म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३२३२

चंद्र चवथिचा

एकच प्याला
भावबंधन



प्रेमसंन्यास
पुण्यप्रभाव

चंद्र चवथिचा

REFBK-0025456

म.वा.धोंड

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :–खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

-9 DEC 1987

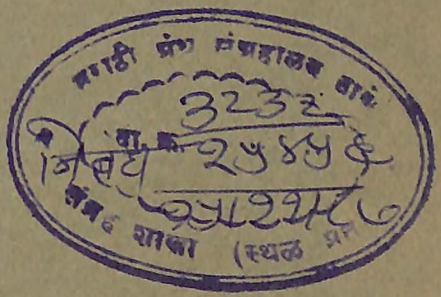
27 DEC 1987

30 DEC 1987

20 MAR 1988

(क्र. मा. पहा)
५०००–११–८६

जिबंध ६ नाट्यसमीक्षा
3232
२५४५६
१५।११।८७



IIII

चंद्र चवथिचा

मधुकर वासुदेव धोंड


REFBK-0025456



मौज प्रकाशन गृह

IIII

मौज प्रकाशन : ३४५
पहिली आवृत्ती : १९८७
© १९८७, सौ० सुलभा धोंड

मुखपृष्ठ : अच्युत पालव

किंमत बेचाळीस रुपये

प्रकाशक
श्री० पु० भागवत
मौज प्रकाशन गृह
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४०० ००४

मुद्रक
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, गिरगाव
मुंबई ४०० ००४

IIII

सौ० सुलभास



प्रास्ताविक
सहा
स्वत्वाचा शोध
१
नाटकांतील पात्रे
१६
नाटकांतील विनोद
३९
संगीत नाटक
६८
'चंद्र चवथिचा'
८३
नाट्यदृष्टी
९४

।।।। प्रास्ताविक

शुक्लपक्षातील चंद्राप्रमाणे गडकऱ्यांच्या नाट्यप्रतिभेचा कलेकलेने विकास होत होता. परंतु चार नाटके पूर्ण करून पाचव्याचे लेखन चालू असतानाच ते कालवश झाले. 'चवथिचा चंद्र' पंचमीला पुरा प्रकाशलाच नाही. चंद्राच्या या वर्धिष्णू कलांचा वेध घेत घेत त्यांच्या नाट्यप्रतिभेच्या संभाव्य विकासाचा काही अंदाज बांधता येतो का, हे पाहण्याचा प्रयत्न या लेखांत केला आहे.

राम गणेश गडकरी यांच्या जन्मशताब्दीच्या सोहळ्यात आपणही सहभागी व्हावे या उद्देशाने, कोणीही न सांगता-मागता, केवळ आंतरिक उमाळ्यानेच, 'चंद्र चवथिचा' हा लेख लिहिला आणि माधवराव गडकरी यांच्याकडे पाठवून दिला. त्यांनी तो लागलीच 'लोकसत्ते'च्या 'राम गणेश गडकरी गौरव-पुरवणी'त (२७ मे १९८४) प्रसिद्ध केला. हा लेख लिहीत असतानाच गडकऱ्यांच्या साहित्याविषयी आपणांस काही नवे, वेगळे सांगायचे आहे हे जाणवले आणि लेखनाचा मनस्वी कंटाळा असूनही आणखीन तीन लेख लिहिले आणि तेही असेच अनाहूतपणे तीन दिवाळी अंकांच्या संपादकांकडे पाठवून दिले. त्यांतील 'गडकऱ्यांच्या नाटकांतील पात्रे' आणि 'गडकऱ्यांची विनोदी पात्रे' हे दोन लेख अनुक्रमे 'दीपावली' व 'दिनांक' यांच्या १९८४ च्या दिवाळी अंकांत प्रसिद्ध झाले. 'गडकऱ्यांची नाट्यदृष्टी' हा तिसरा लेख 'मौज'च्या संपादकांकडे फारच उशिरा पोचल्यामुळे त्या वर्षीच्या दिवाळी अंकात तो जाऊ शकला नाही. तो १९८५ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला. आणखीन दोन लेख लिहिण्याचा संकल्प होता; पण जन्मशताब्दीचा सोहळा संपला आणि माझी लेखनाची ऊर्मी जिरून गेली. परंतु राम गणेशांनी मानगूट सोडली तशी श्री० पुं० नी ती पकडली. त्यांनी गेल्या दोन वर्षांत मला स्वास्थ्य लाभू दिले नाही. त्यांच्या दटावणीतूनच 'स्त्रीत्वाचा शोध' आणि 'संगीत नाटक' हे दोन संकल्पित लेख सिद्ध

झाले. वरील चार अंकांच्या प्रकाशकांनी ते लेख पुस्तकरूपाने प्रकाशित करण्याची संमती दिल्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. श्री० पु० भागवत यांनी संकल्पित दोन लेख माझ्याकडून लिहवून घेतले आणि आता सहाही लेख ते पुस्तकरूपाने प्रकाशित करीत आहेत, याबद्दल त्यांचे आभार मानून त्यांच्या ऋणातून मुक्त होता येत नाही. काही ऋणे लोभ मानून जन्मभर जपायची असतात.

हे लेख लिहीत असता नाट्यव्रती डॉ० कृ० रा० सावंत यांनी मी मागितलेलेच नव्हत तर मला ठाऊकही नसलेले अनेक नाट्यविषयक ग्रंथ तत्परतेने पुरविले, याबद्दल त्यांचे आभार मानावेत तेवढे थोडेच.

म० वा० धोंड

१. स्वत्वाचा शोध



गडकऱ्यांना (१८८५–१९१९) अवघे ३३–३४ वर्षांचे आयुर्मान लाभले. त्यांतील पहिली वीस वर्षे शिक्षणात गेली. १९०५ मध्ये ते मॅट्रिकची परीक्षा उत्तीर्ण झाले आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीत मासिक पंधरा रुपयांवर नोकरीस लागले. तेव्हापासून मृत्यूपर्यंत त्यांनी स्वतःस केवळ साहित्यनिर्मितीसच वाहून घेतले. यांतील पहिली दोन वर्षे उमेदवारीत गेली. १९०७ पासून त्यांचे विनोदी लेख व १९०९ पासून त्यांची कविता नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होऊ लागली आणि १९१२ मध्ये त्यांचे पहिले नाटक 'प्रेमसंन्यास' रंगभूमीवर आले. तेथून त्यांच्या प्रतिभेस बहर येऊ लागला, रसिकांची दाद मिळू लागली, साहित्यक्षेत्रात प्रतिष्ठा लाभू लागली, आर्थिक स्वास्थ्याची स्वप्ने दिसू लागली—आणि १९१९च्या जानेवारीत, वयाच्या चौतिसाव्या वर्षी, त्यांच्यावर मृत्यूने झडप घातली. ज्या साहित्याने गडकऱ्यांना मराठी साहित्यात मानाचे अत्युच्च स्थान मिळवून दिले ते त्यांनी १९०७ ते १९१८ या अवघ्या बारा वर्षांत निर्माण करावे, यात त्यांच्या प्रतिभेची महत्ता व कालाची निर्घृणता एकाच वेळी प्रत्ययास येतात.

१९०७ ते १९१८ या बारा वर्षांत विनोदी लेख, कविता व नाटके अशी त्रिविध निर्मिती त्यांनी केली खरी, परंतु या तीन वाङ्मयप्रकारांच्या निर्मितीचा इतिहास पाहिला तर १९१५च्या सुमारास त्यांनी विनोदी लेखन थांबवले आणि १९१६च्या अखेरीस त्यांची काव्यनिर्मिती मंद होऊ लागली असे दिसून येते. मंद म्हणजे बंद नव्हे. 'माझा मृत्युलेख' ही त्यांची अखेरची कविता. तिचा रचनाकाल १ एप्रिल १९१८ आहे. 'वाग्वैजयंती'च्या १९६५च्या आवृत्तीतील निम्म्याहून अधिक कवितांचा रचनाकाल अनिर्णित आहे. परंतु गडकऱ्यांनी अखेरी-अखेरीस कवितेचा जाणीवपूर्वक निरोप घेतला होता, हे त्यांच्या 'शेवटची कविता' या अपूर्ण रचनेवरून निश्चित कळून येते.

वयाच्या तिसाव्या वर्षीच त्यांनी विनोदी लेखन थांबवावे आणि त्यानंतर एकदोन वर्षांतच त्यांची काव्यप्रतिभाही आटावी, हे विलक्षणच म्हटले पाहिजे. याची कारणे शोधली पाहिजेत.

गडकऱ्यांच्या विनोदी लेखांनी व कवितांनी त्यांना उदंड लोकप्रियता मिळवून दिली असली तरी त्यांमुळे त्यांना प्रतिष्ठा, पैसा व स्वास्थ्य या गोष्टी काही लाभू शकल्या नाहीत. दिवसा नाटकमंडळीतील मुलांना शिकवणारे मास्तर व रात्री डोअरकीपर असे त्यांच्या नोकरीचे स्वरूप असल्यामुळे त्यांना समाजात प्रतिष्ठा नव्हती; मासिक पंधरा रुपये पगार आणि तोही हप्त्याहप्त्याने मिळत असल्यामुळे दैनंदिन खर्चाचीही भ्रांत असे—विडी-काडीकरताही पैसे हवे असल्यास त्यांना मालकापुढे हात पसरावा लागे; आणि प्रतिष्ठा व पैसा ही दोन्ही नसल्यामुळे, लेखनाला आवश्यक ते स्वास्थ्यही त्यांना नव्हते. केवळ नाट्यलेखनच त्यांना या तिन्ही गोष्टी मिळवून देऊ शकत होते.

गडकऱ्यांचे नाट्यलेखन त्यांना समाजात प्रतिष्ठा कशी मिळवून देऊ लागले, याची काही उदाहरणे देतो :

१. 'किर्लोस्कर मंडळी'चा डोअरकीपर 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'चा नाटककार होऊ घातला असता त्याची प्रतिष्ठा दिसादिसांनी कशी वाढत गेली, याचा किस्सा चिंतामणराव कोल्हटकरांनी खुद्द गडकऱ्यांच्याच शब्दांत सांगितला आहे :

> असेंच एकदां कारणपरत्वें 'प्रेमसंन्यास' नाटकाविषयीं बोलत असतां गडकरी म्हणाले, "...किर्लोस्कर मंडळीचा दरवाजा माझ्या मार्गांत अडथळा आणीत होता."
>
> किर्लोस्कर मंडळीच्या दरवाज्याचा मला नीटसा अर्थबोध झाला नाहीं असें पाहून ते म्हणाले, "मी पदवीधर तर नव्हतोंच पण उलट किर्लोस्कर मंडळींत मास्तर किंवा डोअरकीपर होतों...एका नाटक मंडळीच्या डोअरकीपरनें लिहिलेलें नाटक सुशिक्षित म्हणून समजल्या जाणाऱ्या प्रतिष्ठित 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'नें बसवायचें ही गोष्ट सर्वांनाच मानवणारी नव्हती...अप्पांनीं भागवतांना एक वेळ नाटक ऐकण्याचा आग्रह केला. भागवतांनीं तें मान्य केलें. आमच्या वाचनाचा दिवस आणि वेळ ठरली. मी वही घेऊन ठरल्या वेळीं त्यांच्या खोलींत गेलों. ते आरामखुर्चीवर बसले होते. मला बसावयाला सांगून वाचनाला सुरुवात करावयाला सांगितली. ...वाचन सुरू झाल्यानंतर थोड्याच वेळांत ते आरामखुर्चीतच उठून बसले आणि विशेष लक्ष लावून ऐकूं लागले. वाचनानंतर ते विचारमग्न असतांच 'उद्यां केव्हां येऊं' म्हणून विचारलें आणि जावयाला निघालों. एकदम भानावर आल्यासारखें करून ते म्हणाले, 'उद्यां! उद्यां याच वेळीं यावयाचं. मी वाट पाहीन.'
>
> "दुसऱ्या दिवशीं बैठकींत मला एक बदल झालेला जाणवला. आपल्या आराम-खुर्चीसमोर एक खुर्ची ठेवली होती. त्यावर बसावयाला सांगून वाचनाला आरंभ करण्यास सांगितला...दोन अंकांचें वाचन झालें...त्यांनीं थोडी चर्चा केली. त्या दिवशीं निरोप देतांना व एरवीं बोलतां-चालतांनाहि मला निराळेपणा जाणवल्याखेरीज

राहिला नाहीं. 'उद्यां याच वेळीं, अगत्य अं!' एवढें जातांना पुन्हां बजाविल्याखेरीज त्यांना राहवलें नाहीं.

"तिसऱ्या दिवशीं गेलों तो निराळाच आदरातिथ्याचा प्रकार. आपण बसत त्या खुर्चीवर मला बसावयाला लाविलें, चहा आणविला, चहा झाल्यावर माझ्यासमोर खुर्ची ओढून घेऊन त्यावर आपण ऐकण्याच्या तयारीनें बसले. भूतमहालाच्या प्रवेशावर पुन्हा थोडें बोलणें झाल्यावर वाचनाला सुरुवात झाली. वाचन झाल्यावर थोडा वेळ डोळे झाकून स्वस्थ बसले. नंतर म्हणतात, 'नाटक मला आवडलें. अण्णांशीं तुमचें बोलणें झालेंच आहे ना? बघूं या पुढें काय होतें तें!'...महाराष्ट्र नाटक मंडळीने एकदांचें हें नाटक घ्यावयाचें ठरविलें." ('बहुरूपी', पहिली आवृत्ती, पृ० २५७–८.)

पहिल्या दिवशी नाटककार होऊ पाहणारा डोअरकीपर, दुसऱ्या दिवशी एक होतकरू नाटककार आणि तिसऱ्या दिवशी आपला नाटककार अशी जी गडकऱ्यांची पदोन्नती होत गेली तदनुसार सतरंजी, साधी खुर्ची आणि मानाची आरामखुर्ची अशी यथाक्रम आसनोन्नतीही होत गेलेली दिसते.

२. 'प्रेमसंन्यास' महाराष्ट्र मंडळीने घेतले आणि मंडळीचे प्रमुख नट व तालीममास्तर भागवत मृत्यू पावले आणि मालकांत कुरबूर सुरू झाली. परिणामी 'प्रेमसंन्यास'चा पहिला प्रयोग समाधानकारक झाला नाही. तेव्हा खाडिलकरांसारखे श्रेष्ठ नाटककार गडकऱ्यांच्या पाठीशी अनाहूतपणे उभे राहिले.

मालकांच्या आपसांतील मतभेदामुळें अप्पा टिपणीस 'महाराष्ट्र मंडळी' यापूर्वीच सोडणार होते. पण त्या मंडळींना गुरुस्थानीं असलेल्या खाडिलकरांनीं "मुंबई-मुक्काम आहे त्या संचांत पार पाडला पाहिजे. भागवतांसारखा एक आधारस्तंभ कोसळला आहे, तेव्हां तुमचे मतभेद विसरून एका संस्थेच्या लौकिकाकरितां एकजुटीनें प्रयत्न व्हायला पाहिजे," असे हडसून खडसून बजावल्यामुळें अप्पांनीं आपलें कंपनी सोडणें लांबणीवर टाकलें. त्याच सबबीवर त्यांनीं 'प्रेमसंन्यास'मधील भूमिकेचाहि इन्कार प्रत्यक्षपणें न करतां चालढकल केली. त्याचा नाट्यप्रयोगावर अनिष्ट परिणाम झाला. प्रथम प्रयोगाच्या दुसऱ्याच दिवशीं खाडिलकरांनीं अप्पांना प्रथम प्रयोगाच्या अपयशाबद्दल बोलतांना, "तुमच्या अशा कृत्यामुळें एक नवा नाटककार जगांतून उठणार आहे, याची तुम्हांला जाण आहे का?" म्हणून प्रश्न टाकून त्यांच्या जबाबदारीची त्यांना तीव्र शब्दांत जाणीव करून दिली. इतकेंच नव्हे तर कांहीं प्रवेशांची त्याच वेळीं स्वतः तालीम घेतली. ('बहुरूपी', पृ० २६१.)

३. 'प्रेमसंन्यास'च्या यशाने नाट्यक्षेत्रांत गडकऱ्यांचे स्थान स्वाभाविकपणेच उंचावले. त्यांच्याकडे 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'कडूनच नव्हे तर 'किर्लोस्कर मंडळी'कडूनही नव्या नाटकाची मागणी येऊ लागली. 'पुण्यप्रभाव' रंगभूमीवर आले आणि त्यांची प्रतिष्ठा आणखीनच वाढली. 'गंधर्व नाटक मंडळी'च्या मागणीवरून त्यांनी 'एकच प्याला' लिहायला घेतले. त्या वेळीं गडकऱ्यांची प्रतिष्ठा केवढी उंचावली होती, हे पुढील प्रसंगा-

वरून दिसून येईल:

श्रीपाद कृष्णांच्या 'सहचारिणी' नाटकाचें 'गंधर्व मंडळी'त वसविण्यासाठीं वाचन झालें. 'एकच प्याल्या'च्या निमित्त गडकरीमास्तरांचा मुक्कामहि 'गंधर्व मंडळी'तच होता. त्यांच्या वाचनानंतर त्या गुरुशिष्यांत त्या नाटकाविषयीं चर्चा झाली. चर्चेंत कांहीं मुद्द्यांवरचे गडकरीमास्तरांचे आक्षेप तात्यांनीं मान्य केले. त्या आक्षेपांबाबत हस्तलिखित घेऊन तात्यांनी खोडाखोड केली आणि सुधारणा करण्यासाठीं ते गडकऱ्यांना म्हणाले, "बोल." मास्तरहि त्या कथानकाच्या भूमिकेच्या परिपोषाच्या दृष्टीनें विचार करण्यासाठीं खेपा घालीत बोलूं लागले. तात्या त्या सुधारणा लिहून घेऊं लागले. पाच-सहा मिनिटांत मास्तरांच्या ही गोष्ट लक्षांत आली की, आपण सांगतों आहों आणि तात्या लिहून घेत आहेत. ते एकदम खजील होऊन बोलावयाचे थांबले आणि मोठ्या अजीजीनें तात्यांना म्हणाले, "माझ्याकडून चूक होत होती. तुम्ही सांगावयाचें आणि मी लिहून घ्यावयाचें असें आपलें नातें. तुम्हांला कांहीं बदल करावे असें वाटत असलें तर ते तुमचे तुम्ही करा. तुमच्या लिखाणांत फेरफार करण्याचा माझा अधिकार नाहीं. तात्या, क्षमा करा." ('बहुरूपी', पृ० ३१५.)

'महाराष्ट्र'सारख्या प्रतिष्ठित नाटक मंडळीच्या चालकांनी 'किर्लोस्कर मंडळी'च्या डोअरकीपरला स्वतःच्या खास खुर्चीवर बसवावे, खाडिलकरांसारख्या नाट्याचार्यांनी त्यांच्या नाटकाची तालीम घ्यावी, आणि खुद्द त्यांच्या गुरूंनी त्यांच्यापासून धडे घेण्यास दिक्कत बाळगू नये! गडकऱ्यांच्या चढत्यावाढत्या प्रतिष्ठेचा हा आलेख झाला. आता पैसा.

'प्रेमसंन्यासा'ने गडकरी नाटककार म्हणून पुढे आले खरे, पण या नाटकाने त्यांना किती पैसा मिळवून दिला याची नोंद आढळत नाही. त्यानंतरच्या 'पुण्यप्रभावा'च्या संगीत प्रयोगाच्या परवानगीकरिता 'किर्लोस्कर मंडळी'शी १००० रुपयांचा आणि गद्य प्रयोगाच्या संपूर्ण हक्काकरिता 'महाराष्ट्र मंडळी'शी ७५० रुपयांचा त्यांचा करार झाला होता असे कळून येते. म्हणजे एकूण १७५० रुपये झाले. शिवाय 'किर्लोस्कर मंडळी'ला संगीत प्रयोगाचे संपूर्ण हक्क विकलेले नसल्यामुळे अन्य नाटक मंडळ्यांनाही प्रयोगाची परवानगी विकण्यास ते मोकळे होते. त्या काळात ही मिळकत मातबरच म्हटली पाहिजे. मासिक पंधरा-वीस रुपये कमावणाऱ्याच्या दृष्टीने तर ती गडगंजच होती. 'भावबंधन'च्या संपूर्ण हक्कासाठी ते ३५०० रुपये अपेक्षीत होते. 'एकच प्याला'करिता कदाचित त्याहूनही अधिक असावेत. अठरा नाटकांचा संकल्प सोडतेवेळी पहिली दोन नाटके सोडून राहिलेल्या सोळांना चार हजारांनी मनोमन गुणून साट-सत्तर हजारांची स्वप्ने त्यांनी नक्कीच पाहिली असणार. 'पुण्यप्रभावा'च्या पहिल्या प्रयोगानंतर वर्षभरातच त्यांनी, पहिली पत्नी सोडून गेली असताही, चौदा वर्षांच्या सुस्वरूप व सुदृढ मुलीशी दुसरा विवाह केला, तो या आर्थिक संपन्नतेच्या स्वप्नांत रंगूनच असावा!

प्रतिष्ठा, पैसा, आरोग्य व कौटुंबिक जिव्हाळा या चार गोष्टींवर स्वास्थ्य अवलंबून

असते. त्यांतील पहिल्या दोन प्राप्त झाल्या की, उरलेल्या दोन साध्य होण्यास सहसा वेळ लागत नाही; लागला तरी पहिल्या दोन पुरेसे स्वास्थ्य देऊ शकतात. दुसऱ्या दोहोंचा संबंध समाजाशी येत नाही; ती दुखणी वैयक्तिकच असतात. ती बरी करण्याचा कसोशीने प्रयत्न करणे किंवा ती सहन करायला शिकणे एवढेच व्यक्तीच्या हाती असते.

नाट्यलेखनाने लाभणाऱ्या प्रतिष्ठेच्या व पैशाच्या लोभापायीच गडकऱ्यांची विनोदी लेख व कविता यांची निर्मिती थांबली वा मंदावली, असे म्हणणे त्यांच्या प्रतिभेला अवमानकारक नाही काय? नक्कीच आहे! पण तसे खुद्द त्यांनीच म्हटले असले तर काय? 'शेवटची कविता' या अधुऱ्या कवितेत कवितेचा निरोप घेत असता ते म्हणतात :

मार भरारी गरुडा, गगनीं; मी येतच नाहीं,
हे प्रतिभेचे पंख कापितों माझ्या हातांहीं!...
खुशाल आम्रा, मज मदनाचे पुष्पबाण मार,
ही सोनेरी ढाल रुप्याची हातीं तलवार!

'सोनेरी ढाल' व 'रुप्याची तलवार' ही प्रतिष्ठा व पैसा यांचीच प्रतीके नाहीत का? 'बेगडी प्रतिष्ठा' व 'रुपेरी बेडी' हे शब्दप्रयोग इथे आठवावेत.

पण आपली काव्यनिर्मिती का थांबली, याचे खुद्द गडकऱ्यांनीच सांगितलेले कारण आपण खरे मानायलाच हवे असे नाही. वरील उद्‌गार उघड उघड आत्मनिर्भर्त्सनेचे आहेत. आजारी माणसाने वैतागाने केलेले स्वतःच्या आजाराचे निदान अचूक असते असे थोडेच आहे! गडकरी हे हाडाचे कलावंत होते आणि अखेरपर्यंत ते कलावंतच राहिले होते—तेव्हा विनोदी लेखन व कविता या वाङ्मयप्रकारांना सोडचिठ्ठी देऊन त्यांनी नाट्याशीच संसार का मांडला, याचे कारण कलानिर्मितींच्याच संदर्भात शोधले पाहिजे.

आणि ते कारण म्हणजे या दोन्ही वाङ्मयप्रकारांत त्यांना आलेले अपयश. हे अपयश त्यांचे त्यांनाच कळून यावे हे विशेष!

हे अपयश का आले आणि त्यांचे त्यांनाच कळून कसे आले?

रंगभूमिविषयक अडीच, टकीच्या लग्नाविषयीचे तीन आणि 'कवींचा कारखाना' हा एक असे साडेसहा विनोदी लेख गडकऱ्यांनी लिहिले आहेत. यांतील पहिल्या लेखमालेतील 'प्रमादपंचदशी' हा अखेरचा लेख त्यांनी अर्धवट सोडावा, दुसऱ्या लेखमालेतील 'अखेर जमलें' हा संकल्पित लेख लिहूच नये, आणि 'कवींचा कारखाना' हा लेख 'काव्यप्रकाश वाचा' या शब्दांनी कंटाळत संपवावा, यांतच गडकऱ्यांनी आपल्या अपेशाची कबुली दिलेली दिसते. हे अपेश का यावे?

'नाटक कसें लिहावें?' आणि 'नाटक कसें पहावें' हे रंगभूमिविषयक दोन उपहासात्मक लेख, त्या काळी नाटके कशी लिहिली जात आणि बरेचसे प्रेक्षक ती फुकट पाहण्याकरिता कोणकोणत्या युक्त्याप्रयुक्त्या लढवीत, यांवर उपरोधिक शैलीने लिहिलेले

आहेत. वास्तविक, नाटक कसे लिहू नये आणि नाटक कसे पाहू नये, हे या लेखांचे खरे विषय आहेत. 'प्रमादपंचदशी' हा लेख याच मालेतील असता तर त्याचे शीर्षक 'नाटक कसे बसवावे?' असे काहीसे हवे होते. पण या लेखाची बैठकच वेगळी आहे. यात तत्कालीन नाट्यप्रयोगांत जे विविध प्रमाद घडत त्यांचे विवेचन केलेले आहे. याची शैली उपरोधिक नसून उघडउघड दोषदर्शनाची आहे. या दोषदर्शनातून विनोद निर्माण होत असला तरी लेखकाची भूमिका नाट्यशिक्षकाचीच आहे, विनोदी लेखकाची नव्हे. गडकऱ्यांनी या लेखाला 'प्रमादपंचदशी' असे संख्यादर्शक नाव दिलेले असले, तरी यात केवळ चारच दोष दाखविलेले आहेत. आणखीही कित्येक दोष त्यांना दाखवायचे असले पाहिजेत; पण आपला लेख विनोदी न होता गंभीर होत चाललेला पाहूनच की काय त्यांनी हा लेख अर्धवटच सोडलेला असावा.

'टकीच्या लग्ना'तील पहिला 'वरसंशोधन' हा लेख मूलतः टीकात्मक आहे. कुलशील, गोत्र, पत्रिका, वधूपरीक्षा व हुंडा या पंचविध व्यूहांतून पार पडणे वधूपक्षाला किती जिकिरीचे जाते, याचे निवेदन करणे हा या लेखाचा मुख्य उद्देश. या रूढ आचारांतील अंगभूत दोषांमुळे आणि उपरोधिक शैलीमुळे हे निवेदन भरपूर विनोद निर्माण करते. यातील, गरीब स्थितीतल्या गृहस्थाने वरपित्याच्या उन्मादात "आम्हांस या जन्मीं कर्तव्य नाहीं!" असे बोलून जाणे, भांबुरावाची बायको बाळंत होऊन त्याला कन्यारत्नाचा लाभ झाल्यावर त्याने "I am ruined" अशी तार करणे आणि त्यावरून त्याची बायको बाळंतपणात दगावली असावी अशी स्वार्थी समजूत करून घेऊन त्याला दिलासा देण्याकरिता तिंबूनानांनी "Don't fear. Thaki is" अशी उलट तार करणे, आणि एका नववधूला नमस्काराच्या वेळी चुकून "अष्टकन्या सौभाग्यवती भव" असा तिंबूनानांकडून आशीर्वाद दिला गेल्यामुळे त्यांना व बाळकरामाला यथेच्छ मारपीट होऊन तिंबूनानांवर खटला भरला जाणे, या तिन्ही प्रसंगांची निवेदने बहारीची झाली आहेत. या खटल्यात तिंबूनाना दोषी ठरून 'विविधज्ञानविस्तारा'तील 'क्रितो व फिदो', 'ज्ञानप्रकाशा'तील 'स्थानिक सहकारी पतपेढ्यां'संबंधी सारे अग्रलेख व 'ब्रह्मज्ञानप्रदीप' हे आध्यात्मिक गद्यनाटक वाचण्याची आणि 'मानापमान' नाटकातील प्रत्येक पदाचा अन्वयार्थ लावण्याची शिक्षा त्यांना होते. खवचट वाङ्मयीन टीकेचा हा नवाच आविष्कार म्हटला पाहिजे. या अखेरच्या प्रसंगी वरसंशोधनाची कथा वास्तवातून स्वप्नसृष्टीत प्रवेश करते.

'लग्नाच्या मोहिमेची पूर्वतयारी' या दुसऱ्या लेखाची निवेदनशैली पार बदललेली दिसते. पहिल्या लेखातील तिंबूनाना, बाळकराम व टकी ही कनिष्ठ मध्यमवर्गातील पांढरपेशी माणसे यात शिमग्यातील सोंगे बनून आलेली आहेत. बोरीबंदर ते गिरगाव एवढ्या लांबीच्या अस्तन्या असलेला अंगरखा, खडकवासल्याच्या धरणातील पाणी पुरे पडणार नाही म्हणून धोब्यांनी धुणे नाकारलेले व पुन्हा बांधण्यास पुण्यातील समस्त पगडबंदांनी मिळून कमीत कमी एक वर्षाची मुदत मागितलेले, विस्कटलेले, अवाढव्य जुने पागोटे, आणि केवळ जरीकाठच शाबूत असलेले संपूर्ण विरलेले मळके उपरणे, अशा

पोशाखातील तिंबूनाना; निवृत्त जमादाराने टाकून दिलेले काळे बूट, तळवे साफ गेलेले पांढरे पायमोजे, जुन्या बाजारात विकत घेतलेली दीड पायाची खाकी विजार व सोजिराचा लाल बनातीचा जुना कोट आणि पिवळी पडलेली व चेपलेली पुराणी पगडी, असा बहुरंगी व बहुढंगी साज केल्यामुळे पंचरंगी पोपटासारखा दिसणारा बाळकराम; आणि डोळ्यांबाहेर ओघळलेले काजळही लक्षात येऊ नये असा काळाकुट्ट वर्ण, उजव्या सोंडेचा गणपती किंवा डाव्या तोंडाचा मारुती यांसारख्या दुर्मिळ दैवतांप्रमाणे असलेली वाकडी मान, हजारो देवींचे दर्शन घेतल्याचा साक्षात्कार घडविणारे तोंडावरील देवीचे वण आणि लतिकेची उपमा पूर्णार्थाने साजावी म्हणूनच की काय एका डोळ्यात फूल, अशी रूपसंपन्न ठकी! असे हे त्रिकूट नानांची नवी तरणी बायको, नुकत्याच निवर्तलेल्या पत्नीपासूनचा मुलगा चिमण्या, आबाभटजी व रंगू गाडीवाला यांच्यासह पुष्कळशी बोचकी, वळकट्या, भांडीकुंडी, चार महिन्यांच्या बेगमीचा दाणागोटा, भजनाचा पखवाज, बिनखुंट्यांची व तुटक्या तारांची सतार, इत्यादी, इत्यादी गडगंज सामानसुमान घेऊन दोन बैलांच्या भल्याथोरल्या गाडीतून पुण्यास येते आणि "वर पाहिजे! वधूपक्षाची कसलीही अट नाहीं!!...हुंडा भरपूर. पत्रिका हव्या तितक्या...दोन मुली एकदम करणारास एक मुलगी इनाम!...त्वरा करा! तीन दिवसांत हटकून लग्न." अशा जाहिराती वाटीत दररोज सकाळपासून संध्याकाळपर्यंत पुणे शहराच्या पेठापेठांतून, आळीआळींतून आणि बोळाबोळांतून फिरू लागते. पहिल्या लेखाच्या अखेरीअखेरीस वास्तवातून स्वप्नसृष्टीत शिरलेली पात्रे या लेखात अशी व्यंगसृष्टीत वावरू लागलेली दिसतात.

या लेखात प्रसंग असा एकच आहे; पण तो बहारीचा आहे : बाळकराम स्वतःकरिता नव्या पोशाखाचा हट्ट घेतो तेव्हा तिंबूनाना, "चल; पत्कर तूं ठकीला आणि—" असे म्हणतात न म्हणतात तोच बाळकराम बेशुद्ध पडतो. चार दिवसांनी तो शुद्धीवर येतो, तेव्हा त्याचे कमजोर हृदय काढून त्या ठिकाणी दणकट हृदय बसवण्याचा निर्णय तिंबूनानांनी घेतलेला असतो. त्याकरता नुकताच निवर्तलेला एक शास्त्री, एक तरुण सुधारक व एक दरोडेखोर यांची प्रेते फाडली जातात. त्यांत शास्त्र्याला हृदयच नसल्याचे, सुधारकाचे हृदय बाळकरामाच्या हृदयाहून कमकुवत असल्याचे आणि दरोडेखोराचे हृदय उफराटे लोंबकळत असल्याचे आढळून येते. दरोडेखोराचेच हृदय दणकट असल्यामुळे ते सुफराटे करून शिवले जाते आणि त्याची क्रिया अव्याहत चालावी म्हणून कायमची किल्ली दिलेले एक घड्याळ त्यावर बसवले जाते. व्यंग चित्रपटाची कला अमेरिकेत नुकतीच कुठे सुरू होत होती आणि हृदयारोपणाची शस्त्रक्रिया व 'पेससेटर'ची करामत साठेक वर्षे दूर होती, अशा काळी गडकऱ्यांनी हा प्रसंग कल्पावा हे केवढे अद्‌भुत!

'लग्न मोडण्याचीं कारणें' या तिसऱ्या लेखात कथा व्यंगसृष्टीतच रेंगाळत राहिली आहे. तिंबूनाना, बाळकराम, ठकी इत्यादी सोंगे गडगंज सामानसुमानासह दोन बैलांच्या भल्याथोरल्या गाडीतून जाहिराती वाटीत आणि लोकांचे लक्ष वेधून घेण्यासाठी आपापसांत लटकी भांडणे भांडत गल्लीबोळांतून फिरत आहेत. आता या व्यंगसृष्टीतून वास्तवात कसे

परतायचे, ठकीचे लग्न कसे जमवायचे, या फिकिरीत गडकरी पडले आहेत. त्याकरता थोडा वेळ आपला बाळकरामाचा मुखवटा उतरवून, "माझ्या दयाशील वाचकभगिनींनों! स्त्रीजातीचा अभिमान धरा! अगदीं नाइलाजामुळें कां होईना—पण अशा रीतीनें आपल्या पोटच्या गोळ्याचें प्रदर्शन करावयाला तयार होणाऱ्या 'घर'च्या मंडळींच्या आड या, आणि दुसऱ्यांच्या आंतड्यांची अशी हेटाळणी करावयास सरसावणाऱ्या आपल्या उच्छृंखल मुलांभावांना आळा घाला!" अशी सूत्रधारी विनंती गडकरी करू लागतात. आता, उपरोधिक शैली अशी बाजूस सारून सरलोक्तीचा अवलंब करणे कलादृष्ट्या गैर असले, तरी लेखाच्या मूळ उद्दिष्टाशी सुसंगत असल्यामुळे क्षम्य मानता येईल. पण तेवढ्याने भागत नाही. पात्रेही वास्तवात उतरायला हवीत, आणि विशेष म्हणजे ठकीचे लग्न जमायला हवे. ते कसे होणार? "तूं पत्कर ठकीला," असे तिंबूनानांनी म्हटल्याक्षणीच खुद्द बाळकराम चार दिवस मूर्च्छित पडावा, अशा अनन्वित कुरूप पोरीला कोण पत्करणार? कोट्या करण्याच्या नादात ठकीच्या रूपाची भरपूर विटंबना करून गडकरी भलत्याच पेचात अडकले आहेत. त्यातून स्वतःची सुटका करून घेण्याकरता ते वेळ मागून घेतात आणि "ठकीचें लग्न एका आकस्मिक कारणामुळें कसें अचानक जमून आलें," ते पुढील लेखात सांगण्याचा उघडउघड फसवा संकल्प सोडून या लेखमालेतून पळ काढतात. हा संकल्पित लेख लिहिला गेलाच नाही हे सांगायला का हवे? बिचारी ठकी अजूनही 'इज'च!

यानंतरच्या 'कवींचा कारखाना' या लेखात गडकऱ्यांनी स्वतःला अशी अडचणीत आणणारी पात्रे न आणता त्याचे स्वरूप विवेचनात्मकच ठेवले आहे. या लेखाच्या पूर्वार्धात खरी कविता व नकली कविता, सत्कवी व कुकवी, आणि नव्याचे सोयरे व जुन्याचे सुतकी यांची तुलना करीत करीत पुष्कळच रंगत आणली आहे; परंतु उत्तरार्धात कवितांचे प्रकार, छंदांचे विशेष, आणि यमकप्रासादी शब्दालंकार यांचे विवेचन करता करता ते स्वतःच एवढे कंटाळले आहेत की, "अर्थालंकारांच्या सम्यग्ज्ञानासाठी काव्यप्रकाश वाचा," असा हवाला देऊन त्यांनी हा लेख कसाबसा तडीस पोचवला आहे.

पहिल्या दोन्ही लेखमाला व हा लेख या तिहींचेही शेवट असे कंटाळवाणे का व्हावेत? लेख लिहिता-लिहिताच गडकऱ्यांची हास्यप्रतिभा अशी आटत का जावी? पहिल्या दोन्ही लेखमाला अर्धवट सोडून आणि तिसऱ्या लेखाच्या अंती 'काव्यप्रकाश'कडे बोट दाखवून पळ काढण्याची त्यांच्यावर पाळी का यावी?

या लेखांतील पात्रे, प्रसंग, वर्णने, सुभाषिते, कोट्या, कल्पना, विडंबने इत्यादींत गडकऱ्यांनी बहारीचा विनोद साधला आहे यात शंका नाही. पण हे सगळे सुटेसुटेपणाने. यांना बांधणारे घट्ट आशयसूत्र यांत नाही; लेखांचा आराखडा आधी निश्चित केलेला नसल्यामुळे निवेदन भरकटत गेले आहे; विशेष म्हणजे 'सवाई नाटकी' व 'बाळकराम' या कल्पित लेखकांचे व्यक्तित्व व त्यांची लेखनामागील भूमिका यांची खुद्द गडकऱ्यांनाच स्पष्ट कल्पना नसल्यामुळे लेखनशैली, विचारसरणी, निवेदनपद्धती इत्यादींत वारंवार

विसंगती निर्माण होऊन वाचकांवर एकसंध असा परिणाम घडवून आणण्याचे सामर्थ्यच हे लेख गमावून बसले आहेत.

हे लेख लिहीत असताच गडकऱ्यांनी 'छोट्या जगूचा रिपोर्ट' हा चुटका आणि 'सकाळचा अभ्यास', 'प्रो० कोटिबुद्धे' व 'संगीत मूकनायक' ही तीन छोटी प्रहसने लिहिली. हे सर्वच लेखन वरील दोषांपासून मुक्त असल्यामुळे उत्कृष्ट उतरले आहे. यांतील तीन नग नाट्यरूप असावेत हे लक्षणीय आहे.

विनोदी लेखांत जे यश लाभले नाही ते या नाट्यांत विनायास लाभलेले पाहून गडकऱ्यांनी आपली हास्यप्रतिभा यापुढे नाटकाच्याच कारणी लावलेली दिसते. नाटकांच्या अंगी ती भरपूर लागलीही.

नाटक हा विलक्षण बंदिस्त प्रकार आहे. पाचेक तासांच्या अवधीत (अर्थात त्या काळी) संपन्न होणाऱ्या नाट्यप्रयोगातील कथानक बांधीव व पात्रांचे व्यक्तिविशेष रेखीव हवेत, प्रवेश सुटसुटीत व संवाद चुरचुरीत हवेत, आणि नाट्याची सर्वच अंगे विशिष्ट एकसंध परिणाम साधतील अशी सुविहित हवीत. गडकऱ्यांच्या स्वैर प्रतिभेला ही शिस्त अर्थातच मानवणारी नव्हती; पण नाटक हे प्रयोगशरण असल्यामुळे त्यांना ती संपूर्ण धुडकावूनही देता येत नव्हती. शिवाय प्रधान पात्रांच्या जीवनातील गंभीर प्रसंगांवर आधारलेले मुख्य कथानक आणि गौण पात्रांच्या व्यवहारावर आधारलेले उपकथानक अशी द्विस्तरीय नाट्यरचना त्या काळी रूढ असल्यामुळे, कोणत्याही पात्राच्या स्वभावविशेषाला वैकल्य न आणता गंभीर व विनोदी अशा दोन्ही अंगांनी नाटकाच्या आशयाचे पोषण करण्याची सोय त्यात होती. या सोयीचा भरपूर फायदा घेऊन गडकऱ्यांनी आपल्या सर्वच नाटकांत हास्याचे मळे उदंड पिकवले आहेत. त्यांच्या हास्यप्रतिभेला नाटक हा वाङ्मयप्रकार एवढा मानवला की, 'एकच प्याला' हे नाटक सोडले तर बाकीच्या तिन्ही नाटकांत प्रधान पात्रांच्या प्रवेशांपेक्षाही गौण पात्रांचे प्रवेशच चटकदार उतरले आहेत. विनोदी लेखांत गडकऱ्यांना जे अपयश आले त्याची पुरेपूर भरपाई या प्रवेशांनी केली आहे. त्यांचा बाळकराम हा कधीच धडपणे स्वतःच्या पायावर उभा राहू शकला नाही; पण त्यांची गोकुळ, नूपुर, तळिराम, महेश्वर, जिवबा कलमदाने या पात्रांनी तत्कालीन रंगभूमी गाजवली एवढेच नव्हे तर आजमितीलाही ती सुशिक्षितांच्या मनोभूमीवर जिवंतपणे वावरत आहेत.

विनोदी लेखांप्रमाणेच कवितालेखनातही गडकऱ्यांच्या पदरी अपयशच आले. काव्याची उत्तम जाण, मराठी, संस्कृत व इंग्रजी या तीन भाषांतील उत्तमोत्तम काव्याचे मार्मिक परिशीलन, सूक्ष्म संवेदनक्षमता, तरल कल्पनाशक्ती आणि भाषा व छंद या दोहोंवरही प्रभुत्व हे काव्यनिर्मितीला आवश्यक व पोषक असणारे सर्व गुण अंगी पुरेपूर असूनही हे अपयश यावे हे विशेष. गडकऱ्यांनी हे अपयश प्रांजळपणे मान्यही केले.

'वाग्वैजयंती'तील सगळ्या कविता एकत्रितपणे वाचल्या तर गडकऱ्यांची काव्यप्रतिभा अनेक दिशांनी स्वैर संचार करताना दिसते. त्यांतील काही दिशा अशा : (१) समकालीनांचे अनुकरण; (२) परंपरागत काव्यप्रकारांचे अनुकरण; (३) प्रासंगिक रचना; (४)

चुटकेवजा रचना; (५) नाट्यात्मक रचना; आणि (६) भावकविता. यांतील कोणती दिशा तिला विशेष मानवली?

१. गडकऱ्यांनी जाणीवपूर्वक अनुकरण करण्याचा प्रयत्न केला तो केशवसुत व बालकवी या दोनच समकालीन कवींचा. या दोनच कवींची त्यांनी निवड करावी यात कवितेविषयीची त्यांची प्रगल्भ जाण दिसून येते. 'केशवसुत मेले!' आणि 'निजलेल्या बालकवीस' या कवितांत त्यांनी यांचा जो गौरव केला आहे, त्यावरून या कवींचा थोरपणा त्यांनी अचूक हेरला होता हे कळून येते. "ही सजीव केली जडता" (केशवसुत) आणि "नवकवितेच्या जरिपटक्याचा तुलाच अधिकार" (बालकवी) या एकेक चरणातच गडकऱ्यांनी यांच्या काव्याचे मर्म कसे नेमके सांगून टाकले आहे! आणि तरीही मराठी काव्यसमीक्षेला इथवर पोचण्यास काही दशकांचा काळ लोटावा लागला. 'दसरा' या कवितेत त्यांनी केशवसुतांचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न केला खरा; परंतु, "हें गाणें केशवसुतांच्या 'तुतारी'चें वेडेंवाकडें रूप आहे. सुधारणा पाहिजे या म्हणण्यापलीकडे या गाण्यांत कांहींच राम नाहीं," अशी जी टीप त्यांनी या कवितेला जोडली आहे, त्यावरून आपला हा प्रयत्न किती दुबळा ठरला आहे, याची जाणीव त्यांना लागलीच झाल्याचे कळून येते. 'अरुण' ही कविता बालकवींच्या त्याच नावाच्या कवितेचे अनुकरण आहे. हीदेखील फसलेली जाणवून त्यांनी 'अरुण (दुसरा)' ही विडंबनात्मक कविता लिहिलेली दिसते. यात बालकवींच्या कवितेचे विडंबन आहे असा गैरसमज प्रचलित आहे, परंतु यातील

फार विचारें कविकल्पकता अतिश्रांत झाली
बालकवीचें 'अरुणगीत' तों मनीं उडी घाली

या पंक्तींवरून हे बालकवींच्या 'अरुणा'चे विडंबन नसून स्वतःच्याच पहिल्या 'अरुणा'चे विडंबन आहे, हे स्पष्ट होते. स्वतःच्याच कवितेचे विडंबन करणारे गडकरी हे पहिले व बहुधा एकटेच कवी असावेत. कोणत्याही श्रेष्ठ कवितेची नक्कल ही तिचे विडंबनच ठरते या अनुभवाने शहाणे होऊनच की काय, त्यांनी 'रांगोळी घातलेली पाहून—' या कवितेत केशवसुतांच्या त्याच नावाच्या कवितेचे उघडउघड विडंबन केले आहे. हे विडंबन दोषदर्शनार्थ नसून गौरवासाठीच आहे हे स्पष्ट आहे.

२. प्राचीन कवितेच्या बाबतीत कोणत्याही विशिष्ट कवीचे अनुकरण न करता काव्यप्रकाराचेच अनुकरण करण्याचा मार्ग गडकऱ्यांनी अवलंबिलेला आहे. 'अनामिकाचे अभंग' यात अभंगाचे आणि 'सत्समुदाम' यात भक्तमालेचे अनुकरण आहे. या दोन्ही रचना सुमारच आहेत. 'भीमकबाळा', 'स्मृतिगीत', 'घुंगुरबाळा', 'निज बाळा रे', 'घास', 'पाच देवींचा पाळणा', 'साजणि बाई' इत्यादी पारंपरिक गीतांच्या धर्तीची रचना अतिशय गोड उतरलेली आहे. ही गीते नाटकांकरता रचलेली असून ती स्त्रीपात्रांच्या तोंडी आहेत, हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. 'स्मृतिगीत' हे 'ते हि नो दिवसा गताः' या श्लोकाचे भाषांतर. हा श्लोक 'उत्तररामचरिता'त रामाच्या तोंडी आहे, पण

गडकऱ्यांनी हे गीत 'प्रेमसंन्यासा'तील लीलेच्या तोंडी घातले आहे. 'भीमकवाळा' या गीताच्या प्रारंभी "माझी स्वतःची एवढीच कविता मला आवडते," असे त्यांनी म्हटले आहे. हे विधान परमार्थाने घेण्याचे कारण नाही. हे गीत जसे त्यांना आवडले तशीच त्यांची तत्सम अन्य गीतेही त्यांना आवडलेली असणार. ती या गीताहूनही सरस उतरलेली आहेत.

३. 'वाग्वैजयंती'तील कित्येक कविता केवळ प्रासंगिक आहेत, आणि त्या सर्वच सुमार आहेत. पंचम जॉर्जचे राज्यारोहण, लोकमान्यांचे विलायतेस जाणे, गोपाळ कृष्ण गोखले यांचे निधन, हे विषय निदान सार्वजनिक जिव्हाळ्याचे; परंतु प्रवेशपरीक्षेत पहिला क्रमांक मिळवून "स्वज्ञातीचें नांव उजळिलें" म्हणून चिं० द्वा० देशमुख यांचे केलेले अभिनंदन हा केवळ ज्ञातीच्या जिव्हाळ्याचा विषय, आणि 'कवीचा वधूवरांस आहेर' हा केवळ त्यांच्या आप्तेष्टांच्या! त्याशिवाय गणपतराव बोडस व का० र० मित्र यांना लिहिलेली छंदोबद्ध पत्रेही यांत आहेत; ती तर निव्वळ वैयक्तिक! अशा रचनांसाठी आपली काव्यप्रतिभा रावबून गडकऱ्यांनी तिचा अवमानच केला नाही काय? परंतु गडकऱ्यांची कवितेवर एवढी निष्ठाच कुठे होती?

४. 'गुलाबी कोडें', 'पहिलें चुंबन', 'गोड निराशा', 'सांग कसे बसलों?', 'काय करावें?', 'चिंतातुर जंतु', 'विरामचिन्हें', यांसारख्या ज्या चुटकेवजा कविता गडकऱ्यांनी रचल्या त्या अतिशय लोकप्रिय ठरल्या. कल्पकता, शृंगार व विनोद यांमुळे त्या रंजक ठराव्यात यात नवल नाही; परंतु रंजकतेपलीकडे या कविता जात नाहीत हेही तेवढेच खरे.

५. 'राजहंस', 'प्रेम आणि मरण' आणि 'मुरली' या गडकऱ्यांच्या नाट्यात्मक कविता जरा अधिकच लोकप्रिय ठरल्या. यांतील नाट्य अर्थात मेलोड्रामाच्या स्वरूपाचे आहे. तरुण वयात आधी पती आणि त्यानंतर अल्पावधीतच एकुलते एक मूल जावे ही पांढरपेशा हिंदू स्त्रीच्या बाबतीत दुर्दैवाची परिसीमाच म्हटली पाहिजे. लहान वय, कायमचे वैधव्य, एकुलत्या एका मुलाच्या मृत्यूमुळे नशिबी आलेली कायमची अपत्यहीनता आणि अल्प कालावधीतच हे घाव बसल्यामुळे झालेला भ्रम, अशा टप्प्यांनी तिला "दुर्दैवनगाच्या शिखरीं" बसवल्यावर तिच्या शोकाने हळव्या श्रोत्यांच्या "करुणारसगंगे"ला पूर येणे अगदी स्वाभाविकच होते. ही कविता तत्काळ लोकप्रिय झाली आणि ती लोकप्रियता आजवर टिकूनही राहिलेली आहे. 'प्रेम आणि मरण' ही कविता 'पतंग-ज्योति-न्याया'-वरून स्फुरलेली. पण या दोन्ही प्रतिमा आकाराने इवलाल्या. तेव्हा गडकऱ्यांनी माळावर वाढलेला प्रचंड वृक्ष आणि आभाळात लखलखणारी वीज या भव्य प्रतिमांची योजना केली. "वृक्षावरी वीज जधीं पडावी। त्याच्या स्थितींतच तिची महती पहावी" या केशवसुतांच्या पंक्तीवरून त्यांना या प्रतिमा सुचल्या असाव्यात. परंतु यात महती आहे ती विजेची—वृक्षाची नव्हे; आणि तीही सौंदर्याची—प्रेमाची नव्हे. गडकऱ्यांना पुरुषाच्या —पर्यायाने स्वतःच्या—प्रेमाची महती गायची होती. त्याकरता वृक्षाचे भव्यपण व

एकाकीपण, त्याच्या भोवतालची खुरटी झुडपे, त्याच्याकरता तळमळणाऱ्या वेली, आकाशात लखलखलेल्या विजेचे दर्शन, त्या दर्शनानेच तिच्यावर जडलेली गाढ प्रीती, तिच्या प्राप्तीचा ध्यास, त्याकरता आचरलेले उग्र तप, त्याचा "दीड वितीच्या दुनिये"ने केलेला उपहास, त्या तपाने इंद्रपदाला निर्माण झालेला धोका, तपोदेवतेचे वरदान, वृक्षाने केलेली विजेची मागणी, त्याला त्यापासून परावृत्त करण्याचा देवांचा प्रयत्न, त्याचा दृढ निग्रह, देवांनी 'धाडलेली' वीज, तिच्या स्पर्शानेच वृक्षाचे दुभंगणे व उन्मळून पडणे आणि पडता पडता त्याच्या आजवर न फुललेल्या कळ्या फुलणे—अशा क्रमाक्रमाने गडकऱ्यांनी यातील नाट्य फुलवीत नेले आहे. पन्नास टक्के प्रेमाची ही नाट्यरूप कहाणी आहे. हिचे नाट्यपूर्ण वाचन आजही श्रोत्यांना भुलवते. 'मुरली' या कवितेत "प्रीति, भक्ति आणि मुक्ति या भावयोगाच्या तीन पायऱ्यां"वरील राधेच्या "चढत्या स्थिति" खुद्द गडकऱ्यांनीच पाच अंकांत विभागून दाखवल्या आहेत. हिच्यातील नादमाधुर्यामुळे हिला-देखील तत्काळ लोकप्रियता लाभली.

६. आतापर्यंतच्या पाच वर्गांत विभागून विवेचिलेल्या कवितांतील काही फसल्या आणि काही जमल्या असल्या, तरी त्या काही भावकविता नव्हेत. प्रत्यक्ष वा कल्पनेत स्वतः अनुभवलेल्या भाववृत्तीची, निवेदनाकरिता नव्हे तर तिचे रूप जाणून घेण्याच्या उद्देशाने, केलेली अभिव्यक्ती हे भावकवितेचे प्रमुख वैशिष्ट्य. (अ) प्रेमनैराश्य व (आ) इतर जीवनानुभव व्यक्त करणाऱ्या गडकऱ्यांच्या काही कविता या वर्गात मोडतात.

(अ) गडकऱ्यांच्या प्रेमनिराशेच्या कवितांवर विपुल लिहिले गेले आहे; त्यामुळे या कवितांची नावे द्यायची तशी गरज नाही. या कवितांत निराशा जरूर आहे, परंतु प्रेमाचा आढळ मात्र सहसा होत नाही. जे काही व्यक्त झाले आहे ते केवळ निराशेतूनच. कवी सात वर्षे प्रेमाचे स्वप्न पाहत-भोगत होता ('शेवटचें प्रेमगीत'), तो तिची "अधरसुधा दे" अशी निर्वाणीची विनवणी करतो ('निर्वाणीची विनवणी'), तिने "होय" म्हणावे म्हणून "नयनीं जीवाचें तोय" आणतो ('एका शब्दासाठीं विनंति'), तिने याला कधीतरी फुले "धाडलीं" होती—प्रत्यक्ष दिलेली नव्हती ('—स'), असे प्रेमाचे मामुली दर्शनच यांत घडते. 'प्रेमकाळ' या कवितेत तर "आतां चुंबन। नंतर चुंबन। चुंबन जीवन" अशी अखंड चुंबनाचीच मागणी आहे. सहा कडव्यांच्या या कवितेत चुंबन हा शब्द मोजून अठरा वेळा आला आहे; आणि हे चुंबन कसे, तर "ओंटावरती ओंट सदा" आणि "ओंट न हाले" असे. ज्युनियर कॉलेजच्या विद्यार्थ्यालाही शोभणार नाही अशी ही रचना आहे. याच्या "हृदयाला तुडवून" ती "नटव्या थाटापाटीं" दुसऱ्याशी विवाह करते तेव्हा केलेली तिची निर्भर्त्सना मात्र यांत भरपूर आहे ('निर्दया बालेस'). प्रेम आणि प्रेमनिराशा यांविषयीच्या विकृत आकर्षणातूनच या कवित रचल्या गेलेल्या दिसतात. वयात येण्याआधीच किंवा त्यानंतर लागलीच विवाहित झालेल्या आणि इंग्रजी कविता-कादंबऱ्या वाचून विवाहपूर्व प्रेमाविषयी कुतूहल निर्माण झालेल्या त्या काळच्या तरुण पिढीला या कविता आवडाव्यात यात नवल नाही. आज या

कविता वाचल्या—नव्हे, अभ्यासिल्या—जातात त्या गडकऱ्यांची प्रेयसी कोण होती, तिचे नाव 'तारा' की 'आशा', ती एकच होती का आणखी दुसरीही कुणी होती, या व अशा वांझ संशोधनासाठी.

(आ) प्रेमनिराशेतर जीवनानुभूती व्यक्त झाली आहे ती 'माझा मृत्युलेख', 'हुरहूर', 'अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस', 'स्मशानांतलें गाणें', 'घुबडास!' या व तत्सम इतर कवितांत. यांत कवीचे एकाकीपण, त्याच्या अनुभवाच्या मर्यादा व बुद्धीची अगतिकता, जगाचा ढोंगीपणा व मानवी व्यवहाराचा तोचतोपणा, या सर्वांतून उद्भवलेली कवीच्या मनाची उद्विग्नता, विषण्णता व निर्विण्णता इत्यादी भाव व्यक्त झाले आहेत. मर्ढेकरांच्या कवितांतही प्रामुख्याने हेच भाव व्यक्त झालेले दिसतात. "अज्ञेयांतुनि आरपार न दिसे दिक्काल यांचा तट", "मी श्वासास धनी, अखंड फिरतो वारा भरारा जरी", "आधीं वारिक वाडगें तरि तया हीं कुंपणें घातलीं" ('हुरहूर'); "निष्प्रेमाची शेज सोवती। भयाण दुनिया सारी भंवतीं" ('अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस'); "सजीवतेचा चाले चाळा", "समानतेच्या मारी बाता। वरच्या लत्ता झेलित माथां। सर्वेंच खालीं झाडी लाथा" ('स्मशानांतलें गाणें'); "ठराविकानें जग जें भरलें। ठराविकचि तें आतां निजलें। ठराविकचि रीतीनें मेलें", "पिळुनी पाणी काळोखांतिल। दिवे मालवूं आकाशांतिल" ('घुबडास!'); यांसारख्या त्यांतील पंक्ती मर्ढेकरांची सहजच आठवण करून देतात. परंतु यांतील पहिल्या दोन सोडल्यास बाकीच्या सर्व भावकविता म्हणून फसलेल्या आहेत. वेदनांचे जेव्हा संवेदनांत संक्रमण होते तेव्हाच अभिव्यक्ती यथार्थ होऊ शकते आणि या संवेदनांस जेव्हा सुश्लिष्ट व रेखीव रूप प्राप्त होते तेव्हाच भावकविता कृतार्थ होते. गडकऱ्यांचा भर संवेदनांपेक्षा निवेदनावर आणि ते निवेदनही पसरट व पाल्हाळिक! गडकऱ्यांची 'मुरली' आणि पु० शि० रेगे यांची 'त्रिधा राधा' यांची तुलना करून पाहिल्यास वरील विधानाची प्रतीती येईल. वर उल्लेखिलेल्या भावकवितांतील 'अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस' ही कविता ६५ चरणांची आहे, 'स्मशांनातलें गाणें' १९३ चरणांची आहे आणि 'घुबडास!' ही तर २५७ चरणांची आहे! 'हुरहूर' या कवितेला सुनीताचा घाट दिल्यामुळेच तिची रचना रेखीव झाली आहे. गडकऱ्यांची ही उत्कृष्ट भावकविता म्हणता येईल. 'माझा मृत्युलेख' ही तर

यावज्जीवहि 'काय मी' न कळलें आतांप्रती नीटसें,
मित्रांतेंहि कळे न गूढ—न कळे माझें मलाही तसें.
अज्ञाता! मरणोत्तर प्रकट तें होईल तूंतें कसें?
कोठें आणि कधीं तरी जगतिं मी होऊन गेलों असें!

अशी केवळ चार चरणांची रचना आणि तीही निवेदनात्मक, पण तरीही तिच्यातील अंतर्मुख वृत्ती, भावनेचा सच्चेपणा आणि अभिव्यक्तीचा रेखीवपणा यांमुळे तिला गडकऱ्यांची सर्वोत्कृष्ट भावकविता म्हणता येईल. यात अभिव्यक्त झालेले त्यांचे किंवहुना

एकूण माणसाचेच एकाकीपण मन हादरवून टाकणारे आहे. 'काय मी?' याचे परमार्थाने उत्तर देणे एका मुक्तासच काय ते शक्य आहे हे खरे. पण सच्चा भावकवी आपल्या मर्यादित अनुभवविश्वात याचा शोध तरी घेण्याचा प्रयत्न करतो. गडकऱ्यांनी हे बुद्धयाच टाळलेले आहे आणि हेच त्यांच्या अपयशाचे मुख्य कारण आहे. अधिकाधिक पाल्हाळाने या अपयशाची भरपाई करण्याचा त्यांचा प्रयत्न अधिकाधिक केविलवाणा वाटत जातो.

त्यांच्या चुटकेवजा, भडक नाट्यात्मक आणि प्रेमनिराशेच्या कवितांना तत्काळ लोकप्रियता लाभली असली, तरी गडकरी या यशावर संतुष्ट नव्हते. काव्याची मार्मिक जाण असल्यामुळे आपल्या कवितांचे यश मर्यादितच आहे हे त्यांना कळत होते. केशवसुत आणि इंग्रजी भावकविता हे त्यांचे आदर्श होते आणि त्यांच्या तुलनेत आपलीच नव्हे तर सगळीच तत्कालीन मराठी कविता दरिद्री व कळाहीन ठरते याची त्यांना जाण व खंत होती. एकट्या बालकवींची कविता काय ती त्यांना दिलासा देऊ शकत होती. 'केशवसुतांची कविता वाचून' आणि 'कांहीं इंग्रजी कविता वाचून' या दोन कवितांत ही जाण व खंत व्यक्त झाली आहे. "मी अर्धा शेक्सपियर आहे" आणि "कोल्हटकरांच्या [आपल्या गुरूंच्या] नाटकांना मी बुधवार दाखवीन," असे आपल्या नाटकांविषयी आत्मप्रत्ययाचे उद्गार काढणाऱ्या गडकऱ्यांची कवितेच्या क्षेत्रातील स्वतःच्या अपयशाची ही प्रांजळ कबुली आहे हे लक्षात घेतले की, कवितेसंबंधी त्यांचा उत्साह का मावळत गेला याची संगती लागू शकते. त्यांच्या प्रेमनिराशेवरील कवितांतही प्रेमापेक्षा निराशेवरच अधिकाधिक भर असावा याचे कारण झाले तरी हेच अपयश नसेल ना?

गडकऱ्यांना आपले अपयश कळून चुकले तसेच यशही उमगले होते. "माझी स्वतःची एवढीच कविता मला आवडते" ही 'भीमकवाळा'वरील टीप याला साक्ष आहे. कवितेचा निरोप घेण्याचे ठरवले तेव्हा अशा गीतांचा अपवाद त्यांनी नक्कीच कल्पिलेला असणार. कारण हे गीत नाटकाकरिता होते आणि यापुढील जीवन नाट्यलेखनालाच वाहण्याचे त्यांनी निश्चित केले होते. 'भावबंधन' वगळले तर आपल्या प्रत्येक नाटकात असे एक तरी गीत त्यांनी घातले आहे. 'पुण्यप्रभावा'त चार आहेत. 'वेड्यांचा बाजार' व 'प्रेमसंन्यास' ही गद्यनाटके, पण त्यांतही एकेक आहे. 'एकच प्याला'तील पदे त्यांनी वि० सी० गुर्जरांवर सोपवली होती तरी सिंधूकरिता 'घांस घे रे तान्ह्या बाळा' हे अतिशय गोड गीत त्यांनी स्वतः रचले. 'राजसंन्यास' हे अपुरे नाटक, पण त्यातील सातही गीते पारंपरिक ढंगाचीच आहेत. हे नाटक पूर्ण झाले असते तर नाट्यसंगीतात गडकऱ्यांनी क्रांती घडवून आणली असती. पात्र, प्रसंग व गद्यसंवाद यांना साजेशी शब्दयोजना, भाषा व चाल आणि नाट्य व संगीत दोन्ही खुलवील अशी बंदीष ही या गीतांची मागणी पुरवताना गडकऱ्यांना आपल्या स्वच्छंद व बेबंद प्रतिभेला पुष्कळच आवर घालावा लागला असणार. पण गीताची ही पथ्ये गडकऱ्यांच्या काव्यप्रतिभेला मानवली; ती तिच्या अंगी लागली.

या गीतरचनेचा प्रभाव त्यांच्या गद्य संवादांवरही पडलेला दिसून येतो. या अस्सल

मराठी गीतांच्या जवळिकेने गद्य संवादांनीही त्यांचा गुणच नव्हे तर वाणही घेतला. पण याचे विवेचन एका स्वतंत्र लेखातच करणे इष्ट.

विनोदी लेखन आणि कविता या दोन्ही आवडीच्या क्षेत्रांत आलेल्या अपयशाने खचून न जाता गडकऱ्यांनी आपली हास्यप्रतिभा व काव्यप्रतिभा नाट्यलेखनाच्या कारणी लावावी आणि अवघ्या बारा वर्षांच्या अल्पावधीत त्यात अपूर्व यश मिळवावे हे केवढे अद्‌भुत!

।।।। २. नाटकांतील पात्रे

गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कोणती पात्रे विशेष लक्ष वेधून घेतात ? नाटकागणिक यादी करू :

१. 'प्रेमसंन्यास' : कमलाकर, गोकुळ.

२. 'पुण्यप्रभाव' : वृंदावन, वसुंधरा, कालिंदी, नूपुर, सुदाम.

३. 'एकच प्याला' : सुधाकर, सिंधू, गीता, तळिराम.

४. 'भावबंधन' : घनश्याम, लतिका, मालती, धुंडिराज, महेश्वर.

यांची पात्रानुसार विभागणी केली तर यांत नायक १, खलनायक ३, नायिका व उपनायिका ५, विनोदी पात्रे ५, आणि इतर २ असल्याचे दिसून येते. यातून काही प्रश्न उपस्थित होतात :

१. गडकऱ्यांच्या नाटकांत नायकांपेक्षा खलनायक प्रभावी का ? २. सुधाकरच याला अपवाद कसा ? ३. नायिका व उपनायिका या नायकांना निष्प्रभ कशा करतात ? ४. विनोदी पात्रे ही वास्तविक गौण असून ती प्रधान पात्रांएवढीच वेधक का ठरतात ? ५. गीता व धुंडिराज ही वरील चारांपैकी कोणत्याही वर्गात पडत नसताही उठावदार का व कशी होतात ?

यांतील चौथा प्रश्न तूर्त बाजूस ठेवू. त्याचा विचार एका स्वतंत्र लेखातच करणे इष्ट. बाकीच्या चार प्रश्नांचा विचार करताना नाट्यरचनेच्या कालानुक्रमाचे भान ठेवल्यास गडकऱ्यांच्या नाट्यप्रतिभेच्या विकासाचे दर्शन घडण्याचा संभव आहे.

नायिकेचा पती वा प्रियकर तो नाटकाचा नायक, हा ढोबळ संकेत स्वीकारला तर जयंत, भूपाल व प्रभाकर हे अनुक्रमे 'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव' व 'भावबंधन' या नाटकांचे नायक ठरावेत. परंतु या तिघांचेही चित्रण अत्यंत उथळ व निःसत्त्व झालेले आहे.

'प्रेमसंन्यास'चा नायक जयंत याचा मनोरमा नावाच्या सुंदर स्त्रीशी विवाह झालेला

असतो; पण तिच्याविषयी त्याला घृणा असते. बालविधवा लीलेवर त्याचे प्रेम असते. मनोरमा न आवडण्याची कारणे तीन : ती भांडकुदळ असते व तिला काव्याची आवड नसते. तिचे हे दोन स्वभावविशेष नाटकातील संवादांत दिसून येतात. तिसरे आणि निर्णायक कारण, "तिचें पहिलेंच बोलणें माझ्या मनाला विश्वासारखें वाटून मला तिचा वीट आला," असे तो देतो; पण ते बोलणे काय होते हे तो सांगत नाही आणि म्हणून त्याचा वीट प्रेक्षकांपर्यंत पोचू शकत नाही. लीला त्याची बालमैत्रीण व तिला त्याच्याएवढीच काव्याची आवडही. त्याला लीलेशी विवाह करायचा असतो, पण त्यात दोन अडचणी असतात : एक हयात पत्नीची आणि दुसरी लीलेच्या वडिलांच्या—बाबासाहेबांच्या—विरोधाची. या दोन्ही अडचणींचा परिहार कमलाकराच्या दुष्ट कृत्यांमुळे होतो. कमलाकराने फसवलेली बालविधवा द्रुमन बाबासाहेबांच्याच दवाखान्यात बाळंतपणासाठी येते आणि नवजात अर्भकाची हत्या करते. त्याने हादरून बाबासाहेब लीलेच्या पुनर्विवाहाला संमती देतात. कमलाकर आगगाडीत मनोरमेवर बलात्कार करण्याचा प्रयत्न करतो आणि ती चालत्या गाडीतून उडी टाकते व काही दिवसांनी मृत्यू पावते. मध्यंतरी कमलाकराने जयंतवर मनोरमेच्या खुनाचा आरोप आणलेला असतो आणि त्याला फाशीची शिक्षाही झालेली असते. पण फाशी देण्यापूर्वी कमलाकराच्या दुष्ट कृत्यांचा पुरावा योगायोगाने विद्याधराच्या हाती येतो आणि जयंत निर्दोषी म्हणून सुटतोही. तो हातात हार घेऊन उल्हासपणाने 'आनंदी आनंद गडे' असा गात गात लीलेला भेटायला येतो. पण त्याआधीच तो फाशी गेल्याची खोटीच वार्ता कमलाकराने दिल्यामुळे लीलेने विष घेतलेले असते.

जयंताच्या आयुष्यात अशा अनेक घटना घडत असल्या तरी तो कृती अशी कोणतीच करीत नाही. ज्या घरी तो राहत असतो तिथे लीला, सुशीला, द्रुमन, मनोरमा यांच्यावर दुर्धर संकटे येत असता, त्यांत तोही बदनाम होत असता, आणि याच्या मुळाशी कमलाकर आहे अशी त्याची "खात्रीची समजूत" असता, तो कमलाकराचा काहीच बंदोबस्त करीत नाही. यावरही कडी म्हणजे कमलाकराची कृष्णकृत्ये उघडकीस येऊन पोलीस त्याला पकडण्यास येत असता त्याला सावध करून पळून जाण्याचा सल्ला तो देतो!

मग सबंध नाटकभर तो करतो तरी काय? पहाटेची रम्य वेळ, आकाशातील तारका, बागेतील फुले, त्यांवर पडलेले दवबिंदू, मनोरमेविषयीचा तिटकारा, लीलेवरील प्रेम आणि विधवांची दुःस्थिती यांवर लांबलचक भाषणे!

'पुण्यप्रभाव'चा नायक भूपाल हा जयंताएवढाच निष्क्रिय व उल्हू आणि वर निर्बुद्ध व निःसत्त्वही! अरुंधतीच्या दरबारातील हा सर्वश्रेष्ठ अधिकारी वृंदावनाने रचलेल्या एका पोरकट कारस्थानात फसतो आणि बंदीत पडतो. तिथून सुटण्याचा तो यःकश्चितही प्रयत्न करीत नाही. राजाजवळ तो आपल्या गत पराक्रमाच्या गाथा गात असता राजाने त्याच्या तलवारीची निर्भर्त्सना करताच त्या वृद्ध "जिभेचे तुकडे करण्याचा" दम तो देतो; परंतु हातात नंगी समशेर असता राजपुत्राच्या वधाच्या कटाचा खोटा आरोप करणाऱ्या वृंदावनाचे तो पारिपत्य तर करीत नाहीच, पण जिभेने त्याला जाबही विचारीत नाही!

वसुंधरेचे पातिव्रत्य की त्याचे प्राण, असा पेच त्याला वृंदावन घालतो, तेव्हा आपल्या प्राणाकरिता वसुंधरा स्वतःच्या पातिव्रत्याचे मोल देण्यास कितपत राजी होईल, हे अजमावण्याकरिता वसुंधरेची भेट करवून देण्याची भीक तो वृंदवनाजवळ मागतो. एका भिकारणीच्या फाटक्या पदरातून "तिची गरीब लाज बाहेर पडली" आणि शक्तिसेन हसले म्हणून त्याने शक्तिसेनांचा तिथल्या तिथे शिरच्छेद केला होता, त्याची आठवण देऊन "ज्या कर्तव्याच्या नांवावर रणांगणांत वीरांचे बळी घेतां येतात त्याच कर्तव्यासाठीं आपल्या जिवलग जिवावरही उदार व्हायला नको का?" या प्रतिप्रश्नानेच वसुंधरा त्याला त्याच्या सत्त्वाची जाणीव देते, तसा "अहाहा! आर्ये, देवी!" अशी तिला दाद देत देत तो एक पद गातो आणि बाहू पसरून आलिंगन देण्यास पुढे सरसावतो. वसुंधरेला त्याचा हा उल्लूपणा मानवत नाही आणि "मी व्रतस्थ आहे," असे सांगून ती त्याला तोडते.

असा हा भूपाल संबंध नाटकात करतो तरी काय, तर जयंताप्रमाणेच निशिगंधाचे पहिले फूल, चतुर्थीचा पूर्णकल्प चंद्र, त्याचे फिकट चांदणे, तारकालोप आणि वसुंधरेवरील आपले प्रेम यांवर काव्यमय भाषणे! जयंत आपल्या काव्याला विधवांच्या दुःस्थितीची जोड देतो, तर भूपाल जन्म, जीवित आणि मरण, संसाराची क्षणभंगुरता, देव आणि दैव, पूर्ण ज्ञान इत्यादी संज्ञा मधून मधून पेरीत अध्यात्माचा परतत्त्वस्पर्श देतो; एवढाच या दोघांत भेद!

प्रभाकर हा जयंत व भूपाल यांच्याएवढा निष्क्रिय व निःसत्त्व नाही; पण फार मोठा क्रियावान व सत्त्वशील आहे असेही नाही. तो घनश्यामचे कारस्थान उधळून लावतो हे खरे; पण त्याला त्या कारस्थानाचा सुगावा लागतो तो केवळ योगायोगाने. लतिकेच्या घरी यायची बंदी झाल्यावर तिचे दर्शनसुख तरी लाभावे म्हणून म्हाताऱ्या कानडी पंडिताचे सोंग घेऊन तो तिच्या घरी वावरतो आणि चेष्टेचा विषय होतो. लतिकेसमोर ते सोंग टिकत नाही, तसा तिला चिडवण्याकरिता तो विंदूवर प्रेम करण्याचे ढोंग करतो आणि महेश्वराने आंधळेपणाचे सोंग घेऊन धनेश्वराचे कागदपत्र चोरल्याचे तिच्याकडून त्याला कळते. त्याच वेळी मनोहर हा मालतीने परत केलेले त्याचे चित्र पुरण्याकरिता स्मशानात खड्डा खणतो आणि नेमका त्याच ठिकाणी घनश्यामने पुरून ठेवलेला, धनेश्वराचे चोरीस गेलेले खोटे दस्त-ऐवज व धुंडिराजकडून घेतलेला खोटा कबुलीजबाब असलेला, डबा त्याला सापडतो. ती कागदपत्रे तो प्रभाकराला आणून देतो. अशा रीतीने निव्वळ योगायोगाने हाती आलेल्या पुराव्यामुळेच प्रभाकर घनश्यामवर मात करू शकतो. एरवी स्त्रीसौंदर्यावर काव्यमय भाषिते रचण्यात आणि वावदूकपणा करून लतिकेला व इतरांना दुखवण्यातच तो रंगलेला असतो. वरवर पाहता तो जयंत व भूपाल यांच्याच मालिकेतला नायक वाटतो. पण जयंत व भूपाल आणि प्रभाकर यांच्यात एक महत्त्वाचा भेद आहे; आणि तो म्हणजे त्याचा अवखळपणा. 'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' हे मेलोड्रामा आहेत. त्यांच्या नायकांना क्रियाशून्यता व सत्त्वहीनता शोभत नाही. मेलोड्रामातील नाट्य गडद असते; त्याला

नायकाच्या रंगहीन व्यक्तिरेखा उणेपणा आणतात. प्रभाकर हा कॉमेडीचा नायक आहे. कॉमेडी ही सर्वसामान्याच्या जीवनावरच आधरलेली असते. त्यात असामान्यता खपत नाही. पात्रांचा अवखळपणाच त्यातील नाट्याला रंगत आणू शकतो. या दृष्टीने प्रभाकराचे चित्रण यशस्वीच म्हटले पाहिजे. परंतु या नाटकातील गंभीर प्रवेशांवर पडलेले घनश्यामचे दाट सावट आणि विनोदी प्रवेशांत महेश्वराने उडवलेली धमाल यांमुळे प्रभाकराची व्यक्तिरेखा भरावी तेवढी नजरेत भरत नाही.

'एकच प्याला'चा नायक सुधाकर हा वरील तीन नायकांहून संपूर्णपणे वेगळा आहे. पोरकेपणा, मानीपणा व बुद्धिमत्ता आणि त्यांतून आलेला एकाकीपणा; चढत्या वैभवातला मनाचा उमदेपणा आणि व्यसनी दारिद्र्यातील क्षुद्रपणा; प्राकृतिक जिद्द आणि व्यसनाधीनतेमुळे काही काळ पत्करावी लागलेली लाचारी; पत्नीवरील गाढ प्रीती आणि दारूच्या कैफात तिच्यावर केलेला गलिच्छ आरोप; आपल्या स्वभावाची—आपले बल व आपली दुर्बलता यांची—संपूर्ण जाण आणि त्यातून दिसणारे भीषण भविष्य; आपण जे गमावले त्याची जीवघेणी खंत आणि अटळ विनाशाला उघड्या डोळ्यांनी सामोरे जाण्याचे धैर्य;—सुधाकराच्या चित्रणातील या वादी-संवादी छटा त्याच्या व्यक्तिरेखेला जिवंतपणा आणतात. सुधाकर हा वरील तीन नायकांसारखा नाटककाराच्या हातातील बाहुले न राहता आपल्या चैतन्यशील व्यक्तित्वाने संबंध नाटकावर प्रभुत्व गाजवतो. 'एकच प्याला' ही ट्रॅजेडी आहे आणि ट्रॅजेडीच्या नायकाला साजेल असेच हे सुधाकराचे चित्रण आहे.

गडकऱ्यांनी नाट्यलेखनाला सुरुवात केली ती 'प्रेमसंन्यास' या मेलोड्रामाने. त्याचा दुःखान्त शेवट प्रेक्षकांना तितकासा रुचला नाही म्हणून त्यांनी 'पुण्यप्रभाव' हे नाटक सुखान्त केले. पण तोही मेलोड्रामाच. मेलोड्रामा हा नाटकाचा शुद्ध प्रकार नव्हे; ट्रॅजेडी व कॉमेडी हे शुद्ध प्रकार. या दोहोंच्या अप्राकृतिक समागमातून मेलोड्रामा हा संकरित प्रकार जन्माला आला. धड ट्रॅजेडीचे गांभीर्य नाही की कॉमेडीचा अवखळपणा नाही; मनाला अंतर्मुख करणारे जीवनाचे दर्शन नाही की उल्हसित करणारे मनुष्यस्वभावाच्या विसंगतीचे वा समाजाच्या विसंवादाचे खेळकर चित्रण नाही; शोक विनाकारण गडद केलेला आणि शेवट ओढूनताणून सुखान्त बनवलेला; वेदनेला अर्थ नाही आणि हास्यात स्वाभाविकता नाही;—असा हा नाटकाचा भ्रष्ट प्रकार आहे. पण प्रेक्षकांना आवडतो म्हणून गडकऱ्यांनी मेलोड्रामाने सुरुवात केली. अलखण-पालखण घालून दुःखान्त व सुखान्त असे दोन्ही प्रकार करून पाहिले आणि त्यात त्यांना मेलोड्रामाच्या अंगभूत मर्यादांची जाण आली. नाटकाचे विविध प्रकार आणि त्यांची बलस्थाने व त्यांच्या मर्यादा यांची समज जशी वाढली तशी अंगचटीला येणारी ही मेलोड्रामाची छिनाल बाजारबसवी त्यांनी झटकून टाकली आणि 'एकच प्याला' ही ट्रॅजेडी व 'भावबंधन' ही कॉमेडी लिहून ते नाट्यकलेच्या गाभाऱ्यात प्रविष्ट झाले. त्यांच्या नायकांना रंगरूप येऊ लागले.

दारूच्या व्यसनाने कर्तृत्ववान जीवन कसे मातीमोल होते आणि सुखी संसार कसा

उद्ध्वस्त होतो, हे दाखवून दारूच्या पहिल्याच प्याल्यापासून दूर राहण्याचा संदेश देण्याकरिताच गडकऱ्यांनी हे नाटक रचले, हे स्पष्टच आहे. पण त्याकरिता त्यांनी सुधाकर हा जो नायक कल्पिला त्याच्या व्यक्तित्वातून माणसाच्या एकाकी जीवनाची शोकात्मिकाच साकार झाली आहे. यातील सुधाकराचे व्यक्तिचित्रण एवढे प्रभावी उतरले की, त्यातून 'एकच प्याला' याचा विषय कोणता, दारूचे दुष्परिणाम की सुधाकराची शोकात्मिका, असा वाद उभा राहिला. या नाटकाचा विषय हा की तो, असा वाद का माजावा ते कळत नाही. जीवनाचे स्वरूप एवढे सरळसोट असते का? या दोन गोष्टी एकत्र येणे हाच नाटकाचा विषय होऊ शकत नाही काय? पण आता आपला विषय सुधाकर हा आहे.

व्यावसायिक जीवनात सुधाकर आपल्या तीव्र बुद्धिमत्तेमुळे आणि तज्जन्य अहंकारामुळे एकाकी पडला आहे. हे व्यावसायिक जीवन नाटकात दाखविता येत नसल्यामुळे रामलालच्या निवेदनातूनच ते आपल्याला जाणून घ्यावे लागते. रामलाल सांगतो :

> सर्वांनी एकच परीक्षा दिली असल्याकारणानं त्याच्या जोडीच्या वकिलांना तो आपल्यापैकींच एक वाटत आहे. त्याच्या बुद्धिमत्तेच्या जोरानं हा सामान्य वर्गातून पुढं जात असल्यामुळं याच्या बरोबरीचे लोक द्वेषानं आणि मत्सरानं त्याला मागं ओढीत आहेत. धंद्यांत नामांकित म्हणून प्रस्थापित झालेले थोडे लोकही नव्या उमेदवाराला आपल्या भाग्यशाली यशाचा सुखासुखी वाटेकरी होऊं देत नाहीत. तरुण बुद्धिमत्तेची, आत्मविश्वासाची उग्रता या जुन्या लोकांना उर्मटपणाची आणखी अहंपणाची वाटून ते त्याचा उपमर्द आणि तिरस्कार करीत असतात. मागच्याला मागं ढकलून, बरोबरीच्याला बाजूला सारून आणि पुढच्यांना पुढं ढकलून, सुधाकर या वेळीं जीवनकलहाच्या गर्दीतून रस्ता काढीत आहे.

तीव्र बुद्धिमत्तेच्या माणसाला आपल्या बरोबरीचीच नव्हेत तर वरिष्ठ पदांवरील माणसेही आपल्याहून कमी वाटतात—आणि बहुतेक वेळा ती तशी असतातही. यामुळे बरोबरची माणसे त्याचा मत्सर आणि वरिष्ठ माणसे त्याचा द्वेष करू लागतात. विद्यार्थी-प्राध्यापक, प्राध्यापक-प्राचार्य, वकील-न्यायाधीश, कनिष्ठ-वरिष्ठ अधिकारी इत्यादींतील दुसरा हा पहिल्यापेक्षा अनुभवाने व अधिकाराने ज्येष्ठ असला, तरी बुद्धीने पहिल्यातील एखादा दुसऱ्यापेक्षा श्रेष्ठही असू शकतो. मुन्सफाला जो मुद्दा सुधाकर पटवून देत होता तो त्याला नीट कळेना म्हणून सुधाकराने चिडून बोलणे हे गैरशिस्त तर खरेच; पण अशा रेम्याडोक्याला मान देतदेतच आपल्याला बोलावे लागते याची त्याला चीड येणे हेही स्वाभाविकच नव्हे काय? बुद्धिवान माणसांवर असे प्रसंग वारंवार येत असतात आणि त्यांत ते स्वतःचे नुकसानही करून घेत असतात. सामान्य बुद्धीची पण व्यवहारी वृत्तीची माणसे मोठ्या पदांवर पोचतात आणि खरी बुद्धिमान माणसे मागे पडतात, हा अनुभव नित्याचा आहे. हे झाले सुधाकराचे व्यावसायिक जीवन.

कौटुंबिक जीवनातही तो एकाकीच होता. नाटकात आईचा निर्देश नाही, यावरून ती

लहानपणीच गेलेली असावी. सोळाव्या वर्षी त्याचे वडील निवर्तले, आणि तो पुरा पोरका झाला. त्याच्याहून आठएक वर्षांनी लहान अशा एकुलत्या एक बहिणीचा पतकर रामलालने घेतला असल्यामुळे लग्न होईपर्यंत तो एकटाच होता. बहिणीची जबाबदारी अंगावर पडती तर तिच्याशी त्याचे काही भावबंध निर्माण झाले असते, पण ती जबाबदारी रामलालने सांभाळल्यामुळे तेही झाले नव्हते. नाटकात सिंधू-शरद आणि रामलाल-शरद यांचे प्रेमळ संवाद आहेत; पण सुधाकर-शरद यांचा प्रेमळ तर राहू द्या पण साधा व्यावहारिकही संवाद नसावा हे लक्षणीय आहे. मानी स्वभावामुळे शिकवण्या वगैरे करूनच त्याने आपले शिक्षण स्वतःच्या हिमतीवर उत्तम प्रकारे पुरे केलेले असते. रामलालविषयी त्याच्या मनात भावना असते ती कृतज्ञतेची—आणि ही कृतज्ञताही त्याने शरदला सांभाळले म्हणून. रामलाल विलायतेला जायला निघत आहे आणि तो दोन वर्षे भेटणार नाही, या विचाराने सिंधू रडवेली झाली आहे; परंतु सुधाकर जरासुद्धा अस्वस्थ न झालेला पाहून ती त्याला विचारते, "पुरुषांना पाषाणहृदयाचे म्हणतात, ते असं एखादे वेळीं खरं वाटायला लागतं. आपल्याला नाही वाईट वाटत?" यावर सुधाकर, "माझ्या पाषाणहृदयावर रामलालच्या गत उपकारांचे शिलालेखच तुला पाहायला मिळतील," असे उद्‌गार काढतो. यापुढे तो आणखीन बरेच बोलतो ते सर्व याच भावनेतून. सिंधू ही तर नवपरिणीत वधू. तिच्याशी पहिले बंध जोडले जाणार ते स्वाभाविकच शारीरिक. सुधाकर रामलालशी सिंधूसंबंधी बोलताना "तू संसार सोडून भटकणारा बैरागी आहेस; म्हणून तुला माहीत नाही, की स्त्री-पुरुषांच्या संबंधांत ऋतुमान नियमानं सारखंच टिकून राहील असं नाही." आणि पद्माकरशी बोलताना, "खरंच राणीसाहेबांच्या जवळून घराचा चार्ज अजून घ्यायचा आहे. एक दोन नाही, तर निदान चार महिने तरी मला या बदलीवर रहावं लागणार! कारण हक्काची रजा तुंबता तुंबता जितक्या दिवसांची तितक्याच महिन्यांची—" असा मासिक पाळी व बाळंत-पण यांच्यामुळे होणारी चार महिन्यांची लैंगिक उपासमार यांचा निर्देश करतो, त्यात हे शारीरिक बंधच दिसून येतात. कोर्टातील अपमानानंतर "आत्महत्या ही नामर्दपणाची गोष्ट म्हणून म्हणतात—शिवाय आत्महत्येने मी देहरूपानं सिंधूला अंतरेन," असे सांगतो; यातही देहाचा निर्देश असावा हे लक्षणीय आहे. रामलाल सुधाकरविषयी सिंधूशी बोलताना, "सिंधू, त्याच्या अफाट बुद्धिमत्तेला पुरून उरण्याजोग्या कामगिरीमध्ये त्याला नेहमी गुंतवून ठेव. कधींकाळीं त्याचा मनोभंग झाला तर—चतुर मुली, तूं सर्वगुणसंपन्न आहेस—" असे बोलते वाक्य अर्ध्यावरच सोडून "चतुर मुली" असे तिला संबोधतो, तेव्हा त्यालाही हे शारीरिक बंधच अभिप्रेत नाहीत काय?

सुधाकराचे तिच्याशी भावनिक बंध जुळायला अजून अवकाश होता. मुलाच्या जन्मानंतर ते जुळत गेलेही असते. पण त्याआधीच तो मोठ्या दुर्धर व्यसनाने ग्रासला जातो. विवाहाने जोडल्या गेलेल्या गिरणीमालक पद्माकराशी त्याचे संबंध कोणत्या स्वरूपाचे होते, ते खुद्द पद्माकरच सांगतो :

तुमच्याशीं बोलतांना माझा जीव अगदीं खालवर होत असतो. जरा चुकून एखादा शब्द पडला तर तुमच्या मनाला आमचा रांगडी धक्का लागेल अशी भीती वाटते. बिरबलानं वाघासमोर बांधलेल्या अजापुत्राप्रमाणं मी तुमच्यावरोवर अगदीं धास्तावल्यासारखा वसलेला असतों.

सारांश, त्याचे कुटुंबातील कोणत्याही व्यक्तीशी सौहार्दाचे, जिव्हाळ्याचे, अंतरीचे असे भावबंध अजून जुळून आलेले नव्हते.

व्यावसायिक क्षेत्र वा कौटुंबिक गोतावळा यावाहेरही त्याने एखादा मित्र जोडला असल्याचे दिसून येत नाही.

सुधाकराचा जेव्हा कोर्टात अपमान होतो, तेव्हा त्याच्या कुटुंबातील कोणीही त्याच्याजवळ नसते. तो दारू प्यायला सुरुवात करतो, ती अपमानाच्या जाचण्या विसरण्याकरिता; आणि आपल्याहून खालच्या प्रतीच्या लोकांत जातो, तो बरोबरीच्या व वरिष्ठ लोकांना टाळण्याकरिता. पण त्यातही ती संगत करतो तो तळिरामाशी; कारण बुद्धिमत्तेत तळिराम हा त्याच्या तोडीचाच असतो!

युद्धामुळे रामलाल विलायतेहून परततो आणि त्याने बोलावल्यामुळे सिंधू माहेराहून परतते, तेव्हा त्यांपैकी कुणीच सुधाकराला त्याच्या व्यसनाबद्दल काही कसे बोलत नाही, असा भाबडा प्रश्न अनेक टीकाकार विचारतात. त्यांत आचार्य अत्रेही असावेत याचे नवल वाटते. गीतेचे बोलणे ऐकून तो दारू सोडण्याचा निश्चय करतो, तसा रामलाल वा सिंधू यांच्या बोलण्याने त्याने त्यापूर्वीच केला नसता काय, असा साधा तोंडचा हिशेव ते मांडतात. या भाबड्या टीकाकारांना सुधाकराचा स्वभाव नीट उमगलेला दिसत नाही. सुधाकराला उपदेशाचे चार शब्द ऐकवण्याची सिंधूची काय की रामलालची काय प्राज्ञाच नव्हती; आणि त्यातूनही ऐकवले असते तर अहंकारी सुधाकराने ते ऐकूनही घेतले नसते. गीतेचे रोखठोक बोलणे तो ऐकतो तो आड उभा राहून; आणि ते त्याच्या जिव्हारी भिडते ते त्या बोलण्याने त्याचा पुरुषी अहंकार डिवचला जातो म्हणूनच. गीता व सिंधू यांचा संवाद ऐकून तो उद्‌गार काढतो ते असे :

धनसंपन्नाची जी कन्या, ज्ञानसंपन्नाची जी पत्नी, तिच्या उपासमारीची दया येऊन या उदार मुलीनं तिला सदाचर्चाचा उपदेश द्यावा? सुधाकरा, काय हा तुझा संसार! धिक्कार असो तुझ्या व्यसनाला आणि पुरुषार्थाला!

पुढे आपला निश्चय मोडून सुधाकर परत प्यायला लागतो आणि रामलाल त्याला परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करतो, तेव्हा रामलालच काय प्रत्यक्ष बृहस्पती काय सांगेल अशा शब्दांत दारूचा अनर्थकारी परिणाम सुधाकरच त्याला ऐकवतो आणि "शब्दांचं शहाणपण शिकवायला म्हणून मी इथं आलों, आणि शहाणपणाचे शब्द शिकून परत चाललों," असे उद्‌गार काढीतच रामलाल परततो. रामलालने वा सिंधूने सुधाकराला परावृत्त करण्याचा प्रयत्न याआधी केला असता तर काय घडले असते, याचे उत्तर असे गडकऱ्यांनीच देऊन ठेवलेले आहे.

व्यावसायिक जगाला विटलेल्या आणि एका बाजूस कौटुंबिक पाश व दुसऱ्या बाजूस तळिराम व दारू अशा ताणांत दुभंगत जाणाऱ्या सुधाकराचे हे चित्रण मराठी नाट्यसृष्टीत तरी अपूर्वच म्हटले पाहिजे.

पण काही झाले तरी एका सामान्य व्यक्तीची ही शोकान्तिका म्हटली पाहिजे. शिवाय त्यात गडकऱ्यांनी भर दिला आहे तो दारूसारख्या एका जडद्रव्यावर. यामुळे या शोकान्तिकेला ग्रीक वा शेक्सपेरियन ट्रॅजेडीची महत्ता येऊ शकत नाही. ट्रॅजेडीला तशी महत्ता येण्याकरिता लोकोत्तर गुण अंगी असलेला नायक, त्याची नियतीशी, स्वतःशी वा समाजाशी प्रखर झुंज, कठोर आत्मपरीक्षण आणि अंतिम भीषणतेचा स्वीकार करण्याचे धैर्य, या गोष्टी आवश्यक असतात. यांतील अखेरच्या दोन सुधाकरात आहेत, पहिल्या दोन नाहीत.

सुधाकराच्या व्यक्तित्वातील हा उणेपणा गडकऱ्यांना जाणवला होता का? असावा असे वाटते. 'एकच प्याला'नंतर ट्रॅजेडीतील नाट्याला महत्ता देऊ शकेल असा मनस्वी स्वभावाचा व शूर संभाजी नायकपदी योजून 'राजसंन्यास' ही ट्रॅजेडी त्यांनी हाती घेतली, ती याच जाणिवेपोटी असावी.

कॉमेडीचा नायक उभा करायला नाटककाराला फारशी अडचण पडत नाही. तो सामान्यांतीलच एक असतो. पण महान शोकनाट्याला योग्य असा नायक निर्माण करणे ही सोपी गोष्ट नाही. खुद्द विधाताही लक्षावधी माणसांत एखादीच लोकोत्तर व्यक्ती निर्माण करू शकतो आणि अशा विरळा सहस्रावधी व्यक्तींपैकी एखादीच्या जीवनात महान शोकनाट्य घडून येते. तेव्हा विधात्याला जे क्वचितच साधते ते आपल्या प्रतिभेने निर्माण करण्याचा अट्टाहास न करता, श्रेष्ठ शोकनाट्यलेखक विधात्यालाच शरण जातात आणि इतिहास व इतिहासावरच संस्कार करून समाजपुरुषाने निर्मिलेल्या पुराकथा यांतूनच शोकनायक व शोकनाट्य निवडतात. एस्कलस, सोफक्लीझ व यूरिपिडेझ या ग्रीक शोकनाट्यकारांनी होमरच्या 'इलीअड' व 'ओडिसे' या महाकाव्यांतील आणि शेक्सपियरने होलिंगशेडची 'इंग्लंडची बखर' आणि प्लुटार्कची 'थोर ग्रीक व रोमन पुरुषांची चरित्रे' या इतिहासग्रंथांतील कथांवरच आपली शोकनाट्ये आधारलेली आहेत, ती याच कारणाने.

भारतीय नाटककारांना अर्वाचीन, मध्ययुगीन व प्राचीन इतिहासाप्रमाणेच 'रामायण' व 'महाभारत' ही दोन आर्ष महाकाव्येही यासाठी उपलब्ध आहेत. शौर्य वा क्रौर्य, औदार्य वा स्वार्थ, निष्ठा वा द्रोह, धैर्य वा चांचल्य, अभिमान वा लाचारी, महत्त्वाकांक्षा वा अगतिकता, सत्त्वशीलता वा आत्मवंचना, इत्यादी इत्यादी गुणदोष उत्कट स्वरूपात वसत असलेल्या व्यक्ती; त्यांचे शत्रूंशी, परिस्थितीशी वा नियतीशी झालेले उग्र संघर्ष; आणि त्यांतून त्यांनी एकूण निरर्थ जीवनाला, आपल्यापुरती का होईना, दिलेली सार्थता; —यांचे शेकडो गंभीर वा शोकात्म नाटकांना पुरून उरेल असे भांडार या ग्रंथांत आहे. मराठीतील सर्वच श्रेष्ठ नाटके इतिहास वा ही दोन महाकाव्ये यांतील व्यक्ती व प्रसंग

यांवरच्च आधारलेली असावीत, ही केवळ योगायोगाची गोष्ट नव्हे. गडकऱ्यांनी संभाजीला नायकपदी कल्पून 'राजसंन्यास' हे ऐतिहासिक शोकनाट्य रचायला घेतले, ते या नव्या जाणिवेपोटीच. ते पूर्ण होते तर मराठी शोकनाट्यांत ते सर्वश्रेष्ठ ठरले असते, यात तिळमात्र शंका नाही. मेलोड्रामा या भेसळ नाटकप्रकारातून कॉमेडी व ट्रॅजेडी या विशुद्ध प्रकारांकडे वळलेले गडकरी ट्रॅजेडीच्या महत्त्वेचा असा शोध घेत असलेले पाहून, ते जगते-वाचते तर या दोन्ही विशुद्ध नाटकप्रकारांत त्यांनी केवढे चमत्कार केले असते, याची काहीशी कल्पना येते. पण महाराष्ट्र-शारदेला पडत असलेले "हे स्वप्न एवढेच खरे ठरायचे होते."

आता खलनायक. गडकऱ्यांच्या पहिल्या तीन नाटकांतील खलनायक हे त्यांतील नायकांहून उठावदार का उतरावेत? एक कारण वर पाहिलेच आहे आणि ते हे की, त्यांतील नायकांचे चित्रण हे अतिशय फिकट उतरलेले आहे. त्या फिकट पार्श्वभूमीवर खलनायकांचे खलत्व उठून दिसले नसते तरच नवल! पण त्याचे आणखी एक कारण आहे; आणि ते महत्त्वाचे आहे. गडकऱ्यांनी या तिन्ही नाटकांत—किंबहुना, 'एकच प्याला'तही—स्त्रियांच्या छळाची कहाणी रंगवलेली आहे, आणि त्यामुळे त्या स्त्रियांचा छळ करणारे हे खलनायक डोळ्यांत भरणे अगदी स्वाभाविक आहे. 'प्रेमसंन्यासा'तील कमलाकर हा लीला, सुशीला, मनोरमा व द्रुमन यांचा छळ करतो; 'पुण्यप्रभावा'तील वृंदावन हा वसुंधरा व कालिंदी यांचा; आणि 'भावबंधना'तील घनश्याम हा ललिका व मालती यांचा. त्यांत पुरुषांचा छळ झाला असला तर तो केवळ आनुषंगिक. या नाटकांच्या कथानकांचे हे स्वरूप पाहिले की, नायक, नायिका व खलनायक या संज्ञा टाळून पाश्चात्त्य नाट्यसमीक्षेतील 'मुख्य पात्र' (प्रोटॅगनिस्ट) व 'प्रतिद्वंद्वी' (अँटॅगनिस्ट) या संज्ञा योजणे युक्त वाटते. या संज्ञा योजल्या तर कमलाकर-लीला, वृंदावन-वसुंधरा आणि घनश्याम-ललिका अशा मुख्यपात्र-प्रतिद्वंद्वींच्या जोड्या ठरतात आणि नायक यांतून सहजच निसटू शकतात. नायकांहून खलनायक उठावदार होण्यामागचे कोडे हे एवढे सोपे आहे. गडकऱ्यांनी आपल्या चारही नाटकांत स्त्रियांचाच छळ का मांडावा, हा प्रश्न विचार करण्याजोगा आहे; पण तो या लेखाचा विषय नव्हे.

आधीच नाटकातील खलपुरुष आपल्या खलत्वाने प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून घेतो; आणि त्यातही नायकाला बाजूला सारून त्यालाच मुख्य पात्राचा मान दिला गेला तर तो अधिकच लक्षवेधक ठरतो. कमलाकर, वृंदावन व घनश्याम हे जर नाटकातील प्रमुख पात्रांवर हुकमत गाजवू लागले, त्यांना आपल्या इच्छेनुसार खेळवू लागले, तर प्रेक्षकांवरही त्यांचा प्रभाव पडल्याशिवाय कसा राहील? त्याहूनही विशेष म्हणजे या भूमिका तशाच ताकदीच्या नटांकडे दिल्या जात असत; त्यांच्या अभिनयकौशल्याने प्रेक्षक भारून जाणे अगदी स्वाभाविक होते.

पण हा विचार नाट्यवस्तू व नाट्यप्रयोग यांच्या संदर्भात झाला. नाटक पाहून

झाल्यावर, अभिनयाची मोहिनी ओसरल्यावर, व्यक्ती म्हणून हे खलपुरुष कितपत लक्षणीय वाटतात, हा खरा प्रश्न आहे. नाटक पाहत असताना लक्ष वेधून घेणारी पात्रे दीर्घकाळ मनात रेंगाळतात ती पात्रे म्हणून नव्हेत तर वैशिष्ट्ययुक्त माणसे म्हणून; आणि पात्रांची माणसे केव्हा होतात, तर प्रत्येक माणसात प्रकट वा सुप्त रूपाने असलेल्या राग-लोभ, स्वार्थ-परार्थ, सत्-असत्, श्रेय-प्रेय, विवेक-आवेग इत्यादी इत्यादी प्रवृत्ती, विकार व विचार यांच्या झगड्याचे जिवंत दर्शन घडते तेव्हा. गडकऱ्यांच्या खलपात्रांचे असे माणसांत रूपांतर होते का ?

गडकऱ्यांचे तिन्ही खलपुरुष सुडाच्या भावनेने पेटलेले आहेत, हे त्यांच्याच भाषितांवरून कळून येते. पण ही सूडभावना कितपत पटण्याजोगी आहे ?

पहिल्या अंकाच्या अखेरीस कमलाकर लीलेशी लगट करतो आणि ती त्याला झिडकारते तेव्हाच तो "या दुखावलेल्या सापाचा डाव किती भयंकर असतो" याचा तिला प्रत्यय आणून देण्याकरिता लीला, सुशीला व मनोरमा या तिघींच्या अब्रूचे धिंडवडे काढण्याची स्वतःशी प्रतिज्ञा करतो. सुशीलेचे का, तर ती लीलेची बहीण म्हणून, आणि मनोरमेचे का, तर लीला ज्याच्यावर प्रेम करते त्या जयंताची पत्नी म्हणून. इथे सुरुवातीलाच सुडाची भावना फार ताणली गेलेली दिसते. पण तो द्रुमनला का छळतो? द्रुमन ही लीलेची चुलतबहीण वीणा हिचा प्रियकर वसंतराव याची विधवा बहीण. म्हणजे लीलेशी तिचा संबंध फार दूरचा! लग्नाचे वचन देऊन तो तिला आपल्या नादी लावतो आणि दिवस गेल्यावर वाऱ्यावर सोडून देतो! हा सर्व त्याच्या प्रबळ कामविकाराचा खेळ म्हणून सोडून देता येत नाही. भूतमहालात द्रुमनने गळफास घेतलेला पाहून, "किती सुंदर आणि भयानक चित्र हें! या भयानक सौंदर्याला आलिंगन देण्यासाठीं हे बाहू कसे पुढे धाव घेतात!" इत्यादी जे उद्‌गार तो काढतो, त्यावरून त्याला भयानकाविषयी विकृत आकर्षण दिसते.

याचेच दुसरे अंग म्हणजे सौंदर्याविषयी घृणा आणि दुसऱ्याच्या सुखाचा दुःस्वास. "ज्याच्या डोळ्यांना चंद्रिकेचा प्रकाश पाहवत नाहीं, टवटवीत फुलें पाहवत नाहींत, ज्याला कोणाच्याही सुखाची कल्पना सहन होत नाहीं," असे स्वतःचेच वर्णन त्याने एका स्वगतात केले आहे. म्हणजे केवळ सूडभावना नव्हे की प्रबळ कामविकार नव्हे, तर सौंदर्याची घृणा, भीषणतेचे आकर्षण आणि माणसांच्या सुखाचा दुःस्वास या त्याच्या कृतींमागील प्रेरणा दिसतात. थोडक्यात, तो प्रकृतीनेच माणुसकीचा संपूर्ण अभाव असलेला एक अतिदुष्ट मनुष्य आहे. त्याच्यात माणूसपण दिसून येते ते दरोडेखोराकडून त्याचा वध होत असतो तेव्हा. त्या प्रसंगी तो रडत-भेकत नाही, तर मारेकऱ्याशी वाद घालतो आणि मारेकरी ऐकत नाही तसा,

> अरेरे, अखेर हेच तत्त्व खरें की—
> कलजुग नहीं, करजुग हैं। तूं दिनको दे, और रात ले।
> क्या खूब सवदा नग्द है। इस हाथ दे, इस हाथ ले॥

ग्रंथालय

असा रोखठोक शेर म्हणून मरणास तयार होतो! ईश्वर न मानणारा हा खलपुरुष व्यावहारिक सौद्याचा बिनतक्रार स्वीकार करतो.

आणि अशा या खलपुरुषाचा "मराठी नाट्यसृष्टींत ज्या खलपुरुषांनी जन्म घेतला त्यांच्यांत कमलाकराचें स्थान निर्विवाद उच्च श्रेणीचें आहे," या शब्दांत खलभूमिका समर्थपणे उभ्या करणारे चिंतामणराव कोल्हटकर गौरव करतात! कारण काय तर, "माझ्या मतें जन्मजात खलप्रवृत्त असणारा माणूस हा खरा खलनायक." ('बहुरूपी', पृ०३७६–७७.) पण प्रेक्षकांचे व गडकऱ्यांचेही मत याहून वेगळे दिसते. प्रेक्षकांच्या वा वाचकांच्याही मनात हे पात्र घर करून कधी वसले नाही आणि सहज शक्य असूनही गडकऱ्यांनी असे दुसरे पात्र निर्माण केले नाही. उलट, त्यांच्या नंतरच्या नाटकांतील खलपुरुष माणसांत येत असलेले दिसतात.

वृंदावन हा 'पुण्यप्रभावा'तील खलपुरुष. स्वतःच्या कर्तबगारीमुळे "अरुंधतीच्या चांगल्या नावाजलेल्या सरदारांत त्याची जमा" झालेली असते; भूपालसारख्या सज्जन माणसाचा तो मित्र असतो; आणि वसुंधरेसारख्या सुंदर व गुणी स्त्रीवर त्याचा जीव जडलेला असतो. वसुंधरेच्या सौंदर्यानेच केवळ तो आकृष्ट झालेला नव्हता. तिला भ्रष्ट करण्याच्या निश्चयाने तो तिला एकांतात भेटतो तेव्हाही तो तिला "वसू" या लाडिक नावाने संबोधितो आणि तिची भाषिते ऐकून "शाबास, वसुंधरे, तुझ्या वडिलांनीं तुला पुरुषाप्रमाणें प्रगल्भ विद्या शिकविली तिचें तूं सार्थक केलेंस!" असे स्वतःशीच प्रशंसेचे उद्‌गार काढतो, त्यावरून त्याची प्रेमळ वृत्ती व उच्च अभिरुची कळून येते. असा हा वृंदावन त्याच वसुंधरेला भ्रष्ट करण्याची प्रतिज्ञा का करतो? आणि त्याकरिता आपल्या मित्राचा विश्वासघात व अर्भकाची हत्या ही नीच कृत्ये त्याला कशी करवतात?

वृंदावनाचा हा सर्व दुष्टपणा सुडापोटी आहे. त्याने वसुंधरेच्या पित्याकडे तिच्याकरिता मागणी घातली तेव्हा त्याला नकार देताना "त्या उन्मत्त थेरड्यानें प्रत्यक्ष माझ्या मातेबद्दल—त्या शब्दांचा मी आज उच्चार करीत नाहीं," असे तो भूपालला सांगतो. तो प्रसंग नाटकात दाखवलेला नाही आणि त्या शब्दांचा उच्चार तो पुढेही कधी करीत नाही. या संदिग्धतेमुळे त्याची चीड प्रेक्षकांपर्यंत कधीच पोचू शकत नाही.

वृंदावनाचे अखेरचे हृदयपरिवर्तन एकाएकी झालेले नाही. आपल्या कपट-कारस्थानातील एकेक डाव खेळताना तो सारखा अस्वस्थ झालेला असतो. ही त्याच्या मनाची तगमग कालिंदीला सतत जाणवत असते. तिचे उत्कट प्रेम अनुभवताना त्याची सुडाची प्रतिज्ञा डळमळू लागते. अशाच एका प्रसंगी तो म्हणतो, "एकदा वाटतें, सुडाची कल्पना सोडून, मनाची अढी मोडून, मनमोकळेपणानें हिला सर्व सांगून टाकावें; त्या उत्कटतेच्या भरांत हिचे डोळे पाण्यानें भरून आले म्हणजे त्या प्रेमाश्रूंच्या पुष्करणींत प्रतिबिंबरूपानें मंगलस्नान करून पावन व्हावें!" वसुंधरेचे शरीर भ्रष्ट करण्याऐवजी तिच्याकडून हार पाडून घेऊन तिच्या मनाचे पावित्र्य भ्रष्ट करण्यावरच समाधान मानून घेण्याएवढी तडजोडही तो स्वतःशीच करतो. दिनाराची हत्या केल्यावर त्याच्या डोळ्यांत

पाणी येते आणि वसुंधरा हार घालण्यासाठी त्याला बोलावते तेव्हा आपले पापकृत्य प्रकाशात पाहू शकत नसल्यामुळे तो दिवा मालवू लागतो. अशा या मुळातच सत्प्रवृत्त असलेल्या वृंदावनाच्या हृदयातील ईश्वर वसुंधरेच्या पातिव्रत्याच्या प्रखर तेजाने जागा होतो आणि तो तिला "माते" असे संबोधून तिचे पाय धरतो, हे अस्वाभाविक वाटत नाही. अस्वाभाविक वाटतात त्या दोन गोष्टी : वसुंधरेवर मनापासून प्रेम करणारा वृंदावन तिचा अमानुष छळ कसा करतो? त्याच्या आईसंबंधीचे निंद्य उद्‌गार वसुंधरेच्या बडिलांनी काढलेले असतात; वसुंधरेने नव्हे. बडिलांवर सूड उगवण्याकरिता त्यांच्या मुलीला भ्रष्ट करण्याचे त्याने ठरविले असे मानावे, तर ते आधीच कालवश झालेले असतात. दुसरी अस्वाभाविक गोष्ट म्हणजे मुळात सत्प्रवृत्त असलेल्या या क्षत्रिय वीराला एका असहाय तान्ह्या बाळाची हत्या कशी करवते? वसुंधरेच्या प्रखर पातिव्रत्याने जागा होणारा त्याच्या हृदयातील ईश्वर या अघोर पापकृत्याच्या वेळी किंचित जाग येऊन कूस पालटूनच परत झोपी कसा जातो?

'भावबंधना'तील घनश्याम हाही असाच सुडाने पेटलेला खलपुरुष; पण त्याची सूडभावना कमलाकर व वृंदावन यांच्या सूडभावनेसारखी आततायी नसते आणि त्याकरिता तो त्यांच्यासारखी निर्घृण कृत्येही करीत नाही.

घनश्याम हा बालपणी पोरका व मोठेपणी एकाकी असतो. "टीचभर उघड्यानागड्या देहाच्या देणगीखेरीज मानवजातीनें आजवर या एकलकोंड्या घनश्यामवर काय उपकार केले आहेत? जिथेंतिथें मला अनादर, तिरस्कार, साहाय्यशून्यता आणि परकेपणा यांचाच अनुभव येत गेला आहे," असे तो स्वतःविषयी सांगतो. पण याने तो खचून जात नाही. स्वतःच्याच हिमतीवर आवश्यक तेवढे शिक्षण घेऊन तो धनेश्वराच्या पेढीवर मुनीम म्हणून कामाला लागतो, लग्नाचा विचार करतो आणि सुंदर, सद्‌गुणी व स्वतःच्या सांपत्तिक स्थितीशी जुळेल अशा मालतीची मागणी रीतसरपणे तिच्या बडिलांकडे घालतो. इथपर्यंत त्याच्याकडून गैर अशी कोणतीही गोष्ट घडलेली नसते. धुंडिराजालाही हा संबंध नापसंत नसतो; पण त्याकरिता तो त्याला प्रथम मालतीचीच संमती घेण्यास सांगतो आणि मालती, लतिका, मनोहर व प्रभाकर यांच्या बैठकीत लगोलग घेऊन जातो. तिथे तो मालतीला मागणी घालतो आणि लतिका व प्रभाकर त्याच्या लायकीचे जाहीर धिंडवडेच काढतात. "का हो घनश्याम, मालतीची मागणी म्हणजे मालती का भिक्षा आहे, का जोगवा आहे, का गोग्रास आहे?" या वर्मी घाव घालणाऱ्या लतिकेच्या प्रश्नानेच सुरुवात होते आणि त्याचे दारिद्र्य, पोरकेपण व शिक्षणाचा अभाव यांचा उघडउघड उपहास केला जातो. आता लतिका ही श्रीमंत बापाची एकुलती व लाडावलेली लेक असते. इंग्रजीत व संस्कृतात संभाषण करू शकण्याएवढी सुशिक्षित असते, आणि घनश्याम हा तिच्या बडिलांचा नोकर असतो, तेव्हा तिने घनश्यामची उणीदुणी काढावीत हे औचित्याला धरून नसले तरी अस्वाभाविक म्हणता येत नाही. परंतु स्वतः पोरका, सांपत्तिक दृष्ट्या घनश्यामच्याच तोडीचा आणि धुंडिराजच्या आसऱ्याने वाढलेला व शिकलेला प्रभाकर

जेव्हा घनश्यामच्या पोरकेपणाचा व दारिद्र्याचा उपहास करतो, तेव्हा तो स्वतःच्याच पोरकेपणाचा व आपल्या आश्रयदात्याच्या दारिद्र्याचाही अधिक्षेप करीत असतो, हेही त्याच्या लक्षात येऊ नये! लतिका चिडते ती आपल्या नोकराने आपल्या जिवाभावाच्या मैत्रिणीला मागणी घातली म्हणून. यात तिला स्वतःचाच अपमान वाटतो. ती म्हणते, "तुम्ही आमचे नोकर; मालती माझी मैत्रीण; आज मालतीला मागणी घातलीत, उद्या माझ्याशीं लग्न करायला तयार व्हाल. वेड नाहीं ना लागलें तुम्हांला?" या जळजळीत शब्दांची आग पाखडूनच तिचे समाधान होत नाही; "जा, मालतीच्या लग्नाच्या वेळीं तुम्हांला हजर रहावें लागेल तें नवरदेव म्हणून नव्हे, तर लग्नाच्या सामानाची यादी करण्याकरितां," असा वर डागही देते. मोठ्या हुरुपाने मालतीला मागणी घालायला आलेल्या घनश्यामला मालतीच्या समक्षच घातलेला हा घाव जिव्हारी लागतो आणि तो सुडाने पेटतो. पुढे लतिका त्याची करुणा भाकण्याकरिता त्याला भेटते तेव्हा तो तिला विचारतो, "त्या दिवशीं आपल्या शिकलेल्या कळपांतून एखाद्या नवशिक्या जनावराप्रमाणें माझी हकालपट्टी करितांना आपण कांहीं तरी विचार केला होता का? असा काय मोठा अपराध केला होता मीं आपला?" चार बाजूंनी चौघांनी वेढलेल्या घनश्यामची ही ससेहोलपट प्रेक्षक प्रत्यक्ष पाहत असल्यामुळे घनश्यामची चीड ते सहज समजू शकतात. जिला मागणी घालण्याकरिता घनश्याम आला होता, ती मालतीच खुद्द, "किती तुटून पडून तुम्ही दोघे घनश्यामांच्या काळजाला घरें पाडीत होतां! त्या परक्या माणसानें असा तुमचा काय अपराध केला होता बरें? आपलेपणामुळें तुमची मालती तुम्हांला अधिक असेल; पण सामान्य स्थितींतल्या घनश्यामांनीं सामान्य स्थितींतल्या मालतीला पाहायला यावें यांत असें अघटित तें काय होतें? हुरुपानें आलेल्या अभ्यागतावर एवढ्यासाठीं तशा बोलण्याचा मारा करायचा?" अशी लतिकेची कानउघाडणी करते, तेव्हा घनश्यामची सूडभावना अकारण नव्हती हे पटते. तसा प्रत्यय कमलाकर व वृंदावन यांच्या सूडभावनेबाबत येत नाही, हे लक्षात घेण्याजोगे आहे.

सुडाच्या पूर्तीसाठी लतिकेचा स्वतःशी आणि तिची जिवाभावाची मैत्रीण मालती हिचा तिच्या म्हाताऱ्या बापाशी विवाह जमविण्याचा घाट घनश्याम घालतो. या गोष्टी करण्यास तो का प्रवृत्त होतो, याची मीमांसा त्यानेच स्वतःशी केलेली आहे. तो म्हणतो,

> लतिके, मालती सुखी व्हायला पाहिजे, आणखी तूं सुखी व्हायला पाहिजेस, नाहीं का? उद्यां तुम्ही माझ्याशीं लग्न कराल? कालपर्यंत मालती मला दुर्मिळपणामुळें मिळविण्याजोगी वाटत होती. पण धनेश्वराच्या उर्मट पोरीनें तें माझें मानी मन आज आपल्याकडे ओढून घेतलें आहे...एकट्या तुझ्या लग्नाचेच धिंडवडे काढून माझें समाधान व्हायचें नाहीं. तुझ्याबरोबर मालतीही दुःखांत पडायला पाहिजे.

हे दोन्ही बेत दुष्टपणाचे आहेत यात शंका नाही. परंतु ज्या चिडीतून ते उद्भवले आहेत तिच्याशी ते सुसंगतच म्हटले पाहिजेत. यात धुंडिराजासारखा प्रेमळ माणूस अकारण होरपळून निघणार, याची जाण व बोच घनश्यामला आहे; पण "मालतीला उचलतांना

धुंडिराजाचें प्रेमळ मन दुखावलें तर त्याबद्दल जगाची जन्मकुंडली जबाबदार आहे," या विचाराने तो आपल्या मनाची समजूत घालतो.

घनश्यामसंबंधी आणखी एक लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे त्याची बुद्धिमत्ता. "तुम्ही अलौकिक बुद्धीचे पुरुष आहांत," असे त्याला उद्देशून लतिका म्हणते ते केवळ स्वतःचा कार्यभाग साधून घेण्याकरिता नव्हे. त्याच्या सर्वच संवादांत याचा प्रत्यय येत असतो. चौथ्या अंकातील लतिकेशी झडलेल्या सवालजवाबास तोड नाही. संवादांत तळपणाऱ्या या बुद्धिमत्तेचा प्रत्यय कमलाकर व वृंदावन यांच्या भाषितांत क्वचितच येतो. जगात पोरकेपणाने वाढलेल्या घनश्यामला स्वाभिमान जपण्याकरिता बुद्धिमत्ता हेच एकमेव शस्त्र उपलब्ध असते. तो ते क्षणभरही गंजू देत नाही.

घनश्याम हा स्वभावतः खलप्रवृत्त नाही. त्याचा सर्व दुष्टपणा स्वाभिमान व चीड यांतूनच उद्भवलेला असतो आणि हे दोन्ही वृत्तिविशेष माणुसकीचेच धर्म होत. आयुष्यभर आपुलकीला पारखा झालेला घनश्याम "अहो, घनश्याम झाला तरी आमच्यापैकींच —आमच्या धनेश्वरांचा मुनीम," या धुंडिराजाच्या जिव्हाळ्याच्या शब्दांनी विरघळतो, तोही या त्याच्या स्वाभाविक माणुसकीमुळेच.

कमलाकर, वृंदावन, घनश्याम असा क्रमाक्रमाने माणसांत येणारा गडकऱ्यांचा खलपुरुष 'एकच प्याला'त नायकाशीच एकरूप होतो. 'एकच प्याला'तील नायक जसा सुधाकर तसा खलपुरुषही सुधाकरच. तोच सिंधूचा छळ करतो किंवा आत्मच्छल करता करता सिंधूच्याही छळास कारणीभूत होतो.

तळिराम हा 'एकच प्याला'तील खलपुरुष असा प्रवाद रूढ आहे; परंतु त्याला नाटकात काहीही आधार मिळत नाही. आपला मुलगा संगतीने बिघडला असे त्याचे आईबाप मानतात, त्यातलाच हा प्रकार. तळिरामने मद्यपानाला प्रतिष्ठा आणून देण्याचे व्रत घेतलेले असते आणि अखेरपर्यंत तो ते निष्ठेने पाळतोही. परंतु त्याने कोणालाही मद्यपानास प्रवृत्त केलेले नाही. भगीरथ त्याच्या आर्यमदिरामंडळात आपल्या पायांनी येतो; तसाच सुधाकरही. भगीरथ पिणे सोडतो तेव्हा त्याला परत दारूकडे वळवण्याचा तो यत्किंचितही प्रयत्न करीत नाही. सुधाकराचे व्यसन सुटत नाही आणि तळिराम त्याची संगतही सोडीत नाही. या व्यसनात सुधाकर जी जी दुष्कृत्ये करतो, त्याला तोच सर्वस्वी जबाबदार असतो. त्यांतील कोणत्याही कृत्यास तळिरामने त्याला प्रवृत्त केलेले नसते. त्याला त्याने साथ दिलेली असली तर त्यात त्याची निष्ठाच दिसून येते. निष्ठा दारूवरील, तशीच मैत्रीवरीलही!

माझे म्हणणे या शब्दांत कदाचित पटणार नाही. तर आपण नाटकातील प्रसंगच पाहू या. सुधाकराच्या अधःपाताच्या दृष्टीने पुढील सहा प्रसंग महत्त्वाचे :

(१) सनद सहा महिन्यांकरिता रद्द होणे आणि ते दुःख विसरण्याकरिता दारू प्यायला सुरुवात करणे; (२) सहा महिन्यांची मुदत संपल्यावर दारू पिऊन कोर्टात जाणे व सनद कायमची रद्द होणे; (३) रामलाल, पद्माकर व बाबासाहेब यांना घराबाहेर काढणे

आणि त्यांचा पैसा न घेण्याची सिंधूकडून शपथ घेवविणे; (४) दारू सोडण्याचा निश्चय करणे आणि नोकरीकरिता चार लोकांना भेटणे व निराश होणे; (५) परत प्यायला लागणे आणि तशा अवस्थेत घरी येऊन आणखी प्यायला सिंधूकडे पैसे मागणे आणि ती देत नाही—देऊ शकतच नाही म्हणून मुलाला ठार मारणे; (६) आत्महत्या करणे.

१. तळिराम हा पक्का दारूबाज आहे, हे सुधाकरला ठाऊक असते—असायलाच हवे. कोर्टात झालेला अपमान विसरण्याकरिता तो तळिरामजवळ "शरीराचा नाश केल्यावांचून मरणाची जोड देणारें एखादें विष" मागतो, तेव्हा तो दारूच मागत नाही काय? दारूचे नाव काढल्यावर तो काहीसा दचकतो हे खरे—पण ते तितकेसे खरेही नाही. "एवढीशी घेतल्यानें संयय लागेल अशी नादानपणाची धास्ती आपल्याला वाटण्याचें कारण नाहीं," असा तळिरामने धीर देताच, "मग आण—मी कांहीं असा दुबळ्या मनाचा नाहीं," असे म्हणून तो लागलीच प्यायला सुरुवात करतो, यावरून त्याचे दचकणे किती लटके होते ते कळून येते.

२. सनद रद्द झाल्याची मुदत संपण्याच्या आधल्या संध्याकाळी सुधाकर आर्यमंदिरा! मंडळाच्या बैठकीत पीत बसला असता जो संवाद झडतो, त्यातील काही तुकडे हे असे आहेत :

शास्त्री : दोस्त म्हणविणारे...सनद गेल्यामुळं तुम्ही दारू पिण्याला सुरुवात केली म्हणून गांवभर तुमची निंदा करीत सुटले!

खुदाबक्ष : आता उद्यां सनद सुरू होतांच त्यांना जबाब द्या!

सुधाकर : नुसता जबाब द्या? भर कचेरींत खेटरानं एकेकाची पूजा करतों. पाजी लोकर

तळिराम : नाहीं, नाहीं, दादासाहेब, उद्या त्या लोकांच्या नाकावर टिच्चून दारू पिऊनच कचेरींत हजर व्हा! घ्या खबर गुलामांची!

सुधाकर : हो. मी दारू पिऊनच कचेरींत जाऊं शकतों! उद्यां दारू पिऊनच कचेरींत जातों आणि घेतों हातांत पायांतला! हिंमत आहे माझी!

शास्त्री : सुधाकर, आतां माघार घ्यायची नाहीं!

सुधाकर : माघार घ्यायची मला हिंमत नाहीं! मी आतांच कचेरींत जायला तया-आहें!

खुदाबक्ष : बस्स, बस्स, शास्त्रीबुवा, आतां असंच करायचं कीं, सर्वांनी उद्यां कचेरीची वेळ होईपर्यंत असं सारखं पीत राहायचं आणि सुधाकराला तसाच कचेरींत पोहोंचवायचा!

म्हणजे कोर्टात तमाशा करण्याची मूळ कल्पना सुधाकराचीच. तिला दारू पिऊन कोर्टात जाण्याची व कोर्टाची वेळ होईपर्यंत मंडळात पीत राहण्याची जोड दारुड्यांच्या या बैठकीत सर्वांच्याच सहविचारातून मिळते. सुधाकराला माणसांतून उठवण्याकरता एकट्या तळि-रामाने योजलेला हा डाव नक्कीच नसतो. दारूच्या कैफात रंगलेली ही कल्पना त्या कैफातच पार पाडली जाते. खरी गोष्ट अशी दिसते की, आधी सनद रद्द झाली आणि त्यानंतर

सहा महिने केवळ दारू पिण्यात घालवले याने त्याची एवढी बेअब्रू झाली होती की, तो कोर्टात तोंड दाखवायलाच भीत होता, आणि म्हणूनच तो आधली संध्याकाळ दारू पिण्यात घालवतो. "हिंमत आहे" असे तो वारंवार म्हणतो तेही या भीतीपोटीच.

३. सुधाकर आपल्या घरी तळिरामाला घेऊन येतो. दोघेही पिऊन तर्र झालेले आहेत. त्यांच्यातील संवादाचे काही तुकडे असे :

सुधाकर : तळिराम, तूं मला अजून दादासाहेब म्हणतोस? दोस्त, मी तुझा साहेब का?...मला सुधाकर म्हण...सुधा म्हण.

तळिराम : दादासाहेब, तुम्हांला सुधा म्हणणारीं माणसं निराळीं आहेत. आम्ही काय दरिद्री माणसं! फार झालं तर तुमच्या जिवाला जीव देऊं एवढंच!...तुम्हांला सुधा म्हणणारे थोर लोक निराळे आहेत.

सुधाकर : कोण आहेत ते थोर लोक? मला सुधा म्हणणारा कोण आहे? माझ्या घरांत मला अरेतुरे? प्रत्यक्ष माझ्या घरांत?

तळिराम : तुमचं घर! दादासाहेब, हें घर तुमचं नाहीं. हें घर रामलालचं आहे!... म्हणून तर त्यानं मला घरांत यायची बंदी केली.

सुधाकर : मी रामलालला बंदी करतों...घर माझं आहे!

तळिराम : तुमचं ऐकतो कोण! बाईसाहेब त्यांना अनुकूल! शरदिनीबाई त्यांना अनुकूल! सगळ्यांनी संगनमत करून आज पद्माकराला तार केली आहे. तो येऊन तुमचा बंदोबस्त करणार! आतां आम्हांला धक्का मारून घराबाहेर घालविणार!

सुधाकर : सगळे पाजी, चोर, हरामखोर लोक आहेत! येऊं दे...पद्माकर, त्याचा बाप, रामलाल, शरद, सिंधू,—एकेकाला लाथ मारून हाकलून देतों घराबाहेर!

तळिराम : ते लोक बरे जातील बाहेर! पद्माकर तर आतां खर्च चालवितो तुमचा... घर त्याचं आहे. पैसा त्याचा आणि घरही त्याचं!

सुधाकर : मला कुणाची कवडी नको आहे! मी लाथ मारीन तिथं पाणी काढीन!... मला थोडीशी दारू पाहिजे! आण थोडीशी!

तळिराम : या घरांत तुम्हांला घेतांना पाहिलं तर बाईसाहेब काय म्हणतील मला?

सुधाकर : काढ पेला! सिंधूच्या, शरदच्या देखत भरून दे! सिंधू, शरद, चलाव! सगळे इकडे या—

[सिंधू व शरद येतात. तळिराम पेला भरूं लागतो.]

शरद : तळिराम, तूं अगदी नरपशू आहेस! दोन्ही डोळ्यांची भीडमुरवत, लाजलज्जा कांहींतरी आहे काय तुला!

तळिराम : दादासाहेब, तुमच्या बायका आम्हांला शिव्या देतात; ऐका! [सुधाकर पितो.]...माझ्या बायकोच्या गळ्यांतलं मी मंगळसूत्रसुद्धां तोडलं! पण दादासाहेब, तुमच्या बायकांनी आम्हांला खेटरं दिलीं, शिव्या दिल्या...

सुधाकर : सिंधूच्या गळ्यांतलं मंगळसूत्र तोड! ऊठ तळिराम, माझी तुला शपथ आहे! तूं माझा दोस्त आहेस! माझ्या जिवाचा कलिजा आहेस! माझा भाऊ आहेस! बाप आहेस! ऊठ, सिंधूच्या गळ्यांतलं मंगळसूत्र तोड! शरदच्या गळ्यांतलं असेल ते तोड!...आणि मग माझं जानवंही तोड!

[तळिराम मंगळसूत्राला हात लावतो, तोंच रामलाल, पद्माकर व बाबासाहेब येतात. पद्माकर तळिरामला लाथेनें उडवितो. तळिराम रडूं लागतो व पिऊं लागतो.]

पद्माकर : बेशरम, निर्लज्ज जनावरा, तुला उभा चिरून टाकतों!

रामलाल : सिंधूताई, हा तळिराम कसा आला घरांत?

सुधाकर : तूं कसा आलास घरांत? चल माझ्या घरांतून चालता हो. पद्माकर, तूं पण चालता हो! त्या थेरड्याला एक लाथ मार! तळिराम, लगाव लाथ एकेकाला! पाजी लोक!...रामलाल, आधीं तूं नीघ! सिंधूशीं संगनमत करतो माझ्या घरांत!

तळिराम : तुमची सनद गेली त्या वेळीं यानं बाईसाहेबांना मिठी मारली!...दादा-साहेब,—म्हणून यानं मला परत घरांत यायची बंदी केली!

पद्माकर : छेः छेः! हा तर बेताल अनर्थ आहे! भाई, चल, इथं उभं राहण्यात अर्थ नाहीं! सिंधूताई, चल, याउप्पर तूं घरांत राहणं योग्य नाहीं. हा शुद्ध नरकवास आहे!

तळिराम : दादासाहेब, पैसा बोलतो आहे हा!

सुधाकर : चल जाव! सिंधू, तूं पण चालती हो! शरद, तूं पण जा! मला कोणाची जरूर नाही!

पद्माकर : ठीक आहे. ऊठ सिंधू, या घरांत पाणी प्यायलासुद्धां राहूं नकोस! चल.

सिंधू : दादा, या घरांतून कुठं जाऊं म्हणतोस?

पद्माकर : कुठंही! या नरकाबाहेर अगदीं कुठंही!

सिंधू : हा नरक! हे पाय जिथं आहेत तिथं नरक? दादा, अरे, तूं चांगला शहाणा ना? वेड्या, हे पाय जिथं असतील, तिथंच माझा स्वर्ग, तिथंच माझा वैकुंठ आणि तिथंच माझा कैलास!...मी या पायांजवळ अशी अष्टौप्रहर बसून राहीन...

सुधाकर : सिंधू, तुला इथं राहायचं असेल तर या हरामखोरांचं नांवसुद्धां घेऊं नकोस! या चोरांच्या घरांतला एक पैसादेखील माझ्या घरांत आणायचा नाहीं, असं असेल तरच या घरांत रहा!

तळिराम : शाबास, दादासाहेब! अशी शपथ घ्यायला लावा.

हा खराखुरा संवाद आहे! यात वाद, प्रतिवाद, विसंवाद वा वितंडवाद जराही नाही. यात खोटेपणा नाही, फसवणूक नाही, की मतलबी बोलणे नाही. सारा खुल्लंखुल्ला मामला आहे! तुलनेकरिता आयागो हा ऑथेल्लोच्या मनात देस्देमोना-कॅशियोंच्या चोरट्या

प्रेमाच्या संशयाचे बीजारोपण करतो, तो विख्यात 'टेंप्टेशन सीन' आठवावा. आयागो ऑथेल्लोला एक निरुपद्रवी वाटणारा प्रश्न सहज म्हणून विचारतो, त्याला उत्तर मिळताच विचारमग्न होतो; त्याने तो प्रश्न का विचारला, असे ऑथेल्लो खोदखोदून विचारतो, तेव्हा आणखी प्रश्न विचारतो, त्यांच्या उत्तरांवर त्यांतीलच एखादा शब्द स्वतःशी उद्‌गारतो; ऑथेल्लो आणखी प्रश्न विचारतो, तेव्हा कॅशियो प्रामाणिक व विश्वासू असावा अशी तो ग्वाही देतो, आपले मन पापशंकी असल्याचे सांगतो आणि आपल्या ऑथेल्लोवरील प्रेमापोटीच या शंका असाव्यात असे भासवतो; आणखी प्रश्न व आणखी उत्तरे होतात; संशय हा असा घातक यावर आयागोचे प्रवचन होते; आणि हळुहळू देस्देमोना व कॅशिओ यांचा चोरटा प्रेमसंबंध असावा असा संशय वेडेवळसे घेत घेत तो सुचवतो—पण त्यावरोवरच ते मनावर न घेण्याचीही तो विनवणी करतो. मांजराने उंदराशी करावा तसा हा खेळ असतो. याउलट, सुधाकर-तळिराम-संवाद हा सतारवादनाच्या रंगलेल्या मैफिलीसारखा वाटतो. प्रथम सतारीवर आलाप छेडले जातात, तेव्हा तवला मूक असतो, मग तवल्याच्या साथीने गत सुरू होते, काही वेळाने सतार व तवला यांचे सवाल-जवाब सुरू होतात, सतार सवाल टाकते आणि तवला जवाब देतो, त्या जवाबातच नवा सवालही असतो, असा सवाल-जवाबाचा भाग काही वाळ रंगल्यावर दोघांची मिळून जुगलबंदी सुरू होते आणि ती बहरास येता येता कोण कुणाला साथ करीत आहे याचे भानही हरपून जाते. तसाच हा संवाद आहे. दोघे मिळून एकच कल्पना फुलवतात, एकच विचार ताणतात, एकच बेत शिजवतात, आणि हे सर्व अर्थात दारूच्या नशेत! त्यातही गंमत ही की, तळिराम बोलतो ते सर्व खरे असते आणि सुधाकर खोटे बोलत असतो किंवा अर्थाचा विपर्यास करीत असतो. "माझ्या घरांत मला अरेतुरे!" असे विचारणारा सुधाकर, तो व रामलाल एकमेकांना अरेतुरेच संबोधत असत हे कसे विसरतो? रामलाल त्याला पहिल्यापासूनच "सुधा" म्हणत नसे का? "सगळ्यांनी संगनमत करून पद्माकराला तार केली आहे," असे तळिराम म्हणतो त्याचा "रामलाल सिंधूशी संगनमत करतो" असा विपर्यास तो सहजच करतो. या विपर्यासानंतरच "यानं बाईसाहेबांना मिठी मारली" असे सांगण्याचे धैर्य तळिरामला होते—आणि ते खरेही असते, पण त्याचा विचार पुढे करू.

या संवादाला सतारवादनाच्या मैफलीची उपमा दिली खरी, पण यात आरंभीचे केवळ सतारीवर छेडलेले आलाप कुठे आहेत?

आहेत, तेही आहेत. यांच्या आधीच्या सुधाकर-सिंधू-संवादात सुधाकराचे पुढील स्वगत आहे :

> रामलालनं तार करून एकदम बोलावून आणल्यामुळं हिला नसती काळजी वाटायला लागली आहे! हा रामलाल चांगला इंग्लंडला गेलेला, ही लढाई मध्येंच मुळावर आल्यामुळं तसाच परतून आला. त्यामुळं ही नसती विवंचना माझ्यामागं लागली आहे. हा असा लपंडाव किती दिवस चालूं ठेवायचा?

यावरून रामलालची पीडा कशी घरातून जाईल, याचा विचार तो आधीपासूनच करीत होता हे उघड आहे.

या तिन्ही प्रसंगांवरून एक गोष्ट स्पष्ट कळून येते की, तळिराम हा सुधाकराच्याच मनातील विचारांना शब्दरूप देत असतो. सुधाकर-तळिराम-संवादातील तळिराम हे सुधाकराचेच बहिश्चर अंतर्मन असते. हे संवाद म्हणजे सुधाकराची एका वेगळ्या परीची स्वगतेच होत.

४ ते ६. या तिन्ही प्रसंगी तळिराम हजर नसतो; तो बिचारा रुग्णशय्येवर अखेरच्या घटका मोजीत पडलेला असतो. या काळात सुधाकराची व त्याची गाटभेट तर सोडूनच द्या, साधी दृष्टिभेटही होत नाही. नाही म्हणायला "हें कार्ट रामलालचं आहे" या आरोपाला "यानं बाईसाहेबांना मिठी मारली [मी ती पाहिली] म्हणून यानं मला परत घरांत यायची बंदी केली", हे तळिरामचे बोलणे प्रेरक ठरले असण्याचा संभव आहे. पण याला जबाबदार तळिराम की खुद्द रामलालच? दारू पिऊन कोर्टात तमाशा करणाऱ्या सुधाकराला तळिराम कर्तव्यबुद्धीने घरी आणतो आणि आतल्या खोलीत घेऊन जातो. त्यापुढील भाग असा :

रामलाल : ताई, अभागी मुली! चल. तुझं रडण्याचंसुद्धां समाधान येथून नाहींसं झालं. (तिला जवळ घेऊन) बेटा, ही परमेश्वराची कृपा आहे. (तळिराम येतो.) तळिराम, असाच्या असा चालता हो. इतःपर या घरांत पाऊल टाकशील तर खबरदार!

रामलालने सिंधूला जवळ घेणे, तळिराम बाहेर येणे आणि रामलालने त्याला घराबाहेर काढून परत यायची बंदी करणे, या गोष्टी एकापाठोपाठ अशा गतीने घडतात की, त्यातून तळिरामाने काढला तसा निष्कर्ष कुणीही सहज काढावा! नाही तरी दुर्दैवी तरुण स्त्रियांना जवळ घेण्याची तिशी-पस्तिशीतील अविवाहित रामलालला भलतीच खोड दिसते. या प्रसंगानंतर "बेटा" म्हणून तो विधवा शरदच्या "पाठीवरून हात फिरवतो" आणि तळिराम मेल्यावर "ये, बाळ ये" म्हणून गीतेला "पोटाशी धरतो." शरदच्या पाठीवरून हात फिरवताना त्यालाच आपल्या पापी विचाराची शरम वाटते आणि तो हात काढतो; आणि गीतेला पोटाशी धरताना "माझ्या पोक्त वयांतलीं कांहीं वर्षे बाद करून स्वतः तरुण होण्याचा आणि त्यांची शरदच्या कोवळ्या आयुष्यांत भर टाकून तिला पोक्त करण्याचा नीच प्रयत्न करण्यापेक्षां तुझ्या वयांतलीं कांहीं वर्षे आपल्यासाठीं घेऊन तुझ्या-सारख्या कन्येशीं पितृधर्मानं वागण्यांतच या रामलालच्या वृद्धत्वाचं सार्थक होईल," असा वयांच्या बेरीज-वजाबाकीचा हिशेब मांडतो. मग तळिरामचाच ठोकताळा सर्वस्वी चुकीचा कसा मानावा?

'एकच प्याला'च्या रचनेपासून, माणूस हा स्वतःच आपला शत्रू होतो आणि घात करून घेतो, या विचाराप्रत गडकरी आलेले दिसतात. त्यानंतरच्या 'भावबंधना'तील लतिका स्वतःच्या बेलगाम जिभेनेच घनश्यामातील खलत्व डिवचून जागे करते, असे

दाखविण्यातही हाच विचार दिसून येतो. 'राजसंन्यासा'त जवळजवळ सर्वच पात्रे दुःखी कल्पिलेली होती. त्यांच्या दुःखाची मीमांसा गडकऱ्यांनीच एका टिपणात पुढीलप्रमाणे केलेली आहे : (१) संभाजीने राजधर्म सोडला; (२) तुळशीने भलत्या सुखाची कल्पना करण्यात व भलत्या वेळी समुद्रात होडी लोटण्यात स्त्रीधर्म सोडला आणि संभाजीवर मोहित होण्यात पत्नीधर्म सोडला; (३) दौलतरावाने तुळशीसाठी समुद्रात उडी न टाकण्यात पतिधर्म सोडला; (४) रायाजीने प्रेमाच्या नादात सेनापतिधर्म सोडला; (५) जिवाजीने वयाची जबाबदारी सोडून विश्वस्त देहूची चांदणी मिळवण्याची इच्छा केली आणि तो कलमाची जबाबदारी विसरला; (६) कलुप्रा सेवाधर्माची जबाबदारी विसरला; (७) येसूबाई, (८) साबाजी, (९) हिरोजी ही नशिबाने संभाजीशी बांधली गेली; आणि (१०) शिवांगी ही नशिबाने रायाजीशी बांधली गेली—म्हणून ही सर्व पात्रे दुःखी झाली, अशी ही मीमांसा आहे. म्हणजे दुःखाच्या कारणांत स्वभावदोषाच्या जोडीला दैव हे एक कारण आले. यापुढच्या त्यांच्या विचाराच्या प्रवासाचा अंदाज बांधणे अवघड आहे.

गडकऱ्यांच्या पुरुषपात्रांहून स्त्रीपात्रे वेधक ठरतात, याची तीन कारणे सांगता येतील.

गडकऱ्यांच्या पुरुषपात्रांपेक्षा स्त्रीपात्रांत अधिक विविधता आढळून येते. कोण सौम्य तर कोण तेजस्वी, कोण सोशीक तर कोण भांडखोर, कोण संयमी तर कोण चिडखोर, कोण मितभाषी तर कोण वाचाळ, कोण भित्री तर कोण धीट, कोण थिल्लर तर कोण गंभीर, कोण संपन्न तर कोण दरिद्री, कोण खानदान तर कोण गावरान, कोण सुशिक्षित तर कोण गावढळ, कोण प्रेमळ तर कोण भांडकुदळ, कोण वत्सल माता तर कोण बालविधवा, कोण सुंदर तर कोण कुरूप, कुणाला काव्याचे वेड तर कुणाला दागिन्यांचा सोस—अशी स्त्रीची विविध रूपे त्यांच्या नाटकांत दिसून येतात. त्यातही विशेष म्हणजे इंदू-बिंदू सोडल्या तर कुणीही एक दुसऱ्यासारखी नाही. जयंत-भूपाल, ईश्वर-रामलाल, भगीरथ-मनोहर अशी एकाच तोंडवळ्याची वेषांतर-नामांतर करून आलेली पात्रे स्त्रियांत अजिबात भेटत नाहीत. सुशीला, लीला, द्रुमन व शरद या चौघीही बालविधवा; पण प्रत्येकीची वृत्ती व कृती किती वेगवेगळी! मनोरमा, मथुरा व गीता या तिघीही तोंडाळ; पण भांडणाचे विषय, तऱ्हा व भाषा प्रत्येकीची स्वतंत्र!

गडकऱ्यांची स्त्रीपात्रे अशी विविध परीची असली तरी त्या सर्वांत एक साधारण गुण आहे; आणि तो म्हणजे त्यांचे जाज्वल्य पातिव्रत्य. पातिव्रत्यासाठी मुलाचा बळी देणाऱ्या वसुंधरेएवढीच स्वतःच्या नवऱ्याच्या संदर्भात "होणं जाणं कुणाच्या हातचं नसतं, पण त्यापेक्षां आज-उद्यां व्हायचं तेंच चार वर्से आधी," असे अभद्र बोलणारी गीता किंवा नवऱ्याशी सतत भांडणारी व घरातून पळून जाणारी मनोरमाही पतिव्रता आहे. ज्याच्याविषयी तिटकाऱ्याखेरीज अन्य कोणतीही भावना मनात नाही, त्या घनश्यामाशी अगतिक होऊन विवाह करण्याची पाळी आल्यावर लतिकेसारखी स्वच्छंदी व बेजबाबदार मुलगीही "तसा

प्रसंग आलाच तर त्यांच्यावर प्रेम करायला, भक्तिभावानें त्यांची पूजा करायला मला शिकलें पाहिजे," असे स्वतःच्या मनाला बजावते, हे या संदर्भात विशेष लक्षणीय आहे. अशी ही पतिभक्ती प्रेक्षकांतील पुरुषांना आणि त्यांनीच बरोबर आणलेल्या स्त्रियांनाही आवडावी यात नवल नाही.

गडकऱ्यांच्या नाटकांतील सर्वच स्त्रिया अशा पतिभक्तिपरायण आणि त्या सर्वांचाच छळवाद मांडलेला; मग सहजच प्रेक्षकांच्या आवडीला कळवळ्याची जोड मिळते आणि त्यांना त्या अधिकच आवडू लागतात.

'प्रेमसंन्यासा'तील सुशीला, लीला, द्रुमन व मनोरमा यांचा असाच छळ होतो, पण सुशीला तो निमूटपणे सहन करते आणि लीला, द्रुमन व मनोरमा आत्महत्या करून मुक्त होतात. यामुळे त्यांच्याविषयी करुणा वाटली तरी कोणत्याही प्रकारचे आकर्षण वाटू शकत नाही. वसुंधरा, कालिंदी, लतिका, मालती व सिंधू या कोटीतील नाहीत. यांतील प्रत्येक आपापल्या परीने त्या छळाला तोंड देत असते. वसुंधरा आपल्या सत्त्वाने वृंदावनाच्या हृदयातील ईश्वर जागा करते. कालिंदी पतीवरील उत्कट प्रेमामुळे अतिशय जागरूकतेने त्याच्या मनातील विचारांचा कानोसा घेते आणि त्याला त्याच्या पापकृत्यापासून परावृत्त करण्याचा कसोशीने प्रयत्न करून त्याला सतत अस्वस्थ करीत राहते. मालती बडिलांची अब्रू व भावंडांचे भवितव्य यांना जपण्याकरिता म्हाताऱ्या धनेश्वराशी लग्न करण्यास तयार होते आणि हे सर्व का घडत आहे याची कल्पना येताच लतिकेची कडक शब्दांत कान-उघाडणी करते. लतिका मैत्रिणीच्या सुखाकरिता घनश्यामशी विवाह करण्यास तयार होते आणि आपला अभिमान, तोरा, ताठा सर्व काही सोडून, लाचार होऊन घनश्यामची करुणा भाकते. या चारही स्त्रिया अंती यशस्वीही होतात. सिंधूची कथा यांच्याहून वेगळी आहे. तिचा कोणी बुद्धिपूर्वक छळ मांडलेला नाही आणि तिला स्वतःची छळातून सुटकाही करून घ्यायची नाही. तिचा झगडा वेगळाच आहे; तो ती अखेरपर्यंत चालवते आणि यशस्वीही होते—पण फार मोठी किंमत देऊन आणि फार उशिरा!

सुधाकराचे व्यसन घालविण्याचा सिंधू कोणताही प्रयत्न करताना दिसत नाही, असा आक्षेप घेण्यात येतो. परंतु त्यात काही तथ्य नाही. सिंधूला सुधाकराच्या व्यसनाची जाणीव होते तेव्हा ते फार पुढे गेलेले असते. सुधाकराची सनद गेली तेव्हा सिंधू जवळ असती तर तो कदाचित दारू प्यायला लागलाही नसता. "कधींकाळीं त्याचा मनोभंग झाला तर—चतुर मुली, तूं सर्वगुणसंपन्न आहेस," असे रामलाल तिला उद्देशून म्हणतो, ते खोटे समजण्याचे कारण नाही. पण सुधाकराचे व्यसन थराला गेल्यावर तिला काहीही करता येणे शक्य नव्हते. ती करू शकत होती एकच गोष्ट आणि ती म्हणजे सुधाकराची काळजी घेणे, त्याला वेळच्या वेळी जेवू खाऊ घालणे. पद्माकर तिला माहेरी चल असे म्हणतो, तेव्हा ती म्हणते :

इकडची अशी अवस्था झालेली, घरांत हा प्रकार, आतां तर डोळ्यांत तेल घालून मला बसायला पाहिजे! मला कांहीं वेडंवाकडं झालं असतं, तर इकडून मला टाकणं झालं

असतं का? माझ्याकरितां आकाशपाताळ एक करायचं झालं नसतं का? मग मला इकडच्या जिवासाठीं पडतील ते काबाडकष्ट उपसायला नकोत का? आमच्या गरिबीसाठीं मोलमजुरी करायला नको का?

सुधाकराचे व्यसन हा त्याचा आजारच ती मानते. आजारी माणसाकरिता कितीही खस्ता खाव्या लागल्या, त्याचे दुखणे कधीही बरे होणार नाही हे कळले, तरी प्रेमाची माणसे त्याची शुश्रूषा न कंटाळता करतात; तशीच सेवा सिंधू करीत असते. मरता मरता ती पद्माकराला, "दादा, ऊट बरं, चुलीवर थोडा भात आहे, दोन तांबे अंगावर घालून चार घांस खायला घाल. तिकडे कालपासून पोटांत कांहीं नाहीं!" असे सांगते, त्यातच तिची दृष्टी कळून येते. तिच्या सेवेला यश येत नाही—किंवा फार उशिरा आणि वेगळ्याच रूपाने येते—हे तिचे दुर्दैव. पण म्हणून काही त्या सेवेचे मोल कमी मानता येत नाही.

पातिव्रत्याच्या या वेडातून गडकरी बाहेर पडत होते असे दिसते. 'राजसंन्यास'ची नायिका—का प्रतिद्वंद्वी?—तुळशी ही पतिव्रता नसूनही तिचे गडकऱ्यांनी कल्पिलेले व्यक्तित्व विलक्षण आकर्षक आहे. खवळलेल्या दर्यात होडी घालणारी तुळशी; तिला वाचवण्याकरिता समुद्रात उडी घेतलेल्या संभाजीच्या स्पर्शाने रोमांचित होणारी आणि त्याची रखेली म्हणून राहणारी तुळशी; येसुबाईच्या पायांतील साखळ्यांचा हट्ट घेणारी आणि त्या काढून घेण्याकरिता पुढे सरसावलेल्या संभाजीने हिरोजीला वचकून माघार घेतल्यामुळे दुखावलेली तुळशी; गंगासागरात तुळशीबरोबर विहार करून आल्यावर येसुबाईने ओवाळले म्हणून ओशाळलेल्या संभाजीने घालवून दिल्यामुळे संतापलेली तुळशी; आपल्या बायकोला संभाजीने रखेली केल्यामुळे चिडलेला दौलतराव सुडाच्या खटपटीत आहे, असे ऐकून त्यालाच सामील होऊ पाहणारी तुळशी; साबाजीने आपल्या बेइमानी मुलावर—दौलतरावावर—तलवारीने वार केल्यामुळे तो मरत असता त्याला "मराठेशाहीची माती करीन आणि येसुबाईची गाय करून मोगलांना गोप्रदान करीन," असे वचन देणारी तुळशी; फिरंगी स्त्रीचा वेष घेऊन पोर्तुगीजांची भेट म्हणून संभाजीच्या छावणीत प्रवेश मिळवणारी व त्याला धुंद करणारी तुळशी; मोऱ्यांकडून संभाजीला कैद करविणारी व येसुबाईच्या देखत वेदिक्त तिच्या साखळ्या आपल्या पायांत घालणारी तुळशी; राजघराण्याचा हा अवमान सहन न झाल्यामुळे हिरोजी तिला ठार करतो, तेव्हा दौलतरावाला दिलेले वचन पुरे केल्यामुळे त्याच्या नावाने भरलेला वज्रचुडा फोडून आणि "देवा, पुढल्या जन्मीं मला मराठेशाहीच्या जवानमर्दाची—रायगडच्या रणमर्दाची—माझ्या छत्रपती संभाजी महाराजांची शृंगारदासी कर," अशी प्रार्थना करून संभाजीचे नाव घेत प्राण सोडणारी तुळशी;—अशी तिची नानाविध रूपे 'राजसंन्यासा'त येणार होती.

दुबळा, भित्रा व व्यवहारी नवरा; साहसी, पराक्रमी, दिलदार, बेहिशेबी पण अंतर्यामी राजधर्माची जाण असलेला प्रियकर; राजघराण्याची प्रतिष्ठा सांभाळणारी राणी; आणि निष्ठा व खानदान जपणारा पिता;—या चौफेर ताणांत अविचल राहून आपली अस्मिता जोपासणारी तुळशी ही एक अलौकिक स्त्री म्हटली पाहिजे. पिता, पती, राजा, राणी,

एवढेच नव्हे तर मराठेशाही यांपैकी कशावरही निष्ठा नसणाऱ्या तुळशीची निष्ठा असते तरी कशावर ? ती असते स्वतःवर, साहसावर, साहसाला आव्हान देणाऱ्या खवळलेल्या समुद्रावर आणि साहसात साथ देणाऱ्या संभाजीवर. तोच संभाजी जेव्हा हिरोजीला वचकतो आणि येसुबाईच्या आरतीने ओशाळतो, तेव्हा चिडून त्या संभाजीचाच नव्हे, तर येसुबाईचा व मराठेशाहीचाही नाश करण्याचा ती चंग बांधते आणि तिला प्रिय असणारा जो साहसी, पराक्रमी, दिलदार संभाजी त्याची पुढील जन्मी शृंगारदासी होण्याची स्वप्ने पाहते.

तुळशी ही अद्‌भुत निर्मिती होणार होती. हे नाटक पूर्ण झाले असते तर स्त्री-भूमिका करणाऱ्या तत्कालीन नटांना आणि आजच्या व उद्याच्या अभिनेत्र्यांना तुळशी हे एक जबरदस्त आव्हान ठरले असते!

राहता राहिली गीता व धुंडिराज ही दोन पात्रे. ही नायक, नायिका, खलनायक वा विनोदी पात्रे यांपैकी कोणत्याच वर्गातील नाहीत. म्हणजे ती तशी गौणच पात्रे; पण तरीही ती अविस्मरणीय ठरली आहेत. सुरुवातीला ही पात्रे प्रेक्षकांना केवळ हसवतात; पण पाहता पाहता ती नाटकातील पात्रे न राहता प्रत्यक्षातील व्यक्ती म्हणूनच वावरू लागतात. त्यांचा सरळपणा, मोकळेपणा, भाबडेपणा, प्रेमळपणा आणि विशेष म्हणजे दुसऱ्याच्या सुखाने सुखी व दुःखाने दुःखी होण्याची त्यांची वृत्ती यांमुळे त्यांच्याविषयी जिव्हाळाच नव्हे तर आदरही निर्माण होतो. सुरुवातीला त्यांच्या बोलण्याने खदखदा हसणाऱ्या प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत त्यांच्यावरील आपत्तींमुळे पाणी येऊ लागते. पण त्या आपत्तींनी ती खचत नाहीत, उलट, अधिक थोर होतात; एवढी थोर की, ती प्रत्यक्ष परमेश्वरालाही आव्हान देऊ शकतात. "तो देव हातीं सापडता किनई तर तुमच्यापुढं उभा करून चांगला कान पिळून त्याला हडसून खडसून विचारलं असतं," असा गीता देवाला दम देते आणि मालतीला आशीर्वाद दिल्यावर "तो खोटा करण्याची साक्षात देवाच्या बापाची प्राज्ञा नाहीं," असे धुंडिराज देवाच्या वतीने तिला आश्वासन देतो, तेव्हा त्यांचा तो अधिकार आपण मान्यच करतो. या दोन्ही पात्रांचा एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्यांच्या व्यक्तित्वाचा प्रेक्षकांवरच नव्हे तर नाटकातील काही पात्रांवरही परिणाम होतो आणि ती बदलतात. गीतेमुळे सुधाकराचे डोळे उघडतात आणि रामलालला समाजसुधारणेची नवी दृष्टी लाभते. धुंडिराजमुळे घनश्यामचेच हृदयपरिवर्तन होते असे नाही तर प्रभाकरही बदलतो. आपल्या साक्षीमुळे घनश्याम संसारातून उठणार, या विचाराने व्यथित झालेल्या धुंडिराजला हाती आलेला घनश्यामविरुद्धचा पुरावा फाडून टाकण्याचा सल्ला प्रभाकरच देतो. या पात्रांत झालेले हे परिवर्तन गीता व धुंडिराज यांच्या उपदेशाने झालेले नसून त्यांच्या वागणुकीमुळे झालेले आहे, हे लक्षात घेतले म्हणजे त्यांचा खरा मोठेपणा कळून येतो.

गडकऱ्यांच्या पात्रांचा कालक्रमानुसार विचार करता करता त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचा विकास आणि त्या विकासात गर्भित असलेली आश्वासने यांची जाण येऊ लागते आणि त्यांच्या अकालनिधनाने मन विषण्ण होते!

।।।। ३. नाटकांतील विनोद

गडकऱ्यांच्या नाटकांतील विनोदी प्रवेश हे उपरे वाटतात, असा आक्षेप घेतला जातो. केवळ कथानकाचाच विचार केला, तर हा आक्षेप योग्यच म्हणावा लागतो. या विनोदी प्रवेशांतील पात्रांचा नाटकांतील प्रधान पात्रांशी वा त्यांतील महत्त्वाच्या घटनांशी काहीही संबंध नसतो. जेव्हा तो आणला जातो, तेव्हा तो ओढूनताणून आणल्यासारखा वाटतो. उदाहरणार्थ, 'प्रेमसंन्यासा'तील गोकुळाची कोर्टातील साक्ष. कोणताही शहाणा वकील गोकुळसारख्या विसरभोळ्या माणसाला आपल्या पक्षाचा साक्षीदार म्हणून बोलावणार नाही. परंतु गोकुळला कथानकात गुंतवायचे नाटककाराने ठरविल्यामुळे कोर्टात गोकुळ आणि कथानकात ढिसाळपणा येतो.

गडकऱ्यांना हे कळत नव्हते का? कळत असूनही त्यांनी हे प्रवेश घातले असले तर ते केवळ प्रेक्षकांना हसवण्याकरिताच का? मुख्य कथानकातील ताण सैल करणे एवढेच का यांचे प्रयोजन? का या प्रवेशांमागे एखादी निश्चित योजना आहे? यांच्यामुळे नाट्यप्रयोगात वैगुण्य येत असेल तर हे काढल्याने नाट्यप्रयोगाला पूर्णता येईल काय?

नाट्यानुभवाला पूर्णता कशाने येते? नायक, उपनायक, नायिका, उपनायिका व खल-पुरुष यांच्या संवाद-अभिनयांच्या द्वारे सादर केली गेलेली कथा ऐकणे-पाहणे म्हणजेच संपूर्ण नाट्यानुभव नव्हे. नाटकातील घटना सुरू होण्यापूर्वी त्यातील पात्रांचे परस्परांशी संबंध कोणते होते व ते तसे का होते? नाटकातील विविध घटनांची संगती कशी लागते आणि त्या त्या प्रसंगीचे पात्रांचे वर्तन कितपत सुसंगत ठरते? या घटना व त्या वेळची पात्रांची वागणूक यांविषयी प्रेक्षकांची प्रतिक्रिया कोणती? समाजाची कोणती? विचार-वंतांची कोणती? हे नाटक रचण्याचे नाटककाराचे उद्दिष्ट कोणते? आपण हे नाटक कोणत्या दृष्टीने पाहायचे? या नाट्यानुभवाचा आपल्या जीवनाशी संबंध कोणता?—हे व

असेच अनेक प्रश्न नाटक पाहताना व पाहून झाल्यावर प्रेक्षकाला अस्वस्थ करीत असतात. या प्रश्नांची समाधानकारक उकल होण्यावरच त्याच्या नाट्यानुभवाची संपन्नता अवलंबून असते.

नाटककार आपल्या नाटकात यांतील काही प्रश्नांची उत्तरे देण्याचा प्रयत्न करीत असतो. पात्रे व घटना यांचे पूर्वसंबंध स्पष्ट करण्याकरिता तो पहिल्या अंकाचा जवळजवळ निम्मा भाग खर्ची घालतो; घटनांची व पात्रांच्या वर्तनाची संगती स्वगते व निवेदने यांच्या साहाय्याने लावून दाखवतो; स्वतःची दृष्टी एखाद्या पात्राच्या मुखाने विशद करतो. पण हे एका मर्यादेपर्यंतच जमते आणि त्यानेही संविधानकाची वीण विसविशीत होऊन प्रेक्षकांचा विरसही होतो.

एखादे नाटक गाजू लागले तर नियतकालिकांत त्यावर परीक्षणे येऊ लागतात व चर्चाही सुरू होते. साहित्यपरिषदांत परिसंवाद झडतात, नाटककाराची मुलाखत घेतली जाते, नाटकाने प्रेक्षक सुखावले तर धडाक्याने प्रयोग होऊ लागतात, पारितोषिके दिली जातात, सत्कार होतात आणि दुखावले तर सभा, मोर्चे, बंदी घालण्याची मागणी, इत्यादी मार्गांनी त्याचा निषेध केला जातो. हे भाग्य काही थोड्या नाटकांच्या वाट्याला येते आणि हे सर्व व्हायला काही कालावधी लोटावा लागतो. नाटक पाहत असतानाच संपूर्ण नाट्यानुभवाचा आनंद प्रेक्षकांना कधीच लाभत नाही.

ग्रीक रंगभूमीत ही सर्व सोय होती. ग्रीक शोकनाट्यप्रयोगात सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत बाराएक जणांचा कोरस कायमचा उभा असे आणि तो आजच्या नाट्यप्रयोगातील वरील सर्व 'न्यून तें पुरतें' करीत असे.

ग्रीक शोकनाट्यप्रयोगाला तीन अभिनेते आणि बारा जणांचा एक कोरस एवढाच बोलणारा नटसंच उपलब्ध असे. हे तीन अभिनेते अनेक भूमिका करीत आणि मुखवट्यांमुळे ते सहज जमतही असे. पण त्यामुळे चार-पाच प्रमुख पात्रे आणि कामापुरती येऊन जाणारी चार-पाच गौण पात्रे इतकीच बोलणारी पात्रे संविधानकात येत. न बोलणाऱ्या नटांच्या संख्येवर काही बंधन नसल्यामुळे न बोलणारी पात्रे हवी तेवढी येऊ शकत. बोलणाऱ्या अभिनेत्यांच्या संख्येवरील बंधनामुळे, रंगमंचावर एका वेळी अधिकात अधिक तीनच बोलणारी पात्रे असतील अशी काळजी संविधानक रचताना घ्यावी लागे. बहुतकरून दोन आणि केव्हा केव्हा एकच बोलणारे पात्र रंगमंचावर असे! मधून मधून तर एकही नसे. परंतु बारा जणांच्या कोरसचा ताफा सतत रंगमंचावर असल्यामुळे रंगमंच ओका कधीच दिसत नसे. हा कोरस विविध भूमिका वठवून पात्रांची कमतरताही भरून काढीत असे. या भूमिका विशिष्ट पात्रांच्या नसत तर कोरसच्या भूमिकेतच त्या अंतर्भूत असत. या विविध भूमिकांतून कोरसचा नाटकातील पात्रांशी, स्वतःशी, आपापसात आणि प्रेक्षकांशी संवाद होई. कोरसचा आपापसात आणि कोरसप्रमुखाचा पात्राशी, हे अपवाद सोडले तर संपूर्ण कोरसच संवादांत भाग घेत असे. वेगवेगळ्या संदर्भात वेगवेगळ्या भूमिका घेणारा कोरस हा नाटकातील एक पात्र म्हणूनच बोलत असे. नाटकातल्या एकूण

भाग्यितांतील चाळीस-पंचेचाळीस टक्के भाग या कोरसच्या तोंडी असे, यावरून ग्रीक शोक-नाट्यातील कोरसचे महत्त्व कळून येते.

कोरस जेव्हा पात्रांशी संवाद करी तेव्हा तो मित्र, सचिव वा समाज यांपैकी एका वा अधिक भूमिकांतून बोलत असे. मित्र म्हणून तो पात्राला कर्तव्याची जाणीव देत असे, त्याच्या विचारांतील दोष दाखवीत असे, संभाव्य परिणामाची कल्पना देऊन त्याला सावध करीत असे, अविचारी कृत्यांपासून त्याला परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करीत असे. न्याय, औचित्य, विवेक इत्यादी विचारात घेऊनच तो सल्ला देत असे. खुशामतखोरी, कुत्सित-पणा, टवाळी, थिल्लरपणा इत्यादींचा अवलंब थट्टेच्या मिषानेही तो करीत नसे. ज्येष्ठांची वा दरबारी लोकांची सभा किंवा संपूर्ण समाज या भूमिकांतून पात्रांशी संवाद करताना कोरसची दृष्टी अधिकाधिक व्यापक होत असे. संपूर्ण राजवंश, राज्य वा समाज यांचा विचार तो करीत असे. गतकाळाची आठवण देऊन तो भविष्याचा वेध घेत असे. दैवते वा द्रष्टेपणाचा अधिकार प्राप्त झालेल्या व्यक्ती यांच्याप्रमाणे तो भविष्यवाणी उच्चारू शकत नसला तरी इतिहासाचे ज्ञान, वर्तमानाची जाण व अलिप्त वृत्ती यांतून त्याला भविष्याचे दर्शन घडू शकत असे. त्याची सर्व प्रज्ञा अनुभवांतून स्फुरत असल्यामुळे तो जनलोकांच्या शहाण-पणाचा उद्‌गाता होत असे. निर्भीड स्वभावामुळे तो बोलताना संकोचत नसे आणि निर्भय वृत्तीमुळे तो धाकदपटशाला भीक घालीत नसे. आपापसात बोलताना तो प्राप्त परिस्थितीत आपण काय करायचे, याचा खल करीत असे. स्वतःशी बोलताना होऊन गेलेल्या घटनांवर व संपूर्ण जीवनावर तो भाष्य करीत असे. प्रेक्षकांशी बोलताना तो पूर्ववृत्ताचे निवेदन करीत असे, पात्रांचा परिचय देत असे आणि त्यांच्या प्रयोगकालीन वर्तनाची संगती लावीत असे.

नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीनेही हा कोरस अत्यंत उपयुक्त ठरत असे. भोवतालचे वर्णन करून तो नेपथ्याची उणीव भरून काढी, पात्रांचे आगमन सुचवी आणि अन्यत्र घडलेल्या घटनांचे निवेदन करून तो कथानकातील मोकळ्या जागा भरून काढी. रंगमंचावरील सर्व पात्रे निघून गेल्यावर घडलेल्या घटनांवर तो जे भाष्य करी ते नृत्यगीतात्मक असल्यामुळे सलग कथेला प्रवेशाच्या वा अंकाच्या स्वरूपाचा विराम लाभून पात्रांना व प्रेक्षकांना काही काळ विश्रांती मिळे.

या कोरसचा आणखी एक विशेष म्हणजे, जेव्हा पात्रांचा एकमेकांशी संवाद होई तेव्हा हा स्तब्ध उभा नसे. त्या वेळी हा प्रेक्षकांची भूमिका घेई आणि चिंता, भीती, करुणा, आशा, क्षोभ, हर्ष इत्यादी विविध भाव आंगिक अभिनयातून व्यक्त करी. यामुळे नाट्यप्रयोग पाहत असतानाच प्रेक्षकांना आदर्श प्रेक्षकाची प्रतिक्रियाही पाहायला मिळे.

याव्यतिरिक्त कोरसची आणखीही कित्येक रूपे ग्रीक शोकनाट्यात आलेली आहेत. विशिष्ट व्यक्तींचा वा शक्तींचा एक समूह म्हणून तो नाटकांतील एक पात्रही होत असे. परंतु कोरसच्या त्या रूपांचा या विवेचनाशी तादृश संबंध नसल्यामुळे त्यांचा विचार इथे अप्रस्तुत ठरतो.

आजच्या नाटकातील संपूर्ण नाट्यानुभवाची उणीव त्या काळी कोरस भरून काढी, असे वर म्हटले ते आजच्या दृष्टीने. ही उणीव जाणवून काही त्या काळी कोरसची योजना करण्यात आली नव्हती. ग्रीक रंगभूमीवर मुळात केवळ कोरसगायनच होते. त्याला पात्रांच्या संवादांची जोड मिळून ग्रीक शोकनाट्य उभे राहिले आणि हळूहळू उरलेल्या कोरसचेही विघटन होऊन ते आजच्या पाश्चिमात्य नाटकात परिणत झाले. भारतीय रंगभूमीचा विकासही जवळजवळ याच क्रमाने झाला असावा. यक्षगान व दशावतार यांतील भागवत आणि वगनाट्यातील सरदार व त्याचे साथीदार यांच्या रूपाने भारतीय नाट्यातील कोरस आजही टिकून आहे.

आजच्या नाटकाला जन्म देऊन कोरस रंगभूमीवरून अंतर्धान पावला आणि बसल्या बैठकीला लाभणाऱ्या संपूर्ण नाट्यानुभवाला प्रेक्षक पारखा झाला. आजच्या नाटकातील हे न्यून काही प्रमाणात पुरते करण्याच्या उद्देशाने गडकऱ्यांनी आपल्या नाटकांत विनोदी प्रवेश घातले असावेत, अशी माझी समजूत आहे.

नाटक रचण्यापूर्वी गडकरी नाटकाच्या विषयाचा किती व्यापक व खोलवर विचार करीत असत, याची साक्ष देणारे एक टिपण उपलब्ध आहे. ते असे :

लग्न या विषयावर विचार

१. लग्न म्हणजे काय? हिंदू व्याख्या—इंग्रजी व्याख्या—हिंदूखेरीज इतरांच्या व्याख्या.

२. लग्नापासून फायदे आहेत काय? व्यक्तीचे फायदे, समाजाचे फायदे, भावी समाजाचे फायदे, मनुष्यजातीचे फायदे.

३. लग्नापासून तोटे आहेत काय? व्यक्तीचे तोटे, समाजाचे तोटे, भावी समाजाचे तोटे, मनुष्यजातीचे तोटे.

४. लग्नापासून होणाऱ्या नफ्यातोट्यांची तुलना. नफे किती आहेत, तोटे किती आहेत? त्यांतून चिरतर परिणामक कोण? आधुनिकदृष्ट्या व चिरंतनदृष्ट्या.

५. लग्न नैसर्गिक आहे की कृत्रिम आहे?

६. लग्न आवश्यक आहे काय?

७. आजन्म लग्न, मुदतीचे लग्न, केवळ व्यावहारिक लग्न, प्रेमजन्य लग्न, आत्म्यांचे लग्न, घटस्फोटविषय लग्न यांच्या व्याख्या व प्रकार.

८. वरील लग्नांतील सर्वोत्तम कोणते?

९. लग्नाला प्रेम आवश्यक आहे काय?

१०. प्रेम म्हणजे काय?

११. प्रेम चिरकालीन आहे काय?

१२. प्रेमदृष्ट्या वरील सर्वोत्तम लग्न शक्य आहे काय?

१३. प्रेम मनावर अवलंबून आहे काय?

१४. मतांचा उद्भव विकारापासून होतो की विचारापासून?
१५. विकार प्रधान की विचार प्रधान?
१६. विकार बदलणारे आहेत काय?
१७. विचार बदलणारे आहेत काय?
१८. त्यांतून कोणाचा पगडा कोणावर बसतो?
१९. हृदय म्हणजे काय? ते कोणाच्या ताब्यात असते?
२०. सुख बुद्धिजन्य आहे की हृदयजन्य आहे?
२१. या सर्व प्रश्नांच्या उत्तरांवरून प्रेमाची व्याख्या काय होते?
२२. पशुपक्ष्यांत हे प्रेम आहे का?
२३. या दृष्टीने पशुपक्ष्यांत व मनुष्यात खरेच फरक आहे काय?
२४. असा फरक उत्पन्न करता येईल का?
२५. परिस्थितीच्या परीक्षेनेच लग्न करता येईल की नाही?
२६. त्याला स्थिरता आहे काय?
२७. तेही मोडण्याचा अधिकार पाहिजे काय?
२८. लग्न अशक्य आहे की नाही?
२९. लग्नाविषयी बंधुत्वाची अडचण आरोग्यदृष्ट्या आहे काय?
३०. बंधुभगिनींचे लग्न सर्वदृष्ट्या पूर्णकल्य आहे की नाही?
३१. हे तत्त्व मान्य नसेल तर पुनर्विवाह व घटस्फोट हे प्रकार अगदी लग्नाइतकेच आवश्यक आहेत की नाही?
३२. कोणते लग्न शक्य, सुखद व हितकर आहे? ('अप्रकाशित गडकरी'; पृ० ८८.)

हे टिपण कोणत्या नाटकाकरिता केले, ते गडकऱ्यांनी सांगितलेले नाही. 'प्रेमसंन्यास', 'भावबंधन' वा संकल्पित 'तोड ही माळ'करिता का? का याहून अन्य कोणत्यातरी नाटकाकरिता? कळत नाही. पण नाट्यलेखनाची पूर्वतयारी ते किती कसोशीने करीत हे मात्र या टिपणावरून नक्की कळून येते.

संकल्पित नाटकात या सगळ्या प्रश्नांची उत्तरे देण्याच्या दृष्टीने गडकऱ्यांनी हे टिपण केलेले नाही, हे उघड आहे. ती देण्याचा प्रयत्न केला, तर त्यातून एखादा प्रबंध सिद्ध होईल; नाटक नाही. नाटकात यांतील काही मोजकेच प्रश्न उपस्थित केले जाण्याचा आणि तेही अनुत्तरित ठेवले जाण्याचा संभव असतो. पण अशा विविध प्रश्नांची लेखकाची जाण नाटकाला वजन देऊ शकते. झाडाची मुळे जेवढी खोलवर व दूरवर जातात तेवढा झाडाचा आकार भरदार व डौलदार होतो; तीच गोष्ट नाटकाचीही असते. मात्र झाडाची मुळे बाहेर दिसत नाहीत; तसेच असे प्रश्न नाटकात तात्त्विक पातळीवर चर्चिले जाऊ नयेत, अशी नाटकाची कलादृष्ट्या मागणी असते.

नाटकाचे वैचारिक अधिष्ठान जेवढे भक्कम, तेवढे नाटक वजनदार होते; त्याप्रमाणेच त्या विचारांचे सामाजिक संदर्भ जेवढे जिवंत, तेवढे ते चैतन्यपूर्ण होते. नाटकातील

घटनांना—त्या कितीही व्यक्तिकेंद्रित असल्या तरीही—सामाजिक संदर्भ असतोच असतो. त्यामुळेच तर प्रेक्षक नाटकात रस घेऊ शकतो. हे सामाजिक संदर्भ नाटकाच्या वैचारिक भूमिकेशी संबंधित असतात आणि पात्रांच्या कृति-उक्तींतून सूचित होत असतात.

नाटकाचे वैचारिक अधिष्ठान आणि नाटकातील घटनांचे सामाजिक संदर्भ स्पष्ट करण्याचे काम ग्रीक शोकनाट्यात कोरसवर सोपविलेले असे. कोरस हे म्हटले तर नाटकातील पात्र, म्हटले तर नाटकाबाहेरील, यामुळे आणि गीतनृत्यामुळे हे स्पष्टीकरण कंटाळवाणे होत नसे. गडकरी हेच कार्य प्रधान पात्रांच्या भाषितांतून करतात आणि ती भाषिते ग्रीक कोरसपेक्षाही लांबलचक होऊन प्रेक्षकांना वैताग आणतात; परंतु याच गोष्टी एका वेगळ्या दृष्टिकोणातून व वेगळ्या प्रकारे विनोदी प्रवेशांतूनही ते साधतात. ते प्रवेश प्रेक्षकांना हसवताहसवतानाच त्यांच्या नकळत आपले नियोजित कार्य करूनही जातात. हे एवढ्या नकळत होते की, कित्येकांना हे प्रवेश उपरे वाटून ते नाटकातून काढून टाकण्याची ते मागणी करतात. तसा प्रयोग करूनच पाहिला, तर राहिलेले नाटक कसे कंटाळवाणे होते याचा प्रत्यय येईल.

वेगळ्या दृष्टिकोणातून म्हणजे विरोधी दृष्टिकोणातून आणि वेगळ्या प्रकारे म्हणजे विडंबनाच्या द्वारे.

समाजात विविध प्रकृतींचे लोक असतात. स्थूलमानाने त्यांचे दोन वर्ग कल्पिता येतील. पहिल्या वर्गातील लोक सुज्ञ, विवेकी, न्याय-अन्यायाची चाड असणारे, समाजहिताची कळकळ असणारे, परंपरेचा मान राखणारे, अस्मिता जपणारे, नवीन विचारांचे स्वागत करणारे, भविष्याची चिंता वाहणारे असतात; तर दुसऱ्या वर्गातील अहंकारी, पंडितमन्य, उथळ, थिल्लर, उतावीळ, अविवेकी, स्वार्थी, कुटाळ, टवाळ असतात. ग्रीक शोकनाट्यातील कोरस पहिल्या वर्गात मोडतो, तर गडकऱ्यांची विनोदी पात्रे दुसऱ्या वर्गात. या दोन्ही वर्गांत पुरुषांप्रमाणेच स्त्रियाही असतात. परंतु त्या घर व कुटुंब यांना जखडलेल्या असल्यामुळे त्यांचे कार्यक्षेत्र तेवढ्यापुरतेच मर्यादित राहते. पुरुषांना अशी मर्यादा नसल्यामुळे सामाजिक क्रियाप्रतिक्रियांत त्यांचा वाटा मोठा असतो. समाजाचे प्रतिनिधी म्हणूनच ही विनोदी पात्रे आलेली असल्यामुळे ती प्राधान्येकरून पुरुष असावीत हे ओघानेच येते. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील प्रमुख पात्रांत स्त्रीपात्रे, तर विनोदी पात्रांत पुरुषपात्रे उठून दिसतात, असे आचार्य अत्रे म्हणतात; त्यातील उत्तरार्धाचे मर्म झाले तरी हेच होय. ही विनोदी पात्रे प्रमुख पात्रांशी विरोधी प्रवृत्तीची कल्पिलेली दिसतात.

'प्रेमसंन्यास'चा विषय आहे विधवांचा पुनर्विवाह हा. सुशीला व लीला या दोन बालविधवांचे वडील बाबासाहेब आणि चुलते तात्यासाहेब हे अनुक्रमे सनातनी व सुधारकी विचारसरणीचे आहेत. सुशीला व लीला यांच्या विचारांतही असाच भेद आहे. सुशीला आपल्या मृतकल्प पतीच्या स्मृतीत व भक्तीतच रमली असून पुनर्विवाहाच्या विचाराला ती आपल्या मनात थाराही देत नाही; तर लीला अजाण वयात वरलेल्या व लौकरच मरण पावलेल्या मृत पतीऐवजी बालपणापासून प्रेम असलेल्या जयंतलाच आपला खरा पती

मानून त्याच्याशीच पुनर्विवाह करण्यास उत्सुक आहे. अशा या परस्परविरुद्ध मतांच्या जोड्या असल्या तरी त्यांतील प्रत्येक जण समंजस आहे. कमलाकरने फसवल्यामुळे विधवा द्रुमनवर भ्रूणहत्या करण्याची पाळी येते, हे पाहिल्यावर बाबासाहेब आपल्या दोन्ही कन्यांना पुनर्विवाहाची आपणहून परवानगी देतात; आणि स्वतःच्या पुनर्विवाहाचा विचारही मनात येऊ न देणारी सुशीला लीलेला पुनर्विवाहाचा आग्रह करीत असते. अशा या दोन सनातनी-सुधारकांच्या जोड्यांना विरोधी अशी गोकुळ व वसंतराव या विनोदी पात्रांची जोडी गडकऱ्यांनी उभी केली आहे. ही पात्रे म्हणजे उथळ विचारसरणीच्या पण आग्रही वृत्तीच्या सनातन्यांची व सुधारकांची विडंबनेच होत. त्याचे काही मासले देतो. प्रथम धर्माभिमानी गोकुळ :

सुशीला : खरेंच विद्याधर, आमचा गोकुळ इतका धर्माभिमानी आहे कीं सिंहस्थांत पत्र्यांतल्या राजा-राण्यांचीं लग्नेंसुद्धां लावीत नाहीं.

वीणा : आणि इकडे पुनर्विवाहाची चाल पाडण्यासाठीं वसंतराव पत्र्यांतल्या राण्यांचीं मुद्दाम दोनदोनदां लग्नें लावितात.

गोकुळ : विद्याधरसाहेब, हा सारा फाजील शिक्षणाचा परिणाम!

वसंत : यांत मात्र शंका नाहीं. या बाबतींत मात्र गोकुळ अक्षरशः बाळबोध वळणाचा आहे.

गोकुळ : असे कुत्सित नजरेनें पाहूं नका, वसंतराव. यांत मला नाहीं कांहीं कमीपणा वाटत! विद्याधरसाहेब, आमचें घराणें खरोखरच इतकें बाळबोध वळणाचें कीं स्त्रीशिक्षण तर आमच्या घरांत नव्हतेंच, पण पुरुषांपैकींसुद्धां कित्येकांना तरी लिहितांवाचतां येत नव्हतें.

हे झाले शिक्षण व स्त्रीशिक्षण यांसंबंधीचे गोकुळचे विचार. आता हिंदू धर्माचे मोठेपण व पुनर्विवाह यांसंबंधीचे पाहा :

गोकुळ : असें कां बरें म्हणतां? सनातन धर्माच्या पक्क्या पायाची उभारणी श्रुति-स्मृतींच्या जोरावरच झालेली आहे. ज्या ईश्वरदत्त संपत्तीच्या जोरावर आमच्या पूर्वजांनीं अनार्यांचा नायनाट केला, ज्या जगन्मान्य महावाक्यांवरून आम्ही आजपर्यंत साऱ्या जगाला तुच्छ मानीत आलों, ज्यांच्या हृदयांत अाम्हां आर्यांचें आर्यत्व हजारों वर्षें आम्ही दडवून ठेविलें आहे—

वसंत : आर्यत्व दडवून ठेविलें आहे हें मात्र अगदीं खरें.

गोकुळ : थांबा, वसंतराव, मला पुरतेंपर्णी बोलूं द्या!—आर्यत्व दडवून ठेविलें आहे, ज्या ग्रंथांत विमानें आहेत, आगगाड्या आहेत, तारायंत्रें आहेत, पाश्चिमात्य साऱ्या सुधारणा आहेत, ज्यांत ईश्वराचें अंतःकरण आहे, ज्यांत आर्य ऋषींची वाणी आहे, ज्यांत रूढीचा आत्मा आहे, ज्यांत पापपुण्याची शहानिशा केलेली आहे, ते आमचे वेद, त्या आमच्या श्रुती, त्या आमच्या स्मृती, तीं आमचीं उपनिषदें, तीं ब्राह्मणें—

वसंत : तीं आमचीं ब्राह्मणें, तीं तुमचीं भटें! भले शाबास! कुठें पाठ केलें होतें हें सारें?...

गोकुळ : वसंतराव, आपल्याला उत्तर कोण देणार? मी थोडाच विलायतेस जाऊन जानवें तोडून, शेंडी काढून मोकळा झालों आहें? मी जर देशी पोपट असेन तर आपण विलायती पोपट आहां इतकेंच! पण हें पाहा—अहो विद्याधर, मी अजून मुद्दाम बोललों नाहीं! अहो, पुनर्विवाहाचा प्रचार सुरू झाला तर कंटाळलेल्या बायका नावडत्या नवऱ्याला विष देऊन पुनर्विवाहाचा रस्ता मोकळा करतील, समजलां? धडाधड हत्या होतील हत्या!!

सनातन धर्म व स्त्रीसुधारणाविरोध यांच्यावर मोठ्या अभिमानाने व आवेशाने बोलणाऱ्या अशा या गोकुळची स्वतःच्या कजाग बायकोला तोंड देताना जी त्रेधातिरपीट उडते, ती स्वाभाविकपणेच प्रेक्षकांना खदखदून हसवते.

आता पाश्चिमात्य रीतिरिवाजांचा कट्टर उपासक वसंतराव पाहा :

दुर्वास : चहा आणला आहे, साहेब!

वसंत : अगदीं हिंदू!...दुर्वास, हा माझा आताचा पोषाख चहा पिण्याचा नाहीं... हा कॉफी पिण्याच्या वेळचा आहे! विलायतेत या पोषाखाकडे फार लक्ष द्यावें लागतें! चहा पिण्याचा पोषाख निराळा, कॉफीचा निराळा, विडी ओढण्याचा निराळा. अहो, कांहीं दिवसांनीं तर जांभई देण्याचा पोषाख निराळा आणि शिंक देण्याचा पोषाख निराळा इतकी सुधारणा होईल तिकडे! जा कॉफी आणा.

वीणा : अहाहा! इतकी सुधारणा आहे ना तिकडे! नाहींतर आमचा समाज!

वसंत : आमचा समाज! छेः! हिंदू, अगदीं हिंदू! वीणे, या अजागळ समाजांत तूं किती उत्कृष्ट मनोधैर्य दाखविलें आहेस! माझ्याबरोबर पळून येऊन तूं प्रीति-विवाहाच्या सुधारणेची साक्षात् विजयपताकाच झाली आहेस!

वीणा : प्रिया, द्रुमनताई घरांतून निघून गेली एवढ्यावरून बाबांनीं काय गहजब केला हो! बाबासुद्धां अगदीच हिंदू, नाहीं?...

वसंत : वीणे, विलायती सुधारणेची खरी किंमत तुलाच कळली. प्रणयाचें रहस्य तूंच ताडिलेंस! अशा हजारों तरुण मुली जेव्हां प्रेमासाठीं थडाथड पळत सुटतील तेव्हांच आम्ही इंग्रजी शिकल्याचें चीज होईल!

वीणा : अहाहा! साऱ्या कुमारिकांचीं लग्नें अशीं चोरून, आणि साऱ्या विधवांचीं लग्नें राजरोस होताहेत असा सोन्याचा दिवस आमच्या अज्ञानी समाजांत कधींतरी उगवेल काय?

वसंत : लाडके, खात्रीनें उगवेल! तुझ्यासारख्या देवी घरोघर पळूं लागून मनोधैर्य दाखवूं लागल्या तर काय नाहीं होणार? लवकरच असा दिवस उगवेल कीं, झाडून साऱ्या कुमारिका वल्लभांबरोबर पळून जाऊं लागल्यामुळें उपवर मुलींचे बाप बेफिकीर होतील आणि म्हाताऱ्या आजींचा पुनर्विवाह जमविण्यासाठीं त्यांचे नातू वर-

शोधनाच्या फिकिरींत पडतील...अज्ञानानें घोरत पडलेल्या समाजाचे डोळे कधीं उघडतील ते उघडोत! अजून आमच्या बायकांचें लाजणेंसुद्धां पुरें झालें नाहीं!

वीणा : हें कांहीं खोटें नाहीं! आमची आई आतां पोक्त झाली, पण अजून बाबांना लाजते! कधीं त्यांच्या गळ्यांत हात घालते का त्यांचें मोकळ्या मनानें चुंबन घेऊन आम्हां पोरींना धडा घालून देते! नांव नाहीं! विलायतेंत असें नसेल, नाहीं?

वसंत : छट, तिकडे बायका परक्यांचींसुद्धां चुंबनें घेतात! उगीच सुधारणा झाली आहे इतकी! फुकट नाहीं राज्य करीत ते आमच्यावर! नाहीतर तुझी आई! अजून लाजतात ना? हिंदू, अगदीं हिंदू! गचाळ!

गडकऱ्यांनी गोकुळ व वसंतराव यांच्या रूपांनी ज्या दोन वृत्तींचे विडंबन केले आहे, त्या वृत्तींचे लोक आजच्या समाजातही आढळून येतात. पण तत्कालीन धर्माभिमान्यांच्या विचारसरणीचे एक प्रातिनिधिक उदाहरण म्हणून 'हिंदुधर्म आणि सुधारणा' (१८९८) या ग्रंथाची थोडीशी माहिती देणे युक्त होईल, कारण याचा निर्देश गोकुळने आपल्या भाषितात केला आहे. या ग्रंथाचे लेखक प्रिं० म० शि० गोळे (१८५१–१९०७) हे फर्ग्युसन कॉलेजात विज्ञानाचे प्राध्यापक होते. आगरकरांच्या मृत्यूनंतर (१८९५) ते त्या कॉलेजचे प्राचार्य झाले. त्यांनी या ग्रंथात समाजविज्ञान, जीवविज्ञान, सांख्यिकी इत्यादींचे आधार देऊन सुधारकांच्या विचारांचा प्रतिवाद केला आहे. यामुळे हा ग्रंथ त्या काळी फारच गाजत होता. त्यात ते स्वतःला सनातनी न म्हणता धर्मसंरक्षक म्हणवितात. त्यांच्या विचारसरणीची कल्पना येण्याकरिता स्त्रीशिक्षण व पुनर्विवाह यांसंबंधीच्या त्यांच्या विवेचनाचे दोन उतारे देतो. प्रथम स्त्रीशिक्षण :

स्त्रीचें सामर्थ्य पुरुषापेक्षां कमी आहे. विद्याव्यासंगांत खर्च करण्यास पुरेल इतकी सामर्थ्याची उत्पत्ति होण्यास तिच्या शरीररचनेंत योजना केलेली नाहीं. संतति उत्तम हवी असेल तर विद्येचें प्रमाण फारच कमी केलें पाहिजे. संततीच्या उत्पत्तीचे कामीं स्त्रियांच्या सामर्थ्याचा फार मोठा भाग खर्च होतो. हा पुरुषाचे मागें मुळींच नाहीं म्हटल्यास चालेल. मेंदूचें काम आणि संतति उत्पन्न करण्याचें काम हीं सर्वथैव परस्परविरुद्ध आहेत. स्त्रीस विद्यामार्गास लावण्याचे परिणाम समाजास अहितकारी आहेत. जर बेकन किंवा न्यूटन यांच्या आयांस विदुषि करण्याचा यत्किंचित प्रयत्न झाला असता, तर बेकन व न्यूटन हे त्यांच्या पोटीं जन्मले नसते. (३८४–५).

आता विधवाविवाह :

पंधरा वर्षाच्या वयाच्या ज्या विधवा आहेत, त्यांपैकीं कित्येकांस एखादें-दुसरें मूल असण्याचा बराच संभव आहे; व मुलांचा सांभाळ करण्याची जबाबदारी ज्यांकडे असायची त्यांनीं पुनर्विवाह केल्यानें फायदा होण्याचा फारच थोडा संभव आहे. ज्यांस स्वतःचीं मुलें नाहींत, त्यांकडेहि अल्पायुषी मरण पावलेल्या जावेच्या, नणदेच्या, बहिणीच्या किंवा अशाच निकटच्या आतांच्या मुलांचा सांभाळ करण्याचें यावयाचें व तें प्रेमाचें कृत्य सोडून विधवा स्त्री पुनर्विवाह करण्याचें क्वचित मनत आणील. तसेंच अशक्तपणामुळें,

पहिल्या विवाहांत सुख न मिळाल्यामुळें, देवधर्माकडे विशेष चित्त लागल्यामुळें, किंवा लहान बहिणभावंडांचें संगोपन अथवा वृद्ध मातापितरांची सेवा करणें अधिक इष्ट वाटल्यामुळें, पुनः विवाह करण्याचें पुष्कळांस रुचणार नाहीं. याशिवाय स्वतंत्र आत स्त्रियांची मदत हिंदू दांपत्यास किती आवश्यक असते तें पाहिल्यास, कुटुंबांत नांदलेली विधवा स्त्री आतकृत्यें करण्याचें सोडून रतिसुखाकरितां पुनर्विवाहाची गोष्ट मनांत आणील हें संभवत देखील नाहीं...(३२४–५).

या अशा श्रेष्ठ कर्तव्यांस ज्या नालायख,—ज्यांस बुद्धि नाहीं, उत्तम मनोवृत्ति नाहींत, सात्त्विक महत्त्वाकांक्षा नाहीं—ज्यांस केवळ पशुधर्म कळतो, त्यांच्या पुनर्विवाहाकरितां पाहिजे तर खटपट करावी...(३२८–९).

तथापि चालू धर्म व नीति यांस जी गोष्ट अनुकूल असते ती लक्षांत ठेवली पाहिजे. ती अशी कीं, धर्माच्या व नीतीच्या रूढ नियमांपासून जे दुःख, जें दोष व जे अन्याय उत्पन्न होतात, त्यांची बहुतेक व्यक्तींस संवय होऊन गेल्यानें ते तीव्रपणें अनुभवास येत नाहींत. ते अंगवळणीं पडून गेल्यासारखे होतात. (३३०).

श्रुती, स्मृती, उपनिषदे, ब्राह्मणे, इतिहास, पुराणे इत्यादी प्राचीन ग्रंथांचा निर्देश करणारा आणि त्यांतील दाखलेही देणारा हा गोकुळ नित्याच्या व्यवहारातल्या गोष्टी मात्र सारखा विसरत असतो. त्याच्या या विसरभोळेपणामुळे जसा वारंवार हशा पिकतो, तसा त्याच्या फटकळपणामुळेही पिकत असतो. या फटकळपणाचा उपयोग गडकऱ्यांनी न्यायालयातील साक्षीचे विडंबन करण्याकरिता करून घेतला आहे. त्याचे काही नमुने असे :

वकील : जयंताला सोडविण्यासाठीं तुम्ही एखादी खोटी शपथ घ्याल का?

गोकुळ : अलबत्. कां नाही? एक सोडून हजार घेईन! प्रत्यक्ष श्रीकृष्णांनी सुद्धां सांगितलें आहे—

वकील : तुमची बायको तुम्हांला वागवून घेतां येत नाहीं हें खरें आहे ना?

गोकुळ : त्याच्याशीं तुम्हांला काय करायचें आहे? तुम्ही आपली बायको सांभाळा—

न्यायाधीश : गप्प बसा; ते विचारतात त्याचें उत्तर द्या.

गोकुळ : हा चांगला न्याय आहे! यांनीं आमच्या बायकांच्या वाटेल तशा चौकश्या कराव्यात आणि आम्ही त्यांच्या बायकोचें नांव काढिलें, कीं आपण आम्हांला गप्प बसा म्हणून म्हणतां!...आपण न्यायाधीश आहां! असा पक्षपात आपल्याला शोभत नाहीं! आपल्याला वकील आणि साक्षीदार सारखेच! मीही थोडाबहुत कायदा जाणतों! चार पुस्तकें पाहिलीं—

न्यायाधीश : काय वेडगळ मनुष्य! (वकिलास) चालूं द्या तुमचे सवाल!

वकील : तुमचा स्वभाव थोडासा विसराळू आहे कीं नाहीं?

गोकुळ : असेल, तुम्हांला काय त्याचें? तुम्ही आपले प्रश्न विचारा. उत्तर मिळालें नाहीं, मग बोला! आमच्या वकिलांनीं पढविलेले सारे जबाब सवालांवाचून पाठ म्हणून घ्या हवे तर.

वसंत : अरे गोकुळ, मीं कधीं तुला पढवून ठेविला आहे रे!

गोकुळ : असें कां बरें वसंतराव? मी नाहीं प्रतिज्ञेवर खोटें बोलावयाचा!

याच न्यायालयात निर्दोषच नव्हे तर पापभीरू अशा जयंताला फाशीची शिक्षा फर्मावली जात असल्यामुळे, त्याच्या कामकाजाचे विडंबन हे एका परीने न्याय्यच ठरते.

'पुण्यप्रभावा'चा विषय पातिव्रत्य हा आहे. पातिव्रत्याची मूर्तिमंत देवताच अशी वसुंधरा ही या नाटकाची नायिका आहे—आणि वृंदावन, ईश्वर व भूपाल हे तिचे भक्तच म्हणता येतील एवढे तिच्या पातिव्रत्याने भारलेले आहेत. तिघांच्या भक्तीचे स्वरूप अर्थातच वेगवेगळे आहे. वृंदावनाच्या भक्तीला विरोधभक्ती म्हणता येईल. या तिघांना विरोधी अशी तीन विनोदी पात्रे म्हणजे कंकण, नूपुर व सुदाम. वृंदावन-कंकण, ईश्वर-नूपुर आणि भूपाल-सुदाम असा जोडीजोडीने विचार केला की, प्रधान पात्रे व विनोदी पात्रे यांतील विरोध स्पष्ट होतो, आणि या विनोदी पात्रांच्या योजनेचे स्वारस्यही कळून येते. वसुंधरेच्या वडिलांनी आपल्या मातेविषयी अभद्र उद्‌गार काढले म्हणून वृंदावनाने वसुंधरेला भ्रष्ट करण्याची प्रतिज्ञा केली असली, तरी तिच्या पातिव्रत्यावर खुद्द त्याचीच एवढी निष्ठा आहे की, तिने त्याच्या गळ्यात नुसता हार घातला तरी त्यावर प्रतिज्ञापूर्तीचे समाधान मानण्यास तो तयार असतो; तर जगातील सर्वच स्त्रिया, अगदी वसुंधराही, आपल्यावर फिदा असल्याच्या कैफात कंकण वावरत असतो. वसुंधरेसारख्या पतिव्रतेचे मधूनमधून तरी दर्शन घडावे, या उद्देशाने ईश्वर अरुंधतीच्या राज्यात क्षेत्रसंन्यासी होऊन राहिलेला असतो; तर नूपुर लग्नाच्या जोडप्याखेरीज कोणतीही स्त्रीपुरुषे कुठेही आणि काहीही बोलताना आढळली तर तेथे काहीतरी दगलबाजी असायचीच, हे लोकशास्त्रातले महावाक्य प्रमाण मानून त्याच राज्यात अशा भानगडी हुंगत फिरत असतो. वसुंधरेचे पातिव्रत्य भंग करण्याच्या एकमेव उद्देशाने वृंदावनाने तिला कोटडीत बंदिस्त करून ठेवलेले असले, तरी भूपाल तिच्या पातिव्रत्याबद्दल निःशंक असतो; तर स्त्रिया या प्रकृतीनेच व्यभिचारिणी असतात, या तत्त्वावर अढळ निष्ठा असणारा सुदाम स्वतःच्याच घराला तुरुंगाचे रूप देऊन घरातल्या घरात वावरतानाही दामिनीला बुरखा घ्यायला लावीत असतो. गडकऱ्यांनी ईश्वराच्या मुखाने कंकण, नूपुर व सुदाम या तिघांचे स्वभावविशेष—

> एकानें आल्यागेल्या बाईकडे पाहून माकडासारखे चाळे करावेत; दुसऱ्यानें त्या माकड-चेष्टांवरच रामावाचून रामायण रचून काढावें; आणि तिसऱ्यानें त्या तसल्या रामायणा-बरहुकूम आपल्या सीतेसारख्या साध्वीला घरांतल्या घरांत वनवास भोगायला लावावा!

असे थोडक्यात सांगितले असले तरी त्यांच्याच तोंडून त्यांचे विचार ऐकल्याने ही पात्रे चांगली कळून येतील.

१. कंकण

कंकण : (स्वगत) धन्य आहे या कंकणाची! बायकांना बेहोष करण्याकरितांच या कंकणाचा अवतार आहे असें मी नेहमीं म्हणतों तें कांहीं खोटें नाहीं. बिचाऱ्या

दामिनीचे डोळे माझ्याकडे सारखे लागावेत यांत काय नवल! वसुंधराबाई पतिव्रता म्हणून गाजलेल्या ना! पण इतक्यांत तीनचार वेळां तरी त्यांनीं माझ्याकडे पाहिलें असेल! पण मीं कांहीं नजरेला नजर मिळूं दिली नाहीं अजून! हो, इतक्या स्वस्त्या भावानें विकून घेतल्यावर मग खरा रंगेलपणा कुठें राहिला! आपल्याकडे पाहाणाऱ्या बायकांकडे पाठ फिरवून पळत्या सावजाच्या पाठीस लागलें तरच इष्काची खरी शिकार!

वसुंधरा : कंकणा, रथ सिद्धनाथ मंदिरासमोर घेऊन यायला सांग.

कंकण : जशी आज्ञा! (स्वगत) मला वाटलेंच होतें कीं कांहींतरी निमित्त काढून बाईसाहेब माझ्याशी बोलणार म्हणून! नाहींतर इकडची गाडी तिकडे कशाला न्यायला हवी होती?

वसुंधरा : ईश्वर, मी जातें आतां!...दामिनी, हो पाहूं पुढें! (जरा पुढें जाऊन व मागें वळून) कंकणा, तूं अजून इथेंच? मोठा गैदी माणूस आहेस!

कंकण : चुकीची माफी असावी, बाईसाहेब! (जातां जातां स्वगत) पुन्हां तर्क बरोबर. जातांना मुद्दाम वळून पाहिलेंच! आणि हें रागाचें अवसान तर नुसतें जाळींदार! पलीकडचा चोरटा रंग छटान् छटा निरखून बघून घ्यावा.

२. नूपुर

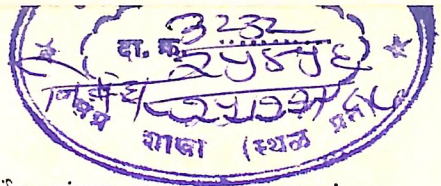
नूपुर :...अहो, वसुंधरेबद्दल बोलायला कशाला पाहिजे! मोठ्या नदींत वारमहा पाणी असायचेंच! मी त्या गांवगंगेबद्दल म्हणत होतों. पोरसवदाच आहे, पण अशी बाजिंदी बायको आहे! छटेल तर इतकी आहे म्हणतां, गहिरी नजर आशाळभूतपणानें नुसती हरिणीसारखी कावरीबावरी फिरकत होती इकडून तिकडे!

सुदाम : (स्वगत) बाजिंदी, छटेल! आमच्या पतिव्रतेनें कमाई तर खूप करून ठेविली आहे!

नूपुर : कांहो, अगदीं विचारांतसे पडलां? कोणाला वाटेल, कीं तुमच्या बायकोचीच तुमच्यापुढें नालस्ती चाललेली आहे!

सुदाम : (स्वगत) हा हरामखोर अगदीं वर्मी डाग देत आहे. (उघड) भलतेंच, तसा तिचा माझा कांहीं संबंध नाहीं; मी सहज विचारतों आहे. हो, आपलें माहीत असावें!

नूपुर : एवढेंच असेल तर फिकीर नाहीं;...तुमच्याजवळ म्हणून सांगून ठेवितों. नीट लक्षांत ठेवा—कपड्यालत्त्यांत छानछोकी, बोलण्यांत एवढासा मोकळेपणा, नजरेंत एवढीशी लोभी फिरकी, जराशी हंसऱ्या डोळ्यांची आणि दाबलेल्या ओठांची, निलाजरा लाजाळूपणा हीं दिसलीं कीं हजार हिश्शांनीं तिथें लगीनगाठ सैल आहे अशी खूणगांठ बांधून ठेवा!



३. सुदाम

सुदाम : आजपासून डोक्यापासून पायापर्यंत चांगला जाडाभरडा बुरखा पांघरून वावरावें लागेल ! घरीं, दारीं, देवळीं, चार-चौघांत, एकांतांत, केव्हांही, कुठेंही, तिन्हीत्रिकाळ, अष्टौप्रहर, अगदीं सांगोपांग, नखशिखान्त बुरखा हा अंगावर असलाच पाहिजे !

दामिनी : असें झालें काय भूत भरायला अंगांत ?

सुदाम : दामिनी, हा पतिव्रताधर्म नाहीं. सीतेनें रामाला असें म्हटलें नाहीं; अहिल्या गौतमाच्या विद्रूप दाढ्यामिश्या आणि जटा पाहूनही असें बडबडली नाहीं; सुग्रीवासारख्या माकडाचीसुद्धां तारेनें अशी हेटाळगी केली नाहीं; रावणाची दहा तोंडांची प्रभावळ पाहूनसुद्धां मंदोदरीला कांहीं भुताटकीची शंका आली नाहीं; पांच पांडवांच्या पंचकडींत पडूनसुद्धां द्रौपदीनें भुताखेतावद्दल अवाक्षर काढिलें नाहीं; तुम्हां आजकालच्या हुच्च बायकांपेक्षां त्या बिचारीवर तर पातिव्रत्याची पांचपट जबाबदारी होती. पण ती तसल्या जोखमीच्या अडचणींतून सहीसलामत बाहेर पडली आणि तुला एका नवऱ्याबद्दल पातिव्रत्य संभाळायचें तर लागलीच तीन तेरा करते आहेस !

दामिनी : त्या मेल्या बोलण्याला कांहीं धरबंद तरी असायचा होता !

सुदाम : (स्वगत) खरेंच ! द्रौपदीचा दृष्टान्त जरा चुकला खरा. सीता सहा महिने परघरीं राहिलेली, तारेला दोन नवरे, अहिल्येच्या बाबतींत इंद्राचा पाजीपणा ! छेः, ही पतिव्रतांची यादी एखाद्या बदफैली राणीनें कुणा पंडिताला पैसे चारून करून घेतल्यासारखी वाटते ! पुन्हां करायची म्हटलें तर वसुंधरा—छट्—नाहींच तें ! स्त्रीजात तेवढी निमकहराम ! (उघड) तें कांहीं असो; तुला बुरखा हा घेतलाच पाहिजे !

हा सुदाम 'स्त्रीणां द्विगुण आहारो लज्जा चापि चतुर्गुणा । साहसं षड्गुणं चैव कामश्चाष्टगुणः स्मृतः ॥' आणि 'स्थानं नास्ति क्षणो नास्ति नास्ति प्रार्थयिता नरः । तेन नारद नारीणां सतीत्वमुपजायते ॥' हे श्लोक व तत्सम इतर संस्कृत सुभाषिते (?) उद्धृत करून विस्तृत भाष्येही करीत असतो.

या कुटाळांचा उपहास करण्याकरिता त्यांच्या अग्निदिव्याचा एक प्रवेश गडकऱ्यांनी या नाटकात घातला आहे. सीतेच्या अग्निदिव्याचा दाखला देऊन आपल्या बायकांना तसे अग्निदिव्य करायला लावणाऱ्या या कुटाळांना त्या बायका आपल्याबरोबर अग्निदिव्यात ओढतात आणि त्यांचा खोटेपणा उघडा पाडतात. हे त्रिकूट समाजातील ज्या कुटाळप्रवृत्तीचे प्रतिनिधी आहे त्या प्रवृत्तीचाच यात उपहास आहे.

हा अग्निदिव्याचा प्रवेश, किंवा दामिनीच्या कल्पित भानगडींचा शोध घेण्याकरिता तिच्या घरी गेलेला नूपुर दाराची कडी वाजताच पेटाऱ्यात जाऊन बसतो आणि दामिनीवर पहारा करण्याकरिता त्या पेटाऱ्यात आधीच दडून बसलेला सुदाम व तो बरोबरच पेटाऱ्या-

तून बाहेर येतात हा प्रवेश, किंवा कंकण व नूपुर किंकिणीचा आमनेसामने अनुनय करतात हा प्रवेश, हे रंगतात ते प्रसंगापेक्षाही त्यांतील संवादांनीच. 'पुण्यप्रभावा'तील विनोदी प्रवेश एवढे रंगतात की, त्यांच्यापुढे मुख्य प्रवेशही फिके पडतात. 'पुण्यप्रभावा'च्या सुरुवातीच्या प्रयोगासंबंधी खुद्द गडकऱ्यांनीच आपल्या रोजनिशीत पुढील नोंदी केलेल्या आढळतात :

शनिवार, १ जुलै १९१६

'पुण्यप्रभाव' पहिला प्रयोग—रिपन थियेटर—कामें विनोदी फारच छान. बाळकृष्णानें कल्पनेबाहेर काम केलें. मिरजकर फारच छान. वसुंधरा, कालिंदी व भूपाल अगदीं मिकार. नाटक रंगलें नाहीं.

रविवार, २ जुलै १९१६

'पुण्यप्रभाव' दुसरा प्रयोग. गरदी बरीच. विनोद छान कळला. सीरियस भाग साधारण. कालचीं कामें आजही वाईट झालीं. ('अप्रकाशित गडकरी'; पृ० ९७-९८.)

'एकच प्याला'त तर चक्क ग्रीक कोरसच 'आर्य मदिरा मंडळा'च्या रूपाने अवतरला आहे. हा कोरस कधी संपूर्णपणे, कधी प्रमुखाच्या रूपाने, तर कधी एकेकट्या व्यक्तीच्या रूपाने सर्वच नाटकात वारंवार येत असतो. यात हिंदु-मुसलमान, मराठी-गुजराथी, जहाल-मवाळ, सनातनी-सुधारक, प्रतिष्ठित-अप्रतिष्ठित असे विविध वर्गांतील, पंथांतील, स्तरांतील लोक आहेत; पण सर्व एकजात दांभिक व अप्रामाणिक आहेत. यांचा मुखंड तळिराम हा अर्थातच पोचलेला माणूस आहे. तो सर्वच पंथांच्या, मूल्यांच्या, सद्गुणांच्या पलीकडे गेलेला आहे. सुधाकराच्या विरुद्ध प्रवृत्तीचा तो प्रतिनिधीच म्हटला पाहिजे. सुधाकराला दारूची सवय जडायला नको आहे, तर याला ती सुटायला नको आहे; "या सुंदर जगांत माझी जागा मला पुन्हा मिळेल का," याची सुधाकराला चिंता आहे, तर याला जगात सुंदर असे काहीच दिसत नाही; दारूच्या नादाने आपण सिंधूचे हाल केले याचा सुधाकराला तीव्र पश्चात्ताप होतो, तर आपल्या पश्चात आपल्या घरी 'तळिराम मोफत मद्यालय' निघावे अशी याची मरतेवेळी इच्छा आहे. मद्यपानाच्या बाजूने जे जे विचार मांडले जातात त्या सर्वांचे या कोरसात विडंबन केलेले आहे. दारूची सवय जडतेच असे नाही; दारू सुटत नाही एवढ्यानेच काही ती वाईट ठरत नाही; दारू मजेकरता घ्यायला काही हरकत असू नये; दारूमुळे प्रतिभा प्रज्वलित होते; दारूमुळे बैठकीला रंग येतो; दारूच्या बैठकीतून नवे स्नेहसंबंध जोडता येतात—इत्यादी इत्यादी जे विचार मांडले जातात, त्या सर्वांना या विडंबनात उत्तरे मिळतात. यातील मद्यपानाची बैठक अतिरंजित नाही. अशा बैठकीत दारू न पिता जे सामील होतात किंवा रामलाल म्हणतो त्याप्रमाणे "सर्वांची विमाने वर चढल्यावर" जे येतात, त्यांना ही दृश्ये अपरिचित नाहीत. दारूच्या नशेत "तुम्ही पिऊनच कोर्टात जा," असे अविचाराला उत्तेजन देणारे किंवा "तुम्ही आम्हांला पाठच्या भावासारखे", "तुमच्या जिवाला जीव देऊं", "तुम्हांला गरज पडेल त्या वेळीं तुम्हांला वाटेल तेवढी मोठी नोकरी लावून देऊं", अशी भरघोस आश्वासने देणारे

आणि गरज पडली की ओळखदेखील न दाखवणारे बैठकल्लेही काल्पनिक नाहीत; बहुतेक असेच असतात.

या 'आर्य मदिरा मंडळा'च्या रूपाने गडकऱ्यांनी केवळ मद्यप्यांचेच नव्हे, तर सुधारक, सनातनी, जहाल, मवाळ इत्यादी विरुदे लेऊन समाजात मिरवणारे दांभिक लब्धप्रतिष्ठित; सार्वजनिक संस्था व त्यांचे कार्यकर्ते; औपचारिक शोकसभा; स्मारकनिधींचे खोटे आकडे; इत्यादींचेही विडंबन केले आहे. ही विडंबने सहजी कळण्याजोगी आहेत; पण "मद्यपान हें बहुतांशीं हलक्या लोकांच्या हातीं गेल्यामुळें संभावित समाजाकडून दारूची जी हेटाळणी होते ती बंद व्हावी; मद्यपानाच्या व्यसनाला सभ्य स्वरूप यावें" हे मंडळाचे उद्दिष्ट आणि त्याच्या नावातील 'आर्य' हे विशेषण, यांचा रोख 'हलकट लोकांच्या हातीं गेलेल्या' नाट्य व संगीत या कलांना प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्याकरिता देवलादिकांनी स्थापन केलेली 'आर्योद्धारक नाटक मंडळी' (पुणे; सुमारे १८७९) आणि अब्दुल करीमखान यांनी स्थापन केलेले 'आर्य संगीत विद्यालय' (बेळगाव; १९१० आणि पुणे; १९१२) यांसारख्या अल्पजीवी संस्थांकडे आहे, हे आजच्या वाचकाच्या लक्षात येणे कठीण.

जरा अधिक विचार केला, तर 'एकच प्याला'त तळिरामप्रभृती 'आर्य मदिरा मंडळा'चा एक आणि सुधाकराच्या रामलालप्रभृती कौटुंबिक मंडळीचा एक, असे दोन कोरस असून मध्ये सुधाकर हे सुविद्य, सच्छील पण अहंकारी, मानी व एकाकी वृत्तीचे पात्र उभे आहे, असे नाट्य दिसून येईल. हे दोन्ही कोरस सुधाकराला आपल्याकडे ओढीत असतात; पण त्याच्या अहंकारी, मानी व एकाकी वृत्तीमुळे तो कोणत्याच मंडळींत मनःपूर्वक सामील होऊ शकत नाही. 'आर्य मदिरा मंडळा'त तो जात असला तरी तिथल्या बाष्कळ बडबडीत तो भाग घेताना दिसत नाही; कौटुंबिक मंडळींतही तो फारसा रमलेला दिसत नाही. "तुमच्याशीं बोलतांना माझा जीव अगदीं खालवर होत असतो...बिरबलानें बाघासमोर बांधलेल्या अजापुत्राप्रमाणें मी तुमच्यावरोवर अगदी धास्तावल्यासारखा बसलेला असतों," असे सुधाकराचा मेव्हणा पद्माकर त्याला म्हणतो, आणि यावर "बरें आहे," एवढेच सुधाकर उत्तरतो, हा संवाद या दृष्टीने बराच अर्थपूर्ण वाटतो. असा हा कुणाच्याच संगतीत न रमणारा एकाकी सुधाकर अखेरीस जिथे कुणाच्याच संगती-सोबतीची गरज उरत नाही, त्या मृत्यूच्या एकाकी रस्त्याने झपाट्याने मार्गक्रमण करीत अंतर्धान पावतो.

पण सुधाकर हा या लेखाचा विषय नसल्यामुळे आपणही त्याची संगत इथेच सोडू.

'राजसंन्यास' हे नाटक संभाजीवर असले, तरी नाटकाचे संपूर्ण वातावरण शिवाजी-महाराजांच्या कर्तृत्वाने व कीर्तीने भारलेले आहे. यातील कवजीखेरीज बाकीची सर्वच पात्रे महाराजांच्या कारकिर्दीत वावरलेली वा वावरलेल्यांच्या पोटची आहेत. संभाजी हा सर्जेरावांचा पुत्र, येशूबाई ही सून आणि शाहू हा "सर्जेरावांनी तिच्या पोटीं घेतलेला नवा अवतार," साबाजी व हिरोजी हे "आज आठ वर्षें झालीं, अजून राजांच्या नांवाची निशा उतरत

नाही," असे म्हणणारे महाराजांच्या दरबारचे वृद्ध मानकरी; दौलतराव हा सावाजीचा मुलगा, तुळशी ही हिरोजीची मुलगी आणि रायाजी हा दिवंगत तानाजी मालुसऱ्याचा मुलगा; जिवाजी हा महाराजांच्या फडातला कारकून आणि देहू हा प्रतिशिवाजी व्हायला निघालेला तालीमबाज गडी. या नाटकात शिवाजीमहाराजांची याद घडीघडी होते वा दिली जाते. नाटकाची सुरुवात नांदीऐवजी शिवाजीला उद्देशून गायिलेल्या 'पांच देवींच्या पाळण्या'ने होते आणि अखेर संभाजीने आबासाहेबांना उद्देशून केलेल्या भाषणाने. असे हे संपूर्ण नाटक अथपासून इतीपर्यंत शिवाजीमहाराजांच्या कर्तृत्वाने व कीर्तीने भारलेल्या वातावरणातच वावरत असते. यात जिवाजी व देहू या विनोदी पात्रांचे कार्य कोणते ?

नाटकातील मध्यवर्ती विचाराच्या वा प्रमुख पात्राच्या विरोधकांचे विनोदी पात्राच्या द्वारे विडंबन करण्याचे कार्य गडकऱ्यांनी याही नाटकात साधले आहे. शिवाजीमहाराजांच्या मोठेपणाचे विरोधक दोन प्रकारचे होते किंवा आहेत : मुसलमान तवारीखकारांनी शिवाजीला पुंड व लुटारू मानले होते आणि सुरुवातीच्या इंग्लिश इतिहासकारांनी त्याचाच अनुवाद केला होता. आता मुसलमान इतिहासकारांनी महाराजांना पुंड व लुटारू मानावे हे स्वाभाविकच होते. हिंदुस्थानचे राज्य हे त्यांच्या मते मुसलमानांचे होते आणि महाराज व त्यांचे साथीदार हे बादशहाचे प्रजाजन होते. ते बादशहावर उलटले तर ते बंडखोरच ठरणार. ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी लोकमान्यांना राजद्रोही मानून तुरुंगात डांबावे, यातलाच हा प्रकार. पण मुसलमान इतिहासकारांनी मानले म्हणून इंग्लिश इतिहासकारांनी काही शिवाजीमहाराजांना पुंड व लुटारू मानणे सयुक्तिक ठरत नाही. पण त्यांनीही तसेच मानले आणि ब्रिटिश राजवटीतील सुरुवातीच्या इतिहासग्रंथांत महाराजांच्या कार्याचे त्या दृष्टीनेच मूल्यमापन केले गेले. शिवाजीमहाराजांचे हे जे अवमूल्यन केले गेले त्याचेच विडंबन गडकऱ्यांनी देहूच्या द्वारे केले आहे :

जिवाजी : ...कशाला रे हवी एवढी ताकद ?

देहू : ताकदीवाचून मुलखांत पुंडाई करतां येते वाटतें !

जिवाजी : पुंडाई करायची ? म्हणजे पुंडाई करण्यासाठी हा इतक्या मांसाचा असा अवाढव्य अवतार आहे का ? पुंडाई कां करायची ?

देहू : पुंडाई कां करायची ? पंत, जिवाची गोष्ट सांगू तुम्हांला ? जरा हेरून पाहा बरें, मी पुंडाई कां करणार आहे ती ! का ? बुद्धीला ठाव लागत नाहीं ?

जिवाजी : नाहीं बुवा. आपली मती हरली !

देहू : हरली; अगदीं चीत ! बजरंगबलीकी ! शिवाजी सोळा वर्षांचा झाला नाहीं तोंच त्यानें आडदांड लोकांची संगत धरून मुलखांत पुंडाई आरंभली !

जिवाजी : बरें मग ? असें अवसान भरल्यासारखें काय करितोस ? का आखाड्यांतला एखादा शेंदरा सैतान संचारला आहे तुझ्या अंगांत ?

देहू : शेंदरा सैतान नाहीं—शिवनेरीचा शिवाजी संचारला आहे ! सही थोरल्या

राजासारखी पुंडाई करून हा देहू शिवाजीराजा होणार! बजरंगबली की जय! (भराभर करेल फिरवितो.)

जिवाजी : ए, ती करेल ठेव खालीं! तें भीमसेनी लाटणें फिरवून विराटघरींच्या पोळ्या लाटायच्या आहेत वाटतें?

देहू : नाहीं. आल्यागेल्याची कणीक तिंवून दिल्लीची दौलत लाटायची आहे! मला शिवाजी व्हायचें आहे!

जिवाजी : तें कसें काय व्हायचें?

देहू : राजांच्या पावलांवर पाऊल टाकून! आडदांड लोकांची संगत करून ठेविली आहे; पुंडाई चालू आहेच; हमरस्त्यांत मारामारीशिवाय पाऊल टाकीत नाहीं पुढें! आतां चार गड घ्यायचे, कुठें तरी कुणाच्या अटकेंत गवसायचें, बुरडी पेटाऱ्यांतून पसार व्हायचें, नांवाचीं नाणीं ठोकायचीं, अन् सोन्याच्या पुतळ्या लुटवायच्या, कीं एकदम बजरंगबली की!

यातील "शिवाजी सोळा वर्षांचा झाला नाहीं तोंच त्यानें आंडदांड लोकांची संगत धरून मुलखांत पुंडाई आरंभिली," हे वाक्य गडकऱ्यांनी कोणत्या तरी इतिहासाच्या तत्कालीन ग्रंथातून वा घड्यातून उचलले असावे. देहूच्या भाषेच्या ढंगाशी जराही जमवून न घेता ते फटकून वाजूला राहते; ते अगदी पुस्तकी वाटते.

शिवाजीमहाराजांच्या कार्याचे अवमूल्यन करणारे दुसरे म्हणजे रामदासभक्त. १९०२ साली इतिहासाचार्य वि० का० राजवाडे यांचा 'रामदास' हा लेख 'ग्रंथमाले'त प्रसिद्ध झाला आणि रामदासगौरवाची लाटच आली. या लाटेत भल्याभल्यांच्या बुद्धी वाहून गेल्या. रोहिडेश्वराची शपथ, तोरण्याची मुहूर्तमेढ, अफझलखानाचा वध, आग्र्याहून सुटका इत्यादी इत्यादी महाराजांच्या प्रत्येक कृत्याचे श्रेय रामदासांना दिले जाऊ लागले. रामदासांनी सगळे बेत आखावेत आणि शिवाजीने ते पार पाडावेत, रामदास सूत्रधार आणि शिवाजी हे कळसूत्री बाहुले, असा इतिहास रामदासचरित्राच्या रूपाने रचला जाऊ लागला. ही लाट अजूनही पूर्णपणे ओसरलेली नाही. तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांच्यासारखे विवेचकही "महाराजांच्या राजकारणाशी, म्हणजे राज्यस्थापनेच्या प्रत्यक्ष उद्योगाशी, रामदासस्वामींचा काही संबंध होता की नाही, ह्याबद्दल प्रत्यक्ष आधार मिळत नाही," असे संदिग्ध व बावळट विधान आजही करताना दिसतात. (मराठी वाङ्मयकोश, खंड १; १९७७; पृ० ३०८.) यातील 'की नाही' शब्द फसवे आहेत. संबंध असल्यास तो होता असा आधार मिळण्याचा संभव; पण नसल्यास तो नव्हता असा आधार कसा मिळणार? कुणी 'होता' म्हटल्याशिवाय 'नव्हता' असे कोण कशाला म्हणणार? पण असे संदिग्ध विधान करून तसा संबंध असण्याचाही संभव आहे, अशी वाचकाची दिशाभूल करण्याची ही युक्ती आहे. गडकऱ्यांनी या रामदासभक्तांचे विडंबन जिवाजी या विनोदी पात्राच्या द्वारे केले आहे. कसे ते पाहा :

जिवाजी : आतां उघड माप पदरांत घालूं लागलों तर म्हणशील, कीं पंत आडमाप

बोलतां म्हणून! अरे, शिवाजी म्हणजे मूठदाबल्या हातीं साडेतीन हात उंचीचा, नाकींडोळीं नीटस, काळगेल्या रंगाचा, राकटलेल्या अंगाचा, हरहुन्नरी ढंगाचा, लिहिणें-पुसणें वेतास बात, गुडघ्यांत अंमळ अधू, असा एक इसम होऊन गेला! त्याची काय बरें मातब्बरी सांगतोस एवढी? म्हणे हिंदुपदपाच्छाई उठवली! काय रे, मोंगलाई मोडलीन मराठेशाही झाली म्हणून इकडची दुनिया तिकडे झाली वाटतें? शिवाजीच्या राज्यांत लिंबोणीला आंबे लागले, का शेळीनें आपली पोर वाघाच्या पेट्याला दिली, का कणसांतून माणसें उपजलीं? अरे, केलें काय शिवाजीनें असें?...

देहू : तें कांहीं का असेना, माझा तुम्हांला एकच सवाल आहे. तुमच्या कलमाच्या मदतीवांचून राजांनीं आपल्या नांवाचा एवढा ग्रंथ कसा केला सांगा.

जिवाजी : सांगूं तुला देहू? कलमाच्या मदतीवांचून कुठल्याहि ग्रंथाचें पान हलायचें नाहीं बघ! अरे, शिवाजी नुसता नांवाला पुढें झाला; पण खरी करणी त्या रामदासाची आहे! त्यानें आपला 'दासबोध' ग्रंथ लिहिला नसता तर शिवबाचा एवढा ग्रंथ कदाकाळीं होताच ना! आणि 'दासबोध' ग्रंथ कशानें लिहिला सांग बघूं? शिवाजीच्या भवानी तलवारीनें? नाहीं! तुझ्या आडदांड करेलीनें? नाहीं! 'दासबोध' लिहिणाऱ्या लेखणीनें? हो! घेण्यासारखी गोष्ट काय, कीं नुसत्या भवानी तलवारीच्या नाचानें मराठेशाहीला रंग चढला नाहीं; तर 'दासबोध' लिहिणारें कलम त्या सगळ्या भानगडीच्या मुळाशीं होतें! आतां तूंच सांग बघू, भवानीचे हातवारे करणारा शिवाजी थोर कीं कलमानें 'दासबोध' रेखाटणारा रामदास थोर?

देहू : समर्थांची ऐपतच भारी वाटते बुवा!

जिवाजी : बरोबर बोल्लास! अरे, शिवाजी किस चिडीयाका नाम है! शिवबानें जो एवढा ग्रंथ केला त्याची एकूणएक पानें समर्थांनीं खरडलीं होतीं! अरे, माझा तर असाच होरा वाहतो कीं, शिवाजीच्या नांवांत रामदासाइतका कांहीं राम नाहीं! आतां तुला व्हायचें आहे शिवाजी. पण एखाद्या रामदासावांचून तूं कसा होणार शिवाजी. बेटा देहू, बच्चा, बोल आतां तुझा रामदास कोण तें?

देहू : (जिवाजीच्या पायांवर डोकें ठेवून) बजरंगबली की जय, जय रघुवीर समर्थ—

या जिवाजीला बोरुबहाद्दर करून गडकऱ्यांनी नोकरशाहीचेही छान विडंबन केले आहे. कारकुनी लेखणीचा पराक्रम जिवाजी पुढील शब्दांत सांगतो :

१. वारुळांतली दोन जिभांची पिवळी नागीण चावली तर एकाच पिढीचा घात होतो; पण कारकुनी कानावरची ही दोन जिभांची नागीण डसली तर सात पिढ्यांचा सत्यानाश करिते.

२. या कलमाच्या करामतीनें होत्याचें नव्हतें आणि नव्हत्याचें होतें करून दाखवितां येतें! जादूगाराच्या नळकांड्याप्रमाणें या टीचभर कलमामध्यें काय काय इलमा खेंचून

भरल्या आहेत, त्याची तुला कल्पना नाहीं! जादूगिरी नजरबंदीनें दृष्टि फसते, पण कारकुनी कलमबंदीनें सृष्टि फसते! दीन दुनिया तुमच्याबद्दल कुरकुर करायला लागली तरी बेफिकीर राहतां येईल; पण कारकुनी कलमाची घडीभराची कुरकुर जन्मभर भोंवल्यावांचून राहायची नाहीं!...तलवारबहाद्दरांचा तांडा अंगावर चालून येत असला, तर घोडदौडीच्या दणदणाटानें इशारत मिळून तुम्हांला दडी मारून बसायला तरी अवसर मिळतो; पण कलमबहाद्दर तुमच्या घरादारावरून आपले कागदी घोडे नाचवायला लागला, तर टापांची चाहूल लागूं द्यायचा नाहीं!

३. वेड्या मुला, कारकुनाला विथरविणें भल्याचें काम नाहीं! शाईचा सोमरस आणि लेखणीची समिधा करून एखाद्याची आहुती घेण्यासाठीं कारकुनानें एक ओळ खरडली कीं ती वेदवाक्य! ललाटीचें ब्रह्मलिखित ढळेल; पण आमचीं लिखितें अढळ!

याचा प्रत्यय शासकीय कलमाशी संबंध येणाऱ्या अनेकांना आल्यावाचून राहत नाही.

'राजसंन्यास' हे नाटक अपुरे' आणि त्यात विनोदी प्रवेश हा एकच. यामुळे या विनोदी पात्रांच्या द्वारे गडकरी आणखीन काय काय साधणार होते, याचा अंदाज येत नाही.

आता 'भावबंधन'! हे नाटक मुद्दामच मागे ठेवले होते. यात लतिकेच्या फटकळ जिभेमुळे सर्व प्रमुख पात्रांवर ओढवलेल्या अनर्थांची कथा असली, तरी या नाटकाचा विषय कोणता याची चटकन कल्पना येत नाही. 'भावबंधन' या नावावरूनही काही विशेषसा बोध होत नाही. पण शोध घ्यायला हवा.

लतिका व मालती यांच्या विवाहाची हीं कथा आहे. दोघींनी आपापली लग्ने अनुरूप अशा वरांशी आपणच ठरवलेली असतात; आणि ती होणार असेही वाटते. पण धनेश्वराने केलेल्या खोट्या दस्तऐवजामुळे आणि लतिकेच्या फटकळ बोलण्यामुळे त्यांत विघ्ने येतात. धनेश्वर आपण फसवलेल्या भागीदाराच्या बावळट मुलाशी—मोरेश्वरशी—लतिकेचे लग्न करण्याचा घाट घालतो, तर घनश्याम मालतीला मागणी घालतो तेव्हा लतिका त्याला घालून-पाडून बोलते म्हणून चिडून तो लतिकेचे स्वतःशी आणि मालतीचे म्हाताऱ्या धनेश्वराशी लग्न लावण्याचे कारस्थान रचतो. या कारस्थानात घनश्याम महेश्वराला गुंतवतो तो त्याचे लतिकेशी लग्न लावून देण्याचे आमिष दाखवून; त्याकरता आंधळ्या कानडी गवयाचे सोंग घेऊन महेश्वर धनेश्वराच्या घरात वावरत असता इंदू-विंदू त्याच्या पाळतीवर राहतात त्या स्वतःचे लग्न त्याच्याशी जमवावे म्हणून; त्याचे सोंग इंदू व विंदू यांना निरनिराळ्या वेळी कळून येते, तेव्हा तो त्यांना गप्प करतो ते प्रत्येकीला वेगवेगळे लग्नाचे वचन देऊन; मालतीचे धनेश्वराशी ठरलेले लग्न लतिका मोडू पाहते ते घनश्यामशी लग्न करण्याचे मान्य करून; प्रभाकर विंदूकडून महेश्वराच्या खऱ्या रूपाची माहिती मिळवतो तो तिला लग्नाचे वचन देऊन; आणि लतिका महेश्वराकडून घनश्यामच्या कारस्थानाची माहिती मिळवते, तीही घनश्याम महेश्वराशी आपले लग्न जमवीत नसून स्वतःशीच जमवीत

आहे, असा गौप्यस्फोट करून. एकूण यातील प्रत्येक घटना कुणाच्या ना कुणाच्या लग्नाशी येऊन भिडते आणि एक धुंडिराज वगळता प्रत्येक पात्र चिंतेत आहे ते स्वतःच्या लग्नाच्या. धुंडिराज आणि लतिकाही धनेश्वराशी होऊ घातलेल्या मालतीच्या लग्नाच्या चिंतेत असतात. म्हणजे लग्न हाच या नाटकाचा विषय दिसतो.

नाटकाचा विषय कळला; पण नाटकाचे आशयसूत्र कोणते? 'भाववंधन' या नावाचा शोध घेऊन काही पत्ता लागतो का ते वघू.

गडकरी आपल्या नाटकाचे नाव नाटकातील संवादांत वारंवार आणीत असतात. 'प्रेमसंन्यास' असे तीनदा आले आहे, 'पुण्यप्रभाव' आठ वेळा, तर 'एकच प्याला' मोजून अठ्ठेचाळीस वेळा; आणि ही नावे डोळ्यांत भरावीत किंवा कानांत ठसावीत अशी आली आहेत. 'भाववंधन' हे नाव मात्र बारकाईने शोध घेतला तरच सापडेल अशा ठिकाणी आणि केवळ एकदाच आले आहे. वडिलांच्या अब्रूसाठी आणि धाकट्या भावंडांच्या हितासाठी धनेश्वराशी लग्न करणे प्राप्तच आहे हे पटल्यावर मालती मनोहराच्या चित्राला उद्देशून जे स्वगत भाषण करते त्याची सुरुवात अशी आहे :

> मालती : [स्वगत] प्रेमाच्या मंगल चित्रा, प्रीतीच्या पवित्र परमेश्वरा, आज मी तुझा निरोप घेणार! मस्तकावर हात ठेवणाऱ्या माझ्या पितृस्वरूप परमेश्वराच्या आज्ञेनें, गुडघ्याला मिठ्या मारणाऱ्या गुडघ्याएवढ्या गोजिरवाण्या जगाच्या सुखासाठीं, ही मालती आजवर प्रेमानेंच पाहिलेल्या, मनानें जोपासलेल्या, जिवापाड जपून ठेवलेल्या हृदयस्थ भाववंधनाचे धागे निर्दयपणें आज तडातड तोडून टाकीत आहे.

'भाववंधना'चा हा संदर्भ लक्षात घेतला तर हे नाव नाटकाला का दिले गेले असावे, याचा उलगडा होऊ शकतो असे वाटते. या नाटकात लतिका-प्रभाकर, मालती-मनोहर, लतिका-मोरेश्वर, लतिका-घनश्याम, लतिका-महेश्वर, मालती-घनश्याम, मालती-धनेश्वर, इंदू-महेश्वर, विंदू-महेश्वर, विंदू-प्रभाकर अशा पत्त्यांच्या खेळातल्यासारख्या लग्नाच्या ज्या विविध जोड्या जमवल्या गेल्या आहेत, त्यांतील केवळ पहिल्या दोनच भाववंधनांवर आधारित आणि म्हणून पक्क्या आहेत, तर बाकीच्या सर्व व्यवहार, फसवणूक, कपट, अगतिकता, तडजोड, प्रेमाची विपर्यस्त कल्पना इत्यादींतून जमवल्या-मोडल्या गेल्या आहेत. यावरून भाववंधनाच्या अतूट धाग्याने जे आधीच परस्परांशी बांधले गेलेले असतात तेच विवाहाने जोडले जावेत, हे या नाटकाचे आशयसूत्र असावे असे दिसून येते.

वधू-वरांत हे भाववंधन कसे निर्माण होते? प्रभाकर-लतिका आणि मनोहर-मालती ही लहानपणापासून एकत्र वाढलेली असल्यामुळे त्यांच्यात ते स्वाभाविकपणेच निर्माण झाले आहे. त्यांचा विवाह हाच खरा प्रेमविवाह. प्रेमविवाहाच्या चुकीच्या समजुतीचे नमुने म्हणूनच की काय, गडकऱ्यांनी घनश्याम-मालती आणि महेश्वर-लतिका या जोड्या उभ्या केल्या आहेत. घनश्याम विवाह करण्याचे ठरवतो तेव्हा मध्यस्थ वगैरे न गाठता सरळ मालतीच्या वडिलांना भेटतो आणि तेही त्याला मालतीलाच सरळ विचारण्यास सांगतात. अशा रीतीने वधू-वरांनी स्वतःच जमविलेल्या विवाहास प्रेमविवाह मानण्याची प्रथा आहे.

परंतु मालतीची संमती मिळत नाही आणि लतिकेच्या बोलण्याने अभिमान डिवचला जातो, तसा घनश्याम त्याच मालतीचे म्हाताऱ्या धनेश्वराशी लग्न लावण्याचे कारस्थान रचतो, यावरून त्याचे मालतीवर जरासुद्धा प्रेम नव्हते हे सिद्धच होते. महेश्वराची गोष्ट थोडी वेगळी आहे. तो नाटकवेडा आहे आणि त्यामुळे त्याची प्रेमविवाहाची कल्पना नाटकातून आलेली आहे. जीव धोक्यात घालून प्रेयसीला संकटातून सोडवणे, तिच्या चोरून गाठीभेटी घेणे, वेषांतर करून तिच्या घरी प्रवेश मिळवणे, तिला पळवणे इत्यादी इत्यादी मार्गांनी प्रेमविवाह जमवायचा असतो, अशी त्याची रोमँटिक समजूत. प्रेम-विवाहाच्या या नाटकीय समजुतीचे महेश्वर या विनोदी पात्राच्या द्वारे गडकऱ्यांनी विडंबन केले आहे.

प्रेमविवाहाच्या रोमँटिक कल्पनासृष्टीत वावरणाऱ्या महेश्वराला लतिकेचे प्रलोभन दाखवून आंधळ्या कानडी गवयाच्या सोंगाने घनश्याम जेव्हा धनेश्वराच्या घरी सोडून देतो, तेव्हा घनश्यामचा डाव लक्षात न आलेला महेश्वर मोठ्या खुशीत व उत्साहात असतो. दिसत असून पाहायचे नाही आणि मराठी असूनही मराठीत बोलायचे नाही, असे दुहेरी सोंग वटवणे कठीण; पण हौस दांडगी आणि प्रलोभनही मोठे म्हणून स्वीकारलेले. त्याच्या आंधळेपणाचा गैरफायदा घेऊन इंदू-बिंदू या कुरूप पोरी त्याला गटवण्याचा प्रयत्न करू लागतात, तेव्हा त्याच्या हालांस सुरुवात होते. त्याला मराठी येते हे इंदूला कळते, तेव्हा त्याचे बिंग फोडण्याचा धाक दाखवून ती त्याच्याकडे लग्नाचे वचन मागते, त्या वेळी:

महेश्वर : [स्वगत] अरे बापरे ! घातवार, व्यतिपात, संक्रांत, किंक्रांत, मरीआई, बारावा बृहस्पती, साडेसाती, सारीं एकदम उपटलीं !

इंदू : काय हो, कबूल आहे का ही अट तुम्हांला ? करतां का कबूल माझ्याशीं लग्न करायचें ? नाहींतर अशी या पावलीं काकांकडे जातें—

महेश्वर : तुझे पाय धरतों; मला विचार करायला तरी वेळ दे.

इंदू : विचार कसला करायचा त्यांत ? मी का म्हातारी-कोतारी आहें, का रूपानें वाईट आहें ?

महेश्वर : अवदसा काय डोळ्यांदेखत थापा मारते आहे ! पण आतां हिच्या रूपाकडे डोळेझांक केलीच पाहिजे; नाहींतर हा आंधळेपणाही हिच्या नजरेस यायचा...

अशा स्वगतावरच तो आपली दुःस्थिती सह्य करून घेण्याचा प्रयत्न करतो. पण इंदू त्याला सोडीत नाही; ती धाक चालूच ठेवते, तेव्हा :

महेश्वर : ...आणि समज, तूं फारच कुरूप असलीस, तुझा रंग काळाकुळकुळीत असला, तुझी नजर तिरळी असली, तुझी मान तिरपी असली, तुझ्या तोंडावर तेहतीस कोटी देवांचा कबिला मुक्कामाला उतरला असला, तुझे डोळे एकदां नीट बसवल्यावर बाहेर काढून ब्रह्मदेवानें पुन्हां वरच्या वर अलग ठेविल्यामुळें बटबटीत असले, तुझी हनुवटी शेवटाशीं दीडदोन बोटें कापून काढल्यासारखी असली, तुझे हातपाय धडाला खिळ्यांनीं ठोकून चिकटवल्यासारखे लुळे दिसले—

इंदू : सांगितलें कुणीं हें सारें यथांबुज वर्णन तुम्हांला ?

महेश्वर : समज म्हणून म्हटलें होतें ना मीं ? मी म्हणत होतों कीं समज, तूं जरी अशी असलीस, तरी मला काय वाईट वाटायचें त्यांत ? आंधळ्याच्या दृष्टीनें पद्मिणी आणि शूर्पणखा ही विजोड जोडी एकरूपच असते.

असे आडवळणाने तिच्या कुरूपपणाचे माप तिच्या पदरात तो घालतो. पुढे विंदूला त्याचे कानडीपण तसेच आंधळेपणही खोटे असल्याचे कळते, तेव्हा तीही तसाच धाक घालून त्याच्याकडे लग्नाचे वचन मागते. अगतिक होऊन तो ते देतोही; पण तिच्याशी आंधळेपणाचे सोंग यापुढे टिकवण्याचे कारण नसल्यामुळे तिच्याच नव्हे तर इंदूच्याही कुरूपपणाचे उघड-उघड वर्णन केल्यावाचून त्याला राहवत नाही. या हालअपेष्टांत तेवढाच एक उसासा ! पण यापुढे एक वेगळेच संकट उभे राहते. इंदूच्या दृष्टीने तो आंधळा असतो आणि विंदूला तो डोळस असल्याचे माहीत असते, त्यामुळे दोघींशी एकत्र गाट पडली की, एकाच वेळी एकीशी आंधळेपणाने तर दुसरीशी डोळसपणाने वागण्याची कसरत त्याला करावी लागते. त्यातून त्या दोघी त्याची शारीरिक ओढाताण करू लागतात तेव्हा तर त्याची पुरती वाट लागते. त्याची प्रत्युत्पन्नमतीच त्याला यातून तारते. पुढे प्रभाकरची जिरवण्याकरिता लतिका त्याला लग्नाचे विचारते आणि तेवढ्याने चढून आपण आंधळा नसल्याचे तो इंदूला सांगतो आणि इंदू व विंदू या दोघींनाही झटकून मोकळा होतो. पण लतिकेच्या दृष्टीने तो आंधळा व कानडी असल्याने तिच्याशी बोलताना त्याला ही दोन्ही सोंगे वटवावीच लागतात. इंदू-विंदू त्याच्या या दोन्ही सोंगांचा जेव्हा लतिकेजवळ गौप्यस्फोट करतात आणि लतिका त्याला दरडावते, तेव्हा ही दोन्ही सोंगे तो टाकतो; आणि लतिकेशी त्याचे नव्हे तर स्वतःचेच लग्न जमवण्याच्या खटपटीत घनश्याम आहे, हे त्याला लतिकेकडून कळते, तेव्हा घनश्यामच्या सांगण्यावरून घनेश्वराचे कागद चोरण्याकरता आपण हे सोंग घेतले होते, हेही लतिकेला सांगून तो या सगळ्या जंजाळातून मोकळा होतो.

प्रेमविवाहाच्या नाटकीय कल्पनासृष्टीत वावरणाऱ्या महेश्वरची फजिती उडवणे, हा या विनोदी प्रवेशांचा हेतू; पण या विनोदी प्रवेशांवर भलताच गहजब झाला. यांत गडकऱ्यांनी कुरूप स्त्रियांची चेष्टा केली असून ती हीन अभिरुचीची द्योतक आहे, असा अनेकांनी आक्षेप घेतला. याच नाटकात गडकऱ्यांनी कानडी भाषेची चेष्टा केली आहे, असा जो काही कन्नडिगांनी गहजब केला होता त्यासारखाच हाही. या नाटकात कानडीची चेष्टा नसून मराठी माणसाने घेतलेल्या कानडी सोंगांची चेष्टा आहे, हे उघड आहे. 'खडाष्टक'मधील वक्रतुंड चुकीच्या अर्थाने मोठमोठे प्रौढ संस्कृत शब्द वापरतो, त्याने काही संस्कृत भाषेची चेष्टा होत नाही; वक्रतुंडाचीच होते. तोच मामला प्रभाकर-महेश्वरांच्या कानडी-मराठीचा आणि इंदू-विंदूंच्या कुरूपपणाविषयीच्या महेश्वराच्या भाष्याचाही. या प्रवेशांत फजिती होते ती महेश्वराची. प्रथम त्याच्या आंधळेपणाचा गैरफायदा घेऊन आणि नंतर त्याला धाक दाखवून इंदू-विंदू त्याच्याकडून लग्नाचे वचन मिळवितात, तेव्हा प्रेक्षक महेश्वराच्या फजितीला हसतात आणि प्रत्येक प्रसंगातून तो मोठ्या चतुराईने

सटकतो, तेव्हा ते त्याच्या प्रत्युत्पन्नमतीला दाद देतात. हास्याचे तसेच कौतुकाचे लक्ष्य नेहमी महेश्वर हेच असते. त्याची इंदू-विंदूंच्या कुरूपतेची वर्णने ही प्रतिहल्ल्याच्या स्वरूपाची आहेत—प्रथम हल्ला करतात त्या या पोरी, हे विसरून चालणार नाही. या प्रवेशांत इंदू-विंदूंचे काम करणाऱ्या मुलींनाही कित्येक प्रसंगी हसू आवरत नाही, हे प्रयोगागणिक दिसून येते. हे नाट्यप्रयोगासंबंधी झाले. नाटकातील इंदू-विंदू या पात्रांनाही महेश्वराचा राग आलेला नाही, हे "लतिकाताई, यांना काकांच्या तावडीत देऊं नको बरें!" या इंदूच्या अखेरच्या वाक्याने स्पष्ट होते. इंदू-विंदूंसंबंधी खुद्द नाटककाराची दृष्टी दोन ठिकाणी स्पष्ट झाली आहे. पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात प्रभाकर इंदू-विंदूंची चेष्टा करू लागतो, तेव्हा लतिका त्याला "माझ्या माणसांना असें वेडेंवाकडें मी बोलूं देणार नाहीं" अशी दटावते; चौथ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात इंदू-लतिका यांचा पुढील संवाद आहे :

लतिका : ...देवा, देवा, काय ही वेळ आणलीस माझ्यावर!...

[तोंड झांकून बसते. कांहीं वेळानंतर इंदू प्रवेश करिते.]

इंदू : लतिकाताई, लतिकाताई, अशी काय बसली आहेस ? बसूं का जराशी तुझ्या-जवळ ? का आपली फटदिशीं रागावशील कीं अशी वेडीविद्री दिसतेस आणि जवळ कशाला बसतेस म्हणून ? मला तुझ्या बोलण्याची भीति वाटते.

लतिका : [स्वगत] माझ्या बोलण्याची भीति ! ज्याला त्याला माझ्या बोलण्याची भीति वाटते, पण आतां मलाच माझ्या बोलण्याची भीति वाटूं लागली आहे.

इंदू-विंदूंविषयी प्रभाकराला वेडेवाकडे बोलू न देणारी लतिका स्वतःच त्यांना केव्हा केव्हा वेड्या-विद्या म्हणत असते आणि नाटकाच्या अखेरीस तिला त्याचा पश्चात्ताप होतो, असे गडकऱ्यांनी दाखवावे, यातच त्यांची दृष्टी दिसत नाही काय ?

मग गडकऱ्यांनी ही पात्रे आपल्या नाटकात आणली तरी का ? एक उद्देश स्पष्ट आहे आणि तो म्हणजे, सुंदर अशा लतिकेची शिकार करू पाहणारा महेश्वर स्वतःच दोन कुरूप पोरींची शिकार होतो, असे दाखविल्यानेच त्याची पुरी फजिती करता येते हा. पण दुसराही एक उद्देश संभवतो. 'भावबंधना'च्या काही महिने आधी लिहिलेल्या 'एकच प्याला'त अखेरीअखेरीस रामलालच्या तोंडी "आमची सुधारणेंत वरीचशी आत्मवंचना आहे! अनाथ बालविधवेची दया येण्याबद्दलही आम्हांला चांगल्या चेहऱ्याचा आधार लागतो. आमची सुधारणा अद्याप डोळ्यांपुरती झालेली आहे!" अशी वाक्ये आहेत. जे विधवाविवाहाच्या बाबतीत तेच प्रेमविवाहाच्या बाबतीत खरें आहे. त्यालाही सुंदर चेहऱ्याचाच आधार लागतो. सामान्य रूपाच्या वा कुरूप स्त्रियांचा जर प्रेमविवाह होत नसेल तर प्रेमविवाहाची संकल्पनाच आत्मवंचक असली पाहिजे. गडकऱ्यांना असे काही सुचवायचे नसेल ना ?

शारीरिक वा बौद्धिक व्यंग असलेले पात्र नाटकात घालून हशा पिकवण्याची प्रथा फार प्राचीन काळापासून चालत आलेली आहे. संस्कृत नाटकांतील विदूषक या एकाच पात्रात

बुटका, कुबडा, दात पडलेला, लाल डोळ्यांचा, टकल्या, वाकडतोंड्या, खादाड, आळशी, भित्रा ही सगळी व्यंगे एकवटलेली असत. मराठी नाटककारांनी व्यंगांची संख्या कमी केली, तरी व्यंगातूनच ते हशा पिकवीत राहिले. गडकऱ्यांचे वैशिष्ट्य हे की, त्यांच्या पहिल्या नाटकातील विसरभोळा गोकुळ सोडला तर असे शारीरिक वा बौद्धिक व्यंग असलेले पात्र त्यांनी नाटकात आणलेले नाही. त्यांची नूपुर, सुदाम, महेश्वर, तळिराम व जिवाजी कलमदाने ही सर्व प्रमुख विनोदी पात्रे अव्यंग आणि एकजात बेरकी, इरसाल व इब्लीस आहेत. विसरभोळा आणि कजाग बायकोच्या धाकात भित्रेपणाने वावरणारा असाच बावळट गोकुळ गडकऱ्यांनी प्रथम कल्पिलेला होता; पण तोच गोकुळ न्यायालयात साक्ष देण्यास उभा राहतो, तेव्हा त्याचा बावळटपणाचा मुखवटा गळून पडतो. साक्षीच्या सुरुवातीला तो आपल्या विसरभोळेपणाला स्मरून आपले वय चौदा म्हणून सांगतो, पण "तुम्ही शुद्धीवर आहां का?" या वकिलाच्या प्रश्नाने ताळ्यावर येऊन "पंचवीस" अशी दुरुस्ती तो करतो. यापुढच्या "पहिल्यानें चौदा कशीं सांगितलीं?" या प्रश्नाला "पहिल्यानें फुकट गेलेलीं वर्षें जमेस धरलीं नव्हतीं," असे तो जे उत्तर देतो, ते नक्कीच बावळटपणाचे नाही. यापुढील त्याची सर्वच उत्तरे चतुर व न्यायालयातील कार्यपद्धतीची रेवडी उडवणारी आहेत. गोकुळ असा कसा बदलतो? दोन उत्तरे देतो; पटेल ते स्वीकारा. पहिले, गोकुळची जिरवण्याकरिता माहेरी निघून गेलेली मथुरा बापाने थारा न दिल्यामुळे नाक मुठीत धरून परत येते आणि यापुढे त्याच्या "आज्ञेबाहेर कधीं वागणार नाहीं" असे त्याला वचन देते, तसा गोकुळला भलताच आत्मविश्वास येतो आणि त्याचा बावळटपणाच नव्हे तर विसर-भोळेपणाही नाहीसा होतो. दुसरे, गडकऱ्यांनाच आपल्या पात्राचा बावळटपणा फार काळ सांभाळणे कटीण जात असावे, कारण त्यांच्या संगतीत बावळटांतील बावळट माणूसही सहजच चतुर होऊन जात असणार.

गडकऱ्यांच्या विनोदाचे बळ स्वभाव वा प्रसंग यांच्यापेक्षाही संवादांत अधिक आहे. तुलनेनेच विधान स्पष्ट करतो. खाडिलकरांच्या 'मानापमाना'त भामिनीला लक्ष्मीधराच्या पराक्रमाचे दर्शन घडवण्याकरिता, विलासधराने आपल्या साथीदारांसह दरोडेखोरांची सोंगे घेऊन भामिनी व तिची मैत्रीण यांना दरडावायचे आणि लक्ष्मीधराने येऊन त्या दरोडेखोरांना पिटाळून लावायचे, असे नाटक करायचे ठरते. त्याची तालीम करतेवेळचा संवाद असा :

विलासधर : बरें आहे, भामिनीला मीं धरलें आहे असें समजा. आतां दरडावून बोलतों कीं, लगेच तुम्ही तलवार उपसा.—ए मुलींनों, एकूण एक दागिने काढून द्या, नाहींतर प्राणास मुकाल.

लक्ष्मीधर : [कांपत] सगळे दागिने आम्ही देतों, पण आमचे प्राण घेऊं नका, सगळे दागिने घ्या, अंगावरचे घ्या, पेटींतले घ्या—

'पुण्यप्रभावा'तील यासारख्याच एका प्रसंगातील पुढील संवाद पाहा :

नूपुर : येऊं देत, कंकणाला येऊं देत! या तलवारीनें त्याला उभा चिरून त्याच्या

अगडबंब देहाचे शतखंड तुकडे करून टाकतों! जमीनदोस्त करितों! स्वर्गात रवानगी करितों! या वेळीं कंकण यायला मात्र पाहिजे; तलवार कशी तळपते आहे! कंकणा, कंकणा, खरा मर्द असशील तर ये पुढें! [कंकण एकदम पुढें येतो.]

कंकण : हा पहा कंकण पुढें उभा आहे!

नूपुर : अरे बापरे! [किंकिणीच्या मागें जाऊन उभा राहतो.]

कंकण : जमीनदोस्त! स्वर्गात रवानगी! शतखंड तुकडे! किंकिणी, या भेकड चोराची यांपैकीं कोणती दशा करूं सांग. हा वीर तुझ्या हुकुमाची वाट पाहत आहे!

नूपुर : तूं वीर! तुला धर्मयुद्धाचे ढोबळ नियमसुद्धां माहीत नाहींत. तूं शास्त्रशुद्ध मार्गानें जाणारा धर्मयोद्धा नसून माजलेला गळेकापू आहेस! बायकांच्या पाठीमागें दडलेल्या वीरावर हत्यार चालवितोस! धिक्कार असो तुला! राणीवशांत लपलेल्या दशरथावर भार्गवरामानें परशू चालविला नाहीं; अरे, शिखंडीच्यासुद्धां आड झालेल्या अर्जुनाला भीष्माचे बाण शिवले नाहींत; आणि तूं माझ्यावर तलवार उपसतोस?

कंकण : मग असा पुढें ये; मी तयार आहे!

नूपुर : प्रेमासाठीं प्रतिस्पर्धा म्हणजे तुझ्यासारख्या रेड्यावरोबर साठमारी नव्हे. नाहींतर तुझ्या या दाढीमिशीच्या जंगलाला तेव्हांच वणवा लावून दिला असता! पण मी भिऊन पळालेला वीर आहें! माझ्यावर शस्त्र चालविण्याचा तुला काय अधिकार आहे?

कंकण निघून गेल्यावर पुढील संवाद होतो :

किंकिणी : कांहीं म्हणा; पण तुमचें मघांचें भेदरणें बायकीच! मी होतें म्हणून तुम्ही सुटलां!

नूपुर : पण युक्ती कोणीं काढिली! प्रत्येकाचें बळ निराळ्या प्रकारचें असतें. सापाच्या डोक्यांत विष असतें, तर विंचवाच्या शेपटाला नांगी असते! ह्याला लढवय्याचा हात आहे; मला मुत्सद्दीगिरीचें डोकें आहे! कसा एका शब्दासरशीं तुझ्या त्या जंगली जिवलगाला, त्या केंसाळ जनावराला—[कंकण येतो.]

नूपुर : [कंकणासमोर गुडघे टेकून] शरणागताला अभय असो! कंकण, हा वीर आतां धर्मयुद्धाच्या दुसऱ्या नियमावरहुकूम तुझ्याशीं लढत आहे! नामर्द, शरण आलेल्याला मरण देतोस? घाल ती तरवार म्यानांत!

कंकण : [तरवार म्यानांत घालून] या धर्मयुद्धानें सतावून सोडलें बुवा अगदीं!

नूपुर हा लक्ष्मीधराएवढाच भित्रा आहे; पण त्याचा जीव घाबरा झाला तरी त्याची जीभ चाचरत नाही! "जिभेवर तर सरस्वती बसली आहे तुमच्या," असे गीता तळिरामला उद्देशून म्हणते, ते गडकऱ्यांच्या सर्वच विनोदी पात्रांच्या बाबतीत खरे आहे. 'भाव-बंधना'तील मोरेश्वर हा याला एकमेव अपवाद.

मोरेश्वर सबंध नाटकात दोनदाच रंगमंचावर येतो. लतिकेचा विवाह मोरेश्वराशी करण्याचा आपला विचार धनेश्वर सर्वांना सांगतो, तेव्हा पहिल्यांदा; आणि मोरेश्वर म्हणून महेश्वरच आगगाडीची वाट पाहत बसलेल्या धुंडिराजाला भेटतो व त्याच्याकडे दागिन्याचा डबा देऊन निघून जातो आणि थोड्या वेळाने पोलिसाच्या वेषात घनश्याम खऱ्या मोरेश्वराला घेऊन येतो व धुंडिराजावर दागिने चोरल्याचा आरोप करतो, तेव्हा दुसऱ्यांदा. पहिल्या प्रसंगी मोरेश्वर एकही शब्द बोलत नाही आणि दुसऱ्या प्रसंगीच्या संवादात तो मोजून सातच शब्द बोलतो :

घनश्याम : पुढें या जरा. या गृहस्थाचें नांव काय?

मोरेश्वर : धुंडिराज. आमचे धोंडूकाका हे.

घनश्याम : तुमचें नांव काय?

मोरेश्वर : मोरेश्वर.

घनश्याम : [धुंडिराजाला] काय हो, या गृहस्थाला तुम्ही ओळखतां?

धुंडिराज : हा मोरू. तर तो कोण? मोरूच ना तूं?

मोरेश्वर : हो, काका!

धुंडिराज : हो, मोरूच हा! मग तो कोण होता?

घनश्याम : मोरेश्वर, तुम्ही आपल्या जागीं जाऊन बसा. [मोरेश्वर जातो.]

या प्रसंगालाच उद्देशून महेश्वर नाटकाच्या अखेरीस "मोरेश्वर हें नुसतें नांवापुरतें बोलणारें पात्र" असे त्याचे यथार्थ वर्णन करतो. पण केवळ नावापुरते आलेल्या या पात्राने मराठी भाषेत व समाजात केवढा गहजब उडवून दिला! 'भावबंधन'नंतर 'मोरू' हे विशेषनाम 'अगदी बावळट माणूस' या अर्थाचे सामान्यनाम म्हणून मराठी भाषेत रूढ झाले आणि सुशिक्षित मराठी समाजातून मोरेश्वर हे नाव कायमचे बरबाद झाले. कुणाला हे नाव आपल्या मुलाला ठेवायचेच झाले, तर तो त्याचे 'मयूरेश्वर' असे रूपांतर करतो. १९२०-नंतर जन्मलेला मोरेश्वर नावाचा मध्यमवर्गीय सुशिक्षित मराठी माणूस मला आजवर भेटलेला नाही. गडकऱ्यांचे हे सामर्थ्य अद्‌भुत म्हटले पाहिजे.

या विनोदी पात्रांचा आणखीन एक विशेष सांगितलाच पाहिजे. तो हा की, यांच्या तोंडी जी शुद्ध मराठी वळणाची मनमोकळी भाषा येते तशी गडकऱ्यांच्या प्रमुख पात्रांच्या तोंडून क्वचितच ऐकायला मिळते.

धुंडिराज व गीता यांचा विचार या लेखात केलेला नाही, याचे कारण ती विनोदी पात्रे नव्हेतच मुळीं. सुरुवातीला जरी ही प्रेक्षकांना हसवीत असली तरी पाहता पाहता ती आकाशाएवढी मोठी होतात.

ही बेरकी, इरसाल, इब्लीस व वाक्‌चतुर विनोदी पात्रे निर्माण करण्याची प्रेरणा गडकऱ्यांना कुठून मिळाली? का ही त्यांच्या स्वतःच्याच प्रतिभेची निर्मिती?

गडकऱ्यांची ही पात्रे म्हणजे कुणा पूर्व-नाटककाराची नक्कल नव्हे; ती त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेचीच निर्मिती यात काहीही शंका नाही. पण तरीही यांच्या तोंडवळ्याची पात्रे

मराठी तमाशा व संस्कृत भाण या नाट्यप्रकारांत भेटतात, तेव्हा मनात पाप उभे राहते.

तमाशातील सोंगाड्या ही एक अजब चीज आहे. लोकनाट्याची ती एक अद्‌भुत निर्मिती म्हटली पाहिजे. बोर्डावरील प्रसंगांचे, पात्रांचे, संवादांचे वा अभिनयाचे तिथल्या तिथे विडंबन करणारा, प्रेक्षकांच्या मनातील विचार अचूक हेरून त्यांना दाद देणारा, त्यांना डाचणाऱ्या, विचारल्या तशाच न विचारल्या गेलेल्या सवालांना मार्मिक जबाब देणारा, समाजातील लब्धप्रतिष्ठितांचा व शिष्टसंप्रदायांचा दंभस्फोट करणारा, अधिकाऱ्यांच्या वर्मावर अचूक बोट ठेवणारा, जनलोकांच्या दुःखांना वाचा फोडणारा, अवघड पेचातून चतुराईने सटकणारा, अष्टावधानी, समयसूचक, हजरजबाबी असा हा सोंगाड्या हेच तमाशाचे प्रमुख आकर्षण असते. हा सोंगाड्या आणि गडकऱ्यांची विनोदी पात्रे यांतील साम्यस्थळे दाखवितो.

१. 'प्रेमसंन्यासा'त पुढील संवाद आहे :

मथुरा : हें पाहा, तुम्हांला जर माझा छळ करावयाचा असेल तर मी जातें आपली माहेरीं. माझ्या बापाच्या घरीं अन्नवस्त्राला कांहीं तोटा नाहीं.

गोकुळ : वाः ! तुझा बाप म्हणजे हजारांचा पोशिंदाच कीं नाहीं ! त्याच्या खाणावळींत रोज दोनशें पान जेवून उठतें. तेव्हां अन्नाला कांहीं तोटा नाहीं खरा ! पण सात रुपये महिना तूं कोठून देणार ?

मथुरा : इतकें हिणवायला नको कांहीं; माझी आई खंबीर आहे मला पोसायला ! म्हशीचीं शिंगें म्हशीला कांहीं जड होत नाहींत !

गोकुळ : ...म्हणे मी त्यांना जड नाहीं ! इतका उदार तुझा बाप असता तर मग दिवाळसणासाठीं तुला न् मला महिनाभर ठेवून घेऊन अखेर नऊ रुपये दरमहा-प्रमाणें दोघांचा अठरा रुपये आकार कां केला असता माझ्यावर ? त्यानें केला दिवाळसण पण माझें निघालें दिवाळें !

मथुरा : आपल्यासारख्या दिवाळखोराला असेंच पाहिजे. एरवीं मी एकटी गेलें म्हणजे माझा मानपानसुद्धां ठेवतात सारीं माणसें ! इतकीं माणसें असतात बाबांच्या खाणावळींत, पण माझ्याखेरीज पान हलत नाहीं.

गोकुळ : खरेंच पान हलत नसेल ! खाणावळींतलीं दोनदोनशें पानें हलवायला तुझ्या-सारखी खंबीर बायकोच पाहिजे.

हा संवाद वाचताना तमाशातील सोंगाड्या आपल्या मित्राला नाचगाण्याच्या कोठीवर घेऊन जातो आणि हा मित्र आपली श्रीमंती व समाजातील आपले स्थान यांविषयी त्या पोरींसमोर बढाया मारू लागतो, तेव्हा झडणारा पुढील संवाद आठवतो :

मित्र : मी रोज नवा पोशाख घालतो. कालचा आज नाही, आजचा उद्या नाही !

सोंगाड्या : खरं आहे ! याचा बाप धोबी आहे !

मित्र : मोठमोठे लोक, श्रीमंत सावकार, अधिकारी, कलावंत, विद्वान माझ्यासमोर खाली मान घालून बसतात !

सोंगाड्या : आणि एकदा खाली घातलेली मान तासतास वर उचलीत नाहीत. हा न्हावी नव्हे का?

मित्र : मी रस्त्याने जाऊ लागलो की सगळीकडे पोलिसांचा कडेकोट बंदोबस्त असतो!

सोंगाड्या : आणि तरीही हा चार-सहा जणांचे खिसे बेमालूमपणे कापतोच!

२. 'भावबंधना'त लतिकेसाठी जीव टाकणाऱ्या महेश्वराशी इंदू-बिंदू या कुरूप पोरी शारीरिक लगट करतात, तेव्हा गौळणीतील मावशी किंवा कोटीवरील तरण्या पोरींची कामातून गेलेली आई सोंगाड्याशी लगट करून त्याचे हाल करते, ती दृश्ये आठवतात.

३. 'भावबंधना'त लतिका प्रभाकराची जिरवण्याकरिता महेश्वराशी लग्नाचे बोलणे करते आणि महेश्वर खुशीची गाजरे खाऊ लागतो, हा प्रसंग पाहताना, तमाशाच्या वगातील उपनायिका नवऱ्याशी भांडल्यावर तिच्या मागे मागे असलेल्या सोंगाड्याला "दाजीऽवा या" म्हणून बोलावते आणि तो "या ना", "आलो ना", "या ना", "आलो ना" या तालावर एका पायावर नाचत येतो, हे दृश्य आठवते.

चिंतामणराव कोल्हटकर सांगतात :

> मुंबईच्या मुक्कामांत बापूराव पढ्यांसह दुसऱ्या कैक तमासगिरांच्या तमाशांचे ते रसिकतेनें रसग्रहण करीत. पुण्याच्या 'खजिनदार' तमासगीर मंडळींपैकीं गमत्या रघुनाथ हा गडकरीमास्तरांचा आवडता बुद्धिवान विनोदी नट होता. गडकरी मास्तर तमाशाला उपस्थित असले म्हणजे या तमासगिरांच्या कलाकुसरीला बहर येत असे, निराळा रंग चढत असे. ['बहुरूपी'; पृ० ३०६.]

गडकरी आवर्जून तमाशाला जात आणि त्यांच्या येण्याने सोंगाड्या खुशालून जाई, हे कळल्यावर गडकऱ्यांची विनोदी पात्रे आणि तमाशातील सोंगाड्या यांचे तोंडवळे एवढे मिळतेजुळते असावेत, याचे नवल वाटत नाही.

संस्कृत भाण हाही असाच एक अद्‌भुत नाट्यप्रकार आहे. याला एकनटनाटक असेही पर्यायी नाव आहे. यात एकच नट असून तो विट या प्रमुख पात्राचे काम करतो. यात वेश्या, कलावंतिणी, कुंटिणी, राजपुत्र, वणिग्बाळे, कलावंत, रसिक, विद्वान, वैयाकरणी, शास्त्री, भिक्षू, अधिकारी, सावकार, जुगारी, व्यसनी, बदफैली, भागलेले, भागलेल्या, इत्यादी इत्यादी नानाविध पात्रे असतात. पण ती रंगमंचावर कधीच येत नाहीत. या पात्रांची भाषिते हा विटच "काय म्हणतोस?" असा प्रश्न करून स्वतःच म्हणत असतो. हा विट वारयोषिता व रंगेल नागरिक यांचा मध्यस्थ —म्हणजे दोघांचाही मित्र— असतो. समाजातील श्रीमंत, अधिकारी, विद्वान, कलावंत, रसिक, रंगेल लोकांशी नित्य संबंध येत असल्यामुळे तो सहजच बहुश्रुत, 'नाट्यशास्त्र', 'कुट्टिनीमत' इत्यादी ग्रंथांशी परिचित, संगीतज्ञ, चतुर, दर्दी, हजरजबाबी झालेला असतो; कंजूष, व्यवहारी, अरसिक, मत्सरी, दांभिक इत्यादींचा अनुभव घेतल्यामुळे तो धूर्त, चलाख, माणूसपारखी व कावेबाज बनलेला असतो; आणि नित्य बायकांत बसणे-उठणे होत असल्यामुळे त्याला स्त्री-

स्वभावाचे कानेकोपरे ठाऊक झालेले असतात. असा हा विट आणि गडकऱ्यांची विनोदी पात्रे यांच्या संवादांत पुष्कळच साम्य आढळून येते.

पण हे भाण गडकऱ्यांनी वाचले होते का? ते मुद्रित स्वरूपात प्रसिद्ध झाले ते १९२२ साली. पुण्यातील संस्कृत शास्त्र्यांकडील हस्तलिखितांवरून त्यांचा या भाणांशी परिचय झाला असेल का? ही शास्त्रीमंडळी मोठी चावट असते. त्यांतील कित्येकांना पाणिनीच्या सूत्रांएवढेच शृंगारिक श्लोकही मुखोद्‌गत असतात आणि पुराणकथांप्रमाणे संस्कृत सामिष कथाही ते रसाळपणे सांगतात. माझा भाणांशी प्रथम परिचय झाला तो अशाच एका शास्त्र्यांमार्फत.

गडकरी गेले; पण त्यांची विनोदी पात्रे रंगभूमीवर अजून जिवंत राहिली आहेत. जिवंत राहिली आहेत एवढेच नव्हे, तर त्यांची वंशावळही सतत वाढत राहिली आहे. पण गडकऱ्यांच्या अकालमृत्यूमुळे अशी अनेक पात्रे गर्भावस्थेतच मरून गेली असणार! ही हानी कशी भरून निघणार?

।।।। ४. संगीत नाटक



उमेदवारीच्या काळात रचलेले आणि रंगभूमीवर न आलेले वा आले असल्यास फारसे प्रयोग न झालेले 'गर्वनिर्वाण' आणि कंटाळून अर्धवटच सोडलेले 'वेड्यांचा बाजार' ही सुरुवातीची दोन नाटके सोडल्यास गडकऱ्यांचा नाट्यलेखनाचा प्रवास गद्याकडून संगीताच्या दिशेने झालेला आढळतो, असे म्हणता येईल. त्यांचे 'प्रेमसंन्यास' हे पहिले यशस्वी नाटक गद्यच आहे. दुसरे 'पुण्यप्रभाव' हे नाटक गद्य वा संगीत रूपात करता येईल अशा खुबीने रचले असून त्याचे दोन्ही प्रकारचे प्रयोग होत असत. यापुढील 'एकच प्याला', 'भावबंधन' आणि 'राजसंन्यास' ही तिन्ही नाटके संगीत नाटके म्हणूनच रचली गेली. परंतु गद्याकडून संगीताकडचा गडकऱ्यांचा हा प्रवास काही सुखाचा झाला नाही. 'पुण्यप्रभावा'तील पदांच्या रचनेने त्यांना विलक्षण जिकिरीला आणले. चिंतामणराव कोल्हटकर लिहितात :

> 'गोविंदाग्रज' हे महाराष्ट्राचे पहिल्या श्रेणीचे कवि, पण नाटकाचीं पदें करतांना ते जिकिरीला येत. पदाची चाल त्यांच्या परिचयाची असली तर कांही तासांच्या अवधींत पद तयार होत असे. पण चाल म्हणून शास्त्रोक्त गाण्याची चीज पुढें आली म्हणजे त्यावर कांही दिवस खर्ची पडत. गाणाऱ्यांचे आकार, ईकार, उकार साधणें महाकर्म कठीण...['पुण्यप्रभावां']तील शास्त्रोक्त संगीताच्या चालींनीं त्यांना अक्षरशः रड-कुंडीला आणलें. ('बहुरूपी', पृ० ३०७.)

या अनुभवापासून धडा घेऊनच की काय, 'एकच प्याला'चा केवळ गद्य भागच स्वतः लिहून पदांची सारी जबाबदारी त्यांनी वि० सी० गुर्जरांवर सोपवली. त्यानंतरच्या 'भाव-बंधना'तील पदे स्वतःच बांधण्याचा त्यांनी चंग बांधला, पण सातएक पदांनीच त्यांना एवढे टेकीला आणले की, उरलेली तेहत्तीस पदे त्यांना श्री० कृ० कोल्हटकरांवर सोपवावी

लागली. पण एवढ्याने ते खचले नाहीत. 'राजसंन्यास'ची पदे स्वतःच रचण्याचा त्यांनी चंग बांधला आणि तोही आधी गद्य भाग आणि मग पदरचना या पद्धतीने नव्हे, तर गद्य संवादांच्या बरोबरीनेच पदरचना करून. 'राजसंन्यासा'तील पदे एवढी प्रसन्न आणि गद्य संवादांशी मिळती-जुळती उतरली आहेत की, ते नाटक पूर्ण झाले असते तर ते मराठीतील एक श्रेष्ठ संगीत नाटक ठरले असते आणि संगीत नाटकाला एक नवे वळण लावल्याचे श्रेय गडकऱ्यांना लाभले असते.

गडकरी मराठी संगीत नाटकाला कोणते नवे वळण लावीत होते, याचा शोध घेण्यापूर्वी त्याआधी मराठी संगीत नाटकात जी स्थित्यंतरे झाली त्यांचा थोडक्यात आढावा घ्यायला हवा.

मराठी रंगभूमीचे जनक मानले जाणारे विष्णुदास भावे यांची नाटके दशावतारी परंपरेतील. या पद्धतीची नाटके कर्नाटक, आंध्र, तंजावरच नव्हे तर कोकण व दक्षिण महाराष्ट्र या प्रदेशांतही त्याआधी कित्येक शतके होत होती. यांची परंपरा कमीत कमी बाराव्या शतकापर्यंत मागे जाते—कदाचित ख्रि० पू० दुसऱ्या शतकापर्यंतही जाऊ शकेल. यात सूत्रधाराने संगीतात कथा निवेदित करायची आणि पात्रांनी गद्य संवाद साभिनय म्हणायचे असे विधान होते. ही संगीत नाटकेच, पण यातील संगीत सूत्रधार व त्यांचे साथीदार म्हणत. ही नाटके उत्सवप्रसंगी मंदिराच्या परिसरात होत आणि वैष्णवभक्तीचा तो आविष्कार होता. हे एक प्रकारचे कीर्तनच होते. विष्णुदासांनी हे दशावतारी नाट्य थिएटरात नेले आणि प्रवेशाकरिता तिकिटे लावली. परिणामी भक्तांचे प्रेक्षकांत आणि भक्तीचे करमणुकीत रूपांतर होऊन नाटक हा धंदा झाला आणि नाटकमंडळ्यांचे पेव फुटले. या मंडळ्यांच्या नाट्यप्रयोगांकरिता पुणे, बेळगाव, सांगली इत्यादी शहरांत मुंबईच्या थिएटरांच्या धर्तीवर काही पक्की, काही तात्पुरती बंदिस्त नाट्यगृहेही बांधली गेली. या नाट्यगृहांचा परिणाम त्यांत होणाऱ्या नाट्यप्रयोगांवर होणे अपरिहार्य होते.

मोकळ्या पटांगणातून बंदिस्त नाट्यगृहात नाटक आले आणि प्रेक्षक पदरचे पैसे आगाऊ मोजून खुर्च्यांवर बसून नाटक पाहू लागले, तशी नाट्यप्रयोगासंबंधी प्रेक्षकांची अपेक्षा बदलू लागली. हा नवा प्रेक्षकवर्ग काही दशावतारी खेळांचा प्रेक्षकवर्ग नव्हता आणि मुंबईच्या ज्या नाट्यगृहांच्या धर्तीवर नवी नाट्यगृहे बांधली जात होती ती काही दशावतारी खेळांकरिता बांधली गेली नव्हती. ही नाट्यगृहे पूर्वलिखित व सुविहित इंग्रजी नाट्यप्रयोगांकरिता बांधलेली. त्या दृष्टीने रंगमंच, पडदे, देखावे, विंगा, रंगपट, प्रेक्षागृह यांची योजना केलेली. या नव्या नाट्यगृहांचीही तशाच बंदिस्त नाटकांची मागणी होती. प्रेक्षकांची अपेक्षा आणि नाट्यगृहांची मागणी लक्षात घेऊन विष्णुदासांनी आणि त्यांच्या अनुयायांनी दशावतारी खेळातच काही रेखीवपणा आणण्याचा प्रयत्न केला; पण तो फार काळ समाधान देऊ शकला नाही. वर्षातील काही दिवसच होणारे नाट्यप्रयोग वर्षभर होऊ लागताच नवनवीन नाटकांचीही मागणी होऊ लागली. यातून संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे व रूपांतरे आणि स्वतंत्र नाटके पुस्तकरूपाने

प्रसिद्ध झाली आणि त्यांतील काहींचे प्रयोगही होऊ लागले. ही नाटके 'बुकिश' म्हणून ओळखली जात. आधी पुस्तकरूपाने प्रकाशन आणि नंतर त्यावरहुकूम रंगभूमीवर प्रयोग म्हणून का यांना 'बुकिश' नाटके ही संज्ञा प्राप्त झाली? का 'पुस्तकी पंडित' या वाक्प्रयोगास अनुसरून कुत्सेने ही संज्ञा दिली गेली? ही पुस्तकरूपाने अवतरलेली नाटके संगीत नव्हती. यांतील संस्कृत नाटकांची भाषांतरे गद्यपद्यात्मक आणि इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे-रूपांतरे व स्वतंत्र नाटके गद्य होती. यावरून 'बुकिश' म्हणजे गद्य असेही समीकरण पुढे रूढ झाले.

परंतु ही 'बुकिश' नाटके मराठी प्रेक्षकांचे रंजन करू शकत नव्हती. नाटकाचा वेशिस्त मनमोकळेपणा जाऊन त्याला बांधेसूदपणा आला हे त्यांना मानवले, पण त्यातील संगीताला फाटा मिळाला हे त्यांना मानवेना. कथा, कीर्तन, प्रवचन, निरूपण, लळीत, दशावतारी खेळ, तमाशा हे त्यांच्या नित्यपरिचयाचे प्रेक्ष्य-श्राव्य प्रकार संगीताश्रयीच होते. संगीत नसलेले नाटक हे त्यांच्या लेखी नाटकच नव्हते; असलेच तर केवळ शाळा-कॉलेजांत अभ्यासण्याकरिता. या गद्य नाटकांना 'बुकिश' ही संज्ञा याच अर्थाने दिली गेली असण्याचा संभव दांडगा आहे. शाळा-कॉलेजांतील पाठ्यपुस्तके त्या काळी 'बुकें' म्हणूनच निर्देशिली जात. ग्रंथ ही संज्ञा धार्मिक पुस्तकांकरिता राखून ठेवलेली होती.

नाटके बंदिस्त असावीत ही नवीन नाट्यगृहांची मागणी आणि ती संगीत असावीत हा प्रेक्षकांचा हट्ट यांतूनच किर्लोस्करांचे 'संगीत शाकुंतल' जन्मास आले. 'शाकुंतल' हे मुळातच बंदिस्त नाटक आहे. त्याचे भाषांतर करताना अण्णांनी त्यातील श्लोकांना पदांचे रूप दिले. यातून बंदिस्तपणा आणि संगीत ही दोन्ही साधली गेली आणि प्रयोगाला अपूर्व यश लाभले. या भाषांतरात अण्णांना संगीत नाटकाच्या रचनेची कळच जणू हस्तगत झाली. श्लोकांच्या जागी पदे आल्यामुळे ती साहजिकच पात्रमुखी झाली आणि निवेदक गायकाचे रंगमंचावरून उच्चाटन झाले. मुळातील श्लोक संवादात्मक असल्यामुळे त्यांवर आधारलेली पदेही सुबोध व नाट्यपूर्ण उतरली. श्लोकांच्या विपुलतेमुळे पदांची संख्याही विपुल होऊन नाटककाराला त्यांत रंजकता आणण्याकरिता विविध चालींची व ढंगांची योजना करावी लागली आणि नटांना त्यांचे गायन थोडक्यात आवरणे प्राप्त झाले. दोनशेवर पदे असलेले हे सात अंकी नाटक अण्णांना दोन रात्रींत विभागावे लागत असे; म्हणून त्यानंतरचे 'सौभद्र' हे स्वतंत्र नाटक त्यांनी पाच अंकांत व ब्याण्णव पदांत बांधले. पदांची ही संख्या त्यानंतरच्या संगीत नाटकांना मार्गदर्शक ठरली.

अण्णांनी 'शाकुंतल' व 'सौभद्र' यांमध्ये जे संगीत योजले ते कीर्तनातून उचललेले. कीर्तनकार हे उत्कृष्ट गायक असत. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात जे अखिल भारतीय कीर्तीचे अभिजात गायक महाराष्ट्रात उदयास आले ते या कीर्तनपरंपरेतूनच. म्हणून तर त्यांना 'बुवा' ही उपाधी लावण्यात येते. या कीर्तनसंगीतात (१) साकी, दिंडी, आर्या, ओवी, अभंग, सवाई, श्लोक, अंजनी, कामदा, कटाव, चूर्णिका, फटका इत्यादी विविध छंदांतील रचना; (२) भक्तिपर पदे,

स्त्रीगीते, लावण्या, गझल इत्यादी गीते; आणि (३) ध्रुपद, धमार, होरी, ख्याल, टप्पा, ठुमरी इत्यादी औत्तरेय गायनपद्धती हे सर्वच प्रकार गायिले जात. कीर्तनातील कथाच नव्हे तर निरूपणही कीर्तनकार नाट्यपूर्ण करीत असल्यामुळे हे सर्व गायन-प्रकार त्यांनी रंजकही केले होते. स्वतः अण्णा व त्यांचे ज्येष्ठ सहकारी हेदेखील कीर्तनपरंपरेतीलच असल्यामुळे त्यांनी हे सर्व प्रकार आपल्या नाटकांत आणले. पूर्व-परिचित संगीतच नाट्यप्रयोगात वेगवेगळ्या पात्रांच्या मुखांनी ऐकायला मिळाल्यामुळे प्रेक्षकवर्ग सहजच सुखिया जाला. हे किर्लोस्करी संगीत देवलांनी अधिकच रंजक केले.

संगीत नाटकांना बहर येऊ लागला, तसा या संगीतात नावीन्य आणण्याचा प्रयत्न पुढील नाटककारांनी केला. साकी, दिंडी, आर्या इत्यादी छंदात्मक रचनांत गायकीला फारसा अवसर नसल्यामुळे त्यांना पहिल्याप्रथम फाटा दिला गेला. पांडोबा यवतेश्वरांनी औत्तरेय अभिजात संगीत कडवेपणाने शास्त्रपूत करून ध्रुपद, धमार, ख्यालच नव्हेत तर तराणा, सरगम, दुगण-चौगण इत्यादी कसरतही रंगभूमीवर आणली; माधवराव पाटण-करांनी दुसऱ्या टोकाला जाऊन तमाशातील झगडा, छक्कड यांसारखे ग्रामीण प्रकार नाचवले; श्री० कृ० कोल्हटकरांनी मुंबईहून पारशी रंगभूमीवरील उडत्या चालींची गायकी आणली. या तिघांनी काही काळ चांगला धंदा केला—पाटणकरांनी सर्वांत अधिक. परंतु यवतेश्वरांच्या नाट्यसंगीतात संगीत असले तरी नाट्य नव्हते; पाटणकरांच्यात थिल्लर का होईना नाट्य असले तरी संगीत नव्हते; आणि कोल्हटकरांच्या उडत्या चालींत श्रोत्यांच्या मनाची पकड घेण्याचे मुळी सामर्थ्यच नव्हते—त्यांच्या नाटकांतील आजवर टिकून राहिलेले 'उगिच का कांता' हे एकमेव पद कर्नाटकी ढंगाचे आहे. नावीन्याचा भर ओसरताच या तिन्ही चुघी रंगभूमीवरून अंतर्धान पावल्या. यांतील पहिल्याची नाटके पारंपरिक, दुसऱ्याची अचरट, तर तिसऱ्याची किचकट. यामुळे ज्यांच्या आधारावर नाट्यसंगीत उभे राहायचे ती नाटकेच मुळी अल्पकाळात कोसळली. मराठी नाटक व नाट्यसंगीत या दोन्हींच्या जडणघडणीला या तिघांपैकी कुणी हातभार तर लावला नाहीच, उलट, या तिघांनीही मराठी रंगभूमीलाच मुळी काही काळ आडवाटेला लावले. किर्लोस्करी नाट्यसंगीताला मोहक वळण लावले ते खाडिलकरांच्या नाट्यसंगीताने. यवतेश्वरांच्याप्रमाणेच याचाही भर अभिजात संगीतावरच होता; पण ते तानपलट्यांशी झटापट करणाऱ्या आडदांड गवयांच्या आखाड्यातून खेचून आणून बळजबरीने रंगभूमीवर उभे केलेले बैठकीचे गाणे नव्हते, तर गीतातील शब्द, लय व सूर यांच्याशी लडिवाळपणे खेळणाऱ्या कोठीवरील "नाट्यगान-निपुण कलावतीची ही माया" होती. याचे श्रेय अर्थातच कोठीवर नित्य रमणारे गोविंदराव टेंबे व नानासाहेब जोगळेकर आणि कलावंतिणींचे उस्ताद भास्करराव बखले यांना.

संगीत नाटकाचा हा जो इतिहास सांगितला तो आजच्या दृष्टीने. सत्तर वर्षांपूर्वी गडकऱ्यांनी जेव्हा 'पुण्यप्रभाव' नाटक लिहिले, तेव्हा वरील सर्वच प्रकारचे संगीत त्यांच्या अवतीभवती नाट्यप्रयोगांच्या रूपांनी झंकारत होते. त्यांतील कोणत्या नाट्यसंगीताचा प्रभाव त्यांच्या पदरचनेवर पडला ?

गडकऱ्यांना संगीताचे ज्ञान, जाण वा कानही नव्हता. पदांकरिता चाली गोळा करण्याचा प्रयास त्यांनी जरूर केला. आपल्या गुरूप्रमाणे हिरावाई पेडणेकरांकडूनही चाली मिळवल्या. पण त्या गायकी ढंगाच्या चाली कानी-मनी मुरण्याचा त्यांच्या बाबतीत सुतराम संभव नव्हता. याविषयीची चिंतामणरावांनी सांगितलेली एक आठवण उल्लेखनीय आहे. ते सांगतात :

...एक दिवस गुरुभक्तीच्या भरांत तात्यांच्या 'प्रेमशोधना'चें नावीन्य ते रामभाऊ किंजवडेकरांना समजावून देऊं लागले. नाटकाची गोष्ट सांगून झाल्यावर त्यांनीं पद्य-रचनेचें वर्णन केलें...रामभाऊ किंजवडेकर हे एका काळचे उत्तम गायक. त्यांना गडकरीमास्तर 'प्रेमशोधना'चीं पदें चालीसह म्हणून दाखवूं लागले. त्या म्हाताऱ्यानें निमूटपणें तें ऐकून घेतलें. मास्तरांनीं चालीसह पदें कशीं आहेत हें मोठ्या उल्लसित वृत्तीनें विचारतांच ते पान खात खात म्हणाले, "पदें चांगलीं काव्यपूर्ण आहेत... पण गडकरी, तुम्ही पदांच्या चालींविषयीं म्हणालांत तें कांहीं माझ्या अनुभवाला आलें नाहीं. अहो! मला सगळ्या चाली इथून तिथून सारख्याच—एकच एक वाटल्या!"...आपल्या गाण्याच्या परिणामाची खात्री असल्यामुळें मास्तरांनीं तिथून पळ काढला. ('बहुरूपी'; पृ० ३०८.)

नाटकातील पदे छोटीशीच असली तरी त्यांत संवाद, काव्य आणि संगीत या तिहींचीही उत्तम मिळगी जमावी लागते. या प्रत्येकाचे व्याकरण वेगवेगळे आणि मिजाजही वेगवेगळी. ती सर्व सांभाळीतच नव्हे तर प्रत्येकाची शान वाढवीत पदरचना करायची तर या तिहींवरही सारखीच हुकमत हवी. किर्लोस्कर, देवल, टेंबे यांसारख्यांनाच ते साधले. संगीताचे अजिबात अंग नसलेले गडकरी 'पुण्यप्रभाव'ची पदे रचतारचताच टेकीला आले आणि त्यानंतरच्या नाटकांतील पदे दुसऱ्यांवर सोपवून त्यांनी या जंजाळातून आपली सुटका करून घेतली.

संगीतावर नसले तरी संवाद व काव्य यांवर गडकऱ्यांचे प्रभुत्व जरूर होते. त्यांनी आपल्या संगीत नाटकांतच नव्हे तर गद्य नाटकांतही संवादाच्या ओघात काही गीते घातली आहेत. 'भीमकबाळा ती वेल्हाळा' ('वेड्याचा बाजार'); 'आठवतो का सांग सखे' ('प्रेमसंन्यास'); 'बाजिव रे बाळा' ('पुण्यप्रभाव'); 'घांस घे रे तान्ह्या बाळा' ('एकच प्याला') इत्यादी त्यांची गीते काव्यदृष्ट्याच नव्हेत तर नाट्यदृष्ट्याही सरस उतरली आहेत. या गीतांचा अधिक विचार व्हायला हवा.

१. ही गीते नाटकातील संवादाचा भाग किंवा गद्यसंवादाला पूरक म्हणून आलेली नसून कृती म्हणूनच आलेली आहेत. वेणू आपली भावजय यमू हिला 'भीमकबाळा' हे गाणे म्हणून दाखवीत असते; लीला 'उत्तररामचरित्रा'तील 'ते हि नो दिवसा गताः' या श्लोकाचे 'आठवतो का' या गीतात भाषांतर करीत असते; कालिंदी 'घुंगुरवाळा' ही अंगाई गात बाळाला झोपवीत असते; आणि सिंधू 'घांस घे रे' हे गीत गात बाळाला बोंडल्याने दूध पाजीत असते—अशी ही गीते कृतीशी एकरूप झालेली आहेत.

नाटकातील गीते स्वाभाविक असावीत ही जी 'नाट्यमन्वंतर'ची १९३३ची मागणी, ती गडकऱ्यांनी त्याआधीच अशी पुरी केलेली आहे—शिवाय स्वाभाविकतेकरिता "विंबा, तूं तें गाणें म्हण ग" असा पात्राला खोटा खोटा आग्रह न करता!

२. ही गीते स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण आहेत. नाटकातील पदांचा अर्थ व आशय कळण्याकरिता प्रसंगांचे व संवादांचे संदर्भ समजून घ्यावे लागतात; तसे इथे नाही. रुक्मिणी-कृष्ण, राम-सीता, बाळाला जोजवणे आणि भरवणे असे सर्वज्ञात संदर्भच या गीतांना आहेत. परंतु असे असले तरी या गीतांत व्यक्त झालेले भाव त्या त्या पात्राचे त्या त्या प्रसंगीचे आहेत. म्हणून तर ती केवळ सर्वसामान्य स्वरूपाची पारंपरिक रचना न होता नवनिर्मिती झाली आहे. ही गीते 'वाग्वैजयंती'त कविता म्हणून समाविष्ट केली गेली, ती नवनिर्मिती म्हणूनच. या गीतांची त्यांच्या इतर कवितांशी तुलना केली, तर यांत गडकऱ्यांनी आपल्या काव्यप्रतिभेतील अंगभूत दोषांवर कशी मात केली आहे ते कळून येते. ही गीते नाटकाकरिता असल्यामुळे आटोपशीर रचना करणे त्यांना भाग पडले; आणि यांत विशिष्ट प्रसंगीच्या विशिष्ट पात्राच्या भावना व्यक्त करायच्या असल्यामुळे कवितेला आवश्यक असलेले 'ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह' त्यांना सहजच लाभले. वेबंद कल्पनाशक्तीचा स्वैर विलास आणि नेटक्या 'ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह'चा अभाव ही जी गडकऱ्यांच्या काव्यनिर्मितीतील अपयशाची मुख्य कारणे, ती या गीतरचनेत अशी सहजच निरस्त झाल्यामुळे कविता म्हणूनही ही गीते उत्कृष्ट उतरली आहेत. 'भीमकबाळा'वरील टिपेत 'माझी स्वतःची एवढीच कविता मला आवडते,' असे गडकऱ्यांनी म्हटले आहे, ते या दृष्टीने लक्षणीय आहे.

३. या गीतांना पारंपरिक स्त्रीगीताचे रूप देण्यात गडकरी कमालीचे यशस्वी झाले आहेत. इतके की यांतील 'भीमकबाळा' व 'घांस' ही प्राचीन पदेच आहेत असा कित्येक वृद्ध स्त्रियांचा समज असल्याचे मला आढळून आले. आणि असे असूनही यांना आधुनिकतेचा स्पर्श झालेला जाणवतो. 'घुंगुरवाळा' हे अंगाईगीत आधुनिक नवमातेच्या तोंडी शोभेल असे आहे, तर 'घांस' हे गीत दारिद्र्यात पिचलेल्या भाविक मातेच्या. या गीतातील 'उरलासुरला घांस' खुद्द 'गोविंदाग्रजां'चा आहे हे पाहिले की, या गीताला एक वेगळेच परिमाण लाभते. 'आटवतो का' हे मुळात रामाच्या तोंडी असलेल्या श्लोकाचे भाषांतर; पण गडकऱ्यांनी ते लीला करीत आहे असे दाखवून त्याकरिता स्त्री-गीताची 'चंद्रकांत' जाती योजली आहे आणि त्याचबरोबर मूळ चार चरणी श्लोकाचे हे भाषांतर चौदा चरणांत विस्तारून आणि आठ व सहा चरणांत विभागून त्याला आधुनिक सुनीताचे रूपही दिले आहे. 'घुंगुरवाळा' व 'घांस' ही गीते स्वतंत्रपणेही गायिली जातील या विश्वासानेच की काय, या दोन गीतांत गडकऱ्यांनी आपली 'गोविंदाग्रज' ही मुद्राही गोविली आहे. नाटकातील पात्राच्या तोंडी असे कर्त्याचे नाव येणे गैरच, पण किर्लोस्करांनाही हा मोह आवरलेला नाही. त्यांनी 'सौभद्र' नाटकातील नारदाच्या तोंडच्या 'राधाधरमधुमिलिंद' व 'पावना वामना' आणि बलरामाच्या तोंडच्या 'कोण तुजसम

सांग' या गीतांत असेच आपले नाव गुंफिले आहे. अण्णांची ही गीते पुढे कोणत्याही नाटकात वा कीर्तनात साखसुरत गायिली जाऊ लागली हे पाहिले की, अण्णांच्या आत्मविश्वासाचे कौतुक वाटू लागते. तीच गोष्ट गडकऱ्यांची. त्यांचाही विश्वास अनाठायी नव्हता हे पुढे काळानेच सिद्ध केले. त्यांची ही गीते नाटक-कीर्तनांत गेली नसली तरी स्त्रीगीते म्हणून गायिली जाऊ लागली.

पण हा या गीतांचा काव्य म्हणून विचार झाला. खरा विचार व्हायला हवा तो नाट्याच्या दृष्टीने. ज्या पात्रांच्या मुखी आणि ज्या प्रसंगी ही गीते आली आहेत त्यांच्या संदर्भात विचार केला की, नाट्यदृष्ट्याही ही गीते कशी सरस उतरली आहेत ते कळून येते. यमूच्या भावावर—वसंतरावावर—प्रेम करणाऱ्या वेणूचा विवाह बाळाभाऊशी करण्याचा घाट तिचे वडील घालतात, तेव्हा वेणू 'भीमकबाळा' हे गीत यमूला म्हणून दाखवते; आणि बाळपणी जयंताशी लग्नाचा खेळ खेळलेली पण नंतर दुसऱ्याशीच विवाह होऊन वैधव्य आलेली लीला त्या खेळातल्या विवाहाची आठवण काढीत 'ते हि नो दिवसा गताः'चे भाषांतर करते. या दोन्ही गीतांस याप्रमाणे पूर्वपरिचित व प्रासंगिक असे दुहेरी संदर्भ असल्यामुळे ही गीते नाट्यदृष्ट्या कशी परिणामकारक ठरत असतील हे सहज समजण्याजोगे आहे. 'घुंगुरबाळा' व 'घांस' या दोन गीतांचा मात्र अधिक विचार करायला हवा.

'घुंगुरबाळा' हे गीत कालिंदी आपल्या बाळाला जोजवताना गात असली तरी या गीतात वात्सल्यापेक्षा शृंगाराचाच आविष्कार विशेषत्वाने आहे. पुत्र हे पतीचेच प्रतीक असल्यामुळे त्याच्या दर्शनाने व चाळ्याने मातेला पतीची याद येणे हे स्वाभाविकच असले, तरी या गीतात व्यक्त झालेली भावना निखळ शृंगाराचीच दिसून येते; बाळाला जोजवणे हे केवळ निमित्त.

वदलों जें नादीं । संवादीं । तुझिया जन्माआधीं
पहिल्या प्रीतीचे । गमतीचे । कांहीसें भीतीचे

किंवा

रात्रीच्या काळीं । जों बसली । ब्रह्मानंदीं टाळी
मनिं तेव्हां वाणें । जें गाणें । अस्फुट मंजुळवाणें

इत्यादी वर्णन हे बाललीलांचे नसून मातापित्यांच्या प्रणयाचे आहे हे उघड आहे.

गाणें मंजुळ तें । झुळझुळतें । तुझिया बाळ्याभंवतें

असे ती म्हणते तेव्हा घुंगुरबाळ्याच्या नादात तिला रतिक्रीडेच्या वेळच्या स्वतःच्याच कंकणांचे व नूपुरांचे अनुरणन ऐकू येत असावे असे वाटते. पण हे तिच्या व्यक्तिरेखेशी संवादी असेच आहे. ती प्रेमवेडी आहे तशीच वृंदावनाचे आपल्यावर प्रेम नसावे या शंकेने भयाकुलही झालेली आहे. वृंदावनाशी जे बोलण्यास ती भिते ते ती तान्ह्या बाळाशी

बोलते. बाळाला जोजवताना आपण भलत्याच आठवणी काढीत आहोत याची जाणीव तिला होत नाही असे नाही. "वेडी तर नाहीं मी! केतनाला निजविण्यासाठीं म्हणून गाणें म्हणतें आणि त्यांत त्याला घुंगुरवाळा वाजविण्याचा आग्रह करितें!" या तिच्या उद्गारांत ती जाणीव सूचित झाली आहे. प्रणयविव्हल कालिंदीचे संपूर्ण दर्शन या गीतात घडते आणि तेही वात्सल्याच्या झिरझिरीत मच्छरदाणीतून, म्हणून तर हे गीत एवढे वेधक उतरले आहे. पुढे वात्सल्य व पतिप्रेम यांत विरोध उत्पन्न होतो आणि ती मुलाचा बळी देऊन पतीचा अधःपात रोखण्याचा प्रयत्न करते, त्या वेळी या गीताची याद मन व्याकूळ करते.

सिंधूच्या तोंडचे 'घांस घे रे तान्ह्या बाळा' हेही वत्सलगीतच, पण त्यातून व्यक्त होणाऱ्या वात्सल्यापेक्षाही सूचित होणारी पतिभक्ती अधिक वेधक ठरते. नाटकाच्या सुरुवातीला प्रेमळ, हळवी, श्रीमंतीत वाढलेली, लाडावलेली नववधू अशा रूपांत समोर आलेल्या सिंधूचे उत्तरार्धात अजिबात वेगळे दर्शन घडते. रामलाल, पद्माकर व बाबासाहेब यांना सुधाकर घराबाहेर काढतो आणि त्यांच्याकडून कवडीही घेणार नाही अशी सिंधूला शपथ घ्यायला लावतो; सिंधू क्षणाचाही विचार न करता शपथ घेते; आणि त्यानंतर आपल्यासमोर वावरते ती नित्य काबाडकष्ट उपसणारी, सोशीक, दृढनिश्चयी, पतिभक्ति-परायण पत्नी व वत्सल माता. हे जे तिच्या वृत्तीत संपूर्ण परिवर्तन घडते, ते एकाएकी झालेले नाही. या बदलाची पहिली चाहूल प्रस्तुत गीतात लागते.

हे गीत त्या शपथेआधीचे असूनही या गीतातील घास विदुर, सुदाम, वनवासातील द्रौपदी आणि शबरी या दरिद्री भक्तांचे आहेत. बाळाला दूध पाजताना सिंधूला नेमकी या दरिद्री भक्तांचीच आठवण का येते? सुधाकराच्या व्यसनाधीनतेची खबर तिच्यापर्यंत पोचलेली नसते आणि तिचे बडील व बंधू चांगले धनवंत असतात; अशा स्थितीत तिला दारिद्र्याचे डोहाळे का लागतात? रामलालने सांगेपर्यंत सिंधूला पतीच्या व्यसनाची काहीच का कल्पना आली नसेल? दारूचे व्यसन आणि मानी स्वभाव यांतून अटळपणे उद्भवणारी संसाराची संभाव्य वाताहत तिला दिसलीच नसेल का? स्त्रीमनाला अशा शंकाकुशंका भेडसावीतच असतात. या गीतानंतरच्या संवादात सिंधू शरदला म्हणते :

> वन्सं, आपदा चंद्रासूर्यासारख्या वेळा सांगून का येत असतात? बरं व्हायचं तें जपा-तपानं होतं आणि वाईट मात्र झाल्यावर कळायला लागतं. फळ पिकण्यापूर्वी पाडानं रंगून जातं; पण पुरतेपणीं कुजल्याखेरीज त्याला कधीं घाण सुटली आहे का? एके-काच्या गोष्टी ऐकल्या म्हणजे जिवाला अगदीं कसा चरका बसतो!

पण केवळ शंकाकुशंकांतूनच हे गीत स्फुरलेले नाही. त्यांच्या जोडीला सगळ्या संभाव्य आपदांना तोंड देण्याचा दृढनिश्चयही यात व्यक्त झालेला आहे. कितीही भीषण दारिद्र्य प्राप्त झाले तरी त्यातून स्वतःची सुटका करून घेण्याकरिता पतीला सोडून माहेरी परतायचे नाही, हे सिंधूने केव्हाच ठरवलेले दिसते. या पतिभक्तीला देवाच्या भक्तीचे रूप देऊन आपला निर्धार टिकवण्याचे साकडे ती परमेश्वराला घालीत आहे. प्रस्तुत गीत वरवर

बाळाला उद्देशून असले तरी अंती ते स्वतःलाच उद्देशून आहे. वरील भक्तांची अविचल निष्ठा आपल्याही अंगी बाणायला हवी, असेच ती या प्रसंगी स्वतःला बजावीत आहे.

इथे थोडे विषयांतर करतो. सिंधूच्या वृत्तीतील बदल जसा या गीतात तसाच तो या गीतानंतरच्या "वन्सं, सांभाळा बाई तुमचं रत्न हें! तुमचीं माणसंच भारी अचपळ!" या उद्गारांतही सूचित होतो. वरवर हे वाक्य बाळाच्या कौतुकाचे वाटले, तरी त्यात सुधाकराच्या वृत्तीतील अस्थिरताच मुख्यतः अभिप्रेत आहे. सिंधू तिचाही बाह्यतः खेळकरपणे पण अंतर्यामी अपरिहार्यतेने स्वीकार करते. पुढे आणखी दोन प्रसंगींही ती अशीच वरकरणी हसत प्राप्त दारिद्र्याचा बिनतक्रार स्वीकार करताना दिसते. सिंधूचे कष्ट पाहून गीता, "लक्ष्मीशीं सारीपाट खेळण्यांत तुमचा जन्म गेला; आणखी आतां हें काम करायचं?" असे तळतळून उद्गार काढते, तेव्हा सिंधू, "हं! अर्ध्या डावावरून लक्ष्मी उठून गेली आणि हातीं कवड्या राहिल्या! आपला हातगुण, त्याला कोण काय करणार?" असे शांत उत्तर देते. पुढे घरातील तांदूळ संपल्यामुळे चूल थंड पडते, तेव्हा दळण पुरे करून द्यायच्या आधीच पैसे मिळतील का, असे सिंधू गीताला विचारते. त्या नतद्रष्ट माणसांकडून कामाआधी मजुरीचे पैसे मिळणे अशक्य असल्यामुळे आपल्याच कनवटीचे पैसे मोजीत, "एक, दोन, तीन अन् (उघड) चार पैसे मिळतील! नाहीं असं व्हायचंच नाहीं अगदीं! येऊं का जाऊन? अगदीं उभ्या उभ्या आलें हं—" असे म्हणत गीता जायला निघते, तेव्हा तिचा वेत उमजून "अगदीं बसल्या बसल्यासुद्धां आणाल! हें बघा, तसं नको." असे म्हणून सिंधू तिला थांबवते. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील विनोद प्रेक्षकांना खदखदून हसवतो; पण सिंधूच्या तोंडचे हे तिन्ही विनोद प्रेक्षकांच्या डोळ्याला पाणी आणतात. विनोदाला कारुण्याची झालर असली की तो विनोद उच्च दर्जाचा, असा संकेत रूढ झाला आहे. कारुण्याच्या झालरीने विनोदाला उठाव कसा येतो ते कळत नाही. पण करुणेचा विषय झालेली व्यक्तीच जेव्हा आपले उघडे पडलेले दैन्य विनोदाच्या वस्त्राने झाकण्याचा प्रयत्न करते, तेव्हा तिचे कारुण्य काळजाला अधिकच भिडते. नाटकाच्या पूर्वार्धातील आनंदी सिंधू एकदाही विनोद करीत नाही. उत्तरार्धातील गांजलेली सिंधू आपले दुःख गिळण्याकरिता वरकरणी हे जे विनोद करते, त्यांतच तिच्या खंबिरतेची साक्ष पटते. 'घांस घे रे' या गीताएवढेच हे तीन विनोद सिंधूच्या वृत्तीतील बदलाचे द्योतक आहेत.

गडकऱ्यांनी नाटकांत ही जी पारंपरिक धर्तीची गीते घातली आहेत त्यांचा संगीताच्या दृष्टीने विचार केला, तर ती दोन बाबतींत उणी वाटतात : एक, ती शब्दप्रधान असल्यामुळे त्यांत गायकीला फारसा अवसर नाही; दोन, त्यांच्या चाली चिरपरिचित असल्यामुळे त्यांत नावीन्याचा अभाव जाणवतो. परंतु नाट्याच्या दृष्टीने पाहिले की, या दोन्ही उणिवाच त्यांची बलस्थाने ठरतात. संवाद हे नाटकाचे माध्यम असल्यामुळे नाटक हे स्वभावतःच शब्दप्रधान असते; आणि म्हणून त्यातील पात्रमुखी संगीतही शब्दप्रधानच असायला हवे. पारंपरिक धर्तीच्या गीतांत नावीन्याला अवसर नसल्यामुळे ते मनाला चकित करू

शकत नसले, तरी चिरपरिचित चाल आणि लोकसंगीताची धून यांमुळे ते सरळ काळजालाच हात घालते. हे संगीत आपण बाळपणापासून ऐकत आलो असल्यामुळे ते आपल्या वैयक्तिक स्मृती तर जागृत करतेच, शिवाय ते शेकडो वर्षे गायिले जात असल्यामुळे आपल्यांत संस्काररूपाने टिकून असलेल्या आपल्या पूर्वजांच्या कैक पिढ्यांच्या स्मृतीही चाळवते. वैयक्तिक आठवणी आपण पुन्हा मनोमन अनुभवू शकतो; तशा या पूर्वजांच्या आपल्यात टिकून राहिलेल्या स्मृती नसतात. त्या चित्तावर कोरलेल्या नसतात तर रक्ताच्या पेशींत मुरलेल्या असतात. त्या चाळवल्या जातात तेव्हा त्या आपल्याला केवळ अस्वस्थ करतात, हुरहूर लावतात. ही अस्वस्थता व हुरहूर नाटकातील प्रसंगांना पार्श्वसंगीतासारखी भारून टाकते. गडकऱ्यांना याची पुरी जाणीव असावी. 'पुण्यप्रभावा'त कालिंदी 'अभिमन्युगीत' या रूढ पारंपरिक स्त्रीगीतातील काही ओव्या आणि 'एकच प्याला'त सिंधू जात्यावर दळताना 'चंद्र चवथिचा' ही एकच ओवी गाते, तेव्हा ते ते प्रवेशच नव्हेत तर त्यानंतरचे प्रवेशही त्या संगीताने भारून टाकले जातात हा अनुभव आहे.

बाळपणापासून कानीमनी रुळलेल्या चाली आणि कवितेचे वारे लागल्यापासून नित्य साथसंगत करणारा जातिछंद यांमुळे पारंपरिक स्वरूपाच्या गीतरचनेत गडकऱ्यांची प्रतिभा माहेरी आल्यासारखी मोकळेपणाने वावरू लागली तर त्यात नवल नाही. त्यांची जातिछंदाची ओढ एवढी दुर्धर होती की, औत्तरेय चिजाही त्यांना जातिछंदांतच ऐकू येत. पदांवर दिलेल्या चाली औत्तरेय चिजांच्या, पण रचना शुद्ध जातिछंदांत अशी कित्येक पदे त्यांच्या नाटकांत आढळून येतात. त्यांची गायकी ढंगातील जी दोन पदे आजही बैठकीत गायिली जातात ती दोन्ही जातिछंदांतच असावीत, हा काही योगायोग नव्हे. ही दोन पदे म्हणजे 'पुण्यप्रभावा'तील 'नाचत ना गगनांत' आणि 'भाववंधना'तील 'कठिण कठिण कठिण किती'. ही पदे अनुक्रमे मध्वमुनीश्वरांचे 'तूं माझा यजमान' आणि केशवस्वामींचे 'घडि घडि घडि चरण तुझे आठवती रामा' या कीर्तनातील गीतांवर रचलेली आहेत. गडकऱ्यांनी या पदांवर या चाली दिलेल्या नसल्या—'नाचत ना'वर तर 'आनपरी दरबार' अशी चाल दिलेली आहे—तरी श्रोत्यांना कळत नकळत त्यांची याद आल्याशिवाय राहू नये, एवढी ती गीते लोकप्रिय होती. या दोन पदांची रचना एवढी श्रवणसुभग होण्याचे कारण त्या मूळ गीतांतील गोडवा.

केवळ औत्तरेय चिजांवर बांधलेल्या पदांतील जडता आणि पारंपरिक स्वरूपाच्या गीतरचनेतील रसरशीतपणा ही दोन्ही गडकऱ्यांना तीव्रतेने जाणवली असणार. त्यानंतरच्या 'राजसंन्यास'करिता त्यांनी जी सात पदे रचली त्यांतील एक अंगाईगीताच्या, तीन लावणीच्या आणि दोन कीर्तनांतील गीतांच्या चालींवर आहेत. 'साजणिबाई' हे एकच पद 'साजन होरे' या औत्तरेय चिजेवर आधारलेले आहे. परंतु हे पदही जातिछंदात असून त्याचा सगळा ढंग—चाल, बोल आणि आशय—लोकगीताचाच आहे. शिवांगीने येसूबाईचे अलंकार लेऊन तिच्याऐवजी स्वतः मोगलांकडून कैद व्हायचे आणि येसूबाईला

दासीच्या वेषाने पळून जायला अवसर द्यायचा, असा डाव रायबा रचतो. कैदेत मोगलांना खरा प्रकार कळून आल्यावर होणारी विटंबना टाळण्याकरिता शिवांगीने आंगठीतला हिरा गिळून आत्महत्या करायची, असेही तो ठरवतो. स्वामिभक्तीमुळे नव्हे तर रायबावरील प्रेमापायीच शिवांगी हे दिव्य करायला मोठ्या आनंदाने संमती देते. या दिव्याने तिला रायबाच्या हृदयात अक्षय स्थान मिळणार होते; म्हणून तिच्या लेखी हा मृत्यू म्हणजे तिचा विवाहसोहळाच होता. अंगावर दागिने चढविले जात असताना ती हे पद गाते. पद असे :

साजणिबाई। सजविं मजसि करिं घाई। लगिनघडि जाई।
वेळ आली भरा। देव आले घरा। करीं चतुराई ॥ १ ॥
साजणिबाई। नटुनिथटुनि लवलाही। निघतें अगाई।
राजराजेश्वरा। जवळिं याहो जरा। बघिन मुख कांहीं ॥ २ ॥
साजणिबाई। चपळ पळत मन पाहीं। जवळिं नच राही।
मंगलाचे सडे। टाकिं चोंहींकडे। दाविं नवलाई ॥ ३ ॥

तुकारामांनीही एका अभंगात मृत्यूवर असेच विवाहसोहळ्याचे रूपक रचले आहे. तो अभंग असा :

जरा कर्णमूळीं सांगों आली गोष्टी। मृत्याचिये भेटी जवळी आली ॥
आतां माझ्या मना होईं सावधान। ॐपुण्यची जाण कार्यसिद्धि ॥
शेवटील घडी बुडतां न लगे वेळ। साधावा तो काळ जवळी आली ॥
तुका म्हणे चिंतीं कुळींची देवता। वारावा भोंवता शब्द मिथ्या ॥

तुलना करीत नाही. तुकाराम व शिवांगी यांची भूमिकाच वेगवेगळी असल्यामुळे आणि अभंग व नाटकातील पद हे काव्यप्रकारही भिन्नभिन्न असल्यामुळे अशी तुलना अयुक्तच ठरेल. तरीही या रचना वरवर पाहिल्या तरी गडकऱ्यांनी शिवांगीची प्रणयाकुल, अधीर पण उल्हसित वृत्ती कशी समर्थपणे व्यक्त केली आहे ते कळून येईल. प्रत्येक कडव्यातील दुसऱ्या व तिसऱ्या चरणांतील ऱ्हस्व स्वरांच्या मालिका व त्यांच्या अंती येणारे दोन दीर्घ स्वर आणि चौथ्या व पाचव्या चरणांतील दीर्घ स्वरांचे आधिक्य ही स्वररचनादेखील लक्षणीय आहे. नुसत्या स्वरांच्या गुंफणीनेच शिवांगीची गजबज व घाई श्रोत्यांच्या कानामनाला प्रत्ययास आणून देण्यात गडकऱ्यांनी एक अपूर्व सांगीतिक जाण दाखविली आहे. विशेष म्हणजे या एकाच पदात शिवांगीचे संपूर्ण व्यक्तित्व समूर्त झाले आहे.

गडकऱ्यांनी 'राजसंन्यासा'तील पदे दुसऱ्यावर न सोपवता स्वतःच बांधली, ही रचना गद्यसंवादाच्या संगतीनेच केली आणि त्याकरिता शुद्ध लोकसंगीताच्या अंगाने गाता येईल अशा जातिछंदाचाच त्यांनी अवलंब केला, या तिन्ही घटना मोठ्या सूचक वाटतात. गद्यसंवाद व पदे यांतील द्वैत आता संपले होते. आपल्या काव्यप्रतिभेला अनुकूल आणि

नाट्यप्रतिभेला पोषक असा संगीतप्रकार त्यांना सापडला होता. 'राजसंन्यास'च्या राहिलेल्या भागातच नव्हे तर त्यानंतरच्या नाटकांत ते या मन्हाटी संगीताचीच योजना करण्याचा दाट संभव होता. पण 'राजसंन्यास' पुरे व्हायच्या आधीच त्यांना मृत्यूने गाठले. त्यानंतर अवघ्या एका तपाच्या आत मराठी रंगभूमीला अवकळा आली आणि बोलपटांचे साम्राज्य सुरू झाले. हे बोलपट अभिजात संगीताच्या वाटेस कधीच गेले नाहीत. सुरुवातीस भावगीते आणि नंतर लोकगीते यांवरच त्यांनी भर दिला. बोलपटाचा शोध लागला नसता तर मराठी नाट्यसंगीतानेही हीच दिशा धरली असती. गडकऱ्यांचे 'राजसंन्यास' पूर्ण होऊन त्याचे प्रयोग झडू लागले असते, तर या नव्या नाट्यसंगीताचे ते अध्वर्यू ठरले असते.

नाटक हे प्रेक्ष्य तसेच श्राव्यही असते. त्यामुळे त्याचा प्रयोग देखणा तसाच श्रवणीयही व्हायला हवा. यशस्वी नाट्यप्रयोगाला—मग तो संगीत असो वा गद्य—मैफलीचाच रंग येत असतो. परंतु पदांतील संगीताहून गद्यसंवादांतील संगीत वेगळ्या जातीचे असते. त्याकरिता भाषेतील प्राकृतिक सांगीतिक विशेषांचा जाणीवपूर्वक उपयोग करून घ्यावा लागतो. हे विशेष म्हणजे भाषितातील स्वरांचे चढउतार, खटके आणि लय. हे विशेष नटाच्या वाचिक अभिनयाचेच आविष्कार असले तरी त्यांना अवसर मिळेल अशी भाषिते नाटककारानेच बांधायची असतात.

गडकऱ्यांना त्या संगीताचा कान नव्हता, तसाच याही संगीताचा नसावा. त्यांच्या 'प्रेमसंन्यास' आणि 'पुण्यप्रभाव' या नाटकांतील प्रमुख पात्रांचे संवाद कृत्रिम आणि बळजबरीने काव्यात्म वा वक्तृत्वपूर्ण बनवलेले आहेत. त्यात भर म्हणूनच की काय, "मनाची मर्जी मोडणाऱ्या या मंजुळ मैनेची मान मुरगाळून..." यासारखा आद्यानुप्रास साधण्याचा बाष्कळ खटाटोपही त्यांनी आरंभला. ही टूम त्यांना इंग्रजी गद्यावरून सुचली असावी. त्या काळी विशेष दबदबा असलेल्या आणि बहुधा विद्यापीठीय परीक्षांकरिता अभ्यासिल्या जाणाऱ्या कार्लाइल्ला (१७९५–१८८१) या प्रासाची विशेष हौस होती. इंग्रजी भाषेत शब्दांतील आद्य अवयवावर बहुधा आघात असल्यामुळे असे प्रास त्या भाषेच्या उच्चारप्रकृतीशी विसंगत नसतीलही; परंतु मराठीत शब्दाचा अखेरचा अवयव स्पष्टोच्चारित असल्यामुळे शब्दांतील अंत्य अवयवाची पुनरावृत्ती जशी मराठीच्या उच्चार-प्रकृतीशी मिळतीजुळती होते, तशी आद्य व्यंजनाची होत नाही. विशेष म्हणजे प्रत्येक शब्दाच्या आद्य अक्षरावर जोर देत उच्चारलेले वाक्य आपली स्वाभाविक लयही गमावून बसते. गडकऱ्यांचे हे वेड अखेरपर्यंत टिकून राहिले असले, तरी त्यांना या द्रोहाची जाणीव झालेली असावी असे वाटते. 'एकच प्याला'तील "मुलासकट माणुसकीला, सिंधूसकट संसाराला, सद्गुणांसकट सुखाला, जगासकट जगदीश्वराला, सुधाकराचा हा निर्वाणीच्या निराशेंतला शेवटचा प्रणाम," हे सुधाकराच्या भाषितातील प्रास या दृष्टीने लक्षणीय वाटतात. यात भिन्नभिन्न व्यंजनांचे प्रास असून ते दोन-दोन शब्दांच्या गटाने आले आहेत आणि प्रत्येक गटाच्या अंती स्वल्पसा विराम असून त्या ठिकाणी 'ला' हे

अंत्याक्षर पुनरावृत्त झाले आहे. या सर्व गोष्टी भाषितातील लय जपायला उपकारक ठरल्या आहेत.

भाषितातील लय जपण्याकरिता एवढ्या खटाटोपाची खरोखर पाहता तशी काही गरज नाही. स्वाभाविक भाषितात ती आपसुखच येते. सुशिक्षितांपेक्षा अशिक्षितांच्या आणि पुरुषांपेक्षा स्त्रियांच्या रोजच्या संवादांत ही लय अधिक प्रत्ययास येते. या दृष्टीने देवलांच्या नाटकांतील संवाद लक्षणीय आहेत. 'सौभद्र' नाटकातील रुक्मिणीची भूमिका करणाऱ्या शंकरराव मुजुमदारांना गाता येत नसल्यामुळे सुभद्रा, कृष्ण, अर्जुन, बलराम यांसारख्या ऊठसूठ गाणाऱ्या पात्रांत नित्य वावरणाऱ्या रुक्मिणीच्या तोंडी किर्लोस्करांना एकही पद घालता आले नाही. पण ही उणीव तिच्या गद्यसंवादांतील टसक्याने पुरी भरून निघाली आहे. 'सौभद्रा'तील रुक्मिणीचीच नव्हे तर सर्वच स्त्रीपात्रांची भाषा मोठी नखऱ्याची उतरली आहे; आणि त्याचेही श्रेय देवलांकडेच जाते. त्यांच्या साहाय्यानेच किर्लोस्करांनी हे संवाद रचले असे श्री० कृ० कोल्हटकर सांगतात. ('कोल्हटकर लेखसंग्रह'; १९३२, पृ० २५२.)

भाषेतील स्वाभाविक व कृत्रिम लयींची जाण देवलांना किती पक्की होती, हे 'शारदा' नाटकातील पुरुषपात्रांच्या व स्त्रीपात्रांच्या संवादांची तुलना केल्यास कळून येईल. तत्कालीन पंडितमन्य ब्राह्मण कशी कृत्रिम प्रौढ भाषा बोलत याचे दर्शन सुवर्णशास्त्री व भद्रेश्वर दीक्षित यांच्या भाषितांत देवलांनी घडविले आहे आणि त्यांची अंत्यप्रासयुक्त वाक्ये जुळविण्याची लकब भद्रेश्वर व कोदंड यांच्या पुढील संवादात दाखवली आहे :

भद्रेश्वर : तुम्ही देशस्थ, चित्पावन का कऱ्हाडे ?

कोदंड : मी चित्पावन.

भद्रेश्वर : चित्पावन, मग मुली सत्राशेवावन! बरं, गोत्र कोणतं ?

कोदंड : माझं गोत्र अत्रि.

भद्रेश्वर : अत्रि आणि सर्वांशी मैत्री!...बरं, वडील-मातुःश्री ?

कोदंड : दोघंही मी लहान असतांच वारलीं.

भद्रेश्वर : वारलीं! अरे अरे! पण एका अर्थी बेष झालं. पोरीला सासूसासऱ्याची किटकिट नाहीं उरली. बरं, भाऊबहिणी ?

कोदंड : नाहीं कुणी.

भद्रेश्वर : मग काय, नवरा राजा आणि नवरी राणी! आतां घरची स्थिति सांगा पाहूं.

कोदंड : फार गरिबीची.

भद्रेश्वर : फार गरिबीची! तर मग धरा वाट आपल्या घरची.

गडकऱ्यांप्रमाणेच देवलांनीही ही अशी कृत्रिम भाषा पात्रांच्या तोंडी घातली आहे. पण गडकऱ्यांनी खोट्या काव्यात्मतेच्या व वक्तृत्वाच्या सोसाने, तर देवलांनी उपहासाच्या दृष्टीने!

'प्रेमसंन्यास' आणि 'पुण्यप्रभाव' यांच्या प्रयोगांत त्या नाटकांतील प्रधान पात्रांपेक्षा गौण पात्रांचेच संवाद परिणामकारक ठरतात ते केवळ विनोदामुळे नव्हेत तर पात्रांच्या

स्वाभाविक भाषेमुळेही, याची काहीशी जाण गडकऱ्यांना आली असावी. 'प्रेमसंन्यासा'तील लीला आणि 'पुण्यप्रभावा'तील वसुंधरा यांच्या भाषितांशी 'एकच प्याला'तील सिंधू आणि 'भावबंधना'तील लतिका यांची भाषिते ताडून पाहिल्यास गडकऱ्यांच्या नायिकांची भाषा स्वाभाविकतेकडे कशी झुकू लागली होती हे कळून येईल. 'एकच प्याला'तील सुधाकर आणि 'भावबंधना'तील घनश्याम यांची भाषा बहुतांशाने कृत्रिमच राहिली असली तरी ती लयबद्ध असावी, यावरून गद्यभाषितातील लयीचे भानही गडकऱ्यांना येऊ लागले होते असे दिसून येते. गद्यभाषितातील स्वाभाविक लयीचे उत्कृष्ट उदाहरण म्हणून सिंधूचे पुढील स्वगत उद्धृत करता येईल :

> आतां काय सांगायचं या मुलीजवळ? घरांत चिमणीच्या चाऱ्यापुरतासुद्धां आधार नाहीं, हें कसं सांगूं हिला? देवा लक्ष्मीनारायणा, 'कुबेर तुझा भांडारी। आम्हां फिरविशी दारोदारीं। यांत पुरुषार्थ—' पण तुझ्याकडे काय दोष? पूर्वजन्मीं केलं तें कपाळीं उमटलं, त्याला तूं काय करणार? मागल्या जन्मीं ब्राह्मण ताटावरून उठवला असेल, म्हणून आज अन्नासाठीं दाही दिशा पाहणं आलं! अतीतअभ्यागताला रित्या हातीं दवडलं असेल, म्हणून घरची लक्ष्मी पारखी झाली! हिरव्या कुरणांतून गाईगुजीला हांकललं असेल, तेव्हां आज बाळाला दूध मिळत नसेल! आमचं संचित खोटं, तिथं तुझ्याकडे काय बरं गाऱ्हाणं आणायचं?

चतुर, खटकेबाज आणि कथानकाला गती देणारे संवाद हेदेखील नाट्यप्रयोगाला मैफलीचा रंग आणीत असतात. नाट्यप्रयोग आणि गाण्याची मैफल यांतील या साम्यामुळेच खटका व सवालजवाब या संज्ञा नाटकाप्रमाणेच संगीतातही योजल्या जातात. संगीताच्या जुगलबंदीत सवालाला केवळ जवाब देऊनच प्रतिस्पर्धी थांबत नाही तर तो प्रतिसवालही टाकीत असतो. यातूनच मैफलीचा मजा वाढत जातो आणि बंदिशीला गती प्राप्त होते. नाटकातील संवादांना जुगलबंदीचे स्वरूप यायला उत्तर-प्रत्युत्तरांतील चातुर्यच केवळ उपयोगी पडत नाही; त्यांची भाषाही खटकेबाज असावी लागते. हा खटका जसा नित्याच्या स्वाभाविक भाषेत सहजीच येतो, तसा कृत्रिम भाषेत येऊ शकत नाही. याही दृष्टीने देवलांचे संवाद आदर्श ठरतात. गडकऱ्यांच्या गौण पात्रांच्या संवादांत हा जुगलबंदीचा जल्लोष जसा प्रत्ययास येतो तसा तो प्रधान पात्रांच्या संवादांत येत नाही, याचे मुख्य कारण म्हणजे त्यांची कृत्रिम भाषा हेच होय. त्यातही या प्रधान पात्रांची भाषिते केव्हा केव्हा एवढी प्रदीर्घ होतात की, त्यांनी जुगलबंदीची गतीच अवरुद्ध होते. गडकऱ्यांनी आपल्या अखेरच्या अपुऱ्या नाटकात हा दोषही काढून टाकला; पण तो प्रधान पात्रांच्या तोंडी स्वाभाविक भाषा योजून नव्हे, तर त्या संबंध नाटकापुरती एक नवीच भाषा निर्माण करून!

'राजसंन्यास'मधील संवादांची भाषा स्वाभाविक नाही हे स्पष्टच आहे. शिवकालाचा आभास निर्माण करण्याकरिता गडकऱ्यांनी बखरींच्या भाषेचा ढंग संवादांत आणला आहे. बखरींची भाषा ही काही त्या काळची नित्याची बोलीभाषा नव्हे. ती बखरकारांनी

सजवलेली अतएव कृत्रिमच भाषा. परंतु कृत्रिम का असेना, प्रत्येक पात्राच्या दर्ज्याला, पेशाला व स्वभावाला साजेल अशीच भाषा गडकऱ्यांनी त्या त्या पात्राच्या तोंडी घातली आहे. विशेष म्हणजे गौण पात्रांच्याएवढेच प्रधान पात्रांच्या भाषितांतील लयीचे भान सतत जागते ठेवले आहे. उदाहरणार्थ, जिवाजीचे पुढील भाषित पाहा :

आतां उघड माप पदरांत घालूं लागलों तर म्हणशील, कीं पंत, आडमाप बोलतां म्हणून! अरे, शिवाजी म्हणजे मूठदाबल्या हातीं साडेतीन हात उंचीचा, नाकींडोळीं नीटस, काळगेल्या रंगाचा, राकटलेल्या अंगाचा, हरहुन्नरी ढंगाचा, लिहिणें-पुसणें वेतास वात, गुडघ्यांत अंमळ अधू, असा एक इसम होऊन गेला! त्याची काय बरें मातब्बरी सांगतोस एवढी! म्हणे हिंदुपदपाच्छाही उठवली! काय रे, मोगलाई मोडलीन् मराठेशाही झाली म्हणून इकडची दुनिया तिकडे झाली वाटतें? शिवाजीच्या राज्यांत लिंबोणीला आंबे लागले, का शेळीनें आपली पोर वाघाच्या पेट्याला दिली, का कणसांतून माणसें उपजलीं? अरे, केलें काय शिवाजीनें असें?

किंवा तुळशीचे हे भाषित पाहा :

सुखाला बाहेरचा वारा सोसत नाहीं वाटतें? घराच्या कोंडवाड्यांत जीव श्रमी करून घ्यायचा हेंच बायकांचें सुख वाटतें? इथें बसूं नकोस, असें हसूं नकोस; तिथें जाऊं नकोस, तसें गाऊं नकोस; इकडे पाहूं नकोस, तिकडे राहूं नकोस! इतक्या आडवाटेनें सुखाचा पल्ला गांठायचा! मी अशी सांगितल्या बुद्धीची नाहीं. पांख मोडल्यावर मैना कसली; गळा दाबल्यावर कोयळ कसली? दांत पाडल्यावर नागीण नाहीं; डोळे फोडल्यावर वाघीण नाहीं! जा, सोड माझा हात.

'राजसंन्यासा'त आद्यप्रासही आले आहेत, पण ते

राया, राजेश्वरा, तुला गरीब कोण म्हणेल? कुबेरभांडाराची सारी संपदा माझ्या रायाच्या नांवावरून ओंवाळून टाकावी! माझ्या सावळ्या सुरतीचा सरदार, माझ्या ऐन अमदानीचा अमीर, माझ्या उमलत्या उमेदीचा उमराव, या नव्या नवतीचा नवरंग, माझ्या बढत्या बहारीचा बादशहा—तूं गरीब? शिवांगीच्या शिलेदाराला गरीब कोण म्हणेल?

असे लयीला सांभाळीतच. परंतु अशा आद्यप्रासांपेक्षा अंत्य यमकांवरच त्यांनी अधिक भर दिला आहे. खटकेबाज सवालजबाब तर सर्वत्रच आहेत. लयबद्ध भाषिते आणि खटकेबाज सवालजबाब यांनी या नाटकातील गद्यसंवादालाही संगीताचा एवढा साज चढवला आहे, आणि तोही यातील मराठमोळ्या पदांशी एवढा मिळताजुळता आहे की, मराठीतील ही वेगळ्याच रंगाढंगाची संगीतिका ठरली आहे.

'पुण्यप्रभाव' हे पहिलेच संगीत नाटक लिहिल्यावर गडकऱ्यांनी संगीताचा एवढा धसका घेतला की, त्यानंतरच्या 'एकच प्याला' व 'भावबंधन' या नाटकांतील पदे त्यांना दुसऱ्यावर सोपवावी लागली. त्याच गडकऱ्यांनी 'राजसंन्यास'सारखी एक वेगळ्याच ढंगाची संगीतिका स्वतःच्याच हिमतीवर रचण्याचा चंग बांधावा ही घटना केवढी अतर्क्य! अशी ही अपूर्व संगीतिका अपूर्णच राहावी ही मराठी रंगभूमीचीच शोकान्तिका म्हटली पाहिजे!

५. 'चंद्र चवथिचा'

'एकच प्याला' नाटकात अनेक नाट्यपूर्ण प्रसंग आहेत : (१) गीता सिंधूला अमृतेश्वरी चाललेल्या लक्षभोजनाला जाऊ या म्हणते आणि सुधाकर ते चोरून ऐकतो; (२) दारू सोडण्याचा निश्चय केलेला सुधाकर नोकरीकरिता बंडगार्डनवर चार संभावित गृहस्थांना भेटतो आणि त्यांतील प्रत्येक जण त्याची वेगवेगळ्या रीतीने संभावना करतो; (३) दारू प्यायलेला सुधाकर "हें कारटं रामलालचं आहे" असे म्हणून आपल्याच मुलावर प्रहार करतो आणि त्या प्रहाराने मूल तर मरतेच पण त्याला वाचवण्याकरिता मध्ये आलेल्या सिंधूलाही प्राणांतिक जखम होते; (४) "बाळाला घेऊन माळ्यावरून उतरतांना उपासामुळें घेरी येऊन पडलें व जखमी झालें आणि बाळ अंगाखालीं चेंगरून मेलें," असे सिंधू मरतेवेळीं फौजदाराला सांगते; हे त्यांतील काही ठळक प्रसंग. परंतु या सर्व प्रसंगांपेक्षाही काळजाला भिडते व जीव व्याकूळ करते ते सिंधूचे दळणाच्या वेळचे भाषित. ते असे :

[स्थळ : सुधाकराचें घर.

पात्रें : सिंधू दीन वेशानें दळीत आहे. पाळण्यांत मूल.]

सिंधू : 'चंद्र चवथिचा । रामाच्या ग बागेमधेंचाफा नवतिचा ॥' (दोनचार वेळ म्हणते; पाळण्यांत मूल रडूं लागतें.) अग बाई, बाळ उठला वाटतें ! (उठून त्याला पाळण्यांतून बाहेर घेते.) आज चवथीची ही चिमुकली चंद्रकोर लौकर कां बरं उगवली ? चतुर्थीचा उपास लागला वाटतं चिमण्या चंद्राला ? भूक लागली का बाळाला ? बाळ, थांब हं जरा. आतां गीताबाई येतील, त्यांना दूध आणायला सांगूं माझ्या बाळासाठीं बरं ! आतां कां बरं काजळकांठ भिजवतोस असा ? मघांशीं थोडं दूध पाजलं होतं. तेवढ्यावरच थोडी वेळ काढायला नको का ? असा हट्ट

करूं नये! मागितल्या वेळीं दूध मिळायचे दिवस, राजसा, आतां आपले नाहींत रे! आपल्या लेखीं गोकुळीच्या गोठणी ओस पडल्या!

वधुं नको मजकडे केविलवाणा, राजस बाळा ॥ध्रु०॥
ये देवा। आपुली ना करुणा। तोंवरी समजुनी। वर्ते अनुकाला॥

गरिबींत लहान जीवालासुद्धां मोठ्या माणसाची समजूत यायला हवी बरं, बाळ! अस्सं, आतां कसा बरं हंसलास! असाच शहाणपणा शिकला पाहिजे आतां! गुणाचं मोठं गोजिरवाणं आहे माझं! दृष्टसुद्धा लागेल एखाद्याची अशा गुणाच्या करणीनं! झालं, लागलीच दृष्ट! आली बाळगंगा डोळ्यांतून! माझ्या डोळ्यांतून पाणी आलं म्हणून का वाईट वाटलं तुला? बाळा, मी रडतें म्हणून तूंसुद्धां असा रडणारच का? मी रडूं नको तर काय करूं? आज वाटलं, देवाला दया आली म्हणून! चांगली शपथ घेऊन सोडणं झालं होतं; पण आपलं दैव आड आलं! आतांच भाईनं सांगून पाठविलं, कीं क्लबांत जाऊन पुन्हां प्यायला सुरुवात झाली म्हणून! आतां बाळा, संसाराला तुझाच काय तो आधार! बाळ, लौकर मोठे व्हा आणि आपल्या गोजिऱ्या हातांनीं माझीं आसवं पुसून टाका! तोंवर या आसवांच्या अखंड धारेनं तुझ्या आटलेल्या दुधाचा वाढावा करायला नको का? ऐकतां ऐकतां डोळे मिटून ध्यान मांडलं का इतक्यांत? हंसायला वेळ नाहीं, न् रडायला वेळ नाहीं! नीज, मी गाणं म्हणतें हं! (त्याला मांडीवर निजवून पुन्हां दळूं लागते.)
'चंद्र चवथिचा। रामाच्या ग बागेमधें चाफा नवतिचा॥'

यातील 'वधुं नको—' हे पद गुर्जरांचे. त्यातील 'वर्ते अनुकाला'—कालानुसार वर्तन कर—हे शब्द सिंधूच्या तोंडीच नव्हत तर बाळाच्या कानीही न शोभणारे. नारायणराव हे शब्द कसे उच्चारीत, ते आठवण्याचा प्रयत्न केला; पण आठवेनात. त्यांची ध्वनिमुद्रिका परत परत ऐकली, पण ते शब्द काही ऐकूं येईनात. सिंधूच्या मुखात आणि बाळाच्या कानात शोभणार नाहीत, असे शब्द नारायणरावांच्या कंठातून तरी कसे निघतील? आपण हे पद सोडून देऊ झाले. नाहीतरी ते गडकऱ्यांचे नाहीच मुळी!

सिंधू ही गर्भश्रीमंताची मुलगी, कर्तृत्ववान वकिलाची पत्नी, तान्ह्या बाळाची आई; पण आता उपाशीपोटी, फाटक्या लुगड्यात, मोलाचे दळण दळण्याची पाळी तिच्यावर आली आहे, आणि तिचे तान्हे बाळ घोटभर दुधालाही महाग झाले आहे! हे दृश्य करुण तर खरेच, पण त्याहूनही अधिक कारुण्य तिच्या शब्दांत आहे. तिचे हे भाषित बाळाला उद्देशून आहे, म्हणजे स्वगतच आहे. त्यात सिंधूचे वात्सल्य, बाळाला वेळच्या वेळी दूधही पाजता येऊ नये याचे दुःख, सकाळी दारू सोडण्याची शपथ घेऊन सुधाकराने ती संध्याकाळच्या आत मोडावी याने आलेली घोर निराशा, "आता बाळा, संसाराला तुझाच काय तो आधार!" ही दीर्घ मुदतीची आशा, असे विविध भाव व्यक्त झाले आहेत. हे काळजाला भिडतात; पण जीव व्याकूळ होतो तो या भाषिताने नव्हे, तर 'चंद्र

चवथिचा—' या गीताने ! कालांतराने या भाषितातील इतर सर्व शब्द विरून जातात; शिल्लक राहते ते हे गीत आणि जिवाची व्याकुळता !

हे गीत सिंधू का गाते ? ती सांगते :

सिंधू : म्हणतात ना, वासना तशीं फळं ! बाबांच्या घरीं माझ्या लहानपणीं आमची मोलकरीण रोज पहांटेची गोड गळ्यावर हें गाणं म्हणून दळीत असायची; मी नित्यनेमानं आपली अंथरुणावर पडल्या पडल्या तें ऐकायची. बाळपणची समजूत— एकदां आलं सहज मनांत, आपणहि असंच गाणं म्हणून दळावं असं; देव बापडा कुठं तेवढंच ऐकत होता; त्या वेळीं त्याला माझा बाळहट्ट नाहीं पुरवतां आला; आता सटवीच्या फेऱ्यांत सांपडून पुन्हां बाळपण लाभलं, आणि दळण्याची हौस फिटली ! त्या गोष्टीची आठवण होऊन गाणं म्हणत होतें झालं !

म्हणजे आतड्याला आणखीन एक पीळ ! हे गीत सिंधूच्याही मनात खोल रुतून बसलेले ! भविष्यातल्या अंधारामुळे ती बालपणीच्या आठवणी काढते आहे का ? त्या आठवणींतही तिला हेच गीत का आठवावे ? दळणाच्या सार्थीने म्हटलेले म्हणूनच केवळ का ?

वर्तमानकाळ जेव्हा जाचू लागतो तेव्हा मन सुखी, सुरक्षित व निश्चिंत अशा बालपणीच्या आठवणींत रंगू लागते. वर्तमानाच्या जाचाने मनाचा तोल ढळला तर माणूस बालसदृश वागूही लागतो. मनोविज्ञानात या विकृतीला 'रिग्रेशन' अशी संज्ञा आहे. सिंधू आपल्या मनाचा तोल जराही ढळू न देता बालपणीच्या आठवणी, गतजन्मीच्या पापाची फळे या जन्मी भोगावी लागतात ही समजूत, व्यंकटेशस्तोत्र, भारत-भागवतांतील कथा ('घांस घे रे—') अशी मागे जात जात अखेर पारंपरिक लोकगीतात विश्रान्त होते. लोकगीत म्हणजे समाजाचे बालपणच. स्वतःच्या बालपणीच्या आठवणींतून सिंधू अशी सहजपणेच समाजाच्या बालपणात प्रविष्ट होते.

'चंद्र चवथिचा' हे, सिंधू सांगते तसे, खरोखरच पारंपरिक लोकगीत आहे का ? असल्यास त्याचे पुढील चरण कोणते ? अनेक वर्षे शोध घेत आहे, पण माझ्या वाचनात वा ऐकण्यात ते अजून आलेले नाही. गडकऱ्यांनीच लोकगीताचा म्हणून हा चरण रचलेला दिसतो. पण बाज अस्सल लोकगीताचा आहे; आणि लोकसंगीताच्या अंगानेच तो गायिला जातो. लोकसंगीताचे सामर्थ्य अद्‌भुत आहे. ते केवळ बाळपणीच्या आठवणी जागृत करीत नाही, तर त्याबरोबरच जननान्तराच्या सौहृदांनाही साद घालते. पहाटेचे भूपाळीचे सूर, सनई-चौघड्याचे वादन, संध्याकाळचा देवळातील तसाच गुरांच्या गळ्यांतील घंटांचा नाद, रात्रीची समुद्राची गाज, समईच्या दिपुष्टाचा, नुकत्याच कापलेल्या गवताचा, पहिल्या पावसातील मातीचा गंध हे जसे आपल्या नेणिवेशी भिडतात तशीच लोकसंगीताची सुरावटही भिडते. या सर्वांचे आवाहन वैयक्तिक तसेच सामूहिक नेणिवेलाही असते, म्हणून तर ते मन पर्युत्सुक करतात. गडकऱ्यांनी 'प्रेमसंन्यासा'त लीलेच्या तोंडी मरताना 'आनंदी आनंद गडे' व 'झपूर्झा' या त्या वेळच्या अत्याधुनिक कवितांचे चरण घातले आहेत. त्यांचा असा काही परिणाम होत नाही; ते भलतेच रोमॅण्टिक वाटतात आणि

काहीसे अप्रयोजकही! हे जाणूनच का दीनाराचा बळी देण्याआधी 'पुण्यप्रभावा'तील वसुंधरा कालिंदीला अभिमन्यूचे लोकगीत गायला सांगते, आणि दीनाराच्या जागी आपला केतन ठेवून वृंदावनाकडून स्वतःच्याच मुलाची हत्या घडवून आणणारी कालिंदी तेवढ्याच आर्ततेने ते लोकगीत गाते? ईश्वर केतनच्या जागी मृत बालक ठेवून केतनला वाचवतो ही गोष्ट खरी; पण हा उलगडा नाटकाच्या अखेरीस होतो. गडकऱ्यांनी हा बदल बालकवींच्या हट्टावरून केला, असे चिंतामणराव कोल्हटकर सांगतात. ('बहुरूपी', पृ० २८३-८४.) ते कसेही असले तरी वृंदावन खंजीर खुपसतो तो स्वतःच्याच मुलात, अशी कालिंदीची व प्रेक्षकांचीही समजूत असते. 'एकच प्याला'मध्ये गडकऱ्यांनी अशी काही युक्ती न योजता सुधाकराकडून स्वतःच्या मुलाची सरळ हत्या करवली आहे. पुत्राकडून माता/पित्याची हत्या, तशीच माता/पित्याकडून पुत्राची हत्या हादेखील लोककथेचा एक आदिबंध आहे. परशुराम, ईडिपस, ओरेस्टीझ ही पहिल्या वर्गातील आणि श्रियाळ-चांगुणा, ॲब्रहाम, रुस्तुम ही दुसऱ्या वर्गातील उदाहरणे. ही हत्या भयानक आहे, आणि गडकऱ्यांना नाटकात ती प्रत्यक्ष दाखवायची आहे. ती दाखवण्याआधी लोकसंगीताची धून ऐकवून प्रेक्षकांना जाणिवेच्या जगातून नेणिवेच्या विश्वात नेण्याकरिता का ही लोकगीताची योजना? बालकवींना गडकऱ्यांनी 'पुण्यप्रभाव' *वाचून* दाखवले, म्हणून केतनची पित्याकडून होत असलेली हत्या स्वीकारण्यास त्यांचे मन तयार झाले नाही. त्यांनी त्याआधीचे अभिमन्यूचे लोकगीत *गायिलेले ऐकले* असते, तर कदाचित त्यांना ती हत्या सह्य झालीही असती. मनाला एकाच वेळी अस्वस्थ तसेच विश्रांत करण्याचे अद्‌भुत सामर्थ्य लोकसंगीतात आहे.

लोकसंगीताचे हे सामर्थ्य गडकऱ्यांनीच पहिल्याने हेरले असे नाही. ऑथेल्लो देस्देमोनाला ठार करतो त्याआधीच्या प्रवेशात शेक्सपियरने तिच्या तोंडी असेच एक 'जुन्या काळचे' गीत घातले आहे. देवलांनी 'ऑथेल्लो'चे 'झुंजारराव' या नावाने रूपांतर केले आहे. त्यातील कमळजा (देस्देमोना) "लहानपणीं माझ्या एका मैत्रिणीनं मला एक गाणं शिकविलं होतं—आपलं जुन्या काळचंच आहे—पण मघांपासून तें वरचेवर माझ्या मनांत येतं. तें म्हणतें बरं का," असे म्हणून जे गीत गाते ते देवलांनी स्वतंत्रपणेच लोकगीताच्या धर्तीवर रचलेले आहे. 'चंद्रकांत राजाची कन्या...' हे ते गीत एवढे वेल्हाळ उतरले आहे की, ते एखादे लोकगीतच असावे अशी रूढ समजत आहे. या गीताचा छंद हजार वर्षांहून प्राचीन आहे. नामदेवांचा 'पतीतपावन नाम ऐकुनी' हा सुप्रसिद्ध अभंगही याच छंदातला. पण आज हा छंद 'चंद्रकांत' या नावाने ओळखला जातो, तो याच समजुतीपायी. अर्थात हे त्या गीताच्या लोकप्रियतेचेही गमक ठरते. हे गीत कमळजा अर्ध्यावरच सोडते. त्यामुळे चंद्रकांत राजाच्या "तरुण, रूपखाणी। पतिव्रता, सद्‌गुणी, शहाणी, पतिही वाखाणी॥" अशा कन्येला "कुणि पाप्यानं...मन दूषित केलं॥" म्हणून तिचा राया रानात सोडून देतो, आणि तिथे शोक करीत असताही "श्रीजगदंबे हात जोडितें राख सुखी पतिला" अशी ती प्रार्थना करते, एवढाच कथाभाग कळतो—आणि पुढे तिचे काय

झाले याची नसती चुटपूट लागते. रचना देवलांचीच असल्यामुळे पुढची कथा कळायला मार्ग नाही. असाच प्रसंग सीतेवर आला होता. शकुंतलेवरही आला होता. पण त्यांची पुढे पतीशी भेट झाली. चंद्रकांत राजाच्या कन्येचे पुढे काय झाले, याची प्रेक्षक चिंता करीत असतानाच नाटक पुढे सरकत असते. आणखी एक प्रवेश होतो आणि पुढच्याच प्रवेशात वरील गीत अर्धवट सोडून झोपी गेलेल्या कमळजेच्या शयनगृहात झुंजारराव प्रवेश करतो तो "आधीं हा दिवा मालवावा आणि मग तो दिवा मालवावा," असे ठरवूनच. झुंजारराव गळा दाबून तिचा प्राण घेतो आणि त्या लोकगीताएवढेच लोभसवाणे असे तिचे जीवनही अर्ध्यावरच खुंटते.

'ऑथेल्लो' आणि 'एकच प्याला' या दोन नाटकांतील साम्य आचार्य अत्रे यांनी उत्तम दाखवले आहे. ते लिहितात :

> 'एकच प्याला' हे नाटक गडकऱ्यांना शेक्सपियरच्या 'ऑथेल्लो'वरून सुचले, असे जर मी सांगितले तर कोणी त्यावर विश्वास ठेवील काय ? पण ती खरी गोष्ट आहे. ऑथेल्लो म्हणजे सुधाकर, देसदेमोना म्हणजे सिंधू, आयागो म्हणजे तळिराम आणि एमिलीया म्हणजे गीता अशी पात्रे डोळ्यांसमोर कल्पून आणि संशयाचे रूपांतर मद्यपानात करून 'ऑथेल्लो'ची आणि 'एकच प्याला'ची जर तुलना केली, तर त्या दोन्ही नाटकांमधले साम्य लक्षात येईल. एवढेच नव्हे, तर 'एकच प्याला' नाटकातील एकच प्याल्याचा जो मूलभूत सिद्धान्त आहे, तो आणि 'एकच प्याला' हे नावदेखील गडकऱ्यांना 'ऑथेल्लो'वरूनच सुचलेले आहे हे अगदी उघड आहे. ('अप्रकाशित गडकरी', प्रस्तावना, पृ० बावीस.)

यापुढे ज्यात 'एकच प्याला' ('one cup only') हे शब्द लागोपाठ तीन वेळा आले आहेत असा आयागो व कॅशियो यांचा संवाद त्यांनी संक्षिप्तपणे उद्धृत केला आहे. आणि त्यातील "याला जर मला आणखी एकच प्याला पाजता आला तर काय मौज होईल ! मग काय हा माझ्या मालकिणीच्या कुत्र्यासारखा पिसाळेल अन् सर्वांना चावत सुटेल !" या आयोगाच्या भाषिताशेजारी..."बैठक संपल्यानंतर एकच प्याला अधिक घेतला तर तो अतिरेकाचा झाल्यावांचून राहूं नये. संमोहावस्था जाऊन उन्मादावस्था पहिल्यानें सुरू करणारा असा हा एकच प्याला" हे सुधाकराचे भाषित ठेवून एकच प्याला नव्हे, तर अधिकचा एकच प्याला, घातक असतो हाच 'एकच प्याला' या नाटकाचा मूलभूत सिद्धांत, हा निष्कर्ष पोसला आहे. आचार्यांच्या या स्वार्थी निष्कर्षाकडे दुर्लक्ष केले, तरी त्यांनी या दोन नाटकांत दाखविलेले साम्य लक्षणीय आहे यात शंका नाही.

आचार्य अत्रे या दोन नाटकांतील चार प्रमुख पात्रांच्या स्वभावरेखनातील साम्य सूचित करूनच थांबले आहेत. त्यांनी तपशील दिला आहे तो केवळ 'एकच प्याला' या शब्दांच्या संदर्भात. मला या दोन नाटकांतील साम्य विशेषेकरून प्रतीत होते ते हत्या होण्याआधीचा देस्देमोनाचा गाण्याचा प्रवेश आणि 'एकच प्याला'तील प्रस्तुतचा प्रवेश

यांत. या प्रवेशानंतर लागलीच देस्देमोना व सिंधू यांची निर्घृण हत्या होते, ही हत्या त्यांच्या प्रिय पतींकडून होते, या पतींकडून त्यांच्यावर व्यभिचाराचा आरोप केला जातो, या आरोपाचे बीजारोपण एमिलियाचा नवरा आयागो व गीतेचा नवरा तळिराम यांनी केलेले असते आणि या हत्येनंतर ऑथेल्लो व सुधाकर हे दोघेही पश्चात्तापाने आत्महत्या करतात. परंतु हा सर्व या प्रवेशानंतरचा कथाभाग झाला. खुद्द या दोन प्रवेशांतही विलक्षण साम्य आहे. या दोन प्रवेशांत देस्देमोना व एमिलिया आणि सिंधू व गीता यांचेच संवाद आहेत, यांतील गीते जुन्या काळची असून देस्देमोना व सिंधू यांनी ती लहानपणी ऐकलेली आहेत, ती त्यांच्या माहेरच्या मोलकरणी गात असत, ती गाताना देस्देमोना व सिंधू पराकाष्ठेच्या व्याकूळ होतात व श्रोत्यांनाही तशाच व्याकूळ करतात आणि या गीतांचे स्वर विरण्याआधीच या दोघींचीही हत्या होते. या दोन प्रवेशांतील हे साम्य पाहिले की, गडकऱ्यांना हा प्रवेश 'ऑथेल्लो'तील प्रवेशावरूनच सुचला असावा असे निश्चितपणे वाटू लागते. लोकसंगीताची परिणामकारकता त्यांनी अर्थात 'झुंझारराव'च्या प्रत्यक्ष प्रयोगातच अनुभवलेली असणार.

लोकसंगीताची अशीच योजना युजीन ओनीलने ग्रीक शोकनाट्यातील इलेक्ट्राच्या कथेवर आधारलेल्या 'मोर्निंग बिकम्स इलेक्ट्रा' या नाटकत्रयीत केलेली आहे. या तीन नाटकांत एकूण चार हत्या आहेत—दोन हत्या आणि दोन प्रयुक्त आत्महत्या. यांतील एक पतिहत्या, एक मातृहत्या आणि एक भ्रातृहत्या आहे. जहाजकंपनीचा मालक एझ्रा मॅनन, त्याची बायको खिस्तिन, तिचा प्रियकर ॲडम ब्रॅण्ट आणि तिची मुले ओरिन व लॅविनिया या पाच जणांची ही कथा आहे. पहिल्या नाटकात खिस्तिन आपल्या नवऱ्याची हत्या करते; दुसऱ्या नाटकात ओरिन खिस्तिनच्या प्रियकराची हत्या करतो आणि खिस्तिन आत्महत्या करते; तिसऱ्या नाटकात लॅविनिया आपल्या भावाला आत्महत्या करण्यास प्रवृत्त करते. या सर्व भीषण हत्यांचा प्रेक्षकांकडून स्वीकार व्हावा म्हणूनच की काय, ओनीलने प्रत्येक नाटकात या घरच्या वृद्ध माळ्याच्या तोंडी प्रेक्षकांची नेणीव चाळवणारे एक नाविकगीत घातले आहे. ते गीत असे :

Oh, Shenandoah, I long to hear you
A-way, my rolling river,
Oh, Shenandoah, I can't get near you
Way-ay, I'm bound away
Across the wide Missouri

ही नाटकत्रयी १९३१ची. गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाचा हिच्याशी काहीही संबंध नाही. परंतु ओनीलने आधुनिक नाटकात लोकसंगीताचा असा उपयोग करून घ्यावा हे लक्षणीय; आणि गडकऱ्यांनी त्याआधी सोळा वर्षे 'पुण्यप्रभावा'त आणि त्यानंतर 'एकच प्याला'त नेमक्या याच हेतूने लोकसंगीत आणावे, हे त्याहून अधिक लक्षणीय!

देस्देमोना, कमळजा व सिंधू या तिघीही अधुरेच गीत गातात. देस्देमोना गीताचे आठ चरण गाते, कमळजा अठरा चरण गाते, तर सिंधू केवळ एकच चरण गाते. पहिल्या दोघींची गीते कथात्मक आहेत, तर सिंधूच्या गीतात आहे ती केवळ सातच शब्दांत साकार झालेली एक प्रतिमा. पण ही प्रतिमा श्रोत्यांच्या मनात कायमची ठसून राहते. सातच शब्द, पण ते मंतरलेले आहेत आणि त्यांची मंत्रशक्ती केवळ अद्‌भुत आहे. वैयक्तिक तशीच सामूहिक जाणीव व नेणीव आणि त्यांच्या मधला संधिप्रदेश यांतील स्मृती व विस्मृती, प्रकृती व संस्कार, श्रद्धा व संशय, संकेत व साहचर्य, धीर व भीती, आशा व निराशा, वास्तव व स्वप्न इत्यादींना ढवळून काढीत ते सात शब्द मनाचा तळ गाटतात. त्यांचा मागोवा घेत घेत आपणांस तिथवर पोचता आले तरच त्यांच्या परिणामकारकतेचा पुरा उलगडा होऊ शकेल. ते अर्थातच अशक्य आहे. परंतु या शब्दांच्या मागून पूर्ण जाणिवेच्या व अर्धस्फुट नेणिवेच्या प्रांतांत संचार करता आला तरीही काहीसा उलगडा होण्याचा संभव आहे.

प्रस्तुत प्रतिमेत शब्द सात असले तरी निर्देश आहे तो चवथीचा चंद्र, रामाची बाग आणि नवतीचा चाफा या तीन गोष्टींचाच, तीन छोट्या प्रतिमांचा. यांतील प्रत्येकीचा आपण शक्य तो मागोवा घेऊ.

चवथीचा चंद्र म्हटला की आठवण होते ती गणपतीची. चतुर्थी ही विघ्नहर्त्या विनायकाची तिथी. विघ्ने येऊ नयेत वा आलेल्या विघ्नांचे निवारण व्हावे म्हणून त्या दिवशी गणपतीचे व्रत आचरले जाते. त्या दिवशी दिवसभर उपवास केला जातो आणि रात्री चंद्रदर्शन घेऊन व गणपतीला नैवेद्य दाखवून उपवासाचे पारणे फेडले जाते. सिंधू ही विघ्नांनी ग्रासलेलीच असल्यामुळे ती हे व्रत नक्कीच आचरीत असणार. तिच्या दृष्टीने चतुर्थी हा तिच्या जुन्या निराशेचा व नव्या आशेचा दिवस!

चतुर्थी महिन्यातून दोनदा येते : एक शुक्ल पक्षात व दुसरी कृष्ण पक्षात. गणपतीला या दोन्ही प्रिय. पहिलीला विनायकी व दुसरीला संकष्टी म्हणतात. प्रस्तुत प्रतिमेतील चतुर्थी कोणती? "आज चवथीची ही चिमुकली चंद्रकोर लवकर कां बरं उगवली?" असे सिंधू म्हणते ती अर्थातच शुक्ल चतुर्थीच्या अपेक्षेने. कृष्ण चतुर्थीला चंद्रकोर नसते, तर केवळ चारच कलांनी उणा असा पूर्णकल्प चंद्र असतो. तान्ह्या बाळाला पाहून सुकुमार चंद्रकोरीची आठवण होणे स्वाभाविकच आहे. त्यातून ही कोर दिसादिसांनी वाढावी आणि पौर्णिमेचा चंद्र पाहायला मिळावा ही सिंधूची इच्छा. म्हणून तर ती "बाळ, लौकर मोठे व्हा," म्हणते. तीही आशा या 'चंद्र चवथिचा'मध्ये अभिप्रेत आहे. पण यात कृष्णचतुर्थीचा संकेत नाही असे नाही, कारण "चतुर्थीचा उपास लागला वाटतं चिमण्या चंद्राला?" असेही ती पुढे म्हणते. उपास म्हटला की आठवते कृष्णचतुर्थी, म्हणजेच संकष्टी. गणपतीचे व्रत दोन्ही चतुर्थींना आचरले जाते. पण विनायकी चतुर्थीला चंद्रोदयाची वाट पाहावी लागत नाही. तो आकाशात असतोच. सूर्यास्त झाला की तो हळूहळू दिसू लागतो. म्हणजे उपासाचे पारणे सात-साडेसातलाच फिटते. संकष्टीचे तसे नाही. त्या रात्री

चंद्रोदय दहाच्या सुमारास होतो. तोपर्यंत थांबावे लागते. संकष्टीचा उपास मोठ्यांना लागत असला, तरी तो स्वेच्छेने पत्करलेला असल्यामुळे तेवढी कळ ते सहजच काढू शकतात. मुलांचे तसे नसते. त्यांना उपास नसतो. पण नेहमी सात-साडेसातला होणारे रात्रीचे जेवण उशिराने होते. दिवसभर हुंदडून त्यांना भूक लागलेली असते; जेवण उशिरा म्हटले की ती अधिकच वाढते; त्यातून स्वैपाकघरात शिजत असलेल्या सुग्रास अन्नाच्या वासाने ती आणखीन प्रज्वलित होते; शिवाय झोपही येत असते. ती किरकिरतात, हट्ट करतात. साठ वर्षांपूर्वीची अशीच एक संकष्टी मला अजून आठवते. मी कोकणात माझ्या मामाच्या घरी होतो. चंद्रोदयाआधीच जेवणाचा मी हट्ट घेतला आणि आईकडून सपाटून मार खाल्ला. त्याने चिडून जाऊन "मी आज जेवणारच नाही" अशी प्रतिज्ञा करून रडत रडत झोपी गेलो. जेवणाच्या वेळी मला उठवून पानावर बसवण्यात आले. मी "जेवणार नाही" हा हट्ट चालूच ठेवला आणि घासागणिक मार खात खातच जेवलो. सिंधूच्या बाळाची उपासमार माझी त्या संकष्टीची आठवण जागवते आणि पोटात खड्डा पडतो!

भूक ही काही संकष्टीची एकमेव आठवण नव्हे. ती रात्र आणखीनही आठवणी जागवते. त्या रात्रीच्या पहिल्या प्रहरात आकाशात अमावास्येची शोभा असते. आकाश तारांनी खच्चून भरलेले असते. अडीचतीन तासांनी चंद्रोदय होतो आणि आकाशातील ठळक ग्रहतारे सोडून बाकीच्या सर्व तारका लोप पावतात व पृथ्वीवर पौर्णिमेहून थोडेसे फिके असे हुरहूर लावणारे चांदणे पडते. गडकऱ्यांनी 'पुण्यप्रभावा'तील भूपाल-वसुंधरेच्या एका प्रीतिसंवादाला या रात्रीची पार्श्वभूमी दिली आहे. स्थळ बागेचे आहे आणि वेळ रात्रीच्या दुसऱ्या प्रहराची आहे. 'नाचत ना गगनांत नाथा' हे गडकऱ्यांचे अत्यंत लोकप्रिय नाट्यगीत याच संदर्भातील आहे. त्या प्रवेशातील काही भाग असा आहे :

भूपाल : खरेंच! हा शांत वायु, आपल्या बागेंतलें हें शांत पुष्पसौंदर्य, चतुर्थीच्या पूर्णकल्प चंद्राची ही किंचित् शांत चंद्रिका, हीं सारीं एकाकारानें अनुभवीत असतांना, विधात्याच्या विश्वकाव्यांतला शांत रसाचा सर्ग दृग्गोचर होत आहे असें वाटतें! अहाहा! काय ही शोभा!...चंद्राच्या चांदण्याच्या नाजूक झोतानेंच मघांची ताऱ्यांची बरसात कितीतरी कमी झाली आहे पहा!

वसुंधरा : या कृष्णपक्षांतला हा तारकालोप पाहिला म्हणजे मला नेहमीं एकच कल्पना आठवते!

नाचत ना गगनांत नाथा। तारांची बरसात ॥ धृ० ॥
आणित होती। माणिक मोतीं। वरतुनि राजस रात ॥ १ ॥
नाव उलटली। माव हरपली। चंदेरी दरियांत ॥ २ ॥
ती ही वरची। देवाघरची। दौलत लोक पहात ॥ ३ ॥

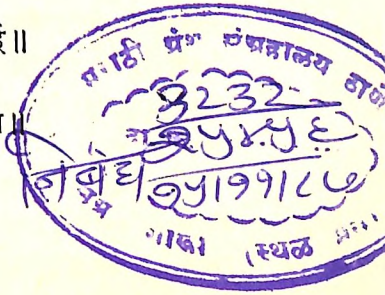
(अं० २; प्र० २)

असा हा एकाच रात्री अमावास्या व पौर्णिमा यांच्या भेटीचा सोहळा.

'रामाची बाग' ही काही विशिष्ट बाग नव्हे. रामाची बाग म्हणजे कोणतीही शोभिवंत बाग. चांगल्या, सुंदर, शोभिवंत स्थळांचा, वनस्पतींचा, फळांचा व प्राण्यांचा रामाशी वा सीतेशी संबंध जोडणे हा एक लोकसंकेतच आहे. सुरेख गुंफा दिसली की ती सीतेची गुंफा होते, आडोशाला कुंड असले तर ती सीतेची न्हाणी, पानावर मध्यभागी लाल ठिपका असला तर ते सीतेचे कुंकू, मोहक कवडी हा सीतेचा पोल्हारा, सीताफळ, सीतेचे पोहे—असे पुष्कळ. तीच गोष्ट रामाची. रामफळ, रामतुळस, रामबाभूळ, रामबाण या वनस्पती, रामटेक, रामनगरी, रामबाग ही स्थळे, रामराज्य ही संकल्पना ही त्याची काही उदाहरणे. खारीच्या मखमली अंगावरील पट्टे ही रामाची बोटे. लोकगीतांत तर रामाचे नाव मात्रा भरून काढण्याकरिताही येते आणि 'रामा र जी ऽ जी ऽ...' ही झिलकारी सर्वश्रुतच आहे. पण रामावरून याद येते ती त्याच्या सीतेवरील प्रेमाची. त्याने सीतेवर अन्याय केला, ही गोष्ट खरीच; पण त्याच्यामागे कसलाही मोह नव्हता. "सिंधू, या जगांत तुझ्याखेरीज अशी एकही गोष्ट नाहीं कीं, जिचा म्हणून या सुधाकराला मोह पडेल," (अं० १, प्र० ३) असे सुधाकर सिंधूला म्हणतो; पण तो दारूच्या आहारी जातो. रामाच्या बाबतीत हे विधान पूर्णांशाने खरे होते. त्याने प्रजेकरिता सीतेचा त्याग केला; पण कोणत्याच मोहात तो पडला नाही. प्रजानुरंजन हा मोह नव्हता; ते कर्तव्य होते. राम हा सर्वथैव सीतेचा होता; तिचा एकटीचाच. दुष्यंताप्रमाणे तो उमलत्या फुलावरील भ्रमर नव्हता. रामाचा दुसरा विशेष म्हणजे त्याचा एकवचनीपणा. सुधाकराने सकाळी दिलेले वचन संध्याकाळच्या आतच मोडले होते. "रामाच्या ग बागेमधें" म्हणताना सिंधूच्या मनात हे सगळे येत नसेल का?

'चाफा नवतीचा' ही या तिहींतील मध्यवर्ती प्रतिमा; परवलीची प्रतिमा म्हणा ना. ही उलगडली की बाकीच्या दोन्ही आपसूक उलगडतात. ही उलगडणे तसे कठीण नाही; पण त्याकरिता लोकसंकेत ठाऊक हवेत. लोकगीतांत चाफा हे नवऱ्या मुलाचे प्रतीक म्हणून येते. नवरीमुलगी ही जाई, जुई, चमेली इत्यादी. उदाहरणेच देतो :

१. सुनेला सासुरवास। नको करूं माझे आई।
आपल्या घरीं चाफा। परक्याची आली जाई॥
२. सुनेला सासुरवास। नको करूं माझे गंगा।
आपल्या घरीं चाफा। परक्याची आली रंभा॥



रंभा म्हणजे केळ.

३. सांगून धाडिते। यिहीन यिहीनीले।
चाफ्याबरोबर। बागव मह्ये चमेलीले॥

चाफा म्हणजे देवचाफा; सोनचाफा, कवठीचाफा, हिरवा चाफा, नागचाफा वा भुईचाफा नव्हे. हा प्रत्येक खानदान घराच्या व देवळाच्या परसात असे. केळी, जाई-जुई, चमेलीच्या

वेली या हौसेने लावायच्या. चाफ्याचा हा संकेत कळला तरच 'बी' कवींचा 'चाफा' कळेल. 'चाफा' ही कविता गडकऱ्यांच्या कविता ज्यात प्रकाशित होत त्या 'मनोरंजना'तच त्याच काळी, १९१२ मध्ये प्रकाशित झाली होती, हा तपशील मानला तर अर्थपूर्ण आहे. केवळ नव्या नवरा-नवरीच्या संदर्भातच ही प्रतीके येतात असे नाही; लहान मुलाच्या आईवडिलांच्या संदर्भातही ही प्रतीके येतात. उदाहरणार्थ :

१. फुलांमध्यें फूल। फूल हुंगावें जाईचें।
सुख भोगावें आईचें। बाळपणीं॥
२. फुलांमध्यें फूल। फूल हुंगावें चाफ्याचें।
सुख भोगावें बापाचें। बाळपणीं॥

नव्या मुलाच्या जन्माने आईवडिलांनाही नवता लाभते, म्हणून मुलाच्या बालपणातील आईवडिलांच्या संदर्भात ही प्रतीके आली आहेत. जाईच्या मानाने चाफ्याचा सुगंध मंद असतो, संवेदनाशील नाकालाच तो येतो, हे या संदर्भात लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

चाफ्याचे हे प्रतीक कळले की, तो नवतीचा का याचाही सहजच उलगडा होतो. हा उलगडा गाठीस बांधून परत एकदा 'चवथी'कडे वळू या.

'नवतीच्या चाफ्या'चा उलगडा होता होता 'चंद्र चवथिचा'चे अनुरणन परत ऐकू येऊ लागते. आकाशात चतुर्थीची वर्धिष्णू चंद्रकोर आहे आणि रामाच्या बागेत नवतीचा चाफा आहे : पण हे कोण पाहत आहे? अर्थातच जाई-जुई-चमेलीची वेल. हीदेखील अर्थातच नवतीची आहे. चवथीची चंद्रकोर तिच्याही हृदयात उगवलेली आहे. स्त्रियांच्या भावजीवनात चंद्र व चौथ यांना आणखीन वेगळे संदर्भ आहेत. सृष्टीप्रमाणे नारीजीवनही ऋतुचक्राने नियमित होत असते. पहिले पंधरा दिवस कलेकलेने वृद्धी पावणारा आणि पुढील पंधरा दिवस कलेकलेने क्षीण होणारा चंद्र आणि मासिक पाळीने नियंत्रित होणारा स्त्रियांचा कामविकार यांत काही साम्य आहे. पुरुषाचा कामविकार हा वयानुसार वाढतो व कमी होत जातो, तर स्त्रीचा कामविकार वयाप्रमाणेच तिच्या मासिक पाळीनुसारही अधिक-उणा होत असतो. पुरुषाच्या कामविकाराच्या चढ-उताराचा आलेख सरळ रेषांनी काढता येतो, तर स्त्रीच्या बाबतीत तो चढत्या व उतरत्या फिरक्यांनी काढावा लागतो. या फिरक्यांत चतुर्थ दिवस हा विशेष महत्त्वाचा.

पूर्वीच्या काळी मासिक पाळी आल्यावर बायका तीन दिवस विटाळशीच्या अंधेऱ्या खोलीत वा पुरुषाचा पायरव नसलेल्या घराच्या मागील बाजूस कोपऱ्यात पडून वा बसून असत. आपल्या हक्काच्या घरात त्या वावरू शकत नसत; गृहस्वामिनी गृहहीन होत असे. स्नान नाही, रोजचा साजशृंगार नाही, अंगावर मलिन वस्त्र, अस्पर्श्य, भूमिशयन आणि पाळीने शरीर हैराण, अशा अवतारात त्या बापुडवाण्या होत असत. हे तीन दिवस संपले, चौथा दिवस उजाडला की—किंबहुना उजाडण्याआधीच—त्यांचे अभ्यंगस्नान

होई. न्हालेल्या, पाठीवर मोकळे केस सोडलेल्या, धूतवस्त्र नेसलेल्या, घरात पुनश्च गृहस्वामिनीच्या तोऱ्यात वावरणाऱ्या या स्त्रिया चार दिवसांपूर्वीपेक्षाही अधिक आकर्षक दिसत. त्यांना नवे तारुण्य लाभे, चेहरे तुकतुकीत होत, मनात नवा उत्साह संचरे. दुसऱ्या दिवशी परत एकदा स्नान करून पतिसमागमाला सन्मुख होण्याची स्वप्ने त्या पाहत. त्यांचा 'चाफा' चार दिवसांच्या उपासाचे पारणे फिटणार असल्यामुळे प्रसन्न असे. असा हा चौथा दिवस त्या उभयतांचा नवतीचा दिवस असे.

'चंद्र चवथिचा'मध्ये सिंधूचे हेही स्वप्न असावे. ती नवजात बाळाला घेऊन घरी परतली, ती रामलालच्या तारेवरून. नव्या बाळाचे व त्याच्या आईचे पतीकडून होणारे कौतुक बाजूलाच राहिले आणि एका अनपेक्षित काळजीने तिचे मन व्यापून टाकले. सुधाकराच्या सांगण्यावरून "दुसऱ्याच्या कष्टाची कवडी म्हणून या घरांत येऊं देणार नाहीं," ही शपथ त्याच्या पायांवर हात ठेवून घेतल्यावर तर कष्ट, दारिद्र्य, उपासमार यांनीच ती गांजून गेली. अशा दैन्यात व निराशेत काळ कंठीत असता पश्चात्तप्त सुधाकर बाळाची शपथ घेऊन दारू सोडल्याचे वचन देतो आणि अमावास्येच्या अंधारलेल्या आभाळात कृष्णचतुर्थीचा चंद्र उगवतो. सिंधूच्या भावविश्वावर त्या पूर्णकल्प चंद्राचे शांत चांदणे पडते, तिचा जीव मोहरतो आणि त्याच चांदण्यात न्हाऊन निघालेल्या सुधाकराचे ती चिंतन करते. तिला पूर्वीचा प्रेमळ सुधाकर फिरून लाभलेला असतो. हा नवतीचा चाफा तिच्या सर्व अतृप्त इच्छा तृप्त करणार असतो, म्हणूनच का "चंद्र चवथिचा । रामाच्या ग बागेमधें चाफा नवतीचा" हे जुने गीत तिला आठवते? पण इतक्यात सुधाकर परत प्यायला लागला असल्याचे तिला कळते आणि तेच गीत तिला अधिकच व्याकूळ करते. तिची आशा व तिची फसवणूक ही दोन्ही एकाच वेळी या गीतात व्यक्त होत असल्यामुळेच का हे गीत काळजाला घरे पाडते?

जाणीव व अर्धस्फुट नेणीव यांत बुड्या घेऊन हाती लागले ते एवढेच! अर्थात त्याहून कितीतरी अधिक नेणिवेत ढवळले गेले असणार. पण ते कळते तर ती नेणीव कसली! हाती आले तेही काही थोडेथोडके नाही.

हे गीत सर्वांनाच व्याकूळ करते. ते सगळे गीताचे हे अनुरणन कान देऊन ऐकत असतात का? अर्थातच नाही. नाहीतर हा एवढा लेखनप्रपंच करण्याचे कारणच नव्हते. पण हे आणि याहूनही कितीतरी अधिक त्यांच्याही नेणिवेत असणार आणि या गीताच्या श्रवणाने त्याला नेणिवेतच जाग येत असणार. हे गीत व्याकूळ करते ते केवळ जाणिवेला नव्हे, तर अर्धवट जागृत झालेल्या नेणिवेलाही. या नेणिवेला प्रथम चाळवतात ते लोक-संगीताचे स्वर. त्यांचा श्रोत्यांच्या नेणिवेवर जो परिणाम होतो, त्याची मीमांसा करणे माझ्या तरी कुवतीपलिकडचे आहे. म्हणून हा केवळ प्रतिमांचाच मागोवा.

६. नाट्यदृष्टी

गडकऱ्यांच्या नाटकांत कित्येक पात्रांच्या संभाषितांत तत्पूर्वीच्या नाटकांतील प्रसंगांचे व संवादांचे निर्देश, किंवहुना विडंबने येतात, तर कित्येक पात्रांच्या तोंडी नाट्यरचनाविषयक भाषाही येते.

आता, प्रेक्षक हे रंगमंचावर घडत असलेले प्रसंग नाटक म्हणून पाहत असल्यामुळे त्यांना तत्पूर्वी पाहिलेल्या नाटकांतील तत्सदृश प्रसंग वा संवाद आठवणे आणि त्या प्रसंगांसंबंधी बोलताना त्यांनी नाट्यरचनाविषयक भाषा योजणे, या दोन्ही गोष्टी स्वाभाविकच म्हटल्या पाहिजेत. परंतु, नाटकातील पात्रांच्या दृष्टीने ते प्रसंग नाटकातील नसतात, तर वास्तविक असतात. त्यांच्या तोंडी असे निर्देश, अशी विडंबने वा अशी भाषा कितपत स्वाभाविक ठरते?

काही उदाहरणे घेऊनच विचार करू.

'एकच प्याला'तील तिसऱ्या अंकाच्या चौथ्या प्रवेशात, सुधाकराचे घर सिंधूचा भाऊ पद्माकर चालवीत असल्यामुळे त्या घरात आपल्याला काही किंमत राहिलेली नाही, अशी तक्रार तळिराम करतो आणि सुधाकर माहेरचा पैसा घरी आणण्यास सिंधूला प्रतिबंध करतो. त्या वेळचा संवाद पुढीलप्रमाणे आहे :

सुधाकर : सिंधू, तुला इथं राहायचं असेल तर या हरामखोरांचं नांवसुद्धां घेऊं नकोस! या चोरांच्या घरांतला एक पैसादेखील माझ्या घरांत आणायचा नाहीं. असं असेल तर या घरांत राहा!

तळिराम : शाबास दादासाहेब! अशी शपथ घ्यायला लावा आणि मग या घरांत राहायला परवानगी द्या! शपथ घ्यायला लावा!

सुधाकर : सिंधू, कबूल आहे तुला हें? नुसत्या तुझ्या गंगायमुना मला नकोत!

तळिराम : नुसतं कबूल नाही! दादासाहेब, वाहत्या गंगेंत हात धुऊन घ्या! शपथ घ्यायला लावा—हॅम्लेटच्या बापासारखा तुम्हांला इशारा देतों आहें! बाईसाहेब, शपथ घ्या!

सुधाकर : (मोठ्यानें ओरडून) त्रस्त समंधा शांत राहा! सिंधू, आतांच्या आतां शपथ घे, नाहींतर घरांतून चालती हो!

आपल्या बापाचा खून आपल्या चुलत्याने केला आणि आपली आई त्याला सामील होती, हे समंधाकडून कळल्यावर त्याची शहानिशा करून घेण्याकरता आणि सुडाचा बेत आखण्याकरता हॅम्लेट वेडाचे सोंग घेण्याचे ठरवतो आणि तसे आपल्या मित्रांना सांगून समंधाची भेट आणि आपला बेत गुप्त ठेवण्याची त्यांना ताकीद देतो. तटाखालून हा संवाद ऐकणारा समंध "आपल्या मित्रांना तशी शपथ घेण्यास सांग," असे हॅम्लेटला वारंवार बजावीत असतो. त्यानुसार मित्रांना तशी शपथ घ्यायला लावतेवेळीं हॅम्लेट "त्रस्त समंधा, शांत राहा!" हे वाक्य त्या समंधाला उद्देशून उच्चारतो. तो प्रसंग व संवाद इथे अभिप्रेत आहेत.

आता, सुधाकर व तळिराम हे दोघेही शिक्षित, दोघांनीही 'हॅम्लेट' हे नाटक एकदाच नव्हे तर अनेकदा पाहिलेले असणार, त्यातून दारूच्या व्यसनामुळे ते परस्परांचे दोस्त झालेले, "मला सुधा म्हण" असे सांगण्याएवढी सुधाकर तळिरामशी सलगी करतो, या प्रसंगी दोघेही प्यायलेले असतात, तेव्हा हा संवाद काहीसा अनुचित वाटला तरी अस्वाभाविक खासच नव्हे.

'भावबंधन' नाटकातील धनेश्वर खोटे दस्तऐवज करून आपल्या मूर्ख भागीदाराला बुडवतो आणि त्याच्या बावळट मुलाला आपली मुलगी लतिका देऊन ते पाप पचवण्याचा बेत करतो. आपला विचार तो लतिकेला सांगतो तेव्हा पितापुत्रीचा पुढीलप्रमाणे संवाद होतो :

लतिका : आणखी बाबा, असलें कन्यारत्न तुम्ही वाटेल त्याच्या गळ्यांत बांधीत आहांत! लतिका तुमची लाडकी नाहीं का? काय म्हणावें तुम्हांला? "माया जळली का। तिळही ममता नाहीं का। आली पोटीं पोर एकटी। तीही विकतां का?"

धनेश्वर : काय? काय म्हणालीस?

लतिका : सो डियर फादर, यू वॉण्ट् इट् अगेन्? ('माया जळली का' इत्यादी पूर्वोक्त.) मालतीताई, चल.

[अं० २; प्र० १]

'शारदा' हे नाटक त्या काळी विशेष गाजलेले आणि लतिका ही सुशिक्षित तशीच फटकळही; तेव्हा तिने 'शारदे'तील इंदिराकाकूने कांचनभटाला उद्देशून गायिलेले हे सर्वपरिचित पद आपल्या वडिलांना ऐकवले तर ते अस्वाभाविक नक्कीच नव्हे.

'भावबंधना'तील महेश्वर हा तर बोलूनचालून नाटकाचा नादी. नाटकातल्यासारखा आपला प्रीतिविवाह व्हावा, या हेतूने मराठी न जाणणाऱ्या आंधळ्या कानडी गवयाचे सोंग घेऊन कामण्णा नावाने तो धनेश्वराच्या घरी आश्रित म्हणून राहतो. त्याला मराठी चांगलेच

येते हे इंदू या कुरूप मुलीला योगायोगाने कळते आणि त्याचे सोंग उघडकीस आणण्याचा धाक दाखवून ती त्याच्याकडे लग्नाचे वचन मागते. त्या वेळचा संवाद पुढीलप्रमाणे आहे :

इंदू : कामण्णा, कबूल करतां कीं नाहीं एकदम ? घेतां कीं नाहीं शपथ ?

महेश्वर : घेतों, घेतों शपथ ! ऐक नीट.

इंदू : नुसतें ऐक नाहीं. हातावर हात ठेवून शपथ घेऊन वचन द्या. देवाब्राह्मणांची शपथ घ्या चांगली.

महेश्वर : (तिचा हात धरून) दे तुझा हात पाहूं! हं! हे स्वर्गस्थ देवांनों—आणि हे स्वर्गाखेरीज दुसरीकडे खितपत पडलेल्या पितरांनों, तुमच्या साक्षीनें या इंदूला मी तिच्याशीं लग्न करण्याचें वचन देतों. इंदू, झालें ना तुझ्या मनासारखें ? बोलत कां नाहींस ?

[अं० २; प्र० ३]

"हे स्वर्गस्थ देवांनों" या आवाहनाने सुरू आणि "सूड ! सूड !! सूड !!!" या घोषणेने समाप्त होणाऱ्या राणा भीमदेवाच्या प्रतिज्ञेचे हे विडंबन आहे. त्यात भीमदेव पेटून उठून शत्रूच्या सुडाची प्रतिज्ञा करतो, तर यात महेश्वर अगतिक होऊन इंदूला लग्नाचे वचन देतो. हा विरोध प्रचंड हास्य निर्माण करीत असे. प्रख्यात नट गणपतराव जोशी हे राणा भीमदेवाचे काम करीत असल्यामुळे ही सुडाची प्रतिज्ञा त्या काळी सर्वश्रुत होती.

याच कामण्णाला—म्हणजेच महेश्वराला—मराठी तर चांगले येतेच, शिवाय दिसतेही स्वच्छ, याचा शोध बिंदू या दुसऱ्या कुरूप मुलीला लागतो आणि तीही असाच धाक दाखवून त्याच्याकडून लग्नाचे वचन घेते. त्यानंतरच्या एका प्रवेशात त्या दोघीही महेश्वरावर आपापला हक्क गाजवीत असता त्यांच्यात पुढील संवाद झडतो :

इंदू : ते कांहीं का सांगेनात, मी कुठली ऐकायला ! असें यांचें बगोटें धरून फरफटत ओढीत नेतें इथून यांना ! ही बघ !

बिंदू : मी बरी गप राहीन ! यांची शेंडी धरून इथल्या इथे डांबून ठेवीन यांना !

महेश्वर : अरे बाप रे ! 'धांव रे रामराया । किति अंत पाहसी । प्राणांत मांडियेला । न ये करुणा कैसी । धांव रे रामराया ॥' बायांनों, माझी अशी दैना करायला मी कांहीं एकीचाही नवरा झालों नाहीं अजून ! हें पाहा, तिलोत्तमेसाठीं सुंदोपसुंद झगडून मेले त्याप्रमाणें तुम्ही माझ्यासाठीं आधीं द्वंद्वयुद्ध खेळा. तोपर्यंत कुंवारपणाला न शोभण्याजोगें मी कुणाला कांहीं करूं देणार नाहीं.

[अं० ३; प्र० ३]

इथे संदर्भ 'शारदा' नाटकातील आहे. शारदा ही अतोनात मित्री आहे, असा कुणी तरी उपद्व्यापी माणसाने श्रीमंतांचा ग्रह करून दिला आहे, असे भद्रेश्वर दीक्षित कांचनभटाला सांगतो आणि तो ग्रह घालविण्याकरिता श्रीमंत व शारदा यांची तो एकांतात भेट घडवून आणतो. त्या भेटीत श्रीमंत शारदेशी लघळपणा करतो. त्या वेळचा पुढील संवाद इथे अभिप्रेत आहे :

श्रीमंत : ...(तिचा हात धरून) तुझ्या मनांत भरलों ना मी?

शारदा : (दूर होऊन) हं, हें काय! पहायला आणलेल्या मुलीच्या अंगाला हात लावणं म्हणजे काय?

श्रीमंत : (हंसत) आतां कशी मोठ्यानं बोललीस! पण हेंच हंसत बोल, रागानं नको. हात धरणार होतों, त्यांत काय बिघडत होतं बरं? लग्न झाल्यावर तरी तो मीच धरणार कीं नाहीं?

शारदा : माझ्या फुटक्या नशिबानं तसं झालं, तर आहेच कपाळीं. पण तोपर्यंत कुंवारपणाला न शोभणारं असं मी कांहीं करूं द्यायची नाहीं!

[अं० ३; प्र० ३]

'शारदे'तील वरील प्रसंगाचे व त्यातील संवादाचे हे विडंबन उत्कृष्टच आहे, यात शंका नाही. महेश्वर हा नाटकवेडा असल्यामुळे त्याच्या तोंडी ते साजतेही. पण इथे महेश्वर इंदूबिंदूंना उद्देशून बोलत आहे, हे विसरता येत नाही. "प्रीतिविवाहाकरितां तुला एखादें पापहि करावें लागेल," असे घनश्याम महेश्वराला सांगतो आणि महेश्वर "प्रेमाच्या सृष्टींत कसलें आलें आहे पाप?...सांग, मकरंदाप्रमाणें वेषांतर करूं, शर्विलकाप्रमाणें चोरी करूं, का दुष्यंताप्रमाणें मृगबालकांचा खाटीक बनूं?" [अं० १; प्र० ४] असे त्याला विचारतो, तेव्हा 'मालतीमाधव', 'मृच्छकटिक' व 'शाकुंतल' ही नाटके ठाऊक असलेल्या माणसाशी तो बोलत असतो. तशी 'राणा भीमदेव' व 'शारदा' ही नाटके इंदूबिंदूंना परिचित असतील का? त्यांना ही विडंबने कळत असतील का? पण मला वाटते, हे प्रश्नच मुळीं अप्रस्तुत आहेत. महेश्वर बोलतो ते इंदूबिंदूंकरिता नव्हेच मुळी. त्याची फजिती पाहणाऱ्या प्रेक्षकांना उद्देशून तो बोलत असतो. नाट्यप्रेमी प्रेक्षकांना ही विडंबने सहजच कळतात आणि त्यांना ते खदखदून दाद देतात. इथे प्रश्न निर्माण होतो तो हा की, नाटकातील पात्राने प्रेक्षकांना उद्देशून बोलणे हे कितपत वास्तविक ठरते?

पात्रांच्या तर राहूच द्या, पण आजच्या प्रेक्षकांच्या वा वाचकांच्याही लक्षात येणार नाहीत, अशी तत्पूर्वीच्या नाटकांचीही विडंबने गडकऱ्यांच्या नाटकांत येतात. 'पुण्य-प्रभावा'तील अग्निदिव्याच्या प्रवेशात पुढील संवाद आहे :

कंकण : आतां पुराणें बंद! व्हा तयार सारीजणें! सर्व एकदमच जाऊं या! उगीच मागेंपुढें नको! राहा एका दावणींत अशीं! उडी टाकण्यापूर्वी म्हणण्यासाठीं मी एखादें कवित आठवून ठेवतों.

दामिनी : कवित कशाला हवें? आपली रामरक्षा म्हणा झालें!

किंकिणी : रामामुळें तर सर्वांची रक्षा व्हायची पाळी आली आहे! आतां निराळी रामरक्षा नको आहे!...

कंकण : आता अखेरचें बजावून सांगतों कीं कोणी गडबड करूं नका! मला अजून कवित आठवलें नाहीं! (स्वगत) मामला अगदीं बिघडण्याच्या बेतांत आला आहे. अजून यांच्यापैकीं कोणीच निर्वाणीची धडपड करीत नाहीं; त्यामुळें मला माघार घेतां

येत नाहीं! हां—आतां कांहीं तरी आडमाप बोलून यांना भेदरून सोडावें म्हणजे कोणीतरी हाय खाईलच. (उघड) हं, आठवलें मला एक कवित! तुम्ही सगळे ओळीनें उभे रहा आणि डोळे घ्या झांकून! मी कवित मनांत म्हणून मोठ्यानें 'कालिकामाता की जय' म्हटल्यावरोबर एकदम उड्या टाका! डोळे बिलकुल उघडूं नका! आतां तुम्हांला भीति वाटणें साहजिक आहे! कारण आगींत उडी टाकणें हें नवशिक्यांना अगदीं प्राणसंकट आहे! आगीचा सर्वांगाला चटका बसतांना कानाला दडे बसून धडड धडड असा हलकल्लोळांचा धूमधडाका आदळून भेरी-दुंदुभिरवांनीं चंडभैरव कडे कडड कडड कोसळून अखिल ब्रह्मांडकोटींत तागडधोम तागडधोम असा तांडव तडाका सुरूं होतो. समजलास का सुदाम? भिऊं नका बाकी!

सुदाम : आलें लक्षांत! (स्वगत) स्वारी खात्रीनें खचलेली दिसते.

कंकण : पुढें दुसऱ्या चटक्याला आग लावून धाड धाड ठिणग्या तडाडून आकाश-पाताळ एकदम कडिकडाड धप्प! नूपुर, भ्यालांत वाटतें?

नूपुर : छट्, मेलेलें कोंबडें आगीला भीत नाहीं! (स्वगत) अरे चोरा, थोबाडाच्या आखाड्यांत हे आडदांड शब्द अशा पंजाबी पवित्र्यांत उभे करून आम्हांला चीत करणार वाटतें! मग कथ्थकाच्या नाचाचा एखादा तोडा का म्हणून दाखवीत नाहींस? धा तिरकिट धा—

कंकण : नंतर लागलीच चंडदंड उद्दंड कमंडलु खंडखंड खांडोळी भिभंड वंडाळी मंडुळ पंडित शिखंडी तांडव शुंडदंड कंडु वितंडवाद—

नूपुर : कवित केलें वाटतें सुरूं?

कंकण : छेः! हें नुसतें आगीचें वर्णन आहे! इतक्यांत भ्यालां वाटतें?

[अं० ५; प्र० ३]

त्या काळी धूमधडाक्याने प्रयोग होत असलेल्या 'राणा भीमदेव' या नाटकाचे यात विडंबन आहे, हे आजच्या वाचकाच्या वा प्रेक्षकाच्या लक्षात येणे कठीण आहे. त्या नाटकात बरीच कवित्ते आली आहेत. त्यांतील एक चूर्णिका अशी :

श्रीमच्छंकर विरूपाक्ष दक्षमखविक्षेपकर भक्तजनरक्षणार्थातिदक्ष रक्षोगणलक्षशिक्षक भवभक्षक तक्षकभूषण नक्षत्रवरधर धृताक्षमाळ स्वपरपक्षविवर्जित कामाक्षीवर सुराध्यक्ष निरपेक्षातिसूक्ष्मालक्ष्यब्रह्मन् भृतिबल भगवन्...निरंतरं शिवं ते स्मरामि।

एक श्लोक असा :

जटाटवीगलज्जलप्रवाहपातितस्थले।
गलेऽवलंब्य लंबितां भुजंगतुंगमालिकाम्।
डमड्डुमड्डुमड्डुमन्निनादवड्डुमर्वयम्।
चकार चंडतांडवं तनोतु नः शिवः शिवः॥

ही कवित्ते मृदंगाच्या साथीवर गायिली जात आणि त्यांत मृदंगाच्या बोलांचे परणही म्हटले जात. तत्कालीन प्रेक्षकांना हे विडंबन सहजीच कळत असे. शिवाय कंकणाचा अभिनयही 'राणा भीमदेव'ची आटवण करून देत असावा.

नाटकाचा प्रारंभ व शेवट, अंक, प्रवेश, हीरो, व्हिलन, ट्रॅजेडी, कॉमेडी, नाट्य-प्रयोग, पात्रांचा प्रवेश, स्वगत भाषण, रंगीत तालीम, यांसारख्या नाट्यविषयक संज्ञा गडकऱ्यांच्या चार नाटकांतील दहा-बारा पात्रांच्या तरी तोंडी आलेल्या आहेत. काही उदाहरणे देतो :

१. 'पुण्यप्रभावा'तील ईश्वर वसुंधरेला म्हणतो :

ईश्वर : तुझ्या आयुष्याच्या नाटकांतल्या पहिल्या प्रवेशांत मला जितकें काम मिळालें तितकें पुढें कधीच मिळावयाचें नाहीं, हें मी पुरतेपणीं जाणून आहें.

[अं० १; प्र० १]

२. 'भावबंधना'तील मनोहर व प्रभाकर यांचा पुढील संवाद पाहा :

मनोहर : अखेर भांडणांत निकाल केलास.

प्रभाकर : मला सर्व ठाऊक आहे. सांगूं तुला आतां? ही एक मोठी थोरली ट्रॅजेडी होणार आहे.

मनोहर : ट्रॅजेडी कसली तुझ्या कपाळाची! अशा सुंदर प्रारंभाचा विपर्यास करावयाला परमेश्वर एखाद्या नाटककारासारखा लहरी नाहीं.

प्रभाकर : ...मनोहरा, खरेंच सांग, मी जरासा तापट आहे का रे?

मनोहर : तुम्हां दोघांची एकच चूक होते. मनुष्यस्वभावाच्या मुख्य मुख्य गोष्टींत मनांची मिळणी झाल्यावर परस्परांचा क्षुद्र विषयावरचा मतभेद मनावर न घेण्यानेंच प्रेमाचा परिपोष होत असतो...या दृष्टीनें मार्गक्रमण करूं लाग; म्हणजे पांच अंक मोजण्याच्या आंत तुझ्या दृष्टीस पडेल कीं ही कॉमेडी आहे म्हणून.

[अं० १; प्र० ३]

३. 'प्रेमसंन्यासा'तील गोकुळचे पुढील भाषित पाहा :

गोकुळ : ...पण आतां आठवणीच्या विचाराला सवड कोठून मिळणार? हे पाहा इकडून हे जयंत आणि पाहुणे आले आणि इकडून या वीणाताई, वसंतराव आणि द्रुमनताई यांना घेऊन आल्या. अगदीं नाटकी योगायोगच हा!

[अं० १; प्र० ३]

४. 'पुण्यप्रभावा'तील भूपाल वसुंधरेला सांगतो :

वसुंधरा : मोहिमेच्यासारख्या राजरहस्याचा बायकांजवळ खल करणें कांहीं मुत्सद्दी गिरीला शोभत नाहीं!

भूपाल : पण स्वतःशीं तर त्याचा विचार करायला हवा ना? आणि माझ्याजवळ, तुला अज्ञात असा हृदयाचा अल्पांशसुद्धां राहिलेला नाहीं. एखाद्या नाटकांत माझें चित्र जर कोणीं रेखाटलें तर नाटकी नियमांना झुगारून देऊन माझी स्वगत

भाषणेंसुद्धा तुला ऐकूं येतील अशी त्या नाटककाराला तरतूद करावी लागेल!

[अं० २; प्र० २]

गडकऱ्यांच्या अपूर्ण वा संकल्पित नाटकांतही अशी मुबलक स्थळे आढळतात. 'वेड्यांचा बाजार' हे एका नाटकवेड्या पात्राभोवती रचलेले असल्यामुळे त्यात अशी अनेक स्थळे यावीत, हे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. नाटकमंडळीच्या विन्हाडी चाललेल्या तालमीचाही एक प्रवेश त्यात आला आहे. परंतु 'तोड ही माळ' हे तर विवाहसंस्थेवरील नाटक; त्यातही स्वतः गडकरी आणि 'किर्लोस्कर संगीत मंडळी'चे मालक शंकरराव मुजुमदार यांना व्यक्तिशः पात्ररूपांनी रंगमंचावर आणण्याचा त्यांचा विचार होता. एवढेच नव्हे तर त्या नाटकातील इतर पात्रांशी त्यांचे संवादही व्हायचे होते. ('अप्रकाशित गडकरी'; पृ० ६९). हे नाटक तसेच राहून गेल्यामुळे गडकरी यांची स्वतःचे पात्र रंगभूमीवर आणण्याची ही हौस फिटू शकली नाही. परंतु इतर नाटकांत पात्रांच्या मुखांनी नाटककाराचे विचार वदवून आपली ही हौस त्यांनी काही अंशांनी पुरवून घेतलेली दिसते.

'भावबंधन'च्या सुरुवातीलाच घनश्याम व धुंडिराज यांचा संवाद आहे. त्यात एकच गोष्ट तीनतीनदा वेगवेगळ्या शब्दांत सैलपणे घोळविणाऱ्या आणि कथेतून उपकथा, उपकथेतून आडकथा वेल्हाळपणे सांगणाऱ्या धुंडिराजाविषयी घनश्याम पुढील दोन विधाने करतो :

१. एखाद्या नाटककारानें असें शब्दशूर पात्र जर नाटकांत पांचहि अंकांतून नाचविलें तर दिडाच्या आंत नाटक आटोपण्याची पंचाईतच.

२. नाहीं म्हणायला एका दृष्टीनें नाटककाराला असलें रत्न उपयोगी आहे खरें. नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत या स्वारीची योजना केली एकदां, म्हणजे त्याच्या बोलण्याच्या ओघांतच साऱ्या पात्रांशीं प्रेक्षकांची सुरेख ओळख होऊन जायची.

आता धुंडिराज हे गडकऱ्यांच्या दृष्टीने नाटकातील एक पात्र असले तरी घनश्यामच्या दृष्टीने तो मालतीचा बाप आहे. मालतीला मागणी घालण्याच्या उद्देशाने तो धुंडिराजाला भेटतो आहे. अशा प्रसंगी नाटकात हे पात्र कोणत्या दृष्टीने अडचणीचे आणि कोणत्या दृष्टीने सोयीचे, याचा विचार त्याला करण्याचे कारण काय? पण इथे घनश्याम बोलत नसून खुद्द गडकरीच त्याच्या मुखाने बोलत आहेत.

असाच आगाऊपणा गडकऱ्यांनी 'पुण्यप्रभावा'तही केलेला आहे. त्या नाटकातील पहिलेच वाक्य "माझ्या प्रेमसंन्यासानें मला हा पुण्यप्रभावाचा मार्ग अचूक दाखविला नसता, तर अजूनहि मन त्या वेड्यांच्या बाजारांतच रमत राहिलें असतें," असे आहे. हे वाक्य ईश्वराच्या मुखात आहे. ईश्वर हे या नाटकातील गौण पात्र. वृंदावन वसुंधरेच्या तान्ह्या बाळाची हत्या करणार असतो, ती टाळण्याकरिता त्याची पत्नी कालिंदी आपल्या मुलाला त्याच्या पाळण्यात ठेवते. त्या बालकाची हत्या टाळण्याकरिता ईश्वर एका मृत बालकाशी त्याची अदलाबदल करतो आणि वसुंधरा व कालिंदी या दोघींचीही मुले सुखरूप राहून नाटकाच्या अखेरीस आनंदीआनंद होतो. बस्स, एवढेच या पात्राचे या नाटकातील

कार्य! पण नाटकातील पात्रांची ओळख करून देण्याकरिताच की काय तो पहिल्याच प्रवेशात अवतीर्ण होतो. हे सर्व ठीक आहे; पण त्याच्या वरील भाषिताचे औचित्य कोणते? गडकऱ्यांनी सुरुवातीला 'वेड्यांचा बाजार' हे नाटक लिहायला घेतले होते. ते मनासारखे जमेना तेव्हा त्यांनी कोल्हटकरांच्या 'मतिविकार' या पडेल नाटकावरून योग्य तो बोध घेऊन त्याच विषयावर 'प्रेमसंन्यास' हे गद्य नाटक लिहिले. ते यशस्वी झाले आणि त्यांच्याकडे नव्या नाटकांची मागणी येऊ लागली, तसे त्यांनी 'पुण्यप्रभाव' हे नाटक लिहिले आणि ते गद्यरूपाने 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'ला व संगीतरूपाने 'किर्लोस्कर संगीत मंडळी'ला दिले. यात 'वेड्यांचा बाजार' हे नाटक पुरे बाद झाले.—हा सर्व इतिहास लक्षात घेतला तरच वरील वाक्याचा अर्थ उलगडतो. पण हा उलगडा नाटककार गडकरी यांच्या नाट्यलेखनाच्या संदर्भात झाला. ईश्वराच्या मुखात या वाक्याचे प्रयोजन कोणते? वसुंधरेवरील त्याचे प्रेम विफल झाले, तसा आजवर आपण वेड्यांच्या बाजारात वावरत होतो असा प्रत्यय येऊन त्याने संन्यास घेतला आणि या नव्या आश्रमात आपण पुण्य संपादन करीत आहोत, असे त्यास वाटू लागले आहे, असा काहीसा ओढाताणीचा अर्थ मोठ्या हटातटाने या वाक्यातून काढावा लागतो.

याच प्रारंभीच्या प्रवेशात ईश्वराच्या तोंडी पुढील भाषित आहे :

> सगुणमूर्तीची कल्पना करण्यासाठीं पशुपक्ष्यांत—अगदी पाषाणांतसुद्धां—प्रत्यक्ष परमेश्वराची प्राणप्रतिष्ठा करण्याइतकी उदार अशी आमची आर्यदृष्टि, आमच्या मुलींकडे, भगिनींकडे, अर्धांगींकडे आणि मातांकडे वळतांच अनुदारवृत्तीनें संकोच पावते आणि स्त्रियांमध्यें तिला साधी माणुसकीसुद्धां दिसेनाशी होते! या असल्या पतितांचे विचार, नागर मनाला त्रासदायक तर खरेच; पण एकेकदां मनःक्षोभ इतका आवेगाचा होतो कीं, अशा विचारांपैकीं साधारण प्रकारचे नमुने तरी लोकांसमोर मांडावेत आणि चारचौघांकडून या चारगटांचा उपहास करवावा. पण जाऊं द्या हा विचार!

सर्व स्त्रिया आपल्यावर फिदा आहेत, या कैफात वावरणारा कंकण, नवरा-बायकों-व्यतिरिक्त कोणतेही स्त्रीपुरुष एकत्र आले की त्यात काहीतरी भानगड असणारच अशी खात्री असलेला व ती हुंगत तिचा शोध घेणारा नूपुर, आणि सर्व स्त्रिया प्रकृतीनेच व्यभिचारिणी असतात असे मानणारा व त्या दृष्टीने आपल्या बायकोवर अष्टौप्रहर पहारा करणारा सुदाम, या याच नाटकातील तीन पात्रांच्या संदर्भात हे भाषित आहे. स्त्रियांविषयी अनुदारवृत्ती बाळगणारी अशी एकाऐवजी तीन पात्रे गडकऱ्यांनी घातली ती विनोदाकरिता. त्या विनोदातून त्यांनी अर्थात या चारगटांच्या उपहासाचे कार्यही साधले आहे. पण हा खुलासा नाटकाच्या प्रस्तावनेत उचित ठरला असता; ईश्वराच्या मुखात कसा ठरणार? ईश्वर हा सांगूनसवरून संन्यासी आहे; तो नाटककार थोडाच आहे! मग हे नमुने तो लोकांसमोर कसे काय मांडणार?

वर उद्धृत केलेली चारही भाषिते स्वगत आहेत, हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. स्वगत भाषित हे रंगमंचावरील पात्राला उद्देशून नसते, ते त्याला ऐकूही येत नसते. ते असते

स्वतःला उद्देशून. पण हा नाट्यसंकेत झाला. खरे पाहता ते प्रेक्षकांना उद्देशून असते. वरील चारही भाषिते ही पात्रांच्या मुखांत असली तरी ती खुद्द नाटककाराने प्रेक्षकांना उद्देशून केलेली आहेत, आणि म्हणूनच ती स्वगतात आहेत. अन्य पात्रांना उद्देशून ती असती तर अधिकच अनुचित ठरली असती.

नाटकातील पात्रांनी असे नाटकासंबंधी बोलणे—काही अपवाद सोडले तर—अवास्तव नाही काय?

इथे एक गोष्ट लक्षात घ्यायला हवी की, भारतीय रंगभूमी ही वास्तववादी कधीच नव्हती. 'नियतिकृतनियमरहित' अशी नाट्यसृष्टी ही लौकिक सृष्टीहून वेगळीच मानली जात असे. नाट्यसृष्टी ही लौकिक सृष्टीची प्रतिकृती नसून नाट्यप्रयोग हा रंगमंचावरील 'खेळ' आहे, अशीच भारतीय रंगभूमीची धारणा होती. या दृष्टीनेच नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी सूत्रधाराचा प्रवेश असे. हाच कित्ता पुढे ठेवून मराठी रंगभूमीवरील परंपरागत लोकनाट्याचेच नव्हत तर इंग्रजी नाटकांवरून आलेल्या बुकीश नाटकांचेही प्रयोग 'खेळ' म्हणूनच सादर केले जात. पुढे इंग्रजी नाट्यप्रयोगांच्या अनुकरणाने नाट्यवस्तू, संवाद, अभिनय, वेषभूषा, नेपथ्य इत्यादी गोष्टी वास्तवानुसारी होऊ लागल्या, तरी नाटकाकडे पाहण्याच्या दृष्टीत फारसा बदल झाला नाही. गडकऱ्यांच्या काळीच नव्हे तर आजही बहुसंख्य नाट्यप्रयोग 'खेळ' म्हणूनच सादर केले जातात. तेव्हा गडकऱ्यांच्या नाटकांतील नाटक व नाट्यरचना यांविषयीचे वरील निर्देश वास्तवाला कितपत धरून आहेत, हा प्रश्नच मुळी गैरलागू मानायला हवा. परंतु तरीही त्यांच्या प्रत्येक नाटकात हे निर्देश का यावेत, हा प्रश्न शिल्लक उरतोच.

गडकऱ्यांच्या काळी इब्सेन (१८२८–१९०६), बर्नार्ड शॉ (१८५६–१९५०) इत्यादी पाश्चिमात्य वास्तववादी नाटककार सुशिक्षितांच्या वाचनात येऊ लागले होते. गडकऱ्यांचे समकालीन भा० वि० वरेरकर (१८८३–१९६४) हे त्या वाचनाने प्रभावित होऊन व त्यांना शेक्सपियरहूनही श्रेष्ठ मानून त्यांचे अनुसरण करण्यास प्रवृत्त झाले होते. हा प्रभाव कालान्तराने वाढतच गेला. गडकऱ्यांचा वरेरकरांशी स्नेह होता. त्यांचा विचारविनिमयही होत असे. वरेरकरांप्रमाणे त्यांनीही इब्सेन वाचला होता. परंतु ते त्याच्या वास्तववादाने भारून गेले नाहीत; तर चिंतनास प्रवृत्त झाले. नाट्य व वास्तव यांचे नेमके नाते काय, याचा ते शोध घेऊ लागले. त्यांच्या 'एकच प्याला'तील तळिरामाच्या तोंडचे पुढील उद्‌गार या संदर्भात उद्‌बोधक वाटतात :

> तळिराम : रंगभूमीच्या आणखी प्रेक्षकांच्या मध्ये दिव्यांची एक धगधगीत अग्निरेषा असते. नाट्यसृष्टीची ही मर्यादा ओलांडून प्रीतिविवाह सत्यसृष्टींत उतरला, म्हणजे त्याचे पोरखेळ निम्मे दरानंसुद्धा पाहण्याच्या लायकीचे नसतात. लोक म्हणतात, नाटक हें संसाराचं चित्र आहे. पण मी म्हणतों कीं, हल्ली संसार हें नाटकाचं चित्र बनत चाललं आहे!
>
> [अं० १; प्र० २]

भाषित तळिरामाचे असले तरी त्यातील विचार गडकऱ्यांचाच असावा—अर्थात प्रीतिविवाहासंबंधीचा नव्हे, तर नाट्य व वास्तव यांविषयीचा. नाट्यसृष्टी व सत्यसृष्टी या अलग आहेत आणि त्या अलगच ठेवल्या पाहिजेत, नाट्यसृष्टी वा सत्यसृष्टी यांपैकी कुणीही ही मधली धगधगीत अग्निरेषा ओलांडून दुसऱ्या सृष्टीत प्रवेश करण्याचा प्रयत्न केला तर ती होरपळून निघते, असे गडकऱ्यांचे मत दिसते. अतिरंजित पात्रे, भडक प्रसंग, काव्यात्म भाषा, विनोदी पात्रांच्या मुखांनी केलेली सामाजिक टीका इत्यादी त्यांच्या नाटकांचे सर्वच विशेष या दोन सृष्टी अलग ठेवण्याचे कार्य करीत असतात. या दोन सृष्टींची अलगता—किंबहुना, नाट्यसृष्टीचा नाटकीपणा—अधोरेखित करण्याकरिताच गडकऱ्यांनी प्रत्येक नाटकात असे नाट्य व नाट्यरचना यांविषयींचे निर्देश घातले असावेत असे वाटते.

इथे पाश्चिमात्य रंगभूमीवरील एक युगप्रवर्तक नाटककार व दिग्दर्शक बर्टोल्ड ब्रेख्ट (१८९८–१९५६) याची आठवण होते. जीवनाचा एक अवच्छेद, चौथी भिंत उडवलेल्या घरात प्रत्यक्ष घडत असलेला प्रसंग, या स्वरूपाचे नाट्यप्रयोगाचे वास्तववादी रूप ब्रेख्टला मान्य नव्हते. नाटक ही प्रेक्षकांसमोर प्रत्यक्ष घडणारी घटना नव्हे, तर तो एक 'खेळ' आहे, अशी त्याची आग्रहाची भूमिका होती. नाटकाच्या नाटकीपणाचे प्रेक्षकांचे भान हरपू नये म्हणून निवेदकाची योजना, प्रेक्षकांसमोरच नेपथ्याची मांडणी, प्रेक्षकांना उद्देशून केलेली भाषणे व गायिलेली गाणी, मॅजिक लँटर्नने पडद्यावर पाडलेली चित्रे, लिखित फलक, स्थलविविधता, दीर्घ कालात्यय इत्यादी युक्त्यांचा अवलंब ब्रेख्ट करीत असे. नाटकाच्या प्रवाहात प्रेक्षकाने संपूर्ण बुडून जाऊ नये, त्याच्या पायाखालची भूमी निसटू नये, त्याने वाहून जाऊ नये, म्हणून या क्लृप्त्या. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील नाटक व नाट्यरचना यांविषयीच्या निर्देशांचे प्रयोजन काहीसे यासारखेच नसेल ना ?

गडकरी आपल्या नाटकाकडे 'खेळ' म्हणून पाहत असत, हे त्यांनी आपल्या नाटकांत नाटकाचे नाव वारंवार आणले आहे, यावरूनही कळून येते. 'पुण्यप्रभावा'त नाटकाचे नाव आठ वेळा आले आहे, तर 'एकच प्याला'त मोजून अडेचाळीस वेळा. 'प्रेमसंन्यासा'चा शेवट तर "प्रेमसंन्यास! प्रेमसंन्यास! विद्याधर, या सामाजिक खेळाचें नांव प्रेमसंन्यास!" या वाक्याने केला आहे; आणि हे वाक्य उच्चारतो त्या नाटकाचा दुर्दैवी नायक जयंत!

नाटक पाहत असताना त्यातील घटनांचा प्रेक्षकांच्या मनावर भावात्मक परिणाम होत असला, तरी त्या घटनांचे सादरीकरण प्रेक्षकांना चिंतनास प्रवृत्त करण्याच्या दृष्टीने व्हावे, अशी ब्रेख्टची विचारसरणी होती. विनोदाकरिता आणलेली गडकऱ्यांची दुय्यम पात्रे हेच कार्य करतात. 'प्रेमसंन्यासा'तील गोकुळ सोडला तर त्यांची इतर सर्व विनोदी पात्रे ही बावळट नसून बुद्धिमान व बेरकीही आहेत. ती तात्त्विक, नैतिक वा सामाजिक पातळीवरून विचार करीत नाहीत, तर शुद्ध व्यावहारिक व वैयक्तिक पातळीवरून. त्यांची वृत्ती, उक्ती, कृती व त्यांच्याभोवती विणलेली उपकथानके मुख्य विषयाशी संबंधित असतात आणि ही पात्रे व उपकथानके मुख्य विचारसूत्राला एक व्यावहारिक परिमाण देतात. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील मुख्य कथानके जेवढी कल्पनारंजित असतात तेवढीच उपकथा-

नके वास्तव असतात, हे या संदर्भात लक्षात घेण्याजोगे आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांचे हे वैशिष्ट्य एका स्वतंत्र लेखातच विशद करता येईल. तूर्त केवळ गीता व सिंधू या जोडीचा हवाला देण्यावरच समाधान मानून घेणे प्राप्त आहे.

ब्रेख्ट आणि गडकरी यांच्यात हे जे साम्य दाखविले त्यावरून हे दोघेही एकाच भूमिकेतून नाटक लिहीत होते असे मला म्हणायचे आहे, असा गैरसमज होऊ नये. नाटक या विषयावर दीर्घ चिंतन व लेखन आणि इतरांच्या व स्वतःच्या नाटकांचे दिग्दर्शन व निर्मिती यांतून ब्रेख्टने आपला 'एपिक थिएटर'चा सिद्धांत १९२७ च्या सुमारास मांडला. गडकऱ्यांनी यांतील काहीही केले नव्हते. परंतु वास्तववादाची मराठी रंगभूमीला नुकतीच चाहूल लागत होती आणि ब्रेख्टची विचारसरणी तिच्यापासून चाळीसएक वर्षे दूर होती अशा काळी नाट्यसृष्टी व सत्यसृष्टी यांचे नाते कोणते, नाटक हे संसाराचे चित्र होऊ शकते काय, या प्रश्नांवर ते स्वतःशीच वाद घालीत होते, हे लक्षणीय आहे. जगते-वाचते तर या विषयावरील त्यांचे विचार परिपक्वतेस आले असते आणि तशी एखादी ठाम भूमिका घेऊन त्यांनी नाटके रचली असती, असे वाटू लागते.

नाटक हे संसाराचे चित्र आहे, या सूत्रावर गडकऱ्यांनी विविध प्रकारे विचार केलेला दिसतो. वर तळिरामाचे भाषित दिले आहेच. 'तोड ही माळ' या त्यांच्या संकल्पित नाटकात या सूत्रावर गडकऱ्यांचे भाष्य येणार होते, असे त्यांच्या टिपणांवरून दिसून येते ('अप्रकाशित गडकरी', पृष्ठ ६९); परंतु ते नाटक संकल्पितच राहिल्यामुळे त्यांचे भाष्य नेमके कोणते रूप घेणार होते, याची कल्पना येत नाही. नाटक हे संसाराचे प्रतिबिंब असते वा असावे, असे मानले तर व्यत्यासाने संसार हे नाटकाचे बिंब असते वा असावे, असे मानणे प्राप्तच होते. तशी भावडी समजूत करून घेऊन नाटकातल्यासारखा प्रीति-विवाह जुळवू पाहणाऱ्या बाळाभाऊवर 'वेड्यांचा बाजार' हे नाटक गडकरी रचीत होते. पुढे तशाच नाट्यवेड्या महेश्वराचे पात्र त्यांनी 'भावबंधना'त आणले आणि 'वेड्यांचा बाजार' मागे पडले. परंतु नाटक व संसार, नाट्यसृष्टी व सत्यसृष्टी यांवरील त्यांचे चिंतन थांबले नव्हते. नाटक हे संसाराचे प्रतिबिंब मानून प्रतिबिंबाने मूळ बिंबाकडे मुरडून पाहावे तसे नाट्यसृष्टीतून सत्यसृष्टीकडे पाहिले तर तिचे दर्शन कोणत्या स्वरूपात घडेल, याचे सुरेख चित्रण त्यांनी 'छोट्या जगूचा रिपोर्ट' या चुटक्यात केले आहे. चुटका असा :

छोट्या जगूचा 'रिपोर्ट'

धाकटा जगू कळूं लागल्यापासून एका नाटकमंडळींतच होता. एकदां मंडळीच्या मालकाबरोबर एक लग्नसमारंभ पाहून आल्यावर त्यानें आपल्या समवयस्क मित्रांना खालीं लिहिल्याप्रमाणें 'रिपोर्ट' दिला :

खेळ मुद्दाम बांधिलेल्या मांडवांत झाला. स्टेज मातीचेंच केलें होतें आणि फारच

लहान होतें. 'सीन' जंगलाचा होता असें वाटतें; पण जंगलाच्या 'झालरी' मुळींच नव्हत्या म्हणून त्याच्याबद्दल स्टेजवर झाडांचा पालाच बांधला होता. पडदे स्टेजच्या भोंवतीं न बांधतां सगळ्या थेटरभोंवतीं गुंडाळले होते. खेळाचे 'पास' फुकट वाटले होते. खुर्च्याबिर्च्या कांहीं नव्हत्या. सगळ्यांना जाजमावरच बसावें लागलें. 'कुलीन' स्त्रियांसाठीं स्टेजच्या आजूबाजूस जागा राखून ठेविली होती; पण गर्दी फार झाल्यामुळें त्यांना उभ्यानें सगळा खेळ पाहावा लागला. वेश्यांसाठीं जागा मुळींच ठेविली नव्हती आणि त्या आल्याही नव्हत्या. मॅनेजरलोकच पानविडीतंबाखू घेऊन ऑडियन्समध्यें फिरत होते; पण ते कुणाजवळून पैसे घेत नव्हते. सोडालिंबूची कांहींच सोय नव्हती. पेटीतबत्त्याबद्दल सनया आणि ताशे ठेविले होते. त्या लोकांचीं कामें केव्हां केव्हां होतीं हेंसुद्धां त्यांना ठाऊक नव्हतें म्हणून त्यांना मधून मधून 'वाजवा', 'वाजवा' म्हणून सांगावें लागत होतें. आम्ही गेलों त्या वेळीं स्टेजवर मुख्य स्त्रीपार्टी व एक भटाचें सोंग घेतलेला मनुष्य यांचीं कामें चाललीं होतीं. फक्त मुख्य पार्टी लोकांनींच रंग लावला होता. तो सगळ्या आंगभर होता. रंग फारच वाईट—अगदीं हळदीसारखा—होता. भटानें रंग लावला नव्हता; पण त्याचें सोंग अगदी हुबेहूब झालें होतें. त्याची 'नक्कल' अगदीं चोख होती; पण तो फार घाईनें बोलत होता म्हणून त्याचें बोलणें ऐकूं येत नव्हतें. मुख्य पुरुषपार्ट्याचा आवाज बसला होता; कारण त्यानें सगळीं पदें सोडून दिलीं होतीं. शिवाय त्या दोघांच्या 'नकला' मुळींच पाठ नव्हत्या; म्हणून भट त्यांना स्टेजवरच प्रॉम्ट करीत होता. प्रॉम्टिंग ऑडियन्समध्यें स्पष्ट ऐकूं येत होतें. भटाचें ॲक्टिंग छान होतें. राजाराणींना ॲक्टिंग मुळींच येत नव्हतें. स्त्रीपार्ट्याचें तें पहिलेंच काम होतें असें वाटतें, कारण तो फार घाबरून मान खालीं घालून होता. बोलतांना-सुद्धां तो चाचरत होता, पण ऑडियन्स फारच चांगलें होतें; एकानेंसुद्धा टाळ्या दिल्या नाहींत. शेवटीं त्या दोघांचें लग्न झालें आणि त्या वेळीं सातआठ जणांनीं 'कोरस' म्हटला आणि खेळ आटोपला. राजाराणी 'कोरसां'त म्हणत नव्हतीं.

याच्या उलट, नाटक हे संसाराचे हुबेहूब प्रतिबिंब मानून नाटक रचले तर ते कोणत्या स्वरूपाचे उतरेल, हेही गडकऱ्यांनी 'दीडपानी नाटकमाले'तल्या 'संगीत मूकनायक' या छोट्या नाट्यात प्रभावीपणे दाखवले आहे.

संगीत मूकनायक

लेखक : **दीडशाहणा**

रूढीच्या शिळाछापांत छापिलें.

[मनुस्मृतीच्या ॲक्टान्वयें या नाटकासंबंधीं सर्व हक्क हिंदुसमाजासाठीं कायमचे राखून ठेविले आहेत.]

प्रस्तावना

नाटक हें संसाराचें चित्र आहे.

—नाटककर्ता

भरतवाक्य

लेखक : हे सर्वसाक्षिन् भगवान्! सर्वमान्य 'संगीत मूकनायक' नाटकाची कोणत्या तरी अर्थाने कुचेष्टा करण्यासाठींच हें नाटक लिहिलेलें आहे, असा कोणाचा भलताच गैरसमज मात्र तुझा प्राण गेला तरी होऊं देऊं नकोस!

आकाशवाणी—आमेन! आमेन!! आमेन!!!

अंक पहिला

प्रवेश पहिला

(स्थळ : विक्रांताच्या घरांतील माजघर. पात्रें : ठमाबाई, उमाबाई, भीमाबाई, चिमाबाई वगैरे बायका व आवडी, बगडी वगैरे परकऱ्या पोरी. बाळंतपदर घेतलेली व पिवळीफिक्कट अशी विक्रांताची आई, मध्यंतरीं टांगलेला *पाळणा; पाळण्यांत बारा दिवसांचा विक्रांत.)

सर्व बायका :

पद (चाल : हजारों वर्षें चालत आलेलीच.)

गोविंद घ्या कुणी । गोपाळ घ्या कुणी ।
गोविंद घ्या कुणी । गोपाळ घ्या कुणी ॥

('नाही मी बोलत नाथा' हा चरण जितके वेळां म्हणण्याचा साधारणपणें प्रघात आहे तितके वेळां हेंच एकसारखें, प्रेक्षकांस कंटाळा येईपर्यंत घोळून म्हणतात.)

ठमाबाई : (उमाबाईच्या कानाशीं कुजबुजतात) उमाबाई, बरखळ पोरें बघितलीं, पण असलें चिन्ह नव्हतें बघितलें बाई कधीं! चांगलें बारा दिवसांचें पोर—पण रडतसुद्धां नाहीं अजून! आज बारसें ना!

उमाबाई : (तसेंच करून) नसेल रडत मेलें. रडेल उद्यां चार दिवसांनीं! जीवासारखा जीव—काय रडल्यावांचून राहील!

चिमाबाई : (कीं ज्यांनी हा संवाद आगंतुकपणें ऐकिलेला आहे, त्याहि तसेंच करून) अहो, कुठलें रडतें आहे तें! उमाबाईंना आपलें कांहींतरी संपादून घ्यायला हवें!

* हें पात्राचें नांव नाहीं.—नाटककर्ता.

म्हणे रडेल! रडायला जीव आहे कुठें त्या पोरांत? अन् म्हणे रडेल! बरें रडेल तें! रडेल म्हणे रडेल!

भीमाबाई : (विक्रांताचे आईस) नांव काय ठेवायचें म्हणालांत?

विक्रांताची आई : विक्रांत!

उमाबाई : हें असलें कसलें बाई नांव!

विक्रांताची आई : तिकडून सांगायचें झालें आहे ना!

[तें नांव ठेवतात. पडदा पडतो.

प्रवेश दुसरा

(स्थळ : सरकारी मराठी शाळा. पात्रें : हेडमास्तर, विक्रांताचा बाप, हातांत एक लहानशी कोरी पाटी घेऊन व डोक्याला पांढरी कानटोपी घालून उभा असलेला विक्रांत—उमर वर्षें ५.)

विक्रांताचा बाप : आपल्या चरणावर घातला आहे, आतां जरा लक्ष—

हेडमास्तर : बिगारींत बसवा नेऊन त्याला!

विक्रांताचा बाप : बरें.

[विक्रांतासह जातो. पडदा पडतो.

प्रवेश तिसरा

(स्थळ : विक्रांताच्या घरांतील माजघर. संध्येची सामग्री घेऊन बसलेला व सोवळ्याची लंगोटी नेसलेला विक्रांत—उमर वर्षें ७॥.)

विक्रांत : (हातवारे करीत मनांतल्या मनांत संध्येंतील शब्द पुटपुटतो.)

(कांहीं वेळ गेल्यावर)

विक्रांताची आई : (स्वयंपाकघरांतून) अरे विक्रू, पान वाढलें रे!

विक्रांत : (घाईघाईनें दोन आचमनें टाकून पळत जातो; वाटेंत चिरगुटावर त्याचा पाय पडतो; तो घाबरून इकडेतिकडे पहातो व तसाच स्वयंपाकघराकडे जातो.)

[पडदा पडतो.

प्रवेश चवथा

(स्थळ : रस्ता. पात्रें : पाटीदप्तरें घेऊन शाळेंतून घरीं जात असलेला विक्रांत, प्रतोद वगैरे मुलें.)

(विक्रांत—उमर वर्षें १२. विक्रांत अजागळासारखा चालत आहे. मध्येच प्रतोदाला त्याचा धक्का लागतो व प्रतोदाची दौत पडते.)

प्रतोद : विकऱ्या, लेका दौत सांडलीस नाहीं?

विक्रांत : (केविलवाण्या नजरेनें प्रतोदाकडे पहातो.)

प्रतोद : (कांहीं न छापण्याजोगे [अप]शब्द हांसडून) डोळे फुटले होते का? (विक्रांताच्या दोनतीन थोतरींत ठेवून देतो.)

विक्रांत : (मोठ्यानें रडूं लागतो.)

प्रतोद : (होलिकासंमेलन कमिटीच्या सभासदांना न रुचणारे शब्द वापरून) रड लेका. आणखी हा एक तडाका घेऊन ठेव तिसऱ्या प्रहरच्या फराळासाठीं, अन् मग हवा तसा रड! (थप्पड मारावयास जातो.)

विक्रांत : (सूंवाल्या ठोकतो.)

प्रतोद : हट् लेका! भागूबाई!

[पडदा पडतो.

प्रवेश पांचवा

(स्थळ : विक्रांताच्या घराची ओटी. पात्रें : विक्रांत, विक्रांताची बहीण रोहिणी, तिचा नवरा शरच्चंद्र, शेजारची वेत्रिका, विक्रांताला दाखवण्यासाठीं आणलेली सरोजिनी, सरोजिनीच्या गळ्यांत तिच्या आईची गळसरी, कानांत प्रमद्वरेच्या मोठाल्या बुगड्या, डोळ्यांत फारच काजळ.)

वेत्रिका : अग सरे, अशी गुडघ्यांत काय मान घालतेस? अंमळ वर बघ तरी! तो बघ—समोर होता कोनाडा—त्याच्याकडे बघ.

रोहिणी : अरे विक्रू! तूं तरी असा इकडे तिकडे काय बघतोस! सरीकडे पाहा एकदां! आज ती तुला दाखवायला आणली आहे.

शरच्चंद्र : हं विक्रांत, सांग लवकर, पसंत आहे नां तुला ही मुलगी?

(एकदम माजघरांतून विक्रांताचा बाप येतो.)

विक्रांताचा बाप : अग रोहिणी, हा काय पोरखेळ मांडला आहे नसता! लग्नाआधीं मुलानें मुलगी बघितल्याचें बघितलें आहे का अजून कुणीं? शरोबा, असलें भलतेंच केलें तर जनरीत सुटेल ना!

शरच्चंद्र : नाहीं, म्हटलें आपलें अलीकडच्या रीतीप्रमाणें मुलानें मुलगी बघून पसंत केली म्हणजे जरा—

विक्रांताचा बाप : अहो, म्हणजे जरा काय? लग्नाच्या गोष्टी पोरासोरीं का ठरवावयाच्या असतात? अहो, मी याचा बाप ना? प्रत्यक्ष—मीं पसंत केली ना मुलगी—मग याचा बाप पसंत करील मुलगी! अन् ए हणगोबा, तुला तरी असा जेटा मारून बसायला लाज नाहीं रे वाटली? ऊठ.

[सर्व जाऊं लागतात. आधीं विक्रांताचा चेहरा व मग पडदा पडतो.

प्रवेश सहावा

(स्थळ : लग्नमंडप. पात्रें : अशा वेळीं साधारणपणें लागण्याइतकीं.)

भिक्षुक : तदेव लग्नं सुदिनं तदेव तारावलं चंद्रबलं तदेव!...शुभलग्न सावधान!*

(मंडळी अंदाजानें अक्षता उधळतात, भिक्षुक अंतरपाट काढून घेतात, शरच्चंद्र विक्रांताची मानगूट वाकवितो, प्रमद्वरा सरोजिनीला उचलते, सरोजिनी विक्रांताच्या डोक्यावर माळ टाकिते.)

वरेचजण : (आवेशानें—कोल्हेकुईनें) अरे वाजवा रे!

[पडदा पडतो.

अंक पहिला समाप्त

अंक दुसरा

प्रवेश पहिला

(स्थळ : सरकारी मराठी शाळा. पात्रें : दिपोटी, जरा बाजूस हेडमास्तर, त्याच्या मागें उत्कंठित असा विक्रांताचा बाप. मुलांची परीक्षा चालली आहे, विक्रांत दिपोटीच्या पुढें उभा आहे.)

दिपोटी : वांदिवाशची लढाई कधी झाली?

विक्रांत : (बुचकळ्यांत पडतो.)

दिपोटी : काळीचा वसूल करण्याची अकबराची रीत काय होती?

विक्रांत : (काळा पडतो.)

दिपोटी : छडू कधीं मेला?

विक्रांत : (त्याला मेल्यापरीस मेल्यासारखें होतें.)

दिपोटी : पेशवाई बुडविल्याचें खापर कोणाच्या माथीं फुटतें?

विक्रांत : (डोकें खाजवितो.)

दिपोटी : पिवळा समुद्र कुठें आहे?

विक्रांत : (त्या समुद्रांत बुडाल्याप्रमाणें गुदमरतो.)

दिपोटी : पाणलोट कशाला म्हणतात?

विक्रांत : (डोळ्यांतून घळाघळा पाण्याचे लोट वाहूं लागतात.)

दिपोटी : (कांहीं लिहीत) आपल्या जागेवर जाऊन बसा.

* माझी पुरी खात्री आहे कीं, ऐन गडबडीमुळें या श्लोकाचे पुढील दोन चरण अजून कोणींही नीटसे ऐकिलेले नाहींत.—नाटककर्ता.

विक्रांत : (मटकन् खालीं बसतो.)
विक्रांताचा बाप : (हेडमास्तरास एकीकडे) काय झालें?
हेडमास्तर : (हळूच) नापास!
विक्रांताचा बाप : हत् दळभद्या!

[पडदा पडतो.

प्रवेश दुसरा

(स्थळ : विक्रांताच्या घरांतील एक खोली. पात्र : विक्रांत—उमर वर्षं १७. खोलीच्या बाहेर थोडी कुजबूज. थोडा वेळ गेल्यावर कोणीं बाहेरून खोलींत ढकललेली सरोजिनी प्रवेश करिते.)
सरोजिनी : (मुळुमुळू रडते.)
विक्रांत (गोंधळून जातो.)

[पडदा पडतो.

प्रवेश तिसरा

(स्थळ : मामलेदार कचेरी. पात्रें : गादीवर ऐसपैस हातपाय पसरून पडलेले अजम रावसाहेब मामलेदार. हात जोडून उभा असलेला विक्रांताचा बाप, जवळच हातपाय गळून गेले आहेत ज्याचे असा विक्रांत—उमर वर्षं २०.)
विक्रांताचा बाप : परीक्षा वगैरे कांहीं नाहीं साहेब; पण—
मामलेदार : मग इथें काय बळी द्यायचा आहे? जा, पोसवत नसेल तर पांजरपोळांत नेऊन घाला!
विक्रांताचा बाप : रावसाहेबांनीं थोडी दया केली तर होण्यासारखें आहे! कुटें उमेदवारींत चिकटवून दिला—
मामलेदार : कशानें चिकटवून देऊं? गोंदानें का सरसानें? अरे, तुम्हां लोकांना नोकरी म्हणजे का परड्यांतली भाजी वाटते कीं काय?
विक्रांताचा बाप : रावसाहेबांची आम्हांस मोठी आशा आहे; बापूसाहेबांनीं हें पत्र दिलें आहे आपल्याजवळ द्यायला! (एक पत्र देतो.)
मामलेदार : (पत्र वाचतांच त्यांचा चेहरा निवळत जातो.)
विक्रांताचा बाप : (आशेनें त्यांच्याकडे पाहातो; त्यांच्या चेहऱ्याशीं याच्या चेहऱ्याचें जमत जमत जातें.)
मामलेदार : अरे, मग हें आधीं कां नाहीं दाखविलेंस पत्र? ठीक आहे, उद्यांपासून बारनिशीकडे लावतों याला.
विक्रांताचा बाप : (आनंदानें मामलेदारांचे पाय धरितो.)

[पडदा पडतो.

प्रवेश चवथा

(स्थळ : विक्रांताचें घर. पात्रें : विक्रांत—उमर वर्षें ४०, कचेरींतील काम घरीं करण्यासाठीं आणलेलें पहात बसला आहे. त्याच्या बायकोला वेळोवेळीं मिळालेला संततिविषयक आशीर्वाद संख्येच्या दृष्टीने सफळ झालेला आहे. त्या आठ पोरांची आवकजावक.)

विक्रांत : (पुढे पडलेल्या कागदांकडे पहात आहे.)

पोर नं० ३ : बाबा, मला भूगोलपत्रक आणायचें आहे!

पोर नं० २ : मला एक कचकड्याची फणी पाहिजे.

पोर नं. १ : माझीं धोतरें फाटलीं आहेत.

पोरे नं० १ ते ८ : (आलटूनपालटून राष्ट्रीय सभेच्या एका वर्षाच्या ठरावांइतक्या मागण्या पुढें करितात.)

विक्रांत : (सरकारप्रमाणें तटस्थ असतो.)

सरोजिनी : (स्वराज्याच्या मागणीपेक्षांहि जरा जोराच्या निकडीनें) आज तांदूळ नाहींत, संध्याकाळला.

विक्रांत : (पार्लमेंटपेक्षांहि शांतवृत्तीनें मूग गिळून बसतो.)

[पडदा पडतो.

प्रवेश पांचवा

(स्थळ : कचेरी. पात्रें : अजम रावसाहेब मामलेदार आणि विक्रांत.)

मामलेदार : इतकीं वर्षें काम करीत आहां तरी ही अशी चूक अजून होतेच आहे तुमच्या हातून! काय म्हणावें तुम्हांला?

विक्रांत : (मुंडी खाली घालतो.)

मामलेदार : अहो, ही चूक म्हणजे काय समजतां तुम्ही? हिचा परिणाम काय होतो माहीत आहे का?

विक्रांत : (भेदरतो.)

मामलेदार : फार, फार मोठी गंभीर चूक आहे ही!

विक्रांत : (सर्द होतो.)

मामलेदार : केवढा दंड होतो अशा गाढवपणानें, ठाऊक आहे?

विक्रांत : (सर्दी वाढते.)

मामलेदार : एक महिन्याचा पगार दंड होतो खाड्दिशीं!

विक्रांत : (सर्दीची जोराची वाढ.)

मामलेदार : शिवाय, खटलासुद्धां करता येतो अशानें.

विक्रांत : (गोठूं लागतो.)

मामलेदार : अहो, आहांत कुठें? वर्ष दीड वर्षाची ठेप व्हायची ना एखादे वेळीं!

विक्रांत : (आइसक्रीम होतो.)
मामलेदार : आतां आम्हीच आहों म्हणून बरें आहे.
विक्रांत : (बर्फाचें पुन्हा रक्तमांस होऊं लागतें.)
मामलेदार : जा, पुन्हा काळजीनें लिहून आणा तें सगळें!
विक्रांत : (पहिल्यासारखा शाबूत.)
मामलेदार : (कागदांचें बिंडोळें टाकतात, विक्रांत तें उचलूं लागतो.)

[पडदा पडतो.

अंक दुसरा समाप्त

अंक तिसरा

प्रवेश पहिला

(स्थळ : कचेरी. पात्रें : विक्रांत—उमर वर्षें ५०. इतर कारकून कामांत.)
विक्रांत : (पेनशनींत येतो.)

[विक्रांत पेनशनचा हुकूम घेऊन जातो. पडदा पडतो.

प्रवेश दुसरा

(स्थळ : विक्रांताचें घर. पात्रें : आजारी पडलेला विक्रांत—उमर वर्षें ५५. भोंवतालीं आप्तइष्ट मंडळी, वैद्य.)
१ आप्त : (दुसऱ्यास हळूंच) आतां आशा दिसत नाहीं. कांहीं सांगावयाचें आहे का विचारावें आतां!
२ आप्त : विचारतों बरें मीच. (उठूं लागतो.)
वैद्य : (अगदीं हळूं पण जरा दटावून) अहो, आतां काय विचारतां? वाचा बंद पडली-सुद्धां!
३ आप्त : (ह्याच्या नाकाशीं धरिलेलें सूत काढून अर्थपूर्ण नजरेनें इतरांकडे पहातो, मुस्कारा टाकतो व जरा डावीकडे मान चढवून खूण करितो. बायकांत एकदम रडारड. पुरुष मंडळी त्या मुड्यापेक्षांहि गंभीर.)

[पडदा पडतो.

प्रवेश तिसरा

(स्थळ : मसणवटी. पात्रें : ताटी वर करून उचलून सरणावर घातलेला विक्रांत. इतर मंडळी सरण पेटवितात.)

मंडळी नं० १ : चला, झालें ! संपला त्यांचा आपला ऋणानुबंध !

मंडळी नं० २ : एक चांगला मनुष्य गेला ! कोणाच्या अध्यांत ना मध्यांत ! कधीं खटखट नाही कीं कधीं ठकठक नाहीं ! उभ्या जन्मांत याच्या हातून चारचौघांनीं नांव ठेवण्यासारखें कांहीं झालें नाहीं—तेवढ्या आठ मुलांखेरीज !

[चिता धडकते. तिच्या जाळानें पेटून पडदा जळतो.

खेळ खलास.

हे अर्थातच श्री० कृ० कोल्हटकरांच्या 'मूकनायका'चे विडंबन नाही. यात विडंबन आहे ते 'नाटक हे संसाराचे चित्र आहे' या वास्तववादी सूत्राचे. हे आणि एवढेच वाक्य नाट्याच्या प्रस्तावनेत आहे. या नाट्यातील नायक एकही शब्द बोलत नसल्यामुळे त्याला 'मूकनायक' हे नाव सार्थच आहे. पण गडकरी तेवढ्यावरच थांबले नाहीत. यातील काही पात्रांना त्यांनी 'मूकनायका'तील पात्रांची नावेही दिली आहेत. काही पात्रांना ठमाबाई, उमाबाई, चिमाबाई अशी संसारी नावे तर काही पात्रांना विक्रांत, शरच्चंद्र, प्रतोद, सरोजिनी, वेत्रिका, प्रमद्वरा, रोहिणी अशी नाटकी नावे देऊन—आणि त्यातही विक्रांत व सरोजिनी यांची विकू/विकन्या व सरे/सरी अशी घरगुती रूपे करून—त्यांनी नाटक व संसार यांतील भेद अधिकच ठसठशीत केला आहे. पण नाटकातील प्रणय, शृंगार, काव्य, कोट्या, चटकदार संवाद, अद्‌भुत प्रसंग व गोड शेवट आणि प्रत्यक्ष संसारातील तोचतोपणा, उपचार, विवंचना, वाढते वय व अटळ मृत्यू यांतील विरोध हा अर्थात नाटक व संसार यांतील खरा भेद.

हे विडंबन-नाट्य वाचीत असता आठवण होते ती बेकेट (१९०६—), आयनेस्को १९१२—) इत्यादींच्या निरर्थनाट्याची. जीवनाची निरर्थता, व्यक्ती-व्यक्तीमधील संवादाची दुष्करता, माणसाचे एकाकीपण, अवनायक, न-नाट्य हे त्यांच्या नाट्याचे सर्वच विशेष यात बीजरूपाने दिसतात. यात नाही ती निरर्थनाट्यातील असंबद्धता व दुर्बोधता. गडकऱ्यांनी हे नाट्य वरील नाटककारांच्या भूमिकेवरून लिहिलेले नाही, हे उघड आहे. त्यांना रूढिग्रस्त मध्यमवर्गीय जीवनाची निरर्थता दाखवायची आहे. त्यामुळे समग्र मानवी जीवनाच्या निरर्थतेची जी व्यापक पार्श्वभूमी निरर्थ-नाट्याला असते, ती या विडंबन-नाट्याला अर्थातच नाही. परंतु असे असले तरी निरर्थ-नाट्याचे विशेष यात बीजरूपाने दिसावेत, यात गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची जी झेप दिसून येते ती निःसंशय लक्षणीय आहे.

नाटकाची सार्थकता प्रयोगात. लिखित नाटकाचा प्रयोग होवो न होवो, ते प्रयोगक्षम असायलाच हवे. 'सकाळचा अभ्यास', 'प्रो० कोटिबुद्धे' आणि 'मूकनायक' या गडकऱ्यांच्या तीन छोट्या नाटकांपैकी 'सकाळचा अभ्यास'चे प्रयोग शाळाशाळांतून होत असत. 'प्रो० कोटिबुद्धे'चे होत असावेत—अलिकडेच दूरदर्शनवर झाला होता. पण 'मूकनायक'चा आजवर झालेला नाही आणि पुढे कधी होईल असे वाटतही नाही. भराभर बदलत जाणारे पंधरा प्रसंग, बाळंतिणीच्या खोलीपासून मसणवटीपर्यंतची दहाएक

स्थळे, तीसेक पात्रे, आणि विशेष म्हणजे विक्रांताच्या जीवनातील जन्मापासून मृत्यूपर्यंतच्या पंचावन्न वर्षांतील जन्म, पोरपण, तारुण्य, मध्यवय, प्रौढपण, निवृत्तीचे वय, आजार व मृत्यू अशा क्रमाक्रमाने बदलत जाणाऱ्या विविध अवस्था—आणि हा सगळा ऐवज केवळ पंधरावीस मिनिटांचा! याचे रंगमंचावर प्रयोगरूपाने दर्शन घडविणे केवळ अशक्य!

पण असाही चमत्कार एक समर्थ नट करून दाखवीत आहे. तो म्हणजे मार्सेल मार्सो (१९२३—). १९६० च्या सुमारास मी या विख्यात फ्रेंच मूकनटाचे ओळीने तीन नाट्यप्रयोग पाहिले. तोंडाला पांढरा रंग फासून व तंग पोशाख चढवून मार्सो रंगमंचावर यायचा आणि निळ्या पडद्याच्या पार्श्वभूमीवर, संपूर्ण मोकळ्या रंगमंचावर, तोंडाने एकही शब्द न उच्चारता, अगदी एकट्याने स्थळ, प्रसंग, पाचपंचवीस पात्रे, त्यांचे संवाद, त्यांच्या क्रियाप्रतिक्रिया इत्यादी केवळ आंगिक अभिनयाने साकार करायचा. प्रत्येक दिवसाच्या कार्यक्रमात असे पंधराएक प्रसंग असत आणि त्यांतही भरपूर विविधता असे. वय, लिंग, स्वभाव, वागणूक, पेशा इत्यादी बाबतींत प्रत्येक पात्र वेगळाले आणि स्थळे तर दुकान, बाग, स्टेशन, आगबोट, नृत्यगृह, म्यूझियम, उंच इमारतीचा जिना—किती म्हणून सांगावीत! अभिनय तरी किती प्रकारचे व ढंगाचे! डेव्हिड व गोलियथच्या द्वंद्वात तोच साधारण चणीचा डेव्हिड व्हायचा आणि महाकाय गोलियथही तोच! काही सेकंदांच्या अवधीतच हा पालट व्हायचा—एवढ्या भरभर की दृष्टीला एकाच वेळी दोघे दिसायचे. मास्कमेकरच्या भूमिकेत तर क्षणाक्षणाला नवा मुखवटा चेहऱ्यावर चढवून—म्हणजे चढवल्याचा केवळ अभिनय करून, कारण मुखवटा असा नसेच—चेहरा संपूर्ण बदलायचा. सपाट रंगमंचावर पावले अशी टाकायचा की, दृष्टीसमोर साताठ जिने चढणारा माणूस दिसायचा आणि ते जिनेही!

तर असा हा अलौकिक नट गर्भापासून मृत्यूपर्यंतच्या माणसाच्या सर्व दशा पाचेक मिनिटांच्या अवधीत साकार करीत असे. जीवनाची शोकांतिका चित्रित करणारी अनेक नाटके मी पाहिली आहेत; त्याहून अधिक वाचलीही आहेत. तशीच जीवनाच्या निरर्थकतेचीही. पण पाचच मिनिटांच्या अत्यल्प अवधीत मार्सेल मार्सो या दोहोंचाही जो प्रत्यय घडवितो तो केवळ अद्‌भुत म्हटला पाहिजे. गडकऱ्यांचे 'संगीत मूकनायक' फ्रेंच वा अन्य युरोपीय भाषेत असते किंवा मार्सेल मार्सो हा मराठी नट असता, तर हे नाटक सहजच रंगभूमीवर आले असते आणि कृतार्थ झाले असते. मार्सेल मार्सोच्या या नाट्याचे तीन प्रयोग ओळीने तीन दिवस मी पाहिलेले असल्यामुळे 'मूकनायक'चा प्रयोग मी मनोमंचावर पाहू शकतो आणि थक्क होतो. केवढा समर्थ नाटककार!—आणि समर्थ नटाच्या अभावी केवढा उपेक्षित!

'सकाळचा अभ्यास', 'प्रो० कोटिबुद्धे' आणि 'मूकनायक' या गडकऱ्यांच्या तीन छोट्या नाटकांच्या तीन परी आहेत. 'सकाळचा अभ्यास'मध्ये दिनू व दामू ही दोन मुख्य पात्रे आणि जगू व पांडू ही दोन गौण पात्रे आहेत. बहुतेक संवाद मुख्य पात्रांचेच आहेत. जगूच्या तोंडी सहासात वाक्ये आहेत, तर पांडूच्या तोंडी एकुलते एक स्वगत.

'प्रो० कोटिबुद्धे' या नाटकात प्रोफेसर हे एकच मुख्य पात्र असून बाबू व मनुताई अशी दोन गौण पात्रे आहेत. यातील संवाद केवळ मुख्य पात्राच्याच तोंडी आहेत आणि ते लांबलचक भाषणासारखे आहेत. बाबू नुसता रडतो व हसतो आणि मनुताई 'चांदोबा चांदोबा' व 'चाल चाल बाळा' ही बालगीते म्हणते. 'मूकनायका'तही विक्रांत हे एकच मुख्य असले तरी तीसेक गौण पात्रे आहेत. शिवाय लग्नमंडप, कचेरी, शाळा व स्मशान येथील खुर्दा वेगळाच. यातील गौण पात्रेच काय ती बोलतात; मुख्य पात्र चकार शब्द काढीत नाही. शिवाय पंधरा प्रसंग, दहा स्थळे आणि पंचावन्न वर्षांचा दीर्घ कालखंडही या पंधरा मिनिटांच्या छोट्या नाटकात कोंबलेला आहे. नाट्यवस्तूमुळेच या तीन नाटकांच्या अशा तीन परी झालेल्या आहेत, हे उघड आहे. पण त्या लक्षात येताच जां तार्दूयू (१९०३—) या फ्रेंच नाटककाराचे नाट्यलेखन आठवते.

आधुनिक निरर्थ-नाट्याचे जनक बेकेट आणि आयनेस्को यांच्या आधीच तार्दूयूचा जन्म झाला होता आणि त्यांच्या आधीच त्याने नाट्यलेखनाला सुरुवातही केली होती. त्याची ही नाट्ये आकाराने छोटीशीच आहेत. त्याच्या या नाट्यलेखनात निरर्थ-नाट्याची बीजे दिसून येत असली तरी तो निरर्थ-नाट्याचा जनक मानला जात नाही. रंगभूमीच्या शक्यता अजमावणे हा त्याचा छंद होता. त्याच्या एका नाटकात केवळ स्वगते आहेत; तर दुसऱ्यात त्यातील पात्रांना कळतील पण प्रेक्षकांना काहीही बोध होणार नाही असे संवाद आहेत. एकाचा घाट संगीतकाचा आहे, पण त्यात संगीत नाही; तर दुसऱ्याचा घाट नृत्यनाट्याचा असून त्यात नृत्य वा संगीत दोन्हीही नाहीत. एका नाटकात तर 'मूकनायका'प्रमाणे एका मानववंशशास्त्रज्ञाच्या जीवनातील विवाह ते वृद्धावस्थेतील मृत्यू एवढा दीर्घ कालखंड आलेला आहे. त्याच्या इतर नाटकांची रचनाही अशीच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. नाट्याच्या शक्यता अजमावण्याच्या दृष्टीने केलेले हे प्रयोग असले तरी आधुनिक व्यक्तिजीवनातील व्यस्तताही त्यात सहजपणे प्रतिबिंबित झालेली आहे. मार्टिन इज्लीन हा तार्दूयूला 'निरर्थ-नाटककारांचा नाटककार' असे म्हणतो.

गडकऱ्यांनी ही छोटी नाटके लिहिली ती रंगभूमीच्या शक्यता अजमावण्याकरिता नक्कीच नव्हेत आणि त्यांना 'निरर्थ-नाट्याचा जनक' म्हणणे हा तर शुद्ध निरर्थ-गौरव ठरेल. गडकऱ्यांच्या अंगी भलता मोठेपणा चिकटविण्यात अर्थ नाही. परंतु नाट्य-लेखनाच्या नऊ-दहा वर्षांच्या अत्यल्प काळात रंगभूमीविषयीची त्यांची जाण कशी प्रगल्भ होत चालली होती आणि त्यांच्या नाट्यलेखनात कळत-नकळत ती कशी व्यक्त होत होती हे पाहिले की, त्यांना अधिक आयुष्य व पुरेसे स्वास्थ्य लाभते तर ब्रेख्टचे 'एपिक थिएटर' व आयनेस्कोचे 'निरर्थ-नाट्य' यांसारखे एखादे स्वतंत्र प्रवर्तन त्यांनी मराठी रंगभूमीवर घडवून आणले असते असे राहून राहून वाटू लागते.

मराठी नाट्य संग्रहालय
323
वा. नाट्यशास्त्र १९५८


REFBK-0025456

।।।। चंद्र चवथिचा

राम गणेश गडकरी या नावाला मराठी साहित्यात नेहमीच अग्रपूजेचा मान मिळत आला आहे. त्यांची वाङ्मयनिर्मिती तशी विपुल नसली तरी विविध रूपांची आहे. त्यांच्यावर जेवढे समीक्षालेखन झाले तेवढे मराठीत क्वचितच अन्य कोणा लेखकावर झाले असेल. तरीही गडकऱ्यांच्या वाङ्मयाविषयी, विशेषतः त्यांच्या नाट्यलेखनासंबंधी, नवा विचार मांडणारे 'चंद्र चवथिचा' हे प्रा० मधुकर वासुदेव धोंड यांचे पुस्तक गडकरी-समीक्षेत मोलाची भर घालील अशी खात्री वाटते.

प्रा० धोंड यांना गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा सर्वोत यशस्वी आविष्कार त्यांच्या नाट्य-लेखनात आढळतो. गडकऱ्यांच्या नाट्यप्रतिभेचा आणि नाट्यदृष्टीचा विकास कसा होत गेला याचा वेध अतिशय मार्मिक रसिकवृत्तीने त्यांनी घेतला आहे. इतकेच नव्हे तर गडकऱ्यांना अधिक आयुष्य लाभते तर त्यांनी ब्रेख्टचे 'एपिक थिएटर' व आयनेस्कोचे 'निरर्थ-नाट्य' यांसारखे एखादे अभिनव नाट्यप्रवर्तन मराठी रंगभूमीवर घडवून आणले असते असा अंदाज वर्तविला आहे. मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या व रंगभूमीच्या अभ्यासकांना 'चंद्र चवथिचा' हे पुस्तक म्हणूनच फार अभ्यसनीय वाटेल. प्रा० मधुकर वासुदेव धोंड यांची सूक्ष्म संशोधनदृष्टी आणि संवेदनक्षम सौंदर्यदृष्टी यांचा प्रगल्भ संगम त्यांच्या या पुस्तकात त्यांना आढळेल.

आज प्रकाशन