मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील स्त्रियांच्या शोधात १८४३ ते १९३३

— नीरा आडारकर

स्त्रियांच्या विविध संघटनांमध्ये कार्यरत असणाऱ्या काही स्त्रियांनी १९९० च्या जुलै महिन्यात 'एक्सप्रेशन्स' नावाचा स्त्रियांचा एक सांस्कृतिक महोत्सव आयोजित केला होता. या महोत्सवासाठी 'रंगभूमी' हा विषय निवडण्यात आला. त्यामुळे १९३० मधे उदयाला आलेल्या रंगभूमीवरच्या अभिनेत्रींच्या पहिल्या पिढीतील काहीजणींना महोत्सवासाठी निमांत्रित करण्याचं ठरलं. पण हे काम फार अवधड असल्याचं लवकरच लक्षात आलं. कारण त्यांच्यापैकी बऱ्याच अभिनेत्री काळाच्या पडद्याआड निधून गेल्या होत्या आणि ज्या फारशा धराबाहेर पडत नव्हत्या. तिसरी महत्वाची गोष्ट म्हणजे देवदासीं मधून नावारूपाला आलेल्या आभिनेत्रींच्या तुलनेत उच्च जातीत जन्मलेल्या अभिनेत्रींशी संपर्क करू दिला नाही कारण त्यांना त्यांच्या भूतकाळाबद्दल एक प्रकारची शरम वाटत होती.

रंगभूमीच्या नोंदवलेल्या इतिहासाने स्त्रियांची उपस्थिती आणि त्यांचं योगदान यांची दखल कशी घेतली आहे किंवा नाही, हे शोधण्यासाठी केलेल्या संशोधनाचं फलीत पुढील विवेचनाच्या स्वरूपात मांडलं आहे. मराठी रंगभूमीचा इतिहास आणि त्याच्या जोडीला ऐतिहासिक दस्तावेज यांमधून रंगभूमीशी निगडित विविध विषयांचं एक सर्वंकष विश्लेषण पाहायला मिळत. रंगभूमीशी संबंधीत रस आणि तंत्राची चर्चा तसेच रंगकर्मींच्या राजकीय, सामाजिक आणि नीतीविषयक मूल्यांची तपशीलवार चर्चा करण्यासाठी वार्षिक नाट्यसंमेलन, रंगभूमिसारखी नाटक कंपन्यांनी प्रसिद्ध केलेली आणि नाट्य व्यवसायाला वाहून घेतलेली मासिकं, इतर साहित्याविषयक नियतकालिकं, नियमितपणे आयोजण्यात आलेल्या चर्चा आणि व्याख्यानं या सर्वांद्वारे एक व्यासपीठ सातत्यानं मिळत गेलं. मात्र उपलब्ध साहित्याच्या अभ्यासावरनं असं दिसतं की रंगभूमीच्या अशा तऱ्हेच्या व्यापक विश्लेषणामधे मात्र स्त्रियांनी रंगभूमीला दिलेलं प्रत्यक्ष योगदान दुर्लक्षित केलं गेलेलं आहे. अशारितीनं स्त्रियांच्या सांस्कृतिक परंपरेचा एक महत्त्वाचा धटक दृष्टीआड केला गेलेला आहे. याउलट रंगभूमीला एक उपयोग साधन म्हणून पित्तृसत्ताक समाजानं स्त्रियांकडे कसं बधितलं, याचे भरपूर पुरावे उपलब्ध होतात. या दोन्ही परस्पराविरोधी बाबींची चर्चा या शोधनिबंधात केलेली आहे.

स्त्रियांनी रंगभूमीला दिलेल्या योगदानाची नोंद

कलाकार, कंपनीच्या मालक किंवा नाटककार म्हणून रंगभूमीच्या इतिहासात स्त्रिया अजिबातच सापडत नाहीत कारण त्यांच्यापैकी काहीजणींचा केवळ नामोल्लेख केल्याचा आढळतो अथवा

त्याला फारतर एखाद्या वाक्याची जोड दिलेली आढळते. पुरुषांनी रंगभूमीला दिलेल्या योगदानाच्या कौतुकाच्या नजरेने रेखाटलेल्या तपशीलवार आलेखांसमोर तर हे ठळकपणे उठून दिसते, विशेषतः स्त्रीपार्टी नटांच्या रंगभूमीवरील यशाच्या संदर्भात. वेगवेगळया कालखंडाच्या इतिहासकारांनी स्त्रियांच्या नाटक कंपन्यांविषयी सर्वसाधारणपणे एकसारखीच माहिती दिलेली आहे, परंतु पुरूषांच्या रंगभूमीचा दर वेळी नव्यानं विश्लेषणात्मक आढावा धेतलेला आहे, हे आपण लक्षात घेतलं पाहिजे.

स्त्री कलाकारांची सर्वात पहिली नोंद १८६५ साली झालेली आहे. बहुतेक वेळेला कलाकार म्हणून स्त्रियां ज्या नाटक कंपन्यांमधुन कामं करीत असत, त्या स्त्रियांनी स्थापन केलेल्या आणि त्यांच्या मालकीच्या असत. या स्त्रिया कोण होत्या याची पुरेशी माहिती उपलब्ध नाही. तरीदेखील त्यांच्या नावांवरुन आपण अंदाज बांधू शकतो की त्या एकतर वेश्या होत्या किंवा तमाशाशी निगडित असणाऱ्या खालच्या जातीत जन्मलेल्या होत्या. त्यांच्या नाटककंपन्यांमधे सर्व स्त्रियाच असायच्या. स्त्री आणि पुरूष पात्रांच्याही भूमिका स्त्रियाच करत असत. प्रसिद्ध शास्त्रीय गायिका हिराबाई बडोदेकर यांनी १९२९ मधे स्थापलेल्या नाटक कंपनी पर्यंत एकाही स्त्री - पुरूष मिश्रित नाटक मंडळीचा उल्लेख आढळत नाही. मात्र कमलाबाई गोखले हया स्त्री व पुरूष अशा दोन्ही भूमिका करणाऱ्या आणि नंतर आपल्या नवऱ्याच्या मालकीच्या नाटक कंपनीचा / कारभार सांभाळणाऱ्या स्त्री कलाकाराचा अपवाद करावा लागेल. ते वगळता, मुख्य धारेतल्या रंगभूमीवर स्त्री कलाकार तो पर्यंत आलेल्या नव्हत्या.

इतिहासग्रंथामधे सापडणाऱ्या काही ऐतिहासिक नांदी पुढे दिलेल्या आहेत. त्यामधे विशेषतः स्त्रियांनी केलेल्या पुरूष भूमिकांची टर उडवणारे काही उद्गार मी उद्धृत केले आहेत.

नाटक कंपनी मधल्या स्त्री कलाकारांची ऐतिहासिक दाखल्यानुसार सर्वात पहिली नोंद विभुजनचित्त - चातक स्वातिवर्षा पुणेकर हिंदू स्त्री नाटक मंडळी यांच्या नावावर जमा आहे. त्यांच्या प्रमुख नटीचे नाव 'म्हाळसा' असून ती 'तरूण व सुंदर' असल्याचा उल्लेख केलेला अहे.[१] या कंपनीचे मालक जातीने ब्राम्हण होते आणि कलाकार स्त्रिया वेश्या व्यवसायातल्या होत्या. ही नाटककंपनी 'पद्मावती' नाटकाचे खेळ करत असे. हे नाटक बालविवाह, विधवा पुर्नविवाह आणि वैश्विक धर्मतत्वांवर आधारित होतं.[२] नाटककार मनोरंजक मुंबई हिंदू स्त्रि मिश्रित नाटक मंडळी १८६७ साली स्थापन झाली. या कंपनीमधे नीराबाई, ताईबाई, विठाबाई, म्हळसाबाई या स्त्री कलाकार काम करत.[३] माणिक प्रभू प्रासादिक पूर्णचंद्रोदय सांगलीकर मंडळी ही कंपनी देखील एका जोशी नावाच्या ब्राम्हण जातिच्या मनुष्याच्या मालकीची होती. सोनी पुणेकरीण ही त्यातली मुख्य कलाकार. ती 'सुंदर आणि उत्तम नर्तिका' असल्याचे म्हटले आहे.[४] ही मंडळी मिश्रित कंपनी असावी असे वाटते कारण त्यामधे कृष्णाबाई नावाची स्त्री कलाकर द्रौपदीची भूमिका करायची तिंच वर्णन 'गोरी, सडपातळ, मध्यम उंचीची पण सामान्य आवाज आणि साधारण गायनक्षमता असलेली'[५] असं केलेले आहे.

१९०८-१९२५ या कालखंडात बेळगावकर, सातारकर आणि मनोहर या तीन कंपन्या नियमितपणे नाटकाचे खेळ करायच्या.[६] एकांबा नावाच्या वेश्येनं स्थापन केलेली बेळगावकर स्त्री संगीत मंडळी ही एक लोकप्रिय आणि सर्व स्त्रिया असणारी नाटक कंपनी होती. त्यांचं दंडधारी नावाचं टिळक महिमा सांगणारं नाटक गाजलं होत.

पुरूष भूमिका करणाऱ्या स्त्रियांचं वर्णन 'अर्धनारी' 'कुरूप', 'विकृत' असं केलेलं आहे.[७] शेषासनी नावाच्या वेश्या स्त्रीने स्त्री पुरुष कलाकारांची मिश्रित कंपनी स्थापन केलेली होती.[८] सरूबाई नावाची स्त्री सातारकर स्त्री संगीत नाटक मंडळीची मालकीण होती.[९] १९१४ सालापासुन पुढे कमलाबाई गोखल्यांनी त्यांच्या घरच्या कंपनीत स्त्री व पुरुष भूमिका सादर करायला सुरूवात केली. १९२९ साली प्रसिद्ध शास्त्रीय गायिका हिराबाई बडोदेकर यांनी आपल्या दोन बहिणी आणि भावासह एक मिश्रित नाटक मंडळी स्थापन केली.[१०] काही स्मृतिग्रंथांमधे इतर स्थानिक नाटक कंपन्यांचाही उल्लेख येतो, त्यापैकी एक सावंतवाडीचा उल्लेख आहे. तिथल्या एका व्यापाऱ्याने स्थानिक वेश्यांच्या मदतीने एक नाटक कंपनी स्थापन केली होती.

मराठी रंगभूमी आणि सामाजिक - राजकीय चळवळी:

मराठी रंगभूमीचा विकास महाराष्ट्रातल्या राजकीय व सामाजिक चळवळींच्या सोबत झालेला आहे. १८४३ साली विष्णुदास भाव्यांनी सादर केलेल्या सीतास्वयंवर या खेळाने मराठी रंगभूमीची सुरूवात झाली. या खेळाने सुरू झालेली पौराणिक नाटकांची परंपरा पुढे १८६० पर्यंत चालू राहिलेली दिसते. या कालखंडात ख्रिश्चन मिशनऱ्यांविषयी विशेषतः उच्च वर्णीय हिंदूंची धार्मिक तिरस्काराची भावना कळसाला पोचली होती. याच कालखंडात उदयाला आलेल्या नाटक कंपन्या ब्राम्हण, पंडित व शास्त्री वर्गाच्या हातात होत्या. पौराणिक नाटकांचा उद्देश्य, भाव्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे 'राष्ट्रीय करमणूक' असा होता. यातली 'राष्ट्रीय' ही संकल्पना धार्मिक भावना व नीतिमूल्यांचं एकत्री करण दर्शवते. पौराणिक नाटकं बहुधा रामायणातल्या कथांवर आधारित असायची. उत्तर मराठेशाहीत गाजलेल्या आणि इंग्रज आमदनी पर्यंत चालू असणाऱ्या तमाशा या लोक कला प्रकारात रंगवल्या जाणाऱ्या बायकी पुरुषपात्रांच्या विरोधात रामायणातल्या रामाला 'आदर्श पुरूष' म्हणून दाखवलं जाई.

१८६१ पासुन ऐतिहासिक नाटकांची एक नवी परंपरा सुरू झाली. तिचा हेतु धार्मिक स्वरूपाचा असण्यापेक्षा देशभक्तीवर भावना चेतवण्याचा होता. नाटकांची संहिता आता प्रथमच लिहून काढायला सुरूवात झाल्याने या नाटकांना बुकीश नाटकं म्हटलं जाई. विद्यापीठांची स्थापना आणि इंग्रजी साहित्याच्या उपलब्धतेमुळे अनेक कॉलेज विद्यार्थी आणि शिक्षकांना शेक्सपीअर तसंच जुनी संस्कृत नाटकं भाषांतरित करण्याची आणि त्यांचे प्रयोग मुंबई - पुण्याच्या कॉलेजांमधून करण्याची प्रेरणा मिळाली. देशप्रेमाची भावना जागवण्याबरोबरच या ऐतिहासिक नाटकांनी पारंपरिक, सनातनी नीतिमूल्ये ही उचलून धरली. सामाजिक सुधारणांच्या विषयावर रचलेल्या नाटकांनी सामाजिक नाटकांचं रूप धारण करावं लागलं.

१९३० सालापर्यंत स्त्री विषयक सामाजिक सुधारणांच्या विषयावर जरी जवळपास ३५ नाटकं लिहिली गेल्याचं आपल्याला आढळत असलं, तरी मराठी रंगभूमीचं 'सुवर्णयुग' अशी ओळख फक्त १८८५-१९२० दरम्यान सादर झालेल्या संगीत ऐतिहासिक नाटकांनाच प्राप्त झाली. या ऐतिहासिक नाटकांतील संगीताचा व एकंदर निर्मितीचा दर्जा उच्च असायचा आणि देशभक्तीपर संदेशाची त्याला जोड असायची. काही स्त्री पार्टी नटांचं उदात्तीकरण हे देखील या कालखंडाचं वैशिष्ट्य आहे. बालगंधर्वांसारख्या या कालखंडातले नटांच्या आख्यायिका प्रसिद्ध होत्या.

बहुतेक नाटक कंपन्यांचे मालक, नाटककार (विशेषसः खाडिलकर), नट (उदाहरणार्थ, बालगंधर्व) इत्यादि लोकमान्य टिळकांच्या व्यक्तित्वाने आणि राजकीय विचारसरणीने भारून गेलेले होते. राणाभीमदेव, खरां राजपूत अशा नाटकांमधून सचोटी, ताकद, शौर्य, वेशाचा आणि धर्माचा अभिमान आणि हौताल्या अशा सद्गुणांचा गौरव केला जाई. परंतु अशी सगळी नाटकं देशप्रेमाचा संदेश प्रेक्षकांपर्यंत नेण्यात फारशी सूक्ष्मता दाखवत नसत, तत्कालीन राजकीय घटनांशी साधर्म्य दाखवणाऱ्या घटना आणि पात्रांची योजना करून ब्रिटिश राजकर्त्यांना थेट डिवचत असत.

त्या काळाच्या सर्व राजकीय घटना, विशेषतः केसरी आणि मराठा या वर्तमानपत्रांतून लोकमान्य टिळकांनी ज्यांच्यावर भाष्य केलेले असे अशा घटना नाटकांसाठी आयती सामग्री पुरवत असत. त्याची काही उदाहरणे सांगायची झाल्यास ती अशीः 'स्वदेशी चळवळ' या नाटकामधे टिळक पुरस्कृत स्वदेशी चळवळ आणि परकीय मालावरील बहिष्कार या गोष्टींचा वापर केलेले आहे. १९०६ साली भरलेल्या पहिल्या नाट्लसंमेलनामधे नाटकमंडळयांनी आपल्या उपयोगाचं साहित्य केवळ 'स्वदेशी' वापरावं असा ठराव पास करण्यात आला.

'दिव्य अरुणोदय' नाटकामधला विषय बंगालची फाळणी आणि वंगभंग चळवळ हा होता. 'बारीसालची धामधूम' या नाटकामधे, टिळकांचे जवळचे मित्र सुरेंद्रनाथ बॅनर्जी यांच्या नेतृत्वाखाली वंदे मातरम् गीत गाण्याचा हक्क मागणाऱ्या लोकांवर ब्रिटीश सरकारने केलेला जुलूम दाखवण्यात आला होता.

टिळकांच्या नजरेत सामाजिक सुधारणांपेक्षा राजकीय स्वातंत्र्याला अधिक प्राधान्य होते. सामाजिक सुधारणांमुळे सनातनी मताच्या लोकांना अलग पाडण्यात येऊन लोकांमधे दुन्ही माजेल, असे त्यांना वाटत होते. परंतु याउलट आगरकर, भांडारकर, लोकहितवादी या नेत्यांनी सामाजिक सुधारणांवर आणि त्यातही खासकरून स्त्रियांच्या संदर्भातल्या सामाजिक सुधारणा करण्यावर भर दिला होता. राजकीय सुधारणा की सामाजिक सुधारणा, यापैकी कोणती आधी व्हावी यासंबंधातले तत्कालीन नेत्यांमधले अशाप्रकारचे मतभेद आपल्याला सुपरिचित आहेत. सामाजिक सुधारणांच्या विरूद्ध नसली तरी स्त्रियांच्या विषयांवर लिहिलेली नाटके, रंगभूमीवर टिळकांचा प्रभाव अधिक असल्यामुळे, त्यांच्या राजकारणानुसार स्त्रियांच्या विषयांना प्राधान्य किंवा महत्त्व देत नाहीत. ही नाटके पारंपरिक आणि सुधारणावादी अशा दोन्ही पक्षांकडील पात्रांचे आणि विचारांचे चित्रण तर करतात, मात्र व्यक्तीरेखाटन आणि घटनांची अशा चातुर्थाने रचना करतात की सुधारणावादी नेहेमीच आंग्लाळलेले, अतिउत्साही, फाजील आणि ढोंगी अशा प्रकारची माणसे दिसतील.

एकीकडे विधवा पुनर्विवाहाचा पुरस्कार करणारे स्वतः मात्र अकरा वर्षांच्या लहान मुलीशी लग्न करतात, अशी न्या. रानडे यांच्या सारख्या काही प्रसिद्ध नेत्यांची उदाहरणे या कालखंडात घडली. सुधारणावादी चळवळीचे स्तोम अधिक वाढू न देण्यासाठी सुधारणावाधांचे अशा स्वरूपाचे ढोंगी वर्तन नाटकांमधून पुनःपुन्हा उद्धृत केले जाई. सुशिक्षित स्त्रियांचे चित्रीकरण वरचेवर अपरिपक्व, पौगंडावस्थेतल्या अवखळ आणि आंग्लाळलेल्या अशा पद्धतीचे केले जाई.

१८९१ च्या संमतीवयाच्या कायद्याने पतीने आपल्या १२ वर्षांपेक्षा लहान वय असणाऱ्या पत्नीशी समागम करण्यास बंदी घातली होती. या कायद्यावर आधारित जे 'संमती (संमती ?) कायद्याचे नाटक' लिहिले गेले त्यामधे या कायद्याच्या एका कलमामुळे एखाद्या निरागस तरूणाचे वैवाहिक जीवन कसे उध्वस्त होऊ शकते हे दाखवलेले होते. 'इंदिरा माधव सद्यस्थिती' या नावाने त्याच कायद्यावर आधारित दुसरे नाटक, आधीच्या नाटकातल्या विचारांना विरोध करण्याच्या हेतुने लिहिले गेले, असे दिसते कारण टिळकांच्या अनुयायांचे खुजेपण आणि ढोंगी वर्तन त्यामधे उघड करून दाखवण्यात आले होते. परंतु या नाटकांना स्त्री सुधारणावादी किंवा विरोधी असे ठरवणे तितकेसे सोपे नाही. कारण यातील अनेक नाटके तत्कालीन लेखक व प्रेक्षकांच्या मते स्त्रियांची बाजू मांडणारी होती. आज कदाचित ती तशी वाटणार नाहीत.

'दंडधारी' या एका वेश्या स्त्रीने स्थापलेल्या स्त्रियांच्या नाटक कंपनीने सादर केलेल्या नाटकाचा अपवाद वगळता, सामाजिक सुधारणेच्या विषयांवर म्हणजे स्त्रीशिक्षण, बालविवाह, प्रेमविवाह, विधवांनी केलेल्या अर्भकहत्या, घटस्फोट, हुंडा अशा विषयांवरच्या जवळपास सर्व नाटकांमधे स्त्रियांच्या भूमिका पुरूष कलाकारांनी केलेल्या आहेत, ही गोष्ट विशेष नोंद घेण्याजोगी आहे. हा विरोधाभास स्त्रिया आणि रंगभूमी या विषयावरच्या कोणत्याही चर्चेत मांडला जात नाही. तसेच १८८५-१९२५ या काळादरम्यान स्त्रियांच्या ज्या नाटक कंपन्या आस्तित्वात होत्या, त्यामधे स्त्रियाच पुरूष भूमिका करत असत, मात्र या भूमिकांची मराठी रंगभूमीच्या इतिहासकारांनी 'कुरूप, हलक्या दर्जाच्या आणि विकृत' अशा शेलक्या शब्दांमधे टर उडवली'.

'दंडधारी नाटकाच्या रूपाने एक चांगलं उदाहरण पाहायला मिळतं. एकांबा नावाच्या वेश्या स्त्रीने स्थापलेल्या बेळगावकर स्त्री मंडळी या केवळ स्त्रिया असलेल्या नाटक कंपनीने दंडधारीचे खेळ केले. टिळक महिमा गाणाऱ्या नाटकांच्या पंक्तीतले हे एक नाटक होते. दंडधारी हा नाटकाचा नायक आहे. विधवा पुनर्विवाह विषयी तो, सामाजिक भावनांना ठेच लागणार नाही अशा बेताने सावध आणि संयमी भूमिका घेतो. त्याच्याविरूद्ध सुधारणावादाचे पात्र पुनर्विवाहाची कशी ताबडतोबीने आवश्यकता आहे. या मुद्दयावर भर देते. ही पात्रे अनुक्रमे लोकमान्य टिळक व न्या. गोखले यांच्या प्रमाणे वेशभूषा करत असत, आणि दोन्हीही भूमिका स्त्री कलाकारच वठवत असत. नायक दंडधारी स्टेजवर येताच प्रेक्षक टाळयांच्या गजरात त्याचं स्वागत करत असत असं या नाटकाच्या एका स्मृती ग्रंथातल्या समीक्षणामधे म्हटलेलं आहे. टिळक व गोखल्यांच्या भूमिका करणाऱ्या दोन्ही स्त्री कलाकार आपलं अभिनयाचं कौशल्य पुरेपूर दाखवत पण त्या 'अर्धनारी नटेश्वर किंवा बृहन्नडेसारख्या' दिसत, असंही त्या ग्रंथात म्हटलेलं आहे.[१२] त्या कुरूप आणि अस्वाभाविक दिसत. या नाटकाच्या संदर्भात अजून एका विरोधाभासाची दखल ध्यायला पाहिजे. विधवा पुनर्विवाह या विषयाच्या विरोधी प्रतिपादन करणाऱ्या या नाटकाचं सादरीकरण वेश्या व्यवसायातल्या कलाकारांनी केलं होतं.

स्त्रीपार्टी नटांबद्दल प्रसृत झालेल्या गौरवपूर्ण आठवणींमधे ते रंगभूमीच्या बाहेर वावरतांनाही, स्त्री म्हणून समाजाला कसे चकवू शकत याविषयीच्या आठवणी कौतुकानं ऐकवल्या जात. सती रमाबाईची भूमिका करणाऱ्या विष्णू वाटव्यांची प्रेक्षकांतल्या स्त्रियांकडून कशी पूजा केली जाई हे उदाहरण देखील अनेकवेळा ऐकवण्यात येई. स्त्री पार्टी नटांच्या अभिनयाकडे स्त्रिया कोणत्या

दृष्टीनं बधत असत याची कमीत कमी एक नोंद आपल्याला सापडते. १९१२ साली अमरावतीला झालेल्या नाट्यसंमेलनामधे मधुराबाई द्रविड नावाच्या सुशिक्षित स्त्रीने 'नट व त्यांचा अभिनय'[१३] विषयावर वाचलेल्या निबंधामधे स्त्री पार्टी नटांच्या स्त्रीभूमिका, त्यांची अभिनयक्षमता, रंगभूमीवरचा वावर, आवभाव आणि दिसण्याबद्दल धाडसाने टीका केली होती.

स्त्रीपार्टी नट खोल गळ्याचे ब्लाऊझ वापरत, साडीचा पदर वक्षःस्थळ अश्लील पद्धतीने उठून दिसेल असा लपेटत, असं मधुराबाईंनी वर्णन केलेलं आहे. त्यांच्या निरिक्षणानुसार तरूण स्त्रीपार्टी नट प्रौढ वयाच्या स्त्रीची भूमिका निभावतांना पात्राच्या भाषेला न्याय देत नाहीत. प्रौढ विवाहितेची भूमिका करतांनाही एखादा नट सवयीचे सूचक हावभाव सतत करत राही. चांगल्या अभिनयाऐवजी सजावटीच्या युक्त्यांनी काम भागेल, असा या नटांना पुरेपूर विश्वास कसा वाटतो, त्या विषयी त्यांना आश्चर्य व्यक्त केलेलं आहे. त्या म्हणतात, 'असला अश्लील प्रकार निदान स्त्रिया तरी सहन करू शकणार नाहीत.' 'रंगभूमि' मासिकामधे या विषयावर जो नंतर वितंडवाद झाला त्यामधे सहभाग घेतलेल्या अनेकांनी मथुरा बाईंच्या या टीकेची दखल धेतल्याचं, तिला अनुमोदन दिल्याचं दिसतं, त्यावरून त्यांच्या या निबंधाचा बराच परिणाम झाला असावा, असं म्हणायला जागा आहे.

रंगभूमी आणि स्त्रिया याविषयीचा वाद

स्त्री कलाकारांचा रंगभूमीच्या इतिहासात पूरेसा उल्लेख आढळत नसला तरी रंगभूमी आणि स्त्रियांबद्दलच्या वादाची मात्र सविस्तर नोंद घेतली गेल्याचं आढळतं. १९०३ पासून १९४० पर्यंत हा वाद विविध नाट्य व साहित्य संमेलने, नियतकालिके, दैनंदिन वृत्तपत्रे, सार्वजनिक व्याख्यानमाला आणि चर्चासत्रांच्या व्यासपीठांवर चालू राहिला. केवळ शहरी सुशिक्षित मध्यमवर्गीय पुरूषांनीच या वादाचं आयोजन आणि त्यात सहभाग घेतलेला दिसतो. बारकाईन पाहिल्यास असं दिसतं की पित्तृसत्तेनं मुख्य रंगभूमीपासून स्त्रियांना दूर ठेवण्याचं सुरूवातीला समर्थन केलं. परंतु नंतर बदलणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीच्या अर्थकारणानुसार स्त्रियांना एका मर्यादित कक्षेमधे, नियमांचं कुंपण धालून रंगभूमीवर सामावून घेतलं. १९०३ साली सुरू झालेली या संबंधीची चर्चा १९१० सालानंतर दोन टप्प्यांवर जास्त जोरदार आणि सूक्ष्म झाल्याचं लक्षात येतं. समाजाचा स्त्रीपार्टी नटांकडे बधण्याचा हळूहळू बदलत जाणार दृष्टिकोन त्यासाठी कारणीभूत ठरला. स्त्रीपार्टी नटांच्या जागी स्त्री कलाकारांना उभे करण्याच्या शक्यतेभोवतीच ही चर्चा फिरत राहिली. नाटककार, कंपनी मालक किंवा संगीतकार म्हणून स्त्रियांचा विचार करण्यात आला नाही.

१९०३-१९१५ हा कालखंड मराठी रंगभूमीचा सुवर्णकाळ होता. बालगंधर्व, केशवराव भोसले, टिपणीस आणि विष्णू पागनीस हे लोकप्रियतेचा उच्चांक गाठलेले स्त्रीपार्टी नट इतिहास निर्माण करत होते. म्हणून या कालखंडामधे स्त्रियांनी रंगभूमीवर प्रवेश करण्याची फारशी चर्चा आढळत नाही. जिथे कुठे हा विषय निधे, तिथे स्त्री कलाकार म्हणून वेश्या स्त्रियांनाच उभं करण्याची शक्यता गृहीत धरण्यात येई. आबाजी कुलकर्णी या इतिहासकारांनी १९०३ साली स्त्रियांनी रंगभूमीवर येण्याचे तोटे विशद केले होते. आपल्या मुद्दयांच्या समर्थनार्थ त्यांनी राधा आणि कृष्णावरील एका नाटका च्या संदर्भात एका अविश्वसनीय घटनेचं उदाहरण दिलं. 'नाटकाच्या सुरूवातीला पडदा उधडण्याच्या थोड्या अगोदर राधा आणि

कृष्णाच्या भूमिका करणाऱ्या कलाकारांच्या मनात विषयवासना निर्माण झाली. पापी विचारांचा प्रादुर्भाव झाला आणि रंगभूमीवर प्रवेश करणं त्यांना अशक्य झालं. अर्थातच पडदा उधडता आला नाही. परिणामी नाटक कंपनीची प्रेक्षकांना हुर्यो उडवली.'[१४] कुलकर्णींच्या मते स्त्रियांनीच स्त्रियांच्या भूमिका करण्यात काहीच कला कौशल्य नाही, पण पुरूष कलाकारांनी स्त्रीपात्र रंगवण्यात मात्र ती आहे. ज्या आबाजी विष्णु कुलकर्णींनी त्यांच्या पुस्तकातुन केलेलं मराठी रंगभूमीच्या इतिहासाच पांडित्यापूर्ण आणि विवेचक दृष्टीनं केलेलं विश्लेषण आजही वाचनीय आहे, मात्र स्त्रियांना रंगभूमीवर येऊ देण्याला विरोधाची भूमिका घेऊन केलेली त्यांची विधानं फार अतिरंजित, पोकळ आणि हास्यास्पद वाटतात.

रंगभूमीच्या सुवर्णकाळाच्या उत्तरार्धात या वादाचा पहिला टप्पा पार पडला. त्यावेळेपर्यंत पुरूष कलाकारांनी रंगवलेली स्त्री पात्रे समाजाने पाहिली आणि आस्वदलेली होती. परंतु पाश्चिमात्य साहित्य नटांच्या अभिनयातील उणिवा त्याचदरम्यान बोचू लागल्या होत्या.साधारणतः त्याच वेळेला स्त्रियांच्या शिक्षणामुळे आणि दृश्य स्वरूपातल्या वावरामुळे पहिल्यांदाच कुलिन (उच्च जातीय) स्त्रियांच्या रंगभूमिवरील पदार्पणाची शक्यता चर्चिली गेली. तिचा रोख कुलीन स्त्रियांनी स्त्रिपार्टीनटांची जागा घ्यावी की नाही, हा होता.

१९२५-१९३३ या काळामध्ये, दुसऱ्या टप्प्यावर, या चर्चेची व्यामिश्रता वाढली. सिनेमाच्या जबरदस्त स्पर्धेमुळे नाटय व्यवसाय उतरणीला लागला होता. एकीकडे आत्तापावेतो ज्या क्षेत्रांमधे स्त्रियांच्या कामावर बंधने धातली गेली होती. अशा अनेक क्षेत्रांमधे सुशिक्षित स्त्रिया मोठ्ठया संख्येने प्रवेश करत होत्या आणि दुसरीकडे आर्थिक दृष्ट्या तगण्यासाठी नाट्यव्यवसायाला सर्व प्रकारच्या मदतीची गरज होती. त्यामुळे कुलीन स्त्रियांनी रंगभूमी वर कामे करावीत असा मतप्रवाह तयार होत होता. त्यांनी रंगभूमीवर यावे अथवा न यावे अशा कोणत्याही बाजूचा वाद किंवा मुद्दे असले तरी दोन्ही टप्प्यांवर त्यांची मुळं पितृसत्ताक नैतिक मूल्यांमधे रुजलेली होती. स्त्रियांच्या रंगभूमीवरील प्रवेशाला अनुकूल भूमिकेतही कधी कधी पित्तृसत्ताक पूर्वग्रह मोठ्या हुशारीने दडून बसलेले असत.

वादाच्या पहिल्या टप्प्यामध्ये 'रंगभूमि' मासिकाने, १९१५ साली एक प्रश्नावली प्रसिद्ध करून वाचकांकडून कुलीन स्त्रिया आणि रंगभूमी या विषयावर त्यांची मते मागवली. प्रश्नावली मधले प्रश्न नैतिक मूल्ये, कलेचा विकास आणि रंगभूमीवर कुलीन स्त्रिया येण्याने होणारे फायदे-तोटे या विषयी होते.[१५] रंगभूमीवर किंवा साहित्यामधे प्रसिद्धी मिळवलेल्या पुरूष वाचकांकडून या प्रश्नांना प्रचंड प्रतिसाद मिळाला. या जाहीर वादामधे केवळ एकाच स्त्रीने भाग घेतला.

स्त्रियांच्या रंगभूमीवरील प्रवेशाला अनुकुलता दर्शविणारी मते फक्त रंगकलेचा विकास होण्याला महत्त्व देतात.[१६] पुरूष नटांनी स्त्री भूमिका करण्याबद्दल समाजात वाढत चाललेलं असमाधान आणि नाटकाच्या सांहितेमधे, अभिनयामधे आणि एकंदर निर्मितीमधे दिसून येणारी आश्लिलता आणि कृत्रिमता या बद्दलचा असंतोष या कालखंडातला एकमेव संबंधित किंवा योग्य विषय होता. म्हणूनच पुढे करण्यात आलेल्या 'रंगकलेचा विकास' या मुद्द्याचा खरा अर्थ, पुरूष नटांच्या जागी स्त्री कलाकार आणून रंगभूमीची परिस्थिती सावरणे, असा होता.

अनेक पुरूष कलेच्या विकासाची संकल्पना सैद्धांतिकदृष्टया मान्य करतात. पण त्याचवेळी कला आणि नैतिकता यांच्यात एक विरोधाभास मूलतःच आहे. असेही गृहित धरतात. समाजाच्या स्थैर्यासाठी कलेपेक्षा नीतिमत्तेची निवड हा मुख्य मुद्दा होता. रंगभूमीसारख्या 'स्खलनशील' क्षेत्रामधे स्त्रिया आणि पुरूष एकत्र येण्याने त्यांच्या नीतिमत्तेवर विपरित परिणाम होईल अशी नीतिमत्तेच्या पुरस्कर्त्यांची खात्री पटलेली दिसते. एखाद्या भूमिकेसाठी का होईना पण पतीच्या जागी परपुरूषाला कल्पणे म्हणजेच व्यभिचार होय, असं म्हटलं जात असे.

या प्रकारची मते / दृष्टीकोन बाळगणाऱ्या पुरूषांनी मग काही 'व्यावहारिक' मुद्दे उपस्थित केले. अभिनयाच्या क्षेत्रात येण्याचे स्त्रियांनी ठरवल्यास स्त्रियांच्या मासिक पाळीच्या काळात नाटक कंपन्या नाटकाचे खेळ बंद ठेवणार आहेत का? नटीच अस्पर्श दिवसांमधे नाटय व्यवसायातील मोठमोठे लोकप्रिय नटसुद्ध तिला शिवू धजणार नाहीत. भरतमुनींनी (भरतनाटय शास्त्राचे लेखक) सांगितलेलं रंगभूमीचं पावित्र्य अशा अशुद्ध वर्तनामुळे टिकून राहिल का, अशी शंकासुद्धा उपस्थित करण्यात आली.[१७]

या पार्श्वभूमीवर रंगभूमीच्या संदर्भात वेश्या आणि विधवांकडे बधण्याचा समाजाचा दृष्टिकोन समजावून धेणं महत्त्वाचे आहे. रंगकलेच्या विकासासाठी ज्या पुरूषांना स्त्रियांची गरज वाटते पण त्याचवेळी कुलीन स्त्रियांची नैतिकता अथवा शील मलीन होऊ नये असेही वाटते, अशा लोकांनी जरा नाराजीनेच रंगभूमीवर येण्याची परवानगी दिली पण त्यांना 'नीतिमान' असण्याची, नैतिकतेचे सामाजिक मानदंड पाळण्याची अटसुद्ध धातली. अन्यथा नाटक कंपन्यातील पुरूषांची नीतिमत्ता या भ्रष्ट करतील, अशी त्यांनी भीती वाटत होती.

वेश्यांचं जीवन सुधारण्याच्या गोडंस नावाखाली त्यांना रंगभूमीवर येण्याची संधी देण्याची या पुरूषांची तयारी होती. त्यांच्या म्हणण्यानुसार, वेश्यांनी एका सभ्य व्यवसायात शिरण्याची संधी उपलब्ध होणार होती, आपलं अनैतिक वर्तन सुधारण्याचा मौका मिळणार होता. वेश्यांच्या मनामधे योग्यपेक्षा अयोग्य, अनैतिक विचारांचाच भरणा आधिक असल्यामुळे रंगभूमीवरच्या सर्व प्रकारच्या भावनांच्या आविश्करणाला त्याची मदत होते, असं वेश्यांच्या रंगभूमीवरील प्रवेशाचं समर्थन केलं गेलं.[१८] वेश्यांनी रंगभुमीवर काम करणं ज्यांना पसंत नव्हतं, त्यांनी विधवांना आवश्यक त्या प्रशिक्षणानंतर रंगभूमीवर काम करायला देता येतील, असं सुचवलं.[१९]

१९२५ नंतरही, वादाच्या दुसऱ्या टप्प्यावर कुलीन स्त्रियांच्या रंगभूमीवरील प्रवेशाच्या विरोधाचे मुद्दे तसेच राहिले, परंतु प्रवेशाला अनुकुल मुद्दे मात्र वरचेवर आधिकाधिक जोरदार, सखोल आणि खात्री पटवून देणाऱ्या स्वरूपाचे होत गेले. लोकप्रिय स्त्रीपार्टी नट वार्धक्याकडे झुकू लागल्याने, शिवाय नव्या नटांना स्त्री भूमिका फारश्या आकर्षक अथवा फायदेशीर न वाटल्याने रंगभूमीवर स्त्रियांची गरज निर्माण झाली होतीच. स्त्रीपार्टी नटांच्या कौतुकाची जागा आता त्यांच्या हास्यास्पद दर्शनाच्या आणि अभिनयाच्या किश्श्यांनी घेतली. 'रंगभूमीला लागलेली उतरली कळा' सोदाहरण स्पष्ट करण्यासाठी त्यांची उदाहरणे वापरली जाऊ लागली. गोविंदं टेंबे या रंगजगतातील एका प्रसिद्ध व्यक्तिमत्वाने आपल्या समाजातील तरूण पुरूषांनी लोकप्रिय स्त्रीपार्टी नटांचे अनुकरण करायला सुरूवात केली असल्याचा (काळजीयुक्त) उल्लेख केला. त्यांच्या मते देशकार्यासाठी सामर्थ्यशाली पुरूषांची गरज असतांना बायकी दिसण्याऱ्वागण्याच्या या प्रवृत्तीला पायबंद घालणे आवश्यक होते.[२०]

रंगनिर्मितीची तांत्रिक बाजू या वेळेपर्यंत बरीच विकसित झाली होती. रंगवलेल्या पडद्यांऐवजी त्रिमितीय वास्तववादी नेपथ्य वापरात आले होते. एका नाटकात तळयाशेजारील बागेच्या नेपथ्याचा प्रेक्षकांनी पुरेसा आस्वाद ध्यावा म्हणून कलाकारांचा रंगमंचावरील प्रवेश मुद्दाम लांबवण्यात आल्याची वर्णनं आपल्याला वाचायला मिळतात.[२१] निर्मितीच्या तंत्रातून आणि नाटकाच्या आशयातून उमटलेल्या वास्तववादाच्या मिश्रणातून तसेच विविध क्षेत्रात दृष्टीस पडणाऱ्या स्त्रियांमुळे सामाजिक दृष्टिकोनात बदल धडून आले. आधीच्या अक्षेपांना आता नव्याने कलाटणी देण्यात आली. चतुरपणाने या कलाटणीचा पाया नैतिकता विरूद्ध कला असा रचण्यात आला. नीतिमूल्यांच्या अधि:पतनाचा धोका आता तितकासा राहिला नाही अशी हाकाटी पिटण्यात येऊ लागली कारण आता रंगभूमीवर येणाऱ्या स्त्रिया, पूर्वीच्या तुलनेत सुशिक्षित, सुसंस्कृत, कुलीन अशा होत्या,[२२] या टप्प्यावर स्त्रियांच्या रंगभूमीप्रवेशाचे पाठीराखे स्त्रियांची गणना स्वतंत्र आणि जबाबदार व्यक्ती म्हणुन करीत नव्हते, हे उघड आहे. उलट, पुरूषांनी आखलेल्या आणि स्त्रियांनी केवळ पाठिंबा दर्शवलेल्या नैतिक मूल्यांच्या चौकटीत त्या व्यवस्थित बसणाऱ्या आहेत, असे मानत होते.

रंगभूमीवरील स्त्रियांचा प्रवेश सुलभ करण्यासाठी स्त्रियांच्या 'नैसर्गिक स्त्रीत्वा' च्या गुणांचा उदोउदो (गौरव) करण्यात आला. त्यांच्या हालचालींचा नैसर्गिक डौल, त्यांची संगीताची आवड, आणि भावनोद्दीपनाकडे असलेला नैसर्गिक कल याविषयी भरभरून लिहिले गेले. पण या सर्व गुणसमुच्चयामधे बाहुलीशी खेळणाऱ्या लहान मुलींच्या ठायी आढळणाऱ्या 'नक्कल करण्याच्या गुणांचा' अभिनयाच्या कलेसाठी फायदा कसा होतो हे दाखवून देण्यासाठी जी स्त्री - पुरूषांची तुलना करण्यात येत असे, ती फारच मनोरंजक आहे, लहान मुली आई, बायको, आजी यांच्या भूमिकांचं हुबेहुब अनुकरण करतात, त्यामधे गुंग होऊन जातात, आणि त्यांच्या समवयस्क असणारी मुले मात्र कुठल्याही एका खेळावर लक्ष केंद्रित करू शकत नाहीत, असं प्रतिपादन करण्यात आलं. स्त्रियांमधल्या या गुणांना प्रोत्साहन देऊन रंगकलेच्या दृष्टीने त्यांचा हेतुपुरस्सर उपयोग करून ध्यायला हवा, अशीही जोड पुढे देण्यात आली.[२३]

कुलीन स्त्रियांच्या प्रवेशाच्या मुद्दयाला आणखी एक कंगोरा होता. रंगभूमीच्या आर्थिक धसरणीच्या काळात वेश्या स्त्रियांचा पगार परवडणारा नव्हता, हे उघडपणे मान्य करण्यात यायचं कारण दर रात्री हजार रूपयांपर्यंत करणाऱ्या त्या स्त्रियांना रंगभूमीच्या व्यवसायामधे जास्तीत जास्त दीडशे रूपये महिन्याला मिळू शकणार होते. तरीही कुलीन स्त्रियांच्या प्रमाणात रंगभूमीची गरज कितीतरी अधिक होती. त्यामुळे कुलीन स्त्रीची व्याख्या आणखी विस्तारण्याचा धूर्तपणा दाखवण्यात आला. 'कुलीन स्त्री' या संकल्पनेच्या तपशीलवार व सूक्ष्म विश्लेषणानंतर आणखी स्त्रियांचा या कल्पनेमधे सामावेश करता यावा, हा हेतू होता.[२४] पारंपरिक संकल्पनेतुसार 'कुलीन' या शब्दाचा अर्थ 'उच्च' जातीतल्या जन्माशी जोडला गेलेला आहे. पण बदललेल्या व्याख्येनुसार जन्माने कुलीन नसलेल्या पण वागणुकीने 'कुलीन' असणाऱ्या स्त्रियांनाही गटात सामील करून धेण्यात आलं 'कुलीन' वागणूक या कल्पनेमधे दोन अपेक्षा केल्या होत्या - एका पुरूषाशी निष्ठावान राहणे आणि कुलीन संतती / खानदानाला जन्म देण्याची आकांक्षा बाळगणे. अशाप्रकारच्या नव्या व्याख्येमागील खरे हेतू महाराष्ट्रच्या सामाजिक स्थितीच्या संदर्भातच पडताळून पाहिले गेले पाहिजेत. ठेवलेल्या बायकांचा सामाजिक दर्जा असणाऱ्या गोव्याकडच्या देवदासी

कलावंतीणींचा एक वर्ग त्याकाळी अस्तित्वात होता. त्या स्त्रियांकडे विशेषतः संगीताच्या क्षेत्रातले उच्च प्रतीचे कलागुण होते, जे वाया जाणं रंगभूमीला परवडण्याजोगं नव्हतं. 'नीतिमान' असं लेबल चिटकवून घेण्यासाठी, उच्च नीतिमूल्यांची कास धरण्यासाठी मध्यमवर्गीय पित्तृसत्तेनं सांगितलेला जीवनमार्ग अनुसरण्याचं दडपण अशा स्त्रियांवर आणणं सहज शक्य होतं. 'कुलीनं' हे विशेषण लावण्याकरिता ज्यांना त्यांचं राहणीमान बदलण्यासाठी आणलेल्या भावनिक दबावाला बळी पडावं लागलं अशा स्त्रियांपैकी काही जणी अजुन जिवंत आहेत. दुसऱ्या बाजूला सुशिक्षित, शहरी, उच्च जातीय कुलीन स्त्रियांना रंगकलेच प्रशिक्षण देण्यात आलं. पण पुरूष कलाकारांना अशा कोणत्या प्रशिक्षणाची गरज आहे की नाही, असा सवाल मात्र कुणीही विचारला नाही, हे लक्षात घेण्यासारखं आहे. 'रंगभूमीच्या हितचिंतकां'नी धालून दिलेली कडक 'आचारसंहिता' पाळणं या दोन्ही वर्गातील स्त्रियांना सक्तीच होतंः

१९१५ साली 'रंगभूमी' मासिकाने वाचकांना रंगभूमी आणि स्त्रिया या विषयावरील चर्चेत भाग घेण्याचं जे आवाहन केले होतं. त्याला काशीबाई हेलैकर नावाच्या एकाच स्त्रीनं प्रतिसाद दिला होता. १९९३ मधे 'संजीवनी' नियतकालिकाने याच विषयावर एक विशेषांक काढला आणि लोकांना प्रतिक्रिया पाठवण्यासाठी आवाहन केलं. तेव्हा इंदौर, नागपूर, खांडवा, पुणे आणि मुंबई अशा शहरांमधून आठ उच्चजातीय पदवीधारक स्त्रियांनी आपल्या प्रतिक्रिया पाठवल्या. यापैकी दोन प्रतिक्रिया विरोध करणाऱ्या होत्या, तर सहा प्रतिक्रिया रंगभूमीवर स्त्रियांनी कामे करण्याच्या बाजूने अत्यंत स्पष्ट विचार मांडणाऱ्या होत्या.

या प्रतिक्रियांमधून समोर येणारे काही महत्त्वाचे मुद्दे असे आहेत :

१) कोणत्याही वर्गातल्या स्त्रिया रंगभूमीवर कामं करीत असल्या तरी तो त्यांचा स्वतःच्या आवडीनिवडी प्रमाणे घेतलेला वैयाक्तिक निर्णय मानण्यात यावा. स्त्रियांच्या शिक्षकी अथवा वैद्यकीय पेशाच्या निवडीप्रमाणेच ही देखील एक निवड समजण्यात यावी. स्त्रियांची कलेची ओढ आणि त्यांची स्व-आविष्काराची क्षमता हे मुद्दे स्त्रियांच्या प्रतिक्रियामधून पहिल्यांदाच उच्चारण्यात आले होते. ते पुरूष सहभागींनी कधीच मांडले नव्हते.

२) कलेची सांगड नैतिकता अथवा कुलीन असण्याशी धालू नये.

३) कोणतेही नवे पाऊल उचलतांना धोके पत्करावेच लागतात. त्यामुळे रंगभूमीवर प्रवेश करतांना स्त्रियांनी मागेपुढे पाहण्याची गरज नाही. रंगभूमीचा कारभार त्यांनी पुरूषांना मनमानीपणाने पाहू देऊ नये.

४) समाजाने स्त्रियांना रंगभूमीवर स्वीकारण्याची वाट पाहू नये. स्त्रियांनी स्वतःच सामाजिक पूर्वग्रह ओलांडून जावे. आपली अभिनयकलेची उत्कट इच्छा पूर्ण करण्यासाठी ज्या निर्भय स्त्रियांनी अगोदरच अभिनयाचा पेशा स्वीकारलेला आहे, त्यांचे अनुकरण इतरांनी करावे.[२५]

५) सामाजिक बंधन मोडण्यासाठी स्त्रियांनी स्त्री-पुरूषांच्या एकत्र सहवासाची कल्पना स्वीकारली पाहिजे आणि त्याला प्रोत्साहन दिले पाहिजे.

६) बालगंधर्व तसेच सुप्रसिद्ध नाटककार खाडीलकर यांच्याविषयी यमुनाबाई द्रविडांनी काही

काही धाडसी विधाने केली आहेत.[२६] नाटक कारांना स्त्री भूमिका चितारता येत नाहीत, आणि त्याला खाडीलकर देखील अपवाद नाहीत, असं त्यांचं मत आहे. खाडीलकरांच्या 'मेनका' नाटकामधे मेनकेला विश्वामित्र ऋषींच्या मागे लागुन मातृत्व प्राप्त करतांना दाखवून त्यांनी ज्या प्रकारे स्त्रीत्वाचा आणि मातृत्त्वाचा अपमान केलेला आहे, त्यावर यमुनाबाईंनी टीका केली आहे. त्या म्हणतात, 'प्रत्येक स्त्रीला मातृत्वाची इच्छा असली तरी त्यासाठी एखाद्या पुरूषाच्या मागे लागण्याइतक्या स्त्रिया वेड्या नाहीत. खाडीलकरांसारखा एखादा पुरूष नाटककार हे जाणू शकणार नाही. अशा प्रकारची मेनका रंगभूमीवर साकारायला बालगंधर्वा सारखा पुरूष कलाकार यत्किंचितही संकोचणार नाही, यात मग नवल कसले ? त्या पुढे म्हणतात की खाडिलकरांनी त्यांच्या प्रसिद्ध 'स्वयंवर' नाटकात रंगवलेल्या रूक्मिणी आणि द्रौपदी यादेखील 'पुरूष नायिका' आहेत.[२७]

७) अनेक स्त्रियांचे मत असे दिसते की स्त्री-पुरूषांनी, अगदी नवरा-बायको म्हणून दरवेळी नसले तरी, रंगभूमीच्या एकाच क्षेत्रात वावरावे, हेच सगळयात उत्तम ठरेल. कुठल्याही कलाप्रकाराला वाहून धेतल्याशिवाय त्यात गती मिळत नसते. त्यामुळे स्त्रियांनी जर कलेला मान देणारा, कलेवर प्रेम करू शकणारा नवरा निवडता येणार असेल तरच लग्न करावं, अन्यथा रंगभूमीची सेवा करण्यासाठी अविवाहित राहावे.

या सगळ्या चर्चानंतर शेवटी आपण अशा निष्कर्षप्रत येतो की जेव्हा स्त्रीपार्टी नटांच्या भूमिका समाजाला आवडत होत्या तेव्हा स्त्रियांना रंगभूमीवर कामे करायला विरोध केला जात होता. काळाच्या पुढच्या टप्प्यावर जेव्हा वास्तववादाची मागणी जोर धरू लागते तेव्हा ही सामाजिक आवड बदलते. स्त्रियांनी काम करण्याच्या बाजूने मत व्यक्त केले जाऊ लागते. एवढेच नव्हे तर रंगभूमीकडे आकर्षित करण्यासाठी स्त्री गुणांचा गौरव करणे सुरू होते. नाट्यव्यवसायाची गरज भागवण्यासाठी देवदासींचा कलाकार म्हणून सामावेश करण्याचा विचार येतो तेव्हा कुलीन स्त्रियांची व्याख्या बदलून विस्तृत करण्यात येते. पण त्यांचा सामावेश करतांना नीतिमूल्यांच्या पितृसत्ताक मानदंडांपासून देवदासींच्या जगण्याला ढकलून दिले जात नाही. मात्र, स्त्रियांची सृजनशीलता किंवा त्यांचा स्वतःचा कल या बाबींचा तसूभरही उल्लेख कुठे होतांना दिसत नाही.

अशारितीने एकीकडे 'रंगभूमीचे हितंचितंक, कलेकडे आर्थिक दृष्टीकोनातून पाहण्याबद्दल वेश्या व्यवसायातील स्त्रियांना नावे ठेवत होते. त्यांना पैशाचे लोभी असण्याची, कलेसाठी खरं प्रेम नसण्याची दूषणे दिली जात होती. परंतु जेव्हा स्त्री कलाकारांची रंगभूमीला आवश्यकता भासू लागली तेव्हा याच 'हितचिंतकांनी' रंगभूमीचा आर्थिक व सामाजिक दर्जा उंचावण्यासाठी स्त्रियांचा एक वस्तु म्हणून नाट्य व्यवसायाला मदत म्हणून 'वापर' करण्याची भाषा सुरू केली.

टीपा -

१.वाळिंबे रा. शं., मराठी नाट्यासमीक्षा, १८६५-१९३५, २.
२.तत्रैव, ३.
३.कुलकर्णी आ. वि., मराठी रंगभूमी, १९०३.
४.काळिंबे रा. शं. मराठी नाट्चसमीक्षा, १८६५-१९३५
५. तत्रैव.
६.तत्रैव.
७.काणेकर पी. जे. माझ्या काही नाट्यास्मृती, १९४४.
८.बाळिंबे रा. शं., मराठी नाटयसमीक्षा, १८६५ - १९३५, ४.
९.तत्रैव.
१०.जोशी सु., मराठी नाट्यसृष्टीतली मुशाफिरी, १९६६
११.काणेकर, माझ्या काही नाट्यस्मृती, १९४४
१२.तत्रैव.
१३.रंगभूमि (मासिक), १९१२.
१४.कुलकर्णी, मराठी रंगभूमी, १९०३.
१५.कुलकर्णी, मराठी रंगभूमी, १९१५.
१६.कुलकर्णी, मराठी रंगभूमी, १९०६.
१७.काळे, ललित कलेच्या सहवासात, १९५६.
१८.रंगभूमि (मासिक), १९१५
१९.रंगभूमि (मासिक), १९१६
२०.गोविंदराव टेंबे, 'रंगभूमी आणि स्त्रिया', भाग १ रत्नाकर (मासिक), १९२८.
२१.काळे पु. श्री., ललित कलेच्या सहवासात, १९५६
२२.काणेकर पी.जी. माझ्या काही नाट्यस्मृती, १९४४.
२३.काणेकर पी.जी. माझ्या काही नाट्यस्मृती, १९४४.
२४.काळे पु. श्री., ललित कलेच्या सहवासात, १९५६.
२५.भोळे ज्योत्स्ना आणि वर्तक पद्मा, 'स्त्रिया व रंगभूमी,' संजीवनी विशेषांक, १९३३.
२६.द्रविड यमुनाबाई, स्त्रिया व रंगभूमी.
२७.तत्रैव.