र खरोखरच वेडांत बोलतो आहे कीं वेड्याचें सोंग घेऊन मर्मभेद करीत आहे, असा संभ्रम झाल्याविना राहत नसे. मात्र मीं गणपतरावांची हॅम्लेटची भूमिका पाहिली त्या वेळीं त्यांचें वय त्या भूमिकेला शोभण्यासारखें नव्हतें व तें तितकेंसें लपतही नव्हतें. त्राटिका नाटकांत प्रतापरावाची भूमिकाही तशाच परिणामकारक रीतीनें गणपतराव वठवीत असत. त्यानंतर थोड्या वर्षांनीं आणखी एक-दोन नाटकांत गणपतरावांचें काम मीं पाहिलें, परंतु सदरील दोन नाटकांतील कामाच्या मानानें तें साधारणच वाटलें. त्या नाटकांत गणपतरावांच्या नाट्यकौशल्याला हवा तसा वाव नव्हता हेंही एक कारण असू शकेल. तथापि त्या कामांमध्यें गणपतरावांचें वैशिष्ट्य मुळींच दिसलें नाहीं. एखाद्या साधारण चांगल्या नटाप्रमाणेंच त्यांचीं तीं कामें दिसत. माझ्या समजुतीप्रमाणें, गणपतरावांच्या हॅम्लेट व प्रतापराव यांच्या भूमिका इतक्या उत्कृष्ट होत याचें कारण तीं कामें त्यांच्याकडून कै. प्रो. वासुदेव बाळकृष्ण केळकर यांनीं तयार करून घेतलीं होतीं हें होय. हॅम्लेटचें पात्र म्हणजे शेक्स्पियरच्या नाट्यसृष्टींतील एक कोडेंच आहे असें म्हटलें तरी चालेल. हॅम्लेटच्या स्वभावचित्रासंबंधानें शेक्स्पियरच्या नाटकांचा सूक्ष्म अभ्यास केलेल्या पाश्चात्य पंडितांमध्यें तीव्र मतभेद आहे. हॅम्लेटचें चित्र रेखाटतांना शेक्स्पियरचें हृद्गत काय होतें याचा विचार करून ती भूमिका वठविणें गणपतरावांना शक्य नव्हतें. वासुदेवराव केळकर हे इंग्रजी भाषेचे प्राध्यापक व शेक्स्पियरच्या नाटकांचा सूक्ष्म अभ्यास करणारे रसिक विद्वान् होते, इतकेंच नव्हे, तर नाट्यकलेचे मर्मज्ञ होते, स्वतः उत्तम नट होते. त्राटिका हें नाटक तर त्यांनीं स्वतः लिहिलेलें होतें. केळकरांच्या शिकवणीमुळें गणपतरावांचीं हॅम्लेट व त्राटिका या नाटकांतील कामें इतकीं अप्रतिम होत असें म्हटल्यानें त्यांच्या वांट्याला नट या नात्यानें कांहींच श्रेय येत नाहीं असें

मानणें मात्र चुकीचें होईल. अंगांत नैसर्गिक नाट्य असल्यावांचून शिकवूनही हॅम्लेटच्या सारख्या बिकट भूमिका इतक्या उत्कृष्टपणें वठविणें शक्य नाहीं. शाहूनगरवासी मंडळींतील दुसरे तसेच नांवाजलेले नट बळवंतराव जोग हे होत. ते स्त्रीभूमिका घेत. मात्र मीं हॅम्लेटमध्यें त्यांचें काम पाहिलें,त्या वेळीं त्यांचें कलावैभव पूर्वींसारखें राहिलें नव्हतें आणि त्यामुळें माझी निराशा झाली. त्यानंतर लवकरच ते मृत्यु पावले.

पाटणकर आणि राजापूरकर

मुंबईंत आल्यावर पाटणकर मंडळीचीं एक दोन नाटकें मीं पाहिलीं. परंतु तीं पाहतांना चित्त न रमल्यामुळें अर्ध्यावरूनच मी तेथून निघालों. कै. माधवराव पाटणकर हे दिसण्यांत आणि स्वभावानेंही उमदे होते. मुंबई-वैभव पत्राचे संपादक कै. केशवराव मेंहदळे ('शास्त्रीबुवा' या नांवानें लोक त्यांना ओळखीत असत) यांचा माधवरावांशीं चांगला स्नेह होता, व त्यामुळें मुंबई वैभवाच्या कार्यालयांत माधवराव केव्हां केव्हां येत असत. ज्ञानप्रकाशची मुंबईची शाखा मुंबईंत नुकतीच निघाली होती आणि इंदुप्रकाश सोडून ज्ञानप्रकाशांत मी कामावर राहिलों होतों. मुंबई वैभव छापखाना व दैनिक वर्तमानपत्र यांची मालकी कै. प्रो. हरिभाऊ लिमये यांनीं घेतली होती व तेथेंच ज्ञानप्रकाशचें मुंबईचें कार्यालय सुरू करण्यांत आलें होतें. पुढें हरिभाऊंकडून छापखाना व वर्तमानपत्र यांची मालकी सर्व्हंट्स् ऑफ इंडिया सोसायटीनें विकत घेतली. शास्त्रीबुवांमुळें माधवराव पाटणकरांचा स्वभाव पाहावयास मिळाला. ते एक लोकप्रिय नट व नाटककार होते. तथापि कलेचें उच्च ध्येय त्यांनीं आपल्या दृष्टीपुढें ठेवलेलें नव्हतें. त्यांना कोणीं 'तुमचीं नाटकें उच्च प्रतीचीं नाहींत' असें म्हटलें,तर ते असें विचारीत कीं 'जे लोक एरवीं तमाशा पाहावयास गेले असते ते तमाशा सोडून माझीं नाटकें पाहूं लागले, हें तरी श्रेय मला द्याल कीं नाहीं ?' माधवराव स्वतःला उच्च दर्ज्याचे नाटककार म्हणवीत नसत आणि वरील प्रकारें आपली कैफियत मांडीत असत, असें सांगतात. तथापि ती कैफियत अंशतःच मान्य करतां येईल. माधवरावांच्या नाटकांनीं तमाशांचे प्रेक्षकच आपल्याकडे ओढले असते आणि त्या नाटकांच्या योगें मध्यम व शिक्षित वर्गाच्या अभि-

रुचीला धक्का लागला नसता तर गोष्ट वेगळी होती. परंतु तसें झालें नाहीं आणि एका काळीं किर्लोस्कर देवलांच्या नाट्यकृतींचा आस्वाद घेणारे प्रेक्षकही पाटणकरी नाटकांचे भोक्ते बनले. या काळांत चंद्री, पवळी इत्यादिकांचे तमाशेही धूमधडाक्यानें चालू होते आणि त्यांत कमालीचा अश्लीलपणा चाले. पुढें पोलिसनें तमाशेवाल्यांवर दोन चार वेळां खटले केले आणि त्या खटल्यांत आरोपींना सडकून सजा झाल्या, तेव्हांच काय तो अश्लीलपणा कांहीं कमी झाला. पाटणकरांसारखी किंबहुना त्यापेक्षां पुष्कळ अधिक अशी बहुजनसमाजाला प्रिय अशी नाटक मंडळी राजापूरकर ही होय. या मंडळीचे मालक कै. बाबाजीराव राणे हे नाट्यव्यवसायांत एक कर्तबगार गृहस्थ होऊन गेले. माधवराव पाटणकर उदार व खर्चिक, तर बाबाजीराव राणे अगदीं टापटिपीनें वागणारे व हिशेबी. पाटणकर हे रंगभूमीच्या सजावटीकडे चांगलें लक्ष देत. राणे यांनींही त्या बाबतींत बरीच आघाडी मारली होती. त्यांच्या मंडळींत शिस्त फार कडक असे. बाबाजीरावांनीं नाटकांच्या धंद्यांत पुष्कळ पैसा मिळविला आणि विशेष गोष्ट ही कीं तो राखूनही ठेवला. त्यांच्या दृष्टीपुढेंही कलेचें उच्च ध्येय नव्हतें. ते उत्तम धंदेवाईक होते. आपल्या प्रेक्षकांना काय पाहिजे तें त्यांना चांगल्या रीतीनें कळत असे. कुसुम-चंपासारखीं एक दोन नाटकें सोडलीं तर राजापूरकर मंडळीचीं नाटकें संतचरित्रपर होतीं आणि त्या नाटकांवरच मंडळी लोकप्रिय झाली. 'तुकाराम', 'पुंडलीक', 'दामाजी' हीं नाटकें पाटणकरी नाटकांपेक्षां निःसंशय उच्च दर्ज्याचीं आहेत व अजूनही टिकाव धरून आहेत. कलेच्या व वाङ्मयाच्या दृष्टीनें त्यांना वरच्या श्रेणींत स्थान देतां येणार नाहीं हें खरें; तथापि त्यांच्यांत आणि त्यांतही विशेषतः तुकाराम नाटकांत कथानकाची रचना, पात्रांचें स्वभावरेखन आणि संवाद हीं खरोखरच चांगलीं आहेत. पद्येंही बऱ्यापैकीं आहेत. या नाटकांचा प्रेक्षकवर्ग मुख्यतः शेतकरी व कामगारवर्ग होता आणि त्या दृष्टीनें पाहतां या मंडळीनें तमाशाच्या प्रेक्षकांना नाटकांची गोडी लावली असें म्हणतां येईल. सदरील नाटकें आपल्यास पाहिजेत तशीं लिहून घेऊन तीं व्यवस्थित रीतीनें बसविण्यांत बाबाजीरावांनीं मोठें कौशल्य दाखविलें यांत शंका नाहीं. बाबाजीराव स्वतः स्त्रीभूमिका घेत आणि जिजाईसारख्या त्यांच्या

भूमिका पोक्त स्त्रियांच्या असल्यामुळें त्या त्यांना शेवटपर्यंत विशोभित दिसत नव्हत्या. शेवटीं रंगभूमीवरच आकस्मिक रीत्या बाबाजीरावांचें प्राणोत्क्रमण झालें ! त्यांच्या निम्मे किंवा पाव हिश्यानें जरी हिशेबीपणा, व्यवस्थितपणा व टापटीप हे गुण असते तरी त्यांच्यापेक्षां उच्च दर्जाचे कलावंत मालक असलेल्या अनेक मंडळ्यांवरील धूळधाणीचा प्रसंग टळला असता.

इतर मंडळ्या व नट

इतर नाटक मंडळ्यांमध्यें नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळीचा प्रामुख्यानें उल्लेख करणें अवश्य आहे. या मंडळींत कांहीं चांगले नट होते. रामभाऊ कुंदगोळकर ऊर्फ सवाई गंधर्व यांची उत्तम गायक नट म्हणून प्रसिद्धि होती आणि कित्येक श्रोते विशेषतः त्यांचें गाणें ऐकण्याकरितांच सदरील मंडळीच्या नाटकांना जात असत. सवाई गंधर्व हे त्या वेळीं स्त्री-भूमिका घेत. याच मंडळीनें कै. हरिभाऊ आपटे यांचें ' संत सखू ' नाटक प्रथम रंगभूमीवर आणलें. सवाई गंधर्वांकडे सखूचें काम असे. अभिनयाच्या बाबतींत त्यांचें हें काम व इतर कामें ठळक लक्ष्यांत राहण्यासारखीं होत नसत; गाणें मात्र गोड असे. परंतु पुष्कळांना तें थोडें अळणी लागे. नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी सोडल्यावर श्री. कुंदगोळकर यांनीं नूतन संगीत मंडळी ही कंपनी काढली व श्री. बामणगांवकरकृत सं. आत्मतेज, वगैरे नाटकें त्यांनीं रंगभूमीवर आणलीं. ह्या कंपनीच्या विरामानंतर सौ. हिराबाई बडोदेकर यांच्या रंगभूमीवर ते कांहीं दिवस चमकले. रंगभूमीपासून निवृत्त झाल्यावर रामभाऊ कुंदगोळकर हे गवयी पेशानें राहूं लागले असून त्यांच्या गाण्याचा आस्वाद आकाशवाणींतून पुष्कळांनीं घेतलाच असेल.

नानबा गोखले हे गद्य काम करणारे एक चांगले नट होऊन गेले. ते फार चलाख असून जी भूमिका घेत ती समजून व परिणामकारक रीतीनें वठवीत. रघुनाथ गोखले हे स्त्री-भूमिका घेणारे एक चांगले नट होते. कृष्णार्जुनयुद्ध नाटकांतील त्यांचें द्रौपदीचें काम वाखाणण्यासारखें होई. ती भूमिका त्यांना चांगली शोभतही असे. त्या वेळीं कृष्णार्जुनयुद्ध नाटक संगीत झालें नव्हतें.

त्यानंतरच्या नाटक मंडळ्यांमध्यें सौ. हिराबाई बडोदेकर व त्यांच्या भगिनी, सुरेशबाबू, वामनराव सडोलीकर, शंकरराव जोशी इत्यादिकांचा

उल्लेख केला पाहिजे. हिराबाई बडोदेकर यांची मिराबाईची भूमिका मीं पाहिली, तेव्हां इतकी अशक्त बाई एवढें गाण्याचें काम कसें झेपते याचें मला अत्यंत आश्चर्य वाटलें. त्यांच्या गानमाधुर्याची साऱ्या हिंदुस्थानांत प्रसिद्धिच आहे, त्या अर्थी त्याविषयीं येथें कांहीं लिहिण्याची आवश्यकता नाहीं. थोडया महिन्यांपूर्वी परलोकवासी झालेले औंधकर व पागनीस यांचा त्यांच्या आयुष्याच्या उत्तरभागांत चित्रपटसृष्टीशींच अधिक संबंध आला होता; तरी एका काळीं मराठी रंगभूमीवरही ते लोकप्रिय झाले होते हें विसरतां कामा नये. विष्णुपंत पागनीस हे ' कुंजविहारी ' नाटकांत राधेचें काम करीत. त्या कामाला शोभेसें त्या वेळीं त्यांचें रूप होतें. हल्लीं तुकाराम वगैरे साधूंच्या भूमिकांतच त्यांना ज्यांनीं पाहिलें, त्यांना हें कदाचित् खरेंही वाटणार नाहीं. गानकुशलता पूर्वीपासून त्यांच्या अंगीं होती. परंतु राधेची भूमिका घेऊन नाटकांत काम करूं लागल्यावर पुढें कांहीं दिवसांनीं त्यांच्या कंठाला विकृति झाली होती असें मला स्मरतें. औंधकर हे जसे उत्तम नट होते, तसेच चांगले नाटककारही होते. चित्रपटाच्या व्यवसायांतसुद्धां तसाच लौकिक त्यांनीं संपादिला.

हौसी नट

मराठी रंगभूमीची महत्त्वाची सेवा आतांपर्यंत अनेक हौसी नटांनीं केली आहे. हौसी नटांमधूनच कित्येक नांवाजलेले धंदेवाइक नट पुढें आले. हौसी नटांची दृष्टि स्वाभाविकपणें पैशाकडे नसून कलेकडे असते. त्यामुळें त्यांची सेवा जोंपर्यंत ते धंदेवाईक झाले नाहींत, तोंपर्यंत स्वार्थनिरपेक्ष असते; कित्येकांच्या अंगीं उपजत नाट्य असतें, आणि त्यामुळें नाट्य-कलेकडे त्यांचा स्वाभाविकपणें ओढा असतो. तथापि त्यांतल्या पुष्कळ जणांना आपण धंदेवाईक नट व्हावें असें अनेक कारणांनीं वाटत नाहीं. हौसी नाटक मंडळ्या ठिकठिकाणीं स्थापित होतील आणि व्यवस्थित रीतीनें चालतील तर नाटकाच्या धंद्यांत पडूं न इच्छिणाऱ्या परंतु नाट्य-कलेची आवड व अंगीं उपजत नाट्य असलेल्या पुष्कळ लोकांच्या गुणांचें चीज होईल आणि रंगभूमीच्या उत्कर्षालाही साहाय्य होईल. या बाबतींत विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही कीं हौसी नाट्यसंस्थांना

रंगभूमीवर वेगवेगळ्या सुधारणा करणें, नव्या नव्या कल्पनांचे प्रयोग करून पाहणें, नवीं नवीं तंत्रें हाताळणें, केवळ उच्च ध्येयावर दृष्टि ठेवून नाटकें रंगभूमीवर आणणें धंदेवाईक मंडळ्यांपेक्षां विशेष सोपें असतें. अशीं माणसें ठिकठिकाणीं आहेत. आतांपर्यंत महाराष्ट्राच्या वेगवेगळ्या भागांत अनेक हौसी नटांनीं रंगभूमीची मनोभावानें सेवा केली आहे आणि स्थानिक प्रेक्षकांमध्यें लोकप्रियताही मिळविली आहे. महाराष्ट्रांतील अनेक विद्वानांनीं आपल्या विद्यार्थीदशेंत आणि पुढें आपल्या व्यवसायांत पडल्यावरही हौसेनें रंगभूमीवर येण्यांत कमीपणा मानलेला नाहीं. मराठी रंगभूमीविषयीं लिहितांना या हौसी नटवर्गाकडे दुर्लक्ष करणें अर्थातच अन्यायाचें होईल. माझ्या पाहण्यांत जे हौसी नट आले, त्यांपैकीं दोघांचा प्रामुख्यानें उल्लेख केला पाहिजे. १९१०–११ सालच्या सुमारास मुंबई वैभव छापखान्यामधील कांहीं खिळारी (कॅपॉझिटर्स) व दुसरे कांहीं गृहस्थ यांची एक हौसी नाट्यसंस्था (क्लब) होती. ही मंडळी विकारविलसित (हॅम्लेट) इत्यादि नाटकांचे प्रयोग करीत असे. हुदलीकर नांवाचे एक गृहस्थ हॅम्लेटचें काम करीत आणि त्यांचें तें काम पाहत असतांना गणपतराव जोश्यांचेंच काम आपण पाहत आहों असा केव्हां केव्हां भास होत असे. दुसरे नांवाजण्यासारखे माझ्या पाहण्यांत आलेले हौसी नट कै. गंगाराम बाबाजी कदम हे होत. यांच्या अंगीं उपजत नाट्य होतें. रंगभूमीचे ते निष्ठावंत उपासक होते. मुंबईच्या कामगारवर्गांत नाट्यकलेची आवड उत्पन्न करण्याचें श्रेय बव्हंशीं कदमांनाच दिलें पाहिजे. तुकाराम नाटकांत जिजाईचें आणि पुण्यप्रभावांत नूपुराचें हीं त्यांचीं दोन कामें तर एकाद्या नांवाजलेल्या धंदेवाईक नटाला शोभण्यासारखीं होत. दुर्दैवानें अगदीं तरुण वयांत त्यांची इहलोकची यात्रा आटोपली. जेमतेम लिहिण्यावाचण्यापुरतें शिक्षण झालें असतांही ‘ ललाटलेख ’ हें नाटक त्यांनीं लिहिलें. हें नाटक कामगारवर्गांत व इतरत्रही लोकप्रिय आहे. त्यानंतर त्यांनीं गिरणीकामगारांच्या जीवनाचें चित्र रेखाटणारें नाटक लिहिण्याचें योजिलें होतें आणि त्याचा आराखडाही तयार केला होता; परंतु तें नाटक लिहून काढण्यास ते जगले नाहींत. माझी खात्री आहे, कीं माझे मित्र कदम हे

आपलें दुसरें नाटक लिहिण्यास वांचले असते, तर मुंबईंतील गिरणी-कामगारांच्या जीवनावर प्रकाश पाडणारें एक सुंदर नाटक रंगभूमीवर आलें असतें. कदम हे बालपणीं दारिद्र्यांत होरपळलेले होते, त्यांचें आयुष्य कामगारांमध्यें गेलें होतें, आणि त्यामुळें त्यांनीं जें चित्र काढलें असतें, तें वास्तवतेला धरूनच निघालें असतें. आजकालच्या बऱ्याच कादंबऱ्यांतून व नाटकांतून चितारलेलें या देशांतील कामगारजग वस्तुस्थिति दर्शविणारें नसतें. याचें कारण लेखकांची माहिती अर्धवट असते, अप्रत्यक्ष रीत्या मिळविलेली असते, त्यांत पाश्चात्य लेखकांकडून घेतलेल्या उसनवारीचा बराच भाग असतो, हें होय. कदमांनीं काढलेलें कामगार जगाचें चित्र यापेक्षां निःसंशय निराळें दिसलें असतें.

प्रतिष्ठित नाटक मंडळ्या व कामगारवर्ग

१९१८ सालीं मी कामगार वस्तींत राहावयास आलों. त्यानंतर आठ दहा वर्षांत चांगल्या नाटक मंडळीचें एकादें दुसरेंच नाटक मला पाहावयास मिळालें. एक तर १९२२ मध्यें दामोदर ठाकरसी हॉल अस्तित्वांत येईपर्यंत मुंबई शहराच्या उत्तर भागांत एकही नाटकगृह नव्हतें. आणि त्यानंतरही बऱ्याच प्रतिष्ठित नाटक मंडळ्यांना कामगार वस्तींत जाऊन आपले खेळ करणें कमीपणाचें वाटे. तसेंच कामगार वस्तीच्या भागांतील लोकांची गरिबी जाणून आपल्या खेळाच्या तिकिटांचे दर कमी ठेवणें हेंही आपल्या इभ्रतीला शोभणार नाहीं अशी त्यांची समजूत असे. त्यामुळें या मंडळ्यांना ग्रँटरोडवर केव्हां केव्हां अर्धवट भरलेल्या किंवा जवळ जवळ मोकळें असलेल्या नाटकगृहांत खेळ करण्याचे प्रसंग येत असले, आणि परळ येथें मधून मधून खेळ करून साधारण चांगली द्रव्यप्राप्ति होण्याची खात्री असली, तरी त्यांची दृष्टि कामगार वस्तीकडे वळत नसे. कोणीं त्यांना तसें करण्यास सुचविलें, तर त्या सूचनेचा ते आढ्यतेनें धिक्कार करीत; जणूं काय या कलावंतांची कला कामगारांसमोर आली असती, तर तिचा अधःपातच झाला असता ! कामगार सुशिक्षित नाहींत व त्यामुळें त्यांची कलाभिरुचि फारशी सुसंस्कृत नसेल; परंतु त्यांची उच्च प्रतीच्या कलेशीं ओळख करून देणें हें आपलें भ्रातृबंधुत्वाच्या दृष्टीनें कर्तव्य आहे हें या प्रतिष्ठित नाटकमंडळ्यांच्या

मालकांना समजलें पाहिजे होतें. मराठी भाषा बोलणारे कामगार शिक्षणांत अगदीं मागसलेले असले, तरी त्या मानानें त्यांची नाट्याभिरुचि बऱ्याच वरच्या प्रतीची आहे आणि प्रतिष्ठित मंडळ्यांची दृष्टि त्यांच्या वस्तीकडे वळली असती, तर त्यांना त्या काळींही परळ भागांत द्रव्यलाभ झाला असता. परंतु दुर्दैवानें त्या मंडळ्यांना प्रतिष्ठेच्या खोटया कल्पनांनीं घेरलें होतें. या प्रतिष्ठित मंडळींत बापूराव पेंढारकरांची ललितकलादर्श मंडळी मात्र अपवादभूत होती. त्यांनीं परळ भागांत आपले खेळ करण्यांत कमीपणा मानला नाहीं; इतकेंच नव्हे, तर परळच्या रंगभूमीची सुधारणा करण्यासाठीं आर्थिक जबाबदारी स्वीकारण्याचेंही साहस केलें. पेंढारकरांच्या ध्येयवादाचें व उदारमतवादित्वाचें हें एक ठळक उदाहरण आहे. संस्कृति ही मूठभर लोकांची वतनदारी आहे असें मानणारे ते नव्हते. त्यांच्या या धोरणाचें कामगारवस्तींत चांगलें सार्थक्यही झालें. त्यांच्या नाटकांना कामगारांचा चांगला आश्रय मिळाला व दुसऱ्या प्रतिष्ठित नाटक मंडळ्यांच्या कल्पना खोटया ठरल्या. असो. या शिष्ट नाटक मंडळ्यांचे डोळे पुढें आपोआपच उघडले. जातीय दंग्यांची सांथ उठल्यामुळें ग्रँटरोडवरील नाटकगृहांत रात्रीच्या वेळीं नाटकें पाहण्यास लोक जाईनात आणि त्यामुळें परळच्या बाजूला त्यांना आपली दृष्टि वळविणें भाग पडलें. दुसरी गोष्ट ही कीं दादर-भागांत व उपनगरांमध्यें सुशिक्षित मध्यम वर्गांतील महाराष्ट्रीयांची वस्ती भराभर वाढूं लागली, त्यामुळें परळच्या नाटकगृहांत जुन्या पद्धतीचीं नाटकें करणारांनाच नव्हे, तर अगदीं नव्या पद्धतीचीं सामाजिक नाटकें करणाऱ्या मंडळ्यांनाही प्रेक्षकांची उणीव भासत नाहीं. या लोकाश्रयांत कामगार वर्गा-चाही हिस्सा असतो. मधल्या, म्हणजे प्रतिष्ठित नाटक मंडळ्यांची दृष्टि काम-गारवस्तीकडे वळली नव्हती त्या काळांत, ग्रँटरोड–गिरगांवमध्यें रात्रीचें नाटक पाहण्यास परळहून जाणें व तेथून परत येणें गैरसोयीचें असल्यामुळें आणि समाजसेवासंघातर्फें गिरणी कामगारांमध्यें त्या वेळीं मी जें काम करीत होतों, त्यामुळें सवडही म्हणण्यासारखी मिळत नसल्यामुळें, रविवारीं दिवसा कांहीं विशेष कार्यक्रम या कामामध्यें ठेवावे लागत असल्या कारणानें—आणि नाटकें पाहण्याची हौसही तेवढी तीव्र राहिली नव्हती हेंही अंशतः कारण

आहे—बरींच नांवाजलेलीं व नांवाजलेल्या मंडळ्यांचीं नाटकें मला चुकलीं. त्यामुळें या माझ्या आठवणींत त्यांचा उल्लेख करणें मला शक्य नाहीं. तरी ज्या नाटकांचा व नटांचा येथें उल्लेख व्हावयाचा राहिला आहे त्यांची मीं बुद्धिपुरःसर उपेक्षा केली आहे असें वाचकांनीं कृपा करून समजूं नये.

कांहीं आधुनिक मंडळ्या

गेल्या थोडया वर्षांत परळच्या रंगभूमीवर चांगल्या चांगल्या नाटक-मंडळ्यांचीं नाटकें व्हावयास लागल्यापासून कांहीं नाटकें माझ्या पाहण्यांत आलीं. तथापि त्यांतही अनेक चांगलीं नाटकें तीव्र जिज्ञासेच्या अथवा उत्कट इच्छेच्या अभावीं पाहावयाचीं राहिलीं हेंही मी प्रांजलपणें कबूल करतों. पेंढारकरांच्या ललितकलादर्श मंडळीखेरीज गंधर्व नाटक मंडळी, बालमोहन नाटक मंडळी, बालनटांची आनंद संगीत मंडळी, हिराबाई बडोदेकर यांची मंडळी, राजाराम संगीत आणि नाट्यमन्वंतर, नाट्यनिकेतन, आदर्श नाट्यालय आणि ललितकलाकुंज या मंडळ्यांचे थोडेबहुत खेळ माझ्या पाहण्यांत आले, आणि त्यांमुळें मधले कांहीं दुवे जरी चुकले असले, तरी आजमितीस मराठी रंगभूमीची जी स्थिति आहे, तिची कल्पना करणें मला शक्य झालें आहे. पेंढारकर व हिराबाई बडोदेकर यांच्यासंबंधानें मीं यापूर्वी लिहिलेंच आहे. दामुअण्णा जोश्यांच्या बालमोहन नाटक मंडळीनें आचार्य अत्रे यांचीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वीपणें आणून मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचें एक नवें पान लिहिलें यांत शंका नाहीं. शिरगुप्पीकरांनीं मराठी रंगभूमीच्या सजावटीमध्यें कांहीं नव्या कल्पना यशस्वी करून दाखविल्या; इतकेंच नव्हे, तर नाटक व चित्रपट यांचा संगमही रंगभूमीवर घडवून आणला! कै. बापूराव पेंढार-करांनींही नाटकांत चित्रपटाचा उपयोग करण्याची अभिनव कल्पना अगोदर योजली होती. नाट्य मन्वंतरानें आपल्या अल्प आयुर्मर्यादेंत मराठी प्रेक्ष-कांना नव्या नाट्यतंत्राची, नव्या सजावटीची आणि नाट्यविषयाच्या नावी-न्याची पहिल्यानें परिणामकारक रीतीनें ओळख करून दिली. 'आंध-ळ्यांची शाळा' या नाटकांतील ज्योत्स्ना भोळे यांचें काम सर्वांच्या प्रशंसेला पात्र झालें. या नाटकाच्या निमित्तानें ज्योत्स्नाबाईंनीं रंग-

भूमीवर जें पदार्पण केलें, तें ज्योत्स्नाबाईंना जसें यशःप्रद तसेंच रंगभूमीला श्रेयस्कर झालें. इतर नटनटींनींही आपआपलीं कामें चांगलीं केलीं; परंतु त्यांतही विशेषतः के. नारायण काळे यांचें काम मला विशेष कौशल्ययुक्त व सहजसुंदर वाटलें, हें येथें सांगितलें पाहिजे. नाटकाचे लेखक श्रीधरपंत वर्तक यांना त्यांची ध्येयभक्ति व नाट्यकलेच्या उत्कर्षाविषयीं त्यांच्या अंतःकरणांत वसत असलेली तळमळ यांकरितां जेवढे धन्यवाद द्यावे तेवढे थोडेच होतील. नाट्यनिकेतनानें आपल्या खेळांच्या लोकप्रियतेनें, सिनेमाची स्पर्धा रंगभूमीला मारक झाली आहे, हा प्रवाद मिथ्या ठरविला आहे आणि नवें नाट्यतंत्र व नवे विषय हीं यशस्वीपणें हाताळलीं आहेत. श्री. लोंढे यांच्या राजाराम संगीत मंडळीनें या काळांतही जुन्या संगीत नाटकांची परंपरा व त्या परंपरेचा लौकिक हीं कायम ठेवलीं आहेत. आदर्श नाट्यालयानें कांहीं वेगळ्या नटनटींचा संच जमवून नाट्यनिकेतनाला उत्कृष्ट साथ दिली आहे. ललितकला कुंज या मंडळीची नुकतीच स्थापना झाली असून, चिंतामणराव कोल्हटकरांसारखे कसलेले व मार्मिक नट या मंडळीचे अध्वर्यु आहेत, त्या अर्थी त्यांचा पहिला प्रयत्न जरी यशस्वी झाला नाहीं, तरी या मंडळीला उज्ज्वल भविष्यकाळ आहे अशी मला आशा वाटते.

थोडक्यांत आढावा

मराठी रंगभूमीचा आतांपर्यंतचा इतिहास पाहिला तर सुशिक्षित वर्गाचें लक्ष वेधून घेण्याचें भाग्य तिला आरंभापासून लाभलें असें दिसून येतें; हें भाग्य या देशांतील वंग रंगभूमीवांचून दुसऱ्या कोणत्याही प्रांतामधील रंगभूमीला लाभलें नाहीं. मुंबई शहरांत एका काळीं उर्दू रंगभूमि बरीच नांवाजली होती आणि कलकत्ता वगैरे दुसऱ्या प्रांतांतील शहरांमध्यें जाऊन पारसी नाटक मंडळ्यांनीं मुंबईचें नांव गाजविलें होतें. परंतु उर्दू रंगभूमीची पुढें प्रगति झाली नाहीं आणि आतां तर ती कशीबशी जिवंत राहिली आहे, इतकेंच! गुजराती रंगभूमीची स्थितिही बरीच मागसलेपणाची आहे. पर. रणछोडभाई उदयराम या विद्वान् गृहस्थांनीं गेल्या शतकांत गुजराती रंगभूमीची सुधारणा करण्याची चळवळ प्रथम चालू केली आणि

स्वतः कांहीं नवीन नाटकें लिहिलीं. तोंपर्यंत भवायी नांवाचा एक धंदेवाईक नटवर्ग असे आणि तोच गांवोगांवीं फिरून आपले खेळ करीत असे. हे खेळ बहुधा दसऱ्यांतच होत. या खेळांत अचकट विचकटपणा फार चाले आणि नाटक या संज्ञेला ते मुळींच पात्र नव्हते. सभ्य लोक अर्थातच या खेळांचा तिटकारा करीत.रणछोडभाईनीं या बाबतींत लोकांची अभिरुचि सुधारण्याचा आणि नाट्यकला वरच्या वर्गांत लोकप्रिय करण्याचा प्रयत्न केला. तो बराच यशस्वी झाला. कांहीं गुजराती नाटक मंडळ्या त्यानंतर अस्तित्वांत आल्या. दयाशंकरची गुजराती नाटक मंडळी एका काळीं फार प्रसिद्ध होती. गेएटी हें बोरीबंदरजवळील नाटकगृह या मंडळीच्या मालकीचें होतें. "सौभाग्य-सुंदरी" हा खेळ कैक वर्षें सारखा चालत होता आणि त्यांत 'सुंदरी'ची भूमिका करणारे नट जयशंकर हे 'सुंदरी' या नांवानेंच ओळखले जात. त्यांचें काम पाहण्यास लोकांच्या उड्या पडत. परंतु गुजराती रंगभूमीची त्याच्यापुढें म्हणण्यासारखी मुळींच प्रगति झाली नाहीं. आज तिची स्थिति अगदीं मागसलेपणाचीच आहे. नवे नाट्यविषय व नवीं नाट्यतंत्रें यांना तर सध्याच्या गुजराती रंगभूमीवर मुळींच वाव नाहीं. न्हानालाल हे सुप्रसिद्ध गुर्जर कवि नाटकेंही लिहितात, परंतु त्यांच्या नाटकांत काव्य असलें, तरी म्हणण्यासारखें 'नाटक' नसतें, त्यामुळें तीं रंगभूमीवर लोकप्रिय होणें अशक्य असतें; परंतु श्री. चंद्रवदन मेहता यांचीं नाटकें रंगभूमीच्या दृष्टीनें लिहिलेलीं असलीं तरी तीं रंगभूमीवर आणण्यास कोणी धंदेवाईक मंडळ्या मिळत नाहींत. त्यामुळें हौसी नटनटी विशेषतः कॉलेजांतील विद्यार्थी व विद्यार्थिनी जमवूनच चंद्रवदन मेहतांना आपलीं नाटकें रंगभूमीवर आणावीं लागतात. श्री. कन्हय्यालाल मुनशी यांचे 'काकानी शशी' हें मराठींत भाषांतर होण्याचा मान मिळविणारें नाटकही कोणी धंदेवाईक नाटक मंडळी हातांत घ्यावयास तयार नाहीं. गुजराती रंगभूमीची ही दैना 'मॉडर्न रिव्ह्यू'च्या नोव्हेंबर १९३८ च्या अंकात प्रो. हिरालाल गोदीवाला यांनीं वर्णिली आहे. बंगाली रंगभूमि मराठी रंगभूमीच्या मानानें कितपत पुढें किंवा मागें आहे याची मला कल्पना नाहीं; परंतु डॉ. आर. एच्. याज्ञिक, एम्. ए. पीएच्. डी., सामळदास कॉलेजचे प्रोफेसर, The Indian Threatre

या पुस्तकाचे कर्ते, इत्यादि तिन्हाईत माहितगार गृहस्थांनीं मराठी रंगभूमीशीं फक्त वंग रंगभूमीचीच तुलना करतां येईल, आणि त्या दोन प्रांतांच्या मानानें नाटकांच्या बाबतींत इतर सर्व प्रांत फार मागसलेले आहेत असा अभिप्राय व्यक्त केलेला आहे. राष्ट्रभाषा असें जिला म्हणूं लागले आहेत त्या हिंदीची, त्याचप्रमाणें तामिळ, तेलगू, कानडी, मल्याळी या भाषांची रंगभूमीच्या बाबतींत स्थिति स्पृहणीय नाहीं; त्या भाषांना मराठी व बंगाली यांची बरोबरी करण्यास अद्यापि बरीच मजल मारावयाची आहे, असें तेच तज्ज्ञ म्हणतात.

बंगाल आणि महाराष्ट्र

बंगाल आणि महाराष्ट्र या दोन प्रांतांमध्यें रंगभूमीची प्रगति झाली याचें मुख्य कारण या दोन्ही प्रांतांतील विद्वान् मंडळीनें आरंभापासून रंगभूमीकडे लक्ष पुरविलें, तिची उपेक्षा केली नाहीं, उलट तिची शक्य तितकी जोपासनाच केली, हें होय. प्रथम आपण वंग रंगभूमीचाच इतिहास थोडक्यांत पाहूं. आपल्या इकडील दशावतारी किंवा पौराणिक नाटकांसारखींच नाटकें बंगालमध्यें लोकांच्या परिचयाचीं होतीं. या नाटकांना ‘ यात्रा ’ किंवा ‘जात्रा’ म्हणत (कोंकणी भाषेंतसुद्धां जत्रेला आणि अशा नाटकांना ‘जात्रा’ असेंच म्हणतात; मात्र ‘ज’ चा उच्चार ‘जर’ यांतील ज प्रमाणें करतात). इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार होऊं लागला तेव्हां इंग्रजी अनुकरणानें परंतु संस्कृत नाटकांच्या धर्तीवर नाटकें लिहिण्याची प्रवृत्ति दिसूं लागली. बाबू नवीनचंद्र बोस नांवाचे एक सधन गृहस्थ होते; त्यांनीं १८३३ च्या सुमारास स्वतःच्या घरांतच नाटकगृह तयार केलें. त्या नाटकगृहांत ते दरवर्षी चार पांच बंगाली नाटकें करीत. या नाटकांतील बहुतेक स्त्रीभूमिका स्त्रियाच करीत, हा विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. १८४९ सालीं जोरासांको येथील रामचंद्र मुकर्जी यांनीं ‘नंदविदाय’ नांवाचें एक नाटक लिहून स्वतःच्याच घरीं त्याचा प्रयोग करून दाखविला. या नाटकाचा आणखी एक प्रयोगही झाला. या नाटकांतही स्त्रीभूमिका तरुण मुलींनीं घेतलेल्या होत्या; स्त्रियांचीं कामें स्त्रियांनीं करण्याचा हा प्रघात पुढें तसाच आतांपर्यंत बंगाली रंगभूमीवर चालू राहिला आहे. याशिवाय, शेक्स्पियरचीं वगैरे नाटकें इंग्रजी भाषेंतच

त्या वेळीं पुष्कळ नवशिक्षित बंगाली लोक करीत असत. इ. स. १७५७ च्या पूर्वी म्हणजे प्लासीच्या लढाईच्या अगोदर कलकत्त्यामध्यें एक नाटकगृह होतें, परंतु तेथें इंग्रज लोकांचींच नाटकें होत. १८५७ सालीं रामनारायण नांवाच्या एका गृहस्थानें 'कुलीनकुलसर्वस्व' नांवाचें एक नाटक लिहिलें. बंगालमध्यें 'कुलीन' म्हणून समजल्या जाणाऱ्या ब्राह्मण व कायस्थ समाजांमध्यें जबर हुंडा हबकावून अनेक बायका करण्याची चाल परवांपर्यंत होती आणि त्या काळीं तर ती फारच जोरांत होती. या अनिष्ट रूढीच्या निषेधार्थ वरील नाटक लिहिण्यांत आलें आणि त्याचे प्रयोग बाबू जयराम बैसाक यांच्या घरीं झाले. बंगाली रंगभूमीवरील हें पहिलें अर्वाचीन पद्धतीचें नाटक होय. त्याच वर्षी म्हणजे १८५७ सालीं संस्कृत पद्धतीच्या नाटकांचें पुनरुज्जीवन करण्याचा प्रयत्न बंगाली समाजांत झाला. सिमला येथें आशुतोष देव यांच्या बंगल्यांत 'शाकुंतल' नाटकाचा प्रयोग या वर्षी झाला आणि पुढील वर्षी (१८५८) बेलगाचा येथील एका भव्य प्रासादाच्या आवारांत प्रशस्त रंगभूमि तयार करून तेथें 'रत्नावलि' नाटकाचा प्रयोग करून दाखविण्यांत आला. सुप्रसिद्ध बंगमहाकवि मायकेल मधुसूदन दत्त यांनीं लिहिलेलीं बंगाली भाषेंतील प्रहसनेंही या काळांतील रंगभूमीवर आलीं. मात्र आरंभीं कित्येक वर्षें बंगाली रंगभूमि खाजगी स्वरूपाची होती. मोठमोठे जमीनदार वगैरे धनाढ्य आणि मध्यमवर्गीय सुशिक्षित सधन लोकाकरितांच हीं नाटकें होत आणि नाटकगृहें बड्या लोकांच्या वाड्यांत असत; अथवा खाजगी मालकीच्या खास नाटकगृहांमध्यें नाटकाचे प्रयोग होत. प्रेक्षकवर्ग निमंत्रित असे आणि वाटेल त्याला पैसे देऊन खेळ पाहावयास मिळत नसे. रंगभूमि ही बड्या लोकांचीच वतनदारी व्हावी हें गिरीशचंद्र घोष या गृहस्थांना योग्य वाटलें नाहीं. हौसी नटांनीं मध्यमवर्गीय जनतेकरितां एक नाटकगृह स्थापावें अशी गिरीशबाबूंनीं कल्पना काढली आणि तिला अर्धेंदुशेखर मुस्तफी या त्या काळच्या विख्यात नटाच्या साहाय्यानें मूर्त स्वरूप दिलें. गिरीशचंद्र घोष हे स्वतः एक नांवाजलेले नाटककार होते. त्यांनीं शेक्स्पियरचीं कांहीं नाटकें बंगाली रंगभूमीवर आणलीं व त्यांखेरीज कांहीं पौराणिक गोष्टींवरही नाटकें रचिलीं. या ठिकाणीं 'नीलदर्पण' या भयंकर खळबळ उडविणाऱ्या

नाटकाचा उल्लेख करणें अवश्य आहे. या नाटकाचे लेखक दीनबंधु (हें यांचें टोपण नांव असून खरें नांव गंधर्व नारायण असें होतें) मित्र हे होत. ते विनोदी लेखक म्हणून प्रसिद्ध असत आणि त्यांचीं हास्यरसप्रधान नाटकें अतिशय लोकप्रिय झालीं होतीं. तथापि त्यांच्या प्रत्येक नाटकांत समाजांतील कोणत्या ना कोणत्या तरी अनिष्ट गोष्टीचें आविष्करण केलेलें असे. त्यांना अन्यायाची मोठी चीड होती व गरिबांकरितां त्यांचें अंतःकरण तिळतिळ तुटत असे. निळीची लागवड करण्याच्या मळ्यांत राबणाऱ्या मजुरांची स्थिति अतिशय अनुकंपनीय होती व मळ्यांचे मालक बहुतेक युरोपियनच असत. या मजुरांवरील अन्याय आणि त्यांचीं दुःखें वेशीवर टांगण्याच्या उद्देशानें दीनबंधूंनीं ' नीलदर्पण ' हें नाटक लिहिलें. हें नाटक बंगाल्यांत किंवा हिंदुस्थानांतच नव्हे, तर साऱ्या सुधारलेल्या जगांत गाजलें. त्याचीं कित्येक युरोपियन भाषांमध्यें भाषांतरें झालीं. इंग्रजी भाषांतर मधुसूदन दत्त यांनीं केलें व त्याबद्दल त्यांना आपली नोकरी गमावण्याचें प्रायश्चित्त मिळालें. लॅांग नांवाच्या ज्या मिशनरी गृहस्थानें हें इंग्रजी भाषांतर प्रसिद्ध केलें, त्याला कारागृहवास भोगावा लागला. मूळ लेखक दीनबंधु यांचें नांव त्या वेळीं उघडकीला आलें नव्हतें, लेखक निनांवी होता, त्यामुळें त्यांच्या पोस्ट-खात्यांतील नोकरीवर मात्र गदा आली नाहीं किंवा त्यांना कांहीं शिक्षा भोगावी लागली नाहीं. दीनबंधु हे स्वतः नट नव्हते आणि रंगभूमीच्या तंत्रांची त्यांना कांहीं माहिती नव्हती. गिरीशचंद्र घोष हे नाटककार तसेंच उत्कृष्ट नटही होते. त्यांना 'बंगालचे गॅरिक' असें त्या काळचे लोक म्हणत. तथापि गिरीशबाबूंचें मत नाटकें करणें हा धंदा होऊं नये असें होतें. म्हणून जेव्हां त्यांच्या संस्थेंत तिकिटें लावून नाटकें करण्यास सुरुवात झाली, तेव्हां ते आपल्या सहकाऱ्यांपासून वेगळे झाले आणि अमृतलाल बोस या दुसऱ्या सुप्रसिद्ध नटानें १८७२ सालीं धंदेवाईक नाटक मंडळी आस्तित्वांत आणली. डी. एल. राय (द्विजेंद्रलाल राय) हे एक बडे सरकारी अधिकारी असून नांवाजलेले नाटककार होते. यांचें एक देशभक्तिपर गीत वंगभंगविरोधी चळवळींत अतिशय लोकप्रिय झालें होतें व शेवटीं सरकारकडून त्या पदाला बंदी झाली. द्विजेंद्रबाबूंचीं ऐतिहासिक व सामाजिक नाटकें बंगाली भाषेंत

प्रसिद्ध व लोकप्रिय आहेत. वंगकवि सम्राट् रवींद्रनाथ टागोर हे नाटककार व नटही होते. सारांश, बंगालमध्यें आरंभापासून सुशिक्षित लोकांनीं रंगभूमीकडे लक्ष दिलें, तिचा तिट्कारा केला नाहीं, तिची ओपासना केली आणि लोकजागृति व अन्यायनिराकरण करण्याच्या कामीं रंगभूमीचें कसें बहुमोल साहाय्य होऊं शकतें हेंही ओळखिलें.

महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या बाबतींतही असेंच दिसून येतें. मुंबईमध्यें १८४२ पर्यंत हिंदी लोकांना नाट्यप्रयोग करण्यास नाटकगृह नव्हतें. फक्त युरोपियन लोकांच्या नाटकांसाठीं त्यांच्या खाजगी मालकीचें नाटकगृह होतें. सदरील वर्षीं कै. जगन्नाथ शंकरशेठ यांनीं हिंदी व युरोपियन या दोन्ही जातींच्या लोकांना आपलीं नाटकें करण्यास भाड्यानें मिळूं शकणारें पहिलें नाटकगृह मुंबईत बांधलें. नाना शंकरशेट हे महाराष्ट्रीय गृहस्थ त्यों वेळचे मुंबईचे एक सर्वांत मोठे असे वजनदार पुढारी होते. नवीन गव्हर्नर मुंबईत आला म्हणजे तो नानांची भेट घेई आणि नाना त्याला एकाद्या होतकरू तरुणाला वागवावें त्याप्रमाणें त्याच्या खांद्यावर हात ठेवून या देशांत राज्यकारभार कसा चालवावा त्याविषयीं उपदेश करीत, असें वर्णन 'विविध ज्ञान विस्तारां'त प्रसिद्ध झालेल्या कै. राव. सा. विश्वनाथ नारायण मंडलिक यांच्या चरित्रांत वाचल्याचें स्मरतें. अशा वजनदार गृहस्थांनीं त्या वेळीं म्हणजे विष्णुपंत भाव्यांचीं पौराणिक नाटकें अस्तित्वांत येण्याच्या पूर्वीं हिंदी लोकांच्या उपयोगीं पडण्यासाठीं नाटकगृह बांधण्याच्या कामीं कां लक्ष घालावें हा खरोखरच विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. त्या वेळीं महाराष्ट्रीय समाजांत ललितें व तमाशे होत. त्यांच्याकरितां नाटकगृहाची आवश्यकता वाटली असण्याचा संभव नाहीं. कदाचित्, पारसी लोकांत पाश्चात्यांच्या अनुकरणानें इंग्रजी किंवा देशी भाषेंत नाटकें होत असावीं, अथवा पारसी आणि हिंदु समाजांतील नवशिक्षितांमध्यें इंग्रजी किंवा संस्कृत नाटकें करण्याची प्रवृत्ति व इच्छा दिसूं लागली असावी. १८४२ त नानांनीं नाटकगृह बांधल्याची माहिती डॉ. याज्ञिक यांच्या The Indian Threatre या पुस्तकांत आढळली. ती त्यांना कोठून मिळाली तें समजत नाहीं. 'मराठी रंगभूमि'मध्यें यासंबंधानें पुढील माहिती मिळते: " इंग्रजी

अंमल सुरू झाल्यानंतर कांहीं युरोपियन खेळवाल्या कंपन्या इकडे येऊं लागल्या होत्या. त्यांपैकीं एका कंपनीनें मुंबई ग्रँटरोडवर नाना शंकरशेट यांच्यापाशीं जागा मागून घेऊन एक नाटकगृह बांधलें होतें; व त्यांत त्यांचे प्रयोग होत असत. " या मजकुराला अनुलक्षून तळटीपेंत आणखी माहिती दिली आहे ती अशी कीं, " या नाटकगृहाचें नांव ' बादशाही थिएटर' असें होतें. हें थिएटर त्या कंपनीनें इमारतीसह (?) पुढें नाना शंकरशेट यांस बक्षिस दिलें. हल्लीं तें पडून त्या जागीं एक गिरणी उभारली आहे. " याज्ञिकांची कीं कुळकर्ण्यांची माहिती खरी तें ठरविण्यास मार्ग नाहीं. भावे यांची मंडळी १८५१ नंतर निरनिराळ्या ठिकाणीं फिरूं लागली, तेव्हां मुंबईलाही आली होती. त्यासंबंधाचें जें वर्णन 'मराठी रंगभूमि'कारांनीं दिलें आहे, त्यांत वरील माहिती आहे. यांतच पुढें जी माहिती त्यांनीं दिली आहे, तिच्यावरून असें दिसतें कीं, त्या वेळीं मुंबईंत एकच नाटकगृह होतें आणि तें बहुधा रिकामें नसे व त्याचें भाडेंही फार होतें म्हणून भाव्यांना आपले खेळ दुसरीकडे मंडप घालून करावे लागले. याविषयीं खुद्द भाव्यांनीं जें लिहून ठेवलेलें आढळतें त्यावरून, नाटकगृहांत त्या वेळीं एका युरोपियन नाटक मंडळीचे खेळ चालू होते आणि तें नाटकगृह मिळविण्याचे प्रयत्न भावे हे करीत होते, व शेवटीं एका महिन्यानें डॉ. भाऊ दाजी, नाना शंकरशेट इत्यादि वजनदार गृहस्थांच्या खटपटीनें भाव्यांची त्या सुसज्ज नाटकगृहांत आपला एक तरी खेळ करून दाखवावा अशी जी इच्छा होती ती तृप्त झाली, असें दिसून येतें. या एकंदर हकीकतीवरून असें अनुमान निघतें कीं, ग्रँटरोडवरील सदरील नाटकगृहाची जागा नाना शंकरशेट यांची असली, तरी नाटकगृह कोणी तरी युरोपियन कंपनीनें बांधलें होतें. नाटकगृहावर जर नानांची मालकी असती, तर भाव्यांना तें मिळवावयास एवढे सायास पडले नसते. नाटकगृह पुढें त्या युरोपियन कंपनीनें नानांना बक्षीस दिलें अशी जी माहिती 'रंगभूमि'कारांनीं तळटीपेंत दिली आहे, ती चुकीची असली पाहिजे. नानांनीं आपल्या मालकीची जागा ठरीव मुदतीनें त्या युरोपियन कंपनीला दिली होती आणि ती मुदत पुरी झाल्यावर इमारतीसुद्धां जागा पुनः नानांच्या ताब्यांत गेली अशी वस्तुस्थिति असावी.

असो. कांहीं झालें तरी नाना शंकरशेट, भाऊ दाजी, आबासाहेब शास्त्री, (हल्लींच्या 'शास्त्री हॉल'चे मूळ मालक असावेत) इत्यादि पुढारी मंडळीचें भाव्यांना त्यांच्या मुंबईमधील मुक्कामांत पुष्कळ साहाय्य झालें हें निश्चित आहे. या महाराष्ट्रीय पुढाऱ्यांमुळें सर जमशेटजी जिजीभाई यांनींही भाव्यांना मदत केली. या गोष्टी खुद्द भाव्यांनींच नमूद केलेल्या आहेत. डॉ. भाऊ दाजी हे त्यावेळचे मुंबईचे एक पुढारी नागरिक, नांवाजलेले भिषग्वर्य आणि पाश्चात्य पंडितांच्या आदराला पात्र झालेले प्राच्यविद्या-संशोधक होते, तरी त्यांना किंवा नाना शंकरशेट यांसारख्या श्रीमान् नगर-श्रेष्ठीला नाटक मंडळीशीं संबंध ठेवणें, त्यांना प्रोत्साहन देणें, व साहाय्य करणें कमीपणाचें वाटलें नाहीं. अशीही एक गोष्ट सांगतात कीं एकदां तर (युरोपियन नाटक मंडळीच्या नाटकगृहांत खेळ झाला तेव्हां बहुतकरून) भाऊ दाजी हे भाव्यांच्या नाटकाचीं तिकिटें जातीनें स्वतःच्या घरीं विकत होते. आणि त्या वेळीं आपलें नांव व वेष बदलून हिंदुस्थानभर पर्यटन करीत असलेल्या इंदूरच्या महाराजांनीं (कै. श्री. तुकोजीराव होळकर यांनीं) भाऊ दाजींकडून तिकिट विकत घेऊन नाटक पाहिलें आणि मागाहून इंदुरास गेल्यावर भाऊ दाजींना मुद्दाम पत्र लिहून, त्यांच्या मोठेपणाचा लौकिक ऐकला होता तो आपल्या प्रत्ययाला आला असें कळविलें. भावे मुंबईला येण्यापूर्वी पुणें येथें गेले होते आणि तेथेंही तेथल्या विद्वान् व पुढारी मंडळीनें भाव्यांचें कौतुक करून त्यांना प्रोत्साहन दिलें होतें. या मंडळींत प्रो. केरूनाना छत्रे, कृष्णशास्त्री चिपळुणकर इत्यादि गृहस्थ होते. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनाही पुण्याला केरूनाना छत्रे, शेट विठोबा आपा गुळवे, डॉ. गर्दे, नानासाहेब साठे दफ्तरदार, इत्यादि मंडळीचें आणि मुंबईस बाळ मंगेश वागळे, शांताराम नारायण वकील, प्रो. (डॉ. सर रामकृष्णपंत) भांडारकर, (न्यायमूर्ति) काशीनाथ त्रिंबक तेलंग इत्यादि विद्वान गृहस्थांचें प्रोत्साहन होतें. त्या वेळीं नाटकांच्या हस्तपत्रिकांवर पदवीधर विद्वानांच्या सह्याही असत. अण्णांच्या शाकुंतलाचा पहिला प्रयोग पुण्यास झाला त्या वेळीं "विदूषक गंगाधर भीमराव जांभेकर बी. ए. हे होते व आणखी दोन पदवीधर करभक, रेवतक वगैरे साधारण कामास होते." असें अण्णांच्या मुजुमदार-

कृत चरित्रांत लिहिलें आहे. भावे स्वतः कर्तबगार, अनेककलाकुशल व कल्पक गृहस्थ होते; परंतु त्यांच्या मंडळींत अशिक्षित लोकांचाच भरणा होता. अण्णांची गोष्ट तशी नव्हती. अण्णा स्वतः सुशिक्षित असून त्यांचे सुशिक्षित स्नेही पहिल्यापासून त्यांना साहाय्य करीत होते. सदरील जांभेकर इत्यादि पदवीधर गृहस्थांनीं अण्णांचे स्नेही म्हणूनच नाटकांत हौसेनें कामें केलीं, धंदा या दृष्टीनें नव्हे. संगीत नाटकांच्या युगाचा आरंभ होण्यापूर्वी भावेपद्धतीचीं पौराणिक नाटकें महाराष्ट्रांत लोकप्रिय झालीं होतीं. त्या नाटकांच्या लेखकांमध्यें कित्येक शास्त्री इत्यादि पूर्वीच्या पद्धतीचे सुशिक्षित लोक होते आणि तसलीं नाटकें गांवोगांवीं प्रतिष्ठित लोक हौसी नट म्हणून करीत असत. त्यानंतर 'बुकिश' (इंग्रजी पद्धतीच्या) नाटकांचा काळ आला. या नाटकांचे लेखक अर्थात्‌च इंग्रजी शिकलेले विद्वान् गृहस्थ होते. १८५७ सालीं महादेवशास्त्री कोल्हटकर यांनीं 'ऑथेल्लो'चें भाषांतर प्रसिद्ध केलें. नंतर विनायक जनार्दन कीर्तने यांचीं 'थोरले माधवराव' व '' जयपाळ' हीं नाटकें आणि आनंदराव सखाराम बर्वेकृत 'हिंमतबहादुर' (हॅम्लेट), विष्णु मोरेश्वर महाजनीकृत 'तारा', 'मोहविलसित', 'वल्लभानुनय', जठार व प्रधानकृत 'भ्रांतिकृत चमत्कार' अशीं अनेक नाटकें मराठी भाषेंत अवतीर्ण झालीं. सदरीलपैकीं कीर्तनेकृत 'सवाई माधवराव' नाटक मात्र इंग्रजीवरून रचिलेलें नसून स्वतंत्र ऐतिहासिक नाटक होतें. विनायकरावांचे बंधु नीलकंठ जनार्दन कीर्तने हेही विद्वान् पदवीधर होते आणि त्यांनींही एक नाटक लिहिल्याचें दिसून येतें. याच काळांत परशुरामपंततात्या गोडबोले, कृष्णशास्त्री राजवाडे, गणेशशास्त्री लेले, शिवरामशास्त्री पाळंदे यांनीं उत्तररामचरित्र, पार्वतीपरिणय, मृच्छकटिक, शाकुंतल, वेणीसंहार, नागानंद, मुद्राराक्षस, मालतीमाधव, विक्रमोर्वशीय, मालविकाग्निमित्र, विद्धशालभंजिका, प्रसन्नराघव, आदि करून संस्कृत नाटकांचीं गद्यपद्यात्मक भाषांतरें लिहिलीं. कॉलेजांत शिकणारे विद्यार्थी इंग्रजी, संस्कृत व मराठी नाटकांचे प्रयोग आपल्या संमेलनांमध्यें करून दाखवीत असत. पुढें मोठ्या योग्यतेस आलेले बुद्धिमान् विद्यार्थी या हौसी नटांमध्यें असलेले आढळून येतात. स्त्रीभूमिका घेण्यांतही त्यांना कमीपणा वाटत नसे.

विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांसारख्यांचीं नांवें या मंडळींत आढळतात. शास्त्रीबुवांनीं आपल्या निबंधमालेंत नाटकें व नाट्यकला यांविषयीं कळकळीनें व मार्मिकपणानें लिहिलें. आगरकरांनीं तर हॅम्लेटला मराठी पेहराव चढविला व त्यांच्या 'विकारविलसिता'चे प्रयोग आजमितीसही मराठी रंगभूमीवर होत आहेत आणि आवडीनें लोक ते पाहत आहेत. नाटयकथार्णवकर्ते शंकर मोरो रानडे यांनीं अनेक नाटकें व प्रहसनें लिहिलीं आणि नाटकें व नाटक मंडळ्या यांचा तिटकारा करणाऱ्या टीकाकारांचा वर्तमानपत्रांतून खरपूस समाचार घेतला. प्रो. वासुदेवराव केळकर हे यापूर्वीं सांगितल्याप्रमाणें नाटककार व नाट्यकलाभिज्ञही होते. हीच परंपरा महाराष्ट्रीय विद्वानांनीं आतांपर्यंत चालविली आहे. प्रत्यक्ष नाट्यव्यवसायांतही अनेक सुशिक्षित लोक शिरले. महाराष्ट्रीय विद्वानांनीं नाटयाकडे दुर्लक्ष केलें असतें, तर मराठी रंगभूमीची स्थिति आज गुजराती रंगभूमीसारखीच दिसून आली असती.

देवलांसंबंधींची एक आठवण

कै. गोविंद बल्लाळ देवल यांनीं मराठी रंगदेवतेच्या अंगावर बहुमोल सुंदर अलंकार चढविले. ते उत्तम नट, श्रेष्ठ नाटककार आणि सर्वमान्य नाट्यशिक्षक होते. ते आपल्याला अण्णांचे शिष्य म्हणविण्यांत भूषण मानीत आणि आपल्या नाटकांमध्यें आरंभीं ईशस्तवनानंतर लगेच कृतज्ञतापूर्वक व अत्यादरपुर:सर त्यांनीं अण्णांना वंदन केलें आहे. देवलांचें नांव मीं लहानपणींच ऐकलें होतें आणि त्यांच्या नाटकांचाही विद्यार्थीदशेंतच मला परिचय झाला होता. परंतु त्यांना प्रत्यक्ष पाहण्याचा व त्यांची ओळख होण्याचा योग १९१२ सालच्या सुमारास आला. मुंबईतील भारत सेवक समाजाची शाखा स्थापित होऊन तिची स्वत:ची इमारत बांधून तयार झाल्यावर तेथेंच गोविंदराव मुंबईला आले म्हणजे उतरत असत. माझे मित्र श्री. श्रीधरपंत वझे यांची त्यांच्याशीं चांगली ओळख होती व गोविंदरावांची व्यवस्था तेच ठेवीत असत. त्यानंतर एकदां पुणें येथें भारत सेवक समाजामध्यें माझा थोड्या दिवसांकरितां मुक्काम असतांना गोविंदरावही तेथें आले होते. कै. नाम. गोखलेही त्या वेळीं पुण्यालाच होते. दुपारच्या वेळीं जेवण्यापूर्वीं आम्ही कांहीं महाराष्ट्रीय मंडळी एकत्र

असून बोलत असतां गोविंदरावांनीं आम्हांला सांगितलें कीं आपण गोपाळराव गोखल्यांपेक्षां वयानें मोठे आणि कै. न्या. रानड्यांच्या शिष्यपरिवारांत गोखल्यांप्रमाणें आपणही होतों. गोपाळरावांशीं रानड्यांमुळेंच आपली ओळख झाली व मैत्री जमली. रानड्यांना तरुण मंडळीस कोणत्या ना कोणत्या तरी सार्वजनिक कामास जुंपण्याची, त्यांना मार्ग दाखवून त्यांजकडून व्यवस्थित रीतीनें काम करून घेण्याची हातोटी साधलेली होती व त्यामुळें त्यांच्या सहवासांत आलेल्या प्रत्येक मनुष्याला सार्वजनिक कामाचे धडे मिळावयाचे हें ठरलेलेंच होतें. त्याप्रमाणें आपणही ते धडे शिकत होतों. ही हकीकत सांगून गोविंदराव म्हणाले: “ रानड्यांच्या सहवासांत गोपाळराव मागाहून आले. परंतु ते आपल्या गुणांनीं व चिकाटीनें सर्वांच्या पुढें गेले. आम्ही नाटकांच्या फंदांत पडलों आणि असे मागें राहिलों. ” ना. गोखले होणें हें सर्वांना शक्य नाहीं आणि गोविंदरावांनीं मराठी भाषा व मराठी रंगभूमि यांची जी बहुमोल सेवा केली ती लक्षांत घेतली तर त्यांना त्यांच्या वरील उद्गारांत दिसून आलेला विषाद वाटण्याचें खरोखर कांहीं कारण नव्हतें. असो. तात्पर्य काय कीं मराठी रंगभूमीची ज्यांनीं सेवा केली व तिला तिची आजची स्थिति प्राप्त करून दिली, त्यांमध्यें किती उच्च संस्कारांचीं व किती उदात्त वातावरणांत वावरलेलीं माणसें होतीं तें देवलांच्या उदाहरणावरून दिसून येतें.

नाट्यत्रिपुटी

नाटककार, नट व प्रेक्षक ही नाट्यत्रिपुटी आहे. या तिघांमध्यें सहकार्य असलें, व तिघेही साधारणपणें एकाच पातळीवर असले व तिघांची एकमेकांशीं सहानुभूति असून त्यांचा एकमेकांना आधार असला तरच रंगभूमीची प्रगति होऊं शकते. चांगल्या नाटकांच्या अभावीं नटांना आपलें कौशल्य दाखविण्यास वाव सांपडत नाहीं, चांगले नट नसले तर नाटककाराचें हृदय यथार्थपणें प्रेक्षकांच्या हृदयापर्यंत पोहचूं शकत नाहीं आणि प्रेक्षकांची अभिरुचि अधम किंवा असंस्कृत असली तर उत्तम नाटककार व उत्तम नट यांच्या कौशल्याचें चीज होऊं शकत नाहीं. तथापि हेंही विसरतां कामा नये कीं, नाटककार, नट व प्रेक्षक यांची एकमेकांवर प्रतिक्रिया होत असते.

नाटककार आणि नट यांच्या कौशल्याचें चीज करणें जसें प्रेक्षकांच्या हातीं असतें, तसेंच प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला बरेंवाईट वळण लावणें हेंही नाटककार व नट यांना शक्य असतें. नट हा नाटककार व प्रेक्षक यांच्या दरम्यानचा दलाल आहे असें म्हटलें तरी चालेल. या दलालाचें साहाय्य घेतल्यावांचून नाटककाराला आपली कृति प्रेक्षकांपर्यंत नेतां येत नाहीं. प्रेक्षकांना काय पाहिजे किंवा काय आवडतें याविषयीं नटांच्या किंवा नाटक मंडळ्यांच्या अथवा त्यांच्या मालकांच्या कांहीं ठराविक कल्पना असतात. त्या कल्पनांना अनुसरून जें नाटक असेल तेंच अर्थात् रंगभूमीवर येऊं शकतें. परंतु जी अमकी एक गोष्ट, तंत्र अथवा पद्धति प्रेक्षकांना रुचणार नाहीं असें साधारणतः नाटक मंडळ्यांना वाटतें ती गोष्ट, तें तंत्र किंवा ती पद्धति केव्हांच लोकप्रिय होऊं शकणार नाहीं असें समजणें मात्र धाष्टर्याचें होईल. ठरींव सांच्याबाहेरील एकादी गोष्ट–अर्थात् सुधारणा किंवा अभिनव कल्पना–लोकांच्या गळीं उतरविणें हें कौशल्याचें काम आहे. तें कौशल्य ज्या नाटककारांच्या आणि नटांच्या अंगीं असेल, तेच प्रेक्षकांना स्वतःकडे खेंचण्यास समर्थ होतात. प्रेक्षकांची अभिरुचि पाहून त्याच दर्ज्याचीं नाटकें नाटक मंडळ्यांनीं प्रयोगाकरितां पसंत करावयाचीं आणि लेखकांनींही नाटक मंडळ्यांना पसंत पडतील अशींच नाटकें लिहावयाचीं, असेंच जर सर्वत्र चालू राहिलें, तर प्रेक्षकांची अभिरुचि कधींच सुधारावयाची नाहीं, नाटककारांच्या कल्पकतेला व नटांच्या कलाविलासाला अधिक विस्तृत क्षेत्र कधीं लाभावयाचें नाहीं आणि नाटककार, नट व प्रेक्षक हे तीन्ही वर्ग एकाच चाकोरींत फिरत राहिल्यामुळें रंगभूमीची प्रगति कधीं व्हावयाची नाहीं. नाटककार व नट यांना प्रेक्षकांना प्रसन्न ठेवूनच आपला कार्यभाग साधावयाचा असतो हें खरें असलें, तरी त्यांना प्रेक्षकांच्या अभिरुचींत सुधारणा किंवा परिवर्तन घडवून आणणें अशक्य असतें असें मात्र नाहीं. तसें नसतें, तर मराठी रंगभूमीची आतांपर्यंत जी प्रगति झाली ती होऊंच शकली नसती. तमाशे पाहण्यांत व दौलतजादा करून घेणाऱ्या प्रेक्षकवर्गांतूनच भावे-पद्धतीच्या नाटकांना प्रेक्षक मिळाले, अल्लडुर्रेचीं नाटकें पाहणाऱ्या प्रेक्षकां-मधूनच शाकुंतल, सौभद्र, मृच्छकटिक इत्यादि अभिजात नाट्यकृतींचा

आस्वाद घेण्यास प्रेक्षक पुढें आले, हें विसरून कसें चालेल? प्रेक्षक हा स्थाणुवत् अचल आहे, त्याच्या आवडीनिवडी त्रिकालाबाधित आहेत, त्याला नव्याचें वावडें आहे, या कल्पना निराधार व चुकीच्या आहेत; फार तर इतकेंच म्हणतां येईल कीं, पहिल्या इयत्तेंतल्या विद्यार्थ्याला एकदम सातव्या इयत्तेंत बसविल्यास त्याला तेथें शिक्षक काय शिकवितो हें समजावयाचें नाहीं, म्हणून एक एका पायरीनेंच त्याला पुढें नेलें पाहिजे; त्याप्रमाणेंच क्रमाक्रमानें प्रेक्षकांच्या अभिरुचींत सुधारणा व परिवर्तन हीं घडवून आणलीं पाहिजेत. प्रेक्षकांची अभिरुचि सुसंस्कृत होण्यास नाटककार आणि नट यांची अभिरुचि प्रथम सुसंस्कृत झाली पाहिजे. प्रेक्षकांची संस्कृति वरच्या श्रेणीची झाली, तर नाटककार व नट यांना आपल्या कलेंत सुधारणा करणें भाग पडेल हेंही तितकेंच खरें आहे. नाटककार व प्रेक्षक यांच्यामधील दुवा जो नट त्याचें महत्त्व या बाबतींत फार आहे. नटवर्ग विशेष सुशिक्षित आणि सुसंस्कृत झाला, तर तो प्रेक्षकांच्या अभिरुचींत सुधारणा व परिवर्तन घडवून आणील; इतकेंच नव्हे, तर चांगलीं चांगलीं नाटकें पुढें आणील आणि समाजाच्या प्रगतीला पोषक अशा नव्या नव्या कल्पना व नवे नवे विचार यांचें स्वागत करील आणि रंगभूमीचें कलावैभवही वाढवील. सारांश, नाटककार, नट व प्रेक्षक हे तीन्ही वर्ग संस्कृति दृष्ट्या समान श्रेणीचे होण्यावर व त्यांचें एकमेकांशीं उत्कृष्ट सहकार्य होण्यावर रंगभूमीची उन्नति अवलंबून आहे. नाटक मंडळ्यांनीं अमूर्त अशा साधारण (average) प्रेक्षकांचें बुजगावणें पुढें करून स्वतंत्र विचार, अभिनव कल्पना व नवे विषय यांचा पुरस्कार करणाऱ्या नाटककाराचे पाय मागें ओढतां कामा नयेत; नाटककारांनीं नटांच्या अडचणी व प्रेक्षकांचें मानसशास्त्र यांच्याकडे अगदींच दुर्लक्ष करतां कामा नये आणि कलात्मकतेवांचून नवे विचार व नवे विषय रंगभूमीवर व्यर्थ आहेत याची जाणीव सोडतां कामा नये; आणि प्रेक्षकांनीं आपली गुणग्राहकता जशी उदार बुद्धीची ठेवली पाहिजे, तशीच नाटककार व नट यांच्या कलेची परीक्षा करतांना टीकात्मक दृष्टिही जागरूक ठेवली पाहिजे. नटवर्गामध्यें या ठिकाणीं प्रयोक्ता किंवा दिग्दर्शक असें ज्याला म्हणतां येईल त्याचाही अंतर्भाव केलेला आहे. भूमिकांकरितां योग्य पात्रांची निवड व योजना

करणें, त्यांना प्रयोगाच्या बाबतींत अवश्य त्या सूचना करणें, नाटकाची निवड करणें, त्यांत इष्ट व अवश्य ते फेरबदल करून घेणें, देखावे तयार करून घेणें इत्यादि कामें प्रयोक्त्याचीं होत. अर्थात् प्रयोक्त्याच्या कौशल्यावर नाटकाचें यशापयश बऱ्याच अंशीं अवलंबून असतें.

नाट्यलेखनाचे संप्रदाय

गेल्या शंभर वर्षांत मराठी रंगभूमीवर अनेक संप्रदाय अस्तित्वांत आले. या संप्रदायांचे प्रवर्तक वेगवेगळे प्रमुख नाटककार होत. वाङ्मय व नाट्यतंत्र या दोन्ही दृष्टींनीं या संप्रदायांचें महत्त्व आहे. त्याचा आतां थोडक्यांत विचार करूं. विष्णुदास भाव्यांच्या पहिल्या नाटकापासून आधुनिक मराठी रंगभूमीचा काल गणला जातो; परंतु विष्णुदासांच्या नाटकांना वाङ्मयदृष्ट्या म्हणण्यासारखें महत्त्व नाहीं. आजमितीस त्यांच्या नाटकांतील पदें तेवढीं उपलब्ध आहेत. गद्य भागाचें मुद्रण केव्हांच झालें नसावें. त्या संप्रदायाच्या इतर कांहीं लेखकांचीं समग्र नाटकें क्वचित् कोठें आढळतात. त्यांपैकीं कित्येक शिळाप्रेसवर छापलेलीं आहेत. त्यांतल्या फारच थोड्या नाटकांत वाङ्मयदृष्ट्या जपून ठेवण्यासारखे संवाद व पदें आढळतील. हा संप्रदाय आतां नामशेष झाला असून त्याला केवळ ऐतिहासिक दृष्ट्याच महत्त्व राहिलें आहे. इंग्रजी पद्धतीचीं (बुकिश) नाटकें व संगीत नाटकें पुढें आल्यावर भावेपद्धतीचीं पौराणिक नाटकें कायमचीं मागें पडलीं. सुमारें पंचवीस तीस वर्षें भावे संप्रदाय अतिशय लोकप्रिय होता. त्या पद्धतीनें पौराणिक नाटकें लिहिणारे लेखक सांगलीच्या विष्णुदास भाव्यांचा सूत्रधाराकरवीं अत्यादरपूर्वक उल्लेख करून त्यांना गणपतीचा किंवा सरस्वतीचा आशीर्वाद मागत असत. परंतु पुढें तो संप्रदाय संपुष्टांत येऊन शेवटीं स्मृतिशेष झाला. पौराणिक गोष्टींवर नाट्यरचना चालू राहिली, परंतु पद्धति मात्र साफ बदलली. पाश्चात्य किंवा संस्कृत नाटकांच्या धर्तीवर गद्यात्मक किंवा संगीत पौराणिक नाटकें मराठी रंगभूमीवर येऊं लागलीं. त्याखेरीज, पौराणिक कथानकांव्यतिरिक्त इतर अनेक प्रकारचीं कथानकें घेऊन नाटकांची रचना लेखक करूं लागले.

सोकर बापूजी त्रिलोकेकर आणि अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं संगीत नाटकांचें युग चालू केलें, आणि संगीत नाटकें त्या वेळेपासून लोकप्रिय झालीं तीं अद्यापि तशींच लोकप्रिय आहेत. अण्णासाहेबांनीं संगीत नाटकें लिहिलीं इतकेंच नव्हे, तर त्यांचे प्रयोग करण्यासाठीं उत्कृष्ट नट मिळविले. अण्णा स्वतःही नट होते. कालिदासाचें शाकुंतल नाटक अण्णांनीं संगीत रूपांत प्रथमच मराठी रंगभूमीवर आणलें. महाकवीच्या या कृतीपेक्षांही अण्णांनीं स्वतंत्रपणें लिहिलेलें सौभद्र नाटक लोकप्रिय झालें. त्यांची शेवटची नाट्यकृति रामराज्यवियोग ही होय. हेंही अण्णांनीं स्वतंत्रपणें लिहिलें. या दोन्ही कृतींत त्यांची रकता व योजकता उत्तम रीतीनें दिसून येतात. सौभद्रांतील घटोत्कचाकरवीं सुभद्रेचें हरण ही अण्णांची स्वतःची कल्पना असून तिच्यामुळें मूळचें पौराणिक कथानक विशेष उठावदार व नाट्याला पोषक झालें आहे. रामराज्यवियोगांतही उत्तररामचरित्रांतल्या शंबुकाला रामवनवासापूर्वींच्या मंथरेच्या कटांत गुंतवून अण्णांनीं संविधानकाला विशेष मनोरमत्व आणलें आहे. शाकुंतल ही साऱ्या जगांत नांवाजलेली कलाकृति असली, तरी नाट्य या दृष्टीनें सौभद्रापुढें फिक्की पडली व आतां तर ती मराठी रंगभूमीवर कायमची मागें पडली आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. याचें कारण श्राव्य नाटक या दृष्टीनें शाकुंतलाचें स्थान कितीही उच्च असलें, तरी दृश्य नाटक या नात्यानें सौभद्र हें शाकुंतलापेक्षां निःसंशय अधिक सरस आहे. सर्व वर्गांच्या प्रेक्षकांना आनंदानें डुलावयास लावण्याचें त्या नाटकांत सामर्थ्य आहे. संविधानकाची कौशल्यपूर्ण गुंफण, चटकदार संवाद, प्रसंगनिष्ठ विनोद, कुतूहलजनक प्रसंग, काव्यपूर्ण पद्यरचना, पद्यांच्या चालीची प्रसंगोचित निवड या सर्व गोष्टी या नाटकांत उत्कृष्टपणें साधलेल्या आहेत. कित्येक ठिकाणीं गद्यांत सांगण्यासच योग्य अशा गोष्टी पद्यांत सांगण्याचा मोह अण्णांना अनावर झाला आणि त्यामुळें पदाची बेसुमार गर्दी उसळली, काव्याला अयोग्य असे कित्येक विषय निष्कारण पद्यांत गुंफले गेले, एवढाच काय तो दोष या नाटकामध्यें प्रामुख्यानें दाखवितां येईल असें मला वाटतें. कृष्ण-रुक्मिणीच्या अंतः-

पुरांतील संभाषणाचा प्रवेश हा सौभद्राचा एक अत्यंत लोकप्रिय असा भाग आहे. त्या लोकप्रियतेचें कारण त्यांतील शृंगाररस हें असलें, तरी तो प्रवेश आगंतुक वाटत नाहीं; त्याचा दुवा मुख्य कथानकाशीं मोठ्या खुबीनें जोडलेला आहे. एकंदर कथानकाची मांडणी जशी कौशल्यपूर्ण व बांधीव आहे तशीच काटकसरीची आहे; म्हणजे तिच्यांत निष्कारण शाब्दिक अघळपघळपणा नाहीं.

अण्णांच्या संप्रदायांत गोविंदराव देवल हे उच्च श्रेणीचे व लोकप्रिय नाटककार होऊन गेले. गोविंदराव हे स्वत: एका काळीं नांवाजलेले नटही होते. त्याचप्रमाणें गद्य व संगीत अशीं दोन्ही प्रकारचीं नाटकें त्यांनीं लिहिलीं. देवलांनीं आपल्या नाटकांच्या द्वारें मराठी वाङ्मयांत बहुमोल भर घातली आहे. ‘ दुर्गा ’, ‘ झुंजारराव ’ आणि ‘ फाल्गुनराव अथवा तसबिरीचा घोंटाळा ’ (संगीत रूपांतर झाल्यावर ‘ संशयकल्लोळ ’ या नांवानें प्रसिद्धीस आलेलें) हीं गद्य नाटकें इंग्रजीवरून आणि ‘ विक्रमोर्वशीय ’, ‘ मृच्छकटिक ’ आणि ‘ शापसंभ्रम ’ हीं संगीत नाटकें संस्कृतामधून देवलांनीं मराठींत आणलीं. ‘शारदा’ ही त्यांची स्वतंत्र कृति असून सामाजिक विषयावरील तेंच पहिलें अतिशय लोकप्रिय झालेलें यशस्वी नाटक होय. गद्यांत काय किंवा पद्यांत काय, देवलांची रचना पदलालित्य, शब्दसौष्ठव आणि अर्थगांभीर्य यांनीं युक्त अशी आहे. संवादांची भाषा नाटकाला पाहिजे तशी चटकदार व संप्रदायशुद्ध असून पद्यरचनेंत व्याकरणशुद्धतेकडे त्यांनीं जितकें लक्ष दिलेलें आढळतें, तितकें दुसऱ्या नाटककारानें दिलेलें क्वचित्‌च आढळेल. देवलांच्या काव्याचा मुख्य गुण प्रसाद हा आहे. विक्रमोर्वशीय नाटक आरंभीं थोडीं वर्षे रंगभूमीवर केव्हां केव्हां दिसत असे, परंतु पुढें तें कायमचें लुप्त झालें. मृच्छकटिक आरंभापासून लोकप्रिय असून त्याची लोकप्रियता अद्यापि कायम आहे. शूद्रकाच्या दशांकी नाटकाचा सात अंकांत देवलांनीं मोठ्या कुशलतेनें संक्षेप केला आहे; तथापि एकंदर पद्यसंख्या फारच मोठी आहे आणि सध्याच्या कालनिर्बंधामुळें त्यांतील पुष्कळ पदांना फांटा द्यावा लागतो. शापसंभ्रमांतही पुष्कळ उत्कृष्ट पदें आहेत; परंतु हें नाटकही म्हणण्यासारखें लोकप्रिय झालें नाहीं.

त्याचें कारण त्याचें मूळचें संविधानकच नाटकाला अनुकूल नाहीं हें होय. कै. श्री. शिवाजीराव होळकरांनीं बाणाच्या कादंबरीवर जो कोणी मराठींत उत्कृष्ट लिहील, त्याला बक्षिस ठेवलें होतें व त्यामुळें देवलांनीं शापसंभ्रमाची रचना केली. या बक्षिसाच्या चढाओढींत कै. शिवरामपंत परांजपे ('काळ' पत्राचे आद्य संस्थापक) यांनींही बाणाच्या कादंबरीवर नाटक लिहिलें होतें. बक्षिस देवलांना मिळालें. शापसंभ्रम कांहीं वर्षें रंगभूमीवर येत होतें, आणि त्याला जी कांहीं लोकप्रियता प्राप्त झाली होती, ती मुख्यत: त्यांतल्या पदांच्या कर्णमधुर शब्दरचनेमुळेंच. शापसंभ्रम नाटक या दृष्टीनें अद्यापि वाचनीय आहे. प्रयोगदृष्ट्या त्याचें महत्त्व नष्ट झालेलें असलें, तरी वाङ्मयदृष्ट्या त्याची योग्यता मोठी आहे. शारदा नाटक ही देवलांची पहिली स्वतंत्र नाट्यकृति होय व ती शेवटचीच ठरली. तथापि या एकाच नाटकानें देवलांना सामाजिक विषयांवर परिणामकारक स्वतंत्र नाट्यरचना करणाऱ्या लेखकांमध्यें अग्रपूजेचा मान मिळवून दिला. शारदा नाटकांतील पदें कल्पना व शब्दमाधुर्य यांच्या बाबतींत मृच्छकटिक आणि शापसंभ्रम या नाटकांमधील पदांइतकीं सरस नाहींत. देवलांच्या अभिजात पद्यरचनेला या नाटकांतील 'कां न भक्षिसी गोमय ताजें' असल्या शब्दयोजनेमुळें गालबोटही लागलें आहे. तथापि पदांच्या नव्या अनुरूप चाली, गद्यपद्यांत योजिलेली घरगुती साधी भाषा आणि प्रेक्षकांचें सतत लक्ष वेधून ठेवणारी संविधानकाची रचना यांमुळें, बालवृद्धविवाह आणि कन्याविक्रय यांचा प्रश्न आजकाल बराच मागें पडलेला असला आणि त्याची जागा विवाहविषयक दुसऱ्या प्रश्नांनीं घेतलेली असली, तरी हें नाटक आजही प्रेक्षकांचें मनोरंजन करूं शकतें.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनीं मराठी वाङ्मयांत विनोदी लेखनाला स्वतंत्र स्थान प्रथमच प्राप्त करून दिलें; त्याचप्रमाणें नाट्यलेखनांतही त्यांनीं नवा संप्रदाय निर्माण केला. संगीत व गद्य अशीं दोन्हीं प्रकारचीं नाटकें त्यांनीं लिहिलीं; परंतु त्यांच्या गद्य नाटकांपेक्षां संगीत नाटकांमुळेंच त्यांना प्रेक्षकवर्ग अधिक ओळखतो. त्यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांचीं कथानकें स्वतंत्र आहेत. संविधानक अगदींच साधें असून चालत नाहीं; त्यांत

थोडीबहुत गुंतागुंत असावीच लागते. परंतु कोल्हटकरांच्या संविधानकांमध्यें संकीर्णतेचा अतिरेक झालेला केव्हां केव्हां दिसतो. त्यामुळें नाटकाची गोष्ट साधारण प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येणें कठीण जातें. पदांतील काव्य उच्च प्रतीचें असलें, तरी शब्दकाठिन्यामुळें दुर्बोधतेचा दोष उत्पन्न झालेला आहे. "भारती जडा सुधीहि मंदधी वने । विंबसेवनें" या पंक्तीनें आरंभ केलेलें पद सुंदर काव्यपूर्ण कल्पनांनीं कितीही भरलेलें असलें, तरी नाटक पाहतांना तें ऐकणाराच्या मनांत त्याचा अर्थ उतरणें फारसें शक्य नाहीं. काव्यग्रंथांत असला नारिकेलपाक खपून जातो, परंतु नाटकांतील कविता द्राक्षपाकासारखीच पाहिजे. प्रसादयुक्त काव्य कोल्हटकरांना अशक्य नव्हतें. 'हे प्रभो विभो अगाध किति तव करणी', 'उगिच कां कांता, गांजितां', हीं लोकप्रिय पदें त्यांच्या प्रसादयुक्त काव्याची साक्ष देतील. प्रेमशोधनांतील 'अभिवादन करित निसर्गा' हें आरंभींचें मंगलाचरणाचें पद सुंदर कल्पनांनीं पूर्ण व समजण्यास सोपें असेंच आहे. तथापि, एकंदरींत कोल्हटकरांच्या नाटकांतील बरींच पदें दुर्बोध व क्लिष्ट आहेत. मात्र आरंभीं म्हणजे 'वीरतनया'मध्यें जरी त्यांनीं उडत्या चालींवर भर दिला, तरी पुढें नव्या नव्या अनेक सुंदर चाली मराठी रंगभूमीवर प्रविष्ट केल्या. सुंदर विनोदी कोट्या करणारे तर मराठींतले ते पहिलेच नाटककार होत. मात्र कोल्हटकरांचा बराचसा विनोद शब्दनिष्ठ असल्यामुळें तो सुशिक्षितांनाच समजणें व आवडणें शक्य आहे. या सर्व गोष्टींचा परिणाम असा झाला कीं तात्यासाहेब कोल्हटकर हे इतके वैशिष्ट्यपूर्ण नाटककार असूनही त्यांचीं नाटकें बहुजनसमाजाच्या अंतःकरणाची पकड घेऊं शकलीं नाहींत. एका काळीं सुशिक्षित तरुणांवर तात्यासाहेबांची विलक्षण छाप होती आणि खरोखरच त्यांचीं नाटकें वाङ्मयदृष्ट्या वाचनीय व अभ्यासनीय आहेत. तात्यासाहेब बहुश्रुत, रसिक, प्रतिभाशाली आणि चतुरस्र लेखक होते. ते नट नव्हते, परंतु त्यांना गाण्याचें अंग होतें. त्यांचा आवाज गोड होता. परंतु तो चढत नसे. मीं त्यांचें गाणें तीन चार वेळां तरी ऐकलें असेल. वीरतनयांतील 'अशि ही सुगुणखनि देई त्यजोनी' हें पद मीं त्यांच्याकडून निरनिराळ्या दोन वेळीं मुद्दाम म्हणवून घेतल्याचें मला स्मरतें. कोटाच्या

रजेमध्यें मुंबईला येऊन आठ दहा दिवसांत एक नाटक ते लिहून काढीत. नाटकाचें संविधानक व इतर आराखडा अगोदरच मनांत ठरलेला असे आणि लागोपाठ आठ दहा दिवस बसून ते नाटक पुरें करीत आणि त्या मुदतींत ते कोणाला सहसा भेटत नसत किंवा इतर गोष्टींत वेळ घालवीत नसत. नाटक लिहून तें नाटक मंडळीच्या स्वाधीन केल्यावर तालमी घेणें किंवा तालमींना हजर राहणें, नटांना सूचना करणें वगैरे भानगडींत ते बहुधा पडत नसत.

कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर यांचीं गद्य नाटकें एका काळीं चांगलींच गाजलीं होतीं; परंतु आतां तीं बहुतेक सर्व मागें पडल्यासारखीं झालीं आहेत. संगीत नाटकांपैकीं मानापमान अद्यापि लोकप्रिय असून विद्याहरणाचा प्रयोग क्वचित् मधून मधून होत असतो. त्यांचीं दुसरीं संगीत नाटकें लोकांच्या आठवणींतून नाहींशीं होत आहेत. एक काळ असा होता कीं महाराष्ट्रांत खाडिलकर हेच सर्वांत लोकप्रिय नाटककार गणले जात. खाडिलकरांनीं आपल्या नाट्यकर्तृत्वाच्या काळांत पहिल्यानें गद्य नाटकांचें पुनरुज्जीवन केलें आणि त्यानंतर संगीत नाटकांचें लेखन हातीं घेतल्यावर त्यांतही लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें उत्कृष्ट यश मिळविलें. तात्यासाहेब कोल्हटकरांसारख्या खंद्या नाटककाराला लोकप्रियतेंत त्यांनीं मागें पाडलें. 'केसरी'मधील त्यांचे सहकारी आणि 'साहित्यसम्राट' म्हणून नांवाजलेले नरसोपंत केळकर हे तर खाडिलकरांपुढें रंगभूमीवर अगदीं निष्प्रभ ठरले. खाडिलकरांच्या या यशाचें रहस्य माझ्या मतें मुख्यत: दोन तीन गोष्टींत आहे. पहिली गोष्ट ही कीं खाडिलकरांनीं नाटक लिहितांना आपला 'साधारण' प्रेक्षक सतत आपल्या दृष्टीसमोर ठेवला, त्याला काय रुचेल व काय रुचणार नाहीं हें नेहमीं काळजीपूर्वक पाहिलें. दुसरी गोष्ट ही कीं, खाडिलकरांची स्वत:ची अभिरुचि आणि या 'साधारण' प्रेक्षकाची अभिरुचि ह्या साधारणत: एकाच पातळीवर होत्या. तिसरी महत्त्वाची गोष्ट ही कीं, नाटक लिहितांना ते अतिशय काळजी व मेहनत घेत आणि नाटक मंडळ्यांकडून स्वत:चीं नाटकें कसोशीनें बसवून घेत. संगीत नाटकांसाठीं 'कविकृष्ण' होऊन ते पद्यरचना करूं लागले; त्यापूर्वी त्यांना वृत्तदर्पणाची तरी ओळख होती किंवा नाहीं याची

शंका आहे. परंतु पद्यरचनेसाठीं त्यांनीं एखाद्या विद्यार्थ्याप्रमाणें परिश्रम केले इतकेंच नव्हे, तर बरेंच वय झालें असतांही संगीताचें ज्ञान मिळविण्यासाठीं तंबोरा हातांत घेऊन सारेगमचा अभ्यास करावयालासुद्धां त्यांनीं मागेंपुढें पाहिलें नाहीं, असें सांगतात. खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचा आणखी एक अनुकरणीय विशेष येथें सांगितला पाहिजे. तो ठाकठिकी व आटपशीरपणा हा होय. केळकरांची त्यांच्या नाटकांतील भाषा त्यांच्या वृत्तपत्रीय लिखाणाप्रमाणें खाडिलकरांच्या भाषेपेक्षां पुष्कळ सफाईदार आहे. खाडिलकरांच्या वृत्तपत्रीय लिखाणाप्रमाणें त्यांच्या नाटकांतही भाषेचा बोजडपणा मधून मधून आढळतो. बऱ्याच कल्पना ओढून ताणून आणलेल्या असतात. परंतु केळकरांनीं आपल्या दृष्टीपुढें आपला 'साधारण' प्रेक्षक ठेवून नाटकें न लिहिल्याकारणानें तीं व्हावीं तशीं यशस्वी झालीं नाहींत. "प्रेमभावें जीव जगिं या नटला । एकचि रस प्याला," "शृंगार राजा नवदल त्याला" हें तत्त्व खाडिलकर आपलीं नाटकें लिहितांना केव्हांही विसरले नाहींत; उलट पक्षीं, केळकर एरवीं रसिक खरे, परंतु त्यांनीं त्या तत्त्वाकडे आपल्या नाटकांमध्यें पूर्ण दुर्लक्ष केलें. खाडिलकरांच्या पुष्कळ पदांचा अर्थ लावणें मी मी म्हणणाऱ्यांनाही कठीण जातें आणि कवीच्या मनांत कोणती कल्पना होती हें सांगतां येत नाहीं; थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे असलीं पदें अर्थातूच अर्थशून्य वाटतात. तथापि खाडिलकरांनीं पदांच्या चालींची निवड मात्र खरोखरच चांगली केली आहे. किर्लोस्कर-देवलांच्या मागून कोल्हटकरांनीं कांहीं नव्या चाली लोकप्रिय केल्या; परंतु खाडिलकरांनीं त्या कामीं कोल्हटकरांपेक्षांही अधिक यश संपादिलें. या चाली एकंदरींत श्रुतिमोहक असून भारदस्तही आहेत. चाली कोणींही पुरविलेल्या असल्या, तरी त्यांच्या प्रसंगानुरूप योजनेचें श्रेय खाडिलकरांना देणें न्याय्य आहे. काकासाहेबांची दुसरी एक मराठी रंगभूमीच्या बाबतींतील महत्त्वाची कामगिरी म्हटली म्हणजे त्यांनीं नाटक मंडळ्यांना नव्या नाटकांकरितां साधारण चांगल्या रकमा देण्याची संवय लावली ही होय. त्यापूर्वीं नाटक मंडळ्या लेखकांची अल्पस्वल्प रकमेवर बोळवण करीत असत किंवा त्यांच्या हौसेचा बिनमोबदला फायदाही घेत असत. काकासाहेबांचा त्यांत स्वतःचा फायदा झाला, त्यांत विशेष तें काय,

असें कोणी म्हणेल. परंतु काकासाहेबांनीं संवय लावल्यावरच नाटक मंडळ्या दुसऱ्या लेखकांनाही नांव घेण्यासारख्या रकमा देऊं लागल्या, ही वस्तुस्थिति नाकबूल करतां येणार नाहीं. काकासाहेबांच्या स्वभावाविषयीं ओघानेंच दोन शब्द लिहावेसें वाटतें. त्यांचा प्रत्यक्ष परिचय होण्याचा योग मला लाभला नाहीं. केसरींतील त्यांचे नेमस्तपक्षाविरुद्ध आलेले लेख वाचून माझा साहजिकच त्यांच्या स्वभावाविषयीं गैरसमज झाला होता. त्या लेखांत प्रतिपक्षावर अनुदारपणें आरोप केलेले असत आणि भाषाही केव्हां केव्हां सभ्यतेचें अतिक्रमण करणारी व उपमा अमंगल असत. केळकरांच्या लेखांत त्या मानानें पुष्कळ सभ्यता, सौम्यता व सरळपणा दिसे. खाडिलकरांच्या लेखांवरून त्यांच्या स्वभावासंबंधानें झालेला माझा गैरसमज माझे मित्र श्री. वि. सी. गुर्जर यांना खाडिलकरांच्या स्वभावाचा जो प्रत्यक्ष अनुभव आला, तो ऐकून दूर झाला. गुर्जरांचाही माझ्याप्रमाणेंच खाडिलकरांविषयीं त्यापूर्वी गैरसमज होता. कै. गडकरी यांनाही प्रत्यक्ष परिचयान्तीं काकासाहेबांच्या स्वभावाविषयीं अत्यंत आदर वाटत असे. "आमच्यासारख्या तरुणांची काकासाहेबांना मुळींच असूया वाटत नाहीं, कौतुकच वाटतें. वडीलकीच्या नात्यानें काकासाहेब केव्हां केव्हां नाट्यलेखनाच्या बाबतींत उपदेशही करितात. तो पटला नाहीं तरी काकासाहेबांच्या सद्धेतूविषयीं मात्र केव्हांच शंका येत नाहीं" असें गडकरी एकदां म्हणाल्याचें मला स्मरतें.

राम गणेश गडकरी हे पस्तिशीच्या आंत दिवंगत झाले. परंतु तेवढ्या काळांत मराठी वाङ्मयामध्यें त्यांनीं आपलें नांव अजरामर करून ठेवलें. विनोदाच्या बाबतींत ते कोल्हटकरी संप्रदायाचे होते. तात्यासाहेब कोल्हटकरांना ते गुरुस्थानीं मानीत असत. तथापि ते केवळ अनुकरण करणारे नव्हते. त्यांची प्रतिभा विशाल व तेजस्वी होती. माझ्या पाहण्यांत आतांपर्यंत जे साहित्यिक आले त्यांमध्यें, ज्याला Genius असें म्हणतां येईल, असा गडकऱ्यांवांचून दुसरा कोणी साहित्यिक नाहीं. गडकरी हे एक Genius होते असें मानलें म्हणजे त्यांच्या असाधारण बुद्धिमत्तेचा व निरंकुश कल्पनाविहाराचा जसा उलगडा होतो, तसाच त्यांच्या स्वभावविशेषांचाही उलगडा होऊं शकतो, हें मानसशास्त्रज्ञांनीं

वर्णिलेलीं Genius चीं लक्षणें ज्यांना माहीत आहेत त्यांना सांगावयास नकोच. गडकरी हे श्रेष्ठ प्रतीचे विनोदी लेखक आणि प्रतिभाशाली कवि होते, तसेच उच्च श्रेणीचे नाटककारही होते. मात्र गडकऱ्यांच्या नाटकांत 'बालकराम' जितक्या ठळकपणें प्रतीत होतो, तितका 'गोविंदाग्रज' प्रतीत होत नाहीं. आपल्या सर्व नाटकांतील सर्व पदें स्वतः गडकरी रचूं शकले नाहींत, तरी त्यांचीं स्वतःचीं जीं पदें आढळतात तीं गोविंदाग्रजाच्या काव्याची बरोबरी करणारीं नाहींत. गडकऱ्यांनीं आपल्या नाटकांत कोट्यांची नुसती खैरात केली आहे. गडकऱ्यांच्या एका प्रवेशांत जितक्या कोट्या आढळतात, तितक्या खाडिलकरांच्या सबंध एका नाटकांत आढळावयाच्या नाहींत, आणि त्या गडकऱ्यांच्या कोट्यांइतक्या खुबीदार तर नसावयाच्याच. गडकऱ्यांच्या नाटकांमध्यें कोट्या व विनोदी कल्पना यांची नुसती उधळपट्टी आहे असें म्हटलें असतां अतिशयोक्ति होणार नाहीं. शारीरिक व्यंगें व कुरूपता यांच्यावर गडकऱ्यांनीं कित्येक ठिकाणीं जो भेदक विनोद केला आहे, तो मात्र सदभिरुचीला सोडून असलेला वाटतो; इतकेंच नव्हे तर निसर्गाच्या अवकृपेला पात्र झालेल्या अभागी जनांवर असे निष्ठुर वाक्प्रहार करण्यास सहृदय कवि कसा तयार होतो याचें आश्चर्य वाटल्यावांचून राहत नाहीं. 'गडकऱ्यांच्या नाटकांतील भाषा कोणत्या थाटाची आहे ?' या प्रश्नाला 'ती गडकरी थाटाची आहे' यापेक्षां निराळें उत्तर देतां येणार नाहीं. तरुणांना ही भाषा मोहिनी घालते. परंतु तिचें अनुकरण करणें मात्र धोक्याचें आहे हें त्यांनीं विसरतां कामा नये. 'गडकऱ्यांची भाषा गडकऱ्यांनींच पेलावी' येरा गबाळांनीं तिच्या वाटेस जाणें म्हणजे स्वतःचें हंसें करून घेणें आहे. निसर्गामध्यें उत्पत्ति व संहार या दोहोंच्याही बाबतींत काटकसर आढळत नाहीं, तोच प्रकार गडकऱ्यांच्या नाट्यरचनेंत दिसून येतो. पुण्यप्रभाव, भावबंधन हीं नाटकें छाटाछाट केल्यावांचून रंगभूमीवर आणतां येत नाहींत. त्यांच्यांत आटपशीरपणा बिल्कूल नाहीं. प्रयोगदृष्ट्या हा गडकऱ्यांचा सर्वांत मोठा दोष होय. दुसरा दोष त्यांनीं आपल्या पात्रांचें जे स्वभावरेखन केलें आहे, तें अतिशय भडक रंगांत केलें आहे हा होय. नाटकाच्या बाबतींत गडकऱ्यांच्या कांहीं ठराविक कल्पना आणि ठराविक आडाखे होते.

ते एका ठिकाणीं प्रसिद्धही झालेले आहेत. त्या कल्पना व ते आडाखे यांच्यामुळेंही स्वाभाविकतेची थोडीबहुत हानि झाली असें मला वाटतें. भाषेमध्यें कृत्रिमपणा आहे, त्यापेक्षां स्वभावरेखनांत तो अधिक आढळतो. हा दोष स्वतः त्यांनाच आढळून आला असता आणि कलेच्या दृष्टीनें विशेष निर्दोष व विशेष स्वाभाविक अशी नाट्यनिर्मिति त्यांच्या हातून झाली असती, असें त्यांच्यासारख्या असाधारण बुद्धिमत्तेच्या लेखकाच्या बाबतींत मानणें चुकीचें होणार नाहीं. गडकऱ्यांचा अफाट विनोद व अचाट कल्पना पाहून शेक्स्पियरविषयीं इंगरसॉलनें जें पुढील मत व्यक्त केलें आहे त्याची आठवण होते: "In his brain there was a touch of chaos that suggests the infinite–that belongs to genius. Talent is measured and mathematical—dominated by prudence and the thought of use. Genius is tropical. The creative instinct runs riot, delights in extravagance and waste, and overwhelms the mental beggars of the world with uncounted go' and un-numbered gems." मात्र, पात्रनिर्मितीच्या ..तींत गडकऱ्यांविषयीं असें म्हणतां येईल असें वाटत नाहीं. ज्या लेखकानें व... वर दिलें आहे तोच लेखक मनुष्यस्वभाव आणि स्वभावाचे नमुने यांच्याविषयीं म्हणतो:—"The ordinary dramatists—the men of talent (and there is the same difference between talent and genius as there is between a stonemason and a sculptor)—create characters that become types. Types are of necessity caricatures—actual men and women are to some extent contradictory in their actions. Types are blown in the one direction by the one wind—characters have pilots. In real people good and evil mingle. Types are all

one way, or all the other—all good, or all bad, all wise or all foolish." गडकऱ्यांच्या नाटकांत characters पेक्षां types च बहुधा आढळतात, ही गोष्ट कबूल करणें भाग आहे. कदाचित् राजसंन्यास नाटकामध्यें तें पूर्ण झालें असतें तर, स्वभावरेखनाचा वेगळा आणि श्रेष्ठतर प्रकार आढळून आला असता, असें वाटतें: अखिल जगांत अद्वितीय मानलेल्या शेक्स्पियरशीं गडकऱ्यांची तुलना करणें अन्यायास्पद होईल; अर्थात् तशी तुलना करण्याचा माझा उद्देश नाहीं. गडकऱ्यांची कलाश्रीमंती कशांत होती व कोणत्या बाबतींत ती कमी पडत होती त्याचें दिग्दर्शन मीं केलें, एवढेंच. गडकऱ्यांच्या नाट्यरचनेवर त्या-वेळच्या 'जहेरी साप' सारख्या लोकप्रिय उर्दू नाटकांचा थोडाबहुत परिणाम झाला होता आणि त्याचें प्रत्यंतर खुनासारखे, बालहत्येसारखे भयंकर देखावे त्यांनीं रंगभूमीवर आणले आहेत, त्यांमध्यें दिसून येतें. तथापि, सगळे दोष जमेला धरूनही, गडकऱ्यांनीं आपल्या थोड्या वर्षांच्या लेखनकालांत वाङ्मय-दृष्ट्या रंगभूमीची बहुमोल सेवा केली आहे, आणि त्यांचें नाट्यवाङ्मय केव्हांही रसिकांच्या आदराला पात्र राहील, हें मान्य केलेंच पाहिजे.

गडकऱ्यांचे समकालीन आणि गडकऱ्यांप्रमाणेंच कोल्हटकरी संप्रदायाचे अनुयायी म्हणविणारे भार्गवराम विठ्ठल ऊर्फ मामा वरेरकर यांनींही आपला स्वतंत्र संप्रदाय मराठी रंगभूमीवर अस्तित्वांत आणला. वरेरकरांनीं आतां-पर्यंत पुष्कळ नाटकें लिहिलीं आणि अद्यापि नवीन नवीन नाटकें लिहिण्याचा त्यांचा क्रम चालूच आहे. आरंभींचीं त्यांचीं कांहीं नाटकें सोडलीं, तर त्यांचें वैशिष्ट्य त्यांच्या सामाजिक नाटकांमध्यें दिसून येते. समाजसुधारणा या दृष्टीनें त्यांचीं मुख्यत: दोन नाटकें उल्लेखनीय आहेत. हुंड्याच्या चालीवरील 'हाच मुलाचा बाप' आणि अस्पृश्यता निषेधावरचें 'तुरुंगाच्या दारांत' हीं तीं दोन नाटकें होत. पहिलें रंगभूमीवर यशस्वी झालें व आजही तें लोकप्रिय आहे. दुसरें मात्र एकप्रवेशी अंक इत्यादि तंत्रवैशिष्ट्यांनीं युक्त असतांही 'पडेल' ठरलें. 'सत्तेचे गुलाम', 'संन्याशाचा संसार' 'सोन्याचा कळस', 'स्वयंसेवक' हीं वरेरकरांचीं नाटकें कमीअधिक प्रमाणानें लोकप्रिय झालीं. या नाटकांमध्यें प्रचलित विचारांची व

समाजस्थितीची छाया पडलेली आढळते, त्यांत त्याचप्रमाणें सुटसुटीत व खटकेबाज संवादांमध्यें वरेरकरांचें वैशिष्टय दिसून येतें. विनोदालाही त्याच्या निरनिराळ्या स्वरूपांमध्यें मामांच्या नाटकांत जागा मिळाली आहे. तथापि मामांच्या नाटकांत स्वभावचित्रांपेक्षां स्वभावाचे नमुने (types) किंवा स्वभावविडंबन चित्रें (caricatures) हींच विशेष प्रमाणानें आढळतात. घटनाही पुष्कळ वेळां अस्वाभाविक किंवा ओढून ताणून आणलेल्या दिसतात. मामा आपल्यास इब्सन, बर्नार्ड शॉ यांच्या संप्रदायाचे अभिमानी म्हणवितात; परंतु इब्सनचा स्वाभाविकपणा आणि शॉचें तत्त्वज्ञान या दोहोंचा त्यांच्या नाटकांत अभाव दिसतो. शॉच्या तात्त्विक विचारांना विक्षिप्तपणाचें अवगुंठन असतें आणि लोकांच्या दृढमूल समजुतींना धक्के देण्यांत तो आनंद मानतो, हें खरें; परंतु त्याचें तत्त्वज्ञान उथळ नसतें. वरेरकरांनीं आपल्या नाटकांत जन्मास घातलेल्या स्वतंत्र बाण्याच्या मुली पाहिल्या, तर तोंडाळपणा व फटकळपणा म्हणजे स्वातंत्र्यप्रेम अशीच त्यांची समजूत असावीसें दिसतें. मामांचा दुसरा मोठा दोष म्हणजे अप्रस्तुत गोष्टी मध्येंच कारणावांचून घुसडणें हा होय. मामा रसज्ञ आहेत, कलावंत आहेत, अष्टपैलू आहेत, बहुश्रुत आहेत. मी त्यांना आज चाळीस वर्षें ओळखतो. ललितलेखनालाच तें चिकटून राहिले असते, आणि अवांतर भानगडींत ते पडले नसते, तर यापेक्षांही बहुमोलाची वाङ्मयसेवा त्यांच्या हातून घडली असती आणि रंगदेवतेलाही सुंदरतर अलंकार त्यांनीं चढविले असते. मामांच्या नाट्यकृति इब्सन व शॉ यांच्या संप्रदायाला अनुसरून असोत वा नसोत; तथापि त्यांनीं मराठी रंगभूमीवर त्या संप्रदायाचा मार्ग सुगम करून दिला, हें मात्र नाकबूल करतां येणार नाहीं.

इब्सन व ब्यूर्नसन यांच्या पद्धतीवर नाटकें लिहिण्याचा संप्रदाय हा सर्वांत नवा संप्रदाय होय. ब्यूर्नसनच्या Gauntlet या नाटकाचा अनुवाद ‘ आंधळ्यांची शाळा ’ या नाटकाच्या रूपानें श्रीधर विनायक वर्तक यांनीं केला आणि नाट्य मन्वंतर या संस्थेनें तें नाटक रंगभूमीवर आणलें. या संस्थेच्या खटाटोपांत वर्तकांनीं आपल्या खिशाला बऱ्याच मोठ्या रकमेचा चट्टा लावून घेतला असें म्हणतात. त्यापेक्षां वर्तकांनीं आपल्या

ध्येयभक्तीची पटविलेली साक्ष म्हणजे ज्या काळीं कुलीन स्त्रिया रंगभूमीवर काम करण्यास पुढें येत नसत, त्या काळीं आपल्या पत्नीला रंगभूमीवर येण्यास प्रोत्साहन दिलें हीं होय. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनींच केल्या पाहिजेत ही वर्तक आणि त्यांचे सहकारी यांच्या मतें रंगभूमीच्या सुधारणेमधील पहिली आवश्यक गोष्ट होती. त्यानंतर या बाबतींत मराठी रंगभूमीनें बरीच प्रगति दाखविली आहे. नाटकरचना, नाटकाचे विषय, अभिनय पद्धति, भाषण-पद्धति, रंगभूमीवरील देखाव्यांची रचना, इत्यादि बाबतींत नाट्य मन्वंतरानें नव्या गोष्टींचा पुरस्कार केला. या नव्या सुधारणा बहुजनसमाजांत लोकप्रिय होण्यास अद्यापि बराच कालावधि लागेल; तथापि सुशिक्षित वर्गामध्यें हा प्रयोग बराच यशस्वी झाला असें म्हणावयास हरकत नाहीं. नाट्य मन्वंतर ही संस्था अल्पायुषी ठरली आणि वर्तकांचीं 'आंधळ्यांच्या शाळे'नंतरचीं नाटकेंही तेवढीं यशस्वी झालीं नाहींत, तरी नाट्य मन्वंतरानें करून पाहिलेला प्रयोग वायां गेला असें मात्र नाहीं. वर्तक, काळे, आळतेकर, अनंत काणेकर हे ध्येयनिष्ठ तरुण आणि त्यांना साहाय्य करणारे कसलेले नट केशवराव दाते व या सर्व मंडळीला आपल्या रंगभूमीविषयक अनुभवाचा व ज्ञानाचा उपयोग करून वेळोवेळीं सल्ला देणारे अण्णासाहेब कारखानीस अशी मंडळी असतां नाट्यमन्वंतरासारखी संस्था इतक्या अल्पावधींत नष्ट व्हावी ही जितकी आश्चर्याची तितकीच दुःखाचीही गोष्ट होय.

नाट्य मन्वंतराची परंपरा पार्श्वनाथ आळतेकर यांनीं वरेरकरांच्या नाटकांच्या साहाय्यानें पुढें चालविली आहे; परंतु मोतीराम गजानन रांगणेकर यांच्या नाट्यनिकेतनानें त्या कामीं अधिक यश मिळविलें आहे. या कामीं रांगणेकरांचें एक नाटक बसवून आदर्श नाट्यालयानेंही हातभार लावला आहे. ' आंधळ्यांची शाळा ' हें नाटक अनुवादरूप होतें. रांगणेकरांची नाट्यरचना बरीचशी स्वतंत्र आहे. त्यामुळें कोणत्या तरी एका निराळ्याच समाजाचें चित्र आपण पाहत आहों असें त्यांचीं नाटकें पाहतांना वाटत नाहीं.

आचार्य प्रल्हाद केशव अत्रे यांचें स्थान विद्यमान नाटककारांत बरेंच उच्च आहे; हास्यरसप्रधान नाटकें लिहिण्यांत त्यांचा हातखंडा असून गंभीर

विचारप्रवर्तक नाट्यरचना करण्याचें कौशल्यही आपल्या लेखणींत असल्याची प्रतीति त्यांनीं आपल्या एकदोन नाटकांच्या द्वारें आणून दिलेली आहे. नव्या तंत्राचा उपयोगही ते चांगल्या रीतीनें करूं शकतात. अत्रे हे गडकऱ्यांचे शिष्य आहेत, परंतु गडकऱ्यांचें केवळ अनुकरण करणारे नाहींत. गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीचें अनुकरण करण्याच्या भरीला न पडतां सामाजिक नाटकांना योग्य अशी सुटसुटीत भाषाच ते वापरतात. अत्रे म्हणजे संविधानकें व विनोद यांचा एक प्रचंड व अखंड झराच आहे असें म्हटलें तरी चालेल. अत्रे यांच्या नाटकांचे दोन वर्ग करतां येतील. एक वर्ग प्रहसनवजा नाटकांचा (light comedies) आणि दुसरा गंभीर विचारप्रवर्तक व भावनोद्रेक दर्शविणाऱ्या नाटकांचा. माझ्या मतें नियतकालिकांतील अवांतर लिखाणांत आणि वैयक्तिक वादविवादाच्या धुमश्चक्रींत अत्र्यांच्या कालाचा व उत्साहाचा अपव्यय होत आहे. मराठी भाषा व मराठी रंगभूमि यांच्या श्रीमंतींत भर घालूं शकणारी प्रतिभा व बुद्धिमत्ता त्यांच्या अंगीं आहे, ती सत्कारणीं लागावी म्हणूनच मी असें म्हणतों.

आधुनिक मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांतील टप्पे दाखविणाऱ्या नाटककारांच्या वेगवेगळ्या संप्रदायांसंबंधानेंच येथें लिहावयाचें असल्या कारणानें इतर कित्येक चांगल्या नाटककारांविषयीं मीं विवेचन केलेलें नाहीं; अशा नाटककारांत इंग्रजीवरून गद्य नाटकें लिहिणारे महाजनी, आगरकर, देवल, वासुदेवराव केळकर, शंकर मोरो रानडे, 'विचित्र लीला' कर्ते जोशी यांच्याखेरीज वासुदेवशास्त्री खरे, अनंत वामन बर्वे, नेवाळकर, माधवराव जोशी, वीर वामनराव जोशी, वीर सावरकर, विठ्ठल सीताराम गुर्जर, विश्वनाथ गोपाळ शेटये, गोविंदराव टेंबे, कमतनूरकर, वसंत शांताराम देसाई, गणेशशास्त्री फाटक, के. सी. ठाकरे, अनंत काणेकर, ना. वि. कुळकर्णी याचा उल्लेख केला पाहिजे. फाटकांचें 'माझी जमीन' हें नाटक महाराष्ट्रांतील शेतकऱ्यांच्या आर्थिक व सामाजिक जीवनावर आणि माधवराव जोश्यांचें 'म्युनिसिपालिटी' नाटक स्थानिक स्वराज्यांतील निवडणुकी व सांवळागोंधळ यांवर विदारक प्रकाश पाडणारीं असल्यामुळें त्यांची एकाच म्हणजे

बहुजनसमाजांच्या जिव्हाळ्याचे प्रश्न हाताळण्याच्या संप्रदायांत गणना करावयास हरकत नाहीं. 'धर्मरहस्य', 'संन्यस्त खड्ग', 'श्री', 'जुगारी जग', 'रामरहीम', 'खरा ब्राह्मण' या प्रचारात्मक नाटकांचा साधारणपणें तोच संप्रदाय समजावयास हरकत नाहीं. या संप्रदायाचा आरंभ 'शारदा' नाटकापासून नव्हे, तर त्यापूर्वीच्या सामाजिक नाटकांपासूनच होतो. आणखी एक नांव घेण्यासारखा संप्रदाय राहिला तो ऐतिहासिक नाटकांचा. ह्याही जुनाच आहे व हल्लींच्या काळांत विशेषतः आप्पा टिपनीसांनीं तो पुढें चालविला. मराठी प्रेक्षकांमध्यें ऐतिहासिक नाटकांच्या भोक्त्यांची संख्या अजूनही फार मोठी आहे. संतमंडळी मात्र सांप्रत आपले टाळमृदंग व चिपळ्या घेऊन रंगभूमीवरून चित्रपटांत गर्दी करूं लागली आहे !

विनोद

मराठी रंगभूमीवर विनोदाला महत्त्वाचें स्थान प्राप्त झालें आहे. जुन्या पौराणिक नाटकांतील विदूषकाचा विनोद पाहिला तर आजची प्रगति केवढी तरी मोठी आहे असें वाटल्यावांचून राहत नाहीं. भावे पद्धतीच्या नाटकांत विदूषक हेंच काय तें एक विनोदी पात्र असून त्या पात्राचा विनोद सगळ्या नाटकांमध्यें जवळ जवळ सारखाच असे. यांतील कित्येक नाटकें पढिक शास्त्र्यांनीं लिहिलेलीं आढळतात. त्यांत त्या लेखकांनीं नाटकांत विनोद —हास्यरस उत्पन्न करण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तो 'जडजंबाळ' स्वरूपाचा आहे. बहुतेक कोट्या शब्दांवर असून त्या बालिश आहेत. त्यानंतरच्या संस्कृत पद्धतीवरील नाटकांत मैत्रेय हें विनोदी पात्र आहे.या पात्राचा बहुतेक सर्व विनोद त्याच्या खादाडपणावर आधारलेला असायचा. मृच्छकटिकांत मैत्रेयाखेरीज शकार हें आणाखी एक विनोदी पात्र असून त्याचा विनोद मात्र ठरींव ठशाचा दिसत नाहीं. त्यानंतर इंग्रजी पद्धतीच्या नाटकांनीं आणि प्रहसनांनीं मराठी रंगभूमीवर थोडाबहुत वरच्या प्रतीचा आणि नवीन असा विनोद निर्माण केला. मराठींतील स्वतंत्र आणि पहिला विनोदी नाटककार कोण ? असा प्रश्न कोणीं विचारला तर श्री. कृ. कोल्हटकर असेंच उत्तर द्यावें लागेल. तेव्हांपासून विनोद हा नाटकाचा एक आवश्यक भाग होऊन बसला. एका दृष्टीनें हें ठीक झालें; परंतु

त्यामुळें एक नवीन आपत्तिही उत्पन्न झाली: ती ही कीं ज्या नाटककाराला विनोद सहजसाध्य नसेल, त्यालासुद्धां आपल्या नाटकांतून तो ओढून ताणून आणणें भाग पडूं लागलें. खाडिलकरांच्या बहुतेक नाटकांतील विनोद अशाच प्रकारचा आहे. आप्पा टिपनीसांच्या नाटकांवर तर या खुषीच्या सक्तीचा फारच वाईट परिणाम झाला. हास्यरस उत्पन्न करण्याच्या भरीस न पडतां आप्पांनीं आपलीं नाटकें लिहिलीं असतीं तर तीं खरोखरच त्याहूनही चांगलीं उतरलीं असती; निदान त्यांतल्या एका मोठ्या दोषाला तरी स्थान लाभलें नसतें. मध्यंतरींचा कित्येक वर्षांचा काळ असा होता कीं मराठी प्रेक्षकांतील बहुसंख्याक भाग उच्च प्रतीचा विनोद समजण्यास असमर्थ होता व त्याला हंसविण्यास फारसें कौशल्य लागत नसे. त्यामुळें अवजड, उथळ किंवा गांवठी विनोदही मराठी रंगभूमीवर खपून जाई. खाडिलकरांच्या नाटकांतील क्षय व वृद्धि हीं पात्रें किंवा 'तुझ्या डोक्याची कवटी उलटी लागली आहे' ही कल्पना बऱ्याच प्रेक्षकांना हंसवूं शकत होती. यावरून लेखक व प्रेक्षक एकमेकांना साजेसेच होते असें म्हणावें लागतें. कोल्हटकरांनंतर गडकऱ्यांनीं उच्च प्रतीचा विनोद निर्माण केला. माधवराव जोशी आणि अत्रे हे आजकालचे नांवाजलेले विनोदी नाटककार आहेत; केव्हां केव्हां या उभय लेखकांचा विनोद मर्यादातिक्रम करतो, नाहीं असें नाहीं; परंतु एकंदरींत तो चटकदार, चमकदार आणि खुबीदार असतो. मराठी रंगभूमीनें विनोदाच्या बाबतींत कोणत्याही दुसऱ्या रंगभूमीशीं तुलना करून घेण्यासाठीं उभें राहण्यास माघार घेण्याचें आजमितीस कारण नाहीं.

संगीत

" अभिनयामध्यें नृत्याचा काय उपयोग आहे ? आम्हांस तर असें वाटतें कीं ज्याचा गायनामध्यें व अर्थप्रकाशनामध्यें कांहीं उपयोग नाहीं त्या तांडव शास्त्राला (नृत्यशास्त्राला) नाट्यशास्त्रामध्यें स्थान दिलें आहे तें योग्य नाहीं" असें ऋषि भरतमुनींना म्हणाले तेव्हां भरतमुनींनीं उत्तर दिलें: " अर्थप्रकाशनाच्या कामीं नृत्याची अपेक्षा नाहीं हें तुमचें म्हणणें खरें आहे; तथापि नृत्याचें अवतरण विशेष शोभा उत्पन्न करतें हें तुम्हांस नाकबूल करतां याव-

याचें नाहीं. शिवाय सर्व लोकांना नृत्य हें आवडत असतें. तें चमत्कृतिजनक आहे, त्याचप्रमाणें मंगलकारकही आहे. विवाहसमयीं, पुत्रजन्मोत्सवकालीं, आनंद झाला असतां, आपली उन्नति झाली असतां, आपण नृत्यसमारंभ करतों ही गोष्ट विसरूं नका. नृत्याच्या योगानें चित्तरंजन होऊन श्रांत मनाचें समाधान होतें, हा सार्वजनिक अनुभव आहे." भरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्र म्हणून जो ग्रंथ प्रसिद्ध आहे, त्यांतील हा संवाद आहे. त्यांत नाटकांमधील नृत्याविषयीं जें म्हटलें आहे तेंच संगीताविषयीं —गायनवादनाविषयींही म्हणतां येईल. अर्थप्रकाशनाच्या कामीं संगीताची आवश्यकता आहे असें मुळींच नाहीं. तथापि संगीत हें लोकांना आवडतें आणि रसपरिपोषणार्थही त्याचा उपयोग होऊं शकतो. मराठी रंगभूमीवर दशावतारी नाटकांत किंवा भावे पद्धतीच्या नाटकांत गायनवादनाप्रमाणेंच नृत्यालाही स्थान देण्यांत येई. विदूषक नाचे, सरस्वती नाचे, फार काय, राक्षसाचीं सोंगें येत, तींही पायांत चाळ बांधून येत आणि लढतांना नृत्याचा उपयोग करीत. त्यानंतरच्या नाटकांमधून नृत्याचें उच्चाटन झालें आहे. इंग्रजी पद्धतीचीं गद्य नाटकें मराठी रंगभूमीवर होऊं लागलीं; परंतु लोकप्रियतेंत त्यांना संगीत नाटकांची बरोबरी करतां आली नाहीं. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं लोकप्रिय केलेली संगीत पद्धति आज पन्नास साठ वर्षे मराठी रंगभूमीवर आपलें साम्राज्य गाजवीत आहे. एक काळ तर असा होता कीं पन्नास पाऊणशे तों शें-दीडशें पर्यंत पद्यें प्रत्येक संगीत नाटकांत असावयाचींच. थोडेंसें संभाषण झालें कीं पद आलेंच. निदान साकी किंवा दिंडी तरी पाहिजेच! कित्येक वेळां एका मागून एक याप्रमाणें अनेक पदें एकाच किंवा निरनिराळ्या पात्रांच्या तोंडांत घातलेलीं असत. या अतिरेकाला पुढें आळा पडूं लागला आणि पदांची संख्या मर्यादित होऊं लागली. मध्यंतरीं पंधरा ते पंचविसांवर ही संख्या आली आणि आतां तर सात आठ पदांतच संगीताची बोळवण होऊं लागली आहे. परंतु संगीताला अजिबात फांटा देऊन नाटकें लोकप्रिय करण्याचा काळ मात्र, बहुसंख्याक प्रेक्षकांची आवड लक्ष्यांत घेतां, अद्यापि आलेला नाहीं असेंच म्हणावें लागतें. गेल्या पंधरा वीस वर्षांच्या काळांत पदांची संख्या उतरत गेली खरी; परंतु एक

अनिष्ट गोष्ट मात्र त्याबरोबरच दिसूं लागली, तिचाही येथें उल्लेख केला पाहिजे. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांत पदांचा सुकाळ असे, तरी, त्यांचा अर्थ प्रेक्षकांना कळे आणि त्यांचा रसपरिपोषणार्थ उपयोग होई. परंतु पुढें चालींच्या बिकटपणामुळें किंवा तुटकपणामुळें तारेवरील कसरतीसारखें पद्य-रचनेला स्वरूप आल्यामुळें असो अथवा मध्यंतरींच्या नांवाजलेल्या नाटक-कारांचें पद्यरचनेवर असावें तसें प्रभुत्व नसल्यामुळें असो, पदांचा अर्थ श्रोत्यांना कळेनासा झाला—हातांत पुस्तक घेऊन नाटक पाहणारांनाही पदांच्या अर्थाचें आकलन होईनासें झालें—आणि पदांचा उपयोग कोणत्या तरी एका रागांत सारेगमपधनीचें सुरावर्त म्हणण्यासारखा होऊं लागला ! नाट्यदृष्ट्या हा प्रकार अनिष्ट झाला, पदांमुळें रसपरिपोष होण्यापेक्षां रस-हानिच होऊं लागली. परंतु लोकांची संगीत ऐकण्याची आवड त्यांच्या नाट्यास्वादक्षमतेपेक्षां प्रबलतर असल्यामुळें रसहानि जाणवली नाहीं. आजही अशी रसहानि मराठी प्रेक्षकांना जाणवत नाहीं. माझ्या मतें संगीताच्या या मळमळीत सौभाग्यापेक्षां त्याचें ढळढळीत वैधव्य बरें ! नाटकांत संगीताला स्थान आहे ही गोष्ट एकदां मान्य केली, म्हणजे पदांची संख्या थोडी कमी किंवा थोडी अधिक हा प्रश्न गौण आहे. परंतु नाटकांत जें संगीत असेल, तें रसानुकूल व रसपरिपोषक असेंच असलें पाहिजे, हा दंडक पाळण्यांत मात्र ढिलाई होतां कामा नये. खरें पाहिलें असतां पौराणिक किंवा अद्भुत-रम्य कथानकांचा आधार घेऊन रचिलेल्या नाटकांत संगीत जसें शोभून जातें, तसें आधुनिक सामाजिक नाटकांत शोभत नाहीं आणि त्यांतही वास्तव-वादी म्हणविणाऱ्या नाट्यलेखनांत तर तें चमत्कारिक वाटतें. भाषा, देखावे, घटना, इत्यादि बाकी सर्व गोष्टी वास्तववादाला अनुसरून, परंतु थोडीं पात्रें आपलें मनोगत ताना मारून व्यक्त करितात, हें कसेंसेंच वाटल्या-खेरीज राहत नाहीं. पौराणिक किंवा अद्भुतरम्य कथानकांवरील नाटकांत संगीत तेवढें अस्थानीं वाटत नाहीं; परंतु त्यांतही प्रसंगाला अनुसरून पदांच्या चाली व राग असले पाहिजेत. एकादी चाल गोड वाटली कीं ती कोठें तरी कांहीं तरी निमित्त काढून घुसडून देण्यांत येते; अगदीं हातघाईचा संवाद चालू असतां एकादें त्यांतील पात्र धिमेपणानें गाण्यास सुरुवात करून ऐसपैस

ताना घेतें, असें केव्हां केव्हां दृष्टीस पडतें. नाटकांत गायनाला स्थान असलें तरी तें स्वतंत्र नाहीं, याचा नट व प्रेक्षक या उभयतांनाही विसर पडतो. अगदीं अलीकडचीच गोष्ट. सौभद्र नाटकांतील कृष्णरुक्मिणीसंवादाचा प्रवेश चालला होता. कृष्णाचें काम करणारा नट गायक म्हणून नांवाजलेला होता. तो " नभ मेघांनीं आक्रमिलें । तारांगण सर्वहि व्यापुनि गेलें " हें पद म्हणूं लागला. परंतु चुकून एकदांही त्याची दृष्टि आकाशाकडे वळेना किंवा त्याचा हात वर जाईना; उलट त्याला गातांना आपला हात समोर नेण्याची संवय होती, त्या संवयीला अनुसरून " कड कड कड शब्द करोनी ! लख-लखताती सौदामिनी " इ. म्हणतांना तो आपला हात समोर नेऊं लागला इतकेंच नव्हे तर एकदोनदां त्यानें खालीं भूप्रदेशाकडे सुद्धां हात दाखविला ! यांत आपण चुकतों आहों असें त्याला वाटत नव्हतें, इतकेंच नव्हे तर जमलेल्या प्रेक्षकांनाही त्यांत कांहीं अयोग्य वाटत असल्याचें दिसत नव्हतें. असे प्रकार पाहिले म्हणजे संगीत हें नाट्याला मारक आहे असेंच म्हणावेंसें वाटतें. गोष्ट साधी होती. नट व प्रेक्षक या उभयतांना ती सहज समजली पाहिजे होती. परंतु नाटकांतील संगीताचा नाट्याशीं फारसा कांहीं संबंध नाहीं, अशीच उभयपक्षीं समजूत ! अलीकडे नृत्यही मराठी रंगभूमी-वर येऊं लागलें आहे. कथक, कथाकली इत्यादि नृत्यसंप्रदायांचें पुनरुज्जी-वन आणि चित्रपटांतील नृत्यानें लावलेली चटक यांचा हा परिणाम आहे. नाटकांत नृत्याची लोकप्रियता वाढत गेली तर संगीताला नाट्य मारण्याच्या कामीं एक जोडीदार मिळेल कीं काय अशी भीति वाटते.

यशस्वितेचें गूढ

एखादें नाटक यशस्वी (लोकप्रिय, अर्थात् गल्लेभरूपणाच्या दृष्टीनें यशस्वी) कां झालें हें सांगणें असें कठीण असतें; तसेंच एखादें नाटक ' पडेल ' कां ठरावें हें सांगणेंही कठीण जातें. लोक आपआपल्यापरी तर्क लढवून एखादें विशिष्ट कारण सांगतात; परंतु हे तर्क बहुतेक वेळीं चुकीचे असतात. साधारण (average) प्रेक्षकाला अमुक गोष्टीच पाहिजे असतात, असें सांगण्यांत येतें; परंतु हा 'साधारण' प्रेक्षक अमूर्त असतो असें म्हटलें, तरी चालेल. कारण त्याची व्याख्या करतां येत नाहीं. अर्थात्

त्याला अमुक एक नाटक कां आवडलें किंवा कां आवडलें नाहीं याचें बिनचूक निदान करणें अशक्यप्राय आहे. लेखकाचे किंवा नटांचे ढोबळ दोष दिसले तर त्या नाटकाच्या अयशस्वितेचें गूढ वाटावयास नको किंवा एखादें नाटक साधारण चांगलें असून तें चांगल्या रीतीनें बसविलेलें असलें आणि तें साधारण लोकप्रिय झालें तर त्याचेंही आश्चर्य करावयाला नको. परंतु पुष्कळ वेळां असें होतें कीं एकादें साधारण नाटक असूनही तें हजारों प्रेक्षकांना वेड लावतें आणि एखादें तितकेंच किंवा त्याहूनही चांगलें असें आपल्यास वाटणारें दुसरें एकादें नाटक अल्पजीवि किंवा अयशस्वी ठरतें. त्या वेळीं मात्र 'साधारण' प्रेक्षक हा एक अजब व गूढ प्राणी आहे असें वाटल्यावांचून राहत नाहीं. कोल्हटकरांचें 'प्रेमशोधन' आणि खाडिलकरांचें 'मानापमान' हीं दोन्ही नाटकें एकाच म्हणजे किर्लोस्कर नाटक मंडळीनें थोड्या महिन्यांच्या अंतरानें रंगभूमीवर आणलीं. परंतु प्रेमशोधन म्हणण्यासारखें लोकप्रिय झालें नाहीं आणि मानापमानानें तर कांहीं काळ प्रेक्षकांना वेड लावलें. मानापमान नाटक मीं पाहिलें तेव्हां बालगंधर्व व जोगळेकर यांचीं गाणीं मला आवडलीं; परंतु नाटकगृहांतून बाहेर पडल्यावर त्या नाटकाचा मनोरा कशावर उभारला आहे त्याचा मला लगेच विसर पडला. उलटपक्षीं प्रेमशोधनाचें संविधानक, त्यांतील पात्रांचा स्वभावपरिपोष, त्यांतील विनोद आणि त्यांतील सुंदर अर्थपूर्ण पदें हीं मला अतिशय आवडलीं. तें नाटक थोड्या खेळांनंतर पडेल अशी माझी तरी कल्पना नव्हती. खाडिलकरांचें 'स्वयंवर' नाटक मी मुंबईच्या रंगभूमीवर प्रथम पाहिलें तेव्हां त्याचे दोनतीन प्रयोगच झाले होते. मीं पाहिलेल्या खेळाच्या वेळीं तें मला फारसें आवडलें नाहीं आणि पदांच्या बाबतींत सुद्धां प्रेक्षकांना तें म्हणण्यासारखें आवडलेलें दिसलें नाहीं. कारण बालगंधर्वांनासुद्धां 'वन्समोअर' चा एकादाच आदेश मिळाला असेल. परंतु त्याची लोकप्रियता वाढत गेली आणि त्यांतील पदेंही 'वन्समोअर'च्या वर्षावाला पुढें पात्र झालीं. देवलांचें 'फाल्गुनराव अथवा तसबिरीचा घोटाळा' हें नाटक गद्यावस्थेंत कित्येक वर्षें पडून राहिलें होतें असें म्हटलें तरी चालेल. अगदीं आरंभीं थोडीं वर्षें त्या नाटकाचे प्रयोग एक दोन मंडळ्या करीत असतील,

परंतु त्यानंतर कित्येक वर्षें तें लोकांच्या स्मरणांतूनही गेलें होतें. देवलांनीं आपल्या आयुष्याच्या अखेरीस त्या नाटकाला संगीत रूप देऊन 'संशय-कल्लोळ' असें त्याचें नवें नामकरण केलें आणि तें एकदम अत्यंत लोकप्रिय झालें! नाट्यनिकेतनानें रांगणेकरांचीं 'आशीर्वाद,' 'कुलवधू' आणि 'नंदनवन' हीं तीन नाटकें रंगभूमीवर आणलीं. ज्या क्रमानें तीं लिहिलीं गेलीं किंवा रंगभूमीवर आलीं, त्याच क्रमानें त्यांचा सरसपणा अधिकाधिक आहे असें मला तरी वाटलें. 'नंदनवन' नाटकाची रचना 'कुलवधू' नाटकापेक्षां अनेक बाबतींत वरच्या दर्जाची आहे असा माझा ग्रह झाला, इतकेंच नव्हे तर त्याच्या प्रयोगांतही मला कमतरता भासली नाहीं. सर्व पात्रांचीं कामें नाट्यनिकेतनाच्या पद्धतीप्रमाणें नेहमींसारखीं झालीं. या नाटकांत ज्योत्स्ना भोळे यांना काम नव्हतें हें खरें; परंतु केशर बांदोडकर यांच्या कामांत मला कांहीं उणीव दिसली नाहीं. व्यक्तिमत्व व लोक-प्रियता यांचें प्रेक्षकांच्या मनावर छाप पाडण्याच्या बाबतींतील महत्त्व मान्य करूनही, केवळ ज्योत्स्नाबाईंचें काम त्या नाटकांत नाहीं म्हणूनच तें मागें पडलें आणि ज्योत्स्नाबाईंमुळेंच 'कुलवधू' ला इतकी विलक्षण लोकप्रियता लाभली, असें म्हणतां येत नाहीं. कारण 'आशीर्वादा'मध्यें ज्योत्स्नाबाईंचें काम असूनसुद्धां त्या नाटकाला 'कुलवधू'च्या लोकप्रियतेचा दशांशही प्राप्त झाला नाहीं. यावरून, 'नंदनवनां'त ज्योत्स्नाबाईंचें काम असतें तरी त्याला 'कुलवधू'ची बरोबरी करतां आली असती किंवा काय, अशी शंका व्यक्त करणें चुकीचें होणार नाहीं. 'कुलवधू'च्या आश्चर्यकारक लोकप्रियतेचें कारण कदाचित् 'साधारण' प्रेक्षकाची चित्रपटतारकांच्या वैवाहिक जीवना-विषयींची विकृत जिज्ञासाही (morbid curiosity) असूं शकेल. अथवा, छायानटींच्या किंवा रंगनटींच्या पतींना शेवटीं पश्चात्ताप झालाच पाहिजे, त्यांच्या विवाहाचें पर्यवसान दुःखांतच झालें पाहिजे, या साधारण समजुतीला या नाटकानें पुष्टी मिळते व म्हणून तें लोकांना इतकें आवडतें, असेंही असेल! कांहींही असो; एवढें खरें कीं, 'साधारण' प्रेक्षकाची अभिरुचि कित्येक वेळां पृथक्करणातीत असल्याचें दिसून येतें; त्या अभिरुचीचें कोडें उलगडणें अशक्य होतें.

नाट्यप्रपंचाचे भारवाहक

नटांची कामगिरी प्रेक्षकांना दिसते. नाटककाराचीही त्याच्या योग्यते-प्रमाणें कमीअधिक प्रशंसा होते; परंतु नाटक मंडळीचें यशापयश पुष्कळ बाबतींत तिच्या व्यवस्थापकावर अवलंबून असतें याची जाणीव लोकांमध्यें फारशी असत नाहीं. एकादी नाटक मंडळी पुष्कळ वर्षे टिकवून धरावयाची तर तिची व्यवस्था तशीच चांगली असावी लागते. हें काम मुळींच सोपें नसतें. नाटक मंडळीच्या व्यवस्थापकाच्या अंगीं एकाद्या कुशल राज्य-कर्त्याचें किंवा लढाईच्या कामावर असलेल्या सेनानायकाचे गुण असले पाहिजेत असें आंग्ल लेखक जॉन (लॉर्ड) मॉर्ले यांनीं आपल्या एका लेखांत म्हटलें आहे:—

"To manage an opera-house is usually supposed to tax human powers more urgently than any position save that of a general in the very heat and stress of battle. The orchestra, the chorus, the subscribers, the first tenor, a pair of rival prima donnas, the newspapers, the box-agents in Bond street, the army of hangers-on in the flies—all combine to demand such gifts of tact, resolution, patience, foresight, tenacity, flexibility, as are only expected from the great ruler or the great soldier."

नाटक मंडळ्यांना गांवोगांवीं फिरावें लागतें, त्या वेळीं तर व्यवस्थापकाला आपलें असेल नसेल तें व्यवहारचातुर्य खर्ची घालावें लागतें. रेल्वेचे नोकर, पोलिस व इतर अधिकारी; गांवांतील शिष्ट व त्याचप्रमाणें गांवांतील गुंड इत्यादि अनेक प्रकारच्या लोकांशीं संबंध होतो. त्यांत कोठें चुकलें कीं कोठें व कसें नुकसान होईल याचा भरंवसा नसतो. आधींच एवढ्या कुटुंबाला एकत्र गुण्यागोविंदानें नांदविणें, सर्वांना संतुष्ट ठेवणें, सर्वांच्या गरजा पुरविणें,

कोणाचें उणे पडूं न देणें, हें किती तरी कठीण असतें आणि त्यांत प्रवासांत किंवा परठिकाणीं मुक्काम असतां बाहेरचीं तंत्रें संभाळावीं लागतात. गुणी माणसें पुष्कळ वेळा लहरी असतात. त्यांतील काहीं तर अडेलतट्टू असतात. खुद्द अण्णासाहेब किर्लोस्करांनाही त्यांच्या मंडळींतील नट अडवीत असत, रुसून बसत, कित्येक वेळां मंडळींतून निघून जात, असें त्यांच्या चरित्रावरून आणि त्या वेळच्या लोकांच्या सांगण्यावरून दिसून येतें. व्यवस्थापक हा केवळ पगारी असला तर त्याचें काम विशेषच बिकट होतें. एका किंवा अनेक मालकांना खूष ठेवून त्याला मंडळीचा संसार संभाळावा लागतो. अशा बिकट परिस्थितींत वर्षोंचीं वर्षें ज्यांनीं नाटक मंडळ्यांच्या व्यवस्थापकाचें काम केलें त्यांना रंगभूमीच्या भक्तांनीं खरोखरच शतशः धन्यवाद दिले पाहिजेत. कार्यकुशल आणि प्रामाणिक व्यवस्थापक केव्हांही दुर्मिळ असतो. आणि अशा व्यवस्थापकाचे गुण ओळखून त्याला योग्य रीतीनें वागविणारा मालक असला तरच त्याच्या गुणांचें चीज होऊं शकतें. ललितकलादर्श मंडळींत रंगपीठाच्या व्यवस्थापकाचें (स्टेज मॅनेजरचें) काम पुष्कळ वर्षें एका गृहस्थाकडे होतें. यांना ' पंत ' असेंच मंडळींत सर्वजण म्हणत. मुख्य व्यवस्थापकाच्या मानानें हें काम कमी जबाबदारीचें हें खरें, परंतु तें सुद्धां फार दक्षतेनें करावें लागतें. पंतांची शिस्त फार कडक असे. ठरल्या वेळीं नाटकाला आरंभ झालाच पाहिजे यावर त्यांचा फार कटाक्ष असे. नाटकाला नऊ वाजतां सुरुवात व्हावयाची म्हणून जाहीर झालेलें असलें, तर नवाचा टोका पडल्याबरोबर पडदा वर जाणार हें नक्की असल्याकारणानें ज्यांचीं सुरुवातीला कामें असतील त्या सर्वांना तयार राहणें भाग पडे. बापूराव पेंढारकर मालक असले, तरी तेही पंतांना या बाबतींत वचकून असत. त्यामुळें ललितकलादर्श मंडळीची वक्तशीरपणाविषयीं ख्याति झाली. नाट्यप्रयोगाचें काय किंवा नाटक मंडळीचें काय, यश सहकार्य व शिस्त यांच्यावर बरेंचसें अवलंबून असतें.

समारोप

गेल्या शंभर वर्षांत आणि त्यांतही गेल्या पन्नास वर्षांच्या काळांत मराठी रंगभूमीची जी प्रगति झाली ती महाराष्ट्रीयांना खचित भूषणावह आहे. या काळांत क्वचित् मधून मधून साधारण लोकाभिरुचीचा थोडाबहुत अधःपात झाला असेल, त्या अधःपाताला नाटक मंडळ्यांनीं कमीअधिक हातभार लावला असेल, आणि नाटकांचे लेखकही त्या अधःपाताला अंशतः कारण झाले असतील; परंतु प्रगतीचा मार्ग सहसा सरळ रेषेंत नसतो, बहुतकरून तो मार्ग नागमोडी वळणाचा असतो, हें तत्त्व लक्षांत ठेवलें म्हणजे मधून मधून जी कांहीं पिच्छेहाट झाली असेल तिच्याविषयीं विषाद वाटण्याचें कारण नाहीं. महाराष्ट्रांतील सुशिक्षित वर्गानें रंगभूमीच्या बाबतींत अनास्था दाखविली नाहीं आणि त्यामुळेंच तिची एकंदरींत प्रगति होत गेली. आजही महाराष्ट्रांतील सुशिक्षित वर्ग रंगभूमीची हेळसांड करीत नाहीं आणि जोंपर्यंत सुशिक्षित समाजामध्यें ही आस्था जिवंत आहे, तोंपर्यंत मराठी रंगभूमीच्या भवितव्याविषयीं चिंता करण्याला, निदान निराश होण्याला तरी कारण नाहीं असें मला वाटतें.

मराठी प्रेक्षक

मराठी प्रेक्षक संगीताच्या अतिरिक्त आवडीमुळें नाटक पाहतांना नाट्याकडे काणाडोळा करणारा असेल, संगीतांत तानबाजीला तो फाजील महत्त्व देत असेल, आणि कित्येक वेळां एखाद्या नाटकावर जेव्हां तो बेहद्द खूष होतो तेव्हां त्याच्या अभिरुचीचें पृथक्करण करणें अशक्य होत असेल; परंतु तो रसिक आहे, गुणांचा चाहता आहे, गुणी जनांविषयीं आदर बाळगणारा आहे, इतकेंच नव्हे तर तो सहनशीलही आहे. नटांच्या व नाटककारांच्या गुणांवर लुब्ध होऊन त्यांच्या दोषांकडे दुर्लक्ष करण्याइतकें औदार्य मराठी प्रेक्षकामध्यें आहे. परंतु नाटककार व नट यांच्या कलेचें कमींत कमी माप आपल्याला किती मिळालें पाहिजे याची त्याला जाणीव आहे आणि तें त्याच्या पदरांत पडल्यावांचून त्याचें समाधान होत नाहीं हेंही

तितकेंच खरें आहे. महाराष्ट्रीय या नात्यानें मराठी प्रेक्षकांविषयीं मला अभिमान वाटतो. मराठी प्रेक्षक सधन नसेल, परंतु तो आपल्या सामर्थ्या-प्रमाणें रंगभूमीला आश्रय द्यावयास मागेंपुढें पाहात नाहीं. कांहीं चांगले नट व कांहीं चांगल्या नाटक मंडळ्या यांना वाईट दिवस पाहावे लागले ही गोष्ट खरी आहे; परंतु त्याबद्दल प्रेक्षकांना जबाबदार धरणें अन्यायाचें होईल. व्यवहारीपणा व व्यवस्थितपणा यांच्या अभावामुळेंच प्रेक्षकांनीं लाखों रुपये दिले असतांही अनेक नटांना व नाटक मंडळ्यांना आपल्यावरील विपत्काळ टाळतां आला नाहीं, त्याला प्रेक्षक काय करणार? मराठी प्रेक्षकाचा दुसरा वाखाणण्यासारखा गुण म्हणजे तो सुशिक्षित असो, अर्धशिक्षित असो किंवा अशिक्षित कामगार अथवा शेतकरी असो, तो नाटकगृहांत संभावितपणानें वागतो. १९१२।१३ च्या सुमारची गोष्ट असेल. रॉयल आपेरा हाउसमध्यें एक इंग्रजी नाटक पाहावयास माझ्या दोघां स्नेह्यांबरोबर मी गेलों होतों. या नाटकगृहांत त्या वेळीं फक्त इंग्लंडांतून आलेल्या नाटक मंडळ्यांचे खेळ होत असत. हिंदी नाटक मंडळ्यांना भाडें देऊनही खेळ करावयास तें नाटकगृह मिळत नसे. कोळशाच्या व्यापारांत लाखों रुपये मिळवून सधन झालेल्या एका पारशी गृहस्थानें हें नाटकगृह बांधलें होतें आणि तेथें स्वच्छता ठेवण्या-कडे मालकाचें अतिशय लक्ष असे. ग्रँट रोडवरील नाटकगृहांत प्रेक्षकांनीं पान खाऊन पिचकाऱ्या मारून भिंती खराब केलेल्या असतात, तशी आपल्या नाटकगृहाची दुर्दशा होऊं नये म्हणून या पारशी मालकानें तेथें कोणाच हिंदी नाटक मंडळीला खेळ करावयास द्यावयाचें नाहीं, असें ठरवून टाकलें होतें. असें सांगतात कीं, बालगंधर्वांची या नाटकगृहांत आपलीं नाटकें करण्याची फार इच्छा होती आणि त्याकरितां त्यांनीं जबर भाडें देण्याचीही तयारी दाखविली होती; परंतु त्यांना १९१६।१७ पर्यंत ती संधि लाभली नाहीं. मालकाला पैशाची पर्वा नव्हती, त्यामुळें इंग्रजी नाटक मंडळी येथें नसली म्हणजे वर्ष सहा महिने सुद्धां तो आपलें नाटकगृह बंद ठेवीत असे. गेल्या महायुद्धाच्या वेळीं कसल्या तरी एका युद्धविषयक फंडाकरितां बालगंधर्वांनीं आपलें नाटक दिलें होतें व त्या वेळीं कांहीं बड्या अधिकाऱ्यांच्या मध्यस्थीनें त्या खेळासाठीं त्यांना पहिल्यानें हें नाटकगृह मिळालें.

असो. आम्ही अगदीं स्वस्त दराचें गॅलरींतील जागेचें तिकिट काढलें होतें. आमच्या आजूबाजूचे प्रेक्षक खालच्या दर्जाचे युरोपियन, अँग्लो इंडियन आणि घरांत इंग्रजी भाषा बोलणारे देशी खिस्ती होते. युरोपियन व अँग्लो-इंडियन प्रेक्षक फक्त पँट किंवा हाफ पँट आणि गंजीफ्रॉक घालून आलेले होते. कित्येक जण पिऊन तर्र झालेले होते आणि तक्रारी करून आपसांत किंवा नाटकगृहांतील द्वारपालांशीं भांडत असत. द्वारपालही मजबूत गडी पाहूनच नेमलेले होते; ते बहुत करून लष्करांत किंवा पोलिसांत नोकरी केलेले असावेत. या आडदांड दारुड्या प्रेक्षकांना ते गचांड्या देऊन बाहेर काढीत किंवा वेळीं चौदावें रत्नही दाखवीत. नाटकांतील एखाद्या हास्य-कारक किंवा शृंगारचेष्टांच्या प्रसंगाच्या वेळीं प्रेक्षक आपल्या ओरडीनें नाटकगृह दुमदुमवून टाकीत. असल्या प्रकारचे आडदांड प्रेक्षक मराठी प्रेक्षकांमध्यें केव्हांही दिसत नाहींत. उर्दू नाटकांचे प्रेक्षकही नाटकाच्या वेळीं गलबला करतात. गोव्यांतील खिश्चन लोकांचीं नाटकें कोंकणी भाषेंत मुंबई-मध्यें होत असतात, त्यांत प्रेक्षकांकडून उर्दू नाटकाच्या प्रेक्षकांपेक्षांही हुल्लड होते. गुजराती नाटकांचे प्रेक्षक तर रंगभूमीवर एकादें पात्र गाऊं लागलें म्हणजे तेंच पद मोठमोठ्यानें ओरडून आणि तालासाठीं पाय आपटून किंवा टाळ्या पिटून म्हणत असतात, असें मीं पाहिलें आहे. मराठी नाटकांच्या वेळीं मला असले प्रकार केव्हांही दिसले नाहींत. मराठी प्रेक्षक मार्मिकही आहे. उर्दू किंवा गुजराती नाटकांत कालविपर्यास (anachronism) हा दोषच समजला जात नाहीं, मध्ययुगांतील कथानक असलें तरी त्यांत आग-गाडीचा देखावा दाखविणें, पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथानकांत रिव्हॉ-ल्वरचा उपयोग करणें यांत कांहीं अयोग्य आहे असें त्या नाटक मंडळ्यांना वाटत नाहीं आणि त्यांच्या प्रेक्षकांना तें बिनबोभाट खपतें. मराठी प्रेक्षकांना हें केव्हांच खपणार नाहीं. उर्दू व गुजराती नाटकांत आळीपाळीच्या प्रवेशांनीं दोन नाटकें एकदम चालू असतात. मुख्य कथानकांचा एक प्रवेश झाला म्हणजे हास्यरसप्रधान कथानकाचा प्रवेश दाखविण्यांत येतो. या दोन्हीं कथानकांचा एकमेकांशीं कांहीं संबंध नसतो. मराठी प्रेक्षकाला असला धांगडधिंगा आवडणें कधींही शक्य नाहीं. असलें असंबद्ध नाटक पाहण्याची

संवय नसल्यामुळें तो आर्धा गोंधळूनच जावयाचा. गुजराती समाज महाराष्ट्रीय समाजापेक्षां सधन तर आहेच, खेरीज तो शिक्षणांतही मागसलेला नाहीं; परंतु त्याची नाट्याभिरुचि मात्र बरीच असंस्कृत आहे. सुमारें पंचवीस वर्षांपूर्वींची गोष्ट. मुंबईंत एका गुजराती नाटकमंडळीचें 'सूर्य-कुमारी' नांवाचें नाटक फार लोकप्रिय झालें होतें. कांहीं तरी एक वर्षभर त्या नाटकाचे प्रयोग सारखे आठवड्यांतून तीन वेळां होत असत आणि या नाटकावर मंडळीनें कमींत कमी एक लक्ष रुपये नफा मिळविला असें लोक म्हणत असत. असलें हें नाटक आहे तरी काय म्हणून पाहण्यासाठीं मी एकदां गेलों. नेहमींप्रमाणें दोन वेगवेगळीं गंभीर व हास्यकारक कथानकें रंगभूमीवर चालू झालीं. इतकें गचाळ नाटक मराठी रंगभूमीवर मीं केव्हांच पाहिलें नाहीं. विनोद तर अगदीं गचाळ होता. मराठी चौथी इयत्ता शिकलेल्या एखाद्या मुलानेंही यापेक्षां चांगलें नाटक लिहिलें असतें. देखावे मात्र भरपूर व पुष्कळ पैसे खर्चून तयार केलेले होते, परंतु त्यांत कलादृष्टि मात्र फारच अल्प दिसली. एकदोन अंक पाहिल्यावर तेथून निघून जावें असें मला वाटलें. परंतु वर सांगितल्याप्रमाणें रंगभूमीवरील पात्र गाऊं लागल्याबरोबर प्रेक्षक-समुदायही गाऊं लागला तेव्हां माझी खात्री झाली कीं बहुतेक सर्व प्रेक्षकांनीं अनेक वेळां हें नाटक पाहिलेलें असलें पाहिजे; त्यावांचून त्यांतील पदें त्यांना अशीं तोंडपाठ झालेलीं नाहींत. या लोकांनीं तें नाटक अनेक वेळां कसें पाहिलें आणि त्यांची करमणूक कशी झाली हेंच मला कळेना! प्रेक्षक-वर्गांत व्यापारी आणि त्यांचे गुमास्ते यांचा भरणा होता; परंतु परळ-चिंच-पोकळीच्या गिरणीकामगारांनीं सुद्धां असलें नाटक दुसऱ्यांदां पाहिलें नसतें. असे अनुभव आल्यावर मराठी प्रेक्षकांच्या अभिरुचीविषयीं कोणाही महा-राष्ट्रीयाला अभिमानच वाटेल.

बोलपटांची स्पर्धा

मध्यंतरीं असा काळ आला होता कीं, बोलपटांच्या लोकप्रियतेमुळें मराठी रंगभूमि नामशेष होते कीं काय अशी भीति वाटत होती. जोंपर्यंत चित्रपट मुके होते तोंपर्यंत केवळ डोळ्यांचीच करमणूक होत होती. कर्णें-द्रियांच्या तृप्तीकरितां रंगभूमीकडे धांव घेणें भागच होतें. परंतु बोलपटांचें

युग उगवल्यावर रंगभूमीची तेवढीशी आवश्यकता वाटेनाशी झाली. पात्रांचा अभिनय व त्यांच्या हालचाली, वेगवेगळ्या प्रकारचे प्रत्यक्षा-वरून घेतलेले अनेक देखावे आणि त्याबरोबरच नाटकाप्रमाणें संवाद व गाणीं यांचा लाभ नाटकापेक्षां कमी खर्चांत लोकांना मिळूं लागला. शिवाय दोन तीन तासांत ही सगळी करमणूक होऊं लागली. अर्थात् बोलपटांवर लोकांच्या उड्या पडूं लागल्या आणि त्या मानानें रंगभूमीकडील लोकांचा ओढा कमी होऊं लागला. आतां रंगभूमि जगत नाहीं, बोलके चित्रपट तिचा बळी घेणार, असें भविष्य वर्तविण्यासही कित्येकांनीं कमी केलें नाहीं. या चढाओढींतून रंगभूमीला जीवंत ठेवण्यासाठीं तिच्या भक्तांनीं कांहीं प्रयत्न केले. नाटिका हा त्यांतलाच एक प्रयत्न होय. नाटिकांमुळें थोड्या पैशांत व थोडक्या वेळांत प्रेक्षकांची करमणूक करण्याचा मार्ग सोपा झाला. परंतु तेवढ्यानेंच भागत नाहीं असाही त्याबरोबरच अनुभव आला. नाटकाचें संविधानक आणि त्याची रचना आकर्षक पाहिजे आणि नटनटींचीं कामेंही तशींच उत्कृष्ट झालीं पाहिजेत, केवळ तिकिटांच्या थोडक्या दरांनीं व तोकड्या नाटकांनीं बोलपटांशीं यशस्वी सामना देणें शक्य नाहीं असें या बाबतींतील प्रयोगांवरून दिसून आलें. हे प्रयत्न अयशस्वी झाल्यावर रंग-भूमीचें भवितव्य अधिकच चिंताजनक वाटूं लागलें. परंतु गेल्या दोन तीन वर्षांत रंगभूमीच्या भवितव्याविषयींची भीति पुष्कळच कमी झाली आहे; किंबहुना ती नामशेष होत नाहीं, अद्यापि ती चांगले दिवस पाहील, अशी आशाही वाटूं लागली आहे. चित्रपटांनीं कितीही करमणूक होत असली तरी चित्रपट व रंगभूमीवरील नाटक यांच्यामध्यें एक महत्त्वाचा फरक आहे हें केव्हांही विसरून चालावयाचें नाहीं. छायाचित्रें तीं छाया-चित्रेंच. त्यांना रंगभूमीवरील जीवंत पात्रांची सर केव्हांही यावयाची नाहीं. आतां चित्रपटांमध्यें पूर्वीचें नावीन्य राहिलेलें नाहीं आणि नवीन नवीन चित्रपट काढण्याचा सपाटा अनेक मंडळ्यांनीं लावल्या कारणानें थोड्या-बहुत फरकानें त्याच त्याच गोष्टी प्रेक्षकांना पाहाव्या लागतात. त्यामुळेंही रुचिपालट करण्याची प्रवृत्ति लोकांमध्यें उत्पन्न होणें स्वाभाविक आहे. चित्रपटांमध्यें त्यांना जें चुकल्याचुकल्यासारखें वाटतें तें म्हणजे जीवंत

पात्रांचें दर्शन त्यांना रंगभूमीवर मिळतें. इंग्लंडांतील एका लेखकानें या बाबतींत सांगितलेली गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. इंग्लंडांतील औद्योगिक शहरांमध्यें चित्रपटगृहें जागोजागीं असतात. कामगार वर्गाच्या नव्या पिढीला रंगभूमीवरील नाटकें पाहण्यास सहसा सांपडत नाहीं, परंतु चित्रपट मात्र पाहावयास मिळतात. एकदां एका शाळेंत शिक्षकिणीनें मुलांना त्यांनीं जो सर्वांत उत्तम चित्रपट पाहिला असेल त्याचें वर्णन करावयास सांगितलें. कांहीं मुलांमुलींनीं त्याप्रमाणें वर्णन केल्यावर एक लहान मुलगी म्हणाली: “ थोड्या दिवसांपूर्वीं मीं एक अगदीं नवीन प्रकारचें फारच चांगलें चित्र पाहिलें. या चित्रांतील माणसें नेहमींसारखीं नव्हतीं, तर अगदीं तुमच्याआमच्या सारखीं–खरींखुरीं जिवंत माणसें होतीं.” शिक्षकिणीला ती मुलगी काय म्हणते हें प्रथम कळेना; पण लगेच तिच्या लक्षांत आलें कीं या मुलीनें रंगभूमीवरील नाटक प्रथमच पाहिलेलें असावें, तसलें नाटक पूर्वी केव्हांच पाहिलेलें नसल्यामुळें आणि केवळ चलच्चित्रपटांचीच तिला ओळख असल्या कारणानें ज्याला ‘चित्र’ (Picture—चित्रपट या अर्थी) म्हणतात, त्याचाच एक प्रकार आहे अशी तिची समजूत झाली!

रा. लोंढे यांच्या राजाराम संगीत मंडळीला मुंबई, पुणें वगैरे ठिकाणीं चांगलाच लोकाश्रय मिळाला व मिळत आहे. ही मंडळी जुनीं नाटकेंच करते. तथापि गायनाची आवड असलेल्या श्रोत्यांना तीं नाटकें पुनः पुनः पाहावीशीं वाटतात. नाट्यनिकेतनाच्या खेळांनाही प्रेक्षकांची उणीव पडत नाहीं. रा. नाना फाटक यांची हॅम्लेटची भूमिका आवडीनें पाहणारे लोक पुष्कळ आहेत. मुंबईला परळ येथें दामोदर ठाकरसी हॉलमध्यें धंदेवाईक मंडळ्यांखेरीज दर आठवड्याला अनेक हौसी नाटक मंडळ्यांचीं नाटकें होत असतात आणि त्यांतील ऱ्याच खेळांना प्रेक्षकांची गर्दी होते. सिनेमागृहें ओस पडलीं नाहींत, त्यांनाही भरपूर प्रेक्षक मिळतात; तथापि रुपेरी पडद्यावरील चित्रें पाहून प्रेक्षकांना थोडाबहुत कंटाळा येतो आणि रंगभूमीवरील जीवंत, हाडामांसांचीं पात्रें पाहण्याची त्यांना इच्छा झाल्यावांचून राहात नाहीं, हें आतां अनुभवानें सिद्ध झालें आहे. चित्रपटांची स्पर्धा असली तरी रंगभूमि मरणार नाहीं, निःसंशय ती जीवंत राहील इतकेंच नव्हे तर

तिची योग्य रीतीनें जोपासना झाल्यास तिचा आणखी उत्कर्षही होईल. रंगभूमि आणि वाङ्मय यांचा परस्परांमधील संबंध अगदीं जिव्हाळ्याचा आहे. त्यामुळे चित्रपटांपेक्षां नाटकांना चिरस्थायित्व अधिक आहे. पन्नास-साठ, चाळीस पन्नास वर्षांपूर्वी जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं व रंगभूमीवर आलीं, तीं आजही तितकींच लोकप्रिय आहेत. सौभद्र, मृच्छकटिक, विकारविलसित, त्राटिका, शारदा, फाल्गुनराव अथवा संशयकल्लोळ यांच्या लोकप्रियतेची परंपरा अद्यापि चालू आहे. परंतु दहा वर्षांपूर्वी अतिशय लोकप्रिय झालेला बोलपट आज क्वचित्च पाहावयास मिळतो आणि एकाद्या चित्रगृहांत तो लागला तरी फार दिवस टिकत नाहीं.

बोलपटांच्या स्पर्धेत रंगभूमि टिकाव धरील यांत संशय नाहीं. परंतु **चित्रपटांचें अनुकरण करून नव्हे, तर आपलें वैशिष्ट्य कायम ठेवूनच रंगभूमि टिकाव काढूं शकेल** हें मात्र विसरतां कामा नये; रंगभूमींत कालमानाप्रमाणें सुधारणा झाल्या पाहिजेत, हें खरें; परंतु त्याचा अर्थ तिनें चित्रपटांचें अनुकरण केलें पाहिजे असा मात्र नाहीं. उलटपक्षीं असें म्हणतां येईल कीं, चित्रगृहांत प्रेक्षकांच्या ज्या ललितकलाविषयक आवडी तृप्त होत नाहीं किंवा होऊं शकत नाहींत त्या नाटकगृहांत तृप्त झाल्या तरच त्यांना नाटकें पहावीं असें वाटेल. नैसर्गिक देखाव्यांच्या बाबतींत, माणसांचे घोळके (mob scenes) दाखविण्याच्या बाबतींत चित्रपटांशीं स्पर्धा करणें, नव्हे त्यांचें अनुकरण करणेंही रंगभूमीला शक्य नाहीं, आणि रंगभूमींचे आश्रयदातेही तशा गोष्टींची तिच्यापासून अपेक्षा करीत नाहींत. हजारों रुपये खर्चून भव्य किंवा कलावैभवयुक्त देखावे (सेटिंग्ज्) तयार करणें चित्रपटांना परवडतें, परंतु तसल्या फंदांत नाटक मंडळ्यांनीं पडून चालावयाचें नाहीं. चित्रपट तयार झाला कीं हे देखावे रद्दींत टाकतां येतात; परंतु नाटक मंडळ्यांना ही अडगळ जवळ बाळगून, ती वेळोवेळीं उभारणें व काढून ठेवणें आणि प्रवासांत बरोबर घेऊन गांवोगांवीं फिरणें जवळ जवळ अशक्य आहे. निदान तें परवडावयाचें नाहीं हें तर निश्चित. नाटकांत अनुरूप देखाव्यांची आवश्यकता आहे हें खरें; परंतु तो पसारा भलतीकडे अफाट असून उपयोगी नाहीं. तसेंच, नटनटींच्या

पगारांच्या बाबतींतही चित्रपटांशीं स्पर्धा करणें नाटक मंडळ्यांना शक्य नाहीं. चित्रपट काढणाऱ्या व्यापारी मंडळ्या हजारों रुपये खर्चून देखावे तयार करतात, नटनटींनाही हजारांनीं पगार देतात, त्याचप्रमाणें वाद्यवृंद नर्तकी, इत्यादींकरितांही सढळ हातानें खर्च करतात, त्यामुळें हल्लींच्या काळीं एका चित्रपटाला कमींत कमी लाख दोन लाख रुपये खर्च येत असतो. पांच सात लाखांपर्यंत हा आंकडा गेल्याचींही उदाहरणें आहेत. परंतु एकदां हा खर्च होऊन गेल्यावर त्या चित्रपटाच्या प्रती एकाच वेळीं अनेक ठिकाणीं दाखवितां येतात. नाटक मंडळ्यांना आपले देखावे वगैरे सामान जवळ बाळगावें लागतें, आपल्याबरोबर जिकडे तिकडे फिरवावें लागते, नटनटींचे पगार सारखे चालू ठेवावे लागतात, त्यांच्या जेवणाखाण्याची व राहण्याची व्यवस्था करावी लागते आणि आठवड्यांतून फार तर तीन चार खेळ करणेंच त्यांना शक्य असतें. या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन नाटक मंडळ्यांनीं चित्रपटांशीं भलत्याच बाबतींत स्पर्धा करण्याच्या मोहास बळी पडतां कामा नये. चित्रपटांत जें पाहावयास मिळतें तें नाटकांत पाहण्यास मिळावें अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असते, ही समजूत चुकीची आहे. चित्रपट आतां जनतेच्या करमणुकीच्या साधनांमध्यें महत्त्वाचें स्थान मिळवून बसले आहेत. तें स्थान त्यांच्यापासून हिरावून घेणें शक्य नाहीं. अर्थात् त्यांचें कार्यक्षेत्र त्यांच्यासाठीं राहूं देऊनच रंगभूमीनें आपला तरणोपाय पाहिला पाहिजे. प्रेक्षकांना रंगभूमीवर चांगलें नाटक नाट्यकलानिपुण नटनटींनीं केलेलें पाहिजे असतें. सीनसीनरी, पोषाख, अलंकार या गोष्टी अवश्य असल्या तरी त्या ते गौणच लेखतात. परंतु नाटक मंडळ्यांच्या कल्पना या बाबतींत केव्हां केव्हां चुकीच्या असल्याचें दिसून येतें. पैसे भरपूर मिळूं लागले किंवा पैसे पुरविणारा एकादा धनिक भेटला म्हणजे नाटक मंडळ्या या अवांतर बाबींवर निष्कारण जबर खर्च करतात. मागें एकदां एका नांवाजलेल्या मराठी नाटक मंडळीनें आपल्या एका पौराणिक संगीत नाटकासाठीं मुकुट तयार करवितांना खऱ्या सोन्याचा उपयोग केला होता आणि दुसऱ्या एका संगीत पौराणिक नाटकाकरितां पॅरिसहून बहुमोल रेशमी वस्त्रें आणविलीं होतीं. हीं हजारों रुपयांचीं रेशमी वस्त्रें आणूनही तें नाटक शेवटीं

'पडेल' ठरलें तें ठरलेंच. दुसरें एक लहानसें उदाहरण सांगतों. माझ्या ओळखीचे नाटक मंडळीचे एक मालक आपण आपल्या एका नवीन बसविण्यांत येत असलेल्या नाटकांतील बागेच्या देखाव्याकरितां तयार केलेले शिलाखंड मला व माझ्या एका स्नेह्याला दाखवीत होते. ते नक्षीदार शिलाखंड सीमेंटचे केलेले होते. ते पाहून मला आश्चर्य वाटलें. ते करण्यासाठीं बराच खर्च झालेला होता. मीं त्यांना म्हटलें, " याच वस्तु तुम्हांला कार्डबोर्डच्या (पुठ्याच्या) करतां आल्या नसत्या काय ? दिसण्यांत त्या अशाच दिसल्या असत्या आणि वजनांत हलक्या असल्यामुळें इकडून तिकडे नेणें सोपें झालें असतें. खेरीज खर्चही यापेक्षां पुष्कळ कमी आला असता. " त्यावर त्या गृहस्थांनीं उत्तर दिलें, " होय, तुम्ही म्हणतां तें एका अर्थी खरें आहे; परंतु वास्तवता उत्पन्न करण्याकरितां हा मार्ग आम्हीं स्वीकारला. दुसरी गोष्ट अशी कीं ज्या नाटककारांचें नाटक आम्हांस करावयाचें आहे, त्यांचाही फार आग्रह पडला." देखाव्यांच्या बाबतींत रंगभूमीवर वास्तवता कितीही आणली तरी ती केव्हांही मर्यादितच असणार. नाटकांत देखाव्याचा आभास (illusion) उत्पन्न करावयाचा असतो. सांगूनसवरून तो आभासच ! तो आभास पटण्यासारखा मात्र असला पाहिजे. त्यांत गबाळेपणा असूं नये किंवा नाट्यप्रसंगाला पाहिजे त्यापेक्षां भलताच देखावा असूं नये. या बाबतीत एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे; ती ही कीं, रंगभूमीवरील पात्रें आपआपलीं कामें पूर्ण कौशल्यानें करूं लागलीं आणि प्रेक्षकांचें त्यांच्याशीं तादात्म्य झालें, म्हणजे प्रेक्षकांना आजूबाजूच्या गोष्टींचा विसर पडतो, कथानकांत जी पार्श्वभूमि दर्शविलेली असेल तीच त्यांच्या मनश्चक्षूंना दिसत असते. अर्थात् देखाव्यांचीं साधनें निमित्तमात्र सूचक असतात.

सिनेमा कंपन्यांत नटनटींना जे लठ्ठ पगार देण्यांत येतात, ते नाटक मंडळ्यांना परवडणें शक्य नाहीं. चित्रपटांतील नटनटींपेक्षां नाटकांतील नटनटींना कमी कलाकौशल्य पाहिजे असतें असें नाहीं, किंबहुना अधिकच पाहिजे असतें. द्रव्यप्राप्तीच्या दृष्टीनें सिनेमाचें आकर्षण नटनटींना केव्हांही अधिक असणार; तथापि ज्याप्रमाणें छायाचित्रें पाहावयाला मिळालीं म्हणून रंगभूमी-

वरील खऱ्याखुऱ्या माणसांचीं कामें पाहण्याची प्रेक्षकांची आवड नाहींशी होत नाहीं, त्याप्रमाणेंच पुष्कळ 'नटनटींची आपलें नाट्यकौशल्य दाखविण्याची हौस सिनेमांत पुरी होणें शक्य नाहीं. पैशाकडेच पाहून ते आपली हौस दाबून टाकावयास तयार होतील असें नाहीं. शिवाय सिनेमाच्या धंद्यांत प्रवेश मिळविणें सर्वांनाच शक्य होत नाहीं, हेंही विसरतां कामा नये. सिनेमाच्या स्पर्धेमुळें धंदेवाईक नटनटींपेक्षां हौसी नटनटींवर रंगभूमि जीवंत आणि सुस्थितींत ठेवण्याची जबाबदारी पूर्वींपेक्षां अधिक प्रमाणानें येऊन पडली आहे. धंदेवाईक नाटक मंडळ्या व्यवस्थितपणें व काटकसरीनें चालविल्या तरच या दिवसांत चालू शकतील. पूर्वींचे उधळपट्टीचे दिवस गेले ते गेलेच, हें ओळखूनच धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांनीं आतां आपला कारभार चालविला पाहिजे. सहकारी तत्वावर किंवा भागीदारीच्या (co-partnership) पद्धतीनें नाटक मंडळ्या चालविण्यां आल्या आणि पगारांतल्या कमतरतेची भरपाई प्रॉव्हिडंट फंड, पेन्शन अशा फायद्यांच्या द्वारें भरून निघाली, तसेंच नाट्यव्यवसायाला सुस्थिरपणा (stability) लाभला तर या चित्रपटांच्या युगांतही नाटक मंडळ्यांचा योगक्षेम चालू शकेल. उत्कर्षाच्या काळीं मराठी नाटक मंडळ्यांना जी सुबुद्धि सुचली नाहीं ती या तीव्र स्पर्धेच्या काळांत तरी सुचो म्हणजे झालें.

नाटक मंडळ्यांनीं चित्रपटांचें अंध अनुकरण केलें तर त्यांचा टिकाव लागावयाचा नाहींच; उलट, रंगभूमीची अधिक अवनति मात्र होईल. चित्रपटांचें अनुकरण केल्यास फार मोठ्या भांडवलाची जरूरी भासेल. अर्थात् भांडवलवाल्यांच्या तंत्रानें वागण्याची कलावंतांवर पाळी येईल. भांडवलवाले आपल्या पैशांवर अधिक नफा मिळविण्यासाठीं कलेला बाजारी स्वरूप आणावयास कमी करणार नाहींत. चित्रपटांच्या धंद्यांत तो अनिष्ट परिणाम स्पष्ट दिसतच आहे. याखेरीज दुसरी भीति म्हणजे परप्रांतीय लोकांचा रंगभूमीच्या व्यवसायांत सुलभपणें प्रवेश होऊन महाराष्ट्रीयांवर त्यांच्या ओंजळीनें पाणी पिण्याचा प्रसंग येईल ही होय. चित्रपटांची गोष्ट निघालीच आहे त्या अर्थीं त्यांच्या उत्पादकांच्यासुद्धां अवांतर गोष्टींसंबंधानें भ्रामक कल्पना असल्याचें पुष्कळ वेळां दिसून येतें, हेंही येथें सांगावेंसें

वाटतें. ओढून ताणून नाच घालावयाचे, फाजील शृंगारचेष्टांचा सुकाळ करावयाचा, एखादी नटी एकदोन चित्रपटांत नांवाजली कीं ज्या त्या सिनेमा कंपनीनें तिला आपल्याकडे काम करावयास लावण्यासाठीं धडपड करावयाची किंवा एकादा नट एकाद्या आपल्यास योग्य अशा कामामुळें एकाद्या चित्रपटांत लोकप्रिय झाला कीं त्याच्या नांवाकरितां त्याला घेऊन त्याला कसलें तरी काम द्यावयाचें, कथानक व नटनटींचीं कामें यांपेक्षां देखाव्यांनाच सारें महत्त्व द्यावयाचें, एकादी घटना लोकांना आवडलेली दिसली कीं ती बळेंच कथानकांत आणावयास सांगावयाचें, अशा किती तरी गोष्टी दाखवितां येतील. त्यांमुळें चित्रपटांना कंटाळवाणें स्वरूप येऊं लागलें आहे. अवांतर आकर्षणें कितीही असलीं, आणि चित्रपटाच्या उत्पादकानें त्यांच्याकरितां पाण्यासारखा कितीही पैसा खर्च केलेला असला, तरी तो चित्रपट सपशेल पडतो असें कैक वेळां दिसून आलेलें आहे. उलटपक्षीं, प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेणारी गोष्ट, कुशल नटनटी आणि उत्कृष्ट दिग्दर्शन यांच्या जोरावर एकादा विनभपकेबाज, थोड्या खर्चांत तयार झालेला चित्रपट प्रेक्षकांना वेड लावतो, अशींही अनेक उदाहरणें आहेत. 'चंडिदास' बोलपटाचें उदाहरण या बाबतींत देतां येईल. छायानटी उमाशशी ही सौंदर्याची पुतळी नसतांही तिचा कलापूर्ण, सहजरम्य अभिनय प्रेक्षकांचीं अंतःकरणें मुग्ध करूं शकला. त्यापेक्षांही विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखें उदाहरण म्हटलें म्हणजे 'देवदास' या बोलपटाचें होय. या चित्रपटांत भारी खर्चाचे देखावे नव्हते, नाच नव्हते; परंतु तो अतिशय लोकप्रिय झाला. या चित्रपटाची लोकप्रियता ऐकून मी तो पाहावयास मुद्दाम गेलों होतों. चित्रपट पाहिलाच, परंतु प्रेक्षकांच्या गर्दींत कोणत्या वर्गाचीं माणसें आहेत हेंही मुद्दाम लक्षपूर्वक पाहिलें. तेव्हां मला आढळून आलें कीं, प्रेक्षकांमध्यें आर्थिक स्थिति आणि संस्कार, राहणी, व्यवसाय यांच्या दृष्टीनीं भिन्नभिन्न वर्गांतील लोक होते. त्यांमध्यें हिंदु होते, तसे मुसलमानही होते. अनेक मुसलमान (यांत कित्येक पठाणही होते) आपल्या स्त्रियांना सोबत घेऊन आलेले होते; आणि विशेष आश्चर्याची गोष्ट ही कीं, मुंबईत ज्या वर्गाला ' मवाली ' अशी संज्ञा आहे आणि जो बहुतकरून ' मारफोड साथे भरपूर '

अशी जाहिरात होणाऱ्या चित्रपटांनाच बहुधा आश्रय देतांना आढळतो, त्यांतलेही पुष्कळ लोक 'देवदासा'च्या प्रेक्षकांमध्यें मला दिसले ! या सार्वत्रिक लोकप्रियतेचें रहस्य काय ? हा प्रश्न खरोखरच चित्रपटांच्या निर्मात्यांनीं विचार करण्यासारखा आहे. चित्रपटाचें कथानक प्रेक्षकांच्या अंत:करणाची पकड घेणारें होतें, दिग्दर्शन उत्कृष्ट होतें आणि नटनटींनीं आपलीं कामें त्यांचें मर्म ओळखून अत्यंत कुशलतेनें केलेलीं होतीं. सारांश, चित्रपटांच्या बाबतींत काय किंवा नाटकाच्या बाबतींत काय, प्रेक्षक खऱ्या कलेचें कौतुक करावयास तयार असतो. त्याला अवांतर गोष्टींचें आमिष दाखवून फसवूं पाहणारेच शेवटीं फसतात. प्रेक्षकांच्या कलाभिरुचीविषयीं भलत्याच समजुती करून घेऊन कलेची हानि करणारे धंदेवाले लोकच, जर प्रेक्षकांमध्यें कलेविषयीं असदभिरुचि आढळली, त्यांच्या अभिरुचीचा अधःपात झालेला दिसला, तर त्याबद्दल जबाबदार धरले पाहिजेत.

नवें नाट्यतंत्र

नाट्यरचनेचें नवें तंत्र (technique) महाराष्ट्रांत रूढ होत आहे. कालिदास, भवभूति, शूद्रक प्रभृति संस्कृत नाटककार आणि शेक्स्पिअर, मोलियर, प्रभृति पाश्चात्य नाटककार यांनीं स्वीकारलेलें आणि त्यांच्या अनुकरणानें कालपरवांपर्यंत मराठी नाटककारांनीं महाराष्ट्रांत लोकप्रिय केलेलें जुनें नाट्यतंत्र आणि इब्सन, ब्यूर्नसन, बर्नार्ड शॉ इत्यादि आधुनिक पाश्चात्य नाटककारांनीं अस्तित्वांत आणलेलें नवें नाट्यतंत्र यांच्यांत कांहीं महत्त्वाच्या बाबतींत भिन्नता आहे. एका अंकांत अनेक प्रवेश न घालतां होतां होईल तों एकच प्रवेश ठेवावयाचा म्हणजे अंकाला आरंभ झाल्यापासून त्याचा शेवट होईपर्यंत पडदा पाडायचा नाहीं, देखावा बदलावयाचा नाहीं, आणि स्वगत भाषणांना फांटा द्यावयाचा, हे या नव्या नाट्यतंत्राचे मुख्य विशेष होत, असें म्हणावयास हरकत नाहीं. तंत्र म्हणजे कला नव्हे, कलेचा आत्मा तर नव्हेच नव्हे. कलेचें माध्यम (medium) वेगवेगळें असतें आणि माध्यम भेदाला अनुसरून कलेचे निरनिराळे आविष्कार होतात आणि ते विशिष्ट कलांच्या नांवांनीं ओळखले जातात. तीं नांवें म्हणजे काव्य, चित्र, मूर्ति, नाट्य, संगीत

इत्यादि होत. माध्यम एकच असलें तरी त्याचा उपयोग करण्याचीं अनेक तंत्रें एकाच विशिष्ट कलेंत असूं शकतात. तंत्राची निवड कलावंतानें आपल्या आवडीप्रमाणें करावयाची असते. कलेची श्रेष्ठता तंत्रावर अवलंबून नसते. अर्थात् नाटककारानें कोणत्या तंत्राचा उपयोग केला आहे हा प्रश्न त्याची श्रेणी निश्चित करण्याच्या कामीं गौण किंबहुना अनावश्यक किंवा निरर्थक समजला पाहिजे. शेक्स्पियरनें एका विशिष्ट तंत्राचा अवलंब केला म्हणून तो हीणकस ठरत नाहीं; उलटपक्षीं, दुसऱ्या एकाद्या कविब्रुवानें त्याच तंत्राचा उपयोग केला म्हणून तेवढ्यानेंच तो श्रेष्ठ समजतां येत नाहीं. तीच गोष्ट इतर तंत्रें आणि त्यांचा उपयोग करणारे नाटककार यांच्या बाबतींत समजली पाहिजे. प्राचीन ग्रीक नाटककारांची ऐक्यत्रयी–स्थल, काळ आणि क्रिया यांचें ऐक्य ठेवण्याचा निर्बंध धाब्यावर बसविल्याचें शेक्स्पियरच्या नाटकांमध्यें आढळून येईल; परंतु त्यामुळें शेक्स्पियरच्या कलाकृति अजरामर व्हावयाच्या राहिल्या नाहींत. इब्सननें अंगीकारलेलें नवीन तंत्र म्हणजे प्राचीन ग्रीक नाट्यतंत्र आणि शेक्स्पियरचें नाट्यतंत्र यांच्यांत तडजोड करून घडवून आणलेलें आहे. हें तंत्र शेक्स्पियरच्या तंत्रापेक्षां थोडें अवघड आहे. या तंत्रानुसार सबंध एक अंक एका स्थलींच दाखवावा लागत असल्याकारणानें नाटकाच्या तेवढ्या भागांतील सर्व घडामोडी तेथेंच व्हाव्या लागतात. जुन्या पद्धतींत वेगवेगळ्या घडामोडी वेगवेगळ्या प्रवेशांच्या द्वारें दाखविणें शक्य असतें. रचनेचा विस्कळितपणा जुन्या पद्धतींत खपून जातो आणि अप्रस्तुत विषय व त्यावरील संवाद यांनाही वाव सांपडतो. नव्या पद्धतींत रचना बांधीव असावी लागते आणि अप्रस्तुत गोष्टींचा सहसा प्रवेश होऊं शकत नाहीं. उलट पक्षीं, एका अंकांत अनेक प्रवेश नसल्याकारणानें प्रेक्षकांना सबंध एक अंकभर तोच देखावा रंगभूमीवर पाहावा लागतो; देखाव्यांत पालट होत नाहीं; ती उणीव नाटककाराला संविधानकाचें कौशल्य आणि संवादांचा चटकदारपणा यांनीं भरून काढावी लागते. चित्रपटांमध्यें स्थलांचे देखावे झपाझप बदलत असतात, आणि इकडे नव्या पद्धतीच्या नाटकांत सबंध अंकभर एकच देखावा पाहावा लागतो. चित्रपटांच्या स्पर्धेमध्यें रंगभूमीच्या पायांत हा एक खोडाच आहे असेंही

कोणाला वाटेल. नव्या पद्धतीमध्यें पुष्कळ वेळां असें दिसून येतें कीं, सबंध नाटकांत दोनच देखावे असतात आणि तेही दोन वेगवेगळ्या सजावटीच्या दिवाणखान्यांचे ! आतां एवढें खरें कीं, हे देखावे शक्य तितके वास्तवतापूर्ण करण्याची काळजी घेतलेली असते. हें नवें तंत्र आम्हां हिंदी लोकांना अगदीं अपरिचित वाटण्याचें कारण नाहीं. संस्कृत भाषेंतील नाटकांमध्यें एका अंकांत एकच स्थल असतें. फक्त केव्हां केव्हां दोन अंकांचा दुवा साधण्याकरितां अथवा पडद्याआड घडलेल्या गोष्टीची माहिती देण्याकरितां किंवा कथानकाच्या पुढील भागाची सूचना देण्यासाठीं विष्कंभकाची किंवा प्रवेशकाची योजना करण्यांत येते. असो; ज्याला हें नवें तंत्र झेपेल त्याच नाटककारानें त्याचा अवलंब करावा. जुन्या तंत्रालाच ज्यांना अनुसरावयाचें असेल, त्यांनीं खुशाल तसें करावें; परंतु त्या तंत्राचा फायदा घेऊन अप्रस्तुत गोष्टी घुसडूं नयेत म्हणजे झालें. स्वगत भाषणांचें उच्चाटण होत आहे हें मात्र खरोखरच फार चांगलें आहे. स्वगत भाषणें हा आधीं अस्वाभाविक प्रकार आहे, आणि त्यांतही पुष्कळ नाटककार लांबलचक स्वगत भाषणांची नाटकांत रेलचेल उडवून देतात. पात्रांचे स्वभाव आणि संविधानकांतील पडद्याआड होणाऱ्या घटना हीं वेगवेगळ्या पात्रांचे संवाद आणि त्यांच्या कृति यांच्या द्वारें न दाखवितां त्यांची परिस्फुटता स्वगत भाषणांमध्यें करणें हें सोपें असतें, म्हणून बरेच नाटककार तो मार्ग स्वीकारतात. परंतु तें कलेच्या अभावाचें किंवा हीनत्वाचें लक्षण आहे. याकरितां स्वगत भाषणाची पद्धतिच अजिबात नाहींशी होणें इष्ट आहे.

आशावाद

शेवटीं सांगावयाचें तें हें कीं मराठी रंगभूमि मृतप्राय झालेली नाहीं. ती जीवंत आहे. आतांपर्यंत, गेल्या शंभर वर्षांच्या काळांत तिनें अनेकवार जुनी कात टाकून स्वतःचें नवीकरण केलें आहे व तेंच ती आतांही करीत आहे. महाराष्ट्रीयांत जोंपर्यंत प्रतिभा आहे, कला आहे, स्वत्वाचा अभिमान आहे, तोंपर्यंत मराठी भाषा मरणार नाहीं आणि रंगभूमिही मरणार नाहीं. महाराष्ट्रांत जोंवर जीवंतपणा आहे, तोंवर मराठी रंगभूमिही जीवंत राहणार. समाज नव्या नव्या विचारांनीं स्फुरण पावणारा आहे कीं जुन्या विचारांच्या

चाकोरींतच तेलाच्या घाण्याच्या बैलाप्रमाणें डोळे बंद करून प्रदक्षिणा घालणारा आहे, नव्या नव्या कल्पनांचें चौकस बुद्धीनें ग्रहण करण्याची त्याच्यांत शक्ति आहे कीं जीर्ण कल्पनांच्या कर्दमांत लोळण्यांतच तो कृतार्थता मानतो, आपल्या आशा व आकांक्षा नव्या काळाला अनुसरून तो बनवितो कीं जुन्या काळाच्या कोशांतच तो स्वतःला गुरफटून घेतो, आपल्या भूतकालाकडे किंवा इतिहासाकडे—आपल्या पूर्वजांच्या कृतींकडे विवेचक दृष्टीनें पाहून अभिमानार्ह गोष्टींचाच तो अभिमान बाळगतो कीं वर्तमान व भविष्य या कालांना विसरून तो भूतकालांतच रममाण होतो अथवा भूत-कालाला अजिबात विसरूनच जाऊन नांगर सुटलेल्या व कर्णधार जागेवर नसलेल्या गलबताप्रमाणें आपलें भविष्य प्राप्त परिस्थितीच्या वाऱ्यांच्या स्वाधीन करतो, तो प्रतिकूल परिस्थितीशीं झुंज खेळणारा आहे कीं प्रतिकूल परिस्थितीमुळें हताश होऊन कपाळावर हात मारून स्वस्थ बसणारा आहे; त्याच्या ठिकाणीं जीवंतपणा आहे कीं तो मुर्दाड आहे, त्याला अभिजात विचार व उच्च कल्पना आवडतात कीं अपरिपक्व विचार आणि भुईसपाट कल्पना यांच्यावरच तो संतुष्ट असतो, त्याला सुसंस्कृत विनोद आवडतो कीं ग्राम्य विनोदानें त्याला आनंदाच्या उकळ्या येतात, हें त्यांत निर्माण होणाऱ्या वाङ्मयावरून आणि त्याच्या रंगभूमीवरून सांगतां येतें. मनुष्य आपल्या फुरसतीच्या वेळाचा उपयोग कशा रीतीनें करतो, त्याच्या मनोरंजनार्थ कोणत्या गोष्टी अवश्य असतात, हें पाहून त्याच्या संस्कृतीचा दर्जा ठरवितां येतो. मनोरंजन हा मानवी जीवनाचा एक अत्यावश्यक भाग आहे. कलेच्या द्वारें होणारें मनोरंजन हें श्रेष्ठ प्रतीचें मनोरंजन होय. नाट्य ही कला अशी आहे कीं, मनोरंजन हा तिचा एक उपयोग आहेच, परंतु त्याखेरीज लोकशिक्षणाचें तें एक प्रभावशाली साधन आहे. कलेसाठीं कला असें म्हणणारे असोत किंवा प्रचारकार्याचें एक साधन म्हणून तिच्याकडे पाहणारे असोत, ते कला जाणणारे, तिचें मर्म ओळखणारे आणि तिचा उपयोग करूं शकणारे, अर्थात् खरे कलाकार मात्र असले पाहिजेत, म्हणजे त्यांच्या कृति समाजाला उपकारक झाल्यावांचून राहत नाहींत. मानवी स्वभावाचें, मानवी जीवनाचें, समाजाचें चित्र रेखाटणें—कलेच्या कुंचल्यानें

रेखाटणें—हें नाटककाराचें काम आहे, आणि नाटककाराच्या अंतःकरणांतील आशय ओळखून तें चित्र साक्षात् प्रेक्षकांसमोर उभें करणें, त्यांत जीवंतपणा आणणें हें नटनटींचें काम आहे.मनोविकार आणि भावना यांचे खेळ रंगभूमि दाखविते इतकेंच नव्हे तर प्रेक्षकांच्या भावना ही उद्दीत करते. सत्य, शिव आणि सुंदर यांच्याविषयीं आवड किंवा आदर उत्पन्न करणें हें केव्हांही बुद्धीपेक्षां भावनेच्या द्वारेंच सुलभ असतें. हीन मनोविकार किंवा असद्भावना यांचें रंगभूमीवर दर्शन झालें तरी तें साधारणतः तुलनेकरितां—सद्भावनांना उठावदारपणा आणण्यासाठीं असतें, आणि जेव्हां एकादा स्वैर कलाकार हीन मनोविकारांना किंवा असद्भावनांना कलेचें आवरण देऊन विशेष आकर्षक करतो तेव्हांही त्या कलेच्या अवगुंठनाचा एक इष्ट परिणाम झाल्याखेरीज राहात नाहीं. तो परिणाम हा कीं, वाचकाला, श्रोत्याला किंवा प्रेक्षकाला त्या कलेच्या द्वारें येणारा अनुभव त्या मनोविकारानें, भावनेनें किंवा दुर्गुणानें येणाऱ्या प्रत्यक्ष अनुभवापेक्षां सौम्य स्वरूपाचा आणि कमीअधिक प्रमाणानें लालित्ययुक्त असतो. नैसर्गिक प्रवृत्ति अनिष्ट व हीन असल्या, तरी त्या कलेच्या मुशींतून बाहेर निघाल्यावर त्यांचा रंग पालटल्याखेरीज राहात नाहीं आणि 'कंटकेन कंटकम्' या न्यायानें त्या नंतर मनुष्याच्या मनांतील खऱ्याखुऱ्या अनिष्ट प्रवृत्तींची तीव्रता नाहींशी करावयास कारण होतात. किंबहुना असेंही म्हणतां येईल कीं, दाबून ठेवल्यामुळें अस्वस्थ करणाऱ्या अनिष्ट मनोवृत्तींना निरागस रीत्या पाट काढून दिल्याप्रमाणेंच होतें. म्हणूनच हॅझ्लिट या ललितकलाप्रिय लेखकानें "Wherever there is a play-house, the world will go on not amiss" असें म्हटलें आहे. त्याचाच थोड्या निराळ्या रीतीनें अनुवाद करून आपल्याला असें म्हणतां येईल कीं, महाराष्ट्रांत जोंपर्यंत रंगभूमीसंबंधानें आस्था आहे, तोंपर्यंत महाराष्ट्राच्या भवितव्याची चिंता करावयास नको. कोणत्याही भाषेंत अजरामर कलाकृति मोजक्याच निर्माण होत असतात. कैक शतकांमध्यें शेक्स्पियरसारखा, शूद्रकासारखा किंवा कालिदास भवभूतीसारखा एकादाच नाटककार निर्माण होत असतो. प्रत्येक पिढींत प्रत्येक भाषेंत तशा नाटककाराची अपेक्षा करणें चुकीचें होईल. मराठींत सौभद्र, मृच्छकटिक

इत्यादि थोडीं नाटकें अवीट गोडीचीं आहेत; आज कैक वर्षें तीं प्रेक्षकांचें मनोरंजन करीत आहेत. सगळीं नाटकें तशींच अवीट गोडीचीं असला पाहिजेत असा आग्रह धरून चालवयाचें नाहीं. अल्पकाळ टिकणारीं नाटकें असलीं तरी त्यांचें महत्त्व आहे. मात्र त्यांमध्यें कलाविलास व सदभिरुचि हीं असलीं पाहिजेत आणि भूतकालांतील अभिमानार्ह गोष्टींचा अभिमान किंवा वर्तमानकाळांतील समाजस्थिति अथवा भविष्यकालाविषयींच्या आकांक्षा व्यक्त झाल्या पाहिजेत. महाराष्ट्रांत जोंपर्यंत जीवंतपणा आहे, जोंपर्यंत चैतन्य खेळत आहे, तोंपर्यंत असे नाटककार उत्पन्न झाल्यावांचून राहणार नाहींत आणि तशा नाटककारांचें मनोगत प्रेक्षकांना पटविणाऱ्या नटनटींचीही उणीव भासणार नाहीं.

परिशिष्ट (अ)

नाटकांत 'सूत्रधार' कसा आला ?

कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाचा किंवा छायानाटकाचा चालक हा वाच्यार्थानें सूत्रधार असतो; परंतु रंगभूमीवरील नाटकाचा चालक हा लाक्षणिक अर्थानेंच सूत्रधार असतो; कळसूत्री बाहुल्यांचा अथवा पडद्यावर त्यांच्या हालचाली दाखविण्याचा खेळ महाराष्ट्रांत ज्ञानेश्वर काळींही चांगल्या परिचयाचा होता; त्या अर्थी रंगभूमीवरील नाटकाची कल्पना कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरून सुचलेली असावी, असें एक अनुमान आहे. परंतु हें अनुमान पुष्कळांना सकृद्दर्शनीं पटत नाहीं. नाट्यशास्त्र फार प्राचीन आहे, तो एक उपवेद आहे, असें मानण्यांत येतें; भरतमुनींनीं तर त्याला पांचवा वेद असेंच म्हटलें आहे; त्या अर्थी केवळ 'सूत्रधार' या शब्दावरून नाट्याची कल्पना कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरून घेण्यांत आली, असें म्हणणें योग्य होणार नाहीं; 'सूत्रं प्रयोगानुष्ठानं धारयतीति सूत्रधारः' अशी व्याख्या संस्कृत नाटकांच्या टीकाकारांनीं केलेली आहे व म्हणून नाटकांतील सूत्राची कळसूत्राशीं गांठ न बांधतां त्या शब्दाचा उपयोग स्वतंत्र रीत्याच करण्यांत आला आहे असें मानलें पाहिजे; आणि कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ हा नाट्यशास्त्रानंतर अस्तित्वांत आला, तो नाट्याइतका प्राचीन नाहीं, नाटकांतील सूत्रधाराचा जन्म प्रथम आणि कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाच्या सूत्रधाराचा जन्म त्यानंतर शेंकडों हजारों वर्षांनीं झाला, असें आक्षेपकांचें म्हणणें आहे.

कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व त्याचा सूत्रधार यांचें अस्तित्वच नसतें तर रंगभूमीवरील नाटकांतील सूत्रधार हा बाहेरून कोठून आला नाहीं, प्रथमपासून लक्ष्यार्थानेंच त्या शब्दाचा उपयोग करण्यांत आला असें मानतां आलें असतें. परंतु ज्या अर्थी 'सूत्रधार' या शब्दाचे वाच्य व लक्ष्य असे दोन्ही अर्थ प्रचलित व परिचित आहेत आणि बाहुल्यांचा खेळ व रंगभूमीवरील नाटक यांच्यांत पुष्कळ साम्य आहे, त्या अर्थी रंगभूमीवरील नाटकाइतका कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ प्राचीन आहे किंवा काय, हा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो.

'सूत्रधार' हा शब्द मूळचा कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांतील असून तेथून तो रंगभूमीवरील नाटकांत प्रविष्ट झाला, ही कल्पना साहजिक रीत्या सुचणारी आहे. या कल्पनेचा पुरस्कार 'वेदार्थयत्न' कर्ते सुप्रसिद्ध विद्वान् कै. रा. ब. शंकर पांडुरंग पंडित यांनीं केल्याचा दाखला जर्मन पंडित डॉ. पिशल (Pischel) यांच्या "The Home of the Puppet Play" (translated by Mildred C. Tawney (Mrs. R. N. Vyvyan); London, 1902) या पुस्तकांत दिला आहे; "In the drama as we find it in its most artistically developed form in Sanskrit and Prakrit, the stage-manager comes forward at the beginning of the piece, utters the blessing, and then introduces the prologue on the stage. This stage-manager is called *Sutradhara*, thread-holder, as in the puppet play. From this fact, as early as 1879, a native scholar of European education, Shankar Pandurang Pandit by name, drew the reasonable conclusion that performances by puppets and paper figures must have preceded those by human beings. Otherwise it is impossible to conceive how the term *Sutradhara*, i. e., "thread-holder" could be applied to a stage-manager, who has nothing whatever to do with threads."

इ. स. १८७९ सालीं Bombay Sanskrit Series मध्यें प्रसिद्ध झालेल्या कालिदासाच्या 'विक्रमोर्वशीय' नाटकांत 'सूत्रधार' शब्दावर टीप देतांना कै. रा. ब. शं. पां. पंडित यांनीं जें मत व्यक्त केलें होतें, त्यालाच अनुलक्षून डॉ. पिशल यांनीं वरीलप्रमाणें म्हटलें असलें पाहिजे. कै. पंडित म्हणतात:—"On the etymology of Sūtradhāra, Ranganātha has:—" सूत्रधारो नाम सूत्रं स बीजकं नाट्यानुष्ठानं धारयतीति सूत्र-

धारः । तदुक्तम् । नाट्यस्य यदनुष्ठानं तत्सूत्रं स्यात्स बीजकम् । रङ्गदेवता-पूजाकृत्सूत्रधार उदीरितः । The correct etymology, however, appears to be from *Sutra*, a thread, and *dhara*, holder or puller. The name appears to be derived from that of an exhibitor of dolls and paper-figures called in Marathi कळसूत्री बाहुल्या and gombi āṭā in Canarese, which are still exhibited and made to dance by a class of itinerary persons and that form even now the only dramatic performances of village populations.................These exhibitions of dolls and paper figures must have preceded dramatic performances. And it is natural that their thread-puller (सूत्रधार) should have afforded the name of a manager of a regular dramatic representation in which characters were represented by men."

डॉ. पिशल यांच्या मतें भारतीय (हिंदु) नाट्याचें मूळ कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत आहे, इतकेंच नव्हे तर युरोपांतील मध्ययुगीन व अर्वाचीन नाटकांचें मूळही कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांतच आहे; कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाची आद्य जन्मभूमि हिंदुस्थान हीच होय. या बाबतींत डॉ. पिशल यांनीं पुष्कळ संशोधन केलेलें आढळतें. त्यांनीं दिलेले पुरावे महत्त्वाचे व विचार करण्यासारखे आहेत. कै. रा. ब. शंकर पांडुरंग पंडित यांना वरील अनुमान सुचण्यास त्यांच्या पाहण्यांत आलेले कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळही कारण झालेले असावेत. अठरा एकोणीस वर्षांचें वय होईपर्यंत ते आपल्या मूळ गांवीं म्हणजे सावंतवाडी संस्थानांतील कुडाळ पेट्यामधील वांबुळी या गांवीं होते आणि कांहीं काळ गांवकुळकर्ण्याचें काम करून नंतर बेळगांव येथें जाऊन त्यांनीं आपल्या इंग्रजी शिक्षणाला प्रारंभ केला. बांबुळीच्या जवळच पिंगुळी नांवाचें

गांव आहे आणि तेथें कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ दाखविणाऱ्या 'ठाकर' नांवाच्या जातीचीं वरींच कुटुंबें आहेत.

नाट्यशास्त्राचा इतिहास व परंपरा

कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ कितपत प्राचीन आहे याचा विचार करण्यापूर्वी भरताच्या नाट्यशास्त्रासंबंधानें थोडा विचार करणें अवश्य आहे. भरतमुनींचें नाट्यशास्त्र या नांवानें जो ग्रंथ उपलब्ध आहे, आणि ज्याचा आधार आज कैक शतकें नाट्यविषयक व साहित्यविषयक टीकाकारांनीं घेतला आहे, त्याचा आरंभ एकाद्या पुराणाप्रमाणें झालेला आहे, हें पहिल्या अध्यायाच्या वाचनावरूनच कोणाच्याही लक्षांत येईल.नाट्यशास्त्राचा आदिकर्ता ब्रह्मा असून ब्रह्मदेवापासूनच त्याची उत्पत्ति झाली आहे असें या ग्रंथांत म्हटलें असून त्या उत्पत्तीची कथा सांगितलेली आहे. अनध्यायाच्या एका दिवशीं आत्रेय प्रभृति ऋषि भरत-मुनींपाशीं गेले आणि त्यांनीं मुनींना, " आपण जो नाट्यवेद सांगितला आहे, तो उत्पन्न कसा झाला? कोणासाठीं तो निर्माण झाला? त्याचीं अंगें किती? त्याचे प्रयोग कसे करावयाचे?" इत्यादि प्रश्न विचारले आणि त्या प्रश्नांचीं उत्तरें भरतमुनींनीं दिलीं. त्रेतायुगांत वैदिक धर्माचा लोप होऊन ग्राम्य धर्म रूढ झाले, लोक मनोविकारांच्या आधीन झाल्यामुळें विषयभोगानें मिळणारें सुखसुद्धां दुःखरूप होऊं लागलें, तें पाहून महेंद्रप्रमुख देव ब्रह्मदेवाकडे गेले आणि म्हणाले: " देवा, आम्हांला असें एक करमणुकीचें साधन दे कीं जें श्राव्य व दृश्यही असेल. वेदांत सांगितलेलीं जीं साधनें आहेत तीं शूद्रवर्गानें ऐकण्यासारखीं व पाहण्यासारखीं नाहींत; कारण शूद्रांना वेदाधिकार नाहीं. तेव्हां असा एक नवा वेद उत्पन्न करा, कीं ज्याचें श्रवणपठण करण्याचा अधिकार सर्व वर्णांना असेल." या विनंतीला मान देऊन ब्रह्मदेवाने चारी वेदांचें स्मरण केलें आणि त्यांपासून नाट्यवेदाची रचना केली. पुढें एकदां ब्रह्मदेवांनीं भरतमुनीला महेंद्राच्या ध्वजाच्या उत्सवाच्या वेळीं नाट्यवेदाचा प्रयोग करून दाखविण्याची आज्ञा केली. भरतमुनि एकदां देवदानवांसमोर नाट्यप्रयोग करून दाखवीत असतां दानवांनीं रागावून प्रयोगांत विघ्न उत्पन्न केलें, असाही उल्लेख नाट्यशास्त्रांत आलेला आहे. सारांश, नाट्यशास्त्राची उत्पत्तिकथा पुराणाच्या थाटाची आहे, आणि शेवट-पर्यंत भरतमुनींनींच नाट्यशास्त्राचें प्रतिपादन केलें आहे, असें दाखविलें आहे.

उपरिनिर्दिष्ट नाटयशास्त्राची उत्पत्तिकथा शास्त्रीय दृष्ट्या विचार करणारा कोणीही मनुष्य खरी मानणार नाहीं, हें सांगावयास नकोच. फार तर त्यावरून एवढाच सारांश घेतां येईल कीं, भरतमुनिप्रणीत म्हणून समजलें जाणारें आज उपलब्ध असलेलें नाटयशास्त्र जेव्हां लिहिण्यांत आलें, तेव्हां वेदाध्ययन करणारा आणि शिक्षित असा वर्ग आणि बहुजनसमाज यांच्यामध्यें अतिशय दूरीभाव उत्पन्न झालेला होता, बहुजनसमाजांत धर्मविषयक ग्राम्य समजुती पसरलेल्या होत्या, त्यांच्या मनोरंजनाचीं साधनेंही निकृष्ट व ग्राम्य स्वरूपाचीं होतीं, आणि या परिस्थितींत सुधारणा करण्याकरितां सदभिरुचि व कला यांनीं युक्त असा नाटका-सारखा मनोरंजनाचा व लोकशिक्षणाचा मार्ग अवलंबिणें इष्ट व अवश्य झालें होतें. नाटय व नट हीं फार पुरातन काळापासून समाजांत होतीं. परंतु त्यांचा अधःपात झाला होता, समाजांत त्यांना मानाचें स्थान नव्हतें. स्मृतिकालांत ‘ नट ’ ही जात अतिशय हीन म्हणजे अंत्यज म्हणून समजली जात होती.

रजकश्चर्मकारश्च नटो बुरुड एव च ।
कैवर्तमेदभिल्लाश्च सप्तैते अंत्यजाः स्मृताः ॥

—अत्रिस्मृति

वेदव्यासस्मृति आणि स्कंदपुराण यांच्यामध्येंही नट ही जात अंत्यज अस-ल्याचा उल्लेख आढळतो. हे ‘ नट ’ म्हणजे बहुरूपी असावेत. ‘नट’ या शब्दाला अर्थातच घाण येऊं लागली होती आणि तो व्यवसाय करावयास कोणी उच्च-वर्णीय मनुष्य तयार होत नव्हते, हें उघड दिसतें. ज्याचा काळ बावीसशें तेवीसशें वर्षांपूर्वीचा समजला जातो त्या कौटिलीय अर्थशास्त्रांत नटनर्तकांच्या व्यवसायांवरील निर्बंध सांगितले आहेत. तसेंच आणखी असें दिसतें कीं, “ गणिका, दासी आणि नटी यांस नृत्य, गान, वाचन, लेखन, वादन, अभिनय, चित्रकला, दुसऱ्याचें मनोगत जाणणें, सुवासिक द्रव्यें तयार करणें, निरनिराळया प्रकारचे पुष्पहार गुंफणें, चंपी (संवाहन) करणें आणि दुसऱ्याचें अंतःकरण वेधण्याची कला यांचें शिक्षण देणारांस सरकारी मदत मिळत असे. **वेश्यांचे मुलगे नटाचा धंदा शिकत.** ते आणि त्यांच्या स्त्रिया अनेक भाषा शिकत आणि ह्या त्यांच्या गुणांमुळें परकीय गुप्त हेर ओळखण्याची महत्त्वाची कामगिरी यांच्याकडे देण्यांत येई. ” नटनर्तकांनीं “ कोणाही माणसाला आपल्या फाजील

नार्दी लावूं नये किंवा कोणाही व्यक्तीच्या द्रव्याचा फाजील अपहार करूं नये" असा नियम होता व तो मोडणारास शिक्षाही जबर होती. कौटिल्याच्या काळीं नटनटांचा धंदा वेश्याकुलोत्पन्न स्त्री-पुरुषांकडेच सोंपवलेला होता; अर्थात् कुलीन स्त्री-पुरुष त्या व्यवसायापासून दूर राहत हें उघड दिसतें. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नाट्याला महत्त्व देऊन समाजांतील त्यासंबंधाचा दूषित ग्रह नाहींसा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा प्रयत्नांमध्यें नाट्याची उत्पत्तिकथा वरील-प्रमाणें सांगणें अवश्य होतें हें सांगावयास नकोच. नाट्य म्हणजे एक हीन कला नव्हे, तें एक शास्त्र आहे, तें शास्त्र ब्रह्मदेवकृत आहे, तो पांचवा वेद आहे; नाट्यशास्त्राचें जो अध्ययन करील, नाट्याचा जो प्रयोग करील, त्याला जी वेदवेत्त्यांना, यज्ञयागादि करणारांना आणि दानधर्म करणारांना मिळावयाची तीच गति मिळेल, असें भरताच्या नाट्यशास्त्रांत म्हटलें आहे:

प्रणम्य शिरसा देवौ पितामह महेश्वरौ ।
नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणां यदुदाहृतम् ।।
य इमं श्रृणुयात्प्रोक्तं नाट्यवेदं स्वयम्भुवा ।
कुर्यात्प्रयोगं यश्चैनं तथाधीयीत वा नरः ।।
या गतिर्वेदविदुषां या गतिर्यज्ञवेदिनाम् ।
या गतिर्दानशीलानां तां गतिं प्राप्नुयात्तु सः ।।

शेवटच्या दोन अध्यायांत ज्या कथा सांगितल्या आहेत त्यांच्यावरूनही नाट्यकलेच्या अधोगतीनंतर तिचा उद्धार करण्याच्या उद्देशानें भरतप्रणीत मानलेलें सध्यांचें नाट्यशास्त्र लिहिण्यांत आलें असावें हें अनुमान दृढ होतें. "एकदां ग्राम्यशिल्पात्मक व ऋषींचा अपमान करणारा प्रयोग ऋषींनीं पाहिला. ते भारी रागावले व त्यांनीं भरतांस शाप दिला कीं 'ब्राह्मण होऊन तुम्हीं आमची विटंबना केली, मदोन्मत्त झालां, मर्यादा सोडलीत,' म्हणून तुमचें ज्ञान विनष्ट होईल आणि तुमचें व तुमच्या वंशजांचें ब्राह्मण्य नाहींसें होईल, तुमचे वंशज नर्तक होतील व तुम्ही परोपजीवी व्हाल.' हें ऐकून देवांसही वाईट वाटलें. त्यांनीं रदबदली केली, तेव्हां ऋषी प्रसन्न होऊन म्हणाले, 'नाटकज्ञान नाहींसें होणार नाहीं, पण बायकांचें सर्व आम्ही म्हणतों तसें होईल.' सर्व भरतपुत्र नटवर्ग

दुःखाकुल होऊन माझ्याकडे आला, तेव्हां मीं त्यांचें शांतवन करून सांगितलें कीं 'हें नाटयशास्त्र ब्रह्मदेवकृत आहे. वेदमंत्र पठणांत जितकें पुण्य आहे, तितकेंच या कष्टार्जित नाटयशास्त्राध्ययनांत व प्रयोगांत आहे. तुम्ही घाबरूं नका व जीवही देऊं नका. तुम्ही लोक परोपकारक व्हाल.' दुसरी कथा पुढीलप्रमाणें:—पूर्वी नहुष राजा स्वर्गाधिपति झाला तेव्हां तेथें त्यानें देवलोकीं नाटकप्रयोग पाहिला. आपल्या गृहींही नाटयप्रयोग व्हावा असें त्याला वाटलें; पण त्याला देव म्हणाले कीं ऊर्वशी प्रभृति देवांगना मनुष्यांची संगत करणार नाहींत. तूं भरत-मुनीकडे जा. ते तुझा हेतु पूर्ण करतील. नहुष माझ्याकडे आला आणि हात जोडून मला नम्रपणें विनविता झाला कीं 'अनेक कारणांनीं पृथ्वीवर नाटय-शास्त्राचा लोप झाला आहे, तेव्हां भगवान्, कृपा करा आणि माझ्या घरीं अनेक स्वभावांचें प्रदर्शन करणारें व स्त्रियांचे ललितविन्यास दाखविणारें नाटक करा, म्हणजे पृथ्वीवर नाटयशास्त्राचा पुनः उदय होईल.' मग मीं सूतींस आज्ञा केली. त्यांनीं माझ्या आज्ञेला अनुसरून उत्तम प्रयोग करून ब्राह्मणशापाचा अंत केला; म्हणजे ती विद्या भूलोकीं आणली. ब्राह्मण व राजे संतुष्ट झाले. ब्रह्मदेवही प्रसन्न झाले आणि माझ्या सर्व भरतांना स्वर्लोकाप्रत नेते झाले. असो. हें शास्त्र बुद्धिवर्धक असून सर्व शास्त्रांचें उद्घाटन करणारें आहे. हें मंगल व ललितादि गुणयुक्त सर्वोपकारक शास्त्र आहे. वेदपाठक, याज्ञिक व दाते यांस जी गति मिळते तीच हें शास्त्र ऐकून प्रयोग करणाराला मिळते. नाटयप्रयोगानें देव जितके संतुष्ट होतात तितके गंधमाल्यादि पूजेनेंही होत नाहींत. या गांधर्वाची व नाटयाची जो जोपासना करील तो ईश्वराशीं सरूप होईल."

ऋषींच्या शापास जो प्रयोग कारण झाला तो 'ग्राम्य शिल्पात्मक' होता हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. कळसूत्री बाहुल्यांच्याद्वारें ऋषींच्या हालचाली प्रेक्ष-कांत त्यांच्याविषयीं अनादर उत्पन्न होईल अशा रीतीनें दाखवून त्यांचा उपहास भरतांनीं केला असाही त्यावरून अर्थ निघूं शकेल.

सध्यां भरतमुनिप्रणीत नाटयशास्त्र म्हणून जो ग्रंथ उपलब्ध आहे तो नाटय-शास्त्रावरील संस्कृत भाषेंतील सर्वांत पूर्वीचा ग्रंथ आहे असें म्हणतां येत नाहीं. या ग्रंथाला 'सूत्र' असेंही म्हणतात. या नाटयशास्त्राचें दुसरें नांव त्याच्या ग्रंथसंख्येवरून 'षट्सहस्री' असेंही असल्याचें इतर ग्रंथांतील व टीकांतील

उल्लेखांवरून दिसून येतें. त्यापूर्वीच्या बारा हजार ग्रंथसंख्या असलेल्या ग्रंथाची ही लघु आवृत्ति असून द्वादश सहस्री ग्रंथ सांप्रत केवळ अंशतः उपलब्ध आहे. आणि षट्सहस्री व द्वादशसहस्री हे दोन्ही ग्रंथ नाट्यवेद या चार उपवेदांपैकीं एका उपवेदाच्या आधारें रचिलेले आहेत. नाट्यवेद सर्वांत प्राचीन असून त्याची ग्रंथसंख्या छत्तीस हजार होती अशी आख्यायिका आहे. द्वादश सहस्री या ग्रंथाला 'आदिभरत' अशीही संज्ञा आहे. या ग्रंथांत शिवपार्वती–संवादामध्यें नाट्यशास्त्राचें विवेचन केलेलें आहे. नाट्यवेदाचें दुसरें नांव 'ब्रह्मभरत' असें असून द्वादशसहस्रीचें दुसरें नांव 'सदाशिवभरत' असें आहे. ही माहिती बडोदें सरकारच्या 'ओरिएंटल सीरीज्'मध्यें प्रसिद्ध झालेल्या भरतमुनीप्रणीत नाट्यशास्त्राच्या प्रस्तावनेंत संपादक श्री. एम्. रामकृष्ण कवि, एम. ए. यांनीं दिली आहे.

'भरत' हा शब्द केवळ 'भरतमुनि' या शब्दाचा वाचक नसून संस्कृत भाषेंत नटाला 'भरतपुत्र' व 'भरत' असेंही म्हणतात.

भरतसंप्रदायापेक्षां नंदिकेश्वराचा संप्रदाय प्राचीनतर आहे असें मत श्री. रामकृष्ण कवि यांनीं व्यक्त केलें आहे. ते पुढें म्हणतात कीं, नंदिकेश्वराचे जे ग्रंथ उपलब्ध आहेत' त्यांवरून त्यानें नाट्य, संगीत व नृत्य या तीन्ही विषयांचें संकेतदृष्ट्या किंवा परंपरेला अनुसरून सूक्ष्म विवेचन केलें आहे असें दिसून येतें. नंदिकेश्वरानें प्रतिपादिलेल्या तंत्राचा बराचसा भाग भरतानें स्वीकारलेला नाहीं. प्रत्यक्ष व्यवहारांत आढळणारे तेवढेच अभिनय भरतानें स्वीकारले आहेत. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे नाट्याला पोषक असणाऱ्या गोष्टीच त्यानें अंगीकारल्या आहेत. कोहल आणि मतंग यांनीं भरतसंप्रदायाचेंच एकंदरींत अनुकरण केलें. भरतप्रणीत नाट्यशास्त्राचा सुप्रसिद्ध काश्मीरी ब्राह्मण टीकाकार, अभिनवगुप्त यानें आपला गुरु भट्ट तोता याच्या शिकवणीला अनुसरून नाट्याच्या मर्यादा स्पष्ट केल्या आणि जे प्रकार केवळ नृत्य किंवा संगीत या कलांच्या क्षेत्रांतच येत होते आणि ज्यांचा नाट्याशीं तादृश संबंध नव्हता त्यांना फांटा दिला. अभिनवगुप्ताचा रोंख, भरताच्या नाट्यशास्त्रांत रसावरच मुख्य भर दिलेला असून नंदिकेश्वर व कोहल यांनीं नाट्यांत नृत्य व संगीत यांचें फाजील बंड माजविलें आणि तसें करून रंगभूमीवर कृत्रिमता व अर्थशून्य संकेत निर्माण केले, असें प्रतिपादण्याचा आहे. यावरून, जातां जातां

लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हटली म्हणजे नाटयाचा संगीत व नृत्य यांच्याशीं कितपत संबंध असावा याविषयींचा वाद फार प्राचीन काळापासून चालत आला आहे ही होय. नाटयाच्या क्षेत्रांत संगीत व नृत्य यांनीं अतिक्रमण करण्याचा प्रयत्न वेळोवेळीं केलेला असून त्यांना आळा घालण्याचे प्रयत्नही वेळोवेळीं झालेले आहेत. मराठी रंगभूमीच्या बाबतींत संगीताच्या अतिरेकानें हाच प्रश्न आज कैक वर्षें उपस्थित केला आहे.

भरताच्या नाटयशास्त्रांत भरतानें आपल्या शंभर पुत्रांना (शिष्यांना) शिकविलें असा उल्लेख असून या शंभर पुत्रांच्या यादींत शांडिल्य, वात्स्य, कोहल, तण्डु, दत्तिल, जटिल, अंबष्टक, अग्निशिख, सैन्धव, शाड्वलि, कपिंजल, वादिर, शालिकर्ण, शालिक, मागध, सुकेरल, पार्षद, गौतम, बादरायण, मेष, कालिय, भ्रमर इत्यादि नांवें आहेत. सैन्धव, मागध व सुकेरल हीं नांवें भौगोलिक किंवा प्रादेशिक नांवें दिसतात. तण्डु हें नांव नृत्याच्या बाबतींत भरताच्या नाटय-शास्त्रांत अनेक वेळां आलेलें असून ताण्डव नृत्याचाही अनेक ठिकाणीं उल्लेख आढळतो. कोहल हा भरताचा सांप्रदायिक समजला जातो. सध्यांचा षट्सहस्री ग्रंथ जर खरोखरच आद्य भरतमुनीचा असता, तर त्यानंतरच्या ग्रंथकारांचीं व सांप्रदायिकांचीं नांवें आणि 'ताण्डवा'सारखे शब्द त्यामध्यें आढळले नसते.

षट्सहस्री ग्रंथांत नाटयशास्त्र व नाटयकला यांविषयीं सूक्ष्म विचार केलेला आढळतो. नाटकगृहाची रचना; गायकवादकांच्या तेथील जागा; रंगपीठ, प्रेक्षागृह इत्यादिकांसंबंधानें तपशीलवार सूचना; नृत्यांतील व नाटकां-तील वेगवेगळ्या अभिनयांचें वर्णन, रसविवेचन, छंदःशास्त्र, नाटय-रचना, देखावे अशा अनेक बाबींसंबंधानें बारीक सारीक गोष्टीही लक्षांत घेऊन जें विवेचन केलेलें आहे, त्याच्यावरून त्या ग्रंथाच्या रचनेच्या काळीं नाटयकला व नाटयशास्त्र हीं बरींच परिणत झालेलीं होतीं असें म्हणावें लागतें. कोणतीही कला पूर्णावस्थेंत जन्माला येत नाहीं; क्रमाक्रमानेंच तिचा विकास होतो. तसेंच ज्याप्रमाणें प्रथम भाषा उत्पन्न होऊन नंतर तिची बरीच वाढ झाल्यावर तिचें व्याकरण अस्तित्वांत येतें त्याप्रमाणें कोणत्याही कलेची चांगली वाढ होऊन तिचें शास्त्र निर्माण होण्यास पुष्कळ काळ लोटावा लागतो. हें ध्यानांत आणलें म्हणजे आज षट्सहस्री स्वरूपांत असलेलें भरताचें नाटयशास्त्र लिहिलें जाण्या-

पूर्वी पुष्कळ वर्षे-शतकें नाटयकलाच नव्हे, तर नाटयशास्त्रही अस्तित्वांत होतें असें मानणें भाग आहे.

षट्सहस्रीच्या लेखनकालीं वास्तुशास्त्र, कामतंत्र, छंदःशास्त्र हीं शास्त्रें अस्तित्वांत आलेलीं होतीं आणि नाटयशास्त्रावरील कोहल, वत्स, शांडिल्य, धूर्तिल, स्वाति, नारद, पुष्कर इत्यादिकांचे ग्रंथ निर्माण होऊन चुकले होते, असें त्यांतील उल्लेखांवरून दिसून येतें. नाटकांत कोणत्या पात्राच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी हें सांगतांना भरतानें मागधी, शौरसेनी इत्यादि प्राकृत भाषांचा उलेख केलेला आहे; इतकेंच नव्हे, तर प्राकृत भाषांच्या व्याकरणाचेही कांहीं नियम दर्शविले आहेत. प्राकृत भाषांची इतकी वाढ व प्रगति होण्यास वेदकालानंतर अनेक शतकांचा काळ निघून गेलेला असला पाहिजे हें स्पष्ट आहे. प्राकृत भाषांना इतकें परिणत स्वरूप येण्याचा काळ पर. डॉ. सर रामकृष्ण-पंत भांडारकर यांच्या मतें ख्रिस्ती शकाच्या आरंभींचीं थोडीं शतकें हा आहे. भरताच्या नाटयशास्त्राचा काळ साधारणपणें इ. स. पूर्वी २०० ते इ. स. नंतर २०० वर्षांच्या दरम्यान केव्हां तरी असावा, असें समजतात; परंतु प्राकृत भाषा व त्यांचें व्याकरण यांच्या संबंधाच्या उल्लेखावरून ख्रिस्ती शकाच्या अगोदर म्हणण्यापेक्षां नंतरचाच दोन तीनशें वर्षांचा तो काळ असावा असें म्हणणें अधिक सयुक्तिक होईल.

षट्सहस्री ग्रंथांत नाटयाचार्य या अर्थानें आचार्य, नाटयाचार्य, सूत्रधार, स्थापक व प्रयोक्ता हे शब्द उपयोजिलेले आढळतात, तथापि आरंभीं नाटयाचार्य व आचार्य हेच शब्द वारंवार आलेले असून सूत्रधार हा शब्द त्यानंतर उपयोगांत आणलेला आहे. प्रयोक्ता शब्दाचा उपयोग अनेक ठिकाणीं केलेला दिसतो, परंतु स्थापक शब्दाचा उपयोग विशिष्ट प्रसंगींच केलेला आहे. सूत्रधार हा शब्द भरताच्या नाटयशास्त्रांत आलेला आहे, आणि त्याचा कळसूत्री बाहुल्यांशीं कांहीं संबंध नाहीं, म्हणून कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरून 'सूत्रधार' हा शब्द नाटकांत आला हें म्हणणें साफ चुकीचें आहे, असें जे म्हणत असतील त्यांनीं, षट्सहस्री ग्रंथ अस्तित्वांत येण्यापूर्वी नाटयकला व तिचें शास्त्र यांची चांगलीच वाढ झालेली होती आणि ज्या काळीं कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळावरून

नाटकांची कल्पना सुचली तो काळ मागें पडून तेव्हां कैक शतकें लोटलीं असलीं पाहिजेत हें विसरतां कामा नये.

षट्सहस्री ग्रंथांत कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाचा प्रत्यक्ष उल्लेख नाहीं. तथापि त्याच्या पहिल्या अध्यायांतील ११ वा श्लोक त्या बाबतींत लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. तो असा—

> महेन्द्रप्रमुखैर्देवैरुक्तः किल पितामहः ।
> क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यंच यद्भवेत् ॥

यावरून तत्पूर्वी (इंद्रादि देवांनीं ब्रह्मदेवाला विनंति करण्यापूर्वी) क्रीडनीयकें (खेळ) होत असत, परंतु तीं केवळ दृश्य होतीं, श्राव्य नव्हतीं, असें अनुमान करतां येईल. क्रीडनीयक हा शब्दही येथें व्युत्पत्तिदृष्ट्या महत्त्वाचा आहे. कारण ज्ञानेश्वरींतील ‘सायखेडें’ हा शब्द ‘छायाक्रीडनीयक’ या शब्दाचा अपभ्रंश आहे.

चौथ्या अध्यायांत, नाट्यांत नृत्याचा संबंध काय ? तें तेथें कशाला पाहिजे ? अशा अर्थाचा प्रश्न ऋषींनीं विचारला असतां भरतमुनींनीं सांगितलें कीं, नाटकांत नृत्याचा खरोखर संबंध किंवा त्याची आवश्यकता नाहीं हें खरें आहे; तथापि, नृत्य हें लोकांना स्वभावतःच आवडणारें आहे आणि त्याच्यामुळें नाट्यास शोभा येते म्हणून नाटकांत त्याचा उपयोग करावा. हा संवाद पुढीलप्रमाणें:—

ऋषय ऊचुः—

> यदा प्राप्त्यर्थमर्थानां तज्ज्ञैरभिनयः कृतः ।
> तस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतत्कं स्वभावमपेक्षते ॥
> न गीतकार्थसम्बद्धं न चाप्यर्थस्य भावकम् ।
> कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतद्गीयतेष्वासारितेषु च ॥

भरत उवाच—

> अत्रोच्यते न खल्वर्थं कंचिन्नृत्तमपेक्षते ।
> किं तु शोभां जनयतीत्यतो नृत्तं प्रवर्तितम् ॥
> प्रायेण सर्व लोकस्य नृत्तमिष्टं स्वभावतः ।
> मंगल्यमिति कृत्वा च नृत्तमेतत्प्रकीर्तितम् ॥

विवाहप्रसवावाह प्रमोदाभ्युदयादिषु ।
विनोदकारणं चेति नृत्तमेतत्प्रवर्तितम् ॥
अतश्चैव प्रतिक्षेपाद्भूतसंगैः प्रवर्तिताः ।
ये गीतकादौ युज्यन्ते सम्यङ् नृत्तविभागकाः ॥
देवेन चापि संप्रोक्तस्तण्डुस्ताण्डवपूर्वकम् ।
गीतप्रयोगमाश्रित्य नृत्तमेतत्प्रवर्त्यताम् ॥
प्रायेण ताण्डवविधिर्देवस्तुत्याश्रयो भवेत् ।
सुकुमार प्रयोगश्च शृंगाररससंभवः ॥

यावरील आपल्या टीकेंत अभिनवगुप्त म्हणतोः

"एवं नाट्याङ्गता नृत्तस्य गीतादिवदुपयोगश्च समर्थितः । अधुना नृत्तप्रधानरागकाव्यादि विषयकाव्यश्च (व्यं च ?) नाट्यांङ्गमिति दर्शयन् **पुरा कल्पच्छायया प्रकारान्तर**मपि समर्थयितुमाह देवेनेत्यादि । चकार एवकारार्थे । देवेनैव महेश्वरेणैव तण्डुः सन्तोषपूर्वकं प्रकर्षेणादरेणोक्तः ॥ " इ. यांतील 'पुराकल्पच्छायया प्रकारान्तर' हे शब्द, अभिनवगुप्ताच्या काळीं नाट्यशास्त्राची जी परंपरा चालत आली होती तिच्यामध्यें छाया नाटकाचा काळ भरत मुनिप्रणीत नाट्यशास्त्रोक्त नाट्याच्या काळाच्या पूर्वीचा म्हणून समजला जात होता, असें दर्शवीत नाहींत काय ?

कु. गोदावरी केतकर यांचा 'भारतीय नाट्यशास्त्र' हा मराठी प्रबंध संशोधनपूर्वक लिहिलेला आहे. तथापि, कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाट्य यांच्यासंबंधीं म्हणजे रंगभूमीवरील नाट्याशीं असलेल्या त्यांच्या संबंधाविषयीं त्यांनीं विवेचन केलेलें नाहीं. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक यांचा रंगभूमीवरील नाट्याशीं अर्थाअर्थीं कांहीं संबंध नाहीं अशीच त्यांची समजूत असावी असें दिसतें. गोदावरीबाईंनीं आपल्या प्रबंधाच्या शेवटीं शेवटीं 'सूत्रधार' व 'स्थापक' या शब्दांसंबंधानें विवेचन केलें आहे, त्यांत त्यांना आलेली शंका योग्य असली तरी त्या शंकेचें त्यांनीं जें निराकरण केलें आहे तें तितकेंसें समाधानकारक नाहीं. नाट्यशास्त्राच्या पांचव्या अध्यायांत पूर्वरंग समाप्त झाल्यावर नाटकाचा खरा आरंभ कसा व कोणीं करावा तें सांगितलें आहेः—

अन्तर्यवनिकासंस्थः कुर्यादाश्रावणां ततः ।
आश्रावणावसाने च नान्दीं कृत्वा स सूत्रधृत् ॥
पुनः प्रविश्य रङ्गं तु कुर्यात्प्रस्तावनां ततः ।
प्रयुज्य विधिनैवं तु पूर्वरङ्गं प्रयोगतः ॥
स्थापकः प्रविशेत्तत्र सूत्रधार गुणा कृतिः ।
स्थानं तु वैष्णवं कृत्वा सौष्ठवाङ्गपुरस्कृतम् ॥
प्रविश्य रङ्गं तैरेव सूत्रधारपदैर्व्रजेत् ।
स्थापकस्य प्रवेशे कर्तव्यार्थानुगा ध्रुवा ॥
त्र्यश्रा वा चतुरश्रा वा तज्ज्ञैर्मध्यलयान्विता ।
कुर्यादनन्तरं चारीं देवब्राह्मणशंसिनीम् ।
सुवाक्यमधुरैः श्लोकैर्नानातालल्रयान्वितैः ॥
प्रसाद्य रङ्गं विधिवत्कवेर्नामच कीर्तयेत् ।
प्रस्तावनां ततः कुर्यात्काव्यप्रख्यापनाश्रयाम् ॥
उद्घातकादि कर्तव्यं काव्योपक्षेपणाश्रयम् । इ.

आश्रवणा (तालसूर देणारीं निरनिराळीं सर्व वाद्यें मिळविण्याची क्रिया) व ती संपल्यावर नान्दीही पडद्याच्या आंत करावी आणि मग सूत्रधारानें रंगभूमीवर येऊन प्रस्तावना करावी व पूर्वरंग यथाविधि सप्रयोग करावा. नंतर सूत्रधाराप्रमाणें गुण व आकृति असलेल्या स्थापकानें वैष्णवस्थानानें सौष्ठवांगपूर्वक प्रवेश करून रंगभूमीवर सूत्रधाराचें स्थान घ्यावें. स्थापकाच्या प्रवेशाच्या वेळीं अर्थानुरूप ध्रुवा (गायन) करावी. देवब्राह्मणांची मधुर श्लोकांनीं तालसुरांत स्तुति करावी, प्रेक्षकांचीं मनें अनुकूल करून कवीचें नांव सांगावें व काव्ययुक्त प्रस्तावना करावी.

" या ठिकाणीं हा स्थापक म्हणजे कोण व पूर्वी एकदां सूत्रधारानें थोडकीशी सूचना--प्रस्तावना केली असतां परत प्रस्तावना कसली करावयाची, हा प्रश्न येणें स्वाभाविक आहे " असें म्हणून कु. गोदावरीबाई म्हणतात कीं, " पूर्वरंगांत जो सूत्रधार सांगितला आहे, त्याचा प्रत्यक्ष नाटकाशीं कांहीं एक संबंध नसतो. देवादिकांची स्तुति करणें, त्यांना नमस्कार करणें, निरनिराळ्या गायनांनीं

देवदानवांना संतुष्ट करणें, एवढेंच काय तें त्याचें काम असतें. आतां अमुक एक नाटक होणार एवढेंच सुचवून त्यानें जावयाचें असतें. स्थापक, हा सूत्रधार गेल्यानंतर येतो व तोच नाटकाची खरीखुरी प्रस्तावना करतो. ह्या स्थापकालाच हल्लीं आपण सूत्रधार ह्या नांवानें ओळखतों. ह्याचें नांव भरतानें स्थापक असें ठेवलें असतां ह्यास सूत्रधार म्हणावयाचें कारण एवढेंच कीं तो वयोवेषाकृतीनें व गुणांनींही सूत्रधाराप्रमाणेंच असतो. वरील कारणांनीं त्याला भरतानंतरच सूत्रधार म्हणूं लागले असें नव्हे, तर प्रत्यक्ष भरतही ह्यास स्थापक असें याच ठिकाणीं काय तें म्हणतो, पुढें प्रस्तावनेचें वर्णन करतांना तो त्यास सर्वत्र सूत्रधार असेंच म्हणतो. भरतही जर त्यास पुढें सूत्रधारच म्हणतो, तर त्याला एकदांच स्थापक असें म्हणून भरतानें घोटाळा कशाकरितां उत्पन्न केला असा प्रश्न येण्याचा संभव आहे; पण हा प्रश्न आल्यास त्याला असें उत्तर देतां येईल कीं, या प्रकरणांत त्याला सूत्रधार असेंच म्हटलें असतें तर पूर्वरंगांतील सूत्रधारानें जावें कीं नाहीं, किंवा गेलेंच तर लागलींच त्यानेंच परत यावें कीं काय, असा घोंटाळा झाला असता. शिवाय या सूत्रधाराला, प्रस्तावनेंतील कथाभाग जसा दिव्य किंवा मानुष असेल तसें दिव्य किंवा मानुष रूप घेऊन, यावयाचें असतें. पूर्वीचा सूत्रधार म्हणजे एक साधा नट असतो, कथाभागाप्रमाणें रूपें बदलणारा बहुरूपी नसतो. ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षांत राहण्याकरितां भरतानें 'नाट्यकाव्याची स्थापना करणारा' या अर्थीं स्थापक असें नांव ठेवलें आहे. हें अन्वर्थक नांव याच हेतूनें ठेवलें असल्याचा दुसरा पुरावा म्हणजे त्यालाच त्यानें शेवटीं 'प्रस्ताव्यैवं तु निष्क्रामेत्काव्यप्रस्तावकस्ततः' यांत सांगितल्याप्रमाणें काव्यप्रस्तावक असें म्हटलें आहे. तेव्हां काव्यप्रस्तावकाप्रमाणेंच स्थापक हें अन्वर्थक विशेषण पूर्वीच्या सूत्रधारांत व ह्या सूत्रधारांत घोंटाळा होऊं नये म्हणून घातलें असावें, असें वाटतें."

वरील शंकेचें निवारण कैक वर्षांपूर्वीं डॉ. पिशल यांनीं पुढीलप्रमाणें केलें आहे.—

"Now we learn from the Indian dramatists that in old days the *sutradhara* appeared and arranged a short introductory piece consisting

either of dancing, songs, and instrumental music, or of song and instrumental music only, or simply one of these three. Originally, this introductory piece was of considerable length; it was gradually cut shorter and shorter, until it was finally abolished. At the close of this first piece the *sutradhara* retired; and in old days he was followed on the stage by another man, who resembled him in manner and appearance, and who was dressed in accordance with the subject of the play. He made known the poet's name and intimated the subject of the piece, thus speaking the prologue, as it was understood in the ancient drama. Later on he was completely abolished. He does not appear in any of the pieces preserved to us, for one *sutradhara* managed everything, as the writers on Rhetoric expressly state. This second manager was called *sthapaka*, "the setter-up", an expression which up to this day has never been successfully explained. Except in this case the word is applied only to the priest who had to set up the images of the gods, when they were solemnly consecrated. On the stage the *sthapak* was originally the setter-up of the puppets."

नाटकामध्यें आरंभीं आशीर्वचनपर किंवा देवतानमनपर एक किंवा अनेक श्लोक असतात. या मंगलाचरणाच्या श्लोकांपूर्वी 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' असा पाठ कांहीं प्रतींत असण्याचें व कांहीं प्रतींत हे श्लोक लिहून

झाल्यानंतर 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' असा पाठ असण्याचें कारण कु. गोदावरीबाईंनीं पुढीलप्रमाणें दिलें आहे: "भरतानें सांगितलेला पूर्वरंगविधि जरी प्राचीन धर्मप्रधानकाळीं यथासांग करीत असले, तरी पुढें पुढें प्रेक्षकांच्या कल्पनांबरोबरच हा कंटाळवाणा विधि, यांतील जर्जराचा भाग (इंद्राचा ध्वज 'जर्जर' याचें पूजन) इत्यादि विधींचा हळूहळू लोप होऊन राहतां राहतां सर्वांचें अभीष्टचिंतन व देवब्राह्मणांची स्तुति करणारी नान्दी तेवढीच अवशेष राहिली असेल. ही नान्दी अर्थात्‌च नाटयकवीनें करावयाची नसल्यानें सूत्रधारकृतारंभ नाटकांत ती दिली जात नसावी व ही ठराविक नान्दी म्हटली गेल्यावर सूत्रधार किंवा स्थापक येतो, अशा अर्थाची नाटयसूचना घातली जात असावी. स्थापकानें आल्याबरोबर देवब्राह्मणांची स्तुति करावयाची असल्यानें त्याच्या तोंडीं आरंभींचा श्लोक घातला जात असावा. पूर्वरंगांतील अवशेष राहिलेली ही नान्दीसुद्धां पुढें हळुहळू नष्ट होऊन नाटयकवीनें लिहिलेल्या नाटकालाच एकदम सुरुवात होऊं लागली असावी. पण स्थापकानें म्हणावयाचा श्लोक देवब्राह्मणस्तुतिपर व अभीष्टचिंतनपर असल्यामुळें ह्यासच पुढें नान्दी ही संज्ञा देऊन नंतर 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' असें लिहिलें जाण्याची पद्धति अमलांत आली असावी... नाटक होत असतां हा श्लोक सूत्रधारच म्हणत असे, हें साहित्यदर्पणकाराचें म्हणणें बरोबर आहे हें सांगावयास नकोच."

'स्थापकः प्रविशेत्' यावर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें "सूत्रधार एव स्थापक इति सूत्रधारः पूर्वरङ्गं प्रयुज्य स्थापकः प्रविशेदिति न भिन्नकर्तृकतया" अशी टीका केली आहे. दशरूपकांतही "पूर्वरङ्गं विधायादौ सूत्रधारे विनिर्गते। प्रविश्य तद्वदपरः काव्यमास्थापयेन्नटः॥" असें म्हटलें आहे. भावप्रकाशांतही हेंच दर्शविलें आहे.

'कर्पूरमंजरी' या राजशेखरविरचित प्राकृत नाटकाचा टीकाकार वासुदेव यानें 'नान्द्यन्ते' शब्दावर "ईदृशीं नान्दीं पठित्वा सूत्रधारे गते पश्चात्सूत्रधारः स्थापकाख्योऽपरः प्रविशतीति शेषः" अशी टीका केली आहे. असें आहे तरी नान्दीच्या संकोचासंबंधाचा गोदावरीबाईंचा तर्क सयुक्तिक व पटण्यासारखा आहे. भरताच्या नाटयशास्त्रांत वर्णिलेला पूर्वरंग म्हणजे एक प्रकारचा धार्मिक

विधि आहे. मात्र त्यांत गायन, वादन व नृत्य यांचा अंतर्भाव करण्यांत आला आहे. 'पूर्वरङ्गे कविरुदासीनः' असें अभिनवगुप्तानें म्हटलें आहे त्याचा अर्थ नाटककर्त्या लेखकाचा या पूर्वरंगाशीं कांहीं संबंध नाहीं, कोणतेही नाटक असलें तरी पूर्वरंग सारख्याच पद्धतीनें व्हावयाचा, अर्थात् पूर्वरंगांतील सूत्रधाराचें कार्यक्षेत्र वेगळें आणि त्याचें कार्य संपल्यावर त्याची जागा घेणाऱ्या स्थापकाचें किंवा पूर्वरंगानंतर होणाऱ्या नाटकाच्या सूत्रधाराचें कार्यक्षेत्र वेगळें हें स्पष्ट आहे. पूर्वरंगांत गायन, वादन व नृत्य असलें तरी त्याचें मुख्य स्वरूप धार्मिक असून तें बरेंच ऐसपैस होतें. याचें कारण त्या वेळची सर्वव्यापी धार्मिक श्रद्धा हें असूं शकेल, त्याचप्रमाणें नट व त्यांचें नाट्य यांना स्मृतिकाळीं जें अवनत व लोकनिंदापात्र होण्याचें स्वरूप आलें होतें त्याचा परिहार करण्याकरितां नाटक हा एक धर्ममान्य प्रकार आहे, एक प्रकारचा धार्मिक विधिच आहे, असा ग्रह समाजांत उत्पन्न करणें हाही त्याच्या मुळाशीं हेतु असूं शकेल. कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत किंवा छायानाटकांत बाहुल्या नाचविण्याचें काम सूत्रधाराकडे असे आणि बाहुल्यांचा नाच किंवा त्यांचें नाटक चालू असतांना गायनवादन चालत असे. गद्याला अशा खेळांत म्हणण्यासारखा वाव नसे. बाहुल्यांच्या ऐवजीं माणसें रंगभूमीवर येऊन नाटक करूं लागलीं तरी गायनवादन व नृत्य यांचें प्रस्थ बराच काळ चालू राहिलें. त्याला भरतसंप्रदायानें आळा घातला आणि अभिनय व संभाषण यांना विशेष महत्त्व देऊन रसप्रधान नाट्याचा पुरस्कार केला. 'संगीतसर्वस्वा'मध्यें "नर्तनीय कथासूत्रं प्रथमं येन सूच्यते । रङ्गभूमीं समाक्रम्य सूत्रधारः स उच्यते ॥" अशी सूत्रधार शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे. तींतील 'नर्तनीय कथासूत्र' हे शब्द लक्षांत ठेवण्यासारखे आहेत. नाट्य व नृत्त किंवा नृत्य यांच्यामधील भेद नंदिकेश्वर, भरत, धनंजय प्रभृति ग्रंथकारांनीं पूर्वींच दर्शविलेला असल्याकारणानें संगीतसर्वस्वकारानें 'नाट्य कथासूत्र' या अर्थीं 'नर्तनीय कथासूत्र' ही शब्दयोजना केली आहे असें मानणें धाष्ट्र्याचें होईल

थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे सूत्रधार व स्थापक हे शब्द नाट्यशास्त्रांत आलेले असले तरी 'पुराकल्प' परंपरेचे अवशेष म्हणून आलेले आहेत. नान्दी व भरतवाक्य हे शब्दही भारतीय नाट्याच्या उत्क्रांतीचे टप्पे दर्शविणारे अव-

शेष आहेत. 'नन्दन्ति देवता अस्यास्तस्मान्नान्दीति कीर्तिता' अशी नान्दी शब्दाची व्याख्या अर्वाचीन टीकाकारांनीं केलेली असली, तरी तो शब्द 'नन्दिन्' या शब्दावरून घडविलेला असला पाहिजे. 'नन्दिन्' या शब्दाचा अर्थ नाटकाची प्रस्तावना किंवा मंगलाचरण करणारा नट (the speaker of a prelude or benediction in a drama) असा आहे. या नटानें म्हणावयाची कविता नान्दी या नांवानें ओळखली जाऊं लागली. नंदिकेश्वर या भरतपूर्वकालीन नाट्यशास्त्रप्रणेत्याच्या नांवावरून आरंभकर्त्या नटाला नन्दी असें म्हणण्यांत येऊं लागलें असें दिसतें. नंदिकेश्वरानें नृत्य व गायन यांच्यावर नाट्यांत विशेष भर दिला होता, त्यांत भरतानें सुधारणा करून रसोत्कर्षास कारण होणाऱ्या अभिनयादि अंगांना–खऱ्या नाट्याला प्राधान्य दिलें म्हणून नाटकांत शेवटच्या आशीर्वादपर वाक्याला 'भरत-वाक्य असें नांव देण्यांत येऊन त्याचें चिरकालिन स्मारक करण्यांत आलें. सारांश, भरताचें नाट्यशास्त्र या नांवानें प्रसिद्ध असलेला ग्रंथ प्रत्यक्ष भरतमुनींनीं लिहि-लेला मूळ ग्रंथ नसून भरतसंप्रदायाचा तो एक आधारभूत ग्रंथ आहे आणि भरतमुनीनंतर पुष्कळ कालावधीनें तो निर्माण झाला हें स्पष्टच दिसतें. त्याच-प्रमाणें नंदिकेश्वराचें अभिनयदर्पणही प्रत्यक्ष नंदीनें किंवा नंदिकेश्वरानें लिहिलेलें नसून त्याच्या संप्रदायाचा तो एक प्रमाणभूत ग्रंथ असावा आणि तो नंदिकेश्वरा-नंतर बऱ्याच कालांतरानें रचिलेला असावा.

कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ आणि छायानाटक

बाहुली या अर्थाचे पुत्रिका, दुहित्रिका, पुत्तली, पुत्तलिका असे शब्द संस्कृत भाषेमध्यें आढळतात. त्याखेरीज पांचालिका असाही एक शब्द बाहुली या अर्थीं वापरण्यांत आलेला आहे. बालिका, छोटी कन्या, अशा अर्थाच्या संज्ञा ग्रीक व लॅटिन या भाषांमध्येंही बाहुलीला आहेत, असें डॉ. पिशल म्हणतात. Puppet या इंग्रजी शब्दाची व्युत्पत्ति लॅटिन भाषेंतील Pupa, Pupula या शब्दांमध्यें आढळते. या विषयावर लिहितांना डॉ. पिशल यांनीं पुढीलप्रमाणें माहिती दिली आहे:– प्राचीन काळीं हिंदुस्थानांत लोंकर, लांकूड, रेड्याचें कातडें, शिंगे व हस्तिदंत यांचा बाहुल्या तयार करण्यासाठीं उपयोग करण्यांत येत असे. हल्लींच्या काळाप्रमाणें प्राचीन काळींही मुलींना बाहुल्यांशीं खेळणें

आवडत असे. राजकन्या उत्तरा आणि तिच्या मैत्रिणी यांनीं अर्जुनाला कौरवांवर स्वारी करून परत येतांना, आपल्या बाहुल्यांकरितां विविध रंगांचें, बारीक व मऊ कापड आणण्यास सांगितल्याविषयीं महाभारतांत उल्लेख आहे. अशीही एक पौराणिक कथा आहे कीं, पार्वतीनें एक सुंदर बाहुली निर्माण केली आणि शंकराचें मन तिच्यावर बसेल या भीतीनें ती लपवून ठेविली. तिनें ती दूर मलय पर्वतावर नेऊन ठेविली आणि दर दिवशीं तेथें जाऊन पार्वती त्या बाहुलीचें तिला निरनिराळे साजशृंगार घालून कोडकौतुक करीत असे. शंकरानें पार्वती दर दिवशीं कोठें जातें हें पाहण्याकरितां तिच्यावर पाळत ठेवली आणि तिच्या मागोमाग तो मलय पर्वतावर गेला. बाहुलीचें सौंदर्य पाहून शंकर तिच्यावर अनुरक्त झाला आणि ती बाहुली त्यानें सजीव केली. यांत्रिक, हालचाली करणाऱ्या बाहुल्यांचाही उल्लेख जुन्या ग्रंथांत आढळतो. काश्मीरी पंडित सोमदेव याच्या कथासरित्सागर या ग्रंथांत, नामांकित शिल्पकार मयासुर (मय नांवाचा असुर) याची कन्या सोमप्रभा हिनें आपली मैत्रीण राजकन्या कलिंगसेना हिला भेटावयास येतांना आपल्या पित्यानें तयार केलेल्या लांकडाच्या यांत्रिक बाहुल्यांची एक मंजूषिका भेट म्हणून आणली होती. यांतील दरेक बाहुल्यांत लांकडाची एक खुंटी होती आणि त्या खुंटीला स्पर्श केला कीं एक बाहुली आकाशांत उडून जाई आणि फुलांचा हार घेऊन परत खालीं येई; दुसरी तशाच रीतीनें पाणी आणी; तिसरी नाच करी; आणि चौथी माणसाप्रमाणें बोले. या बाहुल्या मिळाल्यावर कलिंगसेना त्यांच्याशीं खेळण्यांतच आपला सर्व वेळ घालवूं लागली, जेवणखाण्याचेंही तिला भान राहिनासें झालें. सोमदेवाचा काळ अकरावें ख्रिस्ती शतक असला, तरी त्यानें आपला संस्कृत ग्रंथ गुणाढ्याच्या, पैशाची भाषेंत लिहिलेल्या, बृहत्कथा या ग्रंथावरून लिहिला होता. पैशाची ही प्राकृतांतली एक जुनी भाषा होती. महाभारतांत लांकडाच्या बाहुल्यांसंबंधानें त्या 'सूत्रप्रोत' असल्याचा निर्देश आहे. कामशास्त्रांत पांचालानुनय नांवाच्या एका खेळाविषयीं उल्लेख आढळतो. या खेळांत भाग घेणारीं माणसें बाहुल्यांच्या आवाजाचें व हालचालींचें अनुकरण करीत असें टीकाकारांनीं म्हटलें आहे. हा खेळ विदेह देशाची राजधानी मिथिला येथें अतिशय लोकप्रिय झाला होता असें म्हणतात. बोलक्या बाहुल्या

रंगभूमीवरही आणल्या जात. मात्र या बोलक्या बाहुल्यांच्या क्रिया अंतर्गत यांत्रिक योजनेच्या द्वारें नव्हत तर दोरीच्या (सूत्राच्या) योगें सूत्रधाराकडून करविण्यांत येत. दहाव्या खिस्ती शतकांतील राजशेखर कवीनें आपल्या 'बालरामायण' नाटकाच्या पांचव्या अंकांत मयासुराचा शिष्यश्रेष्ठ विशारद यानें तयार केलेल्या दोन बाहुल्या रंगभूमीवर आणल्या आहेत. यांतील एक बाहुली सीता व दुसरी सीतेची दूधबहीण सिंदूरिका. सीता म्हणून दाखविलेल्या बाहुलीच्या मुखांत संस्कृत भाषा अस्खलित बोलणाऱ्या व संस्कृत पद्येंही म्हणणाऱ्या पक्ष्याची (सारिकेची) योजना केलेली असून बाकी बाहुल्यांचीं संस्कृत व प्राकृत भाषांतील भाषणें सूत्रधार करितो असें दाखविलें आहे. सीता व सिंदूरिका यांचीं कामें करणाऱ्या बाहुल्या त्यांच्या-प्रमाणें इतकें हुबेहुब बोलत चालत होत्या, कीं रावणाला त्या खऱ्याच सीता व सिंदूरिका आहेत असें वाटलें. जेव्हां त्यानें सीता समजून सीतेच्या बाहुलीला आलिंगन दिलें तेव्हां त्याला त्याची चूक समजून आली व तो म्हणाला : " हा कांहीं खऱ्या स्त्रीचा स्पर्श वाटत नाहीं." त्या बाहुल्या त्यानंतर रावणानें आपल्या करमणुकीकरितां बरोबर नेल्या. ज्यांत रंगभूमीवर बाहुल्या दाखविल्या आहेत असें संस्कृत भाषेंतील हेंच एक नाटक असून बाहुल्यांचीं सूत्रें चाळविणाऱ्या मनुष्याला त्यांत 'सूत्रधार' असेंच म्हटलें आहे. 'कथाकोशा'मध्यें बाहुल्यांच्या खेळाचें सविस्तर वर्णन केलेलें आहे. राजा सुंदर याचा मुलगा अमरचंद्र याच्या विवाहाच्या वेळीं बाहुल्यांचा खेळ करून दाखविण्यांत आला. बाहुली या अर्थी 'पुत्रिका' हा शब्द तेथें वापरलेला आहे. दुसऱ्या एका वेळीं त्या खेळांतील चार बाहुल्यांचा 'दारा:' या शब्दानें निर्देश केला आहे. कथासरित्सागरांत वर्णन केल्याप्रमाणें या बाहुल्यांची हालचाल खुंटीच्या (किलिका:) द्वारें होत असे. बाहुल्यांना वस्त्रालंकाराचा साज चढविणारांना 'वेषकार' आणि खेळ दाखविणाराला नर्तक (नाचविणारा) असें म्हटलें आहे.

बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक हे वेगवेगळे प्रकार आहेत. बाहुल्यांचा खेळ रंगभूमीसारख्या उंच जागीं, सर्व प्रेक्षकांना दिसेल अशा रीतीनें बाहुल्यांच्या हालचाली दाखवून केला जातो. दोऱ्या किंवा तारा चालवून या हालचाली केल्या जातात. दोऱ्या किंवा तारा बाजूनें वरून किंवा मागून हालविण्यांत येतात. छाया

नाटकांत बाहुल्यांच्याच हालचाली असतात, परंतु प्रेक्षकांना त्या बाहुल्या प्रत्यक्ष न दिसतां त्यांच्या हालचाली पडद्यावरील सावलींच्या द्वारें दिसतात. म्हणजे मॅजिक लँटर्नच्या किंवा मूक चित्रपटाच्या चित्रांप्रमाणें हा प्रकार असतो. ज्ञानेश्वरींत अठराव्या अध्यायामध्यें 'ईश्वरः सर्वभूतानां हृद्देशेऽर्जुन तिष्ठति। भ्रामयन्सर्वभूतानि यंत्रारूढानि मायया' या गीतेच्या श्लोकावरील टीकेंत 'यंत्रारूढ' शब्दावर प्रवचन करतांना जो दृष्टांत दिलेला आहे, तो छायानाटकाचा आहे. संस्कृत भाषेंत नाट्यशास्त्रामध्यें 'छायानाटक' म्हणून नाटकाचा एक प्रकार सांगितलेला नाहीं; तथापि छायानाटक या सदराखालीं मोडणारीं सात नाटकें असून त्यांतील सर्वांत जुनें प्रसिद्ध छायानाटक 'दूतांगद' हें होय. अंगदशिष्टाई हा या नाटकाचा विषय आहे. अवघ्या सोळा सतरा पृष्ठांचें हें एक लहान नाटक आहे. या नाटकाचा कर्ता सुभट नांवाचा कवि असून त्यानें सूत्रधाराच्या तोंडीं पुढील वाक्य घातलें आहे—महाराजाधिराजश्रीमन्त्रिभुवनपालदेवस्य परिषदाज्ञया प्रबन्धविशेषमहमुपक्रममाणोऽस्मि । भो भोः सामाजिकाः श्रृणुत सावधानाः यदद्य वसन्तोत्सवे देवश्रीकुमारपालदेवस्य यात्रायां पदवाक्यप्रमाणपारंगतेन महाकविना श्रीसुभटेन विनिर्मितं दूताङ्गदं नामच्छायानाटकमभिनेतव्यम् ।" यांत ज्याचा उल्लेख आहे तो कुमारपालदेव राजा अन्हिलवाड किंवा अन्हिलपुर येथें राज्य करणाऱ्या चालुक्य घराण्यांतील असून इ. स. ११४३ ते ११७३ पर्यंत त्यानें गुजरातमध्यें राज्य केलें. या राजानें काठेवाडांतील देवपट्टण अर्थात् सोमनाथ येथील शिवमंदिराचा जीर्णोद्धार केला म्हणून त्याच्या नांवानें दर वर्षी होळीच्या सणांत यात्रा भरत असे व त्रिभुवनपालदेव राजाच्या कारकीर्दीत दूतांगद नाटकाचा प्रयोग प्रथम इ. स. १२४३ सालीं झाला, असें प्रो. सेसिल बेंडॉल यांनीं प्रसिद्ध केलें आहे. म्हणजे ज्ञानेश्वरीच्या पूर्वी सुमारें पन्नास वर्षें दूतांगद या छायानाटकाचा प्रथम प्रयोग झाला. हा प्रयोग छायानाटकाचा होता कीं इतर नाटकासारखाच होता हा प्रश्न आहे. 'छायानाटकमभिनेतव्यम्' हे शब्द बारकाईनें पाहण्यासारखे आहेत. अंगदशिष्टाई हा एकाद्या तत्कालीन लोकप्रिय छायानाटकाचा विषय असेल आणि तसलें छायानाटक पाहून सुभटानें हें वाङ्मयात्मक दूतांगद नाटक रंगभूमीवर प्रयोग करण्यासाठीं रचिलें असावें. केवळ छायानाटकच दाखवावयाचें असतें

तर संभाषणें व पद्यें घालून नाटक लिहिण्याचें कारण नव्हतें.ज्या कालांत हें नाटक लिहिलें व त्याचा प्रथम प्रयोग झाला तो तेराव्या शतकाचा काळ देशी भाषांचा काळ असल्यामुळें संस्कृत भाषा निवडक सुशिक्षित लोकांनाच समजत होती व त्यांच्याकरितांच तो प्रयोग झाला असला पाहिजे. बहुजनसमाजाकरितां केवळ छायानाटकाचाच प्रयोग ठेवण्यांत आलेला असावा. छायानाटकांत गायन-वादनाचा उपयोग होत असेलच, परंतु त्यांतील पद्यें देशी भाषेंतील असावींत. सहाशें सातशें वर्षांपूर्वी महाराष्ट्र व गुजरात या दोन्ही प्रांतांत छायानाटकें लोकांना चांगलीं परिचित होतीं असें ज्ञानेश्वरींतील त्यांच्यासंबंधाचा उल्लेख आणि दूतांगद नाटक यांच्यावरून स्पष्टपणें दिसून येतें.

रंगभूमीवर मनुष्यपात्रांच्या द्वारें करावयाच्या नाट्यप्रयोगांच्या पूर्वी कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ किंवा छायानाटकें होत. ही कल्पना प्रो. उइल्यम रिज्वे (Professor William Ridgeway) यांनीं आपल्या " The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races" या पुस्तकांत अमान्य केली आहे. या ग्रंथांत विपुल माहिती दिलेली आहे आणि प्रो. पिशल यांचा पक्ष त्यांच्या ग्रंथांतील उतारे देऊन विस्तृतपणें मांडलेला आहे. प्रो. रिज्वे यांचा हा व त्यापूर्वीचा "Origin of Tragedy" हे ग्रंथ, नाटकाच्या कल्पनेचें मूळ मृत वीर, पूर्वज व थोर विभूति यांच्या पूजेमध्यें आहे, असें प्रतिपादण्यासाठीं लिहिलेले आहेत. अर्थात् त्यांना प्रो. पिशल यांचें मत मान्य होऊं नये हें स्वाभाविक आहे. हिंदुस्थानांत प्राचीन काळीं यांत्रिक किंवा कळसूत्री बाहुल्या (mechanical toys) होत्या हें प्रो. रिज्वे मान्य करितात; परंतु त्यांचा नाटकासारखा उपयोग होत नव्हता; कळसूत्री बाहुल्यांचे नाटकवजा खेळ किंवा छायानाटकें होऊं लागलीं तीं नाटकांच्या प्रारंभाकालानंतर फार मागाहून; नाटकें करणें हें खर्चाचें व दगदगीचें काम असल्यामुळें गरीब लोकांकरितां थोडक्या खर्चांत खऱ्या नाटकाच्या नक्कला (cheap representations based on the true drama) म्हणून कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटकें अस्तित्वांत आलीं, असें त्यांचें म्हणणें आहे. परंतु, कळसूत्री बाहुल्यांचें अस्तित्व होतें तर यांचे नाटकासारखे खेळ करण्याची कल्पना सुचणें अगदीं स्वाभाविक होतें.

खऱ्या नाटकांची स्वल्प खर्चांत नक्कल करण्याकरितां बाहुल्यांचे खेळ किंवा छायानाटकें करण्याची कल्पना निघाली हें म्हणणेंही पटण्यासारखें नाहीं. हल्लींचा सिनेमा तशाच उद्देशानें निघाला आहे असें कोणी म्हटलें तर तें जसें मान्य करतां येणार नाहीं, तसेंच प्रो. रिजवे यांचें हें म्हणणें मान्य करणें शक्य नाहीं. आज खेडेगावांमध्यें गरीब लोक सीनसीनरीला, कपड्यालत्त्यांना, पडदे व नाटकगृहें यांच्याकरितां फारसा पैसा खर्च न करतां नाटकें करतातच कीं नाहीं ?

कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटकें केव्हांपासून अस्तित्वांत आलीं हें आज निश्चित सांगतां येत नाहीं, हें खरें आहे. तथापि प्राचीन काळीं म्हणजे दीड दोन हजार वर्षांपूर्वी त्यांचें अस्तित्व या देशांत होतें असें मानण्यास अनेक कारणें आहेत. यांतील एक बलवत्तर आधार हिंदुस्थानच्या शेजारच्या प्रदेशांमध्यें सांपडतो. जावा व बाली हीं बेटें हिंदुस्थानच्या शेजारीं आहेत. जावा बेटांतील लोक मुसलमानी धर्माचे आहेत. तत्पूर्वी ते हिंदु होते आणि त्यांच्यांत हिंदु संस्कृति नांदत होती. अद्यापि हिंदु संस्कृतीचे अवशेष त्या देशांत सांपडतात. जावाच्या पूर्वेस बाली (Bali) नांवाचें एक लहानसें बेट असून त्याची लोकसंख्या सुमारें दहा लक्ष इतकी आहे. तथापि या बेटांतील शेंकडा ९९ लोक हिंदुधर्मानुयायी असून त्यांनीं आपली हिंदु संस्कृति अद्यापि कायम ठेवली आहे. बाली बेटांत शिव, महिषासुरमर्दिनी, दुर्गा, गणपति, त्रिमूर्ति (ब्रह्मा, विष्णु, महेश) या देवतांच्या मूर्ति असून धार्मिक विधींत तेथील लोक संस्कृत मंत्रांचा उपयोग करितात; मात्र संस्कृत भाषेचें ज्ञान त्यांच्यांतून नष्ट झालें असल्याकारणानें त्या मंत्रांचा अर्थ त्यांना कळत नाहीं आणि त्यांतील शब्दांचे त्यांचे उच्चारही अशुद्ध असतात.

जावा बेटांत दोन प्रकारचीं नाटकें होत असतात. पहिला प्रकार ऐतिहासिक नाटकांचा. अशा नाटकाला टोपेंग (Topeng) असें तेथील भाषेंत म्हणतात. या नाटकांचा विषय बहुतकरून त्या देशांतला वीर पुरुष 'पंजी' याचे पराक्रम हा असतो. टोपेंगमधील पात्रें निरनिराळे मुखवटे घालून रंगभूमीवर येतात. मात्र जेव्हां राजासमोर खेळ करावयाचा असतो तेव्हां हे मुखवटे घालावयाचे नाहींत आणि प्रत्येक पात्रानें आपआपलें भाषण स्वतःच करावयाचें असा प्रघात आहे. इतर प्रयोगांत सर्व पात्रें तोंडावर मुखवटे चढवून येतात आणि त्यांचीं

भाषणें एकटा सूत्रधारच (त्याला तद्देशीय भाषेंत डालांग Dalang असें म्हणतात) करतो. सूत्रधारानें जें भाषण केलें असेल त्याच्याप्रमाणें पात्रांनीं अभिनय करावयाचा. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे रंगभूमीवर येणारीं हीं सोंगें म्हणजे जीवंत, हालत्याचालत्या बाहुल्याच असतात. नाटकाच्या वेळीं संगीत चालू असतें आणि रंगभूमीवर दाखविण्यांत येत असलेल्या प्रसंगाला अनुसरून संगीताची योजना करण्यांत येते. पात्रांचे वेष प्राचीन काळच्या पद्धतीप्रमाणें व उंची असतात. हे नट ठाकठीक अभिनय करतात. परंतु तो मूक अभिनय असल्याकारणानें आपण पाहत आहों तें नेहमींचें नाटक नसून मूकनाटय किंवा नृत्यात्मक नाटय आहे असेंच आधुनिक नाटकें पाहण्याची संवय असलेल्या प्रेक्षकाला वाटतें. या मूकनाटयांचे मुख्य विषय म्हणजे प्रेम व युद्ध हे होत. जेव्हां राजासमोर नाटक होतें तेव्हां प्रत्येक पात्रानें आपआपलें भाषण करावयाचें असल्याकारणानें त्यांना तीं भाषणें पाठ करून त्यांची तालीम घ्यावी लागते. परंतु एरव्हीं एकटा सूत्रधारच त्या त्या प्रसंगानुरूप प्रत्येक पात्राचें भाषण करतो. त्याला नाटयकथा चांगल्या रीतीनें अवगत असते व तो साधारणतः बहुश्रुत असतो, त्यामुळें पूर्वतयारी केल्यावांचूनही तो पात्रांमध्यें व्हावयाचे संवाद म्हणूं शकतो. या नाटकमंडळींत सूत्रधाराखेरीज आणखी दहा माणसें असतात. त्यांपैकीं चौघेजण गायनवादनाची साथ करणारे आणि सहा जण रंगभूमीवर सोंगें घेऊन येणारे असतात. त्यांतील एक विदूषकाचें काम करणारा असतो आणि तो मधून मधून प्रेक्षकांना हंसवितो.

जावा बेटांतील नाटकाचा दुसरा प्रकार म्हणजे छायानाटक हा होय. या नाटकाचे विषय ऐतिहासिक, पौराणिक व दंतकथात्मक असतात. छायानाटकाला तद्देशीय भाषेंत वायांग (wayang) अशी संज्ञा आहे. निरनिराळ्या कालखंडांप्रमाणें purwa, gedog and klitik असे वायांगचे भेद आहेत. रेड्याचें किंवा दुसरें कसलें तरी जाड चामडें घेऊन तें कापून दीड ते दोन फूट उंचीच्या निरनिराळ्या पाहिजेत तशा आकृति तयार करतात आणि त्या आकृतींमध्यें आपल्याला जीं पात्रें पाहिजेत त्यांचें सादृश्य आणतात. तथापि या आकृति अमानुष स्वरूपाच्या व विलक्षण दिसणाऱ्या असतात. त्यांचें नाक तर फारच मोठें व लांबच्या लांब असतें, या बाबतींत तिकडे अशी एक दंतकथा प्रचलित आहे कीं,

मुसलमानी धर्माचा प्रसार जावा बेटांत झाला तेव्हां मुसलमान धर्मगुरूनें असलीं विद्रूप अमानुष चित्रें छायानाटकांत वापरण्यास सांगितलें. त्यांत त्याचा उद्देश मुसलमानी धर्मांत मनुष्याची तसबीर किंवा आकृति काढूं नये अशी आज्ञा आहे, ती अंमलांत यावी आणि जावामधील लोकांना त्यांची परंपरागत करमणूकही लाभावी असा होता; खेरीज, जावामधील लोकांना असेंही वाटावें कीं आपण पूर्वी असेच अमानुष होतों, परंतु इस्लामनें आपल्यास माणसांत आणलें. परंतु ही आख्यायिका खरी नसावी असें वाटतें. कारण बाली बेटांतील लोक अजूनही हिंदु आहेत, तरी त्यांच्या छायानाटकामध्यें इतकीं विद्रूप नसलीं तरी बरींच अस्वाभाविक वाटणारीं चित्रें वापरतात. प्रो. रिजवे यांच्या पुस्तकांत अर्जुन व दुर्गा यांचीं जावा बेटांत दाखविण्यांत येणारीं चित्रें दिलीं आहेत तीं खरोखरच फार विद्रूप व चमत्कारिक भासणारीं आहेत. कदाचित् जावामधील मूळचे लोक मंगोलियन वंशांतील म्हणजे बसक्या नाकांचे असल्यामुळें हिंदुस्थानांतील आर्य स्त्री-पुरुषांचीं नाकें अतिशयोक्तिपूर्वक दाखविण्याची प्रवृत्ति झाली असावी. असो. सदरील चामड्याच्या आकृति शिंगांच्या काठ्यांवर बांधतात. या आकृतींच्या हातांना शिंगांचेच बारीक लांबट तुकडे लोंबते लावतात. खांदा व कोंपर या ठिकाणीं हातांना सांधे असतात, त्यामुळें या लोंबत्या काठ्या आपल्यास पाहिजे तशा रीतीनें हालवून सूत्रधार बाहुल्यांच्या हातांची हालचाल दाखवितो. या बाहुल्यांच्या पुढें दहा बारा फूट लांब व पांच फूट उंच अशा चौकटीवर पांढरें कापड ताणून लाविलेलें असतें व या पडद्यामागें एक लोंबता दिवा लावलेला असतो. खेळाला सुरुवात करण्यापूर्वी सूत्रधार (डालांग) पडद्याच्या दोन्ही बाजूंस त्या बाहुल्या लावून ठेवतो. केळीच्या झाडाचा मधला बुंधा तळाशीं ठेवलेला असतो आणि त्यांत त्या बाहुल्यांच्या काठ्या तो खोंचून ठेवतो. कथानकांतील क्रमाला अनुसरून वेगवेगळ्या बाहुल्या पुढें आणल्या जातात व त्यांच्या हालचाली पडद्यावरील त्यांच्या सांवल्यांत दिसतात. वाद्यवादनाला सुरुवात होते आणि सूत्रधार कथानक सांगूं लागतो. पात्रांचे संवाद तोच बोलून दाखवितो. तोच मधून मधून कविता म्हणतो.

या छायानाटकाचा 'पूर्व' (purwa) नांवाचा जो प्रकार आहे त्यांत रामायण व महाभारत या ग्रंथांतील गोष्टी दाखविल्या जातात. जावाचे पूर्वीचे

हिंदु राजे आपल्यास अर्जुनाचा नातु परीक्षित् याचे वंशज म्हणवीत असत. या पौराणिक खेळांच्या वेळीं सूत्रधार प्रथम 'कविभाषें'त (Kawi language) कांहीं कविता म्हणतो आणि कविभाषा (अर्थात् संस्कृतमिश्रित) बहुजन-समाजाला समजत नसल्याकारणानें जाव्हान भाषेंत त्याचा अर्थ सांगतो. लोकांना हे खेळ इतके आवडतात कीं संबंध रात्रभर बसून ते हे खेळ पाहतात.

जावा आणि बाली या बेटांमध्यें हिंदूंच्या वसाहती दीड ते दोन हजार वर्षां-पूर्वी झाल्या. अर्थात् दीड दोन हजार वर्षांपूर्वी हिंदुस्थानांत छायानाटक ही लोकांची एक आवडती करमणूक होती आणि या देशांतून जावा व बाली बेटांत वसाहती करण्यास गेल्यावर हिंदूंनीं आपला तो करमणुकीचा प्रकारही तिकडे नेला, असें निःसंशय अनुमान काढतां येतें.

प्रो. रिज्वे यांच्या ग्रंथांत, छायानाटकांच्या प्राचीनत्वाविषयीं एक महत्त्वाचा पुरावा दिलेला आहे. महाभारतामध्यें (१२.९५.५) 'रूपोपजीवनम्' असा शब्द आला आहे. त्यासंबंधानें महाभारताचा टीकाकार नीलकंठ म्हणतो कीं, " रूपोपजीवनाला दाक्षिणात्य लोक 'जलमंडपिका' असें म्हणतात. जलमंडपिके-मध्यें पातळ कापडाचा पडदा लावून त्यावर सांवल्याच्या द्वारें राजे, मंत्री इत्या-दिकांच्या हालचाली दाखविण्यांत येतात आणि राजे, मंत्री इत्यादिकांच्या बाहुल्या कातड्याच्या केलेल्या असतात." जावा व बाली या बेटांमध्यें वसाहती करण्यास जे हिंदु लोक गेले ते बहुधा दक्षिण हिंदुस्थानांतूनच गेले असण्याचा विशेष संभव आहे. त्यांची 'जलमंडपिका' अद्यापि जावा व बाली या बेटांमध्यें नांदत आहे.

अरबस्तान, तुर्कस्तान, सीरिया व उत्तर आफ्रिका या देशांतील सुनी मुसल-मानांमध्यें छायानाटक हाच नाटकाचा प्रकार प्रचलित आहे. छायानाटकाची कल्पना तिकडे जावा बेटांतून गेली. जावामध्यें हिंदु राज्य असतांनाही अरब लोकांचें तेथें दळणवळण होतें. टँजियरचा सुप्रसिद्ध प्रवासी इब्न बतूता हा जावामध्यें इ. स. १३४५ सालीं गेला होता. सदरील मुसलमान देशांमध्यें छायानाटकाला 'कारागोझ' (आफ्रिकेंत 'काराकूश') असें म्हणतात. विशेषतः रमझान महिन्यांत आणि उरुस, यात्रादि उत्सवप्रसंगीं छायानाटक ही अतिशय लोकप्रिय करमणूक समजली जाते. बहुतकरून कॉफीपानगृहामध्यें

एकाद्या काळोख्या खोलींत रात्रीच्या वेळीं छायानाटकें दाखविण्यांत येतात. पातळ कापडाचा पडदा लावून त्याच्यामागें ऑलिव्ह तेलाचे दिवे लावतात आणि त्याच्या पाठीमागें सूत्रधार (याला तिकडील भाषेंत 'हजाल्डशी' असें म्हणतात) असतो. बाहुल्या उंटाच्या किंवा दुसऱ्या कसल्या तरी चामड्याच्या केलेल्या असतात. त्या पारदर्शक असतात आणि त्यांना निरनिराळे रंग दिलेले असतात. त्यामुळें त्यांच्या ज्या सावल्या पडद्यावर पडतात, त्या रंगीबेरंगी असतात. केव्हां केव्हां बाहुल्या पुठ्ठयाच्या किंवा कागदाच्याही केलेल्या असतात. प्रत्येक बाहुली पुढें आली म्हणजे गाणें म्हटलें जातें व या गाण्याला ढोलकें व बांसरी यांची साथ असते. कारागोझचें छायानाटक विनोदी असतें. कारागोझ हा मनुष्य भोळसर असून प्रत्येक गोष्टींत तो चुका करतो आणि त्यामुळें त्याची फजिती होते असें दाखविण्यांत येतें. त्याच्या जोडीला दुसरींही विनोदी पात्रें असतात.

ब्रह्मदेशांत कोणताही उत्सव किंवा कोणतीही जत्रा नाटकावांचून पार पडत नाहीं. हें नाटक स्त्रीपुरुषांनीं सोंगें घेऊन रंगभूमीवर केलेलें असतें किंवा कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाचें किंवा छायानाटकाच्या स्वरूपाचें असतें. खऱ्या नाटकापेक्षां कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळाला किंवा छायानाटकाला ब्रह्मी लोक कलेच्या दृष्टीनें विशेष महत्त्व देतात. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक हीं हिंदुस्थानांतून ब्रह्मदेशांत गेलीं, आणि त्यांच्यावरूनच पुढें ब्रह्मी रंगभूमि निर्माण झाली. हिंदुस्थानांत कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत व छायानाटकांत रामकृष्णादि पौराणिक विभूतींचीं चरित्रें दाखविण्यांत येत, त्यांच्या अनुकरणानें ब्रह्मदेशांत गौतम बुद्ध, चक्रवर्ती अशोक आदिकरून बौद्धधर्मीय विभूतींचीं चरित्रेंही दाखविण्यांत येऊं लागलीं. बाहुल्यांच्या खेळाला व छायानाटकाला यामुळें ब्रह्मी लोकांत विशेष महत्त्व प्राप्त झालें. याविषयीं लिहितांना प्रो. रिज्वे म्हणतातः

"As not only the true Burmese drama began with the introduction of the puppet performances of the Rama plays, but as there is also the indigenous element in them, based upon the native history and mythology, the puppet play is

thus reasonably regarded by the Burmese as the true exponent of high dramatic art."

ब्रह्मदेशाप्रमाणें सयाम, कांबोडिया वगैरे देशांतही हिंदुस्थानांतील कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व त्याचा छायानाटक हा पर्यायही गेला. कांबोडियामध्यें नाटक हाच वाङ्मयाचा सर्वांत महत्त्वाचा भाग समजला जातो. नाटकामध्यें स्त्रियाच कामें करितात. फक्त रामायणाचें नाटक असेल तेव्हां मात्र फक्त पुरुषच सर्व भूमिका घेतात. रंगभूमीवरील नटी भाषण करीत नाहींत किंवा गातही नाहींत. रंगभूमीच्या खालीं गाणाऱ्या स्त्रिया असतात, त्या नाट्यकथानक गाण्यांच्या रूपानें सांगतात आणि आपल्या हातांतील टिपऱ्यांसारख्या काठ्यांनीं ताल धरतात. नटी कथानकाला अनुसरून नृत्य व अभिनय करितात. कथानकांतील पात्रांप्रमाणें त्यांचे वेष असतात. नृत्याला वाद्यवादनाची साथ असते. कांबोडियामध्यें रामायणाची कथा नाटकांत दाखविण्यांत येते हें खरें; परंतु मूळ रामायणाशीं तुलना करतां ती विकृत स्वरूपाची आहे असें दिसून येतें. मलाया द्वीपकल्पांत व सयाममध्यें ब्रह्मदेशांतल्याप्रमाणेंच छायानाटक व पौराणिक हिंदुकथा यांचें साहचर्य आढळून येतें. पेराक म्युझियमचे ॲसिस्टंट मि. आय. एच. इव्हॅन्स, एम्. ए., क्लेअर कॉलेज, केंब्रिज, हे म्हणतात:

"The Wayong or native play, is half play, half mumming, performance. But as in Burma there is an adventitious dramatic element from India so too, is it with Malaysia.........all over Upper Perak, as well as in the Siamese states, the shadow-shows are quite common. They have, of course, quite complicated dramas of Hindu (ancient) origin. Hanumat, the monkey god, is represented in some of them."

चीनमध्येंही कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ लोकप्रिय आहे. १९११ सालीं चायना सोसायटीच्या विद्यमानें लंडन येथें कॅक्स्टन हॉलमध्यें व्याख्यान देतांना डॉ. मॅक्गॉवन यांनीं सांगितलें: "The origin of the Chinese drama

lies in the puppet-shows which are still popular and practised with great skill in China, each performance of a play in the interior of China still being prefaced by a puppet-show." प्रो. रिज्वेही, चिनी लोकांना छायानाटकें विशेषेंकरून आवडतात, हें कबूल करतात.

("It must be remembered that the Chinese are especially fond of the shadow-puppets long known to the western world under the name of *ombres Chinoises.*) चिनांत नाटकाच्या आरंभीं बाहुल्यांचा खेळ दाखविण्यांत येतो आणि नाटकांचा परिचय असला तरी चिनी लोकांना छायानाटकें विशेषें-करून आवडतात, यावरून, कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ किंवा छायानाटक म्हणजे कमी खर्चांत होणारी नाटकासारखी करमणूक म्हणून नाटकांच्या मागून अस्तित्वांत आलेला प्रकार होय, असें जें प्रो. रिज्वे यांनीं प्रो. पिशल यांच्या मताचें खंडन करण्यासाठीं म्हटलें आहे, तें वस्तुस्थितीला धरून नाहीं, असें म्हणावें लागतें.

जपानमध्यें कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ आणि छायानाटक यांचा प्रवेश चीन-मधून झाला. जपानमध्यें 'कावुकी' आणि 'नो' असे दोन नाट्यप्रकार पुरातन काळापासून प्रचलित होते. 'नो' हा प्रकार शिष्टसंमत होता आणि त्या प्रकारच्या नाटकांत कुलीन माणसेंही प्रेक्षक म्हणूनच नव्हे, तर रंगभूमी-वरील पात्रें म्हणूनही भाग घेत असत. 'काबुकी' हा नाट्यप्रकार हीन दर्जाचा समजला जाई; परंतु बहुजनसमाजांत तो फार प्रिय होता. कावुकी नाटकांत काम करणाऱ्या नटनटींना बहिष्कृत समजून वागविण्यांत येई. सतराव्या शतकांत स्त्रियांना नाटकांत कामें करण्याची मनाई करण्यांत आली; तेव्हां स्त्रियांच्या भूमिका मुलांना देण्यांत येऊं लागल्या. मग मुलांनाही नाट-कांत सोंगें घेण्याची मनाई करण्यांत आली. त्यामुळें कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छयानाटकें यांना फारच ऊत आला. चांगले नाटककारही या खेळांकरितां नाटकें लिहूं लागले आणि काबुकी नाटकवालेसुद्धां या नाटकांचा रंगभूमीकरितां उपयोग करूं लागले.

पाश्चात्य देशांतही प्राचीन काळीं कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ फार लोकप्रिय असत, अशाविषयीं आधार सांपडतात. ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकांत ग्रीसमध्यें हे खेळ लोकप्रिय होते, असें झेनोफोनच्या लिखाणांतील उल्लेखावरून दिसतें. कळसूत्री बाहुल्यांचा उपयोग इजिप्तमध्यें करण्यांत येत असे, असें हिरॉडॉटस् हा सुप्रसिद्ध ग्रीक इतिहासकार म्हणतो. प्लेटो इत्यादि दुसऱ्या ग्रीक ग्रंथकारांच्या लेखांत कळसूत्री बाहुल्यांचा उल्लेख सांपडतो. रोमच्या प्राचीन लोकसत्ताक राज्यांत कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ लोकप्रिय होते असें हॉरेस या लॅटिन कवीनें दिलेल्या एका दृष्टांतावरून दिसतें. सिसिली, ऑस्ट्रिया वगैरे युरोपच्या इतर भागांमध्यें कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ आतांपर्यंतही चालू होते.

सारांश, कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक हीं सर्व संस्कृतिसंपन्न पौर्वात्य व पाश्चात्य देशांमध्यें फार प्राचीन काळापासून लोकप्रिय होतीं. या खेळांचें मूळ हिंदुस्थानांत असून तेथून इतर देशांत त्यांचा प्रसार झाला असें डॉ. पिशॅल म्हणतात तेंच खरें दिसतें. प्रो. रिज्वे यांच्या मतें ग्रीस किंवा सिसिली हें या खेळांचें मूलस्थान असून तेथून ते हिंदुस्थानांत आले. या अनुमानाला त्यांनीं असें कारण दिलें आहे कीं हिंदुस्थानांत हे खेळ चालू असल्याचा पुरावा फक्त दहाव्या ख्रिस्ती शतकांत सांपडतो; उलटपक्षीं ग्रीसमध्यें ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकांत ते खेळ लोकप्रिय असल्याविषयीं पुरावा मिळतो. परंतु महाभारतांतील 'रूपोपजीवन' व कळसूत्री बाहुल्यांच्या संबंधाचा उल्लेख, अभिनवगुप्ताची भरतनाट्याशास्त्रा-पूर्वी ' पुरा कल्पे ' छायानाटकाचा प्रकार अस्तित्वांत असल्यासंबंधाची साक्ष, तसेंच दीड दोन हजार वर्षांपूर्वी हिंदुस्थानांतून जावा, बाली वगैरे परदेशांत गेलेल्या लोकांनीं आपल्याबरोबर छाया नाटक नेल्यासंबंधानें आजमितीसही आढळणारा सज्जड पुरावा, इत्यादि गोष्टींचा विचार केला म्हणजे ग्रीसच्या पूर्वीही हिंदुस्थानांत कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व छायानाटकें लोकांच्या परिच-याचीं होतीं असें म्हणावें लागतें. या खेळांचें मूळ या देशांतील आर्यपूर्व संस्कृ-तीमध्यें–ज्या संस्कृतीचे अवशेष महेंजोदारो व हरापा येथें सांपडले आहेत आणि जिच्याविषयीं अद्यापि पुष्कळ संशोधन व्हावयाचें आहे, तिच्यामध्यें आहे असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत कित्येक शब्द असे आढळतात कीं ते मूळचे संस्कृतांतील नसून अनार्य भाषेंतील असावेत असें वाटल्यावांचून

राहत नाहीं. 'डोंबिका' हा शब्द किती वेळां तरी भ. नाटयशास्त्रांत आला आहे. "छन्नानुरागगर्भाभिरुक्तिभिर्यत्र भूपतेः । आवर्ज्यते मनः सा तु मसृणा डोंबिका मता ॥" अशी व्याख्याही आढळते. अभिनवगुप्ताच्या टीकेंत "क्वचिन्नृत्तप्राधान्यं यथा डोम्बिकादि प्रयोगानन्तरं हुडुक्कावाद्यावसरः अत एव तत्र लोकभाषया चिल्लीमार्ग इतिप्रसिद्धिः ।'" असें म्हटलें आहे. 'डोम्बिका' या शब्दाप्रमाणेच 'हुडुक्का' व 'चिल्ली' हे शब्द लोकभाषेंतील म्हणजे आर्यपूर्व संस्कृतीच्या लोकांच्या भाषेंतील असल्याचें दिसतें. या देशांत वैदिक धर्माचे आर्य येण्यापूर्वी येथील लोकांची संस्कृति होती, सर्वच कांहीं रानटी लोक नव्हते, इतकेंच नव्हे तर जी संस्कृति होती ती बरीच वरच्या दर्ज्याची होती, कदाचित् आर्यांनीं येथें वसाहत करण्यापूर्वी एकच नव्हे तर अनेक संस्कृतिही एकामागून दुसरी अथवा एकाच काळीं देशाच्या निरनिराळ्या भागांमध्यें असू शकतील, अनेक संस्कृतींचें मिश्रणही झालेलें असेल, असें मानण्यास अनेक पुरावे आतांपर्यंत मिळालेले आहेत. या आर्यपूर्व संस्कृतींत कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक यांचें अस्तित्व असावें आणि तेथून तीं वैदिक आर्यांनीं घेतलीं असावींत. वेदामध्यें 'शैलूज' (नट) शब्द आढळतो आणि वैदिक परंपरेची आपल्या इकडील ललितासारखी किंवा नृत्यगायनयुक्त अशी अर्धवट नाटकासारखी करमणूक असावी. तिची भारतीय नाटयशास्त्रांत उत्क्रांति होतांना आर्यपूर्व संस्कृतीमधील नाटयप्रकाराचें तिच्यांत मिश्रण होणें अस्वाभाविक नाहीं. भरताच्या नाटयशास्त्रांत नाटयसंग्रहाचीं तेरा अंगें सांगितलीं आहेत, त्यांत रस, भाव, अभिनय, गायन, वादन इत्यादिकांबरोबर धर्मी, वृत्ति आणि प्रवृत्ति यांचाही समावेश केला आहे. धर्मीचे दोन प्रकार असून त्यांचीं नांवें लौकिकी किंवा लोकधर्मी आणि नाटयधर्मी अशीं आहेत ('धर्मी या द्विविधा प्रोक्ता मया पूर्वं द्विजोत्तमाः लौकिकी नाटयधर्मीच तयोर्वक्ष्यामि लक्षणम्' ॥) 'धर्मी' या शब्दाचा अर्थ dramatic representation or style असा दिसतो. लोकधर्मी यांतील 'लोक' शब्दाचा अर्थ अभिनवगुप्तानें 'लोको नाम जनपदवासी जनः' असा दिला आहे. अर्थात् लोकधर्मी म्हणजे folk drama. नाट्यधर्मी म्हणजे cultured or classical drama. "यद्यपि लौकिकधर्मव्यतिरेकेण नाटये न कश्चिद्धर्मोऽस्ति, तथापि स यत्र लोकागतप्रक्रियाक्रमो रञ्जनाधिक्य-

प्राधान्यमधिरोहयितुं कविनटव्यापारे वैचित्र्यं स्वीकुर्वन नाट्यधर्मीत्युच्यते ! ” इ. याचा सारांश हा कीं, ‘ लोकवृत्तानुकरणं नाट्यम् ’ हें खरें असलें तरी त्यांत ग्राम्य अभिरुचि आणि सुसंस्कृत अभिरुचि, अभिजातकलाराहित्य आणि अभिजातकलायुक्तता यांच्या योगें लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी असे भेद उत्पन्न होतात. धर्मीपुत्र असा शब्द संस्कृत कोशांत सांपडतो व त्याचा अर्थ नट असा दिलेला आहे. धर्म शब्दाचा हा स्वाभाविक पर्याय दिसत नाहीं. drama या ग्रीक भाषोत्पन्न शब्दाशीं धर्मी शब्दाचें उच्चारसादृश्य असल्याचें त्याचा अर्थ समजल्यावर लक्षांत येतें व थोडेसें गूढ पडतें. असो. वैदिक आर्यांची स्वतःची कांहीं तरी नाट्यपरंपरा होती व तिची उत्क्रांति होतांना तिच्यांत आर्यपूर्व संस्कृतींतील नाट्यप्रकारांचें मिश्रण होणें अस्वाभाविक नाहीं. या आर्यपूर्व संस्कृतीमधील कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक यांचा विशेष उपयोग करून घेण्याकडे वैदिक आर्यांची प्रवृत्ति होण्याचें मुख्य कारण रामायण कथा नाट्यरूपानें दाखविण्यास तीं साधनें विशेष सोयीचीं वाटलीं हें असावेंसें वाटतें. रामायण कथा सर्वांच्या आवडीची, परंतु त्यांतील तो दहा तोंडांचा, वीस हातांचा रावण, त्राटिका, शूर्पणखा यांच्यासारख्या त्या अक्राळविक्राळ राक्षसिणी यांचीं हुबेहूब सोंगें रंगभूमीवर आणणें जवळ जवळ अशक्य; परंतु तसल्या बाहुल्या करून त्यांच्या हालचाली रंगभूमीवर किंवा पडद्यावर दाखविणें मात्र त्या मानानें फारच सोपें. भरतनाट्यशास्त्राच्या चौथ्या अध्यायांत, नाटकांत नृत्याचें प्रयोजन काय ? या ऋषींच्या प्रश्नास भरतानें दिलेल्या उत्तरावर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें “ ननु राम-रावणादिगताग्राम्यत्याज्यरूपचरितार्थ डम्बरस्थ हृदयानुप्रवेशद्वारभूतं हृद्यं तत्सूचीकल्पं स्वयं हृद्या (हृदया ?) नुप्रवेशित्वादित्युक्तं प्राक् । स एव तर्हि नृत्तस्य वलनावर्तनादेरन्तरङ्गोऽस्य नाट्य उपयोगः । विशेषतो हि तद्विना लातचक्रप्रतिमत्वे तैर्बुद्धिग्राह्यमेव नाट्यं न स्यात् । तत् एव विमलाभिनयमाणिक्यगुम्फविधायिसूत्रस्थानीयं वलनादिरूपनृत्तसजातीयत्वान्निकटत्वादान्तरङ्गगीतादिव्यापि नाट्यम् ॥ ” असें एके ठिकाणीं म्हटलें आहे, तें बारकाईनें विचार करण्यासारखें आहे. जावा व बाली बेटांतील छायानाटकांत पौराणिक व्यक्तींच्या ज्या आकृति दाखविल्या जातात, त्या विद्रूप असतात या गोष्टीची आठवण वरील उताऱ्यांतील ‘ ग्राम्य, त्याज्य ’ शब्द वाचतांना होते. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ किंवा छाया-

नाटक हें नाटय असले तरी तें बुद्धिग्राह्य नव्हे, भरत संप्रदायानें बुद्धिग्राह्य नाटकाचा पुरस्कार केला, असा यांतून ध्वनि निघत नाहीं काय ? रामकृष्णादि पौराणिक विभूतींचीं चरित्रें प्रथम कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांच्या व छाया-नाटकांच्या द्वारें दाखविण्यांत येऊं लागलीं आणि पुढें त्यांचा अंतर्भाव वैदिक आर्यांच्या नाट्यकलेमध्यें झाला, आणि त्यांचें स्मारक ' सूत्रधार ' या शब्दाच्या रूपानें भारतीय नाट्यशास्त्रांत कायमचें राहिलें, असेंच एकंदर पुराव्यांचा विचार करतां म्हणावें लागतें.

भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या दुसऱ्या अध्यायांत, प्रयोक्त्यानें नाट्यमंडप उभारतांना त्याच्या निरनिराळ्या विभागांकरितां भूमि आंखण्यासाठीं जीं वेगवेगळीं मापें घ्यावयाचीं असतात, तीं घेण्याच्या सूत्राला फार महत्त्व दिलेलें आहे:—

पुष्यनक्षत्रयोगेन शुक्लसूत्रं प्रसारयेत् ॥
कार्पासं वाल्बजं वापि मौञ्जं वाल्कलमेवच ।
सूत्रं बुधैस्तु कर्तव्यं यस्य च्छेदो न विद्यते ॥
अर्धच्छिन्ने भवेत्सूत्रे स्वामिनो मरणं ध्रुवम् ।
त्रिभागेच्छिन्नया रज्ज्वा राजकोपो विधीयते ॥
छिन्नायांतु चतुर्भागे प्रयोक्तुर्नाश उच्यते ।
हस्तात्प्रभ्रष्टया वापि कश्चित्त्वपचयो भवेत् ॥

सूत्र तुटणें हा मोठा अपशकुन मानलेला आहे. याचें कारण कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत सूत्राला असलेलें महत्त्व नंतरही कायम ठेवण्यांत आलें हें दिसतें. कळसूत्री बाहुल्यांच्या हालचाली दाखविण्यास उपयोगीं पडणारें सूत्र व उपरिनिर्दिष्ट प्रमाणसूत्र यांचीं कार्यें भिन्न असलीं तरी परंपरेची खूण म्हणून प्रमाणसूत्राला त्यांतील सूत्र शब्दावरून इतकें महत्त्व देण्यांत आलें असावें. ' शुक्ल सूत्र ' शब्दावर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें " शुक्लसूत्रं तावत्पिष्टरंजनादिना, चर्मकृतं मानसूत्रं न कार्यमिति च तात्पर्यम् । " असें म्हटलें आहे. रंगमंडप उभारण्याची क्रिया हा सोंवळा धार्मिक विधि असल्यामुळें तेथें वापरावयाचें सूत्र चामड्याचें नसावें असें दर्शविलें आहे. कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांत चामड्यापासून तयार केलेली दोरी वापरीत असें दिसतें.

परिशिष्ट (आ)

कोंकणांतील दशावतारी खेळ आणि तंजावरचीं मराठी नाटकें

डॉ. य. गं. लेले यांचें संशोधन

कै. विष्णुदास भाव्यांनीं शंभर वर्षांपूर्वीं सांगली येथें मराठी पौराणिक नाटकांचा उपक्रम केला तेव्हांपासून आधुनिक मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाचा आरंभ समजण्यांत येतो, हें ठीकच आहे. तसेंच, भाव्यांनीं आपले यजमान कै. श्री. चिंतामणराव आपासाहेब यांच्या सूचनेवरून आपल्या पौराणिक नाटकांची कल्पना त्या वेळीं सांगली येथें गेलेल्या एका कानडी नाटक मंडळीच्या खेळांवरून घेतली, हेंही ज्या अर्थीं खुद्द भाव्यांनीं तसें लिहून ठेवलें आहे त्या अर्थीं खरें मानूनच चाललें पाहिजे. तथापि, भाव्यांच्या पूर्वीं महाराष्ट्राला नाटक ही चीज अज्ञात किंवा अपरिचित होती असें मात्र कोणालाही म्हणतां येणार नाहीं. दक्षिण कोंकणांत (गोवें, सावंतवाडी, वेंगुर्लें, मालवण व देवगड) जत्रांमध्यें दशावतारी नाटकें करण्याची परंपरा फार जुनी आहे. याविषयीं कांहीं विवेचन प्रस्तुत पुस्तकाच्या मुख्य भागांत ओघानें आलें तेवढें केलेलें आहे. दक्षिण कोंकणांतील ही परंपरा किती जुनी आहे हें नक्की सांगण्यास आज पुरावा उपलब्ध नाहीं. तथापि या जत्रा अगदीं लहान लहान खेड्यांतही होतात, नाटकें करण्याच्या बाबतींत ठरींव गांवच्या नाटक मंडळ्यांचे हक्क कैक पिढ्या चालत आले आहेत,आणि नाटकें करण्याबद्दलच्या नेमणुकांची-तनख्यांची व्यवस्था आजतागायत अव्याहत चालत आली आहे. गोव्यांत प्रसिद्ध होणाऱ्या 'भारत' नांवाच्या मराठी-पोर्तुगीज वर्तमानपत्राच्या ता. २० जानेवारी १९४४च्या अंकांत "गोमंतकांतील मराठी रंगभूमि-एक महत्त्वाचा ऐतिहासिक पुरावा" या मथळ्याखालीं मडगांवचे श्री. बाबै अंता शेट रायकर यांनीं आपल्या दफ्तरीं असलेल्या श्रीरामजन्मोत्सव नाट्यसंस्थेच्या वहींत सांपडलेला मजकूर प्रसिद्ध केला आहे. त्याच्यावरून शालिवाहन शक १७५३ (इ. स. १८३१).च्या पूर्वींही गोमंतकामध्यें रामनवमीसारख्या उत्सवप्रसंगीं नाटकें होत असें स्पष्ट दिसतें. 'महाराष्ट्र

साहित्यपत्रिकेच्या'च्या जानेवारी १९४४ च्या अंकांत श्री. दत्तात्रेय व्यंकटेश पै यांनीं 'मराठी नाटकाचा जन्मकाळ' या शीर्षकाखालीं याच अर्थाची माहिती प्रसिद्ध केली आहे. सदरील दफ्तरांतील मजकुरांत 'खेळ (नाटकें) करून आज तीन वर्षे झालीं व तीं व्यवस्थित उतरलीं, तरी ही व्यवस्था यापुढें सतत चालू ठेवण्याची तजवीज करणें योग्य होईल' अशा अर्थाची प्रस्तावना करून सोंगें रेखाटण्यास किती बिदागी द्यावी; 'नेसण-सृंगार' करण्यास किती वेतन असावें, इत्यादींचा तपशील दिला आहे. यावरून शके १७५० सालीं म्हणजे ११५ वर्षांपूर्वी मडगांवांत नाटकें होत असत असें सिद्ध होतें. एवंच, विष्णुदास भाव्यांना कानडी खेळ पाहून पौराणिक नाटकांची कल्पना सुचण्यापूर्वी निदान पंधरा वर्षे तरी मडगांवांत नाटकें होत असत हें निर्विवाद सिद्ध होतें. गोव्यांत आणि दक्षिण कोंकणाच्या इतर भागांत खेडेगांवांतील जत्रांमध्यें दशावतारी नाटकें करण्याची वहिवाट शंभर वर्षांपेक्षां खास जुनी आहे, असें गेल्या पिढींतील लोकांच्या सांगण्यावरून आणि जत्रांत नाटकें करणाऱ्या मंडळयांना नेमणुका चालत आल्या आहेत त्यावरून अनुमान काढावयास मुळींच हरकत नाहीं. मडगांवचा रामजन्माचा उत्सव हा शहरांतील उत्सव असून तो स्थानिक मंडळीनें विशेष मोठ्या प्रमाणावर करण्याची व्यवस्था केल्यामुळें त्याच्या संबंधाच्या नाटकांविषयींचा पुरावा कागदपत्रीं आढळून आला. खेडेगांवांतील जत्रा सदरील रामजन्मोत्सवापेक्षां इतक्या जुन्या आहेत कीं, त्यांच्या बाबतींत लेखी पुरावा मिळण्याची शक्यता फार थोडी आहे. जेथें वर्षांतून एक तरी जत्रा भरून दशावतारी नाटक होत नाहीं असें खेडें दक्षिण कोंकणांत सहसा आढळावयाचें नाहीं. जत्रा व त्यांत होणारे दशावतारी खेळ यांचा आरंभकाळ जरी आज नक्की सांगतां आला नाहीं, तरी ज्या देवस्थानांमध्यें त्या जत्रा भरतात, त्या देवस्थानांइतकी दशावतारी नाटकांची परंपरा पुरातन आहे असें साधारणपणें म्हणावयास मुळींच प्रत्यवाय नाहीं. दक्षिण कोंकणांतील या देवस्थानांनीं आतांपर्यंत किती तरी राजवटी पाहिल्या आहेत.

पुणें येथील अभिनव शारदोपासक मंडळ या संस्थेनें पुरस्कृत केलेला आणि डॉ. यशवंत गंगाधर लेले, बी. ए., बी. एस्सी., डी. एस्सी., यांनीं लिहिलेला 'मराठी रंगभूमीचा इतिहास' खंड १—भाग १ (यक्षगान-भागवत नाटक)

गेल्या वर्षाच्या अखेरीस प्रसिद्ध झाला असून त्यामध्यें तंजावर येथील सरस्वती महालांत उपलब्ध झालेल्या सर्व मराठी नाटकांची माहिती दिली आहे. हीं नाटकें सुमारें चौतीस आहेत. त्यांपैकीं शहाजे राजेकृत आठ नाटकांसंबंधानें मधून मधून कित्येकांतील उतारे देऊन बरीच सविस्तर माहिती दिलेली आहे. शहाजीच्या आठ नाटकांपैकीं एक पंचभाषात्मक व दुसरें संस्कृत आहे. अर्थात् केवळ मराठी भाषेंतील सहाच नाटकें दिसतात. मेरुस्वामींचें, एकोजीचीं आणि इतर अशीं बरींच नाटकें तामीळ लिपींत लिहून ठेवलेलीं आढळलीं. लक्ष्मीनारायणकल्याण, पार्वतीकल्याण, उषाकल्याण, सुभद्राकल्याण, इत्यादि तंजावरी नाटकांच्या नांवांमध्यें विवाह या अर्थी 'कल्याण' असा जो शब्द आला आहे, तो मराठी संप्रदायाचा नसून द्राविडी संप्रदायाचा आहे. ह्यापूर्वी कै. विश्वनाथ काशीनाथ राजवाडे यांना तंजावर येथें रामदासी मठांत लक्ष्मीनारायणकल्याण या मराठी नाटकाची पोथी सांपडली होती, व ती त्यांनीं प्रसिद्ध केली होती. "ह्या तंजावरच्या नाटकांमुळें मराठी रंगभूमीचा आणि मराठी नाट्यवाङ्मयाचा इतिहास विष्णुदास भावे यांच्या मागें दीडशें वर्षें निश्चितपणें" जातो, असें डॉ. लेले म्हणतात. 'महाराष्ट्र सारस्वत' कर्ते कै. भावे यांच्या पाहण्यांत तंजावरचीं हीं मराठी नाटकें आलीं होतीं आणि त्यांनीं "हीं नाटकें कांहीं विशेष चांगलीं आहेत असें नाहीं. किंबहुना हीं अगदींच साधारण आहेत. पण दोन अडीचशें वर्षांपूर्वी इकडे नाटकें कशीं असत आणि नाटकांचे प्रयोग कशा तऱ्हेचे होत असत याची कल्पना होण्यास हीं चांगलीं उपयोगी आहेत" असा अभिप्राय 'महाराष्ट्र सारस्वतां'त व्यक्त केला आहे. वाङ्मयदृष्ट्या या नाटकांना म्हणण्यासारखें मुळींच महत्त्व नाहींच. परंतु महाराष्ट्रांतील तत्कालीन रंगभूमीची कल्पना येण्यासही त्यांचा उपयोग नाहीं. कारण, डॉ. लेले यांनींच म्हटल्याप्रमाणें, 'तंजावरचीं नाटकें महाराष्ट्रांत झालीं नव्हतीं' (१४ व्या पृष्ठावरील दुसरी टीप). डॉ. लेले यांनीं दासबोधांतील बरेच उतारे आपल्या पुस्तकांत दिले आहेत, परंतु त्यांतील बहुतेकांत काव्य, संगीत, नृत्य यांचा उल्लेख आहे. त्यांपैकीं खालील दोन वेंचे मात्र दशावतारी नाटकें रामदासस्वामींना चांगल्या प्रकारें ठाऊक होतीं असें दर्शवितात:—

दशावतारांतील कृष्णा । उपजे जीर्ण वस्त्राचीं तृष्णा ।
कां नदी नामें पयोष्णा । तैसी माया ॥
बहुरूपांतील रामदेव राव । ग्रामस्थांपुढें दाखवी भाव ।
कां महाराज म्हणोनि लाघव । तैसी माया ॥

द. १४, स. १०

खेळतां नेटके दशावतारी । तेथें येती सुंदर नारी ।
नेत्र मोडिती कलाकुसरी । परी ते अवघे धटिंगण ॥

द. ६, स. ८

तिसऱ्या उताऱ्यांत कळसूत्री बाहुलीं व छायानाटक यांचा उल्लेख आहे, तो असा—

खांब सूत्रींच बाहुलीं । जेणें पुरुषें नाचविलीं ।
तोचि बाहुली हे बोली । घडे कैवी ॥
छायामंडपाची सेना । सृष्टीसारखी रचना ।
सूत्रें चाली परी तो नाना । व्यक्ति नव्हे ॥

द. ८, स. ९

यांतील ‘ छायामंडप ’ शब्दावरून महाभारतावरील टीकेंत नीलकंठानें ‘ रूपोपजीवन ’ शब्दावर टीका करतांना, या खेळाला दाक्षिणात्य लोक ‘जलमंडपिका’ असें म्हणतात असें सांगून छायानाटकाचें वर्णन दिलें आहे (परिशिष्ट अ) त्याची आठवण होते. जलमंडपिका व छायामंडप यांचा अर्थ एकच आहे. असो.

दासबोधांतील उतारे देऊन डॉ. लेले म्हणतात: “ तथापि या दशावताराचें स्वरूप कशा प्रकारचें होतें हें समजण्यास आज मार्ग नाहीं. पण त्या वेळीं तो बराच रूढ होता हें निश्चित. रामदासांच्या नंतर बऱ्याच उशिरां म्हणजे शके १६५० (इ. स. १७२८) च्या सुमारास कोणी श्यामजी नाईक काळे ह्या नांवाच्या गृहस्थानें कर्नाटकांतून आपल्याबरोबर नवीन चीज म्हणून दशावतार प्रथम कोंकणांत–अडिवऱ्यास आणले. ” हे श्यामजी नाईक कीर्तनकार

असून अडिवऱ्यास स्थायिक झाल्यावर नवरात्रांतील महाकालीच्या उत्सवांत कीर्तन करण्याचा मान त्यांनीं संपादला होता, इत्यादि माहिती डॉ. लेले यांनीं दिली आहे. त्यांनीं अडिवऱ्याच्या लिंगायत गुरवांना दशावतार शिकविले व त्यांच्या अनुकरणानें राजापूर प्रांतांत पुष्कळ ठिकाणीं लिंगायत गुरव दशावतार करूं लागले. खुद्द अडिवऱ्यास मात्र दशावताराची पुढें बरीच वाताहत झाली व इ. स. १९३२ सालीं तेथल्या दात्ये उपनांवाच्या गृहस्थांनीं त्याचें पुनरुज्जीवन केलें. ही माहिती दिल्यावर डॉ. लेल्यांनीं 'तात्पर्य' काढलें आहे तें असें:—

" रामदासांच्या वेळच्या दशावताराचें दृश्य स्वरूप आज आपणास उपलब्ध नसलें, तरी इ. स. १७२८ (शके १६५०) सालीं नवीन चीज म्हणून दशावतार कोंकणांत येण्यापूर्वी सुमारें एक शतक तो देशावर अतिशय रूढ होता, असें मानण्याला मुळींच प्रत्यवाय नाहीं. पण ही झाली अनुमानसिद्धि; प्रत्यक्ष सिद्धीचें समाधान त्यांत नाहीं. रामदासांच्या काळांत असलें समाधान मिळालें नाहीं तरी त्यांच्या मृत्यूनंतर ४-५ वर्षांच्या आंत लिहिलेल्या 'लक्ष्मीनारायण-कल्याण' नाटकानें तें प्राप्त होतें."

डॉ. लेले यांनीं दिलेली माहिती आणि त्यांनीं काढलेलीं अनुमानें वाचून कित्येक प्रश्न मनांत आल्यावांचून राहत नाहींत. रामदासांच्या नंतर बऱ्याच उशिरां म्हणजे इ. स. १७२८ सालीं श्यामजी काळे यांनीं अडिवऱ्यास दशावतार नेला असें डॉ. लेले म्हणतात; परंतु तो काळ ४०–४५ वर्षांपेक्षां अधिक नाहीं. या ४०–४५ वर्षांच्या काळांत महाराष्ट्रांतून दशावतार नामशेष झाला होता आणि त्यामुळेंच कर्नाटकांतून त्याची आयात करावी लागली हें सहज पटण्यासारखें नाहीं. श्यामजी काळे यांनीं कर्नाटकांतून दशावतार आणला असें म्हणावयास आधार काय, कोणत्या ठिकाणीं काळ्यांनीं दशावतारांचे खेळ पाहिले, त्याविषयीं लेल्यांनीं माहिती दिलेली नाहीं; बहुधा तशी तपशीलवार माहिती त्यांना मिळालीही नसेल. काळेबुवा हे कीर्तनकार होते, त्या अर्थी ते धंद्यानिमित्त अनेक ठिकाणीं फिरणारे होते हें उघड आहे. काळे मूळचे अडिवऱ्याचे नव्हत, मागाहून ते त्या गांवीं स्थायिक झाले. ते कोंकणस्थ ब्राह्मण असतील, तर ते देशावरून कोंकणांत आले असें मानण्यापेक्षां कोंकणाच्याच दुसऱ्या भागांतून अडिवऱ्यास जाऊन स्थायिक झाले असें मानणें अधिक

सयुक्तिक होईल. अर्थात् दक्षिण कोंकणांतून ते अडिवऱ्याला गेले असण्याचा संभव आहे. दक्षिण कोंकणाला बेळगांव नजीक असल्यामुळें दक्षिण कोंकण व कर्नाटक यांच्या बाबतींत साधारण लोकांच्या समजुतीमध्यें घोंटाळा होण्याची शक्यता आहे, व 'नवीन चीज म्हणून दशावतार कोंकणांत येण्यापूर्वी तो देशावर अतिशय रूढ होता' याचा प्रत्यक्ष पुरावा लक्ष्मीनारायण कल्याण नाटकानें कसा मिळतो, म्हणजे डॉ. लेल्यांच्या भाषेंत 'प्रत्यक्ष सिद्धांचें समाधान' कसें मिळू शकतें तें समजणें कठीण आहे. तंजावरचीं मराठी नाटकें महाराष्ट्रांत झालीं नव्हतीं असें स्वतः डॉ. लेलेच म्हणतात. 'देशावर' यांतील देश शब्दाची व्याख्या करतांना डॉ. लेले त्यांत तंजावरचाही अंतर्भाव करीत असल्यास नकळे! त्याचप्रमाणें, श्यामजी काळ्यांनीं कर्नाटकांतून दशावतार अडिवऱ्यास आणला असें म्हणतांना डॉ. लेले यांना कर्नाटक शब्दानें तंजावर अभिप्रेत आहे किंवा काय तेंही समजत नाहीं.

तंजावरच्या जुन्या मराठी नाटकांचें स्वरूप कशा प्रकारचें आहे तें प्रथम पाहणें अवश्य आहे. या नाटकांना 'यक्षगान' किंवा 'भागवत नाटकें' असें म्हणावें असें डॉ. लेले म्हणतात; परंतु डॉ. व्ही. राघवन् यांच्या लेखांचे उतारे डॉ. लेले यांनीं दिले आहेत, ते बारकाईनें वाचून पाहिले तर 'भागवत मेळ नाटक' या प्रकाराचें डॉ. राघवन् यांनीं जें वर्णन केलें आहे तें तंजावरच्या नाटकांना चांगल्या प्रकारें लागू पडतें. विशेषतः भागवत मेळ नाटकांत नायकाच्या (राजाच नायक असतो) पूर्वीं त्याचा कंचुकी येतो, तसाच तो तंजावरच्या नाटकांत येतो व त्याला 'कंचुकीराय विनोदी' असें म्हटलें आहे. यक्षगानांतील नाट्यप्रधान प्रकाराचा जो पूर्वरंग डॉ. राघवन् यांनीं वर्णिला आहे, तो तंजावरच्या नाटकांत मुळींच दिसत नाहीं. भागवत मेळ नाटकांत मंगलाचरणानंतर गणपति येतो, तसाच तंजावरच्या नाटकांत येतो. यक्षगानामध्यें विघ्नेश्वराचें (गणपतीचें) स्तवन रंगपटांत (green room) होतें, रंगभूमीवर गणपति येत नाहीं. रंगपटाच्या बाहेर आल्यावर सूत्रधार मृदंगी वगैरे मंडळी रंगभूमीवर मागच्या बाजूस उभी राहते आणि गणपतीचा बंधु सुब्रह्मण्य (कार्तिक स्वामी) याची स्तुति करते. सुब्रह्मण्यही रंगभूमीवर येत नाहीं. नंतर सूत्रधार मंगलाचरणाचे (वंदनाचे) श्लोक म्हणत असतां दोन पुरुषवेषधारी मुलगे नृत्य करतात; नंतर दोन स्त्रीपात्रें पडद्याच्या आंतून नृत्य

करीत येतात व त्यांचें नृत्य (लास्य) होतें. इतकें झाल्यावर कथाभागाला आरंभ होतो. तंजावरच्या नाटकांत असें कांहीं दिसत नाहीं. भागवत मेळ नाटकांत दरु (ध्रुवा) असतात, तशाच तंजावरच्या नाटकांत आहेत. यक्षगानांत वीर व रौद्र हे रस प्रकर्षानें असतात. तंजावरची नाटकें शृंगाररसप्रधान आहेत. यक्षगानांतील सूत्रधाराला ' भागवतार' (भागवत) आणि भागवतमेळ नाटकांतील सूत्रधाराला 'ग्रांथिक' असें म्हणतात. तंजावरच्या मराठी नाटकांमध्यें त्याला 'सूत्रधार' असेंच म्हटलें आहे. यक्षगान कानडींत असतें. तामिळमधील अशा प्रकारच्या नाटकांना 'तेरुक्कुट्ट' असें म्हणतात. या तामीळ नाटकांमध्यें वीर व रौद्र या रसांना नव्हे, तर शृंगारालाच प्राधान्य देण्यांत येतें. भागवत मेळ हा प्रकार मूळचा आंध्र देशांतला आहे. मलबारांतील अशा मूळच्या नाटकांना 'कथाकली' असें म्हणतात आणि त्यांत नृत्यालाच फार महत्त्व असतें. तंजावरचीं मराठी नाटकें भागवतमेळ पद्धतीच्या तेलगू नाटकांच्या अनुकरणानें लिहिलेलीं दिसतात. आणि त्यांतील गायन, नृत्य, अभिनय इत्यादि अंगें आंध्रदेशीय पद्धतीला अनुसरूनच दाखविलीं जात असावीं असें वाटतें. रामदासांनीं आपल्या दासबोधामध्यें ज्या दशावतारी नाटकांचा उल्लेख केला आहे, त्यांचा व या तेलगू पद्धतीच्या नाटकांचा कांहीं संबंध असेल असें वाटत नाहीं. फक्त ' सूत्रधार ' हा शब्द तेवढा महाराष्ट्राच्या परिचयाचा आहे. भागवतमेळ नाटकांतील ' ग्रांथिका ' ची जागा तंजावरच्या मराठी नाटकांमध्यें ' सूत्रधारा ' नें घेतली, त्याचें कारण मराठी दशावतारांच्या जागीं हीं नाटकें करावयाचीं असल्यामुळें मराठी प्रेक्षकांना परिचित असलेल्या शब्दाचा उपयोग करणें इष्ट वाटलें असावें, हें दिसतें. संस्कृत नाटकांतही सूत्रधार असल्यामुळें ग्रांथिक शब्दाच्या जागीं तो शब्द सुचावा हेंही स्वाभाविक आहे.

रामदासांच्या काळीं दशावतारी नाटकें महाराष्ट्रांत रूढ होतीं, तर तीं मागाहून लुप्त कां झालीं ? हें एक खरोखर गूढ आहे. डॉ. लेले यांनाही तें उकलतां आलेलें नाहीं. त्या बाबतींत विशेष संशोधनाची आवश्यकता आहे. दशावतारी नाटकांप्रमाणें कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ आणि छायानाटकें हींही रामदासांना परिचित असलेलीं दिसतात. अर्थात् महाराष्ट्रांतील त्या काळींही ' सूत्रधार ' हा शब्द प्रचलित असला पाहिजे हें उघड आहे. रामदासस्वामींनीं सर्व महाराष्ट्रांत संचार

केला होता, अशी आख्यायिका आहे. त्या संचारांत महाराष्ट्राच्या कोठल्या तरी भागांत दशावतारी खेळ त्यांच्या पाहण्यांत आले असावेत. तो भाग कोणता हें इतर आधारांनीं निश्चित झालें पाहिजे. गोव्यांत गोविंदस्वामी नांवाचे रामदासांचे एक शिष्य होते व त्यांनीं तेथें मठ स्थापिलेला होता; ते रामदासांना प्रतिवर्षी " आषाढ-पाडाचे ' (फर्नांद कलमी ?) आंबे पाठवीत, अशी माहिती गिरिधरस्वामीकृत ' समर्थ प्रताप ' या ग्रंथांत मिळते, हें येथें नमूद करणें अवश्य वाटतें.

डॉ. लेले यांनीं गोवें, सावंतवाडी, वेंगुर्लें, मालवण या भागांतील दशावतारी नाटकांची जुनी परंपरा मुळींच लक्षांत घेतलेली नाहीं. इ. स. १७२८ मध्ये अडिवऱ्यास पहिल्यानें श्यामजी नाईक काळे यांनीं दशावताराचा खेळ आणला, या माहितीवरून कोंकणांत तेव्हांपासून दशावतारी नाटकें सुरू झालीं असें विधान केलें आहे. परंतु गोवें, सावंतवाडी वगैरे दक्षिण भागांतील कोंकणी भाषा बोलणाऱ्या लोकांची परंपरा राजापूर, रत्नागिरी, चिपळूण, दापोली, या भागांतील लोकांच्या परंपरेपासून भिन्न आहे, ही गोष्ट डॉ. लेले यांना अज्ञात असावी असें दिसतें. श्यामजी नाईकांनीं आणलेला दशावतार बाहेरून आणलेला असल्यामुळें राजापूर तालुक्यांत किंवा इतरत्र रत्नागिरी जिल्ह्याच्या उत्तर भागांत तो मूळ धरूं शकला नाहीं, तो कांहीं वर्षांनीं समाप्त झाला, आणि १९३२ सालीं त्याचें पुनरुज्जीवन करण्याचा प्रयत्न करावा लागला. दक्षिण कोंकणांतील जत्रा व त्यांमध्यें होणारीं दशावतारी नाटकें यांची गोष्ट तशी नाहीं. त्यांची परंपरा अनवच्छिन्न चालू आहे. ही परंपरा प्रारंभीं गोमंतकामध्यें चालू झाली. त्या भागानें अडिवऱ्याकडून दशावताराची उसनवारी केली असें म्हणण्यास कांहीं आधार नाहीं, अडिवऱ्यास जो दशावतारी खेळांचा प्रकार चालू झाला होता तो कशा प्रकारचा होता, त्याच्या पूर्वरंगाचें काय स्वरूप होतें, हें समजलें तर गोमंतक वगैरे दक्षिण भागांतील दशावतार व हा दशावतार एकच किंवा वेगवेगळे हें ठरविणें शक्य होईल. श्यामजी नाईकांनीं अडिवऱ्यास दशावतार आणला तो कर्नाटकांतून हें जर खरें असेल तर कर्नाटकांतील यक्षगानाशीं त्याचें सादृश्य असलें पाहिजे. यक्षगानाखेरीज दशावतारी खेळ म्हणून कर्नाटकांत नाटकें असल्याचें कोठेंच आढळून येत नाहीं. डॉ. राघवन् यांनींही तशी कांहीं माहिती दिलेली नाहीं. कर्नाटकांत

जर दशावतारी खेळ नाहींत, तर श्यामजी नाईकांनीं ते तेथून आणणें कसें शक्य आहे? मराठी भाषेंतील यक्षगानालाच दशावतारी खेळ असें श्यामजी व त्यांचे अनुयायी म्हणू लागले असें म्हणणें अर्थात् आश्चर्याचें होईल.

कै. विष्णुदास भावे यांनीं 'नाटयकवितासंग्रह विष्णुदास भावे-आद्य महाराष्ट्र नाटककर्ते' (श्रीशिवाजी छापखाना पुणें, इ. स. १८८५) या पुस्तकांत स्वतः जी माहिती दिली आहे व जी 'मराठी नाटयसृष्टि-पौराणिक नाटकें' या आपल्या पुस्तकांत प्रो. वि. पां. दांडेकर यांनीं उद्धृत केली आहे, तींत भावे म्हणतात:-" कर्नाटकी उत्तर कानडा प्रांतांतील भागवत नांवाची मंडळी इ. स. १८४२ मध्यें सांगलीस आली होती. त्यांचे दोन तीन प्रयोग श्री. कै. चिंतामणराव अप्पासाहेब यांनीं करविले. श्रीमंत हे रसज्ञ, गुणाचे चाहते असल्यानें त्यांचें तसल्या **ओबडधोबड व बीभत्स कृतीनें** मन रिझलें नाहीं. मग त्यांनीं या कृत्यांत चांगली सुधारणा करून, नवीन मराठी नाटक तयार करण्याविषयीं मला आज्ञा केली, आणि परोपरीनें मी साह्य करीन असें बोलले" इ. यक्षगानाच्या बाबतींत 'ओबडधोबड' हें विशेषण योग्य दिसत नाहीं. बीभत्सपणा तर त्यांत मुळींच नसतो. अर्थात् जी नाटयकृति १८४२ त सांगलीकरांनीं पाहिली ती यक्षगान पद्धतीची नव्हती, हें उघड दिसतें. ते नाटकवाले उत्तर कानड्यामधले म्हणजे कारवारकडील होते आणि त्यांनीं दक्षिण कोंकणांतील दशावतारी नाटकांचें अनुकरण करून त्यांत आपल्या पदरचा पाणचटपणा घातला असावा व त्या कानडी नाटकांचे प्रयोग करीत ते गांवोगांवीं फिरत असावे. दक्षिण कोंकणांतील दशावतारी खेळांतला विदूषक (याला शंखासुर म्हणतात) वात्रटपणा करतो त्यांत या कानडी विदूषकानें बीभत्सपणा आणला असावा.

मद्रास व कर्नाटक या प्रांतांकडून महाराष्ट्रानें नाटकांची कल्पना उचलली असें आमचे कांहीं महाराष्ट्रीय लेखक म्हणतात. परंतु हिंदुस्थानांतील रंगभूमीसंबंधानें संशोधनपूर्वक लिहिणारे प्रो. याज्ञिक काय म्हणतात तें पाहा:-

"About 1880, when medieval 'paddy-field' or open air plays were still the principal sources of dramatic amusement, the Poona—Sangli troupe visited Madras. Inspired by their novel performa-

nces, one Govind Swamirao, a Maratha resident, started to act Tamil mythological plays with the aid of crude scenery and native music."

"The Kanarese theatre is the youngest in Southern India. After the visit of the Marathi players, its medieval entertainment, *Yakshagana*, underwent a rapid change. The Raja of Mysore himself was deeply interested in the new dramatic movement and encouraged it. Translations of Sanskrit classics and Shakespearean adaptations were staged with success."

दक्षिण कोंकणांतील म्हणजे गोवें, सावंतवाडी, वेंगुर्लें, मालवण या भागांतील जत्रांमधील नाटकें हीं खरोखरच दशावताराचे खेळ या नांवाला पात्र आहेत. दहाही अवतारांची गोष्ट क्रमानें दाखविण्यांत येत नाहीं हें खरें; परंतु मध्यंतरीं रामायण किंवा महाभारत या ग्रंथांतील कोणत्याही कथेचें नाटक दाखविण्यांत आलें तरी आरंभीं पहिल्या अवतारांतील शंखासुराचें पारिपत्य आणि शेवटीं आठव्या म्हणजे कृष्णावतारांतील गौळणकाला किंवा दहींकाला या गोष्टी आवश्यक समजल्या जातात. पहांटेला दहींकाला होऊन आरति फिरविण्यांत आली म्हणजेच जत्रा पूर्ण होते. दशावतारांतील हे महत्त्वाचे अवशेष अद्यापि कायम राहिले आहेत.

तंजावरच्या लक्ष्मीनारायणकल्याण नाटकांत पुढील संवाद आहे:--

कंचुकीराय विनोदी:—तूं कोण रे ?

सूत्रधार:—आम्ही भागवत.

कं. वि.:—भाग्यवंत जाले तरी, मंदिल कोठें ! चादर कोठें ? झगा कोठें ?

सूत्र०--अरे, भाग्यवंत नव्हे रे, आम्ही दशावतार.

कानडी, तामिळ व तेलगू या भाषांत नाटकी, गायक या अर्थी उपयोगांत असणाऱ्या 'भागवत' शब्दाचा अर्थ मराठी प्रेक्षकांना कळावा म्हणून मराठी भाषेंतला 'दशावतार' हा शब्द वरीलप्रमाणें वापरलेला आहे. 'दशावतार' हा शब्द मराठी जाणणारांच्या परिचयाचा पूर्वीपासून होता, हें दासबोधांतील ओंव्यांवरून स्पष्टच दिसतें. 'दशावतार' म्हणजे दशावतारी खेळ करणारा असें

वरील सूत्रधाराच्या उत्तरांत दर्शविलें आहे. दक्षिण कोंकणांत ‘ दावतार ’ किंवा ‘धावतार’ हें एक उपनांव आहे असें श्री. सांवळाराम बाळाजी कुबल या शोधक गृहस्थांकडून समजतें. ‘ भागवत ’ शब्दाचा आणखी एक अर्थ आहे तोही या ठिकाणीं लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. भरताच्या नाटयशास्त्रांत १७ व्या अध्यायामध्यें कोणकोणत्या पात्रांच्या तोंडीं प्राकृत भाषा घालावी तें सांगतांना, भागवताच्या तोंडीं प्राकृत भाषा घालावी, असें ३७ व्या श्लोकांत सांगितलें आहे. अभिनवगुप्ताचार्यानें ‘ भागवता इह देवलकाः’ असा भागवत शब्दाचा अर्थ दिला आहे. ‘ देवल ’ किंवा ‘ देवलक ’ याचा अर्थ संस्कृत कोशांत “An attendant upon an idol, a low Brahman who subsists upon the offerings made to an idol.” असा दिलेला आहे. दक्षिण कोंकणांत देवदासी वर्गांतील ‘ देवळी ’ ही एक जात आहे आणि जत्रांत नाटकें करणाऱ्या लोकांत या जातीच्या लोकांचाच अधिक भरणा असतो. ‘ भागवत’ आणि ‘ देवल ’ अथवा ‘ देवलक ’ या शब्दांचे निराळेही अर्थ आहेत. संस्कृत भाषा कोणत्या पात्रांच्या तोंडीं घालावी हें सांगतांना भरताच्या नाटयशास्त्रांत ‘ चोक्ष ’ या वर्गाचें नांव दिलेलें आहे. या शब्दावर टीका करितांना अभिनवगुप्तानें ‘ चोक्षा भागवतविशेषा ये एकायना इति प्रसिद्धाः’ असें म्हटलें आहे. एकायन म्हणजे एकेश्वरवादी भागवतांना चोक्ष अशी संज्ञा आहे व हा भागवतवर्ग वरच्या दर्ज्याचा सुशिक्षित किंवा व्युत्पन्न असल्यामुळें त्याच्या तोंडीं संस्कृत भाषा घालावी असें नाटयशास्त्रांत सांगितलें आहे. देवल नांवाचा एक स्मृतिकार ऋषि होता हें प्रसिद्धच आहे. असो.

दक्षिण कोंकणांतील जत्रांमधील नाटयप्रकाराचें सांप्रदायिक स्वरूप साधारणतः पुढीलप्रमाणें आहेः—नाटकाला आरंभ होण्यापूर्वीं पडद्याआड कांहीं वेळ गायन वादन चालतें त्यास ‘ धुमाळ ’ असें म्हणतात. नंतर सूत्रधार मंगलाचरणाचीं दोन तीन पद्यें म्हणतो. सूत्रधारानें गणपतीचें स्तवन केल्यावर पडदा बाजूस केला म्हणजे गणपति रंगभूमीवर दिसतो. तो नृत्य करीत येत नाहीं किंवा कांहीं बोलत नाहीं. गणपतीच्या दोन बाजूंस ऋद्धिसिद्धि असतात. नंतर सरस्वतीचें स्तवन केल्यावर मयूरारूढ सरस्वती नृत्य करीत येते. तीही कांहीं बोलत नाहीं, वरयाचना व वरदान हीं सूत्रधार पद्यांत म्हणतो. गणपति व सरस्वती अंतर्धान

पावल्यावर ब्रह्मदेव येतो. त्यानंतर शंखासुर येतो आणि वेद चोरल्याबद्दल श्रीविष्णु त्याच्याशीं युद्ध करून त्याचें पारिपत्य करितो. शंखासुर विष्णूशीं बोलतांना त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांना उद्देशूनही वात्रटपणा करतो. शंखासुर विष्णूला शरण येऊन यापुढें चांगल्या रीतीनें वागेन असें वचन देतो. दशावतारांतील पहिला अवतार झाल्यावर बाकी अवतार गाळून कृष्णावतारांतील गोपगोपी आणि कृष्ण यांच्या लीलांचा भाग दाखविण्यांत येतो. कृष्णासंगतीं माधवी (सं. माढव्य-शाकुंतलांतील विदूषक महाराष्ट्र भाषाकोशांत 'माधवी' शब्दाचा अर्थ 'दशावतारांतील विदूषक किंवा विनोदी पात्र' असा दिलेला आहे) नांवाचें विदूषकासारखें पात्र असतें. इतकें झाल्यावर कोणत्या तरी आख्यानावर नाटक करण्यांत येतें. या नाटकांत एक ' सेवक ' असतो आणि तो मधून मधून विदूषकाप्रमाणें कोटया करून किंवा चाळे करून प्रेक्षकांना हंसवितो. आख्यान संपलें म्हणजे गौळणकाळा होऊन जत्रा समाप्त होते. या समाप्तीच्या वेळीं राधेचें किंवा दुसऱ्या एखाद्या गौळणीचें सोंग घेतलेला नट प्रेक्षकांमध्यें आरति घेऊन फिरतो आणि प्रेक्षक आरतीच्या ताटांत नाणीं टाकतात.

दक्षिण कोंकणांतल्या जत्रांतलीं पुरातन काळापासून चालत आलेलीं नाटकें अलिखित आहेत. पूर्वरंग परंपरागत पद्धतीनें होतो. ही पद्धति यक्षगान आणि भागवत मेळ किंवा तंजावरचीं मराठी नाटकें यांच्यापासूनच नव्हे, तर कित्येक अंशीं भावेपद्धतीपेक्षांही भिन्न आहे. पूर्वरंग झाल्यावर कोणत्या तरी पौराणिक कथेवर नाटक होतें. हें नाटक बसवितांना प्रयोक्ता किंवा सूत्रधार निरनिराळ्या पात्रांना कथानक समजावून देऊन त्यांनीं कोणकोणत्या प्रसंगीं कसकसें बोलावयाचें तें सांगतो. सर्व पात्रांचीं पद्यें एकटा सूत्रधारच म्हणतो. आणि पात्रें त्यांना समजावून सांगितल्याप्रमाणें भाषणें करितात. ही उत्तररंगाची पद्धति आणि भावेपद्धति याच्यांत अगदीं साम्य आहे. यक्षगानाच्या उत्तररंगांत प्रत्येक पात्र नाचत रंगभूमीवर येतं. तत्पूर्वी कथानकाची प्रस्तावना भागवतारकडून केली जाते आणि कोणतं पात्र आतां रंगभूमीवर येत आहे तें तो सांगतो. भागवतमेळ पद्धतीच्या नाटकांतही प्रत्येक पात्र नाचत नाचत रंगभूमीवर येतें. याचें वर्णन डॉ. राघवन् यांनीं पुढीलप्रमाणें केलें आहे:—

"Every character, be it a child or a tottering old man, a king, queen or ascetic, has to enter

dancing to the Drum. The whole action is in the form of songs sung from behind and also by the character and rendered into Abhinaya by the character. In between the songs, prose links are read out by the Gránthika." हें वर्णन द. कोंकणांतील जनां-मधल्या नाटकांना मुळींच लागू पडत नाहीं. त्या नाटकांत नृत्याचें वंड म्हणण्या-सारखें मुळींच दिसून येत नाहीं. पात्रें नृत्य करीत रंगभूमीवर प्रवेश करीत नाहींत. भागवत मेळ नाटकपद्धतींत नृत्यगायनालाच प्राधान्य दिसतें. पद्यगायन नाटक मंडळींतील गायक वर्ग आणि खुद्द पात्रेंही करितात आणि ग्रांथिक (सूत्र-धार) गद्य भाग सांगतो. याच्या उलट द. कोंकणांतील दशावतारी नाटकांत गायनाचें काम एकटा सूत्रधारच करतो आणि पात्रें फक्त आपआपलीं गद्य भाषणें करितात. भावेपद्धतिही अशीच आहे, यक्षगान पद्धतींत मात्र सूत्रधार पद्यांत कथासूत्र थोडक्यांत सांगतो आणि पात्रें आपल्या संवादामध्यें त्याचें सविस्तर विवरण करतात. द. कोंकणांतील दशावतारी नाटकें आणि भावेपद्ध-तीचीं नाटकें यांचें यक्षगानाशीं एवढ्यापुरतेंच साम्य आहे. भावेपद्धतीचा पूर्व-रंग यक्षगान आणि भागवत मेळ यांतल्या पूर्वरंगाहून अगदीं भिन्न आहे. द. कोंकणांतील दशावतारी नाटकांच्या पूर्वरंगाहूनही तो कांहीं बाबतींत भिन्न आहे. त्यांत भाव्यांनीं स्वतःच्या कल्पनेचा बराच उपयोग केलेला दिसतो.

तात्पर्य, डॉ. लेले यांनीं कांहीं संशोधन केलें आहे व त्याबद्दल मराठी वाच-कांनीं त्यांचे आभार मानले पाहिजेत हें खरें आहे; तथापि त्यांनीं आपलीं अनुमानें फारच घाईनें काढलेलीं आहेत. करावा तसा बारकाईनें विचार केलेला नाहीं आणि दक्षिण कोंकणांतली नाट्यपरंपरा साफ दृष्टिआड करून चालल्यामुळें कोंकणांतील दशावतारी खेळांसंबंधाचें त्यांचें विधान अपुऱ्या संशोधनानें दूषित झालेलें आहे. तसेंच, तंजावरचीं मराठी नाटकें मराठी साहित्याचें एक जुनें दालन या दृष्टीनें महत्त्वाचीं असलीं, तरी महाराष्ट्रांतील रंगभूमीच्या इतिहासाशीं त्यांचा निकट संबंध पोंहचत नाहीं. डॉ. लेले म्हणतात तसा, रामदासांच्या वेळचीं महाराष्ट्रांतील दशावतारी नाटकें कशा स्वरूपाचीं होतीं हें समजण्यास या तंजावरी मराठी नाटकांचा कांहीं उपयोग नाहीं. कारण हीं तंजावरी नाटकें उघड आंध्रप्रांतीय भागवत मेळ पद्धतीचीं आहेत.

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१४	२४	गोंव्यांत पर्तकाळ	गोंव्यांत व पर्तकाळ
१३९	५	सूत्रधार गुणा कृतिः	सूत्रधारगुणाकृतिः
१४३	२०	रङ्गभूमीं	रङ्गभूमिं
१५७	१५	शैलूज	शैलूष
१६५	१७	तें तंजावरच्या	तेंच तंजावरच्या
१७१	७	विदूषक महाराष्ट्र...	विदूषक. महाराष्ट्र...

REFBK-0006467

राहत नाहीं. 'डोंबिका' हा शब्द किती वेळां तरी भ. नाटयशास्त्रांत आला आहे. "छन्नानुरागगर्भाभिरुक्तिभिर्यत्र भूपतेः । आवर्ज्यते मनः सा तु मसृणा डोंबिका मता ॥" अशी व्याख्याही आढळते. अभिनवगुप्ताच्या टीकेंत "क्वचिन्नृत्तप्राधान्यं यथा डोम्बिकादि प्रयोगानन्तरं हुडुक्कावाद्यावसरः अत एव तत्र लोकभाषया चिल्लीमार्ग इतिप्रसिद्धिः ।'" असें म्हटलें आहे. 'डोम्बिका' या शब्दाप्रमाणेच 'हुडुक्का' व 'चिल्ली' हे शब्द लोकभाषेंतील म्हणजे आर्यपूर्व संस्कृतीच्या लोकांच्या भाषेंतील असल्याचें दिसतें. या देशांत वैदिक धर्माचे आर्य येण्यापूर्वी येथील लोकांची संस्कृति होती, सर्वच कांहीं रानटी लोक नव्हते, इतकेंच नव्हे तर जी संस्कृति होती ती बरीच वरच्या दर्ज्याची होती, कदाचित् आर्यांनीं येथें वसाहत करण्यापूर्वी एकच नव्हे तर अनेक संस्कृतिही एकामागून दुसरी अथवा एकाच काळीं देशाच्या निरनिराळ्या भागांमध्यें असू शकतील, अनेक संस्कृतींचें मिश्रणही झालेलें असेल, असें मानण्यास अनेक पुरावे आतांपर्यंत मिळालेले आहेत. या आर्यपूर्व संस्कृतींत कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ व छायानाटक यांचें अस्तित्व असावें आणि तेथून तीं वैदिक आर्यांनीं घेतलीं असावींत. वेदामध्यें 'शैलूज' (नट) शब्द आढळतो आणि वैदिक परंपरेची आपल्या इकडील ललितासारखी किंवा नृत्यगायनयुक्त अशी अर्धवट नाटकासारखी करमणूक असावी. तिची भारतीय नाटयशास्त्रांत उत्क्रांति होतांना आर्यपूर्व संस्कृतीमधील नाटयप्रकाराचें तिच्यांत मिश्रण होणें अस्वाभाविक नाहीं. भरताच्या नाटयशास्त्रांत नाटयसंग्रहाचीं तेरा अंगें सांगितलीं आहेत, त्यांत रस, भाव, अभिनय, गायन, वादन इत्यादिकांबरोबर धर्मी, वृत्ति आणि प्रवृत्ति यांचाही समावेश केला आहे. धर्मीचे दोन प्रकार असून त्यांचीं नांवें लौकिकी किंवा लोकधर्मी आणि नाटयधर्मी अशीं आहेत ('धर्मी या द्विविधा प्रोक्ता मया पूर्वं द्विजोत्तमाः लौकिकी नाटयधर्मीच तयोर्वक्ष्यामि लक्षणम्' ॥) 'धर्मी' या शब्दाचा अर्थ dramatic representation or style असा दिसतो. लोकधर्मी यांतील 'लोक' शब्दाचा अर्थ अभिनवगुप्तानें 'लोको नाम जनपदवासी जनः' असा दिला आहे. अर्थात् लोकधर्मी म्हणजे folk drama. नाट्यधर्मी म्हणजे cultured or classical drama. "यद्यपि लौकिकधर्मव्यतिरेकेण नाटये न कश्चिद्धर्मोऽस्ति, तथापि स यत्र लोकागतप्रक्रियाक्रमो रञ्जनाधिक्य-