१९१२४

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय निबंध

सं. नं. ३२५६

REFBK-0002458

नि
सं. नि. ८९
मराठी [illegible]
मराठी ग्रंथ संग्रहालय [illegible]
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
क्र. क्र. [illegible]

सं. नि. ८
श्री ग्रंथ संग्रहालय
दा. क्र. २८५८

महाराष्ट्रीय नाटककार

गडकरी

लेखक

श्री. सदाशिव वामन जोशी, बी. ए. (Hon.)
व
डॉ. केशव वामन साठे, एम्. बी. बी. एस्.

REFBK-0002458

प्रकाशक.
बेळगांव 'मित्रमंडळा'करितां
श्री. शंकर वामन रानडे, c/o बुकसप्लाइंग कंपनी, सांगली.

[या पुस्तकासंबंधीं सर्व हक्क ग्रंथकर्त्यांनीं आपले स्वाधीन ठेविले आहेत.]

डिसेंबर १९२४ 　　 किं.--एक रुपया.

नि. १६८
२०१।२५

आरंभींचे दोन शब्द

Criticism is a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world.

M. ARNOLD.

प्रसंगवशात् नाट्यविषयावरील कांहीं इंग्रजी पुस्तकें वाचतांना मराठी नाट्यग्रंथांचीही तत्वान्वेषणाच्या दृष्टीनें चर्चा झाल्यास, त्यापासून मराठी वाङ्मयाचा थोडासा तरी फायदा होईल, अशी कल्पना मनांत आली. वाङ्मयांत टीकेचें महत्व फारच मोठें आहे पण मराठी वाङ्मयांत तर टीकात्मक वाङ्मय फारच कमी. टीकात्मक वाङ्मयाची कामगिरी, वाङ्मयाच्या सुधारणेस, फारच महत्वाची आहे. कारण लोकांत चांगल्या वाङमयाची आवड उत्पन्न करून, उत्तम उत्तम ग्रंथांची निपज करण्यास टीकाच बव्हंशीं कारणीभूत होते. मराठी वाङमयाला हा निकष लावून पहावा म्हणून हल्लीं हल्लीं असे प्रयत्न होऊं लागले आहेत. प्रस्तुतचा प्रयत्न हा त्यांपैकींच एक आहे. या विषयावर अधिकाराच्या अगर पात्रतेच्या जाणिवेनें टीका लिहिण्यास आम्ही प्रवृत्त झालों नसून, चिकित्सा व कुतूहल हेच यांतील प्रधान उद्देश आहेत. गडकरी-वाङ्मयावरील भक्तीनें प्रथम त्यांच्याच ग्रंथा-कडे लक्ष वेधलें व त्यांच्या अभ्यासांत ज्या गोष्टी नजरेस आल्या, त्या रसिकांपुढें स्पष्टपणें मांडण्याचें धाडस केलें आहे.

अनुक्रमणिका

विभाग	नांव.	पृष्ठ
	विषय प्रवेश	१
१	वस्तुरचना	१२
२	भूमिका	३६
३	भाषा, अलंकार-वगैरे	५९
४	विनोद	७०
५	इतर महाराष्ट्रीय नाटककार व गडकरी	७५
६	गडकऱ्यांचे विशेष	९४
७	गडकऱ्यांचीं अपूर्ण नाटकें	१२२
८	परिशिष्ट	१३१–१४४

पुस्तकें मिळण्याचें ठिकाण:– बी. जी. कामत,

३८६८ काकतविेश स्ट्रीट, बेळगांव.

व

डॉ. के. वा. साठे, एम्. बी. बी. एस्. बेळगांव.

याशिवाय कोणत्याही मोठ्या बुकसेलरकडे हें पुस्तक मिळेल.

मुद्रक :— श्री. वा. वा. अतीतकर, बी. ए.,

श्रीसमर्थप्रसाद छापखाना,

तळेगांव दाभाडे.

आरंभींचे दोन शब्द

Criticism is a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world.

M. ARNOLD.

प्रसंगवशांत् नाट्यविषयावरील कांहीं इंग्रजी पुस्तकें वाचतांना मराठी नाट्यग्रंथांचीही तत्वान्वेषणाच्या दृष्टीनें चर्चा झाल्यास, त्यापासून मराठी वाङ्मयाचा थोडासा तरी फायदा होईल, अशी कल्पना मनांत आली. वाङ्मयांत टीकेचें महत्व फारच मोठें आहे पण मराठी वाङ्मयांत तर टीकात्मक वाङ्मय फारच कमी. टीकात्मक वाङ्मयाची कामगिरी, वाङ्मयाच्या सुधारणेस, फारच महत्वाची आहे. कारण लोकांत चांगल्या वाङ्मयाची आवड उत्पन्न करून, उत्तम उत्तम ग्रंथांची निपज करण्यास टीकाच बव्हंशीं कारणीभूत होते. मराठी वाङ्मयाला हा निकष लावून पहावा म्हणून हल्लीं हल्लीं असे प्रयत्न होऊं लागले आहेत. प्रस्तुतचा प्रयत्न हा त्यांपैकींचि एक आहे. या विषयावर अधिकाराच्या अगर पात्रतेच्या जाणिवेनें टीका लिहिण्यास आम्ही प्रवृत्त झालों नसून, चिकित्सा व कुतूहल हेच यांतील प्रधान उद्देश आहेत. गडकरी-वाङ्मयावरील भक्तीनें प्रथम त्यांच्याच ग्रंथाकडे लक्ष वेधलें व त्यांच्या अभ्यासांत ज्या गोष्टी नजरेस आल्या, त्या रसिकांपुढें स्पष्टपणें मांडण्याचें धाडस केलें आहे.

हा प्रथम प्रयत्न असल्यानें वाचकांच्या अपेक्षेपेक्षां यांत पुष्कळ गोष्टी कमी असण्याचा संभव आहे, परंतु महाराष्ट्र-वाङ्मयाची होईल तेवढी सेवा करण्याच्या इच्छेनें, हा निबंध असाच वाचकांच्या हातीं देत आहों. त्याच्या अवलोकनानें मराठीची सर्वांगीण सेवा करण्याकडे रसिकांचें थोडें जरी लक्ष वेधलें तरी आम्ही आपणांस धन्य समजूं.

रा. रा. श्री. कृ. कोल्हटकर व श्री. किरात यांनीं निबंध वाचून आम्हांस बहुमोल सूचना केल्या आहेत, त्याबद्दल त्यांचे शब्दांत आभार मानणें शक्य नाहीं. त्यांच्या स्नेहपूर्ण व मार्गदर्शक उपदेशाबद्दल आम्ही अत्यंत कृतज्ञ आहों. तसेच आमच्या निबंधाचीं मुद्रितें वाचून पाहून अभिप्राय देणारे विद्वान गृहस्थ, व प्रो. टिपणीस आणि सांगली कॉलेजचे मराठीचे प्रोफेसर श्री. धों. वा. गद्रे, बी. ए. एलूएल्. बी. या सर्वांनीं हरतऱ्हेची मदत केल्याबद्दल त्यांचे आम्ही फार आभारी आहों. प्रो. गो. गो. टिपणीस यांची प्रस्तावना या पुस्तकांस लाभणार होती पण त्यांच्या आकस्मिक् आजारामुळें शक्य झालें नाहीं. या पुस्तकाच्या लेखनापासून प्रकाशनापर्यंत हरएक बाबतींत 'मित्रमंडळानें' आम्हांस जें सहाय्य केलें आहे तें केलं नसतें तर पुस्तक प्रसिद्ध होणेंच अशक्य झालें असतें. पुस्तकाच्या छपाईसुद्धां बाह्यांग सुंदर व नीटनेटकें सजविण्याचें सर्व श्रेय आमचे स्नेही व 'श्रीसमर्थप्रसाद' छापखान्याचे व्यवस्थापक श्री. वा. वा. अतीतकर, बी. ए. यांचेकडे आहे हें सांगण्यास आम्हांस आनंद वाटतो.

बेळगांव,
डिसेंबर १९२४.

ग्रंथकर्ते.

पुस्तकपरिचय.

श्रीयुत सदाशिव वामन जोशी, बी. ए. (सायन्स. ऑ.) व डॉ. केशव वामन साठे यांनीं प. वा. राम गणेश गडकरी यांच्या नाटकांवर लिहिलेला चर्चात्मक निबंध मीं लक्षपूर्वक वाचिला. त्यांनीं अंगावर घेतलेलें काम बऱ्याच जवाबदारीचें व दुर्घट होतें. गडकऱ्यांनीं नाटकलेखनास बऱ्याच उशिरानें आरंभ केला, व अल्पावधीतच एकाहून एक सरस नाटकें लिहून आपलें अवतारकृत्य अल्प वयांतच संपविलें. विद्युल्लतेप्रमाणें अल्पजीवी पण अत्यंत उज्ज्वल अशा त्यांच्या वाङ्मयसेवेनें महाराष्ट्रभाषाभिमान्यांचीं, विशेषतः तरुण पिढींतील त्यांच्या भक्तांचीं भावनाप्रवण चित्तें उद्वेगानें स्तंभित व बधिर करून टाकिलीं तोंपर्यंत विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांशिवाय एकाही मराठी लेखकाच्या वांट्यास न आलेला विभूतिपूजेचा मान सहजस्फूर्तीनें त्यांना देण्यांत आला. त्यांच्या निधनावर शोकरसपूर्ण काव्यें रचण्यांत आलीं; त्यांची बुद्धिमत्ता, आत्मप्रत्यय, स्वभावविशेष इत्यादिकांसंबंधानें परिचितांकडून आठवणी प्रसिद्ध झाल्या; आणि त्यांनीं प्रचारांत आणिलेल्या विशिष्ट भाषासरणीचें अनेक लेखकांकडून मोठ्या प्रमाणावर अनुकरण करण्यांत येऊं लागलें. या अनुकरणांत बहुधा लेखकांच्या बुद्धीपेक्षां भक्तिच विशेषेंकरून दिसे; व त्यांजकडून गडकऱ्यांच्या लेखनांतील उज्ज्वल गुणांचें मंदही अनुकरण न होतां, गुणसमुच्चयांत लोपून

जाणाऱ्या किंबहुना त्यास गालबोटाप्रमाणें शोभणाऱ्या दोषांचेंच होई. या प्रकारास आतां सपाट्यानें उतार पडूं लागला आहे. क्रियेमागून प्रतिक्रिया होणें अपरिहार्य असतें. ग्रंथकाराचें वाङ्मयांतील स्थान निश्चित होण्यापूर्वीं समाजाच्या न्यायबुद्धीचा कांटा इकडून तिकडे व तिकडून इकडे आंदोलत रहातो; व ज्या मानानें ग्रंथकाराची बुद्धिमत्ता मोठी, त्या मानानें तीं आंदोलनेंही मोठीं असतात. आजपर्यंत समाजाकडून गडकऱ्यांच्या गुणांचा जितक्या उदार वृत्तीनें विचार झाला तितक्याच अनुदार वृत्तीनें यापुढें त्यांच्या दोषांचा होण्याचा संभव होता. अशा संधीस त्यांच्या गुणदोषांची समतोल पण सहानुभूतिपर बुद्धीनें निर्भीड चर्चा करून त्यांची योग्यता दोष जमेस धरूनही किती श्रेष्ठ ठरते हें सिद्ध करण्याचा रा. रा. साठे व जोशी यांनीं जो प्रयत्न केला आहे, त्यानें उपरि-निर्दिष्ट प्रतिक्रियेची गति खुंटविण्यास बरीच मदत होईल असें मला वाटतें; व हीच त्यांच्या निबंधाची मोठी कामगिरी होय त्यांनीं केलेलें गुणवर्णन गडकऱ्यांच्या कीर्तीस जितकें उपकारक झालें आहे तितकेंच त्यांचें दोषविवेचन होतकरू लेखकांस मार्गदर्शक होण्यासारखें आहे. त्यांच्या गुणदोषमीमांसेंत बुद्धिमत्तेप्रमाणें सहृद-यताही निदर्शनास येते. डॉ० साठे व रा. जोशी यांचा मानवी शरीरांतील अवयवांशीं व रसायनिक द्रव्यांशीं जितका दृढ परिचय असेल तितकाच नाटकांतील, विशेषतः गडकऱ्यांच्या नाटकांतील अवयवांशीं व रसांशीं असल्याचें या निबंधावरून स्पष्ट दिसतें. ते 'क्ष' किरणांच्या साहाय्यानें मानवी शरीरांतील गूढ

भागांवर जसा प्रकाश पाडीत असतील तसाच त्यांनीं गडकऱ्यांच्या नाटकांतील गूढ गुणांवर पाडिला आहे; आणि ते शस्त्रक्रिया व रासायनिक प्रयोग जितक्या हलक्या हातानें करीत असतील तितक्याच हलक्या हातानें त्यांनीं त्या नाटकांतील दोषाविष्करण केलें आहे. निबंधारंभींच्या 'विषयप्रवेश' या प्रकरणांत त्यांनीं नाटकाचें जें सामान्य विवेचन केलें आहे त्यावरून त्यांचा तद्विषयक पाश्चात्य ग्रंथांवर दीर्घ व्यासंग असलेला दिसून येतो, व त्यांनीं त्या विवेचनांतील तत्त्वें पुढील प्रकरणांत गडकऱ्यांच्या व इतरांच्या नाटकांस ज्या सौकर्यानें लाविलीं आहेत त्यावरून त्यांची त्या तत्त्वांवरील घट्ट पकड आणि त्या नाटकांचें सूक्ष्म व मार्मिक अध्ययन दिसून येतें. गडकऱ्यांच्या विस्तृत नाटकसृष्टीच्या या मर्यादित विस्ताराच्या मीमांसेंत अपूर्णता राहिली असल्यास नवल नाहीं. उदाहरणार्थ, स्वाभाविकपणाचा, औचित्याचा व कल्पनासादृश्याचा विचार या निबंधांत झाला आहे त्यापेक्षां अधिक होणें कित्येकांच्या दृष्टीनें इष्ट झालें असतें. त्याचप्रमाणें निबंध-लेखकांनीं प्रतिपाद्य विषयाचा स्वतंत्र दृष्टीनें विचार केलेला असल्या-मुळें त्यांच्या निबंधांत मतभेदाचीं स्थळेंही आढळल्यास त्याचें आश्चर्य वाटावयास नको. उदाहरणार्थ, गडकऱ्यांच्या गद्यभाषेंतील अनुप्रासप्राचुर्य व प्रत्येक नामामागें एखादें विशेषण घालण्याचा त्यांचा प्रघात यांच्या अनुकरणीयतेसंबंधानें लेखकांचा व कांहीं वाचकांचा मतभेद होण्यासारखा आहे. तथापि या निबंधांत अनेक अकल्पित पण सत्य सिद्धांत आणि गडकऱ्यांच्या नाटकांतील अनेक

गूढ गुणदोष दिसून येत असल्यामुळें याच्या वाचनानें विचार-शक्तीस जागृति व चालन मिळाल्याशिवाय रहाणार नाहीं अशी खात्री वाटते. या निबंधांत, पाश्चात्य नाटककारांचें लक्ष मनोव्यापारांकडे व भारतीय नाटककारांचें लक्ष मनोविकारांकडे विशेषेंकरून असतें हा उभयतांमधील दर्शविलेला भेद, नायक व नेता यांमध्यें केलेला भेद, घनश्याम, वृंदावन व कमलाकर या प्रतिनायकांमधील. जयंत, भूपाल, प्रभाकर व सुधाकर या नायकांमधील आणि लीला–सुशीला, वसुंधरा–कालिंदी, सिंधू–गीता व लतिका–मालती या नायिकोपनायिकांमधील स्पष्ट केलेले फरक, व्यवहारांतील व नाटकांतील संभाषणांमधील दाखविलेलें अंतर, गडकऱ्यांचें त्यांच्या कांहीं भक्तांकडून जें अयोग्य अनुकरण होतें त्याचा केलेला निषेध, गडकऱ्यांनीं आपल्या आयुधागारांतील शस्त्रास्त्रांचा सढळ हातानें जो उपयोग केला आहे त्याचें वर्णन, नाटकाच्या प्रेक्षकांचें क्रियेकडे व वाचकांचें भावनांकडे अवधान असतें हें विधान इत्यादि कांहीं स्थलें विशेष निर्देश करण्यासारखीं आहेत. क्वचित् स्थलीं भाषेंत शैथिल्य व मुद्रणदोष दिसून आले. ते पुढील आवृत्तीचे प्रसंगीं दूर केल्यास निबंध अधिक निर्दोष होईल.

सारांश हा निबंध कोणाही लेखकास भूषणावह असून भौतिक शास्त्रांचा अभ्यास व वैद्यकीचा व्यवसाय करणारांस तर अभिमानास्पदही आहे असें माझें मत आहे.

जळगांव, वऱ्हाड
ता. ७-१२-२४.

श्री. कृ. कोल्हटकर.

ग्रं. नि. ---

कांहीं निवडक अभिप्राय.

(प्रो. **वामन मल्हार जोशी**, एम्. ए. यांचा अभिप्रायः—)

श्रीयुत के. वा. साठे व श्री. स. वा. जोशी यांनीं गडकरी यांच्या नाटकांविषयीं जें परीक्षणात्मक पुस्तक लिहिलें आहे, त्याचीं प्रुफें त्यांनीं मजकडे वाचनार्थ पाठविलीं होतीं व त्यांतलीं बरींच मीं वाचून पाहिलीं आणि माझें असें मत झालें आहे कीं, या पुस्तकामुळें नाट्यचर्चात्मक मराठी ग्रंथांमध्यें चांगली भर पडेल. मराठींत नाट्यविषयक सुसंगत, पद्धतशीर व तपशीलवार अशी चर्चा फारशी नाहींच. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांचें 'तोतयाचें बंड' या नाटकाचें परीक्षण, नरसिंह चिंतामण केळकर यांचे कांहीं नाट्यविषयक लेख, गोपाळ वामन वापट यांचे 'टीकात्मक लेख', मुजुमदार यांनीं प्रसिद्ध केलेलीं 'नाट्यविषयक सुशिक्षित चर्चा', 'मराठी रंगभूमि', 'विविधज्ञानविस्तार', 'महाराष्ट्र-साहित्य', इत्यादि मासिकांतील कांहीं लेख, नाट्यसंमेलनांतील अध्यक्षांचीं व कांहीं वक्त्यांचीं भाषणें, कारखाननीस यांचे "वेणीसंहारा" वरील वगैरे कांहीं लेख. यांमध्यें आणखी कांहीं न वाचिलेल्या व न आठवणाऱ्या लेखांची भर घातली म्हणजे मराठींतील नाट्यविषयक चर्चात्मक वाङ्मयाची व्याप्ति संपलीच म्हणावयाची. रा. साठे व रा. जोशी यांनीं गडकऱ्यांच्या नाटकांचें परीक्षण तर केलेंच आहे, पण त्याबरोबर सामान्य नाट्यवाङ्मयाचें पृथक्करण मार्मिक टीकाकार कसें करितात, या वाङ्मयासंबंधानें निरनिराळ्या युरोपियन अभिज्ञांनीं कोणतीं प्रमेयें

ठरविलीं आहेत, तीं आपल्याकडे कितपत लागू पडतात इत्यादि गोष्टींचें दिग्दर्शनहि केलें आहे. त्यांनीं आपला नेहमींचा व्यवसाय संभाळून वाङ्मयाची अशा रीतीनें सेवा करण्याचें योजिलें व त्यांचा पहिलाच प्रयत्न इतका यशस्वी झाला, ही गोष्ट त्यांना जशी भूषणावह आहे तशी मराठी वाङ्मयरसिकांना संतोष देणारी आहे.

हिंगणें बुद्रुक
२–१२–२४ } **वामन मल्हार जोशी.**

(प्रो. **श्री. नि. चाफेकर**, एम्. ए. एल्एल्. बी. यांचा अभिप्राय:–)

बेळगांवचे डॉ. साठे व रा. जोशी यांनीं लिहिलेल्या ' महाराष्ट्रीय नाटककार-गडकरी ' या पुस्तकाचीं मुद्रितें त्यांनीं माझ्याकडे वेळोवेळीं आगाऊ धाडलीं तीं मी काळजीपूर्वक वाचलीं. नाट्यचर्चात्मक ग्रंथ या दृष्टीनें पाहतां, त्यांचें पुस्तक फार परिश्रमपूर्वक लिहिलेलें, व्यवस्थित व आटपशीर मांडणीचें, सांगोपांग प्रतिपादनाचें, समतोल व निस्पृह विचारसरणीचें आणि मुख्यत:, फारच सुबोध व गोड भाषाशैलीचें असें नमुनेदार व वाचनीय झालें आहे हें लिहिण्यास मला मन:पूर्वक संतोष व आनंद वाटतो.

केसरीप्रभृति कांहीं वर्तमानपत्रें व विविधज्ञानविस्तार, मनोरंजन, महाराष्ट्रसाहित्य, रंगभूमि इ० प्रमुख मासिक पुस्तकें यांच्या द्वारां, प्रसंगोपात्त, नाटकांचीं सविस्तर परीक्षणें येण्याचा किंवा नाट्यविषयाच्या निरनिराळ्या अंगोपांगांची मधून मधून चर्चा करण्याचा उपक्रम पूर्वापार चालू आहेच. तथापि, स्वतंत्र व सांगोपांग प्रतिपादनपूर्ण अशा नाट्यचर्चात्मक ग्रंथांची, किंबहुना, एकंदरच, सोपपत्तिक अशा

वाङ्मयटीकात्मक ग्रंथांची मराठी भाषेंत फार उणीव आहे ही गोष्ट अलीकडे सर्व स्वभाषाहितेच्छुंच्या मनास अधिकाधिक तीव्रतेनें भासूं लागली आहे. शिवाय, सध्यां वाङ्मयाच्या इतर अंगांपेक्षां काव्यें किंवा त्याहीपेक्षां नाटकांसंबंधाच्या चर्चेकडे साधारण जनतेचें बरेंच लक्ष वेधलें आहे, व या गोष्टीस बऱ्याच अंशीं, कै. गडकरी यांचीं अभिनवशैलीचीं नाटकें हींच कारणीभूत झालीं आहेत यांत शंका नाहीं. तेव्हां डॉ. साठे व रा. जोशी यांचें पुस्तक समयोचित असून नाट्यविषयाविषयीं उत्पन्न झालेल्या जनताजागृतीस शास्त्रीय समालोचनाच्या संवयींची जोड देण्याच्या कामीं त्याचा चांगला उपयोग होईल अशी अपेक्षा करणें अस्थानीं होणार नाहीं असें मला वाटतें.

या पुस्तकाच्या पूर्व भागांत, नाट्याची उत्पत्ति व नाटकाचीं मुख्य मुख्य अंगें यांसंबंधीं पौर्वात्य व पाश्चात्य वाङ्मयांत कोणकोणत्या कल्पना कसकशा परिणत व सर्वमान्य होत गेल्या त्याचें थोडक्यांत विवेचन केलें आहे. तें साधारण वाचकांस बरेंच बोधप्रद व मनोरंजक वाटेल. नंतर, संविधानकें, भूमिका, प्रसंग, भाषा, अलंकार, विनोद वगैरे निरनिराळया नाट्यांगांच्या दृष्टीनें श्रीयुत जोशी व डॉ. साठे यांनीं कै. गडकऱ्यांच्या नाटकांचें—त्यांतील पात्रें, प्रसंग इ. चें सविस्तर परीक्षण व त्यांतील रम्य विशेषांचें दिग्दर्शन केलें आहे.

श्रीयुत जोशी व डॉ. साठे यांचें हें परीक्षण फार मार्मिक, समतोल व सर्वांगीण झालें असून, त्यावरून त्यांच्या नाट्यरसिकतेच्या सहृदय सूक्ष्मतेची चांगली साक्ष पटते. परंतु याहीपेक्षां त्यांच्या परीक्षणांतील विशेष अभिनंदनीय गोष्ट म्हटली म्हणजे, गडकरी यांच्या नाट्यरचनेच्या निरनिराळया अंगांसंबंधीं अभिप्राय प्रदर्शित करितांना दिसून येणारा, खऱ्या सहृदय टीकाकारास भूषणास्पद असा प्रेमळ पण निःसंकोच स्पष्टवक्तेपणा, ही होय. या मूल्यवान् गुणा-

मुळेंच, गडकऱ्यांच्या वाङ्मयविषयक कामगिरीविषयीं व त्यांच्या वाङ्मयांतील स्थानाविषयीं रा. जोशी व डॉ. साठे यांनीं काढिलेलीं निरनिराळीं अनुमानें यथार्थ उतरलीं असून, तीं सर्व निर्विकार व समजस वाचकांस तेव्हांच पटण्यासारखीं आहेत. [उ. :— विभाग ३ रा, ('भाषा, अलंकार वगैरे') पृ. ६३ वरील २ रा पॅरा; पृ. ६४ वरील शेवटच्या पॅरेग्राफपासून पृ. ६५ वरील पहिले दोन पॅरेग्राफ; विभाग ५ वा, ('इतर महाराष्ट्रीय नाटककार व गडकरी') पृ. ८६ ते अखेर पर्यंतचें (पृ. ९३) विवेचन; विभाग ६ वा 'गडकऱ्यांचे विशेष.' परिशिष्टांतील स्फुट मुद्देही फार मार्मिक आहेत.]

या सर्व गोष्टींमुळें प्रस्तुत पुस्तक साधारण वाचकांना तर बोधप्रद व मनोरंजक वाटेलच; पण नाट्यविषयाच्या आस्थेवाईक जिज्ञासूंना व अभ्यासकांनाही चांगलें मार्गदर्शक व विचारप्रेरक होईल असें माझें मत आहे.

सारांश, स्वतंत्र नाट्यचर्चात्मक ग्रंथरचनेच्या बाबतींत रा. जोशी व डॉ. साठे यांनीं स्तुत्य उपक्रम करून मराठी वाङ्मयांत एका चांगल्या पुस्तकाची भर घातली याबद्दल मी त्यांचें मनःपूर्वक अभिनंदन करितों. विशेषतः, आपल्या चांगल्या चाललेल्या वैद्यकीच्या व्यवसायाच्या व्यग्रतेंतूनही, डॉ. साठे यांनीं आपल्या आवडत्या नाट्यविषयाच्या व्यासंगासाठीं फुरसत काढून, ही वाङ्मयसेवा बजाविली आहे याबद्दल ते जास्त अभिनंदनास पात्र आहेत. यापुढेंही सवडीनुसार ते अशीच वाङ्मयसेवा बजावीत रहातील असें मी मनःपूर्वक इच्छितों.

पुणें, शनिवार, मार्गशीर्ष शु॥० ११ शी,
ता. ६-१२-२४. शके १८४६.

श्री. नि. चाफेकर.

(**श्री. किरात**— ' माझी वहीण, ' विजयानगरचा डळमळीत राजमुगट, ' ' पानिपतचा दुर्दैवी मोहरा' वगैरे नाटकांचे कर्ते—यांचा अभिप्रायः—)

आधींच नाटक हा विषय भिन्नभिन्न अभिरुचींच्या लोकांचें समाराधन करणारा, त्यांत गडकऱ्यांच्यासारख्या प्रतिभासंपन्न नाटककारांच्या नाट्यकृतींनीं महाराष्ट्र-रंगभूमि आज साऱ्या आबालवृद्धांचें चित्त आकर्षण करून दणदणून राहिली आहे, आणि चोखाळ महाराष्ट्रीय वाचकवृंदाच्या त्यांच्या नाटकांवर उड्यावर उड्या पडत आहेत. अशा वेळीं त्यांच्या नाटकांवर लिहिलेला एखादा स्वतंत्र टीकात्मक ग्रंथ बाहेर पडला तर महाराष्ट्र-सारस्वत-भक्तांकडून त्याचा किती प्रेमादरपूर्वक स्वीकार आणि सत्कार होईल, याचें कोणासही सहज अनुमान करितां येईल.

महाराष्ट्र-साहित्य-ग्रंथाकडे पाहिलें म्हणजे ज्यांत यथातथ्य साहित्यचर्चा केली आहे असे वेगवेगळ्या विषयावर लिहिलेले टीकाग्रंथ अत्यंत दुर्मिळ, अथवा ते अद्याप झालेच नाहींत असें म्हणावें लागेल. वाङ्मयदृष्ट्या अशा निरुत्साही परिस्थितींत ललितवाङ्मयाचा 'नाट्यकला' म्हणून जो एक विभाग आहे, त्या विषयावर कै. गडकरी यांच्या नाटकाच्या द्वारेंच कां होईना--एक स्फूर्तिदायक आणि उच्च दर्जाचा टीकात्मक ग्रंथ निर्माण व्हावा हें नवचैतन्याचें आशाजनक असें द्योतकच आहे. हा ग्रंथ गडकरी यांच्या काव्यनाटकांचा अत्यंत अस्थापूर्वक अभ्यास केलेल्या अशा त्यांच्या दोघां तरुण आणि उत्साही चाहत्यांकडून लिहिला गेला आहे. यांपैकी एक डॉक्टर आहेत व दुसरे कायदेपटू हाऊं घातले आहेत. दोघेही साहित्यसेवक असून त्यांना महाराष्ट्र-वाङ्मयाचें बाळकडू लहानपणापासून मिळालें आहे. प्रतिभासंपन्न कवींच्या वाढीबरोबरच प्रतिभासंपन्न टीका-

कारांचीहि पैदास आणि वाढ होत असते हा सृष्टीचा नियमच आहे. पण ही गोष्ट त्यांची एखादी मूर्त कृति प्रकाशांत आल्याशिवाय लोकांच्या स्पष्टपणें निदर्शनास येत नाहीं. आज हें कार्यही या जोड-ग्रंथकारांच्या अपूर्व कृतीनें घडून येत आहे, ही मोठ्या आनंदाची, समाधानाची, आणि अभिमानाची गोष्ट आहे. ह्या ग्रंथकारद्वयानें या मनोहर प्रदेशांत अशा प्रकारें नव्या दिशेनें पाऊल टाकिल्याबद्दल त्यांचें अभिनंदन करावें तेवढें थोडेंच आहे.

ताजमहालसारख्या एखाद्या रमणीय आणि भव्य शिल्पकृतीची बरोबर कल्पना येण्यास तिचें सामग्र्यानें अवलोकन करणें जितकें श्रेयस्कर आहे, तितकेंच एकाद्या उच्च दर्जाच्या नाटककाराच्या सर्व नाट्यकृतींचें समुच्चनानें केलेलें परीक्षण पहाण्यास मिळणेंही श्रेयस्कर होय. गड-कऱ्यांच्या पृथक् पृथक् नाटकांवर व कवितांवर त्रुटित आणि फुटकळ अशा टीका ठिकठिकाणीं आजवर पुष्कळच येऊन गेल्या आहेत. पण त्या अल्पजीवी असल्यामुळें ग्रंथकाराची पूर्ण योग्यता प्रस्थापित करण्यास अर्थातच त्या असमर्थ आहेत... अशा दृष्टीनें पाहतां प्रस्तुत ग्रंथाची योग्यता किती अधिक आहे हें जास्त विशद करून सांगण्याचें कारण नाहीं. प्रस्तुत टीकाग्रंथाचें स्वरूप थोडक्यांत असें आहे. ग्रंथ-कारांनीं आपल्या ग्रंथाचे निरनिराळे सात विभाग केले आहेत. प्रथमत: नाटकाचा पूर्वेतिहास, त्याचीं अंगें, उपाङ्गें व नाटकाचे प्रकार वगैरे देऊन, नंतर वस्तुरचना, भूमिका, भाषा, अलंकार, विनोद, यासंबंधाची जागजागीं सोदाहरण फोड करून, गडकरी यांची इतर महाराष्ट्रीय नाटककारांशीं तुलना करून व त्यांच्या नाटकांतील विशेष दाखवून, त्यांचें स्थिर स्थान कोठें आहे याचा मोठ्या मार्मिकपणें निर्णय केला आहे.

प्रकृत टीकाग्रंथाची भाषा मधुर, सरस, हृदयंगम, प्रसन्न आणि प्रौढ असून मधूनमधून विनोदप्रचुर व विषयानुरूप खेळणारी, आणि अत्यंत लाडकी अशी आहे. तशीच ती अर्थप्रचुर असून तिच्यांत निरर्थक पाल्हाळ अथवा भाषावडंबर नाहीं; मुद्याच्या गोष्टी विचारी वाचकांना पटतील अशा फार आटपशीरपणें दिल्या आहेत. यांतील विषयांची मांडणी पायाशुद्ध, सहजसुलभ, सरळ आणि निर्णायक अशी आहे. चांगल्या टीकाकारांच्या अंगीं असावे लागणारे बहुतेक गुण प्रस्तुत लेखकांचे अंगीं असल्याचें त्यांच्या ह्या कृतींत पदोपदीं आढळून येतें. नाटक-ग्रंथाच्या सर्व अंगांकडे त्यांनीं आपलें लक्ष पोंचविलें आहेच. पण नाट-कांत—नाटकाचा केवळ प्राण म्हणून त्यांत—असणाऱ्या ज्या भूमिका त्यांच्या स्वभावांची टीकात्मक फोड त्यांनीं फार मार्मिकपणें आणि वहारीनें केली आहे. ती मानसशास्त्राला धरून आहे. हा टीकात्मक ग्रंथ वाचीत असतां ग्रंथकारांची सहृदयता, सत्यप्रीति, निस्पृहता, निःपक्षपातीपणा, समतोलपणा व मनाचें गांभीर्य हीं जागजागीं प्रतीत होऊन त्यांच्याविषयीं प्रेमादर उत्पन्न होतो.

पाठशाला व विश्वविद्यालयें यांतून मराठी भाषेला स्थान मिळाल्यामुळें तर आतां अशा प्रकृत टीका—ग्रंथासारख्या ग्रंथांची किती अवश्यकता आहे हें वेगळें सांगण्याचें प्रयोजनच उरत नाहीं.

गडकऱ्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर येऊं लागल्यापासून सामान्य प्रेक्षक-वर्गाबरोबरच सामान्य नटवर्गाचीहि रसिकता वाढून वरच्या दर्जाच्या भूमिकांची तो अपेक्षा करीत असल्याचें स्पष्टपणें अनुभवास येत आहे. अशा वेळीं गडकऱ्यांच्या नाटकांतील भूमिकांच्या अंतर्गूढ व्यापारांचें जें विशदीकरण या ग्रंथांत केलें आहे तें वाचून, हे नट आपआपलीं कामें अधिक विचारपूर्वक, उत्साहानें व कौशल्यानें करूं लागले म्हणजे त्याचा परिणाम अर्थातच नाट्यकलेच्या उन्नतींत झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. प्रस्तुत टीकाग्रंथाप्रमाणेंच श्रीयुत कोल्हटकर, खाडिलकर,

केळकर वगैरेंच्या नाट्यकृतींची अशीच संभावना झाल्यास महाराष्ट्र-वाङ्मयांत ह्या टीकाग्रंथांनीं चांगली भर पडून लोकाभिरुचीला देखील स्पृहणीय आणि आशाजनक असेंच वळण लागेल.

बेळगांव, मार्गशीर्ष कृष्ण प्रतिपदा, शके १८४६. } किरात.

(श्री **न. चिं. केळकर**, बी. ए. एलएल्. बी. यांचा अभिप्राय:—)

श्री. जोशी व डॉ. साठे यांस:– कृ. सा. न. वि. वि.

आपणांकडून आलेले आपल्या पुस्तकाचे फॉर्मस् वाचून पाहिले. कोणताही एखादा ग्रंथकार घेऊन त्याच्या सर्व कृतींचें साकल्यानें परीक्षण करावयाचें ही कल्पना आपल्याकडे अजून विशेष रूढ झाली नाहीं. कै. हरी नारायण आपटे यांच्या कादंबऱ्यांचें परीक्षण या मथळ्याखालीं पूर्वी 'केरळकोकिळांत' कांहीं परीक्षणें वाचल्याचीं स्मरतात. तसेंच कांहीं दिवसापूर्वी महाराष्ट्र साहित्यांत खाडिलकरांचीं नाटकें या विषयावरही दोन तीन लेखांक आल्याचें स्मरतें. परंतु अशा प्रकारची लेखनपद्धति अनुसरून तींत आपण वरील सर्वापेक्षां अधिक परिश्रम केल्याचें उघड दिसत आहे.

कै० गडकऱ्यांनीं निर्माण केलेलीं पात्रें, त्यांचें विशेष, त्यांचीं उपकथानकें, त्यांची भाषा व विनोद वगैरे प्रत्येक अंगाचा पृथक् पृथक् विचार करण्याचा आपला प्रयत्न आहे. आणि त्यांतील कांहीं कांहीं मुद्यासंबंधानें माझा मतभेद होण्यासारखा असला तरी आपले विचार आपण शक्य तितक्या चिकित्सकपणानें मांडलेले आहेत असें मला वाटतें. तूर्त कामाच्या गडबडीमुळें अधिक लिहिण्यास वेळ नाहीं.

पुणें, ता. ११-१२-२४. } **न. चिं. केळकर.**

सं. नि. ल

श्रीरामप्रसन्न.

महाराष्ट्रीय नाटककार

गडकरी

विषय-प्रवेश.

Dramatic poets more than any other artists, reproduce the life of men around them, exhibiting their aims, hopes, wishes, aspirations, passions in an abstract more inetnsely coloured than the diffuse facts of daily experience.

नाटक हें लोकव्यवहाराचें चित्र आहे, व तें प्रत्यक्षपणें लोकांच्या पुढें घडत असल्यानें त्याला चलच्चित्रपट म्हणणें जास्त सयुक्तिक आहे. कोणच्याही देशाचा इतिहास पहा, त्यांत लोकांचे रीतिरिवाज, त्यांच्या मनोभावनांची उत्क्रांति, त्यांच्या आयुष्यांतील महत्वाचे प्रसंग, त्यांचे आचारविचार, त्यांची देशस्थिति, नाट्य अथवा काल्पनिक वाङ्मया-खेरीज इतर दुसरीकडे यथातथ्य पहावयास मिळत नाहीं. इतिहास लोकस्थितीचें अवलोकन फारसें न करितां फक्त राजनीतींत डोकें खुपसून बसतो. जरी कांहीं थोड्या इतिहास ग्रंथांतून लोकस्थि-तीचीं वर्णनें आलीं असलीं तरी तीं राजनीतीच्या मानानें फारच थोडीं असतात. इतिहासावरून तत्कालिन सामाजिक स्थितीची चांगली माहिती होत नाहीं. याकरितां इतिहास व कादंबरी यांच्या प्रदेशांची सरमिसळ करून ऐतिहासिक

कादंबरीचा एक नवीन प्रकार बनवावा या हेतूनें **लॉर्ड मेकॉले** यांनीं पहिला उपक्रम केला. कादंबरीस व इतिहासास त्यांनीं सुंदर उपमा दिल्या आहेत. ते म्हणतात कादंबरी हें एक सृष्टिसुंदरीचें सुरेख रंगविलेलें चित्र आहे. यांत मनोरम गोष्टी आहेत पण त्यांच्यांत यथातथ्य प्रमाणता सांपडत नाहीं. इतिहास हा अक्षांशरेखांशांनीं मापून काढलेला नकाशा आहे. यांत रमणीयत्व नाहीं, पण गणितभूमितीच्या सहाय्यानें काढला असल्यामुळें, तो व्यवस्थित व बरोबर आहे. या दोन्ही भिन्न गोष्टींच्या मिलाफानें बनलेला खरा इतिहास होय. कारण त्यांत चित्राप्रमाणें मनोरम समाजस्थिति आहे व नकाशांतील यथातथ्य प्रमाणता आहे. ऐतिहासिक नाटक हें अशा इतिहासाचा नमुना होय. कारण यांत राजकीय व सामाजिक दोन्ही स्थिती पहावयास सांपडतात व त्या अगदीं स्पष्टपणें जशाच्यातशा दाखविण्याची जबाबदारी नाटककारावर असते. यामुळेंच ऐतिहासिक नाटक योग्य रीतीनें लिहिलें गेलें तर तें सर्वांत श्रेष्ठ होय, असें **ब्रिटिश एन्सायक्लोपिडियाकार** म्हणतात. पौराणिक नाटकें लिहिण्यांतही पौराणिक काळच्या समाजस्थितीची आपली कल्पना यथायोग्यपणें लोकांपुढें मांडण्याचा मुख्य उद्देश पाहिजे. त्याप्रमाणें नाटकास सृष्टीचा आरसा म्हणतात तेंही योग्यच आहे. **शेक्सपियरच्या** मोठेपणा वर्णन करतांना कार्लाइल म्हणतो " **डान्टेनें** आमचा आत्मा चितारला तर **शेक्सपियरनें** बाह्यांग सजविलें. "

याप्रमाणें नाटक हें लोकस्थितीचें खरें नमुनेदार चित्र होय, हें एकदां ठरल्यावर मग नाटकाच्या मुख्य मूलभूत तत्वांचा तात्त्विक विचार करूं .

नाट्याची उत्पत्तीः—आपल्या अंतःकरणांतील उत्कट भावना वाचेनें, हावभावांनीं अगर गाण्यानें बाहेर दाखविण्याची प्रवृत्ति माणसांत उपजतच

---

1 Dante gave us the inner life & Shakespeare gave us the outer life. 'Hero as a poet.' by Carlyle.

२ ब्रिटिश एन्सायक्लोपीडियांतील नाट्यशास्त्रावरचा लेख या बाबतींत पहावा.

३ यासंबंधीं कै. गडकऱ्यांचा रंगभूमि मासिकांतील नाट्याच्या उत्पत्तीवरील लेख वाचावा.

असते. एखाद्या अजाण मुलास आवडती वस्तू दिली असतां इतका आनंद होतो कीं त्या भरांत तें नाचूं बागडूं लागतें व तोंडानेंही कांहीं अर्थशून्य बडबडूं लागतें. या अजाण अर्भकाप्रमाणें माणूसही आपल्या भावना व विचार हाव-भावांनीं व वाणीनें प्रदर्शित करतो. कधींकधीं तो त्याला संगीताची व नर्तनाची जोड देतो. याच मानवी मनोधर्माचें थोडें जास्त परिणत स्वरूप म्हणजे दुस-ऱ्याची नक्कल करण्याकडे प्रवृत्ति होणें हें होय. माणसांत अनुकरणेच्छा उपजतच असते असें **ॲरिस्टॉटल** म्हणतो. ही अनुकरणेच्छा बालकांत सांपडते तशीच ती मानवी इतिहासाच्या बाळपणींही होती. हाच बालभाव नाट्यकलेच्या उत्प-त्तीस कारणीभूत झाला. सांपडतील तीं नेपथ्यसाधनें वापरून दुसऱ्याच्या भूमिका हावभावांनीं करण्यांत येऊं लागल्या. हीच नाट्यकलेची पहिली पायरी होय. या नंतर मोठ्या मनुष्यांचीं अनुकरणीय कृत्यें व त्या वेळीं प्रचलित असलेल्या धार्मिक अथवा दैविक कल्पना मूर्त स्वरूपांत दाखविण्यांत येऊं लागल्या.

अनुकरणांत, बोलणें हें मुख्य अंग आहे. अर्थातच काय बोलावयाचें तें तयार होऊं लागलें. मोठीं पुराणकाव्यें व वीणाकाव्यें तयार झालीं. व अशा तऱ्हेनें नाट्यवाङ्मय वाढत गेलें.

जगांत प्रचलित असलेल्या सर्व संस्कृति पूर्वीच्या आर्यसंस्कृती-पासूनच उद्भवल्या असून स्थलभिन्नत्वानें भिन्न झाल्या आहेत. व कदाचित् यामुळेंच नाट्यशास्त्राचीं मूलतत्वें सर्व नाट्यशास्त्रांत बहुधा एकच आहेत. युरो-पियन नाट्यशास्त्र ग्रीक व रोमन संस्कृतीपासून जन्मास आलें. भारतीय नाट्य-शास्त्र प्राचीन आर्यसंस्कृतीचीच एक शाखा असल्यानें व ग्रीक संस्कृति सुद्धां आर्यसंस्कृतीपासूनच परंपरेनें बनली असल्यानें, पाश्चिमात्य व पौरस्त्य या दोन्ही संस्कृतींतून मूलतत्वांसंबंधानें साम्य आढळतें. पूर्वेकडील चीन, मंगोलिया, या देशांची संस्कृति जरी आर्य असली तरी ती थोडीशी भिन्न आहे. व त्याप्रमाणें नाट्यशास्त्राच्या मूलतत्वांत जरी फरक नसला तरी त्यांच्या मांडणींत थोडा फरक आहे. तेव्हां उच्च म्हणून गणल्या गेलेल्या नाट्यशास्त्रपद्धतींत दिसून येणारीं सर्व साधारण मूलतत्वें प्रथम पाहून मग प्रत्येकाचे विशेष भेद पहावे असें

ठरविलें आहे. चीन वगैरे देशांत प्रचलित असलेल्या नाट्यपद्धतीचा आमच्याशीं फारसा संबंध आला नसल्यानें तिचा विचार करण्याची जरुरी नाहीं. फक्त भारतीय व युरोपियन् नाट्यशास्त्रांमधील भेदसादृश्यें पाहिल्यास आपला कार्यभाग होईल. कारण इंग्रजी भाषेच्या ज्ञानानें, सुधारलेल्या पाश्चिमात्य राष्ट्रांच्या वाङ्मयवाटिकेंत आम्हांस प्रवेश मिळाला आहे, व त्या वाङ्मयाच्या परिशीलनानें आमच्या नाट्यवाङ्मयावर तज्जन्य छटा कायमची बसली आहे. म्हणून पाश्चिमात्य नाट्याशास्त्राचा अभ्यास करणें सांप्रत अवश्य झालें आहे.

मुख्यवस्तुः—नाटकांतील अत्यंत महत्वाचा भाग म्हणजे नाट्यवस्तु होय प्रसंग ऐतिहासिक, काल्पनिक अगर सामाजिक असो; जी गोष्ट जनतेपुढें मांडावयाची असते ती नीट, सुसंबद्ध व एकत्रित असली पाहिजे. ज्यावरून कथानकाची कल्पना घेतली असते ती नाटकाची फक्त स्थूल व जड सामुग्री होय त्यांतून सूक्ष्म व चैतन्ययुक्त अशी नाटकाची संपूर्ण कल्पना नाटककाराच्या चाणाक्ष डोक्यांतून निघावयाची असते. ही कल्पना सुसंबद्ध पाहिजे हा नाट्यशास्त्राचा पहिला सिद्धांत आहे. काल व स्थल यांच्या एकतेचे नियम त्या त्या वेळच्या रंगभूमीच्या परिस्थितीवरून नाट्यशास्त्रकारांनीं घातले, पण रंगभूमीची प्रसाधनें जसजशीं विपुल होऊं लागलीं तसतसे हे निर्बंधही ढिले झाले.

नाट्यवस्तु एकरूप झाल्यावर नाटकाची कल्पना प्रथमच प्रेक्षकांना सांगण्यासाठीं सूत्रधार वगैरेंची योजना केली गेली. पाश्चिमात्य नाटकांतून यासाठीं प्रस्ताव व समारोप घालण्याची चाल पडली. नाट्यवस्तुच्या सुयंत्रतेस बाध न येतां मध्यें राहिलेला कमीपणा भरून काढण्यासाठीं सामान्य पात्रांची योजना होऊन त्यांच्या प्रवेशकविष्कंभकांनीं, नाटकांत राहिलेल्या गोष्टी सांगणें, अगर मध्यंतरी लोटलेल्या कालावरून उडी मारून जाणें, या गोष्टी केल्या जाऊं लागल्या.

नाटकाचे चढउतारः—नाटकाच्या सुरवातीपासून प्रेक्षकांचें कुतूहल जास्त जास्त वाढलें पाहिजे. तें नाटकाच्या परमावधीपर्यंत चढत जाऊन

शेवटच्या उतारामध्येंही तें ओसरतां कामा नये. नाटकाची परमावधि व प्रेक्षक-गणाच्या कुतूहलाची परिसीमा एकदम व योग्य वेळीं साधण्यांत नाटककाराचें खरें कौशल्य असतें.

परिसीमाः—नाटकाच्या मध्यांवर अगर जरा पलीकडे ही परिसीमा आल्यास शेवटच्या उतारांत प्रेक्षकांचें कुतूहल ओसरत नाहीं. ह्या परिसीमेपर्यंतची कथा-नकाच्या ओघाची गति घाईची असली तर परिसीमेच्या वेळीं इष्ट तो परिणाम होत नाहीं. ती अगदीं मंद असली तर या अत्युच्च स्थितीच्या वेळीं कुतू-हलाची परमावधि न होतां, तें आधींच संपून जातें व परिसीमेच्या वेळीं नाटक जास्त कंटाळवाणें होतें. यासाठींच नाट्याचार्यांनीं या एका गोष्टीवर विशेष भर दिली आहे.

उतारः—नाटकाच्या उतारांतही प्रेक्षकांचें कुतूहल ओसरतां उपयोगी नाहीं. ही गोष्ट परिसीमेनंतरचे प्रसंग घाईनें उरकून घेण्यानें चांगली साधते.

शेवटः—नाटकाच्या पूर्वरेखावास धरूनच शेवट झाला पाहिजे. अनपेक्षित शेवट नाटकाच्या संविधानकाची हानि करतो. शेवट आश्चर्यकारक असला तरी तो एकदम, आकास्मिकपणें व अतर्क्य असा होतां उपयोगी नाहीं. तो तसा होणार याची प्रेक्षकांना अगाऊ अटकळ करतां आली पाहिजे.

भूमिका :— नाटकांतील भूमिका कल्पनेसही अगम्य अशा असूं नयेत दैवी अगर अमानुष भूमिका घातल्या असतील तर त्यासुद्धां शक्य कोटींतील असाव्या. तसेंच नाटकांतील भूमिका रसहानि करणाऱ्या नसाव्या. त्या आपल्या परिचयाच्या किंवा सृष्टीच्या व्यवहारांत केव्हांना केव्हां पहावयास मिळणाऱ्या हव्यात. ग्रीक लोकांनीं भूमिकांच्या रेखाटणांत फारसें लक्ष घातलें नाहीं. कदा-चित, मोठा आवाज, बसविलेले मुखवटे इत्यादिकांच्या योगानें भूमिकांच्या रेखाट-

---

1 In the contrivance of the climax itself, lies one of the chief tests of the dramatist's art.

Hudson. study of drama.

णाचें काम होत असावें. या बाबतीत हिंदुनाट्यशास्त्र फार पूर्वीच पूर्णत्वास पोंचलें होतें. सर्व पात्रांच्या स्वभावदर्शनासंबंधीं हिंदुनाट्यशास्त्रकारांनीं सूक्ष्म नियम घालून दिले आहेत. यावरून भारतीय नाट्यशास्त्राचें पुराणत्व उत्तम तऱ्हेनें सिद्ध होतें. कारण नाट्यरचनेच्या बाळपणांत भूमिका रंगविण्याकडे नेहमींच दुर्लक्ष होत असतें. मराठी नाट्यरचनेच्या उषःकालांतही भूमिकांच्याकडे कुणीं पाहिलें होतें ?

प्रत्येक भूमिका रेखीव असावी. एकाच सारख्या दोन भूमिका रसहानि करतात. भूमिका पाहतांच ती आपणांस वैशिष्ट्यपूर्ण वाटली पाहिजे. स्वतःचे वैशिष्ट्य कायम ठेवून नाट्यवस्तूच्या उठावापैकीं जी कामगिरी ज्या भूमिकेनें पतकरली असेल ती त्या त्या भूमिकेनें आविच्छिन्नपणें केली पांहिजे. नाट्य-वस्तूच्या उठावाला प्रत्येक भूमिकेची प्रत्यक्ष जरूरी पाहिजे. मुख्य पात्रेंच नाट्यवस्तूचे मुख्य घटक असून त्यांच्या करवींच नाट्यवस्तु वृद्धिंगत झाली पाहिजे.

तत्कालीन चालीरीतीः–कथानक ज्या काळांतील असेल त्या काळांतील चालीरीती, नाटकाच्या उठावास जरूर असतील तशा व तितक्या, नाटककार उपयोगांत आणतो. अर्थात सर्वच चालीरीती त्यांत मुळींच सांपडणार नाहींत. कारण अशा सर्वांची नोंद करावयाला नाटक कांहीं इतिहास नव्हे. आतां, चालू कालांतील चाली पौराणिक काळांत दडपणें अगर पौराणिक व्यक्ति चालू कालांत खेंचणें केव्हांही इष्ट नाहीं. अशा दडपादडपीनें नाटकाची हानि होते.

---

1 A character should be directly effective with regard to the dramatic action in which it takes part. --- Hence even the miner characters should not idly intervene and before they intervene significantly we should be prepared by some previous notion of them.

British Encyclopedia

नाटकाचे प्रकारः—शोकान्ति आणि सुखान्ति हे नाटकाचे प्रकार नाटकांतील रसावर प्रामुख्यानें अवलंबून असतात. कारण नाटकांतील रसांचे उत्कर्षापकर्ष प्रेक्षकांच्या वृत्तींना उचंबळवितात. अतिशय करुणरस असून नुसता शेवट सुखांत झाला तरी,दुःखाचा परिणाम इतका झालेला असतो कीं ,त्यापुढें सुखाचा शेवट लोपून जातो, तेव्हांही नाटक शोकमय होतें. यावरून दुःखपर्यवसायी अगर शोकान्ति हे शब्द (Tragic) ट्रॅजिक या इंग्रजी शब्दास पूर्णपणें अन्वर्थक होत नाहीत असें दिसून येईल. नाटकांत भयानक रस खच्चून भरला असला तर तेंही शोकमय होतें. उलट कांहींतरी चमत्कारिक दाखवून हास्यरस उत्पन्न करतें तें नाटक हास्यरसप्रधान होतें. नाटकाच्या या दोन स्वरूपांची व्याख्या आणखी एका रीतीनें करतात. नाट्यकथानकांत चांगलें व वाईट यांचा झगडा नेहमीं चालू असतो. प्रथम कांहीं वेळ हे समबल असतात. मग शेवटीं एकाचा पाडाव होऊन दुसऱ्याची सत्ता स्थापित होते. ह्या झगड्यांत चांगल्याचा जय झाला तर त्या नाटकाला सुखान्ति अथवा आनंदपर्यवसायी ह्मणतात; व वाइटाचा जय होऊन, चांगलें नेस्तनाबूद झालें तर त्याला शोकान्ति ह्मणतात.

नाट्यवाङ्मयांत सुखान्ति व शोकान्ति असे दोन निरनिराळे भेद प्रस्थापित झाल्या नंतर दोहोंचे विशेष पाहूनच वर दिलेल्या व्याख्या ठरविल्या गेल्या. कारण पूर्वीच्या ग्रीक शोकान्ति नाटकांमध्यें चांगल्यावाइटाच्या झगड्याची ही कल्पना नाहीं. त्यावेळीं फक्त नाटकाच्या शेवटावरून सुखान्ति कीं दुःखान्ति हें ठरविलें जात असे. आधीं भाषा असते व मग व्याकरण तयार होतें. त्याप्रमाणें तत्कालिन नाट्यवाङ्मयाचें व रंगभूमीचें परिशीलन करून नाट्यशास्त्रकारांनीं नाटकाच्या रचनेसंबंधाचे नियम बांधले; व रूढ झालेल्या पद्धतीनुसारच सुखान्ति व शोकान्ति नाटकाच्या व्याख्या अस्तित्वांत आल्या.

आमच्या संस्कृतीस अनुरूप अशीं सुखान्ति नाटकेंच इकडे जन्मास आलीं. आधींच हिंदू लोक सत्वप्रधान, त्यांत आहारविहारही सत्वगुणालाच जास्त पोषक. यामुळें शोकांति नाटकांना जरूर असणारी मानसिक तामसीवृत्ति आमच्या ठायीं नाहीं. संस्कृत कवि नाटकांत सारे रस घालीत असले, तरी पाहणाऱ्यांच्या मना-

वर शेवटीं दुःखाची छाप बसेल अशा गोष्टी ते कधींही रंगवीत नसत. उत्तररामचरित्र नाटकांत करुणरस अत्युत्कट असला तरी शेवट सुखाचा होऊन पाहिल्या करुणरसाची छाया मुळींच रहात नाहीं मानसिक प्रवृत्ति सत्वरजप्रधान असल्यानें, संस्कृत नाटककारांना श्रृंगार, हास्य, वीर व करुण, हे रस फारच उत्तम रंगवितां येत असत. पण त्यांतही सत्वप्रधान रचनेकडेच त्यांचा विशेष कल असे. त्यांनीं श्रृंगाररस वर्णन केला आहे तो निर्भेळ व पवित्र असाच आहे. तो पाश्चिमात्यांच्या श्रृंगाराप्रमाणें पाशवी वृत्तीकडे न ढळतां स्वभावसिद्ध अशा उच्च सात्विकतेकडेच अधिक झुकतो. दुसऱ्याची स्त्री नाटकांतील प्रेमाच्या गुंतागुंतींत गोवावयाची नाहीं असा सक्त निर्बंध असे. इतर रसांचीही अशीच गोष्ट होती. भयानक, बीभत्स वगैरे रस नाटकाचे स्थायीभाव करणें अशा तऱ्हेनें अशक्य झाल्यानें, एखाद्या स्मशानाच्या वर्णनाचा एखादा श्लोक अथवा अघोरघंट व कपालकुंडला यांचा एखादा प्रवेश नाटकांत घालून, हे रस नाटकांत घातल्याचें श्रेय नाटककारास मिळवावें लागे.

पाश्चिमात्यांची प्रकृति जात्याच तमःप्रधान आहे. त्यांचे आहारविहारही याच गुणाला पोषक आहेत. या कारणानें भयंकर प्रसंग, दुष्टबुद्धीचे विलास, पापांची भयंकर अधःपतनें, खून, जाळपोळ इत्यादि भयानक गोष्टी पाश्चिमात्य लोक निधड्या छातीनें व आनंदानें पहात असत. युरोपमध्यें तेराव्या अगर

---

1 They (Hindu plays) never offer a calamitous conclusion which, as Johnson remarks, was enough to constitute tragedy in Shakespeare's days and although they propose to excite all the emotions after human breast, terror & pity included, they never effect this object by leaving a painful impression upon the mind of the spectator.

Wilson — Select specimens of Hindu theater.

चोदाव्या शतकांतील दाक्षिण्ययुगांत शर्यती व द्वंद्वयुद्धें होत असत, व तें पाहण्याकरितां स्त्रियांसुद्धां अगदीं आनंदानें बसत असत. ही तमःप्रवृत्ति शोकान्ताला सर्वस्वी पोषक असून, असे देखावे नाटकांत नसले तर शेक्सपियरच्या काळीं नाटक नीरस होत असे. अशा गोष्टी तरी हव्यात अगर पोट धरून हंसावयास लावणारा विनोद तरी हवा, अशीच आवड त्यावेळीं होती. या लोकाभिरुचींच्या योगानें, युरोपमध्यें शोकान्त व सुखान्त हे नाटकाचे दोन्ही प्रकार निर्माण झाले.

आमच्या इकडे शोकांति नाटकें प्रसविण्यायोग्य अशी तमःप्रधान मनोभूमि आमच्या ठायीं नाहीं. यास अनुसरूनच नाटक शोकांति होण्यास कारणीभूत होण्याऱ्या गोष्टी रंगभूमीवर कधींही दाखवावयाच्या नाहींत, असा निर्बंध असे. खून, मारामारी, लढाई, इतकेंच नव्हे तर चांवणें, ओरचडणें, चुंबन घेणें, खाणें, निजणें, स्नान करणें अशा गोष्टी सुद्धां रंगभूमिदर न दाखवितां त्यांचा फक्त संभाषणांत उल्लेख करावयाचा असा जेथें ठराव तेथें दुसऱ्याची स्त्री नाटकांतील प्रेमाच्या गुंतागुंतीत आणणें हे कदापि शक्य नव्हतें. तसेंच नायकाचा मृत्यु तर कधींच दाखवावयाचा नसे. अशा तऱ्हेचे नियम असतांना, हिंदू नाट्यवाङ्मयांत शोकांति नाटकें नाहींतच यांत काय नवल ?

पाश्चिमात्य नाट्यवाङ्मयांत शोकान्ति नाटकें अस्तित्वांत येण्याचीं कारणें वर दिलीं आहेतच. मार्लो, शेक्सपिअर, बेन जॉनसन्, इत्यादि उच्च प्रतीच्या नाटककारांनीं शोकान्ति नाटकें रचण्याची जी पद्धति घालून दिली, त्या धर्तीवरच पुढेंही नाटकें रचलीं गेलीं. यावरूनच चांगल्यावाइटांच्या झगड्याची कल्पना

---

1 We may observe, however, to the honour of the Hindu dramas, that the parakiya or she who is the wife of another person, is never to be made the object of dramatic intrigue; a prohibition that would have sadly cooled the imagination and curbed the wit of Dryden & Congreve.

Wilson—Select specimens of Hindu Theatre.
Vol. 1. P. 45.

स्थिर झाली. चांगल्यावाईटांच्या झगड्यांत, चांगल्याचा पराभव करून वाईटानें आपला पगडा बसविला, म्हणजे नाटक शोकान्ति होतें. यासम्यें वाईट प्रकृतिच्या मनुष्याच्या साऱ्या कृती स्पष्टपणें उघड करणें जरूर असतें. एखाद्यानें नुसता खून केला, एवढेंच रंगभूमीवर दाखवून भागत नाहीं. तर त्याचीं कारणें, ती गोष्ट करतांना त्याच्या मनास कांहीं वाटलें अगर कसें, वाटलें नसेल तर हृदय पाषाणासारखें कां झालें, अशा सर्व गोष्टींचा स्पष्ट खुलासा करावा लागतो. यामुळें थोडीफार चोकसबुद्धि नाटककारांत उत्पन्न होते व तो मानवी मनाच्या धारेपालटांचा जास्त काळजीपूर्वक शोध करूं लागतो. अशाच रीतीनें पाश्चिमात्य नाटककारांचें लक्ष मानवी मनाकडे वेधलें. भारतीयांच्या लक्षांतून हे मनाचे व्यापार सुटले असें नव्हे, तर मनोव्यापारांपेक्षां त्यांचें चित्त मनोविकारांकडे जास्त वेधलें, व त्यांच्या नाटकांतून रसपरिपोषाकडेच जास्त लक्ष पुरविलें गेलें. याचाच परिणाम दोन्ही नाट्यपद्धतींत आणखी एक मोठा भेद उत्पन्न होण्यांत झाला. पाश्चिमात्य नाटककारांची ही मनोव्यापार निरीक्षणाची बुद्धि सृष्टींत काय आहे याचा शोध करूं लागली व मानवी प्राणी जसा आहे तसा त्याच्या खऱ्या स्वरूपांत उभा करण्याकडे व तें खरें स्वरूप शोधून पाहण्याकडे, त्यांनीं सारें मन गुंतविलें. भारतीयांनीं मनुष्यप्राणी जसा आहे तसा न रंगवितां, तो कसा असावा हें ठरविण्याकडे बुद्धि खर्चिली. म्हणजे आदर्शभूत भूमिका करण्याची प्रवृत्ति येथें दिसून येते. मग ती सृष्ट पदार्थाची प्रतिकृति नसली व थोडी अतिशयोक्ति झाली तरी पर्वा नाहीं. पाश्चिमात्यांचें ध्येय मनुष्य प्राणी जसा आहे तसा रंगविण्याचें झालें. हा फरक थोड्याफार प्रमाणांत दोन्ही नाट्यशास्त्रांच्या भिन्न प्रवाहास कारण आहे.

आतांपर्यंत संस्कृत व पाश्चिमात्य नाट्यपद्धतींचे विशेष आपण पाहिले. मराठी नाट्यवाङ्मय बरेंचसें संस्कृत वाङ्मयावरून घेतलें असल्यामुळें त्यांत संस्कृत नाट्यपद्धतीचें अनुकरण आहे यांत विशेष नाहीं. इंग्रजी भाषेच्या द्वारें आम्हांस पाश्चिमात्य वाङ्मयाच्या ज्ञानाचा लाभ मिळाला व त्यानंतर इंग्रजी नाट्यपद्धतीचा पगडा मराठी नाट्यवाङ्मयावर बसूं लागला. अशा रीतीनें पाश्चि-

मात्य व पौरस्त्य पद्धतींच्या संमिश्रणानें मराठी नाट्यवाङ्मयांत एक नवा प्रघात सुरू झाला. हल्लींच्या नाट्यवाङ्मयाकडे पाहतां ह्या नव्या सांप्रदायाचीं नाटकें बरींच असलेलीं दिसतात. त्यांतल्यात्यांत गडकरी यांच्याठायीं ह्या दोन्ही पद्धतींचा सुंदर मिलाफ झाला आहे. गडकरी हे वाङ्मयक्षेत्रांत थोडा वेळ चमकून अस्तंगत झाले. पण या विद्युच्चकाकीनें करावयाचें तें सारें कार्य केलें आहे. थोड्याच ओळखीनें नाट्यकला त्यांनीं आपलीशी करून घेतली होती. येवढ्या थोड्या वेळांत ते नाट्यशारदेचे व रंगभूमीचे कंठमणी झाले, याचें कारण त्यांची असामान्य बुद्धिमत्ता, अथांग प्रतिभा, मनांत येईल तें सारें कागदावर रंगविण्याचें कसब व भाषाप्रभुत्व हे गुण होत. या साऱ्या गुणांनीं ते अनेक प्रकृतींच्या माणसांना एकाच वेळीं संतोषवितात. मानवी मनाच्या सूक्ष्म थारेपालटांचा अभ्यास करून ते सूक्ष्म रंगाच्या छटांनीं रंगविण्यांत, मराठी नाट्यवाङ्मयांत गडकरी हेच प्रमुख होत. मनोविकार व मनोव्यापार यांच्या सूक्ष्म दिग्दर्शनांत शेक्सपियर सर्वश्रेष्ठ आहे, व या गुणाचा कांहीं अंश मराठी नाट्यवाङ्मयांत सांपडला तर तो प्रामुख्यानें गडकऱ्यांच्याच कृतींत सांपडेल. तेव्हां यापुढें गडकरी जगले असते तर त्यांनींही या बाबतींत नांव कमावलें असतें. नुसत्या पाश्चिमात्य संस्कृतीचा हा विशेष, गडकरी यांच्यांत प्रामुख्यानें आहे असें नाहीं, तर आमच्या संस्कृतीचा व त्यांच्या संस्कृतीचा त्यानीं मनोहर मिलाफ केला आहे. मनाचे व्यापार व विकार दोन्हीही त्यांनीं उत्तम रेखाटले आहेत. तसेंच भूमिका, सत्याकडे जरूर लक्ष पुरवून आदर्शवत् करण्यांत त्यांनीं पराकाष्ठेचे श्रम केले आहेत. या दोन्ही पद्धतींचा मिलाफ गडकऱ्यांचे ठायीं झाला असल्यानें, त्यांच्या नाटकांचा विशेष विचार करणें, बरेंच बोधप्रद व मनोरंजक झाल्यावाचून राहणार नाहीं. ठरीव नियमांस या कृती कितपत उतरतात हें पाहण्याचें जसें टीकाकाराचें काम आहे, तसेंच त्यांतील गुणविशेष प्रामुख्यानें दाखविण्याचेंही आहे. तेव्हां गडकऱ्यांच्या सर्व नाटकांचें, ठरीव नियमांस अनुसरून, परीक्षण करून, मग नव्या दृष्टीनें त्यांचे विशेष काय आहेत, हें शेवटच्या भागांत विस्तृतपणें दाखवीत आहों.

विभाग पहिला.

वस्तुरचना.

नाटकाची मर्यादाः—

Relative brevity is the first practical law of dramatic being. Hudson.

नाटक प्रयोगाच्या सोयीचें पाहिजे. मनोरंजन हें नाटकाचें मुख्य ध्येय आहे. दिवसभर काबाडकष्ट करून दमलाभागला जीव संध्याकाळीं दोन घटका करमणूक व्हावी म्हणून नाटकगृहांत जाण्याची इच्छा करतो. तेव्हां त्याच्या कष्टलेल्या वृत्तींना आराम वाटेल व त्याच्या सहनशक्तीस ताण न पडेल अशीच नाटकाची लांबी असावी लागते. तीन तासांच्या प्रयोगानें मनोरंजन होऊन पूर्णपणें श्रमपरिहार होतो असें तज्ञांचें मत आहे. पाश्चिमात्य नाटकगृहांमधील कार्यक्रम तीनचार तासांपेक्षां दीर्घकालाचा असत नाहीं. इकडे मात्र हा काल पांचसहा तासांवरही जाऊं शकतो. कित्येक चांगल्या कंपन्यांचे लोकप्रिय प्रयोग रात्रीं दहा पासून सकाळीं पांच वाजेपर्यंत झाल्याचें आम्हांस माहीत आहे. पण असे पांचसात तासांचे रात्रीचे प्रयोग पुष्कळ वेळां अनिष्ट परिणाम करतात[1]. फ्रेटॅग या फ्रेंच नाट्यशास्त्रज्ञाचें असें मत आहे कीं, रंगभूमीवर बसविलेला पांच अंकी प्रयोग — प्रत्येक अंकास पंचशेंच्या वर ओळी नाहींत व एकंदर नाटकाच्या दोन हजारांवर ओळी नाहींत असा प्रयोग—सुद्धां ठरीव वेळेच्या बाहेर जातो. इतका शद्बांची व ओळींची

---

[1] रा. न. चिं. केळकर यांचें तृतीय नाट्यसंमेलनाचे वेळचें व्याख्यान पहा.

गणती करून ठरविलेला सिद्धांत जरी आपण सोडून दिला तरी रा. गडकरी यांचीं नाटकें एकंदरीत थोडी लांब आहेत असें कबूल करणें भाग आहे. याचा परिणाम नाटकाची थोडीफार हानी होण्यांत होतो. नाटक कंपनीस वेळेच्या सोयीसाठीं लांबणारें नाटक हातपाय तोडून कमी करावें लागतें. नाटकाची रंगावृत्ति तयार असली तर एकपरी बरें असतें, पण ती नसल्यास मात्र या छाटाछाटींत कोणते प्रवेश गाळावे हें आधीं ठरलें नसल्यानें कांहीं वेळां मौजेचे प्रकार होतात. सुरवातीचे बिनमहत्त्वाचे प्रवेश सुद्धां संपूर्ण होतात, व नाटकांतील महत्त्वाचे असे मुख्य प्रवेश वेळेच्या अभावीं छाटले जातात. यामुळें नाटकाची काय संभावना होते इकडे कंपनीचें लक्ष नसतें असें नाहीं; पण त्यांचा नाइलाज होतो. कंपनीचें नुकसान होतें, प्रेक्षक गण नाराज होतो, नाटकाचा बोजवारा उडतो व मग ओघानेंच नाटककाराचें दुर्दैव पुढें उभें राहतें. या सार्‍या अनिष्ट गोष्टी टाळण्यासाठीं नाटक लहान, जरूरी पुरते असावें हा नियम सर्वांनीं मानणें बरें असतें.

रा. गडकरी यांचीं नाटकें या दृष्टीनें कांहींशीं सदोष ठरतात. नाटक पुष्कळ लांब होतें व नाटक कंपनी वाकबगार नसली तर, रंगभूमीवर त्याची फार खर्ची करावी लागते. चांगल्या नांवाजलेल्या कंपन्यांची अशी स्थिती होते. गडकर्‍यांच्या सार्‍या नाटकांत एकच प्याला, त्यांतल्या त्यांत आटोपशीर आहे पण दुर्दैवानें याचीही दशा अशीच होते. मग भावबंधनाची काय कथा ! कारण भावबंधन हें फारच मोठें नाटक आहे. याच्या पुस्तकाचीं पानें १७४ आहेत व यांत संगीताची भर! वेळेच्या अभावीं यांतलि कितीतरी प्रवेश गाळावे लागतात व कित्येकांची खर्ची करावी लागते. प्रचलित मराठी नाटकांतील नाटकाच्या अवास्तव लांबीचें उदाहरण म्हणजे **राक्षसी-महत्त्वाकांक्षा**. या नाटकाचा प्रयोग संपूर्ण झाल्याचें कधींच ऐकिवांत नाहीं. आतां प्रयोगाकरितां खर्ची करावी लागल्यानें या नाटकाची फारशी हानी होत नाहीं, हा भाग वेगळा. एकंदरींत विचार करतां, गडकरी यांच्या नाटकांचा विस्तार बराच आहे. या बाबतींत रा. खाडिलकरांचीं नाटकें पाहण्यासारखीं आहेत.

कथानकें:—नाटककार व कादंबरीकार यांचे अधिकार वेगवेगळे असतात एकंदर ग्रंथाच्या विस्ताराच्या बाबतींत कादंबरीकारास मुळींच निर्बंध नसतो. यामुळें त्याच्या कल्पनाशक्तीस खेळण्यास हवें तेवढें क्षेत्र मिळतें. कथानक केवढेंही मोठें झालें तरी कादंबरीकारास त्याची फिकीर नसते. पण ग्रंथाच्या लांबीचा निर्बंध नाटककारास एका विवक्षित कक्षेबाहेर मुळींच वावरूं देत नाहीं. ठरीव वेळेंत नाटक झालें पाहिजे. तेव्हां, नाटकांत फारच सोपें कथानक असावें म्हणून जे पूर्वीचे नियम होते ते यालाच धरून होते. गुंतागुंतीच्या कथानकाची मांडणी फार मोठी होते. कारण प्रथम सारी गुंतागुंत करावयाची व मग ती सुसंगत सोडून दाखवावयाची असते. याला कवीची कल्पकता तर लागतेच पण थोडया शद्बांत पुष्कळ गोष्टी सांगण्याचें कसबही त्याला अवगत असावें लागतें.

नाटककाराचा मोठेपणा या एका गोष्टीवरूनही अजमावतां येतो. जितकीं जास्त गुंतागुंतीचीं कथानकें, तितकी नाटककारावर जास्त जबाबदारी; व त्याच्या मोठेपणाची कसोटीही तितकीच मोठी. तेव्हां बहुधा नाटककारानें फार मोठें कथानक घेऊं नये असा प्रघात पडला. पुष्कळशीं संस्कृत नाटकें याच नियमास अनुसरून आहेत. कालिदासाचें शाकुंतल इतकें जगद्विख्यात झालें पण त्यांतील कथानकाची गोळा बेरीज एका चवरख्यांतही सांगतां येईल. आतां साधें कथानक घेऊन सुद्धां, तें अभिनवरमणीय करण्यांत कवीची कुशलता बहारीची आहे यांत शंका नाहीं.

मराठी नाटककारांमध्यें अग्रेसरत्व पावलेले किर्लोस्कर, देवल, कोल्हट-कर, खाडिलकर व गडकरी या साऱ्यांमध्यें कथानक मोठें, गुंतागुंतीचें व अद्भुतरम्य करण्याकडे कोल्हटकर व गडकरी यांचाच विशेष कल दिसून

---

1 The problem of clear & effective disposition of his material within the narrow limits, a dramatist is forced to accept, is one which will always tax his constructive skill. Hudson.

येतो. देवलांचीं भाषांतररूप असलेलीं सोडून सारीं नाटकें साध्या कथानकांचीं आहेत. खाडिलकरांनींही हा उपक्रम कायम ठेवला. फारशा गुंतागुंतीचें असें त्यांचें एकही कथानक नाहीं. एकदोन ठळक प्रसंग व ते साऱ्या नाटकांत विवक्षित वेळीं घातलेले असावयाचे. या साधेपणानेंच त्यांचीं नाटकें लोकप्रिय होतात. रा. कोल्हटकरांच्या नाटकांप्रमाणें गडकऱ्यांची नाटकें बरीचशीं गुंतागुंतीचीं, मोठीं व अद्भुतरम्य आहेत.

गडकऱ्यांच्या कथानकांपैकीं चार सामाजिक (प्रेमसंन्यास, एकच प्याला, भावबंधन व वेड्यांचा बाजार), एक ऐतिहासिक (राजसंन्यास) व एक स्वतंत्र काल्पनिक (पुण्यप्रभाव) अशीं आहेत. ऐतिहासिक नाटकांत, एक इतिहासांतील प्रसंग आधारभूत आहे. इतर साऱ्या नाटकांतून त्यांच्या कल्पनाशक्तीची खरी कल्पना येते. बहुतेक कथानकें कल्पनेनें घडविलेलीं आहेत. प्रसंग जगाच्या रहाटींत त्यांनीं पाहिले असतील. पात्रांची साजठेवणही कुठें तरी त्यांच्या नजरेंत भरली असेल. स्वभावविशेषांचे मासले त्यांना पुष्कळसे पहावयास मिळाले असतील. पण ते सारे एका ठिकाणीं आणून त्यांचें चित्ताकर्षक व अद्भुतरम्य कथानक बनविण्यांत गडकऱ्यांची कल्पनाशक्ति भरदार दिसून येते यांत शंका नाहीं.

कथानक मोठें करण्याला त्यांत मालमसाला पुष्कळ घातला पाहिजे. प्रसंग ज्या मानानें विविध त्या मानानें त्यांना कारणीभूत होणारीं पात्रेंही पुष्कळ हवींत. यास अनुसरून गडकऱ्यांच्या नाटकांत पात्रांचा भरणाही पुष्कळ आहे. बड्या नाटकमंडळींत पुष्कळ माणसें असतात, परंतु त्यांपैकीं महत्वाचीं थोडींच असतात. असेंच कांहींसें यांत झालें आहे. नाटकांत महत्वाचीं पात्रें सोडून दिलीं तर बाजारबुणगेच पुष्कळ. आधींच महत्वाच्या पात्रांच्या दोन जोड्या आहेतच. त्या शिवाय वसंत-वीणा; शरद्-भगीरथ; सुदाम-दामिनी अशांची बरीच रेलचेल आहे. या साऱ्यांच्या वावरण्यानें रंगभूमि भरून राहते व कथानक मोठें होतें खरें पण त्या बरोबरच गोंधळ फार माजतो. पांचपंचवीस माणसांच्या घरांत कोणाची कोणाला दाद नसते, त्याप्रमाणें नाटकाची स्थिती होते.

अशा योगानें भूमिका शेवटपर्यंत जात नाहींत व कांहीं कांहीं तर लोंबतच राहतात. याचें उत्तम उदाहरण वसंत-वीणा या जोडीचें देतां येईल. प्रमुख पात्रांच्या इतर भानगडीमध्यें या बाजारबुणग्यांकडे लक्षच जात नाहीं; व त्यांच्या आयुष्याचा शेवट कसा झाला हें नाटककारानें एका अक्षरानेंही सांगितलें नाहीं. पुष्कळ पात्रें नाटकांत घालण्याचा प्रघात हा पाश्चिमात्य काल्पनिक वाङ्मयाच्या अभ्यासाचा परिणाम आहे. कारण आमच्या संस्कृत ग्रंथांत ही पद्धति नाहीं. आमच्या व पाश्चिमात्यांच्या पद्धतींत हाही एक मोठा फरक आहे. पाश्चिमात्य नाटक-कादंबऱ्यांतून पुष्कळ भूमिका असनात. प्रसिद्ध फ्रेंच नाटककार रेसिनी यानें आपल्या एका नाटकांत पन्नासावर खून झाल्याचें दाखविलें आहे. तसेंच रेनॉल्ड्स्, डिकन्स, थॅकरे वगैरेंच्या कादंबऱ्यांतून पन्नास साठ तरी पात्रें असतात. पण त्यांतलें एखादें हलकें पात्रसुद्धां कथानकाच्या ओघांत लोंबत रहात नाहीं; ही गोष्ट, या पद्धतीचें अनुकरण करतांना, लक्षांतून जाऊं देतां उपयोगी नाहीं.

रहस्यमय नाटकांत प्रमुख पात्रांपेक्षां दुरात्म्यांच्या भूमिका फारच स्पष्टपणें रेखाटल्या जातात; व म्हणूनच गडकऱ्यांचे दुरात्मे इतर सर्व नाटकारांच्या दुरात्म्यांपेक्षां उठून दिसतात. कमलाकर, वृंदावन, घनश्याम– सारीं रूपें कदाचित् परमेश्वरी सृष्टींत पहावयास सांपडतील, पण मराठी नाट्यसृष्टींत ठळकपणें अशीं तीं गडकऱ्यांनींच रेखाटलीं आहेत.

उपकथानकें:–मुख्य कथानकें उठून दिसण्यासाठीं त्यांची पार्श्वभूमी दुसऱ्या कथानकांच्या सहाय्यानें सजवावी लागते. नाटकाचें ध्येय मनोरंजन करून त्याबरोबरच तीं बोधप्रद करणें, हें आहे. मनोरंजन करण्यास नाटकांत विविधता पाहिजे. शिक्षण द्यावयाचें असल्यास त्याचें उद्दिष्ट चांगलें हवें. एखादी गोष्ट प्रेक्षकांच्या अगर वाचकांच्या मनावर ठसवावयाची असली, तर त्या गोष्टीच्या उठावाकरितां नाटककार इतर साधनें पाहूं लागतो. सुधारणेचा

फोलपणा दाखवितांना नाटककार एखाद्या सुधारकाचें अवास्तव, अतिशयोक्तीचें व किळसवाणें चित्र रेखाटतो. पण एखाद्या नाटककारास सुधारणेची चांगली बाजू पुढें मांडावयाची असली, तर तिची पार्श्वभूमि सजविण्याकरितां तो फाजील दुराग्रही व नीतिभ्रष्ट अशा एखाद्या उद्धारकाचें चरित्र रेखाटतो. या पार्श्वभूमिच्या सजावटीसाठीं ज्या एका अगर अनेक कथासूत्रांचा नाटककार उपयोग करतो, त्यांसच उपकथानकें म्हणतां येतील. उपकथानकें व संस्कृत नाटकांतून जे विष्कंभक वापरीत असत त्यांमध्यें फरक आहे. विष्कंभकांचा उपयोग शृंखला सांधणें व पार्श्वभूमि रंगविणें या दोहोंकडेही केला जात असे; आणि उपकथानकांचा उपयोग केवळ पार्श्वभूमि रंगविण्याकडे केला जातो. पण हें काम त्यामुळें विष्कंभकापेक्षां उत्तम साधतें. मालतीमाधवांतील मकरंद व मदयंतिका यांचें कथानक उपकथेचा नमुना होय.

पार्श्वभूमि सजवावयाची ती निरनिराळ्या रीतीनें सजवितां येते. काळ्या रंगावर पांढरा रंग खुलतो तो एकमेकांच्या भिन्न परिणामावरून. तद्वत, जें तत्त्व नाटककारास प्रामुख्यानें मांडावयाचें असतें त्याची पार्श्वभूमि तो शक्य तर त्या विपरित तत्वांनीं रेखाटतो. सुधारणेचा चांगुलपणा पटविण्यासाठीं रंगराव-तुळशीचें कालेंकुट्ट चित्र विचित्रलीलाकारांनीं रंगविलें आहे. सद्गुणांचा उठाव करण्यासाठीं पार्श्वपात्रें दुर्गुणांचे पुतळे दाखविण्याचा प्रघात आहे तो मनोविजय, प्रेमध्वज वगैरे नाटकांतून पहावयास सांपडतो.

परस्परसंवर्धक अशा रंगांचा मिलाफ ज्याप्रमाणें परस्परांस खुलवितो, त्याप्रमाणें परस्परपोषक अशीं कथानकें एकमेकांचा परिणाम वृद्धिंगत करतात. मुख्य कथानक उठावदार करण्यासाठीं त्याच रसांचें अगर पोषक रसांचें उपकथानक योजण्याचा चांगला उपयोग होतो. मूकनायकमधील प्रतोद-वेत्रिका यांचा प्रेमसंयोग, मूकनायकाच्या प्रेमसंयोगांतील कुतूहलास जास्त वृद्धिंगत करतो. शापसंभ्रममधील उपकथानक मुख्य कथानकाचा असाच उठाव करितें. तशाच प्रेमसंन्यासमधील विद्याधर-सुशीला यांची उपकथा. मालतीमाधवांतील

---

१ उदाहरणाकरितां सुधारणेविरुद्ध बाहेर पडणारीं दिक्षित, आगटे, अस्नोडकर वगैरे नाटककारांचीं नाटकें पहावीं.

वर निर्देशिलेलें मकरन्द व मदयंतिका यांचें उपकथानकही याच नियमाचें उदाहरण आहे.

अशीं उपकथानकें परिणामकारी करण्यासाठीं गडकरी यांच्या नाटकांत मुख्य पात्रांच्या दोन जोड्या आहेतच. दोन्हीं जोड्यांतील स्वभावभिन्नत्व—मग तें मनोहर-प्रभाकरांमधील अगर जयंत-विद्याधरांमधील असो—नाटकांत जे दोन प्रवाह दिसतात त्यांच्या प्रगतीस कारण असतें. लीला व सुशीला यांच्या जोडींतील फरकच मुख्यकथा व उपकथा यांना पुढें ढकलीत असतो. कित्येक वेळां हे दोन्ही प्रवाह इतके भिन्न रीतीनें व सारख्या वेगानें धांवत असतात कीं, त्यांतील मुख्य प्रवाह कोणचा हें ठरविणें कठीण पडतें. याला उत्तम उदाहरण भावबंधनांतील देतां येईल. प्रभाकर-लतिका यांच्या कथानकाचा प्रवाह जरी मुख्य असला, तरी मनोहर-मालती यांच्या कथेचा प्रवाह मध्यें इतका जोरानें वाहतो कीं, तोच मुख्य प्रवाह असावा असें वाटल्यावांचून रहात नाहीं. फक्त एकचप्याल्यांत तेवढा या पद्धतीचा उपयोग केलेला दिसत नाहीं. या नाटकांत मुख्य जोडी एकच असून तळिराम-गीता यांच्या कथेस उपकथानक असें अन्वर्थकपणें म्हणतां येत नाहीं. कारण तीं मुख्य कथेचींच अंगें होत. शरद्-भगीरथ यांचें एक उपकथानक या नाटकांत आहे, पण तें इतकें अनवश्यक व कमजोर आहे कीं, त्याकडे मुळींच लक्ष जात नाहीं. प्रेमसंन्यासमध्यें निरनिराळीं चारपांच कथानकें गोविलीं आहेत. गोकूळ-मथुरा यांचें जुनें भोळें चित्र मुख्य कथाभागास भिन्नत्वामुळें उठाव देतें तर वसंत-वीणा यांचें फाजील सुधारकी चित्र चांगल्या सुधारणेच्या चित्राला मनोवेधक करतें. दुमनचें वर्तन पुनर्विवाहाची जोराची व अचुक परिणामी वकीली करते तर सुशिलेचें उदात्त वर्तन पुनर्विवाहाची दुसरी बाजू दाखवितें. अशी पुष्कळ कथानकें घालण्याची तऱ्हा गडकऱ्यांच्या साऱ्या नाटकांतून दृष्टीस पडते. राजसंन्यासमध्येंही कथानकांच्या निरनिराळ्या चार पांच जोड्या घातलया गेल्या आहेत.

संविधानकाची रचनाः—नवीं कथानकें गुंफण्यांत जसें कवीचें कौशल्य दिसतें, तसेंच तें संविधानकाची मांडणी करण्यांतही दिसून

येतें. संविधानकाच्या मांडणीकडे पाहतां गडकरी इतकेसे कुशल नाटककार नव्हते, असें म्हणावें लागतें. आणखी कांहीं दिवसांनीं त्यांना ही कला साध्य झाली असती, पण ती गोष्ट घडून येण्यापूर्वींच दुर्दैवानें गडकरी अस्तंगत झाले. म्हणून आतां आपणापुढें असलेल्या त्यांच्या कृतींवरूनच त्यांची परीक्षा करावी लागते.

संविधानक आल्हादजनक करण्यास नवीन पात्रांची प्रभावळ पाहिजे. अस्नोडकरकृत 'हाच परिणाम' नाटकांत मुख्य कथानकाच्या जोडीस एक उपकथानक घातलें आहे; पण साऱ्या नाटकांत एकदोन वाक्यां-खेरीज त्या दोघांचा संबंध येत नाहीं. प्रेक्षकांना एका नाटकाच्या तिकिटावर दोन नाटकें पहाण्याचा लाभ मिळतो, ही गोष्ट खरी, पण त्याबद्दल कंपनीपेक्षां नाटककाराचेच जास्त आभार मानले पाहिजेत. यापैकीं मुख्य कथानक करुणरसप्रधान असून उपकथानक हास्यरसाचें आहे.

वर सांगितलेल्या नाटकाखेरीज हल्लीं महाराष्ट्र-रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकांतून हीच प्रवृत्ति प्रायः दिसून येते. म्हणजे मुख्य कथाभागास जोडून, एखादा अनुषंगिक व तोही विशेषतः हास्यरसासाठीं म्हणून, जोड कथाभाग घातल्याशिवाय नाटकच होत नाहीं, अशी कांहींशी नव्या नाटक-कारांची समजूत झाली आहे. या प्रवृत्तीमुळें नाट्यसृष्टींत आपण किती धुमाकूळ घालतो, याकडे कांहीं तरी नवीन पुढें आणूं पाहाणाऱ्या नाटक-कारांचें जावें तितकें लक्ष जात नाहीं. संविधानकाच्या रचनेचें कौशल्य पाहण्यास आजच्या नाटकांतून थोडीच उदाहरणें देतां येतील. विचित्रलीला नाटकांतील कथानक व उपकथानक यांचा, तसा पाहिला तर फारसा संबंध नाहीं, परंतु उपकथानक मुख्य-कथानकाशीं इतकें संलग्न झालें आहे कीं वाचणाऱ्यास अगर पाहणाऱ्यास तें निराळें असावें असें वाटत नाहीं; कारण त्या नाटकाची रचना सुरेख झाली आहे. मुख्य कथानकाचे रस जे शृंगार व हास्य तेच उपकथानकाचेही असल्यानें दोन्ही एकरूप वाटतात. संशयकल्लोळ,

वधूपरीक्षा, चंद्रग्रहण, इत्यादि नाटकांची तीच गोष्ट आहे.

अशा अनुभवावरून असा एक नियम घालतां येईल कीं, कथानक व उपकथानक हीं परस्पर निगडित असल्यास तीं जास्त उठावदार होतात. जे रस मुख्य कथाभागांत प्रधान असतील, ते रस अगर त्यांशीं समरस होणारे दुसरे रस हेच उपकथानकामध्येंही असले पाहिजेत.

या दृष्टीनें पाहतां गडकऱ्यांना संविधानक व्यवस्थित मांडण्याची कला अद्याप साधावयाची होती असें दिसतें. मुख्य कथानक अत्युत्कट करण्याकडे त्यांची सारी प्रतिभा खर्ची पडली आहे. त्यांच्या नाटकांतील जवळजवळ सारीं उपकथानकें विनोदाकरितां घातलीं गेलीं आहेत. फक्त प्रेमसंन्यासांतील विद्याधर-सुशिला यांचें उपकथानक विनोदाकरितां घातलें नसून, त्यांतील रस मुख्य कथाभागाच्या रसांशीं सदृश असल्यानें, तें मुख्य कथानकास सहाय्यक होतें. पुण्यप्रभावामध्यें उपकथानक हास्यरसाचें असून, मुख्य कथानक करुणरसपूर्ण असल्यानें दोन्हीं वेगवेगळीं वाटतात. कारण हास्य व करुण हे रस परस्परसंवर्धक नाहींत. एकचप्याल्यांतील दोन्हीं कथानकें वेगळीं असावींत असें वाटत नाहीं. कारण त्यांत उपांग कोणतें हें ठरविणेंच कठीण आहे. शरद्—भगीरथ यांचें कथानक उपांग होत नाहीं; कारण तसा त्याचा मुख्य कथानकाशीं संबंध नाहीं. तळिराम व गीता यांचें उपकथानक म्हणावें, तर तें मुख्य ओघांतच येतें. रामलाल-शरद्चें उपकथानक म्हणावें, तर त्याचा मुख्य कथानकाशीं कल्पनासादृश्याचाच संबंध आहे. राजसंन्यासाच्या अपूर्ततेमुळें कथानक व उपकथानक यांचा संबंध लक्षांत येत नाहीं. तरी पण कर्त्यांनीं दिलेल्या टीपांवरून पाहतां रचना दोषार्हच झाली असती असें वाटतें. कारण यांत उपकथानकें दोन आहेत पण दोघांचेही रस परास्परभिन्न असून, मुख्य रसांशींही ते तितकेसे जुळण्यासारखे नाहींत.

यानंतरचा संविधानकाच्या रचनेंतील महत्वाचा भाग म्हणजे प्रवेशांची क्रमवार मांडणी हा होय. गडकऱ्यांचे नाटकांत या बाबतींतही परिणत नाटककाराचें कौशल्य दिसून येत नाहीं. अशी साच्यांतली व व्यवस्थेशीर मांडणी करण्यांत, खाडिलकर व कोल्हटकर फारच निष्णात

आहेत. रंगभूमीच्या दृष्टीनें नाटक चित्ताकर्षक करण्याची त्यांची हातोटी वाखाणण्यासारखी आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांत या बाबतींतही कांहीसे दोष दिसतात. कित्येक ठिकाणीं प्रवेशांची मांडणी रसहानीकारक झाली आहे. पुण्यप्रभाव व एकच प्याला या नाटकांमध्यें याचा बऱ्याच वेळां अनुभव येतो.

भूमिका:–संविधानकाच्या रचनेंनच भूमिकांचाही समावेश होतो. नाटकांतील भूमिकांवरून त्याची योग्यता ठरवावयाची असते. म्हणून गडकऱ्यांच्या भूमिकांचा संपूर्ण विचार पुढील एका विभागांत करण्याचा मानस आहे. तूर्त संविधान-काच्या रचनेस आवश्यक अशा इतर गोष्टींचा विचार करतांना भूमिकां-संबंधानें तांत्रिक विचार करूं.

संविधानकाच्या उठावांत भूमिकाच मुख्य असतात. तेव्हां नाटककारानें नाटकांत घातलेल्या भूमिका पाहून त्यांचा दर्जा अजमावतां येतो. भूमिका अर्थातच जरूरीपुरत्या असणें, नाटकाच्या संघटित स्वरूपाच्या दृष्टीनें उचित आहे. जें उद्दिष्ट नाटकांत साध्य करावयाचें असेल त्याला कारणीभूत होणाऱ्या भूमिका तेवढ्या अवश्यक होत. नाटक हें संसाराचें चित्र आहे, पण तें त्यांतील कांहीं विशिष्ट प्रसंगांचें बनलेलें असतें. तेव्हां जगांत दिसतील त्या साऱ्या गोष्टी व व्यक्ती एकाच नाटकांत रंगभूमीवर दाखविणें शक्य असलें तरी युक्त नाहीं. नाटकांत असलेल्या प्रत्येक भूमिकेचें कार्य नाटकाच्या कार्यभागास आपल्यापरी मदत करणें हें असतें. व यासाठी नाटकांत कारणाशिवाय भूमिका घालणें इष्ट नाहीं.

नाटकांतील भूमिका जरूरीच्या कोणत्या व निष्कारण कोणत्या हें पाहणें

---

१ उदाहरणार्थ प्रेमसंन्यासांतील अंक ४, प्रवेश ४, ५, व ६ हे पहावेत. चवथा प्रवेश हॉस्पिटलच्या सीनचा आहे. पांचवा तुरुंगाचा सीन आहे व लगेच सहावा कचेरीचा सीन आहे. एकच प्याल्यांत चवथ्या अंकाच्या शेवटीं सिंधु जी एकदां बेशुद्ध पडते ती शेवटच्या प्रवेशापर्यंत. मध्यंतरीं कोणीच तिच्याकडे पहात नाहीं.

जरा कठीण काम आहे. कारण अगदीं संबंधाशिवाय भूमिका घालण्यास नाटककार कांहीं वेडा असत नाहीं. निदान एखाद्या वाक्यानें, प्रवेशानें अगर थोड्याशा उल्लेखानें तरी निष्कारण भूमिकांचा संबंध मुख्य कथानकाशीं जोडल्याशिवाय तो रहात नाहीं. पण साऱ्याच भूमिका नाटकाच्या पूर्ततेस अवश्य आहेत असें गृहीत धरणेंही चुकीचें होईल. याला एक साधी कसोटी लावली असतां कार्यभाग होईल.

नाटक पाहून आलेल्या सुजाण मुलास नाटकांत काय पाहिलेंस असें आपण विचारतों. नाटकाची गोष्ट सांग, असें सांगितलें असतां तो जी गोष्ट सांगेल व त्यांत ज्या पात्रांच्या नांवाचा समावेश होईल तेवढींच महत्वाचीं पात्रें, व बाकीचीं अनवश्यक, असें समजावें. समजा, आपण पुण्यप्रभावांमधील कथाभाग गोष्टीरूपानें सांगूं लागलों तर मुख्य पात्रें सोडून ईश्वर, कंकण व दामिनी एवढ्याच तीन पात्रांचा आपण उपयोग करूं कारण कथानकाची गुंतागुंत सोडविण्यास ईश्वर पाहिजे व साधनें म्हणून कंकण व दामिनीचा उपयोग करावा लागतो. मुख्य कथाभाग सांगण्यांत आपण सुदाम, नूपुर व किंकिणी यांच्यांतील साऱ्या प्रहसनाचा इतिहास सांगत बसत नाहीं, किंबहुना मुख्य कथाभाग मनोवेधक असल्यानें याकडे कुणाचें लक्षही जाणार नाहीं. तेव्हां हीं पात्रें अनवश्यक समजणें चुकीचें होणार नाहीं.

नाटकांत विनोद उत्पन्न करण्याकरितांच कांहीं पात्रें घालावींत अगर कसें, हा प्रश्नही ओघानेंच येतो. नाटकाच्या उठावास हास्यरसाचा उपयोग होतो ही गोष्ट खरीच, पण तो कोणत्या नाटकांत शोभतो व कोणत्यांत शोभत नाहीं, हा महत्वाचा प्रश्न आहे. अगदीं उत्कट करुणरसांत हास्याची भेसळ झालेली शोभत नाहीं. तसेंच भरदार वीररसांत हास्यरस अवसानघात करतो. कोणी रडत असतां हसल्यानें ज्याप्रमाणें त्याच्या अंतःकरणास यातना होतात, त्याप्रमाणें करुणरसांत वृत्ति तल्लीन झाली असतां, एखाद्या अन्नपूर्णाबाईच्या व गंपूशेटच्या वाष्कळ विनोदानें होतें. अनवश्यक विनोदाची प्रभावळी ज्याप्रमाणें हरिश्चंद्र-तारामतीस शोभत नाहीं, त्याप्रमाणेंच बेहाय वीररसांत ओरडणाऱ्या गणा भीमदेवास व सदाशिवरावभाऊसही शोभणार नाहीं.

रत्नांच्याप्रमाणेंच नाटकाच्या ओघाकडेही पाहिलें पाहिजे. ओघ संथपणें महान असला, तर त्यांत पोहावयास पडणें सोयीचें असतें, पण ओघ भरधांव असला तर त्यांत पोहावयास पडणें भीतिप्रद व अनिष्ट असतें. तद्वत् कथानकाची धांव जोराची असली तर त्यांत विनोद घालणें, म्हणजे कड्यावरून पडण्यासाठीं उड्या मारणाऱ्या नदीच्या प्रवाहांत पोहण्यास पडण्यासारखें अनिष्ट होतें. याची साक्ष पुष्कळ नाटकांतून पाहण्यास सांपडते.

प्रत्येक नाटकाला विनोदाची खुलावट हवीच असें कांहीं नाहीं. कविश्रेष्ठ शेक्सपिअरनें प्रत्येक नाटकांत हास्यरसोद्दीपक विष्कंभक घातले आहेत व मार्लो यानें अशा हास्यरसाचा उपयोग न करितांच शोकान्त नाटकें लिहिलीं. म्हणून शेक्सपियरसारखीं मार्लोचीं नाटकें लोकप्रिय झालीं नाहींत असें नाहीं. त्याचीं नाटकें शेक्सपियरच्या नाटकांप्रमाणेंच परिणामकारक होत असत असें सांगतात.

तेव्हां प्रत्येक नाटकांत विनोद हवाच, असा आग्रह आतां कोणी फारसा धरणार नाहीं. नाटकाच्या सजावटीला विनोदाची प्रभावळ चांगली शोभली तर ती हवीच. कारण रत्नाला साजेसेंच कोंदण हवें. रत्नाला ज्याप्रमाणें पितळेचें किंवा निकलचें कोंदण शोभत नाहीं, त्याप्रमाणेंच चांगल्या नाटकाला फाटका विनोद शोभा देत नाहीं. रत्नाची प्रभा व कोंदणाचें तेज हीं एकमेकांस संवर्धक हवींत. तीच गोष्ट विनोदाची व नाटकाची आहे. विनोदाकरितां घातलेलें कथानक व मुख्य कथानक एकमेकांशीं निगडित झालीं असलीं पाहिजेत. उपकथानकासंबंधीं विचार वर विस्तृतपणें झालाच आहे. व हीच गोष्ट या विनोदी उपकथानकासही लागू आहे.

असें उपकथानक मुख्य कथाभागाशी चांगलें निगडित करणें कठीण काम आहे यासाठीं हा प्रयत्न टाळून विनोदाचें काम संस्कृत कवि एखाद्या विदूषकाकडून करवून घेत असत. असें एखादें पात्र नाटकांत लुडबुडणारें असलें तरी कदाचित क्षम्य होईल. पण सारेंच्या सारें कथानक विनोदी उपकथानक करावयाचें झाल्यास अवघड प्रसंग येईल. तसेंच विनोदी पात्रांची पूर्वपीठिका देणेंही

युक्त होत नाहीं. तळिरामाचा कथानकाशीं संबंध येतो त्यापुरतीच त्याची माहिती आपणांस करून दिलेली आहे. आर्यमदिरामंडळाच्या सभासदांच्या कृतीपुरतीच त्यांची आमची ओळख होते. यामुळें विनोदाचीं पात्रें एक स्वतंत्र कथानक गुंफीत नसून तीं फारशीं लोंबणारींही वाटत नाहींत. पुण्यप्रभावांत असें होत नसल्यानें विनोद फाटका वाटतो.

परिसीमाः—यापुढील, संविधानकाच्या रचनेंतील महत्वाचा भाग म्हणजे कथाभागांची परमावधि व्यवस्थितपणें साधणें हा होय. कारण याच्या यशस्वितेवरच नाटकाचें व ओघानेंच नाटककाराचें यश अवलंबून असतें. म्हणून नाट्यरचनेंत याही महत्वाच्या भागाकडे विशेष लक्ष पुरविलें जाणें जरूर असतें. याचा आणखी एक विशेष म्हणजे नाट्यकथानकाच्या परमावधीचा जो प्रसंग तोच प्रेक्षकांच्या जिज्ञासेच्या उत्कटतेचा असणें जरूर आहे. असें झालें म्हणजे नाटकाच्या यशस्वितेबद्दल काळजी करण्यास नको. कथानकाची परमावधी व प्रेक्षकांच्या तन्मयतेची पराकाष्ठा या दोन्हींमध्यें असा फरक करण्याचें कारण असें कीं, या दोन्ही गोष्टी एकच नसून भिन्न आहेत. प्रेक्षकांची तन्मयता रंगभूमीवर घडणाऱ्या कृतीवर व रसाच्या चढउतारावर अवलंबून असते व नाट्यवस्तूची परमावधि यांवर इतकी अवलंबून नसून मुख्यत्वें कथासूत्रांवर अवलंबून असते. याच्या स्पष्टीकरणार्थ इंग्रजी शोकान्ति नाटकांतील पहिल्या प्रतीच्या मॅकबेथ या नाटकाचें उदाहरण देतां येईल. यांत नाट्यवस्तूची परमावधि मॅकबेथनें विचारपूर्वक दुष्कृत्याचा मार्ग धरला त्यावेळच्या त्याच्या मनःस्थितींत होते तर प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें राजाच्या खुनाच्या वेळीं ही परमावधि होते.

या दोन्ही परिसीमा एकसमयावच्छेदिं करण्यांत कवीची करामत असते. नाट्यवस्तूची परमावधि तीच प्रेक्षकांच्या तन्मयतेची पराकाष्ठा असें झालें पाहिजे. फारशी गुंतागुंत नसलेल्या साध्या नाटकांत या दोन्ही पराकाष्ठा एकदम साधतात. कारण नाट्यवस्तूच्या उच्चतेचे जे प्रसंग तेच बहुधा प्रेक्षकांच्या कुतूहलाच्या परिसीमेचे असतात. याचीं उदाहरणें खाडिलकरांच्या नाटकांत बरीच सांपडतात.

ज्या नाटककारास या दोन्ही परिसीमा एक करतां येत नाहींत त्याची नाट्यस्फूर्ति कमी दर्जाची ठरते. कारण ज्या परिसीमेनें नाट्यवस्तूचें भवितव्य सिद्ध केलें जातें त्या पराकाष्ठेच्या वेळीं प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती तितक्याशा उत्कट झाल्या नसताव, अगर त्यांचीं उत्कटता होऊन त्यांचें कौतुक व जिज्ञासा ही ओसरूं लागलीं असतात. यामुळें नाट्यवस्तूच्या उत्कटतेच्या समयीं प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती त्या उत्कटतेचा प्रतिध्वनि काढण्याइतक्या तद्रूप होत नाहींत. व त्यांच्या अंतःकरणांतून जो प्रतिध्वनि उमटला पाहिजे तो उमटत नाहीं. तालसुरांशीं अनभिज्ञ असणाऱ्यापुढें कसलेल्या गवयानें गाण्याचे अंतःसूर छेडावे असें कांहींसें हें होतें.

नाटकाची परिसीमा याप्रमाणें प्रेक्षकांवर अवलंबून असली तरी ही परमावधि म्हणजे प्रेक्षकांच्या उत्कटतेचीच परिसीमा असें मात्र नव्हे. कारण प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती समुद्राच्या वादळाप्रमाणें रसांच्या आरोहअवरोहाबरोबर हेलकावे खातात. तेव्हां रसांची उत्कटता नाटकाच्या प्रारंभीं झाल्यास त्यावेळीं प्रेक्षकांचीं अंतःकरणें उचंबळतील किंवा नाटकाच्या शेवटींही ही उत्कटता होईल. म्हणून ही कांहीं नाट्यवस्तूची परिसीमा नव्हे. शिवाय प्रेक्षकांच्या दृष्टीस एखादा हृदय हलविणारा प्रसंग दिसला तर त्यानेंही त्यांच्या वृत्ती उत्कटतेस पोहोंचतात. म्हणून असा एखादा प्रसंग नाट्यवस्तूच्या परमावधीचा होईल काय? राक्षसी-महत्त्वाकांक्षा नाटकांत विक्रांताच्या मुलाचा खून होतो तो प्रसंग अंतःकरण हलविणारा असला तरी तो नाटकाची परिसीमा होऊं शकत नाहीं.

या परिसीमेच्या स्पष्टीकरणास सर्वमान्य नाट्याचार्य मनोऱ्याच्या आकृती योजतात.

एक आकृती ज्याचे चढउतार सारखे असतात अशा नाट्यरचनेची; अशी परिसीमा नाटकाच्या मध्यावर बहुतेक असते. दुसरी आकृती ज्याची परिसीमा जवळ जवळ शेवटीं असून त्या नंतरचा उतार अगदीं खडा असतो अशा नाट्यवस्तूची दर्शक होय. याचें चांगलें उदाहरण म्हणजे भावबंधन नाटक. नाटकाच्या शेवटपर्यंत सूत्रधाराचीं कारस्थानें जोरांत चालूं असतात व त्याच्या विजयाची खात्री वाटूं लागते. पण एकदम शेवटीं एका क्षणात सारें त्रांगडें उलटतें. तिसरी आकृती ज्या

नाटकांत परमावधि पहिल्या अगर दुसऱ्या अंकांत होऊन मग सीधा उतार आहे अशा नाट्यवस्तूची दर्शक होय. याचीं उदाहरणें हल्लींच्या मराठी नाटकांतून पहावयास मिळत नाहींत.

कित्येक नाटकांतून दिसणाऱ्या परिसीमेला वरीलपैकीं कोणतीही आकृति लागू पडत नाहीं, कारण यांत एकाच्या ऐवजीं दोन अगर जास्त परिसीमा असतात.

या परिसीमा एकाच उत्कटतेच्या असतील किंवा त्यामध्यें पहिली कमी व दुसरी जास्त अगर पहिली जास्त व दुसरी कमी असे भेदही असूं शकतील.

येथपर्यंत परमावधि साधण्यासंबंधीं व तिच्या सर्वसाधारण रूपासंबंधीं विचार झाला. पण अशी परमावधि ओळखावयाची कशी हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. नाट्यवस्तूच्या प्रगतीस कारण असणारा जो सूत्रचालक तो आपलें साध्य साधण्यासाठीं ज्या कथासूत्रांचा उपयोग करतो व त्यांची वेळप्रसंगानुसार जी गुंतागुंत करतो, तीच नाट्यवस्तु होय. या सूत्रधाराच्या लीलांनींच नाट्यकथानक निर्माण होतें. नाहींतर लीला म्हणून एक विधवा मुलगी होती व जयंताचें तिच्यावर प्रेम होतें व त्यांचा शेवटीं पुनर्विवाह झाला, एवढ्यांतच प्रेमसंन्यासाचें कथानक झालें असतें. पण त्याचें एवढें मोठें रहस्यमय कथानक रचण्याचा मान कमलाकरास मिळतो; म्हणजे या नाट्यवस्तूचा खरा सूत्रधार कमलाकर आहे. जें साध्य सूत्रधारास साधावयाचें असतें तें ज्या ठिकाणीं साध्य झालें, अगर त्याच्या भावी सिद्धीची खात्री पटूं लागली, तो प्रवेश नाट्यवस्तूच्या कळसाचा होय. कारण सूत्रधाराचें जाळें गुंफलें गेलें असतें व आतां नायक-नायिका त्यांत पुरतेपणीं सांपडलीं असें वाटूं लागतें, त्यावेळीं सूत्रधाराचें साध्य साधलें असें म्हणावयास हरकत नाहीं. पुण्यप्रभावमध्यें वसुंधरेकडून आपणांस भेटण्याची कबूली घेण्यांत वृंदावनाचें कार्य झालें. एवढ्यासाठींच तो खटपट करीत असतो. या ठिकाणीं सूत्रधाराच्या कारस्थानाची अथवा निराळ्या शब्दांत सांगावयाचें तर नाट्य-वस्तूची परिसीमा झाली. अकल्पितपणें वृंदावन जो शेवटीं पडतो तो प्रसंग

नाट्यवस्तूची दुसरी परिसीमा होते. पहिली परिसीमा ज्या गोष्टीच्या सिद्धीन होते त्याचा शेवट अगदींच कल्पनेबाहेर निगाला झाला तर या दुसऱ्या परिसीमेसच प्रातसीमी (Anti-climax) म्हणतात.

याप्रमाणें नाटकाचीं सारीं सूत्रें हलविणाऱ्याच्या कृतीवरून नाट्यवस्तूची परिसीमा चांगली ओळखतां येते. याच पद्धतीनुरूप गडकऱ्यांच्या नाटकांतील परिसीमांकडे पाहतां, प्रेमसंन्यासमधील नाट्यवस्तूची परिसीमा जयंतावर खुनाचा खोटा आरोप कमलाकर आणतो त्या प्रसंगीं होते. यानंतर त्या गोष्टीचा शेवट ठरल्यासारखाच झाला. आतां शेवटीं, जातांजातां कमलाकर लीलेला विष पाजतो त्या ठिकाणीं ही परिसीमा कां होत नाहीं हा प्रश्न येईल. कारण या ठिकाणीं कमलाकराचा सूड पुरा होतो. पण असा सूड घेण्याची कल्पना आपले सारे बेत फसल्याचें पाहिल्यावरच त्यास सुचते. बुडणाऱ्याची ती शेवटची धडपड आहे. दैवयोगानुसारच लीला त्याच्या हाती लागते व तो तिला आपणाबरोबर बुडवितोही. या ठिकाणीं नाट्यवस्तूची एक छोटी परिसीमा आहे. पुण्यप्रभावमधील परिसीमेचा विचार वर केलाच आहे, व ती अंक पांच प्रवेश चारमध्यें होते. या ठिकाणीं वृंदावनाचें कार्य जवळ जवळ निश्चितपणें साधतें. पतीच्या मरणाची कल्पना सहन न होऊन पतिव्रता त्याला भेटण्यास कबूल होते. मग त्याला आधार अथवा कारणें असतील पण वृंदावनाच्या दृष्टीनें त्याचें कार्य झाल्यासारखेंच आहे. शेवटीं वृंदावन पडतो ती प्रतिसीमा होय. एकचप्यालयांतील नाट्यवस्तूची परिसीमा सुधाकर ज्यावेळीं सोडलेली दारू पुन्हां पिण्यास सुरवात करतो त्यावेळीं होते. कारण खालीं गडगडत असतां पुन्हां सावरण्याची वेळ निघून गेली असते. व मग 'भवति विनिपातः शतमुखः' हें ठरलेलेंच. भावबंधन नाटकांतील परिसीमा घनश्यामास लतिका शरण जाते व तो तिला लाथेनें झिडकारतो त्या समयीं होते. राजसंन्यास व वेड्यांचा बाजार अपूर्ण असल्यानें त्यांतील परिसीमा दाखवितां येत नाहींत.

नाट्यवस्तूचा उतार :— नाटकांतील परिसीमेप्रमाणेंच त्यापुढील नाट्य वस्तूचा उतारही चांगला साधावा लागतो. परिसीमेस पोचलेलें प्रेक्षकांचें कुतूहल या उतारांत ओसरतां उपयोगी नाहीं. अशानें शेवट कंटाळवाणा होऊन

नाटकाचा व्हावा तसा परिणाम होत नाहीं. याकरितां उतारांतही प्रेक्षकांचें कुतूहल नाटककारास आपणां बरोबर खेंचून न्यावें लागतें, ही गोष्ट नाटकांच्या उतारांतील प्रसंग लागोपाठ घातल्यानें साधते. कारण धडाडीच्या प्रवाहापुढें प्रेक्षकांना विचार करण्यास अवसर रहात नाहीं, व त्यायोगें उत्कटतेस पोचलेलें कुतूहल कमी होत नाहीं. ह्या उपायाचा अवलंब शेक्सपियरनें मॅकबेथ मध्यें केला आहे.

हा उतार चांगला साधणें कठीण असल्यानें, नाटककार कांहीं दुसऱ्या उपायांचा अवलंब करितात. एक उपाय असा आहे की, परिसीमा साधावयाची ती पुष्कळशी नाटकांच्या शेवटीं साधावयाची, म्हणजे नाट्यवस्तूचा चढ धिमा दाखविल्यानें प्रेक्षकांचें लक्ष नाट्यवस्तूशीं जास्त जास्त निगडित होतें. व उतार एकदम दाखविला म्हणजे खड्या दरडीवरून गडगडलेल्या माणसांप्रमाणें, प्रेक्षक त्यांच्या वाढलेल्या कुतूहलासह एकदम खालीं फेकले जातात. याच उपायाची योजना गडकऱ्यांना प्रेमसंन्यासाखेरिज बहुतेक सर्व नाटकांत केली आहे.

दुसरा उपाय म्हणजे हृदयस्पर्शी किंवा दुसरे कुतूहलोद्दीपक प्रसंग उतारांत योजावयाचे. यामुळें शक्तिहीन रोग्याला इन्जेक्शनूनें जगवितात त्याप्रमाणें प्रेक्षकांचें ओसरणारें कुतूहल मध्येंमध्यें भर घालून वृद्धिंगत करावयाचें.[1]

तिसरी तऱ्हा म्हणजे या उतारांत नाट्यवस्तूला एखादें नवीन किंवा विचित्र वळण द्यावयाचें. पुण्यप्रभावांतील उतारांत गडकऱ्यांनीं हीच युक्ति योजिली आहे. वृंदावन वसुंधरेच्या पातिव्रत्यप्रभावापुढें पडेल याची कल्पना होण्यासाठीं, वसुंधरेच्या तोंडीं मधूनमधून सूचक वाक्यें घातलीं असल्यानें, वृंदावन शरण येण्याची गोष्ट कशी साधली जाते याकडे लक्ष लागून, प्रेक्षकांच्या अगर वाचकांच्या जिज्ञासेचा ऱ्हास होत नाहीं. आहेत या पेक्षांही सूचक वाक्यें जास्त स्पष्ट असतीं तर ही गोष्ट यापेक्षांही अधिक साधली असती.

कथा, काल व स्थल यांच्या संबंधींचे नियमः—स्थल, काल व नाट्यवस्तू यांचें एकत्व पूर्वी ग्रीक अथवा लॅटिन नाटकांमधून पूर्णपणें पाळलें

---

१ याला उदाहरण म्हणून प्रेमध्वजमधील शेवटचा प्रवेश पहावा.

जात असे. तसें तें आज जगांतील कोणत्याही नाट्यरचनापद्धतींत पाळलें जात नाहीं. स्थल व काल यांच्या एकत्वाचा प्रश्न हल्लीं पार नाहींसा झाला आहे. हे नियम त्या त्या वेळच्या रंगभूमीच्या साधनांवरून अस्तित्वांत आणले गेले. पण हल्लींची रंगभूमि इतकी फाटकी नाहीं. ती चांगल्या वस्त्रालंकारांनी भूषित आहे. मग पूर्वीच्या दारिद्र्यांतले नियम आतां तिनें कां पाळावेत? फक्त नाट्यवस्तूच्या एकरूपतेचा नियम आज अबाधितपणें पाळला जातो व तो आवश्यही आहे. नाहींतर एक सुसंगतवार कथानक न दाखवितां रंगभूमि म्हणजे नाना गोष्टींचें प्रदर्शन व " मीना बझारच " होईल. एकाच रंगभूमीवर, शृंगारलेल्या महालांतील प्रेमालाप, बाजारपेठेंतील एखादा गजबजलेला मोतीचौक, गारुड्याचा खेळ, एखादें सिनेमामंदीर व एखादा महारवाडा एकदम दाखविण्यांत विविधता येईल, पण एकरूपता कशी येणार! म्हणून नाट्यवस्तूंत एकरूपता पाहिजेच व हा एक निर्बंध अबाधितपणें पाळला जातो. गडकऱ्यांच्या नाटकांत याशीं विसदृश असें कांहींच नसल्यानें यांचा विचार करण्याचें कारण नाहीं.

नाटकांतील रसपरिपोषः—नाटकांतील दुसरें महत्वाचें अंग म्हणजे रसपरिपोषणाचें होय. नाटकांतील रसांच्या चढउतारावर प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति आंदोलत असते. तेव्हां त्यांतील मुख्य स्थायीकभाव कोणता आहे हें प्रथम पाहिलें पाहिजें. मुख्य रस शृंगार असला तर त्याच्या खुलावटीसाठीं त्याला हास्य, वीर अथवा करुण अशा रसांची जोड द्यावी लागते. कारण एकच रस साऱ्या नाटकांत असला तर तो फारच कंटाळवाणा होतो. एकच रस लहानशा गोष्टींत चालतो. पण नाटककारास भिन्न प्रवृत्तींच्या प्रेक्षकांना एकाच ठिकाणीं तीन चार तासांच्यावर डांबून ठेवावयाचें असतें. तेव्हां कंटाळा न येतां त्यांना आनंद व समाधान झालें पाहिजे, याकडे नाटककाराचें प्रामुख्यानें लक्ष हवें. एकाच रसाची उत्कटता साध्या गोष्टींतही कंटाळवाणी होऊं शकते. याला चांगलें उदाहरण म्हणून महाभारतांतील हरिश्चंद्राची कथा वाचावी. एकदां वांचल्यावर पुन्हां तिच्याकडे धांवणारा वाचक अगदीं विरळाच भेटेल.

एकच रस प्रेक्षकांना कंटाळवाणा होऊं नये म्हणून त्याच्या खुलावटीसाठीं इतर रस नाटककार घालतो. नवरसांपैकीं कोणताही रस जोड म्हणून योजतां

येईल, पण अनुरूप रस जास्त परिणामकारक होतो. शृंगार-हास्य ही जोडी मजेदार खुलून दिसते. यामध्यें थोडीशी वीररसाची छटाही शोभते. पण शृंगार व भयानक अगर बीभत्स ही जोडी फारच विलक्षण वाटते. रंगमहालाची व स्मशानाची जोडी कुणाचा थरकांप करणार नाहीं! वीर, भयानक व करुण हे रसही अनुरूप होतात.

याप्रमाणें रसांच्या दृष्टीनें प्रत्येक नाटक निर्दोष असावें लागतें. कारण नाटकाचें जीवित जसें भूमिकांवर अवलंबून असतें, तसेंच नाटकांतलि रसांच्या उत्कर्षापकर्षावर नाटकाचें शरीर अवलंबून असतें. प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ति हलविण्याचें नाटकाच्या दृश्यस्वरूपाचें कार्य रसांच्या उत्कटतेकडेच असतें. आतां गडकऱ्यांच्या नाटकांतील रसपरिपोषाकडे पाहतां, त्यांनीं करुण व हास्य हे दोनच स्थायीभाव योजल्याचें दिसून येईल. बहुतेक साऱ्या नाटकांत करुण रस जोरांत असून हास्यरस त्याच्या उठावासाठीं घातला गेला आहे. प्रेमसंन्यासमध्यें करुण हा प्रधान रस आहे पण त्यांच्या इतर नाटकांत तो जितका उत्कट व तीव्र झाला आहे तितका तो या नाटकांत नाहीं. तो थोडासा चढतो तो सुद्धां अगदीं अखेरीस. यामुळें हास्यरस या रसोत्कर्षाची फारशी हानी करीत नाहीं, व लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे, शेवटीं करुणरस जोरांत असतांना हास्यरसाचा एकही प्रवेश नाहीं. जयंताला फांशीची शिक्षा होते त्या प्रवेशापर्यंत गोकुळचें हास्यरसाचें काम आहे व पुढें नाहीं. अशा रीतीनें हे रस परस्परांची खच्ची करणार नाहींत अशी नाटककारांनीं खबरदारी घेतली आहे. पुण्यप्रभावमध्यें स्थायीभावांची ही पूर्वीचीच जोडी उपयोगांत आणली आहे, पण यांत करुण रस कळसास पोंचला असून हास्यरसही तसाच जोमाचा आहे. हे दोन्ही रस परस्परसंवर्धक नसल्यानें, या ठिकाणीं दोघांची जोडगण एकमेकांचा अपकर्ष करण्यास कारणीभूत होते. भावबंधनमध्यें मुख्य रस हास्य आहे. नाटकाची सुरवात हास्यांत होऊन हास्यच नाटकाचा स्थायीभाव करावा अशी कर्त्याची इच्छा दिसते. करुण, उठावासाठीं गौणत्वानें घालण्याचा विचार असावा. परंतु नाटक लिहितांना शेवटचा करुणरस प्रमाणाबाहेर रंगविला गेला असावा, व यामुळेंच पुण्यप्रभावाप्रमाणेंच या नाटकाचीही स्थिति

झाली. शेवटचा करुणरस पूर्वीच्या हास्यरसाची हानी करतो व प्रथमचा हास्य-रस शेवटच्या करुणरसाला उठूं देत नाहीं. एकदम हंसणें व हंसतां हंसतां रडणें फक्त लहान अर्भकेंच करूं जाणतात. पण सुजाण मनाला या कोलांट्या साधत नाहींत. यामुळें रसपरिपोषाच्या दृष्टीनें भावबंधनाची संभावना पुण्यप्रभावा-प्रमाणेंच होते. एकचप्याल्यांत करुणरस अगदीं प्रथमच चढतो व त्यानंतर नाटकाच्या अखेरपर्यंत तो खालीं येत नाहीं. वर गगनांत चढलेल्या बहिरीनें जशा अनुक्रमानें वरवर भराऱ्या माराव्या तशीच गोष्ट यांतील करुणरसाची आहे. ह्या कथाभाग नेहमीं डोळ्यापुढें दिसणारा असल्यानें, तो जो एकदां हृदयाला जाऊन भिडतो तो शेवटपर्यंत डोळ्याचें पाणी थांबवूं देत नाहीं. असा एकच एक तीव्र रस प्रेक्षकांना सोसवत नाहीं म्हणून यांतही थोडासा हास्यरस आहे. दुःखार्त माणूस विनोदानें हंसतो पण त्याचें हंसणें जसें तोंडावरच खेळतें तशीच या विनोदाचीही गोष्ट आहे.

रचना चातुर्यः—वरील सर्व विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं, नाटक रचण्यास कवीची प्रतिभा पाहिजेच; कारण नाट्यवस्तु उदात्त हुडकण्यांवर नाटकाचें सर्व यश अवलंबून असतें. कवि जितका असामान्य तितकी त्याची प्रतिभा अद्वितीय व तितकीच त्याची योग्यता श्रेष्ठ. पण त्याबरोबरच अद्वितीय कल्पना लोकांना समजेलशी सुरेख मांडण्याचीही जरूर असते. दुकान-दाराजवळ सर्वांत चांगला माल आहे पण तो नजरेंत भरण्यासारखा मांडला नाहीं तर त्याला गिऱ्हाइक मिळत नाहीं. नजरेंत भरण्यासारखी मालाची मांडणी करण्याचेंही कसब दुकानदारास माहित असावें लागतें. तसेंच प्रति-भावान् नाटककारास मांडणीची कला अवगत पाहिजे. जशी मांडणी सुरेख त्या मानानें रंगभूमीवर प्रयोग यशस्वी होतात; व तें नाटक लोकप्रिय होतें. याला 'स्वयंवर' चें एकच उदाहरण दिलें तरी पुरें होईल. 'स्वयंवर' बाहेर पडल्यापासून आजवर तें जसेंच्या तसेंच लोकप्रिय राहिलें आहे. याचें बरेंचसें श्रेय बाल-गंधर्वांच्याकडे आहे. तरी पण त्या नाटकाची मांडणी सुबक व मोहक आहे ही गोष्ट कोणासच नाकबूल करतां येत नाहीं. कारण नाटककारही तेच, नटही तेच, मग 'द्रौपदी' कां लोकप्रिय झालें नाहीं? द्रौपदीची भूमिका बिघडली व

चालीही चांगल्या नाहींत, हीं कारणें असलीं तरी मुख्यत्वें मांडणी सदोष आहे म्हणूनच हें नाटक पडलें. नाटकाची मांडणी प्रेक्षकांचें चित्त नेहमीं ओढून घेणारी असली पाहिजे. यासाठीं नाटककार कांहीं मनोहारी प्रवेश मधून मधून घालतो. कृष्णरुक्मिणीचा सौभद्रांतील अगर स्वयंवरमधील प्रवेश, मानापमानांतील 'नाहीं मी बोलत नाथा'चा प्रवेश, संतसखू मधील शृंगाराचा प्रवेश, उत्तर रामचरित्रांतील चित्रदर्शनाचा प्रवेश असे प्रवेश कवि मुद्दाम रंग खुलावणसाठीं योजतो.

एक अंक संपून दुसरा अंक येईपर्यंत सुद्धां प्रेक्षकांचें कुतूहल कमी होते. कारण यावेळीं त्यांच्या डोळ्यांपुढें रंगभूमि नसते. यासाठीं या अवधींत विचार करण्यासारख्या मोठ्या महत्वाच्या प्रसंगांचे प्रवेश प्रत्येक अंकाच्या शेवटीं घातलेले असतात. खाडिलकरांच्या प्रत्येक नाटकांत या गोष्टींकडे काळजीपूर्वक लक्ष दिलें गेलें आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांत या गोष्टींकडे विशेष लक्ष दिल्याचें दिसत नाहीं.

गडकऱ्यांच्या कृती लोकप्रिय होतात त्या त्यांच्या सुचक मांडणीमुळें नव्हेत; तर मुख्य कथानक इतकें हृदय हालविणारे असतें की, कित्येक वेळां आपला श्वास दाबून धरून पुढें काय होतें तें पेक्षक पाहूं लागतो. अतिशय करुण अथवा उदात्त व उत्कट प्रसंग किंवा एखादा भयंकर अपघात पहात असतांना जशी आपली वृत्ति होते, तशाच स्थितीचा अनुभव गडकऱ्यांचे कांहीं कांहीं प्रवेश पाहतांना येतो. त्यांतच अंतःकरण गुंतून राहतें व कुतूहल ओसरत नाहीं.

नाटकाच्या मांडणीचा विचार करतां आणखी एक दोष गडकऱ्यांच्या नाटकांत दिसून येतो. कित्येक ठिकाणीं प्रवेशांची मांडणी कांहींशी रसापकर्षक असते. उत्कट रसाचे गंभीर प्रवेश झाल्यावर लगेच हास्य रसाचे प्रवेश रसहानि करतात, किंबहुना ते पूर्वीच्या उत्कटतेस मारकही होतात. याचीं उदाहरणें पुण्यप्रभावमध्यें पहावयास मिळतात. एकचप्याल्यांतील शेवटचा प्रवेश इतका उत्कट आहे कीं, त्यानंतर पांचव्या अंकांतले पहिले दोन प्रवेश अगदीं बेचव वाटतात. इतकेंच नव्हें तर सिंधूची तशी दशा झाली असतांना शरद्-रामलाल अगर शरद्-भगीरथ यांचे प्रेमालाप ऐकून प्रेक्षकांना त्यांचा राग येतो. हे प्रवेश घालणें अपरिहार्य झाल्यानें कवीनें सिंधूस

जें एकदां चवथ्या अंकाच्या शेवटीं मरणोन्मुख बेशुद्ध पाडलें आहे, तें पांचव्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशापर्यंत तिची कोणीच दाद घेत नाहीं. या ठिकाणी रचना सदोष आहे हें कोणासही तेव्हांच पटेल.

यावरून नाट्यवस्तु असाधारण असली तरी मांडणीची कला गडकऱ्यांना अद्याप साधावयाची होती हें दिसून येतें. किंबहुना नाटक लिहितांना प्रेक्षकांच्याकडे त्यांचें लक्षच नव्हतें असें म्हटलें तरी चालेल. इंग्रजी राज्यघटनेंप्रमाणें रंगभूमीच्या घटनेंत तीन घटक आहेत, ते नाटककार नट व प्रेक्षक, हे होत मग त्यापैकीं एका इतक्या महत्वाच्या अंगाकडे दुर्लक्ष करून कसें चालेल ?

नाटक लिहिण्यांत त्यांनीं प्रेक्षकांची सोय पाहिली नाहीं. त्याप्रमाणेंच नाट्यरचनेसंबंधींची कांहीं सर्वमान्य तत्वें त्यांनीं जुमानलीं नाहींत. गडकऱ्यांनीं काय नवीन केलें त्यासंबंधीं वर वेळोवेळीं उल्लेख आले आहेतच. आतां संविधानकाच्या रचनेशीं संबंध असणाऱ्या आणखी एका गोष्टीचा या ठिकाणी विचार करूं.

नाटकाची मांडणी एका दृष्टीनें जवळ जवळ पूर्णपणें मांडल्यावर परिसीमा दृष्टीच्या टापूंत आली कीं कर्त्यांनीं ती मांडणी दुसऱ्या दृष्टीनें पूर्ण केल्याचें दिसतें. नाटकाची सर्व मांडणी आनंदपर्यवसायी करावयाची व शेवट शोकमय करावयाचा अगर पूर्वीची मांडणी शोकान्ति नाटकाची असली तर शेवट आनंदपर्यवसायी करावयाचा असा गडकऱ्यांच्या कृतींत अनिश्चित धोरण कां दिसतें, असा प्रश्न नेहमी डोळ्यापुढें उभा राहतो. प्रि. भाटे प्रेमसंन्यासाच्या प्रस्तावनेंत लिहितात त्याप्रमाणें त्या नाटकाची सारी ठेवण आनंद पर्यवसायी नाटकाची आहे. अकल्पित शेवट करून नाटक शोकान्ति करण्यांत कवि, जयंत व लीला यांचा पुनर्विवाह करण्यास भ्याला, असें प्रि. भाटे म्हणतात त्याप्रमाणें आम्हांस वाटत नाहीं. कारण समाजाचें दोष दाखवून इष्ट ती सुधारणा करून घेण्यास गडकरी भिणारे नव्हते अशी आमची समजूत आहे. शरद्-भगीरथाचा पुनर्विवाह त्यांनीं घडविला आहे. तसेंच द्रुमनचें हृदयस्पर्शी चित्र त्यांनीं अगदीं स्पष्ट रेखाटलें आहे. समाजाला प्रिय अशा पांची पतिव्रतांची त्यांनीं सुदामाकरवीं टवाळी केली आहे. तसेंच आर्यमदिरामंडळाच्या सभासदांमधून त्यांनीं कोणाकोणास स्टेजवर खेंचलें आहे तें पहावें. इतक्या साऱ्या गोष्टी बेडधकपणें

पुढें मांडणारे गडकरी पुनर्विवाहाविषयींच समाजाच्या रोषाला भितील असें कसें म्हणावें? त्यांची ती पहिली कृति असली तरी त्यांतही त्यांचें धैर्य दिसत नाहीं कां? आणि ती वेळही तितकी समाजाच्या रोषाला भिण्याची नव्हती.

मग जयंत सुटल्यावर जयंत–लीला यांचा पुनर्विवाह त्यांनीं कां लावला नाहीं, हा प्रश्न शिल्लक राहतोच. अपेक्षित व परिसीमेनंतर जवळ जवळ ठरलेला शेवट बदलून नाटकाची समाप्ति निराळ्याच रीतीनें करावयाची हाच हेतू यांत दिसतो. कमलाकराचें कारस्थान पूर्ण होण्यास या कृतीची जरूरच होती, असेंही याचें कोणी समर्थन करतील; पण मग भावबंधनांतील अगर पुण्यप्रभावांतील दुष्ट व्यक्तींचें कारस्थान त्यांच्या शेवटच्या पगडी फिरविण्यानें कसें साधतें? अकल्पित शेवट करण्याची इच्छा त्यांच्या एकाच नाटकापुरती दिसत नाहीं तर ती जवळ जवळ सान्या (राजसंन्यास खेरीज करून, कारण इतिहासच संभाजीचा शेवट तसा सांगतो) नाटकांत दिसते. वृंदावन किंवा घनश्याम यांचें पगड्या फिरवणें, एकच्प्याल्याचा शेवट चांगला गोड करणें अगदीं शक्य असता तो भेसूर व दुःखमय करणें,[1] या गोष्टींच्या बरोबरच प्रेमसंन्यासाचा शेवट घेतला तरच या सान्यांना बांधणारें सूत्र सांपडतें. अद्भुत व अतर्क्य गोष्टींकडेच गडकऱ्यांची प्रतिभा धांवत होती असें म्हणतात. हीच आवड त्यांच्या नाटकांतूनही दिसून येते. असें नसतें तर सरळ नाट्यरचना सोडून त्यांनीं हा आडमार्ग धरला नसता.

एकचप्याल्यांतील कथानक सुखाचें करतां आलें असतें असें वर लिहिलें, पण तसें झालेंलें जगांत प्रत्ययास येत नाहीं, व नाटक तर संसाराचें चित्र आहे, असा यावर आक्षेप घेतां येईल. पण त्याला उलट प्रश्नानें उत्तरही देतां येईल. दारूबाज माणूस निवळलेला पाहण्यांत येत नाहीं, तशीच कृष्णकर्मरत व्यक्ति एकदम बदलून सज्जन झालेलीही पाहण्यांत येत नाहीं. एक नियम एकास

---

१ सुधाकर दारू सोडून देतो त्यावेळीं रामलालाकडून त्याला हातांशीं धरून भगीरथाप्रमाणें त्याला चांगल्या मार्गास नेतां आला असता व मग कथानकाचा शेवट सुखांत होत होता.

एक नियम एकास असें कसें करतां येईल? तेव्हां वर सांगितलेल्या एकाच उत्तरानें गडकऱ्यांच्या या कृतीचें समर्थन करतां येईल. या बाबतींत रूढ मार्ग सोडून त्यांनीं निराळा उपक्रम केला आहे.

नाटकाची समाप्तिः—नाटकाचा शेवट परिसमाप्तीच्या वेळीं जो ठरतो तसाच झाला पाहिजे, म्हणजे शेवट अकल्पित असतां कामा नये असें नाट्यशास्त्राचे नियम आहेत परिसीमेच्या समयीं, शेवट कसा होणार याची साधारण अटकळ प्रेक्षकांस होते; व आपणांस वाटत असलेला शेवट झालेला पाहून प्रेक्षकांचें समाधान होतें. म्हणून शेवट अपेक्षित तोच असावा असा नियम ठरला गेला. पण गुंतागुंतीच्या नाटकांचे उतार उत्तम रीतीनें साधणें कठीण असल्यानें, या नियमाकडे थोडफार दुर्लक्ष करावें लागतें. उतार उत्तम साधण्यासाठीं नाटककार ज्या उपायांचा अवलंब करतो ते मागें सांगितले आहेतच. त्यांपैकीं अकल्पित शेवट हा एक उपाय आहे व त्यामुळें प्रेक्षकांचें वेधलेलें लक्ष कमी होत नाहीं. मराठी अगर इंग्रजी नाटकांमधून याचीं पुष्कळशीं उदाहरणें दृष्टीस पडतात. आनंदपूर्ण नाटकाचा शेवट दुःखमय करावयाचा व शोकान्ति नाटकांस शेवटीं सुखान्ति करावयाचें, हे जे कसरतीचे खेळ गडकरी व इतर नाटककार करतात त्यांचें समर्थन असेंच करावें लागेल.

विभाग दुसरा.

भूमिका.

Characterisation is the really fundamental lasting element in the greatness of any dramatic work.

—Hudson.

नाटकांतील भूमिकांचा विचार करतांना आधीं नाटककाराचें उद्दिष्ट काय आहे हें पाहिलें पाहिजे; कारण त्याला जी गोष्ट प्रामुख्यानें पुढें मांडावयाची असते ती तो भूमिकांच्या द्वारें लोकांपुढें मांडतो व ज्या मानानें भूमिका उच्च दर्जाच्या त्याच मानानें ती गोष्ट स्पष्टपणें व सुरेख मांडली जाते. नाटककारास नेहमींच्या व्यवहारातलें एखादें तत्व पुढें मांडावयाचें असेल तर तो नेहमींच्या व्यवहारांतल्या भूमिका उचलतो. अर्थात सर्वच सर्व भूमिका प्रत्यक्ष व्यवहारांत सांपडतेच असें नाहीं. कारण खरें म्हटलें तर सान्या भूमिका नाटककाराच्या कल्पनेच्या अमर्याद खाणींतील असतात. नेहमींच्या व्यवहारांतील कोणातरी व्यक्तीची एखादी विशिष्ट स्वभावरचना, दुसऱ्या कुणाची मनाची ठेवण, तिसऱ्या कुणाची शरीररचना, चवथ्याची चालण्याची ढब, अशा मनाच्या व शरीराच्या विशिष्ट गोष्टी नाटककाराच्या पाहण्यांत असतील व कुणाची मान, कुणाचे नाक कान, कुणाचे डोळे पाहून ज्याप्रमाणें शिल्पशास्त्रज्ञ एखादी सौंदर्य पुतळी निर्माण करतो, त्याप्रमाणें नाटककार आपलें संसाराचें नाट्यचित्र पुढें उभें करतो. शेक्सपियरच्या भूमिकासंबंधीं विचार करतांना **चार्लस लॅंब** म्हणतो[1] " या सान्या भूमिका कवीनें आपल्या मनःसृष्टींतून बाहेर काढल्या आहेत. पण आपण या भूमिकांत कांहीं ना कांहीं तरी ओळखीचें पाहून त्या माहितीच्या

1 Stage representation of Shakespeare's tragedies--by Charles Lamb. XIX Century Essays.

व्यक्तीची पूर्णत्वानें कल्पना करतो. " गोकुळच्या विनरभोळेपणाची छटा गडक-र्‍यांना कुठेंतरी सांपडली असेल. पण त्याची सारीच्यासारी भूमिका व्यवहारांत कशी सांपडणार !

याप्रमाणें नाटककाराच्या भूमिका त्यानें कल्पनेनें उभ्या केल्या असतात. व त्याचें उद्दिष्ट असेल तें साध्य करण्या सारखी तो त्यांची मांडणी करतो. सद्गु-णांचा जय दाखवावयाचा असला तर दोन निरनिराळ्या रीतीनें तो दाखवितां येतो. दुर्गुणांचा विजय प्रथम दाखवून नंतर त्यांच्या पाडावांत सद्गुणांची किंमत सांगावयाची अशी एक रीति आहे. ही प्रसिद्ध इंग्रजी कादंबरीकार रेनॉल्ड्स, डिकन्स, थॅकरे वगैरेंनीं उपयोगांत आणिली आहे. त्यांच्या कादंबरींत सद्गुणाचा जय शेवटीं होतो, पण प्रथम दुर्गुणांची सत्ता इतकी अप्रतिहत असते कीं, दुर्गुणांचे किळसवाणे व्यभिचार दाखविण्याचाच ग्रंथकर्त्याचा विचार दिसतो असेंही वाटूं लागतें. (हा प्रकार रेनॉल्ड्समध्यें फारच पराकाष्ठेचा आहे). परंतु या सत्तेचा विध्वंस होऊन सद्गुणांची विजयपताकाच शेवटीं फडकत असते. याप्रमाणें सद्गुणांची प्रभा भोंवतीच्या काळोखाच्या प्रभावळीनें अधिक तेजस्वी करावयाची हा एक मार्ग झाला. दुसरा याच्या उलट म्हणजे सद्गु-णांचीच उठावणी अशी करावयाची कीं, तीच आकर्षक झाली पाहिजे. मोठ्या साधुसंतांच्या व देवादिकांच्या डोक्याभोंवतीं एक तेजोवलय काढलें जातें, तें जसें त्या तेजस्वी मुखाला शोभा देतें, तशाच रीतीनें सद्गुणांची प्रभावळी सद्-गुणांची शोभा वृद्धिंगत करिते. कित्येक लोक हा मार्गही पसंत करतात, पण बहुतेक सर्व साधारण कल पहिल्याच मार्गाकडे विशेष दिसतो.

जें उद्दिष्ट साधावयाचें असेल त्याला वरीलपैकीं कोणता उपाय जास्त शोभतो हें पाहून नाटककार नाटकांतील भूमिकांना कामें वाटून देतो. पार्श्वभूमि काळी करावयाची झाली तर बहुधा सूत्रचालक दुष्ट प्रकृतीचा, कारस्थानी, व भयप्रद रेखाटला जातो. पार्श्वभूमि उज्वल करतांना सूत्रचालक चांगला, सद्-गुणी, चांगल्याला मदत करणारा व वाइटाचा बीमोड करणारा असा योजला जातो. अशा सूत्रचालकाचें उदाहरण म्हणजे सौभद्रांतील अगर महाभारतांतील श्रीकृष्ण, तोतयाच्या बंडांतील नाना, शारदेंतील कोदंड, विचित्रलीलेंतील लीला-विचित्र अशीं उदाहरणें पुष्कळ देतां येतील.

या सूत्रचालकांना नियोजित केल्यावर, कथानक ज्यांच्याभोंवतीं गुंडाळावयाचें अशीं मुख्य अगर प्रधान पात्रें नाटककार कल्पितो, व त्यांच्याभोंवती कथासूत्र गुंडाळण्याची कामगिरी तो सूत्रचालकाकडे सोंपवितो. जसा उद्देश असेल तसा सूत्रचालकाचा विजय अथवा पराभव दाखविला पाहिजे. याला कारणीभूत होणारीं अप्रधान पात्रें त्याला उभागवीं लागतात. यांपैकीं कांहीं सूत्रचालकाला व कांहीं दुसऱ्या बाजूस मदत करणारीं असतात, तर कांहीं तटस्थ राहून कार्यभाग पाहत असतात.

अशा रीतीनें नाटककाराच्या भूमिका सिद्ध होतात. यांपैकीं नाट्यवस्तूची प्रगति करण्याचें काम सूत्रचालकाकडे असतें, यासंबंधानें पूर्वीं एकदां उल्लेख आलेला आहेच. परंतु सूत्रचालक व प्रधान आणि अप्रधान पात्रें असा, आम्हीं केलेला भेद नाट्यशास्त्रांतून केला गेला नसल्यानें, यासंबंधीं जरा जास्त विस्तृतपणें विवेचन करणें जरूर आहे.

पूर्वींच्या नाट्यरचनेंत मुख्य कार्यकर्ता नायक असे. त्यालाच नाट्यवस्तूचा नेता अशी संज्ञा होती व नाट्यवस्तूची प्रगति या नेत्याच्या कृतीवरच अवलंबून असे. शाकुंतलांतील कथानकाची वाढ दुष्यन्तावर अवलंबून आहे, ही गोष्ट साध्या नाट्यकृतीची होय. पूर्वींच्या संस्कृत नाटकांतून हाच मार्ग अनुसरलेला आहे. त्यांत गुंतागुंतीचीं कथानकें फारशीं नाहींतच. त्यांत नेत्याच्या कृतींनेंच नाट्यवस्तू पुढें ढकलली जाते. मृच्छकटिक नाटकांतील कथाभाग चारुदत्तापेक्षां शकाराच्या कृतीनेंच वाढतो, पण पूर्वींच्या नियमांप्रमाणें नाट्यवस्तु नायकाच्याकरवीं वृद्धिमति होते. म्हणजे चारुदत्ताकडूनच तिचा विस्तार व्हावयास पाहिजे पण त्याला कारणीभूत शकार असतो ही गोष्ट या नियमाबरहुकूम नाट्यवस्तूकडे पाहतांना सोडून द्यावी लागते.

आमच्या नाट्यशास्त्रावर पाश्चिमात्य वाङ्मयाचा पगडा बसल्यापासून आमच्या रंगभूमीवर शोकांति नाटकें येऊं लागलीं. अशा नाटकांना पूर्वींचे नियम लावूं म्हटलें तर यथार्थपणें लागूं होत नाहींत. कारण ज्याला नायक म्हणतां येईल तो दुसराच असून नाटकाची सारीं सूत्रें हलविणारा वेगळा असतो. याप्रमाणें नायक व सूत्रचालक यामध्यें वेगळेपणा आल्यानें, व नायकाची भूमिका सूत्रचालकाच्या भूमिकेहून कमी प्रतीची

झाल्यानें, नायकास नेता म्हणणें अनौचित्याचें होतें. या ठिकाणी नायक व नेता असा भेद करणें जरूरीचें ठरतें. याला उदाहरण आपण प्रेमसंन्यासांतील घेऊं. पूर्वीच्या नियमाप्रमाणें या नाटकाचा विचार करतांना जयंत हाच मुख्य नेता होतो. कारण तो नायक आहे व नायक हाच नाट्यवस्तूचा नेता होय. पण त्याच्या भूमिकेकडे पाहतां, तो नुसता कल्पनेच्या भराऱ्यांत भ्रमण करणारा कार्यशून्य कवि आहे. साऱ्या नाटकांत त्याच्या हातून कांहींच कार्य होत नाहीं. मग असा कार्यशून्य—मग तो नाटकाचा नायक असेना—नाट्यवस्तूचा नेता कसा होतो हे सांगतां येणार नाहीं. एखाद्याला उचलून दुसऱ्यानें खांद्यावरून नेला तर तो नेता होत नाहीं, तर नेला जाणारा होतो. हीच स्थिती जयंताची आहे. तेव्हां अशा वेळीं हे पूर्वीचे नियम समाधानकारकपणें लागू होत नाहींत. यासाठीं नाटकाच्या भूमिकांचें पृथक्करण करावयाचें तें नवीन रीतीनें करणें सांप्रत जरूर झालें आहे व तें खालीलप्रमाणें करणें पुष्कळसें फायदेशीर आहे

कोणत्याही नाटकाचा विचार करतांना, प्रथम नाटककाराचा उद्देश पाहणें व त्यांतील खरा सूत्रचालक कोण, तें ठरविणें, हें पहिलें काम होय. कथासूत्राला मूळभूत असणारी व्यक्ति, जिच्या अगर ज्यांच्या भोंवतीं कथासूत्र गुंडाळलें जातें, ती अगर त्या व्यक्ती प्रधानपात्रें होत. ही व्यक्ति पुरुष असेल किंवा स्त्री असेल अगर दोघेंही कथासूत्रांत गुरफटलीं गेलीं असतील. कोळी जाळयांत सांपडलेल्या प्राण्याला बारीक तंतूंनीं गुरफटून टाकतो, तोच प्रकार येथेंही आहे. कथानक ज्या पात्रांभोंवतीं गुंडाळलें असेल तीं प्रधानपात्रें व त्यांच्याशिवाय नाट्यवस्तूस जरूर अशीं जीं इतर पात्रें तीं अप्रधान पात्रें होत. प्रधान पात्रां-मध्यें नाटकाचे नायक व नायिका येतात व त्याशिवाय सारीं पात्रें अप्रधान पात्रांमध्यें पडतात. त्यांतही कांहीं चांगल्या बाजूस मदत करणारीं, कांहीं सूत्रचालकाच्या हातांतील उपकरणें व कांहीं तटस्थ, असे तीन वर्ग होतात.

कोणत्याही नाटकाचें पृथक्करण खालीलप्रमाणें करतां येईल. नाटकाचे तीन भाग प्रथमच पडतात:—

१	२	३		
सूत्रचालकः— जो मुख्य पात्रांभों-वतीं कथासूत्र गुंडाळतो व अशा रीतीनें नाट्यवस्तू वृद्धिंगत करतो तो. **प्रति सूत्रचालकः**- जो सूत्रचालकाचे डाव हाणून पाडतो तो	**प्रधानपात्रें** ज्यांच्या भोंवतीं कथासूत्र गुंडाळलें जातें तीं	**अप्रधान पात्रें**:— जीं कथासूत्रास पोषक असतात तीं		
		चांगल्या बाजूस मदत करणारीं	वाईट बाजूस मदत करणारीं	तटस्थ
याचीं उदाहरणें:-				
१ **प्रेमसंन्यासः**—				
सूः-कमलाकर प्र. सूः-विद्याधर	जयंत, लीला	द्रुमन, सुशीला	मनोरमा, तात्यासाहेब, दरवडेखोर	मथुरा, वसंत, वीणा, गोकुळ
२ **शारदाः**—				
सूः-भद्रेश्वर प्र. सूः-कोदंड	श्रीमंत, शारदा	इंदिराकाकू	कांचनभट सुवर्णशास्त्री	शंकराचार्य वगैरे
३ **मृच्छकटिकः**-				
सूः-शकार प्र. सूः-वसंतसेना (कांहीं अंशीं)	चारुदत्त, वसंतसेना	मैत्रेय, शार्विलक	विट, चेट	

४ संशयकल्लोळः-				
फाल्गुनराव, कृत्तिका (मुख्य सूत्रचालक संशयच होय)	सूत्रचालक एकमेकांभोंवतीं सूत्र गुंडाळतात	रेवति, आश्विन त्यामध्यें सांपडतात. रेवति फाल्गुनरावास व आश्विन कृत्तिकेस मदत करतो. भाद्रव्या दोघांनाही मदत करतो		वैशाख
५ सौभद्रः-				
कृष्ण	अर्जुन, सुभद्रा	रुक्मिणी, नारद, मैत्रेय, गार्ग्यमुनी, घटोत्कच	बळिराम	
६ प्रेमध्वजः-				
सूः-बुद्धिसिंग प्र. सूः-हाकिमजी	प्रेमध्वज, पद्मावती	राणी, अमरनाथ	प्रताप, गरुडध्वज	
७ मानापमानः-				
सूः-भामिनी प्र. सूः-विलासधर (कांहीं अंशीं)	धैर्यधर	बाबासाहेब, कुसुम	आक्कासाहेब, लक्ष्मीधर	
८ मूकनायकः-				
सूः-वीणारव	सरोजिनी शरच्चंद्र	राणी प्रतोद	विकंठ केयूर	वेत्रिका व तिची आई

९ **तोतयाचें बंडः-**				
सूः-दौलतगीर प्र. सूः-नाना, हैबती	तोतया व पार्वतीबाई-साहेब	अमला	बगंभट, रामचंद्र नाईक	विठी
१० **वधूपरीक्षाः-**				
सूः-धुरंधर, त्रिवेणी प्र. सूः-पार्थिव	नाटकाच्या पहिल्या भागांत धुरंधर सूत्रचालक असून, त्रिवेणी मुख्य पात्र होय; पण नंतर त्रिवेणी सूत्रचालक होते व धुरंधर प्रधान पात्र होतो	भार्गव, यमुना विश्वेश्वर शास्त्री	प्रयाग, कोतवाल, श्रीपति, वाराणशी	गंगू
११ **विचित्रलीलाः-**				
सूः-विचित्र व लीला प्र. सूः-रंगराव	दादासाहेब, सुधा	गुलाबराव, चतुरिका, म्हातारा चाकर	बचंभट तुळशी	बाळ्या
१२ **एकच प्यालाः-**				
सूः-दारू तळिराम या हस्तकामार्फत	सुधाकर	सिंधू, गीता, पद्माकर	आर्यमदिरा-मंडळाचे सभासद	शरद्, भगीरथ, रामलाल

शारदा, विचित्रलीला वगैरे नाटकांतून सूत्रचालक एका ऐवजी दोन आहेत. कारण त्यापैकीं एक वाईट मार्गानें जाणारा असून, दुसरा त्याचे डावपेंच ओळखून त्यांतून प्रधानपात्रांची सुटका करणारा आहे. भद्रेश्वर दिक्षीत ज्या कुटिल नीतीचा अवलंब करून, शारदा-श्रीमंतांचें लग्न घडवून आणूं पाहतो, तिचेच धागे हलके हलके उलगडून कोदंड त्यांतच त्याची गठडी वळतो. रंगराव व तुळशी यांचें कारस्थान, दादासाहेबांचें जीवित अंतर्बाह्य गिळंकृत करावयाचें असतें पण तेंच कारस्थान चवाठ्यावर आणून, त्यांतून दादासाहेबांस सोडविण्याचें काम विचित्र व लीला यांचें असतें. म्हणजे अशा नाटकांत प्रधानपात्रांभोंवतीं एक दुष्ट माणूस आपलें पाश जखडीत असतो तर त्यांना सोडवूं पाहणारा दुसरा चांगला माणूस ते पाश तोडून त्यांतून प्रधानपात्रांची मुक्तता करतो. म्हणजे नाटकांत दोन सूत्रचालक असूं शकतात.

हीनपात्रांचा विचार करण्याची जरूर नाहीं. नाटकांत इतर दासदासी, सेवक, शिपाई वगैरे असतात त्या पैकींच तींही असल्यानें त्यांच्या संबंधानें निराळा वर्ग पाडून त्यांचें वर्गीकरण करण्याची जरूर दिसत नाहीं.

वर कांहीं मराठी नाटकांचें आम्ही स्वीकारलेल्या पद्धतीप्रमाणें वर्गीकरण करून दाखविलें आहे. यांत महाराष्ट्रीय नाटककारांपैकीं उच्चदर्जाच्या नाटककारांच्या कांहीं कृती घेतल्या आहेत. यावरून इतर मराठी नाटककारांच्या कृतीही या नियमानुसार पृथक्करणानें दाखवितां येतील.

प्रधानपात्रें कार्यशून्य व सूत्रचालक वाईट बुद्धीचा असेल तर तें नाटक शोकान्ति होतें. हेंच आनंद पर्यवसायी करावयाचें झाल्यास त्या वाईट सूत्रचालकाशीं प्रतिस्पर्धा करण्यास एक चांगला प्रतिसूत्रचालक घालावा लागतो. प्रधानपात्रें कार्यकर्तीं असलीं तर प्रतिसूत्रचालकाची विशेषशी जरूर लागत नाहीं. मृच्छकटिकांतील वसंतसेना कार्यकर्ती असल्यानें तिचीच कृति नाटकाचा शेवट चांगला करण्यास कारणीभूत होते. अशा रीतीनें पहिल्या दोन रकान्यांच्या बलाबलावरून नाटकाचा शेवट अचुक ठरवितां येतो.

या पद्धतीचा आणखी एक फायदा भूमिका तोलून दाखवितांना दृष्टीस पडतो. अप्रधानपात्रांचा विचार बाजूस ठेवून या प्रमुख पात्रांच्या व सूत्रचालकांच्या

कृती समाधानकारकपणें तोलून दाखवितां येतात. उदाहरणार्थ, तोतयाच्या बंडांतील सूत्रचालक दौलतगीर व नाना यांच्या सूत्रचालकत्वाचा विचार करतांना असें दिसन येईल कीं नाना व हैबतराव (एक बाजू) व दौलतगीर (दुसरी बाजू) दोन्ही एकच सूत्रचालकांच्या सदरांत घातले गेल्यानें एकदम नजरेपुढें येतें, व त्यावरून नानांची भूमिका अगदीं महत्वाची असून कर्तृत्वाच्या दृष्टीनें पडली आहे हें सिद्ध होतें. असा गणितशास्त्राच्या मदतीनें भूमिकांचा मोठेपणा अगर कमीपणा ठरविण्याचा प्रयत्न फारच काटेकोरपणाचा असला तरी सर्वसाधारणपणें या पद्धतीनें नाटकाचें पृथक्करण करणें पुष्कळसें सोपें जाईल असें वाटतें. याच पद्धतीचा अवलंब आम्हीं रा. गडकऱ्यांच्या नाटकांचें परिशीलन करतांना केला आहे. या पद्धतीनें गडकऱ्यांच्या नाटकांचें पृथक्करण खालीलप्रमाणें होतें.

सूत्रचालक	प्रधानपात्रें	अप्रधान पात्रें		
		चांगली बाजू	वाईट बाजू	तटस्थ
१ प्रेमसंन्यासः-				
सूः-कमलाकर प्र. सू.-विद्याधर	जयंत, लीला	द्रुमन, सुशिला	तात्यासाहेब, मनोरमा, दरवडेखोर	गोकुळ,मथुरा, वसंत, वीणा
२ पुण्यप्रभावः-				
सूः-वृंदावन प्र. सूः-ईश्वर	भूपाल, वसुंधरा	कालिंदी, दामिनी	कंकण	नूपुर, सुदाम, किंकिणी

३ भावबंधन.–				
सूः-घनश्याम प्र. सूः-प्रभाकर	लतिका	मालती, मनोहर, इंदू, बिंदू	महेश्वर, धनेश्वर, धुंडिराज	मोरेश्वर.
४ एकच प्याला:-				
मुख्यत्वें दारू (तळिराम या हस्त- कामार्फत)	सुधाकर	सिंधू, गीता, पद्माकर	आर्यमंदिरा- मंडळाचे सभासद	रामलाल. शरद्, भगीरथ

५ राजसंन्यास व **वेड्यांचा बाजार** अपूर्ण असल्यानें त्याबद्दल विचार या ठिकाणीं करण्याचें कारण नाहीं.

येथपर्यंत सर्व नाटकांचा व भूमिकांचा संकलितपणें विचार केला आतां व्यक्तिशः भूमिकांचा विशेष बारकाईनें विचार करूं.

गडकऱ्यांचे सारे सूत्रचालक उठून दिसतात. इतर नाटककारांच्या पेक्षां सूत्रचालक रंगविण्यांत गडकऱ्यांचा हातखंडा आहे असें पूर्वी कथानकाचा विचार करतांना आलें आहे. याचें कारण त्यांचीं कथानकें फार गुंतागुंतीचीं आहेत हें एक आहे. कारण गुंतागुंतीच्या कथानकांत नायकाच्या भूमिकेपेक्षां सूत्रचालकाची भूमिका स्पष्टपणें रेखाटावी लागते. प्रत्येक कारस्थान, त्याच्या प्रत्येक लहानसहान रेषा, त्याच्या प्रत्येक कृतीचे हेतू सारें स्पष्टपणें मांडल्याशिवाय नाटकाची गुंतागुंत समजत नाहीं; व ज्याची गुंतागुंत समजत नाहीं त्यांत लक्ष लागत नाहीं. तेव्हां प्रेक्षकांचीं अगर वाचकांचीं अंतःकरणें ओढून घेण्यास सूत्रचाकाची प्रत्येक कृति अगदी स्पष्ट अशी रेखाटावी लागते. यामुळें इतर भूमिकांच्या पेक्षां सूत्रचालकांच्या भूमिका अधिक स्पष्टपणानें उठतात. गडकऱ्यांचे सारे दुरात्मे जे उठून दिसतात तेही याचमुळें. या सूत्रचाकांचा मार्मिकपणें विचार करतांना असें दिसून येईल की, वृंदावन व घनश्याम हे एकाच शाळेंतील असून त्यांच्यामध्यें फरक

फक्त दर्जाचा आहे. घनश्याम, वृंदावन, कमलाकर यांच्या ठायीं बुद्धि आहे व तिचा उपयोग वाईट मार्गाकडे होण्यास साधनीभूत होणाऱ्या गोष्टी, अभिमान, कर्तृत्वशक्ति, क्रौर्य या साऱ्यांची भरपूर मदत आहे. दारूगोळा ठेचून भरून जय्यत तयारी झाली असल्यानें फक्त ठिणगीचा अवकाश असतो, व ती मिळतांच एकदम त्यांच्या दुष्ट बुद्धीचा स्फोट होतो. घनःशामाच्या अभिमानाला डवचणारी लतिकेचीं बोलणीं त्याच्या दुष्टबुद्धीस प्रज्वलित करतात व तो सूडाची तयारी करतो. पण धुंडिराजाच्या भोळ्या स्वभावाचा फायदा घेतांना त्याला थोडेंसें तरी वाईट वाटतें. त्याचें मन थोडें कोमल आहे व विवेकाची त्यानें किती जरी गळचेपी करण्याचा प्रयत्न केला तरी तो शेवटीं त्याच्या मनावर पगडा बसवितो व त्याला निरपेक्ष दयेच्या पायीं लोळण घेण्यास भाग पाडतो. लतिकेच्या वाग्बाणांनीं घनश्याम हट्टास पेटतो पण वृंदावनाच्या आईसंबंधीं वाईट शब्द उच्चारून वसुंधरेच्या बापानें त्याला झिडकारलेलें असतें. त्याचा मूड वसुंधरेची अब्रू धुळीस मिळवून त्याला उगवावयाचा असतो. घनश्याम लतिकेच्या शब्दांनीं चिडतो व तिच्यावर सूड उगवतो पण वृंदावन बापाचा सूड मुलीवर काढतो. मित्राचा विश्वासघात करतांना त्याला वाईट वाटत नाहीं. तरिपण वसुंधरेच्या दिनाराचा खून करतांना त्याच्या डोळ्यांत अश्रू उभे राहतात. कालिंदीविषुल त्याचा जीव हळहळतो पण एकदां ठरविलेलें आयुष्याचें ध्येय सोडण्यास तो तयार होत नाहीं. परंतु हृदयाच्या या कोमल भावना त्याच्यावर आपली सत्ता स्थापित करीत असतात व शेवटीं त्याला पतिव्रतेच्या पुण्यप्रभावापुढें मान वांकविण्यास भाग पाडतात. घनश्यामाच्या पेक्षां वृंदावन एक कांकणभर जास्त दुष्ट आहे. घनश्यामप्रमाणेंच आपल्या इष्ट हेतूंच्या सिद्धीसाठीं तो कांहीं संबंध नसलेल्या निरपराध माणसांचा नाश करतो. मालतीचा बळी घेण्यास अगदीं थोडा असला तरी घनश्यामास आधार आहे. पण आपल्यावर भल्या हृदयानें निस्वार्थ प्रेम करणाऱ्या जीवाला-कालिंदीला—दूर लोटतांना, तिच्या हृदयाच्या चिंध्या करतांना वृंदावनास कांहीं वाटत नाहीं. त्यानें तिच्याशीं लग्न केलेलें असतें तेंही लोकांत आपल्या हेतूंची परिस्फुटता होऊं नये म्हणून. पण ही बेडी जाचावयाला लागली हें पाहून

तो ती ताडकन् तोडून टाकतो. अगदीं निष्पाप जिवाचा सत्यानाश करतांना त्यास थोडेंसें वाईट वाटतें पण आपल्या मार्गांत जेव्हां ती येते, तेव्हां तिच्या हृदयाची पूर्ण जाणीव असतांनाही तिचा त्याग करण्यास त्याची तयारी असते, इतकेंच नव्हे तर लोकांत वाईट दिसेल म्हणून तिचा बदलौकिक करण्यासही तो माग घेत नाही. तसेंच भूपालावर प्रथम कपटी प्रेम दाखवून त्याचा विश्वास तो संपादन करतो, पण वेळ येतांच आपणांवर विश्वासलेल्या प्रियमित्राचा आपल्या हेतुसिध्यर्थ उपयोग करून घेण्यास तो मागेंपुढें पहात नाहीं. यावरून कठोरतेच्या बाबतींत वृंदावन घनश्यामाच्या पेक्षां थोडा वरचढ आहे. कमलाकर अंतःकरणाचा मुळींच दुबळा नाहीं. तो खराच पाषाणहृदयी आहे. साऱ्या नाटकांत एकाही वाक्यानें, एकाही अनुमानानें त्याच्या हृदयाला कांहीं वाटत असल्याचें दिग्दर्शन केलें नाहीं. त्याला जन्मशठ असें खास म्हणतां येईल. फक्त या संबंधांत जी थोडीशी शंका येते ती द्रुमनच्या प्रेताला पाहून तो थोडासा गोंधळतो त्या ठिकाणीं होय. त्या प्रेताला पाहून त्याला भयंकर विचार सुचतात व त्याप्रमाणें तो करतोही. परंतु त्याचें हृदय नेहेमीप्रमाणें शांत न राहतां तें बावरलेलें असतें व म्हणूनच 'द्रुमनच्या पत्राचा पुरावा तो पैशाच्या पाकिटांत ठेवतो. तो नेहेमीप्रमाणें सावध असता तर त्यानें तत्काळ त्याचा निकाल केला असता. ही एक गोष्ट व दुसरी, हा कागद नोटेच्या ऐवजी दरवडेखोरास देतांना त्याला शंका येत नाही ही, अशा दोनच गोष्टी त्याच्या बावरलेल्या स्थितीची थोडीशी जाणीव देतात. नाहींतर साऱ्या नाटकांत त्याचें हृदय थोडेंसेंही चळलेलें दिसत नाहीं. पण या ठिकाणी भूमिकेस बाध आला आहे. हाच शेवट कमलाकराच्या भूमिकेस बाध न आणतां मनोरमेकडून मरतांना पत्र आणवून जयंताची सोडवणूक केली असती तर करतां आला असता. अगर कमलाकर पत्र फाडून फेकून देतो व विद्याधर तें पुन्हां जुळवितो असा प्रसंग घातला असता तरीही झालें असतें व तसें केल्यानें कमलाकराच्या भूमिकेस बाध न येतां मनोरमेची अथवा विद्याधराची भूमिका जास्त उठली असती. प्रेतास पाहून सुचलेले विचार व त्याचे चुंबन घेण्याच्या वगैरे कल्पना कमलाकराच्या पाषाण हृदयाची भेसूर साक्ष देतात, त्याचप्रमाणें

लीलेला विष देण्याचा विचार त्याच्या अचुक बुद्धीची व कोणत्याही उपाय आपल्या कर्तव्यपूर्तीसाठीं योजण्याच्या त्याच्या छातीची साक्ष देतो. त्याचा शेवटही दरवडेखोराच्या हातून होतो. तो नाटकाच्या शेवटीं जिवंत राहता तर त्यानें आणखी काय उपद्व्याप केले असते याची भीति वाटूनच कीं काय आपण साहजीकपणें "मेला, बरें झालें" असें उद्गार काढतों. त्यानें आत्महत्या केली असती तर तो त्याच्या पाषाणहृदयत्वास बाध आला असता. याला या ठिकाणीं योग्य न्याय मिळतो. एकंदरीत सर्व सूत्रचालकांमध्यें ज्याची भूमिका कारस्थानास शेवटपर्यंत फारसा बाध न येतां साधली आहे असा कमलाकरच होय.

यामध्यें एकचप्याल्यांतील नाट्यवस्तूस दोन महत्वाच्या प्रसंगीं मदत करणाऱ्या तळिरामासंबंधीं विचार झाला नाहीं, कारण तो तितका महत्वाचा सूत्रचालक नाहीं. फक्त सुधाकरास पहिला पेला पाजणें व सिंधूस प्रतीज्ञा करावयास लावणें एवढ्यापुरताच तो नाट्यवस्तूच्या प्रगतीस कारण होतो. वस्तुतः सारी आपत्ति सुधाकरानें आपल्या व्यसनानें आपण होऊन ओढून घेतलेली असते, व त्याच्याच कृतीनें कथानकाची वाढ होते. पडद्याआड उभी राहून सारे खेळ करणारी दारूच खरी सूत्रचालक असते. तळिराम तसा हाडामांसाचा गरिब आहे. सुधाकरास तो दारूची चटक लावतो, त्यांत आपल्या मंडळास एक चांगला सभासद मिळावा एवढाच हेतू असतो. त्यानंतर तो सिंधूस शपथ घेण्यास लावतो तेंही दारूच्या निशेंत. तेव्हां सर्व नाट्यवस्तूस कारणीभूत फक्त दारूच असते असें म्हणावें लागतें.

गडकऱ्यांच्या नायकांकडे जर आपण पाहूं लागलों तर जवळ जवळ सारे एकाच माळेचे मणी आहेत. जयंत, भूपाल प्रभाकर, सुधाकर, या चढत्या पायरीनें त्यांची कर्तबगारी वाढत आहे. जयंत नुसता काव्यमय वातावरणांत वावरणारा, भावनाप्रधान, कार्यशून्य, रडका नायक आहे. त्याच्या हातून काम होण्यासारखी त्याची परिस्थिति नाहीं. त्यास वाव मिळता तर त्यानें पुष्कळ काम केलें असतें, इतका त्याच्यांत जोम आहे. परंतु नाटकांत तो आहे असा पाहतां तो कांहींच काम

करीत नाहीं. भूपाल नाटकांत रेखाटला गेला आहे तो वरच्याच-पैकी असला, तरी त्यानें वैभव व कीर्ति मिळविली आहे व रणांगणावर शूरत्व गाजवून त्यानें महामंडलेश्वर अशी पदवी मिळविली आहे, असें नाटककारांनीं सांगून ठेवलें आहे. तेव्हां जयंतापेक्षां या बाबतींत भूपालाच्या पायाखालीं थोडीफार घट्ट जमीन आहे. प्रभाकर बुद्धीनें कमी आहे. तो नुसता बडबड्या आहे व याशिवाय त्याचें तेज कांहींच पडत नाहीं. परंतु नाटककारांनीं त्याच्याकडून थोडेंफार कार्य करविल्यामुळें कर्तृत्वाच्या दृष्टीनें तो भूपालापेक्षां थोडा वरच आहे. सुधाकर हा नुसता भावनाप्रधान नसून, तो तेजस्वी कार्यकर्ता आहे व नाट्यवस्तूचा उठाव त्याच्याच कृतीनें होतो.

गडकऱ्यांच्या नायिका उदात्त, प्रेमळ व चटका लावणाऱ्या आहेत. शेक्सपियरजवळ नुसत्या नायिकाच आहेत असें रस्किन् म्हणतो, त्याचप्रमाणें आपणांस असें म्हणतां येईल कीं, गडकऱ्यांच्या जवळ नुसत्या नायिकाच नसून सूत्रचालकही आहेत. प्रेमसंन्यासमधील लीला व जयंत जरी एकाच प्रकारचे असले तरी पुण्यप्रभावमधील भूपाल व वसुंधरा ही जोडी पुष्कळशी विसदृश आहे. आपल्या शौर्याची बडेजावी सांगत असतां त्याच्या शब्दांवर विश्वास न बसण्याइतका भूपाल नेभळा आहे. वसुंधरेपुढें तर त्याचें कांहीच तेज पडत नाहीं. वसुंधरा जितकी उदात्त, करारी व बुद्धिप्रधान आहे, तितकीच अंतःकरणानें मोठी व प्रेमळ आहे. लतिका व मालती हीं पुष्कळशीं उच्च दर्जाचीं पण आपल्या व्यवहारांत सांपडण्यासारखीं पात्रें आहेत. सिंधु आर्यस्त्रियाचें नमुनेदार चित्र आहे.

प्रमुख स्त्रीपात्रांची प्रत्येक नाटकांत एकएक जोडी आहे. लीला भावनाप्रधान, मृदु अंतःकरणाची कवयित्री आहे तर सुशिला बुद्धिप्रधान, मनावर व त्याच्या उच्छृंखल विकारांवर ताबा चालवणारी आहे. दोघींही सुशिक्षित आहेत. दोघींच्या अंतःकरणांतील मोठेपणा, मार्दव आपापल्यापरी मनावर बिंबतात; पण एकीची वृत्ति निराळी व दुसरीची निराळी. दोघीही समाजांतील स्त्रीजातीचीं नमुनेदार व मोहक उदाहरणें आहेत. तीच स्थिति कालिंदी व वसुंधरा यांची आहे. कालिंदी अतिशय भावनामय तर वसुंधरा बुद्धिप्रधान.

कालिंदी अंतःकरणाच्या बोलांनी हृदयें विदीर्ण करते तर वसुंधरा अभिजात बुद्धि-सामर्थ्यानें मनाला थक्क करून सोडते. थोडक्यांत दोघींमधील भेद सांगावयाचा झाला तर वसुंधरा विचार करण्यास लावते, तर कालिंदी रडविते कालिंदीची प्रेम-ळता, तिच्या भावनेची उत्कटता नाटकांतील प्रत्येक प्रवेशांत दिसते तर वसुंधरेच्या बुद्धितेजानें व तिच्या मनोविकारावरील ताब्यामुळें, प्रत्यक्ष मुलाचा खून होत असतांनाही डोळ्यांतून अश्रू न काढणाऱ्या वज्रप्राय मनाच्या सामर्थ्यानें, ती प्रत्येकाची मान आपल्या पायीं वाकविते. वसुंधरा हें सुशिलेचें परिणत स्वरूप आहे. ती कल्पनेच्या भरारींत कमी नाहीं. तीही कवयित्री आहे पण सर्व नाटकांत जणूं काय अखिल स्त्रीजातीला आपणांस धडा घालून द्यावयाचा आहे या जाणिवेनें ती वागत असते. कालिंदीची इच्छा ही नाहीं; फक्त तिला जें वाटतें त्याप्रमाणें ती वागूं लागते. दिनाराच्या जागीं केतनाचा बळी देण्यांत एका पतिव्रतेला संकटांतून सोडवून, आपल्या पतीला पापापासून वाच-वावयाचें एवढीच तिला जाणीव आहे. ही उडी घेतांना ती दुसरा विचार करीत नाहीं. तिला मुळीं विचारच नाहीं; यामुळें तिची कृति हृदयास जाऊन भिडते. हृदयींचे बोल हृदयास समजतात व तिच्या बरोबर आपणही रडूं लागतों. कालिंदीच्या या विशेषानें कित्येक वेळां नाटकाची नायिका वसुंधरा नसून कालिंदी आहे असेंच वाटतें. शेवटीं वृंदावन वसुंधरेस " पतिव्रते, हा तुझा पुण्यप्रभाव " असें म्हणतो, तेंच पूर्णपणें कालिंदीच्या संबंधींही यथार्थ होतें.

अखिल स्त्रीजातीस आपणांस जणूं काय धडा घालून द्यावयाचा आहे, अशा जाणिवेनें वसुंधरा वागत असते हें आमचें विधान कांहीजणांस तरी मानवणार नाहीं. पण या बाबतीत वसुंधरेच्या ठायीं फाजील आत्मविश्वास आहे, एवढें तरी कबूल करणें भाग आहे. वसुंधरा व वृंदावन यांच्या संभाषणाच्या शेवटच्या प्रवेशांत हा आत्मविश्वास पुष्कळच दिसून येतो. वसुंधरा वृंदावनास मान पुढें करण्यास वारंवार आव्हान करते. या ठिकाणीं स्त्रीस्वभावास विसदृश असें पौरुषेय वर्तन ती करते. शेवटीं शेवटीं तर ती आपणांस स्त्रीरूप परमेश्वरच समजते. खाडिलकरांची रुक्मिणी सर्व नाटकांत व्यवहारांतील स्त्रीचें गोड स्वरूप आहे, पण मध्यंतरी आपणांस श्रीलक्ष्मी म्हणवून घेऊन ती जे थोडेसे

२८५८

उद्गार काढते त्यामुळें तिच्या भूमिकेस कमीपणा येतो. त्याप्रमाणेंच वसुंधरेचीही गोष्ट होते. फाजील आत्मविश्वास असणें हा मुळींच दोष नाहीं, पण त्याचा उच्चार फार वेळ झाला तर त्याला बढाइचें स्वरूप येतें व स्वार्थत्यागी अशा वसुंधरेसारख्या कर्तव्यरत व्यक्तीस या बढाईनें कमीपणा येतो. तिची भूमिका जास्त भडक करण्यांत हा दोष घडून आला असला, तरी दुसऱ्यास धडा घालून द्यावयाचा आहे अशा जाणिवेनें ती वागत असते, अशा सारखी समजूत होण्यास तिचें शब्दपांडित्य कारण होतें. मालतीची स्थिति थोडीफार अशीच आहे, परंतु वसुंधरेसारखी तिच्यावर इतकी दृष्टी खिळून रहात नसल्यानें हा दोष प्रामुख्यानें पुढें येत नाहीं. परंतु वसुंधरेच्या बाबतींत तिची किंमत थोडीशी कमी होते हें कांहीं खोटें नाहीं.

कालिंदीच्या मनाची ठेवण सिंधूत दिसून येते. तीही इतकीच प्रेमळ, उत्कट भावनेची, हृदयाला हलविणारी, अश्रूंबरोबर रडविणारी आहे. पण या दोघींत जरासा फरक आहे. कालिंदी महत्त्वाचें काम करते. वृंदावनाच्या हातून मुलाचा खून होईपर्यंत, भावनेच्या उत्कटतेमुळें ती डोळ्यांतून पाणी न काढतां, शोकाचा कढ उतूं जाऊं देत नाहीं. परंतु मग मात्र मेलेल्या मुलावर ती अश्रूंचा अभिषेक करते. तिला यापुढें शोक आवरून धरवत नाहीं व ती मुक्त-कंठानें त्याला अवसर करून देते. सिंधू पतीच्या सांगण्यावरून भयंकर प्रतिज्ञा करते. दारिद्र्याच्या हालांची तिला कल्पना नसते असें नाहीं, पण समजून उमजून ती या मार्गाचा अवलंब करते व शेवटपर्यंत आपल्या दुस्थितीचा एक शब्दही ती तोंडावाटें काढीत नाहीं. तिची पतिभक्ति किती विलक्षण आहे याची जाणीव शेवटच्या प्रवेशांत होते. पतीच्या विरुद्ध असणारा पुरावा ती खोटें सांगून नाहींसा करते. प्रत्यक्ष पतीनें मारलें असतांना आपणच पडलों व आपल्या अंगाखालीं सांपडून मूल मेलें, असें सिंधू सांगत असतां, प्रेक्षकांत अगर वाचकांत असा एकही कोणी सांपडणार नाहीं कीं, जो या कृतीबद्दल आदरानें ढळढळा रडणार नाहीं; व अशा पतिव्रतांच्या पुण्याईनें भरलेला हिंद देश महत्‌भाग्याचा असे उद्गार काढणार नाहीं. या तिच्या विचारशीलतेमुळें, सिंधू कालिंदीची थोरली बहीण आहे तर वसुंधरेची धाकटी बहीण आहे असें वाटतें.

मालती व लतिका यांच्या भूमिका पाहतांना, नेहमींच्या व्यवहारांतल्या दोघां सुशिक्षित मुलींचें चित्र आपण पाहतों आहोंत ही भावना होते. मालतीचा स्वार्थत्याग खास आपणांस कोठेंतरी पहावयास मिळेल. तशीच लतिकेसारखी बोलकी, प्रेमळ, चांगल्या मनाची कुमारिकाही दुर्मिळ नाहीं. यांची जोडी पाहतांना उत्तरा व रागिणी यांच्या जोडीची आठवण होते व या भमिकांची कल्पना 'रागिणी' वरून तर घेतली नसेलना ! अशीही शंका येते. अशाच तऱ्हेची दुसरी जोडी कोल्हटकरांच्या 'सहचारिणीत' आहे. या दोन्ही-वरूनही गडकऱ्यांना या भूमिका सुचल्या असाव्यात.

गीता तर संसारांत नेहमीं पहावयास सांपडते. सिंधूस या गीतेची जोड फारच खुलून दिसते. हिच्यामुळें सिंधूची गीता—आचरणांत आणलेलें तत्वज्ञान-चित्ताकर्षक व हृदयस्पर्शी होते.

एकंदरींत गडकऱ्यांच्या भूमिका ठळक, नमुनेदार, अनुकरणीय व नेहमींच्या संसारांत कोणत्याना कोणत्या स्वरूपांत पहावयास मिळण्यासारख्या आहेत. प्रिं. भाटे म्हणतात " या भूमिका इतक्या उठावदार झाल्या आहेत कीं, त्यांच्या अंगचे गूण मनुष्याला आश्चर्यचकित करतात, व नकळत सद्गुणांची छाप मनुष्यावर पडून त्याची सद्गुणाकडे प्रवृत्ति वळते." याहीपेक्षां पुढें जाऊन असेंही म्हणतां येईल कीं, मनुष्याची इच्छा असो वा नसो त्याची प्रवृत्ति खेंचून सन्मार्गाकडे वळविण्यासाठींच या चित्रांची नाटककारानें योजना केली आहे.

गडकऱ्यांच्या नायिकांवर 'त्या साऱ्या मवाळ आहेत' असा एक आक्षेप घेतला जातो. यास कसें उत्तर द्यावें, हेंच समजत नाहीं. कारण आक्षेप घेणारे इसम चांगले समंजस असतात व नायिकांकडे पहावें तर त्या मवाळ नाहींत असें मनाला पटतें. गडकऱ्यांचे नायक मवाळ आहेत असा आक्षेप नेहमींच घेण्यांत येतो व तो कांहींसा यथार्थ आहे. नायिकांच्या पुढें जवळ जवळ सारे नायक (सुधाकरखेरीज) मवाळच वाटतात. पण नायिकांना मवाळ कोणच्या अर्थानें म्हणावयाचें हा एक फारच महत्वाचा प्रश्न आहे. पुरुष कार्यशून्य झाले तर एक त्यांना मवाळ म्हणतां येईल. तशी कर्तव्याची कक्षा स्त्रियांच्या बाबतींत कांहीं आखतां येणार नाहीं; कारण

स्त्रियांच्या कर्तव्याची कक्षा पुरुषांच्या कर्तव्यकक्षेहून थोडीफार निराळी आहे व त्यांच्या कार्यकक्षेंत गडकऱ्यांच्या नायिका तिळभरही कमी काम करीत नाहींत. किंबहुना स्त्रीकर्तव्यनिष्ठेची कल्पना पुराणादिग्रंथावरून चांगली झाली नसल्यास ती या करून देतात. इतकेंच नव्हे तर त्यांच्या कृती कर्तव्यनिष्ठेची परिसीमाच होत असें म्हणणें फारसें सत्यास सोडून होत नाहीं; असें असतांना त्या हातांत शस्त्र घेऊन शत्रूंचा नाश करीत नाहींत म्हणून त्यांना मवाळ म्हणावयाचें! वसुंधरेचा निश्चय तिच्या करारी व कर्तृत्ववान् अंतःकरणाची साक्ष देत नाहीं काय? कीं हातांत सोटा घेऊन तिनें वृंदावनाचा खरपूस समाचार घेतला असता तरच ती जहाल झाली असती? त्याचप्रमाणें सिंधू पतीच्या आज्ञेनुसार वागण्यांत आपल्या सुखाचा सत्यानाश करून घेते, म्हणून तिची वाखाणणी करावयाची कीं नवऱ्याला तिनें वेसण घातली नाहीं, म्हणून तिची निंदा करावयाची? पतीच्या उद्धारासाठीं तनमनधन अर्पण करणारी कालिंदी मवाळ होईल काय? अशीं गुणसंपन्न चित्रें गडकऱ्यांनीं रंगविलीं असतां, तीं भडक नाहींत व नजरेंत भरत नाहींत म्हणणें व त्यांत नसलेल्या दुर्गुणांबद्दल त्यांची अवहेलना करणें उचित नाहीं गडकऱ्यांच्या नायिका मवाळ नाहींत तर उलट त्यांच्या कर्तव्यकक्षेंत त्या जहालापेक्षांही जहाल आहेत.

अप्रधान पात्रांपैकीं त्यांततल्यात्यांत महत्त्वाचीं पात्रें म्हणजे उपनायक व उपनायिका. नायिकांचा विचार करतांना उपनायिकांचा थोडासा उल्लेख झाला आहेच. या ठिकाणीं त्यांचा नाटकास कितपत उपयोग होतो हें पाहूं. कालिंदी नाट्यवस्तूच्या उठावाला जशी मदत करते तशीच ती तिच्या वृद्धीस कारण होते. आपल्या पतीस पापापासून परावृत्त करण्यासाठीं ती कल्पनेच्या पलीकडचा स्वार्थत्याग करते. मालती वडिलांच्यासाठीं स्वसुखाचा होम करते पण आपल्या मनाच्या चिंधड्या करण्यापलीकडे तिला फारसें दिव्य करावें लागत नाहीं. पापापासून पतीला मुक्त करण्याची जबाबदारी, स्वतःच्या हातावर धरलेल्या पोटच्या गोळ्याचा खून झालेला पाहणें, कालिंदीला भाग पाडते. म्हणून कालिंदीचा स्वार्थत्याग पतिव्रतेस अनुरूप व मालतीपेक्षां जास्त उत्कट आहे. गीता सरळ, भाबडी व नेहमीच्या व्यवहारांतली पण मायाळू,

चांगल्या स्वभावाची बायको आहे. तिच्या वाक्शरांनीं सुधाकर ताळ्यावर येतो, त्याला सिंधूच्या स्वार्थत्यागाची कल्पना येते व तो क्षणिकच कां होईना पण दारू सोडून देतो. सुशीला विधवांचें एक उदात्त चित्र दाखविते. या पलीकडे नाट्यवस्तूस या भूमिकेचा कांहीं उपयोग होत नाहीं. लीलेची पार्श्व-भूमि ही थोडीशी सजवीत असून, विद्याधराचें उपकथानक सजविण्याकडेच हिचा प्रामुख्यानें उपयोग होतो. प्रेमसंन्यासांतील सर्व स्त्रीभूमिका विशिष्ट आहेत, त्याप्रमाणें सुशिला ही एक विशिष्ट भूमिका आहे. या उपनायिकांच्या बाबतीत कालिंदी, मालती, गीता, सुशिला अशी उतरती कार्यक्षमता नजरेस येते.

नाटकाचा शेवट ज्याप्रमाणें करावयाचा असतो, त्याप्रमाणें नाटककार मुख्य सूत्रचालक योजतो. त्याचप्रमाणें त्या सूत्रचालकाचें काम वठविण्यासाठीं नाटककारास दुसऱ्या एका सूत्रचालकाची योजना करावी लागते. ज्याप्रमाणें मुख्य सूत्रचालक चांगला अगर वाईट असेल त्याप्रमाणें त्याच्या विरुद्ध प्रकृतीचा व कर्तृत्वाचा हा असला पाहिजे. म्हणजे एकानें कथासूत्र गुंडाळावयाचें व एकानें तें उलगडावयाचें अशी झुंज अथवा कुस्ती असल्याशिवाय नाटकास मजा येत नाहीं. एकच एक कथानक न घालतां तें चित्ताकर्षक करण्यासाठीं त्यांत एखादा कारस्थानें करणारा घालावयाचा, तसाच एखादा ती सर्व हाणून पाडणारा घालावयाचा म्हणजे कथानक जास्तच आकर्षक होतें. आतां सूत्र-चालकांच्या स्वभावांत भिन्नत्व असतें तसेंच त्यांच्या नाटकांतील कर्तबगारींतही भिन्नत्व असतें. सूत्रचालक जसा असेल त्याच्या विरुद्ध प्रकृतीचा प्रतिसूत्र-चालक योजला पाहिजे.

गडकऱ्यांच्या प्रधान सूत्रचालकांचा विचार वर झालाच आहे. आतां दुय्यम प्रतीच्या—अथवा आपण त्यांना प्रतिसूत्रचालक म्हणूं—सूत्रचालकां-संबंधीं थोडें बहुत विवेचन करूं. या सूत्रचालकांचें काम फारच थोडें आहे. वृंदावनाच्या दुष्ट इच्छेची माहिती लवकर झाल्यानें ईश्वराचें प्रतिकारस्थान बरेंच असून महत्वाचें आहे. पण इतर दुसऱ्या नाटकांतील प्रतिसूत्रचालक विद्याधर, प्रभाकर, रामलाल त्या मानानें थोडें काम करितात. विद्याधराकडून

कमलाकराचें कारस्थान हाणून पाडलें जातें पण कमलाकराच्या खऱ्या वृत्तीची जाणीव असतानांही दरवडेखोरानें द्रुमनचें पत्र हातांत दिल्यावरच तो जयंतास सोडविण्याच्या बाबतींत जोराची खटपट करतो. त्यांतही तात्यासाहेबांस तार करण्याची चूक करतोच. कमलाकराचें कारस्थान माहीत असतांना त्यानें कोर्टा-कडूच तार करणें इष्ट होतें. पुराव्याची तयारी करण्यास त्याला थोडासा तरी त्रास पडतो पण प्रभाकरास ती एकाच प्रवेशांत साध्य होते. म्हणजे विद्या-धराच्या मानानें त्यास काम कांहींच नाहीं. रामलाल सुधाकरास वांचविण्याच्या बाबतींत कांहींच अंगमेहनत घेत नाहीं; यासाठीं रामलाल यास प्रतिसूत्र-चालकच करतां येत नाहीं.

याप्रमाणें प्रतिसूत्रचालकांच्या भूमिका ईश्वर, विद्याधर, प्रभाकर, अशा उतरत्या भांजणीनें कार्यक्षम आहेत. प्रत्येकजण प्रधान सूत्रचालकाचें कार-स्थान हाणून पाडतो. पण ईश्वर या कामीं बुद्धीचा उपयोग करतो, विद्याधर असलेला पुरावा गोळा करतो तर प्रभाकरास दैवानेंच हात दिला आहे. नाट-काचा शेवट शोकान्तिक झाला असतां, त्यास ईश्वराची कृति गोड करते. ईश्वराच्या कर्तबगारीवर त्याच्या बुद्धिमत्तेची प्रभा आहे. विद्याधरास कमला-कराच्या थोड्याशा गाफिल वर्तनाचा फायदा मिळतो, पण त्यांत त्याची बुद्धिमत्ता कुठें दिसत नाहीं. प्रभाकरही घनश्यामाचे कारस्थान निष्फल करतो, परंतु दैवानेंच त्याला हात दिल्यानें ही गोष्ट एकदमच साधते. शेवटचें धनेश्वरास आत्मघातापासून वांचविण्याचें कार्य प्रभाकरापेक्षां लतिकेचेंच विशेष आहे.

मागें दिलेले तक्ता पाहिला तर तटस्थ पात्रें बरींच दिसतात. नाट-कांमध्यें निरुपयोगी भूमिका उपयोगी नाहींत असा नाट्यशास्त्राचा नियम आहे. जरूरीच्या भूमिका कशा ओळखाव्या, यासंबंधींची एक साधी युक्ति पूर्वीं संवि-धानकांचा विचार करतांना सांगण्यांत आली आहे. त्यास अनुसरूनच तटस्थ या सदरांत तीं तीं पात्रें घालण्यांत आलीं आहेत. प्रेमसंन्यासमधील गोकुळ–मथुरा व वसंत–वीणा यांच्या योगानें नाट्यवस्तूस कोणतीही मदत मिळत नाहीं; दरोडेखोर कांहींतरी काम करतो, परंतु नाट्यवस्तूस या दोन्हीं

जोडप्यांची कांहींच मदत होत नाहीं; गोकुळ—मथुरा अगदीं काम करीत नसूनही त्यांची जोडी लोंचणारी वाटत नाहीं. एकंदर नाटकास त्यांच्या योगानें रस-भंगानें वगैरे बाध येत नाहीं. वसंत, वीणा यांच्या शिवाय जसें प्रेमसंन्यास नाटक इतकेंच परिणामी झालें असतें तसेंच पुण्यप्रभाव, नूपुर, सुदाम व किंकिणी यांच्या शिवायही परिणामकारक झालें असतें. नाटकास नूपुरची तर मुळीच जरूर नाहीं. सुदाम- किंकिणी हीं पात्रें नसतीं तर उपकथानक हास्यरसपूर्ण झालें नसतें खरें, पण नाट्यवस्तूस एकसूत्रीपणा खास आला असता. आतां आहे या स्थितींत या उपकथानकांत दामिनी व कंकण हे गुरफटले गेले असल्यानें तेवढ्यापुरता या उपकथानकाचा मुख्यकथाभागाशीं संबंध येतो. म्हणजे हीं दोन्हीं कथानकें कांहीं एक भाग सांधला गेलेल्या जोडमुलांप्रमाणें वाटतात. हीच गोष्ट भावबंधनांतील मोरेश्वरची. उगीचच त्याला रंगभूमीवर आणला आहे. तो कुणाचा हस्तक आहे तेंच कळत नाहीं. प्रथम घनश्याम त्याचा उपयोग करतो, नंतर लतिका त्याचा उपयोग करते. पण दोघेही त्याचा जो उपयोग करून घेतात तो महत्वाचा नाहीं. तशीच स्थिति एकचप्यालयांतील शरद्- भगीरथांची आहे. आपल्या अस्तित्वानें रंगभूमि भरदार करणें, मुख्य पात्रांना थोडीशी पार्श्वभूमि तयार करणें या पलीकडे त्यांचा कांहींच उपयोग नाहीं. यांत एक पुनर्विवाह गडकऱ्यांनीं केला आहे पण मुख्य कथानकापुढें तो मुळींच नजरेंत येत नाहीं. तेव्हां सर्व दृष्टीनें विचार करतां शरद्-भगीरथांच्या भूमिका अनुपयुक्तच आहेत.

गडकऱ्यांच्या या तटस्थ व वर अनुपयुक्त म्हणून वर्णन केलेल्या भूमिकांचें समर्थनच करावयाचें झालें तर तें खालील प्रमाणें करतां येईल. नाटक हें संसाराचें चित्र आहे. तेव्हां संसारांत सांपडणाऱ्या कांहीं गोष्टी नाटकाची फारशी हानी न होतां जर नाटककारास घालतां आल्या तर त्यानें त्या कां घालूं नयेत ? संसारांत ज्याप्रमाणें नानाविध गोष्टी परस्परांशीं संबंध नसलेल्या एका ठिकाणीं आलेल्या आपण पाहतों, त्याचप्रमाणें तशींच कांहीं नमुनेदार पात्रें रंगभूमीवर, इतर नाटकांची फारशी हानि न करितां, जर आणतां आलीं तर त्यानें नाटकाच्या दृश्य काव्यत्वाचा परिपोषच झाला असें नाहीं कां होणार ? यामुळें विचार

करण्यालायक कांहीं नवी सामुग्री प्रेक्षकांना नाटककारानें दिली असें होईल. पण यालाही एक पण आहे व तो म्हणजे, यामुळें नाटकाची फारशी हानी होतां कामा नये.

विनोदी पात्रांच्या भूमिका अप्रयोजक असल्या तरी त्यांचा विचार पुढें " गडकरी यांचा विनोद " या विभागांत करणार असल्यानें तो या ठिकाणीं करीत नाहीं.

गडकऱ्यांच्या भूमिका नेहमीं पहावयास मिळणाऱ्या आहेत. पतीसाठीं मुलाचा बळी देणारी साध्वी असामान्य असली, अगर वसुंधरेची बुद्धिमत्ता व आत्मनिष्ठा आपणांत दुसरीकडे पहावयास मिळाली नाहीं, तरी आमच्या आर्यसंस्कारांनीं भरलेल्या समाजांत सिंधूसारख्या साध्वी खास हजारो हजार सांपडतील. मालती, लतिकेसारख्या स्वार्थत्यागी सुशिक्षित कुमारिका मिळणेंही अशक्य नाही. गीतेच्या प्रतिमा कितीतरी सांपडतील. सुशिलेसारखी आत्मसंयमनानें चमकणारी एखादी विधवा दिसेल तर द्रुमनप्रमाणें नीच पुरुषांच्या भुलथापांस बळी पडलेल्याही पुष्कळ आहेत. दामिनीसारख्या दामिन्यांच्या हव्याशी सांपडणार नाहींत असें घर हजारांत एखादें तरी सांपडेल कीं नाहीं शंकाच आहे. किंकिणीसारख्या नट्या पुष्कळ दिसतील तर मथुरेसारख्या चित्रांना वाण पडणार नाहीं. याप्रमाणें कालिंदी व वसुंधरा यांच्याखेरीज बाकीचीं सारीं स्त्रीपात्रें आमच्या समाजांतूनच त्यांनीं उचललीं आहेत. कालिंदी विरळा असली तरीसुद्धां सिंधूंनीं भरलेल्या समाजांत एखादी तरी सांपडेल. फक्त वसुंधरा तेवढी एकटी दैवी, अतिमानुष स्त्री आहे. ती मानवकोटींत सांपडणें शक्य नाहीं. मात्र सांपडली तर हिंदुस्तानच्या संस्कृतींतच सांपडेल, इतरत्र कुठेंही सांपडणार नाहीं. तिची आत्मनिष्ठा, पतिभक्तीची उज्वल कल्पना, वृंदावनाच्या हृदयांतील कोमलतेच्या अनुमानावर तिनें घेतलेली धाडसाची उडी, साऱ्या गोष्टी अतर्क्य व म्हणूनच पृथ्वीवर घडत नाहींत अशा वाटतात. गडकऱ्यांच्या या स्त्रियांच्या आदर्शावरून त्यांनीं आधुनिक पंचकन्या हल्लींच्या गतश्रद्ध स्त्रीसमाजासाठीं रेखाटल्या आहेत असें म्हणणें यथार्थ स्तुतीचेंच होईल.

त्यांचीं सारीं पुरुषपात्रें समाजांत आहेतच. जयंत, प्रभाकर, मनोहर यांना पाहतांना आपणापैकींच कोणास तरी आपण पाहत आहों, असा भास होतो. सारे सूत्रचालक कोणत्याना कोणत्यातरी स्वरूपांत समाजांत वावरत असलेले खास मिळतील. सुदाम, नूपुर यांना पाहतांच आपण प्रत्यक्ष अमुक व्यक्ति तर पहात नाहींना अशी भ्रांती होते. गोकुळ अतिशयोक्तीचा असला तरी त्याच्या छटाही आपणांस समाजांत सांपडतात. धनेश्वर-धुंडिराजांनाही आमचा समाज पारखा नाहीं. वेड्यांचा बाजारांतील साऱ्या भूमिका जवळ जवळ आपल्या सर्वांच्या घरांतूनच उचलल्या आहेत. थोड्याशा अतिशयोक्तीनें त्यांचें मूळरूप बदलत नाहीं. त्यांचा बाळाभाऊ समाजांत प्रत्यक्ष सांपडला नाहीं तरी अशा मासल्याचे कांहीं हरीचे लाल असल्याचें आमच्या ऐकिवांत आहे. "प्रत्यक्ष पाहिल्याशिवाय आपण कोणताही भूमिका नाटकांत घालत नाहीं." असें गडकरी म्हणत असें म्हणतात, व ही गोष्ट त्यांच्या भूमिकांकडे पाहिलें असतां खरी असावी असें दिसतें.

त्यांच्या भूमिका प्रत्यक्ष समाजाचीं चित्रें असल्यानें त्या अतिशय चित्ता-कर्षक होतात. समाजांत दिसणाऱ्या भूमिका त्यांनीं उचलल्या आहेत, इतकेंच नव्हे तर त्यांचा विशेष तेवढा रंगवून त्यांनीं त्या रेखीव केल्या आहेत. अगदीं हीन पात्रांच्या भूमिकांमध्येंही हा रेखीवपणा स्पष्ट दिसतो. कंकण, सुदाम, नूपुर, अगदीं वेगवेगळे आहेत. मालती, लतिका यांच्यामधील फरक चांगलाच तीक्ष्ण आहे. कालिंदी व वसुंधरा दोघीही उच्च असल्या तरी दोघींमधील भेद स्पष्टपणें रेखाटला आहे. हे पात्रांमधील भेद अतिशयोक्तीच्या वगैरे साधनांनीं फार स्पष्ट केले आहेत म्हणून नाटकांच्या लोकप्रियेचें हेंही एक कारण झालें आहे

विभाग तिसरा.

भाषा, अलंकार वगैरे.

नाटकाचें संविधानक ठरून भूमिका मुक्रर केल्यावर नाटककाराची दृष्टी त्याला साजेशी भाषा लिहिण्याकडे वळते; कारण नाटक हें दृश्य काव्य आहे. नुसतें वाचून त्यांतील रसास्वाद घेण्यास वाचकांना कल्पनेची भरारी लागते, पण नटास हावभाव व बोलणें या गोष्टींच्या योगानें या भावना प्रतीत कराव्या लागतात. त्यांतील हावभाव व स्वरांचे चढउतार नटांच्या स्वाधीन असले तरी नटांनीं बोलावयाची नाटकांतील भाषा नाटककाराची असते. नाट्यकृतींत भूमिका रंगविण्याला चित्रकाराचे कुंचले लागत नाहींत, तर दोन अथवा अधिक भूमिकांच्या संभाषणद्वारा रंगावयाच्या गोष्टी योग्य शब्दांनीं सांगण्याची जबाबदारी नाटककारावर असते. म्हणूनच नाट्यकृतीची भाषा कशी आहे याकडे विशेष लक्ष देणें जरूरीचें असतें.

नाटकाची भाषा संभाषणास साजशी हवी, हा मुख्य नियम होय. संभाषणाची भाषा जशी बोलणाऱ्याच्या सोयीची तशीच ती ऐकणाऱ्याच्याही सोयीची पाहिजे. नेहमीच्या व्यवहारांत संभाषणामध्यें भाग घेणाऱ्या व्यक्तींचाच तेवढा अंतर्भाव होतो, पण या ठिकाणीं प्रेक्षकांनीं भरलेलें नाटकगृह मूकपणानें हें संभाषण ऐकत असतें; तेव्हां त्यांच्या रुचीचा प्रश्न अर्थातच वगळतां येत नाहीं.

म्हणूनच सर्व बाजूनें सोयीची, साध्या सरळ विचारसरणीची, योग्य अशा शब्दांनीं बनविलेली अर्थपूर्ण वाक्यरचना असलेली, सर्वांना कळेल व शब्दांनीं प्रतीत होणारे रसविशेष प्रत्येकाला चाखतां येतील, अशी भाषापद्धति असली

पाहिजे. प्रत्येक पात्रानें त्याच्या पदवीच्या मानानें साजेसें बोलणें बोलावें. म्हणजे मुख्य पात्राच्या तोंडीं संस्कृत व हीन पात्रांच्या तोंडीं प्राकृत भाषा असावी, असे जे नियम घातले गेले ते या साऱ्या गोष्टींचा विचार करूनच घातले गेले.

नाटककाराचे विचार प्रेक्षकांस कळवून नाटककाराच्या मनाशीं त्यांचें तादात्म्य करावयाचें काम नटाचें असतें. तेव्हां प्रसंगाला साजेशी भाषा नसेल तर प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती उचंबळून येणार नाहींत. म्हणून प्रसंगाला व रसाला साजणारी वाक्यरचना असणें जरूर आहे. प्रसंगाप्रमाणें शब्दरचना कशी असावी याचें विस्तृत विवेचन करण्याचें हें स्थळ नव्हे. तरीपण भाषा प्रसंगानुरूप, अर्थपूर्ण व रसपरिपोषक असावी असें सर्वसाधारणपणें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

गडकऱ्यांची भाषा नव्या नवाईची आहे. त्यांच्या नाटकांत जशा नवीन गोष्टी आहेत, अनन्यसाधारण भूमिका आहेत, अननुभूत विकारांचें तांडव पहावयास सांपडतें, थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे जसें त्यांच्या नाट्यकृतींत नाविन्य आहे, तसेंच त्यांच्या भाषेंतही नाविन्य आहे. या पूर्वीच्या कोणाही नाटककारानें इतकी नटविलेली, इतकी कवीच्या प्रतिभेनें खेळविलेली, चित्ताकर्षक, सुललित भाषा वापरलेली नाहीं. मराठी भाषासुंदरीला त्यांनीं आपला नवा साज घातला आहे. जितकी त्यांची प्रतिभा भरदार, जितकी त्यांची कल्पनांची भरारी आश्चर्यमूढ करणारी, जितकी त्यांची व्यक्तिगत मनोविकारांची ओळख परिपूर्ण, जितकी त्यांची भूमिकांची कल्पना उदात्त, तितकीच त्यांची भाषा सजविण्याची हातोटी वाखाणण्यासारखी आहे. रंगभूमीवर यानें एक क्रान्ति झाली असून, मराठी भाषेच्या इतिहासांत गडकऱ्यांनीं आपला एक नवीन सांप्रदाय स्थापन केला आहे. शेक्सपियर नंतर जसें पुष्कळ काळपर्यंत त्याचें सर्व बाजूंनीं अनुकरण झालें तसेंच गडकऱ्यांचेंही झालें आहे. त्यांच्या नाटकांतील कांहीं कांहीं भाग काव्यमय गद्य म्हणून गद्यवाङ्मयांत चिरकाल राह-

---

१श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं केलेलें 'तोतयाच्या बंडाचें' परीक्षण. मनोरंजन जानेवारी १९१४ पान १०८.

तील. त्यांचें अनुकरण सरसकट किस्त्याप्रमाणें होऊं लागलें आहे. ही अनुकरणेच्छा या पूर्वीच्या कोणत्याही नाटककाराच्या भाषेवरून सुचली नाहीं व आतांच गडकरीभाषेचें अनुकरण होऊं लागलें आहे, ही एकच गोष्ट गडकऱ्यांची मराठी भाषेची सेवा जाहीर करीत नाहीं काय ?

याच ठिकाणीं गडकऱ्यांच्या अनुकरणासंबंधीं चार शब्द लिहिणें जरूर आहे. गडकऱ्यांनी भाषा वाढविली त्यामध्यें प्रत्येक नामामागें एखादें दुसरें तरी विशेषण घालण्याचा प्रघात पाडला. त्याप्रमाणें एकाच वाक्यांत वरीचशीं संबंधीं वाक्यें घालून वाक्यरचना मोठी करण्याचाही त्यांनीं उपक्रम केला. या नव्या भाषाचापल्याचे जसे ते जनक होते तसेच त्या भाषेंत तेजस्विता उत्पन्न करण्यासाठीं हवें तितकें ओज ओतण्याची शक्ती त्यांच्या अंगांत होती. अनुकरण करणाऱ्यांच्यामध्यें ही ताकत नाहीं; पण अनुकरण करण्याची हौस मात्र पुष्कळ आहे. प्रत्येक सांप्रदायाप्रमाणें या गडकरी साम्प्रदायाचे अनुयायांतही बरेवाईट पुष्कळ आहेत. परंतु गडकऱ्यांची कर्तबगारी पुरी ओळखून त्यांच्या कल्पकतेचें अनुकरण करण्यांत आनंद मानणारे फारच विरळा आहेत. फक्त भाषेचा श्रृंगार म्हणजे जीवनाशिवाय शरीराचा श्रृंगार होय ही गोष्ट अगदीं पार विसरली आहे. ज्या तीक्ष्ण निरीक्षणशक्तीनें गडकऱ्यानीं व्यक्तिगत मनोरचनेचा अभ्यास केला, ज्या कल्पक कारागिरीनें त्यांनीं भूमिका रंगविल्या, त्या कौतुकास्पद कारागिरीचें अथवा तीक्ष्ण निरीक्षणाचें अनुकरण होत नाहीं. चितान्याचें चित्रकौशल्य न घेतां त्याचे कुंचलेच तेवढे उचलतात. या कुंचल्यांनीं आपलें चित्र सुंदर होईल ही वेडी समजूत यांत आहे. प्रतापराव बायकोस ताळ्यावर आणण्यासाठीं चाबकाचा उपयोग करतो. पण तोच चाबुक प्रसाद म्हणून मागून घेणाऱ्या व त्याचा तसाच उपयोग करूं पाहणाऱ्या राणोजीच्या पाठीवरच त्याचा तडाका बसतो. असाच प्रकार आपलाही होतो या गोष्टीकडे, हौसेपुढें, या अनुकरणेच्छूंचें लक्ष जात नाहीं. यामुळें मराठी भाषा जास्त शब्दांना प्रसवली खरी पण त्यापैकीं कांहीं मुलें, पूर्ण वाढीच्या अभावीं, अशक्त व लुळीपांगळीं बाहेर पडलीं. अनवश्यक शब्दांची खिचडी झालेली वाक्यरचना आपणांस नेहमीं मासिकांतून वगैरे पहावयास सांपडते. विशेषतः ही गोष्ट

नव्या बाहेर पडणाऱ्या नाटकांतून बरीच दिसते. यासाठीं, वाङ्मयाची सुधारणा करण्यासाठीं झटणाऱ्यांनीं, या गोष्टीकडे विशेष लक्ष दिलें पाहिजे.

गडकऱ्यांची भाषा फारच उच्च प्रतीची आहे. त्यांची कल्पनेची भरारी व ती शब्दांच्या अथांग व धांवत्या सहज प्रवाहांत व्यक्त करण्याची कला बहारीची आहे. भाषालाघवाचे व कवीच्या कल्पनावैभवाचे पुष्कळच प्रसंग त्यांच्या नाटकांतून काढून देतां येतील. प्रेमसंन्यासमधील लीला-जयंत व लीला-कमलाकर यांचे प्रवेश, तसेंच वृंदावन, भूपाल, कालिंदी व वसुंधरा यांच्या भाषणांचे प्रवेश, सुधाकराच्या लांबचलांब स्वगत भाषणांचे प्रवेश व भावबंधनमधील दुसरा प्रवेश, सारे याची साक्ष देतील. त्यांचीं जवळ जवळ सारीं मुख्य पात्रें अर्थगंभीर शब्दावडंबराची भाषा बोलतात. चांगल्या शिकल्या सवरलेल्या प्रेक्षकांसही कित्येक वेळां त्यांचीं वाक्येंच्या वाक्यें समजत नाहींत. मग त्यांतील शब्दचापल्य व अर्थगौरव अगदीं शब्दशः कसा आकलन करतां येणार! यामुळें हे प्रवेश रंगभूमीवर कांहींसे कंटाळवाणे होतात. वाचतांना वाचक हे सारे जास्त काळजीपूर्वक वाचीत असल्यानें त्यास कंटाळा येणें शक्य नसतें, व त्याला कवीची खरी बुद्धिमत्ता अजमावतां येते.

नुसतीं मुख्य पात्रेंच अशी मोठी भाषा वापरतात असें नाहीं, तर लहान पात्रें सुद्धां कित्येक वेळा या बड्या बाळांचें अनुकरण करतात. हीन पात्रांची भाषा निराळी ठेवण्याचा जो संस्कृत नाट्याचार्यांनीं प्रघात पाडला त्याला ग्रंथकर्त्यांनीं धाब्यावर बसविलें आहे. गोकुळ साधाभोळा व अशिक्षित आहे, पण तो वकीलीच्या धंद्यावर विद्वत्ताप्रचुर कोट्या करतो. आपल्या बायकोचें तो जें वर्णन करतो, तें या बाबतींत अवश्य वाचावें. हीच गोष्ट कांहींशी पुण्यप्रभावमध्यें दिसते. आपणांस पटणाऱ्या कोट्या नाटकांत घालण्यामध्यें कवीनें पात्रांचा कांहींच विचार केला नाहीं. अर्थात यामुळें रसहानि होते व ती कित्येक वेळां जाणवतेही.

ही भाषा संभाषणास योग्य नाहीं, हेंही येथेंच कबूल केलें पाहिजे. वाचकांच्या दृष्टीनें आपण हा विचार करीत नसून प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें करतों. दोघांच्या संभाषणाचा प्रवेश असला—उदाहरणार्थ आपण प्रेमसंन्यासांतील लीला व जयं-

ताचा बागेंतील प्रवेश घेऊं—तर प्रेक्षकांना त्यांच्या काव्यमय कल्पनांच्या उड्या मानवत नाहींत. अगदीं स्तब्धपणं साऱ्या नाटकगृहांत एखादा दुसराच प्रेक्षक तन्मयतेनें त्यांना अनुसरतो. यामुळें इतर प्रेक्षकांना रंगभूमिवरील पात्रें प्लॅटफॉर्मवर आळीपाळीनें व्याख्यान देणाऱ्या वक्त्यांप्रमाणें वाटतात. याचींच दुसरीं उदाहरणें म्हणजे पुण्यप्रभावमधील भूपाल-वसुंधरेचा बागेंतील प्रवेश, कालिंदी व वृंदावन यांचे सारे प्रवेश, तसेंच एकचप्याल्यांतील सुधाकर आणि रामलाल यांचे प्रवेश होत. अशा लांबच लांब व काव्यमय भाषेच्या प्रवेशांची दशा वरप्रमाणेंच होते. पुण्यप्रभावमधील वृंदावन वसुंधरा यांचा प्रवेश असाच आहे, पण तो नाटकाचा शेवट असल्यानें व त्या ठिकाणीं भावना उत्कट झाली असल्यानें तो इतकासा त्रासदायक होत नाहीं. संभाषणाला साजेशी भाषा घालण्यांत खाडिलकर व कोल्हटकर हे पुष्कळच नावाजलेले आहेत. त्यांच्या नाटकांतून याचे पुष्कळ नमुने काढून देतां येतील.

संभाषणाला अयोग्य म्हणून जे भाग वर सांगितले त्यांचा विचार प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें झाला, पण वाचकांच्या दृष्टीनें त्यांचें मोल फारच मोठें आहे. कारण मराठी गद्यवाङ्मयांत यासारखें गद्यकाव्य फारच थोड्या ठिकाणीं पहावयास सांपडेल. इंग्रजी लेखक **डिक्विन्सी** याच्या गद्य लिहिण्यासंबंधानें जें म्हणतात तेंच तंतोतंत आपणांस गडकऱ्यांच्या वरील गद्य भागांस लावतां येईल. किंबहुना त्यांना मराठी गद्यकाव्याचे जनक म्हटल्यास फारसें अतिशयोक्तीचें होणार नाहीं. या गद्य भागांचा आनंद वाचकांस अनुभवितां येतो, पण प्रेक्षक त्याला पारखे होतात, कारण प्रेक्षक आणि वाचक यांच्या रुचिवैचित्र्यांत अंतर असतें

गांवगंगा, पीठपाणी, काजळकाठ, पाणभुई असे पुष्कळसे सामासिक शब्द भाषेच्या उठावासाठीं गडकऱ्यांनीं उपयोगांत आणले आहेत. त्याचप्रमाणें मराठी भाषेंतील जुने शब्द त्यांनीं पुनरुज्जीवित केले आहेत. जुन्या व नव्या शब्दांची रसवंती त्यांच्या राजसंन्यासामध्यें नटलेली पहावयास सांपडते. अनुप्रास, उपमा, उत्प्रेक्षा यांची सारीकडे रेलचेल आहे; शब्दरचना इतकी मोहक आहे कीं, वाक्याच्या शेवटापर्यंत कुतूहल चढत जातें. एकच-

प्याल्यांतील सुधाकराच्या लांब भाषणांत एकामागून एक उपमा व उत्प्रेक्षा यांची गर्दी उसळलेली आहे. हा विशेष याच नाटकाचा नसून सर्व नाटकांतही हीच गोष्ट पहावयास सांपडते. इतकेंच नव्हे, तर त्यामध्यें प्रमुख पात्रांचे जे स्वगत विचार आहेत ते या बाबतींत फारच वाखाणण्यासारखे आहेत. गडकऱ्यांची प्रतिभा अत्युत्कट व नितांतरमणीय अशी जर कोठें पहावयास सांपडत असेल तर ती अशा ठिकाणींच होय. गडकऱ्यांच्या उपयोगांत इतर अलंकार आहेतच. त्यांतही पताकास्थान, नाट्यविरोध, अनुप्रास वगैरे पुष्कळ आहेत. पताकास्थानांचीं उदाहरणें खूप आहेत. नाटकाच्या वस्तूंत एखादा नवीन गोष्ट सांगावयाची झाल्यास ती त्यांनीं पताकास्थानानेंच सांगितली आहे. विद्याधर " आतां देवा, तूंच अकल्पित सहाय्य पाठविशील तरच जयंत सुटणार आहे " असें म्हणतो व लगेच दरवडेखोर त्यास द्रुमनचें पत्र देतो. घनश्यामानें लाथाडलेली लतिका " परमेश्वरा, आपल्या इतक्या प्रेमळ दर्शनापैकींच मला एखादें द्या " म्हणते व लगेच तिच्या हृदयांतला परमेश्वर प्रत्यक्ष प्रभाकर प्रवेश करतो. पताकास्थानांचीं अशीं दोनच उदाहरणें पुरें होतील. त्यांनी नाट्यविरोधाचा उपयोग पुष्कळ केला आहे. याचें उदाहरण म्हणजे नूपुर व सुदाम यांचे अन्योन्य संबंधाचे प्रवेश, तसेच वेड्याच्याबाजारांतील पिलंभट आणि आण्णांचा दुसऱ्या अंकाचा शेवटचा प्रवेश, अशीं पुष्कळ उदाहरणें देतां येतील. अनुप्रास जिकडे तिकडे उधळले आहेत. याचें उदाहरण म्हणून एकचप्याल्यांतील चवथ्या अंकाच्या चवथ्या प्रवेशांतील, सुधाकराच्या भाषणामध्यें 'बेवारशी बायकांचीं बेअब्रू' पासून सुरू होणारें वाक्य वाचावें म्हणजे पुरें आहे.

|गडकऱ्यांची भाषा नटत मुरडत चालते, पण जातिसुलभ स्वाभाविकपणा तिच्या अंगीं नाहीं असें मात्र नव्हे. \ असेही कांहीं प्रवेश दाखवितां येतील कीं, ज्यांत विद्वत्ताप्रचुर भाषायोजनेच्या मोहापासून गडकरी साफ सुटलेले आहेत, व ते प्रवेशही उत्कट भावनेचे आहेत. भावना उत्कट होतील त्यावेळीं अगदीं लहान वाक्यें असावीं, असा जो एक निर्बंध आहे, त्याला गडकऱ्यांनीं इतर ठिकाणीं जवळ जवळ हरताळ फासला आहे. पण एकचप्याल्यांतील सिंधू

जात्यावर दळत बसने तो प्रवेश पहावा. त्यांतील भावना फारच उंचावलेली असून भाषा गडकरीप्रघाताला विसदृश अशी साधी आहे. यावरून कांहीं कांहीं वेळीं गडकरी यांनीं कृत्रिमतेला सोडून निसर्गाला वंदन केलें आहे असें दिसून येईल.

कित्येक ठिकाणीं गडकऱ्यांना जी गोष्ट एका वाक्यानें, अगर एका उपमेनें सांगतां आली असती ती त्यांनीं अनेक उपमा योजून भाषेच्या कसरतीनें सांगितली आहे. यासाठीं. वृंदावनाची आपल्या शौर्याबद्दलची शेवटच्या प्रवेशांतील बढाई पहावी. एका लहानशा वाक्यांत किती गूढार्थ सांठवितां येतो, याचीं कांहीं उदाहरणें खाडिलकर व कोल्हटकर यांच्या नाटकांत सांपडतात तशीं तीं गडकऱ्यांच्या नाटकांत सांपडत नाहींत.[१] अशीं कांहींशीं वाक्यें गडकऱ्यांनीं सिंधूच्या तोंडीं मात्र घातलीं आहेत.

एकंदरीत गडकऱ्यांचें भाषाचापल्य आश्चर्यमूढ करणारें आहे. त्यांच्या भाषागारांत एकावर एक चढ अशीं अनेक आयुधें आहेत, व त्यांचा ते वेळीं अवेळीं सारखा उपयोग करतात. एक अग्न्यस्त्र सोडून त्यांचा काय उपयोग होतो हें पाहण्यासाठीं ते थांबत नाहींत, तर लगेंच पाठोपाठ वायव्यास्त्र, वरुणास्त्र अशीं सारीं अस्त्रें सोडून ब्रम्हास्त्र सोडण्याचीही त्यांची तयारी असते. अतिरथि उतावळा असला तरी त्याचें शरसंधान डोळ्यांना दिपविणारें व वाखाणण्यासारखें आहे यांत शंका नाहीं.

संगीतः—संगीताच्या बाबतींत गडकरी, खाडिलकर व कोल्हटकर यांच्यासारखे उठून दिसत नाहींत. ते अव्वल दर्जाचे कवि आहेत, पण तीच काव्यशक्तीची भरारी त्यांच्या नाटकांतील पद्यांत फारशी दिसत नाहीं. पुण्यप्रभावमधील सारीं पदें त्यांचीं असून भावबंधनमधील कांहीं थोडीशीं त्यांचीं आहेत. कांहीं पदें नांवाजण्यासारखीं उच्च दर्जाचीं असलीं, तरी एकंदरींत, काव्यदृष्ट्या त्यांचीं पदें वैजयंतींतील रत्नांच्या तोडीचीं झालीं नाहींत असें म्हणणें भाग पडतें. भावबंधनांतील बाकीचीं पदें रा. कोल्हटकरांचीं असून, तीं त्यांची

१ खाडिलकरांच्या सत्त्वपरीक्षेंतील "आई, माणसें विकतात म्हणजे काय ग?" व "हें पहा पोट फेकून दिलें" अशीं वाक्यें याचा उत्कृष्ट नमुना आहे.

आहेत असें सांगितल्यावर त्यांचें इतर वर्णन करण्याची जरूर नाहीं. एकच-प्याल्यांतील पदें रा. गुर्जर यांनीं केलीं आहेत. त्यांनीं "हें मूळ नाटकाला ठिगळ जोडलें गेलें" असें प्रस्तावनेंत म्हटलें आहे, पण आम्हांस तें ठिगळ वाटत नाहीं. तीं पदें सुध्दां सुरेख असून पुष्कळशीं लोकप्रिय झालीं आहेत. तेव्हां यांच्या संबंधीं " विद्या विनयेन शोभते " एवढेंच म्हणणें योग्य आहे. नाटकांत ठरीव वेळीं व ठरीव भावनांचीं पदें घालावीं लागतात व तशीं तीं गडकऱ्यांनाही घालावीं लागलीं. कवीच्या अप्रतिहत भरारीस असे जखडणारे पाश आवडत नाहींत. यामुळेंही कदाचित् त्यांना आपल्या स्फुट कवितेइतकींही पदें रसाळ करितां आलीं नसावींत. त्यांना संगीतशास्त्राचें मार्मिक ज्ञान नव्हतें म्हणतात. त्यांचीं पदें लोकप्रिय न होण्याचें हेंही एक कारण असेल. संगीताचें ज्ञान नाटककारास असणें जरूर आहे. नुसतें मटांनीं दिलेल्या चालीवर विसंबून बसून त्यास भागत नाहीं. तसेंच समयोचित पदें घालण्यांतही कौशल्य असतें. पुण्यप्रभावांतील घुंगुरवाळा, तसेंच वृंदावन दिनाराचा खून करतो त्यावेळचें अभिमन्यूचें पद, त्यानंतरचें अंगाईगीत, सारीं अगदीं समयोचित आहेत व साध्या चालीनें त्यांच्या सौंदर्यांत अद्वितीय भर घातली आहे. " चांद चर्वातचा " ही साधी ओळ गडकऱ्यांच्या योजनाशक्तीची पूर्ण कल्पना करून देते. दुसऱ्या कोणीं सिंधूस नुसतेंच दळण्यास बसविलें असतें, किंवा एखादें रागदारीचें पद घातलें असतें, पण तें अगदीं अनुचित झालें असतें. गडकऱ्यांचीं कांहीं पदें योग्य जागीं पडलीं आहेत. इतर जरी तशीं नसलीं तरी " पाषाणापरि मस्तक झालें " या शापसंभ्रमांतील, किंवा " भेटतों मी जावोनि भुजंगाला " या शारदेंतील पदाप्रमाणें, निदान हास्यास्पद तरी झालीं नाहींत.

नाटकांतील भाषा, अलंकार व संगीत यांचा विचार झाल्यावर, तीं रंगभूमीवर कितपत उठावदार होतात व त्यापासून प्रेक्षकांच्या मनावर कसा परिणाम होतो,

---

१ हें पद गडकऱ्यांचें नसलें तरी त्याची योजना समयोचित आहे ही गोष्ट नाकबूल करतां येत नाहीं.

२ असेंच एक उदाहरण कोल्हटकरांच्या मूकनायक नाटकांत आहे. "हे प्रभो विभो–"–हें पद साध्या चालीचें आहे म्हणूनच यांत अप्रतिम सौंदर्य आहे.

या गोष्टीकडे या ठिकाणीं वळणें अस्थानीं होणार नाहीं. कारण नाटक हें रंगभूमीवर वठवावयाचें असतें व त्याच्या प्रयोगाच्या यशस्वितेवर नाटकाचें जीवित अवलंबून असतें. याकरितां नाटकाचा वाङ्मयदृष्ट्या विचार होतांना त्याच्या प्रयोगाची साजसजावट ध्यानांत धरावी लागते. प्रस्तुत टीकालेखांत नाटकाच्या या महत्वाच्या अंगाकडे वेळोवेळीं लक्ष वेधण्यांत आलेंच आहे. प्रेक्षकांचें चित्त वेधण्यास चांगली कंपनी व भरदार सिनसीनरी पाहिजे. पुष्कळ वेळां या गोष्टींच्या साधनवैपुल्यानें कंपनीस प्रेक्षकांना आळवितां येतें व अशा वेळीं नाटकाच्या या दृश्य अंगाच्या मागें नाटककार असतो ही गोष्टही विसरली जाते. यामुळें गचाळ नाटक भरदार सिनसीनरीच्या जोरावर कंपनीस उठवितां येतें. या ठिकाणीं प्रेक्षक व वाचक यांचे प्रदेश अगदीं भिन्न असतात. असें नाटक रंगभूमिवर रंगलें तर वाचकांना आवडत नाहीं. परंतु वाचकांना व प्रेक्षकांना दोघांनाही आपणाबरोबरच ओढून नेणें नाटककराचें काम असतें. प्रेक्षक आणि वाचक यांच्या कौतुकाची कक्षा आणखी एका बाबतींत भिन्न असते. ती गोष्ट म्हणजे रंगभूमीवर होणाऱ्या क्रियेंत प्रेक्षकांचें लक्ष गुंतलेलें असतें, तर वाचक भावनांच्या बरोबर विहार करीत असतात. प्रेक्षकांच्या पुढें नटानें घ्यावयाचे वेष बेमालुम आहेत कीं नाहींत, त्यानें करावयाचे अभिनय यथार्थ आहेत अगर नाहींत, शिवाजीची पगडी पूर्व वहिवाटीस धरून आहे कीं नवीन आहे, त्यानें घालावयाचे अंगरखे त्याला शोभतात कीं नाहींत, नाटकांत खून वगैरे व्हावयाचा असला तर तो शास्त्रोक्त होतो कीं नाहीं, या व अशाच तऱ्हेच्या नटांच्या बाह्यांगांवर बहुतेक प्रेक्षकांची दृष्टी असते. पण वाचतांना वाचकांची दृष्टी या बाह्य देखाव्यावर नसते तर त्याच्याही खालीं वावरणाऱ्या मनोभूमींत वाचक विहार करीत असतो; मनाच्या सूक्ष्म व्यापारांचे धागेदोरे सोडविण्यांत तो गर्क झालेला असतो. आपल्या मनश्चक्षूंसमोर तो त्या भूमिकेला उभी करतो, पण ती काळा झगा पांघरलेली, निळ्या मखमालीची तुमान पेहरलेली व्यक्ती नसते तर ती मनःस्वरूप असते. तिच्या बाह्य कृतीस कारणीभूत होणाऱ्या अंतःशक्तीस वाचक आपल्या कल्पनेच्या सहाय्यानें छेडीत असतो. चार्लस लँब म्हणतो कीं,

---

1 Tragedies of Shakespeare by Charles Lamb. XIX Century Essays. Oxford University Press. Page 113.

"स्टेजवर घडणाऱ्या गोष्टींत फक्त शरीर व शारीरिक क्रिया आपण पाहतों, पण वाचतांना आपल्या दृष्टीपुढें फक्त मन व मनोव्यापार असतात, इतर कांहींही नसतें." हे प्रेक्षक व वाचक यांच्यामधील प्रकृतिभेद त्यांच्या रुचिवैचित्र्यास कारण होतात. तेव्हां नाटकाचा विचार या दोघांच्याही दृष्टीनें झाला पाहिजे.

गडकऱ्यांच्या भूमिकांना चांगले नट लाभले नाहींत, कारण भूमिकाकरवीं सांगावयाची भावना त्यांना चांगल्या रितीनें प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबवितां येत नाहीं. प्रयोग यशस्वी होतात त्याला कारणें अनेक आहेत. भरदार सीनसीनरीची नाटकांना जरूर आहे. कित्येक प्रसंग प्रेक्षकांना अगदीं न सहन होणारे आहेत या योगानें प्रेक्षकांचें चित्त आकर्षिलें जातें. नाटकांतील भावनेच्या रसवंतीनें वाच-कांचें हृदय तद्रूप होतें. त्यांच्या नाटकांतील भाषेचा विचार होतांना, त्यांचें महत्वाचे व काव्यमय भाग प्रेक्षकांना कंटाळवाणे वाटतात असें वर लिहिलें आहे, व तें पुष्कळसें खरें आहे. यासाठींच गडकऱ्यांचीं नाटकें, वाचतांना जितका चटका लावतात तितकीं तीं पाहतांना लावत नाहींत. वाचकांचे डोळे या काव्य-मय महत्वाच्या भागावर खिळतात, तर प्रेक्षकांच्या स्मृतीवर नाटकाच्या शेवटीं त्यांतील विनोदाचाच पगडा बसलेला दिसतो. नाटकगृहांतून गडकऱ्यांचीं नाटकें पाहून बाहेर पडणारा साधारण प्रेक्षक त्यांतील गोकुळ नूपुर, महेश्वर, तळिराम त्यांच्या संबंधींच बोलतांना दिसतो. यामुळें नाटकाच्या मुख्य हेतूची कामगिरी पाण्यावर ओढलेल्या रेघेप्रमाणें क्षणभंगुर होते.

शेक्सपियरच्या नाट्यकृती प्रयोगांत आणूं नयेत, त्या आणण्यांत त्यांची मुख्य शोभा नाहींशी होते, असें चार्लस लँब याचें म्हणणें आहे. त्या सदरांत बसण्यासारखीं गडकऱ्यांचीं नाटकें कांहींशीं आहेत. त्यांचें पुण्यप्रभाव नाटक प्रयोगरूपांत न करितां, तें नुसतें वाङ्मय म्हणून राखण्यांतच गडकऱ्यांच्या मराठीच्या बहुमोल सेवेचें चीज केल्यासारखें होणार आहे. प्रेमसंन्यास व एकचप्याला, प्रयोगांत वठवितां येतील. कारण त्यांतील भूमिका फार मोठ्या नाहींत. त्या समाजांत सांपडण्यासारख्या आहेत व त्याचें काम करण्यास नटास जड जात नाहीं. पुण्यप्रभावाची गोष्ट तशी नाहीं. त्यांतील भूमिका इतक्या उच्च आहेत कीं, त्या दैवी वाटतात. त्यांतील भावना, त्यांतील आत्म-

निश्चा, त्यांतील अद्वितीय पतिभक्ति, त्यांतील हृदयाच्या कोमल विकारांचे प्रतिरोध, त्यांतलि चांगल्यावाइटाच्या झगड्याच्या वृंदावनोच्या मुखावर उमटणाऱ्या छटा, सर्वच गोष्टी इतक्या अतर्क्य चापल्याच्या व कल्पनेलाही अगम्य अशा आहेत कीं, त्यांना यथार्थपणें कृतींत वठविणारा नट अगदीं विरळा. शेक्सपियरला गॅरिक मिळाला तसा पुण्यप्रभावाला एखादा मिळाल्याशिवाय त्या नाटकाचा प्रयोग करणें बरें नाहीं; कारण अशा अभिनयाच्या अभावीं, पुण्यप्रभावांतील अतिशय महत्वाचा भाग बाजूस पडून, नूपुर-सुदामांच्या हास्यकारक कोट्याच राहिल्या तर आठवणीत राहतात. म्हणून ह्या नाटकाचा प्रयोग होऊं नये व जाणत्यांनीं तो करूं देऊं नये, असें चार्लस लॅम्बप्रमाणेंच आम्हीही म्हणूं. पण प्रयत्नाशिवाय चांगला नट तरी कसा तयार होणार ! म्हणून पुण्यप्रभाव यथार्थपणें वठवून दाखविण्यासाठीं चांगल्या नटांनीं अहमहमिकेनें पुढें आलें पाहिजे व रसिकांनीही त्यांना प्रोत्साहन दिलें पाहिजे.

अशा रीतीनें नाटकांतील भाषा, अलंकार वगैरे गोष्टी विस्तृतपणें आम्ही पाहिल्या. आतां पुढील भागांत नाटकांतील विनोदाचा स्वतंत्रपणें विचार करूं.

विभाग चवथा

विनोद

नाटकाचें मुख्य ध्येय मनोरंजन असून शिकवण हें त्याचें गौण ध्येय आहे. मनोरंजनावांचून नुसती शिकवण देऊं पाहणारें नाटक अगदीं नीरस होतें, पण नुसत्या मनोरंजनाकरितां लिहिलेलीं नाटकें कधींच कंटाळवाणीं होत नाहींत. यावरून प्रेक्षक शिकवणीसाठीं उत्कंठित नसून मनोरंजनाचा तो भुकेला असतो हेंच सिद्ध होतें. आतां मनोरंजनाबरोबरच शिक्षणाचें औषध पाजल्यानें प्रेक्षक तें मुकाट्यानें गिळतो व साखरेंत घोळलेल्या गुटिकाप्रमाणें तें त्याच्या पचनीं पडतेंही.

नाटकाचें ध्येय मनोरंजन आहे हें एकदा ठरल्यावर, प्रेक्षकांच्या वृत्तींना आराम वाटेल व थोड्या वेळांत त्यांना सुखशांति मिळून नवीन कार्यास उत्साह उत्पन्न होईल असेंच नाटक असलें पाहिजे. विनोदाचा उपयोग यासाठींच होतो. विनोदी गोष्टी पाहून पुष्कळसें हंसल्यानें मनाला प्रसन्नता वाटते, त्याचे क्लेशदायक चिंतेचे विचार कांहीं वेळ नाहींसे होतात, व त्यांतच पुढील कर्तव्यासंबंधींचा उत्तमसा धडा त्याला मिळाला तर तो त्या नव्या दिशेनें जाण्यास उत्साहानें प्रवृत्त होतो. तापल्या गेलेल्या मनोवृत्तींना शिथिलता आणणें हेंच विनोदाचें मुख्य काम होय.

नाटकाचा शेवट आनंदपर्यवसायी करण्यांत प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ती शांत करण्याचें काम पुष्कळसें साधतें. दुःखदायक गोष्टी पचविणें मनाला अतिशयच कठिण पडतें. दुःखदायक शेवट पाहून अनुकंपेनें प्रेक्षकांचें हृदयही दुःखी होतें. यामुळें प्रेक्षकांच्या हृदयावर शोकाचा पगडा बसतो. शोकान्ति नाटक पाहून आल्यावर पुढच्या कामास लागण्यास उत्साह असणारा प्रेक्षक सहसा मिळत

नाहीं, कारण यास पाषाण हृदयत्व लागतें. आमच्यांत संस्कृत शोकान्ति नाटकें नाहींत याचें तरी हेंच रहस्य आहे. नाटक आनंद-पर्यवसायी असल्यावर मधून मधून चमकणाऱ्या थोड्याशा विदूषकाच्या विनोदानें नाटकाची खुलावट होत असे. पण आतां प्रचलित पद्धतींत शोकान्ति नाटकेंही भराभर रंगभूमीवर येऊं लागलीं आहेत व त्यांतून विनोद कसा साधावा हा मुख्य प्रश्न येऊन पडला आहे. नाटक शोकान्ति असलें तर त्याला दुःखी कष्टीच प्रेक्षक मिळतील असें म्हणून भागावयाचें नाहीं. तेव्हां प्रेक्षकांच्या वृत्तींना आराम पडण्यासाठीं विनोद–मग तो शोकान्ति नाटकांत असला तरी–घालणें जरूर होऊं लागलें आहे; व आतां तर नाटक कसेंही असलें तरी विनोद हा घातलाच पाहिजे असा सिद्धांत जवळ जवळ ठरून गेला आहे.

नाटकाच्या एकरूपतेसाठीं नाटकांत घालावयाचा विनोद त्यांतील मुख्य कथानकाशीं व रसांशीं फटकून असतां उपयोगी नाहीं. तो तसा असला तर नाटकाचा मुख्य कथाभाग अगदींच हतबल होतो. म्हणून पूर्वीच्या नाटकांतून विनोद एखाद्या विदूषकाकडून करवून घेण्यांत येत असे व यामुळें मुख्य नाट्यवस्तूस कांहींच बाध येत नसे. पण प्रत्यही एकाच तऱ्हेचा विनोद आळणी होतो. यासाठीं त्यांत मीठमसाला घालणेंही जरूर होतें. म्हणून विनोदासाठीं नवनि नवीन उपकथानकें घालण्यांत येऊं लागलीं. हल्लीं ही पद्धति इतकी बेसुमार वाढली आहे कीं, नाटक म्हटलें म्हणजे त्यांत विनोदाचें उपकथानक असावयाचेंच.

प्रत्येक गोष्टीचा अतिरेक वाईटच व तीच गोष्ट विनोदाचीही झाली. नाटकास विनोदाची जरुरी असली तरी त्यास अपकर्षक असा तो असतां उपयोगी नाहीं. कित्येक वेळां, झाडाच्या जिवावर पोसणारें बांडगूळ जसें त्यालाच खाऊन टाकतें, तसाच नाटकाच्या उदारपणावर वाढणारा विनोद त्याचीच खच्ची करतो. अशा गोष्टी नेहमीं नजरेंत येत असल्यानें अशा धेडगुजरी स्थितीपेक्षां नाटकास विनोदाची जोड नसली तरी चालेल असें वाटूं लागतें.

नाटकांतलि विनोद साधण्यासाठीं इतर अनवश्यक व आगंतुक पात्रांना बोलवावें अगर नाहीं, या संबंधीं मागें विस्तृत विवेचन केलें आहेच. विनोद

साधावयाचा तो नाटकांतील अवश्यक पात्रांकडून साधला असतां तो मुख्य कथा-भागास अपकर्षक होत नाहीं. याची मराठी नाटकांतलि उदाहरणें संशयकल्लोळ, विचित्रलीला, वेड्यांचाबाजार अशीं देतां येतील. साधारण मुख्यपात्रांकडून विनोद साधला गेल्यास तो अभिजात, प्रौढ व मनोहर होतो. त्यांतही नुसत्या शद्बांवरील कोट्यांपेक्षां अगर वस्तुविपर्यासाच्या, अतिशयोक्तीच्या भाषेपेक्षां परिस्थितीनें साधलेला विनोद अतिशय उठावदार व चिरपरिणामी होतो. संशयकल्लोळ व वेड्यांचाबाजार हीं अशा विनोदाचीं सुंदर उदाहरणें आहेत. परिस्थितीच अशी उत्पन्न करावयाची कीं, ती हास्यवर्धक व कुतुहलोद्दीपक झाली पाहिजे. संशय-कल्लोळांतील फाल्गुनरावाचा व कृत्तिकेचा एकमेकांविषयींचा संशय किती हास्य-वर्धक घोटाळे उत्पन्न करतो, किती मंडळींना त्या घोटाळ्यांत घेरतो, याची सीमाच नाहीं. अथपासून इतिपर्यंत नाटक पाहतांना अगर वाचतांना हसल्याशिवाय राहवत नाही; तीच स्थिती वेड्यांच्याबाजाराची आहे. वेड्यांचाबाजार पण खासा भरविला आहे. त्यांतलि प्रत्येक व्यक्ति हास्यवर्धक आहे, पण त्या सर्वांचें एकीकरण हसण्याच्या उकळ्यावर उकळ्या फोडीत असल्यास काय आश्चर्य ! त्यांतलि दुसरा अंक परिस्थितीनें विनोद कसा साधावयाचा असतो याचा उत्तम मासला आहे.

विनोद उत्पन्न करण्याची दुसरी रीति म्हणजे अतिशयोक्तीच्या विकृत वर्ण-नांनीं विनोद चांगला उत्पन्न करतां येतो. याच्यांतही दोन भेद आहेत.एक स्वतःचें अतिशयोक्तीचें वर्णन करण्यांत विनोद उत्पन्न होतो. याचा सुरेख नमुना गोकु-ळचा आहे. त्याच्या स्वतःच्या विसरभोळपणाच्या कोट्या हसण्यास लावतात. यांत विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे अशा रीतीनें केलेलें स्वतःचें अतिशयोक्तीचें वर्णन दुसऱ्याच्या मनास लागत नाहीं; पण एखाद्याच्या ईश्वरदत्त व्यंगाच्या पायावर अतिशयोक्तीच्या विनोदाची उभारणी करणें दुसऱ्यास दुःख-दायक होतें. अगदी लहान मुलास सुद्धां आपणांतलि दैवी व्यंगाबद्दल दुसऱ्यांनीं हिणविलेलें सोसवत नाहीं. मग जाणतेपणीं अशी टीका झालेली ऐकणें असह्य होतें यांत काय आश्चर्य ! गडकऱ्यांच्या नाटकांतील अशा टीकेचीं उदाहरणें भावबंधनमध्यें सांपडतात. स्त्रियांच्या कुरूपतेसंबंधींच्या कोट्या कोणाही कुरूप-

स्त्रीस असह्य अशा आहेत. त्या नाटकांत योजल्या गेल्या असल्यानें तर हजारो प्रेक्षकांच्या पुढें अनेक वेळां त्यांचा उच्चार होतो. पडणाऱ्या मनुष्यास दुसऱ्यांनीं पाहिल्याचें जसें दुःख होतें, तसेंच रंगभूमीवरून या कोट्या उच्चारल्या जात असतां, सर्व प्रेक्षकांचा नेत्रविषय झालेल्या एखाद्या कुरूप स्त्रीस वाटतें. तेव्हां दुसऱ्याच्या मनाला बोचतील व नकळत कां होईना दुसऱ्याला दुखवितील, अशा तऱ्हेच्या कोट्यांनीं साधला गेलेला विनोद केव्हांही गौणच. विनोद साधावयाची तिसरी तऱ्हा म्हणजे व्याजोक्तीनें व वक्रोक्तीनें टीका करणें. त्यांत उद्दिष्टटीका-विषयीभूत व्यक्ति जर प्रेक्षकांना माहित असली, तर अशा विनोदापासून गम्मत पुष्कळ होते. चवथा मार्ग म्हणजे अगदीं हास्यकारक अशी पराकाष्ठा रंगविणें. भोळेपणाची पराकाष्ठा गडकऱ्यांनीं धुंडिराजांत रंगविली आहे. तो चढयढ्या आहे व त्याच्या भोळेपणाचा फायदा घनश्याम घेतो. या पराकाष्ठेच्या भोळेपणानें धुंडिराजाची भूमिका विनोदाची होते.

आणखी एक पांचवा प्रकार नाट्यविरोधाचा (Dramatic Irony) आहे. रंगभूमिवर एखादें पात्र एखादा अभिनय कोणत्या उद्देशानें करतें, याची माहिती प्रेक्षकांस असते, व दुसरा एखादा तिसऱ्याच उद्देशानें त्याला तेंच करावयास सांगतो; या वेळीं प्रेक्षकांच्या माहितींत व दुसऱ्या पात्राच्या माहितींत विरोध उत्पन्न होतो. नूपुर आणि सुदाम यांचे प्रवेश, याचीं उत्तम उदाहरणें आहेत. तसेंच वेड्यांच्याबाजारांतही याचे नमुने बरेच आहेत.

गडकऱ्यांनीं समयानुरूप या साऱ्या पद्धती उपयोगांत आणल्या आहेत. यामुळें प्रत्येक नाटकांतील त्यांचा विनोद नवानवाच वाटतो. जवळ जवळ साऱ्या नाटकांतील त्यांचा विनोद अशिक्षितांच्या टवाळखोर भावना व सुशिक्षितांची प्रौढ भाषा यांच्या मिलाफानें झालेला आहे. त्यांच्या कोट्यांचा विनोद पूर्णपणें कळण्याला चांगला जाणता माणूस पाहिजे. यामुळें त्यांचा विनोद अगदीं हलक्या दर्जापर्यंत कधींच उतरत नाहीं.

गोकुळ हा गडकऱ्यांचा विनोदसम्राट आहे. इतका साधा, उच्च दर्जाचा व अभिजात विनोद त्यांच्या कोणत्याही नाटकांत नाहीं. नूपुर, कंकण यांचा विनोद इतका निष्पाप नाहीं. दुसऱ्यांच्या स्त्रियांवर ही प्रच्छन्न टीका आहे व

त्यामुळें त्यांना गोकुळच्या मानानें हलकेपणा आला आहे. कारण यांत टवाळी व कुचेष्टा करण्याचा हेतू दिसतो. गोकुळ स्त्रियांच्या संबंधीं विनोद करतो, पण तो चेष्टा करतो ती आपल्या बायकोचीच, यामुळें त्यांत दुसऱ्याचा संबंध येत नाहीं; महेश्वराची टीका दुसऱ्यांना लागणारी आहे. धुंडिराजाचें पात्र अगदीं वेचीव आहे व त्याचा बडबड्या स्वभाव व भोळेपणा चांगल्या रीतीनें दाखविला गेला आहे या मायाळू गृहस्थास मुख्य नाटकाच्या सूत्रांत गोवल्यानें, त्याच्या भूमिकेच्या विनोदास व नाट्यवस्तूस अभिन्नत्व प्राप्त झालें आहे. तळिराम व आर्यमंदिरामंडळांतलि सभासदांची स्थिती दारूनें अगदीं अमानुष झाली असली तरी त्यांची भाषा अश्लील नसून, विनोद खेडवळाच्या पदवीला जाऊन बसत नाही. तसेंच वेड्यांच्याबाजारांतील सारा विनोद परिस्थितीच्या घटनेवर अवलंबून आहे. याच एका नाटकांतील विनोद तेवढा अगदीं साधा, हलक्या दर्जाच्या प्रेक्षकांना समजेलसा आहे. बाळाभाऊंची भूमिका अतिशयोक्तीची असून ती अगदीं बेहाय रेखाटली आहे. विनोद जरी बहारीचा साधला आहे तरी त्यांतही त्यांचा आणि वेणूचा प्रवेश बराच अश्लील आहे. या नाटकांतील भाषा सुद्धां अगदीं नेहमींच्या व्यवहारांतली, पात्रें तशींच व विनोदही तसाच झाला आहे. राजसंन्यासाचें परीक्षण निराळें करावयाचें असल्यानें, त्यांतील विनोदाचा विचार येथें केला नाहीं.

विभाग पांचवा.

इतर महाराष्ट्रीय नाटककार व गडकरी.

नाटककार, नट व प्रेक्षक यांना रंगभूमीचे तीन घटक असें अन्वर्थक कसें म्हणतां येईल हें मागें आम्हीं एकदां सुचविलेंच आहे. ह्या तीन्ही संस्था परस्परावर इतक्या अवलंबून आहेत कीं, रंगभूमीचा इतिहास म्हणजेच नाट्यवाङ्मयाचा इतिहास अथवा लोकाभिरुचीचा इतिहास, असें म्हटल्यास फारसें वावगें होत नाहीं. नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत चांगली कीर्ति मिळविलेलीं नाटकें प्रयोगरूपानें लोकप्रिय झालीं आहेत. रंगभूमीवर प्रयोगांत यशस्वी होणाऱ्या नाटकांत दोन भेद आहेत. एक जीं कायम लोकप्रियतेचीं असतात तीं; यांचीं मराठी रंगभूमीवरील उदाहरणें पाहतां "सौभद्र" 'मृच्छकटिक, ''मूकनायक' वगैरे नाटकें लोकांना नेहमींचा आवडतीं झालीं आहेत असें दिसतें. दुसऱ्या तऱ्हेचीं नाटकें म्हणजे क्षणिक लकाकीची नाटकें होत. यांचें महत्व त्या त्या वेळेपुरतें माजतें व कांहीं काळानें तीं नुसतीं नामशेष होतात. अशीं क्षणिक लकाकीचीं नाटकें रंगभूमीच्या इतिहासांत चिरस्थायीपद मिळवीत नाहींत व त्यांच्या योगानें रंगभूमीच्या नेहमींच्या ओघावर कांहीं परिणाम होत नाहीं. तसेंच अशीं क्षणिक महत्वाचीं नाटकें वाङ्मयांतही नुसत्या नामनिर्देशापलीकडे कांहींच मान मिळवीत नाहींत; म्हणून वाङ्मयाच्या इतिहासाचें परिशीलन करतांना त्यांच्याकडे पाहण्याची जरूरी नाहीं.

"Let a book live, if it comes from the heart it will contrive to reach other hearts." हें कार्लाईलचें तत्व खरोखरच चांगल्यावाईट पुस्तकांची निवड उत्तम तऱ्हेनें करतें. तेव्हां रंगभूमीवर ज्यांनीं आपलें पद चिरस्थायी केलें आहे अशाच

नाटकांचा विचार सांप्रत कर्तव्य आहे. रंगभूमीच्या इतिहासांत अढळपद पावलेल्या नाटकांनींच नाट्यवाङ्मय समृद्ध केलें आहे असें आढळून येईल.

नाटकांचें भवितव्य नटावर व प्रेक्षकांच्या अभिरुचींवर अवलंबून असतें. नाटक करण्यास नट चांगला वाकबगार मिळाला तर नाटककारानें नाटकांत रेखाटलेल्या भूमिका, रसोत्कर्ष व रसापकर्ष, भावनेचे चढउतार, सारे जसेच्या-तसेच प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबविले जातात. याकरितां नाटककारांस चांगले नट लाभणें हेही त्यांच्या भाग्याचें लक्षण आहे. किर्लोस्कर मंडळीच्या नाटकांची लोकप्रियता अजूनही पुष्कळांच्या तोंडीं आहे. त्यावेळीं सातसात आठआठ तास जरी नाटकप्रयोग झाला तरी तो कंटाळवाणा होत नसे अशी आख्यायिका आहे; पण कै० गडकरी यांच्या सारख्या अव्वल दर्जाच्या नाटक-काराच्या कृती पहात असतांनाही, तीन चार तासांच्यावर नाटक पहात बसवत नाहीं. याचें एक कारण चांगल्या नटांची कमतरता हें आहे.

नाटककार, नट व प्रेक्षक यांचे परस्पर संबंध एकमेकाशीं इतके निगडित झाले आहेत कीं, नाटककारानें नाटक लिहितांना नट व प्रेक्षक यांच्याकडे पाहणें जरूर असतें. नाटककाराचा हेतू काय आहे व प्रेक्षकांची तो आकलन करण्याची कुवत काय आहे, हें नटानें पाहिलें पाहिजे. प्रेक्षकांनीही नटांचे नुसते हाव-भावच न पाहतां ते ज्याची कृती तोंडानें वदतात त्या नाटककाराचें अस्तित्व जमेस धरलें पाहिजे. कित्येक वेळां नाटककार, नट व प्रेक्षक यांपैकीं कुणातरी एकाकडे पाहतो, अथवा तो कुणाकडेही पहात नाहीं. नट कितीतरी वेळां प्रेक्षकांच्या कडेच पाहतो व नाटककाराकड लक्ष देत नाहीं. प्रेक्षक नाटककाराकडे तरी किंवा नटाकडे तरी पाहतात, पण या दुर्लक्षाचें परिणाम तिघांसही भोगावे लागतात. नाटककारानें नटांची कुवत पाहून त्यांना भूमिका द्याव्या व प्रेक्षकाची अभिरुचि व गृहणशक्ति पाहून त्यांना समजेलसें नाटक लिहावें, हें योग्य होय. विवक्षित नाटकमंडळीसाठीं म्हणून नाटक लिहिण्यांत ही गोष्ट आयतीच साधते. खाडिलकरांनीं गंधर्वमंडळीसाठीं म्हणून नाटकें लिहिलीं व नटांच्या योग्यतेप्रमाणें त्यांना कामें देण्यांत आलीं, आणि हीं नाटकें लोकप्रियही झालीं. नाटककाराचें हृद्गत जाणून तें प्रेक्षकांवर बिंबविण्याची कामगिरी नटाची आहे.

त्यानें प्रेक्षकांकडे तसेंच नाटककाराकडेही पाहिलें पाहिजें. नाहीं तर नाटकांत अमूक एका स्थळीं शोकरसाची पराकाष्ठा होऊन प्रेक्षक त्यानें तद्रूप झाले पाहिजेत, अशी नाटककारांची इच्छा असतां हास्यरसाचा अभिनय करून नटानें सान्याचा विरस करावा असा प्रकार व्हावयाचा तीव्र गाऱ प्रेक्षकांचोही. पण तेच खरे व अखेरचे न्यायाधीश असल्यानें त्यांना खुष राखण्याची नाटककारानें व नटांनीं विशेष काळजी घेतली पाहिजे.

मराठी नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास करतांना अशीच कांहींशी स्थिती झाल्याचें दिसून येईल. कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर हे स्वतः चांगले निष्णात नट असून कर्तबगार नाटककारही होते. नटांच्या अडचणी लक्षांत घेऊन त्यांनीं आपलीं नाटकें लिहिलीं. शाकुंतलाची अशी गोष्ट सांगतात कीं, शकुंतलची भूमिका करण्यास गायनपटू नट नसल्यानें प्रथम शकुंतलेस पदेंच नव्हतीं, फक्त दुष्यंतास तेवढीं पदें असत; पण पुढें भाऊराव कोल्हटकर मिळाल्यावर शकुंतलेस पदें घालण्यांत आलीं. नट व नाटककार हे दोन्ही गुण एकाच व्यक्तीच्या ठायीं असण्याचा हा परिणाम होय. शेक्सपिअरची सुद्धां अशीच गोष्ट सांगतात. प्रो. केळकर व प्रिं. आगरकर यांनीं लिहिलेलीं नाटकें, कै. गणपतराव जोशी यांची अभिनयाची कर्तबगारी ओळखूनच लिहिलीं गेलीं. रा.खाडिलकरांचीं संगीत नाटकें या बाबतींत ठाकठीक आहेत. जोगळेकर असतांना किर्लोस्कर मंडळीस दिलेलें "मानापमान" नाटक धैर्यधराची भूमिका करणाऱ्या कार्यक्षम नटाच्या अभावीं आजकाल वठत नाहीं. गंधर्व नाटक मंडळींत पुरुषपार्टी चांगला नट नाहीं, हें पाहून त्यानंतर दिलेलें स्वयंवर नाटकही हीच गोष्ट दाखवितें. गडकऱ्यांच्या भावबंधनाचें असेंच झालें आहे. त्या कंपनीचें एकच नाटक चांगलें वठतें. नटांच्या कुवतीकडे पाहून लिहिलेलीं नाटकें प्रयोगाच्या दृष्टीनें यशस्वी होतात; पण अशा निर्बंधांत कवीची प्रतिभा खेळावी तशी स्वैर खेळण्यास वाव रहात नाहीं. नाटककारास नेहमीं नटांच्या-कडेच पाहून प्रतिभा दाबून टाकावी लागल्यास तें अनिष्टच. कोणत्याही गोष्टीचा अतिरेक जसा वाईट असतो, त्याप्रमाणेंच फक्त नटाच्या तोंडानें पाणी पिणाऱ्या नाटककाराची स्थिती होतें हें जसें खरें, तसें नटांचें अस्तित्व न मानतां नाटककारानें

आपल्या कल्पनेच्या भराऱ्या मारील मुटणेंही वाईटच. दोन्ही सीमा सोडून मधलाच मार्ग स्वीकारणें नाटककारास फायदेशीर असतें.

नाट्यवाङ्मयासंबंधीं सर्वसाधारण विचार करतांना त्यांचा सर्वचसर्व इतिहास लक्षांत घेणें जरूर नाहीं; फक्त ज्या नाटकांनीं नवीन सांप्रदाय स्थापन केले व ज्यांनीं रूढ मार्ग सोडून नवीन मार्ग आंखले, अशाच नाटकांचा विचार केला असतां आपला कार्यभाग होईल. यापुढें त्यांचें अनुकरण होऊन नाटकांचा इतिहास वाढला असला तरी त्याला नवीन वळण लावण्याचें श्रेय अशा नाटकांकडेच आहे. या दृष्टीनें मराठी नाटकांचा त्रोटक इतिहास येथें पाहून, गडकरी यांनीं नाटकाच्या बाबतींत नवा मार्ग कसा आंखला व त्यांना नवीन सांप्रदायाचे प्रवर्तक म्हणतां येईल अगर नाहीं, याचा विस्तृत विचार करूं.

सूत्रधारी नाटकांतून संगीत असें, तें साक्या, दिंड्या, साधीं पदें अशा सर्वमान्य वृत्तांतूनच होतें. परशुरामपंततात्या गोडबोले यांनीं याच वृत्तांत कविता केली आहे. किर्लोस्कर मंडळी स्थापन झाल्यावर रागदारीचें संगीत प्रथम त्यांच्या नाटकांतून ऐकूं येऊं लागलें. तिच्या या नव्या उपक्रमानें ती लौकरच महाराष्ट्राच्या आदरास प्राप्त झाली. आण्णासाहेब किर्लोस्करांचीं सौभद्र व शाकुंतल हीं दोन नाटकें आजकालही रंगभूमीवर होतात. त्यांतल्यात्यांत सौभद्रानें रंगभूमीच्या व नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत चांगलें अढळपद मिळविलें आहे. त्याची लोकप्रियता अजूनही कमी झाली नाहीं. अगदीं हलक्या कंपनीनें जरी सौभद्र प्रयोग लावला तरीही तिला पैसे मिळतात. आज इतकीं वर्षें रंगभूमीवर असलेला हाच सर्वांत जुना प्रयोग आहे. तेव्हां रंगभूमीच्या इतिहासाची सौभद्र ही पहिली पायरी म्हणण्यास हरकत नाहीं. नाटक स्वतंत्र आहे रचनाचातुर्य कौतुकास्पद असून, त्यांतील संगीत आजच्या संगीत नाटकांमध्येंही पुष्कळच उच्च दर्जाचें आहे. काव्यकल्पनेची भरारी बेताची असली तरी एकंदर नाटकाची रचना मोहक आहे. त्यांत नाटक भाषांतर किंवा रूपांतर नसून अगदीं स्वतंत्र आहे, ही गोष्टही या नाटकाच्या चिरस्थायित्वास कारणीभूत आहे.

यानंतर रंगभूमीवर चिरस्थायीपद कमावलेल्या नाटकांत देवलांची शारदा

व मृच्छकटिक हीं नाटकें प्रामुख्यानें दिसतात. देवलांचें शारदा हें एकच स्वतंत्र नाटक आहे; तें सामाजिक आहे व समाजांतील एक महत्वाचा मोठा दुर्गुण त्यांत अगदीं निर्भिडपणें पुढें मांडला आहे. अशा रीतीनें धडाडीनें सामाजिक नाटक रंगभूमीवर आणणाऱ्यांचे देवल हे अग्रणी आहेत. त्यांची काव्य-कल्पनांची भरारी साधी आहे. त्यांचीं सारीं नाटकें घरगुती (Homely) वाटतात. साधेपणा हाच त्यांचा मुख्य गुण आहे. शारदा नाटक त्यांतील कवित्वामुळें अथवा त्यांतील भूमिकांमुळें लोकप्रिय झालें नाहीं, तर त्याच्या द्वारें पुढें आणलेली गोष्ट समाजाच्या डोळ्यांत अंजन घालणारी आहे म्हणून झालें. पाहिलेली गोष्ट त्यांना सांपडल्या त्या साध्या शब्दांत त्यांनीं सांगितली आहे; येवढेंच नव्हे तर त्यांनीं ती निर्भिडपणें पुढें मांडली आहे. आतां ती गोष्ट जुनी झाली असली तरी नाटक साधेपणामुळें व रचनाचातुर्यामुळें अद्यापही उठून दिसतें. त्यानंतरची देवलांची मृच्छकटिक, झुंजारराव, फाल्गुनराव वगैरे नाटकें भाषांतर व रूपांतरवजा आहेत. तरी तीं केवळ भाषांतरेंच आहेत असें वाटत नाहीं; परभाषेंतून मराठींत आणतांना त्यांनीं तीं आपल्या गुणास व रंगभूमीस साजेशीं केलीं आहेत. शेक्सपिअरला मराठी साज घालण्याची टूम त्यावेळीं जोरांत होती, व बहुतेक सर्व शेक्सपिअरचीं नाटकें मराठींत आलीं; परंतु इतर सर्व नाटकें पुस्तकांतच राहिलीं व फारशीं लोकप्रिय झालीं नाहींत. आगरकर व केळकर यांचीं मात्र रंगभूमीवर यशस्वी होऊन गेलीं. देवल, आगरकर व केळकर ह्या तिघांच्या भाषांतरित नाटकांकडे पाहतां, या बाबतींत प्रो. केळकरच सर्वांत यशस्वी भाषांतरकार झाले. मि. आगरकरांचें हॅम्लट उत्तम झालें असलें तरी त्याची साफसफाई प्रो. केळकरांनीं केली आहे. देवलांचें भाषांतर त्यांच्या सारखें आपलेपणाचें वाटत नाहीं. तरीपण संशयकल्लोळ त्यांनीं फारच कुशलतेनें सजविलें आहे. शापसंभ्रमाचें कथानक कादंबरीवरून घेतलें असलें तरी त्याची नाट्यदृष्ट्या मांडणी कुशलतेची आहे. मृच्छकटिकाच्या दहा अंकांचे यांनीं सात अंक केले असले तरी ही छाटाछाट

---

१ हें नाटक महादेव शास्त्री कोल्हटकर यांनीं लिहिलें असून त्याची रंगावृत्ति देवल यांनीं केली आहे.

मुळींच समजून येत नाहीं. नाटकांतील संगीतांतही त्यांचा साधेपणाच दिसत असून, शिवाय फारशा अवघड रागदारीच्या चालीही त्यांनीं उपयोगांत आणल्या नाहींत. यापेक्षां सौभद्रांतील बरींच पदें चांगलीं गायकी चालीचीं आहेत.

एकाहून एक नवीं संगीत नाटकें बाहेर पडत असतां गद्य नाटकें मुळींच बाहेर पडत नव्हतीं असें नाहीं. महाजनी, रानडे वगैरे नाटककारांनीं शेक्सपिअर व इतर इंग्रज नाटककार यांचीं कांहीं नाटकें मराठींत आणलीं आहेत. भाषांतरित नाटकें जारीनें बाहेर पडत होतीं, याच संधीस राणा भीमदेव हें वीररसाचें नाटक पुढें आलें; त्याचीच परंपरा पानपतचा मुकाबला, पुन्नागरत्न, माझी बहीण या नाटकांनीं कायम ठेवली. म्हणजे रा० गणपतराव जोशी करीत असलेल्या नाटकांची परंपरा रंगभूमीच्या इतिहासांत एका नवीन ओघानेंच शेवटपर्यंत वहात राहिली.

संगीत नाटकांच्या क्षेत्रांत या वेळां रा. कोल्हटकर यशस्वी नाटककार म्हणून चमकूं लागले होते. त्यांनीं वीर, शृंगार व नवीन तऱ्हेचा विनोद संगीत नाटकांतून घालण्याचा प्रघात पाडला. पूर्वी कथानकें पुराणावरून अगर दुसऱ्या कथाबीजावरून रचलीं जात असत. परंतु कोल्हटकरांनीं काल्पनिक कथानकें रचून अभिनवरमणीय नाटकें प्रथमच रंगभूमीवर आणिलीं. अशा रीतीनें त्यांनीं आपला एक विशेष अलंकार मराठी नाट्यसुंदरीच्या अंगावर घातला. त्यांची भाषा सुंदर, प्रतिभेची भरारी मोहक असून निवडण्याची मार्मिकता व नाट्यरचनापद्धति निर्दोष, यामुळें नाट्यवाङ्मयांत त्यांनीं आपला एक सांप्रदाय स्थापन केला. कै. गडकरी त्यांना गुरु मानीत असत; तसेंच वरेरकरादि अधुनिक नाटककारही त्यांना आज गुरुस्थानीं मानतात. त्यांचा विनोद मार्मिक असून नाटकांत घालावयाच्या विनोदाची दिशा बदलून हा विनोदी उपकथानकें घालण्याचा नवा सांप्रदाय त्यांनीच प्रथम सुरूं केला म्हटलें तरी चालेल. नाटकांतील भाषेच्या बाबतींतही त्यांनीं मोठी सुधारणा केली. त्यांची भाषा विनोदपूर्ण, मार्मिक, भरदार चालीची पण सहजमनोहर आहे. यांपूर्वींचीं नाटकें भाषेच्या दृष्टीनें इतकींशीं वाचनीय नाहींत; शिवाय गडकऱ्यांच्या भाषेंत जी कृत्रिमता, जो नटवेपणा दिसतो तो यांत नाहीं.

यावेळीं मराठी रंगभूमि संगीतामुळें लोकप्रिय झाली होती. किर्लोस्कर मंडळी स्थापन झाल्यापासून लोकांना संगीताची आवड उत्पन्न झाली, ती सारखी वाढत गेल्या कारणानें, संगीत नाटकांतही प्रत्यहीं नवी भर पडत होती. ही संगीताची आवड गद्यनाटकाकडे वळविण्याचा प्रयत्न शाहूनगरवासी नाटक मंडळीनें चालविला होता. केळकर-आगरकरांना पुढें करून गद्यनाटकांची एक नव्या जोमाची माला चालूं करण्याचा तिनें प्रयत्न केला. कै. गणपतराव जोशांच्या अभिनय-पटुत्वानें गद्य नाटकांकडे लोकांचें लक्ष वेधलें, तरी त्यांची संगीताची आवड कमी झाली नाहीं. ही गद्य नाटकांची परंपरा नाट्यवाङ्मयाची एक शाखा म्हणून राहिली पण लोकरुचीचा मुख्यभाग संगीतास वाहिलेला होता; म्हणून ही आवड पुन्हा एकदां गद्य नाटकांकडे ओढून घेण्याचा प्रयत्न महाराष्ट्र, सामाजिक वगैरे कंपन्यांकडून करण्यांत आला. या वेळीं श्री. खाडिलकरांसारखे गद्यनाटककार पुढें आले. मराठी नाट्यग्रंथांत रा. रा. खाडिलकर यांचीं नाटकें बरींच असून तीं वरच्या दर्ज्याचीं आहेत. त्यांचीं सारीं गद्य नाटकें लोकप्रिय झालीं. पण एवढें खरें, कीं गद्य नाटकांची आवड महाराष्ट्रीय जनतेस, संगीत नाटकांइतकी कधींच लागली नाहीं.

खाडिलकरांचीं सारीं प्रौढ नाटकें लोकप्रिय झालीं असून, त्यांतल्यात्यांत भाऊबंदकी, कांचनगडची मोहना, कीचकवध, बायकांचेंबंड वगैरेंनीं रंगभूमीवर पुष्कळच नांव कमावलें आहे. श्री.खाडिलकरांचें गद्यनाटककार म्हणून नांव झालें, त्याप्रमाणें त्यांनीं संगीत नाटककार म्हणूनही नांव कमावलें. यशस्वी नाटक-कार म्हणून प्रसिद्ध झाल्यावर संगीत नाटकें रचण्यांत त्यांना यश मिळण्याची कांहीं नवीन गोष्ट नव्हती; पण त्यांनीं नाटकांत जें संगीत घातलें, त्यानें प्रचलित संगीताच्या बाबतींत लक्षांत ठेवण्यासारखी एक महत्वाची क्रांति केली. गंधर्वादि गायनपटु नटांनीं व प्रि. भास्करबुवा बखल्यांनीं दिलेल्या रागदारीच्या नवीन चालीवर त्यांनीं पदें रचलीं. याचा परिणाम मानापमानाच्या अलोट लोकप्रियतेंत दिसून आला. तें त्यांचें पहिलेंच संगीत नाटक, पण आज प्रचलित असलेल्या संगीत नाटकांतून ठळक ठळक नाटकें मोजूं गेल्यास हें

नाटक पहिल्या प्रतीच्या नाटकांत पडेल यांत शंकाच नको. गद्य नाटकांच्या बाबतींत लोकांची आवड आपल्याकडे ओढून घेण्याची महत्वाची कामगिरी जशा खाडिलकरांनीं केली तशीच संगीताच्या बाबतींत लोकांच्या अभिरुचीला एक नवीन दिशा त्यांनीं लाविली.

खाडिलकरांची नाटकें जी लोकप्रिय झालीं त्याला आणखीही महत्वाचें एक कारण आहे. त्यांना रंगभूमि काबीज करण्याची कला चांगली साधली आहे व प्रसंगांची अचूक योजना करण्यांत त्यांचा हातखंडा आहे. तसेंच, भूमिका कै. गडकऱ्यांच्या भूमिका इतक्या उच्च व उदात्त नसल्या तरी त्यांना चित्ताकर्षकपणें पुढें मांडण्याची कला त्यांना उत्तम माहीत आहे. त्यांच्या नाटकाची ठेवण सुबक व मांडणी साच्यांतली असते. प्रसंग योग्य जागीं घातलेले व चित्ताकर्षक रेखाटण्यांत त्यांचें भूमिकांच्याकडेही दुर्लक्ष होतें. 'द्रौपदी' चा पहिलाच प्रवेश याचें उत्तम उदाहरण आहे. त्यांची भाषा तितकी ओजस्वी व प्रसादिक नाहीं तरी जोरदार व रसपूर्ण आहे. नाटकाच्या घडणीचें कसब त्यांनी उचललें असल्यानें, काव्यप्रतिभेच्या रसवंतीच्या अभावींही रंगभूमि काबीज करून त्यांनां नाटकें यशस्वी करितां येतात.

याच संधीस गद्य व संगीत नाटकें लिहिणारे कांहीं चांगले नाटककार पुढें आले. रा. वरेरकर, बामणगांवकर, विचित्रलीला कर्ते जोशी, पुष्कळशीं चांगल्या पैकीं गद्य नाटकें ज्यांनीं लिहिलीं आहेत असे शिरवळकरांसारखे लेखक, तात्यासाहेब केळकर, गडकरी, खरेशास्त्री, टिपणीस, अशीं नांवें या नव्या नाटककारांच्या प्रमुखस्थानीं सांपडतात. परंतु कै. गडकरी व श्री. न. चिं. केळकर यांच्या खेरीज कोणीही वरच्या दर्जास चढले नाहींत. गडकरी नवे नाटककार असले तरी थोड्याच सामुग्रीच्या जोरावर त्यांनीं पहिल्या प्रतीच्या नाटककारांच्या पंक्तींत बसण्याचा हक्क काबीज केला आहे. त्यांच्या नाटकांचें साग्र परीक्षण प्रस्तुत टीका लेखांत झालें असल्यानें व त्यांचा दर्जा ठरवितांना त्यांचें गुणदोषविवेचन पूर्णपणें होणार असल्यानें, या ठिकाणीं त्यांच्या नांवाचा नुसता उल्लेख करणें जास्त सोयीचें आहे.

वर उल्लेखिलेले बहुतेक सर्व नाटककार आज जोमांत आहेत व त्यांच्या हातून भविष्य कालांत कोणत्या नाट्यकृती निर्माण होतील, याचें अचुक अनुसंधान बांधण्यास आम्ही भविष्यवादी नसल्यानें, आतां आपणांपुढें आहेत या कृतींचा विचार करूनच, कै. गडकरी यांनीं मराठी नाट्यवाङ्मयांत कशी भर घातली व आपलें नांव चिरस्थायी कसें केलें तें पाहूं.

नाटकाच्या विस्तारासंबंधीचा नियम कै. गडकऱ्यांनीं पाळला नाहीं. त्यांच्या साऱ्या नाटकांत एकचप्याला आटोपशीर आहे; त्याशिवाय सारीं नाटकें भरपूर लांब आहेत. प्रेमसंन्यास हें गद्य नाटक असल्यानें त्याची लांबी कदाचित् क्षम्य होईल, पण पुण्यप्रभाव व भावबंधन यांना तसें कांहींच म्हणतां येणार नाहीं. आधीं नाटकांतील गद्यच पुष्कळ, त्यांत संगीताची भर. नाटकप्रयोगांत गद्यही गाळावें लागतें व पद्यही गाळावें लागतें. भावबंधनाची रंगावृत्ति आहे, परंतु त्यांत गाळलेले भाग अपुरे वाटूनच कीं काय आणखीही कित्येक महत्वाचे भाग गाळले जातात. श्री. कोल्हटकरांच्या कृती अशाच कांहींशा लांब आहेत. या बाबतींत खाडिलकरांच्या कृती वाखाणण्यासारख्या आहेत. त्यांची एकही कृति शंभर अगर एकशे दहा पानांच्याहून मोठी नाहीं. नाटकांतील संगीत व गद्य दोन्ही मिळून भरपूर वेळेच्या नाटकप्रयोगाची बेगमी होते. तरीपण कवीच्या प्रतिभेला स्वैर वातावरणांत हुंदणें बागडणें आवडतें व कोणत्याही निर्बंधानें तिची गती खुंटते. हा दोष रा. खाडिलकरांनाही टाळतां आला नाहीं.

नाटकांतील भाषा संभाषणास योग्य अशी पाहिजे पण गडकऱ्यांची ती तशी नाहीं. रंगभूमीवर बोलणारीं पात्रें त्यांनीं अभिजात वृत्तीची व सुसंस्कृत अशीं कल्पिलीं आहेत व तीं जें बोलतात तें सुशिक्षित व काव्यमय अशा समाजाला साजेसें असतें; पण नाटकांतील संभाषणें ऐकणारा एक तिऱ्हाईत वर्ग असतो, ती भाषा त्याला समजली पाहीजे व त्यांतील रस त्याला सानंद चाखतां आला पाहिजे, या गोष्टीकडे त्यांनीं डोळेझांक केली आहे. त्यांच्यांत संभाषणाचे उत्कृष्ट नमुने सांपडत नाहींत असें नाहीं. एकचप्याल्यांत सिंधु-सुधाकराचे कांहीं प्रवेश उत्तम आहेत, पण एकंदरींत लांब भाषणें, मोठमोठ्या वाक्यांची बनलेली भाषा,

काव्यमय कल्पनांची डोळ्यांना दिपविणारी कसरत, हीं साधारण प्रेक्षकांना अगम्य वाटतात. कै. गडकऱ्यांची भाषा कृत्रिम आहे. फार परिश्रमपूर्वक नानाविध अलंकारांनीं नटवून त्यांनीं तिला बाहेर आणली आहे ती नटवी आहे व नटत मुरडत चालते. श्री. कोल्हटकरांनींही मराठी भाषेचें नेपथ्य चांगलें केलें आहे त्यांची भाषा मार्मिक कोट्यांनीं युक्त असून नानालंकारांनीं सजविली आहे. तीही परिश्रमपूर्वक लिहिली गेली असली तरी गडकऱ्यांच्या भाषेसारखी ती विलासी नाहीं. आवडीप्रमाणें ठाकठीक पोशाख करणारी व ठळक अलंकार घालणारी ती एक गर्भश्रीमंत स्त्री आहे. गडकऱ्यांची भाषाही गर्भश्रीमंत आहे, पण आपल्या श्रीमंतीनुरुप तऱ्हतऱ्हेचे वस्त्रालंकार लेण्याची तिला हौस आहे; ती विलासी आहे तर कोल्हटकरांची नीटनेटकी आहे. दोघांचीही भाषा थोडीफार कृत्रिम आहे. कै. देवलांच्या भाषेंत हा कृत्रिमपणा मुळींच नाहीं. त्यांच्या भाषेला उपमा द्यावयाची तर ती गडकऱ्यांच्या एकच प्याल्यांतील गीतेची देतां येईल. गीतेचा साधाभोळा निर्भीड स्वभाव जसा गडकऱ्यांनीं रंगविला आहे, तशीच स्वभावसहज भाषा कै. देवलांची आहे. श्री. खाडिलकरांची भाषा इतकी साधीही नाहीं व अगदीं कृत्रिमही नाहीं; त्यांच्या भाषेंत वस्त्रालंकाराच्या बाबतींत साधेपणा आहे पण असतील तेवढे दागिने बाहेर दाखविण्याची दामिनीप्रमाणें तिला हौस आहे; व म्हणूनच तिच्यांत थोडीफार कृत्रिमता आली आहे. एका शब्दांत त्यांच्या भाषेचें वर्णन करावयाचें तर ती नाटकी आहे असें म्हणतां येईल.

श्री. कोल्हटकर यांची संभाषण पद्धती मार्मिक व विद्वत्ताप्रचुर आहे, तर खाडिलकरांची अर्थपूर्ण व साधी आहे. गडकऱ्यांचीं संभाषणें अशीं व्यवहारांतलीं नाहींत पण तीं काव्यमय आहेत. बोलणारीं पात्रें आकाशांतील चंद्रतारकांच्या गोष्टी बोलतात. कोल्हटकर व खाडिलकर हे पृथ्वीवरच खेळतात तर गडकरी अंतरिक्षांत विहार करितात. पृथ्वीवरील माणसांना पृथ्वीवरीलच खेळ जसे जास्त आवडतात त्याप्रमाणेंच कोल्हटकर व खाडिलकर आपल्या संभाषणानें सर्व प्रेक्षकांना रमवितात. आकाशांत फिरणाऱ्या विमानाकडे आश्चर्ययुक्त अनिमिष

नेत्रांनीं पृथ्वीवरील लोकांनीं पहावें, तशीच स्थिति गडकऱ्यांचीं संभाषणें ऐकत असतां होते. देवलांचें आपलें सर्वच साधें. जें ज्या वेळीं वाटेल, तें त्या वेळीं सुचणाऱ्या शद्बांत सांगावयाचें. यामुळें त्यांच्या भाषणांत स्वगत भाषणें फारशीं नाहींतच. रा. खाडिलकरांच्या नाटकांत स्वगत भाषणें थोडीं आहेत, पण तीं कौशल्यपूर्वक घातलीं आहेत. दोनचार स्वगत भाषणें व तीं सर्व नाटकांत अगदीं योग्यकाळ व प्रसंग पाहून घालावयाचीं, ही कला त्यांच्याजवळ सुरेख आहे. त्यांचीं प्रेक्षकांना आवडणारीं बरीचशीं स्वगत भाषणें शृंगाररसपूर्ण आहेत. मानापमानांतील धैर्यधर, भामिनी व स्वयंवरांतील रुक्मिणी यांचीं भाषणें या बाबतींत पाहण्यासारखीं आहेत. खाडिलकरांची शृंगाररस खेळविण्याची हातोटी या भाषणांतून अगदीं पूर्णपणें दिसते. रा. कोल्हटकरांच्या नाटकांतील स्वगत भाषणें इतर नाटकांपेक्षां ठळकपणें उठून दिसत नाहींत. गडकऱ्यांचीं स्वगत भाषणें सर्वांपेक्षां विशेष आहेत. तीं काव्यपूर्ण आहेत; भाषेच्या अप्रतिहत प्रवाहाचे ते उत्कृष्ट नमुने आहेत; कवीच्या प्रतिभेच्या लीलांचे ते विहार आहेत. मराठी भाषेंतील कोणत्याही पुस्तकांत असे गद्यकाव्याचे नमुने पहावयास सांपडत नाहींत. किंबहुना मराठीच्या गद्यकाव्याचे जनक असें गडकऱ्यांना म्हणणें वावगें होणार नाहीं. या बाबतींत गडकऱ्यांची सर्वांवर ताण आहे, व या एकाच गोष्टीच्या जोरावरही त्यांनीं मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासांत अजरामरस्थान मिळविलें असतें, असें म्हणणें यथार्थ स्तुतीचेंच होईल.

नाटकांत ग्रथित करावयाचे विचार जिच्या द्वारें सांगावयाचे त्या भाषेचा येथवर विचार झाल्यावर, आतां नाटकाच्या इतर अंगांकडे पाहूं. गडकऱ्यांचीं सारीं कथानकें काल्पनिक व गुंतागुंतीचीं आहेत. "शारदा" या देवलांच्या स्वतंत्र कृतीचें कथानक समाजांत घडलेली गोष्ट पाहून उचललेलें आहे व जसेंच्या तसेंच नांवें बदलून मांडिलें आहे. बाकीचीं त्यांचीं कथानकें स्वतंत्र नाहींत. खाडिलकरांनीं पौराणिक व ऐतिहासिक कथानकें उचललीं आहेत; पण तीं त्यांनीं थोड्याफार नवीन स्वरूपांत नाटकांत गोंविलीं आहेत. त्यांचें एक 'मानापमान' बरेचसें स्वतंत्र दिसतें. कथानकाची मांडणी रंगभूमीच्या दृष्टीनें त्यांनीं सुबक केली आहे. कोल्हटकरांचीं कथानकें काल्पनिक आहेत; व

मांडणी उत्तम असून संघटित आहे; त्यांच्या साऱ्या नाटकांचें वातावरण अभिनवरमणीय असून कथानकें चमत्कृतिपूर्ण व गूढ असतात. खाडिलकर व देवल यांच्या कथानकांतून पात्रें कमी आहेत, तर कोल्हटकर यांच्या कथानकांत नाट्यवस्तूस जरूर असणारीं पात्रें पुष्कळ आहेत; पण त्यापैकीं कोणीही अनवश्यक म्हणून नाटकांत लोंबत रहात नाहीं. त्यांनीं अप्रधान पात्रांकरवीं विनोद साधला असून विनोदाकरितांच पात्रयोजना त्यांनीं केली नाहीं. खाडिलकरांनीं हा उपक्रम केला आहे. कथानकाच्या व भाषेच्या बाबतींत गडकऱ्यांनीं कोल्हटकरांचें अनुकरण केल्याचें दिसतें पण सर्व पात्रांचा शेवट विशद करण्याकडे त्यांचें लक्ष न जातां खाडिलकरांच्या लोंबत राहाणाऱ्या विनोदी पात्रांप्रमाणें यांचींही कांहीं राहिलीं आहेत. नाटकाच्या घटनेच्या दृष्टीनें हा एक दोष आहे.

मराठी नाटकांतून नवीन धर्तीचा विनोद घालण्याचा उपक्रम रा. कोल्हटकरांनीं प्रथम केला. विनोदी उपकथानकें घालण्याची चाल गुजराथी व फारशी कंपन्यांतून फार वर्षांपूर्वीपासून प्रचलित आहे व तिचेंच अनुकरण मराठी नाटकांतूनही झालें असें म्हणतात. श्री. कोल्हटकरांची नाट्यरचना संघटित असल्यानें त्यांचीं उपकथानकें फाटकीं झालीं नाहींत. रा. खाडिलकर यांच्या नाटकांतून उपकथानकें अशीं नसून, सर्व पात्रें मुख्य नाट्यवस्तूचाच उठाव करितात; पण त्यांत विनोद पाहिजेच म्हणून विनोदी पात्रें घालून त्यांनीं नाटकांत हास्यरस साधला आहे. त्यांनीं अशा विनोदी पात्रांचें उपकथानकही बनविलें नाहीं, अथवा नाट्यवस्तूशीं तीं पुरतीं निगडितही केलीं नाहींत. यामुळें तीं अनवश्यकपणें लोंबत राहतात. गडकरी यांनीं विनोदासाठींच उपकथानकांचा उपयोग केला असून मुख्यनाट्यवस्तूची पार्श्वभूमि सजविण्याकडेही त्यांचा उपयोग होतो. या बाबतींत त्यांनीं कांहींसें कोल्हटकरांचें अनुकरण केलें आहे.

संविधानकाची रचना करण्यांत गडकरी चतुर नाहींत. त्यांनीं पुष्कळशा नवीन गोष्टी जमविल्या आहेत पण त्या व्यवस्थितपणें रचल्या नाहींत; त्यामुळें त्यांचीं नाटकें म्हणजे काळजीपूर्वक शृंगारलेला दिवाणखाना नसून ज्यांतील

सामान अजून व्यवस्थित लागावयाचें आहे असे महाल आहेत. विशेष सामानाशिवायही दिवाणखाना सजवितां येतो. परंतु ठेंचून भरलेला पण अव्यवस्थित असा तो नजरेंत भरत नाहीं. कोल्हटकर व खाडिलकर यांची शृंगारण्याची तऱ्हा विशिष्ट आहे. त्यांची तऱ्हा साधी पण व्यवस्थित व टापटीपीची आहे. खाडिलकरांची तऱ्हा नाटकी आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांत अनवश्यक पात्रें नाहींतच, खाडिलकरांच्यांत मात्र तीं आहेत.

गडकऱ्यांच्या अंगी रचनाचातुर्य अद्याप बाणावयाचें होतें हें खरें, पण बहुमोल मालाचा पुरवठा त्यांच्याजवळ जय्यत तयार होता. आजवर कोणत्याही नाटककारानें रंगविल्या नाहींत अशा नितांत उत्कट भूमिका त्यांच्याजवळ होत्या, रसांचे परिपोष साधून ते अति उच्च पदवीपर्यंत कसे न्यावयाचे हें त्यांना माहीत होतें; रचनाचातुर्याच्या अभावीं सुद्धां या त्यांच्या भांडारानें आपली दृष्टी दिपून गेली आहे. त्यांची भूमिकांची कल्पना किती उदात्त आहे व त्यांनीं रंगविलेल्या भूमिका नाट्यवाङ्मयांत कशा अद्वितीय आहेत, यांचा पुष्कळसा विचार मागें झालाच आहे; त्यांच्या भूमिका कित्येक तऱ्हेच्या व रेखीव आहेत. देवलांनीं भूमिका समाजांत पाहिल्या व जशाच्या तशाच नाटकांत घातल्या. नाटकाची पूर्तता होण्यासाठीं एखादी भूमिका कल्पनेनें उभारावी लागली, तरी मुख्य भूमिका त्यांना सांपडल्याच. खाडिलकरांनीं पुराणांतून व इतिहासांतून भूमिका उचलल्या; अशा आयत्या सामुग्रीवर नाटकाची उभारणी करण्यांत नाटककाराचें कसब लागतें. त्या भूमिकांसंबंधीं समाजाच्या स्मृतीवर एक तऱ्हेची पक्की कल्पना चिंबली असते, तीच आणखी कांहीं पोषक गोष्टींसह ठळक मांडल्यास जास्त लोकप्रिय होते; पण त्या कल्पनेस विसंगत अशा तऱ्हेची पौराणिक अथवा ऐतिहासिक भूमिका रंगविल्यास लागलीच अप्रिय होते. 'द्रौपदी' चें कांहींसें असेंच झालें आहे. रुक्मिणीची भूमिका समाजाच्या मनावर असलेल्या संस्काराप्रमाणेंच रंगवून ती थोडी ठळक केल्यानें लोकप्रिय झाली, तर द्रौपदीची भूमिका सुरवातीसच समाजाच्या पूर्वीच्या कल्पनेंत थोडी कमी भरल्यानें, अप्रिय झाली. अशा रीतीनें आयत्या साधनांवर नाटक रचणें एकपरी सोपें व एकपरी अवघड

आहे. म्हणून कित्येक काल्पनिक नाटकेंच सोपीं असें म्हणतात. पण तेंही काम कांहीं कमी अवघड नाहीं. साऱ्या भूमिका कल्पनेनें, पूर्णत्वानें उभ्या करावयाच्या, नाटकाचें कथानक सुसंगत रचावयाचें व मग नाटक लिहिण्यास घ्यावयाचें. या गोष्टींचा विचार अगाऊ न करितांच नाटक लिहिण्यास घेतलें तर कदाचित 'विनायकं प्रकुर्वाणो रचयामास वानरम्' असा प्रकार व्हावयाचा; तेव्हां काल्पनिक नाटकांना प्रतिभेचें भांडवल फार लागतें. सामानाची कोठी आधीं तयार करावी लागते, व म्हणून काल्पनिक व स्वतंत्र नाटकें वरच्या प्रतीचीं ठरतात. परतंत्र नाटकांत आधारभूत कथानक सांपडतें, भूमिका सांपडतात, फक्त योग्य रचनाचातुर्य असलें कीं काम भागतें. स्वतंत्र कृतींत बैठकीसह सारी मूर्ति घडवावयाची असते, तर परावलंबी कृतींत हाताची नुसती साफसफाई लागते. **रस्किन्**नें एके ठिकाणीं म्हटलें आहे कीं, "जेव्हां दोन्हीं कामें उत्तम असतात, तेव्हां डोक्याचें काम हाताच्या कामापेक्षां केव्हांही श्रेष्ठ होयें."

श्री. कोल्हटकर यांनीं काल्पनिक नाटकें प्रथम रंगभूमीवर आणलीं. त्यांनी नाटकाचें वातावरण रमणीय (Romantic) ठेविल्यानें भूमिकाही मोहक झाल्या आहेत. त्यांच्या सामाजिक नाटकांतील भूमिकांतूनही हीच आवड दिसून येते; पण त्या भूमिका रेखीव मात्र नाहींत. दुसऱ्या त्यासारख्या भूमिकांतून एखादी भूमिका वेंचून काढावयाची झाल्यास ती गडकऱ्यांच्या भूमिकांप्रमाणें डोळे मिटून वेंचितां येत नाहीं. दोन भूमिका भिन्न आहेत असें दाखविण्यास त्यामध्यें थोडासा स्वभावभेद अथवा स्वभावविशेष असला तरी पुरतो. त्यांच्या भूमिका ध्येयभूत होत नाहींत पण गडकऱ्यांच्या भूमिका ध्येयभूत आहेत. गडकऱ्यांच्या साऱ्याच भूमिका रेखीव आहेत. प्रत्येक भूमिका स्वभावानें

---

१ ' राजसंन्यासा " वरील टीपा पहा.

2 " When both are well done, hand's is the ignoble and head's the noble work."

Work in Crown of Wild Olive.

By Ruskin.

अगदीं वेगवेगळी आहे. कालिंदी व सिंधूमध्यें प्रमाणाचाच फरक आहे, असें आम्हीं मागें म्हटलें आहे; पण हा प्रमाणभेद अगदीं स्पष्टपणें झांकल्या डोळ्यांनींही पाहतां येतो. त्यांच्या भूमिकांचें विस्तृत विवेचन मागें एका विभागांत झालें आहेच; येथें त्यांचा थोडक्यांत सारांश घेऊं. त्यांचे दुरात्मे (villains) सर्वांत उठावदार आहेत. इतके नामी, इतके पाषाणहृदयाचे व इतके कर्तबगार सूत्रचालक त्यांनीच रंगविले आहेत. प्रेमसंन्यासांतील कमलाकर तर गडकऱ्यांचा व्हिलनसम्राट आहे. खाडिलकर व कोल्हटकर यांचे दुरात्मे इतके भडक नाहींत, व मुख्य पात्रांच्या मानानें त्याचें काम कमी दर्जाचें आहे. उलटपक्षीं खाडिलकर–कोल्हटकर यांचे नायक जोरदार, बुद्धिप्रधान व कार्यक्षम आहेत. गडकऱ्यांचे नायक मवाळ आहेत, नायिकांच्यापुढें ते मुळींच उठत नाहींत. (याला ' एकच प्याला ' तेवढा अपवाद आहे.) नायक ज्या मानानें पडले आहेत त्या मानानें नायिका उठावदार आहेत. त्यांच्या नायिकांवरून गडकरी स्त्रियांच्या भूमिका रंगविण्यांत किती तरबेज होते हें उत्तम रीतीनें दिसून येतें. या भूमिका समाजाला आदर्शवत् आहेत; दुसऱ्या नाटककारांच्या भूमिका इतक्या आदर्शवत् वाटत नाहींत. खाडिलकरांची रुक्मिणी स्त्रीजातीचें गोड उदाहरण आहे. पण ती मानुषीय वाटते. कोल्हटकरांची त्रिवेणी, तिचा स्वार्थत्याग अतिमानुष असला तरी, मानुषीयच आहे. गडकऱ्यांच्या वसुंधरा, कालिंदी व सिंधू या पापी पृथ्वीवर वागत असल्या तरी देवलोकींच्या आहेत. ही ध्येयाची भावना दुसऱ्या कोणत्याही नाटककाराच्या भूमिका पाहून होत नाहीं. म्हणून जाज्वल्य पातिव्रत्याचें आदर्श समाजापुढें मांडणारे गडकरी स्त्रीभूमिकांच्या बाबतींत सर्व नाटककारांच्या पेक्षां श्रेष्ठ ठरतात. स्त्रीजातीचा उत्तम नमुना म्हणून रेखाटलेलें तारामतीचें चित्रही कालिंदी व सिंधू याच्यापुढें फिकें पडतें, ही गोष्ट 'सत्वपरीक्षा' व 'पुण्यप्रभाव' अगर 'एकचप्याला' पाहणाऱ्यांस अगर वांचणाऱ्यांस निराळी सांगावयास नकोच. अप्रधान पात्रांच्या योजनेंतही गडकऱ्यांची निरीक्षणशक्ति दिसून येते. अशा लहान सहान भूमिकांतूनही स्वभावविशेषाचे मासले ठळकपणें दिसतात.

या अप्रधान पात्रांमध्यंच विनोदी पात्रांचा अंतर्भाव होतो. खाडिलकरांच्या नाटकांतून फारकीं विनोदी पात्रें आहेत तशींच तीं गडकऱ्यांच्या नाटकांतूनही आहेत. खाडिलकरांचा उद्देश केवळ विनोद साधण्याचा दिसतो; पण गडकऱ्यांनीं विनोदाबरोबरच विशिष्ट मनोरचनाही दाखविल्या आहेत. देवलांनी परिस्थितीचा विनोद साधला आहे व तो "संशयकल्लोळ" मध्यें उत्तम साधला आहे. कोल्हटकरांचा विनोद मुख्यतः मार्मिक व विद्वत्ताप्रचुर आहे. गडकऱ्यांच्या विनोदांत बुद्धीचा अंश लकाकत असलेला दिसला तरी कोल्हटकरी विनोदाची छाप त्यावर बरीच पडलेली दिसते. खाडिलकरांचा तर व्यवहाराच्या अगदीं हलक्या पायरीपर्यंत ही पोहोंचत असल्यानें पोंचट होतो. विनोदामध्यें नाटककारांची पायरी लावणें जरी शक्य नसलें तरी गडकऱ्यांचा गोकुळ व खाडिलकरांचा लक्ष्मीधर हे विनोदी वाङ्मयांत अप्रतिहत आहेत यांत शंका नाहीं. मात्र लक्ष्मीधराची भूमिका शकाराचें दुसरें स्वरूप आहे पण गडकऱ्यांचा गोकुळ अगदीं नवीन आहे.

याच ठिकाणीं आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करणें जरूर आहे. गडकऱ्यांच्या कांहीं भूमिकांतून कोल्हटकरी भूमिकांची छाया दिसून येते. वृंदावन हें कंदनाचें व जयंत हें नंदनाचें थोडें निराळें रूप असून, कंकण, तडागावरून घेतलेला दिसतो. लतिका–मालतीची जोडी उत्तरा–रागिणी या जोडीसारखी वाटते असें मागें म्हटलेंच आहे, पण कोल्हटकरांच्या सहचारिणींतील नायिकांच्या जोडीशींही यांचें साम्य आढळतें. तसेंच हाचमुलाचाबाप यांतील नायिकांच्या जोडीवरूनही कदाचित् हीं पात्रें घेतलीं असावींत. त्यांचा बाळाभाऊ तर सारें शृंगीचें रूप आहे. गडकऱ्यांच्या विनोदावर कोल्हटकरांच्या विनोदाची छाप कांहीं ठिकाणीं तर अगदीं स्पष्टपणें दिसते. भावबंधनांतील सोंगाची कल्पना त्राटिका पाहून घेतली असावी. कांहीं प्रसंग व साधनें बाहेरचीं घेतलेलीं आहेत, अशीं कांहीं स्थळें सांपडली, तरी तीं एवढेंच जाहीर करतात कीं, गडकऱ्यांनीं कोल्हटकरी वाङ्मयाचा उत्तम अभ्यास केला होता. आपल्या पुष्कळ गोष्टी घालून कोठें थोड्याशा त्यांनीं अशा जोडल्या आहेत, पण त्या सर्वांची जोडणी करण्याचें श्रेय गडकऱ्यांचेंच आहे; यामुळें त्यांना किंचितही कमीपणा येत नाहीं.

गडकरी सर्व नाटककारांमध्यें उठून दिसतात त्याला आणखी एक महत्त्वाचें कारण आहे. गडकऱ्यांची मार्मिक निरीक्षणशक्ति, त्यांची मनोव्यापार धुंडण्याची हातोटी, मनाचे थारेपालट पाहण्याची अंतर्मुख दृष्टि व तें चित्रित करण्याची कला, दुसऱ्या कोणत्याही नाटककारांत पहावयास सांपडत नाहींत. कोल्हटकरांच्या नाटकांत कंदनासारखे कांहीं नमुने आहेत, पण ते धुंडाळून पहावे लागतात. खाडिलकरांच्या विद्याहरणामध्यें मात्र असा थोडासा प्रयत्न दिसतो, पण गडकऱ्यांच्या बहुतेक नाटकांत ह्याच गोष्टीवर विशेष भर आहे व म्हणूनच आम्हीं त्यांना अंतर्मुख म्हटलें आहे. गडकरी चांगले कवि असल्यानें, कविहृदयाला गोचर अशीं मनाचीं कांहीं रूपें त्यांनीं आपल्या कवितांतून रेखाटलीं आहेत. याच अमूर्त कल्पना त्यांना मूर्त स्वरूपांत आपल्या भूमिकांतून मांडावयास सांपडल्या आहेत. व या बाबतींत मराठी नाटकांमध्यें त्यांनीं अद्वितीय अशी भर घातली आहे.

आतांपर्यंत नाटकाच्या गद्यरूपासंबंधीं विवेचन झालें. आतां संगीतासंबंधीं विचार करतां, खाडिलकरांनीं 'मानापमानानें' प्रेक्षकांच्या संगीताच्या रुचींत एकदम बदल केला व रागदारीची चटक त्यांना लावली. कोल्हटकरांचीं पदेंही रागदारीचीं आहेत पण तीं जुन्या परंपरेस अनुसरून असल्यामुळें इतकीशीं लोकप्रिय झालीं नाहींत. त्यांचीं पदें काव्यपूर्ण आहेत व तीं साधारण योग्य जागींच पडलीं आहेत. खाडिलकरांचीं मानापमानांतील पदें बरीच क्लिष्ट आहेत, पण स्वयंवरमधील अगदी योग्य जागीं पडलीं असून, सोपी असल्यामुळें त्यांची रागदारीही लोकप्रिय झाली आहे. गडकऱ्यांचीं पदें उत्तम प्रतिभापूर्ण आहेत व कांहीं योग्य जागीं पडल्यामुळें उठूनही दिसतात, पण अशांची संख्या थोडीच भरेल. यामुळें नाट्यसंगीताच्या बाबतींत गडकरी मागेंच राहिले आहेत. योग्य वेळीं, रागदारीचीं, सुरस अशीं पदें घालण्यांत खाडिलकरांनीं उत्तम नांव मिळविलें आहे, व तें योग्यही आहे. संगीताची नवी अभिजात आवड त्यांनींच महाराष्ट्रास लाविली. देवलांचें सर्वच साधें, त्याप्रमाणें पदेंही साधींच आहेत. रागदारी थोडी फार असली तरी त्यांच्या साधेपणानेंच हीं पदें लोकांना त्या वेळीं फार आवडलीं. आतां खाडिलकरी पदांच्या पुढें तीं मागें पडलीं आहेत.

वरील सर्व विवेचनावरून गडकऱ्यांना मांडणीचें कसब साधलें नव्हतें, पण त्यांच्यापाशीं साधनसामुग्री भरपूर होती असें दिसून येईल. याचें प्रत्यंतर त्यांनीं आपल्या नाट्यवाङ्मयक्षेत्रांतील थोड्याच प्रवेशांत पूर्णपणें आणून दिलें आहे. रा. खाडिलकरांचें रचनाचातुर्य वाखाणण्यासारखें आहे. नाट्यवस्तुकार या नात्यानें त्यांचें स्थान बरेंच वरचें आहे व आपल्या कसबाच्या जोरावर त्यांनीं आजपर्यंत रंगभूमि झुलविली आहे. या बाबतींत कोल्हटकर खाडिलकरांच्याही मागें पडतात. कोल्हटकर व खाडिलकर यांचे नाट्यसांप्रदाय भिन्न आहेत. एक कवि आहेत तर दुसरे कविताकार आहेत. गडकरी कोल्हटकरांचे शिष्य म्हणवीत असत व आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून पाहतां, गडकरी कोल्हटकरांच्या सांप्रदायांतच पडतात असें दिसून येईल. थोडासा फरक विनोदी पात्रें घालण्यामध्यें आहे. कथानकें, भूमिका व उपकथानकें यांच्या बाबतींत गडकऱ्यांनीं कोल्हटकरी मार्ग धरला आहे. भाषेची ढब तीच पण ती त्यांनीं जवळ जवळ पूर्णत्वास नेऊन पोंचविली आहे. उत्कट प्रसंग साधण्यांत त्यांनीं कोल्हटकर-खाडिलकरांच्याही वर ताण केली आहे. एकंदरींत गुरूला सवाई शिष्य लाभला हें गडकऱ्यांनीं सिद्ध करून दिलें आहे.

गडकरी यांनीं मराठी नाट्यवाङ्मयांत महत्वाची भर घातली. त्यांचीं सारीं नाटकें म्हणजे उज्वल रत्नमणी आहेत व महाराष्ट्रसारस्वताचे ते उत्तम अलंकार आहेत. त्यांच्या भूमिका अत्यंत उदात्त असून अखिल स्त्रीजातीला त्या ध्येयभूत आहेत. मद्यपानाचा प्रश्न लोकांपुढें अगदीं स्पष्टपणें आणून त्याचें अमानुषत्व त्यांनीं उत्तम सिद्ध केलें आहे, हें एक महत्वाचें समाजकार्य त्यांनीं केलें आहे यापूर्वीं दारूवर दोन नाटकें झालीं पण एकचप्यालाइतकें तेज त्यांपैकीं एकाचेंही पडलें नाहीं. त्यानंतर उज्वल भूमिकांची पुनरावृत्ति करण्याचें त्यांचें दुसरें समाजकार्य आहे. त्यांची मराठी भाषेची सेवा बहुमोल आहे. मराठीचा, अव्वल मराठ्यांच्या काळास शोभण्यासारखा भाषेचा नवीन प्रकार निर्माण करून, त्यांनीं तिच्या अंगावर मोलाचा साज घातला आहे. मराठी ही तुटपुंजी अगर हलकी भाषा नाहीं, असें त्यांनीं आपल्या गद्यपद्य वाङ्मयानें दाखवून दिलें आहे व "मराठीला तुम्हीं मरूं देणार काय ?" असा सवाल कोणीं विचारल्यास तो

अनाठायीं आहे असें त्यांनीं सिद्ध केलें आहे. त्यांच्या नाटकांत उत्कट प्रसंगांची रेलचेल झाली आहे व कविकल्पनांची गणती तर मुळींच शक्य नाहीं, कारण सारीं नाटकेंच कवीची मूर्त प्रतिभा आहे. यावरून कवीची काव्यशक्ति समजून येते. गडकरी जसे पहिल्या प्रतीचे कवी होते, तसे अव्वल दर्जाच्या नाटककारांपैकींही होते. या दोन्हीं गोष्टी त्यांच्या नाटकांतून पूर्णपणें पहावयास सांपडतात. भूमिकांच्या बाबतींत ते अगदीं उच्च पदवीस पोंचतात. मांडणीचें कौशल्य दिसत नसलें तरी तें प्रयत्नसाध्य आहे, व सुदैवानें गडकरी जर कांहीं काळ जास्त जगते तर त्यांनीं या बाबतींतही अलौकिक प्राविण्य कमाविलें असतें, यांत शंका नाहीं. प्रयत्नानें साध्य होणाऱ्या गोष्टी मानवाधीन असतात पण प्रतिभावान कवीला ईश्वरदत्त देणगी लागते. गडकऱ्यांच्या ठायीं पहिली नसली तरी परमेश्वरकृपेची सामुग्री भरपूर होती व ते आणखी कांहीं दिवस जगते तर दोन्ही गोष्टींचा मिलाफ होऊन, अद्वितीय कृती बाहेर पडल्या असत्या.

विभाग सहावा.

गडकऱ्यांचे विशेष

मागें टीकालेखाच्या ओघांत गडकऱ्यांच्या नाटकांतील विशेष काय आहेत यांचं संकलितपणें व संक्षेपानें विवेचन झालं आहे; पण या ठिकाणीं याच गोष्टीकडे थोड्या निराळ्या दृष्टीनें पहावयाचें आहे. नाटक सांच्यातलें करण्यासाठीं त्याच्यासंबंधीं शास्त्रोक्त नियम बांधावयाचे व मग त्याबरहुकूम नाटकाची रचना झाली असल्यास तें नाटक उत्तम ठरवावयाचें, नसल्यास त्याला केराची टोपली दाखवावयाची, असा टीका करण्याचा एक प्रघात आहे, व आम्हींही आतांपर्यंत हाच क्रम अनुसरला आहे, हेंही वाचकांच्या लक्षांत असेलच. डॉ. जॉनसनच्या वेळीं टीकेची अशीच कांहींशी व्याख्या ठरून गेली होती; पण त्यांत हल्लीं जमीनअस्मानाचा फरक पडला आहे व त्या बदललेल्या दृष्टीकोनान्वयें आतां प्रस्तुत टीकाविषयीभूत ग्रंथांकडे पहावयाचें आहे. टीका करण्याचा जो एक प्रकार वर सांगितला, त्या अन्वयें ठरीव नियमांचें बंधन असल्याशिवाय चांगली ग्रंथरचनाच होत नाहीं हा सिद्धांत स्थापित होतो.

वाङ्मयांतील इतर अंगांकडे न पाहतां नुसतें नाट्यवाङ्मयच जरी घेतलें तरी या सिद्धांताचा फोलपणा सहज दिसतो. नाटकांत सूत्रधाराच्या हातून नाट्यवस्तू सूचित झाली पाहिजे असा एक निर्बंध आहे; पण हल्लीं बिनसूत्रधारी नाटकें सर्रास यशस्वीपणानें रंगभूमीवर वावरतात. हल्लींच्या नाटकांतून नायक हा नाटकाचा खरा नेता कसा होत नाहीं, हें मागें विभाग २ मध्यें दर्शविलें आहेच. हीनपात्रांनीं हीन भाषा बोलावी हा निर्बंध हल्लींच्या बहुतेक साऱ्या नाटककारांनी

धाव्यावर बसविला आहे. कित्येक नाटकांतून दोन नायक व दोन नायिका सांपडतात. परस्त्रीसंबंधींचा कटाक्ष आतां थोडासाच लक्षांत राहिला आहे. गडकऱ्यांचीं पात्रें दुसऱ्यांचे सुताडे गोताडे शोधतात तर खाडिलकरांची सुवर्णदासी कंठा मिळविण्याकरितां तात्पुरतें दुसऱ्याचें नवरेपण पत्करते. तेव्हां परस्त्रीचा निर्बंधही हल्लीं फारसा राहिला नाहीं. नाट्यरचनेच्या नियमांतही बरेच फेरफार झाले आहेत. स्मशान, लढाई, खून वगैरे दाखवावयाचे नाहींत असा पूर्वीचा निर्बंध होता, तर हल्लीं त्यांपैकीं कांहींतरी नाटकांत असल्याशिवाय नाटक खुमारीचें होत नाहीं. आणि विशेष हें कीं, हीं सर्व नाटकें लोकप्रिय झालीं असून वाङ्मयांतही त्यांचा दर्जा वरचा आहे. एकंदरींत शास्त्राचे नियम ठरले असले तरी त्या मर्यादेंत तें कधींच रहात नाहीं, व राहूं लागेल तर ओसाड आडाप्रमाणें कधींच नामशेष होऊन जाईल. आधीं भाषा असते व नंतर व्याकरण तयार होतें; पण भाषा कांहीं व्याकरणाच्या बंधनांत रहात नाहीं. ती नेहमीं बदलती राहते व म्हणूनच नवीन व्याकरण तयार करण्याची जरूरी दर एकदोन शतकांनीं भासूं लागते.

या सर्व गोष्टींचा विचार करतां, पूर्वी ठरलेले ग्रीक अगर संस्कृत नाट्यशास्त्राचे नियम हल्लींच्या नाटकांना लावून, त्यावरून त्या कृती दोषी ठरविणें हें अप्रयोजक व म्हणूनच अनुचित होतें. याच विचारसरणीनुसार टीकाकारांच्या दृष्टी बदलत जाऊन हल्लीं टीकेचें स्वरूप बव्हंशीं विधायक झालें आहे. विघातक टीका करणाऱ्यांचे ठायीं द्वेषमत्सरादिकांचा आरोप योग्य वा अयोग्य करण्यांत येतो. या नव्या सांप्रदायानुसार टीकेचें कर्तव्य एकानें म्हटल्याप्रमाणें तोडण्याचें नसून जोडण्याचें आहे. या दृष्टीनें पाहणारे वाचक, आम्हीं आतांपर्यंत अनुसरलेला मार्ग यांत्रिक, कांटेतोल व रुक्ष असा असल्याचा आरोप करतील. पण अशा तऱ्हेनें शास्त्रीय नियमांची चर्चा मराठींत अद्याप झाली नसल्यानें, तशी ती होणें वाङ्मयास कमीपणा आणणारें नाहीं असें सांगावेंसें वाटतें. संस्कृत नाट्यग्रंथावर ज्या दृष्टीची टीका शास्त्रीपंडितांकडून होत असे, तसाच या लेखाचाही कांहींसा प्रकार झाला आहे. परंतु जुन्या नाटकांकडे पाहण्याचा कोन हल्लीं समूळ बदलला आहे. व्याकरणदृष्ट्या त्यांची छाननी हल्लीं होत नसून त्यांतील

भाषेच्या डौलाकडे, पण त्यापेक्षांही ज्यास्त रसास्वादाकडे व कवीच्या प्रतिभेकडेच ज्यास्त लक्ष पुरविलें जातें. पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयांत प्रत्यहीं नवी भर घालणारे इबसेन, शॉ प्रभृति नाटककार या ठरीव नियमांकडे अगदीं न पाहतां आंतील जिवंत तत्वांकडेच पूर्ण दृष्टी गुंतवितात. असें असलें तरी त्यांच्या कृती वाईट झाल्या आहेत असें मुळीच नसून, त्या अत्यंत लोकप्रिय झाल्या आहेत. अशा वेळीं या रूढ पद्धतीचाच टीकाकारांनीं अवलंब करणें म्हणजे असद्‌भिरुचिचें व बेजबाबदारपणाचेंही होणार आहे. म्हणून टीकाकारांच्या या दोन्ही जबाबदाऱ्या आपल्या परीनें पार पाडण्यासाठीं, नव्या चष्म्यातून गडकऱ्यांच्या नाट्यकृती पहाव्यात असा मानस आहे. नुसतें चांगलेंवाईट निवडावयाचें नसून गडकऱ्यांचे विशेष काय आहेत तेवढेंच वेंचून पुढें ठेवावयाचे आहेत. भूमिका प्रसंग, विनोद, भाषा, या साऱ्यांमध्यें त्यांचें वैशिष्ट्यच आहे.

इबसेन्, शॉ प्रभृति नाटककारांची दृष्टि कृतीपेक्षां मताकडे विशेष आहे. प्रत्यक्ष कृतीवरून कोणाचीही स्वभावरचना अजमावण्यापेक्षां त्या कृतीला कारणीभूत होणारी मनःस्थिति पाहूनच स्वभावविशेष ठरविले पाहिजेत. प्रत्येक मनुष्याच्या मनाच्या आयुष्यांत असे प्रसंग (psychological moments) येतातच. वाईटाचा अंगिकार करून जित्या मनाला ठार करीत असतां अशा आणीबाणीच्या वेळा बऱ्याच येतात कीं, त्या वेळीं सद्‌गुणाचें क्षणिक विलोभन सुद्धां त्याला सन्मार्गावर आणण्यास पुरेसें होतें. तेव्हां अशा मनाचे व्यापार सूक्ष्मपणें पाहणें, त्यांच्यावरून त्याच्या कृती न्याहाळणें व या उलट्या सुलट्या कसरती अगदीं पूर्णपणें रेखाटणें, या गोष्टींकडेच नाटककाराचें लक्ष असतें. या पद्धतीचें पहिलें उदाहरण गेल्या शतकांतील ब्राउनिंग या कवीचें होय. याची कविता नाटकरूपानें लिहिली गेली असून, त्यामध्यें मनःस्थितीच्या धारेपालटांकडेच ज्यास्त लक्ष घातलें आहे. हे मनोव्यापार सूक्ष्मत्वानें रेखाटण्याची हातोटी पाहून गेल्या शतकांतला हा दुसरा शेक्सपिअर असेंही त्यास म्हणत असत.

ही कल्पना मराठी नाट्यवाङ्मयांत नवीनच आहे व प्रमुख नाटककारांनीं या बाबतींत थोडाफार प्रयत्न केला आहे. रा. खाडिलकरांचें एक

विद्याहरण तेवढें या दृष्टीनें मननीय आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांतून कंदनासारखे नमुने आहेत, पण ते जास्त पहावे लागतात. रा. न. चिं. केळकर यांच्या तोतयाच्या बंडांत ही गोष्ट त्यांनीं मार्मिकपणें रेखाटली आहे; परंतु गडकऱ्यांनीं ती जशी स्पष्टपणें, निरनिराळ्या प्रकारची मनोरचना घेऊन, तिच्या मार्मिक विशदीकरणानें घडवून आणली आहे तशी ती इतर नाटककारांच्या कृतींतून दिसून येत नाहीं. म्हणून गडकरी या बाबतींत जास्त ठळकपणें पुढें उभे राहतात. जर्मन कवि **गटे** शेक्सपिअरसंबंधानें असें म्हणतो कीं, "याच्या भूमिका कांचेच्या तबकडीच्या घड्याळाप्रमाणें आहेत. त्या वेळ तर दाखवितातच, पण त्याबरोबरच आंतील ग्रंथरचनाही दाखवितात." हेंच कर्म अधिक प्रमाणांत आपणांस रा. गडकरी यांच्या भूमिकांनाही लावतां येईल. याप्रमाणें परकीय नाटककारांशीं तुलनात्मक दृष्टीनें ताडून पाहण्यासारखा मराठी वाङ्मयांत एक तरी नाटककार आहे हें अभिमानाचेंच आहे. गडकरी यांची मराठी वाङ्मयाची हीच अमोलिक सेवा असून त्यांच्या सांप्रदायाची मुख्य खूण हीच असावयास पाहिजे; पण दुर्दैव मराठीचें व गडकऱ्यांचें कीं, ही गोष्ट गडकरी-चेले म्हणविणारे अगदींच विसरून जातात. गडकरी सांप्रदायाचा विशेष भूमिकांची मानसिक उत्क्रान्ति व अपक्रान्ति दाखविण्यांतच आहे, ही गोष्ट स्पष्टपणें जाहीर होणें अगत्याचें आहे.

त्यांच्या कवितेंतूनही मनोव्यापार धुंडण्याची हीच प्रवृत्ति दिसून येते. ते अन्तर्मुख आहेत. कवीच्या निर्गुण कल्पना सगुण स्वरूपांत त्यांना आपल्या भूमिकांतून मांडावयास सांपडल्या आहेत, व कवितेच्या मोकळ्या वातावरणांत ते जसे सरसावतात तसेंच या भूमिकांच्या रंगकामांतही ते वाकबगार आहेत. भूमिकांच्या संबंधी त्रोटकपणें, विभाग २ मध्यें जें सांगण्यांत आलें आहे, तेंच ज्यास्त विस्तृतपणें आतां आपण पाहूं.

प्रेमसंन्यासांतील महत्वाची भूमिका कमलाकराची आहे. त्याची कर्तबगारी लहानपणापासूनच ठरून गेलेली असते. पण त्याला त्याप्रमाणें वागण्यास अवसर सांपडत नाहीं व म्हणूनच मला "नारदाप्रमाणें कळागतीवर भिस्त ठेवावी लागणार" अशी तो आपल्या कर्तव्याची दिशा नाटकाच्या सुरवातीसच आंखून

ठेवतो. त्याची दृष्टि विषयी आहे. द्रुमन, मनोरमा, लीला, साऱ्यांना आपल्या पाशवी लालसेला बळी पाडण्याची तो खटपट करतो. द्रुमन त्याच्या कपटी भाषणाला भुलून जाळ्यांत सांपडते. मनोरमा तेजस्वितेनें सुटून जाते. लीला त्याच्या हातीं लागत नाहीं, व शेवटीं सांपडते ती त्याच्या हातून मरण्यासाठींच. जयंतावर व लीलेवर त्याचा दांत असतो. "अपमानाचा, द्वेषाचा, तिरस्काराचा जो तीव्र रस आजवर या हृदयांत सांठवून ठेवीत आलों त्याचा आतां कर्तब-गारीच्या जोगावर अर्क—हा विषारी अर्क–निर्माण करून तुझ्या सुखाला ठार मार-ल्यावाचून मी कधींही राहणार नाही." या एका वाक्यांत कमलाकराची सारी भूमिका आली. जयंताच्या सुखाला ठार मारण्यासाठीं तो वाटतील त्या उपा-यांचा बेमुर्वतपणें अवलंब करतो. त्याचें हृदय फत्तर बनलें आहे. योजावयाच्या उपायाचा बरावाईटपणा पाहण्यासही तो थांबून राहत नाहीं. द्रुमनचें प्रेत पाहून मात्र त्याचें हृदय थोडेसें चावरतें. त्यामुळें त्याच्या हातून एक भयंकर चूक होते. द्रुमनचें पत्र तो पैशाच्या पाकीटांत ठेवून देतो. तें पत्र फाडून टाकलें असतां पुरावा नाहींसा होईल ही कल्पना नेहमींच्या हुषार कमलाकरास त्या-वेळीं सुचत नाहीं. या वेळेखेरीज त्याचें हृदय इतर कोठेंही चळल्याचें दिसत नाहीं. गडकऱ्यांनीं रंगविलेल्या भेसूर प्रवेशांपैकीं हा एक आहे; तो एकवार जरूर वाचावा. त्यांतील प्रथमचेच, सृष्टिव्यापारावर वाईट मनोवृत्तीचा आरोप करणारे विचार, प्रेताच्या आलिंगनाची व चुंबनाची लालसा, व त्यानंतर जयंताचा सूड घेण्यासाठीं त्या प्रेताचा कसा उपयोग करून घ्यावयाचा ह्याची योजना या सर्व गोष्टी अतिशय भेसूर व उफराट्या काळजाच्या आहेत. स्मशा-नांत गाणारे व घुबडास आळविणारे गडकरी स्पष्टपणें या प्रवेशांत सांपडतात. पुण्यप्रभावमध्यें स्मशान आणावें लागलें तरी तें इतपत भेसूर व बीभत्स नाहीं. वत्सलरस व करुणरस जो मधुर रंगानें गडकऱ्यांनीं रंगविला त्या गडकऱ्यांनीं बीभत्स व भयानक रसही तसाच रंगविला आहे. प्रत्यक्ष फांशीचा प्रवेशसुद्धां या प्रवेशापुढें फिक्का पडतो ही गोष्ट प्रेमसंन्यासाच्या प्रेक्षकांना माहीत आहेच.

सर्व सूड परोपरी घेऊन सुद्धां त्याची तृप्ति होत नाहीं. "त्यांना माझ्या मनासारखें दुःख मुळींच आलें नाहीं. त्यांचें दुःख सुद्धां सुखाचें, लीलेचें मरण शांतवृत्तीच्या

सुखाचें आणि जयंताचा उद्वेग सुद्धां सुखमयप्रेमकल्पनांत गुरफटलेला!" असे तो उद्गार काढतो. या सुखमय कल्पना उत्पन्न करणाऱ्या दुःखाची तीव्रता त्याच्या मनासारखी झाली नाहीं. पुरेपुर सूड घेईपर्यंत त्याची मरण्याची इच्छा नसते. पण त्यानें इतर प्रसंगीं योजलेल्या हस्तकाकडूनच त्याला मृत्यू येतो. या ठिकाणीं त्याला योग्य न्याय मिळतो. कारण त्यानें आत्महत्या केली असती तर तो एक त्याच्या दुर्वृत्तीस बाध आला असता.

अंतःकरणाचा हा एक हिडिस मासला झाला. आतां त्याच्या विरुद्ध संनेचा नमुना पाहूं. जयंत "जरासा उतावळा, आत्यंतिक मनोवृत्तीचा, पण खुल्या दिलाचा, नीतिमान आणि काटेतोल सरळ चालीचा आहे." जयंत आत्यंतिक मनोवृत्तीचा आहे. त्यानें आपल्या काव्यसृष्टींत बालपणापासून लीलेची मूर्ति आपल्या हृदयसिंहासनावर स्थापन केली असते; परंतु वस्तुस्थितीच्या वणव्यांत प्रेममयी लीलेच्या ऐवजीं भिन्नवृत्तीच्या मनोरमेशीं त्याची गाठ पडते. लहानपणापासून कल्पनेच्या काव्यानंदावर तरंगणारा त्याचा प्रेमात्मा वस्तुस्थितीच्या वणव्यांत पार होरपळून जातो. कल्पनेंत रंगविलेल्या आपल्या सृष्टि कल्पनाचित्र मनोरमेच्या एका क्षणाच्या अनुभवानेंच भंगून तुकडे तुकडे झालेले पाहण्याचें त्याच्या नशिबीं येतें. मनोरमा सुरूप आहे. पण तिच्या संबंधीं प्रथमच विटलेला व भग्नमनोरथ झालेला जयंत तिचा तिरस्कार करूं लागतो. तिच्या अफाट बोलण्यापुढें तो तिरस्कार सारखा वाढत जातो. लहानपणापासून उराशीं बाळगलेली काव्यमय कल्पना ऐन फलप्राप्तीच्या वेळीं अशी समूळ नाश पावल्यानें तो संसाराविषयी अगदीं उदास होतो. कारण "संसार म्हणजे स्त्रीसुखावर उभारावयाचा आणि स्त्रीसुख म्हणजे पशुवृत्ती नव्हे." मनोरमेची त्याला ओकारी येते. अत्यंतिक मनोवृत्तीच्या या अवस्था आपणास समाजांत पहावयास थोड्या कां सांपडतात! कल्पनेनें रेखाटलेली स्त्री लाभणाच्या ऐवजीं अगदीं नीरस व निराशाजनक स्त्री मिळाल्यानें पुष्कळ तरुणांचें आयुष्य असह्य झालेलें आपणांस माहीत असेल. आतां अशा संसाराचा त्याग करून प्रेमसंन्यास घेणारा जयंतासारखा एखादाच भेटेल हें खरें आहे; तर्ही या बाबतीतील जयंताची वागणूक क्षम्य होईल. मनोरमेला तो वागवून घेत

नाहीं, म्हणून कांहींच्या मनें तो दोषी आहे. पण त्याची मनोभूमीच अशी दुबळी घेतली* असल्यानें त्याची ही वागणुक क्षम्यच आहे. पण हेंही खरें की जयंताची काव्यसृष्टि भंग पावली हा दोष मनोरमेचा खास नव्हे. त्याचा दोष रूढीवर आहे. जयंताकडून हेटाळलेली मनोरमा आपल्या पतीला पुनः आपल्याकडे ओढूं पहाते हा दोष कसा म्हणतां येईल ? ती अ-शिक्षित आहे; जयंताचें मन ओढून घेण्याची तिच्या अंगीं शक्ति नाहीं; तीं उपाय योजते तेही तिच्या अज्ञानाला साजेसे व शिक्षित मनाला निरस्करणीय. हें सारें असलें तरी तिनें प्रयत्न सुद्धां कां करूं नये? दोघांच्याही कृती दोषी नाहींत मग असें कां होतें ? याला उत्तर एक, परिस्थिति; याखेरीज कांहींच नाहीं. अशीं स्वभावविशेषांचीं चित्रें अगदीं समाजांतून उचलून जणूं काय गडकऱ्यांनी नाटकांत घातलीं आहेत. या ठिकाणीं गडकऱ्यांच्या "एकाद्याचें नशीब" या कवितेची आठवण होते व "बहुधा सौख्यांत सारे जरी। एखादा पडतो तसाच चुकुनी दुःखार्णवीं या परी" या ओळी डोळ्यांपुढें उभ्या राहतात.

जयंत मनोरमेचा निरस्कार करतो. पण विवाहित पुरुषाची जबाबदारी त्याच्या डोळ्यापुढें सारखी उभी आहे. लीला "केवळ तुमच्या मूर्तीवर माझें अढळ प्रेम आहे" असें म्हणते. त्यावर जयंत "आणि मनोरमेची तितकीच अढळ सत्ता आहे हें विसरूं नकोस" असें सांगतो. लग्नाच्या स्त्रीला सोडून यावयाला जयंत तयार नाहीं व लीलाही "विवाहित स्त्रीचा तुमच्या हातून अनादर झाला तर मलासुद्धां तुमच्याबद्दल अनादरच वाटेल" असेंच सांगते. लीला मनोरमेच्या हक्कांचें पति-पण हिरावून घेण्याची इच्छा करीत नाहीं. व जयंताच्या मनांतही तो विचार नाहीं. मग बागेंत चोरून भेट घेण्याचा उपद्व्याप कां, असा प्रश्न साहजिकच येतो. पण याला मनाची प्रवृत्ति एवढें एकच उत्तर आहे. लहान मुलास एखादीं गोष्ट करूं नको म्हणून सांगितलें तर तें ती गोष्ट मुद्दाम करतें. मनाची ही अल्लड प्रवृत्ति मोठेपणींही कमी होत नाहीं. कायदा केला कीं त्यांतून सुटणाच्या पळवाटा माणूस शोधूं लागतो. तात्यासाहेबांनीं एकमेकास भेटण्याची व बोलण्याची बंदी केली, व त्यामुळेंच भेटीची उत्सुकता जास्त वाढून जयंत-लीलांनीं चोरून भेटण्याचा उपक्रम केला. दुःखित जीवाला दुसऱ्या

तशाच दुःखी जीवांना धीर देण्यांत थोडेंसें समाधान वाटतें, म्हणूनच कां जयंत व लीला नेहमीं भेटत असत ! पण या बागेतील प्रवेशांतच, त्यांचें प्रथम प्रेमनिवेदन झालेलें दिसतें, व जयंत आपल्या वैवाहिक जबाबदारीबद्दल जरी सावध असला, तरी भावनेच्या ओघांत तो फार वाहवतो व लीलेलाही वाहवितो. कारण प्रथम तो तिचा हात आपल्या हातांत घेतो. भावनामय लीलेला मग इतर परिस्थितीचें भान रहात नाहीं. पण जयंत लगेच सावध होऊन म्हणतो "मन पापी आहे तसेंच तें अनावरही आहे. अशा स्थितींत शुद्ध भगिनीप्रेमाचा लोप झाल्याशिवाय कसा राहील ?" पण एकदा वाहवलेली लीला त्याला अलिंगन देते. हा पापविचारांना उद्दीपित करणारा स्पर्श जयंतास लागलीच सावध करतो. तो सावध होतोच पण लीलेलाही सावध करतो. "पापविचारांच्या नुसत्या छायेनेंही दूषित झालेल्या हृदयाच्या सिंहासनावर विश्वसाम्राज्याचा पवित्र प्रभु एक क्षणभरसुद्धां विसांवणार नाहीं," या एकाच वाक्यानें जयंताचें हृदय स्पष्ट होतें. पापमय विचारानेंही कलंकित न होणारी मनोभूमि जयंताची आहे. त्याची दृष्टि या लोकांवर नसून परलोकांवर आहे. आपण नेहमीं परमेश्वरी दृष्टीखालीं आहों ही कल्पनाच त्यास हृदयांतील परमेश्वराचें अस्तित्व जाणविते. या सर्व गोष्टींवरून त्याच्या मनांतील लीलेविषयींच्या प्रेमांत वैषयिक छटेची भेसळ मुळींच नाहीं हें दिसून येतें. मग लीला जयंताच्या ठिकाणीं पति समजून जें प्रेम करते तें कां ? बंधु म्हणूनही इतकेंच निर्दोष प्रेम करतां आलें नसतें कां ? असें साहजिकच मनांत येतें. पण लीला जयंतावर अगदीं लहानपणापासून प्रेम करीत होती. तोच आपणास पति मिळावा हीच तिची इच्छा होती. वडील मंडळींनींही तिला असेंच प्रोत्साहन दिलें होतें. मग एकदां ज्या भावनेनें जयंताची मूर्ति तिनें हृदयसिंहासनावर बसविली असते, ती भावना परिस्थितीच्या कसल्याही बोळ्यानें पुसली जाणें अशक्य असतें. जयंतानेंही ह्या प्रेमाची परिणती भगिनीप्रेमांत करण्याचा प्रयत्न केला आहे. "भगिनी, पवित्र प्रेमपूर्ण भगिनी, आपल्या बंधुचा हात धर' असें तो तिला सांगतो; पण हें नवें वळण मुळींच टिकत नाहीं. याचा झाला तर एवढाच फायदा

होतो कीं, पुनः परिस्थितीनें थोडीशी सवलत देतांच प्रेमाचा प्रवाह पूर्वीच्या आवेगानेंच जोरानें पळूं लागतो. फाशीचा प्रवेश व त्यानंतरचे प्रवेश पाहिले असतां हेंच दिसून येईल. सर्व नाटकांत लीलेचा व जयंताचा हा बागेंतील प्रवेश सरस आहे. त्यांतील विचारसरणी, त्यांतील भावाचापल्य, त्यांतील मनोहारी उपमा सर्वच मनोरम आहेत. गडकऱ्यांच्या गद्यकाव्यांच्या नमुन्यांमध्यें या प्रवेशास पहिल्या पंक्तीस बसवावें लागेल.

गडकऱ्यांनीं आपल्या "फुलें वेचिलीं पण" या कवितेंत वर्णन केलेली परिस्थिति जयंताची आहे. 'चिरमृताला हवा कशाला हा असला हव्यास' हीच प्रवृत्ति जयंताच्या प्रेमांत आहे. 'गोफ' कवितेंतील सारी कल्पना जयंताच्या मूर्तरूपानें वावरते आहे कीं काय असा भास होतो. फक्त गोफ गुंफण्याचा खेळ तिला नकोसा होतो. पण इथें जयंत-लीला पूर्वीप्रमाणेंच अनुरक्त असून त्यांचें मीलन परिस्थितीला व देवाला मानवत नाहीं.

कठिण असें तरी उलगडणें हा गोफ असे आतां भाग
ना तरि त्याचा पीळ राहुनि छळील तो जागोजाग ॥

हीच स्थिति जयंतास अनुभवावी लागते.

जयंत भावनामय आहे व भावनेच्या उद्रेकाचे त्याचे प्रवेश बागेंतील प्रवेशा-इतकेच सरस वठले आहेत. त्यांतही जयंताचा तुरुंगातील प्रवेश फार हृदयस्पर्शी आहे. भावनेच्या साम्राज्यांतच तो पार गुरफटून गुंगून जातो. बाह्य परिस्थितीकडे त्यांचें लक्षही असत नाहीं. आपणाबरोबर आलेला पाहुणा कसा वागतो, अगर आपल्या कुटुंबियांना तो कितपत आवडतो, याकडे तो मुळीच पहात नाहीं. तसेंच, मनोरमा नाहींशी झाली या गोष्टीकडे तो तादृश लक्ष देत नाहीं. ही गोष्ट आपल्या मनाशी लावून घेऊनच तो स्तब्ध बसतो. तिचा शोध कोणीच करीत नाहीं. आपल्या वैवाहिक स्थितीची जाणीव असणाऱ्या जयंतानें तर तिचा तपास करणें जरूर असतें, पण तिकडे तो मुळींच पहात नाहीं. तो कार्य करूं शकला असता, पण त्याच्या परिस्थितींत त्याला बिलकूल वाव मिळत नाहीं, हें सारें खरें असलें तरी साध्या व्यावहारिक गोष्टीकडे तरी पाहणें जरूर होतें.

नाटक आनंदपर्यवसायी झालें असतें तर जयंत-लीला यांचा संयोग झाला असता. त्यांनीं सुखें अनुभविलीं असतीं व आजवर इच्छिलेली मनींची गोष्ट साध्य झाल्यानें जयंताच्या कर्तबगारीचा पाया भरला गेला असता. या जयंताच्या स्थितीचें परिणत स्वरूप भूपालाचें आहे. दोघांची मनोरचना एकच आहे. आनंदी, कर्तव्यपरायण जयंत व इतर ऐश्वर्यादि भोगून तृप्त झालेला भूपाल एकाच जिवाच्या दोन अवस्था आहेत. पहिलीची परिणति दुसरींत होते. परंतु नाटक शोकांती झालें आहे, जयंताच्या प्रेमाची फलनिष्पत्ति अगदीं हाताशीं आलेली दैव हिसकावून नेतें. धडधडणाऱ्या अंतःकरणाच्या चितेनें त्याला प्रेमसंन्यास करावा लागतो. लीलेची आज्ञा म्हणून समाजाला जागा करण्यासाठीं तो तिच्यामागें राहतो. तिच्या मरणानंतर समाजकार्य निस्वार्थपणें करणें एवढेंच त्याचें कार्य उरतें. ईश्वराची वसुंधरेच्या मागणींत निराशा झाल्यानें तोही निष्काम लोककार्य करण्यासाठीं संन्यास दीक्षा घेतो. जयंत व ईश्वर यांची मनोरचना एकच आहे. जयंताच्या प्रेमसंन्यासानें ईश्वराला पुण्यप्रभावाचा मार्ग दाखविला असतो. म्हणजे शोकानें प्रेमसंन्यास करणाऱ्या जयंताचें ईश्वर हें परिणत स्वरूप आहे. जयंत लोककल्याण करीत असतां त्याचेंही मन या तपाचरणानें शांत झालेलें असतें. प्रेमाच्या बाबतींत निराश झालेल्या डान्टेप्रमाणें जयंत व ईश्वर या दोघांचीही मनोरचना आहे. यावरून जयंत याचें आनंदी स्वरूप भूपाल असून दुःखी स्वरूप ईश्वर आहे. यामुळेंच ईश्वर व भूपाल यांच्या मनोभूमींत व म्हणूनच भूमिकांत निराळ्या परिस्थितीपेक्षां फारसा भेद वाटत नाहीं.

लीला व जयंत एकाच मापानें मोजतां येण्यासारखे आहेत. लीला जयंताप्रमाणेंच भावनामय आहे, पण नैसर्गिक दुर्बलतेनें जयंतासारखा आपल्या मनोविकारावर ताबा चालवूं शकत नाहीं. तिच्या पापभीरू स्वभावानें कोणत्याही गोष्टीसंबंधानें तिच्या मनांत घाणेरडे विचार येत नाहींत. जयंतावर तिचें खरें प्रेम आहे. पण बदललेल्या परिस्थितीनें त्यांच्यामध्यें समाजाच्या समजुतीनें केवढा भयंकर फरक पडतो याची जाणीव तिला आहे. परंत बालपणच्या निर्दोष प्रसंगांचें मनोहर चित्र डोळ्यांपुढून नाहींसें करणें तिच्या हातून

होत नाहीं. आपण ज्या तऱ्हेचें प्रेम जयंतावर करतो, तसें आताच्या परिस्थितींत लौकिक व्यवहारांत करणें अशक्य आहे; कारण जयंताच्या शरीरावर या जन्मीं दुसरीचा ताबा आहे ह्याची कल्पना तिला असते. पण मग जयंताच्या भेटी घेण्यांत " तुम्हीं नेहमीं माझें सांत्वन करतां तसें मीहि तुमचें दुःख हलकें करण्याचा यत्न करीन " एवढाच हेतु आहे काय ? एवढाच जर हेतु असला तर मग लीलेची " पण पुनर्विवाहप्रसंगींच तुमचा हात धाल कां ? " ही विचारणा काय सांगते ? यावरून लीलेचा दुबळा पण भोळा स्वभावच ज्यास्त व्यक्त होतो. कारण ती भावनाप्रधान आहे व भावनेच्या प्रवाहाला विचारानें आळा घालण्यास ती अगदीं असमर्थ आहे. तिला सारें कळतें पण वळत नाहीं प्रसंगीं हृदयाच्या सांगीप्रमाणें ती करून जाते. त्याचा परिणाम काय होईल याकडे तिचें त्या वेळीं दुर्लक्ष होतें. यासाठीं जयंत–लीला यांचा बागेंतील प्रवेश पहावा. भावनेच्या प्रवाहांत ती जयंतासकट वाहून जाते. इतकेंच नव्हे तर भावनेच्या जोरामध्यें जयंतालाही ती मागें टाकते. कारण जयंत थोडातरी विचारी आहे. पण तिला आपण व जयंत याखेरिज दुसऱ्या कोणासंबंधींही कांहीं वाटत नाहीं. इतकेंच काय पण ती सर्व नाटकांत दुसऱ्य एकाही गोष्टीचा विचार करीत नाहीं. तसेंच, लीलेचा अल्लडपणा दाखविणारी आणखी एक गोष्ट आहे. तिला आपल्या प्रथमविवाहित पतीची आठवण होत नाहीं. जनदृष्टीनें कपाळास सौभाग्याचा लाभ होऊन त्याची हानीही झाली असली तरी तिचें हृदय आपण अद्याप कुमारिकाच आहोंत, याच भावनेनें व्यापलेलें दिसतें. जयंत या प्रेमास भगिनीप्रेमाचें रूप देण्याचा प्रयत्न करतो पण तें साध्य होत नाहीं. लीलेची भावनाच जर निराळी तर ती अशा बाह्य उपाधींनीं कशी बदलणार? यासंबंधीं जयंत व लीला यांचे दोघांचेही उद्गार वाचले असतां दोघांच्या भावनांमधलि भिन्नत्वाचें यथार्थ स्वरूप लक्षांत येईल. कैदेंत असतांना लीलेचें कोरें पत्र पावल्यावर आपल्या भावनांना अवसर करून देत असतां, जयंत म्हणतो कीं, " परमेश्वरा, असें दोन्ही प्रकारचें प्रेम अर्धवट दाखविण्यापेक्षां आम्हां दोघांना एकाच मातेच्या उदरांत जन्म दे. सख्ख्या बहिणभावंडांच्या प्रेमाचा तरी आम्हाला पुरता अनुभव दे.... ... ... अशा कोणत्याही शुद्ध, पवित्र आणि निकट प्रेमानें आमचीं अंतःकरणें जोडून,

टाक कीं, ज्यापासून ऐहिक सुखाच्या कल्पनेचा सुद्धां उद्भव होणार नाहीं." तेंच लीलेच्या उद्गारांकडे पहा. फांशीच्या जागेपासून लीला परत आल्यावर आत्मघात करण्याचे जे तिचे विचार चालतात, त्यांत ती म्हणते "इतके दिवस, पुनर्विवाहाची आशा......शक्यतेच्या शेवटच्या टोकांवर तरी तर्काच्या डोळ्यांनीं दिसत होती. पण आज तीही गेली." यावरून अशक्य असली तरी त्या पुन-र्विवाहावर तिची आशा तरळत होती हें निर्विवाद होतें. मग आपली भावना बदलणें तिला कसें शक्य होतें! तसेंच पुढें ती म्हणते "स्वर्गांतल्या एखाद्या अप्सरेनें त्यांना भुरळ पाडण्यापूर्वीच..." ही कल्पना जयंताच्या कडून भावाचें प्रेम अपेक्षिणाऱ्या व्यक्तीस सुचेल कां? जयंत विचारी आहे. तो आपल्या प्रेमाचें स्वरूप बदलण्याचा अयशस्वीपणें प्रयत्न करतो. लीलेला नैसर्गिक दुर्बलतेमुळें तें साधत नाहीं, व तशी तिची इच्छाही नाही.

वरील सर्व वर्णनावरून ती भोळी किंबहुना दुबळी असावी असें वाटण्याइ-तकी ती साधी आहे. वाईटाचा तिरस्कार मात्र तिच्या रोमरोमांत भिनला आहे, व तिच्या व कमलाकराच्या प्रवेशांत तो सळसळून बाहेर पडतो. या ठिकाणीं सुशिलेची व वसुंधरेची थोडीशी छाया लीलेवर पडते. कारण येथें ती थोडीशी विचारप्रधान झाली आहे. कमलाकरानें तिची क्षमा मागतांच त्याच्याबद्दलचें किल्मिष तिच्या मनांतून पार नाहींसें होतें व अशा माणसा-च्या स्वभावास धरूनच शेवटीं, कमलाकर तिला विष देतो त्या प्रवेशांत, तिला त्याचा तिळभरही संशय येत नाहीं. लीला-कमलाकराचा प्रवेश त्यांतील कल्प-नांसाठीं जरूर वाचावा. कमलाकराचे काळे विचार व लीलेच्या पवित्र कल्पना यांची जोडी फारच मनोरम आहे. आयुष्याला डोंगरचढणीची कमलाकरानें दिलेली उपमा पाहून इतका कविहृदयाचा माणूस दुरात्मा असेल कां, अशीही शंका येते. लीलेच्या उज्वल कल्पना, तिच्या शुभ्र हृदयाची साक्ष देतात. प्रेमसंन्यासमध्यें जे दोनचार सर्वोत्तम प्रवेश आहेत, त्यांपैकीं हाही एक आहे.

सुशीला विधवांचें एक आदर्शभूत चित्र आहे. लीला मनास आंवरण्यास असमर्थ आहे तितकीच सुशीला समर्थ आहे. लीलेवर तिचे आईप्रमाणें प्रेम आहे असें ती म्हणते पण नाटकांत ती लीलेकडे फारसें लक्ष देत नाहीं. ती

एक अप्रधान पात्रांपैकीं असल्यानें तिचें वर्तन विशेष दोषास्पद होत नाहीं. तिचें आचरण पवित्र आहे, विचार निर्मळ आहेत, व पतीच्या बालमूर्तीला मनाच्या सिंहासनावर बसवून तिची पूजाअर्चा करण्यांतच आनंद मानावयाची असि-धाराव्रताची तिची तपस्या आर्यस्त्रीला साजेशी आहे.

ही तपस्येची व व्रताची जाणीव वसुंधरेंत प्रामुख्यानें आहे. लग्नापूर्वी भूपाला-वर तिचें प्रेम होतें असें नाहीं. आईबापांनी तिला त्या ठिकाणीं दिल्यावर हिन्दू स्त्रीस अनुरूप अशी पतिभक्ति तिच्या मनांत उत्पन्न झाली. "प्रीतीच्या परमोच्च स्थितीवर भक्तीचें पहिलें पाऊल उमटून भक्तीच्या मोकळ्या भरारीनं भक्तभगवंताचें पूर्णैक्य होत असतें." असें गडकरी म्हणतात त्याप्रमाणें, भाव-योगाची दुसरी अवस्था वसुंधरेस लग्नाबरोबर एकदमच प्राप्त झाली. हिंदु संस्काराची थोरवी तर हीच आहे. या पतिभक्तीचें प्रखर स्वरूप असिधारा-व्रताच्या पातिव्रत्यांत प्रतीत झालें व वसुंधरा जिवाच्या मोलानेंही या व्रताचें उद्यापन करण्यास उद्युक्त झाली. वसुंधरा सुशिक्षित आहे व आपल्या भाव-नेच्या बळकटीस ती विचाराची जोड देते. भावनेस विचाराची जोड मिळाली असतां दोन्हींपैकी एक कांहीतरी घडतें. विचार भावनेस मारतो तरी किंवा सहाय्य तरी करतो. विचारानें भावना नाहीशी होते किंवा दुप्पट स्थिर होते. वसुंधरेच्या बाबतींत ही दुसरी गोष्ट घडून आली आहे. विचार तिच्या भाव-नेस बळकटी देतो व तिच्यासाठीं तितक्याच जोरानें कर्तव्य करण्याची तिला शक्ति देतो. मुलावर व भूपालावर तिचें अकृत्रिम प्रेम आहे. एथपर्यंत वसुंधरा आपल्यापैकींच एक वाटते. प्रत्येक हिंदू घरीं ती दिसणारी आहे, पण कर्तव्याच्या जाणिवेनें आपल्या पातिव्रत्याचें रक्षण करण्याची जबाबदारी पड-तांच तिची वागणूक बदलते व ती देवी वाटूं लागते. पैलू पाडण्यासाठीं कानसावर धरलेला हिरा जास्त जास्त प्रकाशूं लागतो तद्वत् तिच्या पाति-व्रत्याला कानसण्यासाठीं वृंदावन प्रवृत्त झाल्यापासून, त्याच्या प्रत्येक क्रियेबरोबर तिचें तेज जास्त जास्त उज्वल व प्रखर होऊं लागतें. वृंदावनासंबंधीं, तिच्या मनांत प्रथमपासूनच किल्मिष असतें. वृंदावन तिला फसविण्यासाठीं कालिंदीशीं विवाह करतो पण एवढ्यानें वृंदावनासंबंधीं वसुंधरा निर्धास्त होत नाहीं. वृंदावनाची तिला भीति वाटते. म्हणून आधीपासून सावध अस-

लेली वसुंधरा, वृंदावन उलटलेला पाहून भूपालाप्रमाणें अगदींच हतबुद्ध होत नाहीं, तर आपल्या विकारविचारांच्या जोरावर ती वृंदावनाशीं सामना देण्यास उभी राहते. या ठिकाणीं विचार तिला कार्यास उद्युक्त करतो व तिची पातिव्रत्याची भावना जास्त पक्की करतो. याच वेळीं भूपालाचे पातिव्रत्यासंबंधीचे उद्गार पहावे. म्हणजे विचार भावनेस मारतो कसा याचें प्रत्यंतर येईल. आपल्या कर्तव्यासाठीं, भावनेनें उभारलेल्या कर्तव्यासाठीं, मनानेंच उत्पन्न केलेल्या मानसिक कल्पनेसाठीं, प्रत्यक्ष मुलाचा खून झालेला वसुंधरा पाहते, व मातेच्या वीरव्रतासाठीं प्राण देणारा भूपालाचा वीर पुत्र, वसुंधरेचा चिमणा ब्रिजलाल, आपल्या डोळ्यापुढें मारला जात असतां आईच्या आंतड्यांना पीळ पाडून बाहेर पडणारा दुःखाचा कढ वसुंधरा बुद्धीच्या जोरावर दाबून टाकते. वसुंधरा म्हणते कीं, "पांडवांनीं शोक केला असेल, पण मला करावयाचा नाहीं." कर्तव्याची जाणीव किती प्रखर आहे याची या ठिकाणीं उत्तम कल्पना येते. कालिंदीप्रमाणें पुत्रशोक करण्यास वसुंधरेस आतांच फुरसत नसते. कारण तिच्या व्रताचें उद्यापन अद्याप व्हावयाचें असतें. स्वतःचा शोक आंवरणें, इतकेंच नव्हे तर भूपालाचेंही सांत्वन करणें तिच्याच अंगावर पडतें. असलें जाज्वल्य कर्तव्य व त्याकरितां प्राणांसकट सर्वांचा त्याग करण्याची तयारी! व हें सारें कशासाठीं, तर मनाच्या भावनेनें उत्पन्न केलेल्या कर्तव्याच्या पालनासाठी. कांहीं यास वेडेपणाही म्हणतील. वृंदावनाच्या गळ्यांत फक्त हार घालण्यानें ही अलाबला टळत असतां, तत्वासाठीं पडेल तें करण्यास उद्युक्त होणारी वसुंधरा मूर्ख होती, असाही शेरा तिच्या माथीं येईल, पण हें तिचें कृत्य तिला अत्युच्च मोठेपणा आणतें. भावनेसाठीं सर्वस्वावर तिलांजली देणाऱ्या रजपुतानांही हल्लीं कांहीं मूर्ख म्हणतातच; पण प्रसंगाप्रमाणें पाठ न फिरवितां तत्वासाठीं प्राण देणारे रजपूत फार मोठे होते असेंच सर्व कबूल करतील. त्यांच्या प्रमाणेंच वसुंधरा वंदनीय झाली आहे. या तिच्या कृतीनेंच वसुंधरा मानुषी असून दैवी वाटूं लागते. तशीच तिनें घेतलेली शेवटची उडी पहावी. वृंदावनाचें हृदय मेलेलें नाही, हें तिला दिनाराच्या मृत्यूच्या वेळींच माहीत झालेलें असतें, व याच एका आधारावर ती वृंदावनास पराभूत करते. कर्तव्यपाल-

नापुढें तिला कशाचीही दिक्कत वाटत नाहीं. मात्र भूपालाला मारण्यासाठी पुढें आणल्याबरोबर तिचें हृदय कचरतें. दुसरी एखादी स्त्री असती तर या ठिकाणीं, हृदय कचरलें असतां, स्वतःच्या नवऱ्याखेरीज इतर कशाचीही तिला जाणीव उरली नसती. पण वसुंधरा भूपालाकडे न पाहतां वृंदावनाकडेच पाहत असते. आपला पति आपणांपुढें " आय, माते " म्हणून गुडघे टेकीत असतां आयस्त्रीस दुसरें काय सुचणार! पण येथें वसुंधरेपुढें यापेक्षांही महत्वाचा प्रसंग असतो. पतीच्या कृतीचा वृंदावनाच्या मनावर काय परिणाम होतो याकडे तिचें सर्वस्वी लक्ष असतें. यापुढ तीं भूपालाचें अस्तित्वही त्या वेळेपुरतें जमेस धरीत नाहीं. तेव्हां या ठिकाणी तिचें आचरण आर्यस्त्रीला विसदृश झालें. असें सकृद्दर्शनी वाटतें; पण या वेळी ती कोणत्या परिस्थितींत आहे तें पाहिलें असतां याचें इतकेंसें वाटत नाहीं. पुढें काय होणार या अनिश्चित स्थितींत ती होती व तिच्यावर ही सारी आपत्ति हेतुपूर्वक आणणाऱ्या वृंदावनाकडेच अखेरचा निश्चय करतांना तिला पहावें लागलें. वृंदावनाच्या दुबळ्या हृदयाची जर तिला जाणीव नसती तर तिनें कदाचित् इतर स्त्रियांप्रमाणें या ठिकाणीं दुसरेंच कांहीं केलें असतें. परंतु वृंदावन मनाचा दुबळा आहे याची तिला खात्री होती, यापूर्वी बरेच वेळां तिनें वृंदावनाचा भेद घेतला होता व आतांही ती त्याच्या हृदयाचा ठाव घेत होती. जेव्हां त्याच्या दुर्बलतेची आणखी एक खूण या वेळी तिला पटली तेव्हांच तिनें तत्काळ काय करावयाचें तें ठरविलें व या काडीचा आधार घेऊन तरून जाण्याचा तिनें बेत केला, हें तिच्या बुद्धि-वैभवास साजेसेंच झालें. या ठिकाणीं हेंही लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, वसुंधरेचा हा निश्चय विचारपूर्वक ठरविला गेला आहे; भावना अत्युच्च उचंबळून येऊन पुढचा मागचा विचार न करतां ठरविला गेला नाहीं. तोच केतनाला बळी देण्याचा कालिंदीचा निश्चय पहा. तो भावनेच्या जोरांत ठरविला गेला आहे. कारण मुलाला बळी दिल्यावरही वसुंधरेची सुटका होत नाहीं हें तिला माहीत होतें. पण मग मेलेल्या मुलाकरितां रडण्यापलीकडे वसुंधरेस सोडविण्याविषयीं ती कांहींच करीत नाहीं. राजा भेटल्यावरच तिला वसुंधरेची आठवण होते. दोघींच्या कृतींतील हा भेद दोघी-

चेही स्वभावविशेष स्पष्टपणें दाखवितो. हा निश्चय ती ज्या आधारावर करते तो आधार थोडासा डळमळला कीं काय अशी भीति वाटून, वसुंधरा शेवटच्या प्रवेशांत वृंदावनानें "आण तो हार इकडे" असें म्हणतांच थोडीशी कचरते. कारण ती म्हणते "दिनाराचा बळी घेणाऱ्या परमेश्वरा, आतां तुझी लाज तुलाच" व नंतर डोळे झांकून घेते. पण हें कचरणें अगदीं क्षणिक होतें, कारण आपल्या करारी तेजानें वृंदावनाचा तिनें पुरता पाडाव केलेला असतो व तो तिच्या पायीं लीन होतो. आपलें उद्दिष्ट साध्य झालेलें पाहून वसुंधरा पुनः पूर्वींची साधी गृहिणी होते. आपल्या व्रताचें उद्यापन करी पर्यंत ज्या करारी निश्चयाचें तिनें आवरण घेतलेलें असतें त्याची आतां जरूर नसतें. पतिपुत्र भेटल्यानंतर ती आपल्याच आनंदांत गढून जाते; पण या ठिकाणीं स्त्रीस्वभावाला विसदृश असें आचरण तिच्या हातून घडतें. कालिंदीनें दिनाराच्या जागीं केतनाचा बळी दिल्याची गोष्ट ऐकून, वसुंधरेनें तिच्यासंबंधीं कांहींतरी बोलणें अगर करणें जरूर होतें पण ती कांहींच करीत नाहीं. वसुंधरेच्या ऐवजीं कालिंदी असती तर तिनें लागलीच वसुंधरेचे पाय धरले असते. वसुंधरेमध्यें व कालिंदीमध्यें हाच फरक आहे व तो नाटककारांनीं अगदीं सूक्ष्मपणें रेखाटला आहे. एक आपल्या बुद्धीच्या प्रभावानें दिपविते तर दुसरी हृदयींच्या गोड बोलांनीं रडविते. वृंदावन वसुंधरेच्या वाग्वैभवानें आकर्षिला जातो. वसुंधरा प्रगल्भ विद्या शिकलेली आहे व त्या बुद्धीसामर्थ्याचा व विचाराचा उपयोग ती आपल्या भावनेस चळकटी आणण्यासाठीं करते. वसुंधरा व कालिंदी दोघींही कवयित्री आहेत, पण वसुंधरेच्या काव्यावर, भावनेपेक्षां बुद्धीची प्रभा विशेष आहे. कालिंदीची कविता गूढ व हृदयस्पर्शी आहे. दोघींच्या काव्याकडे पाहतां कै. गडकरी व कै. बालकवि यांच्या काव्यांमधील फरक डोळ्यापुढें उभा राहतो. त्यामुळेंही कित्येक वेळां कालिंदी वसुंधरेपेक्षांही कित्येक जणांना आवडते, पण हा स्वाभाविक रुचिवैचित्र्याचा फरक आहे. दोन्हीही चित्रें श्रेष्ठ असून सारखीच आदरणीय आहेत.

वसुंधरेच्या भूमिकेबरोबर नाटकाच्या साऱ्या प्रवेशांतून हिंडल्यास, तिच्या बुद्धिवैभवाची व तेजस्वितेची छाप मनावर पडते. भूपाल-वसुंधरेचे प्रवेश, अगर

शेवटचा प्रवेश पहावा. तिच्या मनांत येणारे विचार व कल्पना अलौकिक बुद्धि-तेजानें आपणांस दिपवून मनाला थक्क करून सोडतात. भूपाल-वसुंधरा यांचा बागेंतील प्रवेश, वसुंधरा-वृंदावनांचे सारे प्रवेश, याची साक्ष देतील. वसुंधरा दिनाराला 'आपल्या अब्रूचें रक्षण करण्यास तयार हो' म्हणून आळविते तो प्रवेश वत्सलरसाचें सुरेख उदाहरण आहे. गडकरी करुण व हास्य हे रस जितक्या कौशल्यानें योजतात तितक्याच कुशलतेनें त्यांना वत्सलरस खेळवितां येतो. कालिंदीचा पुत्रशोक, सिंधूचें समजावणें, धुंडिराज-मालतीचें भाषण हे प्रवेश याचीच साक्ष देतात. मुलाच्या मृत्यूवरचे वसुंधरेचे उद्गार मन थक्क करून सोडतात. त्यामुळेंच वसुंधरेच्या तेजापुढें भूपाल अगदींच फिक्का पडतो व त्याची भूमिका विशेष महत्वाची नसल्यानें, आपण वसुंधरेच्या शीलाची कसून परीक्षा घेणाऱ्या वृंदावनाकडे वळूं.

मनोरचनेच्या व मनोव्यापाराच्या दृष्टीनें वृंदावनाची भूमिका फारच महत्वाची आहे. त्याच्या कृतींना कारण होणारें त्याचें मन वाईटाकडून चांगल्याकडे बदलतें. त्या बदलण्यांत त्याला हेलकावे फार बसतात, व नदी तरून जाणाऱ्या वानरांच्या टोळीप्रमाणें, बरेचसे हेलकावे खाऊन तें फिरून चांगल्या मार्गाकडे येतें. ही आंदोलनावस्था यापेक्षांही जास्त स्पष्टपणें मांडली पाहिजे होती. शेक्सपिअरचें मॅक्बेथ वाचत असतां, चांगल्या मनाला वाईट मार्गाकडे नेतांना होणारीं आंदोलनें इतकीं स्पष्ट दाखविलीं आहेत कीं, त्यामुळें सर्व लक्ष मनोव्यापारांकडेच गुंतून राहतें. वृंदावनाच्या बाबतींत अस्पष्टपणा हा दोष राहिला आहे. वृंदावनाच्या मनांत काय चाललें आहे हें दाखविण्यासाठीं, दिनाराचा खून केल्यावर त्याची एकदोन स्वगत भाषणें घातलीं गेलीं असतीं म्हणजे, हा जो अस्पष्टपणाचा दोष थोडाफार राहिला आहे तो राहता ना. वृंदावनाची भूमिका अशा तऱ्हेनें अस्पष्ट झाली असली तरी रूपरेखेच्या आंखणींत ती पुष्कळ स्पष्ट आहे. वृंदावन शूर आहे; धाडशी आहे; बुद्धिमान आहे. उत्तम दुरात्मा तयार होण्यास लागणारे सारे गुण त्याचे ठायीं असून अभिमान आहे. त्याच्या अभिमानाला डंवचणारें कारणही घडून येतें. वसुंधरेसाठीं घातलेली मागणी नाकारतांना वसुंधरेच्या बापानें वृंदावनाच्या आईसंबंधीं वाईट शब्द वापरले असतात व

त्याचा सूड घेण्यासाठी वसुंधरेची अब्रू घ्यावयाची अशी तो प्रतिज्ञा करतो. वसुंधरेच्या अब्रूचे धिंडवडे होतांना तिच्या बापानें वापरलेले शब्द मी बोलून दाखवीन असें तो म्हणतो. पण या जबरदस्तीचा कांहींच उपयोग होत नाहीं; कारण वसुंधरा दुसऱ्याची होते व तिचें रक्षण करण्याला भूपालासारखा एक जबरदस्त प्रतिस्पर्धी तयार होतो. म्हणून कमलाकराप्रमाणें त्यालाही कपट-नीतीचा अवलंब करावा लागतो. प्रच्छन्न मार्गाचा अवलंब करतांना आपल्या मनाविरुद्ध भूपालाची मैत्री त्यास संपादावी लागते. आपल्या हेतूचा वसुंधरेस संशय येऊ नये म्हणून भोळ्या भाबड्या कालिंदीशीं तो लग्न करतो. पण हृदयाचा प्रधानविचार म्हणजे वसुंधराच होय. त्यानेंच उभे केलेले हे अडथळे त्यासच आडवे येऊं लागतात. भूपालाशीं मैत्री संपादन केली; तो त्याचा प्यारा मित्र होऊनही वसुंधरा पूर्वी जितकी दूर होती, तितकी आतांही आहे, हें पाहून ती छद्मी मैत्री तोडून त्याला निराळें कारस्थान करावें लागतें. भूपालाला मार्गांतून काढून वसुंधरेला तो ताब्यांत घेतो. पण मग तिसरेंच विघ्न पुढें उभें राहतें. त्याची धर्मपत्नी आतां त्याच्या मार्गांत येणार अशी चिन्हें दिसूं लागतात. लोकदृष्टीसाठीं पायांत घातलेल्या सांखळ्या आतां बेड्यावजा वाटूं लागतात. प्रथम तिला कांहीं तरी सांगून तिची समजूत करण्याचा तो प्रयत्न करतो व तो साधतोही. कारण पतीच्या शद्बावर अविश्वास करणें कालिंदी-सारख्या मनोरचनेच्या स्त्रीस केव्हांही शक्य नसतें. आपल्यावर निर्मळ भावनेनें विसंबलेल्या विस्रब्ध जीवाची फसवणूक करतांना वृंदावनास थोडेसें वाईट वाटतें. कालिंदीशीं त्याची जी वागणूक असते ती खऱ्या प्रेमाची आहे. कालिंदीसाठी त्याच्या हृदयाचा एक कप्पा राखून ठेवला असतो. या ठिकाणीं सांपडलें तर त्याचें अंतःकरण मृदु सांपडतें. इतर ठिकाणीं तो पुष्कळ क्रूर, धाडसी, व पाषाणहृदयी आहे, कारण हृदय फत्तरलेलें करण्यासाठीं त्यानें जाज्वल्य तपस्याच केलेली असते; फक्त कालिंदीशीं वागतांना त्याची वृत्ति बदलते. तिच्या गोड भुलावटीपुढें त्याचें कर्मकठोर हृदयही पाझरूं लागतें. पण असें होण्यापूर्वीच वृंदावन सावरतो. तो म्हणतो " हिच्या अश्रूंच्या झिरपणीनें माझ्या हृदयाचेंही पाणी होऊन

जाईल--पण हें वाटेवरचें प्रेम मिळून मी काय करूं! मला जें पाहिजे तेंच मी मिळवीन." व त्याप्रमाणें कालिंदीची कशीबशी समजूत करून तो मोकळा होतो. तरीपण कालिंदीबरोबर वागण्याची त्याला भीति वाटत असते. कारण तो म्हणतो "हिच्या बोलण्याचा कोवळा परिणाम दूर करावयाला कंकणाची कर्कश भाषाच आतां हवी आहे." यावरून तिच्याशी एकांतीं घडून येणाऱ्या प्रसंगांची त्याला भीति वाटते. अशाच एखाद्या प्रसंगीं आपले सूडाचे विचार पार विरघळून जाणार अशी त्याला धास्ती वाटत असावी. कालिंदीची खोटी समजूत केली तरी तिला खरी गोष्ट कळते, व तीही पतीच्या हेतूला प्रतिबंध करण्याचा निश्चय करते. यानें तर तिच्यासंबंधीं त्याच्या हृदयांत जो कांहीं थोडासा ओलावा असतो तोही वाळून जातो; व वज्रासारखें कठोर मन करून तो लग्नाची बेडी ताडकन् तोडून टाकतो. अंगीकृत कार्यांत व्यत्यय आणणारी एकूण एक गोष्ट तो इतक्याच तडफेनें निकालांत आणतो. या सर्व उद्योगांवरून अपमानाचा सूड घेण्याची जाणीव बुडाशीं असावी असें वाटतें. इतकेंच नव्हे तर हा सूड बापावर घेण्याऐवजीं वसुंधरेवर घेणाऱ्या वृंदावनामध्यें व "तूं नाहीं, तुझ्या बापानें चूक केली असेल" असें म्हणणाऱ्या लांडग्यामध्यें काय फरक आहे, असें वाटूं लागतें. पण सूडाच्या पूर्तीसाठीं वसुंधरेचा उपयोग करावयाचा ही बुद्धि यांत नसून सूडापेक्षां त्याला वसुंधराच जास्त प्यार आहे. तो म्हणतो कीं, "आपल्या प्रगल्भ बुद्धिमत्तेनें व रसवंतीनें तूं मला आपणाकडे ओढून घेतेस." अपनाचा सूड हा गौण हेतू आहे; नव्हे नुसती सबब आहे. नाहींतर वसुंधरेच्या रूपगुणांकडे पाहण्याची त्यास काय जरूर होती! त्यानें कितीही सांगितलें तरी वसुंधरा हीच त्याच्या हेतूंचें मूळ आहे हें स्पष्ट दिसतें व म्हणून याची सूडेच्छा घनश्यामाप्रमाणें निर्भेळ नसून वैषयिक आहे.

बायकोची बेडी तोडली तरी वसुंधरा कशी हातीं येणार? तेव्हां पिंजऱ्यांत सांपडलेल्या इंद्रावतीच्या नागिणीला जेरीस आणण्यासाठीं तो क्रूर उपायांची योजना करतो. पण त्याचें हृदय मेलेलें नसतें. मुलाच्या वधाच्या वेळीं कट्यार खुपसतांना डोळ्यांत आलेले अश्रू पुसण्यासाठीं तो मान एकाबाजूस फिरवितो. मनाला दगडी बनविण्याचा कितीही प्रयत्न केला तरी हृदयाचे कोमल भाग

आपला प्रभाव दाखवितात. मुलाला मारून भूपालावर तोच प्रसंग आणतांना त्याचे कोमल भाव पुनः जोरानें बाहेर पडतात. दोन्ही वेळचे भावदर्शन वसुंधरेस दिसतें व ती त्यांच्या अनुरोधानें पुढील बेत ठरवितेही. याच ठिकाणीं त्याच्या मनास वाटणाऱ्या कोमल भावनांचें विशदीकरण होणें जरूर होतें. हे मनाचे कोमल भाव नंतर इतके शक्तिसपन्न होतात कीं, वृंदावनाच्या हातून तेजस्वी पातिव्रतेस स्पर्श करण्याचें धाडस होत नाहीं. शेवटच्या प्रवेशांत तो बढाईचे उद्गार काढतो ते सारे वरवरचे आहेत असें स्पष्ट दिसतें. कारण मनाच्या सद्भावना जाग्या झाल्या असून त्यांनीं असद्भावनांवर पूर्ण विजय मिळविला असतो. इतके दिवसांच्या बढाईला विसंगत असें आतां एकदम कसें करावें, या विवंचनेंत व घोटाळ्यांत स्वारी असते, हें या प्रवेशांत उडालेल्या त्याच्या घोटाळ्यावरून स्पष्टच दिसतें. शेवटी चांगल्याचा विजय होऊन वृंदावनाचा उद्धार होतो.

वृंदावनाशीं कालिंदी जशी अभिन्नपणें बांधली गेली आहे तशीच ती सर्व नाटकांतही त्याच्याशीं अद्वितीयपणें बांधली गेली आहे. लग्नानंतर आपण पतीची सहधार्मिणी होतों, त्याच्या पापपुण्याचे वांटेकरी होतों ही हिंदू संस्काराची जाणिव कालिंदींत पूर्णपणें आहे. याच भावनेनें ती पतीला पापापासून परावृत्त करण्यास स्वतः असमर्थ झाली तरी इतर अन्य मार्गांनीं त्याची पापापासून सुटका करण्यासाठीं कंबर बांधून पुढें सरसावते. स्वभावानें लाजाळू, प्रेमळ, थोडीशी भ्याड पण भावनामय असल्यानें लग्नांत वृंदावासारख्या मोठ्या मान्यस्थ, शूरवीर सरदाराची सहधर्मचारिणी झाल्यावर ती एकदम मुग्ध बनते. आपली रानपत्री शिवाच्या मस्तकीं येऊन पडली ही तिची भावना असते. आपणांस वृंदावनांनीं आपली म्हणण्याइतकी, आपली योग्यता नाहीं, पण त्यांचा मोठेपणा आहे हीच तिची कल्पना असते. कालिंदीच्या स्वभावास ही गोष्ट साजेशी आहे. मूल झालें तरी नवऱ्यासंबंधाची भीति तिच्या मनांतून जात नाहीं. नाटकांतील कालिंदीचें पहिलें भाषण व वृंदावन आल्यावर एकदम येणारी मुग्धता हेंच दाखवितात. भावनामय पण लाजाळू स्वभावाची हीच मूख्य खोड असते. मनाला वाटलें तें स्पष्ट वाणींत उमटत नाहीं म्हणूनच कीं काय अशांची दृष्टि तीक्ष्ण व शोधक होते. जन्मांधांची

इतर इंद्रियें फार तीक्ष्ण असतात. उपजत व्यंगाबद्दल परमेश्वर इतर रीतीनें भरपाई करतो म्हणतात, त्याचप्रमाणें लाजऱ्या पण भावनाप्रधान स्वभावाला वाणीचा उपयोग नसल्याकारणानेंच कीं काय त्याची दृष्टि शोधक होते. त्यांत इतर सर्व अंगांनीं कालिंदी सुसंस्कृत आहे. म्हणून साहजिक शोधकतेनें ती पतीच्या हृदयाचा ठाव पाहते व त्यांत कांहीं तरी रहस्य आहे असें तिला आढळून येतें. स्त्रीस्वभावास अनुसरून ती त्याचा छडा लावतेही. तें रहस्य कोणातरी स्त्रीसंबंधानें आहे एवढें तिला अनुमान करतां येतें. हें उच्चारून दाखवितांच वृंदावन दचकतोही. ज्या गोष्टींच्या सहाय्यानें हें अनुमान ती काढते त्या गोष्टी पहाणें व त्यावरून हें अनमान बसविणें, ह्या कृतींत कालिंदीची निरीक्षणशक्ति व चातुर्य दिसून येतें. पण पतीस देवाप्रमाणें भजणाऱ्या कालिंदीस यामध्यें कांहीं पापमूलक असेल असें वाटत नाहीं. आपण कमी योग्यतेच्या म्हणून आपले पति आपणावर प्रेम करीत नाहींत या कल्पनेंतच ती गुंग असते. वृंदावन त्या रहस्याचा संबंध माझ्या पुरुषार्थाशीं आहे असें सांगून तिची समजूत करतो. परंतु वृंदावन वसुंधरेचा, एका पतिव्रतेचा छळ करीत आहे याची बातमी अन्य मार्गानीं तिच्या कानावर येते. व मग त्या रहस्याचा उलगडा करून घेण्याचा ती पुनः एकवार प्रयत्न करते. पण तिनें ऐकलेली बातमीसाफ खोटी, असें त्याच्याकडून निक्षून उत्तर आल्यावर तिचें तोंड एकदम बंद होतें. इतकेंच नव्हे तर त्यानें तशी शपथ घेतल्यावर मग आपण निराधार संशय घेतला असेंही तिला वाटूं लागतें. तरी पण मनांतील मळमळ कांहीं केल्या नाहींशी होत नाहीं. पति जर पापकर्मास प्रवृत्त झाला असेल तर त्याला त्यापासून परत फिरवावें असा ती पुरा संकल्प करते. इतक्यांत कर्मवशात् वृंदावनाकडूनच झोपेंत त्या रहस्याचा स्फोट होतो. ही झोपेच्या प्रवेशाची कल्पना लेडी मॅक्बेथ्च्या झोपेंत फिरण्यावरून सुचलेली असावी. प्रत्यक्ष पतीच्या तोंडूनच सारें ऐकल्यावर इतक्या वेळची मुग्ध कालिंदी प्रसंग पाहून एकदम धीट व कार्यक्षम होते, व या कर्मांत आपण शक्य तितका अडथळा आणणार असें वृंदावनास ती स्पष्ट सांगते. " आपल्या हातून पापकर्म होण्यापेक्षां आपण कैदेंत राहिलांत तरी

पुरवलें " असें स्पष्टपणें म्हणणारी कालिंदी ही पूर्वीचीच का ! असें वाटण्याइतकें आश्चर्यकारक हें परिवर्तन होतें. पतिपत्नीचा हा झगडा फारच रमणीय व सुंदर आहे. मुग्ध कालिंदीनें आजवर मनामध्यें सांठवून ठेवलेल्या कल्पना वाणीच्या द्वारें भराभर बाहेर पडूं लागतात. पत्नीच्या संबंधींची वृंदावनाची कल्पना एकदम बदलते व मार्गांत येणाऱ्या या भयंकर अडथळ्याचा तो तडफेनें निकाल करून टाकतो. अशा रीतीनें कालिंदी बोलते खरी, पण त्याचा परिणाम तिला कैद होण्यांत होतो. आपल्या निश्चयास नेहमींप्रमाणें ती कांहीं वेळ बोलून न दाखविती तर कदाचित् वसुंधरेस सोडविण्याच्या बाबतींत कांहीं इलाज लौकर करतां आला असता. कधींही न बोलणारी कालिंदी आज बोलते व त्याचा परिणाम विपरीत होतो. याप्रमाणें पहिल्या मनमोकळ्या बोलण्याचा तिला चांगलाच कटु अनुभव येतो. कालिंदी विचारी नाहीं. कल्पनेला विचाराची पेळ घालावयाची तिला माहीत नाहीं. मनांत आल्याबरोबर सारें बाहेर पडतें. कैदेंत असलों तरी आपणांस कांहीं तरी केलें पाहिजे याची जाणीव तिला आहे, व त्याप्रमाणें कांहीं एक बेत ती मनांत योजतेही. परमेश्वरी इच्छेनें तिला या कामांत ईश्वराचें सहाय्य मिळतें. भयंकर आपत्ति तोंडापुढें उभी राहिली असतां कालिंदीच्या स्वभावाचीं माणसें एकदम हातपाय गाळून तरी बसतात किंवा आपत्तीशीं तोंड देण्यासाठीं अत्यंत कार्यक्षम तरी होतात. कालिंदीच्या बाबतींत ही दुसरी गोष्ट घडून आली. तसेंच एकदा कार्याला लागल्यावर मग तें तडीस गेल्याखेरिज खळावयाचें नाहीं, असा या माणसांचा धर्म असतो. त्याप्रमाणेंच कालिंदी ज्या कार्यासाठीं पुढें येते तें तडीस नेल्यावाचून तिला इतर कांहीच सुचत नाहीं. परिणामाकडे भावनामय मनाचें लक्षच नसतें. दिनाराच्या जागीं केतनाला बळी देतांना, त्याच्या परिणामाकडे ती पहात नाहीं. आतां ईश्वरास हा हेतु कळून कोणाचाही वध होणार नाहीं अशी तो योजना करतो हा भाग वेगळा. मुलाला स्वतःच हातावर धरून मारेकऱ्यापुढें करतांना व त्याच्याच बापाच्या हातून त्याच्या पोटांत कट्यार खुपसली जात असतां, आईच्या आंतड्यांना किती पीळ पडेल याची कल्पनाही होत नाहीं. घट्ट अंतःकरणानें ती हा दारुण शोक सहन करते. पण मग, एकदा कृत्य संपल्यावर तिला इष्ट कार्या-

चीही विस्मृति पडते, व मुलाच्या शवावर मनमुराद अश्रु गाळणें एवढेंच तिचें काम असें तिला वाटतें. इतका वेळ बंधनांत खेचलेल्या प्रवृत्ती एकदम बेफाम भडकतात. व त्या शोकांपुढें इतर सान्या विकारविचारांची धुळधाण उडते. तिच्या हातून कार्य अर्धवटच झालें असतें. केतनाचा बळी दिल्यावरही वसुंधरेची मुक्तता होत नाहीं हें तिला माहीत असतें, व तिची मुक्तता झाल्या-खेरीज कालिंदीचें कर्म पुरें होत नाहीं. म्हणून पुढें तिच्या मुक्ततेची तजवीज पाहण्याकडेच विचारप्रधान माणसांचें लक्ष गुंतलें असतें. पण कालिंदी विचार-प्रधान नाहींच मुळीं. हा वसुंधरा-कालिंदींतील फरक या ठिकाणीं अगदीं स्पष्ट दिसतो. नाटकाचा शेवट सुखमय करण्यासाठीं येथें नाटककारांनीं एक गोड कपट केलें आहे. कालिंदीस शेवटीं दुःखी करावी ही कल्पनाच त्यांना सहन झालेली दिसत नाहीं, पण यामुळें दुसरा एक दोष राहिला. त्यांनीं कालिंदीस एका मेलेल्या मुलावर रडण्यास लाविलें आहे, हें अनौचित्याचें झालें. या ठिकाणीं वृंदावनाच्या अधःपाताचें योग्य पारिपत्य म्हणून, केतनाचा बळी पाडणेंच ज्यास्त इष्ट व न्यायाचें होतें. कारण मग त्याला पक्की अद्दल घडती व कालिं-दीचा स्वार्थत्याग सक्रिय झाल्यामुळें, पापापासून सुटका होण्यास असा एखादा प्यार बळी द्यावा लागतो, हें तत्व प्रस्थापित झालें असतें. पण कालिंदीस दुःखी ठेवण्याची कल्पनाच सहन न झाल्यानें केतनास जिवंत ठेवावें लागलें. यामुळें वरील दोष राहून शेवट थोडाफार फिक्का पडतो. कारण कालिंदी पति-व्रता आहे व पतीची पापापासून मुक्तता करण्यासाठीं, तिनें एकच काय, पोटच्या पन्नास पोरांचाही बळी दिला असता.

कालिंदीची भूमिका अशा रीतीनें स्पष्टपणें रेखाटली गेली आहे. ही भूमिका पहात असतां बाह्यांगापेक्षां अंतरंगावरच लक्ष खिळतें. गडकऱ्यांच्या भावबंधनांतील "कठिण, कठिण, कठिण किती, पुरुषहृदय बाई" या पदाची राहून राहून आठवण होते. हें पद लतिकेपेक्षां कालिंदीच्या तोंडींच ज्यास्त उठून दिसलें असतें; कारण, त्या पदांत वर्णिलेली स्थिति कालिंदीच खरोखर अनुभावते. तेचा पुत्रशोक राजहंसाच्या निजण्याची आठवण करून देतो. **दुमदुमतें स्थळ ां अजुनी । त्या एकच करुणागानीं ॥** ही स्थिती प्रत्यक्ष अनुभवण्यांत येते.

कालिंदीच्या मागून गडकऱ्यांच्या नायिकांपैकीं जी एक डोळ्यांपुढें उभी राहते ती सिंधू होय. ती एक सुशील, सुविद्य व प्रेमळ तरुणी आहे. तिचें पतिविषयक प्रेम आर्यसंस्कारजन्य असून तें प्रथमपासूनच दृष्टीस पडतें जसजसें नाटक रंगांत येत जातें, तसतसे तिचे एकेक गुण जास्त जास्त ठळकपणें दिसूं लागतात. सुधाकरावरील प्रेम नव्या नव्या प्रकारानें उघड होऊं लागतें. त्याच्या वागणुकींत फरक पडतो पण तिचें प्रेम वृद्धिंगतच होत असतें. व जसजशी पतिपत्नींमध्यें पडलेली ही फट जास्त जास्त रुंदावत जाते, तसतसा विरोधानें सिंधूच्या मनोदर्शनाला जास्तीच उठाव मिळूं लागतो. सुधाकर सिंधूच्या प्रेमाला तुडवून मदिरादेवीचा दास बनतो, तर सिंधू त्याच्यावर जिवाभावानें जास्त जास्त अनुरक्त होऊं लागते. सिंधू कुलीन आहे, शालीन आहे, पतीवर अज्ञानाप्रमाणें तोंड टाकण्याकडे तिची बुद्धि वहावत नाही रीता सरळ, भाबडी पण फटकळ आहे. ही रीतेची पार्श्वभूमि सिंधूच्या मोठेपणाला फारच खुलविते. व आपल्या तोंडून नकळत "धन्य ती पतिव्रता कीं, जी इतक्या आपत्तींनही पतीला उलट बोलून आपलें तोंड विटाळत नाहीं" असे उद्गार बाहेर पडतात. दारूच्या निशेंतील पतीची आज्ञा शिरसामान्य करून, आपल्या बापाला, भावाला घराबाहेर चला म्हणून सिंधू सांगते व जिथें हे पाय असतील तिथेंच माझा स्वर्ग म्हणून आपल्या पातिव्रत्याची पुरी ओळख करून देते. त्यावेळीं असा एकही अरसिक सांपडत नाहीं कीं, जो डोळ्यांतून आसवें काढीत नाहीं. येथें सिंधूच्या चित्रावरील शेवटचे सफाईचे हात पूर्ण होऊन चित्र संपूर्ण होतें. त्यानंतरचे प्रवेश तिच्या दुःखांतील व आपत्तींतील होत. सिंधूची योग्यता प्रथमच पुरतेपणीं माहीत झाल्यानें या आपत्तींतून मार्ग कंठतांना तिला पाहून आपल्या अंतःकरणास अधिकच पीळ पडतो. त्यांतून करूणरस बाहेर गळूं लागून डोळ्यावाटें बाहेर वाहूं लागतो. ती ज्या विचारानें या दुःखपूर्ण मार्गाचा अवलंब करते, ज्याच्या योगानें आपत्तींतही तिची कर्तव्याची जाणीव बुजत नाहीं, तो विचार तिला कालिंदी व वसुंधरा यांच्या मध्यें बसवितो. विचारविकारांची प्रबळता गडकऱ्यांच्या सर्व नायिकांत प्रामुख्यानें दिसतेच. फक्त दोन्हींच्या भिन्न प्रमाणानें प्रत्येक नायिका कमीज्यास्त उठून दिसते इतकेंच.

सिंधूच्याबरोबर सुधाकरावर दृष्टि जडल्याशिवाय राहत नाहीं. सुधाकर सिंधूचा पति होण्याला सर्वथैव लायक आहे. दारूच्या नशेंत त्याची माणसकी नाहींशी होते तरी मन जसेंच्या तसेंच राहतें. सिंधूला देवाप्रमाणें भजणारा सुधाकर व तिला नेहमीं गांजणारा सुधाकर या सुधाकराच्या दोन्हीं रूपांकडे पाहतां, हें चित्र पहा, व तें चित्र पहा, असे उद्गार सहज बाहेर येतात. सुविद्य, सुशील, स्वावलंबी व स्वाभिमानी सुधाकर व दारूच्या निशेंतील सुधाकर यांच्यामध्यें असा विलक्षण फरक वाटत असल्यानें, त्याच मानानें मनुष्याला पशू बनविणाऱ्या दारूची कामगिरी भयानकपणें उठून दिसते. शेक्सपिअरचा मॅक्बेथ प्रथम फार मोठा माणूस असतो व तोच पुढें इतका नीच बनतो कीं, हा अधःपात हृदयावर ठळकपणें ठसतो. तीच स्थिती सुधाकराची झाली आहे. हा ऐश्वर्यवंताचा अधःपात विरोध भिन्नत्वानें जास्त परिणामी होतो. सुधाकराच्या साऱ्या वागणुकींत एका ठिकाणीं थोडा विसंगतपणा असावा असा भास होतो. सिंधूची शपथ घेऊन दारू सोडण्याची प्रतिज्ञा करणारा सुधाकर पुनः जास्त जास्त दारू घेऊं लागतो. तोच भगीरथ दारूच्या पकडींतून तशाच परिस्थितींत पार सुटून जातो. अशा एकाच तऱ्हेच्या परिस्थितीच्या दोन अवस्था कां ! जी गोष्ट भगीरथास करतां येते तीच सुधाकरास कां करतां येऊं नये ! आणि सुधाकर जास्त कार्यक्षम असून मदिराभक्तांच्या कळपांत तो नवा सामील झालेला असतो. त्याच्या ठिकाणीं कार्यक्षमता आहे, स्वाभिमान आहे. मग असें कां व्हावें, ही शंका मनांत येते, पण याचें उत्तरही यांतच सांपडतें. ज्या स्वाभिमानाच्या जोरावर मदिरेचा पाश त्याला तोडतां आला असता, त्याच अभिमानास मित्र म्हणविणाऱ्यांच्या हेटाळणीच्या तिरस्कारानें अग्नी लागतो. या आगीनें धगधगणाऱ्या हृदयाची शांति करण्यासाठीं त्याला पुनः अग्निगर्भा मदिरेकडेच धांव घ्यावी लागते. या नंतरची त्याची कळकथा नेहमींची व "विवेक भ्रष्टानां भवति विनिपातः शतमुखः" या न्यायास अनुसरूनच आहे.

एकचप्यालयांतील दोन्ही मुख्य भूमिकांचा विचार झाल्यावर भावबंधनांतील कांहीं विशिष्ट भूमिकांच्याकडे दृष्टि वळते. त्या चांगल्या वैशिष्ट्याच्या आहेत असें नाहीं. कारण ह्या नाटकांत भूमिकांच्या पेक्षां बाह्य सजावटीकडेच लक्ष

दिलें गेलें आहे. तरी पण धुंडिराज, मालती व घनश्याम या भूमिका थोड्याशा विशिष्ट आहेत.

घनश्याम वृंदावनाच्या वगातीठ आहे. पण या ठिकाणीं कमलाकर -वृंदावनांमधील विषयलालसा बिलकूल दिसत नाहीं. तो पूर्ण व्यवहारी मनुष्य आहे. व व्यवहाराच्या दक्षतेनें तो आपले कपटी घेत झटपट उरकतोही. अपमानाचा सूड घेण्यासाठीं तो कपटी बनतो व कसलेल्या दुरात्म्याप्रमाणें सूडाच्या पूर्तीसाठीं जरूर त्या सान्या उपायांचा तो अवलंब करतो. परंतु कमलाकर-वृंदावनाप्रमाणें सूडाच्या पूर्तीसाठीं त्यानें खून मात्र केले नाहींत. तरीपण लतिकेचा सूड घेण्यासाठीं मालतीधुंडिराजांची दावण बांधण्याची काय जरूर होती ? याला घनश्यामानेंच उत्तर दिलें आहे. मालती सुखांत आहे, या जाणिवेनें आपल्या दु:खांतही समाधान मानणाऱ्या लतिकेवर पुरता सूड उगविला असें कसें होईल ? या ठिकाणीं घनःश्याम व कमलाकर यांच्या वृत्तींत थोडेसें साम्य दिसून येतें. परंतु कमलाकराची पापी दृष्टी घनश्यामाच्या ठिकाणीं नाहीं. कारण मानधन लतिका पायावर लोटांगण घेत असूनही तो तिला तुच्छतेनें झिडकारतो. वृंदावनाप्रमाणें त्याचेंही हृदय मेलेलें नाहीं. कारण प्रेमळ धुंडिराजांची मुस्कटदाबी करतांना त्याला वाईट वाटतें. याच हृदयाच्या ओलाव्यावर धुंडिराजांनी दाखविलेल्या निरपेक्ष दयेचा प्रहार होतो व घनश्याम त्यांच्या पायीं लीन होतो.

धुंडिराज, मनोवृत्तिचा एक निर्मळ मासला आहे. भोळ्या भाबड्या स्वभावाची माणसें नजाणून हास्यरसाचा नेहमीं उत्कर्ष करीत असतात. यामुळें धुंडिराजाची भूमिका गंभीर असूनही हास्योत्पादक होते. विशिष्ट स्वभावामुळें अगदी गंभीर भूमिकाही विनोदी कशी होते याची धुंडिराज व गोकुळ अशीं दोन उदाहरणें मराठी नाट्यसृष्टींत फारच मनोरम आहेत. धुंडिराजाचा पहिला प्रवेश सान्या नाटकांतील प्रवेशांत सरस आहे.

बापासाठीं आपल्या प्रेमविषयाचा त्याग करणारी मालती एकदम अंतःकरण ओढून घेते. लतिका खरी नायिका असूनही मालतीचा कार्यभागच विशेष बहारीचा असल्यानें, प्रसंगविशेषीं मालतीच खरी नायिका असावी असें वाटे

लागतें. उदात्त भावनेनें स्वार्थत्यागास प्रवृत्त झाली असतां होणाऱ्या हृदयाच्या वेदना ती सहन करते; प्रेम अभंग असतांही " मी वैभवशाली संसाराची इच्छा करते " असें मनोहरास सांगतांना तिच्या हृदयास पडणारा पीळ समजण्यास, भावनावश मनुष्यच हवा. मनोहराची तसबीर परत करण्याच्या वेळचा तिचा प्रवेश वाचतांना मडभडून आल्या खेरीज रहात नाहीं. धुंडिराज-मालतीचा प्रवेशही असाच उत्कट आहे. साऱ्या नाटकांतील चांगल्या प्रवेशांपैकीं हे दोन आहेत. नाटकाचा दुसरा प्रवेशही चांगला आहे. तीनही गद्यकाव्याचे नमुने आहेत. मात्र मालतीचे प्रवेश रंगभूमीवरही खुलतात तसा दुसरा प्रवेश खुलत नाहीं.

या स्वार्थत्यागाखेरीज मालतीच्या भूमिकेंत विशेष वैशिष्ट्याचें असें कांहींच नाहीं लतिकेच्या भूमिकेंत असें कृतिवैशिष्ट्य नसलें तरी स्वभावरचनेंतच थोडासा नवीनपणा असल्यानें तीही कौतुकाची वाटते.

राजसंन्यास अपुरें नाटक असल्यानें त्यांतील विशेष भूमिकांची साग्र चर्चा दुसरीकडे करण्याचें ठरविलें आहे. तसेंच वेड्याच्या बाजाराचीही चर्चा अलाहिदा करणार आहोंत. राजसंन्यास सारेंच्यासारें विशिष्ट आहे, तर वेड्यांचा बाजार अगदींच नेहमीचें आहे. राजसंन्यासमध्यें अपूर्व प्रवेशांची रेलचेल आहे, तर दुसऱ्यांत अपूर्व असे प्रवेश फारच थोडे आहेत. पहिल्यां-तील सारे उत्कट प्रवेश अद्वितीय आहेत तर दुसऱ्यांतील बाळाभाऊचा बागेंतील प्रवेश एवढा एकच प्रवेश साधारणपणें नवीन वाटतो. तसाच त्याचा शिवाजी-च्या पार्टीचा प्रवेश नवीन तऱ्हेचा असला तरी तो अपूर्व नाहीं. पहिल्या नाट-काची भाषा नव्या नवाईची आहे तर दुसऱ्याची अगदीं व्यवहारांतली आहे. या नाटकांसंबंधीं संपूर्ण विवेचन निराळें झालें असल्यानें येथें एवढीच चर्चा पुरे आहे.

येणेंप्रमाणें गडकऱ्यांच्या थोड्याफार विशिष्ट भूमिकांचे अवलोकन केलें. विनोदी भूमिकांची चर्चा या भागांत न करतां त्यांना निराळेंच ठेविलें आहे. कारण गडकऱ्यांचा विनोद व मुख्य कथानक यांच्यामध्यें एकरूपता थोडी सांपडते. त्यांच्या साऱ्याच भूमिका थोड्या फार विशिष्ट आहेत हें आम्हीं मागेंच

सांगितलें आहे. भूमिकांची कल्पना कोठेंतरी सांपडली असली तरी त्यांना रंगविण्याच्या खुबींत नाटककाराचें कौशल्य असतें. त्यांतच त्यांचें स्वत्व असतें. नाट्यवस्तूची मुख्य सामुग्री भूमिका असून, त्यांचा सांठा गडकऱ्यांच्यापाशीं भरपूर होता. त्यांच्या मांडणावळीची तऱ्हा निराळी असते. त्यांना उभें करण्यांत कांहीं इतर नाटककारासारखे ते पटाईत नसले तरी, भूमिकांच्या अंगच्या सौंदर्यानें त्यांनी तीही उणीव भरून काढली आहे. तेव्हां मराठींतील पहिल्या प्रतीच्या नाटककारामध्यें त्यांना स्थान मिळविलें यांत काय नवल !

विभाग सातवा.

गडकऱ्यांचीं अपूर्ण नाटकें.

राजसंन्यास.

Love looks not with eyes but with mind.

—Shakespeare.

कै. गडकऱ्यांच्या मृत्यूनंतर, आहे तशा अर्धवट स्थितींत कां होईना, 'राजसंन्यास' पुस्तकरूपांत बाहेर पडलेला पाहून वाङ्मयभक्तांस सानंद आदर वाटल्याशिवाय राहणार नाहीं. त्यांतिल गुणांनीं सुशिक्षित लोकांना चटका लावून सोडला आहे. त्यावर आतांपर्यंत टीकाही बऱ्याच झाल्या आहेत. नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास करणाऱ्याला त्याच्या सर्व अंगांचें परिशीलन करणें जरूर असतें व एवढ्याचसाठीं कांहीं गुणदोष वाचकांपुढें मांडावे असा आमचा मानस आहे.

प्रस्तुत नाटक अगदीं अपुरें असल्यानें मराठी नाट्यशास्त्राच्या अभ्यासाला त्याचा फारसा उपयोग झाला नसता. परंतु नाटक अपुरें असलें तरी नाटककारांनीं त्याच्या घडणीसंबंधीं अगदीं स्पष्ट व विस्तृत टीपा दिल्या आहेत व त्यावरून नाटक कसें करावयाचें त्यांच्या मनांत होतें त्याची अटकळ करतां येते. असें असलें तरी त्याची सर्वांगीण चर्चा करावयाला एवढी साधनसामुग्री पुरेशी नाहीं. म्हणून रचनेसंबंधीं सविस्तर उहापोह न करितां नुसत्या ढोबळ गोष्टींचा आपण विचार करूं.

नाटक वाचतांना त्यांतील भाषा, उत्कट प्रसंग व भूमिका यांच्या योगानें व विशेषतः नाटकाच्या निर्बंध वातावरणानें वाचकाच्या मनावर पहिला पगडा बसतो. अगदीं पहिलाच प्रवेश या आमच्या विधानाची साक्ष देईल. संभाजीराजांच्या अंगची दिलदार, निधडी व निर्बंध वृत्ति, तुळशीच्या स्वैर मनाची बेदरकार भरारी, आपल्या कराल जबड्यांत ग्रासण्याकरितां, बेसुमार उसळलेल्या सागराच्या प्रचंड लाटांच्या तांडवांत फेकलें जात असतांही होणारें प्रेममीलन व न भूतो न भविष्यति अशा स्वरूपाचा शेवटचा गांधर्व-विवाह, या सर्व गोष्टींच्या एकवटीनें कोणाचें मन थक्क होणार नाहीं! गडकऱ्यांच्या "गडकरीपणाला" या नाटकांत स्वैर अवसर मिळाला असून त्याची भरारी कौतुकास्पद आहे यांत शंका नाहीं. नाटककारांच्या टीपांवरून पाहतां अशा उत्कट प्रसंगांची इतकी रेलचेल दिसून येते कीं, या सर्व साधनांचा नाटकाच्या घटनेंत त्यांनीं कसा काय मिलाफ केला असतां याबद्दलही संशय वाटूं लागतो.

नाटकाच्या उठावाला इतर साधनांप्रमाणें भूमिका चांगल्या पाहिजेत. या नाटकांतील नायक व नायिका भरदार उठावाला योग्य आहेत. संभाजी, येसूबाई, तुळशी, वगैरे सर्व प्रमुख पात्रें वर्तमान नाटकामध्यें अपूर्व आहेत. या प्रमुख पात्रांपैकीं येसूबाईची भूमिका ऐतिहासिक कल्पनेस धरून असल्यामुळें, त्याविषयीं चर्चा करण्याची जरूर नाहीं. मुख्य पात्रांपैकीं इतर भूमिकांकडे मात्र, उत्कट प्रसंग व भाषाविलास यांच्या योजनेच्या भरांत, जावें तसें लक्ष गेल्याचें दिसत नाहीं.

नाटकांतील संभाजीच्या भूमिकेंत, ऐतिहासिक संभाजीच्या राक्षसी व क्रूर मनोवृत्तीचा कोठें मागमूसही दिसत नाहीं. त्याच्या वैषयिक व पाशवी वृत्तीचा आधार घेऊन नाटकांतील संभाजीस गडकऱ्यांनीं अभिजात रंगेल बनविला आहे. या रंगेलपणाच्या आवरणानें संभाजीचा तुळशीशीं असणारा संबंध एका निराळ्याच मोहक स्वरूपांत आपणांपुढें पुढें उभा राहतो. ऐतिहासिक संभाजीच्या वर्तनाचा जितका तिटकारा येतो तितका या नव्या स्वरूपांतील संभाजीचा येत नाहीं. किंबहुना या तिटकाऱ्याचा जालिमपणा कमी करून,

संभाजीसंबंधीं सहानुभूतिजन्य असें अनुकूल वातावरण उत्पन्न करण्याचा यांत उद्देश दिसतो व तो कांहींसा साधलाही आहे.

राजाच्या रंगेलवृत्तींना तुळशीच्या होशी, रंगेल, स्वैर वृत्तीची जोड मिळते. दुबळ्या दौलतीच्या नावाच्या नवरेपणाला विटलेली व जातीला हरघडी हुडक-णारी तुळशी, स्त्रीजनांना अनुचित अशा पौरुषेय धडाडीनें, तुफान सागराच्या जगड्व्याळ लाटांमध्यें होडी ढकलते व जवानमर्दीचे बादशाहा तिच्या रक्षणा-करितां धांवून येतात. जातीवंताला जात सांपडतें व संभाजी राजे रायगडीं तिला नेऊन तिच्यासह विलास करूं लागतात. आपल्या ऐश्वर्यशाली विला-सांत बिब्बा घालणाऱ्या येसूबाईचा तिला अत्यंत संताप येतो, मराठे-शाहीसह तिचा नाश करण्याची ती प्रतिज्ञा करिते व ती पूर्ण करितेही. या प्रतिज्ञापूर्तींत ती संभाजीराजांचा नाश करितांनाही मागेंपुढें पहात नाहीं. त्याच्या जवानमर्दीवर, धाडसावर, रूपगुणावर, सर्वस्वी फिदा झालेल्या व मरतांनाही रायगडाच्या रणमर्दाची पुढल्या जन्मीं शृंगारदासी कर, म्हणून देवाचा धावा करणाऱ्या, भावनाप्रधान स्त्रीच्या हातून, आपल्याच प्रेमसर्वस्वाला अग्नी लावून बेचिराख करणें शक्य होईल कीं नाहीं, हें एक गूढ आहे. लग्नाच्या विधीची जबाबदारी पटून, मृत्युमुखीं पडलेल्या नवऱ्याच्यासंबंधीं पतिप्रेम क्षणमात्र जागृत होऊन, तिनें प्रतिज्ञा केली, असें गृहीत धरलें तरी मरण्यापूर्वी "दुबळ्या दौलतीच्या नावानें भरलेला वज्रचुडा त्याच्याच जीवखड्यावर फोडून टाकणारी" व 'नामर्द दौलतरावाच्या पलंगाच्या पाळण्यांतल्या प्रेमाच्या पोरखेळांना विटलेली तुळशी' या क्षणमात्र उद्भवणाऱ्या पतिप्रेमाला किती वेळ मनांत वागवील या बद्दल जबरदस्त शंका आहे. बाहेरच्या जवानमर्दीस हुडकण्या-करितां निघालेली व पहिला पती असूनही संभाजीच्या अनुपम लग्नविधीला कायावाचामनानें अनुमती देणारी स्त्री, 'घरच्या सैल लगीनगाठीला' प्राधान्य देऊन 'जीविताचा परमेश्वर-मर्दांचा राजहंस' पायाच्या खेटरांखालीं तुडवील, ही गोष्ट कल्पनेस सुद्धां अगम्यच होय. यांत कोणता प्रेमाचा नियम नाटककारांना प्राधान्यानें मांडावयाचा होता हें सांगणें मुष्किलीचें आहे.

नाटकाच्या आरंभीं छापलेल्या टीपांवरून पाहतां तुळशीच्या भूमिकेंतला हा दोष नाटक पूर्ण झालें असतें तरी राहून गेला असतां अशी सकारण भीति वाटते.

येसूबाईची मानखंडना करण्याकरितां तिनें हा आडवळसा घेतला, ती तिला स्वतःच्या रूपाच्या जोरावर करितां आली असती. येसूबाईची मानखंडना अशा प्राप्त झालेल्या अप्रतिहत अधिकारानें तिला केव्हांच करतां आली असती. बाजारबसवीच्या सांगणीवरून घरच्या कुलवधूंची होणारी अवहेलना आजही पुष्कळ वेळां समाजांत दृष्टीस पडते. आतां येसूबाई राणी होती, व तिला कांहींही करतां आलें असतें; पण तुळशीभोंवतीही महाराष्ट्रांतला भक्कमांतला भक्कम किल्लेकोट होता. प्रत्यक्ष तक्ताभिषिक्त राजा तिचा पाठीराखा होता. नानारीतीनें तिनेंच येसूबाईस नाहींशी केली असती. शिवाय हा राजांचा आधार बिनभरंवशाचा होता असेंही नाहीं. कारण एकवार फसलेली तुळशी पुनः त्याला कबज्यांत आणूं शकते व त्याला पक्का नादान बनविते. त्याच्या अंतः-करणावर इतका ताबा चालविणारी व त्याच्यावर अनुरक्त असणारी तुळशी त्याच विश्रब्ध हृदयांत कट्यार खुपसते व पुन्हां जन्मोजन्मीं त्याचीच दासी होण्याबद्दल धावा करिते, हे परस्पर विरोधी कोडें उलगडणें अगदीं अशक्य आहे.

एकंदरींत तुळशीसारख्या प्रमुख, किंबहुना मुख्य पात्राच्या परिपोषांत हा एक गूढ कमीपणा आहे. नाटक पूर्ण झालें असतें तर कदाचित् या व अशाच तऱ्हेच्या इतर गोष्टींचा उलगडा झाला असता.

यानंतर मराठ्यांच्या सेनासागरांतही असाच गूढपणा आढळतो. हे गृहस्थ प्रेमाच्या पायीं वेडे बनून अंगच्या शौर्यादि गुणांना मातीमोल करतात. पहिल्याच प्रवेशामध्यें त्यांच्यासंबंधी फार मोठी कल्पना होते, पण पुढें ती पार नाहींशी होते. घरीं असो, कामगिरीवर असो. किंवा लढाईच्या धुमश्चक्रींत असो, रायाजीच्या मनांत शिवांगीच्या नांवाचा जप चालला असतो. यामुळें त्यांच्या कामांत दिरंगाई होऊन ते अयशस्वी होत असतात. मनच ठिकाणीं नाहीं तर शरीर तरी काय करणार ? सर्व खरें, पण त्यांच्या या वेडाची

मर्यादा सुटलेली पाहून मात्र मराठ्यांच्या कमकुवतीची कींव आल्यावांचून रहात नाहीं. प्रत्यक्ष राजांच्या व येसूबाईच्या समोर, आणीबाणीच्या वेळी-सुद्धां, हे सेनासागर प्रेमपाठ वाचीत सुटतात. संभाजीराजे कार्यक्षम असते तर तत्काळ, त्यांनीं या स्वारीला कामावरून काढून प्रेमगीतें गायला मोकळें केलें असतें. संभाजीच्या कर्तव्यभ्रष्टतेबरोबरच सर्व मराठ्यांची मराठी वृत्ति कांहीं काळ लुप्त झाली होती; परंतु प्रसंग पडतांच संभाजीच्या मृत्यूनंतर दोन-तीन वर्षांतच प्रल्हाद निराजी, जाधव, घोरपडे यांसारखे कर्तृत्ववान पुरुष उदयास आले.

रायाजीला असा प्रेमवेडा दाखवूनही थोडा कार्यक्षम केला असता तर त्याच्या भूमिकेला एक अप्रतिम मोठेपणा येऊन, शेवटच्या शिवांगीच्या त्यागाची त्याची वागणूक फारच उठून दिसली असती. आहे या स्थितींतील प्रेमसंन्यासाची रायाजीची वागणूक बरीचशी अनपेक्षित व म्हणूनच अगम्य वाटते. प्रेमाच्या धोंधों प्रवाहांत वाहवलेल्या रायाजीच्या मनांत, इतकी कर्तव्य-जागृति येईल व तो दीर्घ विरहानंतर गवसलेल्या शिवांगीलाच, कर्तव्यासाठीं शत्रूच्या हवालीं करण्यास तयार होईल, ही गोष्ट स्वप्नांतही येत नाहीं. रायाजीच्या भूमिकेवरून स्वार्थत्यागाचा अपूर्व धडा गडकरी यांनीं घालून दिला आहे. शंकराच्या एका भक्तानें पूजेस चिताभस्म मिळेना म्हणून, घरांत स्वतःच्या स्त्रीस घालून त्यास अग्नी लावला व चिताभस्म तयार केलें, या परमोच्च भक्तींत व घराण्याचा कुळधर्म राखण्यासाठीं, मराठ्यांचें मराठीपण शाबीत करण्यासाठीं, व निमकहलाल सेवकाची राजनिष्ठा दीप्तिमान् करण्यासाठीं केलेल्या रायाच्या प्रेमसंन्यासांत कोणतें अंतर आहे! रायाजीची कृति विसंगत असली तरी मराठ्यांच्या स्फूर्तीसाठीं तिनें एक दिव्य चित्र पुढें ठेविलें आहे यांत शंका नाहीं.

रायाजीची सहचरी शिवांगी एक रानवट पण गोड फूल आहे. रायाच्या निर्हेतुक प्रेमाशिवाय तिला कांहीं सुचत नाहीं, रुचत नाहीं, व पटत नाहीं. रायाच्या म्हणण्याप्रमाणेंच या रानफुलाचा रंग जरा भडक आहे, पण वास

नाजूक आहे. प्रेमाची भाषा तिला उत्तम बोलतां येते पण येसूबाईमधील व आपणांमधील अंतर न समजण्याइतकी ती रानटी, अल्लड आहे. तसेंच साखळ्या कशा घालावयाच्या हेंही ज्ञान तिला दिमत नाहीं. मरणाची कल्पनाही तिला नाहीं. एकंदरींत ती अगदीं रानटी व वेडगळ दिसते व ती बोलते ती भाषा तिच्या भूमिकेला अगदींच विसंगत आहे.

साबाजी व हिरोजी हे राजनिष्ठेचे मूर्तिमंत पुतळे आहेत. मराठीशाहीच्या नाशास तीं कारण झालीं म्हणून आपल्या पोटच्या मुलांचा दोघेही वध करितात. कर्तव्यापुढें मायापाश म्हणजे कःपदार्थ लेखून वागणाऱ्या बहाद्दुरांच्या चरणीं नेहमींच नमन असो.

त्यानंतर जिवाजी व देहू हीं दोन गौणपात्रें आहेत. कथानकाशीं अगर रसपरिपोषाशीं यांचा संबंध, गडकरी कसा जोडणार होते हें सांगतां येत नसल्यानें, त्यांच्या भूमिकांचें पृथक्करण करणें जरूर दिसत नाहीं.

संभाजीराजांच्या व तुळशीच्या अनीतिमान श्रृंगारविलासांना रायगड हेंच स्थळ कां मुक्रर केलें, असा एक प्रश्न प्रथमच उद्भवतो. तेथें येसूबाई होत्या, युवराज होते, व इतर बडी मंडळी होती, त्यांच्या देखत संभाजीनें पाशवी नाच केले नसते. परंतु एकवेळ संभाजीस त्यांची क्षिती वाटली नाहीं तरी तुळशीसारख्या स्त्रीस, याच बेदरकार वृत्तीनें, तिथेंच रायगडावर नांदणें शक्य दिसत नाहीं. तिचा जन्मदाता हिरोजी तिथें होता. चारी मुलखी चहूं रात्री झालेली, राजांच्या व तुळशीच्या संबंधाची हकीगत त्याला समजली नसेल, असें म्हणवत नाहीं, व तो घाईचा, अधीरा आहे, असें कर्त्यांनीं टीपांत सांगितलें आहे. तेव्हां तुळशीचा त्यानें केव्हांच चेंदामेंदा केला असता व बापाच्या विरुद्ध जाण्याची त्या पोराची छाती झाली नसती; राजेही त्याला वचकून असल्यानें, प्रत्यक्ष तिच्या संरक्षणाच्या भानगडींत पडले नसते. हिरोजी हा किती घाईचा आहे हें तुळशीला तत्काळ मारण्याचा त्याच्या जलदीवरून स्पष्ट दिसतें. तेव्हां त्याच्यापुढें तुळशीची कांहीच मात्रा चालली नसती. त्यानें असें केलें नाहीं, यावरून त्याला ही गोष्ट माहीत नाहीं, हें संभवनीय नाहीं, अगर त्याला माहीत असून तिकडे त्यानें कानाडोळा केला. तुळशीची कृति त्याला संमत

होती असें मानणें त्याच्या एकंदर रेखावाला घातक आहे. कारण तो पक्का स्वामिनिष्ठ व येसूबाईचा अत्यंत जिवलग स्नेही आहे. या त्याच्या उत्तम गुणांना या एका कल्पनेनें काजळ फासलें जातें. वरून 'मासाहेब' 'मुली' म्हणून, आंतून तिच्याच संसाराची होळी होत असतांना मुकाट्यानें पाहण्यानें, हिरोजीची भूमिका राक्षसाऱ्याही पलीकडची ठरते. तेव्हां त्याच्यासंबंधीं अशी कल्पना कोणीही करणार नाहीं. मग त्याच्या डोळ्यांदेखत तुळशीनें हे नंगेनाच घातले कसे, हाच गूढ प्रश्न आहे. व एवढ्यासाठीं रायगडाऐवजीं दुसरा एखादा गड घेतला असतां तर बरें झालें असतें. पण मग 'पंचारती'च्या प्रवेशाला कदाचित जागा मिळाली नसती व तुळशीच्या मनांत येसूबाईसंबंधीं हाडवैर उत्पन्नही झालें नसतें व कथानकाची इमारत खालीं कोसळली असती.

याप्रमाणेंच नाटकांतील चुकलेली बाजू नांवलौकिकाच्या घराण्यांतून कां सजविली गेली हें सांगणेंही जरा कठीण आहे. तानाजी मालुसऱ्यांचा मुलगा इतका तेजहीन दाखविल्यानें, तानाजीरावांच्या कीर्तीस कोणता अधिक उजळा मिळत असेल समजत नाहीं ; तसेंच दुबळा दौलती व पापी तुळशी हींही अत्यंत स्वामिनिष्ट बापांचीं अपत्यें आहेत. पिढ्यापिढ्यांच्या कर्तबगारींत फरक पडत नाहीं असें नाहीं पण एकंदर नाटकाच्या वाचनानें तात्पुरतें मराठ्यांच्या नालायकीचें वातावरण उत्पन्न होतें, तसें झालें नसतें तर बरें होतें. मूळबिंदु शुद्ध नाहीं म्हणून चांगली बाजू चूक नसतांनाही दुःख भोगते. मूळबिंदु शुद्ध नाहीं म्हणून त्याच्या भोंवतीच्या प्रभावळींत मालुसरे, फर्जंद, अशा मोठ्या घराण्यांतील नालायख माणसें दाखविण्यापेक्षां इतर मराठी नांवें काय थोडीं होतीं ! अशा रीतीनें वर निर्देशिलेला दोषही टळला असता.

दुर्दैवानें नाटक अपुरें असलें तरी कर्त्यांनीं टीपा फारच विस्तृत दिल्या आहेत. प्रकृतिभेद, स्वभावसादृश्यें जवळ जवळ पूर्ण आहेत. यामुळें मधील अंकांच्या अभावीं दुवे सांधण्यास कठीण पडत नाहीं. कांहीं चार महत्वाच्या प्रसंगांचे गोषवारे दिल्यानें फारच मौज झाली आहे. नाटकाचें संविधानक ज्या महत्वाच्या प्रसंगावर आंदोलन घेतें त्याच प्रसंगांचें विस्तृत गोषवारे आहेत.

यामुळें नाटकांतील मुख्य महत्वाचा भाग अजमावण्यास कठीण पडत नाहीं अर्थात इतरांच्या व कर्त्यांच्या कल्पनांत फरक पडणेंही शक्य आहे.

नाटकाचें वातावरण मराठी रियासतींचें आहे, त्याप्रमाणेंच भाषेसही अनुपम मराठीपणा आला आहे. मराठीमधील ऐतिहासिक वाङ्मय असे जे पोवाडे, बखरी व लावण्या, त्यांचा अभ्यास करून मराठी अमदानींत प्रचारांत असलेले शब्दप्रयोग, गडकरी यांनी या नाटकांत उपयोगांत आणले आहेत. त्यावेळच्या मराठींत अव्वल मराठी शब्दांबरोबर हिंदुस्थानी, फारशी शब्दांचा भरणा होता, तोच प्रघात गडकऱ्यांनीं या नाटकांत पाडला असल्यानें, राजसंन्यासाची भाषा व प्रचलित मराठी भाषा यामध्यें बरेंच अंतर भासूं लागतें. कथाभागाला व प्रसंगांना योग्य तीच भाषा-योजना झाल्याचीं उदाहरणें मराठी नाट्यवाङ्मयामध्यें अगदींच कमी आहेत. म्हणूनच राजसंन्यासाचें महत्व विशेष आहे. या नाटकानें हा नवीन भाषेचा सांप्रदाय घालून दिला आहे. आधींच गडकऱ्यांची भाषा अलंकारपूर्ण असते व तशी ती राजसंन्यासाचीहि आहे, व त्यांत जुन्या मराठी शब्दांची भर, यामुळें राजसंन्यासातील भाषेचा थाट कांहीं औरच झाला आहे. नाटकाचा रसपरिपोष कसा होतो हें नाटक अपूर्ण असल्यानें सांगतां येत नाहीं, तरीपण नाटकांमध्यें प्रामुख्यानें तीन चार रस दिसतात. त्यांतल्यात्यांत शृंगार व करुण यांपैकीं कोणता तरी स्थायीभाव करण्याचा त्यांचा उद्देश दिसतो. नाटकांतील प्रसंगांवरून उत्तान शृंगाराचा अतिरेक झालेला दिसतो खरा, पण तो निर्भेळ नसून करुणरसाशीं मिश्र आहे. सुरवात शृंगारांत असून शेवट करुणरसांत होतो; यावरून करुण हाच प्रामुख्यानें स्थायीभाव झाला असता असें म्हणावें लागतें. वीर व हास्य हे दोन रसही थोडेसे सांपडतात पण हास्याचा नाट्यवस्तूशीं फार थोडा संबंध आहे. प्रसंगच तसा असल्यानें वीररस थोडा असला तरी जास्त उठून दिसतो.

पदांच्या चाली साध्या लावणीच्या आहेत. सर्वांगपरिपूर्ण असें नाटक महाराष्ट्र रंगभूमीवर आलें असतें तर संगीताच्या बाबतींत एक महत्वाची क्रांति झाली असती. सुरवातीचा पांच देवांचा पाळणा, त्या देखाव्याची कल्पना, वगैरे गोष्टी फारच बहारीच्या आहेत.

वेड्यांचा बाजार.

गडकऱ्यांच्या अपूर्ण नाटकांपैकीं दुसरें महत्त्वाचें नाटक म्हणजे वेड्यांचा बाजार हें होय. वस्तुतः हें नाटक फार्ससारखेंच आहे. त्यांतील भूमिका, कथानक, वगैरेमध्यें अपूर्वता अशी फारशी नाहीं. नवीनपणा वाटतो तो सर्व साधनांच्या मिलाफानेंच उत्पन्न झाला आहे. नाटकाची अपूर्वता याच मिलाफांत आहे. याशिवाय नाटकांमध्यें विशेष विचार करण्यासारख्या गोष्टी कांहींच नाहींत. नाटकाचा मूळ उद्देशच विनोदाचा असल्यानें त्यामध्यें भूमिका-सूक्ष्मावलोकनावर भर दिलेला नाहीं. तेव्हां नाटकांतील विनोदाकडेच प्रायः दृष्टि वळते. नाटकांमध्यें विनोद साधण्यासाठीं ज्या भूमिकांचा संघ बनविण्यांत आला आहे त्यांपैकीं प्रत्येक भूमिका हास्यरसपरिपोषक आहे. मग त्या सर्वांचा मिलाफ हास्यरसाची वृद्धि किती करीत असेल याची कल्पनाच करावी. या विनोदावर कोल्हटकरी विनोदाची छाप बरीच दिसते. बाळाभाऊंच्या भूमिकेची कल्पना कोल्हटकरांच्या शृंगीवरून घेतलेली आहे व त्याचा सर्व विनोदही त्याच धर्तीचा आहे. बाळाभाऊ व वेणू यांचा बागेंतील प्रवेश बराच अश्लील आहे गडकऱ्यांची लेखणी यांच्या दुसऱ्या नाट्यकृतींमधून इतक्या अश्लीलपणाकडे धांवलेली मुळींच पहावयास सांपडत नाहीं. यामुळें या नाटकांतील विनोदांत कांहींसा ग्राम्यपणा आला आहे. हें नाटक रा. चिं. ग. कोल्हटकर यांनीं पूर्ण केलें आहे. यामध्यें कांहीं दोषास्पद असें दिसलें नाहीं तरी एकंदरींत हीं अपूर्ण नाटकें पूर्ण न केलेलींच बरीं असें वाटतें. हरिभाऊ यांच्या अपूर्ण कादंबऱ्यासंबंधानें त्यांना दुसऱ्यानें ठिगळ जोडूं नये, असें जसें स्पष्ट म्हणता येतें, तसेंच गडकऱ्यांच्या अपूर्ण नाटकासंबंधानेंही आहे. त्यांचें 'नोड हा माळ' हें अपूर्ण नाटक आज उपलब्ध नसल्यानें त्यासंबंधीं कांहींच लिहितां येत नाहीं.

परिशिष्ट

—०—

इतर कांहीं गोष्टी.

प्रस्तुत लेखांत आतांपर्यंत ज्या गोष्टींची चर्चा झाली नाहीं, त्या गोष्टींचा विचार सांप्रत करावयाचा आहे. असा विचार सर्व नाटकांचा संकलितपणें करतां येत नाहीं. म्हणून प्रत्येक नाटकाचें क्रमशः सूक्ष्मावलोकन करणें जरूर आहे.

प्रेमसंन्यास.

१ द्रुमन्ः—

नाटकाच्या उठावाला म्हणून द्रुमन् घालण्यांत आलेली आहे, कीं पुनर्विवाहाची जोराची तरफदारी करण्याचा यांत हेतु आहे, अशी शंका नेहमीं येते. द्रुमनचें वर्तन पुनर्विवाहाची अगदीं अचुक परिणामी वकीली करते. कारण मोहमय वातावरणांत सत्पथापासून चळविण्याची खटपट करणारे कमलाकरासारखे महात्मे ! असतांना, हजार हिश्शांनीं होणाऱ्या शीलभ्रष्टतेपासून सुटण्याचा, तरुण विधवांच्यापुढें एकच मार्ग आहे, व तो म्हणजे पुनर्विवाहाचा. द्रुमनचे प्रत्यक्ष वर्तन पाहून बाबासाहेबांच्या शद्बांत बोलून दाखविलेला पुनर्विवाहाचा मार्ग, गडकऱ्यांना पसंत होता असें म्हणावें लागतें. पण मग मुख्य कथाभाग याला पोषक असा जुळून आला असतांही, गडकऱ्यांनीं त्याला अगदीं निराळें वळण कां दिलें ! जयंत-लीला यांचा पुनर्विवाह झाला असतां तर द्रुमनच्या वकिलीचें तें एक दृश्य उदाहरण झालें असतें. ज्या अर्थी नाटककारांनीं, भावनेच्या, अकाल्पित शेवट करण्याच्या हौसेच्या, किंवा प्रेमाच्या जिण्याचा शेवट नैराश्यांत होतो, या त्यांना स्वतःस पटलेल्या तत्वाचें समर्थन करण्याच्या भरांत म्हणा, मुख्य कथाभाग पुनर्विवाहास अनुकूल जुळून आला असतांही विपरीत शेवट केला; त्याअर्थी, पुन-

विवाहाची तरफदारी करण्यासाठीं द्रुमनचें पात्र मुख्य घातलें गेलें नाहीं, असें सिद्ध होतें. आतां नाटकाचा उठाव द्रुमनच्या पात्रानें कितपत होतो हें पाहूं. द्रुमनचें चरित्र नाटकाच्या विविधतेंत एक प्रकारची विशेष भर घालतें. कारण तेंही विधवांचें एक अमंगल चित्र आहे. तिच्या योगानें कमलाकरासारख्या मानव-राक्षसांची अमानुष कारस्थानें, जगाला विशेष स्पष्टतेनें दिसतात. त्यामुळें कमलाकराच्या भूमिकेला फार मोठा उठाव मिळतो, व नाट्यवस्तूच्या दृष्टीनें तिची फार मदत होते. कारण तिच्या शवाचें तुकडे करून, कमलाकरास जयंताला खुनी ठरविणें सुलभ पडतें. अशा रितीनें नाट्यवस्तूस महत्वाची मदत तिच्या पासून होते. तरीसुद्धां भ्रूणहत्येचा तिचा प्रवेश दाखविण्यांत विशेष काय साधतें हा महत्वाचा प्रश्न तसाच राहतो. हा प्रवेश दुसऱ्या रीतीनें मांडून त्यांतील बीभत्सपणा कमी करतां आला असता अगर नाहीं हें पाहिलें पाहिजे. हा प्रवेश व द्रुमनच्या प्रेताचा प्रवेश हे फारच भयंकर प्रवेश आहेत. या पुढें फाशीचा प्रवेश कांहींच वाटत नाहीं. भ्रूणहत्येच्या प्रवेशाचा एक परिणाम होतो व तो बाबासाहेबांच्या भाषणांत दिसतो. पण पुनर्विवाहाची तरफदारी, हा यांत हेतू नसावा हें मागेंच सिद्ध केलें आहे. यामुळें हा प्रवेश गाळतां आला असता किंवा निराळ्या रीतीनें कमी उग्र स्वरूपांत मांडतां आला असता; कारण जरूर तेवढेच भयंकर प्रसंग प्रेक्षकांच्यापुढें उभे केले पाहिजेत.

द्रुमनचें पळून जाणें व तिचें प्रसूत होणें यांतील काल लक्षांत घेण्यासारखा आहे. घरांतून पळाल्यांवर आठदहा दिवसांतच ती प्रसूत होते, म्हणजे घरांतून निघतांना ती बऱ्याच महिन्यांची गरोदर असावी; येथपर्यंत सर्वांसमक्ष न समजतां हिंडणें फिरणें चमत्कारिकच दिसतें; फक्त मथुरा तेवढी याचा अस्पष्ट उल्लेख करते.

२ विद्याधर व कमलाकरः—

कमलाकरासंबंधीं विद्याधरास प्रथम संशय येतो, तो सुशिलेस दरवडेखोरांच्या हातून सोडवितो त्या वेळीं त्या ठिकाणीं जयंत आपला शत्रु कमलाकर आहे असें

स्पष्टच सांगतो. मग कमलाकरानें मिळवून देऊं केलेल्या भूतमहालाच्या जागेंत विद्याधर पूर्ण विचार केल्याशिवाय जातो कसा, हा प्रश्न आहे. विद्याधर जयंताचा मित्र, म्हणजे पर्यायानें कमलाकराचा शत्रू, असें असून साध्या माणसाप्रमाणें, तो मुळींच विचार करीत नाहीं याचें आश्चर्य वाटतें. येथें दोन गोष्टी शक्य असतात. एक आधींच कमलाकराचीं गुप्त कारस्थानें शोधून काढण्याचा त्यानें पुरा निश्चय केला असतो व त्याच्याकडूनच मिळालेली ही संधि तो एकदम स्वीकारतो. दुसरी, जयंतासंबंधीं त्याला कांहींच वाटत नाहीं, म्हणून तो कमलाकरासही शत्रू मानीत नाहीं. पहिली खरी म्हणावी तर त्याप्रमाणें त्याच्या वागणुकांत फरक पडत नाहीं. कारण जयंताला सोडविण्याची दरवडेखोराकडून कागद मिळाल्यावरच तो खटपट करतो. दुसरी खरी म्हणावी तर त्याला नाटकांत मुळींच आधार नाहीं. तेव्हां या वेळची त्याची वागणूक जास्त स्पष्ट होणें जरूर होतें.

विद्याधरास कमलाकरासंबंधीं संशय येतो; त्यानंतर त्याची नजर कमलाकरावर असणें जरूर असतें. जयंताला बागेंत बोलावणारें लीलेच्या नांवचें खोटें पत्र, गोकुळ घेऊन जात असतां, त्याची व विद्याधराची गाठ पडते, त्या वेळीं कमलाकरांनी दिलेलें पत्र, असें गोकूळ स्पष्टच सांगतो पण ही गोष्ट विद्याधराच्या ध्यानांतही येत नाहीं.

विद्याधर व कमलाकर यांच्यामधील अंतर दरवडेखोरांच्या लक्षांत न येणें अगदींच अस्वाभाविक आहे. कारण कमलाकराची व त्या दरवडेखोराची जानपछान पूर्वीपासूनची आहे. तेव्हां चेहरा नीटसा ध्यानांत नसला तरी आवाज ध्यानांत न राहणें हें दरवडेखोरास तरी शक्य नाही. कारण नंतर तरी तोच दरवडेखोर बरोबर कमलाकरास कसा पकडतो! विद्याधरानें आवाज बदललेला असेल म्हणावें तर पुढें काय होणार, याची त्यास मुळींच अटकळ नसते. तेव्हां सोंगाच्या बतावणीसही तो तयार नसतो, म्हणून हा भाग अगदीं अस्वाभाविक झाला आहे. याचीच जरा थोडी निराळी मांडणी केली असती म्हणजे सर्व ठाकठीक जमलें असतें. कमलाकरानें द्रुमनचें पत्र पैशाच्या पाकिटांत न ठेवतां फाडून टाकलें, पण चित्त बावरलें असल्यानें, तो त्याचे बारीक तुकडे

करण्यास विसरला; मग विद्याधर तेथें रहावयास आल्यावर त्यानें ते सारे कपडे जुळविले; असा ओघ आणला असता, म्हणजे कमलाकराची चूक होऊन त्याच्या व्हिलनीस बाध आला नसता, दरोडेखोराची चूक झाली नसती, व विद्याधर ज्यास्त कर्तबगार वठला असता.

विद्याधर मनोरमेला पाहून तिची कबूली घेत असतांना, केसची तारीख पुढें ढकलण्यासाठीं तात्यासाहेबांस तार करतो. या ठिकाणीं कमलाकराचें सारें रहस्य माहीत झाल्यावरही तात्यासाहेबांच्याजवळ कमलाकर आहे, हें जाणून असून, पुन्हां त्यांना तार करण्याची चुक तो करतोच. आपण शत्रूच्याच हातीं आपली तार देत आहों याची त्याला जाणीवही रहात नाहीं. वास्तविक, जयंताचा तो वकील असतांना त्यानें परस्पर कोर्टास तार करणें जरूर होतें.

यानंतरही उचललेल्या कामांत आणखी एका ठिकाणीं तो हलगर्जीपणा दाखवितो. फाशीच्या वेळीं जयंताला सोडविण्याच्या भरांत कमलाकरास पकडण्याची गोष्टही त्याच्या ध्यानांत येत नाहीं. कमलाकर पळून गेलेला पाहून त्याला पकडण्याची तजवीज न करतां तो सुशिलेशीं प्रेमालाप करितो.

या साऱ्या गोष्टीवरून कमलाकराशीं सामना देण्यास, विद्याधर अगदीं असमर्थ आहे. लहानसहान गोष्टीकडे थोडेंसें दुर्लक्ष झालें असतां, भूमिका किती निर्बल होते, याचें विद्याधर हें एक चांगलें उदाहरण आहे. म्हणून गडकऱ्यांना नाट्य-वस्तूच्या उभारणीचें व मांडणीचें कसब चांगलें साधावयाचें होतें, असें आम्हीं म्हटलें आहे.

३. रंगभूमिदृष्ट्या सदोष मांडणी:---

अंक २ रा, प्रवेश ५ व ६. पांचव्या प्रवेशांत कमलाकर मनोरमेस माहेरीं जाण्याबद्दल चिथावतो. या वेळीं तो पुण्यांत असतो. व "आज रात्रीच्या गाडीनें द्रुमनला व मनोरमेला एकमेकींच्या नकळत निरनिराळ्या डब्यांत बसवून मध्येंच मनोरमेसह उतरून पडतो" असा बेत तो करतो. व यानंतरचा प्रवेश घाटावरील पुलावर गाडी आहे व कमलाकर मनोरमेवर बलात्कार करतो आहे हा आहे. या दोन्हीं प्रवेशामध्यें जास्त काळ लोटणें जरूर होतें.

अंक ४ था प्रवेश ४, ५, ६ :- चवथा प्रवेश हॉस्पिटलच्या सीनचा आहे. येथें मनोरमा अत्यवस्थ पडली आहे. तेव्हां स्टेजवर हॉस्पिटलचा सीन दाखविणें जरूर आहे. या ठिकाणीं कारागृहाची थोडीफार उभारणी करणें अवश्य असतें. लगेंच नंतरच्या कोर्ट-कचेरीचा प्रवेश आहे. त्या ठिकाणीं सारी रचना ठाकठीक केलीच पाहिजे. तेव्हां रंगभूमीवर सीन उभे करणें, व तेही असे लागोपाठ करणें, अशक्य होतें.

पुण्यप्रभाव.

१ माझ्या प्रेमसंन्यासानें- वगैरे. अंक १. प्र. १ ला.

ईश्वराचें पहिलेंच वाक्य, नांदीच्या श्लोकांतून नाटकाचा सूचक अर्थ काढावयाचा त्याप्रमाणें, नाटकाचा हेतू सूचकपणें दाखवितें. इतकेंच नव्हें, तर त्याच नाटकांत गडकऱ्यांनीं वेड्यांच्या बाजाराचाही उल्लेख केला आहे. म्हणजे प्रथमच्याच वाक्यांत गडकऱ्यांच्या तीन नाटकांचीं नावें आलीं आहेत. तेव्हां फक्त अशीं नावें एके ठिकाणीं आणण्याचा यांत हेतु आहे कीं, तीनही नाटकांचा ग्रंथकर्त्याच्या दृष्टीनें कांहीं विशेष संबंध होता, असा प्रश्न उद्भवतो. या बाबतींत विशेष खात्रीलायकपणें सांगतां येईल असें वाटत नाहीं कारण गडकऱ्यांच्या चरित्रापैकीं पुष्कळसा भाग अद्यापपर्यंत अप्रकाशित आहे. त्यानीं प्रेमसंन्यास लिहिल्यानंतर बरेंच दिवसांनीं पुण्यप्रभाव लिहिलें अगर संपूर्ण केलें असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. कारण अगदीं पहिलेंच वाक्य पहातां प्रेमसंन्यासामागून पुण्यप्रभावाची कल्पना मूर्तस्वरूपांत आली असें म्हणावें लागतें. किंबहुना ईश्वराच्या शद्बांत आपण लिहीत असलेल्या नाटकांचा अनुक्रमही त्यांनीं सांगितला असावा. यावरून वेड्यांच्याबाजाराची कल्पना पुण्यप्रभाव लिहितांना त्यांच्यापुढें होती असें ठरतें, व स्टेजवर फार उशीरा आलें तरी वेड्यांचाबाजार लिहिण्यास सुरवात बरीच पूर्वी झाली होती, असें अनुमान काढावयास हरकत नाहीं.

ईश्वराची प्रथम ओळख पुण्यप्रभाव व प्रेमसंन्यास यांना एका शृंखलेंत कशी सांधतें हें आपण पाहिलेंच आहे. तसेंच या भूमिकेचा पाया प्रेमसंन्यासांत भरला गेला नाहींना? अशी शंका येऊन आपण पाहूं लागतों. एक कथानक सामाजिक तर दुसरें पुरातन–काल्पनिक. तेव्हां नंतर लिहिलेल्या पण कालदृष्ट्या पौराणिक कथाभागांतील भूमिका सांप्रतच्या सामाजिक कालांतील कथाभागांवरून उभारली गेली ही कल्पना सकृद्दर्शनीं अशक्य व वेडेपणाची वाटते. परंतु काळाबरोबर समजुती बदलत असल्या तरी मनें बदलत नाहींत. एकच स्वभावरचना जशी किनखापाच्या पोषाखांत, दोनचार चांदीच्या मंदिलांत वावरतांना सांपडते, तशीच ती आजकालच्या कोटटोपींतही दिसते. म्हणून प्रेमभंगानें संन्यास घेणारा ईश्वर व दुःखाच्या वणव्यांत प्रेमविकारांची होळी झालेला जयंत या एकाच जिवाच्या दोन अवस्था आहेत. जयंत, ईश्वर व भूपाल यांच्यामध्यें कसें विलक्षण साम्य आहे तें मागें सांगितलें आहेच. जयंताचें सुखमय रूप भूपाल असून शोकमय रूप ईश्वर आहे. ईश्वराच्या पहिल्याच वाक्यांत गडकऱ्यांनीं ही कल्पना विशद करून प्रेमसंन्यास व पुण्यप्रभाव यांच्यामधला दुवा सांधला आहे.

पुण्यप्रभावांत गडकऱ्यांनीं थोड्याफार प्रमाणांत वेड्यांचा बाजारच उत्पन्न केला आहे. दागिन्यांसाठीं हपापलेली दामिनी, आपल्या सीतेच्या साध्वीला घरांतल्या घरांत वनवास भोगावयास लावणारा सुदाम, सान्या स्त्रिया आपल्यावरच भाळल्या आहेत अशी कल्पना करणारा कंकण, सान्या स्त्रिया पदफेली आहेत म्हणून मनाशीं खूणगांठ घालणारा नूपुर, व थोरामोठ्यांचें हरएक बाबतींत अनुकरण करूं पाहणारी किंकिणी–हा एक वेड्यांच्या बाजारांतील लहानसा चौक आहे. जास्त सभ्य लोक इकडे येत नाहींत एवढेंच. सऱ्या वेड्यांच्या बाजारांत सभ्य, गावटी, सारेच वेडे आहेत; किंबहुना मोठ्या लोकांचेंच तें इस्पितळ आहे म्हटलें तरी चालेल.

१ अमर्याद इच्छा करणाऱ्या निराश मनाला मर्यादित सुख-प्राप्तीपेक्षां सर्वस्वाच्या सत्यनाशानेंच अधिक समाधान वाटतें. अंक १ ला. प्र. १ ला.

सदरहू वाक्य ईश्वर व जयंत यांचा सारखेपणा जास्त स्पष्टपणें स्थापित करतें. नुसत्या पुण्यप्रभाव व प्रेमसंन्यासाच्या एकदम उच्चारापेक्षांही याचा उपयोग जास्त होतो. कारण पहिला उल्लेख हेतुमूलक नसतां कल्पनासादृश्याचाही असूं शकेल. पण दुसरा, भूपालाची भूमिका जास्त विशद करतांना विशिष्ट स्वभावरचनेसंबंधी असल्यानें, तशाच तऱ्हेच्या स्वभावांनाही तितक्याच सत्यत्वानें लागू होतो. जयंत, ईश्वर व भूपाल ही त्याच स्वभावाचीं कमीजास्त भडक चित्रें आहेत.

सदरहू वाक्यानें सूचित झालेली मनोभूमि नुसत्या गडकरी वाङ्मयांतील भूमिकांत सांपडते असें नव्हे तर प्रत्यक्ष कर्त्याच्या ठिकाणींही सामान्यतः अशीच दिसून येते. गडकरी निराशावादी कवि होते हें आतां सर्वांस माहीत झालेंच आहे. आशेचीं सोनेरी किरणें क्वचित् ठिकाणीं सांपडलीं, तरी त्यांच्या कवितेंत इतर ठिकाणीं व्यापून राहिलेल्या निराशेच्या अंधारानें, या प्रकाश-किरणांना अगदीं दडपून टाकलें आहे. गडकरी बायरन कवीप्रमाणें निराशा-वादी बंडखोर होते. प्रचलित गोष्टीबद्दल तीव्र तिरस्कार त्यांच्या 'घुबडास' व 'स्मशानगीत' या कवितांतून स्पष्टपणें दिसतो. ओसाडआडांतील एकाच फुलाच्या स्थितीप्रमाणें,

त्या धक्यासरसेंच फूल मग जें कोमेजलें एकदां
नाहीं तें हंसलें पुन्हां । विकसलें नाहीं पुन्हां तें कदा

ही स्थिती ईश्वराची आहे.

'चिरमृताला हवा कशाला हा असला हव्यास'

ह्या '**फुलें वेंचिलीं पण**, या कवितेंतील ओळींत दिसून येणारी भावना वर उधृत केलेल्या वाक्यात आहे. '**दैवाची निर्दयता**' '**एकच मागणें**' '**दुर्दर्शन**' '**निर्दय बालेस**' या कवितेंतही हाच सूर वाहतो. या साऱ्या कवितांवरून कवि स्वतःच दारुण निराशा अनुभवित होता हें दिसून येतें. प्रणय-

भंगानें ही नैराश्यवृत्ति उत्पन्न केली असावी असें मानण्यास कवितांमध्यें बरीच जागा आहे. नाटकांतही प्रणयभंगाचे खेळ दाखविण्याकडेच त्यांची प्रवृत्ति बरीच दिसते. प्रेमसंन्यासाचा शेवट, पुण्यप्रभावांतील ईश्वराची भूमिका, एकच प्यालयांतील रामलाल, भावबंधनांतील मनोहर, राजसंन्यासांतील रायाजी व शिवांगी, ही सारीं चित्रें प्रणयभंगाचीं उदाहरणें आहेत. निराशेचें प्रेम आळविण्याकडेच गडकऱ्यांचीं लेखणी धावत असे. याचा सरळ अर्थ म्हणजे 'निर्दय बॉलेस' अथवा 'दुर्दर्शन' या कवितांवरून दिसून येणारी तीव्र प्रणयतेजास्वितेनाच होय. प्रणयभंग गडकरी स्वतःच अनुभवीत होते. व हीच मनाची छाया त्यांच्या वाङ्मयावर कमी अधिक प्रमाणानें पडली आहे.

३, बहुतेकांचीं चित्रं बहुतांशीं वस्तुस्थितींत उतरलेलीं दिसतात. अंक १ ला, प्र. १ ला.

सदरहू वाक्यावरून असें दिसतें कीं, जगांत जयंत-ईश्वरासारखे जे अत्यंतिक मनोवृत्तीचे इसम सांपडतात, ते कधीं कधीं मानवी इच्छेशीं परमेश्वरी इच्छेचा विरोध होतो म्हणून. पण सर्वांचीं इच्छाचित्रें बहुतांशी वस्तुस्थितींत उतरतात. गडकऱ्यांनीं ईश्वरासारख्या अपवादात्मक व्यक्तींच्या अस्तित्वाची व्याख्या केली, ती त्यांच्या दृष्टीनें खरी असली, तरी त्यापासून त्यांनीं जें अनुमान काढलें आहे, तें मात्र वादग्रस्त आहे. कारण गडकरी म्हणतात कीं, सर्वांचीं इच्छाचित्रें वस्तुस्थितींत उतरतात, पण असें झालेलें आपणांस कितीसें दिसतें ! व असें होत असतें तर मग जें कधींही हातीं येणार नाहीं तें ध्येय, अशी ध्येयाची व्याख्या कशाला झाली असती ! इच्छाचित्रें फारच उंच कधींही हातीं न येणारीं असतात. मग जग वैराग्यांनीं भरलेली धर्मशाळा कां होत नाहीं असा प्रश्न आहे. तेव्हां जयत-ईश्वरासारखे धैर्यवान फारच थोडे असतात, बाकीचे कमकुवत मनाचे, परमेश्वरानें इतकेंच आपल्या माथीं लिहिलें आहे, अशी कल्पना करून, असेल त्यांतच सुख मानून राहतात. गडकरी म्हणतात त्याप्रमाणें इच्छाचित्रेंच जर मुळीं मोठीं नसलीं तर जग कधींही चालणार नाहीं. The ideal must always be triumphant. The soul can only hope to

make way by climbing towards it. जग चालतें तें यामुळेंच. कारण हातांत असणाऱ्या वस्तूपेक्षां जें मिळावयाचें असतें, तें नेहमींच जास्त आकर्षक व रमणीय असतें.

४. दामिनीचा बुरखाः—

दामिनीच्या बुरख्याची कल्पना गडकऱ्यांनीं मजेची शोधून काढली आहे. कारण यापासून कर्त्याच्या कितीतरी गोष्टी साधतात. प्रथम यामुळें सुदामाची संशयीवृत्ति पराकाष्ठेची खुलते. दामिनीचा स्वभावही 'बुरख्यावरूनही दामिन्यांचा साज शालीन' या वाक्यानें चांगला स्पष्ट होतो. यामुळें नाटकांत नूपुर-सुदामांचा गुंतागुंतीचा प्रसंग घालतां येऊन हास्यरसाचा परिपोष उत्तम होतो. याखेरीज नाटकाचा महत्वाचा भाग या गोष्टीनेंच उत्तम साधतो. दामिनी बुरख्यांतच वावरेल अशी सुदामाची अट वृंदावनास कबूल करावी लागते. नाहीतर तळघरांत दामिनीच्या जागीं कालिंदीस नेऊन बसविणें अगदीं अशक्य झालें असतें. त्या ठिकाणीं, कालिंदीच्या जागीं दामिनीच्याच हातीं केतनाला देऊन पाठवितां आलें असतें. पण मग दामिनीच्या हातून तें काम चांगलें झालें नसतें. शिवाय पतीच्या साठीं माता मुलाचा बळी कसा देते हें दाखविण्यांतच नाटकाचें सार आहे. या दामिनीच्या बुरख्याचाच आधार घेउन ईश्वरासही आपलें कारस्थान सुरेख करतां येतें. तेव्हां नाटकाच्य घटनेंत दामिनीचा बुरखा फार काम करतो. शाकुंतलांतील दुर्वासाच्या शापाप्रमाणें, अगर विक्रमोर्वशीयांतील भूर्जपत्राप्रमाणें दामिनीच्या **बुरख्याचें** महत्व नाटकांत विशेष आहे.

५ भुपालाची नावेसकट बुडून मरण्याची कल्पना. अंक २.

प्र. २ रा.

ही कल्पना फारच हृदयस्पर्शी व मोहक आहे. पण गडकऱ्यांनीं ही नवीनच कल्पनेंतून काढली कीं, दुसरीकडून कोठून तरी कल्पना घेऊन ती सुरेख स्वरूपांत रंगविली, या गोष्टीकडे जास्त लक्ष देणें जरूर आहे. हरिभाऊ यांच्या वज्राघात कादंबरींत, पहिल्याच प्रकरणांत, हीच कल्पना आपल्यास दिसते.

कदाचित् गडकऱ्यांनीं रंगविलेल्या कल्पनेचा उगम यांतही असावा. प्रत्येकाची कल्पना तीच. भावनेची उत्कटता तीच, फक्त परिस्थितीच्या साधनांत फरक आहे. वज्राघातांतील कल्पना होडी सरोवरांत बुडण्याची आहे; तर गडकऱ्यांची कल्पना खाडी व समुद्र यांच्या मीलनरेषेवर होडी बुडण्याची आहे. तरीपण दोन्ही एकाच स्थितीच्या असल्यानें तितक्याच तिव्रतेनें अन्तः-करणावर परिणाम करितात.

६ गडकऱ्यांच्या माणसांच्या अवयवांवरील कोट्याः—

गडकऱ्यांचा हा एक विशेष आहे. सार्वत्रिक सत्यतत्वांना माणसांच्या अव-यवांची उपमा समर्पक देणें, हे आपणांस गडकरी–वाङ्मयांतच विशेषेंकरून पहावयास सांपडतें.

पुण्यप्रभावमध्यें अंक २. प्र. २. मध्यें "मागून येणाऱ्या भविष्यकाळाला पाहण्यासाठीं आम्ही पुढें डोळे लावून बसतो, पण भविष्यत् काळाला पाहण्याला परमेश्वरानें मनुष्याच्या पाठीला डोळे दिले नाहीत" ही कल्पना किती तरी मनोवेधक आहे. त्याचप्रमाणें शेवटच्या प्रवेशांत "हृदयांतला ईश्वर तुडावितां येऊं नये म्हणून हृदयाची स्थापना पायापासून तीन हात उंचीवर केली आहे." ही कल्पनाही अशीच आहे. अशाच तऱ्हेची एक कल्पना भावबंधनमध्यें अंक ४ प्र. ३ यांत सांपडतें.

७ वत्सलरसः—

हास्य व करुण हे रस गडकरी जितक्या जोमानें वठवूं शकतात तितक्याच कौशल्यानें वत्सलरसही ते रंगवूं शकतात; किंबहुना वत्सलरस हा त्यांचा अत्यंत आवडता रस आहे. गडकरी-वाङ्मयांत याचे नमुने पुष्कळ सांप-डतात. जेथें जेथें अवकाश सांपडेल तेथें तेथें ह्या रसाकरितां त्यांनीं मुद्दाम कांहीं प्रसंग योजिले आहेत. गडकरी-वाङ्मयांतील वत्सलरस-परिपूर्ण असे प्रसंग बहुतेक करुणरसाशीं मिश्र झाले आहेत. पुण्यप्रभावमधील वसुंधरा-दिनार व कालिंदी-केतन यांचे प्रवेश, भावबंधनांतील लतिका-धनेश्वर व धुंडिराज-मालती यांचे प्रवेश व एकचप्याल्यांतील सिंधूचा दळण्याचा प्रवेश, हे सर्व प्रवेश आमच्या वरील विधानांचीच साक्ष देतात.

एकच प्याला.

१ एकच प्याला, एकच स्पर्श.

अंक ४ प्र. ४ मध्यें गडकऱ्यांनीं सुधाकराच्या तोंडून दारूच्या ज्या अवस्था वर्णन केल्या आहेत त्याचबरोबरच इतर मोहक गोष्टीही त्या सिद्धांतांत गोंविल्या आहेत. "एकच प्याला, एकच स्पर्श, एकच अनुभव, मोहाची जी जी वस्तु असेल त्या पैकीं प्रत्येकीच्या बचनीत हाच सिद्धांत आहे." असें त्यांचें म्हणणें आहे पण मग दारूलाच एवढें प्राधान्य कां? इतर गोष्टींनाही तितकेंच महत्त्व येईल व मग सर्व नाटकांत दारूचें जें भेसूर व अनन्यसाधारण चित्र दाखविलें आहे त्याचा परिणाम कमी होणार नाहीं काय? याकरितां दारूबरोबरच बाकीच्या मोहक गोष्टींनाही आणून बसविणें परिणामाच्या दृष्टीनें पाहतां घातक आहे. वरील सिद्धांत माडण्याच्या भरांत मोहक वस्तूंना चिकटलेल्या सर्वांना गडकऱ्यांना सुधाकराच्याच माळेंत गोंविलें असावें अगर "रामलाल, शरद्, भगीरथ" वगैरेंच्या मूळ नाट्यवस्तूस अपकर्षक होणाऱ्या उपकथानकाला कांहीं तरी करून मूळ वस्तूशीं निगडित करण्याचा प्रयत्न केला असावा. याव्यतिरिक्त त्याचें महत्त्व आम्हांस वाटत नाहीं; एवढेंच नव्हे तर बाकीच्या गोष्टींनाही दारूच्या मालिकेंत गोंविल्यानें, दारूची भेसूरताही कमी केल्यासारखी होते. कित्येक असें म्हणतात कीं, रामलाल व शरद् यांचें जें उपकथानक आहे त्याचा मूळ कथानकाशीं कल्पनासादृश्याचा संबंध आहे. पण केवळ कल्पनासादृश्यामुळें एकाच नाटकांत दोन कथानकें निगडित होऊं शकतील कीं नाहीं, याबद्दल जबरदस्त शंका आहे. शिवाय नाट्यवस्तुपरिपोषाच्या दृष्टीनें पाहतां, प्रस्तुत कथानक हें या नाटकांतील उपकथानकच होऊं शकत नाहीं, कारण त्याचा नाट्यवस्तूशीं तसा संबंधच नाहीं.

१. दारूच्या तीन अवस्थाः—

गडकऱ्यांनीं सुधाकराच्या भूमिकेनें, दारूच्या व्यसनानें होणाऱ्या दुष्परिणामांचें मूर्तिमंत चित्र उभें केलें आहे. मराठी वाङ्मयांत दारूसंबंधीं ज्यांना उत्तम विवेचन वाचावयाचें असेल त्यांनीं सुधाकराची भूमिका पहावी व मुख्यत्वें करून, त्यानें पुढें मांडिलेला सिद्धांत काळजीपूर्वक वाचावा. त्यांनीं मांडिलेल्या सिद्धांताची सत्यता, आपल्याला समाजांत हरघडी पहावयास सांपडते हें खरें; पण नाटकांतील एखाद्या पात्रानें, प्रतिपाद्य विषयावर केवळ लांबच्या लांब व्याख्यान देत सुटावें, हें नाटकाच्या दृष्टीनें कितपत उचित आहे, याचा विचार करणें जरूर आहे.

प्रतिपाद्य विषय प्रत्यक्ष कृतींत आणून दाखविणें हाच नाटकाचा मुख्य हेतु होय व यानेंच मनावर ज्यास्त परिणाम होतो. प्रसंगविशेषीं, कृतीबरोबरच प्रतिपाद्य विषय चारदोन वाक्यांत सूचित करणें क्षम्य होईल, पण प्रेक्षकांच्या सहनशक्तीला अमर्याद ताण देणारे लांबचलांब व्याख्यान, जर एखादें पात्र रंगभूमीवर येऊन देऊं लागेल, तर अनवस्था प्रसंग आल्याशिवाय राहणार नाहीं. शिवाय प्रस्तुत नाटकांत सुधाकराची भूमिका ढळढळीत पुढें असतां एवढ्या मोठ्या व्याख्यानाची काय जरूर होती हें समजत नाहीं.

भावबंधन.

१. महेश्वर व इंदु-बिंदुः—

महेश्वर व या दोन बहिणी यांचा विनोद काळ्या रंगावरील अतिशयोक्तीच्या कोट्यांवर उभारला गेला आहे. या कुरूपतेच्या कोट्या नव्या असल्या तरी कल्पना प्रेमसंन्यासांतील मथुरेच्या स्वरूपाची आहे. एका नाटकांत कुरूपतेवरील कोट्यांची योजना झाली असतां, पुन्हां दुसऱ्या नाटकांतही त्याच गोष्टीची विनोदासाठीं योजना करण्यांत पुनरुक्तीचा दोष येतो. मथुरेचीच प्रतिमा पण

जास्त काळ्या रंगांत व दोन स्वरूपांत भावबंधनामध्यें घेण्यांत आलीं आहे. पण त्यांत एक विशेष आहे. प्रेमसंन्यासांतील मथुरा, वसंत व वीणा यांचा शोध लावण्यापलीकडे कांहींच काम करीत नाहीं. इंदु-बिंदु नाटकाची गुंतागुंत सोडविण्याला अप्रत्यक्षपणें चांगली मदत करतात. त्यामुळें घनश्यामाचें कारस्थान बाहेर पडतें. गोकुळ कांहीं महत्त्वाचें काम न करतांही नाट्यवस्तूशीं तुटक वाटत नाहीं असें मागें सांगितलें आहे. परंतु त्यापेक्षांही जास्त कामगिरी महेश्वराची आहे. नाटकांतील विनोदाची उठावणी करून वर नाट्यवस्तूच्या प्रगतींत तो महत्त्वाचें काम करतो. म्हणून त्याची भूमिका लोंचणारी नाहीं. महेश्वर व इंदु-बिंदु यांचे परस्पर संबंध रेखाटले आहेत ते आपल्या संस्कृतीस अनुसरून नाहींत. त्यावर पाश्चिमात्य संस्कारांची छटा स्पष्ट दिसते. व्यवहारिक दृष्टीनें बऱ्याचशा परकीय झालेल्या सुशिक्षित समाजांतही या तऱ्हेचीं उदाहरणें सांपडणें मुष्किलीचें आहे. तेव्हां असा विनोद परकी वाङ्मयांतूनच घेतला असावा असें म्हटल्यास वावगें होणार नाहीं.

२. अंक १ ला. प्र. २ राः---

हा सारा प्रवेश पाश्चिमात्य वळणाचा आहे. लतिका-प्रभाकर व मालती-मनोहर यांच्या जोड्या एकमेकांसमक्ष शृंगारिक गोष्टी बोलतात हें दृश्य आमच्या सुशिक्षित समाजांतही किती प्रमाणांत दृष्टीस पडतें ? परंतु त्यापेक्षांही जास्त आश्चर्याची गोष्ट, प्रभाकर बोलभाटासारखें जें लतिकेचें वर्णन करतो ती होय. त्या वर्णनानें तो प्रवेश इतका लांब झाला आहे कीं, बराचसा भाग गाळूनही प्रवेश अतिशय कंटाळवाणा होतो. त्याच्या शेवटीं घनश्यामची मागणी व त्यावर त्याला मिळालेलें उत्तर, या गोष्टीही पाश्चिमात्य सामाजिक व्यवहाराचेंच अनुकरण आहे असें साधारण म्हणतां येईल. अशीं चित्रें दाखविणें गैर आहे असें नव्हे. इंग्रजी चित्रपटाप्रमाणें पाश्चिमात्य चित्रें म्हणूनच जर तीं दाखविण्यांत आलीं असतीं, तर भाग वेगळा होता. परंतु पौरस्त्य संस्कृतीच्या समाजाचीं चित्रें म्हणून तीं दाखविलीं गेलीं आहेत. एखाद्या अपवादात्मक गोष्टीला प्राधान्य देऊन सर्रास प्रचारांत असल्याचें तिला स्वरूप देण्यामध्यें हेतुपूर्वक वस्तुविपर्यास होतो व तो नेहमींच इष्ट असतो असें नाहीं.

६ दगडधोंड्यांचा अभ्यासीः--

मनोहरास मारून मुटकून दगडधोंड्यांचा अभ्यासी बनविलें आहे. अमुक विषयाचा अभ्यासी अमुक स्वभावाचा असला पाहिजे, असा कांहीं सिद्धांत ठरला नाहीं. भूस्तरशास्त्राचा अभ्यास करणारा, बोलका व आनंदी सांपडणार नाहीं, असें नाहीं. तव्हां मनोहराची मनोरचना विशद करण्यासाठीं कांहीं हें सांगितलेलें नाहीं. त्याच्या दगडांच्या अभ्यासाचा उपयोग स्मशानांतील हिरवा दगड शोधून काढण्यामध्यें होतो. यावेरीज त्याला या अभ्यासाचा कोठेंच जरूर लागत नाहीं. कदाचित् एखाद्या भूस्तरशास्त्रज्ञाची अशी भूमिका गडकऱ्यांनीं कोठें तरी पाहिली असेल व तीच नाटकांत घातली असेल; नाहीतर मनोहरास दगडधोंड्यांचा अभ्यास करण्यास लावण्याचें कांहींच कारण नव्हतें.

REFBK-0002458

समाप्त.

ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२४५८