मराठी नाट्यछटा

स. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
क्र. नं. ९४

REFBK-0005571

शंकर केशव कानेटकर, एम.ए.
मराठीचे प्राध्यापक, फर्ग्युसन कॉलेज, पुणें.

रविकिरणमण्डळाचें २६ वें पुस्तक

मराठी नाट्यछटा

[दिवाकरांच्या नाट्यछटांवरील प्रबंध]

लेखक

शङ्कर केशव कानेटकर, एम. ए.

मराठीचे प्राध्यापक, फर्ग्युसन कॉलेज, पुणें.

REFBK-0005571

५५७१

आवृत्ति १ ली

१९३७

मूल्य ८ आणे

प्रकाशकः—मधुसूदन शङ्कर कानेटकर,
पत्ताः—५९५ बुधवार, बिनीवाले वाडा, पुणें २

सर्व हक्क लेखकाचे स्वाधीन

मुद्रकः—अनंत विनायक पटवर्धन, आर्यभूषण प्रेस,
९१५।१ भांबुर्डा पेठ, पुणें ४.

"O Master! we are seven."

या करुणसुंदर ओळीची यथार्थ स्मृति करून देणाऱ्या

माझ्या प्रिय बंधुभगिनींस

मराठी नाट्यछटा

१ जन्मकथा

विसाव्या शतकाच्या पहिल्या पंचविशींत मराठींत गद्य-लेखनाचे जे अनेक अभिनव प्रकार उद्यास आले, त्यांत ' नाट्यछटा ' या वाङ्मयप्रकाराची गणना होते. हा काल जितका गद्यरचनेला, तितकाच पद्यरचनेलाहि अनुकूल होता आणि म्हणूनच विचार व भावना यांचीं प्रदीर्घ व सखोल आंदोलनें दर्शविणारें वाङ्मय या काळांत निर्माण झालें. ललित गद्यलिखाणांत—विशेषतः नाट्यलेखनांत, सावेश भावना असावी व तिनें मनुष्याच्या मनाची नेहमींच पकड घ्यावी असें विशेष कांहीं-तरी त्यांत होतें आणि नाट्यछटाही या गुणाला अपवादभूत झाली नाहीं.अगदीं किर्लोस्कर-देवलांची ' सौभद्र-संशयकल्लोळ ' घ्या, कोल्हटकर-केळकरांची ' मूकनायक-तोतयांचें बंड ', घ्या, खाडिलकर-गडकऱ्यांची 'भाऊबंदकी-एकच प्याला' घ्या,वरेरकर-जोशांची ' हाच मुलाचा बाप-खडाष्टक ' घ्या, अगर जोशी-अत्रे यांची ' स्थानिक स्वराज्य-भ्रमाचा भोपळा ' घ्या ह्या सर्व कलाकृतींमधून मराठीच्या बहुविध नाट्यांगांचा परिपोष होऊन विचाराचा पल्ला व भावनेची खोली हीं आदर्शभूत अशींच वठलीं आहेत, असें प्रत्ययास येतें. सुंदर नाटिका, रम्य प्रहसनें, छोट्या एकांकिका, प्रभावी नाट्यछटा किंबहुना उत्कट नाट्यगीतें यांच्या बाबतींनहि आपणांस हीच स्थिति दिसून येते. एका बाजूला पाश्चात्य व बंगाली वाङ्मयांतील नवीन नवीन उत्कृष्ट पुस्तकें व दुसऱ्या बाजूला सामाजिक, धार्मिक, राजकीय जागृति व शिक्षणाचा प्रसार, अशी परिस्थिति असल्यामुळें व विशेषतः त्या त्या बाबींतले सुंदर आदर्श पुढें असल्यामुळें त्याचा मराठी वाङ्मयावर परिणाम झाल्याखेरीज राहिला नाहीं. घरांत जिकडे तिकडे गायनाचें वातावरण असलें म्हणजे त्या घरांत जन्माला आलेलें मूलदेखील जसें सहजीं सुरेल गाऊं लागतें, त्याप्रमाणेंच नाट्यवाङ्मयाच्या बाबतींत महाराष्ट्रांत यावेळीं स्थिति झाली होती. हें अनुकूल वातावरण म्हणजे नाट्यछटेच्या जन्मकालचा एक शुभ महच होय. अशा परिस्थितींत या शतकाच्या पहिल्या दशकांत 'नाट्यछटा' ही जन्मास आली

प्रत्येक नवीन लेखन-प्रकाराच्या निर्मितीच्या मागें कांहींतरी एखादी सुरस कथा असतेच. हिंदुस्थान शोधावयास गेलेल्या संशोधकाला जसें 'अमेरिका' खंड सांपडावें किंवा सहज भूगर्भसंशोधन करीत असतांना जसें 'मोहेंजो दारो' हातीं लागावें तसेंच कधीं कधीं वाङ्मयांतहि घडतें. वाङ्मयक्षेत्रांत एकाद्या लेखनप्रकाराची अशी कांहीं जन्मकथा असल्यास तिचें ऐतिहासिक दृष्ट्या विशेष महत्त्व असतें, 'इतकेंच नव्हे तर या जन्मकथेचा या लेखनप्रकाराचीं अंगोपांगें, स्वरूपाविष्करण, वाढ वगैरे अनेक गोष्टी समजण्यास फार उपयोग होतो. नाट्यछटेच्या निर्मितीचा इतिहास असाच आहे, व तो जितका अद्‌भुतरम्य व मनोरंजक आहे तितकाच तो तिच्या रचनेवर व घडणीवर प्रकाश पाडणारा आहे.

एकोणिसाव्या शतकांत इंग्रज लेखकांत जे कवि होऊन गेले त्यांमध्यें रॉबर्ट ब्राऊनिंगची महती विशेष गाइली जाते; येवढेंच नव्हे तर त्याच्या लिखाणाचीं अनेक ठिकाणीं पारायणें केलीं जातात. ब्राऊनिंगच्या काव्याचा व तत्त्वज्ञानाचा या शतकांतील जनतेवर बराच परिणाम झालेला असल्यामुळें, ठिकठिकाणीं त्याच्या काव्याचें अध्ययन करण्याविषयीं साहजिकच जिज्ञासा असलेली दिसून येते. अशा रीतीनें अगदीं पहिल्या दशकांत त्याच्या कवितेचा जेव्हां विशेष अभ्यास व प्रसार होऊं लागला, तेव्हां त्याची लाट इकडेहि आली. इकडील विश्वविद्यालयांतून त्याच्या कवितांचें जोरानें अध्ययन सुरू झालें; आंग्लभाषाधिकारी व संस्कृतभाषाधिपति अध्यात्मप्रवण माणसें 'तुकारामसोसायटींत' तुकारामाच्या अभंगावर चर्चा करूं लागलीं, व घरीं खाजगी रीतीनें ब्राऊनिंगच्या तत्त्वज्ञानाची व काव्यकलेची चिकित्सा करूं लागलीं. ज्ञानपिपासु माणसें असल्या पेयासाठीं नेहमींच तहानेलेलीं असतात. या कार्यामध्यें प्रामुख्यानें भाग घेणारी विद्वान् व्यक्ति म्हणजे फर्ग्युसन कॉलेजचे प्रिन्सिपाल कै. वासुदेव बळवंत पटवर्धन हे होत. अभंगांची चर्चा आटोपल्यावर फावल्या वेळीं घरीं सुविद्य स्नेही सोबती व जिज्ञासू विद्यार्थी जमले असतां, त्यांनीं ब्राऊनिंगची महती गावी व सांगावी असा क्रम चाले. या स्नेह्यांच्या मनावर पुढें पुढें ब्राऊनिंगच्या कलेची इतकी मोहिनी पसरली कीं ते त्याच्या कलामंदिराची पहाणी करण्यासाठीं नियमानें जमूं लागले; आणि प्रि. पटवर्धनांसारख्या अधिकारी गुरूंनेंही त्यांना त्यांतील शिल्पसौंदर्य मोठ्या चतुराईनें व रसिकतेनें दाखविलें. या सुविद्य व सुसंस्कृत स्नेह्यांत कै. श्री शंकर काशिनाथ गर्गे हे होते, व ते अगदीं प्रथमपासून नियमानें येत असत, व चर्चेमध्यें भाग घेत असत. वाङ्मयाध्ययन करण्याच्या कामीं ते ब्राऊनिंगचे तसेच प्रि. पटवर्धनांचेहि मोठे एकनिष्ठ भक्त होते, व त्यामुळें ब्राऊनिंगवर होणारीं प्रवचनें ते जीव लावून अगदीं तन्मयतेनें ऐकत असत. या सर्वांचा त्यांच्या मनावर परिणाम झाल्याखेरीज राहिला नाहीं. अगोदरच श्री. गर्गे

हे वाङ्मयाचे अभ्यासू मराठी लेखक, त्यांत तरुण, त्यांत वाङ्मयाकडे विशेष ओढा असलेले व त्यांतहि कांहींतरी नवीन करावें व आपल्या वाङ्मयकृतीनें मराठीला सजवावें, ही विजिगीषा मनांत बाळगणारे महत्त्वाकांक्षी. तेव्हां त्यांच्या भावनाप्रधान पण दारिद्र्यापत्तींनीं पिचलेल्या मनावर या सौंदर्यदर्शनाचा परिणाम झाल्याखेरीज राहिला नाहीं. सांसारिक आपत्तींनीं जाजावलेल्या पण कलासौंदर्यासाठीं आसावलेल्या मनाला असल्या अध्ययनापासून एक प्रकारचा विरंगुळाच वाटतो. श्री. गर्गे हे दिवसेंदिवस त्यांत रममाण होऊं लागले, व आपली मराठी भाषा वाङ्मयांतील असल्या वैभवानें संपन्न कधीं होईल अशी कल्पना त्यांचे मनांत वरचेवर येऊं लागली.

कै. प्रि. वासुदेवराव पटवर्धन हे ब्राऊनिंगच्या तत्त्वज्ञानाचे एक अधिकारी प्रवचनकार होते. त्यांच्याजवळच श्री. गर्गे यांनीं ब्राऊनिंगच्या नाट्यगीतांचें व 'मोनोलॉग्ज'चें (पद्यमय नाट्यछटांचें) अध्ययन सुरू केलें. श्री. गर्गे हे मनुष्यस्वभावाचें सूक्ष्म निरीक्षण करून त्या विषयाचा कसोशीनें अभ्यास करणारे एक विद्यार्थी असल्यामुळें त्यांना ब्राऊनिंगचे मोनोलॉग्ज फारच आवडले. त्यांचा हा लेखनप्रकार मराठींत आणल्यास फार बरें होईल, असें त्यांस क्षणोक्षणीं वाटूं लागलें. श्री. दिवाकर हे जातिवंत लेखक असले तरी कवि नव्हते. त्यामुळें ब्राऊनिंगनें कवितेंत लिहिलेला हा लेखनप्रकार मराठींत कवितेंत आणणें हें त्यांच्या शक्तीबाहेरचे काम होतें. पण तो मराठी गद्यांत आणला तर काय होईल, अशी एक कल्पन याच वेळीं त्यांच्या मनास सहज चाटून गेली आणि लवकरच ती त्यांनीं अमलांतहि आणली. नंतर कांहीं दिवसांनीं त्यांनीं आपल्या या नूतन कृति प्रि. पटवर्धन यांस दाखविल्या व त्यांनीं जेव्हां त्या कृतींचें मोठ्या आनंदानें स्वागत केलें तेव्हां 'दिवाकरांना' हायसें वाटलें. या लेखनप्रकाराला ऊर्फ नाट्यप्रसंगांना प्रि. पटवर्धन यांनीं '**नाट्यछटा**' हें अन्वर्थक गोड नांव दिलें व श्री. तात्यासाहेब केळकर यांनीं त्यास मान्यता देऊन केसरीमधून त्याला प्रसिद्धी दिली. अशा रीतीनें नाट्यछटेला लौकिक प्रतिष्ठा व तिच्या जनकाला उत्तेजन हीं आरंभींच लाभलीं. या सर्व नाट्यछटा श्री. गर्गे यांनीं '**दिवाकर**' या नांवानें प्रसिद्ध केल्या. तेव्हांपासूनच त्यांना 'नाट्यछटाकार दिवाकर' असें लोक संबोधूं लागले. अशा रीतीनें नाट्यछटेचा जन्म व उदय हीं विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकाच्या शेवटीं शेवटीं झालीं.

कोणत्याहि वैभवशाली अभिजात कलाकृतीची अशीच गोष्ट असते. एखादा सुंदर राजवाडा अगर मंदिर बांधण्यास आरंभीं कोणीतरी तसाच एखादा उमदा व हौशी कलावंत लागतो. शहाजहानाखेरीज इतर कोणीहि 'ताजमहाल' बांधूं शकत

नाहीं हें आपण नेहमीं लक्षांत ठेविलें पाहिजे. वाङ्मयांतहि लेखनप्रकाराच्या बाब-तींत हीच प्रथा चालू असते. त्याच्या जन्मकालीं असाच एखादा प्रतिष्ठित अभिजात दर्जाचा सौंदर्यसमीक्षक लेखक त्यांस लाभला म्हणजे ती कलाकृति आकर्षक व प्रवर्तक होते. असें झाल्याखेरीज त्याला आदराचें स्थान लाभत नाहीं. त्याची योग्य रीतीनें प्राणप्रतिष्ठा व्हावयास एखाद्या तसल्याच लेखकाची लेखणी कारणीभूत व्हावी लागते. असा खोल बुद्धीचा, अभ्यासू वृत्तीचा व स्वयंभू प्रतिभेचा लेखक लाभला म्हणजे त्या लेखनप्रकाराला व त्या लेखकाला वाङ्मयांत अढळस्थान प्राप्त होतें. 'नाट्यछटे'च्या जन्मकाळीं तिला श्री. दिवाकरांसारखा लेखक लाभला हें तिचें व पर्यायानें मराठी वाङ्यामयाचें महद्भाग्य होय.

---

२ ब्राउनिंगचे मोनोलॉग्ज्

श्री. दिवाकर यांना नाट्यछटेची कल्पना ब्राउनिंगच्या 'मोनोलागूज' (नाट्यछटा) वरून सुचली, हें वर सांगितलेंच आहे. आतां या नाट्यछटांचें स्वरूप वा तंत्र कसें आहे हें पहाण्यापूर्वी, ब्राउनिंगच्या मोनोलॉगूजचें स्वरूप कशा प्रकारचें आहे हें पहाणें आवश्यक आहे. इतकेंच काय पण त्याचे मोनोलॉग्ज व त्याचीं नाट्यगीतें यांमध्येंहि तांत्रिकदृष्ट्या कांहीं साम्य असल्यामुळें, जातां जातां त्याच्या नाट्यगीतांसंबंधींहि टीकाकार काय म्हणतात तें पाहिलें पाहिजे.

नाट्यगीतासंबंधींची सविस्तर चर्चा माझ्या **काव्यकला** पुस्तकांत आलेली असल्यामुळें तिची मी येथें पुनरुक्ति करीत नाहीं. तथापि नाट्यगीताच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाविषयीं लिहितांना ब्राउनिंगचा टीकाकार W. L. Phelps हा काय म्हणतो याकडे थोडें लक्ष देणें जरूर आहे. नाट्यगीताचें स्वरूप कसें असतें, हें त्यानें पुढील शब्दांत अगदीं थोडक्यांत पण समर्पकपणें उत्तम मांडलें आहे. तो म्हणतोः—

" A dramatic lyric is a composition lyrical in form and dramatic in subject matter, remembering all the time that by dramatic we do not necessarily mean anything exciting but simply something objective, something entirely apart from the poet's own feelings." (' Browning ' by W. L. Phelps. Page 102).

या अवतरणांतील पहिला भाग जितका महत्त्वाचा आहे तितकाच दुसराहि आहे. पहिल्या भागांत लेखकानें अत्यंत थोडक्या पण अतिशय समर्पक शब्दांत नाट्य-गीताचें बहिरंग व अंतरंग कसें असतें, हें सांगितलें आहे. परंतु त्याबरोबरच, बहिरंग भावगीतात्मक व अंतरंग नाट्यात्मक असलें म्हणजे नाट्यगीताची परिपूर्ति झाली, असें नसून त्यांतून अनस्यूतपणें वाहणारा नाट्यभाव (dramatic) कशा प्रकारचा व कोणत्या स्वरूपाचा असतो याकडेहि ग्रंथकारानें आपलें लक्ष वेधलें आहे. मोनोलॉग्जचें स्वरूप नाट्यगीताहून जरी बव्हंशीं निराळें असलें, तरी वरील दृष्टीनें पाहिलें असतां मोनोलॉग्ज म्हणजे एक प्रकारें नाट्यगीतच, असें म्हटलें पाहिजे. दोहोंमधील कांहीं बाबतींतील फरक सोडले तर नाट्यगीताचें वरील वर्णन मोनोलॉग्जलाहि यथार्थतेनें लागू पडतें, आणि म्हणूनच नाट्यगीतांतील भावगीतात्मकता व नाट्यात्मकता यांना मोनोलॉग्जमध्यें महत्त्वाचें स्थान प्राप्त झालें आहे.

ब्राऊनिंगन My last Duches, Count Gismond, The dying Bishop, the Laboratory. वगैरे जे अनेक सुंदर मोनोलॉग्ज लिहिले आहेत त्यावरून त्यांचें तंत्र किंवा स्वरूप कोणत्या प्रकारचें असावें याची फेल्प्सनें फार कुशलतेनें पहाणी केली आहे. तो म्हणतोः—

" A dramatic monologue is not a meditation nor a soliloquy; it is a series of remarks usually confessional, addressed either orally or epistolary forms to another person or to a group of listeners. These other figures though they do not speak are necessary to the understanding of the monologue; we often see them plainly and see their faces change in expression, as the monologue advances"

यांत वर्णन केलेलें ब्राउनिंगच्या मोनोलॉग्जचें स्वरूप अगदीं यथार्थ आहे. त्यावरून ब्राउनिंगच्या मोनोलॉग्जच्या साधकबाधक स्वरूपाविषयीं आपणांस पांच सहा गोष्टी तरी निश्चितपणें कळतात. या गोष्टींचें थोडें अधिक स्पष्टीकरण होणें जरूर आहे. कारण मोनोलॉग्जच्या स्वरूपज्ञानाबरोबरच त्याचीं बंधनें कोणतीं व त्याला मर्यादा काय, हेंहि कळणें तितकेंच महत्त्वाचें आहे. फेल्प्सच्या म्हणण्याचा पहिला भावार्थ हा आहे, कीं, मोनोलॉग म्हणजे एक मूकचिंतन किंवा आत्मगत भाषण नव्हे. आधुनिक इंग्रजी व मराठी नाटकांतून या आत्मगत भाषणाची प्रथा जरी कमी झाली असली, तरी जुन्या पुष्कळ नाटकांत ती कितीतरी दिवस चालत आली असल्याचें आपणांस दिसून येतें. या आत्मगत भाषणांची तऱ्हा व मोनोलॉगमध्यें आलेल्या भाषणांची तऱ्हा तुलनात्मक दृष्टीनें अवलोकन केल्यास त्यांत महदंतर असल्याचें दिसून येतें. मोनोलॉगमध्यें बोलणारी व्यक्ति जरी एक असली, तरी तिच्या भाषणाला छोट्याछोट्या नाट्यप्रसंगांनीं व भोंवतालीं दृष्टीला अदृश्य, परंतु कल्पनेला दृश्य, अशा स्वरूपांत असणाऱ्या एका अगर अनेक व्यक्तींमुळें मुरड पडून त्याला पुष्कळच निराळेंपण आलेलें असतें. दुसरें असें कीं आत्मगत भाषणांत बोलणाऱ्या व्यक्तीला आपल्या भाषणानें अगर संभाषणानें अडथळा करणारें कुणी नसतें. त्या व्यक्तीची विचारोच्चाराची क्रिया संथपणें चालू असते व त्याचा नाटकांतील अगर कथानकांतील एकाद्या घटनेशीं महत्त्वाचा संबंध असतो. या व्यक्तीच्या भाषणावरून फार तर ती स्वतः कशी आहे या विषयीं आपणांस कयास बांधतां येतो किंवा तिचें भाषण हें जरी आत्मगत असलें तरी तें जनांतिकाइतकेंच स्पष्ट ऐकूं येतें; परंतु त्यांत आपणांस व्यक्तीव्यक्तीमधील संवाद चालल्याचा भास होत नाहीं; मोनोलॉगमध्यें तो होतो. कारण दुसरी व्यक्ति जरी समोर हजर नसली, तरी बोलणारी व्यक्ति ही

आत्मगत भाषण करीत नसून किंवा आपल्या मनाशीं मूकचिंतन करीत नसून ती कुणाशीं तरी बोलते आहे, येवढी खात्री आपणांस तिच्या बोलण्यावरून पूर्ण पटते, व ती दुसरी व्यक्ति कशी असेल याचीं कल्पनाचित्रें आपण मनाशीं रंगवूं लागतों; साहजिकच त्यामुळें आपल्या मनांत त्या त्या व्यक्तीविषयीं एक प्रकारचें कुतूहल उत्पन्न होतें व मग समोर त्या व्यक्ति जरी उपस्थित नसल्या, तरी देखील आपणांस एका व्यक्तीचा दुसऱ्या एका अगर अनेक व्यक्तींशीं संवाद चालल्याची प्रतीति येते. दुसरें असें कीं, बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या भोंवतीं जीं पात्रें उपस्थित आहेत असें आपण मानतों, त्यांच्या अपेक्षित प्रश्नांनीं बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या विचारावर परिणाम होतो व त्यामुळें दोघांच्याहि स्वभावावर प्रकाश पडून, त्याच्या तेजानें त्या त्या व्यक्तींच्या अंतःकरणाचे कानेकोपरे स्पष्ट दिसूं लागतात. घरांतील अंधाऱ्या विहिरींतील गाळ किंवा आंत पडलेला एकादा मोत्याचा दागिना काढावयाचा असला म्हणजे आपण सूर्याच्या प्रकाशाचे किरण एका आरशानें दुसऱ्या आरशावर पाडून ते आंतील पाण्यावर परावर्तित करतों. ही क्रिया करतांच आपणांस सर्व तळ स्वच्छ दिसूं लागतो व तेथें काय काय सांठलेलें आहे याची आपणांस पूर्ण कल्पना येते. या तेजाच्या सहाय्यानें कधीं आंतील घाण दिसूं लागते किंवा कधीं मोत्याच्या दागिन्यासारखें सत्य प्रकाशित होतें. मोनोलॉगमध्यें बोलणाऱ्या व्यक्तीचें भाषण व तिनें दिलेलीं उत्तरें प्रत्युत्तरें हीं या मूळ किरण व परावर्तित किरण यासारखीं असतात व त्यांच्या तेजांत आपणाला मनुष्याच्या गूढ व खोल अंतरंगाचें स्वरूप कितपत निर्मळ आहे याची पूर्ण साक्ष पटते. मोनोलॉगकडे पहाण्याची ही दृष्टि ठेवली म्हणजे फेल्प्सचें म्हणणें किती यथार्थ आहे हें आपणास तात्काळ पटेल.

मोनोलॉग्जच्या बाबतीतील दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे या बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या मुखांतून जे जे शब्द बाहेर पडतात ते ते पुष्कळसे अंतर्गत मनोव्यापाराचें आविष्करण करणारे कबुलीजबाब किंवा त्यावरील टीका, या स्वरूपाचे असतात. मनुष्याच्या अंतरंगांत जे सुष्ट दुष्ट विचार नेहमीं उचंबळतात ते फार सांठले कीं त्यांना केव्हां तरी व कुठें तरी एकदा पाट फुटावा लागतो. ही पाट फुटण्याची क्रिया बहुधा कुणी तरी तशीच समधर्म व्यक्ति भेटली कीं आपोआप होते; अर्थात् याला बोलणाऱ्या व्यक्तीचा दुबळेपणाहि कारणीभूत होतो. पण एकदां ती बोलणारी व्यक्ति आपल्या अंतरंगांतील चांगल्या वाईट गोष्टी बोलूं लागली कीं तिचें देहभान नाहींसें होतें. मंत्राचें पाणी पडतांच पिशाच्चानें बोलूं लागावें, त्याप्रमाणेंच एकदा मोहनीमंत्र पडला कीं या व्यक्तीच्या अंतरंगांतील सैतान बोलूं लागतो व मग लपलेलीं अनेक गूढें, कबुलीजबाब हीं आपोआप बाहेर येतात. मंत्र टाकणारानें मात्र कधीं स्तुतीचा तर कधीं निंदेचा अगर कधीं गोंजारून बोलण्याचा तर कधीं चिडविण्याचा मंत्र टाकला

पाहिजे. हें मंत्राचें पाणी बोलणाऱ्या व्यक्तीवर अधिकाधिक जोरानें फेंकलें गेलें कीं ती आपलें खोल अंतरंगहि ओकूं लागते आणि यामधूनच अनेक अपूर्व गोष्टी बाहेर येऊं लागतात. कित्येक वेळां या बोलणाऱ्या व्यक्ति आपल्या अगर इतरांच्या कृत्यांवर निरनिराळ्या रीतीनें टीकाहि करतात व आपल्या भाषणांतून त्यांचा चांगलेपणा अगर वाईटपणा लोकांना पटवून देतात. यामध्यें नाट्याचा आविर्भाव व त्यांच्या सदसद्विवेकबुद्धीचा झगडा उत्तम तऱ्हेनें प्रतीत होतो आणि म्हणून मोनोलॉगचें हें दुहेरी स्वरूप रम्य तितकेंच आकर्षक वाटतें. दुसऱ्या तऱ्हेनें बोलावयाचें म्हटल्यास नायकाचें धीरोदात्तत्व किंवा खलनायकाचें दुष्टत्व यांचे लपंडाव आपल्या अंतरंगांत कसे चाललेले असतात याची साक्ष आपणांस पटते व आपणच मग मनाशीं " अपुला आपण वैरी। आहे मानव या संसारीं! " असें म्हणूं लागतों.

मोनोलॉग्जच्या घडणींतील तिसरें तत्त्व म्हणजे त्याचें बाह्यस्वरूप हें केवळ संभाषणात्मकच (अर्थात् एका दृश्य व्यक्तीचें दुसऱ्या एक अगर अनेक अदृश्य व्यक्तींशीं चालणारें) असतें असें नाहीं. तें कित्येक वेळां पत्र-स्वरूपहि असूं शकतें. लेखकानें आपल्या डोळ्यासमोर एकादी व्यक्ती कल्पनेनें उभी करावी व ती एकादें पत्र लिहते आहे अशी कल्पना करून, त्यानें या पत्राची रचना करावी व तीहि अशी कीं, ही कल्पित व्यक्ति आपलें मनोगत बोलत-म्हणजे लिहीत-असतांना इतर व्यक्तींच्या उपस्थितीचाहि त्यांत भास व्हावा, पण सर्व लेखनांतून त्या कल्पित व तिच्या भोवतालचे इतर सर्व, यांचे स्वभावधर्म मात्र आपणांस समजावेत, अशी जी रचना असेल तिला 'नाट्यपत्र' असें म्हणतां येईल. पहिल्यामध्यें एकतरी व्यक्ति दृष्टीसमोर असण्याचा संभव असतो परंतु या दुसऱ्या प्रकारांत बोलणाऱ्या व्यक्तीचा सुद्धां आभासच समोर असतो व त्यामुळें वाचकाला सर्वच व्यक्तींचीं कल्पनाचित्रें डोळ्यासमोर उभीं करावीं लागतात. परंतु या गोष्टीचा पुष्कळसा संबंध मोनोलागमधील पत्रांशीं नसून त्याच्या रचना-पद्धतीशीं असल्यामुळें त्याला तितकें महत्त्वाचें स्थान असतेंच असें नाहीं. बोलणारी व्यक्ति बोलते तेव्हां बोलीभाषेचा प्रामुख्यानें उपयोग केला जातो तर या पत्र-स्वरूप मोनोलॉगमध्यें लेखन-भाषेचा उपयोग करण्यांत येतो; भाषादृष्टीनें एवढा फरक पडण्यासारखा आहे.

यानंतरचें चवथें तत्त्व फार महत्त्वाचें आहे. बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या समोर एक अगर अनेक व्यक्ति अदृश्य स्वरूपांत असतात असें टीकाकारानें म्हटलें आहे. या अदृश्य व्यक्तींचें महत्त्व कलादृष्टीनें विशेष आहे. या भोंवतालच्या अदृश्य व्यक्तींनीं जरी अजीबात बोलावयाचें नसलें व त्यांचीं भाषणें अगर उद्गार हीं जरी बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या भाषणांतूनच ध्वनित व्हावयाचीं असलीं तरी या व्यक्तीची अगर व्यक्तींची उपस्थिति मात्र तेथें असलीच पाहिजे व झालीच पाहिजे असा नाट्य-छटेच्या तंत्रांतील एक महत्त्वाचा नियम आहे. कारण बोलणारें पात्र ज्यावेळीं

एकेका शब्दानें, वाक्यानें किंवा उद्गारानें एकेका व्यक्तीच्या अस्तित्वाची किंवा स्वभावधर्माची जाणीव करून देतें, त्या त्या वेळीं वाचकाला ती ती व्यक्ति तेथें हजर असल्याची प्रतीति येते व त्यामुळें त्याला कल्पनागम्य असा अननुभूत काव्यानंद होत असतो. या कल्पनादृश्यामुळें वाचकाला सर्व घटना कसकशा होत जात आहेत हें समजतें व त्यामुळें मोनोलॉग्जच्या रसपरिपोषाला पूर येत जातो. म्हणून कलादृष्ट्या मोनोलागच्या घडणींतील ही एक महत्त्वाची घडण आहे.

या अदृश्य व्यक्ती नसत्या तर काय झालें असतें! या प्रश्नाचें उत्तर सोपें आहे. मोनोलॉगला मोनोलॉगचें स्वरूप न येतां आत्मगत भाषणाचें स्वरूप आलें असतें, आणि म्हणूनच त्यांच्या उपस्थितीच्या तत्त्वावर बोलतांना टीकाकार विशेष जोर देत आहेत. दुसरें असें कीं वाचकाच्या समजशक्तीला एकंदर घटनेचा उलगडा होण्यास या अदृश्य व्यक्तींची फार जरूरी असते. मोनोलॉगमध्यें नवीन नवीन छोट्या घटनांचें आविष्करण होऊं लागलें कीं त्या त्या व्यक्तींचीं चित्रें वाचकांच्या डोळ्यासमोर उभीं राहूं लागतात व त्यांच्या उद्गारानुसार त्यांची चेहेरेपट्टी कशी असेल, तीवर वेळोवेळीं कोणकोणते भावरंग उठले असतील, त्यांत कसकसे फरक होत गेले असतील किंवा त्याला अनुसरून त्यांच्या हालचाली कशा झाल्या असतील यांचीं दृश्यें दिसूं लागतात. या काल्पनिक चित्रपटांत ते क्षणभर रममाण होतात व शेवटीं मनुष्यस्वभावाचें ज्ञान झाल्याचा किंवा जें सत्यसृष्टींत आपण नेहमीं पाहतों तेंच कल्पनासृष्टींत अनुभवल्याचा त्यास आनंद होतो. मोनोलॉग्ज् लोकप्रिय होण्यास जीं अनेक कारणें घडलीं त्यामध्यें हें प्रमुख आहे.

येथवर ब्राउनिंगच्या मोनोलॉगचें ऊर्फ पद्यमय नाट्यछटांचें सर्वसाधारण स्वरूप कसें आहे याची स्थूल मानानें चर्चा झाली; यावरून इंग्रजी वाङ्मयांत मोनोलाग्चें स्वरूप कशा प्रकारचें आहे याची वाचकांस कल्पना येईल. भाषा, पद्यमयता वगैरे तंत्रासंबंधीं या ठिकाणीं लिहिण्याचें प्रयोजन नाहीं, म्हणून त्या गोष्टी वाचकांच्या कल्पनेवर सोंपवून, वरील गोष्टींचीं उदाहरणें त्यांनीं मुळांतूनच वाचावीत असें नम्रपणें सुचविण्याची मी परवानगी घेतों.

या नाट्यछटांचा अभ्यास केल्यावर ब्राउनिंगप्रमाणें आपणहि मराठींत असें कांहीं लिहावें असें श्री. दिवाकर यांस वाटणें किती साहजिक होतें, हें वाचकांस कळेलच; पण त्याची सांगोपांग चर्चा करण्याचे आधीं 'नाट्यछटेला कांहीं संस्कृत व मराठी परंपरा होती का' हें पुढील प्रकरणीं पाहूं व मगच या विषयाकडे वळूं.

३ संस्कृत व मराठी परंपरा

:०:

आतां इंग्रजीप्रमाणेंच संस्कृत व मराठी वाङ्मयांत या लेखनप्रकाराला कोणती व कशा स्वरूपाची कुलपरंपरा होती, हें पाहणें अगत्याचें आहे. श्री. दिवाकर यांना या लेखनप्रकाराची कल्पना जरी इंग्रजींतील मोनोलॉग्जवरून सुचली असली, तरी संस्कृत अगर मराठी वाङ्मयांत तशा प्रकारचें वाङ्मय, नाट्यछटेचा अवतार होण्यापूर्वी अगदींच निर्माण झालेलें नव्हतें असें नाहीं. मनुष्यस्वभाव हा येथून तेथून एकच आहे, आणि या नियमाला अनुसरून इंग्रजीप्रमाणेंच संस्कृत वाङ्मयांतहि पूर्वी अशाल्या प्रकारचें वाङ्मय रूढ असलेलें आढळतें.

संस्कृत वाङ्मयांत–विशेषतः नाट्यवाङ्मयांत–'**आकाशभाषित**' या नांवाचा एक नाट्याविर्भाव दर्शविणारा लेखनप्रकार आहे. याचा संस्कृत नाटकांत ठिकठिकाणीं उपयोग करण्यांत आला असून, त्यानें मूळ कथेचा कलात्मक परिपोषच केलेला आहे. या लेखनप्रकारासंबंधीं साहित्यदर्पणकारांचें मत काय आहे, हें पुढील श्लोकांत नमूद केलेलें आहे–

> " किं ब्रवीषीति यन्नाट्ये विना पात्रं प्रयुज्यते
> श्रुत्वेवानुक्तमप्यर्थं तत्स्यादाकाशभाषितम् "

नाटकामध्यें एकाद्या पात्रानें रंगभूमीवर येऊन भाषण करण्यास सुरवात करावी व नंतर पडद्याकडे पाहून आंत कोणी व्यक्ति आहे व ती आपल्याशीं बोलत आहे अशा आविर्भावानें त्यानें 'किं ब्रवीषि' असा प्रश्न करावा, कान देऊन तिचें भाषण ऐकावें अगर ऐकलेसें करावें व आपल्या उत्तरानें आंतील व्यक्तीचें भाषण मधून मधून ध्वनित करावें किंवा क्वचित तिचें भाषण स्वतांच तोंडानें उद्धृत करून 'काय असें म्हणतोस ?' असें प्रश्नांकित चेहऱ्यानें म्हणावें, अशी एक संस्कृत-मध्यें रचनापद्धति असते. रंगभूमीवर उगीच नवीन नवीन पात्रें वेळोवेळीं उपस्थित करण्याचा प्रसंग येऊं नये व त्या दृष्टीनें नाटकालाहि एक प्रकारचा आटपशीरपणा यावा हाच या रचनापद्धतीचा हेतू असतो. शिवाय यांत संयमाच्या तत्त्वाचें यथार्थ परिपालन झाल्यानें साहजिकच कलेचा परिपोष होतो व एकाच्या भाषणांतून इतरांचीं भाषणें ध्वनित केल्यानें रसनिष्पत्ति उत्तम होते. आकाशभाषिताची व्याख्या देतांना संस्कृत कोशकार प्रि. आपटे म्हणतात–

टीपः—नाट्ये अभिनये, पात्रं जनं विना, अनुक्तमपि अर्थं विषयं श्रुत्वेव श्रवणाभिनयं कृत्वा 'किं ब्रवीषि'? इति इत्यर्थकं यत् प्रयुज्यते उच्यते, तत् आकाशभाषितं स्यात्; आकाशे लक्ष्यपात्राभावात् शून्ये भाषितमिति व्युत्पत्तेः ।

(साहित्यदर्पण षष्ठपरिच्छेद १६१)

" This (आकाशभाषित) is a contrivance used by poets to avoid the introduction of a fresh character and it is largely used in the species of dramatic composition called भाण, where only one character conducts the whole play, by a copious use of आकाशभाषित "

यावरून आकाशभाषिताचा हा जो एक दुसरा विशेष उपयोग आहे त्याची चांगली कल्पना येते व वरील अवतरणानें त्याला पुष्टिच मिळते. नाटकांत दोन घटनांच्या दरम्यान जी किरकोळ हकीकत घडलेली असते ती महत्त्वाची नसली तरी मागचा पुढचा दुवा जुळविण्यास ती आवश्यक अशी असते. ती सांगण्यासाठीं स्वतंत्र प्रवेश घालण्याइतकें तिला महत्त्व नसतें; आणि म्हणून असली हकीकत सांगण्यासाठीं विष्कंभकाची योजना असते. अशावेळीं जें पात्र रंगभूमीवर येतें, तें नाट्याविर्भावानें वर सांगितल्याप्रमाणें भाषण करतें व या भाषणांतच मधून मधून आकाशभाषिताचा उपयोग करण्यांत येतो. या ठिकाणीं वापरण्यांत येणारें आकाशभाषित नाट्यात्मक असतें व त्याचें स्वरूपहि नाट्यछटेसारखेंच असतें. मात्र असले प्रसंग व त्यावेळीं बोलण्यांत येणारीं वाक्यें हीं फारच त्रोटक स्वरूपाचीं असतात. भरतानें या आकाशभाषिताचें पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे. तो म्हणतो--

" दूरस्थाभाषणं यत्स्यादशरीरनिवेदनम्
परोक्षान्तरितं वाक्यं तदाकाशे निगद्यते "

यावरून या लेखनप्रकाराचे 'दूरस्थाभाषण', 'अशरीरनिवेदन' व 'परोक्षांतरित' हे तीन महत्त्वाचे घटक आहेत हें दिसून येईल. याच गोष्टींचें निराळ्या शब्दांत वर वर्णन आल्यानें त्याचें अधिक विशदीकरण करण्याचें कारण नाहीं. फक्त या लेखनप्रकाराच्या उदाहरणांकडे अंगुलिनिर्देश केला कीं झालें. अगदीं सर्व वाचकांच्या परिचयाचें आकाशभाषिताचें नेहमींचें उदाहरण म्हणजे शाकुंतल नाटकांतील तिसऱ्या अंकांतील होय. आरंभीच्या विष्कंभकामध्यें शिष्य प्रवेश करतो व म्हणतो–

यावदिमान्वेदिसंस्तरणार्थं दर्भानृत्विग्भ्य उपहरामि। (परिक्रम्यावलोक्य च आकाशे) प्रियंवदे, कस्येदमुशीरानुलेपनं मृणालवन्ति च नलिनीपत्राणि नीयन्ते (श्रुतिमभिनीय) किं ब्रवीषि। आतपलङ्घनाद्बलवदस्वस्था शकुन्तला। तस्याः शरीरनिर्वापणायेति। तर्हि प्रियंवदे यत्नादुपचर्यताम्। सा खलु भगवतः कुलपतेरुच्छ्वसितम्। अहमपि तावद्वैतानिकं शान्त्युदकमस्यै गौतमीहस्ते विसर्जयिष्यामि। "

हें सर्व आकाशभाषित असून त्यांत आकाशभाषिताचा नाट्याविर्भाव पूर्णपणें उतरला आहे असें वाचकांस आढळून येईल. या ठिकाणीं प्रत्यक्ष होणारें अगर प्रत्यक्षांतून ध्वनित होणारें भाषण हें केवळ एकपात्री असल्यानें त्याला पुष्कळसें

नाट्यछटेचेंच स्वरूप प्राप्त झालें आहे. असलीं उदाहरणें विक्रमोर्वशीय नाटकाच्या चवथ्या अंकांत कितीतरी आढळतात. चवथ्या अंकाचा बहुतेक भाग असल्या नाट्यछटारूप आकाशभाषितांनीं भरलेला आहे. नाटकांत या आकाशभाषिताचा उपयोग करतांना नाटककारांनीं ठिकठिकाणीं 'आकर्ण्य, विभाव्य, दिशाऽवलोक्य परिक्रम्य अवलोक्य च, कर्णं दत्वा, सहर्षम्' वगैरे अनेक नाट्यविभावात्मक शब्दांचा उपयोग केलेला आढळतो. हे सर्व छोटे छोटे प्रसंग म्हणजे आपापल्यापरी एक एक छोटी घटना दाखविणाऱ्या नाट्यछटाच होत. पुरुरव्यानें हंसाला विरहाकुल स्थितींत 'हंस, प्रयच्छ मे कान्ताम्' असें म्हणावें व लगेच आपणच 'एष चोरानुशासी राजेति भयादुत्पतितः' असें म्हणून आपल्या झालेल्या अवहेलनेचें समर्थन आपणच करावें, यांत सर्व नाट्यात्मकता आहे; किंवा मधुकराकडे प्रियेची प्रवृत्ति सांग म्हणून राजानें मागणी करावी व तो कांहींहि उत्तर देत नाहींसें पाहून, आपल्या मागणीस विरोधी असें 'वरतनुरथवासौ नैव दृष्टा त्वया मे' हें उत्तर आपणच द्यावें ही सर्व घटना नाट्यछटेला शोभण्यासारखी आहे.असल्या प्रकारचीं कितीतरी उदाहरणें वेणी-संहार-मुद्राराक्षसादि संस्कृत नाटकांत प्राचुर्यानें आढळतात. सारांश अशारीतीनें मधली हकीकत सांगण्यासाठीं, म्हणजे नाटकाच्या प्रपंचांत विस्ताराचा कलात्मक संकोच करण्यासाठीं या आकाशभाषितांचा उपयोग करण्यांत आलेला आहे.

आतां दुसऱ्या एका असल्याच नाट्यप्रकाराकडे वळूं. वर आकाषभाषिताचें स्वरूप सांगतांना '**भाण**' या संस्कृत नाट्यप्रकाराचा उल्लेख करण्यांत आलेला आहे. हाच संस्कृतमधील नाट्यछटेच्या स्वरूपाचा दुसरा लेखनप्रकार होय. भाण हा लेखनप्रकार जुनाच असून त्याचा समावेश नाट्यलेखनांत करण्यांत आलेला आहे. याचा तोंडवळा कांहीं अंशीं नाट्यछटेच्या तोंडवळ्याशीं जुळतो. अर्थात् तेवढ्या-वरून नाट्यछटेची भाणाशीं वंशावळ लावणें चुकीचें ठरेल; परंतु प्रत्येक काळांत मनुष्याला आपल्या अंतरंगांतील विचार व्यक्त करतांना अशासारख्या लेखन-प्रकाराचा अवलंब करण्याचें आपोआप कसें सुचतें, हें त्यावरून दिसून येईल. साहित्यदर्पणकारांनीं भाणाची पुढीलप्रमाणें व्याख्या दिली आहे; ते म्हणतात—

"भाणः स्याद्धूर्तचरितः नानावस्थान्तरात्मकः
एकाङ्क एक एवात्र निपुणः पण्डितो विटः"

टीकाः—भाण इति। धूर्तस्य नायकस्य चरितं यस्मिन् सः, नाना बहु प्रकारम् अवस्थान्तरम् आत्मा स्वरूपं यस्य सः, एक एव अङ्कः परिच्छेदः यस्मिन् सः, तादृशः रूपकविशेषो भाणः स्यात्, विटेन भण्यते इति व्युत्पत्तेः। अत्र भाणे एक एव निपुणः कार्यदक्षः पण्डितश्च विटः स्वेन आत्मना अनुभूतम् इतरेण जनेन वा अनुभूतं वृत्तान्तं स्वयं तु केनाप्युपायेन ज्ञात्वा रङ्गे रङ्गालये प्रकाशयेत् विवृणुयात्। (साहित्य दर्पण ७३२)

म्हणजे हा लेखनप्रकार एकांकी असावा, त्यांत धूर्तचरित असावें (या ठिकाणीं धूर्त शब्दाचा संस्कृत अर्थ म्हणजे Knavish, Roguish हा घ्यावयाचा आहे) त्यांत नाना अवस्था व त्यांचीं स्थित्यंतरें असावींत, त्यांत एकच पात्र असावें व तें 'निपुण पंडित व विट' या स्वरूपाचें असावें असा दंडक घातलेला आहे. प्रो. चिं. गं. भानू आपल्या '**नाट्यशास्त्र**' या पुस्तकांत वरील श्लोकाचा अनुवाद करतांना म्हणतात—

" भाणामध्यें एकच पुरुष आपला अनुभव सांगत असतो. आपल्यासंबंधानें दुसरें कोणीतरी पात्र आकाशांत बोलत आहे व तें ऐकून पात्र उत्तरप्रत्युत्तर करीत आहे, असा प्रकार येथें असतो. हें पात्र आपल्या अंगविकारांनीं, अभिनयांनीं व भाषणांनीं नाटकांतील भाव प्रकट करीत असतें; हें पात्र धूर्त किंवा विट असल्या जातीचें असतें. तें आपल्या नाना अवस्था सांगत असतें. यांत चेष्टाहि पुष्कळ असतात. ('नाट्यशास्त्र' पा. ९२)

यांतील 'विट' शब्दाचें स्वरूप कळलें म्हणजे भाणाचें स्वरूप सर्वसाधारणपणें कसें असतें व तें कोणत्या दर्जाचें लिखाण असतें याची कल्पना येईल. अधिक कल्पना येण्यासाठीं कु. गोदूबाई केतकर यांच्या 'भारतीय नाट्यशास्त्र' या पुस्तकांतील पुढील उतारा देत आहें, तो वाचकांस मार्गदर्शक वाटेल. त्या म्हणतात—

" विट हाहि नायकाला विदूषकाप्रमाणें प्रेमविषयक बाबतींत मदत करणारा, वादविवाद करण्यांत पटु, गोड पण उत्तम भाषण करणारा, चतुर व ऐटबाज पोषाक करणारा असतो. तसेंच लोकांना निरनिराळ्या तऱ्हेनें मदत कशी करावी, त्याची त्याला पूर्ण माहिती असते.ग्रीक नाटकांतील Parasite या पात्रापासून विटाचें पात्र घेतलें असावें असें Windisch चें म्हणणें आहे. परंतु Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें Parasite पेक्षां विट हा किती तरी पटीनें सुसंस्कृत असतो व याच्या स्वभावास धन्यानेंहि केलेली भलतीच चेष्टा अथवा उद्धटपणा खपत नाहीं."

(भा. ना. पा. ३३८)

त्याचप्रमाणें संस्कृत कोशकार प्रि. आपटे यांनीं भाणाचें " A species of dramatic composition, in it only one character is introduced on the stage, which supplies the place of interlocutors by a copious use of आकाशभाषित " असें वर्णन केलें आहे.

यावरून एवढें म्हणण्यास हरकत नाहीं कीं, ज्या लेखन-प्रकारांत नाट्यविभाव आहे, ज्यांत एकच पात्र आहे, ज्यांत मनुष्यमात्राच्या धूर्तपणाचें चित्रण आहे व ज्यांतील बोलणारी व्यक्ति विटस्वरूपाची म्हणजे वर उल्लेखिलेल्या स्वभावाची आहे, त्या ठिकाणीं निर्माण झालेल्या वाङ्मयाचें स्वरूप नाट्यछटेहून फारसें निराळें नसतें. मात्र

प्रामुख्यानें दिसणारा फरक दोनच बाबतींत दिसतो. एक म्हणजे नाट्यछटेमध्यें एकच घटना असते व तींत तिच्या उलट सुलट बाजूंचा आविष्कार केलेला असतो, तर भाणामध्यें एकापेक्षां अनेक घटना व अनेक नाट्यप्रसंग असून, ते वेळोवेळीं बदलणारे असतात. कारण नाट्यछटा ही लहान असते व भाणाची लांबी एका संपूर्ण अंकाएवढी असते. दुसरा मोठा फरक म्हणजे नाट्यछटेंतील वातावरण, वर्णनें किंवा बोध हीं सर्व उदात्त स्वरूपाचीं असतात, तर भाणांतील वातावरण, वर्णनें वगैरे हीन दर्जाचीं व कामी, स्वैरवर्तनी पुरुषांना शोभणारीं अशीं असतात. याचीं प्रत्यंतरें वाचकांना 'मुकुन्दानन्द' 'वसन्ततिलक' किंवा 'लीलामधुकर' या भाणांमध्यें येतील. या सर्व कारणांमुळें भाणाचें स्वरूप नाट्यछटेसारखें असलें तरी तें अव्वल व अभिजात दर्जाचें वाङ्मय होऊं शकत नाहीं. तथापि यांसारखे कांहीं दोष सोडले तर भाण व आकाशभाषित हीं नाट्यछटेच्या कुलपरंपरेंतील वडील भावंडें आहेत, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

येथवर नाट्यछटेची संस्कृत कुलपरंपरा कोणत्या स्वरूपाची आहे हें पाहिलें आतां मराठीकडे वळूं. मराठी उत्तम गद्यवाङ्मय अलिकडचेंच आहे, त्यामुळें फार जुन्या वाङ्मयांत नाट्यछटेचे धागेदोरे असण्याचाहि संभव कमी. त्यामुळें आपल्याला आधुनिक वाङ्मययुगाच्या फार मागें जाऊनहि उपयोग होत नाहीं. विसाव्या शतकाच्या अगदीं पहिल्या दशकांत किंवा त्याचे जरा आगेंमागें आपणांस नाट्यछटेच्या स्वरूपाचा पण लांबीरुंदीनें जरा निराळा असा एक लेखनप्रकार आढळतो व तो म्हणजे '**नेपथ्यपाठ**' हा होय. हे नेपथ्यपाठ 'करमणूक' आदीकरून साप्ताहिकांतून व मनोरंजनादि मासिकांतून प्रसिद्ध होत असत. यामध्यें बोलणारी व्यक्ति एकच असून ती दुसऱ्या कोणत्या तरी एका—क्वचित अनेक व्यक्तींना—उद्देशून बोलत असे, किंबहुना आपलें एकमार्गी चऱ्हाट वळीत असे, असें म्हटलें तरी चालेल. यांत साधारणपणें एका व्यक्तीनें दुसऱ्या व्यक्तीची कांहींतरी आगळीक किंवा अवहेलना केल्याचा विषय असे व बोलणारी व्यक्तिही त्याचा वेळ येतांच सूड घेत आहे, असें दाखविलें जात असे. क्वचित् यामधील व्यक्ति म्हणजे एक अगदीं नेणतें मूल व एक तत्वज्ञानी बाप यासारख्या विषम जोड्याहि असत व अशा ठिकाणीं छोट्यापुढें मोठ्याचें पांडित्यप्रदर्शन होत असे. परंतु 'नेपथ्यपाठ' ही संस्थाच मुळीं इंग्रजींतील Curtain Lectures वरून मराठींत आली असल्यानें, तिचा विषय बहुधा 'बायकोनें केलेली नवऱ्याची कानउघाडणी' हाच असे व त्याची सुरवात "बाई! बाई! बाई! शर्थ झाली!" यासारख्या उद्गारांनीं होऊन, मधून मधून मनुष्यस्वभावदर्शक 'तरी बरं! मी लोकांसारखी नाहीं!" या स्वरूपाचीं वाक्यें येत असत व शेवटहि 'तोंच तिनें डोळे वर करून पाहिलें, तों पतिराज कधींच बाहेर निघून गेले होते,' अगर 'त्यांस

गाढ झोंप लागली होती !' अशा समारोपात्मक स्वरूपाचा असे. अर्थात यांत एकंदर आविर्भाव कानउघाडणीचा असे व ती करतांना बोलणाऱ्या व्यक्तींचेंच स्वभावचित्रण व दोषदर्शन विशेष होत असे. नाट्यछटेप्रमाणें यांत विनोदाची छटा असे; परंतु नेपथ्यपाठ हे फार लांबलचक व पल्लेदार असल्यानें त्यांत भावनेची उत्कटता किंवा इतरांचें स्वभावचित्र हीं मात्र आलेलीं नाहींत. त्यामुळें म्हणा अगर इतर अनेक वाङ्मय प्रकार पुढें उदयास आले म्हणून म्हणा, एका काळीं फार लोकप्रिय असलेला हा लेखनप्रकार पुढें मागें पडत गेला व लहानशा ताऱ्याप्रमाणें सुतेजस्वी असणाऱ्या नाट्यछटेचा नवीन प्रकाश वाङ्मयक्षितिजावर चमकूं लागला.

याच काळांत मराठींत ' गद्यकाव्य ' या नांवाच्या लेखन प्रकाराचेंहि प्राचुर्य होतें. परंतु याचें स्वरूप पुष्कळ अंशीं एकाद्या भावगीतासारखें असल्यानें त्याचें नाट्यछटेशीं फारच थोडें साम्य असलेलें दिसून आलें. नाहीं म्हणावयास गद्यकाव्यांत बोल) णारी व्यक्ति मात्र एकच असे; परंतु ती सर्वस्वीं आत्मनिष्ठवृत्तीची (Subjective- असल्यामुळें ज्या नाट्याचा आविर्भाव तींत असावयास पाहिजे होता तो मूळांतच नसल्यानें, गद्यकाव्याचें स्वरूप बहुतेक स्वगत भाषणासारखें पण भावगीतात्मक असें होतें. अजूनहि कांहीं कांहीं ठिकाणीं सरस गद्यकाव्यें चमकतात, परंतु त्यांचें नाट्याशीं साहचर्य कधींच झालें नाहीं, व तें होणें शक्यहि नाहीं.

मराठींत नाट्यछटेच्या कुलपरंपरेंत यापेक्षां दुसरें कोणतेहि लेखनप्रकार नव्हते. श्री. दिवाकरांनीं हें सर्व वाङ्मय नजरेखालून घातलें होतें. परंतु त्याचा त्यांना नाट्यछटेच्या परिपोषास विशेष उपयोग होण्यासारखें, असें कांहीं विशेष त्यांत नव्हतें. त्यांची कला ही इंग्रजी वाङ्मयांतूनच स्फुरलेली होती. परंतु ते स्वतः प्रतिभाशाली लेखक असल्यामुळें ती जितकी परभृत होती तितकी ती स्वतंत्र होती. या परभृतेनें आपले पंख पसरून पुढें कुठें कुठें, कसा कसा संचार केला व मराठी जनतेला ' **नाट्यछटें**'तून कोणते काव्यालाप दिले, हें पाहूं.

४ दिवाकरांच्या नाट्यछटेचें तंत्र

कै. दिवाकरांच्या नाट्यछटेचें तंत्र काय आहे, हें तपासून पहाणें व त्याचें स्वरूप रेखाटणें ही एक अत्यंत मनोरंजक गोष्ट आहे. जों जों आपण त्यांच्या नाट्यछटेच्या रचनापद्धतीसंबंधीं विचार करूं लागतों व त्यांच्या तंत्रमंत्रांचा खोल-खोल विचार करूं लागतों, तों तों आपणांस त्यांत कांहीं तरी अलौकिक सौंदर्य दिसूं लागतें. सराईत पोहोणारा ज्याप्रमाणें समुद्राच्या अंतरंगांत जाऊं लागला म्हणजे त्याला त्याची खोली, त्याचा विशालपणा अथवा त्याच्या लाटांचा जोर, जाणवूं लागतो, त्याचप्रमाणें दिवाकरांच्या नाट्यछटांच्या अंतरंगांत शिरतांना वाचकांची स्थिति होते.

त्यांच्या नाट्यछटांमधील पहिली प्रमुख गोष्ट, म्हणजे तिच्यामध्यें बोलणारी व्यक्ति एकच एक असते ही होय. आणि हें तंत्र त्यांनीं अत्यंत कसोशीनें पाळलेलें आहे. या पात्राच्या भोंवतीं कधीं कधीं एक किंवा अनेक गुप्त व्यक्ति असून,त्यांचीं भाषणें बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या भाषणांतून यथाकाल, यथास्थल किंवा यथाप्रसंग ध्वनित केलेलीं आहेत. मग बोलणारें पात्र एखादा 'फाटलेला पतंग' असो वा 'ओझ्याखालीं मरणारा बैल' असो; 'मेलेले पंत' असोत कीं 'चढलेले राव' असोत, अथवा 'म्यांव म्यांव करणारी मांजरी' असो वा 'आत्महत्या करणारा नट' असो. या बोलणाऱ्या व्यक्तीवर त्यांनीं भोंवतालच्या प्रसंगांचीं प्रकाशकिरणें केंद्रित केल्यामुळें वाचकांची दृष्टि तीवर शेवटपर्यंत एकसारखी खिळून राहते. कित्येक नाटकांमध्यें एखाद्या प्रवेशांत आपण कधीं कधीं असें पाहतों कीं त्यांतील नायक अगर नायिका यांपैकीं कोणीतरी एक रंगभूमीवर येऊन आपली भूमिका करीत असतें. आजूबाजूचे पडदे त्या भूमिकेच्या प्रसंगाची सजावट करीत असतात आणि तें पात्र बोलतांना अगर गातांना, त्याच्यावर मधूनमधून निरनिराळ्या रंगाचे प्रकाशकिरण टाकण्यांत येतात. इतकेंच काय पण कित्येकवेळां सर्व नाट्य-गृहांत एकदम अंधार करून, फक्त रंगभूमीवरील पात्रावर प्रकाशाच्या रंगीत लहरी टाकून तें पात्र अधिक उठावदार करण्यांत येतें व तिकडे सर्व प्रेक्षकांचें लक्ष वेधण्याचा मुद्दाम प्रयत्न करण्यांत येतो. हें सर्व करतांना कलेची विलक्षण करामत केलेली दिसून येते व त्यायोगानें रंगभूमीवरील पात्रांचें अंतरंग व बहिरंग समजण्यास प्रेक्षकांना फार मदत होते. श्री. दिवाकर यांनीं आपल्या नाट्यछटांमधून हीच करामत केली असल्यामुळें, त्यांच्या बोलणाऱ्या पात्रांवर वाचकांची दृष्टि एकदम खिळते व शब्दांच्या छायाप्रकाशांतून भावनांचे निरनिराळे रंग दिसूं लागल्यावर

त्या व्यक्तीचे अगर तिच्याभोंवतीं असणाऱ्या इतर गुप्त व्यक्तींचें अंतरंग-बहिरंग हींहि पूर्णपणें दिसूं लागतात. चित्रकाराच्या भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे ते आपली प्रमुख व्यक्ति चित्रफलकाच्या मध्यवर्ती बिंदूवर रेखाटतात व तिच्या भोंवतीं सर्व पार्श्वभूमि अशा रीतीनें रंगवतात कीं, पार्श्वभूमि तर दिसावी, पण चित्र मात्र प्रामुख्यानें उठून दिसावें. 'सर्व ललितकलांच्या सौंदर्याचा आत्मा एकच असतो' हें तत्त्व अशा वेळीं पटूं लागतें.

श्री. दिवाकरांच्या नाट्यछटेमध्यें जे प्रसंग निर्माण करण्यांत आलेले असतात, त्यांत एकच छोटी घटना असते व तीहि अत्यंत नाट्यात्मक पद्धतीनें रंगविलेली असते. श्री. दिवाकर आपली नाट्यछटा रेखाटतांना या घटनेला कधींहि एकदम हात घालीत नाहींत असलें अकलात्मक कृत्य त्यांनीं कधींच केलेलें नाहीं. ते या छोट्या घटनेच्या भोंवतीं भोंवतीं, बाजू बाजूनें प्रथम हळूहळू फिरतात व मग हलकें हलकें त्या घटनेच्या जवळजवळ येतात. एखादा गवई एखादा राग आळवितांना त्या रागाचे प्राणसूर जसें कधीं एकदम घेत नाहीं, पण त्या सुराच्या खालचे व वरचे सूर लावीत लावीत मग जसा तो इष्ट सुराशीं समरस होतो, त्याप्रमाणें दिवाकर हे एखाद्या जातिवंत कलावंताप्रमाणें या छोट्या घटनेच्या आजूबाजूनें वावरत वावरत नाट्यछटेचा विकास व त्या घटनेचा अविष्कार वाचकांपुढें करून दाखवितात. याहीपेक्षां निराळ्या दृष्टांतानें बोलावयाचें म्हणजे दांडपट्टा खेळणारा बहाद्दर ज्याप्रमाणें मध्यभागीं ठेविलेल्या लिंबाच्याभोंवतीं निरनिराळे पवित्रे करतो व शेवटीं एका झटक्यानें लिंबू उडवून देऊन आपल्या कौशल्याचा चमत्कार दाखवितो, त्याप्रमाणें दिवाकर हे आपली कला प्रदर्शित करतात. हें बोलणारें पात्र व ही छोटी घटना हीं त्यांच्या नाट्यछटेचीं दोन प्रमुख अंगें आहेत आणि त्यांचा अविष्कार करतांना ते विरोधाचा आधार घेतात व त्या योगानें मनुष्यस्वभावाच्या दोन बाजूंचें चित्रण करतात. कोणतीही कलाकृति सर्वथैव उत्तम होण्यासाठीं आधीं 'उत्तम प्रसंग निवडणें' ही अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट असते, असें एका इंग्रज ग्रंथकारानें म्हटलें आहे. प्रसंगाची उत्तम निवड झाली म्हणजे ग्रंथकाराचें निम्मेअधिक काम झालें. दिवाकरांच्या नाट्यछटांत या तत्त्वाची परिपूर्ति झाल्याचें आपणांस अथपासून इतिपर्यंत दिसून येतें. त्यांच्या प्रत्येक नाट्यछटांतील प्रसंग व त्यांतील घटना या अत्यंत वेचक असून त्यांनीं मनुष्यस्वभाव वाचकांच्या दृष्टीसमोर हुबेहूब उभा केला आहे, याची उत्तम साक्ष आपणांला कोणत्याहि नाट्यछटेमध्यें सांपडेल. माणसें एकदां बोलावयास लागलीं म्हणजे काय बोलतील व स्वतःच्या कृत्याचें कसें समर्थन करतील, हें सांगणें कठीण आहे. हें तत्त्व आपणांस त्यांच्या 'एका दृष्टीनें सहाय्यच केलें' या नाट्यछटेच्या प्रसंगावरून उत्तम दिसून येतें. त्याचप्रमाणें वर सांगितल्याप्रमाणें ते नाट्यछटेंतील छोट्या घटनेच्या बाजूबाजूनें जात जात मग त्या घट-

नेला एकदम हात कसा घालतात, हें आपणांस 'पण चॅट नाहीं' 'सायकॉलॉजिकली' 'वर्डस्वर्थचें फुलपांखरूं' वगैरे नाट्यछटांच्या रचनेवरून दिसून येतें.

लेखनांत ध्वनि हा सर्व काव्याचा प्राण असें म्हटलें आहे. या प्राणाची दिवाकरांनीं रसपरिपोषाच्या बाबतींत फार चांगली जपणूक केली आहे. बहुतेक सर्व ठिकाणीं त्यांना जें जें कांहीं सांगावयाचें होतें, तें तें त्यांनीं सूचित करून सांगितलें आहे. ते जरूर त्या गोष्टींचें यथासांग वर्णन देतात. पण मुख्याची गोष्ट फार खुबीनें सूचित करतात. कित्येक वेळां तर त्यांच्या नाट्यछटांचे शेवट सूचक शब्दांनींच झालेले आहेत. 'तेवढेंच ज्ञानप्रकाशांत' 'हें काय सांगायला हवें' वगैरे नाट्यछटा हीं या गोष्टींचीं उदाहरणें होत. या सूचकतेचा विशेष प्रभाव आपणांस त्यांच्या प्रतीकात्मक नाट्यछटांतहि दिसून येतो. ते कांहींतरी एखादें प्रतीक घेऊन त्यांतून आपला इष्ट हेतू वाचकांच्या मनापुढें उभा करतात, व सूचकतेच्या सहाय्यानें आपलें इष्ट कार्य परिणामकारकरीतीनें साधतात. 'फाटलेला पतंग' हें त्याचें उत्तम उदाहरण होय.

नाट्यछटेची लांबी किती असावी, तिचा आरंभ कसा असावा, शेवट कुठें करावा, तिच्यामध्यें शब्दयोजना कशी करावी वगैरे सर्व गोष्टींच्या बाबतींतील त्यांचें तंत्र अगदीं ठरलेलें असतें. आरंभ करतांना ते अगदीं विलक्षण ठिकाणीं आरंभ करतील व तो प्रतिपाद्य विषयाशीं जितका संबद्ध आहे असें शेवटीं आढळून येईल, तितकाच तो असंबद्ध आहे असें आरंभीं वाटेल. परंतु हें करण्यांतच त्यांची नाट्यात्मकता दिसून येतें. 'एः! फारच बोवा!' ही नाट्यछटा लिहितांना 'आमचे वासुदेवराव शेक्स्पियर किती उत्तम शिकवितात' असा ते विलक्षण आरंभ करतील व वाचकांच्या मनाची असल्या विलक्षण गोष्टीनें पकड घेऊन, त्यांच्यापुढें हलकेंच आपला प्रतिपाद्य विषय ते मांडतील. कित्येक वेळां ज्या भावनेचे पुढें सविस्तर चित्रण करावयाचें असतें तिची सूचना देणारा एखादा किंवा एकदोन शब्द ते अगदीं आरंभींच टाकतील व त्यांतून आपल्या मोहिनीमंत्राचे धागे ते वाचकांच्या मनाभोंवतीं गुंडाळावयास सुरवात करतील. 'वर्डस्वर्थचें फुलपांखरूं' यांतील अगदीं आरंभींचे 'ओ! स्प्लेंडिड! ब्युटिफुल!' हे शब्द या म्हणण्याचें प्रत्यंतर आहेत. वाचकाला ही नाट्यछटा वाचतांना तिचें सारसर्वस्व जणूं कांहीं या दोन शब्दांमध्येंच सांठविलें आहे असें वाटतें. सारांश अपेक्षित आरंभानें आपली कला लोकांपुढें मांडण्यापेक्षां, अनपेक्षित पण नाट्यात्मक आरंभ करून, आपल्या कलेचा आविष्कार करणें, दिवाकरांना विशेष आवडतें, असें दिसतें. असें म्हणतात कीं, आरंभ कुठें करावा व संपवावें कुठें हें एक खरा कलावंतच जाणूं शकतो. हें जर खरें असलें, तर श्री. दिवाकर हे फार श्रेष्ठ कलावंत होते असें म्हटलें पाहिजे. कारण त्यांच्या नाट्यछटांचे आदि मध्य व अंत हे फारच कलात्मकतेनें रंगविलेले आहेत.

या नाट्यछटांचा तिसरा विशेष म्हणजे त्यांची प्रसंगानुरूप लांबी व पाल्हाळाचा अभाव हा होय. चित्रकाराला जेव्हां एखादें चित्र रंगवावयाचें असतें, तेव्हां त्यांतील बारिकसारिक गोष्टी सुद्धां त्यानें तितक्याच दक्षतेनें रंगविल्या पाहिजेत असा कलाशास्त्राचा नियम आहे. परंतु त्याबरोबरच कोणत्या गोष्टींचें चित्रण करावयाचें व कोणत्या गोष्टी सोडून द्यावयाच्या, कोणत्या गोष्टी भडक रंगवावयाच्या व कोणत्या गोष्टींना सौम्य स्वरूपांत ठेवावयाचें, किंबहुना कोणत्या गोष्टी सांगावयाच्या व कोणत्या सूचित करावयाच्या हें ठरवितांना त्याच्या बुद्धीचा खरा कस लागतो. भावगीताप्रमाणेंच नाट्यछटेंतही वाजवीपेक्षां फाजील बुद्धि-प्रधानता तर येतां कामा नये किंवा भावना विरून जाऊन तिची सखोलताहि कमी होतां कामा नये, याबद्दल त्याला नेहमीं दक्षता बाळगावी लागते. म्हणजे सर्व गोष्टींची जाणीव ठेऊन त्याला नेणिवेनें वागावें लागतें व सर्व तऱ्हेनें रससिद्धता करावी लागते. त्या दृष्टीनें दिवाकरांच्या नाट्यछटा अत्यंत समर्पक आहेत. ते लिहि-तांना कधीं सद्भिरुचीचा अभाव दाखविणार नाहींत, कीं, शब्दयोजनेची उणीव भासूं देणार नाहींत कीं, अयथार्थ शब्द घालून रसापकर्ष करणार नाहींत. त्यांची नाट्य-छटा वाचतांना तिच्यांत कांहीं कमी आहे, अनुचित् आहे, किंवा अस्वाभाविक आहे असें कधींहि वाटत नाहीं. तिचा आरंभ पाहून आपल्या मनावर जितकी मोहिनी पडते, तितकाच तिचा शेवट पाहून आपल्या मनावर ती दीर्घकाळ तरळत राहते त्यांची नाट्यछटा वाचतां वाचतां आपण एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत आलों कीं, ती आतां संपूं लागली असें आपणासहि वाटूं लागते; लेखक आपल्या लेखनप्रपंचाची आवराआवरी करूं लागला आहे असा भास होऊं लागतो व जिथें आपणांस नाट्यछटा संपावी असें वाटतें, तिथेंच नेमकी ती संपते; यांवरून त्यांना कलेची जाणीव किती तीव्रतेनें होती याचा आपणांस प्रत्यय येतो. याचा अर्थ, तें पाल्हाळिकपणाला कधींहि थारा देत नव्हते, इतकेंच नव्हे तर आपणांस जें लिहावयाचें तें अगदीं समर्पक पण संयमित शब्दांत लिहावयाचें हेंच त्याचें ध्येय होतें.

कै. दिवाकरांनीं कलेची आराधना किती कसोशीनें केली आहे हें त्यांच्या आणखी कांहीं गुणांवरून दिसून येईल. मनुष्याच्या अंतरंगांत ज्या ज्या भावना उठतात त्या व्यक्त करण्याचें साधन म्हणजे शब्द होत. या शब्दसृष्टीची सेवा त्यांनीं अत्यंत एकनिष्ठतेनें केलेली आहे. नाट्यछटेचा आरंभ करतांना किंवा शेवट करतांना त्यांनीं याच शब्दसृष्टीचा आधार घेतला आहे. त्याचप्रमाणें आपल्या भावनेची उत्कटता ज्या मानानें असेल त्या मानानें योग्य असें तिच्या अभिव्यक्तीचें स्वरूप असावें, याविषयीं त्यांचा विशेष कटाक्ष असे. भावनेला जरि योग्य शब्द सांपडले तरी ते नेहमींच सांपडतात असें नाहीं. भावना प्रस्फुट होतांना तिची विचाराशीं एकसारखी धडपड चालूं असते व या झगड्यांत एक भावनेचा तरी वरचष्मा होतो

किंवा विचाराचा तरी होतो; आणि त्यामुळें शब्दांच्या निवडीचा कल कधीं भावनेकडे तर कधीं विचाराकडे झुंकू लागतो. परंतु ज्या लेखकाला आपली भावना संयमित करण्याचें साधलेलें असतें तो तिची उत्कटताच जाऊं न देतां योग्य शब्दांची निवड करून त्यांच्या द्वारें आपल्या मनांतील भावार्थ जोरदारपणानें प्रगट करीत असतो; आणि अशाच ठिकाणीं आपणांस वाक् आणि अर्थ यांची उत्तम प्रतिपत्ति झालेली दिसून येते. दिवाकर यांनीं या बाबतींत पुष्कळ तऱ्हेनें करामत केली आहे. शब्दांची निवड करण्यांत त्यांचा हातखंडा होता; व भावनागर्भ अन्वर्थक शब्दयोजना करण्यांत ते वाकबगार होते. कवि (!) या जातीची (अकवींची) टर उडवतांना ते कुणाला 'बटाटेनंदन' म्हणतील तर कुणाला 'भेंडीरमण' असें संबोधतील; 'पंत मेले व राव चढले' ही नाट्यछटा रेखाटतांना ते 'परवां ते आमचे **दिवाकरपंत** वारले' असा शब्दप्रयोग करतील; त्याचप्रमाणें ते चेष्टेनें एकाद्या गल्लीला 'ख्राइस्ट लेन' असें म्हणतील तर चिरूटाला 'वेलिंग्टन चिरूट' असें नांव देतील, शूला 'नेपोलियन शू' म्हणतील, तर चौकाला 'इमरसन चौक' म्हणतील व अशा तऱ्हेनें मोठ्या लोकांच्या नांवाचा दुरुपयोग करणाऱ्या लोकांची टर उडवून नाट्यछटेंतील आपलें अभिप्रेत कार्य मात्र ते साधितील. मध्यरात्रीला ते 'काळतोंडी' म्हणतील व आंतड्याला 'वेलींची' उपमा देऊन रक्तमांसाला 'चिखलाचें डबकें' म्हणतील; 'शिवि कोणा देऊं नये' असा उपदेश करतांना ते सुशिक्षितांच्या सर्व शिव्यांचा उल्लेख करतील पण सभ्यपणा व सदभिरुचि सोडणार नाहींत. कित्येक वेळां तर 'चक्क खोटा डिसिजन! कॅच असेल कोठून' असा इंग्रजी शब्द घालूनच ते वास्तव सृष्टीचा आदर्श पुढें उभा करतील व तिचाच रसपरिपोष करण्यासाठीं मराठी वाक्यां-तून 'विकेटकीपर, गन अँड मूर, ऑटोग्राफ, कॉस्टली, कटिंग,' वगैरे इंग्रजी शब्दांचाच मारा करतील. इतकेंच काय पण कित्येक वेळां बोलण्याच्या ओघांत येणारे दिलजान'सारखे परभाषीय शब्दही ते वापरतील व अशा रीतीनें आपल्या चित्रांतील विविध रंग कुशलतेनें मिश्रित करतील. या ठिकाणीं त्यांनीं धेडगुजरी भाषा वापरली व मराठीच्या मराठीपणाचा अपलाप केला असा आरोप खुद्द भाषाशुद्धीवालेदेखील करणार नाहींत; या शब्दांच्या योजनेनें त्यांनीं कला व विनोद हीं दोन्हींहि साधल्यानें तिचें महत्त्व विशेष आहे. शब्दांची निवडक योजना करणें व ती अचुकपणें करणें, ही जशी एक मोठी कला आहे, त्याचप्रमाणें ती एक मोठी शक्ति आहे. कै. दिवाकर हे या शक्तीचे प्रभु होते आणि म्हणूनच त्यांनीं आपली शब्दयोजना प्रभावी केली.

नाट्यछटेमध्यें अचुक शब्द घालणें ही कला जितकी महत्त्वाची असते तितकीच किंबहुना अधिक महत्त्वाची कला शब्द सोडणें ही असते! गायनशास्त्रांत

सम देण्यापेक्षां सम सोडणें हें एक खऱ्या निष्णात कलावंताचें लक्षण समजलें जातें, कारण सम सोडून देऊन त्या ठिकाणचा ताल स्वराघातानें किंवा मुग्धतेनें अचुक प्रतीत करावयाचा ही एक अनुपमेय गोष्ट आहे. दिवाकर आपल्या नाट्यछटांतून मधून मधून शब्द सोडून देतात किंवा एखादा शब्द अर्धवट उच्चारून त्याचा बाकीचा भाग वाचकांच्या कल्पनेवर सोपवितात. क्वचित् प्रसंगीं ते बारिक बारिक बोली भाषेंतले उद्गारवाचक शब्द घालून आपल्या मनांतील भावनेची उत्तम सजावट करतात. कधीं कधीं ते तुटक शब्दयोजना करतात, तर कधीं कधीं एखादा प्रसंग ते गोष्टी-सारखा सांगत सुटतात. लेखनप्रकारांतील त्यांचें हें कूर्मकौशल पाहिलें म्हणजे त्यांच्या योजकतेचें व कलाप्रियतेचें साश्चर्य कौतुक वाटतें. 'डायरेक्ट मेथॅड' संबंधीं बोलतांना जेव्हां ते 'दाऊ' च्या धड्याचा उल्लेख करतात व 'आतां इ-एस-टी नाहीं अन् आय-एन-जी नाहीं' असें सांगतात, त्यावेळीं हसूं तर लोटतेंच पण वास्तवसृष्टींतील हे सर्व शब्द किती योग्य ठिकाणीं जाऊन बसले आहेत याची बरोबर कल्पना येते. 'तेवढेंच ज्ञान-प्रकाशांत' ही नाट्यछटा लिहितांना ते 'बाई' व 'रावसाहेब' असे शब्द घालतील व त्यामध्यें गर्भित असलेलीं 'रमाबाई रानडे' व 'महादेव गोविंद रानडे' हीं नांवें नेमकीं ध्वनित करतील, याचा अर्थ इतकाच कीं, शब्दाच्या पोटीं अंतःकरणांतील सर्व सामर्थ्य घालून त्यांना संपूर्णतेनें अर्थगर्भ करावयाचें व शेवटीं आपल्या हुकमतीनें त्यांतील अर्थ वाचकां च्या मनापर्यंत खेंचून नेऊन त्याला पूर्णार्थाची प्रतीति द्यावयाची, हें सामर्थ्य त्यांच्या लेखणींत होतें. सारांश, योग्य शब्दानें आपली भावना व्यक्त करणें व सूचित करणें हा त्यांचा विशेष होता, व हेंच त्यांच्या नाट्यछटेचें चौथें महत्त्वाचें तंत्र होय.

दिवाकरांच्या नाट्यछटेंतील शब्दयोजना ही जितक्या महत्त्वाची असते तितकीच त्यांचीं शीर्षकेंहि असतात. वास्तविक पाहतां नाट्यछटेंत काय किंवा भावगीतांत काय शीर्षकें ही एक महत्त्वाची बाब आहे. समर्पक शीर्षकें देणें म्हणजे नाट्यछटेची किंवा भावगीताची पुढली निम्मी लढाई जिंकणेंच होय. ज्या गोष्टी आपणांस कडव्या-कडव्यांतून किंवा वाक्यावाक्यांतून सांगतां येणें शक्य नसतें. त्या गोष्टी आपणांस एका शीर्षकानें सूचित करतां येतात. शीर्षकें ही परवलीच्या शब्दासारखीं महत्वाचीं, मार्गदर्शक व आपला अंतरंगांत प्रवेश करून देणारीं अशीं असतात. शीर्षकाचें किंवा शब्दाचें महत्व किती असतें हें सांगावयाचें, झाल्यास अरेबियन नाइटमधल्या दाखल्यानें सांगतां येईल. गुहेचें दार 'तिळा उघड' असें म्हटलें कीं, उघडावें, पण 'जवा उघड' असें अनेक वेळां म्हटलें तरी उघडूं नये यांत जी एकप्रकारची शकगर्भता व करामत दिसून येतें तीच नाट्यछटांच्या शीर्षकांत दिसून येतें. योग्य शीर्षक न देण्यामध्यें आपला एक हातचा (हाचा) नेहमीं गमावतो हें लेखकानें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

शीर्षकाची योजना करतांना पर्यायानें वाचकाचें विसकटलेलें मन आपण खेंचून गोळा करून तें एका बिंदूवर केंद्रित करतों, इतकेंच नव्हे तर शीर्षकाच्या अर्थगर्भतेनें वाचकांच्या मनांत आपण अगोदरच एकप्रकारची कुतुहलपूर्ण जिज्ञासा निर्माण करतों. यामुळें वाचकाच्या मनाची भूमिका अगाऊ तयार होते, व तींत निरनिराळ्या प्रकारच्या अपेक्षा उत्पन्न होतात; आणि या अपेक्षांची जेव्हां नाट्यछटांच्या पुढील चित्रणांत पूर्ति होते, तेव्हां वाचकाला अलौकिक काव्यानंद प्राप्त होतो. अशा रीतीनें या भावनेच्या परंपरेची साखळी लेखकाच्या अंतःकरणापासून वाचकाच्या अंतःकरणापर्यंत नेऊन भिडविलेली असते. ही साखळी योग्य रीतीनें संबद्ध झाली कीं लेखक व वाचक यांच्यामध्यें सहानुकंप निर्माण होतो, संव्यथा उत्पन्न होते व लेखकानें ओतलेला काव्यानंद व कलानंद ग्रंथकाराला मनमुराद लुटता येतो. दिवाकरांच्या नाट्यछटांतील कांहींचीं शीर्षकें इतकीं समर्पक आहेत कीं, त्यांना आधुनिक' मराठी भाषेंत म्हणींचें स्थान लाभलें आहे. 'तेवढेंच ज्ञानप्रकाशांत', 'पण बॅट नाहीं', 'कारण चरित्र लिहावयाचें आहे' किंवा 'एः! फारच बोवा' हीं शीर्षकें वरील म्हणण्याचें आपणांस सर्वथैव प्रत्यंतर देतात; आणि म्हणून योग्य शीर्षकांची योजना करणें हाही त्यांच्या नाट्यछटेच्या तंत्रापैकींच एक महत्त्वाचा भाग आहे.

दिवाकरांच्या भाषेमध्यें आपणांस दोन प्रकारचे प्रवाह व क्वचित् मधून मधून त्यांचें मिश्रण झालेलें दिसून येतें. हे दोन प्रवाह म्हणजे लेखनभाषा व बोलीभाषा हे होत. बोलणारें पात्र जेव्हां संभाषणाच्या ओघांत बोलत असतें व जेव्हां त्याचीं उत्तर-प्रत्युत्तरें चाललेलीं असतात तेव्हां तें बोलीभाषेचा उपयोग करतें, व कथनात्मक भागांत अथवा वर्णनात्मक भागांत तें लेखनभाषेचा उपयोग करतें. क्वचित् दोहोंचें मिश्रणही होतें. परंतु दिवाकरांच्या एकंदर लिखाणाचा रुचाव असा आहे, कीं, त्यांनीं निर्माण केलेलें वाङ्मय अभिजात स्वरूपाचें आहे, असेंच वाटतें. उपरेपणा अगर उथळपणा त्यांत कुठेंच नाहीं. त्याचप्रमाणें आपल्या भाषेंतून हे दोन्ही प्रवाह ठिकठिकाणीं औचित्यानें खेळवितांना त्यांनीं मायभाषेचा उत्तम अभ्यास केल्याचें दिसून येतें.

परंतु या सर्वांवर मात करणारी अशी गोष्ट म्हणजे त्यांच्या नाट्यछटांमधून अभावितपणें, पण न चुकतां येणारें असें त्यांचें व्यक्तिमत्व, ही होय. दिवाकर हे व्यवहारी जगाच्या दृष्टीनें जरी एक सामान्य गृहस्थ असले,तरी त्यांच्या मानी मनाला व स्वभावाला किती तरी निरनिराळे पैलू होते.ते गरीब होते, निरुपद्रवी होते,शिक्षक होते, महत्त्वाकांक्षी होते जुन्याचे अभिमानी होते व नव्याचे भोक्ते होते. या सर्व गोष्टींच्या छटा त्यांच्या नाट्यछटांमधून वेळोवेळीं व्यक्त झालेल्या आहेत, आणि खरोखरीच या व्यक्तिमत्वानें व तिच्या मागें उभ्या असलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगाच्या इति-

हासानें नाट्यछटेच्या कलेंत सौंदर्याची भरच घातलेली आहे. कोणत्याहि सत्याला शेकस्पियरनें म्हटल्याप्रमाणें 'Local habitation and a name' यांची जोड लाभावी लागते, व नंतर तिच्यांत व्यक्तिमत्वाची पार्श्वभूमि प्रतीत व्हावी लागते, म्हणजे तें सत्य नेहमींच खुलून दिसतें व वाचकाच्या मनावर परिणाम करतें. 'फाटलेल्या पतंगांत' आपणांस दिवाकरांची महत्त्वाकांक्षा दिसेल, तर 'पंत मेले राव चढले' यामध्यें अंतःकरणांतील धडपड दिसेल, 'सात नोव्हेंबर'मध्यें केशवसुतांविषयींचें प्रेम दिसेल, तर 'आज गिऱ्हाईकच आलें नाहीं' यांत त्यांच्या घराची आजूबाजूचीं दुकानें दिसतील; 'एः! फारच बोवा' यामध्यें त्यांचे प्रिय वासुदेवराव (प्रि. पटवर्धन) दिसतील तर 'माझी डायरेक्टर मेथड' यामध्यें किंवा 'पेपर्स चोरीस गेलें' यामध्यें त्यांची मास्तरकीची आवडनावड दिसून येईल. अशा रीतीनें त्यांनीं आपल्या नाट्यछटांमधून आपलें व्यक्तिमत्व ठिकठिकाणीं पेरलें आहे—नव्हे ते लिहितां लिहितां त्यांच्या प्रभावी लेखणींतून सहजीं उतरत गेलें आहे. मनुष्याच्या रक्तांतून त्याच्या भावना जर शब्दांत उतरतात तर त्याचें व्यक्तिमत्व तरी मागें कसें राहील? तेंही त्या रक्तांतून हळू हळू उतरूं लागतें, शब्दाशब्दांतून तें दबा धरून बसते व कुठें तरी तें मग हळूंच व्यक्त होतें. यावरून ते आपलें लिखाण किती समरसतेनें लिहीत असत व त्यांच्या ठिकाणीं केवढी कळकळ (Sincerity) होती हें दिसून येतें. नाट्यछटांतून मधून मधून चमकणारें त्यांचें हें अपूर्व व्यक्तिमत्व पाहिलें म्हणजे त्यांचेच समकालीन कविस्नेही कै. बालकवि यांच्या 'निर्झर' कवितेची आठवण होतें व

"जा हळुं हळुं वळसे घेत। लपत छपत हिरवाळींत"

अशी प्रतीति आणून देणारा हा 'निर्झरच' आहे काय, असा क्षणभर आभास होतो.

आतां दिवाकरांच्या नाट्यछटेच्या तंत्रांतील एकदोन महत्त्वाचे विशेष सांगून ही तंत्रचर्चा आवरती घेऊं. दिवाकरांच्या बहुतेक नाट्यछटा विरोधावर आधारलेल्या आहेत असें दिसतें. मनुष्यस्वभावाची एकच बाजू पाहिल्यानें त्याचें संपूर्ण स्वरूप आपणांस कळूं शकत नाहीं. तें कळण्यासाठीं, किंबहुना त्याचें खरें स्वरूप कळण्यासाठीं स्वभावाच्या निरनिराळ्या बाजू अगर त्यांचे कानेकोपरे हेही माणसानें पाहिले पाहिजेत. असें केलें व नंतर त्या माणसासंबंधीं आपण एक निश्चित कयास बांधला तर मग तो सहसा चुकत नाहीं. नाहींतर माणसाची फसगतच होते. पुष्कळ वेळां आपला एकाद्या व्यक्तीशीं परिचय होतो व तिचें आपलें मन एकदम जुळतें. परंतु अशा व्यक्तीचें व आपलें पुढें अकस्मात फाटतें व तिचे आपले स्नेहसंबंध एकदम तुटतात. याचा अर्थ एवढाच कीं, त्या व्यक्तीच्या स्वभावाची प्रथम आपण एकच बाजू पाहिलेली असते व तीवरच आपण आपलें

सर्व तर्क किंवा स्नेहसंबंध अधिष्ठित केलेले असतात. अशा डळमळीत किंवा एकांगी कच्च्या पायावर उभारलेली इमारत कधींही टिकाऊ होत नाहीं, आणि म्हणूनच मनुष्यस्वभावाच्या उलट सुलट बाजू आपणांस कळणें अत्यावश्यक असतें. दिवाकरांनीं मनुष्यस्वभावाचें हें रहस्य पुरेपूर ओळखिलें होतें, आणि म्हणूनच त्यांनीं आपल्या नाट्यछटांतून मनुष्यस्वभावांतील ढोंगीपणाचा आविष्कार मोठ्या कुशल हातानें चित्रित केला. हें कार्य करतांना कधीं कधीं त्यांनीं मनुष्यस्वभावांतील विसंगत चित्रें शेजारीं शेजारीं मांडलीं, तर कधींकधीं तीं एकजीव करून मनुष्य असाहि आहे व तसाही आहे–किंवा तो वेळ पडेल तसा वागणारा आहे, हें ध्वनित केलें. कधीं कधीं ते मनुष्यस्वभावाची एक बाजू सविस्तर रंगवितात, व तिचें चित्रण पूर्ण होत आलें, कीं हळूच अगदीं हलक्या हातानें तीमधें विरोधाचा दुसरा रंग भरण्यास ते सुरवात करतात व अगदीं चारदोन ओळींतच ते मूळ स्वभावाची विसंगतता अत्यंत परिणामकारक रीतीनें रेखाटतात, व वाचकांच्या मनावर खऱ्या सत्याचा प्रभावी परिणाम करून ठेवितात. या ठिकाणीं प्रो. पारसनीस यानीं आपल्या रत्नाकरांतील लेखांत म्हटल्याप्रमाणें नाट्यछटेच्या या तंत्राची तुलना सुनीताच्या तंत्राशीं उत्तम तऱ्हेनें करतां येतें. कारण सुनीतांत ज्याप्रमाणें एका विचाराचें संपूर्ण चित्रण झाल्यावर शेवटच्या अवघ्या दोन ओळींनीं मूळविचाराला अत्यन्त जोराची अशी कलाटणी देतां येते, त्याप्रमाणेंच नाट्यछटेंत मनुष्यस्वभावांची एक बाजू दाखवून झाल्यावर दुसऱ्या बाजूचा पडदा एकदम बाजूला सारून मनुष्याची मति गुंग करतां येतें, व त्याच्या मनावरील पहिलें चित्र पुसून टाकून त्या ठिकाणीं दुसरें चित्र अधिष्ठित करतां येतें. हें कार्य करण्यांत दिवाकर अत्यन्त कुशल होते, व त्यांनीं आपल्या जीवनांत अनुभवलेल्या अनेक कडवटपणांच्या प्रतीति वाचकांस आपल्या लेखणीनें ठिकठिकाणीं आणून दिल्या आहेत. कधीं आपणांस सांपडलेली दहा रुपयांची नोट दुसऱ्याची असतांना, आपण ती उचलल्याचें रहस्य आपल्या मुलानें चारचौघांत फोडलें म्हणून कातावणारा बाप, पुन्हां शिष्टपणानें व उजळ माथ्यानें श्रीमत् भगवत्गीतेवरील पुराण ऐकावयास लगेंच देवळांत चाललाच आहे, असें ते दाखवितील, तर कधीं प्लेगच्या वणव्यांत नातेवाईकांकडे कधीं ढुंकुनही न पहाणारा अनुदार म्हातारा त्या नातेवाइकांच्या मृत्यूनंतर आपण होऊन त्यांच्या समाचारास (!)–किडुकमिडुक गोळा करण्यास–जात असल्याचें ते दाखवितील. 'वडस्वथंचें फुलपांखरूं,' 'असें केल्याशिवाय जगांत भागत नाहीं,' 'एः फारच बुवा !' 'एका दृष्टीनें सहाय्यच केलें आहे,' 'कारण चरित्र लिहावयाचें आहे,' 'माझी डायरेक्ट मेथड ही !' 'तेवढेंच ज्ञानप्रकाशांत !' 'सायकॉलॉजिकली,' 'त्यांतरे काय ऐकायचं आहे !' वगैरे अनेक नाट्यछटांमधून मनुष्यस्वभावाच्या विसंगतपणाचीं अनेक सुंदर चित्रें त्यांनीं चितारलेलीं आपणांस आढळून येतात. हीं सर्व चित्रें पाहिलीं म्हणजे मनुष्य

हा एक फार मोठा ढोंगी प्राणी आहे, तो असतो एक, बोलतो दुसरें, दाखवितो तिसरें व करतो चौथें, आणि त्याची वृत्ति 'मनस्येकं वचस्येकं' या सुभाषिताप्रमाणें किंवा 'वारांगनेव नृपनीतिरनेकरुपा' या स्वरूपाची असतें असें आपल्या मनावर ठसलें. श्री. दिवाकरांच्या नाट्यछटेंत विरोधाला या दृष्टीनें महत्त्वाचें स्थान लाभलें आहे.

विरोधानें एवढेंच कार्य साधलें आहे असें नाहीं. तर विरोधाचा उपयोग दिवाकरांनीं विनोदासाठीं करून घेतला आहे. विरोधामध्यें विसंगति असते व विसंगतींत विनोदाचीं बीजें असतात, हें त्यांना पूर्ण माहीत होतें. त्यामुळें ही विरोधाची भूमिका रंगवितांना त्यांनीं आपल्या लिखाणाला विनोदाचीही चुरचुरित फोडणी दिली आहे व त्यामुळें त्यांनीं सिद्ध केलेला हा पदार्थ मिष्ट व रुचकर झाला आहे. त्यांच्या नाट्यछटेंतील विनोद हा विरोधांतून-म्हणजे विसंगतींतून निर्माण झाल्यामुळें तो सहाजिकपणेंच नैसर्गिक व तिच्या अंगभूत असलेला असा झालेला आहे. या ठिकाणीं एखाद्या छोट्या बंगलीच्यॉ भिंतींची उपमा यथार्थ वाटतें. बंगलीची भिंत बांधतांना गवंडी जेव्हां दगडावर दगड रचतो तेव्हां तो प्रत्येक थराच्या वरती व दोन दगडांच्यामध्यें चुन्याचें लपके मारीत असतो व अशा रीतीनें तो त्याच्या सहाय्यानें दोन दगडांना एकजीव करीत असतो. श्रीयुत दिवाकरांनीं नाट्यछटेच्या बांधणींत अगदीं हेंच कार्य केलें आहे. त्यांनीं मधून मधून विनोदाचा चुना पसरून त्याच्या साहाय्यानें निरनिराळ्या कल्पनांच्या दगडांना सांधून त्यांना अगदीं एकजीव केलें आहे. हा चुना जर काढून टाकला तर नाट्यछटेची बांधणी-रचना खिळखिळी झाल्याविना राहाणार नाहीं. अशा रीतीनें त्यांनीं ठिकठिकाणीं विनोदाची पेरणी करून नाट्य-छटेला व पर्यायानें स्वतःला रससिद्ध केलें आहे. नाट्यछटेच्या तंत्रांत विसंगतीच्या दृष्टीनें विरोधाचें जितकें महत्त्व, तितकेंच किंबहुना थोडें अधिक महत्त्व विनोदा-मुळें विरोधाला आलें आहे, हें वरील विवेचनावरून कळून येईल.

कधीं कधीं—किंबहुना अनेक वेळां–दिवाकरांनीं नाट्यछटा कां लिहिल्या असा एक प्रश्न मनाला भंडावून सोडतो परन्तु थोडा खोल विचार केल्या-नंतर त्याचें उत्तर तात्काळ सांपडतें. वर सांगितल्याप्रमाणें मनुष्य हा एक ढोंगी प्राणी आहे हें चित्रित करणें व याची जाणीव मनुष्यमात्राला करून देणें हें त्यांच्या ध्येयांपैकीं एक ध्येय होतें. ही जाणीव करून देण्यामध्यें त्यांचा एक हेतु असावा असें वाटतें. मानवीजीवन हें अनेक सांसारिक तापांनीं व दुःखद प्रसंगांनीं भरलें आहे. त्यांत मनुष्यस्वभावां-तील विसंगतीमुळें, माणसाला साध्यासुध्या गोष्टी देखील अधिक कष्टप्रद होतात व त्याचें जीवन दुःखप्रद होतें. तें तसें न व्हावें, किंबहुना तें शक्य तितकें निरामय व्हावें, यासाठीं माणसांना मनुष्यप्राण्याची माहिती व्हावी हा एक हेतु त्यांच्या मनांत

वावरत असावा, असें वाटतें आणि या हेतूनें त्यांनीं नाट्यछटा हें साधन ह्मणून उपयोजिलें. यांबरोबरच त्यांच्या मनांत आणखीही एक हेतु वावरत असावा असें वाटतें. मनुष्याला सात्विक आनंद असा फार थोडा मिळतो. मनुष्याची आनंद मिळवितांना त्याची जी बरीवाईट धडपड चालते ती बहुतेक आसुरी स्वरूपाची असते व तिच्यामधून निर्माण होणारा आनंद हा पाशवी ऊर्फ तामसी स्वरूपाचा असतो. पण या ऐहिक संसारांत मनुष्यप्राणी याही आनंदासाठीं आसावलेला असतो असें दिसतें. 'पंत मेले' ही गोष्ट जरी वाईट असली, तरी ते मेल्यामुळेंच आपणांला बढती मिळाली असें 'रावांना' वाटतें—नव्हे त्यामुळें त्यांना आनंद होतो व 'असेच आनंदाचे प्रसंग दरसाल येवोत' अशी ते परमेश्वरापाशीं मुलाला प्रार्थना करावयास सांगतात, यावरून आपणांस मनुष्यस्वभावांतील एका फार मोठ्या रहस्याचा उलगडा होतो. 'तुका म्हणे सुख पराविया सुखें' या वृत्तीची, म्हणजे दुसऱ्याच्या सुखानें सुखी होणारीं माणसें फारच विरळा; उलट मला जें सुख मिळालें तें इतरांना न मिळतां मला मिळावें असें म्हणणारींच फार; इतकेंच काय पण तें सुख मला मिळणार नसलें, तर निदान इतरांना तरी तें मिळूं नये अशी इच्छा करणारेच किती तरी! आणि यामुळेंच 'नरें किती नर हीनच केला' ही केशवसुतांची उक्ति प्रत्यही आपणांस प्रत्ययास येते. मनुष्याचा हा जो मत्सरी स्वभाव आहे तो जगाच्या अंतापर्यंत टिकणारा असून 'पृथ्वीचा स्वर्ग' होणें ही एक केवळ मनोमय कल्पनाच आहे किंवा निदान ती सापेक्ष तरी आहे. ती सर्वस्वी प्रत्यक्षांत कधींहि यावयाची नाहीं, हें श्री. दिवाकर यांस दाखवावयाचें होतें व तें त्यांनीं आपल्या नाट्यछटेच्या लिखाणांतून दाखविलें आहे.

आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट श्री. दिवाकरांनीं केली आहे, व तीवरून या नाट्यछटा लिहिण्यांत तेंहि त्यांचें एक ध्येयच होतें हें दिसतें.त्यांना हें मानवी जीवन जन्म, मृत्यु, पुनर्जन्म, मरणोत्तरजीवन या सर्व गोष्टी म्हणजे एक मोठें गूढ वाटत होतें. या विषयांवर त्यांनीं पुष्कळ वाचलें होतें व त्यावर पुष्कळ मननहि केलें होतें. त्यांना शेक्सपियर, ब्राऊनिंग किंवा केशवसुत यांच्या ग्रंथपरिशीलनानें या विषयाचें बरेंच वेड लावलें होतें व त्यांचें मन आशा व निराशा यामध्यें एकसारखें आंदोलन खात असून वरील विषयांवर त्यांचें निश्चित असें कांहींही मत बनलें नव्हतें. या विषयांवर सखोल चिंतन करणें व तापून तापून विचार करणें हा एक त्यांच्या मनाचा आवडीचा व्यवसाय होता. लोखंड जेव्हां तापून लाल होतें व त्याला ऐरणीवर ठेवून ज्यावेळीं आपण त्यावर घणाचे घाव घालतो त्यावेळीं त्यांतून ठिणग्या उडून बाहेर पडतात. या ठिणग्या म्हणजे मूळ लोखंडाचा एक मौलिक भागच असतो व त्यांच्या ठिकाणीं वास करणारी उष्णता मूळ लोखंडाइतकीच अतिशयित असतें. पुढें

ठिणग्या बाहेर पडतात व मूळ लोखंडाला घणाघातानें आकार येत जाऊन तें निवत जातें. श्री. दिवाकरांच्या मनाची स्थिति पुष्कळ अंशीं अशीच झाली होती. त्यांच्या ताप-लेल्या मनावर पुनश्चिंतनाचे जों जों आघात होत तों तों त्यांतून या नाट्यछटेच्या ठिणग्या बाहेर पडत. परंतु त्यांचें मन अजूनहि पुनःपुन्हां तापविण्याच्या परिस्थि-तींत असल्यानें तें अजून कायमचें निवलें नव्हतें किंवा त्याला पूर्णाकारहि मिळालेला नव्हता. परंतु या निरनिराळ्या अवस्थांतून जातांना त्यांची कशी कठिण स्थिति होत होती व त्यांना किती आंदोलनें बसत होतीं हें आपणांस नाट्यछेटच्या रूपानें मिळालेल्या ठिणग्यांवरून चांगलें अजमावतां येते. 'सुखदुःखाची वांटणी विषम कां? खरें सुख कशांत आहे? स्वर्गांत सुख आहे कां? मनुष्याला खरोखरीच पुनर्जन्म असेल कां? मरणोत्तर जीवन काय असेल? आपण कोठून आलों? जाणार कोठें?' या किंवा असल्या प्रश्नांची तीव्र हुरहूर—नव्हे तळमळ—त्यांच्या जिवास पुढें पुढें एकसारखी लागली होती व केशवसुताप्रमाणें त्यांना

"**कोणिकडे ग कोणिकडून**
तिमिरामधेंच तिमिरामधून"

असा कडू अनुभवहि येत होता; ब्राउनिंग वाचूनहि त्याच्याप्रमाणें—

How good is man's life, the mere living! how fit to employ
All the heart and the soul and the senses forever in joy"

असें कधींही वाटण्याची पाळी त्यांजवर आली नाहीं व त्यामुळें त्यांच्या आत्म्याची जी तळमळ झाली, जी आग आग झाली, तींतून त्यांच्या एतद्विषयक सर्व नाट्य-छटा स्फुरल्या. या सर्व नाट्यछटांमधील उत्कटता, तळमळ, तीव्रता, धडपड पाहिली म्हणजे दिवाकर हे केवढ्या मोठ्या 'हरपलेल्या श्रेयासाठीं' धडपडत होतें हें दृष्टीस पडतें. आतां त्यांचें मन फार उच्च वातावरणांत भरारी मारूं लागलें होतें व त्यानें अनेक अज्ञात प्रदेशांत संचार करून तिथें पाहिलेलीं अनेक दृश्यें यथार्थतेनें रंगविण्याचा प्रयत्न केला. मानवी जीवनाचें हें उदात्ती-करण होतें व या कामीं श्री. दिवाकरांनीं आत्मोन्नति व परोन्नति ह्या दोन्ही गोष्टी साधल्या. वरील विषयासंबंधी झालेली त्यांच्या मनाची तळमळ आपण त्यांच्या 'म्याऊं! म्याऊं! म्याऊं!' 'एका नटाची आत्महत्त्या' 'अरेरे ओझ्याखालीं बैल मेला! धांवा!' अहो कुंभारदादा! 'पाण्यांतील बुडबुडे' आनंद कोठें आहे.' 'हें काय उगीचच' 'स्वर्गांतील आत्मे' किंवा 'झूट आहे सब' या नाट्यछटां-तून तीव्रतेनें प्रतीत होते. ते प्रेमपिपासु होते व अंतःकरणाच्या सर्वस्वानें व सर्वस्वाच्या स्वार्थत्यागानें प्रेम करण्याची त्यांच्या ठिकाणीं पात्रता होती. पण त्यांना प्रेमनिराशेचें कडु विष प्यावें लागलें कीं काय, असें त्यांच्या निरनिराळ्या नाट्यछटांमधून आलेल्या संदर्भावरून कधीं कधीं वाटूं लागतें; कांहींही असलें तरी

सर्व जन्मभर त्यांच्या आयुष्याची तडफड होत होती व ध्येयपूर्तीसाठीं ते एकसारखे प्राण पांखडीत होते. पण सात्विक जीवनांत नेहमीं चमकून दिसणारी किंवा वादळा-नतर येणारी अथांग शांति त्यांना कधीं मिळालींच नाहीं व म्हणूनच, त्यांच्याच शब्दांत बोलावयाचें म्हणजे, पेटलेल्या बंबांतून बाहेर पडणाऱ्या ठिणग्यांप्रमाणें त्यांच्या नाट्यछटा या त्यांच्या अंतःकरणांतील प्रतिभेच्या तेजानें प्रज्वलित होऊन बाहेर पडल्या ! फरक इतकाच कीं, या नाट्यछटारुप ठिणग्या कधींही तेजोहीन होणाऱ्या नाहींत. आकाशांतील तारकांप्रमाणें त्या मराठी वाङ्मयाकाशांत शाश्वत तेवत राहतील, आणि साऱ्या हयातींत आपल्या जनकाच्या आत्म्यास न लाभलेल्या शांतीचा त्यास लाभ करून देतील. श्री. दिवाकरांचें हें भाग्य काय कमी आहे ?

५ वर्गीकरण

येथवर दिवाकरांच्या नाट्यछटांचें जेवढें सूक्ष्म पृथःकरण करतां आलें तेवढें केलें. आतां पुन्हा एकवार सर्व नाट्यछटांकडे स्थूल दृष्टि फेकून त्यांचें वर्गीकरण कसें होतें, हें पाहिलें की झालें.

अगदीं स्थूल मानानें दिवाकरांच्या नाट्यछटांचे विषयाच्या व ध्येयाच्या दृष्टीनें चार वर्ग पडतात. त्यांपैकीं पहिला **प्रतीकात्मक** हा वर्ग होय. यामध्यें आठ नाट्यछटांचा समावेश होतो. 'महासर्प, फाटलेला पतंग,बाळ या नारळाला धक्का लावूं नकोस बरें, अरेरे! ओझ्याखालीं बैल मेला, अहो कुंभारदादा, पाण्यांतील बुडबुडे, हें काय उगीचच, व झूट आहे सब' या त्या आठ नाट्यछटा होत. यांपैकीं प्रत्येकांत कांहीं-एक प्रतीक घेऊन त्यांतून इष्टार्थ ध्वनित केलेला आहे. दिवाकर प्रथम एखादें प्रतीक घेतात व त्याच्या सर्व बाजू, कानेकोपरे, अंतरंग-बहिरंग हीं सर्व सूक्ष्म दृष्टीनीं निरखून पाहतात; व नंतर त्याच्या खोल अंतरंगांत शिरून त्यांत दडलेलें अलौकिक रहस्य जनतेला कलात्मक रीतीनें रंगवून सांगतात. प्रतीक हें जरी आपणांस कधीं कधीं रूपकासारखें वाटलें तरी तें रूपक मात्र नसतें. रूपकांमध्यें उपमान व उपमेय याचा अभेद कल्पिलेला असतो. परंतु प्रतीकामध्यें उपमान घेऊन त्याच्या द्वारें उपमेयाची प्रतीति आणून देण्यांत येते. या योगानें वाचक जेव्हां एखादें असलें वर्णन वाचूं लागतो, तेव्हां, आपण त्या वस्तूसंबंधींचें वर्णन वाचीत नसून त्याच्याहि पलीकडे जाऊन मनुष्याच्या जीवनांतील किंवा सृष्टीच्या कार्यक्रमांतील एखादी गोष्ट अवलोकन करीत आहों असा त्याला भास होतो. म्हणजे अन्योक्तीमध्यें ज्या तऱ्हेची भावना आपल्या अंतःकरणांत उत्पन्न होते, त्याच प्रकारची भावना आपल्याला प्रतीकानें प्रतीत होते. फरक इतकाच कीं, त्यांत 'लेंकी बोले सुने लागे' हा भाव नसतो. 'नारळाला धक्का लावूं नको' असें लेखक सांगूं लागला कीं, तो केवळ नारळासंबंधीं बोलत नसून नारळाच्या पलीकडे असणारा एखादा गंभीर, उदात्त व भव्य सृष्टिक्रम किंवा जीवनांतील एखादी परिस्थिति आपल्या डोळ्यासमोर उभी रहाते व नंतर आपणांला या प्रतीकांतील खरें सौंदर्य दिसूं लागतें. बोलपटांत एखादी व्यक्ति किंवा एखादा पदार्थ आपण रुपेरी पडद्यावर पाहतों परंतु बोलपटकर्त्यांच्या करामतीमुळें आपण समोर पहात असलेला पदार्थ किंवा व्यक्ति बघतां बघतां विरत जाते व तींतून दुसरें एखादें सुंदर परंतु त्याच्याशीं साम्य असलेलें अभिनव चित्र तेथें दिसूं लागतें व नंतर आपण पहिलींतून दुसरें पाहूं लागतों. या ठिकाणीं पहिलें दृश्य हें केवळ प्रतीकासारखेंच असतें. निराळ्या शब्दांत म्हणावयाचें म्हणजे प्रतीक हें मूर्त असून त्याच्या मागें असणारी कल्पना अमूर्त असते

व म्हणून वाचकाला या मूर्तांतून अमूर्ताकडे जातांना मायेंतून ब्रह्माकडे गेल्याचा साक्षात्कार होतो.. दिवाकरांची या बाबतींतील कामगिरी अलौकिक आहे.

प्रतीकात्मक लेखनाची दुसरी एक बाजू अशी आहे कीं, तें अंविट व अर्थगर्भतेच्या दृष्टीनें न संपणारें असें असावें लागतें. म्हणजे प्रतीक हें एखाद्या हिऱ्याच्या खाणीसारखें असावें लागतें. खाणींतून कितीहि हिरे काढले तरी ते कधीं संपत नाहींत व त्यांचे कितीहि पैलू पाडले तरी त्यांचें तेज वाढल्याशिवाय रहात नाहीं. प्रतीकांची अगदीं अशीच स्थिति असते. त्यांतून जो जो ज्या ज्या तऱ्हेनें अर्थ घेईल त्या त्या तऱ्हेनें त्याला तो मिळत असतो. या ठिकाणीं सुविख्यात कवि W.B.Yeats यानें म्हटलेल्या 'The meaning of a symbol can never be exhausted' या वाक्याचें प्रत्यंतर येतें. मनुष्यजीवनावर प्रकाश पाडणाऱ्या लेखनप्रकारामध्यें प्रतीकात्मक लेखनप्रकार हा अव्वल दर्जाचा समजला जातो. दिवाकरांनीं तो यशस्वी रीतीनें आत्मसात् केला होता. ओझ्याखालीं बैल कसे मरतात हें पाहिल्यानंतर दिवाकरांना आपल्या किंवा आपल्यासारख्या अनेक जीवांच्या दुर्दैवी जीवनाची जाणीव होऊन 'देवा ! हें जगांतलें बैलाचें जिणें नको ! ' अशा तऱ्हेचे दुःखोद्गार त्यांच्या लेखणींतून निघाले आहेत यामुळें जो जो मनुष्य बैलाच्या जिण्यासारख्या कष्टमय व निर्बुद्ध जिण्यांतून गेला असेल, त्या त्या माणसाला वरील उद्गार पटलेच पाहिजेत, अशा तळमळीनें व उत्कटतेनें ते बाहेर पडले आहेत. याचप्रमाणें मडकीं घडवणारा कुंभार काय, किंवा हौदांतील पाण्यावर दिसणारे बुडबुडे काय, मनुष्याला त्याच्या जविनांतील बहुविध अनुभवांची साक्ष पटवून देतात. ही साक्ष पटली किंवा पटूं लागली कीं, लेखकाबद्दल व प्रतिपाद्य विषयाबद्दल सहानुकंप निर्माण होऊं लागतो. जीवनांतील सत्य कळतें, गूढ उकलूं लागतें व सुखदुःखांच्या या व्यापारांत अलौकिक सौंदर्य कोठें कोठें भरलें आहे याची जाणीव येतें. नंतरच आपण काव्यानंद लुटतों.

दिवाकरांच्या नाट्यछटांतील दुसरा पण अत्यंत महत्त्वाचा वर्ग म्हणजे **वास्तवसृष्टिनिदर्शक** हा होय. अगदीं निसर्गांतील उदाहरण घेऊन लिहिलेली अशी यांत एकच नाट्यछटा आहे व ती म्हणजे ' जातिभेद नाहीं कोठें ! ' ही होय. याखेरीज बाकी सर्व नाट्यछटा म्हणजे त्यांच्या व्यावहारिक व प्रापंचिक अनुभवांचीं यथातथ्य चित्रें आहेत. यांची संख्या सत्तावीस असून इतर सर्व वर्गींकरणांत याचा नंबर संख्येनें व गुणानेंहि वरती लागतो. वाचकांना आवडणाऱ्या व इतरत्र लोकप्रिय असलेल्या अनेक नाट्यछटा याच सदरांत आहेत. या सर्व लोकप्रिय होण्याचें कारण म्हणजे त्यांचें वास्तवसृष्टीशीं असलेलें कलात्मक साम्य व तादात्म्य हें होय. ज्या गोष्टी वाचक हरघडी डोळ्यांनीं पाहतात किंवा ज्यांचे बरेवाईट अनुभव ते स्वतः घेतात त्याच गोष्टींचीं हुबेहूब शब्दचित्रें अक्षराअक्षरांत सामावलेलीं पाहिलीं म्हणजे त्यांच्या अंतःकरणाला एक प्रकारचा दिलासा वाटतो व त्यामुळें जीवनांत

नाहीं तरी कल्पनेनें तरी निदान त्यांना सुखसंवेदना होते. या सदरांत 'काट्यां, अजून तुला, अशा शुभदिनीं, म्हातारा इतुकान, पंत मेले राव चढले, एका हलवायाचें दुकान, वर्डस्वर्थचें फुलपांखरूं, कोण मेलें म्हणजे, असें केल्याशिवाय, आज गिऱ्हाईकच आलें नाहीं, तनू त्यागितां, एः फारच बोवा, मुंबईची मजा, शिवी कोणा देऊं नये, एका दृष्टीनें सहाय्यच केलें, कारण चरित्र लिहावयाचें आहे, पण बॅट नाहीं, माझी डायरेक्ट मेथड, पोर्ट्रेट मुळावर आलें, तेवढेंच ज्ञानप्रकाशांत, चिंगी सहा महिन्यांची, पेपर्स चोरीस गेले, हें काय सांगायला हवें, सायकॉलॉजिकली, त्यांत रे काय ऐकावयचंय, यांतहि नाहीं, व बोलावणं आल्याशिवाय नाहीं' या सर्व नाट्यछटा येत असून त्यांत वास्तवसृष्टींचीं हुबेहूब चित्रें रेखाटलीं आहेत. दिवाकरांचें वास्तवसृष्टीशीं व जीवनाशीं या ठिकाणीं तादात्म्य झालें असून, त्यांनीं कला ही जीवनांतूनच निर्माण होते किंबहुना जीवनाशिवाय कला नाहीं, अगर कला ही जीवनाची पडछाया आहे, हीं सत्यें प्रत्ययाला आणून दिलीं आहेत. या वर्गांतील नाट्यछटांची संख्या जितकी मोठी आहे, तितकीच ती गुणात्मकहि आहे आणि म्हणून वास्तवसृष्टिनिदर्शन हें दिवाकरांच्या सर्व नाट्यछटांचें एकमेव रहस्य व वैशिष्ट्य म्हणून सांगतां येईल.

वास्तवसृष्टीशेजारींच बसणाऱ्या अशा आणखी तीन नाट्यछटा आहेत व त्या म्हणजे 'एका नटाची आत्महत्या', 'ता. ७ नोव्हेंबर', 'सगळें जग मला दुष्ट नाहीं कां म्हणणार' या होत. या नाट्यछटा रेखाटण्यामध्यें दिवाकरांना जरी वास्तवसृष्टि दाखवावयाची असली तरी त्यांचें स्वरूप पुष्कळसें शब्दचित्रांसारखें आहे; म्हणजे या नाट्यछटांमध्यें नाट्यछटेंतील विषयापेक्षां त्यांची भाषा अधिक प्रभावी झालेली आहे. त्यामुळें विषयाच्या दृष्टीनें या चित्रांच्या मागें जरी वास्तवसृष्टीची भूमिका असली तरी वाङ्मयामध्यें त्यांचीं उत्तम **शब्दचित्रें** म्हणूनच गणना होईल. नटाच्या आत्महत्येमध्यें दिवाकरांनीं मनुष्याला मरतांना काय वाटतें, कोणकोणतीं विश्वें त्याला दिसूं लागतात, कोणते भास व कोणते आभास होतात या सर्वांचें उत्कृष्ट शब्दचित्र काढलें आहे. त्याचप्रमाणें ७ नोव्हेंबरमध्यें केशवसुतांच्या अंत्यविधीचें वर्णन इतक्या हळुवारपणानें केलें आहे कीं, त्यांचें प्रेत व त्याला केलेला अंत्यसंस्कार आपण आज समोर प्रत्यक्ष पहात आहोंत असा जणूं कांहीं भास होतो. या ठिकाणीं दिवाकरांची प्रतिभा स्वैरविहार न करतां उत्तम शब्दचित्र रंगविण्यांत तन्मय झाली आहे.

या नंतरचा चौथा म्हणजे शेवटचा वर्ग **तत्त्वज्ञानात्मक** नाट्यछटांचा होय. या नाट्यछटांमध्यें दिवाकरांना कांहीं तरी तळमळ लागलेल्या अनेक प्रश्नांची किंबहुना कोड्यांची मालिका दृष्टीस पडते व त्यामुळें दिवाकरांचें व्यक्तिमत्व व त्यांची लौकिक भूमिका यांचा या नाट्यछटांशीं निकट संबंध आला आहे. यांत 'म्याऊं म्याऊं, किती रमणीय देखावा, देवा मीच मंगळ, दिव्याभोंवतीं पतंग, आनंद

कोठें आहे, वं स्वर्गांतील आत्मे' यांचा समावेश होतो. यांपैकीं 'देवा मीच मंगळे व 'दिव्याभोंवतीं पतंग' या नाट्यछटा वास्तवसृष्टिनिदर्शक या वर्गांत येतील. तसेंच 'किती रमणीय देखावा' ही नाट्यछटा शब्दचित्राच्या वर्गांत घालतां येईल. परंतु या सदरांत येणाऱ्या सर्व नाट्यछटांच्या विषयाचें प्रमुख अधिष्ठान जें तत्त्वज्ञान तोच त्यांचा प्राण असल्यामुळें त्यांची या वर्गांतच गणना केली पाहिजे. या तत्त्वज्ञानाचें स्वरूप देखील पुष्कळसें मागें सांगितल्याप्रमाणें गूढ व पारलौकिक जीवनासंबंधीं कल्पना करावयास लावणारें असें असल्यामुळें, या वर्गाला तत्त्वज्ञानात्मक हेंच नांव देणें सर्वथा योग्य आहे. प्रतीकात्मक वर्गांतील 'झूट आहे सब' ही नाट्यछटा या सदरांतहि येऊं शकेल; परंतु तिचें स्वरूप सर्वस्वीं प्रतीकात्मक असल्यामुळें तिची उपस्थिति या वर्गांत नमूद करतां येत नाहीं. या तत्त्वज्ञानात्मक नाट्यछटा लिहून दिवाकरांनीं आपल्या वैयक्तिक व लौकिक जीवनांत आणि त्यांच्या भोंवतीं एक उदात्त व अलौकिक वातावरण निर्माण केलें आहे. त्यांच्या या कृतीचा अभ्यास केला म्हणजे दिवाकर हे आपणांस त्या त्या विषयावर आपल्या जिवंत लेखणीनें कसे विचार करावयास लावतात किंबहुना क्वचित् प्रसंगीं आपलें विचारप्रवर्तनहि कसें घडवून आणतात याचा अनुभव येतो.

दिवाकरांच्या एकूण संकलित केलेल्या नाट्यछटा संख्येनें पंचेचाळीस आहेत. यांखेरीज कांहीं प्रसिद्ध न करण्यासारख्याहि नाट्यछटा असाव्यात असा तर्क आहे. शिवाय नाट्यछटेच्या पुस्तकांत 'गोष्टी' या सदराखालीं कांहीं छोटींछोटीं नाट्यात्मक फुटकळ वाक्यें आहेत. या सर्वांना कांहीं लोक नाट्यछटांच्या सदरांत घालतात. पण तसें करणें चूक आहे. या वाक्यांतून जरी नाट्याविर्भाव असला तरी त्यांना भावदृष्ट्या व तंत्रदृष्ट्या नाट्यछटा म्हणतां येणार नाहीं. यामुळें त्यांचा समावेश नाट्यछटांत होऊं शकत नाहीं.

येथवर दिवाकरांच्या एकूण पंचेचाळीस नाट्यछटांचें कुलकथन, निरीक्षण, परीक्षण व वर्गीकरण झालें. त्यांच्यासंबंधीं घोळघोळून जेवढा सूक्ष्म विचार करतां आला तेवढा करून जरूर तें सत्व निवडून वाचकांपुढें ठेवलें आहे. पाखडलेल्या नाट्यछटांत फोलकटें फार थोडीं आहेत, किंबहुना तीं जवळ जवळ नाहींतच असें म्हटलें असतां अतिशयोक्ति होणार नाहीं. अतिशय थोडें लिहावयाचें, तेंही अगदीं रेखीव लिहावयाचें, त्यांत अर्थ ठासून भरावयाचा व त्याचें स्वरूप भरघोस करून वाचकांना सौंदर्यप्रतीति व सत्यानुभव यांची साक्ष पटवावयाची, अशा प्रकारचें उत्कृष्ट लेखन करणारे जे थोर साहित्यिक असतात, त्यांमध्यें दिवाकरांची गणना करण्यास हरकत पडणार नाहीं. मराठी वाङ्मयांत या पंचेचाळिस नाट्यछटा म्हणजे निवडक पंचेचाळीस रत्नें होत. या रत्नांनीं महाराष्ट्रशारदेच्या सिंहासनास शोभा आणली आहे, व ती आपल्या तेजानें भावी लेखकांसहि मार्गदर्शक होतील.

६ उपसंहार

कोणत्याही गोष्टीची अशी मौज असते कीं जोंपर्यंत ती आपल्या डोळ्यांसमोर प्रत्यक्ष घडत असते तोंपर्यंत आपणांस तिच्यांतील स्वारस्य कळत नाहीं. परंतु ती वर्तमानकालींन गोष्ट भूतकालीन झाली, कीं तिच्याबद्दल आपणांस जिव्हाळा वाटूं लागतो व तिच्यांतील अपार्थिव सौंदर्य दिसूं लागतें. ही गोष्ट मनुष्यस्वभावाला सोडून नाहीं. जवळचें दूर झालें कीं आपणांला त्याची हुरहुर लागतेच. आजचें कल्पनीय हें जसें उद्यांचें वास्तव ठरतें, त्याचप्रमाणें आजचें वास्तव हें भूतकालीन होतांच सुंदर दिसूं लागतें; आणि तें आटोक्याबाहेर गेलें असल्यामुळें त्याला कल्पनीयाचा मनोहरपणा आलेला असतो व त्यामुळें तें आकर्षक वाटतें. दिवाकरांच्या बाबतींत देखील असेंच झालें. त्यांच्या आयुष्यांत त्यांना लोकप्रियता लाभली नाहीं असें नाहीं. परंतु त्यांना खरीखरी लोकप्रियता मृत्यूनंतरच मिळाली. त्यांच्या गुणसौंदर्याचें खरेंखुरें कौतुक त्यांच्या हयातीनंतरच झालें. या दृष्टीनें ज्या केशवसुतांचे ते एकनिष्ठ भक्त होते त्यांच्या व यांच्या जीवनांत कितीतरी साम्य दिसून येतें. दोघेही गरिबींत वाढलेले, अपुरें शिक्षण झालेले, धंद्यानें शिक्षक, स्वभावानें मानी, दारिद्र्यानें कावलेले, अंतःकरणानें उदार, लेखणीनें बांके, मराठी वाङ्मयांत एक एक नवीन स्वतंत्र दालन खोलणारे व सौंदर्यासाठीं किंवा 'हरपलेल्या श्रेयासाठीं' आसावलेले असे कलावंत होते आणि म्हणूनच दोघांच्याही वाङ्मयकृतींचा जनतेनें बहुमानानें पुरस्कार केला.

दिवाकरांना त्यांच्या हयातींत व हयातीनंतर अनेक टीकाकार लाभले व त्यांनीं या वाङ्मय-प्रकाराची उत्पत्ति, विकास व वाढ यासंबंधीं निरनिराळ्या वेळीं निरनिराळ्या ठिकाणीं लिहिलें. या सर्वांनीं बांधलेले कयास किंवा केलेले तर्क हे सर्वच साधार किंवा सत्य स्वरूपाचे नाहींत. प्रत्येक टीकाकारानें आपापल्या माहितीप्रमाणें त्यावेळीं मनाशीं कांहीं अटकळी बांधल्या आहेत व त्यांपैकीं कांहीं अंशतः खऱ्या आहेत. परंतु प्रथमपासून अखेरपर्यंत या सर्व टीकाकारांची दिवाकरांच्या लिखाणाबद्दलची भावना पूर्ण सहानुभूतीची असून त्यांना त्याबद्दल आत्मीयता व अभिमान वाटत आहे असें दिसून येतें. ह्या निरनिराळ्या टीकाकारांनीं दिवाकरांच्या संबंधीं जें कांहीं लिहिलें आहे त्यांतील कांहीं महत्त्वाची वाक्यें कालानुक्रमानें मी या खालीं उद्धृत करतों, म्हणजे वाचकांना त्यांचें म्हणणें व माझें लिखाण यांच्यांतील सत्यासत्य मनाशीं तुलनेनें अजमावून पहातां येईल.

१ श्री. चं. वि. बावडेकर. (विविधवृत्त, १३ जून १९२६)

" इंग्रजींत Curtain Lectures म्हणून ज्या नाट्यछटा प्रसिद्ध करण्याची पद्धति आहे त्या पद्धतीशीं तुलना करून पाहतां मराठींतलि नाट्यछटांची पद्धत अगदींच भिन्न आहे ... इतर लघुकथा जें कार्य करतात तेंच कार्य या नाट्यछटांच्या द्वारें करण्यांत येण्यास हरकत नाहीं ...नाट्यछटांनाहि गद्यकाव्य म्हणण्यास कांहींच हरकत नाहीं...... मराठींत नाट्यछटांचें सामान्यतः दोन भाग पाडतां येतील. एक वर्णन-पर व दुसरी टीका किंवा बोध यासाठीं ...... पानेंच्या पानें भरतील एवढ्या नाट्यछटा लिहिल्यास त्यांत रसहानी होऊन त्या कंटाळवाण्या वाटूं लागतात...... नाट्यछटांमधील विशेष म्हणजे तिचा प्रारंभ आणि शेवट हा होय......"

२ प्रो. श्री. रा. पारसनीस, एम. ए. (रत्नाकर, नोव्हेंबर १९२९)

" (नाट्यछटा) हा प्रकार लिहिण्यास एका दृष्टीनें सोपा तर एका दृष्टीनें अत्यंत अवघड असा आहे......संस्कृत व आङ्ग्ल या दोन प्रगत वाङ्मयांशीं आपला दृढ परिचय असल्यामुळें बरेंचसें वाङ्मयप्रचाराचें मूळ त्या दोन वाङ्मयांत सांपडतें...परंतु नाट्यछटा या प्रकाराचें उगमस्थान त्या दोन वाङ्मयामध्येंहि सांपडत नाहीं...तथापि आङ्ग्ल वाङ्मयांतसुद्धां नाट्यछटेसारखा प्रकार दिसून येत नाहीं. हा एक नवीनच वाङ्मयप्रकार महाराष्ट्रानें स्वतंत्ररीत्या निर्माण केला असा अभिमान आपण बाळगल्यास वृथा नाहीं, असेंच म्हणावें लागेल...नाट्यछटा हें स्वगत भाषण तर आहेच; परंतु त्यांत आणखी कांहीं गोष्टींचा समावेश होतो...या आकाशभाषितांचा संस्कृत नाटककारांनीं क्वचित् क्वचित् उपयोग केला...नाट्यछटेची कल्पना किंवा तीमधील हें वैशिष्ट्य साक्षात् आकाशभाषितावरून सुचलें आहे असें हमखास म्हणतां येणार नाहीं ... सुनीत व नाट्यछटा यांचें दुसऱ्याहि एका बाबतींत सादृश्य आहे...सर्वच नाट्यछटा (सुनीता-प्रमाणें) विभागात्मक असतात असें नाहीं...साहित्यशास्त्रामध्यें भावगीताचीं जी लक्षणें सांगितलीं आहेत, त्यांपैकीं बरींच नाट्यछटेला लागूं पडतात...प्रत्येक मनुष्याचे ठिकाणीं केव्हांना केव्हां तरी हें दौर्बल्य दिसतें; याचें आविष्करण करावयाचें... तात्त्विक काल्पनिक जग व कठोर व्यावहारिक जग यांमध्यें दारुण विरोध ममाच्या दुर्बळतेमुळें प्रसंगानुसार कसा दिसून येतो त्याचा मार्मिक पण मृदु उपहास करावयाचा, हाच प्रधान हेतू बऱ्याच नाट्यछटांच्या बुडाशीं दिसतो.... नाट्यछटा ही स्वगत भाषण अथवा स्वतःसंवाद यासारखी असल्यामुळें तिची भाषा लेखी भाषेपेक्षां निराळी असते. संभाषणसदृश, त्रुटित वाक्यरचना हें नाट्यछटेच्या भाषेचें पहिलें वैशिष्ट्य आहे...नाट्यछटेमध्यें शब्दांची काटकसर बरीच होत असल्यामुळें कांहीं भाव दर्शविण्याची कामगिरी या विरामचिन्हांना करावी लागते. "

३ श्री. चं. वि. बावडेकर (विविधवृत्त, १२ जानेवारी १९३०).

—" मराठी नाट्यछटा हा अस्सल मराठी शोध आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. ......पण Curtain Lectures चा इंग्रजींत पडलेला प्रघात हाच इंग्रजी नाट्यछटांच्या जनकस्थानीं आहे......नाट्यछटेला तिच्या मर्यादेबाहेर जातां येत नाहीं. याशिवाय सर्वांत अवघड असा नाट्यछटेचा एक प्रकार आहे आणि तो म्हणजे विषय नसलेली नाट्यछटा. "

४ श्री. दिनकर विठ्ठल आमोणकर, बी. ए., (यशवंत १९३० एप्रिल-मे, साहित्य संमेलन अंक.)

"नाट्यछटा हा वाङ्मयप्रकार रा. दिवाकर यांनीं निर्माण केला. त्यांना तो आंग्लकवि रॉबर्ट ब्राऊनिंगच्या Dramatic Monologue वरून सुचला व त्याचें नामाभिधान कै. प्रो. वा. ब. पटवर्धन यांनीं सुचविलें...नाट्यछटेंत Dramatic Monologue अगर संस्कृतांतील ' भाणा 'प्रमाणें एकच पात्र असतें.... नाट्यछटेंतील पात्रें बुद्धिमान् नसतात. दररोज समाजांत वावरणाऱ्या साध्यासुध्या व्यक्तींचीं स्वभावचित्रें यांत रेखाटलेलीं असतात....लहानशा प्रसंगाच्या मदतीनें पात्राच्या स्वभावांतील त्यावेळच्या मनोवृत्तींतील तरंग एक अगर अनेक लहान छटा उमटविलेल्या अगर सूचित केलेल्या असतात....दिवाकरांची उत्कृष्ट कलाकुसरी, विसंगति दाखविण्यापेक्षां स्वभावांतील विविध तरंग दाखविण्यांत व सूचकतेंत अधिक असल्यामुळें त्यांच्या नाट्यछटा उठावदार दिसतात....मास्तर, कारकून, उतारू, वधूचा अगर वराचा बाप इत्यादि समाजांतील व्यक्तींच्या स्वभावांतील विसंगति दाखविण्यासाठीं या वाङ्मयप्रकाराचा उपयोग केला गेला असल्यामुळें यास सामाजिक टीकेचें स्वरूप प्राप्त झालें आहे."

५ प्रो. दत्तो वामन पोतदार, बी. ए., (रत्नाकर, आक्टोबर–नोव्हेंबर १९३१)

" प्रि. वासुदेवरावजी पटवर्धनांसारख्या वाङ्मयाचार्यांकडे तळ देऊन मिळणारा आनंद ते मनसोक्त लुटीत ...... या नाट्यप्रसंगांस ' नाट्यछटा ' असें प्रो. पटवर्धन यांनीं सुचविलेलें नांव रा. केळकर यांनीं पसंत केलें. "

६ श्री. अपरिचित (रत्नाकर, आक्टोबर, नोव्हेंबर १९३१)

" श्री. दिवाकर यांची सौंदर्यदृष्टि फार चोखंदळ होती ... श्री. दिवाकरांचा वैयक्तिक आयुष्यक्रम जरी जनतेला अज्ञात असला तरी आपल्या नाट्यछटांतून त्यांनीं वारंवार आपल्या आत्मचरित्रांतले अनेक प्रसंग वाचकांना परिचित करून दिलेले आहेत. ... त्यांचें संकलित लिखाण त्यांच्या मानसिक उत्क्रांतीचें एक प्रकारचें शब्दचित्रच असून त्यांतून त्यांच्या जीवनवृत्तांतांचा धागा अनस्यूत झालेला

आहे……पण दिवाकरांच्या संकुचित जीवनक्रमानें जखडलेल्या प्रतिभेच्या प्रकाशनाला नेमका उपयोगीं पडणारा वाङ्मयप्रकार अस्तित्वांत नसल्यामुळें त्यांनीं स्वतःसाठीं 'नाट्यछटा' हा नवीन वाङ्मयप्रकार निर्माण केला ……… त्यांच्या लिखाणाचें बाह्य स्वरूप जरी वास्तव स्वरूपाचें असलें तरी त्याचें अंतरंग व तात्त्विक प्रतिष्ठा गूढगुंजनात्मक आहे…To idealise the real हें सूत्रवाक्य त्यांच्या लेखनकेलेचें प्रतिष्ठान आहे."

७ श्री. द. वा. पारसनीस (ध्रुव, एप्रिल १९३७)

"नाट्यछटेचा प्रयोग रंगभूमीवर करून दाखविल्यास तो नाटकाप्रमाणें यशस्वी होऊं शकणार नाहीं. व्यक्तीच्या स्वभावघटनेची संभवक्रिया तर राहोच, पण संपूर्ण स्वभावदिग्दर्शनही ती (नाट्यछटा) करूं शकत नाहीं…नाट्यछटेची उभारणी प्रामुख्यानें विरोधाभास व कल्पनाचमत्कृति यांवर झालेली असते…नाट्यछटेचें लघुनिबंधाशीं विशेष साम्य आढळतें…नाट्यछटेची भाषा नाटकाप्रमाणें काव्यमय असते… नाट्यछटाकारांनीं एकदोन ओळींचा प्रसंगपात्रपरिचय आपल्या नाट्यछटेस जोडावा अशी सूचना करावीशी वाटतें….मराठींत नाट्यछटेवर शास्त्रीय चर्चात्मक वाङ्मय नाहींच असें म्हटल्यास त्यांत अतिशयोक्ति होणार नाहीं."

याखेरीज श्री. चंपाराम यांचें नाट्यछटेवरील पुस्तक (१९३७), नाशिक कॉलेज त्रैमासिकांतील (१९३७) अभ्यासुकपणानें लिहिलेला एक मार्मिक, लेख व माझे विद्यार्थी–मित्र श्री. वा. ज्यो. देशपांडे (१९३७ फर्ग्युसन कॉलेज, पुणें) यांचा नाट्यछटेवरील अप्रकाशित निबंध, इतकें लिखाण मराठींत उपलब्ध झालें आहे. वरील अवतरणांतून अनेक वादग्रस्त मुद्दे उपस्थित झालेले आहेत, परंतु त्यांचा इथें उहापोह करण्याचें किंवा त्यांना उत्तर देण्याचें तूर्त प्रयोजन नाहीं. वर सांगितल्याप्रमाणें रसिक वाचक तुलनेनें त्यांतील रहस्य जाणूं शकतील. एक दोन गोष्टींसंबंधीं स्थूलमानानें येवढेंच म्हणतां येईल कीं, कांहीं नाट्यछटांचे अभिनय हे रंगभूमीवर करून दाखविण्यांत आल्यानंतर ते अत्यंत यशस्वी ठरले आहेत. इतकेंच नव्हे तर शाळांच्या संमेलनांतून नाट्यछटेच्या अभिनयाला एक कायमचें स्थान मिळालें आहे. त्याचप्रमाणें नाट्यछटेंतील विषयाचा विकास तीमधील पात्रांच्या तोंडून व्हावयाच्या भाषणांतून होत असतो, त्यामुळें नाट्यछटेच्या आरंभीं पात्र व प्रसंग यांचा परिचय देणें अप्रस्तुत होईल.

श्री. दिवाकर हे **रविकिरणमंडळाचे** सदस्य होते. त्यावेळीं विविध विषयांवर त्यांच्याशीं झालेली चर्चा म्हणजे माझ्या जीवनांतील एक अत्यंत गोड व काव्यात्म स्मृति आहे. त्यांचे वेळोवेळचे सहवास स्मरणीय आहेत. एकदां एक नाट्यछटा दुरुस्त करून तिचें ते परिष्करण करीत असतांना मी जवळ होतों.

त्यावेळीं ऱ्हस्व-दीर्घ, शब्दशब्दांतील टिंबें, विराम-चिन्हें यांविषयीं त्यांनीं किती काटेकोरपणा दाखविला हें मीं समक्ष पाहिलें आहे आणि म्हणून त्यांच्या नाट्यछटावर विचार करतांना जेव्हां जेव्हां मला त्या प्रसंगाची आठवण होते, तेव्हां त्यांच्या कलाभिरुचीबद्दल माझा आदर वाढतच जातो. रसिकांनीं नाहीं तरी निदान कलावन्तानें तरी कलावंताची चूज राखावी असें त्यांस जिव्हाळ्यानें वाटत असे. दारिद्र्यानें पिचलेल्या व योग्य लौकिक मानास आंचवलेल्या खऱ्या कलावंतास ऐहिक सौख्याच्या दृष्टीनें क्षणभर असें वाटलें, तर त्यांत अस्वाभाविक असें काय आहे ? त्यांचा स्वभाव मोकळा व खेळाडू नसल्यामुळें त्यांना पुष्कळ मित्र मिळाले नाहींत; परंतु नटवर्य केशवराव दाते, अण्णासाहेब कारखानीस किंवा प्रो. आर. के. लागू किंवा कै. प्रि. वा. ब. पटवर्धन यांच्या सारखे जे थोडे मित्र मिळाले होते, त्यांनीं त्यांचें अंतःकरण व थोरपण पुरें ओळखलें होतें व यामुळें त्यांचा सहवास म्हणजे श्री. दिवाकरांना एक मोठी समाधानाची जागा वाटत होती. रविकिरणमंडळांतील सर्व सदस्य त्यांचे मित्र होते. त्यांत प्रो. श्री. बा. रानडे हे विशेष जवळचे व जिव्हाळ्याचे होते. त्यांनीं रविकिरणमंडळाचें सदस्यत्व सोडल्यावरहि मंडळानें त्यांच्यावर प्रेमच केलें. त्यांच्या नाट्यछटा असलेलें पहिलें '**किरण**' प्रसिद्ध झाल्यावर त्यांना किती आनंद झाला होता, हें मला अजूनहि आठवतें. श्री. माधव ज्यूलियन यांनीं लिहिलेल्या

'गेला कवीश्वर बरा सुटला बिचारा'

या कवितेंतील अभिप्रेत व्यक्ति दुसरी तिसरी कोणी नसून कै. दिवाकर हेचि होती, हें सूज्ञ वाचकांस कळून येईल. दिवाकराचें जविन तींत प्रतिबिंबित झालें आहे.

दिवाकरांच्या नंतर अनेक नाट्यछटाकार झाले आहेत; परंतु त्यांच्या नाट्यछटांत दिवाकरांच्या लिखाणांतील उत्कटता, सौंदर्य किंवा ध्येयवाद हीं क्वचितच दिसून येतात. तथापि कांहीं चांगल्या लेखकांचीं नांवें घ्यावयाचीं म्हटल्यास श्री. किरात, खांडेकर, धनंजय, मंगलमूर्ति चिदानंद, श्री. बा. टिळक, कला, चंपाराम, वसंत कटककर, न. रा. पारसनिस वगैरे नांवें पुढें करतां येतील. या नाट्यछटाकारांच्या नाट्यछटा पुस्तकरूपानें अजून पुढें न आल्यामुळें त्यांच्या विषयींची चर्चा आज करणें अप्रस्तुत होईल. नाही म्हणावयास 'अहमदनगर वाङ्मयोपासक मंडळ' व श्री. श्री. बा. टिळक, यांचीं दोन छोटीं पुस्तकें मात्र प्रसिद्ध झालीं आहेत. परंतु नाट्यछटेच्या सबंध क्षेत्राचा अदमास घेण्यास तीं अपुरीं वाटतात. तूर्त तरी मराठी वाङ्मयांत नाट्यछटेच्या प्रांतांत 'दिवाकर' हे आपल्या अद्वितीय तेजानें दिवाकरासारखे तळपत आहेत असें मोठ्या अभिमानानें म्हणावेसें वाटतें.

५५६७

REFBK-0005571

श्री. गिरीश यांचीं पुस्तकें

		मूल्य
१ अभागी कमल	[खण्डकाव्य]	१
२ कला	[,,]	०६
३ आम्बराई	[,,]	१
४ काञ्चनगङ्गा	[स्फुट भावगीतसङ्ग्रह]	१०८
५ फलभार	[,, ,,]	
६ काव्यकला	[काव्यविषयक लेखसङ्ग्रह]	
७ मराठी नाट्यछटा	[नाट्यछटांवरील प्रबंध]	

सङ्कल्पित

महाराष्ट्रवीणा (भावगीतांवरील चर्चात्मक पुस्तक)

प्रतिमा (नवीन खण्डकाव्य)

अन्तरङ्ग (कांहीं पत्रें)

मधुसूदन शंकर कानेटकर,

पत्ताः—५९५ बुधवार, बिनीवाले वाडा, पुणें २.