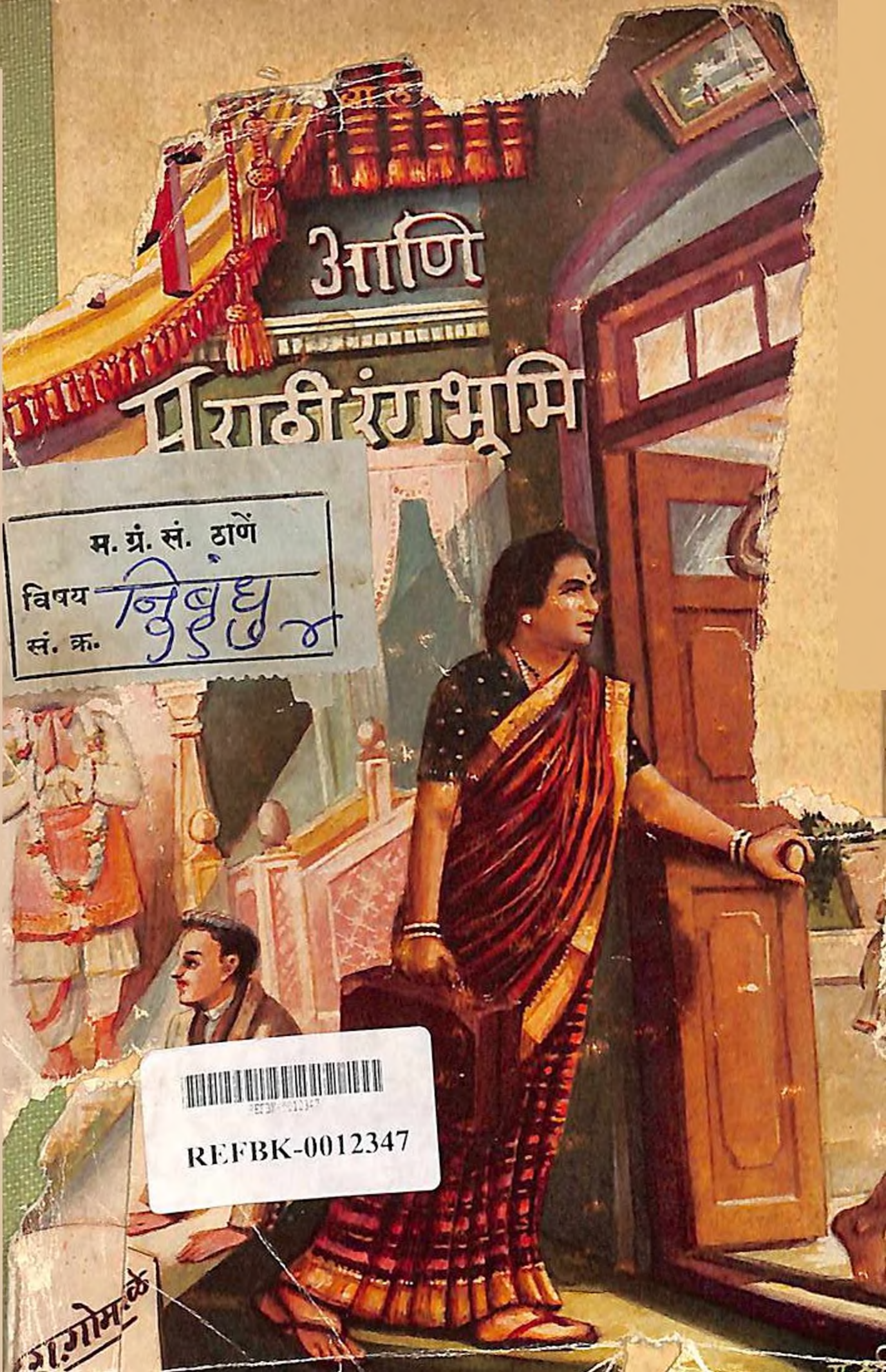


म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. १६७४

REFBK-0012347

अत्रे आणि मराठी रंगभूमि

लेखक

द. रा. गोमकाळे

१२३८४०

मूल्य रु. १२·५०

व्हीनस प्रकाशन : पुणे

आवृत्ति पहिली
नोव्हेंबर १९६२

* * *

सर्व हक्क प्रकाशकाधीन

* * *

कव्हर चित्र : पु. श्री. काळे

* * *

प्रकाशक :
स. कृ. पाध्ये
व्हीनस प्रकाशन
४१० शनिवार पेठ : पुणें २

* * *

मुद्रक :
वि. नी. पटवर्धन
साधना प्रेस
४३०-४३१ शनिवार, पुणें २

21 MAR 1973

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

REFBK-0012347

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रंथालय
संमृद्धी योजना
१९७०

आचार्य अत्रे व लेखक

मी उभा आहे

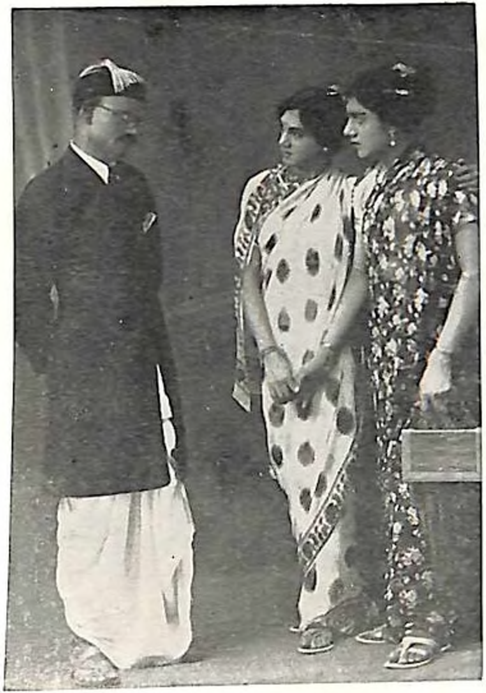
भाई पोळ [नागेश जोशी] ताई पोळ [मा. नरेश]

मी उभा आहे

गिरिजा [माने] प्रमोद [सौदागर]

लग्नाची
वेडी
गोकर्ण
[धुमाळ]
गार्गी
[लिखिते]

करुणा [माने] **उद्याचा संसार** शेखर [सौदागर]



साष्टांग
नमस्कार
त्रिपुरी
[सौदागर]
→

साष्टांग
नमस्कार
रावबहादूर
[दामूअण्णा
जोशी]
शोभना [माने]
त्रिपुरी
[सौदागर]
←

घराबाहेर

पद्‌मनाभ [सौदागर]

निर्मला [माने]

घराबाहेर

मीनाक्षी [जाधव]

भय्यासाहेब [आपटे]

उद्याचा संसार

शेखर [सौदागर]

नयना [जाधव]

→

लग्नाची बेडी

रश्मि [माने]

←

लग्नाची बेडी

यामिनी [जाधव]

तिमिर [आपटे]

लग्नाची बेडी

रश्मि [माने]

↑

भ्रमाचा भोपळा

नेत्रा [जाधव]

कचेश्वर [दामुअण्णा]

अरविंद [सौदागर]

भ्रमाचा भोपळा

विद्यागौरी [माने]

किशा

←

मी उभा आहे

गिरिजा [माने], नंदू, प्रमोद [सौदागर]

पाणिग्रहण

काका [धुमाळ]

भ्रमाचा भोपळा

चंडीराम [हंसराज कोरडे], नागनाथ [आपटे]

जग काय म्हणेल : उल्का [माने], व

↑

पाणिग्रहण

मावशी [माने]

भात [विजया देसाई]

जग काय म्हणेल

उल्का [माने]

सुवास

दिवाकर [नाना फाटक]

→

सौ. सत्यभामा हीस

संकल्पसिद्धींतील योगायोग

'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि' या माझ्या ग्रंथानंतर लगेच कांही मित्रांच्या प्रेरणेने 'अत्रे आणि मराठी रंगभूमि' या ग्रंथाचा मी मनांत संकल्प सोडला. पण संकल्प आणि सिद्धि यांत परमेश्वराची इच्छा उभी असते हेंच खरें. १९५८ नंतर चार उन्हाळे आले आणि गेले. पण संकल्पाच्या सिद्धीचा योग जुळून आला नाही. तयारी चालू होती. पण एक अक्षर लिहिता आलें नाही. पानशेत धरण फुटलें. मुठा नदीला महाभयंकर पूर आला. हाहाकार उडाला. पुण्यांतील सर्व वातावरण व परिस्थिति भयानक झाली. कोर्ट-कचेऱ्या कांही दिवस बंद झाल्या. रोम जळतें आहे आणि कलावंत निरो आपल्या फिड्ल-वादनांत– कलेच्या मस्त समाधींत– धुंद आहे असा कांहीसा प्रकार या ग्रंथाच्या बाबतींत झाला. कोर्टाला सुट्टी असल्यामुळे व पूरग्रस्त परिस्थितींत पुणें येथील दैनंदिन जीवनक्रमांत अडथळा निर्माण झाल्यामुळे दिवसभर घरीं बसून राहणें क्रमप्राप्त झालें. अशा परिस्थितींत या ग्रंथाच्या सोडलेल्या संकल्पाची आठवण झाली आणि हातीं लेखणी धरली. तिच्याहि उत्साहाला जणू कांही महापूरच आला. जें वाचलें, पाहिलें, अनुभवलें तें आठवणीच्या रूपाने सरासरा धावूं लागलें. मंदावलेली, आळसाने थंडावलेली प्रतिभा वेगाने पुढे सरसावली आणि रोज पंधरा ते वीस तास बसून सुमारें दोन महिन्यांच्या आंत या ग्रंथाचीं सहा प्रकरणें लिहून झालीं. आवरल्या आवरता येणार नाही इतका कोर्टांतील कामाचा प्रचंड बोजा डोक्यावर होता तो वेगळाच.

पण भयंकर योगायोग वाट पाहत होताच. शरीर आणि बुद्धि मेटाकुटीस येईल, मोडून पडेल इतकी राबवली गेली, आणि शेवटी प्राणावरचा प्रसंग टळला. म्हणून सिद्धीचा दिवस पाहता आला. 'काळ आला पण वेळ आली नव्हती' हेंच खरें. नोव्हेंबर १९६१ ते मे १९६२ पर्यंत एक पृष्ठहि मजकूर लिहिण्याचें सामर्थ्य नव्हतें, नव्हें त्या धाडसाचा विचारहि प्राणावरचा प्रसंग टरेल अशी भीति होती. मग हा ग्रंथ लिहून संपविता येईल अशी

आशा तरी कशी असणार ! पण सुट्टींत चि० विजया (माझी कन्या) आणि नवोदित लघुकथाकार चि० किशोर (माझा धाकटा बंधु डॉ. दिनकर गोमकाळे यांचा मुलगा) पुण्याला आले. या दोघांनी माझ्या हस्तलिखिताची मुद्रणप्रत करून देण्याचा निर्धार केला. तो त्यांनी पूर्ण केला म्हणून हा ग्रंथ प्रसिद्ध होऊं शकला. जूनच्या पहिल्या आठवड्यापर्यंत सुमारें चारशें पृष्ठांचा मजकूर त्यांनी लिहून काढला. निराश झालेल्या माझ्या मनाला आशेचा दिलासा मिळाला. पुढच्या तीन आठवड्यांत सावकाशीने पुढील दोन प्रकरणें कांही स्वतः लिहून व कांही मजकूर सांगून या ग्रंथाचें संपूर्ण लेखन संपविलें.

हा ग्रंथ आचार्य अत्रे यांच्या वाढदिवशीं प्रसिद्ध व्हावा या बेताने तयारी केली. पण मुद्रणालयांच्या अडचणीमुळे तें शक्य झालें नाही.

या ग्रंथाचें माझें ४०० पृष्ठांचें एकटाकी लेखन झाल्यावर तें कोणातरी रसिक, अधिकारी, विद्वानांच्या नजरेखालून जावें व त्यांच्या अभिप्रायाचा व सूचनांचा फायदा आपल्याला मिळावा या दृष्टीने हें हस्तलिखित, मी माझे समव्यवसायी मित्र व महाराष्ट्राचे लाडके नाटककार, नाट्यसमीक्षक श्री. वसंत शांताराम देसाई, यांना ऑक्टोबर १९६१ मध्यें दाखविलें. त्यांनी तें मोठ्या अगत्याने वाचलें. त्यांना तें आवडलें. त्यामुळे प्रोत्साहित झालों. श्री. गोपीनाथ तळवलकर यांनाहि कांही मजकूर वाचून दाखविला व त्यांना तो अत्यंत आवडला असें त्यांनी सांगितलें. आचार्य अत्रे यांचे बंधुतुल्य जिवलग स्नेही आणि मराठींतील एक थोर साहित्यिक, भाषाशास्त्रज्ञ श्री. नाना ऊर्फ कृ. पां. कुलकर्णी यांचा प्रथम परिचय जून १९६२ मध्यें घडून आला. त्यांनी सुमारें २०० पृष्ठांचा मजकूर वाचला. त्यांनाहि तो आवडला. कांही मजकूर गु. श्री. ना. बनहट्टी यांनाहि वाचून दाखविला व त्यांना तो पसंत पडला. या चार ज्येष्ठ साहित्यिकांच्या पसंतीला या ग्रंथांतील वेगवेगळे भाग पडले आणि श्री. देसाई यांनी पुनः जून १९६२ मध्यें संपूर्ण हस्तलिखित वाचून समक्ष भेटींत कांही उपयुक्त सूचना केल्या, कांही संक्षेप सुचविले. त्या सर्वांचा अंतर्भाव करून हा ग्रंथ प्रसिद्ध होत आहे.

अत्रे यांच्या ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकांतील देखावे आणि छायाचित्रें महाराष्ट्रांतील प्रसिद्ध चित्रकार श्री. पु. श्री. काळे यांच्या हातचीं होतीं. ते

पुण्याला आजारी अवस्थेंत खाटेवर पडून होते. त्यांचाहि योगायोगाने परिचय घडून आला आणि आत्मीयतेने त्यांनी या ग्रंथाच्या जॅकेटवरील सुंदर व अर्थपूर्ण चित्र तयार करून दिलें.

या ग्रंथाचा संकल्प मी विदर्भांत अकोला येथे सोडला. पण योगायोगाने, ध्यानीं-मनीं नसता, माझी बदली पुणें येथे झाली. अत्र्यांच्या नाट्योपासनेची पुणें ही कर्मभूमि, वाङ्मयीन उपासनेचें माहेरघर, त्यामुळे संदर्भ ग्रंथ मिळविण्यासाठी फारशी अडचण भासली नाही. श्री. दीक्षित यांचें इंटर नॅशनल बुक सर्व्हिस, कलोपासक मंडळ, सोशल क्लब, महाराष्ट्र साहित्य परिषद्, फर्ग्युसन कॉलेज ग्रंथालय इ० संस्थांकडून मला हवीं तीं पुस्तकें मिळालीं. याशिवाय श्री. केशवराव भोळे, नाट्याचे, संगीताचे मर्मज्ञ व साक्षेपी विद्वान् यांच्या खासगी ग्रंथसंग्रहाचा मला उपयोग करता आला. तसेच माझे मित्र श्री. ना. मा. खुपेरकर यांचा ग्रंथसंग्रह सदैव मला उपयोगी पडला. या ग्रंथाची सूचि त्यांनीच तयार केली आहे. कलोपासक मंडळाच्या ग्रंथसंग्रहालयांतून मला दुर्मिळ असे 'निर्भीड' चे बांधलेले अंक मिळाले. याच वेळीं योगायोगाने माझ्या कोर्टांत चालू असलेल्या मोठ्या दिवाणी दाव्यांत एका पक्षातर्फे मुंबईचे ॲडव्होकेट श्री. नरीमन काम करीत होते. त्यांच्या सौजन्याने विनोदावर अधिकारी ग्रंथकार Stephen Lea Cock आणि Max Eastmen यांचे दुर्मिळ ग्रंथ मुंबईच्या एशियाटिक ग्रंथसंग्रहालयांतून मला मिळाले.

१९५८ सालीं उन्हाळ्याच्या सुट्टींत 'ज्ञानप्रकाश'चे जुने अंक मला आर्यभूषण प्रेसच्या चालकांच्या सौजन्याने पाहावयास मिळाले व टिपणें घेता आलीं. अत्र्यांच्या गाजलेल्या नाटकांतील नायिकांच्या भूमिकांमुळे ख्यातनाम झालेले नट श्री. बापूराव माने यांनी मला सर्वतोपरी मदत केली. अत्यंत परिश्रमपूर्वक संग्रहित केलेले, अत्र्यांच्या नाटकांवर आलेले टीकालेख व तत्कालीन रंगभूमीसंबंधी आलेले महत्त्वाचे लेख त्यांनी एका जाड बुकांत चिकटून ठेवले आहेत. तें सर्व साहित्य किती तरी दिवस माझ्याकडे आहे. मुठा नदीला आलेल्या पुरांत त्यांच्याजवळ असलेल्या छायाचित्रांचा दुर्मिळ संग्रह खराब झाला नसता तर अत्यंत दुर्मिळ व अप्रकाशित अशीं अत्र्यांच्या

नाटकांतील वेगवेगळ्या प्रसंगांवर आधारित छायाचित्रें प्रसिद्ध करता आलीं असतीं. तरी त्यांनी स्वयंस्फूर्तीने बालमोहन नाटक मंडळींतील प्रसिद्ध नट श्री. जाधव यांच्याकडून कांही छायाचित्रें मिळविलीं व श्री. जाधवांनी आपला सर्वच छायाचित्रांचा अल्बम माझ्या स्वाधीन केला. बालमोहन नाटक मंडळीचे निर्माते श्री. दामूअण्णा जोशी यांच्याकडूनहि मला अतिशय जिव्हाळ्याची मदत झाली आहे. कांही घटनांची माहिती त्यांच्याकडून मला मिळाली; कांही शंकांचें निरसन खासगी भेटींत श्री. दामूअण्णा व श्री. माने यांच्याशी विचारपूस व चर्चा करून, मला करून घेता आलें. माझें पत्र जातांच श्री. दामूअण्णा जोशी यांनी आपल्याजवळचे अनेक फोटो श्री. सौदागर–छोटा गंधर्व–यांच्या हस्तें माझ्याकडे पाठवून दिले. श्री. छोटा गंधर्व यांच्याकडूनहि मला कांही माहिती मिळाली. अशा प्रकारें बालमोहन नाटक मंडळीचे चालक श्री. दामूअण्णा जोशी आणि त्या वेळचे गाजलेले नट श्री. माने, श्री. छोटा गंधर्व, श्री. जाधव यांचा जिव्हाळ्याचा संबंध जुळून आला.

याशिवाय माझ्या आणखी कांही मित्रांचीहि पूर्वीप्रमाणे याहि वेळीं मला बहुमोल मदत झाली. विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर, या संस्थेचे कार्यालयीन प्रमुख श्री. एगांवकर व विदर्भ महाविद्यालयांतील माझे आवडते, व्यासंगी विद्यार्थी श्री. धन्यकुमार भोरे, नागपूरचे रसिकवर श्री. बाबूरावजी देशमुख यांच्याकडील ग्रंथांचाहि मला उपयोग करता आला. अत्र्यांच्या निबंधाचें संग्रह मला डॉ. श्री. ना. ग. चाफेकर यांच्याकडे मिळाले.

या ग्रंथाचा मी संकल्प सोडला त्याच वेळीं श्री. स. कृ. पाध्ये, व्हीनस प्रकाशन, यांनीहि तो ग्रंथ प्रसिद्ध करण्याचें आश्वासन दिलें. विलंबाला कारण मी आहें. त्या आश्वासनाप्रमाणे त्यांनी आत्मीयतेने अत्यंत आकर्षक स्वरूपांत या ग्रंथाचें प्रकाशन केलें आहे. श्री. आचार्य अत्रे यांच्या अगत्यपूर्वक जिव्हाळ्यामुळेच त्यांचें अलीकडचें छायाचित्र मला मिळूं शकलें. माझ्या या ग्रंथाच्या संकल्पाला अनेक अडचणींना तोंड देता देता आज सिद्धि प्राप्त झाली याबद्दल वरील सर्व मित्रांचे कोणत्या शब्दांत आभार मानूं? अंतःकरणांत वसणाऱ्या व उफाळून येऊं पाहणाऱ्या भावना व्यक्त करण्यासाठी शब्द किती तोकडे पडतात याची प्रचीति अशा वेळीं येते.

प्रत्यक्ष ग्रंथांतील मजकुरासंबंधी मला येथे वेगळें कांहीहि सांगावयाचें नाही. या ग्रंथांत व्यक्त झालेलीं व मीं मांडलेलीं मतें माझीं आहेत. तीं विचारपूर्वक व आवश्यक तेथें सोदाहरण मीं मांडलेलीं आहेत. पण माझीं मतें सर्वच्या सर्व व सर्वांनाच मान्य होतील असें मला म्हणावयाचें नाही आणि तसा आग्रहहि माझा नाही. 'व्यक्ति तितक्या प्रकृति व प्रकृति तितकीं मतें ' हें साहित्य व नाट्य-समीक्षणाच्या बाबतींत तरी कसें खोटें ठरू शकेल ? नव्हें, तें खरेंच आहे हें या ग्रंथांत मीं ठिकठिकाणीं स्पष्ट सांगितलें आहे. माझीं मतें मीं स्पष्टपणे मांडलीं आहेत. असें करतांना कांही ठिकाणीं त्या मतांना थोडी कठोरता आली असण्याचा संभव आहे. पण त्यांत कोणाही-संबंधी अवमानाची किंवा उपेक्षेची बुद्धि नाही हें स्पष्ट करावेंसें वाटतें. अनेकदा आपल्या मताचें प्रामाणिक निवेदन करतांना अशी कठोर स्पष्टता अभावितपणे येते.

जाता जाता एका अत्यंत आनंदकारक, आशादायक घटनेचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. १९४६ सालापासून १९६२ सालापर्यंत अत्र्यांचें जीवन एका अत्यंत भीषण संग्रामपर्वानें व्यापलेलें आहे. १९३९ साला-पासून अत्र्यांच्या मनाचा आंतरिक ओढा नाटकांकडे मुख्यतः नाहीच. १९४६ सालांतील ' जग काय म्हणेल ? ' हें त्यांचें नाटक योगायोगाने त्यांच्याकडून लिहवून घेतलें. आजहि अत्र्यांचें भाविक मन नाट्याच्या उपासनेने पूर्ववत् भारलें आहे असें म्हणवत नाही. पण या ग्रंथाचें लेखन झाल्यावर जुलैमध्येच अत्र्यांच्या आगामी नाटकाची–' तो मी नव्हेंच '– जाहिरात फडकली व आठ ऑक्टोबर १९६२ रोजीं त्या नाटकाचा, भारताच्या राजधानींत, दिल्ली येथे, प्रथम प्रयोग थाटाने व यशस्वी रीतीने करून दाखविण्यांत आला. श्री. मो. ग. रांगणेकर एक यशस्वी नाट्य-व्यावसायिक व नाटककार आणि अत्रे ही युति कोणाच्याहि मनांत आशा निर्माण करणारी आहे. योगायोगाने ' तो मी नव्हेंच ' या नाटकाचा तिसरा प्रयोग दि. १३ ऑक्टोबर १९६२ रोजीं नागपूर येथे मला पाहावयास मिळाला. त्या नाटकाचें व प्रयोगाचें परीक्षण करावयास येथे अवसर नाही. पण हा योग, अत्र्यांच्या जीवनांतील यशस्वी नाट्योपासनेचा दुसरा कालखंड, मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत पूर्वीपेक्षा अधिक यशोत्कर्षाने गाजावा असें

मात्र मनापासून वाटतें. या ग्रंथांत समाविष्ट असलेले अत्रे १९३३ ते १९४६ या कालखंडांतील अत्रे आहेत. त्यापेक्षा १९६२ सालीं रंगभूमीवर पुनः प्रविष्ट झालेले नाटककार अत्रे ‘तो (पूर्वीचा) मी नव्हेंच,’ त्याहिपेक्षा सर्वार्थाने वेगळा आणि आगळा हा पुन्हा प्रविष्ट झालेला नाटककार अत्रे आहे. असें सिद्ध करूं शकलें–झालें, तर केलेल्या संकल्पाची संपूर्ण सिद्धि आणखी दुसरी कोणती असूं शकेल? आणि मराठी रंगभूमीच्या पुनर्यशो-वैभवाला आणखी दुसऱ्या कोणत्या महान् योगायोगाची आवश्यकता आहे?

पुणें,
दि. १६-१०-६२

द. रा. गोमकाळे

मराठी संदर्भ ग्रंथांची यादी

१. अत्र्यांचीं नाटकें	
२. ' मी कसा झालों ? '	प्र. के. अत्रे
३. अत्रे–विविध-दर्शन	परचुरे प्रकाशन
४. मराठीचा नाट्य-संसार	वि. स. खांडेकर
५. माझ्या कांही नाट्य-स्मृति	पु. गो. काणेकर
६. प्रदक्षिणा—	प्रा. श्री. ना. बनहट्टी
७. सामाजिक नाटकें	प्रा. डॉ. वि. पां. दाडेकर
८. नट, नाटक, नाटककार–	व. शां. देसाई
९. मखमालीचा पडदा	”
१०. मराठी नाट्य-रचना-तंत्र आणि विकास	कै. वि. द. साठे
११. शोक-कारण आणि मराठी शोकांतिका—	मनोहर माधव आळतेकर
१२. दुर्वा आणि फुलें	प्र. के. अत्रे
१३. बहुरूपी	कै. चिंतामणराव कोल्हटकर
१४. कलेचे कटाक्ष	व. शां. देसाई
१५. आस्वाद	प्रा. द. सि. पंगु
१६. लेखसंग्रह	प्रा. श्री. के. क्षीरसागर
१७. आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास	डॉ. अ. ना. देशपांडे
१८. झंकार-टीकासंग्रह (अत्र्यांचीं नाटकं– 'हंस')	ना. सी. फडके

१९. अत्रे . . .	प्रा. मा. का. देशपांडे
२०. साहित्य-साधना	,,
२१. मराठी नाट्यकला आणि नाट्यवाङ्मय	प्रा. श्री. ना. बनहट्टी
२२. सुभाषित आणि विनोद	न. चिं. केळकर
२३. हास्य-विनोद-मीमांसा	न. चिं. केळकर
२४. माझें वाङ्मयीन जीवन	काव्यविहारी
२५. गुण-गौरव—	ना. ह. आपटे
२६. हिरवे कंदील	अनंत काणेकर
२७. झेंडूचीं फुलें	प्र. के. अत्रे
२८. हंशा आणि टाळ्या	,,
२९. निशिगंध	,,
३०. पंचामृत	,,
३१. भ्रमंति	,,
३२. मराठी माणसें, मराठी मनें	,,
३३. साहित्य-यात्रा	,,
३४. मुद्दे आणि गुद्दे	,,
३५. पत्रकार अत्रे	,,
३६. ब्रँडीची बाटली आणि इतर गोष्टी	,,
३७. चांगुणा	,,
३८. चित्र आणि चरित्र	बाबुराव पेंढारकर
३९. विदूषक——	गो. के. भट
४०. वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि	द. रा. गोमकाळे
४१. रांगणेकर आणि मराठी रंगभूमि	,,
४२. ललितकलेच्या सहवासांत	पु. श्री. काळे
४३. करुण-नाट्यांतील नायक	शि. गो. भावे
४४. गडकऱ्यांचा विनोद	शि. गो. भावे

४५.	कृष्णाकांठची माती	कृ. पां. कुळकर्णी
४६.	स्वभाव-लेखन	पु. ग. सहस्रबुद्धे
४७.	बालगंधर्व—व्यक्ति आणि कला	व. शां. देसाई
४८.	साहित्य-मीमांसा	डॉ. रा. शं. वाळिंबे
४९.	लेखसंग्रह-३ वाङ्मय-विमर्श	प्रा. श्री. ना. बनहट्टी
५०.	'मनोहर' जुलै १९६१ 'एकच प्याला'	प्रा. गंगाधर गाडगीळ

इतर नाटकें व ग्रंथ यांचा उल्लेख या ग्रंथांत ठिकठिकाणीं आलेला आहे.

● ● ●

इंग्रजी संदर्भ-ग्रंथांची यादी

1.	A manual of Art of Fiction	Clayton Hamilton
2.	So you are writing a play	Clayton Hamilton
3.	Conversations on the contemporary Drama	Clayton Hamilton
4.	Principles of Play Making	Brander Mathews
5.	Play Making	William Archer
6.	The Art of Dramatic Writing	Lajos Egris
7.	On Dramatic Methods	H. Granville Barker
8.	Summing up	Somerset Maugham
9.	Theory of Drama	Allardyce Nicolls
10.	The Art of the Drama	by F. B. Millet and G. E. Bentley
11.	Drama	by J. R. Williams
12.	Discovering Drama	by Elizabeth Drew
13.	Drama	by Ashley Dukes
14.	Present Indicative	Noel Coward
15.	Future Indefinite	Noel Coward
16.	Play Parade (Plays)	Noel Coward
17.	Trends in 20th Century Drama	Frederick Lumley
18.	The Changing Drama	Archibald Henderson
19.	Modern English Drama	Ernest Reynolds
20.	The old Drama and New	William Archer
21.	British Drama	Allardyce Nicolls
22.	English Humourists	William Makepeace Thakre
23.	Three Plays (1) Maternity (2) The Three daughters of M. Dupont (3) Damaged Goods	by Brieux
24.	Dramatic Values	C. E. Montague
25.	The Paradox of Tragedy	D. D. Raphel

26.	Tragedy, Serious Drama in relation to Aristotle's Politics	F. L. Lucas
27,	Art of the Drama	J. B. Priestley
28.	The Development of Drama	Brander Mathews
29.	A Century of English Farce	Leo Hughes
30.	Humour, its Theory and Technique	Stephen Leacock
31.	Enjoyment of Laughter	Max Eastman.
32.	Ibsen, the Intellectual Background	Brion W. Dawns
33.	Ibsen, an Approach	Janko Lavrin
34.	The Real Bernard Shaw	Maurice Calbourne
35.	The Play-Wright	Ormerod Greenwood
36.	Elements of Drama	J. L. Styan
37.	Encyclopoedia Britanica	
38.	Molier's Dramas English Translations. Every Man's Library	by Ernest Rhys
39.	La Avere Translated by	Males Malesan 1948-49
40.	Quintessence of Ibsenism	G. B. Shaw
41.	Studies in the Stage Crafts	Clayton Hamilton
42.	Problem of the Play-Wright	Clayton Hamilton
43.	Seen on the Stage	Clayton Hamilton
44.	Life of Ibesen Vols. land 2	Halvdan Kohit
45.	George Bernard Shaw	Gilbert K. Chesterton
46.	Ibsn's Plays : referred to in the Text	
47.	Shaw's Plays : referred to in the Text	
48.	Common Sense about Drama	L. A. G. Strong
49.	Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts	S. H. Butcher
50.	Introduction to the three Plays by Brieux	by G. B. Shaw

And other Books to which reference has been made in the text of this book·

अनुक्रमणिका

प्रकरण		पानें
१.	अत्र्यांनीं पदार्पण केलेलें मराठी रंगभूमीचें नाट्यविश्व	१–५०
२.	वास्तववादी नवनाट्य आणि अत्र्यांचीं नाटकें	५१–८८
३.	अत्र्यांच्या नाटकांवरील कांहीं ठळक आक्षेप	८९–१११
४.	समीक्षणाची दृष्टि, दृष्टिकोण, मर्यादा, निर्णायक निकष	११२–१५०
५.	अत्र्यांचीं सुखात्म नाटकें : साष्टांग नमस्कार, लग्नाची बेडी, वंदे भारतम्, पराचा कावळा, मी उभा आहें, पाणिग्रहण, भ्रमाचा भोपळा, कवडी चुंबक	१५१–२३२
६.	अत्र्यांचीं गंभीर नाटकें : घराबाहेर, उद्यांचा संसार, ‘ जग काय म्हणेल ’	२३३–३३१
७.	अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद, भाषा, संगीत आणि विनोद	३१२–३७८
८.	अत्र्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें यशापयश	३७९–४१८
	ग्रंथकार व व्यक्ति सूचि	
	ग्रंथ सूचि	
	संदर्भ लेखांची सूचि	
	संदर्भ ग्रंथ सूचि	

१

अत्र्यांनी पदार्पण केलेलें मराठी रंगभूमीचें नाट्यविश्व

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 72380

प्रास्ताविक

कांही गोष्टींचे योगायोग अशा चमत्कारिक प्रसंगांत जुळून येत असतात की त्यांची आठवण जन्मभर कायम टिकावी. अत्र्यांची आणि माझी ओळख एका चमत्कारिकच नव्हें तर एका भयंकर प्रसंगीं, केवळ योगायोगानेच, झाली.

१९३४ अखेरची गोष्ट असावी. 'नाट्य मन्वंतर' नाट्य संस्थेचा मुक्काम नागपूरला होता. त्या वेळीं 'आंधळयांची शाळा' या नाटकाचा अत्यंत सुंदर प्रयोग पाहावयास मिळाला. तो प्रयोग पाहून आपण आजवर मराठी रंगभूमीवर जें पाहिलें त्यापेक्षा अगदी नवीन, आकर्षक, ठाकठीक असें वास्तवाचें चित्र पाहत आहोंत असें वाटलें. प्रयोग पाहून अतिशय आनंद वाटला व यापुढे सतत असेंच कांही तरी नवीन पाहावयास मिळावें असें उत्कटतेने वाटूं लागलें. त्यानंतर थोड्याच कालानंतर ती संस्थाच नष्ट झाल्याचें कळलें. तें ऐकून 'संपलें ! आता मराठी रंगभूमीवर कांही तरी नवीन पाहण्याची आशाच नको' असें खेदपूर्वक वाटलें. कारण रंगभूमीची तेव्हाची अवस्था जवळ जवळ आसन्नमरण अशीच होती.

पण त्यानंतर थोड्याच काळाने ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी आणि अत्र्यांचीं नाटकें, त्यांचे प्रयोग यासंबंधीच्या चटकदार हकीकती वर्तमानपत्रांतून यावयास सुरुवात झाली. त्या वेळीं त्या जवळ जवळ नवलकथाच वाटत असत. पण त्यामुळे साहजिकच अत्र्यांचीं नाटकें पाहण्याचें औत्सुक्य शिगेला पोहोंचलें. १९२० च्या सुमारास बाल नटांची ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी नागपुरास आली होती. त्या नाटक मंडळीचे ‘ स्वर्गावर स्वारी ’ व ‘ संशयकल्लोळ ’ या नाटकांचे प्रयोग पाहिले होते. त्या वेळीं अत्र्यांचीं नाटकें जन्मासच यावयाचीं होतीं. त्यानंतर ‘ नाट्य मन्वंतर ’ या संस्थेने केलेल्या नाटकांचे प्रयोग पाहावयास मिळाले. ते नाट्यप्रयोग पाहिल्यानंतर ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळीने केलेल्या नाट्य-प्रयोगांचीं जीं वर्णनें वर्तमानपत्रांत भडकपणें येत असत तीं सत्य असण्यापेक्षा अतिशयोक्तच अधिक असलीं पाहिजेत असें वाटावयाचें. पण तीं वर्णनें अगदीच खोटीं होतीं असें नाही याचा प्रत्यय लवकरच घडला. सुदैवाने १९३७ सालींच ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी नागपूरला आली. मोठ्या उत्सुकतेने व कुतूहलाने ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळीचे ‘ साष्टांग नमस्कार ’ ‘ घराबाहेर ’, ‘ भ्रमाचा भोपळा ’, ‘ उद्यांचा संसार ’ आणि ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकांचे प्रयोग पाहिले. या प्रयोगांत ‘नाट्य मन्वंतर’प्रमाणे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत नसत. ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळींतील पुरुष नटच स्त्रियांच्या भूमिका करावयाचे. पण त्यांनी केलेल्या नाटकांचे प्रयोग पाहिले आणि क्षणभर आपण पूर्वी पाहिलेली बाल नटांची ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी ती हीच का याबद्दल मन संभ्रमांत पडलें. नट पूर्वीचेच. पण आता ते अभिनयांत चांगले सराईत झालेले दिसून येत होते. आपल्या भूमिका ते इतक्या तन्मयतेने व ईर्षेने करीत असत की त्या नटांनी केलेले अत्र्यांच्या नाटकांचे प्रयोग अगदी बहारदार व्हावयाचे. प्रेक्षक त्या रसरंगांत पूर्ण निमग्न व्हावयाचे. नाटकाची सजावट, वास्तव वातावरण, अभिनयाची कलाकुसर ‘नाट्य मन्वंतर’च्या नाटकाप्रमाणे नावीन्यपूर्ण वाटत असे. त्या नाट्यप्रयोगांतून व्यक्त होणारें नाटककाराचें कलावैभव कांही तरी वेगळें व आगळें होतें.

मराठी नाट्यसृष्टींत नवीन आकर्षण निर्माण करण्याचें प्रतिभासामर्थ्य असलेला एक नवीन नाटककार उदयाला आला आहे असें मात्र सहर्ष वाटलें. त्यामुळें आचार्य अत्रे यांचा परिचय व्हावा, निदान त्यांना पाहावयास मिळावें अशी

उत्कट इच्छा निर्माण झाली. ती इच्छा पूर्ण होण्याचा योग १९४० सालीं आला. पण किती चमत्कारिक प्रसंगीं ! परमेश्वरी कृपा झाली नसती तर तो अत्र्यांच्या प्राणावरचाच प्रसंग होता.

आचार्यांच्या भेटीचा योगायोग :

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या नागपूर शाखेने श्री. अत्रे यांचें ‘ मराठी रंगभूमि ’ या विषयावर भाषण ठरविलें. आपल्या ‘ नवयुग चित्रपट लि. ’च्या कामासाठीं अत्रे त्या वेळीं नागपूरला आले होते. आपल्या नाटकांमुळे व ‘ धर्मवीर ’, ‘ ब्रह्मचारी ’ या बोलपटांमुळे त्यांचें नांव सबंध महाराष्ट्रांत गाजलें होतें. त्याच सुमारास ‘ कांचेच्या कपाटांतील सिंह ’ हा त्यांचा लेख ‘ नवयुग ’च्या पहिल्याच अंकांत प्रसिद्ध झाला होता. त्या लेखांत स्वातंत्र्यवीर सावरकरांवर केलेल्या प्रखर टीकेमुळे सावरकरांवर अनन्य भक्ति करणाऱ्या अनेक व्यक्तींचीं मनें दुखावलीं गेलीं होतीं व थोडी खळबळहि उडाली होती. साहजिकच अत्र्यांवर त्यांचा रोष झाला होता. व्याख्यान सायंकाळीं होतें. नील सिटी हायस्कूलच्या पटांगणांत तें झालें. व्याख्यानाच्या वेळीं जाऊन पाहतों तर तें व्याख्यान त्या पटांगणाच्या पूर्वेकडील कोपऱ्यांत, सडकेपासून लांब अशा ठिकाणीं, घेतलें गेलें होतें. वक्त्याच्या जागेपासून इमारतीचे दरवाजे अगदी जवळ होते. श्रोतृवर्ग फार मोठ्या संख्येनें हजर होता असें म्हणतां यावयाचें नाही. कारण व्याख्यान घाईत ठरविण्यांत आल्यामुळे त्याची माहिती सर्वांना होऊं शकली नाही. श्रोत्यांची विशेष गर्दी नव्हती तरी ८०० ते १,००० लोक असावेत. साहित्यिक विषयावरील व्याख्यानासाठी बहुधा न येणारे कांही टळक लोक अगदी सर्वांत पुढे होते. पण या प्रसंगीं कांही तरी भयंकर घटना घडणार आहे याची चालकांना कल्पना नसल्यामुळे ते गैरसावध होते. व्याख्यानाला सुरुवात झाली. कोट्या, विनोद यांचा भरपूर मसाला वक्त्याच्या भाषणांत होता. कोणाच्या भावना दुखावल्या जातील असें त्या भाषणांत कांहीच नव्हतें. पण तुरळक श्रोते सोडले तर बाकीचा श्रोतृवर्ग अगदी निर्विकार होता. जणु वादळापूर्वीची शांतता. त्यामुळे साहजिकच भाषण रंगलें नाही. भाषण संपलें; आणि श्रोतृ-वर्गांतून कांही प्रश्न विचारले गेले. तोंच एकाएकी अत्र्यांच्या भोंवती गराडा

अशा मनाची अवस्था होते आणि ' रम्य तें बालपण देई देवा फिरुनी ' अशी परमेश्वराला प्रार्थना करावीशी वाटते. नाटकाचें जन्मजात वेड ! त्याला कोण काय करणार ? त्या काळीं ' ललितकला, ' ' बलवंत, ' ' यशवंत, ' ' महाराष्ट्र ' इ. नाटक मंडळ्यांचा मुक्काम नागपूरला पडला म्हणजे एखाद्या महापर्वणीचा योग आल्यासारखें होत असें. बालगंधर्व प्रत्यक्ष पाहावयास मिळाले नाहीत तरी त्यांच्यासंबंधीच्या व त्यांच्या नाटक मंडळीसंबंधीच्या किती तरी खऱ्या-खोट्या नवलकथा सर्वत्र ऐकूं येत. म्हणूनच बालपणांतहि मनसोक्त मिळालेल्या त्या आनंदाची आठवण आजहि घडा घडी होत असली तर त्यांत आश्चर्य वाटण्यासारखें खरोखर काय आहे ? या नाटक मंडळ्यांचीं संगीत व गद्य नाटकें किता वेळा तरी, अगदी प्रथमच पाहिल्यासारखी, अवीट गोडीने आणि वाटेल ते प्रयत्न करून मीं पाहिलीं असतील हें सांगणें कठीण आहे.

या नाटकांचा प्रेक्षकांवर झालेला परिणाम स्पष्टपणें दिसून येत होता. ' सौभद्र ', ' संशयकल्लोळ ', ' मानापमान ' हीं नाटकें माझ्या संगीतलुब्ध मनोवृत्तीमुळे मला जवळजवळ मुखोद्गत होतीं. कै. वीर वामनराव जोशी यांचें ' राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ' नाटक कलादृष्ट्या कोणत्याहि मोलाचें असो राष्ट्रीय जागृति, देशप्रेम इ. प्रक्षोभक भावना प्रेक्षकांच्या मनांत प्रभावित्वाने प्रज्वलित करीत असे. नाट्याचार्य खाडिलकरांचीं ज्वालाग्राही गद्य नाटकें त्या वेळीं ' महाराष्ट्र ' नाटक मंडळी करीत नसली तरी नाट्यवाङ्मय म्हणून त्या वेळीं तीं नाटकें इतिहासजमा झालीं नव्हतीं. त्या नाटकांचा ठसा अजून ' महाराष्ट्र ' नाटक मंडळीवर होता. तत्कालीन संगीत नाटकांतील गाणीं आजच्या सिनेमांतील गाण्यांप्रमाणें स्वयंपाकघरांत, दिवाणखान्यांतच नव्हें तर कधी कधी रस्त्यावरदेखील ऐकायला मिळत होतीं. एक सामान्य प्रेक्षक म्हणूनच तीं नाटकें मी पाहत असल्यामुळें व चिकित्सकाची, अहंकारी विद्वानाची नजर त्या पाहण्यांत नसल्यामुळे त्या नाटकांच्या प्रयोगांशीं समरस होण्यांत कोणत्याहि प्रकारचा विकल्प नसावयाचा. त्या आनंदांतहि कोणत्याहि प्रकारची कमतरता नसावयाची. ते 'वन्स मोअर', त्या टाळ्या, क्वचित् प्रसंगीं नापसंती दर्शविण्यासाठी देण्यांत येणारे खास नागपुरी ' सीता-कान्त स्मरण' या सर्वांच्या आठवणी मनांत आजहि गर्दी करून सोडतात. काय असेल ते असो, तो जमाना आज सर्वस्वीं बदलला

असतांहि, तीं जुनीं गाजलेलीं किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी, खरेशास्त्री आदि नाटककारांचीं बहुतांश नाटकें आजच्या पिढींत इतिहासजमा झालेलीं असलीं, त्या काळांतील त्या नाटकांतील नाट्याचा जिवंत आविष्कार रंगभूमीवर प्रकट करून दाखविणारे अभिनयकुशल, निष्ठावान, दसदार नट आज रंगपीठावर दिसत नसले आणि अभिनय, नेपथ्य, अभिरुचि व नाटकाचे प्रकार आज आमूलाग्र बदललेले असले तरीहि जें पूर्वी पाहिलें त्या आठवणींचा प्रयत्न करूनहि विसर पडत नाहीं. मन सारखें मराठी रंगभूमीचा तसला वैभवाचा काळ नवीन स्वरूपांत पाहण्यासाठी व्याकुळ झालेलें आहे. मराठी रंगभूमीची जोपासना करावयाची म्हणजे पूर्वपरंपरेची साभिमान जोपासना आलीच. आजची मराठी रंगभूमि ही त्याच पूर्व रंगभूमीच्या वटवृक्षाची नव्याने अंकुरलेली पालवी आहे हें कदापि विसरून चालावयाचें नाहीं. फ्रान्स देशांतहि आज मोलिअरचा जमाना राहिला नाही. तेथेहि आज आधुनिक नाट्यच प्रचारांत आहे. जुन्यापासून तें किती तरी पुढे गेलें आहे, बदललेलें आहे. तरीहि त्या देशांतील नाट्यरसिकांच्या मनांतून अजूनहि जुन्या आदर्श कलाकृतींची गोडी नष्ट झाली नाही. नवीनाचा पुरस्कार करीत असतां जुनें त्यांनी अजीबात टाकून दिलें नाही. जुन्याची बूज त्यांनी निष्ठापूर्वक कायम ठेवली आहे. म्हणूनच 'कॉमेडी फ्रँकाईस' या नाट्य संस्थेला अनुदान देऊन त्या कंपनीकडून मोलिअर व इतर जुन्या फ्रेंच नाटककारांचीं उत्तमोत्तम नाटकें प्रत्येक आठवड्याला करवून घेतलीं जातात आणि त्या जगन्मान्य नाटककारांच्या स्मृति जागृत ठेवण्याचा आटोकाट प्रयत्न त्या देशांत चालू आहे असें क्लेटन हॅमिल्टनने सांगितलें आहे. ('So you are writing a play' by Clayton Hamilton, Page 50) असें निष्ठापूर्वक जोपासण्यासारखें खरोखरच आमच्याजवळ कांही नाही का ?

१९२५ ते १९४० : जुन्या-नव्याचा संधिकाल :

त्या वेळीं नाटककार आणि नाट्यसंस्था बऱ्याचशा ध्येयप्रेरित होत्या. नाटककारांच्या नाटकांतून सामाजिक, राजकीय आकांक्षांना फार मोंठा अवसर मिळाला होता. खाडिलकरांनी राजकीय आकांक्षांना वाचा फोडली

तर कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांत सामाजिक समस्या हाताळल्या. प्रेक्षकांनी त्यांचें स्वागत केलें. -परंतु अत्र्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं त्या काळीं ही परिस्थिति राहिली नव्हती. ध्येयप्रवणतेची जागा आता केवळ रंजकतेने घेतली होती. समाजाच्या प्रवृत्ति आता केवळ सुखासीन झाल्या होत्या. रंगभूमीकडे केवळ रंजनाच्या दृष्टीने आता समाज पाहत होता. त्यांना ध्येयदर्शन प्रायः नकोच होतें. जें थोडेफार क्वचित् दिसत असेल तें रंजनाच्या माध्यमांतूनच चालण्यासारखें होतें. १९२५ ते १९४० पर्यंतचा आमचा रंगभूमीचा कालखंड म्हणजे जुन्या-नव्याचा संधिकाल म्हणतां येईल. वास्तविक जुन्याच्या पार्श्वभूमीवरच काळाबरोबर नवीन येऊं पाहत होतें. परंतु आज त्याचा परिपाक ' जुने जाऊ द्या मरणा लागुनी, जाळून किंवा पुरून टाका ' अशा मनोवृत्तींत दुर्दैवाने झाला आहे. मराठी रंगभूमीच्या वैभवाला साधारणतः १९२५ सालापासूनच ओहोटी लागली होती. १९२५ सालानंतर बदलत्या काळाबरोबर आमची मराठी रंगभूमि द्रुतगतीने आपलीं पावलें प्रगतिपथावर टाकूं शकली नाही. जीवन विकासशील आहे. त्यामुळे बदलत्या काळाबरोबर प्रेक्षकांच्या अपेक्षा वाढल्या आहेत, अभिरुचींत फरक पडला आहे. पाश्चात्य विचारांच्या, वाङ्मयाच्या, नाट्याच्या संपर्कामुळे मराठी प्रेक्षक तदनुषंगिक नावीन्याला आसुसलेला आहे. जुन्या झालेल्या त्याच त्याच गोष्टींना आता तो कंटाळला आहे. तेव्हा काळाबरोबर आपणहि धावलें पाहिजे, विकासशील जीवनाबरोबर आपली कलाहि विकासशील बनली पाहिजे आणि प्रेक्षकांच्या बदललेल्या अभिरुचि, अपेक्षा यांची आपणहि बूज राखली पाहिजे याची नाट्यव्यावसायिकांना जाणीव झाली नाही. नाटक हा विकासशील कलाप्रकार आहे, तो विकासशील जीवनाच्या व सामाजिक अवस्थांच्या अनुरोधाने विकास पावतो, वाढतो, हें आर्चिबाल्ड हेंडरसनचें म्हणणें अगदी खरें आहे.

नाट्यसंस्थांची पडझड :

नाट्य ही कला असली तरी तिची जोपासना करणारा नाट्यव्यवसाय हा एक धंदा आहे. तो धंदा प्रेक्षकांच्या नवीन विकास पावलेल्या अपेक्षांकडे दुर्लक्ष करून कधीहि चालावयाचा नाहीं. याचें तारतम्य आमच्या नाट्य-

व्यावसायिकांनीं राखलें नाहीं. याचा अपरिहार्य परिणाम जो व्हावयाचा तो झालाच. बालगंधर्व व प्रभात सिनेटोन यांत ३१-१२-१९३४ रोजीं करार होऊन 'गंधर्व नाटक मंडळी' बंद करण्यांत आली. ती ४-४-१९३५ रोजीं पुनर्घटित होऊनहि पूर्वीची 'गंधर्व नाटक मंडळी' पुनः दिसली नाहीं; व पुनः तिच्या रंगभूमीवर कोणतेंहि नवीन नाटक आलें नाही. त्याच वर्षी 'बलवंत' संगीत नाटक मंडळीने शेवटचा निःश्वास सोडला. १९३७ सालीं पेंढारकर स्वर्गवासी झाले व त्यांच्या बरोबरच 'ललितकलादर्श' नाटक मंडळी बंद पडली. मराठी रंगभूमीवर आपल्या गद्य नाटकांनी गाजलेली 'महाराष्ट्र' नाटक मंडळी १९३५ सालीं नामशेष झाली. अशा प्रकारें एकामागून एक, आघाडीवर असलेल्या नाटक मंडळ्या नष्ट होत गेल्या आणि मराठी रंगभूमीपुढे 'जगावें की मरावें' अशी भयाण समस्या निर्माण झाली.

'गंधर्व', 'बलवंत' व 'ललितकलादर्श' या नाटक मंडळ्या बोल पटांच्या मागे लागल्यामुळे नष्ट झाल्या असल्या तरी त्यांची आयुमर्यादा संपली त्याला तेवढेंच कारण नव्हतें. १९२५ सालापासूनच पुढे येऊं घातलेल्या नवतंत्राच्या व नवनाट्याच्या विचारांचे वारे मराठी नाट्यविश्वांत वाहूं लागले होते. तेव्हांपासूनच या धंदेवाईक नाटकमंडळ्यांचा प्रपंच कसाबसा चालत असून त्यांचे दिवस संपले असें हळूहळू स्पष्ट होत होतें.

नव नाटिकांचा संप्रदाय :

म्हणूनच नवा नाटिकांचा संप्रदाय सुरू झाला; आणि तोहि मूळ धरीना म्हणून बाल नटांच्या नाट्यसंस्थांचाहि संप्रदाय सुरू झाला. १०-१२ वर्षांची राधा व तेवढ्याच वयाचा कृष्ण, वर्ष दोन वर्षांनी मोठा कंस रंगभूमीवर आले आणि लहान मुलांचें कौतुक करण्याच्या दृष्टीने मराठी प्रेक्षकांनी दुधाची भूक ताकावर भागविली. 'बालमोहन' नाटक मंडळी या बाल नटांच्या नाटक मंडळ्यांच्या संप्रदायांतूनच १९२८ सालच्या गुढी पाडव्याच्या दिवशीं स्थापन झाली. याच नाटक मंडळीच्या रंगपीठावर पुढे अत्र्यांचीं नाटकें गाजलीं.

१९३० सालच्या सुमारास 'बालमोहन' नाटक मंडळी प्रथम नागपूरला आली होती याचा उल्लेख मागे आला आहेच. मुलाचे पाय पाळण्यांत

दिसतात या न्यायाने या बाल नटांनी त्या वेळीं देखील त्यांच्या अभिनय-गुणासंबंधीच्या फार मोठ्या अपेक्षा प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण करून ठेवल्या होत्या यांत नवल नाही. पुढे त्यांनी त्या अपेक्षा सार्थ होत्या हें सिद्ध करून दाखविलें.

राजकीय प्रक्षोभ आणि रंगभूमि :

परंतु या वेळीं एकंदर मराठी नाट्यविश्वाची अवस्था काय होती ? नाट्य व्यवसाय घसरणीला लागला होता हें आपण पाहिलेंच आहे. परंतु नाटककार व प्रेक्षक यांचें तरी विश्व समाधान मानण्यासारखें होतें का? १९२० सालपर्यंत सबंध भारताचें राजकीय वातावरण अत्यंत ज्वालाग्राही झालें होतें. १९२० सालांतच असहकारितेच्या चळवळीने सर्व देशभर विराट स्वरूप धारण केलें. सारा भारत हालवून सोडला. अशा प्रकारचें चित्तथरारक नाट्य प्रत्यक्ष जीवनांत रंगत होतें. ब्रिटिश राजसत्तेने जुलूम, जबरदस्ती, दडपशाही चालविली होती. या परिस्थितींतून महाराष्ट्र सुटला नव्हता. लोकमान्यांच्या अवतारसमातीनेच या राजकीय भयाण नाट्यांत प्राण ओतला होता. राजकीय चळवळ टप्प्यामागून टप्पे गाठीत होती. स्वातंत्र्य-संग्राम अधिकाधिक भीषण होत चालला होता. १९३०-३२ सालामध्येहि या चळवळीचें स्वरूप साऱ्या भारतीय जीवनाला ढवळून काढण्याइतकें भयानक व प्रक्षोभक होतें. १९४२ सालापर्यंत तो संग्राम प्राणपणाने लढविला जातच होता. पण या काळांतील नाटकांकडे आपण पाहूं लागलों आणि राजकीय चळवळीचा हा इतिहास क्षणभर आपण विसरलों तर आपल्या नाट्य-विश्वावरून अशा प्रकारची भीषण परिस्थिति आपल्या देशांत होती, स्वातंत्र्य युद्ध चालू होतें याचा मागमूस तरी आपल्या या नाट्यविश्वांत लागतो का ?

नाट्याचार्य खाडिलकरांनी १९१० सालापर्यंत राष्ट्रीय आंदोलनांतील ज्वलंत समस्या तितक्याच प्रक्षोभक व दीप्तिमान नाट्याने आविष्कारित केल्या. परंतु किर्लोस्करांच्या संगीताने त्यांना संगीत नाटकांकडे ओढून नेलें. त्यानंतर त्यांच्या नाटकांतील ध्येयदर्शित्व व तत्त्वचिंतन कायम राहिलें पण त्यांतील प्रखर दीप्ति नाहीशी झाली. कोल्हटकर, गडकरी यांनी राजकीय जीवनाचा संपर्क आपल्या नाटकांना होऊं दिला नाही. ध्येयदर्शित्व त्यांच्याहि नाटकांत

होतेंच. पण त्यांचा आत्माविष्कार सामाजिक समस्यांपुरताच मर्यादित होता.

परिस्थिति पालटली :

१९२५ पासून हीहि परिस्थिति बदलली. पहिल्या महायुद्धानंतर आपल्या सामाजिक जीवनावर अपरिहार्य असे परिणाम घडून आले. थोडी फार सुबत्ता आली आणि सुखासीनता, चैन, करमणूक यांची ओढ वाढली. कलेच्या क्षेत्रांत आदर्श जीवनाची, ध्येयासक्तीचीच नव्हें तर आदर्श कलात्मक मूल्यांची बैठकच नाहीशी झाली. 'भाऊबंदकी', 'कीचक वध', 'स्वयंवर', 'एकच प्याला', 'भावबंधन' आदि नाटकांतील प्रभावी नाट्याने आकर्षित झालेल्या मराठी प्रेक्षकांना खऱ्या नाट्याची ओळखच नव्हती असें कसें म्हणतां येईल ? पण त्या काळांत समाजांत इतकी सुखासीनता नव्हती. सुखासीनता समाजजीवनांत वाढतांच साहजिकच रंजनासाठीं—केवळ रंजना-साठी—प्रेक्षक आसुसला. प्रेक्षकांची अभिरुचि व नाटक हें एक विवर्त आहे. 'मागणी तसा पुरवठा' हा धंद्यांतील सर्वज्ञात असा न्याय आहे. धंद्याच्या भरभराटीसाठीं मागणी तसा पुरवठा होत असतो. एक प्रकारची बाजारी मनोवृत्ति वाढीस लागते आणि त्या धंद्याचें तात्त्विक, नैतिक अधिष्ठान नष्ट होतें. याचमुळे साऱ्या जीवनाला ढवळून काढणारें स्वातंत्र्य युद्ध देशांत चालू असतां आमच्या नाट्यविश्वावर त्याचा प्रभाव पडूं शकला नाही. मराठी नाट्य-विश्वावर प्रभाव पडत होता तो सुखासीन जीवनाचा, आचरट विनोदाचा, प्रहसनात्मक नाट्याचा. अनुकरण होत होतें तें इंग्रजी रेस्टोरेशनकालीन नाटकांचें. या काळांतील नाटकांसंबंधी Brander Mathews स्पष्टच म्हणतो की रेस्टोरेशनच्या काळांतील इंग्रज नाटककार कित्येकदा विचारानें अधः-पतित (filthy) व शब्दाच्या बाबतींत अश्लील व घृणास्पद (foul) होते. 'Dramatists of the Restoration were often foul in phrase and frequently filthy in thought also.' William Archer याचाहि या काळांतील नाटकांसंबंधी असाच अभिप्राय आहे. या काळांत जन्माला आलेलीं बहुसंख्य मराठी नाटकेंदेखील (१९२५–१९४०) याच वस्तुस्थितीची साक्ष देतात. खाडिलकरांचीं प्रखर ध्येयाविष्कारी

नाटकें कधीच परागंदा झालीं होतीं. 'मेनका' फेर नाफेर वादाचा कांहीं काळ प्रभाव पाडून नाहीशी झाली होती. बाकीचे नाटककार प्रणय कथांच्या गुंफणींत, आचरट विनोदी नाटकांच्या निर्मितींत दंग होते. १९२४ ते १९३३ या कालखंडांत मामा वरेरकरांनी 'नवा खेळ' 'करग्रहण,' 'सोन्याचा कळस,' 'जागती ज्योत,' इ. नाटकें लिहिलीं. खाडिलकरांच्या 'सावित्री,' 'त्रिदंडी संन्यास' या नाटकांची कोणीं दखल देखील घेतली नाही. वीर वामनराव जोशी त्या वेळीं राजकारणाच्या लढाईत आघाडीवर होते. बाकीच्या दोन जोशांनी नाटकें लिहिलीं तीं निव्वळ विनोदीच. शं. प. जोशी यांनी या काळांत 'खडाष्टक', 'तो आणि ती' हीं नाटकें लिहिलीं. तीं संपूर्णतः विनोदी, अतिरंजित व अतिशयोक्त होतीं. कै. माधवराव जोशी तर हाडाचेच विनोदी. 'स्थानिक स्वराज्या'नंतर १९२७ ते १९३३ सालापर्यंत 'हास्य तरंग,' 'वऱ्हाडचा पाटील,' 'गिरणी-वाला,' 'विश्ववैचित्र्य,' 'वशीकरण' हीं नाटकें त्यांनी लिहिलीं. त्यांचा आदर्श इंग्लंडमधील रेस्टोरेशनच्या काळांत गाजलेले कॉंग्रीव्ह, वायचर्लें आदि नाटककारांचा होता. त्यांचीं नाटकें संपूर्णतः विनोदी असून त्या नाटकांत उच्च दर्जाचा विनोद क्वचितच आढळत असे. ब्रँडर मॅथ्यूजचें या काळांतील इंग्रजी नाटकांसंबंधीचे मत वर दिलेंच आहे. १९३१ सालीं आपलें 'सरलादेवी' नाटक लिहिल्यावर श्री. वा. वा. भोळे यांचें एकहि नाटक रंगभूमीवर आलें नाही. सारांश त्या वेळीं गाजलेल्या नाटककारांच्या नाटकांची नुसती यादी जरी आपण वाचली तरी त्या वेळीं मराठी नाटककार खऱ्या, व्यापक व शाश्वत गंभीर जीवनापासून किती लांब गेले होते आणि पुढेहि कोणत्या अभिरुचीचें पोषण करावयास ते सज्ज झाले होते याचा सहज बोध होतो. आत्माविष्काराचें साधन असलेल्या नाट्यासारख्या उच्च कलेच्या नरडीला नख लावूनच नाटकाचा धंदा सावरण्याचे प्रयत्न चालू होते व मराठी नाटककार त्याच्या आहारीं गेले होते. या सामान्य परिस्थितीला कांही अपवाद असलाच तर विरळा. 'रणदुंदुभी', 'आग्ऱ्याहून सुटका' कांहीसें 'श्री' हीं नाटकें थोडी फार यशस्वी झालीं. हा अपवाद म्हणावा लागेल. पण तीं विनोदी नव्हतीं.

मागणी तसा पुरवठा :

प्रिस्टले म्हणतो त्याप्रमाणे नाटककार रंगभूमीसाठीच नाटकें लिहितो हें खरें आहे. म्हणजे तो प्रेक्षकांसाठीच नाटकें लिहितो. प्रेक्षकांची अभिरुचि आणि नाटक यांचे परस्पर संबंध अत्यंत जिव्हाळ्याचे आहेत. त्या नियमानुसार प्रेक्षकांना जें आवडतें तेंच त्यांना द्यावें यासाठी मोठी अहमहमिका या काळीं चालू होती. आपल्या कलेची पातळी अधिक उंच ठेवून प्रेक्षकाची अभिरुचि तितकीच उंच ठेवण्याचें सामर्थ्य व आकांक्षाच त्यामुळे मराठी नाटककारांच्या मनांतून लोपली असावी असें दिसतें. धंदेवाइकांना आपल्या धंद्यासाठी साधनांच्या शुचितेचा विचारच नकोसा झाला असावा. कारण त्याशिवाय आपला व्यवसाय धोक्यांत येईल अशी त्यांना भीति वाटत असावी. १९२० सालापर्यंत खोऱ्याने पैसा ओढून त्यांनी अत्तराचे दिवे लावले होते. त्यामुळे पैशाच्या ओढीने रंजकतेसाठी आसुसलेला प्रेक्षक अधिकांत अधिक ज्या मार्गाने ओढून आणता येईल, आकर्षित करता येईल त्या मार्गाने जाण्याची नाट्यव्यावसायिकांत चढाओढ सुरू झाली. उच्च ध्येयाविष्कारी, आत्माविष्कारी नाट्य लोप पावलें. मागणी तसा पुरवठा हा न्याय बलवत्तर ठरला. रंजक नाट्यांतच प्रेक्षक तल्लीन होऊं लागला. जरा दूरवर कोणी नजर पुरविली असती तर त्या वेळीं देखील अखंड पैसा देणारीं नाटकें जुनींच होतीं हें त्यांना सहज दिसून आलें असतें. ‘ सौभद्र, ’ ‘ मृच्छकटिक, ’ ‘ संशयकल्लोळ, ’ ‘ स्वयंवर, ’ ‘ एकच प्याला, ’ ‘ भावबंधन ’ हींच नाटकें त्या वेळींहि सतत पैसा देत होतीं. १९३३ सालानंतर १९४६ पर्यंत ‘ गंधर्व ’ नाटक मंडळीने एकहि नवीन नाटक रंगभूमीवर आणलें नाही. जुन्या नाटकांवरच तिचा प्रपंच चालू होता. इतर नवीन नाटकें थोडा वेळ पैसा देऊन थोड्याच काळांत नष्ट होत होतीं. पण तेंहि फार काळ चालू शकलें नाही. शेवटीं लहानसहान तर राहोच पण मोठमोठ्या मातबर नाट्यसंस्थांनीहि लवकरच अखेरचा निःश्वास सोडला.

अत्र्यांचे सुरुवातीचे प्रयोग :

१९३३ पूर्वी अत्र्यांचा आणि व्यावसायिक मराठी रंगभूमीचा यत्किंचितहि संबंध आला नाहीं हें खरें. परंतु नाटकांची ओढ त्यांच्या मनांत

होती. पुण्याच्या कॅम्प एज्युकेशन सोसायटीच्या शाळेचे मुख्याध्यापक असतांना स्वतंत्र नाट्य-लेखनाचे दोन तीन लहानसे प्रयोग त्यांनी करून पाहिले. केवळ विद्यार्थ्यांसाठी, स्त्री भूमिका नसलेलीं, नाटकें त्यांनी लिहिलीं व विद्यार्थ्यांकडून त्यांचे प्रयोग करविले आणि ते यशस्वी झाले. दरवर्षी एक या क्रमाने तीन वर्षांत त्यांनी 'प्रल्हाद', 'गुरुदक्षिणा' आणि 'वीर वचन' हीं लहान नाटुकलीं लिहिलीं. 'प्रल्हाद' नाटकाचें हस्तलिखित गहाळ झाल्यामुळे आज तें उपलब्ध नाही. 'गुरुदक्षिणा' नाटकाचा कॅम्प एज्युकेशनसोसायटीच्या विद्यार्थ्यांनी हसन पटेल नाट्यगृहांत ता. २३-१२-२६ रोजीं प्रयोग करून दाखविला; व 'वीर वचन' नाटकाचाहि प्रयोग त्याच संस्थेंतील विद्यार्थ्यांनी विजयानंद नाट्यगृहांत ता. २३-१२-२८ रोजीं करुनं दाखविला. 'गुरुदक्षिणा' नाटकाची कै. न. चिं. केळकरांनी अतिशय वाखाणणी केली. 'माझ्या नाट्यलेखनाविषयींचा आत्मविश्वास या नाटकांनी वाढविला' असें स्वतः अत्र्यांनीच म्हटलें आहे. या नाटकांचा शाळा कॉलेजांतून भरपूर प्रसार झाला. पण तीं नाटकें व्यावसायिक रंगभूमीवर आलीं नाहीत. कारण तीं स्त्री भूमिकाविरहित नाटकें केवळ विद्यार्थ्यांसाठी होतीं. व्यावसायिक रंगभूमीसाठी नव्हतीच.

'सरलादेवी':

अत्र्यांचा मराठी नाट्यविश्वांत प्रवेश होण्यापूर्वीच इब्सेन आणि शॉ यांच्या नाटकांचा वाङ्मयीन परिचय महाराष्ट्रीय नाट्यप्रेमी विद्वानांना झाला होता. पण त्या वेळीं 'नाट्य मन्वंतर' ही संस्था अस्तित्वांत यावयाची होती. युरोपांत इब्सेनच्या नाटकांत नायिकांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्या होत्या. शेक्सपिअरच्या नाटकांप्रमाणें त्याच्या नाटकांतील स्त्री भूमिका कोवळ्या वयाच्या तरुण मुलांनी केल्या नव्हत्या. इंग्रजी रंगभूमीला रेस्टोरेशन काळाने दिलेली ही मोठी देणगी आहे असें पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञ मानतात. परंतु मराठी रंगभूमीवर इब्सेनच्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेल्या 'सरलादेवी' या मराठी नाटकांत वयस्क पण रुळलेल्या पुरुष नटांनीच स्त्री भूमिका केल्या. 'सत्तेचे गुलाम' आणि 'तुरुंगाच्या दारांत' या मराठी नाटकांतून प्रयोगदृष्ट्या मराठी रंगभूमीवर नावीन्य प्रकट झालें तें नेपथ्याच्या, रंगभूमीच्या सजावटीच्या बाबतींत व थोडें फार अभिनयाच्या पद्धतींत. पण त्यांचा इब्सेनशीं

सुतराम् संबंध नव्हता. इब्सेनच्या तंत्रावर खरोखर लिहिलेलें असें श्री. वा. वा. भोळे यांचें ‘ सरलादेवी ’ हेंच पहिलें मराठी नाटक आहे असें दिसून येईल. तें १९३१ सालीं प्रसिद्ध झालें आणि ‘समर्थ’ नाटक मंडळीने तें रंगभूमीवर आणलें. कै. कारखानीस व नटवर्य दाते यांनी परिश्रमपूर्वक तें बसविलें. श्रीं. भोळे यांनी स्वतःच लिहिलेला त्याबद्दलचा इतिहास प्रसिद्ध आहे. या नाटकाचा रंगभूमीवरील प्रयोग ‘समर्थ’ नाटक मंडळी नागपूरला असतांना एका आडवारी मला पाहावयास मिळाला. श्री. दाते सत्यपालाची आणि श्री. सीतारामपंत जोशी सरलेची भूमिका करीत असत. तो प्रयोग आणि त्या प्रयोगांत त्यांनी वठविलेल्या या दोन भूमिका इतक्या अपूर्व होत असत की आजहि त्या चिरस्मरणीय भूमिका मी विसरूं शकत नाहीं. त्यांतल्या त्यांत श्री. जोशांची सरलेची भूमिका इतकी अपूर्व होत असे की ती स्मृति माझ्या अंतःकरणावर कोरली गेली आहे असें मी म्हटलें तर त्यांत यत्किंचितहि अतिशयोक्ति होणार नाही. पण सर्वसामान्य प्रेक्षकांना तो प्रयोग आकर्षित करूं शकला नाही. कारण त्या नाटकांतील संघर्ष व सरलेची समस्या सामान्य प्रेक्षकांच्या आकलन शक्तीबाहेरची होती. सत्य-पालाचें शुद्ध चरित आणि थोर स्वभाव व त्यामुळें सरलेच्या हृदयांत खोल रुतलेली ‘आपण सत्यपालाच्या मानाने पतिता आहोंत ’ ही जाणीव व त्याचे परिणाम यांचें स्पष्ट चित्र त्यांच्या प्रत्येक हालचालींत, पदन्यासांत, वाक्या-गणिक त्यांच्या चेहेऱ्यांवर व्यक्त होणाऱ्या परिणामांत स्पष्ट होत असत. कथानकांतील चालू परिणामकारक नाट्याबरोबरच पूर्वेतिहासाचा ज्वालामुखी तितक्याच परिणामकारक नाट्याने कसा धगधगत होता, हें समजदार, सुसंस्कृत प्रेक्षकांना दिसत होतें पण तें मराठी सामान्य प्रेक्षकांना नवीन होतें; त्यांच्या समजण्याच्या, अनुभवाच्या, ओळखीच्या पलीकडचें तें होतें. त्यामुळें तें नाटक मराठी सामान्य प्रेक्षकांवर प्रभाव पाडूं शकलें नाही. आज तर तें इतिहासजमा झालेलें आहे.

१९३३ : दोन महत्त्वाच्या घटना :

मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत १९३३ साल फार महत्त्वाचें आहे. याच वर्षी मराठी रंगभूमीवर दोन महत्त्वाच्या घटना घडून आल्या. मराठी

नाट्यविश्वांत मन्वंतर घडवून आणण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने 'नाट्य मन्वंतर' ही संस्था जन्माला आली. आणि त्याच वर्षी आचार्य अत्रे यांनीं त्यापूर्वी दीडच महिना आधी मराठी रंगभूमीवर पदार्पण केलें. जुन्या, अभिनयकुशल, प्रथितयश नटांपैकी नव्या युगाची जाणीवपूर्वक नोंद करणारे नटवर्य केशवराव दाते तेवढे निघाले. 'समर्थ' नाटक मंडळी सोडून ते बाहेर पडले आणि शॉ, इब्सेन आदि नाटककारांच्या वास्तववादी नाटकांच्या व्यासंगाने जोमांत असलेल्या कांही नाट्यप्रेमी विद्वानांच्या मदतीने त्यांनी 'नाट्य मन्वंतर' ही संस्था निर्माण केली. श्री. वर्तक, श्री. के. ना. काळे, श्री. काणेकर, श्री. पार्श्वनाथ अळतेकर, श्री. भोळे, श्री. रानडे आदि मराठी वाङ्मयसृष्टींत नांवाजलेल्या विद्वान नाट्योपासकांनी, त्यांना ईर्षेने साथ दिली. त्यांच्या 'आंधळ्यांची शाळा'. या नाटकाच्या प्रयोगांनी नाट्याच्या क्षेत्रांत हीं मंडळी मराठी रंगभूमीवर खरोखर कांहीं तरी मन्वंतर घडवून आणील अशा साधार आशा मराठी प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण केल्या. 'आंधळ्यांची शाळा' हें नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर त्याच्या पाठोपाठच 'लपंडाव' (२३-९-३३), 'तक्षशीला' (२-१२-३३) हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं.

'आंधळ्यांची शाळा':

जी गोष्ट 'सरलादेवी' नाटकाची तोच अनुभव थोड्या फार फरकाने 'आंधळ्यांची शाळा' नाटकाला आला. फरक इतकाच की 'आंधळ्यांची शाळा' नाटक रंगभूमीवर आलें. तें एका सर्वस्वीं नवीन थाटांत. 'आंधळ्यांची शाळा' नाटकासाठी तयार केलेले देखावे, प्रकाश योजना, पार्श्वसंगीत, प्रयोगांतील रेखीवपणा इ. गोष्टी सामान्य प्रेक्षकांनाहि नेत्रदीपक होत्या. त्या नाटकांतील स्त्री भूमिका, ज्यांच्या अंगीं नाट्य परिपूर्णतेने भरलें आहे, आपली भूमिका, स्वभाव, हेतु समजण्याची पात्रता आहे अशा कुलीन नटींनी केल्या होत्या. या नाटकांतील संघर्ष 'सरलादेवी' नाटकाप्रमाणे सर्वथैव मानसिक नव्हता. कांही मर्यादेपर्यंत बहुसंख्य प्रेक्षकांना स्थूलमानाने तो कळण्यासारखा होता. त्यामुळे तें नाटक मुंबई, पुणें, नागपूर अशा शहरांत बरेंच गाजलें. पण 'नाट्य मन्वंतर या संस्थेला

इतर ठिकाणीं तोच अनुभव आला नाही. ‘ आंधळ्यांची शाळा ’ या नाटकानंतर ‘नाट्य मन्वंतर’ने रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकांत कोणत्याच नाट्यगुणांची झळाळी व नेत्रदीपक नावीन्य नसल्यामुळे तीं नाटकें सपशेल पडलीं म्हटलें तरी चालेल. या संस्थेचा उद्देश, महत्त्वाकांक्षा आणि इब्सेन हें त्यांचें आराध्य दैवत होतें, या गोष्टी विचारांत घेतां मराठी रंगभूमीसाठी वास्तववादी नवनाट्याचें पूजासाहित्य जुळवितांना इब्सेनच्या नाट्यावरची आपली पकडच त्यांनी अधिक घट्ट करावयास पाहिजे होती. म्हणजे त्यांना स्वतःचा प्रेक्षकवर्ग तरी तयार करतां आला असता. तें त्यांना अशक्य नव्हतें. नटवर्य दाते यांच्यासारखा खंदा वीर त्या रंगभूमीवर उभा होता. सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळे व श्रीमती पद्माबाई वर्तक यांनी स्त्रियांच्या भूमिका केल्यामुळें, व त्यानंतर श्री. सौ. लीला चिटणीस याहि पुढें आल्यामुळें स्त्रियांच्या भूमिका अभिनयकुशल स्त्रियांनी केल्या तर त्या स्त्रीभूमिकांतील रेषा न् रेषा किती प्रभावीपणें स्पष्ट होऊं शकतात हें प्रेक्षकांना दिसून आलें होतें. पण पाश्चात्य नाटककार व नाटक पचवावयास, त्याला आविष्कारित करावयाचें माध्यम मराठी प्रेक्षकांना आपुलकीने जवळिक वाटेल असें ठेवणें आवश्यक होतें. पण पहिल्याच नाटकांत ध्येयनिष्ठेपेक्षा अनुरंजनाची प्रवृत्तीच प्रभावी ठरली.

रूपांतरित नाटकें :

इब्सेनच्या डॉल्सहाऊस (Doll's House) नाटकाचें काणेकरांनी केलेलें ‘घरकुल’ हें रूपांतर ‘नाट्य मन्वंतर’च्या रंगभूमीवर येऊं शकलें नाही. पहिल्याच नाटकाची निवड झाली ती B. Johnson या इब्सेनच्या समकालीन असलेल्या (त्याचा व्याही) नॉर्वेजिअन नाटककाराच्या ‘ गॉंटलेट ’ नाटकाची. पण तें रंगभूमीवर आलें तें त्या नाटकाचें प्रक्षोभकारक पर्यवसान बदलून. ‘ आंधळ्यांची शाळा ’ सुखान्त आहे. त्यांत उघडच प्रेक्षकांचा अनुनय आहे. मूळ नाटकांतील पर्यवसान प्रक्षोभक आहे. मराठी प्रेक्षकांना तें मानवणार नाही अशी नाटककाराला कदाचित् भीति वाटली असेल. ‘ लपंडाव ’ नाटक इब्सेनचें नाटक नव्हें. त्या नाटकांत विनोदाचा मसालाच भरपूर आहे. त्यांचें तिसरें नाटक ‘ तक्षशीला ’: इब्सेनच्या ‘ Warriors

of the Helage Land 'चें भाषांतर. या नाटकाची उभारणी इब्सेनने उत्तर नॉर्वेतील लोकांच्या विशिष्ट मनोधर्मावर व स्थानिक परिस्थितीवर केली आहे. ती परिस्थिति मूळ नाटकांत सर्वथा स्थलविशिष्ट आहे. स्वभावचित्रें त्या विशिष्ट स्थल परिस्थितीला, त्या विशिष्ट सामाजिक मनाला अधिक पूरक आहेत. एखाद्या अद्‌भुतरम्य नाटकाप्रमाणे त्या नाटकांत किती तरी लोकांचे खून पडले आहेत. अशा नाटकाची निवड झाल्यावर मराठी प्रेक्षकांना त्या नाटकांत आपलें नाटक कोठून आढळणार? 'Pillars of the Society', 'Enemy of the People 'सारखीं नाटकें, मराठी जीवनाच्या समस्यांच्या पार्श्वभूमीवर रूपांतरित केलीं असतीं तर तीं कदाचित् तग धरू शकलीं असतीं. पुढे तर 'उसना नवरा 'सारखें संपूर्णतः विनोदी नाटक त्यांनी रंगभूमीवर आणलें. आणि इब्सेनच्या ध्येयदर्शित्वापेक्षां प्रेक्षकांचा, इतर नाट्यसंस्थांप्रमाणें, अनुनय करणें याकडे याहि संस्थेचें अधिक लक्ष वेधलें असें दिसतें. इब्सेनच्या क्रांतिकारी भीषण नाट्याच्या आविष्कारापेक्षा केवळ नव तंत्रानेच आपण सारी बाजी मारून नेऊं असें त्यानंतरहि कांही काळपर्यंत या नवनाट्याच्या मातबर उपासकांना वाटत असावें असें दिसतें. तंत्राने नेत्र दिपतील, पण नवीन कांही तरी अपूर्व पाहावयास मिळेल या आशेने नाटक पाहावयास येणाऱ्या प्रेक्षकांचें अंतःकरण अतृप्त राहील याची त्यांना जाणीव नसावी का? इब्सेनने आपल्या नाटकांसाठी आपलें स्वतःचें एक नवतंत्रहि निर्माण केलें ही गोष्ट खरी आहे. पण तें तंत्र त्याच्या नाटकांचें केवळ बाह्य आवरण नव्हतें. कर्णाच्या कवचकुंडलाप्रमाणें तें तंत्र इब्सेनच्या नाटकांपासून वेगळें करतां येत नव्हतें. म्हणूनच इब्सेनचें तें तंत्र पाश्चात्य देशांतहि इतर नाटककारांना वापरतां आलें नाही व तें वापरण्याचा त्यांनी प्रयत्नहि केला नाही. इब्सेनच्या नाटकांना तें आत्मवत् असलें तरी नाटकांचा तो आत्मा नाहीं. म्हणूनच इतर पाश्चात्य नाटककारांनी तें तंत्र वापरलें नाहीं.

बोलपटांचा नाटकांवर परिणाम :

पण आपल्या रंगभूमीवर येऊं पाहत असलेला नवतंत्राचा नेत्रदीपक बडीवारहि बोलपटांमुळे क्षणांत नाहीसा झाला. १९३२ च्या जानेवारी

महिन्यांत प्रभात फिल्म कंपनीचा ' अयोध्येचा राजा ' हा मराठी बोलपट प्रकाशित झाला व गाजला. त्यानंतर अनेक ऐतिहासिक, पौराणिक व सामाजिक बोलपट गाजले. मराठी रंगभूमीला इब्सेनप्रणीत नवनाट्याचा आत्मा गवसला नाही. त्याचें बाह्य आवरण तेवढें हातीं आलें. नाट्यव्यवसाय धंदा असला तरी नाट्य ही कला आहे. ती कला प्रेक्षकांच्या मनाचा वेध घेणारी, आत्मसाक्षात्कारी, आत्माविष्कारी नसली तर तिला कोण विचारणार ? निव्वळ रंजकता तत्कालिक यश देईल. तें चिरकालिक होण्यासाठी नाटकांत कलात्मक गुणांचीच नव्हे तर आत्मसाक्षात्कारी जीवनाच्या आशयाचीहि आवश्यकता असते. 'नाट्य मन्वंतर' संस्थेच्या अपयशांत अनेक व्यावहारिक कारणांबरोबर हेंहि एक महत्त्वाचें कारण होतें.

स्त्रिया आणि रंगभूमि :

नवनाट्याची आमची कल्पना मुळांत आम्ही पाश्चात्यांपासूनच घेतली आहे. त्या कल्पनेंत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात ही गोष्ट महत्त्वाची होती. पाश्चात्य प्रगत समाजांत रंगभूमीवर हें परिवर्तन घडून यावयास फारशी अडचण गेली नसावी असें दिसतें. परंतु आमच्या समाजांत सुरुवातीला ती किती कठीण व भयानक समस्या होती याचा मला प्रत्यक्ष अनुभव आहे. त्यामुळे नाट्यव्यावसायिकांपुढे ती केवढी मोठी समस्या असावी हें सहज कळू शकेल. आज त्या परिस्थितीची पूर्ण कल्पना येऊं शकणार नाही. वास्तविक शेक्सपिअरच्या किंवा आमच्या रंगभूमीवरील खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी आदि मराठी नाटककारांच्या नाटकांतील स्त्री भूमिका पुरुष नटांनीच गाजविल्या. आमच्या मराठी रंगभूमीच्या अत्यंत वैभवाच्या काळांत पुरुष नटच स्त्रियांच्या भूमिका करीत असत. व त्यांनीच कांही नाटकें मराठी रंगभूमीवर अजरामर करून ठेवलीं आहेत. आजहि 'सौभद्र,' 'मानापमान,' 'संशयकल्लोळ,' 'भावबंधन,' 'शारदा,' 'स्वयंवर,' ' एकच प्याला ' इत्यादि नाटकें पाहत असतांना आज या नाटकांतील नायिकांच्या भूमिका स्त्रियाच करीत असल्या तरी पूर्वीचा प्रेक्षक बालगंधर्व, दीनानाथ इ. नटांच्या त्या भूमिकांच्या तुलनेनेच या स्त्री नटींनी केलेल्या भूमिका पाहत असतात आणि कांही; नटी त्या भूमिका वठवितांना त्या पुरुष नटांचें

अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करीत असलेल्या दिसतात. तरीहि १९२५ नंतरच्या पुढच्या काळांत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात अशी आग्रहाची मागणी प्रेक्षकांनी केली. आणि जुन्या नाट्यसंस्थांच्या चालकांचेहि स्त्री नटी मिळविण्याचे प्रयत्न जारीने झाले. किंबहुना स्त्रियांच्या भूमिका मराठी रंगभूमीवर पुरुष नटच करतात हें मराठी रंगभूमीच्या प्रतिगामित्वाचें मुख्य लक्षण मानलें जाऊं लागलें व स्त्रियांनी मराठी रंगभूमीवर पदार्पण केलें तर मराठी रंगभूमीचा काळ पुनः वैभवसंपन्न होईल असेंहि म्हटलें गेलें.

पण तें निदान अतिशयोक्त होतें. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात असें मानणारांपैकी मीहि एक आहे. त्यासाठी व्यक्तिशः त्या काळीं मी प्रयत्नहि केले आहेत. पण केवळ स्त्रियांनी स्त्रियांच्या भूमिका केल्याने मराठी रंगभूमि उत्कर्षाला पोहोंचू शकेल असें मात्र मी मानत नाही आणि कोणत्याहि-स्त्रीने रंगभूमीवर स्त्रीची भूमिका केल्याने तें कार्य पार पडेल असें तर मी मुळीच मानत नाही. फार दिवसांपूर्वींच्या नव्हे पण गेल्या ३० । ४० वर्षांच्या इतिहासानेहि तें सिद्ध केलें आहे. सौ. हिराबाई बडोदेकर यांची नूतन संगीत विद्यालयाची नाट्य शाखा व खुद्‌ ‘ नाट्य मन्वंतर ’ नाट्यसंस्था हीं दोन उदाहरणें देखील वरील गोष्टीचा पुरावा देऊं शकतील.

नूतन संगीत विद्यालयाच्या नाट्य संस्थेंत गायनहिरा सौ. हिराबाई बडोदेकर स्वतः नायिकेच्या भूमिका करीत असत. त्यांच्या जोडीला त्यांच्या दोन अभिनयकुशल भगिनी सौ. कमलाबाई व सरस्वतीबाई होत्या. बाकीचा नटसंच—, निदान ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळींतील नटांच्या तुलनेने, प्रथितयश असाच होता. असें असतांहि फडक्यांच्या ‘ युगांतर ’ नाटकाने या नाट्यसंस्थेद्वारे मराठी रंगभूमीवर कोणतेंच युगांतर घडवून आणलें नाही. आणि मराठी नाट्यविश्वांतील सिद्धहस्त अशा नाटककार वरेरकरांनी आपलें ‘ जागती ज्योत ’ नाटक या संस्थेला दिलें असूनहि त्या नाटकाच्या नांवाच्या अगदी उलट असा परिणाम या नाट्य संस्थेच्या जीवनावर झाला. या संस्थेच्या जीवनाची ज्योत जागती होण्यापेक्षा ती, तोपर्यंतची कशीबशी जागती ज्योत, संपूर्णतः मालवली आणि ती नाट्य संस्थाच बंद पडली. वास्तविक ही नाट्यसंस्था गुणी कलावंतांची होती. गानलुब्ध अशा मराठी

प्रेक्षकांना आकंठ तृप्ति देऊं शकणारे गायक, गायिका या संस्थेंत होत्या. मराठी रंगभूमीवर त्या वेळेपर्यंत अशक्य व दुःसाध्य असलेली एक गोष्ट या संस्थेला सुरुवातीपासून सहज प्राप्त झाली होती. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करीत होत्या. मराठी प्रेक्षक अत्यंत गानलुब्ध आहे; त्या लुब्धतेमुळे तो नाट्याचीहि फिकीर करीत नाही असा मराठी प्रेक्षकांवर मराठी नाट्य-टीकाकारांचा आक्षेप आहे. अशा प्रेक्षकांच्या स्वर्गीय संगीताचा लाभ व्हावा अशी परिस्थिति, सौ. हिराबाई बडोदेकर, त्यांचे बंधू सुरेशबाबू व सवाई गंधर्व यांच्यामुळे, या नाट्यसंस्थेची होती. आपल्या कामण्णाच्या भूमिकेमुळे विख्यात झालेला विनोदी नट दिनकर ढेरे या नाट्य संस्थेंत होता. अशी हीं सर्व महत्त्वाचीं रंगभूमीचीं बाह्य साधनें या संस्थेजवळ असतांनाहि या संस्थेला अपयशाने शेवटचा निःश्वास सोडावा लागला हा महत्त्वाचा विचाराचा प्रश्न नाही का ?

'नाट्य मन्वंतर 'ची परिस्थिति तर नूतन संगीत विद्यालयाच्या नाट्य-संस्थेपेक्षा सर्वच बाबतींत कलागुणांनी अधिक संपन्न होती. नवविचारवान् विद्वान्, अभिनयकुशल नट होते, नटी होत्या. सारा थाट आधुनिक नेत्र-दीपक होता. सारांश या दोन्ही नाट्यसंस्थांत स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करीत असत. तरीहि या संस्था नामशेष झाल्या. यावरून केवळ स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनी केल्यामुळे हा मराठी रंगभूमीचा गोवर्धन उचलला गेला नाही हें स्पष्ट होत नाही का? मराठी नाटकांचा प्रेक्षकवर्ग गानलुब्ध असला तरी नाट्याची तहान केवळ संगीतावर भागवून घेण्याइतका नाट्या-भिरुचिशून्य तो नव्हता हें सिद्ध होत नाहीं का? आपल्या गद्यभूमिकांनी नटवर्य गणपतराव जोशी याच मराठी प्रेक्षकांच्या गळ्यांतील ताईत होऊन गेले. नटवर्य नानासाहेब फाटक यांची गोष्ट तर राहोच, परंतु बाल-गंधर्वांच्या तोंडीं देखील नटवर्य गणपतराव जोशी यांच्या नाट्याभिनयाबद्दल नितांत भक्तीची व आदराची भाषा असते. त्या नटवर्य गणपतराव जोशांबद्दल असें सांगतात की त्यांच्या नाटकांत नेपथ्याची सजावट अगदीच सामान्य असे. किंबहुना शाहूनगरवासी या नाट्यसंस्थेच्या इतिहासांत रंगभूमीच्या सजावटीसाठीं कोणीं विशेष काळजी घेतल्याचें ऐकिवांत नाहीं.

उलट ‘ माझ्या अभिनयकौशल्यानें मी उभा असलेल्या रंगभूमीवर पाठीमागे नेत्रदीपक देखावे आहेत किंवा साधे पांढरे पडदे आहेत हे पाहण्यास प्रेक्षकांना अवसर न देतां त्यांची नाट्याची भूक मी सहज भागवूं शकेन ’ असें आत्मविश्वासाने ते म्हणत असत असें सांगतात. हा आत्मविश्वास त्यांना कोणाच्या रसिकतेच्या बळावर होता ? तेव्हा मराठी प्रेक्षकांना अभिनय गुणाची, खऱ्या नाट्याची ओळख नव्हती असें कसें म्हणतां येईल ? सारांश मराठी रंगभूमीच्या अपकर्षाला स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रिया करीत नसत किंवा मराठी प्रेक्षकांना खऱ्या नाट्याची ओळख नव्हती हीं कारणें होतीं असें म्हणतां येणार नाही. उलट या काळांत इतर व्यावसायिक कारणांबरोबर प्रेक्षकांना आपल्या नाटकांतील प्रभावी नाट्यगुणामुळें आपल्याबरोबर ओढत नेण्याचे प्रतिभासामर्थ्य असलेला नाटककार व नट त्या वेळीं मराठी रंगभूमीवर कोणी उरला नव्हता हें म्हणणें अधिक बरोबर होणार नाही का ? जीवनांत सुबत्ता आल्यामुळें सामान्य समाज सुखासीन झाला होता. त्यामुळे नाटकांकडे ‘ चार घटका करमणूक ’ अशा संकुचित दृष्टिकोणांतून पाहणारा प्रेक्षकवर्ग बहुसंख्य होता हेंहि खरें आहे. पण अशाहि प्रेक्षकांचें रंजन करून आपल्या प्रभावी प्रतिभासामर्थ्याच्या बळावर त्यांच्यासमोर प्रभावी नाट्य व जीवनाविष्कार अभिव्यक्त करणारा नाटककार व त्या नाट्याला जीवनसाक्षात्कारी करणारा अभिनयकुशल दमदार नटवर्ग त्या वेळीं ’ असता तर खऱ्या नाट्याचें आकर्षण मराठी प्रेक्षकांच्या मनांतून नाहीसें खास झालें नसतें. नाटककार रंगभूमीसाठीच आपलीं नाटकें लिहीत असला तरी आपल्या कलाकृतींचीं चिरंतन मूल्यें नष्ट होणार नाहीत, रंजनाच्या पाठीमागे लागून त्यांचा आपल्या कलाकृतींत मागमूसहि राहणार नाही अशी परिस्थिति आपल्यावर येऊं नये याची खबरदारी बाळगण्याचे नाटककाराचें कर्तव्य नाही का ? ही जबाबदारी—अशी इष्ट व आवश्यक कलादृष्टि—त्या काळांत मराठी नाटककारांनी राखली नाही. किंवा तसें त्यांच्यांत सामर्थ्यच नव्हतें का ? कांहीहि असो ‘ मागणी तसा पुरवठा, हाच न्याय त्या वेळीं प्रभावी होता असें बहुतांशाने दिसतें आणि म्हणूनच उच्च ध्येयवादाने उद्युक्त झालेली

'नाट्य मन्वंतर' नाट्यसंस्थाहि अशा अभिरुचीच्या अनुनयाच्या आहारीं गेली. मग इतरांची काय कथा ?

अत्र्यांचें व्यावसायिक नाट्यसृष्टींत पदार्पण :

अशा मराठी रंगभूमीच्या काळांत अत्र्यांचा नाटककार म्हणून उदय झाला. 'नाट्य मन्वंतर'प्रमाणेच त्यापूर्वी कांही दिवस आधी 'रेडिओ स्टार्स' या नाट्य संस्थेने नवनाट्याचा पुरस्कार करून श्री. न. वेंडे यांनी 'बेबी' नांवाची नाटिका रंगभूमीवर आणली. या संस्थेचे चालक व दिग्दर्शक श्री. नंदू खोटे होते व श्री. पार्श्वनाथ अळतेकर यांची त्यांना साथ होती. परंतु त्यांचा तो प्रयत्न दीर्घजीवी ठरला नाही. त्यानंतर पार्श्वनाथ अळतेकर 'नाट्य मन्वंतर' नाट्यसंस्थेच्या निर्मितींत सामील झाले. 'नाट्य मन्वंतर'चें 'आंधळ्यांची शाळा' नाटक १-७-१९३३ रोजीं मुंबई येथे रंगभूमीवर आलें. त्यापूर्वी दीडच महिना (१०मे १९३३) अत्र्यांचें 'साष्टांग नमस्कार' नाटक पुणें येथे रंगभूमीवर आलें आणि अत्र्यांनी रंगभूमीवर पदार्पण केलें.

अत्र्यांचें 'साष्टांग नमस्कार' नाटक बालनटांच्या 'बालमोहन' नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. कोठे 'नाट्य मन्वंतर' ही नाट्य संस्था ! तो तिचा थाट, ते तिचे मातबर, विद्वान्, महत्त्वाकांक्षी, नवनाट्याचे उपासक चालक- ! ते तिचे प्रथितयश गाजलेले नट ! आणि कोठे 'बालमोहन' नाटक मंडळी ! कोठे राजा भोज ! व कोठे गंग्या तेली !! असेंच या दोन्ही नाट्यसंस्थांतील महदंतराकडे पाहून कोणीं म्हटलें असेल तर त्याला दोष देण्याचें कारण नाही. एका बाजूला अतिरथी महारथी ! तर दुसऱ्या बाजूला ओठ पिळले तर दूध निघेल इतक्या तरुण वयाचे 'बालमोहन' मधील शेंदाड शिपाई ! पण निष्ठा आणि कष्ट सोसण्याची इच्छा, अंगांत धमक आणि कर्तबगारी तेवढी हवी म्हणजे तरुण शिपायांतूनच पुढे सेनानी तयार होतात. या सत्याचा प्रत्यय थोड्याच काळांत घडून आला. 'नाट्य मन्वंतर' बाबतच्या मराठी प्रेक्षकांच्या अमाप अपेक्षा दुर्दैवाने विफल ठरल्या. मनांतल्या कल्पना मनांतच विरल्या आणि एवढ्या जोमाने, महत्त्वाकांक्षेने जन्माला आलेली 'नाट्य मन्वंतर'

ही संस्था बंद पडली. जेथे फुलांफळांनी फुललेली बाग लावलेली पाहण्याची अपेक्षा होती तेथे ओसाड मैदानच राहिलें. अशा हताश निराश अवस्थेंत 'बालमोहन'च्या नवोदित नटांनी लहानशीच का होईना त्याच ठिकाणीं नवीन मनोहर अशी बाग लावली, सजविली आणि जवळ जवळ एक तप ती बाग चांगल्या प्रकारें जोपासिली. या काळांत 'बालमोहन' नाटक मंडळी आणि नाटककार अत्रे हा युतियोग मराठी रंगभूमीला एका तपापेक्षा थोडा अधिक काळ सावरूं शकला हें ऐतिहासिक सत्य आहे. हा इतिहास अनेकांनी स्वतःच्या डोळ्यांनी पाहिला आहे.

अत्रे नाटककार तर झाले :

अत्र्यांनी आपल्या प्रयत्नांत एक महत्त्वाची गोष्ट प्रथमच साधली. त्यांनी सुरुवात केली ती खात्रीपूर्वक यश येईल अशा मार्गानें. त्यांनी सुरुवातीला नाट्यविश्वांत प्रवेश केला तो कांहीसा भीतभीतच—पण व्यवहारचातुर्यानें. १९३३ सालापर्यंत शिक्षणतज्ज्ञ, विडंबनकार कवि म्हणूनच त्यांचा लौकिक प्रस्थापित झाला होता. त्या विषयाची त्यांना मनोमन आवड होती. त्या विश्वांत मानमान्यता व प्रतिष्ठा त्यांच्या पायाशी लोटांगण घालीत येईल अशी अवस्था होती. अशा वेळीं मित्रांच्या आग्रहाखातर त्यांनी 'साष्टांग नमस्कार' नाटक लिहिण्याचा प्रयत्न केला. त्यांत त्यांनी त्यांच्या मनावर नोएल कॉवर्ड यांच्या लेखनपद्धतीचा जो परिणाम झाला होता त्याप्रमाणेच त्यांनी या नाटकाचें लेखन केलें असें सांगितलें आहे. पण तो प्रयत्न करीत असतां उगीच, नवनाट्याचे, नावीन्याचे नगारे त्यांनी वाजविले नाहीत. आपल्या प्रतिभेचा सहजसुलभ धर्म त्यांनी ओळखला. अत्रे शिक्षणतज्ज्ञ होतेच, पण त्याहीपेक्षा त्यांचा कीर्तिदुंदुभी विडंबनकार 'केशवकुमार'ने अधिक गाजविला होता. त्या व्यासपीठाचे ते जवळ जवळ मूर्धाभिषिक्त राजे बनले होते. त्यामुळे प्रेक्षकांना आपल्या आळींत ओढून आणून मगच त्यांना आपला पराक्रम दाखवावयाचा असें त्यांनी ठरविलें. विनोदाचा, विडंबनाचा, उपहासाचा, उपरोधाचा, वाङ्मयीन कल्पक कोट्यांचा, साम्य-विरोधावर आधारित अतिशयोक्तीचा भरपूर दारूगोळा त्यांनी भरून घेतला आणि या ठासून भरलेल्या तोफेचा पहिलाच बार अशा चातुर्यानें

मराठी ग्रंथ संग्रहालय
नवुक्रम ७८२०१ दि: ...
क्रमांक १९७८ नों दि ...

उडविला की सारे विस्मयचकित झाले. 'ज्ञानप्रकाशा' दि वर्तमानपत्रांचे स्तुतिपर वर्णनाने कॉलम्स भरले.

प्रेक्षकांना हें सर्वस्वीं नवीन नसलें तरी तें आकर्षक नावीन्यानें नटलें होतें. त्यांत एकप्रवेशी अंक होते. स्वगतांचा लोप होता. पदांची संख्या मर्यादित होती. अशा प्रकारे नवनाट्याचीं म्हणून ओळखलीं जाणारीं बाह्य लक्षणें त्यांत असल्यामुळे नवनाट्याचा चाहतावर्गहि खुश होता. 'साष्टांग नमस्कार'मधील अतिशयोक्त भडक चित्रें महाराष्ट्रीय होतीं. कित्येकांना त्यांची वास्तव जीवनांतील तोंडवळ्यांची ओळख होती. तें महाराष्ट्रीय संसाराचें चित्र होतें. त्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांना जवळिक वाटावी—आपुलकी वाटावी, हें आपलें नाटक आहे असें वाटावें—असें त्यांत भरपूर होतें व त्यांच्या जोडीला क्षणभराचीहि उसंत न देणारा, पोट धरधरून हसायला लावणारा विनोद होता. त्या भूमिकांच्या आविष्कारासाठी, यथायोग्य, साजेशा वयाची, आपल्या भूमिकांच्या यशासाठी जीव ओतणारी तरुण नट मंडळी होती. सारांश 'खेळ चांगला, वेषधर बरें', असल्यावर मग यशाची शंकाच कशाला? 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाच्या रंगीत तालमीच्या अनुभवाने हवालदील झालेले अत्रे ११ मे १९३३ च्या सूर्योदयाला इंग्लिश महाकवि बायरनप्रमाणे 'मी सकाळीं उठलों नि पाहतों तों मी मोठा यशस्वी नाटककार झालों' असें हर्षाने म्हणूं शकले.

प्रायोगिक यश : नाटकाची पहिली कसोटी अंतिम नव्हे :

नट, नाटककार व 'बालमोहन' नाटक मंडळी, पुण्याच्या रस्त्या-रस्त्यानें व घरोंघरीं कौतुकाचा विषय झाले. या नाटकाने आधुनिकांनीहि प्रवर्तित केलेला नाट्यशास्त्रांतील पहिला सिद्धांत खरा करून दाखविला. 'So you are writing a play' या ग्रंथांत Clayton Hamilton ने नवशिक्या नाटककारांना प्रथमच सूचना देऊन ठेवली आहे की नाटक लिहिण्यापूर्वी त्याने प्रथम खूप नाट्यप्रयोग पाहिले पाहिजेत. आणि ते पाहतांना त्या प्रयोगाचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाकडे, प्रतिक्रियांकडे त्याने कटाक्षाने लक्ष दिलें पाहिजे. कारण नाटक परिश्रमपूर्वक व चांगलें बसवून झाल्यावरहि त्या नाटकाच्या यशापयशाची खातरी तें नाटक

प्रेक्षकांच्या दरबारांत रूजू झाल्याखेरीज देतां येत नाहीं. कारण नाटकांच्या सर्व घटकांत नाटकाला येणारा प्रेक्षक हा अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. नाटककारांच्या साऱ्या प्रयत्नांची व कलागुणांची पहिली कसोटी तें नाटक प्रेक्षकांच्या मनावर पाहिजे तो परिणाम घडवून आणूं शकतें किंवा नाही, यावर अवलंबून आहे. असा परिणाम घडून आला म्हणजे त्याला 'The play has clicked' किंवा नाटकाने आपल्या प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतली असें म्हणतात. हा परिणाम घडवून आणण्याचें सामर्थ्य नाटकांत आहे किंवा नाही हें प्रेक्षकच सांगूं शकतात आणि प्रेक्षकांनी एकदा अनुकूल निर्णय दिला की त्यावर फेरनिर्णय देण्याचा, रंगभूमीपुरता तरी, इतर कोणाचा अधिकार नाही. नाटकांतून प्रेक्षकांना नाट्यानुभूति (Dramatic experience) मिळावयास पाहिजे आणि तेंच खऱ्या यशस्वी नाटकाचें लक्षण इंग्रजी नाटककार प्रिस्टलेदेखील मानतो; आणि Brander Mathews सारखा थोर नाट्यशास्त्रज्ञहि नाटकाचें प्राथमिक यश तें प्रेक्षकांसमोर कितपत यशस्वी होतें यावरच अवलंबून असल्याचें सांगतो. नाटक चिरकालिक होतें तें त्यांतील उत्कृष्ट वाङ्मयीन कलागुणांनी हें त्यालाहि मान्य आहे. परंतु तें प्रथमतः आपल्या परिणामकारक नाट्यगुणांनीं आधी रंगभूमीवर यशस्वी व्हावयास पाहिजे. (पृ. ६१ Principles of Play Making – B. Mathews) ॲश्ले डयूक्स यांनीहि आपल्या 'Drama' या ग्रंथांत तेंच मत प्रतिपादित केलें आहे. नाटक सामान्य प्रेक्षकांचें न राहतां तें कांही निवडक लोकांचें, साहित्यिकांचें किंवा बुद्धिमान लोकांचेंच झालें तर त्या नाटकांत फार मोठी महत्त्वाची उणीव राहिल्याचें तें लक्षण आहे कारण नाटकांतून सामान्यांच्या जीवनांत निर्माण होणाऱ्या भावनांचा आविष्कार व्हावयास पाहिजे. सामान्य जनतेच्या मनांत आपल्या रंगभूमीसंबंधी अविश्वासाच्या भावनेपेक्षा विश्वासाची, ममत्वाची भावनाच अधिक असावयास पाहिजे असें तो म्हणतो. ('Drama' by Ashley Dukes.)

या सिद्धांतासंबंधी अधिक स्पष्टता राखणें आवश्यक आहे. कारण 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाच्या या यशाचा खरोखर अर्थ काय या मुद्द्याचा संपूर्ण विचार केला नाही तर गैरसमज होण्याचा संभव आहे.

अत्र्यांच्या नाटकांचा रंगभूमीच्या दृष्टीने विचार केला तर प्रथमदर्शनी त्यांचें एकहि नाटक रंगभूमीवर अयशस्वी झालें नाही हें सर्वांना मान्य करावेंच लागेल असें निःशंक मनाने मला वाटतें. तेव्हा साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो की रंगभूमीवरील हें यश कोणत्याहि नाटकांच्या थोरवीचा अंतिम निकष मानता येईल का? मला वाटतें की रंगभूमीवर लोकप्रिय झालेल्या नाटकांत प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेण्याचें सामर्थ्य आहे असें सर्वसामान्यतः म्हाणावेंच लागेल. त्यांत प्रेक्षकांच्या मनाला आकर्षित करणारें कांहीतरी आहे असें समजण्यास कांहीच हरकत नाही. नाटक प्राधान्याने परिणामकारक होतें तें नाटकांतील नाट्यगुणामुळे, त्यांत व्यक्त होणाऱ्या नाट्यपूर्णतेमुळे. एखादें नाटक रंगभूमीवर लोकप्रिय झालें यावरून एकच निश्चित अर्थ काढतां येतो तो हा की तें नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झालें याला कारण त्या नाटकांत कांही आकर्षक नाट्य खास आहे. यापेक्षा दुसरा कोणताहि सिद्धांत बांधणें धोक्याचें आहे. कारण केवळ एवढ्याच कारणावरून त्या नाटकांत बसणाऱ्या नाट्यांतील गुणवत्ता किती मोलाची आहे हें ठरवितां येत नाही.

नाट्यप्रयोग व प्रेक्षक :

बहुजनांच्या अनुरंजनासाठी, उद्बोधनासाठी भरताने हा पांचवा वेद निर्माण केला आहे. या सिद्धांतावर पौर्वात्यांइतकाच पाश्चात्यांचाहि विश्वास आहे. पण नाटकाचें खरें मूल्यमापन होण्यासाठी नाटकाइतक्याच प्रेक्षकांकडूनहि कांही अपेक्षा त्यांनी गृहीत धरल्या आहेत. संस्कृत नाट्यशास्त्राला अभिप्रेत अशी रसप्रयोगसिद्धि प्राप्त होण्यासाठी प्रेक्षकहि त्यांनी एका विशिष्ट दर्जाचा अपेक्षिला आहे. तीच गोष्ट आज आपल्याला पाश्चात्य देशांतहि आढळून येते. ‘ राजापूरकर नाटक मंडळी ’ चे मालक बाबाजी दौलतराव राणे यांचीं संत चरित्रपर नाटकें किंवा पाटणकरांचीं नाटकें यांना दुसऱ्या कोणत्याहि वाङ्मयीन व कलात्मक मूल्यें असलेल्या नाटकांइतका, किंबहुना अधिकच प्रेक्षकवर्ग होता. पण त्यांच्या नाटकांना कांही वाङ्मयीन अथवा उच्च कलात्मक मूल्यें होतीं असें कोणीच मानत नाही. त्यामुळें नाटक हें गर्दीसाठी आहे किंवा त्या गर्दींत व्यक्त होणाऱ्या सामूहिक मनासाठी आहे या मूळ

सिद्धांताला, वरवर पाहिलें असतां, थोडा फार बाध आल्यासारखें वाटूं लागतें आणि मन घोटाळ्यांत पडतें. इंग्लंडमध्ये तर कमर्शिअल ड्रामा (Commercial Drama) आणि आर्ट ड्रामा (Art Drama) अशी स्पष्टच विभागणी झालेली दिसून येतें. तशांत ज्या नाटकांत उच्च कलात्मक मूल्यें आहेत अशीं कांही नाटकें सर्व प्रकारच्या प्रेक्षक समूहांत तितकींच लोकप्रिय झालेलीं पाहून तर आणखीच गोंधळ उडतो. अशा नाटकांकडे काळजी-पूर्वक पाहूं लागलों तर आपल्याला असें आढळून येईल की अशा कलाकृतींत जशी विश्वात्मकता प्रकट झालेली आहे तसेंच त्या नाटकांत सामान्य प्रेक्षकांच्या अनुनय करणारा मसालाहि नाटककाराने भरपूर घातलेला आहे. (Romantic) अभिनव पद्धतीचीं नाटकें लिहिणाऱ्या नाटककारासंबंधी तर हें निरपवादपणें म्हणतां येईल. पीटवरील प्रेक्षकांच्या अनुनयासाठी शेक्सपिअरच्या नाटकांत आवर्जून कांहीतरी पेरून ठेवलेलें असें ही गोष्ट विख्यातच आहे. संस्कृत नाटकांतील विदूषक याच गोष्टीची साक्ष देतो. Romantic नाटकाच्या संप्रदायांत मोडणाऱ्या खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी यांनी देखील याच धोरणाने आपल्या नाटकांत विनोदाची उभारणी केली आहे. त्यामुळे अद्-भुतरम्य परंपरावादी नाटककारांची बहुतांश नाटकें सुबुद्धनिर्बुद्धांचा अनुनय करण्यास सारखीच पात्र ठरलीं आहेत. शिवाय त्या नाटकांत निरपवादपणें एकंदर सर्व मानवी जीवनांत वावरणाऱ्या मनुष्यमात्रांच्या भावनांच्या उदात्ती-करणाचें, सामान्यीकरणाचें भावनोत्कट नाट्य आविष्कारित झालें असल्याचें दिसून येईल. भावनांच्या साधारणीकरणावर या नाट्कांचा कटाक्ष असे व त्यांत व्यक्त होणारें नाट्य पाहून प्रेक्षक आपला सामाजिक दर्जा व अन्य भेद विसरून त्या नाट्यदर्शनाने एका भावनिक पातळीवर येऊं शकत असे. परंतु ज्यांना आपण आज आधुनिक नाटकें म्हणतों त्या नाटकांनी हा प्रश्न अधिक कठीण करून सोडला असून अशा नाटकांच्या रसग्रहणासाठी एक विशिष्ट सांस्कृतिक पातळी असलेला प्रेक्षकच हवा अशी मागणी सुरु केली आहे. याला कारण या नाटककारांची भावनोत्कटतेपेक्षां भावनात्मक बुद्धि, क्वचित् प्रसंगीं केवळ बुद्धीच प्रेक्षकांच्या आवाहनासाठी वापरली आहे. हें या नाटकांचें सामान्यतः मोठें वैगुण्य आहे. पाश्चात्य देशांत सामान्य समा-जाची शैक्षणिक पातळी उंचावली असल्यामुळे या परिस्थितीचे तीव्र स्वरूपाचे

परिणाम त्या देशांत तितकेसे जाणवत नसावेत. पण आपली समाजस्थिति शैक्षणिक बाबतींत तितकी उंचावलेली नाही. त्यामुळे एका पातळीवरील समाजाचीं सुखदुःखें दुसऱ्या पातळीवरील समाजाला अज्ञात आहेत. शिवाय या वैगुण्याला दूर सारून आपल्या नाटकांत विश्वात्मकता प्रकट करावयास प्रतिभेचें फार मोठें सामर्थ्य नाटककाराच्या पदरीं असावें लागतें. त्यामुळें अशा नाटकांचे प्रयोग पाहत असतां आपल्याला एकाच प्रेक्षागृहांत त्या नाटकांतून व्यक्त होणाऱ्या नाट्याशी तन्मयतेने समरस झालेले कांहीं प्रेक्षक आढळतील. तर रंगपीठावर काय चाललें आहे याचें अकलन न झाल्यामुळें निर्विकारमनाने एखाद्या स्थितप्रज्ञाप्रमाणें निर्विकार बसलेले कांही प्रेक्षकहि त्याच नाट्यगृहांत आढळतील. अशा परिस्थितीमुळे पाश्चात्य देशांत कांही नाटकें केवळ संस्कारक्षम अशा प्रेक्षकांसाठीच असतात. सामान्य प्रेक्षकांना त्यांचें कांहींच आकर्षण नसतें. इंग्लंडमध्ये कमर्शिअल ड्रामा, आर्ट ड्रामा व रेपर्टरी थिएटर याच कारणांमुळे अस्तित्वांत आलीं.

सारांश गंभीर प्रकृतीच्या आधुनिक नाटकांना संस्कारक्षम प्रेक्षक मिळाला तरच तें नाटक प्रेक्षकांच्या न्यायालयांत आपली गुणवत्ता सिद्ध करूं शकेल. तेव्हां अशा नाटकांच्या रसग्रहणासाठी उत्तम संस्कार असलेल्या प्रेक्षकांची आवश्यकता आहे अशी मूळ सिद्धांताच्या स्पष्टीकरणासाठी खुलासेवजा पुस्ती जोडणें आज अवश्य झालें आहे. आणि हा खुलासा मान्य केला म्हणजे प्रेक्षकांनी आपल्या पसंतीचा शिक्कामोर्तब मारल्यानंतर त्या नाटकांत कांहीतरी आकर्षक नाट्यगुण आहेत असें समजण्यास कांहीच हरकत नाही. शिवाय कोणत्याहि नाटकाच्या मूल्यमापनाची ही अखेरची कसोटी नव्हें हें मात्र विसरतां येणार नाही.

जरा खोलवर विचार केला तर खरोखर अशा खुलाशाचीहि कांहीं आवश्यकता आहे असें वाटत नाही. नाटक गर्दीसाठी किंवा त्या गर्दीत व्यक्त होणाऱ्या सामूहिक मतासाठी आहे. याचा अर्थ तें नाटक पाहावयास येणाऱ्या नाट्यगृहांत असलेल्या प्रेक्षकांसाठी आहे. तेव्हा कोणत्याहि नाटकाला त्याचा वेगळा प्रेक्षक असू शकेल. तेव्हां अशा विशिष्ट प्रेक्षकांचा अनुनय करण्याचें कार्य त्या नाटकानें साधलें तरी सामान्य सिद्धांताला बाध येत नाही.

नाटकाचीं मूल्यें :

प्रत्येक नाटकाचा आपण विचार करूं लागलों म्हणजे त्या नाटकाचीं कांही मूल्यें तात्कालिक असतात तर कांही चिरकालिक मूल्यें असतात, असें आपल्याला दिसून येईल. प्रेक्षकांच्या पसंतीनापसंतीचें क्षेत्र संपूर्णतः तात्कालिक परिणाम घडविणाऱ्या मूल्यापुरतेंच मर्यादित आहे. पण तें अधिकारक्षेत्र मात्र फार महत्त्वाचें आहे. पूर्वी न वाजणारी नाणीं कोशागारांत येतांच तीं एकदम वेगळीं काढण्यांत येत असत. व तीं उत्तम नाणीं म्हणून घेतलीं जात नसत. न वाजणारीं तीं नाणीं खोटीं समजलीं जात असत. प्रेक्षकांच्या कसोटीची ही चाळणी अशीच कठोर आहे. न वाजणारीं नाणीं कोशागारांत पहिल्या तडाख्यांतच वेगळीं फेकलीं जात असत, तशीच प्रेक्षकांना आपल्या नाट्यगुणांनी आकर्षित न करणारीं नाटकें खोट्या नाण्यांप्रमाणें कशी एकदम बाहेर फेकलीं जातात, याचा विषाद-कारक अनुभव नोएल कॉवर्डने आपल्या 'सिरोक्को' (Sirocco) नाटका-संबंधी आपल्या चरित्रांत निवेदन केला आहे. त्या अपयशाने कांही काळ त्याला इंग्लंडच्या रंगभूमीवर पुनः येण्यास किती अडचणी आल्या हें त्याने विस्तारानें सांगितलें आहे (Present Indicative–by Noel Coward, Pages 315 to 325). वस्तुतः नोअेल कॉवर्डचें हें 'Sirocco' नाटक आपण वाचून पाहिलें तर तें नाटक त्यांच्या इतर कांही नाटकांपेक्षा निःसंशय बरें वाटतें. पण रंगभूमीवर मात्र अनुभव वेगळा आला आणि तें प्रेक्षकांच्या दरबारांत रुजू होऊं शकलें नाही. तेव्हां प्रेक्षकांचा शिक्कामोर्तब पडला म्हणजे तीं नाटकें चालू नाणीं ठरतात आणि त्यानंतर चिरकालिक मूल्यावर घासून त्यांची गुणवत्ता आणि प्रतवारी ठरविण्याचें कार्य तेवढें उरतें. याच कारणामुळें थोर नाटककारांना देखील फार काळजीपूर्वक व जपून आपलें नाट्यलेखन करावें लागतें. प्रेक्षकांना व रंगभूमीला त्यांना कधीच विसरतां येणार नाहीं.

नाटककार : जीवनाचा भाष्यकार :

थोर नाटककार युगप्रवर्तक असतो– जीवनाचा भाष्यकार असतो – द्रष्टा असतो. हें सारे खरें. पण अशा नाटककारांनाहि रंगभूमीच्या वैशिष्ट्यापुढें

मान तुकवावीच लागते. बर्नार्ड शॉ तर स्वतःच सांगतो की नाटक लिहितांना रंगभूमिविषयक किती बंधनें त्याला पाळावीं लागतात. प्रेक्षकांचा अनुनय, रंजन केल्याखेरीज आपलें पुरोगामित्व त्याला प्रकट करता आलें नाहीं. नाटकाचें लेखन चालू असतांना लेखनाच्या टेबलावर इब्सेन निरनिराळ्या वस्तु निरनिराळ्या ठिकाणीं बुद्धिपुरस्सर ठेवीत असे. कुणाला वाटावें त्या वस्तु त्याने हलगरजीपणाने उगीच इकडे तिकडे ठेवून दिलेल्या असाव्यात. पण त्याची खोली रोज स्वच्छ करणाऱ्या मोलकरणीला त्या वस्तु जशाच्या तशाच राहूं देण्याची सक्त ताकीद असे. जरा कुणीं त्या वस्तु इकडे तिकडे हालविल्या की तो संतापत असे व इतरांना त्याबद्दल आश्चर्य वाटत असे. पण आर्चर सांगतो, त्या वस्तूंची ती मांडणी तो बुद्धिपुरस्सर करून ठेवीत असे. कारण ती वस्तु म्हणजे तो लिहीत असलेल्या नाटकांतील एक एक स्वभावचित्र असे. नाटक लिहीत असतांनाच तो आपल्या अन्तर्मनांत त्या नाटकाचा प्रयोग पाहत असे. आणि त्या विशिष्ट प्रसंगांत विशिष्ट संवादाच्या वेळीं प्रत्येक पात्राने कोठे व कोणत्या दिशेला किती अंतरावर असावें हें दाखविण्यासाठी त्या निरनिराळ्या वस्तूंची तो मांडणी करीत असे. त्यांतूनच प्रयोगविषयक सूचना तो आपल्या नाटकांत करून ठेवीत असे (Stage directions). सारांश प्रायोगिक यश हमखास मिळावें यासाठी तो किती काळजी घेत असे व मूळ लेखनाबरोबरच रंगभूमीच्या गरजा आणि बंधनें, देखाव्यांची मांडणी यांचे तपशील तो आधीच कसे नक्की करून ठेवीत असे हें स्पष्ट दिसतें.

रंगभूमीला भक्तिपूर्ण ' साष्टांग नमस्कार ' :

'साष्टांग नमस्कार' नाटकाने प्रेक्षकांच्या दरबारांत पहिल्याच तडाख्यांत यश मिळवून आपल्या जनकाचा मार्ग नाट्यविश्वांत निर्वेध करून दिला यांत तिळमात्र शंका नाही. म्हणूनच त्यांच्या गाजलेल्या इतर नाटकांच्या पहिल्या प्रयोगापेक्षा ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगानें त्यांना अधिक आनंद दिल्याचें ते आजहि सांगतात. ' साष्टांग नमस्कार ' व त्याच्या पाठोपाठ रंगभूमीवर आलेल्या त्याच्या भावंडांनी अत्र्यांच्या जीवनांत आमूलाग्र परिवर्तन घडवून आणलें. अत्रे शिक्षणतज्ज्ञ म्हणून

जीवनांत स्थिरस्थावर होतात न होतात तोच योगायोगाने त्यांनी मराठी रंगभूमीला 'साष्टांग नमस्कार' घातला. तो भक्तिपूर्वक 'साष्टांग नमस्कार' नाट्य-देवतेला इतका मानवला की तिने बळजबरीने अत्र्यांना आपल्याकडे पूर्णतः ओढूनच घेतलें. जिवापलीकडे परिश्रम करून नांवारूपास आणून सोडलेली शिक्षणसंस्था त्यांनी क्षणाचा अवधि न लागू देता सोडून दिली. शैक्षणिक क्षेत्राला त्यागपत्र दिलें. आणि रंगभूमीच्या सेवेसाठी ते बद्धपरिकर झाले.

'साष्टांग नमस्कार' नाटकापासून सहा वर्षे मराठी नाट्य आणि रंगभूमि यांच्याशी त्यांचा अत्यंत निकटचा संबंध आला. एकदा तो संबंध जुळून आल्यावर तो केवळ औपचारिक राहणें शक्यच नव्हतें. एखादी गोष्ट मनाने घेतली की उत्साहाचा भर ओसरेपर्यंत त्या कार्यांत आपला संपूर्ण जीव ओतावयाचा—एखाद्या टोलेबाज फलंदाजाप्रमाणे टोल्यावर टोले हाणावयाचे—तेहि शक्यतोंवर षट्कार, चौकारानेहि भागावयाचें नाही—अशी आचार्य अत्रे यांची मनोवृत्ति आहे. केवळ बचावाचें खेळणें त्यांच्या स्वभावाला मानवत नाही. अशा विलक्षण मनोवृत्तीच्या व खूप प्रतिभासामर्थ्य असलेल्या नाटककाराने मराठी रंगभूमीवर प्रवेश केल्यानंतर त्याने मराठी रंगभूमीवर काय पराक्रम गाजविला हें पाहणें क्रमप्राप्त आहे.

प्रतिकूल परिस्थिति :

अत्र्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं त्या वेळीं रंगभूमीच्या या विपरीत दैव-दुर्विलासांत बोलपटाने आणखी भर घातली होती. नाटकाचा सामान्य प्रेक्षक बोलपटाने ओढून नेला. प्रभावी नट आणि नाटककार परागंदा झाले. नवीन कोणीच उदयास आला नाही. अशा रंगभूमीच्या आपत्कालांत अत्र्यांनी मराठी नाट्यविश्वांत पदार्पण केलें. पण त्या वेळीं त्यांच्या भाग्याचा किनारा उंचावत होता. नाटकाची चोपडी घेऊन, तें रंगभूमीवर आणण्यासाठी अत्र्यांना कोणत्याहि कंपनीच्या द्वारांत कधीच जावें लागलें नाही. ती संधि आपोआप त्यांच्या द्वाराशी चालून आली.

'साष्टांग नमस्कार' नाटक लिहावयास 'रत्नाकर' मासिकाचे संपादक श्री. आप्पासाहेब गोखले यांच्याकडून रंगदेवतेने अत्र्यांना निरोप पाठविला

असावा. गोखल्यांनी अत्र्यांना नाट्यलेखनासाठी प्रवृत्त केलें. दामूअण्णा जोशी तर नाटकासाठी अत्र्यांच्या दाराशी धरणेंच धरून बसले आणि १९३३ च्या शिवरात्रीच्या दिवशी नटेश्वराने अत्र्यांकडून 'साष्टांग नमस्कार' नाटक दिवसभर बैठक मारावयास लावून लिहून घेतलें. नाट्यसंस्था अगत्यपूर्वक तयार होती. नटसंच उत्साहाने उभा होता. अत्र्यांच्या नाट्यप्रतिभेचा जणू तो वेगच कसाला लावून पाहत होता–आणि अत्रेहि त्यासाठी तयारच होते. १९३३ सालीं 'साष्टांग नमस्कार', १९३४ सालीं 'घराबाहेर', १९३५ सालीं 'भ्रमाचा भोपळा', १९३६ सालीं 'उद्यांचा संसार' व 'लग्नाची बेडी', १९३७ सालीं 'वंदे भारतम्', १९३८ सालीं 'पराचा कावळा', आणि १९३९ सालीं 'मी उभा आहे' अशीं सहा वर्षांच्या काळांत त्यांनी आठ नाटकें लिहिलीं व तीं रंगभूमीवर यशस्वी ठरलीं. त्यानंतर १९४६ सालीं 'जग काय म्हणेल ?' आणि 'पाणिग्रहण' हीं नाटकें लिहिलीं व शेवटचें 'कवडी चुंबक' १९५१ सालीं लिहिलें.

श्री. बापूराव माने यांनी 'आचार्य अत्रे – विविध दर्शन' या ग्रंथांत 'प्रेमाचा गुलकंद' या मथळ्याखालीं एक लेख लिहिला आहे. त्या लेखावरून अत्र्यांना या बाल नटांसंबंधी सुरुवातीला तरी फारशी उमेद नसावी असें स्पष्ट दिसतें. दामूअण्णा जोशी यांनी अत्यंत आग्रहाने 'बालमोहन' नाटक मंडळीचा एक नाट्यप्रयोग पाहावयास बोलाविले. अत्रे सहकुटुंब एक प्रयोग पाहावयास आले व दोन अंक पाहून घरीं परत गेले. प्रयोगाबद्दल त्यांचा काय अभिप्राय पडतो हें जाणण्यासाठी बापूराव माने यांची उत्कंठा अगदी शिगेला पोहोंचली होती, असें ते सांगतात. मोठ्या उत्सुकतेने दुसऱ्या दिवशी ते अत्र्यांच्या घरीं गेले. कारण त्या प्रयोगांत प्रत्येक नटाने मन लावून व कसून आपल्या भूमिका केल्या होत्या. पण त्यांना अभिप्राय ऐकायला मिळाला तो असा. 'कसलें भिकार नाटक ! कसलीं लहान-सहान पोरें काम करतात ! ! सीन किती रद्दी ! ! ! मला नाटक लिहावसं वाटलं होतं. पण कालचा प्रयोग पाहून स्फूर्तीच नाहीशी झाली माझी. माझ्या हातून कांही नाटक लिहून होणार नाही.' अत्र्यांचें नाटक आपल्या कंपनीला मिळणार या आशेने गेलेल्या दामूअण्णा जोशी व माने यांना या अभि-

प्रायाने केवढा वज्राघात झाला असेल. पण अत्र्यांच्या भाषेंत ‘ भिकार ’ किंवा ‘ अप्रतिम ’ या अभिप्रायाशिवाय दुसरा मधला अभिप्रायच नाही याचा त्यांना अनुभव यावयाचा होता. त्याच कंपनीचा, त्याच लहान पोरासोरांनी केलेला ‘ संशयकल्लोळ ’ नाटकाचा प्रयोग अत्र्यांनी पाहिला. तो त्यांना पसंत पडला, भरपूर प्रशंसा झाली आणि नवीन नाटक देण्याचें त्यांनी नंतर जाहीर आश्वासन दिलें. सारांश ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी बाल नटांची, अत्रे म्हणाले त्याप्रमाणे पोरासोरांचीच होती. स्त्रियांच्या भूमिका बाल नटांनीच केल्या होत्या. त्या काळाच्या दृष्टीने हें एक वैगुण्यच होतें. पोरासोरांच्या या नाटक मंडळींत प्रथितयश असे नट तरी कसे असणार ? तेव्हा या बाल नटांच्या सामर्थ्यावर अत्र्यांचा एकदम विश्वास कसा बसणार ? तशांत कंपनीची आर्थिक परिस्थिति फारशी सुबत्तेची नव्हती. अशा नाटक मंडळीने अत्र्यांचें ‘साष्टांग नमस्कार’ नाटक रंगभूमीवर आणलें. परंतु दामूअण्णांनी त्याची यथायोग्य सजावट केली. प्रयोगाच्या दिवशीं सर्वच रंग पालटला; आणि १० मे १९३३ च्या रात्रीं चालक, नट आणि नाटककार यांना कृतकृत्य झाल्याचा आनंद वाटला.

१० मे १९३३ रोजीं प्रथम रंगभूमीवर आलेल्या या नाटकाच्या शंभरीचा महोत्सव ऑक्टोबर १९३४ रोजीं थाटाने साजरा करण्यांत आला. हें अत्र्यांच्या पहिल्या नाटकाचें घवघवीत यश विलोभनीय नाही का ?

गंभीर प्रवृत्तीचें ‘ घराबाहेर ’ :

पण यानंतर १९३४ सालीं रंगभूमीवर आलेल्या ‘ घराबाहेर ’ नाटकाने ‘साष्टांग नमस्कार’ नाटकाच्या यशावर किती तरी पटीने जास्त मात केली. विडंबनकार ‘केशवकुमार’ सर्वांच्या परिचयाचे होते. त्यामुळे अत्र्यांनी आपल्या या नाटकांत आपल्या प्रतिभेचा नवीन आविष्कार मराठी रंगभूमीवर व्यक्त केला असें कोणाला वाटलें नाही. पण ‘ घराबाहेर ’ गंभीर प्रकृतीचें नाटक आहे. ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकाला अपूर्व यश लाभल्यावर अन्य कोणताहि नाटककार असता तर त्याने पुनः विनोदी नाटकच लिहिलें असतें. अत्र्यांच्या नाटकांचे कधी कधी माधवराव जोशी यांच्या नाटकांशी साम्य दाखविण्यांत येत असतें. त्या माधवराव जोशींनी आपल्या ‘स्थानिक स्वराज्य’ नाटका-

नंतर एक तरी गंभीर नाटक लिहिलें का ? अत्रे आणि इतर नाटककार यांत हाच फरक आहे. अत्र्यांचें वैशिष्ट्य आहे तें यांतच. ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकांत अत्रे यांनी विनोदी नाटक निर्मितीची आपली शक्ति जोखून पहिली आणि त्यांत त्यांना यशहि आलें. पण धाडस हाहि त्यांच्या प्रतिभाशक्तीचा एक महत्त्वाचा पैलू आहे, हें ‘ घराबाहेर ’ नाटकाने सिद्ध केलें. त्यांची प्रकृति व प्रतिभासामर्थ्य बचावाचा खेळ खेळणाऱ्या फलंदाजाचें नसून षट्कार व चौकार मारण्याची संधि न दवडणाऱ्या आक्रमक फलंदाजाचें आहे हें त्यांनी दाखवून दिलें. गडकऱ्यांच्या छायेखाली वाढलेल्या या शिष्योत्तमाने गुरूप्रमाणे आपण आपल्या प्रेक्षकांना पोट दुखेपर्यंत जसें हसवूं शकतों तसेंच त्यांच्याप्रमाणे आपण प्रेक्षकांना ढसढसा रडवूंहि शकतों, विनोदाला, हसण्याला सवकलेल्या प्रेक्षकांना आपल्या नाट्यप्रतिभेच्या सामर्थ्यावर गंभीर समस्या असलेल्या गंभीर नाटकानेहि मंत्रमुग्ध करूं शकतों या आपल्या सामर्थ्याचा प्रभाव या दुसऱ्या नाटकांत दाखविला. प्रेक्षकांचें हसवून रंजन होतें तसेंच प्रभावी नाट्य रंगविण्याचें सामर्थ्य असलें तर शोकरसांतहि आपण प्रेक्षकांना नाहवून सोडूं शकूं या आत्मविश्वासाने त्यांनी ‘ घराबाहेर ’ नाटक लिहिलें. त्याला विनोदाचें अस्तर अगदीच नव्हतें असें मात्र नाही.

हें नाटक लिहिल्यावर प्रयोगरूपाने त्याचा प्रतिपाळ करण्यासाठी कोठल्या तरी सबळ व भरदार खांद्यावर तें द्यावें असें अत्र्यांना वाटलें असेल तर नवल नाही. जुन्या परंपरेंत अग्रेसर असलेली ‘ गंधर्व नाटक मंडळी ’ व नवीनाचा पुरस्कार करणारी महत्त्वाकांक्षी, विद्वान् व प्रथितयश अशा नटांचा संच असलेली ‘नाट्य मन्वंतर’ संस्था या दोन्ही संस्था त्या वेळीं अस्तित्वांत होत्या. कांही झालें तरी ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळी पोरासोरांचीच होती. त्या नाटक मंडळींतील नटांनी ‘ साष्टांग नमस्कार ’सारखें विनोदी, हलकें फुलकें नाटक यशस्वी करून दाखविलें. पण गंभीर नाटक त्यांना पेललें जाईल किंवा नाही याबद्दल त्यांच्या मनांत शंकाहि असूं शकेल.

हें नाटक अत्र्यांनी चार-पांच दिवसांत लिहून संपविलें. तें प्रथम श्री. के. ना. काळे यांनी ‘ नाट्य मन्वंतर ’साठी मागितलें व तें त्यांना द्यावयाचें अत्र्यांनी कबूलहि केलें. पण हें नाटक लिहून तयार आहे असें बालगंधर्वांना

कळलें व त्यांनी तार करून अत्र्यांना मुंबईस बोलावून घेतलें. नाटकाचें वाचन झालें. बालगंधर्वांना तें आवडलें; आणि ' गंधर्व नाटक मंडळी 'ला तें द्यावयाचें ठरलें. पहिल्या अंकाच्या तालमी सुरू झाल्या. पण तेवढ्यांतच ' गंधर्व नाटक मंडळी ' कांही काळ बंद करून ' धर्मात्मा ' चित्रपटांत काम करण्याचें बालगंधर्वांनी कबूल केलें. शेवटी ' घराबाहेर ' नाटक ' गंधर्व नाटक मंडळी ' किंवा ' नाट्य मन्वंतर 'कडे न जाता तें ' बालमोहनला 'च मिळालें आणि ' बालमोहन ' नाटक मंडळीच्या ' घराबाहेर ' नाटकाच्या प्रयोगांनी मराठी रंगभूमीवर अत्यंत गौरवास्पद व चिरस्मरणीय असा इतिहास निर्माण केला.

घराबाहेर : गौरवास्पद इतिहास :

पुणें येथे विजयानंद थिएटरांत तें नाटक दि. २० ऑक्टोबर १९३४ रोजीं रंगभूमीवर आलें. ज्ञानप्रकाशांत २० ऑक्टोबर व १४ डिसेंबर १९३४ रोजीं श्री. द. रा. सरस्वते आणि गं. भा. निरंतर यांचीं परीक्षणं आलीं. त्यापूर्वी १३ ऑक्टोबर रोजीं या नाटकाची ' ज्ञानप्रकाश 'नें भरपूर प्रशंसा केली ती वेगळीच. तें पुण्याला गाजलें त्यापेक्षा कितीतरी अधिक मुंबईला लोकप्रिय झालें. शेकडो प्रयोग झाले. जाहिरातीचे अभिनव प्रयोग अस्तित्वांत आले आणि ' हाउसफुल्ल ' हा नवीन शब्दप्रयोग जाहिरांत विश्वांत प्रचलित झाला. रॉयल ऑपेरा हाउस, मुंबई, येथे १५ जून १९३५ रोजीं या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला. त्यानंतर या नाटकाचे ओळीने १०० प्रयोग करण्यांत आले; आणि १ सप्टेंबर १९३५ रोजीं अनंतराव गद्रे यांनी ' निर्भीडचा ' खास ' घराबाहेर ' अंक काढला. या नाटकाचा प्रयोग मला नागपूर येथे पाहावयास मिळाला. संपूर्ण महाराष्ट्राने या नाटकाला जणु डोक्यावरच उचलून धरलें होतें. ' घराबाहेर 'चें हें यश त्यांतील विनोदाचें नाही, तर हृदयाला पीळ पाडणाऱ्या त्यांतील शोकरसाने, परिणामकारक नाट्याने त्याला मिळालें, ही वस्तुस्थिति आहे. नव्हें तो स्वानुभव आहे. या नाटकाने महाराष्ट्रांत नवीन नट निर्माण केले. ' बालमोहन ' नाटक मंडळीतील पोरसवदा नट या नाटकामुळे प्रथितयश झाले आणि स्वतः नाटककाराच्या तोंडून त्यांनी धन्य धन्य वदवून घेतले. अत्र्यांच्या नाटकांचा रंगभूमीच्या दृष्टीने विचार करतांना या गोष्टीची आवर्जून नोंद करणें अगत्याचें

आहे. म्हणून अत्र्यांनी प्रांजलपणें मान्य केलेलें या नटांचें ऋण त्यांच्याच शब्दांत देणें औचित्याचें होईल.

" ज्या नटांनी माझीं नाटकें रंगभूमीवर आणलीं त्यांच्या अभिनय-कौशल्याचा माझ्या यशांत फार मोठा भाग आहे हेंहि पण कृतज्ञताबुद्धीने मला येथे नमूद केलें पाहिजे. मी यशस्वी नाटककार होईन किंवा नाही हें माझें मला ठाऊक नव्हतें. तें ' बालमोहन ' नाटक मंडळीचे दामूअण्णा जोशी ह्यांनी ओळखलें...

त्या काळांत महाराष्ट्रांत ' गंधर्व ', ' ललितकलादर्श ' आणि ' बलवंत ' या नाटक मंडळ्या नामवंत समजल्या जात होत्या. ' बालमोहन ' ला तेवढें नांव नव्हतें हें खरें. ह्याचें कारण ' बालमोहन ' चे सर्व नट विशीच्या आंत-बाहेरचे होते. रंगभूमीवर त्यांनी नुकतेंच पदार्पण केलें होतें...पण त्यांपैकी सहा सात तरुण नट तरी असे बिचवे होते की महाराष्ट्रांतल्या प्रतिष्ठित नाटक मंडळ्यांतील कोणत्याहि नामवंत नटांना नाट्यगुणांत ते यत्किंचितहि हार गेले नसते...' बालमोहन ' ला नाटक मंडळी म्हणण्यापेक्षा ' नाट्य विद्यालय ' म्हणणें अधिक यथार्थ झालें असतें...माझा दृष्टिकोन जुन्या नटांना पटवून द्यावयास मला त्यांच्याशी झगडा करावा लागला असता. नाटककार म्हणून माझें नांव महाराष्ट्रांत व्हावें यासाठी मी जसा उत्सुक होतो त्याप्रमाणे महाराष्ट्रांत नट म्हणून आपल्याला कीर्ति मिळावी अशी ' बालमोहन ' च्या नटांनाहि महत्त्वाकांक्षा वाटत होती...पण माझ्या नाट-कांतल्या नायिकेच्या भूमिका बापूराव माने ह्यांनी जितक्या अप्रतिम अभिनय कौशल्यानें वठविल्या तशा महाराष्ट्रांतल्या कोणाहि नटाला व नटीला वठविता आल्या नसत्या हें सत्य आहे !

माझ्या प्रत्येक नाटकाच्या यशाचा सर्वांत मोठा भागीदार बापूराव माने हा आहे. मीं कल्पिलेल्या नायिकांमध्ये त्याने आपल्या प्रतिभेने नवीन तेज आणि सामर्थ्य निर्माण केलें. ' घराबाहेर 'मधील निर्मला, ' उद्यांच्या संसारां 'तील करुणा, ' जग काय म्हणेल ? ' मधली उल्का आणि ' पाणिग्रहणां 'तील मावशी हे बापूरावाच्या अभिनयाचे अविस्मरणीय विलास होत..." गायकीच्या बाबतींत छोटा गंधर्व म्हणून प्रसिद्धीस आलेला सौदागर हा

पेंढारकरांपेक्षा कोणत्याच दृष्टीने कमी नव्हता. नागेश जोशी, अनंत धुमाळ, शंकर आपटे आणि हंसराज कोरडे ह्यांना नट म्हणून आज जो महाराष्ट्रांत मान आहे तो माझ्याच नाटकांत निरनिराळ्या भूमिका करण्यांत त्यांनी दाखविलेल्या अभिनयकौशल्यामुळे...

'बालमोहन' नाटक मंडळीमध्ये एकाहिपेक्षा एक वरचढ असे अभिनय-पटु नट होते, म्हणून माझ्या हातून झपाट्याने नाटकें लिहून झालीं आणि तीं सर्वच्या सर्व महाराष्ट्रांत गाजलीं. तेहेतीस सालापासून तो सेहेचाळीस सालापर्यंत तब्बल बारा वर्षे मराठी नाट्यकलेचा झेंडा महाराष्ट्रांत 'बालमोहन' नाटक मंडळीच्या साहाय्याने मीं उचलून धरला होता."

श्री. अत्रे यांच्या या यादींत त्यांचीं नाटकें ज्यांनी पाहिलीं त्या प्रेक्षकांचा एक प्रतिनिधि म्हणून आणखी एक नांव घालावेसें वाटतें. तो बालनट म्हणजे जाधव होय. त्याला स्वरूप, सौंदर्य तर होतेंच पण रंगभूमीवर 'उद्यांचा संसार'मधील नयनेची भूमिका या नटाने चिरस्मरणीय करून ठेविली आहे. 'बालमोहन' नाटक मंडळी बंद पडल्यावर किती तरी नटनटींची ही भूमिका माझ्या पाहण्यांत आली, पण नाटककाराने निर्माण केलेली नयना जाधव सोडून कोणीहि साकार करूं शकला नाही असें मला प्रांजलपणें वाटतें.

हा मुद्दा येथे कटाक्षाने सांगण्याचें तसेंच कारण आहे. समीक्षणात्मक ग्रंथाकडे केवळ वाङ्मयीन दृष्टीने पाहण्याची आम्हाला सवय झाल्यामुळे रंग-भूमीवरील अनुभवांचा इतिहास लिहितांना नटांचें महत्त्व कित्येकांना तितकेसें महत्त्वाचें वाटत नाही. 'बालमोहन'च्या नटवर्गाने 'साष्टांग नमस्कार' नाटक यशस्वी केलें नसतें व अपयशी केलें असतें तर कदाचित् अत्रे नाटककारहि इतक्या झपाट्याने झाले नसते, किंवा नाटककारच झाले नसते. निदान आपल्या प्रतिभासामर्थ्यावरील त्यांच्या विश्वासाला फार मोठा धक्का बसला असता.

एकदा एखाद्या नाटकाने प्रयोगदृष्ट्या आपटी खाल्ली तर तो अनुभव नाटककाराच्या मनांत कधी न बसावी इतकी जबर दहशत बसवीत असतो. त्यामुळे स्वतः नाटककाराने आपल्या यशांत भागीदार असणाऱ्या नटांचा कृतज्ञभावाने गौरव करावा ही नटांनाहि मोठी भाग्याची गोष्ट आहे. 'बाल-

मोहन 'च्या नटांपैकीं आजहि कांही नट मराठी रंगभूमीवर आघाडीवर आहेत. या त्यांच्या यशाचें बरेचसें श्रेय अत्र्यांच्या नाटकांना आहे; तसेंच 'बालमोहन' नाटक मंडळीलाहि आहे. म्हणून रंगभूमीच्या इतिहासांत अत्र्यांच्या नाटकांचा विचार करतांना या वस्तुस्थितीची नोंद अवश्य व्हावयास पाहिजे.

'घराबाहेर' नाटकाने अत्रे यांचें नाटककार म्हणून स्थान नक्की झालें. त्याचप्रमाणे 'बालमोहन' नाटक मंडळीलाहि एक विशिष्ट दर्जा प्राप्त झाला. ज्या काळांत इतर नाटक मंडळ्या परागंदा होऊं लागल्या होत्या त्या काळांत 'बालमोहन' नाटक मंडळी अत्र्यांच्या नाटकांमुळे अधिकाधिक उत्कर्षाच्या वरच्या पायरीवर जात होती. मराठी रंगभूमीवर 'ललितकलादर्श' व त्यानंतर 'नाट्य मन्वंतर'च्या रंगपीठावर आधुनिक पद्धतीचे देखावे, नेपथ्य-रचना पाहावयास मिळाले होते. पण त्यापेक्षा अधिक प्रगतीपर अशी कर्तबगारी 'बालमोहन' नाटक मंडळीची होती. नवीन नाट्याला प्रथमतः आकार आणला तो याच संस्थेने. अत्रे यांच्या नाटकांच्या अंतःस्वरूपाचा विचार यापुढे व्हावयाचा आहेच. पण बाह्यतः त्या रंगभूमीचें स्वरूप मराठींत त्या वेळीं येऊं पाहणाऱ्या नवनाट्याला अभिप्रेत असेंच होतें. प्रयोगांची, अभिनयाची पद्धत जुन्या परंपरेपेक्षा बरीच वेगळी होती. वास्तववादी होती. त्यामुळे याहि दृष्टीने त्या नाट्यसंस्थेचें स्वरूप नवीन येऊं पाहणाऱ्या नाट्य-संकेतांना जवळचें होतें

अत्र्यांच्या 'घराबाहेर' नाटकाने मराठी रंगभूमीवर एक तेजस्वी इतिहास घडविला आहे. १५ जून १९३५ ते १५ सप्टेंबर १९३५ पर्यंत या नाटकाचे ४६ प्रयोग मुंबईला करण्यांत आले आणि 'बालमोहन' नाटक मंडळीने लागोपाठ आपल्या तिसऱ्या नाटकाची शंभरी फार मोठ्या उत्साहाने साजरी केली ती या पूर्वीच्या नाटकांपेक्षा अधिक वैभवाने. 'घराबाहेर' नाटकामुळे बापूराव माने यांची तोंडभर स्तुति झाली. मराठी, गुजराथी व इंग्रजी वृत्तपत्रांनी 'माने पुरुष नसता तर,' 'तो सिनेमांत गेला तर' अशा प्रकारचे मथळे देऊन लेख लिहिले. कांहींनी, बापूराव माने यांची निर्मलेची भूमिका पाहून 'असले नट मराठी रंगभूमिवर आहेत तेव्हा स्त्रियांनी स्त्रियांच्या भूमिका करण्याचें कारणच नाही' असे उद्गार काढले.

१५ सप्टेंबर १९३५ रोजीं या नाटकाच्या शंभराव्या प्रयोगाचा जो उत्सव झाला त्याचें आणखीहि एक वैशिष्ट्य आहे. रविवारचा हा प्रयोग मुंबई आकाशवाणीने ध्वनिक्षेपित केला. हें ध्वनिक्षेपण दुसऱ्या अंकापासून संपूर्ण करण्यांत आलें व पहिल्या अंकाचा सारांश सांगण्यांत आला. कारण आकाशवाणीची तिसरी सभा ५-३० वाजता सायंकाळी सुरू होत असे. या प्रसंगाच्या निमित्ताने 'Evening News' या इंग्रजी वृत्तपत्राने प्रांजलपणे आपला अभिप्राय व्यक्त केला तो असा.

'Those responsible for the performance are very naturally, also very highly, eleted over what they rightly describe as an unprecedented honour to a stage production, for it is in fact, the first instance in the long history of the Indian stage and brief history of the broadcasting, of such a compliment being paid to a dramatic performance.'

'And if K. B. puts all on the air, as I gather it is intended to do, he will certainly have done something which no other broadcasting station in the world, not even the great B. B. C. itself, has even dreamed of attempting.'

यापेक्षा एखाद्या नाटकाचें अपूर्व यश तें आणखी दुसरें काय असूं शकतें ?

भ्रमाचा भोपळा :

'घराबाहेर' नाटकाच्या प्रयोगांचा धूमधडाका चालू असतांच 'घराबाहेर' नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगानंतर चार महिन्याच्या आंतच अत्र्यांचें तिसरें नाटक 'भ्रमाचा भोपळा' पुणें येथें विजयानंद थिएटरांत १५-२-३५ रोजीं रंगभूमीवर आलें. हें नाटक 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाप्रमाणेच विनोदी होतें; पण या विनोदाची जात 'साष्टांग नमस्कार' नाटकापेक्षा वेगळी होती. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील पात्रें व विनोद वास्तवाशी जवळचे होते. 'भ्रमाचा भोपळा' संपूर्णतः काल्पनिक होतें. हें नाटक इंग्रजी वाङ्मयांत ज्याला बर्लेस्क (Burlesque) किंवा फार्स म्हणतात अशा

स्वरूपाचें आहे असें अत्रे स्वतःच म्हणतात. अशा नाटकांना कार्यकारणभाव अथवा वास्तवदर्शनाचीं बंधनें घट्ट नसतात. चमत्कृतिपर अशा अतिशयोक्त व चतुर घटनांनी हास्य निर्माण करणें एवढाच या नाटकाचा हेतु होता. सारांश या तिसऱ्या नाटकांत नाटकाचा आणखी एक नवीन प्रकार अत्र्यांनी दाखविला. या नाटकाची रचना करतांना मोलिअरच्या नाटकाचें ऋण त्यांनी मान्य केलें आहे. वास्तविक केवळ काल्पनिक आणि अतिशयोक्त, अतिरंजित घटनांवर आधारलेलें हें विनोदी प्रहसनात्मक नाटक आहे. पण त्या काळच्या प्रेक्षकांची अभिरुचि या नाटकाच्या स्वागताला अनुरूप होती. त्यामुळे हेंहि नाटक बराच काळ गाजलें. या नाटकाचा पहिला प्रयोग पाहून ' आजपर्यंतच्या अनेक प्रहसनांना प्रिं. अत्रे यांनी मागें सारलें आहे असा अभिप्राय 'ज्ञानप्रकाश' (१९३५) वृत्तपत्राने त्या वेळीं दिला आहे.

उद्यांचा संसार :

पहिल्या विनोदी नाटकानंतर अत्र्यांनी दुसरें गंभीर व सुखान्त नाटक लिहिलें. तिसरें पुनः बेफाम विनोदी प्रहसन लिहिलें. तर चवथें ' उद्यांचा संसार ' नाटक दुसऱ्या नाटकापेक्षाहि अधिक करुणरसपूर्ण, गंभीर, शोकान्त, असें लिहिलें. अत्र्यांच्या प्रतिभेचा विलासच वैचित्र्याने परिपूर्ण असा त्या काळीं अभिव्यक्त होत होता. ' उद्यांचा संसार ' हें नाटक मुंबई येथे ता. ३-१-१९३६ रोजीं (बॉम्बे थिएटर) रंगभूमीवर आलें. हें नाटक त्यांच्या पहिल्या तीन भावंडांपेक्षा अगदी वेगळ्याच अशा वैशिष्ट्याने परिपूर्ण होतें. ' उद्यांचा संसार ' पूर्णतः दुःखात्म (Tragedy) होतें. विनोदी नाटकाला सवकलेल्या त्या काळच्या मराठी प्रेक्षकांच्या रसिकतेला तें मोठें धाष्टर्याचें आवाहन होतें. वापरलेलें तंत्रहि आधुनिक होतें. अशा पकारचीं नाटकें प्रयोगाच्या दृष्टीने यशस्वी करावयास कठीण असतात. नाटककाराचें नाट्य-निर्माण सामर्थ्य आणि नटांचें अभिनयकौशल्य अशा नाटकांत पूर्णत्वाने कसास लावलें जातें. आधुनिक शोकात्मिकांतील संघर्षात्मक घटना प्रामुख्याने मानसिक संघर्षावर अधिष्ठित असल्यामुळे कसलेला अभिनयकुशल नटसंच असल्याशिवाय व आपली भूमिका, तिचा हेतु, प्रयोजन नटाला आत्मसात् करतां आल्याशिवाय कोणतीहि भूमिका यशस्वी होणें कठीण. अशा नाटकां-

तील परिणामकारकता आरडाओरडीपेक्षा सूक्ष्म अभिनयाच्या द्वारांच प्रकट होऊं शकते.

‘शैला ! शैला ! काय तू हें केलेस ?’ या करुणेच्या जखमी झालेल्या हृदयांतून बाहेर पडलेल्या करुण उद्गाराने साहित्यसम्राट केळकरांनाहि रडायला लावण्यासाठी नटाला आपलें अभिनयकौशल्य किती पणास लावावें लागतें हें रंगभूमीचा अनुभव असणारांखेरीज इतरांना पूर्णत्वाने कळणें कठीण. या नाटकाच्या रचनेंत, स्वभावचित्रें रंगविण्यांत अत्र्यांनी आपलें अपूर्व, अलौकिक प्रतिभासामर्थ्य दाखविलें आहे. पण प्रयोगदृष्ट्या कठीण असलेलें हें नाटकहि ‘बालमोहन’ नाटक मंडळींतील नटांनी अत्यंत यशस्वी करून दाखविलें आणि आपल्या अभिनयकौशल्याने उच्च नाट्याविष्काराची परीक्षाहि ते वरच्या श्रेणींत पास झाले.

‘उद्यांचा संसार’ नाटक प्रथम रंगभूमीवर आलें त्या वेळच्या वृत्तपत्रांतील दोन उतारे या नाटकाच्या प्रयोगांच्या लोकप्रियतेबद्दल साक्ष द्यावयास पुरेसे होतील असें वाटतें.

“नावीन्यप्रियता व प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति भारून टाकण्याची करामत या अत्र्यांच्या नाटकांतील दोन विशेष गुणांचा ‘उद्यांचा संसारां’त कळस झालेला दिसून येतो.” (‘सिनेमा’ १९३६)

दुसरें वृत्तपत्र म्हणतें—

‘अत्र्यांसारखा विनोदी लेखक इतकें प्रभावशाली दुःखान्त नाटक लिहूं शकतो याबद्दल आश्चर्य वाटलें...नाटक जितकें चांगलें लिहिलें गेलें आहे त्याहीपेक्षा उत्तम रीतीने बसविलें गेलें आहे. (‘चित्रा’ ५-१-१९३६)

नभोवाणीवर बोलतांना मामा वरेरकरांनी ‘उद्यांचा संसार’ नाटकाची प्रशंसा केली. पण ‘दुसऱ्या प्रथितयश नटांनी या नाटकाचा प्रयोग केला असता तर या नाटकांतील नाट्य अधिक प्रकट झालें असतें. ‘बालमोहन’च्या नटांना तें साधलें नाही. आणि नाटक गुलदस्तांत पडून राहिलें’ असें म्हटलें आहे. (‘उषा’ अंक १) ‘भिन्न रुचिर्हि लोकः’ हेंच या अभिप्रायाला उत्तर

आहे. स्वतः नाटककाराला मात्र तसें वाटलें नाही. 'मी कल्पिलेल्या नायिकांमध्ये त्यांनी आपल्या प्रतिभेने नवीन तेज आणि सामर्थ्य निर्माण केलें' हा श्री. अत्रे यांचा अभिप्राय बापूराव माने यांनी तर सार्थ करून दाखविलाच, पण इतर नटांनीहि तो खरा करून दाखविला, असें या नाटकाचे, 'बालमोहन' नाटक मंडळीने केलेले, प्रयोग पाहून मला निःशंकपणें म्हणावेंसें वाटतें.

लग्नाची बेडी :

'उद्यांचा संसार' नाटकानंतर नऊ महिन्यांच्या आंतच अत्र्यांचें पांचवें नाटक 'लग्नाची बेडी' विजयानंद नाटक गृहांत, पुणें येथे ता. २२-१०-३६ रोजीं रंगभूमीवर आलें. 'उद्यांचा संसार' जितकें उत्कट करुण असें नाटक आहे तितकेंच उत्कट—बरेचसें खेळकर—पण प्रमेयात्मक असें हें नाटक आहे. अत्र्यांच्या प्रतिभेंतील नाट्यगुणावगुण या नाटकांत उत्कटतेने उतरले आहेत. या नाटकाच्या कलात्मक गुणावगुणासंबंधी इतके पराकोटीला गेलेले मतभेद अत्र्यांच्या कोणत्याहि अन्य नाटकाबाबत आढळावयाचे नाहीत.

संस्कृति संरक्षक मंडळांतील चर्चा :

'पुणें संस्कृति संरक्षक मंडळा'च्या विद्यमाने पुण्यांतील संस्कृति रक्षक मंडळींनी अग्निहोत्री मंदिरांत 'लग्नाची बेडी' या नाटकावर चर्चा घेतली. दीड महिन्यापूर्वींच तें नाटक रंगभूमीवर आलें होतें. त्या चर्चेत भाग घेणाऱ्या एका व्यक्तीने नाट्यप्रयोग पाहत असतां १२२ वेळा त्यांना हसावें लागलें अशी 'तक्रार' केली होती. आदर्शभूत अगर मंगलमय वाटणाऱ्या गोष्टींची थट्टा करण्यांत नाटककाराने आपली बुद्धि खर्च करावयास नको होती. जितक्या वाईट गोष्टी आणणें नाटककाराला शक्य होतें तितक्या वाईट गोष्टी या नाटकांत आणण्यांत आल्या आहेत. अशा अर्थाचा ठरावहि त्या सभेंत पास करण्यांत आला. पण अत्र्यांच्या ज्या नाटकांचे आजहि प्रयोग होत असतात त्या नाटकांत आजहि 'लग्नाची बेडी' या नाटकाचेच प्रयोग जास्त होत असतात असें दिसून येईल. या दृष्टीने या नाटकाचें यशहि असाधारणच आहे. परवाच सहज अत्र्यांच्या नाटकांसंबंधी बोलणें चालू असतां मराठींतील एक अत्यंत चिकित्सक, नामवंत विद्वान टीकाकार

प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांनी ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकासंबंधी आपला स्वतःचा अनुभव सांगितला. ते एका संमेलनाचे अध्यक्ष होते. त्या संमेलनांत ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकाचा प्रयोग व्हावयाचा होता. संमेलनाच्या चालकांनी नाट्यप्रयोगाला येण्यासाठी त्यांना आग्रह केला. आपल्याला जागरण मानवत नाही. त्यामुळे पहिल्या अंकानंतर त्यांना बिऱ्हाडी परत येण्याची सवलत असावी या अटीवर ते प्रयोगाला गेले. एरव्ही या नाटकासंबंधी त्यांच्या मनांत फारसा अनुकूल अभिप्राय नाही. पण पहिल्या अंकानंतर प्रयोग सोडून घरीं परत न येता तो संपूर्ण प्रयोग त्यांनी तन्मयतेने पाहिला. त्याचें कारण देतांना ते म्हणाले ‘ या नाटकांत अत्र्यांनी आपल्या प्रतिभेचा, कल्पकतेचा, नाट्यपूर्णतेचा कांही ठिकाणीं असा प्रभावी पराक्रम केला आहे की तो पाहत असतांना त्या प्रयोगांतून मधूनच उठून येण्याची मला इच्छाच झाली नाही. ’ सारांश अत्र्यांचें हें पांचवेंहि नाटक चांगलेंच गाजलें. माने, नागेश जोशी, धुमाळ यांनी रश्मी, अवधूत आणि गोकर्ण या भूमिका इतक्या अप्रतिम वठविल्या की त्या न पाहतां प्रयोग चालू असतां मधूनच उठून जाणाऱ्या प्रेक्षकांवर अरासिकतेचा नक्कीच आरोप आला असता.

वंदे भारतम् :

पण यानंतर मात्र अत्रे राजकारणाकडे वळले आणि मराठी रंगभूमीच्या त्यांच्या सेवेंत अपूर्णता राहिली. संपूर्णतः अंतराय पडला नसला तरी राजकारण, चित्रपट आणि रंगभूमि अशा तीन ठिकाणीं त्यांची निष्ठा विभागली गेली. १९३६ सालाच्या सुमारास अत्रे प्रत्यक्षतः राजकारणांत पडले. अत्रे कोठेहि जावोत त्यांची प्रतिभा आणि कर्तबगारी कोणत्याहि क्षेत्रांत अविरत कार्य करीत असते. त्यांची नजरच इतकी वेंचक आहे की त्यांना कोठेहि जाऊं द्या जीवनांतील विसंगति, दंभ, औचित्य, अतिशयोक्ति, सुख, दुःख, चोखंदळपणाने वेंचून घेत असते. ते राजकारणांत शिरतांच त्यांतील अनुभव वेंचून घेऊन त्या वेळीं विद्यमान असलेल्या राजकीय परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवर त्यांनी एक प्रमेयात्मक नाटक लिहून काढलें. राजकीय पार्श्वभूमीला कांही स्थानिक परिस्थितीची जोड देऊन त्यांनी आपलें ‘ वंदे भारतम् ’ हें नाटक लिहिलें; आणि ता. १६-१०-१९३७ रोजीं

विजयानंद नाटकगृहांत, पुणें येथे, तें रंगभूमीवर आणलें. राजकीय परिस्थितीला स्थानिक घटनांचा चटकदार मसाला या नाटकांत असल्यामुळे त्या स्थानिक परिस्थितीची आठवण पुसट होईपर्यंत तेंहि नाटक रंगभूमीवर यशस्वी ठरलें. तत्कालीन राजकीय समस्या आणि तिंची विनोदावर अधिष्ठित अशी रोचक मांडणी या नाटकांत असल्यामुळे प्रेक्षकांना तें कांही काळपर्यंत तरी आवडलें यांत शंका नाही.

पराचा कावळा :

आतापर्यंतचीं अत्र्यांचीं सर्व नाटकें ‘बालमोहन’ नाटक मंडळीनेच रंगभूमीवर आणलीं होतीं. पण त्या वेळीं ‘नाट्यकला प्रवर्तक’ ही जुनी नाट्यसंस्था तंग आर्थिक परिस्थितीने जेरीला आली होती. अशा वेळीं त्या नाटक मंडळीचे मालक श्री. कै. भाटे यांनी अत्र्यांना विनंती केली व अत्र्यांनी ‘पराचा कावळा’ हें विनोदी नाटक त्या मंडळीसाठी लिहून दिलें. आतापर्यंतच्या अत्र्यांच्या बहुतेक नाटकांच्या कथानकांची पार्श्वभूमि पुणें होती. या नाटकांत त्यांनी संपूर्णतः मुंबईचें वातावरण पार्श्वभूमीसाठी घेतलें. तें नाटक १५-४-३८ रोजीं मुंबई येथे रंगभूमिवर आलें (बॉम्बे थिएटर). ‘नाट्यकला प्रवर्तक नाटक मंडळी’चा नटसंच सामान्य असूनहि या नाटकांतील विनोदी खेळकर वातावरणामुळें या नाटकाच्या बळावर या नाटक मंडळीने आपलें जीवन ४-५ वर्षें तरी सुखाने घालविलें. पुढें ‘नाट्यकला प्रवर्तक नाटक मंडळी’ नंतर तें नाटक ‘बालमोहन’ नाटक मंडळीनेहि कोल्हापूर येथे पॅलेस थिएटरमध्ये १९४१ सालीं रंगभूमिवर आणलें; आणि तेव्हाहि तें यशस्वी झालें.

मी उभा आहें ! :

१९३७ सालापूर्वींपासूनच अत्रे राजकारणाकडे वळले होते. १९३७ सालीं ते सिनेसृष्टीकडे आकृष्ट झाले. १९३८ सालीं अत्रे काँग्रेसच्या राजकारणांत पूर्णपणे रंगले होते. पुणें नगरपालिकेच्या १९३८ सालच्या निवडणुकींत काँग्रेस पक्ष बहुसंख्येने निवडून आला आणि त्या पक्षाने नगरपालिकेचीं सूत्रें आपल्या हातीं घेतलीं. स्टँडिंग कमिटीचा अध्यक्ष म्हणून

अत्र्यांनी आपली कारकीर्द गाजविली. या काळांत स्थानिक स्वराज्याचा व विशेषतः स्थानिक स्वराज्यांतील निवडणुकीचा त्यांना जो अनुभव आला, त्याआधारें त्यांनी 'मी उभा आहें' हें नाटक लिहिलें आणि 'बालमोहन' नाटक मंडळीने तें २३-२-१९३९ रोजीं, विजयानंद नाटकगृहांत, पुणें येथे, रंगभूमीवर आणलें. निवडणुकीची दंगल नुकतीच होऊन गेली होती. त्यांतील गंमतीजमती सर्वांच्या मनांत ताज्या होत्या. आपल्या अनुभवांच्या आटोक्यांत असणारीं विविध प्रकारचीं, वास्तवांत आढळणारीं अशीं, स्वभावचित्रें या नाटकांत अशा अपूर्वाईनें रेखाटलीं की श्री. अत्रे यांच्या वेंचक दृष्टीचा व प्रतिभासामर्थ्याचा हेवा वाटावा. मग हेंहि नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झालें यांत आश्चर्य कसलें ?

चित्रपटसृष्टींत पदार्पण :

१९३७ पासूनच अत्रे सिनेमाकडे वळले आणि त्यांच्या स्वभावधर्माप्रमाणे कांही काळ चित्रपटसृष्टीशी ते एकरूप झाले. त्या क्षेत्रांतहि त्यांनी आपल्या चित्रपट कथांनी अपूर्व पराक्रम गाजविला. साहित्यिक कथालेखक आणि सिने सृष्टि यांचे ऋणानुबंध घनिष्ट झाले. जुलै १९३७ मध्ये 'धर्मवीर,' ऑगस्ट १९३७ मध्ये 'प्रेमवीर,' १९३८ सप्टेंबरमध्ये 'ब्रह्मचारी' व फेब्रुवारी १९३९ मध्ये 'ब्रॅन्डीची बाटली' इ. चित्रपटांनी अत्र्यांना चित्रपटसृष्टींतहि अपूर्व यश मिळवून दिलें. या काळापासूनच रंगभूमीशी त्यांचें अद्वैत असें पूर्वींचें नातें कधीच जुळून आलें नाही.

जग काय म्हणेल ?

रंगभूमीशीं १९४६ सालापर्यंत त्यांचा जवळचा संबंध नष्ट झाल्यासारखाच होता. या वर्षी त्यांनी आपलें, सर्वांत आवडतें, 'जग काय म्हणेल ?' हें नाटक लिहिलें. या नाटकांतील उल्का त्यांना भेटली नसती तर त्यांनी रंगभूमीकडे पुनः दृष्टिक्षेप केला नसता असें त्यांनीच स्वतः सांगितलें आहे. पण आता पूर्वीची 'बालमोहन' नाटक मंडळी राहिली नव्हती. अत्र्यांच्या पहिल्या सात नाटकांना ज्यांनी हमखास एकापेक्षा एक वरचढ असें यश मिळवून दिलें, तो नटसंच पांगला

होता. ' बालमोहन ' नाटक मंडळींत आता नटवर्य नानासाहेब फाटक आले होते. ' जग काय म्हणेल ? ' हें नाटक दि. २३-३-१९४६ रोजीं, श्रीनंद नाटकगृहांत, मुंबई येथे, रंगभूमीवर आलें. मराठी रंगभूमि त्या वेळीं पांगळी झाली होती. रांगणेकरांची ' नाट्यनिकेतन ' एवढीच एक नाट्यसंस्था उभी होती. या नाट्यसंस्थांचें जीवन पुणें—मुंबईसारख्या थोड्याच शहरांत कायम होतें. त्यामुळे पुणें, मुंबई, कोल्हापूर वगैरे शहरें सोडलीं तर ' बालमोहन ' यापेक्षा लांबच्या स्वाऱ्या करूं शकली नाही. त्यामुळे वऱ्हाड-मध्यप्रांतांत, नियतकालिकांतून या नाटकासंबंधी जें वाचावयास मिळालें तेवढेच. त्यामुळे ' बालमोहन ' नाटक मंडळीने केलेले या नाटकाचे प्रयोग पाहण्याची संधि त्या बाजूच्या प्रेक्षकांना मिळालीच नाही. पुणें-मुंबई येथे तें नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झालें असें मात्र ऐकलें.

पाणिग्रहण :

यानंतर तीस वर्षांनी त्यांनी 'पाणिग्रहण' नाटक लिहिलें व ता. ११ ऑक्टोबर १९४६ रोजीं, पुणें येथे, भानुविलास नाटकगृहांत, ' बालमोहन ' नाटक मंडळीने तें रंगभूमीवर आणलें. बापूराव माने यांनी गाजविलेल्या भूमिकांत माने यांची मावशीची भूमिका प्रसिद्धच आहे आणि स्वतः अत्र्यांनीहि या भूमिकेचा, आपल्या ऋणभाराचा उल्लेख करतांना, निर्देश केला आहे. हें विनोदीच नाटक. तेंहि रंगभूमीवर यशस्वी झालें.

कवडी चुंबक :

अत्र्याचें आजवरचें रंगभूमीवर आलेलें शेवटचें नाटक ' कवडी चुंबक ' १९५१ सालच्या मुंबई साहित्य संघाच्या नाट्योत्सवांत, केवळ साहित्यिकांनी करावयाच्या प्रयोगासाठी, श्री. अत्रे यांनी, मोलिअरच्या जगप्रसिद्ध 'लॉव्हार' नाटकाचें रूपांतर केलें आणि या नाटकाचा प्रयोग १९५१ सालच्या एप्रिल महिन्यांत मुंबईच्या नाट्योत्सवांत साहित्यकांनी करून दाखविला. या नाटकांत श्री. अत्रे यांनी स्वतः कवडीचुंबकाची पंपूशेटची भूमिका केली होती. त्या नाटकाचा प्रयोगहि यशस्वी झाला.

वस्तुस्थितिनिदर्शक असा हा मराठी रंगभूमीचा व अत्र्यांच्या नाटकांचा धावता इतिहास आहे. यावरून अत्र्यांच्या नाटकांच्या रंगभूमिवरील

यशापयशाचा थोडा फार बोध होईल. अत्र्यांचें एकहि नाटक रंगभूमीवर पडेल ठरलें नाही. किंबहुना कांही नाटकांनी 'न भूतो न भविष्यति' अशी लोकप्रियता मिळविली. अत्र्यांचीं 'साष्टांग नमस्कार,' 'घराबाहेर,' 'भ्रमाचा भोपळा,' 'उद्यांचा संसार,' 'लग्नाची बेडी' हीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं तोपर्यंत त्यांच्या नाट्यसेवेंत कोणत्याहि प्रकारचा विकल्प नव्हता. नाट्य हेंच त्यांचें कलाविश्वांतील एकमेव उपास्य दैवत निदान अर्धा तप तरी, होतें. त्यांच्या पहिल्या पांच नाटकांनी मराठी रंगभूमीच्या क्षेत्रांत जें महत्त्वाचें कार्य केलें, त्या मानाने त्यांच्या पुढील नाटकांनी रंगभूमिविषयक फारसें महत्त्वाचें कार्य केलें नाही. त्यांच्या पहिल्या पांच नाटकांनी नवीन नाटकें महाराष्ट्राला दाखविली. 'बालमोहन' नाटक मंडळीला मराठी रंगभमीवर मानाचें गौरवास्पद स्थान मिळवून दिलें. 'बालमोहन' नाटक मंडळींतील बालनटांतून नवीन प्रथितयश नट निर्माण केलें. 'बालमोहन' चें रंगपीठ अद्ययावत् केलें आणि नवनाट्याच्या प्रवर्तकांनाही आपल्या नाटकांच्या रचनातंत्रामुळे व सजावट व अभिनयाच्या पद्धतीमुळे नवनाट्य मराठी रंगभूमीवर प्रस्थापित होत असल्याचें समाधान मिळवून दिलें. 'घराबाहेर,' 'उद्यांचा संसार,' 'जग काय म्हणेल ?' हीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी करून दाखवून नाटककारांत परिणामकारक नाट्यनिर्मितीचें सामर्थ्य असेल तर गंभीर नाटकेंहि रंगभूमीवर तितकीच लोकप्रिय होऊं शकतात हेंहि सिद्ध केलें. त्यांच्या पहिल्या पांच नाटकांनी सामान्य प्रेक्षकांना बोलपटाकडून पुनः रंगभूमीकडे ओढत आणले हा इतिहास आहे. म्हणूनच 'साष्टांग नमस्कार' आणि 'घराबाहेर' या नाटकांचे शंभरीचे उत्सव गर्दीने आणि थाटामाटाने साजरे झाले.

१९३७ पासून मात्र अत्र्यांच्या कलात्मक श्रद्धांचें विभाजन झालें. मराठी नाट्याकरितां अत्र्यांच्या अंतर्मनांत कायमचें स्थान असलें तरी त्यांत भागीदारी निर्माण झाली आणि चित्रपटाने त्यांनाच कायमचें मराठी रंगभूमीवरून ओढत नेले. त्यानंतरहि मराठी रंगभूमीबद्दल त्यांच्या मनांत जी आत्मीयता वसत आहे त्यांतून त्यांचीं नाटकें निर्माण झालीं. पण तो काळ मराठी रंगभूमीशीं एकरूत झालेल्या १९३६ पर्यंतच्या नाटककार अत्रे यांचा काळ नव्हे. आणि असणार तरी कसा ? कारण त्यावेळेपर्यंत रांगणे-

करांची ' नाट्यनिकेतन ' ही १९४१ सालीं स्थापन झालेली व्यावसायिक नाट्यसंस्था व गंधर्व नाटक मंडळीचा चाललेला रुटुखुटु संसार सोडला तर दुसऱ्या सर्व मान्यवर नाट्यसंस्था कधीच नामशेष झाल्या. ज्या थोड्या जिवंत असल्याचा भास होत होता त्याहि आपल्या आयुष्याचीं घटका पळें मोजत होत्या. खुद्द ' बालमोहन 'चा प्रपंच देखील अस्थिर झाला होता. ' बालमोहन 'मधील माने, धुमाळ आणि दामूअण्णा यांचा अपवाद वगळला तर इतर सारे गुणी नट ' बालमोहन ' सोडून गेले होते. तो एकोपा, ती एकसंघ ईर्ष्या, ती कलात्मक एकरूपता, तें कौटुंबिक आत्मीयतेचें वातावरण या नव्या प्रपंचांत नव्हतें. अशा अवस्थेंत ' जग काय म्हणेल ? ' हें नाटक रंगभूमीवर आलें व यशस्वीहि झालें. पण मराठी रंगभूमींत नव-प्राणज्योत निर्माण करण्याइतकी तिची परिस्थिति उरली नव्हती. गलितगात्र झालेली मराठी रंगभूमि आता पूर्णतः रुग्णावस्थेंत होती. तिचा संसार सांभाळणारांत खांदेपालट झाली होती.

समाजांतील हौशी, आस्थेवाईक नाट्यरसिकांच्या खांद्यावर तिच्या प्रतिपालनाची जबाबदारी टाकून नाट्य-व्यवसाय परागंदा झाला होता. निवाऱ्याची जागाच नष्ट झाल्यामुळे नट मंडळी निर्वासिताप्रमाणे रानोमाळ भटकत होती. त्यांना आकाशच फाटल्यासारखें झालें होतें. त्यांनी रंगभूमीला पोरकी करून टाकूनच दिलें होतें. तिची जपणूक कशी करावी या विचारांचें मंथन उभ्या महाराष्ट्रांत चालू होतें. पण याहि काळांत हौशी कलावंत, तात्पुरते उभारलेले नाट्यसंघ, शाळा-कॉलेजांतील संमेलनें यांनी रंगभूमीला कडेखांद्यावर खेळविलें. अशा बहुसंख्य संस्थांचा अत्र्यांच्या नाटकांवरच भर असे. 'साष्टांग नमस्कार', ' घराबाहेर ', ' उद्यांचा संसार ', ' लग्नाची बेडी ', ' मी उभा आहें ' व क्वचित् 'जग काय म्हणेल ? ' आणि ' पाणिग्रहण ' या नाटकांचे किती तरी प्रयोग या नाट्यसंस्थांनी केले असतील व आजहि तेंच चालू आहे. पुण्यामुंबईला आज होत असलेल्या नाटकांच्या प्रयोगांची इतरत्र माहिती देखील नाही. सारांश अत्र्यांच्या नाटकांचें आकर्षण आजहि ओसरलेलें नाही ही वस्तुस्थिति आहे. तें कशामुळे आहे हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आणि माझ्या

मतें या प्रश्नाचें उत्तर स्पष्ट आहे. केवळ विनोदाने आजवर कोणत्याच नाटकाचें आकर्षण टिकलें नाही. त्या नाटकांत परिणामकारक नाट्य नसलें, रसवत्ता नसली तर कधी कधी तें पहिल्या प्रयोगांतदेखील यशस्वी होऊं शकत नाही.

पण अत्र्यांचीं नाटकें टिकलीं ही वस्तुस्थिति आहे. तीं नाटकें टिकलीं तीं काय प्रेक्षकांची दिशाभूल करून? ती दिशाभूलहि इतकी टिकाऊ आहे का? अत्र्यांनी प्रेक्षकांची दिशाभूल केली असें म्हणणारा स्वतःचीच दिशाभूल करून घेत आहे असें म्हणावें लागेल. नाटकाची पकड प्रेक्षकांच्या मनावर घट्ट बसण्यासाठी प्रेक्षकांना जिवंत नाट्य साकार झाल्याचें पाहावयास मिळाल्याशिवाय त्यांची पकड प्रेक्षकांच्या मनावर इतका दीर्घकाळ टिकणें अशक्य आहे. आणि तें खरेंहि आहे. अत्र्यांच्याच नाटकांपैकी आपण 'वंदे भारतम्' नाटक घेऊं. तें नाटक त्या वेळीं यशस्वी झालें. चुरचुरीत विनोदाचा भरगच्च मसाला त्या नाटकांत आहे. पण आज तें नाटक तितकें यशस्वी होऊं शकेल असें वाटत नाही. पण त्यांचीं इतर नाटकें आजहि लोकप्रिय आहेत. त्यांचें आकर्षण आजहि कायम आहे. यावरून ही गोष्ट स्पष्ट आहे की अत्र्यांच्या नाटकांत आकर्षक नाट्य खास आहे. त्यांच्या प्रतिभेचा कांही ठिकाणीं, चिकित्सक प्रेक्षकांनाहि दिङ्मूढ करून सोडणारा, अपूर्व विलास त्यांच्या नाटकांत प्रत्ययाला येतो. हेंच त्यांच्या रंगभूमीवरील यशाचें कारण आहे. अत्र्यांचीं नाटकें जगलीं, लोकप्रिय झालीं तीं त्या काळच्या प्रेक्षकांना त्या नाटकांत आढळणाऱ्या आकर्षक नाट्यामुळे हें नाकबूल करून कसें चालेल? महाराष्ट्राला तीं नाटकें आपलीं नाटकें वाटलीं म्हणून. त्या नाटकांचीं इतर मूल्यें व गुणवत्ता अक्षरवाङ्मयाच्या कसोटीवर घासून पाहून किती दर्जाची आहे हें पाहणें वेगळें. पण प्रेक्षक त्यांच्या नाटकांवर लुब्ध आहेत तें त्या नाटकांत व्यक्त होणाऱ्या नाट्यामुळे हें नाकबूल करून चालणार नाही. कारण जी वस्तुस्थिति आहे ती अमान्य करून कसें चालेल?

* * *

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
अनुक्रम ७४२०९ दि:
क्रमांक १०६८
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रं. क्र. 72380

वास्तववादी नवनाट्य आणि अत्र्यांचीं नाटकें

आतापर्यंत आपण अत्र्यांच्या नाटकांच्या अनुषंगाने मराठी रंगभूमीचें विश्व पाहिलें आणि रंगभूमीचा एक शिल्पकार या नात्याने नाटककार अत्रे यांच्या नाटकांनी त्या विश्वांत बजाविलेल्या कामगिरीचें वस्तुनिष्ठ अवलोकन केलें. आता त्यांच्या वाङ्मयीन नाट्यविश्वाचें अवलोकन करावयाचें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांचीं कलात्मक मूल्यें तपासून पाहतांना त्यांचीं नाटकें कोणत्या काळांत व परिस्थितींत जन्माला आलीं याचा विचार आधी झाला पाहिजे. किंबहुना कोणत्याहि नाटककाराच्या नाटकांचें मूल्यमापन करतांना आपण या गोष्टीचें अवधान राखलेंच पाहिजे. त्याशिवाय त्या नाटककाराच्या नाट्यकृतीचें वैशिष्ट्य, त्यांनी केलेलें कार्य, मिळविलेलें यशापयश यांची पूर्ण कल्पना येऊं शकत नाही.

अत्र्यांचें पहिलें नाटक 'साष्टांग नमस्कार' रंगभूमीवर आलें त्या गोष्टीला आता २९ वर्षें होऊन गेलीं आहेत. त्यांचें शेवटचें रंगभूमीवर आलेलें 'पाणि-ग्रहण' नाटक सोळा वर्षांपूर्वी रंगभूमीवर येऊन गेलें. या काळांत मराठी नाटकाच्या स्वरूपांत, प्रकटनाच्या पद्धतींत, साधनांच्या सुलभतेंत, प्रकारांत, रंगभूमीच्या अवस्थेंत, प्रेक्षकांच्या अभिरुचींत, नाट्यप्रकारांत व नाटकांकडे

पाहण्याच्या दृष्टिकोणांत कितीतरी फरक झाले आहेत. खुद्द अत्र्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं त्या १२-१३ वर्षांच्या काळांत हें परिवर्तन चालूच होतें. नव्या-जुन्याच्या रणधुमाळीला चांगलेंच तोंड लागलें होतें.

१९३३ ते १९४६ हा अत्र्यांच्या नाटकांचा कालखंड आहे. हा कालखंड मराठी नाट्यविश्वांत जुनीं नाटकें व येऊं पाहणारीं नवीन नाटकें, नवनाट्य, ह्यांचा तो संधिकाल होता. १९२५ ते १९४० ह्या कालखंडांत वास्तववादी नवनाट्याचे उषाकिरण तेवढे मराठी नाट्याकाशांत दिसूं लागले होते. त्यांची प्रतिस्थापना अजून व्हावयाची होती.

१९२५ ते १९४० या कालखंडांतील नाटकें :

१९२५ ते १९४० सालापर्यंत मराठी नाट्यविश्वांत जें नवनाट्य येत होतें, अथवा आलें, त्यासंबंधी एक गोष्ट आधी स्पष्ट करणें आवश्यक आहे. नाहीतर गैरसमज होण्याची शक्यता आहे. आज ज्याला नवनाट्य म्हटलें जातें तें नवनाट्याच्या या विवेचनांत अभिप्रेत असलेल्या नवनाट्यापेक्षा, वेगळें आहे. तें आजचें सर्वस्वीं वेगळें असें नवनाट्य या विवेचनांत अभिप्रेत नाही हें आधी स्पष्ट केलें पाहिजे. १९२५ ते १९४०–४५ पर्यंतच्या काळांत ज्याला नवनाट्य असें मराठी नाट्यविश्वांत समजलें जात असें तें इब्सेन, शॉ-प्रणीत वास्तववादी नाट्य होतें. पाश्चात्य देशांत त्यालाच आधुनिक नाट्य, (Modern Drama) म्हटलें जात होतें. यालाच Drama of Ideas प्रमेयात्मक नाटकें किंवा Problem Plays असेंहि म्हणत. त्या देशांत खऱ्या अर्थानें तें आधुनिक नाटक होतें. तें त्यांच्या आधुनिक जीवनांतून, समस्यांतून, सामान्यांच्या जागृतींतून निर्माण झालें होतें. Henderson म्हणतो त्याप्रमाणे विकासशील समाजांतून विकास पावलेलें तें नवविकसित नाट्यस्वरूप होतें. परिवर्तनशील कालाचा तो परिणाम होता. त्या वास्तववादी नाट्याचा परिणाम आमच्या नाट्यविश्वावर होऊं पाहत होता. तें नवीन असल्यामुळे, जुन्यापेक्षा वेगळें असल्यामुळे, आम्ही त्याला नवनाट्य म्हणत होतों.

आज ज्याला पाश्चात्य देशांत नवनाट्य म्हणतात तें पाश्चात्य नाट्य इब्सेन, शॉ यांच्या कालापेक्षा कितीतरी पुढें गेलें आहे. त्याचें स्वरूप बदललें

आहे. आपण आपल्याकडे इब्सेन आणि शॉ यांच्या नाट्याचें आकलन करून घेण्यांत गुंतलों होतों त्या काळांतच, इंग्लंड आणि यूरोपमध्ये नाट्यविश्वांत कितीतरी नवीन गोष्टी, नवीन वाङ्मयीन वाद, नाना प्रकारें प्रकट झाले होते. एकामागून एक अशा नवीन गोष्टी त्या देशांत अशा वेगाने येत होत्या, व आल्याहि, की त्या प्रकारांची चांगली ओळख होणें कठीण. मग त्यांची गंधवार्ता सातासमुद्रापलीकडे आपल्याला कशी असणार ? व्यासंगी विद्वानांना मागाहून का होईना त्यांची थोडीफार कल्पना असूं शकेल. पण सामान्यांना आजहि त्यांची अंधुकशीहि कल्पना नाही. मग त्या गोष्टींचें आकलन होण्याचें तर दूरच राहिलें.

आजची नवकथा, आजचें नवकाव्य व आजची तसलीच प्रतीकात्मक चित्रकला जशी आहे, तसेंच आजचें नवनाट्य. वापरलेल्या प्रतीकांचा कष्टाने शोध लागला तरच त्यांचा अर्थ लागावयाचा. नव्हे तो समजण्यासाठी आधी त्या प्रतीकांचा अभ्यास केला पाहिजे. तरच त्या कलेचें रसग्रहण करतां येईल असें त्यांचें म्हणणें आहे. अगदी तशीच आजच्या नाट्याची स्थिति आहे. पण वास्तववादी Modern Drama ज्या वेळीं उदयास आला त्यांत अनाकलनीय कांही नव्हतें. तेव्हा या विवेचनांत ज्याला नवनाट्य म्हटलें आहे तें इब्सेनचें व शॉचें वास्तववादी नाट्य आहे हें आपण विसरतां कामा नये.

अत्र्यांचें ‘ साष्टांग नमस्कार ’ रंगभूमीवर येण्यापूर्वी ज्याला आपण नवनाट्याचें प्रातिनिधिक म्हणूं असें स्वतंत्र नाटक मराठी वाङ्मयांत लिहिलें गेलें नव्हतेंच असें म्हणावयास कांहीच हरकत नाही. त्याला ठळक असा महत्त्वाचा अपवाद श्री. वा. वा. भोळे यांच्या ‘ सरलादेवी ’ नाटकाचाच होता. इब्सेनचें पूर्वावस्थानिवेदनाचें तंत्र यशस्वीपणें प्रथम याच मराठी नाटकांत वापरलें गेलें.

नवनाट्याच्या धर्तीवर नाट्यरचना करणारा पहिला नाटककार :

नवनाट्याचें जें बाह्यतंत्र समजलें जातें त्या धर्तीवर बहुतांशाने व कटाक्षाने नाट्यरचना करणारा व त्या पद्धतीने आपलीं बहुतांश नाटकें गाजविणारा मराठींतील पहिला नाटककार म्हणून अत्र्यांचा निश्चित उल्लेख करतां येईल.

१९३३ सालापर्यंत जुन्या-नव्याचा वाद तेवढा रंगला नव्हता. पण ' नाट्य-मन्वंतर ' या संस्थेच्या संस्थापनेनंतर मात्र त्या वादाला रंग भरला गेला; आणि ' नाट्यनिकेतन ' १९४१ सालीं अस्तित्वांत आल्यावर तो पराकोटीला गेला. कारण त्या नाटकांना तेव्हा रंगभूमीचें पाठबळ प्राप्त झालें होतें. तरीहि दुसरें कांही नजरेसमोर नसल्यामुळे असो किंवा प्रेक्षकांच्या मनांत जुन्या नाटकांची अवीट गोडी वसत होती म्हणून असो, किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी ह्यांचींच नाटकें या काळांतहि नव्याने निघालेल्या नाटक मंडळ्या करीत असत व लोक तीं आवडीने पाहत असत. निदान १९४१ सालापर्यंत व्यावसायिक रंगभूमीची बैठकच नसल्यामुळे व तशी नाटकेंहि तोपर्यंत फारशी पुढे न आल्यामुळे नवनाट्य आवश्यक त्या प्रमाणावर महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांसमोर येऊं शकलें नाही. १९३९ सालापर्यंत अत्र्यांचीं आठ नाटकें रंगभूमीवर आलीं तोवर नवनाट्याला रंगभूमीचा कांहीच आधार नव्हता.

जुन्या-नव्याचा ' नाट्य ' हा चिरंतन आत्मा :

वास्तविक पाहतां नवनाट्यांत खरोखरच सर्वस्वीं वेगळें आणि आगळें असें कांहीच नव्हतें. आणि मराठी विश्वांत नव्याने नवनाट्य म्हणून जें येऊं पाहत होतें त्यांत तर सर्वस्वीं नवीन असें कांहीच नव्हतें. ग्रीक नाटकें असोत किंवा इब्सेनप्रणीत नवनाट्य असो त्या प्रत्येकांत ' नाट्य ' आवश्यक होतें. तो त्या सर्वांचा समान धर्म होता. तें नाट्य चिरंतन आहे; शाश्वत आहे. नवनाट्यांत प्रकट होणारें नाट्य आणि पूर्वीच्या नाटकांत प्रकट होणारें नाट्य यांत मूलगामी असा कांहीच फरक नव्हता. किंबहुना नवनाट्य हा केवळ बदलत्या कालाचा आवश्यक परिणाम होता. या ठिकाणीं एक महत्त्वाची गोष्ट आपण लक्षांत घेतली पाहिजे. ती म्हणजे मराठी नाट्यविश्वांत येऊं पाहणारें नवनाट्य हें कोणत्याहि भारतीय परिस्थितींत घडून आलेल्या परिवर्तनांतून निर्माण झालें नव्हतें. ती पूर्णच्या पूर्ण कल्पना पाश्चात्य होती. यूरोप, इंग्लंडमध्ये प्रकट झालेलें वास्तववादी नवनाट्य तेथील समाज, राजकारण व व्यक्ति यांच्या संघर्षांतून निर्माण झालेलें परिणामस्वरूप होतें.

पाश्चात्य देशांतील आधुनिक नाटकाचा विकास व स्वरूप : आमचें नवनाट्य :

शेक्सपिअरचा इंग्रजी नाट्याचा उत्कर्ष–काल संपल्यावर क्रॉमवेलची राजवट आली आणि सारें कलात्मक विश्व पार कोलमडून पडलें. पुढे दुसऱ्या चार्ल्स राजाची राजवट सुरू झाली. यूरोपमध्ये त्याने नाट्यकलेचा भरपूर आस्वाद घेतला होता. त्याची राजवट येताच नाट्यकलेच्या विकासाला भरपूर अवसर मिळाला. पण बळजबरीने थोपवून धरलेल्या समाजाच्या कलासक्त मनाला थोपवून धरणारा बांध नष्ट होतांच नाट्याचा जो महापूर आला तो समाजांतील अवखळ, हीन प्रवृत्तींना घेऊन. अभिजनांना नाटकगृहांत जाणें कठीण झालें. त्यानंतर फ्रेंच राज्यक्रांति आली. या घटनांचे अपरिहार्य परिणाम व्यक्ति, समाज, आणि राजकीय सत्ता यांच्यावर झाले. यूरोपांतील सारें मानवी विश्व ढवळून निघालें. व्यक्तिस्वातंत्र्याला महत्त्व आलें. त्यानंतर महाराणी व्हिक्टोरियाचा काळ आला. सुबत्ता, सुस्थिति व शांतता इंग्लंडांत नांदली. त्याचे परिणाम वाङ्मय आणि कला यांच्यावर झाले. इंग्लंडची रंगभूमि व्हिक्टोरिया राणीच्या परिसरांत वावरणाऱ्या दरबारी व उच्च-पदस्थ लोकांच्या अनुरंजनाच्या सर्वस्वीं आहारी गेली. त्यामुळे मध्यमवर्गीय व सामान्य समाजाकडून त्याच्या उलट प्रतिक्रिया झाली. आणि त्याच्या आवश्यक परिणामांतून इंग्लंडमधील आधुनिक नाटक म्हणजे मध्यमवर्गीयांचें नाटक (Middle Class Drama) जन्माला आलें. मॉरीस कॉलबोर्न (Maurice Calbourne) तर म्हणतो, राजकीय किंवा आर्थिक क्षेत्राप्रमाणे नाट्याच्या क्षेत्रांतहि नवप्राण ओतण्याची आवश्यकता निर्माण झाली. आणि त्यांतून त्या देशांत इब्सेन, शॉ, चेकॉव्ह निर्माण झाले. (पृ० ९१ 'The Real Bernard Shaw') तसें खरोखर आपल्याकडे कांहीच झालें नाही. भीषण राजकीय लढा भारतांत त्या वेळीं चालू होता. पण त्याची नोंद घेण्यासारखे महत्त्वाचे परिणाम आपल्या नाट्यावर कांहीच घडून आले नाहीत. म्हणून नवनाट्य म्हणून जें आपल्याकडे आलें तें आपल्या जीवनांतून निर्माण झालेलें नसल्यामुळे त्यासंबंधीच्या सर्व कल्पना ग्रंथनिविष्ट व अनुकरणात्मक होत्या. तेव्हा साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो; की 'नवनाट्य' 'नवनाट्य'

म्हणून उणे पुरे दोन तप जें मराठी नाट्यविश्वांत गाजत होतें तें खरोखर आहे तरी काय? आपल्याकडील वस्तुस्थिति विचारांत घेतली तर असें आढळून येतें की आमच्या नाट्यविश्वांत नवनाट्य गाजलें तें नवनाट्यांतील इतरांशी व्यवच्छेदक असणाऱ्या कोणत्याहि अन्य शाश्वत गुणांमुळें नव्हें. प्रथमतः आमच्याकडे जो नवनाट्याचा बडीवार करण्यांत आला तो खरोखर नवनाट्याच्या कोणत्याहि आत्मवत् गुणांचा बडीवार नव्हताच. इंग्रजी वाङ्मयाच्या वाचनाने इंग्लंडमधील नाट्यविश्वांत कांहीतरी नवीन आलें आहे. तें इब्सेनमुळे आलें. तसलें कांहीतरी मराठींत आलें पाहिजे या स्वाभाविक इच्छेंतून त्याची कल्पना निघाली; आणि ती इच्छा निर्माण झाली\ ती प्रामुख्याने थोड्या सुशिक्षितांत. इतरांना त्याची गंधवार्ताहि पण नव्हती. विवाहसमारंभांत वधूवरांच्या प्रीतिभावापेक्षा वऱ्हाड्यांच्या उत्सवप्रियतेला आणि आतषबाजीला जसें अनावश्यक महत्त्व दिलें जातें, अगदी त्याचप्रमाणे, मराठी नाट्याच्या विश्वांत नवनाट्याच्या आतषबाजीला, आणि, त्याहि खोट्या आतषबाजीला असाधारण व अनावश्यक महत्त्व दिलें गेलें. त्या आतषबाजीचें नांव 'नवतंत्र.' या नवतंत्राचा इतका गाजावाजा करण्यांत आला की त्यांत खरें नवनाट्य संपूर्णतः नजरेआड झालें. कलेपेक्षा कारागिरीच महत्त्वाची टरूं लागली; आणि ही कारागिरी हेंच नवनाट्य असेंहि ध्वनित होऊं लागलें. कलेचें सामर्थ्य तिच्यांतील विश्वात्मकतेंत, चैतन्यरूप आशयांत, रसपूर्ण परिणामकारक नाट्यांत असतें ही गोष्ट वास्तविक नवनाट्याला मान्य आहे. पण जोर दिला जात होता तो नवतंत्रावर. नवीनाचा पुरस्कार करून नवनाट्याची ध्वजा उभारूं पाहणारे नाटककार आपले सर्व परिश्रम खर्च करीत होते ते या नवतंत्राच्या साधनेसाठी.

एकप्रवेशी अंकाची नाट्यरचना म्हणजे नवनाट्य नव्हें :

इब्सेनने आपल्या नाटकांत एकप्रवेशी अंकाची रचना केली ती मूळ नाट्याशीं संबंध नसलेली रचनापद्धति म्हणून नव्हें. ती रचनापद्धति त्याच्या नाटकाचा नाटकाशीं एकजीव झालेला महत्त्वाचा भाग होता. कथानकांतील स्थळ, काळ, व घटना यांच्यांत एकजिनसीपणा व एकवाक्यता आणण्यासाठी त्याने ही नवीन पद्धति अमलांत आणली. पण इब्सेनचें हें रचनाकौशल्य त्याने

प्रयत्नपूर्वक व चिंतनाने प्राप्त केलें होतें. म्हणून त्यांत असंभाव्यता किंवा असंबद्धता वाटत नाही. इतरांना तें साधलें नाही. म्हणून एकप्रवेशी अंकाची त्यांची रचना अनेकप्रवेशी अंकांसारखीच वाटते. पण ही गोष्ट नवनाट्याचा वेगळेपणा दाखविण्याचें गमक आहे असें कोणीच म्हणत नाही.

आम्ही समजलों तें ' नवतंत्र ' म्हणजे वास्तववादी नवनाट्य नव्हें :

वास्तविक खऱ्या नाट्याचा अभिमानी जुन्याबरोबर नवनाट्याचेंहि तितक्याच प्रेमाने स्वागत करील, नव्हें करायला पाहिजे. कारण जुन्याप्रमाणे नव्याचेंहि सामर्थ्य नाटकाच्या शाश्वत मंत्रांतच आहे. तंत्र, परिवर्तनाच्या अवस्थेंत आलेलें, कालसापेक्ष नवीन धर्तीचें बाह्य आवरण आहे; आविष्करणाची ती कालसापेक्ष नवीन पद्धति आहे. असें असतांहि नाट्यप्रकटनाच्या या विकसित माध्यमाला–साधनालाच–साध्य ठरवून त्यालाच नवनाट्य म्हणण्यांत आलें व साधनांत आणि साध्यांत अशा प्रकारें गल्लत करण्यांत आली; आणि सामान्यतः याच गोष्टींमुळे सुरवातीला नवनाट्याचा बहुतांशी उपहासच झाला. पण खरोखरीने तो नवनाट्याचा उपहास नसून जें खरें नवनाट्य नव्हतें पण नवनाट्य म्हणून बळेंच येऊं पाहत होतें अशा नवतंत्राने भारून टाकलेल्या नाटकांचा तो उपहास होता. जुन्याच्या अभिमानी लोकांनी तो उपहास कोणत्याहि बुद्धीने केलेला असो, पण त्या वेळीं ज्याचा उपहास झाला तें नाट्य उपहासाला योग्यच होतें असें आजहि वाटतें. कारण ज्याचा उपहास झाला तें खरें नवनाट्यच नव्हतें. नवनाट्य काय आहे हें समजून घेण्याची जुन्याच्या अभिमान्यांना आवश्यकताच भासली नाही; आणि जें नवनाट्याचे अभिमानी होते त्यांच्या स्वतःच्या कल्पनाच खऱ्या नवनाट्या-संबंधी सुस्पष्ट नव्हत्या; आणि ज्यांच्या त्या कल्पना स्पष्ट असतील त्यांना त्या प्रकट करून दाखविण्याचें साधन नव्हतें.

शॉच्या Discussion drama च्या सिद्धांताने केलेली दिशाभूल :

एकोणिसाव्या शतकाच्या पहिल्या अर्धशतकांत यूरोप, इंग्लंड आदि देशांत जे समाज, राजकारण आणि व्यक्ति जीवनांत परिवर्तन घडून आलें त्याचा वास्तविक तो परिणाम होता हें आपण मागे पाहिलें आहेच. हें आधुनिक

नाट्य यूरोप व इंग्लंडमध्ये इब्सेनच्या नाटकांमुळेच प्रामुख्याने घडून आलें. Archer, Goss आदि नाट्यशास्त्रज्ञांनी इब्सेनच्या नाटकांचीं इंग्रजींत भाषांतरें केलीं आणि त्या वेळीं इब्सेनच्या नाटकांचा अत्यंत जोरदारपणें Bernard Shaw ने प्रचार केला. शॉ देखील एक अत्यंत थोर नाटककारच. तो स्वतंत्रप्रज्ञ तर होताच पण आपल्याला जें पटतें तें, इतरांना कितीहि अप्रिय असो, सांगावयास, करावयास न कचरणारा असा तो निर्भीड नाटककार होता. इब्सेनच्या नाटकांवरून 'चतुर चुरचुरीत चर्चात्मक संवाद' हेंच नाटकाचें प्रमुख वैशिष्ट्य आहे असा सिद्धांत त्याने मांडला, आणि त्या सिद्धांताच्या अनुरोधाने त्याला 'Discussion drama' असें म्हटलें जाऊं लागलें. आमच्यापैकी कांही विद्वानांनी इब्सेन समजावून घेतला तो शॉच्या विचारांच्या अनुरोधाने. त्यामुळे ते आमच्यांतील विद्वान अभ्यासक नवनाट्य म्हणजे 'बौद्धिक चर्चा' असा प्रचार करूं लागले. पण शॉचा हा सिद्धांत निरपवादपणें कोणीच मान्य केलेला नसला तरीहि या विचारसरणीने नवनाट्यासंबंधीच्या विचारांत मराठी नाट्यसृष्टींत आणखी अधिक गोंधळ निर्माण झाला. जणू नवनाट्याचा नाट्याशी सुतराम् कांही संबंध नव्हता. वास्तविक शॉने आपलीं नाटकें लिहिलीं तीं रंगभूमीसाठीं; आणि त्याच्या ज्या नाटकांत खरें नाट्य उतरलें त्याच नाटकांत त्याच्या चर्चात्मक संवादांनी नाट्याचा परिपोष उत्तम प्रकारें केलेला आहे, असें दिसून येईल. आमच्याकडील विद्वानांच्या मनावर त्याचा परिणाम झाला तो विपरीतच. शॉच्या साक्षीने त्यांनी आधुनिक नाटक म्हणजे 'बौद्धिक चर्चा', 'युक्तिवाद' असा स्वतःचा भ्रम करून घेतला आणि इतरांचाहि तसाच समज करून द्यावयास ते सरसावले. इब्सेनचीं नाटकें रंगभूमीवर गाजलीं, आधुनिक नाट्याचा महर्षि म्हणून त्याला जें पद प्राप्त झालें तें कशामुळें हें ओळखण्याचें तारतम्य त्यांनी राखलें नाही. इब्सेनच्या नाटकाचें महत्त्व त्यांतील प्रभावी परिणामकारक नाट्यावर आहे ही वस्तुस्थिति आहे. पण तें ओळखण्याची Shaw च्या प्रभावामुळे त्यांना आवश्यकता वाटली नाही. व शॉने स्वतःचीं नाटकें लिहिलीं तीं रंगभूमीसाठीच ह्या गोष्टीकडेहि पाहण्याचें त्यांना अवधान राहिलें नाही.

तंत्र म्हणजे काय ?

तंत्र, वास्तविक, व्यक्ति व कालसापेक्ष आहे. आपल्याला जें सांगावयाचें तें अधिक चित्ताकर्षक व परिणामकारकतेने सांगण्यासाठी नाटककार ज्या पद्धतीचा अवलंब करतो तें त्याचें तंत्र. अफाट प्रतिभासामर्थ्याचा, व्यापक जीवनानुभूति असलेला, स्वतंत्रप्रज्ञ, युगप्रवर्तक नाटककारच असें वेगळें तंत्र निर्माण करूं शकतो; व इतर सामान्य नाटककार त्याचें अनुकरण करीत असतात. 'King Oedipus' लिहणाऱ्या सोफोक्लीसचें नाट्यतंत्र म्हणजे शेक्सपिअरचें नाट्यतंत्र नव्हें किंवा इब्सेनचें नाट्यतंत्र म्हणजे शेक्सपिअरचें नाट्यतंत्र नव्हें. त्याला सबळ कारणेंहि आहेत. ग्रीकांचें रंगपीठ आणि प्रेक्षक शेक्सपिअरच्या काळीं नव्हते आणि इब्सेनच्या काळीं असलेलें रंगपीठ आणि प्रेक्षक म्हणजे शेक्सपिअरच्या काळचें रंगपीठ आणि प्रेक्षक नव्हेत. कित्येकदा एकच कलावंत आपल्या प्रतिपाद्याच्या अनुषंगाने प्रत्येक कलाकृतींत वेगवेगळीं तंत्रें वापरत असतो. खुद्द इब्सेनच्या नाट्यसंसाराकडे आपण पाहिलें तर सुरवातीच्या त्याच्या नाटकाचें तंत्र अद्‌भुतरम्य नाटकासारखेंच होतें असें दिसून येईल. त्याने आपल्या विख्यात Retrospective तंत्राचा वापर केला तो आपल्या शेवटच्या कांही नाटकांत. अद्‌भुतरम्य तंत्रापासून तो वास्तववादी नाट्यरचनातंत्रापर्यंत त्याची नाट्यरचनापद्धति विकसित होत गेली. 'Warriors of the Helegeland' या नाटकांत प्रथमतः आपल्या पूर्वावस्थानिवेदनपर नाट्यतंत्राचा इब्सेनने वापर केला. परंतु त्यानंतर त्याने लिहिलेल्या कांही नाटकांत त्याने त्या तंत्राचा वापर केला नाही. कारण हिरा तसें कोंदण ही कलात्मक दृष्टि त्याच्यांत भरपूर होती.

नेपथ्य व सजावटीची अद्यतनता : स्वगतांचा लोप :

इंग्रजी रंगभूमीवर पूर्वी पुरुषच स्त्रियांच्या भूमिका करीत असत. रिस्टोरेनच्या काळांत प्रथम स्त्रियांनी इंग्लंडमध्ये रंगभूमीवर पदार्पण केलें आणि त्यानंतर स्त्रियांच्या भूमिका त्या देशांत स्त्रियांनीच केल्या. आमच्याकडेहि तोच क्रम दिसून येईल. आपलें Picture Frame नाट्यगृह ही त्यांचीच अनुकृति आहे. इंग्रजी रंगभूमीवर झाकलेलें नाट्यगृह व देखावे १६६०

नंतर अस्तित्वांत आले. याच काळांत Othello नाटकांत, १८६० सालीं प्रथमच एका बाईने डेस्डिमोनाची भूमिका केली आणि १८७० नंतर स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्या. मराठी रंगभूमीवर स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात हा आग्रह कटाक्षाने नवनाट्यकारांनीच धरला. अद्य-यावत् वास्तव देखावे नवनाट्याचा प्रवेश होण्यापूर्वीपासूनच आले असले तरी त्या बाबतींत आग्रह आणि कटाक्ष त्यांनीच ठेवला. पण या गोष्टी म्हणजे नवनाट्य नव्हे. नवनाट्याच्या प्रवर्तकांनी नवनाट्याच्या वाङ्मयीन बाह्य स्वरूपासंबंधी असेच गैरसमज निर्माण केले हें आपण पाहिलें आहेच. एकप्रवेशी अंकाची नाट्यरचना जणू कांही इतर नाट्यप्रकारांशी व्यव-च्छेदक असें नवनाट्याचें स्वरूप मराठी रंगभूमीवर मानलें गेलें होतें. पण पाश्चात्य नाटककारांनी आपल्या आधुनिक नाट्याचें हें विशेष लक्षण म्हणून कधीच मानलें नाही याचीं कितीतरी उदाहरणें त्या काळच्या पाश्चात्य नाटकांतून काढून दाखवितां येतील. परंतु सामान्यतः त्यांची नाट्यरचना एकप्रवेशी अंकाची असे, असें म्हणतां येईल. इब्सेनने आपल्या नाटकांतून स्वगतांची संपूर्णतः हकालपट्टी केली. पण चेकॉव्हने तें बंधन कटाक्षाने पाळलें नाही. स्वगतांचा लोप कांही नाटककारांना तितकासा आवश्यक वाटत नाही. संवादाच्या बाबतींतहि तसाच कांहीसा प्रकार आहे. Modern Drama ची संपूर्णतः उभारणी वास्तवावरच असल्यामुळे त्यांतील संवाद काव्यमय, कल्पक नसावेत, ते आपण रोज जी भाषा बोलतों त्या भाषेंतच असावेत, असा आग्रह धरण्यांत आला. पण हा आग्रहहि अनेकांना मान्य नाही.

इब्सेनचें पूर्वावस्थानिवेदनाचें तंत्र नवनाट्य नव्हे :

इब्सेनच्या गाजलेल्या नाटकांतून इब्सेनने स्वतः निर्माण केलेलें तंत्र वापरलें. त्यामुळे त्याचें नाट्यरचनेचें नवीन तंत्र नवनाट्याचें वैशिष्ट्य मानलें गेलें. पण तेंहि बरोबर नाही. कारण तें तंत्र शॉने स्वतः वापरलें नाही. Gales-worthy, Harby Granville Barker, Sir Aurthur Pinero, Henry Aurthur Jones, आदि Modern Drama च्या प्रवर्तकांनी व त्या-नंतरच्या Somerset Maugham, Sir James Barrie, Sir John Envine आणि Noel Coward यांनीहि तें तंत्र वापरलें नाही. आतापर्यंत

आपण जीं नवनाट्याचीं किंवा इंग्रजी Modern Drama चीं लक्षणें पाहिलीं तीं त्या नाटकांचीं सामान्य लक्षणें फार तर ठरूं शकतील. पण तीं त्या नाटकाचीं इतरांपेक्षा वेगळीं वैशिष्ट्यें मानता येणार नाहीत.

पाश्चात्य आधुनिक नाटकाचा आत्मा :

वास्तविक नवनाट्याने नाट्याच्या शाश्वत आत्म्याला मुळीच हात घातला नाही हें आपण पाहिलें आहेच. नवनाट्याने किंवा Modern Drama ने क्रांति केली ती नाटककाराच्या नाटकाकडे व व्यक्ति आणि समाजाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणांत. फ्रेंच राजक्रांतिनंतर सबंध यूरोप खंडांत दूरगामी परिणाम होऊन फार मोठी क्रांति घडून आली. 'उच्च नीच कांही नेणें हा भगवंत' ही तुकोबांची विचारसरणी फ्रेंच राज्यक्रांतीने समाजाच्या तळापर्यंत पोहोंचविली. व्यक्तिस्वातंत्र्याला प्राधान्य मिळालें. व्यक्तीच्या जीवनविकासाला सभोंवारचें वातावरण, परिस्थिति व समाज मुख्यत्वेंकरून कारणीभूत असतो आणि समाजच त्याच्या स्वतंत्र जीवनाला मोठा अडसर आहे अशी विचारधारा जन्माला आली; आणि समाजापेक्षा व्यक्तीचें सुख, त्याच्या भावना, महत्वाकांक्षा यांच्यांत आणि समाजांत व्यक्तीच्या सुखासाठी संघर्ष निर्माण झाला. ही जी समाजजीवनांत क्रांति घडून आली त्यांतून नवनाट्याची (Modern Drama) दृष्टि आली. या अर्थाने हें नवनाट्य क्रांतिकारक होतें. राजसत्तेपासून लोकसत्तेपर्यंत वैधिक-जीवनांत जसें क्रमाने परिवर्तन घडत आलें त्याच प्रकाराने अभिजात (Classicism), अद्‍भुतरम्य (Romanticism), आणि वास्तववादी (Realism) नाटक उदयास आलें.

अभिजात, अद्‍भुतरम्य आणि वास्तववादी नाटकांचा जीवनदृष्टिकोण :

नाट्यवाङ्मयांतील या परिवर्तनाच्या अनुरोधाने आपण नाट्यविकासाचा मागोवा घेऊं लागलों तर आपल्याला दिसून येईल की सर्व ग्रीक-नाटकांतून मनुष्याच्या सर्वनाशाचें कारण नियति आहे असें ध्वनित होतें. समाजजीवनांत वावरतांना व्यक्ति स्वतःचा आत्मनाश स्वतःच्या अतिरिक्त स्वभावदोषानेच घडवून आणते, त्यांत इतरांचा कोणाचा अपराध नसतो

हा संदेश शेक्सपिअरचीं Romantic नाटकें देतात. या उलट वास्तववादी नवनाट्य (Modern Drama) म्हणत असतें की व्यक्तीच्या दुःखाची सारी जबाबदारी समाजावर व त्याने निर्माण केलेल्या अन्याय्य परिस्थितीवर आहे. इब्सेनचीं सर्व विख्यात नाटकें आपण विचारांत घेतलीं तर त्याच्या सर्व मानसकन्यांची आणि नायकांची हीच समाजाविरुद्ध तक्रार असल्याचें दिसून येईल. म्हणून व्यक्तिजीवनावर अन्याय करणाऱ्या सर्व पूर्वश्रद्धांचें भंजन हाच त्याच्या नाटकांत संदेश आढळतो. समाजाने जोपासलेल्या परंपरा, निष्ठा, आणि त्या अनुरोधाने समाजांत आढळणारें ढोंग, खोटेपणा यांचा नायनाट केल्याशिवाय व्यक्ति कधीच सुखी होऊं शकणार नाहीं ही त्याची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टि आहे. Shaw आणि गॅल्सवर्दी यांचीं वास्तव नाटकें याच तात्त्विक बैठकीवर उभारलेलीं आहेत असें दिसून येईल. या गोष्टीला अनुलक्षूनच आर्चिबाल्ड हेंडरसन, आधुनिक नाटक (Modern Drama) म्हणजे काय तें सांगतो. तो म्हणतो 'आधुनिक प्रचलित समाजजीवन आणि कला यांचें सार 'सामाजिक जागृति' या दोन शब्दांत सामावलें आहे. (The new content of the contemporary life and art is epitomised in the two words 'social consciousness.') या मध्यम-वर्गीय नाटकांचीं (Middle Class Drama) वैशिष्ट्येंहि त्याने सांगितलीं आहेत. (' Changing Drama ' by Archibald Henderson.)

सामान्य व्यक्तीच्या जीवनाचें नाटक – नवनाट्य :

Modern Drama अस्तित्वांत आलें त्यापूर्वीच्या नाटकांकडे आपण पाहूं लागलों तर ज्या व्यक्तींच्या जीवनाशी प्रतिपाद्य निगडित झालें असतें त्या व्यक्ति सामान्य दर्जाच्या नसतात असें दिसून येईल. कारण त्या काळांत सामान्य व्यक्तीला आजच्याइतकें महत्त्व नसल्यामुळे अशा सामान्य व्यक्तिजीवनाच्या चित्रणाने कोणी आकर्षित होऊं शकेल या गोष्टीवर त्यांचा विश्वासच नव्हता. त्यामुळे समाजांत अगदी वरच्या पातळीवर असणाऱ्या राजा, राणी, प्रधान, सेनानी, लोकधुरीण अशा व्यक्तींच्या जीवनाचीं चित्रेंच नाटकांतून रंगविलीं जात असत. समाजांतील आधुनिक परिवर्तनाने ही परिस्थिति बदलली आणि त्यामुळे नवनाट्याने याहि प्रकारांत मूलगामी क्रांति घडवून आणली.

सामान्यांचें जीवन, सामान्य व्यक्तींचीं सुखदुःखें, त्यांच्या भाव-भावना, त्यांच्या जीवनांतील आकांक्षा व समस्या, यांच्यासंबंधी सामान्य जनतेच्या मनांत अधिक जिव्हाळा, अधिक आपुलकी वाटूं लागली; आणि त्यांच्या जीवनाच्या नाट्यपूर्ण आविष्काराशी समरसता अधिक निर्माण झाली. तीं चित्रें पाहून त्यांच्या मनांतील सुप्त भावना जागृत झाल्या. नवीन विचारांचे वारे वाहूं लागले. आर्चिबाल्ड हेंडरसनच्या शब्दांतच त्याच्या ‘ Changing Drama ’ या ग्रंथांतून त्याचे दोन उतारे दिल्याने हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होऊं शकेल. पूर्वीच्या नाटककारांचीं नाटकें पाहत असतांना प्रेक्षकांनी खालील शब्दांत नाटककाराला धन्यवाद दिले असते असें तो म्हणतो. ‘ How grateful I am to you for actually expressing what I have often felt, but never put in words. ’

जें मला नेहमी वाटावयाचें पण जें मी कधी शब्दाने व्यक्त केलें नाही अशा, मला सारख्या प्रतीत होणाऱ्या, गोष्टींचें आपण मला दर्शन घडविलें याबद्दल मी आपला कृतज्ञ आहें.

या उलट आधुनिक नाटककारांचीं नाटकें पाहून त्याला सारखें त्या नाटककाराला म्हणावेसें वाटतें—

‘ How grateful I am to you for bringing out in me latent, unsuspected funds of thoughts and emotions; you have given me to think, what I might, but nevar actually, have thought before. You have inspired in me emotions which I might have felt before, but actually never have felt untill now.’

माझ्या मनांत सुप्तपणें वसणारें, पण ज्यांच्या अस्तित्वाच्या जाणिवेची मला यत्किंचित शंकाहि आली नाही, अशा विचारांचें आणि भावनांचें भांडार आपण माझ्या मनांत जागृत केलें याबद्दल मी आपला कृतज्ञ आहें. ज्या विचारांचा संपर्क मला होणें शक्य होतें, पण प्रत्यक्षांत जे विचार पूर्वी कधीच माझ्या मनांत आले नाहीत असे विचार आज आपण माझ्या मनांत

जागृत केले आहेत. आपण माझ्या मनांत अशा भावना जागृत केल्या की तसल्या भावनांचा अनुभव मला यापूर्वीहि घेता आला असता पण तसल्या भावनांची जागृति आजवर माझ्या मनांत कधीच झाली नाही.

नवनाट्याचें भावनात्मक बुद्धीला आवाहन :

या दोन उताऱ्यांवरून असें स्पष्ट दिसून येतें की या नाटककारांचें आवाहन माणसांच्या विचाराला, बुद्धीलाच केवळ नव्हतें तर भावनांची जागृति हाहि त्यांचा हेतु होता. त्यामुळे नवनाट्याचें आवाहन केवळ भावनेला जसें नव्हतें तसें तें केवळ बुद्धीला किंवा विचारालाहि नव्हतें. प्रेक्षकांच्या भावनात्मक बुद्धीला त्यांचें आवाहन होतें. त्याचप्रमाणे या नाट्याची प्रकृति गंभीर होती. व्यक्तीच्या भावनात्मक बुद्धीला जागृत करण्याचा त्यांचा हेतु स्पष्ट दिसतो.

तार्किक शुद्धता हा नवनाट्याचा एक विशेष :

William Archer ने या नाट्याचें आणखी एक वैशिष्ट्य सांगितलें आहे. तो म्हणतो, आधुनिक वास्तववादी नाटक हा एक शुद्ध तर्कशुद्ध कलाप्रकार आहे. (‘ Modern realistic drama is a pure and logical art form. ’)

तत्कालीन जीवनावर अधिष्ठित अशी एक प्रश्नांकित समस्या प्रेक्षकांपुढे मांडायची एवढेंच नाटककाराचें कार्य आहे असें ते सांगतात. ‘ जीवन हें असें आहे ’ एवढेंच दाखवावयाचें; त्या समस्येचें उत्तर इतरांनी द्यावें असें ते म्हणतात.

आधुनिक नाटकाची पूर्वतयारी रिस्टोरेशन काळापासून :

आजच्या आधुनिक नाट्याची प्रथम सुरवात Restoration च्या काळापासून झाली. या कालखंडात नाटकांचीं वाङ्मयीन कलामूल्यें अगदीच खालच्या पातळीवरचीं होतीं असें कित्येक पाश्चात्य समीक्षकांचें म्हणणें आहे. पण आधुनिक रंगभूमीची तयारी Restoration च्या काळापासूनच सुरू झाली. बंद, Picture frame, असलेलीं नाटकगृहें याच काळांत प्रथम अस्तित्वांत

आलीं. Picture frame असलेलीं नाट्यगृहें अस्तित्वांत आल्यामुळे अद्ययावत् व खऱ्याचा आभास निर्माण करणारे देखावे रंगपीठावर आले आणि स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियाच करूं लागल्या. पुढच्या व्हिक्टोरिया राणीच्या काळांत या देखाव्यांना वैभवाचें स्वरुप आलें. व्हिक्टोरिया राणीच्या राजवटींत गॅसच्या दिव्यांची प्रकाशयोजना रंगभूमीवर असे. पुढे विजेचे दिवे आले. आणि १९३५ पर्यंत Flood lighting, Acting area lanterns, Battens and Floats, Dimmers, Cyclorama lighting आणि Parabolic reflectors आदि प्रकाशयोजनेचीं संपूर्ण साधनें इंग्लंडच्या रंगभूमीवर अस्तित्वांत आलीं. १८८१ सालीं प्रथम विजेचे दिवे आले. सारांश १८९० च्या सुमारास Modern Drama ची सुरवात मानली जाते. त्यापूर्वी इंग्लंडच्या रंगभूमीवर अद्ययावत् नाट्यगृहें, अद्ययावत् देखाव्यांची योजना आणि प्रकाशयोजना या गोष्टी उपलब्ध होत्या.

इंग्लंडमधील Modern Drama, ज्याचें मराठी रंगभूमीवरील नवनाट्य हें मराठी स्वरूप आहे, त्याची स्पष्ट कल्पना देण्याचा येथवर प्रयत्न केला आहे. त्यावरुन W. Archer, Archibald Henderson, Ernest Reynolds, Allardyee Nicolls, G. Barker यांच्या निवेदनाच्या आधारें नवनाट्याचीं (Modern Drama) खालील वैशिष्ट्यें होतीं असें म्हणता येईल.

नवनाट्याचीं वैशिष्ट्यें :

Allardyee Nicolls या विख्यात समीक्षकाच्या शब्दांतच तें सांगितलेलें बरें. कारण त्याने या सर्व वैशिष्ट्यांचा उल्लेख आपल्या अभिप्रायांत केला आहे. ('British Drama', by Allardyee Nicolls पृ. ३४०-३४१) तो म्हणतो, " इब्सेनचें नाटक म्हणजे घरगुती नाटक (Domestic Drama) होतें. आपल्या सभोवारचें सामान्य जीवन आविष्कारित करण्याचा त्याचा हेतु होता. तोपर्यंत चालत आलेलें नाटक आणि त्या नाटकांत व्यक्त होणाऱ्या भावनांत आणि तत्कालीन सामान्य स्त्रीपुरुषांच्या भावनांत समानता

कांहीच नव्हती. नाटकाला प्राचीन काळची थोरवी प्राप्त करून द्यावयाची असेल तर त्या काळाला आवश्यक असणाऱ्या व त्या काळाशी अनुरूप अशा नवीन गोष्टींचा त्याने पत्कर करावयास पाहिजे अशी त्याची खात्री झाली होती. अद्‌भुतरम्य नाटकांत आढळणाऱ्या भडक व दिखाऊ नाट्याच्या मागें लागण्यापेक्षा तत्कालीन जीवनाचें प्रतिबिंब ज्यांत दिसेल असें तत्कालीन जीवनाचें नाट्य निर्माण करण्यावरच त्याचा कटाक्ष होता.

मानवतेला नष्ट करूं पाहणाऱ्या किती तरी गोष्टी समाजजीवनांत नांदत होत्या. या पार्श्वभूमीवर व्यक्तीचा आत्मा आणि समाजांत वसणारी भयंकर ज्वालाग्राही परिस्थिति यांची गुंतागुंत असलेली, व्यक्तीच्या जीवनाची शोकान्तिका त्याने आपल्या नाटकांत निर्माण केली. हें साधण्यासाठी घरगुती तशीच सामाजिक अशीं नाटकें त्याने लिहिलीं. व्यक्ति-जीवन आणि सामाजिक समस्यांवर आधारित नाटकें लिहितांना त्या नाटकांत त्याने नवीन स्पष्टता आणली. त्यामुळे व्हिक्टोरियन युगांत आनंदकारक सामान्य नाटकांची चट लागलेल्या लोकांना इब्सेनचीं नाटकें कडवट लागलीं. साम जिक पार्श्वभूमीवर सामान्य माणसाच्या अशा व्यक्तिरेखा त्याने निर्माण केल्या की, त्याच्या शोकान्तिकांनी समाजाच्या मनांत थोर शोकान्तिकांमुळे निर्माण होणारी अनुकंपा त्यांच्यासंबंधी निर्माण केली. या नाट्यविश्वांत त्या काळच्या समाजाला हादरा बसविणारा, त्यांना जें सत्य उघड करून सांगूं नये असें वाटत होतें असें सत्य निर्भयपणाने सांगणारा हा नाटककार जन्मास आला; आणि एका नवीन क्रांतिकारक प्रवृत्तीला त्याने जन्म दिला. त्यामुळे नवीन नाटककार उदयास आले. अद्‌भुतरम्यतेला टाकून देऊन ते घरगुती नाटकांकडे वळले. आणि समाजाच्या ज्या अंगाचीं चित्रें काढावयास त्यांना पूर्वी मज्जाव होता, अशा समाजजीवनावर ते नाटकें लिहूं लागले. समाजजीवनाचा विचार करूं लागतांच त्यांच्या मनांत नवीन नवीन कल्पनांचा उदय झाला आणि विश्वाचा नवीन अर्थ व तद्विषयक नवीन सिद्धांत आविष्कारित झाले. याप्रमाणे प्रतिपाद्य विषय आणि मांडणी यांच्यांत परिवर्तन घडून येतांच त्याचा आविष्कार करण्यासाठी एक नवीन तंत्र जन्मास आलें. एकोणिसाव्या शतकांत वापरलेले अनेक नाट्यसंकेत जुनेपुराणे अना-

वश्यक झालेले आहेत हें त्याला दिसून आलें. नवीन उदयास आलेल्या नाट्यगृहासुळे नवीन तऱ्हेच्या कलाकुसरीची आवश्यकता आहे, याची त्याला जाणीव झाली; आणि नवीन कलाकुसरीचा पायंडा घालण्याच्या मार्गास तो लागला. त्यासाठी त्याने आपल्या नाटकांत स्थल, काल, घटना यांच्यांत एक-जिनसीपणा व एकसूत्रताच आणली असेंच केवळ नव्हें, तर त्यांत त्यांनी नाट्याचे नवीन संकेत निर्माण करून वास्तवता व परिणामकारकता आणली. आपल्या खलनायकांच्या अंतःघडामोडी व्यक्त करण्यासाठी अद्‌भुतरम्य नाटकांत वापरांत असलेलीं स्वगतें व एका बाजूला (asides) या गोष्टींना त्यांनी सर्वस्वीं काट दिला; आणि त्यांची जागा भरण्यासाठी अत्यंत सूक्ष्म कलात्मक अशा संवादांची रचना केली. याप्रमाणे तंत्रांत बदल घडवून आणल्यासुळे जे नाट्यसंकेत अत्यंत हास्यास्पद असे वाटत होते, त्यांना काट तर देतां आलाच, पण त्यांच्या जागीं स्वभावपरिपोष, व्यक्तिमनाचें चित्रण व कथानक यांच्यांत सोहक कलाकुसर आणता आली. या कलाकुसरींत त्याने दुसऱ्याहि समकालीन नाटककारांना सामील करून घेतले. ग्रीक किंवा शेक्सपिअरच्या नाटकांपेक्षा या नाटकांत आंतरिक विचार-प्रक्रियेला घटनां-पेक्षा अधिक महत्त्व आलें. इब्सेनच्या नाटकांचा परिणाम १८६० सालीं फार नव्हता. पण आर्चर व गॉस यांनी १८९१ ते १८९७ च्या दरम्यान इब्सेनचीं नाटकें भाषांतरित केलीं. शॉने इंडिपेंडन्ट थिएटर सोसायटीच्या मदतीने इब्सेन इंग्लंडच्या रंगभूमीवर आणला. १८९० नंतर इब्सेनचा प्रभाव इंग्लंमधील नाट्यविश्वांत परिणामकारकतेने जाणवला आणि त्यांतून इंग्लंडच्या रंगभूमीवर खालील प्रवृत्ती प्रासुख्याने प्रस्थापित झाल्या.

त्यानंतर इंग्रजी गंभीर नाटकांत (Serious Drama) तत्कालीन समाजांतील कथानकेंच रचण्यांत आलीं.

इब्सेनची शिकवणूक होती त्याप्रमाणे आपल्या सभोंवारच्या वास्तव-जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर सामान्य स्त्री-पुरुषांच्या भावनांचाच परिपोष नाटकांत होऊं लागला. त्यांतून प्रथम तत्कालीन, वरच्या पातळीवरील लोकांचें, त्यानंतर मध्यमवर्गीयांचें व नंतर कामगार वर्गाचें जीवन रंगविण्यांत आलें.

सामान्य जीवनाचेंच तें नाटक असल्यामुळे त्या नाटकांत नवीन कल्पनांचा प्रादुर्भाव झाला व त्यांतून Drama of Idea निर्माण झालें.

त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या कल्पना क्रांतिकारक असल्यामुळे व त्या क्रांतिकारक विचारामुळे सामाजिक युद्धाला तें आव्हानपरच होतें. त्यामुळे पुढच्या पिढींतील लोकांना तें वैचारिक युद्धाचें अंगणच झालें.

जुन्याच्या भंजनाची प्रवृत्ति त्यांतून निर्माण झाली.

स्त्री पुरुषांतील विषयभावना व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांना अधिक प्राधान्य आलें.

स्त्री-वर्गांत जागृति होऊन त्यांचें लक्ष स्त्री-दास्य विमोचनाच्या कार्याकडे अधिक गेलें. सदैव संशयात्मा, (Questioning) अस्वस्थ व अतृप्त असें या नाटकांतील स्वभावचित्रांना स्वरूप आलें.

नाटकांत उघड नाट्यसंघर्षापेक्षा आंतरिक, मानसिक संघर्षाला महत्त्व आलें आणि व्यक्तीच्या मानसिक मनोव्यापाराचें सूक्ष्म अवलोकन करण्याचा प्रवृत्ति वाढली. यांतूनच पुढे प्रतिकात्मक (Symbolism) नाटक उदयाला आलें.

यावरून इब्सेनच्या नाटकांच्या परिणामासुळे इंग्लंडमध्ये जें नवनाट्य (Modern Drama) जन्माला आलें त्याच्या स्वरूपाची, प्रकृतीची, तात्त्विक बैठकीची व अन्य वैशिष्ट्यांची कल्पना येते. इंग्लंडमध्ये जन्माला आलेल्या या नवनाट्याचा थोडासा इतिहास पाहिला म्हणजे ही कल्पना आणखी अधिक स्पष्ट होईल.

इब्सेन आणि शॉ :

इंग्रजी मॉडर्न ड्रामापुरता विचार करावयाचा झाला तर या नवनाट्याचें निशाण इंग्लंडांत तरी वर उचलून धरण्याचें मुख्य कार्य केलें तें Bernard Shaw ने. साधारणतः १८६० पासून इंग्रजी नाट्याचें पाऊल Modern Drama च्या दिशेने पडत होतें व त्या कार्याचा प्रवर्तक प्रथम T. W. Richardson हा नाटककार होता, असें त्या देशाच्या नाट्येतिहासावरून दिसतें. परंतु Bernard Shaw च्या लोकोत्तर व्यक्तित्वापुढे Richardson केवळ एका इतिहासाच्या पानांत नोंद करून ठेवण्यासारखी व्यक्ति वाटते.

Bernard Shaw चें श्रद्धास्थान Ibsen च आहे. पण बाह्य स्वरूपाच्या किंवा अंतर्गत रचनेच्या दृष्टीने शॉचीं नाटकें इब्सेनच्या नाटकांप्रमाणे नाहीत. अगदी सहजासहजी दिसणारा दोघांच्या नाटकांतील भेद म्हणजे इब्सेनचीं नाटकें पूर्णपणें गंभीर असून विनोदाचें जवळ जवळ त्याला वावडें आहे. तर उपरोध, उपहास विडंबन यांनी परिपूर्ण असें शॉच्या नाटकाचें माध्यम आहे. शॉ प्रच्छन्न प्रचारक आहे. इब्सेन कलावंत आहे. या दोघांच्या नाटकांसंबंधी बोलतांना Ernest Reynolds आपल्या Modern Drama या ग्रंथांत म्हणतो की, रंगभूमीसंबंधी लिहिणारे लेखक शॉसंबंधी बोलतांना तो इब्सेनच्या परंपरेचा वारस आहे असें म्हणतात; आणि त्यामुळे असें वाटतें की, नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत इब्सेन आणि शॉ यांचीं नांवें ड्रायडन आणि पोप किंवा कॉंग्रीव्ह आणि शेरिडन यांचीं नांवें जशीं एकत्र घेतलीं जातात, त्याप्रमाणे एकत्र घेतलीं जातील की काय ? परंतु हें नेहमीच विसरलें जातें की, इब्सेन कवि होता आणि शॉ कवि नव्हता. इब्सेनच्या नाटकांत अनेक ठिकाणीं काव्यात्मकता उत्कर्षाला पोहोंचलेली दिसते; तिचा शॉच्या नाटकांत यत्किंचितहि आढळ होत नाही. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे इब्सेन केवळ कवीच नव्हें तर एक थोर कवि आहे; तर शॉ थोर कवि तर राहोच, परंतु त्याला साधा कविदेखील म्हणतां येत नाही.

Shaw च्या नाटकांत खऱ्या नाटककाराला आवश्यक अशी अलिप्ततेची वृत्ति दिसून येत नसल्यामुळे त्याने निर्माण केलेलीं पात्रें दरवेशाच्या हातच्या अस्वलासारखीं वाटतात. दरवेशी सांगेल त्याप्रमाणे अस्वल चेष्टितें करतें. अगदी तसाच प्रकार शॉच्या प्रचारात्मक नाटकांत सर्वत्र आढळतो. या सामान्य प्रकाराला अपवाद फार थोडे आहेत.

याच्या उलट, इब्सेनच्या नाटकांत संपूर्ण अलिप्ततेची वृत्ति त्याने कटाक्षाने पाळल्यामुळे त्याचीं पात्रें जिवंत वाटतात. त्यांच्या क्रिया, प्रतिक्रिया, भावना, आकांक्षा, सुख, दुःख, मनोव्यापार सर्वस्वीं त्यांचीं आहेत. त्यांच्याशी इब्सेनचा, त्या नाटकाच्या विश्वांत, कांहीच संबंध नसतो. इब्सेनच्या नाटकाची बैठक तात्त्विक असतें, यांत शंकाच नाही. कोणत्या तरी समस्येचा आविष्कार निःसंशय त्याच्या नाटकांत आहे. पण त्या तत्त्वांची चर्चा संवादरूपाने त्याचीं

स्वभावचित्रें करतांना आढळत नाहीत. त्याच्या नाटकांतील संपूर्ण जीवन-विश्व आणि त्याची परिणति यांत तें सारें प्रतिपादन अनुस्यूत असतें. तें निर्भय असतें. सडेतोड असतें आणि क्रमप्राप्त तर्कशुद्ध असतें. अगदी याच्या उलट, शॉच्या नाटकांची अवस्था आहे. शॉ फार मोठा विद्वान् साहित्यिक असेल; नव्हे आहेच. पण नाटककार म्हणून इब्सेनची थोरवी शॉने त्याला जन्मभर श्रद्धास्थान ठरविण्यास पुरेशी आहे. एक खरा नाटककार आहे, तर दुसरा रंगभूमीच्या माध्यमाने आपल्या तात्त्विक विचारांचा प्रचार करणारा प्रचारक आहे असेंच शेवटीं म्हणावें लागतें. म्हणूनच शॉच्या नाटकांचा विषय कोठेहि निघाला तर विद्वान् मंडळींचा पहिला प्रश्न असतो, तो त्या नाटकांच्या प्रस्तावना वाचल्या किंवा नाही याबद्दल. जणू त्याच्या प्रस्तावना म्हणजेच त्याचें नाटक. इब्सेन आणि शॉ या दोघांच्याहि नाटकांना विचाराची तात्त्विक बैठक आहे. पण इब्सेनचें नाटक वाचलें की, त्यांत बसणाऱ्या तात्त्विक व वैचारिक बैठकीचा उलगडा होतोच, पण त्यापेक्षाहि आपण भारून जातों तें त्यांच्या नाटकांतील परिणामकारक नाट्याच्या सामर्थ्यामुळे. शॉचें नाटक घ्यावयाचें तर आधी त्याची प्रस्तावना वाचावयास पाहिजे आणि नंतर तेंच त्याच्या संवादावरून समजावयाचें. बुद्धिगम्य, बहारदार संवाद त्याच्या नाटकांत आहेत यांत शंकाच नाही. पण त्यांत खरें शाश्वत नाट्य किती आणि तात्कालिक परिणामकारकता किती हें अनुभवाला आलें म्हणजे शॉ म्हणजे केवळ बुद्धि, केवळ प्रचार, एवढेंच शिल्लक राहतें.

स्थूलमानाने नवनाट्याची व्याख्या :

आतापर्यंत आपण पाश्चात्य देशांतील (Modern Drama), ज्याला आम्हीं नवनाट्य म्हणतों, त्यासंबंधी पाश्चात्य नाट्यशास्त्रकारांच्या मदतीने, सविस्तर विचार केला आहे. त्यावरून आपल्या सामान्य जीवनाचें, त्यांतील सामान्य व्यक्तीच्या समस्यांचें, त्याच्या अंतरांतलि मानसिक सुख-दुःखांचें, व्यक्ति आणि परिस्थिति, वातावरण, जुन्या परंपरा, निष्ठा, त्यांवर आधारित समाजांत पसरलेला ढोंगीपणा, दंभ, यांच्यांतील विरोधाचें व त्यामुळे उत्पन्न होत असलेल्या व्यक्ति आणि उपरोक्त गोष्टींतील संगराचें, रंग-भूमीवरील अद्ययावत् साधनांच्या मदतीने व जुन्या अनावश्यक नाट्य-

संकेतांना टाकून देऊन, निर्भयपणें दिग्दर्शित केलेलें नाट्यपूर्ण वास्तव-चित्रण म्हणजे (Modern Drama) किंवा नवनाट्य. त्यांतील तपशिलाचा आपण विचार केलाच आहे. त्यांत या नाटककारांनी नवनाट्याचा परिपोष करतांना नाट्यरचना अमुक प्रकारची असावी असें कोणींच म्हटलेलें नाही हें पाहिलें. तरी बाकीच्या नाटककारांनी या बाबतींत बहुतांशाने इब्सेनचाच कित्ता गिरविला असें फार तर म्हणता येईल. त्याचबरोबर जुन्या परंपरा पायाखाली घालून सामान्य व्यक्तीला, त्याच्या जीवनाच्या आविष्काराला त्यांनी एकमेव नाट्यविषय बनविलें यांत या नाट्यप्रकाराचें क्रांतिकारकत्व आढळून येतें हें खरें.

इब्सेनचीं नाटकें व आपल्याकडील नाटकें :

नवनाट्याचें हें खरें स्वरूप आपण नजरेसमोर ठेवून आणि निरपेक्ष दृष्टीने १९२५ ते १९४५ पर्यंतच्या मराठी नाट्यवाङ्मयाचें निरीक्षण करून चोहोंकडे आपण नजर फिरविली तर आपल्याला काय आढळतें ? १९४३ सालापर्यंत तरी ज्याला आपण नवनाट्य म्हणूं असें एक तरी क्रांतिकारक नाटक मराठींत दिसतें का ? १९४३ सालीं रंगभूमीच्या शताब्दीमहोत्सवाच्या सुमारास 'गृहदाह', 'जन्माचे सोबती' व 'समरांगण' हीं नाटकें प्रसिद्ध झालीं. त्यांत एकप्रवेशी अंक होते, स्वगतांचा लोप होता, कथानक चालू काळचें होतें; पात्रें आमच्या मध्यमवर्गीय सामान्य समाजांतील होतीं यांत शंकाच नाही. पण त्यांत इब्सेनच्या गंभीर नाटकांशी आपल्या क्रांतिदर्शित्वाने अथवा शाश्वत नाट्याने आपलें जवळचें नातें दाखवूं शकतील अशीं किती होतीं ? इब्सेनचें नाटक क्रांतिकारक होतें. कारण तें एकापरीने आक्रमक होतें. पूर्वीच्या, व्यक्तिविकासाच्या आड येणाऱ्या श्रद्धांचें, परंपरांचें भंजन हा हेतु तर त्यांत अनुस्यूत होताच; पण त्याहीपेक्षा त्या नाटकांत विश्वात्मकतेचा प्रत्यय घडावा असें महान् नाट्य निर्माण करण्याचें त्याचें सामर्थ्य होतें. तें आमच्या नवनाट्यांत फारसें आढळत नाही. तें नाट्य वैयक्तिक स्वरूपाचें होतें. त्यांत व्यक्तिभावनांचें सामान्यीकरण नव्हतें ? सामान्यांतील असामान्यत्व दाखवून देणें हें इब्सेनच्या नाटकांचें वैशिष्ट्य किती नाटकांत दिसत होतें ? सामान्याच्या सामान्य जीवनाचें सामान्य दर्शन हें नवनाट्य नव्हे. Modern Drama चीं इब्सेनप्रणीत तळमळ

यासाठी नव्हती. सामान्यांतहि किती तरी असामान्यत्व वसतें, सामान्य जीवनांतहि प्रभावी नाट्य वसतें, तें वेचण्याचें नाटककारांत सामर्थ्य असेल, सामान्यांची सुखदुःखें आत्मीयभावानें जाणून घेण्याइतकें विशाल, सहृदय, विश्वप्रेमांत रंगलेलें मन असेल तर त्या जीवनाच्या चित्रणांतदेखील विश्वात्मकतेचा प्रत्यय घडविणारें नाट्य प्रकट झालेलें, दाखवितां येतें; हा इब्सेनचा आत्मविश्वास होता. याची साक्ष त्याची Doll's House, Rosmer Sholm, Lady from the sea इत्यादि नाटकें देतात. खऱ्या प्रेमासाठी व आपलें पापी संचित नष्ट व्हावें म्हणून आत्मार्पण करणारीं Rebeca सारखीं पात्रें मराठी नाटकांत किती दिसतात ? व्यक्तिजीवनांतून विश्वात्मक नाट्य प्रकट करण्याचें इब्सेनचें जें सामर्थ्य तें अशा प्रकारें व्यक्त होतें. त्यांत प्रचार नव्हता तर जीवनांतील सत्यें शोधण्याचा तो प्रयत्न होता. पण आम्हीं आमच्या देशांत इब्सेनला वेठीला धरलें तें आमच्या सामान्य जीवनाच्या वैयक्तिक गरजांसाठी. आम्हीं इब्सेनचें नाटक ओळखलें तें सामान्य माणसाचें, एकप्रवेशी अंकाचें, स्वगताचा लोप असलेलें, तीन तासांचें नाटक एवढ्यापुरतेंच. सामान्यांतून असामान्यत्व प्रकट करावयाचें, प्रत्येक प्रमुख पात्राच्या जीवनदर्शनानें देशकालातीत समस्या मांडावयाच्या या महान् नाट्यनिर्मितीचें त्याचें ध्येय आम्ही विसरलों— नव्हें तें साधणें आमच्या सामर्थ्यापलीकडची गोष्टहि असूं शकेल. पण इब्सेनच्या नाटकांतील ही विश्वात्मकता, हें दिव्य सौंदर्य आम्ही प्राप्त करूं शकलों नाही आणि म्हणूनच खरें नवनाट्य मराठी नाट्यवाङ्मयांत आजवर आम्ही पाहूं शकलों नाही. आणि त्यांत तरी नवल कसलें ? जेथे शॉसारख्या असामान्य व्यक्तीला तें गवसलें नाही, तें इतरांना प्राप्त होऊं शकलें नाही यांत कांहीच आश्चर्य नाही.

आमच्या नवनाट्यांत असल्या खऱ्या सौंदर्याचाच मुळी अभाव असल्यामुळे निदान अन्य प्रसाधनांनी तरी ती उणीव दूर करण्याच्या आम्ही भरी पडलों. या जाणिवेमुळेच श्री. भटांनी आपल्या 'गृहदाह' नाटकाचें १९५७ सालीं पुनर्लेखन केलें. वास्तविक कोणत्याहि काळीं इब्सेन एकच जन्माला येतो. इतरांनी विनम्रभावानें दैवत म्हणून त्याच्याकडे पाहावें. त्याची प्रज्ञा, त्याचें कलालाघव इतरांना साधणें कठीण. पण इब्सेन म्हणजे नवनाट्य नव्हें. इब्सेनच्या नाटकांतून जें नाट्य निर्माण झालें तें नवनाट्य.

त्या नवनाट्याची उपासना हें नवनाट्याच्या उपासकांचें कर्तव्य. आम्हीं फार तर तशा मूर्तीं घडविल्या. पण त्यांत इब्सेनने निर्माण केलेलें चैतन्य आम्ही निर्माण करूं शकलों नाही. कारण त्या चैतन्यनिर्मितीला आवश्यक असणारा व्यापक अनुभव व वेचक नाट्यदृष्टि आम्हांला कोठे मिळणार? इब्सेनला त्या अनुभवांतून जावें लागलें. तें जीवन त्याने पाहिलें होतें, त्याला जगावें लागलें होतें. म्हणून त्यांत त्याचा आत्मा प्रकट झाला होता. आमच्या सामान्य जीवनाकडे त्या आतुरतेने, त्या सहभावनेने, वेचक नजरेने, निर्लेप मनाने आम्ही पाहूं लागलों तर आमच्या जीवनांत तशा प्रत्ययकारी नाट्याचा शोध लागणारच नाही असें खास म्हणतां येणार नाही. पण तसा प्रयत्न खरोखर कोणीं केला का? आमचे सारे प्रयत्न अनुकरणाचे होते. जणू आमच्या जावनांत शोधून देखील परिणामकारक नाट्य आढळणार नाही. अशा भावनेने आमच्या नाटककारांनी नाटकें लिहिलीं, तीं भाषांतरित. त्यांतून का खरें प्रत्ययकारी जीवनाचें नाट्यदर्शन कुणाला घडवून दाखवितां येईल? सारांश, इब्सेनप्रणीत नवनाट्याचें दर्शन घडवून देईल असें स्वतंत्र नाटक अजून मराठी नाट्यवाङ्मयांत जन्मास यावयाचें आहे हें विदारक सत्य आहे.

अत्र्यांचीं नाटकें नवनाट्यांत पडूं शकतील काय :

आता नवनाट्य काय हें पाहिल्यानंतर अत्र्यांचीं नाटकें या वर्गात पडूं शकतील काय, या प्रश्नाचा विचार करावयाचा आहे. आपलीं नाटकें नवनाट्याच्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेलीं आहेत असें अत्र्यांनी कोठे आवर्जून म्हटल्याचें आठवत नाही. "सुप्रसिद्ध नार्वेजिअन नाटककार हेन्रिक इब्सेन आणि विख्यात फ्रेंच नाटककार ब्रियो ह्या नाट्ककारांच्या तंत्राचा आणि विचारांचा पगडा ह्या काळांत माझ्या मनावर विशेष पडला होता" असें त्यांनी स्वतःच लिहून ठेवलें आहे. तेव्हां अत्र्यांचीं नाटकें नवनाट्याच्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेलीं आहेत काय व त्यांना नवनाट्य म्हणता येईल काय हे दोन प्रश्न साहजिकच निर्माण होतात.

बाह्य आविष्कार नवीन—अंतरंग सनातनी:

अत्र्यांचीं नाटकें मराठी नाट्यवाङ्मयांत चालू असलेल्या जुन्या-नव्याच्या संधिकालांत जन्माला आलीं हें आपण पाहिलें आहे. १९२७-२८ मध्ये

इंग्लंडच्या रंगभूमीवर त्यांनी तेथील नाटकें पाहिलीं. त्या वेळच्या तेथील नाट्यतंत्राचेंहि ज्ञान त्यांना झालें होतें. म्हणून इतरांप्रमाणे केवळ व्यासंगामुळे प्राप्त झालेल्या कल्पनांवर त्यांना अवलंबून राहण्याचें कारण नव्हतें. इंग्लंडांत असतांना व तेथून आल्यावर नव्या विचारांनी, नव्या कल्पनांनी श्री. अत्रे यांचें मन आकर्षून घेतलें असलें तरी त्यांचे उपजत संस्कार, आत्मवत् मानलेल्या निष्ठा, हिंदु संस्कृतीचे आदर्श, मराठी मन इत्यादि गोष्टींचा त्यांना त्याग करतां आला नाही. कारण विचारांचें चिंतन, मंथन, होऊन नवीन विचार, नवीन निष्ठा त्यांच्या मनांत निश्चित व्हावयाच्या होत्या. त्यांची निश्चिति व्हावयास, चिंतनास, मानसिक, वैचारिक, परिवर्तनास जितका काळ जाणें आवश्यक होतें, तेवढा काळ जावयाचा होता. शरीरावर अद्ययावत् इंग्रजी पोशाख आला असला तरी डोक्यावर पुणेरी पगडीच असावी ही आग्रही सनातनी निष्ठा कायम होती. या गोष्टींचे कायम परिणाम त्यांच्या नाट्यसृष्टीवर झालेले स्पष्ट दिसतात. संधिकालांत उदयास आलेल्या प्रत्येकाची हीच अवस्था होत असते. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांचें बाह्यांग सर्वथा नावीन्यपूर्ण असलें, त्यांचें नाट्यतंत्र नवनाट्याचा आभास निर्माण करणारें असलें तरी त्यांचें अंतरंग सनातनी हिंदु मनाचें होतें. नावीन्याचा यशस्वी बाह्य आविष्कार करण्याइतकें त्यांच्या प्रतिभेंत सामर्थ्य होतें.

नवीन कल्पना त्यांच्या मनांत दृगोचर होऊं लागल्या होत्या. पण त्यापुढचें कार्य त्यांच्या बाह्यशक्तीबाहेरचें होतें. All true literature is personal हा दंडक जगांतील सर्व अक्षरवाङ्मयाला लागू आहे. लेखकाच्या व्यक्तित्वाने त्या वाङ्मयाला मर्यादा पडतात. आपल्या वाङ्मयाचा आविष्कार करतांना त्यांना नवीन पोषाख घालणें, त्यांच्या हातांत असते. पण त्यांच्यांत नवीन आत्मा ओतणें त्यांना शक्य नसतें. अत्र्यांच्या नाटकांच्या कांही प्रस्तावनांत 'असकें नाटक मला झालें' किंवा 'असक्या नाटकाने माझ्याकडून तें लिहवून घेतलें' असे उल्लेख आढळतात. ते उल्लेख त्यांनी कोणत्याहि हेतूने केलेले असोत, त्यांतून सत्य प्रतीत होतें हें निश्चित. आपल्या प्रतिभासामर्थ्याने नवीन विश्वाचा आभास त्यांना निर्माण करता आला. तरी तेथेच त्यांच्या सृजनशक्तीला मर्यादा पडल्या. कोणत्याहि बाह्यशक्तीने ती लक्ष्मण-

रेषा ओलांडण्याचें लेखकाचें सामर्थ्य पांगळें पडतें. कारण यापुढचें कार्य त्या लेखकाच्या आंतारिक शक्तीचें असतें. लेखकाच्या आत्मगुणांशी त्याचा संबंध असतो. लेखकाच्या मनांत जे आत्मवत् संस्कार असतात, ज्या निष्ठांनी त्यांच्या मनांत कायमचें स्थान केलें असतें, त्यांनी त्या व्यक्तीचा मूळ पिंड त्याला नकळतच घडविलेला असतो. कलावंताची अवलोकनशक्ति मार्मिक असते, वेचक असते, हें खरें. त्या शक्तीच्या साहाय्याने तो जीवनांतील प्रभावी नाट्य वेचून घेत असतो हेंहि खरें आहे. पण त्या नाट्याचा आविष्कार त्या व्यक्तीच्या उपजत पिंडावर अवलंबून असतो. त्या शक्तीवर मात करण्याचें सामर्थ्य त्या कलावंतांत नसतें. आपल्या प्रतिभासामर्थ्यानें फार तर नवीनाचें आवरण घेऊन जुन्यालाच नावीन्यपूर्ण रीतीने मांडण्याचें कसब त्यांच्यांत असूं शकेल. पण त्याच्यापुढे त्याला जाता येणार नाही. कारण जीवनाचें सूक्ष्म अवलोकन करून स्वानुभवाने तो आपल्या मनांत एक चित्र साकारित करील. त्याद्वारां तो कांहीतरी उत्कटतेने सांगावयास उतावीळहि असेल. पण त्या कलाकृतीची मूस लेखकाचें अंतर्मन तयार करीत असते. ती मूस त्या लेखकाच्या पिंडप्रकृतीवर अवलंबून असते. लेखकाचे विचार कांहीहि असोत, त्याची कलाकृति आकार घेते तो त्याच्या अंतर्मनांतील विश्वाचा. मन जीवनांत प्रतीत झालेलें सत्य सांगण्यास कितीहि उतावीळ झालेलें असो, त्याचें माध्यम, स्वरूप व आत्मा त्या मूळ पिंडाचा असतो. प्रत्यक्ष नाट्य-लेखनाला कोणालाच वेळ लागत नाही. आपल्याला काय सांगावयाचें व कसें सांगावयाचें याची निश्चित कल्पना तेवढी तयार असली म्हणजे झालें. पण वेळ लागतो तो याच गोष्टीसाठी. विचारजागृतीने लेखकाचें अंतर्बाह्य व्यक्तित्व ढवळून निघून, जुन्या निष्ठांचें भंजन होऊन नवीन, परिपूर्ण असलेलें, वेगळें व्यक्तित्व प्रस्थापित व्हावयास फार काळ लागत असतो. अत्र्यांचें जीवन परदेशगमन केल्यावर कितीहि पुरोगामी दिसत असलें तरी त्यांचें अंतर्मन सनातन हिंदु संस्कारांनी, निष्ठांनी काठोकांठ भरलें होतें. नाही तर नावीन्यांनी पूर्ण व मोहमयी अशा वातावरणांत वावरत असतांनाहि तुकोबाची, विनोबांची, गाडगेबुवांची संतवाणी त्यांना क्षणांत देहभान विसरावयास लावूं शकली नसती. त्यांचीं नाटकेंहि याच गोष्टीची साक्ष देतात. संतापाच्या आवेशांत परंपरेने पवित्र मानलेलें आपलें मंगलसूत्र तोडून घराबाहेर गेलेली निर्मला

पुन्हा परत स्वगृहीं आली नसती, आणि निष्ठेने तेंच मंगळसूत्र तिने पुनः आपल्या गळ्यांत बांधून घेतलें नसतें. अत्रे आपल्या आंतल्या मनांतून पुरोगामी विचाराचे असते तर निर्मला परत स्वगृहीं आली नसती. मातृत्वाचे बंद तटातट तोडून इब्सेनची नोरा घराबाहेर गेलीच ना? म्हणूनच अत्र्यांच्या नाटकांतून विनोदाचे कितीहि गिरसप्पा वाहवले असले तरी त्यांतूनहि असल्या गोष्टींमुळे त्यांचें आंतलें गंभीर मन कधी कधी प्रतीत होतें. तसें नसतें तर ‘ साष्टांग नमस्कार ’ या विनोदी नाटकाने त्यांना अमाप यश दिलें असतांहि लगेच गंभीर प्रकृतीच्या ‘घराबाहेर’ नाटकाकडे ते वळलेच नसते. इतरांना अतिशय हसायला लावणारा मनुष्य अंतरांत कांहीसा व्यथित असतो व बाह्यमन व अंतर्मन यांतील विरोधी परिस्थितींत तो जगापासून आपलें दुःख लपवून ठेवावयास स्वतः बळेंच हसतो व दुसऱ्यांना खूप हसवितो. अशा व्यक्ति जगांत आढळतात. एका विनोदी लेखकाची अशी आख्यायिका सुप्रसिद्ध आहे. William Makepeace Thakre ह्या ग्रंथकाराने आपल्या English Humourists (पृ. १) ह्या ग्रंथांत Harle Quin ह्या नांवाच्या विनोदी लेखकाची आठवण दिली आहे. तो लेखक आपल्या विनोदी लेखांनी सर्व जगाला पोट धरधरून हसवीत होता. पण आंतून तो आपल्या मनोव्यथेने अत्यंत व्याकुळ होता. आपल्या प्रकृतींत कांही बिघाड असावा असें त्याला वाटूं लागलें; म्हणून लोकांची नजर चुकवून मानसिक रोगांवर उपचार करणाऱ्या एका तज्ज्ञ डॉक्टरकडे तो गेला.

अत्र्यांच्या मूळ पिंड गंभीर—भाविक मनाचा–त्याचे साक्षीदार :

त्याने त्याला त्या विनोदी लेखकाच्या, म्हणजे Harle Quin च्या, सहवासांत कांही दिवस राहण्याचा सल्ला दिला. तो कोण होता हें तोपर्यंत त्या डॉक्टरांना माहीत नव्हतें. त्यावर तो लेखक म्हणाला, ‘ आपण ज्याच्याकडे मला जावयास सांगतां तो लेखक मीच आहें. ’ हें ऐकून त्या डॉक्टराला काय वाटलें असेल? अत्र्यांच्याबाबत आमची ही कल्पना केवळ कविकल्पनाहि असूं शकेल. पण तसें तरी कसें म्हणावें? आचार्य अत्रे आणि श्री. कृ. पां. कुळकर्णी म्हणजे जणू काय सहोदर बंधूच. बाह्यतः नुसत्या त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या दर्शनाने देखील तो संगम गांभीर्य व विनोद यांचाच संगम वाटेल.

स्वतः कुळकर्णींच आपल्या ‘ बाबूरावांच्या सहवासांत ’ या ‘ आचार्य अत्रे-विविध दर्शन ’ या ग्रंथांतील लेखांत म्हणतात, ‘ माझा श्री. अत्रे ह्यांच्याशी जितका सहवास आहे, तितका दुसऱ्या कोणाचा क्वचितच असेल....अत्रे बोलतात पुष्कळ. बोलतात तेंहि प्रगतिपर, पुढारलेले, अभिनव विचारांचे व प्रगतिपथावरचे. पण त्यांचा पिंड आहे पुराण मनाचा. बोलणें आहे पुढचें पण वागणें आहे मागचें ! ’ किंबहुना कुळकर्ण्यांचा संपूर्ण लेखच अत्र्यांच्या खऱ्या आंतरिक गंभीर जीवनाची पुरेपूर साक्ष पटवितो. अत्र्यांचें विनोदी वाङ्मय, त्यांचा प्रांजळ, अवखळ, विनोदी, मोकळा, स्वभाव, बाह्यतः सदैव प्रसन्न असणारा चेहरा पाहून इतरांचा तसा अभिप्राय पडेलच असें नाही. पण तें कांहीहि असो. पण अत्र्यांचा पिंड मुळांत सनातनी हिंदु मनाचा आहे, हें दाखवावयास त्यांचें वाङ्मय व चरित्र फार मोठीं साधनें आहेत असें पूर्ण विचारांतीं आम्हांस वाटतें.

“ त्यामुळे ते बेछूट वृत्तीचे, नास्तिक मनाचे, धर्मलंडी मताचे, पुराण-च्छेदक, मूर्तिभंजक असे लोकांना वाटतात. परंतु ते स्वतः हाडाने किती सोज्वळ, किती श्रद्धावान् , किती धार्मिक, भाविक व मूर्तिपूजक आहेत, त्याचा कुणाला पत्ता नाही. थोडेसें कुठे मांगल्य दिसलें किंवा थोडेसें कुठे पावित्र्य दृष्टीस पडलें किंवा थोडासा कोठे सत्याचा, प्रामाणिकतेचा, खऱ्या विद्येचा, खऱ्या प्रेमाचा आविष्कार दिसला की, ‘ तेथे त्यांचे कर जुळती ’ असें लगेच झाल्याशिवाय राहत नाही. त्यांचें आयुष्य असें बौद्धिक, भावनिक व विशेषतः आर्थिक कमालीच्या चढउतारांचें गुंताड आहे खरें. जीवनरेषा सरळ सरळ मांडतां येत नाही खरी.” हा श्री. कृ. पां. कुलकर्णी यांचा अभिप्राय पटतो.

पण इतरांच्या साक्षीची तरी काय आवश्यकता आहे ? स्वतः अत्र्यांनी आपल्या ‘ मी कसा झालों ? ’ या ग्रंथांत ‘ मी कोण आहें ? ’ हें सांगतांना आपल्या अंतःकरणाचा पडदा वर केला आहे. त्यांतून त्यांच्या अंतर्मनाचें दर्शन घडतें. तें संपूर्ण निवेदन ‘ अत्रे कोण आहेत ? ’ हें दाखवितें. तेथील, आपल्या दृष्टीने उपयुक्त असे, दोन उतारे येथे उद्धृत करावेसे वाटतात.

'लहान मूल शाळेंत जसें रमत गमत जातें ना, तसा मी आयुष्यांत रमत गमत चाललों आहें. वाटेंत फूल दिसलें त्यावर कविता कर, मूल दिसलें त्याला गोष्ट सांग, उदास चेहऱ्याचा माणूस दिसला त्याला हालव, दुःखी स्त्री दिसली तिच्या जीवनावर नाटक रच, बोकेसंन्यासी चालला त्याची टवाळी कर, गर्दी दिसली तिच्यापुढे व्याख्यान दे. कोणी महापुरुष भेटला त्याचा जयजयकार कर. एखादा मोर्चा आढळला तर त्याच्यांत सामील हो. आयुष्यांतल्या प्रत्येक गोष्टीबद्दल मला जिज्ञासा आहे. खिडकी उघडी दिसली की मांजर जसें तिच्यांत डोकावतें तसें जीवनांत डोकावण्याची मला फार हौस आहे. सारें आपल्याला दिसलें पाहिजे, सारें समजलें पाहिजे अन् सारें आलें पाहिजे असें मला वाटतें.'

'वाङ्मय म्हणजे जीवनाचा अनुभव, कलेचा विकास नव्हें. मधमाशी मध कशी गोळा करते? तिला हिंडावें लागतें. फुलाफुलाकडे जावें लागतें. मध हें सत्य आहे.'

'—पण मी गुणांचा पूजक आहें. हें माझें सर्वांत मोठें सामर्थ्य आहे. भुंगे जसे फुलांवर झेप घेतात, तसे गुण मला दिसले रे दिसले की, मी त्यांजवर तुटून पडतों. कुठून सुवास आला की मी धावलोंच तिकडे. चांगल्या गोष्टीवर प्रेम करण्याची मजमध्ये उपजत प्रेरणा आहे हें केवढें माझें भाग्य!'

अत्रे आणि श्री. कृ. पां. कुलकर्णी हे परस्परांचे जिवलग स्नेही आहेत म्हणून त्यांच्या शब्दाने ज्यांचें समाधान होत नसेल त्यांच्यासाठी आणखी एक पुरावा देतों. प्रा. क्षीरसागरांवर तर तसा आक्षेप घेतां येणार नाही ना? पण ते देखील सांगतात—“अत्रे यांच्या स्वभावांत चेष्टेखोरपणा, हुल्लडबाजी व उलाढालीची आवड यांच्याइतकेंच गांभीर्य व आदरभाव यांचें वास्तव्य आहे, हें कोणास खरें वाटेल? गांभीर्याच्या व आदराच्या त्यांच्या क्षणिक वृत्ति किती तीव्र असतात हें ज्यांच्या लक्षांत येईल, त्यांस अशा नैसर्गिक भाविकतेची तीव्रता टाळण्याकरितांच ते सरस्वतीच्या दरबारांतील विडंबकाची भूमिका घट्ट धरून बसत आहेत की काय असेंहि वाटल्यावांचून राहणार नाही! अत्रे लहानपणीं तरी बायरनप्रमाणे हळवे आणि स्वयं-

केंद्रित होते की नाही हें मी सांगूं शकणार नाही. पण त्यांची पराक्रमलालसा आणि विडंबनप्रियता ही त्यांच्या गंभीर व आदरशील वृत्तीचीच उलटी बाजू होय असें खास दिसून येईल. " हा क्षीरसागरांचा अभिप्राय माझ्या अभिप्रायाला पूरक असाच आहे.

महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गीय जीवन व व्यक्तींचें नाट्यपूर्ण वास्तव चित्र— अत्र्यांच्या यशाचा आधार :

अत्र्यांचा हा मूळ पिंड लक्षांत घेतल्याशिवाय त्यांच्या वाङ्मयाचें रसग्रहण करतां येणें अशक्य आहे. ही सर्व वस्तुस्थिति विचारांत घेतां याच मनोभूमिके-वरून महाराष्ट्रांतील वरच्या पातळीवरील मध्यमवर्गीय जीवनाचीं चित्रें त्यांनीं आपल्या नाटकांत रंगविलीं असें दिसून येईल. जी गोष्ट समाजजीवनाच्या चित्रणाची तीच गोष्ट त्यांतील व्यक्तिचित्रणाची आहे असें म्हणतां येईल. तें काल्पनिक नाही. ज्या सामाजिक स्तरांचें त्यांनी चित्रण केलें आहे, त्या वर्गातील मंडळींनी त्या सर्व गोष्टींना आपल्या जीवनांत आत्मसात् केलें आहे. तेव्हा अत्र्यांच्या नाटकांतील समाजजीवन व स्वभावचित्रें महाराष्ट्राच्या तत्कालीन जीवनाचींच आहेत, मध्यमवर्गीयांचेंच तें चित्रण आहे यांत शंका नाही. सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांतील समाजजीवन व त्या जीवनांत वावरणाऱ्या व्यक्ति आपल्या समाजांतीलच आहेत ह्याबद्दल महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांना खात्री होती व तसा त्यांना प्रत्ययहि घडत होता. बऱ्याचशा त्यांच्या परिचयाच्या होत्या. रंगभूमीच्या प्रपंचाच्या दृष्टीने या गोष्टीला फार महत्त्व आहे. हें आपण आतांपर्यंत पाहिलेंच आहे. प्रेक्षकांना अत्र्यांच्या नाटकां-विषयीं ममत्व वाटतें याचें हें एक महत्त्वाचें कारण आहे. तें आपल्याच जीवनाचें चित्र आहे. आपल्यासारख्या व्यक्तीच त्यांत वावरत आहेत. त्यांच्या समस्या, सुख-दुःखें आपलींच आहेत, हें प्रेक्षकांना सारखें वाटतें म्हणून प्रेक्षक त्या नाटकांशीं समरस होऊं शकतात. केवळ त्या नाटकांतील विनोदाने ते समरस होतात ही गोष्ट बरोबर नाही. हें तारतम्य राखून अत्र्यांनी आपलीं नाटकें लिहिलीं म्हणून मराठी रंगभूमीची मालवूं पाहणारी दीपज्योत अत्र्यांना उणेपुरे एक तप तरी तेवत ठेवतां आली आणि नवीन नाट्याचा आभास ते निर्माण करूं शकले. अत्र्यांचें सनातनी मन हेंहि त्यांच्या नाटकांचें

एक सामर्थ्य आहे. पुरोगामी विचारांच्या कांही रसिकांना हें मान्य होण्यासारखें नाही याची जाणीव मला आहे. एकंदर फलश्रुतीच्या दृष्टीने य़ा नाटकांची उच्चनीचता ठरविणें हा वेगळा प्रश्न आहे. पण मराठी रंगभूमीवरील मराठी प्रेक्षकांचें आकर्षण व ममत्व त्यांनी या काळांत नष्ट होऊं दिलें नाही, ही वादातीत गोष्ट आहे. हें त्यांचें सामर्थ्य म्हणतां येणार नाही का ?

यशांतहि अहंकारी वृत्तीचा अभाव गौरवास्पद : तसाच अपवादात्मक :

अत्र्यांनी आपल्या नाट्यसंसारांत आणखी एक कौतुकास्पद गोष्ट केली. त्या काळांत इतर कोणत्याहि आधुनिक तंत्राचा वापर करणाऱ्या नाटककारांना मिळालें नाही इतकें प्रचंड यश अत्र्यांच्या नाटकांना मिळालें. त्यांच्या समकालीन कोणत्याहि नाटककारापेक्षा त्यांचें प्रतिभासामर्थ्य दांडगें होतें. नाट्यदृष्टि, मार्मिक, वेचक व चोखंदळ होती; सहजसिद्ध होती. नवनाट्य काय हें पाश्चात्य देशांत त्या नाटकांचे प्रयोग पाहून, त्यांना माहीत होतें. स्वतःच्या रचनातंत्रावरील त्यांची पकड घट्ट होती. अशी वास्तविक परिस्थिति असतांहि कोणत्याहि अहंकाराला बळी पडून आत्मस्तुतीचे अवास्तव नगारे त्यांनी वाजविले नाहीत. इतरांचा उपहास केला नाही. स्वर्गींचें निधान आपल्याला गवसलें, य़ा अभिनिवेशाने भरमसाठ गोष्टींचें श्रेय स्वतःकडे ओढून घेण्याचा नसता व खोटा उपद्व्याप त्यांनी केला नाही. त्यांना धुंदी चढली ती नाट्याच्या उपासनेची. हा त्यांनी दाखविलेला उचित संयम वाखाणण्यासारखा तर आहेच, पण वैशिट्यपूर्ण व अपवादात्मकहि आहे.

गडकऱ्यांच्या नाटकांचा परिणाम अत्र्यांच्या रक्तांतच भिनला :

अत्र्यांचे निकटचे स्नेही, स्वतः अत्रे आणि त्यांच्या नाटकांची साक्ष घेऊन आपण त्यांच्या प्रतिभेचा धर्म पहिला. त्यांत आपल्याला श्री. कृ. पां. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे, ‘ बोलणें पुढचें व वागणें मागचें ’ असा प्रकार आढळून आला. अत्र्यांच्या नाटकांचें बाह्य स्वरूप नवनाट्याच्या प्रवर्तकांनाहि आपलेसें वाटेल इतकें पुढारलें आहे. तरीहि त्यांना नवनाट्यकार म्हणतां येईल असें वाटत नाही. अत्रे गडकऱ्यांच्या छायेखाली वाढले असल्यामुळे भाषेचा, विचारांचा आणि पद्धतीचा कांहीना कांहीतरी परिणाम त्यांच्या-

वर झाला आहे हें त्यांना मान्य आहे. सुरवातीला गडकऱ्यांच्या भाषेचा त्यांच्यावर झालेला परिणाम किती पराकोटीला गेला होता हें त्यांनीच नमूद करून ठेवलें आहे. त्या पायीं त्यांना आपलीं दोन नाटकें फाडून फेकून द्यावीं लागलीं. तरीहि गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या जोडीने आपण अत्र्यांचीं, विशेषतः सुरवातीचीं, नाटकें वाचूं लागलों तर गडकरी अत्र्यांच्या रक्तांतच पूर्णतः भिनले असल्यामुळे त्यांचा झालेला परिणाम त्यांना संपूर्णतः टाळतां आला नाही असें दिसून येईल. पण असें असतांहि अत्र्यांच्यापुढे नाट्य-लेखनाच्या बाबतींत कोणाचा आदर्श होता व त्या बाबतींत त्यांनी कोणाचें अनुकरण केलें काय असे प्रश्न काढले तर अत्रे म्हणतात त्याप्रमाणे सुरवातीला त्यांच्यापुढे गडकऱ्यांचाच आदर्श होता व ती परिस्थिति ते विलायतेला जाईपर्यंत तरी कायम होती असें म्हणतां येईल.

अत्रे आणि नोएल कॉवर्ड :

'केसरी 'च्या १९६१ सालच्या खास दिवाळी अंकांत ते म्हणतात, "विशेषतः कॉवर्डच्या नाटकांचा माझ्या मनावर फार परिणाम झाला. नाटकाला फारसें गुंतागुंतीचें कथानक नसतांहि वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाच्या थोडक्या पात्रांच्या भांडवलावर जर संवाद प्रभावी व गतिमान् असतील तर तें नाटक कमालीचें यशस्वी होऊं शकतें ही गोष्ट कॉवर्डचीं नाटकें पाहून माझ्या मनावर ठसली आणि जर संधि मिळाली तर अशाच तंत्राचें एक नाटक मराठींत आपण लिहावयाचें असा संकल्प केला." परंतु हा त्यांचा संकल्प पूर्णतः सिद्धीस गेला असें म्हणवत नाही. कारण इंग्लंडहून परत आल्यानंतर जवळ जवळ ४ वर्षें अत्र्यांनी एकहि नाटक लिहिलें नाही. त्यामुळे नोएल कॉवर्डच्या नाटकांचा अत्र्यांच्या मनावर झालेला परिणाम पूर्णतः पुसला गेला नसला तरी त्या परिणामांची उत्कटता पुष्कळ कमी झाली होती, हें त्यांचीं नाटकें पाहूनहि आपल्याला दिसूं शकेल. दोघांच्याहि नाट्यजीवनांत व नाट्यलेखनाच्या वैशिष्ट्यांत, वर वर पाहिलें असतांहि, थोडेफार साम्य दिसून येतें. १९२३ ते १९२७ सालां-पर्यंत कॉवर्डने जशीं झपाट्याने ६ नाटकें लिहिलीं आणि इंग्लंडच्या रंग-भूमीवर अपूर्व यश मिळविलें, तसेंच १९३३ ते १९३७ सालांपर्यंत अत्र्यांनीहि

६ नाटकें लिहिलीं. कॉवर्डने वर्षाला १ व १९२६ सालीं दोन नाटकें लिहिलीं. त्याचप्रमाणे अत्र्यांनीहि १९३३ सालापासून वर्षाला १ व १९३६ सालीं दोन नाटकें लिहिलीं.

आकर्षक संवाद हा दोघांच्याहि नाटकांचा प्रधान गुण आहे. दोघांनीहि गंभीर व विनोदी नाटकें लिहिलीं असलीं, तरी त्यांचा भर अधिकांशाने विनोदी नाटकांवरच आहे. हें नजरेंत चटकन् येण्यासारखें आहे. दोघांच्याहि नाटकांत सामान्य, वास्तवजीवनांतील सर्व प्रकारचे प्रसंग आढळतात. दोघांचेंहि लक्ष प्रथम प्रेक्षकांकडेच असलेलें दिसतें. एखाद्या शिकाऱ्याने डोळ्यांत तेल घालून जनावराची पारध करावी आणि तें नेमकें एका विशिष्ट बाजूलाच यावें यासाठी त्या जनावराला आमिष दाखविण्यासाठी जशी युक्ति शिकारी करतो, त्याप्रमाणे प्रेक्षकांची पारध करण्यासाठी दोघांच्याहि जवळ सर्व युक्त्याप्रयुक्त्या व त्यांचा वापर करण्याचें भरपूर सामर्थ्य आहे. नोएल कॉवर्डचीं नाटकें वाचलीं म्हणजे तरुण हृदयांत गुदगुल्या करणारे संवाद व वास्तव प्रसंगांची गुंफण करण्याचें त्याचें कसब चटकन् प्रत्ययास येतें. त्याचीं The Young Idea आणि Rat Trap हीं नाटकें वाचलीं म्हणजे नोएल कॉवर्ड याच्यांत वसणाऱ्या नाट्यलेखन-सामर्थ्याचाहि प्रत्यय घडतो आणि ही गोष्ट अत्र्यांच्या अगदी पहिल्या नाटकांतहि दिसून येते.

नोएल कॉवर्डचें The Young Idea हें नाटक त्याच्या उत्तम नाटकांपैकी एक आहे. त्याची एक मजेदार आठवण नोएल कॉवर्ड याने Present Indicative या आपल्या आत्मचरित्रात्मक ग्रंथांत दिली आहे. The Young Idea हें नाटक लिहिण्याची स्फूर्ति शॉच्या You never can tell या नाटकावरून झाली असें तो सांगतो. किंबहुना, त्याच्या नाटकांतील Dolly व Phyllip हीं स्वभावचित्रें शॉच्या Sholled व Gerda ह्या स्वभावचित्रांसारखींच आहेत, असें तो म्हणतो. पण हें वाङ्मयचौर्य तर ठरणार नाही ना, अशी त्याला शंका आली. म्हणून S. E. Verdrenne याच्याकडून त्या नाटकाचें हस्तलिखित शॉकडे पाठविण्यांत आलें. कांही दिवसांनी तें हस्तलिखित शॉकडून कॉवर्डकडे परत आलें. त्यांत शॉने त्याला कांही सुधारणा सुचविल्या आणि त्यासोबत एक लांब पत्र पाठविलें. त्यांत त्याने

कॉवर्डला चांगला नाटककार व्हावयास लागणारे गुण त्याच्या लेखनांत आहेत हें कळविलें होतें. पण चांगला नाटककार व्हावें अशी कॉवर्डची इच्छा असेल तर पुनः त्याने शॉने लिहिलेलें कांहीहि वाचूं नये असें मुद्दाम कळविलें होतें.

The gist of it was that I showed every indication of becoming a good play-wright, providing that I never again, in my life, read another word that he, Shaw, had ever written. गडकरी आज हयात असते तर अत्र्यांना त्यांनी असाच उपदेश केला असता का ?

अत्रे स्वतंत्रप्रज्ञ : पण अद्‌भुतरम्यवादीच अधिक :

अत्रे इंग्लंडमध्ये असतांना नोएल कॉवर्डचीं नाटकें चालू नाण्याप्रमाणे इंग्रजी रंगभूमीवर गाजत होतीं हें खरें आहे. किंबहुना, कॉवर्डच्या जीवनाचा तो ऐन उत्कर्षाचा काळ होता असें म्हटलें तरी चालेल. परंतु त्याच्या नाट्यकर्तृत्वाच्या महनीयतेबद्दल पाश्चात्य समीक्षकांत एकमत नाही; आणि त्याला जगांतील एक वंदनीय थोर नाटककार असेंहि कुणी मानत नाही. अत्र्यांचीं नाटकें वाचून त्यांच्यापुढे नोएल कॉवर्डचाच आदर्श होता व त्याचेंच त्यांनी अनुकरण केलें असें म्हणवत नाही. कारण त्यांच्या नाटकांवर कॉवर्डपेक्षाहि त्यांनी आत्मसात् केलेल्या गडकऱ्यांच्याच नाटकांचा अधिक प्रभाव होता. व इब्सेन, ब्रियों आदि नाटककारांचाहि प्रभाव होता असें दिसून येईल. ह्या प्रभावामुळे अत्र्यांच्या नाटकांतील कथानकें, पात्रें, वातावरण व सामाजिक विश्व नवीन असलें तरी ते नवनाटककार होऊं शकले नाहीत. पोशाख तेवढा आधुनिक, आत्मा मात्र प्राचीन परंपरेंतील असा प्रकार त्यांच्या नाटकांत आपल्याला दिसतो. परंतु एक गोष्ट मात्र मान्य करावी लागेल की, गडकऱ्यांच्या नाटकांचा त्यांच्या नाटकांवर इतका प्रभावी परिणाम असला किंवा नोएल कॉवर्डच्या नाटकांतूनहि त्यांनी कांही वैशिष्ट्यें उचललीं असलीं तरी यांनी कुणाचें अनुकरण केलें असें म्हणण्याचें धाडस कुणालाहि करवणार नाही. किंबहुना अत्रे हे स्वतंत्रप्रज्ञ नाटककार आहेत असेंच म्हणणें न्यायतः बरोबर होईल. अत्र्यांच्या नाटकांवर गडकऱ्यांच्या नाटकांचा प्रभावी परिणाम आहे तो त्यांच्या बाह्य स्वरूपापेक्षा

त्यांच्या नाटकांच्या अंतरांतच एकजीव झालेला आढळून येईल. त्यामुळे अत्र्यांना वास्तववादी नाटककार म्हणण्यापेक्षाहि कांही ठिकाणीं रोमँटिक किंवा अद्‌भुतरम्यवादी नाटककारच म्हणण्याचा मोह अधिक होतो, कारण त्यांचा मूळ पिंडच रोमँटिक परंपरेंतून विकसित झालेला आहे. अत्रे प्रयत्नपूर्वक वास्तववादी वातावरण आपल्या नाटकांत निर्माण करण्याचा प्रयत्न करीत असले तरी त्यांच्या प्रतिभेचा स्वैर विहार जेथे जेथे आपणांला आढळतो, नाट्यपूर्ण प्रसंगांचा आविष्कार त्यांच्या नाटकांत जेथे जेथे झालेला आहे, तेथे तेथे आपल्याला ते वास्तववादापेक्षा अद्‌भुतरम्य काल्पनिकांतच अधिक वाहवून गेलेले दिसतील. अशा वेळीं त्यांची निर्मला असो किंवा त्यांची करुणा असो; त्यांच्या भावना गडकऱ्यांच्या अद्‌भुतरम्य पद्धतीप्रमाणेच अत्यंत उत्कटतेने, भाषेच्या काव्यात्मक फुलोऱ्याने व्यक्त झालेल्या आपल्याला दिसतील. त्यांच्या पहिल्या दोन नाटकांत आपल्याला गडकऱ्यांच्या भाषेच्या स्पष्ट छाया आढळतात. परंतु असें असतांहि पुनः असें स्पष्टपणें सांगावेसें वाटतें की, गडकऱ्यांच्या संप्रदायांत वाढलेल्या इतर मराठी नाटककारांप्रमाणे गडकऱ्यांच्या गुणावगुणांचें भ्रष्ट अनुकरण अत्र्यांनी कधीच केलें नाही. अत्र्यांनी गडकऱ्यांचे जे जे गुण उचलले त्यांवर अत्र्यांच्या व्यक्तित्वाचा व प्रज्ञेचा स्पष्ट छाप आहे. त्यांच्या नाटकांत जें आहे तें “आत्रेय” आहे. परंतु इतका खोलवर विचार जर केला नाही तर मात्र चमत्कारिक आक्षेप अत्र्यांच्या नाटकांवर घेतले जातात असें दिसून येतें. त्यांपैकीं एक ठळक उदाहरण घ्यावयाचें झाल्यास अत्र्यांच्या ‘साष्टांग नमस्कार’मधील रावबहादुराचें घेतां येईल. अत्र्यांचा रावबहादूर म्हणजे गडकऱ्यांच्या ‘भावबंधनां’तील धुंडीराजच असा आक्षेप कांही समाक्षकांनी घेतला आहे. दोघांचाहि अघळपघळ बोलण्याचा स्वभाव हें या दोघांमधील साम्य वगळलें, तर त्या दोन व्यक्तिचित्रणांत आणखी कोणतें दुसरें साम्य दाखवितां येईल? रावबहादूराच्या तोंडांत घातली आहे तशी भाषा, बोलणारी वास्तवांतील व्यक्ति कोण आहे ह्याचा अत्र्यांनी स्पष्ट खुलासा केल्यावर ह्या आक्षेपाला वास्तविक तिळमात्र जागा राहूं नये. गडकऱ्यांची सिंधू आणि अत्र्यांची करुणा यांच्यांतील साम्यहि असेंच काल्पनिक आहे. सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांवर वास्तवतेपेक्षा,

रूढिभंजनापेक्षा, अद्‌भुतरम्यतेचा व रूढिप्रियतेचाच अधिक परिणाम असल्यामुळे त्यांचीं नाटकें याहि कारणामुळे नवनाट्यांत पडूं शकत नाहीत.

परंपरेचे पुजारी :

अत्रे जीवनाचे पुजारी आहेत हें खरें आहे. पण ते पारंपारिक श्रद्धावान् पुजारी आहेत. श्रद्धा, परंपरा, निष्ठा यांचें भंजन करावयास सरसावलेला तो जीवनाचा पुजारी नाही. जीवनांतील विसंगति, अन्याय, दंभ आदि सर्व प्रकार त्यांना दिसतात. त्यांचें भंजन व्हावें असेंहि त्यांना वाटतें. त्यांच्या विनोदाची उभारणी याच पायावर आहे. पण त्यासाठी उपाय योजना क्रांतीचा संदेश देणारी नाही. त्यांची निर्मला घराबाहेर पडते ती अगतिक म्हणून. समाजाची, घरांतील पुरुषांची स्त्रियांसंबंधीची वागणूक अन्याय्य आहे हें तिला दिसतें. नव्हें या अन्याय्य गोष्टींचा प्रतिकार झाला पाहिजे हेंहि तिला पटतें. पण त्यासाठी Nora प्रमाणे पुरुषी जगाशी दोन हात खेळून स्त्रीचें स्वतंत्र अस्तित्व प्रस्थापित करण्यासाठी ती बाहेर पडत नाही. Nora चें व्यक्तित्वहि तिच्यांत नाही. तिला समाजजीवनांत तडजोड हवी आहे. भंजन नको आहे. आपलेपणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येईल, हें तत्त्व तिला पटतें. ‘ उद्यांचा संसार ’मधील करुणाहि याच प्रकारची. मातेचें कर्तव्य बजावण्यासाठी सारें आयुष्य एका बेजबाबदार माणसाचा पत्नीत्वशून्य संसार ती सांभाळते. त्यांची उल्का त्यामानाने थोडी प्रगत दिसत असली तरी तिच्या गृहत्यागांतहि भंजनाची वृत्ति नाही. त्यांच्या सुखात्मिकांतहि श्रद्धांच्या भंजनासाठी तळमळ नाही. ‘बोलणें आहे पुढचें, पण वागणें आहे मागचें.’ ह्याच प्रकार सर्वत्र आढळतो. त्यामुळे इब्सेनप्रणीत Modern Drama मध्ये अत्र्यांचीं नाटकें पडूं शकत नाहीत. शिवाय अत्र्यांचीं तीन गंभीर नाटकें वगळलीं तर त्यांच्या इतर नाटकांत गांभीर्य अपवादानेच आढळेल. ही गोष्ट इब्सेनच्या नाटकांशी सर्वथैव विसंगत आहे. शॉच्या नाटकांत प्रच्छन्न विनोद आढळतो हें खरें, पण तो प्रचारक आहे. पूर्वपरंपरांचें, निष्ठांचें भंजन हा त्याच्या नाटकांचा प्रमुख हेतु आहे. त्या दृष्टीने अत्र्यांना शॉप्रणीत नवनाट्याचा पुरस्कर्ता म्हणणेंहि अवघड आहे. सुदैवाने अत्रे स्वतःहि तसें म्हणत नाहीत. ह्या कालांत इब्सेन आणि ब्रियों या नाटक-

कारांच्या विचारांचा आणि तंत्रांचा पगडा त्यांच्या मनावर होता एवढेंच ते म्हणतात.

इब्सेनचें तंत्र फक्त 'उद्यांचा संसार' नाटकांतच :

अत्र्यांच्या 'उद्यांचा संसार' या नाटकांत इब्सेनचें तंत्र वापरलेलें आढळून येईल. किंबहुना, करुणा आणि विश्राम यांचें सर्वच कथानक इब्सेनच्या तंत्राने परिपूर्ण आहे. करुणाने केलेलें रसपूर्ण पूर्वावस्थानिवेदन नाट्यपूर्ण तर आहेच, पण तितकेंच तें हृदयाचा ठाव घेणारेंहि आहे. 'उद्यांचा संसार' हें नाटक सोडलें तर त्यांच्या इतर नाटकांत इब्सेनचें नाट्यतंत्र वापरण्यांत आलेलें दिसत नाही.

जुन्या नाटकाला नवीनाच्या परिसरांत आणलें :

'भ्रमाचा भोपळा', 'पराचा कावळा' व 'पाणिग्रहण' या नाटकांत त्यांनी अनेकप्रवेशी अंकांची नाट्यरचना केली आहे. बाकीच्या त्यांच्या स्वतंत्र नाटकांत सर्वत्र एकप्रवेशी अंकांचीच त्यांनी नाट्यरचना केली आहे. कथानकें व स्वभावचित्रें, त्याचप्रमाणे नाट्यप्रयोगांत आढळणारे देखावे व अभिनयाची पद्धति, वास्तव आहेत. सारांश, नवनाट्याचा यशस्वी आभास निर्माण करणारीं सारीं वैशिष्ट्यें त्यांच्या नाटकांत आहेत. अत्र्यांच्या नाटकांत जुन्या-नव्याचा प्रीतिसंगम आहे. त्यामुळे अत्र्यांनी जुन्याला नवीनाच्या परिसरांत आणून सोडून संधिकालांतील आपली जबाबदारी चांगल्या रीतीने पार पाडली यांत शंका नाही. या दृष्टीने व या अर्थाने अत्र्यांनी नवनाट्याचा पायंडा मराठी रंगभूमीवर पाडला असें कोणीं म्हटलें तर त्याला फारशी हरकत घेता येणार नाही.

अत्र्यांच्या नाटकांवर ब्रियोंच्या नाटकांचा परिणाम :

ब्रियों या फ्रेंच नाटककाराच्या नाटकांचा परिणाम अत्र्यांच्या नाटकांवर किती झाला हेंच फक्त पाहावयाचें राहिलें आहे. ब्रियोंच्या नाटकांचीं वैशिष्ट्यें सांगतांना त्याचीं 'Maternity', 'The three daughters of Monsieur Dupont' आणि 'Damaged Goods' हीं तीन नाटकें पाहिलीं तर

कुमारीचें मातृत्व, विवाह-संस्थांत स्त्री-पुरुषांत आढळून येणाऱ्या, पुरुषांना पक्षपाती व स्त्रियांवर अन्यायकारक, अशा सामाजिक समस्या, Syphilis सारख्या रोगाचे समाजावर होणारे दुष्परिणाम, अशा समाजांतील वास्तव गंभीर समस्यांवर त्याने आपलीं नाटकें लिहिलीं. अगदी स्पष्टतेने लिहिलीं. सेन्सॉरची यत्किंचित् भीति बाळगली नाही. आणि जीं नाटकें लिहिलीं त्यांत नाट्यगुणहि भरपूर होते. हीं नाटकें लिहून त्याने समाजांतील वास्तव अशा समस्या, त्यांचें विदारक स्वरूप प्रकट करून समाजापुढे मांडलें. ब्रियोंचें हें नाट्यतंत्र शैला आणि शेखर यांच्या कथानकांत अत्र्यांनी वापरलेलें आढळून येतें. पण ब्रियोंच्या नाटकांचीं कथानकें काटेकोरपणें आपल्या मुख्य प्रतिपाद्याला सोडून फारशी आडरानांत शिरत नाहीत. ब्रियोंचीं कथानकें तीव्रतेने व आवेगाने प्रतिपाद्याच्या परिणामकारकतेकडेच धावत असतात. अशा प्रकारचा संयम व प्रतिपाद्यावरील घट्ट पकड अत्र्यांच्या सुखात्मिकांत आढळत नाही. विनोदाच्या व संवादाच्या आहारीं अत्र्यांची प्रतिभा अनेकदा जाते व ती अनेकदा कथानकाच्या मर्यादा सोडून वाङ्मयीन मौजा करण्यांत रंगते. ब्रियोंच्या वाचनाचा परिणाम ‘ उद्यांचा संसार ’ या नाटकाच्या वेळीं ताजा असल्यामुळे त्या नाटकांत प्रतिपादित समस्येवरील आपली पकड त्यांनी फारशी सैल होऊं दिली नाही. मध्यमवर्गीय समाजाच्या जीवनांतील सामाजिक वास्तव-समस्यांचें प्रणयन अत्र्यांनी ब्रियोंप्रमाणे आपल्या नाटकांत केलें यांत शंका नाही. पण समस्यांची मांडणी करतांना आपल्या नाटकांत त्या समस्यांची नाट्यपूर्णता व काटेकोरपणा राखून जशी तीव्र स्वरूपाची परिणामकारकता ब्रियोंने साधली, तसें अत्र्यांचीं गंभीर नाटकें सोडलीं, तर त्यांच्या इतर नाटकांत आढळत नाही. तेव्हा ब्रियोच्या नाटकांचा, व्यासंगाचा परिणाम अत्र्यांच्या नाटकांवर नाहीच असें म्हणतां येत नसलें तरी प्रतिपाद्य विषयाची परिणामकारकता व तीव्रता निर्माण करण्याच्या कामीं अत्र्यांचीं नाटकें ब्रियोंचा आदर्श परिपूर्णतेने पाळूं शकलीं नाहीत असें म्हणावें लागतें. अत्र्यांचें ‘लग्नाची बेडी’ हें समस्याप्रधान नाटक आहे. विवाहसंस्थेच्या अनुषंगाने निर्माण होणारे अनेक प्रश्न व अनेक वास्तव चित्रें त्यांनी रंगविलीं आहेत. पण हें नाटक ब्रियोच्या पद्धतीने लिहिलें असतें तर विषयनिष्ठा सोडून देऊन अनेक अतिशयोक्त अतिरंजित घटनांत आणि विनोदनिर्मितींत त्यांनी अधिक लक्ष दिलें नसतें. सारांश, इब्सेनचें तंत्र

नाटककार अत्रे यांना कळलें नव्हतें किंवा ब्रियोंचीं वस्तुनिष्ठ परिणामकारक नाटकें अत्र्यांच्या मनावर प्रभाव पाडूं शकलीं नाहीत किंवा त्या नाटकांचीं वैशिष्ट्यें त्यांना ओळखता आलीं नाहींत असें खास नाही. परंतु मूळ नाटककाराच्या नाटकांत आढळून येणारी स्वतंत्र प्रज्ञा दुसऱ्या नाटककारांत केवळ अनुकरणाने, केवळ प्रभावाने कधीच येऊं शकणार नाही. तशी प्रज्ञा, अंतःस्फूर्त प्रतिभा असल्याशिवाय दुसऱ्या नाटककारांच्या कलाकृतींत कधीच आढळून येणार नाही. प्रतिभेचें सामर्थ्य व कलाकाराचें व्यक्तित्व त्या जातीचें असलें, तीच उत्कट अनुभूति त्याची असली, तरच ती गोष्ट शक्य आहे. नाटककार नवनवोन्मेषशाली प्रतिभेचा असेल तर त्याहीपेक्षा कांही विशेष तो करून जाईल व तो, विशिष्ट प्रतिभासामर्थ्य असलेल्या, त्या कलावंताचा विशेष ठरेल. त्यामुळे इब्सेन आणि ब्रियोंचा प्रभाव अत्र्यांच्या नाटकांवर असला तरी त्यांच्या नाटकांतील परिणामकारकता अत्र्यांच्या नाटकांत नाही हें खास. सारांश, या काळांत अत्रे हे स्वतंत्रप्रज्ञ नाटककार होते व त्यांच्या नाटकांनी जुन्या-नव्याचा सांधा उत्तम रीतीने सांधून नवीनाचा मार्ग सुकर केला हें ऐतिहासिक सत्य आहे. पण ज्या मनोवृत्तींतून इब्सेन आणि शॉ यांचें आधुनिक नाट्य जन्माला आलें त्या मनोवृत्तींतूनच अत्र्यांचीं नाटकें जन्माला आलीं आणि त्या अर्थाने ते वास्तववादी नवनाट्यकार आहेत असें निश्चित म्हणता येणार नाही.

* * *

३

अत्र्यांच्या नाटकांवरील कांही ठळक आक्षेप

अत्रे यांचीं नाटकें रंगभूमीवर आल्यापासून त्यांच्या नाटकांवर जे आक्षेप घेण्यांत आले त्यांत अत्रे यांनी आपल्या नाटकांत मराठी नाटककारांपैकी वरेरकर, गडकरी आणि माधवराव जोशी यांच्या नाटकांतून कांही पात्रांची व नॉर्वेजिअन नाटककार इब्सेन याच्या नाटकांतील कांही पात्रांची उसनवारी केली आहे असा आक्षेप आहे. हा आक्षेप घेणाऱ्यांपैकी कांही टीकाकारांच्या टीका पूर्वग्रहदूषित किंवा हेव्यादाव्याने लिहिण्यांत आलेल्या नसतीलच असें म्हणवत नाही. ' घराबाहेर ' नाटक निव्वळ प्रहसन आहे असें एखादा टीकाकार म्हणूं लागला तर तो टीकाकार कितीहि मातबर असला तरी त्याची दृष्टि निरपेक्ष टीकाकाराची नव्हती असें म्हणावयास कांहीच हरकत नाही. परंतु अशा प्रकारची पूर्वग्रहदूषित टीका सोडली तरी ज्यांच्याबद्दल असें म्हणतां यावयाचें नाही अशा टीकाकारांचें कांही प्रामाणिक आक्षेप शिल्लक राहतातच.

१९५३ सालापूर्वी यासंबंधी जे आक्षेप घेण्यांत आले त्यांतील महत्त्वाच्या आक्षेपांना श्री. अत्रे यांनी स्वतः सविस्तर उत्तरें दिलेलीं आहेतच. शिवाय, १९३५ सालीं अत्रे यांनी 'निर्भीड'च्या ४२ कॉलमांचा एक लेख एकट्या 'घराबाहेर' नाटकावर उत्तरादाखल लिहिला. 'मी कसा झालों ?' या

ग्रंथांत व त्यापूर्वी आपल्या नाटकांच्या प्रस्तावनांत त्यांनी आपलें वाङ्मयीन ऋणहि स्पष्टपणे कबूल करून ठेवलें आहे. उदाहरणच द्यावयाचें झालें तर 'मी नाटककार कसा झालों ?' हें सांगतांना त्यांनी म्हटलें आहे—

"आता गडकऱ्यांच्या सावलींतच मी वाढलेला असल्यामुळे त्यांच्या भाषेचा, विचारांचा आणि पद्धतींचा माझ्यावर कांही ना कांही तरी परिणाम झाल्यावाचून कसा राहील ? उगाच नुसती घमेंड मारण्यांत काय अर्थ आहे ? पण आज माझी जी लेखनशैली आहे, ती माझी स्वतःची आहे, हें माझ्या शत्रूनाहि मान्य करावें लागेल. तिच्यांत गडकरीशैलीची ऐट आहे. पण तिच्यावर गडकऱ्यांची छाप मात्र नाही. गडकऱ्यांच्या भाषेचें मला अपचन झालेलें नाही. मेहनत करून ती मीं चांगली पचविली आहे. म्हणूनच गडकऱ्यांच्या भाषेचा क्लिष्टपणा आणि अतिरेक माझ्या लेखनांत औषधापुरता देखील आज मिळणार नाही."

अत्र्यांचीं नाटकें आपण वाचूं लागलों म्हणजे गडकऱ्यांच्या नाटकांचा त्यांच्या नाट्यसृष्टीवर परिणाम झालेला उघड दिसतो हें जसें खरें आहे, तितकेंच अत्र्यांनी गडकऱ्यांचा प्रभाव आपल्यावर होता हें कबूल करतांना त्यांनी स्वतःचीं जीं वैशिष्ट्यें राखलीं असें ते सांगतात त्या वैशिष्ट्यांचा प्रत्ययहि त्यांच्या नाटकांत घडतो हेंहि तितकेंच खरें आहे. पण यापेक्षाहि अधिक महत्त्वाचे असे जे आरोप त्यांच्यावर केले आहेत, त्यांचाच विचार येथे प्रस्तुत आहे.

त्यांनी निर्माण केलेल्या कांही स्वभावचित्रांवर मोलिअरच्या स्वभाव-चित्रांची छाया असल्याचेंहि त्यांनी नमूद करून ठेवलें आहे. असें असतांहि पुनः १९६० सालीं 'उद्यांचा संसार' या नाटकासंबंधी लिहितांना "श्री. अत्रे यांचा दावा 'हें नाटक स्वतंत्र आहे' असा आहे. हा दावा शंभर टक्के समर्थनीय नाही. या नाटकावर इब्सेनच्या 'Ghost' या नाटकाची पुष्कळच छाया आहे."

"इब्सेनच्या कॅप्टन आल्विंग, मिसेस आल्विंग आणि मँडर्स यांचे आणि अत्रे यांचे विश्रास, करुणा आणि डॉ. गौतम यांचे चेहेरेमोहरे, स्वभाव, वर्तन

यांच्यामध्ये फारच साम्य आहे. त्याचप्रमाणे इब्सेनच्या ऑस्वॉल्ड (Oswald) रेजिना (Regina) या पात्रांचे अत्र्यांच्या शेखर व नयना यांच्याशी साम्य आहे." असेंहि श्री. शि. गो. भावे यांनी म्हटलें आहे. गेल्या सव्वादोन हजार वर्षांतील जागतिक करुण नाट्यांतील कांही नायकांचा आढावा घेतांना 'उद्यांचा संसार 'मधील विश्राम त्यांनी प्रातिनिधिक म्हणून घेतला आहे व अशा प्रकारें अत्र्यांच्या या नाटकाला यथोचित अशी मान्यताहि दिली आहे.

' घराबाहेर ' व ' उद्यांचा संसार ' आक्षेपार्ह :

अत्र्यांनी पाश्चात्य नाटककारांची उसनवारी ज्या आपल्या नाटकांत केलेली आहे असें म्हणण्यांत येतें, अशा त्यांच्या नाटकांत ' घराबाहेर ', ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांचा प्रामुख्याने अंतर्भाव होतो. तशांत, ' उद्यांचा संसार ' या नाटकावर तें शंभर टक्के स्वतंत्र नाही; या नाटकावर इब्सेनच्या ' Ghosts ' या नाटकाची छाया आहे ' असें कारणासहित श्री. शि. गो. भावे यांनी म्हटलें आहे. तें आपण पाहिलेंच आहे. वास्तविक ' मी कसा झालों ? ' या ग्रंथांत, अत्र्यांनी हाच आरोप पूर्वी इतरांनी केला असल्यामुळे, त्याला उत्तर दिलेलेंच आहे. आणि असें असतांहि कारण-मीमांसेसह तोच आक्षेप ' उद्यांचा संसार ' नाटकावर पुनः घेण्यांत आला आहेच. इब्सेनच्या ' Doll's House ' या नाटकांतील Nora चें अत्र्यांच्या ' घराबाहेर ' नाटकांतील 'निर्मले'शी साम्य आहे असेंहि कांही समीक्षकांनी सूचित करून ठेवलें आहे. पण तें ' उद्यांचा संसार ' नाटकाबद्दल म्हटलें आहे, इतकें रोखठोक नाही.

यासंबंधांत समीक्षकांपुढे प्रश्न निर्माण होतो तो हा की, ही खरोखरच अत्र्यांच्या नाटकांत उसनवारी आहे काय ? नसेल तर असला संशय टीका-कारास येण्यास कारण काय ? आणि अगदी ही उसनवारी आहे असा निकृष्ट पक्ष घेतला तरी एरव्ही त्या नाटकांत कांही गुणवत्ता असली तर ती त्यामुळे नष्ट होते काय ? या निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांच्या अनुषंगाने आपण या आक्षेपांचा विचार करूं.

आणखी एक नवीन संभवनीय आक्षेप :

विवेचनाच्या सोयीसाठी आपण आणखीहि एका संभवनीय आक्षेपाची वरील आक्षेपांत भर घालूं. हा आक्षेप प्रत्यक्षतः आतापर्यंत स्पष्टपणे कोणीं घेतलेला आहे हें माझ्या वाचनांत कोठेहि आढळलें नाही. पण ज्या कारणासाठी वरील आक्षेप इतर समीक्षकांनी घेतले असणें संभवनीय आहे, त्याच कारणासाठी मी येथे नमूद करतों तो आक्षेपहि घेतला जाण्याचा संभव आहे. ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांतील सर्व प्रमुख पात्रांची जन्मकथा व वास्तवजीवनांतील त्या पात्रांची जीवनकथा अत्र्यांनी सांगितलेली आहे. पण शैलाची वास्तवांतील जन्मकथा किंवा वास्तव जगांतील तिचें ठावठिकाण त्यांनी सांगितलेलें नाही. ' विश्रामला पत्नीपासून झालेली एक मुलगी आहे असें कल्पून ती मातृत्वाची समस्या तिच्या जीवनांत मला निर्माण करावी लागली', एवढेंच त्यांनी सांगितलें आहे. त्यांच्या या खुलाशावरून त्यांनी ती स्वतःच्या कल्पनेंतून निर्माण केली असें त्यांचें म्हणणें आहे असें दिसतें. 'उद्यांचा संसार' नाटकासंबंधी विवेचन करतांना ब्रियोंच्या (Brieux) 'Maternity ' या नाटकाची त्यांनी मुक्तकंठाने स्तुति केली असून 'उद्यांचा संसार' हें नाटक लिहितांना इब्सेनपेक्षा ब्रियोंच्या तंत्राचाच त्यांनी अधिक उपयोग केला आहे असें सांगितलें आहे. या सूत्राचा आधार घेऊन शैलाच्या जन्माचा शोध एखाद्या समीक्षकाला घ्यावासाच वाटला तर इब्सेनबरोबरच श्री. अत्रे यांनी ब्रियोचीहि (Brieux) उसनवारी केली आहे असें म्हणण्याचाहि त्याला मोह होईल. कारण ' Maternity 'मधील Annettee अशीच मोहाच्या क्षणाला बळी पडून कुमारी माता झालेली असते. 'Maternity' हें नाटक कुमारी मातेच्या समस्येवरच आधारित आहे. ' उद्यांचा संसार ' आणि 'Maternity' या फ्रेंच नाटकांत फरक इतकाच की, या नाटकांत Annettee ला आई नाही, तिला Lucie ही बहीण आहे, व तिनेच Annettee चा स्वतःच्या मुलीप्रमाणे प्रतिपाळ केला आहे. Annettee ला आई नाही त्याप्रमाणे तिला वडीलहि नाहीत. Lucie चा नवरा Brignac हाच तिचा पालक आहे. सारांश, ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांतील शैलाच्या कथा-भागांत Brignac, Lucie आणि Annettee यांची विश्राम, करुणा व शैला मराठी रूपें आहेत असेंहि कोणी म्हणूं शकेल.

'उद्यांचा संसार' या नाटकांत करुणा म्हणते, 'परमेश्वरानं स्त्रियांना डोळे दिले आहेत ते केवळ रडण्यासाठी दिलेले आहेत असं वाटतं.' अगदी तेंच वाक्य 'Maternity' नाटकांत 'Annettee' च्या अपत्यवत् प्रतिपाळ केलेल्या दाईच्या 'Catherine' च्या मुखांत ब्रियोंने घातलें आहे. 'Annettee' वर ओढवलेल्या दुर्धर प्रसंगांत तिचें समाधान करतांना Catherine म्हणते, 'You see Annettee, you must bear it; God's given us eyes, its to cry with.' (Maternity अंक २, पृष्ठ २९८; New Version Translated by John Pollock.)

Brignac हाहि अतिरिक्त दारूडाच असून समाजांत मानमान्यता मिळविण्यासाठी तो धडपडत असल्यामुळे त्याला Annettee वर ओढवलेल्या प्रसंगापेक्षा स्वतःच्या प्रतिष्ठेचीच अधिक चिंता आहे. करुणाप्रमाणे Lucie देखील Annettee ला संकटांतून सोडविण्यासाठी Brignac पुढे याचना करते आणि Brignac आपल्या लौकिक प्रतिष्ठेसाठी तिने आपल्या घराचा आसरा सोडून कुठे तरी दूर पॅरीस शहरीं निघून जाणें हाच पर्याय सुचवितो. एवढा मुद्देमाल मिळाल्यावर अत्रे यांची शैला म्हणजे ब्रियोंची Annettee असा संशय कुणाला कां घेता येऊं नये?

'निर्मला' म्हणजे 'नोरा' म्हणावयास संभाव्य कारण :

हीच गोष्ट इब्सेनच्या नोराचें अत्रे यांची निर्मला हें मराठीकरण आहे, याहि आक्षेपाबाबत आहे असें म्हणतां येईल. इब्सेनच्या नाटकांशी मराठी नाटककारांचा कधीहि परिचय झालेला असो, परंतु सामान्यतः १९२५ सालापर्यंत सामान्य वाचकांनी अथवा मराठी प्रेक्षकांनी इब्सेनचें नांव तरी ऐकलें होतें किंवा नाही याबद्दल शंका आहे. पण 'नाट्यमन्वंतर' या संस्थेची प्रस्थापना होतांच इब्सेनची भव्य मूर्ति मराठी रंगपीठावर एखाद्या देवतेसारखी प्रकट झाली. त्यानंतर इब्सेन हा नवीन नाटककारांचा एकमेव परमेश्वर झाला. त्याचें 'Doll's House' नाटक लोकांना फारच आवडलें. काणेकरांनी तें 'घरकुल' असें नांव देऊन रूपांतरित केलें व सुमारें ८-९ वर्षांनी, म्हणजे १९४१ साली तें प्रसिद्ध झालें. रांगणेकरांनी आपल्या 'कुलवधु' नाटकांतील नायिकाहि घराबाहेर काढली. पण अत्रे यांच्या 'घराबाहेर'

नाटकांत घराबाहेर पडलेली कुलवधु आपलें मातेचें कर्तव्य पार पाडण्यासाठी पुनः स्वगृहीं परत आली. वास्तविक ' घराबाहेर ' नाटकाच्या या पर्यवसनामुळे अत्रे यांची निर्मला म्हणजे इब्सेनची नोराच असें कोणीं म्हणावयास कारण नव्हतें. परंतु ' Doll's House ' च्या W. Archer याने प्रसिद्ध केलेल्या इंग्रजी भाषांतराच्या प्रस्तावनेंत, त्याचप्रमाणें ' Ibsen, An Approach ' by Janko Lavrin या ग्रंथांत नोरा गृहत्याग करते ही घटना जर्मन प्रेक्षकांना मानवण्यासारखी नसल्यामुळे जर्मन नाट्यचालकांच्या व दिग्दर्शकांच्या आग्रहाखातर, या नाटकाचें सुखान्त पर्यवसान, इब्सेनला मान्य नसूनहि, नोरा आपल्या मुलासाठी पुनः आपल्या घरीं जाते असा सुखान्त शेवट इब्सेनने स्वतः जर्मन रंगावृत्तींत बदलून दिला असें सांगितलें आहे. त्या रंगावृत्तींत नोरा घराबाहेर पडतांना ती आपल्या निद्रित मुलांकडे पाहते आणि म्हणते, ' Oh, I sin before myself, but am unable to leave them' आणि ती घरींच राहते. ती त्यामुळे घराबाहेर पडतच नाही. वास्तविक 'Doll's House' नाटकाच्या मूळ हस्तलिखितांत कित्येक दिवस नोरा विष घेऊन आत्महत्या करते असा शेवट होता व शेवटी पूर्ण विचारान्तीं आज ' Doll's House ' या नाटकाचा जो शेवट आहे तसा करण्यांत आला असेंहि क्लेटन हॅमिल्टन या ग्रंथकाराने W. Archer यांनी दिलेल्या माहितीवरून लिहून ठेवलें आहे (' So you are writing a play' by Clayton Hamilton, पृ. २०२-२०३). त्यामुळे ' घराबाहेर 'मधील निर्मला इब्सेनच्या ' Doll's House ' नाटकाच्या जर्मन रंगावृत्तीची तर प्रतिकृति नव्हे ना असा कोणीतरी संशय घेतला आणि त्यांतून या संशयाला वाचा फुटली असावी असें वाटतें.

Halvdan Koht च्या इब्सेनच्या चरित्रांत ' Doll's house ' या नाटकाबाबत आणखी एक आठवण दिली आहे. ' Doll's house ' नाटकाच्या शेवटच्या अंकाची तालीम चालू असतांना एक दिवस एक नाट्यमर्मज्ञ ती तालीम पाहावयास आले. शेवटी नोरा स्वतःच्या आत्मविकासासाठी गृहत्याग करते. तो प्रसंग पाहून तो नाट्यमर्मज्ञ हर्षभराने व स्वयंस्फूर्तीने एकदम म्हणाला, ' फारच नाट्यपूर्ण असा हा पहिल्या अंकाचा

शेवट आहे.' त्या रसिकाला नाटकाचा तो शेवटचा प्रवेश आहे हें माहीत नव्हतें. 'घराबाहेर' नाटकांत पहिल्या अंकाच्या शेवटीच त्या नाटकांतील नायिका घराबाहेर पडते आणि तो पहिल्या अंकाचा शेवट पाहतांना निरपवादपणें सर्व प्रेक्षक, बहुतांश टीकाकारहि, तितक्याच हर्षभराने म्हणतात, 'काय नाट्यपूर्ण हा पहिल्या अंकाचा शेवट आहे!' हा समान परिणाम केवळ काकतालीय न्यायहि असूं शकेल. पण एकदा संशयात्मा जागृत झाला म्हणजे संशय निर्माण व्हावयास एवढेंहि साधन पुरेसें होऊं शकतें.

'घराबाहेर' नाटकाची जन्मकथा :

आपण काढलेल्या प्रश्नांचीं उत्तरें देण्यापूर्वी याबाबत श्री. अत्रे यांचें काय म्हणणें आहे तें आपण विचारांत घेणें आवश्यक आहे. तें विचारांत घेतल्याशिवाय आपण कोणताहि निर्णय घेणें न्यायाचें होणार नाही. श्री. अत्रे यांनी 'मी कसा झालों?' या आपल्या ग्रंथांत 'घराबाहेर' आणि 'उद्यांचा संसार' या दोन्ही नाटकांचा जन्मेतिहास निवेदन केला आहे. 'घराबाहेर' नाटकाच्या जन्माविषयी ते सांगतात, '२१ नोव्हेंबर १९३३ ची ती गोष्ट. त्या दिवशीं कोणीतरी मला एका दुर्दैवी स्त्रीची करुण कहाणी सांगितली. घरांतील मंडळींच्या अमानुष जाचाला कंटाळून त्या असहाय्य स्त्रीला घराबाहेर जावें लागलें होतें. अशी ती हकीगत होती. त्या गोष्टीवर विचार करीत करीत मी झोपी गेलों. रात्री तीन साडेतीनच्या सुमारास स्वप्नाच्या रंगभूमीवर हा सर्व कथाप्रसंग नाट्यरूपाने मला पाहावयास मिळाला. एवढेंच नव्हें तर त्या हृदयद्रावक नाट्यप्रयोगांत मला स्वतःलाहि एक महत्त्वाची भूमिका करावी लागली. घराबाहेर पडलेल्या अभागिनीचें मन वळवून तिला घरांत परत आणण्याचें अत्यंत बिकट काम त्या अद्‌भुत प्रयोगांत माझ्याकडे आलें होतें. प्रेक्षक म्हणूनहि माझें काम बघण्याची क्रिया मीच करीत होतों. 'तुझ्या मुलासाठी तरी तुला घरीं परत आलंच पाहिजे' या एकाच हृदयस्पर्शी वाक्याने मी त्या स्त्रीच्या भावनेला पाझर फोडूं शकलों. पत्नीच्या कर्तव्यापेक्षा मातेचें कर्तव्य थोर आहे याच कल्पनेच्या बळावर घरीं परत न येण्याच्या तिच्या कठोर निश्चयापासून मीं तिला परावृत्त केलें. (प्रस्तावना–'घराबाहेर') अशी ही घराबाहेर नाटकाची जन्मकथा आहे.

' उद्यांचा संसार ' नाटकाची जन्मकथा :

आता आपण ' उद्यांचा संसार ' या नाटकाची जन्मकथा काय आहे हें पाहूं. ' उद्यांचा संसार ' या नाटकाची जन्मकथा श्री. अत्रे यांनी विस्ताराने निवेदन केली आहे. त्यांतील आपल्या प्रस्तुत विवेचनाला आवश्यक असे महत्त्वाचे भाग तेवढे येथे नमूद करतों.

"'उद्यांचा संसार' मधला विश्राम अगदी रक्तामासाच्या आकृतींत मला मुंबईला प्रत्यक्ष भेटला. त्याने ज्या बाईशी लग्न केलें होतें ती अन्य धर्मांची होती. हीच माझी करुणा. तिला एक मुलगा होता. तो सेंट झेविअरमध्ये शिकत होता. विश्रामने एक गोवेकरीण ठेवलेली होती. तिच्यापासून त्याला झालेली मुलगीहि त्याच कॉलेजांत शिकत होती. त्या मुलाला आणि त्या मुलीला एकमेकांचें नातें बिलकूल माहीत नव्हतें. त्यामुळे उभयतांचा प्रेमसंबंध जमून त्या मुलीला गर्भ राहिला. ही गोष्ट विश्रामच्या ज्या दिवशीं लक्षांत आली त्या दिवशीं तो ग्रँटरोडवरच्या लंडन हॉटेलमधून बाहेर पडतांना दिसला. त्या बैठकींत आपल्या स्वच्छंदी आणि बेजबाबदार आयुष्याचा भयानक नकाशा त्याने माझ्याकडे उलगडून ठेवला. ' माझ्या ह्या रडकथेवर तूं एक नाटक लिही आणि समाजाला सावध कर. नाहीतर उद्यां घरोघर तुम्हांला हेंच बघण्याची पाळी येईल.' त्याच्या शेवटल्या वाक्यांतल्या ' उद्यां ' या शब्दाने मला इशारत मिळाली आणि ' उद्यांचा संसार ' हें नांव चटकन् माझ्या डोक्यांत तयार झालं....

—नाट्यपरिणामाच्या दृष्टीनं मूळ गोष्टींत मला बराच बदल करावा लागला. भावा-बहिणीच्या संबंधांतून निर्माण झालेलें मातृत्व मला अजीबात काढून टाकावें लागलें. आणि विश्रामला पत्नीपासून झालेली मुलगी आहे असें कल्पून ती मातृत्वाची समस्या तिच्या जीवनांत मला निर्माण करावी लागली. करुणेची आत्महत्या हाच या शोककथेचा शेवट होऊं शकतो.

असा हा ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांतील विश्राम, करुणा, शेखर, नयना आणि शैला यांच्या जीवनाचा मूळ वास्तवांतील इतिहास आहे.

' इब्सेनच्या Ghosts मध्ये त्यासारखी एक कथा आहे. हें मला त्या वेळीं माहीत होतें. एवढेंच नव्हें तर बर्नार्ड शॉच्या Mrs. Warren's Profession मध्ये ही व्हिव्हि आणि फ्रँक या भावंडांची तशाच तऱ्हेची प्रेमकहाणी आहे हेंहि तेव्हा मला ठाऊक होतें ' असें सांगून पुढे अत्रे म्हणतात, " शॉने ती कल्पना इब्सेनवरून घेतली असेंहि कोणी म्हणूं शकेल. तर्कंच करीत बसावयाचें तर वाटेल तसा करतां येईल." ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील शेखर आणि नयना यांच्याबाबत श्री. अत्रे यांनी केलेला युक्तिवाद जबाबदार व प्रामाणिक टीकाकारालाहि तसाच सबळ पुरावा असल्याखेरीज सहजासहजी खोडून काढतां येईल असें वाटत नाही.

Noel Coward च्या Marquise नाटकांतील Migucs आणि Adrinne यांचीहि कथा शेखर व नयना यांच्यासारखीच आहे. फरक इतकाच की शेखर व नयना यांचा पिता एक होता. आई वेगळ्या होत्या. Noel Coward च्या नाटकांत आई एक असून पिते दोन आहेत. पण ते परस्परांचे बंधु-भगिनी असतात म्हणून त्या गौप्याचा स्फोट होतांच त्यांचें लग्न होत नाही. ' उद्यांचा संसार ' नाटक लिहिलें त्या वेळीं " पाश्चात्य नाटककारांच्या माझ्या व्यासंगाला ह्या वेळीं विलक्षण वेग आला होता. २-३ वर्षांत मी शेकडों नाटकें पुन्हा पुन्हा वाचून काढलीं होतीं. आणि त्यांची ताकद माझ्या बुध्दींत आणि भावनेंत मीं भिनवली होती ...सुप्रसिद्ध नार्वेजिअन नाटककार हेनरिक इब्सेन आणि विख्यात फ्रेंच नाटककार ब्रियो ह्या नाटककारांच्या तंत्रांचा आणि विचारांचा पगडा ह्या काळांत माझ्या मनावर विशेष पडला होता. माझ्या या नाटकांचें कथानक काल्पनिक नाही. कल्पनेपेक्षा अनुभवावर मी अधिक अवलंबून असतों." अत्र्यांनी केलेला हा प्रांजल खुलासाहि महत्त्वाचा आहे.

अत्रे यांनी सविस्तरपणें ' घराबाहेर ' आणि ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांचा व त्यांतील पात्रांचा जन्मेतिहास प्रांजलपणे सांगितल्यावर श्री. भावे यांच्या आक्षेपाचें काय ? हा प्रश्न साहजिकच उरतो. श्री. भावे यांच्या एकंदर विवेचनाचा ओघ पाहतां ' उद्यांचा संसार ' नाटकाला त्यामुळे

कोणतें वैगुण्य आलें असें त्यांनी कोठेंच म्हटलेलें नाही. ' उद्यांचा संसार ' आणि ' Ghosts' या नाटकांत त्यांना जीं साम्यस्थळें आढळलीं त्यांची त्यांनी नोंद केली असून त्यावरून ' उद्यांचा संसार ' नाटकावर Ghosts या नाटकाची पुष्कळच छाया आहे, असें म्हटलें आहे. सर्व गोष्टींचा काळजी-पूर्वक विचार न करतां, श्री. अत्रे यांनी जे खुलासे दिले आहेत त्यांच्यावर अविचाराने अविश्वास प्रकट करणें अन्यायाचें होईल. आणि पूर्ण विचारांतीं तसा अविश्वास प्रकट करण्याचें कांही कारणहि दिसत नाही. आतापर्यंत निवेदन केलेला इतिहास व वस्तुस्थिति यांचा विचार केला तर निरपेक्ष विचाराच्या माणसाच्याहि मनांत, केवळ वरपांगी आणि वरवर विचार केला तर, थोडासाहि किंतु निर्माण व्हावयास अगदीच आधार नाही असें म्हणतां यावयाचें नाही. परंतु असलीं विधानें करतांना, अगर त्यापूर्वी, त्यांचा समर्पक विचार व्हावयास पाहिजे. कारण एखाद्याच्या मनांत, खोलांत न शिरतां एखादा संशय निर्माण झाला म्हणजे तशी खरोखर वस्तुस्थिति असलीच पाहिजे असें निश्चितपणे म्हणणें न्यायतः बरोबर नाही; व तें समंजस-पणाचेंहि म्हणतां यावयाचें नाही.

वाङ्मयांत पुष्कळदा कांही ठिकाणीं केवळ कल्पनांचें, पात्रांच्या स्थूल स्वभावधर्मांशी, साम्य असणारे ग्रंथ आढळतात. उद्या कोणी असेंहि म्हणूं शकेल की ' लग्नाची बेडी ' या नाटकांतील पराग आणि अरुणा ही जोडी अत्र्यांनी Noel Coward च्या ' Rat Trap ' या नाटकांतील Edmund व Naomi या पात्रांवरून घेतली आहे. किंवा अत्र्यांच्या नाटकांतील रश्मी Noel Coward च्या ' Marquise ' नाटकांतील Eloise या पात्रावरून घेतली असावी. कारण रश्मीप्रमाणेच Eloise हीहि नटीच आहे व तिच्याहि नैतिक आचरणासंबंधी शंका घ्यावयास कर्त्यानें भरपूर अवसर दिला आहे. परंतु हीं नाटकें काळजीपूर्वक वाचलीं असतां अत्र्यांनी Coward पासून उसनवारी केली हें म्हणणें बरोबर ठरणार नाही. गडकऱ्यांनी कोल्हटकरांच्या वाङ्मयांतून बरीच उसनवारी केली आहे, हा आरोप तर प्रसिद्धच आहे. तोच आक्षेप गडकऱ्यांच्या वाङ्मयाबद्दल श्री. अत्रे यांच्यावर टीकाकार करीत आहेत. अत्रे यांनी स्वतःच गडकऱ्यांच्या वाङ्मयाचा त्यांच्या नाटकांवर कांही परिणाम झाला हें मान्य केलें आहेच. पण हा सामान्य वरपांगी

आरोप दूर सारला तर अत्र्यांचीं नाटकें गडकऱ्यांच्या नाटकांची उसनवारी आहे, अथवा गडकऱ्यांच्या किंवा इतर कोणत्याहि मराठी वा पाश्चात्य नाटकांच्या अनुकृति आहेत असें म्हणण्याचें धाडस कोणीहि समंजस टीकाकार करूं शकेल काय ? अत्र्यांचा ' अवधूत ' गडकऱ्यांच्या ' देहू 'ची अनुकृति आहे असें म्हणणें अत्यंत हास्यास्पद आहे. कोणीहि निरपेक्ष टीकाकार तसें म्हणूं शकणार नाही. एखाद्या नाटककारावर उसनवारीचा आरोप करावयाचा झाला तर तें न्यायतः बरोबर आहे असें म्हणावयास तसा बळकट पुरावा हवा. मूळ नाटकाची सही सही नक्कल जर दुसऱ्या नाटकांत आढळली तर ती उसनवारी म्हणतां येईल यांत कांहीच शंका नाही. विषय, विस्तार आणि परिणति दोहोंत समान असलीं तरी देखील तें अनुकरण व उसनवारी आहे असें म्हणतां येईल. अशा गोष्टींना अन्य पुराव्यांची आवश्यकताच नाही. दोन नाट्य-कृतींतील कथानकांत भेद असेल, पण मुळांतून उचललेलीं पात्रें उसनवारित नाट-कांत जर विसंगत आढळलीं, प्रत्यक्ष ज्या नाटकांत तीं वावरतात त्या नाटकाला तीं पूरक नसून मुळांतले त्यांचे चेहरे-मोहरे, वर्तन, विकास मूळचेच कायम असतील, त्या व्यक्ति ज्या नाटकांत वावरतात त्या वातावरणाशी, हेतूशी, परि-स्थितीशी, सामाजिक, सांस्कृतिक अवस्थांशी त्या एकरूप होऊं शकत नसतील, तरीहि उसनवारीचा आरोप त्यांच्यावर करतां येईल. परंतु ज्या कृतीची उसन-वारी केली आहे असें कोणी म्हणेल, त्या कृतीची यत्किंचितहि आठवण न होऊं देतां जर नंतरची कलाकृति स्वयंपूर्ण असेल, विसंगतीचा लवलेशहि आढळत नसेल, नाटककाराला अभिप्रेत असलेल्या आशयाशीं समरूप असें सर्व वाता-वरण असेल, नाटककाराला अभिप्रेत असें त्यांचें क्रियाकर्तृत्व असेल तर अशा कलाकृतींवर, केवळ त्या कलाकृतींत आढळणाऱ्या पात्रांसारखीं कांही पात्रें इतर कलाकृतींत आढळतात, म्हणून उसनवारीचा आरोप करता येणार नाही. कारण मनुष्य-जीवनांतूनच नाट्यकथानकांची निर्मिति होत असते. एकाच्या तोंडावळ्यासारखी दुसरी व्यक्ति दिसूं शकते. परंतु त्याचे मनोधर्म, स्वभाव, कर्तृत्व त्याच परिस्थितींत सापडून देखील भिन्न असूं शकतात. विश्राम आणि सुधाकर, करुणा आणि सिंधू, म्हणूनच एक दुसऱ्याची अनुकृति नव्हें. दोघांच्याहि जीवनांतील समस्या एक नाहीत. परिस्थिति एक नाही. आणि स्वभावधर्महि एक नाहीत.

आतापर्यंत आपण या प्रश्नाचा स्थूलमानाने विचार केला. पण वर निवेदिलेल्या सूत्राच्या मार्गाने आपण तपशिलांत जरा खोल शिरलों तर काय दिसतें तें पाहूं.

निर्मला आणि नोरा :

प्रथम आपण ' घराबाहेर 'मधील निर्मला आणि इब्सेनच्या ' Doll's House 'मधील नोरा यांचा विचार करूं. निर्मला आणि नोरा यांच्यासमोर असलेली समस्या, परिस्थिति आणि त्यांची मनोवृत्ति एक आहेत का ? Nora गृहत्याग करते ती स्वतःच्या आत्मविकासासाठीं. पुरुषप्रधान समाजरचनेचा, पुरुषांनी स्वतःसाठी निर्माण केलेल्या न्यायनीतीचा तिला वीट आला. म्हणून, नॉर्वे देशांत त्या वेळीं जी स्त्री-दास्यविमोचनाची चळवळ उदयाला आली, तिची ती प्रातिनिधिक आहे. १८७८ सालीं इब्सेन रोममध्ये असतांना त्याला ' Doll's House ' या नाटकाची कल्पना सुचली. नव्हें वास्तवांतील खरी जिवंत नोरा त्याला आपल्या पतीसह प्रत्यक्ष भेटली होती. असेंहि त्याच्या चरित्रावरून दिसतें. त्या कल्पनेचीं सूत्रवाक्यें तो बाहेर फिरत असतांना त्याने ज्या पोस्टाच्या पाकिटावर लिहून ठेवलीं तो अस्सल पुरावा आज उपलब्ध आहे. त्यावरील मजकूर असा– " Rome 19–10–78 " शिरोभागीं Notes for the modern tragedy. पुढे इब्सेनच्या हस्ताक्षरांत आणखी मजकूर आहे तो असा—

' There are two kinds of spiritual law, two kinds of conscience, one in man and another altogether different in woman. They do not understand each other; but in practical life the woman is judged by man's law, as though she were not a woman but a man. '

(81.82. So you are writing a play.)

' Doll's House ' हें नाटक नोराचें आहे आणि त्या नाटकाची तात्त्विक बैठक इब्सेनच्या शब्दांतच दिली आहे.

आता आपण अत्र्यांना अभिप्रेत अशी ' घराबाहेर ' नाटकाची तात्त्विक बैठक काय आहे याचा विचार करूं.

‘ घराबाहेर ’ नाटकाच्या प्रथमावृत्तीच्या ‘ उंबरठ्यावर ’मधील खालील उतारा या नाटकाची अत्र्यांना अभिप्रेत अशी तात्त्विक बैठक काय आहे हें समजून घेण्यास उपयुक्त आहे.

“ पण हल्लीच्या पुरुषप्रधान समाजपरिस्थितीमध्ये स्त्रियांना आर्थिकदृष्ट्या स्वतंत्रपणें राहणें किती धोक्याचें आहे, हें तिच्या अनुभवाला येतें. तसेंच पत्नीचें कर्तव्य जरी तिने झुगारून दिलें असलें तरी मातेचें कर्तव्य तिला विसरतां येत नाही. म्हणून मुलाच्या हाकेला साथ देऊन तिला आपल्या संसारांत परत जावें लागतें. आपलेपणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येईल हें तिला पटतें आणि याच तत्त्वावर पश्चात्तापाने घराबाहेर पडलेल्या आपल्या पतीशी तिचें पुनर्मीलन होतें. ”

निर्मला म्हणजे नोरा नव्हें :

वरील दोन अवतरणांवरून इब्सेन आणि अत्रे यांच्या भूमिकांत आणि तात्त्विक बैठकींत किती फरक आहे हें स्पष्ट होईल. नोरा घराबाहेर पडते ती एक व्यक्ति म्हणून, स्वतःच्या आत्मविकासासाठी. स्त्रियांच्या हक्कांच्या प्रतिस्थापनेसाठी. नोरा घराबाहेर पडते तेव्हा तिचा पति तिला बजावून सांगतो की पत्नी आणि माता हें तिचें कर्तव्य इतर कर्तव्यांपेक्षा अधिक महत्त्वाचें आहे. पण त्याच वेळीं ती त्याला स्पष्ट सांगते,

“ आता या गोष्टीवर माझा कधीच विश्वास बसावयाचा नाही. सर्वांत आधी तुझ्याप्रमाणे मीहि एक मनुष्यप्राणी आहे. निदान तसें व्हावयाचा प्रयत्न करणें हेंच माझें खरें कर्तव्य आहे. या गोष्टीवर माझा विश्वास आहे.”

निर्मला घराबाहेर पडते ती सासरा व दीर यांच्या अतिमानुष छळामुळे अगतिक होऊन, आपल्या पतीच्या दुर्बलतेमुळे आलेल्या परिस्थितींत तिला दुसरा पर्यायच नसतो म्हणून. ती घराबाहेर जात असतांना शौनक तिला विचारतो, “ लाडके, निर्मला, कुठे जाणार तूं ? सांग, कुठे जाणार ? ” त्या वेळीं ती त्याला स्पष्ट सांगते, “ घराबाहेर ! या संसाराच्या नरकाबाहेर ! स्त्रियांना छळणारे तुमच्यासारखे सैतान ज्या जगांत नाचत आहेत त्या

जगाबाहेर !" आणि संसाराच्या नरकाबाहेर जाण्यासाठी ती आत्महत्त्ये-साठी नदीचा आश्रय घ्यावयास निघते.

Nora प्रमाणे किंवा अत्र्यांच्या शैलाप्रमाणे ती स्त्री-दास्यविमोचनाच्या चळवळींत पडलेली नव्हती. ती अस्सल महाराष्ट्रीय आहे. मराठी स्त्रीचा कणखरपणा व लवचिकपणाहि तिच्यांत आहे. पत्नी आणि माता ह्या दोन कर्तव्या-खेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि कर्तव्याचा तिला ध्यास नाही. नाटककारांनी तिचें चित्रहि तसेंच रंगविलें आहे. 'घराबाहेर 'मधील परिस्थिति व वातावरण संपूर्णतः महाराष्ट्रीय आहे. आणि त्या परिस्थितीशी व वातावरणाशी निर्मला एकरूप आहे. अशा परिस्थितींत निर्मला नोराची प्रतिकृति आहे असें कसें म्हणतां येईल ?

'उद्यांचा संसार', 'घोस्ट्स', 'मॅटर्निटी' :

आता आपण आपल्या विवेचनाला आवश्यक इतक्या तपशिलाने 'उद्यांचा संसार,' 'Ghosts' आणि 'Maternity' या नाटकांच्या तात्त्विक बैठकींचा विचार करूं.

Ghosts नाटकाची तात्त्विक बैठक :

सुरवातीला आपण 'Ghosts' या नाटकाची तात्त्विक बैठक काय होती हें पाहूं. 'Doll's House' नाटकाप्रमाणे स्वतः इब्सेनच्या हस्ताक्षरांतील पुरावा या नाटकाबद्दल प्रस्तुत लेखकाजवळ नाही. परंतु तें नाटक वाचल्यावर मिसेस आल्विंग हिच्या स्वतःच्या मुखांतून निघालेले उद्‌गार व या नाटकाचें कथानक यांवरून तें आपल्याला सहज कळतां येण्यासारखें आहे. मिसेस आल्विंग म्हणते—

'I am half inclined to feel that we are all ghosts, Mr. Manders. It is not only what we have inherited from our fathers and mothers that exists again in us; but all sorts of old dead ideas and all kinds of dead beliefs and things of that kind. They are not actually alive in us;

but there they are dormant all the same and we can never be rid of them.'

' आपण सारे पिशाच्चच आहोंत या गोष्टीवर आता माझा अर्धवट विश्वास वसूं लागला, मँडर्स. आपण आपल्या वडिलांकडून त्यांचे वारस म्हणून जें मिळविलें, तें तर आपल्याजवळ असतेंच परंतु त्याचबरोबर सर्व प्रकारच्या जुनाट कल्पना, श्रद्धांसारख्या गोष्टीहि आपल्यांत येत असतात. त्यांचें अस्तित्व आपल्याला उघडपणें जाणवत नाही तरी सुप्तपणे त्या अस्तित्वांत असतातच आणि त्यांना आपल्याला कधीच दूर सारता येत नाही. '

दुसऱ्या अंकांत शेवटीं अनाथाश्रम (Orphanage) जळाल्यानंतर मँडर्स म्हणतो, " How terrible ! Mrs. Alving, that fire is judgement on this house of sin. " (किती भयंकर ! अग्निनारायणाने या पापी घराविरुद्ध आपला हा निर्णयच दिला आहे.)

' पूर्वपिढीच्या पापाचीं पिशाच्चं पुढच्या पिढीच्या मागे लागतात ही नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना ' इब्सेनच्या स्वतःच्या जीवनांत पुरतेपणी मुरली होती असें सांगतात. इब्सेनचें ' Ghosts ' नाटक ' Doll's House ' या नाटकानंतरचें. ' Doll's House ' नाटकांतील नायिका स्वतःच्या पतीचा व मुलाचा त्याग करून–म्हणजे पत्नी आणि माता या दोन्हीहि स्त्रियांच्या कर्तव्यांना सारून, घराबाहेर पडते. यामुळे त्या वेळच्या समाजाला फार मोठा धक्का बसला व इब्सेनवर कडक टीका झाली. त्या टीकांना उत्तर म्हणून त्याने ' Ghosts ' नाटक लिहिलें व या नाटकांत पत्नी व माता या दोन्हीहि कर्तव्यांची जाणीव ठेवून आपली नायिका आपल्या पतीच्या पापी सहवासांत कर्तव्य म्हणून राहते, असें योजून स्त्री-कर्तव्याबाबतच्या, लग्नासंबंधाच्या खिस्ती धर्मांत ज्या कल्पना आहेत त्या निरपराध व्यक्तिजीवनाचा कसा विध्वंस करतात हें दाखविलें आहे. म्हणून असल्या भुतासारख्या मनुष्यजीवनाच्या पाठीस लागलेल्या कल्पनांचा, श्रद्धांचा, नायनाट करणें कसें आवश्यक आहे हें त्याने या नाटकांत दाखविलें आहे. खिस्ती पाद्री Manders या आपल्या प्रियकराच्या आग्रहामुळे, परंपरेने लादलेल्या पत्नीच्या कर्तव्याची बजावणी

करण्याकरिता, मिसेस आल्विंग आपल्या पापी, व्यभिचारी पतीच्या घरीं परत येते. त्याच्या लौकिकाची प्रतिष्ठा सांभाळण्यासाठी ती खोट्या गोष्टी करते. सत्य लपवून ठेवते. तरी साऱ्या संसाराचा विध्वंस पूर्वपिढीच्या पापामुळें टळत नाही. जुन्या परंपरांचें भंजन हाहि या नाटकाचा हेतु आहे. यावरून या नाटकांत इब्सेनची भूमिका काय होती व त्या नाटकाची तात्त्विक बैठक काय होती या गोष्टी स्पष्ट होतात.

‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकाची बैठक :

आता आपण ‘ उद्यांचा संसार ’ या नाटकाची तात्त्विक बैठक काय होती हें पाहूं. त्या गोष्टीचा खुलासा ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकांत दिलेल्या गृह-प्रवेशांत श्री. अत्रे यांनी केलेला आहे. ते म्हणतात, ‘ घराबाहेर ’ नाटका-प्रमाणेच सदर नाटक हें स्वतंत्र असून संक्रमणावस्थेंतून जात असलेल्या आज-उद्यांच्या महाराष्ट्रीय हिंदु समाजांतील संसाराचें एक चित्र यांत रंगविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. जुन्या आचार-विचारांची रूढ चाकोरी बुजत चाललेली असली तरी नवीन आयुष्यक्रमाची आखणीहि अद्यापि तितकी ठळकपणे झालेली नसल्यामुळे समाजांतील कर्त्या पुरुषांचीं मनें संदेहाच्या धुक्यांत सांपडल्याप्रमाणे अडखळल्यासारखीं झालेलीं आहेत. पुढीलांची दिशाभूल झाल्यामुळे आंधळेपणाने मागाहून येणाऱ्या मंडळींत उडालेल्या गोंधळाला सीमाच उरली नाही. त्यामुळे वैयक्तिक मनाचा बेजबाबदार धुरोळा उसळून न्यायबुद्धि व कर्तव्यप्रीति यांजवर सांवट आल्यासारखें झालेलें आहे. वागणुकीला धरबंद न राहिल्यामुळे समाजांतील शिस्तीचा सलगपणा उलगडल्यासारखा झाला आहे. त्यागबुद्धि व सहिष्णुता या मानवी सद्‌गुणांच्या पायावर उभारलेल्या संसाराचा मनोरा आज इतका कललेला आहे की त्याच्या सुरक्षितपणाबद्दल उघड्या डोळ्यांनी विचार करणाऱ्या प्रत्येक समंजस माणसाच्या मनांत जबरदस्त भय उत्पन्न झाल्याखेरीज राहणार नाही. हीच हें नाटक लिहिण्याच्या तळांतील बैठक आहे. उद्यांच्या काळांत संसार कसा मांडावा याबद्दलचें उपदेशपर दिग्दर्शन या नाटकांत केलेलें नसून, आयुष्यांतील जबाबदारी विसरून वागणारांचा उद्यांचा संसार कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे हें यांत चित्रित केलें आहे. विश्राम व करुणा यांच्या संसाराच्या

चौकटींत शैलाचें चित्र ठळकपणें मांडण्यांत प्रस्तुत कालीं महाराष्ट्रीय समाजांत सुशिक्षित प्रौढ कुमारिकांचा प्रश्न किती बिकट होत चालला आहे याकडे विचारवंतांनी जागरूकपणें पाहावें एवढाच हेतु आहे."

या उताऱ्यावरून ' उद्यांचा संसार ' नाटकाचा हेतु व त्याची अत्र्यांना अभिप्रेत अशी तात्त्विक बैठक काय होती हें दिसून येतें.

मॅटर्निटी नाटकाची तात्त्विक बैठक :

आता यूजिन ब्रियो (Eugine Brieux) याच्या ' Maternity ' या नाटकाचा हेतु व तात्त्विक बैठक काय होती हें प्रत्यक्ष त्या नाटकावरून व त्या नाटकाला जोडलेल्या Bernard Shaw याच्या अभिप्रायावरून पाहूं. ब्रियो हा समस्याप्रधान नाटकें लिहिणारा नाटककार. जीवनांत जसें दिसेल त्याचें सत्यदर्शन आपल्या नाटकांत घडविणारा हा जीवनाचा भाष्यकार आहे, असें शॉ म्हणतो व तें ब्रियोच्या नाटकावरूनहि दिसून येतें. तत्कालीन फ्रान्स देशांत लोकसंख्या वाढविण्याची समस्या ज्वलंत होती. कारण लोकसंख्येचें प्रमाण फारच खाली जाऊं पाहत होतें. अशा वेळीं आपल्या बेफाट वर्तनानें, अतिरिक्त दारूपानानें सशक्त अर्भकास जन्म देण्यास अपात्र असलेला त्याचा नायक ब्रिगनॅक याला अशक्त; सदा आजारी असणारीं दोन अपत्यें असतांहि आपल्या पत्नीला आणखी अपत्यें व्हावींत यासाठी तो फार आतुर असतो. या बाबतींत त्याचा डॉक्टर त्याला स्पष्ट सल्ला देत असतो की ब्रिगनॅकच्या अतिरिक्त दारूपानामुळे त्याला सशक्त व निरोगी संतान होणें शक्य नाही. त्याच्या पत्नीचेंहि तेंच मत असतें. अशा वेळीं त्याच्या पत्नीच्या कुमारी असलेल्या धाकट्या बहिणीला एका धनिकाच्या मुलानें ' तुझ्याशी मी लग्न करीन ' असें आश्वासन देऊन आपल्या प्रेमपाशांत गुंतविलें व लग्नापूर्वीच ती गरोदर राहिली. समाजाला व ब्रिगनॅकला असलें मातृत्व कलंकमय वाटतें. सारांश कुमारिकेचें मातृत्व हाच या नाटकाचा मुख्य विषय आहे. स्वतः सशक्त अपत्यनिर्मितीला अपात्र असणारा Brignac आपल्याला अधिक अपत्यें व्हावींत अशी हाव धरतो. पण अजाणतेपणी, केवळ पुरुषाच्या अधम फसवणुकीमुळे, Annettee ला आलेलें कुमारी-मातृत्व त्याला मान्य नसतें. या विसंगतीवर या नाटकाची उभारणी आहे.

" ब्रियोचें नाटक पाहिल्यानंतर आपण त्या नाटकांत जी समस्या पाहिली ती संपली किंवा नाटककाराने आपल्यासाठी त्या समस्येचें कोडें उकलून दाखविलें या भावनेने तुम्ही नाट्यगृहांतून बाहेर पडत नाही. त्याचें नाटक पाहून नाट्यगृहाबाहेर पडतांना तुम्ही एका तऱ्हेच्या तीव्र असमाधानाच्या जाणिवेने बाहेर पडत असता. तुम्हांला सारखें वाटत असतें की, त्या नाटकांत हाताळलेल्या समस्येंत तुमचें स्वतःचें भवितव्य गुरफटलेलें आहे आणि आपली सुधारणा आणि संस्कृति ही सुसह्य आणि आपल्या स्वाभिमानाला साजेशी राहावी असें जर वाटत असेल तर ती समस्या सोडविण्यासाठी स्वतःकरता आणि इतरांकरता मार्ग काढणें आवश्यक आहे, असें वाटत असतें " असें शॉ या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत म्हणतो.

यावरून ब्रियोच्या Maternity या नाटकाचा हेतु व तात्त्विक बैठक याचा बोध होऊं शकेल.

ब्रियोच्या Maternity नाटकाची व अत्रे यांच्या ' उद्यांचा संसार ' या नाटकाची तात्त्विक बैठक काय व त्याची उभारणी प्रत्येक नाटककाराने कशी केली हें आपण पाहिलें. यावरून या प्रत्येक नाटकांतील भेदहि सहज लक्षांत येण्यासारखा आहे. ' उद्यांचा संसार ' नाटकाच्या शेवटीं गौतम म्हणतो, ' हाच उद्यांचा संसार. आयुष्याची जबाबदारी झुगारून जगांत जगणाऱ्या आज-उद्यांच्या पुरुषांचं हेंच प्रायश्चित्त ! ' यावरून ' उद्यांचा संसार ' या नाटकाचा वेगळेपणा अगदी उघड होतो. तीनहि नाटकांत साम्याचा भास निर्माण करणारीं कांही पात्रें व त्यांची जन्मजात परिस्थिति आढळून येते. पण तें साम्य यापेक्षा अधिक दाखविता येणार नाही. कारण या तीनहि नाटकांचे हेतु, तात्त्विक बैठक व कथानकें यांत भिन्नता आहे. प्रतिपादित समस्येचें उत्तर न देतां समस्येचें आविष्करण करण्यापुरतेंच ब्रियो स्वतःचें कार्य आहे असें समजतो. इब्सेनचेंहि तेंच म्हणणें आहे. आणि या नाटकांत अत्र्यांनीहि तीच भूमिका स्वीकारली आहे. पण ती गोष्ट एकट्या अत्र्यांचीच आहे असें मात्र म्हणता यावयाचें नाही. इब्सेनचा आदर्श ज्यांनी समोर ठेवला त्या प्रत्येक नाटककाराने हेंच केलें.

" एखादा पहिलवान ज्याप्रमाणे खूप मेहनत करून तयार होतो आणि कुस्तीसाठी त्याचें सर्वांग फुरफुरत असतें त्याप्रमाणे पूर्वीच्या तीन नाटकांच्या

यशाने आणि पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाच्या व्यासंगाने प्रभावी नाट्यकृतीला जन्म देणारी माझी सृजनशक्ति ह्या वेळीं उतावीळ झाली होती. या मानसिक अवस्थेमधून ' उद्यांचा संसार ' निर्माण झालें " असें अत्र्यांनी त्या वेळच्या आपल्या मनःस्थितीचें वर्णन केलें आहे. तेव्हा आपल्या स्वतंत्र नाटकांची, आपल्याला अभिप्रेत अशा जीवनाविष्कारासाठी निर्मिति करतांना, त्यांनी व्यासंग केलेल्या प्रभावी नाट्यवाङ्मयाचे सूक्ष्म कण त्यांच्या सृजनशील प्रतिभेला चिकटून राहिले नसतीलच हें कोणीं सांगावें ? परंतु रंग पाश्चात्य देशांतून आणलेले असोत की स्वदेशी असोत, चित्रकार आणि चित्र दोन्हीहि महाराष्ट्रीय आहेत यांत मात्र शंका नाही.

' उद्यांचा संसार ', ' घोस्ट्स ' आणि ' मॅटर्निटी ' नाटकांतील फरक :

Mrs. Alving च्या मृत्यूनंतरच ' Ghosts ' मधील कथानक सुरू होतें. त्यामुळे Mr. Alving प्रत्यक्षतः ' Ghosts ' नाटकांत नाहीच. 'Ghosts' नाटकांतील Mrs. Alving च्या पुढील समस्या आणि तिचा विकास करुणाच्या जीवनापेक्षा आणि समस्येपेक्षा संपूर्ण वेगळा आहे. करुणेचीं दोन्ही मुलें आई-वडिलांजवळ आहेत. तर Mrs. Alving आपल्या एकुलत्या एक मुलाला त्याच्या दुराचारी पित्याचा संपर्क तर राहोच पण वस्तुस्थितीहि त्याच्या नजरेस पडूं नये म्हणून सातव्या वर्षीच आपल्या कुटुंबापासून दूर, पॅरिस शहरीं पाठवून देते. Mr. Alving चें दुर्वर्तनी जीवन ती त्याच्यापासून लपवून ठेवते. Mrs. Alving प्रमाणें करुणा विश्रामच्या सर्व दुराचारी जीवनांत सहभागी होऊन त्याला घरकुलांतच कोंडून ठेवून त्याच्या खोट्या प्रतिष्ठेची ध्वजा बाह्य जगांत उभारण्याचा प्रयत्न करीत नाही. विश्राम घराबाहेर काय वाटेल तें करायला मोकळा असतो. तो जें करतो तें अंधारांत करतो. म्हणूनच इतकें करूनहि, ' माणसाला कॅरेक्टर असावं.' 'I am a man of character' असें म्हणण्याइतका तो निर्लज्ज असतो. आपल्या मुलाच्या नकळत आपल्या दुर्गुणी पतीच्या संपत्तीचा वारसा आपल्या मुलाकडे जाऊं नये यासाठी आपल्या पतीची सारी संपत्ति अनाथाश्रमाच्या रूपाने त्याचें स्मारक बांधण्यांत ती गुंतविते. कारण पूर्व-पिढीच्या पापाचीं पिशाच्चं पुढल्या पिढीच्या मागे लागतात असा तिचा विश्वास

असतो. आणि त्यांतून आपल्या एकुलत्या एक मुलाला वांचविण्यासाठी तिच्या जिवाची तळमळ असते. 'उद्यांचा संसार' मधील विश्राम जवळ जवळ निष्कांचन असतो. करुणा हालअपेष्टेंत आपल्या बदफैली नवऱ्याचा संसार सांभाळते, तो केवळ आपल्या मुलामुलीच्या भवितव्यासाठी. पण तिचे सारे प्रयत्न विश्रामच्या बेजनाबदार बदफैली आचरणाने फसतात. मुलाच्या आणि मुलीच्या जीवनाचा विध्वंस होतो आणि शेवटी निवाऱ्याची वडिलार्जित जागाहि विश्रामच्या अधमपणामुळे जाते. हा घाव तिच्या जिव्हारीं बसतो आणि ती आत्महत्या करून घेते. Mrs. Alving च्या जीवनाचें हें पर्यवसान नाही. 'Ghosts' मधील Oswald मरण पावतो. शेखरचें तसें होत नाही. रेजिना ही आपल्या नवऱ्याची घरांतील मोलकरणीपासून झालेली मुलगी आहे हें Mrs. Alving ला आधीपासून कळतें. ब्रियोच्या नाटकांतील Annettee प्रमाणे शैलाच्या जीवनाचा शेवट नाही. कुमारी-मातेचें जीवन उजळ माथ्याने जगण्यासाठी ती उघड उघड विरोधी असलेल्या समाजाचा छळ सोसण्यासाठी माता-पित्याच्या घराचा त्याग करते. असे अनेक प्रकारांनी या पात्रांत असणारे भेद उघड आहेत.

'उद्यांचा संसार' महाराष्ट्रीय समाजाचें वास्तव-चित्र :

अत्रे यांनी आपल्या निवेदनांत 'उद्यांचा संसार' महाराष्ट्रीय हिंदु समाजांतील संसाराचें चित्र आहे असें सांगितलें आहे. त्याप्रमाणे 'उद्यांचा संसार' नाटकांतील चित्र पाश्चात्य विद्यालंकृत महाराष्ट्रीय हिंदु समाजाचें नाही का ? त्यांत वावरणाऱ्या व्यक्ति महाराष्ट्रीय नाहीत का ? 'उद्यांचा संसार' या नाटकांतील वातावरणाशी समरूपच नव्हें तर त्या एकरूप नाहीत का ? आजच्याच नव्हें तर १९३५ सालच्या महाराष्ट्राच्या अवस्थेंत देखील विश्राम, करुणा, शेखर, शैला व अपवादाने नयना हीं पात्रें अस्तित्वांत होतीं व आजहि आहेत. पाश्चात्य संस्कृतीच्या गाढ परिचयामुळे आमच्या सामाजिक जीवनांत ज्या ज्या गोष्टी आल्या, आणि आमच्या संसारांत शिरल्या, त्यांतून कित्येक विश्राम, कित्येक शेखर, कित्येक शैला जन्माला आल्या व त्यांचा सांभाळ बाणेदारपणाने कित्येक करुणांनी केला. पाश्चात्य संस्कृतीच्या संसर्गामुळे आपल्या समाजाला न मानवणाऱ्या, न पेलणाऱ्या,

न पचणाऱ्या अशा विचारांचा, आचारांचा, व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या बेफाट कल्पनांचा आज आपल्या जीवनांत कांही कमी प्रादुर्भाव नाही. त्यांत एकसंगतीहि नाही. मुलीच्या लग्नाचा प्रश्न अनेक अडचणींमुळे बिकट झाल्यामुळे लग्नापर्यंतचा काळ अनेकदा अगतिकपणें त्यांना विश्वविद्यालयांत सहशिक्षणांत घालवावा लागतो. जीवनांत प्रलोभनांना काय तोटा आहे? सहजसुलभ नैसर्गिक वासनांचे कडे काय कमी आहेत? अशा वेळीं स्वतःच्या नैसर्गिक भावनांशी प्रतारणा करून स्त्री-स्वातंत्र्याच्या, पुरुष-द्वेषाच्या कल्पनांनी चवताळून गेलेल्या पण प्रत्यक्ष जीवनाचा अनुभव नसलेल्या, समाज आणि व्यवहार यासंबंधी अनभिज्ञ असलेल्या, स्वतःच्या वासनांवर, विकारांवर, निर्बंध घालण्यास असमर्थ असलेल्या शैला आजहि समाजांत आहेत. सहशिक्षणाच्या अथवा संमिश्र अशा कोणत्याहि मोकळ्या वातावरणांत प्रीतीच्या बंधनांत पडून प्रेमाचीं अनेक लफडीं आजहि किती तरी आढळतात. त्यांत एखादी नयनासारखी दुर्दैवी प्रेयसी असूं शकणार नाही, असें निश्चितपणें म्हणणेंहि कठीण आहे. त्यांत कांही खऱ्या प्रीतीचे प्रसंग असतात आणि झालेल्या प्रीतिवैफल्यापायीं स्वतःच्या जीवनाचा नाश करून घेणारे तरुण प्रियकर व प्रेयसीहि समाजांत आढळतात. तेव्हा अशा व्यक्ति पाहण्यासाठी पाश्चात्य समाजाकडेच आपण धाव घेतली पाहिजे, असें नाही. अशा परिस्थितींत श्री. अत्रे यांनी सांगितलेल्या या नाटकांच्या जन्मकथा, इब्सेन आणि ब्रियो यांच्या नाटकांत अशा कांही व्यक्ति दिसतात एवढ्याच कारणासाठी खोट्याच असाव्यात असें म्हणण्याचें कारणच काय?

ही उसनवारी नव्हें :

अगदी उसनवारीचीच गोष्ट घ्यावयाची झाली तर स्थूलमानानें उसनवारी कोण करीत नाही, असाहि प्रश्न विचारता येईल. ऑर्मेरॉड ग्रीनवुड (Ormerod Greeenwood) या ग्रंथकाराच्या 'The play-wright' या ग्रंथांतील खालील अभिप्राय येथे समर्पक ठरेल. तो म्हणतो, नाटककार एक तर स्वतःच स्वतंत्र असें कथानक तयार करतो अथवा दुसऱ्या कोणाच्या तरी कथानकाची तो चोरी करतो. दुसऱ्याच्या कथानकाची चोरी केल्याने त्या नाटककाराची स्वतंत्र प्रज्ञाशक्ति नष्ट होत असेल तर चॉसर, होमर, अथवा

शेक्सपिअर यांना स्वतंत्रप्रज्ञ म्हणता येणार नाही. या तिघांचीहि मजल तर याहीपलीकडची आहे. शेक्सपिअरने नॉर्थच्या ग्रंथांतील परिच्छेदामागून परिच्छेद सारांशरूपाने घेतले आहेत. होमरने आपल्या 'इलियड'मध्ये त्या-आधीच्या ग्रंथांतून उतारे आपल्या ग्रंथांत घेतले आहेत. तर चॉसरने बोकासिओ व रोमनडेलारोजचे शब्दशः पृष्ठेच्या पृष्ठें अनुसरण केलें आहे असें सांगतो (The play-wright by Ormerod Greenwood). असेच आरोप शॉवरहि घेण्यांत आले. त्यानेहि इब्सेन, शॉपेनहॉर, स्ट्रिनबर्ग, नित्शे आणि टॉलस्टॉय यांच्या कल्पनांची उसनवारी केली, असे आरोप होते व त्यावरहि खूप वादळ झालें. त्यांना शॉने मोलिअरप्रमाणेच समर्पक उत्तर दिलें.

पूर्वानुसंधान साधूनच जग पुढे जात आहे. हजारो वर्षांपासून ग्रीक नाटककारांच्या, शेक्सपिअरच्या, कालिदासाच्या, भवभूतीच्या नाट्यकृति चिरंजीव झाल्या आहेत. त्यांत कथानकाची उसनवारी त्यांनी इतिहास, पुराणांतून केली नाही का ? असें असतांहि खऱ्या अर्थाने ती उसनवारी नव्हेंच, असें आपण समजत नाही का ? या नाटककारांनी जुन्या कथांचे सांगाडे तेवढे घेतले. पण त्या सांगाड्यांना का आपण सजीव कलामूर्ति समजतो ? या थोर नाटककारांनी निर्जीव सांगाडे तेवढे इतिहास-पुराणांतून घेतले. त्यांत त्यांनी आपल्या कलेचा जीव ओतला आणि निर्जीवाला सजीव केलें. सामान्याला असामान्य रूप दिलें आणि जुन्यांतूनच नावीन्याचा साक्षात्कार घडविला. म्हणूनच कलेंत विषयाइतकेंच त्या विषयाच्या मांडणीला, तींतून आविष्कारित होणाऱ्या जीवनसाक्षात्काराला महत्त्व दिलें जातें. जग-न्मान्य फ्रेंच नाटककार मोलिअर याच्यावरहि त्याने दुसऱ्याची उसनवारी केली असे आरोप त्याच्या हयातींतच कित्येकांनी केले होते. पण त्यामुळे ते वचकला नाही किंवा डगमगला नाही. त्या सर्व आक्षेपकांना तो निर्भीडपणे सांगत असे 'माझ्या कलेची सामग्री मीं कोठूनहि का आणलेली असेना ती सामग्री मीं स्वतः निर्माण केलेल्या, माझ्या कलेच्या मुशींत मी आधी ओततों आणि नंतर तिला मी माझ्या कलेचा सजीव आकार देतों.' ही गोष्ट क्लेटन हॅमिल्टनने, 'कलेंत आमूलाग्र नवीन असें काय असूं शकतें' हें सांगतांना नमूद करून ठेवली आहे.

सारांश, एखाद्या नाटककाराच्या नाटकांत केवळ उसनवारीच असेल, भ्रष्ट अनुकरण असेल तर त्या नाटकांत कलात्मक मूल्येंहि आढळण्याचा संभव कमी; जवळ जवळ नाहीच. परंतु एखाद्या नाटककाराच्या नाटकांत चिरकाल टिकणारीं मूल्यें असतील तर त्या कलात्मक गुणांच्या ओघांत उसनवारीचीं लव्हाळीं कधीच वाहून जातील. कलाहीन, मूल्यहीन अशीं सपाट नाटकें प्रेक्षकांच्या प्रथम दरबारांतून कधीच पुढे जाण्यायोग्य ठरणार नाहीत. आणि असल्या नाटकांतील भ्रष्ट उसनवारी हुडकून काढावयास फारसे परिश्रमहि पडणार नाहीत. जीं जगण्यायोग्य ठरतील त्यांतील बहुतांश कलाकृति अन्य गुणांनीहि मौलिक असलेल्या आढळतील. ज्यांत असे चिरकालिक गुण नसतील त्या कलाकृतींना भस्मसात् करावयास सर्व-भक्षक काल पुढच्या पायरीवर उभा आहेच. तेव्हा एखादी कलाकृति उच्च कलेच्या कसोटीवर लावून पाहतांना ती कलामूर्ति घडविण्यासाठी उपयोगांत आणलेली साधनसामग्री कोणत्या बाजारपेठेंतून आणली, की चोरबाजारांतून आणली, या गोष्टीला समीक्षकाने महत्त्व देण्याचें कारण नाही. कसोटीवर लावून पाहावयाची कलामूर्ति उच्च कलेच्या कसोटीला उतरते किंवा नाही हें पाहण्याचें एकमेव कार्य समीक्षकाचें आहे. कसोटीला उतरेल ती उच्च कला. कसोटीला उतरणार नाही ती उच्चकला नव्हे, एवढेंच सांगण्याचें त्याचें खरें कार्य आहे.

* * *

४

समीक्षणाची दृष्टि, दृष्टिकोण, मर्यादा, निर्णायक निकष

वाङ्मयीन समीक्षण :

आता अत्र्यांच्या नाटकांचा वाङ्मयीन व कलात्मक दृष्टीने विचार करावयाचा आहे. तेव्हा अत्र्यांच्या नाटकांचा विचार करतांना त्या नाटकांकडे पाहण्याची माझी दृष्टि व दृष्टिकोण, समीक्षणाला पडणाऱ्या मर्यादा व मूल्यमापनाचे निर्णायक निकष हे आधी सांगितले म्हणजे त्या त्या नाटकांचें मूल्यमापन करतांना प्रत्येक वेळीं माझा दृष्टिकोण तपशिलाने स्पष्ट करण्याची आवश्यकता राहणार नाही. म्हणून आधी त्यांचा विचार करूं.

Brander Mathews आपल्या 'The Principles of Play Making' या ग्रंथांत म्हणतो, "नाट्यलेखनाचे निर्णायक सिद्धांत सांगूं शकेल असा न्यूटन अजून भूतलावर जन्माला यावयाचाचा आहे. (...No Newton has yet arisen to declare the principles which control dramatic construction. पृ. ९) म्हणून आजच्या पाश्चात्य नाट्यशास्त्राच्या अनुषंगाने कोणत्याहि अन्य कलाप्रकारांपेक्षां नाटकाचें मूल्यमापन आज कठीण झालें आहे. कारण नाटक हा अवघड वाङ्मयप्रकार आहे हें तर त्याचें एक कारण

आहेच, परंतु त्याचबरोबर आजच्या पाश्चात्य नाटकांत नानाविध नवीन प्रकार आल्यामुळे उच्च नाटकाची कसोटी, पाश्चात्य नाट्यशास्त्राच्या दृष्टीनें, ठरविणें पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांनी अवघड काम करून ठेवलें आहे. कारण त्या क्षेत्रांत एक प्रकारचा गोंधळ माजला असून दोन नाट्यशास्त्रज्ञांचीं मतें त्याबाबत एकच असूं शकतील असा निर्वाळा देता येईल किंवा नाहीं याबद्दल शंका आहे.

Ormerod Greenwood याने आपल्या 'The Play-Wright' या ग्रंथांत तर असें स्पष्टच म्हटलें आहे की, गेल्या पन्नास वर्षांतील इंग्रजी थिएटरचा इतिहास विस्मयचकित करून सोडणारा असून या काळांत अनेक नवीन प्रकार आणि प्रवाह जन्माला आले. Symbolism (१९००), Expressionism (१९२०) व त्याच्या जोडीने Constructivism, Social Realism (१९३०) हे त्यांपैकी कांही होत.

जीवनाचा भाष्यकार :

नाटककार केवळ साहित्यिक-लेखक असून भागावयाचें नाही. त्याच्या लेखनांत रंगभूमीच्या दृष्टीने खऱ्या थोर नाटककाराच्या अंगीं, नाट्या-विष्काराचीं जीं प्रभावी मूल्यें नाटकांत हवीं असतात त्या मूल्यांवर मात करण्याचें प्रतिभासामर्थ्य व कलालाघव असलें पाहिजे. उच्च प्रकारचीं नाटकें रंगभूमीच्या दृष्टीने प्रभावी व रंजक तर असलींच पाहिजेत पण त्याचबरोबर मानवी जीवनाचा खरा अर्थ लावून दाखवून, मानवी जीवनावर त्यानी कांही तरी नवीन प्रकाशझोत टाकून, तें जीवन प्रत्यय-कारीहि केलें पाहिजे. सारांश नाटकांत रंजनाचें भरपूर सामर्थ्य तर असलेंच पाहिजे परंतु त्याचबरोबर त्या नाटकांतून आविष्कारित होणाऱ्या नाट्यामुळे प्रेक्षकांची मानसिक व आत्मिक भूकहि भागली पाहिजे, म्हणजेच नाटककार जीवनाचा भाष्यकार असला पाहिजे असें Ellzabeth Drew देखील म्हणते.

नाटकासंबंधीचे नवीन संकेत, नवीन सिद्धान्त :

परंतु आजच्या नवीन नवीन वादांकडे पाहिलें म्हणजे या निकषावर किती लोकांचा, पाश्चात्य विश्वांत व आपल्याकडेहि, भरंवसा असेल हें

सांगणें कठीण आहे. किंबहुना नाट्कासंबंधी या शाश्वत सत्यावरील विश्वास शक्य तितका नष्ट करण्याचे प्रयत्नच जारीने चालू असल्याचें सामान्यतः दिसून येईल. ज्या नाटकांना ते निकष लावण्याचा आपण प्रयत्न करावा तीं नाटकें आता इतक्या विविध प्रकारचीं, इतक्या विविध स्वरूपाचीं व प्रवृतींचीं झालेलीं आहेत, त्यांचा विस्तार इतका अमर्याद झालेला आहे की, त्यांची संपूर्ण व्यापक अशी कल्पना कोणत्याहि समीक्षकाला येणें आज महा कठीण काम झालें आहे. आजवर जोपासलेल्या अनेक सिद्धान्तांना आज तितकेंसें महत्त्व राहिलेलें नाही. नवीन सिद्धान्तांचीं, संकेतांची आवश्यकता निर्माण झालेली आहे, असें दिसून येईल. ही परिस्थिति पाहून क्लेटन हॅमिल्टन देखील म्हणतो, ' आज नाटक कोणत्या एका देशाचें राहिलेंच नाही. तो विषय आता सामान्य अभ्यासकाच्या आटोक्याबाहेर गेला आहे.' ॲरिस्टॉटलने बांधलेले अनेक सिद्धान्त आज कुचकामाचे ठरूं पाहत आहेत.

एका शतकांत निर्माण झालेल्या ग्रीक नाटकांवर आधारित असलेले ते सिद्धान्त ॲरिस्टॉटलला कल्पनाहि नसेल अशा विस्तारित नाट्याला कसे लागू पडावेत ?

अपरिहार्य, नैसर्गिक बदल :

विकसितावस्थेंत काळाबरोबर नाटक बदलत गेलें तसे जुने सिद्धान्त, जुने संकेत अपुरे पडूं लागले. त्या ठिकाणीं नवीन नाटकांना लागू पडतील असे नवे सिद्धान्त स्थिरमान होऊं पाहतात न पाहतात तोंच तेवढ्या काळांत आणखी नवीन नाटकांचे प्रकार, नवी प्रकृति, नवी प्रवृत्ति, नवा दृष्टिकोण उदयास आले; आणि त्यांनाहि लागू पडावेत अशा नवीन सिद्धान्तांची, निकषांची आवश्यकता भासूं लागली. काळ धावतो आहे. त्याबरोबर नाटक भरधाव निघालें आहे आणि त्याला गाठण्यासाठी नाट्यशास्त्र त्याचा पाठलाग करीत आहे. पण ही धावण्याची शर्यत संपत नाही अशी वस्तुस्थिति आहे. त्यामुळे या अवस्थेंत या शर्यतींत धावतांना समीक्षकांची दमछाक झाली तर नवल काय ? म्हणूनच William Archer आपल्या ' Play Making ' या ग्रंथांत एकदम सांगून टाकतो की नाट्य लेखनाचे कोणतेहि निश्चित नियम नाहीत.(There are no rules of making a Play.) J. R. William हा नाट्यशास्त्रज्ञ

त्याहीपुढे आणखी एक पाऊल जाऊन आपल्या Drama या ग्रंथांत म्हणतो " उत्तम नाटकाच्या गुणांची यादी काय हें विचारणें म्हणजे आकाशस्थ ढगांचा नैसर्गिक व योग्य आकार काय किंवा घाट काय आहे, असें विचारण्यासारखें वेडगळपणाचें आहे. "

मूल्यमापनाला पडलेल्या मर्यादा :

नाटक ही अशी चमत्कारिक व अवघड गोष्ट असल्यासुळे आजवर त्याने कित्येक समीक्षकांचें या शर्यतींत गर्वहरण केलें आहे. अनेक लेखकांना सपाटचीत लोळविलें आहे. आपल्या नांवापुढे उपाधींचीं भेंडोळीं लावणाऱ्या अनेक विद्वानांना चारीसुंड्या चीत केलें आहे. मोठमोठ्या कथाकारांना, कविराजांना आणि वाङ्मयाच्या अन्य प्रकारांत सिद्धहस्त ठरलेल्या सरस्वतीच्या सुपुत्रांना त्याने नामोहरम केलें आहे. एकोणिसाव्या शतकांत ज्या थोर कवींनी आपल्या काव्याने इंग्रजी काव्य, वाङ्मय, अत्यंत समृद्ध केलें अशा स्कॉट, कॉलरिज, ब्रॉउनिंग, सिसेस् ब्रांउनिंग, अर्नाल्ड, स्विनबर्न इ. कवींनी नाट्यलेखन केलें. पण त्याची फलश्रुति काय? नाटकाने त्यांना अपयशाचा असा सपाटा दाखविला की, खेदाने त्यांना 'हेंचि फल काय मम तपाला ?' असें म्हणण्याची पाळी यावी.

कथाकारांचीं उदाहरणें द्यावयाचीं झाल्यास त्यासाठी परदेशांत जाण्याचें कारण नाही. आपल्याकडील प्रथितयश कादंबरीकार फडके आणि खांडेकर यांचीं उदाहरणें पुरेशीं होतील.

केवळ वाङ्मयीन गुणांनी, वाङ्मयीन अलंकृतींनी नाटक सजीव, चैतन्यमय होऊं शकत नाही हा कलावती वाणी असलेल्या तात्यासाहेब कोल्हटकरांचा अनुभव आपल्या परिचयाचा आहे.

J. B. Priestley या आधुनिक नाटककाराने आपल्या 'Art of the Drama' या व्याख्यानाच्या संग्रहांत त्याच्या काळीं विद्यमान असलेल्या नाट्य-समीक्षकांचीं मतें, तत्कालीन नाटकांसंबंधीहि दोन परस्परविरुद्ध एकांतिक टोकांना कशीं गेलीं होतीं हें सांगितलें आहे. तें त्याच्याच शब्दांत सांगितलेलें बरें. तो म्हणतो, ' रंगभूमींत चैतन्य ओतूनच खरें नाटक निर्माण होत असतें.

आणि त्यामुळेच रंगभूमि जीवनसाक्षात्कारी व सजीव होत असते. एका बाजूने व्यक्ति, घटना व मानवीजीवन यांचा आविष्कार करून दुसऱ्या बाजूला प्रायोगिक कलात्मक नाट्य, या दोन्ही गोष्टींनी चांगल्या नाटकाने प्रेक्षकांचें सारखेंच समाधान केलें पाहिजे."

"एका बाजूने, नाटकाचा रंगभूमि व प्रेक्षकांशी कांहीच संबंध नाही, नाटकांतील कोणताच भाग प्रयोगरूपाने दाखवावयाचा नसतो, हें कटाक्षाने पटवून देण्याचा महाविद्यालयीन प्रोफेसरांचा प्रयत्न आहे."

"दुसऱ्या अगदी उलट टोकाला, नाटक सर्वस्वीं रंगभूमीसाठी आहे, या विचाराचे समीक्षक आढळतील. नाटककार हा मानवी जीवनाचा विश्व-निर्माता तसाच भाष्यकारहि आहे. या गोष्टीकडे त्यांचें क्षणभरहि लक्ष जावयाचें नाही."

"सध्या प्रचलित असलेली नाट्यसमीक्षा या दोन्ही गोष्टींना बुद्धिपुरःसर वगळते. परंतु अशा प्रकारच्या समीक्षा सिद्धांतांनी संभ्रमांत पडलेल्या प्रेक्षकांना व वाचकांना आढळून येईल की, त्यांचे निर्णय, सामान्यतः जे नाट्यविषयक सिद्धांत मान्य झालेले आहेत, अशा कोणत्याहि सिद्धान्तावर आधारलेले नाहीत." (पृ. १६, १७, १८)

रोजच्या साध्या संवादाविरुद्ध प्रतिक्रिया :

"पाश्चात्य नाट्यविश्वांत रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकांत कांही काळ वाङ्मयीन अलंकारांना मज्जाव होता. सामान्य व्यवहारांत आपण जशी भाषा बोलतों तशी स्वाभाविकच असली पाहिजे असा कटाक्ष होता. त्यामुळे नाट-कांतील संवाद अत्यंत कंटाळवाणे व नीरस होत गेले. त्यानंतर त्याच्या विरुद्ध प्रतिक्रिया झाली. या काळांत नाट्यसमीक्षकांना नाट्यप्रयोगांतील नीरस साध्या संवादाचा कंटाळा आला. त्यानंतर नाटकांत चतुर, चुरचुरीत खटकेबाज संवाद आले. कंटाळवाणे संवाद ऐकून पेंगत असणाऱ्या कंटाळलेल्या या समीक्षकांना एकदम नवीनाचा साक्षात्कार घडला व 'What a change ! What a relief !' असे उद्गार त्यांच्या मुखांतून बाहेर पडले." संवादालाच अतिरिक्त महत्त्व देऊं पाहणाऱ्या समीक्षकांच्या मतप्रणालींची पार्श्वभूमि

अशी आहे. असें तो सांगतो, आणि शेवटी, "सपाटून भूक लागलेल्या, निर्जन रानांत फिरणाऱ्या, माणसाला गोड मधाच्या चाटणाने जसें रुचकर पोटभर जेवण होऊं शकत नाही तसेंच केवळ चांगल्या संवादाने चांगलें नाटक होऊं शकत नाही " असें त्याने आपलें स्पष्ट मत दिलें आहे (पृ० २० व पुढे).

मूल्यमापनाचे सिद्धान्त व प्रत्यक्षानुभव यांतील विसंगति :

समीक्षक नाट्यशास्त्राचा खूप व्यासंग करतो. नाटकाला आत्मवत् भासणारे अनेक सिद्धांत त्याला मुखोद्गत असतात. त्या सिद्धांतांच्या वजनाने कलाकृतींची उच्चनीचता तो तोलून पाहावयास उतावीळ असतो. कलाकृति समोर आली की, मोठ्या शिताफीने, आत्मविश्वासाने पण बऱ्याचशा अहंकारयुक्त समाधानाने, तो त्या नाटकाची किंमत ठरवितो. आणि आपण त्या नाटकाचें योग्य मूल्यमापन केलें असें समजतो. पण या समाधानांत कांही काळ जातो न जातो तोंच त्या समीक्षकाने निकृष्ट ठरविलेलें तें नाटक रंगभूमीवर असा कांही रंग मारून नेतें की त्या नाटकाला निकृष्ट दर्जाचें ठरविणाऱ्या समीक्षकाला आपलें तोंड लपवून तेथून पळून जाण्याचा मोह व्हावा. 'दुरितांचे तिमिर जावो' हें बाळ कोल्हटकरांचें नाटक उदाहरणार्थ म्हणून सांगतां येईल.

कित्येकदा त्याच्या उलटहि प्रकार घडतो. नाटकाला लागू असणारे सारे वाङ्मयीन सिद्धान्त एखाद्या नाटकाला कसून लावले जातात. त्या सर्व निकषांच्या कसोटीवर तें नाटक संपूर्ण उतरतें. जणू बावनकशी सोनेंच. झालें ! मग आणखी काय पाहिजे ? समीक्षकांकडून त्या नाटकाची भरगच्च स्तुति होते. पण प्रत्यक्षांत रंगभूमीवर त्या नाटकाचे प्रयोग पाहावेत तर अनुभव तितकाच विरुद्ध व वेगळा येतो. समीक्षकांखेरीज त्या नाटकाची स्तुति करावयास कोणीच पुढे येत नाही. बिचारा समीक्षक आपल्याच ठिकाणीं संतापतो. निराशेने आश्चर्यचकित होतो व त्राग्यानें म्हणतो, 'प्रेक्षक गाढव आहेत. त्यांना खरें नाटक समजतच नाही. हीं केवळ कल्पनेने उभारलेलीं चित्रें नाहीत हें येथे मुद्दाम स्पष्टपणे सांगावेसें वाटतें. 'मी आणखी ५० वर्षांनी जन्माला यावयास पाहिजे होतों ' असें आपल्या नाटकांना आलेल्या

अपयशाने म्हणणारे लोक आमच्यांत आहेत. रांगणेकरांचें 'वहिनी' व वरेरकरांचें 'सारस्वत' हीं दोन उदाहरणें हा मुद्दा स्पष्ट करतील.

Frederick Lumley आपल्या 'Trends in 20th century Drama' या ग्रंथांत या परिस्थितीची उत्तम साक्ष देतो. तो म्हणतो, 'अलीकडच्या कांही वर्षांत नाटकाचा गांभीर्याने विचार केलाच जात नाही. हल्ली कोणत्याहि परिस्थितींत नाटककाराने लोकांचें अनुरंजन केलेंच पाहिजे, हाच नाटकाच्या यशाचा एकमेव नियम मानलेला आहे. या विरुद्ध जाऊन जर एखाद्या समीक्षकाने नाटकाचें मूल्यमापन उत्तम कलेचे निकष लावूनच व्हावयास पाहिजे, असें सांगितलें तर तो समीक्षक हा वस्तुस्थितीची जाणीव नसलेला व जुन्या पुराण्या परंपरांशी गुलामी मनोवृत्तीने वागणारा आहे असें म्हटलें जातें. या मुद्द्याच्या आणखी स्पष्टतेसाठी आपण खुद्द Noel Coward ची साक्ष काढूं. त्याने आपल्या Present Indicative या ग्रंथांत आपल्या 'I'll leave it to you', 'The young idea' व London Calling या तीन नाटकांसंबंधी त्याला आलेले विषादकारक अनुभव नमूद केले आहेत. तो म्हणतो, 'गेल्या सहा महिन्यांत मला जे अनुभव आले त्यांच्याकडे मी प्रसन्न चित्ताने पाहूं शकतों; आणि त्यांत आलेल्या एकापरी दैवी व विचित्र अनुभवांसंबंधी विचारमग्न होतों. 'I'll leave it to you' आणि 'The young idea' या माझ्या पहिल्या दोन नाटकांची समीक्षकांनी एकमुखाने स्तुति केली असतांहि तीं नाटकें रंगभूमीवर अयशस्वी ठरलीं. 'London Calling' या माझ्या नाटकाचें कोणत्याहि समीक्षकाने यत्किंचितहि कौतुक केलें नसतांहि त्याला मात्र रंगभूमीवर प्रचंड यश मिळालें." (P. 199, Present Indicative)

१८९० पासून आजतागायत इंग्लंडच्या रंगभूमीवर, इंग्रजी नाटकांच्या स्वरूपांत व नाटकाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणांत इतक्या वेगाने फरक पडत आले आहेत की, सामान्य माणसांना त्यांची पुरती कल्पनाहि असूं नये. या कांही वादांचा ओझरता उल्लेख मागे आपण केलाच आहे. शॉला शेक्सपिअरचीं नाटकें उच्च प्रकारचीं वाटत नसत. किंबहुना अशीं कलात्मक नाटकें पाहून त्याला संताप येत असे. केवळ कलेची पूजा त्याला मान्य

नव्हती. इब्सेनच्या नाटकांना इंग्लंडमध्ये आपला पाय स्थिर करतांना किती तरी त्रास पडला. इंग्रजी भाषेंतील सारे शिव्याशाप त्याला ऐकून घ्यावे लागले. इब्सेन म्हणजे थोर नाटककारच नव्हें असें म्हणण्यापर्यंत कांही समीक्षकांची मजल गेली. पाश्चात्यांच्या Modern Drama ला पाहून शेक्सपिअरचा सुडदा पाडला पाहिजे असें म्हणण्यापर्यंत आमच्यांतील कांही जणांची मजल गेली. पण अजूनहि शेक्सपिअर आणि इब्सेन अमर आहेत. समीक्षकांच्या तोंडाची वाफ मात्र वातावरणांत केव्हाच नष्ट झाली.

अशा प्रकारच्या अराजक अवस्थेंत नाटकाचे कोणते निकष खरे व निर्णायक मानावेत हा सकृत्दर्शनीं मोठा अवघड प्रश्न वाटतो.

नाटकाचे चिरंतन सिद्धांत :

आता प्रश्न असा निर्माण होतो की, या वादांचे ढग नाट्यविश्वांत आले म्हणून त्यामुळे नाटकांत शाश्वत म्हणून जें कांही आहे तें सारें नष्ट झालें काय ? Brander Mathews सारखा मान्यवर नाट्यशास्त्रज्ञ म्हणतो, "इतर कलांच्या बाबतींत वसणाऱ्या सिद्धांताप्रमाणेच नाट्याला लागू पडणारे सिद्धांतहि चिरंतन आणि अचल आहेत." [Its principles, like the principles of every other art, are eternal and unchanging.] ('The Development of The Drama' by Brander Mathews पृ. ३७.)

'जें केलं जातं तें' असाच 'Drama' या ग्रीक शब्दापासून तयार झालेल्या इंग्रजी शब्दाचा अर्थ आहे. अर्थातच तो प्रयोगवाचक आहे. रसप्रयोगसिद्धि ही नाटकाची अंतिम फलश्रुति आहे. नाट्यप्रयोग हा एका रसिकासाठी नाही. तो समूहासाठी आहे. नाट्यांतून निर्माण होणाऱ्या रसांचें किंवा परिणामकारकतेचें आवाहन समूहाच्या भावनात्मक एकतेला आहे. किंबहुना प्रेक्षक नाही तर नाटक नाही (No audience, no drama.) हा सिद्धान्त नाट्यविश्वांत जवळ जवळ स्वयंसिद्ध मानला जातो. आणि तेंहि बरोबरच आहे. कलेचा भोक्ताच नसेल तर कलेचें प्रयोजन तरी काय उरेल ?

प्रेक्षक नाट्यमंदिराचा शिल्पकार :

नाटक आणि प्रेक्षक यांचा असा अभेद्य संबंध असल्यामुळे प्रेक्षकांच्या अपेक्षा, त्यांची अभिरुचि या गोष्टींना नाट्यविश्वांत फार महत्त्व आहे. या

अपेक्षा अर्थातच सामूहिक असतात. आणि नाट्ययशाच्या सोपानावर चढण्यासाठी समूहाचें विनोदन, उद्‌बोधन या गोष्टींना साहजिकच महत्त्व आलें. समूहाचा सामान्य धर्म त्यांच्या भावनात्मक एकतेंतच प्रकट होऊं शकतो. तेव्हा समूहाच्या भावनांचें सामान्यीकरण हा कोणत्याहि नाटकाचा प्रभावी गुण नसला तर तें नाटक कधीहि यशस्वी होऊं शकणार नाही. म्हणूनच पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांनी नाटकांच्या विश्वांत प्रेक्षक आणि नाटक यांचे संबंध अभेद्य मानले आहेत. किंबहुना, प्रेक्षक हा नाट्यमंदिराचा अत्यंत महत्त्वाचा शिल्पकार आहे ही गोष्ट अमान्य करतां येणार नाही. लहान मूल जन्माला येताच तें जगण्यायोग्य आहे किंवा नाही हें ठरविण्यासाठी तें मूल त्यासाठी नेमलेल्या प्रशासकाकडे स्पार्टा देशांत न्यावें लागत असे. तें मूल जगण्यायोग्य आहे किंवा नाही, हें ठरविण्याचा अखेरचा अधिकार त्याचा असे. मूल जगण्यायोग्य नसलें तर तें कुसकरून मारुन फेकून दिलें जात असें. नाट्याच्या विश्वांत त्या प्रशासकाचा तसला पहिला अधिकार प्रेक्षकांचा आहे. नाटक निर्माण झालें की, तें आधी प्रेक्षकांच्या दरबारांत आलेंच पाहिजे. त्यांच्या मान्यतेचा शिक्कामोर्तब पडल्याशिवाय त्या नाटकाला जगण्याचा अधिकार नाही. तें जगण्यायोग्य आहे किंवा तें कुसकरून फेकून टाकण्यायोग्य आहे, हें ठरविण्याचा अनादिसिद्ध अधिकार प्रेक्षकांचा आहे. कारण कोणत्याहि नाटकाचीं तात्कालिक मूल्यें तपासून पाहण्याचें कार्य प्रेक्षक करतात. त्यासाठी त्याला प्रथम प्रेक्षकांच्या न्यायालयांत जावें लागतें व त्या न्यायालयांत तें जगण्यायोग्य ठरलें तर त्याचीं तात्कालिक मूल्यें प्रथम कसाला लागतात व त्यानंतर तें नाटक पुढे जाऊन कालप्रविष्ट होतें. तो सर्वभक्षक काल त्याची परीक्षा कसून घेतो व त्यांत त्या नाटकाचीं चिरकालिक मूल्यें काल ठरवीत असतो; आणि तें अक्षरवाङ्मय ठरतें. जगांतील सर्व उत्तमोत्तम नाटकांना या दिव्यांतून पार पडूनच अक्षरवाङ्मयांत प्रविष्ट होण्याचा मार्ग चालून जावा लागला हा सर्व जागतिक नाट्यवाङ्मयाचा इतिहास आहे.

नाटक म्हणजे समन्वयाची कला :

नाटक म्हणजे सर्व कलांच्या व नाट्याला पूरक अशा अनेक घटकांच्या समन्वयाची कला आहे (art of collaboration). निव्वळ वाङ्मयीन

गुणांनी प्रेक्षकांच्या दरबारांत नाटक कधीच मान्यता पावूं शकलें नाही. नाटक प्रेक्षकांवर परिणाम घडवून आणूं शकतें तें त्याच्या प्रयोगाच्या एकसंघ परिणामानें. कोणत्याहि एका गुणामुळे नव्हें हें लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. म्हणूनच नाटकाच्या सामग्र्यानें होणाऱ्या एकसंघ परिणामावर (unity of impression) पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञहि भर देतात आणि त्यासाठीहि नाटकांत विश्वात्मकता, देशकालातीत व्यापकत्व (universality) असावें अशी अपेक्षा करतात.

कोणत्याहि यशस्वी नाटकाच्या प्रयोगाचा इतिहास आपण पाहिला तर आपल्याला असें दिसून येईल की, दर्शनी पडदा कधी वर जातो व नाट्य-प्रयोग कधी सुरू होणार याची उत्कंठेने वाट पाहणारा प्रेक्षक नाट्यगृहांत बसलेला असतो. प्रयोगाला सुरवात होते आणि थोड्याच वेळांत काय होत आहे हें समजण्यापूर्वीच प्रयोगांतून निर्माण होणाऱ्या रसगंगेंत प्रेक्षक असा कांही वाहवून जातो की, कोणत्या एका विशिष्ट गोष्टीचा तो परिणाम आहे हें सांगतां येणें कठीण. आपण त्याला प्रयोगांत बसणारी रसवत्ता म्हणूं. पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञ त्याला ' the play has clicked ' असें म्हणतील. पाश्चात्य नाटककार प्रिस्टले त्याला 'Dramatic Experience' असें म्हणतो. या अनु-भूतीला कोणी कोणतेंहि नांव देवोत, एखाद्या विजेच्या धक्क्याप्रमाणे नाट्य-प्रयोगांत अशी कांही तरी गोष्ट क्षणांत घडून येते. आणि ' आनंदी आनंद गडे, इकडे तिकडे चोहिकडे ' असें क्षणांत सर्वत्र वातावरण पसरतें. प्रेक्षक क्षणभर स्वतःला विसरतोच, पण त्या क्षणींहि त्याची स्वतःच्या व्यक्तित्वाची जाणीव समूळ नष्ट होते असें मात्र नाही. ही जाणीवच खरोखरी त्याला अपूर्व आनंदाचा प्रत्यय घडविते. नाटक जगण्यायोग्य ठरतें.

त्या नाटकांकडे नंतर आपण काळजीपूर्वक पाहूं लागलों तर आपल्याला काय दिसतें ? सर्वस्वीं नवीन, स्वयंभू असें कांही त्यांत असतें का ? आपण रोज जें जीवन पाहतों, जगतों, अनुभवतों त्याच जीवनाचें तें चित्र असतें. आपल्याला ओळख पटेल अशा आपल्यासारख्या व्यक्तीच त्या विश्वांत असतात. पण रोजचें जीवन जगत असतां त्या जीवनाच्या अनुभवानें, अवलोकनानें असा अननुभूत आनंद आपल्याला कधीच होत नाही. मग या नाट्यविश्वांत

असें काय असतें की ज्याच्या अवलोकनाने आपल्याला अनिर्वचनीय असा आनंद व्हावा ?

सामुदायिक मनाला काय हवें असतें ?

गर्दीच्या सामूहिक मनाचेहि चिरंतन असे कांही स्वाभाविक मनोधर्म आहेत. भावनांची एकता हा त्यांपैकीच एक महत्त्वाचा धर्म आहे. उत्कट भावनांच्या एकतेंत सामुदायिक मनाला ओढून नेण्याचें सामर्थ्यहि पुरेपूर आहे. तेव्हा स्थूलमानाने सामूहिक मन असलेल्या प्रेक्षकांना काय हवें असतें हें सांगणें शक्य आहे. आजवरच्या अनुभवाने या गोष्टीला पडताळा मिळतो. प्रत्येक प्रगत देशांत त्या देशाची स्वतःची अशी रंगभूमि आहे. त्या देशांतील प्रेक्षकांना तिच्यासंबंधी ममत्व वाटत असतें. म्हणून प्रत्येक देशांतील प्रेक्षक जें दिसतें आहे तें आपल्या जीवनांतील चित्र आहे काय ? हें आपलें आहे काय ? हें प्रथम पाहत असतात (Drama of immediate actuality). म्हणूनच कोणत्याहि देशांतील थोर नाटककार आपल्या देशांतील जीवनच आपल्या नाटकांत रंगवीत असतो. हें शेक्सपिअर, इब्सेन, कालिदास, मोलिअर यांच्या नाटकांवरून सहज दिसून येतें. शेक्सपिअरचीं बहुतांश नाटकें जुन्या इतिहासावरून घेतलेलीं असलीं तरी त्याचा हॅम्लेट तत्कालीन इंग्लिश जनतेच्या मनाचीच, त्यांच्या ओळखीची भाषा बोलतो. खाडिलकरांचे ऐतिहासिक अथवा पौराणिक नायक तत्कालीन महाराष्ट्रीयांच्या मनांतील सुप्त भावनांचाच प्रक्षोभ घडवून आणतात. मग तो कीचक असो, रघुनाथराव असो, राम असो अथवा रामशास्त्री असो. इब्सेनच्या नाटकांत विश्वात्मकतेचा प्रत्यय घडत असला तरी त्याने आपल्या नाटकांत जें जीवन रंगविलें तें नॉर्वेजिअनच होतें. त्यांतूनहि तो विश्वात्मकता प्रकट करूं शकला ही त्याच्या प्रतिभेची थोरवी. प्रेक्षक नाटक पाहून स्वतःला विसरतो याला कारण नाटक पाहत असतां त्याला सारखा प्रत्यय घडत असतो की आपण जें रोज पाहतों तेंच हें जीवन आहे, पण आपण रोज जें पाहतों त्याला आज कांही तरी नवीन अर्थ प्राप्त झाला आहे. सामान्यांतहि कांही तरी असामान्यत्व प्रकट झालें आहे. जें दिसतें तें वास्तव तर नव्हेंच, पण तें वास्तव नाही, खरें खुरें नाही असें तर म्हणतां येत नाही. असें, सत्याचा संपूर्ण आभास निर्माण करणारें,

प्रत्ययकारी तें दिसत आहे. आजवर प्रत्यक्ष जीवनांत जें आकर्षण भासलें नाही, भावनांच्या आंदोलनाने हृदयाला इतका कधी पीळ पडला नाही, असलें कांही तरी अननुभूत आज प्रकट झालें आहे, असें त्याला वाटलें पाहिजे. या भरांतच आपण पाहत आहोंत त्या आशयपूर्ण जीवनाविष्काराला आलेलें सामर्थ्य इतकें प्रभावी आहे की, त्यांतील सुखसंवेदनांनी तर मी हरखतोंच, पण दुःखसंवेदनामुळे हृदयाचें स्पंदन आणि नेत्रांचें अश्रुसिंचन चालू असतांनाहि स्वतःला विसरून आनंद-समाधींत मग्न झालों. अशी प्रचीति प्रेक्षकांना व्हायला पाहिजे. सामुदायिक मनाला हें हवें असतें व हें साधण्याचें कसब नाटककारांत असावें लागतें. प्रेक्षकांच्या वरील अपेक्षांचा जर भंग झाला तर नाटक यशस्वी होणें कठीण. याच्या उलट, प्रत्ययकारी नाट्य नाटकांतून व्यक्त झालें म्हणजे इतर गोष्टींकडे पाहण्याचें अवधान व आवश्यकता प्रेक्षकांना कधीच वाटत नाही. असें नाटक रसपूर्ण असल्यामुळे तें निश्चितपणें यशस्वी होतें.

कलासापेक्ष नाटकाचें बदलतें स्वरूप :

याचमुळे निरनिराळ्या कालखंडांत नाटकाचें बाह्य स्वरूप निसर्गतःच बदलत गेलेलें आहे. भाव्यांची रंगभूमि म्हणजे किर्लोस्करांची रंगभूमि नव्हें. कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी यांचीं नाटकें, त्यांचे रंगभूमीवरील प्रयोग म्हणजे किर्लोस्करांची रंगभूमि नव्हें. पुढे नवनाट्य प्रकट झाल्यावर त्याहि रंगभूमीच्या स्वरूपांत फरक पडला. याला कारण विकासशील समाज, त्याची अभिरुचि, त्याच्या भावना, रंगभूमि ज्या वेळीं समाजाच्या उच्च भावनांचा, आत्म्याचा कलापूर्ण आविष्कार करते, त्या वेळीं रंगभूमि खऱ्या उत्कर्षाला पोहोंचली असें आपण म्हणतों.

नाटक एक प्रायोगिक कला :

पण नाटकाला प्रेक्षक आहे तसा वाचकहि आहे. त्यामुळे त्याचें कार्य विविध आहे. पण नाटक एकमेव वाचकांसाठीच आहे असें म्हणण्याचें धाडस कोणी करील का ? नाटक ही कला आहे. ती प्रेक्षकांसाठी आहे. म्हणून प्रायोगिक आहे. त्या प्रयोगांत एकापेक्षा अनेकांच्या साहाय्याची अपेक्षा

आहे. तें साहाय्य एका विशिष्ट हेतूसाठी आहे. ऑर्केस्ट्रांत अनेक वाद्यकार असतात. त्यांतील प्रत्येक वादक आपल्या वाद्यावर स्वरांच्या, तालाच्या लहरी निर्माण करतात. सर्वच वाद्यें एकाच सप्तकांतील सूर आपल्या वाद्यावर छेडतात असेंहि नाही. पण त्या वाद्यवृंदाने आपल्या तालबद्धतेने निरनिराळ्या स्वरांच्या पूरक, सुस्वर योजकतेने, समन्वयाने, श्रोत्यांच्या मनांत त्या मिलाफाने एक आनंददायी परिणाम घडवून आणावयाचा असतो. जीवनांतील बेताल, विसंगत, कंटाळवाण्या क्वचित् भेसूर अशा वातारवणापासून त्यांना दूर नेऊन त्याचें विस्मरण त्यांना घडवून त्यांना आध्यात्मिक प्रक्रियेप्रमाणे अनेकांतून एकत्वाचें दर्शन घडवावयाचें आहे. प्रसन्नता, निर्विकल्पता, शुद्ध निर्मळ आनंद हेंच जणू त्या रससिद्धतेचें ध्येय आहे.

हेंच कार्य नाटकाचें आहे. प्रेक्षक रंजनासाठी नाट्यगृहांत येतो व जातांना रंजनाबरोबर कांही आत्मिक समाधान, अनिर्वचनीय आनंद, मानव्याचें कांही तरी दिव्यदर्शन घेऊन तो घरीं जातो. मनुष्यजीवनांतील कांही नवीन ज्ञानाचे कण त्याच्या हातीं गवसल्याचा आनंद त्याला होत असतो. त्यासाठी एखाद्या तत्त्ववेत्त्याला, शास्त्रज्ञाला सापडावींत अशीं जड वस्तुमात्रांतील खोल सत्येंच त्याला प्रतीत व्हावीं लागतात असें नाही. किंबहुना, प्रेक्षकांना तें नकोच असतें. त्यांना हवें असतें तें आपलें जीवन. त्या जीवनदर्शनाने त्यांना होणारा जीवनसाक्षात्कारी आनंद व त्यांतून व्यक्त होणारा जीवनाशय. आपल्या बेजबाबदार बडबडीने आपण घनश्यामाला दुखविलें आणि प्राणापलीकडे आपल्याला प्रिय असणाऱ्या आपल्या आप्तस्वकीयांना आपण संकटांत लोटलें, या सत्याची जाणीव होतांच मऊ मेणापेक्षाहि मऊ होऊन, आपला सारा ताठा, स्वाभिमान विसरून 'घनश्यामाच्या मूर्तीच्या ठिकाणी, परमेश्वरा! मला तुझी प्रेमस्वरूप मूर्ति दिसूं दे' असें म्हणणारी लतिका दिसली तरी तिच्या अंतःकरणांतील दिव्यत्वाचा त्यांना साक्षात्कार घडतो व तो प्रेक्षकाच्या अंतःकरणांत शिरतो. आणि रंजकता व आत्मिक समाधान या दोघांचीहि प्राप्ति परिणामकारकतेने प्रेक्षकांना घडते. मनुष्याच्या अंतर्मनांतील देवत्व प्रकट झाल्यामुळे कांहीतरी अज्ञात ज्ञात झालें या दर्शनाने तो आनंदित होतो.

नाटक चिरकालिक कसें होतें ?

नाटकाचें अवतार-कार्य साक्षर निरक्षरांच्या उद्‌बोधनाचें आहे. त्यामुळे प्रत्यक्ष प्रयोगाशिवाय नाटकांतील नाट्य निरक्षरापुढे कधीच साकार होऊं शकणार नाही आणि निरक्षरांनाहि त्याचा आनंद उपभोगता येणार नाही. त्यामुळे नाटक प्रथम प्रायोगिक आहे हा सिद्धांत अटळ आहे. पण प्रयोग-सिद्धतेच्या कालालाहि मर्यादा आहेच. कोणतेंहि नाटक शेंकडों वर्षें सामान्यतः प्रयोगरूपाने कधीच पाहतां येत नाही. त्याचे कोठे तुरळक प्रयोग झालेच तर ते अपवादात्मक. आपल्या कुवतीप्रमाणे तें कांही वर्षें रंगभूमीवर चालू असतें. परंतु त्यानंतर मात्र त्याला ग्रंथालयांतच पडून राहावें लागतें. त्यानंतरचें त्याचें आयुष्य त्याच्या वाङ्मयीन व कलागुणांवरच सर्वस्वीं अवलंबून असतें. हजारों वर्षांपासून आजतागायत ज्या नाट्यकृति अमर झालेल्या आहेत, त्या त्यांच्या कलात्मक गुणांमुळेच हें कोण अमान्य करूं शकेल ? ही वाङ्मयीन गुणवत्ता, तो नाटककार तें नाटक रंगभूमिवर अंतर्धान पावल्यावर पुनः नव्याने त्यांत कांही वेगळा जीव ओतत नसतो. तर नाटक एकदाच लिहिलें जातें. त्याच वेळीं त्या नाटकाचीं प्रायोगिक व वाङ्मयीन मूल्यें त्यांत बसत असतात. व त्या दोन्ही मूल्यांच्या प्रभावशाली परिणामकारकतेमुळेच तें आधी रंगभूमिवर यशस्वी होतें व तो काळ संपतांच आपल्या वाङ्मयीन व कलात्मक गुणांमुळे चिरकाल टिकतें. यानंतरच्या काळांत तें नाटक बहुधा सर्वस्वीं वाचकांसाठीच असतें; व वाचनीय वाङ्मय म्हणूनहि तें आपला पराक्रम गाजवूं शकतें. कालिदासाचें ‘ शाकुन्तल ’ जागतिक वाङ्मयांत एक अमर कलाकृति ठरली आहे. पण त्या नाटकाचे प्रयोग आज आपण किती पाहतों ? तें नाटक जर्मनींत गेलें व तेथील लोकांनी तें वाचलें. त्या वेळीं तेथे त्या नाटकाचे कोणीं प्रयोग केले होते ? असें असतांनाहि जर्मन थोर तत्त्वज्ञ गटे याला ‘ शाकुन्तल ’ वाचावयास मिळालें. तें वाचून त्यांतील कलागुणांचा, सौंदर्याचा आस्वाद त्याला घ्यावयास मिळाला. तो आनंदाने देहभानच विसरला आणि तें नाटक डोक्यावर घेऊन तो अक्षरशः नाचला असें सांगतात. तें कां ? आजहि आपल्याला शेक्सपिअर, मोलिअर, इब्सेन आदि नाटककारांच्या नाटकांचे प्रयोग कोठे पाहावयास मिळतात ? केवळ वाचत असतांच आपण

त्या नाटकांत वसणाऱ्या चिरंतन नाट्याचें चित्र आपल्या डोळ्यासमोर अंतर्मनांत कल्पनेनें साकारित करतों व त्यांचें रसग्रहण करतो ना? सारांश, प्रायोगिक मूल्य हें जसें नाटकाचें आद्य मूल्य आहे तसेंच वाङ्मयीन, कलात्मक महत्त्व हेंहि नाटकाचें तितकेंच महत्त्वाचें मूल्य आहे, हें यावरून स्पष्ट होतें. नाट्यप्रयोग कालबद्ध आहे. त्याचें वाचन कालनिरपेक्ष आहे. त्याला कालाचें कोणतेंहि बंधन नाही. फक्त चिरंतन नाट्याचे गुण तेवढे त्या कलाकृतींत असावयास पाहिजेत. असें असतांहि नाटक प्रयोगनिरपेक्ष आहे किंवा तें केवळ रंगभूमीसाठीच आहे, त्याचा वाङ्मयाशी कांहीच संबंध नाही, हें एकांतिक टीकाकारांचें मत कसें ग्राह्य मानता येईल? पण याचा अर्थ असा मात्र नव्हें की, या गुणांचे दोन वेगळे कप्पे नाटकांत असतात आणि एका गुणसमुच्चयाचा तेवढा उपयोग रंगभूमीवर व दुसऱ्या गुणांचा उपयोग तें नाटक वाचत असतांना होत असतो. मीं आधीच सांगितल्याप्रमाणे नाटकाचा परिणाम होतो तो एकसंध असतो. म्हणूनच Allardyce Nicolls आपल्या 'Theory of Drama पृ. ५६ या ग्रंथांत म्हणतो, या सर्वांचें सार एका शब्दांत सांगावयाचें झाल्यास असें म्हणतां येईल की, नाटकांत सामग्र्याने नाटकाच्या अवलोकनाने होणारा एकसंध परिणाम (unity of impression) हेंच ऐक्य सर्वांत महत्त्वाचें असतें."

त्या नाटकांत बसणाऱ्या सर्व गुणांचा. सर्व घटकांच्या कौशल्याचा ता एकत्रित परिणाम असतो. त्या नाटकांतील सर्व गुण त्या नाटकांत प्रकट होणाऱ्या आत्मस्वरूप नाट्याशी सायुज्यता पावलेले असतात. ते कर्णाच्या कवचकुंडलाप्रमाणे असतात. नाटक प्रयोगरूपाने रंगत असतां जो परिणाम होतो, तो त्यांतील नाट्याबरोबरच त्यांतील वाङ्मयीन गुणांचाहि असतो. गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यासां'तील जयंत कारावासांत आपल्या आयुष्याचीं उरलेलीं घटकापळें मोजत असतो. त्या वेळीं लीलेच्या अश्रूंनी भिजलेलें तिचें पत्र त्याला मिळतें. तो प्रसंग नजरेसमोर आणा. कागदावर लिहिलेले शब्द त्यांत अजीबात नाहीत. लीलेच्या दुःखाश्रूमुळे ओला चिंब झालेला तो कागद. ओघळलेल्या अश्रूंच्या तेवढ्या खुणा त्या कागदावर आहेत. पण गडकऱ्यांच्या वाङ्मयीन गुणांचें सामर्थ्य इतकें अलौकिक की, जयंताच्या रसरंगाने परिपूर्ण

अशा एका आत्मगत भाषणाने त्या प्रसंगांतच अशी परिणामकारकता आणली आहे की, ज्याचे हातरुमाल अश्रूंनी भिजले नाहीत असा संस्कारक्षम प्रेक्षक नाट्यगृहांत सापडणें कठीण. गडकरी कवि होते. पण ते नाटककारहि होते. ते निव्वळ कवि नव्हते. हा पराक्रम नाटककार गडकऱ्यांचा आहे. गोविंदाग्रजांचा नाही. म्हणूनच Brander Mathews आपल्या 'Principles of Play Making' या ग्रंथांत (पृ. ३२) म्हणतो, "कवि हा जन्मावाच लागतो. त्याला बळेंच निर्माण करता येत नाही हें खरें आहे. परंतु कवि जन्माला आल्यानंतर त्याला कवि बनवावें लागतें हीहि गोष्ट तितकीच खरी आहे. त्याला काय सांगावयाचें आहे हें त्याला परमेश्वराने दिलेलें वरदान असू शकेल. परंतु तें त्यांनी कशा प्रकारें सांगावयाचें हें त्याने केलेल्या परिश्रमांवर व मिळविलेल्या शिक्षणावर अवलंबून असतें. प्रत्येक कलावंतांत त्याने जगाला द्यावयाचा संदेश व तो संदेश देण्याची पद्धति या दोन गोष्टी आढळून येतात. त्यांपैकी संदेश देण्याचें त्याचें सामर्थ्य जन्मतःच त्याला लाभलें असेल. परंतु तो संदेश देण्याची पद्धति त्याने दुसरीकडून परिश्रमाने मिळविली पांहिजे."

त्याच गडकऱ्यांच्या नाटकांत अनेक ठिकाणीं वैभवशाली वाङ्मयविलास आढलेल, अफाट कल्पकता आढळेल, मोहक काव्य आढळेल. पण ज्या ठिकाणीं हे सर्व गुण नाट्याशी एकजीव झालेले नाहीत, नाट्याला पोषक नाहीत तेथे ते केवळ रसहीन शब्दरूपच राहिले आहेत. आविष्कारित नाट्याला त्यांनी अधिक भावनोत्कट केलेलें नाही. अशा गुणांचें कौतुक बुद्धि तेवढी करते. पण त्यामुळे नाट्यांत विक्षेप येत असल्यामुळे रसिक बुद्धीला नाट्याच्या दृष्टीने ते महान् दोष वाटतात आणि तें खरेंहि आहे. नाट्य-परिपोषासाठी जे आवश्यक तेवढेच गुण नाटकाला मानवतात, अधिक गुणांची उधळपट्टी नाट्याची हानि करतात.

नाटक हें जसें रंगभूमीसाठीं तसेंच तें वाङ्मयहि आहे :

यावरून निष्कर्ष काय निघतो? नाटक हें जसें प्रायोगिक रंगभूमीसाठी आहे, तसें तें वाङ्मयहि आहे. पण या दोहोंपैकी कोणत्याहि एकाच गुणाने लोकोत्तर कलाकृति निर्माण होऊं शकत नाही. नाटकाला प्रायोगिक गुणवत्ता

असली तर तें रंगभूमीवर यशस्वी होईलच; पण तें चिरकालिक व्हावयाचें असेल तर त्याचें वाङ्मयीन व कलात्मक विश्वहि तितकेंच समृद्ध असलें पाहिजे. पण तें वाङ्मयीन विश्व केवळ शब्दरूप नको, तर त्याने नाटकांतील नाट्याला अधिक परिणामकारक, अधिक भावनोत्कट, अधिक रसपूर्ण, अधिक मनोवेधक केलें पाहिजे. सारांश, नाटकांत बसणारी वाङ्मयीन महत्ता त्या नाट्याशी एकजीव झालेली असली पाहिजे. हात लावतांच मधाच्या पोळ्यांतून मध जसा टपटप गळूं लागतो, तसें त्या नाटककाराच्या वाङ्मयीन कलाकुसरीबरोबरच नाट्यरसाची गंगा थबथबायला पाहिजे. मधाचें पोळें सुंदर असतें, पण तें रसशून्य असेल तर त्याचा कांहीच उपयोग नाही. कारण नाट्य हा नाटकाचा आत्मा आहे. Frederick Lumley यांनीहि प्रायोगिक मूल्यें आणि वाङ्मयीन मूल्यें हीं परस्परांना पूरक आहेत, नाट्यदृष्ट्या त्यांत फरक नाही असेंच म्हटलें आहे.

सारांश, आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून हें स्पष्ट होईल की, नाट्याच्या क्षेत्रांत अनेक ‘ वाङ्मयीन वाद ’ आले, नवीन नवीन तंत्रें आलीं, नाट्याचें बाह्य स्वरूप बदललें, नवीन नवीन दृष्टिकोण आले तरी त्यामुळे नाट्याचा चिरंतन आत्मा व स्वरूप बदलले नाहीत.

नाटकांतील रसवत्ता व्यापक व व्यक्तिनिरपेक्ष पाहिजे :

नाटक हें प्रेक्षकांसाठी आहे व त्यांना आवाहन भावनात्मक समानधर्मांच्या मार्गानेच होऊं शकतें हेंहि आतापर्यंत आपण पाहिलें. खालच्या पातळीवरच्या प्रेक्षकांच्या अभिरुचींचा अनुनय हें खऱ्या नाटककाराचें कर्तव्य नव्हें. नाटकांतील रसवत्ता ही व्यापक व व्यक्तिनिरपेक्ष असली पाहिजे. किंबहुना, रंगभूमीच्या विश्वांतहि रंगभूमीच्या इतर घटकांपेक्षा नाटककारच त्या संपूर्ण विश्वाचा शास्ता असला पाहिजे असेंहि कांही समीक्षक म्हणतात. Priestley आपल्या Art of the Drama (पृ. ११) या ग्रंथांत अगदी आवेशाने म्हणतो, “ रंगभूमीच्या क्षेत्रांत नाटककार ही एक थोर व्यक्ति आहे. रंगभूमि ज्या ज्या काळांत समृद्ध आणि सकस होती त्या त्या काळांत नाटकाराचें अनन्यसाधारण महत्त्व रंगभूमीच्या क्षेत्रांत मान्य झालेलें होतें असें दिसून येईल.

कला चिरंतन केव्हां होते ?

प्रज्ञावंत थोर नाटककार स्वतःचा प्रेक्षक वर्ग निर्माण करतो व त्याचबरोबर आपोआप प्रेक्षकांच्या अभिरुचीची पातळीहि उंचावते हा इतिहास आहे. भावना आणि वासना एकमेकांच्या शेजारीच वसत असतात. भावना वासनांच्या आहारीं गेली की, प्रेक्षकांची अभिरुचि खालच्या पातळीवर जाऊं लागते आणि एकंदर सर्व प्रवाह ऐंद्रिक प्रेरणांच्या मार्गाने वाहूं लागतात. पण याच्या उलट, वासनांचें शुद्धीकरण भावनांच्या मार्गाने होऊं लागलें तर कला आत्मिक प्रेरणांच्या मार्गाने जाऊं लागते; आणि मानवी भावना चिरंतन असल्यामुळे ती कला चिरंतन होऊं शकते. या गोष्टीकडे नाटककाराने कटाक्षाने व एकमेव निर्धाराने लक्ष दिलें पाहिजे. ही जाणीव ज्या काळांत ज्या नाटककारांत होती, त्या काळांत त्या नाटककारांचीं नाटकें अमर ठरलीं आहेत हाहि इतिहास आहे. याची साक्ष प्रिस्टलेसारखा आधुनिक नाटकाकारहि देतो.

नाटकाचीं शाश्वत मूल्यें :

सारांश, समीक्षाक्षेत्रांत नाटकाच्या आजच्या स्वरूपाबद्दल, दृष्टिकोणाबद्दल अनेक मतमतांतरें असलीं तरी नाटकांचीं शाश्वत मूल्येंच आपण नाटकांचा विचार करतांना विचारांत घ्यावयास हवींत. कारण बाकीचीं मूल्यें शाश्वत नाहीत. तीं कालानुसार बदलणारीं, त्या काळापुरती मर्यादित अशींच आहेत. प्रचंड सागरावर झंझावाताने लाटा उसळतात; तो झंझावाताचा तात्कालिक परिणाम असतो. म्हणून त्या लाटा शाश्वत नाहीत. अथांग सागराची आंतरिक गंभीरता ही शाश्वत आहे. तेव्हा शाश्वताच्या कसोटीवर होणारें मूल्यमापन हेंच खरें मूल्यमापन असें म्हणतां येणार नाही का ?

नाटक-परीक्षणाच्या कसोटया :

सामान्यतः नाटकांचें परीक्षण केलें जातें, तें त्या नाटकांत तंत्रबंधनें किती कटाक्षाने पाळलीं गेलीं, त्या तंत्रानुसार त्या नाटकाची मांडणी किती तर्कशुद्ध आहे, पात्रांचे स्वभाव किती काटेकोरपणे रंगविले आहेत, प्रतिपाद्याची मांडणी

व त्यावरून झालेलें अखेरचें पर्यवसान अपरिहार्य असें आहे ना? स्वभावचित्रें आणि नाटकांतील प्रतिपाद्य यांची परस्परांवरील पकड घट्ट आहे ना? हे निकष लावून. त्या नाटकाचें तसें मूल्यमापन करणें सामान्यतः बरोबरहि आहे. पण तें पूर्णतः बरोबर नाही असेंहि म्हणावेसें वाटतें. नव्हे J. L. Styan तसें स्पष्ट म्हणतो. कारण तंत्र आणि विशिष्ट रचनापद्धति हेंच नाटकाचें सर्वस्व मानलें तर नाट्यलेखन म्हणजे केवळ हातचलाखी-किमयाच - म्हणावी लागेल. कारण अनेकदा असा अनुभव येतो की, या सर्व निकषांवर काटेकोरपणें उतरणारें नाटक अपवादानेच आढळतें. कोणती ना कोणती तरी उणीव समीक्षकांना प्रत्येक नाट्यकृतींत आढळतेच. आणि तरीहि अशा कृतींची थोरवी त्या समीक्षकालाहि अमान्य करता येत नाही. गडकऱ्यांचीं नाटकें अशा नाटकांत मोडतात. गडकऱ्यांच्या नाटकांबाबत त्यांची नाट्यरचना सैल असते, घटना कधी कधी असंभाव्य, भडक, कृत्रिम असतात, एकदा ते आपल्या प्रतिभेच्या, वाङ्मयविलासाच्या आहारीं गेले म्हणजे प्रतिपाद्याच्या विकासासाठी खरोखर आवश्यक काय व अनावश्यक काय या गोष्टींकडे त्यांचें लक्ष राहत नाही. सारांश, त्यांचीं नाटकें म्हणजे अनेक दोषांची खाण असाच बहुतेक समीक्षकांचा अभिप्राय आहे. दोन समीक्षकांच्या मतांत बहुधा अशी एकवाक्यता आढळावयाची नाही. पण गडकऱ्यांच्या नाटकांबाबत एकापरीने हा अपूर्व योगहि साधला आहे.

विवेचक मन आणि भावनात्मक मन :

पाश्चात्य नाटककारांत एकट्या शेक्सपिअरच्या नाटकांवर जितके ग्रंथ प्रसिद्ध झाले तितके जगांतील कोणत्याहि दुसऱ्या नाटककारावर लिहिले गेले नसतील. मराठी वाङ्मयाचा विचार केला तर गडकऱ्यासंबंधी देखील तसेंच म्हणता येईल. गडकऱ्यांच्या नाटकांवर जितके ग्रंथ प्रसिद्ध झाले, जितके स्फुट लेख लिहिण्यांत आले, जितके पुण्यतिथीचे समारंभ झाले, तितके ग्रंथ, स्फुट लेख दुसऱ्या कोणत्याहि नाटककारासंबंधी लिहिण्यांत आलेले नाहीत. किंवा दुसऱ्या कोणत्याहि मराठी नाटककाराचे स्मृतिसमारंभहि साजरे करण्यांत आले नाहीत. तें कां? याचा विचार केला म्हणजे त्याचें उत्तर एकच असूं शकतें. सारा महाराष्ट्र आपुलकीने व एकमुखाने गडकऱ्यांना एकच सांगत असावा, ‘तुझ्या नाट्यविश्वांत अनेक दोष असूं देत, पण तुझे दोष जमेस धरूनहि तूं

आमचा आहेस '. पण महाराष्ट्राला असें तरी वाटण्याचें कारण काय ? त्याला कारण गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा लोकोत्तर विलास. जणू गडकरी म्हणत आहेत, ' इतरांनी जमिनीवर सरपटत असावें; मी नेहमी आकाशस्थ तारामंडळांतच विहार करणार. त्यांत तुला कांही अपूर्वाई दिसत असली तर पाहा '. इतरांचें कशाला ? मला स्वतःलादेखील गडकऱ्यांचीं नाटकें वाचतांना व पाहतांना इतर समीक्षकांसारखे अनुभव आले. पण प्रयोग पाहिल्यावर माझ्या विवेचक मनांत आणि त्याच्यावर झालेल्या भावनात्मक परिणामांत नेहमीच तंटे होत आले आहेत. विवेचक मन सांगत असे, ' हें नाट्याला मारक नाहीं का ? येथे विसंगति नाही का ? हें अशक्यप्राय. अपवादात्मक नाही का ?' पण लगेच दुसरें भावनात्मक मन सांगत असे, ' तें जाऊं दे रे ! या ना त्या दोषावर गृध्रपक्ष्याप्रमाणे टोंच मारत का बसणार तूं ? खरा रसिक भ्रमरासारखा असावयास पाहिजे. कमल-पुष्पांतील गोड रस तेवढा त्याने चाखावा. नाट्यप्रयोग चालू असतांना तें सारें तूं मुकाट्याने पाहत बसलास. त्यापेक्षा प्रयोगांतुन मधूनच तूं कंटाळून उठून कां आला नाहीस ? ' तेव्हा मात्र एकदम आठवत असे. एखाद्या गायकाने आपल्या गायनांत असे अपूर्व स्वरालाप आळवावेत की, त्याचा विद्रूप चेहरा क्षणभर विसरून, स्वयंस्फूर्तीने आपल्या मुखांतुन एकदम आनंदाने उद्गार बाहेर पडावेत, ' वा ! वा ! किती मोहक, किती गोड ! ' हें जसें होत असतें तसेंच गडकऱ्यांचीं नाटकें पाहत असतांना कोणत्या तरी कारणाने होत असे. आणि शेवटी त्या नाट्काची परिणाम-कारकताहि मान्य करावी लागत असे.

प्रत्ययकारी कलेपुढे सामान्य दोष लोप पावतात :

कला ही अशीच गोष्ट आहे की, ती जिथे प्रत्ययकारीत्वाने प्रकट होते तेथे तिच्या अन्य गुणावगुणांकडे पाहण्याचें रसिकांना भानच राहत नाही. मला वाटतें, याच अनुभवाला Allardyce Nicolls ने Unity of impression हें नांव दिलें असावें. अशा वेळीं समीक्षकांनी खुशाल आपल्या समीक्षणांत अवगुण टिपून घ्यावेत, पण त्यांनी ती कलाकृति खाली पडत नाही किंवा स्तुतीने वर चढत नाही. नाट्याचार्य खाडिलकरांचीं नाटकें अगदी दोषशून्यच आहेत का ? फार लांब जाण्याचें कारण नाही.

जुलै १९६१ च्या ‘ मनोहर ’ मासिकांत ‘ एकच प्याला ’ नाटकावर प्रा. गंगाधर गाडगीळ यांनी लेख लिहिला आहे. प्रा. गंगाधर गाडगीळ आजच्या अत्यंत प्रगत विचारांच्या समीक्षकांत पडतात. त्यांच्या नवकथेच्या प्रवर्तनामुळे त्यांचे विचार साहित्यक्षेत्रांत अत्यंत पुरोगामी आहेत. ‘ एकच प्याला ’ या नाटकांतील दोषांचें या लेखांत त्यांनी सोदाहरण विवेचन केलें आहे. पण शेवटचा निष्कर्ष काढतांना मात्र ते म्हणतात, ‘ मराठी भाषेंतील उत्कृष्ट शोकात्मक नाटक कोणतें’ असें विचारलें तर, एकदम नव्हें, पण विचारान्तीं ‘ एकच प्याला ’ असेंच उत्तर द्यावें लागेल. हें उदाहरण देण्याचा हेतु इतकाच की, एखाद्या कलाकृतीच्या मूल्यांचें मोजमाप करतांना कोठें खऱ्या कलेचा प्रत्यय घडला तर विवेचक समीक्षकहि मोजमापाच्या सर्व पट्ट्या फेकून देतो आणि त्या कृतीचें श्रेष्ठत्व प्रांजलपणे मान्य करतो. त्या कलेचें प्रभावी मूल्य मान्य करावयास त्या मोजपट्ट्यांची त्याला आवश्यकताच वाटत नाही. अर्थात् अशी कला व असा रसिकहि विरळाच. पण विरळा का असेना, अशी अनुभूति असू शकते हें मान्य करावयास पाहिजे.

मानवी जीवन आणि कला :

नाट्याचें स्वरूप विशद करतांना कित्येकदा समीक्षक भलत्याच एकांतिक टोकाला गेलेले आढळतात. त्यांचें म्हणणें वास्तववाद म्हणजे वास्तववाद, अवास्तवाला, कृत्रिमतेला तेथे यत्किंचित्‌हि स्थान नाही. जीवन आहे तसेंच रंगविलें पाहिजे. जणू नाट्य म्हणजे प्रत्यक्षाची, वास्तवाची हुबेहूब अनुकृति, छायाचित्रच.

वादाच्या भरांत मनुष्य वादाकरिता वादच कसा घालतो, मग सत्य कांहीहि असो, या वृत्तीचा हा मासला आहे. मानवीजीवन आणि कला यांतील फरक अगदी उघड आहे. कला मनुष्यकृत आहे. मानवी जीवन तसें नाही. कला ही मनुष्यजीवनाची सर्वस्वीं अनुकृति, छायाचित्र असेल तर मनुष्य प्रत्यक्ष त्या जीवनांतच जगत असतांहि अशा कलेची त्याला काय जरुरी ? वास्तविक मनुष्य त्याच त्या प्रत्यक्ष जीवनाला कंटाळलेला असतो. म्हणून त्याला त्या जगाचें विस्मरण पाडून आनंदित करावयाचें यासाठी कलांची निर्मिति आहे. आपण ज्या जगांत राहतों

त्या जगाचें आपलें ज्ञान किती कोतें आहे, रोज आपण ज्या गोष्टी पाहतों त्या गोष्टींतहि किती आनंददायी अर्थपूर्णता आहे, प्रयोजन आहे हें त्याला या कलांच्या द्वारांच कळतें. प्रत्यक्ष जीवनांत तें क्वचितच दिसूं शकतें. तेव्हा मानवीजीवनाच्या अनुकृतींतून तो अर्थ निघणें संभवनीय तरी आहे का? आपल्या 'The art of Drama' या ग्रंथांत मिलेट आणि बेंटले म्हणतात, "कोणत्याहि अवस्थेंत नाटक ही कला आहे; आणि तंत्र हें केव्हाहि कृत्रिमच असावयाचें, तेव्हा नाटकांतून कृत्रिमता संपूर्णतः नाहीशी करणें अशक्य आहे." रोजच्या जीवनाचा मनुष्याला कंटाळा येतो. अशा अवस्थेंत त्याच्या निव्वळ अनुकृतीने माणसाला आनंद होईल का? याची मार्मिक उपपत्ति क्लेटन हॅमिल्टनने दिली आहे.

कला जीवनाची अनुकृति नव्हें :

जीवनांत ज्या घटना एकामागून एक घडत असतात त्यांची संगति आपल्याला लागत नाही म्हणून त्यांच्याकडे आपलें लक्ष आकर्षिलें जात नाही. प्रत्येक घडणाऱ्या गोष्टीचें 'कां?' व 'कसें?' हें आपल्याला कळलें म्हणजे ती घटना आपलें लक्ष चटकन् वेधते, आणि तें जाणण्याची जिज्ञासा चटकन् आपल्या मनांत जागृत होते. जीवनांतील हें 'कां?' व 'कसें?' हें आपल्याला कला सांगत असते. म्हणूनच तो म्हणतो, 'Life is chronological, Art is Logical.' जीवनांतील सर्वच घटना नाट्यपूर्ण नसतात. म्हणूनहि कला जीवनाची संपूर्णतः अनुकृति असूं शकत नाही. कला प्रथम जीवनांतील नाट्यपूर्ण प्रसंग वेचते, अंतर्मनांत त्या घटनांची संगति लावते आणि जीवनावर अधिष्ठित अशा प्रसंगाची संगति लावणारी कार्य-कारणभावपूर्ण एक काल्पनिक सृष्टि तयार करून जीवनाचा सत्याभास निर्माण करते. जीवनांतील नाट्यपूर्ण प्रसंगांत आकर्षकता असते आणि त्याची संगति लावून दाखविलेली असल्यामुळे त्या दर्शनाने मानसिक तृप्ति घडते. अशा प्रकारें कलेच्या आस्वादामुळे रंजन होतें व मानसिक तृप्ति झाल्यामुळे अनिर्वचनीय असा आनंदहि घडतो. सारांश, व्यावहारिक म्हणीप्रमाणे कांही गुण सोन्याचे तर कांही गुण सोनाराचे असा हा प्रकार आहे. कला जीवनांतूनच निर्माण होत असली तरी तिच्यावर कलावंताच्या कल्पनांचे, अनुभूतीचे,

चिंतनाचे, कलाकुसरीचे संस्कार झालेले असतात. अर्थात् ती जीवनाची निव्वळ अनुकृतीच कशी असूं शकेल ?

रंगभूमि वास्तवाची अनुकृति नव्हे :

वास्तविक अनुकृति, नक्कल या शब्दांतच वास्तवापासून भिन्नता व्यक्त होते. नाटकाच्या आविष्काराचें रंगभूमि हें माध्यम आहे हें सर्वमान्य आहेच. त्यामुळे रंगभूमि ही वास्तवाची अनुकृति कधीच असूं शकत नाही. ' It is a world of make-believe. ' तें वास्तव नाही, पण वास्तवाचा हुबेहूब आभास निर्माण करण्याचें तें विश्व आहे, हें सर्वांना मान्य आहे. चिकित्सक प्रेक्षकहि नाट्यप्रयोग पाहावयास येतो तो कांही नाट्य संकेतांची मान्यता पत्करूनच. रंगभूमीवर उठावदार होईल अशी नटांनी रंगसंगति केली नाही तर तो प्रयोग त्याला आवडावयाचा नाही. मनुष्य रोज व्यवहारांत बोलतो, चालतो, अशा प्रकारें वाटेल तें, वाटेल त्या प्रकारें नाटकांतील पात्र बोलूं लागलें, सामान्य व्यवहारांत त्याचीं पावलें जशीं पडतात तशीं त्यांचीं पावलें बेंगरूळ पडूं लागलीं तर तो प्रयोग त्याला आवडावयाचा नाही. प्रयोगाला आवश्यक अशी त्याची रंगसंगति, हालचाल दिसायलाच पाहिजे. अशी अपेक्षा घेऊनच तो नाट्यप्रयोगाला येत असतो.

कृत्रिमता : पण प्रत्यक्ष प्रकट करणारी :

सारांश, एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत कृत्रिमता त्याला मान्यच असते. त्याची आवश्यक अट एवढीच असते की, या सर्व सवलती दिल्यानंतर रंगभूमीवर दिसणारें मानवी जीवनाचें चित्रण ती नक्कल आहे, कृत्रिम आहे हें मला माहीत असतांनाहि प्रयोगाच्या काळांत तसें मला भासूं देऊं नकोस. क्षणभर मला तें प्रत्यक्षच आहे असा भास होईल, तें मला खरेंच वाटेल, असें मला जीवनदर्शन घडव. या सीमारेषेंत बसणारी कृत्रिमता तो विनातक्रार मान्य करतोच. रंगपीठावर दिसणारे फ्लॅट्स आहेत, प्रत्यक्ष घर नाही, समुद्राचा केवळ देखावा आहे, समुद्र नाही हें त्याला माहीत असूनहि तें कृत्रिम तो मान्य करतो.

जी गोष्ट नटांची, नेपथ्याची, रंगपीठावरील देखाव्याची तीच गोष्ट प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाची. नाट्यपूर्ण प्रसंगांची गुंफण करतांना वास्तवांत त्याला कांही

आकर्षक रंग भरावेच लागतात. घटनांच्या योजनांत, कार्यकारणभावाला डावलून चालणार नाही हें खरें. परंतु मनुष्यस्वभाव अजून विचारवंतांनाहि एक कोडेंच आहे. त्यामुळे शंभर टक्के तर्कशुद्धता प्रत्येक घटनेंत असली तर उत्तमच. पण निदान संभवनीयता तरी आहे का ? अशा सवलतीने आपण त्या घटनांकडे व स्वभावचित्रांकडे पाहतोंच ना ? तेव्हा वास्तववादी नाटकांतहि तें संपूर्णतः अवास्तव दिसणार नाही या मर्यादेंत राहून वाटेल ते रंग भरण्याची मुभा नाटककाराला द्यावीच लागते. अशी सवलत घेण्याची त्याला आवश्यकता वाटली नाही तर फारच उत्तम. पण अशी सवलत, नाट्याला विघातक न होऊं देता, नाटककराने घेतली तर त्याला कोणीहि फारशी हरकत घेणार नाही आणि घेऊंहि नये.

आतापर्यंत आपण कला आणि वाङ्मय या दृष्टींनीं नाटकांचा विचार करतांना समीक्षणाच्या कार्यांत येणाऱ्या अडचणी, समीक्षेच्या मर्यादा, नाट्याचीं शाश्वत मूल्यें काणि नाटकांकडे पाहण्याचा प्रस्तुत लेखकाचा दृष्टिकोण यांचा धावता विचार केला. William Archer या मान्यवर नाट्य-शास्त्रज्ञाने आपल्या ' The old Drama and the New ' या ग्रंथांत या विचारांना पूरक असा थोडक्यांत आपला अभिप्राय दिला आहे. त्यामुळे आतांपर्यंत केलेल्या निवेदनाचा तो उत्तम समारोप होऊं शकेल. त्यासाठीं त्याचा अभिप्राय थोडक्यांत खाली दिला आहे. तो म्हणतो, "एखाद्या नाटकाचें तुम्हांला मूल्यमापन करावयाचें असेल तर तुम्ही स्वतःलाच खालील तीन प्रश्न विचारले पाहिजेत.

तीन प्रश्न :

(१) केवळ काल्पनिक विकृत अशा गोष्टींचा किंवा असंभाव्य संकेतांचा शिरकाव न होऊं देतां जगांत जें आपण पाहतों, ऐकतों याचें, आपल्या तारतम्य बुद्धीला पटेल असें तर्कशुद्ध व प्रामाणिक आपल्या वास्तव-जीवनाचें तें चित्र आहे का ? गंभीर म्हणून समजल्या जाणाऱ्या नाटका-पासून निदान एवढी तरी अपेक्षा आपण खास करूं शकतों. या कसोटीवर जें नाटक उतरूं शकणार नाही, तें उत्तम प्रकारचें प्रहसन किंवा Extra Vaganza असूं शकेल. मला स्वतःला हे नाट्यप्रकारहि फार आवडतात.

(२) कथानकाचा विकास, कार्यकारणभावपूर्ण आहे का ? त्या नाटकांतील स्वभावचित्रें रंगभूमीवरील साधनांचा उपयोग करून उठावदारपणे चित्रित केलीं आहेत काय ? त्यामुळे तीं परिणामकारक ठरून त्यांनी प्रेक्षकांच्या मनांत उत्कट भावनांची निर्मिति होते काय ? त्याने त्यांच्या चित्ताचें आकर्षण करून त्यांच्या मनांत आता पुढे कसें याबद्दल संभ्रम, जिज्ञासा, अपेक्षा, स्पष्ट व चटकन घडणारें जीवनदर्शन या रंगभूमीवरच आढळणाऱ्या गोष्टीचे परिणाम प्रेक्षकांच्या मनावर घडून येतात काय ? सारांश, दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे नाटककाराला या गोष्टींची संपूर्ण आणि चांगली जाणीव असून आपल्या रंगभूमीच्या माध्यमाचा प्रतिभाशालित्वाने उपयोग करण्याचें त्याचें सामर्थ्य आहे काय ? कारण नाट्यतंत्राचें हें मर्म आहे.

या दोन्ही प्रश्नांना ' होय ' असें उत्तर असेल तर सामान्यतः तें नाटक बऱ्यापैकी आहे, असें म्हणावयास हरकत नाही. परंतु असें नाटक कलादृष्ट्या निकृष्ट दर्जाचें व बौद्धिक, वाङ्मयीनदृष्ट्या अगदीच सामान्य असूं शकेल. तेव्हा तें नाटक उच्च प्रकारचें आहे काय हें पाहावयाचें असेल तर तिसऱ्या प्रश्नाचेंहि उत्तर तुम्हांला ' होय ' असेंच देता आलें पाहिजे.

(३) तो तिसरा प्रश्न म्हणजे त्या नाटकांत मानवी जीवनासंबंधी कांही सांगितलें आहे काय ? त्यांतून कांही जीवनाशय व्यक्त होतो काय ? मनुष्यजीवनाशी व त्याच्या आचारविचारांशी त्यांचा संबंध पोहोंचतो काय ? तें पाहत असतांना आपली केवळ घटकाभर जिवाची करमणूक झाली असें न वाटता जीवनाची कांहीतरी नवीन अनुभूति घडल्याचा आनंददायक अनुभव आला काय ? एका शब्दांत विचारावयाचें झालें तर तें नाटक वाचून अथवा पाहून आपण कांहीतरी वैचारिक उच्च पातळीवर आलों व नैतिक सोपानाच्या उच्च पायरीवर त्याने आपल्याला नेऊन सोडलें असें वाटलें काय ?

या तीनहि प्रश्नांचें उत्तर ' होय ' असेंच असलें तर ती कलाकृति उच्च आहे असें आत्मविश्वासपूर्वक तुम्ही समजूं शकता आणि निःशंक मनाने ती उच्च प्रकारची वाङ्मयीन कलाकृति आहे असा निर्णय देऊं शकता.

वाचकांच्या सोयीसाठी तो संपूर्ण उतारा खाली दिला आहे.

When you want to estimate a play you ought, I think, to ask yourselves, three questions.

(1) Does it present a reasonably faithful imitation of what may be called the visible and audible surface of life, without intrusion or gross caricature or shuflings from one place of convention to another ? So much, I think, we are entitled to demand of anything purporting to serious drama. Plays which do not fulfil this requirement may be excellent farce or extra vaganza and for good farce and extra vaganza I, for one, have the keenest relish.

(2) Is the story developed and are the characters presented in such a way as to make the best use of the mechanism of the theatre and to beget in the audience, in high intensity, those emotions of growing interest, suspense, anticipation, sudden end, vivid realisation, which it is the peculiar previlege of the drama to produce. In other words does the author show that ultimate understanding of the potentialities of his medium which is the essence of meaning of technique.

(3) If you can answer these two questions in the affirmative, you may safely pronounce the play to be, so far as it goes, a good one; but it may, at the same time be artistically trivial and intellectually negligible. If it is to rank as a great play, you must be able to

give an affirmative answer to the third question. Does the play say something and mean something ? Has it a practical bearing either upon thought or conduct ? And while seeing or reading it have we not merely enjoyed a past time, but undergone an experience ? Are we, in a word, intellectually the richer or morally the better of it ?

If you can say ‘yes’ to all these questions you may safely believe and assert that you have to do with a fine piece of dramatic literature.

J. L. Styan यांनी आपल्या ‘Elements of Drama’ या १९६० सालीं प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथांतहि उच्च नाटकाचीं हींच मूल्यें सांगितलीं आहेत (पृ. २६९).

“ If the play offers to help him to make any sense out of this private chaos; if the play illuminates any side of his life which was seen before; if the play encourages him to discover for himself where his true satisfaction lies; if it does not falsely engage his interest by excluding another equally deserving aspect of experience; if he feels the play is serving any of these ends while at the same time treating him as an honest man, then he can say that there is quality in the interest stimulated.” (Page 269)

विश्वात्मकता हें अंतिम ध्येय : म्हणजे काय ?

आपल्या नाटकांत विश्वात्मकता प्रकट करणें हें नाटककाराचें अंतिम ध्येय आहे. विश्वात्मकता प्रकट होण्यांतच नाटकाचें खरें जीवनसाफल्य आहे. उच्च प्रकारच्या नाटकांत ती असली पाहिजे, असें आपण म्हटलें

आहे. पण ही विश्वात्मकता Universality किंवा देशकालातीत व्यापकत्व म्हणजे काय ? नाटकांतील विश्वात्मकता हीच त्या नाटकाच्या अमरत्वाची प्रमुख बैठक आहे. नव्हें, कलेंतूनच निर्माण होणारा चिरंतन सत्याचा तो अमर आविष्कार आहे. ही अपवादाने आढळणारी गोष्ट आहे. पण तो कलेचा उच्च, सर्वोच्च आदर्श आहे. खऱ्या थोर नाटककाराला त्या उच्चतेप्रत पोहोंचण्याची आच असते. ती विश्वात्मकता इंद्रियगोचर नाही. पण त्याचा अनुभव आपण एक प्रकारच्या मानसिक अनुभूतीच्या द्वारें घेऊं शकतों. प्रत्येक नाटककार आपल्या नाटकांत स्वकीय जीवनाचीं चित्रेंच रंगवीत असतो हें आपण पाहिलें. प्रत्येक देशांतील व्यावहारिक जीवनांत फार तफावत असते. त्यांच्या अभिरुचि वेगळ्या असतात, आचार वेगळे असतात, विचार वेगळे असतात, जीवनांतील समस्या वेगळ्या असतात. पण कांही नाटकें अशीं असतात की, जगांतील कोणत्याहि देशाने कोणत्याहि काळांत तीं वाचावींत. त्या वेगळेपणांतूनहि त्या नाटकांत मानव्याची एकता प्रभावीपणाने प्रतीत होते. अनेकांतून एकत्व आढळतें. परकेपणा नष्ट होतो; व मानव्य सारें एक आहे, सारें जग एक आहे, असा अनुभव येतो. ‘ सारें विश्वचि माझें घर ’ अशी एकतेची भावना सर्वत्र निर्माण होते.

विश्वात्मकता बहुतांश गंभीर नाटकांत प्रकटतें :

सोफोक्लीसचा इडिपस, कालिदासाची शकुन्तला, गटेचा फॉस्ट, शेक्सपिअरचा हॅम्लेट, इब्सेनची नोरा हीं पात्रें आज सर्व जगाला आपलीशी कां वाटतात ? त्या पात्रांच्या द्वारें साऱ्या जगाला आपलें जीवनच आविष्कारित झालें असें कां वाटावें ? याला कारण या नाटकांत मानवी चिरकालिक भावनांना असा कांही प्रभावित्वाने रंग भरलेला आहे की, जगाच्या अंतापर्यंत कुणालाहि ते विश्वात्मकतेचे रंग पुसता येऊं नयेत. हा मानव्याचा साक्षात्कार म्हणजे नाटकांतील Universality असें थोडक्यांत म्हणता येईल. हें भाग्य अधिकांशाने गंभीर नाटकांना लाभलें आहे असें दिसून येईल. खेळकर नाटकांना तें भाग्य लाभणें अशक्य आहे का, असा कोणीं प्रश्न केला तर सामान्यतः खेळकर सुखात्मिकांना तें अवघड आहे असें मोघम उत्तर देतां येईल. मोलिअर आपल्या सुखात्मिकांनी आजहि जगद्वंद्य ठरला आहे. तेव्हा अशा

नाटकांना तें भाग्य अशक्यच आहे, असें तरी स्पष्टपणें कसें म्हणावें? पण प्रत्यक्ष अनुभव पाहिला, इतिहास पाहिला तर अशा नाटककारांना व नाटकांना थोर नाटकाच्या प्रभावळींत गंभीर नाटकांच्या मानाने अगदी अपवादानेच जागा मिळाली असें म्हणता येईल. गांभीर्य आणि हास्य हे मानवाचे चिरकालिक मनोधर्म आहेत. पण त्यांच्या गाढतेंत फरक आहे. अगदी सामान्यतः त्यांतील फरक सांगावयाचा झाला तर 'हास्य' हा पृष्ठभागांवरचा आविष्कार आहे, तर 'गांभीर्य' हा मानव्याच्या आंतरिक पातळीवरचा आविष्कार आहे असें म्हणता येईल. म्हणून त्या दोहोंच्या गाढतेंत व परिणामांत तदनुषंगिक फरक आहे. त्याच्या उच्चाविष्कारांत हास्य आणि अश्रु यांची एकता होते ही गोष्ट वेगळी.

गंभीर नाटकें :

गंभीर नाटकांच्या बाबतहि थोडा फार विचार करणें आवश्यक आहे. कारण गंभीर नाटकांच्या बाबतच्या कल्पनांत आज पुष्कळच तफावत पडली असल्याचें दिसून येईल. ग्रीक Tragedy किंवा गंभीर नाटक, शेक्सपिअरचें गंभीर नाटक आणि आधुनिक गंभीर नाटक यांच्याकडे पाहण्याचा त्या त्या काळांतील नाटककारांचा दृष्टिकोणच भिन्न असल्यामुळे साहजिकच कालपरत्वें Tragedy च्या मूळ कल्पनेंत तफावत पडत गेली आहे. Ibsen चीं गंभीर नाटकें याचमुळें Greek किंवा शेक्सपिअरच्या कालांतील गंभीर नाटकांपेक्षा वेगळ्या दृष्टिकोणांतून लिहिलीं आहेत. कारण त्या प्रत्येकाचा जीवनाकडे, मानवाच्या भवितव्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण भिन्न होता, साधनें भिन्न होतीं, परिस्थिति वेगळी होती आणि प्रेक्षकांचे संस्कार व अभिरुचि तर अगदीच वेगळी होती.

'घराबाहेर', 'उद्यांचा संसार' आणि 'जग काय म्हणेल?' हीं अत्र्यांचीं तीन गंभीर नाटकें. त्यांपैकीं 'घराबाहेर' नाटक सुखान्त आहे. बाकीचीं दोन नाटकें दुःखान्त आहेत. तरीहि या तीनहि नाटकांचा समावेश गंभीर नाटकांतच होतो. अर्थात् Tragedy किंवा गंभीर नाटक ओळखण्याचें, त्या नाटकाचा सुखान्त किंवा दुःखान्त आहे, हें शास्त्रीय गमक नव्हे. त्यामुळे 'शोकान्त' हा शब्द इंग्रजी Tragedy या शब्दाचा पर्यायवाचक

शब्द होऊं शकत नाही असें विचारवंतांना दिसून आल्यामुळे ‘सुखात्मिका’ व ‘दुःखात्मिका’ असे ‘Comedy’ व ‘Tragedy’ या इंग्रजी शब्दांना पर्यायवाचक शब्द मराठींत रूढ करण्यांत आले. दुःखान्त हा शब्द, गंभीर नाटक बहुधा शोकान्त असतें व मध्ययुगीन कालांत शोकान्त पर्यवसान हें त्याचें एकमेव वैशिष्ट्य मानलें गेलें होतें, त्यावरून रूढ झाला असावा. पण तो बरोबर नाही असें या पुढच्या विवेचनावरून दिसून येईल.

दुःखात्मिका, सुखात्मिका :

दुःखात्मिका व सुखात्मिका हे पर्याय शब्द योजण्यांत पाश्चात्य नाट्यशास्त्रांत योजिलेल्या Tragedy व Comedy या शब्दांनी व्यक्त होणारे त्या नाटकांचें स्वरूप व अभिप्रेत असणारी कल्पना आपण या नव्या शब्दांनी पूर्णतेने व्यक्त करीत आहोंत हा प्रमुख हेतु होता.

नाटकाच्या शेवटावरून Tragedy ही संज्ञा पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांनी दिलेली नाहीच. ॲरिस्टॉटलने Tragedy चा विचार करतांना त्याने अशा नाटकांना ‘गंभीर नाटकें’ (Serious Drama) असें म्हटलें आहें. कोणत्याहि नाटकाचा शेवट कसा होतो यापेक्षा तें नाटक पाहत असतां त्या संपूर्ण नाटकाचा प्रेक्षकावर काय परिणाम होतो हें पाहूनच पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांनी या संज्ञा दिलेल्या आहेत. Millet and Bentley या नाट्यशास्त्रज्ञांनी, आपल्या ‘The art of Drama’ या ग्रंथांत स्पष्टच सांगितलें आहे की, शेक्सपिअरच्या ‘As you like it’ या नाटकांत शेवटी Rosalind चा वध झाला असें दाखविलें असतें तरी तें नाटक ‘ट्रॅजेडी’ झालें नसतें. तो म्हणतो, “एखादें नाटक ट्रॅजेडी म्हणावयास त्या नाटकांत दोन प्रमुख गुण असावे लागतात. ते दोन गुण म्हणजे गंभीर विषय (Serious subject) आणि त्या विषयांचें अखिल मानवी जीवनांत कालातीत महत्त्व (Universal significance). सुखान्त असूनहि Euripides याचें ‘Iphigenia in Tauris’ हें नाटक ट्रॅजेडीच आहे असें त्याचें म्हणणें आहे.”

F. L. Lucas आपल्या ‘Tragedy – serious Drama in Relation to poetics’ या ग्रंथांत म्हणतो,

"वस्तुत: ॲरिस्टॉटलच्या Poetics या ग्रंथांत गंभीर नाटकाचाच विचार केलेला आहे. ग्रीक ट्रॅझॉयडियाचें पर्यवसान शोकान्तच व्हावयास पाहिजे असें नाही."

शोकात्मिका कथनात्मक नव्हें : नाट्यात्मक :

खुद्द ॲरिस्टॉटलने ट्रॅजेडीची व्याख्या खालीलप्रमाणे दिलेली आहे.—'शोकात्मिका ही कथनात्मक नसून नाट्यात्मक असते. या नाटकाच्या प्रत्येक भागांतील भाषा सर्व प्रकारच्या अलंकारांनी नटलेली असते. त्याचप्रमाणे गंभीर, स्वयंपूर्ण व कांही विशेष महत्त्वाच्या नाट्यात्मक क्रियेची अनुकृति त्यांत असते. अनुकंपा आणि भय यांनी जाग्रत होणाऱ्या भावनांचें अनुरूप विरेचन त्यांत झालेलें असतें.'

पुढे लुकास म्हणतो, 'अगदी सुरवातीलाच स्पष्ट केलें पाहिजे की, ग्रीकांच्या शोकात्मिकेंत शोकान्तच झाला पाहिजे असें नव्हतें. त्यांत अनेक करुण व दु:खद प्रसंग असले की झालें. मग त्या कथानकाचा अंत दु:खद नसला तरी चालेल. पण बहुतांशाने असल्या कथानकांचा अंत दु:खदच असावयाचा ही गोष्ट वेगळी. (पृ. २४).

पुढे तो म्हणतो, 'मध्ययुगीन काळांत Tragedy या शब्दाचा चमत्कारिक रीतीने अर्थ बदलला. या नाटकांचा रंगभूमीशीं असलेला ऋणानुबंध विसरण्यांत आला व दु:खद शेवट Tragedy चें मुख्य लक्षण समजण्यांत आलें आणि डँटेच्या मताप्रमाणे 'दु:खान्त नाटक' म्हणजे 'ट्रॅजेडी' असें समजण्यांत आलें. हीं कथानकें ग्रंथनिविष्टच असत. त्यांचा रंगभूमीशीं संबंध नसे.'

लुकास म्हणतो, 'Tragedy हा शब्द कसा रूढ झाला ही गोष्ट अजून विवाद्य आहे. नाट्यदेवतेपुढे Goat (बकरा) चा बळी दिला जात असे किंवा त्या नाटकाच्या आरंभीं बकऱ्याचीं कातडी पांघरून Choric नृत्यकारांना बकरा बक्षीस दिला जात असे हें निश्चित सांगतां येत नाही.'

दु:खात्मिकेचे तीन अर्थ :

रेनासान्सच्या (Ranaissance) काळांत ट्रॅजेडीचा आणि रंगभूमीचा ऋणानुबंध पूर्ववत् जुळून आला आणि ट्रॅजेडीचा दु:खान्त कायम राहिला.

याप्रमाणे 'ट्रॅजेडी' या शब्दाला तीन कालखंडांत तीन अर्थ प्राप्त झाले. ॲरिस्टॉटलच्या जुन्या काळांत Tragedy या शब्दाचा अर्थ ' गंभीर नाटक ' (Serious Drama) असा केला जात असे. मध्ययुगांत ' शोकपर्यवसायी नाटक' (A story with unhappy end) असा Tragedy या शब्दाला अर्थ आला; तर अर्वाचीन कालांत जें आपल्याला पूर्णत्वाने दुःखकारक वाटेल असें शोकात्म नाटक (A Drama with unhappy close disastrous enough for us to face is tragic) असें समजलें जाऊं लागलें.

आजच्या Tragedy ला लागू पडेल अशा प्रकारें Aristotle ची व्याख्या दुरुस्त करावयाची झाली तर ती अशी होईल.

' मानवी जीवनाच्या कोणत्या तरी गंभीर अंगाचें आविष्करण म्हणजे गंभीर नाटक. अशा जीवनचित्राचा अंत शोककारक असेल तर त्याला आपण Tragedy किंवा गंभीर नाटक म्हणूं.' परंतु तें नाटक जर जीवनांतील गांभीर्य आविष्कारित करीत असेल तर त्या नाटकांत दैवदुर्विलासाने शोकान्त घडवून आणला किंवा नाही या गोष्टीने त्या नाटकाच्या स्वरूपांत फरक पडण्याचें कारण नाही. यापेक्षा आपण अधिक कांहीच म्हणूं शकत नाही."

गंभीर नाटकाचें वैशिष्ट्य – जीवनाचें खरें व गंभीर चित्र :

ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येचा आज तेवढाच भाग शिल्लक राहतो.

यावरून जीवनाचें खरें (True) व गंभीर (Serious) चित्र हेंच आधुनिक गंभीर नाटकाचें वैशिष्ट्य ठरतें. गंभीर (Serious) या शब्दाचा अर्थ That matters किंवा That is worth telling about असा त्याने केला आहे. (पृ. ३३)

तो म्हणतो, 'ट्रॅजेडी पाहिल्यावर अथवा वाचल्यावर प्रेक्षक वाचकांच्या मुखांतून What a piece of work is man ! असे उद्गार निघतील तर Comedy पाहून ते हसत म्हणतील What a piece of work !

पाश्चात्य नाट्यशास्त्रांत Tragedy ची कल्पना काय आहे हें यावरून दिसून येईल.

याच संदर्भात वरील विवेचनावरुन स्पष्ट होणाऱ्या आणखी एका गोष्टी-कडे कटाक्षाने लक्ष वेधणें आवश्यक आहे. ती गोष्ट म्हणजे पाश्चात्य नाट्य-शास्त्रज्ञांनी दिलेलें ॲरिस्टॉलच्या काळचें किंवा मध्ययुगीन कालांतील ट्रॅजेडीचें स्वरूप म्हणजे आधुनिक ट्रॅजेडीचें (Modern Tragedy) स्वरूप नव्हें. ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येंतील 'by exciting pity and fear' हें लक्षण Modern Tragedy त पूर्णांशाने आढळावयाचें नाही. ट्रॅजेडींतील दुर्दैवी व्यक्तीसंबंधी आपल्याला अनुकंपा तेवढी वाटते. कारण ग्रीक ट्रॅजेडींत दिसणारा दोन पक्षांतील भयंकर स्वरूपाचा संग्राम, खून, मारामाऱ्या, दोन राज्यांतील भांडणें या गोष्टी आजच्या ट्रॅजेडींत आढळत नाहीत. आजच्या ट्रॅजेडींत या बाह्य संग्रामापेक्षा व्यक्तींच्या जीवनांतील आंतरिक संग्रामांना अधिक व बहुधा निरपवाद महत्त्व आलेलें आहे. म्हणून Lucas याने ॲरिस्टॉटलने दिलेल्या ट्रॅजेडीच्या व्याख्येला बदलून आजच्या काळाला लागू पडेल अशी ट्रॅजेडीची नवीन व्याख्या तयार केली. ती वर दिलेलीच आहे. ती पाहिली असतां आजच्या गंभीर नाटकाकडे कोणत्या दृष्टीने पाहावयाचें व त्याला कोणते निकष लावावयाचे हेंहि स्पष्ट होईल.

फार्स किंवा बर्लेस्क :

Farce किंवा Burlesque हे सुखात्मिकतेचेच प्रकार आहेत. किंबहुना सुखात्मिकेची पातळी जशी जशी खालावत जाते तशी तशी त्यांतून हे नाट्य-प्रकार निर्माण होतात असें स्थूलमानाने म्हटलें तरी चालेल. Farce अथवा प्रहसन हा एक विनोदि नाट्यप्रकार आहे. त्याप्रमाणे Burlesque हाहि एक नाट्यप्रकार असला तरी Burlesque ही वाङ्मयांत अवलोकनाची व आविष्करणाची एक विशिष्ट वृत्ति आहे, असेंहि दिसून येईल. त्यामुळें काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक या सर्व वाङ्मयप्रकारांशी ती निगडित आहे. प्रस्तुत विवेचनांत आपल्याला फक्त Burlesque या नाट्यप्रकाराचाच विचार करावयाचा आहे.

Farce या इंग्रजी शब्दाचा कोशांत दिलेला अर्थ Dramatic work merely to excite laughter असा आहे. तो Farcio या लॅटिन शब्दा-पासून आलेला असून त्याचा अर्थ 'I stuff' असा आहे त्यावरून फार्स या

शब्दाचा अर्थ 'light drama stuffed with low humour and extravagant wit.' खालच्या पातळीवरच्या विनोदाने व अतिशयोक्त धांगडधिंग्याने परिपूर्ण असलेलें खेळकर विनोदी नाटक म्हणजे Farce असा त्याचा अर्थ करता येईल.

Burlesque या इंग्रजी शब्दाचा कोशांत दिलेला अर्थ 'Imitation, Imitation for purpose of deriding or amusing, mock seriousness, caricature, parody, literary and dramatic work.' एखाद्या गोष्टीला हाणून पाडण्यासाठी अथवा कमी लेखण्यासाठी लिहिलेलें विडंबनात्मक विनोदी नाटक असाहि त्याचा अर्थ करता येईल.

Farce व Burlesque या वाङ्मयप्रकारासंबंधी तपशीलवार माहिती व कल्पना Allardyce Nicolls, Encyclopedia Britanica, Ashley Dukes, Millet and Bentley, Ormerod Greenwood आणि Leo Hughes आदि नाट्यशास्त्रज्ञांच्या विवेचनाच्या अनुरोधाने दिली असून Farce व Burlesque यांच्यांतील साम्य व भेद व त्यांचें स्वरूप येथे थोडक्यांत विशद करीत आहें.

सुखात्मिका व प्रहसन : साम्य व भेद :

Ashley Dukes यांच्या मताप्रमाणे Farce आणि Burlesque हे एकमेकांच्या अगदी जवळचे नाट्यप्रकार आहेत. प्रेक्षकांचें हसवून रंजन करणें हा या दोन्ही प्रकारांचा मुख्य हेतु आहे. प्रेक्षकांना जें हवें, जें आवडतें तें पुरविणें हा त्यांचा जीवित हेतु. काटेकोर तर्कशुद्ध स्वभावचित्रणापेक्षा भडक, असंभाव्य, नेत्रदीपक अशा घटनांवरच त्यांचा भर असतो. पात्रें घटनांभोवती दरवेशाच्या हातांतील अस्वलाप्रमाणे फिरत असतात. आशयाची महत्ता त्यांत विशेष नसते. त्यामुळे Farce किंवा Burlesque चे प्रयोग पाहत असतां प्रेक्षक अंतर्मुख होऊंच शकत नाही. प्रेक्षकांच्या अनुनयासाठी उच्च अभिरुचीचें, आशयाचें त्याला बंधन नाही. ज्या साधनांनी, प्रसंगीं अगदी खालच्या पातळीवर जाऊनहि, विनोदाची उत्कट निर्मिति होऊं शकेल

त्या सर्व साधनांचा उपयोग करण्याची त्याला मुभा आहे. साधनांच्या शुचितेचीं बंधनें त्यांना नाहीत. किंबहुना Allardyce आदि ग्रंथकारांच्या मतावरून असें दिसून येतें की, उच्च प्रकारच्या सुखात्मिकांची पातळी प्रेक्षकांच्या अभिरुची-प्रमाणे जेथे खालच्या पातळीवर येते, उच्चाशय व उच्च प्रकारचे कोटिक्रम जेथे प्रेक्षकांवर परिणाम करूं शकत नाहीत, तेथे Farce आदि केवळ करमणुकीचे नाट्यप्रकार उदयास येतात व भरभराटतात. Allardyce Nicolls ने तर स्पष्टच म्हटलें आहे की, इ. स. १६७५ नंतर उच्च सुखात्मिकांना खालच्या पातळीवर आणण्याची प्रवृत्ति वाढली. प्रेक्षकांची आवड, निवड, अभिरुची खालच्या पातळीवर आल्यामुळे यांत कांही तरी हलकें फुलकें, मनाला विशेष ताण न देणारें, भरपूर हसविणारें (weeker and frailer) असें नाटककारांना आपल्या नाटकांत आणावें लागलें. याचा अर्थ असा मात्र नव्हें की Farce म्हणजे नाटकाचें अत्यंत हीन असेंच स्वरूप. पण Farce चें आत्यंतिक खालचें टोक हीन स्वरूपाचेंहि असूं शकतें हेंहि अगदी अमान्य करता येणार नाही. कारण एखाद्या चांगल्या गोष्टीचीहि अधोगति झाली तर त्याचा असा परिणाम व्हावयाचाच. तेव्हा Farce हा उच्च सुखात्मिकेच्या जितका जवळ जाऊं शकेल तितकी त्याची प्रतवारी उंच लावता येईल. फार्स म्हणजे लहान विनोदी नाटक अशीहि Allardyce Nicolls ने Farce ची व्याख्या केली आहे. किंबहुना उच्च प्रकारच्या सुखात्मिका आणि प्रहसन यांतील भेद विशद करतांना तो ओळखण्याचें त्याने एकच गमक सांगितलें आहे. तो म्हणतो "उच्च प्रकारच्या सुखात्मिकांत माणसाला अंतर्मुख करण्याचें, आपल्या जीवनाशयाच्या आविष्काराने आंतरिक समाधान देण्याचें सामर्थ्य असतें. त्यांचा संपूर्णत्वाने अभाव प्रहसनांत असतो. म्हणून त्याला प्रहसन म्हणावयाचें. कारण सुखात्मिकांतहि विनोद असतोच. पण त्या विनोदांत जी गाढता असते ती प्रहसनांत नसते. कोणत्याहि प्रकाराने व साधनाने प्रेक्षकांना हसायला लावावयाचें हाच प्रधान हेतु प्रहसनांत असतो. त्यासाठी प्रहसनांत विनोदाचा मसाला अगदी भरगच्च भरलेला असतो." Ormerod Greenwood आपल्या 'The Play-Wright' या ग्रंथांत म्हणतो, "सुखात्मिकेचे जे अनेक प्रकार आहेत, त्यांतच प्रहसनाचा अंतर्भाव होतो. पण या प्रकारांत असा एकहि प्रकार नाही जो शुद्ध निर्भेळ आहे. प्रत्येक सुखात्मिकेंत कांही प्रहस-

नात्मक भाग असतो. तर प्रत्येक प्रहसनांत सुखात्मिकेचाहि भाग असतो. सुखात्मिका आणि प्रहसनांत त्यांचें वास्तवजगाशी किती अंतर आहे यावरच त्यांच्यांतील फरक अवलंबून आहे. पण वस्तुतः दोन्ही प्रकार वास्तवाशी कधीच एकरूप नसतात. फरक इतकाच की, प्रहसनांतील स्वभावचित्रें काळजीपूर्वक रेखाटलेलीं नसतात. कारण केवळ गंमत एवढाच प्रहसनाचा हेतु असतो. एखाद्या जादुगाराप्रमाणे अनपेक्षित गोष्टी त्या स्वभावचित्रांकडून करविल्या जातात."

बर्लेस्क : विडंबनाचा एक प्रकार :

मीं वर सांगितल्याप्रमाणे Burlesque ही जीवनाकडे विनोदी, पण उपरोधिक दृष्टीने बुद्धिपुरःस्सर पाहण्याची वृत्ति आहे; व ती वाङ्मयाच्या सर्व प्रकारांत आढळत असली, तरी नाटकांत त्या वृत्तीला प्राधान्य आलें असल्यामुळे Burlesque च्या वृत्तीने नाटकें लिहिलीं जात असून Edward Terry, Fred Leslie, Nathan Farren इत्यादि अलीकडील नाटककार Burlesque च्या पद्धतीवर नाटकें लिहीत असतात. त्यांचा उद्देश हास्यनिर्मितीचा असला तरी त्या हास्यामागे विषारी उपरोध असतो. फ्रान्समध्ये चौदाव्या लुईच्या काळीं Burlesque हा नाट्यप्रकार फार आवडता होता असें सांगतात. इंग्लंडने हा नाट्यप्रकार फ्रेंच नाटककारांकडूनच उचलला असेंहि म्हणतात. Farce आणि Burlesque यांच्यांतील, भेद त्या शब्दांचा कोशांतील अर्थ पाहूनहि समजण्यासारखा आहे. त्या प्रकारांसंबंधी विचार करूं जातां विनोदनिर्मिति हा दोघांचाहि हेतु असला तरी Burlesque हा प्रकार अधिक वाङ्मयीन व कल्पक असावा असें वाटतें. Burlesque मध्ये एखाद्या वाङ्मयीन प्रकाराचें किंवा एखाद्या व्यक्तीचें प्रामुख्याने विडंबन असतें असें दिसतें. त्यामुळे Burlesque चा विषय तत्कालीन लोकांच्या नजरेंत असणें आवश्यक आहे. इंग्रजींत प्रचलित असलेल्या Burlesque या नाट्यप्रकाराला Musical Comedy किंवा Revue या नाट्यप्रकाराचें पितृत्व दिलें जातें. समाजांत प्रचलित असणाऱ्या वाङ्मयप्रकाराचें आणि व्यक्तीचें त्यांत विडंबन प्रामुख्याने असतें. प्रहसनाला अशीं बंधनें नाहीत. त्याच्या विषयाला मर्यादा नाहीत व हेतूची आवश्यकता नाही.

जावनांत विनोदनिर्मितीचीं जीं जीं साधनें असतील तीं तीं सारीं प्रहसनाचा विषय होऊं शकतात.

Leo Hughes या नाट्यशास्त्रज्ञाने आपल्या A Century of English Farce या ग्रंथांत या दोन्ही नाट्यप्रकारांत असणारें साम्य व भेद विशद केले आहेत ते येथे नमूद करतों म्हणजे Farce आणि Burlesque यासंबंधीच्या आपल्या कल्पना अधिक स्पष्ट होऊं शकतील. Burlesque आणि Farce हे एकच आहेत असा जो चुकीचा समज आहे तो समज होण्याचीं कारणें त्याने दिलीं तीं अशीं आहेत. तो म्हणतो, "असा चुकीचा समज होण्याचें कारण Farce आणि Burlesque या दोन्ही प्रकारच्या लेखन पद्धतींत साम्य आहे, या दोन्ही नाट्यप्रकारांत अतिशयोक्त, अतिरंजित, आणि असंभाव्य अशा गोष्टींचा खूप वापर केला जातो. फार्सप्रमाणे बर्लेस्कमध्येहि ठोकळेबाज घटना, चमत्कृतिपर युक्त्या, वेषांतरें, द्विरुक्ति, धांगडधिंगा यांचा भरपूर उपयोग केला जातो. परंतु असें असतांहि या दोन नाट्यप्रकारांत पुष्कळच फरक आहे. Burlesque लिहिणाराच्या त्या लेखनाच्या पाठीमागे असलेला हेतु आपण विचारांत घेतला तर या दोन नाट्यप्रकारांतील भेद आपल्या लक्षांत येईल. व तो भेद फार्स व पॅन्टेमाईन या दोन नाट्यप्रकारांत असलेल्या फरकापेक्षा किती महत्त्वाचा व मोठा आहे हेंहि लक्षांत येईल. Farce किंवा Pantomine यांचा एकमेव हेतु रंजनांचा असतो. परंतु बर्लेस्कचें तसें नाही. Burlesque चा अनेकदा मुख्य हेतु टीकेचा असतो. म्हणून अनुकृति किंवा विडंबन हें Burlesque चें पहिलें वैशिष्ट्य आहे. दुसरें वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांत असणारा उपरोध, उपहास (ridicule) हें आहे. Burlesque लिहिणारा त्याला जें आवडत नाही, अप्रिय आहे त्याची पारध करीत असतो. त्यासाठी त्याला ज्याची पारध करावयाची असते, त्या गोष्टीची अन्य दुसऱ्या गोष्टींशी तो तुलना करीत असतो. उत्तमोत्तम Burlesque ची रचना कधी कधी रूपकात्मक असते व त्यांत उच्च प्रकारचें काव्यहि असूं शकतें. ही तुलना अतिशय हीन व खालच्या दर्जाच्या गोष्टींशी केलेली असते व त्या द्वारां तो आपल्याला अप्रिय असलेल्या गोष्टीला अगदी उपेक्षणीय व हास्यास्पद् ठरवीत असतो; नव्हें कधी कधी त्या गोष्टीला समूळ नष्ट करण्याचाहि त्याचा हेतु असतो." (पृष्ठ ११९)

मूळ इंग्रजी उतारा येथे देणें आवश्यक वाटतें म्हणून तो खाली दिला आहे.

> The confusion stems partly from a close similarity in method; both generis make use of the extra–vagant, the exaggerated, even the grotesque. Like farce, burlesque is fond of exploiting the physical; like farce it employs some of the devices, disguises, repetitions, noisy house play. Yet, if we consider the burlesque writers' intent we see how far apart the two forms are; much further than the farce and the pantomimo; for the latter two are aimed at mere entertainment; burlesque on the other hand frequently over reaches itself in its desire to criticise. The first essential of burlesque is imitation, the second is ridicule. That is, the burlesque writer is aiming at something which he dislikes. By comparing that something into something else— in the best burlesque there can be metaphor rising even to the poetic— which is grotesquely ridiculous he hopes to condemn, even to anhilate it. [Page 119. A Century of English Farce by Leo Hughes.]

आतापर्यंत नाटकाकडे पाहण्याचा माझा दृष्टिकोण मीं निवेदन केला आहे. त्याचप्रमाणे Farce, Burlesque व गंभीर नाटकें या नाट्यप्रकारांसंबंधीहि निवेदन केलें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांचा अनेक समीक्षकांनी आजवर विचार करून त्यांनी आपले अभिप्रायहि दिलेले आहेत. श्री. वि. पां. दांडेकर, श्री. वि. स. खांडेकर, श्री. ना. सी. फडके, श्री. मा. का. देशपांडे, श्री. श्री. ना. बनहट्टी, श्री. अ. ना. देशपांडे इत्यादि विद्वानांनी अत्र्यांच्या नाटकांबाबत आपले अभिप्राय दिलेले आहेत. त्या अभिप्रायांचा तपशीलाने येथे उल्लेख करण्याचें कांही कारण नाही. परंतु त्यांचा केवळ निर्देश येथे करावासा

वाटतो. तो एवढ्याचसाठी की एकाच कलावस्तूकडे पाहत असतां दोन वेगवेगळ्या समीक्षकांचे अभिप्राय कसे भिन्न असू शकतात हें त्यावरून दिसेल; व त्यावरून आतांपर्यंत मीं विवेचिलेल्या समीक्षणाच्याहि मर्यादा स्पष्ट होतील. त्याचप्रमाणे एकाच समीक्षकाच्या मतांत कशी विसंगति असू शकते, एकाला अत्युत्तम वाटणारी कलाकृति दुसऱ्याला कशी तितकीच निकृष्ट वाटूं शकते किंबहुना दोन समीक्षकांचीं मतें एकाच कलाकृतीबद्दल कशीं वेगवेगळीं, कधी कधी परस्परांशी भिन्न असूं शकतात व दुराग्रहाने पूर्वग्रहदूषित होऊन लिहिलेल्या टीकांत उघड गोष्टींबद्दलहि कसें विकृत मतप्रदर्शन होऊं शकतें, हेंहि त्यावरून दिसून येईल. म्हणूनच अत्र्यांच्या नाटकांचें वस्तुनिष्ठ मूल्यमापन होण्याची अत्यंत आवश्यकता आहे असें मला वाटतें. आणि त्याच दृष्टीने आता आपण अत्र्यांच्या नाटकांचा सर्वांगीण विचार करूं.

त्यापूर्वी तो विचार करतांना त्यांच्या नाटकांतील प्रत्येक शब्दन् शब्द आपल्याला तपासून पाहावयाचा नाही. त्यांच्या नाटकांचा आपल्याला सामग्र्याने विचार करावयाचा असून नाटककार व त्यांचीं नाटकें यांचें यशापयश पडताळून पाहावयाचें आहे.

* * *

५

अत्र्यांचीं सुखात्म नाटकें

'साष्टांग नमस्कार':

'साष्टांग नमस्कार' नाटक लिहिलें त्याच्या पूर्वी 'पिंपळपान' व 'रंगपंचमी' या दोन नाटकांचे एक एक अंक त्यांनी लिहिले होते. त्या नाटकांसंबंधी ते म्हणतात, 'पण तीं नाटकें जेव्हा स्वतःच वाचून पाहूं लागलों तेव्हा माझी मलाच किळस आली. कारण गडकऱ्यांच्या अनुप्रासात्मक भाषेच्या अतिरेकाचा मीं माझ्या लेखनांत अगदी कळस करून टाकला होता. गडकऱ्यांचा आत्मा मीं त्यांत कुठेच आणला नव्हता. त्यांच्या भाषेचीं लक्तरें तेवढीं मीं पांघरलीं होतीं. ही जाणीव होतांच संतापाने दोन्ही नाटकांचीं हस्तलिखितें मीं फाडून फेकून दिलीं आणि त्या वेळीं मीं मनाशी अशी खूणगाठ बांधून ठेवली की, माझी स्वतःची अशी लेखनशैली घडली जाईपर्यंत आपण नाटक लिहिण्याच्या भानगडींत बिलकूल पडायचें नाही. खरोखर मीं तो निश्चय केला म्हणूनच बचावलों. नाहीतर वाङ्मयांत साफ ठार झालों असतों. मोठमोठ्या लेखकांनी त्या भाषेच्या नादाने साहित्यामध्ये आपलें वाटोळें करून घेतलेलें आहे. गडकऱ्यांची भाषा ही गडकऱ्यांनीच लिहावी. दुसऱ्यांनी ती लिहिण्याच्या भानगडींत पडूं नये.' म्हणूनच 'साष्टांग नमस्कार' नाटक लिहितांना त्यांनी वर दिल्याप्रमाणे समयोचित व यथायोग्य तारतम्य दाखविलें. ते स्पष्टच म्हणतात, 'गडकऱ्यांच्या आळींत

जाऊन जर मी माझ्या गुणांचें प्रदर्शन करावयाला लागेन तर तिथे माझें थोबाड फुटल्यावांचून राहणार नाही. हाच माझा युक्तिवाद मला शेवटी उपकारक ठरला. ' हा त्यांचा अभिप्रायहि समर्पक आहे यांत शंका नाही.

'साष्टांग नमस्कार ' या नाटकासंबंधी ते म्हणतात, " साष्टांग नमस्कार हें माझें पहिलें नाटक समाजांतील छांदिष्टपणाचें एक नाट्यमय विडंबन आहे. गंभीरपणें विनोदी लेखन करण्याचा हाच माझा पहिला प्रयत्न असें म्हणावयास हरकत नाही. माझ्या विनोदी लेखनानेंच मराठी रंगभूमीचा माझा प्रथम परिचय करून दिला आणि मराठी नाटकांच्या क्षेत्रांत मला एकदम फारच मोठें यश मिळवून दिलें. "

विडंबनाची कल्पना :

आतां वाङ्मय–विडंबनाची त्यांची काय कल्पना आहे हें त्यांच्याच शब्दांत पाहूं.

" ' रविकिरण मंडळ ' जर प्रकट झालें नसतें, तर माझ्या बुद्धीच्या खोल कपारीआडून विनोदाचा चांगला मनगटाएवढा झरा वाहतो आहे, याचा मला मुळीच सुगावा लागला नसता हें अगदीं खरें आहे...गणपतीची आरति चालू असतांना त्याच ठिकाणी ' गॉड सेव्ह द किंग ' हें गाणें एखाद्याने सुरु करावें म्हणजे भाविक मनाला जसें वाटेल तसें मला वाटलें. विडंबन काव्य ही त्याच माझ्या दुखावलेल्या मनाची प्रतिक्रिया होती."

" ज्याच्या अंगांत तल्लख विनोदबुद्धि असेल त्यालाच प्रभावी विडंबनें लिहितां येतील...विडंबन काव्य हा एक वाङ्मयीन टीकेचा अत्यंत सुसंस्कृत आणि प्रभावी प्रकार आहे...विडंबनकाराची वाङ्मयीन अभिरुचि फारच उच्च दर्जाची असावयास पाहिजे. सौंदर्यसमीक्षणाचें फारच सूक्ष्म सामर्थ्य त्याच्या अंगीं असावयास हवें...कारण विडंबन हा विरोधी भक्तीचा एक प्रकार आहे...एखाद्या कवीचें विडंबन करणें म्हणजे त्याबद्दल अप्रत्यक्षपणें आदर व्यक्त करण्यासारखेंच आहे." विडंबनकार अत्र्यांची विडंबनाची भूमिका व ते विडंबनकार कां झाले या दोन्ही गोष्टींचा खुलासा वर त्यांच्या शब्दांतच दिला आहे.

‘ साष्टांग नमस्कार ’ ची पूर्वपीठिका :

‘ साष्टांग नमस्कार ’ या नाटकाच्या जन्माची कथाहि त्यांच्याच शब्दांत देऊं. ‘ एके दिवशीं सकाळीं ‘ ज्ञानप्रकाश ’ वाचीत असतांना आदल्या दिवशीं गांवांतल्या एका संस्थेत ‘ साष्टांग नमस्कार ’ या विषयावर औंधच्या अधिपतींचें व्याख्यान झालेलें होतें. त्याचा अहवाल मला सहज वाचावयाला मिळाला. औंधकरांचे साष्टांग नमस्कारावरचे विचार वाचून माझी खूपच करमणूक झाली. मी स्वतःशी हंसत तसाच उठलों आणि आंघोळीला गेलों. आंघोळ करतां करतां मी औंधकरांच्या छांदिष्टपणाचाच विचार करीत होतों. इतक्यांत दामूअण्णा माझ्या बसावयाच्या माडीवर आलेले मीं न्हाणीघरांतून पाहिलें. त्याबरोबर ‘ साष्टांग नमस्कार ’ या विषयावरच आपण नाटक कां लिहूं नये असा एकदम विचार डोक्यांत आला, आणि त्याच क्षणीं डोळ्यासमोरून निरनिराळीं चित्रें भराभर सरकत गेलीं. ‘ बस्स, बस्स. याच विषयावर आपण नाटक लिहायचें. ’ मी मनाशीं निर्धार करून उठलों... आणि दामूअण्णांना म्हणालों,

‘ दामूअण्णा, तुमचें नाटक तयार झालें म्हणून समजा. आताचे आता जाऊन नाटकाचें नांव जाहीर करा. ’

‘ काय नांव द्यावयाचें ? ’ दामूअण्णा म्हणाले.

मी म्हणालों, ‘ साष्टांग नमस्कार. ’

दामूअण्णा क्षणभर सर्दच झाले. त्यांचा चेहरा आनंदाने उभलावयाच्या ऐवजी एकदम उतरला.

भीत भीत ते म्हणाले, ‘ हें काय नाटकाचें नांव आहे ? ’

मी ताडकन् म्हणालों, ‘ होय. हेंच नाटकाचें नांव आहे ! तुम्ही त्याची काळजी करूं नका. आधी नांव जाहीर करा. जा. ’

आणि शिवरात्रीच्या दिवशीं संध्याकाळपर्यंत ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकाचा पहिला अंक प्रथम लिहून काढला. नंतर शेवटचा अंक लिहून काढला व मधला अंक त्यानंतर लिहिला. एकूण नाटक पंधरा वीस दिवसांत लिहून संपविलें. ”

'साष्टांग नमस्कार' नाटकाच्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेंत 'कोणत्याहि तत्त्वांचा खल करण्यासाठी अगर सामाजिक किंवा राजकीय अन्याय वेशीवर टांगण्यासाठी म्हणून मीं हें नाटक लिहिलें नाही. प्रेक्षकांचें केवळ विनोदपूर्वक मनोरंजन करणें एवढाच हेतु मीं माझ्या डोळ्यांपुढ ठेवला आहे.' असें अत्रे म्हणतात, त्याप्रमाणे कोणत्याहि तत्त्वाचा खल करण्यासाठी त्यांनी हें नाटक लिहिलें नाही, हें उघड दिसतें. म्हणून त्या नाटकाला प्रतिपाद्य विषयच नाही असें म्हणतां येईल का? वास्तविक छांदिष्टपणाचें, नादिष्टपणाचें विडंबन हेंच त्याचें प्रतिपाद्य म्हणतां येईल. ज्याला हेतूच नाही, कारणहि नाही अशी गोष्ट जन्माला येणें असंभवनीय आहे, असें तर्कशास्त्र म्हणतें. सकाळपासून रात्रीं निद्रेच्या आहारीं जाईपर्यंत मनुष्य बोलत असतो. पण तोंडाबाहेर शब्द पडण्यापूर्वींच त्या बोलण्याचा हेतु त्याच्या मनांत तयार असतो. तें त्याचें बोलणें संबद्ध असतें. ही कारणमीमांसा ज्याच्या शब्दांत, बोलण्यांत दिसत नाही अशा प्रकारें असंबद्ध बोलणाऱ्या माणसाला आपण वेडा म्हणतों. अर्थात् 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत कोणत्याहि तत्त्वांचा खल नसेल. पण त्या नाटकाच्या निर्मितीमागे हेतुपरता व विषय निश्चित आहे. छांदिष्टपणाचें, नादिष्टपणाचें विडंबन हा 'साष्टांग नमस्कारा'चा विषय आहे हें अत्र्यांनाहि मान्य आहेच.

अत्र्यांचें 'साष्टांग नमस्कार' नाटक एकापरीने मोठें नावीन्यपूर्ण आहे. शॉ म्हणतो, 'प्रत्येक नाटकांत conflict असलाच पाहिजे'. पण हें संग्रामतत्त्व 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाला लागू पडेल असें वाटत नाही. श्री. वि. दा. साठे यांनीं याच कारणाने अशा नाटकांना 'दृश्यप्रधान नाटकें' म्हटलें आहे. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाचा प्रथम प्रयोग झाला त्या दिवशीं त्या समारंभाचें अध्यक्षस्थान कै. श्री. न. चिं. केळकर यांनी मंडित केलें होतें. त्या प्रथम प्रयोगाचा त्यांच्या मनावर जो परिणाम झाला तो त्यांनी आपल्या भाषणांत विनोदपूर्णतेने व्यक्त केला होता. त्यांतील कांही भाग आपल्या विवेचनाच्या दृष्टीने मोठा वेंचक, तसाच सूचक आहे. ते म्हणतात, 'श्री. अत्रे यांनी सांगितलेंच आहे की मी प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे विलायतेला गेलों नाही. तें खरें आहे. पण समजा की मी जरी विलायतेला जाऊं शकलों

असतों तरी तेथे मला काय पाहावयास सांपडलें असतें? विलायतेंतहि ‘साष्टांग नमस्कारा’ सारख्या विनोदी नाटकाचा प्रयोगच आम्हांला पाहावा लागला असता...पूर्वी ‘गुरुदक्षिणा’ हें त्यांचें एक नाटक मीं पाहिलें होतें, व तेंहि जरी विनोदीच होतें तरी त्यांत विनोदाबरोबर शिक्षणहि देण्याचा प्रयत्न केलेला होता. तें नाटक मला फार आवडलें व विद्यार्थ्यांनी त्याचे प्रयोग करावे अशी मीं शिफारस केली होती. आज ‘गुरुदक्षिणे’नंतर ‘साष्टांग नमस्कार’ आपण पाहत आहोंत. त्यांतील विनोदाने आपणांस आनंदित केलें आहे. तथापि त्यावर मी थोडीशी टीकाहि करतों. या नाटकांत पदांना अधिक जागा द्यावयास पाहिजे होती असें माझ्यासारख्याला वाटतें. या नाटकांत सध्यांच्या समाजांतील प्रचलित गोष्टींवर केलेली विडंबनात्मक टीका एकंदरीने चांगल्या प्रकारची आहे. श्री. अत्रे यांच्या विडंबनांत अश्लीलतेचा अभाव आहे. अलीकडे याच रंगभूमीवर विनोद किंवा विडंबन यांच्या नांवाखाली अश्लीलता व्यक्त केली गेल्याचीं उदाहरणें तुमच्या माहितीचीं आहेतच. ‘साष्टांग नमस्कारां’त कथानक नाहीच म्हटलें तरी चालेल. नाटक पाहत असतां वाटेल तेव्हा यावें व वाटेल तेव्हा जावें व आपली करमणूक करून घ्यावी असा प्रकार होण्याचा संभव आहे, हाहि या नाट्यकृतीचा एक गुणच असूं शकेल’. या नाटकाला कांही कथानक नाही असा अनेक समीक्षकांचा आक्षेप आहे. ‘मी विलायतेंत गेलों असतों तर ‘साष्टांग नमस्कार’ सारखींच नाटकें पाहावयास मिळालीं असतीं’ हें तात्यासाहेब केळकरांचें विधान सूचक आहे. ‘साष्टांग नमस्कारा’चा तोंडावळा इंग्लंडच्या रंगभूमीवर त्या वेळीं ज्या प्रकारचीं नाटकें प्रचलित होतीं त्यांच्यांशी जुळणारा आहे असें तात्यासाहेबांना सुचवावयाचें होते असें दिसतें. कारण ‘साष्टांग नमस्कार’चा घाट आणि साज मराठी नाटकांपेक्षा त्या वेळीं तरी एक प्रकारें अभिनवच होता. खाडिलकर, गडकरी, कोल्हटकर यांच्या नाटकांचा तो घाट नक्कीच नव्हता. Noel Coward चीं The vertex किंवा Hay Fever सारखीं नाटकें वाचलीं म्हणजे त्यांच्यांशी तो अधिक जवळचा वाटतो. Vertex आणि Hay Fever हीं नाटकें विडंबनात्मक सर्वस्वीं नसलीं तरी त्या नाटकांना फारसें कथानक नाहीच. संवाद मात्र अत्यंत बहारदार व चटकदार आहेत. Noel Coward च्या या दोन नाटकांतील

कथानक, व्यक्ति आणि घटना यांच्यांशी ' साष्टांग नमस्कारा 'चें कोणतेंच साम्य नसलें तरी त्या नाटकाच्या रचनापद्धतीशी मात्र त्याचें बरेंच साम्य आहे. हे संवाद आणि स्वभावरेखन या दोनच गोष्टींचा त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेंत उल्लेख केला व त्या दृष्टीनेच या नाटकाकडे पाहावें असें त्यांनी सांगितलें यावरूनहि Noel Coward च्या नाटकाचीं वैशिष्ट्यें त्यांच्या पुढे या वेळीं प्रामुख्यानें होतीं असें दिसतें.

सुखात्मिका की प्रहसन ?

आता या नाटकाला सुखात्मिका (Comedy) म्हणावें कीं प्रहसन म्हणावें याबद्दल मात्र मतभेद आहेत. या नाटकावर आलेल्या अनेक टीका मीं वाचून पाहिल्या आहेत. अनेकांशी त्याबावत खासगी रीतीने चर्चा केली आहे. कांही समीक्षकांच्या मतें ' साष्टांग नमस्कार ' प्रहसन आहे. तर कांहींच्या मतें तें उत्तम सुखात्म नाटक आहे. निदान Light Comedy तर निश्चितच आहे. एका विद्वानाच्या मतें अत्र्यांचें ' साष्टांग नमस्कार ' हें एकच नाटक अत्यंत सरस व उत्तम आहे. या नाटकाशिवाय अत्र्यांचें दुसरें कोणतेंच नाटक त्यांना तितकें चांगलें वाटत नाही. अत्र्यांच्या या नाटकाने एक नवीन प्रकारचें नाटक मराठी रंगभूमीवर आणलें ही गोष्ट निर्विवाद आहे. तें संपूर्ण विनोदी आहे. तेव्हा तें केवळ प्रहसन आहे किंवा त्या नाटकाला Comedy, निदान खेळकर सुखात्मिका Light Comedy म्हणता येईल एवढाच प्रश्न आहे. वास्तविक त्या नाटकाला प्रहसन म्हटल्यानेहि तें नाटकाच्या क्षेत्राबाहेर जातें किंवा त्याला नाटक म्हणून कमीपणा येतो असें नाही. कारण प्रहसन म्हटलें तरी तें नाटकच होईल. प्रहसन हा सुखात्मिकेचाच एक प्रकार नाट्यशास्त्रांत मानला जातो.

प्रहसन आणि Burlesque यांची सामान्य कल्पना मागे दिलेली आहेच. अशा प्रकारच्या विनोदी प्रहसनात्मक नाटकांचा प्रेक्षकांवर कशा प्रकारचा परिणाम होतो याचें स्वतः अत्र्यांनीच निवेदन केलें आहे. नाटकगृहांतून बाहेर पडतांच प्रेक्षक जेव्हा त्याने पाहिलेल्या नाट्यप्रयोगासंबंधी आपल्या मनांत विचार करतो तो त्या नाटकाचा प्रेक्षकांवर कायम टिकणारा परिणाम

असतो. प्रयोग चालू असतांना त्या परिणामाचा पहिला लोंढा नाट्यगृहांत त्याच्या सामूहिक मनावर आदळतो व इतरांबरोबर त्या लोंढ्यांत तो स्वतःहि वाहून जातो. पण तो उमाळा संपला म्हणजे नाट्यगृहाबाहेर पडल्यावर साहजिकच तो आपल्या मनाची तपासणी करतो. या वेळीं तो आपल्या मनाशी जो निर्णय घेतो त्यावरून पाहिलेलें नाटक प्रहसन किंवा उच्च सुखात्मिका याचा निर्णय त्याचें मन देतें. 'आतापर्यंत आपण उगाच हसलों' अशा कल्पनेने विरमून ओशाळून तो चालू लागला, केवळ करमणूक यापेक्षा त्याला त्यांत अधिक कांही आढळलें नाही, तर तें निव्वळ प्रहसन आहे असा निर्णय प्राप्त होतो. पण विनोदाने का होईना पण क्षणभर आपल्याला अन्तर्मुख केलें, विचारप्रवृत्त केलें की ती सुखात्मिका व परिणामाच्या गाढतेवरून तें नाटक उच्च सुखात्मिका (High Comedy) आहे किंवा खेळकर सुखात्मिका (Light Comedy) आहे हें ठरविता येईल.

खेळकर सुखात्मिका :

या दृष्टीने अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाकडे पाहूं लागलों तर तें निव्वळ प्रहसन आहे असें मात्र निश्चित वाटत नाही. या नाटकांत Burlesque किंवा प्रहसनाशी समरूप असे प्रकार अगदीच नाहीत असें मात्र म्हणता यावयाचें नाही. पण ते प्रकार उच्च सुखात्मिकेंत व दुःखात्मिकेंतहि कधी कधी आढळतात. पण 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत केवळ धांगडधिंगा आहे, कार्यकारणभाव यत्किंचित् नाही, प्रेक्षकांना तें अंतर्मुख करीत नाही, असें मात्र नाही. केवळ करमणूक तर नक्कीच नाही. म्हणून नाटकाचा एकसंध परिणाम प्रेक्षकांवर काय होतो हा निकष सर्वांत सोयीचा व अधिक बरोबर ठरूं शकेल. या निकषावर घासून पाहतां 'साष्टांग नमस्कार' नाटक मला तरी एक उत्तम खेळकर सुखात्मिका वाटते. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत समाजांत आढळणाऱ्या छांदिष्टपणाचें, नादिष्टपणाचें नाट्यमय विडंबन आहे यांत तर मुळीच शंका नाही. तो छांदिष्टपणा व नादिष्टपणा केवळ कल्पनेवर आधारित नाही. तो इतका वास्तव व प्रत्ययकारी आहे की, निदान पुणेकरांच्या पुढे त्या प्रत्येक पात्राचें प्रातिनिधिक वास्तव चित्र सारखें दिसत असे, असें सांगतात. अत्र्यांनी स्वतःहि

त्या गौप्याचा स्फोट प्रांजलपणे केला आहे. अशा प्रकारच्या मुळांतील छांदिष्ट, नादिष्ट व्यक्तींत त्यांनी आणखी कांही वास्तवांतीलच नवीन रंग भरले. विनोदाच्या निर्मितीसाठी अतिशयोक्तीचा, विसंगतीचा, विरोधाचा आधार घेतला आणि त्यांना ' साष्टांग नमस्कारां 'त आणलें. त्यांनी निश्चित केलेल्या व्यक्तींचे स्वभाव, प्रकृति विचारांत घेतली म्हणजे त्यांचा विकास त्या स्वभावानुरूपच केलेला आहे असें दिसून येईल. रावबहाद्दूर, सिद्धेश्वर, भद्रायु, शंतनु हीं पुरुष पात्रें, शोभना व मीरा ह्या तरुणी यांच्या नादिष्ट, छांदिष्ट जीवनावर आधारलेलें ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकांतील जीवनविश्व अतिशयोक्त, क्वचित् प्रसंगीं अतिरंजित असेल. पण त्यामुळे या नाटकांतील सर्व घटना केवळ धांगडधिंगा निश्चित वाटत नाहीत. अशा छांदिष्ट, नादिष्ट स्वभावाची मंडळी जीवनांत एका ठिकाणीं आली म्हणजे असेंच जीवनविश्व आढळावयाचें असें संभवनीय तरी निश्चित वाटतें. ' साष्टांग नमस्कार ' नाटक पाहत असतांना आजहि प्रेक्षक पोट धरधरून हसतो. पूर्वीहि पुणें आणि मुंबई हीं दोन शहरें सोडलीं तर विडंबित व्यक्तींची ओळख इतर ठिकाणच्या लोकांना जवळ जवळ नव्हतीच. तेव्हा 'साष्टांग नमस्कार' ची परिणामकारकता केवळ व्यक्तिविडंबनावर आधारित नव्हती. तर ती व्यक्तिनिरपेक्षच अधिक होती असें म्हणावयास कांहीच अडचण नाही. आता हें नाटक पाहत असतांना बेभान होऊन प्रेक्षक हसतो. नंतर तो विचार करावयाला लागतो त्या वेळीं ' आपण उगाच हसलों ' एवढेंच त्याला वाटत असतें का ? मला असें वाटत नाही. मला वाटतें प्रत्येक प्रेक्षक स्वतःशी विचार करतांना म्हणत असेल ' चित्रें भडक व अतिशयोक्त खरीं पण असला नादिष्टपणा, छांदिष्टपणा वाईट नाही का ? छांदिष्टपणाच्या व नादिष्टपणाच्या पायीं जीवनांतील सारे संयम बाजूला ठेवले आणि नादाने असेंच आपण वाहवत गेलों तर जग असेंच आपल्याला पाहून हसणार नाही काय ! " या प्रकारांत विडंबित व्यक्तीपेक्षा त्यांच्या छांदिष्टपणाचें, नादिष्टपणाचेंच अधिक विडंबन आहे त्या व्यक्तीसंबंधी कोणत्याहि प्रकारें असूयाबुद्धि आपल्या मनांत निर्माण होत नाही असें दिसून येईल. हें नाटक पाहून प्रेक्षक निश्चित विचारप्रवृत्त होतो. अत्रे आपल्या या नाटकाच्या चवथ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत

म्हणतात त्याप्रमाणे या नाटकांतील विनोद मलिन आणि प्रासंगिक नाही हेंहि खरें आहे.

'साष्टांग नमस्कार' सुखात्मिका तर 'भ्रमाचा भोपळा' प्रहसन :

'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकांतहि विडंबन आहेच. पण त्यांतील विनोदाचा, स्वभावचित्रांचा आपल्या मनावर इतका विचारप्रवर्तक परिणाम निश्चित होत नाही. कारण त्या नाटकांतील व्यक्तिचित्रें कार्यकारणभावबद्ध नाहीत. केवळ रंजन होतें. अगदी हसून हसून मुरकुंडी वळते. पण परिणामीं तें सर्व चित्र केवळ काल्पनिक वाटतें. नाटककाराने बुद्धिपुरःसर लहान सहान गोष्टींना अवास्तव अतिशयोक्तीचें, विडंबनाचें रूप दिलें आहे. आपल्या नाटकांतील विनोदी घटनांसाठी त्यांना बळजबरीने दावणींत बांधलें आहे. आणि त्यांना वाटेल तसें नाचविलें आहे, हें स्पष्ट दिसतें. 'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत त्या नाटकांतील स्वभावचित्रें खऱ्याखुऱ्या वास्तवांतील व्यक्तींचीं तीं स्वभाव चित्रें नसून तीं व्यंगचित्रें आहेत असें स्पष्ट म्हटलें आहे. या कारणासाठी 'साष्टांग नमस्कार' हें नाटक मला उत्तम खेळकर सुखात्मिका (Light Comedy) वाटतें तर 'भ्रमाचा भोपळा' अत्रे मान्य करतात त्याप्रमाणे केवळ प्रहसन वाटतें. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत प्रेक्षकांना आत्मलक्षी करणारे प्रसंग आहेत. निदान विचारप्रवर्तक व सुसंगत असे ते खास आहेत. पण तो प्रत्यय 'भ्रमाचा भोपळा' नाटक पाहत असतां अथवा वाचत असतां क्वचितच घडतो.

वास्तव बैठक :

'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत समाजांत आढळणाऱ्या छांदिष्टपणाचें, नादिष्टपणाचें विडंबन आहे. याबद्दल कोणाचें दुमत होण्याचें कारण दिसत नाही. रावबहादुरांचें साष्टांग नमस्काराचें वेड, कवि भद्रायु यांच्या द्वारां केलेलें विडंबन, वास्तवांतील कोणत्या व्यक्तींच्या ठायी छांदिष्टपणा व नादिष्टपणा दिसला त्यांच्यावरून, त्यांनी केलें हें आता सर्वश्रुतच आहे. त्या कारणांमुळेच तें व्यक्ति-विषयक विडंबन असल्याचा आरोप त्या वेळीं त्यांच्यावर करण्यांत आला. सिद्धेश्वराचें ज्योतिषाचें वेडहि केवळ काल्पनिक नाही. किंबहुना त्या काळांतील

तरुण पिढीच्या मनांत काव्य, लघुकथा या वाङ्मयप्रकारांची अतिशयोक्त आवड निर्माण झाली होती व शोभना आणि मीरा यांच्यासारखे काव्य व लघुकथा यांच्या वेडाने ग्रासलेले कित्येक तरुण व तरुणी त्या वेळच्या समाजांत होत्या. सारांश 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाची बैठक वास्तव विश्वावर आहे, केवळ काल्पनिक नाही हें सत्य आहे. छांदिष्ट व नादिष्टपणाचें नाट्यपूर्ण विडंबन करण्याचा नाटककाराचा या नाटकांत हेतु होता, व तसें त्या नाटकांत आढळतेंहि. त्यामुळे या वेडाचें अतिशयोक्त असें चित्र समाजासमोर निर्माण करून त्याची हास्यास्पदता समाजाला पटवून देणें, हा या नाटकाचा विषय आहे. पण या विषयाची उभारणी त्यांनी संग्रामतत्त्वावर लिहिलेल्या कथानकाच्या द्वारें केली नाही. आज संग्रामतत्त्व नाटकाला निरपवादपणे लागू करण्याचा कोणी अट्टाहासहि धरीत नाही. या नाटकाचें कथानक थोडक्यांत असें आहे.

कथानक :

रा. ब. शेषाद्रि यांना साष्टांग नमस्काराचें अत्यंत वेड असतें. जगांतील सर्व गोष्टी साष्टांग नमस्काराच्या बळावर साध्य होऊं शकतात असें त्यांना वाटतें व ती गोष्ट आग्रहपूर्वक इतरांच्या गळीं उतरविण्याचा ते प्रयत्न करीत असतात. ज्योतिषाचें वेड असलेला त्यांचा मुलगा सिद्धेश्वर व मुली शोभना व मीरा यांना सक्तीने साष्टांग नमस्कार घालावयास ते लावतात. शोभनेला काव्याची आवड असते. त्यामुळे तिच्या भावाच्या शिकवणीसाठी त्यांच्या घरीं येणाऱ्या कवि भद्रायु भाडघर यांच्याकडे ती आकृष्ट होते. वास्तविक तिच्यावर शिकारीचें वेड असलेल्या शंतनूचें प्रेम असतें. पण भद्रायूचा परिचय होतांच ती भद्रायूच्या काव्यावर भाळते. एम्. ए. पर्यंत शिकलेली शोभनेची मैत्रीण, त्रिपुरी, सिनेतारका होण्याच्या इच्छेने, मल्लीनाथ नांवाच्या सिनेसृष्टींत वावरणाऱ्या एका दिखाऊ पुरुषाच्या आहारीं जाते. ती रा. ब. शेषाद्रि यांच्या घरांतील सर्व मंडळींना व भद्रायु, शंतनु आदि मंडळींना अशोक बागेंत वनभोजनासाठी आमंत्रण देते.

तिसऱ्या दिवशीं ही सर्व मंडळी वनभोजनाला जातात. भद्रायु कवि कागदांचा गठ्ठा घेऊन काव्यनिर्मितीसाठी त्या निसर्गसुंदर स्थळीं एका

बाजूला जाऊन बसतो. मीरा आपल्या लघुकथा लेखनासाठी दूर जाऊन बसते. चंदू चिंचोके पाडून मीराच्या अंगावर फेकून तिची चेष्टा करतो. ती त्याच्यावर रागावते व चिंचोके पाहून तिच्याहि तोंडाला पाणी सुटल्यामुळे ती त्याला चिंचेचा एक तुकडा मागते. तो देत नाही. अशी झटापट चालू असतांना इतर मंडळींतून मल्लीनाथ उठून मीरा बसली तेथे येतो व आपले प्रणयपाश तिच्याभोंवती आवळतो. मल्लीनाथ तेथून निसटला हें पाहून मत्सराने त्रिपुरी तेथे येते. त्या आधीच मीरा तेथून जाते. पण ती जातांना त्रिपुरीला दिसते. तिला संशय येतो. पण मल्लीनाथ तिची समजूत घालतो व 'त्याचें तिच्यावरच प्रेम असल्याचें' सांगतो. सर्व मंडळींत बसला असतांना प्रयत्न करूनहि त्रिपुरीशी एकांतीं बोलण्याची संधि मिळाली नाही म्हणून त्रिपुरी दुसरीकडे गेली असें पाहतांच सिद्धेश्वर तिचा शोध घेत तेथे येतो.

पण तो मुहूर्त बरा नव्हें म्हणून तो प्रेमयाचना करीत नाही. तेवढ्यांत सर्व मंडळी तेथे येतात. रावबहादुरांचें साष्टांग नमस्काराचें पुराण चालूच असतें. सर्वांना जेवणाची तयारी झाली असल्यामुळे जेवणाचें बोलावणें येतें. सगळे जातात. शेवटीं भद्रायु तेथे येतो व आपण काव्यनिर्मितींत मग्न असल्याचें सांगतो. शोभना अगदी हुरळून जाते व जेवणास जावयाचें विसरून काव्यगायनांत मग्न होते. तेवढ्यांत शंतनु जेवण्यासाठी त्यांना बोलावण्यास येतो. पण काव्यगायन सोडून जावयास ती तयार होत नाही. शंतनु निराश होऊन जाऊं लागतो. तेवढ्यांत 'पडलों, आई ग!' अशी चंदूची किंकाळी ऐकूं येते. ती ऐकून शोभना दुःखविव्हल होते आणि भद्रायूला काय झालें हें पाहावयास जावयास सांगते. पण त्याची काव्याची नशा उतरत नाही. तो जात नाही. आणि काव्याच्या राहिलेल्या ओळी तिने ऐकाव्यात असा आग्रह करतो. शोभना चिडून 'फेकून द्या तुमचं काव्य' असें त्याला सांगते. एवढ्यांत शंतनु चंदूच्या जखमेवर पट्टी बांधून त्याला घेऊन येतो. परंतु तो बेसावध असतो. शंतनु त्याला सावध करण्यासाठी पाणी आणावयास जातो. भद्रायूला तो काव्यपूर्ण प्रसंग वाटतो व त्या

प्रसंगावर काव्य रचायला सुरवात करतो. हें पाहून शोभना आणखीच संतापते. शंतनूबद्दल कृतज्ञतापूर्वक तिला प्रेम वाटतें. भद्रायु तिला ती कविता ऐकण्याची विनंती करतो. पण रागाने 'आग लावा तुमच्या कवितेला आणि साऱ्या काव्याला' असें म्हणून शंतनूबरोबर शोभना जाते.

मल्लीनाथाच्या आहारीं मीरा पूर्णपणे जाते व मल्लीनाथ मीरेला पळवून नेण्याचा कट करतो व तिला घरांतून पळवतो. त्रिपुरीला थाप देऊन सिनेमा कंपनीसाठी पैसे उभारण्याकरिता तांतडीने ५०० रु. घेऊन पळतो. त्रिपुरीला दुःख होते. अशा वेळीं सिद्धेश्वर तिला मागणी घालतो, कारण त्याचे ग्रह अनुकूल झाल्याचें त्याला कळतें. पण त्रिपुरी त्याला संमति देत नाही. मीरेचें पत्र सापडतें व ती पळून गेल्याचें कळतें. तिच्या शोधासाठी शोभना, भद्रायु त्रिपुरीकडे येतात. तेवढ्यांत शंतनु तिची सोडवणूक करून मीरेला घेऊन येतो. त्याच्या कैफियतीवरून मल्लीनाथाला पोलीस अटक करतात. मल्लीनाथाची अप्रामाणिक वागणूक पाहून त्रिपुरी सिद्धेश्वराशी लग्न करावयास तयार होते. मल्लीनाथावर रावबहादुर दया दाखवून पोलिसाच्या अटकेंतून त्याची सुटका करतात व त्रिपुरीचें सिद्धेश्वराशी, शंतनूचें शोभनेशी व मीरेच्या इच्छेविरुद्ध भद्रायूशी लग्न नक्की करतात व नाटक संपतें.

याप्रमाणे 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाचें कथानक आहे. पण त्याची उभारणी अतिशयोक्त व अतिरेकी असली तरी तो विनोद अत्यंत बहारदार असल्यामुळे नाटक कंटाळवाणें होत नाही. विनोदाची उभारणी अतिशयोक्त व अतिरेकी असली तरी तो विनोद वास्तवाधिष्ठित असल्यामुळे व त्यांत स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद असल्यामुळे तो केवळ कल्पनारम्य वाटत नाही. शेवटच्या, मीराच्या आणि भद्रायूच्या विवाहाचा प्रसंग, वगळला तर कोणत्याहि घटनेने संभाव्यतेला दुखावलें आहे असें दिसत नाही. नमस्कार, काव्य व ज्योतिष यांवरील उपहास परिणामकारक व मार्मिकहि आहे.

घटना व स्वभावचित्रण :

या नाटकांतील घटना आणि स्वभावचित्रण यांचा विचार करतांना नाटककाराला अभिप्रेत अशीं त्या त्या स्वभावचित्रांचीं वैशिष्ट्यें आपण प्रथम

विचारांत घ्यावयास हवी. सामान्यतः समाजांत जशा सामान्य व्यक्ति आढळतात, तशा त्या व्यक्ति नाहींत. त्या छांदिष्ट व नादिष्ट आहेत हें आधी लक्षांत घ्यावयास पाहिजे. तो त्यांचा छांदिष्टपणा आणि नादिष्टपणा अतिरेकी असा नाटककाराने घेतला आहे. अशा अतिरेकी छांदिष्ट व नादिष्ट माणसांचें हें विश्व आहे. त्या विश्वांतील व्यक्तींचीं स्वभावचित्रें पडताळून पाहावयाचीं झाल्यास त्यांचें अतिरेकी छांदिष्ट व्यक्तित्व विसरून चालणार नाही. तेव्हा सामान्य माणूस अशा प्रसंगीं कसा वागेल हा निकष या व्यक्तिचित्रांना लागू नाही. सामान्य (छांदिष्ट किंवा नादिष्ट नसलेला) माणूस अशा वेळीं जसा वागेल तसाच नादिष्ट मनुष्य वागेल असें म्हणता येईल का ? 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत वावरणाऱ्या व्यक्तींकडे आपल्याला दोनच दृष्टींनी पाहतां येईल. अशा प्रकारच्या छांदिष्ट व नादिष्ट व्यक्ति समाजांत आढळतात का ? व तशा प्रकारच्या व्यक्ति समाजांत आढळत असतील तर त्यांची वागणूक सर्वसामान्य माणसाप्रमाणे असते काय ? या दोन प्रश्नांचीं उत्तरें आधी दिल्याशिवाय त्या व्यक्तिचित्रांचा योग्य तऱ्हेने आपण विचार केला असें म्हणता यावयाचें नाही.

पहिल्या पश्नाचें उत्तर होकारार्थी देणेंच भाग आहे. रावबहादूर व भद्रायु या दोन व्यक्तिरेखा वास्तवांतील व्यक्तींच्या छांदिष्ट व नादिष्टपणाच्या वैशिष्ट्यांवर आधारित आहेत. सिद्धेश्वराचें ज्योतिषाचें वेड केवळ काल्पनिक आहे असें म्हणतां यावयाचें नाही. ज्या काव्याच्या नादिष्टपणावर भद्रायूचें चित्र रंगविलें आहे, त्या काव्याने आकर्षित झालेले तरुण व तरुणी त्या काळांत किती तरी होत्या, हें त्या काळांत वाङ्मयीन विश्वाच्या परिसरांत जे वावरत होते ते स्वतःच्या अनुभवावरूनहि सांगूं शकतील. सारांश, रावबहादूर, भद्रायु, सिद्धेश्वर या व्यक्ति केवळ काल्पनिक नाहीत. त्याचप्रमाणे शोभना, मीरा, त्रिपुरी, शंतनु, मल्लीनाथ याहि व्यक्तिरेखा केवळ काल्पनिक नाहीत. त्यांचा छांदिष्टपणा व नादिष्टपणाहि केवळ काल्पनिक नाही. छांदिष्टपणा व नादिष्टपणा हे गुण आपण जेव्हा एखाद्या व्यक्तीला लावतों, तेव्हा त्यांच्या त्या प्रकारच्या वागणुकीमुळे, सामान्य माणसाप्रमाणे वागणाऱ्या व बोलणाऱ्या व्यक्तींना आपण छांदिष्टहि म्हणत नाही आणि नादिष्टहि

म्हणत नाही. अशा माणसांचें हें विश्व आहे व नाटकांत त्यांचें चित्रण करतांना या गुणांचा वा अवगुणांचा अतिरेक या व्यक्तींत दाखविला आहे. तेव्हा ते सामान्य माणसाप्रमाणे वागत नाहीत, अशी त्यांच्याविरुद्ध केलेली तक्रार रास्त ठरेल का? समोरून येणारा मनुष्य आंधळा आहे असें स्पष्ट दिसत आहे. त्याला वाट करून न देता मुद्दाम त्याच्यासमोर जाऊन "आंधळा आहेस का? तुला दिसत नाही मी समोरून येत आहें?" असा डोळसाने उलट त्या आंधळ्यालाच दमदाटी देऊन प्रश्न विचारला तर त्याला आपण काय म्हणूं?

'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील कथानकाचा आणि व्यक्तिचित्रांचा विचार करतांना समीक्षकांनी असाच गोंधळ केला आहे. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील कथानकावर व स्वभावचित्रांवर बहुतेक समीक्षकांनी घेतलेले आक्षेप अशाच प्रकारचे आहेत. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील व्यक्तींचें विश्व अतिरेकी, छांदिष्ट व नादिष्ट व्यक्तींचें आहे याचा बहुतेकांना विसर पडलेला दिसतो. त्यामुळें आपल्या घरांत प्रत्यक्ष आपल्या मुलींच्या बाबतींत डोळे झाकून वागणाऱ्या रावबहादुरांना कोणीं दोष दिला आहे, कोणीं तर सिद्धे-श्वराच्या अजागळपणाची कींव केली आहे. वस्तुतः असल्या नादिष्ट माणसांचें जीवन किती हास्यास्पद, सामान्य आचार-विचाराच्या माणसाच्या विश्वापासून वेगळें असतें हेंच नाटककाराला खरोखर दाखवावयाचें आहे. आणि तो त्याचा हेतु अशा आक्षेपांनी यशस्वी झाला असें आपोआप सिद्ध होतें आणि टीका विफल ठरते.

'साष्टांग नमस्कारांतील व्यक्तिचित्रें अतिरेकी, नादिष्ट व छांदिष्ट माण-सांचीं आहेत हें एकदा मान्य केलें म्हणजे अशा माणसांचें नाटककाराने रंग-विलेलें चित्र अस्वाभाविक व असंभाव्य नाही असें मला निश्चित वाटतें. धाकटा भाऊ प्राणसंकटांत आहे, त्याला मदत करण्यापेक्षा स्वतःच्या काव्य-निर्मितींत मस्त असणाऱ्या बेजबाबदार माणसापेक्षा, धावत जाऊन, त्याची जखम बांधून चंदूच्या मदतीला धावून जाणारा तिचा आधीचा प्रियकर शंतनु, भद्रायूपेक्षा तिला अधिक माणुसकी असलेला वाटला व कृतज्ञतेने तिचें मन आपल्या पूर्वीच्या प्रियकराकडे पुनः गेलें या शोभनेच्या स्वभाव-

चित्रणांत खरोखर चमत्कारिक काय आहे ? सिद्धेश्वर भोळा असेल, वेडगळ असेल, पण त्याचें आपल्यावर मनापासून प्रेम आहे हें त्रिपुरीला दिसून आलें होतें, मल्लीनाथासारखा तो फसवा, बदमाष नाही हें दिसतांच व मल्लीनाथाने तिला फसविलें असतां त्रिपुरीने सिद्धेश्वराशीं लग्नाला तयार होणें शंभर टक्के तर्कशुद्ध नसेल, पण तें अगदीच असंभाव्य आहे का ? ज्या प्रसंगांत ती सिद्धेश्वराला अंगठी मागते, तो प्रसंग अशा गोष्टीला शोभेसा नव्हता व या दृष्टीने तो कांहीसा अनुचित वाटतो हें खरें. सारांश, नाटककाराने रंगविलेल्या अतिरेकी छांदिष्ट व नादिष्ट स्वभावचित्रांच्या विश्वांत छांदिष्ट, नादिष्ट माणसें जशीं वागतील तशाच प्रकारें वागतात. त्यांत अस्वाभाविकता कांही नाही. रंगभूमीवर या नाटकाला जें अपूर्व यश मिळालें त्यानेहि हीच गोष्ट सिद्ध होते.

दृश्यप्रधान नाटक :

या नाटकाच्या कथानकाचा विचार करतांना ‘ सबंध नाटक एखाद्या फुग्यासारखें वाटतें ’ असें सांगून खांडेकरांनी या नाटकाचें कथानक तपासून पाहण्यासाठी लगेच ते ‘ ऑस्कर वाइल्ड ’कडे वळले. पण ‘ साष्टांग नमस्कार ’ लिहितांना अत्र्यांच्या पुढें Oscar Wild चा आदर्श नव्हता हें ते पाहावयास विसरले. त्यांच्या पुढे Noel Coward चा आदर्श होता आणि गडकऱ्यांचीं नाटकें त्यांच्या रक्तांत भिनलीं होतीं. Oscar Wild च्या नाटकांतील कथानकांचा Noel Coward च्या जोडीने विचार करावयाचा झाला तर कॉवर्डच्या नाटकांतील कथानकांनाहि त्यांना फुग्याचीच उपमा द्यावीशी वाटेल. कारण त्यांच्याहि गाजलेल्या Young Idea किंवा Rat Trap या नाटकांत कथानक असें फारच थोडें आहे. फरक इतकाच की, त्या नाटकांतील व्यक्तिरेखा ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकाप्रमाणे अतिरेकी, छांदिष्ट व नादिष्ट व्यक्तींच्या नाहीत. ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकाचें रसात्मक केंद्र नादिष्ट माणूस समाजांत किती हास्यास्पद ठरतो, या एका गोष्टीवर आहे; आणि तें यश अत्र्यांना मिळालें आहे यांत शंका नाही. संग्राम तत्त्वावर आधारित असलेल्या कथानकाप्रमाणे या नाटकांत कोणताहि संग्राम नाही. Noel Coward च्या आणखी एका गाजलेल्या नाटकांत म्हणजे

Caval Cade नाटकांत तरी खरोखर कोणता तीव्र स्वरूपाचा conflict आहे किंवा संग्रामतत्त्वावर आधारित कथानक आहे ? श्री. वि. दा. साठे म्हणतात त्याप्रमाणें तेंहि एक दृश्यप्रधान नाटक आहे.

'अतिशयोक्तीच्या रंगानें रंगविलेलीं पात्रें थोडीफार कृत्रिम वाटतात ' हें अगदी खरें आहे. पण ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकाची उभारणीच मुळी अतिरेकी छांदिष्टपणावर व नादिष्टपणावर आहे. तीं स्वभावचित्रें मुळांतच तशीं कल्पिलेलीं आहेत. तेव्हा नाटकांत त्या व्यक्तिवैशिष्ट्याला सोडून त्याचें चित्रण कसें करतां येणार ? अतिरिक्त छांदिष्ट माणसाची वागणूक त्याच्या स्वभावधर्माप्रमाणेच व्हावयाची. या नाटकांतील विनोदाला तात्यासाहेब केळकरासारख्या-विनोद पंडिताने आधीच प्रशंसापर प्रशस्तिपत्र देऊन ठेवलें आहे. नाटककारांनी रावबहादूर, भद्रायु, सिद्धेश्वर यांचे जे स्वभाव कल्पिले आहेत, त्यांनुसार त्यांची वागणूक आहे आणि त्या स्वभाववैशिष्ट्याच्या अनुषंगानेच ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकाचें कथानक आहे. नाटकांतील कोणत्याहि घटनेसाठी या स्वभावचित्रांनी आपल्या स्वभाववैशिष्ट्याला सोडून कोठेहि वागणूक केली नाही.

संवाद :

या नाटकांतील संवाद अत्यंत बहारदार आहेत. संवाद व स्वभावलेखन या दोनच कसोट्यांवर हें नाटक घासून पाहतां येण्यासारखें आहे, आपल्या नाटकांत फारसें कथानक नाही, याची जाणीव बाळगूनच अत्र्यांनी आपल्या प्रस्तावनेंत तसा उल्लेख केला असावा. पण कांही समीक्षकांनी अत्र्यांचें हें विधान टीकार्ह मानलें. तसें खरोखर त्यांत कांहीच नाही. नाटकांत व्यक्तिदर्शन सर्वांत महत्त्वाचें मानलें जातें. नाटकांत कांही ना कांही तरी कथानक असणें अपरिहार्य असलें तरी तें कथानक व्यक्तींच्या स्वभाव-वैशिष्ट्यानेच निर्माण होतें व विकास पावतें. याच्या उलट क्रम अनुसरला व कथानकाच्या रिंगणांत व्यक्तीचित्रांना हवें तसें नाचविलें तर त्या नाटकांत सजीवता आढळावयाची नाही. क्षणभर कल्पना करूं की, रा. ब. शेषाद्रि यांना नमस्काराचे वेड नाही. तर त्यांतून ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकाचें आजचें कथानक निर्माण होऊं शकेल काय ? नाटकांत वसणाऱ्या नाट्याचें

प्रेक्षकांसमोर आविष्करण करण्याचें एकमेव साधन म्हणजे त्या नाटकांतील संवाद. तेव्हा सरस नाट्यसंवाद हाहि या नाटकाचा आवश्यक व महत्त्वाचा गुण आहे. या दृष्टीनेच अत्र्यांनी 'संवाद व स्वभाव लेखन' या दोन कसोट्यांवर हें नाटक घासून पाहण्यासारखें आहे असें म्हटलें त्यांत आश्चर्य मानण्यासारखें कांही नाही. या नाटकांतील संवादामुळे गडकऱ्यांच्या भाषेची कांही ठिकाणीं आठवण येते. पण त्यांत अनुकरणापेक्षा संस्काराचाच अधिक भाग आहे. ती गोष्ट खुद्द अत्र्यांनी स्वतःच मान्य केली आहे. सारांश, या नाटकाचा सामग्र्याने विचार करतां 'साष्टांग नमस्कार' एक आकर्षक खेळकर सुखात्मिका (Light Comedy) आहे असें मला निःसंशय वाटतें.

लग्नाची बेडी :

'साष्टांग नमस्कार' नाटकानंतर अत्र्यांनी एक प्रहसन व दोन गंभीर नाटकें लिहिलीं. त्यानंतर 'लग्नाची बेडी' ही सुखात्मिका त्यांनी लिहिली.

या नाटकाचें स्वरूप 'साष्टांग नमस्कार' नाटकापेक्षा वेगळें आहे. 'साष्टांग नमस्कार' त्यांनी लिहिलें त्या वेळीं त्यांना आपल्या नाट्यप्रतिभेचा प्रत्यय घडला नव्हता. त्यामुळे तें त्यांनी कांहीसें भीतभीतच लिहिलें आणि रंजकतेवर अधिक भर दिला. 'लग्नाची बेडी' नाटक लिहिलें त्या वेळीं मात्र ते प्रथितयश झाले होते. 'घराबाहेर' व 'उद्यांचा संसार' या नाटकांनी त्यांचें नाट्यकर्तृत्व मान्यता पावलें होतें. त्या दोन नाटकांनी, जीवनाकडे पाहतांना त्यांना अंतर्मुखहि केलें होतें. मानवी जीवनांत अटळ असलेल्या विवाहसंस्थेकडे त्यांचें लक्ष त्या नाटकांनी वेधलें गेलें.

'लग्नाची बेडी' हें नाटक अर्थातच स्वतंत्र असून त्याची रचना व त्यांतील विनोदाची तऱ्हा माझ्या पूर्वीच्या विनोदी नाटकापेक्षा निराळी आहे. आपल्या समाजांत प्रचलित असलेल्या व होऊं पाहणाऱ्या विवाह-पद्धतीमधील कांही दोषांचें, विनोदाच्या सहाय्यानें आविष्करण करण्याचा या नाटकांत प्रयत्न केला आहे. 'लग्नाच्या बेडीं'त अडकलेल्या विवाहित दांपत्याला सुखाचा संसार कसा करता येईल या कथाभागांत प्रामुख्याने सूचित केलेल्या प्रश्नाला पुरुषांची भोगवासना व मोह अनिवार्य असून त्यांना लग्नाचें बंधन

असणें आवश्यक आहे, तसेंच पतींचीं मनें प्रसन्न ठेवण्यासाठी स्त्रियांनी आपल्या श्रृंगारित आकर्षणांची जपणूक करणें जरूर आहे. हीं अखेरीस मिळालेलीं उत्तरें पुष्कळांना सहज मान्य होण्यासारखीं आहेत," असें अत्र्यांनी या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत म्हटलें आहे. आपल्या 'मी कसा झालों?' या ग्रंथांत अत्र्यांनी आपली भूमिका आणखी स्पष्ट केली आहे. या नाटकांत अत्र्यांनी जीवनांतील एका महत्त्वाच्या समस्येचें प्रतिपादन केलें आहे. त्यामुळे प्रतिपादित समस्येचें नाट्यपूर्ण आविष्करण करण्याची जबाबदारी या नाटकांत अत्र्यांनी हेतुपूर्वक स्वीकारली हें उघड होतें. अर्थात् त्या समस्येचें प्रणयन, विकास, मांडणी व आशयपूर्णता जितकी परिणामकारक असेल तितकें या नाटकाचें यश घवघवीत आहे असें म्हणता येईल.

अत्र्यांच्या ज्या नाटकांनी समीक्षकांना अतिशय गोंधळांत पाडलें अशा नाटकाला 'लग्नाची बेडी' या नाटकाचा अंतर्भाव होतो. कांही रसिकांचें व समीक्षकांचें हें अत्यंत आवडतें नाटक आहे. मोजमापाच्या पट्ट्या या नाटकांत लावून पाहतां कांही समीक्षकांना तें फारसें वजनदार वाटलें नाही. तरीहि या नाटकाने त्यांनाहि आपल्या आकर्षणाने विस्मयचकित केलें आहे. कांही समीक्षकांनी मराठी भाषेंतील अधिकांतील अधिक कटु शब्दांनी या नाटकाची भरपूर निंदा केली आहे. पुणें संस्कृति रक्षक मंडळाने या नाटकाचा निषेध करण्यासाठी एक खास सभा घेऊन एक निंदाव्यंजक ठरावहि पास केला होता, याचा उल्लेख मागे आलाच आहे. तरीहि या नाटकावर पूर्वी-इतक्या आजहि प्रेक्षकांच्या उडया पडतात. व त्या प्रेक्षकांत सामान्य प्रेक्षक तर असतातच, पण त्यांत आणखी कोण नसतो? संस्कृति रक्षक मंडळाचे सभासद किंवा गंभीर प्रकृतीचे विद्वान नसतातच हें सांगणें कठीण आहे.

'लग्नाची बेडी' भूमिका :

या नाटकाची आपली भूमिका विशद करतांना "समाजांत लग्नसंस्थेची आवश्यकता आहे काय? लग्नावांचून स्त्री पुरुष पति-पत्नीसारखे एकत्र राहणें शक्य आहे काय? विवाहित पुरुषांचें मन लग्नानंतर आपल्या पत्नीवरून उडून दुसरीकडे कां जातें? समाजांत कित्येकांचीं पांच पांच वेळां लग्नें होऊं शकतात आणि कित्येकांचीं एकादाहि होऊं शकत नाही." हे सारे प्रश्न

त्यांच्यासमोर उभे राहिले आणि या लग्नसंस्थेशी निगडित असलेल्या प्रश्नांच्या समस्येंतून त्यांचें 'लग्नाची बेडी' हें नाटक जन्माला आलें, असें अत्रे सांगतात. हे सारे प्रश्न वास्तविक गंभीर आहेत. समाजाला अत्यंत जिव्हाळ्याचे आहेत. पहिला व तिसरा हे दोन प्रश्न तर मानवी जीवनांत अत्यंत महत्त्वाचे आहेत आणि ते देश-काल विशिष्ट आहेत, असेंहि म्हणता येत नाही. पाश्चात्य संस्कृतीच्या संसर्गानें आता दुसऱ्याहि प्रश्नाला महत्त्व आलें आहे. आणि शेवटचा प्रश्न ज्यांच्या अभागी दैवयोगावर अवलंबून आहे, अशाहि व्यक्ति समाजांत आढळतात. या सर्व प्रश्नांना प्रातिनिधिक अशीं पात्रेंहि अत्र्यांनी आपल्या 'लग्नाची बेडीं'त निर्माण केलीं आहेत. प्रेमविवाह, मैत्रीविवाह, विषमविवाह असे तीन प्रमुख विवाहविषयक प्रश्न या नाटकांत आले असून, कांचन-यामिनी, पराग-अरुणा व गोकर्ण-गार्गी हीं तीन दांपत्यें या विवाहविषयक प्रश्नांसाठी अत्र्यांनी निर्माण केलीं; आणि चौथ्या प्रश्नाचा प्रातिनिधिक असा दुर्भागी अवधूत जन्माला आला. अशा प्रकारच्या गंभीर विषयाकडे अत्र्यांनी मनमोकळेपणाने व खेळकर दृष्टीने पाहिलें आणि आपल्या विवाहपद्धतींतील निरनिराळ्या दोषांवर त्यांनी हसत हसत टीका केली. तरी 'या नाटकांत यामिनी नसती तर मात्र हें नाटक संपूर्ण विनोदी झालें असतें' असें ते म्हणतात. यावरून या नाटकाला गांभीर्य आवश्यक आहे असें अत्रेहि मानतात हें उघड दिसतें. या नाटकांत अवखळ विनोद आहे असें ते स्वतः मान्य करतात. फक्त त्यांचें म्हणणें याबाबत एवढेंच आहे की, यामिनीच्या गांभीर्याची आणि कारुण्याची छाया आरंभापासून अखेरपर्यंत ह्या नाटकावर तरंगत असते व अवखळ विनोदाला तिचा वचक बसतो. पण नाटकांत गांभीर्य अभिप्रेत असतां त्यांत अवखळ विनोद कां यावा? समीक्षकांच्या मनांत या नाटकाबद्दल असे मतभेद कां असावेत? प्रेक्षकांना हें नाटक इतकें कां आवडावें? हे प्रश्न या नाटकाबाबत सर्वांत आधी कोणाच्याहि पुढे कां येतात? हें पाहण्यासाठीं या नाटकाचा विचार आपण शक्य तितक्या काळजीपूर्वक व सर्वांगीण करून त्यांतून या नाटकाचें हें कोडें उकलता आलें तर पाहिलें पाहिजे.

जुलै १९४८ च्या 'मनोहर' मासिकाच्या अंकांत प्रसिद्ध नट बापूराव माने यांनी 'स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात! पण कोणत्या?'

असा लेख लिहिला आहे. त्या लेखांत ते म्हणतात, ‘ आचार्य अत्रे यांच्या अति गाजलेल्या ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकांत सुरवातीलाच मला यामिनीची सात्त्विक भूमिका देण्याचें ठरलें होतें. मला स्वतःला सिनेमा नटी रश्मीची भूमिका फार आवडली होती आणि म्हणून जवळ जवळ हट्टानेच ती मीं मागून घेतली. ती भूमिका मला जमणार नाही असें सर्वांचें मत. लेखक सुद्धा ‘ ह्या नाटकाची बापू माती करणार ’ असेंच समजून चालले होते ! ती भूमिका यशस्वी करण्यासाठी कसे कसोशीने प्रयत्न केले हें त्यांनी या लेखांत सांगितलें आहे. त्याचें फळ त्यांना मिळालें. माने यांची रश्मीची भूमिका अपूर्वाईने गाजली. जणू रश्मी हेंच ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकाचें रस केंद्र. इतर नाटककारांनी हा विषय हाताळला असता तर त्यांतून करुण, गंभीर असेंच नाटक निर्माण झालें असतें. खुद्द अत्र्यांनी जरी या विषयाकडे गंभीर दृष्टीने पाहिले असते तरी देखील हें नाटक गंभीरच झालें असतें. आणि अशा नाटकांत या नाटकाचें रसकेंद्र यामिनीच निःसंशय झाली असती. ‘ यामिनी ’ हीच या नाटकाची नायिका आहे असें अत्र्यांनाहि अभिप्रेत असावें, असें त्यांच्या निवेदनावरून स्पष्ट दिसतें. अशा परिस्थितींत ही नायिका मागें पडून रश्मी कशी अधिक प्रभावी ठरली हा ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकाचा गांभीर्याने विचार करतांना कोणत्याहि समीक्षकांपुढे पहिला प्रश्न पडतो. याचा कांही खुलासा कोठे सांपडू शकेल तर पाहावा या इच्छेने श्री. बापूराव माने यांच्याशी विचारपूस केली असतां ते म्हणाले ’ “ या नाटकांत कांही बिघाड झाला असेल तर त्याबद्दल सर्वस्वीं मी दोषी आहें असें समजा. मूळच्या कल्पनेप्रमाणे यामिनीलाच या नाटकांत प्राधान्य होतें. म्हणूनच ती भूमिका मीं करावी असें ठरविण्यांत आलें होतें. पण एवढ्या तरुण वयांत एक दोन मुलें असलेल्या पोक्त बायांच्या रडव्या भूमिकांचा मला कंटाळा आला होता. म्हणून तारुण्यसुलभ, खेळकर व चुणचुणीत अशी रश्मीची भूमिका करण्याचा, कुणाचेंहि न ऐकतां, मीं आग्रह धरला. त्यामुळें यामिनी मागे पडली व आजची रश्मी रंगविली गेली. पहिल्या अंकांत रश्मी शेवटीं येते. यावरून देखील हें स्पष्ट दिसून येईल. ” बापूराव माने यांनी आपल्या ‘ मनोहर ’मधील लेखांत पुसटपणे जाहीर केलेली गोष्ट व त्यांनी खाजगी भेटींत श्री. दामूअण्णा जोशी

यांच्या समक्ष माझ्यापुढे दिलेली कबुली खरी असेल तर हें यामिनीचें नाटक न होतां रश्मीचेंच हें नाटक वाटेल इतकें प्राधान्य रश्मीला कां आलें या गौप्यांतील कोडें सहज उलगडलें जातें. अत्र्यांच्या पहिल्या नाट्यपंचकांत बापूराव माने यांनी आपले पंचप्राण ओतले आणि निर्मला, करुणा, आणि रश्मी या भूमिका चिरस्मरणीय करून सोडल्या. हा इतिहास विचारांत घेतां अत्र्यांनी बापूराव माने यांचा हा हट्ट पुरविला असेल तर त्यांना दोष देण्याचें कारण नाही. शॉने देखील आपल्या नाटकांतील कांही पात्रें त्या वेळचे कांही प्रसिद्ध नट समोर ठेवूनच निर्माण केलीं असें मॉरिस कॉलबोर्न सांगतो.

यामिनीमुळें नाटक गंभीर ठरलें :

अत्र्यांनी या गंभीर समस्येकडे खेळकरपणे पाहिलें तें रश्मीला प्राधान्य आलें, यामुळेंहि असू शकेल. पण अत्र्यांनी स्वतः तसें कोठेंहि म्हटलेलें नाही व या गोष्टीची शहानिशा अत्र्यांची समक्ष गांठ घेऊनहि करता आली नाही. त्यामुळे हें सारें कदाचित् तर्कटहि ठरण्याचा संभव आहे. तें कांहीहि असो; ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकांत ‘ यामिनी ’ मात्र अथपासून इतिपर्यंतच अगदी गंभीर आहे आणि तिची गंभीर समस्या नाटकांत शेवटपर्यंत कायम आहे. या खेळकर व एरव्ही अवखळ विनोदाने कांहींसें झाकळलेल्या नाटकांत ती तरी गंभीर कशी राहिली याचेंहि सामान्यतः आश्चर्य वाटण्या-सारखें आहे. तिच्या गांभीर्यामुळेच, या नाटकांत विनोदाला भरपूर अवसर दिल्यानंतरहि ‘ यामिनीच्या गांभीर्याची आणि कारुण्याची छाया आरंभापासून अखेरपर्यंत ह्यां नाटकावर तरंगत असते. आणि त्यामुळे ह्या नाटकांतील अवखळ विनोदाला तिचा फार वचक वाटतो, ’ असें अत्र्यांना म्हणता आलें. अत्र्यांच्या या खुलाशावरून ‘ लग्नाची बेडी ’ हे नाटक त्यांना त्यांतील विषयाइतकेंच गंभीर करावयाचें होतें असें दिसतें. म्हणूनच अवखळ विनोदाचा वापर करूनहि तें गांभीर्य कायमच राहिलें असें त्यांना आवर्जून म्हणावयाचें आहे, असा स्पष्ट भास होतो. रश्मीला या नाटकांत अधिक महत्त्व आल्यामुळे या नाटकांत अवखळ विनोद आला असें मात्र वाटतें.

तें कांहीहि असो; समीक्षकाला ‘ लग्नाची बेडी ’ नाटक आहे तसेंच मान्य करून त्याचा विचार करावा लागेल, यांत शंका नाही.

रश्मीची भूमिका :

कांचन, यामिनी, पराग, अरुणा, गोकर्ण, गार्गी हीं पात्रें या नाटकांत कशीं आलीं, हें आपण पाहिलें. नाटकाच्या सुरवातीला त्यांचे संसार सुखाचे होते. पण दुधांत मिठाचा खडा पडला की तें फाटल्याशिवाय राहत नाही. यासाठी रश्मीचा या नाटकांत अभावितपणे प्रवेश झाला. तिमिरहि याच कारणासाठी या नाटकांत आला. रश्मीचें पाऊल कांचनच्या घरांत पडतांच कांचन-यामिनीचा सोन्यासारखा व सुखी संसार उध्वस्त होण्याची पाळी आली. पराग-अरुणा यांचा मैत्रीविवाह लहानशा वादळाने कोलमडून पडला. एका मागून एक पांच लग्नें करणाऱ्या गोकर्णाची पांचव्यांदा गार्गीशी गांठ पडतांच त्याला संसार नकोसा झाला. तेव्हा या समस्यांतून या सर्व दांपत्यांची सोडवणूक व सुख कशामुळे प्राप्त होऊं शकेल हें सांगण्याचें काम या नाटकांत रश्मीने केलें आहे; आणि ही रश्मी कोण तर पुरुषांशी खेळ खेळणारी, त्यांना कुलंगी कुत्र्याप्रमाणे आपल्याभोंवती गोंडा घोळावयास लावणारी, आपल्या एका कटाक्षाने पुरुषांना आपले जोडे पुसावयास लावणारी, घायाळ करणारी, पागल बनविणारी, अशी एक नखरेल सिनेतारका. तिने समाजांतील प्रतिष्ठावंतांच्या डोळ्यांत झणझणीत अंजन घातलें व तत्त्वबोध केला. नाटकांत प्रवेश केल्यापासून ‘डार्लिंग’, ‘डार्लिंग’ म्हणून वाटेल त्या पुरुषाच्या गळ्यांत पडणारी, क्षणांत त्याला मूर्ख ठरवून क्षणांत दुसऱ्या कोणालाहि लग्नाचें वचन देऊन, पुनः मूर्खपणे तो तिच्या आहारीं जातांच, दुसऱ्याच क्षणीं त्याला तोंडघशी पाडणारी अशी ती अवखळ, कोणालाहि अनैतिक आचरणाची वाटेल अशी उनाड रश्मी आहे. तिने वैवाहिक सुखप्राप्तीचा तत्त्वबोध या नाटकांत प्रतिष्ठावंतांना दिला आहे. हें प्रतिष्ठावान् समाजाला कसें आवडेल व मान्य होईल? ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकावर समाजांतील प्रतिष्ठित लोकांचा कटुतर रोष ज्या कारणांसाठी झाला त्यांत हें एक महत्त्वाचें कारण होतें. अशा प्रकारचें तत्त्वज्ञान जिच्या तोंडीं सार्थ वाटेल, शोभून दिसेल, अशी रश्मी अत्र्यांनी निर्माणच केली नाही, तिचा स्वभावपरिपोष त्यांनी तसा केला नाही, असा

समीक्षकांचा त्यांच्यावर रोखठोक आरोप आहे. अशा व्यक्तीच्या तोंडीं तें तत्त्वज्ञान साजून दिसत नाही, स्वाभाविक वाटत नाही, असें त्यांचें म्हणणें आहे. रश्मीचा स्वभावपरिपोष अत्र्यांनी कसा केला, याचा विचार आपण पुढे करूंच. परंतु रश्मीच्या तोंडून जें तत्त्वज्ञान अत्र्यांनी वदविलें तें खरोखरच परिणामकारक होत नाही का, हें आधी पाहूं या. या गोष्टीचा आपण दूरवर विचार केला तर रश्मीच्या तोंडीं घातलेलें जीवनाचें हें सामान्य तत्त्वज्ञान एरव्ही झालें असतें त्यापेक्षां अधिक परिणामकारक या नाटकांत झालें आहे असें मला वाटतें. क्षणभर आपण कल्पना करूं की, हें तत्त्वज्ञान अत्र्यांनी एखाद्या शंकराचार्यांच्या मुखांतून किंवा एखाद्या पंचपतिव्रतांकडून, गार्गी-मैत्रेयीकडून वदविलें असतें तर तें अधिक परिणामकारक झालें असतें का? केवळ सनातनी मनाचें त्यापासून कदाचित् समाधान झालें असतें. पण कदाचित् त्याचेंहि झालें नसतें. कारण त्याच्या दृष्टीने स्त्री ही केवळ भोग्यवस्तु. 'लग्नाची बेडी' या नाटकांतील दांपत्यें तर निश्चित अशा सनातनी वृत्तीचीं नव्हतीं. कांचन आणि पराग तशा वृत्तीचे खास नाहीत. गोकर्ण हा म्हातारा, वेषाने बावळा व एखाद्या पुराण पुरुषासारखा दिसत असेल. पण तो पुराण पुरुष खरोखरच पुरातन आहे का? एका मागून एक पांच लग्नें होऊनहि गार्गीविरुद्ध त्याची तक्रार काय आहे? सायंकाळीं पांच वाजतां मुलींची शाळा सुटते अशा वेळीं गार्गी त्याला सुंदर मुलींचे चेहरे पाहण्यासाठी बाहेर पडूं देत नाही, वाटेने जातांना एखादी सुंदर स्त्री रस्त्याने जात असतां आधाशीपणाने तिचा चेहरा नीट न्याहाळून पाहावयास त्याला ती मज्जाव करते, ही किंवा अशा स्वरूपाच्या त्याच्या गार्गीविरुद्धच्या तक्रारी आहेत. म्हणून तिचा जाच त्याला सोसवत नाही. हें स्वभावचित्र अतिशयोक्त व कांहीसें अतिरंजित आहे यांत शंका नाही. पण अशा माणसाला शंकराचार्यांनी तत्त्वज्ञानाचें आकंठ ज्ञानामृत पाजलें असतें तरी त्याच्यावर खरोखर कांही परिणाम झाला असता का? कांचन किंवा पराग यांना शंकराचार्यांच्या मताला स्वतःच्या भोगलालसेपुढे कांही महत्त्व द्यावेसें वाटलें असतें का? अशा लोकांवर कांही परिणाम व्हावयाचा असेल तर त्या व्यक्तीच्या मनांत स्वतःच्या अधःपतनासंबंधी आंतरिक जाणीव व लज्जा उत्पन्न होऊनच तो होऊं शकेल. यासाठी त्यांची सामाजिक प्रतिष्ठा भयंकर

धोक्यांत आणूनच तें शक्य आहे. कांचन, पराग यांच्यांत केवळ तत्त्वज्ञानाने, बोधामृताने परिवर्तन घडून येण्याची शक्यता आहे का? अशा माणसांना उपरति होण्यासाठी आपला कमीपणा, अधःपतन त्यांना आपल्या मनांत तीव्रतेने पटेल अशाच अवस्थेंत त्यांना नेऊन सोडलें पाहिजे. रश्मीच्या कटाक्षांच्या जादूने आपण कसें नालायक ठरलों आणि आपल्या सर्वस्वाचा नाश करून घेतला व तेंहि प्राणापलीकडे आपल्यावर प्रेम करणाऱ्या आपल्या पत्नीला डावलून, हें कांचनला अंतर्मनांत दिसून आलें नसतें, आवेगाने त्याच्या हृदयाचे तुकडे होण्याचा प्रसंग आला नसता, त्याची सामाजिक प्रतिष्ठा धोक्यांत पडली नसती, तर हें त्याला पटलें असतें का? अशा प्रकारें उपरति होण्यासारखा मनोधर्म जागृत असतां जेव्हां रश्मी त्याचा मूर्खपणा त्याला पटवून देऊन एक प्रकारें त्याची निर्भर्त्सना करते आणि त्याच्या डोळ्यांना चांगलेंच चुरचुरेल असें झणझणीत अंजन घालून स्वतःच्या आचरणाचा ती खुलासा देते त्या वेळीं अशा सामान्य स्त्रीला देखील कळतें तें आपल्याला कळूं नये, तिच्याहि दृष्टीने आपण अधःपतित ठरावें, तेंहि तिने सांगितलें त्यांत संपूर्ण सत्य भरलें आहे असें दिसत असतांहि, याची तीव्र जाणीव त्याला होते. तेव्हा शरमेने, आपण किती पतित आहोंत या जाणिवेने त्याला उपरति होते. म्हणून तिच्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या शब्दांची परिणाम-कारकता तीव्रतेने त्यांना जाणवते. तें महत्त्वाचें तत्त्वज्ञान कोणाच्या मुखांतून बाहेर पडतें या गोष्टीला अशा वेळी महत्त्वच उरत नाही. योग्य वेळीं योग्य आघात पडला हीच त्यांतील महत्त्वाची गोष्ट. या दृष्टीने रश्मी एक अधःपतित स्त्री आहे असें क्षणभर मानलें तरी त्याने मूळ मुद्याला बाध येऊं शकत नाही. किंबहुना या गोष्टीमुळे परिणामी फायदाच झाला आहे. प्रतिष्ठित समाजांत बाहेरख्याली पुरुष नसतातच अशी कोण साक्ष देऊं शकेल? अशा माणसांना बाहेरख्यालीपणा वाईट आहे हें इतरांनी त्यांना सांगण्याची आवश्यकता नाही त्यांचें सद्सद्विवेकी मन प्रत्येक क्षणाला तें त्यांना सांगत असतें. पण अशा वेळींहि आपला प्रतिष्ठितपणा उघड्यावर पडूं नये याची त्याला अधिक चिंता असते. म्हणून तो आपलें प्रत्येक पाऊल मांजराच्या चोर पावलाप्रमाणे टाकत असतो. रश्मी पुण्याला येईपर्यंत कांचनचीं पावलें अशींच पडलीं. अशा वेळीं अशा लोकांची चोरी उघडकीला आली तर त्याला

प्राणांतिक दुःख होत असतें. आणि त्याच क्षणाला आपल्या वागणुकीबद्दल आपल्यालाच खंत वाटेल, लाज वाटेल असें घडून आलें तर त्यांतच त्याला उपरति होऊं शकतें. कांचन काय किंवा पराग काय यांच्या जीवनांत असाच क्षण आला, नव्हें रश्मीने तसा क्षण त्यांच्या जीवनांत घडवून आणला, म्हणून रश्मीच्या शब्दांत सामर्थ्य आलें आणि तें अत्यंत बिकट काम ती यशस्वीरीतीने पार पाडूं शकली. रश्मीच्या तोंडचे ते शब्द आहेत म्हणून ते खरे असले तरी आम्हांला मान्य नाहीत असें स्पष्टतेने म्हणणारा आजवर कोणी पुढे आला नाही व येऊं शकणार नाही. रश्मी आचरणाने कशीहि असूं दे. तिने कांचन, पराग, गोकर्ण, अवधूत, तिमिर या सर्व नरपुंगवांना अक्षरशः नाचवले ना ? त्यांना पूर्ण मूर्ख ठरवून त्यांची पुरती फजिती केली ना ? त्यांना लज्जा वाटावी, खंत वाटावी, आपल्या अधमपणाची किळस वाटावी, अशा अवस्थेंत त्यांना तिने आणून सोडलें व सत्याचें झणझणीत अंजन त्यांच्या डोळ्यांत घातलें आणि सत्य सांगितलें. तें परिणामकारक नाही का ? यांत रश्मी कशीहि असली तरी परिणामांत काय फरक घडूं शकेल ? उलट रश्मीसारख्या अवखळ स्त्रीच्या नजरेंतहि आपण अधम ठरलों असें या पात्रांना दिसल्यामुळे परिणामाची तीव्रता वाढत नाही का ?

खांडेकरांचा आक्षेप :

आता आपण रश्मीच्या स्वभावरेखनाचा विचार करूं. या स्वभावचित्रासंबंधी बहुतांश समीक्षकांचा थोड्याफार फरकाने, एकाच प्रकारचा आक्षेप आहे. म्हणून विवेचनासाठी श्री. खांडेकरांचा आक्षेप त्यांच्याच शब्दांत आपण येथे नमूद करूं. " पण **क्षणिक** मोहाला बळीं पडून रश्मीच्या मागे लागण्यांत कांचनचा मूर्खपणा होत असला तरी ही नटी वाऱ्याप्रमाणे त्याच्या हातांतून निसटून जातांना त्याला विवाहविषयक ब्रह्मज्ञानाचें भरपूर तीर्थ पाजील अशी कल्पना मात्र त्याच्या मनाला शिवतसुद्धा नाही. आणि एखाद्या फुलपांखराप्रमाणे नाटकभर नाचणाऱ्या या सिनेमा नटीच्या अंगांत नाटक संपतां संपतां गार्गी–मैत्रेयीचा संचार होणार आहे, याचें स्वप्न तरी त्या बिचाऱ्याला कसें पडावें ? एखाद्या प्रसंगाच्या राहोच, पण साध्या वाक्याच्या द्वाराने सुद्धा रश्मी अंतर्मुख आहे हें अत्र्यांनी कुठेहि सूचित केलेलें नाही. तिचें शेवटचें

व्याख्यान प्रेक्षकांना खरें वाटण्यांकरिता तिच्या स्वभावाची बैठक थोडीशी निराळी व्यायला हवी होती. यामिनीविषयीच्या सहानुभूतीने ती कांचनच्या घरांत प्रवेश करते. त्याच्यासारख्या उल्लू पुरुषांना चांगला धडा शिकवायचा, एवढाच तिचा उद्देश असतो. मात्र कांचनला आपलें अंतरंग कळूं नये म्हणून ती त्याच्याशी रंगेलपणाने वागते, असें प्रेक्षकांना वाटलें असतें तर 'बायांनो, आपला शृंगार शाबूत ठेवा आणि आपले नवरे सांभाळा' हा तिचा उपदेश केवळ स्वतःच्या गुलगुलीत अनुभवावर आधारला नसून त्याला कौटुंबिक बैठक आहे अशी त्यांची खात्री झाली असती."

अत्र्यांचें आक्षेपास उत्तर :

या आक्षेपाला अत्र्यांचें उत्तर खालीलप्रमाणे आहे. "रश्मी ही सिनेमा नटी बाह्यात्कारी उनाड आणि उच्छृंखल वाटते. पण ती कांही विनोदी नाही. किंबहुना ती देखील यामिनीइतकीच गंभीर आहे. फक्त ती आपलें गांभीर्य शेवटी प्रकट करतें. कांचनच्या घरांत पाऊल टाकल्यापासून एकाहीपेक्षां एक जे पेंचप्रसंग ती निर्माण करते, ते कांही खचित विनोदी नाहीत. प्रेक्षक त्या वेळीं हसतात खरे पण त्या प्रसंगांच्या गांभीर्याने त्यांच्या अंतर्मनांत निश्चित कालवाकालव होते. कांचन उत्कटतेने जसा तिच्या प्रेमपाशांत पडलेला आहे, तशी ती त्याच्या प्रेमांत सांपडली नसून ती त्याच्याशी खेळते आहे, हें अंगदी आरंभापासून प्रेक्षकांच्या लक्षांत आल्यावांचून राहत नाही."

"तिच्या स्वभावाच्या अप्रकट बाजूचें मात्र प्रेक्षकांना आरंभी आकलन होत नाही. म्हणून तिच्याबद्दल प्रेक्षकांना शेवटपर्यंत जिज्ञासा वाटते. नाटकांतील प्रेक्षकांची उत्सुकता वाढविण्याचें आणि त्यांचें अवधान अखेरपर्यंत टिकावून धरण्याचें अत्यंत अवघड कार्य रश्मी करीत असल्याने तीच त्या नाटकाची सूत्रधार ठरते. खंडाळ्याच्या घाटांतून निरनिराळे बोगदे ओलांडित 'डेक्कन क्वीन' जशी झपाट्याने वर चढते, त्याप्रमाणे नाटकांतील निरनिराळ्या पुरुष पात्रांना बनवीत बनवीत रश्मी ज्या अर्थी झपाट्याने चालली आहे त्या अर्थी ती कुठे तरी थांबून त्या सर्वांचे कान चांगले पिरगळणार हें प्रेक्षकांच्या लक्षांत आल्यावांचून राहत नाही. म्हणून शेवटीं ती

जेव्हा सर्वांच्या डोळ्यांत चरचरीत अंजन घालतें तेव्हा प्रेक्षकांना यत्किंचितहि आश्चर्य वाटत नाही.

"सबंध नाटकांत रश्मी ही अंतर्मुख आहे असें एखाद्या प्रसंगाच्या तर राहोच, पण साध्या वाक्याच्या द्वाराने सुद्धा कुठे मीं सूचित केलें नाही अशी खांडेकरांची तक्रार आहे. त्यांच्या ह्या आक्षेपाचा मला मुळी अर्थच कळत नाही. हें नाटक पाहतांना किंवा वाचतांना खांडेकर काय डुलक्या घेत होते की काय ? जी गोष्ट रश्मीने नाटकांत प्रवेश केल्यापासून तिच्या प्रत्येक हाल-चालींत अन् भाषणांत सूचित करण्याचा मीं सारखा प्रयत्न केला आहे, ती मीं केलेलीच नाही असें म्हणणाऱ्या माणसाला माझें नाटक समजलें आहे असें कसें म्हणता येईल ?"

"...पण त्यांना हें समजावयास हवें की रश्मी तसें मुळी बोलूंच शकली नसती. कारण, कांचनच्या घरांत प्रथम जेव्हा तिने पाऊल टाकलें तेव्हा तेथल्या परिस्थितीची तिला यत्किंचितहि कल्पना नव्हती. मुंबईला कांचनची आणि तिची जेव्हा गांठ पडली तेव्हा आपण अविवाहित असून विमा एजंट आहोंत अशी त्याने तिला खोटी थाप मारली होती. कांचनच्या घरीं आल्यावर मग तिला कळतें की तो डॉक्टर असून त्याचें लग्न झालेलें आहे. ...अन-पेक्षित परिस्थितीमधून प्रसंगावधान दाखवून रश्मीने हें सारें नाटक निर्माण केलें. तेव्हां खांडेकर म्हणतात त्या अर्थाने रश्मी अंतर्मुख होऊंच शकत नव्हती."

'लग्नाची बेडी'तील रश्मी :

आता आपण 'लग्नाची बेडी' या नाटकांत निर्माण केलेली रश्मी पाहूं. 'दोन महिन्यांपूर्वी मुंबईला गेलों असतां कुलाब्याच्या बीचवर एका संध्याकाळीं हिचा व माझा सहज परिचय झाला. पहिल्या दर्शनांतच प्रेमपाशांत पडल्याच्या गोष्टी आजपर्यंत मीं पुष्कळ वेळां वाचल्या आहेत. पण अशाच एका अद्‌भुतरम्य सत्यकथेचा मी स्वतःच नायक होणार आहें अशी आजपर्यंत मला कल्पना नव्हती' असें स्वतः कांचनच तिमिरला सांगतो. तेव्हा 'क्षणिक मोहाला बळी पडून कांचन रश्मीच्या मागे लागतो', हें खांडेकरांचें विधान बरोबर वाटत नाही. ती मुंबईहून यावयास निघते त्या वेळीं तो डॉक्टर आहे

व विवाहितहि आहे याची तिला कल्पनाहि नसते. कांचनच्या लग्नाचा तो पहिला वाढदिवस आहे असें तिमिर तिला तेथे येतांच सांगतो. त्या वेळीं ती म्हणते, ' अस्सं, त्याचं लग्न झालं आहे का ? मला नव्हतं माहीत.' पुढे कांचन येतो तेव्हा त्याला ती ' डॉक्टर ' म्हणते तेव्हा कांचन म्हणतो, ' डॉक्टर ? कुणीं सांगितलं मी डॉक्टर आहे म्हणून ? ' त्यावर ती उत्तर देते, ' त्या दिवशीं मला कोण आहे म्हणून सांगितलं ? विमा एजंट नाही का ? किती लबाड आहांत तुम्ही ! ' याप्रमाणे पहिल्या तडाख्यांतच तो लबाड आहे आणि 'आपण विमा एजंट असून अविवाहित आहोंत' अशी जी थाप कांचनने दिली असते ती उघडी पडते आणि भोगलालसी विवाहित पुरुषाचें ढोंग उघडें पडतें. एवढेच नव्हें तर कांचनने ' तूं येऊन आमच्या घरीच उतरलं पाहिजेस' अशीहि तिला थाप दिली होती असें दिसून येतें. दुर्दैवाने ती कधी येणार तो दिवस नक्की ठरला नसल्यामुळे तो गैरसावध असतांच ती आकस्मिकरित्या नेमकी त्याच्या लग्नाच्या पहिल्या वाढदिवशीच अचानक येते. ही परिस्थिति विचारांत घेतां मुंबईहून निघतांना तिने कांचनसारख्या पुरुषांना वठणीवर आणण्यासाठी कांही योजना आखल्या होत्या व त्या योजनांच्या पूर्तीसाठी ती कांचनकडे आली असें समजणें शक्य नाही. पण पुण्याला तिचें पहिलें पाऊल पडतांच तिला कांचनच्या घरीं न नेतां दवाखान्यांत आणलें जातें. यावरून दोन गोष्टी तिला एकदम कळतात. पहिली गोष्ट तो विमा एजंट नसून डॉक्टर आहे ही एक; आणि आग्रहाने 'आमच्या घरींच उतरलं पाहिजेस ' असं सांगणाऱ्या कांचनने आपली उतरण्याची सोय केली ती दवाखान्यांत हें पाहून यांत कांही तरी भानगड असली पाहिजे असा संशय येणें, ही दुसरी गोष्ट. कांचनच्या घरीं जातांच तो चैन करायला मोकळा नसून तो विवाहित आहे हेंहि तिला कळतें. त्यामुळे साहजिकच दोन दिवस चैनीसाठी म्हणून आलेल्या रश्मीचा पहिला सारा बेत ढासळून पडतो व आता अशा फसव्या पुरुषांची चांगलीच खोड मोडली पाहिजे या दृष्टीने तिच्या मनाला चालना मिळणें साहजिकच आहे. पण तो तिचा विचार काय आहे हें अखेरपर्यंत स्पष्ट शब्दांत कोणालाच कळत नाही. आणि तसा जाहीर-नामा तिला काढता येणेंहि शक्य नाही. कारण फसव्या माणसाची चांगली जिरवायची म्हणजे तितक्याच फसवेगिरीने, तितक्याच गुप्ततेने, हें ओघाने

आलेंच. त्या दृष्टीने या स्वभावचित्राचा पुढे कसा विकास झाला हें आतां पाहूं.

ती सुरवातीला प्रवेश करते त्या वेळीं ती आपलें सर्व सामान बाहेरच ठेवते. आपल्यासोबत कांचनच्या घरांत तें आणत नाही. नंतर मात्र कांचन 'नको ! नको !' म्हणत असतां बिच्चूला आपलें सामान आंत आणावयास ती सांगते आणि कांचनला नको असतांहि आपला तळ त्याच्याच घरीं ठोकते. यांत तिचा कांही तरी नवीन निर्धार अस्पष्टतेने का होईना दिसून येतो. याला कारण कांचनची फसवी वागणूक. पहिल्याच तडाख्यांत 'डार्लिंग' म्हणून कांचनला ती मिठी मारते. तेवढ्यांत यामिनी तेथे येते. तेव्हा यामिनी त्याला विचारते, 'म्हणजे ! हें काय ? कोण ही ?'

कांचन :—ही. ही.
यामिनी :—ही. ही. काय करता ?
रश्मी :—ही कोण डार्लिंग ?
यामिनी :—डार्लिंग ? अस्सं ! अस्सं ! आता माझ्या लक्षांत आलं ! हा तुमचा डार्लिंगसाहेब होय ?

अशा प्रकारें कांचनचें रहस्य त्याच्या पत्नीलाहि कळतें आणि तेंहि तिच्या लग्नाच्या पहिल्या वाढदिवशीं. रश्मीच्या भाषणांत 'डार्लिंग' या शब्दाला फारसा अर्थ नाहीच. तिच्याशी गांठ पडेल त्या प्रत्येक पुरुषाला मोठ्या लाडिक लाघवीपणाने ती 'डार्लिंग'च म्हणते. यामिनी संतापते. त्यावर आगींत तेल ओतण्यासाठी रश्मी कांचनला सांगते–'लाजता काय आपल्या बायकोला ?–– नंतर त्या हॉटेलमध्ये जाऊन आपण कसें राहिलों, तुम्ही मला लग्नाचं वचन कसं दिलंत–तें सगळं सगळं सांगा !' ती त्याच्या गळ्यांत पडते आणि 'रश्मी येथेच राहणार' असें कांचन यामिनीला सांगतो. यामिनीच्या संसाराला अशा प्रकारें सुरुंग लावला जातो. पुढल्या अंकांत रश्मी दिसते ती अत्यंत अवखळ. साऱ्या पुरुषांना आपल्या पायाशी लोटांगण घालावयाचा पण करूनच आलेली. मैत्री विवाहाचें ढोंग करणारा पराग, आपल्या कजाग बायकोला कंटाळलेला गोकर्ण, प्राण पणाला लावूनहि स्वतःचें कोठे लग्न जुळत नाही म्हणून हवालदिल झालेला अवधूत, तिमिर

सारे किल्ले कागदाच्या किल्ल्याप्रमाणे सहजासहजी तिच्या नुसत्या फुंकरीने ढासळून पडतात. एकाला सिगरेट पेटवून द्यायला सांगते. दुसऱ्याकडून आपले बूट पुसून घेते. तिसऱ्याला लग्नाचें वचन देते आणि गंमतीने झाडाचा बुंधा हालवून पटापटा वृक्षावरील फळें खाली पाडणाऱ्या खोडकर मुलाप्रमाणे ती पुरुषांना गंमतीने, ऐटीने, खळखळ हालविते. तिच्या तोंडांतून शब्द निघण्याचाच काय तो अवकाश, सर्व पुरुषांत जणू तिचा प्रत्येक शब्द अधिकांत अधिक कोण उचलूं शकतो याची स्पर्धा चाललेली. प्रत्येकजण आपलें संपूर्ण व्यक्तित्व विसरलेला. तिच्या सौंदर्याच्या जादूने भारलेला असें घडून येतें. ती या साऱ्यांना बनविते आहे हें कोणालाहि उघड दिसतें. पण या नाटकांतील कोणत्याहि महामूर्खाला इतकी स्पष्ट गोष्टीहि दिसत नाही. कारण तिचें मायाजाळच तसें मादक. कोणाला शुद्ध राहणार ? तिच्या सामर्थ्यापुढे यामिनी, अरुणा, गार्गी अगदी हतप्रभ होतात. त्यांच्या दुःखाला, कारुण्याला अधिकाधिक भरती येत असते. अशा रीतीने सर्वांना नाचवीत असतां शेवटचा क्षण येतो; युक्तीने ती पराग-अरुणाचें लग्न घडवून आणते. आणि कांचन-यामिनी पुन: एकत्र आलेली पाहतांच आपलें कार्य संपलें या जाणिवेनें ती म्हणते, ‘ कांचन, यामिनी, पराग, अरुणा, तुम्हा सर्वांची मी अपराधी आहें. तुम्ही माझ्यावर इतके रागावलात तें योग्यच आहे. पण तुम्ही माझ्याबद्दल केवळ गैरसमज करून घेतला आहांत एवढंच मला तुम्हांला सांगायचं आहे. तुम्हांला असं का वाटतं, की तुमच्या संसाराचा नाश करण्यासाठी म्हणून मी इथं आलें ? यामिनी, मला कांचन नको; आणि अरुणा मला तुझा परागहि नको.’

‘...तुम्हांला कदाचित् खरं वाटणार नाही. पण मला कोणत्याहि पुरुषाबद्दल कधी आदर वाटणं शक्य नाही. मला वश झाला नाही असा एकहि पुरुष मला अद्यापि भेटला नाही...स्त्रीच्या इच्छेचाच काय तो प्रश्न असतो. पुरुषांच्या मनाची नेहमीच तयारी असते. आमच्या सिनेमाच्या धंद्यांत तर आमच्या भोंवती श्रीमंत भांडवलवाले, विलासी व्यापारी, रंगेल नट, पदवीधर लेखक आणि उल्लू कवि यांचे तांडेच्या तांडे रात्रंदिवस आमचे बूट चाटायला तयार असतात....कांचन, पराग, स्पष्ट बोलते याबद्दल माफ करा. मोहाला व वासनेला कधीच शेवट नसतो. पुरुषांच्या उच्छृंखल वृत्तींना

लग्नाच्या बेडीचं बंधन बसल्याशिवाय संसार सुखानं होणं शक्यच नाही. स्वतःचं आयुष्य उनाडपणांत दवडून मी एवढंच तत्त्व मात्र शिकलें आहें. ...स्त्रियांसाठी नाही तरी पुरुषांसाठी तरी लग्नाची बेडी अवश्य आहे. अर्थात् दोघे एकत्र आल्याशिवाय लग्नच होणें शक्य नसल्यामुळं स्त्रीलाहि लग्नाची बेडी पत्करणं जरुर आहे. पुरुषांपेक्षा स्त्रीची संसारावर अधिक निष्ठा असते. विवाह न करता तशीच एखाद्या पुरुषाजवळ राहणारी स्त्री देखील जन्मभर त्याच्याशी एकनिष्ठपणे राहूं शकते...त्या बाबतींत पुष्कळशी जबाबदारी स्त्रीवरच आहे. लग्नाच्या बेडीचा कठोर जाच पुरुषांना भासूं नये म्हणून तिच्या भोंवती प्रफुल्लित प्रेमाच्या पुष्पमालांचं मोहक वेष्टण सदोदित घालावयास पाहिजे. म्हणूनच माझें या विवाहित स्त्रियांना सांगणें आहे कीं, बायांनो, आपला शृंगार शाबूत ठेवा आणि आपले नवरे सांभाळा.'

'विश्रांतीसाठी दोन दिवस म्हणून इथं आलें पण जाण्यापूर्वी बोलपटासाठी एक अनायासंच कथानक हातांत पडलं.'

'लग्नाची बेडी' या नाटकांतील रश्मीचें चित्र असें आहे. रश्मी स्वतःला गार्गी–मैत्रेयी म्हणवून घेत नाही. 'स्वतःचें आयुष्य उनाडपणांत घालवलें' असें ती स्वतःच म्हणते. अनेक पुरुष तिच्या भोंवती गोंडा घोळत असले पाहिजेत असेंहि स्पष्ट दिसतें. तेव्हा पुरुषांच्या स्वभावाचा, भोगलालसेचा, मोहवशतेचा तिला अनुभव नाही, असेंहि म्हणता यावयाचें नाही. उनाड माणसांत आयुष्यांत अंतर्मुखता कधीच नसते, ते रोज पाहत असलेल्या जीवनांत जगत असतांना त्यांना जीवनाचें कांहीच ज्ञान होत नाही असें म्हणणेंहि चुकीचें होईल. बहुधा त्यांच्या आचरणांत तें दिसत नसलें तरी त्यांना त्याची जाणीवहि असूं शकत नाहीं, असें म्हणणें चुकीचें होईल. रश्मीचें जें चित्र 'लग्नाची बेडी' नाटकांत आहे त्यावरून तिचें कांचनवर प्रेम होतें असें म्हणावयास कांहीच आधार नाही. उलट, ही उनाड नटी त्याला खेळवते आहे. अशा मूर्खाच्या सहवासांत दोन दिवस राहून चैन करावी या गंमतीच्या बेतानेच ती पुण्याला येते. कांचनचें लग्न झालें आहे याची तिला कल्पनाहि नाही हें नाटकांत स्पष्ट आहे. तो चैन करायला मोकळा आहे, अशीच तिची प्रामाणिक समजूत आहे. त्यामुळे कोणाच्या सुखी संसारावर घाला

घालण्याच्या हेतूने ती आली असेंहि म्हणता येत नाही. ती पुण्याला आल्यावर तिला कांचनने थापा मारल्या हें दिसून आलें म्हणून त्याची जिरविण्यासाठी ती कांचनच्या इच्छेविरुद्ध त्याच्या घरीं आपला तळ नंतर बुद्धिपुरस्सर ठोकते. त्यापुढचा तिच्या मनांतील तिचा हेतु तिनें कोठेहि उघड केला नाही, हें खरें. पण तें तिला निदान, सुरवातीला तरी, शक्य नसतें. पण शेवटीं मात्र कांचन, यासिनी, पराग, अरुणा यांच्या संसाराची नीट घडी बसविल्यानंतर ती सर्व गोष्टींचा खुलासा करते त्या वेळीं तिला तिच्या वागणुकीचा अर्थ उघड शब्दांत व्यक्त करता आला असता. 'वास्तविक मला कोणत्याहि पुरुषाबद्दल कधीच आदर वाटला नाही' हें तिने सांगितलेंच आहे. त्याच वेळीं तिने कांचन विवाहित आहे असें कळल्यानंतरहि ती त्याच्या घरीं कां राहिली याचा स्पष्ट उल्लेख केला असता तर त्यांत अनौचित्यहि कांही नव्हतें. व आज या बाबतींत तिचा हेतु अत्र्यांनी स्पष्ट केला नाही म्हणून हें स्वभावचित्र कार्यकारणभावपूर्ण व समर्पक वाटत नाही असा जो आरोप केला जातो त्याला कारणहि राहिलें नसतें.

पण त्यामुळे रश्मीची व्यक्तिरेखा अस्पष्ट आहे असें म्हणता येईल का ? मला तसें वाटत नाही. तसें वाटावयास कारण तिने दिलेला खुलासा आहे तोहि ती तशी कां वागली हें दाखवावयास स्पष्ट आहे. कारण रश्मीची संपूर्ण नाटकांतील वागणूक दोनच प्रकारांनी स्पष्ट होऊं शकते. कुणावरहि प्रेम न करतां वाटेल त्याला 'डार्लिंग' 'डार्लिंग' असें लाडिकपणाने म्हणत कांचन, पराग, तिमिर यांच्या गळ्यांत पडणारी रश्मी एक तर वेडी तरी असली पाहिजे किंवा तिची तशी वागणूक बुद्धिपुरस्सर, हेतुपूर्वक तरी असली पाहिजे. ती उनाड आहे तेव्हा ती ज्याप्रमाणे वागते, त्यांत तिला संकोच वाटत नाही, यांत आश्चर्य नाही. पण तिला वेडी खास म्हणता येत नाही. नाटक पाहत असतां प्रेक्षकांना ती वेडी खास वाटत नाही. हिच्या मनांत कांही तरी काळेंबेरें आहे; हिला कांही तरी साधावयाचें आहे; म्हणून ही वारें भरल्यासारखी वागत आहे, हें प्रेक्षक वाचकाला सहज समजतें. तिचा काय हेतु आहे, हें शेवटपर्यंत कळत नसल्यामुळे जिज्ञासेने, कुतूहलाने प्रेक्षक रोखून नाटकभर रश्मीकडे पाहत असतो व शेवटीं त्याला कळतें

' अरे ! हें असें आहे ! ' तिला कुणाचा संसार उद्ध्वस्त करावयाचा असता तर तें तिला सहज शक्य होतें; नव्हे तसें तिने सोंग केलेंच होतें. पण ती तसें करीत नाही. उलट यामिनी, अरुणा, गार्गी यांचे संसार सुखाचे व्हावेत असाच तिचा स्पष्ट हेतु दिसतो. तेव्हा रश्मीचें स्वभावचित्र नाटकाच्या यशाच्या दृष्टीने उपयुक्त नाही किंवा सुसंगत नाही असें मला वाटत नाही. आपल्या नाटकांत कांही बिघाड न करता शेवटच्या प्रवेशांत ' लग्नाची बेडी ' नाटकांत रश्मीला आपला कांचनच्या घरांत राहण्याचा हेतु स्पष्ट करता आला असता व खांडेकरांसारख्या साक्षेपी, मान्यवर समीक्षकाला कदाचित् हें दोषदिग्दर्शन करावयास कारणहि उरलें नसतें. पण सूचकता हा नाटकाचा फार मोठा गुण समजला जातो. तो अशा स्पष्ट निवेदनाने नष्ट झाला असता असें अत्र्यांना वाटत असलें तर न कळे.

आतापर्यंत अगदी तपशीलाने आपण रश्मीच्या स्वभावचित्रणाचें अवलोकन केलें, याला कारण रश्मीचें स्वभावचित्र सुसंगत की विसंगत या गोष्टीवरच ' लग्नाची बेडी ' या नाटकाचें तीनचतुर्थांश यशापयश अवलंबून आहे.

कथानकाची मांडणी :

आता या नाटकांतील कथानकाची मांडणी अत्र्यांनी कशी केली हें पाहूं. या नाटकाची सुरवातच अत्यंत नाट्यपूर्ण व मार्मिक आहे. वर्षभराच्या सुखी संसारामुळे आनंदमग्न असलेली यामिनी आपल्या लग्नाच्या पहिल्या वाढदिवशीं आपल्या पतीची मोठ्या उत्सुकतेने वाट पाहत आहे. नेमकी त्याच वेळीं रश्मीची तार येते व तिला कांचनबद्दल संशय येतो. तोंच तिमिर येतो. त्याच्याशी लग्न न करतां वर्षापूर्वी तिने कांचनशी विवाह केला होता. तो येतो तो आणखी कांचनविषयीच्या संशयांत भर घालतो. तो तिला स्पष्टच सांगतो, ' जरा घराबाहेर पडून चौकशी कर म्हणजे आपला नवरा स्त्रीरोगचिकित्सक आहे की स्त्रीरूपचिकित्सक आहे.' एवढ्यांत कांचन तेथे येतो. आकाशांतील सर्व ढग नाहीसे होतात. तार ' डार्लिंग 'साहेबाची आहे. पुरुषाची आहे. कोणत्याहि स्त्रीची नाही. या कांचनच्या खोट्या खुलाशाने तिचा संशय नाहीसा होतो आणि कांचनला ती ओवाळते.

तार मिळाल्यापासून कांचन अस्वस्थ होतो. पण त्याला तसें उघड दाखविता येत नाही. शिताफीने स्टेशनवर जाऊन रश्मीला आणण्याची कामगिरी तो तेथे असलेल्या तिमिरवर सोपवितो व तिला घरीं न आणता परस्पर दवाखान्यांत उतरविण्याची सूचना करतो. तिमिर तें काम पत्करतो व निघून जातो.

लग्नाच्या पहिल्या वाढदिवसासाठी निमंत्रित केलेले पाहुणे येण्याची ती वेळ असते. त्याप्रमाणे विषम-विवाहित गोकर्ण आणि गार्गी, मैत्री-विवाहित अरुणा आणि पराग, आणि अविवाहित अवधूत तेथे येतात व त्यांच्या संवादांतून विनोदाचे गिरसप्पे उसळायला लागतात. पांचदा लग्न करूनहि 'लग्न म्हणजे कैदखाना' असें आपलें मत गोकर्ण सांगतो, तर 'ती पाहतांच बाला कलिजा खलास झाला' असें परागने डेक्कन क्वीनच्या प्रवासांत भेट झालेल्या सुंदर स्त्रीचें वर्णन करतांच, 'आम्ही कसेंहि वागलों तरी आम्हांला वागणुकीचें पूर्ण स्वातंत्र्य आहे', म्हणून प्रौढी मिरविणारी अरुणा धुसपुसायला लागते. सर्व मंडळी आंत जेवण्यासाठी जातात. तोंच तिमिर रश्मीला कांचनच्या घरीं आणून सोडतो. बच्चूच्या हाताने ती आपलें कार्ड कांचनकडे पाठविते. पुढे काय होते हें रश्मीच्या स्वभावचित्रणाबद्दल निवेदन करतांना आपण पाहिलें आहे. रश्मी कांचनच्या घरींच आपला मुक्काम ठोकते.

रश्मी आणि कांचन यांचा शृंगारिक धांगडधिंगा एका बाजूला चालू असतां, यामिनी दुसऱ्या बाजूला रात्रभर गुरासारखी रडत असते. दुसऱ्या दिवशीं कांचनची कानउघाडणी करण्यासाठी गार्गी गोकर्णाला कांचनकडे आणते. त्याचा कांहीच उपयोग होत नाही. उलट रश्मीसारखी अलौकिक रूपवती तरुणी आपल्याला भेटली असती तर आपलेंहि डोकें शाबूत राहिलें नसतें असें तो तिला म्हणतो. अवधूतहि तेथे येतो. आपल्या कुत्र्यासह रश्मी दिवाणखान्यांत येते. 'डार्लिंग, डार्लिंग' म्हणून गोकर्णास ती आपली सिगारेट पेटविण्यास सांगते व अवधूतकडून आपले बूट पुसून घेते. यामिनीची संकटांतून कशी तरी सुटका करावी अशी योजना घेऊन पराग तेथे येतो. 'रश्मीचें मन कांचनवरून माझ्याकडे ओढून घेईन' असें सांगतो. त्यामुळे अरुणा हें पाहून बेचैन होते. गोकर्ण म्हणतो, 'मैत्री विवाहांत देखील एक-मेकांना परवानगी विचारण्याचें लचांड असतेंच का?' शेवटीं अरुणा आणि

अवधूत यांनी शेजारच्या खोलींत बसावें आणि पराग रश्मीशी कांही अतिप्रसंग करूं लागला तर त्यांनी आंतून घंटा किंवा बिगूल वाजवून परागला सावध करावें, असा संधि घडून येतो. अशी तयारी झाल्यावर रश्मी दिवाणखान्यांत येते आणि परागच्या भोंवती मायापाश आवळण्याचा डाव टाकते. कांचन तेथे येतो व तिची कानउघाडणी करतो. रश्मी परागचा हात धरून त्याला फरपटत बाहेर नेते. ते गेल्यावर कांचनला एकटा पाहून यामिनी तेथे येते. तो तिला म्हणतो, "स्वतःच्या नवऱ्याचें प्रेम टिकविण्यासाठी काय युक्त्या कराव्यात हें जाणण्याची देखील तुम्हा विवाहित स्त्रियांना अक्कल नसते. स्त्रियांच्या लज्जतदार शृंगाराला विवाहामुळे वरणभाताची कळा येते." असें सांगून तो तेथून निघून जातो.

तेवढ्यांत तिमिर तेथे येतो व कांचनचें प्रेम परत मिळविण्यासाठी तिचें प्रेम तिमिरवर आहे अशी बतावणी तिला करण्यास सांगतो. अगतिक होऊन यामिनी तिमिरच्या खांद्यावर मान ठेवते. कांचन तेथे येतो व तें पाहून संतापतो व सांगतो, 'माझं तुझ्यावर जितकं प्रेम आहे तितकं एकाहि माणसाचं आपल्या बायकोवर नसेल.' यामिनी व तिमिर बाहेर जायला लागतात. एवढ्यांत रश्मी आणि पराग बाहेरून आंत येतात. 'परागबरोबर मीं लग्न करायचें ठरविलें आहे' असें रश्मी कांचनला सांगते. अरुणा व अवधूत तेथे येतात व तें सारें खोटें आहे असें अरुणा त्यांना सांगते. ती परागला रश्मीबरोबर जाऊं देत नाही. कांचन हतबल होतो. 'तुम्ही विवाहित आहांत हाच तुमचा गुन्हा आहे' असें रश्मी त्याला सांगते. तेव्हा 'माझी बायको या माणसाबरोबर घर सोडून निघाली आहे' असें तो तिला सांगतो. त्यावर यामिनी निर्धाराने सांगते, 'मग मी हें घर सोडून जाणार नाहीं.' त्यावर रश्मी म्हणते, 'ही या घरांत राहणार असली तर चाललें मी.' यामिनी त्याला सांगते, 'हें सारं सोंग आहे.' असें म्हणून ती कांचनचे पाय धरते. त्यावर रश्मी म्हणते, 'कांचन, किती बेअक्कली आहांत तुम्ही. आपल्याला एकमेकांपासून दूर करण्यासाठी या लोकांनी हा कट रचला आहे.' तें कांचनला दिसून येतें. तो म्हणतो, 'रश्मी, या घराला राम राम! आत्ताच्या आत्ता इथून जाऊन आपण लग्न उरकून टाकल्याशिवाय यांची खोडकी मोडणार नाही.' असें

म्हणून कांचन व रश्मी निघून जातात. त्यांचें लग्न मोडावें म्हणून सारे त्यांच्या पाठोपाठ जातात.

त्यानंतर गोकर्ण आपल्या बायकोला कंटाळून हनिमून हॉटेलमध्ये पळून जातो. कांचन व रश्मी आधीपासूनच तेथे असतात. परागच्या शोधासाठी अवधूत-अरुणा तेथे येतात. मुंबईला लग्न रजिस्टर करून घेऊं असा बहाणा करून रश्मी तेथे लग्न करण्याचें टाळतें. कांचन तिला दहा हजारांचा चेक देतो व स्वतः निष्कांचन बनतो. 'मला मुंबईला जायचं आहे' असें सांगून ती टॅक्सी मागविते. पराग बाहेर येतो तों रश्मी त्याला दिसते. कांचन परत येतो. तेव्हा रश्मीचें सामान बाहेर काढलेलें दिसतें. त्याला ती मुंबईला जात असल्याचें सांगते. तो तिला विवाहाच्या वचनाची आठवण देतो. तेव्हा ती म्हणते, 'पागल माणसा, प्रेमाच्या आश्वासनाची आणि विवाहाच्या वचनाची तूं मला आठवण करून देऊं नकोस! स्वतःच्या बायकोला दिलेल्या वचनाची आठवण आहे का तुला?' कांचन निराशेने आंत जातो. हें सारें ऐकलें असतांहि पराग तिच्याकडे येतो. मांजर जसें उंदराला खेळवत खेळवत त्याचे हाल करते त्याप्रमाणे ती परागला वचन देते. त्या आनंदांत लग्नाचें सामान आणण्यासाठी तो जातो. तिमिर व यामिनी तेथे येतात. तिमिर आपला कपटी कावा तेथे यामिनीसमोर उघड करतो. आवाज ऐकून कांचन तेथे येतो. तिमिर त्यालाहि हतप्रभ करतो. कांचन दुःखाने, आपल्या असमर्थतेने आंत निघून जातो. तरी तिमिर यामिनीचा हात सोडत नाही. रश्मी येते. तिच्यापुढे तिमिरची मात्रा चालत नाही. अवधूत अरुणा तेथे येतात व रश्मीला कचकचून धरतात. तेव्हा ती अरुणाला म्हणते, 'किती मूर्ख आहेस तूं, अरुणा! या परागशी लग्न करीन असं का वाटतं तुला?' तेवढ्यांत आंतून गोकर्ण ढेकणांना कंटाळून बाहेर येतो. गार्गी तेथे त्याला भेटते. त्यांच्यांत शेवटीं सात कलमी तहनामा होऊन समेट होतो. रश्मी चातुर्याने परागला कळूं न देतां त्याचें लग्न अरुणाशी लावून देते. कांचन-यामिनी यांच्यांत एकोपा होतो. आता सर्व घडी नीट बसली असें दिसून येतांच रश्मी सर्व गोष्टींचा खुलासा करते. त्याचा निर्देश मागे केला आहेच. असें हें 'लग्नाची बेडी' नाटकाचें थोडक्यांत कथानक आहे.

कथानकाची चौपदरी वीण : स्वभावपरिपोष:

या नाटकावर अनेक समीक्षकांनी अनेक आक्षेप घेतले आहेत. तरीहि या कथानकाची चौपदरी वीण असूनहि, कथानक-रचनेच्या दृष्टीने या नाटकावर फारसे आक्षेप कोणीं घेतलेले नाहीत. एका मागून एक घडत गेलेल्या घटना स्वाभाविक रीतीने व सुसंबद्धतेने विकसित होत गेल्या असून शेवटपर्यंत प्रेक्षकांचें कुतुहल आणि जिज्ञासा वाढतीच ठेवली आहे. त्यांत अस्वाभाविकता व असंभाव्यता कोठेच दिसून येत नाही. प्रत्येक घटना त्या त्या पात्रांचे स्वभाव, परिस्थिति व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या गुंतागुंती या मार्गानेंच घडत आली आहे. त्यांत रंजकता तर आहेच पण नाट्यपूर्णताहि आहे व मांडणीचें कौशल्यहि पुरेपूर आहे. घटनांसाठी यांतील स्वभावचित्रांना वाटेल तसें राबवून घेतल्याचें कोठेच आढळत नाही. स्वभावचित्रें यथातथ्य रंगविलेलीं असल्याशिवाय हें कधीहि साध्य होऊं शकत नाही. आणि अनुभवहि तसाच येतो. मग ती गांभीर्य आणि कारुण्याची मूर्ति यामिनी असो किंवा उनाड आचरणाची रश्मी असो. प्रत्येक स्वभावचित्राचा विकास नैसर्गिक आणि स्वाभाविक वाटतो. गोकर्ण आणि अवधूत यांचीं चित्रें मात्र बरीचशी अतिशयोक्त व क्वचित् स्थळीं अतिरंजित वाटतात. हे दोन कांहीसे अपवाद वगळले तर इतर स्वभावचित्रें कौशल्याने रंगविलीं असून तीं स्वाभाविक वाटतात. सारांश कथारचनेच्या दृष्टीने किंवा स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीने हें नाटक सामान्यतः निर्दोष वाटतें.

याचा अर्थ मात्र असा समजण्याचें कारण नाही, की या स्वभावचित्रांना एखाद्या गंभीर नाटकांतील स्वभावचित्राइतकी गाढता व सूक्ष्मता आहे. हें एक खेळकरपणे रंगविलेलें नाटक आहे व त्याला अनुरूप असेंच त्याचें खेळकर व्यक्तिदर्शन आहे. तें स्वाभाविक आहे, चातुर्यपूर्ण आहे एवढेंच. या नाटकांतून निर्माण होणारा जीवनाशय त्याचप्रमाणे यथातथ्य आहे. या नाटकाच्या परिणामकारकतेसंबंधी जो सर्वांत महत्त्वाचा आक्षेप आहे तो रश्मीच्या स्वभावचित्रासंबंधी आणि तिच्या मुखाने केलेल्या तत्त्वबोधासंबंधी. त्याचा विचार आपण मागे केला आहेच.

कांही लोकांची नाराजी कां ?

पण असें असतांहि 'लग्नाची बेडी' या नाटकावर कांही लोकांची इतकी नाराजी कां ? या नाराज असणाऱ्या लोकांत ज्यांच्या प्रामाणिक मतांसंबंधी आपल्याला सहसा अविश्वास प्रकट करता येणार नाही असेहि कांही विचारवंत लोक आहेत. तेव्हा याहि दृष्टीने या नाटकाचा विचार करणें भाग आहे. कांही लोकांची नाराजी ज्या कांही कारणांसाठी आहे, तीं कारणें हें नाटक उत्तमांतील आहे असें म्हणतात, त्यांनाहि मान्य करावीं लागतील अशीं आहेत. तीं कारणें स्वतः अत्र्यांनाहि दिसत असावींत. नाही तर 'यामिनीच्या गांभीर्याची आणि कारुण्याची छाया आरंभापासून अखेर-पर्यंत त्या नाटकावर तरंगत असते, आणि त्यामुळे ह्या नाटकांतील अवखळ विनोदाला तिचा फार वचक वाटतो' असा आवर्जून खुलासा करण्याची आवश्यकता भासली नसती. हें जें वैगुण्य आहे तें अत्र्यांच्या सर्वच नाटकांत आढळतें. किंबहुना त्यांच्या प्रतिभेचा, हें वैगुण्य, एक आंतरिक दोष आहे. तो दोष म्हणजे विनोदाच्या बाबतींत संयमाचा अभाव. विनोदाच्या आहारीं त्यांची प्रतिभा गेली म्हणजे तिला उधाण भरती येते; आणि उचित संयमाचे बांध तिला मानवत नाहीत. त्या कैफांत तिला अन्य कसलेंच भान राहत नाही. मग अशा वेळीं औचित्याचा, तिला संपूर्ण विसर पडला तर त्यांत नवल कांहीच नाही.

संयमाचा अभाव :

वैवाहिक प्रश्नांवर विचार करतांना इतर कोणालाहि प्रेम विवाह (कांचन –यामिनी) मैत्री विवाह (पराग–अरुणा) व विषम विवाह (गोकर्ण–गार्गी) हे प्रश्न जाणवले असते. पण ज्यासाठी अवधूत या नाटकांत आला तो प्रश्न इतरांना तीव्रतेने तर राहोच, पण कदाचित् सामान्यपणे देखील जाणवला नसता. अजीबात लग्न न होणाऱ्या पुरुषासंबंधी आपल्याला कींव वाटेल, दया वाटेल, तो एक विवाहविषयक प्रश्नहि ठरूं शकेल. पण त्याला आपल्या स्वतःच्या तोंडूनच आपलें केविलवाणें हंसें करून घेण्यासाठी लाजिरवाण्या लाचारीच्या गोष्टी करावयास लावण्याचें धाडस इतरांना कदाचितच करवेल

पण अत्र्यांना त्याची कधीच दिक्कत वाटावयाची नाही. या संयमाच्या अभावाने त्यांच्या सर्वच चांगल्या वाईट कलाकृतींत कोणाच्याहि नजरेस सहज येणारें वैगुण्य आणलें आहे.

वास्तविक ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकांत हाताळलेला प्रश्न सामाजिक जिव्हाळ्याचा आहे. तो गंभीरतेनेच हाताळला जावा असें सामान्य माणसाला साहजिकच वाटेल. पण तोच प्रश्न मनमोकळेपणाने, खेळकर दृष्टीने अत्र्यांना हाताळावासा वाटला. हसत हसत आपल्या विवाह-पद्धतींतील दोष दाखवून समाजाच्या डोळ्यांत झणझणीत अंजन घालावेसें त्यांना वाटलें. पण तें करण्यांतहि त्यांचा आग्रह तें नाटक गंभीर आहे हें दाखविण्याचाच आहे. विनोदाच्या पार्श्वभूमीवर गंभीर विषयहि हाताळता येतो. ‘ अथेल्लो ’ आणि ‘ संशय कल्लोळ ’ या दोन नाटकांचीं उदाहरणें हें दाखवावयास पुरेशीं आहेत. पण गंभीर विषयाला विनोदाची पार्श्वभूमि स्वीकारली तेव्हा विषयाचें गांभीर्य नष्ट होणार नाही याची फार मोठी जबाबदारी आपण आपल्या शिरावर घेत आहोंत याचें अवधान त्याने राखावयास नको का ? पण नेमकी हीच गोष्ट अत्र्यांना कधीच सांभाळता आली नाही.

वास्तविक ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकांत विषयाच्या अनुरोधाने बहुतेक पात्रें साधारणतः गंभीरच आहेत. कांचन, यामिनी, पराग, तिमिर, गार्गी, अरुणा हीं पात्रें गंभीरच आहेत. गोकर्ण व अवधूत हीं पात्रेंहि स्वभावतः गंभीरच. रश्मीहि उनाड खेळकर असेल पण विनोदी खास नाही. पण त्या पात्रांना अत्र्यांनी विनोद सागरांत असें कांही डुंबविलें की त्यांत सर्व प्रेक्षक वाहूनच जावेत. बायकांच्या जाचाला कंटाळून घरांतून पळून जाणारा गोकर्ण असा इरसाल व अतिशयोक्त रंगविला की श्लीलअश्लीलतेबद्दल ज्यांच्या नासिका अत्यंत तीक्ष्ण आहेत त्यांना त्या दोघांच्या वागण्या-बोलण्यांत अश्लीलताच दिसून यावी. या पांचव्यांदा विवाहित होणाऱ्या थेरड्याला या वयांत सर्वांत अधिक गोडी असते ती रस्त्यांतून जाणाऱ्या सुंदर स्त्रियांचे चेहरे न्याहाळून पाहण्याची, किंवा मुलींच्या शाळा सुटतात त्या वेळीं शाळेसमोर उभें राहून अधाशी नजरेने त्यांना न्याहाळण्याची. अशा थेरड्याशी कोणतीहि स्त्री विवाहबद्ध झालेली असली तर त्याला

आळा घालण्यापेक्षा आणखी दुसरें तिने काय करावें? या कारणासाठीच तो घर सोडून गेला तरी कोणाला त्याच्याबद्दल सहानुभूति वाटणार? आणि अशा तऱ्हेच्या इरसाल माणसाच्या उदाहरणावरून आपल्या विवाह-पद्धतींतील दोष तरी कोणाला समर्पकतेने पटतील? ही झाली नवऱ्याची तऱ्हा. आता बायको तरी विनयशील, भीडमुर्वत असलेली आहे असें म्हणावें, तर तसेंहि म्हणण्याची सोयच नाही मुळी. ती बोलण्याच्या भरांत आली की, खुशाल सांगते, 'यांचं शारीरिक वय जरी साठ वर्षांचं असलं तरी यांचं शृंगारिक वय मात्र वीस वर्षांचं आहे!' खऱ्याहि गोष्टी जाहीरपणे सांगावयास औचित्याचीं बंधनें असतात याची कोणाला पर्वा! हा विषम-विवाहाचा प्रश्न तरी गांभीर्याने किंवा समंजस बुद्धीला पटेल, अशा पर्य-वसाने सुटतो असें म्हणावें तर त्यालाहि जागा नाही. ही लढाई थांबते ती सात कलमी तहनाम्याने. त्या तहनाम्याचीं एकापेक्षा एक वरचढ कलमें वाचावींत म्हणजे आता 'या गृहस्थापुढे हात टेकले' असेंच म्हणावेसें वाटतें.

आक्षेपकांत रसिक दृष्टीचा अभाव :

अवधूतचें एक पाऊल गोकर्णाच्या पुढचें. पुरुषासारखा पुरुष असूनहि त्याचें लग्न होऊं नये याबद्दल कोणालाहि त्याची कींवच येईल. पण तें लग्न होण्यासाठी तो जें जें करतो, त्याबद्दल कोणालाहि घृणाच वाटेल. अगतिक पुरुष अशा परिस्थितींत काय करणार नाही असें त्याचें कदाचित् समर्थन करता येईल. पण या भूमिकेंतील रंग इतके गडद, भडक आहेत की, कोणालाहि तें चित्र अतिरंजितच वाटावें. गोकर्ण व अवधूत यांच्यामुळे या नाटकांत आलेला विनोद अगदी उत्तान आहे. आता इतका मसाला नाटकांत मिळाल्यावर कोणीं या नाटकाला तमाशा, कोणीं प्रहसन, कोणीं अश्लील, इतरांनी आणखी बोलवेल तें म्हटलें तर त्यांच्या तोंडावर हात तरी कसा ठेवता येणार? तशांत तत्त्वज्ञानाचें बोधामृत पाजलें तें एका नटीकडून. ती नटी तरी कशी? तर जी स्वतःच स्वतःला उनाड म्हणवून घेते. अनेक समीक्षकांचा या नाटकावर रोष आहे तो यामुळेच. त्यांच्या निष्कर्षालाहि रोष हेंच नांव द्यावें लागेल. त्या रोषाने त्यांना या नाटकांतील इतर अनेक गुणांकडे, मार्मिक रसिक नजरेने पाहूं दिलें नाही, हा त्या नाटकाचा दोष

नाही. त्यांत निरपेक्ष, मार्मिक, रसिक दृष्टीचा अभाव आहे. असा ज्यांच्या दृष्टींत अभाव नाही त्यांना 'लग्नाची बेडी' नाटकांतील अवगुण दिसत नाहीत असें नाही. याची साक्षच द्यावयाची झाली तर श्री. रा. भि. जोशी यांनी 'लग्नाची बेडी' या नाटकावर जो टीकालेख लिहिला त्याची देता येईल. 'लग्नाची बेडी' नाटकावर ज्यांचा रोष आहे अशा समीक्षकांना त्या नाटकांत जे दोष आढळले ते जोशांनाहि जाणवले. पण एवढें कशाला आपण त्यांच्या शब्दांतच त्यांचा अभिप्राय देऊं. रा. भि. जोशी यांनी आपल्या टीकेंत या नाटकाची स्तुति करतांना देखील म्हटलें आहे, "उद्देश त्यांनी प्रस्तावनेंत उघड केला नसता तर दृष्टीआडच राहिला असता आणि बहुधा पुस्तक न वाचणाऱ्या प्रेक्षकांच्या बाबतींत तसा राहिलाहि." पुढे ते म्हणतात, "पण मी हें इतकें सगळें लिहितों तो मला असें वाटूं लागलें आहे की, या नाटकांत एखादा सामाजिक प्रश्न सोडवला आहे असें समजून मी त्याकडे पाहतों आहें. ही माझी चूक तर नाही ना? हें शून्यशोधन करण्यापेक्षा त्यांत जें शिगोशीग भरलें आहे तिकडेच पाहणें अधिक बरें नाही का?"

"कल्पकतेची झेप आणि संवादाचा चुरचुरीतपणा हीं अत्र्यांच्या लेखनाचीं वैशिष्ट्यें आहेत... अत्र्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांत जो एक प्रकारचा कोतेपणा होता तो या नाटकांत नाही. एखादें वेड घेऊन बसलेल्या माणसाची चेष्टा यांत नाही. आपल्या समाजांतील विशिष्ट आणि विचित्र परिस्थितीने निर्माण केलेल्या विसंवादावरच यांतील विनोदाची उभारणी केली असल्यामुळे त्याचा आनंद व्यक्ति-स्थल-निरपेक्ष आहे. यांतील प्रत्येक व्यक्तीची परिस्थिति अशी आहे की तिची तीव्रता आणखी एका अंशाने जरी वाढली तरी ती करुणास्पदच होईल. पण ही मर्यादा न ओलांडता तिला हास्याच्या शिवेच्या आंत ठेवायला लागणारें कौशल्यहि अत्र्यांनी यांत दाखविलें आहे." (ज्योत्स्ना १९३६ डिसेंबर)

'लोकशिक्षण'च्या जुलै १९३८ च्या अंकांत या नाटकावर श्री. ग. ज. गुंजीकर यांनी एक टीका लिहिली आहे. नाटकाच्या विषयाच्या दृष्टीने झालेलें पर्यवसान त्यांना बरोबर वाटत नाही. कथानक सुसूत्र व आटोपशीर असलें तरी तें त्यांना असंभवनीय व अस्वाभाविक वाटतें. पण

अशीं दोष-स्थलें दाखवूनहि ते म्हणतात, “सहजसुंदर दांपत्य-संवादांतलि नर्म विनोद, मोकळेपणा, चुरचुरीतपणा, तडफ, क्वचित् कठोरता व हजर-जबाबीपणा यांमुळे त्यांच्या या नाटकांत स्वाभाविक, मधुर व स्निग्ध वातावरण निर्माण झालें आहे. यामुळेच हे संवाद मनाची पकड घेऊं शकतात. श्री. अत्रे यांनी तरुण-तरुणींच्या मनोव्यापारांचें व भाषणांचें सूक्ष्म निरीक्षण केलेलें दिसतें. म्हणूनच आज त्यांचीं नाटकें लोकप्रिय झालीं आहेत.”

हें सारें सांगून झाल्यावरहि शेवटचा माझा निष्कर्ष काय आहे हें सांगावयाचें राहिलेंच. तो मी एकदमच सांगून टाकतों. वर निवेदन केलेल्या सर्व गोष्टी विचारांत घेऊनहि काय असेल तें असो, मला तें नाटक आवडतें. असा क्वचितच समीक्षक आढळेल ज्याला या नाटकांतील कांहीच आवडलें नाही व ज्याला जें आवडलें त्याची त्याने मोकळ्या मनाने स्तुति केली नाही. पण मला तें आवडतें याचें एवढेंच कारण नाही हेंहि तितकेंच खरें आहे. दांपत्यसुखासाठी लग्नाची बेडी आवश्यक आहे हें कांचन-यामिनी आणि पराग-अरुणा या प्रेम-विवाहित व मैत्री-विवाहित जोडप्यांच्या बाबतींत परिणामकारकतेने या नाटकांत दाखविण्यांत आलें आहे असें मला वाटतें. गार्गी व गोकर्ण यांच्या बाबतींत कांहीसा अतिरंजितपणा या नाटकांत आहे हें मान्य करावेंच लागेल. पण विषम विवाहांतहि दांपत्यसुखासाठी रश्मीने केलेला उपदेश उपयोगाचा आहे असें मला वाटतें. अवधूतहि तसाच अतिशयोक्त असला तरी त्याची समस्या केवळ काल्पनिक नाही. किंबहुना अतिशयोक्ति व अतिरंजनाचे या पात्रांना दिलेले भडक रंग पुसून काढले तर तें वास्तवांतीलच चित्र वाटण्यासारखें आहे. पण याहि गोष्टीमुळेच मला तें नाटक आवडतें हेंहि सर्वस्वीं खरें नाही. त्या नाटकाचा सामग्र्याने माझ्या मनावर जो परिणाम झाला त्यामुळे तें मला आवडतें. या नाटकांत दोष आहेत हें कसें अमान्य करतां येईल ? पण त्या दोषांपेक्षाहि या नाटकांत गुणवत्ता अधिक आहे, त्यांच्यापेक्षा बलवत्तर आहे, अधिक परिणामकारक आहे. या कारणाने तें नाटक मला आवडतें. यांत चित्रित केलेल्या व्यक्तिरेखांच्या द्वारें मनुष्यस्वभावांतील अत्यंत मार्मिक गुणदोषांचा या नाटकांत प्रत्यय घडतो. यांतील व्यक्तींचें विश्व वास्तव जीवनाचा प्रत्यय घडवितें. या कारणां-

साठी यामिनी, कांचन, पराग, अरुणा, रश्मी आणि गार्गी हीं स्वभावचित्रें मला आवडतात. व्यक्तिचित्रण सखोल नसेल, नव्हें नाहीच. पण मनोहर, बहारदार तर खासच आहे. आणि या गुणांचा प्रत्यय जेथे घडतो, त्याच्या पुढे तांत्रिक मोजमापांची मला यत्किंचितहि किंमत वाटत नाही; आणि अशा कलाकृतींत वसणाऱ्या कांही दोषांना अवास्तव, अतिशयोक्त महत्त्व द्यावेसेंहि मला वाटत नाही.

रश्मी – आणखी कांही आक्षेप :

आता शेवटी राहून गेलेल्या एका मुद्द्याचा परामर्श तीन समीक्षकांच्या साक्षीने घेतों. तोहि रश्मीच्या बाबतींतच. श्री. खांडेकरांनी ‘ लग्नाला पुरें वर्ष सुद्धा झालें नसतांना अचानक भेटलेल्या रश्मीपुढे कांचन जो लाळ घोटूं लागतो, तो काय त्याची पत्नी यामिनी हिचें स्वतःच्या शृंगाराकडे दुर्लक्ष होतें म्हणून ? ’ असा प्रश्न केला आहे. या प्रश्नाला उत्तर स्वतः कांचनने दिलें आहे. दुसऱ्या अंकांत कांचन यामिनीला म्हणतो, ‘ तूंच पाहा, लग्नापूर्वीचा तुझा नीटनीटकेपणा, नटवेपणा, नखरेलपणा यांचा मागमूस तरी एका वर्षाच्या आंत राहिला आहे का ? ’

शिवाय, ‘शृंगार शाबूत ठेवण्याचा रश्मीचा सल्ला नाटकाच्या कथानकाच्या दृष्टीने थोडासा अप्रस्तुतच आहे,’ असेंहि श्री. खांडेकर म्हणतात. याशिवाय रा. भि. जोशी यांनी आणखी एक चिंतनीय व विचारार्ह मुद्दा मांडला आहे. ते म्हणतात... “ कारण नेहमीच्या संसारांत रश्मीसारख्या मंगळसूत्र तोडायला निघालेल्या बायका त्यांचे घरंगळलेले मणी पुनः ओवण्याचें जिकीरीचें काम सहसा करीत नसल्यामुळे यामिनीसारख्यांचीं मंगळसूत्रें तुटलेलींच राहण्याची अधिक शक्यता आहे. ” हें श्री. जोशी यांचें म्हणणें ते अभिप्रेत धरतात अशा अवस्थेंत अगदी खरें आहे. पण रश्मी यामिनीचें मंगळसूत्र तोडायला आली असें म्हणणें साफ चुकीचें आहे. हें तपशीलाने मीं दाखविलें आहेच. त्यामुळे हा मुद्दा ‘ लग्नाची बेडी ’ या नाटकाच्या दृष्टीने अगदीच अप्रस्तुत आहे.

'बायांनो, आपला शृंगार शाबूत ठेवा,' असें रश्मी म्हणते तेव्हा बायांनी संसारांतील आपलीं सर्व गृहकृत्यें बाजूला ठेवून अष्टौप्रहर शृंगारचेष्टा करीत राहावें असा तिच्या म्हणण्याचा अर्थ आहे असें खरोखर नाही. रश्मीने दिलेला हा संदेश अप्रस्तुत आहे किंवा तो महत्त्वाचा नाही असें खांडेकरांचें म्हणणें आहे. त्याबाबत श्री. अ. ना. देशपांडे म्हणतात, "बायांनो, आपला शृंगार शाबूत ठेवा आणि आपले नवरे सांभाळा" हा तिने विवाहित स्त्रियांना दिलेला सल्ला यांतच या नाटकाचें साधेंच पण लाखमोलाचें सामाजिक तत्त्वज्ञान साठविलें आहे. एकाच वेळीं खेळकर आणि तत्त्वप्रतिपादक असलेलें हें नाटक प्रेक्षकांना हसवितें, पण हसवितां हसवितां अंतर्मुख करून विवाह संस्थेंतील ठळक दोषांसंबंधी त्यांना विचार करावयाला लावतें.

वंदे भारतम् :

'लग्नाची बेडी' नाटकानंतर अत्र्यांच्या जीवनांतील खऱ्या निर्भेळ कलासक्तीचा, निर्विक्षेप नाट्यसाधनेचा काळ संपतो असें मला वाटतें. मात्र याचा अर्थ अत्र्यांच्या प्रतिभेंतील नाट्य हरवलें, नाटकाची आवड नाहीशी झाली, असा कोणीं करूं नये. पण नाट्यावरील उत्कट भक्ति, एकमेव निष्ठा कमी झाली. जीवनौघांत तें क्रमप्राप्तहि होतें. 'साष्टांग नमस्कारा'पूर्वीची परिस्थिति आता नव्हती. कलमेच्या फटकाऱ्याने सपासप पांच नाटकें लिहून झाल्यानंतर आता कीर्ति, प्रशंसा त्यांच्या मागे धावत होती. अत्र्यांनी कीर्तीच्या मागे धावण्याची आवश्यकता नव्हती. ती शर्यत 'लग्नाची बेडी' नाटकापर्यंत त्यांनी आपले पंचप्राण ओवाळून आता जिंकली होती. आता त्यांना आपल्या पराक्रमासाठी इतर क्षेत्रांची आवश्यकता भासली आणि चित्रपट आणि राजकारण या क्षेत्रांत पराक्रम दाखविण्याच्या ओढीने त्यांनी आपलें तोंड तिकडे वळविलें. पण ऋणानुबंधाचे फासे असे तोडल्याने सहज थोडेच तुटूं शकतात? 'बालमोहन' नाटक मंडळीच्या ममत्वाचे कृतज्ञभावाने बांधलेले ऋणानुबंध कायम होते. अशा अवस्थेंत त्यांचें 'वंदे भारतम्' नाटक जन्माला आलें. आता त्यांना उत्कटतेने राजकारणाने ओढलें होतें. साहजिकच तेंच विश्व त्या वेळीं त्यांच्या समोर होतें. अंतर्मन त्या परिस्थितींत आढळणाऱ्या गोष्टी आपल्या

भांडारांत साठवून घेतच होतें. ‘ बालमोहन ’ नाटक मंडळीला नवीन नाटक हवें होतें. मग उशीर कशाला ? ‘ वंदे भारतम् ’ नाटक जन्माला आलें. ‘ राजकारणाच्या पार्श्वभूमीवर वास्तवांतील समस्या जशाच्या तशा याच नाटकांत प्रथम वापरल्या गेल्या व त्याहि विनोदाच्या पार्श्वभूमीवर हें या नाटकाचें एक डोळ्यांत भरणारें वैशिष्ट्य आहे ’ असें अत्रे सांगतात. ‘ मी कसा झालों ? ’ या आपल्या ग्रंथांत या नाटकाची भूमिका त्यांनी विशद केली आहे. ‘काँग्रेसचें मंत्रिमंडळ अधिकारसूत्रें हातीं घेण्याच्या तयारींत होतें. तोंच ब्रिटिश नोकरशाहीने प्रतिगामी शक्तींशी संगनमत करून जनतेचा विश्वासघात केला. आणि आपल्या बगलबच्चांचें एक हंगामी मंत्रिमंडळ स्थापन केलें. त्यामुळे लोकशाहीच्या पुरस्कर्त्यांना फार मोठा धक्का बसला.’

‘अंतर्मुख होऊन प्रत्येकजण त्या परिस्थितीचा विचार करूं लागला. जनता-क्रांतीला विरोध करणाऱ्या प्रतिगामी शक्तीचें मीहि माझ्या मनाशी विश्लेषण करूं लागलों. ब्रिटिशांच्या परंपरेंत वाढलेले उदारमतवादी, हिंदु आणि मुसलमान जातीयवादी, धर्मांतरवादी अस्पृश्य, आणि वर्णाश्रमवादी स्पृश्य असलीं भिन्न भिन्न मतांचीं आणि विचारांचीं विचित्र माणसें काँग्रेसला विरोध करण्यासाठी परकीय नोकरशाहीच्या निशाणाखाली एकत्र यावींत हें बघून साहाजिकच मला विषाद वाटला. जनतेच्या हातांत सत्ता जाण्यास ह्या प्रतिगामी शक्तींचा विरोध कां असावा ? स्वातंत्र्याची त्यांना भीति कां वाटावी ? त्यांचें हृदयपरिवर्तन घडवून आणणें शक्य आहे काय ? असे निरनिराळे प्रश्न माझ्या डोळ्यांसमोर उभे राहिले.’

‘विचारांतीं ह्या सर्व प्रश्नांचें एकच उत्तर मला मिळालें. तें हें की, अस्पृश्यतेचें आणि जातिभेदाचें उच्छेदन करून धार्मिक आणि सामाजिक समतेच्या पायावर हिंदु समाजाची पुनर्घटना केली आणि जनतेची एकजूट घडवून आणली तरच देशाला स्वातंत्र्य मिळणें शक्य आहे. स्वातंत्र्याच्या मार्गांतील ह्या सर्व राजकीय आणि सामाजिक समस्या आणि त्यांचें मला सुचलेलें उत्तर नाट्यरूपाने जनतेपुढे मांडण्याचा मीं जो प्रयत्न केला, तो म्हणजे माझें ‘ वंदे भारतम् ’ हें नाटक.’

यावरून ‘ वंदे भारतम् ’ प्रमेयप्रधान किंवा समस्याप्रधान नाटक आहे हें स्पष्ट आहे. या समस्येची सुसंगत व नाट्यपूर्ण मांडणी करून दाखविणें यावरच या नाटकाचें यश अवलंबून आहे.

या वैचारिक बैठकीच्या जोडीला त्यांनी तत्कालीन कांहीं स्थानिक चळवळींचाहि उपयोग करून घेतला. सनातन धर्माच्या अभिमान्यांनी भालाकार भोपटकरांच्या पुढारपणाखाली खास पुण्याला आंदोलन केलें होतें. तेव्हा या परिस्थितीचा पुरेपूर फायदा न घेता अत्र्यांनी आपलें विडंबनाचें शस्त्र तीव्रतेने उचललें नसतें तरच नवल. उदारमतवादी, जातीयवादी हिंदु-मुसलमान, धर्मांतरवादी अस्पृश्य, वर्णाश्रमवादी स्पृश्य, परिस्थितीचा फायदा घेऊं इच्छिणारे ढोंगी, दुटप्पी, स्वार्थी, खोटे देशभक्त, यांच्या प्रतीकात्मक सोमेश्वर, कल्याण, सदानंद, त्रिभुवन, गुरुनाथ हीं पात्रें तयार केलीं आणि ‘वंदे भारतम्’ नाटकाचें कथानक आणि व्यक्तींची सृष्टि तयार झाली.

या नाटकासंबंधी ते म्हणतात, ‘ राजकारणाच्या आणि समाजसुधारणेच्या गंभीर प्रश्नावरहि किती मर्मभेदी विनोद करता येतो हें ज्यांना पाहावयाचें आहे त्यांनी ह्या नाटकांतील सोमेश्वर आणि कल्याण ह्यांचे संवाद वाचावेत. कलेची कोणत्याहि तऱ्हेने हानि न करता विशिष्ट मतांचा प्रचार प्रभावी रीतीने कसा करता येतो ह्याचा ‘ वंदे भारतम् ’ हा उत्तम नमुना आहे. ’ ‘ कौमुदी ’च्या खास दिवाळी अंकांत (२-११-१९३७) अत्र्यांनी या नाटकासंबंधी आणखी निवेदन केलें आहे. ते सांगतात, “ या नाटकांत वास्तववादी विनोद आहे. धर्मांतरवादी, सनातनी व सुधारक अशा तीन परस्परविरोधी विचारसरणीच्या त्रिकोणात्मक केंद्रांत या नाटकांतील विनोदाची उभारणी कुठल्याहि तऱ्हेची अतिशयोक्ति न करता किंवा हेतुपूर्ण विनोदाचा तिखट मसाला न घालता अतिशयोक्त विचारसरणीचीं पात्रें निर्भेळपणे रंगविलीं तर कसा विनोद निर्माण होतो याचे सोमेश्वर, सदानंद, त्रिभुवन हे उत्तम नमुने आहेत. ”

रसपूर्ण नाट्याचा अभाव :

स्वतः अत्र्यांनी आपल्या या नाट्यकृतीबद्दल जें सांगितलें तें पाहिल्यावर या नाटकाचा विचार केला असतां काय दिसतें तें पाहावयाचें आहे. या

नाटकांत चुरचुरीत संवाद आहेत व विडंबनाचा तीव्रतेने वापरहि केलेला त्यांत दिसतो. पण बाकीच्या गोष्टींचा मात्र प्रत्यय घडत नाही. तत्कालीन व्यक्तींवर उपहासात्मक, उपरोधी, विडंबनात्मक, वैचारिक टीकाहि आहे. अत्र्यांच्या प्रतिभेचीं प्रमुख वाङ्मयीन वैशिष्ट्येंहि या नाटकांत आहेत. पण या नाटकांत नाट्यमय चैतन्याचा मात्र अभाव दिसतो. 'कलेची कोणत्याहि तऱ्हेची हानि न करता विशिष्ट मतांचा प्रचार प्रभावी रीतीने कसा करता येतो याचा उत्तम नमुना म्हणजे ' वंदे भारतम् ' नाटक आहे ' असें अत्र्यांनी सांगितलें आहे खरें; पण त्या गोष्टीचा प्रत्यय अनेकवार हें नाटक वाचूनहि मला घडला नाही हें येथे प्रांजलपणे सांगावेसें वाटतें. उलट, केवळ चर्चा, केवळ चुरचुरीत संवादाने उत्तम नाटक निर्माण होऊं शकत नाही याचा उत्तम नमुना म्हणून हें नाटक दाखविता येईल असें मला वाटतें. नाटकांतील संवाद नाट्योत्कर्ष साधणारे नसले, त्यांत नाट्य नसलें तर ती सारी कलाकुसर कशी रसहीन वाटते, नाट्याचा ओलावा नसला तर कोरडे शब्द तेवढे कसे उतरतात, याची प्रचीति हें नाटक वाचतांना येते. या नाटकांत केवळ बौद्धिक चतुर चर्चा आहेत. बौद्धिक चर्चेसाठी जवळ असलेल्या सामुग्रीचा अत्र्यांनी भरपूर उपयोग केला आहे, यांतहि शंका नाही. परंतु या नाटकांतील कथानकांत किंवा व्यक्तिचित्रणांत नाट्यमय चैतन्य कांहीच आढळत नाही. नाट्यपूर्ण प्रसंगांचा बहुतांशाने अभाव तर आहेच, पण व्यक्तिचित्रणांचें कौशल्यहि कोठे फारसें आढळत नाही. सोमेश्वर, गुरुनाथ, अलका या प्रमुख पात्रांचें जें परिवर्तन दाखविलें आहे त्यांत कोणतीच कलाकुसर नाही. जें आहे तें सारें ढोबळ व कोणालाहि आकस्मिक, अस्वाभाविक वाटेल असें.

केवळ तत्कालीन यश :

हें नाटक मग रंगभूमीवर तरी कसें यशस्वी झालें असा साहजिकच प्रश्न कोणीहि विचारूं शकेल. तें नाटक रंगभूमीवर येऊन आज १४ वर्षें झालीं आहेत. मला वाटतें इतक्या थोड्या अवधींतहि कालाने त्या प्रश्नाला उत्तर देऊन ठेवलेंच आहे. अत्र्यांच्या इतर नाटकांच्या मानाने आज या नाटकाचे किती प्रयोग होतात हें विचारांत घेतलें म्हणजे या नाटकाला रंगभूमीवर मिळालेलें यश किती तात्कालिक होतें हें सहज दिसून येईल. ' वंदे भारतम् '

या नाटकांत तत्कालीन राजकारण तर आहेच, पण त्याचबरोबर त्यांत तत्कालीन स्थानिक परिस्थितीचेंहि प्रतिबिंब आहे. विनोद, विडंबन तर आहेच. या सामग्रीच्या बळावर तें त्या वेळीं लोकांना आवडलें यांत नवल नाही. या गोष्टीची जाणीव हें नाटक लिहिलें त्या वेळींहि अत्र्यांना असावी असें त्यांच्या या नाटकाच्या प्रस्तावनेवरून दिसून येतें. त्या प्रस्तावनेंत ते म्हणतात, ' विषयाच्या ताजेपणामुळे नाटकांतला बराचसा मालमसाला आज खमंग व गरमागरम वाटला तरी ही तात्कालिक वाफ कांही काळाने आर्जभूत होण्याचा संभव असल्याची लेखकाला जाणीव आहे.' पण या तात्कालिक महत्त्वाच्या रेघोट्यांतून दीर्घजीवि सामाजिक प्रवृत्तीचा आलेख व्यक्त झाला नाही असें खास म्हणता येण्यासारखें आहे. कारण हें नाटक अनेकवार वाचूनहि खऱ्या नाट्याचा प्रत्यय कोठेंच मिळाला नाही. त्यामुळे ' वंदे भारतम् 'मधली मुख्य कथेची रूपरेखा एखाद्या मेळ्यांतल्या नाटिकेला शोभणारी अशी आहे. इतर जडणघडणहि अत्र्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांच्या मानाने कलाहीन वाटते. रसोत्कटतेपेक्षा शब्दचमत्कृतींवर भर देणारें काव्य जसें कवीला न कळत दुय्यम दर्जाचें होतें, तशी या नाटकांची स्थिति झाली आहे.' हा श्री. खांडेकरांचा अभिप्राय या नाटकाच्या बाबतींत निःसंशय पटतो. याच्या पुष्ट्यर्थ कितीतरी पुरावे या नाटकांतून काढून दाखविता येतील.

पर्यवसान तर्कशुद्ध नाही :

कोणत्याहि नाटकाचें यश त्याच्या उत्कट परिणामकारकतेंत असतें आणि ती परिणामकारकता उत्कट आणि प्रभावी व्हावयास समस्येचें झालेलें पर्यवसान तर्कशुद्ध, साहजिक, स्वाभाविक, अटळ आहे असें नाट्यपूर्णतेने नाटकांत वाटलें पाहिजे. या दृष्टीने या नाटकाचें यश, त्यांतील उत्कट नाट्य आणि ' जातिभेद आणि अस्पृश्यता नष्ट झाल्याशिवाय भारताला स्वातंत्र्य मिळणें शक्य नाही ', या प्रतिपाद्य विषयाची परिणामकारक मांडणी, या दोन गोष्टींवर अवलंबून आहे. या दृष्टीने गुरुनाथ, सोमेश्वर, अलका, सदानंद, त्रिभुवन यांच्यांत जें मतपरिवर्तन झालें हें स्वाभाविक तर वाटलेंच पाहिजे पण त्याचबरोबर नाटकाच्या अखेरच्या पर्यवसानाकडे पाहून प्रेक्षकांना ' झालें आहे त्या पर्यवसनापेक्षा वेगळें पर्यवसान होऊंच शकलें नसतें ' असें

वाटलें पाहिजे. त्या मांडणीने व पर्यवसनानें प्रेक्षकांना मानसिक समाधान झालें पाहिजे.

कथानक :

सर गुरुनाथांची कन्या अलका हिच्या वाढदिवसाचा तो दिवस असतो. मराठा लोकपक्षाचा पुढारी सदानंद, धर्मांतरवादी अस्पृश्य, त्रिभुवन व त्याच्यावर प्रेम करणारी ख्रिस्ती तरुणी, माणिक यांचें मदिरापान व नृत्य चालू असतें. तेवढ्यांत 'लोकपक्षाने मंत्रिपद स्वीकारण्याचें नाकारलें आणि गव्हर्नराने कौन्सिलांतील इतर पुढाऱ्यांना तांतडीने पाचारण केलें असून सर गुरुनाथांनाहि तेथे बोलविण्यांत आलें आहे' अशी आनंदाची बातमी घेऊन सर गुरुनाथ येतात व तातडीने गव्हर्नराच्या आमंत्रणाप्रमाणे गव्हर्नमेंट हाउसकडे जातात. अलकाच्या आनंदाला उधाण-भरतें येतें. सर गुरुनाथ मुख्य प्रधान झाले तर आपल्याला आपला खूप स्वार्थ साधता येईल असें सदानंदाला वाटतें. त्रिभुवनच्या सांगण्यावरून तो अलकापुढे प्रेमयाचना करतो. पण अलकाचें दिलीपवर प्रेम असतें. तिच्याप्रमाणे दिलीपहि उच्च शिक्षणासाठी तिच्या मागोमागच विलायतेला जाणार होता. परंतु तेवढ्यांतच महात्मा गांधींच्या स्वातंत्र्याच्या चळवळीला सुरवात होते. त्यांत तो पडतो. पांच वर्षें तुरुंगवास सोसून अलकाच्या वाढदिवसाच्या आदल्या दिवशीं त्याची सुटका होते. त्यामुळे अलका सदानंदाला वचन देत नाही. सनातनी धार्मिक पक्षाचा पुढारी सोमेश्वर आपल्या सनातनी पक्षातर्फे गुरुनाथांचें अभिनंदन करण्यासाठी तेथे येतो. सदानंद, त्रिभुवन व सोमेश्वर हे तिघे एकत्र येतात. राजकीय पक्षांचें विडंबन, विरोध व उपहासपूर्ण अशा विनोदाला त्यांच्या वादविवादांत भरपूर अवसर मिळतो. 'कायदेभंगी सुताळ लोकांनी सतरा वर्षें राजकारणाचा चुथडा करून टाकला. अस्पृश्य धर्मांतर करतात तर त्यांनी खुशाल धर्मांतर करावें,' असें सोमेश्वर सांगतो. खादीधारी दिलीप तेथे येतो व 'हिंदु धर्माचे शत्रु' या शब्दाने सोमेश्वर त्याचे स्वागत करतो. हिंदु धर्म हा देवधर्म नसून राष्ट्रधर्म आहे, हिंदुस्थानला जो आपली मातृभूमि समजतो आणि हिंदुस्थान स्वतंत्र करण्यासाठी ज्याचा आत्मा रात्रंदिवस तळमळतो तो हिंदु, अशी हिंदूंची दिलीप व्याख्या करतो. अलकाची दिलीपशी भेट होते. आता

त्याचा सर्व वेष बदललेला असतो. तिच्या वाढदिवसाची भेट म्हणून खादीची साडी त्याने आणली असते. ती पाहतांच 'बूट पुसायला देखील मी याच्यापेक्षा चांगलं कापड वापरतें' असें ती त्याला सांगते. गुरुनाथ परत येतात. मुख्य प्रधान म्हणून त्यांची नियुक्ति झाली असते. दिलीप त्वेषाने तेथून निघून जातो. निरनिराळे लोक गुरुनाथांचें अभिनंदन करतात. एवढ्यांत दिलीपसह लोकपक्षाचे स्वयंसेवक-स्वयंसेविका गुरुनाथांचा धिकार करावयास तेथे येतात. 'आपल्या वैयक्तिक प्रेमाचा या ठिकाणीं कांही संबंध नाही. मंत्रिपदाचा जर यांनी राजीनामा दिला नाही तर मी याच क्षणीं तुझ्या प्रेमावर पाणी सोडावयास तयार आहे असें समज,' असें दिलीप तिला सांगतो. या पहिल्या अंकाच्या शेवटी 'आता युद्धाला तोंड लागलें. आता त्याचा नाट्यविकास परिणामकारकतेने कसा होईल, इकडे लक्ष वळतें.

'तूं संध्या करीत नाहीस, देवळांत जात नाहीस, महाराबरोबर जेवलास, महारणीबरोबर लग्न केलं, इराण्याच्या हॉटेलांत जाऊन वाटेल तें खाल्लंस, तरी तूं हिंदु, असें दिलीप कल्याणला सांगतो व कल्याण 'आज तुम्ही मला नवीन प्रकाश दाखविला' असें दिलीपला सांगतो. आपल्या बहिणीने स्पृश्य हिंदूप्रमाणे तुळशीची पूजा करावी, देवाची भक्ति करावी हें त्रिभुवनला पसंत पडत नाही. म्हणून तो घरांतली तुळस फेकून देतो, शंकराची तसबीर फेकून देतो, पण फटकारे सोसूनहि जयंती बाळकृष्णाची मूर्ति आपल्या हातून सोडत नाही. एवढ्यांत माणिक तेथें येते व त्रिभुवनला विवाहाचा आग्रह करते. 'आणखी दोन हजार रुपये दिल्याशिवाय आपण तयार नाही' असें तो तिला सांगतो. एवढ्यांत सदानंद तेथे येतो. त्याला तो 'आपलें तत्त्व एक आणि तें म्हणजे पैसा,' असें सांगतो. त्यासांठी मुसलमान होण्याचेंहि कबूल करतो. सदानंद कादरखानकडून लांच घेतो व कोटेश्वराच्या देवळासमोरची जागा आपल्या मालकीची आहे असा अर्ज त्याच्याकडून घेतो. त्यानंतर सोमेश्वर सदानंदकडे येतो. 'गुरुनाथांना आपलं आसन स्थिर ठेवायचं आहे. म्हणून कांहीहि करून मुसलमानांची मर्जी सांभाळणं भाग आहे' अशी तो त्याला थाप देतो. पुढे कल्याण व सोमेश्वर यांची भेट होते. कल्याण दिलीपच्या पुरता भजनीं लागला हें त्याला दिसून येतें. जयंती तेथे येते.

अनुक्रम ७४२०४ दि. ७।८।६२
क्रमांक ११८७९ नों दि. ६।३।६९

कल्याण तिच्या सौंदर्यावर मोहित होऊन तिला सहभोजनाच्या ठिकाणीं नेतो. गुरुनाथांकडे हिंदुमुसलमानांचीं शिष्ट मंडळीं भेटतात. हिंदु आणि मुसलमान दोघेहि कोटेश्वर मंदिराजवळील रिकाम्या जागेवरील आपला हक्क दाखवितात. ' कोटेश्वराचें मंदिर अस्पृश्यांसाठी खुलें करावें, नाही तर त्यासाठी मोठें आंदोलन करूं ' असें दिलीप त्यांना सांगतो. बाहेर मोठी मिरवणूक असतेच. अलकाला दिलीपचें सामर्थ्य पटतें. गुरुनाथ चिंताग्रस्त होतो. सदानंद ' या पेंचप्रसंगांतून बाहेर पडण्याचा खात्रीचा मार्ग आपल्याजवळ आहे ' असें सांगतो व त्याचा मोबदला म्हणून अलकाबद्दल मागणी घालतो व अलकाहि त्याला संमति देते. या अंकांत नाट्यपूर्ण प्रसंग एकहि नाही. चटकदार संवाद व विनोद भरपूर आहे. नाट्यपूर्ण, भावनेला हात लावणारा, असा एकहि प्रसंग नाही.

मुख्य प्रधानांच्या बंगल्यावरच त्यांचा सेक्रेटरी, सदानंद व त्रिभुवन यांच्यांत पैशासाठी झोंबाझोंबी होते. अलका आणि सदानंद यांचा विवाह होणार अशी वृत्तपत्रांत वार्ता येते. अलकाच्या बोलावण्यावरून दिलीप तिला भेटण्यास येतो व 'राष्ट्राच्या कर्तव्यापुढे कौटुंबिक कर्तव्याची काय किंमत आहे ? राष्ट्राची आपत्ति हा भोगाचा काळ नसून त्यागाचा काळ आहे' असें सांगतो. अलकावर त्याचा परिणाम होतो. सदानंदाच्या विरोधाला न जुमानता ती त्याच्या मागे जाते. मंत्रिमंडळांतील गुप्त बातम्या वर्तमानपत्रांत आलेल्या पाहून सर गुरुनाथ अत्यंत संतप्त होतात. सदानंदाच्या टेबलावर गुप्त बातमी पुरविल्याबद्दल पांचशें रुपयांचा चेक त्यांना सापडतो. सदानंदाने गुरुनाथांच्या नांवावर लांच घेतली हेंहि त्यांना कळतें. तेवढ्यांत अलका खादीचें पातळ नेसून तेथे येते व त्यांच्या समोरून निघून जाते. जयंती महार आहे असें कळल्यावरहि कल्याण तिला आपल्या बरोबर नेतो. कादरखान त्रिभुवनला दिलेले पैसे परत मागतो. माणिकहि 'ख्रिस्ती होऊन लग्न करा, नाहीतर पैसे द्या' असें त्याला म्हणते. दिलीप त्रिभुवनला सोडवितो. माणिकलाहि हिंदु धर्मांत येण्याचा उपदेश करतो व त्याला ती तयारहि होते. कोटेश्वराच्या मंदिरासमोर सत्याग्रह होतो. त्यांत अलकाहि सामील होते. सोमेश्वर तेथें येतो. पण पोलिस त्याला मंदिरांत जाऊं देत नाहीत, म्हणून तो अन्याय आहे असें म्हणतो. त्यावर अलका म्हणते,

'तुमच्या देवळांत जायची तुम्हांला बंदी केली तर ती तुम्हांला सहन होत नाही. आणि स्वतःच्या धर्माच्या देवळांत जाण्याची केलेली बंदी हजारों वर्षें तुमच्या बांधवांनी कशी सहन केली असेल ?' बस ! यामुळे सोमेश्वराच्या हृदयांत परिवर्तन घडून येतें व तो म्हणतो, 'तुम्ही काय म्हणतां तें एकदम पटलं. मला देवळांत जाण्याची बंदी करता ? मी साऱ्यांनाच देऊळ खुलें करून टाकतों. या, पाहता काय ?' मंत्रिमंडळाने राजीनामा दिला असून त्यापूर्वी त्याने प्रवेश-बंदीचा हुकूम मागे घेतला, असा सरकारी हुकूम पोलिस इन्स्पेक्टर वाचून दाखवितो. एका महाराच्या पोरीशी कल्याणने लग्न करण्याचें ठरविलें आहे हें सोमेश्वराला त्याच्याकडूनच कळतें. तेवढ्यांत खादीची टोपी घातलेले सर गुरुनाथ तेथे येतात. आणि सोमेश्वराला आपल्या सुनेला आशीर्वाद देण्यास सांगतात. शेवटीं त्रिभुवन धर्मांतराचा विचार सोडतो. सदानंद लोकपक्षांत येतो. गुरुनाथ अलकेचा हात दिलीपच्या हातांत देतात. आणि कोटेश्वराचें मंदिर सर्वांना खुलें होतें. असें 'वंदे भारतम्' नाटकाचें कथानक आहे. त्यावरून भावनोत्कट नाट्याचा प्रत्यय या नाटकांत अजीबात घडत नाही हें दिसून येईल. त्यामुळे तें परिणामकारक होत नाही.

नाटक अयशस्वी कां ?

भावनोत्कट नाट्याखेरीज या नाटकांत इतर सर्व मालमसाला भरपूर असूनहि, पदार्थ मात्र बेचव व्हावा, पाकसिद्धि साधूंच नये, असें झालें आहे. एक चांगलें नाटक निर्माण करण्यासाठी आवश्यक असणारी केवळ वाङ्मयीन सामग्री या नाटकांत भरपूर आहे. नाट्य तेवढें नाही. हें असें कां व्हावें हा विचाराचा प्रश्न आहे. या नाटकाच्या निर्मितीच्या काळांत एखादा गुरुनाथ, सोमेश्वर, अलका किंवा सदानंद अत्र्यांना प्रत्यक्ष येऊन भेटले नाहीत; किंवा त्यांच्या स्वप्नांतहि त्यांच्यापैकी कोणीहि आलेलें नाही. त्यामुळे या नाटकांतील व्यक्तींपैकी कोणीहि या नाटकाचें रसात्मक केंद्र बनूं शकली नाही. राजकारणांत प्रत्यक्षांत त्यांना या सर्व व्यक्ति भेटल्या हें खरें. पण केवळ वास्तव घटना म्हणजे नाट्य नव्हे. जीवनाच्या मातीची कलावंताने आपल्या कल्पकतेने घडविलेली, सचेतनाचा सत्याभास निर्माण करणारी कलाकृति, म्हणजे नाटक. वास्तवांतून नाट्यपूर्ण प्रसंग वेंचावे लागतात आणि

त्यांना, नाट्यरसगंगेंत आधी डुंबवून काढावे लागते म्हणजे वास्तवपूर्ण नाट्य निर्माण होतें. केवळ शाब्दिक उपदेशाने सोमेश्वर, गुरुनाथ, अलका, त्रिभुवन यांच्याप्रमाणे कोणाचेंच हृदयपरिवर्तन घडूं शकत नाही. शिवाय, प्रत्यक्षांत दिलीपसारखीं तंतोतंत मतें असणारा कोणता कॉंग्रेसपक्षीय पुढारी होता हें सांगणें कठीण आहे. स्वतः नाटककाराच्या राजकीय जीवनाला मात्र अशा प्रकारच्या दुहेरी श्रद्धांतून सुरवात झाली होती. या ठिकाणीं क्लेटन हॅमिल्टनने नवीन नाटककाराला केलेला उपदेश आठवतो. तो म्हणतो, ' नाटकाचें (underlying story) कथानक आधी काळजीपूर्वक नाटककाराने तयार करावयास हवें. त्यासाठी त्याने आपल्या स्वाभाविक अनुभवांचा उपयोग करून घेतला पाहिजे. जास्तींत जास्त आपल्या स्वभावचित्रांचा परिचय करून घेतला पाहिजे. आपल्या कल्पनाशक्तीला या कामांत त्याने पूर्णतेने राबवून, चिंतनांत पाहिजे तेवढा वेळ घालवून, आधी संपन्न असें कथानक चिंतनपूर्वक तयार केलें पाहिजे. त्यापूर्वी नाटक लिहिण्याची त्याने घाई करूं नये. कारण तें तयार झालेलें कथानक म्हणजे नाटक नव्हें. किंवा तें संपूर्ण कथानक जसेंच्या तसें देऊनहि नाटक होत नाही. तर हें तयार झालेलें कथानक ही त्याची, नाटक तयार करण्यापूर्वी सज्ज ठेवलेली फक्त सामग्री होय. नंतर तिला रंगभूमीच्या दृष्टीने नाट्यरूप कसें द्यावयाचें या क्रियेला सुरवात होते. त्यानंतर त्याने या आराखड्यांतून वेंचक नजरेने त्यांतील नाट्यपूर्ण प्रसंग वेंचावयाचे. याला तो Judicious exercise of selective process म्हणतो. दुसरें कार्य त्यानंतरचें. तें कार्य म्हणजे त्यांची नाट्यपूर्ण मांडणी करावयाची. याला तो The ultimate patterning of the chosen details for exhibition on stage असें म्हणतो. त्यासाठी त्याने सामान्य जीवनाकडे पुनः धाव घ्यावयाची नाही तर त्याने आपल्या underlying story कडे धाव घ्यावयाची; म्हणजे जिवंत व्यक्तिरेषांचें नाट्यपूर्ण कथानक तयार होतें व त्यांतून जिवंत कलाकृति निर्माण होते. ' ऑरमेरॉड ग्रीनवुड देखील म्हणतो कीं, ' नाटककाराने नाटक लिहितांना आपल्या मनामध्ये वेगळा एक कथानकाचा सांगाडा योजून ठेवावा. किंवा तसा त्याने वेगळा कथानकाचा सांगाडा योजून ठेवला नाही, तरी प्रत्यक्ष नाट्यकृति तयार झाल्यावर त्याला असें दिसून येईल की, त्याने

मनांत योजिलेला कथानकाचा सांगाडा पूर्णतः नष्ट झाला असून त्या ठिकाणीं त्यांतूनच एक कलाकृति निर्माण झाली आहे. [The play-wright may, in the course of writing, conceive as a plot as a separate thing. (Though he need not do so.) But when the play has been finished the ·plot has disappeared. There is only the play.]

' वंदे भारतम् ' नाटक वाचतांना वरील कांही महत्त्वाच्या गोष्टींचें अवधान अत्र्यांना राहिलें नाही असें खास वाटतें. ' वंदे भारतम् ' नाटकांतील कोणत्याहि एका व्यक्तीला केंद्रस्थान कल्पून हें नाटक जन्माला आलेंच नाही. वास्तव म्हणजे नाट्य नव्हें. वास्तवाच्या केवळ कच्च्या मालाला चुरचुरीत संवाद व कल्पक, वास्तव विनोदाची, विडंबनांची जोड दिली की, रसपूर्ण नाटक तयार होऊं शकत नाही, या गोष्टीकडे त्यांचें अवधान या नाटकांत राहिलें नाही. कथानक, समस्या आणि त्याचीं उत्तरें अत्र्यांच्या मनांत आधी तयार असावींत. तीं उत्तरें आधी स्वभावचित्रें डोळ्यांसमोर आणून त्यांच्या द्वारां त्यांनी तीं घेतलीं नसावींत. उत्तर आधी काढलें. कथानकाची आंखणी केली आणि आपलीं उत्तरें देण्यासाठी व्यक्तिचित्रें नुसतीं त्यांत कोंबलीं, असा भास हें नाटक वाचत असतांना निश्चित होतो. वास्तविक यांतील प्रधान व्यक्तींचें परिणामकारक मतपरिवर्तन हें अशा प्रकारच्या कोणत्याहि नाटकाचें रसकेंद्र आहे. पण या नाटकांत तें नाट्यपूर्ण आणि वास्तवपूर्ण नाही. त्यांतहि सनातनी मनाचें, उदारमतवादी राजकारणी पुरुषांचें मतपरिवर्तन इतक्या सहजासहजीं झालेलें प्रत्यक्षांत, वास्तवांत देखील आढळून येणार नाही. त्यासाठी त्यांचें अंतःकरण ढवळून निघालें पाहिजे. 'वंदे भारतम्'मधील बौद्धिक कोट्यांनी, चुरचुरित बौद्धिक चर्चेच्या संवादांनी तें कार्य अशक्य आहे. त्यामुळे ' वंदेभारतम् ' नाटकांत नाट्यहि नाही किंवा परिणामकारकताहि नाही. म्हणून श्री. खांडेकरांनी दिलेला अभिप्राय मला पटतो. वास्तव व कला यांतील भेद अपरिहार्य आहे. ' Life is chronological, art is logical ' हेंच खरें. जीवनांतील घटनाच नाटकांत असतात, पण त्या घटनांचें ' कां ? व कसें ? ' या दोन प्रश्नांचीं

कलाकृतींत समर्पक उत्तरें मिळून वाचक प्रेक्षकांचें आत्मिक समाधान झाल्या-शिवाय कलाकृतीचें साफल्य अशक्य आहे.

पराचा कावळा :

'वंदे भारतम्' नाटकानंतर सहा महिन्यांच्या आंतच अत्र्यांनी 'पराचा कावळा' हें नाटक लिहिलें. 'बालमोहन' नाटक मंडळी सोडून प्रथमच अत्र्यांनी आपलें हें नाटक दुसऱ्या नाटक मंडळीला दिलें. या वेळीं अत्रे पुणें सोडून मुंबईकर झाले होते. म्हणून त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेंत 'प्रस्तुत नाटकांत मुंबईचें वातावरण पदोपदीं भासमान होईल' असें सांगून टाकलें आहे. 'मुंबईच्या आयुष्यक्रमाचें नि परिस्थितीचें माझें अध्ययन अगदीच उथळ नाही, असें सूक्ष्म दृष्टीने पाहणाऱ्या अनुभवी तज्ज्ञांना आढळून येईल' असें ते म्हणतात. या नाटकाचें, अत्र्यांच्या इतर नाटकांपेक्षा, आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. 'जगांत एखाद्या मनुष्याचा नांवलौकिक होऊं लागला म्हणजे त्याचे मित्र म्हणविणारी माणसें पराचा कावळा करून त्याची समाजांत कशी बदनामी करतात, हा माझ्या जीवनांतला एक खराखुरा अनुभव मीं ह्या नाटकांत मांडलेला आहे.' यांत 'पराचा कावळा' या नाटकाच्या उद्देशाचा उल्लेख तर आहेच. पण हा 'माझ्या जीवनांतील एक खराखुरा अनुभव आहे' असेंहि त्यांनी म्हटलें आहे. आपल्या कोणत्याहि नाटकाचा विषय सांगतांना आपला स्वतःचा तसा अनुभव आहे असें मुद्दाम त्यांनीं कोणत्याहि नाटकाच्या प्रस्तावनेंत अगर अन्यत्र कोठेहि सांगितलेलें नाही. तेव्हा लेखकाची स्वतःची अनुभूति या नाटकाच्या जन्मांत निगडित असल्यामुळे साहाजिकच आपण या नाटकाकडे मोठ्या कुतुहलाने व उत्सुकतेने पाहूं लागतों. पण तें पाहतांच या नाटकांतील अवखळ उत्कटताहि प्रत्ययास येते. 'पराचा कावळा' हेंहि एक खेळकरच नाटक. पण नाटककाराच्या वैयक्तिक अनुभवाची त्याला जोड मिळतांच या नाटकांत उत्कटता आली आहे.

वास्तवाचा प्रत्यय घडविणारें नाटक :

'अनिष्ट समाजप्रवृत्तींचें विदारक दर्शन घडविणारें 'पराचा कावळा' हें एक प्रभावी वास्तवादी नाटक आहे' असें अत्र्यांनी या नाटकाचें वर्णन

केलें आहे. आणि नाटक वाचून झाल्यावर या नाटकांत कांही दोष आढळले तरी अत्रे म्हणतात, ‘ तसा प्रत्यय या नाटकांत घडतो ’ हें वाचक सांगूं शकतील, आणि ‘ नाट्यकला प्रवर्तक मंडळी ’सारखी दुय्यम दर्जाची नाटक मंडळी या नाटकाचे प्रयोग ओळीने करीत होती; आणि प्रेक्षक गर्दी करून तें नाटक कित्येक महिने पाहत होते यावरून प्रेक्षकांनी तें आधीच सांगून टाकलें आहे “ मी कल्याणला पाहिलं तेव्हांच ओळखलं ! म्हटलं, माणूस असावा तर असा असावा ! अहो ! माणसाचा चेहरा का कुठे लपतो आहे ? ” हे रावसाहेब अंबादासांचे नाटकाच्या शेवटचे उद्‌गार नाटकाच्या सुरवातीपासून प्रेक्षकांना पटत असतात आणि असल्या सच्छील माणसावर त्याच्या मित्र म्हणविणाऱ्या लोकांनी भलतेंच किटाळ आणावें याबद्दल एका बाजूने त्यांची सारी सहानुभूति आणि दुसऱ्या बाजूने ‘ या बिचाऱ्या सच्छील माणसांचे शेवटीं काय होणार आहे ’ हें पाहण्याकडे शेवटपर्यंत जिज्ञासा कायम असते. कथानकाचा आरंभ, त्यांतून निर्माण झालेली समस्या आणि कथानकाच्या पर्यवसनावरून प्रेक्षकांना होणारें समाधान या नाटकांत पुरेपूर साधलें आहे.

स्वभावचित्रण व कथानक कौशल्यपूर्ण :

कथानकाची गुंफण चातुर्याने केलेली आहे. एकामागून एक येणाऱ्या घटना स्वाभाविकरीतीने विकसित होत गेल्या असून अतिरंजन, अतिशयोक्ति यांचा फारच थोडा वापर या नाटकांत आहे. कांही स्वभावचित्रें अत्यंत चातुर्याने रंगविलीं असून रावसाहेब अंबादासांच्या स्वभावचित्राकडे पाहिलें म्हणजे कोणालहि कोल्हापुरी घरंदाज व्यक्तीलाच आपण प्रत्यक्ष पाहत आहोंत याचा प्रत्यय घडतो. भांड्रूप आणि मुकुंद ही जोडगोळी, स्वतःला मागे ठेवून शहाजोगपणे इतरांसंबंधी लावालावी करणाऱ्या आणि आपल्या या स्वभावापायीं दुसऱ्याच्या जीवनांत विष कालवणाऱ्या व्यक्तींचे, अपूर्व नमुने आहेत. असे मित्र जीवनांत भेटले म्हणजे कल्याणवर पुत्रवत् प्रेम करणाऱ्या भाईलालसारख्या विचारी माणसाचीहि ते कशी सहज दिशाभूल करूं शकतात हें अत्र्यांनी मोठ्या कलाकुसरीने दाखवून दिलें आहे. अनेक ठिकाणीं अवखळ व असंबद्ध अशा विनोदाने हें कथानक डागळलें असतांहि मनुष्यस्वभावाचें मोठें मार्मिक व प्रत्ययकारी दर्शन या

नाटकांतील व्यक्तिरेषांच्या द्वारें घडतें. व्यक्ति कोठेहि कथानकाच्या आहारीं गेलेल्या आढळत नाहीत. भांड्रूप आणि मुकुंद यांचा लावालावी करणारा कंपू, दिसेल तसेंच सत्य मानणारा मनुष्यस्वभाव, ज़ीवनांत निर्सगतः येणारे कांही चमत्कारिक योगायोग स्वाभाविक वाटतात. या सर्व दुव्यांत एकच घटना सर्वस्वीं योगायोगावर अवलंबून आहे. वासंती आत्महत्येसाठी समुद्रावर जाते त्या वेळीं भाईलाल ईश्वराप्रमाणे तेथे कसे प्रकट होतात हें, तो केवळ योगायोग आहे, यापेक्षा अन्य युक्तिवादाने पटवून देता येत नाही. शारदा आत्महत्येसाठीं जाते त्या वेळीं कोदंड जसा योगायोगाने तेथे येतो, तसेंच हें.

औचित्याचा अभाव :

दुसऱ्या अंकांतील सुरवातीचा रावसाहेब अंबादास आणि न्हावी यांचा संवाद औचित्याला धरून नाही. या नाटकांत वास्तविक त्याचें प्रयोजनच नाही. दुसऱ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशाचें प्रयोजन अंबरनाथाने कल्याणच्या नांवाने बनावट पत्रें लिहिलीं; त्यांपैकी एक त्याने कांताला दिलें व कल्याणचें तिच्यावर प्रेम आहे असा खोटाच बनाव केला, यासाठी आहे. तें कार्य या प्रवेशांतील सुरवातीच्या भागाने कांहीच केलें नाही. उलट यांत औचित्याचा लवलेशहि वाटत नाही.

औचित्याला धरून होणार नाही व तो भाग नाटकांतून वगळला तर नाटकाचें कांही नुकसान होणार नाही असाहि कोठे कोठे विनोद या नाटकांत आहे. उदाहरणच द्यावयाचें झाल्यास अंबादास व वासंती यांच्यांतील खालील संवाद पाहावा.

अंबादास :—पाहूं काय काय भानगडी भरल्या आहेस या तुझ्या विलायती झोळण्यांत ? (बॅग उघडून एक एक जिन्नस बाहेर काढतो)... अं ... काय ग हें ? हें हें सेफ्टी वस्तऱ्याचं पातं कशाला ठेवलं आहे यांत ?

वासंती :—पेन्सिली करायला.

अंबादास :—पेन्सिली करायला वस्तऱ्याचं पातं ! मला बनवतेस होय ! मुंबईला येऊन चांगली तयार झालीस अं तूं ?

हा संवाद आठवला म्हणजे नाटकाचा प्रयोग आठवतो. प्रेक्षक सारें नागपूरचें व्यंकटेश थिएटर या संवादाने डोक्यावर घेत असत. आता अशा संवादाचें खरोखर या नाटकांत प्रयोजन आहे का ? याला उत्तर वर आलेंच आहे. असे कांही प्रकार नाटकांत आढळत असले तरी ही परिणामकारक खेळकर सुखात्मिका आहे असेंच म्हणावेसें वाटतें.

मी उभा आहे ! :

'वंदे भारतम्' नाटकानंतर दहा महिन्यांच्या आंतच अत्र्यांनी आपलें 'मी उभा आहे' हें नाटक लिहिलें. त्या वेळीं पुण्याला काँग्रेसच्या राजकारणांत अत्रे आघाडीवर होते. त्यांनी पुणें म्युनिसिपालिटीची निवडणूक सारें बळ खर्च करून लढविली. या निवडणुकींत ते अग्रेसर होते. आणि पुढे निवडून आल्यावर स्टँडिंग कमेटीचे अध्यक्ष झाले. या काळांत त्यांना म्युनिसिपालिटींतील अनेक गोष्टींचा प्रत्यक्ष अनुभव घेतां आला. निवडणुकी लढवितांना उमेदवारांच्या, पक्षोपपक्षांच्या, अनेक खटपटी लटपटी जवळून पाहता आल्या. मतदारांसमोर जाऊन त्यांना निवडणूक प्रचार करावा लागला. त्या कार्यात त्यांना मतदारांचे इरसाल नमुने दिसले. कांही उमेदवारांना म्युनिसिपालिटी म्हणजे आपली मिरासदारीच वाटते व ती टिकवून ठेवण्यासाठी ते कोणत्या थराला जातात, एखादा अमली पदार्थ घेतलेल्या माणसाप्रमाणे ते कसे वागतात, हें त्यांना दिसून आलें. या सर्व गोष्टींच्या पार्श्वभूमीवर त्यांनी 'मी उभा आहे' या नाटकाची उभारणी केली.

वास्तवांतील प्रतीकात्मक स्वभावचित्रें :

राजकीय विषयावरचें अत्र्यांचें हें दुसरें नाटक. पण या वेळीं सुदैवाने नाट्यपरिपोषक अशी गोष्ट घडून आली. 'मी उभा आहे' या नाटकाचा विचार करतांना त्यांच्या मनांत आधी वेगवेगळीं व्यक्तिचित्रें उभीं राहिलीं. तीं चित्रें वेगवेगळ्या प्रवृत्तींच्या प्रतीकासारखीं होतीं. अशा वेगवेगळ्या प्रवृत्तींच्या प्रतीकात्मक व्यक्ति जीवनविश्वांत एका ठिकाणीं आल्या, तर त्या व्यक्तींच्या प्रवृत्ति-वैशिष्ट्यामुळे तें विश्व कसें असूं शकेल याचा आधी विचार केल्यामुळे त्यांतून निर्माण झालेलें कथानक त्या नाटकांतील व्यक्ति वैशिष्ट्या-

मुळेच निर्माण झालें असें आपल्याला सहज दिसून येईल. व्यक्तीला, तिच्या स्वभावधर्माला, व परिस्थितीला प्राधान्य मिळाल्यामुळे त्यांत सजीवता आली. प्रसंगांची वेंचक निवड करतांना नाट्यदृष्टि ठेवल्यामुळे नाट्यपूर्णताहि या कथानकांत आली.

आपल्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत अत्रे म्हणतात, " म्युनिसिपालिटीच्या निवडणुकीचा आणि कारभाराचा गेल्या सात महिन्यांचा मला आणि माझ्या सहकारी मित्रांना जो प्रत्यक्ष अनुभव आला त्याचा हें नाटक लिहितांना मीं भरपूर उपयोग करून घेतलेला आहे....सामान्यतः स्थानिक स्वराज्याच्या कारभारांत आणि निवडणुकींत जे अनिष्ट आणि दूषणास्पद् प्रकार चहूंकडे चालले असल्याचें आढळून आलें त्यांचाच मीं मोकळ्या मनाने उल्लेख केलेला आहे..." त्यांनी हें नाटक लिहिण्याचा आपला निष्कर्षहि स्पष्ट केला आहे...'निवडणुका पक्षनिष्ठ झाल्याशिवाय त्यांतील अनिष्ट घातुकपणा नाहीसा होणार नाही. स्थानिक स्वराज्याच्या कारभारांतील बेबंदशाहीला आळा बसणार नाही आणि देशांत खऱ्या लोकशाहीची प्रतिष्ठापना होणार नाही.'

याच विषयावर माधवराव जोशी यांचें 'स्थानिक स्वराज्य' अर्थात् 'म्युनिसिपालिटी' (१९२५) आणि श्री. वि. स. खांडेकर यांचें ' रंकाचें राज्य ' (१९२०) हीं आणखी दोन नाटकें आधीच आलेलीं आहेत. त्यांपैकी खांडेकरांचें 'रंकाचें राज्य' या नाटकाची आज फार थोड्यांना आठवण असेल. कारण रंगभूमीवर तें फारसें यशस्वी झालेंच नाही. पण 'स्थानिक स्वराज्य' अर्थात् ' म्युनिसिपालिटी ' या नाटकाची तशी स्थिति नाही. तें नाटक रंगभूमीवर इतकें गाजलें की माधवराव जोशी यांचें नांव कोठेहि निघालें तर त्यांच्या नांवाबरोबर ' म्युनिसिपालिटी ' या नाटकाची न चुकता आठवण येतेच. आज या नाटकाचें नांव कोठे ऐकूं येत नसलें तरी मराठी रंगभूमीवर जीं थोडीं मराठी नाटकें अत्यंत गाजलीं त्यांत ' म्युनिसिपालिटी ' या नाटकाचा समावेश होतोच. याची जाणीव अत्र्यांना असल्यामुळे त्यांनी आपल्या ' मी कसा झालों ? ' या ग्रंथांत त्यांच्या ' मी उभा आहे ' या नाटकांत आणि माधवराव जोशी यांच्या ' म्युनिसिपालिटी ' नाटकांतील भूमिकांत

असलेला फरक विशद केला आहे. ते म्हणतात, "माधवरावांना म्युनिसिपालिटीच्या बेबंदशाहीचें, कारभाराचें एक व्यंगचित्र काढावयाचें होतें. शिवाय म्युनिसिपालटीसंबंधी त्यांची माहिती ऐकीव होती...पण त्यांना एक नुसतें हास्यकारक व्यंगचित्र रेखाटावयाचें असल्याने बारक्यासारक्या तपशीलाची माहिती मिळविण्याची त्यांना जरुरी नव्हती. म्युनिसिपालिटीच्या कारभाराचें त्यांना एक ढोबळ चित्र उभें करावयाचें होतें. माधवरावांना राजकीय दृष्टिकोण नव्हता. त्यामुळे स्थानिक स्वराज्यांतील निरनिराळ्या दोषांची तात्त्विक चर्चा त्यांना करता येणें अशक्य होतें आणि ती त्यांची आकांक्षाहि नव्हती. म्युनिसिपालिटीमध्ये निरनिराळ्या हेतूंनी जमा झालेल्या मतलबी माणसांच्या स्वभावांचे इरसाल नमुने माधवरावांनी आपल्या वैशिट्यपूर्ण विनोदाने रंगविले आणि म्हणूनच त्यांचें तें नाटक अतिशय लोकप्रिय झालें. स्थानिक स्वराज्याच्या निवडणुकीकडे आणि कारभाराकडे पाहण्याचा माझा दृष्टिकोण वास्तववादी आणि तात्त्विक होता. केवळ त्याचें अतिशयोक्त आणि भडक चित्र रंगवून लोकांचें रंजन करावयाचें नव्हतें. मला त्यांच्या डोळ्यांत अंजन घालायचें होतें. माझा हा तात्त्विक दृष्टिकोण मीं नाटकाच्या प्रस्तावनेंत स्पष्ट केला आहे."

अत्र्यांनी त्यांच्या 'मी उभा आहे' व माधवराव जोशी यांच्या 'म्युनिसिपालिटी' या नाटकांतील दाखविलेला फरक जितका मार्मिक तितकाच खराहि आहे. किंबहुना 'मी उभा आहे' हें नाटक पाहत असतां आपण नगरपालिकेच्या परिसरांत उभे आहोंत असें वाटतच नाही. आपण नगरपालिकेच्या निवडणुकीच्या धामधुमींत आहोंत असेंच प्रथम वाटतें. आणि 'मी उभा आहे' या नाटकाच्या नांवावरून आपलें लक्ष वेधतें तें निवडणुकीसाठी उभ्या राहिलेल्या उमेदवाराकडे. त्या अनुषंगाने नगरपालिकेच्या कारभारांतील ज्या गोष्टी उघड्यावर पडतात तेवढाच नगरपालिकेचा या नाटकांत संबंध येतो. माधवराव जोशी यांच्या नाटकांत निवडणूक आहे. पण त्यांच्या नाटकाने पारध केली ती नगरपालिकेची. सामान्य जनतेच्या करमणुकीसाठी विडंबनात्मक चित्रें कौशल्याने रंगवून त्यांचें रंजन करणें एवढाच त्यांचा हेतु होता. व त्यांचें माध्यमहि तितकेंच उथळ आणि उघड होतें. 'मी उभा आहे' या

कलाकृतीला तात्त्विक बैठक तर आहेच पण त्याजबरोबर तें नाटक एक अभिजात कलाकृति आहे. किंवा माधवराव जोशी आणि अत्रे यांच्या नाटकांचा विषय एकच असला तरी दोघांच्या भूमिका उघड उघड वेगळ्या आहेत. त्यांच्या नाटकांचें स्वरूप वेगळें आहे. मार्ग भिन्न आहेत; आणि तीं वेगळ्या प्रेक्षकांसाठी आहेत. 'म्युनिसिपालिटी' नाटकाने सामान्य प्रेक्षकांची भरपूर करमणूक होत असली तरी त्या नाटकांतील विनोद व वातावरण अभिजनांना खालच्या पातळीवरचें वाटतें. तसें 'मी उभा आहे' हें नाटक पाहून होत नाही. किंबहुना अत्र्यांचें नाटक सामान्य पीटवरील प्रेक्षकांसाठी आहे, त्यापेक्षाहि तें अधिकतर अभिजनांसाठी आहे. कारण केवळ रंजन हा अत्र्यांचा हेतु नसून एका विशिष्ट तत्त्वाचें प्रणयनहि त्यांत त्यांना करावयाचें आहे. या दोन नाटककारांच्या भूमिकांतील फरक काय आहे हें आपण श्री. ना. सी. फडके यांची साक्ष घेऊनहि सांगूं शकूं. ते म्हणतात, " अत्र्यांच्या प्रहसनांचं सामर्थ्य त्यांच्या विषयांत नाही. कथानकांत नाहीं. प्रसंगाच्या मनोहर गुंफणींत नाही. रेखीव चित्ताकर्षक स्वभावदर्शनांत नाही. त्यांच्या प्रहसनांचं आकर्षण अथवा सामर्थ्य एकच ! विनोद; आणि तो देखील उच्च प्रतीचा ! मोहक, संयमित सहानुभूतीच्या ओलाव्यानं मृदु आणि सहृदय वाटणारा विनोद नव्हें, तर बेफाम विनोद. "

" माधवराव जोश्यांच्या नाटकांत ती हौस (हसण्या-खिदळण्याची) भागत होती. परंतु ती भागवून घेतांना आपण आपल्या उंच पातळीवरून खाली उतरलों आहोंत अशी सुशिक्षित समाजाला शरम वाटण्यासारखी होती. जोश्यांच्या नाटकांत विनोद होता, अगदी भरपूर होता. परंतु ग्राम्यपणा, अश्लीलपणा, बीभत्सपणा हे त्याचे स्थायीभाव होते.... परंतु उपहास इतका ठासून भरलेला आहे की स्थानिक स्वराज्याचं स्वरूप लोकांनी किती किळसवाणं करून टाकलं आहे व म्युनिसिपालिटींत प्रत्येक व्यक्ति मतलबीपणानं किती बरबटली आहे याचं इतकं सुंदर वर्णन हजार पानांच्या निबंधांत देखील करतां आलं नसतं. परंतु नाटकांतला उपहास जळजळीत असावा यासाठी तो ग्राम्य असायलाच हवा असं नाही. हें अवधान जोश्यांनी ठेवलं नाही. सभ्यतेची मर्यादा न सोडतां तीव्र उपरोध साधण्याची ताकद त्यांच्या लेखणींत नव्हती

असं वाटल्यास म्हणा. परंतु अत्र्यांच्या विनोदापेक्षा जोश्यांचा विनोद जळत्या उपरोधानं अधिक भरला होता हें जसं खरं त्याचप्रमाणे हेंहि खरं की जोश्यांच्या नाटकांतील विनोद सुशिक्षित सभ्यांच्या अभिरुचीला सोसण्यासारखा नव्हता. जोश्यांच्या नाटकाचा तोंडावळा नाटकापेक्षा तमाशासारखाच अधिक होता. जें तमाशासारखं नाही परंतु जें केवळ दोन घटकांच्या करमणुकीसाठी लिहिलेलं संपूर्ण विनोदी आहे असं नाटक लोकांना हवं होतं. त्या वेळची नेमकी ही गरज अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकानं भागविली..."

"ज्या ठिकाणी त्यांनी 'साष्टांग नमस्कार' घातला त्याच ठिकाणीं 'मी उभा आहे' मध्ये ते उभे असलेले दिसतात." श्री. ना. सी. फडके यांच्या वरील अवतरणांतील सारींच मतें मला मान्य आहेत असें नाही. अत्रे यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील विनोदाबद्दल कै. तात्यासाहेब केळकरांनी त्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या वेळीं जाहीर रीतीने जें सांगितलें त्याचा निर्देश मागे आला आहेच. पण या अवतरणावरून श्री. फडके यांनीहि अत्रे आणि माधवराव जोशी यांच्या दोघांच्या नाटकांत जो भेद दाखविला आहे तो ढोबळमानाने का होईना, या दोन नाटककारांतील फरक दाखविण्याच्या— दृष्टीने हें अवतरण द्यावेसें वाटलें.

दोन परस्परविरुद्ध अभिप्राय :

या नाटकाच्याबाबत श्री. खांडेकर यांनी 'मी उभा आहे' या नाटकासंबंधी लिहितांना अत्र्यांचें हें सर्वांत नीरस नाटक आहे असें म्हटलें आहे. तर श्री. मा. का. देशपांडे यांनी, 'या नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना उपयुक्त व विचारप्रवर्तक आहे व त्या कल्पनेचा आविष्कारहि निर्दोष नसला तरी परिणामकारक रीतीने केलेला आहे हें पाहून समाधान वाटतें...तसेंच निवडणूक शास्त्रांतील जाहीरनामे, थोर व्यक्तींचे आशीर्वाद, लांच, दुतोंडीपणा इ. तंत्रविषयांचा आविष्कारहि उत्कृष्ट तऱ्हेने केलेला आहे. याप्रमाणे 'मी उभा आहे' मधील उपहास मर्मभेदक व ओजस्वी तऱ्हेचा आहे' असा अभिप्राय दिलेला आहे. दोन अभिप्रायांपैकी कोणता समर्पक आहे हें आपण पाहूंच.

निवडणूक-विश्वांत आढळणारीं व्यक्ति-चित्रें :

या नाटकांतील स्वभावचित्रें कोणती एक विशिष्ट व्यक्ति नसून एका एका प्रवृत्तींचीं प्रातिनिधिक तीं चित्रें आहेत हें ' मी उभा आहे 'चें अवलोकन करतां चटकन लक्षांत येतें. त्यांना अत्र्यांनीहि mass characters म्हटलें आहे. नगरपालिकांच्या निवडणुकांत पक्षापेक्षा व्यक्तीच नगरपालिकेंत जावयास अधिक आसुसलेल्या असत, आजहि आहेत. ही वस्तुस्थिति आहे. तेव्हा ' मी उभा आहे ' या नाटकाची पार्श्वभूमि केवळ काल्पनिक नाही. ती वास्तवावर अधिष्ठित आहे. आणि अशा वास्तवावर अधिष्ठित पार्श्वभूमीला नाटककाराच्या वैयक्तिक प्रत्यक्षानुभवाचा आधार आहे. त्यामुळे या कथानकांत उत्कटता साहजिकच आली आहे. पण माध्यम विनोदाचें असल्यामुळे सर्व वातावरण खेळकर आहे. या नाटकांतील कोणतेंहि स्वभावचित्र विनोदी नाही. पण या नाटकांत उपयोगांत आणलेल्या विडंबन, उपहास, उपरोध, अतिशयोक्ति, विसंगति आदि विनोदाला परिपोषक अशा शस्त्राच्या वापराने त्यांत भरपूर विनोद निर्माण होतो; व त्यांतूनहि विचारप्रवर्तनाचें काम होतें. गोवर्धन, बलदेव, भाई पोळ, ताई टोळ, भीमाशंकर, चक्रदेव आणि पितांबर हीं या नाटकांतलीं प्रातिनिधिक स्वभावचित्रें. व्यक्तिनिष्ठ उमेदवारांचा गोवर्धन प्रतीक आहे तर बलदेव मतदारांच्या विश्वाचा प्रातिनिधिक आहे. निवडणुकींत प्रचार तितकाच महत्त्वाचा असतो. त्या प्रचाराचें महत्त्वाचें साधन वृत्तपत्रें असतात. अशा वृत्तपत्रांचा प्रातिनिधिक चक्रदेव आहे. उमेदवारांच्या प्रचाराला प्रचारक व्यक्तींची आवश्यकता असते. अशा व्यक्तींचे पितांबर, भाई पोळ, ताई टोळ नमुने आहेत. व निवडणुकांच्या निमित्तानें नवीन निर्माण होणाऱ्या तात्कालिक पक्षांचा प्रतिनिधि भीमाशंकर आहे. सारांश, निवडणुकांच्या धामधुमींत ज्या ज्या गोष्टी प्रामुख्याने हालचाल करीत असतात अशा सर्वांचा समावेश या नाट्यविश्वांत आहे.

कथानक :

स्वतःच्या स्वार्थासाठी नगरपालिकेचें सभासदत्व म्हणजे आपली मिरासदारी आहे असें गोवर्धन समजतो. पण त्यासाठी आपल्या मतदारांसाठी

कांही केलें पाहिजे असें त्याला वाटत नाही. मतदारांना पैसा दिला की त्याचीं मतें आपल्याच पेटींत पडतात, या गोष्टीवर त्याचा ठाम विश्वास असतो. त्या गृहस्थाच्या किरायाच्या चाळी असतात. पण कित्येक वर्षांत त्या चाळींची त्याने कधीच दुरुस्ती केलेली नाही. भाडेकरी तेथे कसे राहत असतील याची त्याने कधीच फिकीर केली नाही. नाटकाची सुरवात होते तेव्हा खऱ्या लोकशाहीचा कारभार प्रस्थापित करण्यासाठी आणि लोकशाहीची बदनामी करणाऱ्या पुंडांना म्युनिसिपालिटीबाहेर काढण्यासाठी कॉंग्रेसने निवडणुकी लढविण्याचा निर्णय घेतला. गोवर्धनाला नगरपालिका म्हणजे आपली मिरासदारी आहे, स्वार्थासाठी चरण्याचें कुरण आहे, असें वाटत असतें. त्याने पुनः नगरपालिकेंत जाऊं नये अशी त्याची पत्नी, गिरिजा हिची मनापासून इच्छा असते. नव्हें त्यासाठी गोवर्धनला विरोध करण्याची तिची तयारी असते. पण गोवर्धन तिचें ऐकत नाही. त्यासाठी कॉंग्रेसचें तिकिट मिळावें म्हणून कॉंग्रेस पार्लमेंटरी बोर्डाला तो अर्ज करतो. पैसा चारला कीं मतदार आपलीं मतें देतात या गुमींत तो आपल्या चाळींत कांहींच सुधारणा करीत नाहीं उलट ' राहायचें नसेल तर चालते व्हा ' असें स्पष्ट सांगतो. भाऊबीजेच्या दिवशीं ती सभा चालू असते. गिरिजा आपला भाऊ–प्रमोद याची वाट पाहत असते. गोवर्धन, प्रमोद व पितांबर वकील यांना कॉंग्रेस पार्लमेंटरी बोर्डाजवळ त्याची निवड करावी म्हणून भीड घालण्यास सांगतो. महिला मंडळ प्रमोदची प्रेयसी प्रामिला, हिची स्त्रियांच्या जागेसाठी निवड करते. प्रमोदला हें पसंत नसतें. पण त्याचें ती ऐकत नाही. तेवढ्यांत भीमाशंकर व गोवर्धन परत येतात. कॉंग्रेसचें तिकीट गोवर्धनला न मिळतां तें प्रमोदला मिळतें. त्यामुळें गोवर्धनला अपमान असह्य होतो. कॉंग्रेसवर सूड घेण्याचा गोवर्धन निश्चय करतो. भीमाशंकर, चक्रदेव व पितांबर त्याला मदत करण्याचें आश्वासन देतात. व गोवर्धन सोन्यामारुति पक्षातर्फे आपलें नांव ' दुष्काळ ' पत्रांत जाहीर करण्यास सांगतो. गिरिजेने प्रमोदला ओवाळण्यासाठीं आणलेलें ताट गोवर्धन उलथून लावतो. व भाऊबीजेच्या ओवाळणीशिवाय प्रमोदला तेथून जावें लागतें.

नाना तऱ्हेच्या थापा देऊन भीमाशंकर, चक्रदेव व पितांबर गोवर्धनच्या पैशाचा अपहार करतात. प्रमोदला शिव्या देण्यासाठी प्रामिलेच्या विरुद्ध

ताई टोळला उभी करण्याचा डाव टाकतात. प्रमोदनेच तिचा जाहिरनामा प्रसिद्ध करूं नका असें सांगितल्यामुळे 'दुष्काळ' पत्रांत तो छापला नाही असें खोटेंच सांगतात व प्रमोदच्या कारस्थानामुळे ताई टोळ उभी असल्याची शंका व्यक्त करतात. कांही वेळाने ताई टोळ प्रमोदशी लघळपणा करीत असतां प्रमिला तेथे येते व मुद्देमालासह चोर सांपडला असें तिला वाटतें. दोघांचें भांडण होतें. प्रमिला गोवर्धनच्या सोन्यामारुति पक्षाला येऊन मिळते. भीमाशंकर शंकराचार्यांच्या अध्यक्षतेखाली गोवर्धनला आशीर्वाद देण्याचा समारंभ घडवून आणतात व त्याच्याकडून खूप पैसा उकळतात. गिरिजा त्याची (गोवर्धन) खूप कानउघाडणी करते व त्यानें ड्रेनेजच्या योजनेंत एक लक्ष रुपयांचा अपहार केला ही गोष्ट जाहीर करण्याची धमकी देते.

तिसऱ्या अंकांत सर्व दृश्य बदलतें. चक्रदेवचें 'दुष्काळ' पत्र कॉंग्रेसचें पत्र बनतें. 'दाजीसाहेबांची बायको घराबाहेर पडणार व एक सुशिक्षित महिला घरांत पडणार' असा मजकूर 'दुष्काळ' पत्रांत प्रसिद्ध होतो. ताई टोळ राजीनामा देणार असें आश्वासन त्यांनी दिलें असतां अजून तिने राजीनामा कां दिला नांही असें प्रमिला चक्रदेवला विचारते. तेवढ्यांत गोर्वधन तेथे येतो व चक्रदेवने ड्रेनेजचें रहस्य 'दुष्काळ' पत्रांत छापूं नये म्हणून चक्रदेवच्या पाया पडतो. प्रमोद व हातांत काठी घेऊन गिरिजा तेथे येतात. गिरिजा गोवर्धनला तिथून घालविते व संतापाने हातांतील छडीचे फटकारे चक्रदेवला देते. चक्रदेव विव्हळतो व बाहेर हें कुणाला सांगूं नका अशी विनवणी करतो. ते जातात तेवढ्यांत प्रमिला हातांत छडी घेऊन तेथे येते. बलदेव, घरमालक भोपळे आदि मतदार भीमाशंकरची खूप फजीती करतात. प्रमिलेला सर्व गोष्टी कळतात आणि ती आपल्या उमेदवारीचा राजीनामा देते. गोवर्धनला त्याच्या साथीदारांनी फसविलें हें स्पष्ट दिसतें. गोवर्धनवर त्याने खोटे मतदार आणले व मतदारांना पैसे दिले अशी तक्रार करण्यांत येते. त्याला राजीनामा द्यावा लागतो. आणि तो प्राण द्यावयास निघतो. गिरिजा त्याला अडवते. 'हा पराभव तुमचा नसून तत्त्वांचा पराभव आहे' असें प्रमोद त्याला सांगतो. दोघे प्रेमाने भेटतात व शेवटी प्रमोद म्हणतो,

‘ काँग्रेसच्या या राजकीय स्थानिक स्वराज्याचा विजय होवो आणि खऱ्या लोकशाहीच्या प्रचाराचा जनतेंत प्रसार होवो हीच इच्छा.’ असें या नाटकांचें कथानक आहे.

या नाटकांतील विषयाचें प्रतिपादन परिणामकारक आहे. त्या परिणामकारकतेला गोवर्धनाच्या मत परिवर्तनाची आवश्यकता नाही. या नाटकांत कल्पिलेल्या प्रमुख पात्रांच्या यथातथ्य चित्रणामुळे ती परिणामकारकता आली आहे. या स्वभावचित्रणांत सखोलता नसली तरी व्यक्तिविषयींच्या रेखा स्पष्ट आहेत. विषयाशी विसंगत निश्चित नाहीत. त्यांच्या क्रिया त्यांच्या स्वभावधर्माशीं व प्रतिपाद्याशीं सुसंबद्ध आहेत. त्यामुळें हें नाटक नीरस तर निश्चित नाही. एक खेळकर सुखात्मिका या दृष्टीने हें नाटक रोचक आहे. निरनिराळ्या प्रकारच्या मनुष्यस्वभावांचे यथातथ्य, वैचित्र्यपूर्ण मासले या नाटकांत पाहावयास मिळतात. आणि त्यांच्या द्वारा झालेल्या विनोदाचा दर्जा खालच्या पातळीवरचाहि निश्चित नाही. सखोल नसेल पण खेळकर नाट्यहि या नाटकांत नाहीच असें म्हणणें अन्यायाचें होईल.

पाणिग्रहण :

ज्याला खेळकर सुखात्मिका म्हणतां येईल असें आजवर प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांतील अत्र्यांचें शेवटचें स्वतंत्र नाटक म्हणजे ‘ पाणिग्रहण ’ नाटक होय. आपल्या इतर भावंडांप्रमाणे हेंहि नाटक विनोद-प्रधान आहे. ‘ प्रेम की पैसा ’ हा या नाटकाचा विषय ‘ शिळ्या कढीला ऊत ’ आल्याप्रमाणेच आहे, अशी अत्र्यांनी स्वतःच कबुली दिली आहे. या नाटकासाठी त्यांनी आपल्या ‘ दिल की बात ’ हिंदी चित्रपटकथेचा उपयोग केला असल्याचें सांगितलें आहे. “ परिचित विषयहि पुनः किती मनोरंजक व नाट्यपूर्ण करून दाखविता येतो हें दाखविण्याचा मीं या नाटकांत यशस्वी प्रयत्न केला आहे. ह्या नाटकांतील गंभीर प्रसंग जितके हृदयस्पर्शी आहेत तितकाच त्यांतला विनोद अत्यंत अभिनव आहे. चित्रपटाच्या व्यवसायांत भेटलेल्या एका मूर्ख उल्लू धनिकाचें व्यंगचित्र मीं घोडके या पात्रांत रेखाटलेलें असून मावशी एक लांबची आत्त आहे. चंडोलच्या जीवनांत तिने जसा गोंधळ घातला तसा

माझ्या जीवनामध्येहि या मावशीने पुष्कळच घोटाळा घालून माझें फार नुकसान केलें. मावशी, काका आणि घोडके हे मानवी स्वभावांचे तीन हास्यकारक मासले मीं या नाटकांत निर्माण केले आहेत" असें अत्र्यांनी सांगितलें आहे.

'प्रेम की पैसा !' ही समस्या या नाटकांत नाही :

'प्रेम की पैसा !' या समस्येवर आधारलेलें एक नाटक म्हणून आपण या नाटकाकडे पाहूं लागलों तर विषयप्रतिपादनाच्या दृष्टीने तें फारसें यशस्वी झालें असें समजणें कठीण आहे. पण हा विषय या नाटकाचा आहे असें क्षणभर आपण विसरलों तर तें एक मनोरंजक विनोदी नाटक आहे असें समजण्यास हरकत नाही. मावशी, काका व घोडके हीं स्वभावचित्रें चटकदार असून प्रेक्षकांचें वा वाचकांचें लक्ष हीं तीन स्वभावचित्रें वेधून घेतात, यांत शंका नाही. पण 'प्रेम की पैसा !' या विषयाच्या प्रतिपादनाच्या दृष्टीने आपण पाहूं लागलों तर 'प्रेम की पैसा' ही समस्या या नाटकांत निर्माण झालेली आढळत नाही. प्रेमाचा प्रतीक चंडोल आणि पैशाचें प्रतीक घोडके आणि मावशी अशी या नाटकांतील स्वभावचित्रांची ढोबळ विभागणी करतां येईल. प्रभातशी लग्न करण्यांत प्रेम किंवा पैसा महत्त्वाचा ठरतो हें या नाटकांतील संग्रामाचें खरें केंद्र. पण या नाटकांत तसा संग्रामच निर्माण झालेला नाही. कोणत्याहि प्रसंगांत प्रभातच्या मनावर घोडक्यांच्या पैशाचा परिणाम होत नाही. तिचें सारें लक्ष, तिचें खरें प्रेम चंडोलकडेच असतें. पैशाच्या प्रभावाचा परिणाम होतो तो मावशीवर. पण मावशीच्या प्रेमाची प्राप्ति हा हेतु चंडोलचा तर नसतोच पण घोडकेचाहि नसतो. पैशाच्या लोभाने मावशी घोडक्यांच्या आहारीं जाते, हें खरें. पण त्यावरून 'प्रेम की पैसा !' या विषयाच्या प्रतिपादनाला परिणामकारकता येऊं शकत नाही. कारण चंडोल किंवा घोडके यांचें साध्य प्रभातची प्रेमप्राप्ति किंवा विवाह असतें. तें साध्य मिळविण्यासाठी एक साधन एवढेंच महत्त्व या नाटकांत मावशीला आहे. पैशाचा प्रभाव प्रभातवर कधीच पडलेला नाही. त्यामुळे 'प्रेम की पैसा !' ही समस्या या नाटकांत निर्माण झालेली नाही. नाटकांत जो विषय आला आहे तो प्रभातशी विवाह करण्यांत

कोण यशस्वी होतो एवढाच. व त्याच्यासाठी चाललेल्या प्रयत्नांत निष्कांचन कवि चंडोल यशस्वी होतो की लक्षाधीश, पापडवाला, आशिक्षित, महामूर्ख घोडके यशस्वी होतो, एवढीच समस्या आढळते.

Conflict नाही Crisis चें कथानक :

त्यांतहि प्रभात कवि चंडोलची भेट होण्यापूर्वीपासूनच त्याच्यावर अनुरक्त आहे व त्याचा परिचय झाल्यापासून ती त्याच्याकडे अधिकच आकृष्ट झाली. तिच्या मनांतील आकर्षण कधीच नष्ट झालें नाही. हें पाहतां या नाटकांत खरोखर निसर्गत: कोणताच संघर्ष नाही असें म्हटलें तरी चालेल. मावशीने या दृष्टीने जे डावपेच टाकले त्यांनाहि कोणी विरोध केला आहे असें दिसत नाही. एका परीने तिच्या ह्या कावेबाजपणाला अविरोधी असें मोकळें रानच तिला खुलें आहे. अशा प्रकारें या नाटकांत कोठेच संघर्ष नाही म्हटलें तरी चालेल. केवळ घटनांच्या विकासाच्या दृष्टीने पाहिलें तर मावशी या नाटकांतील सूत्रचालक आहेत असें वाटतें. पण त्यांच्या विरोधांत दुसरें कोणतेंच पात्र आढळत नाही. शेवटीं शेवटीं मात्र काकासाहेबांतील पोलिसी कणखरपणा जाग्रत होतो, त्यांत कांही योगायोगाची जोड मिळते, म्हणून ही सुखात्मिका झाली आहे. तेव्हा या नाटकांत जी मनोरंजकता आली आहे ती मावशी, काका आणि घोडके या स्वभावचित्रांच्या द्वारां आली आहे असें मला वाटतें. कारण या नाटकांत संघर्ष (conflict) नसला तरी त्यांत अटीतटीचे प्रसंग (crisis) मावशीच्या कर्तबगारीमुळे आले आहेत. घोडके आणि चंडोल यांना पाहतांच एक पैसेवाला तर दुसरा भणंग भिकारी हा भेद त्यांना जाणवतो. पैशाच्या लोभामुळे तिची ओढ घोडकेकडे असणें हा या नाटकांतील पहिला सामान्य अटीतटीचा minor crisis प्रसंग. यांतूनच मावशीने या या नाटकांतील खरा महत्त्वाचा अटीतटीचा (major crisis) प्रसंग निर्माण केला. आणि त्याचा परिणाम चंडोल व प्रभातमध्ये भांडण होण्यांत होतो. तो पैशामुळे नाही हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. प्रभात घोडकेशी लग्नाला संमति देते ती पैशासाठी नव्हें. त्यांतूनच आता प्रभात आणि घोडके यांचें निश्चित लग्न होणार असा प्रसंग येतो. पण तेवढ्यांत मावशी प्रभातचा घात करणार या तीव्र जाणिवेने काकांतला पोलिस जागा होतो. सुदैवाने त्याची

व नीरेची गांठ पडते. ती घोडकेची विवाहित पत्नी. हा दैवयोग जुळून आल्यामुळे प्रभात व चंडोल यांचा विवाह होतो. सारांश विषयाच्या अनुरोधाने आपण या नाटकाकडे पाहूं लागलों तर फारसें समाधान होत नाही. पण प्रभातच्या लग्नाचें किंवा मावशीच्या कर्तबगारीचें नाटक म्हणून आपण पाहूं लागलों तर मात्र 'पाणिग्रहण' नाटक एक मनोरंजक विनोदी खेळकर सुखात्मिका आहे हें पटतें.

कांही भाग प्रहसनात्मक :

प्रहसन किंवा सुखात्मिका यांचा विचार करतांना शुद्ध निर्भेळ सुखात्मिका किंवा शुद्ध निर्भेळ प्रहसन असें नाटक बहुधा आढळत नाही, असें ऑर्मेरॉड ग्रीनवुड म्हणतो: 'पाणिग्रहण' नाटकावरून त्याच्या मतांतील सत्य सहज दिसून येतें. या नाटकांतील कांही प्रसंग हें प्रहसनच आहे असा संभ्रम निश्चित निर्माण करतात. पहिल्या अंकांतील चंडोल पुढच्या अंकांत बदललेला आढळतो. त्याचें घरमालकाच्या नोकराशी भांडण, चतुर्भुज घोडके किंवा चंडोल घोडके यांच्यांतील संवाद कांही ठिकाणीं प्रहसनात्मक वाटतात. पण या नाटकाचा संपूर्ण परिणाम निव्वळ प्रहसनात्मक वाटत नाही म्हणून या नाटकाचा समावेश खेळकर विनोदी सुखात्मिकांत करावासा वाटतो. चंडोल आणि प्रभात यांचा तिसरा अंक, दुसऱ्या प्रवेशांतील प्रसंग कोणत्याहि प्रहसनांत सहसा आढळणार नाही. तो प्रसंग या नाटकांत असंबद्धहि वाटत नाही.

कथानक :

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून या नाटकाच्या कथानकाची थोडीफार कल्पना आली असेलच. प्रभात ही एका श्रीमंत, कापडाचा व्यापार करणाऱ्याची मुलगी. तिची मावशी व मावशीचे यजमान, काका, यांनीच तिची संपत्ति सांभाळली व तिचें पालनपोषण केलें. मावशीपुढे काका अगदी गोगलगाय बनलेले. प्रभात B. A. पर्यंत शिकलेली होती. तिला काव्याचा नाद होता व ती स्वतःहि कविता करीत असे. चतुर्भुजाच्या 'अर्धांगी' मासिकांत तिच्या कविता प्रसिद्ध होत असत. चंडोल कवीच्या काव्यावर ती बेहद्द खूष होती. त्या चंडोलचा तिचा योगायोगाने परिचय होतो. तो तिला प्रथम आपली

ओळख देत नाही. घोडके नांवाचा एक पापडवाला अशिक्षित धनिक असतो. त्याची इच्छा आपलें एखाद्या सुशिक्षित मुलीशी लग्न व्हावें अशी असते. म्हणून तो चतुर्भुजाला प्रभातशी ओळख करून देण्याची विनंती करतो व त्याप्रमाणें तो घोडके यांना प्रभातच्या घरीं आणतो. त्या वेळीं परिचय करून देतांना तो चंडोलचा परिचय करून देतो. त्या वेळीं आपण ज्याच्याशी भांडलों तोच चंडोल असें तिला कळतें. चतुर्भुज मावशीची व घोडकेची ओळख करून देतो व तो चांगला पैसेवाला आहे हें कळतांच तिला तो एकदम आवडतो. निष्कांचन चंडोलबद्दल तिला कोणताच आदर वाटत नाही. पण प्रभात मात्र चंडोलवर प्रेमाने आकर्षित होते व पुढें त्यांच्या अनेक भेटी-गाठी होतात. तिचें त्याच्यावर प्रेम बसतें. पण मावशीला तें पसंत नसतें. प्रभातवर दाब आणून ती स्वतः प्रभातला घेऊन घोडकेबरोबर फिरते. शिताफीने त्याच्या-कडून अंगठ्या, किंमती शालू ती मिळविते. एवढेंच नव्हें तर चंडोल व प्रभात यांची भेट होऊं नये, त्यांनी परस्परांना पत्रें लिहूं नयेत, तीं त्यांना मिळूं नयेत, असा पक्का बंदोबस्त करते. चंडोल घरीं आला तर त्याची परस्पर बोळवण करण्याच्या सूचना नोकराला देऊन ठेवते. चंडोल तिला अनेक पत्रें लिहितो. प्रभातहि त्याला अनेक पत्रें लिहिते. पण तीं पत्रें कोणालाहि मिळत नाहीत. घोडके स्वतःच आपण प्रभात व मावशीबरोबर कसे फिरतों व मजा करतों हें सांगतो. तो प्रत्यक्ष गायनाच्या कार्यक्रमाला जातो व घोडकेसह प्रभात त्या कार्यक्रमाला आलेली पाहतो. त्यामुळे त्याला अत्यंत यातना होतात. प्रभात आपल्याला विसरली आणि घोडके पैसेवाला असल्यामुळे त्याच्या भजनीं लागली असा त्याचा खात्रीवजा ग्रह होतो. इकडे प्रभातच्या मनाचीहि तीच अवस्था होते. अशा मनाच्या अवस्थेंत नोकराचें न ऐकता तो प्रभातच्या घरांत प्रवेश करतो व संतापाने तो प्रभातवर अनेक आरोप करतो. प्रभात परोपरीने तें खरें नसल्याचें सांगते. मावशी त्या आगींत तेल ओतते. तो एका विधवेबरोबर राहत असून त्याला तिच्यापासून एक मुलगी असल्याचें सांगते. प्रभातने चंदूला पाहिलें असतें. तिलाहि तें खरेंच वाटतें. ती चंडोलला घालवून देते व अत्यंत त्रस्त परि-स्थितींत मनाच्या विरुद्ध घोडकेशी लग्न करण्यास संमति देते.

धूर्त मावशी पडत्या फळाची आज्ञा घेऊन त्याच दिवशी त्यांचें लग्न उरकवून घेण्याचा निश्चय करते. घोडकेकडून २५ हजारांचा चेक घेते. हा प्रकार पाहून व प्रभातच्या आयुष्याचा नाश करणारीं मावशीचीं कारस्थानें पाहून काका जागा होतो. तो तडक चंडोलकडे जातो. त्याला आत्महत्येच्या विचारापासून परावृत्त करतो. तो जिच्या शेजारी राहतो ती नीरा घोडकेची लग्नाची बायको असल्याचें कळतें. द्विभार्याप्रतिबंधक कायदा असल्यामुळे घोडकेला प्रभातशी कायद्याप्रमाणे लग्न करतां येणार नाही हें त्याला कळतें व चंडोल व नीरा यांना घेऊन तो घराकडे परततो.

लग्नाची सर्व तयारी झालेली असते. आता आपलें प्रभातशीं लग्न अटळ आहे या जाणिवेने घोडके दारू पिऊन धुंद असतो. अशा वेळीं तो आपल्या प्रेमाचे पाश मावशीच्या गळ्याभोंवतीहि आवळण्याचा घाट घालतो. तिच्याशी अतिप्रसंग करतो. दिलेल्या चेकचे पैसे मिळणार नाहीत हें तिला कळतें. त्यामुळे तिला घोडकेचें खरें स्वरूप कळतें. तें लग्न होऊं देणार नाही अशी त्याला धमकी देते. गडबड ऐकून चतुर्भुज व प्रभात तेथे येतात. तेव्हा मावशीने आपल्याकडून या लग्नाबद्दल २५ हजारांचा चेक बळजबरीने घेतल्याचें सांगतो. प्रभात त्यामुळे आणखीच वैतागते. आता लग्न होणार अशा वेळीं काका तेथे येतात. लग्न मोडतें. पोलिसच्या हवाली करण्याचा धाक दाखवून काका नीरेचा हात घोडकेच्या हातीं देतात. चंडोल व प्रभातचा विवाह होतो. काका मावशीला आपलें नवीन स्वरूप दाखवितात व नाटकाचा आनंदी शेवट होतो. असें या नाटकाचें थोडक्यांत कथानक आहे. तें मनोरंजक आहे यांत शंका नाही.

अत्र्यांचीं प्रहसनात्मक नाटकें

भ्रमाचा भोपळा :

भ्रमाचा भोपळा हें अत्र्यांचें तिसरें नाटक. हें नाटक प्रहसन किंवा इंग्रजींतील बर्लेस्क या नाट्यप्रकाराच्या धर्तीवर लिहिलें असल्याचें त्यांनी स्वतःच सांगितलें आहे. आणि त्याबाबत कोणाचें दुमत होण्याचा संभव नाही. सुखात्मिका आणि प्रहसन – बर्लेस्क आदि नाट्यप्रकारासंबंधी आपण मागे

निवेदन केलेंच आहे. केवळ अनुसंधानासाठी Farce किंवा प्रहसन म्हणजे " The play is fun. Its skill is the juggler's skill of doing something unexpected and continuing to keep his coloured balls in the air, when he seems bound to drop them " किंवा Farce is the form in which the ordinary world recedes giving place to fantacy. हीं ऑर्मेरॉड ग्रीनवुड यांनी सांगितलेलीं लक्षणें प्रहसनांचा विचार करतांना लक्षांत ठेवलीं तरी चालेल. या दृष्टीने आपण 'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकाकडे पाहूं लागलों तर एक प्रहसन म्हणून तें उत्तमांपैकी आहे यांत शंका नाही. शक्याशक्यतेची, वास्तवअवास्तवाचीं काटेकोर बंधनें, यांत नसतात. कृति आणि गति, आणि तीहि शक्य तितकी भडक, हास्याच्या लाटा उसळविणाऱ्या कल्पक, चतुर व नेत्रदीपक भडक घटना हीं प्रहसनाचीं मुख्य लक्षणें. तीळभर उसंत न देतां पोट धरधरून हंसायला लावणें हें त्यांचें सामर्थ्य आणि एकदा गृहीत धरलेल्या भडक असंभाव्य वातावरणाला शोभणारीं अशीं स्वभावचित्रें. हीं त्यांचीं बंधनें पाळलीं गेलीं, की त्याला उत्तम प्रहसन म्हणावयास हरकत नाही. प्रहसनात्मक नाटकांत त्यांचें स्वतःचें एक विशिष्ट विश्व अभिप्रेत असतें. त्या विश्वाला अनुरूप अशी त्या विश्वांतील व्यक्तींची वागणूक असते. त्याला तर्ककर्कश कार्यकारणभावाचें अथवा वास्तवतेचें बंधन लागू नाही. रंजन, केवळ रंजन, एवढाच एकमात्र त्याचा हेतु असतो. तो साध्य झाला की उत्तम प्रहसनाचें कार्य सफल झालें.

प्रहसनाचीं हीं सर्व बंधनें 'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकांत उत्तम प्रकारें पाळलीं गेलीं आहेत यांत शंका नाही. हें नाटक वाचतांना जर कोणतें एक वैगुण्य थोडेफार जाणवत असेल तर या नाटकाचा वाढलेला विस्तार होय. तें आहे यापेक्षा या नाटकानें विस्तारभीरुतेचें आवश्यक बंधन पाळलें असतें, तर तें अधिक परिणामकारक वाटलें असतें. पण एवढें मात्र खरें की या नाटकांतील घटना, चतुर संवाद आणि उत्कट विनोद सुरवातीपासून शेवटपर्यंत प्रेक्षकांना हसून हसून लोळवून सोडतात. या नाटकांतील विनोदाची उभारणी अतिशयोक्ति व विसंगतीवर आधारित असून छांदिष्ट व नादिष्टपणाचें भरपूर विडंबनहि या नाटकांत आहे.

या नाटकांतील ‘ चंडीराम ’ हें पात्र ‘ मोलिअरवरून घेतलेलें आहे ’ असें स्वतः अत्र्यांनीच सांगितलें असून या नाटकांतील वैशिष्ट्यांची देणगी ‘ मोलिअरकडून मिळालेली आहे, हें मला त्याचबरोबर सांगावयाला हवें ’ असेंहि त्यांनी म्हटलें आहे. ‘ या प्रहसनावर सुप्रसिद्ध फ्रेंच नाटककार मोलिअर यांच्या ‘ ल मालाद इमाजिनेर ’ ‘ Le Malade Imaginaire ’ (१६७३) या मोलिअरच्या शेवटच्या नाटकाचा व ‘ बूर्झवा झांतिओम ’ ‘ Bourgeois Gentithomme ’ (१६७०) या नाटकांचा परिणाम आहे ’, असें श्री. वि. पा. दांडेकर यांनी सांगितलें आहे. ‘ Le Malade Imaginaire ’ या नाटकाच्या १७ फेब्रुवारी १६७३ रोजीं झालेल्या प्रयोगांत भूमिका करीत असतां त्याला फीट आली. पण तिला दाद न देतां त्यानें आपली भूमिका पडदा खाली येईपर्यंत तर धैर्यानें रेटली. त्यानंतर तशाच अवस्थेंत त्याला त्याच्या घरीं नेण्यांत आलें व लगेच तो स्वर्गवासी झाला. या मोलिअरच्या दोन नाटकांचा ‘ भ्रमाचा भोपळा ’ नाटकावर परिणाम झाला असें मानलें तरी ही गोष्ट माहीत नसणारांना ‘ भ्रमाचा भोपळा ’ नाटकाचें रसग्रहण करतांना मोलिअरच्या नाटकांकडे पाहण्याची आवश्यकता वाटत नाही.

या नाटकांतील उपयोगांत आणलेली सामग्री आणि विलक्षण स्वभावचित्रें चांगलींच भडक व अतिशयोक्त आहेत. ‘ तीं खऱ्याखुऱ्या व्यक्तींचीं स्वभावचित्रें नसून त्यांचीं व्यंगचित्रें आहेत ’ असें स्वतः अत्र्यांनीच सांगितलें आहे. ’

कथानक :

आपलें कांहीतरी बिघडलें आहे असें समजून सदासर्वकाळ निरनिराळ्या औषधांचा आपल्या पोटाला रतीब चालू ठेवणारा कचेश्वर, वेडसरपणा वाटावा इतकी बेसुमार विद्येची आवड असणारी त्याची तिसरी पत्नी विद्यागौरी, या भांडखोर आईबापांना नेत्रा, नीरा व चित्रा या तऱ्हेवाईक स्वभावाच्या तीन मुली आहेत. आपली वडील मुलगी नेत्रा हिचा विवाह जाफराबादचा जहागीरदार चंडीराम याच्याशी करावयाचा कचेश्वराचा विचार असतो. तर तिचा विवाह भुलेश्वर नांवाच्या पंडिताशी करावयाचा असा आग्रह विद्यागौरी

धरून बसते. त्यावरून नवरा-बायकोच्या भांडणाला चांगलाच रंग भरतो. नेत्राचें प्रेम अरविंदावर असतें. कचेश्वर आपल्या मुलींचें बाहेर जाणेंच नव्हें तर खिडक्यांतूनहि त्यांना कोणीं पाहूं नये किंवा त्यांना बाहेर पाहतां येऊं नये म्हणून सर्व घराच्या खिडक्या बंद करतो. कोणालाहि घरांत येण्यास सवलत असूं नये म्हणून दरवाज्यावर एक भैय्या बसविलेला असतो. नेत्राचें जसें अरविंदावर प्रेम असतें त्याचप्रमाणें नीरेचें निरंजनावर प्रेम असतें. कचेश्वराने एवढा निर्बंध घातल्यामुळे अरविंद डॉक्टरचें सोंग घेऊन त्या घरांत प्रवेश करतो. तर निरंजन भैय्याचें सोंग घेऊन स्वतःच पहारेकरी बनतो. या सर्वांना नागनाथ कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणे नाचवीत असतो. असा बारुदखाना गच्च भरून ‘ भ्रमाचा भोपळा ’ या नाटकाचा बार अत्र्यांनी उडविला आहे.

नाटकाला सुरवात होते तीच मुळी कचेश्वर आणि विद्यागौरी यांच्या भांडणाने. कचेश्वर या दोन्ही मुलींचीं लग्नें महिन्याच्या आंत उरकविण्याचा निश्चय करतो, तेव्हाच आपल्याला कळतें की, अरविंदाने नेत्राशी व निरंजनने नीराशी विवाहाची विनंती कचेश्वराजवळ केली होती आणि त्याने ती धुडकावून दिली होती. अरविंद आणि निरंजन यांनी कचेश्वराचा कारभारी नागनाथ याच्याशी सूत्रें बांधून कचेश्वराच्या कडेकोट बंदोबस्तांतहि त्याच्या घरांत प्रवेश मिळविला. अरविंद डॉक्टर झाला आणि निरंजन भैय्या बनला. ही गोष्ट नागनाथ सोडून इतर कोणालाहि माहीत नव्हती. विद्यागौरीला विद्येचें वेड असल्यामुळे शिक्षणासाठी तिने भुलेश्वर नांवाच्या मूर्ख पंडिताला शिक्षक म्हणून ठेवून घेतलें. आणि त्याच्या पांडित्यावर खूष होऊन नेत्राचें लग्न भुलेश्वराशी करण्याचा घाट घातला. अर्थात् त्याला कचेश्वराचा विरोध असतो. त्याने जाफराबादचा जहागीरदार चंडीराम याच्याशी नेत्राचा विवाह करण्याचें नक्की केलें. आणि त्याप्रमाणें त्याला बोलावून घेतलें. तो बाराच्या गाडीने येणार अशी तारहि येते. त्याची चांगली बडदास्त ठेवण्याचें कार्य तो नागनाथाकडे सोपवितो. हें ऐकतांच विद्यागौरी म्हणते, ‘ मी त्यांना आडांत टाकीन नाही तर विहिरींत फेकीन पण त्या जहागीरदाराशी लग्न होऊं देणार नाही. ’ संतापाने दोघेहि विष खाण्याची धमकी देतात आणि विलक्षण स्वभावाच्या त्यांच्या दोन्हीहि कन्या

नेत्रा व नीरा त्यांना लगेच विष आणि अफू आणून देतात. 'तुम्ही त्यांच्या शिक्षणाची आबाळ केलीत त्याचे हे परिणाम भोवतात,' असें विद्यागौरी त्याला सांगते. पंडित भुलेश्वराची शिकवणी उद्यापासून बंद करण्याची धमकी कचेश्वर देतो. तेवढ्यांत पंडित भुलेश्वर तेथे येतो आणि दरवाज्यावरील भय्याने त्याला चांगलेंच झोडपलें असें सांगतो. कचेश्वर त्याची शिकवणी बंद केल्याचें सांगतो. विद्यागौरी त्याला शिकवायला जायला सांगते. भुलेश्वर लोचटपणे तिचें ऐकतो. चित्रासारख्या वेडसर मुलीशी अरविंदने विवाह करावा असें कचेश्वर त्याला सांगतो. अरविंदच्या समक्ष नेत्राला तिचा विवाह करून टाकण्याचा आपला निश्चय कळवितो. 'अगदी तुला आवडेल अशा माणसाशी' असें तो म्हणतो. त्यावरून कचेश्वराचा विचार तिचें अरविंदाशीच लग्न करून द्यावयाचें आहे अशी तिची समजूत होते. म्हणून ती आपली संमति दर्शविते. तो तिला तिच्या भावी पतीचा फोटो दाखवितो आणि तो जाफराबादचा जहागीरदार असल्याचें सांगतो. त्यावर 'प्राण गेला तरी या जहागीरदाराशी मी लग्न करणार नाही. तुकडे केलेत तरी ऐकणार नाही तुमचं' असें ती निर्धाराने सांगते. कचेश्वर संतापाने निघून जातो. अरविंद आपलें सोंग नेत्राजवळ उघड करतो. नागनाथ तेथे येतो. आणि जाफराबादच्या जहागीरदाराच्या आगमनाने उद्भवलेल्या संकटाची कल्पना देतो. या दरवाज्यापाशी आलेल्या शत्रूचा निकाल लावण्याच्या मार्गाला ते लागतात– नागनाथ तें काम स्वतःकडे घेतो.

दुसऱ्या अंकांत जाफराबादचा जहागीरदार चंडीराम येतो. नागनाथ त्याची स्टेशनवर भेट घेतो. व तेव्हापासून त्याची नानापरीनें फजिती करण्यांत येते. त्याला संकटांत आणून, पोलीसाच्या हवाली करण्याची भीति घालून 'मी आतापर्यंत सात लग्नें केलीं आहेत. त्यांपैकी तीन बायका गळा दाबून ठार मारल्या, दोघींचा कडेलोट केला, एकीला विषप्रयोग केला इ.' मजकुराचा एक कबुली जबाब त्याच्याकडून घेतला जातो. मध्यंतरीं किश्याच्या हातीं निरंजनाने नीराला पाठविलेलें पत्र विद्यागौरीला किश्याच्या हातून मिळतें आणि निरंजनाचें रहस्य उघडें पडतें. आणि त्याला पकड-

ण्याचा डाव टाकण्यांत येतो. त्यांत मोठ्या नाखुषीने भुलेश्वर नीरेचें सोंग घेण्याचें कबूल करतो.

तिसऱ्या अंकांत निरंजनाचें सोंग मुद्देमालासह उघडकीस आणलें जातें व गडबडींत निरंजनाच्या हातीं अरविंदने लावलेली दाढी आल्याने त्याचेंहि सोंग उघडकीला येतें. कचेश्वर 'या दोघांना आत्ताच्या आता चौकीवर नेऊन पोलिसांच्या ताब्यांत दे' असें सांगतो व नागनाथ 'यांच्या चांगल्या मुसक्या बांधून यांना थेट तुरुंगांतच नेऊन गुदरतो' असें सांगतो. अरविंद व निरंजनची नागनाथ व कानउघडणी करतो व ते त्याला शरण जातात. चंडीराम जहागीरदार व नागनाथ यांची रस्त्यांत गांठ पडते. कचेश्वराने आपल्या पहिल्या दोन बायका जीवें ठार केल्या, तिसरीला महारोग आहे, व तो रोग मुलीला झाल्याचाहि बभ्रा होईल' असें सांगून चंडीरामचें मत कलुषित करतो. लांबून कचेश्वराचें घर दाखवितो व नागनाथ तेथून पसार होतो. कचेश्वर आपल्या घरीं चंडीरामाची वाट पाहतो व २४ तास झाले तरी अजून तो कसा आला नाही याबद्दल आश्चर्य व्यक्त करतो. तेवढ्यांत निरंजन पोलीस जमादाराचें सोंग घेऊन येतो व वॉरंट घेऊन आल्याचें सांगतो. त्यांच्याकडे येणारा माणूस जहागीरदार नसून तो डाकू असल्याचें सांगतो व तोच प्रसिद्ध दरोडेखोर बोका–इ–बंगाल असल्याचें सांगतो. सहा बायकांचा त्याने आधीच खून केल्याचें सांगतो व त्याच्या सहीचा कागद दाखवितो. कचेश्वर आपल्या जवळचें पत्र त्याच्याशी ताडून पाहतो. व दोन्ही पत्रांतील हस्ताक्षर एक असल्याची त्याची खात्री होते. तेवढ्यांत एक मारवाडी येतो. तो चंडीरामाची बदनामी करून जातो. त्याने कचेश्वराचें घर चाळीस हजार रुपयांना गहाण ठेवल्याचें सांगतो. अशा प्रकारें कचेश्वराचेंहि मन चंडीरामासंबंधी पुरेपूर कलुषित केल्यावर परस्परासंबंधीचीं मतें पूर्ण कलुषित असलेल्या कचेश्वर–चंडीरामाची भेट होते. नेत्रा या प्रसंगांत आणखी भर घालते व ती चंडीरामाशी लग्न करायला तयार असल्याचें खोटेंच सांगते. आता कचेश्वर त्या गोष्टीला तयार नसतो. तेवढ्यांत रेखाचें सोंग घेऊन एक पुरुष येतो व आपण चंडीरामाची सातवी बायका असल्याचें सांगतो. त्याची खूप फजिती होते आणि चंडीराम तेथून पळून जातो.

तिसऱ्या अंकांत नागनाथ अरविंदला मद्रासी वैद्याच्या सोंगांत व निरंजनाला पठाणाच्या सोंगांत घेऊन येतो. अरविंद हा त्रिचनापल्लीचा सुप्रसिद्ध वैद्य दद्रुगज केसरी आहे असें सांगतो. अरविंद व निरंजनाची तेथे नियुक्ति होते. अरविंद कचेश्वराला अमर करण्याचें आश्वासन देतो. कचेश्वर नेत्राचा विवाह या मद्रासी वैद्याशी करण्याचें कबूल करतो. विद्यागौरीचा विरोध असतोच. कचेश्वर गेल्यावर अरविंद नेत्राला आपण कोण हें सांगतो. ते जातात. भुलेश्वर व नेत्रा तेथे येतात. आणि भुलेश्वर तिला शिकवितां शिकवितां तिचा हात धरतो. तेवढ्यांत पठाणाच्या वेषांत निरंजन तेथे येतो व त्याला भिऊन भुलेश्वर तेथून पळून जातो. नीरा त्याला ओळखते.

नागनाथ चंडीरामाला स्त्रीचें सोंग घेऊन आणतो. 'या बुरख्यामुळे तुम्ही वाचलांत नाहीतर पोलिसांनी कधीच पकडून तुम्हाला आतापर्यंत फाशीदेखील देऊन टाकलं असतं' असें सांगतो. तेवढ्यांत भीतीने पळत आलेला भुलेश्वर येतो. नागनाथ भुलेश्वराला सांगतो, 'ती नीरा असून त्यांच्या गुप्त लग्नाची सोय देखील त्यांनी करून ठेवली आहे.' भुलेश्वराला तें खरें वाटतें. चंडीरामला नागनाथ सांगतो की भुलेश्वर त्याला जाफराबादला सुरक्षित नेऊन पोहोंचवितील. नागनाथ पुढे जातो आणि भुलेश्वर व स्त्रीचें सोंग घेतलेल्या चंडीरामाला मागे यावयाला सांगतो. कचेश्वर, नेत्रा व अरविंद यांच्या लग्नांत गुंतला असतां नीरा भुलेश्वराबरोबर पळून गेल्याचें वृत्त विद्यागौरी तेथे आणते. अरविंद मद्रासी वैद्यच आहे या समजुतीने तें लग्न होतें. तोंच पंडित भुलेश्वर व स्त्रीचें सोंग घेतलेला चंडीराम तेथे येतात. कचेश्वर त्याच्यावर संतापतात. भुलेश्वर, सोंग घेतलेला चंडीराम नीरा आहे असें समजून कचेश्वराला नमस्कार कर असें सांगतो. पठाणाच्या वेषांत नीरंजन नीराला ओढत आणतो. तेव्हा नीराला पाहून भुलेश्वराबरोबर आणलेली कोण हा प्रश्न पडतो आणि चंडीरामाचें सोंग उघडें पडतें. तेवढ्यांत फौजदाराच्या पोषाखांत नागनाथ येतो. त्याला पकडण्याची धमकी देतो. चंडीराम गयावया करतो. 'मी म्हणतों त्या मुलीशी लग्न करशील तरच तुला सोडून देईन' असें तो सांगतो. चंडीराम त्याला तयार होतो. नागनाथ चंडीरामाचा चित्राशी विवाह करून द्यावयास सांगतो. त्याचप्रमाणे 'घरांतून पळून जाणाऱ्या तुमच्या या मुलीला घरांत परत

सुरक्षित आणून दिल्याबद्दल तुम्ही आपली नीरा या पठाणाला देऊन टाका' असें सांगतो. कचेश्वर त्याला तयार होत नाही. तेव्हा 'दरवडेखोराला वरांत आश्रय दिल्याच्या गुन्ह्याखाली त्याला पकडण्याची धमकी देतो. तेंहि लग्न जुळतें. शेवटी नागनाथ कचेश्वराचे पाय धरतो आणि आपलें सोंग उघडें करतो. मद्रासी वैद्य म्हणजे अरविंद आणि पठाण म्हणजे निरंजन या रहस्याचा स्फोट होतो. तिसरा जावई म्हणजे जाफराबादचा जहागीरदार. निरंजन, अरविंद क्षमेची याचना करतात. अशा प्रकारें आनंदांत नाटकाचा शेवट होतो.

हें प्रहसन आहे हें मान्य केल्यास It is a play of fun एवढाच निष्कर्ष या नाटकाला लावता येतो. कथानकांत सुरवातीपासून शेवटपर्यंत चुरचुरीत संवाद, सपाट्याने आढळणारी घटनांची जिज्ञासा निर्माण करणारी गुंफण व पोट धरधरून हसायला लावणारा विनोद यांमुळे प्रहसन या नात्याने तें संपूर्णपणें यशस्वी झालेलें आहे असें दिसून येईल. या प्रहसनाच्या विश्वांतील पात्रें त्या प्रहसनात्मक विश्वाला पूरक असल्यामुळे त्यांच्यांत वास्तवतेचा, स्वाभाविकतेचा अभाव आहे असें म्हणण्याचें कारणच राहत नाही.

' कवडी चुंबक ' आदर्श रूपांतर :

अत्र्यांचें शेवटचें नाटक ' कवडी चुंबक '. मोलिअरच्या L. Avare या प्रसिद्ध नाटकाचें रूपांतर आहे. मुळांत हें नाटक प्रहसनात्मक आहे. त्यामुळे ' कवडी चुंबक ' हेंहि नाटक प्रहसनात्मकच आहे. अत्र्यांचीं बाकीचीं सर्वच नाटकें स्वतंत्र आहेत. ' कवडी चुंबक ' एवढें एकच त्यांचें नाटक रूपांतरित आहे. Ernest Rhys यांनी संपादित केलेल्या Every man's Library या ग्रंथमालेने प्रकाशित केलेल्या ग्रंथांत मोलिअरच्या फ्रेंच नाटकांचीं इंग्रजी भाषांतरें दिलीं आहेत. १९४८-४९ सालच्या त्या वर्षाच्या सर्वोत्कृष्ट नाटकांच्या संग्रहांत माइल्स मॅलेसन यांनी लिहिलेल्या L. Avare या नाटकाचें रूपांतर प्रसिद्ध झालें आहे. तें दोन अंकी आहे. अत्र्यांचें ' कवडी चुंबक ' हें रूपांतर तीन अंकी आहे. L. Avare या मूळ नाटकांत पांच अंक असून ४४ प्रवेश आहेत. या मुळांतल्या अनेकप्रवेशी पांच अंकी

नाटकाला अत्र्यांनी एकप्रवेशी तीन अंकांत आणून त्याला आधुनिक स्वरूप दिलें. मुळांतील स्थानिक निर्देशांना, रीतरिवाजांना काट देऊन या नाटकाला महाराष्ट्रीय समाजाचें स्वरूप दिलें असून स्थलांचा निर्देशहि महाराष्ट्राला अनुरूप असाच आहे. त्यामुळे ' कवडी चुंबक ' नाटक म्हणजे 'महाराष्ट्रीय जीवनाचें विश्व ' असें स्वरूप आलें आहे. या आपल्या नाटकासंबंधी अत्रे म्हणतात, ' कवडी चुंबक ' हें जरी रूपांतर असलें तरी तें एका अर्थी स्वतंत्र आहे. मूळ नाटकांतील कांही पात्रें मीं कमी केलीं आहेत किंवा बदललीं आहेत. ' फ्रॉसनी ' या कारस्थानी स्त्रीला मी ' लग्नजमवे शास्त्रीबुवा ' करून टाकलें आहे. मोहन हें नायकाच्या मित्राचें एक नवीन पात्र मीं निर्माण केलें आहे. अर्ध्यापेक्षा अधिक संवाद माझे स्वतःचे आहेत.' मूळ नाटकाशी ताडून पाहतां अत्र्यांचें हें म्हणणें अगदी समर्पक असलेलें दिसून येईल.

महाराष्ट्र जीवनाचें स्वतंत्र नाटक :

'कवडी चुंबक' हें नाटक रूपांतर आहे असें क्षणभर आपण विसरलों तर तें एक स्वतंत्र नाटक आहे असें समजावयास कांहीच हरकत नाही. मूळ नाटकाचें फ्रेंच वातावरण सर्व बदलून त्याला त्यांनी संपूर्ण महाराष्ट्रीय बनविलें आहे. या नाटकांतील बरेच संवाद मूळ नाटकांत नाहीत. ते संवाद अत्र्यांचे आहेत. ते चटकदार आहेत, लज्जतदार आहेत. बाकीचे संवाद मोलिअरच्या संवादावरून घेतले असले तरी त्यांत स्वतंत्र संवादाची आकर्षकता आणि मोहकता आहे. मूळ इंग्रजी भाषांतरित ' Miser ' नाटक वाचावें आणि नंतर ' कवडी चुंबक ' वाचावें म्हणजे मूळ नाटकांतील गाभा या रूपांतरांत पूर्णपणे उतरला आहे याचा प्रत्यय घडतो. आणि एकप्रवेशी अंकांच्या रचनेमुळे त्याला एखाद्या आधुनिक स्वतंत्र नाटकाचें स्वरूप आलें आहे, हें दिसून येतें. सारांश, एक आदर्श रूपांतर म्हणून या नाटकाची जितकी प्रशंसा करावी तितकी थोडीच होईल असें मला वाटतें.

कथानक :

हें रूपांतर असल्यामुळे एक रूपांतर म्हणूनच या नाटकाचा विचार करतां येईल. अन्य दृष्टीने या नाटकाचा विचार करण्याचें कारण नाही. या नाटकाचें थोडक्यांत असें कथानक आहे. पंपूशेठ, म्हणजे कवडी चुंबक, खूप

श्रीमंत पण अत्यंत धनलोभी. पैसा संग्रह करावयाचा, तो सर्वांपासून लपवून पुरून ठेवायचा, एवढेंच त्याला माहीत. त्याला गुलाब नांवाची एक मुलगी व चंदन नांवाचा एक मुलगा आहे. गुलाबचें प्रेम केशर नांवाच्या एका तरुणावर आहे. त्याने समुद्रांत उडी घेऊन पंपूशेठ व गुलाब यांचे जीव वांचविले. म्हणून त्याने केशरला बिनपगारी नोकर म्हणून आपल्या घरांत ठेवून घेतलें. या निमित्ताने तरी आपल्याला रोज गुलाबची भेट घेतां येईल, बोलतां येईल या आशेने तो तेथे राहतो. पंपूशेठसारख्या आग्यावेताळाला तो म्हणेल त्याला मान्यता देऊन व त्याची स्तुति करूनच त्याला वश करून घेतां येईल असा त्याचा विश्वास असतो.

चंदनचें प्रेम कस्तुरी नांवाच्या एका तरुणीवर असते. ती गरीब आहे. तिची आई आजारी आहे. अशा वेळीं त्यांना मदत केली पाहिजे, आपल्या प्रेयसीला कांहीतरी भेटीदाखल दिलें पाहिजे, असें त्याला सारखें वाटतें. पण पैसा कोठून आणावयाचा ? म्हणून तो कर्ज काढण्याचा विचार करतो.

गुलाब आणि चंदन आपल्या बापाशी लग्नासंबंधीचे विचार बोलायला जातात तो पंपूशेठच आपला कस्तुरीशी विवाह करण्याचा विचार जाहीर करतो. तें लग्न शास्त्रीबुवांच्या मध्यस्थीने जुळविण्याचा प्रयत्न असतो व या लग्नांत कस्तुरीच्या आईकडून हुंडा वसूल करण्याचा त्यांचा डाव असतो.

चंदन, पंपूशेठ आपला पैसा कोठे ठेवतो या गोष्टीवर पाळत ठेवण्याचें काम मोहनला सांगतो व त्याला कर्जाची सोय करावयास सांगतो. तें त्याचें रहस्य बाहेर पडतें. मोहन शिफातीने पंपूशेठ आपला पैसा कोठे पुरून ठेवतो याचा भेद घेतो. शास्त्रीबुवांच्या मध्यस्थीने कस्तुरी पंपूशेठच्या भेटीसाठी त्याच्या घरीं येते. त्यापूर्वी पंपूशेठ बिनहुंड्याचें स्थळ म्हणून गुलाबला म्हाताऱ्या जगूशेठला देण्याचें निश्चित करतो व तिचा साखरपुडा व आपलें लग्न एकाच वेळीं उरकून घेण्याचें ठरवितो. कस्तुरीचें खरें प्रेम चंदनवर असतें. तो पंपूशेठचा मुलगा असल्याचें तिला माहीत नसतें. एवढ्यांत पंपूशेठची पुरून ठेवलेली ठेव लांबविली जाते. चोर-चोर म्हणून आरडाओरड होते. मोहन पोलीस वेषांत तेथे असतोच. ठेवीचा डबा चंदन घरांतच काळजीपूर्वक ठेवतो. आपला सारा ऐवज लांबविला गेल्यामुळे पंपूशेठ वेड्यासारखें करावयास लागतो.

घरांतल्या नोकराचाकरांपासून चौकशीला सुरवात होते. गणोबा ‘ केशर नेहमीच बागेंत असे ’ असें सांगतो. त्यामुळे पंपूशेठला केशरचा संशय येतो. व त्याला ‘ तुझीं कोणतीं कारस्थानं घरांत चाललीं होतीं ’ हें सगळें कळून चुकल्याचें सांगतो. ‘ रहस्य ’, ‘ कारस्थान ’ ह्या शब्दांचे अर्थ दोघे दोन तऱ्हांनी समजतात. केशर ‘ रहस्य ’ याचा अर्थ त्याचा व गुलाबचा ‘ प्रेम-संबंध ’ असा करतो. तर पंपूशेठ ‘ चोरीचें रहस्य ’ असा करतो. व पंपूशेठ ठेव आणावयास सांगतो तेव्हा केशर गुलाबला घेऊन येतो. त्यानंतर त्याला आपल्यावर चोरीचा आळ घेतला जात आहे असें कळतें. तेव्हा ती गोष्ट तो नाकबूल करतो. तेवढ्यांत जगूशेठ तेथे येतो व केशरचें गुलाबवर प्रेम असल्याचें पाहून केवळ पंपूशेठच्या आग्रहामुळे तो त्या गोष्टीला तयार झाला होता असें सांगतो. व केदार हा त्याचा मुलगा व कस्तुरी ही त्याची मुलगी या रहस्याचा स्फोट होतो. पंपूशेठ आपल्या पैशाच्या विवंचनेंत असतो. ‘ पांच मिनिटांच्या आंत जर माझं डबोलं तुम्ही परत आणून दिलं नाहीत तर तुमच्यापुढे डोकं आपटून प्राण देईन ’ असें सांगतो.

तेवढ्यांत चंदन तेथे येतो व ‘ तुमचं डबोलं शाबूत आहे ’ असें सांगतो. ‘ कस्तुरीशी आधी माझं लग्न लावून द्या म्हणजे डबोलं आणतो ’ असें तो सांगतो व ‘ आधी डबोलं ’ का ‘ आधी कस्तुरी ’ असा वाद बाप-लेकांत सुरू होतो तेव्हा जगूशेठ म्हणतो, ‘ ए चंदन, कस्तुरीचा बाप मी या ठिकाणीं उभा असतां तुला कस्तुरी देणारा हा तुझा बाप कोण ? ’ आणि ‘ कस्तुरी तुला देऊन टाकली ’ असें सांगतो. चंदन पैशाची पेटी आणून देतो. तरी पंपूशेठ चंदनच्या विवाहासाठी कांही अटी घालतोच. जगूशेठ त्या सर्व कबूल करतो. केशर–गुलाब व चंदन–केसरी यांचीं लग्नें नक्की होतात आणि नाटक संपतें.

या सर्व कथानकांत आलेले संवाद अत्यंत चातुर्याचे आहेत. घटना अत्यंत हास्योत्पादक आहेत आणि अत्र्यांचें रचनाचातुर्य तर वाखाणण्यासारखें आहेच.

सुखात्म नाटकांची फलश्रुति :

या सुखात्म नाटकांची फलश्रुति काय हें आपल्याला शेवटी पाहावयाचें आहेच. त्या मुद्द्याचा परामर्श आपण त्यांच्या सर्व नाटकांचा विचार केल्यावर घेऊं. वाचकांची उत्कंठा शमविण्याच्या दृष्टीने थोडक्यांत मला एवढेंच सांगावेसें वाटतें की जीवनांत रमत गमत चालणाऱ्या अत्र्यांच्या प्रतिभेचा हा केवळ खेळकर असा बाह्य आविष्कार आहे. त्यांच्या प्रतिभेचा हा आत्मगत आविष्कार नव्हें. रंगभूमीकडे पाठ फिरवून चित्रपटाकडे धाव घेणाऱ्या सामान्य प्रेक्षकांना पुनः नाटकाकडे ओढून आणण्याचें हें मोहनास्त्र आहे एवढेंच आणि एवढेंच या नाटकांचें सामान्यतः महत्त्व आहे. तें अस्त्र प्रभावी ठरलें ही वस्तुस्थिति आहे. एवढेंच एथपर्यंत आपण लक्षांत घेतलें तरी चालेल.

आता आपण अत्र्यांच्या गंभीर नाटकांचा विचार करूं.

* * *

६

अत्र्यांचीं गंभीर नाटकें

घराबाहेर :

'घराबाहेर' हें अत्र्यांचें दुसरें नाटक. पण गंभीर नाटकांत पडणारें त्यांचें पहिलेंच नाटक. या नाटकाच्या यशाने अत्रे आणि त्यांचे चाहते यांना तर अपूर्व आनंद दिलाच; पण अत्र्यांचे जे चाहते नव्हते त्यांनाहि त्याने विस्मयचकित केलें. अनेकांना 'अत्रे केवळ विनोदी लेखक आहेत' असें तोंपर्यंत वाटत असे. त्यांनाहि 'नाही, अत्रे केवळ हास्यरसाचाच उत्कट परिपोष करूं शकतात असें नाही; करुण रसहि ते अत्यंत भावनोत्कटतेने रंगवूं शकतात,' असें म्हणावयास लावलें. रंगभूमीच्या इतिहासाच्या दृष्टीने या नाटकाबद्दल निवेदन करतांना या गोष्टी आपण पाहिल्याच आहेत.

अत्र्यांच्या इतर कोणत्याहि नाटकांपेक्षा 'घराबाहेर' नाटकावर अनेक अनुकूल प्रतिकूल टीका आल्या आहेत व या टीकांत प्रकट झालेलीं मतें कोणालाहि विस्मयांत पाडतील अशींहि कांही ठिकाणीं एकांतिक आहेत.

टीकाकारांना प्रांजल व निरहंकार उत्तर :

१९३५ सालीं 'निर्भीड' साप्ताहिकाने १ सप्टेंबर १९३५ रोजीं एक खास 'घराबाहेर' अंक प्रसिद्ध केला. तो अंक प्रसिद्ध करण्यापूर्वी

त्या साप्ताहिकाच्या संपादकाने एक जाहीर निवेदन काढून ‘ घराबाहेर ’ नाटकावर टीकालेख मागविले. त्या जाहीर आवेदनावरून अनेक महाराष्ट्रीय टीकाकारांनी ‘ घराबाहेर ’ नाटकावर अनुकूल व प्रतिकूल टीकालेख पाठविले व ते सर्व ‘ निर्भीड ’ साप्ताहिकाने प्रसिद्ध केले.

याच अंकांत ‘नमन प्रियकरा टीकाकारा !’ या मथळ्याखाली ‘निर्भीड’ साप्ताहिकाच्या ४६ स्तंभांइतका विस्तृत असा अत्र्यांनी उत्तरादाखल लेख लिहिला. त्यांत गौरवाची गोष्ट अशी की हा लेख लिहितांना अत्र्यांनी उचित असा प्रांजलपणा स्वीकारला आहे. कोठे आग्रह नाही किंवा अतिरेक नाही. संयम तर त्यांनी कोठेहि सोडलेला आढळत नाही. तात्यासाहेब कोल्हटकरांनी ‘ वीरतनय ’ नाटकाचें समर्थन करण्यासाठी ‘ वीरतनयाची ढाल ’ हा लेख लिहिला होता. त्या लेखांत देखील तात्यासाहेबांना असा संयम राखतां आला नाही. टीकाकारांनी दाखविलेले दोष अत्र्यांनी मोकळ्या मनाने मान्य केले आणि जेथे त्यांना दोषदिग्दर्शन पटलें नाही, त्याबाबत त्यांनी आपलें प्रांजल निवेदन केलें आहे. एका परीने या टीकांच्या द्वारां घराबाहेर नाटकांचें मंथनच झालें म्हणतां येईल.

टीकाकारांचे सर्वसामान्य आक्षेप :

या टीकाकारांव्यतिरिक्तहि इतर मान्यवर टीकाकारांनी आपले स्वतंत्र लेख लिहिले. सौ. मुक्ताबाई दीक्षित (लेले), प्रा. निरंतर, श्री. प्रभाकर पाध्ये, रा. दि. वि. देव, श्री. ना. सी. फडके, रा. मानकर, रा. प्रा. क्षीरसागर, श्री. का. वि. कानेटकर, श्री. सप्रे आदि विद्वानांचे टीकालेखहि वेगवेगळ्या मासिकांत आले आहेत. याशिवाय श्री. खांडेकर, श्री. मा. का. देशपांडे, श्री. अ. ना. देशपांडे, श्री. वि. पां. दांडेकर आदि विद्वानांनी आपल्या ग्रंथांत या नाटकाचा परामर्श घेतला आहेच. याशिवाय इतर विद्वानांनीहि मराठी नाट्यवाङ्मयाचा विचार करतांना या नाटकाचा विचार केला आहे. या सर्व टीकालेखांचा विचार केला तर सामान्यतः त्यांतून व्यक्त झालेल्या दोषदिग्दर्शनाचा समावेश केवळ दोनचार व्यापक मुद्द्यांखाली करतां येईल. ‘ घराबाहेर ’ नाटक त्यांना आवडलें नाही; कारण त्यांच्या मतें या नाटकां-

तील रसकेंद्र असलेलें निर्मलेचें स्वभावचित्र सदोष आहे व त्या सदोष स्वभावपरिपोषामुळे या नाटकांतील मांडणी परिणामकारक नाही किंवा तर्कशुद्ध व अटळ नाही. सामान्यतः प्रमुख पात्रांचें स्वभावचित्रण प्रतिपाद्य विषयाला पोषक नाही. निर्मलेचें अंतिम परिवर्तन तर्कशुद्ध नाही. त्यामुळे एक गंभीर नाटक म्हणून तें यशस्वी झालें नाही. श्री. ना. सी. फडके तर या नाटकाला प्रहसन म्हणतात आणि श्री. मा. का. देशपांडे म्हणतात, " ' घराबाहेर ' हें तत्त्वतः ' नाटक ' या संज्ञेला पात्र होऊं शकेल किंवा नाही याबद्दल मी साशंक आहें. " या उलट श्री. कानिटकर म्हणतात, " तंत्रदृष्ट्या सर्वस्वीं निर्दोष स्वभावलेखन झालेली आधुनिक मराठी रंगभूमीवरील निर्मला ही पहिलीच स्त्री होय. " (' लोकशिक्षण '–जुलै १९३६)

टीकाकारांनी हें बंधन पाळावयास हवें :

एखाद्या कलाकृतीचें समीक्षण करतांना चिकित्सक टीकाकारांच्या मतांत फरक असूं शकतात हें आपण मागे पाहिलेंच आहे. आणि टीकाविषय असलेली कलाकृतीच नजरेसमोर ठेवून, ती आहे तशीच गृहीत धरून, तें टीकालेखन झालें तर त्याबद्दल मतांतर असूनहि अशा मतभेदाबद्दल कोणाला आश्चर्य वाटण्याचें कारण नाही. हा केवळ भिन्न रुचीचा प्रश्न आहे असें म्हणून त्याचा अधिक विचार करण्याचेंहि प्रयोजन नाही. पण या मतभेदाची बैठक यापेक्षा कांही अन्य गोष्टींवर आहे असें आढळून आलें म्हणजे मात्र या गोष्टीचा परामर्श घेणें क्रमप्राप्त ठरतें. माझ्या मतें कोणत्याहि नाटकाचें खरें मूल्यमापन करावयाचें असेल तर त्यासाठी दोनच पद्धति न्यायतः बरोबर ठरूं शकतील. नाटककार जेव्हा स्वतःच आपल्या नाटकांतील हेतूचें निवेदन करतो तेव्हा तो हेतु त्या नाट्यकृतींत सफल झाला किंवा नाही हें पाहून त्या नाटकाचें मूल्यमापन करणें, ही पहिली पद्धति. दुसरी पद्धति, त्या नाट्यकृतीचें मूल्यमापन करतांना ती कलाकृति आपल्यासमोर आहे तशीच विचारांत घेऊन. या दोन्ही दृष्टींनी विचार करतांना त्या कलाकृतीचेंच आपण अवलोकन केलें पाहिजे. त्यासाठी जें नाटककाराला अभिप्रेत नाही व प्रत्यक्ष नाट्यकृतींतहि जें आढळत नाही असा आपल्या पदरचा जावईशोध करणें केव्हाहि बरोबर होणार नाही. उदाहरणानेच आपण हा मुद्दा स्पष्ट करूं.

आणि त्यासाठी उदाहरणहि आपण ‘ घराबाहेर ’ नाटकाचेंच घेऊं. या नाटकांतील निर्मला अत्र्यांनी कोणत्या हेतूने निर्माण केली व आपल्या नाटकांत प्रत्यक्षतः कशी रंगविली हें न पाहतां ‘ निर्मला म्हणजे इब्सेनची ‘ नोरा ’ किंवा गडकऱ्यांची ‘ सिंधू ’ आहे, ’ अशी आधी आपण आपल्या मनाशी खूणगाठ बांधली आणि त्या दृष्टीने आपण निर्मलेकडे पाहूं लागलों, किंवा आपल्या मनांत सुप्तपणे का होईना जागृत असलेल्या ‘ नोरा ’ किंवा ‘ सिंधू ’ नजरेसमोर ठेवून आपण निर्मलेशी त्यांची तुलना करून पाहूं लागलों तर तें बरोबर होईल का ? निर्मलेकडे पाहावयाचें असेल तर ती ‘ घराबाहेर ’ नाटकांत जशी आहे, दिसते, तशीच आणि तीच आपण पाहिली पाहिजे; आणि नाटककाराच्या पदरांत यशापयश घालावयाचें असेल तर निर्मलेसंबंधी नाटककाराची जी भूमिका असेल त्याप्रमाणे ती ‘ घराबाहेर ’ नाटकांत उतरली आहे किंवा नाही हें पाहणें हाच मार्ग बरोबर आहे. कारण निर्मला निर्माण करतांना नाटककारापुढे ‘ नोरा ’ किंवा ‘ सिंधू ’ असेलच हें, नाटककार तसें सांगत नसतांना, कशावरून समजावयाचें ? निर्मलेच्या स्वभावचित्राकडे पाहतांना पुष्कळ विचारवंत टीकाकारांनी देखील हें तारतम्य राखलें नाही, असेंच या टीका वाचून मला वाटलें आणि अजूनहि वाटतें. हा त्या कालाचाहि दोष असेल. कारण या काळांत इब्सेन आणि त्याचीं नाटकें यांनी मराठी नाटककारांचें तसेंच समीक्षकांचें विश्वहि झपाटलेलें होतें.

अत्र्यांचें या नाटकाबद्दलचें निवेदन :

अत्र्यांनी आपल्या नाटकांविषयीं वेळोवेळीं इतकें लिहून ठेवलें आहे की त्याच्याकडे अगदी लक्ष न देतां त्यांच्या कोणत्याहि नाटकाचा विचार करणें अवघड झालें आहे. अत्र्यांच्या नाटकाचा केवळ एक कलाकृति म्हणूनहि विचार करता येणारच नाही असें नाही. पण त्या नाटकाचा विचार करतांना, त्यांतून कांही निष्कर्ष काढतांना आपण परिणामी त्या नाटककाराला त्याच्या यशापयशासंबंधी न्यायदानच देत असतों. आणि न्यायशास्त्राचा सर्वमान्य असा सिद्धांत आहे की न्यायदान करतांना आपण न्याय तर केला पाहिजेच पण ज्याच्यासंबंधी आपण न्याय देतों त्याच्या विवेकी मनाला आपल्याला न्याय मिळाला असें वाटलें पाहिजे. टीकाकारावर ही फार

मोठी जबाबदारी असते. अशा परिस्थितींत अत्र्यांच्या नाटकासंबंधी विचार करतांना त्यांचें म्हणणें विचारांत न घेतां आपण त्यांच्या नाटकांचें मूल्यमापन करणें केव्हाहि न्यायतः बरोबर नव्हे. एखाद्याचें म्हणणें विचारांत घेणें म्हणजे तें त्यांचें म्हणणें मान्य केलेंच पाहिजे, असा नव्हे. उभय पक्षांचें म्हणणें ऐकल्यानंतर एखाद्या गोष्टीचा साधकबाधक विचार केल्याने योग्य तो निष्कर्ष काढावयास मदतच होत असते. या कारणासाठीहि आपण अत्र्यांचें म्हणणें विचारांत घेणें आवश्यक आहे असें मला वाटतें.

तेव्हा ' घराबाहेर ' नाटकाचा विचार करतांना अत्र्यांना या नाटकांत अभिप्रेत काय आहे हें आधी पाहूं. या नाटकाच्या पुस्तकाच्या पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत त्यांनी आपली भूमिका विशद केली आहे. ते म्हणतात, घरांतील मंडळींच्या अमानुष जाचाला कंटाळून त्या असहाय्य स्त्रीला घराबाहेर जावें लागलें होतें. ' तुझ्या मुलासाठीं तरी तुला घरीं परत आलेंच पाहिजे ' ह्या एकाच हृदयस्पर्शी वाक्याने मी त्या स्त्रीच्या भावनेला पाझर फोडूं शकलों. पत्नीच्या कर्तव्यापेक्षा मातेचें कर्तव्य थोर आहे, याच कल्पनेच्या बळावर घरीं परत न येण्याच्या तिच्या कठोर निश्चयापासून मीं तिला परावृत्त केलें ! ' यांत अत्र्यांच्या ' घराबाहेर ' नाटकाचें सार आलें आहे.

' वडिलांच्या फाजील कडक शिस्तीमुळे मुलें निःसत्व, नेभळीं व परावलंबी बनतात ' हें शौनकाच्या स्वभावावरून कळून येण्यासारखें आहे. विषयांध व उन्मत्त सासऱ्याच्या असह्य जुलमामुळे आणि दुबळ्या पतीच्या मूर्ख उपेक्षेमुळे निर्मलेसारख्या सुशील व तेजस्वी सुनेला निरुपायाने घराबाहेर पडावें लागतें. नंतर कांही काळ स्वतंत्रपणे जीवन कंठण्याचा ती निश्चय करते. पण हल्लीच्या पुरुषप्रधान समाजपरिस्थितीमध्ये स्त्रियांना आर्थिकदृष्ट्या स्वतंत्र राहणें हें किती धोक्याचें आहे हें तिच्या अनुभवाला येतें. तसेंच पत्नीचें कर्तव्य जरी तिने झुगारून दिलें असलें तरी मातेचें कर्तव्य तिला विसरतां येत नाही. म्हणून मुलाच्या हाकेला साद देऊन तिला आपल्या संसारांत परत जावें लागतें. आपलेपणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येईल, हें तत्त्व तिला

पटतें आणि याच तत्त्वावर पश्चातापाने घराबाहेर पडलेल्या आपल्या पतीशी तिचें पुनर्मीलन होतें.'

अत्र्यांनी, या वर दिलेल्या, आपल्या निवेदनांत त्यांना अभिप्रेत असलेली निर्मलेसंबंधीची आपली भूमिका स्पष्ट केली असून या दोन अवतरणांवरून हें नाटक लिहितांना त्यांचा कोणता हेतु होता हेंहि स्पष्ट केलें आहे.

जिव्हाळ्याचा विषय :

या नाटकाचा विषय स्त्री-जीवनाच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा असून तो प्रासंगिक नाही. मानवीजीवनांत स्त्री-पुरुषांचा-पति-पत्नी म्हणून जोपर्यंत संबंध आहे तोपर्यंत या जिव्हाळ्याच्या प्रश्नाला अबाधित महत्त्व आहे हें सर्वांना मान्य आहे. 'आपलेपणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येईल' हें तत्त्व आज सर्वांना मान्य होईलच असें मात्र नाही. या तत्त्वांतील 'गुलामगिरी' हा शब्द अनेकांना बोचेल, आवडणार नाही. पण या विषयाचा किंवा तत्त्वाचा खोलवर विचार केला तर तो वाद केवळ शाब्दिक स्वरूपाचाच राहण्याचा संभव आहे. माता, पत्नी, कन्या, आणि भगिनी यांपैकी पत्नीचें नातें वगळलें तर प्रत्येक स्त्री जन्मतःच हीं नातीं घेऊन येत असते. पत्नीचें नातेंहि तसेंच अटळ आहे. हजारांत एखादा अपवाद वगळला तर निसर्गानें तेंहि नातें स्त्रीवर लादलेंच आहे. केवळ स्त्रियांचें विश्व किंवा केवळ पुरुषांचें विश्व किंवा समाज अशी समाजरचना अशक्य आहे. समाजांत स्त्री-पुरुषांचे ऋणानुबंध, संबंध, अटळ आहेत. अशा परिस्थितींत आपलेपणाची, आवडती, स्त्री-पुरुषांची दुनिया करूनच दोघांनाहि सुखाची शक्यता आहे. यांत आवडत्या माणसाचा सहवास कुणाला नको असतो ? अशा आवडत्या माणसासाठी स्वाभाविकच आपण आपले प्राण वेंचायला, त्यासाठी वाटेल तें करायला आवडीने तयार नसतो का ? एखाद्या गुलामाप्रमाणे मनुष्य आपल्या आवडत्या माणसासाठी राबत नाही का ? यांत गुलाम आणि त्याला राबवून घेणारा नावडता धनी कोठे असतो ? शब्दच्छलच करावयाचा तर 'गुलाम' या शब्दाबद्दल होऊं शकेल. तेव्हा तें प्रतिपादित तत्त्वहि तितकेंच जिव्हाळ्याचें व महत्त्वाचें

आहे. सारांश, या गंभीर नाटकाचा विषयहि अत्यंत जिव्हाळ्याचा व कोणत्याहि काळीं अबाधित असाच राहील.

तेव्हा अशा ह्या जिव्हाळ्याच्या प्रश्नाची मांडणी अत्र्यांनी कशी केली, यावरच या नाटकाचें यशापयश तोलून पाहतां येईल.

निर्मला हें या नाटकाचें रसकेंद्र :

या नाटकाचें रसकेंद्र निर्मलेची स्वभावरेखा आहे याबद्दल कुणाचेंहि दुमत नाही. हें नाटक पात्रप्रधान आहे, या प्रश्नाला फारसें महत्त्व नाही. कारण या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय हाहि अत्यंत गंभीर आणि जिव्हाळ्याचा आहे. तो प्रश्न निर्मलेच्या जीवनांत निर्माण झाला आहे. त्यासाठी ती व्यक्तिरेखाहि अत्यंत स्वाभाविक, तर्कशुद्ध, विषयाशी संबद्ध अशा प्रकारें रंगविली गेली पाहिजे; आणि या नाटकाचें झालेलें पर्यवसान त्या व्यक्तिरेखेच्या द्वारां अटळ वाटलें पाहिजे. नाटककाराला हें साधलें नसेल तर तें नाटक परिणामकारक होणेंच शक्य नाही.

'घराबाहेर' चें कथानक :

या नाटकाचें कथानक फारसें गुंतागुंतीचें नाहीच. अगदी सारांशरूपानें तें सांगावयाचें झालें तर थोडक्यांत देखील अत्र्यांनी स्पष्ट केलेल्या भूमिकेच्या अनुरोधाने सांगतां येईल. विषयांध व उन्मत्त सासऱ्याच्या असह्य जुलमामुळे आणि आपल्या दुर्बल पतीच्या उपेक्षेमुळे, ती बदफैली आहे अशा खोट्या आरोपावरून, निर्मलेसारख्या एका सुशील, पतिपरायण व तेजस्वी पत्नीला घराबाहेर पडावें लागतें. ती कोणाचाहि आसरा नसलेली, घरदांज व जुन्या पद्धतीच्या वळणांत वाढलेली महाराष्ट्रीय हिंदु स्त्री, आत्महत्येच्या विचाराने घराबाहेर पडते. आपला पोटचा गोळा, अशोक, तिच्याजवळून हिसकावून घेतल्यामुळे ती अत्यंत व्यथित असते. ती नदीकडे आत्महत्येच्या विचाराने जात असतां तिची मीनाक्षी नांवाच्या विधवा शिक्षिकेशी गाठ पडते. मीनाक्षी तिला आत्महत्येच्या विचारापासून परावृत्त करते. 'जगाच्या जंजाळांत चिडून स्वतःच्या प्राणाला अपाय करण्यापेक्षा जगाच्या अन्यायाशी

झगडून पुरुषाप्रमाणे आम्हांलाहि स्वतंत्रपणे जगता येतें असें आपण सिद्ध करून दाखविण्याची वेळ आली' असें सांगतें. त्यामुळे निर्मलेच्या, स्वभावतः दुबळ्या मनाला, धीर येतो आणि जगण्याचा थोडा उत्साह तिला वाटूं लागतो, आणि स्वतंत्रपणे जगण्याचा प्रयत्न करून पाहण्याचें ती ठरविते. पण पुढे काय? ती सर्वस्वीं निराधार होती. तिला माहेर नाही. जवळ पैसा नाही. अपंगिता कोणी नाही. अशी ती भणंगभिकारी आहे. घराबाहेर ती पडली तें आकस्मिकरीत्या...तो प्रत्यक्ष प्रसंग येईपर्यंत आपल्याला घराबाहेर पडावें लागेल याची तिला आधी यत्किंचितहि कल्पना नव्हती. ती घराबाहेर पडली ती आपल्या जीविताचा नाश करून घ्यावयाचा या एकाच कल्पनेने. तेव्हा आता कोणाकडे जावयाचें? कोणाचा आधार घ्यावयाचा? पद्मनाभाकडे, त्याचें आग्रहाचें बोलावणें असतांहि, जाणें कठीण. कारण 'मित्रांचीं मनं दुखवावीं लागलीं तरी हरकत नाही. पण शत्रूंना केवळ कल्पनेचा देखील आता मी आनंद देणार नाही' अशी तिची मनाची धारणा होती. त्याच्याशीच त्याचा काल्पनिक अनैतिक संबंध जोडून तिला घराबाहेर काढलें होतें. मानधनाची शालीन सून, परित्यक्ता, असलें काळें झालेलें तोंड घेऊन कोणाच्या आसऱ्याला जाणार आणि तो आसरा तरी कोठून शोधायचा? अशा परिस्थितींत मीनाक्षीच्या ओळखीने ती भैय्यासाहेबांच्या घराचा आसरा घेते. कारण त्याच्या मार्फतीने कोठे तरी शिक्षिकेची नोकरी मिळून स्वतंत्रपणे जगण्याचा प्रयत्न यशस्वी होऊं शकेल अशी तिला आशा दाखविली गेली.

भैय्यासाहेबांच्या घरीं गेल्यावर भैय्यासाहेबांच्या आईच्या प्रेमळ वागणुकीमुळे आपल्याला मातृप्रेमाचा लाभ झाला असें तिला समाधान वाटतें. पण भैय्यासाहेबांचें घर म्हणजे विषारी सापाचें वारूळ हें लोकांना माहीत होतें. निर्मला प्रयत्नपूर्वक आपलें पूर्वायुष्य व दुःखद आठवणी विसरण्याचा प्रयत्न करीत होती. कटु अनुभवाने पुरुषांसंबंधी तिच्या मनांत शिसारी निर्माण झाली होती. आणि सारें जग म्हणजे एक विषारी वारूळच असें तिला वाटूं लागलें होतें. पण तोंपर्यंत भैय्यासाहेबांसारख्या प्रतिष्ठित सापाने अजून कोणतीच संशयास्पद हालचाल केली नव्हती. मीनाक्षीला त्याने विवाहाचें

वचन दिलें होतें. त्यावर विश्वासून तीहि आनंदांत होती. निर्मला अगदीं एखाद्या तपस्विनीप्रमाणे आपल्या संसारिक दुनियेंत आलेल्या दुःखाला वर न येऊं देण्याचा प्रयत्न करीत होती. अशा वेळीं पद्मनाभ तिच्या भेटीला येतो आणि भैय्यासाहेबांच्या घरीं राहण्यांत फार मोठा धोका आहे, तेव्हा तिने तेथे राहूं नये, असें तो सुचवितो. पण ती जाणार कोठे ? तो आल्याबरोबर ती त्याला खेदाने म्हणते, 'पद्मनाभ, कशाला आता भेटायला आलात ? ज्या पापी दुनियेंतून मी एकदाच बाहेर पडलें त्या दुनियेंतल्या रहिवाशांच्या यातनामय आठवणी जाग्या करायला का तुम्ही येतां आता ?' तिने स्वतंत्रपणे जगण्याचा निश्चय केल्यामुळे ती पद्मनाभाच्या सांगण्याप्रमाणे भैय्यासाहेबांचें घर सोडायला तयार नाही.

पण निर्मलेचें दुर्दैव जणू याच क्षणाची वाट पाहत होतें. पद्मनाभाची पाठ वळते न वळते तोंच भैय्यासाहेब आपले विषारी फूत्कार सोडूं लागतात आणि भैय्यासाहेबांचें तें उचललेलें पापी पाऊल निर्मलेला दिसून येतें. ती आणखीच खोल विचारांत पडते.

तेवढ्यांत निळकंठ चोरपावलांनी येतो आणि तोहि तिला भैय्यासाहेबांचें घर सोड असा आग्रह करतो. कारण विचारतां लोक तिला 'भैय्यासाहेबांची रखेली' म्हणतात, असें तो तिला सांगतो. तिच्या डोक्यावर अशनी-प्रहारच होतो. ती दुःखाने वेडी होणार आणि त्या वेडांत आपण कदाचित् हेंहि घर सोडून जाऊं, अशा भीतीने ती भैय्यासाहेबांच्या नोकराला बाहेरच्या फाटकाला कुलूप लावण्यास सांगते व आपल्यावर पहारा करावयास सांगते. अत्यंत जिव्हारीं घाव बसून आजच्या समाजांत स्त्रीला एकट्याने स्वतंत्रपणे राहण्यांत किती धोका आहे याची प्रचीति तिला घडते.

शौनक तिच्या भेटीला आल्याचें कळतें. तिला त्याची भेट घेण्याची इच्छा नसते. पण भेट घेतल्याशिवाय परत जावयास तो तयार नसतो. त्यामुळे त्याची तिला भेट घ्यावी लागते.

तो आपली दुर्बलता कबूल करतो. निरनिराळ्या प्रकारें तिला परत येण्याचा आग्रह धरतो. अशोकसह वेगळा संसार थाटण्याचें कबूल करतो.

तरीहि ती परत जायला तयार होत नाही. उलट त्याला ती सांगते, आता तिचा त्याच्यावर विश्वास नाही. पत्नीला आपल्या पतीवर प्रेम वाटण्यासाठी, त्याचा विश्वास वाटण्यासाठी, पुरुषांत सामर्थ्य असायला हवें. तेंच त्याचें सौंदर्य असतें आणि त्याचीच अपेक्षा पत्नीला असते. तेंच त्याच्या जवळ नाही. शेवटी त्याला ती आपल्या सासऱ्याने आणि दिराने आपल्या चारित्र्यावर घाला घालण्याचा कसा प्रयत्न केला, तिचें जीवन कसें असह्य केलें, हें सांगतें. ही गोष्ट तिने तिच्यावर आबासाहेबांनी किटाळ आणलें त्या वेळीं कां सांगितली नाही हेंहि सांगतें. आता मात्र त्याचा पुरुषार्थ जागा होतो आणि संतापाने आबासाहेब आणि निळकंठ यांच्यावर सूड घेण्यासाठी चालता होतो. तें त्याचें बदललेलें स्वरूप पाहून मात्र तिचें मन हालतें आणि तिला त्याच्यासंबंधी चिंता वाटते. अशा प्रकारे शौनकच्या प्रेमाची खात्री पटत असतां व त्याच्यांतील पुरुषार्थ जागा झालेला दिसत असतां शौनक जातांच भैय्यासाहेब तिच्याशी लगट करतो आणि ती संतापाने भैय्यासाहेबाला ‘ अजून मी तुमच्या हाताखालची मास्तरीण झालें नाही ’ असें सांगून निघून जाते. आणि आता तिच्या सभोंवारच्या परिस्थितीने स्वतंत्रपणे जगण्याच्या तिच्या प्रयत्नांत किती मोठा धोका आहे याचें पूर्ण ज्ञान होतें. शौनकाच्या विचाराने ती विव्हळ होते. भैय्यासाहेब निर्मलेशी लगट करतांना मीनाक्षीनें पाहिलें असतें. त्यामुळे ती भैय्यासाहेबांना विवाहाच्या दिलेल्या वचनाची आठवण देते. तो तें स्वच्छ नाकबूल करतो व मीनाक्षीला भैय्यासाहेबांची पुरती ओळख पटते.

तेवढ्यांत पद्मनाभ येतो. भैय्यासाहेब पद्मनाभाच्या निर्मलेशी भेटीला हरकत घेतो. पण पद्मनाभाचा आवाज ऐकून ती बाहेर येते. आणि आतुरतेने पद्मनाभाला विचारतें, ‘ पद्मनाभ, आधी मला सांगा, हे तुम्हांला भेटले का ?’

पद्मनाभ तिला सांगतो, त्याची शौनकाची भेट झाली व त्याने त्याला खून करण्याच्या विचारापासून परावृत्त केलें. तें ऐकून ती म्हणते, ‘ आतां माझा जीव शांत झाला. ’

नंतर पद्मनाभ तिला सांगतो, ‘ तुमच्या लाडक्या अशोकाचा निरोप सांगण्यासाठी मी येथे आलों आहे. त्याला भेटण्यासाठी एक क्षणभर तरी

तुम्ही येणार नाही का ?' तो तिला म्हणतो, 'पतीपासून पत्नी दूर झाली तरी मुलापासून मातेला दूर होता येत नाही!' याने निर्मलेच्या मनांत कालवाकालव होते. ती स्पष्टच सांगते, 'आतापर्यंत वज्रासारख्या कठोर मनाने बाकीचे मायापाश तोडून टाकले. पण या शेवटच्या मानेभोंवती टाकलेल्या कोवळ्या पाशाने मात्र तिचे पंचप्राण गोळा केले.' त्यानंतर पद्मनाभ मातेची व तिच्या कर्तव्याची महति गाऊन तिला स्पष्टच विचारतो, 'ही निसर्गाची हाक तुम्हांला कशी चुकविता येईल?' त्यानंतर तो अशोकाची केविलवाणी स्थिति वर्णन करून 'आई आल्याशिवाय अन्नाचा एक कणहि तोंडांत घेणार नाही,' असा त्याने केलेला निर्धार सांगतो आणि सद्गदित होऊन म्हणतो, 'लाडके ताई, या तुझ्या अभागी भावाला एवढी भीक तूं नाही का घालणार?'

यामुळे तिचें अंतःकरण भरून येतें आणि "आपल्या बाळाला भेटण्यासाठी प्रत्यक्ष रौरवांत देखील मी जाईन." असें ती म्हणते. ती अशोकाला भेटण्यासाठी अत्यंत आतुर होते. घराच्या खिडकींतून तो शौनक आणि अशोक बागेंत खाली बसले असल्याचें सांगतो. त्यांची भेट होते. मीनाक्षी आपल्या जागेचा राजीनामा देते. भैय्यासाहेबांच्या बोलावण्यावरून आबासाहेब व निळकंठ तेथे येतात. शौनक निर्मलेच्या गळ्यांत मंगळसूत्र घालतो. आबासाहेब निर्मलेबरोबर शौनकाला व अशोकाला पाहून आश्चर्यचकित होतात. शौनक तेथेच आबासाहेबांना सांगतो, 'तुमच्या गुलामगिरीच्या शृंखला तोडून आज मी स्वतंत्र झालों आहे.' शौनक, निर्मला, अशोक आपल्या स्वतंत्र बिऱ्हाडाकडे जातात. मीनाक्षीहि जाऊं लागते, तेव्हा भय्यासाहेब तिला विचारतात, 'त्यांच्याबरोबर तूं कोठे जात आहेस?' त्या वेळीं ती त्याला सांगते, 'मी निर्मलाबाईकडे स्वयंपाकीण म्हणून राहणार आहें.'

आबासाहेबांचा संताप मनावर होतो. शौनकाचें काय करूं नि काय नको याचा सल्ला ते भैय्यासाहेबांना विचारतात. त्यावर भैय्यासाहेब म्हणतात, 'आज या क्षणाला माझं वकिली आयुष्य संपलं. उद्या कायदेभंग करून तुरुंगांत जाण्याचं मीं ठरविलं आहे.' आणि शंकरला बोलावून सांगतात, 'यांचा हात धरून यांना घराबाहेर हाकून दे.' असें हें घराबाहेर नाटकाचें कथानक आहे; आणि अत्र्यांनी रंगविलेली निर्मला सांगितलेल्या कथानकांत दाखविली तशी आहे.

या संपूर्ण नाटकांत भैय्यासाहेबांच्या द्वारां आलेला थोडासा अतिरंजित विनोद वगळला तर संपूर्ण नाटक नाट्यपूर्ण तर आहेच पण त्यांत अस्वाभाविकता यत्किंचितहि आढळत नाही. स्वभावचित्रांचा विकासहि स्वाभाविक व सुसंगत आहे. या नाटकांतील सर्वच पात्रें सत्यसृष्टींत वावरणाऱ्या स्त्री-पुरुषांसारखींच असल्यामुळे या गंभीर नाटकाला एक प्रकारची आत्मीय उत्कटता आली आहे. आणि त्यांत व्यक्त झालेलें आविष्कारित विश्वहि सत्याचा आभास निर्माण करण्याला समर्थ आहे. या नाटकांत ठिकठिकाणीं विनोद आला असला तरी तो संयमित असल्यामुळे तो गंभीर वातावरणाला मारक न होता रोचकच अधिक झाला आहे. कांही ठिकाणीं तो उत्तान असला तरी त्यांत वसणाऱ्या उपरोध व उपहासामुळे तोहि या गंभीर नाटकांत रुचकर झाला आहे. पण एवढें सांगून या नाटकाचें मूल्यमापन यथार्थतेने व्हावयाचें नाही. या नाटकावर आलेल्या अनेक आक्षेपांचा, या नाटकांत वसत असलेल्या पुराव्याचा आधार घेऊन, परामर्श घेतल्याशिवाय मीं काढलेल्या निष्कर्षाला समर्पकता यावयाची नाही.

‘ घराबाहेर ’ नाटकावरील आक्षेप :

‘ घराबाहेर ’ नाटकावर जे प्रतिकूल अभिप्राय आलेले आहेत त्यांतील महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा आता विचार करूं.

‘ घराबाहेर ’ नाटकाच्या बाबतींत प्रतिकूल टीका करणाऱ्या बहुतांश टीकाकारांचा निर्मलेच्या स्वभावचित्रावरच फार जबरदस्त हल्ला आहे. या सदोष स्वभावचित्रणासुळे मुख्य कल्पनेचा आविष्कारच परिणामकारक झालेला नाही. अशोकच्या प्रेमासाठी घडून आलेलें तिचें स्वभावपरिवर्तन आकस्मिक आहे; तर्कशुद्ध व क्रमप्राप्त नाही. निर्मला घराबाहेर पडल्यानंतर तिसऱ्या अंकांत पद्मनाभाने तिला अशोकची आठवण दिली तोपर्यंत सबंध नाटकांत निर्मलेला त्याची कधीच आठवण झाली नाही ! एवढेच नव्हें तर त्याचा उल्लेख देखील नाटकांत कोठे नाही. त्यामुळे मध्यवर्ती कल्पना निष्काळजीपणे हाताळली गेली आहे. ‘घराबाहेर’ नाटक निर्मलेचें नाटक आहे, अशी कल्पना केली तर त्या दृष्टीने दुसऱ्या अंकांत कांहीच क्रिया घडत नाही. निर्मला

व्यक्तित्वाच्या जाणिवेने घराबाहेर पडते पण त्या दृष्टीने तिचा स्वभावविकास झालेला नाटकांत दिसत नाही. परिस्थितीला आव्हान देऊन ती घराबाहेर पडली आहे. त्याप्रमाणे तिची वागणूक नाही. तिच्याकडून कसल्या तरी कृतीची प्रेक्षक अपेक्षा करतो. त्याच वेळीं भैय्यासाहेबांच्या घरीं ती स्वस्थ बसते. अगतिक होऊन ती भय्यासाहेबांच्या घरीं राहिली असेल. तें शक्य आहे. परंतु परिस्थितीच्या दडपणाखाली इतक्या निमूटपणे मान वांकवतें तें व्यक्तित्व नव्हें. सारांश इब्सेनच्या नोराप्रमाणे किंवा गडकऱ्यांच्या सिंधूप्रमाणे निर्मलेचें स्वभावचित्र तर्कशुद्ध व परिणामकारक नाही. असे निर्मलेच्या स्वभावचित्रावर व ' घराबाहेर ' नाटकावर या समीक्षकांचे आक्षेप आहेत.

निमलेचें स्वभावचित्र – टीकाकारांची चुकीची दृष्टि :

याबाबत मला एकदमच सांगून टाकावेसें वाटतें की या समीक्षकांशी मी पूर्णतः सहमत नाही. त्यांनी घेतलेले हे सारे आक्षेप त्यांनी ' घराबाहेर ' नाटक काळजीपूर्वक वाचून आणि ' घराबाहेर ' नाटकांत आढळते ती निर्मला समोर ठेवून काढलेले नाहीत असें मला वाटतें. मीं आधी सांगितल्याप्रमाणे या समीक्षकांनी आवश्यक तें तारतम्य राखलेंच नाही असें दिसतें. तें कसें तें पाहूं.

व्यक्तित्वाच्या जाणिवेने निर्मला घराबाहेर पडते, त्या दृष्टीने आधी तसा आपल्या मनाचा निर्धार करते आणि स्त्रियांच्या हक्कासाठी पुरुष समाजाशी दोन हात करण्याच्या ईर्ष्येने ती घराबाहेर पडते, ही कल्पनाच मुळांत चुकीची आहे. पहिल्या अंकांत जो दुर्धर प्रसंग तिच्यावर ओढवतो तसा प्रसंग दुर्दैवाने तिच्यावर आला नसता तर जन्मभर ती घराबाहेर पडली नसती. मग व्यक्तित्वाच्या जाणिवेची कल्पना तर दूरच राहिली. एका श्रीमंत, जुन्या वळणाच्या, घरांतील आपल्या संसारांत, मुलांबाळांत, संपूर्ण समाधानी असलेली ती एक गृहिणी आहे. ती तेजस्वी आहे. पण तो तिचा नेहमीचा स्वभावधर्म नव्हें. सोशिकपणा हा तिचा सामान्य स्वभावधर्म आहे. ती मानी आहे खरी; पण त्या मानी स्वभावासाठी संसाराचा सारीपाट उधळून टाकून घराबाहेर पडण्यास तयार असलेली ती केवळ मानिनी नाही, आणि स्वैरिणी तर निश्चित नाही. आपल्या घरांत आपल्या पतीच्या आसऱ्याने

आपल्या लाडक्या अशोक बाळाच्या प्रेमांत जीवन जगणारी ती एक शुद्ध-चरित स्त्री आहे. 'मी स्त्री असलें, मी तुमची सून असलें तरी मलाहि स्वतःचें रक्षण करण्याची थोडीशी शक्ति आहे. अगदी गोगलगाय असली तरी तिलाहि परमेश्वरानं शिंगं दिली आहेत' असें, अचानक तिच्यावर हल्ला झाला असतां, ती म्हणते ही गोष्ट खरी. पण तोंपर्यंत तिच्यावर आलेल्या प्रसंगांत ती गोगलगाईप्रमाणेच वागली होती. आपल्या शीलाबद्दल, पति-परायणतेबद्दल, आत्मविश्वास, अभिमान असणाऱ्या सामान्य स्त्रीवर देखील असा बदफैलीपणाचा आरोप आला असता व निर्मलेप्रमाणे ती थोडी मानी, तेजस्वी असती, किंवा नसतीहि, तरी अशा जिवावरच्या प्रसंगीं तिने यापेक्षा वेगळें काय म्हटलें असतें? तिच्याहि जिवाचा असा संताप होऊन ती बेभान झाली नसती का? यासाठी आपल्या व्यक्तित्वाची, नोराप्रमाणे, जाणीवच असायला पाहिजे का? निर्मलेच्या ठिकाणीं नोरा असती तर तिने रडून आकांत केला असता का? उलट 'Doll's House' नाटकांत नोरावर असें ब्रह्मांड कोसळलें नसतांहि तिने आपल्या नवऱ्याच्या तोंडावर, कठोर निर्धाराने 'मी आनंदी होतें, सुखी नव्हतें' (I was merry and not happy) असें सांगितलें. या नाटकांत निर्मलेवर जो प्रसंग आहे तसा प्रसंग नोरावर आला असता तर त्या प्रसंगीं आबासाहेब व शौनकाकडे उपेक्षेचा एक जळजळीत कटाक्ष फेकून, त्यांच्याकडे तुच्छतेने पाहत नोराने हा गृहत्याग केला असता. हा नोरांत किंवा व्यक्तित्वाची जाणीव असलेल्या स्त्रींत व निर्मलेंत फरक आहे. हा फरक या समीक्षकांनी लक्षांत घेतला नाही. कारण त्यांनी 'घराबाहेर' मधील निर्मलेकडे, तिचें खरोखर व्यक्तित्व काय आहे, या दृष्टीने पाहिलेंच नाही. या, ना त्या कारणाने गेल्या १० वर्षांत घडून आलेल्या तिच्या छळणुकीच्या भयंकर प्रसंगांतहि तिच्या व्यक्तित्वाने अशी उफाळी मारल्याचें कोठे दिसतें का? आबासाहेब आणि निळकंठ यांनी तिच्या पातिव्रत्यावर घाव घालण्याचे प्रयत्न केले त्या वेळीं न्हाणी-घरांत स्वतःला कोंडून घेऊन रात्रभर रडत बसण्यापेक्षा त्या बापडीने वेगळें काय केलें? व्यक्तित्वाची जाणीव असलेली ती नोरा असती तर तिने तें घर यापूर्वीच सोडलें असतें. यावरून ती एक शीलवती, स्वाभिमानी, पतिपरायण हिंदु अबला होती हेंच स्पष्ट होत नाही का?

नोरा व निर्मला यांच्या गृहत्यागांतील फरक :

ती घराबाहेर पडते ती आपण होऊन घराबाहेर पडते असें तरी म्हणतां येईल का ? आपल्यावर कधी तरी घराबाहेर पडण्याचा प्रसंग येईल याची तिला जन्मांत कल्पनाहि नसेल. तसा प्रसंग आला तो आकस्मिक. तिला त्याची यत्किंचितहि कल्पना नसतां. त्या वेळीं घराबाहेर पडण्यापेक्षा तिला अन्य मार्गच नव्हता. अशा आकस्मिक परिस्थितींत आपलें सर्वस्व हरवलें तरी आपला लाडका अशोक तरी आपल्याजवळ आहे असा भरंवसा तिला होता, तोंपर्यंत ती केवळ हालली, पण कोसळून पडली नाही. पण तेंहि भाग्य आपलें नाही याची जाणीव होतांच तशाहि परिस्थितींत ती हतबल झाली. आणि आपल्या संसाराचा विध्वंस करूं पाहणाऱ्या अधम, पापी सासऱ्यापुढे लाचारीने, कळवळ्याने आपल्या लाडक्या बाळासाठीं याचना करूं लागली. ' नका ! आबासाहेब, नका ! माझ्या प्रेमाची एवढीच उरलेली दौलत माझ्यापासून ओढून घेऊं नका.' पण आबासाहेब अशोकला तिच्या जवळून बळजबरीने ओढून घेतात. त्या प्राणांतिक आघाताने ती मूर्च्छित होते. सावध होतांच तिला दिसतो तो शौनक – ज्याच्या सामर्थ्याच्या बलावर आपली अब्रू शाबूत असावी, अशा भरंवशाने त्याच्या संसारांतील ती जोडीदारीण झाली, तो इतका दुबळा आहे, निःसत्व आहे याची जाणीव अशा वेळीं कोणत्याहि पत्नीला झाल्यावर तिच्या मनांत अशा पुरुषाबद्दल घृणा निर्माण होणार नाही का ? सासरशिवाय दुसरा आसरा नाही. माहेर नाही. उपजीविकेला आधार नाही; अब्रूची राखरांगोळी झालेली. समाजांत मान वर करून पाहण्याचें समाधान नाही. अशा वेळीं कोणत्याहि हतबल स्त्रीला आत्महत्येखेरीज दुसरा सुटकेचा कोणता मार्ग सुचूं शकतो ? ही 'घराबाहेर'-मधील निर्मला आहे. तिची नोराशी तुलना करणें किती चुकीचें आहे हें यावरून दिसून येईल.

भैय्यासाहेबांच्या घरीं ती योगायोगाने आली व राहिली :

अशा वेळीं ती जविनावर वैतागून आत्महत्येसाठी जात असतां तिची मीनाक्षीशी भेट होते. भैय्यासाहेबांच्या घरीं मिंधेपणाने जगणें तिला पसंत

नव्हतेंच. ती भैय्यासाहेबांच्या घरीं आली ती बुद्धिपुरस्सर नव्हें. ती तेथे योगायोगानेच आली. दुर्दैवाने तिला तेथे आणून सोडलें. भैय्यासाहेबांच्या आईच्या प्रेमळ सहवासांत तिला मातृत्वाची शीतल छाया वाटली. तोंपर्यंत भैय्यासाहेबहि तिच्या वाटेला गेले नाहीत. वरून शांत दिसणारी निर्मला आंतून विचाराने भाजून निघत होती. आपलें पूर्वजीवन, मायापाश सारें विसरून जाण्याचें एका परीने तिचें तप चालू होतें. ती तेथे पंधरा दिवस राहिली. तेव्हा तिला कांही धोका आहे असें वाटण्यासारखें कांहीच घडलें नाही. तेव्हा ती जाणार तरी कोठे ? एका परित्यक्त स्त्रीला प्रेमाने आसरा देईल असें दुसरें तरी कोणी तिला होतें का ? असें कोणी होतें असें म्हणावयास कांहीच आधार नाही. समाजांत लाचारीने, उजळ माथ्याने फिरण्याची सोय नाही. अशा अवस्थेंत भैय्यासाहेबांच्या आईच्या ममत्वाच्या आसऱ्याने ती भैय्यासाहेबांच्या घरीं राहिली. नाही तर तिला दुसरा कोणता आसरा होता ? पद्मनाभाकडे तिला जाता येणें शक्य नव्हतें. याचें कारण तिने पद्मनाभाला सांगितलें होतें. तेव्हा निर्मला भैय्यासाहेबांकडे योगायोगाने गेली यांत अस्वाभाविक असें काय झालें ? मला भैय्यासाहेबांच्या घरीं यावयाचें नाही असें तिच्यासारख्या असहाय्य स्त्रीला म्हणता येईल अशी परिस्थितीच नव्हती. 'गेल्या दहा वर्षांत मी फारशी घराबाहेर पडलेंच नाही' या निर्मलेच्या शब्दावर विश्वास न ठेवण्याचें कारण तरी काय ? आणि तसें खरोखर असलें तरी भैय्यासाहेबांसारख्या, समाजांत प्रतिष्ठेने जगणाऱ्या, माणसाच्या खासगी जीवनाची तिला कल्पना असलीच पाहिजे असें निश्चित समजण्याचें कारण तरी काय ? भैय्यासाहेबांच्या खासगी जीवनाच्या जाहिराती कोठे लागलेल्या नव्हत्या. तेव्हा अजाणतेपणीं ती भैय्यासाहेबांच्या आश्रयासाठी आलेली असो-आणि तेंच खरें दिसतें—किंवा जाणतेपणीं आलेली असो, त्यांत अस्वाभाविक किंवा अशक्य असें कांहीच नाही. पहिल्या पंधरा दिवसांत तरी भैय्यासाहेबांच्या खऱ्या स्वरूपाची तिला कल्पना येण्यासारखें कांहीच घडलें नाही. तरीहि ती सावध होती. ' पण पुरुषांच्या स्वभावाची मला आता शिसारी आली आहे. बिचारे तुमचे भैय्यासाहेब खरोखरच चांगले असतील. तुम्ही त्यांच्यासंबंधी इतकं सांगतां तें खोटं कसं असेल ? ' असें मीनाक्षीला ती

सांगते. ती शक्यतोवर त्याचा संबंध येण्याचे प्रसंग टाळते. यावरून ती सावध होती असें दिसत नाही का?

नंतर पद्मनाभ येतो व तिला ' हें तिला राहण्यासारखें ठिकाण नाही, सापाचं हें विषारी वारूळ आहे' असें सांगतो. तरी त्याला ती सांगते, 'जगांत स्वतंत्रपणे जगण्याचा निश्चय केलेल्या माझ्या मनाला स्नेहाच्या आणि नात्याच्या पाशानं पांगळे करूं नका.' तेव्हा तिला तो धोक्याची सूचना देऊन ठेवतो व सांगतो, ' आपलेपणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येणं शक्य आहे!'

भैय्यासाहेब येथे आपलें पहिलें कपटी पाऊल निर्मलेच्या दिशेने उचलतात. जणू पद्मनाभाने भविष्यच वर्तवून ठेवलें होतें. नंतर निळकंठ तेथे येतो व लोक तिला 'भैय्यासाहेबांची रखेली' समजतात, असें सांगतो. स्वतंत्र जगांत एकट्याने जगणें स्त्रीला किती कठीण आहे हें तिच्या जिव्हारीं घाव बसून प्रत्ययाला येतें.

' घराबाहेर ' दुसरा अंक : प्रयोजन :

निर्मलेच्या नाटकांत दुसऱ्या अंकाचें प्रयोजन नाही असें म्हणणाऱ्या समीक्षकांनी या दृष्टीने दुसऱ्या अंकाकडे पाहिलें तर समाजपरिस्थितीमध्ये स्त्रियांना आर्थिकदृष्ट्या स्वतंत्रपणे एकट्याने राहणें किती धोक्याचें आहे हें निर्मलेच्या अनुभवाला येतें. आणि या नाटकाच्या या प्रतिपाद्य विषयाचा परिपोषहि परिणामकारकतेने होतो असें दिसून येईल. पुरुषाप्रमाणे जगांत एकट्याने स्वतंत्रपणाने राहण्याचा नुकताच विचार केलेल्या निर्मलेला अधिक परिणामकारकतेने आणखी कसा या सत्याचा अनुभव घडावयाचा होता? नाटकांत कृति आणि गति पाहिजे या जुन्या दंडकाला आता वेगळा अर्थ आहे. कृति म्हणजे बाह्य घटनाच नव्हेत. व्यक्तीच्या मनांत निरनिराळीं आंदोलनें परिस्थितीच्या वणव्यांत घडून येणें, यालाहि कृति म्हणता येईल. या दुसऱ्या अंकांत आत्महत्येपासून परावृत्त केलेली निर्मला स्वतंत्र जीवनाचा विचार करते न करते तोंच तिला जगाचा आलेला असा कटु अनुभव निश्चित धोक्याची सूचना देतो आणि हेंहि घर सोडून आपल्याला जावें लागणार नाही

ना असें तिला वाटावयास लागतें. यांत विषयाचें प्रतिपादन आणि निर्मलेच्या स्वभावाचा विकास नाही का ? पहिलें घर सोडल्यावर दुसऱ्या घराचा ती आसरा घेते न घेते तोंच हें दुसरेंहि घर सोडावयाचा आणखी एक आघात आपल्या जीवनांत दुर्दैवाने योजून ठेवला तर नाही ना ? असें वाटून ती भीतिग्रस्त झाली यांत नवल कसलें ?

या नाटकाचा प्रयोग पाहत असतांना या अंकांत व्यक्त होणाऱ्या भैय्या-साहेबांच्या व्यक्तित्वाचा व त्यांतील शंकरच्या विनोदाचा फार मोठा परिणाम प्रेक्षकांवर होत असे, हें खरें. पण 'सुख मिळत पुरुषास' या पदाने मागच्या प्रसंगाचा परिणाम पुसला जातांच निर्मला आणि पद्मनाभ यांच्यांतील संवादाचा प्रभावी परिणाम होऊन पुढचा दुसरा अंक तितकाच परिणामकारक होत असे.

तरीहि निर्मला त्या घरीं कां राहते ?

असा अनुभव घेतल्यावर तिसऱ्या अंकांत निर्मला विचारग्रस्त असते. दुसऱ्या अंकांतील अनुभवानंतर निर्मला त्याच घरांत राहते हें दुसऱ्या अंकाकडे काळजीपूर्वक पाहिलें तर आश्चर्यकारक निश्चित नाही. कारण दुसऱ्या अंकांतच पुनः या घराबाहेर पडण्याची पाळी आपल्यावर येऊं नये, असा बुद्धिपुरस्सर तिचा प्रयत्न होता असें दिसतें. याचें कारण 'जगांत अमकें वारूळ कमी विषारी, अमकें जास्त विषारी हें पाहण्यापेक्षा स्वतःच्या हातांनी मी आपला नाश केला असें आपलेपणाचें समाधान' मिळविण्यासाठी ती तेथे राहिली असणें शक्य आहे. शिवाय त्या घराबाहेर पडून ती आणखी कोठे जाणार होती ? त्या घरापेक्षा अधिक विश्वासाचें दुसरें ठिकाण तिला कोणतें तरी होतें का ?

शौनकाच्यासाठी तिचें मन अस्वस्थ झालें असतें. तितक्यांत पद्मनाभ येतो. निर्मलाहि तेथे येते आणि म्हणते, 'पद्मनाभ, आधी मला सांगा तुम्हाला ते भेटले ?' त्यानंतर त्याची हकीगत कळल्यावर म्हणते, 'आता माझा जीव शांत झाला.' पद्मनाभ तिला तिच्या बाळाचा–अशोकाचा–निरोप सांगण्यासाठी आलों आहें असें म्हणतों. आणि 'पतीपासून पत्नी दूर झाली तरी मुलापासून मातेला दूर होता येत नाही' असें सांगतो. मातृत्वाची

थोरवी किती हें तिला पटवून देतो. ती व्यथित मनाने सांगते, 'माझ्या माने-भोंवती तुम्ही टाकलेल्या या कोवळ्या पाशानं मात्र माझे पंचप्राण गोळा झाले आहेत असं वाटतं.' पद्मनाभ अशोकची कशी केविलवाणी स्थिति झाली हें सांगतो. आणि 'आई आल्याशिवाय मी अन्नाचें एक शीतहि तोंडांत घालणार नाही' असा हट्ट धरून बसल्याचें सांगतो.

ती आणखीच विव्हळ होते. 'माझी आतडीं न् आतडीं पिळवटलीं—काळजांत कल्लोळ उडाला. माझ्या संसारांत कोसळलेल्या मनोऱ्याच्या दगड-मातीनं हृदयाच्या चौकांतील मातृप्रेमाची जिवंत पुष्करणी अगदी बुजून गेली असेल, असें मला वाटलं होतं. पण नाही, त्या हृदयाच्या भंगलेल्या शकलांतून तो माया ममतेचा झरा कारंजाच्या वेगानं उरांतून उसळ्या घेऊं लागला' तरी तिच्या मनांत त्या दोन पिशाच्चांची आठवण येऊन ती म्हणते, 'त्यांनी बाहेरच्या बाहेर हाकून दिलें तर ही दुर्दैवी माता पहिल्याच पायरीवर रक्त ओकून मरेल—दुर्दैवा!! दुर्दैवा! पत्नीच्या हृदयाची विटंबना केल्यानंतर मातेच्या मनाची अशी छळणूक कां करतोस?'

शेवटीं पद्मनाभाला यश येतें आणि 'पतीची पत्नी म्हणून जरी नाही तरी मुलाची माता म्हणून त्या घरांत जाण्याचा माझा हक्क आहे. माझ्या बाळाला भेटण्यासाठी मी प्रत्यक्ष रौरवांत देखील जाईन' असें ती म्हणते.

निर्मलेच्या जीवनांतील परिवर्तन अस्वाभाविक—अशक्य आहे का?

आता शेवटचा एकच प्रश्न तेवढा सोडवावयाचा राहिला. निर्मलेचें हें परिवर्तन अशक्य, न पटणारें व तर्कदुष्ट, क्रमप्राप्त असें न वाटणारें आहे का? समीक्षकांची तक्रार अशी आहे की निर्मला दुसऱ्या अंकांत अशोकची आठवण देखील काढत नाही. आणि तिसऱ्या अंकांत पद्मनाभाने आठवण देतांच तिचें मातृप्रेम कसें जागृत होतें? यामुळे हें निर्मलेचें परिवर्तन ससपंक वाटत नाही. दुसऱ्या अंकांत निर्मलेच्या मुखांतून प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे अशोकचा उल्लेख कोठेच येत नाही ही वस्तुस्थिति आहे.

यासंबंधीं श्री. क्षीरसागर यांनी मोठी मार्मिक व रोचक तशीच सूचक टीका केली आहे. ते म्हणतात, 'निर्मला आपल्या लाडक्या बाळाकरिता परत

जाण्यास तयार होते हें सर्वस्वीं स्वाभाविक आणि नाटकाच्या हेतूच्या दृष्टीने परिणामकारक आहे. निसर्गाच्या राज्यांत स्त्रीची मुख्य भूमिका मातेची आहे, हें उदात्त तत्त्व पाश्चात्य व पौरस्त्य समाजशास्त्रज्ञांनी पूर्वीच ओळखलें आहे. आणि याच तत्त्वाच्या आधारावर निर्मलेच्या सुंदर स्वभावचित्राची रेखाटणी रा. अत्रे यांनी केली आहे. तरी मध्यंतरीं कोठेहि या कोमल तंतूचा उपयोग केला नसल्यामुळे पद्मनाभाने आठवण करून देतांच निर्मलेची झालेली स्थिति पाहण्यास प्रेक्षकांची मनोभूमिका व्हावी तितकी तयार होत नाही. एखादे वेळीं एकटीच बसून ती आपल्या बाळाची आठवण करीत आहे....गळ्यांतील गळसरीशी त्याचा कोवळा हात खेळत आहे; अशा कोमल कंठानं त्याला गतकाळीं म्हणून दाखविलेलें एखादें गोड स्त्री-गीत एकटीच म्हणत आहे, असें दाखविलें असतें तर ? कोण जाणें ? कदाचित् त्यामुळे स्वगत भाषणाचा ‘ अशास्त्र ’ प्रकार पत्करावा लागला असता ! ’

क्षीरसागरांनी आपला हा लेख लिहिण्यापूर्वीच अत्र्यांनी आपलें याबाबतचें म्हणणें आपल्या ‘ निर्भीड ’ मधील लेखांत दिलें होतें. या लेखांत ते म्हणतात, ‘ मानसशास्त्रविषयक माझा जो स्वतःचा अभ्यास आहे त्यावरून मी असें म्हणूं शकतों की अंतःकरणांतील मूलभूत प्रवृत्ति चिरडल्यामुळे मनाला ज्या आत्यंतिक यातना होतात त्याची आठवण शक्य तितकी जागतेपणीं न व्हावी याबद्दल मनाचा अहर्निश प्रयत्न चालू असतो. अस्तित्वापेक्षा अभावानेच कांही भावना व्यक्त करता येतात ! ’

पण या साक्षी काढण्यापेक्षा आपण ‘ घराबाहेर ’ नाटकाचाच हवाला घेऊं. घराबाहेर पडतांना निर्मलेच्या मनाला अत्यंत असह्य यातना कोणत्या एका कारणामुळे झाल्या असतील तर त्या अशोकशी तिची ताटातूट केली यामुळे होय. ही गोष्ट तिने लपवून ठेविली नाही. घराबाहेर पडण्यापूर्वी ती शौनकला सांगते, ‘ तुमची निर्मला मघाशीच मेली. तुम्ही सर्वांनी तिला निर्दयपणानं ठेचून ठेचून मारलीत ! माझ्या अशोकबाळाला माझ्यापासून तोडून ठेवून माझ्या रक्तबंबाळ काळजांत उरलेल्या मातृप्रेमाच्या कोमल भावनांचा शेवटचा लचका तुम्ही तोडलात— ’

अशा जिव्हारीं बसलेल्या बाणाच्या यातना दुसऱ्या अंकांत ती कशी विसरेल ? पण खरोखरच ती विसरत असेल काय ? सबंध दुसरा अंक काळजीपूर्वक वाचावा म्हणजे निर्मला आपल्या जिव्हारीं बसलेल्या यातना बुद्धिपुरस्सर विसरण्याचा प्रयत्न करीत आहे, जणू तिला पूर्वायुष्य नव्हतेंच, असा तिचा प्रयत्न दिसतो. ' साप चावलेल्या माणसाला मिरच्यांचा तिखट-पणा जसा जाणवत नाही, तसं माझं झालं आहे. मला आता दुःखाची कडवट चवच समजेनाशी झाली आहे ' असें ती मीनाक्षीला सांगते व भैय्या-साहेबांनाहि ती म्हणते, ' माझ्या थोर घराण्याचा फिरून फिरून उल्लेख केल्यानं माझ्या अंतःकरणाला अतिशय यातना होतात. '

पद्मनाभाला देखील ती सांगते, ' ज्या पापी दुनियेंतून मी एकदाच बाहेर पडलें, त्या दुनियेंतल्या रहिवाशांच्या यातनामय आठवणी जाग्या करायला का तुम्ही येतां आता ? '

तिसऱ्या अंकांत शौनक अशोकची आठवण काढतो. त्याला ती त्वेषाने म्हणते, ' माझ्या बाळाच्या नांवाचा असा उपयोग कराल तर तुमच्याशी मी अक्षरहि न बोलतां आंतमध्ये चालती होईन. '

हा घराबाहेर नाटकांतील पुरावा काय सांगतो ? निर्मला अशोकला विसरली, त्याच्यावर तिचें कधीच प्रेम नव्हतें व तें पद्मनाभाची भेट होतांच एकदम खोटेपणाने बाहेर आलें असें म्हणतां येईल काय ? मातृत्व इतकें का खोटें असतें ? पद्मनाभाला तरी ती काय सांगते ? ' माझ्या संसाराच्या कोसळलेल्या मनोऱ्याच्या दगड-मातीनें हृदयाच्या चौकांतील पुष्करिणी अगदी बुजून गेली असेल असं मला वाटत होतं. ' हा प्रसंग घडतो तो तरी कोणत्या अवस्थेंत ? आजच्या समाजपरिस्थितींत स्त्रीने एकटीने स्वतंत्र जीवन जगणें धोक्याचें आहे याचा तिला आता पुरता अनुभव आला आहे. शौनकच्या पश्चात्तापदग्ध परिवर्तनाने तिचें मन हेलावून विचलित झालें आहे. पद्मनाभाच्या वागणुकीने ' जगाच्या साऱ्या ममतेला मुकलेल्या माझ्या मनाला तुमच्या एका शब्दाने फिरून प्रेमाच्या सृष्टींत ओढून नेलें ' असें तीच पद्मनाभाला सांगत आहे आणि प्रेमाच्या संसारांत पाऊल टाकतांना

आवडत्या माणसाची गुलामगिरी आवडूं लागली, अशी तिच्या मनाची अवस्था आजवरच्या अनुभवाने झाली आहे, अशा परिस्थितींत.

तिसऱ्या अंकांत निर्मलेचें झालेलें परिवर्तन आणि जागृत झालेल्या भावना आकस्मिक नाहीत आणि अस्वाभाविक तर मुळीच नाहीत. त्यामुळे विषयाची हानीहि झाली नाही आणि निर्मलेची भूमिका सदोषहि वाटत नाही. म्हणूनच श्री. का. वि. कानिटकर म्हणतात, 'तंत्रदृष्ट्या सर्वस्वीं निर्दोष स्वभाव-लेखन झालेली आधुनिक मराठी रंगभूमीवरील निर्मला ही पहिलीच स्त्री होय.' ('लोकशिक्षण'–जुलै १९३८ पृ० २४)

कागदोपत्रीं पुरावा जाळल्याने कथानकाची उभारणी नष्ट झाली नाही : शक्य झाली :

असाच एक आक्षेप नागेश्वराने आणलेला कागदाचा गठ्ठा आबासाहेबांनी जाळून टाकला याबाबत आहे. त्यामुळे कथानकाची मूळ उभारणीच नष्ट झाली आहे असें त्यांचें म्हणणें आहे. आश्चर्याची गोष्ट ही की हा मुद्दा चांगल्या मान्यवर अशा टीकाकाराने उपस्थित केला आहे. 'घराबाहेर' हें नाटक आहे तसें गृहीत धरलें, आणि तसें गृहीत धरणें क्रमप्राप्तच नव्हें तर आवश्यक आहे, तर कांही समीक्षकांनी काढलेला हा आक्षेप अप्रस्तुत आहे असें विचारांतीं मला निश्चित वाटतें.

या नाटकांत आलेली ही घटना नाटककाराने बुद्धिपुरस्सर व हेतुपूर्वक घातली आहे. नाटककाराची कांही याबाबत गफलत झाली म्हणून आबा-साहेबांनी तें कागदाचें बंडल बंबांत घालून जाळून टाकण्यास कुणाला सांगितलें, असें नाही. आता हे कागद जाळले नाहीत अशी क्षणभर कल्पना करूं. तो पुरावा कायम आहे असें समजूं. यांतून आजचें 'घराबाहेर' नाटक निर्माण होऊं शकेल का? हा पुरावा कायम असता तर 'घराबाहेर' नाटक पहिल्या अंकांतच संपलें असतें. कदाचित् निर्मला घराबाहेरहि पडली नसती आणि तें कागदाचें बंडल म्हणजे निर्मलेने पद्मनाभाला लिहिलेलीं प्रेमपत्रें नसून तिच्या कादंबरीचें तें हस्तलिखित आहे हें सत्य बाहेर आलें असतें. नागेश्वर, आबासाहेब, निळकंठ या अधमांचे दांत आपोआपच घशांत कोंबले गेले असते आणि त्यानंतर निर्मलेला घराबाहेर हाकलून

देण्याची त्यांची हिंमतहि झाली नसती. त्यांचें कपटनाटक उघडें पडलें असतें आणि शौनकाचेहि डोळे उघडले गेले असते. पण मग ' घराबाहेर ' नाटक उरलें असतें का ?.एवढ्यासाठी हा मुद्दा अप्रस्तुत आहे असें मी म्हणतों.

आता ' घराबाहेर ' नाटकांत जसा हा प्रसंग आला आहे, तो घराबाहेर नाटकाला विघातक आहे का ? मला तसें निश्चित वाटत नाही. हें पत्राचें प्रकरण म्हणजे आबासाहेबांच्या हातीं आलेलें निमित्तमात्र कारण होतें. आबासाहेब, निळकंठ व नागेश्वर यांना निर्मलेच्या अपराधाची शहानिशा करून घेण्याची आवश्यकता वाटतच नव्हती. निर्मलेला न्याय मिळावा अशी त्यांची कधीच भावना नव्हती. त्या घटनेला आपल्या मनांत आधीच ठरविलेल्या हेतूच्या पूर्ततेसाठी एक कारण त्यांना सांपडलें एवढाच अर्थ होता. या घटनेने ' घराबाहेर ' नाटकांत फार मोठें काम केलें आहे. निर्मलेला घराबाहेर काढूं इच्छिणारे स्वतः किती अधम आहेत हें परिणामकारकतेने प्रेक्षकांना दिसून आलें. प्रेमपत्रांचें निर्मलेवर आलेलें किटाळ किती खोटें आहे हें प्रेक्षकांनी पाहिलें. तिचा दुर्बल नवरा अशाहि गोष्टींवर विश्वासून तिला कशी मदत करूं शकत नाही हें स्पष्ट झालें. व अशा निरपराध, निराधार पण शीलवान पतिपरायण साध्वीचा किती अनन्वित छळ झाला यामुळे निर्मलेसंबंधीची उत्कट सहानुभूति प्रेक्षकांच्या मनांत सहज निर्माण करता आली. ही वस्तुस्थिति असतां या घटनेने ' घराबाहेर ' नाटकाचें कथानक सदोष कसें झालें हें कळत नाही. कथानकाचा डोलारा डळमळीत कसा होतो हेंहि कळत नाही.

शौनकाचें स्वभावचित्र, त्याचें पर्यवसान :

या नाटकांतील शौनकाच्या स्वभावचित्रावरहि अशीच टीका झालेली आहे. ' तें कारटं नेभळं आहे 'असें आबासाहेबांनी प्रथमच सांगून टाकलें आहे. घरांतल्या गोष्टींत त्याचें लक्ष नाही. मोटरी उडवाव्यात, क्लबांत जावें, टेनिस खेळावें, चैन करावी असा तो एक धनिकाचा खुशालचेंडू, दुर्बल, आपली जबाबदारी न ओळखणारा, पण सत्प्रवृत्त, मुलगा आहे. आबासाहेबांच्या बळावर ही त्याची चैन अवलंबून आहे. त्यांच्या कडक शिस्तीच्या आड किंवा त्यांच्या कोणत्याहि गोष्टीच्या आड जाण्याची त्याची हिंमत नाही.

त्याने स्वतःच आपल्यासंबंधीचे कबुलीजबाव निर्मलेला देऊन ठेवले आहेत. त्याचें निर्मलेवर प्रेम आहे याबद्दल कोणालाहि शंका घेण्याचें कारण नाही. त्याला मन आहे. आत्मलक्षित्वहि आहे. “ मी अत्यंत अधम आहें–अतिशय पापी आहें. माझ्या आजपर्यंतच्या घोर पापांचा जाब मी परमेश्वरापुढे कसा देईन ? याची मला पर्वा नाही, पण मी तो तुझ्यापुढं कोणत्या तोंडानं देऊं याची मला तळमळ लागून राहिली आहे. ” हे त्याचे उद्‌गार दिखाऊ वाटतात का ? “ आबासाहेबांच्या जुलमी शिस्तीखाली दुबळ्या झालेल्या माझ्या मूर्ख मनाला तुझ्या गुणांच्या मोलाची आजपर्यंत कधीच कल्पना झाली नाही. मीं इतकीं वर्षें तुझी उपेक्षा केली, माझ्या डोळ्यादेखत दुसऱ्यांनी केलेल्या तुझ्या छळाकडे मी डोळेझांक करीत आलों ” हे त्याचे कबुलीजबाब काय सांगतात ? अत्र्यांनी निर्माण केलेल्या शौनकाऐवजी दुसरा अधिक कणखर, निर्मलेल्या सुख-दुःखासंबंधी अधिक जागरूक असलेला शौनक दाखविला असता तर ‘ घराबाहेर ’ नाटक संभवनीय तरी कसें झालें असतें ? आहे हा शौनक वास्तव नाही का ? समाजांत शौनकासारखे पुरुष आढळत नाहीत का ? ‘ शौनकाने असें एकाएकी बदलणें अशक्य नाही हें खरें ’ असें स्वतः मा. का. देशपांडे म्हणतात. पण त्यांचें म्हणणें असें आहे की त्यासाठी निर्मलेच्या पश्चात् त्याला घरीं तसले जळजळीत अनुभव यायला पाहिजेत. निर्मलेने सांगण्यापूर्वीच त्याला तिजवर झालेल्या अन्यायाची खात्री होऊन त्याला वडिलांचा तीव्र संताप यावयास पाहिजे. निर्मला अपराधी आहे असें खात्रीपूर्वक, निर्मला घरांतून बाहेर पडली त्याहि वेळीं, त्याला वाटत होतें, असें दिसत नाही. निर्मला घराबाहेर गेल्यानंतर त्याची अवस्था काय झाली हें स्वतः शौनकाने आणि निर्मलेच्या लाडक्या बाळाने तिला सांगितलें आहे. सासरा आणि दीर यांनी तिच्या पातिव्रत्यावर घाला घालण्याचे जे प्रसंग आणले ते तिने आधीच शौनकाला कां सांगितले नाहीत याचा निर्मलेने केलेला खुलासा, निर्मला एक मानधन, त्यागी, सोशीक वृत्तीची महाराष्ट्रीय हिंदु स्त्री आहे, याची आठवण ठेवली तर मान्य करून तिने तें आधीच कां सांगितलें नाही असें पुनः विचारणार नाही. तिने त्याला दिलेलें कारण खोटें आहे, तसें घडणें शक्यच नाही असें कोणाला वाटत असेल तर गोष्ट वेगळी. शौनकाच्या स्वभाव धर्माबद्दल पद्मनाभाने

केलेली मीमांसा जितकी मार्मिक तितकीच ती समर्पक आहे असें मला वाटतें. पद्मनाभ म्हणतो, ' हजारों वर्षांत पृथ्वीच्या पोटांत दाबून राहिलेली आग एकदा बाहेर पडली म्हणजे तिला ज्वालामुखीचं स्वरूप येतं. तसं दुबळ्या माणसाच्या रागाचं आहे. निर्मलाताई ! शौनकाच्या सर्वांगाचा भडका उडवून टाकणारी कोणती अशी आग तुम्हीं त्याच्या हृदयांत ओतली ? " ती कोणती आग ओतली हें आपण पाहिलें. मा. का. देशपांडेहि ती गोष्ट अशक्य समजत नाहीत. नवरा पांगळा असला तरी आपल्या पत्नीच्या शीलाची त्याला उत्कट आंच असते. तिच्यावर कोणीं घाला घालण्याचा प्रयत्न केला तर कोणताहि मनुष्य संतापाने देहभान विसरतो. सारांश, शौनकाचें स्वभावचित्रहि मध्यवर्ती विषयाशी संबद्ध आहे.

पारंपारिक श्रद्धांना पायदळीं घालून आपल्या हातून मंगळसूत्र तोडणारी निर्मला ' नोरा ' असलीच पाहिजे असा जो कांही समीक्षकांचा कयास आहे तोहि तसाच चुकीचा आहे. आबासाहेबांनी निर्मलेवर केलेला बदफैलीपणाचा नीच आरोप आणि तिच्या अंगावरील सर्व दागिने—एक मंगळसूत्र सोडून—काढून व्यावयास सांगून दाखविलेला अधमपणा इतक्या पराकोटीचा होता की त्यामुळे तिचा तोल सुटून तिने संतापून तें मंगळसूत्र तोडलें. तसें नसतें तर पुनः तिने तें धारणच केलें नसतें. शिवाय निर्मला १९३४ सालांतील महिला आहे. त्या काळांत श्रद्धांचें पूर्णतः भंजन झालेलें नसलें तरी सर्वच श्रद्धा थोड्याफार खिळखिळ्या होऊं लागल्या होत्या.

पद्मनाभाच्या स्वभावचित्रावरील टीका—अयोग्य :

बाकीचे आरोप किरकोळ स्वरूपाचे आहेत. पद्मनाभावर, भैय्यासाहेबांच्या या नाटकांतील प्रयोजनावर टीका झाली आहे. पण त्यांनाहि फारसें महत्त्व नाही. पद्मनाभावरील अकर्तेपणाचा आरोप सयुक्तिक नाही. निर्मला घराबाहेर पडल्यानंतर स्कूल बोर्डाने त्यालाहि बडतर्फ केलें. या प्रकरणांत त्याचा कांही काळ गेला असणें शक्य आहे. शिवाय तो म्हणतो त्याप्रमाणे त्याने निर्मला आणि शौनक यांचा संसार सुखाचा व्हावा यासाठी निरपेक्षतेने त्याला जें करणें शक्य होतें तें केलें आहे.

भय्यासाहेबांच्या स्वभावचित्राचें या नाटकांत महत्त्वाचें प्रयोजन :

भैय्यासाहेब या स्वभावचित्राचें या नाटकांत प्रयोजन होतें हें आतापर्यंतच्या निवेदनावरून सहज दिसून येण्यासारखें आहे. समाजांत स्त्रीचें जीवन धोक्यांत आणणारे नरपुंगव कसे अधम असतात, हें, भैय्यासाहेबांसारखा समाजांत प्रतिष्ठेने वावरणारा पण आपल्या खासगी आचरणाने नराधम असलेला पुरुष दाखवून अत्र्यांनी एका धोंड्याने दोन पक्षी मारले आहेत. निर्मलेला आपलें स्वतंत्रपणे जगावयाचें जीवन किती धोक्याचें आहे, हें तर भैय्यासाहेबांच्या स्वभावचित्रामुळे दाखवितां आलेच, पण समाजांत वावरणारे प्रतिष्ठित नरपशु स्त्रियांच्या कल्याणाच्या कळकळीचें बाहेरचें सोंग यशस्वी रीतीने कसें वठवितात व आंतून स्त्री जीवनाला याच लोकांपासून कसा भयंकर धोका आहे हेंहि दाखवितां आलें आहे.

' घराबाहेर ' पूर्णतः निर्दोष नाटक नव्हें :

या नाटकांत कांहीच सदोषता नाही असें मला म्हणावयाचें आहे, असें नाही. या नाटकांत आढळणारे दोष स्वतः अत्र्यांनीच आपल्या ' निर्भीड '-मधील लेखांत मान्य केले आहेत. या नाटकांतील दोन महत्त्वाच्या घटना या नाटकांत केवळ योगायोगावर अवलंबून आहेत. निर्मला आत्महत्येसाठी नदीकडे जात असतां तिची आणि मीनाक्षीची भेट झाली नसती तर, किंवा शौनक संतापाने आबासाहेब आणि निळकंठावर सूड उगविण्यासाठी चालला असतां त्याची व पद्मनाभाची भेट झाली नसती तर, काय झालें असतें? पहिला योगायोग घडून आला नसता तर निर्मला या जगांतच राहिली नसती, आणि ' घराबाहेर ' नाटकाचें प्रयोजनच उरलें नसतें. दुसरा योगायोग जुळून आला नसता आणि शौनकने कोणाचाहि खून केला असता तरीहि वरीलप्रमाणेच परिणाम झाला असता आणि अनायासेंच त्या तरी कारणामुळे खांडेकर म्हणतात त्याप्रमाणे या नाटकाचा दुःखान्त झाला असता. आणि आणखी भीषण करुण नाट्य रंगलें असतें. पण असले योगायोग जीवनांत घडून येणें अशक्य आहे असें कोणी म्हणेलसें वाटत नाही. शिवाय या समीक्षणांत या नाटकाकडे पाहण्याची माझी कोणती दृष्टि आहे हें आधीच तपशीलाने मीं सांगितलें आहेच. कोणत्याहि नाटकाचा मी

सामग्र्याने विचार करतों आणि आर्चर म्हणतो त्याप्रमाणे आधी मी स्वतःला त्याने दिलेले तीन प्रश्न घालतों. आणि त्या प्रश्नांना त्या नाटकांतून काय उत्तरें मिळतात हें पाहतों. त्यामुळे कोणत्याहि नाटकांत आढळणाऱ्या सामान्य दोषांकडे लक्ष देण्याची आवश्यकताच मला वाटत नाही.

उच्च नाट्याचीं बीजें या नाटकांत आहेत :

'घराबाहेर' नाटकांतील निर्मलेची सर्वच जीवनकथा, कारुण्याने, भावनोत्कटतेने थबथबलेली आहे. ती उत्कटता तितक्याच मोहक—कांही ठिकाणीं सुभाषितवजा वाटणाऱ्या संवादांनी अधिकच रसपूर्ण केली आहे. अत्र्यांच्या श्रद्धावान् आंतरिक मनःप्रवृत्तीने व आत्मगुणांनी तिच्या ठायीं एक प्रकारचें मांगल्य आणलें आहे. हें नाटक समोर ठेवून आर्चरने काढलेले तीन प्रश्न मी स्वतःला विचारतों तेव्हा त्या तीनहि प्रश्नांना चटकन होकारार्थी उत्तरें द्यावीशीं वाटतात. (Drama lives by its intellectual contents.) 'नाटक जगतें तें त्या नाटकांतील आशयाच्या महत्तेने ?' हें पटकन पटतें. पण अशा रसिकतेने या नाटकाकडे पाहत असतांना मी माझ्या विवेचक व विवेकी मनाला मोकळें सोडीत असतों. माझें विवेकी मन या नाटकापासून मला झालेल्या आनंदाच्या वेळीं मला सांगावयास भाग पाडतें, की या नाटकाने परमोच्च नाट्याचा बिंदु गाठला आहे असें नाही. पण परमोच्च नाट्य गाठण्याच्या दृष्टीने ज्या दिशेने नाट्याचें पाऊल पडावें त्या मार्गाकडे अत्र्यांची ही कलाकृति पाहत आहे ही कांही कमी मोलाची गोष्ट नाही. चिरंतन नाट्याचा परमोच्च आविष्कार या नाटकांत आहे. किंवा सखोल, सूक्ष्मतर अशी जीवनानुभूति या नाटकांत घडते, असेंहि मला म्हणावयाचें नाही. पण हें नाटक पाहून जातांना अथवा वाचतांना मानव्याच्या सोपानावर आपण एक पायरी वर चढलों आहोंत अशी अनुभूति वाचक, प्रेक्षकांना घडते; आणि एका नवोदित नाटककाराने आपल्या दुसऱ्याच कलाकृतींत झपाट्याने इतका लांबचा पल्ला गाठावा याबद्दल सादर समाधान वाटतें, यांत शंका नाही. निर्मलेचें स्वभावचित्र आहे यापेक्षा अधिक खुलविता आलें नसतें, अधिक प्रत्ययकारी करतां आलें नसतें, तिच्या अंतःकरणांत निर्माण झालेलीं आंदोलनें आविष्कारित करतांना अधिक कौशल्य, अधिक कला-

कुसर कुणालाच, किंवा खुद्द अत्र्यांना दाखवितां आली नसती, असें नाही. पण आहे हें निर्मलेचें चित्रहि मनोवेधक आहे, आकर्षक आहे आणि समर्थहि आहे यांतहि शंका नाही.

‘ उद्यांचा संसार ’ : एकमेव संपूर्ण दुःखात्मिका :

अत्र्यांचें हें दुसरें गंभीर नाटक. पण त्यांच्या नाट्य-लेखनानुक्रमांतील चौथें नाटक. नाट्य-लेखनासाठी इतके परिश्रम त्यांनी दुसऱ्या कोणत्याच नाटकाच्या वेळीं घेतले नाहीत. या काळांत इब्सेन आणि ब्रियो यांच्या नाट्यसंसारांत ते पूर्णतः रममाण झालेले होते. त्या व्यासंगाने त्यांची नाट्य-प्रतिभा पुरेपूर भरून आली होती. एवढेंच नव्हें तर ती दुथडी भरून वाहत होती, असें त्यांच्या म्हणण्यावरूनहि दिसतें. प्रतिभेच्या अशा दुथडी वाहणाऱ्या रसरंगांत त्यांनी हें नाटक लिहिलें, ती एक दुःखात्मिका. हा त्यांच्या प्रतिभेचा आविष्कार एखाद्या नास्तिकाने एखाद्या मंदिरांत प्रवेश करून देवाच्या मूर्तीला भावपूर्ण साष्टांग नमस्कार घालावा, एवढेंच नव्हें तर भक्तिभावाने, शोडषोपचाराने पूजा करावी, असा अनपेक्षित कित्येकांना वाटला नसेल तरच नवल. ‘ भ्रमाचा भोपळा ’ या अफाट विनोदी प्रहसनानंतर नऊ महिन्यांतच असलें गंभीर नाट्यापत्य अत्र्यांना व्हावें ही खरोखरच कोणालाहि स्तिमित करणारीच गोष्ट होती. अत्र्यांचें पहिलें गंभीर नाटक ‘ घराबाहेर ’ सुखान्त तरी होतें. ‘ उद्यांचा संसार ’ ही संपूर्ण दुःखात्मिका होती. ती ईर्षेने त्यांनी रंगविली होती. ती संपूर्ण शोकगंभीर होती. केवळ विनोदी लेखक, केवळ विनोदी नाटककार, विडंबनकार, कवि म्हणून उपेक्षेने अत्र्यांकडे पाहणाऱ्या माणसाला ‘आपलें विश्व तर बदललें नाही ना ? ’ असा संभ्रम पडावा अशीच ही घटना होती, यांत शंका नाही. मला मात्र ‘ घराबाहेर ’ नाटका-नंतर तसें कधीच वाटलें नाही. गांभीर्याने, श्रद्धेने अत्र्यांचें आंतरिक मन परिपूर्ण आहे – नव्हें तोच त्यांचा आत्मवत् संस्कार आहे. विनोद हा केवळ त्यांच्या प्रतिभेचा बाह्य आविष्कार आहे. प्रेक्षकांना सहज भुरळ घालण्याचें तें साधन आहे. एवढ्याच हेतूने जरी नव्हें तरी प्रामुख्याने त्यांनी याच साधनाने प्रेक्षकांना परत रंगभूमीकडे खेचून आणलें; आणि सांगितलें ‘ बाबांनो ! हें पाहा खरें जीवन आणि त्यांत रंगणारें खरें जीवन नाट्य. ’ हें सांगत

असतांना त्यांचें भावनोत्कट मन भरून आलें. प्रतिभेच्या आत्मवत् गुणांना त्या आंचेने पाझर फुटला आणि करुण नाट्याची भावगंगा वाहूं लागली. अत्र्यांना शोकरस अपरिचित नव्हता. नियतीने त्यांना चांगलाच अनुभव त्यांच्या जीवनांत आणून दिला होता.

‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकाचे दोन टीकाकार :

अत्र्यांच्या नाटकांवर आलेल्या परीक्षणांत श्री. मा. का. देशपांडे आणि श्री. ना. सी. फडके यांनी अत्र्यांच्या नाटकांना सर्वांत कमी गुण दिले आहेत. फडक्यांनी तर अत्र्यांना पास होण्यापुरतेहि गुण दिलेले नाहीत. त्यांच्या मतें अत्रे नाटककार नव्हेतच. ते केवळ प्रहसनकार आहेत. त्यांना ‘ उद्यांचा संसार ’ हें नाटक नाट्यशास्त्राच्या कसोटीवर अगदी हिणकस वाटतें. मोठ्या कष्टाने ते या नाटकाला ‘ अपवादात्मक संसार-चित्र ’ असें म्हणावयास तयार आहेत. परंतु ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकासंबंधी लिहितांना अत्र्यांच्या सर्व नाटकांत या नाटकाचा अपवाद श्री. मा. का. देशपांडे करतात. आणि या नाटकांत त्यांना कांही दोष आढळत असले तरी ‘ हें नाटक माझें आवडतें आहे ’ असें प्रांजळपणे कबूल करतात.

‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकाचा विचार करतांना सुरवातीला या दोन समीक्षकांच्या अभिप्रायाचा उल्लेख केला तो दोन कारणांसाठी. श्री. ना. सी. फडके आणि श्री. मा. का. देशपांडे हे अत्र्यांचे चाहते तर नाहीतच. उलट अत्र्यांचीं नाटकें ‘ नाटक ’ या संज्ञेला पात्रच नाहीत असें या दोघांचें म्हणणें आहे. पण फरक इतकाच की श्री. ना. सी. फडके यांना आपल्या या सामान्य निष्कर्षाला अत्र्यांच्या कोणत्याहि नाटकाचा अपवाद करावासा वाटत नाही. श्री. मा. का. देशपांडे यांना मात्र या सामान्य निष्कर्षाला ‘ उद्यांचा संसार ’ या नाटकाचा अपवाद आवर्जून करावासा वाटला. कारण त्यांना ‘ उद्यांचा संसार ’ हें एक सुंदर सामाजिक नाटक वाटतें.

श्री. ना. सी. फडके यांचा अत्यंत प्रतिकूल आणि श्री. मा. का. देशपांडे यांचा या नाटकापुरता अनुकूल अभिप्राय आपण क्षणभर नजरेआड करूं आणि ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटक जसें आहे तसें पाहूं.

एका विवाहित स्त्रीची वास्तव करुण कथा ! :

या नाटकाचा जन्मेतिहास अत्र्यांनी आपल्या ‘ मी कसा झालों ? ’ या ग्रंथांत दिला आहे. त्याचा निर्देश मागे आला आहेच. ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकांतील विश्राम, शेखर आणि नयना हीं वास्तवांतून उचललेलीं स्वभाव-चित्रें आहेत आणि वास्तवांत या व्यक्ति त्यांना कोठे भेटल्या, दिसल्या हें त्यांनी सांगितलें आहेच. नाट्यपूर्णता आणण्यासाठी आवश्यक ते फेरफार करुन त्यांनी या नाटकाचें कथानक रचिलें आहे, हेंहि त्यांनी सांगितलें आहे. त्यांची शैला म्हणजे वास्तवांतील कोणती विशिष्ट व्यक्ति नसून अत्र्यांनी निर्माण केलेली आधुनिक, सुशिक्षित, तरुण स्त्रियांची ती एक प्रातिनिधिक व्यक्ति आहे. पण तीहि वास्तवांतील व्यक्तीचेंच प्रातिनिधित्व करते. विश्रामबरोबरच करुणा ही एक वास्तवांतील व्यक्ति आहे. पण त्यांना भेटलेल्या विश्रामची करुणा आणि अत्र्यांची करुणा वास्तवांतील असली आणि खऱ्या वास्तवांतील विश्रामची ती पत्नी असली तरी ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकांत वास्तवांतील तिचें जीवन जसेंच्या तसेंच आलेलें नसून अत्र्यांनी आपल्या प्रतिभाशक्तीने तिच्या वास्तवजीवनांत आवश्यक ते फेरफार करुन तें रंगविलें आहे.

निर्मला व करुणा यांच्यांतील भेद :

‘ घराबाहेर ’ नाटकांत त्यांनी एका विशिष्ट परिस्थितींत सांपडलेल्या विवाहित स्त्रीची जीवनकथा सांगितली आहे. तशीच ‘ उद्यांचा संसार ’ या नाटकांत दुसऱ्या विवाहित स्त्रीची–करुणेची–करुण कथा त्यांनी सांगितली आहे. पण दोघींची परिस्थिति आणि दोघींपुढे उभ्या असलेल्या समस्या वेगळ्या आहेत. ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकांत एका वेगळ्या परिस्थितींत असलेल्या स्त्रीच्या वैवाहिक जीवनाचा करुण इतिहास आहे. करुणाच्या द्वारा त्यांनी वैवाहिक जीवनांत स्त्री-पुरुष सहजीवनांत निर्माण होणाऱ्या आणखी एका व्यापक व तितक्याच जिव्हाळ्याच्या प्रश्नाचें प्रणयन केलें आहे. ‘ घराबाहेर ’ मधील निर्मला कांही आकस्मिक कारणाने घराबाहेर पडते. पण तो तिचा संसार निदान तिच्या विवाहित जोडीदारा-

पुरता प्रेमाचा होता. तिचा लाडका अशोक अजून लहान होता. करुणेचा संसार सहारा वाळवंटासारखा प्रेमशून्य, रखरखीत होता. शैला व शेखर यांच्यासाठी ती जगत होती. पण ते दोघेहि वयांत आलेले असल्यांने त्यांना पंख फुटले होते. ते पक्षाप्रमाणे कधी उडून जातील याचा नेम नव्हता. तरी करुणा संसाराची जबाबदारी व संसारी स्त्रीचें कर्तव्य पार पाडण्यासाठी निष्ठेने व निर्धाराने आपला पाय कायमचा रोवून संसार सांभाळत होती. विश्रामचें दुर्वर्तन, बाहेरख्यालीपणा तिला माहीत होता. पण आपल्या कर्तव्याच्या जाणिवेपुढे त्याचें महत्त्व तिला वाटत नव्हतें, यातना होत होत्या, पण त्यागमय जीवन हेंच जीवनाचें ध्येय तिने ठरविलें होतें.

संक्रमणावस्थेंतून जात असलेल्या महाराष्ट्रीय संसाराचें चित्र :

'आयुष्यांतील जबाबदारी विसरून वागणाऱ्याचा 'उद्यांचा संसार' कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे हें यांत चित्रित केलेलें आहे' असें अत्रे आपल्या प्रस्तावनेंत सांगतात. त्या प्रस्तावनेंत त्यांनी हें नाटक लिहिण्याच्या तळांतील बैठक काय आहे हेंहि सांगितलें आहे. तिचाहि निर्देश मागे आला आहेच. पण येथे त्याची द्विरुक्ति या निवेदनाच्या सोयीसाठी आवश्यक असल्या-मुळे तिचा थोडक्यांत निर्देश करतों. ते म्हणतात, 'संक्रमणावस्थेंतून जात असलेल्या आज-उद्यांच्या महाराष्ट्रीय हिंदु समाजांतील संसाराचें एक चित्र यांत रंगविण्याचा प्रयत्न केला आहे. जुन्या आचारविचारांची रूढ चाकोरी बुजत चाललेली असली तरी नवीन आयुष्यक्रमाची आखणीहि अद्यापि तितकी ठळकपणे झालेली नाहीं... वागणुकीला धरबंद न राहिल्यामुळे समाजांतील शिस्तीचा सलगपणा उलगडल्यासारखा झालेला आहे. त्याग-बुद्धि व सहिष्णुता या मानवी सद्‌गुणांच्या पायावर उभारलेला संसाराचा मनोरा आज इतका कललेला आहे की, त्याच्या सुरक्षितपणाबद्दल उघड्या डोळ्यांनी विचार करणाऱ्या प्रत्येक समंजस माणसाच्या मनांत जबरदस्त भय उत्पन्न झाल्याशिवाय राहणार नाही' हीच हें नाटक लिहिण्याच्या तळांतील बैठक आहे. शैलाच्या द्वारां महाराष्ट्रीय समाजांत सुशिक्षित प्रौढ कुमारिकांचा प्रश्न किती बिकट झाला आहे या गोष्टीकडे त्यांनी समाजाचें लक्ष वेधलें आहे

या समस्या त्यांनी समाजापुढे मांडल्या. त्यांचीं, इब्सेनप्रमाणे, त्यांनी उत्तरें दिलीं नाहीत.

तीन पदरी हारासारखी कथानकाची वीण– पण रसकेंद्र करुणाच :

या त्यांच्या हेतूमुळे ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकाचें कथानक एखाद्या तीन पदरी हारासारखें झालें आहे. त्यांतील तीनहि पदर ठसठशीत असल्यामुळे या नाटकाचें मध्यवर्ती रसकेंद्र काय ? हें कुणाचें जीवननाट्य ? विश्रामचें ? करुणाचें ? का शैलाचें ? असा संभ्रम चांगल्या चांगल्या समीक्षकांच्या मनांत त्याने निर्माण केला. खांडेकरांसारख्या प्रथितयश टीकाकाराला हें शैलाचें नाटक आहे असें वाटतें. श्री. शि. गो. भावे ‘ हे विश्रामचें करुण-नाट्य आहे ’ असें सांगतात. तर प्रत्यक्ष नाटककार अत्रे आणि इतर समीक्षक ‘ हें करुणाचें नाटक आहे ’ असें सांगतात. याला कारण या नाटकांत आलेल्या वेगवेगळ्या समस्यांना या नाटकांत चांगलीच ठसठशीत परिणामकारकता आली आहे. ‘ उद्यांचा संसार ’ या नाटकाची अत्र्यांनी जी जन्मकथा दिली आहे त्यांत त्यांना विश्राम आधी भेटला. अंतःकरणांत दुःख मावेनासें झाल्यामुळे खऱ्या विश्रामने त्यांना आपल्यासोबत ओढून नेलें. आणि त्याने आपल्या जीवनाची सारी शोकांतिका निवेदन केली. त्यांतून ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटक जन्माला आलें. त्यामुळे ‘ उद्यांचा संसार ’ हें नाटक विश्रामचें नाटक आहे असें कोणालाहि वाटेल. शैलाच्या जीवनकथेला उत्कटतेची धार असली तरी विश्राम-करुणाच्या संसाराची ती रखवालदार नव्हती. त्या संसाराची जबाबदारी प्रामुख्याने ज्यांच्यावर आहे तो संसार विश्राम-करुणाचा होता. त्या संसाराच्या छायेखाली शैला वाढली होती – या नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना परिणामकारकतेने मांडण्याचें एक साधन एवढेंच तिचें नाटकांतील प्रयोजन होतें व तें कार्य या नाटकांत आढळणाऱ्या शैलाच्या जीवनकथेने प्रभावित्वाने केलें आहे. तेव्हा ‘ उद्यांचा संसार ’ हें शैलाचें नाटक आहे असें मला वाटत नाही.

परंतु ‘ आयुष्यांतील जबाबदारी विसरून वागणाऱ्यांचा ‘ उद्यांचा संसार ’ कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे ’ हें दाखविण्याचा अत्र्यांचा या नाटकांत हेतु आहे हें पाहतां- आयुष्यांतील जबाबदारी विसरून वागणारा

या नाटकांत कोण आहे? अशी बेजबाबदार वागणूक प्रामुख्याने विश्रामचीच आहे. विश्रामच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळेच विश्राम-करुणा यांचा संसार उद्ध्वस्त झाला असें म्हणावें लागतें. त्यामुळे विश्रामच या नाटकाचा नायक असला पाहिजे असें कुणाला वाटलें तर त्याला कोणताच आधार नाही असें खास म्हणता यावयाचें नाही.

परंतु प्रत्यक्ष नाटकांत आपल्याला काय दिसतें? 'उद्यांचा संसार' नाटक वाचत असतांना आपलें लक्ष केंद्रित होतें तें मात्र करुणावर. या नाटकांत सुरवातीलाच अत्र्यांनी, पुढच्या भीषण भविष्याचीं जाणीव देणारीं सूचक वाक्यें कौशल्याने पेरून ठेवलीं आहेत. त्यामुळे ही शोकान्तिका होणार असें चाणाक्ष वाचक, प्रेक्षकांना सुरवातीपासूनच वाटूं लागतें. तें तसें होऊं नये यासाठी जागरूक, जाणीव असलेली, त्यासाठी चिंताग्रस्त असलेली, तसें होऊं नये म्हणून आपल्या शक्तीची पराकाष्ठा करून तो प्रसंग आपल्या संसारावर येऊं नये म्हणून, वाटेल ते कष्ट सोसण्यास तयार असलेली 'उद्यांचा संसार' नाटकांत एकच व्यक्ति आहे. ती म्हणजे करुणा होय. बाकीचे सर्व जवळजवळ मनःपूत वागणारे, संसाराच्या जाणिवेपेक्षा वैयक्तिक सुखाच्या मागे धावणारे आहेत. त्यामुळे सुरवातीपासून करुणाच आपल्या कारुण्याने व जबाबदारीची जाणीव ठेवून व्यतीत करीत असलेल्या त्यागमय कारुण्यपूर्ण जीवनाने, आचरणाने आपली सहानुभूति प्राप्त करून घेत असते. विश्राम, शैला व शेखर यांच्या वागणुकीमुळे करुणाची आणि तिच्या संसाराची खरोखरच वाताहत होणार काय? याबद्दल रुखरुख वाटूं लागते. त्या संसारांत शेखर आणि शैला भयभीत करणाऱ्या समस्या निर्माण करतात. त्यांच्या जीवनाची हृदयाला पिळवटून काढणारी परवड झालेली पाहून आपलेंहि मन द्रवतें, यांत शंका नाही. पण इतक्या तरुण वयांत या दोघांच्याहि जीवनाची वाताहत होते त्याहि वेळीं आपलें मन दुःखित होतें तें करुणेची आठवण होऊन. 'गरीब बापड्या निरपराध करुणाचें काय होणार?' या कल्पनेनें. करुणा, शैला, शेखरसाठी जगते. या मुलांनी जीवनांत आपला कपाळमोक्ष करून घेऊन करुणाच्या हृदयाला केवढी मोठी जखम केली याची हृदय-द्रावक जाणीव होते.

विश्रामसंबंधी सबंध नाटकांत आपल्याला तसें कांही वाटतें का ? त्याच्या-बद्दल तिसऱ्या अंकापर्यंत तरी यत्किंचितहि आपल्याला सहानुभूति वाटत नाही. तिसऱ्या अंकांत आपल्याला जें थोडेसें वाटतें तें म्हणजे 'नाही, विश्राम कांही निव्वळ फत्तर नाही. निर्विवाद का नसेना पण त्याच्याहि बाजूने थोडे-फार आहे. त्यालाहि थोडीफार जखम कोठे तरी आहे', असें वाटूं लागतें. पण त्याहि अवस्थेंत आपल्या मनांत दया जागृत होते ती करुणेबद्दल. आपल्याला मनांत वाटतें ' विश्रामचें हें दुःख, या भावना, थोड्या आधी जागृत झाल्या असत्या तर, बिचाऱ्या करुणावर असा प्रसंग आला असता का ? ' शेवटीं अंत होतो तो करुणेचा. नाटकाच्या शेवटीं आपल्याला दुःख वाटतें, अनुकंपा वाटते ती करुणाबद्दल. कोणत्याहि दुःखात्मिकेंत ज्या स्वभावचित्राबद्दल आपल्याला प्रामुख्याने करुणा वाटते, आपल्या मनांत अनुकंपा वाटते, निरपेक्ष सहानुभूति वाटते, ती त्या नाटकांतील व्यक्ति नायक ठरूं शकेल. या दृष्टीने पाहतां करुणा हीच या नाटकाची स्त्री-नायक ठरते असें मला वाटतें.

' घराबाहेर ' व ' उद्यांचा संसार ' मधील समाजचित्रांत फरक :

' घराबाहेर ' नाटकांतील समाजाचें चित्र आणि ' उद्यांचा संसार 'मधील समाजचित्र दोन्हीहि महाराष्ट्रीय आहेत याबद्दल शंका नाही. पण दोन्ही समाजचित्रांत थोडासा भेद आहे. निर्मलेचें घर इनामदारांचें होतें. तिच्या पतीचें जीवन ऐषआरामी होतें. तेव्हा तेंहि घर श्रीमंताचें होतें यांत शंका नाही. पण तें जुन्या इनामदाराचें घर असल्यामुळे घरांतील वातावरणहि जुनेंच होतें. त्या घरांतील स्त्रिया फारशा घराबाहेर पडत नसत. त्यांच्या खासगी आचरणाचा कित्ता – त्या घरंदाज इनामदारीचा – अतएव जुन्या वळणाचा होता. आधुनिक आचारविचार नुकतेच त्यांच्या जीवनांत डोकावूं पाहत होते. तरी त्या घराला आधुनिक व अद्ययावत् विचारांचें म्हणतां आलें नसतें. गडगंज संपत्ति आणि वैभव त्या घरीं अजून नांदत होतें.

' उद्यांचा संसार ' मधील संसारचित्र आधुनिक व अद्ययावत् आहे. पाश्चात्य विचारांनी, पाश्चात्यांच्या आचारांनी ज्या घराचें वातावरण पूर्ण विलायतीहि केलेलें नाही व पूर्ण महाराष्ट्रीयाहि राहिलें नाही, असें तें घर

आहे. पाश्चात्य विद्येने, वाङ्मयाने आमच्यांत आणलेल्या सर्व गोष्टी या घरांत होत्या. उच्च शिक्षण होतें. व्यक्तिस्वातंत्र्य होतें. आचारविचारांत स्वतंत्रता होती. कोणाचा कोणाला विशेषसा धरबंद नव्हता. घरांत इंग्रजी वळणाचा नोकर होता. मद्याचे पेले घरांत असत. मद्यपान घरांत चालत असे. आई आपल्या मुलाच्या प्रेम-प्रकरणाबाबत त्याच्याशी मोकळ्या मनाने बोलूं शकत असे. ती आपल्या प्रेमाची कथा मोकळ्या मनाने त्यांना सांगूं शकत असे. हेंहि एक श्रीमंताचेंच घर, पण त्या श्रीमंतीला ओहोटी लागून त्या घरांतील लक्ष्मीचें भांडार आता संपुष्टांत येऊं लागलें होतें. सारांश त्या घरांतील जुन्या आचारविचारांची रूढ चाकोरी बुजत चालली होती आणि नवीन आयुष्यक्रमाची आखणी अद्यापि ठळकपणे झालेली नव्हती. अशा संसाराचें हें चित्र आहे. म्हणूनच 'अपवादात्मक संसार–चित्र' असें या नाटकाचें वर्णन श्री. फडके करीत असावेत.

'उद्यांचा संसार' महाराष्ट्रीय उच्च मध्यमवर्गाचें प्रत्ययकारी चित्र :

पण प्रश्न निर्माण होतो तो असा की असले संसार आपल्या महाराष्ट्रीय कुटुंबांत नाहीत का ? केवळ अपवादानेच तसले संसार आढळतात काय ? मला वाटतें ज्याला आपण उच्च मध्यमवर्गीय म्हणूं–ज्या घरांत विलायती आचारविचार शिरलेले आहेत–अशा महाराष्ट्रीय संसाराचें चित्र 'उद्यांचा संसार' नाटकांत आहे. तशांत विश्राम स्वतः विलायतेंत सहा वर्षें राहून आलेला. घराचा मालक विलायतची हवा खाऊन आलेला असला म्हणजे त्याच्या घरांत साहजिकच विलायती गोष्टींचा एक ठसा असावयाचाच. तेव्हा असें वातावरण या घरांत आलें यांत नवल नाही. इंग्रजांची प्रतिष्ठा आणि सत्ता भारतांत होती त्या वेळीं जाणूनबुजून इंग्रजांचें अनुकरण करण्याची आमच्या समाजांतील कितीतरी घरांत एक प्रकारची अहमहमिका चालू होती. अशीं घरें आजहि आमच्या समाजांत आहेत. त्यांत विश्राम आहे. करुणा आहे. शैला आहे. आणि शेखरहि आहेत. अशा एका महाराष्ट्रीय संसाराचें 'उद्यांचा संसार' नाटकांत चित्र आहे. असे संसार अपवादात्मक आहेत असेंहि नाही. किंबहुना महाराष्ट्रीय उच्च मध्यमवर्गीयांत असे किती तरी संसार आजहि आपल्या समाजांत दाखविता येतील व

१९३६ सालींहि होते. या नाटकांतील सर्व स्वभावचित्रें आमच्याच महाराष्ट्रीय समाजांतील आहेत असें म्हणावयास कोणतीच हरकत नाही. त्यामुळे 'उद्यांचा संसार' नाटकाला 'अपवादात्मक संसार-चित्र' असें म्हणण्याचें कारण नाही. 'उद्यांचा संसार 'मधील विश्राम, करुणा, शेखर, शैला यांचीं स्वभावचित्रें पाहिलीं, त्यांचा विकास पाहिला, त्यांचीं भावनात्मक आंदोलनें नजरेस आगलीं, त्यांचें वागणें, बोलणें पाहिलें म्हणजे आपल्या समाजांत कुठेतरी पाहिलेल्या ओळखीच्या अशा या सर्व व्यक्ति वाटतात. त्यांच्या जीवनाची झालेली परवडहि समाजांत आढळते. सुशिक्षित तरुण मुलींचे वैवाहिक प्रश्न निरनिराळ्या कारणांमुळे किती बिकट झाले आहेत याचा अनुभव प्रत्येक सुशिक्षित मुलीच्या वडिलांना आहेच. तशांत स्वतंत्र, संमिश्र वातावरणांत वावरलेल्या, नैसर्गिक भावनांना दडपून समाजांत वावरतांना शैलासारखा पुरुषद्वेष व्यक्त करणाऱ्या सुशिक्षित तरुण मुलीहि आज समाजांत आहेत. शैलाप्रमाणे त्याहि समाजांत वागतात. समाजांत शेखरहि आहेत. त्यांच्या जीवनाची परिणति शेखरप्रमाणेच, म्हणजे अगदी तशीच होत असते असें नसलें, तरी प्रेमनिराशा झाल्यामुळे आत्महत्येला प्रवृत्त झालेले किती तरी तरुण समाजांत आढळतात. अशा तरुणांनी प्रेमनिराशेमुळे आत्महत्या केल्याचीं उदाहरणेंहि समाजांत आढळतात. शिवाय नाटककार जीवनांतील ज्या व्यक्ति वेंचून काढतो त्या व्यक्तींत सामान्यापेक्षा कांही तरी स्वभाववैशिष्ट्याच्या दृष्टीने वेगळेपणा असतोच. त्यांना नाट्यपूर्ण रंग भरावेच लागतात. फक्त ते रंग भरतांना त्यांतील वास्तवता, सत्याभास नष्ट होणार नाही याची खबरदारी मात्र नाटककाराला घ्यावी लागते. तें बंधन 'उद्यांचा संसार' नाटकांत अत्र्यांनी उत्तम रीतीने पाळलें आहे यांत शंका नाही.

इब्सेनच्या व ब्रियोच्या नाट्यरचना तंत्राचा परिणाम :

या नाटकाची रचनाहि अत्र्यांच्या इतर नाटकांपेक्षा थोडी वेगळी आहे. या नाटकाच्या लेखनाच्या काळांत अत्र्यांच्या मनावर इब्सेनच्या नाटकांचा परिणाम निश्चित झालेला होता असें दिसतें. इब्सेनपेक्षा ब्रियोच्या नाट्यरचनेचा परिणाम त्यांच्या मनावर अधिक झालेला होता, असें अत्रे सांगत असले, तरी या नाटकाच्या मुख्य कथासूत्रावर इब्सेनच्या नाट्यरचना तंत्राचाच

अधिक परिणाम दिसून येतो हें ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील विश्राम-करुणाच्या कथासूत्रावरून अगदी स्पष्ट दिसतें. इब्सेनच्या पूर्वावस्थानिवेदनाचें (Retrospective Method) तंत्र विश्राम-करुणाच्या कथासूत्रांत वापरलेलें उघड दिसतें. जीवनांतील सर्व महत्त्वाच्या घटना भूतकालांत होऊन गेलेल्या आहेत आणि प्रत्यक्ष नाटकांत दिसतें तें त्या भूतकालीन घटनांच्या परिणामाचें नाटक. विश्राम-करुणा यांच्या जीवनाचें नाट्य परिणामस्वरूपांत अशाच प्रकारें 'उद्यांचा संसार' नाटकांत आलें आहे. त्यांत चालू नाट्य पूर्वायुष्याची नाट्यपूर्ण उकल करून असेंच रंगलेलें आहे. याची साक्ष या नाटकाचा तिसरा अंक परिणामकारकतेने देतो.

ब्रियोच्या सरळ, परिणामकारक आणि रेखीव व्यक्तिरेखनाच्या नाट्य-रचनेचा प्रभाव आपल्याला शैलाच्या कथासूत्रांत दिसतो. शैलाच्या जीवनांत जो आत्यंतिक दुःखाचा प्रसंग घडून आला आहे तो दाखवितांना त्यांनी शैलाचें स्वभावचित्र अत्यंत कौशल्याने, तिच्या अंतःकरणांतील पडदे उघडे करून रंगविलें आहे. तें परिणामकारक आहे तसेंच कार्यकारणभावपूर्णहि आहे.

शेखर आणि नयना यांचें कथासूत्र मात्र थोडेफार अपवादात्मक आहे. शेखर-नयना यांचें नातें अपवादात्मक असलें तरी असंभाव्य नाही. पण आत्यंतिक प्रेमनिराशेने वेडा झालेल्या शेखरची स्वतःच्या आयुष्याचा नाश करण्याची ओढ आणि परिणति नावीन्यपूर्ण आहे, तशीच ती कारुण्य-पूर्णहि आहेच.

' उद्यांचा संसार ' नाटकाचें कथानक :

' उद्यांचा संसार ' नाटकाचें कथानक पाहिलें म्हणजे अत्र्यांचें या नाटकांतील रचनाकौशल्य चांगलेंच प्रत्ययाला येतें.

' उद्यांचा संसार ' नाटक म्हणजे करुणाच्या संसाराची झालेली शोकपूर्ण वाताहत. या घरांतील एकूण एक व्यक्तींच्या जीवनाचा पूर्णतः विध्वंस झालेला दिसून येईल. विश्राम, करुणा, शेखर आणि शैला ही या कुटुंबांतील मंडळी. यांपैकी करुणा, शेखर आणि शैला यांच्याबद्दल आपल्याला अत्यंत दारुण अनुकंपा वाटते. या नाटकांतील हीं स्वभावचित्रें प्रेमळ,

निरागस व शुद्धचरित आहेत. त्यांना कोणाचा हेवादावा नाही, कोणाशी शत्रुत्व नाही. कोणाचें अनहित इच्छिलेलें नाही. त्यांच्या जीवनाची परवड व्हावी असें जाणूनबुजून त्यांच्या हातून कांहीच घडत नाही. अशा या तीन जीवांचा विश्रामच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळे, त्याच्यासकट, कसा सर्वनाश झाला हें या नाटकांत पाहावयास मिळतें.

करुणा ही, स्वतःच्या कर्तबगारीने संपत्ति आणि कीर्ति मिळविणाऱ्या, एका कर्तबगार वकिलाची एकुलती एक मुलगी. एखाद्या ऐदी श्रीमंताच्या घरांत आपली मुलगी देण्यापेक्षा एखाद्या कर्तबगार गरिबाचा संसार सुखी करावा या विचारांनी त्यांनी गरीब पण कर्तबगार विश्रामची, तो कॉलेजांत असतांना, निवड केली आणि करुणेचा त्याच्याशी विवाह जुळवून त्याला घरजावई म्हणून ठेवून घेतलें. पण या विवाहानंतर विश्राम बदलला व त्याच्या वागणुकीमुळे करुणाच्या वडिलांचा आशाभंग झाला. तो बी. ए.ची परीक्षा पास झाला त्याच वेळीं शैला जन्माला आली. सासरा-जावई यांच्यांत मतभेद झाले, भांडण झालें. शैलाच्या पाठीवर दोन वर्षांनी शेखर जन्माला आला व त्या आनंदांत विश्रामला विलायतेला पाठविण्यांत आलें. तोंपर्यंत विश्रामचें करुणावर जिव्हाळ्याचें प्रेम होतें. त्यामुळे तिचें सारें लक्ष विश्रामकडे होतें. विश्रामसाठी करुणाच्या वडिलांनी पाण्यासारखा पैसा खर्च केला. पण विलायतेंत गेल्यावर तेथे तो एका फ्रेंच बाईच्या प्रेमपाशांत पडला. त्यामुळे तो इकडे सहा वर्षें परत आलाच नाही. शेवटीं ‘ तुझ्या बायकोला घेऊन मी पुढच्या बोटीने निघतों ’ अशी तार केल्यावर विश्राम परतला. पण त्याच्या पाठोपाठच ती फ्रेंच बाई आली. करुणाला सारें रहस्य कळलें. करुणाच्या वडिलांनी चाळीस हजार रुपये त्या फ्रेंच बाईच्या पदरांत ओतून त्या बाईला महत्प्रयासाने परतविलें आणि थोड्याच दिवसांनी ते स्वर्गवासी झाले.

या प्रकरणामुळे साहजिकच करुणाचें विश्रामवरील प्रेम नष्ट झालें. पण तिने त्या संसाराचा त्याग न करता शैला व शेखर यांच्यासाठी सारी सांसारिक जबाबदारी पत्करली. विश्रामच्या बेछूट वागण्यास बंधच राहिला नाही. तो इकडे आल्यावर दुसऱ्या एका बाईच्या पाशांत पडला आणि

तिच्यापासून नयना जन्माला आली. नयनेच्या बालपणींच विश्रामने तें घर सोडलें आणि नयनाची आई स्वर्गवासी झाली. नयनाची विश्रामशी ओळख नव्हती. फक्त विश्रामचा एक फोटो तिच्या घरीं होता. त्या फोटोवरून तिची आपल्या पित्याच्या चेहऱ्याशी ओळख होती.

शैला एम्. ए. झाली. शेखरहि बी. ए. होऊन एल्एल्. बी.च्या टर्म्स भरत होता. नयनाहि वयांत आली. शैला पुरुषद्वेष्टी बनली आणि पुरुषद्वेष व्यक्त करण्याचा कोणताहि प्रसंग दवडावयाचा नाही, लग्न करावयाचें नाही, अशा दिखाऊ विचाराने समाजांत ती वागूं लागली. या वेळीं तिचा उल्हास नांवाच्या, एका बँकेंत नोकरीला असलेल्या, विवाहित पुरुषाशी स्नेह जडला आणि त्याच्याबरोबर ती हिंडूंफिरूं लागली. याच सुमारास शेखरची नयनाशी भेट झाली आणि त्याचें तिच्यावर प्रेम बसलें. विश्रामच्या वागणुकीला धरबंद राहिला नाही. सदासर्वदा त्याचें पाऊल घराबाहेरच असायचें. त्यामुळे संसाराचा सर्वच गाडा एकट्या करुणाला ओढावा लागला. पण ते सारे कष्ट उपसतांना शैला आणि शेखर या तिच्या अपत्यांवरील प्रेमामुळे तिला कांही वाटत नसे. पण हें किती दिवस चालणार ? संसार आता कसा चालायचा ही समस्या पुढे कधी उभी राहील याचा नेम नव्हता. अशा वेळीं या नाटकाच्या कथानकास सुरवात होते.

संध्याकाळची वेळ. शेखर नीटनेटका पोषाख करून घराबाहेर जाण्याच्या घाईत आहे. अशा वेळीं त्याची आई, करुणा तेथे येते आणि ‘ संध्याकाळचा आता कुठं बाहेर चाललास ? ’ म्हणून विचारते. तो तिला खोटेंच सांगतो. त्याच्या खोलींतून वाऱ्याने उडून बाहेर गेलेलें त्याचें नयनाला लिहिलेलें पत्र तिला सापडलें होतें. त्यामुळे तो कोठे जात असावा याचा तिला अंदाज येतो. ‘ ही नयना कोण ? ’ असें ती त्याला विचारते तेव्हा त्याला सारें सांगावेंच लागतें. ‘ तरुणांचं मन मला कळतं. तुझ्या इच्छेआड मी येणार नाही ’ असें ती त्याला सांगते व त्याच वेळीं आपल्या जीवनांतील त्याच अनुभवाची तिची पूर्वस्मृति जागृत होते. ती क्षणभर विषण्ण होते.

तेवढ्यांत डॉ. गौतम तेथे येतो. विश्रामची चौकशी करतो. ती त्याला सर्व परिस्थिति सांगते. त्याला विश्रामचें वागणें पूर्ववत् चालूच असल्याचें

कळतें. तेवढ्यांत रसूल जसवंतलालचा भैय्या पैसे मागावयास आला आहे, असें सांगून तो पैसे मिळाल्याशिवाय परत जावयास तयार नसल्याचें सांगतो. गौतमच्या नजरेस या घराची आर्थिक परिस्थिति येते. डॉ. गौतम शंभर रुपयांची आपल्याजवळची नोट काढून त्याला द्यावयास सांगतो. करुणा ती नोट रसूलच्या हातून काढून घेते. तेवढ्यांत विश्राम दारू पिऊन ंद अशा परिस्थितींत येतो. करुणाच्या हातांतील नोट पाहून तो म्हणतो, "हां हां! कुठून आणलेस हे पैसे? यू लायर! आणि सकाळीं मला म्हणालीस पैसे नाहीत. काय?" 'डॉक्टरचे पैसे आहेत हे' असें ती त्याला सांगते. दारूच्या अमलांत असतांनाच तो करुणा आणि डॉ. गौतम यांच्यावर गलिच्छ आरोप करतो आणि लगेच निघून जातो. कांही वेळाने करुणा घरांत जाते आणि गौतम एकटाच तेथे असतांना शैला उल्हासबरोबर तेथे येते. सुरवातीला गौतमकडे त्यांचें लक्षच नसतें. ती कॉलेजांतील एक कार्यक्रम आटोपून परत आली होती. पुरुषांवर तिची सरबत्ती चालू असते. शैला म्हणते, 'मी आता मोहीमच काढणार आहें, पुरुषांच्या विरुद्ध.' त्यावर गौतम म्हणतो, 'शैला, तुझ्या डोक्यांतील हें नवीन वेड आता बस्स झालं! मुकाट्यानं आपलं लग्न उरकवून टाक पाहूं. लग्न ही एकच गोष्ट स्त्रियांना करतां येण्यासारखी आहे असं माझं मत आहे. मग बोल लग्न कधी करणार तूं? ... लग्न करायचं नसेल तर नोकरी पत्कर कुठल्यातरी शाळेंत.' तिला या दोन्हीहि गोष्टी पसंत पडत नाहीत. तेवढ्यांत करुणा परत येते. कांही तरी कारण काढून शैला व उल्हास माडीवर जातात. ते गेल्यावर डॉ. गौतम करुणाला म्हणतो, 'शैलाची व उल्हासची बरीच दाट मैत्री झालेली दिसते! तुम्हांला हें पसंत आहे?' करुणा म्हणते, 'माझ्या पसंतीचा कोठे प्रश्न येतो?' 'अविवाहित पुरुषांपेक्षा विवाहित पुरुषांपासून कुमारिकांना जास्त धोका असल्याचें तो सांगतो. शैला व उल्हास परत येतात व सिनेमाला जाऊं लागतात. करुणा तिला 'आजचा दिवस तूं सिनेमाला गेली नाहीस तर चालणार नाही का?' असें विचारते व ती ऐकत नाही असें पाहून रागाने आंत जाते.

करुणाला त्यांचा संशय आला हें उल्हासच्या लक्षांत येतें. नंतरच्या त्यांच्या संवादांत उल्हास तिला 'हृदयेश्वरी!' असें म्हणतो. त्यावर शैला

म्हणते ' तुमच्या बायकोनं हें जर ऐकलं तर तिला काय वाटेल !... तुमच्या-सारख्या विवाहित माणसांनी माझ्यावर प्रेम करणं पाप नाही का ? ' शेवटीं ती त्याला म्हणते ' उल्हास, तुम्ही मला इतके आवडता—इतकं प्रेम आहे तुमच्यावर माझं, पण तुमच्याशी लग्न करण्याचा विचारहि मला सहन होत नाही. ' या ठिकाणीं अत्यंत चातुर्यानें शैलाच्या मनांत होऊं घातलेलें स्थित्यं-तर अत्र्यांनी चित्रित केलें आहे. ती म्हणते, ' मी काय बोलतें अन् काय करतें हेंच मला कळेनासं झालं आहे. आजपर्यंत मीं इतकीं पुस्तकं वाचलीं. इतकं ज्ञान मिळवलं, विचार केला पुष्कळ, पण किनाऱ्यावर मुलांनी वाळूचे किल्ले रचून ठेवावेत व समुद्राच्या एका लाटेसरशी ते जसे जागच्या जागीं ढासळून पडावेत तसे आजपर्यंत मनाशी जतन करून ठेवलेले पडताळे नवीन अनुभवाच्या पुरांत एकामागून एक विरघळून जाऊं लागले आहेत....लोक माझ्या उत्साहाचं कौतुक करतात पण खरें सांगूं—मनाची भेसूर कुजबूज स्वतःला ऐकूं येऊं नये म्हणून मी भोंवताली एवढा हा कोलाहल उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न करते आहे, दुसरं काय?... आपण दोघे माथेरानला गेलों होतों त्या दिवसापर्यंत मला माझी फार खात्री वाटत होती पण त्या दिवशी माझा तो भ्रम दूर झाला. उल्हास, कां तुम्ही मला या मोहांत पाडलंत ? '

' तुम्ही जा आता. मी येत नाही सिनेमाला. मला कांही सुचत नाही (रागाने). माझा सारा विश्वास तुम्ही ढासळून टाकलात. I hate you, I hate you, असें सांगतें. ती सिनेमाला जात नाही.

ती गेली नाहीसें पाहून करुणा तिला म्हणते, 'आईचं म्हणणं आज ऐकायचं ठरवलं वाटतं ? आणखी कांही गोष्टींत तूं आईचं ऐकशील तर किती बरं होईल ! उल्हास हा माणूस तुला वाटतो तितका चांगला नाही.' त्यावर रागावून ती उल्हासच्या पाठोपाठ जाते.

तेवढ्यांत शेखर नयनाला घेऊन येतो. ती त्याला परोपरीने सांगते, 'मी कोण आहे हें तुला कळलं तर तूं माझा तिरस्कार करूं लागशील.' पण तो तिचें ऐकत नाही. तो आपल्या आईला बोलावण्यासाठी आंत जातो. नयना

आरशासमोर जाऊन आपले केस साफ करते. इतक्यांत विश्राम येतो. त्याचा चेहरा तिला आरशांत दिसतो. त्या चेहऱ्याची ओळख पटून ती त्याला ओळखते व ' काका ! काका ! ' म्हणून हाक मारते. शेखरने तिला तेथे आणलें, शेखरचें तिच्यावर प्रेम असल्याचें सांगते. शेखर तेथे येतो. त्याला विश्राम विचारतो, 'शेखर तुझं तिच्यावर प्रेम आहे ? ' शेखर 'मी तिच्याशी लग्न करणार' असें सांगतो. शेखर त्याला 'बाबा' म्हणतो. नयनेला त्यांचें नातें कळतें. ती किंचाळते, जडमूढ होते. डोक्यावर वज्राघात व्हावा अशी शेखरची मुद्रा होते. येथे पाहिला अंक संपतो.

दुसरा अंक शैलाच्या करुणास्पद परिस्थितीचा आहे. गेले आठ दिवस शैलाची आणि उल्हासची भेट झाली नव्हती म्हणून ती त्याला फोन करून तातडीने बोलावते. मी 'लग्नच करणार नाही' असें सांगणाऱ्या शैलाच्या उर्मिला प्रधान नांवाच्या मैत्रिणीने तिच्या बहिणीच्या नवऱ्याशीच लग्न केल्याची बातमी करुणा सांगते. करुणेच्या अपेक्षेच्या विरुद्ध शैला ह्या लग्नाची तरफदारी करते. हें पाहून 'तुम्हा सुशिक्षित मुलींच्या मनाची रचनाच मुळी मला कळेनाशी झाली. शैला तुला असं बोलतांना पाहिलं म्हणजे मला तुझं भारी भय वाटतं ! ' असें करुणा म्हणते. त्यावर शैला म्हणते, ' कां ? मी उर्मिले-सारखं करीन असं तुला वाटतं की काय ? (थांबून) आणि समज असंच मी केलं तर– ' करुणा ओरडून म्हणते ' शैला, माझ्या गळ्याची शपथ आहे तुला. तुझी दुर्दैवी आई जिवंत राहावी अशी तुझी इच्छा असेल तर– ' शैलावर आलेल्या आपत्तीची बिचाऱ्या करुणाला कल्पना नाही. प्रेक्षकाला मात्र त्याची चाहूल लागते. त्यामुळे पुढे ओढवणाऱ्या प्रसंगाची स्पष्ट सूचना अत्यंत मार्मिकपणे येथे मिळते.

तेवढ्यांत उल्हास येतो. त्याला ती स्पष्टपणे लग्नाची याचना करते. ' मला या चोरटेपणाचा वीट आला आहे ' असें सांगते. ' उल्हास, माझ्या प्रेमाचा निर्दयपणे असा उपहास करूं नका. अगदी निर्वाणीनं बोलतें आहें मी ' असें म्हणते. ती त्याला माथेरानच्या प्रसंगाची आठवण देते. त्याने दिलेल्या आश्वासनावर विश्वास ठेवून तिने आपल्या प्रेमाचें सर्वस्व त्याला कसें दिलें याची आठवण देते. पण उल्हास लग्नाला तयार होत नाही. ती त्याला

म्हणते, 'बोला उल्हास, अखेरच्या निर्वाणीनं मी तुम्हांला विचारतें, की तुम्ही माझ्याशी लग्न करणार की नाही ?' यावर तो म्हणतो, 'इतकं नैतिक धैर्य आपल्यांत नाही.' यावर ती संतापाने पुनः अगतिक होऊन याचना करते. पण तिचा धिक्कार करून तो निघून जातो. आता मात्र तिला दुःखाचें विश्व-दर्शन घडतें. या प्रसंगाने सर्वांचेंच मन हळहळतें. तेवढ्यांत डॉ० गौतम येतो. त्याला पाहून 'अगदी देवासारखे आलांत तुम्ही' असें ती म्हणते आणि उल्हासशी लग्न करण्याचें तिने ठरविलें असल्याचें सांगतें. तो त्या लग्नाला नापसंती दर्शवितो. तेव्हा ती त्याला सांगते, 'उल्हासशी मीं लग्न करणं ही चूक असेल, पण ही चूक दुरुस्त करणं माझ्या हातांत नाही.' शेवटीं त्याला स्पष्टच सांगते. 'डॉक्टर, मी माझ्या सुखासाठी लग्न करीत नाही– समजलं ? पण माझ्या समाजांतील अस्तित्वासाठी मला लग्न करणं भाग आहे... डॉक्टर, मनाशी प्रतारणा केल्यावद्दल देहानं माझ्यावर सूड घेतला' अखेर– उल्हास आपल्याशी लग्न करावयास तयार नाही पण कसेंहि करून त्याचें मन वळवावयास ती डॉ. गौतमाला सांगते.

तोंच कोर्टात दोन महत्त्वाच्या केसेस जिंकल्याच्या आनंदांत विश्रास येतो आणि एक विनयभंगाची आणि एक वचनभंगाची, अशा दोन केसेस जिंकल्याचें सांगतो. 'कॅरेक्टर नाही तर माणसाची किंमत नाही' असें सांगून 'शिकलेल्या मुलीची अशीच नाचक्की व्हायला पाहिजे' असें आपलें मत प्रति-पादन करतो. शैलावर आलेली आपत्ति आणि विश्रामने जिंकलेली केस व त्याला वाटणारा अभिमान ही विरोधी परिस्थिति खरोखर मोठी नाट्यपूर्ण वाटते. उर्मिला प्रधानच्या विवाहाच्या निषेधाच्या सभेचा अध्यक्ष होण्याचें तो स्वीकारतो. गौतम निघून जातो. त्यानंतर नयना येते. तिला आपल्या पित्याचा केवळ एक गोड शब्द हवा असतो. पण तेवढीहि दया करावयास विश्राम तयार नाही. तो तिला स्पष्टच सांगतो, 'मी जरी तुझा बाप असलों तरी तू माझी मुलगी नाहीस.' शेवटीं तो तिच्यावर संतापाने मारावयास जातो तोंच शेखर तेथे येतो आणि विश्रामवर पेपरवेट उगारतो. नयना त्याला अडवते. विश्राम तणतणत आंत जातो. नयना त्याला स्पष्टच सांगते, 'तुझ्या आणि माझ्या आयुष्याचे मार्ग आता निराळे झाले आहेत.' असें म्हणून

नयना निघून जाते. तो हुंदके देत कोचावर बसतो. तेवढ्यांत करुणा येते. तो शेवटीं तिलाहि सांगतो, ‘ नाही, मी आता कोणासाठीहि जगणं शक्य नाही. मी माझ्यासाठी देखील जगणार नाही. प्रेमनिराशेच्या धरणीकंपाने माझ्या मनोरथाचा मनोरा कोसळून पडला. आता त्याचा उरलेला चौथरा तळापासून खणून काढून तो जमीनदोस्त करणार आणि आयुष्यावर सूड घेणार ! ’ शेखर जातो, तोंच गौतम येतो. प्रेमाचा एक दुवा, शेखर, जखमेने विव्हळ झाला. तो तिला अंतरणार अशी परिस्थिति असतां गौतम तिला शैलावर आलेल्या निर्वाणीच्या संकटाची जाणीव देतो. त्यांचें भाषण चालू असतांना शैला डॉ. गौतमचा आवाज ऐकून तेथे येते. करुणाला पाहून थबकते. तिला पाहतांच करुणा दुःखावेगाने विचारते, ‘ शैला ! शैला !! काय तूं केलंस हें ! ’ फत्तराला पाझर फोडणारा हा नाट्यपूर्ण प्रसंग आहे. दोघीहि अश्रू ढाळतात. प्रेक्षकहि सर्द होतोच. शेवटीं करुणा म्हणते, ‘ शैला, तूं भिऊं नकोस. तुझ्या अब्रूवर पांघरूण घालण्यासाठी मला माझ्या प्राणाच्या चिंधोड्या घालून पसराव्या लागल्या तरी मी त्याची पर्वा करणार नाही. शैला, मी माझ्यासाठी रडत नाही; मी तुझ्यासाठी रडत नाही. साऱ्या स्त्री-जातीसाठी मी रडतें आहें ! ’ ज्या प्रसंगीं करुणा हें म्हणतें त्या प्रसंगांत या सामर्थ्यवान् शब्दाने एक प्रकारची लोकोत्तरता निर्माण झाली आहे. विश्राम परत येतो. लोकांकडून शैलाची हकीगत कळण्यापेक्षा आधीच ती हकीगत त्याच्या कानावर घातलेली बरी असें ठरवून गौतम ती हकीगत त्याच्या कानावर घालतो. व शैलाला जवळ घेऊन ‘ हीच ती मुलगी ’ म्हणून सांगतो. विश्राम भयंकर संतापतो. त्याला तिच्याबद्दल यत्किंचितहि सहानुभूति वाटत नाही. करुणा त्याबद्दल त्याची कानउघाडणी करते. त्याला स्वतःच्या होणाऱ्या बेअब्रूचेंच फार महत्त्व वाटतें. त्यावर ‘ नदींत जीव देऊं, विष खाऊन प्राण देऊं ? म्हणजे तुमची जगांत बेअब्रू होणार नाही ’ असें शैला त्यावर विचारते. त्यावर विश्राम गौतमला सुचवितो, ‘ या बिकट परिस्थितींतून हिची सुटका करणं हें केवळ आता तुझ्याच हातीं आहे.’ शैला त्यावर त्वेषाने सांगते, ‘ माझ्या मातृत्वाचा असा चोरट्या रीतीनं नाश करून आणि कौमार्याचं खोटं सोंग घेऊन मला जगांत जगण्याची इच्छा नाही...बंड पुकारण्यासाठी

ही शैला अविवाहित माता म्हणूनच जगांत राहणार.' तेव्हा विश्राम तिला 'घरांतून आपलं तोंड काळं कर' असें सांगतो. तेव्हा करुणा निर्धाराने सांगते, 'या घरांतून शैला बाहेर जाणार नाही. तुमच्या ढोंगीपणाला हें पाहवत नसेल तर तुम्हीच या घरांतून चालते व्हा. मातृत्व हें कधीहि पापी नसतं!'

त्यानंतर आणखी पंधरा दिवसांचा काळ लोटतो. विश्राम आपल्या बेअब्रूसाठी चिंतातुर आहे. शैलाला कोठेहि बाहेर घेऊन जा असें तो गौतमला सांगतो. तो आंत जातांच उल्हास तेथे येतो. शैलाची भेट घेतो. त्याची पहिली बायको मरून सात दिवस झालेले आहेत. आता तो शैलाशी विवाहबद्ध व्हावयास तयार आहे. नव्हें तें त्याचें कर्तव्य आहे असें तो सांगतो. शैलाला त्याच्या अधमपणाची किळस येते. ती त्याला यापुढे कुमारी माता म्हणून जगण्याचा आपला निश्चय असल्याचें सांगतें. त्याची निर्भत्सना करते. – पण उल्हास तिच्यावर उलटतो व बदफैली बापाची मुलगी म्हणून तिच्याबाबत तिच्या बापावर देखील लोक संशय घेतील असें सुचवितो. शैला संतापाने त्याच्या थोबाडींत मारते व तो संतापाने बाहेर जातो. ती अत्यंत क्षुब्ध होऊन विचार करीत उभी आहे तोंच व्हिस्कीचा पेला हातांत घेऊन पीत तेथे शेखर येतो. 'मला माझ्या आयुष्याचा नाश करायचा आहे. आणि तो जिवंत राहून उघडया डोळ्यांनी पाहायचा आहे...आयुष्या-वर सूड घेण्यासाठीं, म्हणून मी हें वीष पितों आहे' असें तो शैलाला सांगतो. शैला पिळवटलेल्या अंतःकरणाने त्याला सांगते. 'निदान, शेखर! तुझ्या-आपल्या आईच्या सुखासाठी! – मीं आईचं अंतःकरण कधीच रक्तबंबाळ करून टाकलं आहे. आता निदान तूं तरी तिच्या जखमी जिवावर हें विष ओतून तिचा प्राण घेऊं नकोस' पण तिला तो सांगतो, 'आईला जाऊन सांग की शेखरची आता आशा करू नकोस. शेखर मेला – गेला – जगाला कायमचा मुकला.' शैला रडत आंत जाते. तोंच नयना येते व त्याला दारू पिणारा हात खाली घ्यावयास सांगते. तो तिचें ऐकत नाही. आत्महत्येच्या विचाराने ती बाहेर पडली असतां त्याची झालेली करुणास्पद अवस्था पाहून त्याच्या प्रेमाने ती परत आली असें ती सांगते. मरणाच्या शेवटच्या सीमे-पासून मी तुझ्यासाठीच परत आलें असें सांगते. पण शेखर कठोर निर्धाराने

'तुला मी कधीच विसरून गेलों' असें खोटेंच सांगतो आणि 'तुझ्या सौंदर्याचं विष पाजून साऱ्या साऱ्या तरुणांना मारून टाक.' असें म्हणून तो तिच्यावर दुष्ट आघात करतो. 'जिवंत राहूनहि मरणाचा अनुभव कसा घेता येतो हें जगाला दाखविते.' असें म्हणून ती त्वेषाने निघून जाते. करुणा येते. पण तिचेंहि न ऐकतां तो निघून जातो. तिच्या हृदयाचा अशा रीतीने एक तुकडा पडतो. तोंच शैला घराबाहेर जावयास निघते. आणि तीहि तिचें न ऐकतां त्या घराबाहेर पडते. आता तिच्या जिवांत प्राणच उरला नाही अशा अवस्थेंत ती असतां विश्राम तेथे येतो. त्याला शैलाचें मन वळवून परत आणावयास ती सांगते. पण तो आपली अब्रू गेल्याचेंच गाऱ्हाणें करतो. आता मात्र तिची शांतता पार नष्ट होते; आणि आजपर्यंत सोसलेल्या सर्व यातना ज्वालामुखीच्या स्वरूपांत स्फोट पावतात. आजवर तिने आवरून धरलेल्या सर्व भावना आवेगाने बाहेर पडतात. विश्रामने जीवनांत तिच्यावर केलेले अन्याय, तिच्या आशांचा उडविलेला चक्काचूर, त्याचें बेजबाबदार आचरण, तिने घालविलेलें प्रेमशून्य जीवन, मुलासाठी कर्तव्यबुद्धीने तिने सांभाळलेला संसार, त्याचा झालेला विध्वंस, याची जाणीव त्याला देते. विश्रामला उपरति होते आणि करुणा त्याला क्षमा करते. आता सर्व आनंद या घरांत नांदणार असें वाटूं लागतें तोंच दुर्दैवाने हें फार उशिरां घडून आलें, असें प्रत्ययास येतें. उल्हास घरावर टाच घेऊन येतो. आपलें घर विश्रामने गहाण टाकलें हें तिला कळतें. आता आपलें घरहि जाणार, आपण निर्वासित होणार, आपला आजवर जोपासलेला संसार विश्रामच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळे पूर्णतः नाश पावणार, या भयंकर निराशेने ती माडीवरून खाली उडी टाकून आत्महत्या करते. गौतम व शेखर धावत येतात. विश्राम गौतमला दुःखाने सांगतो, 'माझी करुणा गेली. तिनं मला आताच क्षमा केली होती. डॉक्टर, काय झालें हें!' त्यावर डॉक्टर गौतम म्हणतो, 'हाच उद्यांचा संसार! आयुष्याची सर्व जबाबदारी झुगारून जगांत जगणाऱ्या आज-उद्यांच्या पुरुषांना हेंच प्रायश्चित्त!' शेखर, 'आई' म्हणून हंबरडा फोडतो. विश्राम त्याला सांगतो, 'तुझ्याबरोबर मीहि आज पोरका झालों रे!' असें या शोकात्मिकेचें कथानक आहे.

श्री. ना. सी. फडके व श्री. द. सि. पंगु यांच्या टीका :

या नाटकावर अनेक टीकाकारांनी लेख लिहिले आहेत. या टीकाकारांपैकी श्री. ना. सी. फडके आणि प्रा. द. सि. पंगु यांच्या लेखांचा अपवाद वगळला तर बाकीच्या टीकाकारांनी या नाटकांत आढळणारे कांही दोष जमेस धरूनहि या नाटकाची मुक्तकंठाने स्तुतीच केली आहे. या सर्वांच्या मतें अत्र्यांच्या इतर कोणत्याहि नाटकांपेक्षा हें सर्वोत्कृष्ट नाटक आहे. ती अत्यंत सुंदर अशी कलाकृति आहे असेंच या सर्वांचें मत आहे.

पण श्री. ना. सी. फडके यांनी या नाटकाला नाट्यशास्त्रदृष्ट्या अत्यंत हिणकस नाटक ठरविलें आहे. या नाटकांत त्यांना तर्कशून्य प्रसंग दिसले व स्वभावदर्शनांत अफाटपणा आढळला. श्री. पंगु यांना या नाटकांत स्त्री-दाक्षिण्याच्या बाबतींत गडकऱ्यांचें 'अंधानुकरण' अत्र्यांनी केलेलें दिसलें आणि नाटकाच्या साध्याच्या उलट अशीं स्वभावचित्रें त्यांना या नाटकांत दिसलीं. श्री. फडक्यांना या नाटकांत प्रशंसा करण्यासारखें कांहींच दिसलें नाही. पंगूंना या नाटकांत बरें म्हणण्यासारखें कांही आढळलें नाही. अर्थात् फडक्यांची टीका किंवा पंगूंचे निष्कर्ष मला मुळीच मान्य नाहीत. त्याचीं कारणें थोडक्यांत देऊंच.

श्री. मा. का. देशपांडे यांनी दिलेलीं समर्पक उत्तरें :

पण तें काम अर्धेअधिक श्री. मा. का. देशपांडे आणि श्री. खांडेकर यांच्या टीकालेखांतील दोन अवतरणें देऊन भागण्यासारखें आहे. श्री. मा. का. देशपांडे यांनी 'उद्यांचा संसार' नाटकासंबंधी आपला अभिप्राय दिला तो असा.

'या नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना उद्बोधक असून तिची सजावटहि कौशल्याने व काळजीपूर्वक अशी केलेली आहे. उच्च कलेला खुलून दिसणारें गांभीर्य व संयम या नाटकांत असल्यामुळे त्याचें स्वरूप श्री. अत्रे यांच्या इतर नाटकांपेक्षां बरेंच भिन्न आहे...विचारयुक्तपणे लिहिलेली ती एक उच्च कलाकृति आहे.'

'या नाटकांत लेखकाने निरनिराळ्या व्यक्तींचीं स्वभावचित्रें थोडक्यांत पण रेखीवपणे रंगविलीं आहेत.'

'नाटकांतील कांही प्रसंग फारच वेंचकपणे व चतुराईने रंगविले आहेत. प्रथमांकांतील शेखर व करुणा यांमधील भावमधुर संवाद, डॉ० गौतम व करुणा यांमधील कारुण्यपूर्ण संभाषण, नयना व शेखर यांमधील निर्व्याज व प्रेमपूर्ण संवाद, दुसऱ्या अंकांतील शैलजेची उल्हासला लग्न करण्याची विनंती व त्याने केलेला अव्हेर, नयनेची बॅ. विश्रामला विनंती व त्याचा दुष्टपणा, प्रेमभंगामुळे खचून गेलेल्या शेखरचें नयनेबरोबरचें हृदयद्रावक भाषण, शैलजेवरून विश्रामने घरांत केलेलें आकांडतांडव व तिसऱ्या अंकांतील पत्नी मेल्यानंतर लग्नास तयार झालेल्या उल्हासचा शैलजेने केलेला मर्मभेदक अपमान, प्रेमभंगामुळे पिसाट झालेल्या शेखरची समजूत घालण्याचा नयनेचा निष्फळ प्रयत्न व करुणा आणि बॅ. विश्राम यांच्यांत उडालेला विलक्षण खटका इत्यादि निरनिराळे प्रसंग आवेशयुक्त भाषेंत रंगविले आहेत.' शेवटीं कांही दोषदिग्दर्शन करून म्हटलें आहे, "उद्यांचा संसार हें एक सुंदर सामाजिक नाटक आहे."

श्री. मा. का. देशपांडे यांच्या अभिप्रायांत एक गोष्ट प्राधान्याने आढळते. ती ही की, ज्या ज्या गोष्टींना प्रा. ना. सी. फडके यांनी हिणकस म्हटलें आहे ती ती प्रत्येक गोष्ट श्री. मा. का. देशपांडे यांनी वाखाणली आहे असें दिसून येईल.

श्री. खांडेकरांचें श्री. पंगूंना उत्तर :

श्री. पंगु यांना श्री. खांडेकरांनी स्वयंस्फूर्तीने समर्पक उत्तर दिलें आहे. श्री. खांडेकरांच्या सर्वच मतांशी मी सहमत नाही हें आतापर्यंतच्या विवेचनावरून सहज दिसून येण्यासारखें आहे. पण श्री. पंगु यांना खांडेकरांनी जें उत्तर दिलें तें समर्पक आहे यांत शंका नाही. ते म्हणतात, 'प्रो. पंगु यांचा या नाटकाविषयींचा शेरा कॉलेजांतल्या पोपटपंचीच्या वातावरणांत पचून जाणारा असला तरी त्यांनी सूचित केल्याइतकें अत्र्यांचें स्वभावरेखन सदोष आहे असें मुळीच नाही.' श्री. पंगु यांना उल्हासचें वागणें पटतें

आणि त्यांना शैला दोषी वाटते. त्यांना विश्रामची बाजू सबळ वाटते आणि करुणेचें समर्थन त्यांना करावेसें वाटत नाहीं. हें त्यांचें मत ज्यांना मान्य असेल त्यांना असो, तें मत आतापर्यंत तरी कोणींहि मान्य केल्याचें दिसत नाही, आणि मला तर तें मान्य नाहीच.

'उद्यांचा संसार'— संक्रमणावस्थेंतील महाराष्ट्रीय समाजाचें चित्रण :

या नाटकावर एक आक्षेप, या नाटकाची प्रशंसा करूनहि अनेक टीकाकारांनी घेतला आहे. त्यांना 'उद्यांचा संसार'मधील संसार संक्रमणावस्थेंतून जात असलेल्या आज-उद्यांच्या महाराष्ट्रीय हिंदुसमाजांतील संसाराचें एक चित्र आहे असें वाटत नाही. याबाबत श्री. मा. का. देशपांडे आणि श्री. ना. सी. फडके यांचें एकमत आहे. श्री. मा. का. देशपांडे म्हणतात, 'हा खुलासा लेखकाने केला नसता तर फार बरें झालें असतें...' या नाटकांतील महाराष्ट्रीय हिंदु समाजांतील एका संसाराचें चित्र रंगविलें आहे हें कबूल. तें नीट रीतीने चित्रिलेलें आहे हेंहि मान्य. परंतु हें संसाराचें चित्र 'संक्रमणावस्थेंतील आज-उद्यांच्या महाराष्ट्रांतलें कसें आहे तें कळणें कठीण आहे.' प्रा. फडके देखील विचारतात, 'त्यांच्या नाटकांतील पात्रं कितशीं प्रातिनिधिक आहेत? संक्रमणकालांतील महाराष्ट्रीय समाजाच्या संसाराचं हें चित्र कितीसं यथातथ्य आहे? ... हिंदु समाजाच्या घराघरांतून सुशिक्षित प्रौढ कुमारिकांची जी समस्या उभी आहे ती अत्र्यांनी या नाटकांत रंगविली आहे असं बिलकूल वाटत नाही... 'उद्यांचा संसार' या नाटकांत कोठल्या समाजाचं प्रामाणिक प्रतिबिंब आपल्याला दिसतं?'

यावर अत्र्यांचें असें म्हणणें आहे, की 'कोणत्याहि नाटकांतील कथानकाचा तपशील हा प्रातिनिधिक नसतो. त्यांत नाटककाराच्या कल्पनेचा भाग पुष्कळ असतो. पण ज्या सिद्धान्तावर नाटकाची रचना झालेली असते तो सिद्धान्त किंवा त्या प्रवृत्ति सार्वत्रिक वा प्रातीनीधिक आहेत काय ह्या दृष्टीने या नाटकाचें मूल्यमापन करणें योग्य टरतें.'

अत्र्यांनी उपस्थित केलेला मुद्दा विचारांत घेतल्याशिवाय वरील टीकाकारांनी घेतलेला आक्षेप मान्य करतां येणार नाही. संक्रमणकालांत

निर्माण होणाऱ्या सर्वच गोष्टींचा समावेश कोणत्याहि नाटकांत असणेंच शक्य नाही व याच कारणाने ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांतील चित्रित केलेलें संसार-चित्र संक्रमणकालांतील चित्रच नाही असें कोणी म्हणेल तर तें बरोबर नाही. आमच्या मतें संक्रमणकालांत समाजांतील संसाराची जी परिस्थिति असेल तिचें चित्रण ज्या नाटकांत असेल आणि तो संसार महाराष्ट्रीय असेल तर तें चित्र संक्रमणकालांतील महाराष्ट्रीय हिंदुसमाजाचें आहे असें म्हणावेंच लागेल. तें व्यापक नसेल– नुसतें रेषांकित असेल. तरी त्याला संक्रमणकालांतील चित्रच म्हणावें लागेल. जुन्यावर श्रद्धा नाही आणि जीवनांत मार्ग दाखविणाऱ्या नवीन श्रद्धा तयार नाहीत, त्याबद्दलच्या कोणत्याहि कल्पना स्पष्ट नाहीत, असा जो समाज–परिस्थितीचा काल त्याला संक्रमणकाल म्हणतां येईल. असा संक्रमणकाल महाराष्ट्रीय समाजांत येऊन गेला आहे. अजून तो संपला आहे असें म्हणवत नाही. पाश्चात्य संस्कृतीच्या, विचारांच्या, वाङ्मयाच्या संपर्काने आमच्या पारंपारिक श्रद्धा चांगल्याच खिळखिळ्या झालेल्या आहेत. पाश्चात्य आचारविचारांची मोहिनी व धुंद अजून कायम आहे. विलायती आचारविचारांचें आकर्षण नष्ट झालेलें नाही असा उच्च मध्यमवर्गीय समाज आमच्यांत होता, आजहि आहे. श्री. मा. का. देशपांडे म्हणतात त्याप्रमाणे सुरूप, सुशिक्षित शैला आज या समाजांत आहेत. स्वतंत्र, संमिश्र वातावरणांत वावरण्याला मज्जाव नसल्याने अशा वातावरणांत मोहाच्या क्षणाला तुटवडा नाही. ' मनाशी प्रतारणा केल्याबद्दल देहाने सूड घेतला ' असें म्हणण्याची पाळी येण्याची शक्यता त्या समाजांतील वातावरणांत आहे. एखादी-दुसरी अशा प्रसंगांत सांपडलेली शैलाहि समाजांत आहे, शेखरहि आहे. प्रेमनिराशेमुळे आत्म-हत्येला प्रवृत्त झालेले शेखरसारखे तरुण समाजांत आहेत. त्यांतील कांहींनी प्रत्यक्ष आत्महत्या केल्या आहेत. विश्राम आणि करुणा तर आहेतच. नयना अत्र्यांना प्रत्यक्ष आढळली. अशा संसारांत जुन्या श्रद्धांवर निष्ठा नाही. नव्या श्रद्धा तयार नाहीत. आंधळें अनुकरण तेवढें आहे. पुढचा मार्ग स्पष्ट नाही अशी आजहि उच्चपदस्थ, उच्च मध्यमवर्गीयांची अवस्था आहे. अशा संसाराचें चित्र ' उद्यांचा संसार ' नाटकांत आहे. तें महाराष्ट्रीय हिंदु तर आहेच. तेव्हा ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील संसार-चित्र संक्रमणा-

वस्थेतील संसार-चित्र नाहीच असें म्हणणें बरोबर नाही. श्री. फडके याला अपवादात्मक संसार-चित्र म्हणतात. अपवादवजा का होईना हें महाराष्ट्रीय संसाराचें चित्र आहे हें त्यांना मान्य आहेच. मला हें अपवादात्मक संसार-चित्र वाटत नाही. किंबहुना महाराष्ट्रीय समाजांत आजहि विद्यमान असलेल्या एका विशिष्ट दर्जाच्या संसाराचें तें सामान्य चित्र आहे असें मला वाटतें. तेव्हा ' उद्यांचा संसार ' नाटकावर घेतला जाणारा हा आरोप मला तरी समर्पक वाटत नाही. फार तर या समस्येचें सामान्यीकरण सर्व समाज-व्यापक होऊं शकणार नाही असें म्हणतां येईल. पण असा महाराष्ट्रांत विशिष्ट समाज आहे यांत तिळमात्र शंका नाही.

विश्रामचें उपरतिपर परिवर्तन :

अशाच आणखी एक दोन आक्षेपांचा या ठिकाणीं विचार करणें आवश्यक आहे. विश्रामचें उपरतिपर परिवर्तन तर्कशुद्ध नसल्यामुळे तें आकस्मिकरीत्या झाल्यासारखें वाटतें असा एक आक्षेप या नाटकावर आहे. ' करुणेचा हा सोयिस्कर मृत्यु नाटककाराने घडवून आणला ' असें त्यांचें म्हणणें आहे. या घटनेला या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीने महत्त्व असेल, नव्हें विश्रामला होणाऱ्या उपरतीवर नाटकाचें साध्य अवलंबून असेल व ही घटना क्रमप्राप्त म्हणून घडून आली नसेल तर हा या नाटकांत मोठाच दोष आहे हें मान्य करावेंच लागेल. आयुष्यांतील जबाबदारी विसरून वागणाऱ्यांचा ' उद्यांचा संसार ' कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे हें या नाटकांत चित्रित केलें असल्याचें अत्र्यांनी सांगितलें आहे. या चित्रांत शेवटीं करुणेच्या संसाराचा विश्रामच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळे विध्वंस झाला आहे. ' पहिल्या अंकांत शेखरचा प्रेमभंग, दुसऱ्या अंकांत शैलावर आलेली मातृत्वाची आपत्ति आणि तिसऱ्या अंकांत विश्रामच्या विश्वासघातामुळे घरावर आलेली जप्ती या तीन पायांवरून चढत गेलेल्या शोकनाट्याचें भीषण पर्यवसान करुणेच्या आत्मनाशांत होतें. शेखर, शैला आणि करुणा या तिघांच्याहि नाशाला विश्राम कारणीभूत आहे' असें अत्रे म्हणतात. तें 'उद्यांचा संसार' या नाटकावरूनहि दिसतें. तेव्हा विश्रामला उपरति झाली काय किंवा न झाली काय त्यामुळे साध्यावर

कांहीच प्रतिकूल परिणाम व्हावयाचा नाही. उलट विश्रामला उपरति झाली नाही तर हें शोकनाट्य अधिक भीषण वाटूं लागेल. पण त्यांत आजच्या नाटकाइतकी उदात्तता राहणार नाही.

करुणाच्या उदात्त जीवनाचा तो साहजिक परिणाम :

पण असें जरी असलें तरी नाटकांतील अशी घटना तर्कशुद्ध असली पाहिजे अशी अपेक्षा कोणीहि करील. निदान ती घटना संभाव्य तरी आहे का या दृष्टीने कोणीहि या घटनेकडे पाहील आणि या अगदी शेवटच्या निकषावरहि ही घटना उतरली नाही तर तो दोषच म्हणणें भाग आहे. या दृष्टीने आता आपण विश्रामची स्वभावरेखा पाहूं. विश्राम एक छंदी, फंदी, दारूचें व बाईचें व्यसन असलेला पण हुशार बॅरिस्टर आहे. पण हें त्याच्या बिघडलेल्या व्यक्तित्वाचें अखेरचें पर्यवसान आहे. तो गरीब असला तरी एक हुशार विद्यार्थी म्हणूनच करुणाच्या वडिलांनी त्याला आपला जावई केला. करुणा-विश्रामचा प्रेमळ संसार सुरू झाला. शैला जन्माला आली. तिच्या पाठीवर शेखर झाला. या वेळेपर्यंत विश्रामच्या करुणावरील प्रेमाला नांव ठेवण्यास जागा नव्हती. त्याचें चरित्र निष्कलंक होतें. विश्राम विलायतेला जायला निघाला तेव्हा तो करुणेचा निरोप घ्यायला गेला. करुणाला भडभडून आलें. पण विश्राम हंसत होता. जातांना त्याने लहान शेखरचा मुका घेतला. करुणाच्या गालावर प्रेमाने चापट मारली. तोंपर्यंत तो हंसत होता. तिला धीर देत होता. पण बाहेर पाऊल टाकतांच त्याने मोठ्याने हुंदका दिला. त्या हुंदक्यांत विश्रामच्या हृदयाचा हुंकार तिला प्रथम ऐकूं आला. म्हणजे त्याच्या मनांत प्रेमाचा ओलावा होता हेंहि दिसून येतें. त्यानंतर तिने पांच वर्षांचा दीर्घ काल विश्रामच्या त्या हुंदक्याच्या आठवणीवर काढला असें करुणाच स्वतः म्हणते. त्यानंतर पांच वर्षें तो परत आलाच नाही. तो परत आला तेव्हा तिला कळलें विश्रामचें हृदय आता तिच्याजवळ राहिलें नाही. त्यानंतर विश्राम पूर्ण छंदी, फंदी, दारुडा, बाहेरख्याली बनला. संसारांत बेजबाबदारपणाने वागला. आपल्या वागणुकीने संसाराचा विध्वंस चालविला आहे याकडे त्याने लक्ष दिलें नाही. त्याची माणुसकीच मेली असें वाटूं लागलें.

तिसऱ्या अंकांत जेव्हा करुणा त्याला म्हणते 'तुम्ही, तुम्ही आमच्या सर्वांच्या आयुष्याचा नाश केलात.' त्यावर तो म्हणतो, 'मी कांही साधू नाही. मी एक सामान्य मनुष्य आहें. इतरांपेक्षा मोहाचा पगडा माझ्या मनावर जास्त बसत असेल...मीं तुमच्या आयुष्याचा नाश केला हा आरोप मी कधीहि मान्य करणार नाही. उलट मी तुला आता सांगतों की तुझ्या वडिलांनी आणि तूं माझ्या आयुष्याचा नाश केला आहे.'

करुणा—काय माझ्या वडिलांनी आणि मी तुमच्या आयुष्याचा नाश केला आहे ? तुमच्या कृतघ्नपणाचा अगदी कडेलोट झाला...

विश्राम—मला घरजावई करा म्हणून तुमच्या दरवाजापाशी मी कांही भीक मागायला आलों नव्हतों. गरिबींत जन्माला आलेल्या माझ्यासारख्या महत्त्वाकांक्षी तरुणाला त्यांनी सोन्याच्या ढिगांत ढकलून दिलं आणि माझ्या बुध्दीचा आणि आकांक्षांचा नाश केला.

करुणा—मोहाच्या मागं धावायला कांही तुम्ही अडाणी नव्हता की आंधळे नव्हता.

विश्राम—आयुष्यांतल्या निरनिराळ्या मोहांना मी बळी पडलों, हा माझ्या मनाचा दुबळेपणा होता असं जरी क्षणभर समजलं तरी त्या मोहाच्या भोवऱ्यांतून मला बाहेर काढणं हें तुझं कर्तव्य होतं. तूं मला आयुष्यांत कधी सहानुभूति दाखविली आहेस का ? तुम्ही सद्‌गुणी माणसं सहनशील नसता. दुर्गुणांचा द्वेष करून तुम्ही त्याला अधिक दुर्गुणी बनवितां.

करुणा—आजपर्यंत जीभ घशांत घालून तुमच्यासाठी दुःखाचे एवढे डोंगर गिळले तरी असं म्हणतां ? आता प्राण जातांना शेवटची घरघर देखील तुम्हांला ऐकवत नाही—

विश्राम—इतक्या हालअपेष्टा सहन करून तूं माझ्या संसारांत कां राहिलीस ?

करुणा—विचारा—तुमच्या मनालाच हा प्रश्न विचारा. मी तुमच्या संसारांत कां राहिलें ? माझ्या संसाराच्या प्रेमासाठीं—माझ्या कर्तव्यासाठी आणि कर्तव्याच्या प्रेमासाठी स्त्रिया आपल्या प्राणाची आहुती देतात...मी

तुमची पत्नी म्हणून अठरा वर्षांपूर्वींच मेलें...माझ्या मुलांची माता म्हणून आतापर्यंत जगलें. स्त्री जर माता होणार नसती तर कोठल्याहि पुरुषासाठी ती जगांत जगली नसती....स्वतःला पळवाटा ठेवून स्त्रीला जन्माची डांबून ठेवण्यासाठी पुरुषांनी हा लग्नाचा लोखंडी पिंजरा निर्माण करून ठेवला आहे. या पिंजऱ्याच्या गजावर हजारों बायकांनी डोकीं आपटून आजवर प्राण दिले असतील. पुरुषांना स्वैराचाराचं स्वातंत्र्य देऊन स्त्रियांना जन्माचा बंदिवान करणारा हा पिंजरा मोडून, तोडून फेकून दिला पाहिजे. तरच संसारांत स्त्रियांना न्याय मिळेल.

विश्राम हा नुसता फत्तर असता तर विश्राम—करुणा यांच्यांतील संवादा-मुळे त्याला उपरति होणें शक्य नव्हतें. पण खरोखरच विश्राम तसा आहे का ? नयनाशी त्याची झालेली वागणूक पाहिली म्हणजे तसें वाटूं लागतें. पण विश्रामचा सारा जीवनपट पाहिला—समाजांत छंदीपणाने वागत असतांहि तो म्हणतो ‘I am a man of character’ माणसाला कॅरेक्टर पाहिजे. समाजांत त्याची बेअब्रू व्हायला नको यासाठी त्याची ओढ पाहिली, म्हणजे या माणसाला निर्ढावलेला बदमाष म्हणता येईल का ? त्याला बरेंवाईट काय आहे हें समजतें; पण त्याच्या मनांतील बऱ्यावाईटाचा विवेक मोहाच्या क्षणांत टिकूं शकत नाही असें दिसतें. त्याच्या मनांत करुणाप्रमाणे कुठेतरी जखम आहे. त्यालाहि कांही तरी दुःख आहे हें कळतें म्हणून ‘ तूं मला कधी सहानुभूति दाखविलीस का ? प्रत्येक वेळीं तूं माझ्या व्यसनाचा, दुर्गुणांचा तिरस्कार करीत आलीस. तूं तोंडानं बोलत नव्हतीस पण मनांतल्या मनांत तूं माझा अत्यंत तिरस्कार करीत असावीस...त्यामुळे मला तुझं भय वाटूं लागलं आणि भयामुळे मी तुझ्यापासून दूर दूर जाऊं लागलों.’ ही विश्रामने केलेली आपल्या जीवनाची मीमांसा, विश्रामचें सर्व स्वभावचित्र पाहिलें, म्हणजे समर्पक वाटतें. करुणाची बाजू खरी वाटूं लागते त्याच बरोबर विश्रामलाहि कांही दुःख आहे. ज्याला मन आहे अशा व्यक्तींच्या मनांत त्याचें म्हणणें अनुकंपा खास निर्माण करील. विश्रामचें करुणावर प्रेम कधीच नव्हतें असें नाही. त्याची आठवण करुणाने देतांच आपल्या वाताहत झालेल्या संसाराचें दृश्य त्याला दिसतें. त्यांच्या दोघांच्याहि जखमांवर काळाने आणलेली

खपली नाहीशी होते आणि त्या जखमांतून भळभळा रक्त वाहूं लागतें. एके काळीं परस्परांवर आत्यंतिक प्रेम करणाऱ्या या पतिपत्नींत परस्परांची ओळख नव्याने, नव्या परिस्थितींत अत्यंत उत्कटतेने पटते. त्यामुळे 'करुणा, तूं मला क्षमा करशील– माझ्यावर दया करशील तर आपल्या संसाराचा ढासळलेला मनोरा मी पुनः उभा करीन' हे विश्रामचे उद्‌गार असंभाव्य तर निश्चित वाटत नाहीतच. उलट करुणाच्या त्यागी जीवनाचा, खडतर तपस्येचा तो उदात्त साहजिकच परिणाम वाटतो.

विश्रामचें परिवर्तन : ' उद्यांचा संसार ' : उच्च शोकात्मिका :

विश्रामची वास्तविक प्रेमळ कर्तृत्ववान् , महत्त्वाकांक्षी अशी मनाची गाडी मोहाच्या धक्क्याने जी दुसऱ्या रुळावर घसरली होती ती गाडी पूर्ववत् इष्ट त्या रुळावर आणण्याइतकें त्याचें आत्मनिवेदन परिणामकारक आहे हेंहि या शोकात्मिकेचें एक असाधारण वैशिष्ट्य आहे. प्रेक्षकांचें मन करुणेसाठी हळहळतें. त्या कारुण्याला या दैवदुर्विलासी घटनेमुळे अधिक धार आलेली आहे. विश्रामच्या परिवर्तनाने प्रेक्षकांना दिसतो तो खरा विश्राम– क्षणभर त्यांना आता ' आनंदी आनंद होणार ' असें वाटूं लागतें. पण शेवटीं ' अरेरे ! ही परस्परांची ओळख, मिळवणी थोडी आधी झाली असती तर—' या अपेक्षेने करुणाचा शोकान्त तिच्यासंबंधी हळहळून सोडण्याइतकी तीव्र अनुकंपा आपल्या अंतःकरणांत निर्माण करतो. आणि या शोकात्मिकेला उच्चपदीं नेऊन सोडतो. तिच्यांत भव्यतेचा व उदात्ततेचा साक्षात्कार घडतो.

कथानकाचा शोकान्तच अपरिहार्य :

हें लक्षांत न आल्यामुळेच या नाटकाचा शोकान्त शेवट करण्याचें कारण नव्हतें असें कांही टीकाकारांना वाटतें. 'उद्यांचा संसार' शोकान्त झालें नसतें तर मराठी नाट्यवाङ्मय एका उत्तम दुःखात्मिकेला मुकलें असतें – नव्हें या नाटकाचा शोकान्त हाच अपरिहार्य होता असें मला वाटतें. क्षणभर आपण कल्पना करूं की नाटकाचा सुखान्त शेवट आहे. त्याने काय झालें असतें ? करुणा जिवंत राहिली असती, ती मोडून पडलेली, निर्वासित झालेली. शेखर, शैला यांच्या आयुष्याचा जो नाश व्हावयाचा तो आधी झालेला होताच. कर्तव्याच्या निष्ठायुक्त जाणिवेने जोपासलेला करुणाचा संसार

मोडून तोडून पडला होता. अशा वेळीं करुणाला लाचारीचें जीवन, समाजाचा उपहास, सोसवला असता का? व्याघ्र उपवासी असला तरी तो कधी गवत खात नाही. मानी माणसाच्या मनाचेंहि तसेंच असतें. उच्च जीवनाचा ध्यास असलेल्या निष्ठावान मनाला केविलवाणें जीवन मरणापेक्षाहि भयंकर वाटत असतें. आपण दुसऱ्याच्या दयेचा विषय झालों, लोकांनी आपली कींव करावी इतक्या पतितावस्थेंत आपण आलों, ही जाणीव अत्यंत दुःखाची असते. त्यामुळे करुणाचा शोकान्त हाच प्रतिपाद्य विषयाच्या परिणामकारकतेसाठीच नव्हे तर करुणाच्या जीवनाच्या उदात्त, नाट्यपूर्ण पर्यवसनाच्या दृष्टीने, अपरिहार्य होता असें मला वाटतें. तो क्रमप्राप्तच होता. या पर्यवसानामुळे ' उद्यांचा संसार ' एक उच्चतर करुण गंभीर शोकात्मिका ठरू शकते. तिचें सुखान्त पर्यवसान होऊनहि तें नाटक इतकें परिणामकारक होऊं शकलें नसतें.

विनोदाने उचित संयम राखला :

या नाटकांत विनोदाच्या परिपोषाच्या बाबतींत उचित व प्रशंसा करण्याइतका संयम अत्र्यांनी राखला असला तरी खरोखर त्यांना तो पूर्णतेने राखता आला नाही. पहिल्या अंकांत शैला आणि उल्हास यांच्या संवादांत तो आपलें डोकें वर करतोच. परंतु शोकात्मिकेला विनोदाची आवश्यकता नाट्यशास्त्रदृष्ट्या अशास्त्रीय नाही. हेतुपूर्वक त्याची आवश्यकता शोकात्मिकेंतहि आहेच. पण शैला–उल्हास यांच्या द्वारें आलेल्या सर्वच विनोदाबद्दल असें म्हणतां येईलसें वाटत नाही. पण तो आपल्या मर्यादेची सीमारेषा ओलांडत नसल्यामुळे त्याने नाट्याची हानि होऊं दिली नाही. या नाटकांतील संवाद हें या नाटकाचें फार मोठें अभिमानास्पद वैशिष्ट्य आहे. ' घराबाहेर ' नाटकांत रसपरिपोषासाठी अत्र्यांना कांही ठिकाणीं लांब लांब संवाद घालावे लागले. तसें ' उद्यांचा संसार ' नाटकांत झालेलें नाही. याहि नाटकांत कांही सुभाषितवजा संवाद आहेत.

' उद्यांचा संसार ' – उत्कृष्ट आधुनिक शोकात्मिका :

मेलेट, वेंटले, लुकास आदि नाट्यशास्त्रज्ञांनी आधुनिक शोकात्मिके-(Modern tragedy) चीं जीं आवश्यक वैशिष्ट्यें सांगितलीं आहेत त्यांचा

प्रत्यय या नाटकांत घडतो. या नाटकांत गंभीर विषय आहे, तशीच त्याची मांडणीहि गंभीर आहे. त्यांत सत्याचा आविष्कार आहे, तसें नाटकाचें पर्यवसानहि उदात्त आहे. म्हणूनच ' शोकान्तिका आणि शोककारण ' यांचा विचार करतांना श्री. मनोहर माधव आळतेकर म्हणतात, ' एकच प्याला ' नाटकानंतर ' उद्यांचा संसार ' नाटकाइतकी प्रभावी शोकान्तिका मराठी रंगभूमीवर झालेली नाही. '

करुणाच्या जीवनाची शोकान्तिका विश्रामच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळे झाली हें तर अगदी उघड आहे. पण जणू तेवढ्याने तिच्या जीवनाची करुण कहाणी पूर्ण व्हावयाची नव्हती. तिच्या निरपराध मुलांच्याहि जीवनाचा विध्वंस व्हावयाचा होता. त्याला कारण कोण ? त्याची जबाबदारी सर्वस्वीं विश्रामवर टाकता येईल का ? त्या जबाबदारीचा कांही ना कांही तरी वांटा विश्रामला आपल्या शिरावर घ्यावाच लागेल. पूर्णतः नव्हे. त्याला परिस्थितीहि तितकीच कारणीभूत आहे. लहानशा जलाशयांत कसेंबसें पोहता येणाऱ्याला महापुरांत लोटून द्यावें असें शेखर–शैला यांच्या जीवनाचें झालें आहे. जें झालें तें स्वाभाविकरीतीने, पण दारुण परिणामकारकतेने. जणू नियतीने या साऱ्या संसाराचा विध्वंस करण्याचा निर्धारच केला आहे. करुणाच्या शोकान्तिकेला अशा प्रकारें अनिवार्य अशी नियतीने साथ दिलेली आहे. यालाच जीवन म्हणावें लागतें व अशा जीवनाचे धागेदोरे माणसाला आधीपासून कधीच उकलता येत नाहीत. म्हणून शोकात्मिका जीवनांत अपरिहार्य ठरते. माणूस किती लहान आहे, जीवन किती अफाट आहे, त्यापुढे माणसाचा काय पाड हें पटतें. याचा प्रत्यय 'उद्यांचा संसार' नाटकांत घडतो म्हणून ती उत्तम दुःखात्मिका आहे.

'जग काय म्हणेल'-रंगभूमीच्या आपत्काळांत जन्माला आलेलें गंभीर नाटक :

अत्र्यांचें हें तिसरें शोकगंभीर नाटक. त्यानंतर त्यांनी कोणतेंहि गंभीर नाटक आजवर लिहिलेलें नाही. या दृष्टीने त्यांच्या दुःखात्म नाटकांतील हें शेंडेफळ आहे. तें आपल्या पित्याला आवडलेंच पाहिजे हा निसर्गाचा नियम

आहे. त्याप्रमाणे हें अत्र्यांचें सर्वांत आवडतें नाटक आहे. पण त्याच्या इतर भावंडांप्रमाणे या नाटकाच्या जन्मकाळीं व्यावसायिक रंगभूमीवर अठराविश्वे दारिद्र्य नांदत असल्यामुळे या नाटकाला पराक्रमासाठी क्षेत्रच उरलें नव्हतें. त्यामुळे पुणें, मुंबई सोडून इतरत्र या नाटकाचे प्रयोग कोणाला फारसे पाहवयास मिळाले नसल्यामुळे ज्यांना या नाटकाचे प्रयोग पाहावयास मिळाले नाहीत त्यांना या नाटकाचा वाचक या दृष्टीनेच परामर्श घ्यावा लागतो. माझी गणना या नाटकाच्या बाबतींत तरी वाचकाचीच आहे. या नाटकाचा एक प्रयोग हैद्राबाद साहित्य संमेलनांत, तेथील स्थानिक कलावंतांनी केलेला, मीं पाहिला होता. पण रोजच्या कार्यक्रमाने थकून गेल्यामुळे तो प्रयोग अर्धा-अधिक निद्रादेवीच्या आहारीं जाऊनच मीं पाहिला असल्यामुळे त्याची फारच पुसट आठवण मला आहे. यामुळे माझ्या या समीक्षणाला इतर नाटकांच्या समीक्षणांच्या मानाने कांहीशी मर्यादा पडली आहे हें उघड आहे. तेव्हा एका ग्रंथनिविष्ट नाटकाचा वाचक या नात्यानेच मला या नाटकाचें समीक्षण करता येईल. अर्थात् वाचक म्हणून मी या नाटकाचें वाचन करीत असतांना कल्पनेने मीं माझ्यासमोर प्रयोगाचें दृश्य आणूनच तें मीं वाचलें आहे आणि त्यामुळे त्याचें वाङ्मयीन सामर्थ्यहि मला पडताळतां आलें आहे.

निरपेक्ष टीका या नाटकावर आजवर झाली नाही :

या नाटकाच्या प्रथम प्रयोगाचीं वृत्तें व त्या अनुषंगाने नियतकालिकांत आलेले लेख मला पाहावयास मिळाले आहेत. परंतु पाश्चात्य देशांप्रमाणे या लेखांचें लेखन नाट्यमर्मज्ञांकडूनच आपल्याकडे होत नसल्यामुळे एक प्रासंगिक वृत्त यापेक्षा अशा लेखांना फारसें महत्त्व नसतें. निदान जे वृत्तपत्रांतील लेख माझ्या पाहण्यांत आले ते तरी अशाच स्वरूपाचे मला वाटले. वृत्तपत्रांतूनहि या नाटकावर आलेले फारसे लेख मीं पाहिले नाहीत. त्यामुळे अत्र्यांच्या नाटकावर, किंवा मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासावर जे ग्रंथ प्रसिद्ध झाले त्यांतूनच या नाटकावरील टीका-लेख मीं प्रामुख्याने पाहिले आहेत.

अत्र्यांचें निवेदन – त्यांचें सर्वांत आवडतें नाटक :

" जग काय म्हणेल ? ' ह्या नाटकांत हृदयाला पीळ पाडणारे करुण प्रसंग पुष्कळ असले तरी ' उद्यांचा संसारा 'प्रमाणे कारुण्य हा कांही त्याचा अंतिम रस नव्हे. राष्ट्राचा संसार करण्याची प्रतिज्ञा करून उल्का आपल्या संसारांतून बाहेर पडते. त्यामुळे तिच्या जीवनांतील दुःखांचें आणि कारुण्यांचें उदात्त भावनेंत रूपांतर होतें. नाट्यतंत्र, स्वभावचित्रण आणि संवाद ह्या तिन्ही दृष्टींनी माझ्या सर्व नाटकांमध्ये मला हें नाटक अधिक आवडतें. माझ्या इतर नाटकांतल्या कमीजास्त दोषांची मला नेहमी जाणीव असते. पण हें नाटक मात्र मला सर्वस्वीं निर्दोष वाटतें. पुनः असें नाटक मला लिहिता येईल किंवा नाही कोणास ठाऊक ? " असें स्वतः अत्रे या नाटकाबाबत म्हणतात.

या नाटकाचा जन्मेतिहासहि अत्र्यांनी सांगितला आहे. त्यालाहि हें नाटक समजण्याच्या दृष्टीने महत्त्व आहे. कारण त्याचा प्रयोग मला पाहावयास मिळाला नाही हें मीं वर सांगितलें आहेच. ' मी उभा आहें ' या नाटकानंतर सात वर्षें अत्रे मराठी नाट्य-सृष्टींमधून अंतर्धान पावले होते. पण ' जग काय म्हणेल ? ' मधील उल्काने त्यांना पुनः नाट्यसृष्टींत ओढून आणलें. दामूअण्णा जोशी यांनाहि नवीन नाटकाची आवश्यकता होतीच. त्या वेळीं अत्रे राजकारणांत होते. त्यामुळे रंगभूमीवरचें नाटक त्यांच्या डोक्यांतून अजीबात उडून गेलें होतें असें त्यांनीच स्वतः सांगितलें आहे. ' १९४५ सालच्या अखेरीस एके दिवशीं एका दुर्दैवी स्त्रीच्या रूपाने एक जिवंत नाटकच आपल्या पायांनी माझ्याकडे चालत आलें नसतें तर मी पुनः रंगभूमीकडे कदाचित् वळलोंहि नसतों ' असें स्वतः अत्रे म्हणतात.

ही वास्तवांतील उल्का ' उद्यांचा संसार 'मधील विश्रामप्रमाणे आपण होऊन अत्र्यांना शोधत आली. आणि आपल्या जीवनाचें सारें नाटक तिने अत्र्यांच्यापुढे उघडें केलें. तिची–त्यांची पूर्वीची थोडीशी ओळख होती. पण तिच्यापेक्षा तिच्या पतीशी त्यांची अधिक ओळख होती. पण त्यांच्या जीवनांत अनेक वर्षांपासून एक रौद्र नाट्य घडत होतें, याची त्यांना जाणीव

नव्हती. बाहेरून त्यांना तें दांपत्य संतुष्ट आणि समाधानी दिसत होतें. उल्का त्यांच्याकडे आली. ती अत्यंत प्रक्षुब्ध अशा मनःस्थितींत. संकोचाचीं सर्व अवगुंठनें तिने फेकून दिलीं आणि आपल्या संसारिक जीवनाची हृदय-द्रावक कहाणी तिने सांगितली. स्त्री-पुरुषांच्या संबंधाची तशी विलक्षण आणि चमत्कारिक हकीकत पूर्वी कधीहि त्यांना कोणीं सांगितली नव्हती, असें अत्रे म्हणतात. तिने त्यांच्याजवळ आपल्या आयुष्यांतलें एक भीषण-नाट्य प्रकट केलें. मूळ नाटकांत पुष्कळ बदल करून दोन महिन्यांच्या अवधींत अत्र्यांनी तें लिहिलें. कारण तिने जसें सांगितलें तसें तें रंगभूमीवर आणलें असतें तर पुष्कळसे प्रेक्षक किंकाळ्या मारीतच नाटकगृहाच्या बाहेर पळाले असते. 'मूळची उल्का समाजांतील रूढ नीतीच्या चौकटींत मुळीच बसली नसती. ती प्रकाशजवळ तशीच राहत होती. म्हणून प्रेक्षकांची सहानुभूति मिळविण्या-साठी तिच्या वाङ्मयीन स्वरूपांत पुष्कळ बदल करावा लागला' असें अत्र्यांनी सांगितलें आहे.

"उल्केची भूमिका अधिक सात्विक आणि तेजस्वी वाटावी म्हणून दिवा-कराचें चित्र रंगवितांना मला वाजवीपेक्षा काळा रंग जास्त वापरावा लागला. वस्तुतः मूळचा दिवाकर कांही एवढा वाईट नव्हता. किंबहुना नाटकांतला दिवाकर ही माझी स्वतंत्र काल्पनिक निर्मिति आहे, असें म्हटलें तरी चालेल... दिवाकर हा दुष्ट, भ्याड आणि ढोंगी होता. चारित्र्य ही चीजच.त्याच्याजवळ नव्हती. त्यामुळे कोणत्याहि व्यसनाचा त्याला विधि-निषेधच नव्हता. ढोंगाच्या बळावर तो कांही काळ दुसऱ्याच्या मनावर मोहिनी घालूं शके. दुराचारी दिवाकराने केवळ धाकदपटशा आणि धमक्या यांच्या जोरावर उल्केला असहाय्य करून ठेवलें होतें. दिवाकराबद्दल मात्र त्यांना (प्रेक्षकांना) चीड आल्यावांचून राहत नाही" असें दिवाकराच्या स्वभावाचें स्पष्टीकरण अत्र्यांनी केलें आहे.

अत्र्यांचें टीकाकारांना उत्तर :

श्री. अत्र्यांनी आपले टीकाकारांशी असलेले मतभेद 'मी कसा झालों ?' या ग्रंथांत सांगितले आहेत. ते म्हणतात, 'अशा माणसाच्या संसारांतून जेव्हा धैर्याने उल्का बाहेर पडते तेव्हा वस्तुतः तिला साऱ्या प्रेक्षकांची

सहानुभूति मिळावयास हवी. पण आपल्या समाजांतले कित्येक सुबुद्ध आणि सुशिक्षित प्रेक्षक नीति-अनीतीच्या कल्पनेच्या एवढे आहारीं गेले आहेत की नवरा कितीहि दुराचारी आणि दुष्ट असला तरी त्याच्या पत्नीने त्याला सोडून ' घराबाहेर ' जातां कामा नये असें त्यांना वाटतें, म्हणून कांही टीकाकार उल्केवर अत्यंत रुष्ट झाले. आणि तिला छिनाल म्हणावयास सुद्धा त्यांनी कमी केलें नाही....सुधाकराला सोडून सिंधु घरांतून कां चालती झाली नाही असा संतापून सवाल करणारे लोकच दिवाकराच्या घरांतून बाहेर पडायला उल्केला शरम कशी वाटली नाही असें चिडून विचारतात— लोकांचें समाधान करणें कठीण आहे.'

' जग काय म्हणेल ? ' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत (पहिली घंटा) ते म्हणतात, ' पारंपारिक पातिव्रत्याच्या पोलादी पकडींत सांपडलेल्या स्त्रीचा अधःपात कोणत्या मर्यादेपर्यंत होऊं शकतो याचें अत्यंत हृदयभेदक चित्र गडकऱ्यांनी आपल्या ' एकच प्याला ' नाटकांत रंगविलेलें आहे. ' एकच प्याला ' ही दारूच्या दुष्परिणामाची करुण कहाणी नसून ती पातिव्रत्याच्या दुष्परिणामाची शोककथा आहे असें मला आता वाटतें. आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या जागृत हिंदु स्त्रीच्या जीवनाचें चित्र प्रथम मीं ' घराबाहेर '-मध्ये रंगविण्यास सुरवात केली. तो माझा पहिला प्रयत्न होता. म्हणून मी जरा बिचकत होतो. पुढे ' उद्यांच्या संसारां 'त त्या चित्राचें हृदयभेदक चित्र मीं अधिक धैर्याने आणि आवेशाने रंगविलें. तें पुष्कळांना अतिशयच आवडलें. तथापि माझ्या मनाचें त्यामुळे समाधान झालें नव्हतें. म्हणून इतक्या वर्षांनी पुन्हा हातांत लेखणी धरतांच तेंच अपुरें राहिलेलें चित्र मनाप्रमाणे या नाटकामध्ये पुरें करावयाचें मीं ठरविलें. स्वातंत्र्यासाठी झगडणाऱ्या स्त्रीचें अत्यंत स्पष्ट आणि प्रामाणिक चित्र या नाटकांत रंग-विण्याचा मीं प्रयत्न केलेला आहे. मराठी रंगभूमीवरील जागृत स्त्रीचीं सिंधु, निर्मला, करुणा आणि उल्का हीं निरनिराळीं उत्क्रांत स्वरूपें होत असें मला वाटतें. उल्केच्या शोककथेला सद्यःकालीन राजकीय पार्श्वभूमीची जोड मिळाल्यामुळे तिजमधील कारुण्याला एक प्रकारचें उदात्त स्वरूपच प्राप्त झालेलें आहे असें वाटतें.'

'जग काय म्हणेल ?' या नाटकाचा जन्मेतिहास, प्रतिपाद्य विषय आणि त्यांतील प्रमुख व्यक्तिरेखा यांच्याबाबत अत्र्यांचें काय म्हणणें आहे हें आपण आतापर्यंत पाहिलें. त्या सीमारेषेंत राहूनच आपण या नाटकाचें समीक्षण केलें पाहिजे असा मात्र याचा अर्थ नव्हें. अत्र्यांना आपलें हें नाटक सर्वांत अधिक कां आवडतें हें त्यांनी सांगितलेल्या, या नाटकाच्या, त्यांना अभिप्रेत असलेल्या, वैशिष्ट्यावरूनच आपण पाहूं शकतों. आणि त्याहि दृष्टीने या नाटकाचें यशापयश काय हें पाहणें आवश्यक आहेच.

'जग काय म्हणेल ?' - उल्काचें नाटक :

'जग काय म्हणेल ?' या नाटकाकडे पाहतां अत्र्यांनी सांगितल्याप्रमाणे कारुण्य हा कांही या नाटकाचा अंतिम रस नव्हें, हें चटकन पटतें. दुसरी गोष्ट चटकन लक्षांत येते ती ही की, या नाटकांत प्रतिपाद्य विषयापेक्षा स्वभावलेखनाला अधिक महत्त्व आहे. त्यामुळे आपण सामान्यतः म्हणतों त्याप्रमाणे हें पात्रप्रधान नाटक आहे. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे हें उल्काचें नाटक आहे. तिच्या जीवनांत या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय निर्माण झाला आहे. तिच्या जीवनांत संघर्ष निश्चित आहे. आणि तो संघर्ष उल्का आणि दिवाकर यांच्यांत आहे. दोन विरुद्ध दलें एकमेकांसमोर युद्धाला उभीं राहावींत इतकें स्पष्ट स्वरूप या नाटकांतील संघर्षाला आहे. तो लढा दोन व्यक्तींत आहे. त्यांच्या उघड प्रवृत्तींत आहे. त्यांत ओघाने त्यांच्या अंतरांतील संघर्ष थोडाफार आला असेल, पण आंतरिक संघर्षाला या नाटकांत फारसा अवसर नाहीच; उलट कोणत्याहि व्यक्तींत मानसिक पर्यवसान होण्याचा फारसा प्रश्नच या नाटकांत नाही. उल्काची वागणूक, तिचा विवाह, तिचें वैवाहिक जीवन, त्यांतील तिची वागणूक, सुरवातीपासून जाणीवपूर्वक आहे. तिला फक्त दिवाकराचें पूर्वचरित्र माहीत नसतें – स्वतःची मुलगी मरण पावल्यावर तिचें प्रेत घरांत तसेंच टाकून दुष्टपणाने वागण्याइतकी त्याची अधोगति झाली आहे याची जाणीव तिला व्हायची होती. त्याची जाणीव होतांच वाचक-प्रेक्षकांची आधीपासून जी तिच्याबाबत अपेक्षा असते त्या मार्गानेच ती शेवटीं जाते.

दिवाकराचेंहि असेंच आहे. प्रथमपासून तो जसा आहे तसाच तो शेवटपर्यंत आहे. फक्त तिसऱ्या अंकांत त्याच्या स्वभावांत क्षणाक्षणांत निर्माण होणारीं आंदोलनें नाट्यपूर्ण आहेत. पण त्यांत अपेक्षाभंग नाही, किंवा त्या स्वभावधर्माचें उद्दातीकरणहि नाही.

नाटक भावनोत्कटतेपेक्षा बौद्धिक बैठकीवरच अधिक आधारित :

या नाटकाचा आणखी एक असा विशेष दिसतो की अत्र्यांच्या या नाटकांत भावनेला हात घालणारे कांही प्रसंग असले तरी या नाटकाचें विश्व भावनोत्कट नाही. भावनेपेक्षा बौद्धिक, वैचारिक अशीच या नाटकाची बैठक आहे. तिसऱ्या अंकांतील उल्का आणि दिवाकर यांच्या संवादांच्या जोडीने 'उद्यांचा संसार' नाटकांतील विश्राम–करुणा किंवा 'घराबाहेर' नाटकांत तिसऱ्या अंकांतील निर्मला-शौनक किंवा निर्मला-पद्मनाभ यांच्यांतील संवाद वाचावेत म्हणजे 'उद्यांचा संसार' व 'घराबाहेर' नाटकांतील संवादांत जी भावनोत्कटता आहे ती 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांतील तिसऱ्या अंकांतील उल्का–दिवाकर यांच्यांतील संवादांत दिसून येत नाही. दोघांचेंहि आत्मसमर्थन भावनेपेक्षा वैचारिकतेवर अधिक अवलंबून असलेलें दिसून येईल. परिणामकारक नाट्याला, व विशेषतः दुःखात्मिकेला, अनुकंपा निर्माण करणारी परिणामकारकता साध्य करावयाला वैचारिक आवाहन सामान्यतः अपुरें पडत असतें हा नित्याचा अनुभव आहे.

नाटकाचें यश उल्काच्या निर्दोष व्यक्तिदर्शनावर पूर्णतः अवलंबून :

कोणतेंहि खरें नाट्य स्वभाव-वैशिष्ट्यांतूनच अपरिहार्यपणे आविष्कारित झालें म्हणजे तें जसें परिणामकारक होत असतें तसेंच तें आत्मसाक्षात्कारीहि होत असतें हें Doll's House नाटकांतील नोराच्या स्वभावचित्रणावरून दिसून येतें. पण हा परमोच्च नाट्यबिंदु साधणें सोपें काम नव्हे. या दृष्टीने परिस्थिति-प्रधान नाटकाला हें प्राप्त होणें थोडेंफार सोपें असतें. व्यक्तीच्या जीवनांत घडून येणाऱ्या या परिणामकारक नाट्याला व्यक्तिचित्रणाबरोबर परिस्थितीची परिणामकारकताहि साथ देत असते. 'उद्यांचा संसार'

नाटकांत करुणाच्या दैवदुर्विलासांत करुण परिस्थितीची मोठी साथ होती. ' घराबाहेर 'मधील निर्मलेच्या जीवनांत घडून आलेल्या पर्यवसानांतहि तिच्या सभोवार असलेल्या परिस्थितीचा आधार होता. पण ' जग काय म्हणेल ? ' या नाटकांत आपलें सर्व जीवनच जणू उल्केने आपल्या हातांत ठेवलें आहे. परिस्थितीपेक्षा तिचा उपजत स्वभावच परिणामकारकतेने उफाळून येतो. अशा नाटकांत व्यक्ति-चित्रणांत जरा कुठे अनवधान झालें की नाटकाची परिणामकारकता धोक्यांत येण्याचा संभव असतो.

उदाहरणार्थ ' एकच प्याला ' नाटकांत सुधाकर मानी स्वभावाचा नाही अशी आपण क्षणभर कल्पना करूं; किंवा गडकऱ्यांनी त्याची स्वभावरेखा रेखाटली तशी ती काटेकोर नाही अशी कल्पना करूं, म्हणजे आज आहे तें ' एकच प्याला ' नाटक जितकें परिणामकारक वाटतें तितकें वाटलें असतें का ? पात्रप्रधान नाटकांत नाटककाराला ही जबाबदारी फार काटे-कोरपणाने पाळावी लागते. प्रत्येक पात्राचे स्वभाव एकदा निश्चिय केले म्हणजे त्यांच्यांत निर्माण होणाऱ्या संघर्षाची—परिणामाची—तसेंच कांही वेगळें घडलें नाही तर — एखाद्या गणिती सिद्धांताप्रमाणे प्रेक्षकांना अपेक्षा असते. त्यांचा तो अंदाज चुकला आणि तो चुकण्याचें कारणहि नाटकांत आढळलें नाही तर प्रेक्षक-वाचकांवर अशा नाटकांचा अपेक्षित परिणाम होत नाही.

या नाटकाबद्दल नेमकी हीच तक्रार अत्र्यांनी टीकाकारांच्या विरुद्ध केली आहे. त्यांचे टीकाकार म्हणतात त्याप्रमाणे वाचक-प्रेक्षकांच्या मनांत उल्कासंबंधी सहानुभूति वाटत नसेल तर उत्तम शोकात्मिकेला आवश्यक असणारें तिचें एक प्रमुख वैशिष्ट्यच या नाटकांत नाही असें होईल. सारे टीकाकार नीति-अनीतीच्या प्रश्नाला फार महत्त्व देतात म्हणून त्यांना उल्काबद्दल सहानुभूति वाटत नाही हें खरें का ? का उगाच टीका-कारांनी या नाटकाबाबत हा खोटाच मुद्दा निर्माण केला आहे ? या नाटकाचें कथानक थोडक्यांत पाहूनहि या प्रश्नाचें उत्तर देतां येईल.

कथानक :

'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांतील नायिका, उल्का मजुरांच्या एका थोर पुढाऱ्याची मुलगी असून ती स्वतःहि एक बंडखोर देशसेविका आहे. तिने कारावास सोसला आहे. पण दिवाकराच्या पिस्तुलाच्या, बॉंबच्या, क्रांतीच्या गोष्टी ऐकून मागला पुढला विचार न करतां ती दिवाकराशी लग्न करते. विवाह होतांच त्यानंतर दिवाकराच्या तोंडून क्रांतीचें किंवा राजकारणाचें एक अक्षरहि ऐकायला मिळत नाही. धमक्या देणें आणि माराची दहशत घालणें या गोष्टी करूनच दिवाकराने आपलें सात वर्षांचें वैवाहिक जीवन घालविलें आणि कोणालाहि त्याच्या गोठ्यांतील एक लेकुरवाळी गाय वाटेल अशी उल्काची अवस्था केली.

विवाहानंतर सात वर्षांनी नाटकाच्या कथानकाची सुरवात होते. उल्काला सुहास आणि पुष्पा नांवाचीं दोन गोजिरवाणीं अपत्यें होतीं. पण नोकरशाहीच्या तुरुंगांतून ती सुटली आणि नवरेशाहीच्या तुरुंगांत ती अडकून पडली अशी उल्काची अवस्था झाली. उल्का घरीं नसतांना तिची बालपणची मैत्रीण, वर्षा तिला भेटण्यासाठी येते. घरीं उल्काचा प्रेमळ पण सैल जिभेचा नोकर शिवा असतो. त्याच्याकडून वर्षाला उल्काच्या आणि दिवाकराच्या संसाराची सत्य परिस्थिति कळते. उल्काशी विवाह करण्यापूर्वी दिवाकराजवळ एक रखेली होती व ती एका ड्रायव्हरचा हात धरून दिवाकराच्या घरून पळाल्यावर दिवाकराने उल्केशी विवाह केला हें कळतें.

थोड्या वेळाने उल्का आपल्या मुलांसह घरीं परत येते व वर्षाला पाहून तिला फार आनंद होतो. साऱ्या बाळपणाच्या स्मृति जागृत होतात. आपला संसार सुखाचा आहे असें खोटेंच उल्का वर्षाला सांगते. तेवढ्यांत डॉक्टर आणि एक उदयोन्मुख नाटककार, नट, पदवीधर, प्रकाश, तिच्याकडे येतात. धर्मार्थ इस्पितळाच्या मदतीसाठी प्रकाशने लिहिलेल्या नाटकाचा धर्मार्थ प्रयोग करावयाचा आहे, त्यांत उल्काने एक संगीत भूमिका करावी, अशी विनंती करतात. उल्का त्यांना गाणें म्हणवून दाखविते. तेवढ्यांत दिवाकर घरीं परत येतो व उल्काने नाटकांत काम करण्याची परवानगी नाकारतो.

डॉक्टर, प्रकाश परत जातात. उल्का घरांत जाते. वर्षाला एकटी पाहून तो तिच्याशी लघळपणा करतो. ती संतापते व दिवाकराच्या आग्रहाला न जुमानता उल्काला बोलावून दिवाकराने तिचा कसा छळवाद चालविला आहे हें सांगून त्याने तिला लिहिलेलीं सर्व पत्रें उल्काला देते. उल्का गंभीर होते. वर्षा जाते. उल्काजवळून दिवाकर तीं पत्रें घेतो. ती त्याच्याशी बोलत नाही. 'त्यांच्या नाटकांत काम करणार म्हणून डॉक्टरना सांगून येतें' असें ती दिवाकराला सांगते. 'माझ्या परवानगीवांचून तूं नाटकांत काम करणार ?' असें तो तिला विचारतो. तेव्हा ती त्याला म्हणते, 'हें बदफैलीपणाचं प्रदर्शन एका स्त्रीपुढं करायला तुम्ही आपल्या बायकोची परवानगी घेतली होती का ?... या घरांतलं तुमचं राज्य मघाशीच संपलं.' दिवाकर काठी घेऊन तिला मारायला धावतो. शिवा मध्ये पडतो. एवढ्यांत उल्काचे वडील दीनानाथ, तिचा भाऊ त्रिलोक आणि शाळीग्राम येतात. लगेच दिवाकर व उल्का त्यांचा संसार सुखाचा असल्याचें सोंग करतात. शेवटीं निरुपायाने दिवाकर उल्काला नाटकांत काम करण्याची परवानगी देतो.

दुसरा अंक तीन महिन्यांनंतरचा आहे. या काळांत नटी म्हणून उल्काचा चांगला सन्मान झाला, लौकिक मिळाला. नाटकाच्या तालमीकरिता तिला बाहेर जावें लागतें. प्रकाश व उल्का यांच्यांत दाट स्नेहभाव निर्माण झाला. उल्काला पैसा मिळूं लागला. दिवाकराने आजाराचें सोंग घेतलें आणि उल्का घरीं नसतांना त्रिलोकाच्या मनांत, उल्का बेजबाबदारपणे वागते, प्रकाशचे व तिचे संबंध चांगले नाहीत, मुलांची, आपली व घरादाराची कशी आबाळ होते, या साऱ्या गोष्टी भरवतो. उल्का घरीं येतांच त्रिलोक तिच्याशी भांडतो. नाटक बंद करण्याची धमकी देतो. तिला बदफैली म्हणतो. ती त्याच्या मुस्कटांत देते. तेवढ्यांत मुलीची प्रकृति बरी नसल्यामुळे तिला तालमीसाठी येता येणार नाही असा ती निरोप देते. तेवढ्यांत बेबीची प्रकृति थोडी बरी असते. चौकशीकरता प्रकाश तेथे येतो तेव्हा तेथेच त्यांच्या नाटकांतील एका शृंगारिक प्रवेशाची तालीम घेतात. त्या प्रवेशांतील नायक व नायिका आता एकमेकांच्या गळ्यांत पडतील असें पाहून संतापाने दिवाकर बाहेर येतो. एवढ्यांत 'बाई, बेबी बघा कशी करते' असें

म्हणत शिवा तेथे धावत येतो. डॉक्टर येतात. पण त्यापूर्वीच बेबीचे प्राण तिला सोडून गेले असतात. दिवाकर खूपच संतापतो. ' तूं-तूं-माझी मुलगी मारलीस. तुम्ही दोघांनी-' असें म्हणत शिव्या देत तो बाहेर जातो.

त्यानंतर दोन दिवसांनी तिसऱ्या अंकाला सुरवात होते. सकाळीं त्रिलोक दीनानाथ येणार म्हणून निरोप द्यावयास येतो, त्या वेळीं त्याला बेबीच्या मृत्यूची हकीकत कळते. शिवा सारी हकीकत सांगतो. दिवाकराने उल्काला कसें मारलें – मुलीच्या उत्तरक्रियेची कांही सोय न करता तो कसा निघून गेला – एक बाई आपल्या सोबत घरीं आणून उल्कासमक्ष कसा धिंगाणा घातला, हें सारें सांगतो. दिवाकर दोन दिवसांपासून घरीं नसतोच. उल्काने तें घर सोडण्याचा निर्णय घेतला व तिने आपल्या सामानाची आवरासावर चालविली. त्रिलोक येतो त्या वेळीं उल्का घरीं नसते. ती घरीं नाही असें पाहून दिवाकर घरांत येतो. उल्कावर सूड घेण्यासाठी त्याने हें सारें केलें असें सांगतो. पण आता ती म्हणेल त्याप्रमाणे आपण वागावयास तयार आहोंत असें सांगून त्रिलोकला रदबदली करावयास सांगतो. त्रिलोक नकार देतो. तेवढ्यांत तो गेल्यावर उल्का, वर्षा व सुहास येतात. दिवाकर रडूं लागतो. उल्काशी बोलावयाचें आहे असें सांगतो. तिची खूप विनवणी करतो. पण ती स्पष्ट सांगते, ' या गुन्ह्याला क्षमा नाही. जगांतील अत्यंत पवित्र भावनेची हेटाळणी करणाऱ्या या नरपशूच्या संगतींत एक दिवस दखील कधी मी राहणार नाही. '

लगेच दिवाकर पवित्रा बदलतो. 'घरांतून तूं निघून गेलीस तर जग काय म्हणेल ? ' असें तो विचारतो, तेव्हा त्याला ती सांगते, ' तुमच्यासारख्या नवऱ्यांच्या बायका माझ्याप्रमाणे जेव्हा धडाधड बाहेर पडतील आणि तुमची अब्रू जेव्हा जगासमोर उघडीनागडी पडेल तेव्हाच विवाहित स्त्रियांना जगांत न्याय मिळेल.'

दिवाकर तिला सांगतो, 'एकाच अटीवर मी तुला घरांतून जाऊं देईन. त्या प्रकाशच्या बरोबर तुला नाटकांत काम करायचं असलं तर तूं कर. पण त्याच्या घरांत तूं कधी जाणार नाहीस असं मला तुझं वचन पाहिजे. ' पण तेंहि ती मान्य करीत नाही.

प्रकाश तेथे येतो. त्यालाहि तो ' तिला घरीं घेऊं नकोस ' म्हणून सांगतो. तोहि ऐकत नाही. शेवटचा उपाय म्हणजे तो उल्काची ट्रंक व सुहासला नेऊं देत नाही. डोळ्याला पदर लावून, ' ठीक आहे. जशी तुमची इच्छा ' असें म्हणून ती जाऊं लागते. दिवाकर काठी घेऊन तिच्या मागे धावतो. तेवढ्यांत दीनानाथ व त्रिलोक येतात. त्रिलोक दिवाकराच्या हातांतील काठी काढून घेतो. वर्षाचा प्रकाशशी विवाह व्हावयाचा आहे हें त्याला कळतें. तेव्हा तो सर्वस्वीं निरुत्तर होतो. आणि दीनानाथांचे पाय धरतो. दीनानाथ त्याला, ' बुंदसे गयी तो हौदसे आती नही ' असें सांगतो व शेवटीं उल्काला सांगतो, ' जा, पत्नी म्हणून तुझं कार्य आता संपलं. संसाराच्या मोहांत आता पुनः पडूं नकोस. राष्ट्राचा संसार कर. तुझ्यासारख्या पराक्रमी स्त्रिया आज आमच्या भारताला पाहिजे आहेत. ' शेवटीं दिवाकर दीनानाथाला विचारतो, ' बाबासाहेब, काय केलंत तुम्ही हें ? जग काय म्हणेल ? जग मला काय म्हणेल ? जग तुम्हांला काय म्हणेल ? '

दीनानाथ म्हणतो, ' जग हेंच म्हणेल की ही आपल्या नवऱ्याची बायको नाही. ही आपल्या बापाचीच मुलगी आहे. बंडखोर मुलीचा मी बाप आहें असें जगाला सांगायला मला केव्हाहि अभिमानच वाटेल. ' नाटक संपतें. असें थोडक्यांत या नाटकाचें कथानक आहे.

उल्काबद्दल कोणालाच अनुकंपा वाटत नाही—हेंच नाटकाचें अपयश :

' स्वातंत्र्यासाठी जगणाऱ्या स्त्रीचें अत्यंत स्पष्ट आणि प्रामाणिक चित्र या नाटकांत रंगविण्याचा मीं प्रयत्न केला.'

' मराठी रंगभूमीवरील जाग्रत स्त्रीची सिंधु, निर्मला, करुणा आणि उल्का हीं निरनिराळीं उत्क्रांत स्वरूपें आहेत ' असें अत्रे म्हणतात. तरी टीकाकारांना उल्केबद्दल सहानुभूति वाटत नाही अशी टीकाकारांविरुद्ध त्यांची तक्रार आहे. ' असलें उत्तम नाटक पुन्हा आपल्या हातून लिहिलें जाईल किंवा नाही याबद्दल शंका वाटते ' असेंहि ते म्हणतात. वास्तविक प्रेक्षकांची सहानुभूति मिळविण्यासाठी उल्काच्या वाङ्मयीन स्वरूपांत त्यांनी पुष्कळ बदल केला आहे असें अत्रे म्हणतात. तिची भूमिका अधिक तात्त्विक आणि

तेजस्वी वाटावी म्हणून दिवाकरचें चित्र रंगवितांना वाजवीपेक्षा जास्त काळा रंग वापरला आहे असेंहि त्यांनी सांगितलें आहे. उल्काचें चित्र पाहिलें म्हणजे प्रेक्षकांना तिच्याबद्दल सहानुभूति वाटत नाही, ती सात्विकहि वाटत नाही आणि ठिकठिकाणीं तिच्या पूर्व चरित्राचे केलेले उल्लेख वगळले तर स्वातंत्र्यासाठी झगडणाऱ्या स्त्रीचें अत्यंत स्पष्ट आणि प्रामाणिक चित्रहि तें वाटत नाही. नाटककाराला या नाटकाबद्दल एवढा अभिमान वाटतो तो कशामुळे हें पाहण्याचा करून प्रयत्न केला पण अजूनहि त्या प्रश्नाचें उत्तर मिळालें नाही हें मला मान्य करावें लागेल.

अत्र्यांच्या प्रतिभेचे महान् गुण व महान् दोष दाखविणारें नाटक :

हें नाटक एका दृष्टीने मात्र मला वैशिष्ट्यपूर्ण वाटलें. अत्र्यांच्या प्रतिभेचे महान् गुण आणि त्यांच्या प्रतिभेचे महान् दोष त्यांच्या कोणत्या एखाद्या कलाकृतींत प्रकर्षाने पाहावयास मिळत असतील तर ती 'जग काय म्हणेल?' ही त्यांची नाट्यकृति होय असें मला वाटतें. या नाटकांतील त्यांच्या प्रतिभेचे गुण तेवढे त्यांना स्पष्टतेने आढळले. म्हणून त्यांना तें नाटक आवडलें. त्यांच्या प्रतिभा-गुणांतील महान् दोष टीकाकाराला आढळले म्हणून 'जग काय म्हणेल ?' हें नाटक त्यांना आवडलें नाही आणि उल्काबद्दल त्यांना सहानुभूति वाटत नाही. या दोन्ही गोष्टी या नाटकांतच आढळतात.

उल्काचें स्वभावचित्रच दोषपूर्ण – विसंगत :

या नाटकांत स्वातंत्र्यासाठी झगडणाऱ्या स्त्रीचें चित्र आहे यांत शंका नाही. पण तें स्पष्ट आणि प्रामाणिक ठरावयास तें सुसंगत आहे का ? दिवाकराच्या चित्रणांत काळा रंग जास्त वापरीत असतां उल्केचें स्वभावचित्र त्यांना निर्दोष राखतां आलें नाही. कुंचला हातीं धरतांना पडलेले बोटावरील डाग अनवधानाने उल्केच्या चित्रालाहि लागले, असें वाटतें. निर्मला किंवा करुणा यांच्या निर्मितीच्या वेळीं त्यांच्या निर्मात्याची प्रवृत्ति अधिक भावनिक होती. प्रामुख्याने वैचारिक नव्हती. त्यामुळे व्यक्ति निर्माण करतांना जी अलिप्ततेची वृत्ति नाटककाराला आवश्यक आहे ती वृत्ति निर्मला आणि करुणा निर्माण करतांना त्यांची होती; म्हणून त्यांचें भावनिक व्यक्तित्व

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वामित्व
नोंदणी क्रमांक....५८२०९.......... दि.

व त्यांचा नैसर्गिक धर्म कायम राहिला आणि त्यांच्या निर्मितींत कोणतेहि अवास्तव रंग भरण्यांत आले नाहीत. त्यामुळे वास्तवांतील त्यांचें स्वरूप बिघडलें नाही. त्यांच्यांतील जिवंतपणा आणि जिव्हाळा कायम राहिला. पण उल्केची निर्मिति जाणीवपूर्वक वैचारिक बैठकीवर आहे. अलिप्ततेपेक्षा नाटककाराच्या आत्मनिष्ठेंतून ती साकार झाली आहे व 'जग काय म्हणेल ?' मधील उल्का निर्माण झाली आहे. आवश्यक ती अलिप्तता या स्वभाव-चित्रणांत राहिली नाही. त्यामुळे या नाटकांत खरी उल्का प्रकट होण्यापेक्षा जागृत स्त्रीचें अपुरें राहिलेलें चित्र मनाप्रमाणे पुरें करण्याचा नाटक-काराचा हेतूच प्रभावी ठरला. आणि ती नाटककाराची भाषा, त्याने आखलेली दिशा व त्यांनी सांगितलेली वर्तणूक करूं लागली. त्यासाठी तिच्या तोंडीं नको त्या वल्गना आल्या. ती दीनानाथासारख्या एका मजुरांच्या थोर पुढाऱ्याची मुलगी आहे हें प्रेक्षकांना का माहीत नाही ? पण कोणताहि आवेशाचा प्रसंग आला तर त्या प्रसंगीं मी अमक्याची मुलगी आहे हें ती प्रथम सांगते. ती बंडखोर आहे, जळती आग आहे, पराक्रमी आहे, संपवाली आहे, क्रांतिकारक आहे, कारावास भोगून आलेली आहे, खरें आहे. पण असें सांगतांना या गोष्टींचा सूचकतेने उपयोग न केल्यामुळे व त्या गोष्टी मुद्दाम ठळकपणे पुढे पुढे केल्यामुळे गोठ्यांतील गाय बनलेल्या उल्केचें प्रत्यक्ष स्वभावचित्र त्या वर्णनाशी विसंगत वाटतें. प्रेक्षक या तिच्या मुद्दाम पुनः पुनः सांगितलेल्या गोष्टींच्या अनुरोधाने उल्काकडे पाहूं लागतो आणि प्रत्यक्षांत दिवाकरावर जो आरोप ती करते तोच आरोप तिच्या आंगलट येऊं लागतो. 'लग्न झालं मात्र ! तेव्हापासून या क्षणापर्यंत मी त्यांच्या तोंडून क्रांतीचं किंवा राजकारणाचं एक अक्षर कधी ऐकलं नाही' अशी तिची दिवाकराविरुद्ध तक्रार आहे. 'पण पिस्तुलाच्या, बॉम्बच्या आणि क्रांतीच्या विचाराने त्या वेळीं आधीच भडकलेलें डोकें जास्तच फिरून गेलें आणि मागला पुढला कांही विचार न करतां त्याच्याशी लग्न लावणाऱ्या' उल्केच्या जीवनांत तरी लग्नानंतर या गोष्टी कितीशा झाल्या ? हें कोणीं तिला विचारलें तर त्याला तिच्याजवळ काय उत्तर आहे ? 'जगांतल्या साऱ्या जुलमशाहीचं नरडं फोडायची ताकद असलेली, बंडखोर मग्रूर बापाची ही माथेफिरू मुलगी' लग्न होतांच सात वर्षे गोगलगाय

कशी बनली ? हें साहजिकच कोणालाहि विचारावेसें वाटेल. वास्तविक उल्केच्या स्वभावरेखेला, मूळ वस्तूपेक्षा पार्श्वभूमीच अधिक उठावदार दिसेल इतक्या गडद पार्श्वभूमीची आवश्यकता होती असें वाटत नाही व या पार्श्वभूमीवर शोभणारी उल्का या नाटकांत दिसत नाही. तिच्या तोंडीं येणारीं असलीं भाषणें तिच्या मुखांत असण्याचें खरोखर कारणच नव्हतें. पण आत्मनिष्ठ कलावंत आपल्या प्रतिभेच्या पूर्णत्वाने आहारीं गेला म्हणजे चित्रणांत असेच रंगसंगति बिघडविणारे गडद रंग भरले जातात आणि सूचकता हा जो कलेचा आत्मा समजला जातो ती सूचकताच समूळ नष्ट केली जाते. 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांतील उल्का आणि दिवाकराचा संसार राजकारणी मुळीच नाही. त्यांच्या संसारांत कोणताहि संघर्ष राजकीय नाही. राजकीय समस्या नाही. त्यामुळे या नाटकांत खरोखर उल्केसंबंधीच्या अशा जागोजाग जाहिराती फिरविण्याचेंहि कारण नाही. उल्का ' जग काय म्हणेल ? ' या नाटकांत सामान्यतः जशी दिसते तशीच ती राखून तिने बंडखोरी केली असती तरी तिचें बंड परिणामकारक वाटलें असतें. लेखकाच्या मनांत आधीपासून बंडखोर उल्का जागृत असल्यामुळे तिच्या स्वभावविकासाचा परिणामकारक आविष्कारहि कोठे नाही. Doll's House मधील प्रेमळ, खेळकर, पतिपरायण नोरा आपल्या पतीला, आपल्यापेक्षा त्याच्या स्वतःच्या प्रतिष्ठतेची महति वाटते, आपल्या प्रेमाची त्याला यत्किंचितहि किंमत नाही, असें दिसतांच तिला खरें विश्वदर्शन घडतें. आणि त्यांतून उफाळून आलेल्या तिच्या व्यक्तिमत्वाचें – जागृत स्त्रीचें–दर्शन आपल्याला घडतें. असा स्वभावविकास उल्केचा आहे का ? किंबहुना तिच्या स्वभावपरिपोषांत विकासाला स्थानच नाही, आणि व्यक्तिदर्शनाचा तिच्या चित्रणांत कोठेच प्रत्यय घडत नाही.

उल्का स्वतःच्या स्वभावधर्मापेक्षा नाटककाराच्या इच्छेप्रमाणे वागते :

ती क्रांतिकारक असल्यामुळे तिच्या क्रांतिकारकतेला संयमाचें कांहीच महत्त्व नाही हाहि उल्केचा दोष नाही. तो कर्त्याने तिच्या चित्रणांत आणलाच आहे. तिच्या निर्मात्याला जगाच्या मनांत तिच्यासंबंधी सहानुभूति वाटावी अशी इच्छा होती हें स्पष्ट दिसतें. ही सहानुभूति वाटावयास साधनांची

शुचिता अत्यावश्यक आहे. जगांत दोन भांडखोर व्यक्ति आढळून आल्या आणि त्यांपैकी एकाची बाजू खरी आणि सबल असली तरी त्या दोन भांडखोर व्यक्ति चांगल्या माणसाच्या दृष्टीलाहि भांडकुदळच वाटतात. कोणाचा पक्ष खरा व कोणाचा खोटा हें पाहण्याची कोणाला आवश्यकताच वाटत नाही. आणि दोघांपैकी कोणासंबंधीहि सहानुभूति जगाला वाटत नाही. विवेकापेक्षा बंडखोरीच उल्कैंत प्रभावित्वाने आढळते. 'एका तिऱ्हाईत पुरुषाच्या नादाने स्वतःच्या पोटच्या पोराला टाकून जाणारी ही राक्षसीण आहे–राक्षसीण असें साऱ्या जगाला ओरडून सांगेन' असें दिवाकराने म्हणतांच उल्काहि त्याला तितक्याच संतापाने सांगते, 'मीहि साऱ्या जगाला ओरडून सांगेन की आईपासून तिच्या मुलाला तोडणारा हा माणूस नसून उलट्या काळजाचा सैतान आहे सैतान !' यांत भांडण अटीतटीचें आहे. आवेश आहे. पण लोकांच्या दृष्टीने यांत विवेक नाही. विवेकी मनुष्य या थराला जाणेंच शक्य नाही.

तिच्या स्वभावचित्रणांत औचित्य आणि विवेक राखला नाही :

दुसऱ्या अंकांत बेबीची प्रकृति चांगली नाही. चिंता वाटण्यासारखी आहे. अशाहि परिस्थितींत त्याच घरांत उल्का प्रकाशबरोबर नाटकांतील एक प्रवेश करते. या प्रवेशाच्या शेवटीं असलेल्या, नायक-नायिका परस्परांच्या गळ्यांत पडण्याच्या, प्रसंगामुळे दिवाकराचा संताप होतो. या प्रसंगामुळे नाटककाराचा हा हेतु साध्य झाला असेल, पण आपली मुलगी चिंता करण्यासारख्या प्राकृतिक अवस्थेंत असतां उल्का सोडून–किंवा उल्काहि, असा नाट्यप्रवेश करण्याच्या मनःस्थितींत राहिली नसती–पण बंडखोर स्त्री दाखवायची तर ती अतिरेकीहि दाखविलीच पाहिजे, तिला औचित्याचें, विवेकाचें बंधन असण्याचें कारणच नाही, असें नाटककाराला वाटलें असेल. चित्र स्पष्ट बंडखोर दाखविण्यासाठी नाटककराने ही योजना केली असेल. पण त्यामुळे औचित्याचें आवश्यक बंधन पायदळीं तुडविलें गेलें. आणि उल्कासंबंधीची सहानुभूतीहि पार नष्ट करण्यांत आली. याचें कारण काय ? 'स्त्री ही क्षणाची पत्नी आणि अनंत काळाची माता असते' या नितांत सत्याचा या वेळीं त्यांना विसर पडला हें पाहून आश्चर्य वाटतें. अत्र्यांच्या प्रतिभागुणांचा दोष

आम्ही म्हणतों तो हाच– सूचकता, संयम, औचित्य पायदळीं घालून अत्रे अनेकदा प्रतिभेच्या आहारीं जातात; अतिरेकी बनतात; आणि नाट्यरस-रंगाच्या वरच्या पायरीवरून जणू ते प्रेक्षकाला पाय धरून खालीं ओढतात. अनेक ठिकाणीं त्यांच्या नाटकांत असें दिसतें. पण या नाटकांत या अवगुणांनी सारें नाटक बिघडलें आहे. उचित अलिप्तता राखून उल्केला स्वतःच्या स्त्री-सुलभ व साहजिक मनोधर्माप्रमाणे वागूं दिलें असतें तर ती वास्तव, खरीखुरी उल्का साऱ्या जगाच्या सहानुभूतीला पात्र झाली असती व दिवाकरासारख्याच्या संसारांत कांही झालें तरी राहिलेंच पाहिजे असें न म्हणतां प्रकाशप्रमाणे ‘ तूं त्या घराबाहेर पड ’ असेंच वाचक-प्रेक्षकांनी तिला सांगितलें असतें. तिला राष्ट्राचा संसार करण्याकरिता जावयास सांगण्यासाठी एक साधन एवढाच या नाटकांतील पूर्वायुष्यांतील उल्केच्या जाहिरातबाजीचा उपयोग आहे. पण उल्काच्या वैवाहिक जीवनाला त्याची यत्किंचितहि बैठक नसल्यामुळे तें पर्यवसान या नाटकांतून नैसर्गिकपणे विकसित झालेलें साहजिक पर्यवसान खास नव्हें. तिच्या पूर्वजीवनाला तें साजेसें असेल. पण या नाटकांत दाखविलेल्या तिच्या वैवाहिक जीवनांतून तें निर्माण होत नाही म्हणून तें परिणामकारक तर राहोच पण उदात्तहि वाटत नाही.

सामान्याला असामान्यत्व देणें हें नाटकाचें कार्य आहे. सामान्याला असामान्यत्व कसें आलें हें दाखविणें नाटककाराचें कार्य आहे. पण या नाटकांत याच्या उलट प्रकार दिसतो. उल्कासारखी कलागुणांनी परिपूर्ण व बंडखोर, पराक्रमी स्त्री विवाहबद्ध होतांच कशी गोगलगाय झाली हें या नाटकांत आहे. पण गोगलगाय असतांना राष्ट्राचा संसार सांभाळण्याइतका तिचा जीवनविकास कसा झाला हें मात्र एखाद्या आधीच गृहीत धरलेल्या उत्तराप्रमाणे झालें आहे. राष्ट्राच्या संसाराकडे असलेली तिच्या मनाची ओढ व तिला अनुषंगिक असा उल्काचा स्वभावविकास, या नाटकांत नाही.

हिंदु समाजांत स्त्री ही सर्वस्वीं पराधीन आहे. पुरुष समाजाने तिच्या जीवनाची परिस्थिति अत्यंत केविलवाणी करून ठेवली आहे, यांतहि शंका नाही. धर्माच्या, कायद्याच्या, व्यवहाराच्या व स्वातंत्र्याच्या दृष्टीने ती समर्थ

झाल्याशिवाय स्वतंत्र होणार नाही. या गोष्टी उदार विचारवंतांना आता विवाद्य वाटत नाहीत. म्हणूनच निर्मलेने स्वतःचें मंगळसूत्र तोडूनहि थोड्या लोकांखेरीज इतरांना त्यांत हरकत घेण्यासारखें विशेष वाटलें नाही. 'एकच प्याला' ही दारूच्या दुष्परिणामाची करुण कथा नसून ती पातिव्रत्याच्या दुष्परिणामाची शोककथा असेलहि. पण सिंधूच्या निष्ठावान चारित्र्याचा, तिच्या त्यागमय जीवनाचा ठसा पूर्वीइतकाच जनमनावर आजहि स्पष्ट आहे. कारण तिची निष्ठा अटळ आहे. त्याचे बरेवाईट परिणाम सोसावयास ती तयार आहे. तिचें सारें जीवन विवेकी आणि औचित्याने काठोकाठ भरलेलें आहे. तिचा स्वभाव व आचार तिच्या निष्ठेला अनुरूप आहे. उल्का सिंधू-नंतर पाव शतकाने जन्मास आली. तिच्या निष्ठा सिंधूच्या निष्ठा नाहीत. स्त्री-विमोचनाच्या चळवळींत सिंधूच्या जगाच्या बरेंच पुढे उल्काच्या कालांतील जग गेलें होतें. ह्या अर्थाने उल्का हें सिंधूचें उत्क्रांत स्वरूप असेल. पण ही विचारांची गोष्ट झाली. 'जग काय म्हणेल?' या नाटकांत उल्काची मांडणी कशी आहे हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे.

स्त्रीजीवनाकडे, त्यांच्या जीवनांतील समस्यांकडे पाहण्याचा अत्र्यांचा दृष्टिकोण जिव्हाळ्याचा आहे यांत शंका नाही. त्यामुळे स्त्रीच्या जीवनांतील जिव्हाळ्याचे प्रश्न अत्यंत सहानुभूतिपूर्णतेने त्यांनी आपल्या नाटकांत आणले आहेत. त्यांच्या नाटकांत हाताळलेल्या समस्या जिव्हाळ्याच्या आहेत. त्याच-प्रमाणे त्या वेगवेगळ्याहि आहेत यांत शंका नाही. 'जग काय म्हणेल?' या नाटकापुरतें पाहावयाचें झालें तर त्याचें यशापयश त्या समस्येच्या, या नाटकांत झालेल्या, मांडणीवरच अवलंबून आहे. हें मांडणीचें यश 'जग काय म्हणेल?' या नाटकांत संशयास्पद आहे. त्यामुळे तें परिणामकारक वाटत नाही. शिवाय स्वभावचित्रांच्या बाबतींत नाटककाराने यथोचित विवेक व औचित्य पाळलें नसल्यामुळे उल्केसंबंधी सहानुभूति वाटत नाही हें खरें – निदान तिचें चित्र निर्दोष तरी वाटत नाही. एखाद्याने असें म्हटलें की या नाटकांतील मग्रूर मजूर पुढारी दीनानाथ म्हणजे स्वतः नाटककारच असावेत. स्वतःच्या देशकार्या-पायीं त्यांना आपल्या मुलीच्या संसारापुढे लक्ष द्यावयास वेळच झाला नाही. त्यामुळे तिची समस्या काय आहे याची त्यांना जाणीव नसावी. कधीतरी ते

उल्काकडे आले आणि नवराबायकोचा बिघडलेला संसार पाहतांच त्यांनी मुलीला सांगितलें 'बस्स झालें हें पत्नीचें कर्तव्य. आता माझ्याप्रमाणे राष्ट्राचा संसार कर.'

दुसऱ्या अंकाने दुधांत मिठाचा खडा घातला – दूध नासलें :

आता आपण क्षणभर या नाटकांतून तिचें जाहिरातवजा या नाटकांत आलेलें राजकीय जीवन विसरूं आणि उल्का एक कर्तबगार, भरपूर कलागुण असलेली, तडफदार सामान्य स्त्री आहे अशी कल्पना करूं आणि उल्काकडे पाहूं. म्हणजे 'जग काय म्हणेल ?' नाटकाचा पहिला अंक अत्र्यांच्या नाट्यनैपुण्याचा अत्यंत सुंदर नमुना असल्याचें दिसून येईल. त्यांतील संवाद अत्यंत चातुर्याने लिहिले आहेत, हें सांगण्याची कोणाला आवश्यकताच वाटणार नाही. शिवा-वर्षा, वर्षा-उल्का, उल्का-दिवाकर यांच्यांतील संवाद अत्युत्कृष्ट संवादाचा नमुना म्हणून दाखविता येतील. उल्केसारख्या तडफदार तरुणीने संयम राखून सात वर्षे नवऱ्याच्या दम-दाटीच्या राज्यांत संयमाने तोल राखून संसार केला. पण आपल्या नवऱ्याचें नैतिक आचरण आणि अप्रामाणिक वैवाहिक जीवन इतक्या अधोगतीला पोहोंचलें हें पाहून उल्केवर झालेली प्रतिक्रिया व तिच्यांतील जागृत झालेली बंडखोर मनोवृत्ति कोणालाहि साहजिक व स्वाभाविक वाटेल आणि तिच्या-बद्दल सहानुभूतीहि वाटूं लागेल. पहिल्या अंकापुरतेंच बोलायचें झालें तर आज आहे तें कथानक घेऊनहि त्यांत कोठे फारसा बिघाड झाला आहे असें वाटत नाही. पण दुसऱ्या अंकांतील तिची वागणूक कोणालाहि स्वाभाविक वाटत नाही. मिठाच्या लहानशा खड्याने दूध संपूर्ण नासतें, तसें लहानशा घटनेने या नाटकाचें केलें आहे. आजारी मुलगी साधारण बरी आहे अशा वेळीं तिला नोकराच्या हातीं सुपूर्द करून तालमीसाठी उल्का जाते हें एकदा थोडेंफार क्षम्य मानता येईल. पण 'लहान मुलांचें हें दुखणें फार वाईट ! घटकेंत त्यांचं बरं असतं अन् घटकेंत कांही विचारूं नका ! सकाळी मी फार घाबरून गेलें होतें. अगदी माझा धीरच सुटला होता !' अशी बेबीची प्रकृति आहे असें उल्का स्वतःच सांगते. अशा वेळीं कोणत्याहि मातेची मनःस्थिति नाटकांतील प्रवेश, त्याच घरांत, करण्यासारखी राहूं शकेल असें

वाटत नाही. पण अशा वेळीं उल्का तन्मयतेने एक श्रृंगारिक नाट्यप्रवेश करते. या प्रकाराने वाचक-प्रेक्षकांची तिच्याबद्दलची सहानुभूति नष्ट झाली तर त्यांत कांहीच आश्चर्य नाही. त्यांतच दुर्दैवाने अर्ध्या तासानेच बेबीचा मृत्यु होतो. अशा वेळीं कोणाला दु:ख होणार नाही ? पण त्या वेळींहि वाचक-प्रेक्षकांचा उल्केवरील राग शमत नाही. आणि त्यांनाहि दिवाकराप्रमाणे 'तूं मुलगी मारलीस' असें क्षणभर म्हणावेसें वाटूं लागतें. कष्टाने का होईना नाटकांत काम करावयास दिवाकराने तिला परवानगी दिली होतीच. प्रकाशसंबंधी त्याच्या मनांत किल्मिष निर्माण करण्यांत आर्यसंस्कृतिमंडळाच्या चिटणीसाने हातभार लावला होताच. दिवाकराच्या मनांतील मत्सरहि त्यामुळे जागृत झाला असेल. पण दुसऱ्या अंकांतील उल्केच्या वागणुकीमुळे हें सारें प्रेक्षक विसरतो व उल्का दिवाकराला सांगते त्याप्रमाणे 'या अपराधाला क्षमा नाही ' असेंच प्रेक्षकांना तिला सांगावेसें वाटतें. नाटककाराने सर्व नाटकाच्या परिणामकारकतेवर आघात करणारा हा प्रवेश या अंकांत घातला नसता तरी उल्केवरील प्रेक्षकांची सहानुभूति खास नष्ट झाली नसती. आणि पहिल्या अंकापेक्षा वरचढ नाट्यपूर्ण असा हा दुसरा अंक परिणामकारक झाला असता. तिसऱ्या अंकांत ती घर सोडून जाते एवढेंच जरी दाखविलें असतें आणि दीनानाथाचें शेवटचें भाषण घातलें नसतें तरी त्या परिणामकारकतेला फारसा बाध आला नसता. आणि हें नाटक लिहून अत्र्यांना वाटणारी धन्यता सार्थ ठरली असती.

या नाटकांत अत्र्यांच्या प्रतिभासामर्थ्याचा प्रत्यय घडत नाही असें नाही. संवाद व नाट्यरचना-चातुर्य या बाबतींतील त्यांचें सामर्थ्य निश्चित प्रत्ययाला येतें. पण मुख्य स्वभावचित्राच्या स्वभावरेखनांतच फार मोठा दोष राहिल्याने त्यांच्या पदरीं यश पडूं शकलें नाही हें खरें. यालाच मी त्यांच्या प्रतिभेचा महान् गुण व महान् दोष म्हणतों. महान् गुण अशासाठी की त्यांच्या या नाटकांत उच्च प्रकारची नाट्यपूर्णता आहे. तिला आकर्षकता आणणारे बहारदार संवाद आहेत. नाट्यरचना-चातुर्यहि भरपूर आहे. पण उल्केच्या स्वभावांत अक्षम्य दोष राहून गेल्यामुळे कुबेराचें भांडारहि रिकामें पडल्याचा भास होतो. याला महान् दोष नाही म्हणावयाचें तर काय म्हणावयाचें ?

आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या स्त्रीचें तर्कशुद्ध चित्रण नाही :

आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या जागृत हिंदु स्त्रीच्या जीवनाचीं चित्रें त्यांनी निर्मला, करुणा आणि उल्का यांच्या द्वारें रंगविल्याचा अत्र्यांचा दावा आहे. पण 'घराबाहेर' आणि 'उद्यांचा संसार' नाटकें वाचून निर्मला आणि करुणा आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या स्त्रिया आहेत, असें म्हणण्याचें धाडस करवत नाही. किंबहुना हीं दोन्ही नाटकें या समस्येवर अजीबात आधारित नाहीत. त्या जागृत आहेत आणि त्यांच्या ज्या जीवननिष्ठा आहेत त्यांच्या प्रतिपालनासाठी वाटेल तो त्याग करण्याची, कष्ट उपसण्याची त्यांची तयारी आहे, यांत शंका नाही. पण त्यांत त्यांची आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपड यत्किंचितहि नाही. 'घराबाहेर'मधील निर्मला निर्वासित झाल्यावर स्वतंत्र जीवन जगण्यासाठी आर्थिक स्वातंत्र्य मिळावें म्हणून थोडी फार हातपाय हालविते. पण ती तिची मूळ समस्याच 'घराबाहेर' नाटकांत नाही. आर्थिक स्वातंत्र्य मिळविण्यासाठी ती घराबाहेर मुळीच पडत नाही. करुणेच्या जीवनांत ती यत्किंचितहि समस्या मांडलेली नाही. कर्तव्याच्या प्रेमामुळे ती आपल्या संसारांत राहते. आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी तिची कोठेहि धडपड नाही. 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांत ती समस्या उल्काच्या जीवनांत सहज आणता आली असती आणि या समस्येवर नाटकांतील संघर्षाची उभारणी करता आली असती. पण आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी तिची कोठे धडपड दिसत नाही. किंबहुना सात वर्षांचें वैवाहिक जीवन तिने कोणत्या कार्यांत, कोणत्या विचारांत घालविलें हें कळण्यास नाटकांत कांहीच आधार नाही. दिवाकराने एकसारख्या धमक्या द्यावयाच्या, माराची दहशत घालावयाची आणि त्यामुळे ती त्याच्या गोठ्यांतील नुसती गाय बनून राहिली एवढेंच फक्त कळतें. आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी तिने काय धडपड केली हें कळण्यास नाटकांत तरी कांहीहि पुरावा सांपडत नाही. प्रकाशमुळे तिच्या कलागुणांना अवसर मिळून ती नटी बनली, लौकिक मिळविला आणि तिला पैसा मिळूं लागला हें खरें. पण त्याच्यासाठी तिने काय धडपड केली ? योगायोगाने ती संधि तिच्याकडे चालून आली. पण ती संधि प्राप्त करून घेण्यास ती उतावीळ तरी कोठे होती ?

दिवाकरासारख्या हुकूमशहाच्या परवानगीशिवाय ती तें धाडस करूं शकली असती असें नाटकांत तरी कोठे कांही दिसत नाही. केवळ योगायोगाने ती गोष्ट घडून आली. वर्षाने दिवाकराचें अप्रामाणिक वैवाहिक जीवन उघडें केलें आणि उल्काला दिवाकराविरुद्ध बंडाचें निशाण उभारायला संधि मिळाली. ती संधि मिळाली नसती तर तिने हा बंडखोरीचा मार्ग चोखाळला असता किंवा नाही हें सांगणें कठीण आहे. त्यांच्या संसारांत कांही चणचण होती व उल्काला आर्थिक प्राप्तीची निकड होती असेंहि दिसत नाही. त्यामुळे 'आम्हांला स्वैराचाराचं स्वातंत्र्य नको आहे, आर्थिक स्वातंत्र्य पाहिजे' असें ती तिसऱ्या अंकांत दिवाकराला सांगते यावरून आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी तिची धडपड होती हें कसें सिद्ध होणार ? स्त्रियांचें आर्थिक स्वातंत्र्य हा विषय या नाटकांतील मुख्य विषयाच्या अनुषंगानेहि प्रभावित्वाने आलेला नाटकांत दिसत नाही. त्यांच्या गंभीर नाटकांतल्या नायिकांचे प्रश्नहि आर्थिक स्वातंत्र्याचे नाहीत. आर्थिक स्वातंत्र्याच्या अभावी त्या संसाराला चिकटून आहेत, तो प्रश्न सुटला असता तर त्यांनी आपले संसार टाकून दिले असते आणि त्या स्वतंत्र झाल्या असत्या असेंहि म्हणतां येत नाही. या तीनहि नायिकांच्या, नाटकांत अभिव्यक्त झालेल्या, समस्या वेगवेगळ्या परिस्थितींत असलेल्या विवाहित स्त्रियांच्या आहेत. त्यांपैकी एकीचीहि आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपड नाही. त्यामुळे या नाटकांत आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या स्त्रियांचीं चित्रें रंगविलीं आहेत असें म्हणणें वस्तुस्थितीला धरून होणार नाही. त्या त्या नाटकांत त्या त्या विवाहित स्त्रियांच्या ज्या समस्या आहेत त्यांचें प्रणयन अत्र्यांनी जिव्हाळ्याने केलें आहे. पण त्यांनी आर्थिक स्वातंत्र्यासाठी धडपडणाऱ्या स्त्रियांचीं चित्रें रंगविलीं असें म्हणवत नाही. किंबहुना 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांत वास्तविक त्या समस्येला उत्कटतेने हात घालण्याची संधि शक्य असतांहि त्या समस्येची पुसट मांडणीहि त्यांनी कोठे केलेली आढळत नाही.

अत्र्यांची आत्मनिष्ठा बलवान ठरली – अलिप्तता नष्ट झाली – नाटक बिघडलें :

सारांश, अत्र्यांच्या नाट्यप्रतिभेची, संवाद, नाट्य-निर्माण चातुरी, नाट्यरचनाकौशल्य, हीं वैशिष्ट्यें या नाटकांत दिसून येतात. नाटकाचा विषयहि

तसा अत्यंत जिव्हाळ्याचा व चिरकालिक महत्त्वाचा आहे. पण प्रतिभेच्या आहारीं जाऊन आत्मनिष्ठा बलवान ठरली, अलिप्तता नाहीशी झाली—भडक रंग देण्याच्या आवेशांत सूचकतेला जागा राहिली नाही—औचित्या-कडे आणि विवेकाकडे दुर्लक्ष झालें आणि खरी उल्का आविष्कारित न होता, स्वतःच्या स्वाभाविक स्वभावधर्माने न वागता, नाटककाराने सांगितलें त्याप्रमाणे ती वागली. आणि जिच्यासंबंधी सर्वांना अनुकंपा वाटावी, सहानु-भूति वाटावी अशी उल्का जगाच्या अनुकंपेला, सहानुभूतीला, पूर्णपणे आंचवली. मग ' जग काय म्हणेल ? ' हें नाटक अत्र्यांचें सर्वोत्कृष्ट नाटक आहे असें कोण म्हणूं शकणार ?

वास्तविक या नाटकाच्या लेखनाबद्दल अत्र्यांना अभिमान वाटावा अशीच ही कलाकृति व्हावयाची. एखाद्या कसलेल्या कलावंताचा हात या नाटकाला लागला आहे याचा प्रत्यय संबंध नाटकांत घडतो. इतर स्वभावचित्रें तर राहोत पण या नाटकांतील शिवा आपल्या स्वभावधर्माने वाचक-प्रेक्षकांच्या मनाला हात घालतो. अगदी सुरवातीचा शिवा व वर्षा यांच्यांतील संवाद पाहावा. किती चातुर्याने या संवादांतून वर्षाला उल्काच्या संसाराची कल्पना स्पष्टपणें दिली आहे ! तिसऱ्या अंकांत दिवाकर त्याला विचारतो, 'फार लागलं का रे शिवा तिला ? ' त्यावर तो म्हणतो, ' जिवाला फार लागलं त्यांच्या— ' चारच साधे शब्द ! पण केवढा मोठा आशय या चार शब्दांत ! संवादांतील ही चातुरीच नव्हें तर या नाटकांतील महत्त्वाचे कांही गंभीर प्रसंग अत्यंत नाट्यपूर्ण आहेत. पण त्यांतून जो उदात्त जीवनाशय व्यक्त व्हावयाचा तो दुर्दैवानें या नाटकांत दिसावयाला लहान पण परिणामाच्या दृष्टीने अत्यंत मोठ्या दोषामुळे, होत नाही. ' A good play must be well-written, no doubt, but before it is written it must be well conceived and well developed ' असें Brander Mathews ने म्हटलें आहे तेंच खरें— नेमकें याच गोष्टीकडे अत्र्यांचें दुर्लक्ष व्हावें आणि सारी गुणवत्ता मातीमोल ठरावी असें या नाटकाचें झालें. म्हणूनच 'All true literature is personal ' असें म्हटलें जात असावें. तें गुणांच्या बाबतींत जितकें खरें तितकें अवगुणांच्या बाबतींतहि अटळ असावें हा केवढा दैवदुर्विलास !

* * *

७

अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद, भाषा, संगीत आणि विनोद

अत्र्यांच्या सुखात्म, प्रहसनात्मक आणि दुःखात्म नाटकांचा आपण आतापर्यंत साकल्याने विचार केलेला आहेच. परंतु त्यांच्या नाटकांतील विनोद, त्यांच्या नाटकांतील संवाद या दृष्टीनेहि त्यांचा विचार केल्याखेरीज या विवेचनाला परिपूर्णता यावयाची नाही. आपल्या नाटकांतील संवादांबद्दल अत्र्यांना सार्थतेने अभिमान वाटतो. किंबहुना नाटकांच्या इतर कोणत्याहि गुणांपेक्षा नाटकांतील संवादाचें महत्त्व त्यांना सर्वांत अधिक वाटतें. नव्हें एखाद्या अतिरेकी समीक्षकाप्रमाणे नाटकांतील उत्तम संवाद हाच नाटकाचा एकमेव गुणविशेष ते मानत असावेत असेंहि कधीकधी त्यांच्याशी बोलत असतांना मला वाटलें. त्यांनी स्वतःच सांगितलें आहे की इंग्लंडमध्ये ते असतांना त्यांनी नोएल कॉवर्डचीं नाटकें पाहिलीं आणि तीं नाटकें पाहून नाटकाविषयींच्या त्यांच्या कल्पना समूळ बदलून गेल्या. नाटकाला फारसें गुंतागुंतीचें कथानक नसतांहि वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाच्या थोड्याशा भांडवलावर जर संवाद प्रभावी व गतिमान असतील तर तें नाटक कमालीचें यशस्वी होऊं शकतें ही गोष्ट त्यांच्या मनावर सर्वांत अधिक ठसली. परंतु नाटकांत उत्तम संवाद असले म्हणजे तेवढ्याच एका गुणाच्या बळावर तें उच्च प्रकारचें

नाटक होऊं शकेल काय? हा प्रश्न आहे; आणि त्या प्रश्नाची चर्चा येथे करणें त्यामुळे आवश्यक झालें आहे.

अत्रे यांच्या नाटकाचें दुसरें सर्वमान्य वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांचा विनोद. किंबहुना अत्रे सर्वार्थाने नाट्यक्षेत्रांत अधिक ख्यातनाम झाले ते त्यांच्या विनोदामुळे. अत्र्यांचा विनोद हें त्यांच्या नाटकाचें जसें फार मोठें सामर्थ्य आहे, तसेंच त्या विनोदांतील कांही अवगुणांमुळे त्यांच्या नाटकांतील तो एक मोठा दोषहि ठरलेला आहे.

संवाद–नाटकाचें देह–स्वरूप :

देह असल्याशिवाय आपण ज्याप्रमाणे मनुष्याला मनुष्य म्हणत नाही, त्याचप्रमाणे नाटकांत संवाद असल्याशिवाय तें नाटकहि होऊं शकत नाही. मग ते संवाद लिखित असोत वा अलिखित असोत. नाटकाची निर्मितीच संवादांच्या द्वारां होते. या दृष्टीने नाटकांत संवादांना फार महत्त्व आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे. या संवादांच्या द्वारां नाटक हा वाङ्मयाचाहि एक महत्त्वाचा प्रकार समजला जातो. नाटकांत वाङ्मयाचा प्रवेश होतो तोहि संवादांच्याच द्वारें. तेव्हा संवाद, कशा प्रकारचे असावेत, त्या संवादांत वाङ्मय असावें की असूं नये; असल्यास त्याचें स्वरूप काय असावें, त्याचें महत्त्व काय? हे प्रश्न ओघानेच या अनुषंगाने निर्माण होतात. नाट्य-वाङ्मयाचा इतिहास अवलोकन केला तर आपल्याला असें दिसून येईल की प्राचीन नाटकांत वाङ्मयाला फार महत्त्व असून त्यांचें स्वरूपहि प्रभावित्वाने वाङ्मयीन असें. ग्रीक नाटकें, त्या काळीं, प्रामुख्याने श्राव्य कलाच होती. त्या काळीं तिला दृश्य कलेचें स्वरूप नव्हतें आणि म्हणून या श्राव्य ग्रीक नाटकांचें स्वरूप उच्च वाङ्मयीन असें प्रामुख्याने होतें. आज परिस्थिति त्याच्या अगदी उलट झाली आहे. आता आधुनिक रंगपीठ आल्यावर (Picture frame stage) नाटक अधिक दृश्य झालें आहे. आणि त्यामुळे नाटकाला वाङ्मयीन गुणांची यत्किंचितहि आवश्यकता नाही अशा दुसऱ्या एका टोकाला आधुनिक समीक्षकांचीं मतें गेलेलीं होतीं. शेक्सपिअरच्या काळांत नाटक जितकें दृश्य होतें तितकेंच तें श्राव्यहि होतें. त्यामुळे नाट्याची गंगा, वाङ्मयाची यमुना आणि प्रेक्षकांच्या समरसतेची सरस्वती

यांचा त्रिवेणी संगम होऊन उच्च नाट्याचा आविष्कार होत असे. परंतु आज अजूनहि, ग्रीकांच्या काळीं किंवा शेक्सपिअरच्या काळीं नाट्य आणि वाङ्मय यांचा जो अभेद्य संबंध होता तो असावा की नसावा, असल्यास तो कोठवर असावा, याबद्दल वाद आहेच. आणि याहि प्रश्नाचा विचार संवादाच्या अनुषंगाने या विवेचनांत करणें आवश्यक आहे.

वाङ्मयीन मूल्यें आणि रसोत्कट नाट्यप्राप्तीचें एकमेव साधन :

नाट्याचा सर्वांगीण विचार करतांना नाटकाला अक्षरवाङ्मयांत समाविष्ट होण्यासाठी नाट्यमूल्यांइतकीच वाङ्मयीन मूल्यांचीहि आवश्यकता आहे हें आपण पाहिलें आहेच. हीं वाङ्मयीन मूल्यें संवादांच्याच रूपाने नाटकांत असूं शकतात; किंबहुना नाटकांतील संवाद हाच नाटकाचा वाङ्मयीन भाग असतो. नाट्य ही कला आहे आणि तिचा कलात्मक आविष्कार करण्याचें माध्यम संवाद आहे. जीवनाचें दर्शन घडविण्याचें, जीवनांतील ' कां ? ' व 'कसें ? ' हें आविष्कृत करण्याचें कार्य व प्रयोजन नाट्यकलेचें आहे. तें कार्य साहजिकच कलात्मक साधनानेच शक्य आहे. तेव्हा नाटकांतील संवाद नाट्याचा परिपोष करावयास समर्थ होण्यासाठी कलात्मकच असले पाहिजेत हें उघड आहे. कला म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन नव्हें. तो जीवनाचा कलात्मक सत्याभास आहे. मनुष्यकृत आहे, कृत्रिम आहे, प्रत्यक्ष नव्हें. तेव्हा कलात्मकता याचा अर्थ सत्याभास निर्माण करणारी कृत्रिमता असें म्हणतां येणार नाही का ? आधुनिक प्रेक्षकहि नाटकाला येतो तो देखील त्यांतील अनेक कृत्रिम गोष्टी अगदी खऱ्याप्रमाणे आहेत असें प्रयोगभर मान्य करूनच. नाटकाच्या संवादांच्या द्वारां स्वतःला विसरावयास लावणारा आनंद त्याला उपभोगावयाचा असतो. संवादाच्या द्वारें श्रवण-सुखाचा, सौंदर्याचा, आस्वाद घेण्याची त्याची अपेक्षा असते. तेव्हा नाटकांतील संवाद प्रेक्षकांच्या या कलात्मक अपेक्षा पुरविण्याइतके कलात्मक, श्रुतिमधुर, रंजक आणि रसोत्कट असलेच पाहिजेत. हें कार्य रोजच्या व्यावहारिक संवादांना कधीतरी साध्य करतां येईल काय ? यासाठी बोजड वाङ्मयीन आभरणांचीच आवश्यकता नाही. भाषेंत जें प्रासादिक, प्रसन्न, मोहक मनोहारी, चित्तवेधक, हृदयाच्या तारा छेडणारें, भावना उचंबळून आणणारें

असेल तेवढेंच नाट्य रसरंगांत एकजीव होऊन संवादांत आलें पाहिजे. वाङ्मयीन मूल्यें बळजबरीने नाटकांत आणून तें साधावयाचें नाही. एखाद्या पाझराप्रमाणे वाङ्मयाची गंगा निसर्गतः नाट्यांतून निघाली पाहिजे.

वाङ्मयीन मूल्यें रसोत्कट नाट्य घेऊन निसर्गतः येतात :

ब्रॅन्डर मॅथ्यूजने आपल्या Principles of Play Making या ग्रंथांत या विषयाला अनुलक्षून एक मजेदार आठवण दिली आहे. ती हा मुद्दा स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीने अत्यंत उद्बोधक आहे. १९२५ सालीं लिहिलेल्या या ग्रंथांत ऑथर्स क्लब, न्यू यॉर्क, येथे घडलेला एक प्रसंग दिलेला आहे. त्या वेळीं तेथे Brander Mathews, Bronson Howard– एक नाटककार व Richard Henry Stoddard- एक कवि, असे तिघेच हजर होते. या क्लबांत साहित्यिक, इतिहासकार, संशोधक, नाटककार, ग्रंथकार इ. लोक दर पंधरा दिवसांनी भेटत असत आणि प्रत्येकजण आपल्या स्वतःच्या दृष्टिकोणांतूनच वाङ्मयाकडे पाहत असे. त्यामुळे त्या प्रत्येकाची दृष्टि त्याच्या स्वतःच्या विषयापुरतीच मर्यादित असे. स्टोडार्ड हा केवळ कवि होता. नाटकाबद्दल त्याला कांहीच ज्ञान नव्हतें. तरीहि स्टोडार्ड हॉवर्डला म्हणाला, 'तुम्ही आपल्या नाटकांत थोडे तरी वाङ्मयीन गुण कां घालत नाही ?'

प्रश्न थोडासा असमंजस असला तरी नाटककार हॉवर्ड विचलित झाला नाही. उत्तरादाखल तो म्हणाला, 'तुमच्या प्रश्नाचं उत्तर सोपं आहे. माझ्या कलेंत मुद्दाम वाङ्मयीन गुणवत्ता मी घालत नाही. कारण माझ्या स्वतःच्या कलेसंबंधी मला अधिक आदर आहे.'

ह्यावर ब्रॅन्डर मॅथ्यूज म्हणतो, 'स्टोडार्डच्या प्रश्नावरून सर्वसामान्य साहित्यिकांचा नाटकांकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण दिसून येतो. या साहित्यिकांना रंगभूमीसंबंधी यत्किंचितहि ज्ञान, आत्मीयता किंवा औत्सुक्य नसतें. निव्वळ साहित्याच्या दृष्टीने ते नाटकाकडे पाहतात. त्यांच्या दृष्टीने नाटक हें केवळ वाचनीय वाङ्मय आहे. त्यामुळे स्टोडार्डचा प्रश्न फक्त वाङ्मयीन मूल्यापुरताच मर्यादित होता. शैली, सावेश भाषा व तिचा वाङ्मयीन फुलोरा एवढ्या पुरतेंच त्याला म्हणावयाचें होतें. वाङ्मयीन गुणवत्तेइतकीच नाटकाची

प्रायोगिक नाट्यपूर्णता महत्त्वाची आहे, याची त्याला जाणीवच नव्हती. पुढे तो म्हणतो, " ज्या नाटककाराला आपल्या कलेबद्दल आदरपूर्वक निष्ठा आहे व ज्याने आपली कला जाणीवपूर्वक आत्मसात् केली आहे तो मुद्दाम होऊन बळेंच आपल्या नाटकांत वाङ्मयीन गुणांचा समावेश करण्याचा वेगळा प्रयत्नच करीत नाही. त्याचा सर्व प्रयत्न आपल्या कलेंत जीव ओतण्याचा असतो. कारण त्याला खात्री असते की, आपण आपल्या कलेशी प्रामाणिक असलों व आपल्या कलेंत आत्मीयता (Sincerity) व प्रत्ययकारित्व आविष्कारित झालें तर परिश्रम न करता आपोआपच आपल्या नाटकांत वाङ्मयीन गुणवत्ताहि येईल." (A dramatist, who understands his art and respects it, never tries to put literature into his plays. He confines his efforts to put in life into them, well aware that if he achieves sincerity and veracity he will also attain literature without having strained for it.) ['Play-Making' by Brander Mathews.(पृ. ५१)]

ब्रँडर मॅथ्यूजच्या या मतांत फार मोठा सत्यार्थ भरला आहे. उत्तम नाटकांत कोणत्याहि मूल्याचें एकमेकापासून वेगवेगळे कप्पे नसतात. मानवाप्रमाणे नाटक ही एक सजीव कलामूर्ति आहे. मानवाप्रमाणेच त्या कलामूर्तीला अवयव आहेत. त्यांना वेगवेगळीं नांवें आहेत. पण या अवयवांनी युक्त असलेल्या देहांत प्राण असलेलीं सजीव व्यक्ति म्हणजे जसा मानव, तसेंच कलेचें आहे. कलामूर्तीला नुसते वेगवेगळे अवयव असून भागत नाही. त्या अवयवांनी युक्त असलेल्या तिच्या देहांत कलात्मक सजीवताहि असावयास पाहिजे. अशी सजीव मूर्ति म्हणजे नाटक. मानवाचें चैतन्य ओळखण्याचें साधन म्हणजे त्याचा निःश्वास. त्याचप्रमाणे नाटकाचें चैतन्य ओळखण्याचें साधन म्हणजे संवादांतून निर्माण होणारें, जीवनाचा प्रत्यय घडविणारें, नाट्य. नाट्याशिवाय संवाद म्हणजे नाटकाचा केवळ देह. नाटक आणि त्यांतील संवाद यांचा परस्पर संबंध असा आहे एवढें सांगितल्यानेहि संवादाचें नाटकांतील अनन्यसाधारण महत्त्व तर व्यक्त होतेंच पण त्याचबरोबर उत्तम नाटक म्हणजे उत्तम संवाद हें समीकरणात्मक आहे, असा कुणी

आग्रह धरला तर तें कसें चुकीचें आहे हेंहि स्पष्ट होतें. शिवाय वरील विवेचनावरून संवादांत वाङ्मय असावें की असू नये व असेल तर तें कशा प्रकारचें असावें याहि प्रश्नाला आपोआप उत्तर मिळतें. किंबहुना असेंहि म्हणता येण्यासारखें आहे की ज्या नाटकांत संवादांच्या द्वारें जीवनाचें नाट्यपूर्ण व प्रत्ययकारी दर्शन घडतें, त्या नाटकांत वाङ्मयहि आपोआप प्रकट झालेलें दिसतें. कारण वाङ्मय असो किंवा कला असो, दोहोंचेंहि प्रयोजन प्रभावित्वाने जीवनाचा अर्थ व्यक्त करणें हेंच आहे.

बौद्धिक चुरचुरीत संवाद नाटकाचें सर्वस्व नव्हें :

आता आपण नाटकांतील संवाद हेंच उत्कृष्ट नाटकाचें एकमेव वैशिष्ट्य असूं शकेल काय या प्रश्नाचा आणखी थोड्या वेगळ्या दृष्टिकोणांतून विचार करूं. आतापर्यंतच्या आपल्या विवेचनावरून केवळ संवादाने उच्च नाटक निर्माण होऊं शकेल ही कल्पना कशी चुकीची आहे, हें सहज दिसून येईल. उत्तम संवादाला, भावनांना उत्कट आव्हान करणाऱ्या नाट्याची जोड मिळाली नाही तर कोणत्याहि नाटकांतून रसनिष्पत्ति होणें कठीण. कार्य-कारणभावपूर्ण नाट्य भावनांनी ओथंबलेल्या संवादांच्या द्वारां उत्कटतेने आविष्कृत झाल्याशिवाय कोणतेंहि नाट्य परिणामकारक होऊंच शकत नाही. याच्या उलट नाट्याचाच पूर्णतः अभाव असेल तर कितीहि गतिमान संवाद घातले, तरी ती निव्वळ कंटाळवाणी रसहीन बौद्धिक चर्चा ठरते हें शॉच्या नाटकांवरूनहि दिसून येतें. अत्र्यांचें 'वंदे भारतम्' नाटकहि या गोष्टीची साक्ष देईल. याच्या उलट 'घराबाहेर', 'उद्यांचा संसार' हीं नाटकें, नाट्य आणि उत्कृष्ट संवाद यांच्या संगमामुळे किती प्रभावी परिणामकारकता निर्माण होऊं शकते, याची साक्ष देतात. अशा वेळीं रसनिष्पत्तीसाठी शब्दांची उधळ-पट्टी करण्याची जरूरच भासत नाही. 'उद्यांचा संसार' नाटकांतील एक उदाहरण घ्या. निसर्गाने शैलावर सूड उगविला आहे हें करुणाला कळतांच ती 'शैला-शैला, काय तूं हें केलंस!' असें म्हणते. पण या लहानशा वाक्यांत भावनेचा केवढा प्रचंड लोंढा संस्कारसंपन्न प्रेक्षकांच्या मनांत वाहवून सोडण्याचें सामर्थ्य आहे. याच्या उलट आपण 'वंदे भारतम्' नाटकांतील तिसऱ्या अंकांतील गुरुनाथ आणि सोमेश्वर यांचीं भाषणें घेऊं.

गुरुनाथ आणि सोमेश्वर यांच्यांत घडून आलेल्या परिवर्तनासंबंधी ते संवाद आहेत. या संवादांतून कांहीच रसनिष्पत्ति होत नाही. या उदाहरणावरून देखील केवळ संवाद नाटकांतील एकमेव गुणवैशिष्ट्य ठरूंच शकत नाहीत. परंतु त्याचबरोबर उत्कट नाट्याच्या रसपूर्ण आविष्कारासाठी उत्तम संवादांची तितकीच आवश्यकता आहे हीहि गोष्ट अमान्य करतां येणार नाही.

रोजच्या व्यवहारांतील भाषा – उत्तम संवाद नव्हेत :

केवळ उत्तम संवाद उत्तम नाटकाचें एकमेव वैशिष्ट्य आहे असें कांही पाश्चात्य समीक्षकांना कां वाटलें हें आपण मागे पाहिलें आहेच. हा आग्रह बरोबर नाही, असें अनेक आधुनिक मान्यवर पाश्चात्य समीक्षकांचें म्हणणें आहे. कोणतेंहि उत्कृष्ट नाटक घ्या. त्या नाटकांतील संवाद आपण रोजच्या व्यवहारांत बोलतों तसे अघळपघळ आढळणार नाहीत. उलट त्या संवादांत आपल्याला कलात्मकता दिसून येईल. विषयनिष्ठा दिसेल; प्रत्येक शब्दामागे कांही विशिष्ट प्रयोजन असलेलें आढळून येईल आणि त्यांचा ओघ अभिप्रेत जीवनाशयाकडे वेगाने वाहत असलेला पाहावयास मिळेल. लेजॉस एग्रीस (Lajos Egris) तर म्हणतो, 'संवादाच्या द्वारां व्यक्तीच्या अंतराचें दर्शन घडलें पाहिजे.' 'नाटक कितीहि वास्तववादी असो, त्याची भाषा रोजच्या सामान्य व्यवहारांतील कधीच असूं शकत नाही. ती कलात्मकच असावयास पाहिजे. फरक इतकाच कीं, ती कृत्रिम आहे याची जाणीव कोणाला होणार नाही, इतकी बेमालूम ती कलात्मक असली पाहिजे' असें निकॉल देखील म्हणतो. संवाद संपूर्णतः वास्तव असावेत असा कांही काळपर्यंत पाश्चात्य समीक्षकांनी आग्रह धरला याचें कारण त्यांना नाटकांतील वास्तवतेचा अर्थच कळला नाही, असें क्लेटन हॅमिल्टन म्हणतो. तर वास्तवतेच्या अवास्तव कल्पनेच्या आहारीं जाऊन सामान्य जीवनांतील संवादासारखे संवाद आग्रहाने नाटकांत वापरले तर रंगभूमीवर ते कसे निर्जीव व नीरस ठरतात हें स्पष्टतेने जॉर्ज टेलरने सांगितलें आहे. इब्सेनचीं शेवटचीं गाजलेलीं नाटकें गद्यांतच आहेत. तरी इब्सेनची प्रतिभा काव्यात्म होती व त्याच्या लेखनांत अनेक ठिकाणीं काव्य प्रकर्षाने आढळतें, यासाठी कांही समीक्षक त्याला थोर कवि समजतात.

इब्सेनचे संवाद काव्यात्मक आहेत – असा खुद्द त्याचा दावा :

एच. ग्रेनव्हील बार्कर आपल्या Dramatic Methods या ग्रंथांत म्हणतो, 'इब्सेन (Ibsen) नाटकांतील संवादासाठी कविता (Verse) त्याज्य समजत होता, काव्य नव्हें, हें आधी लक्षांत ठेवलें पाहिजे. कारण तो प्रकार कृत्रिम असून त्याची अभिव्यक्तीहि कृत्रिम असते. हा केवळ शब्दच्छल नव्हें. कारण इब्सेनने गद्य संवाद लिहिले असले तरी तो कवि होता आणि ती आपली भूमिका त्याने कधीच टाकून दिली नव्हती. त्याने आपल्यासमोर कटाक्षाने एक गोष्ट प्रामुख्याने ठेवली, आणि त्यासाठी त्याने सतत प्रयत्न केले. तो स्वतःच म्हणतो, सामान्य व्यवहारांतील साध्या भाषेला नाट्यपूर्ण आणि समर्थ करण्यासाठी त्याचे प्रयत्न होते; आणि आवश्यक वाटेल तेथे भावनांच्या उत्कट निर्मितीसाठी काव्यांत बसणारें सर्व सामर्थ्य त्याने आपल्या संवादांत उपयोगांत आणलें. (Note that it is not poetry he condemns; but verse, the artificial form and declaration, artificial delivery. This is not quibble. He was a poet and he never ceased to be, though he wrote prose plays. And the problem he set himself was, as he says, to give to an apparently common-place forms of speech, all the dramatic force and when need be, all the emotional suggestions that poetry could give.) 'माझ्या नाटकांतून मला मानवाचें दर्शन घडवायाचें असल्यामुळे मीं त्यांना देवाची भाषा बोलायला लावणार नाही' असेंहि तो म्हणत असल्याचें आर्चिबाल्ड हेंडरसन सांगतो.

सामान्यतः सवाद कसे असावेत ?

नाट्याच्या आविष्करणाच्या उच्च-नीच पातळीच्या अनुरोधाने संवादाची शैली असावी. कविताबद्ध संवाद हे नाट्याला मारक आहेत. आधुनिक नाट्याच्या लेखकाने कविताबद्ध संवाद लिहूं नयेत. आधुनिक नाटकांतील गद्य, संवाद, नैसर्गिकतेचा आभास निर्माण करणारे तर असलेच पाहिजेत. पण ते स्पष्ट, खुसखुशीत, अर्थवाही, निश्चितार्थी आणि गतिमान असले

पाहिजेत. संवाद आधुनिक नाटकाचें एक वैशिष्ट्य आहे. त्यांत अधिकतर वास्तवता असली पाहिजे. आणि कृत्रिमता (conversion) अगदी कमींत कमी असावयास पाहिजे. आधुनिक नाटकांतील संवादांची आता एक विशिष्ट शैली निर्माण झाली आहे. (Stylicised) ते केवळ वाङ्मयीन अथवा काव्यात्मक असूं नयेत, लांबलचक व असंबद्ध नसावेत. कंटाळवाणे आणि चालू व्यवहारी स्वरूपाचे चालावयाचे नाहीत. त्यांचा आवश्यक गुण हा आहे की ते सदोदित व सर्वथैव नाटकांतील घटनांना पूरक आणि त्यांची वाढ करणारे तर असलेच पाहिजेत परंतु त्याचबरोबर अभिप्रेत नाट्याला पोषक आणि अनुरूपहि ते झाले पाहिजेत. नाटकांतील भावनात्मक जीवनाचा, विचारांचा आणि आकांक्षांचा उत्कर्ष स्वभावचित्रांच्या द्वारां त्यांनी उत्कटतेने आविष्कृत केला पाहिजे. नाटकांतील संवादांनी मानवी स्वभावांची उकल करून दाखविली पाहिजे. विचार व भावनोत्कटता व्यक्त झाली पाहिजे. आणि हें कार्य शब्दांची शक्य तितकी काटकसर करून केलें पाहिजे, असा इब्सेनचा सिद्धांत होता. व्यक्तीच्या मनांतील मानसिक प्रक्रियेचें दर्शन घडविण्याचें कार्य शक्य असेल तेथे तो एका शब्दाने, केवळ एका आश्चर्योद्गाराने किंवा निःश्वसितानेहि घडवून आणीत असे असेंहि आर्चिबाल्ड हेंडरसन आपल्या ‘ Changing Drama ’ ह्या ग्रंथांत आधुनिक नवतंत्रासंबंधी बोलतांना म्हणतो. C. E. Montague आपल्या Dramatic Values ह्या ग्रंथांत इब्सेनच्या संवादासंबंधी म्हणतो, ‘रंगभूमीवर संवाद परिणामकारक व्हावयास प्रत्येक संवादांत भाग घेणाऱ्या व्यक्तींच्या परस्पर संबंधावर त्यांचा कांहीतरी परिणाम घडवून यावयास पाहिजे. त्या संवादाने त्या नाटकाच्या अभिप्रेत आशयाकडे आपल्याबरोबर वाहवून नेलें पाहिजे. संवादांतील एक व्यक्ति बोलूं लागली की त्याचें उत्तर ऐकण्याची उत्कंठा आपल्याला वाटली पाहिजे आणि रंगपीठावर कोणतेंहि स्वभावचित्र आलें की तें येण्यापूर्वी कांही मिनिटें आधीपासून तें स्वभावचित्र रंगभूमीवर यावें अशी उत्कट अपेक्षा आपल्या मनांत निर्माण झालेली असली पाहिजे. अशा प्रकारचे संवाद इब्सेनच्या नाटकांत असत.

क्लेटन हॅमिल्टनने आपल्या, ‘ So you are writing a Play ’ या ग्रंथांत स्पष्टच सांगून टाकलें आहे की रंगभूमीवर नाटकांतून कवींची हकाल-

पट्टी हल्ली जी केलेली आहे ती त्याला पसंत नाही, उलट या परिस्थितीचा फेरविचार होऊन त्यांत बदल घडून येईल अशीहि आशा त्याने व्यक्त केली होती. कारण ही परिस्थिति अतिशय शोचनीय आहे असें त्याचें स्पष्ट म्हणणें होतें. त्याने व्यक्त केलेल्या आशेप्रमाणे प्रतिक्रिया सुरु झाली आहे असें दिसून येईल.

कविताबद्ध संवादाकडे जाऊं पाहणारी अलीकडची प्रतिक्रिया :

T. Eliot या आधुनिक नाटककाराचे संवाद गद्य नसतात. ते कविताबद्ध (Verse) असतात. तो आधुनिक काव्यात्मक नाटकांचा (Poetic Drama) प्रवर्तक आहे. आणि आंधुनिकांतील आधुनिक नाट्यशास्त्रज्ञांनाहि कविताबद्ध संवादाने नाट्याचा अधिक परिपोष होत असेल तर Verse मध्ये संवाद असावयास कांहीच हरकत वाटत नाही. J. L. Styan या नाट्यशास्त्रज्ञाने आपल्या The Elements of Drama या १९६० सालीं प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथांत याबाबतचे आपले विचार स्पष्टतेने मांडले आहेत. तो म्हणतो, " नटांना अभिनय करण्याचा दृष्टीने आणि प्रेक्षकांवर परिणामकारक करण्याच्या दृष्टीने कवितावद्ध संवादाच्या द्वारां नाटकाचा विस्तार आदर्श असा कमी करता येतो. नाटककाराचा प्रतिपाद्य विषय जेथे प्रत्यक्ष जीवनांतील गोष्टी तपशीलाने नाटकांत घालूनहि त्या द्वारां आभिव्यक्त करता येत नाही तेथे अशा कवितावद्ध संवादांचा विशेषत्वाने उपयोग होतो. नाट्यपूर्ण व काव्यात्म कवितावद्ध संवादाने जीवनांतील सखोलता आणि अत्युत्कटता तो काव्या-प्रमाणे आविष्कारित करूं शकतो. शब्दांचा जो परिणाम रंगभूमीवर होतो तोच व तसाच परिणाम काव्याने किंवा वृत्तबद्ध संवादानेहि घडून येऊं शकतो. परंतु काव्यात्मतेच्या द्वारां लेखकाच्या अभिप्रेत आशयाचें क्षेत्र व सामर्थ्य अधिक विस्तृत होतें. आणि त्याच्या परिणामाने प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण होणारें जीवनाचें चित्र अधिक व्यापक, मोहक आणि सौंदर्यशाली ठरतें; तें चित्र अधिक व्यापक तर राहीलच परंतु त्याचबरोबर तें अधिक विशुद्ध राहील. साध्या गद्यांत तें सामर्थ्य नाही. जे विचार आणि ज्या भावना शब्दांनी व्यक्त करता येत नाहीत किंवा ज्यांची व्याख्याहि करता.

येणार नाही असे विचार आणि भावना काव्याच्याद्वारें व्यक्त करता येतात. या कारणासाठी Verse चा संवादांत वापर करणें योग्य आहे " असें त्याचें म्हणणें आहे. (पृ० ३१-३२)

"The question remains; does dramatic verse help the play ? Poetry can make the drama uniquely precise, not only for the actor to work with, but also for the audience to react to. It can do this especially where the author's subject cannot be represented by the details of real life. Through dramatic poetry we can secure the depth and intensity characteristic of poetic method. The answer is, surely, that the effect of this poetry in the theatre will be of the same order as the effect of the words in a poem. It will extend the range and power of the author's meaning. It will compel drama on the base of such a kind that the image of it in the audience's mind will be something wider and yet finer, something enlarged and more pure than it could be, if it were written in prose. The poetry is to express pattern of thought and feelings otherwise inexpressible and indefinable. This is the legitimate reason for its use. (P. 31-32)

एका आधुनिक नाटककाराची साक्ष :

आतापर्यंत आपण मान्यवर अशा कांही पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांच्या मतांचा वर निर्देश केला आहे. मागे आपण J. B. Priestley याच्या The Art of the Drama या ग्रंथांतील मताचा निर्देश केला आहेच. त्यांत त्याने केवळ उत्तम संवादाने उत्तम नाटक निर्माण होऊं शकेल हें म्हणणें कसें बरोबर नाही तें दाखविलेलें आहे. त्या उताऱ्यांतील आवश्यक तेवढ्या भागाची प्रस्तुत विवेचनाच्या सोयीसाठी येथे पुनरुक्ति करतो. तो म्हणतो,

'सध्या लंडन किंवा न्यूयॉर्क या शहरांतील नाट्य-समीक्षकांची, नाटकांत वरच्या दर्जाचे संवाद असले की, तेवढ्याच गुणांच्या भरंवशावर नाटक उच्च प्रतीचें ठरूं शकतें, मग त्या नाटकांत इतर गुणवत्ता अगदी खालच्या प्रतीची असली तरी हरकत नाही अशी जी प्रचलित समजूत आहे ती सर्वस्वीं चुकीची आहे. ते संवाद तितक्याच उदात्त व उच्च व्यक्तींच्या मुखांतून आले पाहिजेत आणि त्या व्यक्तींचें जीवनहि तितक्याच नाट्यपूर्ण उच्च प्रतीच्या व उदात्त प्रसंगांत गुरफटलेलें असलें पाहिजे.'

अत्र्यांच्या नाट्यविषयक कल्पना Noel Coward चीं नाटकें पाहून बदलल्या आणि नाटकामध्ये एकमेव महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे संवाद असा जर त्यांचा ग्रह झाला असेल (त्यांच्या नाटकावरून तसें म्हणवत नाही) तर Noel Coward चा समकालीन असलेल्या J. B. Priestley या इंग्रज नाटककाराची साक्ष काढल्याने इंग्लंडमधील इतर नाटककारांनी देखील संवादांना नाटकांत एकमेव महत्त्व कसें दिलें नव्हतें हें स्पष्ट होतें. Noel Coward चीं नाटकें इंग्लंडच्या रंगभूमीवर आलीं व कांही गाजलीं त्याच काळीं J. B. Priestley याचींहि नाटकें त्याच रंगभूमीवर गाजत होतीं.

संवाद वास्तवाचा प्रत्ययकारी आभास निर्माण करणारे कलात्मक असावेत :

वरील विवेचनावरून संवाद हा नाटकांतील अत्यंत महत्त्वाचा भाग असला, तरी उच्च प्रकारचें नाटक निर्माण व्हावयास नाटकांतील नाट्यगुणहि तितकेच महत्त्वाचे आहेत आणि नाट्याच्या परिणामकारक आविष्काराचें हें फार महत्त्वाचें साधन आहे हें स्पष्ट होईल. सुदैवाने नाटकांतील वास्तवता कायम राखण्यासाठी नाटकांतील संवाद सामान्य जीवनांत आपण जसे बोलतों तसेच असावेत असा आता कुणाचा फारसा आग्रह उरलेला नाही. आता नाटकांतील संवाद वास्तवाचा प्रत्ययकारी नाट्यपूर्ण आभास निर्माण करण्याइतके कलात्मक असावेत असेंच बहुसंख्य समीक्षक म्हणतात. कवितेला संवादाचें स्वरूप देण्यास त्यांची हरकत असली तरी संवादांतील काव्यात्मतेला आता तितकासा विरोध नाही. किंबहुना संवादाचें स्वरूप नाट्याच्या स्वरूपाला, गाढतेला, उत्कटतेला अनुरूप असावें असें बहुधा सर्वमान्य झालें आहे. या संवादांचीं प्रमुख लक्षणें आपण पाश्चात्य नाट्यशास्त्रज्ञांच्या मतांचा

निर्देश करून वर पाहिलेलीं आहेत. तेव्हा अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद या निकशावर घासून पाहतां त्यांचा दर्जा काय ? एवढेंच फक्त पाहावयाचें राहिलें आहे.

अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद, विकास–विशेष :

कोणत्याहि नाटककाराचें लेखनतंत्र व तंत्रसिद्धि ही अनुभवानेच प्राप्त होत असते. सुरवातीला कोणताहि नाटककार नवशिकाच असतो व नाट्यलेखनाचा अनुभव जसा जसा अधिकाधिक येत जातो तसा तसा तो परिणितप्रज्ञ होतो. अत्र्यांच्या नाटकांचा या दिशेने आपण विचार केला तर आपल्याला हीच गोष्ट दिसून येईल. त्यांच्या ' घराबाहेर ' नाटकांतील संवादांच्या तुलनेने आपण ' जग काय म्हणेल ? 'मधील संवाद पाहूं लागलों तरी देखील ' जग काय म्हणेल ? ' या नाटकांतील संवाद सराईत हाताने लिहिलेले व अधिक कौशल्यपूर्ण आढळून येतील. थोड्याफार फरकाने ही स्थिति त्यांच्या सुखात्मिकांतील संवादांचीहि आहे असें म्हणता येईल. परंतु सामग्र्याने जरी विचार केला तरी संवाद आणि त्यांची भाषा हीं अत्र्यांच्या नाटकांतील सुरवातीपासून घवघवीत वैशिष्ट्यें होतीं, यासंबंधी कोणीहि वाद घालूं शकणार नाही. मराठी भाषा अस्सल मराठी वळणाने आणि वैशिष्ट्याने लिहिणारे जे थोडे शैलीकार मराठी लेखक आज विद्यमान आहेत त्यांत अत्र्यांचें स्थान उच्चपदीं आहे यांत तिळमात्र शंका नाही. त्यामुळे मराठी भाषा त्यांनी राबविली म्हणण्यापेक्षा ती सहजतेने त्यांच्या अंगाखांद्यावर क्रीडा करते, एवढेंच नव्हें तर त्यांना पाहिजे त्याप्रमाणे त्यांच्या भावनांचा, आशयाचा, रसात्मकतेचा प्रत्यय, कांही उणेपणा न वाटूं देतां हसत, खेळत रसिकापर्यंत पोहोंचविते. सारांश, त्यांच्या नाटकांतील संवाद प्रवाही निश्चित वाटतात. परंतु त्यांचे संवाद अतिरिक्त, आधुनिक, वास्तववादी नाटककाराप्रमाणे अगदी साधे, रोज व्यवहारांत आपण बोलतों, चालतों तसें मात्र नाहीत. प्रसंगाच्या उत्कटतेंत ते भावनेच्या ओलाव्याने थबथबलेले असतात. परंतु त्याचबरोबर नाना तऱ्हेचे कल्पना अलंकारहि त्यांनी धारण केलेले दिसून येतात. त्यामुळे नाटकांतील भाषा आपण सामान्य जीवनांत जशी बोलतों तशी नैसर्गिक साधी असावी असें आग्रहाने

प्रतिपादन करणाऱ्या समीक्षकांना ती बऱ्याच ठिकाणीं कृत्रिमहि वाटते. विशेषतः 'घराबाहेर' आणि 'उद्यांचा संसार' या गंभीर नाटकांतील उत्कट गंभीर प्रसंगीं अत्र्यांच्या संवादांत जी भाषा आहे ती वास्तव, नैसर्गिक नाही; आपण रोजच्या व्यवहारांत तसें बोलत नाही म्हणून ती कृत्रिम आहे, अवास्तव आहे असें त्यांचें म्हणणें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांत काव्यकल्पकतेचा फुलोरा असलेले पण भाववाही संवाद आहेत. पण अशा प्रकारचे संवाद उत्कट प्रसंगांतच आलेले दिसून येतील. अशा प्रकारचे संवाद त्यांच्या खेळकर सुखात्मिकांत फारसे आढळावयाचे नाहीत. त्यांच्या सुखात्मिकांतील त्यांचे संवाद खेळकर व खुसखुशीत आहेत. शिवाय अत्र्यांच्या मनावर व प्रतिभेवर गडकऱ्यांच्या नाटकांचा व भाषेचा अटळ व कायम स्वरूपाचा संस्कार झालेला आहे. त्याहि कारणामुळे त्यांच्या गंभीर नाटकांत काव्यात्मक व कल्पकतापूर्ण संवाद आढळतात. अनुप्रासांची आवड तर जागोजाग दिसते. त्यांच्या संवादांतील कांही वाक्यें सुभाषितवजा आहेत. उत्कट नाट्य रंगत असतांना प्रयोगांत हे संवाद कोणाला दुर्बोध वाटतात, नटांच्या तोंडीं बसावयास अवघड जातात, किंवा रसोत्कर्ष साधण्याच्या कामीं ते कमी पडतात असें मुळीच नाही. गडकऱ्यांच्या कांही संवादांतील दुर्बोधता व बोजडपणा अत्र्यांच्या संवादांत यत्किंचितहि सांपडायचा नाही. उलट या संवादाने भावनोत्कर्ष उत्तम रीतीने साधला असें दिसून येतें. तेव्हा नाट्यदृष्ट्या अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद टीकार्ह आहेत असें म्हणता येईल का? मला असें वाटतें की अत्र्यांचे संवाद नाट्याला पोषक असल्यामुळे त्यांना टीकार्ह समजता येणार नाही. ज्या ज्या ठिकाणीं त्यांच्या संवादाने नाट्याचा परिपोष केला नसेल तेथे ते संवाद टीकार्ह फारतर म्हणता येतील.

संवादासंबंधीचे सामान्य सिद्धांत आपण वर पाहिले आहेतच.

संवाद नाटककाराच्या व्यक्तित्वाचे व त्याच्या शैलीचे निदर्शक असतात :

त्यावरून असें म्हणता येईल का की कोणताहि नाटककार असो नाटकांतील संवादाचें स्वरूप एकसारखेंच असूं शकेल? नाही, हेंच त्याचें उत्तर आहे. कारण प्रत्येक लेखकाचें वाङ्मय त्याच्या व्यक्तित्वाचें निदर्शक असतें.

ह्या दृष्टीने आपण मराठींतील गाजलेल्या नाटककारांच्या नाटकांतील संवादांकडे पाहूं लागलों तर आपल्याला काय दिसतें ?

मराठींतील थोर नाटककारांच्या संवादांतील वेगळेपणा व वैशिष्टयें :

किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, वीर वामनराव जोशी, माधवराव जोशी, शंकर पं. जोशी, वर्तक, अत्रे, रांगणेकर, पु. ल. देशपांडे या सर्वांच्या नाटकांतील संवाद एकाच साच्याचे, एकाच प्रकारचे आहेत असें म्हणता येईल का ? या सर्वांच्या नाटकांकडे आपण पाहूं लागलों तर आपल्याला असें दिसून येईल की त्या प्रत्येक नाटककाराच्या संवादांत त्या त्या नाटककाराची व्यक्तिसापेक्ष कांही वेगळीं वैशिष्टयें आलेलीं आहेत. सहजता, प्रसाद, साधेपणा किर्लोस्कर, देवलांच्या संवादांत आहे. त्या संवादांत जी प्रसन्नता आहे ती दुसऱ्या कोणाच्या संवादांत सहसा आढळावयाची नाही. सर्व वातावरण कसें शांत, प्रसन्न, बाळबोध, घरंदाज. मराठी भाषेचा डौलहि तसाच. नाट्यहि तसेंच प्रसन्न. तीव्रता, उग्रता, भव्यता, उत्कटता नाहीच. भावनोत्कट प्रसंगांतहि संवाद तितकेच भावनोत्कट. खाडिलकरांचें नाट्य दीप्तिमान, प्रखर, तीव्र, भव्योदात्त, वीररसप्रधान, पण तेवढेंच शृंगारिक. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील संवादांत भव्यता, दीप्तिमानता, प्रखरता अधिक...वीराला साजेसा शृंगार व त्याला साजेशी हेतुपूर्वक वापरलेली पूरक भाषा हें त्या संवादांचें वैशिष्टय. सहजता, प्रसाद, प्रसन्नता हा तिचा धर्म नव्हें. उत्कट नाट्यांत तितकीच उत्कट, भव्यतेंत तितकीच भव्य, जीवनाशयाच्या आविष्काराला आवश्यक तेवढीच ठाकठीक, अलंकारांचा सोस नसलेली अशी खाडिलकरांच्या संवादांची भाषा आहे. याच्या उलट कोल्हटकरांच्या संवादांची गोष्ट. तिला कल्पकतेचा, काव्यात्मकतेचा, कोटीबाजपणाचा, वाङ्मयीन अलंकारांचा सोस फार. पण नाटकांत उत्कट नाट्याच्या रसात्मकतेचा अभाव असल्यामुळे संवादांत भावनेचा ओलावा अपवादवजा असतो. सहजता, सुबोधता, प्रसाद, प्रसन्नता हे त्यांच्या संवादाचे गुण नाहीतच. ते बुद्धीला चकित करून सोडतील पण नाट्यानुकूलता त्या मानाने त्यांच्यांत फार कमी. अलौकिक, वाङ्मयीन विलास आणि पराकोटीची उत्कटता हा गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा धर्म आहे. ते जसे बुद्धीला चकित करून सोडतात तसेंच भावनांच्या

उद्दीपनाचें कार्यहि तितक्याच उत्कटतेने करतात. त्यांच्या संवादांचें बाह्य स्वरूप, निदान सुरवातीला तरी, वाङ्मयीन असलें, तरी नाट्यपूर्णतेने, भावनेच्या ओलाव्यानेहि तें तितकेंच थबथबलेलें होतें. परंतु कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी यांच्या नाटकांची परंपरा शेक्सपिअरच्या अद्‌भुतरम्य परंपरेंत पडत असल्यामुळे अनेकदा त्यांच्या संवादांना दीर्घ भाषणांचें स्वरूप येतें. संवादाची मर्यादा ओलांडली जाते. आधुनिक नाट्याला ते मानवणारे नाहीत. या दृष्टीने आधुनिक नाट्याला साजेसे संवाद वरेरकरांचे असतात. किंबहुना आधुनिकतेचा उगम मराठी रंगभूमीवर झाला त्याच्या पूर्वीपासून म्हणजे खाडिलकर व गडकऱ्यांच्या कालापासूनच त्यांच्या संवादाचें स्वरूप असें वास्तवपूर्ण होतें. नवनाट्याचें वारें वाहूं लागल्यानंतर वर्तक, रांगणेकर, पु. ल. देशपांडे आदि नाटककारांचे संवाद आधुनिक पद्धतीचे, वास्तवाला धरून, रोचक, रंजक व चुरचुरीत आहेत.

अत्र्यांच्या संवादांतील वेगळेपणा व वैशिष्ट्यें :

अत्र्यांचे संवाद गतिमान असले, आधुनिकतेचीं सारीं वैशिष्ट्यें त्यांत असलीं तरी त्यांच्या प्रतिभेवर परंपरेने आत्मसात् झालेला अद्‌भुतरम्यतेचा परिणाम ते टाळूं शकले नाहीत. वरेरकर, वर्तक, रांगणेकर, देशपांडे या सर्व नाटककारांपेक्षा अत्र्यांच्या संवादांत कल्पकता, काव्यात्मकता आणि भावनेला फुलवून सांगण्याची (Idealisation) अद्‌भुतरम्य प्रवृत्ति, या गुणांमुळे उठून दिसणारा वेगळेपणा आहे. अशा प्रकारच्या संवादांनी अत्र्यांच्या नाटकांत रसहानि झाली आहे अथवा अशा प्रकारचे संवाद त्याज्य मानले पाहिजेत असें मला मुळीच वाटत नाही. उलट भावनांचा परिपोष करतांना भावनोत्कर्ष साधण्यासाठी काव्यात्मकता, कल्पकता उपकारकच ठरत असते. आपले संवाद दुर्बोध होणार नाहीत, बोजड होणार नाहीत याची काळजी अत्र्यांनी आपले संवाद लिहितांना कटाक्षाने घेतली आहे.

'घराबाहेर' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत अत्र्यांनी या गोष्टीचा आवर्जून उल्लेख केलेला आहे. ते म्हणतात, "या नाटकांतील कांही पात्रांचीं भाषणें दीर्घ आहेत असा एक आक्षेप उद्‌भवण्याचा संभव आहे. तथापि, नाटकांतील एकंदर क्षुब्ध भावनांचें वातावरण लक्षांत घेतलें, म्हणजे रसपरिपोषाच्या

दृष्टीने या भाषणांचा विस्तार त्या वातावरणाशी विसंवादी नाही हें कळून येईल. भावनांची उत्कटता त्रोटक संभाषणांनी होऊं शकत नाही. " या त्यांच्या खुलाशाशी सामान्यतः कोणाचाहि मतभेद होण्याचें कारण नाही. किंबहुना तसेंच क्षुब्ध भावनांचें वातावरण असेल आणि युक्तिवादापेक्षा भावना उचंबळून सोडून निर्मलेच्या हृदयपरिवर्तनासारखे प्रसंग असतील तर अशा प्रसंगांत भावनांच्या उद्दीपनासाठी दीर्घ संवादाचीच आवश्यकता आहे. तें कार्य त्रोटक संवादाने साधावयाचें नाही. ह्या मर्यादेपर्यंत, आधुनिक समीक्षकांचा त्रोटक व वास्तव संवादाचा आग्रह समोर ठेवूनहि, अत्र्यांनी केलेला खुलासा मान्य करावासा वाटतो. आधुनिक नाटकांत भावनांचा प्रक्षोभ घडविणारे उत्कट प्रसंग अपवादवजाच असतात. भावनेपेक्षा बुद्धीलाच त्यांत आवाहन अधिक असतें. त्यामुळे अशा प्रसंगांत दीर्घ संवादांची आवश्यकता वाटत नाही. इब्सेनच्या नाटकांत जिथे जिथे भावनोत्कट प्रसंग आले आहेत तेथे त्याने आपल्या गद्याच्या द्वारें उत्कट काव्यात्मतेने कार्य साधलेलें आहे असें त्याने सांगून ठेवलें आहे. ज्या Noel Coward चा या बाबतींत अत्र्यांनी आपल्यासमोर आदर्श ठेवला त्याच्या नाटकांतहि अद्‌भुतरम्य नाटकाप्रमाणे लांब लांब संवाद नाहीतच. अत्र्यांच्या आधुनिकतेला त्यांच्या व्यक्तित्वाने व रक्तांत भिनलेल्या पूर्व संस्काराने असें वेगळें स्वरूप दिलें आहे असें मला वाटतें. अत्र्यांच्या खेळकर सुखात्मिकांपेक्षा त्यांच्या गंभीर नाटकांतील संवादावर हे संस्कार फार प्रभावित्वाने आढळतात.

अत्र्यांच्या गंभीर नाटकांतील संवाद, विकास व वैशिष्ट्यें :

परंतु गंभीर नाटकांतहि त्यांच्या संवादाचें स्वरूप अधिकाधिक नाट्यपूर्ण, वास्तव व मोहक होत गेलेलें दिसून येईल. ' घराबाहेर ' नाटकांतील संवादांत ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील संवादाइतका रेखीव काटेकोरपणा आणि समर्पकता आढळून येणार नाही. 'उद्यांचा संसार' नाटकांतील संवाद रसपूर्ण तर आहेतच पण त्यांत हेतुपूर्वक आणलेला रेखीवपणाहि दिसतो. ' जग काय म्हणेल ? ' या नाटकांतील संवाद ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील संवादापेक्षा अधिक नैसर्गिक आणि कलात्मक आहेत. पण ' घराबाहेर ' किंवा ' उद्यांचा संसार ' या नाटकांतील संवादाइतका त्यांच्यांत भावनेचा

ओलावा दिसून येत नाही. पण जेथे तो आला आहे तेथे मात्र शब्दांची काटकसर करूनहि तो अत्यंत हृदयंगम वाटतो. सात वर्षें उल्का एखाद्या करपलेल्या फुलवेलीप्रमाणे आपलें वैवाहिक जीवन जगत होती. तिची बाल मैत्रीण वर्षा तिच्या भेटीला आली. उल्केचें बालपण उफाळून आलें. वर्तमान ती एकदम विसरली. आणि पूर्वीची खेळकर, आनंदी उल्का प्रकट झाली. तो प्रसंग पाहून शिवा म्हणतो, ' आमच्या कऱ्हाडला दोन नद्यांचा संगम आहे बरं का बाय ! फार छान हाये. तो मला आता पाहायला मिळाला इथं !' भावनांची ऊर्मि कमी झाल्यावर दोघीहि मैत्रिणी वर्तमान परिस्थितीवर आल्या तेव्हा वर्षा उल्काला म्हणते, 'पांखरासारखी गाणारी अन् आभाळांतून भराऱ्या मारणारी ही पूर्वीची उल्का अशी रडत होती ग कधी ?' त्यावर उल्का म्हणाली, ' आभाळांतील उल्का जमिनीवर कोसळली आणि मातींत मिळाली, वर्षा. ' हा प्रसंग किंवा तिसऱ्या अंकांतील शिवा आणि दिवाकर यांच्यामधील संवाद तितकाच बहारीचा आहे.

दिवाकरः— फार लागलं कारे तिला, शिवा ?

शिवाः— जिवाला फार लागलं त्यांच्या.

शब्दांची किती काटकसर ! पण त्या मानाने त्या चारच शब्दांत परिणामकारकता किती भरली आहे ! केवढा मोठा जीवनाचा अर्थ भावनोत्कटतेने या चार शब्दांनी व्यक्त केला आहे. याच्या जोडीने, उल्का-दिवाकर किंवा उल्का त्रिलोक यांच्यांतील संवाद वाचावेत. ते कौशल्याने लिहिले आहेत, गतिमान आहेत पण त्या संवादांत बौद्धिक युक्तिवादच अधिक आहे. त्यांच्या जोडीला आपण ' उद्यांचा संसार ' नाटकांतील करुणा आणि विश्राम यांच्यांतील तिसऱ्या अंकांतील संवाद वाचावेत म्हणजे त्या संवादांतील चातुर्याबद्दल धन्यता वाटते. भावनोत्कटताहि तीव्रतेने त्यांतून व्यक्त होते. या नाटकांत जेथे आवश्यक असेल तेथे संवाद लांब झालेले आढळतील. पण तसें विधान निरपवादपणे ' घराबाहेर ' नाटकांतील सर्वच संवादांबाबत करता येईल, असें वाटत नाही. याहि नाटकांत शौनक-निर्मला आणि पद्मनाभ-निर्मला यांच्यांतील संवादहि अत्यंत भावनोत्कट आहेत. कांही संवादांना तर सुभाषितांचेंहि स्वरूप येण्यासारखें आहे. परंतु तेंच विधान

त्याच नाटकांतील पहिल्या अंकांतील आबासाहेब व पद्मनाभ यांच्या संवादांना लागू पडण्यासारखें नाही. आबासाहेब आणि पद्मनाभ यांचीं भाषणें आता आहेत यापेक्षा आणखी लहान असतीं तर बरें झालें असतें, असें वाटल्यावांचून राहत नाही. परंतु सामग्र्याने विचार केला तर अत्र्यांच्या नाटकांतील संवाद चातुर्याने लिहिलेले आहेत, ते गतिमान आहेत, प्रतिपाद्य विषयाकडे ओढून नेणारे आहेत आणि त्यांच्या द्वारां नाटकांतील स्वभाव-चित्रांचा स्वभावपरिपोषहि त्यांनी साधला आहे असें दिसून येईल. व्यक्ति-दर्शनाचें कार्य बहुधा त्यांच्या गंभीर नाटकांनीच अधिक केलेलें आढळून येईल. त्यांच्या सुखात्मिकांतील संवादांनीहि तें कार्य साधलेलें आहे. परंतु त्यांत सखोलता फारशी आढळत नाही. एखाद्या कुशल चित्रकाराने आपल्या चित्रांत पूर्ण रंग न भरता कौशल्याने रेषा ओढून चित्राची स्पष्ट कल्पना येईल इतकें तें खुलवून दाखवावें अशा तऱ्हेचें कार्य अत्र्यांच्या संवादाने स्वभावपरिपोषाच्या बाबतींत त्यांच्या सुखात्मिकांत केलेलें आहे. अत्र्यांच्या गंभीर नाटकांतून उत्कृष्ट संवादांचीं पुष्कळ उदाहरणें देतां येतील. परंतु उदाहरणादाखल कांही थोडे निवडक संवाद येथे नमूद केल्यानेहि आपलें कार्य पार पडण्यासारखें आहे.

संवादांच्या द्वारां स्वभावपरिपोषाचेंच नव्हें तर व्यक्तिदर्शनाचेंहि रसोत्कट कार्य अत्र्यांनी साधलें आहे. उदाहरणार्थ खालील संवादांत शैलाच्या अंतरां-तील व्यथेचा, त्याचबरोबर तिच्या मौलिक व्यक्तिदर्शनाचाहि प्रत्यय घडतो.

शैला —आजपर्यंत दुनिया जशी माझ्याकडे पाहून हसली तशीच आणखी एकदां हसेल. उल्हास, आजपर्यंत व्याख्याने देऊन, लेख लिहून, वादविवाद करून मी माझ्या मनाची निव्वळ फसवणूक करीत आलें. आता नुसता पोकळ अभिमान बाळगून जिवाचं कुठवर समाधान करता येईल ? माझं मन माझ्या मूर्खपणाला एकसारखं हसत आहे आंतल्या आंत. सारं जग मला हसलं तर तें मी एक वेळ सहन करीन; पण माझ्या मनाचं हें भेसूर रहस्य एक क्षणभर देखील मला सहन करता येत नाही. एक वेळ पुरुषांचा धिक्कार करणारी ही शैला आज एकापुढे लाचार झाली आहे ही गोष्ट अगदी खरी आहे. मग कोणी कांहीहि म्हणो.

× × ×

शैला :—(खाली मान घालून) डॉक्टर, आश्चर्यानं स्तंभित होऊं नका—तिरस्काराच्या कठोर नजरेनं असें पाहूं नका. नाही तर शरमेनं मी मरून जाईन. डॉक्टर, मनाची प्रतारणा केल्याबद्दल देहानं माझ्यावर सूड घेतला अखेर ! (हुंदके देत) डॉक्टर, मोहाची मादकता मला खरंच माहीत नव्हती. मोहाच्या एका क्षणासाठी मला आता सर्वस्वाचं मोल द्यावं लागणार.

× × ×

विशिष्ट परिस्थितींत कांही सामान्य सिद्धांतांना भावनोत्कटता निर्माण करून जीवनाचा किती खोल अर्थ व्यक्त करता येतो हें खालील संवादावरून दिसून येईल.

करुणा :—शैला, मी माझ्यासाठी रडत नाही. मी तुझ्यासाठी रडत नाही. मी साऱ्या स्त्रीजातीसाठी रडते. शैला, स्त्रीत्व हीच मुळी घोर आपत्ति आहे. स्त्री म्हणून जन्माला येणें यासारखं आयुष्यांत दुसरं संकट नाही. आयुष्यांतली सुखदुःखांची वाटणी करतांना स्त्रियांच्या बाबतींत निसर्गानं अन्याय केलेला आहे.

× × ×

कल्पक आणि काव्यात्मक अशी सहजसुंदर भाषा वापरली तर संवादांत माधुर्य तर येतेंच परंतु तितकाच सुंदर अर्थगौरवहि साधता येतो आणि भावनेचाहि परिपोष करता येतो. त्याचप्रमाणे कलावन्त आपल्या कलेशी एकरूप झाला म्हणजे आपोआपच त्यांत वाङ्मय कसें उतरतें हें खालील उताऱ्यावरून दिसून येईल.

शेखर :—आईच्या प्रीतींत गाईच्या दुधाची मधुरता असते तर तरुणीच्या प्रेमांत द्राक्षासवाची मादकता असते. एकाने बुद्धीचें समाधान होतें, तर दुसऱ्याने हृदयाची व्याकुळता वाढते. आई, जग पवित्र आहे, जग मंगल आहे, हें तुझ्यामुळे मला समजलं; तर जग मनोहर आहे, हें नयनेमुळे मला पटलं.

× × ×

आता आपण अत्र्यांच्या ' घराबाहेर ' नाटकांतील कांही संवाद पाहूं. या नाटकांत अत्र्यांच्या कांही संवादांना सुभाषितांचें स्वरूप आहे. त्यांतून

नाटकांत मंगल वातावरण तर निर्माण होतेंच. परंतु त्याचबरोबर सहज, लीलेने अत्र्यांची भाषा किती मोहक तितकी सामर्थ्यवान आहे, याचाहि प्रत्यय घडतो. यासाठी पद्मनाभ आणि निर्मला यांच्या संवादांतून एक उदाहरण देतों.

पद्मनाभ :—निर्मलाताई, स्त्री ही क्षणाची पत्नी आणि अनंत कालाची माता आहे. पत्नी ही एखाद्या व्यक्तीचं जीवन असली, तर माता ही साऱ्या वंशाचं जीवन आहे. मनुष्याच्या कायद्यानं पत्नी निर्माण केली असली तर निसर्गाच्या नियमांनी मातेची निर्मिति केली आहे. हें मातेचं कर्तव्य तुम्हांला कसं विसरतां येईल ? ही निसर्गाची हांक तुम्हांला कशी चुकविता येईल ?

× × ×

अत्र्यांच्या नाटकांत, विशेषतः त्यांच्या 'घराबाहेर' नाटकांत, त्यांचे संवाद सरळ आणि साधे नसून गडकऱ्यांच्या नाटकांप्रमाणे ते भाषा-वैभवाने कसे फुललेले वाटतात आणि तरीहि ते भावनेच्या ओलाव्याने करुणप्रसंगीं शोकरसाने कसे परिपूर्ण असतात, याचें एकच उदाहरण खाली देत आहें.

निर्मला :—(विव्हल मुद्रेने) पद्मनाभ, काय करूं मी आता ? भैय्या-साहेब, तुम्हींच सांगा, काय करूं मी ? माझी आंतडीं न् आंतडीं पिळवटलीं. काळजांत कल्लोळ उडाला ! माझ्या संसाराच्या कोसळलेल्या मनोऱ्याच्या दगडमातीने हृदयाच्या चौकांतली मातृप्रेमाची जिवंत पुष्करणी अगदी बुजून गेली असेल असं मला वाटत होतं. पण नाही, त्या हृदयाच्या भंगलेल्या शकलांतून तो मायममतेचा झरा कारंजाच्या वेगाने उरांतून उसळ्या घेऊं लागला !—पण मी फिरून त्या घरांत कशी पाऊल टाकूं ? माझ्या बाळावर प्रेमाची पांखर घालण्यासाठी मी जर त्या अमंगळ मसणवटींत गेलें आणि तिथल्या त्या दोन पिशाच्च्यांनी जर मला बाहेरच्या बाहेर हाकून दिलें तर ही दुर्दैवी माता पहिल्याच पायरीवर रक्त ओकून मरेल ! दुर्दैवा-दुर्दैवा, पत्नीच्या हृदयाची विटंबना केल्यानंतर मातेच्या मनाची अशी निष्ठुर छळणूक कां करतोस ?

× × ×

अत्र्यांच्या ह्या संवादाचें स्वरूप त्यांतील ओज आणि परिणामकारकता यत्किंचितहि न घालविता त्यांच्या 'जग काय म्हणेल ?' नाटकांत किती बदललें हें पाहण्यासारखें आहे. या नाटकांतील संवाद सरळ पण रेखीव आहेत. थोडक्यांत ते इब्सेनी संप्रदायासारखे आहेत. कथानकाचा विकास घडवून आणण्याचें, त्याचप्रमाणे संवादांत भाग घेणाऱ्या व्यक्तींच्या स्वभावावर प्रकाश पाडण्याचें कार्य त्यांनी तितक्याच परिणामकारकतेने केलें आहे.

दिवाकराची तिच्याशी असलेली अप्रामाणिकपणाची वागणूक वर्षाने दिवाकरासमोर, त्याने वर्षाला लिहिलेलीं पत्रें तिने उल्काला दिलीं यावरून सिद्ध होते. उल्का गंभीर होते. दिवाकर अस्वस्थ होतो. तिच्याकडून तीं पत्रें मागून घेतो. त्यापुढील संवाद पाहावा.

उल्का:—(यांत्रिकपणें त्याला पत्रें देते. नंतर भानावर येऊन शांततेने) शिवा, (शिवा आंतून येतो) मी आता जाऊन आलें हं कोपऱ्यापर्यंत—

दिवाकर:—(रागाने) कुठं चाललीस ?

उल्का:—(शांतपणे) डॉक्टरना सांगून येते—

दिवाकर:—(अधिक रागाने) काय सांगून येतेस डॉक्टरना ?

उल्का:—मी त्यांच्या नाटकांत काम करणार आहें म्हणून.

दिवाकर:—(ओरडून) नाटकांत काम करणार आहेस तूं ? माझ्या परवानगीवांचून ?—

उल्का :—(संतापाचा तिला झटका येतो. एकदम आवाज चढवून) मी नाटकांत काम करायला तुमची परवानगी घेऊं ? अन् (त्याच्या हातांतील पत्रें खसकन् ओढून घेत) हें बदफैलीपणाचें प्रदर्शन एका स्त्रीपुढें करायला तुम्ही आपल्या बायकोची परवानगी घेतली होती का ?

दिवाकर :—(क्षीण आवाजांत) चुकलं माझं—

उल्का :—घरांतलं अमृत लाथाडून बाहेर शेण खायला लाज वाटली नाही तुम्हांला ! बायकोशी निमकहरामी करून फिरून तिलाच धमकावण्या देतां ? पाय धरा आणि नाक घासा माझ्यापुढं. (दिवाकर घोटाळतो) पडा पाया—

प्रसंग उत्कट आहे. पण संवाद साधे असून त्यांतून दोघांचाहि स्वभाव स्पष्ट होतो. प्रत्येकाच्या भाषणानंतर उत्तराची अपेक्षा निर्माण होते आणि कथानकाच्या विकासाचेंहि कार्य त्याचबरोबर घडतें. वेंचक व ओजस्वी शब्दांच्या योजकतेमुळे त्या प्रसंगांत परिणामकारकताहि आली आहे. नवनाट्याला शोभेसा असा या भाषेचा डौल आहे.

अत्र्यांच्या नाटकांतील पदें

कवि अत्र्यांचीं पदें – अपेक्षा :

अत्रे आणि गडकरी दोघेहि कवि असले तरी गडकऱ्यांच्या नाटकांतील पदें त्यांच्या इतर काव्याच्या मानाने जशीं कमी दर्जाचीं वाटतात, तसेंच अत्र्यांच्या नाटकांतील पदांबाबत झालें आहे. निदान अत्र्यांच्या नाटकांतील पदें हा त्यांच्या नाटकांतील मोठा वैशिष्ट्यपूर्ण किंवा त्यांच्या नाटकांतील इतर गुणांपेक्षा सरस असा भाग कोणी समजत नाही. अत्रे कवि नसते तर कदाचित् मनांत कांही अपेक्षा बाळगून रसिकांनी त्या पदांकडे इतकें निरखून पाहिलें नसतें आणि तीं पदें वैशिष्ट्यपूर्ण नाहीत अशीहि खास तक्रार कोणी केली नसती, असें वाटतें. अलीकडील मराठी नाटकांतील बहुसंख्य पदें काव्यदृष्ट्या अशीं कमी तोलाचीं वाटतात याला कारण बहुधा आपल्या रंगभूमीवर रूढ झालेली अनिष्ट प्रथा असें मला वाटतें.

मराठी रंगभूमीवरील एक अनिष्ट पायंडा :

किर्लोस्कर, देवलांच्या काळापर्यंत नाटकांतील पदें हा नाट्यप्रबंधाचाच व त्याच्याच बरोबर निर्माण झालेला नाटकाचा भाग असे. नाटक लिहिलें जात असतांना नाटककार रसानुकूल, प्रसंगानुकूल अशीं पदेंहि लिहीत असे व तसेंच्या तसेंच नाटक कंपनी रंगभूमीवर आणीत असे. किर्लोस्कर नाटक मंडळीने सुरवातीला पाडलेली ही प्रथा त्याच नाटक मंडळीने कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर आल्यापासून सोडून दिली. कोल्हटकरांच्या सुरवातीच्या नाटकांच्या वेळीं ते पदापासून नाट्यलेखनाला सुरवात करीत असत. पण पुढे नाट्यप्रबंध स्वयंपूर्ण असा आधी गद्यांत तयार होऊं लागला; आणि

तेंच खरें नाटक होतें. त्याला संगीताची आवश्यकता होतीच असें नाही. कंपनीला तें नाटक पसंत पडलें म्हणजे एखाद्या संगीत-तज्ज्ञाकडून अथवा नटां-कडून पदांच्या चाली घ्यावयाच्या आणि संगीत जाणणारे जे नट भूमिका करीत असतील त्यांच्यांत त्या पदांची वांटणी व्हावयाची. अशा प्रकारें मूळ स्वयंपूर्ण नाट्यप्रबंधाला पदांचीं हीं ठिगळें जोडून नंतर संगीत नाटक रंग-भूमीवर यावयाचें. हाच परिपाठ पुढे खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर व इतर संगीत नाटकें लिहिणाऱ्या, नाटककारांनी पाळला. हीं पदें जाणूनबुजून नाट्य-प्रबंधाला जोडलेल्या कृत्रिम ठिगळासारखींच असल्यामुळे पदें कोठे घालावींत, कोणता राग कोणत्या रसपरिपोषाला पूरक आहे या गोष्टींकडे ढोबळमानाने लक्ष दिलें जात होतें. पण त्यांत काटेकोरपणा व शास्त्रशुद्धता कधी कधीं कोणीं पाळली नाही. पुढे हिंदुस्थानी रागदारीच्या संगीताचीं पदें नाटकांत आल्यावर त्या पदाची चाल मूळ कोणत्यातरी हिंदुस्थानी चिजेवरून घेतली जात असे आणि त्या चिजेप्रमाणे नगाला नग अशा पद्धतीने शब्दरचना करून पदें तयार होत असत. नाटककारांत कांही काव्याचे संस्कार असले तर उत्तम; नाहीतर अशा पदांत नीरस शब्दांची योजना असलेली हिंदुस्थानी चीजेची मराठी अनुकृति तेवढी रंगभूमीवर येत असे.

अत्र्यांच्या पदांचें वैशिष्ट्य :

सुदैवाने अत्र्यांच्या पदांच्या बाबतींत तसें झालें नाही. त्यांचीं पदें काव्य-दृष्ट्या फारशीं उच्च प्रकारचीं नसतील पण तीं सुबोध, प्रसादपूर्ण आणि कांही काव्यात्महि आहेत. भावनेचा प्रकर्ष पदांतील उत्कट काव्यात्मतेने त्यांनी साधला नसेल पण नाट्यप्रसंगाला त्यांनी पडूं दिलें नाही. अत्र्यांच्या नाटकां-तील पुष्कळ पदांत मधुर काव्य नसलें, कोल्हटकरांच्या कांही पदांप्रमाणें मनोहर कल्पकता नसली तरी तीं सुबोध आणि प्रसंगाच्या गतिमानतेला सामान्यतः साथ देणारीं आहेत. त्या पदांचा अर्थ सहज कळतो. तीं प्रसाद-पूर्ण असल्यामुळे त्या पदांच्या योजनेमागे नाटककाराचा जो हेतु आहे तोहि सफल होतो, असें म्हणावयास हरकत नाही. पण कांही ठिकाणीं त्यांचें मोहक काव्यात्म गद्य त्यांच्या कांही पदांपेक्षाहि अधिक सुंदर आणि कल्पक वाटतें.

पण अनिष्ट पायंडा कायमच – परिणाम :

अत्र्यांच्या नाटकांतील पदेंहि नाट्यप्रबंध तयार झाल्यावर नटांच्या मागणीप्रमाणे तीं नाटकांत मागाहून घालण्यांत आलीं आहेत. नाटककार आपलें नाटक लिहीत असतांना ज्या भावनेंत तो मग्न असतो त्या भावनेच्या रंगांत तो असतां जर पद तयार झालें तर तें रसानुकूल तर होतेंच पण तें त्या नाट्यप्रबंधाशी एकजीव होऊन त्या प्रसंगांत चपखल बसत असतें. मागाहून लिहिलेल्या पदांत तितकी चपखलता जमत नाही. मागाहून लिहिलेल्या पदांत अनेकदां आधीच्या भाषणांत जें गद्यांत आलें त्याचीच पुनरुक्ति पद्यांत होतें. आणि असें पद नाटकांतील गतिमानता आणि रसवत्ता अडवून धरतें. ‘ घराबाहेर ’ नाटकांतील पहिल्या अंकांतील निर्मलेचें ‘ एकलाच हा बाळ लाडका। कौस्तुभ मणि संसारीं ! ’ हें पद घेऊं. या पदांत निर्मलेच्या गद्य भाषणांतील ‘ माझ्या पंचप्राणाच्या माळेंतील हा कौस्तुभ मणि माझ्यापासून बळजबरीने काढून घेऊन मला भणंग भिकारी करूं नका’ हीच कल्पना अधिक विस्तारित केलेली आहे. या ठिकाणीं हें पद घातल्यामुळे ‘ भावनेची तीव्रता मंदावते ’ हा आक्षेप अत्र्यांनी मान्य केला असून ‘ पदांच्या मोहाला मी बळी पडलों ’ हेंहि त्यांनी त्या पदाच्या योजनेबाबत मान्य केलें आहे. (‘निर्भीड’ खास ‘घराबाहेर’ अंक) या पूर्वीचें ‘काय समजता दीना ! आम्हां ? ’ या पदाबाबतहि मला तेंच म्हणावेसें वाटतें. या ठिकाणींहि प्रसंगाची तीव्रता आहेच. पदांनीच या प्रसंगांत भावनोत्कर्ष साधता आला असता असेंहि नाही. या पदाला लावलेली चालहि निर्मलेची व्यथित आणि अत्यंत संतप्त मनोवृत्ति व्यक्त करण्यास उपयोगाची नाही. त्यामुळे येथेहि या पदाने ‘ भावनेची तीव्रता मंदावते. ’

पदासंबंधीची अत्र्यांची भूमिका :

पदांच्या बाबतींत अत्र्यांनी विशद केलेली त्यांची भूमिका महत्त्वाची तशीच, नाट्यशास्त्रदृष्ट्या नाटकांत पदांचें प्रयोजन आहे काय ? या प्रश्नासंबंधीहि ती मौलिक असल्यामुळे ‘ नमन प्रियकरा टीकाकारां ’ या त्यांच्या ‘निर्भीड’च्या खास ‘ घराबाहेर ’ अंकांत प्रसिद्ध झालेल्या लेखांतून खालील

उतारा देतों. ते म्हणतात, 'वास्तविक आधुनिक तंत्राप्रमाणे लिहिलेल्या नाटकांत (Play) पदें घालणें ही गोष्ट चूक आहे. Play आणि Opera यांतील फरक मला पूर्ण माहीत आहे. तथापि महाराष्ट्रांतील नाट्यप्रेमी रसिकांच्या मनावर संगीताची केवढी जबरदस्त मोहिनी पडलेली आहे ही गोष्ट ज्याला माहिती आहे त्या नाटककाराला, लोकप्रियतेसाठी म्हणूनच म्हणा हवें तर, आपल्या नाटकांतून पदांना हद्दपार करून सध्या तरी चालणार नाही. पदांची संख्या हळूहळू कमी करणें, त्यांचें गायन फार वेळ न लांबविता फक्त भावनापरिपोषापुरतेंच होईल अशी काळजी घेणें, शक्य तर पात्र रंगभूमीवर एकटें असेल तेव्हाच त्याच्या तोंडीं पदें घालणें इत्यादि गोष्टी अमलांत आणल्या तर पदांमुळे होणाऱ्या कृत्रिमतेच्या वातावरणाची जाणीव हल्लीपेक्षा पुष्कळच कमी करता येणें शक्य आहे. पहिल्या अंकांत शौनक पद्मनाभाच्या मैत्रीस अनुलक्षून जें पद म्हणतो तें आबासाहेब त्याला शेवटपर्यंत म्हणूं तरी कसें देतात ही शंका बरोबरच आहे. तथापि नाटकांत पात्रें पदें म्हणूं शकतात हा संकेत एकदा गृहीत धरला म्हणजे या शंकेचें निराकरण होऊं शकतें. नाटकाला येतांना प्रेक्षक अनेक गोष्टींच्या सवलती नाट्यप्रयोगासाठी नटांना देत असतो यांत शंकाच नाही. पण त्या सवलतीचा फायदा घेतांना शक्यतोंवर कमींत कमी अशा सवलती आपण घ्याव्यात– निदान त्या सवलती घेण्याची आवश्यकता पडूं नये म्हणून त्याहिपेक्षा अधिक कृत्रिम पद्धतीने नाटकांत संगीत आणूं नये, याकडेहि नाटककाराने लक्ष दिलें पाहिजे. 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांत अत्याधुनिक हेतु नजरेसमोर ठेवून अत्र्यांनी त्या नाटकांतील पदांची योजना केली आहे, असें दिसतें. भावनांची तीव्रता मंदावणारें संगीत नाटकांत जसें नको तसेंच नाटकांतील भावनोत्कर्ष साधण्यासाठी नाट्याला आवश्यक असेल तरच पदाची योजना करावी हा नियमहि कटाक्षाने पाळावयास हवा.

अत्र्यांच्या नाटकांतील कांही रसाकर्षक व अधिक कृत्रिम प्रकार :

उल्काचें 'ही गुलामगिरिची तोड्डनि बेडी' हें पद क्षणभर नाट्य परिपोषाला आवश्यक आहे असें समजूं. पण घरचा मालक, ज्याची संमति मिळ-

विण्यासाठी डॉक्टर आणि प्रकाश आले असतात, नको म्हणत असतां डॉक्टर खुशाल प्रकाशला दिवाकराच्या घरीं गाणें म्हणण्याचा आग्रह करतील आणि त्यानंतरहि दिवाकर, ' छे, छे, मला गाणं मुळीच आवडत नाही ' असें स्पष्टपणे सांगत असतां कोडगेपणाने प्रकाश हसून ' माझं खास आवडेल ! ऐका तर तुम्ही ! ' असें म्हणून एक गाणें ठोकूनच देईल, असें मला वाटत नाही. कारण काय तर आधुनिक दृष्टीला नाटकांत गाणें कृत्रिम वाटावयास नको. मला वाटतें, ही कृत्रिमता रंगभूमीवर आता सर्वांस मान्य झालेल्या कृत्रिमतेपेक्षा निःसंशय अधिक कृत्रिम आहे. 'मावळला तम सगळा, प्रभु हा' हें पद प्रसंगाला साजेसें आहे. पण बाकीचीं या नाटकांतील पदें तशीं स्वाभाविकतेने आलेलीं नाहीत. तीं अधिक कृत्रिम झालीं आहेत.

पदांची संख्या संयमित— कांही अत्यंत काव्यपूर्ण पदें :

अत्र्यांनी आपल्या नाटकांतील पदांची संख्या कमी केली आहे. तें नाट्याला पोषकच झालें आहे. पण आश्चर्याची गोष्ट ही की, 'साष्टांग नमस्कार' नाटकाचा प्रयोग पाहिल्यावर 'नाटकांत अधिक गाणीं असतीं तर बरें झालें असतें' असें तात्यासाहेब केळकरांनी म्हटलें होतें, असें तात्यासाहेबांच्या भाषणाचा वृत्तपत्रांत त्या वेळीं जो रिपोर्ट आला होता त्यावरून दिसतें. ' घराबाहेर ' नाटकांतील सौदागराचीं पदें, त्यांतील श्रुतिमधुर चाली आणि गायनाच्या मोहकतेमुळे त्या काळीं चांगल्या गवयांनाहि गौरवास्पद वाटलीं. सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांतील पदें त्यांच्या नाटकांचा महनीय विशेष वाटेल इतक्या मोठ्या तोलाचीं नसलीं– तीं पदें नजरेंत भरलीं नसलीं– तरी त्यांनी आपलें नियोजित कार्य पार पाडलें आहे. कांही पदें काव्यदृष्ट्याहि उत्तम आहेत. पण त्यांची संख्या फार मोठी नाही. कांही पदांचा येथे निर्देश करतों : ' जनार्दन घेत हा अवतारा ! ' ' सुख मिळत पुरुषास, ' 'आश्रय दे सरिता ' (घराबाहेर); ' ललना देवता जगाची ' (जग काय म्हणेल ?); ' जगाचे बंध कोणाला ', ' पंकिं उमलत जरी कमल तें ' (उद्यांचा संसार); ' ज्ञान सकल विनय हीन ', ' आनंदमय दिव्य । संसार मधुकाव्य ' (साष्टांग नमस्कार); ' चकोरा मीच तुझी चंद्रिका ' (लग्नाची बेडी). आणखीहि

कांही पदांचा निर्देश करता येईल. पण आपल्या विवेचनाच्या दृष्टीने इतकीं उदाहरणें देखील पुरेशीं होतील असें वाटतें.

× × ×

(३) अत्र्यांचा विनोद

रंगभूमीवरील चालू नाणें :

आता अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोदाचा विचार करावयाचा आहे. विनोद म्हणजे अत्र्यांचा बहिश्चर प्राण. अत्रे म्हणजे विनोद. गेलें पावशतक अत्र्यांनी साऱ्या महाराष्ट्राला खदखदा हसविलें आहे. त्याचा बराच मोठा वांटा त्यांच्या नाटकांकडे येतो. एकेकाळीं विनोदाकडे पाहण्याची अभिजनांची दृष्टि अत्यंत उपेक्षेची होती. आज ती परिस्थिति पूर्णतः बदलली आहे. वाङ्मयांत विनोदाला उच्च स्थान आहे, हें आता विचारवंतांनी गांभीर्याने विचार करून मान्य केलें आहे. सामान्य वाचक प्रेक्षकांना तर विनोदाने वेडें करून सोडलें आहे. 'विनोद नाही तर नाटक कसलें?' अशी सामान्यांची दृढ समजूत आहे. त्यामुळे रंगभूमीवर विनोदी नाटकांना चांगलाच भाव आहे. नाटकांतील आजचें चालू नाणें म्हणजे विनोद. ही परिस्थिति आता एक प्रकारें अतिरेकाला पोहोंचली आहे आणि या अभिरुचीला आता व्यसनाचें स्वरूप येऊं पाहत आहे. कोणत्याहि गोष्टीचा अतिरेक हा केव्हाहि वाईटच असतो. पण ही परिस्थिति सतत अशीच कायम राहील असें थोडेंच आहे. कोणत्याहि गोष्टीच्या अतिरेकानंतर त्याची प्रतिक्रिया उलट दिशेने होऊं लागते. अशा वेळीं उच्च प्रकारच्या नाट्याचा विकास होण्याला आवश्यक अशी परिस्थिति निर्माण होणारच नाही असें समजण्याचें कारण नाही. जीवनाकडे गांभीर्याने पाहणा-रालाहि जीवनांत विनोदाला—निदान ज्या मनोवृत्तींतून विनोदाची निर्मिति होते अशा मनोवृत्तीलाहि, महत्त्वाचें स्थान आहे, नानाविध दुःखांनी खच्चून भरलेलें मानवी जीवन सुसह्य करण्यासाठी विनोदाची, विनोदी वृत्तीची आवश्यकता आहे, या गोष्टी आता मान्य झाल्या आहेत.

अत्र्यांचा विनोद हें बहुजन समाजाच्या गर्दीचें मोठें आकर्षण आहे. पण अत्र्यांचा विनोद हें त्यांच्या नाटकाचें जसें सामर्थ्य आहे तसेंच त्यांच्या नाट्याला कधी कधी तें मारकहि झालें आहे, आणि त्यामुळे अनेकांचा अकारण रोष अत्र्यांवर झाला आहे.

उच्च प्रकारच्या विनोदाची कसोटी :

अत्र्यांच्या विनोदाचा विचार करण्यापूर्वी उच्च प्रकारचा विनोद कसा असतो यासंबंधी कांही मान्यवर विनोदशास्त्रकारांचीं मतें काय आहेत हें पाहूं. Stephen Lea Cock आपल्या 'Humour, its theory and technique' या ग्रंथांत म्हणतो, 'उच्च प्रकारचा विनोद जीवनावरील एक प्रकारचें भाष्यच असतो (Humour, at its highest is a part of the interpretation of life). उच्च प्रकारच्या विनोदासंबंधी तो पुढे म्हणतो, "सर्वोच्च प्रकारच्या विनोदाने व्यक्त होणारा जीवनाचा उच्चाशय आणि त्याची संपूर्ण व्यापकता शाब्दिक असंबद्धतेवर किंवा जीवनांत नजरेस येणाऱ्या किंवा कानाने ऐकावयास येणाऱ्या विसंगतीवर किंवा वैधर्म्यावर अवलंबून राहत नाही. प्रत्यक्ष जीवनांत वसणाऱ्या आणि अनुभवास येणाऱ्या विसंगतीवर व वैधर्म्यावर तो आधारला असतो. दैनंदिन जीवनांत अनुभवास येणाऱ्या अनेक अडचणी, लहानसहान दुःखें, यांच्यांत आणि जीवनांत अनुभवास येणाऱ्या अनाकलनीय अशा उद्यांच्या भविष्यांत आढळून येणाऱ्या विसंगतीवर व वैधर्म्यावर त्यांची उभारणी असते. अशा वेळीं हास्य आणि अश्रु एकजीव होतात. आणि त्यांतून निर्माण होणारा विनोद आत्मलक्षी आणि जीवनावरील भाष्य ठरतो."

उच्च प्रकारच्या विनोदाचा रसिकावरील परिणाम :

'अशा प्रकारच्या उच्च प्रकारच्या विनोदामुळे खदखदणारें हास्य निर्माण होत नाही. आपल्या अंतरांतील विनोदी वृत्तीहि अवखळपणे उचंबळून येत नाही. अशा प्रकारच्या विनोदाला कोटिबाजपणाची यत्किंचितहि आवश्यकता नाही. जीवनांत आढळणाऱ्या कांही गोष्टी अशा आहेत की, त्या पाहून आपल्या चेहेऱ्यावर स्मिताच्या रेषा उमटतात. पण त्या स्मितावर मानवाचें

दुर्भाग्य पाहून वाटणाऱ्या अनुकंपेची दाट छाया असते. पण गोष्टी होऊन गेल्या; आता तें सर्व विचारापलीकडे गेलें आहे या जाणिवेने त्या दुःखाची आच नष्ट होते. ' उच्च प्रकारचा विनोद असा असतो असें Slephen Lea Cock चें म्हणणें आहे. त्यांतून जीवनाकडे पाहण्याचा एक दृष्टिकोण व्यक्त होतो. तो मानवाला आत्मलक्षी बनवतो. जीवनांत माणसाला येणाऱ्या अडचणी, दुःखें, वैगुण्यें, नष्ट झालेल्या भ्रामक कल्पना आणि जीवनाचा अंतिम अपरिहार्य शेवट यांतील विसंगति दर्शवितो.

मॅक्स-ईस्टमनचें मत :

Max East Man या मान्यवर विनोदशास्त्रज्ञानेहि आपल्या "Enjoyment of Laughter' या ग्रंथांत उत्तम आणि उच्च प्रकारचा विनोद कसा असतो हें सांगितलें आहे. तो म्हणतो, ' सर्वोच्च विनोदाच्या द्वारें सखोल सत्याचें दर्शन घडतें. ' विनोद त्या विनोदवचनांत भरलेला नसतो तर त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या सत्यांत तो असतो. आयुष्यांतील अप्रिय दुःखाचें हसून विस्मरण करणें हाच त्याच्या मताप्रमाणे हास्याचा आणि विनोदाचा खरा उद्देश आहे. खिस्ती धर्माने खिस्ती लोकांसाठी आपल्या धर्मग्रंथांत जशा दहा आज्ञा दिल्या आहेत त्याचप्रमाणे Max East Man यानेहि उत्तम विनोदाच्या बाबतींत, त्या दहा धर्माज्ञांप्रमाणे, दहा आवश्यक लक्षणें सांगितलीं आहेत. तीं अशीं. (1) Be interesting; (2) Be unimpassioned; (3) Be effortless; (4) Remember the difference between cracking a practical joke and conveying ludicrous impressions; (5) Be plausible; (6) Be sudden; (7) Be neat; (8) Be right with your timing; (9) Give good measure of serious satisfaction आणि (10) Redeem all serious disappointments.

निकॉल्सचा अभिप्राय :

Allardyec Nicols याने Wit आणि Humour कोटी किंवा सुभाषित आणि विनोद, या दोन विनोद प्रकारांतील भेद विषद केला आहे,

तो महत्त्वाचा आहे. विनोदी (Humorous) प्रवृत्तीचीं वैशिष्ट्यें सांगतांना तो म्हणतो, ‘ संयम, आत्मपरीक्षण, अनुकंपा आणि सदयता किंवा सहृदयता हीं विनोदी (Humorous) प्रवृत्तीचीं स्पष्ट व तिचा वेगळेपणा दाखविणारीं वैशिष्ट्यें आहेत.” तो म्हणतो, “ Ludicrous चा आविष्कार निर्दय आणि ओबडधोबड असूं शकतो. कोटी (wit) बोंचक आणि सहानुभूति-शून्य असूं शकते (cynical). परंतु Humour सदैव नाजूक, गोड, रसपूर्ण व अभिजात असतो. Humour अनेकदा जीवनांतील एखाद्या विशिष्ट प्रकारच्या दुःखित मनोवृत्तीशी निगडित असतो ; ती दुःखित मनोवृत्ति अत्यंत उत्कट असते असें नाही. परंतु मनुष्यजीवनाचा आणि त्यांत जगणाऱ्या मानवाच्या वागणुकीच्या प्रकारांचा सतत विचार करून माणसाचें चित्त भारावतें, अशा प्रकारची ती मनोवृत्ति असतें. ’

केळकरांनी निवेदलेलें हास्य विनोदाचें स्वरूप :

Wit आणि Humour यांना तात्यासाहेब केळकरांनी कोटी आणि विनोद म्हटलें आहे. त्यांनी आपल्या ‘ हास्य-विनोद मीमांसा ’ या ग्रंथांत या दोन्ही प्रकारांचीं वैशिष्ट्यें सांगितलीं आहेत. ते म्हणतात, “ कोटीची व्याख्या करणें कठीण. पण तिचें वर्णन मात्र खालीलप्रमाणे करता येईल. ‘ कोटीमध्ये अर्थचमत्कृति असते. ती केवळ आत्मगुणानेच हास्योत्पादक होते. शब्दांचा विस्तार किंवा फापटपसारा तिला शोभत नाही. कोटीचा संबंध बहुधा बुद्धि व कल्पनाशक्ति यांशीं असतो मनोभावाशी नसतो म्हटलें तरी चालेल. तिच्यांतून फक्त बुद्धितेज चमकतें, भावना जागृत होत नाही. रस उत्पन्न झाला तर तो हास्यरस असतो. विजेप्रमाणे चापल्य हा कोटीचा विशेष धर्म आहे. ती ऐकून श्रोता क्षणभर सर्द व चकित होऊन जातो. तिच्यांतील अर्थ-चमत्कृतीने तो मोहून जातो. तिच्या चापल्यापुढे त्याचे तर्कवाद लटपटतात, लुळे पडतात. ” (२८८)

ते पुढे म्हणतात, “ प्रथमच हें सांगितलें पाहिजे की, हसविण्याच्या दृष्टीने कोटी व विनोद हीं भावंडेंच काय पण जुळी भावंडेंहि शोभतील. पण जुळ्या भावंडांत देखील स्वभाव वेगवेगळे असतात. तीच गोष्ट कोटी व विनोद

यांची आहे. मुख्य फरक अशाने पडतो की, कोटीचा संबंध बुद्धीशी अधिक तर विनोदाचा संबंध स्वभावाशी किंवा भावनांशीहि अधिक येतो. ' अधिक ' हा शब्द येथे महत्त्वाचा आहे. कारण विनोद करण्यासमजण्यालाहि अगदीच बुद्धि नसून चालणार नाही. कोटी व विनोद यांना ज्याला मार्मिकपणा म्हणतात त्याची आवश्यकता सारखीच असते. तथापि एकांतील मार्मिकपणा जर बुद्धीवर अधिक अवलंबून असेल तर दुसऱ्यांतील मार्मिकपणा भावना बलावर अधिक अवलंबून असेल. विनोदाला शब्द-पाल्हाळ खपतो, प्रसंगीं उपकारकहि होतो. ''

'' ' विनोद ' या शब्दाचा अर्थ 'घालवून देणारा', 'हाकून देणारा' असा संस्कृत कोशांत आढळतो. अर्थात् काळजी, खेद, हीं घालवून देऊन शक्य तितकी आनंदमय भावनेची जागृति करणें हा त्याचा धर्म होय ; आणि हास्य हें त्याचें बाह्य स्वरूप होय. हीच गोष्ट कोटी देखील करूं शकते, नाही असें नाही. पण केवळ एका शिंकेने पडसें नाहीसें होत नाही; तें हळूहळू निचरून जावें लागतें. त्याप्रमाणे एखादी उत्तम कोटी ऐकून हसण्याची शिंक सडकून येईल व ती तितक्यापुरती काळजी किंवा खेदहि झाडून टाकून मनाची अप्रसन्नता तितक्या प्रमाणांत कमी करील. परंतु चिंता, काळजी, खेद हीं घालवून देण्याचें काम एका धक्क्याने कसें होणार ? तीं नाहीशी होण्याला सहजच कांही काळ लागतो आणि कोटीबाज मनुष्याचें बुद्धिबळ पुष्कळ असलें तरी इतका वेळपर्यंत टिकेल अशी कोट्यांची सरबत्ती त्याला एक-सारखी चालू ठेवता येणें शक्य नाहीं. ''

पण विनोद मात्र वर सांगितल्याप्रमाणे विस्तारशील, प्रसरणशील असल्यामुळे तो सर्व परिस्थितीच्या परिस्थितीच हास्यरसाला अनुकूल अशी करून टिकवूंहि शकतो....विनोद मनुष्याच्या स्वभावांत इष्ट सुधारणा घडवून आणण्याचें कार्यहि करूं शकेल; निव्वळ कोटिबाजपणा तें कार्य करूं शकत नाही, असेंहि त्यांचें म्हणणें आहे.

श्री. मा. का. देशपांडे यांनीहि विनोदाची व्याख्या केली ती अशी ; ' विनोद म्हणजे जीवनांतील विसंगतीचें सहृदय, कलात्मक व स्मितोत्पादक

चित्रण.' येथवर आपण उच्च विनोदाचीं लक्षणें, कोटी व विनोद यांतील भेद निरनिराळ्या विनोदशास्त्रज्ञांच्या मतांचा थोडक्यांत निर्देश करून पाहिला.

पौर्वात्य किंवा पाश्चात्य प्राचीन वाङ्मयांत विनोद अजीबात नव्हता असें कोणीच म्हणत नाही. संस्कृत नाट्यवाङ्मयांतील विदूषक हा फार प्राचीन पुरुष आहे. परंतु अत्र्यांनी ज्यांना गुरुवत् मानलें ते मात्र आधुनिक आहेत. त्यांच्याहि स्फूर्तीचें उगमस्थान पाश्चात्य विनोदी वाङ्मयच आहे. कोल्हटकर, गडकरी किंवा अत्रे यांनीहि आपल्या विनोदाची स्फूर्ति संस्कृत विदूषकांपासून खास घेतली नाही. पाश्चात्य देशांत, विशेषतः इंग्लंड-अमेरिकेंत, विनोदी वाङ्मयाला जो दर्जा आणि मान प्राप्त झाला आणि विनोदी वाङ्मयाची गणना अभिजात वाङ्मयांत व्हावयास सुरवात झाली ती एकोणविसाव्या शतकांतच; आणि त्याच काळांत विनोदी वाङ्मयाचा विकास इंग्लंडमध्ये झाला असें Slephen Lea Cock सांगतो. आपल्याकडेहि विनोदी वाङ्मयाला अभिजात स्वरूप तात्यासाहेब कोल्हटकरांनी दिलें.

अत्र्यांच्या विनोदाची भूमिका :

आता अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोदाकडे येण्यापूर्वी अत्र्यांची स्वतःची आपल्या विनोदाबाबत काय भूमिका आहे हें पाहणें जरूर आहे. त्याबाबत त्यांनी मुग्धता धारण केली असती तर गोष्ट वेगळी. त्यांनी स्वतः आपल्या विनोदाबाबत जें लिहिलें आहे, सांगितलें आहे त्याच्याकडे दुर्लक्ष करणें केव्हाहि बरोबर होणार नाही. 'मी कसा झालों?' या ग्रंथांतील 'मी विनोदी लेखक कसा झालों?' या प्रकरणांत त्यांनी आपल्या विनोदी लेखनाची भूमिका आणि पार्श्वभूमि सविस्तर सांगितली आहे. ते म्हणतात, 'जन्मतः कोणीच विनोदी नसतो. बुद्धीच्या प्रगल्भावस्थेमधूनच विनोद निर्माण होतो; आणि विनोद सुचवावयाला संसाराचा बरावाईट अनुभव यावा लागतो. जीवनांतल्या जंजाळाकडे खेळकर वृत्तीने पाहणें त्याचेंच नांव विनोद. ही खेळकर वृत्ति किंवा खेळकरपणा म्हणजे कांही 'खेळाची प्रवृत्ति' नाही.' विनोदी लेखक खेळकर वृत्तीने जगांतील वैधर्म्य हुडकून काढत असतो. वाङ्मयामधल्या विनोदाशी त्यांचा पहिला परिचय 'तोतयाचें बंड' या नाटकामुळे झाला. त्यानंतर त्यांना कै. शिवरामपंत परांजपे, तात्यासाहेब केळकर,

दादासाहेब खापर्डे, अच्युतराव कोल्हटकर आणि भाऊशास्त्री लेले या महाराष्ट्रांतील गाजलेल्या विनोदी वक्त्यांचीं भाषणें ऐकावयास मिळालीं. पुढे गडकऱ्यांशी त्यांचा प्रत्यक्ष परिचय झाला. कोल्हटकरांचे ‘ सुदाम्याचे पोहे ’ ‘ मीं पहिल्याने गडकऱ्यांच्या माडीवरच खाल्ले ’ असें अत्रे सांगतात. ते ‘ सुदाम्याचे पोहे ’ गडकऱ्यांनी त्यांना भरविल्यावर त्यांच्या जीवनामध्ये कांही तरी निराळेंच चैतन्य आणि सामर्थ्य निर्माण होत आहे याची त्यांना जाणीव होऊं लागली. त्या ग्रंथामध्ये त्यांना उदात्त आणि विशुद्ध विनोदाचें दर्शन झालें. आणि त्यांच्या विनोदाच्या अपेक्षांचें क्षितिज विस्तीर्ण झालें.

अत्रे म्हणतात, “ कोल्हटकर आणि गडकरी यांच्याप्रमाणे मार्क ट्वेन आणि मोलिअर ह्यांनाहि मी माझ्या विनोदी लेखनाचे गुरूच समजतों. विनोदी लेखनाला आवश्यक असणारी मनाची वृत्ति या विनोदपंडितांनी माझ्या लेखनांत (आणि जीवनांतहि) निर्माण केली आणि माझ्या मूळच्या खेळकर आणि खोडकर स्वभावांत विनोदी वाङ्मयाची आवड उत्पन्न केली. ज्याला विनोदी लेखन करावयाचें आहे त्याला ही विनोदी वृत्ति आपल्या जीवनांत उत्पन्न करावयास हवी. नुसतें विनोदी लेखन करून कांही कोणी विनोदी लेखक होऊं शकत नाही. जो खेळकर आणि आनंदी वृत्तीने जगाकडे आणि जीवनाकडे पाहतो, त्याच्या मनाचा साहजिकच कल विनोदी लेखनाकडे जातो...जो जीवनाकडे खेळकर दृष्टीने बघूं शकतो तोच जीवनामधलीं सर्व दुःखें हंसऱ्या चेहऱ्याने पचवूं शकतो. गंभीर दृष्टीने जगाकडे बघणाऱ्या किंवा जीवनाचा विचार करणाऱ्या माणसाचीं दुःखें शतपटीने वाढतात...जगांतील दुःखें पचविण्याचा हास्य आणि विनोद हा एकच राजमार्ग आहे. खरोखरच हास्य-विनोद हा सर्वांत मोठा मानवधर्म आहे असेंच मी म्हणतों. ” ...“ जगांतील दुःखाकडे आणि अडचणीकडे खेळकर दृष्टीने पाहणें याचें नांव विनोद. ही व्याख्या लक्षांत घेतली म्हणजे सर्व विनोदाची उभारणी ही आपल्या आयुष्यांतल्या दुःखावर आणि आपत्तीवर झालेली आहे हें सांगण्याची आवश्यकता नाही...आयुष्यांतील अप्रिय दुःखाचें हसून विस्मरण करणें हाच हास्याचा आणि विनोदाचा खरा उद्देश आहे. विनोदाची खरी हीच भूमिका आहे. ”

अत्रे स्वतःच सांगतात की, त्यांच्या लेखनांत विनोद आहे हें त्यांना आरंभी ठाऊक नव्हतें. विनोद त्यांना साधणें अशक्य आहे असेंच त्यांना प्रामाणिकपणे वाटत होतें. ते मूळचे अत्यंत भावनाप्रधान कवि. गडकऱ्यांच्या अभिजात परंपरेचा त्यांना अभिमान होता. हा त्यांचा अभिमान दुखावला गेला. 'रविकिरण मंडळा'ने गडकऱ्यांचें काव्य बुद्धिप्रधान असल्याने कनिष्ठ आहे असें सांगण्यास सुरवात केली. त्यामुळे अत्र्यांचें मन दुखावलें आणि त्या दुखावलेल्या भावनेंतून रविकिरण मंडळाच्या भावनाधिष्ठित काव्या-मधल्या हास्यास्पद दोषांची आणि छांदिष्टपणाची हजेरी घेण्यासाठी अत्र्यांचीं 'झेंडूचीं फुलें' अवतरलीं. अत्र्यांनी स्वतः विशद केलेली त्यांच्या विनोदाची भूमिका आपण पाहिली. आता त्या अनुरोधाने आपण त्यांच्या नाटकांतील विनोदाचा विचार करूं.

प्रेक्षकांना नाटकाकडे खेचून आणण्याचें साधन :

अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोदाचा विचार करतांना कांही गोष्टी आपण लक्षांत घेतल्या पाहिजेत. अत्र्यांच्या एकूण अकरा नाटकांपैकी आठ सुखा-त्मिका व प्रहसनें आहेत. या गोष्टींवरून तीं नाटकें खेळकर विनोदी आहेत, हें उघड आहे. अत्र्यांनी मराठी रंगभूमीवर पदार्पण केलें त्या वेळीं नाटकाचा प्रेक्षक सिनेमाकडे वळला होता. नाटकाचा धंदा जवळजवळ मोडकळीस आला होता. या परिस्थितीमुळे ज्या योगाने मराठी प्रेक्षक पुन्हा परत नाटकाकडे आणता येईल, डबघाईला आलेला नाट्यव्यवसाय सावरता येईल, असें कांही तरी करण्याची अत्यंत आवश्यकता होती. योगायोगाने याच वेळीं नोएल कॉवर्डच्या खेळकर नाटकाने अत्रे आकर्षित झालेच होते. तेव्हा अत्र्यांचें त्या वेळचें खेळकर नाटकासंबंधीचें आकर्षण आणि मराठी रंगभूमीवरील त्या वेळची परिस्थिति या दोन्ही कारणांनी लोकांना आवड-तील अशीं विनोदी नाटकें लिहिणें हाच रंगभूमीला सावरण्याचा, निदान तात्कालिक आणि तांतडीचा, उपाय होता. 'झेंडूचीं फुलें' या विडंबन काव्याने अत्र्यांच्या मनांत आपल्या विनोदी लेखनासंबंधीचा आत्मविश्वासहि निर्माण केला होता. या सर्वांचा परिणाम होऊन अत्र्यांनी 'साष्टांग नमस्कार' या विनोदी नाटकापासूनच आपल्या विनोदी लेखनाला सुरवात केली आणि

रामबाणासारखें त्यांचें तें औषध, रुग्णावस्थेंत असलेल्या मराठी रंगभूमीला लागू पडलें. अत्र्यांच्या एकूण एक नाटकांना मराठी प्रेक्षकांनी निरपवादपणे यशमाला घातली. मराठी रंगभूमीकडे पाठ फिरवून सिनेमाकडे वळलेला प्रेक्षक आपल्या नाटकांच्या आकर्षणाने अत्र्यांनी पुन्हा, मराठी रंगभूमीकडे खेचून आणला. हा सारा सत्य इतिहास आहे. या त्यांच्या यशाचें फार मोठें श्रेय त्यांच्या विनोदाला आहे, हें अमान्य करून चालणार नाही. परंतु केवळ विनोदानेच अत्रे मराठी रंगभूमीवर यशस्वी झाले हें म्हणणेंहि बरोबर नाही.

कोल्हटकर, गडकरी व अत्रे यांचा विनोद :

मराठी वाङ्मयांत उच्च विनोदाचें दालन श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी उघडलें. त्यांच्या नाटकांतहि भरपूर विनोद आहे. तरीहि त्यांचीं नाटकें आपल्या विनोदाच्या बळावर प्रेक्षकांना आकर्षित करूं शकलीं नाहींत. गडकऱ्यांच्या नाटकांत विनोदाची लयलूट होती आणि त्यांच्या नाटकांतील विनोद हेंहि त्या नाटकासंबंधी वाटणाऱ्या आकर्षणाचें एक महत्त्वाचें कारण होतें, यांतहि शंका नाही. परंतु गडकऱ्यांच्या नाटकांचें खरें आकर्षण त्या नाटकांत आढळून येणारा नाट्यपूर्ण व भावना उचंबळून सोडणारा वाङ्मयीन विलास हें होतें. गडकऱ्यांचा सर्वच वाङ्मयविलास किंवा अतिशयोक्त शाब्दिक विनोद सामान्य प्रेक्षकांना कळत होता असें नव्हें. परंतु एखाद्या विद्युल्लतेच्या आकस्मिक प्रकाशझोताने जसे नेत्र दिपतात तसेंच गडकऱ्यांच्या वाङ्मयगुणांनी वाचकांचे अगर प्रेक्षकांचे नेत्र दिपत असत. अत्र्यांच्या नाटकांबाबत तसें म्हणता येण्यासारखें नाही. दुर्बोध असें अत्र्यांच्या नाटकांत कांहीच नाही. किंबहुना सुबोधता हा अत्र्यांच्या सर्वच वाङ्मयाचा विशेष आहे. अत्र्यांचा विनोद सामान्य संस्कार असलेल्या प्रेक्षकांना सहज समजणारा आहे. तें आतां अनुभवानेहि सिद्ध झालेलें आहे. तो विनोद केवळ काल्पनिक नसून त्याला खऱ्या जीवनाचा आधार आहे. तो वास्तव आहे.

अत्र्यांच्या विनोदाचीं वैशिष्ट्यें :

अत्र्यांचा जीवनाचा अनुभव विविध, विपुल आणि विस्तृत आहे. अलीकडच्या काळांतील त्यांचें जीवन राहोच परंतु ते नाटककार होण्या-

पूर्वीहि त्यांनी जगांतील आत्यंतिक सुखें आणि आत्यंतिक दुःखें अनुभवलीं आहेत. या त्यांच्या व्यापक अनुभवाच्या जोडीला मार्मिक, वेंचक, चोखंदळ अवलोकनशक्तीचीहि जोड त्यांना लाभलेली आहे. त्यांच्या ठायीं बेफाट जिज्ञासा आहे आणि दांडगी साहसाची प्रवृत्ति आहे. नजर तीक्ष्ण आहे. त्यामुळे जीवनांतील विकृति, वैचित्र्य, विरोध, अतिशयोक्ति, विसंगति, ढोंग, इरसालपणा त्यांची नजर चटकन टिपून घेते. आणि प्रतिभा सदैव हात जोडून त्यांच्यापुढे उभी असल्यामुळे त्यांचा आविष्कार आणि प्रत्यय त्यांच्या वाङ्मयांत पदोपदीं घडतो. त्यांचें जीवनाचें हें अवलोकन सखोलच असतें असें मात्र नव्हें. जगाकडे खेळकरपणे पाहण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे त्यांच्या वेंचक नजरेने जीवनांतल्या वरवरच्याहि गोष्टी टिपून घेतलेल्या दिसतात आणि विनोदाच्या निर्मितीसाठी त्यांनी त्यांचा चातुर्याने उपयोग करून घेतलेलाहि आढळतो. सारांश, अत्र्यांचा विनोद वास्तवावर-आधारित असतो. त्यांचीं व्यक्तिचित्रें पाहून त्या व्यक्ति व त्यांचें जीवन आपल्या ओळखीचेंच आहे असें आपल्याला निश्चितच वाटतें. विनोदाचा आविष्कार करतांना कल्पकतेने वास्तवावर थोडेफार अतिशयोक्त रंग भरलेले असतात ती गोष्ट वेगळी. यामुळेच अत्र्यांच्या विनोदाला परिणामकारकता आली व जणू कांही आपल्या जीवनाच्याच अनुभूतीचा आनंद घेत आहोंत असें प्रेक्षकांना वाटत असल्यामुळे त्यांना तो आवडलाहि.

प्रेक्षकांची आवड उच्च विनोदाची कसोटी नव्हें :

प्रेक्षकांना जी गोष्ट आवडेल तिचें मूल्य फार मोठेंच असलें पाहिजे असें समजणें मात्र धोक्याचें आहे. प्रेक्षकांना एखादी गोष्ट आवडली म्हणजे सामान्यतः आपल्याला एवढेंच म्हणता येईल की, ती गोष्ट अगदी नीरस, बेचव आणि कंटाळवाणी खास नाही. त्या गोष्टीच्या ठिकाणीं प्रेक्षकांचें चित्त वेधून घेणारें प्रत्ययकारित्व आहे, हें आपल्याला मान्य करावेंच लागतें. त्याचें मूल्य काय हा अगदी वेगळा प्रश्न आहे. आणि तो प्रश्न त्या प्रत्ययकारकत्वातून व्यक्त होणारा जीवनाशय उच्च प्रकारचा आहे किंवा खालच्या पातळीवरचा आहे या उत्तरावर अवलंबून आहे.

विनोदाच्या रसग्रहणासाठी लागणारी मनोवृत्ति :

आता अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोद प्रेक्षकांना आवडला असला तरी खरोखर त्याचें मूल्य काय हें आपण पाहिलें पाहिजे. उच्च प्रकारचा विनोद कशा प्रकारचा असतो याचा थोडा विचार कांही विनोदपंडितांच्या मतांचा निर्देश करून आपण सुरवातीला केला आहेच. जीवनांतील विसंगति पाहून जेथे हास्य आणि अश्रू एक होतात आणि हास्याची किंवा स्मिताची एक लकेर खेदपूर्ण जाणिवेने मनुष्याच्या चेहऱ्यावर उमटते अशा विनोदाला विनोदपंडित उच्च प्रकारचा विनोद समजतात. खूप खदखदा हसायला लावणारा विनोद कोणी उच्च प्रकारचा विनोद समजत नाही. ज्या विनोदामुळे आपल्या मनांतून सहानुभूतीच्या व आत्मीयतेच्या भावना लोप पावतील, असूयाबुद्धि जागृत होईल आणि परिणामीं एकंदर वातावरण विषादकारक निर्माण होईल अशा विनोदाला कोणीहि चांगला विनोद समजत नाही. जीवनांतील दुःखाचा परिहार करणें, निदान त्याचा खेदकारक परिणाम कमी करून खेळकरपणाने जीवनाकडे पाहण्याची उमेद माणसाच्या मनांत निर्माण करणें, हें विनोदाचें अंतिम कार्य आहे. विनोद हा नेहमीच कशाची तरी पारध करत असतो. त्यामुळे कोणालाहि वाईट वाटणार नाही, विनोदाचा शुद्ध आणि सात्विक आनंद सर्वांना घेता येईल, ही खबरदारी विनोदी लेखकाने नेहमी घेतली पाहिजे. म्हणूनच Max East Man म्हणतो की, ‘ विनोद समजण्यासाठी व त्याचें रसग्रहण करण्यासाठी त्याच्याकडे खेळकरपणानेच पाहिलें पाहिजे. ज्या ज्या गोष्टींत आपल्याला विनोदाची प्रचीति घडते, त्या वस्तूच्या पाठीमागे मानवाच्या भवितव्यासंबंधी वाटणाऱ्या विषादाची छाया असलेली आढळून येईल. पण अशा तऱ्हेच्या विषादकारक आणि मनाला दुःख देणाऱ्या गोष्टींतहि अशी एक बाजू आपल्याला आढळून येईल की, आपली मनोवृत्ति जर खेळकर असली, कोणतीहि गोष्ट जिवाला फार लावून घेण्याइतकी हळूवार नसली आणि तिऱ्हाइतांच्या नजरेने किंवा अलिप्ततेने आपण त्या गोष्टीकडे पाहूं शकलों तर त्या गोष्टींत आपल्याला विनोदहि असल्याचें आढळून येईल. ’ पण ही गोष्ट उच्च विनोदाची झाली. पण जो सर्वोच्च विनोद नाही, तो सर्वच विनोद त्याज्य

किंवा कमी प्रकारचा असें आपल्याला म्हणता येणार नाही. जो विनोद सर्वोच नाही अशा विनोदाला असूयेची, द्वेषबुद्धीची, असद्‌भिरुचीची, अनौचित्याची व हीन अभिरुचीची जोड नसेल तर अशा प्रकारच्या विनोदानेहि आपल्याला आनंद होऊं शकतो; आणि अशा प्रकारचा विनोद आपल्याला खदखदा हसायलाहि लावतो.

गर्दीला खदखदून हासविणारा विनोद – तदनुषंगिक धोका :

सामान्य विनोद हें गर्दीला वश करून घेण्याचें प्रभावी अस्त्र आहे. त्याच्या प्रभावामुळे एखाद्या अमली पदार्थाप्रमाणे विनोदाची गर्दीवर एक प्रकारची नशा चढत असते. आणि ती नशा कधी कधी त्या विनोदी लेखकांवरहि चढत असते. माणसाच्या रक्ताला चटावलेल्या एखाद्या व्याघ्राप्रमाणे विनोदाच्या निर्मात्याला गर्दीतून उडणारा प्रचंड हशा आणि नाटकगृह डोक्यावर घेणाऱ्या टाळ्यांची चट लागत असते. अशा गोष्टींना चटावलेल्या विनोदी लेखकांचा संयम फार लवकर सुटतो आणि विनोद अनेक अवगुणांमुळे दूषित होतो. विशुद्धता, सात्विकता, सहृदयता, निर्मळपणा हे जे चांगल्या विनोदाचे गुण ते सारे लोप पावतात आणि वर उल्लेखिलेले सर्व अवगुण विनोदांत येऊं लागतात. हशा व टाळ्यांची नशा हा सहसा न आवरता येणारा मोह आहे. आणि सामान्यतः, विनोदी लेखक अशा मोहाला बळी पडतोच. कांही प्रमाणांत अत्र्यांचेंहि तसेंच झालें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांत विनोद आला आहे तो प्रेक्षकांना आकर्षित करून त्यांना आपल्याकडे ओढून आणण्यासाठी. खो खो हसविणाऱ्या विनोदाच्या द्वारें त्यांना हें साधावयाचें होतें. उच्च विनोदाच्या निर्मितीसाठीच म्हणून त्यांच्या नाटकांत विनोद आला आहे असें म्हणता येणार नाही. अत्र्यांच्या असल्या विनोदाने प्रेक्षकांना ओढून आणून आपलें सामर्थ्य दाखविलें. परंतु त्याचाच दुसरा अनिष्ट परिणाम असा झाला की नाटककार अत्र्यांना हशा आणि टाळ्या यांचा बेसुमार मोह टाळता आला नाही. आणि त्यामुळे विनोद हें एका बाजूने अत्र्यांच्या नाटकाचें लोभनीय वैशिष्ट्य ठरलें तर दुसऱ्या बाजूने त्या अतिरिक्त विनोदापायीं संयमाचा तोल सुटून त्यांनी कांही दोषहि आपल्या नाटकांत आणले. तें आता पुढे पाहूंच.

नाटकांत विनोद कोणत्या प्रकारें येतो ? :

कोणत्याहि नाटकांत विनोदाची निर्मिति मुख्यत्वेंकरून पांच प्रकारांनी होत असते. (१) नाटकांतील पात्रांच्या शारीरिक व्यंगावर तो आधारित असूं शकतो. (२) किंवा त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्यावर आधारित तो असूं शकतो. (३) प्रसंगनिष्ठ असूं शकतो. (४) त्यांच्या वागण्याच्या कांही विशिष्ट पद्धतींवर तो आधारित असूं शकतो किंवा (५) तो शाब्दिकहि असूं शकतो.

पात्रांच्या शारीरिक व्यंगावर आधारित विनोद उच्च नव्हें :

पात्रांच्या शारीरिक व्यंगावर आधारित असलेला विनोद अगदी खालच्या दर्जाचा विनोद समजला जातो. कारण अनेकदा अशा स्वभावचित्रांच्या दर्शनाने त्यांच्याकडे पाहून हास्य निर्माण होण्यापेक्षा आपल्या मनांत त्यांच्या-संबंधी अनुकंपा, दयाच अधिक निर्माण होईल व तो विनोद सहृदय वाटण्यापेक्षा हृदयशून्यतेचा एक नमुना वाटेल. ‘ भावबंधन ’ नाटकांत गडकऱ्यांनी इंदू-बिंदूच्या कुरूपतेवर जो विनोद आधारला आहे तो अशा प्रकारच्या विनोदाचें उदाहरण म्हणता येईल. अशा तऱ्हेचा शारीरिक व्यंगावर आधारित असा विनोद अत्र्यांच्या नाटकांत आढळत नाही. कोणत्याहि व्यक्तिचित्राच्या वागण्याच्या विशिष्ट पद्धतीवर (Manners) आधारित असाहि फारसा विनोद अत्र्यांच्या नाटकांत नाही. आणि अशा विनोदालाहि कोणी उच्च प्रकारचा विनोद समजत नाही. त्यांच्या नाटकांत शाब्दिक विनोद आहे. पण त्या विनोदाचें प्रमाण स्वभावनिष्ठ किंवा प्रसंगानिष्ठ विनोदाच्या मानाने फार कमी आहे. किंबहुना ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकानंतर पुढच्या नाटकांत त्याचें प्रमाण बरेंच कमी आहे. मधूनच कोठे कोठे ‘ हजाम नाहीस तर काय निजाम आहेस ? ’ अशा प्रकारचा शाब्दिक विनोद आढळतो. सुरवातीच्या नाटकांत अनुप्रासाची आवडहि दिसून येते. ‘ साष्टांग नमस्कार ’-मध्ये भद्रायु कवीच्या तोंडीं बुद्धिपुरस्सरच अनुप्रासप्रचुर भाषा घातली आहे.

शाब्दिक किंवा शारीरिक व्यंगावर आधारित विनोदाचा दर्जा :

शाब्दिक किंवा शारीरिक व्यंगावर किंवा एखाद्या व्यक्तीच्या हावभावावर (Manners) आधारित विनोदापेक्षा स्वभावनिष्ठ किंवा प्रसंगनिष्ठ विनो-

दाची पायरी वरची समजली जाते. कोटीयुक्त विनोद, बौद्धिक आनंद मनसोक्त देतो. दोन शब्दांतील उच्चार सादृश्यामुळे बुद्धिमान माणसाच्या मनाला अर्थ-चमत्कृतीचा मोठा आनंद मिळतो. पण ती कोटी समजण्यासाठी कांही विशिष्ट बौद्धिक पातळीची आवश्यकता असते. अशा प्रकारच्या सुंदर कोट्यांची पखरण कोल्हटकर, गडकरी यांच्या विनोदांत भरपूर आहे. त्या कोटींतील चातुर्याने आणि निर्माण होणाऱ्या अर्थचमत्कृतीने बुद्धिमान वाचक-प्रेक्षकांना उत्तम मेजवानी होते. पण सामान्य माणसाला त्या कोटींतील खोंच न कळल्या-मुळे विनोदाची प्रचीति त्याला घडत नाही. पण कोटी जशी विस्ताराने लहान असते तसेंच कोटीपासून निर्माण होणाऱ्या विनोदाचें आयुष्यहि क्षणा दोन क्षणांचें असतें. एखाद्या विद्युत् प्रवाहाचा झटका बसावा तसा कोटींतून निर्माण होणाऱ्या अर्थचमत्कृतीचा आनंददायी परिणाम क्षणभर आपल्या मनावर होतो. भावनेशी किंवा अंतःकरणाशी त्या विनोदाचा संबंध नाही म्हटलें तरी चालेल. दुःखपरिहार करण्याचें विनोदाचें जें मुख्य कार्य आहे तें कोटीयुक्त विनोदाने उत्तम प्रकारें पार पडत नाही.

स्वभावनिष्ठ विनोदाला वरचें स्थान :

स्वभावनिष्ठ विनोदाला बरेंच वरचें स्थान आहे. त्याचप्रमाणे प्रसंगनिष्ठ विनोदहि उत्तम प्रकारचा विनोद म्हणता येईल. उत्तम प्रकारच्या विनोद-निर्मितीला विनोदी प्रसंगांत भरपूर अवसर आहे. स्वभावनिष्ठ विनोदाची उभारणी मनुष्यस्वभावांत वसणाऱ्या कोणत्या तरी अतिरेकी तऱ्हेवाईक गोष्टी-वर केलेली असते. त्या विशिष्ट स्वभाववैशिष्ट्यांवर तो आधारित असल्यामुळे असल्या विनोदांत व्यक्तिद्वेषाचा प्रश्नच येत नाही. अशा प्रकारचा विनोद व्यक्तिद्वेषाने डागळला गेला की त्या विनोदाची पातळी अगदी खालच्या थराला येते आणि त्यापासून विशुद्ध आनंद मिळूं शकत नाही. स्वभाव-निष्ठ विनोदाच्या द्वारें मनुष्या-मनुष्याच्या स्वभावांतील विसंगति तर स्पष्ट होतेच, पण त्याचबरोबर विचित्र मनुष्यस्वभावाचें दर्शनहि घडतें.

‘ साष्टांग नमस्कारां ’तील स्वभावनिष्ठ विनोद :

अत्र्यांच्या ‘ साष्टांग नमस्कार ’ नाटकांत स्वभावनिष्ठ विनोदाचे उत्तम नमुने आहेत. मनुष्यस्वभावांत आढळणाऱ्या छांदिष्टपणाचें आणि नादिष्ट-

पणाचें या नाटकांत उत्तम विनोदी विडंबन केलेलें आढळून येईल. रावबहादूर, भद्रायु, शंतनु, शोभना व मीरा ही सारी मंडळी कोणत्या ना कोणत्या तरी नादाने व छंदाने नादिष्ट व छांदिष्ट बनलीं असून त्यांचा अतिरेक झाल्यामुळे त्यांच्या साहजिक वागण्यांतून किंवा बोलण्यांतून विनोदाची निर्मिति होते. रावबहादूरांचें नमस्कारांचें वेड; भद्रायूचें व शोभनेचें काव्याचें वेड; सिद्धेश्वराचें ज्योतिषाचें वेड व मीराचें लघुकथांचें वेड अगदी अतिरेकाला गेलेलें दिसून येईल आणि त्या अतिरेकांतून विनोदाची निर्मिति झालेली आहे. या विनोदाचें स्वरूप 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांत तरी शुद्ध आणि सोज्वळ आहे. अत्र्यांच्या कोणत्याहि नाटकांतील विनोदी पात्रें त्यांनी वास्तवांतूनच घेतलीं आहेत. पण कोणतेंहि एक पात्र म्हणजे एक विशिष्ट व्यक्ति नसून अनेक व्यक्तींत आढळणाऱ्या कांही वैशिष्ट्यांचें विनोदी मिश्रण करून त्यांनी आपलें विनोदी स्वभावचित्र निर्माण केलें आहे. त्यांत विडंबन आहे तें त्या छांदिष्ट व नादिष्टपणाचें; प्रत्यक्ष त्या व्यक्तीचें नव्हें. त्यांत व्यक्तिद्वेषाचा लवलेश नाही हें आज निश्चित म्हणता येतें. विशेषतः रावबहादूर, भद्रायु आणि सिद्धेश्वर हे छांदिष्ट आणि नादिष्ट व्यक्तींचे अपूर्व मासले आहेत. ते रंगभूमीवर आले आणि बोलूं लागले म्हणजे त्यांच्या आतिरेकी स्वभावगुणांमुळे आपोआप विनोदाची निर्मिति होते. हीं स्वभावचित्रें अत्र्यांनी मोठ्या सहानुभूतिपूर्णतेने चितारलीं आहेत. त्या तीनहि स्वभावचित्रांच्या सहज बोलण्यांतहि त्यांच्या छांदिष्टपणामुळे विनोद निर्माण होतो हें त्यांच्या साध्या संवादावरूनहि दिसून येईल. या विनोदाला अश्लील किंवा आचरट विनोद कोणी म्हणूं शकेल असें वाटत नाही.

रावबहादूर :—कोवळ्या हातांनी काय होणार आहे, कांत ? ज्ञानेश्वर, रामदास, मोरोपंत यांनी जी कविता लिहिली ती काय कोवळ्या हातांनी होय रे ? हें तर तुमचं ज्ञान ! अरे, ज्ञानेश्वराची उमर ती काय ? अवघ्या सोळाव्या वर्षी समाधिस्थ झाले ते ! समाधिस्थ झाले म्हणजे काय वारले ! पण एवढया लहान वयांत काय ताकद कमाविली होती! त्यांनी हें तुम्हांला कुठे ठाऊक आहे ? नमस्कार घालून त्यांनी हात न् देह पोलादासारखे

कणखर बनवले होते म्हणतात. वा रे वा ! मग रेड्याच्या तोंडून कां नाही वेद वदवणार बाबा ? अशी त्या रेड्याच्या मुस्कटांत मारली म्हणता ज्ञानेश्वरमहाराजांनी ! मारली म्हणजे काय अगदी भडकावलीच ! बस-बस-बस. त्या रेड्याच्या डोळ्यांपुढे नुसते काजवे चमकले असतील ! मग काय करतो बिचारा ! लागला वेद घडघड म्हणायला न् काय एखाद्या दशग्रंथी ब्राह्मणासारखा ! अरे, अशा त्या काळच्या एकेक गोष्टी ! ज्ञानोबारायांसारख्या संतांनीच नमस्कार घालावेत आणि रेड्याच्या तोंडून वेद वदवावेत ! भद्रायूसारख्या दुबळ्या माणसांनी काय काव्यं करावीत ! उंदराच्या तोंडून एखादी ओवीदेखील वदवून घेण्याची यांची ताकद नाही.

× × × ×

सिद्धेश्वराचें पात्र आपल्या भोळसर पण शुद्ध आणि निर्मळ मनामुळे आपल्या मनांत त्याच्याविषयी प्रेम आणि जिव्हाळा निर्माण करते. आयुष्यांतील सर्व गोष्टी ज्योतिषाच्या अनुरोधानेच चालतात असा त्याचा दुर्दम्य विश्वास असतो.

सिद्धेश्वर :— तुझ्या या एकेक बोलानं माझी छाती एकेक इंच वर चढत चालली. त्रिपुरी, तुला माझ्याविषयी दया वाटते ना ? आदर वाटतो ना ? मग यापेक्षा मला आता जास्त काय पाहिजे ? दया, आदर आणि लग्न या संसार-सोपानाच्या तीनच पायऱ्या आहेत. त्रिपुरी, आणखी एकच पायरी वर चढ आणि या सिद्धेश्वराला भाग्यशाली कर.

त्रिपुरी :— सिद्धेश्वर, वेडा नाहींस का तूं ? अरे, प्रेमाच्या बाजारांतले भाव असे शेअर बाजारांतल्या भावासारखे एकदम का बदलत असतात !

सिद्धेश्वर :—(एकदम उभा राहून) स्टार्सची इच्छा असेल आणि कृपा असेल तर ते पांच मिनिटांत देखील बदलूं शकतील ! तुला येईल त्याची प्रचीति !

× × ×

या कोणत्याहि पात्रासंबंधी आपल्या मनांत आदर, अनुकंपा आणि प्रेमच वाटूं लागतें. त्यामुळे या नाटकांतील विनोदाची तात्यासाहेब केळकरांनीहि

स्तुति केली ती समर्पक वाटते. या नाटकांत शाब्दिक विनोद आहे. दुर्बोधता यत्किंचित नाही. अश्लीलतेने तो कोठेहि डागळलेला नाही. त्रिपुरी आणि सिद्धेश्वर यांच्या द्वारां या नाटकांत प्रसंगनिष्ठ विनोदहि आलेला आहे. अत्रे म्हणतात त्याप्रमाणे विनोदी संवाद हे या नाटकाचें आकर्षण आहे हें खरें आहे. सारांश, कारुण्याची कडा असलेला विनोद या नाटकांत नसला तरी स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद भरपूर आहे. त्यामुळे या नाटकाने मराठी प्रेक्षकांना पोट धरधरून हसविलें. त्यासाठी या नाटकांतील विनोदाला खालच्या पातळीवर जाण्याची आवश्यकताच भासली नाही. उलट मनुष्य हसतां हसतांच दुसऱ्याच क्षणीं विचारप्रवृत्त होतो आणि 'असा नादिष्टपणा, छांदिष्टपणा वाईटच' अशी ग्वाही त्याचें मन त्याला देतें.

प्रहसनात्मक विनोद :

अत्र्यांचें ' भ्रमाचा भोपळा ' हें नाटक मुळी प्रहसनच आहे. तेव्हा या नाटकांत विनोदाचे प्रचंड गिरसप्पा आहेत यांत कांहीच आश्चर्य नाही. अवखळ विनोद सबंध नाटकांत खच्चून भरलेला असून एखाद्या युद्धाला तोंड लागावें अशा विरोधी स्वभावांच्या व्यक्तिचित्रांवर या नाटकांतील विनोदाची उभारणी आहे. विद्यागौरी आणि कचेश्वर या विरोधी स्वभावांच्या जोडप्याच्या प्रत्येक शब्दांत, आवडीनिवडींत जमीन-अस्मानाचा विरोध आहे. त्यामुळे बेफाम विनोदाच्या निर्मितीसाठी हा विरोधी परिस्थितीचा दारुगोळा वास्तविक पुरेसा होता. त्याला आणखी साथ मिळाली आहे भुलेश्वर, किशा, चंडीराम, नागनाथ, निरंजन आणि अरविंद या पात्रांची. नाटकाच्या सुरवातीलाच कचेश्वर म्हणतो :–ठरलं काय ? ठरलं हेंच की, या दोन्ही पोरींचीं लग्न या महिन्याच्या आंत उडवून टाकावयाचीं ! छेः अ-विवाहित मुली घरीं ठेवण्याची हल्ली सोयच उरली नाही मुळी ! पैशाची मला भीति वाटत नाही इतकी या पोरींची भीति वाटते. पैसा सुरक्षित ठेवण्याच्या जशा बँका निघाल्या आहेत तशा पोरी सहीसलामत ठेवण्याच्यां बँका जर निघतील तर आमच्यासारख्या मुलींच्या बापांवर केवढे उपकार होतील. येथून मुलींच्या स्वयंवराला सुरवात होते. कचेश्वराची पसंती व त्याचे उमेदवार वेगळे आणि विद्यागौरीची इच्छा आणि तिचे उमेदवार वेगळे. या संग्रामाच्या

बैठकीवर हास्याचे तुफान बॉम्ब गोळे या प्रहसनांत उडतात. आणि एकदा लढाई सुरू झाली म्हणजे अमकें चांगलें, अमकें वाईट असा भेद उरत नाही. तसेंच या नाटकांतील विनोदाचें आहे. प्रहसनच तें ! तेव्हा त्यांत विनोद निर्बंध आलाच. त्यासाठी वाटेल तीं साधनें वापरण्याचा परवाना नाट्यशास्त्राने नाटककाराला दिला आहेच.

हेतुशून्यता - विनोदाचें महत्त्वाचें वैशिष्ट्य :

विनोद हा हेतुशून्य असला पाहिजे; नव्हें चांगल्या विनोदाचें तें एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे, असें समजलें जातें. परंतु विनोदाचा वापर केला जातो तो मात्र कोणता तरी हेतु साध्य करण्यासाठी. मग तो समाजसुधारणेचा असो किंवा अन्य कोणताहि असो. पण प्रहसनाला नाट्यशास्त्रदृष्ट्या भरपूर विनोदाने रंजन करणें यापेक्षा अन्य कोणत्याहि हेतूची किंवा विषयाची आवश्यकताच नाही. कोणत्याहि साधनांनी, धांगडधिंग्यांनी प्रेक्षकांची भरपूर करमणूक करणें हाच प्रहसनाचा एकमेव हेतु असतो. या दृष्टीने 'भ्रमाचा भोपळा' नाटकांतील विनोदाचा वापर कोणत्या एका हेतूच्या पूर्ततेसाठी केला पाहिजे असेंहि बंधन नाटककारावर नव्हतें. या नाटकांत अतिरेकी मनुष्यस्वभावाचे कांही अपूर्व नमुने नाटककाराने निर्माण केले आणि अतिशयोक्तिपूर्ण विनोदावर आणि प्रसंगांवर त्यांतील विनोदाची उभारणी केली. त्यामुळे सुरवातीपासून शेवटपर्यंत विनोदाचे धबधबेच या नाटकांत सर्वत्र आढळतात. आणि केवळ करमणुकीसाठीच या नाटकांतील विनोद असल्यामुळे प्रयोगभर पोट धरधरून हसणारा प्रेक्षक नाटकगृहाबाहेर पडतांच जेव्हा स्वतःच्या मनाशी विचार करूं लागतो तेव्हा खरोखरच 'आतापर्यंत आपण उगाच हसलों' अशा कल्पनेने विरमून तो घरीं जात असावा. प्रहसन आणि त्यांतील विनोद व सुखात्मिका आणि तिच्यांतील विनोद यांचा प्रेक्षकांवर जो परिणाम होतो त्यांत हाच फरक आहे. दोहोंतील विनोदामुळे प्रेक्षक हसतो. परंतु सुखात्मिकेंतील विनोदाचा परिणाम त्याला आत्मपरीक्षण करायला लावतो; आपण कांहीतरी मानासिक लाभ घेऊन घरीं चाललों असें प्रेक्षकाला वाटायला लावतो, तर प्रहसन पाहून आपण उगाच हसलों याची त्याला जाणीव होते. या नाटकांतूनहि विनोदी संवादांचे किती तरी दाखले

काढून दाखविता येतील. शेवटीं अत्र्यांच्या विनोदाचे कांही दाखले दिले आहेतच.

‘ लग्नाची बेडी ’मधील विनोद :

यानंतरचें त्यांचें पांचवें नाटक ‘ लग्नाची बेडी ’ त्यांनी एका गंभीर विषयावर लिहिलेलें असलें तरी तें विनोद-प्रधानच आहे. आपल्या समाजांत प्रचलित असलेल्या व येऊं पाहणाऱ्या विवाह-पद्धतीमधील कांही दोषांचें विनोदाच्या साहाय्यानें, आविष्करण करण्याचा या नाटकांत त्यांनी प्रयत्न केला आहे असें त्यांनीच सांगितलें आहे. अत्र्यांचें जीवनाचें अवलोकन, किती मार्मिक आहे, वेंचक आहे; मनुष्यस्वभावाचें, त्याच्या उणीवांचें, वैगुण्याचें ज्ञान त्यांना किती भरपूर आहे, त्यांचा जीवनाचा अनुभव किती गाढ, व्यापक आणि विस्तृत आहे याचा प्रत्यय त्यांच्या या विनोदी नाटकांतहि घडतो. या सर्व गोष्टींचें आविष्करण सखोल नाही. कारण नाटकांचें सर्व वातावरण अत्यंत खेळकर आहे. पण खेळकरपणे का होईना मनुष्यस्वभावाचे जे विविध नमुने या नाटकांत आहेत, त्यावरूनहि जीवनांतील वैचित्र्य दिसून येतें. किंबहुना त्यांच्या कोणत्याहि नाटकांपेक्षा या नाटकांतील विनोदाचें स्वरूप उत्कट व विविध आहे. उत्कटतेबरोबर जशा कांही चांगल्या गोष्टी आलेल्या आहेत तशाच कांही वाईट गोष्टीहि तितक्याच उत्कटतेने आलेल्या आहेत. अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोदावर आचरटपणाचा, असदभिरुचीचा आणि पर्यायाने अश्लीलतेचा आरोप करण्यांत येतो त्याला कारण अत्र्यांच्या ज्या थोड्या नाटकांनी दिलें त्यांत या नाटकाचा समावेश होतो.

कांही ठिकाणीं सदभिरुचीचीं बंधनें पाळलीं नाहीत :

विवाहपद्धतीवर आधारित असें हें नाटक आहे. स्त्री-पुरुषांतील लैंगिक आकर्षण नैसर्गिक आहे. त्यामुळे स्त्री-सहवासासाठी पुरुष काय वाटेल तें करावयास तयार असतो. त्याचीं विवेकाचीं बंधनें अशा वेळीं कशीं सहज नाहीशीं होऊन तो विकारवशतेच्या आधीन होतो; अश्लीलता आणि स्त्री-पुरुष लैंगिक संबंध यांचा संबंध सामान्य माणूस बहुधा गृहीतच धरून

चालतो. अशा खोल दरीच्या काठावर, आपला तोल जाऊं न देतां, या नाटकांतील विनोद अत्र्यांना निर्माण करावयाचा होता आणि या नाटकाचें सूक्ष्म अवलोकन करूनहि अत्र्यांनी आपला तोल बऱ्याच प्रमाणांत यशस्वी-पणे सावरला आहे असें दिसून येईल. बऱ्याच प्रमाणांत म्हणण्याचें कारण, कांही ठिकाणीं या नाटकांतील विनोद आचरट आहे, तर कांही ठिकाणीं सदभिरुचीचीं बंधनें त्याने पाळलीं नाहीत असें दिसून येईल. या नाटकांतील विनोदाचीं कांही उदाहरणें पुढें दिलीं आहेतच. श्री. रा. भि. जोशी यांनी डिसेंबर १९३६ च्या ‘ज्योत्स्ना’ मासिकाच्या अंकांत या नाटकांतील विनोदासंबंधी जो अभिप्राय दिला आहे तो समर्पक वाटतो. तो येथे देणें आवश्यक वाटतें म्हणून पुनरुक्तीचा दोष घेऊनहि तो उतारा येथे पुनः देतों. ते म्हणतात, “अत्र्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांत जो एक प्रकारचा कोते-पणा होता तो या नाटकांत नाही. एखादें वेड डोक्यांत घेऊन बसलेल्या माणसाची चेष्टा यांत नाही. आपल्या विशिष्ट आणि विचित्र समाजांतील परिस्थितीने निर्माण केलेल्या विसंवादावरच यांतील विनोदाची उभारणी केली असल्यामुळे त्याचा आनंद व्यक्ति-स्थळ-निरपेक्ष आहे. यांतील प्रत्येक व्यक्तीची परिस्थिति अशी आहे की, तिची तीव्रता आणखी एका अंशाने जरी वाढली तरी ती करुणास्पद होईल. पण ही मर्यादा न ओलांडता तिला हास्याच्या आंत ठेवायला लागणारें कौशल्यहि अत्र्यांनी यांत दाखविलें आहे.” या मुद्द्याच्या स्पष्टतेसाठी या नाटकांतील विनोदाचें एक उदाहरण येथे देतों.

अवधूत :— पण मी तर मुळी लग्न करण्याचीच भीष्मप्रतिज्ञा केली आहे. अहाहा, लग्न– तें लग्न– ती बायको– तीं मुलंबाळं–तीं बाळंतपणं– तीं घरांतील आजारीपणं नि बिऱ्हाडं बदलणं– छे छे, संसारांत कांही तरी अजब जादू भरली आहे यांत शंका नाही ! तें–तें पाहा–तें पाहा– मला माझ्या भावी संसाराचं चित्र दिसूं लागलं ! संध्याकाळची वेळ. मी खांद्यावर छत्री टाकून आणि हपिसांतले कागद काखोटीला मारून उंबरठ्यांत पाऊल टाकीत आहें. मला पाहतांच अंगणांतल्या धुळींत खेळत असलेलीं माझीं उघडीं-वाघडीं मुलंबाळं–तो रंग्या–ती बगी–तो चिंत्या–एकदम माझ्या अंगावर तुटून पडत

आहेत. कोणी माझी शेंडी ओढीत आहे; कोणी माझ्या मिशा उपटीत आहे! ओटीवर पाऊल टाकतांच माझी लाडकी–ती माझी गृहदेवता–हातांत गरम गरम चहाचा कानतुटका कप घेऊन लाजत-मुरडत-ठुमकत माझ्यासमोर येत आहे. आणि मान ओवाळून मला विचारीत आहे : नाथ! अहाहा, मार डाला! परमेश्वरा, परमेश्वरा, का आता या ब्रह्मचाऱ्याचा अंत पाहतो आहेस? (गातो) ‘ कधी करशी लग्न माझें तुज ठावें ईश्वरा ! ’

अवधूतच्या या भाषणाने प्रेक्षक खूप हसतात– पण तो भर ओसरल्यावर ते जेव्हा अवधूतकडे सदयतेने पाहतात तेव्हा त्यांना अवधूतची करुणास्पद परिस्थिति जाणवत नाही का? गोकर्णासारख्या इरसाल थेरड्याचीं पांच लग्नें व्हावींत आणि अवधूतच्या एकाहि लग्नाचा प्रश्न मनासारखा सुटूं नये?

प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ व भाषानिष्ठ विनोद :

या नाटकांतील विनोदाची उभारणी प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ व भाषानिष्ठ आहे. मनुष्यस्वभावांतील विसंगति, अतिरेक, उणीवा, वैगुण्य आणि जीवनांतील वैधर्म्य, विसंवाद यांतून निर्माण झालेले एकापेक्षा एक उत्कट विनोदी प्रसंग या नाटकांत सबंध नाटकभर आहेत. दुसऱ्या अंकांत तर त्यांनी चारांचेच नव्हें तर षट्काराचे टोले मारले आहेत. आणि अशा मजेदार प्रसंगांतून प्रसंगनिष्ठ विनोदाचीहि रेलचेल या नाटकांत आहे. प्रेमविवाहित कांचन विवाहानंतर एक वर्षाच्या आंतच रश्मीच्या जाळ्यांत सांपडतो. ‘आम्हांला परस्परांचा मुळीच हेवा-दावा, मत्सर नाही. आपापल्या परीने आम्ही वाटेल तसे वागायला स्वतंत्र आहोंत. कोणाचे गुलाम नाही ’ म्हणून मैत्री-विवाहाची स्तुति करणारे पराग आणि अरुणा मैत्री-विवाहित म्हणून एकत्र राहतात. पण रश्मी परागच्या नजरेला पडतांच मैत्री-विवाहाचें सोंग राहते बाजूला आणि तो रश्मीपुढे गोंडा घोळूं लागतो. तीच स्थिति पांचवी बायको करणाऱ्या, व ती जिवंत असतांहि गोकर्णांची होते. मग गरीब बिचाऱ्या ब्रह्मचारी अवधूतची तशी स्थिति झाली तर नवल काय? हे सारे नरपुंगव रश्मीपुढे कुलंगी कुत्र्याप्रमाणे वागतात आणि रश्मी त्यांची खूप फजिती करते. या सर्व प्रसंगांत प्रसंगनिष्ठ विनोदहि या नाटकांत खूप आहे.

विनोदाचें उत्कट स्वरूप :

या सर्व विनोदाचें स्वरूप प्राधान्याने उत्कट असल्यामुळे अतिरंजन आणि अवास्तवताहि या विनोदांत आढळते. परंतु या उत्कटतेंतूनहि अत्र्यांनी निर्माण केलेल्या पात्रांतून मनुष्याच्या उपजत स्वभावाचें, जीवनांतील विसंवादाचें, विसंगतीचें दर्शन उत्तम प्रकारें घडतें. किंबहुना आजच्या तरुण-तरुणींच्या किंवा जरठांच्या विवाहविषयक कल्पना, भावना, विकार, वागणूक, अतिरेक यांचें अत्यंत वास्तवपूर्ण चित्रण या नाटकांत आहे हें स्पष्ट दिसतें. म्हणूनच या नाटकांतील दोष दाखवीत असतांच श्री. गुंजीकरांनी या नाटकांतील सहजसुंदर दांपत्य संवादाची, आणि विनोदाची प्रशंसा केली आहे. स्वाभाविक, मधुर व स्निग्ध वातावरण या नाटकांत असल्याचें सांगितलें आहे.

सारांश या नाटकांतील विनोद कांही ठिकाणीं भडक, अतिरंजित आणि आचरट असला तरी प्रयोग पाहून नाटकगृहाबाहेर पडल्यानंतरहि रश्मीने दिलेल्या संदेशाचा, आत्मलक्षी बनून, प्रेक्षक विचार करूं लागतो. अवधूतच्या द्वारां आलेल्या विनोदांत भडकपणा आहे यांत शंका नाही. पण त्या विनोदांत कारुण्याचीहि निश्चित छटा आहे. त्याचीं दुःखें काल्पनिक नाहीत. त्याच्या परिस्थितींतील माणूस अवधूतप्रमाणेच दुःखी राहील.

विनोद हृद्य व स्वाभाविक वाटत नाही :

'वंदे भारतम्' नाटकांतील विनोद राजकीय आणि सामाजिक विषयांवर भिन्न मतें असलेल्या या नाटकांतलि पात्रांच्या संघर्षावर उभारला आहे. या नाटकांतील सोमेश्वर, त्रिभुवन, सदानंद हीं पात्रें केवळ काल्पनिक नाहीत. तीं वास्तवांतूनच घेतलीं आहेत. परंतु या नाटकांत आलेला विनोद वास्तवावर आधारलेला व आल्हादकारक वाटत नाही. धर्मांतरवादी, सनातनी व सुधारक अशा तीन परस्परविरोधी विचारसरणीचे त्रिभुवन, सोमेश्वर व सदानंद पहिल्या अंकांत जेव्हा एकत्र येतात तेव्हा त्यांच्या परस्परविरोधी मनांतून उडालेल्या संघर्षामुळे जो विनोद निर्माण होतो व त्यांतून प्रत्येकाची जी अतिरेकी विचारसरणी प्रतीत होते त्यांतून चांगली विनोदनिर्मिति झाली आहे. परंतु सोमेश्वर आणि कल्याण या पिता-पुत्रांच्या संवादांतून निर्माण

होणारा विनोद वास्तव तर वाटत नाहीच पण तो हृद्यहि वाटत नाही. या नाटकांत सामान्यतः भावनानिष्ठ विनोदाला स्थान नाहीच म्हटलें तरी चालेल. सोमेश्वर आणि कल्याण दोघे परस्परविरोधी व एकांतिक मताचे असू शकतील. परतु त्यांच्या द्वारां या नाटकांत निर्माण झालेला विनोद सद-भिरुचीला तर धरून नाहीच परंतु तो वास्तवहि वाटत नाही. केवळ बुद्धीची कसरत वाटते; व त्यांत स्वभावनिष्ठ विनोदांत आढळणारा जिव्हाळाहि आढळत नाही. त्यामुळे अशा विनोदाने विषयप्रतिपादनाचें काम यत्किंचितहि होत नाही. सोमेश्वर आणि कल्याण यांच्यांतील संवादाचीं एक दोन उदाहरणें खाली देत आहें.

सोमेश्वर :—गद्धया, तूं कुठे हिंडतो आहेस इकडे ?

कल्याण :—(दचकून) अरे बाप रे !

सोमेश्वर :—काय ? आश्चर्य वाटलं काय बापाला बघून ?

कल्याण :—आश्चर्य वाटायचं काय कारण ? बापाला बघून 'अरे बापरे' म्हणूं नको तर काय 'अग आईग' म्हणूं ?

सोमेश्वर :—तुझी जीभ देखील तुझ्या कानाबरोबर लांब होत चाललेली दिसते. दोन दिवस पत्ता आहे का तुझा घरांत ? कुठं उंडारतो आहेस ? आणि हें रे काय हातांत ?

कल्याण :—झुणकाभाकर सहभोजनाचीं तिकिटें ! तींच खपविण्या-साठी हिंडत आहे ना मी ? घेतां एक ?

सोमेश्वर :—आग लाव तुझ्या त्या सहभोजनाला आणि तिकिटांना ! हें–हें–विकण्यापेक्षा गोवऱ्या विकत का हिंडत नाहीस गांवांतून ?

कल्याण :—मी गोवऱ्या विकायला लागलों म्हणून तुम्हांला स्वस्तांत विकीन असं तुम्हांला वाटतं काय ?

सोमेश्वर :—मला काय करायच्यात गोवऱ्या—

कल्याण :—लागतील—लागतील एके दिवशीं—

सोमेश्वर :—बेशरम, माझ्या मरणावर टपला आहेस काय ? पण लक्षांत ठेव, तुझ्या आधी कांही मी जात नाही—

× × ×

या संवादांत सहृदयता मुळीच नाही, सदभिरुचीहि नाही. केवळ बुद्धीची कसरत तेवढी दिसते.

अनौचित्याने डागळलेला, निर्मळ नसलेला विनोद :

जीवनांत त्यांना आलेल्या कांही अनुभवांच्या आधारावर अत्र्यांनी आपलें ‘ पराचा कावळा ’ हें नाटक लिहिलें. या नाटकांत त्यांनी निर्माण केलेलीं स्वभावचित्रें अत्यंत वास्तवपूर्ण आहेत. समाजांत नांवलौकिकास चढणाऱ्या कर्तृत्ववान आणि महत्वाकांक्षी व्यक्तींना स्वार्थसाधु, मत्सरी, आणि क्षुद्र बुद्धीच्या मित्रांचा कसा त्रास सहन करावा लागतो आणि क्षुल्लक गोष्टींच्या आधाराने ते पराचा कावळा कसें बनवितात हें दाखविण्याचा या नाटकाचा उद्देश आहे. त्यासाठी अत्र्यांनी निर्माण केलेला नायक, कल्याण, त्याचा मित्र-परिवार म्हणजे मनुष्यस्वभावाचे वास्तवांत आढळणारे अपूर्व तसेच आचरट नमुनेच आहेत. भांड्रुप व मुलुंद ही जोडी अत्र्यांच्या व्यक्ति-निर्माणचातुर्याची साक्ष देतात. रावसाहेब अंबादास हेंहि या नाटकांतील एक वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावचित्र आहे. या तिन्ही पात्रांच्या द्वारां या नाटकांत उत्तम प्रकारच्या विनोदाची निर्मिति अत्र्यांनी केलेली आहे. अंबादासासारख्या भोळ्या, प्रेमळ, सात्विक म्हाताऱ्याच्या स्वभावचित्राने उच्च प्रकारच्या स्वभावनिष्ठ विनोदाची प्रचीति आपल्याला घडते. नव्हें, हें एकंदर नाटक वाचून समाजांतील अनेक अनिष्ट समाजप्रवृतींचें विदारक दर्शन या नाटकांत आपल्याला घडतें यांत शंका नाही. उत्तम विनोदहि या नाटकांत आहे. पण तो निर्मळ नाही. आचरटपणाने व अनौचित्यानेहि तो डागळलेला आहे.

स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद उत्तम :

या नाटकांतील विनोदांत स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ दोन्ही प्रकारचा विनोद आढळतो. परंतु त्यांतल्या त्यांत अंबादास, भांड्रुप आणि मुलुंद यांच्या द्वारां या नाटकांत आलेला स्वभावनिष्ठ विनोद अत्यंत बहारीचा आहे. अंबादासाच्या भोळ्या आणि प्रेमळ स्वभावाचें व भांड्रुप आणि मुलुंद यांच्या अकारण आगलावीपणाचें अत्यंत सूक्ष्म असे बारकावे या स्वभावचित्रांतून व्यक्त होतात.

स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ उत्तम विनोद :

अत्र्यांचें 'मी उभा आहें' हें नाटक विनोदीच आहे. परंतु 'स्थानिक स्वराज्य' नाटकांतील विनोद आणि 'मी उभा आहें' या नाटकांतील विनोद यांतील फरक, श्री. ना. सी. फडके यांची साक्ष काढून, 'मी उभा आहें' या नाटकाचा विचार करतांना, दाखविला आहे. 'लग्नाची बेडी', 'पराचा कावळा' या नाटकांप्रमाणेच 'मी उभा आहें' या नाटकांत अत्र्यांच्या मार्मिक दृष्टीचें कौतुक करावें तेवढें थोडेंच होईल. भाई टोळ, पितांबर, भीमाशंकर, चक्रदेव हे जीवनांतल्या निरनिराळ्या क्षेत्रांतील पण सार्वजनिक जीवनांत आढळणारे मनुष्यस्वभावाचे विविध प्रकारचे नमुने आहेत आणि त्यांचें, या नाटकांत अत्र्यांनी केलेलें, चित्रण तितकेंच मार्मिक आणि वास्तवपूर्ण आहे, अत्र्यांनी या स्वभावचित्रांना सामुदायिक पात्रें म्हणजे Mass characters म्हटलें आहे. कारण तीं पात्रें कोणत्या एका विशिष्ट व्यक्तीचें प्रतिनिधित्व करीत नसून समाजांत जे निरानिराळ्या प्रवृत्तींचे लोक आढळतात त्या प्रत्येक प्रवृत्तीच्या व्यक्ति समुदायाचें प्रतिनिधित्व या नाटकांतील प्रत्येक पात्र करतें. निवडणुकींत मनुष्यस्वभावांतील अनिष्ट प्रवृत्ति, स्वार्थ, अप्रामाणिकपणा या गोष्टी कशा उफाळून येतात याचा दंभस्फोट करणारें विनोदी पण विचारप्रवृत्त करणारें चित्र या नाटकांत अत्र्यांनी रेखाटलें आहे. प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ व शाब्दिक या सर्व प्रकारचा विनोद या नाटकांत आहे. भाई टोळ व भीमाशंकर यांच्या द्वारां आलेला विनोद अतिशयोक्तीवरहि बराचसा आधारित आहे.

त्यांची शेवटची स्वतंत्र सुखात्मिका 'पाणिग्रहण', परिचित विषयहि पुनः सुरस, मनोरंजक व नाट्यपूर्ण करून दाखविता येतो हें दाखविण्यासाठीं लिहिला. याहि नाटकांतील विनोद अतिशयोक्तीवर आधारित असून कांही ठिकाणीं त्याला प्रहसनात्मक विनोदाचें स्वरूप आलें आहे. तरीहि या नाटकांतील काका आणि मावशी हीं पात्रें स्वभावनिष्ठ विनोदाचे उत्तम नमुने म्हणता येतील. त्यांच्या स्वभावांतील सूक्ष्म बारकावेहि या नाटकांत पाहावयास मिळतात. काकांच्या स्वभावचित्रावर पुसट का होईना कारुण्याचीहि छाया आहे. घोडके या पात्राच्या द्वारां निर्माण केलेला विनोद बराचसा शब्द-

निष्ठहि आहे. हीं तीनहि पात्रें खरोखर विनोदी नाहीत. परंतु त्यांच्या स्वभावाची, बोलण्याची, वागणुकीची तऱ्हाच अशी चित्रित केलेली आहे की, त्यांतून विनोदाची निर्मिति व्हावी. काकाच्या स्वभावचित्रामुळे निर्माण होणारा विनोद कांहीसा भावनानिष्ठहि आहे. परंतु सामग्र्याने या नाटकाचा व त्यांतील विनोदाचा होणारा परिणाम भावनेपेक्षा बुद्धिनिष्ठच अधिक वाटतो.

गंभीर नाटकाला विनोदाचें वावडें नाही :

अत्र्यांच्या सुखात्म नाटकांप्रमाणे त्यांच्या गंभीर नाटकांतहि विनोद आलेला आहेच. गंभीर नाटकाला विनोदाचें वावडें नाही. किंबहुना गंभीर नाटकांतहि विनोदाला आवश्यक स्थान आहेच. गंभीर नाटकांत त्यांतील उलट करुण रसामुळे पडणारा प्रेक्षकांवरील ताण कमी करण्यासाठी नाट्याची हानि न होऊं देतां विनोद घालण्यास हरकत नाही. अर्थातच असा विनोद त्या नाटकाचा एक आवश्यक व नाटकाशी एकजीव झालेला भागच वाटला पाहिजे.

'घराबाहेर' नाटकांतील विनोद :

'घराबाहेर' हें अत्र्यांचें पहिलें गंभीर नाटक. या नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या शेवटीं निर्मला 'घराबाहेर' पडते आणि त्या वेळीं एकंदर वातावरण त्यांतील उत्कटतेमुळे तंग झालेलें असतें. अशा वेळीं दुसऱ्या अंकाला सुरवात होते. हा अंक एकूण ३३ पृष्ठांचा आहे. यांतील पहिलीं २० पृष्ठें शंकर आणि भैय्यासाहेब यांच्या धो धो वाहणाऱ्या विनोदाने व्यापिलीं आहेत. निर्मला आणि मीनाक्षी या दोघींतील संवाद तेवढे त्याला अपवाद आहेत. पण या पृष्ठांत विनोदाचा एवढा प्रचंड लोंढा येतो की, तेवढ्या वेळापुरतें या नाटकाचें गांभीर्य पार धुवून निघतें म्हटलें तरी चालेल. भैय्यासाहेबाची व्यक्तिरेखा ज्या हेतूसाठी या नाटकांत निर्माण झाली त्यासाठी त्यांचा चांगला परिचय प्रेक्षकांना होणें आवश्यक होतें. त्याशिवाय भैय्यासाहेबाचें घर हें विषारी सापाचें वारूळ आहे आणि त्यामुळे त्याहि घराबाहेर पडण्याचा प्रसंग निर्मलेवर येण्याची शक्यता आहे हें दाखविण्यासाठी त्याची आवश्यकताहि होतीच. शिवाय गंभीर वातावरणाचा ताण कमी करण्यासाठी विनोदाचें

प्रयोजन अनावश्यक होतें असें नाही. परंतु भैय्यासाहेबांच्या या प्रवेशाने वाजवीपेक्षा जास्त जागा तर व्यापली आहेच परंतु त्यामुळे विनोदाच्या आहारीं जाऊन अत्र्यांचा संयम नाहीसा होतो असा जो त्यांच्यावर आरोप आहे तो क्वचित् कसा खरा आहे हेंहि सिद्ध होतें. तो संपूर्ण विनोद अतिशयोक्तीवरच अधिक आधारित आहे. फार तर त्याला स्वभावनिष्ठ म्हणता येईल. परंतु तो पूर्णत: बौद्धिक आहे; भावनानिष्ठता त्यांत नाही. तिसऱ्या अंकांत पद्मनाभाच्या संवादांतून निर्माण होणारा विनोद उपहासगर्भच अधिक आहे; त्यांत सूचकता फारशी नाही. कांही ठिकाणीं तो औचित्याला, सदभिरुचीला व पद्मनाभाच्या व्यक्तित्वाला साजेसाहि नाही असे आक्षेपहि या विनोदावर आहेत.

'उद्यांचा संसार' नाटकांतील गौरवास्पद संयम :

त्या मानाने 'उद्यांचा संसार' नाटकांत अत्र्यांनी गौरवास्पद संयम राखला आहे असें म्हणता येईल. पहिल्या अंकांत शैला आणि उल्हास यांच्यांतील संवादांत उल्हासच्या मुखांतून थोडासा अतिरेकी व सदभिरुचीचा अभाव असलेला विनोद आलेला आहे. गौतमासारख्या वयस्क आणि घरोब्याच्या आदरणीय व्यक्तीशी शैला आणि उल्हास अशा प्रकारें बोलतील असें सामान्यत: वाटत नाही. नाटकाच्या सुरवातीलाच शेखर आणि करुणा यांच्यांतील संवादांत अतिशय बहारीचा सूचक विनोद असून त्यांत करुणेच्या ज़ीवनांतील कारुण्य क्षणोक्षणीं दृग्गोचर होतें. किंबहुना शेखर आणि करुणा यांचा सुरवातीचा संवाद जितका नाट्यपूर्ण तितकाच उच्च विनोदाचा प्रत्यय घडविणारा आहे. पुढे या नाटकांत दु:खाची छाया अधिकाधिक गडद होत जाते. त्यानंतर विश्रामच्या बेजबाबदार स्वभावधर्मामुळे त्यांच्या संवादांतून जो विनोद निर्माण होतो तेवढाच. पण परिस्थितीने त्याहि विनोदासभोंवती दु:खाची छाया पसरविली असतेच. अशा प्रकारचा विनोद आपल्याला दुसऱ्या अंकांत विश्राम आणि गौतम यांच्यांत झालेल्या संवादांत आढळतो. शब्दांतून हशा निर्माण होतो पण सभोंवतालची परिस्थिति त्यांतून कारुण्याचाच आविष्कार अधिक करते. उदाहरणार्थ विश्रामचें हें भाषण पाहावें.

विश्राम :—काय म्हणालास ? मी नवमतवादी कां झालों नाही ? डॉक्टर, आतापर्यंत मी कांही केलें असलें तरी तें चोरून केलेलें आहे हें तुला कबूल करायला पाहिजे ! आय ॲम अ जंट्लमन् ! मी निर्लज्जपणे उघड उघड असें कांही करणार नाही. आय ॲम अ मॅन ऑफ कॅरेक्टर...

संवादांतून निर्माण होणारा बहारदार विनोद :

त्यांचें तिसरें गंभीर नाटक 'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांत करुण प्रसंग असले तरी कारुण्य या नाटकाचा अंतिम रस नव्हें, असें अत्र्यांनी या नाटकासंबंधी सांगितलें आहे. तें खरें आहे. या नाटकांत अनेक ठिकाणीं बहारदार संवाद आहेत व त्यांतून विनोदाची निर्मितीहि कोठे कोठे उत्तम प्रकारें झाली आहे. नाटकाच्या सुरवातीलाच वर्षा व शिवा यांच्यांतील संवाद अतिशय सुंदर आहे. शिवाच्या गोष्टीवेल्हाळ पण प्रेमळ मोकळ्या संवादामुळे अगदी सुरवातीलाच या नाटकांत प्रसन्न विनोद आहे आणि त्यांतूनच उल्काच्या दुःखी जीवनाची ओळख करून दिली आहे. त्यानंतरचा वर्षा-उल्का यांच्यातील विनोदहि अतिशय सुंदर आहे किंबहुना पहिल्या अंकांत दिवाकराचा प्रवेश होईपर्यंतचा सर्व भाग असाच सुंदर आहे. त्यापुढे कथानक अधिकाधिक गंभीर होत गेल्यामुळे विनोदाला अवसरच मिळाला नाही.

वर्षा :—(हात सोडवून घेत) नको ग ! तूं माझ्या अंगाशी अशी दंगामस्ती करूं लागलीस म्हणजे मला कससंच वाटतं !

उल्का :—हात् तुझी ! अगदीच मास्तरीणकाकू झाली आहेस तूं, वर्षा ! मी तुझ्या अंगाला हात लावला म्हणून कससंच वाटायचं तुला काय कारण ? हो, मी विसरलेंच–तुझं अजून लग्न झालं नाही, नाही का ? तरीच—

वर्षा :—चल, चावट ! तुझा पहिला फाजीलपणा अन् पुरुषी आडदांडपणा अजून गेला नाही ! मघांशी मुलांना घेऊन तूं बाहेरून आंत आलीस तेव्हा तुझी गोगलगाईसारखी चाल अन् सशासारखे केविलवाणे डोळे बघून मला केवढा धक्का बसला ! मी मनांत म्हटलं, दहा वर्षांपूर्वीची खो खो खेळणारी आणि लाठी फिरविणारी हीच का ती आडदांड उल्का ?...ती तेजस्वी

उल्का माझ्यासमोर नसून घरोघर पुरुषांच्या गोठ्यांत आढळते ना तसली, एक लेकुरवाळी गाय माझ्यापुढे उभी आहे असंच मला वाटलं.

उल्का :—लेकुरवाळी गाय ! (विषण्णपणे हंसते) चल इतकी कांही मी बदललें नाही बरं का ! पुष्कळ वर्षांनी तूं मला आज पाहिलंस म्हणून वाटत असेल तुला झालं ! अन् तशी नाही का किती बदललीस ? मीं तुला मघांशी पाहिलें तेव्हा क्षणभर माझ्या पोटांत धस्स झालं ! म्हटलं हिंगण्याची किंवा सेवासदनची काकू आली कोणी तरी वर्गणी गोळा करायला (एकमेकींचा हात धरून दोघी मोठमोठ्याने हंसतात. कांही वेळाने) कित्ती दिवसांनी मन मोकळें करून हंसलें मी आज, वर्षा—

या दोन जिवाभावाच्या मैत्रिणींतील संवादांत आपल्या चेहऱ्यावर निर्मळ स्मित निर्माण करण्याइतकी कलात्मता निश्चित आहे. पण त्या संवादावर कारुण्याची किती दाट छाया पसरली आहे हें उल्काच्या वागण्या-बोलण्यावरून स्पष्ट दिसतें. ('जग काय म्हणेल ?' पृ. ९ व १०.)

× × ×

स्वभावनिष्ठ विनोदाचा उत्तम नमुना म्हणून अंबादासाचें खालील भाषण पाहावें.

अंबादास :—...मी सांगतों तुला. आपण एक शोध लावला आहे ! या साहेबलोकांना इंग्रजी मुळीच बोलता येत नाही.

वासंती :—असं कसं म्हणतां ? त्यांची स्वतःची भाषा त्यांना बोलता येत नाही.

अंबादास :—नाही, मुळीच नाहीं ! त्यांची भाषा आपण जितकी चांगली बोलतों तितकी त्यांना बोलता येत नाहीं ! म्हणजे परवा असं झालं, माझ्या डब्यांत एक साहेब शिरला. मला पाहिल्यावर त्याला वाटलं की हा कोल्हापूरचा कोणी तरी अंमलदार असावा ! लागला माझ्याशी तो इंग्रजींत बोलायला न् काय ? मग आपणहि त्याच्याशीं इंग्रजींत बोलायला सुरवात केली ! आपण काय डरतोय ! आय डोन्ट अफ्रेड ऑफ दीज गोराज ! तो इंग्रजींत बोलतो आहे तर मी इंग्रजींत बोलतों आहे ! डब्यांत सारे लोक

टकमक पाहत राहिले म्हटलं आमच्याकडे ! पण गंमत अशी कीं, मी काय बोलत होतों तें त्याला उत्तम समजत होतं, पण तो काय बोलत होता त्यांतलं मला एक अक्षर कळत असेल तर शपथ ! शेवटीं मला शिव्या द्यायला लागला तेव्हा मला कळलं ! मीं म्हटलं, ‘ साहेब, शिव्या देण्याचं काम नाही. इंग्रजींत बोलतां येत नाहीं तें कबूल करा ! ’ तेव्हा हसलान् काय खुदकन् ! आम्हीं त्याचं रहस्य ओळखलंन् ! मग करणार काय तो ?

× × ×

त्यांच्याच भाषणांतील हा दुसरा नमुना पाहा.

अंबादास :—चूप. मरणाबिरणाची भाषा तोंडांतून काढलेली मला नाही खपायची ! तुम्ही अलीकडची तरुण मंडळी जगायला अगदी नालायक आहांत ! परीक्षा नापास झाली खा अफूचा गोळा. नोकरी मिळाली नाही काप वस्तऱ्यानं गळा. बापाशी भांडण झालं पळ देशोधडी, प्रेमभंग झाला तर मार समुद्रांत उडी–काय रे हें ? मग जन्माला तरी कशाला येताय लेकहो ! मी हायकोर्ट प्लीडरची परीक्षा पंधरा वेळा नापास झालों म्हणून प्रत्येक वेळा जीव द्यायला रंकाळ्याच्या तलावाकडे धांवत सुटलों नाही !

(‘पराचा कावळा’)

× × ×

आता आपण ‘ पाणिग्रहण ’ नाटकांतील काकाचे संवाद पाहूं. त्यांत आपल्याला सहृदय विनोदाचा प्रत्यय घडेल.

काका :—(त्याला धक्का देऊन मागे सारीत) थूः तुझ्या जिनगीवर लेका ! यःकश्चित् एका पोरीसाठी मरतोस ! तुला मरायचं असेल तर देशासाठी मर–राष्ट्रासाठी मर–असं मरण मर की, त्या मरणानं सारं राष्ट्र जिवंत झालं पाहिजे ! तुला मरायचं होतं तर त्या बेचाळीसच्या लढ्यांत लहान पोरं मेलीं त्या वेळीं तूं कां मेला नाहीस ? त्या वेळीं तूं कां बसला होतास प्रेमाचीं रडागीतं खरडीत ? ‘ करा नाही, तर मरा ’ असं महात्मा गांधींनी जेव्हा देशाला सांगितलं त्या वेळीं तूं मेला असतास तर, लेका, आज अमर

तरी झाला असतास ! (चंडोल एकदम स्तिमित होतो.) काय रे, प्रेमभंग झाला की आत्महत्या केली पाहिजे हें तूं कुठं शिकलास ? तो लैला-मजनू सिनेमा बघून होय ? त्या तसल्या भ्याड प्रेमाला जग कवडीचीहि किंमत देत नाहीं ! मोठं प्रेम करायला छातीहि मोठी लागते त्या शहाजहान बादशहा-सारखी ! मुमताज मेल्यानंतर त्यानं आत्महत्या केली नाहीं ! उलट वीस वर्षं तो धैर्यानं जिवंत राहिला आणि त्याने तिच्यावर ताजमहाल बांधला ! असा काव्याचा ताजमहाल बांध तुझ्या प्रेमभंगावर ! म्हणजे जगाला कळेल तरी तुझं प्रेम केवढं मोठं होतं तें !

× × ×

आता आणखी अतिरेकी विसंवादावर आधारलेल्या विनोदाचें एक उदाहरण ‘ मी उभा आहें ’ नाटकांतून देतों.

मालक :—हें-हें छान केलंत ! म्हणजे जाहीरनामा पाहिजेच होता.

भीमाशंकर :—कॉंग्रेसचे लोक रस्ते डांबराचे अन् कॉंक्रीटचे करणार म्हणून घोषणा करतात ! हें यांचं स्वधर्मप्रेम ! तुम्हीच सांगा, सोवळं नेसून डांबराच्या रस्त्यावरून आपण हिंदु लोक जाणं कधी शक्य आहे का ? हे आमचं वाचा (जाहीरनामा वाचतो.) आम्ही शहरांतील साऱ्या सडका गाईच्या शेणाच्या करणार !

बलदेव :—छान ! म्हणजे पावसाळ्यांत साऱ्या गांवाचा चांगला गोठा होईल !

भीमाशंकर :—रस्त्यानं आम्ही गोमूत्राचे आणि पंचगव्याचे हौद बांधणार ! वाटेंत महार-मांगांचा विटाळ झाला तर आपलं तिथल्या तिथं शुद्ध होता यावं ! स्नानसंध्या करायला नदीच्या दोन्ही बाजूंनी प्रशस्त घाट बांधणार अन् शहरांत जिथं जिथं मोकळ्या जागा आहेत तिथं दूर्वा नि तुळशी लावणार ! गांवांत जानवीं, मुकटे, पीतांबर, धाबळ्या, हरणाचीं कातडीं यांच्यावरची जकात माफ करणार अन् जातिभेद न मानणाऱ्या,

इराण्याच्या हॉटेलांत जाणाऱ्या, सहभोजनी सुधारकांवर आम्ही जबर कर बसविणार !

(' मी उभा आहें. ')

अत्र्यांच्या विनोदाबाबत सामान्यतः खालील प्रकारचे आक्षेप आहेत.

(१) अत्रे विनोदाच्या आहारी गेले की संयम हा कलेचा आत्मवत् गुण आहे या गोष्टीकडे त्यांचें अवधान राहत नाही.

(२) संयमाच्या अभावामुळे त्यांनी आपल्या विनोदांत सदभिरुचीचीं, औचित्याचीं, श्लील-अश्लीलतेचीं बंधनें पाळलीं नाहीत. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांत अश्लीलता आलेली आहे. हाच आरोप श्री. ना. सी. फडके यांच्या शब्दांत द्यावयाचा झाल्यास, ' बेफाम विनोद, बाष्कळपणा, आचरटपणा आणि बीभत्सता व अश्लीलता यांच्या सरहद्दीवर वारंवार फेरफटका करणारा विनोद ' अत्र्यांचा आहे.

या दोन प्रश्नांना वेगळीं उत्तरें देण्याचें कारण नाही. कारण ते दोन्हीहि प्रश्न एकमेकांशी संलग्न आहेत.

रंगभूमीवरील मोहनास्त्र म्हणून विनोदाचा वापर :

अत्र्यांनी विनोदी नाटकें लिहिलीं तीं प्रेक्षकांना पोट धरधरून हसविण्या-साठी हें अमान्य करून चालणार नाही. त्यांना नाटक लिहावयाचें होतें तें नाटकाचा धंदा करणाऱ्या नाटक मंडळीसाठी. ती मंडळी आर्थिकदृष्ट्या त्या वेळीं संपन्न नव्हतीच. तेव्हा आपलें नाटक गल्लाभरूहि व्हावें हाहि विचार त्यांच्या मनांत असलाच पाहिजे. Noel Coward च्या नाटकांना तिकडे गल्लाभरू नाटकेंच म्हणत असत. तेव्हा या सर्व कारणांमुळे नाटक यशस्वी व्हावें, पैसा देणारें व्हावें, प्रेक्षकांना ओढून आणणारें व्हावें, याचा सुलभ व हमखास—व पूर्वी हाताळलेला, मार्ग म्हणून अत्र्यांनी विनोदी नाटकांपासून-खो खो हसविणाऱ्या नाटकापासून—सुरवात केली.

' बेफाम विनोदी ' अशींच वर्णनें अत्र्यांच्या नाटकांचीं येत असत आणि त्यात खोटें कांहीच नव्हतें. उच्च विनोदाचीं जीं वैशिष्ट्यें आणि स्वरूप

आपण मागे पाहिलें तशा प्रकारचा विनोद आपल्या नाटकांत असावा असाहि अत्र्यांनी कटाक्षाने कधीच नियम केला नसावा. कारण साहाजिकच आहे. ती गोष्ट इतकी सहजसाध्य होत नाही आणि अथपासून इतिपर्यंत अशा प्रकारचा उच्च प्रकारचा विनोदच असलेल्या नाट्यकृति हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्या तरी असतील किंवा नाही याबद्दल मला दाट शंका आहे. कारण 'मोलें घातलें रडाया' अशा परिस्थितींत किंवा made to order अशी कलानिर्मितीची बळजबरीची अवस्था कधीच नसते. हिरा किंवा सुवर्ण-कण दगडामातीच्या खाणींतून जसे वेंचावे लागतात तशीच अवस्था उच्च कलेची, उच्च विनोदाची आहे. तेव्हा अत्र्यांच्या नाटकांत अशा प्रकारचा, म्हणजे केवळ उच्च प्रकारचा विनोद आढळत नाही—किंवा तो विपुल प्रमाणांत आढळत नाही यांत शंका नाही. अपवादाने का होईना अत्र्यांच्या नाटकांत तसा विनोद निश्चित आढळेल. पण अत्र्यांचा हेतु विचारांत घेतला, परिस्थिति विचारांत घेतली तर त्यांना रंगभूमीवरील प्रेक्षकांवर मोहनास्त्र घालायचें होतें, हें आधी लक्षांत घेतलें पाहिजे. तें त्यांनी घातलें आणि अत्रे यशस्वी झाले. अत्र्यांनी 'मराठी रंगभूमीचा कलता डोलारा कांही काळ सावरून धरला' हें फडक्यांना देखील मान्य आहे. अत्र्यांच्या नाटकांची मराठी प्रेक्षकांवरील पकड अजूनहि घट्टच आहे. याला कारण अत्र्यांच्या नाटकांत कांही तरी दोषार्ह जसें आहे त्याहिपेक्षां अधिक मोलाचें व आकर्षक असें आणखी कांही तरी आहे हें मान्य करावेंच लागतें.

अत्र्यांचा विनोद बीभत्स किंवा अश्लील नाही :

प्रस्तुत विषयापुरता विचार करावयाचा झाल्यास अत्र्यांच्या विनोदी नाटकांत प्रामुख्याने खदखदून हसविणारा विनोद आहे, हें अत्रे देखील मान्य करतील. असा खदखदून हसविणारा विनोद सर्वोच्च प्रकारचा विनोद कोणीहि समजत नाही. पण जो सर्वोच्च विनोद नाही तो निकृष्टच आहे, असेंहि खास म्हणतां यावयाचें नाही हें मागे आपण पाहिलें आहेच. श्री. ना. सी. फडके म्हणतात, 'वरेरकरांचीं नाटकें पाहून वास्तववादी नाटकाच्या आनंदाच्या आस्वादाची प्रेक्षकांना संवय लागली होती. परंतु प्रेक्षकांना पोट धरधरून हसवून प्रेक्षकांची हौस भागविण्याचें सामर्थ्य वरेरकरांच्या नाटकांत

नव्हतें. माधवराव जोशांचीं नाटकें तें कार्य करूं शकलीं. परंतु त्यांच्या विनोदाची जात एका विवक्षित प्रेक्षकवर्गालाच आवडेल अशी होती. वरेरकरांच्या आणि जोशांच्या नाटकांतील वैगुण्यें भरून निघतील अशा जातीचें नाटक लोकांना हवें होतें. तें कार्य अत्र्यांच्या नाटकांनी केलें. जोशांच्या नाटकांतील विनोदाचे ग्राम्यपणा, अश्लीलपणा, बीभत्सपणा हे स्थायी भाव होते. त्यांच्या नाटकांचा तोंडवळा नाटकापेक्षां तमाशासारखाच अधिक होता. जें तमाशासारखं नाही, परंतु जें केवळ दोन घटकांच्या करमणुकी-साठी लिहिलेलं संपूर्ण विनोदी आहे, असं नाटक लोकांना हवं होतं. त्या वेळची नेमकी ही गरज अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकानं भागविली, असें फडके म्हणतात. या अभिप्रायाच्या जोडीने त्यांचा अत्र्यांच्या विनोदा-संबंधी जो आक्षेप आहे त्यांत अत्र्यांचा विनोद 'बाष्कळपणा, आचरट-पणा आणि बीभत्सपणा व अश्लीलता यांच्या सरहद्दीवर वारंवार फेरफटका करणारा आहे' असें ते म्हणतात. यांत 'सरहद्दीवर वारंवार फेरफटका करणारा' हे शब्द मोठ्या चातुर्याने वापरले आहेत. कोणतेंहि स्पष्ट विधान न करता केवळ सूचित करूनहि त्यांनी आपला कार्यभाग साधला आहे. अत्र्यांचीं नाटकें या दृष्टीने वारंवार वाचूनहि फडक्यांनी जे आरोप केवळ सूचित केले—स्पष्टपणे तसे आरोप त्यांना करता आले नाहीत—ते आरोप कांही प्रमाणांत निराधार व बऱ्याच प्रमाणांत अतिशयोक्त आहेत असें दिसून येईल. अत्र्यांच्या विनोदांत फडक्यांना बीभत्सपणा कोठे आढळला हें कळावयास मार्ग नाही. अत्र्यांच्या 'पराचा कावळा' या नाटकांत ज्याला अश्लील म्हणतां येईल असा थोडा भाग होता. तो आता काढून टाकण्यांत आला आहे. पण इतर दुसऱ्या कोणत्याहि नाटकांतील विनोदांत शोध करूनहि कोठे अश्लीलता आढळली नाही. म्हणूनच फडक्यांना तसें निश्चित विधान करता आलें नाही हें उघड आहे. तेव्हा अत्र्यांच्या विनोदांत कोठेहि बीभत्स-पणा किंवा अश्लीलता आहे असें म्हणणें चुकीचें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांत कांही ठिकाणीं विनोदाच्या आहारीं जाऊन त्यांना संयम राखता आला नाही हें खरें आहे. त्यापायीं कांही ठिकाणीं तो विनोद सदाभिरुचीला सोडून आहे व औचित्याच्या मर्यादेचेंहि त्याने उल्लंघन केलें आहे.

अत्र्यांचा विनोद; अस्सल चालू नाणें :

अत्र्यांचा विनोद अस्सल चालू नाण्यासारखा असल्यामुळे प्रेक्षकांना त्यांनी अक्षरशः झुलविलें आहे; आणि त्या नशेंत त्यांच्या विनोदांत आचरटपणा वाटेल असा अतिरेकीपणाहि थोडाफार आलेला आहे. कांही ठिकाणीं सदभिरुचीचीं बंधनें, केवळ विनोदाच्या आहारीं जाऊन, त्यांनी दुर्लक्षिलीं आहेत. पण कांही ठिकाणीं त्या विनोदाचें स्वरूप सहृदय, मार्मिक, सहानुभूतीच्या ओलाव्याने परिपूर्ण असेंहि आहे. उपरोधाचा व उपहासाचा विखार जोशांच्या नाटकांतील विनोदापेक्षा अत्र्यांच्या नाटकांत कमी आहे हें त्याचेंहि एक कारण असावें. मोकळ्या मनाचा माणूस कोणाचीहि डूख धरून सहसा बसत नाही.

अत्र्यांच्या 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील विनोद आचरट आहे, बीभत्स आहे, अश्लील आहे, असें म्हणणें यापेक्षा मोठें कोणतेंहि दुसरें असत्य व अधिक पूर्वग्रहदूषित समीक्षकाची दृष्टि असूं शकत नाही. 'साष्टांग नमस्कार' नाटकांतील विनोद फडके म्हणतात त्या जातीचा निश्चित नाही. 'भ्रमाचा भोपळा' बोलूनचालून प्रहसन. त्यामुळे त्या नाटकांतील विनोद अधिक उत्तान असला तरी अश्लील नक्की नाही. अत्र्यांच्या पटकथांत त्यांची 'ब्रह्मचारी' ही पटकथा; त्याचप्रमाणे त्यांच्या नाटकांत 'लग्नाची बेडी' नाटकाचें स्थान आहे. स्त्री-पुरुष संबंधांत पुरुषाची प्रणयपिपासा कोणत्या सीमेपर्यंत जाऊं शकते आणि त्यामुळे विवाह संस्थेच्या स्थैर्याला धोका पोहोंचण्याचा कसा संभव आहे हें दाखविण्यासाठी मनुष्यस्वभावाचे विलक्षण नमुने, अतिशयोक्त विनोदाच्या द्वारें, या नाटकांत आलेले आहेत आणि त्यांच्या बरोबर कांहीसा अतिरेकी आणि आचरट असा विनोद या नाटकांत आहे. 'पराचा कावळा' या नाटकांतहि असे प्रकार आढळतात. विनोदाच्या मोहाला बळी पडून ठिकठिकाणी त्यांनी सदभिरुचीहि सोडलेली दिसते आणि औचित्याचें बंधनहि कांही ठिकाणीं पाळलेलें दिसत नाही. अत्र्यांचीं रावबहादूर, अंबादास, काका हीं पात्रें सहृदय व चांगल्या प्रकारच्या स्वभावनिष्ठ विनोदाची साक्ष पटवितात. बाकीचा विनोद कल्पक व खेळकर आहे.

असदभिरुची, अनौचित्य व आचरटपणादर्शक विनोद-स्थळें :

आतां अत्र्यांच्या विनोदाला असदभिरुचीचें, अनौचित्याचें, आचरट-पणाचें जेथे गालबोट लागलें आहे, अशा कांही स्थळांचा निर्देश करूं. आधी अवखळ विनोद असूनहि त्यांतून ध्वनित होणाऱ्या कारुण्याने व सत्य परिस्थितीने कोणीहि वाचक प्रेक्षक विचारप्रवृत्त होईल असें एकच उदाहरण देतों. अवधूतचें खालील भाषण पाहा :—

'डॉक्टर, मी ब्रह्मचारी आहें म्हणून तुम्ही लोक माझी थट्टा करता. पण मी ब्रह्मचारी कां झालों आहें याचा कधी कोणीं सहानुभूतीने विचार केला आहे का ? अहो, इच्छा आहे म्हणून का कोणी ब्रह्मचारी राहतो ? केवळ नाइलाजाच्या पोटीं ब्रह्मचाऱ्याची निपज होते !'

अवधूतच्या या भाषणाने आपण प्रथम हसतों. पण जरा विचार करूं लागताच अवधूतच्या अवस्थेंतील पुरुषांची करुण स्थिति आपल्याला विचार-प्रवृत्त करीत नाही का ? अवधूतचीं अशीं अनेक वाक्यें काढून दाखविता येतलि ज्यांत असेंच कारुण्य ओतप्रोत छायेसारखें उभें असलेलें दिसून येईल.

मनुष्यस्वभावांतील बारकावे त्यांनी कधी कधी मोठ्या चातुर्याने व विनोदपूर्णतेने दाखविले आहेत.

गोकर्ण :—ए, मला धमकी देऊन खोटं सांगायला लावूं नकोस ! खरं सांगायचं म्हणजे—आता खरं सांगितल्यावांचून गत्यंतरच नाही—अशा प्रसंगीं आपलंहि टाळकं फारसं शाबूत राहिलं नसतं !

कांचनची कानउघाडणी करण्याकरिता गार्गी गोकर्णाला कांचनकडे नेते आणि शेवटीं कुऱ्हाडीचा दांडा गोतास काळ ठरतो.

गार्गी आणि गोकर्ण यांच्यांतील संवादहि पुष्कळ ठिकाणीं आचरट आहेत.

गोकर्ण :— दुसरं असं की दिसली रे दिसली बाई की मी गप्पकन डोळे मिटवून घ्यायचे, असं जर मीं आरंभलं तर हिचं समाधान होईल. पण इतर साऱ्या बायकांचा गैरसमज होईल याची काय वाट ! मी म्हणतों, रस्त्यानं

जातांना सुंदर स्त्रियांकडे बघायचं नाही तर काय म्युनिसिपालिटीच्या कंदिलांकडे आणि कचऱ्याच्या पेट्यांकडे बघायचं आम्ही ?

× × ×

गार्गी :—मी तुम्हांला सांगतें ना ! यांचं शारीरिक वय जरी साठ वर्षांचं असलं तरी यांचं शृंगारिक वय मात्र वीस वर्षांचं आहे.

× × ×

शेवटीं गोकर्ण आणि गार्गी यांच्यांत सात कलमी तहनामा होतो. प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीने विचार केला तर या तहनाम्याचा उपयोग केवळ विनोदासाठीच आहे. प्रतिपाद्य विषयाचें त्यामुळे कोणतेंच काम होत नाही. गोकर्णांच्या स्वभावांतील आचरटपणा मात्र कळसाला गेलेला दिसतो.

'पराचा कावळा' नाटकांतील कल्याणच्या ऑफिसमधील मित्रमंडळांतील संवादहि असेच आचरट आहेत. या मंडळींचा इरसालपणा यामुळे प्रेक्षकांना कळतो हें खरें पण यापेक्षा थोडा अधिक संयम राखता आला असता तर अधिक बरें झालें असतें असें वाटल्यावांचून राहत नाही.

अत्र्यांच्या नाटकांतील विनोदावर अश्लीलतेचा आरोप स्पष्टपणे कोणींच घेतलेला नाही. पण कांही ठिकाणीं अनावश्यक असतां त्यांनी सदभिरुचीचीं सारीं बंधनें झुगारून दिलीं आहेत. अशा वेळीं अशा विनोदांतून कोणाला अश्लीलतेचा वास आला तर त्याला फारसा दोष देता येणार नाही. फरक इतकाच त्याला अश्लीलता म्हणता येणार नाही. सदभिरुचीचा अभाव असें म्हणावें लागेल.

अंबादास :—अं–काय ग हें ? हें सेफ्टी वस्तऱ्याचं पातं कशाला ठेवलं आहेस यांत ?

वासंती :—पेन्सिली करायला.

अंबादास :—पेन्सिली करायला वस्तऱ्याचं पातं ! मला बनवतेस होय ? मुंबईला येऊन चांगली तयार झालीस अं तूं ?

ज्यांनी या नाटकाचा प्रयोग पाहिला असेल त्यांना या संवादाचा प्रेक्षकांवर काय परिणाम होत असे याची पुरपूर कल्पना येईल. ('पराचा कावळा')

× × ×

'लग्नाची बेडी' नाटकांतील हनिमून हॉटेलची व तेथील चालकांच्या संवादांतून स्पष्ट होणाऱ्या तेथील वातावरणाची कल्पना सर्वांनाच मानवण्या-सारखी नाही. पण त्या प्रवेशांत स्पष्टतेने अश्लील म्हणता येईल असें कांही नाही. पण त्यांतहि खालील संवाद आहे.

रश्मी :—मॅनेजरला कशाला हाक मारता आहांत ?

अवधूत :—हनिमूनची तयारी करायला पाहिजे ना ?

रश्मी :—अहो ब्रह्मचारी, थांबा की जरा ! डोकें ठिकाणावर ठेवा नीट. लग्नाचा पत्ता नाही आणि हनिमूनची तयारी कसली करतां आहांत ?

अवधूत :—म्हणजे लग्नानंतर हनिमून करतात की काय ? आम्हांला तरी काय माहीत ! ('लग्नाची बेडी')

× × ×

पितांबर :—हा डाव होता काय याचा ? म्हणजे सारं कारस्थान रचलं मीं ! प्रमिलेला प्रमोदपासून तोडून तुमच्याकडे आणलं मीं ! आणि मधल्या मधे हा गुल्लया त्या राणीला पळवून नेणार होता होय ?

चक्रदेव :—तुम्हांला तेवढं फोर्डचं कोरं मॉडेल पाहिजे. अन् मग आम्हांला एखादं नवीन मॉडेल कां नको ?

× × ×

आता कांही गंभीर नाटकांतील संवाद घेऊं.

त्रिलोक :—मी थांबलों असतों आता—पण मला रात्रीं शूटिंग आहे.

दीनानाथ :—चमत्कारिक लोक आहांत तुम्ही सिनेमावाले ! रात्रीचं रे कसलें शूटिंग करता लेक हो ! या संवादांत शूटिंग या शब्दामुळे जो परिणाम होतो तो सदभिरुचीला सोडून आहे. अत्रे तर म्हणतातच अश्लीलता ही प्रेक्षकाच्या मनांत निर्माण होते. खरें आहे. रसनिर्मिति ही प्रेक्षकांच्या हृदयांत निर्माण होते. पण त्याला कारण कोण ? दीनानाथला सिनेमांत रात्री शूटिंग करतात हें माहीत नसावें असें आधी कष्टाने गृहीत धरल्याशिवाय

‘ रात्रीचं रे कसलं शूटिंग करता ? ’ या प्रश्नांतून निर्माण होणारा आशय निश्चितच अश्लीलतेचा वास आणणारा आहे.

(‘ जग काय म्हणेल ? ’)

× × ×

भीषण करुण नाट्य रंगत असतांहि अत्र्यांना विनोदाची उबळ कधी कधी धरवत नाही.

उल्हासः—(बेलिफास) अहो, तें पुस्तक कसलं घातलं खिशांत ! समाज स्वास्थ्य ! खूप आहांत बेलीफ ! वरचं चित्र पाहिजे तर फाडून घ्या ! सबंध पुस्तक कशाला लुंगवता आहांत ?

(‘ उद्यांचा संसार ’)

× × ×

आणखी एक उदाहरण ‘ वंदे भारतम् ’ नाटकांतील घेऊं. कोटेश्वराच्या मंदिरासमोर लोकांची गर्दी आहे. मंदिर-प्रवेशासाठी सत्याग्रह व्हावयाचा आहे म्हणून कडेकोट पोलिस बंदोबस्त आहे. मंत्रिमंडळाचें अस्तित्व या प्रश्नावर अवलंबून आहे इतका तो महत्त्वाचा प्रश्न आहे. हा कडेकोट बंदोबस्त ठेवण्याची जबाबदारी ज्या पोलिस अधिकाऱ्यावर आहे त्याचें खालील भाषण नमुनेदार आहे.

इन्स्पेक्टरः—मी तुम्हांला अटक करीत नाही म्हणून तुम्ही मला अटक करीत आहांत की काय ? बायांनो, माझे हात सोडा आणि बाजूला व्हा ! माझा विनयभंग होतो आहे हा !

अनौचित्याचें यापेक्षा आणखी उत्तम दुसरें कोणतें उदाहरण असूं शकेल ?

या उदाहरणांवरून जागोजागीं अत्र्यांनी संयम सोडला आहे, सदाभिरुचीचीं, औचित्याचीं बंधनें त्यांनी काटेकोरपणे पाळलीं नाहीत, कोठे कोठे आचरट-पणाहि त्यांच्या विनोदांत आहे, हें दिसतें. पण अत्र्यांच्या विनोदाचें हें सामान्य लक्षण मानता येईल का ? अर्थात् तसें सामान्य विधान करणें चुकीचें होईल. अत्र्यांना बेफाम विनोदाची आवड आहे आणि तसा विनोद त्यांच्या

नाटकांत आहेहि. पण या विनोदांतहि भरीव वैशिष्ट्य आणि गुणवत्ता आहेच. तो विनोद वास्तवावर आधारित आहे. केवळ काल्पनिक नाही. विनोदाचें कार्य अत्र्यांच्या विनोदाने निश्चित केलें आहे. मनुष्यस्वभावाचे नानाविध विचित्र आणि इरसाल मासले जसे त्यांनी दाखविले आहेत तसेच प्रेमळ, भोळ्या, सहृदय व्यक्तींचेहि नमुने त्यांनी रावबहादूर, अंबादास, काका या स्वभावचित्रांच्या द्वारां दाखविले आहेत. त्यांच्या अफाट विनोदनिर्मितींतहि ठिकठिकाणीं उच्च विनोदाचा प्रत्यय आपल्याला घडतो. अवधूतचें उदाहरण वर दिलें आहेच. विश्रामच्या बेछूटपणांतून बाह्यतः विनोद-निर्मिति होत असली तरी त्या प्रवेशावरहि कारुण्याच्या ढगांची दाट छाया आहेच. सारांश, अत्र्यांचा विनोद आपल्या जीवनांतील वैचित्र्याचा, वैधर्म्याचा, विविधतेचा, विसंगतीचा, असंबद्धतेचा, अज्ञानाचा, दंभस्फोटाचा प्रत्यय निश्चित घडवितो. त्यांत प्रामुख्याने उच्च विनोदांतील सूक्ष्मता नसेल पण जीवन-प्रत्ययकारित्व निश्चित आहे. तो अगदी खालच्या पातळीवरचा– बीभत्स, अश्लील तर निश्चित नाही. विनोदाचा वापरहि त्यांनी समाजहितबुद्धीनेच केला आहे. केवळ कलेसाठी कला या कलात्मक दृष्टीने वाङ्मयाकडे अथवा नाट्या-कडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोण नाही. इब्सेनप्रमाणे ‘ जीवनासाठी कला ’ असाच त्यांचा नाट्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण आहे आणि त्याच दृष्टीने त्यांनी आपली नाट्योपासना केली आहे असें दिसून येईल.

* * *

८

अत्र्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें यशापयश

अत्र्यांच्या नाटकांचा, त्यांनी गाजविलेल्या रंगभूमीचा आणि त्यांच्या अनुषंगाने नाटकाच्या प्रमुख अंगोपांगांचा येथवर आपण विचार केला आहे. आता अत्र्यांच्या सर्व नाट्यकर्तृत्वाचा सामग्र्याने विचार केला असतां अत्र्यांचें नाटककार म्हणून यशापयश काय, त्यांचीं वैशिष्ट्यें कोणतीं आणि शाश्वत म्हणून ठरण्यासारखें अत्र्यांच्या नाटकांत खरोखर कांही आहे काय, हें पाहावयाचें तेवढें राहिलें आहे. समीक्षणाची दृष्टि आणि त्याची मर्यादा सांगतांना, एखाद्या नाट्यकृतीची उच्च-नीचता पडताळून पाहावयाची असली तर त्याचे निकष कोणते हें आपण पाहिलें आहेच. आता त्या निकषावर अत्र्यांचें कर्तृत्व घासून पाहून त्याचें मूल्यमापन तेवढें करावयाचें राहिलें आहे.

तें मूल्यमापन करतांना तत्कालीन मराठी नाट्यविश्व आणि रंगभूमि यांची परिस्थिति आपल्याला नजरेआड करता येणार नाही. कारण नाटक ही कलेच्या राज्यांतलि लोकशाही आहे. ती सामूहिक व समूहासाठी कला आहे. एकटा नाटककार, एकटा नट, एकटा दिग्दर्शक, एकटा संगीतज्ञ नाटक घडवून आणूं शकत नाही. एकमेकांच्या हातांत हात घालून त्यांना चालावें लागतें. या सर्वांच्या, परस्परांना पूरक अशा, कलात्मक समन्वयाने नाटक

निर्माण होतें हेंहि विसरून चालावयाचें नाही. या समन्वयाची अनुरूपता, सामर्थ्य, शेवटीं प्रेक्षकांच्या दरबारांत कसाला लावलें जातें. ही प्रथम परीक्षा सर्वांत अवघड व एका परीनें त्या नाटकाच्या व नाटककाराच्या यशाला वा अपयशाला प्रथम निर्णायक ठरते, हेंहि आपण मागे पाहिलें आहेच.

अत्र्यांनी १९२८ सालापर्यंत केवळ शाळांतील संमेलनासाठी उपयोगाचीं म्हणून स्त्री-पात्रविरहित तीन लहान नाटकें लिहिलीं. त्यांतील ' संगीत गुरुदक्षिणा ' (१९२६) व ' संगीत वीरवचन ' (१९२८) तेवढीं उपलब्ध आहेत. ' प्रल्हाद ' नांवाचें त्यांनी त्याच काळांत प्रथम लिहिलेलें लहान नाटक आज उपलब्ध नाही. या नाटकांचे शाळांतील संमेलनांत पुष्कळ प्रयोग झाले. ' गुरुदक्षिणा ' नाटकाच्या प्रयोगाच्यावेळीं त्या नाट्यकल्यांची कै. तात्यासाहेब केळकरांनी मोकळ्या मनाने स्तुति केली होती. परंतु या नाट्यकल्यांनीं अत्र्यांच्या खऱ्या नाट्यजीवनाची केवळ पायाभरणी केली असें फार तर म्हणता येईल. या नाट्यकल्यांच्या द्वारां त्यांना नाट्यलेखनाचे प्रयोग करता आले. परंतु त्यानंतर ते इंग्लंडला गेल्यांवर त्यांच्या नाट्यविषयक कल्पनांत पुष्कळच बदल घडून आला, असें त्यांनीच सांगितलें आहे. १९५३ सालीं सरकारी दारूबंदीच्या कायद्याचे दुष्परिणाम दाखविण्यासाठी त्यानी ' एकच प्याला ' ही टीकात्मक चर्चा असलेली नाटिका लिहिली. तिचे कोठे प्रयोग झाल्याचें ऐकिवात नाही आणि ती नाटिका आज फार करून कोणाच्या स्मरणांतहि असण्याचा संभव नाही. त्यामुळे अत्र्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें मूल्यमापन करण्याच्या दृष्टीने १९३३ ते १९४६ या कालखंडांत त्यांनी लिहिलेल्या अकरा नाटकांनाच खरें महत्त्व आहे; आणि म्हणूनच त्या नाट्यकृतींना समोर ठेवूनच अत्र्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें मूल्यमापन करावयाचें आहे.

रुग्णावस्थेंतील रंगभूमीचा धन्वंतरी – अत्र्यांचें बलस्थान :

'अत्रे हे इतक्या व्यवसायांत पडले आहेत आणि त्यांनी आपलें व्यक्तिमत्व प्रत्येक ठिकाणीं जरी इतकें गाजविलें असलें तरी त्यांच्या यशाचें खरें माहेरघर म्हणजे मराठी रंगभूमि होय. ... या यशोमंदिरांतून अत्रे आपणहून कां बाहेर पडले हें मला अजून कळलेलें नाही ...ते तिकडे वळतील असें

अजून तरी दिसत नाही. परंतु त्यांच्या कीर्तीला मराठी वाङ्मयांत आणि रंगभूमीवर जी शाश्वति लाभली आहे ती जर खरोखर शाश्वत काळपर्यंत टिकावयाची असेल तर आपलें खरें बलस्थान ओळखून त्यांनी तिकडेच वळलें पाहिजे' असा आपला स्पष्ट अभिप्राय, रंगभूमीच्या परिसरांत एक रसिक प्रेक्षक या नात्यानेच फिरणाऱ्या, पण आपल्या विद्वत्तेने महाराष्ट्रास परिचित असलेल्या कै. श्री. म. माटे यांनी दिला आहे. यावरून रंगभूमीशी फारसा निकटचा संबंध नसणाऱ्या रसिक विद्वानांच्या दृष्टीलाहि अत्रे आणि मराठी रंगभूमि यांचे जिव्हाळ्याचे संबंध स्पष्ट दिसले, एवढेंच नव्हें तर अत्र्यांच्या कार्याच्या विविध क्षेत्रांत शाश्वत काल टिकेल असें त्यांचें बलस्थान म्हणजे नाटक होय हेंहि त्यांनी मार्मिकपणे ओळखलें. जीवनाच्या ज्या ज्या क्षेत्रांत त्यांनी पाऊल टाकलें त्या त्या प्रत्येक क्षेत्रांत त्यांनी आघाडीवर राहून अपूर्व पराक्रमच गाजविले आहेत. पण त्या सर्व क्षेत्रांपेक्षाहि रंगभूमीवरील त्यांचा पराक्रम अधिक महत्त्वाचा आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. रंगभूमीवर त्यांनी पदार्पण केलें त्या वेळीं रंगभूमीचा संसार आपल्या आयुष्याची जणू शेवटची घटका-पळें मोजण्याच्या अवस्थेंत होता. अशा रुग्णावस्थेंत असलेल्या मराठी रंगभूमीला अत्र्यांच्यासारखा धन्वंतरी मिळाला. धन्वंतरी आजारी माणसाला अमर करूं शकत नाही. पण तत्काळ मालवूं पाहणारी प्राणज्योत मात्र कांही काळपर्यंत तरी तो प्रज्वलित करूं शकतो. तेंच कार्य अत्र्यांनी केलें. अवकळा आलेल्या मराठी रंगभूमीच्या चेहेऱ्यावर आठ दहा वर्षें तरी त्यांनी तजेला आणला. त्यासाठी अत्र्यांची स्वतंत्र प्रज्ञा आणि निष्ठा कसाला लावली गेली आणि ती यशस्वी झाली. त्या मानाने इतर क्षेत्रांत त्यांचें सामर्थ्य आणि पराक्रम दिसून आले असले तरी त्यांची स्वतंत्र प्रज्ञा त्या काळीं रंगभूमीच्या क्षेत्राइतकी कसास लावण्याची जरूरच भासली नाही. विडंबन काव्याचें क्षेत्र तर सर्वस्वीं त्यांनीच निर्माण केलें होतें आणि त्यांत एकापरीने नवनिर्मितीचें फार मोठें श्रेय अत्र्यांना होतें. पण मराठी रंगभूमीचा मोडकळीस आलेला संसार पुनः समृद्ध करण्यासाठी नवनिर्माणशक्तिपेक्षाहि फार मोठ्या शक्तीची व प्रज्ञेची आवश्यकता त्या क्षेत्रांत होती. कारण नाटक म्हणजे केवळ वाङ्मय नव्हें. ती अनेक कलांची समृद्ध लोकशाही आहे. मराठी रंगभूमीवर पदार्पण करतांना विडंबनकार म्हणून मिळविलेल्या

आपल्या प्रज्ञेचा तर त्यांनी या क्षेत्रांत उपयोग करून घेतलाच परंतु त्याचबरोबर एखाद्या गुप्त गंगेप्रमाणे वाहणाऱ्या त्यांच्या प्रतिभेंतील नाट्यगुणहि त्यासाठी प्रकट झाले आणि त्याहि क्षेत्रांत त्यांनी अपूर्व यश मिळविलें. त्यामुळे नाट्यक्षेत्रांतील त्यांचें हें यश त्यांच्या कोणत्याहि इतर कार्यक्षेत्रांपेक्षा कोणालाहि अधिक मोलाचें वाटेल. कै. माटे यांचा अभिप्राय याच वस्तुस्थितीचा द्योतक आहे.

उच्च मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय संसाराचीं प्रत्ययकारी चित्रें रंगविणारा नाटककार :

१९३३ ते १९५१ पर्यंत अत्र्यांनी अकरा नाटकें लिहिलीं. त्यांतील दोन प्रहसनात्मक आहेत. त्यांचें ' कवडी चुंबक ' मोलिअरच्या ' ला व्हार ' नाटकाचें रूपांतर आहे आणि 'भ्रमाचा भोपळा' या नाटकावरहि मोलिअरच्या नाटकांचीच छाया असल्याचें, नव्हें त्या नाटकांतील चंडीराम त्यांनी मोलिअरपासून घेतला असें, स्वतः अत्र्यांनीच सांगितलें आहे. बाकीच्या नऊ नाटकांत सहा सुखात्मिका असून तीन गंभीर नाटकें आहेत. या तीन गंभीर नाटकांतील समस्या गंभीरच आहेत. वेगवेगळ्या परिस्थितींत असणाऱ्या महाराष्ट्रीय विवाहित स्त्रियांच्या समस्यांवर हीं नाटकें आधारित आहेत. ' साष्टांग नमस्कार ' नाटकाचा अपवाद वगळला तर त्यांच्या बाकीच्या पांच सुखात्मिकांतहि त्यांनी गंभीर विषयांचाच पण विनोदी दृष्टीने विचार केला आहे. त्या केवळ तात्कालिक किंवा प्रासंगिक स्वरूपाच्या नाहीत. त्या समस्यांना मानवी जीवनांत महत्त्वाचें स्थान आहे. ' साष्टांग नमस्कार ' या नाटकाला वेगळा असा दुसरा प्रतिपाद्य विषय त्यांनी स्वतः सांगितला नसला तरी जीवनांत छांदिष्टपणा आणि नादिष्टपणा कसा वाईट आहे हें विडंबनाच्या द्वारें त्यांनी दाखविलें आहेच. सारांश, त्यांच्या नाटकांत मानवी जीवन आणि त्यांत वावरणाऱ्या व्यक्ति, त्यांचीं सुखदुःखें, त्यांचे स्वभावधर्म, त्यांचा नादिष्टपणा, त्यांचा तऱ्हेवाईकपणा, चित्रित झालेले आहेत हें उघड आहे. त्यांनी आपल्या नाटकांत रंगविलेलीं चित्रें मध्यमवर्गीय– क्वचित् उच्च मध्यमवर्गीय – महाराष्ट्रीय समाजाचींच आहेत आणि तीं शक्यतोंवर वास्तवावरच आधारित आहेत. अत्र्यांच्या प्रतिभेवरील पूर्व संस्कारामुळे कोठे अद्भुतरम्यता अथवा अतिरंजन डोकावतें ही गोष्ट वेगळी. पण

सामान्यतः तीं मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय समाजाचीं चित्रें आहेत असें म्हणावयास हरकत नाही.

जीवनासाठी कला या दृष्टिकोणाचा नाटककार :

परंतु हीं चित्रें रंगवितांना त्यांचा आपल्या कलेकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण कोणता होता हें पाहिलें पाहिजे. ढोबळ मानाने कलेकडे पाहण्याचे दोन दृष्टिकोण आढळतात. एक दृष्टिकोण 'कलेसाठीं कला' या दृष्टीने कलेकडे पाहणारा; व दुसरा दृष्टिकोण 'जीवनासाठीं कला' या दृष्टीने कलेकडे पाहणारा. वस्तुतः या दोन्ही दृष्टिकोणांत कला मुख्य आहे. आणि कलेची हानि न होऊं देता केलेली कलोपासना हीच खरी कलोपासना आहे. पण व्यक्तिगत अहंकारामुळे सामान्य व्यवहारांत अनेकदा जसे निष्कारण वाद निर्माण होतात तसेच या कलेंतील वादांचेंहि आहे. 'कलेसाठी कला' म्हणून वाद घालणाराला कलेच्या पायांत रंजकतेच्या नुपूराशिवाय दुसरें कांहीहि नको असतें—तर दुसऱ्या मताच्या प्रवर्तकांना कलेला प्रचाराची बटीक करण्याची इच्छा असते. पण कलेसंबंधीच्या या दोन्ही कल्पना अतिरेकी आहेत. कलेला या दोन्हीहि प्रकारची बळजबरी मान्य नाही. कलेपासून आपल्याला आनंद होतो–सौंदर्याची प्रचीति घडते हें खरें आहे. पण तें सौंदर्य, तो आनंद-नव्हे ब्रह्मानंद सहोदर आनंद कशामुळे होतो? आपल्या शास्त्राप्रमाणे सांगावयाचें झाल्यास तो आनंद त्या कलेंतून आविष्कृत होणाऱ्या रसवर्त्तेतून होतो, असें म्हणावें लागेल; तर पाश्चात्य नाट्यशास्त्राप्रमाणे तो आनंद त्या कलेंत बसणाऱ्या उच्च, भव्योदात्त जीवनाच्या परिणामकारक अभिव्यक्तीमुळे होतो असें म्हणता येईल. त्या आशयाचा प्रत्यय घडल्यामुळे रोजच्या परिचित जगाचें कांही तरी वेगळें दर्शन आपल्याला घडत आहे–सामान्याला असामान्यत्व आलें–असें त्याला वाटत असतें. जीवनाचा हा अर्थ व्यक्त करण्यासाठी व्यक्तींच्या जीवनांतील संग्राम, जीवनांतील वैचित्र्य, विसंगति, जीवनांतील सुखदुःखें यांचीं चित्रेंच रेखाटावयाचीं असतात–अशा जीवनांत सांपडलेल्या विविध प्रकारच्या व्यक्ति त्यांत वावरतात आणि अशा वेगवेगळ्या स्वभावाच्या, मनोधर्माच्या एकत्र आलेल्या व्यक्तींच्या विश्वांत आपल्याला मनुष्यस्वभावाची उकल होते–

नवीन ज्ञान मिळतें आणि जीवनाचा अर्थ कळूं लागतो. हा त्या कलेचा अविष्कारित परिणाम असतो. खरी प्रत्ययकारी उच्च नाट्यकला अशी असते— ती जीवननिरपेक्ष कधीच नसते, ती जीवनाधिष्ठितच असते. केवळ रंजन हा उच्च कलेचा हेतु कधीच नसतो. तें तिचें एकमेव साध्यम असतें. नाट्यकलेचा हेतूच मुळी प्रत्ययकारी जीवनदर्शनाच्या द्वारें जीवनाचा उच्चाशय अभिव्यक्त करण्याचा असतो. तें कार्य ती कला मनुष्यस्वभावाचें परिणामकारक मौलिक दर्शन घडवून जीवनाच्या संगतीचा अर्थ लावून दाखवून करीत असते. ती कला आशयहीन कधीच असूं शकत नाही. आशयाच्या महत्त्वावरच तिची उच्चनीचता अवलंबून असते आणि उच्चाशयाच्या बळावरच ती चिरकालिक ठरते आणि त्या रसपूर्ण उच्चाशयांतच कलेंतील सौंदर्याची प्रचीति घडते. एक पक्ष म्हणतो, रंजकतां रंजन करणें (Entertainment) एवढेंच कलेचें ध्येय–सर्वस्व आहे. दुसरा म्हणतो, नव्हें कलेचें जीवितकार्य उद्‌बोधनाचें (Enlightenment) आहे. या दोन्ही एकांतिक पक्षांना एकत्र आणतां यावें व कलेचा जीवितहेतु खरोखर काय आहे हें शक्यतोंवर बिनचूक सांगण्यासाठी कलेचें कार्य मनुष्यांच्या जीवनाच्या अनुभवांची समृद्धि करण्याचें (Enrichment) आहे असें सांगितलें जातें. मला असें वाटतें, की दोन आग्रही मतांचा समेट घडविण्यासाठी ही सन्मान्य तडजोड दोन्ही पक्षांना मान्य होण्यासारखी आहे. ही तडजोड मान्य झाली तर तिचा असा अर्थ स्पष्ट होईल की कलावादी लोकांना कला जीवननिष्ठ आहे— रंजनाच्या द्वारां जीवनानुभूतीच्या मार्गानें जीवनाचें ज्ञान मिळवून देणें-जीवनाचा अर्थ स्पष्ट करणें हें तिचें कार्य आहे हें त्यांनाहि मान्य आहे. त्याचप्रमाणे कलेला प्रचाराची बटीक करूं पाहणाऱ्या पक्षालाहि कला आधी कला आहे मग बाकीचें सारें कांही आहे हें मान्य आहे. नाट्यकलेचा विषय मनुष्य-जीवन आहे. तिला आधार मनुष्य–जीवनाचा आहे. तिचें कार्य मनुष्य जीवनांतील अनुभवांची समृद्धि घडवून आणणें हें आहे. आणि मनुष्यमात्राचें रंजन, मनोविनोदन, उद्‌बोधन हें तिचें माध्यम आहे.

आता आपण अत्र्यांचा आपल्या नाटकांकडे, साहित्याकडे, पाहण्याचा दृष्टिकोण काय आहे हें पाहूं. ‘ लोककल्याण हें साहित्याचें साध्य ’ या आपल्या भाषणांत ते म्हणतात, ‘ समाजांतले सर्व भेद, दुःख, दैन्य आणि

व्याधि नष्ट करून न्यायाच्या, समतेच्या आणि माणुसकीच्या पायावर त्याची नवीन रचना करणें हें समाजवादाचें ध्येय आहे. हें ध्येय साध्य कसें होईल ह्या एकाच निदिध्यासाने साहित्यकारांनी आणि कलावंतांनी जनताजीवनाचें वास्तववादी चित्रण कलात्मक रीतीने करावयास हवें. समाजाचें सुख आणि प्रगति हेंच साहित्याचें साध्य आहे.' या भाषणांत अत्र्यांनी साहित्य आणि कला यांकडे समाजवादी दृष्टिकोणांतून पाहिलें आहे. हा दृष्टिकोण त्यांच्या नाट्यलेखनाचा भर ओसरल्यावर त्यांना लाभला. म्हणूनच त्यांच्याहि नाटकांत 'लेखक, कवि, पत्रकार, शिक्षक, वकील अन् डॉक्टर' हींच पात्रें आलीं आहेत. या भाषणांत त्यांनी सांगितल्याप्रमाणे त्यांच्याहि नाटकांत त्यांनी स्वतःहि कोष्टी, कोळी, लोहार, सुतार, गवंडी, न्हावी, तेली, तांबोळी ह्यांच्याकडे ढुंकून देखील पाहिलें नाही. मग त्यांचीं चित्रें, त्याचें जीवन आपल्या नाटकांतून रंगविण्याचें तर दूरच राहिलें. पण ही उणीव त्यांनी आपल्या 'चांगुणा' कादंबरींत भरून काढली आहे. अत्र्यांनी आपल्या नाटकांत पांढरपेशा मध्यमवर्गीयांचीं चित्रेंच रेखाटलीं आहेत. परंतु त्यांचीं नाटकें वाचून पाहतां ते 'कलेकरिता कला' या अतिरिक्त दृष्टिकोणांतून आपल्या नाटकांकडे कधीच पाहत नव्हते हें स्पष्ट दिसतें. ब्रियो, इब्सेन, शॉ आदि नाटककारांचीं नाटकें त्यांनी अभ्यासिलीं होतीं. त्यामुळे त्यांनी आपलीं नाटकें 'जीवनासाठी कला' या दृष्टिकोणांतूनच लिहिलेलीं दिसून येतील. त्यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांचे विषय गंभीर आहेत. त्यांपैकी कांही त्यांनी आपल्या नाटकांत तितक्याच गांभीर्याने मांडले आहेत तर कांही त्यांनी आपल्या विनोदबुद्धीने त्या गंभीर विषयाकडे खेळकरपणे पाहून आपल्या खेळकर सुखात्मिकांत प्रतिपाद्य विषय म्हणून घेतले आहेत. ही गोष्टच ते नाट्काकडे 'जीवनासाठी कला' या दृष्टिकोणांतून पाहतात, हें स्पष्टपणे दाखवितें. परंतु नाटकांकडे पाहतांना त्यांचा दृष्टिकोण जीवननिष्ठ असला तरी प्रचारकी नाही. समाजवादी दृष्टिकोण मांडतांनाहि कलावंतांनी 'जीवनाचें वास्तववादी चित्रण कलात्मक रीतीने करावें' असें कटाक्षाने सांगितलें आहे. आणि त्यांचीं नाटकें पाहतां या आपल्या मतांशी प्रामाणिक राहूनच त्यांनी आपलीं नाटकें कलात्मकतेवर भर देऊनच लिहिलीं असें दिसून येईल. त्यांचीं

नाटकें, प्रचारासाठी, शॉच्या चर्चात्मक (Discussions) नाट्यासारखीं बुद्धिवादी चर्चा करणारी नाहीत. आपलीं नाटकें कलात्मक व्हावीत यावर त्यांचा कटाक्ष असलेला दिसून येईल. अर्थात् आशयशून्य, हेतुशून्य, केवळ रंजनात्मक कला त्यांना मान्य नाही तसेंच केवळ प्रचारात्मक कलाशून्य असेंहि नाटक त्यांना पसंत नाही, हें उघड आहे. त्यांना आशयाची उच्चता आणि नाट्याची रसगंगा या दोहोंचा प्रीतिसंगम नाटकांत हवा आहे.

थोर कलावंताचें Brander Mathews ने सांगितलेलें वैशिष्ट्य :

Brander Mathews ने थोर कलावंतासंबंधी एक अत्यंत महत्त्वाची अशी गोष्ट सांगून ठेवली आहे. तो म्हणतो, 'थोर कलावंत जन्माला येतो तेव्हा त्याच्याबरोबरच आपल्या कलेच्या द्वारां त्याला जगाला जें सांगावयाचें असतें तेंहि जन्माला येत असतें. त्याचा परिणामकारक आविष्कार कसा करावा ही कला मात्र त्याला शिकावी लागत असते. ' याचा निर्देश मागे आला आहेच. जगांतील थोर कलावंतांचा इतिहास पाहिला म्हणजे 'परंतु यासम हा' असेंच प्रत्येकाच्या बाबतींत म्हणावें लागतें. अनुकरणाने, प्रयासाने दुसरा शेक्सपिअर, दुसरा इब्सेन, दुसरा कालीदास, दुसरा मोलिअर निर्माण करता येत नाही. त्यांच्या वैयक्तिक थोरपणाचा वैशिष्ट्यपूर्ण ठसा चिरकाल टिकतो—म्हणूनच अशा थोर कलावंतांना ' द्रष्टा ' म्हणतात.

क्लेटन हॅमिल्टनप्रणीत Dramatist आणि Play-wright यांतील भेद :

यासाठीच क्लेटन हॅमिल्टनने नाटककार आणि नाट्यरचनाकार अथवा रंजनकार (Dramatist आणि Play-wright) असा दोघांत भेद केला आहे. त्याच्या मताप्रमाणे नाटककार केवळ कलावन्तच नसतो तर तो द्रष्टाहि (Seer) असतो. किंबहुना नाटककाराची (Dramatist) व्याख्याच त्याने a dramatist is a play-wright who has something to say (ज्याला कांही तरी सांगावयाचें आहे, संदेश द्यावयाचा आहे असा नाट्यरचनाकार म्हणजे नाटककार). सॉमरसेट मॉम हा आधुनिक नाटककार आणि नाट्य-शास्त्रज्ञहि तसेंच म्हणतो. नाटककाराला आपल्याला जें सांगावयाचें आहे, तें परिणामकारकतेने कसें सांगितलें पाहिजे हेंहि अभ्यासाने साधतें आणि

दिलेला संदेश आणि तो संदेश नाट्यपूर्णतेने, कलात्मकतेने वाचक-प्रेक्षकांपर्यंत पोहोंचविण्याचें त्याचें कलालाघव या दोन्ही गोष्टी त्याच्या कलाकृतीच्या उच्चतेच्या गमक ठरतात. नाटक चिरकालिक होतें, तें त्यांतील नाट्यपूर्ण जीवनाशयाच्या महत्तेमुळेच (intellectual contents).

अत्रे नाटककार (Dramatist) की रंजनकार (Play-wright) ?

तेव्हा साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो की अत्र्यांची गणना वरील अर्थाने आपल्याला नाटककारांत करता येईल किंवा ते केवळ रंजनकार, नाट्यरचनाकार (maker of play) आहेत ? नाटकाराचें माध्यमहि रंजनाचेंच असतें– फरक इतकाच की नाट्यरचनाकार केवळ रंजनकार असतो– तर नाटककार रंजन तर करतोच पण तो द्रष्टाहि असतो. अत्र्यांच्या नाटकांचा सामग्र्याने विचार केला तर आपल्याला असें दिसून येईल की तीं निरपवादपणे कमी जास्त प्रमाणांत रंगभूमीवर यशस्वी झालेलीं आहेत– अखिल महाराष्ट्राला त्यांनी पोट दुखेपर्यंत हसविलें आहे– तसेंच रडविलेंहि आहे. तेव्हा त्यांच्या नाटकांतील रंजकता आता अनुभवसिद्ध झाल्यामुळे ते नाट्यरचनाकार – रंजनकार तर आहेतच यांत शंकाच नाही. पण क्लेटन हॅमिल्टने विषद केलेल्या नाटककार आणि नाट्यरचनाकार यांतील भेदाच्या अनुषंगाने अत्र्यांना नाटककारहि म्हणता येईल किंवा नाही हा प्रश्न विवाद्य आहे. त्या बाबतींत समीक्षकांचीं मतें दोन एकांतिक टोकांना आहेत. कारण उघड आहे. स्वत: अत्रे देखील आपल्याला शेक्सपिअर किंवा इब्सेनच्या तोडीचे मोठे नाटककार समजत नसले तरी आपल्याला Brander Mathews च्या भाषेंत स्वतःला केवळ नाट्यरचनाकारहि (Play-wright) समजत नाहीत. थोर नाटककारांच्या पहिल्या रांगेंत बसता आलें नाही तरी नाटककारांच्या रांगांत कोठे तरी आपण निश्चित बसूं असा त्यांचा आत्मविश्वास आहे.

आपल्या नाटकांच्या यशापयशाचा सामग्र्याने विचार करतांना 'मी कसा झालों ?' या ग्रंथांत ते म्हणतात, "महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षस्थानीं माझी निवड करून, माझ्या नाट्यलेखनाचा महाराष्ट्राने सर्वांत मोठा गौरव केला, असें मी समजतों...माझ्या अकरा नाटकांपैकी एकहि

नाटक प्रयोगाच्या दृष्टीने अयशस्वी झालेलें नाही, ही गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. वाङ्मयीन पातळी उंच राखून नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी करून दाखवावयाचीं ही गोष्ट सोपी नाही. "

" माझ्या नाटकांच्या यशाचें रहस्य माझ्या विनोदांत आहे असें मानलें जातें. तें सर्वस्वीं खरें नाही, पण त्यांत सत्य आहे. "

" केवळ विनोदाने माझीं नाटकें यशस्वी होतात असें मानलें तर मग ' घराबाहेर ', ' उद्यांचा संसार ' किंवा ' जग काय म्हणेल ? ' हीं गंभीर आणि करुण नाटकें यशस्वी कां झालीं ? तेव्हा केवळ विनोद हें माझ्या नाटकांच्या यशाचें कारण नाही. माझ्या नाटकांत नाट्य आहे, रस आहे, म्हणून माझीं नाटकें प्रेक्षकांच्या हृदयाची पकड घेऊं शकतात."

" 'नाटककार' व्हावें ही एकच महत्त्वाकांक्षा आयुष्यांत मीं बाळगली आणि त्यासाठी जन्मभर व्यासंग आणि तपश्चर्या केली. नाट्यसृष्टींत मला जें यश मिळालें आहे तें कांही दैवयोगाने नव्हें. "

शेवटीं त्यांनी श्री. फडके यांच्या टीकेला उत्तर देतांना म्हटलें आहे की शेक्सपिअर, मोलिअर, कालीदास, शॉ किंवा गडकरी ह्या महान् नाटककारांच्या रांगेंत जरी त्यांना बसता आलें नाही तरी त्यांच्या रांगेशी काटकोन करून कोठे तरी कोपऱ्यांत ते निश्चित बसूं शकतील.

अत्र्यांचें रंगभूमीवरील यश – नाटककाराचें की रंजनकाराचें ?

अत्रे आपल्या नाटकांसंबंधी कांहीहि म्हणत असले तरी त्यांच्या नाटकांचें मूल्यमापन करतांना ते आपल्या नाटकांसंबंधी काय म्हणतात याकडेच पाहून भागावयाचें नाही. परंतु त्यांतील कांही विधानें वस्तुस्थितीचीं निदर्शक आहेत. अत्र्यांचीं एकजात सारीं नाटकें रगभूमीवर यशस्वी ठरलीं हें जसें खरें आहे तसेंच त्यांच्या विनोदी नाटकांइतकींच त्यांचीं गंभीर नाटकेंहि रंगभूमीवर यशस्वी झालीं आणि त्यांतहि ' घराबाहेर ' नाटकाने यशाचा अपूर्व पल्ला गाठला हें सत्य आहे. अत्रे महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष झाले त्या वेळीं त्यांचीं गाजलेलीं पहिलीं आठ नाटकें हीच त्यांची लोकांच्या नजरेंत भरण्यासारखी साहित्यक्षेत्रांतील भरीव कामगिरी होती. 'गीत-गंगा'

या काव्यसंग्रहामुळे कवि म्हणून व ‘ झेंडूचीं फुलें ’ या विडंबन काव्यामुळे विडंबनकार म्हणून ते त्यापूर्वीच गाजले असले तरी साहित्य संमेलनाचें अध्यक्षस्थान त्यांना मिळालें त्या वेळीं अत्र्यांना स्वतःला देखील त्यांत त्यांच्या नाट्यलेखनाचाच गौरव आहे असें वाटलें. अत्र्यांनी आपल्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीचा मोडूं पाहणारा संसार आठ दहा वर्षें तरी चांगला सावरून धरला हें सर्वमान्य आहे. तेव्हा साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो की हें कार्य नाट्यरचनाकार – रंजनकार (Play-wright) अत्र्यांचें की नाटककार (Dramatist) अत्र्यांचें ?

प्रेक्षकांना आकर्षित करून घेण्याचें सामर्थ्य त्यांच्या विनोदी नाटकांत आहे तसेंच त्यांच्या गंभीर नाटकांतहि आहे हें पाहिल्यानंतर या दोन्ही प्रकारच्या नाटकांत लोकांना आकर्षित करून घेणारें खरोखर आहे तरी काय हें पाहिलें पाहिजे.

अत्र्यांचीं पहिलीं पांच नाटकें रंगभूमीवर येऊन आज पाव शतक झालें आहे. तरीहि तीं नाटकें अजून रंगभूमीवरून परागंदा झालेलीं दिसत नाहीत. आजहि जुन्या नाटककारांचीं जीं नाटकें होतात त्यांत अत्र्यांच्या नाटकांचा आवडीने समावेश होतो. हास्य आणि करुण हे दोन रस अत्र्यांच्या नाटकांत प्रामुख्याने आहेत. आणि त्या दोन्ही रसांची निर्मिति त्यांच्या नाटकांत उत्कटतेने झालेली दिसते. त्यांचीं ‘साष्टांग नमस्कार’ व ‘लग्नाची बेडी’ हीं नाटकें प्रेक्षकांना जशी हसवितात तसेंच त्यांचीं ‘ घराबाहेर ’ आणि ‘उद्यांचा संसार ’ हीं नाटकें प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत अश्रु आणतात हेंहि खरें आहे. हें कां याचा विचार करूं लागलों तर आपल्याला असें दिसून येईल की सुखात्मिकांतील विनोदाने आपण खूप हसतो याला कारण विजेच्या चाप-ल्याने तो आपल्याला बेफाम हसवितोच— पण अनेकदा तो आपल्याला दुसऱ्याच क्षणीं विचारप्रवृत्त करतो. जें आपण पाहतों तें असें कांही असतें की तें वास्तवांत आपण कोठे तरी पाहिल्यासारखें–अनुभवल्यासारखें वाटत असतें आणि क्षणभर त्या वास्तवाच्या सत्याभासाने आपण आनंदित होतो. त्यांच्या नाटकांत आढळणारे मनुष्यस्वभावाचे नमुने व त्यांच्या जीवनांत आलेले अनेक प्रसंग असे बहारीचे वाटतात की आपण त्यांतील विनोदगर्भ सत्या-

भासाने आकर्षित होतों. सामान्य गोष्टींतहि नाट्य निर्माण झालेलें आपल्याला दिसतें. 'लग्नाची बेडी' नाटकच उदाहरणादाखल घेऊं. रश्मीचा कांचनच्या घरीं प्रवेश झाल्यापासून कांचन, पराग, गोकर्ण, अवधूत या नरपुंगवांची जी हास्यास्पद स्थिति होते, तिच्या सौंदर्याला भाळून या प्रत्येकाची जशा प्रकारची वागणूक होते, ती पाहून आपण पोट धरधरून तर हसतोच-पण दुसऱ्या क्षणीं आपल्याला असेंहि वाटूं लागतें की 'सहज कशी खेळविते ललना' या सत्याची परमावधि इतक्या प्रमाणांत होऊं शकते, मनुष्य इतका वेडा आणि बेच्छूट बनूं शकतो हें खरें आहे. तेव्हा अवधूतकडे पाहून ज्याचें लग्न होऊं शकत नाही त्या माणसाची इतकी केविलवाणी अवस्था होते या जाणिवेने त्या विनोदांतहि जीवनाची खेदपूर्ण छाया मनावर पसरते.

त्यांच्या 'उद्यांचा संसार' आणि 'घराबाहेर' या नाटकांतहि करुण रस तितकाच प्रभावी आहे. जगांत जिला सासरशिवाय निवाऱ्याचें ठिकाण नाही, पति-पुत्राखेरीज जिव्हाळ्याचे नातलग कुणी नाहीत, अशा एका सच्छील प्रेमळ विवाहित स्त्रीला विपरीत परिस्थिति घराबाहेर काढते. उघड्या जगांत आल्यावरहि तिचें दुर्दैव तिचा क्रूर पाठलाग करते आणि तिचे हाल होतात. तें पाहून कोणत्याहि सामान्य माणसाच्या हृदयाला दुःखाच्या वेदना झाल्याशिवाय राहत नाहीत. 'उद्यांचा संसार'मधील करुणाचें चित्र— तिच्या त्यागपूर्वक जोपासलेल्या संसाराची–ज्यांच्यासाठी निष्प्रेम आयुष्य जगून ती संसाराचा सारा भार आपल्या अंगावर घेते तो शेखर आणि ती शैला यांच्या जीवनाची जी दुर्दैवी वाताहत होते ती पाहून अंतःकरण पिळवटून निघतें–म्हणून हीं नाटकें प्रेक्षकांना आकर्षित करतात आणि या नाटकांना रंगभूमीवर यश मिळालें आहे. सारांश, अत्र्यांचीं नाटकें, त्या नाटकांत नाट्य व रसवत्ता आहे म्हणून तीं रंगभूमीवर यशस्वी झालीं असा जो त्यांचा दावा आहे तो खरा मानावाच लागतो. अत्र्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी झालीं याला त्यांच्या नाटकांतील विनोद हें एक कारण तर आहेच– परंतु त्याचबरोबर त्यांच्या नाटकांत दिसून येणारें– अत्र्यांच्या प्रतिभेंत वसणारें नाट्यनिर्मितीचें चातुर्य आणि प्रकट झालेली रसवत्ता हेंहि तितकेंच, किंबहुना अधिक महत्त्वाचें कारण आहे. कारण त्याशिवाय त्यांचीं गंभीर नाटकें

यशस्वी होऊंच शकली नसतीं. सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांत त्यांचें नाट्य-निर्मितीचें चातुर्य आणि रसवत्ता या दोन गुणांचा प्रत्यय घडतो हें मान्य करावेंच लागतें.

उत्कृष्ट संवाद :

अत्र्यांच्या प्रतिभेंत उत्तम संवादलेखनाचेंहि कसब भरपूर आहे हें सामान्यतः सर्वांना मान्य आहे. त्यांचे कांही संवाद – विशेषतः त्यांच्या गंभीर नाटकांतील संवाद कांही ठिकाणीं सुभाषितवजा असून ते ओढून ताणून आणलेले – प्रसंगाची हानि करणारे, आहेत असें निश्चित वाटत नाही. किंबहुना अत्र्यांची भाषा त्यांना काय जें म्हणावयाचें असेल त्याचा यत्किंचितहि संकोच न करता प्रेक्षकांपर्यंत परिणामकारकतेने पोहोंचविण्यास समर्थ आहे. नव्हें कित्येक ठिकाणीं ती मनोहर अशा काव्यात्म कल्पना अलंकारांनी सहजतेने नटलेली आहे असें दिसून येईल.

प्रेक्षकांचें ममत्व प्राप्त करून घेणारें नाट्य व रसवत्ता :

सारांश, यशस्वी नाटककार होण्यास आवश्यक असणारे बहुतेक सर्व गुण त्यांच्या प्रतिभेंत आहेत यांत शंका नाही. सामान्य प्रसंगांतून सहजतेने ते नाट्य निर्माण करूं शकतात. जगांतील वैधर्म्य, विसंगति आदि विनोदाची निष्पत्ति करणाऱ्या गोष्टी; त्यांची मार्मिक, वेंचक अवलोकनाची शक्ति त्वरित टिपून तर घेतेच पण लगेच त्यांची लेखणी विनोद-निर्मितीसाठी त्यांना परिणामकारकतेने साकारीतहि करते. अनुभवाचें, अवलोकनाचें क्षेत्र व्यापक असल्यामुळे जीवनांतील नाना तऱ्हेचीं – प्रकारचीं, तऱ्हेवाईक, विचित्र व त्याचबरोबर गंभीरहि व्यक्तिचित्रें त्यांनी रंगविलीं आणि आपल्या नाट्यसृष्टीला, या विविध व्यक्तिरेखा रंगवून, त्यांनी सजविलें. कलेकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोण जीवननिष्ठ असल्यामुळे केवळ रंजन हा त्यांच्या कलेचा हेतु नाही. जीवनांतील कांही समस्या त्यांना जाणवल्या व त्यांच्या बैठकीवर त्यांनी मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय समाजाच्या संसाराचीं चित्रें रंगविलीं आणि प्रेक्षकांचें ममत्व सहजगत्या प्राप्त करून घेतलें.

स्वतंत्र प्रज्ञेचा नाटककार – जें जें आकर्षक तें 'आत्रेय':

अत्र्यांच्या नाट्यप्रतिभेवर, त्यांच्या नाट्यविषयक कल्पनांवर, लेखनपद्धतीवर कांही नाटककारांचे संस्कार झालेले आहेत याचा मागे निर्देश केला आहेच. त्यांतल्या त्यांत मराठी नाटककार गडकरी, इंग्रजी नाटककार नोएल कॉवर्ड, नॉर्वेजिअन नाटककार इब्सेन आणि फ्रेंच नाटककार मोलिअर व ब्रियो यांचा अत्र्यांनी स्वतः उल्लेख केलेला आहेच व आतापर्यंत यांपैकी कोणत्या नाटककाराचे संस्कार अत्र्यांच्या कोणत्या नाटकांत दिसूं शकतील याचाहि निर्देश केला आहेच. परंतु तरीहि अत्रे स्वतंत्रप्रज्ञ आहेत. अत्र्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेने जाणीवपूर्वक या संस्कारांवर मात करून आपली स्वतःची स्वतंत्र अशी लेखनशैली निर्माण केली. म्हणूनच त्यांच्या नाटकांत जें जें म्हणून आकर्षक आहे, नाट्यपूर्ण आहे, त्यांत अत्र्यांची स्वतंत्र प्रज्ञा आहे. तें सारें प्रामुख्याने 'आत्रेय' आहे. कोणाचें उसनें नाही. वास्तविक अत्र्यांची नाट्यप्रतिभा गडकऱ्यांसारख्या दीप्तिमान व तेजस्वी नाटककाराच्या छायेखाली वाढीस लागली. गडकऱ्यांच्या छायेखाली ज्या ज्या अन्य नाटककारांची नाट्यप्रतिभा स्फुरण पावली त्यांतील कित्येक नाटककारांचें त्यांच्यांत असणाऱ्या स्वतंत्र प्रज्ञेच्या अभावापायीं, त्यांनी गडकऱ्यांचें केवळ अनुकरणच केल्यांमुळे, हसें झालें. त्यांना नाट्यक्षेत्रांत यत्किंचितहि मान्यता मिळाली नाही. गडकऱ्यांचा विनोद, गडकऱ्यांची भाषा, गडकऱ्यांची रसोत्कट नाट्य-निर्माणशक्ति हीं, आजहि कोणाचेहि नेत्र दिपवून टाकतील, त्यांना स्तिमित करतील अशीं विलक्षण मोलाचीं वैशिष्ट्यें आहेत. गडकऱ्यांची भाषा गडकऱ्यांनीच लिहावी. गडकऱ्यांसारखा विनोद गडकऱ्यांनीच करावा, येरा गबाळाचें तें काम नव्हें, हें अगदीं खरें आहे. गडकऱ्यांच्या निधनानंतर गडकऱ्यांचें भ्रष्ट अनुकरण करून स्वतःचें हसें करवून घेतलेल्या गडकऱ्यांच्या अनेक शिष्यांना व अन्य नाटककारांना तें समजलें नाही. परंतु अत्र्यांनी कटाक्षाने हें तारतम्य राखलें. स्वतःची भाषा, स्वतःचें रचनातंत्र आधी त्यांनी निर्माण केलें. गडकऱ्यांच्या निधनाला आता **इतकीं वर्षें** झाल्यामुळे या गोष्टींचें महत्त्व आणि यांत दिसून आलेलें अत्र्यांचें वैशिष्ट्य आज तितकें उठावदारपणे नजरेस येणार नाही. गड-

कऱ्यांच्या नाटकांनी त्या वेळच्या तरुण पिढीला अक्षरक्षः मंत्रमुग्ध आणि मोहित करून सोडलें होतें. गडकऱ्यांच्या भाषेचें अनुकरण ही त्या वेळीं अनुल्लंघनीय मोहाची गोष्ट होती. अशा वेळीं प्रवाहाच्या विरुद्ध जाऊन, कोणत्याहि मोहाला बळी न पडता, स्वतःचें असें वेगळें वैशिष्ट्य निर्माण करण्यासाठी अत्र्यांनी जो निग्रह राखला, परीश्रम केले आणि ज्यांत त्यांच्या स्वतःचें व्यक्तिमत्व प्रतिबिंबित होईल अशी स्वतःची शैली निर्माण केली या गोष्टीला फार महत्त्व आहे. ओघवती, अस्सल मराठी वळणाच्या मराठी भाषेचे ' भाषाप्रभु ' म्हणूनच अत्रे आज आपल्याला दिसतात.

जिज्ञासू, अनुभवी व वेंचक नाट्यदृष्टीचा नाटककार :

अत्रे गडकऱ्यांच्या छायेखाली वाढले असले तरी त्यांनी आपली नजर त्या छायेपुरतीच संकोचित करून व तेवढ्यावरच केंद्रित करून ठेवली नव्हती. जिज्ञासेने, ज्ञानलालसेने, मोकळ्या मनाने, स्वयंकेंद्रित न होतां, ते जीवनाकडे, त्यांत आढळणाऱ्या प्रत्येक गोष्टीकडे आपल्या मार्मिक, वेंचक आणि रसिक नजरेने पाहत होते. अतृप्तभावनेने व आधाशीपणाने, परिणामाची क्षिति न बाळगता, ते जीवनाचा अनुभव घेत होते. वेंचण्यासारखा त्यांच्या मार्मिक दृष्टीला दिसलेला कण न् कण ते जीवनांतून वेंचून घेत होते– जीवनांतील वैधर्म्य, विसंगति, असंबद्धता, ढोंग, दंभ, विरोध– जें जें म्हणून त्यांना दिसलें तें त्यांनी टिपलें. त्यामुळे गडकऱ्यांच्या नाटकांप्रमाणे अत्र्यांच्या नाटकांतहि करुण आणि हास्य रस प्रधान असले, दोघांच्याहि प्रतिभेंत उत्कट रसनिर्मितीचा गुण असला तरी गडकऱ्यांच्या रसनिर्मितीचें विश्व सामान्यतः अधिक वाङ्मयीन, अधिक काल्पनिक, अधिक काव्यात्म पण अधिक नेत्रदीपक असलेलें दिसून येईल; तर अत्र्यांचें नाट्यविश्व वास्तवाशी अधिक जवळ, कल्पकतेपेक्षाहि जीवनांत येणाऱ्या प्रत्यक्ष अनुभवावर अधिक आधारलें असलेलें, दिसून येईल. याच कारणाने गडकऱ्यांच्या विनोदाची जात अत्र्यांच्या विनोदापेक्षा वेगळी आहे. श्री. पु. ल. देशपांडे म्हणूनच म्हणतात, ' अत्र्यांच्या विनोदबुद्धीला कोणाहिपेक्षा अधिक विविधतेने भरलेल्या त्यांच्या जीवनाचा आधार आहे. ' सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांचें

तर आहेच, परंतु अत्र्यांच्या सर्वच साहित्याचें, त्यांची स्वतंत्र प्रज्ञा हें महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे. आणि त्याचमुळे त्यांच्या साहित्यांतून अत्र्यांचें एक वेगळें व्यक्तिमत्व प्रतिबिंबित होतें.

अत्रे थोर नाटककार नसले तरी ते केवळ रंजनकारहि नाहीत :

आतापर्यंतच्या आपल्या विवेचनावरून असें दिसून येईल की प्रेक्षकांच्या पहिल्या कसोटींतून यशस्वीपणे बाहेर पडण्याला आवश्यक असणारे नाट्यगुण त्यांच्या नाटकांत आहेत. उत्तम नाटकाला आवश्यक असणारे वाङ्मयीन गुणहि त्यांच्या प्रतिभेंत आहेत. आणि सुदैवाने त्या त्या नाटकांतील नाट्याशी ते एकजीवहि झाले आहेत. अत्र्यांच्या नाटकांत कांही वैगुण्यें आहेत. त्यांचा ठिकठिकाणीं त्या त्या नाटकांचा विचार करतांना निर्देश केला आहेच. परंतु तीं विचारांत घेऊनहि अत्र्यांच्या नाटकांत नाट्य व रसवत्ता नाही, वाङ्मयीन गुण त्यांच्यांत नाहीत, असें म्हणता यावयाचें नाही. मग साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो की त्यांना मग उच्च प्रकारचा नाटककार कां म्हणू नये ? कारण रंजनकाराला आवश्यक असणाऱ्या सर्व गोष्टी त्यांच्या नाटकांत आहेत. त्याशिवाय केवळ रंजनकारांत आढळावयाचे नाहीत असेहि कांही गुण त्यांच्या नाटकांत आहेत. तेव्हा ते केवळ रंजनकारच आहेत असें तरी कसें म्हणता येईल ?

परंतु नाट्यशास्त्रज्ञांनी उच्च कलेची पातळीच सामान्यांच्या आटोक्याबाहेरची ठेवलेली आहे. थोर नाटककार द्रष्टा असावा लागतो, त्याला कांही तरी जगाला सांगावयाचें असतें असें Brander Mathews म्हणतो 'तर आर्चर उच्च नाटकाची अखेरची कसोटी तें नाटक पाहिल्यावर आपली बौद्धिक व नैतिक पातळी उंचावली असें वाटलें पाहिजे असें म्हणतो. J. L. Styan हा अगदी आधुनिक इंग्रजी नाट्यसमीक्षक १९६० सालींहि म्हणतो, 'नाटकाने आपल्याला अज्ञात अशा जीवनाच्या बाजू उजाळून स्पष्ट केल्या व आपल्या मनांतील गोंधळ नष्ट केला असें नाटक पाहून आपल्याला वाटलें पाहिजे.' ब्रह्मानंद–सहोदर आनंदाची कल्पनाहि यापेक्षा फारशी वेगळी नाही. तेव्हा अत्र्यांचीं नाटकें या कसोटीला उतरू शकत असलीं तर त्यांना

क्लेटन हॅमिल्टन म्हणतो त्या विशिष्ट अर्थाने नाटककारच म्हणावें लागेल. नाटककार द्रष्टा व्हावयास केवळ वाङ्मयीन किंवा केवळ नाट्यगुणाने तर सामान्यतः भागावयाचें नाहीच. किंवा केवळ या दोन गुणांच्या सामान्य समन्वयानेहि भागावयाचें नाही. यापेक्षा कांही तरी अधिकाची अपेक्षा क्लेटन हॅमिल्टन नाटककारांत करतो. या दोन्ही गुणांत कांही तरी असामान्यत्वाची तो अपेक्षा करतो आणि ती गोष्ट जन्मतःच तो आपल्या-बरोबर थोर कलावंत आणीत असतो, ती गोष्ट त्याला जन्मसिद्ध प्राप्त झाली असते, असें त्याचें म्हणणें आहे. थोर नाटककार आत्मनिष्ठ नको, वस्तुनिष्ठ असावयास पाहिजे. त्याशिवाय जीवनाकडे पाहण्याचा त्याचा दृष्टिकोण निर्मळ, निर्विकार, निरहंकारी, निर्लेप असूंच शकत नाही. 'वंदे भारतम्' आणि 'जग काय म्हणेल?' या नाटकांत अत्र्यांचा दृष्टिकोण आत्मनिष्ठ नव्हता असें म्हणता यावयाचें नाही. नाट्यप्रेरणांना वासनेचा गंधहि असूं नये. नाटकांतून विश्वात्मकता प्रकट झाली पाहिजे, म्हणजेच आविष्कारित जीवनाशय देशकालातीत असावयास पाहिजे. इत्यादि गोष्टींचा मागे आपण विचार केला आहेच.

व्यक्तिचित्रें विविध व वैचित्र्यपूर्ण – पण सखोलता अभावाने :

नाटकांतून आपल्याला प्रत्ययकारी जीवनदर्शन घडलें पाहिजे. हें जीवन-दर्शन प्रत्ययकारी व्हावयास त्या नाटकांतील व्यक्तिचित्रें प्रत्ययकारी असलीं पाहिजेत. प्रत्येक नाटकांत आपल्याला जणू त्या व्यक्तीचें आत्मदर्शनच घडलें व त्यामुळे जीवनाचें कोडें उकललें असा अनुभव यावयास पाहिजे. म्हणूनच नाटकापासून मनुष्यस्वभावाच्या वस्तुनिष्ठ मौलिक दर्शनाची आपण अपेक्षा करतो. अशा मनुष्यस्वभावाच्या मौलिक दर्शनांतूनच खरें नाट्य प्रकट होत असतें. अनेकदा तेंच खरें नाटक असतें. कारण नाटकाचा आपल्या मनावर परिणाम होतो, तें जीवनप्रत्ययकारी आपल्याला वाटतें म्हणजे खरोखर काय होतें? नाटक पाहिल्यानंतर जें आपल्या अंतर्मनांत कायमचें टिकून राहतें—तें खरोखर दुसरें कांही नसून त्या त्या नाटकांतील उत्कट प्रसंगांतून कसास लागलेल्या व्यक्तीच आपल्या मनावर कायम परिणाम घडवून आणतात. त्यांच्या दर्शनानेच आपल्याला प्रत्यक्ष जीवनानुभूतीचा आनंद

होतो आणि शेवटीं आपल्या स्मृतिपटलावर कोरल्या असतात त्या व्यक्ति आणि त्या व्यक्तींचे वस्तुनिष्ठ मौलिक स्वभावधर्मच. नाट्यविश्वांत स्वभावचित्रणाला – व्यक्तिदर्शनाला म्हणूनच अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. शेक्सपिअरची थोरवी आणि स्मृति त्याच्या हॅम्लेट, अथेल्लो, मॅकबेथ, रोमिओंनी अजरामर केली. कालीदासाची स्मृति शकुंतलेमुळे चिरकालीन झाली. इब्सेनची आठवण नोरा, मिसेस आल्विंग, हेड्डा, रेबेका आपल्या मनांत सदैव जागृत ठेवतात. काकासाहेब खाडिलकरांना त्यांच्या नायकनायिकाच अमर करून ठेवतील. त्याप्रमाणे अत्र्यांचीं नाटकें समोर आलीं म्हणजे आपल्या मनांत त्यांनी निर्माण केलेल्या व्यक्तींचीं चित्रें आपल्या प्रत्ययकारित्वाने आपल्या स्मृतींत सदैव राहतात का? त्यांच्या स्वभावदर्शनाने मानवी स्वभावाचें प्रत्ययकारक दर्शन घडल्याचा आनंद झाला असें कांही होते का? शिवाय हा जो आनंद होतो तो जीवनाचा वरवरचा सत्याभास नाटकांतून घडतो त्यामुळे होतो असें म्हणता येईल का? मला वाटतें तसें खास म्हणता येणार नाही. स्वभावदर्शन प्रत्ययकारी होतें तें त्यांतील सखोलतेने. व्यक्ति अशाच प्रसंगांत सापडतें की त्यांतून तिचें खरें सामर्थ्य कसास लागावें.

मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन जीवनाचा अर्थ आविष्कारित करतें :

जीवनाचा वरवरचा पडदा दूर सारून मानवी जीवनाच्या खोलांत शिरून एरव्ही आपल्याला अज्ञात असलेलें असें नवीन, अननुभूत जीवनाचें कोडें उकलून दाखविण्यास समर्थ असलेलें मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन अशाच प्रसंगांत आपल्यास पाहावयास मिळालें, या आनंदाने तें दर्शन प्रत्ययकारी होतें. जीवनाच्या केवळ वरवरच्या आभासाने तें खास होत नाही. आपल्या पतीवर, संसारावर, मुलांवर प्राणापलीकडे प्रेम करणारी नोरा हा वास्तवाचा वरवरचा आविष्कार आहे. त्यांतहि सत्याभास आहेच. पण प्रसंगांत सापडल्यावर आपल्या नवऱ्याला आपल्या निरपेक्ष प्रेमापेक्षा स्वतःच्या प्रतिष्ठेची अधिक किंमत आहे, आपण त्याच्यावर केलेल्या निरपेक्ष प्रेमाची त्याला यत्किंचितहि किंमत नाही, सभोंवारचें पुरुषी कायद्याने चालणारें जगहि त्यालाच साथ देणारें आहे. असें जगाचें खरें स्वरूप पाहून जागृत

झालेली नोरा ही जीवनाची सखोल अनुभूति आहे. तें जीवनाचें नवें प्रत्ययकारी दर्शन आहे. प्रत्यक्षापेक्षा या कलेंतून घडणाऱ्या दर्शनाने जीवनांतील कां.व कसें? याची उकल होते; म्हणून आनंद होतो. आपल्या पतीवर प्राणापलीकडे प्रेम करणारी सिंधु जीवनाचा वरवरचा आविष्कार घडविते. पण आपत्कालांत वाटेल तो त्याग व कष्ट सोसून आपली निष्ठा कसाला लावणारी सिंधु आपल्या स्वभावधर्माचें मौलिक दर्शन घडवितें. जीवनांतील एका अज्ञात बाजूवर चांगला प्रकाशझोत टाकते. सामान्य माणसाला कणखर निष्ठा असली तर मानवी स्वभावाचें दिव्य दर्शन तो प्रसंगांत सापडला असतां घडतें. म्हणून अशा स्वभावचित्रांच्या स्मृति आपल्या हृदयावर अक्षय्य कोरल्या जातात. असें कांही तरी अत्र्यांनी निर्माण केलेल्या व्यक्तिरेखा पाहून खरोखर होतें का? मानव्याची, बौद्धिकतेची, नैतिकतेची उच्च पातळी आपण गाठली, अनुभवली असें त्यांचीं नाटकें पाहून आपल्याला वाटतें का?

मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन अत्र्यांच्या सुखात्मिकांत घडत नाही :

अत्र्यांचीं नाटकें वाचून अथवा पाहून फारच थोड्या प्रसंगीं आपल्याला असें वाटतें हें मान्य करणें भाग आहे. त्यांच्या सुखात्मिका रंजक असल्या, त्यांनी मनुष्यस्वभावाचे अनेक नमुने आपल्या सुखात्म नाटकांतून रंगविले असले, तरी त्यांच्या स्वभावपरिपोषाच्या कामीं ते फार खोलपर्यंत गेलेच नाहीत. ओळख पटण्याइतके त्यांचे वरवरचे रंग स्पष्ट असले म्हणजे त्यावरून आपल्याला समाजांतीलच नाना प्रकारच्या व्यक्ति, आपल्याशी भेटलेल्या, बोललेल्या, ओळखीच्या अशा वाटतात हें खरें. पण ती ओळख दाट नव्हे. अशा व्यक्ति कोणत्या तरी अटीतटीच्या प्रसंगांत सापडल्याशिवाय त्यांचें अंतरदर्शन घडत नाही. सामान्य व्यवहारांत सहजगत्या आपली अनेक प्रकारच्या लोकांशी गाठ पडते, पण त्यांची आपल्याला पुरेशी ओळख नसते व त्यांची आठवणहि पुढे आपल्याला राहत नाही. अशा प्रकारचीं तीं सर्व स्वभावचित्रें वाटतात. त्या चित्रणांत वरवरचें वास्तवाशी साम्य निश्चित आहे— पण त्यांत मौलिक स्वभावदर्शन खास नाही— त्यांत सखोलता नाही. कारण त्यांच्या सुखात्मिकांत अंतरात्मा जागृत होईल, कांही तरी नवा दिव्य, भव्य असा अनुभव त्यांतून आपल्याला घडेल

असे कोणतेच प्रसंग नाहीत. सारीं कथानकें खेळकर असल्यामुळे त्यांतील विनोद बुद्धीला स्तिमित करतो – पण माणसाच्या अंतरांत खोल शिरेल अशी भावनात्मक सखोलता त्यांत नाही. गडकऱ्यांचा साधाभोळा धुंडीराज आपल्या मनावर अक्षय्य कोरला आहे. कारण या भोळ्या जीवाचा अंतरात्मा तसाच प्रसंग येतांच प्रत्ययकारित्वाने आपल्या समोर उभा राहतो. याला कारण त्या स्वभावचित्रणांत सखोलता आहे – पहिल्या अंकांतील धुंडीराज आणि धनेश्वराशी लग्न करण्याची मालतीला अगतिकतेने– हतबलतेने, आपल्या कुटुंबाच्या सुखासाठी परवानगी देणारा धुंडीराज– आपल्या मनांत जिव्हाळा निर्माण करतो. प्रेमळ पित्याची अगतिकतेमुळे झालेली आत्यंतिक व्यथा त्याच्या शब्दाशब्दांत प्रतीत होते. अत्र्यांच्या सुखात्म खेळकर नाटकांतील एकहि व्यक्तिरेखा इतक्या उत्कटतेने आपल्या हृदयावर सत्ता गाजवूं शकत नाही. कारण त्यांच्या सुखात्म नाटकाचें वातावरण अशा गोष्टींना पोषक नाही.

रंगभूमीवरील तात्कालिक यशाकडे कटाक्षाने नजर :

आणि तो त्यांचा हेतूहि नव्हता असें त्यांच्याच निवेदनावरून दिसतें. कॉवर्डच्या नाटकाच्या परिणामाने त्यांना असें दिसून आलें की नाटकांत फारसें गुंतागुंतीचें कथानक नको. वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाचीं थोडींशी पात्रें आणि गतिमान व प्रभावी संवाद असले की नाटक हमखास यशस्वी होतें. सारांश, नाटकाचें रंगभूमीवरील यश हें त्यांचें साध्य होतें. यापेक्षा आणखी कांही वेगळें त्यांना नाटकांतून साधावयाचें होतें असें त्यांनी कोठेच म्हटलें नाही. त्यांच्या सुखात्म नाटकांच्या बाबतींत त्यांनी कॉवर्डचाच कित्ता गिरविला असें दिसून येतें. वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभावाचीं पात्रें त्यांच्या नाटकांत किती तरी आहेत. समाजांतील वेगवेगळ्या स्वभावाचीं माणसें सर्वांत अधिक अत्र्यांनीच आपल्या नाटकांत रंगविलीं आहेत असें म्हटलें तरी चालेल. पण नाटक यशस्वी करण्याचें तें एक साधन होतें– साध्य नव्हतें.– त्यामुळे त्यांच्या नाटकांत विविध, विचित्र, तऱ्हेवाईक, बरे-वाईट सर्व प्रकारच्या माणसांचे नमुने आढळत असले– वास्तवाधिष्ठितच ते असल्यामुळे त्यांच्यातून सत्याभास निर्माण होत असला तरी स्वभाववैशिष्ट्याची ओळख पटण्यापुरते गडद रंग तेवढे ह्या चित्रणांत आढळतात– त्यांत सखोलता नाही.

आणि खेळकरपणाने– विनोदाने नाटकें यशस्वी करण्याचाच त्यांचा हेतु असल्यामुळे अशा नाटकांत कोणाच्याहि अंतराचा ठाव घेणारे पेचप्रसंग आढळत नाहीत. बेफाम विनोदाच्या द्वारें होणारा स्वभावपरिपोष सामान्यतः टिकाऊ परिणाम करूंच शकत नाही. कारण प्रेक्षकहि त्याच्याकडे खेळकरपणानेच पाहतो. विनोदी पात्रांतून चिरकालिक स्वभावदर्शन घडविण्याचें कसब सामान्याचें नव्हें. त्या विनोदाची जातहि उच्च प्रकारची असते. गालावर स्मित पण अंतःकरणांत दुःखाची आत्मनिरीक्षण करविणारी छाया असा तो दिसत असतो. खो खो हसविणाऱ्या विनोदाचें तें साध्य नव्हें. टिकाऊ परिणाम घडविण्याच्या दृष्टीने त्या विनोदाचा उपयोग नाही.

विश्वात्मकतेचा अभाव :

मोलिअर आपल्या विनोदी नाटकांनी जगन्मान्य ठरला आहे ही गोष्ट खरी. त्याला कारण त्यांनी रंगविलेलीं जीवनाचीं प्रत्ययकारी चित्रें व अमर स्वभावरेखा–पण त्यालाहि अधिक मान मिळतो तो प्रहसनकार म्हणून. विनोदी नाटकेंहि अजरामर होऊं शकतात— पण अपवादवजाच. अशा नाटकांत रंगभूमीवर यश मिळविण्यासाठी आवश्यक असणारी गुणवत्ता तर नाटकांत असतेच पण ‘ दिक्कालांतुनि आरपार अमुची दृष्टी पहाया शके ’ असें आत्मविश्वासाने म्हणणाऱ्या केशवसुतांप्रमाणे अशाहि नाटककारांच्या कृतींतून जें देशकालातीत आहे, विश्वात्मक (Universality) आहे, असें कांही आविष्कृत होत असतें. अशा नाटकांतील विनोद उच्च प्रकारचा असतो. त्याची उभारणी समाजांत आढळणाऱ्या तत्कालीन वैधर्म्यावर नसते– तर जीवनांत, मनुष्यस्वभावांत चिरंतनपणें जें वैधर्म्य, विसंगति आढळत आली आहे अशा शाश्वत गोष्टींवर असते. त्यामुळे त्या विनोदाचा परिणाम कालनिरपेक्ष, व्यक्तिनिरपेक्ष व स्थलनिरपेक्ष असतो. कोणत्याहि काळीं तें विनोदाचें नाणें चालू चलनासारखें असतें. मोलिअरच्या नाटकांचा इतिहास आपण पाहिला तर आपल्याला असें दिसून येईल की त्याचें सारें लक्ष समाजाकडे असे. समाजांतील विनोदाला परिपोषक अशा वेगवेगळ्या शाश्वत प्रवृत्तींच्या प्रातिनिधिक अशा व्यक्ति निर्माण करून तो आपलें नाट्यविश्व उभारत असे. त्यामुळे त्याच्या नाटकांतून समाजांतील दोषांवर विनोदी टीका तर असेंच

परंतु तें करीत असतांना तो जीं स्वभावचित्रें तयार करीत असे तीं मात्र मनुष्यस्वभावांतील चिरंतनाचा प्रत्यय घडवीत असत. म्हणून त्याचीं पात्रें–त्याचीं नाटकें अजरामर झालीं. ‘ कवडी चुंबक ’ नाटक अत्र्यांनी मोलिअरच्या ‘ लाव्हार ’ नाटकाचें रूपांतर करून लिहिलें आहे. या नाटकांतील कंजूष नायकाचा (Harpagon) स्वभावपरिपोष त्यांनी अशा चातुर्यानें केला आहे की आज दोन अडीच शतकांनंतरहि तो आजचाच वाटावा. त्यांच्या ‘ टार टूफ ’ नाटकांतहि तसेंच दिसून येईल. तसें अत्र्यांच्या सुखात्मिकांत खास दिसून येत नाहीं. काळाने यापेक्षा कांही वेगळा निर्णय भविष्यांत दिला तर तें सांगणें कठीण. आज तरी तसें वाटत नाही. अत्र्यांचा प्रासंगिक विनोद बहुधा उघड उघड आजच्या सामाजिक कल्पना व समजुती आचार-विचार यांवर आधारित आहे. कांही ठिकाणीं माणसाच्या सामान्य स्वभावधर्मावरहि तो आधारित आहे. माणसाचा स्त्रैण स्वभाव–‘ लग्नाची बेडी ’ नाटकांत त्यांनी चित्रित केला आहे. मनुष्यस्वभावांतील हें वैगुण्य सर्वकालीन आहे. कोणत्याहि एका विशिष्ट काळांत किंवा देशांतच तें आढळणारें नाही. पण अतिरिक्त विनोदाच्या मागे लागून संयम सोडून आचरटपणाचा अतिरेक झाल्यामुळे त्या स्वभावचित्रांतील बारकावे त्या स्वभावपरिपोषांत फारसे आढळत नाहीत. तरीहि त्यांच्या इतर कोणत्याहि सुखात्मिकांपेक्षां ‘ लग्नाची बेडी ’ नाटकांतलें स्वभावचित्रण त्यांतल्या त्यांत आपल्याला विचारप्रवृत्त बनविणारें आहे असें म्हणता येईल.

गंभीर नाटकांतील कांही सखोल स्वभावदर्शन :

पण त्यांच्या व्यक्तिचित्रणाबाबत हेंच विधान इतक्या स्पष्टपणे त्यांच्या गंभीर नाटकांसंबंधी आपल्याला करता येईल का ? आपण निरपेक्ष दृष्टिकोण जर ठेवला तर आपल्याला मान्य करावें लागेल की अत्र्यांच्या गंभीर नाटकांतील कांही पात्रें आपल्या अंतःकरणाचा खास ठाव घेतात. तीं स्वभावचित्रें निर्माण करतांना अत्र्यांनी जिव्हाळ्याने, आत्मीयतेने आणि गांभीर्यानें जगाकडे पाहिलें आणि त्यामुळे या नाटकांतील कांही स्वभावरेखा आपल्या अंतःकरणाला निश्चित हात घालतात. मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन त्या स्वभावचित्रांतून खास घडतें. याला कारण काय असावें बरें ? याला माझ्या

क्रमांक ७४२०१ दि. निवडक
क्रमांक १८७८ तौ दि. ०१३१८

मतें पहिलें कारण त्यांनी गंभीर नाटकें लिहितांना नोएल कॉवर्डचा आदर्श आपल्या समोर न ठेवता त्यांनी आपल्या स्वाभाविक मनःप्रवृत्तीने जगाकडे पाहिलें. त्यांच्या सहानुभूतिपूर्ण अंतःकरणाने या कामीं त्यांना साथ दिली आणि त्यांत त्यांचा आत्मा ओतला गेला. आत्मप्रचीतीचें, आत्मप्रत्ययाचें बोलणें वेगळेंच असतें असें अध्यात्म सांगतें. पण नाटकांतहि, मला वाटतें, असें बोलणें अधिक प्रत्ययकारी ठरतें–जगांतील सुखाने मनुष्य उन्मादावस्थेंत जाऊं शकेल, विकारवश होऊं शकेल. पण अंतःकरण ढवळलें जाऊन त्यांतून शुद्ध, निर्मल, मांगल्य प्रकट होऊं शकत नाही. तें सामर्थ्य दुःखांत, कारुण्यांतच आहे. माणसाच्या मनांत सर्व सात्त्विक भावना, सहानुभूति, जिव्हाळा, भूतदया, तळमळ, मांगल्य, पावित्र्य निर्माण करण्याचें सामर्थ्य जीवनांतील कारुण्यांतच आहे. तें खरें मात्र असावयास पाहिजे. अशा प्रसंगांतच व्यक्ति-जीवनाची, स्वभावाची कसोटी लागते आणि असे प्रसंगच चटकन् वाचक-प्रेक्षकांना अंतर्मुख करून जीवनाचें खरें, सखोल दर्शन घडवितात.

अत्र्यांचें संमिश्र व्यक्तित्व :

अत्रे जेथे जातील तेथे लोक गर्दी करून सोडतात, तें पुष्कळदा आपल्याला अनायासे विनोदाचें समुद्रस्नान घडेल या हेतूने. अत्रे कोणत्या मताचे, कोणत्या पक्षाचे आहेत याकडे गर्दीचें फारसें लक्ष असत नाही. परंतु अत्र्यांचे निकटवर्ती स्नेही मात्र अत्रे हळुवार मनाचे, अत्यंत भावनाशील, धार्मिक व श्रद्धावान् प्रवृत्तीचे आहेत, नव्हें गांभीर्य ही अत्र्यांची स्वाभाविक मनोवृत्ति आहे असें सांगतात. जीवनाची लढाई धडाडीने लढण्याची एक खेळकर प्रवृत्ति, साधन, म्हणजे त्यांचा विनोद असेंहि सांगण्यांत येतें. जीवनांतील दुःखाचा परिहार करण्याचें कार्य विनोदाचें आहे असें अत्रेहि मानतात. त्यांचीं गंभीर नाटकें, त्यांच्या जीवनांतील कांही व्यक्त प्रकट श्रद्धा, निष्ठा आणि त्याला अनुसरून होणारी त्यांची वागणूक, या गोष्टीहि, त्यांच्या स्वाभाविक प्रवृत्ति गंभीरच असाव्यात असें वाटावयास लावतात. तेव्हा हें कोडें उलगडणें खरोखर कठीण जातें–कुणाला वाटेल त्यांच्या जीवनाचे त्यांनी सलग दोन वेगळे कप्पे केलेले असावेत किंवा ते निसर्गतः तसे घडून तरी आले असावेत. त्यांचें सार्वजनिक

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणें. ग्रंथालय
क्रमांक.................. दि. ....

जीवन, धक्काधक्कीची व आक्रमक वागणूक हें त्यांचें प्रामुख्याने बौद्धिक जीवन आहे–तें जिद्दीचें, अटीतटीचें, साधनाच्या योग्यायोग्यतेचा फारसा विचार न करणारें, जीवन आहे. या जीवनांत व्यवहार साधण्यासाठी आपल्या बुद्धीपेक्षा वेगळ्या साधनांचा विचार करण्याच्या भानगडींत ते पडत नसावेत. पण माणसाला जसें सार्वजनिक जीवन आहे तसें त्याला खासगी जीवन आहे. या जीवनांत माणसाला खोटे मुखवटे घालण्याची आवश्यकता वाटत नाही. अशा जीवनांत माणसाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीच प्रकट होतात आणि त्यानुरूपच त्याचें खासगी जीवन चालू असतें. अत्र्यांचें सार्वजनिक जीवन पाहिलें, त्यांचें बोलणें ऐकलें, वागणुकीकडे लक्ष दिलें, कोणत्याहि गोष्टीसंबंधीची त्यांची जिद्द पाहिली, म्हणजे त्या जीवनाचा बुद्धीशीच अधिक संबंध आहे असें दिसतें. परंतु त्या बुद्धिवादामुळेच ते गाडगेबुवांचे भक्त बनले, सानेगुरुजींच्या पुढे ते विनम्र झाले, हें कसें पटावें ? त्यामुळे अत्रे ही एक संमिश्र व्यक्तित्व असलेली व्यक्ति आहे, त्या व्यक्तीची खरी कल्पना सहजासहजीं येणें शक्य नाही, हें एकदम पटतें; आणि म्हणून ‘ शतकांतून एखादाच ’ या आपल्या लेखांत शिरवाडकरांनी अत्र्यांच्या व्यक्तित्वाचें जें मार्मिक वर्णन केलेलें आहे तें समर्पक वाटतें. त्यासाठी शिरवाडकरांच्या लेखांतील कांही भाग जसाचा तसाच द्यावासा वाटतो. अत्र्यांच्या चरित्राच्या प्रवाहाला गोदावरीच्या महापुराची उपमा त्यांनी दिलेली आहे. ते म्हणतात,‘ खरोखर, अत्र्यांच्या चरित्राचा प्रवाह महापुराप्रमाणे सतत धडधडत असतो, गर्जत असतो, अफाट वेगाने वाहत असतो, दगडी तटावर आवेगाने आदळत असतो. अत्र्यांच्या साऱ्या वाङ्मयीन सामर्थ्याचा उगम या त्यांच्या प्रवृत्तींतच आहे, असें मला वाटतें. जीवनांतील विविध गोष्टींचा, नव्हें, त्यांच्या बारीकसारीक तपशीलांचाहि अनुभव ते अत्यंत उत्कटतेने घेऊं शकतात. त्यांच्या कोणत्याहि भावनेंत अथवा प्रतिक्रियेंत टक्केवारीचा हिशेब शिल्लक राहत नाही. जेथे ते जातात तेथे सर्वस्व घेऊन जातात. या सर्वस्वदानाच्या थरांतच त्यांच्या लेखणीचा आणि वाणीचा तोल कित्येकदा सुटतो. अत्रे असें बोलले नसते, त्यांनी असें लिहिलें नसतें तर बरें झालें असतें, असें त्यांच्या मित्रांनाहि कांही वेळा वाटतें, हें खरें......एका बाजूस हें प्रखर तेज आहे. दुसऱ्या बाजूला स्वतः आंसवें गाळणारी व इतरांना गाळायला

लावणारी आर्द्रता आहे. एका बाजूला समर्पणाचा मंत्रघोष आहे, दुसरीकडे अवखळ हास्याचा गडगडाट आहे. विद्वत्ताहि आहे आणि रसिकताहि आहे; रग आहे आणि रंगहि आहे; संहार आहे आणि असहाय्यताहि आहे!' मला वाटतें शिरवाडकरांनी केलेलें अत्र्यांच्या व्यक्तित्वाचें हें वर्णन एका बाजूने त्यांच्या सार्वजनिक जीवनाला व दुसऱ्या बाजूने त्यांच्या खासगी जीवनाला लागू पडणारें आहे. आपल्या लेखणींत विनोदाचें सामर्थ्य आहे हें अत्र्यांना उशिरा कळलें हें त्यांनी स्वतःच सांगितलें आहे. त्यापूर्वी ते एक अत्यंत भावनाप्रधान कवि आणि, गडकऱ्यांचे शिष्य होते. 'घराबाहेर' नाटक लिहितांना अत्र्यांतील भावनाप्रधान कवि, पावित्र्याची पूजक श्रद्धावान् व्यक्ति आणि गडकऱ्यांचें शिष्यत्वच नोएल कॉवर्डपेक्षा अधिक प्रभावी ठरलें.

भावनाप्रधान व पावित्र्याचें पूजक अंतर्मन :

अत्र्यांच्या हळुवार मनावर एका दुर्दैवी स्त्रीच्या करुण कहाणीचा परिणाम झाला. त्यांच्या स्वभावांतील आर्द्रता प्रकट झाली; आणि अत्यंत सहानुभूतिपूर्णतेने भावनोत्कट असें निर्मलेचें 'घराबाहेर' नाटक त्यांनी निर्माण केलें. तें निर्माण करतांना आधुनिकता ते सर्वस्वीं विसरले असें नाही. परंतु ती आधुनिकता त्यांच्या उपजत स्वभावधर्मावर मात करूं शकली नाही. निर्मलेला असहाय्य परिस्थितींत, घरांतील मंडळींच्या अमानुष जाचाला कंटाळून, घराबाहेर जावें लागलें अशी मुळांतली खरी हकीकत होती. त्यामुळें विवाहित स्त्रीच्या जीवनांत अशा प्रकारें उत्पन्न होणारी समस्या त्यांच्यापुढे उभी राहिली आणि त्याचें उत्तर त्यांच्या भावनाशील मनाने, जें केवळ बुद्धिवादाला सर्वस्वीं पटणार नाही असें, देऊन टाकलें. 'आपले-पणाच्या दुनियेंत आवडत्या माणसाची गुलामगिरी पत्करूनच स्त्रियांना स्वतंत्र होता येईल' हें त्या समस्येचें उत्तर त्यांना मिळालें आणि 'घराबाहेर' नाटकांत आपल्या पूर्वपरंपरांना फारसें न दुखविता, पण थोडा प्रापंचिकतेचा आभास दिसेल असें, निर्मलेचें स्वभावचित्र त्यांनी निर्माण केलें आणि स्त्रियांच्या दुःखांना वाचा फोडली. निर्मलेचें हें चित्र संधिकालांतील जुन्या परंपरेंत वाढलेल्या एका विवाहित महाराष्ट्रीय स्त्रीचें आहे. निर्मलेच्या प्रत्यय-

कारी स्वभावचित्रामुळे तें नाटक अतिशय गाजलें. तिचें दु:ख प्रेक्षकांच्या अंत:करणापर्यंत जाऊन भिडलें. निर्मलेचें हें चित्रण, नव्हें,' आचार्य अत्र्यांचें एकंदर स्त्री-चित्रण, पारंपारिक स्वभावाचें झालें आहे ' असा आपला स्पष्ट अभिप्राय सौ. चारुशीला गुप्ते यांनी दिला आहे आणि तो खरा आहे. आपल्या बाहेरच्या जीवनांत अत्रे कितीहि बुद्धिवादी आणि पुरोगामी दिसत असले तरी पारंपारिक श्रद्धांची पकड त्यांच्या अंत:करणावर आजतागायत जशीच्या तशी घट्ट कायम आहे. निर्मलेच्या हृदयद्रावक परिस्थितीला अत्र्यांच्या सहानुभूतिपूर्वक अंत:करणाची साद मिळाली आणि साहजिकच कोणतेंहि खरें वाङ्मय हें व्यक्तिनिष्ठच असतें, (All true literature is personal) या न्यायाने अत्र्यांचा अंतरात्मा या नाटकांत प्रकट झाला. त्यामुळे निर्मला रसिक मनांची अतोनात पकड घेऊं शकली. परंतु या नाटकांतील निर्मलेचें चित्रण प्रत्ययकारी असलें तरी अत्र्यांची नाट्यलेखन शक्ति अजून पूर्णावस्थेला गेली नव्हती. तिचें परिणतप्रज्ञ स्वरूप आपल्याला 'उद्यांचा संसार' नाटकांत पाहावयास मिळतें. ' उद्यांचा संसार ' नाटक लिहितांना अत्र्यांच्यापुढे नोएल कॉवर्डचा आदर्श निश्चित नव्हता. इब्सेन आणि ब्रियो या नाटककारांच्या नाटकांचा त्यांचा व्यासंग त्या वेळीं जोराने चालू होता आणि त्याचा परिणाम या नाटकावर स्पष्टपणे झालेला आहे हें आपण पाहिलें आहेच. ते दोघेहि नाटककार जीवनाकडे गांभीर्याने पाहणारे होते आणि त्यांच्या नाटकांतील जीवनाचा आविष्कारहि गंभीर आणि नाट्यपूर्ण आहे. या नाटकांत अत्र्यांनी अत्यंत जिव्हाळ्याने स्त्रीविषयक प्रश्नांना हात घातला आहे. या नाटकांतील करुणा आणि शैला या दोन व्यक्तिरेखा, अत्र्यांच्या नाटकांतील कोणत्याहि व्यक्तिचित्रणापेक्षा अधिक परिणामकारक व चिरकालिक होऊं शकतील अशी आशा निर्माण करण्याइतक्या चातुर्याने त्यांनी रेखाटल्या आहेत.

नाटककार आणि समाज – भूमिका :

या ठिकाणीं याच संदर्भांत आणखी एका मुद्द्याचा विचार करणें आवश्यक आहे. नाटककार आणि समाज यांचे परस्पर संबंध काय हा तो मुद्दा होय. मानवी जीवन हेंच नाटकाचें आविष्कारित विश्व असतें आणि त्या जीवनाचा

भाष्यकार नाटककार असतो. यासंबंधी कोणाचेंहि दुमत असण्याचें कारण नाही. पण याचा अर्थ, नाटककार हा समाजशास्त्रज्ञ, समाजसुधारक, सामाजिक कार्यकर्ता असतो असा करता येईल का? 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर आहे. नाटककार समाजांतच राहतो, जगतो, सुख-दुःखें अनुभवतो; त्याला सामाजिक मनहि असतें – समाजजीवनच नव्हें तर एकंदर मानवीजीवनच नाटककाराचा चिंतनाचा विषय असतो. त्या जीवनाचें अवलोकन, अनुभव घेऊनच त्यांतून तो आपलें नाट्यविश्व तयार करीत असतो. जीवन अनेक समस्यांची खाण आहे. त्या समस्या नाटककार आपल्या नाटकांत अभिव्यक्त करीत असतो. नाटककार तत्त्वचिंतकहि असतो. पण नाटककार ही सामाजिक व्यक्ति आणि नाटककार कलावंत या एकाच व्यक्तीच्या दोन वेगळ्या भूमिका आहेत. सामाजिक व्यक्ति या नात्याने आत्मनिष्ठ आचारविचार प्रकटपणे त्याला मांडता येतात. अलिप्त अशा मनोवृत्तीची त्या भूमिकेंत त्याला यत्किंचितहि आवश्यकता नाही. कलावंताच्या, विशेषतः नाटककाराच्या, भूमिकेंत त्याला तसें वागता येत नाही. विश्वांत परमेश्वर सर्वत्र भरला असला तरी त्याचें अस्तित्व जसें इंद्रियगोचर नाही तशी स्थिति नाटककाराची असते–नव्हें असावी लागते. तो या भूमिकेंत एका नवीन विश्वाचा निर्माता आहे. तें विश्व काल्पनिक आहे. पण सत्याचा प्रत्यय घडविणारें आहे. वास्तवासारखें पण वास्तव नव्हें– पण वास्तव नव्हें असें क्षणभर म्हणता येणार नाही, अशा विश्वाचा तो जनक आहे. ही भूमिका कोणत्याहि समाजशास्त्रज्ञाची, समाजसुधारकाची असूंच शकत नाही. नाटककार वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणांतून जगाकडे पाहतो आणि चिंतनाने, अनुभवाने, निर्लेपबुद्धीने त्याला जीवन जसें दिसतें, जीवनाचा जो अर्थ त्याला प्रतीत होतो, तो आपल्या नाटकांत रंगवीत असतो आणि त्या विश्वाच्या द्वारां 'जग हें असें आहे' असें तो दर्शवितो. जणू त्याला सुचवावयाचें असतें की 'त्यांत कुठे तुम्हाला सावधगिरी ठेवण्याची आवश्यकता असेल तर सावध असा.' एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाप्रमाणे किंवा समाजसुधारकाप्रमाणे कोणत्याहि प्रमेयाचें उत्तर देणें हें नाटककाराचें काम नव्हें. नाटककार कांही बाबतींत समाजसुधारक आणि समाजशास्त्रज्ञ यांच्यावरहि मात करूं शकतो. पण तें जीवनांतील कोणतीहि समस्या सोडविण्याचा मार्ग सांगून नव्हें. नाटकार उदार मानवतेने, निर्मम, निरहंकारी, निर्लेप बुद्धीने जीवना-

कडे पाहत असतो, चिंतन करतो आणि अनुभव घेतो—कोणालाहि तोंपर्यंत प्रतीत न झालेलें, नवीन असें जीवनाचें दर्शन घडवितो आणि त्या द्वारां जीवनांतील कांही नवीन प्रश्न तो आपल्या नाटकांच्या द्वारें समाजापुढे ठेवतो. अर्थात् तें विश्व आणि तें माध्यम कलेचें असतें. प्रचारकाची, उपदेशकाची, प्रवचनकाराची उघड भूमिका त्याला स्वीकारता येत नाही. अशी भूमिका उघडपणे ज्यांनी स्वीकारली त्यांचीं नाटकें कलात्मक दृष्टीने हिणकस ठरलीं असा इतिहास आहे. उदाहरणादाखल आपण ‘ शारदा ’ नाटक घेऊं. त्यांत सामाजिक समस्या असली तरी त्या नाटकांत कलामूल्यें यत्किंचितहि दुखावलीं गेलीं नाहींत असें दिसून येईल. ‘ उद्यांचा संसार ’ नाटकांत कलावन्ताची, नाटककाराची भूमिका अत्र्यांनी यथायोग्य वठविली आहे. पण नाटककार म्हणजे समाजशास्त्रज्ञ नव्हे हें टीकाकार विसरतात. ‘कुटुंबांतील कर्ते पुरुष आपल्यावरची जबाबदारी झुगारुन देऊन वाटेल तसें स्वैर वर्तन करूं लागले तर विश्रामप्रमाणे त्यांच्या अपत्याचा अधःपात होऊन संसाराची वाताहत होईल किंवा नाही ह्या एकाच प्रश्नाच्या उत्तराने ‘उद्यांचा संसार’ हें नाटक प्रातिनिधिक आहे किंवा नाही याचा निर्णय लागेल ’ असें अत्रे म्हणतात. याबाबत मला काय वाटतें याचें विवेचन मीं मागे केलेंच आहे. पण या नाटकांतील करुणा, शैला आणि नयना या पात्रांकडे पाहतांना अत्र्यांची भूमिका काय होती हें आपण लक्षांत ठेवलें पाहिजे, एवढेंच मला येथे सांगावयाचें होतें. करुणा आणि शैला हीं स्वभावचित्रें रेखाटतांना, किंबहुना हें नाटक लिहितांना, अत्र्यांनी इतर कोणत्याहि नाटकापेक्षा या नाटकासाठी अधिक परिश्रम घेतले. हें अत्र्यांनी तर सांगितलेंच आहे परंतु त्याचा प्रत्यय या नाटकांत पदोपदीं घडतो. करुणा व शैला या पात्रांचा स्वभावपरिपोष करतांना अत्र्यांनी त्यांचें अंतर्मनहि, त्यांच्या स्वभावांतील बारकावे ठिकठिकाणीं दाखवून, आविष्कृत केलें आहे. संवाद अत्यंत चातुर्याने लिहिले आहेत. विश्रासच्या बेजबाबदार वागणुकीमुळे करुणाच्या संसाराला एखाद्या सहारा वाळवंटाचें स्वरूप आलेलें आहे. त्या रखरखीत वाळवंटांत शैला आणि शेखर हींच काय तीं तिच्या जीवाभावाचीं ठिकाणें होतीं. या पोटच्या गोळ्यासाठी या रखरखीत वाळवंटांतहि ती आपल्या संसाराला चिकटून होती. परंतु शैला आणि शेखर यांच्या जीवनाची, शैलावर आलेल्या कुमारी-मातृत्वाच्या संकटामुळे आणि

शेखरच्या प्रेमनिराशेमुळे, संपूर्ण राखरांगोळी झाली. तेव्हां करुणाचें सारेंच जीवन उध्वस्त झालें. त्यामुळे एखाद्या ज्वालामुखीचा स्फोट व्हावा त्याप्रमाणे करुणाचें दुःखविव्हल चित्त भडकलें. तिचा विश्रामवरील संताप ज्वालामुखींतील लाव्ह्याप्रमाणे बाहेर पडला आणि शेवटीं विश्रमाच्या बेजबाबदार आचरणाच्या परिणामाचा कळस झाला. तिचें छत्रच नाहीसें झालें आणि तिला आत्मनाश करून घ्यावा लागला.

शैलाचें चित्रहि तितकेंच हृदयंगम आहे. मोहाच्या एका क्षणासाठी तिला आपल्या सर्वस्वाचें मोल द्यावें लागलें. हीं दोन स्वभाव-चित्रें नियतीपुढे, निसर्गापुढे मनुष्य किती लहान, किती हतबल आहे हें प्रभावित्वाने दाखवितात.

'जग काय म्हणेल ?' या नाटकांतील उल्का, निर्मला, करुणा, शैला यांच्यापेक्षाहि अधिक बाणेदार वर्णिली आहे. तिची भाषा आधुनिक सुशिक्षित स्त्रीला अधिक शोभणारी आहे. पण कलेला आवश्यक अशी अलिप्तता अत्र्यांना या नाटकांत राखता आली नाही. आपल्या वागणुकी-मुळे प्रेक्षकांच्या सहानुभूतीला व आदराला ती पारखी झाली आणि एरव्ही अत्यंत प्रभावी झालें असतें असें व्यक्तिचित्रण थोड्या दोषामुळे संपूर्ण वाया गेलें.

अत्र्यांचीं नाटकें – नायिका-प्रधान :

'शेक्सपिअरचीं नाटकें सर्व नायिका-प्रधान आहेत. त्या मानाने त्याचे नायक दुबळे आहेत' असें विधान रस्किनने केलें आहे. अगदी तसेंच विधान अत्र्यांच्या नाटकांच्या बाबतींतहि सौ. चारुशीला गुप्ते यांनी केलें आहे. त्यांच्या नाटकांतील उठावदार व्यक्तिचित्रांची यादी केली तर त्यांत बहुसंख्य स्त्रियाच असलेल्या दिसतील. त्यांची ठळक अशीं स्त्री-स्वभावचित्रें म्हणजे त्यांचीं, विद्यागौरी, निर्मला, यामिनी, रश्मी, गार्गी, करुणा, शैला, नयना, उल्का, वर्षा आणि मावशी, हीं आहेत. त्या मानाने त्यांचीं पुरुष-पात्रें पाहूं गेलों तर आपल्याला भय्यासाहेब, गोकर्ण, अवधूत, रावबहाद्दूर, भद्रायु, विश्राम, रावसाहेब अंबादास, काका, भांड्या, मुकुंद एवढींच स्वभाव-

चित्रें उल्लेखनीय अशीं म्हणता येतील. पण त्यांच्या निर्मला, करुणा, शैला या जशा आपल्या अंत:करणाचा वेध घेतात तसें एकाहि पुरुषपात्राच्या व्यक्ति-चित्रणाने होत नाही. रावसाहेब अंबादास, काका हीं पात्रें आल्हादकारक आहेत. पण यापेक्षा जास्त त्यांच्या बाबतींत म्हणणें कठीण आहे. सारांश, अत्र्यांच्या नाटकांतील स्वभावचित्रांचा सामग्र्याने विचार करावयाचा झाला तर त्यांच्या गंभीर नाटकांतील नायिकांचें स्वभावचित्रण कांहीसें मौलिक आहे असें म्हणता येईल. इतर स्वभावचित्रें वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यास समर्थ असलीं तरी त्यांच्यांत तेवढी सखोलता नाही, आणि मौलिक स्वभावदर्शनाचें सामर्थ्यहि पण नाही. जेथे आपल्याला व्यक्तिदर्शन घडतें तेथेच आपल्याला उच्च नाट्याचा उत्कर्ष साधलेला दिसून येतो. अगदी गणिती सिद्धान्ताप्रमाणे आपण अत्र्यांच्या नाटकांचें मूल्यमापन करूं लागलों तर अत्रे केवळ नाट्यरचनाकार—रंजनकार तर नाहीतच—पण क्लेटन हॅमिल्टन म्हणतो त्या अर्थाने व त्या निकषावर घासून पाहतां ते थोर श्रेणींतील नाटक-कारहि नाहीत, असें म्हणावें लागतें. केवळ रंजनकारापेक्षा कांहीतरी अधिक निश्चयाने त्यांच्या नाट्यसृष्टींत आढळतें. त्यांना स्वतंत्र व्यक्तित्व आहे. स्वत:ची शैली आहे. स्वतंत्र प्रज्ञा आहे. नाट्यलेखनचातुर्य भरपूर आहे. उत्कृष्ट संवाद आहेत. लहानसहान गोष्टींतूनहि सहजतेने तें नाट्य निर्माण करूं शकतात. मनुष्यस्वभावाचीं नानाविध प्रत्ययकारक स्वभावचित्रें त्यांनी आपल्या नाटकांत रंगविलीं आहेत. त्यांचीं एकूण एक नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी झालीं आहेत. हास्य आणि करुण दोन्हीहि रसांची निर्मिति ते उत्कटतेने करूं शकतात. त्यांची कला जीवननिष्ठ आणि दृष्टिकोणहि कलात्मक आहे, आणि तरीहि त्यांना जागतिक थोर नाटककारांच्या रांगेंत बसविता येत नाही.

केवळ परिश्रम, केवळ नाट्यगुण यांनी थोर नाटककार होत नाही :

याला कारण आपण Brander Mathews चें जें वचन मागे दिलें आहे तेंच काळजीपूर्वक तपासलें तर आपल्याला शोधता येईल. थोर कलावन्ताचीं जीं प्रमुख लक्षणें त्यांनी सांगितलीं आहेत, त्यांत थोर कलावन्त जन्मत:च स्वत:बरोबर आपल्या कलेंतून द्यावयाचा संदेश घेऊन येत असतो, असें तो

म्हणतो. तो संदेश प्रेक्षकांपर्यंत पोहोंचविण्याची कला त्याला परिश्रमाने प्राप्त करून घ्यावी लागत असते. सारांश, थोर कलावन्तांत एक गुण जन्मसिद्ध असतो. तो अर्थातच परिश्रमानेहि साध्य होऊं शकत नाही. Brander Mathews आणखी म्हणतो की यशस्वी नाटककार यशस्वी होतो तो नाट्यशास्त्रांतील नियमांच्या पालनाने नव्हें तर त्याला ज्या उपजत प्रेरणा येतात त्यामुळे Most successful artists work rather by instinct than by rule. They achieve their results more or less unconscious of the laws they are obeying. आपण कोणत्या नियमांचें पालन केल्यामुळे यशस्वी झालों याची त्यांना कल्पनाहि नसते. (Page 47, Play Making) दुसरा गुण मात्र परिश्रमाने, एकाग्र चित्ताने केलेल्या साधनेने प्राप्त होऊं शकेल. अत्र्यांच्या नाट्योपासनेचा आपण या दृष्टीने विचार केला तर आपल्याला काय दिसतें ? अत्र्यांच्या प्रतिभेंत कांही लोकोत्तर गुण आहेत यांत शंका नाही. त्याशिवाय ते ज्या ज्या क्षेत्रांत गेले त्या त्या क्षेत्रांत त्यांनी इतके पराक्रम गाजविलेच नसते. तें कदाचित् जन्म-जातहि असूं शकेल. परंतु प्रतिभाशक्तींतून देशकालातीत असें कांही आविष्कृत व्हावयास चिंतनाची एकाग्रताहि आवश्यक आहे.

थोर नाटककाराचें नाट्य हेंच एकमेव दैवत :

शेक्सपिअर आणि रंगभूमि यांचे संबंध अभेद्य होते. नट, नाटककार आणि फार तर निर्माता यांखेरीज शेक्सपिअरने आपल्या आयुष्यांत दुसरें कांही केलें नाही. इब्सेनने आयुष्यभर नाट्यसेवाच केली आणि तिच्याच चिंतनांत आपलें आयुष्य खर्ची घातलें. मोलिअरने आयुष्यांत समाजाच्या उपेक्षेची पर्वा न करितां नाट्यसेवेखेरीज दुसरें कांही केलें नाही आणि एखाद्या धारातीर्थी मरण पावणाऱ्या वीराप्रमाणे आपल्या आयुष्याचा शेवटचा निःश्वास आपल्या शेवटच्या नाटकाच्या प्रयोगांत, रंगभूमीवर काम करीत असतांनाच, सोडला. नोएल कॉवर्ड नाचणाऱ्या मुलांच्या लहान-सहान भूमिका करीत करीत नट नाटककार बनला आणि नाट्यसेवेखेरीज त्याने दुसरें कांहीच केलें नाही. गडकरी कांही काळ नाट्यसंस्थेंत होते. तेव्हा अतृप्त नेत्रांनी व जिज्ञासेने कोल्हटकरांचीं नाटकें पाहत असत आणि

काव्य आणि नाट्य यांच्या उपासनेंतच त्यांनी आपलें आयुष्य घालविलें. किर्लोस्कर, देवल तर मराठी रंगभूमीशी एकजीवच झाले होते. काकासाहेब खाडिलकरांसारखा 'केसरी'चा संपादक, राजकारणी, तत्त्वज्ञ पुरुष नाट्याशी इतका तन्मय झाला होता की त्याला स्वतःला 'नाटक्या' म्हणवून घेण्यांत स्वाभिमान वाटत असे. सारांश, नाट्याच्या क्षेत्रांत ज्यांनी कांही अपूर्व कर्तृत्व गाजविलें त्यांची रंगभूमीवर अनन्य, एकमात्र भक्ति होती; तिच्याशी ते एकरूप झाले होते. व्यासंग आणि चिंतन एकाग्रतेने, निष्ठेने ते करीत होते.

अत्र्यांच्या श्रद्धांचें विभाजन :

१९३३ ते १९३६ सालापर्यंत अत्र्यांची नाट्यसेवाहि अशीच एकमेव व एकचित्त होती. १९३६ ते १९३९ पर्यंत रंगभूमीशी त्यांचा संबंध तुटला नसला तरी रंगभूमि हें पहिल्या कालखंडाप्रमाणे त्यांच्या उपासनेचें आणि कार्याचें एकमेव दैवत व क्षेत्र राहिलें नव्हतें. १९३९ च्या पुढे तेवढाहि त्यांचा संबंध रंगभूमीशी राहिला नव्हता. १९४५ सालीं त्यांना वास्तवजीवनांतील उल्का भेटली नसती, 'तर मी पुनः रंगभूमीकडे कदाचित् वळलोंहि नसतों' असें त्यांनी स्वतःच कबूल केलें आहे. १९३३ ते १९३६ सालापर्यंत त्यांनी आपलीं पहिलीं पांच नाटकें लिहिलीं. या काळांत रंगभूमि, नाटक यांशिवाय अत्र्यांना अन्य कांही दिसत होतें किंवा नाही याबद्दल कोणाला शंका येईल, इतके, या काळांत रंगभूमीशी ते तन्मयतने एकरूप झाले होते. या काळांतील त्यांच्या या पांच नाटकांतच त्यांच्या नाटकांचे पंच-प्राण सामावले आहेत, असें कोणी म्हटलें, तर त्यांना दोष देता येणार नाही. अत्र्यांची नाट्यप्रतिभा परिणतावस्थेंत पोहोंचते न पोहोंचते तोंच अत्र्यांना बोलपटाने आणि राजकारणाने रंगभूमीपासून ओढून नेलें. श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी अत्र्यांसंबंधी एक अत्यंत सार्थ व महत्त्वाचें विधान, 'अत्रेः ते हंशे, त्या टाळ्या' या लेखांत केलें आहे. ते म्हणतात, 'टाळ्यांच्या कडकडाटाचें आणि प्रचंड गर्दीचें व्यसन असलेलीं माझ्या माहितींतलीं दोनच माणसें ! एक अत्रे आणि दुसरे नेहरू. हें टॉनिक दोघांनाहि सदैव मिळालें आहे आणि त्यांना तें सदैव आणखी हवें आहे.' अत्र्यांच्या बाबतींत तें अक्षरक्षः खरें आहे. जगज्जेत्या

अलेक्झांडरला लढाया करून देशामागून देश पादाक्रांत करण्याचें व्यसन होतें. साऱ्या जीवनांत पराक्रमासाठी नवीन क्षेत्र हवें म्हणून आयुष्यभर लढाया करून निरनिराळे देश त्याने पादाक्रांत केले. पण अलेक्झांडरचा मृत्यु होतांच मिळविलेले सारे देश पुनः ज्यांचे त्यांच्याकडे गेले. अत्र्यांना रंगभूमीवर अपूर्व यश मिळतांच दिग्विजयासाठी हपापलेल्या त्यांच्या मनाला तें क्षेत्र पुरेसें वाटलें नाही. आणखी गर्दीची–अधिक टाळ्यांची हाव सुटली. बोलपटांत गेले. राजकारणांत गेले. पुढचा प्रांत बळकावला. पण पूर्वीच्या प्रांताची आठवण केवळ नाममात्र राहिली. बालमोहन नाटक मंडळी आणि दामूअण्णा जोशी यांच्याशी अत्र्यांचे ऋणानुबंध अत्यंत जिव्हाळ्याचे नसते तर १९३९ सालानंतर रंगभूमीकडे त्यांना बळजबरीने कोणी ओढून नेल्याशिवाय अत्रे पुनः कधी वळले असते किंवा नाही याबद्दल शंकाच आहे. याचा अर्थ नाटकाची आवड अत्र्यांच्या मनांतून नष्ट झाली, असा थोडाच होतो ? पण रंगभूमीच्या भवितव्यासाठी प्राणपणाने लढण्याची आच नष्ट झाली होती. नव्हें, पूर्वीच्या श्रद्धेचें विभाजन झालें होतें. एका श्रद्धेची जागा दुसरीने घेतली होती असें तर खास म्हणता येईल. अशा परिस्थितींत १९३६ सालानंतरचें अत्र्यांचें नाट्यकर्तृत्व त्यांच्या भक्तीच्या एकमेव उपास्यदेवतेसाठी नव्हतें–त्यांत बालमोहन नाटक मंडळीला नाटकाची जरूर आहे, हींच सर्वांत मोठी महत्त्वाची गोष्ट असावी असें विचारांतीं वाटतें. म्हणूनच अत्र्यांच्या पहिल्या पांच नाटकांतील गुणवत्ता त्यांच्या नंतरच्या नाटकांत दिसत नाहीं. फार तर ‘ जग काय म्हणेल ? ’ या नाटकाचा त्या सामान्य विधानाला अपवाद ठरूं शकेल. याचा साहजिक परिणाम असा झाला कीं अत्र्यांची नाट्यसृष्टि अधिकाधिक विकास न पावता एक पाऊलहि प्रगतीच्या मार्गावर १९३६ नंतर पुढे सरकली नाही. १९३६ पर्यंतच्या नाटककार अत्र्यांनी पुढची नाटकें लिहिलीं असतीं–खऱ्या कलावन्ताला उचित अशी नाट्य-तपस्याच चालू राहिली असती–वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण राहिला असता, उचित संयम पाळता आला असता, अलिप्तता धारण करता आली असती आणि नाटकाच्या रंगभूमीवरील तात्कालिक यशापलीकडे, त्याच्या चिरंतन जीवनसाफल्याकडे, दृष्टि ठेवून त्यांनी नाटकें लिहिलीं असतीं तर चिंतनाने, व्यासंगाने, निष्ठेने त्यांचीं नाटकें

परमोच्च कलेच्या कसोटीवर उतरण्याइतके इतर गुण त्यांच्या प्रतिभेत होते. कोणताहि एक प्रांत घेऊन त्या राज्याला सुखसमृद्धीने संपन्न करणें हें फार महत्त्वाकांक्षी मनाला मानवत नसावें—म्हणूनच अशा व्यक्तींचे पराक्रम नेत्रदीपक असतात पण त्यांचा प्रकाश एखाद्या तुटलेल्या ताऱ्या-प्रमाणे क्षणजीवी असतो.—‘ आयुष्य फत्तराला असतें, फुलाला नसतें ’ असें गडकऱ्यांनी म्हटलें आहे. तसें तर या पुरुषांना वाटत नसावें ?

अत्र्यांचें नाट्यविश्वांतील लौकिक यश : वैशिष्ट्य :

वस्तुतः मराठी नाट्यविश्वांतील अत्र्यांचें यश रंगभूमि आणि वाङ्मय या दोन्हीहि दृष्टींनी गौरवास्पद आहे. अत्र्यांच्या नाटकांचीं नाट्यपूर्ण अशीं ज्याप्रमाणे वाङ्मयीन वैशिष्ट्यें आहेत त्याचप्रमाणे रंगभूमीच्या दृष्टीनेहि उल्लेखनीय गुणविशेष आहेत. मराठी रंगभूमीवर आधुनिकता, अद्ययावत् देखावे, रचना, अभिनयाची पद्धति यांबाबतींत प्रथम-निर्मितीचें श्रेय अत्र्यांना किंवा बालमोहन नाटक मंडळीला नाही. त्याचें श्रेय ललित-कलादर्श आणि नाट्यमन्वंतर या नाट्यसंस्थांकडे जातें. परंतु त्या गोष्टींना रंगभूमीवर स्थिरमान करून त्यांना सामान्य गोष्टीचें स्वरूप आणलें तें अत्र्यांचीं नाटकें आणि बालमोहन नाटक मंडळी यांनीच. किंबहुना मराठी रंगभूमी-वर एक तप आधुनिकता प्रस्थापित केली ती या दोघांनीच. आधुनिक पद्धतीचें नाट्यप्रयोग, अभिनय पद्धति आणि दिग्दर्शन याहि गोष्टी मराठी रंगभूमीवर सराईतपणे त्यांनीच रुळविल्या. जुन्या नाटकांबरोबर अभिनयकुशल नटांचीहि परंपरा खंडित होऊं पाहत होती. नवीन नट उदयास यावयाचे होते. जुने नट आता वृद्ध झाले होते. ते वठवीत असलेल्या पूर्वींच्या त्यांच्या तरुण-तरुणींच्या भूमिका आता आकर्षक वाटत नव्हत्या. जुन्या नाट्यसंस्थांत जुन्या नटांची जागा भरून काढावयास नवीन नट दिसत नव्हते. अशा परिस्थितींत अत्र्यांच्या नाटकांनी सहा-सात नवीन नट तयार केले. त्यांनी अत्र्यांचीं नाटकें गाजविलीं आणि त्यांच्यापैकी आज जे विद्यमान आहेत ते आजहि आघाडीवरच आहेत. रंगभूमीच्या इतिहासाच्या दृष्टींने याचें श्रेय अत्र्यांचीं नाटकें आणि बालमोहन नाटक मंडळी यांच्या-

कडे हक्काने जातें आणि तरीहि अत्र्यांच्या नाट्यविश्वांत कसली तरी उणीव जाणवतेच.

प्रतिभेला जीवनांतील मांगल्याचा, पावित्र्याचा उत्कट स्पर्श :

अत्र्यांचीं बहुसंख्य नाटकें खेळकर असलीं तरी त्यांच्या गंभीर नाटकांनी अत्र्यांच्या प्रतिभेला जीवनांतील मांगल्य, पावित्र्य, गाढता यांची जाणीवच नव्हें तर थोडी फार आचहि आहे हें दाखवून दिलें आहे. तरी स्थिरता हा त्यांच्या प्रतिभेचा धर्म नाही.

जीवनाचें विस्तृत अवलोकन, पण वरवरचें अधिक :

कोणत्याहि एकाच गोष्टीची तिला मनापासून आवड नाही असा नेहमीच त्यांच्या जीवनांत प्रकार घडला आहे. कोणी सार्थतेने म्हणेल सारें जीवन पाहण्याचा प्रयत्न करतांना त्यांनी जीवनाचा कोणताच भाग पूर्णतेने पाहिला नसावा. एखाद्या धावत्या आगगाडींतून निसर्गाचें जसें धावतें दर्शन घडतें तसें अत्र्यांच्या प्रवाही जीवनांत ते जीवनाच्या सर्व प्रदेशांत फिरले. तरी तें सारें धावतें दर्शन होतें. अशा अवलोकनांत सखोलता कशी असणार ? जीवनांत त्यांना जे बरेवाईट अनुभव आले त्यांची गोष्ट वेगळी. अत्र्यांचीच आपण साक्ष घेऊं. ते म्हणतात, 'वाङ्मय म्हणजे जीवनांतला मधु...वाङ्मय म्हणजे मधाचें पोळें... मधाच्या पोळ्यांत कला नसते असें नाही. त्याच्या रचनेंत केवढें कौशल्य असतें ? पण पोळ्यांतल्या कलेला महत्त्व नाही, मधाला महत्त्व. मध म्हणजे जीवन. जो तें पितो तो जिवंत होतो. वाङ्मयांत शब्दांना महत्त्व नाही, कलेला नाही, तंत्राला नाही. त्यांत मधु आहे की नाही हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे.' अगदी खरें आहे. अत्र्यांच्या नाटकांना जे निकष लावावयाचे आहेत ते यापेक्षा वेगळे नाहीत. प्रश्न असा आहे की स्वतः अत्र्यांनी वाङ्मयाचा जो निकष सार्थतेने आणि समर्पकतेने सांगितला आहे त्या निकषावर त्यांचें नाट्यकर्तृत्व उतरूं शकतें का ? ते ज्या ज्या गोष्टींना महत्त्व नाही असें सांगतात त्या सर्व गोष्टी त्यांच्या नाटकांत भरपूर आहेत. फरक इतकाच की वाङ्मयांत ' मधु ' असला तर ज्यांना ते महत्त्व नाही म्हणतात, त्यांनाहि त्या 'मधु'ला अधिक गोड, अधिक सुंदर, करण्याच्या दृष्टीने महत्त्व येतें—

' मधु 'च नसला तर ह्या बाह्य भूषणांना कांहीच किंमत नाही हें खरें. अत्र्यांच्या नाटकांचा सामग्र्याने विचार केला तर त्यांच्यांत सखोल जीवनाचा प्रत्यय प्रभावित्वाने घडत नाही. वाङ्मयकार जीवनांतला मधु गोळा करतात. ती एक साधना आहे. तिला एकचित्त हवें असतें. गाढ चिंतन हवें असतें. निश्चित निष्ठा हवी असते. जीवनांत सहज फेरी मारून बाजारांत सहज विकत घेता येण्यासारखी ती गोष्ट नव्हे. जीवनांत मधु आहे तसें विषहि आहे, हें अत्र्यांनाहि मान्य आहे. तेव्हा मधु कोणता, विष कोणतें हें ओळखण्यासाठी ज्ञानसाधना हवी असते. जीवनाचा अनुभव घेतांना ' मधु ' संशोधन करून गोळा करावा लागतो. तो मधु जीवनाच्या पृष्ठभागावर नसतो. त्यासाठी जीवनाच्या अंतरांत खोल शिरावें लागतें. तेव्हा चित्तशुद्धि करणारें वाङ्मय निर्माण होऊं शकतें. या गोष्टींचा अत्र्यांच्या नाटकांत बहुतांशाने अभावच आहे असें प्रांजळपणें मला वाटतें. ' बहुतांशाने ' हा शब्द मीं हेतुपुरस्सर वापरला आहे. कारण अत्र्यांच्या व्यक्तित्वांत गांभीर्याला स्थान आहे. जें मंगल आहे, पवित्र आहे, तेथे त्यांची मान नम्रतेने खाली वाकतें. जीवनांतील या मांगल्याची जाणीव त्यांना आहे. आणि त्यांच्या गंभीर नाटकांत त्यांच्या प्रतिभेने या जीवनांतील मांगल्याला स्पर्शहि केला आहे. पण अत्र्यांची जीवनाची उपासना नामदेवाच्या जातीची नाही. ' विठ्ठलाने स्वतः प्रसाद भक्षण केलाच पाहिजे ' अशी एका ठिकाणीं त्यांची निष्ठा नाही. ते स्वतःच म्हणतात, ' मी जीवनाचा यात्रेकरू आहें......खंबीरपणा किंवा स्थिरता हे गुण आहेत का दुर्गुण आहेत हेंच मला कळत नाही... मी आयुष्यांतून रमत गमत चाललों आहें. '

थोर नाटककार व्हावयास निष्ठा आणि तपश्चर्या कमी पडली :

अत्र्यांच्या आजवरच्या एकूण सर्व वाङ्मयाचा विचार केला तरी कै. माटे यांच्याप्रमाणे मलाहि अत्र्यांचें खरें ' बलस्थान ' म्हणजे रंगभूमि असें प्रामाणिकपणे वाटतें. एखाद्या काचेचें तावदान असलेल्या कपाटांत एखादी सुंदर वस्तु ठेवलेली असावी, पाहणाराला तर ती वस्तु स्पष्ट दिसावी, पण कपाटाला मात्र कुलुप घातलेलें. अशा वेळीं त्या पाहणाराच्या मनाची जशी स्थिति होते तशी अत्र्यांचीं नाटकें वाचून अथवा पाहून वाचक-प्रेक्षकांची

होते. जवळ दिसतें पण हात पोहोंचूं शकत नाहीत. अत्र्यांची निस्सीम नाट्योपासना निर्वेध व एकनिष्ठतेने चालू राहिली असती तर कदाचित् थोर नाटककारांच्या सिंहासनाला त्यांचे पाय लागू शकले असते; त्यांचे हात तेथपर्यंत पोहोंचू शकले असते असें खास वाटतें. ते तसे लागले नाहींत ही वस्तुस्थिति आहे. या कामीं त्यांची निष्ठा आणि तपश्चर्या कमी पडली आणि परिश्रमाने प्राप्त होऊं शकलें असतें असेंहि पूर्णत्वाने त्यांना आजवर प्राप्त झालें नाही. अत्र्यांना थोर नाटकारांच्या रांगेत कां बसविता येत नाही याचें कारण वरीलप्रमाणे आहे. पण त्याचबरोबर येथे हेंहि स्पष्ट केलें पाहिजे की अत्रे केवळ रंजनकारकहि नाहीत. रंजनकारापेक्षा वरच्या पायरीवर ज्यांना बसविता येईल अशा तऱ्हेचा अधिकार असलेले ते नाटककार आहेत हेंहि मान्य करावेंच लागेल. मग क्लेटन हॅमिल्टनने केलेल्या नाटककराच्या व्याख्येंत त्यांना बसविता आलें नाही तरी हरकत नाही.

अत्र्यांच्या नाट्यसेवेचें फल :

सामान्यतः अत्र्यांच्या नाटकांचें मूल्यमापन करतांना इतकी अडचण पडण्याचें खरोखर कारण नाही. कारण अत्रे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांतील जुन्या-नव्याच्या संधिकालांतील नाटककार आहेत. त्या दृष्टीने त्यांनी बजावलेली कामगिरी कितीतरी गौरवास्पद आहे. जुन्या-नव्यांना खूष ठेवून त्यांनी जुन्या इष्ट परंपरेची जोपासना तर केलीच परंतु त्याचबरोबर नवीनाचाहि पुरस्कार करून त्यांनी पुढे येऊं पाहणाऱ्या वास्तववादी नवनाट्याचा मार्ग सुकर करून दिला आणि जुन्या-नव्याचा मनोहर समन्वय साधून त्यांनी मराठी रंगभूमींत कांही काळ नवप्राण ओतला हें आपण पाहिलें आहेच. अत्रे यांचें एवढें हें एकच कार्य त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें महत्त्व पटवून द्यावयास पुरेसें आहे.

शिवाय कोणत्याहि नाटककाराच्या कृति इब्सेन, शेक्सपिअर, मोलिअर आदि वंदनीय नाटककारांच्या कृतींशी तुलनेंत घालून त्यांचें मूल्यमापन करणेंहि फारसें बरोबर नाही. कारण इब्सेनसारखा इब्सेनच असूं शकतो. शॉने इब्सेनचें किती गुणगान केलें. तरी तो इब्सेन झाला नाही, शॉच राहिला.

तेव्हा कोणत्याहि नाटककाराला तुलनेसाठी घेण्यापेक्षा आर्चर, मॉम, स्टयान यांनी सांगितलेल्या उच्च नाटकाच्या कसोट्या नजरेसमोर ठेवून जर आपण कोणत्याहि नाटककाराच्या नाट्यकृतींचें मूल्यमापन केलें तर तेंच अधिक योग्य व औचित्याचें होईल.

शिवाय कोणत्याहि नाटककाराच्या सर्वच नाट्यकृति उच्च कलेच्या कसोटीला उतरतील अशा कधीच नसतात. शिवाय उच्च कलेच्या कसोटी-वर उतरणार नाही तें सर्व हिणकसच असलें पाहिजे असेंहि नाही. सर्वोच्च आणि हिणकस यांत गुणवत्तेच्या दृष्टीने प्रतवारी असतेच. कांही नाट्यकृति अशा असूं शकतील की ज्या उच्च कलेच्या कसोटीवर घासून पाहतां शंभर नंबरी ठरणार नाहीत; परंतु तरीहि त्यांच्यांत पुष्कळ गुणवत्ता आढळून येईल; आणि त्या नाट्यकृतींच्या वाचनाने वा प्रयोग पाहून आपलें मन आनंदित होईल. किंबहुना आजवर जीं नाटकें गाजलीं त्या नाटकांत कोणतींच वैगुण्यें नव्हतीं असें नाही. पण त्यांच्या गुणांचें मूल्य इतकें मोठें होतें की त्या नाट्यकृतींतील अवगुणांकडे कोणाला पाहावेसेंच वाटूं नये. ‘एकच प्याला’ नाटकाचें उदाहरण या मुद्द्याच्या स्पष्टतेसाठी मागे दिलें आहेच. शिवाय कोणताहि थोर नाटककार घ्या. त्यांच्या नाट्यकृतींत वैगुण्यें कमी-जास्त प्रमाणांत असतातच, तरीहि ते थोरपदाला चढतात. याला कारण नाटकांत प्रकटपणे व्यक्त झालेली त्यांतील गुणवत्ता हें तर आहेच; परंतु त्या-बरोबर जें जन्मसिद्ध असें थोर कलावंतांत असतें त्याचाहि तो परिणाम असतो. इब्सेन ज्या वेळीं प्रथम इंग्लंडच्या रंगभूमीवर प्रकट झाला त्या वेळीं त्याला कित्येकांनी नाट्यशून्य, नाट्याची दृष्टि अजीबात नसलेला म्हणून त्याला हेटाळलें आहे. पण तोच इब्सेन आज त्याच देशांत नाट्य-महर्षींच्या पदावर बसविला गेला आहे. तेव्हा जें जन्मसिद्धच आहे तें द्रष्टेपणाचें सामर्थ्य एखाद्या नाटककारांत नसलें तर तो फारतर अशा जन्म-सिद्ध थोर कलावंतांच्या मालिकेंत जाऊन बसूं शकणार नाही. पण जें प्रयत्न-साध्य आहे तें एखाद्याने साध्य केलें तर त्याची महति आपण अगदीच कमी लेखण्याचें कारण नाही. पण याहि बाबतींत अत्र्यांची साधना कमी ली. अत्र्यांच्या नाटकांकडे पाहूं लागलों तर समूहाला आकर्षित करून

घेण्याइतकें भरपूर नाट्य त्यांच्या प्रतिभेंत आहे व तें त्यांच्या नाटकांत उतरलें असल्याचें दिसून येईल. अत्र्यांच्या नाटकांतील गुण-दोषांची व त्यांच्या प्रतिभेच्या गौरवास्पद वैशिष्ट्यांची चर्चा आतापर्यंत झालीच आहे. त्यावरून अतिरेक, उत्कटता हा अत्र्यांच्या जीवनाचा तसाच त्यांच्या नाट्यसाहित्याचाहि स्थायी भाव आहे. त्यांत उत्कट गुण जसे आहेत तसेच उत्कट दोषहि आहेत. संयमाचा आवश्यक गुण त्याचमुळे त्यांच्या नाट्यांत अनेकदा आढळत नाही. पण त्या उत्कटतेमुळेच त्यांच्या नाटकांत उत्कट नाट्य आलें. कोणत्याहि नाटकाचा तो प्राण असतो. या उत्कटतेमुळेच १९३३ सालापासून सारें सोडून देऊन ते रंगभूमीकडे वळले आणि 'देह जाओ अथवा राहो एक नाट्य माझा भावो' या निश्चयाने त्यांनी रंगभूमीच्या सेवेंत आपलें तन-मन खर्च केलें. रंगभूमीच्या त्या अवस्थेंत अशाच उत्कट उपायांची, उपासकांची जरूर होती. त्यांची सेवा रुजू झाली. त्यासाठी ज्या उपायांचा अवलंब करणें आवश्यक होतें ते उपाय त्यांनी योजले. अशा एकापरीने हातघाईवर आलेल्या परिस्थितींत कांही उपाय अधिक जालीम झाले, संयमाचा तोल सुटला, सदभिरुचीचीं बंधनें शिथील झालीं आणि औचित्य या महत्त्वाच्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष झालें तर तें क्षम्य मानता येणार नाही का ? तेवढ्यासाठी त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें जें गौरवास्पद मूल्य आणि महत्त्व आहे तें विसरण्याचें काय कारण ? ज्या काळांत अत्र्यांनी आपलें हें कार्य केलें आणि आपल्या नाटकांनी मराठी रंगभूमींत कांही काळ नवप्राण ओतला त्याबद्दल आपण त्यांचे कृतज्ञच असायला पाहिजे असें मला वाटतें.

लेखनकाल–जुलै १९६१ ते ऑक्टोबर १९६१ व
मे–जून १९६२

शिवाय, अत्र्यांच्या नाट्ययशापयशासंबंधी आजच अखेरचा निर्णय देणें कोणत्याहि आणि कितीहि मातबर टीकाकाराच्या अधिकाराबाहेरची गोष्ट आहे. तो अखेरचा निर्णय भविष्यकाळच देऊं शकेल. गेलीं जवळ जवळ सोळा वर्षे अत्र्यांचा रंगभूमीशी संबंध सुटला. या काळांत त्यांनी एकहि नाटक लिहिलें नाही, हें खरें आहे. परंतु अत्र्यांचें लेखन-सामर्थ्य चिरतरुणा-

प्रमाणे आजहि तारुण्याने मुसमुसलेंच आहे. क्षेत्र बदललें, एवढेंच. आजवर तें तसेंच बदलत आलें आहे. आतापर्यंत आपण पाहिला, अभ्यासिला तो रंगभूमीवरील अत्र्यांच्या पराक्रमाचा एक कालखंड होता. संधिकालाचा तो काळ होता. आता तो संपला. तें कार्यक्षेत्रहि त्यानंतर बदललें. पण तें अत्र्यांचें कार्यक्षेत्र पुनः बनणारच नाही असें तरी कसें म्हणावें? कुणी सांगावें, अत्रे पुनः मराठी रंगभूमीवर प्रकट होऊन आपल्या प्रतिभेचा वेगळा तसाच आगळा नवा आविष्कार पुनः प्रकट करणारच नाहीत, असें? नव्हें, तसें म्हणताच येणार नाही अशी घटना आज दृष्टिपथांत आहे. आजवरचा ' तो मी नव्हेंच 'असें सांगण्यासाठी अत्र्यांच्या प्रतिभेचा नवा नाट्याविष्कार प्रकट होत आहे. किती आनंदाची गोष्ट आहे! नवीन मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी आज एका प्रभावी थोर नाटककाराची फार निकडीची जरूर आहे. रंगभूमीचा उत्कर्षकाल कोणत्याहि देशांत थोर नाटककारांनीच घडवून आणला आहे, हें ऐतिहासिक सत्य आहे. तेव्हा ' तो मी नव्हेंच ' हें सांगतांना, आज ज्याच्या आगमनाची मराठी रंगभूमि अत्यंत उत्कंठेने वाट पाहत आहे, त्या नवनाटककाराचें नवीन रूप घेऊन प्रथितयश अत्रे पुनः मराठी रंगभूमीवर प्रकट होणार असतील तर यापेक्षा अधिक भाग्याची दुसरी गोष्ट कोणती? तें घडून येईल का? तसें घडून यावें, प्रत्यक्षांत घडून आलें हें पाहतां आलें तर सारा महाराष्ट्र कृतज्ञतेने, आनंदातिशयाने अत्र्यांना डोक्यावर घेऊन थयाथया नाचेल.

दि. १-१०-१९६२

* * *

ग्रंथकार व व्यक्ति सूचि

मराठी - इंग्रजी

अत्रे प्रल्हाद केशव—१, २, ३, ४, ५, ८, ९, १३, १४, १६, २३, २४, २५, २७, ३१, ३२, ३३, ३४, ३५, ३६, ३७, ३८, ३९, ४१, ४२, ४३, ४४, ४५, ४६, ४७, ४८, ४९, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ७८, ७९, ८०, ८१, ८२, ८३, ८४, ८५, ८६, ८७, ८८, ८९, ९०, ९१, ९२, ९३, ९४, ९५, ९६, ९७, ९८, ९९, १००, १०१, १०२, १०४, १०५, १०६, १०७, १०८, १०९, ११२, १४०, १४९, १५०, १५१, १५२, १५४, १५५, १५६, १५७, १५८, १५९, १६५, १६६, १६७, १६८, १६९, १७२, १७३, १७५, १७६, १८२, १८३, १८८, १८९, १९१, १९४, १९५, १९६, १९७, १९८, २०२, २०४, २०५, २०६, २०८, २०९, २१०, २११, २१२, २१३, २१६, २१७, २२१, २२३, २२८, २२९, २३१, २३२, २३३, २३४, २३६, २३७, २३८, २३९, २४३, २५२, २५६, २५८, २५९, २६०, २६१, २६२, २६३, २६४, २६५, २६८, २६९, २७३, २७९, २८०, २८१, २८२, २८३, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९४, २९५, २९६, ३००, ३०१, ३०४, ३०५, ३०६, ३०७, ३०८, ३०९, ३१०, ३११, ३१२, ३१३, ३१७, ३२३, ३२४, ३२५, ३२६, ३२७, ३२८, ३३०, ३३१, ३३२, ३३३, ३३४, ३३५, ३३६, ३३७, ३३८, ३३९, ३४०, ३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३४८, ३४९, ३५०, ३५१, ३५२, ३५५, ३५७, ३५८, ३६२, ३६३, ३६४, ३६५, ३७०, ३७१, ३७२, ३७३,

३७४, ३७५, ३७८, ३७९, ३८०, ३८१, ३८२, ३८४, ३८५, ३८७, ३८८, ३८९, ३९०, ३९१, ३९२, ३९३, ३९४, ३९५, ३९६, ३९७, ३९८, ४००, ४०१, ४०२, ४०३, ४०४, ४०७, ४०८, ४०९, ४१०, ४११, ४१२, ४१३, ४१५, ४१६, ४१७
आपटे शंकर— ३८
आळतेकर म. मा.— २८९
आळतेकर पार्श्वनाथ— १६, २३
औंधकर बाळासाहेब— १५३
कानेटकर का. वि.—२३४, २३५, २५४
कारखानीस— १५
कालिदास— ११०, १२२, १२५, १३९, ३८६, ३८८, ३९६
काळे के. ना.— १६, ३५
काणेकर— १६, १७, ९३
किर्लोस्कर अण्णासाहेब— ७, १०, ५४, १२३, ३२६, ३३४, ४१०
केळकर न. चिं.— १४, ४२, १५४, १५५, १६६, २१२, ३३८, ३४२, ३५४, ३८०
केशवसुत— ३९९
कुलकर्णी कृ. पां.— ७६
कोरडे हंसराज— ३८
कोल्हटकर अच्युतराव— ३४५
कोल्हटकर बाळ— ११७
कोल्हटकर श्री. कृ.—७, ८, १०, १९, २८, ९८, ११५, १२३, १५५, २३४, ३२७, ३३४, ३३५, ३४४, ३४५, ३४७, ३५२, ४०९
खरे शास्त्री— ७
खाडिलकर कृ. प्र.—६, ७, १०, ११, १९, २८, ५४, १२२, १२३, १३१, १५५, ३२६, ३२७, ३३५, ३९६, ४१०
खांडेकर वि. स.—११५, १४९, १६५, १७५, १७७, १८३, १९३, १९४, १९८, २०४, २०९, २१२, २३४, २५८, २६४, २७९, २८०
खापर्डे दादासाहेब— ३४५
गडकरी राम गणेश— ७, १०, १९, २८, ३५, ५४, ८०, ८१, ८३, ८४, ८९, ९०, ९८, ९९, १२३, १२६, १२७, १३०, १३१, १५१, १५५, १६५, १६७, २३६, २४५, २९३, २९६, ३२५, ३२६, ३२७, ३३२, ३३४, ३३५, ३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३५१, ३५२, ३८८,

३९२, ३९३, ३९८, ४०३, ४०९
गद्रे अनंतराव—३६
गाडगीळ गंगाधर—१३२
गाडगे बुवा—७५, ४०२
गुप्ते चारुशीला—४०४, ४०७
गुंजीकर—१९१, ३६०
गोखले अप्पासाहेब—३२, ३३
चिटणीस लीला—१७
जाधव—३८
जोशी गणपतराव—२१
जोशी दामुअण्णा—३३, ४९, १५३, १७०, ४११
जोशी माधवराव—१२, ३४, ८९, २०९, २१०, २११, २१२, ३२६, ३७२
जोशी रा. भि.—१९१, १९३, ३५८
जोशी नागेश—३८
जोशी वीर वामनराव—६, १२, ३२६
जोशी शं. प.—१२
जोशी सीतारामपंत—१५
ढेरे दिनकर—२१
दांडेकर वि. पां.—१४९, २२३, २३४
दाते केशवराव—१५
दीक्षित मुक्ताबाई—२३४
देव दी. वि.—२३४
देवल गो. ब.—७, ५४, ३२६, ३३४, ४१०,
देशपांडे अ. ना.—१४९, १९४, २३४
देशपांडे मा. का.—१४९, २१२, २३४, २३५, २५६, २५७, २६१, २७९, २८०, २८१, २८२, ३४३
देशपांडे पु. ल.—३२६, ३२७, ३९३, ४१०
धुमाळ अनंत—३८, ४९
निरंतर गं. भा.—२३४
परांजपे शिवरामपंत—३४४
पंगु द. स.—२७९, २८०
पाटणकर—२७
पाध्ये प्रभाकर—२३४
पेंढारकर बाबूराव—९, ३८
फडके ना. सी.—२०, ११५, १४९, २११, २१२, २३४, २३५, २६१, २६७, २७९, २८०, ३६३, ३७०, ३७१, ३७२, ३७३, ३८१, ३८३, ३८८
फाटक नानासाहेब—२१, ४७
बडोदेकर कमलाबाई—२०
बडोदेकर हिराबाई—२०, २१
बनहट्टी श्री. ना.—१४९
बालगंधर्व—६, ९, १९, २१, ३५, ३६
बेंडे—२३

भट—७२
भवभूति—११०
भरत—२७
भाटेबुवा—४५
भावे शि. गो.—९१, ९७, २६४
भोळे ज्योत्स्नाबाई—१७
भोळे केशवराव—१६
भोळे वा. वा. १२, १५, १६, ५३
माटे श्री. म.—३८१,३८२,४१४
मानकर—२३४
मंगेशकर दीनानाथ—१९
माने बापूराव—३९,४३,४७,४९,
१६९, १७०
माने सुरेशबाबू—२१
रांगणेकर—४७, ४८, ९३, ११८,
३२६, ३२७,
राणे बाबाजी दौलतराव—२७
राणे सरस्वतीबाई—२०
रानडे—१६
लेले भाऊशास्त्री—३४५
वर्तक—१६, ३२६, ३२७
वर्तक पद्माबाई—१७
वरेरकर मामा—१२, २०, ४२,
८९, ११८, ३२६, ३२७,
३७१, ३७२,
शिरवाडकर—४०२
सप्रे—२३४
सरस्वते द. रा.—३६
सवाई गंधर्व—२१
साठे—१५४, १६६
सानेगुरुजी—४०२
सावरकर—३
सौदागर, छोटा गंधर्व—३७, ३३८
क्षीरसागर श्री. के.–४४, ७८,७९,
२३४, २५१
Arnold—११५
Aristotle—११४, १४१, १४२,
१४३, १४४
Archer William—११, ३१,
५८, ६४, ६५, ६७, ९४, १३४,
१३५, २५९, ३९४, ४१६
Ashley Dukes—२६
Barker Granville—६०, ६५,
३१९
Barry, Sir James—६०
Boccacio—११०
Brieux—१०६, १०८, १०९,२६०,
२६८, २६९, ३८५, ३९२, ४०४
Browning—११५
Mrs. Browning—११५
ब्यूर्नसन B'Jornson—१७
Byron—२५, ७८
Chaucer—१०९, ११०
Chekov—५५, ६०
Colleridge—११५
Congreve—१२, ६९
Dante—१४२
Dryden—६९

Elliot J.—३२१
Envin Sir John—६०
Euripides—१४१
Galesworthy—६०, ६२
Goethe—१२५, १३९
Goss—५८, ६७
Halvdan Koht—९४
Hamilton Clayton—७, २५, ९४, ११०, ११४, १३३, २०३, ३१८, ३८६, ३९५, ४०८, ४१५
Henderson Archibald—८, ५२, ६२, ६३, ६४, ३१९, ३२०
Homer—१०९, ११०
Howard Bronson—३१५
Hughes Leo—१४५, १४८, १४९
Ibsen—१४, १६, १७, १८, १९, ३१, ५२, ५३, ५४, ५५, ५६, ५८, ५९, ६०, ६२, ६५, ६६, ६७, ६८, ६९, ७०, ७१, ७२, ७३, ७६, ८३, ८५, ८६, ८७, ८८, ८९, ९०, ९१, ९२, ९३, ९४, ९७, १००, १०२, १०३, १०४, १०६, १०९, ११०, ११९, १२२, १२५, १३९, १४०, २३६, २४५, २६०, २६४, २६८, ३१८, ३१९, ३२०, ३२८, ३३३, ३८५, ३८६, ३८७, ३९२, ३९६, ४०४, ४०९, ४१५, ४१६
Janko Lavrin—९४
Lajos Egris—३१८
Leacock Stephen—३४०, ३४१, ३४४
Leslie Fred—१४७
Lucas F. L.—१४१, १४२, १४४, २८८
Lumley Frederick—११८, १२८
Max Eastman—३४१, ३४९
Millet and Bentley—१३३, १४१, १४५, २८८
Maugham Somerset—६०, ३८६, ४१६
Mark Twain—३४५
Mathews Brander—११, १२, २६, ११२, ११९, १२७, ३११, ३१५, ३१६, ३८६, ३८७, ३९४, ४०८, ४०९
Molier—७, ४१, ४७, ९० ११०, १२२, १२५, १३९, २२३, २२८, २२९, ३४५, ३८२, ३८६, ३८८, ३९२, ३९९, ४००, ४०९, ४१५
Montague C. E.—३२०
Nathan Farren—१४७
Newton—११२
North—११०
Nitsche—११०
Nicoll Allardyce—६५, १२६, १३१, १४५, १४६, ३१८, ३४१

Noel Coward—२४, ३०, ६०, ८१, ८२, ८३, ९७, ९८, ११८, १५५, १५६, १६५, ३१२, ३२३, ३२८, ३४६, ३७०, ३९२, ३९८, ४०१, ४०३, ४०४, ४०९
Oedipus—१३९
Oremerod Greenwood—१०९, ११०, ११३, १४५, १४६, २०३, २११, २२२
Pinerro Sir Aurthur—६०
Pollock John—९३
Pope—६९
Priestley J. B.—१३, २६, ११५, १२१, १२८, १२९, ३२२, ३२३
Reynolds Ernest—६५, ६९
Ruskin—४०७
Richardson T. W.—६८
Roman delaroja—११०
Scott—११५
Sheridan—६९
Shakespeare—१४, १९, २८, ५५, ५९, ६२, ६७, ११०, ११८ ११९, १२२, १२५, १३०, १३९ १४०, १४१, ३१३, ३१४, ३२७, ३८६, ३८७, ३८८, ३९६, ४०७, ४०९, ४१५
Shaw George Bernard—१४, १६, ३१, ५२, ५३, ५५, ५७, ५८, ६०, ६२, ६७, ६८, ६९, ७०, ७२, ८२, ८३, ८५, ८८, ९७, १०५, १०६, ११०, ११८, १५४, १७०, ३१७, ३८५, ३८६, ३८८, ४१५
Shopenhar—११०
Sophocles—५९, १३९
Stoddard Richard Henry—३१५
Styan J. L.—१३०, १३८, ३२१, ३९४
Swinburn—४१६
Taylor George—११०, ११५, ३१८
Terry Edward—१४७
Thakre William—७६
Tolstoy—११०
Wilde Oscar—१६५
William J. R.—११४
Wycherley—१२

◎ ◎

ग्रंथ सूचि

मराठी व इंग्रजी

आचार्य अत्रे–विविध-दर्शन—३३, ७७
आग्र्याहून सुटका—१२
आंधळ्यांची शाळा—१, ११, १३, १६, १७, १९, २३
उद्यांचा संसार—२, ३३, ३७, ३८, ४१, ४२, ४८, ४९, ८५, ८६, ८७, ९१, ९२, ९३, ९५, ९६, ९७, ९८, १०२, १०४, १०५, १०६, १०७, १०८, १४०, १६७, २६०, २६१, २६२, २६३, २६४, २६५, २६६, २६७, २६८, २६९, २७९, २८१, २८२, २८३, २८७, २८८, २८९, २९१, २९३, २९५, ३०९, ३१७, ३२५, ३२८, ३२९, ३३८, ३६५, ३७७, ३८८, ३८९, ३९०, ४०४, ४०६
उसना नवरा—१८
एकच प्याला—१३२, २८९, २९३, २९६, ३०६, ४१६
करग्रहण—१२
कवडीचुंबक—३३, ४७, २२८, ३८२
कीचकवध—११
कुलवधु—९३, ९४
खडाष्टक—१२
गिरणीवाला—१२
गीतगंगा—३८९
गृहदाह—७१, ७२
घरकुल—९३
गुरुदक्षिणा—१४, १५५, ३८०
घराबाहेर—२, ३३, ३४, ३५, ३६, ३७, ३९, ४०, ४८, ४९, ७६, ८९, ९१, ९३, ९४, ९५, ९७, १००, १०१, १०२, १०४, १४०, १६७, २३५, २३६, २३८, २३९, २४४, २४५, २४६, २४७, २४९, २५३, २५४, २५५, २५६, २५८, २५९, २६२, २६६, २८८, २९३, २९५, २९६, ३०९, ३१७, ३२४, ३२५, ३२७, ३२८, ३२९,

३३१, ३३२, ३३६, ३३८, ३६४, ३८८, ३८९, ३९०, ४०३
जग काय म्हणेल—३३,३७,४६, ४७, ४८, ४९, १३३, १४०, २८९, २९१, २९३, २९४, २९५, २९६, २९७, ३०१, ३०३, ३०६, ३०७, ३०९, ३१०, ३११, ३२४, ३२८, ३३७, ३३८, ३६६, ३६७, ३७७, ३८८, ३९५, ४०७, ४११
जन्माचे सोबती—७१
जागती ज्योत—१२, २०
झेंडूचीं फुलें—३४६, ३८९
तक्षशीला—१६, १७
तुरुंगाचे दारांत—१४
तो आणि ती—१२
त्रिदंडी संन्यास—१२
तोतयाचें बंड—३४४
तो मी नव्हेच—४१८
दुरितांचें तिमिर जावो—११७
नवा खेळ—१२
पराचा कावळा—३३, ४५, ८६, २०५, ३६२, ३६३, ३७२, ३७३, ३७५
पाणिग्रहण—३३, ३७, ४७, ४९, ५१, ८६, २१६, २१९, ३६३, ३६८
पिंपळपान—१५०
प्रल्हाद—१४, ३८०
प्रेमसंन्यास—१२६
बेबी—२३
भ्रमाचा भोपळा—२, ३३, ३९, ४८, ८६, १५९, २२१, २२२, २६०, ३५५, ३५६, ३७३, ३८२
भाऊबंदकी—११
भावबंधन—११, १३, १९, ८४, ३५१
मानापमान—६, १९
मी उभा आहें—३३, ४५, ४६, ४९, २०८, २०९, २१०, २११, २१२, २१३, २९१, ३६३, ३६९, ३७०
मी कसा झालों—८९,९१,१६८, १९५, २०९, २६२, २९२, ३४४, ३८७
मेनका—१२
मृच्छकटिक—१३
युगांतर—२०
रंकांचें राज्य—२०९
रंगपंचमी—१५०
रणदुंदुभी—१२
राक्षसी महत्त्वाकांक्षा—६
लग्नाची बेडी—२, ३३, ४३, ४४, ४८, ४९, ८६, ९८, १६७, १६८, १६९, १७०, १७१,

१७२, १७३, १८१, १८३, १८६, १८८, १९१, १९२, १९३, १९४, ३३८, ३५७, ३६३, ३७३, ३७६, ३८९, ३९०, ४००
लपंडाव—१६, १७
वऱ्हाडचा पाटील—१२
वशीकरण—१२
वहिनी—११८
विश्ववैचित्र्य—१२
वीरवचन—१४, ३८०
वंदे भारतम्—३३, ४४, ५०, १९४, १९५, १९६, १९७, १९८, २०२, २०४, २०८, २१७, ३६०, ३७७, ३९५
श्री—१२
शाकुंतल—१२५, १३९
शारदा—१९, ४०६
सत्तेचे गुलाम—१४
समरांगण—७१
संशयकल्लोळ—२, ६, १३, १९, ३४, १८९
सरलादेवी—१२, १४, १५, ५३
सारस्वत—११८
सावित्री—१२
साष्टांग नमस्कार—२, २३, २४, २५, २६, ३१, ३२, ३३, ३४, ३५, ३८, ४०, ४८, ४९, ५१, ५३, ७६, ८४, १५१, १५२, १५३, १५४, १५५, १५६, १५७, १५८, १५९, १६०, १६१, १६२, १६३, १६४, १६५, १६६, १६७, १९४, २१२, ३३८, ३४६, ३५१, ३५२, ३५३, ३७२, ३७३, ३८२, ३८९
सुदाम्याचे पोहे—३४५
सोन्याचा कळस—१२
सौभद्र—६, १३, १९
स्वयंवर—११, १३, १९
स्वर्गावर स्वारी—२
स्थानिक स्वराज्य अर्थात् म्युनिसिपालिटी—१२, ३४, २०९, २१०, २११, ३६३
हास्यतरंग—१२
हास्यविनोदमीमांसा—३४२
Art of the Drama—११५, १२८, १३३, १४१, ३२२
As You Like It—१४१
L. Avare—४७, २२८, ३८२, ४००
British Drama—१४८, १४९
बूर्झना झांतिओम (Bourgeois Gentithomme)—२२३
Century of English Farce—१४८, १४९
Changing Drama—६२, ६३, ३२०

Damaged Goods—८६
The Development of the Drama—११९
Doll's House—१७, ७२, ९१, ९३, ९४, १००, १०२, १०३, २४६, २९५, ३०३
Drama—२६, ११५
Dramatic Methods—३१९
Dramatic Values—३२०
इलियड Eliod—११०
Elements of Drama—१३८, ३२१
Encyclopoedia Britanica—१४५
Enemy of the People—१८
English Humourists—७६
Enjoyment of Laughter—३४१
Gauntlet—१७
Ghosts—९०, ९१, ९७, ९८, १०२, १०३, १०७, १०८
Hamlet—१२२
Hay Fever—१५५
Humour, its Theory and Technique—३४०
Iphegenia in Tauris—१४१
I'll leave it to you—११८
King Oedipus—५९
Lady from the Sea—७२
Le Malade Imaginaire—२२३
London Calling—११८
Marquise—९७, ९८
Maternity—८६, ९२, ९३, १०२, १०५, १०६, १०७
Modern Drama—६९
Othello—६०, १८९
The Old Drama and the New—१३५
Play-making—११४
The Play-wright—१०९, ११३, १४६
Principles of Play-making—२६, ११२, १२७, ३१५, ३१६, ४०९
Pillars of the Society—१८
Poetics—१४२
Present Indicative—३०, ८२, ११८
Rat Trap—८२, ९८, १६५
Sirocco—३०
So you are writing a play—७, २५, १००, ३२०
Theory of Drama—१२६
Three Daughters of Monsieur Dupont—८६
Trends in 20th Century Drama—११८

Tragedy–serious Drama in Relation to Poetics—१४१
टारटूफ Tartuffe—४००
You never can tell—८२
Young Idea—८२, ११८, १६५
Mrs. Warren's Profession—९७
Vortex—१५५
Warriors of The Helegeland–१७, १८, ५९

क्र. क्र. 123840

संदर्भ लेखांची यादी

याशिवाय निरनिराळ्या वृत्तपत्रांत, नियतकालिकांत व मासिकांत आलेले अनेक लेख आहेत. त्यांपैकी कांहींचा खाली उल्लेख केला आहे.

'**निर्भीड**'—खास अंक 'घराबाहेर' ता. १ सप्टेंबर १९३५

'नमन प्रियकरां टीकाकारा' हा अत्र्यांचा उत्तरादाखल लेख-- व अनेक टीकाकारांचे टीकालेख-- शिवाय--

२८-१०-५४ राजे पेंटर यांचा 'घराबाहेर'

२४-२-३५ 'हास्याचा बॉम्बगोळा', 'भ्रमाचा भोपळा'

१४-९-३५ } नाटकावरील टीका लेख
१५-९-३५ } 'घराबाहेर'

५-१-३६ 'अत्रे कवींना चौथें पोर झालें'

१२-१-३६ 'अत्रे यांची घोषणा-पोरी सांभाळा'

१९-१-३६ 'उद्यांचा संसार' आणि प्रो. आळतेकर

४-११-३७ वंदे भारतम्, 'सुभाषितें व विनोद'

१८-१०-३६ लग्नाची बेडी

२५-१०-३६ रांगणेकरांच्या बरगड्या दुखावल्या (लग्नाची बेडी)

१४-१०-३७ आजघडीचे नाटककार अत्रे यांचें नवें नाटक 'वंदे भारतम्'

१२-११-३६ 'आत्रेय विनोद' श्री. एन्. रामचंद्र कल्याण

ज्ञानप्रकाश— 'साष्टांग नमस्कार' श्री. वि. स. खांडेकर

२०-१०-३४— द. य. सरस्वते 'घराबाहेर'

१४-१२-३४ गं. भा. निरंतर 'घराबाहेर'

'भ्रमाचा भोपळा' १९३४.

याशिवाय इतर अनेक लेख ज्ञानप्रकाशांत आले.

चित्रा— दिवाळी अंक, १९३६ 'प्रिं. प्र. के. अत्रे यांचीं क्रांतिकारक नाटकें' ('लग्नाची बेडी' नाटकापर्यंतचीं)

कौमुदी— खास दिवाळी अंक— २ नोव्हेंबर १९३७
‘ माझ्या नाटकांतील विनोदी भूमिका ’ हेमंत रा. खरे यांनी घेतलेली अत्र्यांची मुलाखत.

प्रभा— १७ नोव्हेंबर १९३७
‘ एक-प्रवेशी नाटकांतील अस्वाभाविकता कशी घालविता येईल ’ (लग्नाची बेडी)

धनुर्धारी—२० नोव्हेंबर १९३७ ‘ वंदे भारतम् ’
४ फेब्रुवारी १९५० ‘ पाणिग्रहण ’

ज्योत्स्ना—१९३६ डिसेंबर रा. भि. जोशी ‘ लग्नाची बेडी ’

समीक्षक—एप्रिल १९४७ ‘घराबाहेर’ मधील निर्मला, श्रीराम सप्रे
डिसेंबर १९४५ ‘जहरी पण हंसरा सैतान भय्यासाहेब’ (घराबाहेर)

लोकशिक्षण—जुलै १९३६ श्री. का. वि. कानिटकर ‘ घराबाहेर ’.
जुलै १९३८ श्री. ग. ज. गुंजीकर ‘ लग्नाची बेडी ’

झंकार—‘ हंस ’ मार्च १९५३.
अत्र्यांचीं नाटकं—श्री. ना. सी. फडके.

प्रतिभा (पाक्षिक)—श्री. के. क्षीरसागर ‘घराबाहेर’, सौ. मुक्ताबाई दीक्षित (लेले) १८ जानेवारी १९३५ ‘ घराबाहेर ’

नाट्यचर्चा—वा. ना. मुंडी— ‘ घराबाहेर ’ व ‘ उद्यांचा संसार ’

सिनेमा—२७ ऑक्टोबर १९३४ ‘ घराबाहेर ’ प्रथम प्रयोग
१९३६ ‘ उद्यांचा संसार ’

चित्रा—५-१-१९३६ ‘ उद्यांचा संसार ’
२५-१०-१९६२ ‘ लग्नाची बेडी ’

मनोहर—जुलै १९४८ ‘ स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच कराव्यात ! पण कोणत्या ? ’ बापूराव माने (लग्नाची बेडी)

केसरी—दिवाळी अंक १९६१, प्र. के. अत्रे

नवयुग—१९४६, आचार्य अत्रे यांच्या प्रतिभेचा प्रचंड विजय म्हणजेच ‘ जग काय म्हणेल ? ’

प्रभात—१९३६ ‘ उद्यांचा संसार ’

संजीवनी—१९३३ ‘ साष्टांग नमस्कार ’

वाङ्मय-विहार—१९३६ ‘लग्नाची बेडी’

नवशक्ति—२१ जुलै १९३५ ‘ घराबाहेर ’ शंकर कृष्ण आठवले
M. A., LL. B.

उषा—‘ अत्रे यांची उत्कृष्ट कृति ’ भा. वि. वरेरकर, अंक १९

विविधवृत्त—१९३५ लेखक–विहारी–‘ घराबाहेर ’

१२ फेब्रुवारी १९५० ‘ पाणिग्रहण ’

दैनिक त्रिकाळ—१६-१२-३४ ‘ घराबाहेर ’

० ०

432
-418
.14

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
REFBK-0012347

श्री. द. रा. गोमकाळे यांचें नांव आतां मराठींतील एक थोर नाट्यसमीक्ष[illegible] स्थिर झालें आहे. 'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमि' या त्यांच्या गाजलेल्या ग्रंथाने[illegible] आम्ही त्यांचा हा आचार्य अत्रे यांच्या नाट्यसृष्टीवरील समीक्षणात्मक ग्रंथ प्रसिद्ध कर[illegible] आहोंत. मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळांत आचार्य अत्रे यांनीं आपल्या समर्थ लेखणी[illegible] मराठी नाट्यसृष्टीस जें जीवदान दिलें त्याचा रोमहर्षक, रोचक, उद्बोधक व रसग्रहणात्म[illegible] इतिहास या ग्रंथांत मराठी नाट्यप्रेमी वाचकांना वाचावयास मिळेल. आचार्य अत्रे यांच[illegible] नाटकांचा नुसता परिचय येथें नसून सूक्ष्मदर्शी टीकादृष्टीनें त्यांच्या नाट्यकृतींच[illegible] वाङ्मयीन व कलात्मक परामर्श श्री. गोमकाळे यांनीं जो घेतला आहे त्याचें महत्त्[illegible] विशेष मानावें लागेल. आचार्य अत्रे यांच्या नाट्यकर्तृत्वाच्या यशापयशाचें अचू[illegible] मूल्यमापन हेंहि या ग्रंथाचें एक प्रमुख अंग मानावें लागेल.

मराठी नाट्यप्रेमीयांना आमचा हा नाट्यसमीक्षणावरचा अभिनव ग्रंथ आवडे[illegible] अशी आशा आहे.

व्हीनस प्रकाशन
४१० शनिवार पेठ : पुणें २