म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. १८२०

समीक्षा सौरभ

वासुदेव वामन भोळे

REFBK-0017310
REFBK-0017310

दीप प्रका

७१५८३ निबंध
३१।३।८० संकी

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांतर
अनुक्रम ७१५८३ वि: निबंध
क्रमांक ... नों. दि: ३१।३।८०

समीक्षासौरभ

[नाट्यसमीक्षणात्मक लेखसंग्रह]

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. ९६३९०
ग्रंथ. दिनांक

लेखक :

वासुदेव वामन भोळे
बी. ए., एलएल. बी.

प्रास्ताविक :

प्रा. अनंत काणेकर

REFBK-0017310

दीप प्रकाशन

दीप प्रकाशन, नागपूर १

मूल्य : सात रुपये

प्रथमावृत्ती फेब्रुवारी १९६९

© प्रकाशकाधीन

प्रकाशक :
सौ. इंदिरा बनहट्टी
दीप प्रकाशन,
छोटी धनतोली, नागपूर १

मुद्रक :
पां. ना. बनहट्टी,
नारायण मुद्रणालय,
धनतोली, नागपूर १

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम .... दि: ....
क्रमांक .... नों: दि: ....

कै. गुरुवर्य त्र्यंबक सीताराम ऊर्फ
अण्णासाहेब कारखानीस
यांच्या स्मृतीस

प्रास्ताविक

'समीक्षासौरभ' हे अत्यंत समर्पक नामाभिधान असलेल्या या लेखसंग्रहाचे लेखक श्री. तात्यासाहेब ऊर्फ वासुदेवराव भोळे यांचा माझा स्नेह आता पस्तीस-चाळीस वर्षांचा तरी असेल. नाटचवाङमय, रंगभूमि, रंगभूमीचे तंत्र इत्यादिकांचा त्यांचा व्यासंग आणि अनुभव, याच्यापेक्षाही अधिक वर्षांचा आहे. त्यांचे 'सरलादेवी' हे एके काळी गाजलेले नाटक हे माझे मित्र व 'नाटचमन्वंतर' संस्थेतले माझे सहकारी श्री. के. नारायण काळे यांच्या मते 'इब्सेनच्या तंत्राने मराठीत स्वतंत्रपणे लिहिलेले पहिले नाटक.' म्हणूनच नाटचतंत्राविषयी श्री. भोळे लिहितात, तेव्हा ते एक व्यासंगी अभ्यासक म्हणूनच नव्हे तर नाटचतंत्राचा भरपूर प्रायोगिक अनुभव असलेले म्हणून लिहितात. हा अनुभव असा तसा नाही तर कै. श्री. अण्णासाहेब कारखानीस यांच्यासारख्या महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या एका वयोवृद्ध व तपोवृद्ध संस्थापकाशी आणि श्री. केशवराव दाते यांच्यासारख्या एका श्रेष्ठ नटाशी आणि दिग्दर्शकाशी वेळोवेळी चर्चा करून त्यांच्या सहवासात तो मिळविलेला आहे. 'नाटचतंत्राविषयी काही विचार' या लेखात **'नवे तंत्र' 'नवे तंत्र' म्हणून ज्याला अलिकडे म्हणतात त्यासंबंधी त्यांनी काही परखड विचार मांडले आहेत. हे विचार नाटचव्यवसायातल्या माणसांनाच नव्हे तर मराठी किंवा इतर कोणत्याही भाषेतल्या नाटकांचा विशेष अभ्यास करावा लागणाऱ्या बी. ए. किंवा एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांनाही अत्यंत उपयुक्त होतील. नवे** तंत्र म्हणजे शेक्सपियरनंतर साऱ्या जगात एक श्रेष्ठ नाटककार म्हणून गाजलेला नॉर्वेचा इब्सेन याचे तंत्र, असा समीक्षकांच्या म्हणण्याचा अर्थ श्री. भोळे यांनी केला आहे आणि **त्या तंत्राचे मर्म नेमके बोट ठेवून त्यांनी दाखविले आहे.** एकप्रवेशी

अंक, वास्तववादी दृश्ये वगैरे या तंत्राचे विशेष होत असे पुष्कळांना वाटते. ते खरे नसून इब्सेनच्या तंत्राचे खरे मर्म, वर्तमानकालीन क्रिया रंगभूमीवर दिसत असता त्या, गतकाळात घडलेल्या गोष्टींचा परिणाम असल्यामुळे पूर्वावस्थेच्या चतुराईने केलेल्या निवेदनात आहे हे श्री. भोळे **यांनी समर्पक उदाहरणे देऊन सिद्ध केले आहे.** अगदी अलीकडच्या समीक्षकांना–आणि नाटककारांनादेखील– इब्सेनचे तंत्र आता शेक्सपियरच्या तंत्राइतकेच जुने झालेले वाटते. हे दिवस काम्, सार्क, बेकेट, आयोनेस्को यांच्यासारख्यांच्या न–नाटचाचे, अर्थशून्य किंवा ॲबसर्ड रंगभूमीचे आणि त्याच्याही पुढे जाऊन बोलावयाचे म्हणजे प्रत्यक्ष घडणाऱ्या घटनांच्या रंगभूमीचे किंवा 'थिएटर ऑफ् हॅपनिंग्ज्'चे आहेत. शेवटी उल्लेखिलेल्या या रंगभूमीला नाटककाराचे लिखाणही लागत नाही. विषयाचे एक सूत्र घेऊन नटनटी प्रत्यक्ष जीवनातल्यासारखे वागू लागतात !

'जीवन ही एक दिवाण्याने सांगितलेली, गडगडाट आणि थयथयाटाने भरपूर भरलेली कथा आहे;—तिच्यांत ना अर्थ, ना तर्क !' असे उद्‌गार एका विशिष्ट प्रसंगी शेक्सपियरने एका विशिष्ट पात्राच्या तोंडी घातले आहेत. चारशे वर्षे उलटून गेल्यानंतर आजचे 'थिएटर ऑफ द ॲब्सर्ड'चे नाटककार हेच रंगभूमीवर दाखविण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. शेक्सपियर हा एक अचाट प्रतिभेचा आणि अद्वितीय शब्दकला असलेला थोर नाटककार आहे याबद्दल आजही दुमत असेल असे मला वाटत नाही. श्री. तात्यासाहेब भोळे यांचाहि **या मताला तसा सक्त विरोध आहे असे नाही. पण** 'शेक्सपियर आणि त्याचे हॅम्लेट' या त्यांच्या **प्रदीर्घ, अभ्यासपूर्ण आणि अत्यंत निर्भीड** लेखात त्यांनी आपली भूमिका स्पष्ट केली आहे. ते म्हणतात, '...हॅम्लेट हे एक टाकाऊ नाटक आहे व शेक्सपियर हा नाटककारच नाही असे मला म्हणावयाचे नाही. तर त्याचेवर व हॅम्लेटवर जो स्तुतिसुमनांचा वर्षाव आजपर्यंत होत आलेला आहे तो कितपत साधार आहे हे पाहाण्याचा मी प्रयत्न केला आहे... इंग्रजांचे राज्य, इंग्रजी वाङमय व भाषा यांनी निर्माण केलेली बौद्धिक

गुलामगिरी आता नष्ट झाली. आपण स्वतंत्र झालो. म्हणून स्वतंत्र बुद्धीने शेक्सपियरच्या नाट्यकलेचे पुनर्मूल्यमापन व्हावे एवढीच माझी तळमळ...'

इंग्रजांच्या राज्याने व इंग्रजी भाषेला सक्तीचे माध्यम केल्यामुळे एक प्रकारची बौद्धिक गुलामगिरी आम्हा लोकांत आली हे मी मान्य करीन; पण इंग्रजी वाङमयाच्या व्यासंगाने आमचे बौद्धिक स्वातंत्र्य वाढले आणि शेक्सपियरला टाकाऊतला टाकाऊ ठरविण्याचेही स्वातंत्र्य सुदैवाने आपणाला होते असे मला वाटते. **अर्थात् स्वतंत्र बुद्धीने श्री. भोळे त्याच्या नाट्यकलेचे पुनर्मूल्यमापन इतक्या सडेतोडपणे करीत आहेत याबद्दल त्यांचे सहर्ष स्वागत केले पाहिजे.** शेक्सपियर हा थोर असला तरी अत्यंत निष्काळजी कलाकार होता, आणि बाजारात काय खपेल यावर लक्ष ठेवून तो लिहीत असे ही गोष्ट जॉन्सन, ब्रॅडले, मिलर, कोलेरिज इत्यादी टीकाकारांचे भरपूर उतारे देऊन श्री. भोळे यांनी सिद्ध केले आहे. उतारे देतांना ब्रॅडलेसारख्या टीकाकारावरही टीका करावयाला त्यांनी मागे पुढे पाहिलेले नाही. **हॅम्लेट ही स्वभावगत शोकांतिका आहे की दैवगत हे ठरविताना ब्रॅडलेने केलेला अर्धवटपणा त्यांनी चांगलाच उघडकीला आणला आहे.** श्री. भोळे यांच्या मते ही स्वभावगत शोकांतिका आहे. पहिल्या तीन अंकात तसे वाटते. पण शेवटल्या दोन अंकात दैवाचा प्रभाव, योगायोग, अपघात वगैरे गोष्टींना अवास्तव महत्त्व देऊन ते अंक चित्ताकर्षक करण्याचा शेक्सपियरने प्रयन केला आहे. त्यामुळे ही शोकान्तिका अपरिपक्व झाली आहे. हे दोन प्रकार एकत्र गुंफायाला काय हरकत आहे,—लेखकाच्या प्रतिभेला हे स्वातंत्र्य नाही का, असा प्रश्न विचारणारांना लेखकाचे उत्तर असे आहे; लेखकाला हे स्वातंत्र्य निश्चितपणे आहे; पण या दोन प्रकारांना एकजीव करून त्यातून एकसंधी नाट्यकृती निर्माण करण्याचे खाडीलकरांसारख्या नाटककाराचे सामर्थ्य शेक्सपियरमध्ये नाही.

काकासाहेब खाडीलकर ही व्यक्ति आणि नाटककार या दोघाहीबद्दल श्री. तात्यासाहेब भोळे यांना नितांत आदर आहे. काकासाहेबांची

नाटके केवळ सामाजिक आणि राष्ट्रीय ध्येयांचा आविष्कार करणारी आहेत म्हणून त्यांना श्रेष्ठ वाटत नाहीत, तर **त्यांच्यात ध्येयाविष्कारा-बरोबरच मानवी मनातील जीवनाला पोषक किंवा मारक ठरणारे चिरंतन भावही प्रकर्षाने प्रगट झाले आहेत म्हणून वाटतात.** 'भाऊबंदकी' हे काकासाहेबांचे नाटक 'मॅक्बेथ'ची प्रतिकृति नसून ती एक स्वतंत्र कलाकृति आहे; इतकेच नव्हे तर पहिल्या अंकात नारायणरावांच्या खुनासारखा अत्यंत रोमांचकारी प्रसंग घालूनही पुढच्या अंकात नाटकाची कमान सारखी चढती ठेवण्यात काकासाहेबांनी केवढे असामान्य कौशल्य दाखविले आहे, **हे रसभरित विवेचन 'भाऊबंदकी' व 'भाऊबंदकी नाटकावरील आक्षेप' या लेखांत सविस्तरपणे केले आहे.** श्री. भोळे यांच्या स्वतःच्या 'सारलादेवी' नाटकाचे लेखन व प्रयोग या विषयीचे लेख जसे रंगभूमीच्या इतिहासाच्या दृष्टीने वाचनीय आहेत, तसेच 'शरच्चंद्र चतर्जी' आणि 'कादंबरी व चित्रपट' हे लेख **वाङ्मय आणि चित्रपट या दोहोंच्याही मंत्रतंत्राच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. श्री. भोळे यांचा 'समीक्षासौरभ' टीकाकार आणि विद्यार्थी यांच्यात चांगलाच दरवळेल याची खात्री वाटते.**

अनंत काणेकर

मुंबई
२०-२-६९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे
अनुक्रम.......................... वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

लेखकाचे निवेदन

माझा मूळ पिंड नाटककाराचाच अशी माझी बरीच वर्षे समजूत होती. १९२२ साली माझे पहिले नाटक ‘अरुणोदय’ महाराष्ट्र नाटक मंडळीने, ‘सरलादेवी’ हे ‘श्रीसमर्थ नाटक मंडळीने’ व तिसरे ‘कृष्णाकुमारी’ हे ‘नागपूर नाट्यमंडळाने’ रंगभूमीवर आणले. नाटक रंगभूमीवर आणण्याकरता आमच्या पिढीच्या लेखकांना फार अडचणी येत. माझाही अनुभव तोच. म्हणून काही कथानके अद्याप मनातच पडून आहेत. परंतु १९२४–२५ सालापासून मी नाट्य-दिग्दर्शकाचे काम करू लागलो व आतापर्यंत जवळ जवळ चाळीस नाटके दिग्दर्शित केली. नुसत्या तालमी घेणे एवढेच खऱ्या दिग्दर्शकाचे कार्य नव्हे. तर नवीन लेखकाची नाटके, कथा परिपोष व व्यक्तिदर्शन या दृष्टीने सुधारून घेणे हेही त्याचे जास्त महत्त्वाचे कार्य आहे याची जाणीव मला झाली. तेव्हा एकप्रकारे साहजिकच समीक्षकही व्हावे लागले. परीणामी माझेकडून या संग्रहातील लेखन झाले. परंतु पूर्वी जे लिहिलं गेलं असेल तेच आपणही केवळ प्रसिद्धीसाठी निराळ्या शब्दात लिहावे याचा मनापासून तिटकारा. मात्र जे चुकीचं लिहिलं असेल, अस्पष्ट असेल ते निदर्शनास आणणे व काही नवीन नजरेस आले असेल तर तेवढेच वाचकांस सादर करावे या वृत्तीतूनच या संग्रहातील समीक्षणे लिहिली गेली. उदाहरणार्थ काही वर्षांपूर्वी सत्यकथा मासिकात एका विद्वान प्राध्यापकाचा ‘भाऊबंदकी’ या नाटकावर एक लेख प्रसिद्ध झाला होता. पण त्या नाटकातील मुख्य संघर्ष कोणता हे त्यांच्या लक्षात न आल्यामुळे त्यातील विधाने विद्यार्थ्यांची दिशाभूल करतील असे वाटले. प्रा. ना. सी. फडके यांचाही याच नाटकावरील अभिप्राय असाच वाटला. तेव्हा सत्यकथेच्या संपादकांच्या विनंतीवरून या नाटकाचे माझे समीक्षण

मी प्रसिद्ध केले व येथे या विषयावर एक दोन व्याख्यानेही दिली. त्याच वेळी नागपूर विद्यापीठाच्या एका परीक्षेकरता हे नाटक नेमले होते. त्याहीमुळे विद्यार्थ्यांकरता हे समीक्षण लिहिण्याची मला जरूरी वाटली. हे समीक्षण या ग्रंथात समाविष्ट आहे. कारण अनुभव असा की, आजही त्या समीक्षणाची विद्यार्थ्यांना जरूरी वाटते.

माझी सून सौ. नलिनी ही ठाकरसी विद्यापीठाच्या बी. ए. च्या परीक्षेस बसणार होती. इंग्रजीच्या अभ्यासक्रमात हॅम्लेट नाटकाचा समावेश होता. ते तिला समजेना. म्हणून तिला ते शिकवण्याच्या निमित्ताने त्या नाटकाचा अभ्यास सहजच झाला. आमचे साम्राज्य नष्ट झाले तरी चालेल पण आमचा शेक्सपियर जिवंत राहिला पाहिजे, त्याच्यासारखा नाटककार पूर्वी झाला नाही व पुढे होणार नाही, हॅम्लेट ही त्याची सर्वोत्कृष्ट कलाकृती आहे हा अनेक इंग्रज टीकाकारांचा दावा, हे नाटक अभ्यासल्यावर, मान्य करणे मला कठीण गेले. शेक्सपियर हा एक प्रतिभावान लेखक आहे हे मला मान्य आहे. पण त्याची व हॅम्लेटची जी अफाट स्तुती केली जाते तिला तो निःसंशय पात्र नाही असे मला वाटते. हॅम्लेट ही स्वभावगत शोकांतिका की दैवगत? बापाच्या खुनाबद्दल सूड घेण्याची त्याची प्रतिज्ञा कृतीत आणण्यास त्याचेकडून विलंब होतो तो का? या व इतर काही महत्त्वाच्या मुद्यांबाबद माझे जे मतभेद होते ते माझे बंधु श्री. केशवराव भोळे यांस मूलगामी व नवीन वाटले म्हणून, त्यांच्या आग्रहामुळे १९६२ साली पुण्यात एका जाहीर सभेत मी स्पष्टपणे मांडले. त्यावेळी हजर असलेल्या १५।२० सुशिक्षित स्त्री-पुरुष श्रोत्यांनी "तुमचे भाषण विचारप्रवर्तक झाले" असे मला आपण होऊन सांगितले. यावर लेख लिहिणे जरूर आहे असा केशवरावांचा सतत आग्रह होता. म्हणून येथील "तरुण-भारत" या लोकप्रिय दैनिकाच्या संपादकांनी (श्री. ग. त्र्यं. माडखोलकर) १९६३ च्या दिवाळी अंकापासून या विषयावरील माझे लेख चार भागात प्रसिद्ध केले. याबद्दल श्री. माडखोलकर यांचे आभार मानावे तितके थोडेच आहेत. ते वाचल्यावर येथील इंग्रजी

विषयाच्या ३।४ प्राध्यापकांनी "तुम्ही या नाटकाचा पुन्हा अभ्यास करणे आम्हाला भाग पाडले" असे आपण होऊन म्हटले. सांगलीचे प्रा. शंकर केशव कानेटकर, एम्. ए. यांनी हा लेख वाचून श्री. माडखोलकर यांना पाठविलेल्या पत्रात म्हटले आहे "वासुदेवराव भोळे यांचा शेक्स्पियरवरचा लेख छान आहे." "श्री. भोळे यांच्यामते ही (हॅम्लेट) स्वभावगत शोकांतिका आहे" असे श्री. कापेकर हे आपल्या प्रास्ताविकांत (पान ७) म्हणतात. या मुद्यावरील माझे विवेचन माझ्या या लेखात (पान ११ ते १३) जे केले आहे ते वाचकांनी वाचावे ही विनंती मुद्दाम करीत आहे.

स्वभावतः मी प्रसिद्धि पराङमुख. भरीला या संग्रहातील लेख १९४८ ते १९६७ या दीर्घ कालात प्रसिद्ध झालेले. म्हणून त्यात काही शाश्वत मूल्ये व उपयुक्तता आहे अशी खात्री पटल्याशिवाय ते पुस्तक रूपाने प्रसिद्ध करावेत की नाही याबद्दल मन साशंक होते. पण दोन कारणांमुळे माझे शंकानिरसन झाले. एक तर "वसंत" मासिकाचे संपादक श्री. दत्तप्रसन्न काटदरे व पुण्याचे प्रा. अरविंद मंगरूळकर यांचे सोबत छापलेले अभिप्राय. साहित्याच्या प्रांतात ही दोघेही अधिकारी माणसे आहेत. दुसरे म्हणजे येथे एम्. ए. (मराठी) च्या विद्यार्थ्यांकरता University Post Graduate Studies Dept. च्या विद्यमाने गेल्या चार-पाच वर्षांत माझी व्याख्याने झाली होती. ती ऐकल्यावर व माझे या संग्रहातील लेख वाचल्यावर ती आम्हाला फार उपयुक्त व अचुक मार्गदर्शक आहेत, त्याचा संग्रह प्रसिद्ध करा असा विद्यार्थ्यांचा आग्रह सुरू झाला. विशेष म्हणजे या Dept. चे प्रमुख व कवी प्रा. भ. श्री. पंडित व दुसरे प्रा. वाबगावकर यांनी कित्येकदा असेच आग्रहाने म्हटले. तेव्हा हा संग्रह नाटचप्रेमी वाचकांना व कॉलेज-विद्यार्थ्यांना, इकडेच केवळ उपयुक्त ठरेल असे नसून, श्री. काटदरे व प्रा. मंगरूळकर यांच्या अभिप्रायानुसार तो पुण्या-मुंबईकडेही तसाच ठरेल, अशी खात्री झाली. याशिवाय प्रा. अनंत काणेकर यांनी हॅम्लेट-वरील लेख वाचून "तुमचे हे लेख अत्यंत thorough आहेत–त्यांची कात्रणे मी जपून ठेवली आहेत" असे मला समक्ष सांगितले होतेच.

खाडिलकर व कारखानीस यांच्या आठवणी, नाटचलेखन, सरलादेवीचे लेखन व प्रयोग इत्यादी लेख ज्यांनी वाचले होते अशा नामवंत लोकांनी, ज्यांना नाटचलेखन व दिग्दर्शन करणे आहे अशांना ते खरोखरीच उत्तम मार्गदर्शन करतील असे प्रांजलपणे मला सांगितले होते. कादंबरीवर आधारीत चित्रपट कथा तयार करतांना काय केले पाहिजे यावरील लेख वाचून "आम्हाला तो उपयुक्त वाटतो" असे त्या क्षेत्रात काम करणाऱ्या निर्मात्यांनी व दिग्दर्शकांनी मला आपण होऊन सांगितले होते. संग्रहातील इतर लेखांवरही उत्तम अभिप्राय प्रसिद्ध झाले होते. या सर्व कारणास्तव हा संग्रह प्रसिद्ध करीत आहे.

हॅम्लेटचा अभ्यास करीत असताना माझे बंधु केशवराव यांचेशी जी अखंड चर्चा झाली तिचा, माझे निष्कर्ष निश्चित व काटेकोर होण्यास फायदा झाला. तो लेख प्रसिद्ध झालाच पाहिजे असा त्यांचा आग्रह होता. प्रा. काणेकर यांच्यासारख्या बहुश्रुत, व्यासंगी व मुख्य म्हणजे समतोल वृत्तीच्या रसिक विद्वानाने, मी विनंती करताच, या संग्रहाला प्रस्तावना लिहून दिली याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. "दीप प्रकाशन" या संस्थेच्या चालक सौ. इंदिराबाई बनहट्टी यांनी या संग्रहाचे प्रकाशनकार्य हाती घेतल्याबद्दल व अंगी अभिजात सौंदर्यदृष्टी व टापटीपीची हौस असलेले माझे स्नेही श्री. पां. ना. बनहट्टी यांनी छपाईचे काम उत्तम व आकर्षक व्हावे म्हणून जी मेहनत घेतली त्याबद्दल त्यांचेही आभार मानावे तेवढे थोडच आहेत. माझे जिव्हाळयाचे स्नेही व हितचिंतक श्री. दिनकरराव चितळे व डॉ. सौ. श्यामलाबाई चितळे या दोघांनी हा ग्रंथ लौकर प्रसिद्ध व्हावा म्हणून आपुलकीने जी सक्रीय मदत केली त्याबद्दल त्यांचे आभार मानणे म्हणजे--! नकोच !!

शेवटी या संग्रहावर साधक बाधक टीका झाल्यास ती विद्यार्थ्यांना व मलाही उपयुक्त ठरेल एवढे सांगून रसिक वाचकांस मी तो नम्रपणे सादर करीत आहे.

वासुदेव वामन भोळे

नागपूर
ता. २१-२-६९

दोन महत्त्वाचे अभिप्राय

१. **श्री. दत्तप्रसन्न काटदरे–संपादक " वसंत "** हे अपल्या १७-२-६७ च्या पत्रात लिहितात:––आपला लेख (हॅम्लेट वरील) चांगला आहे. **नाटचविषयाच्या अभ्यासकांना तो विचारप्रवर्तक** वाटेल......आपल्या लेखाची एखादी पुस्तिका आपण प्रसिद्ध केल्यास **संबंधित अभ्यासकांस उपयुक्त ठरेल असे वाटते.**

२. **प्रा. अरविंद मंगरूळकर,** पुणे, हे २–४–६६ च्या श्री. केशवराव भोळे यांना पाठवलेल्या आपल्या पत्रात लिहितात— "...हॅम्लेटविषयीचे तिन्ही लेख मी वाचले. त्यातील पहिला लेख सर्वसाधारण स्वरूपाचा, संकलनात्मक असा असावा हे स्वाभाविक आहे. शेवटच्या दोन लेखातील दृष्टिकोण चिकित्सात्मक आहे यात शंका नाही. काही ठिकाणी परखडपणाही जाणवतो. पण मला तो अपरिहार्य वाटला. हॅम्लेटच्या स्तुतिपाठाच्या घोषांत चिकित्सेचा शहाणपणा पुष्कळदा बुडून जाताना दिसतो. **अशावेळी या लेखाची कदर करणे योग्य होईल. दैवगति आणि योगायोग यांचे प्रमाण हॅम्लेटमधे बरेच मोठे आहे हे कोणीतरी आवर्जून दाखवून दिल्याशिवाय सहजासहजी जाणवत नाही. शेक्सपियर हा अखेरपर्यंत हॅम्लेटवर हात फिरवीत होता. या घटनेचे महत्त्व श्री. वासुदेवरावांनी चांगले ओळखिलेले आहे. एक मात्र वाटले की दैवगती आणि योगायोग यांच्यामुळे जरी** tragedy **उत्पन्न झाली** तरी जोपर्यंत त्यांतले नाटच चरचरून जाणवते, तोपर्यंत हॅम्लेटचे महत्त्व उणावणार नाही. श्री. वासुदेवरावांचे मी या लेखाबद्दल अभिनंदन करतो." (३०० वर्ष हे नाटक रंगभूमीवर टिकून आहे याचे मुख्य कारण त्याची प्रयोगक्षमता हे माझ्या लेखात मी म्हटलेच आहे. या पत्रात काही ओळीखाली रेघा आहेत त्या स्वतः श्री. मंगरूळकरांनीच दिल्या आहेत. हे मुद्दाम सांगावेसे वाटते. **––वा. वा. भोळे**)

अनुक्रमणिका

	प्रास्ताविक	(५)
	लेखकाचे निवेदन	(९)
	दोन महत्त्वाचे अभिप्राय	(१३)
१.	शेक्स्पियर आणि त्याचे हॅम्लेट	१
२.	भाऊबंदकी	३८
३.	'भाऊबंदकी' नाटकावरील आक्षेप	५६
४.	गुरुवर्य काकासाहेब खाडिलकरांविषयी आठवणी	६९
५.	खाडिलकर आणि रंगभूमि	८१
६.	सरलादेवी नाटकाचे लेखन व प्रयोग	९१
७.	नाट्यतंत्राविषयी काही विचार	११३
८.	माझे आवडते नाटक कोणते व का ?	१२७
९.	कै. गुरुवर्य अण्णासाहेब कारखानीस यांच्या आठवणी	१३२
१०.	नाट्यलेखन	१४४
११.	डॉ. शरश्चंद्र चतर्जी : व्यक्ति व वाङ्मय	१५६
१२.	कादंबरी व चित्रपट	१७१

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

समीक्षासौरभ

शेक्स्पियर आणि त्याचे हॅम्लेट

दा. क. 96390

शेक्स्पियर या जगत्प्रसिद्ध इंग्रजी नाटककाराचे 'हॅम्लेट' हे लोकप्रिय नाटक सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वी बी. ए. च्या परीक्षेकरिता प्रथम वाचले. घोकंपट्टी करून कसे तरी परीक्षेत पास व्हायचे एवढाच उद्देश त्यावेळी प्रभावी असल्यामुळे ते वाचले असे म्हणणे भाग आहे. कारण ते न समजता वाचले. त्यावरील टिप्पणी पाठ केल्या व परीक्षा पास झालो. पण, काय असेल ते असो, तेव्हा किंवा त्यापुढे केव्हाही शेक्स्पियरने माझ्या मनाची पकड घेतली नाही.

शेक्स्पियरची दुर्बोध भाषा

गत वर्षी मात्र बी. ए. च्याच परिक्षेकरिता बसलेल्या एका विद्यार्थ्याला हे नाटक समजावून देण्याचा प्रसंग आला, तेव्हा त्याचा अभ्यास करणे प्राप्तच होते. अभ्यास करताना दोन अडचणी प्रामुख्याने जाणवू लागल्या. शेक्स्पियरच्या वेळेची इंग्रजी भाषा आणि बिनचूक पाठ. दुसऱ्याला नाटक समजावून द्यायचे म्हणजे ते स्वत:ला बिनचूक समजले पाहिजे. शेक्स्पियरच्या वेळी आजच्या इतकी इंग्रजी भाषा समृद्ध झाली नव्हती. या नाटकातील भाषा अर्थात अर्थाच्या दृष्टीने फुगवलेली व दुर्बोध अशी वाटली. हा भाषादोष दाखविताना ती! obscure and inflated आहे असे ब्रॅडलेसारखा टीकाकारही म्हणतो. यामुळे त्या वेळच्या रूढ भाषेचा अर्थ बिनचूक करणे फार कठीण गेले आणि तो समजल्याशिवाय पात्रांचे भाव, विकार, विचार

यथातथ्य रीतीने समजणे हे त्याहून कठीण झाले. स्वत: शेक्स्पियरने या बाबतीत आणखी एक अडचण निर्माण करून ठेवली आहे. तो हाडाने कवी होता. त्याच्या लेखनाला काव्यानेच सुरुवात झाली, असे दिसते. म्हणून एखाद्या सुंदर कल्पनेने त्याच्या मनाची पकड घेतली, की ती कोठे तरी नाटकात घालण्याचा त्याचा हट्ट. मग तिला शब्दात बिनचूक अभिव्यक्ती मिळाली नसली, तरी त्याची त्याला पर्वा नसे. डॉ. जॉन्सन या निर्भीड व नि:पक्षपाती टीकाकाराने म्हटलेच आहे की, " An unwieldy sentiment, he will struggle with it for a while, if it continues stubborn he comprises it in words such as occur and leave it to be disentangled and evolved by those who have more leisure to bestow on it." दुसऱ्या एका ठिकाणी तो म्हणतो, " the equality of words to things is very often neglected." नामाचे क्रियापद, क्रियापदाचे आणखी काही तरी असा उपयोग तो खुशाल करी, असे रॅले यानेही म्हटले आहे. अर्थात् या सर्व भानगडींमुळे त्याचे लिखाण ठिकठिकाणी मला तरी दुर्बोध वाटले तर नवल काय ? याचा परिणाम म्हणजे गेल्या तीनशे वर्षांत कोलेरीज, पोप, जॉन्सन, ब्रॅडले वगैरे टीकाकारांच्या टीकाग्रंथांचे अमाप पीक निघाले. वाक्यांचा अर्थ लावण्यात व भूमिका समजावून देण्यात या मंडळींनी अर्थात भिन्न भिन्न मते व्यक्त केली असल्यामुळे आमच्यासारख्या परदेशीय विद्यार्थ्यांना हे नाटक समजून घेणे फार कठीण झाले आहे.

इतके पाठभेद का उत्पन्न झाले ?

असाच प्रकार अचूक पाठाविषयी झाला आहे. त्या वेळी काही कॉपीराईटविषयी कायदा नव्हता. नाटक मंडळ्या आपली नाटके दुसऱ्याचे हाती जाऊ न देण्याविषयी काळजी घेत. तरी पण त्यातूनही प्रकाशक मार्ग काढीत. त्यांचे लघुलेखक प्रयोगाला जात, जमेल तेवढे नाटक उतरून घेत आणि प्रकाशक ते प्रसिद्ध करून पैसा मिळवीत.

स्वतः नटवर्ग आपल्या सोयीसाठी वाक्यात फेरफार करीत. आणखीही आक्षेपार्ह प्रकार घडत. या सर्वांवर ताण म्हणजे खुद्द शेक्स्पियरची बेफिकीर वृत्ती. आपल्या नाटकाची अधिकृत प्रत करण्याविषयी त्याने काळजी घेतली नाही. या सर्वांचा एकत्रित परिणाम म्हणजे निरनिराळे पाठभेद अस्तित्वात आले. टीपा टिप्पणी लिहिणारांना वाक्याच्या अर्थाविषयी ओढाताण करण्याची पाळी आली.

शेक्स्पियर नाटके कशी लिही ?

'हॅम्लेट' हे नाटक का व कसे लिहिलें गेले, हे पाहण्यापूर्वी शेक्स्पियर नाटके कशी लिहीत असे, हे पाहणे उपयुक्त होईल. उपलब्ध माहितीवरून तो लंडनला आला व प्रथम नट म्हणून नाटकमंडळीत कामे करू लागला. नंतर इतरांच्या सहकार्याने नाटके लिहिणे आणि गरजेप्रमाणे जुनी नाटके सुधारून देणे वगैरे कामेही तो करू लागला. नट व लेखक या दृष्टीने उमेदवारीचा काही काळ गेल्यावर तो स्वतःच त्याच्या कंपनीचा भागीदार व नाटककार झाला. त्या वेळची परिस्थिती अशी की नवीन नाटकांची प्रेक्षकांकडून सारखी मागणी होत असे. ती पुरवण्याकरिता हाती लागेल ते कथानक घेऊन नाटके त्वरित लिहून द्यावी लागत असत. त्याने स्वतंत्र कथानक घेऊन नाटक लिहिल्याचे उदाहरण जवळजवळ नाहीच. हॉलीनशेड, प्लूटार्क यांची चरित्रे वगैरेतून "बरेसे कथानक दिसले की त्यावर तडकाफडकी नाटक खरडून टाकायचे, मग त्यात काराकोरी करीत बसायचे नाही. अशा प्रकारे तो एक फर्डेशाही लेखक होता."

'हॅम्लेट' नाटकावर वारंवार संस्कार केले

उपलब्ध पुराव्यावरून दिसते की १६०१ चे सुमारास त्याच्या कंपनीला नवीन नाटकाची फार गरज लागली म्हणून हॅम्लेट हे नाटक त्याने लिहून दिले व ते १६०१–०२ चे सुमारास रंगभूमीवर आले. त्याची पहिली आवृत्ती अष्टपत्री (quarto) स्वरूपात १६०३ मध्ये कोणीतरी प्रसिद्ध केली पण ती अर्धवट स्वरूपात ! तेव्हा १६०४ मध्ये

काही नवीन मजकूर घालून व फेरफार करून दुसऱ्या अष्टपत्री स्वरूपात हे नाटक प्रसिद्ध झाले. त्यानंतर त्याच्या नाटकांच्या चार आवृत्त्या निघाल्या. १६२३ साली, त्याच्या मृत्यूनंतर, त्याचे दोन नटमित्र हेमिंग्ज व कॉंडेल यांनी त्याच्या नाटकांची (जिला Folio म्हणतात) आवृत्ती प्रसिद्ध केली. १६०४ मध्ये प्रसिद्ध झालेली आणि १६२३ मध्ये प्रसिद्ध झालेली आवृत्ती यांचा संयोग करून जी आवृत्ती प्रसिद्ध झाली आहे, तीच या नाटकाची अधिकृत आवृत्ती समजली जाते. 'हॅम्लेट' नाटकावर तो वारंवार संस्कार करीत होता, त्यात सुधारणा करीत होता, असे उपलब्ध पुराव्यावरून दिसते. ही महत्त्वाची गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे.

कथानक स्वतंत्र नाही

हॅम्लेट नाटकाचे कथानक हे स्वतंत्र नाही. तेराव्या शतकाच्या सुमारास डॅनिश इतिहासकार सॅक्सो ग्रॅम्याटिकस (Saxo Grammaticus) याने डेन्स लोकांचा इतिहास प्रसिद्ध केला. हिस्टोरिया डॅनिका (Historia Danica) हे त्याचे नाव. त्या ग्रंथात Saxo याने हॅम्लेटची गोष्ट सांगितली आहे. या पुस्तकाचे १५७० साली Belleforest याने फ्रेंच भाषेत भाषांतर केले. ते Historical Tragedie या नावाने प्रसिद्ध आहे. या ग्रंथाचे इंग्रजीतही भाषांतर झाले होते असे म्हणतात. सुमारे १५८७ साली शेक्स्पियरचा समकालीन नाटककार Kyd याने हॅम्लेटच्या कथानकावर एक नाटकही लिहिले होते. पण ते आता उपलब्ध नाही. एवढे मात्र स्पष्ट आहे की, वरील सर्व लेखकांच्या कृतींचा उपयोग करूनच शेक्स्पियरने त्याच्या नेहमीच्या पद्धतीप्रमाणे आपल्या प्रतिभेचा त्या कथानकावर साज चढवून 'हॅम्लेट' ही शोकांतिका लिहिली. सोफोक्लिस, सेनेका, टेरेन्स इत्यादी ग्रीक व रोमन नाटककारांची नाटके पंधराव्या शतकाचे अखेरीस प्रथम पाश्चात्यांना कळली. त्याप्रमाणे प्रथम युरोपात व नंतर इंग्लंडमधे नाटके लिहिली गेली. Kyd हा ग्रीक शोकांतिकेप्रमाणेच नाटके लिही. त्यात खून, रक्तपात वगैरे रौद्र व भयानक गोष्टींनाच महत्त्व

दिले गेले होते. "Blood and Thunder tragedy" असे त्याचे वर्णन केले आहे. त्या वेळच्या प्रेक्षकांना असल्याच गोष्टींची आवड होती. भूत, पिशाच, खून वगैरे गोष्टी जरी शेक्स्पियरने आपल्या नाटकात आणल्या असल्या, तरी त्यांचे रौद्रस्वरूप कमी करून त्याने त्यांचे मानुषीकरण केले आहे. इतकेच नव्हे, तर **हॅम्लेट वगैरे शोकांतिका त्याने केवळ घटनाप्रधान न करता प्रामुख्याने त्या पात्रप्रधान** (character play) **करण्याचा प्रयत्न केला.**

तीनशे वर्षे वाजत असलेले तुणतुणे

ग्रीन, किड, पॉल वगैरे त्याच्या समकालीन नाटककारांच्या नाटकाहून आगळे असे हे त्याचे वैशिष्टय मानले जाते. या प्रयत्नाबद्दल त्याला योग्य ते श्रेय देण्यास हरकत नाही. पण तेवढयावरून त्याच्यासारखा नाटककार पूर्वी कधी झाला नाही व पुढेही होणार नाही; अखिल इंग्रजी वाङमयामध्ये 'हॅम्लेट' ही सर्वश्रेष्ठ कलाकृती आहे, असे जे तुणतुणे आज तीनशेहून अधिक वर्षे पाश्चात्य टीकाकारांनी वाजवीत ठेवले आहे आणि आमच्यातील काही नामवंत समीक्षकांनी त्याचीच री ओढण्याचे जे कार्य केले आहे, त्याच्याशी 'हॅम्लेट' हे नाटक स्वतंत्ररीत्या स्वतःशीच पुन्हा पुन्हा वाचूनही सहमत होणे मला तरी कठीण गेले. निदान कथारचना आणि व्यक्तिरेखाटन या बाबतीत कै. खाडिलकरांची काही नाटके या नाटकापेक्षा निःसंशय सरस आहेत, असे मला वाटते. एवढयासाठीच 'हॅम्लेट' वर चार शब्द लिहिण्याचा प्रपंच मी करीत आहे.

हॅम्लेटची मूळ कथा

या नाटकाच्या विवेचनास सुरुवात करण्यापूर्वी Saxo Gammaticus याने सांगितलेली कथा थोडक्यात सांगणे इष्ट होईल. Horvendic व Fengon हे दोघे भाऊ डेन्मार्कचा बादशहा Rorik याच्या अमलाखाली असलेल्या Guteand या भागावर राज्य करीत होते. Horvendic याने नॉर्वेच्या राजाचा पराभव

केला तेव्हा त्याच्या शौर्याबद्दल बक्षीस म्हणून आपली कन्या Geruha हिला Horvendi यास बक्षीस म्हणून Rorikनं दिली. त्यांना एक मुलगा झाला. त्याचे नाव Amleth. परंतु Fengon याने विश्वासघात करून Horvendic यास ठार मारले; व त्याच्या पत्नीशी विवाह केला. आपल्यावरही असाच प्रसंग येईल अशी शंका आल्यामुळे Amleth याने वेडाचे सोंग घेतले. तो खरोखरीच वेडा आहे काय, हे शोधून काढण्यासाठी Amleth ची त्याच्या प्रेयसीबरोबर भेट घडवून आणायची व त्यांच्यातील संभाषण चोरून ऐकायचे असा कट Fengon याने रचला. या कटाचा वास Amleth यास लागला व त्याने आपले वेडाचे रहस्य फुटू दिले नाही. यानंतर आपल्या एका मंत्र्याच्या सूचनेप्रमाणे Amleth आणि त्याची आई यांची त्याच हेतूने एक मुलाखत घडवून आणायची व त्यांच्यातील संभाषण या मंत्र्याने ऐकावे अशी दुसरी युक्ती Fengon लढवितो. पण वेडाच्या लहरीचे ढोंग करून त्या मंत्र्याचा Amleth खून करतो व आपल्या आईची खूप हजेरी घेऊन तिला आपला साथीदार करण्यात यश मिळवितो. पुढे दोन कारभाऱ्यांवरोबर Amleth यास Fengon इंग्लंडला पाठवितो व सोबत दिलेल्या पत्रात Amleth यास ठार मारावे असे तेथील राजास लिहितो. या पत्राचा सुगावा Amleth यास लागतो. तो युक्तीने त्या पत्रात आपल्या नावाच्या ठिकाणी त्या कारभाऱ्यांची नावे घालतो व वेषांतर करून स्वदेशी परततो. त्याचा मृत्यू झाला आहे या समजुतीने Fengon एक मेजवानी देतो. त्या प्रसंगी वेटरचे सोंग घेऊन Amleth सर्वांना खूप दारू पाजतो. राजवाड्याला आग लावतो आणि तलवारीच्या फटकाऱ्याने आपल्या दुष्ट चुलत्याचा वध करतो. नंतर सिंहासनारूढ होतो पण दुसऱ्या एका चुलत्याशी झालेल्या लढाईत तो मारला जातो. अशी ही मूळ कथा आहे.

नाटकातील फेरफार आणि त्याचे प्रयोग

ही कथा आणि Kyd चे नाटक यांचा आधार घेऊन शेक्स्पियरने आपल्या हॅम्लेटची रचना केली, व ते १६०१ चे सुमारास

अनुक्रम .... दि ....
क्रमांक .... नोंद दि...

रंगभूमीवर आले आणि १६०३ मधे प्रसिद्ध झाले. या प्रतीवर छापलेल्या मजकुरावरून असे दिसते की, त्याचे प्रयोग लंडन, इतर गावी व खुद्द ऑक्सफर्ड व केंब्रिज या विद्यापीठांतही झाले. १६०४ साली जी अष्टपत्री दुसरी प्रत प्रसिद्ध झाली, तीवर "enlarged to almost as much again as it was according to the true and perfect coppie असे छापले आहे. ही दुसरी प्रत पुष्कळशी वाढविलेली व काही ठिकाणी तीत फेरफार केला आहे, असे दिसून येते. उदाहरणार्थ, १६०३ च्या प्रतीत हॅम्लेट पूर्णपणे वेडा झाला होता असे स्पष्ट आहे. तर १६०४ च्या प्रतीत तो वेडा आहे की, त्याने वेडाचे नुसते सोंग घेतले आहे, या मुद्यावर तज्ज्ञांत तीव्र मतभेद झाला आहे. १६२३ साली Folio प्रत निघण्यापूर्वी त्याच्या नाटकाच्या आणखी ३–४ प्रती निघाल्या होत्या. त्याची व Folio प्रतीची तुलना करताना Folio प्रतीत काही नवीन मजकूर आला असून काही ठिकाणी अष्टपत्री प्रतीतील मजकूर गाळला आहे. या सर्व हकीगतीवरून तज्ज्ञांनी असा निष्कर्ष काढला आहे की, **या विशिष्ट नाटकाचा, नाटक धंद्यातून निवृत्त होईपर्यंत, शेक्स्पियर वारंवार अभ्यास करून त्यात फेरफार करीत होता. नाटके लिहिण्याची त्याची नेहमीची जो फडेंशाही पद्धत होती त्याविरुद्ध ही गोष्ट आहे, हे पुढील विवेचनाच्या दृष्टीने लक्षात ठेवणे जरूर आहे.**

Rev. Dr. Miller याने म्हटलेच आहे की, "The subject (Hamlet) seems to have grown on him as he studied it and turned to study it again rather than to have been the product of a single inspiration. It is possible to believe that if Shakspeare had cared to prepare his plays for publication or lived long enough to do so Hamlet would have developed into something different from what it is and even greater in a way which there is no reason to suppose that any other of

his works would have done." या अभिप्रायावरून 'हॅम्लेट' हे नाटक खुद्द शेक्स्पियरकडूनच परिपक्व झाले नव्हते हे उघड आहे.

नाटकाचे कथानक

आता शेक्स्पियरच्या 'हॅम्लेट'चे कथानक थोडक्यात समजून घेणे जरूर आहे. त्याशिवाय Saxo याची कथा व किडचे नाटक यांवर त्याने जी कारागिरी केली आहे, तिचे मूल्यमापन नीटपणे करता येणार नाही.

या नाटकाचा नायक हॅम्लेट हा डेन्मार्कचा राजपुत्र. त्याचा चुलता क्लॉडियस याने त्याच्या बापाचा विषप्रयोग करून गुप्तपणे वध केला. बापाच्या हयातीतच या चुलत्याने अनेक युक्त्या करून त्याची आई Gertrude हिच्याशी अनैतिक संबंध जोडला व बापाच्या मृत्यूनंतर पॉलोनियस आदी करून दरबाऱ्यांच्या सहाय्याने हॅम्लेटला डावलून तो डेन्मार्कचा राजा झाला. इतकेच नव्हे, तर बापाच्या खुनानंतर केवळ महिन्या दोन महिन्यांच्या आत त्याच्या आईशी त्याने लग्न केले. शिक्षणाकरिता परदेशी असलेला हॅम्लेट बापाच्या मृत्यूनंतर डेन्मार्कला परत येतो व या सर्व घटना, विशेषतः ज्या दुष्ट घाईने (wicked haste) त्याच्या प्रिय मातेनं चुलत्याशी लग्न केले ते पाहून त्याच्या मनाला विलक्षण धक्का बसतो. त्याचे अंतःकरण दुर्दम्य अशा विषण्णतेने (melancholy) व्यापले जाते. इतके की, आत्महत्या करावी असे त्याला वाटू लागते. यानंतर त्याच्या बापाचे भूत त्याला भेटते व त्याच्याकडून स्वतःच्या खुनाची खरी हकीगत हॅम्लेटला कळते. भुताच्या आज्ञेवरून चुलत्याला ठार मारून सूड घेण्याची तो प्रतिज्ञा करतो. प्रतिज्ञेप्रमाणे तो वागतो की नाही हाच यापुढे कुतूहलाचा विषय ठरतो. तो वेड्याचे सोंग घेतो व भ्रमिष्टासारखा वागू व बोलू लागतो. राजा व राणी यांना या त्याच्या भ्रमिष्टपणाचे कारण शोधून काढण्याची तीव्र इच्छा होते. त्याकरिता ती Rosencrantz व Guildenstern या त्याच्या दोन मित्रांचे सहाय्य घेतात. या दोघांशी झालेल्या संवादात एक नाटक मंडळी

गावात आल्याचे कळते. भुताने सांगितलेले रहस्य खरे आहे की नाही याचे प्रत्यंतर पहाण्यासाठी या नटांचा उपयोग करून, ज्याचे वर्णन (Mouse trap) म्हणजे "घुशीचा पिंजरा" असे केले आहे, त्या उपायाची तो योजना करतो. ती युक्ती यशस्वी होते. चुलत्याच्या पापाविषयी त्याची खात्री पटते व तो सूड घेण्याचे ठरवितो. सुदैवाने तशी संधीही त्याला मिळते. पण दुर्दैवाने ती फुकट जाते. कारण चुलत्याला मारण्याकरिता उपसलेली तरवार, तो प्रार्थना करीत आहे, हे दिसताच तो म्यान करतो. झाले. त्याच्या प्रतिज्ञापूर्तीविषयीचे आपले कुतूहल येथेच खलास होते. कारण हॅम्लेटपासून आपल्या जिवाला धोका आहे, अशी नंतर लगेच चुलत्याची खात्री झाल्यामुळे हॅम्लेटला नाहीसा करण्याचा व्यूह तो रचतो.—यापुढील भाग म्हणजे या दोघांनी एकमेकांना नष्ट करण्याकरिता रचलेले डावपेच व त्यात कोण यशस्वी होतो हाच प्रेक्षकांचा कुतूहलबिंदू (Centre of interest) ठरतो. पाचव्या अंकाचे शेवटी हॅम्लेट चुलत्याला ठार मारतो पण बापाजवळ केलेल्या प्रतिज्ञेच्या पूर्तीकरिता योजनाबद्ध अशा निश्चयाने केलेल्या कृतीमुळे नव्हे; तर ऑफेलियाच्या भावाकडून चुलत्याने रचलेल्या कटाचा जो स्फोट होतो तो ऐकताच संतापाच्या भरात तो चुलत्याला ठार मारतो. हा वध प्रतिज्ञापूर्तीमुळे झालेला नसून तो अनपेक्षित किंवा आकस्मिकरीत्या (accidental) झालेला नाश आहे ही सर्वात महत्त्वाची गोष्ट आहे. चुलत्याबरोबरच तो स्वतः, आई, लियार्टिस, ऑफेलिया आणि तिचा बाप पॉलोनिअस इत्यादी पात्रांचा मृत्यूही हॅम्लेटमुळे झालेला या नाटकात पहावयास मिळतो.

मूळ कथेशी तुलना

या नाटकाची (Saxo) च्या कथेशी तुलना करता चटकन काही गोष्टी लक्षात येतात. मूळ कथेतील सर्व पात्रे शेक्स्पियरने घेतली आहेत. बापाचे पिशाच्च पात्र म्हणूनच नवीन घातले आहे आणि त्यामुळे नाटकाच्या क्रियेला मदत होते. ऑफेलियाचा भाऊ लियार्टिस, होरेशिओ नाटक मंडळी ही आणखी महत्त्वाची पात्रे व आणखी काही

अनावश्यक पात्रांची योजना त्याने केली आहे. मूळ कथा ही केवळ घटनाप्रधान आहे. शेक्स्पियरने भिन्न स्वभावांची पात्रे, विशेषत: हॅम्लेट, निर्माण करून हे नाटक पात्रप्रधान करण्याचा यत्न केला. सुरवातीलाच पिशाचाला रंगभूमीवर जणू काय दैवाचा प्रतिनिधी (Agent of Fate) म्हणून आणल्यामुळे हे नाटक म्हणजे प्रत्यक्षात दैवगत शोकांतिका आहे असे माझ्या मते त्याने वाटावयास लावले आहे. हे बदल करीत असताना ग्रीक शोकांतिकेचा परिणाम त्याच्या लेखनावर स्पष्ट झालेला दिसतो. त्याचप्रमाणे ही स्वभावगत शोकांतिका आहे, अशी समजूत पहिल्या तीन अंकांच्या रचनेवरून होते. त्याच्या स्वभावदोषामुळे प्रतिज्ञापूर्तीच्या बाबतीत त्याच्या हातून दिरंगाई होते. तीमुळे त्याचा व त्याबरोबर इतर पाच सहा जणांचा नाश होतो. म्हणून ही स्वभावगत शोकांतिका आहे, असे पाश्चात्य तज्ज्ञांचे मत असून या दिरंगाईची कारणे कोणती, हाच एक त्यांच्या मते या नाटकातील यक्षप्रश्न असून तो सोडविण्याच्या प्रयत्नात त्यांच्यामध्ये तीव्र मतभेद दिसून येतात. त्याचा आढावा घेऊन मला स्वत:ला काय वाटते, ते सांगण्यापूर्वी शेक्स्पियरच्या शोकांतिकेचे (Romantic tragedies) स्वरूप काय, तिची लक्षणे कोणती, ग्रीक शोकांतिकेशी त्यांचे कितपत साम्य आहे, याविषयी थोडक्यात विवेचन करणे जरूर आहे. इतकेच नव्हे, तर शेक्स्पियरच्या नाट्यकलेचे मूल्यमापन करण्याच्या दृष्टीने ते इष्टही आहे.

—'**तरुण भारत**' दीपावली विशेषांक १९६३

२. हॅम्लेट ही दैवगत शोकांतिका की स्वभावगत ?

ग्रीक शोकांतिकेचे स्वरूप

मानवी जीवन हे दैवानं नियंत्रित आहे. मानवी प्रयत्नांचं या दैवापुढे काही चालत नाही. अशा शोकांतिकेतील नायक उदात्त, सद्‌गुणी आणि उच्चपदस्थ आहे. परंतु दैवी कोपामुळे त्यांचा नाश

होतो. त्यांचा स्वभावदोष त्यांच्या नाशाचं कारण नाही. अशा शोकांतिकेचं उत्तम उदाहरण म्हणजे सोफोक्लिसचे 'युडिपिस' हे नाटक. 'ऑपोलो' या देवतेच्या शापामुळं युडिपिसचा नाश झाला हे यातील मुख्य सूत्र. बारकाईने पाहिले, तर हॅम्लेटमध्ये हा दैवाचा प्रभाव आदि, मध्य आणि अंत असा दिसून येतो. पाचव्या अंकात हॅम्लेट म्हणतोच की, 'माणसानं कितीही दुर्बल प्रयत्न केले, तरी त्याच्या जीवनाचे मार्गदर्शन करणारी—त्याला घडवणारी एक दैवी शक्ती असते (There is Divinity that shapes our ends इत्यादी). किंग लियर या नाटकात ग्लूस्टर चौथ्या अंकात म्हणतो, 'ज्याप्रमाणं मुलं खेळ म्हणून माशा मारतात तसं परमेश्वर एक खेळ म्हणून आपल्याला मारतो.' मानवी जीवनावर दैवाचा फार मोठा प्रभाव आहे, असा शेक्स्पियरचा स्वतःचा अनुभव होता हे यावरून स्पष्ट होते. अंधारयुग संपल्यावर युरोपभर विद्या आणि कला यांचे पुनरुज्जीवन झाले. ग्रीक आणि लॅटिन भाषांचा अभ्यास इंग्लंडमध्ये शाळाकॉलेजांतून सुरू झाला. अर्थात् ग्रीक नाटकांची भाषांतरेही इंग्रजीत झाली. १५९८ ते १६९२ या कालात इंग्रजी नाटकांत मध्यवर्ती आणि सर्वशक्तिमान अशी दैवाची कल्पनाच प्रभावाने दिसते, असा विलसन नाईट याचाही स्पष्ट अभिप्राय आहे.

स्वभावगत शोकांतिका दैवगत झाली

ग्रीक ट्रॅजेडीप्रमाणे शेक्स्पियरच्या नाटकांतील नायकही उच्चपदस्थ आहेत. कोणी राजपुत्र तर कोणी राजा किंवा कर्तबगार सेनापती. त्यांच्या अंगी काही बहुमोल गुणसंपदाही आहे. येथे साम्य संपते. पण एवढ्यावरच न थांबता शेक्स्पियरने आपल्या ट्रॅजेडीमध्ये आणखी एक घटकावयव जोडला. माणूस एरव्ही कितीही चांगला असला, तरी त्याच्या स्वभावात एखादा मोठा दोष असतो. त्या दोषामुळे त्याच्याकडून काही कृती होतात आणि त्या कृतींमुळे त्याचा नाश होतो. असा हा घटक. "Deeds issue from a flaw in the character of the hero resulting in his death." योगायोग आणि

अपघात (accident) यांचाही वापर शेक्स्पियरने या नाटकात केला आहे. ग्रीक व शेक्स्पियर यांच्या ट्रॅजेडीची ही वैशिष्टचे सांगण्याचे मुख्य कारण म्हणजे हॅम्लेट ही दैवगत शोकांतिका आहे की स्वभावगत आहे, असाही वाद निर्माण झाला आहे. काहींनी साधक–बाधक विचार करून तीत दोन्ही प्रकारांचे मिश्रण आहे, असे मत दिले आहे. " It is a tragedy of character and Fate because both these control the action in the play." असे डब्लू. टर्नर आदी करून तज्ज्ञांचे मत आहे. नाटकातील क्रिया, तिचे बीज, विकास व अंत इत्यादींचा बारकाईने अभ्यास केला असता हे नाटक प्रामुख्याने दैवगत शोकांतिकाच आहे असा माझ्या मनावर तरी स्पष्ट ठसा उमटला. प्रामुख्याने म्हणण्याचे कारण काही प्रमाणात ती स्वमाव-गतही आहे. याचे कारण नायकाचे नाव तेच नाटकाचे नाव आणि ते पात्रप्रधान म्हणून करण्याचा लेखकाचा प्रयत्न दिसतो. पण तो यशस्वी झाला नाही, असे मला वाटते. याचे मुख्य कारण म्हणजे हॅम्लेटची व्यक्तिरेखाच स्पष्ट होत नाही. हॅम्लेट हे पात्र इतके गुंतागुंतीचे आहे की, त्याच्या कित्येक कृतींच्या मागे खरे हेतू कोणते, ते समजत नाही. केवळ मीच असे म्हणतो असे नव्हे. डब्लू. टर्नर हा इंग्रजी टीकाकारही म्हणतो की, "His character is revealed as being of such complexity that we are puzzled deeply as to the real motive for many of his actions." स्वभावगत शोकांतिका करण्याच्या प्रयत्नात शेवटी दैवगत शोकांतिका प्रामुख्याने निर्माण झाली. कारण दैवाचा प्रभाव प्रथमपासून अखेरपर्यंत दिसतो. कसे ते आता पाहू.

पिशाचाची सहेतुक योजना

हॅम्लेट हा बिटेनबर्ग येथे शिकत होता. बापाचा मृत्यू झाला हे कळल्यावर तो डेन्मार्कला परत येतो तो त्याला दिसते काय ? तर जिच्यावर त्याचे नितांत प्रेम त्याच आईने नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर, घिसाड-घाईने त्याच्या काकाशी विवाह केला हे. केवळ पशुतुल्य अशा दुर्दम्य

विषयवासनेच्या तृप्तीकरिता हा विवाह तिने केला अशी त्याची पक्की भावना होते, आणि तेही कुणाशी ? तर आपल्या बापाच्या तुलनेत जो केवळ माकड ठरेल अशा माणसाशी. या घटनेमुळे त्याला जबरदस्त धक्का बसतो व त्याचे सर्व अंतरंग विषण्णतेने व्यापले जाते. यातच भर पडते ती त्याच्या बापाच्या पिशाचाने आपल्या मृत्यूचे जे रहस्य सांगितले त्याची. इतकेच नव्हे, तर नाना प्रकारचे मोहजाल त्याच्या आईभोवती पसरून पित्याच्या जिवंतपणीच त्याच्या चुलत्याने आईला अनैतिक संबंधाला प्रवृत्त केले ही गोष्ट देखील त्याला पिशाचाकडून कळते. पिशाचाच्या आज्ञेप्रमाणे काकाच्या या कृतीचा सूड घेण्याची तो प्रतिज्ञा करतो. पहिल्या अंकातच प्रगट झालेले हे सर्व पूर्वानुसंधान म्हणजे बिटेन-बर्ग येथे सुखाने काल कंठणाऱ्या या तरुण राजपुत्रासमोर स्वदेशी परत येताच अनपेक्षित व आकस्मिकरीत्या दुर्दैवाने वाढून ठेवलेले विषमय अन्नाचे ताटच नव्हे काय ? नायकाच्या भोवती दुर्दैवाने निर्माण केलेली ही प्रक्षोभजनक परिस्थिती आहे, याबद्दल शंकाच उरत नाही. या दुर्दैवाची हॅम्लेटलाही त्याचवेळी जाणीव झाली होती असे स्पष्ट दिसते. पहिल्या अंकातच पिशाचाच्या मागे न जाण्याविषयी त्याचा मित्र होरॅशिओ त्याला सांगतो व त्याला धरून ठेवतो, तेव्हा तो म्हणतो, "सोडा मला–मी जाणार My Fate cries out माझे दैव मला पुकारत आहे." त्यानंतर अंकाच्या शेवटी अत्यंत विषण्णावस्थेत तो उद्‌गार काढतो ते असे—"Times are out of joint! O cursed spite that ever I was born to set it right!" नटवर्य फाटक यांनी या नाटकाची जी आवृत्ती प्रसिद्ध केली आहे त्यात वरील अवतरणाचं भाषांतर दिलं आहे ते असं–"अरेरे! काय दीर्घ द्वेष हा ! आणि ही जगाची बिघडलेली घडी पुन्हा नीट करण्याचे काम माझ्या कपाळी यावे !! भवितव्यता बलवती ! जे व्हायचं ते होणार !!" यावरून आपण दैवाधीन आहोत असेच त्याला वाटले हेच दिसते. या नाटकात भुताची जी योजना शेक्स्पियरने केली आहे. ती मुद्दाम हेतुपूर्वक आहे असे सांगून टर्नर हा लेखक पुढे म्हणतो, "So it (Ghost) is an agent of Fate sent from

the spirit world for the punishment of Claudius." (हे पिशाच म्हणजे क्लॉडिअसला ठार मारण्याकरिता पाठविलेला दैवाचा जणू काय प्रतिनिधीच आहे.)

प्रतिज्ञापूर्तीचा विसर

यानंतर प्रतिज्ञापूर्तीविषयी हॅम्लेटची धडपड दिसत नाही. त्याचे दोन महिने भ्रमिष्टासारखे हिंडण्यात जातात. दुसऱ्या अंकात योगायोगाने एक नाटक मंडळी त्याचेकडे येते. त्यांच्याशी झालेल्या संभाषणातूनच घुशीच्या पिंजऱ्याची कल्पना त्याला सुचते. ही युक्ती यशस्वी होते. हे नाटकातील नाटक पहात असताना क्लॉडीयसवर झालेली प्रतिक्रिया व त्याचे वर्तन दिसताच त्यानेच आपल्या बापाचा खून केला, अशी त्याची खात्री पटते. आनंदाने तो बेहोष होतो. आणि आपल्याला वाटते की मुळीच विलंब न लावता हॅम्लेट सूड घेणार. दैवयोगाने लगेच त्याला संधीही मिळते. पण दुर्दैवानं घात केला. प्रार्थना करीत असलेला क्लॉडियस त्याला दिसतो. त्याला मारण्याकरिता तो तलवारही उपसतो. पण—" प्रार्थना करीत असलेल्या माणसाला मारले तर तो स्वर्गात जाईल–मग हा कसला सूड !"–तो म्हणतो, " A Villain kills my father and for that I, his sole son, do this same villain send to heaven ! O, this is hire and salary, no revenge !"–" एका दुष्टानं माझ्या बापाचा वध केला ! आणि त्याकरता मी, माझ्या बापाचा एकुलता एक मुलगा, त्या दुष्टाला स्वर्गाला पाठवू ! छे छे. हा खरा सूड नव्हे." झाले–उपसलेली तलवार म्यान झाली. सुदैवाने आणलेली सूड घेण्याची संधी दुर्दैव हिरावून नेते. आणि पुढे ?–हॅम्लेट प्रतिज्ञापूर्ती करतो की नाही याविषयीची प्रेक्षकांची या क्षणापर्यंत ताणलेली उत्सुकता येथेच संपुष्टात येते. कारण यापुढील शेवटच्या दोन अंकांत नाटकातील क्रियेला निराळीच कलाटणी मिळते. हॅम्लेटला खतम करण्याकरिता क्लॉडियसने रचलेले कट—त्यातून तो निसटतो की त्यात तो खतम होतो ? हाच काय तो या दोन अंकांत वाचकप्रेक्षकांच्या कुतूहलाचा विषय ठरतो.

दैवाचा जोरदार प्रभाव

प्रतिज्ञेचा यापुढे जवळ जवळ विसरच. दैवाचा प्रभाव आता इतका जोरदार होतो की, हॅम्लेट हा पुरा दैववादी (Fatalist) आहे, अशी मनाची खात्री पटते. तिसऱ्या अंकात काकाच्या ऐवजी चुकून पॉलोनियस मारला गेला, हे दिसताच आपण दैवाधीन आहोत, याची त्याला जाणीव होते, असेही एका टीकाकाराने म्हटले आहे. इंग्लंडला जाणाऱ्या जहाजावर तेथील राजाला दिलेले क्लॉडियसचे पत्र आपल्या बालमित्राजवळून तो शिताफीने काढून घेतो व स्वतःच्या नावाऐवजी त्यांची नावे घालतो अन् त्यावर घालावयाची राजमुद्रा ! दैवयोगाने राजमुद्रेसारखीच त्याच्या बापाची आंगठी त्याचेजवळ त्या वेळी योगायोगाने असते तिचा उपयोग होतो. पुढे चाचेलोकांशी लढाई होते. त्यात तो एकटाच त्यांच्याशी लढत असता त्यांच्या जहाजावर कैद होतो आणि त्यांच्याच सहानुभूतीने तो नेमका डेन्मार्कमधे सुरक्षित पोचतो. या सर्व घटनांचे त्याने स्वतःच होरेशिओजवळ केलेले वर्णन पहा. तो म्हणतो, " Rashly- and praised be rashness for it,- let us know, our indescretion sometimes serves us so well, when our deep plots do fail and that should teach us there's Divinity that shapes our ends rough-hew them how we will " सारांश-" जेव्हा विचारपूर्वक रचलेले आपले बेत विफल होतात तेव्हा अविचार हाच उपकारक ठरतो. यावरून हाच धडा घ्यायचा की मानवी जीवनाला घडवणारी अशी दैव ही महान् शक्ती आहे. " या नाटकात दैव हा एक आदि-अंत असा प्रभावी घटक आहे हे सिद्ध करण्याकरिता हॅम्लेटचे वरील उद्गार पुरेसे बोलके आहेत. शेवटच्या अंकात तर लियार्टिसशी द्वंद्व खेळायला तो निघाला असता होरेशिओला तो म्हणतो, " या वेळी माझ्या मनात ज्या भलभलत्या शंका येत आहेत त्याची तुला कल्पनासुद्धा येणार नाही. " तेव्हा होरेशिओ म्हणतो, " ही गोष्ट प्रशस्त वाटत नसेल तर ती करू नका. " त्यावर तो ताडकन उत्तर देतो, " जे होणे असेल ते होईल. आताच व्हायचे असेल तर पुढे तरी

नको. आज येणार असेल ते उद्यावर ढकलण्यात काय पुरुषार्थ ? ” आणि शेवटी घडते काय ? दुर्दैवाचा शेवटचा प्रहार सर्वांचाच नाश करतो. क्लॉडियस हॅम्लेटकडून मारला जातो. पण या ठिकाणी हॅम्लेट हा दुर्दैवाच्या हातातील केवळ एक शस्त्र असाच ठरत नाही काय ? या सर्व विवेचनावरून लेखकाच्या मनात स्वभावगत शोकांतिका लिहिण्याचे असले तरी प्रत्यक्षात हे नाटक फार मोठ्या प्रमाणात दैवगत शोकांतिकाच ठरते असे मला वाटते.

स्वभावगत शोकांतिका पण अपरिपक्व

आता स्वभावगत शोकांतिका याविषयी आणि हॅम्लेटच्या स्वभावातील दोषांमधून ती कितपत निर्माण होते, याचा विचार करणे क्रमप्राप्तच आहे. बापाच्या खुनाचा सूड घेण्याची हॅम्लेट प्रतिज्ञा करतो. अखेरीस तो चुलत्याला मारतो, पण तो केवळ अपघाती (accidental) मृत्यू आहे — हे आपण पाहिलेच आहे. मुख्य प्रश्न जो आहे तो हॅम्लेटचा स्वभावदोष कोणता की ज्यामुळे प्रतिज्ञापूर्तीच्या बाबतीत त्याचेकडून उशीर (delay) होतो — या बाबतीत अनेक टीकाकारांनी अनेक तर्क लढविले आहेत व मतभेदांचे पीक उभे केले आहे. काहींच्या मते असे होण्याचे कारण हॅम्लेटसमोर गंभीर स्वरूपाच्या बाह्य अडचणी होत्या — क्लॉडियसचा जर त्याने लगेच खून केला असता तर त्याला न्यायासनासमोर जाब द्यावा लागला असता. क्लॉडियस हा स्वतः खुनी आहे हे सिद्ध करण्याकरिता पिशाचाने सांगितलेल्या हकीगतीशिवाय अन्य पुरावा त्याचेजवळ नव्हता आणि साक्षिदार म्हणून पिशाचाला कसे आणणार ? तेव्हा स्वतःच्या गुन्ह्याच्या समर्थनार्थ तो खोटे व बनावट सांगत आहे, असेच सर्वांना वाटणे स्वाभाविक होते. शिवाय क्लॉडियसला मारल्यामुळे दोन्ही पक्षांच्या पाठीराख्यांमध्ये यादवी माजून त्यात गरीब प्रजेचा नाहक रक्तपात झाला असता. तात्पर्य, आपणच डेन्मार्कचा राजा व्हावे या महत्त्वाकांक्षेने त्याने चुलत्याचा वध केला, असा जनतेचा समज होणे जास्त संभवनीय होते. मग त्या बिचाऱ्याच्या हातून चालढकल होईल,

नाही तर काय ? या मताचे प्रवर्तक हे विसरतात की, अशा बाह्य अडचणीचा उल्लेख उभ्या नाटकात हॅम्लेट हा स्वत: एकदाही करीत नाही. उलट तो एके ठिकाणी म्हणतो की, "I have the cause, the will and the means to do it." (सूड घेण्याला मला कारण आहे, दृढ इच्छा आहे व माझेजवळ साधनही आहे.) ऑफेलियाच्या बोलण्यावरून स्पष्टच होते की, तो अत्यंत लोकप्रिय होता. आणि राज्यप्राप्तीकरिता जर त्याने उठाव केलाच असता, तर जनतेचा पाठिंबा त्यालाच मिळाला असता, चुलत्याच्या पापाबद्दल सूड घेणे हा जनतेचा प्रश्न नसून त्याचा खाजगी प्रश्न होता. नाटकातील नाटकाची जी युक्ती त्याने योजली, ती स्वत:ची खात्री करून घेण्याकरिता — भुताने सांगितलेली हकीगत खरी की खोटी याचा पडताळा घेण्याकरिता — जनतेची खात्री पटविण्याकरिता नव्हे. काहींच्या मते हे नाटक म्हणजे Revenge Play (सूडाचे नाटक) आहे. त्या वेळच्या प्रेक्षकांना लांब पाच अंकी नाटके आवडत. हॅम्लेटने भुताचे निवेदन ऐकताच तडकाफडकी जर चुलत्याला ठार केले असते, तर अल्पावकाशातच नाटक संपले असते. शेक्सपियरच्या प्रतिभेला अन्यायकारक असेच हे मत आहे, एवढे म्हटले म्हणजे पुरे.

सद्सद्विवेक बुद्धीची उपपत्ती

आता त्याच्या दिरंगाईचं कारण त्याच्या स्वभावदोषातच आहे, असे म्हणणारे जे नामवंत टीकाकार आहेत, त्यांच्या मतांचा आढावा घेऊ. पहिली "Conscience theory" म्हणजे सद्सद्विवेक बुद्धीची उपपत्ती मांडणारे लोक म्हणतात की, सूड घेणे हॅम्लेटच्या सद्सद्विवेक बुद्धीला पटत नव्हते म्हणून तो ढिलाई करतो. सर्व नाटकात या मताला आधार सापडत नाही. फक्त अंक ५ प्र. २ मधे तो एकदा सहज म्हणतो, 'या हाताने त्याचे (क्लॉडियसचे) तुकडे होणे हे अगदी न्याय्य नाही काय ?' स्वत: नाटककार हाच त्याचा स्वभावदोष होता असे म्हणत नाही. गटेचे या विलंबाबद्दलचे मत महत्त्वाचे मानले आहे. तो

म्हणतो, नाटकातील हॅम्लेट हा पवित्र मनाचा, गोड, सुंदर आणि नीतिमान तरुण आहे. या कोवळ्या पोरावर प्रतिज्ञापूर्तीचे जे ओझं पिशाचाने लादले आहे ते त्याला पेलत नाहीच पण ते फेकूनही देता येत नाही. मग काय करील बिचारा ! शेक्स्पियरचा हॅम्लेट मात्र याहून निराळा आहे. भुताच्या मागं जात असताना त्याला अडविणाऱ्या मित्रांना "सोडा मला; आता जो मला अडवील त्याचा मी मुडदाच पाडीन" असे म्हणणारा, विजेच्या वेगाने पॉलोनियसच्या पोटात तलवार खुपसणारा किंवा चाचे लोकांबरोबर त्यांच्या जहाजावर उडी मारून लढणारा हा तरुण राजपुत्र गटे म्हणतो तसा खास नाही. आपल्या मताच्या समर्थनार्थ गटेने एक सुंदर उपमा पुढे केली आहे. एका किमती, सुंदर उभ्या भांड्यात एक ओक झाडाचे रोपटे लावावे. पण त्याच्या मुळ्या मोठ्या होऊन पसरू लागताच त्या भांड्याला तडे पडावे, तशी बापाच्या आज्ञेमुळे या बिचाऱ्या सुंदर तरुणाची स्थिती झाली. हीच उपमा मूलभूत धरून रे. डॉ. मिलर यांनी हॅम्लेटवर लिहिलेल्या आपल्या निबंधात एक तर्क लढविला आहे. ते म्हणतात भांडे फुटले याचा दोष कुणाकडे ? भांड्याकडे की झाडाकडे ? हॅम्लेटकडे ? त्यांच्या मते त्याच्यात मुळातच कर्तव्यदक्षतेचा अभाव होता. जगात दोन प्रकारची माणसे आढळतात. ज्यांना आपले कर्तव्य काय आहे, ते विचारांती दिसते आणि ते कर्तव्य ते चटकन पार पाडतात अशांचा एक वर्ग; आणि ज्यांना कर्तव्य कोणते ते दिसते पण ते पार पाडण्याच्या बाबतीत मात्र ते बेपर्वा असतात, अशांचा दुसरा वर्ग. हॅम्लेट हा त्यांच्या मते दुसऱ्या वर्गात पडतो. म्हणून त्याचे हातून कृती होत नाही. या मताला नाटकात कोठे आधार आहे, असे दिसत नाही. शिवाय पहिल्या अंकात हॅम्लेटच्या तोंडी जे पहिले अत्यंत महत्त्वाचे स्वगत आहे, त्यात या मताला पोषक असे काही नाही.

हॅम्लेटविषयीची इतर मते

आता कोलेरिजने प्रतिपादिलेल्या "अनिश्चिततेचे तत्त्व" त्याकडे वळू. त्याच्या मते हॅम्लेट हा स्वप्नाळू आहे. त्याच्यात दृढ निश्चयाचा

अभाव आहे, असा याचा अर्थ. इंग्लंडकडे जात असताना धाडस करून बाळमित्रांच्या खिशातून राजाचे पत्र आणून आपल्या जागी मित्रांची नांवे घालून पत्र पुन्हा जागचे जागी ठेवणारा हा नायक केवळ स्वप्नाळू कसा ठरतो ? "दृष्टी राजपुरुषाची, वाणी पंडिताची आणि छाती शिपायाची" असे खुद्द ऑफेलिया त्याचे वर्णन करते. सारांश हेही मत वस्तुस्थितीशी जुळत नाही. अतिविचार करण्याच्या सवयीमुळे हा दृढ निश्चयाचा अभाव निर्माण झाला असेही कोलेरिज म्हणतो. तो "स्वभावतःच बुद्धिप्रधान व सवयीने अतिविचारी" असा होता, हे ब्रॅडलेचे मत; त्यामुळे कृतिशून्यता निर्माण झाली असा यांचा तर्क. परंतु अतिविचार करणारा मनुष्यही केव्हा तरी निश्चयपूर्वक कृती करतोच असा अनुभव आहे. यास्तव त्याच्या कृतिशून्यतेचे रहस्य दुसरीकडेच शोधले पाहिजे. हॅम्लेट अती कोवळ्या मनाचा होता आणि खुनाच्या कल्पनेचीच त्याला घृणा वाटत होती असेही एक मत आहे. त्याला 'सेन्टिमेन्ट थिअरी' म्हणतात. शेक्स्पियरचा हॅम्लेट, हा दुबळ्या मनाचा किंवा कोमल मनोवृत्तीचा नाही. निरपराध अशा बाळमित्रांना यमसदनाला बेधडक पाठविण्याची व्यवस्था करणारा किंवा पॉलोनियसला चुकून मारल्याबद्दल पश्चात्तापाचा एकही शब्द तोंडावाटे न काढणारा हा राजपुत्र नीती–अनीती, बरे–वाईट यांची चाड असणारा कोमल मनाचा होता, यावर विश्वास कसा बसावा ? तो पुरुषवेषधारी स्त्री होता, म्हणून काकाच्या खुनासारखे निर्दय कृत्य त्याचेकरवी होत नाही, असेही एक हास्यास्पद मत प्रचलित आहे.

हा विलंबाचा प्रश्न उद्‌भवतच नाही

प्रतिज्ञापूर्तीचे बाबतीत हॅम्लेट विलंब का करतो, याबद्दलची निरनिराळ्या विद्वानांची मते आतापर्यंत पाहिली व त्यांतील फोलपणाही पाहिला. तो प्रतिज्ञा करतो ती अगदी मनापासून आणि त्याचा दोष काय तो एवढाच की, ती कृतीत आणण्याच्या कामी तो विलंब (delay) करतो, असे गृहीत धरूनच वरील सर्व तज्ज्ञांनी त्यावर आपली मते व्यक्त केली आहेत. परंतु स्वतंत्र बुद्धीने दोन चार वेळा हे नाटक

काळजीपूर्वक वाचल्यावर हा विलंबाचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही, असा माझ्या मनावर निश्चितपणे परिणाम झाला. कारण तो प्रतिज्ञा करतो खरा, पण ती मनापासून करतो का ? नाही. मग जेथे खरोखरी प्रतिज्ञाच नाही, तेथे विलंबाचा हा प्रश्नच निर्माण होत नाही. कसे ते पाहू. नाटकाच्या सुरवातीलाच आणि बापाच्या पिशाचाची भेट होते तेव्हा हॅम्लेट कोणत्या मन:स्थितीत होता ? एक प्रकारच्या जीवघेण्या विषण्णतेने त्याच्या मनाची घट्ट पकड घेतली होती. अंतःकरणाचा कोपरान् कोपरा तिने व्यापून टाकला होता. या विषण्णतेचे एकमेव व प्रभावी कारण म्हणजे त्याच्या आईने त्याच्या बापाच्या मृत्यूनंतर त्याच्या चुलत्याशी घिसाडघाईने केलेला विवाह. या अनपेक्षित घटनेने त्याच्या मनाला जबरदस्त धक्का बसून त्याची जी मन:स्थिती झाली, तिचे सविस्तर पण यथातथ्य कथन पहिल्या अंकातील हॅम्लेटच्या अगदी पहिल्याच स्वगतात शेक्स्पियरने स्वत:च केले आहे. हे सर्वात महत्त्वाचे स्वगत आहे. कारण हॅम्लेटच्या तथाकथित क्रियाशून्यतेचे बीज त्यातच आपणास सापडू शकते. त्या स्वगतातील काही निवडक वाक्येच किती महत्त्वाची आहेत ते पहा. तो म्हणतो, " धिक्कार, धिक्कार असो या जगताला . . . अमंगल आणि घाणेरड्या चिजांखेरीज दुसरी चीजच नाही या जगात. . . . या जगातल्या वस्तून् वस्तूंचा मला वीट आला आहे." आपल्या परमपूज्य बापाचे आपल्या आईवर किती नितांत प्रेम होते ते आठवून, ज्या आईवर त्याचे स्वत:चे उत्कट प्रेम होते त्या आईविषयी उद्वेगाच्या भरात तो म्हणतो, " काय म्हणावे या (आईच्या) कामवासनेला ? . . . . नवऱ्याच्या भावाशी–सख्या दिराशी राजरोस जारकर्म करण्यास मिळावे म्हणून लग्नाची ही अधम घाई . . . स्त्री जात तेवढी सारी बेहराम." आईच्या या एका उदाहरणावरून साऱ्या स्त्रीजातीविषयी त्याने हा जो निष्कर्ष काढला आहे त्यावरून एखाददुसऱ्या गोष्टीवरून सर्वसाधारण सिद्धान्त ठोकून देण्याची हॅम्लेटची सवय होती असे काही टीकाकार म्हणतात. मला मात्र तसे वाटत नाही. आपली सद्‌गुणी आई पतिव्रता स्त्रियांची जणू काय प्रतिनिधीच

असा त्याचा पक्का ग्रह होता. त्याच ग्रहाला धक्का बसला म्हणून विकारवशतेच्या भरात निघालेले हे अतिरेकी उद्गार आहेत इतकेच !

विषण्णतेची लक्षणे

आता त्याच्या अंतरंगाला व्यापून टाकणाऱ्या विषण्णतेची (melancholy) लक्षणे कोणती त्याचे वर्णन त्या वेळच्या दोन डॉक्टरांनी जे केले आहे ते अनपेक्षितपणे माझ्या वाचनात आले. त्याचा सारांश या ठिकाणी देणे उपयुक्त होईल. ते असे — " विषण्णता, तिचे परिणाम — जीवन, सर्व गोष्टी या विषयी–स्वत:विषयी तिरस्कार, थकलेला — उदासीन. शरीर सुस्त, मन–बेफिकीर; या सर्वांची प्रतिक्रिया म्हणजे — या अशा जगात जिवंत राहण्यात अर्थ नाही. " वर उल्लेखिलेल्या स्वगतात तो म्हणतोच — " शास्त्रकर्त्यांनी आत्महत्या सदोष मानली नसती तर फार बरं झालं असतं. " यावरून त्याला जगावेसे वाटत नव्हते हे स्पष्ट होते. याच मन:स्थितीच्या यातना सोसत असताना होरेशिओ वगैरे त्याचे मित्र येऊन त्याच्या बापाचे पिशाच दिसल्याचे त्याला सांगतात. पुढे त्या पिशाचाकडूनच बापाच्या मृत्यूचे रहस्य त्याला कळते आणि विकारांच्या प्रचंड परंतु क्षणिक उद्रेकात तो सूडाची प्रतिज्ञा करतो. पण भावनेचा उद्रेक ओसरताच तो म्हणतो, " काळाची घडीच बिघडली आहे " वगैरे. आणि येथे पहिला अंक संपतो.

— ' **तरुणभारत** ' २७–१०–६३

३. शेक्सपियर हा थोर पण निष्काळजी कलाकार

हॅम्लेटची विकारवशता

विकारांच्या क्षणिक आणि अनावर उसळीसरशी काहीतरी अविचारीपणाने बोलून किंवा करून जायचे आणि भावनेचा पूर ओसरला की विषण्णतेच्या पकडीत सापडून गलितगात्र होऊन जायचे, असे प्रकार अथपासून इतिपर्यंत हॅम्लेटच्या बाबतीत आपल्याला स्पष्टपणे दिसून येतात. विकाराच्या उसळीने पॉलोनियसला मारणे,

इंग्लंडला जाताना उतावीळपणे मित्रांच्या खिशातून राजाचे पत्र काढून घेणे आणि शेवटच्या अंकात ऑफेलियाच्या थडग्यात एकदम उडी मारून लियार्टिसशी झोंबाझोंबी करणे इत्यादी घटना याच सदरात पडतात. खुद्द याची आई या शेवटच्या प्रसंगी लियार्टिसला म्हणतेच, "तो आता लहरीत आहे... तिचा बहर उतरला म्हणजे तो गाई-सारखा लीन होईल." इत्यादी.

"मरावे" हा स्थायीभाव झाला

यावरून विचार करता त्याची सूडाची प्रतिज्ञा मनापासून आणि कृति करण्याच्या निश्चयाने केलेली नसून भावनांचा तो केवळ क्षणिक आणि अनावर उद्रेक होता. तो ओसरला व लगेच त्याच्या मनावर विषण्णतेचा अंमल सुरू झाला, जीवन नीरस वाटू लागले. 'मरावे' हा स्थायी भाव झाला. म्हणूनच प्रतिज्ञेनंतर कृती करण्याच्या दृढ प्रयत्नाऐवजी दोन महिने तो भ्रमिष्टासारखा भटकत राहातो--वेडाचे सोंग घेऊन नुसती बडबड करतो. दुसऱ्या अंकात आपल्या बालमित्राजवळ तो स्पष्टच म्हणतो की, "मला अलीकडे कशातही आनंद वाटेनासा झाला आहे. . . . . ज्या त्या गोष्टींचा कंटाळा. . . . कोठे जायला नको, कोठे यायला नको; . . .मनुष्यजातीत दोन भेद–स्त्री आणि पुरुष; पण यापैकी एकाकडेदेखील पाहून माझे समाधान होत नाही, वगैरे." तिसरा अंक उघडला म्हणजे त्याचे प्रख्यात स्वगत ऐकावयाला मिळते; आणि ते केव्हा? तर दुसऱ्या अंकाचे शेवटी आलेल्या त्याच्या स्वगतात घुशीच्या पिंजऱ्याची युक्ती अमलात आणण्याचा निर्णय त्याने घेतल्यानंतर! ही गोष्ट विशेष महत्त्वाची नाही काय? त्यानंतरचे ते तिसऱ्या अंकातील प्रख्यात स्वगत "To be or not to be: that is the question; जगावे की मरावे, एवढाच प्रश्न उरला आहे." मनुष्याची मरणोत्तर काय स्थिती होते याची कल्पना करता येत नसल्यामुळे केवळ भीतीमुळे मरण पत्करता येत नाही. नाही तर--मरावे, नको हे जीवन, मरावे--हाच त्या विषण्णतेतून निर्माण झालेला एकच स्थायीभाव.

" तत्त्वज्ञानपर व्यर्थ बडबड "

काही तरी प्रसंगाने सर्व नाटकभर प्रतिज्ञेची आठवण त्याला मधून मधून होते, असे त्याच्या काही स्वगतांवरून दिसते. पण त्या आठवणींची परिणती कृतीत होत नसून फक्त स्वतःला शिव्यांची लाखोली वहाण्यात, नाही तर तत्त्वज्ञानपर अशी व्यर्थ बडबड करण्यात होते. ही प्रतिज्ञेची आठवण इतकी पुसट झालेली--नव्हे खुंटलेली दिसते की, तिसऱ्या अंकात आईला वाक्ताडन करीत असताना बापाच्या पिशाचाला तेथे प्रगट व्हावे लागते--एकाच कार्याकरिता--कोणते ते त्याच्याच शब्दात देतो. " Do not forget, this visitation is but to whet thy almost stunted purpose." या वाक्याचे कै. आगरकरांचे भाषांतर असे- ' मी सांगितले आहे ते विसरू नकोस. अलीकडे ते तुझ्या स्मरणातून अगदी जात चालल्यासारखे दिसले. म्हणून त्याची तुला पुन्हा आठवण करून देण्यासाठी प्रगट झालो." या Whet आणि Stunted या महत्त्वाच्या शब्दांचे अर्थ अचूकपणे व्यक्त झाले नाहीत. Stunted म्हणजे ज्याची वाढच खुंटली आहे अशी गोष्ट; Whet म्हणजे धार देणे. हे मुळातले शब्द हॅम्लेटच्या पहिल्या तीन अंकांतील मन:स्थितीवर विदारक प्रकाश टाकतात.

' ब्रॅडले 'च्या उपपत्तीतील गोंधळ

पहिल्या अंकात विकारवशतेत हॅम्लेटने जोषाने केलेली प्रतिज्ञा व त्याच अंकाचे शेवटी ' O,cursed spite ' वगैरे त्याच्याच तोंडातून अल्पावधीत निघालेले उद्‌गार यांचे ब्रॅडले या टीकाकाराने यथार्थतेने वर्णन केले आहे. तो म्हणतो, ' पिशाचाच्या आज्ञेप्रमाणे भावनेच्या उद्रेकात तो सूड घेण्याचा निश्चय करतो--पण नंतर थोड्याच वेळात थकलेल्या स्थितीत श्वास सोडून हॅम्लेट म्हणतो-- " काळाची घडीच बिघडलेली आहे. आणि ती नीट बसविण्याचे कार्य माझ्याच नशिबी यावे ना ? " या ठिकाणी सूडाचे पवित्र कर्तव्य करण्याचे त्याने मान्य

केले–पण त्याला जीवनाचा कंटाळा आला आहे आणि म्हणून त्यातून काय निष्पन्न होणार असा आपण प्रश्न करतो.'

ब्रॅडलेने उत्पन्न केलेला गोंधळ

पण दुर्दैव हेच की, हेच महत्त्वाचे सूत्र घट्ट पकडून या तथाकथित स्वभावगत शोकांतिकेचे परीक्षण ब्रॅडलेने केले नाही. उलट कधी "हॅम्लेटचा नैतिक ध्येयवाद", "अतिविचार करण्याची सवय", "सूडाची कल्पनाच त्याच्या स्वभावाला तिरस्करणीय वाटत होती" तर कधी पाचव्या अंकात "तो दु:खाने स्वत:ला दैवाच्या आधीन करून बसलेला दिसतो" असली अनेक विधाने आपल्या निबंधात ठिकठिकाणी पेरून आमच्यासारख्या विद्यार्थ्यांच्या मनात त्याने गोंधळ मात्र निर्माण करून ठेवला आहे. या गोंधळातून बाहेर पडून स्वतंत्र रीत्या हे नाटक जेव्हा मी वाचले तेव्हा हॅम्लेटच्या अगदी पहिल्याच स्वगतातील हे सूत्र माझ्या लक्षात आले व त्या धोरणाने नाटक वाचीत असता जो एकंदर परिणाम माझे मनावर झाला त्याचे विवेचन आतापर्यंत मी यथामति केले.

प्रतिज्ञा मनापासून नव्हतीच

सारांश हॅम्लेटने मनापासून व कृतीत उतरविण्याच्या निश्चयाने प्रतिज्ञा केलीच नव्हती. आईच्या वर्तनाने धक्का बसून तीव्र विषण्णतेने त्याचे मन काठोकाठ भरून गेले. जगाचाच त्याला वीट आला व मरावे या विचाराचा त्याचे मनावर पगडा बसला. या स्थितीत योजनाबद्ध अशी कृती त्याचे हातून घडणे कसे शक्य आहे ? जेथे निश्चित योजनेचा निर्णयच नाही तेथे तो पार पडण्यात "विलंब" होतो हा प्रश्नच उत्पन्न होत नाही. बरे, मजा अशी की, नाटकाच्या पहिल्या तीन अंकांतच हा प्रश्न जिवंत ठेवला गेला आहे. शेवटच्या दोन अंकात दैवाचा प्रभाव, योगायोग, अपघात वगैरे गोष्टींनीच कथानकाला गतिमान् केले आहे— त्यावरच त्या अंकांचे चित्ताकर्षकत्व अवलंबून ठेविले आहे. त्यात हॅम्लेट तर जवळ जवळ दैववादीच बनलेला दाखवला आहे. सूडाचे

कर्तव्य स्वत: पार पाडण्याऐवजी दुसऱ्या कोणत्या तरी शक्तीकडून ते पार पडू दे इतकी खेदजनक बेपर्वाई या दोन अंकांत त्याचे ठिकाणी दिसून येते. खुद्द ब्रॅडले याचेही मत असेच झाले आहे. हाच मुख्य फरक हॅम्लेटमध्ये या अंकात दिसून येतो असे स्पष्टपणे त्याने म्हटले आहे. दैवगत शोकांतिकेवर स्वभावगत शोकांतिकेचे कलम बांधण्याचा शेक्स्पियरने प्रयन केला पण तो यशस्वी झाला नाही असे वाटते.

पण सांधा बेमालूम बसला नाही

या दोन प्रकारच्या शोकांतिका एकत्र गुंफण्याचा त्याने प्रयत्न केला यात दोष कोणता ?—असा प्रश्न काही रसिक विचारतात. लेखकाच्या प्रतिभेला हे स्वातंत्र्य आहे हे एकदम कबूल. पण त्या दोन प्रकारांना एकजीव करून त्यांचा एकत्रित एकच एक परिणाम म्हणजे हॅम्लेटची शोकांतिका. अशी एकसंधी नाट्यकृती नाटककाराकडून निर्माण झाली नाही एवढाच यातील मुद्दा. नैमित्तिक आणि नित्य यांची यशस्वी सांगड खाडिलकरांनी आपल्या काही नाटकांत घातलीच की नाही ?

ही भूमिकाच निश्चितपणे साकार झाली नाही

हॅम्लेटच्या स्वभावातील आत्मनाश करणारा दोष कोणता, याचेविषयी कोलेरीज वगैरे विद्वानांची भिन्न भिन्न मते पाहून काही टीकाकार म्हणतात की मानवी स्वभाव मुळातच गूढ आणि अनाकलनीय आहे, हेच हॅम्लेटची भूमिका गुंतागुंतीची रेखाटून लेखकाला दाखवावयाचे होते. असे जर आहे तर हॅम्लेटचा स्वभाव असा नाही, तसा आहे, असा काथ्याकूट या लेखकांनी केलाच कशाला ? ते एक गूढ आहे असे ठासून सांगून स्वस्थ बसायला कोणती हरकत होती ? हॅम्लेटचा स्वभावधर्म कोणता हा जो विद्वानांमध्ये वादविषय झाला आहे त्याचे, माझे मते एकच मुख्य कारण असू शकते. खुद्द शेक्सपियरच्या मनातच ही भूमिका स्वच्छपणे व निश्चितपणे साकार झाली नाही. वाचक–प्रेक्षकांना अंतर्मुख करून त्यांना आत्मनिरीक्षण करावयास लावणे, हे जर 'पात्रप्रधान' नाटकाचे महत्त्वाचे कार्य असे मानले, तर

हे प्रधान पात्र त्यांचेसमोर स्वच्छपणे व निश्चितपणे उभे केले पाहिजे. नाही तर अशी कृती, तिचे प्रायोगिक यश मान्य करूनही अयशस्वीच मानली जावी. या नाटकावर वारंवार संस्कार करूनही हॅम्लेट शेक्स-पियरला निश्चितपणे साकार करता आला नाही. ब्रूटस, लियर वगैरे भूमिका ज्याप्रमाणे वाचकाच्या हाती पुष्कळ प्रमाणात निश्चितपणे लागतात, तशी हॅम्लेटची लागत नाही. म्हणूनच ती वादविषय झाली.

पैसा हेच ध्येय

असा प्रकार होण्याचे आणखी एक कारण असू शकते. आपले जन्मगाव सोडून शेक्स्पियर लंडनला आला तो अत्यंत गरीब स्थितीत. नट म्हणून प्रथम नाटक धंद्यात शिरला. स्वतंत्र रीत्या नाटके लिहिणे व जुनी नाटके सुधारून देणे ही कामे करून शेवटी तो आपल्या नाटक–कंपनीचा भागीदार झाला. त्या वेळी प्रेक्षकांकडून नवीन नाटकांची सतत मागणी होत असे. तेव्हा हाती येईल त्या बऱ्याशा कथानकावर फर्डेशाहीने नाटक लिहून मोकळे व्हायचे एवढेच त्याचे व कंपनीचे ध्येय. अशा प्रकारे नवीन नाटकांची गरज कंपनीला लागली म्हणून सॅक्सोची कथा आणि किडचे नाटक यांचा आधार घेऊन हॅम्लेट लिहिले गेले व लगेच ते रंगभूमीवर आले. पैसा मिळविणे हे शेक्स्पियर व त्याचे भागीदार यांचे ध्येय असल्यामुळे प्रेक्षकांना आवडेल असे नाटक लिहिले जात असे. प्रेक्षकांच्या आवडीप्रमाणे नाटकात माल-मसाला भरला, की नाटक रंगते. नाटक रंगते आहे, प्रेक्षकांची सतत गर्दी होते आहे, पैसा मिळतो आहे, बस ! संपले ! अशा प्रकारे १५९७ ते १६०२ या काळात शेक्स्पियरने पैसा मिळविला व आपल्या जन्मगावी इस्टेट केली. १६०३ साली हॅम्लेट रंगभूमीवर आले. १६०४ मधे त्यात सुधारणा करून ते पुन्हा प्रसिद्ध झाले. रिचर्ड बरबेज या नटाने हॅम्लेटची भूमिका लोकप्रिय केली. या नाटकाचा शेक्स्पियर वारंवार अभ्यास करीत होता हे यापूर्वी सांगितलेच आहे. यावरून एकच अनुमान निघते व ते हेच की त्याला स्वत:लाच ही कृती समाधानकारक वाटत नसावी. पण बरबेजमुळे नाटक रंगते आहे, पैसा

मिळतो आहे, मग कशाला जास्त काळजी करा ! असा हा निष्काळजी-पणा ! "तो फार थोर पण निष्काळजी कलाकार" [Great but negligent artist] होता असे जे डॉ. जॉन्सन याने त्याचे वर्णन केले आहे ते यथार्थच आहे.

शोकांतिकेमागील प्रेरक शक्ती

१६०१ ते १६०८ या कालात शेक्सपियरने ज्या शोकांतिका लिहिल्या त्यामागची प्रेरक शक्ती कोणती असाही एक वाद निर्माण झाला आहे. त्याच्या प्रतिभेच्या विकासाचा टप्पा दाखविणारा हा कालखंड आहे, असे एक जण त्याबद्दल म्हणतो. दुसरा म्हणतो की राणीच्या दरबारातील उमरावांनी याच सुमारास थेम्स नदीकाठी नाटचगृहाजवळ आपले वाडे बांधले. तेव्हा हलक्या दर्जाच्या प्रेक्षकांबरोबरच हा वर्गही नाटके पाहाण्यास येऊ लागला. अर्थात भूत, मारामाऱ्या, रक्तपात, द्वंद्व, विदूषकाच्या चेष्टा, गोड गाणी इत्यादी रांगड्या प्रेक्षकांना आवडणाऱ्या गोष्टी जशा त्याने या नाटकात घातल्या, तसेच या उच्च दर्जाच्या वर्गालाही आकृष्ट करण्याकरिता वैचित्र्यपूर्ण स्वभावाची हॅम्लेट, मॅकबेथ सारखी पात्रे त्याने नाटकांत घातली. त्या भूमिका उत्तम रीतीने वठविणारा बरबेजसारखा नटही हाताशी होताच. शेक्सपियर हा कवी असला तरी अत्यंत व्यवहारी होता. म्हणूनच आपल्या कृती सार्ववर्णिक करण्याकडे त्याने कटाक्षाने लक्ष दिले आणि पैसा जमा केला. या अभिप्रायात तथ्यांश आहे. कारण गर्दीला खेचणे हा यशस्वी नाटककाराचा एक उद्देश असतोच.

स्त्रीजातीविषयी वाईट मत

याशिवाय सुप्रसिद्ध टीकाकार क्विलरकूच याचे मत असे आहे की स्त्रीजातीविषयी शेक्सपियरला स्वत:लाच कटू अनुभव आला असला पाहिजे. म्हणून तो ग्रथित करण्याकरिता त्याने गर्ट्रूड, ऑफेलिया, लेडी मॅकबेथ अशी पात्रे निर्माण केली. हे मत विचार करण्यासारखे आहे हे निश्चित. हॅम्लेट वाचीत असता तिसऱ्या अंकातील ऑफेलिया व आई

यांच्याशी झालेले हॅम्लेटचे संवाद जितके अगदी रंगून लिहिलेले आढळतात तसे या नाटकात इतरत्र आढळत नाहीत. हे दोन प्रवेश हे या नाटकातील त्याच्या प्रतिभेचे उत्कृष्ट नमुने म्हणून दाखविले जातात. या नाटकाच्या लेखनामागे कोणतीही प्रेरणा असो, वर सांगितलेला त्याचा व्यवहारी स्वभाव व नाटचलेखनाचा हेतू लक्षात घेता हॅम्लेट हे अपरिपक्व स्थितीत का राहिले, याचा उलगडा होऊ शकतो.

ही अमर कलाकृती आहे काय ?

तरीही काही प्रख्यात इंग्रज टीकाकार व त्याची री ओढणारे आमचेकडील काही विद्वान "हॅम्लेट ही अमर कलाकृती आहे, असे नाटक पूर्वी कधी लिहिले गेले नाही व पुढेही लिहिले जाणार नाही" अशी त्यावर स्तुतिसुमने उधळीत आहेत. शेक्सपियर जर यदाकदाचित आपल्या थडग्यातून बाहेर आला आणि त्याने हे दृश्य जर पाहिले, तर तो खास ओरडून सांगेल, "बस करा हे तुमचे तर्क-वितर्क ! मी भावी पिढचा लक्षात घेऊन अमर कलाकृती निर्माण करण्याच्या जिद्दीने मांडी ठोकून हॅम्लेट नाटक लिहिले नाही. सर्व प्रकारच्या प्रेक्षकांना ते आवडावे, त्यांनी पुन्हा पुन्हा ते पहावे आणि मला व माझ्या भागिदारांना खूप पैसा मिळवून द्यावा या एकमेव हेतूने मी हे व इतर नाटके लिहिली." शतकानुशतके आपली नाटके टिकून राहावीत, म्हणून शेक्सपियरने नाटके लिहिलीच नाहीत याबद्दल व त्याच्या निष्काळजीपणाबद्दल डॉ. जॉन्सन या निःपक्षपाती टीकाकाराने जे लिहिले आहे, ते येथे सारांशरूपाने देण्याचा मोह आवरत नाही. तो म्हणतो, "भविष्यकालीन कीर्तिविषयी शेक्सपियर इतका बेफिकीर होता की नाटक धंद्यातून निवृत्त होऊन आपल्या गावी ऐष-आरामाचे आणि समृद्ध जीवन कंठीत असूनही व कोणताही शारीरिक रोग किंवा कमजोरपणा निर्माण झाला नसताना, त्याने आपल्या नाटकांचा संग्रह स्वतः केला नाही किंवा इतरांनी त्यात जे अनधिकृत फेरफार केले ते काढून टाकून त्यात दुरुस्त्या करून ती नाटके अधिकृत स्वरूपात जगासमोर ठेवण्याची काळजीही घेतली नाही."

 अनुक्रम .... दि:
क्रमांक .... नों दि

इंग्रजांचा हा एक राष्ट्रीय धर्मच

शेक्सपियरचा उदो उदो--त्याच्या या सगळ्या दोषांवर पांघरूण घालून-जो आज तीन शतके चाललेला आहे त्याचे कारण काय?--असा प्रश्न मला पडला असता "प्रिफेसेस टु शेक्सपियर" हे पुस्तक योगायोगाने माझे हाती पडले. त्यात डॉ. जॉन्सन जे स्पष्टच म्हणतो त्याचा सारांश असा— "योग्य जाणीव ठेऊन आणि न्यायबुद्धी वापरून शेक्सपियरची पुष्कळ स्तुती झाली असली तरी त्याच्याविषयी आदर व्यक्त करण्याच्या इच्छेने म्हणा किंवा त्याची स्तुती करण्याची केवळ जी एक रूढी पडली आहे तिला धरूनही त्याची पुष्कळ स्तुती झाली आहे. त्याच्या लेखनातील सौंदर्यावर आपण आपली दृष्टी केंद्रित करतो. पण दुसऱ्यामधील जे दोष आपल्याला तिरस्करणीय वाटतात तेच जर शेक्सपियरच्या लेखनांत दिसले तर आपण तिकडे काणाडोळा करतो." त्याची स्तुती करणे ही केवळ रूढीच नव्हती तर तो इंग्रजांचा जणू काय एक राष्ट्रीय धर्मच झाला होता हे वरील पुस्तकात "मृतांमधील संवाद" या शीर्षकाखाली जो संवाद प्रसिद्ध झाला आहे त्यावरून अधिकच स्पष्ट होते. हा संवाद 'पोप' व 'बोल्यू' या दोघांमध्ये झाला आहे. त्यांत पोप बोल्यू यास म्हणतो, 'मनुष्यस्वभाव, त्याच्या भावभावना व कृती यांचे अचूक ज्ञान शेक्सपियरइतके दुसऱ्या कोणत्याही लेखकात आढळत नाही. उद्या मनुष्यस्वभावच नष्ट झाला व त्याचे शेक्सपियरची नाटके याखेरीज दुसरे कोणतेही स्मारक उरले नाही, तर त्या स्वभावाचे यथातथ्य ज्ञान त्याच्या नाटकांवरून सहज होईल." यावर बोल्यू, ताडकन म्हणतो, "खऱ्या प्रतिभासंपन्न मनुष्याने दुसऱ्यास मार्गदर्शन करावे-आपल्या समकालीनांचे गुलामी वृत्तीने नुसते अनुकरण करू नये." हे ऐकताच जरा नरमून पोप म्हणतो, "अहो, शेक्सपियरचा उदय झाला तेव्हा इंग्रज जनता रानटी अवस्थेच्या अंधकारातून नुकतीच बाहेर पडत होती याचा जरा विचार करा." यावर बोल्यूने चांगलाच रामटोला हाणला आहे. तो लगेच म्हणाला, "शेक्सपियरविषयी अत्यादर-भाव व्यक्त करणे हा तुमच्या राष्ट्रीय

धर्माचा एक भागच झालेला दिसतो. आणि त्या बाबतीत तुमच्यातील शहाणे लोकही एखाद्या धर्मवेड्याप्रमाणे वागतात." या एकंदर अभिप्रायावरून पाहाता शेक्सपियरची वाजवीपेक्षा फार अधिक स्तुती झाली व त्याचे हॅम्लेट दोषपूर्ण व अपरिपक्व अशा स्थितीत त्याचेच-कडून सोडून देण्यात आले आहे हे माझे मत निराधार वाटणार नाही अशी आशा करतो.

—'तरुण भारत' ३-११-६३

४. त्याच्या कलेचे पुनर्मूल्यमापन झाले पाहिजे

हॅम्लेट नाटकातील कथापरिपोष

या नाटकात केवळ रंजनाकरिता किंवा त्या वेळेच्या काही प्रासंगिक घटनांवर स्वत:चे विचार व्यक्त करण्याकरिता मुख्य क्रियेला अनावश्यक अशा गोष्टी शेक्स्पियरने घुसडून दिल्या आहेत. हॅम्लेटची भूमिका निश्चितपणे निर्माण करून तिलाच प्रसंगोचित बोलू देण्याऐवजी शेक्स्पियर त्याच्या तोंडाने निरनिराळ्या विषयांवरील स्वत:चे विचार स्वत:च बोलून दाखवीत आहे, असे पुष्कळदा वाटते—म्हणजे हॅम्लेट हे पात्र बोलण्याऐवजी शेक्स्पियरच जणू काय बोलत आहे. या सर्व प्रकारामुळे नाटकाची लांबी तर वाढलीच, पण त्यामुळे मुख्य क्रिया एकसारखी गतिमान रहात नाही. कै. आगरकरांनी या नाटकाच्या प्रस्तावनेत अशा अनावश्यक गोष्टींची जंत्री दिली असल्यामुळे त्यांची मी पुनरावृत्ती करीत नाही. हॅम्लेट खरोखरीच वेडा होता की त्याने वेडाचे सोंग घेतले होते, या मुद्यावर वादंग माजण्याइतपत लेखनात संदिग्धपणा आला आहे. तसेच त्याचे वय काय होते ? माजला वाद. रचनादृष्टचा पहिला अंक उत्कृष्ट असून तीव्र उत्कंठा निर्माण करतो. काही अनावश्यक व कथानकाची गती स्थगित करणारा भाग सोडला, तर दुसरा व संपूर्ण तिसरा अंक चांगला साधला आहे. पण शेवटले दोन अंक !! कसे तरी घाईने नाटक हाता-वेगळे करायचे या शेक्स्पियरच्या सवयीमुळे, प्रसंगाची रंगत मात्र

साधायची ही एकमेव प्रभावी दृष्टी ठेवल्यामुळे, घटनांच्या शक्याशक्यतेचा किंवा औचित्याचा विचार न केल्यामुळे आणि सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे नाटकाचे पर्यवसान दैव, योगायोग व अपघात यांवर अवलंबून ठेवल्यामुळे, रचनादृष्टचा हे दोन अंक ढिसाळ झाले आहेत. इतकेच नव्हे, तर या दोन अंकांत नायक दैववादी (Fatalist) झालेला दिसत असल्यामुळे, नाटकाचे पर्यवसान स्वभावगत न वाटता, बहुतांशी दैवगतच वाटते. निदान साकल्याने अखेरचा ठसा दैवाच्या प्रभावाचाच उमटतो.

स्वभावरेखन व संवाद

स्वभावरेखनाच्या दृष्टीने पहाता सर्वात महत्त्वाची भूमिका म्हणजे हॅम्लेट. ती स्वच्छपणे व काटेकोरपणे हाती लागत नाही. त्या मानाने पहाता ऑफेलिया, क्लॉडियस, राणी, लियार्टिस व विशेषतः पॉलोनियस या भूमिका जास्त स्पष्टपणे रेखाटल्या गेल्या आहेत. पहिल्या व तिसऱ्या अंकांतील संवाद नाटचपूर्ण आहेत, यात शंकाच नाही. भाषेची दुर्बोधता जमेस धरूनही ते नटांच्या अभिनयाला भरपूर वाव देणारे आहेत, हे मान्य करावे लागेल. आपल्या प्रियकराशी झालेली ऑफेलियाची दोषास्पद वागणूक जमेस धरूनही तिसऱ्या अंकातील 'ननरी सीन' मधे हॅम्लेट तिच्याबद्दल जी कठोर भाषा वापरतो ती पाहिली, म्हणजे, 'उदात्त स्वभावाचा तरुण' म्हणून सर्व नाटकभर, ऑफेलियासकट, इतर काही पात्रांनी ज्याचे आवर्जून वर्णन केले आहे तोच हा आदर्श पुरुष कां?–अशी शंका येते. त्याचे धैर्य व शौर्य दाखविणारे काही प्रसंग नाटकात आहेत. पण होरेशिओशी त्याची वागणूक सोडली, तर उदात्तता, प्रेमळपणा किंवा औदार्य वगैरे उच्च भावांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडवणारी हॅम्लेटची परिणामकारक कृती उभ्या नाटकात क्वचितच आढळते. या बाबतीत सर्व काम इतर पात्रांनी केलेल्या नुसत्या वर्णनावरच लेखकाने भागविले आहे. ऑफेलियाशी बोलताना हॅम्लेटने वापरलेल्या कठोर भाषेविषयी प्रो. क्विलर-कूच यांनीही स्पष्टपणे नापसंतीच व्यक्त केली आहे.

हॅम्लेट म्हणजे कधीही न सुटणारे कोडे

हे नाटक स्वतंत्र रीत्या वाचून व त्याचा प्रयोग डोळचासमोर आणून माझे मनावर असा परिणाम झाला की, हे नाटक त्याच्याविषयीच्या अफाट स्तुतीस पात्र नाही. त्या परिणामाचे विवेचन मी आतापर्यंत केले. पण ते करण्यापूर्वी अनेक विद्वान टीकाकारांचे ग्रंथ मी वाचले; व त्यांत जेव्हा माझ्या मताला आधार सापडले तेव्हाच हे विवेचन मी वाचकांसमोर ठेवण्याचे योजिले. हॅम्लेटची व्यक्तीरेखाच स्वच्छतेने व निश्चितपणे लेखकाच्याच मनात साकार झाली नाही; व म्हणूनच ती तज्ज्ञांच्या मध्ये तीव्र मतभेदास कारण झाली आहे. हॅम्लेट हे नाटक व ही व्यक्ती हे एक कधीही न सुटणारे कोडे आहे, असे मला वाटते. स्टॅनले वूड आणि मार्शल या टीकाकारांनी या नाटकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत, त्याची वैशिष्टचे सांगून मॅथ्यू अॅर्नोल्ड याने "पाल मॉल गॅझेट" मध्ये प्रसिद्ध केलेले मत तीत उद्‌धृत केले आहे.

हा घ्या घरचा आहेर

सर्वसामान्य जनता, उत्साही तरुण व पंडितमन्य लोक इत्यादी भिन्न अभिरुचीच्या प्रेक्षकांना या नाटकात कोणत्या प्रकारचे आकर्षण वाटते व म्हणून ते नाटक पाहण्यास जातात, ते सांगून, अॅर्नोल्ड शेवटी म्हणतो की, "ज्या प्रेक्षकांना खऱ्या व प्रभावी नाटचाची आवड आहे व तसे आपणास यात मिळेल की नाही, हे जे बरोबर ओळखू शकतात, अशांना या नाटकाची सुरुवात मात्र अगदी सरळ व उत्कृष्ट अशी वाटते पण पुढे ??? पुढील सर्व नाटक त्यांना एक कोडे वाटते. इतकेच नव्हे, तर 'हे कोडे सोडवून त्याचा अर्थ सांगा' असे जणू काय आपल्याला आव्हानच आहे असे त्यांना वाटते. जे आत्मवंचनेला बळी पडत नाहीत, अशांना हे नाटक शुद्ध समाधान देऊ शकत नाही." शेवटी नाटकाचे प्रायोगिक यश मान्य करताना हा लेखक म्हणतो की, "या नाटकात असे काही सामर्थ्य आहे व त्याला इतकी मोठी कीर्ती लाभली आहे की हे नाटक पुन्हा पुन्हा रंगभूमीवर येईल आणि आपण सर्व ते पुन्हा पुन्हा पाहावयास जाऊ." सारांश रूपाने अॅर्नोल्ड याचे मत वर

दिले आहे. पण ते मुळातच येथे देण्याचा मोह आवरत नाही. तो म्हणतो—

" To the common public Hamlet is a famous piece by a famous poet with a crime ghost battle and carnage......and that is sufficient. To the youthful enthusiast Hamlet is a piece handling the mystery of the universe and having throughout cadances, words and phrases full of the Divinest of the Shakespearian magic and that too is sufficient. To the pedant Hamlet is an occasion for airing his psychology; what does a pedant require more ? But to the spectator, who loves true and powerful drama and can judge whether he gets it or not, Hamlet is a piece, which opens, indeed, simply and admirably and then !—the rest is a puzzle.—Hamlet thus comes at last to be not a drama followed with perfect comprehension and profoundest emotion which is the ideal for tragedy, but a problem soliciting interpretation and solution. It will never therefore be a piece to be seen with pure satisfaction by those who will not deceive themselves. But such is its power and such is its fame, that it will continue to be acted and we shall all of us continue to go and see it."

या नाटकाचे खरे यश त्याच्या प्रयोगक्षमतेत आहे

हॅम्लेट नाटक तीनशेहून जास्त वर्षे जे रंगभूमीवर टिकून आहे, त्याचे कारण म्हणजे यातील प्रत्ययकारी व स्पष्ट असे व्यक्तिदर्शन किंवा तर्कशुद्ध व प्रमाणबद्ध कथारचना हे नसून त्याच्या प्रयोग-क्षमतेत आहे, हे अॅर्नोल्डनेही मान्य केले आहे. प्रयोगक्षमता हेच या नाटकाचे खरे सामर्थ्य. आणि ही प्रयोगदृष्टीच, द्रव्यप्राप्तीकरिता, शेक्सपियरला

प्रामुख्याने ठेवावी लागली, हे आपण पूर्वी पाहिलेच आहे. रिचर्ड बरबेज, बॅटर्टन, गॅरिक, जॉन फिलिप केंबल, हेनरी आयर्व्हिंग वगैरे नटांनी आपल्या बुद्धीप्रमाणे हॅम्लेटच्या भूमिकेचा अर्थ लावून आपल्या अभिनयवैशिष्टयाने तिला रंगभूमीवर सादर केले. वैशिष्टयात नावीन्य असते. हा नावीन्याचा पुरवठा आज तीनशे वर्षे रंगभूमीला या नटांनी सादर केल्यामुळे तिच्यात जिवंतपणा आला आणि जेथे जिवंतपणा आहे तेथे टिकाऊपणा येतोच. बालनटांनीही ही भूमिका केली. सारा बर्नहार्ट या सुप्रसिद्ध नटीनेही ही भूमिका १८९९ मध्ये केली. पण तिचे अक्षरशः तिने धिंडवडे केले असे तज्ज्ञांचे मत आहे. ही भूमिका किती विविध प्रकारे केली जात होती, याचे लुई बी, राईट व व्ही. ए. लामर यांनी मोठे मनोरंजक व उद्‌बोधक वर्णन आपल्या ‘रंगभूमीचा इतिहास’ या पुस्तकात केले आहे. त्यात जॉन फिलिप केंबल या नटाने १७८३ साली ही भूमिका प्रथम करून दाखवितेवेळी हॅम्लेटच्या मानसिक विषण्णतेवरच भर दिला आणि त्यानुसार नेपथ्य व रंगभूमीवरील क्रियाही बसविली होती, असे नमूद केलेले आहे. त्यानंतर याच गोष्टीवर इतर नटांनी भर दिला, ही घटना माझ्या मते महत्त्वाची आहे.

प्रमुख नटांची व टीकाकारांची कामगिरी

डार्लिंग्टन याने “नट व त्यांचे प्रेक्षक” या आपल्या पुस्तकात उपरिनिर्दिष्ट सर्व प्रमुख नटांची अभिनयपद्धती व तिची वैशिष्टये यांचे बहारदारदार वर्णन केले आहे. त्याचबरोबर त्याने दुसरी एक महत्त्वाची गोष्ट सांगितली आहे. ती अशी की, अठराव्या एकोणिसाव्या शतकातील नाटयटीकाकार व प्रेक्षक हे शेक्सपियरची नाटके ही अमर कलाकृती आहेत असे गृहीत धरूनच चालत. म्हणून ते टीकाकार नटांच्या अभिनयपद्धतीवर व कौशल्यावर—प्रत्यक्ष नाटकार नव्हे—प्रामुख्याने लिहीत. प्रेक्षकांनाही प्रत्यक्ष नाटकापेक्षा नटांचेच आकर्षण जास्त होते. एखादा नवीन नट रंगभूमीवर आला, तर एखाद्या नटाने अगोदरच रूढ केलेल्या अभिनयपद्धतीहून आगळे असे कौशल्य तो दाखवितो

की नाही, इकडेच त्यांचे लक्ष असे. आपल्याकडेही नाटकापेक्षा कै. गणपतराव जोशी हॅम्लेटची भूमिका कशी करतात, ते पाहण्यासाठीच प्रेक्षकांची गर्दी होत असे. माझे मित्र नटवर्य केशवराव दाते यांनी मला नुकतेच सांगितले की, गणपतरावांचे काम त्यांनी ५।६ वेळा पाहिले व त्या वेळी केवळ त्यांच्या अभिनयकौशल्याशिवाय इतर गोष्टीकडे— प्रत्यक्ष नाटकाकडेही त्यांचे लक्ष जात नसे. वरील कारणास्तव पाश्चात्य टीकाकारांचे लक्ष नाटकापेक्षा नटावरच होते, हे स्पष्ट होते. प्रत्यक्ष नाटकावर परीक्षणे लिहिण्याचे कार्य डॉ. जॉन्सन आदिकरून साहित्यिकांनीच केलेले दिसते. अर्थात बरबेजपासून आयर्व्हिंगपर्यंत जे जे नट चमकले, त्यांच्या हॅम्लेटच्या भूमिकेत प्रकट झालेल्या वैशिष्टयाविषयी व त्या काळच्या प्रेक्षकांनी त्या नटांना कशी साथ दिली याचेही वर्णन डार्लिंग्टन याने आपल्या पुस्तकात केले आहे.

हॅम्लेट-नशीबवान नाटक

शिवाय आपल्या इकडील इतिहासाकडेही लक्ष दिले असता काही नाटके नशीबवान असतात असे दिसून येते. रचना व व्यक्तिदर्शन या दृष्टीने 'आंधळयांची शाळा ' हे नाटक सदोष असतानाही ते नशीबवान ठरले. नाटचमन्वंतराच्या नटवर्गाने—विशेषत: केशवराव दात्ये, सौ. वर्तक व सौ. ज्योत्स्ना भोळे यांनी--त्या नाटकाला अमाप लोकप्रियता मिळवून दिली. शेक्सपियरच्या इतर जास्त सरस शोकांतिकापेक्षा हॅम्लेट जास्त नशीबवान ठरले एवढे खरे. शेक्सपियरच्या काळी नाटचप्रयोग रंगण्याचे आणखीही एक कारण सांगण्यात येते. ते म्हणजे नाटकगृह व रंगमंच यांची रचना. पडदे, सीनसीनरी वगैरे त्यावेळी काही नसायचे. रंगमंच प्रेक्षकात घुसलेला. त्याच्या तिन्ही बाजूंना,——इतकेच नव्हे तर प्रत्यक्ष रंगमंचावरही—जास्त पैसे देऊन प्रेक्षक बसत. नटवर्ग सर्व दृष्टींनी प्रेक्षकाभिमुख असे. त्यांच्यांत व प्रेक्षकांत कोणताही आडपडदा नव्हता. जीवनाचे जे दृश्य आपण पाहात आहोत, ते जणू काय आपल्यामध्येच चाललेले आहे--आपणही त्यात सहभागी आहोत--अशी प्रेक्षकांची भावना साहजिकच होत असल्यामुळे, नाटकाची प्रयोगक्षमता वाढत असे.

आता या लेखाच्या उपसंहाराकडे वळण्यापूर्वी डार्लिंग्टनने सांगितलेल्या दुसऱ्या एका महत्त्वाच्या मुद्याकडे लक्ष देणे उचित होईल. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपासून इंग्लंडमध्ये प्रेक्षकांकडून नव्या नाटकांची मागणी जास्त होऊ लागली व प्रेक्षकांची अभिरुचीही बदलली. एखादा नामांकित नट नवीन नाटकात भूमिका करणार आहे अशी जाहिरात झाली, तरीही प्रत्यक्ष नाटक कसे आहे, हे प्रेक्षक विचारू लागले—याचा अर्थ प्रेक्षक नाटकाकरता जाऊ लागले, नटाकरता नव्हे; परिणामतः नाटच-टीकाकारांना आपल्या टीकेची दिशा बदलावी लागली.

समारोप

कथारचना व व्यक्तिदर्शन या दृष्टीने हॅम्लेट हे नाटक सदोष व अपरिपक्व असून रंगभूमीवर ते इतकी वर्षे का टिकून आहे, हे आतापर्यंत आपण पाहिले. कै. खाडिलकरांच्या सुरुवातीच्या नाटकांकडे पाहिले, तर, शेक्सपियरपासून त्यांनी प्रेरणा घेतली असो वा नसो, त्यांच्या नाटकांवर त्याचा परिणाम मात्र झाला आहे. असे असूनही रचनाकौशल्य आणि व्यक्तिदर्शन या बाबतीत त्यांनी शेक्सपियरवर निःसंशय मात केली आहे. नाटचवस्तूचे बीज चटकन पकडून त्याचा त्वरित तर्कशुद्ध, प्रमाणबद्ध परंतु परिणामकारक विकास करण्याचे त्यांचे कौशल्य शेक्सपियरला मागे टाकणारे आहे. यावर खाडिलकर पदवीधर व शेक्सपियर हा बिचारा प्राथमिक शाळेत शिकलेला; ग्रीक लॅटिन यांची नुसती तोंडओळख झालेला असा—याप्रमाणे कोणी खुलासा करतील, तर त्यावर उत्तर इतकेच की चांगल्या नाटच–लेखनास पदवीची गरज नाही. विविध अनुभवांचा साठा व नाटचदृष्टी एवढी सामुग्री मात्र लेखकाजवळ असणे अवश्यक आहे. शेक्स्पियर हा हाडाने कवी आणि व्यवहारकुशल असा धंदेवाईक लेखक होता, एवढी गोष्ट लक्षात ठेवली की, बाकीच्या प्रश्नांचे उत्तर सहज मिळू शकते. असे असले, तरी त्याचे योग्य श्रेय त्यास दिलेच पाहिजे. म्हणूनच त्याच्या कलेचे थोडक्यात मूल्यमापन करून वाचकांची रजा घेतो. तो नाटकधंद्यात पडण्याचे सुमारास ग्रीन किड, लिली, पॉल वगैरेंची नाटके इंग्रजी रंगभूमीवर येत होती; व त्यांच्यातील पृथक् वैशिष्टचांमुळे ती लोकप्रियही झाली होती.

शेक्स्पिअरचे चातुर्य

शेक्सपियर हा बुद्धिमान्, चतुर व व्यवहारी होता. नट म्हणून अनुभवही त्याचे पाठीशी होता. वरील नाटककारांची लोकप्रिय झालेली वैशिष्टये या चतुर नाटककाराने टिपून घेतली. प्रा. ग. ह. केळकर म्हणतात त्याप्रमाणे "जणू काय किडपासून रौद्र आणि भयानक, मार्लोपासून वीर व उदात्त, लिलीपासून लालित्य, लॉज व ग्रीनपासून शृंगार व मार्दव इत्यादि गोष्टी सफाईने उचलून व त्यांना आपल्या कवित्वाची जोड देऊन त्याने नाटयरचना केली. वीर, करुण आणि शृंगार या रसांचा त्याने चांगल्या प्रकारे वापर केला. म्हणूनच 'प्रयोग करून पैसा मिळविणे हेच ध्येय' श्री. केळकरांच्याही मते शेक्स्पियरचे असले, तरी वरील गुणसमुच्चयामुळे समकालीनांपेक्षा तो जास्त लोकप्रिय अर्थात् श्रीमंतही झाला. त्या वेळच्या शोकांतिकेचे स्वरूप 'खून, रक्तपात व गडगडाट' असे होते. पण तिला त्याने मानवी स्वभाववैचित्र्याची जोड देऊन त्यात गांभीर्य व सखोलता आणली. तिचा दर्जा उंचावण्यासाठी प्रयत्न केला. सारांश, इंग्रजी नाटयकलेचा विकास करण्याच्या कार्यांत त्याच्या नाटकांनी चांगली कामगिरी बजावली, व या कार्यात हॅम्लेटचे महत्त्व उल्लेखनीय आहे." केवळ एक विद्यार्थी म्हणून माझ्या स्वतंत्र बुद्धीला जे पटले, ते मी आतापर्यंत सांगितले. हॅम्लेट हे एक टाकाऊ नाटक आहे. व शेक्सपियर हा नाटककारच नाही, असे मला म्हणावयाचे नाही. तर त्याचेवर व हॅम्लेटवर जो स्तुति-सुमनांचा वर्षाव आजपर्यंत होत आलेला आहे तो कितपत साधार आहे, हे पाहाण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. यावर जाणत्या व रसिक अशा लेखकांकडून जर चर्चा झाली, तर ती माझ्यासारख्या विद्यार्थ्याला मार्गदर्शक ठरेल. इंग्रजांचे राज्य, इंग्रजी वाङमय व भाषा यांनी निर्माण केलेली बौद्धिक गुलामगिरी आता नष्ट झाली. आपण स्वतंत्र झालो. म्हणून स्वतंत्र बुद्धीने शेक्स्पियरच्या नाटयकलेचे पुनर्मूल्यमापन व्हावे एवढीच माझी तळमळ.

'तरुणभारत' १-१२-६३

भाऊबंदकी

मॅक्बेथची प्रतिकृति नव्हे तर स्वतंत्र कलाकृति

नागपूर विद्यापीठाच्या एम्. ए. मराठी या परीक्षेत शंभर मार्कांची एक प्रश्नपत्रिका मराठी नाटक या विषयाकरिता ठेवली आहे. विद्यापीठाच्या एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांकरता या विषयावर गेली तीन वर्षे माझी व्याख्याने आयोजित करण्यात आली होती. यंदा आठ नाटके तपशीलवार अभ्यासाकरता नेमली असून त्यात भाऊबंदकी या नाटकाचा समावेश आहे. हे नाटक शेक्सपियरच्या मॅक्बेथ या नाटकाची केवळ प्रतिकृति आहे काय ?—असा प्रश्न दोन तीन विद्यार्थ्यांनी मला खाजगी रीतीने विचरला असता मी जे उत्तर दिले, ते लेखरूपाने प्रसिद्ध व्हावे अशी त्यांनी आग्रहाची विनंती केल्यामुळे या प्रश्नाचा मी थोडक्यात ऊहापोह करीत आहे. सुरुवातीस वाचकांना एकच विनंती आहे. मॅक्बेथ त्यांनी मूळ इंग्रजीतून वाचावे. शेक्सपियरचे इंग्रजी समजण्यास त्रासदायक आहे. कंटाळा व चीड येते वाचताना ! म्हणून मराठीत जी रूपांतरे वा भाषांतरे झाली आहेत ती वाचावी. 'राजमुकुट' हे श्री. शिरवाडकरांनी केलेले रूपांतर त्यातल्या त्यात चांगले वाटते. ते अगोदर वाचून नंतर मूळ इंग्रजी नाटक वाचल्यास माझे विवेचन कितपत साधार आहे हे ठरविणे सोपे जाईल.

अनुक्रम.................... वि: ....
क्रमांक.................... नोंद दि..................

मॅक्बेथचे कथानक

ग्लेनिसचा सरदार मॅक्बेथ व सरदार बँको यांना राज्यातील अंतर्गत बंडाळी व नॉर्वेच्या सरदाराने केलेले आक्रमण यांचा बिमोड करण्याकरता स्कॉटलंडचा राजा डंकन याने पाठविले होते. दोघांनी ती बंडाळी मोडली. या लढाईत विजयी मॅक्बेथने विशेष शौर्य दाखविले होते म्हणून राजाने त्याची खूप स्तुति केली. कॉडर हा सरदार बंड-खोरांना सामील झाला होता म्हणून त्याला शिक्षा झाली व त्याची सरदारकी रद्द करून ती मॅकबेथला देण्यात आली. इकडे लढाईहून परत येत असता मॅकबेथ ब बँको यांची तीन चेटकिणींशी गाठ पडते. 'तू कॉडरचा सरदार होशील व पुढे राजा होशील', असे मॅक्बेथ यास त्या भविष्य सांगतात. तर 'तू राजा होणार नाहीस पण तुझी मुले होतील', असे बँको यास त्या सांगतात. इतक्यात मॅक्बेथ यास कॉडरचा सरदार केल्याचे वृत्त येते. एक भविष्य इतक्या लवकर खरे झाल्याचे पाहून मॅक्बेथ मोहाधीन होतो व त्या तंद्रीत डंकनचा खून करून स्वतः राजा होण्याची कल्पना त्याच्या मनात तरळून जाते. बँको मात्र मोहवश होत नाही. दोघेही नंतर राजदर्शनास गेले असता त्यांचे हार्दिक स्वागत होते. मॅक्बेथ ही सर्व हकीगत आपल्या पत्नीस कळवतो. नवऱ्याला राजा करण्याची महत्वाकांक्षा तिच्या मनाची पकड घेते. पाठोपाठ डंकन त्यांच्या घरी दुसऱ्या दिवशी पाहुणा म्हणून येणार हे कळताच त्याचा खून करण्याचा ती निश्चय करते. सद्विचारांनी मॅक्बेथ काही काळ यास तयार होत नाही. पण जेव्हा त्याची पत्नी त्याला डिवचते, तेव्हा हे सुविचार पाण्यावर क्षणकाळ दिसणारे बुडबुडे ठरतात, व तो पत्नीच्या दडपणाच्या आहारी जाऊन राजाचा खून करतो. त्याला राजपद मिळते. परंतु चेटकिणीचे भविष्य बँकोनेही ऐकले असल्यामुळे, तो जिवंत असेतो आपले आसन स्थिर नाही या भयगंडाने मॅक्बेथ पछाडला जातो व बँको आणि त्याचा पुत्र यांचा खून करण्यास तो मारेकरी पाठवतो. बँकोचा खून होतो पण मुलगा निसटून जातो. सरदार मॅक्डफ यास मॅक्बेथचा संशय असतो व म्हणून तो दरबारास

येण्याचे टाळतो. इतकेच नव्हे तर डंकनची मुले इंग्लंडला पळून गेलेली असतात त्यांना जाऊन मिळतो व मॅक्‌बेथविरुद्ध लढाईचे बेत करतो. पुन्हा एकदा मॅक्‌बेथ चेटकिणींची भेट घेतो. त्या मॅक्‌डफबद्दल सावध राहण्याचा त्याला इशारा देतात. त्याला नष्ट करण्याचा मॅकबेथ निश्चय करतो—पण तो पळून गेलेला असल्याने त्याच्या मुलाचा खून करण्यात येतो. मॅक्‌बेथविरुद्ध लोकमत जागृत होते व डंकन व मॅकबेथ यांच्यांत शेवटी युद्ध होऊन त्यात मॅक्‌डफकडून तो मारला जातो. इकडे डंकनच्या खुनाचे भयानक दृश्य व मॅकबेथची भयग्रस्त स्थिती याचा लेडी मॅकबेथच्या मनावर विलक्षण ताण पडून ती भ्रमिष्ट होते. झोपेतच चालत राहते—खुनाविषयी काही तरी बरळत राहते व त्यातचा तिचा मृत्यु होतो. याप्रमाणे मॅक्‌बेथ नाटकातील माझ्या मते प्रमुख घटना आहेत. आणखी महत्वाचा तपशील पुढील विवेचनात देण्याचा प्रयत्न होईलच.

भाऊबंदकीची पार्श्वभूमी

नारायणरावसाहेबांच्या वधापासून प्रारंभ करून राघोबादादांच्या कारकीर्दीच्या अखेरपर्यंत महाराष्ट्रात माजलेल्या भाऊबंदकीचे चित्र खाडिलकरांनी भाऊबंदकी नाटकात रंगविले असून मूळ विषयाला उठाव आणण्याकरता, नमकशास्त्री व चमकशास्त्री आणि त्यांच्या भांडकुदळ बायका यांच्यातील सामाजिक व कौटुंबिक भाऊबंदकीची जोड मूळ कथेस दिली आहे, असे त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे. यावरून पाहाता एका विश्वव्यापी तत्वाचा आविष्कार करण्याकरता हेतुपूर्वक हे नाटक लिहिले गेले आहे हे स्पष्ट होते. खाडिलकर हे टिळकांचे अनुयायी व केसरी पत्राचे संपादक. अर्थात् राजकारणास त्यांच्या जीवनात प्राधान्य होते. माझ्या राजकीय तत्त्वज्ञानाला अभिव्यक्ती देण्याच्या हेतूनेच मी नाटके लिहिली असे १९३३ साली त्यांनी जाहीरपणे सांगितले होते. यावरून भाऊबंदकी ही सहेतुक कलाकृती आहे हे सिद्ध होत नाही काय? १९०७ साली सुरत येथील अधिवेशनात (काँग्रेसच्या) जहाल व मवाळ पक्ष यांतील भांडण विकोपाला गेले. दोन पक्षांमध्ये गंभीर अशी फाटाफूट झाली. काँग्रेस ही टिळकपक्षामुळे

लोकमतानुवर्ती होत आहे व ब्रिटिश सत्तेला हा मोठा धोका आहे हे इंग्रज राज्यकर्त्यांनी ओळखले. या फुटीचा त्यांनी फायदा घेतला. टिळकांना सहा वर्षे मंडालेस हद्दपार केले. त्यांच्या अनुयायांना जेल दाखवला. यामुळे लोकमत सरकार व मवाळपक्ष यांचे विरुद्ध प्रक्षुब्ध झाले. मवाळ पक्ष इतका रोडावला की, १९१३ च्या बँकीपूरच्या अधिवेशनास फक्त त्रेपन्न प्रतिनिधी होते. दुहीचा हा परिणाम स्वराज्याच्या चळवळीस घातक आहे हे खाडिलकरांनी ओळखले, व १९०९ साली रंगभूमीवर आलेल्या भाऊबंदकी या नाटकात दुही मोडून एकी करा असा संदेश प्रभावी नाटचाच्या द्वारे त्यांनी दिला. नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशात, " भांडण हे मनुष्यस्वभावातच असलं तरी भांडणाला मर्यादा पाहिजे. ज्या भांडणामुळं दोन्ही पक्षांचा नाश होणार अशी स्पष्ट चिन्हे दिसू लागतात ते भांडण एकदम थांबवलं पाहिजे. आपल्या अभ्युदयाकरता भांडण भांडायचं असतं. पण अभ्युदयाऐवजी उलट नाशच होऊ लागला तर भांडण तरी कशासाठी भांडायचं ?" असं रामशास्त्री म्हणतात. राजघराण्यातच जर भाऊबंदकी माजली तर त्यामुळं देशाचं राजकारण बिघडतं असा स्पष्ट इषारा सखारामबापूंनी त्याच प्रवेशात दिला आहे. याचं कारण उघड होतं. शिद्यांनी आणलेल्या तहनाम्यावर सही करू नका—अर्धे राज्य लिहून दिलंत तर बारभाईशी पुन्हा आपण लढू असं इंग्रज म्हणतात ते कबूल करा असं आनंदीबाई राघोबाला बेधडक विनविते. बारभाईशी झालेल्या युद्धात राघोबानं इंग्रजांचं साहाय्य घेतलं होतं; त्याचवेळी मराठ्यांच्या राजकारणात इंग्रजांचा जो चंचुप्रवेश झाला तो पुढील अवघ्या पंचवीस वर्षांत मुसळाच्या प्रवेशासारखा ठरला, हा इतिहास आहे. सारांश भांडणाला मर्यादा का व कशाकरता पाहिजे या व्यापक तत्वज्ञानाच्या आधारे, प्रचलित राजकारण ध्वनिरूपाने या नाटकात मांडले आहे; म्हणूनच ती हेतुप्रधान कलाकृती आहे.

मॅक्बेथ ही हेतुशून्य शोकान्तिका

याच्या उलट मॅक्बेथ ही सरळसरळ प्रामुख्याने स्वभावगत शोकांतिका आहे. ती हेतूशून्य आहे. भाऊबंदकीत राजकीय हेतू

सर्वव्यापी आहे. कथापरिपोष व पात्रांचे स्वभाव यांतून तो आदिअंत्य असा अनुस्यूत आहे. ओळी-ओळीतून तो प्रतीत होतो. हा दोन नाटकांतला फरक इतका मूलगामी आहे की, भाऊबंदकी ही मॅक्बेथची प्रतिकृती नाही हे सिद्ध करण्यास तो पुरेसा आहे. पण भुते-चेटक्या-खून, प्रमुख पात्रांमधील काही प्रमाणात आढळणारं स्वभावसाम्य इत्यादी गोष्टी लक्षांत घेता हा मुद्दा सिद्ध करण्याकरिता जरा तपशीलवार विवेचन करणे प्राप्त आहे. मॅक्बेथ बाचीत असता ही स्वभावगत शोकांतिका की दैवगत शोकांतिका ?—असा संभ्रम मनात उत्पन्न होतोच. नाटकांची सतत मागणी असल्यामुळे शेक्स्पियरला भराभर ती लिहून द्यावी लागत. पैसा मिळवणं एवढंच त्याचं ध्येय होतं—भावी कीर्तीकडे लक्ष देऊन त्याने नाटके लिहिली नाहीत. त्यावेळच्या प्रेक्षकांना वारंवार खेचून आणण्याकरिता उपयुक्त असा मालमसाला नाटकात भरला की झालं. परंतु त्याचे अंगी प्रतिभा होती याबद्दल वाद नाही. पण तो स्वभावाने म्हणा किंवा परिस्थितीमुळे म्हणा, बेफिकीर लेखक होता. He was a great but negligent artist असे त्याचेबद्दल डॉ. जॉन्सन म्हणतो ते सहज पटते. म्हणूनच स्वभावरेखन व कथापरिपोष या बाबतींत तो फार निष्काळजी असल्यामुळे वरील प्रकारचा संभ्रम निर्माण होतो. ही शोकांतिका मॅक्बेथ व लेडी मॅक्बेथ यांच्या महत्वाकांक्षेतून निर्माण होते हे खरे. पहिल्याच अंकात "त्याच्या स्वभावात महत्वाकांक्षा आहे असे त्याची पत्नीही म्हणते. बस्—एवढं एकच वाक्य. याच्याविरुद्ध the seed of ambition was planted in the mind of Macbeth by the witches असे काही इंग्रज टीकाकारच म्हणतात. याचा अर्थ तो स्वभावाने मुळातच महत्वाकांक्षी नव्हता असाच होत नाही काय ? जरा बारकाईनं विचार केला तर मात्र एक महत्त्वाची गोष्ट नजरेस येते. मॅक्बेथला चेटक्यांनी भविष्य सांगितलं तेव्हा बँकोही तेथे होता. भविष्य ऐकताच चेटक्यांनी त्यांच्यासमोर उभ्या केलेल्या मोहाला मॅक्बेथ बळी पडतो.; इतकंच नव्हे तर क्षणभर तो भोवतालचं

जग विसरतो व राजाचा खून करून गादी पटकावण्याचा विचारही त्याच्या मनात क्षणमात्र तरळून जातो. बँको मोहाला बळी पडत नाही. ही स्वभावभिन्नता स्पष्टपणे दर्शविते की, ही स्वभावगत शोकांतिका आहे. आणखी एक घोटाळा लेखनात दिसतो. मॅक्‌बेथ महत्वाकांक्षी असला तरी त्याच्या अंगी काही सत्प्रवृत्तीही होत्या. असे कितीतरी उल्लेख नाटकात आहेत. तेव्हा तो मोहवश होण्याचे कारण दैवाचा प्रभाव. चेटक्यांच्या स्वरूपात हे दैव प्रभावी झाले आहे. ग्रीक ट्रॅजडी ही दैवगत स्वरूपाची असून हा नाटयप्रकार त्या काळी इंग्लंडातही लोकप्रिय होता. अर्थात् हे आकर्षण प्रेक्षकांसमोर ठेवण्याची योजना शेक्स्‌पियरने केली असावी. या नाटकातील प्रेरकशक्ती दैव की स्वभावधर्म ? का दोहोंचेही मिश्रण ? हा प्रश्न पडतो. हॅम्लेट हे दोहोंचे मिश्रण आहे असे इंग्रज टीकाकार म्हणतात. मला ते न पटण्याची कारणे, मी त्या नाटकावर दोन वर्षांपूर्वी 'तरुण-भारतात' प्रसिद्ध झालेल्या माझ्या प्रदीर्घ लेखात सांगितलीच आहेत. अथेल्लो पुष्कळ प्रमाणात अवास्तव योगायोगावर आधारित आहे. या सर्व नाटकांत जी संदिग्धता व अस्पष्टता दिसून येते, त्याचे माझ्या मते एकमेव कारण म्हणजे नाटयवस्तू व पात्रांचे स्वभाव हे शेक्स्‌पियरच्या मनातच काटेकोरपणे आकारित होण्यापूर्वी, त्याने मनात आले त्याप्रमाणे तडकाफडकी ही नाटके लिहून टाकली. प्रयोग रंगतो आहे—रिचर्ड बरबेजसारखा नट तो परिणामकारक करतो आहे—सारखा पैसा मिळतो आहे—मग उगीच काराकोरी करण्यात व्यर्थ कालापव्यय कशाला करा, हाच त्याचा खाक्या दिसतो. Hasty composition हे जे एका प्रख्यात इंग्रज टीकाकाराने त्यांचे वर्णन केले, आहे ते माझ्या मतास पुष्टी देणारेच आहे.

खाडिलकरांची लेखन-पद्धती

खाडिलकरांच्या कोणत्याही नाटकात कोणत्याही प्रकारची संदिग्धता किंवा योगायोगाचा अवास्तव वापर केलेला दिसत नाही. सुसंगती, तर्कशुद्धता व नाटयवस्तूचा सहज पटणारा विकास ही भाऊ-

बंदकीप्रमाणे इतर नाट्यकृतींची प्रधान अंगे आहेत असे ठामपणे म्हणता येते. शेक्स्पियरच्या इतर नाटकांप्रमाणे मॅक्बेथमध्ये कथानकाची गुंतागुंत, उपकथानक वगैरे गोष्टी नाहीत. नाटकाची क्रिया झपाट्यानं वाढत जाते, काव्याच्या आवडीवरही नियंत्रण आहे. यामुळे हे नाटक इतर नाटकांपेक्षा जास्त सरस आहे. काही इंग्रज टीकाकारही असंच म्हणतात, हे सुदैवच होय. फार जुनी हकीगत. सन १९१७ची. महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा मुक्काम नागपूर येथे असता माझी कै. विष्णुपंत औंधकर या कंपनीतील प्रख्यात नट व नाटककार यांचेशी मैत्री झाली. सत्त्वपरीक्षा हे नाटक १९१४ साली नागपूर येथे रंगभूमीवर आले. ते कसे लिहिले गेले याची जी हकीगत औंधकरांनी मला सांगितली, ती खाडिलकरांच्या लेखनपद्धतीवर प्रकाश टाकणारी आहे म्हणून मुद्दाम देत आहे. त्या नाटकाचे पहिले दोन अंक लिहून कंपनीकडे आले होते. नंतर खाडिलकर स्वत: तालमी घेण्यास येथे आले. पुढील दोन अंक असे लिहिले गेले. दुपारी नटवर्य दाते व बापूराव राजहंस हे कागद पेन्सिल घेऊन बसत—सुपारी–तंबाखू चघळीत व फेऱ्या घालीत खाडिलकर मजकूर तोंडाने सांगत व हे दोघे लिहून घेत. एका शब्दाचाही बदल न होता त्या मजकुराच्या नकला नटांना वाटल्या जात व तालमी होत. त्याबरहुकूम नंतर नाटक छापले जाई. नाटकातील प्रतिपाद्य तत्त्वज्ञान, कथावस्तू, पात्रांचे स्वभाव वगैरे मनामध्ये मुरून एकजीव व स्पष्टपणे आकारित झाल्यानंतरच ते लिहीत असा याचा अर्थ. इतर अधिकारी व्यक्तींनी हीच गोष्ट मला सांगितली.

आणखी एक फरक

मॅक्बेथ व भाऊबंदकी यांत आणखी एक लक्षात घेण्यासारखा फरक दिसतो. पहिले नाटक ही शोकांतिका आहे. दुसरे शोकप्रधान आहे. पण शोकान्त नाही. बारभाईचे कारस्थान यशस्वी झालेले नाटकाच्या शेवटी दाखविले असल्यामुळे प्रेक्षक समाधानात बाहेर पडतात. भाऊबंदकीतील मुख्य क्रिया राघोबा व आनंदीबाई यांच्या स्वभावधर्मातून निर्माण होते. कथानकाच्या घडणीत दैवाचा हात असला तरी

परिणामी ते पात्रप्रधान नाटकच वाटते. मॅक्बेथ व हे नाटक यांत एवढे साम्य आहे. परंतु तेवढ्यावरून भाऊबंदकी ही मॅक्बेथची प्रतिकृती म्हणता येत नाही. कारण पात्रप्रधान नाटकांची परंपरा फार जुनी आहे. हा नाट्यप्रकार एकाच नाटककाराचा मक्ता नाही. दैवगत शोकांतिका हे ग्रीक ट्रॅजेडीचे मुख्य स्वरूप—इंग्रजांना हा नाटचप्रकार परिचित—शेक्स्पियरने दैवाच्या प्रभावाचा उपयोग आपल्या नाटकांत केलेला आहे. एवढ्यावरून ती नाटके म्हणजे ग्रीक नाटकांची प्रतिकृती आहेत असे म्हणता येईल का ? मानवी जीवनात दैवाचा प्रभाव अनादिकालापासून प्रत्ययास येत नाही का ?

शेक्सपियरचा परिणाम

मुंबई विद्यापीठाच्या स्थापनेबरोबरच शेक्स्पियरच्या नाटकांचा अभ्यासक्रमात समावेश झाला. त्या नाटकांची भाषांतरे होऊन ती मराठी रंगभूमीवर येऊ लागली. अर्थात् महाराष्ट्रातील नाटककारांच्या लेखनावर त्याचे परिणाम होणे अपरिहार्यच होते. त्यातील अद्भुतरम्यता, गुंतागुंतीचे कथानक, काव्यात्मकता इत्यादी गोष्टी कै. कोल्हटकरांनी उचलल्या. पण त्यांची नाट्यकथा, कथानके स्वतंत्र आहेत. सामाजिक सुधारणांचा पुरस्कार करण्याच्या हेतूने त्यांनी नाटके लिहिली —या ध्येयाविष्कार करणाऱ्या नाटकांत त्यांनी नाविन्यपूर्ण संगीत व अभिजात विनोद आणला—म्हणूनच त्या शेक्सपियरच्या नाटकांच्या प्रतिकृती ठरत नाहीत. हॅम्लेट व आयागो यांना एकाच नाटकात आणण्याच्या हेतूने ‘सवाई माधवरावांचा मृत्यू ’ हे नाटक खाडिलकरांनी लिहिले असले तरी त्यातूनही त्यांचा राजकीय हेतू नाना फडणवीस या पात्राद्वारे प्रगट झालाच आहे. त्यांनी ऐतिहासिक व पौराणिक कथानके निवडली. शेक्सपियरने हॉलिनशेडच्या बखरीचा उपयोग केलाच ना ? पण या निवडीमागे दोघांमध्ये जी हेतुभिन्नता स्पष्ट दिसते, ती पाहाता खाडिलकरांनी शेक्सपियरचे अनुकरण केले असे कसे म्हणता येईल ? शेक्स्पियर हा प्रतिभावान लेखक होता हे जसे मानले जाते, तसे खाडिलकरही प्रतिभावान लेखक होते हे आपण मानतो. मग प्रतिभावान लेखक हा

दुसऱ्याचे अनुकरण कधीच करत नाही हे त्रिकालाबाधित सत्य डोळचाआड कसे करता येईल. स्वतंत्र बाणा हे प्रतिभेचे प्रधान लक्षण आहे हे तरी मान्य असायला पाहिजे. सारांश खाडिलकरांनी ऐतिहासिक कथानके आपल्या लेखनहेतूला पोषक अशा रीतीने पण कौशल्याने राबविली. या बाबतीत त्यांनी शेक्स्पियरवर मात केली असे स्पष्टपणे म्हणावेसे वाटते. कारण ती वापरताना त्यांनी लोकांच्या श्रद्धांना धक्का बसू नये याविषयी दक्षता घेतली. त्या कथानकांतून शाश्वत सत्याचे अचूक टिपण केले आणि प्रचलित राजकारण त्याच्याशी एकरूप करून त्याचा सुंदर आविष्कार केला. नित्य व नैमित्तिक यांची बेमालूम सांगड त्यांनी अशा अद्वितीय कौशल्याने घातली. ही सर्व वैशिष्टचे भाऊबंदकीमधे स्पष्टपणे दिसतात. मॅक्बेथमध्ये नाही. म्हणूनच भाऊबंदकी ही स्वतंत्र कलाकृति आहे.—मॅकबेथची प्रतिकृती नव्हे—हे निराळे सांगायची गरज नाही.

—**तरुणभारत**, २५-१२-१९६६

: २ :

तंत्रदृष्टचा तुलना

नाटचतंत्र म्हणजे कथा सांगण्याची पद्धत. प्रतिभावान लेखकांची पद्धत निरनिराळी असते. यावरून तंत्र हे व्यक्तिनिष्ठ आहे. त्या बाबतीत अखेरचा नियम म्हणून सांगता येत नाही. स्थलकाल, कृती व व्यक्ती यांच्या ऐक्याविषयीचे ग्रीक नाटकांतील तंत्र शेक्सपियरने झुगारून लावले हे आपणास सहज दिसून येते. फक्त unity of action हा नियमच त्याने मानला. इ. स. १९२५ पर्यंत शेक्सपियरचे तंत्रच आपल्याला परिचित होते. पण याही बाबतीत खाडिलकरांनी त्याचेवर मात केली हे निश्चित. नाटचबीजाची चटकन पकड घेऊन, त्याचा त्वरित तर्कशुद्ध परंतु परिणामकारक विकास करणे हे भाऊबंदकीसकट इतर सर्व नाटकांत आढळणारे खाडिलकरांचे विशिष्ट तंत्र. कसलाच फापटपसारा त्यात दिसत नाही. गुंतागुंत नाही. अनवश्यक प्रसंग किंवा निरर्थक वाक्ये त्यात दिसणार नाहीत. हे अद्वितीय रचनाकौशल्य शेक्स-

पियरच्या हॅम्लेट नाटकातही दिसत नाही. अनावश्यक असा भाग त्यात आला असल्यामुळे ते नाटक उगीचच लांबट झाले आहे, असे खुद्द इंग्रज टीकाकारही कबूल करतात. त्यामानाने मॅकबेथ हे मात्र आटोपशीर व प्रमाणबद्ध नाटक आहे यात शंका नाही.

या मुद्यावर या दोन नाटकांची तुलना करणे प्रतिपाद्य विषयाला युपयुक्त ठरेल म्हणून त्याचाही विचार करणे जरूर आहे. मॅक्बेथमध्ये महत्वाची शंकास्थळे आहेत. उदाहरणार्थ मॅकबेथने डंकनचा खून केला, बँकोचा करवला ही गोष्ट प्रेक्षकांना माहित आहे. परंतु नाटकातील इतर महत्त्वाच्या पात्रांना त्याबद्दल खात्री पटणे जरूर आहे. तिसऱ्या अंकात बँकोचे भूत मॅकबेथ यास दिसते तेव्हा तो भीतीच्या आहारी जाऊन बरळतो व मेजवानीस आलेले पाहुणे संभ्रमात पडतात इतकेच. राजाच्या दरवाज्यावरील पहारेकरीच खुनी आहेत असे सांगून मॅक्बेथ त्यांचा खून करतो, पाचव्या अंकात भ्रमिष्ट झालेली त्याची पत्नी झोपेतच चालते. हातावर रक्ताचे डाग आहेत असे व इतर वाक्ये खुनाला अनुलक्षून ती पाचव्या अंकात बोलते. इत्यादी गोष्टींवरून त्या दोघां-विषयी संशयाचे वातावरण निर्माण होते हे खरे. पण तेच खुनी आहेत अशी संशयातीत खात्री पटण्याइतपत ती पुरेशी नाहीत. मग मॅकडफ्ने व डंकनच्या मुलाने परदेशात त्यांच्या विरुद्ध लढाईची जय्यत तयारी करण्यापर्यंत निश्चित पाऊल का टाकावे ?—ते समजत नाही. मॅक्डफ् इंग्लंडला देश सोडून गेल्यावर त्याच्या मुलाचा खून झाला हेही लक्षात घेणे जरूर आहे. तो देशात असताना जर खून झाला असता तर त्याने मालकमकडे जाणे व सूड घेण्याचा कट करणे स्वाभाविक होते. सारांश मॅकबेथ खुनी आहे अशी नाटकातील उपरिनिर्देशित पात्रांची खात्री पटण्याइतकी बिनतोड कथारचना झाली नाही. नुसती प्रेक्षकांची खात्री पटून काय उपयोग ? त्यांना थोडाच सूड घ्यायचा आहे ?

पटणारी रचना

आता भाऊबंदकीची रचना किती मनाला पटणारी आहे ते पाहा. तिसऱ्या अंकांत तुळोजीचा शपथेचा प्रसंग येईपर्यंत राघोबाविषयी

संशय उत्पन्न करणारे वातावरण निर्माण झाले आहे. न्यायाधीश रामशास्त्री— "खुनाला तुमची संमती असली पाहिजे असे आम्ही का म्हणू नये ?" असे बापूंना सांगतो ते त्याचे दुसऱ्या अंकातील भाषण साधार व तर्कशुद्ध आहे. शपथेच्या प्रसंगापर्यंत रामशास्त्री "फक्त प्रायश्चित्त घ्या", म्हणून आग्रहाने राघोबास सांगतो. तेही राघोबाचं पूर्वचरित्र व खुनाच्या वेळचे त्याचे बेजबाबदार वर्तन त्याच्याविषयी संशय येण्यास कसे कारणीभूत आहे हे सप्रमाण दाखवून रामशास्त्री न्यायाधीश आहे व न्यायाधीश उपलब्ध पुराव्यापलीकडे कधीही जात नाही, हे यावरून स्पष्ट होते. दुसऱ्या अंकातील नाना व बापू यांच्या संभाषणात बारभाईचे पुढारीपण बापूंनी घ्यावे असे नाना म्हणतात, तेव्हा राघोबाविषयी संशय आहे पण तो पापी आहे असा प्रत्यक्ष पुरावा लोकांसमोर जोपर्यंत मांडता येत नाही तोपर्यंत बारभाईचे कारस्थानास प्रारंभ कसा करायचा ही बिनतोड अडचण बापू नानास सांगतात. मॅक्बेथमध्ये उलट फक्त संशयावरून मॅकडफ कार्यास लागतो—ते पाहून बुद्धिमान वाचकांचा विरस होतो. भाऊबंदकीत तसे होत नाही. शपथेच्या प्रसंगाची खाडिलकरांनी किती चातुर्याने योजना केली आहे ते पाहा. या प्रसंगी रामशास्त्री हे मुख्य न्यायाधीश हजर असतात पण नाना व बापू यांच्यासारख्या मातबर व वजनदार माणसांनाही हजर राहण्याचा हुकूम झाला असतो. हे सारे वजनदार साक्षदार अत्यंत विश्वसनीय. दुर्गा व म्हाळसा यांच्या झोंबाझोंबीत ताईत तुटतो व त्यातून हुकूमाचा कागद बाहेर पडलेला पाहाताच तुळोजी तो वाचू नका म्हणून ओरडतो. रामशास्त्री तो वाचतात. तो गारद्यांना दिलेला हुकुमाचा कागद आहे व त्यात मारावे अशी स्पष्ट अक्षरे आहेत असे जाहीर करतात. कागदी पुरावा हा सर्वश्रेष्ठ प्रतीचा पुरावा असूनही रामशास्त्री तो तुळोजीस परत देतात. इतकेच नव्हे तर त्याचे आधारे राघोबा खुनी आहे असे जाहीर करीत नाहीत. कारण रामशास्त्री यांची न्यायबुद्धी जागृत असते. तिसऱ्या अंकात "आम्ही हुकुमात धरावे असे स्पष्ट लिहिले होते, पाठीमागून गारदी किंवा तुळोजी यांनी स्वहिताकरिता धचा मा कशावरून केला नसेल;" असा सडेतोड युक्तिवाद आनंदीबाई राम-

शास्त्र्यासमोर मांडते. ही शक्यता जमेस धरणे भाग होते; आणि संशयाचा फायदा आरोपीलाच मिळाला पाहिजे हे रामशास्त्री जाणून होते. अर्थात पुढे शपथेचा समारंभ चालू ठेवणे प्राप्तच झाले. तुळोजी मारुतीच्या पायावर हात ठेवून शपथ घेण्यास सुरवात करतो, तोच त्यास नारायणरावाचे भूत दिसते—तो बेफाम होतो व खुनाचा सर्व वृत्तांत बडबडून जातो. तो ऐकताच निःस्पृह व न्यायी रामशास्त्री यांची राघोबा खुनी आहे अशी खात्री पटते व त्यास देहांत प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगण्यास ते त्वरेने निघून जातात. हा शपथेचा प्रसंग अनेक दृष्टींनी महत्वाचा ठरतो. आतापर्यंत राघोबाविषयी जो जबरदस्त संशय होता तो नुसता संशय राहात नाही तर राघोबा बिनतोड पुराव्याच्या आधारावर प्रत्यक्ष खुनी ठरतो—संशयातीत रीतीने ठरतो. ही वार्ता देशभर पसरते—लोकमत खवळून जाते. राघोबा–विरुद्ध बारभाईच्या कारस्थानास जोराची चालना मिळून आतापर्यंत राघोबाच्या बाजूस असलेले व इतर तटस्थ सरदार बारभाईना मिळतात. या सर्वांचा पाठिंबा गेल्यामुळे राघोबा युद्धास तयार झाला तरी त्यास इंग्रजांचे सहाय्य घेणे भाग पडते व अशा रीतीने देशाचे राजकारण बिघडून इंग्रजांचा परिणामी घातक असा प्रवेश मराठ्यांच्या राजकारणात होतो. राघोबा व बारभाई यांच्यातील, म्हणजे नाटकातील, जो मुख्य संघर्ष त्याला जोराची गति मिळते व तीमुळे पुढे काय होणार याविषयीची प्रेक्षकांची उत्कंठा शेवटपर्यंत टिकून राहिल्यामुळे अखेरचा पडदा पडेपर्यंत प्रयोग रंगत जातो. शपथेच्या प्रसंगी तुळोजीच्या बरळण्यामुळे निर्माण झालेल्या तोंडी पुराव्यामुळे अपुऱ्या लेखी पुराव्यास शंभर टक्के बळकटी येते. हे अप्रतिम रचनाकौशल्य पाहिल्यानंतर भाऊबंदकी ही एक स्वतंत्र कलाकृती आहे, अंधानुकरण नव्हे, याची खात्री पटायला हवी.

वास्तवता आणि तर्कशुद्धता

शेक्सपियर चेटक्यांचा उपयोग करतो तो पाप करण्याचा मोह मॅक्बेथसमोर उभा करण्याकरिता. ही युक्ती यशस्वीही होते. मॅक्बेथ-

विषयी संशयाचे वातावरण त्यामुळे निर्माण होते इतकेच. याच्या उलट खुनाचा तपास लावून राघोबाच खुनी आहे हे निर्विवादपणे सिद्ध करण्याकरिता खाडिलकरांनी भुताचा उपयोग केला आहे. शेक्सपियरचे काळी जनतेचा जसा भुताखेतांवर विश्वास होता तसाच पेशवेकालीन जनतेचा होता. परिणाम साधण्याकरता कोणीही त्याचा उपयोग करू शकतो. फक्त तो कालानुरूप व कौशल्याने केला आहे की नाही एवढीच महत्त्वाची गोष्ट. या कसोटीला खाडिलकर उतरले आहेत हे निश्चित. कारण हुकुमाचा कागद ताईतातून बाहेर पडण्याकरिता तो अस्तित्वात पाहिजे. त्यास सबळ हेतूही पाहिजे. खुनाचा पुरावा नाहीसा करण्याची खुनी मनुष्य काळजी घेतोच की नाही ? येथे तो पुराया नष्ट न होण्याचे कारण तुळोजीचा स्वभावधर्म—तो अत्यंत महत्वाकांक्षी पण मनाने तितकाच कमकुवत होता. आपण सरदार व्हावे ही ती महत्वाकांक्षा. राघोबावर दडपण आणून या कागदाचा उपयोग सरदारकी मिळविण्याकरिता (blackmail) करायच्या उद्देशाने गारद्यांचा डोळा चुकवून त्याने तो हस्तगत केला. पण मनाच्या कमकुवतपणामुळे आपल्या छातीवर भूत बसते (नारायणरावाचे) व कागद हिसकावून घेते असा भास होऊन तो घाबरला आणि ताईतात घालून नमकशास्त्री या मांत्रिकाजवळ भुताचा बंदोबस्त करण्याकरिता तो दिला. पुढे शास्त्रीणबाईंमधील भांडण विकोपास जाऊन ओढाताणीत तो कागद बाहेर पडला व रामशास्त्र्यांनी तो वाचला. अशी ही तुळोजीच्या स्वभावधर्मातूनच घटना निर्माण झाली. अर्थात ती स्वाभाविक व तर्कशुद्ध ठरते. त्यात कोठेही अवास्तवता किंवा कृत्रिमता नाही. खुनानंतर नमकशास्त्र्यांचे प्रस्थ आनंदीबाईजवळ बरेच माजले होते. तुळोजी तिने केलेल्या कटात प्रत्यक्ष भाग घेणारा. तेव्हा तो नमकशास्त्र्यांच्याकडे जाणे स्वाभाविकच होते. इतकी स्वाभाविकता, असंदिग्धता, तर्कशुद्धता व परिणामकारकता शेक्सपियरच्या मॅक्बेथ धरून एका तरी शोकांतिकेत दिसते का ? Hasty composition...negligent artist वगैरे विशेषणे म्हणूनच इंग्रज टीकाकारांनी त्याला बहाल केली आहेत. उलट most

अनुक्रम........ वि: .... क्रमांक .... नोंद दि........

careful and logical composition असे खाडिलकरांच्या बाबतीत म्हणता येईल.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दा. क्र. 96390

पात्रांचे स्वभावधर्म

डंकन हा चांगला राजा—आपल्या पराक्रमाचा त्याने गौरव केला; आपल्या घरी तो पाहुणा येणार, पाहुण्याचे रक्षण करणे हाच खरा धर्म, असे असताना त्याचाच खून करणे म्हणजे पाप--वगैरे विचार मॅक्‌बेथच्या मनात येतात. पण ते क्षणकाळ--पाण्यावरच्या बुडबुड्याप्रमाणे. ते क्षणिक विचार आहेत. हा त्याचा पापभीरूपणा टिकत नाही. तो अखेरीस खून करतोच—पुढेपुढे तर रक्ताची चटक लागलेल्या वाघाप्रमाणे तो आणखी दोन खून करतो. प्राप्त झालेले राजेपण टिकणार नाही या भीतीने तो ग्रस्त झालेला असल्यामुळे ते राज्यपद टिकण्याकरिता आणखी रक्तपात करतो. राघोबा हा महत्वाकांक्षी—पेशवा व्हावे असे त्याला मनापासून वाटते. पण "पेशव्यांच्या गादीवर स्वपराक्रमाने बसण्याची माझी इच्छा आहे. . . . . आनंदी, तुझ्या या गोड चेहऱ्याला रागाचे, रुसव्याचे, क्रूरपणाचे काजळ फासू नकोस. पेशवाईची स्थापना करणारे महात्मे तुझ्या पोटी जन्मास येऊन तुझ्याच कुळात पेशवाईची गादी चिरकाल टिकण्यास नारायण आमचे हातून मरता कामा नये" असे तो भावनोत्कटतेने आनंदीबाईस सांगतो. मॅक्‌बेथ जसा लेडी मॅक्‌बेथच्या दडपणाला बळी पडतो तसा हाही आनंदीबाईच्या पुढे मान तुकवून धचा मा करण्यास संमती देतो. स्वतः खून करीत नाही. मॅक्‌बेथ करतो. राघोबा पापभीरू असतो व ही पापाची टोचणी शेवटपर्यंत कायम राहाते. याचा उत्कृष्ट पुरावा म्हणजे त्याला रामशास्त्र्यांनी देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगितली तो प्रसंग. ही शिक्षा ऐकताच आनंदीबाई खवळते--या उन्मत्त माथेफिरूला कैद करून जन्मभर अंधारकोठडीत ठेवा असा ती गारद्यांना हुकूम करते--गारदी ही शिक्षा अंमलात आणणार ही प्रेक्षकांची खात्री असते--पण याच क्षणी पापाची टोचणी लागलेला राघोबा मधे पडतो. माझ्या माथ्यावर अगोदरच पापाचा बोजा आहे त्यात रामशास्त्र्यांविषयीच्या

पापाची भर नको असे म्हणून तो रामशास्त्र्यास वाचवतो व फक्त पुण्याच्या हद्दीबाहेर जाण्याची आज्ञा करतो. ही पेशव्यांची--म्हणजे राजाज्ञा आहे. अर्थात आनंदीबाईसकट सर्वांना ती पाळणे भाग पडते. सवाई माधवरावांच्या दरबारात बाळ पेशवे व बारभाईचा नवा कारभार यांना शेवटच्या प्रवेशात आशीर्वाद देण्यासाठी रामशास्त्री जिवंत व मोकळा राहतो त्याचे श्रेय राघोबाच्या या पापभीरू स्वभावाला आहे. हा पापभीरू पेशवा एकही खून करीत नाही. मॅक्‌बेथचे पापभीरुत्व क्षणभंगुर आहे. राघोबाप्रमाणे त्याच्या स्वभावातील तो स्थायीभाव नाही. तो स्वतः एक खून करतो व दोन आपल्या हस्तकांकरवी करवितो. दोन नाटकांमधील हा स्वभावभेद महत्त्वाचा आहे. तो पाहिल्यावर भाऊबंदकी ही मॅक्‌बेथची प्रतिकृती आहे असे माझ्याने तरी म्हणवत नाही.

आनंदीबाई व लेडी मॅक्‌बेथ

प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीने या दोन अत्यंत महत्वाच्या पात्रांतील स्वभावभेद तितकाच किंवा काकणभर जास्तच महत्वाचा ठरतो. लेडी मॅक्‌बेथचे नवऱ्यावर प्रेम असते; तो राजा व्हावा एवढीच तिची महत्त्वाकांक्षा--स्वतः ती स्वार्थी नाही. नवरा जेव्हा खून करण्यास का कू करतो तेव्हा ती त्याच्या पौरुषाला डिवचते—निर्भर्त्सना करते व अखेर त्याला खून करण्यास प्रवृत्त करते--एवढेच तिचे नाटकातील कार्य. तिच्या ठायी काही नाजूक भावना आहेत. राजाला मारण्याकरिता ती जाते—पण त्याच्या चेहऱ्याशी स्वतःच्या बापाच्या चेहेऱ्याचे साम्य तिला दिसताच ती परत फिरते. बँकोचे भूत मेजवानीच्या वेळी नवऱ्याला दिसते तेव्हा तो वाटेल ते बरळतो. ती त्याला सावरण्याचा प्रयत्न करते. नवऱ्याची खुनानंतरची वर्तणूक पाहून व त्यापूर्वीचा रक्तपात पाहून तिच्या मनावर असह्य ताण पडतो त्यामुळे ती भ्रमिष्ट होते. झोपेतच पापी कृत्याविषयी असंबद्ध बरळत फिरते. हातावरचे रक्ताचे डाग निघत नाहीत असा तिला भ्रम होतो. हेच दुखणे विकोपास जाऊन तिचा अंत होतो. आनंदीबाई ही जितकी महत्वाकांक्षी तितकीच स्वार्थी. राघोबा पेशवा व्हावा एवढेच नव्हे तर आपल्या पुत्रपौत्राकडे

ही गादी चालत यावी ही तिची इच्छा. लेडी मॅक्‌बेथ ही राजद्रोही तर आनंदीबाई राजद्रोही तर आहेच, शिवाय देशद्रोहीही आहे. बारभाईशी पुनः लढाई देण्याकरिता अर्धे राज्य लिहून द्या म्हणजे मदत करू ही इंग्रजांची अट पुरी करा असा तिचा राघोबास आग्रह. स्वभावाने दुष्ट--नारायणरावाच्या रक्ताने भरलेल्या कटचारीवरील रक्ताचा टिळा राघोबाच्या कपाळावर लावते इतकेच नव्हे तर ते रक्त आपल्या कुंकवाच्या करंड्यात मिसळून ठेवते. तिचे मन शेवटपर्यंत कच खात नाही. लेडी मॅक्‌बेथप्रमाणे ती भ्रमिष्ट होत नाही. उलट एका खुनाचे पाप दहापाच खून करून गाडून टाकावे लागते असे म्हणण्यापर्यंत तिची मजल. ती अत्यंत बुद्धिमान, वादविवादकुशल, हजरजबाबी, राजकारण खेळणारी. पहिल्याच अकात या तिच्या स्वभावातील वैशिष्टचांची प्रेक्षकांना ओळख पटते. दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकांत राघोबाला मागे सारून तीच रामशास्त्र्यांना फडाफड आणि निर्भयपणे उत्तरे देते. राघोबाच्या पक्षाची तीच पुढारी आहे असेही वाटू लागते. आपल्या सौंदर्याची राघोबावर विलक्षण छाप आहे या सत्याचा, स्वतःचे हेतू साध्य करून घेण्याच्या कामी ती चातुर्याने उपयोग करून घेते. नारायणरावाचा खून केल्याबद्दल तिला तिळमात्र खंत वाटत नाही. लेडी मॅकबेथ नाटकात उत्तरोत्तर भ्रमिष्ट होऊन मरण पावते, उलट आनंदीबाई शेवटपर्यंत पोलादी खांबासारखी ताठ. या दोन नाटकांतील दोन स्त्री–पात्रांच्या स्वभावांत, त्यांच्या कृतीत, वाणीत इतके मोठे अंतर पाहिल्यावर भाऊबंदकी हे खाडिलकरांच्या भरीव व्यक्तित्वाचा ठसा घेऊन निर्माण झालेली एक स्वतंत्र कलाकृती आहे असे का वाटू नये ?

इतर पात्रे

या दोन्ही नाटकांतील इतर पात्रांकडे धावती नजर टाकणे प्रतिपाद्य विषयाला धरूनच होईल. मॅकबेथमध्ये, बँको, मालकम व मॅक्‌डफ् ही तीन महत्वाची पात्रे. चेटक्यांनी सांगितलेले भविष्य, तो त्यावेळी हजर असल्यामुळे, बँकोला माहीत होते. तो जिवंत राहणे म्हणजे आपले आसन धोक्यात हे ओळखून मॅकबेथ त्याचा खून करवतो.

आपला जीव धोक्यात आहे या भीतीने डंकनचा मुलगा, राज्याचा वारस इंग्लंडला पळून जातो. मॅकडफ् हा मॅकबेथच्या दरबारास जाण्याचे टाळतो. त्याला मॅक्‌बेथविषयी दाट संशय असतो—तेव्हा मालकमची भेट घेऊन, त्याला मदत करून, मॅक्‌बेथचा पाडाव करण्याच्या इच्छेने तोही इंग्लंडला जातो. शेवटी त्यांचा बेत सिद्धीस जातो—कारण लढाईत मॅकबेथ ठार होतो व मालकम राजा होतो. (हा कथाभाग पूर्ण होण्याकरताच) ही पात्रे नाटकात फक्त क्रियेला शेवटास नेणारी आहेत. त्यांच्यात उल्लेखनीय असे स्वभाववैशिष्टच नाहीच. याच्या उलट भाऊबंदकीतील, नमकशास्त्री, चमकशास्त्री व त्यांच्या दोन भांडकुदळ बायका ही सर्व पात्रे स्वभावचित्रे म्हणून तर महत्वाची आहेतच शिवाय त्यांच्या स्वभाववैशिष्टचांचा उपयोग कथापरिपोषासही झाला आहे. रामशास्त्री हे तर अत्यंत महत्त्वाचे पात्र. राघोबा व आनंदीबाई आणि रामशास्त्री यांच्यातील संग्राम तर अतिशय नाटचपूर्ण आहेच, पण रामशास्त्री या पात्राला एक आगळेच महत्व कसे आहे ते पाहाणे अवश्य आहे. नाटचातील मुख्य संघर्ष राघोबा व बारभाई यांच्यातील आहे आणि राघोबा-रामशास्त्री यांच्यातील संघर्ष हा त्यास केवळ अहाय्यक असा संघर्ष होय. हे दोन संघर्ष आगगाडीच्या रुळाप्रमाणे समांतर रेषेत जात नाहीत. तसे झाले असते तर प्रेक्षकांचे चित्त वारंवार द्विधा होऊन रसहानी झाली असती. परंतु हे दोन्ही संघषं रामशास्त्री या पात्रामुळे एकजीव झाले आहेत. कारण राघोबा, आनंदीबाई, नाना व बापू या मुख्य संघर्षातील पात्रांचे लक्ष, न्याय, विद्वत्ता आणि निःस्पृहता यांचा मूर्तिमंत अवतार जो रामशास्त्री तो काय करतो यावरच केंद्रित झाले आहे; अगदी देहान्तप्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगेपर्यंतचा भाग हा खाडिलकरांच्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा पुरावाच होय. तुळोजीच्या स्वभावधर्मामुळे खुनी माणसाचा शोध लागतो व रामशास्त्री यांनी आपल्या स्वभावाप्रमाणे राघोबास शिक्षा सुनावताच सर्व देशातील लोकमत राघोबाविरुद्ध खवळून उठते, त्याचा पक्ष दुर्बल होतो व बारभाईचे कारस्थान गतिमान होऊन ते अखेरीस यशस्वी होते. सारांश भाऊबंदकीतील व्यक्तिदर्शन हे जास्त

अनुक्रम.......................... दि: ....
 क्रमांक .... नोंद दि ....

ठसठशीत, काटेकोर, रेखीव, स्वाभाविक, तर्कशुद्ध व क्रियाशील असे आहे. खाडिलकरांनी ऐतिहासिक कथानक घेतले असले तरी त्याचा उपयोग आपल्या राजकीय तत्त्वज्ञानास अभिव्यक्ती देण्याकरता हेतुपूर्वक त्यांनी केला. हा त्यांचा मुख्य हेतू लक्षात घेतला तरीसुद्धा भाऊबंदकी हे मॅक्बेथचे अंधानुकरण किंवा त्या नाटकाची प्रतिकृती आहे या विधानाचा पायाच ढासळून पडतो.

या नाटकांचे प्रयोग

मॅक्बेथ हे शेक्स्पियरच्या इतर शोकांतिकांपेक्षा जास्त सरस आहे असे मला वाटते. त्यात उपकथानकाची गुंतागुंत नाही. त्यामुळे मुख्य पात्रांवरच प्रेक्षकांचे लक्ष केंद्रित होते. नाटकातील क्रिया द्रुतगतीने विकसित होते. हॅम्लेटप्रमाणे ती रेंगाळत नाही. मुख्य पात्रांचे स्वभाव ठोकळ; म्हणून समजण्यास सोपे. हॅम्लेटच्या स्वभावाप्रमाणे त्यात गुंतागुंत नाही किंवा गूढ नाही. त्यावेळच्या प्रेक्षकांना आवडणाऱ्या भूत वगैरे गोष्टीही त्यात आहेत—त्यात काव्यात्मताही आहे. मुख्य घटनेला उठाव देणारी अशी भयाण वातावरणाची जोडही त्यात आहे. रिचर्ड बरबेजसारखा नामांकित नटही हाताशी होता. या सर्व कारणांमुळे या नाटकाचा प्रयोग रंगत असावा. भाऊबंदकी तर आज पन्नास वर्षे रंगभूमीवर जिवंत आहे. त्यातील रेखीव, वास्तव व जिवंत व्यक्तिदर्शन, उपकथानकाची मुख्य कथानकाशी बेमालूम सांगड, कथानकाचा त्वरित, तर्कशुद्ध व परिणामकारक विकास, मुद्देसूद व नाट्यपूर्ण संवाद, नित्य तत्त्वज्ञानातून नैमित्तिक राजकारणाचा कौशल्याने केलेला आविष्कार, लेखकाच्या ओजस्वी व्यक्तित्वाचा लेखनावर उमटलेला ठसा व सर्वांत मुख्य गोष्ट म्हणजे त्यांचा लेखनहेतु, या गोष्टी लक्षात घेतल्या म्हणजे भाऊबंदकी ही खाडिलकरांच्या ओजस्वी प्रतिभेतून निर्माण झालेली स्वतंत्र अशी कलाकृती आहे असाच निर्णय द्यावासा वाटतो.

—'तरुणभारत '१-१-१९६७

‘ भाऊबंदकी ’ नाटकावरील आक्षेप

कै. खाडिलकर यांचे ‘भाऊबंदकी’ हे नाटक, त्यांच्या उत्कृष्ट नाटकांपैकी एक आहे. १९०९ साली ते महाराष्ट्र नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणले. तेव्हा व त्यानंतरही निरनिराळ्या प्रकारचे अभिप्राय या नाटकावर प्रसिद्ध झाले आहेत. या अभिप्रायांतील दोन मुद्दे पुन्हा पुन्हा चर्चिले जातात. चौथ्या अंकात रामशास्त्री राघोबाला देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगतात तेव्हाच नाटक संपते आणि उरलेला चौथा अंक व सबंध पाचवा अंक कंटाळवाणे होतात हा पहिला आक्षेप. काही प्रसिद्ध साहित्यिक व प्राध्यापक यांचेकडून तो मांडला गेला असल्यामुळे त्याचा सांगोपांग विचार होणे जरूर आहे. पहिल्या अंकातील नारायणरावसाहेबांच्या खुनाचा प्रवेश अत्यंत रोमांचकारी (crisis) असा असून तो नाटककाराने आरंभीच घातल्यामुळे फुकट गेला आहे, हा दुसरा वादग्रस्त मुद्दा आहे. या दोन्ही मुद्यांचा क्रमाने विचार करू.

पहिल्या मुद्याच्या मुळाशी जी कल्पना गृहीत धरली जाते ती ही की, या नाटकातील मुख्य संघर्ष रामशास्त्री व राघोबा यांच्यामध्ये आहे. राघोबाने खुनाचा लेखी हुकूम दिला; त्याप्रमाणे खून झाला; आणि रामशास्त्र्यांनी पुरावा देऊन राघोबास खुनी म्हणून जाहीर केले व देहांत प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगितली--बस्--दोघांमधील संघर्ष संपला--नाटक संपले. अशी ही विचारसरणी असावी. परंतु माझ्या

मते **मुख्य संघर्ष** राघोबा व आनंदीबाई एका बाजूला आणि नाना, बापू आदिकरून बारभाई दुसऱ्या बाजूला असा या दोन पक्षांमध्ये आहे. तोच नाटकाचे साध्य आहे; आणि राघोबा (खरे म्हटले म्हणजे आनंदीबाई) व रामशास्त्री यांच्यामधील संघर्ष अतिशय नाट्यपूर्ण असला तरी **परिणामी** तो केवळ एक साधन आहे. ह्या विधानाच्या स्पष्टीकरणार्थ नाटकाच्या प्रस्तावनेकडे आणि हे नाटक लिहिण्याच्या खाडिलकरांच्या हेतूकडे प्रामुख्याने लक्ष दिले पाहिजे.

“श्री नारायणराव पेशव्यांच्या वधापासून आरंभ करून **राघोबादादांच्या कारकीर्दीच्या अखेरपर्यंत** महाराष्ट्रात माजून राहिलेल्या **भाऊबंदकीचे** वर्णन या नाटकात केले आहे” असे प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी स्पष्टपणे म्हटले असल्यामुळे नाटकाच्या कथानकाची व्याप्ती स्पष्ट होते. नारायणरावांचा वध म्हणजे राघोबाच्या कारकीर्दीचा **आरंभ**; आणि बारभाईंच्याकडून इंग्रजांचे साहाय्य असतानाही, पराभूत झाल्यावर उभयतांत झालेल्या तहनाम्याप्रमाणे, राघोबाने पेशवाईवरचा आपला हक्क सोडणे म्हणजे त्याच्या कारकीर्दीचा शेवट, असे हे कथानक आहे. या कथानकातून खाडिलकरांनी जो मुख्य संघर्ष घेतला आहे तो असा. आपल्याच वंशात पिढ्यान्‌पिढ्या पेशवाई चालावी म्हणून राघोबा--विशेषत: आनंदीबाई--यांनी केलेले आटोकाट प्रयत्न; तर राजघराण्यात सत्तेकरिता विकोपास गेलेल्या भाऊबंदकीचे परिणाम, त्या घराण्यापुरतेच मर्यादित न राहता त्या भाऊबंदकीचा राष्ट्राच्या राजकारणावरही अत्यंत अनिष्ट परिणाम होतो ही गोष्ट प्रकर्षाने लक्षात आल्यामुळे आणि बारभाईंच्या हाती राज्यकारभार येणे देशहितासाठी अपरिहार्य आहे अशी खात्री पटल्यामुळे, नाना आणि बापू यांनी त्या दिशेने केलेले कारस्थान--असा हा राघोबाचा पक्ष आणि बारभाईंचा पक्ष यांच्यातील संघर्ष आहे.

राघोबाविरुद्ध म्हणजे राजसत्तेविरुद्ध हा कट असल्यामुळे व मुत्सद्यांकडून तो रचला गेला असल्यामुळे त्याचा विचार व योजना गुप्त स्वरूपाची असणार. म्हणून तो नाटकात पार्श्वभूमीतच काही काळ

राहणे अपरिहार्य होते. या संघर्षातील विरोधी पक्ष समोरासमोर येऊन त्यांच्यातील संघर्ष **भावनोद्दीपक दृश्यात** रंगवणे निदान चौथ्या अंकाच्या मध्यापर्यंत तरी अशक्य होते. समोरासमोर आले तरी युद्धा-शिवाय अन्य स्थितीत येणे िततकेच अशक्य.

एवढ्यावरच हा मुद्दा सोडता येत नाही. एखादा खून करून किंवा एखादी महत्त्वाची लढाई जिंकून राजसत्ता मिळविता येते पण मिळालेली सत्ता टिकून राहाण्याकरता, स्थिर होण्याकरता **अनुकूल लोक-मताचा** पाठिंबा तिला अवश्य असतो. 'फोडा आणि झोडा' या ब्रिटिश राजनीतीचा आश्रय या बाबतीत आनंदीबाई घेऊ पाहते. उलट रामशास्त्र्याकडून राघोबा दोषी ठरून, लोकमत राघोबाविरुद्ध प्रक्षुब्ध होण्याची वाट कटवाले मुत्सद्दी पाहत असतात. याची मीमांसा अंक २ प्रवेश २ मध्ये (पान ३७ ते ४३; १९५६ ची प्रत) नाटककाराने मार्मिकपणे केली आहे. बारभाईंचे कारस्थान रचण्यात बापूंनी पुढारी-पण घ्यावे असे नाना या प्रवेशात त्यांना आग्रहाने सांगतात. राघोबाच्या अन्नावर बापू वाढलेले. तरी पण या खुनामुळे ते अंतर्बाह्य हादरून जातात. कारस्थान करण्यास ते अनुकूल असतात. पण "आरंभ कोठून व कसा करावा" हे त्यांना समजत नाही. ते म्हणतात, "नारायणराव-साहेबांचा खून दादासाहेबांनी केला असे चारचौघात (लोकमत प्रक्षुब्ध करण्यासाठी) म्हणायला आपण तयार आहोत का ? नाना, प्रारंभ करायला अडचण पडते ती येथेच. मनुष्याच्या अंगात कितीही घाण असली, आतून रक्त कितीही बिघडले असले तरी त्या दुर्गंधीला तोंड पडन, करटाच्या रूपाने म्हणा किंवा व्रणाच्या रूपाने म्हणा, ते पाप लोकांना दिसू लागल्याशिवाय पापी म्हणून बोट दाखविता येत नाही. म्हणून म्हणतो, दादासाहेबांच्या दुष्कृत्याला **तोंड पडून** आतील घाण **आपोआप** बाहेर पडू लागेपर्यंत आपण स्वस्थ बसावे."

या अनुकूल कालाची वाट पाहात बापूंना फार वेळ बसावे लागले नाही. याच प्रवेशात रामशास्त्री येतात आणि "तुमच्या संमतीशिवाय खून झालेला नाही" असा बिनतोड युक्तिवाद करून ते बापूंच्यावर

आरोप करतात. आरोप ऐकून बापूंना अतिशय दुःख होते. तरी रामशास्त्री जे जाता जाता सांगतात ते अत्यंत महत्वाचे आहे. “नारायणरावसाहेबांचा खून झाला ही गोष्ट फार वाईट झाली असे जर दादासाहेबांना व तुम्हाला वाटत असेल, आणि या खुनामध्ये खरोखर तुम्हा दोघांचे अंग नसेल तर सांप्रतचे आनंदोत्सव थांबवून दादासाहेबांनी **प्रायश्चित्त** घेतले पाहिजे . . . . . दादासाहेबांनी प्रायश्चित्त घेतल्याशिवाय कोणाही हिंदूने त्यांची नोकरी करू नये व कोणाही ब्राह्मणाने त्यांची धर्मकृत्ये करू नयेत असे आम्ही ठरवणार आहोत——तुम्हा मुत्सद्यांचे मार्ग निराळे, आम्हा शास्त्र्यांचे मार्ग निराळे . . .” रामशास्त्र्यासारख्या लोकादरास पात्र झालेल्या विद्वान आणि निःस्पृह न्यायाधिशाचा राघोबाला प्रायश्चित्त घेण्यास सांगण्याचा निश्चय ऐकताच, बापूंच्या मनातली ‘अडचण’ दूर होते. व या प्रायश्चित्ताच्या प्रकरणामुळे राघोबाला लोकमत प्रतिकूल होणार हे हेरून बापू व नाना बारभाईंच्या कारस्थानाचा बेत पक्का करतात. या कारस्थानाचे स्वरूप व मार्ग दर्शविणारे बापूंचे याच प्रवेशातील भाषण (पान ४३) वाचकांनी मुळातच वाचणे जरूर आहे. बारभाईंच्या कारस्थानाचा बेत पक्का होताच माझ्या मते, जो या नाटकात मुख्य संघर्ष आहे, त्याला येथूनच सुरवात होते; इतकेच नव्हे, तर प्रायश्चित्ताच्या भानगडीमुळे राघोबा व रामशास्त्री यांच्यामधील नाट्यपूर्ण संघर्षालाही येथेच सुरुवात होते. दिसायला सूक्ष्म पण अत्यंत महत्वाची गोष्ट येथेच सांगावीशी वाटते. बारभाईंचे कारस्थान यशस्वी होण्याकरता राघोबाच्या पापाला तोंड फोडण्याचे काम रामशास्त्र्यांकडेच आल्यामुळे राघोबा व बारभाई यांच्यातील संघर्षाचे नेतृत्व नकळत——अप्रत्यक्षपणे असे रामशास्त्र्यांकडेच जाते. नाटकात हे दोन संघर्ष आगगाडीच्या रुळाप्रमाणे समान्तर रेषेत जात नाहीत. दोन्ही संघर्षांतील एका पक्षाचे पुढारीपण रामशास्त्र्यांकडेच आल्यामुळे ते संघर्ष एकजीव झाले आहेत. राघोबा, आनंदीबाई, नाना, बापू आणि प्रेक्षक या सर्वांचे लक्ष **रामशास्त्र्यांच्या कृतीवर केंद्रीभूत** होते. म्हणून एरव्ही दोन संघर्षांमुळे प्रेक्षकांचे लक्ष द्विधा होऊन (shifting of

the centre of interest) रसहानी होण्याची भीती टळली आहे हा यातील विशेष.

मुख्य मुद्याचे विवेचन थोडेसे बाजूला ठेऊन आणखी एका गोष्टीचा निर्देश येथेच करणे अवश्य आहे. रामशास्त्री यांचा संघर्ष तत्त्वतः राघोबाशी असला तरी प्रत्यक्षात तो आनंदीबाईशीच आहे. राघोबाच्या पक्षाचे नेतृत्व आनंदीबाईकडे जाण्यास सबळ कारणे आहेत. राघोबा आणि आनंदीबाई ही दोघेही महत्त्वाकांक्षी, दोघांनाही पेशवेपद आपणाकडे यावे असे वाटते. महत्त्वाचा फरक असा की, " . . . अटकेच्या पलीकडे पुन्हा भगवा झेंडा नेल्याने, प्रजाजनांना आनंदी आणि उत्साही करून पेशव्यांच्या गादीवर **स्वपराक्रमाने** बसण्याची " राघोबाची इच्छा असते. त्याला खून नको असतो. उलट " रोज मरायचं आणि रोज जन्माला यायचं असली कारस्थानं किती दिवस तुम्ही करीत बसणार देव जाणे " असा निर्वाणीचा सवाल आनंदीबाई प्रतिनिधी भवानरावांना करते. (पान ७) " एका खुनाचं पाप दहापाच खून करून गाडावं लागतं " इतके कठोर तिचे तत्त्वज्ञान. आणि त्याप्रमाणे ती खून घडवून आणते. तो खून आणि पेशवाईची गादी ही दोन्ही पचवण्याकरता रामशास्त्र्यांना सामना देण्यास तीच वेळोवेळी उभी राहाते. अर्थात राघोबाच्या पक्षाचे पुढारीपण तिच्याकडेच आपोआप गेलेले नाटकात आपणास दिसते. रामशास्त्री आणि आनंदीबाई यांच्यातील संघर्ष म्हणजे एके बाजूस विद्वत्ता, आणि सडेतोड, तेजस्वी परंतु न्यायी निःस्पृहता व दुसरे बाजूस बुद्धिमत्ता, वादविवादकुशलता, हजरजबाबीपणा आणि दृढनिश्चय या दोहोंमधील तीव्र संग्रामच होय. तो भावनोद्दीपक आणि नाट्यपूर्ण असल्यामुळे रंगभूमीवर चांगलाच रंगतो.

तसा तो रंगत असला तरी तो मुख्य संग्राम नाही. कारण राघोबाला देहान्तशासनाची शिक्षा सांगितल्याबरोबर हा संग्राम जरी संपतो **तरी नाटक संपत नाही**. कारण या शिक्षा सांगण्याचा परिणाम एकच, आणि तो म्हणजे खुनी पेशव्याविरुद्ध लोकमत प्रक्षुब्ध होऊन

बारभाईच्या कारस्थानास जोराने चालना मिळणे हा होय. म्हणजे वर सांगितल्याप्रमाणे आनंदीबाई व रामशास्त्री यांमधील संघर्ष कितीही नाट्यपूर्ण असला तरी तो साध्य नव्हे, साधन आहे. हा संघष संपला तरी नाटक संपत नाही याचे कारण बारभाईंच्या कारस्थानास येथे जोराने चालना मिळते व ते कारस्थान अखेरी यशस्वी होते की नाही, ही प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढीस लागते. जेथे उत्कंठा आहे तेथे रस आहे, नाट्य आहे. ही उत्कंठा वाढीस का लागते याचेही उत्तर देणे जरूर आहे.

[रामशास्त्र्यांनी राघोबास शिक्षा सांगितली ती न्यायाधीशाच्या जागेचा त्याग केल्यावर सांगितली. अर्थात् ती न्यायाधीशाने सांगितलेली नसल्यामुळे ती कायदेशीर नाही व राघोबावर बंधनकारक नाही. बरे ती बंधनकारक असती तरी तिची अंमलदारी करण्याचे काम राजसत्तेच्या (Government) हातीच असणार. न्यायाधीश शिक्षा देतो पण ती अमलात आणते सरकार. आणि येथे तर राघोबा पेशवा असल्यामुळे राजसत्ता त्याच्याच हाती. शिवाय शिक्षा ऐकली तरी, पापाची टोचणी मनाला लागलेली असतानाही राघोबा रामशास्त्र्यांना फक्त पुण्यातून हद्दपार करतो, पण सत्तात्याग न करता, पराक्रमाने लोकमत स्वत:ला अनुकूल करून घेण्याकरता निजामाच्या स्वारीवर निघतो. म्हणून राघोबा खुनी आहे हे जाहीर झाल्यावर शिंदे, पटवर्धन वगैरे सरदार बारभाईला येऊन मिळतात की नाही ? बारभाई व राघोबा यांच्यामध्ये युद्ध होणार काय ? झाल्यास बारभाई यशस्वी होईल की नाही आणि खुनी पेशव्याच्या कारकीर्दीचा शेवट होतो की नाही इकडे प्रेक्षकांचे लक्ष लागते. म्हणूनच उत्कंठा कायम रहाते व नाटक संपते ते सवाईमाधवरावाच्या दरबारच्या प्रवेशाने. जर उत्कंठा टिकून राहते तर राघोबाला शिक्षा सांगितल्यानंतरचा भाग कंटाळवाणा होतो या म्हणण्यात कितपत तथ्य उरते ते वाचकांनीच ठरवावे.] राघोबाला शिक्षा सांगितल्यानंतरचा भाग निवेदनाच्या स्वरूपाचा आहे हे जरी खरे, तरी ते निवेदन सरस (dramatic narration)

आहे. नीरस नाही; म्हणजे ज्याला cold narration म्हणतात तसे ते नाही. मुळातच सरस असलेले हे निवेदन अधिक सरस करणे, प्रयोगात काम करणाऱ्या नटांच्या अभिनयसामर्थ्यावर अवलंबून आहे. यशवंतराव व माधवराव टिपणीस, त्र्यंबकराव प्रधान वगैरे नामवंत नटांनी केलेला या नाटकाचा प्रयोग मी १९१३ साली मुंबईस प्रत्यक्ष पाहिला होता. मी व त्या दिवशीचे प्रेक्षक **शेवटपर्यंत** रंगलो होतो ही वस्तुस्थिती आहे. त्यानंतरही या नाटकाचे काही प्रयोग मी पाहिले व त्यावेळी **नटांच्या मगदुराप्रमाणे** कमीजास्त प्रमाणात असाच अनुभव आला. सारांश, नाटकाच्या शेवटी "बाळ श्रीमंतांबरोबरच **बार-भाईंच्या कारभाराचे** यश वृद्धिंगत होवो असा सर्व वेदांचा आणि सर्व शास्त्रांचा आशीर्वाद या गादीला आहे" असे रामशास्त्र्यांनी म्हटल्या-वरच नाटकाचा शेवट होतो इकडे नीट लक्ष दिले, आनंदीबाई व रामशास्त्री यांचेमधील संघर्ष कितीही नाट्यपूर्ण असला तरी तो बारभाईचे कारस्थान यशस्वी होण्याकरता एक प्रभावी साधन म्हणून नाटकात आला आहे एवढी गोष्ट लक्षात घतली व राघोबाला शिक्षा सांगितल्यानंतरचे लेखन उत्कंठापूर्ण आहे व या गोष्टीकडे दुर्लक्ष केले नाही तर शिक्षा सांगितल्यानंतर नाटक संपते व पुढील भाग कंटाळवाणा वाटतो या म्हणण्यात फारसे तथ्य राहात नाही हे दिसून येईल.

हे नाटक लिहिण्यात खाडिलकरांचा कोणता हेतू होता हेही या ठिकाणी पाहाणे उपयुक्त होईल. पुण्याच्या एका पत्रप्रतिनिधीने खाडि-लकरांना १९३३ साली "तुमच्या नाटकांचे नाट्यसृष्टीत स्थान कोणते?" असा प्रश्न केला. उत्तरी खाडिलकर म्हणाले, "माझ्या नाटकांचे स्थान कोणते, याचा मी कधीच विचार करीत नाही. माझ्या अंत:करणात जे राजकीय तत्वज्ञान रात्रंदिवस सळसळत असते त्याला अभिव्यक्ती देण्याकरिता मी नाटके लिहिली." देशहिताच्या दृष्टीने भाऊबंदकीला कोणती मर्यादा पाहिजे या विषयींचे तत्त्वज्ञान सांगणे हा हे नाटक लिहिण्याचा हेतू. सवाई माधवरावांच्या दरबारात रामशास्त्र्यांनी केलेल्या आशीर्वादपर भाषणात ते तत्त्वज्ञान घातले आहे

हे स्पष्ट दिसते. रामशास्त्री म्हणतात, “ आमच्यातील आपसातील तंटे---मग ते व्यक्तिविषयक असोत, जातिविषयक असोत, किंवा धर्मविषयक असोत---हे तंटे **विकोपाला जाऊन जर आमच्या धर्माचे व देशाचे नुकसान होऊ नये** अशी इच्छा असेल तर खेड्यांतील खेतीपासून तो साम्राज्याच्या सत्तेपर्यंत सर्व लहान थोर प्रसंगी, पंचांनी---बारभाईंनी मिळून काम करण्याचे वळण स्वत:ला व इतरांना लावण्याचा हट्ट धरावा. . .प्रत्येक भांडणालाही मर्यादा असली पाहिजे. ज्या भांडणामुळे (परकीयांचा शिरकाव होऊन) दोन्ही पक्षांचा नाश होणार अशी चिन्हे दिसू लागतात ते भांडण एकदम थांबविले पाहिजे. . .” हे तत्त्वज्ञान शाश्वत सत्याच्या स्वरूपाचे आहे. ते सांगायला निमित्त झाले ते १९०७ साली काँग्रेसमधे जहाल आणि मवाळ यांचेमधील भांडण विकोपाला गेलेले दिसल्यामुळे. राघोबाने माजवलेली भाऊबंदकी विकोपाला गेल्यामुळे मराठ्यांच्या राजकारणात इंग्रजांचा प्रवेश झाला व देशाचे नुकसान होण्याची चिन्हे दिसू लागली. टिळकांमुळे काँग्रेस अधिकाधिक लोकमतानुवर्ती होणार हे दिसू लागताच इंग्रज सरकारने त्यांची मंडालेस रवानगी केली. जहाल पक्षातील इतर पुढाऱ्यांना तुरुंगात टाकले. त्यामुळे राष्ट्रीय पक्ष मृतवत झाला. इकडे ज्या मवाळांच्या राजकारणाला लोकमताचा पाठिंबा अगोदरच फारसा नव्हता त्या मवाळांच्या हाती असलेली काँग्रेस आणखीनच रोडावली. आपसांतील भांडणे विकोपास गेल्यामुळे काँग्रेसमधील दोन्ही पक्षांचा नाश होऊन सरकार मात्र प्रबळ होत आहे अशी चिन्हे दिसू लागताच त्या चिन्हांकडे खाडिलकरांनी या नाटकात लक्ष वेधून घेतले. “ आपल्या अभ्युदयाकरिता भांडण भांडायचे असते. अभ्युदयाऐवजी उलट नाशच होऊ लागला तर भांडण तरी कशाकरिता भांडायचे ?” हे रामशास्त्री यांचे तोंडी जे वाक्य खाडिलकरांनी घातले आहे ते हेतूपूर्ण आहे. १९०७–०८ चे हे नैमित्तिक राजकारण त्यांनी नित्याच्या तत्त्वज्ञानाच्या स्वरूपात मांडले आहे. नैमित्तिकाला नित्याचे स्वरूप देण्याची खाडिलकरांची हातोटी अवर्णनीय आहे.

हे तत्त्वज्ञान नाटकाच्या अगदी शेवटी का सांगण्यात आले ? हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. पेशव्यांच्या घराण्यात माजलेल्या भाऊबंदकीचा शेवट **आपसातील युद्धात** झाला. त्या युद्धामुळे इंग्रजांचा प्रवेश मराठ्यांच्या राजकारणात झाला व देशाचे राजकारण बिघडले. नाटकात या सर्व घटना घडलेल्या **दाखविल्यानंतर** हे तत्त्वज्ञान सांगणे क्रमप्राप्त होते. त्याअगोदर नाही. म्हणून शेवटचा प्रवेश हेच त्याचे योग्य स्थान. त्यापूर्वीच्या प्रसंगांतूनच ते निर्माण झाले असल्यामुळे, तर्कशुद्ध व प्रयोगात परिणामकारक ठरते. नाटकाचा शेवटही त्यामुळे रसपूर्ण होतो. हे सर्व लक्षात घेता राघोबाच्या **कारकीर्दीच्या अखेरपर्यंतचे** कथानक खाडिलकरांनी हेतूपूर्वक घेतले आहे हे दिसून येते व नाटकातील मुख्य संघर्ष कोणता तेही स्पष्ट होण्यास मदत होते.

रामशास्त्र्यांचे (म्हणजे टिळकांचे) पात्र रंगविण्याच्या हेतूने 'भाऊबंदकी' नाटक लिहिले गेले असेही एक मत वाचण्यात आले. विद्वत्ता आणि निःस्पृहता हे दोन गुण या दोघांही व्यक्तींमध्ये होते हे प्रसिद्धच आहे. या दृष्टीने अं. २ प्र. २ मध्ये रामशास्त्री निघून गेल्यावर त्यांच्याविषयी नानांचे तोंडी जे उद्‌गार (पान ४२) खाडिलकरांनी घातले आहेत ते सूचक आहेत. नाना:––"बापू, दादासाहेबांच्या पापाला रामशास्त्री तोंड पाडणार बरे ! विद्वान आणि निःस्पृह ब्राह्मणाचा हाच मोठा उपयोग असतो. मुत्सद्दी कारभारी, सरदार वगैरे दरबारी लोकांना **अनुकूल काळाची वाट पाहात** मनातले मनात **चडफडत जिभेला लगाम घालून नेमस्त** आणि **मृदू शब्दांत** दरबारात बोलावे लागते; पण श्रीमंतीच्या आणि वतनवाडीच्या आडकाठ्या विद्वान आणि निःस्पृह ब्राह्मणाच्या आड येत नसल्यामुळे त्याची शक्ती अमर्याद असते; आणि **त्यामुळे नवीन राजे, नवीन कारभारी, नवीन सरदार ह्यांना प्रसवणाऱ्या काळाचा तो प्रवर्तक होतो."** बारभाईंच्या कारभारास अनुकूल अशा नवीन काळाचे जसे रामशास्त्री प्रवर्तक तसे **स्वराज्याला अनुकूल अशा काळाचे टिळक प्रवर्तक,** एवढीच यांतील गोष्ट ग्राह्य वाटते आणि त्यामुळे राजकीय तत्त्वज्ञान सांगण्याचा या नाटकाचा जो हेतू त्याला बाध येत नाही असे वाटते.

'भाऊबंदकी' नाटकात त्रिविध संघर्ष रंगविला आहे असेही एक मत ऐकू येते. नाट्याविषयी अधिकारवाणीने बोलू शकणाऱ्या एका विद्वानाच्या अभिप्रायाचा--बहुतेक प्रा. बनहट्टी यांच्या 'नाट्यवाङ्‌मय व त्याचा विकास' या लेखातील अभिप्रायाचा--आधार याच्या मुळाशी असावा असे वाटते. खाडिलकरांच्या नाटकाकडे आपापल्या कुवतीप्रमाणे पहाणारे प्रेक्षक आहेत. केवळ पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथानकाकडेच पहाणारे; त्या नाटकांत असलेल्या मानवकल्याणकारी अशा तत्त्वाकडे पहाणारे किंवा त्यात प्रचलित राजकारणास किंवा समाजकारणास लागू असलेला स्फुट ध्वनी जो निघतो त्याकडेच पहाणारे असे निरनिराळ्या प्रकारचे प्रेक्षक आहेत. पण "नाट्यवस्तूच्या या तीन अंगांपैकी ध्वन्यात्मक अंग लक्षात न घेता नाटक वाचले तरी ते परिपूर्ण वाटते; तात्त्विक अंग लक्षात न घेतले तरीही त्या नाटकात कोठेही अपूर्णता वाटत नाही. अशा प्रकारे प्रेक्षकांच्या कुवतीनुसार **कोणत्याही दृष्टीने** प्रेक्षक नाटकाकडे पाहो, **त्याचे त्याच्या दृष्टीनुसार परिपूर्ण समाधान होते. ही रचनेची खुबी** अलौकिक आहे आणि ती खाडिलकरांखेरीज कोणासही साधलेली नाही." खाडिलकरांच्या नाटकांकडे बघण्याची प्रेक्षकांची 'त्रिविध दृष्टी' बनहट्टी यांस सांगायची आहे आणि रचनेच्या या अलौकिक खुबीकडे वाचकांचे लक्ष वेधणे हा त्यांचा उद्देश दिसतो. पण 'त्रिविध दृष्टी' म्हणजे 'त्रिविध संघर्ष' असे म्हणता येईल का ? संघर्ष कथानकातून निवडला जातो. व ही निवड लेखकाचा वृत्तिविशेष, त्याचा लेखनहेतू इत्यादी विविध गोष्टींवर अवलंबून असते, एवढे या बाबतीत सांगितले म्हणजे पुरे.

नारायणरावसाहेबांच्या खुनासारखा अत्यंत रोमांचकारी प्रसंग सुरवातीसच खर्ची घालून खाडिलकरांनी तो फुकट घालविला आहे, हा आक्षेपकांचा दुसरा मुद्दा आहे. योगायोग असा की, हा लेख लिहिला जात असतानाच, नागपूर युनिव्हर्सिटीच्या यंदाच्या इंटरच्या मराठीच्या प्रश्नपत्रिकेत खालील प्रश्न घातलेला पाहाण्यात आला :

" 'सगळ्यात रोमांचकारक असा जो कथानकामधला प्रसंग-- नारायणराव पेशव्यांचा खून--तो पहिल्याच अंकात आटपतो, आणि पुढच्या घटना एकाहून एक कमीच रोमांचकारी असल्यामुळे नाटकाची कमान उतरतच जाते.' भाऊबंदकी नाटकाच्या संबंधातील या विधानाची साधक बाधक चर्चा करा."

वरील मुद्दा आणि हा प्रश्न यांची एकाच वेळी चर्चा करणे सोईचे होईल. कथानकातील संघर्षाचा, लहान मोठ्या प्रसंगांतून विकास होत असताना ज्या क्षणी प्रेक्षकांच्या भावना परमोच्च बिंदूला जाऊन पोचतात त्यालाच सर्वांत अटीतटीचा, सगळ्यात रोमांचकारी (crisis) प्रसंग म्हणतात. प्रस्तावनेत वर्णिलेल्या कथानकातून जो मुख्य संघर्ष खाडिलकरांनी रंगविण्यास घेतला आहे, यातून नारायणरावसाहेबांच्या वधाचा प्रसंग हा 'सगळ्यात रोमांचकारी' प्रसंग म्हणून निघतो का, असा प्रश्न विचारावासा वाटतो. या आक्षेपकांचे म्हणणे असे की नारायणराव पेशव्यांचा वध हाच crisis चा प्रसंग घेऊन खाडिलकरांनी नाटक लिहावयास पाहिजे होते. असे म्हणणे म्हणजे लेखकाच्या स्वातंत्र्यावर व प्रतिभेवर आक्रमण करणे होय. मागे एकदा सांगितल्याप्रमाणे कथा, त्यातील संघर्ष व संघर्षातील अटीतटीचा क्षण यांची निवड लेखकाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणावर, व्यक्तिविशेषावर आणि त्याच्या लेखनहेतूवर अवलंबून असते. 'भाऊबंदकी' नाटकासाठी जे कथानक आणि संघर्ष खाडिलकरांनी घेतला आहे त्याची मांडणी त्यांनी तर्कशुद्धतेने आणि परिणामकारकतेने केली आहे की नाही एवढेच टीकाकारांनी पाहावयास हवे. खऱ्या समीक्षकाची हीच दृष्टी असते.

खुनाचा प्रसंग सुरुवातीस असल्यामुळे पुढील प्रसंग कमी कमी रोमांचकारी वाटतात काय ? याचे उत्तर प्रत्यक्ष प्रयोगात काय दिसले ते सांगूनच देता येईल. कोणतेही नाटक, विशेषत: भाऊबंदकीसारखे पात्रप्रधान (character play) नाटक रंगणे हे नटवर्ग व दिग्दर्शक यांच्या कुवतीवर अवलंबून असते. १९१३ साली मुंबईस हे नाटक

मी पाहिले तेव्हा लक्षात राहिलेला अनुभव सांगतो. पहिला अंक संपला तेव्हा आम्हा प्रेक्षकांच्या भावना चांगल्याच उचंबळून आल्या होत्या हे खरे; पण चौथ्या अंकात राघोबाला शिक्षा सांगितल्यावर, रामशास्त्री व आनंदीबाई यांचेमध्ये **निर्वाणीचा** खटका उडतो आणि आनंदीबाईंच्या हुकुमाप्रमाणे, सुमेरसिंग, खरगसिंग, तुळोजी हे सर्व शस्त्रे उपसून रामशास्त्री यास धरून उभे राहिले असता, तो निःस्पृह ब्राह्मण जेव्हा म्हणतो, "बाईसाहेब, पाहिजे तर माझी जीभ छाटून टाकण्याचा हुकूम करा...ज्या ह्या तरवारींनी नारायणरावसाहेबांचे तुकडे तुकडे केले त्याच ह्या तरवारी माझ्याही शरीरावर पाहिजे तशा चालवा; मला कोठेही न्या, कसाही ठेवा; शब्द उच्चारण्याची जिभेत शक्ती असेतो मोठमोठ्याने ओरडून सर्व दुनियेला मी जाहीर करणार की, नारायणरावसाहेबांचा खून राघोबाने केला आहे आणि ह्या पापाला देहान्त प्राय:श्चित्ताशिवाय दुसरे प्रायश्चित्त नाही," तेव्हा प्रेक्षकांतून टाळ्यांचा प्रचंड कडकडाट ऐकू आला--इतकेच नव्हे तर खुर्चीपासून तर जेथे मी बसलो होतो त्या 'पीटापर्यंत' प्रेक्षकवर्ग भावनेच्या आवेगाने आपल्या जागेवर क्षणभर उठलेलाही मी प्रत्यक्ष पाहिला.

एवढा मोठा परिणाम आमचेवर का झाला? त्याचे उत्तर हेच की, रामशास्त्र्याच्या सोंगात नटवर्य त्र्यंबकराव प्रधान त्यावेळी दिसले नाहीत तर **विद्वत्ता, निःस्पृहता आणि न्याय यांचा मूर्तिमंत अवतार आमच्यासमोर उभा ठाकला आहे असे क्षणभर वाटले. नटाने घडवलेले 'व्यक्तिदर्शन' म्हणून म्हणतात ते हेच.** खाडिलकरांचे रचनाचातुर्य आणि ओज व प्रधानांचा अभिनय, यांच्या प्रभावी युतीने, विद्वत्ता आणि निःस्पृहता या गुणांचे आम्हाला प्रत्यक्ष दर्शन घडविले. प्रयोगाविषयींचा हा अनुभव लक्षात घेता, खुनानंतरच्या घटना एकाहून एक कमी रोमांचकारी आहेत या म्हणण्यात कितपत तथ्य आहे?

आता खाडिलकरांची या नाटकाची रचना पाहिली असता काय दिसते ते पाहू. पहिल्या अंकाचे शेवटी खून घडवून आणणारे राघोबा

आणि आनंदीबाई ह्यांच्याविषयी वाचकांच्या मनात विलक्षण चीड उत्पन्न होते. या खुनी माणसाला पेशवेपदावरून खाली ओढणारा कुणी तरी भेटला पाहिजे अशी तीव्र इच्छा मनात उत्पन्न होते न होते तोच दुसऱ्या अंकातच नाना, बापू आणि रामशास्त्री यांच्या प्रवेशात बारभाईंच्या कारस्थानाने मनात उत्कंठा आणि अपेक्षा निर्माण होतात. मारुतीच्या देवळातील शपथा घेण्याच्या प्रसंगापर्यंत ही उत्कंठा सारखी वाढतच जाते. खुनाचा पुरावा हाती पडताच रामशास्त्री आता काय करतात हे पाहाण्याकडे एकाग्रतेने लक्ष लागते; आणि राघोबाला शिक्षा सांगण्याचा प्रसंग पाहात असता राघोबा आणि आनंदीबाई यांचा नक्षा उतरविणारा महापुरुष अखेरीस त्यांना भेटलाच हे दिसून येताच वाचक प्रेक्षकांच्या भावना उत्कटतेला जाऊन पोचताच. परंतु राघोबासारख्या पराक्रमी पुरुषाला बारभाई पराभूत करून पेशवे पदावरून खाली ओढतात की नाही, याविषयीची उत्कंठा कायमच राहाते. पाचव्या अंकात शेवटी प्रेक्षकांची सर्वप्रकारे अपेक्षापूर्ती होऊन स्वार्थांधतेमुळे परकीयांना घरात घेऊ पाहाणाऱ्या या देशाच्या शत्रूंना अखेरीस योग्य न्याय मिळाला या आनंदाचा अनुभव देऊन नाटक संपते. दुसऱ्या अंकात ज्या अपेक्षा खाडिलकरांनी निर्माण केल्या त्यांची पूर्ती करण्यात ते कितपत यशस्वी झाले एवढाच मुख्य प्रश्न आहे; आणि या बाबतीत त्यांनी आपल्या रचनाकौशल्याने वाचक प्रेक्षकांना पूर्ण समाधान दिले आहे.

सारांश, सुरुवातीस सांगितलेल्या दोन आक्षेपांचा विचार करीत असताना, हे नाटक लिहिण्याचा खाडिलकरांचा हेतू, त्याकरिता त्यांनी घतलेल्या कथानकाची व्याप्ती, त्या कथानकातून त्यांनी निवडलेला मुख्य संघर्ष, त्या संघर्षाची त्यांनी केलेली तर्कशुद्ध, प्रमाणबद्ध परंतु परिणामकारक रचना इत्यादी मुद्यांची आतापर्यंत चर्चा केली. ती पाहून उपरिनिर्दिष्ट आक्षेपांविषयींचे माझे विवेचन कितपत बरोबर आहे हे नाट्यप्रेमी रसिकांनीच ठरवावयाचे आहे.

'सत्यकथा' जून १९५७

गुरुवर्य काकासाहेब खाडिलकरांविषयी आठवणी

कै. काकासाहेब खाडिलकर यांच्या मृत्यूची बातमी ऐकून मनाला अत्यंत वाईट वाटले. सन १९२० पर्यंत व्यक्तिशः त्यांची व माझी केव्हाही भेट झाली नव्हती. तथापि माझ्या एकंदर नाटयव्यवसाया-मधे मी नकळत परंतु मनःपूर्वक जर कोणाला गुरुस्थानी मानले असेल तर ते एक काकासाहेब खाडिलकर व दुसरे मित्रवर्य अण्णासाहेब कारखानीस हे होत. आज काकासाहेब कैलासवासी झाले आहेत. आणि माझ्या अंतःकरणातील त्यांच्याविषयीची भक्ती या आठवणींच्या रूपाने वाचकांच्या समोर ठेवण्याची संधी मला दिल्याबद्दल 'समाधान'-च्या संपादकांचा मी आभारी आहे. कॉलेजमधे स्नेहसंमेलनांतील ३–४ नाटकांमधे (खाडिलकरांच्याच) नट म्हणून काम करण्याचा मला प्रसंग आला व १९१२ साली कॉलेजाने केलेल्या 'भाऊबंदकी' नाटकाच्या वेळी मुख्य प्रॉम्प्टरचे काम माझ्यावर पडले. हा जो अनुभव मला त्यावेळी मिळाला, त्याच वेळेपासून त्यांच्या नाटकांतून प्रकट होणाऱ्या त्यांच्या तत्त्वनिष्ठ, ऊग्र परंतु उच्च भावनाक्षम आणि करारी अशा व्यक्तित्वाचा ठसा माझ्या मनावरती उमटला होता. त्याचप्रमाणे प्रॉम्प्टरचे काम अंगावर पडल्यामुळे त्यांच्या ओजस्वी, अर्थपूर्ण परंतु प्रयोगक्षम अशा भाषेने माझ्या मनाची नकळत पकड घेतली होती. मी ज्यावेळी कॉलेजात होतो, त्यावेळच्या विद्यार्थीवर्गामध्ये (सन १९११–१९१८ मॉरिस कॉलेज, नागपूर) खाडिलकरांच्या नाटयकृतीं-

बद्दल विशेषेकरून नितांत आदर होता. ही गोष्ट वरील मुदतीतील स्नेहसंमेलनांत भाऊबंदकी, प्रेमध्वज, कांचनगडची मोहना व सवाई माधवरावांचा मृत्यु ही नाटके एका पाठीमागून एक करून दाखविण्यात आली, यावरूनच सिद्ध होईल.

अशा श्रेष्ठ नाटककाराचे मला प्रथम दर्शन सन १९१४ च्या ऑगस्ट महिन्यात नागपूर मुक्कामी झाले. आमचा कंपू एके दिवशी प्रेमसंन्यास नाटकाच्या दुपारच्या प्रयोगाला गेला असताना राजाराम थिएटरच्या खुर्च्यांच्या रांगेजवळील दरवाजात उभे राहून नाट्याचार्य रंगभूमीवरील महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा तो प्रयोग एकाग्रतेने पहात असलेले मला प्रथम दिसले. अंगामध्ये पारशी फॅशनचा पांढरा लांब कोट, डोक्याची पूर्ण हजामत केलेली व त्यावर हंगेरियन फॅशनची टोपी, गळ्याभोवती पांढरे स्वच्छ उपरणे अशी ही व्यक्ती म्हणजे खाडिलकर असे मला सांगण्यात आले. बाहेर येऊन मी किती तरी वेळ काकासाहेबांकडे पूज्य भावनेने पाहात होतो. त्यावेळी माझ्या नजरेस प्रामुख्याने जर कोणची गोष्ट आली असेल तर त्यांची एकाग्रता व महाराष्ट्र मंडळीस त्यांच्याबद्दल वाटत असलेला नितांत आदर व दरारा. कंपनीचे त्यावेळचे मॅनेजर राजश्री दत्तोपंत देशपांडे दूर अदबीने उभे राहून त्यांच्याशी मर्यादेने बोलत होते, तरी काकासाहेबांची एकाग्रता क्षणभरही ढळलेली मला दिसली नाही. त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग प्रेक्षकवर्ग एकाग्रतेने का पहातो या प्रश्नाचे उत्तर त्यांच्या त्यावेळच्या एकाग्रतेतून मला आपोआप मिळाले.

ह्यानंतर १९२० सालच्या डिसेंबरमध्ये काकासाहेबांशी प्रत्यक्ष दोन शब्द बोलण्याचा प्रसंग केवळ योगायोगाने आला. तत्पूर्वी महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील नटवर्गापैकी राजश्री दाते, औंधकर, बापूराव राजहंस वगैरे मंडळींचा व माझा कमजास्त प्रमाणात स्नेह जडला होता. १९१४ साली ते नागपूरास जे आले होते ते सत्वपरीक्षा नाटकाचे शेवटले दोन अंक लिहून देण्यास व सदरहू नाटकाच्या तालमी घेण्यास आले होते, ही गोष्ट वरील मंडळींकडूनच मला कळली होती. प्रत्यक्ष नाट्य-

लेखन सुरू करण्यापूर्वी अभिप्रेत नाटकातील तत्व, प्रतिपाद्य विषय व पात्रांचे स्वभाव इत्यादी गोष्टी वर्ष दोन वर्षे तरी एकाग्रतेने काकासाहेबांच्या मनात घोळत असतात आणि प्रत्यक्ष लेखन सुरू होताच अत्यंत थोड्या काळात त्यांच्याकडून नाटक लिहिले जाते, ही गोष्ट मला दाते आदिकरून मंडळींच्या संभाषणातून कळली होती ती अशी : जुलै १९१४ साली महाराष्ट्र मंडळी नागपूरला येण्यापूर्वी सत्वपरीक्षा नाटकाचे दोन अंक लिहून कंपनीत आले होते व त्याच्या तालमीही राजश्री कारखानीस यांच्या नजरेखाली सुरू होत्या. याच मुक्कामात खाडिलकर कंपनीत आले. सकाळी दाते व बापूराव राजहंस यांनी कागद पेन्सील घेऊन बसावयाचे व काकासाहेबांनी सुपारी व तंबाखू चघळत व फेऱ्या घालीत तिसऱ्या व चवथ्या अंकांचे प्रवेशच्या प्रवेश तोंडाने भराभर सांगावयाचे. या दोघांनी ते लिहून घ्यावयाचे. दुपारी दोनपर्यंत त्यातील पात्रांकरिता नकला तयार व्हावयाच्या व अशा रीतीने सांगितलेल्या मजकुरात एका शब्दाचाही फरक न होता दुपारी खाडिलकर तालमीला सुरुवात करावयाचे. यावरून प्रत्यक्ष लेखनापूर्वी अत्यंत एकाग्रतेने नाटकाविषयी मनामध्ये विचार घोळत राहून त्याचे लेखनही मनातच किती काटेतोलपणाने केले जात होते हे कळून येते. वरील मंडळींच्या बोलण्यावरून काकासाहेब अत्यंत तापट व करारी स्वभावाचे गृहस्थ आहेत, अशी माझी कल्पना झाली होती व याच कल्पनेने मी भारावला गेलो असताना १९२० सालच्या काँग्रेसच्या वेळी त्यांच्या तोंडचे दोन शब्द प्रत्यक्ष ऐकण्याचा मला योग आला. द्रौपदी नाटक नुकतेच रंगभूमीवरती आले होते. त्यांच्या इतर नाटकांशी तुलना करताना ते तितकेसे यशस्वी झाले नाही असे वृत्तही प्रसिद्ध झाले होते. धंतोलीवरील काँग्रेस मंडपाच्या बाहेर काकासाहेब एकटेच बाकावर बसले होते. महाराष्ट्र मंडळीचा मुक्कामही त्याचवेळी येथे होता. राजश्री औंधकर यांच्याबरोबर मी त्यांच्या जवळ गेलो. औंधकरांशी औपचारिक बोलणे झाल्यावर द्रौपदी नाटक कसे काय वठले, असा सहज प्रश्न औंधकरांनी केला.

त्यावर क्षणाचाही विचार न करता 'भक्तिरस साधायला गेलो, पण तो साधला नाही.' येवढे एकच वाक्य काकासाहेब बोलले. त्यावेळच्या त्यांच्या वाणीतील प्रांजळपणा व मनाचा सरळपणा पाहून मी थक्क झालो व त्या तापट गृहस्थाच्या स्वभावातील दुसरी आकर्षक बाजू माझ्या नजरेला आली.

या कॉंग्रेसच्या अधिवेशनाच्या पूर्वी व विद्यार्थीदशेतही Sir Hall Caine ह्या सुप्रसिद्ध कादंबरीकाराच्या The Eternal City, The Prodigal Son, The Master of Man ह्या कादंबऱ्या माझ्या वाचनात आल्या होत्या. त्यांतील पहिल्या कादंबरीने माझ्या मनावर फार परिणाम केला होता व तिचे कथानकही माझ्या मनात घोळत होते. या कॉंग्रेस अधिवेशनाचे वेळी महात्मा गांधींचे मला प्रत्यक्ष दर्शन प्रथम झाले व त्याचबरोबर त्यावेळच्या नामांकित पुढाऱ्यांची भाषणेही ऐकावयास मिळाली. सदरहु कादं-बरीच्या कथानकाचा आराखडा घेऊन त्यात हिंदुस्थानातील प्रचलित राजकारण चांगल्या रीतीने रंगविता येईल असे मला एकदम वाटले. व ही कल्पना राजश्री औंधकर ह्यांना मी सांगितली. त्यांना ती अतिशय आवडली व त्यांनी तुम्ही ताबडतोब यावर नाटक लिहा, असे मला सांगितले. हाच माझ्या 'अरुणोदय' नाटकाचा जन्म. १९२१ सालात ते नाटक मी लिहून पुरे केले व महाराष्ट्र नाटक मंडळीने त्याचा ताबडतोब स्वीकार केला. परंतु त्याच वेळी देशामध्ये महात्माजींनी कायदेभंगाची चळवळ सुरू केली होती व सरकारनेही त्याला दडपशाहीने उत्तर देण्यास कमी केले नव्हते. अर्थात प्रचलित राजकारणावर आधारलेले हे नाटक रंगभूमीवर येण्याचे वेळी सरकारकडून अडथळा केला जाईल ही गोष्ट आम्हाला जाणवू लागली. विशेषत: तिसऱ्या अंकात कायदेभंगाचे वातावरण बुद्धिपुरस्सर निर्माण करून त्याच अंकाच्या शेवटी प्रत्यक्ष कायदेभंगाचा परिणामकारक प्रसंग मी घातला होता. ही एक त्याहूनही मोठी अडचण. ह्या अडचणीतून बाहेर पडण्याकरिता काकासाहेबांचा सल्ला उपयोगी पडेल असे राजश्री दत्तोपंत

देशपांडे व दाते यांना वाटल्यामुळे मी देशपांडे यांचेबरोबर त्यांचेकडे गेलो. अर्थात मी नवशिका नाटककार. एका प्रथितयश नाटककाराकडे माझे पहिलेच नाटक मी घेऊन गेलेलो. त्यावेळची माझ्या मनाची स्थिती मलाच ठाऊक ! काकासाहेब त्यावेळेस मुंबईस लोकमान्याचे संपादक होते. मी भीतभीतच प्रवेश केला. पण अनुभव मात्र अगदी निराळा आला. देशपांड्यांनी माझी ओळख करून देऊन त्यांचेकडे येण्याचे प्रयोजनही थोडक्यात सांगितले. काकासाहेबांनी एक दोन मिनिटे विचार केला व मला एकदम म्हणाले, ‘ सांगा पाहू तुमच्या नाटकाचा थोडक्यात सारांश. ’ मी तो सांगितला. तंबाखू व सुपारी चघळीत तळहातावर गाल ठेवून एक शब्द न बोलता एकाग्रतेने त्यांनी तो ऐकला व माझे बोलणे संपताच म्हणाले, “ वाचा पाहू तुमचा तिसरा अंक. ” आता मात्र माझ्या परीक्षेची वेळ आली असे मला वाटले. परंतु त्यांच्या उदार सरळपणाच्या वागणुकीने मला बराच धीर आला होता. त्यांच्याच नाटकातील भूमिका रंगभूमीवर पूर्वीच करून दाखविल्या असल्यामुळे नटाच्या दृष्टीने मला अनुभवही होता. तेव्हा सर्व धैर्य एकवटून अगदी रंगात येऊन मी तो अंक त्यांना वाचून दाखविला. वाचीत असताना तसाच तळहातावरती गाल ठेवून दृष्टी खालच्या जमिनीवर रोखून ते एकाग्रतेने ऐकत होते. वाचन संपताच त्यांनी एकदम मान वर केली व मला एकच प्रश्न विचारला, ‘ हे तुमचे पहिलेच लेखन आहे काय ?’ मी ‘ होय ’ म्हणून म्हणालो. ‘ यापूर्वी तुम्ही केव्हाही नाटक लिहिले नाही ?’ पुनः दुसरा प्रश्न. ‘ नाही ’ म्हणून मी घाबरत उत्तर दिले. परंतु त्यांच्या प्रसन्न पण आश्चर्ययुक्त चेहऱ्याने मला धीर आला व मी त्यांच्याकडे पाहू लागताच त्यांनी बोलायला सुरुवात केली, “ हे पहा. या अंकात तुम्ही बुद्धिपुरस्सर व संघटनायुक्त असा कायदेभंग नाटकातील नायक करतो असे दाखविले आहे. तेवढी गोष्ट बदला. शेवटचा प्रसंग तसाच कायम ठेवा. फक्त कोणतीही पूर्वयोजना नसताना व शांततेच्या मार्गाने देशकार्य करीत असताना प्रतिस्पर्ध्याकडून अन्यायाचा हुकूम आल्यामुळे नायक तेवढ्या प्रसंगापुरता फक्त त्या हुकुमाचा, अन्यायाचा प्रतिकार करण्या-

करिता, भंग करितो अशी रचना करा. म्हणजे तुमच्या नाटकातील प्रतिपाद्य विषयाला किंवा इतर प्रसंगांना धक्का न लागता शेवटचा प्रसंग आहे तसाच ठेवून या अडचणीतून तुम्हाला बाहेर पडता येईल." हा सल्ला ऐकल्यावर काकासाहेबांच्या ग्रहणशक्तीची, मार्मिकतेची आणि बुद्धीची एकाग्रता व तर्कशुद्धता इत्यादी गोष्टींची मला क्षणात कल्पना आली व अंतःकरण गुरुवर्यांविषयी आदराने काठोकाठ भरून आले. त्या भारावलेल्या अंतःकरणाच्या स्थितीतच आम्ही बाहेर पडलो.

त्यांच्या सल्ल्याप्रमाणे हुबेहूब मी तिसऱ्या अंकात फेरफार केले व नाटकाला सरकारकडून प्रयोगाची परवानगी मिळाली. धुळे मुक्कामी नाटकाचा प्रथम प्रयोग झाला व चार पाच महिन्यांनी १९२३ सालच्या मार्च महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यात मुंबई येथील बॉम्बे थिएटरात नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला काकासाहेब स्वतः हजर असण्याचा सुयोगही आला. तिसऱ्या रांगेवरती ते, त्यांच्या जवळ डॉ. भडकमकर व इतर जाणती मंडळी बसली होती. सदरहु तिसऱ्या अंकाच्या शेवटचा प्रसंग होऊन 'दर्शनी' (Drop) पडदा टाळ्यांच्या कडकडाटात पडला. काकासाहेबानी लगेच देशपांड्यांच्याकरवी मला बोलावून घेतले व अतिशय प्रेमळ स्वरात ते म्हणाले, "एकंदर तिसरा अंक व विशेषतः शेवटला प्रसंग फार परिणामकारक वठला आहे." एवढे एकच वाक्य बोलून त्यांनी मला जवळ बसवून घेतले. पुढील दोन अंक मी त्यांच्या बरोबर पाहिले. माझे प्रयोगाकडे लक्ष मुळीच नव्हते. एक प्रथितयश नाटककार जितका उग्र व करारी तितकाच तो प्रेमळ व प्रांजळ मनाचा गुणग्राहकही असू शकतो याचे मला मनोमय दर्शन झाले असल्यामुळे काकासाहेबांच्या व्यक्तित्त्वाने माझे मन भारावून गेले होते आणि त्याच तन्द्रीत मी ते दोन अंक पहात होतो.

वरील प्रसंगापूर्वी १५–२० दिवसांची गोष्ट. अरुणोदयाच्या तिसऱ्या अंकातील एक नवीन प्रवेश लिहून त्याच्या तालमीकरिता मी कांदेवाडीतील कंपनीचे बिऱ्हाडी गेलो असताना काकासाहेब अकल्पित रीत्या तेथे आले. 'लोकमान्य' दैनिकातून निवृत्त होऊन

'नवाकाळ' काढण्याच्या तयारीचे ते दिवस होते. अर्थातच आमचे संभाषण त्याच विषयावरती सुरू झाले. लोकमान्य सोडण्याचे कारण मी विचारताच ते म्हणाले, "नुकत्याच भरलेल्या लोकमान्याच्या डायरेक्टर बोर्डाच्या सभेत माझ्या मताविरुद्ध एक निर्णय घेतला गेला, यावरून वारा पुढे कोणत्या दिशेने जाणार हे मी ओळखले व माझ्या राजीनाम्याबद्दल मी बोललो. मला तेथेच राहण्याचा पुष्कळ आग्रह झाला. पण अखेरीला मी निवृत्त झालोच." एवढे बोलून ते काही क्षण स्तब्ध, विचारमग्न बसले व एकदम म्हणाले, "मी साप्ताहिक चालविले, परंतु एकट्याच्या बळावरती दैनिक चालवू शकतो की नाही याबद्दल काही हितशत्रूंकडून शंका प्रदर्शित केल्या जात आहेत. पाहू या, तेही करून दाखवू." यानंतर मला वाटते रथसप्तमीच्या मुहूर्तावर नवाकाळचा पहिला अंक बाहेर पडला. त्यातील पहिल्याच अग्रलेखाचा मथळा 'नवे आसन' हा होता. त्यावर केसरीतील 'वर्तमानसारा'मधे नवाकाळ सुरू झाल्याचे वर्तमान दोन ओळीत दिले होते व त्यालाच खाली एक ओळ जोडली होती, 'हे नवीन आसन तरी टिको म्हणजे झाले.' ते आसन टिकले किंवा नाही याबद्दल बोलण्याचे कारणच नाही. कारण नवाकाळ स्वतःच्या इमारतीत पुढील दहा बारा वर्षांच्या अवधीतच गेला. ह्या बाबतीत खाडिलकरांची मनोवृत्ती काय होती हे पहावयाचे असल्यास 'सावित्री' नाटकाच्या सुरवातीचा भाग जरूर वाचावा. ते काहीही असले तरी नवे आसन स्थिर करून बोलल्याप्रमाणे करून दाखविण्याचा खाडिलकरांच्या स्वभावातला करारीपणा त्यावेळीच मला स्पष्ट झाला होता व 'सत्त्वपरीक्षे'तील हरिश्चंद्राचे व्यक्तिदर्शन इतक्या उत्कृष्ट रीतीने ते का करू शकले, याचा बोधही मला नंतर झाला. त्याच वेळच्या संभाषणात मी त्यांना सहज विचारले, "नवीन वर्तमानपत्र व तेही दैनिक आपण काढता, तर पैसा बराच लागेल." त्यावर ते म्हणाले, "पैसा कमी किंवा जास्त लागणे हे आपल्यावर अवलंबून असते. तूर्त इंदुप्रकाश छापखान्यात एक लहानसा कोपरा मिळाला आहे. त्यातच फर्निचर म्हणून चार खोकी

मांडन ठेवणार आहे. एक हाताशी सहाय्यक घेतलेला आहे. तो बातम्या व इतर लेखन बघेल व संपादकीय बाजू मी बघेन. पुरे आहे एवढे.'' ह्यानंतर काही दिवसांनी मी इंदुप्रकाश छापखान्यात गेलो असताना चार खोक्याच्या फळ्यांनी केलेली दोन टेबले व दोन तशाच हलक्या खुर्च्या 'नवाकाळ'ची संपादकीय कचेरी म्हणून एका कोपऱ्यात मला मूर्तिमंत दिसल्या. पुढील काही वर्षात तीच कचेरी स्वतःच्या इमारतीत गेलेली सर्वांना ठाऊकच आहे. शून्यातून विश्व निर्माण करण्याचे सामर्थ्य खाडिलकरांच्या व्यक्तित्वदर्शक लेखणीतच आहे, हे नवीन वर्तमानपत्रे काढण्याची इच्छा धरून ऑफिसचा थाटमाट रंगविण्यात तन-मन-धन खर्च करणाऱ्या अलीकडील काही संपादकांनी लक्षात घेण्यासारखे आहे.

ह्यानंतर दोन तीन वर्षांनी खटाववाडीतील काकासाहेबांच्या बिऱ्हाडी नटवर्य दात्यांच्याबरोबर जाण्याचा पुनः एकदा प्रसंग आला. दुपारची बाराची वेळ. नवाकाळ ऑफिसमधून काकासाहेब घरी येतच होते. आम्हाला पाहताच आमचे स्वागत करून ते म्हणाले, 'मी आता जेऊन येतो. तोपर्यंत तुमच्याकरिता लिहीत असलेल्या 'सवतीमत्सर' नाटकाचा पहिला अंक लिहून झाला आहे, तो वाटल्यास वाचून पहा. ती पहा टेबलावर वही आहे.' ते आत गेले. आम्ही अधाशीपणाने वहीवर झडप घातली. मनात आलं, 'काकासाहेबांचे नवे नाटक इतरांच्या अगोदर आपल्याला वाचायला मिळणार आणि तेही हस्तलिखितात.' त्यावेळचा हा विचार आता आठवला म्हणजे माझं मलाच हसायला येतं. असो. दात्यांचे वाचन खरोखरीच उत्तम असते. त्यांनी तो अंक रसाळपणे वाचून दाखविला. त्यातील राम व भरत यांच्या डाव्या उजव्या हातांचा उल्लेख असलेले एक भाषण आम्हा दोघांनाही फार कठीण वाटले व समजले नाही. आमचे वाचन संपते न संपते तोच काकासाहेब आले व सुपारी नि तंबाखूची चिमूट तोडात टाकून त्यांनी आम्हाला विचारले, "कसं काय ? वाचलंत ? त्यातले ते डाव्या उजव्या हातासंबंधीचे भाषण जरा बोजड झालं आहे. करू पुढे सोपे." एवढे बोलून तंबाखू चघळीत ते फेऱ्या घालू लागले. त्या भाषणाबद्दल मी स्वतःचे ज्ञान दाखविण्याच्या

बुद्धीने त्यांना प्रश्न विचारणार होतो तो त्यांचेच वरील अनपेक्षित उद्‌गार ऐकून थोबाडीत मारल्यासारखे खाली पाहू लागलो. तरी पण कारखानीस, दाते, औंधकर आदि करून मंडळींच्या सहवासात माझ्यातील नाट्यदृष्टी थोडीफार विकास पावली असल्यामुळे मी एक प्रश्न काकासाहेबांना विचारलाच, " रामावरती इतके प्रेम असलेली कैकयी पुढे मत्सरग्रस्त होते, हा पालट नाटकात आपण कसा काय दाखविणार आहात ? " हा प्रश्न ऐकून काकासाहेब खाली बसले व पुन: एक तंबाखूची फक्की मारून ते बोलू लागले. त्याचा सारांश असा, " मंथरा ही कैकयीची अत्यंत आवडती. रामायणात जे एकंदर कैकयी व मंथरेचे वर्णन केले आहे, त्यावरून स्त्रियांमध्ये **मिरवायची जी जन्मजात हौस** असते ती मंथरेमध्ये फार मोठ्या प्रमाणात होती व थोड्या फार प्रमाणात कैकयीतही. कैकयी दशरथाची कितीही आवडती असली व तिची आवडती म्हणून मंथरेला त्यावेळी कितीही मिरवता येत असले तरी रामाला राज्याभिषेक होताच पुढील सर्व आयुष्यात कौसल्याच राजमाता म्हणून मिरवणार व कैकयी व तीबरोबर अर्थात मंथराही निस्तेज पडणार हीच गोष्ट मंथरेला सहन होईना. तीच भीती ती कैकयीच्या मनावर ठसवते व तिचा मत्सर जागृत करते. " रामायणातील आधार व त्यावर केलेली नाट्यरचना सुमारे अर्धा तास अगदी अस्खलित वाणीने त्यांच्या तोंडून आम्हाला ऐकायला मिळाली. त्यांच्या तोंडचे रसाळ, मुद्देसूद व परिणामकारक असे वक्तृत्व मला त्यावेळी जे ऐकायला मिळाले ते शेवटचेच. दुसऱ्याचे बोलणे ऐकत असताना मी इतका मंत्रमुग्ध झालेलो मला तरी आठवत नाही. मी मात्र तेथून आल्यानंतर मनाशी एकच बोध घेतला आणि तो हाच की कोणत्याही ललित लेखनास प्रत्यक्ष सुरवात करण्यापूर्वी मुख्यत: पात्रांचे स्वभाव व त्यांचे हेतू अशा रीतीने डोक्यात स्वच्छ आणि रेखीवपणे आणि निश्चित करून घेतल्याशिवाय लेखणी उचलणे व्यर्थ आहे. काकासाहेबांच्या कोणत्याही नाटकातील पात्रांचे स्वभाव रेखीव आणि ठळक असे रंगवलेले का आढळून येतात याचे रहस्य मला त्यांच्या त्या वेळच्या भाषणावरून कळले व काकासाहेबांना गुरुवर्य म्हणून मनातल्या मनात वंदन करून आम्ही बाहेर पडलो.

१९१०-११ च्या सुमारास 'कीचकवधा'स सरकाने बंदी घातली. ती १९२६ साली मध्यप्रान्त सरकारकडून प्रथम उठवण्यात आली. ती कशी याबद्दल बऱ्याच ठिकाणी आतापर्यंत तर्क प्रसिद्ध करण्यात आले आहेत. महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील एक जुने नट राजश्री बोडस यांनी बंदी उठविण्याचे श्रेय सर मोरोपंत जोशी यांना विशेष रूपाने एका लेखात दिले असल्याचे मला कळले. ह्या प्रकरणाशी माझा प्रत्यक्ष संबंध आला असल्यामुळे यासंबंधाने मी दोन शब्द ह्या ठिकाणी लिहीत आहे. १९२६ सालच्या सुरुवातीस महाराष्ट्र नाटक मंडळीचा मुक्काम उमरावती येथे होता. त्यावेळी राजश्री कारखानीस यांचाही मुक्काम माझ्या घरीच होता. कंपनीचे त्यावेळचे एक मालक राजश्री दत्तोपंत देशपांडे ह्यांनी प्रथम माझ्याजवळ ही बंदी या प्रान्तात उठवून घेण्याचा प्रयत्न करण्याची कल्पना माझ्या समोर मांडली व त्यावेळचे मध्यप्रान्त सरकारचे गृहमन्त्री तीर्थस्वरूप राजश्री श्रीपाद बळवंत तांबे यांचेकडे खटपट करण्याचे जमेल काय, असे त्यांनी मला विचारले. तांबेसाहेब होममेंबर होण्यापूर्वी उमरावतीसच वकिली करीत होते. त्यामुळे व सार्वजनिक कामामध्ये त्यांच्याकडे जाण्याचा मला बरेच वेळा प्रसंग आला असल्यामुळे ते एक उदार, स्पष्टवक्ते व राष्ट्रीय वृत्तीचे गृहस्थ आहेत असा माझा त्यांच्या विषयी समज झाला होता. तेव्हा त्यांच्याकडे या कामाकरिता गेलो असताना त्यांना शक्य असल्यास ते खात्रीने आपल्याला मदत करतील असे मी दत्तोपंतांना सांगितले. योगायोग असा की त्यानंतर थोड्याच मुदतीत तांबेसाहेब सहकारी परिषदेकरता उमरावतीस आले. मी दत्तोपंतांना घेऊन परिषदेच्या ठिकाणी गेलो व तांबेसाहेबांना पाच मिनिटाकरिता मंडपाबहेर येण्याची विनंती केली. पाच मिनिटात ते बाहेर आल्यावर त्यांना मी आमचे काम समजावून सांगितले. व आमचे बोलणे संपताच क्षणाचाही विलंब न लावता ते म्हणाले, 'तुम्ही सरकारकडे ताबडतोब एक अर्ज पाठवा. पुढचं मी पाहतो.' आम्हाला हुरूप येऊन दत्तोपंतांनी ताबडतोब अर्ज रवाना केला. आठ दहा दिवसांनी उमरावतीचे दुसरे वकील रावबहादूर खरे यांचेकडून 'ताबडतोब

भेटायला या ' असा मला निरोप आला. आम्ही दोघे तिघे जण त्यांच्याकडे गेलो. ते नुकतेच नागपूरहून परत आले होते व त्यांनी बातमी आणली ती अशी : " तुम्ही केलेल्या अर्जाचा विचार करून त्यावर रिपोर्ट करण्याकरिता तांबेसाहेबांनी आजच एक कमिटी नेमली आहे. त्यात मलाही (खरे यांस) घातले आहे. मी तांबेसाहेबांना सुचविले की सदहू नाटकाचा जाहीर प्रयोग करण्याचा हुकूम महाराष्ट्र नाटक मंडळीस तुम्ही पाठवा, म्हणजे ही कमिटी तो प्रयोगही पाहील व प्रेक्षकांच्यावरती काय परिणाम होतो हे पाहून आम्ही रिपोर्ट लिहिला म्हणजे जास्त चांगले होईल. आणि इतक्या वर्षांनी नाटक पुनः लागत असल्यामुळे कंपनीला चार पैसेही मिळतील. तेव्हा तुम्ही ताबडतोब ह्या नाटकाच्या तालमी सुरू करा. " तेथून आम्ही उत्साहाने घरी आलो व माझ्याच खोलीमध्ये गुरुवर्य अण्णासाहेब कारखानीस यांनी पात्रांची यादी तयार केली. तीत दाते नको नको म्हणत असता त्यांना कीचकाचे काम देण्यात आले होते. प्रयोग करण्याविषयी लगेच सरकारी हुकूमही झाला. तालमी जोरात सुरू होऊन फेब्रुवारी महिन्याच्या शेवटच्या आठवड्यात 'कीचकवधा'चा जाहीर प्रयोग होऊन उत्पन्न अंदाजी सोळाशे रुपये झाले. कित्येकांना तिकीट न मिळाल्यामुळे परत जावे लागले. अर्थात आमच्याकरिता कंपनीने खास खुर्ची ठेवली होती हे निराळे सांगावयास नकोच ! यानंतर रिपोर्ट लिहिण्याचे काम कमिटीच्या इतर सभासदांनी रा. ब. खरे यांच्यावरतीच सोपविले होते. तो रिपोर्ट लिहून झाल्यावर खरे साहेबांनी मला वाचून दाखविला होता. अर्थात इतक्या वर्षांनी त्या रिपोर्टातील सर्वच गोष्टी मला आठवणे शक्य नाही. परंतु दोन गोष्टी मात्र आठवतात. खाडिलकरांच्या नाटकातील कीचकादिकरून पात्रांचे स्वभाव व महाभारतातील त्याच व्यक्तींचे स्वभाव यातील साम्य मूळ महाभारतातील उतारे देऊन त्यांनी सप्रमाण दाखविले होते. लेखकाने कीचक म्हणजे लॉर्ड कर्झन असा रंगविण्याचा प्रयत्न केला आहे, असे जे सरकारचे म्हणणे होते त्याला कदाचित हे उत्तर असावे. काही असले तरी माँटेग्यू चेम्सफर्ड सुधारणा अमलात आल्यानंतर बदललेल्या

काळात ही बंदी चालू ठेवणे हे धोरणदृष्टचा चुकीचे होईल, असेही त्यात सूचकतेने सांगितल्याचे मला स्मरते. काहीही असो, मध्यप्रान्त वऱ्हाडात तरी ह्या रिपोर्टानंतर 'कीचकवधा'वरील बंदी उठल्याचा सरकारी हुकूम कागदावर लिहिला गेला. परंतु कंपनीच्या हाती तो लवकर पडेना. कारण सरकारी खात्याच्या अनेक चाळणीतून तो खाली यावा लागतो. हुकूम लवकर यावा म्हणून दत्तोपंत देशपांडे यांनी मात्र चिकाटीचे श्रम केले. ही या प्रकरणाची थोडक्यात हकीकत. त्यावरून पाहता या नाटकावरील बंदी उठविण्याचे श्रेय त्यावेळचे होममेंबर तांबेसाहेब यांचे उदार धोरण व राष्ट्रीय वृत्ती व कमिटीच्या सभासदांचा निःपक्षपातीपणा यांनाच प्रामुख्याने असून त्याच्या खालोखाल राजश्री दत्तोपंत देशपांडे यांच्या चिकाटीला आहे हे दिसून येईल.

गुरुवर्य काकासाहेब जरी स्वर्गवासी झाले असले तरी माझ्यासारख्या महाराष्ट्रातील असंख्य वाचकांच्या मनावर आपल्या व्यक्तित्वाचा ठसा ते उमटवून गेले आहेत, एवढे सांगून व गुरुवर्यांना पुनः एकदा वंदन करून हा लेख पुरा करितो.

'समाधान' दिवाळी अंक १९४८

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत.
अनुक्रम........................ दि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

खाडिलकर आणि रंगभूमि

विष्णूदास भावे यांनी १८४३ सालच्या सुमारास मराठी रंगभूमीला जन्म दिला. त्यांच्या प्रेरणेने नंतरच्या चाळीसपन्नास वर्षांत इतरांनीही मराठी नाटचाचे हे रोपटे जिवंत ठेवण्यास हातभार लावला. परंतु नाटच ही एक सामुदायिक कला आहे हे ओळखून, देशकाल परिस्थित्य-नुसार या कलेचा विकास करण्याचे कार्य अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी सुरू केले. त्यांच्या जमान्यात या कलेमध्ये खरोखरीची संघटना निर्माण झाली व प्रतिष्ठितांमध्ये तिचा सन्मान होऊ लागला. अण्णांचे कार्य डोळचात भरण्यासारखे झाले, इतकेच नव्हे तर त्याला ' किर्लोस्कर युग ' असेही मानाचे नामाभिधान देण्यात येते. ते कितीही यथार्थ असले तरी रंगभूमीच्या ध्येयाच्या दृष्टीने तिच्या विकासाचा विचार केला व त्या विकासाला ज्यांच्या प्रतिभेने हातभार लावला अशा श्रेष्ठ कलावंतांची नामावली मनात सुरू झाली म्हणजे करांगुलीवर कोणते एक नाव प्रथम पडत असेल तर ते काकासाहेब खाडिलकरांचेच. नाटच या सामुदायिक कलेचे खरे ध्येय काय आहे याचा नीट रीतीने शोध घेतल्याशिवाय वरील विधानाची सत्यता दिसणार नाही.

कलेचे ध्येय फक्त रंजन, आनंद इतकेच आहे; तिच्या मागे 'हेतूचा' गुप्त पोलिस लावू नका अशी एक पक्ष ओरड करतो. आनंद म्हणजे काय, खरा आनंद कशात आहे, याची मूलगामी व कल्याणप्रद चर्चा मात्र कोठे फारशी आढळत नाही. पुष्कळांचा सूर आनंद म्हणजेच

रंजन किंवा रंजनापासून मिळालेला आनंद असा निघतो. याच्या उलट ‘कला ही सहेतुक आहे, तिचा जीवनाशी संबंध आहे; जी कला जीवनाचे शाश्वत स्वरूपाचे अनुभव प्रतिबिंबित करीत नाही ती खरी कला नव्हे. ती जीवन–संग्रामाला तोंड देण्यास शिकवत नाही, उलट त्या संग्रामापासून सुटका करून क्षणभर स्वप्नरंजन करायची संधी देते इतकेच—’ वगैरे ठासून सांगणारे वारंवार भेटतात, कोणत्याही देशातील प्रत्यक्ष अनुभव पाहिला तर असे दिसून येते की, काही काळ कला ही प्रथम रंजनातच गुरफटलेली दिसत असली तरी देशकालपरिस्थित्यनुसार तिला हेतूची जोड देणारा––मानवी कल्याणासाठी हेतूची जोड देणारा प्रतिभावान् लेखक निर्माण होतोच व सवयीमुळे रंजनोन्मुख झालेली जनता अशा कलावंताच्या कृतीची बरोबर दखल घेते आणि कळत वा नकळत आत्मकल्याण साधून घेते. याचे कारण एकच असण्याचा संभव आहे. केवळ रंजनात्मक कलेपासून क्षणभर विसावा मिळतो हे खरे असले तरी उन्नत स्थितीप्रत जाणाऱ्या मानवाच्या आशा–आकांक्षा फलद्रूप होण्याचे साधन त्यात त्याला दिसत नाही; जीवनातील अटीतटीच्या प्रसंगांना सामना देऊन त्यातून मार्ग काढण्याचा संदेश त्याला सापडत नाही. क्षणभर विसावा मिळतो पण चिरशांती मिळत नाही. दृष्टी बहिर्मुख राहते, अंतर्मुख होत नाही. समाज जसजसा जास्त सुसंस्कृत होत जातो तसतसे उच्च भावनांच्या व ध्येयाच्या आत्माविष्काराला सामाजिक मन धडपडत असते व अशा जागृत समाजाची भूक शांत करण्याकरताच खाडिलकरांसारखा प्रतिभावान् व कणखर चारित्र्याचा कलावंत निर्माण होतो; इहलोकी व परलोकी कल्याण हे जे नाटयकलेचे अत्युच्च ध्येय ते साध्य करण्याकरता त्यांची लेखणी सरसावते. ती लेखणी केवळ रंजनात रमत नाही, तर रंजनाच्या द्वारे कल्याणाचा मार्ग दाखविते. मराठी रंगभूमी या ध्येयाप्रत जाण्यास जर कोणाचे नाटचवाङमय कारणीभूत झाले असेल तर ते प्रामुख्याने खाडिलकरांचेच, असा निर्णय इतिहास दिल्याशिवाय राहणार नाही. खाडिलकरांचा उदय होईतोपर्यंत, रंगभूमी आपल्या विकासाच्या कोणत्या टप्प्यावर होती हे पाहिल्याशिवाय वरील विधानाची सत्यता पटणार नाही.

मराठी नाट्याचे मूळ दक्षिण महाराष्ट्रातील द्रविड, कर्नाटक वगैरे प्रांतांत आहे ही गोष्ट आता सिद्ध झाल्यासारखीच आहे. तेथील नाट्याला 'भागवत' नाटक म्हणत. याच नाट्यप्रकाराची सुरवात विष्णुदास भाव्यांनी सांगलीकडे केली व मराठी नाट्याला सुरवात झाली. 'नटराज' हे द्राविडी लोकांचे आद्यदैवत असल्यामुळे हे दाक्षिणात्य नाट्य नृत्यप्रधान होते. मराठी रंगभूमीवर त्या नाट्याचा प्रवेश झाला तो असा--सूत्रधार स्टेजच्या एका बाजूस उभा राहून गाणी म्हणायचा व पखवाजाच्या तालावर पात्रे नाचत यावयाची. तेव्हा नाट्यातील महत्त्वाचा भाग जो अभिनय तो नृत्यातूनच व्यक्त होत असे. या दाक्षिणात्य नाटकातील नृत्याची कलात्मक बाजू मराठी रंगभूमीवर दिसली नाही. 'तागडथोम' नाटकातील धांगडधिंगा मात्र सुरू झालेला दिसला. महाराष्ट्रातील बुद्धिप्रधान समाजाला त्याचा कंटाळा आला. विष्णुशास्त्री चिपळूणकर व वि. मो. महाजनी या सुशिक्षित विद्वानांच्या प्रयत्नाने शेक्सपियरसारखे नाटककार मराठी रंगभूमीवर भाषांतर वा रूपांतरद्वारा अवतरले असले तरी त्या नाट्यातील रूक्षपणाचाही जनतेला कंटाळा आला. एकोणिसाव्या शतकाच्या अर्ध्यात इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार होऊ लागला तरी त्या वेळी महाराष्ट्रातील समाजाला कोणतेही उज्ज्वल ध्येय प्राप्त झाले नव्हते. इंग्रजांच्या राज्यातील शांतता व सुव्यवस्था यामुळे समाज सुखासीन बनला होता व अशा समाजाची करमणुकीकडेच मुख्यत: प्रवृत्ती होती. एकीकडे लावण्या व नायकिणींची गाणी व दुसरीकडे कथा, पुराणे व कीर्तने हीच काय ती करमणुकीची साधने. शिक्षणाचा जास्त प्रसार होऊ लागला तेव्हा ही साधने अपुरी पडू लागली. नृत्यप्रधान धांगडधिंग्याच्या नाटकांचा किंवा 'बुकिश' नाटकातील रूक्षतेचा समाजाला कंटाळा आला. अशा स्थितीत समाजात करमणुकीकरता जी नाविन्याची भूक निर्माण झाली ती अचूक रीतीने हेरून अण्णा किर्लोस्करांनी शाकुंतल, सौभद्र वगैरे नाटके रंगभूमीवर आणली. या नाटकांत रंगभूमीवर सीनसीनरी आली, नाटकात संवाद व कथानक आले व रसानुकूल गायनही आले. त्या वेळी नायकिणींच्या गायनाची

व लावणीची पकड समाजावर जास्त प्रमाणात असल्यामुळे वरील नाटकांत कथानक वगैरे गोष्टी जरी आल्या तरी ही नाटके स्वाभाविकच ‘गायनप्रधान’ झाली. किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या आगेमागे अस्तित्वात आलेल्या श्रीनाटचकलाप्रवर्तक संगीत मंडळी, श्री. दत्तोपंत हल्याळकरांची श्रीमहालक्ष्मी प्रासादिक संगीत मंडळी, वाशीमकर संगीत मंडळी वगैरे नाटचसंस्थांची नाटके गायनप्रधान होती. या कंपन्यांच्या नावात संगीत हा शब्द समाविष्ट झालेला होता, हे या गायनप्राधान्याचेच द्योतक नव्हे काय? अण्णा किर्लोस्करांनी ‘नागपूर समाचारा’ला उत्तर देताना ‘आमचे प्रयोग गायन रसप्रधान आहेत’ असे स्पष्टपणे म्हटले आहे. रंगभूमीची सजावट–कथानक–संवाद व उच्चाभिरुचीचे गायन इत्यादी गोष्टींनी मराठी रंगभूमीवर प्रवेश केला व नाटचकलेला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. याचे श्रेय अण्णांना दिले जाते व म्हणूनच वरील कारणाकरता त्यांना ‘युगप्रवर्तक’ ही पदवीही देण्यात येते. इतके असले तरी त्या वेळच्या सुखासीन समाजासमोर ठळक अशी ध्येये नसल्यामुळे त्या वेळच्या गायनप्रधान रंगभूमीचे ध्येयही ‘रंजन’ हेच प्रामुख्याने राहिले, त्यापलीकडे नाटच या सामुदायिक कलेचा विकास झाला नाही. लौकरच ही परिस्थिती पालटली.

इंग्रजी शिक्षणाचा प्रसार जास्त प्रमाणात होऊ लागला. या शिक्षणाला वाघिणीचे दूध ही संज्ञा देण्यात आली. त्या दुधाच्या प्राशनाने समाज हळूहळू जागृत होत होता व हे जागृतीचे कार्य चिपळूणकर व रानडे यांनी विविध मार्गांनी सुरू केले हे सर्वश्रुतच आहे. महाराष्ट्रात चिपळूणकर व रानडे युग सुरू झाले. निबंधमालेतील ‘आमच्या देशाची स्थिती’ अशा प्रकारच्या लिखाणाने गुलामगिरीच्या दुष्परिणामांचे जिवंत चित्र चिपळूणकरांनी समाजासमोर उभे केले; त्यांच्याबरोबर रानडे, टिळक, आगरकर वगैरे पुढाऱ्यांनी देशाच्या सर्वांगीण सुधारणेच्या अनेक चळवळी सुरू केल्या. राष्ट्रीय सभेच्याद्वारे जनतेच्या तक्रारींना तोंड फुटले व ब्रिटिशांची जुलमी राजसत्ता कर्झनशाहीत अरेरावी व दडपशाहीच्या कळसाला पोचताच ‘स्वराज्य’ हे ध्येय

म्हणून राष्ट्रीय सभेने उच्चारले. या युगात समाजाला राजकीय व इतर ध्येये प्राप्त झाली व सुसंस्कृत असलेले सामाजिक मन आतल्या आत कढत असलेल्या आकांक्षांच्या, अन्यायांच्या व दुःखाच्या आत्माविष्काराकरता तडफडू लागले. या सर्व कारणांमुळे मराठी रंगभूमी ही या आविष्काराचे साधन बनली. केसरी आदिकरून वर्तमानपत्रांतून होणारा राष्ट्रीय वृत्तींचा प्रसार नाट्य या सामुदायिक कलेच्या द्वारे बहुजन समाजात जास्त परिणामकारकतेने होऊ लागला. रंगभूमीला हा उच्च दर्जा प्राप्त करून देण्याचे मुख्य श्रेय काकासाहेब खाडिलकरांकडेच निर्विवाद जाते. विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासून मराठी रंगभूमीवर खाडिलकर युग सुरू झाले. महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर त्यांची नाटके प्रथम गाजली. या नवीन युगाची दोन वैशिष्टये नमूद केल्याशिवाय खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीचे महत्त्वमापन यथार्थतेने होणे शक्य नाही. खरे नाट्य गद्यात आहे, पद्यात नाही. गायन हे भावनापरिपोषाचे एक प्रभावी साधन आहे ते नाट्याचे साध्य नाही हे त्यांच्या कीचकवध, भाऊबंदकी, विद्याहरण वगैरे नाटकांनी सिद्ध केले. अगोदर नट निर्माण होतो व त्याच्याकरता नाट्य निर्माण होते, असा सर्वसाधारण सिद्धांत मांडता येईल. महाराष्ट्र ना. मंडळीतील नटवर्ग सुशिक्षित, बुद्धिमान व अभिनयपटू होता. त्या नटवर्गाच्या प्रभावी अभिनयाची जोड खाडिलकरांच्या नाटकांना प्रथम मिळाली म्हणूनच उपरिनिर्दिष्ट वैशिष्टच मराठी रंगभूमीवर प्रथम प्रस्थापित झाले. मानापमानापासून खाडिलकर संगीताकडे जरी वळले तरी, खरे नाट्य गद्यात आहे या सिद्धान्ताचा बोज कायम ठेवूनच. त्यांच्या समकालीन किंवा त्यांच्यानंतरच्या नाटककारांच्या कृतींवर या वैशिष्टयाचा परिणाम स्पष्टपणे झालेला दिसतो. राष्ट्रीय भावना व राष्ट्रीय करमणूक यांचा हृदयंगम मिलाफ खाडिलकरांनी केल्यामुळे किर्लोस्कर युगातील केवळ रंजन हे रंगभूमीचे ध्येय नष्ट झाले. रंजनाला हेतूची जोड मिळाली, हे खाडिलकर युगाचे दुसरे वैशिष्टय. मराठी रंगभूमीवर अशा रीतीने रंजनाच्या व भावनांच्या द्वारे सामाजिक व राष्ट्रीय

ध्येयांचा आविष्कार सुरू होऊन तिने आपल्या विकासाचा महत्त्वाचा टप्पा खाडिलकर युगातच गाठला ही गोष्ट निर्विवाद आहे. खाडिलकरांपूर्वी देवल व कोल्हटकर यांनी सहेतुक नाटके लिहिण्यास सुरवात केली हे खरे. देवलांचे शारदा नाटक सहेतुक आहे, पण ते गायनप्रधानच आहे व या एका नाटकाशिवाय त्या प्रकारचे दुसरे नाटक त्यांनी लिहिले नाही. खाडिलकरांच्या नाट्यातील प्रतिभेची व बुद्धीची भव्यता त्यात नाही. विनोद व उर्दू–गुजराथी चाली हे नाविन्य जरी कोल्हटकरांनी नाट्यात आणले असले तरी त्यांच्या नाटकांत चमत्कृतिपूर्ण व गुंतागुंतीचे कथानक यांच्यामध्ये प्रतिपाद्य हेतूंचा उठाव प्रभावाने होत नसे, व हींही नाटके गायनप्रधानच होती. या दोघांनाही युगप्रवर्तक हा किताब कोणीही बहाल केला नाही.

फक्त ध्येयाविष्कार करूनच मराठी रंगभूमी कृतकृत्य झाली असे या खाडिलकर युगाविषयी म्हणून भागणार नाही. कारण काकासाहेबांची नाटके केवळ सामाजिक व राष्ट्रीय ध्येयांचा आविष्कार करणारी नाहीत. ती नाटके म्हणजे एक अभिमानास्पद असे चिरस्थायी वाङ्मयही आहे. त्यात जसा ध्येयाविष्कार आहे तसेच मानवी मनातील जीवनाला पोषक किंवा मारक ठरणारे चिरंतन भावही प्रकर्षाने प्रगट झाले आहेत. असे भाव ज्या वाङमयात परिणामकारकतेने प्रगट होतात व वाचक प्रेक्षकांना अंतर्मुख होण्यास भाग पाडतात तेच वाङ्मय परिणामी विचारप्रवर्तक व चिरंतन स्वरूपाचे वाङमय ठरते. आपल्याकडील कालिदास, शूद्रक, भवभूति व पाश्चात्य देशांतील शेक्सपियर, इब्सेन, बॅरी वगैरे नाटककारांची नाटके याच दर्जाची आहेत. मानवी मनातील अमर भाव जिवंत व्यक्तिदर्शनाने त्यांनी जितके, मनोरंजक तितकेच उद्‌बोधक करून ठेवले. कीचकवधातील कीचक, सैरंध्री, कंकभट भाऊबंदकीतील रामशास्त्री व आनंदीबाई व इतर नाटकांतील कच, हरिश्चंद्र, राम वगैरे चैतन्यमय व्यक्तींच्या प्रभावी दर्शनाने खाडिलकरांनी रंगभूमीवर सत्ता गाजविली. त्या त्या काळाची गरज अचूकपणे हेरून त्यांनी नाटके लिहिली व 'माझ्या अंत:करणात जे राजकीय

तत्त्वज्ञान रात्रंदिवस सळसळत असते त्याला अभिव्यक्ती देण्याकरता मी नाटके लिहिली ' असे जाहीरपणे त्यांनीच सांगितले होते. म्हणून त्यांचे नाटचवाङ्मय केवळ नैमित्तिक आहे असा आरोप करणे हे केवळ निर्बुद्धतेचे लक्षण आहे. हरिश्चंद्र, कच, रामशास्त्री वगैरे प्रभावी व्यक्तींच्या द्वारे मानवी मनातील चिरंतन भावांचा आविष्कार करून त्यांनी नैमित्तिकाला नित्याचे स्वरूप दिले. ' वार्ताविहार ' (जळगाव) या साप्ताहिकाच्या यंदाच्या दिवाळी अंकातील माझ्या लेखात या मुद्याचे मी विवरण केले असल्यामुळे मी या ठिकाणी त्याचा पुनरुच्चार करीत नाही. खाडिलकर–युगात मराठी रंगभूमी ह्याप्रमाणे ध्येयाविष्कार करण्यास समर्थ झाली, त्याचबरोबर ती मानवी मनातील चिरंतन भावांचे आविष्कार करू लागल्यामुळे मराठी रंगभूमीला महाराष्ट्रातच नव्हे तर अखिल हिंदुस्थानात अग्रेसरत्व प्राप्त झाले. इतकेच नव्हे तर नाटचकलेचे मराठी रंगभूमीवर सार्थक होत असल्याचा देखावा निर्माण झाला. तात्पर्य इतकेच की, कलेचे ध्येय फक्त रंजन हेच जेव्हा असते तेव्हा तिचे सार्थक झाले असे कोणीही शहाणा म्हणणार नाही. ती जेव्हा ध्येयाविष्कार व चिरंतन भावांचा आविष्कार करण्यास समर्थ होते––अर्थात् रंजनाच्या व भावना-निर्मितीच्या द्वारे––तेव्हाच तिचे खरे सार्थक झाले असे मानणे युक्त होईल. या दृष्टीने पाहता मराठी रंगभूमीच्या विकासाला खाडिलकरांच्या नाटकांनी अमोल साहाय्य केले असाच निर्णय विचारवंत माणसे देतील याबद्दल प्रस्तुत लेखकाला शंका वाटत नाही.

खरे नाटच गद्यात आहे व पद्य हे एक प्रभावी साधन आहे हे खाडिलकरांच्या नाटकांनी सिद्ध केले, असे एकदा मान्य झाल्यावर नटांच्या अभिनयाला एकदम महत्त्व येते; व या अभिनय–कलेचा विकास झाल्याशिवाय रंगभूमीचा विकास झाला असे म्हणता येणार नाही. या तत्त्वानुसार विचार केला तर, शाहुनगरवासीचे चालक गणपतराव जोशी यांचे उदाहरण सोडल्यास, किर्लोस्कर युगामध्ये गायक म्हणजे नट व नट म्हणजे गायक अशीच व्याख्या दृढमूल झाली होती असे दिसते. ज्यांच्या रंगभूमीवर खाडिलकरांची नाटके प्रथम चमकली त्या महाराष्ट्र

नाटक मंडळीतील नटवर्गाला, ही व्याख्या बदलून, अभिनयकौशल्याने भूमिकांचे यथार्थ दर्शन जो देतो तो नट, अशी नवी व्याख्या प्रस्थापित करण्याचे श्रेय प्रामुख्याने दिले पाहिजे. आपल्या कौशल्याने या नटवर्गाने गद्य नाटके संगीत नाटकाइतकीच प्रयोगदृष्टया चित्ताकर्षक होऊ शकतात ही गोष्ट सिद्ध केली. इतकेच नव्हे तर त्यांची व खाडिलकरांची युती अभिनयकलेची वाढ करून तिचे प्रयोगातील महत्त्वाचे स्थान प्रत्ययास आणून देण्यास कारणीभूत झाली. याचा परिणाम असा झाला की संगीत कंपनीतील गायक नटालाही जाणीव झाली की गायनाबरोबर अभिनयकलाही आपण अंगी आणली पाहिजे. 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकापासून केशवराव भोसले यांचे लक्ष या गोष्टीकडे गेले व सन्याशाच्या संसारातील त्यांची डेव्हिडची भूमिका अभिनयाच्या दृष्टीनेही उठावदार होत असे. खाडिलकरांची तालीम मिळविण्यापूर्वी बालगंधर्व हे फक्त गोड गळयाचे नट होते. परंतु भामिनीच्या कामापासून त्यांच्या गायकीला अभिनयाची जोड मिळाली व त्यांच्या भूमिका पूर्वीपेक्षा जास्त आकर्षक होऊ लागल्या. आणखी इतर उदाहरणे देऊन हीच गोष्ट सिद्ध करता येईल. पण तात्पर्य इतकेच, की गद्याचा उठाव अभिनयाशिवाय होत नाही व या दृष्टीने खाडिलकर--महाराष्ट्र--मंडळीची युति रंगभूमीचा विकास करण्यास मुख्यतः कारणीभूत झाली हे सत्य आहे.

ओघाने मनात आले म्हणून एक गोष्ट सांगावीशी वाटते. रंगभूमीची अद्यावत सजावट व उत्तम नेपथ्य यांच्यात कितीही सुधारणा झाली तरी रंगभूमीचे पुनरुज्जीवन होणार नाही. गायनाप्रमाणे प्रयोग चित्ताकर्षक होण्यास त्या गोष्टी महत्त्वाची साधने आहेत. समाजाच्या इच्छा आकांक्षा आणि सुखदुःखे प्रभावाने प्रगट करणारी नाविन्यपूर्ण परंतु प्रयोगक्षम नाटके व ती अनुरूप अभिनयाने रंगभूमीवर उठावदार करून दाखवणारा नटवर्ग यांची युति झाल्याशिवाय रंगभूमीचे पुनरुज्जीवन होणार नाही व विकास तर नाहीच, हे खाडिलकर युगाने पूर्वीच सिद्ध केले आहे. द्रौपदी नाटकाच्या सजावटीकरता हजारो रुपये खर्च झाले, पण त्या नाटकात खाडिलकरांचे नाट्यगुणच कमी पडले;

तेव्हा ही युति भंग झालेली दिसली व परिणाम काय झाला तो दिसतोच आहे. नाटचमन्वंतराचे 'आंधळयाची शाळा' तालमीत असता 'नवजीवन' मासिकात 'प्रयोगक्षम नाटचनिर्मिती कशी होईल' हा लेख लिहून उपर्निदिष्ट मुद्द्याला मी चालना दिली. १९३८-३९ साली नागपूर येथील नाटचसंमेलनाचे अगोदर 'रंगचर्चा' या मासिकातील माझ्या लेखात हाच मुद्दा मी ठासून मांडला. आकर्षक शैलीने लिहिलेल्या 'मखमलीचा पडदा' या आपल्या विचारप्रवर्तक पुस्तकात माझे मित्र वसंतराव देसाई यांनी हाच मुद्दा कधी स्पष्ट तर कधी अस्पष्ट अशा रीतीने पुन्हा एकदा मांडला हे उत्तम झाले. असो.

खरे नाटच गद्यात आहे असे म्हणताच अभिनय कलेची आठवण येते, तशीच कथारचनेचीही येणे अपरिहार्य आहे. नाटचकलेचे विकसित स्वरूप जे आपणास दिसते ते प्रभावी व्यक्तिदर्शनातून जेव्हा मानवाच्या चिरंतन भावांचा आविष्कार होतो तेव्हा. अर्थात् जोरकस व्यक्तिदर्शन हे कथारचनेचे उद्दिष्ट ठरते. 'घोडं पहावं जेरबंदी व मनुष्य पहावं संबंधी' या म्हणीप्रमाणे अटीतटीच्या व बिनतोड समरप्रसंगातूनच हे व्यक्तिदर्शन परिणामकारक होऊ शकते व याच कारणास्तव कथारचनेला महत्त्व आहे; एरव्ही खरे नाटच हे गद्यात आहे हा सिद्धान्त खोटा ठरेल व रंगभूमीचा विकास अडकून पडेल. सुटसुटित, प्रमाणबद्ध, तर्क-शुद्ध परंतु परिणामकारक रचना हे खाडिलकरांच्या नाटकांचे वैशिष्टच आहे. नाटच हे त्यांच्यात जन्मजात व स्वभावसिद्ध होते. या स्वाभाविक नाटचदृष्टीचा महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर विकास झाला. १८९५ साली विविधज्ञानविस्तारातून प्रसिद्ध झालेल्या सवाई माधव-रावांचा मृत्यू या नाटकाची व महाराष्ट्र नाटक मंडळीने ते रंगभूमीवर आणल्यानंतर प्रसिद्ध झालेल्या त्याच नाटकाच्या पुस्तकाची तुलना केली तर माझे म्हणणे स्पष्ट होईल. बुद्धी व कल्पना यांच्या मूर्तिमंत विला-सामुळे गडकऱ्यांची नाटके रंगभूमीवर चमकत असता खाडिलकरांची नाटचसृष्टी तितकीच आकर्षक राहिली याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे खाडिलकरांचे प्रभावी रचनाचातुर्य. या त्यांच्या वैशिष्टचामुळे

इतर नाटककारांना तर मार्गदर्शन झालेच, पण आमची रंगभूमी खरोखरी विकास पावली. वरील सर्व विवेचनावरून माझे मते एकच निष्कर्ष निघतो व तो हाच की, उत्तम रचनासामर्थ्य, अनुरूप अभिनयकौशल्य यांच्या साहाय्याने खरे नाटच गद्यात आहे. पद्य हे प्रभावी साधन आहे ही गोष्ट खाडिलकरांनीच प्रथम सिद्ध केली; आणि त्याचबरोबर सामाजिक किंवा राष्ट्रीय ध्येयाचा व मानवांच्या निरंतन भावांचा आविष्कार करून मराठी रंगभूमी समृद्ध, अग्रेसर व खऱ्या अर्थाने विकसित करण्याचे मोठे कार्य केले. भावना व तत्वज्ञान यांच्यातील तोल पुढेपुढे सुटल्यामुळे त्यांची काही नाटके प्रयोगक्षम ठरली नाहीत हे खरे असले तरी, उत्तम नाटकांची अखेरची एक कसोटी म्हणजे त्यातील बौद्धिक तत्त्व होय, हे जर ग्राह्य मानले तर त्याही दृष्टीने त्यांची एकंदर नाटचसृष्टी समाजाला कल्याणप्रदच झाली असे म्हणावे लागेल.

प्रस्तुत लेखाच्या कक्षेबाहेर जाणारा पण अत्यंत महत्त्वाचा एक मुद्दा सांगून हा लेख पुरा करतो. खाडिलकर हे स्वभावाने करारी, तत्त्वनिष्ठ, कठोर तर्कशक्तीचे, त्यागी पण प्रेमळ व भावनाप्रधान असे गृहस्थ होते. त्यांनी निर्माण केलेल्या पात्रांचे रंगभूमीवर जेव्हा आपणास दर्शन होते तेव्हा ती ती पात्रे त्यांच्याच अंतरंगाची प्रतिबिंबे होत असा प्रत्यय येतो. त्यांचे प्रभावी व्यक्तित्व व त्यांचे नाटचवाङमय ही भिन्न नाहीत; आणि म्हणूनच कार्डिनल न्यूमनच्या भाषेत सांगावसं वाटतं की, 'True literature is always personal'

'साहित्य' डिसेंबर १९४८

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम .... वि: ....
क्रमांक .... नों. दि. ....

सरलादेवी नाटकाचे लेखन व प्रयोग

" एखादे नाटक त्याच्या बीजरूप कल्पनेपासून प्रयोगापर्यंत कोण-कोणत्या अवस्थांतून जाते" याची माहिती देणारा लेख माझ्या "सरलादेवी" नाटकाचे उदाहरण घेऊन मी "मौजे"च्या दिवाळी अंकासाठी लिहावा अशी सूचना मला संपादकाकडून झाली म्हणून प्रस्तुत नाटकाचे बीज मनात पडल्यापासून तो नाटकाचे प्रयोगापर्यंतची माहिती या लेखात देण्याचे योजिले आहे.

लेखकाच्या मनोभूमिकेवर नाटकाचे बीज केव्हा व कसे येऊन पडेल याविषयी काहीही नियम ठरवता येत नाहीत. जगद्विख्यात नाटकांचे इतिहास पाहिले व त्यांच्या उत्पत्तीविषयी विचार करू लागलो तर आश्चर्याला सीमाच राहत नाही. वर्तमानपत्रातल्या एखाद्या क्षुल्लक जाहिरातीतून महान् कृतींचा उगम झाला असेही दिसते. गंमत ही की त्या क्षुल्लक घटनेचा व त्या महान् नाट्यकृतीचा मेळही दिसत नाही. लेखकाची मनोभूमी ज्या दर्जाची व ज्या प्रकारची असेल त्यावरच त्या बीजापासून उत्पन्न झालेल्या कृतीचे स्वरूप व दर्जा अवलंबून राहील, असे सर्वसाधारणपणे म्हणता येईल. 'सरलादेवी' नाटकाच्या बीजाचा इतिहास विचित्र आहे. सन १९२३ च्या पावसाळ्यात एके रात्री 'ललित कलादर्श नाटक मंडळी'चे एक मालक रा. चाफेकर यांनी मला मुंबईच्या 'नाव्हेल्टी' थिएटरात एक चित्रपट पाहण्यास येण्याचा आग्रह केल्यावरून अगदी सहज तो पाहाण्यास गेलो. त्याचे नाव " Flames

of Passion." एका श्रीमंत मनुष्याची एकुलती एक मुलगी वयात आलेली. पुष्कळ वेळा ती एकटीच मोटारीत बसून फिरायला जायची. त्यांच्या मोटर-ड्रायव्हरच्या मनात तिच्याविषयी पापवासना उत्पन्न झाली. एके दिवशी त्याने तिला दूर एकांत ठिकाणी नेऊन तिच्यावर जबरी केली. याचा परिणाम व्हायचा तो झाला. तिच्या मावशीने तिला पुष्कळ धीर दिला. पुढे प्रकरण कोर्टात गेले. त्या ड्रायव्हरला शिक्षा झाली. पण मुलीच्या अब्रूचे धिंडवडे निघाले. तिच्या-तर्फे एका वयस्क वकिलाने काम चालवले. तो उदार वृत्तीचा होता; व पुढे तिचे व त्याचे लग्न झाले. येथेच चित्रपट संपला. पण त्या चित्र-पटाने माझ्या मनाची पकड घेतली. ती अशी. संबंध चित्रपटात फक्त बाह्यप्रसंगावर जोर दिला होता. पात्रांच्या स्वभावधर्माचे किंवा त्या वेळच्या त्यांच्या मन:स्थितीचे त्यात फारसे दर्शनही नव्हते. चित्रपटातले प्रसंग मी विसरलो. ती मुलगी व तो वकील यांच्या अंतरंगावर माझी चित्तवृत्ती स्थिर झाली व त्यातूनच सरला व सत्यपाल या पात्रांच्या स्वभावाचे चित्र मनात घोळू लागले व कुमारी मातेच्या प्रश्नाचे बीज मनात पडले.

हा कुमारी मातेचा प्रश्न सुरवातीस माझ्या मनात घोळत होता तो असा : "एखाद्या कुमारीच्या हातून, मनाला क्षणिक भुरळ पडली म्हणून, चूक झाली म्हणून, किंवा परिणामाचे ज्ञान असूनही, काही घडले व तिला मातृत्व प्राप्त झाले, पण झाल्या गोष्टीविषयी तिला खरोखरीच पश्चात्ताप झाला, तर आपल्या जीवनाची पुनर्घटना करण्याचा हक्क तिला आहे की नाही? समाजाने बदलत्या परिस्थितीचा विचार करून तो तिला द्यावा की नाही? सामाजिक विचारसरणीप्रमाणे हे पाप आहे या विचाराचा पगडा तिच्या मनावर सतत राहू द्यावा काय?—वगैरे." असे विचार मनात घोळत असता काही महिन्यांनी गाडीत इंटरच्या डब्यात प्रवास करीत असता एक तरुण वरच्या बर्थवर एकसारखे नाक घाशीत असलेला दिसला. रात्री १० वाजून गेले होते. डब्यातील सर्व प्रवासी झोपी गेले आहेत ही त्याची कल्पना. पण माझे लक्ष त्याच्या-

कडे होते. त्याचे नाक घासणे इतके विकोपास गेले की तेथे खरचटून त्यातून रक्तही आले. आता मात्र मला रहावेना. मी त्यास खाली बोलावले व अतिशय सहानुभूतीने त्याच्या वर्तनाचे कारण विचारले. कित्येक वर्षे सहानुभूतीचा आधार जणू काय शोधित असलेल्या माणसाप्रमाणे तो मला रडत सर्व सांगू लागला. त्याचा सारांश इतकाच. तो पापभीरू, हळवा, सरळ मनाचा तरुण होता. पापभीरू असूनही एकदा स्त्रीमोहाला बळी पडला. आपण अतिशय पापी आहोत असे त्याच्या मनाने घेतले. "देवा, मला क्षमा कर" असे एकसारखे मनात म्हणत तो एकांत मिळेल तेव्हा नाक घाशीत असे. ही हकीकत ऐकताच सरलेच्या स्वभावाची माझ्या मनात रूपरेखा बहुतांशी तयार झाली. यापूर्वी मी 'Master of Man' ही कादंबरी वाचली होती. त्यातून सत्यपालाच्या स्वभावातली फक्त उदात्तता मी उचलली. १९२४ च्या उन्हाळ्यात माझे एक बंधू विषमाने नाशिकास आजारी होते. त्यांच्या डोक्यावर बर्फ ठेवून रोज बराच वेळ बसावे लागे. साहजिकच डोके सरलादेवीविषयी विचार करीत असे. एक दिवस या नाटकातला मुख्य पेचप्रसंग (crisis) मला सुचला व कथानकाचा पाच अंकी आराखडा मनात तयार झाला. मनात भीती एकच येत होती. या नाटकाचा विषय नवीन व नाजूक. त्यावेळचा समाज त्याचे कसे काय स्वागत करील? लिहू की नको, असे द्वंद्व मनात चाललेले. शेवटी एका प्रसंगाने ते द्वंद्व थांबले, तो प्रसंग असा :

माझ्या बंधूंना आराम वाटल्यावर माझे एक मित्र व मी गंगेच्या काठावर संध्याकाळी बसलो होतो. त्यांना मी नाटकाचा विषय व कथानक एकदम सांगितले. ते ऐकताच "ताबडतोब लिहायला सुरवात कर." असे ते म्हणाले. सदरहू गृहस्थ सनातनी म्हणून प्रसिद्ध. त्यांनी लिही म्हणून सांगताच हुरूप आला. नाटक लिहिले गेले पण त्याचा प्रयोग जर झाला नाही तर लिहिण्याचा उपयोग काय?—हा प्रश्नही होताच. धंद्याच्या दृष्टीने ते यशस्वी होईल अशी खात्री कंपनीला वाटली, तरच ते रंगभूमीवर येणार. एक दोन महिन्यांनी, त्यावेळी पुण्यास महाराष्ट्र

नाटक मंडळीचा मुक्काम होता, तेथे सहज म्हणून गेलो. मित्रवर्य केशवराव दाते हे सहृदय आहेत व नाविन्याचे चहाते आहेत अशी माझी त्यांचेविषयी कल्पना होतीच. त्यांना या नाटकाची कल्पना दिली. त्यांना ती इतकी आवडली की, ते लगेच म्हणाले, "वासुदेवराव, येथे माझ्या घरी मुक्काम करा नि आठ दिवसाच्या आत नाटक लिहून द्या. मी ते रंगभूमीवर आणतो."

"तुम्ही म्हणता ते ठीक आहे. पण 'अरुणोदय' नाटकाचे कथानक मी 'Eternal City' वरून घेतलं. स्वतंत्र कथानकावर मला नाटक लिहिता येईल की नाही याबद्दल लोकांना शंका आहे, त्याचं काय ?"

"लोकांना समजत नाही. उपलब्ध कथानकावर नाटक लिहिणंच जास्त कठीण आहे. कारण त्यामुळं लेखकाची कल्पनाशक्ती बांधली जाते."

"खरं आहे. मुळातच लेखकाजवळ नाटचदृष्टी नसली तर कोणतंही कथानक त्याला रंगवता येणार नाही. काही सुप्रसिद्ध पाश्चात्य कादंबरीकारांनी आपल्या लोकप्रिय कादंबऱ्यांवर स्वतःच नाटकं लिहिली पण ती रंगभूमीवर पडलीच की नाही ? त्याचप्रमाणं अरुणोदयाचं कथानक जरी परकी असलं तरी त्यात त्यावेळेच्या हिंदी राजकारणातील विविध रंग जे भरले गेले आहेत त्यांचं प्रेक्षकांनी कौतुक केलं, हेही मी कृतज्ञतेनं कबूल करतो. पण--"

"आता कसला आला आहे पण ?"

"Flames of Passion मधे बाह्य घटनांवर जास्त लक्ष दिलं आहे. त्या चित्रपटाचा शेवट लग्नाने होतो. माझ्या नाटकात पहिल्या अंकाच्या शेवटीच लग्न होतं व पुढील सर्व नाटक mental conflictची उकल व त्यातूनच निर्माण झालेला अटीतटीचा प्रसंग यावर आधारलेलं आहे. अर्थात् 'सरलादेवी'चं कथानक स्वतंत्र आहे. त्या चित्रपटानं फक्त स्फूर्ती दिली. परंतु 'सरलादेवी'तील संघर्ष मुख्यतः मानसिक आहे. दोहोतला हा मूलगामी फरक व 'कुमारी माते'सारखा

नाजुक विषय; या गोष्टी लक्षात घेता लेखकाला केवढी जबाबदारी वाटत असेल ? ‘ कृष्णाकुमारी ’चे कथानक माझ्या मनात घोळत आहे. बापाच्या आज्ञेनं तिनं विष घेतलं असंच मानण्यात येतं. त्या काळचा राजस्थानचा इतिहास वाचल्यावर तिचा तो concious political self–sacrifice आहे, असा माझ्या मनावर परिणाम झाला आहे. हा शेवटचा त्याग करण्याकरता ज्या मानसिक स्थित्यंतरातून तिला जावं लागलं ती स्थित्यंतरं म्हणजेच माझं नाटक. मनोव्यापारालाच त्यात प्राधान्य आहे, पुस्ती म्हणून मी ते अगोदर लिहितो. नंतर सवयीच्या हातानं ‘ सरलादेवी. ’ ”

यानंतर मला वाटतं, १९२४ च्या गणेशचतुर्थीच्या सुमुहूर्तावर ‘ सरलादेवी ’ लिहिण्यास सुरवात केली. त्यावेळी फक्त दर्शनी देखाव्याचं वर्णन करून लेखणी खाली ठेवली. ‘ कृष्णाकुमारी ’चा पहिला दीड अंक लिहून काढला व मे १९२५ मध्ये दात्यांना वाचून दाखवला. त्यांना तो आवडला आहे असे दिसून येताच ‘ सरलादेवी ’ एकदम हाती घेतले व पहिला अंक एकटाकी एका बैठकीत लिहून काढला. १९२५ च्या सुरवातीस नाटक लिहून पुरे झाले होते. कितीही विचार करून लिहिले तरी लेखकाचे मन अनेक परिणामांनी भारलेले असते व नकळत त्याच्या लेखनात काही भ्रम उतरतात. माझे असेच झाले. गुरुवर्य अण्णासाहेब कारखानीसांना नाटक वाचून दाखवले तेव्हा संपूर्ण ऐकल्यावर ते **एकच वाक्य** बोलले. “ सत्यपालाच्या उदात्ततेला तुम्ही चांगली पार्श्वभूमी निर्माण करून महत्त्व दिले आहे हे खरं, पण **तुमच्या मनात** मात्र **सरलेचा प्रश्न** हाच **मुख्य प्रश्न** आहे. ” एकच वाक्य; पण त्यामुळे माझ्या डोक्यातील सर्व भ्रम एकदम दूर झाले. अज्ञानी, पापभीरू, प्रेमळ, अल्लड, ‘ मूडी, ’ हळवी, कोणत्याही गोष्टीचा मनात कीस पाडीत बसणारी अशा स्वभावाची सरला; विवाहानंतर पहिल्याच भेटीत, कौमार्यावस्थेत प्राप्त झालेल्या मातृत्वाची, पापाच्या स्वरूपात तिच्या मनाने पकड घेतलेली. पुढे प्रत्येक अंकात घडून येणाऱ्या घटनेमुळे आपला पति देव आहे; आपण पापी व नालायक आहोत

हा तिच्या मनात वृद्धिंगत होत गेलेला ‘ न्यूनगंड ’ नी सर्व गोष्टींचा खुलासा झाल्यावर सत्यपाल तिला “ देवी ” म्हणत असतानाही या न्यूनगंडाच्या आहारी गेल्यामुळे गृहत्यागाचा तिच्या जीवनात आलेला शेवटच्या उत्कर्षाच्या ‘ *Temperamental crisis* ’ च्या द्वारे कुमारी-मातेचा प्रश्न आपल्याला रंगवायचा आहे ही गोष्ट मला स्पष्ट झाली. मी उमरावतीस कारखानीस यांचेशी एक शब्द न बोलता परत आलो. पहिल्या अंकात फरक करण्याची काहीच जरूरी नव्हती. त्याचे महत्त्व म्हणजे नवीन पद्धतीने त्यात करून दिलेला ‘ पात्र–परिचय ’ आणि वरतून सर्व आनंदमय आहे पण कुठेतरी काही तरी ‘ टोचत आहे ’ याची प्रेक्षकांना जाणीव येणे, इतकेच. सत्यपालाची वकील या नात्याने दाखवलेली जी सत्यनिष्ठा, तिला पार्श्वभूमी म्हणून वकिलीच्या धंद्यातली आक्षेपार्ह बाजू काही पात्रांच्या द्वारे दुसऱ्या अंकात विशेष जोर देऊन विस्ताराने दाखवली होती. तो दुसरा अंकच्या अंक मी फाडून टाकला. त्यालाच अनुसरून पुढील अंकांतील अनावश्यक भागालाही कात्री लावली. आणि वरील temperamental crisis वर **भर देऊन** दुसऱ्या अंकापासून पुन्हा सर्व नाटक लिहून काढले व कारखानीसांकडे पाठवले. “ आता नाटक पुष्कळच सुधारले आहे. फक्त कथाभाग (पूर्ववृत्तांत) समजून घेण्यासाठी प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला वाजवीपेक्षा जास्त ताण पडेल की काय, एवढी शंका आहे ” अशा अर्थाचा त्यांचा अभिप्राय पडला. अर्थात् मला आनंद झाला. प्रेक्षकांवर ताण पडेल ही जी त्यांची शंका, तिचा नाट्यलेखनात वापरल्या गेलेल्या तंत्राशी संबंध येत असल्यामुळे या ठिकाणीच त्याबद्दल न लिहिता याच लेखात पुढे लिहीन. तूर्त महत्त्वाची गोष्ट म्हणून सांगायची इतकीच की, ललित लेखनात ‘ संघर्षाचे स्वरूप व त्याचे पर्यवसान ’ लेखकाच्या डोक्यात निश्चित स्वरूपात व काटेकोर स्वच्छतेने **प्रथम स्थिर** व्हावे लागते. ‘ सरलादेवी ’चे बाबतीत ही गोष्ट कारखानीसांसारख्या अनुभवी व कुशाग्रबुद्धीच्या, ‘ एकाच वाक्याने ’ घडून आली व म्हणूनच मी त्यांना वर ‘ गुरुवर्य ’ म्हटले आहे. पुढे पुढे आम्ही काही मित्रमंडळी

गमतीने, परंतु प्रामाणिक भावनेने, त्यांच्या नावापुढे C. T. M. (clear thinking चा माणूस) ही पदवी कित्येक वर्षे जोडीत असू. माझा जो काही थोडाफार मराठी रंगभूमीचा अनुभव आहे त्यावर विचार करता कारखानीसांसारखा स्वच्छ व निश्चित विचार-सरणीचा दुसरा दिग्दर्शक व निर्माता माझ्या तरी पहाण्यात नाही. माझ्या ‘अरुणोदय’ नाटकाचे दिग्दर्शन प्रथम रा. दात्यांनी उत्तम रीतीने केले. शेवटले काही दिवस रा. कारखानीसांनी केले. महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील नटवर्ग बुद्धिमान व अनुभवी होता. तालमीत वाद निघाला असता नटांच्या डोक्यातील भ्रम दूर करून, नाटककाराचा हेतू, पात्रांचे स्वभाव वगैरे गोष्टींचा थोडक्यात पण कौशल्याने खुलासा करण्याची त्यांची हातोटी और दिसली. त्यावेळी त्यांचे तोंडून सहज स्फूर्तीने जे विचार बाहेर पडत त्यावरून नाट्यविषयाचे शिक्षण मी सहजासहजी घेतले. ‘सरलादेवी’ नाटक लिहितेवेळी या सहज मिळालेल्या शिक्षणाचा मी उपयोग करून घेतला. ललितलेखनाची कला शिकता येते; शिकवता येत नाही; या प्रो. फडक्यांच्या नंतरच्या विधानाची कल्पना मला त्याच वेळी यथार्थतेने आली होती.

Drama is finally written in the rehearsals (नाटक हे खरोखरी तालमीतच अखेरी लिहिलं जातं) या Clayton Hamilton च्या म्हणण्याचा प्रकाश ‘अरुणोदया’चे वेळीच माझ्या डोक्यात पडला असल्यामुळे त्याकरता तालमीची वाट न पहाता ‘सरलादेवी’ लिहीत असतानाच मी एक प्रयोग करून पाहिला. माझे मते तरी तो बराच यशस्वी झाला. लिहीत असतानाच नाटकाचा ‘प्रयोग’ डोळ्यासमोर आणून, महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील नटांचे वैयक्तिक अभिनयकौशल्य ध्यानात घेऊन आणि स्वतः मनात प्रत्येक भूमिकेचा अभिनय करून शब्द व वाक्य जरूर तेवढेच लिहीत गेलो. मात्र हे नाटक पुढे इतर नटांनी करण्याचा संभव असल्यामुळे त्यांना मार्गदर्शन म्हणून कंसात सूचना देऊन ठेवल्या. तालमीत संवाद काटेकोर

करून घेण्याचे कामी कारखानीसांची मदत तर झालीच, पण मीही स्वत: त्या बाबतीत लिहिताना व नंतर तालमीचे वेळी जागृत रहात असे. त्यावेळचे एकच उदाहरण येथे देतो :

"खरा नट हा लेखकाला फार थोडं लिहायला लावतो" हे मत कारखानीसांच्या तोंडून एकदा सहज स्फूर्तीने निघाले होते व ते माझ्या मनावर मी कोरून ठेवले होतेच. त्याची सत्यता मला दात्यांच्या मूक व सूचक अभिनय कौशल्याने वारंवार नकळत पटवली होती. दात्यांच्या याच वैशिष्टयाचा उल्लेख निराळ्या संदर्भात 'शुद्धसारंग' यांनी आपल्या 'आवाजाची दुनिया' या पुस्तकात 'एकलेपणाची आग लागली' हे भावगीत सौ. जोत्स्ना भोळे म्हणत असतानाच्या वेळचा दात्यांचा अभिनय वर्णन करून थोडक्यात केला आहे. त्या वेळच्या अभिनयाचे महत्त्व इतर दृष्टीनेही आहे. विषयांतर होईल म्हणून एकदम 'सरलादेवी'च्या तालमीकडे वळतो. चौथ्या अंकात सत्यपालाला सरलेकडून तिच्या पूर्वायुष्यातील घटना कळतात व त्याच्यासमोर बायकोची बेअब्रू की, सत्यप्रिय वकील म्हणून स्वत:ची अब्रू यापैकी कुणाचं रक्षण करायचं? असा विलक्षण पेचप्रसंग निर्माण होतो. त्यावेळी वडिलांच्या फोटोकडे पाहून "बाबा--" एवढा एकच शब्द त्याचे तोंडून बाहेर पडतो. त्या शब्दाचा उच्चार एका विशिष्ट स्वरात व विशिष्ट मुद्राभिनयाने दात्यांनी केलेला तालमीत पाहताच मी एकदम ओरडलो "दात्ये, हे सगळं कायम करा!" आणि सरला–सत्यपाल यांच्यातील पुढील दोन अडीच पानाचे सर्व संभाषण मी कापून टाकले. पुढे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यावर संवादातील काटेकोरपणाबद्दल अनेकांकडून प्रशंसा मिळाली. त्यापैकी दोनच अभिप्रायांचा येथे उल्लेख करतो. उमरावती येथील प्रयोगाचे वेळी प्रसिद्ध नाटककार रा. बामणगावकर यांनी आपल्या 'उदय' वर्तमानपत्रात "सरलादेवी नाटकाचे एक वैशिष्टच म्हणजे ते एक सुंदर **रेखाचित्र** आहे" अशा अर्थाचा अभिप्राय दिला होता. निराळ्या संदर्भाने असले तरी प्रा. वि. पां. दांडेकर आपल्या 'सामाजिक नाटकाचा इतिहास' या ग्रंथात लिहतात, "कथारचनेच्या

बाबतीत इतकी कलापूर्ण काटकसर मराठी नाट्यसृष्टीत क्वचितच आढळेल. कथारचनेप्रमाणे स्वभावरेखनातही लेखकाने चातुर्य प्रगट केले आहे.” हे सर्व सरलादेवीसंबंधी त्यांनी पृ. २०२ वर लिहिले आहे. पूर्वानुभवाचा फायदा उचलून, प्रयोग डोळ्यासमोर अगोदर आणून काळजीपूर्वक हे नाटक लिहिले होते तरी नाटक अखेरीस तालमीतच लिहिले जाते या म्हणण्याचा प्रत्यय एका महत्त्वाच्या बाबतीत सरलादेवीच्या तालमी चालू असता आला. प्रथम प्रयोगाची तारीख ७।८ दिवसावर आलेली. शेवटच्या दोन अंकांच्या तालमी जोराने चालू होत्या. अशा स्थितीत रा. कारखानीस विचारमग्न होऊन एक दिवशी म्हणाले, “ वासुदेवराव, तुमची सरला कोर्टात गेल्यावर आपण होऊन पूर्ववृत्तांत सांगते. दुसऱ्याचं कल्याण करणारी compelling necessity म्हणून सांगत नाही. तेव्हा हल्लीच्या रचनेमुळे पात्रे demonstrative ठरतील की काय अशी भीती वाटते.” हे उद्‌गार ऐकताच डोक्यावर बाँब पडल्यासारखा मी बसलो. नाटकात या दृष्टीने थोडक्यात काय फेरफार करावे म्हणून आम्ही तीन दिवस विचार करीत होतो. नाटकाचे तीन अंक छापून झालेले, हीही एक अडचण. शेवटी कारखानीस म्हणाले, “ दोष राहिला आहे खरा. पण आता बदल करायचा तर तिसऱ्या अंकालाच हात घालावा लागेल. एकंदर नाटक चांगलं रसात लिहिलं गेलं आहे ! तेव्हा ते परिणामकारक वठेलच. राहू द्या आहे तसंच !” मी सुटकेचा श्वास सोडला. नेमका दोष दाखवल्याबद्दल गुरुवर्यांना मनातल्या मनात वंदनही केले. पण एक घमेंडीचा विचारही त्याच क्षणी मनात आला. तो असा : “ कारखानीसांसारख्या तज्ज्ञाला हा दोष **इतक्या उशीरा** दिसला; तेव्हा पुढे तो कोणालाही दिसणार नाही.” पण माझी ही घमेंड लवकरच जिरली. काशी विद्यापीठातील प्रा. ब. ग. खापर्डे यांनी या नाटकावर परीक्षणात्मक लेख लिहिला. त्यात “ सरला कोर्टात जाते येथपर्यंत ठीक आहे. परंतु ती तेथे स्वतःच्या तोंडाने स्वतःचा पूर्वेतिहास सांगते, त्यापेक्षा ती विहिरीत उडी मारून जीव का देत नाही ? ” असे त्यांनी लिहिले व त्याच मुद्याला पण

निराळ्या दृष्टीने हात घातला. हा लेख प्रसिद्ध करण्याकरता लिहिला नव्हता. मी मात्र त्यांची परवानगी घेऊन मुंबईच्या 'नवजीवन' मासिकाकडे तो स्वत: नेऊन दिला. त्याच्या मे १९३३ च्या अंकात तो प्रसिद्ध झाला आहे. एकटे खापर्डे सोडले तर दुसऱ्या कोणीही या दोषाचा उल्लेख केला नाही. उमरावतीचे प्रसिद्ध साहित्यिक व माझे मित्र रा. नानासाहेब भवाळकर यांच्याशी एकदा बोलत असता ते म्हणाले, "मनुष्याला मनात पाप असह्य झालं म्हणजे कोठेतरी चवाठ्यावर बोलल्याशिवाय त्याला राहवत नाही. नी तसं झालं म्हणजे तो पापमुक्त होतो. सरलेचेही तसेच झाले असावे." दोषाच्या समर्थनार्थ म्हणून नव्हे, पण लिहिताना मात्र माझी अशीच थोड्या फार प्रमाणात मन:स्थिती होती, एवढे मात्र येथे सांगावेसे वाटते. 'सरलादेवीचे अंतरंग' हा १९४२–४३ मध्ये 'वागीश्वरी'त प्रसिद्ध झालेला भवाळकरांचा लेख त्यांच्या सहृदय अंत:करणाचा व सखोल व्यासंगाचा पुरावा म्हणून निर्देश करण्यास हरकत नाही.

अंगी योजकतेचा गुण असला तर मनातील आपला भाव परिणामकारकतेने व्यक्त करण्याकरता वाटेल त्या साधनांचा उपयोग करण्याचा नाटककाराला हक्क आहे. या नाटकात काही महत्त्वाच्या घटना 'योगायोगा'वर अधिष्ठित आहेत. **जगात घडतात तसे वापरले** तर ते योगायोग आहेत हे लक्षातही येत नाही. पुणे येथे या नाटकाच्या तिसऱ्या प्रयोगाला माझे मित्र आचार्य भागवत हजर होते. तिसऱ्या अंकाचे शेवटी मला हाक मारून ते म्हणाले, "वासुदेवराव, तुम्ही काही गोष्टी योगायोगावर अवलंबून ठेवल्या आहेत." थोबाडीत मारल्यासारखा मी क्षणभर उभा राहिलो. हे नाटक नागपूर युनिव्हर्सिटीने बी. ए. व एम्. ए. करता नेमले होते. सर्व कॉलेजच्या विद्यार्थ्यांसमोर त्यावर एकदा मी भाषण केले. त्यावेळी एका विद्यार्थ्याने हळूच उठून अत्यंत विनयाने विचारले, "या नाटकात योगायोग आले आहेत का ?" पुन्हा एकदा थोबाडीत मिळाल्याचा अनुभव घेऊन मी "हो" म्हटले. या दोघाखेरीज इतर कोणीही या मुद्याचा उल्लेख केला नाही. दोघांनी

१६। १२८

केला असला, तरी योगायोग वापरण्यात कौशल्य किंवा योजकतेचा अभाव आहे असा त्यांनी आरोप केला नाही. ते वापरल्याची वस्तुस्थिती (fact) फक्त सांगितली. एवढेच येथे मुद्दाम स्पष्ट करून ठेवतो. जगात नवीन काय आहे ? काही नाही. फक्त 'योजकस्तस्त्र दुर्लभः'

आता या नाटकाच्या लेखनपद्धतीविषयी लिहिणे जरूर आहे. लेखकाने वापरलेल्या निवेदनपद्धतीचा प्रयोगाच्या परिणामकारकतेवर परिणाम होतो म्हणून तीही हकीगत थोडक्यात सांगतो. परंतु त्याच्यापूर्वी नाटकातील विनोदासंबंधी दोन शब्द लिहिणे आवश्यक आहे. विशेषेकरून कै. गडकरी यांच्या नाटकातील बुद्धी आणि कल्पना यांच्या मूर्तिमंत विलासाने नटलेल्या विनोदाने रंगभूमीवर प्रवेश केल्यापासून 'विनोदाशिवाय नाट्यप्रयोग रंगणे शक्यच नाही' असा **सिद्धांत** प्रेक्षकांकडून मांडला जाऊ लागला. प्रेक्षकांच्या या अपेक्षांना नाटकमंडळयांचे मालकही बळी पडू लागले. नवीन नाटक आले की त्यात विनोद व विनोदी पात्रे यांची **खास योजना** करण्याचा हट्ट या मालकवर्गाकडून धरला जाऊ लागला. 'अरुणोदय' नाटकाचे वेळी दात्ये जर मालक नसते तर मलाही या हट्टाचा त्रास झाला असता असे वातावरण होते. रसपरिपोष करून तो शेवटपर्यंत टिकवणे यावरच नाट्यप्रयोगाचे यश अवलंबून आहे असा हट्ट मी शक्य तितका चालवला होता. निदान नाट्यपरिपोषाला ज्यांची काहीही मदत होत नाही अशी पात्रे व घटना केवळ विनोदाकरता (मग त्या विनोदाचा दर्जा काहीही असो) नाटकात दडपून देण्याची प्रथा बंद झाली पाहिजे असा हट्ट 'अरुणोदया'चेपासून शक्य तितका मी धरला होता. 'सरलादेवी'चे बाबतीत मात्र एक विलक्षण प्रकार घडून आला. नाटकात दोन डॉक्टरांचा एक प्रवेश (ज्यांत डॉ. भांडारकरांचा उल्लेख आला आहे) **केवळ गंमत** म्हणून मी लिहिला होता. एकंदर नाटकाशी त्याचा काडी इतकाही संबंध नसल्यामुळे तालमीमध्ये एक दिवशी हा प्रवेश काढून टाका म्हणून मी म्हाणालो. तेव्हा कंपनीतील जबाबदार व्यक्तींनी (दात्ये–औंधकरांसकट) तो प्रवेश ठेवण्याचा आग्रह–अर्थात् विनोदाकरता–धरला. त्यावर वाद माजून तालमी दोन

तीन दिवस बंद पडल्या. शेवटी कारखानीसांच्या सांगण्यावरून त्या प्रवेशाचे सकारणत्व दाखवण्याकरता त्या डॉक्टरांच्या मोटरला पंक्चर झाल्याचे ड्रायव्हर सांगतो म्हणून ते दोघे तेथे उभे राहून सरलेच्या आजाराची स्वाभाविकच (?) चिकित्सा करतात असा फरक करण्याचे ठरले. फरक करीत असताना मात्र दात्यांची Constipation ची व तंबाखूची संवय मी त्या ड्रायव्हरला जोडून दिली व विनोद **वाढवण्याचा** उद्योग केला. दात्यांचे व माझे संबंध प्रथमपासून या क्षणापर्यंत अत्यंत जिव्हाळ्याचे असल्यामुळे या नवीन विनोदातील रस तंबाखूप्रमाणेच ते सहृदयतेनेच ओळखीत आले आहेत. असो. पुढे रंगभूमीवर हा प्रवेश बराच हंशा पिकवीत असे——पण त्याच्या अनावश्यकतेवर टीकाही होत असे. शेवटी नागपूरच्या प्रयोगापूर्वी रा. माडखोलकरांनी 'महाराष्ट्रा'तल्या अभिप्रायांत त्यावर टीका केली ती जेव्हा रा. औंधकरांना दाखविली तेव्हा त्यांना माझे म्हणणे पटले. तो प्रवेश प्रयोगातून काढून टाकला. काही वेळा प्रेक्षकांच्या अपेक्षा व कंपनीचे चालक यांच्या आग्रहामुळे नाट्यरचनेवर कसा परिणाम होतो याचे अनेक उदाहरणांप्रमाणे हेही एक उदाहरण आहे. वस्तुतः नाटकांतील नोकर किसन, नारायण व दोन कारकून यांना मुख्य कथानकाशी एकजीव करून त्याच्याकडून जितका **सहजतेने** विनोद होईल तितका त्यांना मी करू दिला आहे. या वैशिष्ट्याचा उल्लेख सौ. मथुराबाई द्रवीड, बी. ए. यांनी उमरावतीच्या 'उदय' पत्रात प्रयोग पाहून एका लेखाच्याद्वारे प्रामुख्याने त्याच वेळी केला होता. प्रा. दांडेकर आपल्या पुस्तकात (पा. २०३) लिहितात, " नारायण–किसन ही नोकरांची जोडी व गोपाळ–तात्या ही कारकुनांची जोडी. यांच्या साध्या संवादातही कथानकाचा मोठ्या कौशल्याने परिपोष झाला आहे. . .नारायण व किसन या पात्रांमुळे **विनोदाबरोबरच कथानकाचाही परिपोष होतो.** तिसऱ्या अंकात डॉ. सदाशिवराव व डॉ. गणपतराव ही जी पात्रे आली आहेत ती व त्यांनी व किसन यांनी मिळून केलेला डॉ. भडकमकरांचा अनावश्यक व लांबलचक उल्लेख–यांची फारशी आवश्यकता वाटत नाही."

वरील विवेचनावरून रसनिर्मिती करून, त्याचा परिपोष शेवटपर्यंत टिकवून ठेवला, तर प्रयोग रंगलाच पाहिजे या हट्टाने लिहिलेल्या 'सरलादेवी' नाटकाचा प्रयोग कसा होत होता याबद्दल त्यावेळी प्रत्यक्ष प्रयोग पाहून दिलेले काही अभिप्राय खाली देत आहे. तसे करण्याचे दुसरेही एक कारण म्हणजे हे नाटक रंगभूमीवर पडले म्हणून त्याचे प्रयोग होत नव्हते असा समज कित्येक दिवस प्रसृत होत आहे. म्हणून थोडा विस्तार पत्करूनही त्यावेळचेच अभिप्राय देतो : पहिला अभिप्राय रा. रा. त्र्यं. ल. शेवडे, नागपूर येथील भूतपूर्व अॅडव्होकेट जनरल व माजी हायकोर्ट जज्ज यांचा आहे. हे गृहस्थ स्पष्ट व निर्भीड बोलण्याबद्दल या प्रांतात प्रसिद्ध आहेत एवढे वाचकांनी लक्षात ठेवावे. आपल्या **नागपूर** येथून लिहिलेल्या ता. २६-९-३२ च्या पत्रात लिहितात :

We all attended the play (सरदादेवीचा प्रयोग) and appreciated it thoroughly. Your book cannot convey in cold print the *depth* of *emotions & feelings that the actual performance does.* The whole get up of the play and the stage arrangements are excellent and the performance runs smoothly. The language is chaste and simple and there is no laboured attempt at its embellishment as is generally the case with almost all the Marathi plays. The *humour is plain and simple in the dialogues* of the *two servants* and there is *no studied effort about it which is another characteristic of the modern plays.* The drama is obviously meant for cultured men, as it is based upon acertain type of psychology and higher value of certain moral sentiments. Almost all the actors played their rolls successfully, but *Mr. Date's acting and performance was simply superb.* He is really an accomplished actor and puts his heart & soul into his business.

We enjoyed the play immensely, although it brought lots of tears to my eyes off & on. But inspite of its touching pathos it does not leave on your mind that oppressive gloom which एकच प्याला invariably does on my mind. As the play introduces a new theme on the Marathi Stage it will take some time to popularise itself, but I am sure it will make its mark & your reputation in the near future."

एकही शब्द न गाळता मी हे पत्र येथे दिले आहे. माझे मित्र व 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाचे कर्ते यांनी एकदोन वर्षांपूर्वी रा. दाते यांचेवर एक लेख लिहून 'सरलादेवी'चे फक्त एक दोनच प्रयोग होऊन बंद झाले; अर्थात त्यातील त्यांच्या सत्यपालाच्या भूमिकेविषयी काही लिहिण्याचे कारण नाही असे त्या लेखात पर्यायाने सूचित केले असल्याचे मला सांगण्यात आले. त्यांनी लेख लिहिण्यापूर्वी मला किंवा मुंबईसच दाते असतात त्यांना विचारले असते तर 'सरलादेवी'चे पुणे, नागपूर, वर्धा, चांदा, उमरावती वगैरे प्रत्येक गावी ४–५ तरी प्रयोग झाले; व ते नाटक पुढे बंद झाले ते रंगभूमीवर प्रयोगदृष्टचा पडले म्हणून नव्हे, तर श्रीसमर्थ नाटक मंडळीने माझ्याशी केलेला करार पाळला नाही म्हणून **मीच नोटीस देऊन** प्रयोग बंद केले म्हणून. त्यात दात्यांची भूमिका कशी होत होती तेही वरील शेवडे यांचे पत्रावरून त्यांना आता तरी स्पष्ट होईल अशी आशा करतो. रा. शेवडे यांचेशिवाय कवी 'अनिल', प्रिन्सिपॉल पांढरीपांडे वगैरे जाणत्या लोकांच्या पत्रांतून व 'महाराष्ट्रा'च्या संपादकांकडूनही त्यांच्या 'महाराष्ट्रां'त प्रयोगाबद्दल व विशेषतः दाते व रा. सीतारामपंत जोशी (सरला) यांच्या अभिनयाबद्दल असेच प्रशंशापर उद्‌गार निघाले आहेत. परंतु खुद्द दात्यांच्या १७–१०–३२ च्या पत्रातील मजकूर खाली देतो. दाते लिहितात, "नागपूर येथे सरलादेवी कसे रिसिव्ह केले गेले याची हकीकत . . . . वगैरे मंडळींनी आपणास सांगितली असेलच. नागपूरच्या **जाणत्या**

जुन्या नव्या विचारी माणसांना विचार करावयास लावणारे नाटक झाले याबद्दल आपले अभिनंदन करावे तेवढे थोडेच आहे."

उमरावती येथे पहिला प्रयोग झाला तेव्हा चौथ्या अंकाचे शेवटी वीर वामनराव जोशी यांनी मुद्दाम भाषण करून सांगितले, "आयुष्यात मी डोळयातून पाणी काढल्याचा प्रसंग मला आठवत नाही. पण आज वासुदेवरावांनी आपल्या लेखनाने आणि दाते व सीतारामपंत जोशी यांनी आपल्या प्रभावी अभिनयाने मला पहिल्यांदाच रडायला लाविले हीच गोष्ट मला प्रामुख्याने सांगायची आहे."

तालमीत रा. कारखानीस नटांना वारंवार सांगत, "पहा बरं' हे नाटक नवीन तऱ्हेचं आहे. ते कसं वठवून दाखवायचं एवढंच तुम्हाला शिकायचं नाही; तर ते **पहायचं कसं** हे तुम्ही **प्रेक्षकांना** शिकवावं लागेल." या उद्गारांचा अर्थ पुणे येथील पहिल्याच प्रयोगाचे वेळी मला समजला. चौथ्या अंकातील दात्यांच्या एका कृतीचा अर्थ प्रेक्ष-कांना कळलाच नाही, तेव्हा एकदम हशा झाला. त्याचा भलताच परिणाम नटांच्यावर होऊन पुढील अंक पाहिजे तसे व ले नाहीत. तेव्हा नाटक संपल्यावर पुनः कारखानीस म्हणाले, "पहा, प्रेक्षकांना समजून देण्याचं तुमचं काम होतं ते नीट झालं नाही. त्या हशाकडे लक्ष देऊ नका. तुमची कामं नीट करा. आपोआप त्यांना समजेल." यानंतर दोन दिवस कसून तालमी झाल्या. रविवार दिवसाचा तिसरा प्रयोग. त्याला पुण्यातील झाडून सर्व साहित्यिक व जाणते नागरिक हजर होते. नाटक चांगलेच रंगले होते. पण शेवटच्या अंकात दात्यांची लाथ लागून सर्वच्या सर्व 'टी सेट' मोठा आवाज करीत, गडगडत, प्रेक्षकांत येऊन पडला. पण दात्ये व सीतारामपंत जोशी यांनी भूमि-केशी तद्रूपता न सोडता प्रयोग चालू ठेवल्यामुळे प्रेक्षकवर्ग इतका तन्मय झाला होता की वरील प्रकार घडला तरी pin-drop silence ! शेवटचा पडदा पडताच कारखानीसांनी सर्वांची पाठ थोपटली व म्हणाले, "पहा, मी म्हणत होतो ते खरं झालं की नाही ?" यावरून पुण्यातही प्रयोग व दात्यांचे काम कसे होत होते हे वर्तकांना

कळून येईल. ज्या प्रभावी वक्तृत्वाने पार्लमेंटवर कित्येक वर्षे ग्लॅडस्टनने सत्ता गाजवली त्यातील रहस्य एकदा त्यानेच एका वाक्यात सांगितले आहे. . . " Collect first your facts most accurately and convincingly " पुढे चारच महिन्यांनी कंपनी मुंबईत गेली असता तेथे या नाटकाचे प्रयोग झाले नाहीत हे खरे. पण ते कोणामुळे ? याची एक लांबलचक हकीगत आहे. ते स्वतंत्र पुराण सांगत बसलो तर विषयांतर होईल व आणखी पाच पाने लिहावी लागतील. वाटल्यास वर्तकांनी ती हकीगत रा. दात्ये व केशवराव भोळे यांस विचारावी. वर्तकामधील कित्येक अमोल गुणाबद्दल व्यक्तिशः मला नुसता आदरच नव्हे तर जिव्हाळा वाटतो. त्याच भावनेने मी त्यांना सांगतो की, ' सरलादेवी 'च्या प्रयोगाबद्दल जे कित्येक गैरसमज प्रसृत होत आहेत ते दूर करण्याच्या मुख्य हेतूने इतके लिहावे लागले; त्यांच्या लेखाने या गैरसमजात भर पडली असल्याचा संभव वाटतो, म्हणून त्यांचाही उल्लेख करावा लागला.

आपली कृती परिणामकारक तितकीच convincing करण्याकडे माझे विशेष लक्ष असल्यामुळे ' सरलादेवी ' लिहीत असताना एका गोष्टीविषयी मनाला नेहेमी चुटपुट लागे. सरलेच्या अल्लडपणामुळे व अज्ञानामुळे तिला मातृत्व आले असे जे मी नाटकात दाखवले ते मुद्दाम. स्त्रीपुरुषसंबंधाचे ज्ञान असूनही किंवा विकारवश स्वभावामुळे मातृत्व प्राप्त झाले अशी रचना जर केली तर त्यावेळच्या सामाजिक वृत्तीला ती मानवणार नाही असे वाटले मला म्हणून. अर्थात लिहून तर बसलो, पण १६।१७ वर्षांच्या मुलीमध्ये ' हे अज्ञान ' असणे शक्य आहे काय ?—हा प्रश्न मनाला टोचत असतानाच परमेश्वरी कृपेमुळेच एक घटना घडली व ही टोचणी थांबली. नुकतेच लग्न झालेला एक तरुण मला भेटला. त्याच्याशी परिचय चांगला. तो स्वभावाने मोकळा. तो म्हणाला, " काय करावं बुवा, विवाहानंतरच्या पहिल्या भेटीचा अनुभव दुःखदायक आहे. तिला तिरस्कार वाटतो या गोष्टीबद्दल. " " अज्ञानामुळं हे झालं आहे का ? याची प्रथम चौकशी कर " मी उत्तर दिले.

आठ दिवसांनी त्याने आनंदाने येऊन सांगितले, “ तुमचा अंदाज बरोबर ठरला. केवळ अज्ञानामुळेच तसं झालं. ते अज्ञान आता घालवलं. आता सर्व ठीक आहे.”

नाटकाच्या तालमीकरिता नोव्हेंबर १९३१ मध्ये पुण्यास जात असता मुंबईस केशवराव भोळे यांचेकडे राहिलो होतो. ते एक दिवशी म्हणाले, “ चल लौकर--तुझ्या नाटकातली सरला--**फक्त स्वभावाच्या दृष्टीने**–तुला दाखवतो.” मी गेलो. तीच अल्लड, प्रेमळ, हळवी सरला त्या दोन तासाच्या सहवासात मला दिसली व असल्या स्वभावाचा कोणीही अज्ञानामुळे फायदा घेईल अशी मनाची खात्री झाली. सरलेच्या आयुष्यात जे मातृत्व घडून आले तसे त्या मुलीच्या आयुष्यात काहीएक घडलेले नव्हते. फक्त स्वभावाचे साम्य तंतोतंत दिसले इतकेच सांगायचे आहे. ३।४ वर्षांपूर्वी येथील एका विदुषीने मला विचारले, “ तुम्ही कुमारी मातृत्वाचा प्रश्न boldly का मांडला नाहीत ? ” मी लगेच उत्तर दिले, “ १९४४ मध्ये नाटक लिहिलं असतं तर केलं असतं तसं. १९२४ ते १९३१ मध्ये तसं केलं असतं तर कोणत्याही कंपनीनं ते घेतलं नसतं असा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. शिवाय तुमची टीका पायाशुद्ध नाही, लेखकानं जे काही मांडलं आहे ते पटेल असं अन् परिणामकारकतेनं मांडलं आहे की नाही एवढेच टीकाकारानं अगोदर पहावयाचं असतं.”

नाट्यसृष्टीत विषय किंवा तंत्र या दृष्टीनं नवीन गोष्टी करायच्या झाल्या, तर लेखकाला नाट्यरचना करण्याचे वेळी किती गोष्टी संभाळाव्या लागतात, त्याच्या प्रतिभेला किती दडपण सोसावे लागते हे यावरून दिसून येईल म्हणून मुद्दाम ही हकीकत दिली आहे.

आता शेवटचा महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे ‘सरलादेवी’त वापरल्या गेलेल्या तंत्राचा; व त्याचा प्रयोगावर होणारा परिणाम. ‘घरकुल’ या नाटकाच्या प्रस्तावनेत रा. के. ना. काळे यांनी Ibsen चे, त्यांचे मते, जे काही तंत्र आहे ते प्रथम विशद केले आहे व ते शेवटी लिहितात,

“ इब्सेनच्या तंत्राने मराठीत **स्वतंत्रपणे** लिहिलेले पहिले नाटक, माझ्या समजुतीप्रमाणे तरी, श्री. वासुदेव वामन भोळे, बी. ए., एल्एल्. बी. यांचे ‘ सरलादेवी ’ हे होय. आता इब्सेनच्या तंत्रपद्धतीने लिहिलेली बरीच नाटके मराठीत झाली आहेत. श्री. प्र. के. अत्रे यांच्या नाटकांचा त्यांत प्रामुख्याने अंतर्भाव होतो. श्री. वरेरकर हेही तशा प्रकारची नाटके लिहितात; पण अद्यापि श्री. भोळे यांच्या ‘ सरलादेवी ’ इतके इब्सेनच्या तंत्राचे शुद्ध स्वरूपात केलेले अनुकरण एकाही नाटककाराकडून झाले नाही, अशी माझी समजूत आहे. ता.” (२२।१२।४१)

याबद्दल मला इतकेच सांगावयाचे आहे की, ‘ सरलादेवी ’ लिहिते-वेळी व १९३१ साली ते रंगभूमीवर येऊन दोन वर्षे होऊन जाईपर्यंत इब्सेनच्या तंत्राविषयी मला काहीएक माहित नव्हते. मात्र इब्सेनचे तंत्र नाटकात वापरले गेले आहे हे सत्य आहे. ते अनुकरण करण्याच्या बुद्धीने नव्हे तर परिस्थिती व नाटक लिहितानाच्या वेळची माझी मन:स्थिती यामुळे ते अनुकरण नकळत झाले. आता नाटकात हे तंत्र काळे म्हणतात त्याप्रमाणे, शुद्ध स्वरूपात आले आहे की नाही हे वाच-कांना ताडून पहाता यावे म्हणून माझ्या अलीकडील अभ्यासावरून या तंत्राचे “ वैशिष्टच ” माझ्या अल्प समजुतीप्रमाणे कोणते आहे ते एका वाक्यात सांगतो. ते असे “ gradual yet dramatic revelation of the *drama* of the *past under the very stress* of the *drama* of the *present* ” इब्सेनचे तंत्र सांगताना कोणी नुसता एकप्रवेशी अंक व स्वगताचा अभाव, तर कोणी mingling of the past and presnt; तर आणखी इतर, “ पूर्वावस्था निवेदनाचे तंत्र, ज्यात उत्कटता-रसवत्ता आहे ” इत्यादी शब्दांनी त्याचे वर्णन करतात. पण यात संपूर्ण सत्य नाही. काही गोष्टींचा समावेश होत असला तर काही गोष्टी इब्सेनचे **खास वैशिष्टच** दाखवणाऱ्या नाहीत असे मला वाटते. वरील इंग्रजी वाक्याची फोड करून सांगायला एक स्वतंत्र लेखच लिहावा लागेल. ते आता शक्य नाही. बुद्धिमान वाचकांनी मी वर दिलेल्या त्या वाक्यावर थोडे मनन केले तर हे तंत्र-

'वैशिष्टय' त्यांस कळून येईल. इब्सेनच्या काही नाटकांची सुरवात ज्याला आपण arresting scene म्हणतो अशा प्रसंगाने होते हे खरे; पण सर्वसाधारणपणे एखाद्या शांत महासागराची उपमा त्याच्या त्या नाटकाच्या सुरवातीच्या भागास देण्यात येते. महासागर अथांग खोलीचा, विस्ताराचा, गंभीर मात्र त्याच्या पृष्ठभागावर लहान लहान लाटा आहेत. आत वडवानल असून तो केव्हा पेट घेईल व तुफान होईल याचा नियम नाही असे जणू काय त्या लाटा दर्शवतात वगैरे.

'सरलादेवी' लिहिण्यास सुरवात करताना ठरवले की सरलेचे रहस्य एकदम सुरवातीस सांगून टाकले तर तिच्याविषयी आदर–सहानुभूती प्रेक्षकांना कदाचित वाटणार नाही. तेव्हा ती अल्लड, प्रेमळ वगैरे वर वर्णन केले आहे तशी पहिल्या अंकात दाखवावी. फक्त ती मधूनच 'मूडी' होते असे दाखवावे. हे असे कां ?–एवढीच फक्त प्रेक्षकांची उत्सुकता जागृत करावी. सुरवातीसच आपल्या स्वभाववैशिष्टयाने प्रेक्षकांच्या मनात तिने सहानुभूती निर्माण केली की, पुढील अंकांमधून वर्तमानकालीन भावनोद्दीपक प्रसंगांच्या भाराखाली हळुहळू प्रगट (unfolding of the drama of the past) होणारे तिचे गतायुष्यातील रहस्य चौथ्या अंकात पूर्णपणे प्रगट झाल्यावर जो पेच-प्रसंग निर्माण होतो, त्यावेळी प्रेक्षक तिच्याकडे सहानुभूतीने पहातील व शेवटी गृहत्याग करायला ती निघाली असता, 'अरेरे ! इतक्या गोड, सुस्वभावी मुलीच्या आयुष्यात केवळ कौमार्यावस्थेतील मातृत्वामुळे असा अटीतटीचा प्रसंग निर्माण व्हावा ! ! केवढं दुर्दैव !' असे हळहळून प्रेश्रक म्हणतील. त्याचप्रमाणे हा जो temperamental crisis निर्माण झाला तो हवेतून आला का ? की काही प्रमाणात सामाजिक विचारसरणी देखील त्याला जबाबदार आहे ?–अशी प्रेक्षकांतील जाणत्या माणसांच्या विचारांना कदाचित टोचणीही लागेल (अपेक्षे-प्रमाणे तशी टोचणी लागल्याचे रा. दात्यांच्या पत्रावरून कळले तेव्हा नाटक लिहिण्याचे सार्थक झाले). या मन:स्थितीनुसार नाटक लिहिले गेले व नकळत इब्सेनच्या तंत्राचे अनुकरण झाले हे कळून येईल. ते

कितपत यशस्वी रीतीने साधले आहे हे पहाणे रा. काळे व तत्सम टीकाकारांचे काम आहे. "स्वगताचा अभाव व एकप्रवेशी अंक" ही अंगे इब्सेनच्या नाटकात असली तरी ती काही त्याच्या खास तंत्राची द्योतक नाहीत हेही चाणाक्ष वाचकांना आता कळून येईल.

या तंत्र पद्धतीने, लिहिलेली नाटके आत्यंतिक एकाग्रतेने पहावी लागतात. नाही तर ती समजत नाहीत व म्हणून ती प्रयोगक्षम नाहीत असा भलताच समज होतो. काही पाश्चात्य देशांत इब्सेनला रंगभूमीवर आणण्यापूर्वी प्रेक्षकांच्या मनाची तयारी अगोदर करून ठेवण्याचा खटाटोप करावा लागला असे म्हणतात. माझी आठवण बरोबर असेल तर 'घरकुल' नाटकाचा प्रयोग मुंबईस होणार आहे हे कानी येताच त्या नाटकाविषयीचा परिचयात्मक लेख लिहून अगोदर प्रचार करावा असा सल्ला एका लेखाद्वारे (हा लेख बहुतेक 'मौजे'त आला असावा) रा. कारखानीस यांनी दिला होता असे वाटते. ज्याला father of the serious drama in England असे म्हणतात त्या सर आर्थर पिनेरोने गंभीर नाटके लिहिण्यास घेतली असता निरनिराळ्या तंत्रांचा अभ्यास करून इब्सेनचे तंत्र बुद्धिपुरस्सर बाजूला सारले. कारण त्या वेळचा प्रेक्षकवर्ग ते तंत्र समजून घेण्यास तयार झाला नाही असे त्याला वाटले. असे Clayton Hamilton ने एके ठिकाणी लिहून ठेवले आहे. या सर्व गोष्टी मला अलीकडे ७–८ वर्षांत कळल्या. पण 'सरलादेवी'च्या बाबतीत अशाच प्रकारचा थोडा अनुभव आला व प्रयोगक्षमतेशी त्याचा संबंध असल्यामुळे तो येथे देतो.

गंधर्व नाटक मंडळीतील काही नटांना हे नाटक १९३० मध्ये वाचून दाखवण्याचा प्रसंग आला. तेव्हा वाचन संपताच रा. बापुराव राजहंस एकदम म्हणाले, "वासुदेवराव, नाटक छान आहे. पण आम्हाला जरा हे **मोकळं मोकळं** करून द्या." याचा अर्थ त्या तंत्राने लिहिलेले नाटक समजण्याची तयारी नसलेले काही प्रेक्षक त्या काळी आहेत असाच नाही का ? असेच आणखी अनुभव आले तेव्हा काही अंकांतून एका-

ऐवजी जास्त प्रवेश घातले. स्वगतांचाही उपयोग, जरूर तेवढाच, पण केलाच. त्यामुळे इब्सेनचे जे तंत्राचे वैशिष्टय ते बदललं नाही, पण बापुरावासारख्यांना “ जरा मोकळं मोकळं ” वाटू लागलं हे खरे. अर्थात त्यामुळं सरलादेवीची प्रयोगक्षमता वाढली.

उमरावतीला प्रयोग झाला तेव्हा माझ्या स्वयंपाक्याला मुद्दाम तो पाहायला नेला होता. दुसऱ्या दिवशी ‘ समजलं कारे नाटक ?’ असे विचारले असता तो म्हणाला, “ पहिला दीड अंक काय बोलतात ते समजत नाही. पण पुढं मात्र नाटक छान वाटलं ! ” मनात वाटले की याच्यासारख्या प्रेक्षकाला पहिला दीड अंक आणखी “ मोकळा मोकळा ” करून द्यायला पाहिजे. सारांश इतकाच की, नवीन तंत्राचा परिणाम प्रयोगक्षमतेवर होतो व वारंवार त्या नाटकाचे प्रयोग लागले तरच प्रयोग लोकांना समजतो व अशा तऱ्हेने प्रेक्षक वर्ग नवीन पद्धतीच्या नाटकाचा आस्वाद घेण्यास तयार करावा लागतो. **असले प्रयोग आमचेकडे करण्याची बुद्धी, जो निर्माता वर्ग, त्याला जेव्हा होईल तेव्हाच रंगभूमीचा विकास होईल.** असो. सरलेबद्दल सहानुभूती, त्याचप्रमाणे सुंदरराव याच्याबद्दल तिटकारा उत्पन्न करणे, त्याचप्रमाणे इतर मुख्य पात्रांचा प्रेक्षकांना परिचय करून देणे, या सर्व गोष्टी त्या त्या पात्रांच्या बोलण्यापेक्षा कृतीनेच जास्त प्रमाणात दाखवून त्यांचा प्रेक्षकांना परिचय करून देण्याची अभिनव पद्धती पहिल्या अंकात मी बुद्धिपुरस्सर अंगिकारली. ज्यांनी या नाविन्याचे कौतुक केले त्यांपैकी काहींचा मी येथे कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख करतो. “ पात्रपरिचयाच्या दृष्टीने पहिला अंक चांगला झाला आहे ” हे कारखानीसांनी प्रथमच सांगितले होते. ‘ Your first act is unique in Marathi literature ’ असे एकदा के. ना. काळे म्हणाले. पुण्यातल्या एका प्रयोगाचे वेळी पहिल्या अंकाचा पडदा पडताच डॉ. कमलाबाई देशपांडे व त्यांचे बंधू रा. यशवंत नरसिंह केळकर यांनी मला हाक मारून सांगितले : ‘ Mr. Bhole we congratulate you upon your masterly first act.’

असो. कॉलेजमध्ये असताना ३–४ नाटकांत मी काम केले होते. महाराष्ट्र मंडळीतील नट रा. औंधकर यांनी एकदा आमच्या तालमीही घेतल्या होत्या. नट म्हणून नाट्यप्रयोगाकडे बघण्याचा मला हा असा अनुभव. दात्यांशी वारंवार चर्चा करण्याचा प्रसंग आला होता. शिवाय कारखानीसांच्या सहवासात माझ्यातील मूळची नाट्यदृष्टी नकळत विकास पावत होती. अशी स्थिती 'सरलादेवी'च्या लेखनाचे वेळी असूनही मी आताही असेच म्हणतो की, घर पहावे बांधून, लग्न पाहावे करून, त्याचप्रमाणे नाटक पहावे लिहून. नाटककाराला कराव्या लागणाऱ्या कष्टाला स्त्रियांच्या बाळंतपणाच्या कष्टाचीच उपमा शोभेल.

'मौज' दिवाळी अंक, १९४८.

नाट्यतंत्राविषयी काही विचार

अलीकडे नाट्यतंत्राविषयी बरेच बोलले जाते. वरेरकर, भोळे, अत्रे, वर्तक, रांगणेकर इत्यादी नाटककारांनी नवे तंत्र वापरले आहे असे काही समीक्षक म्हणतात. नवे तंत्र म्हणजे इब्सेन या नाटककाराने वापरलेले तंत्र, असाच या समीक्षकांच्या म्हणण्याचा रोख दिसतो. पण हे नवे तंत्र म्हणजे काय? याची खुलासेवार व निश्चित स्वरूपात माहिती दिलेली मात्र फारशी कोठे आढळली नाही. कोणत्याही नव्या नाटकावर खाजगी संभाषण चालले असले म्हणजे त्यांत इब्सेनचे तंत्र–नवे तंत्र–आहे की नाही याचाच शोध बोलणारे घेत असलेले दिसतात. इतकेच नव्हे तर उत्तम नाटकाची तीच एकमेव कसोटी आहे असाही सूर या संभाषणातून कधी कधी ऐकायला मिळतो. तेव्हा तंत्र म्हणजे काय? नाट्यलेखनात त्याला कोणते महत्त्व आहे? जुने व नवे तंत्र यांमध्ये कोणता फरक आहे? इब्सेनच्या तंत्राचे निश्चित स्वरूप कोणते? इत्यादी प्रश्नांचा या ठिकाणी थोडक्यात विचार करण्याचे योजिले आहे. बी. ए. व एम्. ए. या परीक्षांच्या मराठीच्या पेपरमध्ये तंत्रविषयक प्रश्नही काही वेळा विचारलेले दिसले म्हणूनही ही चर्चा करणे उचित वाटले.

तंत्र म्हणजे सांगण्याची पद्धती, मांडणीची कला. गावात एखादी खळबळजनक घटना घडली व एखादा मनुष्य ती सांगत असला म्हणजे काही वेळा श्रोते ती निर्विकार चेहऱ्याने ऐकताना दिसतात. तीच घटना दुसरा एखादा सांगू लागला म्हणजे श्रोते कान टवकारून ऐकतात, असा

अनुभव पुष्कळ वेळा येतो. याचा अर्थ हाच की पहिल्याजवळ सांगण्याची कला नसल्यामुळे त्याचे कथन नीरस तर दुसऱ्याजवळ ती कला आहे म्हणून त्याचे कथन सरस ठरले. काय सांगायचे व कसे सांगायचे ही ललित लेखनाची दोन मुख्य अंगे आहेत. लेखकाचा आशय जितका मोठा, सखोल आणि महत्त्वाचा असेल तितकीच श्रेष्ठ अशी मांडणीची कला जर त्याचे अंगी असेल तर त्या आशयाचे त्याचे कथन सरस व परिणामकारक होईल. आशय हे साध्य व सांगण्याची कला–म्हणजे तंत्र–हे तो आशय परिणामकारक रीतीने सांगण्याचे साधन. लेखकाचे विचार कितीही महत्वाचे असले तरी ते विचार परिणामकारक रीतीने मांडण्याचे अनुरूप तंत्र जर त्याला वापरता आले नाही तर त्याची ती ललितकृती फुकट जाते असा अनुभव आहे. तंत्राचे हे महत्त्व लक्षात घेऊनही "मंत्रा "पेक्षा तंत्राला जास्त महत्त्व आहे असे मात्र सांगण्याचा माझा हेतू नाही. एखादे नाटक तंत्रदृष्टया कितीही उत्तम असले तरी त्यातील आध्यात्मिक तत्त्व (Intellctual contents) जर हीन दर्जाचे असेल, लेखकाची मनोवृत्तीच जर विकृत असेल–तर त्या नाटकाचा दर्जा केव्हाही हीनच मानावा लागेल. अध्यात्मिक तत्त्व हीच नाटकाच्या दर्जाची **अखेरची** कसोटी मानली जावी इतकेच म्हणावेसे वाटते.

वरील विवेचनातून एक निष्कर्ष निघातो तोही येथेच जाता जाता सांगावासा वाटतो. तो हाच की तंत्र हे बहुतांशी व्यक्तिनिष्ठ आहे. "True literature is personal; style is also personal" असे जे म्हटले जाते त्यातील मर्म लक्षात घेणे आवश्यक आहे. प्रतिभावान लेखकाच्या मनातील आशय त्याच्या मनात स्वच्छ आणि निश्चित स्वरूपात जेव्हा उदित होतो तेव्हा तो विशिष्ट आकार घेऊनच बाहेर पडतो. हा आकार म्हणजेच त्याचे तंत्र. त्यात जर वैशिष्टच असलेले त्याला दिसले, तर त्या तंत्रातील दोष प्रयत्नाने काढून, ते पूर्णावस्थेला नेण्याची तो तपश्चर्या करतो. इब्सेनच्या बाबतीत असाच इतिहास आहे असे सांगतात. A Doll's House व Pillars of Society या नाटकापासून सुरवात करून Vikings,

Wild Duck, Rosmersholm ही नाटके क्रमाने वाचली म्हणजे त्याच्या खास तंत्राचा कसा विकास होत गेला हे नजरेस येते. A Doll's House व इतर ३ नाटकांना लिहिलेल्या प्रस्तावनेत H. L. Mencken हा लेखक म्हणतो "He (Ibsen) gave *infinitely more* thought to questions of practical dramaturgy — to getting his characters on and off the stage, to uilding up climaxes, to calculating effects than he ever gave to the ideational content of his dramas. Almost any idea was good enough, so long as it could be converted into a conflict, and the conflict *could be worked out straightforwardly & effectively.*" इब्सेनने तंत्राच्या बाबतीत किती तपश्चर्या केली हे दाखवण्याकरताच वरील उतारा दिला आहे. हे तंत्र इतके प्रभावी होते की १९२५ नंतर आपल्याकडील काही नाटककार जसे त्याने भारावले गेले तसे पाश्चात्य देशातही त्यापूर्वी घडले. हाच प्रस्तावनाकार म्हणतो, "But there were dramatists in the house who with the professional eye . . . . began to imitate Ibsen — Jones & Pinero and later Shaw in England etc." इब्सेन जो अमर झाला तो त्याच्या नाटकांतील महत्त्वाच्या व विचार-प्रवर्तक आशयामुळे तर झालाच पण त्याचबरोबर त्याच्या तंत्रविषयक वैशिष्टयामुळेही झाला हेच येथे सांगावयाचे आहे. आशय आणि तंत्र या दोन्ही गोष्टीत त्याचे श्रेष्ठत्व सामावलेले आहे एवढे लक्षात ठेवणे जरूर आहे.

मग इब्सेनचे खास तंत्र म्हणून म्हणतात ते कोणते ? जुन्या तंत्रात व त्याच्या तंत्रात नेमका फरक कोठे दिसतो हे पाहणे आता ओघानेच आले आहे. जुने तंत्र म्हणजे शेक्स्पियरचे तंत्र असे बहुतेक सर्व मान्य करतात. या देशात इंग्रजी अम्मल पूर्णपणे सुरू झाला तेव्हा मुंबई, कलकत्ता वगैरे ठिकाणी विद्यापीठे स्थापन झाली. कॉलेजच्या अभ्यासक्रमात संस्कृत नाटकांबरोबरच शेक्स्पियरच्या नाटकांचाही अभ्यास सुरू झाला. अर्थात् शेक्स्पियरच्या हॅम्लेट वगैरे नाटकांची

रूपांतरे होऊन ती रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने येऊ लागली. त्यात वापरलेली तंत्रपद्धती आमच्या सुशिक्षित नाटककारांसमोर प्रामुख्याने असल्यामुळे तिचाच वापर खाडिलकरादि नाटककारांनी आपल्या नाटकांत केला. १९३१ सालापर्यंत याच पद्धतीने नाटके लिहिली जात. श्री. मामासाहेब वरेरकर यांनी तुरुंगाच्या दारात व इतर काही नाटकांत एकप्रवेशी अंक, फ्लॅट सीन्स वगैरे गोष्टी आणल्या हे खरे. वास्तवतेच्या दृष्टीने ते योग्यच झाले. पण एकप्रवेशी अंक म्हणजे इब्सेनचे खास तंत्र असे म्हणणे चूक आहे. शारदा नाटकात व भाऊबंदकी नाटकातही एकप्रवेशी अंक त्यापूर्वी आलेले आहेत. पण ती व त्यानंतरची १९३१ पर्यंतची नाटके शेक्स्पियरच्या तंत्रानेच लिहिली गेली आहेत. या तंत्राचे वर्णन एका इंग्रज समीक्षकाने केले आहे ते असे—" It was shakespear's usual practice, histories apart, to bring the whole action of the play *within the frame of the picture*, leaving little or *nothing* to *narrative exposition.*" Hamlet व Tempest ही दोन नाटके याला काही प्रमाणात अपवाद म्हणून दाखविली जातात. या तंत्राचा विशेष म्हणजे नाटकातील सर्व क्रिया (action) आरंभापासून अखेरपर्यंत प्रेक्षकांच्या डोळ्यासमोर घडलेली दाखविली जाते. पूर्वावस्थानिवेदनाची (narrative exposition of the past) यांत जरूरी नसते. याच्या उलट इब्सेनची पद्धती आहे. त्या पद्धतीप्रमाणे **पूर्वावस्था निवेदन अत्यंत जरूर असते. कारण गतकालात घडलेल्या गोष्टींचा परिपाक म्हणजे वर्तमानकालीन क्रिया**—(जी आपल्या डोळ्यासमोर घडलेली दाखविली जाते ती.) पूर्वावस्था व वर्तमानकालीन क्रिया अशा रीतीने एकजीव झालेल्या असल्यामुळे, " Mingling of the past & the present, " म्हणजे इब्सेनचे तंत्र, असे काही समीक्षक म्हणताना दिसतात. पण एवढ्यानेच इब्सेनचे **खास तंत्र** पूर्णत्वाने सांगितले जात नाही. एका पाश्चात्य लेखकाने ते तंत्र संपूर्णार्थाने वर्णन केले आहे, ते असे :— " gradual yet *dramatic* revelation of the *drama* of the *past* under the very stress of the *drama* of the

present" या वर्णनातील काही शब्दांची फोड करून सांगितल्याशिवाय त्या वर्णनाचा अर्थबोध नीटपणे होणार नाही. Dramatic आणि undramatic यामधे जो फरक आहे तो याठिकाणी महत्त्वाचा आहे. Dramatic म्हणजे नाट्यपूर्ण, भावनोद्दीपक. undramatic म्हणजे नीरस, रटाळ, कंटाळवाणे. जसे Prospero हा Tempest या नाटकात सुरवातीस कथन करतो आणि ते ऐकत असता Miranda झोपी जाते; शिवाय वर्तमानकालीन क्रिया, जी रंगभूमीवर चालू असते, तींत drama पाहिजे. म्हणजे ती भावनोत्कर्ष करणारी पाहिजे. ती पाहत असताना प्रेक्षकांच्या भावना उचंबळून येतात व त्या भावनांनी प्रेक्षकांची मने भारावली असतानाच (under the very stress) पूर्वावस्थानिवेदन नाटककाराने केले पाहिजे. या पूर्वावस्थेमधेही drama पाहिजे आणि त्या पूर्वावस्थेचे निवेदन योग्य ठिकाणी, हळुहळू, पण **नाट्यपूर्णतेने** (dramatically) नाटककाराने केले पाहिजे. इतक्या गोष्टी ज्या नाट्यकृतीत साध्य झालेल्या दिसतील तीच कृती इब्सेनच्या तंत्रानुसार लिहिली गेली आहे असे म्हणता येईल. A Doll's House या नाटकात पूर्वावस्थानिवेदन आहे. पण फारच कृत्रिमतेने आलेले आहे. सुरवातीला Mrs. Linden (Nora ची शाळामैत्रिण) जी येते ती आभाळातून एकाएकी भूतलावर अवतरल्यासारखी. Nora हिला आपल्या वैवाहिक जीवनाचा इतिहास सांगायला कोणीतरी पाहिजे म्हणून. या विषयी W. Archer म्हणतो "···She (Mrs. Linden) even, through her influence on krogstad, plays a determining part in the development of the action. But to all intents and purposes she remains a mere confidant, a *pretext* for Nora's review of the history of her married life." "Pillars of Society" या नाटकातही पूर्वावस्थानिवेदनाकरता असाच कृत्रिमतेचा अवलंब केला आहे. Mrs. Linden या पात्राची नाट्यांतर्गत क्रियेला मदत तरी होते. पण Pillars of Society मध्ये या निवेदनाकरता आणलेल्या तीन स्त्रिया निवेदनाचे कार्य संपताच नाटकातून एकदम गायब

होतात व पुढे त्यांचे नावही ऐकू येत नाही. परंतु Vikings या नाटकात मात्र Ibsen चे खास तंत्र पूर्णावस्थेला गेलेले दिसते.

इब्सेन सामान्यतः नाटकांची सुरुवात कशी करतो हेही तंत्रदृष्टया पाहणे इष्ट होईल. ती सुरवात अशी––गंभीर, दिसायला शांत असा महासागर––त्याच्या पृष्ठ भागावर लहान लहान लाटा दिसत आहेत; परंतु आत वडवानल (drama of the past) आहे. तो काही वेळाने पेट घेईल व त्या लहान लाटा केव्हा डोंगराएवढ्या होतील व पृष्ठभागावरील जहाजांचा केव्हा सत्यानाश करतील याचा नेम नाही वगैरे. आता त्याच्या काही नाटकांची सुरवात एखाद्या काहीशा खळबळजनक प्रसंगाने होते हे खरे. शेक्सपियरच्या Romeo & Juliet प्रमाणे इब्सेनच्या Vikings नाटकाची सुरवात अशा-प्रकारे झाली आहे. परंतु अशा प्रवेशांचे उद्दिष्ट प्रेक्षकांचे लक्ष सुरवातीलाच रंगभूमीकडे खेचून घेणे एवढेच असते. म्हणूनच त्या प्रवेशांना केवळ Arresting Scencs असे म्हटले जाते. यापलीकडे तंत्राच्या दृष्टीने त्यातून निराळा व जास्त अर्थ काढणे चुकीचे होईल.

इब्सेन हा तंत्राचा गुलाम नव्हता. त्याला आपल्या नाटकांच्याद्वारे जे सांगायचे असते ते परिणामकारक रीतीने कसे सांगता येईल याकरता तो तंत्रविषयक बाबतीत फार कष्ट घेत असे. वर जे त्याचे खास तंत्र म्हणून सांगण्याचा यत्न केला आहे, त्याबाबतीत लक्षात ठेवण्याची महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे Drama of the past आणि Drama of the present यामध्ये प्रमाणबद्धता–तोल ठेवला पाहिजे ही होय. एकाचे दुसऱ्यावर आक्रमण होता उपयोगी नाही. एका लेखकाने म्हटल्याप्रमाणे the drama of the past & the drama of the present must be closely and harmoniously interwoven. पण 'Ghosts' या नाटकात मात्र ही प्रमाणबद्धता नाही. त्या नाटकात बहुतांशी पूर्वावस्थानिवेदनच आहे. Drama of the present अगदी थोडे–जवळजवळ नाहीच. याचे कारण नाटकाचा हेतू. म्हणजे Mrs. Alving या कर्तव्यनिष्ठ–नव्हे कर्तव्य-

निष्ठूर बाईच्या सुमारे वीस वर्षांच्या खडतर वैवाहिक जीवनाचा करुणाजनक व चित्तथरारक इतिहास सांगणे हा असल्यामुळे वर्तमानकालीन क्रियेला त्यात वावच नव्हता. Archer ने या नाटकातील तंत्राचे जे वर्णन केले आहे ते सांगण्याचा मोह आवरत नाही. " In Ghosts, Ibsen makes a sudden leap to the extreme of his retrospective method...The drama of the past is almost every thing, the drama of the present next to nothing..the exposition is all drama, *it is the drama,"* हे पूर्वावस्थानिवेदन इब्सेनने इतक्या नाट्यपूर्णतेने केले आहे की नाटक वाचीत असताना भावनांचा उद्रेक असह्य होतो–चित्त थरारून जाते. म्हणूनच " Here for the first time, however, Ibsen perfected his *peculier gift* of imparting tense dramatic interest to the unveiling of the past." असे जे Archer ने म्हटले आहे त्याची सत्यता नाटक वाचताना तंतोतंत पटते. Enemy of the people या त्याच्या नाटकात तर Ibsen ने शेक्स्पियरचे तंत्र वापरले आहे. यावरून इब्सेन तंत्राचा गुलाम नव्हता हेच सिद्ध होते.

" आंधळ्यांची शाळा " हे नाटक म्हणजे " सुशिलेचा संसार " एवढेच असायला पाहिजे होते. पण बिबाचा प्रश्न त्याला एखाद्या वांडगुळासारखा जोडलेला वाटतो. सुशिलेचा संसार एवढेच नाटक जर रंगवले असते तर Ghosts मधे वापरलेले पूर्वावस्थानिवेदनाचे तंत्र आंधळ्याच्या शाळेमधे प्रभावी ठरले असते. परंतु बिबाच्या प्रश्नाला (drama of the present) वाजवीपेक्षा जास्त प्रमाणात मधून मधून डोकावू दिल्यामुळे धड हे, ना ते, अशी त्या नाटकाची स्थिती झाली आहे. याच नाटकाच्या आधारे जो चित्रपट निघाला आहे त्यात एकाच प्रश्नाला प्राधान्य दिले असल्यामुळे तो चित्रपट एकजिनसी अतएव परिणामकारक झाला आहे. मराठीत काही समीक्षकांनी इब्सेनचे तंत्र सांगण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तो माझ्या मते काही ठिकाणी दुर्बोध व अपुरा असा झाला आहे तर काही ठिकाणी

त्यांच्या विधानात नेमकेपणाचाही अभाव आढळतो. डॉ. वि. पां. दांडेकर, आपल्या " मराठी नाट्यसृष्टी–सामाजिक नाटके " या ग्रंथात (प्रथमावृत्ती–पान २७८) श्री. रांगणेकर यांच्या नाटकांचे विवेचन करीत असताना म्हणतात :—" रांगणेकरांच्या नाटकांत पूर्वावस्थानिवेदन (Retrospective Action) आले आहे. कुलवधू नाटकातील भानुमती (दुसऱ्या अंकात) कोणत्या बिकट परिस्थितीत तिने सिनेमासृष्टीत पाऊल टाकले ते सांगत असताना याच तंत्राचा उपयोग करते." परंतु नुसतं पूर्वावस्थानिवेदन नाटकात एखाद्या ठिकाणी आले म्हणजे ते इब्सेनच्या तंत्राप्रमाणे आले आहे असे दांडेकर मानीत नाहीत ही आनंदाची गोष्ट आहे. कारण ते पुढे लगेच म्हणतात, " परंतु या पूर्वावस्था निवेदनात जे **उत्कटत्व**, भव्यत्व व **कारकत्व** असावयास हवे, ते मात्र रांगणेकरांच्या नाटकात आढळत नाही. इब्सेनच्या नाटकाची हीच मख्खी आहे. तो आपल्या नाटकात भावनांचा प्रचंड संग्राम रंगवतो. पण त्या संग्रामातील निम्म्याहून अधिक श्रेय **पुर्वावस्थानिवेदनरूपी ' मॉर्टर फायरला '** देणे अगत्याचे टरते." वरील उताऱ्यातील अधोरेखित शब्दांचा खुलासेवार अर्थ दांडेकरांनी केला नसल्यामुळे इब्सेनच्या तंत्राचे हे वर्णन पुष्कळांना दुर्बोध वाटण्याचा संभव आहे. नाटकातील चालू क्रियाही नाट्यमय पाहिजे हे यात सांगितले नाही. उत्कटत्व म्हणजे भावनेची उत्कटता असाच अर्थ असावा आणि तो बरोबर आहे. पण कारकत्व म्हणजे काय ? पूर्वावस्था व चालू क्रिया यामधे कारकत्व पाहिजे असे त्यांना म्हणायचे आहे हे त्याच ग्रंथात पान २०१ वर सरलादेवी नाटकाविषयी त्यांनी जे म्हटले आहे त्यावरून स्पष्ट होते. " सरलादेवीत नव्या नाट्यतंत्राचा उपयोग करण्यात आला असून, त्याप्रमाणे नाटकाच्या पूर्वी होऊन गेलेल्या **कारणरूपी** काही घटनांचा **परिपाक** प्रत्यक्ष नाटकात दाखविण्यात आला आहे. नाट्यकथानकाचा ओघ जसाजसा पुढे वाहू लागतो, तसतसे प्रमुख पात्रांच्या पूर्वायुष्यातील प्रवाह त्यात आधीच सामील झाले आहेत असे प्रत्ययाला येते. इब्सेनच्या नाटकात याच पद्धतीचा अवलंब करण्यात आला आहे." यानंतर "मॉर्टर-

फायर" या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट करायला हवा होता. पूर्वावस्था-निवेदन हे मॉर्टरफायरसारखे परिणामी ठरते. याचा अर्थ चालू क्रियेतील पात्रे सुरवातीस एक प्रकारच्या भ्रमात असतात. जसजसे पूर्वावस्था-निवेदन होत जाते तसतसे त्यांच्या डोळ्यावरील भ्रमाचे पटल दूर होऊ लागते व ते निवेदन पूर्ण होताच त्यांचा पूर्णपणे भ्रमनिरास होतो व त्या निवेदनाचा परिणाम स्फोटक होऊन त्यांच्या जीवनात **उत्पाद** (catastrophe) निर्माण होतो. याच संदर्भात आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट सांगितली पाहिजे. वरील उत्पाद या शब्दावरून इब्सेन हा जीवनातील केवळ अटीतटीचे प्रसंग (crisis) रंगवीत नाही तर तो उत्पाद catastrophe रंगवतो. "नाटक हे संसारातील आणी-बाणीच्या प्रसंगांचे–अटीतटीच्या प्रसंगांचे–चित्रण असते;" असे दांडेकर त्याच २७८ वर इब्सेनच्या तंत्राविषयी लिहित असताना म्हणतात. अटी-तटीचा प्रसंग म्हणजे crisis चा प्रसंग की catastrophe हे त्यांनी स्पष्ट केले नाही. नाटकात crisis असतो. कथारचना करताना त्यातील crisis डोळ्यासमोर ठेऊनच रचना करावी लागते. हे झाले रचने-विषयी. पण नाटकात crisis येतो तो मानवी जीवन हेच मुळी अटी-तटीच्या प्रसंगांनी भरलेले आहे म्हणूनही येतो. पण अशा crisis चा शेवट सुखात किंवा दुःखात –– (उत्पादाच्या स्वरूपाचा) यापैकी कोणताही होऊ शकेल. म्हणून इब्सेनची नाटके वाचली असताना तो catastrophe रंगवतो असे मला तरी वाटते. Ghosts या नाटकांतील तंत्राविषयी लिहिताना Archer म्हणतोच की, "In Ghosts, this harmony (between drama of the past & drama of the present) is not so rich as in some later plays, because the drama of the present is disproportionately meagre. None the less, or all the more, is it a conspicuous example of Ibsen's method of raising his curtain, *not at the beginning of the crisis*, but *rather at the beginning of the catastrophe.*" सारांश पान २०१ व २७८ यावरील दांडेकरांनी

सांगितलेला वरील तंत्रविषयक मजकूर एकत्र करून वाचला म्हणजे त्यांना स्वत:ला इब्सेनच्या तंत्राविषयी कल्पना आलेली आहे हे स्पष्ट दिसते. पण हा तंत्रविषयक भाग एकाच जागी जास्त खुलासेवार व स्पष्टार्थाने त्यांनी सांगितला असता तर इब्सेनचे खास तंत्र कोणते हे वाचकांना निश्चितपणे आकलन झाले असते व ते तंत्र अत्रे, वरेरकर, मी, वर्तक व रांगणेकर यांच्या कोणत्या नाटकांत शुद्ध स्वरूपात आले आहे हे वाचकांना ठरविणे जास्त सोपे झाले असते. इब्सेनपेक्षा एका फ्रेंच नाटककाराचे मी अनुकरण केले आहे असे खुद्द अत्रे यांनीच अलीकडे एकेठिकाणी सांगितले आहे. तेव्हा उरलेल्या उपरिनिर्दिष्ट नाटककारांचाच प्रश्न शिल्लक रहातो.

प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी "एकांकिका आणि नवनाटच" या आपल्या लेखात बऱ्याच विस्तृतपणे इब्सेनचे तंत्र सांगितले आहे. तो लेख वाचकांनी समग्रच वाचणे जरूर आहे. या ठिकाणी त्यांतील मला जो महत्त्वाचा भाग वाटतो तो याप्रमाणे आहे—"......... नाटककारास **समुचित स्थळी समुचित रीतीने** पूर्ववृत्तांत गोवून द्यावा लागतो. हे पूर्वावस्थानिवेदन (यांस इंग्रजीत unfolding किंवा exposition असे साधारणपणे म्हणण्याचा प्रघात आहे.) आधुनिक नाटचकलेचे फार महत्त्वाचे अंग होऊन बसले आहे......उद्दिष्ट कथानकाचा **अखेरचा टप्पा** नाटकामध्ये दृश्यरूपाने गोवावयाचा, (अर्थात् सर्व नाटकभर स्थल आणि काल तेच कायम राखायचे) वाचकांची उत्कंठा एक सारखी चढती राहील अशा रीतीने त्याची मांडणी करावयाची, भिन्न भिन्न मनोवृत्तींच्या परस्पर आघात प्रत्याघातामधून **निकराचा प्रसंग** निर्माण करावयाचा, आणि हे सर्व करीत असतानाच पूर्ववृत्तांताचा **संनिवेश** जेथे जितका पाहिजे तितका **यथोचित रीतीने** करीत जावयाचा" एकांकिकेविषयी त्यांनी हे लिहिले आहे. पुढे लगेच ते म्हणतात, "अर्थात हे नवनाटच तंत्र पूर्णाकृती नाटकासही लागू पडते; किंबहुना, पूर्णाकृती नाटकातच त्याचा प्रयोग प्रारंभी करण्यात आला. या तंत्राचा आद्याचार्य इब्सेन हा समजला जातो." सर्वसाधारणपणे

पाहिले असता बनहट्टी यांसही इब्सेनच्या तंत्राचे आकलन झाले आहे असे दिसते. परंतु काही शब्दांचे अर्थ स्पष्ट व्हावयास पाहिजेत. पूर्वावस्थेमध्ये नाट्य (drama) पाहिजे हे सांगितले गेले नाही. " समुचित स्थळी " हे ठीक आहे; पण ' समुचित रीतीने ', ' यथोचित रीतीने ' हेही बरोबर आहे. पण हे पूर्वावस्थानिवेदन dramatically झाले पाहिजे. समुचित रीतीने म्हणजेच नाट्यपूर्णतेने dramatically असे म्हणता येईल काय ? पूर्वावस्था व चालू क्रिया यांत कारकत्व असते हेही सांगितले नाही. पूर्वावस्था निवेदन हे " मॉर्टर फायर "सारखे असते याचा उल्लेख नाही. (एकांकिकेच्या दृष्टीने) " कथानकाचा अखेरचा टप्पा " हा शब्दप्रयोग कोणत्या अर्थाने वापरला आहे ? culminating point of a crisis असे जर म्हटले असते तर जास्त चांगले झाले असते. " निकराचा प्रसंग " असे शब्द पुढे आले आहेत हे खरे. पण ते कथारचनेतील निकराचा प्रसंग या अर्थाने आले आहेत असे मला तरी वाटते. इब्सेन हा जीवनातील crisis रंगवतो की catastrophe ? याचा स्पष्ट खुलासा होत नाही. नाटकाची सुरवात कोणत्याक्षणी इब्सेन करतो या दृष्टीने हा खुलासा हवा होता असे वाटते. श्री. बनहट्टी व डॉ. दांडेकर या दोघांसही इब्सेनच्या तंत्राची कल्पना आली आहे एवढे मात्र मला निश्चितपणे वाटते. काटेकोरपणे व खुलासेवार असे त्यांनी ते समजावून सांगितले नाही असा माझा तरी ग्रह झाला. हा ग्रह कितपत बरोबर आहे ते तंत्रदृष्टया इब्सेनची नाटके वाचून विद्वान वाचकांनीच ठरवावे.

माझे मित्र श्री. के. ना. काळे यांनी ' घरकुल ' या नाटकास जी प्रस्तावना लिहिली आहे त्यांत आरंभी इब्सेनचे तंत्र त्यांनी सांगितले आहे. प्रस्तावनेच्या शेवटी ते म्हणतात, " इब्सेनच्या तंत्राने मराठीत **स्वतंत्रपणे** लिहिलेले **पहिले** नाटक माझ्या समजूतीप्रमाणे तरी, श्री. वासुदेव वामन भोळे, बी. ए., एल्‌एल्. बी., यांचे सरलादेवी हे होय. . . . पण अद्यापि श्री. भोळे यांच्या सरलादेवी इतके इब्सेनच्या तंत्राचे शुद्धस्वरूपात केलेले अनुकरण एकाही नाटककाराकडून झाले नाही अशी

माझी समजूत आहे." (ता. २२।१२।४१). सरलादेवीतील तंत्राविषयी मला जे काही सांगावयाचे होते ते मी मौज १९४८ दिवाळी अंकात सांगितलेच आहे. तेच पुन्हा येथे लिहून जागा अडवीत नाही. श्री. काळे यांची घरकुलास लिहिलेली प्रस्तावना, सरलादेवी व इब्सेनची नाटके तंत्रदृष्ट्या वाचून सरलादेवीत इब्सेनचे तंत्र आले आहे की नाही हे वाचकांनीच ठरवावे.

वरील सर्व विवेचनावरून जे काही निष्कर्ष निघतात ते येथे थोडक्यात सांगणे जरूर आहे. तंत्राचे फाजील अवडंबर माजवणारांनी हे लक्षात ठेवावे की इब्सेनची नाटके त्याच्या तंत्रामुळे जितकी गाजली तितकीच जुन्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेली शेक्स्पियरची हॅम्लेट वगैरे नाटकेही शतकानुशतके गाजली. शेक्स्पियरच्या तंत्रानुसार लिहिलेली खाडिलकर, गडकरी वगैरेंची नाटकेही प्रयोगक्षम झाली हेही आपण पहातोच. इब्सेन हा स्वतःही तंत्राचा गुलाम नव्हता. नाटकाच्या हेतू-प्रमाणे तो तंत्र वापरित असे. इतकेच काय पण "An enemy of the people" व "The league of youth" या इब्सेनच्या दोन नाटकात पूर्वावस्थानिवेदन नाहीच म्हटले तरी चालेल. शेक्स-पियरच्या नाटकाप्रमाणे या नाटकामध्ये "The whole action of the play comes within the frame of the picture." एवढी गोष्ट मात्र खरी की या नवतंत्राप्रमाणे नाटक लिहिणे हे महाकष्टाचे काम आहे. नुसते एकप्रवेशी अंक लिहिणे झाले तर त्यातही स्थलकाल, व्यक्ती व रस यांचे ऐक्य साधावे लागते. पात्रांचे रंगभूमीवर प्रवेश व त्यांचे बहिर्गमन हे स्वाभाविक व सकारण असावे लागते. आंधळ्यांच्या शाळेत जी पात्रे आता रंगभूमीवर नकोत असे वाटले त्यांना अंघोळीला नाही तर समुद्रावर हवा खाण्यास पाठविण्यात आले आहे. इब्सेनच्या तंत्राप्रमाणे लिहिलेले नाटक प्रयोगक्षम होण्या-करता प्रेक्षकवर्ग तयार करावा लागतो — नाटक अत्यंत एकाग्रतेने पहावे लागते. Sir Arthur Pinero या नाटककाराने गंभीर नाटके लिहिण्यास सुरवात केली तेव्हा इब्सेनचे तंत्र बुद्धिपुरस्सर टाळले;

कारण त्यावेळचा समाज अशी नाटके पहाण्यास तयार झाला नव्हता अशी माहिती सांगण्यात येते. सारांश जुने किंवा नवे तंत्र – कोणतेही वापरा; पण तुमचा आशय परिणामकारकरीतीने मांडला गेला आहे की नाही ते अगोदर पहा हे नवीन होतकरू लेखकाला सांगावेसे वाटते. जे तंत्र आपल्या नाट्य विषयाला पोषक नाही किंवा जे आपल्याला साधणारे नाही असे नवे तंत्र वापरण्याची हाव धरून आपटी खाऊ नका. रसोत्पत्ती करून शेवटपर्यंत तो टिकवण्यात जर लेखक यशस्वी झाला तर प्रेक्षक रंगतात. एकप्रवेशी अंक किंवा नाटकात कोठे तरी कसे तरी पूर्वावस्थानिवेदन घातले म्हणजे इब्सेनच्या खास तंत्राचे अनुकरण झाले अशा भ्रमात लेखकाने राहू नये. गेल्या २०–२५ वर्षात नवीन नाटककारांची नाटके तपासून जरूर तेथे त्यात सुधारणा सुचविण्याचे काम मला काही वेळी करावे लागले. ज्यांना शेक्स्पियरचे तंत्र किंवा नवतंत्र या भानगडीत पडायचे नाही असे दिसले त्यांना 'ड्यूमा' या फ्रेंच नाटककाराने मांडलेला तंत्रविषयक नियम मी सांगत आलो आहे. तो असा — "First Act clear, last short, but all interesting." आपल्या नाटकांतील संघर्षाचे स्वरूप, पात्रांचे स्वभाव, त्यांची परिस्थिती, एकमेकाशी संबंध वगैरे गोष्टी पहिल्या अंकात स्वच्छतेने मांडणे हा First act clear या शब्दाचा अर्थ आहे. नाटकाचे पर्यवसान सर्वात अटीतटीचा प्रसंग संपल्यावर जर थोडक्यात सांगितले नाही तर 'anti-climax' निर्माण होण्याची भीती असते. म्हणून last act short हवा. पहिला पडदा उघल्यापासून अखेरचा पडदा पडेपर्यंत प्रयोगात, निर्माण केलेला रस, कायम ठेवणे अत्यंत जरूर असते -- हाच All interesting या शब्दाचा अर्थ. कै. गुरुवर्य अण्णासाहेब कारखानीस यांनी मागे एकदा सांगितलेली नाटकाची व्याख्याही मी नवीन लेखकाला नेहमी सांगतो. कारण प्रयोगक्षम नाट्यनिर्मितीसंबंधी दोन महत्त्वाचे नियम तीत गोविले गेले आहेत. ती व्याख्या अशी :-- "विविक्षित स्थळी (Theatre), **विविक्षित कालमर्यादेमधे, सर्व वर्णांच्या** लोकांनी, एकसमयावच्छेदेकरून, प्रयोग-

रूपाने ज्याचा आस्वाद घ्यावयाचा असा प्रबंध म्हणजे नाटक." "Drama is an art of rapid crisis" हा सिद्धांत विवक्षित कालमर्यादेमधे या शब्दप्रयोगात आलेला आहे. Novel is an art of slow emotion आणि drama is an art of rapid emotion असा जो फरक दाखविला जातो तो नाट्यलेखकाने लक्षात ठेवणे जरूर आहे. "Strength of the drama lies in the breadth of its appeal" या दुसऱ्या नियमाचा अर्थ "सर्व-वर्णांच्या लोकांनी" या शब्दप्रयोगाने व्यक्त होतो. ज्या नाटकात सर्ववर्णांच्या लोकांना आवाहन – (appeal) – असेल ते नाटक प्रयोगदृष्टया रंगभूमीवर जास्त काळ टिकेल.

नाट्यतंत्राविषयी जे विचार कित्येक दिवस डोक्यात घोळत होते ते मी शक्यतितक्या काटेकोर भाषेत व स्वच्छतेने मांडण्याचा यत्न या लेखात केला आहे. तो कितपत यशस्वी झाला आहे ते नामवंत समीक्षक आणि रसिक वाचक यांनीच ठरवायचे आहे. या लेखातील माझ्या विचारसरणीत जर चुका असतील तर विद्वान रसिकांनी त्या अवश्य दाखवाव्या हाच हा लेख लिहिण्याचा हेतू आहे एवढे नम्रपणे सांगून वाचकांची रजा घेतो.

नागपूर, १५–१२–६८

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्र
अनुक्रम........................ वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि: ....

माझे आवडते नाटक कोणते व का ?

'अरुणोदय' व 'सरलादेवी' ही माझी दोन प्रकाशित नाटके आणि 'कृष्णाकुमारी' हे माझे अप्रकाशित नाटक यापैकी मला स्वतःला कोणते यशस्वी नाटक आहे असे वाटते व तसे का वाटते ? असा प्रश्न जेव्हा विचारण्यात येतो तेव्हा त्याचे उत्तर देणे जरा कठीण ठरते. तरीही स्वतःला जे प्रामाणिकपणे वाटते तेच आता थोडक्यात सांगतो.

'कृष्णाकुमारी'चा प्रयोग लवकरच रंगभूमीवर होण्याचा संभव आहे. उदेपूरची राजकन्या कृष्णाकुमारी हिने बापाच्या आज्ञेने विष घेतलं असे सांगतात. १८०५ ते १८०६ या सालचा राजस्थानचा इतिहास वाचीत असता देशाकरिता तिने जाणूनबुजून केलेला तो आत्मयज्ञ आहे असा माझा ग्रह झाला. कवि विनायक यांनी कृष्णकुमारीवरील काव्यात—

धिक् जीवित, ज्याकरिता पडती बळी असंख्यांचे—
मरण यशाचे जर त्यायोगे देश, धर्म वाचे

असेच म्हटले आहे. तिच्या सौंदर्यामुळे रजपूत राजांमध्ये लढाया झाल्या. तिचे वय सोळा-सतरा इतकेच. एवढ्या वयाचा पण सुंदर नट लाभू न शकल्यामुळे नाटक हस्तलिखितातच राहिले. आता या नाटकाच्या प्रयोगाचा योग आला आहे. गेल्या सात-आठशे वर्षांच्या हिंदुस्थानच्या गुलामगिरीचे, आपसातील कलह व सवता-सुभा हे जे

एक महत्त्वाचे कारण त्यावर नाटकाची उभारणी केली आहे. मूळ ऐतिहासिक घटनात नाटच भरपूर असल्यामुळे आणि आत्मयज्ञाचा निर्णय घेण्यापूर्वी ज्या मानसिक स्थित्यंतरांतून कृष्णाकुमारीला जावे लागले त्या स्थित्यंतरांवर नाटकात भर दिला असल्यामुळे प्रयोग यशस्वी व्हावा असे वाटते.*

कोणतेही नाटक यशस्वी झाले असे केव्हा म्हणायचे याविषयी मतमतांतरे असू शकतात. नाटकातील बौद्धिक तत्त्व किंवा त्याची रचना ही कशीही असो, चांगले उत्पन्न झाले म्हणजे ते नाटक यशस्वी असाही एक समज आहे. १९२१ च्या असहकारितेच्या काळात एका नाटकातील खलपुरुष पहिल्या चार अंकात, निदान चार तरी खून करतो. शेवटी त्याच्या डोक्यावर अचानक पांढरी टोपी घातली जाते. लगेच "अहाहा ! मी किती बदललो" असे त्याने म्हणताच टाळ्यांचा कडकडाट होई. या नाटकाला हजारोंनी उत्पन्न होई. आता हे नाटक यशस्वी म्हणायचे काय ?

बौद्धिक तत्त्व, रचना व उत्पन्न यांचा सुंदर संगम झालेली स्वयंवर, एकच प्याला, कीचकवध, शिवसंभव वगैरे नाटके यशस्वी म्हणता येतील. याच दर्जाला नव्हे तर, त्याच्या खालोखाल माझे 'अरुणोदय' नाटक यावे असे वाटते. त्याचे कथानक हॉल केनच्या 'इटर्नल सिटी' या कादंबरीवरून घेतले; पण त्यात मी १९२१ च्या राजकीय पुढाऱ्यांची चित्रे रंगविली आहेत. श्री. दाते करीत असलेले रुद्रदाम हे पात्र रंगवीत असता, त्या वेळचे होममेंबर सर विल्यम् व्हिन्सेंट यांना मी डोळ्यासमोर ठेवले होते. राजकारण आणि नाटच यांचा संगम या नाटकात चांगला साधला आहे. कादंबरीचे नाटचात रूपांतर करणाराजवळ नाटचदृष्टी असावी लागते. ती नसल्यामुळे काही पाश्चात्य कादंबरीकारांनाही अशा प्रयत्नात अपयश आले. १९२१ च्या काळात महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या

* हा लेख प्रसिद्ध झाल्यावर थोड्याच दिवसांनी या नाटकाचे प्रयोग नागपूर येथे झाले व पूर्णपणे यशस्वी झाले; ३-१-१९६९.

रंगभूमीवर प्रवेश मिळणे कठीणच होते. तेव्हा माझ्या या पहिल्याच कृतीला तो मिळाला ही परमेश्वरी कृपाच होय. त्याचमुळे नाटककार म्हणून मला एक विशिष्ट दर्जा सुरवातीसच मिळाला. कै. औंधकर, श्री. दाते व विशेषत: श्री. अण्णासाहेब कारखानीस यांच्या मार्गदर्शनाचा लाभ झाल्यामुळे प्रयोग उत्तम होत असे. नाटककाराच्या हेतूला धक्का न लावता, रचना व रंगत या दृष्टीने नाटक कसे सुधारून घ्यावे या बाबतीत श्री. कारखानीसांसारखा दुसरा दिग्दर्शक माझ्या तरी अनुभवात नाही. नाटकाला उत्पन्नही समाधानकारक झाले. गुरुवर्य खाडिलकर मुंबईस नाटक पाहावयास आले व तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी मला मुद्दाम बोलावून घेऊन माझे त्यांनी अभिनंदन केले. नाटकाच्या यशस्वीतेबद्दल यापेक्षा जास्त चांगला पुरावा कोणता असणार ?

माझ्या ‘सरलादेवी’ नाटकाने मला कीर्ती दिली. नाट्यसृष्टीत विशेष असे स्थान दिले. ‘सरलादेवी’ नाटकाने मराठी रंगभूमीच्या विकासाचा पुढचा टप्पा गाठला असे ‘खाडिलकरांची नाट्यसृष्टी’ या पुस्तकाचे कर्ते श्री. वा. ह. घारपुरे, एम्. ए. यांनी एका लेखात स्पष्टपणे मत दिले होते. याला कारण म्हणजे इतर नाटकात न आढळणारी अशी या नाटकाची काही वैशिष्ट्ये. पात्र परिचयाच्या नावीन्यपूर्ण पद्धतीमुळे याचा पहिला अंक उत्तम झाला आहे. बोलण्यापेक्षा कृतीनेच पात्रे आपला परिचय करून देतात. “तुमच्या नाटकाचा पहिला अंक मराठी नाट्यवाङ्मयात अद्वितीय आहे” असे श्रीयुत के. नारायण काळे म्हणाले होते. पुण्यातील प्रयोगाच्या वेळी पहिल्या अंकाचा पडदा पडताच डॉ. कमलाबाई देशपांडे व श्री. य. न. केळकर यांनी मला हाक मारून अशाच शब्दात माझे अभिनंदन केले.

दुसरे वैशिष्ट्य म्हणजे संवादातील काटेकोरपणा. लिहितेवेळी पात्रांचा अभिनय स्वत:च मनात करून आणि दात्यांची मूक व सूचक अभिनयपद्धती डोळ्यासमोर ठेवून मी जरूर तेवढेच शब्द लिहिले आहेत—सर्व भर भावनायुक्त अभिनयावर ठेवला

आहे. म्हणून वाचण्यापेक्षा प्रत्यक्ष पाहूनच नाटकाची प्रयोगक्षमता सामान्य प्रेक्षकांना कळून येते. "कथारचनेच्या बाबतीत इतकी कलापूर्ण काटकसर मराठी नाट्यसृष्टीस क्वचितच आढळेल" असे डॉ. वि. पां. दांडेकर यांनी 'सामाजिक नाटकाचा इतिहास' या आपल्या ग्रंथात मत दिले आहे. नाटकाचा विषय कुमारी मातेचा प्रश्न आणि तोही रंगवला आहे स्वभावजन्य कारणांच्या द्वारे. मानसशास्त्राच्या दृष्टीने त्यात नावीन्य आहे. भावनानिर्मिती करून त्यातच वाचक प्रेक्षकांना गुंतवून न ठेवता परिणामी त्यास जे विचार-प्रवृत्त करते ते पुरोगामी वाङ्मय ही पुरोगामी वाङ्मयाची माझी व्याख्या आहे. आपल्या १०-१०-१९३२ च्या पत्रात नटवर्य दाते लिहितात, "नागपूरच्या जाणत्या जुन्या-नव्या विचारांच्या माणसांना विचार करावयास लावणारे हे नाटक झाले याबद्दल आपले अभिनंदन करावे तेवढे थोडेच आहे." कुमारी मातेचा प्रश्न परिणामकारकतेने मांडला गेला असे या अभिप्रायावरून स्पष्ट होते. आणि याच एका कारणास्तव हे नाटक माझ्या सर्व नाटकांत यशस्वी झाले असे मला वाटते. हे नाटक फार वेळ रंगभूमीवर राहिले नाही याचे कारण नाटक कंपनीने माझ्याशी केलेला करार पाळला नाही, म्हणून मीच नोटीस देऊन प्रयोग बंद केले.

कोल्हटकर व गडकरी यांच्या विनोदाने रंगभूमी गाजवली खरी; पण तेव्हापासून विनोदाशिवाय नाट्यप्रयोग रंगणे शक्य नाही असा प्रेक्षक आणि निर्माते यांचा समज होऊन बसला. अर्थात कसा तरी ओढूनताणून आणि कसलाही विनोद नाटकात घालण्याची प्रथा सुरू झाली. वस्तुतः रस निर्माण करून तो शेवटपर्यंत टिकवणे यावरच प्रयोगाची रंगत अवलंबून आहे. याच दृष्टीने सरलादेवीमधील विनोद घातला आहे. त्यामुळे प्रयोगाच्या उठावात कोणतीच कमतरता येत नसे. "नारायण-किसन ही नोकरांची जोडी व गोपाळ-तात्या ही कारकुनांची जोडी, यांच्या साध्या संवादातही कथानकाचा मोठ्या कौशल्याने परिपोष केला आहे. नारायण व किसन या पात्रामुळे विनोदाबरोबर कथानकाचाही परिपोष होतो" असे डॉ. दांडेकर यांनी आपल्या उपरिनिर्दिष्ट ग्रंथात म्हटले

आहे. या नाटकात वापरलेले इब्सेनचे तंत्र हे त्याचे शेवटचे वैशिष्टच. ‘घरकुल’ (डॉल्स हाऊस) या नाटकाला सन १९४१ च्या अखरीस लिहिलेल्या प्रस्तावनेत श्रीयुत के. नारायण काळे म्हणतात—“इब्सेनच्या तंत्राने मराठीत स्वतंत्रपणे लिहिलेले पहिले नाटक, माझ्या समजुतीप्रमाणे तरी, भोळे यांचे ‘सरलादेवी’ हे होय. अद्यापी सरलादेवी इतके इब्सेनच्या तंत्राचे शुद्ध स्वरूपात केलेलं अनुकरण एकाही नाटककाराकडून झाले नाही, अशी माझी समजूत आहे.” हे नाटक नागपूर युनिव्हर्सिटीने बी. ए. ऑनर्स व एम. ए. या परीक्षांना नेमले होते.

कोणतेही महत्त्वाचे नावीन्य प्रेक्षकांच्या गळी उतरवण्याकरता आर्थिक झीज सोसूनही विशेष प्रयत्न करावे लागतात. इंग्रज रंगभूमीवर इब्सेनला आणण्यापूर्वी शॉ व आर्चर यांनी असेच प्रयत्न केले असे म्हणतात. कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या बाबतीत शंकरराव मुजमदार यांनीही असेच प्रयत्न केले होते असे म्हणतात. आपल्याकडील केवळ गद्य नाटके करणाऱ्या नाटक मंडळ्यांना, त्यांच्या अत्यंत मर्यादित उत्पन्नाचा विचार करता, आर्थिक झीज सोसून असे प्रयत्न करणे शक्य नाही व त्याबद्दल त्यांना दोष देणे योग्य नाही. ‘सरलादेवी’ला झालेल्या उत्पन्नाचा प्रश्न बाजूस ठेवूनही हे नाटक माझ्या मते खरोखरीच माझ्या सर्व नाटकांत यशस्वी झाले असे मला वाटते.

‘**मनोहर मासिक**’, डिसेंबर १९५४.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थ
अनुक्रम........................ दि ....
क्रमांक .... नोंद दि..........

कै. गुरुवर्य अण्णासाहेब कारखानीस यांच्या आठवणी

महाराष्ट्र नाटक मंडळीने माझे 'अरुणोदय' नाटक घेण्याचे ठरविले. मित्रवर्य दात्ये व श्री. दत्तोपंत देशपांडे हे त्यावेळी कंपनीचे मालक झाले होते. हे नाटक अण्णांना वाचून दाखविण्याची इच्छा दात्यांनी व्यक्त केली. त्याप्रमाणे अण्णांचे घरी डिसेंबर १९२१ मध्ये मी नाटक वाचून दाखविले. अण्णांशी प्रत्यक्ष परिचय होण्याचा हाच पहिला प्रसंग. त्यापूर्वी अंदाजे १९०८–१९०९ साली महाराष्ट्र नाटक मंडळी उमरावतीस आली होती; तेव्हा त्यांची 'कीचकवध', 'बायकांचे बंड' वगैरे नाटके मी पाहिली. पण त्यात अण्णांनी कोणत्या भूमिका केल्या होत्या ते आठवत नाही. १९१४ साली, अण्णा कंपनीचे एकटेच मालक असताना, मे महिन्यात कंपनी उमरावतीला आली तेव्हा अण्णांचे रंगभूमीवर मला प्रथम दर्शन झाले ते कमलाकर, बुद्धिसिंग आणि दुर्जनसिंग या भूमिकांच्या द्वारे. त्यानंतर डिसेंबर १९१७ साली कंपनी उमरावतीस आली. तेव्हा आपल्या आवडत्या कुत्र्याला बरोबर घेऊन अण्णा थिएटरकडे येत होते तेव्हा रस्त्यात त्यांना पाहिले. तत्पूर्वी नागपूरच्या थिएटरमध्ये 'सत्वपरीक्षा' नाटकाचा प्रयोग लागला तेव्हा एक लहानसे पण मुद्देसूद आणि रेखीव असे भाषण करीत असतानाही मी त्यांना पाहिले होते. १९१७ साली आम्ही कॉलेजच्या

स्नेहसंमेलनात 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' हे नाटक करावयाचे ठरविले. कंपनीचा मुक्कामही त्यावेळी नागपुरातच होता. तेव्हा मित्रवर्य औंधकर हे दुय्यम स्त्रीपार्टी म्हणून कामे करीत असत. आम्ही बसवीत असलेल्या 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या नाटकाच्या तालमी शेवटी ४–५ दिवस औंधकरांनीच घेतल्या होत्या. त्या निमित्ताने त्यांचा परिचय होऊन पुढे त्याचे मैत्रीत रूपांतर झाले. अर्थात लवकरच नाट्यसृष्टीतल्या गप्पांचे अड्डे आमच्या घरी सुरू झाले. कंपनीतील अण्णांचा दरारा, त्यांची ध्येयनिष्ठा, त्यांचा करारी बाणा इत्यादी गुणांनी युक्त असे अण्णांचे स्वभाववैशिष्ट्यांचे रसपूर्ण वर्णन औंधकरांचे तोंडून त्यावेळी आम्हाला कितीतरी वेळा ऐकायला मिळाले आहे. ते ऐकून, अण्णांच्याविषयी भीतियुक्त आदर एवढी एकच भावना माझ्या मनात ठाण देऊन बसली होती.

रंगभूमीवरील अण्णा

अण्णांचे पहिले काम मी पाहिले ते 'कमलाकरा'चं. १९१४ च्या उमरावती व नागपूर येथील कंपनीच्या मुक्कामांत 'प्रेमसंन्यास' अक्षरश: गाजले. थिएटरमध्ये आम्हा कॉलेजविद्यार्थ्यांचाच भरणा विशेष असे. या नाटकाचे सतत दोन महिने प्रयोग लागत होते. दात्यांचं जयंताचं काम व अण्णांचं कमलाकराचं काम याशिवाय त्यावेळी विद्यार्थीवर्गात चर्चेचा दुसरा विषय नसे. 'प्रेमसंन्यासा'मुळे कंपनीला बरंचसं कर्ज फेडता आलं यावरून त्या भूमिका किती लोकप्रिय झाल्या होत्या याची कल्पना येईल. पण अण्णांच्या अभिनयसामर्थ्याचं मला खरं दर्शन झालं ते 'तारामंडळ'मधील त्यांची दुर्जनसिंगाची भूमिका पाहून. आपल्या भूमिकेशी तद्रूप होऊन उठावदार काम करणारे नट मी पुष्कळ पाहिले आहेत. परंतु भूमिकेशी तद्रूपता आणि भूमिकेचा संचार या मधला फरक अण्णांचं दुर्जनसिंगाचं काम पहात असताना मला प्रथम कळला. दुसऱ्या अंकातील इतबाररावांच्या चौकशीचा (Trial Scene चा) लांबलचक प्रवेश उठावदार होणं हे दुर्जनसिंगाचं काम करणाऱ्या नटावरच केवळ अवलंबून आहे. चातुर्य, हजरजबाबीपणा,

जलद हालचाली, चेहऱ्याचे वारंवार बदलणारे हावभाव इत्यादी साध-नांनी त्या प्रवेशातला प्रत्येक क्षण अण्णा जिवंत आणि चढत्या रसाचा ठेवीत. या प्रवेशात दुर्जनसिंग आपले कारस्थान यशस्वी करतो. तिसऱ्या अंकाची सुरवात दुर्जनसिंगाच्याच प्रवेशाने होते. मध्यंतरानंतर या अंकाच्या सुरवातीला प्रेक्षकांच्या येण्याजाण्याने गलबला होत असे. गलबला चालू असतानाच अण्णा रंगभूमीवर प्रवेश करीत— या टोकापासून त्या टोकापर्यंत रंगभूमीवर नुसत्या ३।४ फेऱ्या घालीत. दुसऱ्या अंकात झालेला स्वतःचा triumph, तोंडाने एकही शब्द न बोलता पदन्यास, चालण्यातील ऐट आणि चेहरा; याच केवळ साध-नांनी अण्णा इतका परिणामकारक रीतीने दाखवीत की, गलबला एकदम थांबवून, प्रेक्षक त्यांचेकडे टक लावून पहातच रहात. त्यावेळचा अण्णांच्यामध्ये झालेला भूमिकेचा आपादमस्तक संचार प्रेक्षकांना मंत्र-मुग्ध करी हे मी प्रत्यक्ष पाहिले आहे. पुढे पुढे हीच भूमिका दुसरे एक नट करीत तेव्हा हा Trial Scene कसा कंटाळवाणा होत असे तेही मी पाहिलं आहे. ‘तारामंडळ’ नाटकाचे प्रायोगिक यश त्यातील अंतर्गत गुणांना तर आहेच; पण त्यापेक्षा जास्त दुर्जनसिंग आणि भामिनी ही कामे करणाऱ्या नटांच्या सामर्थ्यावर ते जास्त अवलंबून आहे. ‘प्रेमसंन्यास’ नाटकातील, ‘दुनिया एक दिवानोंका बझार है’ हे पहिल्याच अंकातील कमलाकराचे स्वगत भाषण जेव्हा अण्णा म्हणत तेव्हा असाच भूमिकेचा संचार पहावयास मिळे. अण्णांच्या कमलाकराच्या कामाचा ठसा त्यावेळच्या प्रेक्षकांवर कसा झाला होता याचा प्रत्यय घडवून देणारी एक गंमतीची गोष्ट नंतर घडली. १९५१ साली, जवळजवळ ३७ वर्षांनी, आमच्या वेळी कॉलेजमध्ये असलेल्या एका मित्राबरोबर मी पुण्यास गेलो. “कारखानिसांकडे जातो आहे, येता का बरोबर?” असे मी त्यांना म्हटले. तेव्हा “म्हणजे आपले ते कमलाकरचना? होहो, जरूर येतो” असे ते उत्साहाने म्हणाले. अण्णांकडे जाताच “अण्णा, आमच्या नागपूरवऱ्हाडकडे अजूनही तुम्हाला कमलाकर म्हणूनच ओळ-खतात बरं का” असं म्हणून घडलेली हकीगत मी त्यांना सांगितली; तेव्हा एक मिनिटभर अण्णा खदखदून हसत होते.

" दिग्दर्शक व निर्माते अण्णा "

माझं 'अरुणोदय' नाटक मी अण्णांना १९२१ साली वाचून दाखवलं. वाचन संपल्यावर दोन तास अगदी खडाजंगी वादविवाद झाला. माझं तरुण वय, रंगभूमीचा प्रत्यक्ष अनुभव कमीच, अन् आपले म्हणणे सिद्ध करायचा वृथा अट्टाहास. अण्णांनी त्यावेळी एकच मुद्दा माझेसमोर मांडला. "वासुदेवराव, तुमच्या लेखनात कथानक आणि राजकारण यांचा पाहिजे तितका मिलाफ झाला नाही." नंतर धुळ्यास नाटक लागण्यापूर्वी अण्णांनी नाटकाच्या तालमी घेतल्या. तालमीतील चर्चा ऐकून वाद घालण्यातली माझी चूक माझ्या लक्षात आली. नुसती चूक दाखवूनच अण्णा थांबले नाहीत; तर पहिल्या अंकात योग्य ठिकाणी काही नवीन वाक्ये घालून त्यांनी चूक सुधारून घेतली. 'सरलादेवी' नाटक लिहीत असताना, Hall Caine च्या The Master of Man या कादंबरीचा माझ्या मनावर इतका परिणाम होता की, सरलेच्या मुख्य प्रश्नाबरोबरच सत्यपाल या पात्राला मी महत्त्व दिलं आणि वकीलीच्या धंद्यातील वातावरण तपशीलवार रंगवलं. अण्णांना नाटक वाचून दाखवलं. सर्व नाटक शांतपणे ऐकल्यावर ते एकच वाक्य बोलले, "सरलेचा प्रश्न हाच तुमच्या मनातला मुख्य प्रश्न आहे." माझ्या डोक्यात एकदम प्रकाश पडला. एक शब्द न बोलता मी उमरावतीस परत आलो. सर्व दुसरा अंक फाडून टाकला आणि तेथून शेवटपर्यंत नाटक पुन्हा लिहून काढलं अन् अण्णांच्याकडे पाठवले. ते वाचून त्यांनी कळवलं "आता तुमचं नाटक एकसूत्री लिहिलं गेलं आहे." हे पत्र वाचून मला अर्थातच आनंद झाला. नटांना अभिनय शिकवून, अनुरूप सजावटीनं जो नाटक रंगभूमीवर आणतो त्याला साधारणपणे दिग्दर्शक–निर्माता म्हणतात. पण वरील अनुभव लक्षांत घेता ही व्याख्या अण्णांच्या बाबतीत तरी जास्त व्यापक करायला पाहिजे, असं माझं तरी मत झालं आहे. लेखकाला आपल्या कृतीद्वारे जे सांगायचं आहे त्याला धक्का न लावता, तेच तर्कशुद्ध आणि परिणामकारक रीतीने कसे मांडायचे हे थोडक्यात पण लेखकाला चटकन् पटेल अशा रीतीने सांगण्याची अण्णांची हातोटी

मला इतरत्र क्वचितच आढळली. म्हणूनच त्यांना मी 'गुरुवर्य अण्णा' म्हणून मानीत आलो आहे. माझ्या एकटयाचाच हा अनुभव आहे असं नाही. 'खाडिलकर–स्मरणीत' (पा. २०३) अण्णांच्या खाडिलकरां-विषयी आठवणी प्रसिद्ध झाल्या आहेत. त्यांत अण्णा म्हणतात "मिरजेला आल्यावर वासुदेवशास्त्री खरे यांना भेटलो. त्यांनी लिहिलेल्या 'तारा-मंडळाचे' वाचन केले, व आम्हांला जुळेल असे लिहवून घेतले." 'शिवसंभव' नाटकाचीहि हकीगत अशीच आहे. १९२२ साली मी मिरजेस गेलो असता खरेशास्त्री यांचेचकडे उतरलो होतो. तेव्हा खुद्द शास्त्रीबुवांनीही मला असंच सांगितलं : "तो अण्णा माझ्याजवळ महिनाभर येऊन बसला. त्याच्या मनासारखं जेव्हा लेखन झालं तेव्हा तो गेला." अगदी याच शब्दांत जरी नसलं तरी याच अर्थाचे उद्‌गार त्यांनी माझेजवळ काढले. शं. प. जोशी यांच्या 'विचित्र लीला' नाटकाने कंपनीला खूप पैसा दिला. अण्णांनी या नाटकावर जे संस्कार केले त्यामुळे ते नाटक यशस्वी झालं ही गोष्ट तर आता तपशीलवार प्रसिद्ध झाली आहे. माझ्या 'सरलादेवी' नाटकाच्या लेखनाची हकीगत १९४८ च्या 'मौजे'च्या दिवळी अंकात मी तपशीलवार प्रसिद्ध केली आहे म्हणून तिचा पुनरुच्चार येथे क ीत नाही. ती हकीगत ज्यांनी वाचली असेल त्यांना अण्णांच्या कुशाग्र बुद्धीची व उच्च विचारसरणीची साक्ष पटली असेल. नेहमीच्या अर्थाने तर अण्णा दिग्दर्शक–निर्माते होतेच, पण वरील सर्व हकीगत लक्षात घेता ते नवीन नाटककारांचेही निर्माते होते, हे स्पष्ट होईल. नवीन नाटक-काराला पुढे आणताना महाराष्ट्र ना. मंडळीच्या परंपरेकडे ते विशेष लक्ष देत असत. लेखकानं कोणत्याही हेतूनं किंवा कोणत्याही विषयावर नाटक लिहावं पण ते कितीही प्रयोगक्षम असलं तरी लेखकाची मनोवृत्ती जर विकृत असेल तर त्या नाटकात काही अर्थ नाही असं ते एकदा माझ्याजवळ बोलल्याचं मला आठवतं.

तालीम-मास्तर अण्णा

माझ्या दोन्ही नाटकांच्या तालमी चालू असताना लेखक म्हणून मी तेथे हजर रहात असे. नटांना भूमिकेचं ज्ञान बिनचूक करून

देण्याकडे अण्णांचे विशेष लक्ष असे. स्वतःचं शिकवणं नटांच्या माथी मारण्याऐवजी त्यांच्यातील स्वाभाविक अभिनयगुणांचा विकास करण्याकडे त्यांचे लक्ष असे. त्यामुळे नटांत आत्मविश्वास निर्माण होण्यास मदत होत असावी असे मला वाटते. गेली काही वर्षे मीही दिग्दर्शनाचे काम करीत आहे. नवीन नट तयार करण्याच्या दृष्टीने अण्णांची पद्धत जास्त उपयोगी पडते असा माझा अनुभव आहे. एकदा तालमीत एका नटाजवळ अण्णा बराच वेळ चर्चा करीत होते. त्याचे कारण मी विचारले तेव्हा ते म्हणाले "काही काही नटांच्या डोक्यात काही भ्रम असतात. ते भ्रम अगोदर काढावे लागतात." तालमी चालू असताना कथारचना आणि व्यक्तिदर्शन या बाबतीत लेखकाकडून झालेले दोष त्यांना चटकन् दिसत. आणि लेखकाकडून जर पाहिजे तसे पुनर्लेखन झाले नाही तर स्वतः ते लिहून दाखवीत. 'सरलादेवीच्या' सुरवातीची ४।५ प्रश्नोत्तरे त्यांच्या सूचनेप्रमाणे मी एकदोनदा पुन्हा लिहिली. पण त्यांच्या मनासारखी ती उतरली नाहीत. तेव्हा त्यांनी ती स्वतः लिहून काढली. Drama is finally written in the rehearsals या सत्याचा अनुभव मला माझ्या दोन्ही नाटकांच्या तालमींच्या वेळी आला.

संघटक आणि व्यवस्थापक अण्णा

संघटक आणि व्यवस्थापक या दृष्टीने अण्णांची कामगिरी महाराष्ट्र ना. मंडळीच्या दृष्टीने तर महत्त्वाची आहेच. शिवाय मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात तिला महत्त्वाचे स्थान आहे असे मला वाटते. १९१२ साली जेव्हा श्री. यशवंतराव टिपणीस, श्री. त्र्यंबकराव प्रधान यांच्यासारखे, रंगभूमीवर फार मोठी कीर्ती मिळविलेले प्रख्यात असे जवळजवळ तेरा नट महाराष्ट्र ना. कंपनी सोडून गेले तेव्हा ती वेळ अण्णांच्या पुरुषार्थाची कसोटी पाहणारी होती. 'खाडिलकर स्मरणीत'त (पान २०२–२०३) अण्णांनी त्या प्रसंगाची आठवण दिली आहे. ते म्हणतात : "१९१२ साली महाराष्ट्र ना. मंडळीची सोलापूर मुक्कामात फाटाफट झाली. त्या फाटाफुटीच्या वाटाघाटीच्या

वेळी खाडिलकर, प्रो. भानू, शंकरराव मुजुमदार वगैरेंना मी सोलापुरास बोलाविले. पण त्याचा काही उपयोग झाला नाही. फाटाफूट झाली. खाडिलकर एकटेच तेथे राहिले. इतर मंडळी परत गेली. त्यावेळी मी खाडिलकरांना सांगितले की, या सर्व प्रकाराने मी विटून गेलो आहे. तेव्हा ते म्हणाले की, 'कंपनी बंद करणे पुरुषार्थाला शोभत नाही. कंपनी स्वाभाविकपणे मरणार असेल तर मरू दे. त्याला काही इलाज नाही. पण **आपण आपला पुरुषार्थ दाखवून कंपनी चालविलीच पाहिजे.'** इतकेच सांगून ते थांबले नाहीत; ते असेही म्हणाले की, तू **जर कचरत असलास तर मी भागीदारी अंगावर घेण्यास तयार आहे.** त्यावेळी मी त्यांना सांगितले की, मी आपल्या उपदेशाप्रमाणे सर्व जबाबदारी घेऊन कंपनी चालवितो. **आपली मान मी गुंतवू इच्छित नाही.** नंतर फाटाफूट होऊन अण्णा टिपणीसांनी निराळी कंपनी काढल्यावर खाडिलकरांनी राहिलेल्या मंडळीतच आमच्या सर्व नाटकांच्या पात्रांच्या याद्या तयार केल्या. **त्यांत कंपनीतले वाढपीही पात्रांत घातले.** 'याप्रमाणे नाटके बसवा, कंपनी चालवा' असे त्यांनी सांगितले. त्यानंतर आम्ही कानडी प्रांतात गेलो. विजापूरला खाडिलकरांनी केलेल्या पात्रांच्या याद्यांप्रमाणे सर्व नाटके बसविली. नंतर गावे घेत घेत १९१३ मधे हुबळीला आलो. तेथे सुळे व डॉ. गोरे यांचा पाठिंबा कंपनीला मिळाला. तेथे खाडिलकर 'विद्याहरण' घेऊन आले. त्याचे वाचन झाले पण आम्हाला त्यांनी ते दिले नाही. नंतर माधवराव टिपणीस व दत्तोपंत देशपांडे मालकीतून निघून नोकर राहिले व **सर्व जबाबदारी मी खाडिलकरांच्याकरता पत्करली.** मिरजेला आल्यावर मी वासुदेवशास्त्री यांना भेटलो. त्यांनी लिहिलेल्या 'तारामंडळा'चे वाचन केले, **आम्हाला जुळेल असे लिहवून घेतले.** नंतर मुक्काम करीत पुण्याला आलो पण प्लेग सुरू झाला. येथपर्यंत खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी', 'कां. मोहना', प्रेमध्वज', 'बायकांचे बंड' आणि गडकरी यांचे 'प्रेमसंन्यास' व खरेशास्त्री यांचे 'तारामंडळ' यांवर मी कंपनी चालवीत होतो."—अण्णांनी प्रसिद्ध केलेली ही खाडिलकरांची आठवण मी सवि-

स्तरपणे येथे दिली आहे. याचे कारण, ती खाडिलकर व अण्णा, या दोघांच्याही श्रेष्ठ व्यक्तित्वावर प्रकाश टाकणारी आहे. १९०५ सालापासून खाडिलकर व महाराष्ट्र नाटक मंडळी यांच्या युतीमुळे महाराष्ट्र रंगभूमीचा व नाट्यकलेचा खरा विकास झाला. ध्येयाविष्काराबरोबर प्रभावी व्यक्तिदर्शनाद्वारे भावाविष्कार करणारी खाडिलकरांची नाटके महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर येऊ लागली व नाट्यकलेचे साफल्य झाले. खरं नाटक गद्यात आहे, पद्यात नव्हे. संगीत हे साधन आहे, साध्य नव्हे ही गोष्ट या प्रभावी युतीने सिद्ध केली. ‘खाडिलकर-स्मरणी’त ‘बायकांच्या बंडा’ने संगीताचे बंड मोडले असे जे श्री. माधवराव टिपणीस एका आठवणीत सांगतात ते वस्तुस्थितीला धरून आहे. १९१२त कंपनीची फाटाफूट होईपर्यंत महाराष्ट्र नाटक मंडळीने ही जी परंपरा स्थापन केली त्य।चं श्रेय भागवत, टिपणीस अ।दिकरून मंडळींबरोबर अण्णांच्याकडेही जातं. फाटाफुटीनंतर ही परंपरा टिकविण्याचं—महाराष्ट्र रंगभूमीला या प्रभावी युतीनं मिळवून दिलेला हा उच्च दर्जा कायम ठेवण्याचं—कार्य एकट्या अण्णांच्याकडे आलं. त्यावेळी अण्णांच्यासमोर अडचणींचे डोंगर उभे होते. टिपणीस–प्रधानांसारखे नामवंत नट निघून गेल्यामुळे आणि भागवतासारखा उत्कृष्ट नट–दिग्दर्शक दिवंगत झाला असल्यामुळे वाढप्यासह नवीन नटांना नाट्य-शिक्षण देऊन तयार करायचं; “सकाळपासून रात्रीपर्यंत कंपनीत तालमींचा नुतता वेदघोष चालत असे” असं एका नटानं त्यावेळचं वर्णन माझ्याजवळ केलं होतं. दात्यांच्यासारखा एकच अभिजात नट ‘प्रेमध्वजा’ची तालीम घेऊन मुख्य पुरुषपात्राकरता तयार झालेला; मामा भट स्त्रीभूमिकांना दिवसेंदिवस अयोग्य होत चालले. अशा स्थितीत स्त्रीभूमिकांकरता बापुराव राजहंस आणि नंतर पोतनीस, औंधकर यांना अण्णांनी मिळवलं. जुनी नाटके या नटवर्यांकडून कितीही कसोशीने बसविली तरी कंपनीतून गेलेल्या जुन्या नामवंत नटांशी त्यांची तुलना होणार आणि त्याचा अनिष्ट परिणाम उत्पन्नावर होणार; दात्यांना जयंताचं काम देऊन व स्वत:कडे कमलाकराचं काम घेऊन बसविलेलं

'प्रेमसंन्यास' हेच एक काय ते उत्पन्नाचं एकमेव नाटक. अशा स्थितीत नवी नाटके अन् तीही उच्च दर्जाची, रंगभूमीवर आणणं अपरिहार्य होतं. खाडिलकरांसारखा कसलेला लोकप्रिय लेखक संगीताकडे वळलेला.

अशा परिस्थितीत कंपनी चालवणं अण्णांना किती कठीण गेलं असेल याची कल्पनाच केलेली बरी. "नंतर माधवराव टिपणीस व दत्तोपंत देशपांडे मालकीतून निघून नोकर राहिले व **सर्व जबाबदारी मी खाडिलकरांच्याकरता पत्करली**" असं जे अण्णा वरील आठवणीच्या शेवटी शेवटी म्हणतात त्याचा अर्थ काय? अर्थ एकच; आणि तो हाच की, परिस्थितीनं आपल्या पुरुषार्थाला दिलेलं आव्हान खाडिलकरांच्या उपदेशाप्रमाणे स्वीकारायचं. खरेशास्त्री यांनी लिहिलेलं 'तारामंडळ' हे नाटक त्यांनी **"आम्हाला जुळेल असं लिहवून घेतलं."** हीच गोष्ट नंतर 'विचित्र लीला' या नाटकाचे बाबतीत घडली. दात्ये, मामा भट, शाळिग्राम, बापुराव राजहंस, पोतनीस, औंधकर, वैशंपायन, दातार वगैरे नटवर्गाकडून, 'प्रेमसंन्यास', 'तारामंडळ', 'विचित्र लीला', 'सत्त्वपरीक्षा', 'पुण्यप्रभाव' इत्यादी नाटके उत्तम रीतीने बसवून अण्णांनी रंगभूमीवर आणली. आर्थिक दृष्टचा ही नाटके यशस्वी झाली. १९१८ साली अण्णांनी, दात्ये व दत्तोपंत देशपांडे यांना कंपनीची मालकी विकली तेव्हा सर्व कर्ज फिटून आठ हजार शिल्लक होती असे मला कळले. नवीन नाटककारांची उच्च दर्जाची व प्रयोगक्षम नाटके रंगभूमीवर आणून महाराष्ट्र कंपनीची परंपरा अण्णांनी टिकविली. त्याचमुळे १९१२ ते १९१८ या सहा वर्षांतील अण्णांची कामगिरी महाराष्ट्र रंगभूमीच्या इतिहासात त्यांना उच्च स्थान मिळवून देण्याइतकी महत्त्वाची झाली. १९२१ नंतर अण्णांच्या तोडीचा संघटक इतर नाटक कंपन्यांतही दिसून आला नाही. त्यामुळे श्रेष्ठ दर्ज्याच्या पण प्रयोगक्षम नाटकांचा भरणा रंगभूमीला जो सतत व्हावयास पाहिजे तो होऊ शकला नाही. हेच बोलपटांची स्पर्धा लक्षात घेऊनही मराठी रंगभूमीची पीछेहाट होण्याचं माझ्या मते **प्रमुख** कारण आहे. सारांश १९१२ ते

१९१८ हा काळ जितका अण्णांच्या प्रभावी व्यक्तित्वाचा दर्शक, तितकाच रंगभूमीच्या विकासाच्या इतिहासात महत्त्वाचा ठरणारा आहे असे मला तरी वाटते.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम........................ वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

नाटककार अण्णा

'राजाचे बंड' व 'स्वैरिणी' ही दोन अण्णांची प्रसिद्ध झालेली नाटके आहेत. पैकी 'राजाचे बंड' या नाटकाचा प्रयोग मी मुंबईस पाहिला. त्यातील दात्ये व वैशंपायन यांची कामे अप्रतिम होत. त्या नाटकातील कल्पनेची आणि विचारांची भव्यता पाहून मी थक्क होत असे. 'स्वैरिणी'चे लेखन चालू असतानाच मला ते ऐकायला मिळाले. व्यक्तिदर्शन आणि प्रयोगक्षमता या दोन्ही दृष्टींनी ते एक उत्कृष्ट नाटक आहे असे मला वाटते. नाट्यकला आणि प्रयोग या दोन्ही बाबतीत प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला योग्य असे वळण लावण्याचे दृष्टीने अशी नाटके वारंवार प्रयोगान्वित करण्याचे पद्धतशीर प्रयत्न झाले पाहिजेत. अशी नाटके रसिकांसमोर सादर करणाऱ्या निर्मात्याचे अंगी आत्मविश्वासाची आवश्यकता असते. असा आत्मविश्वास अण्णांच्या अंगी होता हे 'विचित्रलीला' नाटकाचा जो इतिहास प्रसिद्ध आहे त्यावरून स्पष्ट होते. काही काळ जरूर असेल तर, आर्थिक नुकसान सोसण्याची तयारीही निर्मात्यांनी ठेवायला पाहिजे. केवळ गद्य नाटके करणाऱ्या नाटक मंडळ्यांच्या उत्पन्नाकडे लक्ष देता, असे आर्थिक नुकसान सोसणे त्यांना कठीण जाते हे मात्र खरे आणि त्यांच्याकडून असे प्रयत्न जर झाले नाहीत तर त्यांना दोष देणे योग्य होणार नाही. मला मिळालेल्या माहितीवरून अण्णांच्याप्रमाणे शंकरराव मुजुमदारांच्या अंगी आत्मविश्वास होता व त्यांनी अण्णांच्याप्रमाणे पद्धतशीर प्रयत्नही केले असे सांगण्यात येते. नाट्यविकासाच्या दृष्टीने इष्ट व जरूर असा आत्मविश्वास अण्णांच्या अंगी होता इतकेच मला याबाबतीत सांगायचे आहे. 'स्वैरिणी' नाटक अद्यापपर्यंत रंगभूमीवर येऊ शकले नाही हे खरोखरच दुर्दैव होय.

अण्णा आणि मी

१९२२ साली अण्णा 'अरुणोदया'च्या तालमी घेण्यास धुळयास आले तेव्हा त्यांच्या माझ्या परिचयाचे स्नेहात रूपांतर होण्यास सुरवात झाली. नंतर तो वाढतच गेला. जणू काय मीही त्यांच्या कुटुंबातील एक या नात्याने त्यांच्या प्रेमळ कुटुंबीयांनी मला वागविले व वागवीत आहेत. 'सरलादेवी' नाटकाच्या तालमीच्या वेळी मी पुण्यास त्यांचेच घरी एक महिनाभर राहिलो होतो. थंडीच्या दिवसात सकाळी चुलीजवळ मी व अण्णा बसत असू आणि ती. यमूताईंनी आमच्यापुढे केलेल्या चहाशंकरपाळयांचा यथेच्छ समाचार घेत असताना आमच्या गप्पांना ऊत येत असे. त्यावेळचे ते अगत्याचे, प्रेमळ व मधुर वातावरण मी आयुष्यात विसरणार नाही. इतका माझ्या मनावर त्याचा खोल परिणाम झालेला आहे. माडीवर, नव्या बांधलेल्या, पश्चिमाभिमुख खोलीत, मोठ्या खिडकीजवळ तक्क्याला टेकून अण्णा बसायचे. उतारवयात त्यांनी पदार्पण केलं होतं. त्यांचं ते अणकुचीदार नाक, तेजस्वी डोळे, किंचित् पुढे आलेलं भाग्यशाली कपाळ आणि डोक्यावर पांढराशुभ्र केशसंभार यांच्याकडं पाहिलं की एखाद्या ऋषीसमोर आपण बसलो आहोत असंच मला वाटत असे. के. ना. काळे, वर्तक, वर्ध्याचे घारपुरे वकील, केशवराव भोळे, आचार्य भागवत वगैरे मंडळींशी याच खोलीत १९२७ पासून वेळोवेळी झालेल्या चर्चा ऐकत असताना एक गोष्ट मला प्रकर्षाने दिसून आली अन् ती म्हणजे अण्णांच्या विचारसरणीतील स्वच्छपणा. म्हणूनच C. T. M. म्हणजे (clear thinking चा माणूस) ही पदवी आम्ही त्यांना बहाल केली होती. या चर्चांमध्ये मी प्रत्यक्ष भाग घेत नसे. पण मला खरा फायदा झाला तो आम्ही दोघेच असताना अण्णांशी विविध विषयांवर आमच्यामध्ये तासन्तास ज्या गप्पा चालत त्याचा.–औंधकर व दाते यांचेशी माझ्या नाट्यविषयांवर ज्या नेहमी चर्चा होत त्यांचा फायदा तर मला झालाच. पण अण्णांच्याकडून सहज संभाषणाच्या ओघात प्रामुख्यानं नाट्य पण इतरही विविध विषयांवर जी माहिती मला मिळाली, ती शेकडो पुस्तके वाचून मला मिळाली

नसती. अशा वेळी आपल्या विविध अनुभवांचा साठा माझ्याजवळ ते मुक्तहस्तानं ओतीत. त्यांच्याकडून मिळालेल्या या शिदोरीवरच मी माझा नाट्यविषयक प्रपंच आजपर्यंत करीत आलो आहे. केशवराव भोळे यांच्या भाषेत बोलायचं तर अण्णांचा सहवास म्हणजे माझ्यासारख्यांना तो (सहवास) एक 'नाट्यकलापीठच' वाटत होतं. अण्णा हे माझे एक निःस्वार्थी मित्र होते. ज्या तीनचार व्यक्तींनी माझ्या अंतरंगावर योग्य असे संस्कार करून, मी होतो त्यापेक्षा जास्त चांगला होण्यास मला मदत केली त्यांपैकी अण्णा हे एक निःसंशय आहेत. अन् मौज ही की, असे काही चांगले संस्कार आपण करीत आहोत याची अण्णांना कल्पनाही नसे. आचार्य भागवत यांनी 'नवभारत' मासिकात (फेब्रुवारी १९५६) लिहिल्याप्रमाणे अण्णा खरोखरच प्रेमळ, निःस्पृह, करारी आणि निर्व्यसनी होते. "अण्णांचे जीवन विकसनशील होते... कलादेवीचा साक्षेपी उपासक या दृष्टीने अण्णांचे उत्तरचरित्र अतिशय लोभनीय म्हणावे लागेल" असे जे भागवत यांनी 'नवभारता'तील आपल्या लेखात म्हटले आहे ते अक्षरशः खरे आहे.

'नवभारत' फेब्रुवारी १९५६

नाट्यलेखन

[श्री. भोळे हे ' नाट्यलेखन ' नांवाचा जो प्रबंध लिहीत आहेत त्यातील फक्त ' प्रास्ताविक भाग ' त्यांचे परवानगीने येथे देत आहोत. हा भाग योग्य वेळी प्रसिद्ध होत आहे असेच रसिक व मर्मज्ञ वाचकांना वाटेल अशी आशा आहे.—**संपादक**]

कोणतेही नाटक प्रसिद्ध झाले किंवा त्याचा प्रयोग रंगभूमीवर झाला म्हणजे त्याचे परीक्षण टीकाकार करीत असतात. परीक्षणास उपयुक्त असे शास्त्रीय ग्रंथही स्वभाषेत व परभाषेत अनेक आहेत. विवक्षित नाट्यकृती नाट्यशास्त्रांतील नियमास धरून कितपत लिहिली गेली आहे याची चिकित्सा करून टीकाकार त्या कृतीचा दर्जा ठरवीत असतो. परंतु प्रत्यक्ष नाटक लिहीत असताना किंवा त्याही पूर्वी नाटक लिहिण्याच्या कल्पनेचे बीज मनोभूमीवर पडल्यावेळेपासून तो नाटक प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर येईपर्यंत लेखकाला **प्रत्यक्ष लेखनांत** मार्गदर्शक होतील असे ग्रंथ मराठी वाङ्मयात फारच थोडे आहेत. ' प्रतिभासाधन ' या ग्रंथात नाटकाचा तंत्रदृष्ट्या विचार केला आहे. पण तो जितका विस्तारानें व्हावयास पाहिजे तितका झाला नाही. ललित वाङ्मयातील सर्व प्रकारांचा लेखकाला एकाच लहानशा ग्रंथात परामर्श घ्यावयाचा असल्यामळे त्या ठिकाणी जास्त चर्चा होणे शक्यही झाले नसेल. ही उणीव भरून काढावी म्हणून हा प्रयत्न आहे.

" **विविक्षित स्थळी, विविक्षित कालमर्यादेत, सर्व वर्णांच्या लोकांकडून एकसमयावच्छेदेकरून दृश्यरूपाने ज्याचा आस्वाद घेतला जातो असा जो प्रबंध ते नाटक.**" नाटकाची ही व्याख्या सर्वसंमत होण्यासारखी आहे असे वाटते. तीत ' दृश्यरूपाने ' या शब्दांना विशेष महत्त्व आहे. याचा अर्थ नाटक हे श्राव्य नाही असा नव्हे. ते प्रामुख्याने दृश्य आहे इतकेच. दृश्य हे त्याचे महत्त्वाचे स्वरूप आहे. ' जगांतील उत्तम नाटके त्यांच्या लेखकांनी पाहण्याकरता मुख्यत: लिहिली आहेत, वाचण्याकरता नव्हेत, ' हे Clayton Hamilton चे म्हणणे याच दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. नाटचप्रयोगाला एवढे मोठे महत्त्व असल्यामुळे त्याचा प्रयोग रंगभूमीवर यशस्वी होण्यासाठी, सर्व वर्णांच्या लोकांना तो चित्ताकर्षक वाटावा म्हणून, लेखक, नटवर्ग व नाटक परिश्रमपूर्वक बसवून यथोचित सजावटीने नटांच्या द्वारे ते रंगभूमीवर दाखवणारा दिग्दर्शक (Director) या तिघांचे सहकार्य होणे जरूर असते. हे सहकार्य जर नीट रीतीने झाले नाही तर नाटचप्रयोग रंगदार होणे शक्य नाही.

परंतु प्रस्तुत पुस्तकात दिग्दर्शक (Director) व नटवर्ग यांच्याविषयीची चर्चा विस्ताराने करण्याचा उद्देश नाही; रंगभूमीवर प्रयोग यशस्वी करण्याच्या दृष्टीने त्यांच्यावर जबाबदारी किती मोठी आहे, त्या जबाबदारीचे स्वरूप कोणते वगैरे गोष्टींची चर्चा केवळ स्थूल मानानेच करणे शक्य होईल. अर्थात राहता राहिली लेखकाची कामगिरी. ती त्याने कशा रीतीने पार पाडली पाहिजे, त्याकरता त्याने आपली पूर्व तयारी कशी करावी, प्रत्यक्ष लेखन करीत असताना रंगभूमीच्या स्वरूपाची व तदनुषंगिक इतर गोष्टींची त्याला कल्पना असणे कसे जरूर आहे, इत्यादी गोष्टींची चर्चा या ठिकाणी मुख्यत: करण्याचे योजिले आहे.

मुळात लेखकाने नाटक लिहिल्याशिवाय नटवर्ग किंवा Director यांच्या कामगिरीस सुरवात होणे शक्य नाही. अर्थात लेखकाची जबाबदारी ही सर्वात महत्वाची होय, यात शंका नाही. आपण लिहि-

ण्याला घेतलेल्या नाट्यकृतीत आपल्याला काय सांगावयाचे आहे याची लेखकाला स्पष्ट कल्पना झाली पाहिजे; रंगभूमीचे स्वरूप कसे आहे व तिच्या मर्यादा कोणत्या, हे त्याने समजावून घेतले पाहिजे; पण या दोहोंपेक्षाही महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे आपल्याला रंगभूमीवर जे काही सांगावयाचे आहे ते सांगत असताना जे रचनातंत्र (Technique) आपण वापरणार त्या सर्व तंत्राचा मुख्य हेतू काय, त्याचे उद्दिष्ट काय याची कल्पना लेखकाला पुरेपूर होणे जरूर आहे. या मुद्द्यावर पाश्चात्य लेखकांत वाद उत्पन्न झाला आहे. रंगभूमीवर भावनेची परिणामकारकता उत्पन्न करणे हेच लेखकाचे मुख्य कर्तव्य आहे असे Sir Arther Pinero, Clayton Hamilton वगैरे लोक म्हणतात. आपल्या म्हणण्याच्या पुष्टचर्थ शेक्सपिअर आदिकरून नाटककारांचा आधार ते घेतात. याच्याच उलट शॉ व तत्सम लेखकांच्या अलीकडील लेखनावरून अंदाज करावयाचा झाला तर रंगभूमीवर देखील प्रेक्षकांच्या बुद्धीलाच चालना दिली पाहिजे, असे त्यांचे म्हणणे दिसते. रंगभूमीवर बौद्धिक परिणामकारकता साध्य करणे हेच नाटककाराचे ध्येय असले पाहिजे असा त्यांचा कटाक्ष असावा असे वाटते. या मतविरोधाचे पडसाद महाराष्ट्रातील नाट्यप्रेमी लोकांच्या बोलण्यालिहिण्यात अलीकडे दृष्टीस पडू लागले आहेत व त्यांचा परिणाम नवीन लेखकांच्या नाट्यकृतीवर झाल्याशिवायही राहणार नाही मांडणीचे कौशल्य ही ईश्वरदत्त देणगी आहे व म्हणून व्यक्तिमात्रात हे कौशल्य निरनिराळ्या प्रकाराने प्रगट झालेले दिसते. परंतु कलाकौशल्य हे निरनिराळ्या प्रकारांनी प्रगट होणारे असले तरी त्या सर्वांचे उद्दिष्ट एकच असायला पाहिजे. म्हणूनच, बुद्धीची की भावनांची–कशाची परिणामकारकता लेखकाने रंगभूमीवर उत्पन्न करावी ? याही मुद्द्याची या ठिकाणी छाननी करणे क्रमप्राप्तच होऊन बसले आहे.

आता कोणी असे म्हणू शकेल की, चित्रपट, बोलपट यांनी रंगभूमीवर आक्रमण केले, रंगभूमी बुडाली,––महाराष्ट्रातील बहुतेक सर्व नामांकित नाटक मंडळ्यांनी आपला धंदा बंद केला, तेव्हा या असल्या

पुस्तकाची आता गरज काय ? प्रश्न ठीक आहे. पण रंगभूमी बुडाली--कायमची बुडाली--असा जर या प्रश्नाचा अर्थ असेल तर तो मान्य होण्यासारखा नाही. रंगभूमीवर जे काही आक्रमण आज झाले आहे ते तात्पुरते आहे व ते होण्यास जी काही कारणे झाली त्यापैकी **चांगल्या रीतीने लिहिलेल्या प्रयोगक्षम व नावीन्यपूर्ण** नाटकांचा अभाव हे एक मुख्य कारण होय. गंधर्व नाटकमंडळी आज ज्या स्थितीस आली आहे ती स्थिती तिला येण्यास कंपनीकडून गेल्या ७–८ वर्षांत चांगल्या नाटकाची निवड झाली नाही हेही एक कारण आहे, याविषयी शंका नाही. नाट्यमन्वंतरासारखी नावीन्यपूर्ण संस्था बंद पडली त्याला कारण चालकांची आपसांतली भांडणे असे मानण्यात येते. पण हे सर्वस्वी खरे नाही. भांडणे कोठे नसतात ? संस्थेगणिक भांडणे आहेत. आणि मन्वन्तराच्या चालकांत भांडणे होती असे मानले तरी चांगल्या नाटकांचा तुटवडा हे एक महत्त्वाचे कारण त्याही ठिकाणी घडले असे म्हणण्यास कोणतीच हरकत नाही. अगोदर ४–५ चांगल्या नाटकांचा संग्रह केल्याशिवाय नाट्यमन्वंतर संस्थेस सुरुवात केली गेली. 'आंधळ्यांची शाळा' हे नाटक निघाल्यानंतर संस्थेच्या चालकांकडून दुसऱ्या चांगल्या नाटकाचा शोध सुरू झाला व तो शोध अनेक कारणांमुळे यशस्वी होऊ शकला नाही. चांगल्या रीतीने लिहिलेली नाविन्यपूर्ण नाटके निवडून घेऊन उत्तम रीतीने ती बसवून रंगभूमीवर त्यांचा प्रयोग सफाईने करून दाखविणे याच गोष्टीची, कोणतीही नाट्यसंस्था यशस्वी होण्यास **मुख्यत्वेकरून** आवश्यकता असते. विजेची रोषणाई, उत्तम सीनसिनरी, चांगली वेषभूषा इत्यादी गोष्टींनी काही काळ प्रेक्षकवर्ग भुलतो हे खरे, पण तो क्षणकालच. याचा अर्थ नाटक चित्ताकर्षक व **परिणामकारक** ठरण्याच्या बाबतीत वरील गोष्टींचे महत्त्व कमी आहे असा नव्हे. त्या गोष्टीही महत्त्वाच्या आहेत, पण पूरक आहेत. त्या नसल्या तरी कार्यभाग होऊ शकतो. कै० गणपतराव जोशी यांचे हॅम्लेटचे काम पाहण्यास लोकांची गर्दी होई किंवा कीचकवध नाटक जे कल्पनेबाहेर यशस्वी झाले ते काय उत्तम सजावटीमुळे ? सारांश, चांगल्या रीतीने लिहिलेल्या नावीन्यपूर्ण नाटकांचा पुरवठा

रंगभूमीला गेली ७–८ वर्षे झाला नाही हे नाटचकला मागे पडण्याच्या महत्त्वाच्या कारणांपैकी एक कारण आहे. यामुळेच अर्थात नाटके चांगली कशी लिहिली जातील याची आज चर्चा होणे आवश्यक होऊन बसले आहे.

या आवश्यकतेस आणखीही एक कारण आहे. धंदा या दृष्टीने जरी तूर्त रंगभूमी मागे पडली असली तरी कला या दृष्टीने नाटक हे केव्हाही जिवंतच राहील. राष्ट्राच्या संस्कृतीत नाटकास प्रमुख स्थान आहे; राष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनाचे नाटक हे महत्त्वाचे अंग आहे. तेव्हा कला म्हणून नाटक हे जिवंत राहणारच. Little theatre movements या सारख्या चळवळींमुळे ज्याप्रमाणे पाश्चात्य देशात नाटचकला आज जिवंत आहे, त्याचप्रमाणे अमॅच्युअर्स व कॉलेजांतील विद्यार्थीविद्यार्थिनी यांनी आज महाराष्ट्रात नाटचकला जिवंत ठेवली आहे. मुलामुलींमध्ये ज्या प्रमाणात आज नाटकाविषयी आवड दिसते ते प्रमाण जर कायम राहिले तर लौकरच नाटचकलेचे धंदा या दृष्टीनेही पुनरुज्जीवन झाल्याशिवाय राहणार नाही. किंबहुना ते होऊ लागल्याची पूर्व चिन्हेही दिसू लागली आहेत. वजनदार व प्रतिष्ठित अशा वर्तमानपत्रांतून आलेल्या बातम्या जर खऱ्या मानल्या तर पाश्चात्य देशांतील नामांकित नट व दिग्दर्शक अलीकडे पुन्हा रंगभूमीकडे वळू लागले आहेत. महाराष्ट्राकडे नजर टाकल्यास **रा. केशवराव दाते** यांच्यासारखे प्रथितयश नट व उत्तम दिग्दर्शक रंगभूमीवर पुन्हा येण्यास तयार आहेत. कोणीतरी फक्त १०–५ हजार रुपये खर्च करण्यास तयार होण्याचाच अवधी आहे. अशा परिस्थितीचा अवतार झाला व तो होणार याविषयी आशा असताना — जर चांगल्या रीतीने लिहिलेल्या नाटकांची उणीव राहिली तर ती अत्यंत खेदाची गोष्ट होईल.

"लिहिणाऱ्याच्या अंतःकरणात संसारातील सुखदुःखाविषयी काही तरी जबरदस्त विकार–विचार असल्याखेरीज तंत्राचा कितीही प्रचंड खटाटोप केला तरी व्यर्थ होय." असे प्रतिभासाधन या महत्त्वाच्या ग्रंथात प्रो. फडके म्हणतात ते बरोबर आहे. कसे सांगायचे यापेक्षा काय सांगायचे याला जास्त महत्त्व आहे हे खरंच — शिवाय अनुभव असा आहे

की, इब्सेन सारख्या लेखकांच्या अंतःकरणात संसारातील जे जबरदस्त अनुभव असतात ते बाहेर पडत असताना स्वतःला पोषक असा देह (तंत्र) घेऊनच बाहेर पडत असतात. हे तंत्र इतके नावीन्यपूर्ण असते की त्याच्या अभ्यासाने कलेचे रूढ नियमही शास्त्रकारांना बदलावे लागतात. पण इब्सेनच्या तोडीचे लेखक शतकांतून एकदोनच निर्माण होत असतात. तेव्हा त्यांच्या बाबतींतील सत्य इतरांना लागू करून कसे चालेल ? सामान्य लेखक तर सोडाच पण वरच्या दर्जाचे लेखक जरी घेतले तरी त्यांनाही, वाङ्मयात काय लिहावे यापेक्षा कसे लिहावे यालाच पुष्कळ वेळा जास्त महत्त्व आहे, हे सत्य ठासून सांगावे लागते. **कळ्यांचे निश्वास** या आपल्या पहिल्याच कृतीने वाचकांच्या मनाची एकदम पकड घेणाऱ्या कु. विभावरी शिरूरकर यांची हिंदोळ्यावर ही कादंबरी जेव्हा प्रसिद्ध झाली तेव्हाचा इतिहास येथे थोडासा सांगावासा वाटतो. सदरहू कादंबरीतील नायिका शेवटी विरागजवळ जी राहते ती मातृत्वाची भूक शांत करण्यासाठी असे कु. विभावरी सांगतात. त्यांच्या हेतूविषयी शंका घेण्याचे कारण नाही. परतु वाचकांच्या — सहृदय, संभावित व मर्मज्ञ अशा वाचकांच्या — मनावर प्रत्यक्ष पुस्तक वाचल्यावर एकच परिणाम होतो; आणि तो म्हणजे आपली कामवासना शांत करण्यासाठी कादंबरीतील नायिका विरागकडे गेली हा. मुंबई उपनगरातील एका जाहीर वादविवादात असलाच आरोप चांगल्या नामांकित वक्त्यांनी केला होता. आपल्याला जे काही सांगायचे **ते कसे सांगायचे** याचा **अभ्यासपूर्वक यत्न न** केल्यामुळे पुष्कळ वेळा अशा प्रकारचे आरोप लेखकावर येतात.

Jude the Obscure या हार्डीच्या प्रख्यात कादंबरीतील नायक व नायिका यांच्याबद्दल वाचकांना पूर्ण सहानुभूती व आत्मीयता वाटून ती कादंबरी केवळ कोमल व उच्च भावनांची उद्दीपकच नव्हे तर **परिणामी विचारप्रवर्तक ठरते,** याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे त्या प्रकारच्या लेखनाच्या बाबतीत लेखकाने वापरलेले मांडणीचे कलाकौशल्य हे होय. 'बंधनाच्या पलीकडे' या कादंबरीच्या लेखनाकरिता योग्य ते कला-

कौशल्य वापरले गेले असते तर तिच्याविरुद्ध जी जबरदस्त प्रतिक्रिया झाली त्यापेक्षा बरीच कमी झाली असती यात शंकाच नको. लेखकाच्या मनातील विचार किंवा अनुभव हा जेवढा मोठा व भव्य असेल त्या मानाने, त्याच्या 'मांडणी'च्या बाबतीत **योग्य** अशीच पद्धत व कला वापरण्याची त्याची जबाबदारी उलटी वाढत असते. एरव्ही एवढा मोठा अनुभव वाचकांच्या गळी परिणामकारक रीत्या त्याला उतरविताच येणार नाही. आणि रूढी व प्रचलित लोकमत यांच्या विरुद्ध असे विचार व भावना ज्यावेळी लेखकाला चित्रित करायच्या असतात त्यावेळी आपल्या कलाकृतीतील ते विचार किंवा भावना प्रगट करणाऱ्या पात्रांच्या विषयी वाचकांच्या मनात सहानुभूति–निदान आदर तरी–लेखकाने **प्रथम** उत्पन्न केला पाहिजे, अन् त्यासाठी योग्य तेच मांडणीचे कौशल्य त्याने वापरले पाहिजे. म्हणूनच वाङ्मयात पुष्कळ वेळा **कसे सांगायचे** यालाच जास्त महत्त्व असते असे म्हणणे प्राप्त आहे. जी कादंबऱ्यांविषयी स्थिती तीच नाटकाविषयी व बोलपटाविषयी (photo–play). नाटकाकरिता किंवा बोलपटाकरिता 'नवीन विषय' किंवा 'अनुभव' घेणे सोपे आहे. परंतु त्याची **कलायुक्त, परिणामकारक व मनाला पटणारी** (convincing) मांडणी करणे मात्र अत्यंत कठीण आहे. इतकेच काय, पण वरेरकरांसारख्या रंगभूमीवर गाजलेल्या लेखकाजवळ देखील मांडणीचे कौशल्य फारच कमी दिसून येते. मग इतर लेखकांची गोष्ट तर विचारायलाच नको. गेल्या १०।२० वर्षांत जीवितात फारच विषमता व चढाओढ उत्पन्न झाली आहे. त्यामुळे तरुण पिढीला देखील महत्त्वाचे असे सुखदुःखाचे अनुभव ऐन तारुण्यातच येतात हे खरे. परंतु लघुकथेत नाही तर नाटकात ते कसे तरी एकदा ओकून टाकण्याचा उतावळेपणा अलीकडे ठिकठिकाणी नजरेस येतो. 'सांगण्याच्या कलेत' **कौशल्य** येण्यास **तपश्चर्या** करावी लागते हे त्यांस कळत नाही. अमेरिकेतही हाच अनुभव आलेला आहे. महायुद्धाच्या वेळच्या तरुण पिढीविषयी लिहिताना Clayton Hamilton म्हणतो, "They wanted to be doctors in a year, lawyers in a month, or writers in a week.

This almost desperate sense of hastiness' seems to run through all of our life in the present period and it carries with it a corrollory, a dis-pargement of all that is *careful, thorough, methodical and orderly.*" इतिहासात अशी वेळ अनेकदा येते–प्रत्येक देशात निरनिराळ्या कारणामुळे ती येते. म्हणूनच तरुण लेखकाविषयी तो म्हणतो, " In our youth we all discover a great many things, and, in our ignorance, we *assume* that these things have never been discovered before. Therefore we wish to *announce* them to the world. We desire, as the phrase is, to *express ourselves*; we are bursting with things to express. In periods less hasty and impatient than the present, young people who were *convinced*, that they had something *of value* to say, were willing to *learn* some articulate method of expressions. To *master the technical method of* any of the arts usually takes about 20 years. The more slowly an apprentice goes about it, the more likely it is that he will ultimately learn to express himself with clearness, force and elegance ....Tennyson devoted 15 years to *daily* practice of the subtle craft of setting words together before he emerged as the leading poet of his time. (Italics ours).

Stevenson हा रोज नियमाने लिहून वीस वर्षे सवय करीत होता तेव्हा कोठे त्याला इंग्रजी गद्य इतके उत्तम लिहिता आले. Sir Arther Pinero या नाटककाराचेही असेच उदाहरण देता येईल. आणि तो असे परिश्रम घेत असे म्हणून तो तरुणांच्या निंदेस पात्र झाला. " He (सर आ. पिनेरो) is disparaged because he has learned his Job-taking a life time to learn it, and because he always does a good

job. He is a thoroughly competant craftsman, and thoroughly competent craftmanship has, for the moment, become unfashionabe....the very phrase, 'a well-made play' has latterly become a slogan of reproach, as if a play-wright who did his work' well should be despised, as if making a play well was a fault. There is no logic in this....It is assumed that if an author by 20 years of constant toil has taught himself to say things well he cannot possibly have anything to say. Would it not be more logical to assume that, if an author really has something to say, he ought to be wllling to teach himself to say it well even if it takes him twenty years?" (Italics ours).

क्लेटन हॅमिल्टनचे अमेरिकन तरुणांवि यीचे उद्‌गार आम्ही मुद्दाम विस्ताराने दिले आहेत. कै. दिवाकर आपल्या नाटचछटा लिहीत असताना अतिशय श्रम घेत असत. कान्हामात्रा देखील ते विचारपूर्वक वापरीत असत. एकदा डॅशच्या बाबतीत छपाईमध्ये चूक झाल्यामुळे श्री. माडखोलकरांवर ते रागावले ही गोष्ट नुकतीच प्रसिद्ध झाली आहे. परंतु ते इतके परिश्रम घेतात म्हणूनच त्यावेळी ते टीकेचा विषय झाले होतेच. असो. मनात आले ते लिहून लगेच प्रसिद्ध करण्याचा उतावळेपणा केवळ तरुण नाटककारांतच नव्हे तर वरेरकरां-सारख्या चांगल्या गाजलेल्या नाटककारांतही हल्ली फार दिसतो. सर्व वाङ्मयप्रकारात नाटचप्रकार लिहिण्यास जास्त अवघड आहे. आणि विशेष म्हणजे नाटककारास तर चिकाटी व परिश्रम यांची फार जरूरी आहे. नाटक लिहून ते चांगल्या दिग्दर्शकाच्या देखरेखी-खाली बसवल्यावर रंगभूमीवर येईपर्यंत जे कष्ट लेखकाला होतात त्याला बाळंतपणाच्या कष्टांची उपमा दिली जाते. ज्याच्याजवळ **चिकाटी व खेळाडू वृत्ती** आहे असा लेखकच या परिश्रमातून यशस्वी रीत्या बाहेर पडतो असा अनुभव आहे. अंगी नाटचदृष्टी असताना

केवळ चिकाटी व परिश्रम यांच्या अभावी काही होतकरू नाट्यलेखक फुकट गेलेले आम्हास माहीत आहेत.

अशा उतावळ्या तरुणांची गोष्ट सोडली तर ज्यांना नाटक म्हणजे काय, ते कसे लिहावे; हे समजावून घेऊन चिकाटीने परिश्रम करण्याची इच्छा आहे असे लोकही पुष्कळ असू शकतील. श्री. कारखानीस किंवा केशवराव दात्ये यांच्यासारखे अनुभवी दिग्दर्शक व नट यांचा सहवास सर्वांनाच घडून येईल असे नाही. मग ज्यांना अशा अनुभवी लोकांचे मार्गदर्शकत्व लाभणे शक्य नाही–पण नाट्यलेखन करावे–असे फार वाटते व त्याच्या करिता चिकाटीचे परिश्रम करावेत अशी ज्यांची इच्छा व तयारी आहे त्यांनी काय करावे ? हा प्रश्न पडतो. अशाच होतकरू लेखकांची गरज अशतः तरी पुरवावी म्हणून हा लहानसा प्रयत्न करण्याचे योजिले आहे.

यावर "ललित लेखनाची कला शिकविता येणार नाही, शिकता येईल" हे प्रतिभासाधनातील प्रो. फडके यांचे वचन अंगावर फेकून जर कोणी विचारील की, नाटक लिहिणे शिकता येईल, शिकवता येणार नाही; मग असले पुस्तक लिहिणे म्हणजे व्यर्थ खटाटोप नव्हे काय ? तर त्यावर उत्तर हेच की सदरहू वाक्य आपल्या पुस्तकाच्या उपसंहारात घालण्यापूर्वी प्रो० फडके यांनी ललितकलेच्या तंत्राविषयी पाचसहा भाग लिहिले आहेत हे लक्षात ठेवा. "How to write a play" या आपल्या पुस्तकात एक लेखक अगदी सुरवातीच्या पहिल्या वाक्यातच वाचकांस बजावतो की, "If you don't know how to write a play before you read this book you will never be able to know it after you read this book" परंतु पुढे नाटक कसे लिहावे यावर १००–१२५ पानांचे पुस्तक त्याने लिहिले आहे हेही तितकेच खरे.

त्यांच्या म्हणण्याचा अर्थ इतकाच की, लेखकाजवळ मुळात 'नाट्य-दृष्टी' (dramatic instinct) पाहिजे. ज्यांच्या जवळ ही दृष्टी आहे त्यांनाच नाटक कसे लिहावे याविषयी **काही** गोष्टी शिकवता येतात.

ज्यांच्या जवळ ही दृष्टी नाही त्यांना शिकताही येत नाही व शिकवताही येत नाही. काही प्रख्यात इंग्रजी कादंबरीकारांनी आपल्या उत्तम कादंबऱ्यांची स्वतः नाटके केली. पण ती अयशस्वी झाली. याचे एक मुख्य कारण म्हणजे त्यांच्या ठिकाणी नाट्यदृष्टीचा अभाव. परंतु जवळ नाट्यदृष्टी असली तरी नवीन लेखकाला पुष्कळ गोष्टी शिकाव्या लागतात. थिएटरमध्ये जमलेल्या प्रेक्षकांची मनोरचना, रंगभूमीचे स्वरूप व तिच्या मर्यादा आणि त्यांचे लेखनावर होणारे परिणाम वगैरे किती तरी गोष्टी शिकविता येतात. **उत्तम नाटके थिएटरमध्ये लिहिली जातात** असे एका लेखकाने म्हटले आहे त्यातील मर्म तरी हेच. अमेरिकेतील विश्वविद्यालयात इतर विषयाप्रमाणे नाटक विषयाचीही शाखा (chair) आहे; आणि तेथे तज्ज्ञांकरवी नाट्यलेखनावर प्रत्यक्ष थिएटरमध्ये शिक्षण दिले जाते. **यूजेन ओनीलसारखा नोबेल प्राइज** मिळालेला, नाट्यलेखनाच्या रूढ पद्धतीविरुद्ध उघडपणे बंड करणारा नाटककार हार्वर्ड येथील विश्वविद्यालयांतील तज्ज्ञ जे प्रो. बेकर त्यांचा प्रथम काही काळ विद्यार्थी होता ही गोष्ट विसरून चालणार नाही. त्याच्या विषयी लिहिताना क्लेटन हॅमिल्टन म्हणतो. " Within a few months Eugene O'Neill was recognised at Harvard as best of all Prof. Baker's pupils; and he took a long stride forward *under the tutelage of that experienced technician and very able teacher.*" नाट्यलेखन शिकता येते तसे ते काही प्रमाणात शिकविताही येते हे ओनील यांची प्रो. बेकरच्या शिकवण्यामुळे सुधारणा झाली या वरील विधानावरून स्पष्ट होईल. आपल्या देशात विश्वविद्यालयातून अशा तऱ्हेच्या शिक्षणाची सोय होण्यास बराच अवधी आहे. ती गोष्ट साध्य होईल तेव्हा होईल. त्याशिवाय आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे एखाद्या उत्तम अनुभवी दिग्दर्शकाच्या नेतृत्वाखाली ज्या नाटककाराच्या नाटकाच्या तालमी झाल्या आहेत त्या नाटककारास तर पुष्कळ शिकता येते, प्रत्यक्ष बसवीत असलेले त्याचे नाटक तर सुधारले जातेच पण एकंदर नाट्यलेखनाविषयीही अमोल माहिती त्यास सहजासहजी शिकवली जाते. श्री. खाडिलकर हे उपजत नाटककार

आहेत. पण विविधज्ञान विस्तारातून प्रसिद्ध झालेले त्यांचे सवाई माधवराव हे नाटक वाचले व नंतर महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या तालमीतून बाहेर पडल्यावर पुस्तक रूपाने तेच नाटक प्रसिद्ध झालेले वाचले म्हणजे वाचकांस वरील म्हणण्याची सत्यता पटेल. श्री. कारखानीस व दात्ये यांच्या तालमीत माझी नाटके बसवीत असताना जे मी शिकलो ते पन्नास पुस्तके वाचूनही मला कळले नसते. असो.

सारांश, विश्वविद्यालयात नाट्यशिक्षणाची सोय केव्हा होईल ते सांगता येत नाही व उत्तम दिग्दर्शकाचा लाभ सर्वांनाच मिळेल असे नाही. ही कठीण वस्तुस्थिती आहे व तीतून स्वतःच्या अल्प शक्तीप्रमाणे मार्ग काढता यावा म्हणून हा प्रयत्न आहे.

—रंगचर्चा, १९३९

मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थ
अनुक्रम........................ दि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

डॉ. शरश्चंद्र चतर्जी : व्यक्ति व वाङ्मय

Sharadchandra was the friend of the ignored and the outcast, "the untouchables in the domain of culture"—Tagore.

सुमारे १३।१४ वर्षांपूर्वीची गोष्ट. एका पुस्तकविक्रेत्याच्या दुकानात मी सहज शिरलो. पुस्तके चाळता चाळता एका इंग्रजीत लिहिलेल्या पुस्तकाने माझे लक्ष वेधले. दोन चार पाने चाळली व काय असेल ते असो, ते विकत घेण्याचा मोह काही आवरता आला नाही. ते घरी घेऊन आलो व जसजशी पाने उलटू लागलो तसतसे कुतूहल व आकर्षण वाढत गेले. वाचन संपताच खात्री झाली की, आज आपला एका जातिवंत साहित्यिकाशी परिचय झाला. ते पुस्तक म्हणजे शरदबाबूंच्या 'श्रीकांत' कादंबरीच्या पहिल्या भागाचे इंग्रजी भाषांतर. तत्पूर्वी हा बंगाली लेखक मला अगदीच अपरिचित. पण त्यावेळच्या वाचनाने जो थोडा फार परिचय झाला त्यामुळे कोठून तरी शरच्चंद्रांच्या कथा–कादंबऱ्या मिळवून वाचू लागलो. काही हिंदी भाषांतरे हाती लागली तीही वाचली. नंतर मामा वरेरकरांची उत्कृष्ट भाषांतरे वाचली. पण म्हणतात ना की, कोणत्याही लेखकाचे अंतरंग समजावून घ्यायचे असेल तर लेखकाचे जीवनचरित्र अगोदर समजावून घेतले पाहिजे ? पण त्यांचे अधिकृत चरित्र अद्याप बंगाली भाषेतही प्रसिद्ध झाले नाही, असे बंगाली मित्रांकडून कळले. हुमायून कबीर यांनी इंग्रजीत लिहिलेले छोटेसे चरित्र

हाती पडले, पण त्यात चरित्राऐवजी चरित्रलेखकाचे स्वतःचे विचारच खच्चून भरलेले दिसून आले. वरेरकरांच्या एक दोन प्रस्तावनांमधून त्यांचे स्वतःचेच मत जास्त प्रमाणात आढळते. शरद्‌बाबूंचे चरित्र फारसे हाती लागत नाही. 'मौज' वगैरे साप्ताहिकातून त्यांचेबद्दल काही माहिती आली आहे, पण ती उपयुक्त असली तरी पुरेशी नाही. श्री. दिलीपकुमार रॉय यांच्या लिखाणातून काही धागेदोरे हाती लागतात. हा सर्व प्रकार पाहून शेवटी शरच्चंद्रांविषयी विशेष आदर असणाऱ्या येथील बंगाली मित्रांकडून काही माहिती मिळाली ती मी या ठिकाणी देत आहे. ती माहिती केवळ दंतकथा आहेत असे वाटत नाही.

शरच्चंद्रांचा जन्म सप्टेंबर १८७६ मध्ये झाला. जातीने ते ब्राह्मण होते. त्यांच्या कुटुंबास समाजात मानमान्यता चांगली मिळत होती. त्यांचे लहानपण मात्र, गंगानदी बंगालमध्ये जेथे वळण घेते, तेथील भागलपूर या शहरी, त्यांच्या मामांच्या घरी व्यतीत झाले. कौमार्यावस्थेत अभ्यासापेक्षा उनाडक्या करण्याकरडेच त्यांची प्रवृत्ती जबर होती. गुरुजी किंवा घरची वडील माणसे यांना त्यांस ताब्यात ठेवणे अशक्यच होते. मास्तरांची छडी व घरातील वडील माणसांचा दंडा यांना न जुमानता जेथे म्हणून साहस, धडाडी, निर्भयता इत्यादी गोष्टींना वाव असेल तेथे ही स्वारी हजर असायचीच. जंगलातून हिंडणे, क्रूर श्वापदांच्या गुहांत बिनदिक्कत प्रवेश करणे, रानोमाळ हिंडून, सचेतन आणि अचेतन सृष्टीचे निरीक्षण करणे, गंगेच्या पात्रावर मोडक्या तोडक्या होडीवर रात्ररात्र तरंगत राहणे, किंवा गंगेच्या भयंकर पुरात बेधडकपणे उडी टाकून पोहणे, रात्रीच्या भयानक अंधःकारात स्मशानभूमीवर निर्भयतेने भटकणे इत्यादी गोष्टीत कुमार शरदचे मन जितके कल्पनातीत रमत असे तितके अभ्यास व घर या ठिकाणी केव्हाही नसे. अशा या भटक्या कुमारात एका गुणाचे जबरदस्त प्राबल्य होते. ते म्हणजे जिज्ञासा व निरीक्षण. निसर्गाच्या सहवासात राहून त्यांचे दिवस फुकट गेले नाहीत. त्यांच्या लेखनात गद्य भागाला काव्याची संयमित जोड जी ठिकठिकाणी दिलेली आपल्याला दिसते ती याच गुणामुळे.

'श्रीकांत' या प्रख्यात कादंबरीत स्मशान व समुद्रावरील वादळ यांचे जे रोमांचकारी व यथातथ्य वर्णन आले आहे ते त्यांच्यातील साहस व जन्मजात निरीक्षणवृत्ती यांचेच फळ होय. दृष्टिपथात येणाऱ्या लहानशा गोष्टीचे निरीक्षण करून त्याचा अभ्यास करण्याची त्यांची वृत्ती दुर्दमनीय होती. दिलीपकुमार रॉय एके ठिकाणी लिहितात, "एके दिवशी एका खेड्यात मी शरच्चंद्रांबरोबर फिरायला गेलो होतो. आमच्या गप्पा चालू असता ते एकाएकी एका वेलीसमोर उभे राहिले व पूर्वी आपण ही कुठे पाहिली होती का, याची एकसारखी आठवण करू लागले. 'कशाला एवढा स्मरणशक्तीला ताण देता नी त्रास करून घेता ?' असे मी हसत हसत म्हणताच ते उत्तरले, 'आपले व्यक्तित्व माझ्यापासून लपवून ठेवणारी गोष्ट जगात आहे तोपर्यंत मी त्रास करून घेणं कसं थांबेल ?' " एकदा त्यांनी पाचशे वेश्यांच्या घरी जाऊन त्या या व्यवसायात का पडल्या याची बारकाईने चौकशी केली. त्यांच्या जीवनचरित्रातून मिळविलेली माहिती त्यांनीच लिहून ठेविली, ती अशी : "यांपैकी ८० टक्के स्त्रिया विवाहित आहेत. फक्त काही थोड्या विधवा आहेत. आपले शील विकताना स्त्रीला दारुण मानसिक यातना होतात. पुरुषांच्या सौंदर्यास भाळून किंवा स्वतःच्या कामवासनेला बळी पडून त्या शील विकत नाहीत.....एखाद्या असह्य दुःख देणाऱ्या संकटातून सुटण्यासाठी किंवा दुर्लौकिक टाळण्यासाठी त्या पापाला प्रवृत्त होतात." ही त्यांनी मिळवलेली माहिती एके दिवशी जळून गेली हे केवढे दुर्दैव !

शरच्चंद्र हे स्वभावाने भटके होते हे वर आलेच आहे. मात्र ही भटकेगिरी वांझ ठरली नाही. टागोरांच्याप्रमाणे त्यांचा उच्चवर्णीयांतील बुद्धिमान वर्गाशी फारसा सहवास नव्हता हे खरे. परंतु बहुजनसमाजातील निरनिराळ्या थरांत त्यांचा प्रवेश निरंकुश होता. त्यांतील परित्यक्त, पतित व समाजाने बहिष्कृत केलेल्या स्त्रीपुरुषांशी त्यांचा निकट संबंध या भटकेगिरीत खूपच आला. एखाद्या व्यक्तीमधली, दुसऱ्याच्या नजरेला न येणारी क्षुल्लक गोष्ट, ती जर अर्थपूर्ण असली

तर, त्यांच्या तीक्ष्ण दृष्टीतून सुटत नसे. समाजातील संत किंवा पतित या दोघांच्याही ठिकाणी असलेली उघड व छुपी उदात्तता त्यांच्या दृष्टीच्या टप्यात आल्याशिवाय रहात नसे. ज्यांना समाजाने पतित म्हटले किंवा ज्यांची अस्पृश्य म्हणून उपेक्षा केली अशा कित्येकांची उज्ज्वल बाजू त्यांनी आपल्या वाङ्मयात रेखाटली आहे. म्हणून दिलीपकुमार रॉय त्यांच्याविषयी लिहितात.

" He has been destined, it would seem, not for the life of the deracinated intelligentia of modern India, but that of the true nursing of the soil, a friend of the ignored and the outcasts, 'the untouchables in the domain of culture' to put it in Tagore's words."

त्यांची तीक्ष्ण अवलोकनशक्ती, सहानुभूतिमय अंत:करण व भटकेगिरी यामुळे त्यांचे वाङ्मय विविधता, माणुसकी, रमणीयता, मनोविश्लेषण व उदात्तता इत्यादी गुणांनी काठोकाठ भरलेले आहे. जवळ जवळ दहा वर्षे त्यांनी ही भटकेगिरी केली–संन्यासीही झाले होते. या भटकेगिरीचा विशेष फायदा दिलीपकुमार रॉय मोठ्या मार्मिकतेने वर्णन करतात. शरद्‌बाबूच्या सहवासात ते होते म्हणूनच त्यांच्या मताची किंमत. ते म्हणतात,

"And his keen eye seized not only 'living significances of the obscure trifles in people's personality,' but also the essence of nobility in the lives alike of Sinners and Saints in different strata of society. This he could achieve because he remained a nomad all his life and erupted continually into strange strands of society to which none but the homeless have easy access."

शरच्चंद्र मैत्रीच्या बाबतीत अत्यंत इमानी होते. त्यांच्यात अभिजात विनोदवृत्ती होती. 'श्रीकांत'मध्ये तर हा नर्म विनोद ठिकठिकाणी विखुरलेला दिसतो. गप्पागोष्टी व दंतकथा रंगवून सांगण्यात

ते मोठे पटाईत होते; आणि विशेष महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्यांच्या स्वभावातील जागृत भूतदया आणि गुप्त दान दोन्ही हातांनी करण्याची तयारी. एका बंगाली मित्राने मला सांगितले की, क्रांतीकारकांच्या चळवळीला जेव्हा बंगालमध्ये ऊत आला होता तेव्हा एका क्रांतिकारकाला गुप्तपणे देशाबाहेर पळून जाणे भाग होते. सर्व सोय झाली. मात्र एक हजार रुपयांची गरज होती. पण ते कोठे मिळेनात. तेव्हा शरच्चंद्रांना ते कळताच त्यांनी ताबडतोब रक्कम काढून दिली. दिलेल्या दानाबद्दल त्यांच्यासमोर उच्चार केलेलाही त्यांना खपत नसे. कित्येक नाडलेल्यांना त्यांनी स्वत:चा जीव धोक्यात घालून मदत केली आहे. 'सव्यसाची' या कादंबरीत क्रांतिकारकांच्या जीवनाचे जे मूर्तिमंत चित्र त्यांनी रेखाटले आहे ते, त्यांचे जीवन प्रत्यक्ष डोळयांनी जवळून या भटक्याने पाहिल्याशिवाय थोडेच शक्य आहे ?

अशा या असामान्य व्यक्तित्वाने चमकणाऱ्या व्यक्तीने १८९० ते १९०० या काळात म्हणजे वयाच्या १८।२० व्या वर्षी जेव्हा आपल्या लघुकथा लिहायला सुरवात केली, तेव्हा बंगालमधील वाचकवर्ग आश्चर्याने स्तिमित झाला असे जे सांगतात त्यात काहीच नवल नाही. सहृदय टीकाकार तर सोडूनच द्या, पण दोषैकदर्शी टीकाकारांनी देखील कौतुकाने माना डोलावल्या असे नमूद केले गेले आहे. या सर्व कथा टोपणनावाखालीच प्रसिद्ध झाल्या होत्या. एकदा एक मजेदार प्रसंग घडला. या कथा प्रसिद्ध होत होत्या, तेव्हा शरच्चंद्र हे रंगून येथे अकाउन्ट ऑफिसमध्ये एक अप्रसिद्ध कारकून होते. ते मॅट्रिक झाले व पैसे नसल्यामुळे त्यांना इंटरचा फॉर्म भरायलाही जमले नाही. म्हणून ही नोकरी करावी लागली. नोकरी करीतच ते लेखन करीत होते. वयाच्या २२ व्या वर्षी त्यांची 'बडी दीदी' ही करुण व हास्यरसाने नटलेली नितांतरम्य कथा टोपणनावाखालीच जेव्हा प्रसिद्ध झाली, तेव्हा सर्वांनी ती टागोरांचीच असली पाहिजे असे उघड बोलायला सुरवात केली. तेव्हा टागोरांनी "या गोष्टीचा लेखक मी नाही, पण ती वाचून वाङ्मयक्षितिजावर एक तेजस्वी तारा चमकू लागला आहे हे मात्र खरे !" असे स्पष्टपणे जाहीर केले.

त्यांचे नाव, तरुण, म्हातारे, स्त्रीपुरुष वगैरेंच्या तोंडी जरी झाले होते, तरीही स्वतःच्याविषयी त्यांना विश्वास वाटत नव्हता. तो विश्वास, त्यांची " रामेर सुमती " (' छोटा भाई ' हा चित्रपट) ही कथा प्रसिद्ध होताच जिकडे तिकडे जेव्हा खळबळ उडाली, तेव्हा त्यांना आला. त्यानंतर मात्र त्यांच्या कथा, प्रदीर्घ कथा व कादंबऱ्या एकामागून एक झपाट्याने प्रसिद्ध होऊ लागल्या. घराघरातून त्यांचे वाचन होऊ लागले व त्यांची कीर्ती शुक्लेंदुप्रमाणे वाढू लागली. लग्नकार्यात वधुवरांना नजराणा म्हणून त्यांचे वाङमय बहाल करण्याची प्रथाच पडली, असे काही बंगाली लोक मला सांगतात. सर्व बंगालचे अंतःकरण याप्रमाणे त्यांनी काबीज केले. त्यांनी केवळ वयाच्या २०।२२ वर्षांपासून मिळवलेल्या कीर्तीला ओहोटी अद्यापपर्यंत केव्हाही लागली नाही. दिलीपकुमार रॉय म्हणतात,

" It will not be hard to realise why he so 'completely' won the hearts of Bengali readers, as even Tagore, who is usually chary of praise, testified generously. "

शरच्चंद्रांचे लेखन अशा रीतीने ज्यावेळी चमकू लागले, तेव्हा रवींद्रांची कीर्ती कळसाला पोहोचली होती. अशा स्थितीत त्यांच्या तोंडून शरच्चंद्रांविषयी जे प्रशंसोग्दार निघाले ते महत्त्वाचे आहेत. शिवाय माझ्या एका बंगाली मित्राने ज्या दोन गोष्टी मला सांगितल्या त्या येथे मुद्दाम देतो.

सर अशुतोष मुखर्जी हे जेव्हा कलकत्ता युनिव्हर्सिटीचे व्हाईस चॅन्सेलर होते तेव्हा एके दिवशी त्यांचे एक स्नेही शरच्चंद्रांची ' बिंदो का लल्ला ' (हिंदी) ही कथा घेऊन त्यांचेकडे गेले. मुखर्जी-महाशयांना कथा-कादंबऱ्यांविषयी फारसा आदर नव्हता. तेव्हा ती कथा वाचून पहाण्याची त्या स्नेह्याची विनंती त्यांनी एकदम धुडकावून लावली. शेवटी अत्याग्रहाला बळी पडून त्यांनी ती कथा वाचली.

वाचन संपताच त्यांनी जवळचा कागद भरकन ओढला व "हे पुस्तक मॅट्रिकच्या अभ्यासक्रमात नेमावे" अशी शिफारस युनिव्हर्सिटीकडे त्या कागदावर लिहून पाठविली. चित्तरंजनदास हे एक मासिक चालवीत असत. शरच्चंद्रांच्या गोष्टी त्यांना इतक्या आवडल्या म्हणतात की, एके दिवशी त्यांनी शरच्चंद्रांकडे आपल्या मासिकाकरता एखादी गोष्ट पाठवा, म्हणूव पत्र पाठवले. त्यात "सोबत एक कोरा चेक पाठवला आहे. त्यावर मोबदला म्हणून तुम्हाला वाटेल तो आकडा घाला" असे लिहिले. शरच्चंद्रांनी गोष्ट पाठविली, पण चेकवर फक्त शंभराचा आकडा घातला. वरील दोन घटनांवरून केवळ बहुजनसमाजावरच नव्हे तर बुद्धिमान वर्गावरही शरद्‌बाबूंनी किती विलक्षण छाप पाडली होती ते स्पष्ट होईल.

वयाच्या वीस बावीस वर्षांपासून तो त्यांच्या मृत्यूपर्यंत व त्यानंतरही केवळ अखिल बंगाली समाजाची नव्हे, तर ज्या मराठी व हिंदी भाषेत त्यांच्या वाङ्‌मयाची विपुल भाषांतरे झाली आहेत त्या त्या भाषांच्या वाचकांची अंतःकरणे ज्या गुणांमुळे शरच्चंद्र चट्टोपाध्याय यांनी भारावून ठेवली आहेत, त्या गुणांचे, वाङ्‌मयीन दृष्टयाच केवळ नव्हे, तर सामाजिक हितबुद्धी व अखिल मानवतेचे कल्याण या दृष्टीने समालोचन करणे हे फार महत्त्वाचे कार्य आहे. श्री. वरेरकर यांनी त्याविषयी आश्वासन देऊन ठेवले आहेच. व ते त्यांचे हातून लौकर पुरे होईल अशी आशा आहे. माझ्या हातून या ठिकाणी ते कार्य होणे अशक्य आहे. एकतर एवढे मोठे कार्य या लहानशा लेखात होणे कठीण. शिवाय त्यांचे एकंदर चरित्र अधिकृतरीत्या जोपर्यंत उपलब्ध होत नाही तोपर्यंत असले समालोचनही यथातथ्य होणे अतिशय कठीण आहे. परंतु त्यांच्या पुस्तकांची मराठी–हिंदीमध्ये जी भाषांतरे झाली आहेत ती वाचून मनावर जो परिणाम झाला व त्यांच्या विशिष्ट लेखनपद्धतीचा खुद्द त्यांच्या लेखनावर जो संस्कार झालेला दिसून येतो त्याबद्दल मात्र दोन शब्द येथे लिहावेसे वाटतात.

शरच्चंद्रांचे एकंदर वाङ्‌मय म्हणजे सहेतुक कलेचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे, याबद्दल दुमत होईलसे वाटत नाही. तो हेतू असा :

त्यांच्या भटकेगिरीच्या जीवनात त्यांच्या संस्कारक्षम व भावनाशील अंतःकरणावर तीन गोष्टींविषयीच्या अनुभवांचा ठसा प्रामुख्याने उठलेला दिसतो. पहिला म्हणजे खेडेविभागातील (Rural Bengal) समाज हा रोगराईने हैराण झालेला, आर्थिक हलाखीने पिळलेला, व स्थानिक मुखंडांच्या स्वार्थ, दुष्टपणा इत्यादी दोषाखाली चिरडून गेला आहे, असा त्यांना दिसला. ब्रिटिश अंमल प्रथम बंगालमध्ये सुरू झाला. त्यांचे राज्य सुव्यवस्थित होते व लोकांना त्यामुळे सर्व दृष्टींनी सुरक्षितता वाटू लागली होती. मध्यवर्ती सरकार व व्हाईसरॉय हे कलकत्त्यातच रहात असत. त्यामुळे मोठमोठे व लहानसहान जमीनदारही आपापल्या जमीनदारीच्या जबाबदाऱ्या सोडून कलकत्त्यास येऊन गुलामगिरीतील सुखाचा आस्वाद घेऊ लागले होते. आपल्या इस्टेटीची व्यवस्था एजंटाकडे त्यांनी सोपविली. मालकाच्या गैरहजेरीत हे कुळावर वाटेल तसा जुलूम करू लागले. स्वतःची इस्टेट करण्याकरिता खोटयानाटया कारवाया करून, खेडुतांच्या अज्ञानाचा फायदा घेऊन त्यांना पिळून काढण्यास त्यांनी कमी केले नाही. त्यांच्या विरुद्ध प्रतिकार केलच तर प्रतिकार करणारावर खोटया फौजदाऱ्या करून त्यांना तुरुंगाचा रस्ता तरी हे एजंट लोक दाखवीत किंवा अनेक प्रकारच्या बहिष्काराचे शस्त्र वापरून गावातील सामाजिक जीवन त्यांना अत्यंत कठीण करून सोडीत. मालकाला कलकत्त्यात पैसे पुरविले म्हणजे झाले. जमीनदारी पद्धतीचा हा परिणाम खेडयातील लोकांस शरीराने दुबळे, मनाने पंगु व कर्जबाजारीपणाने हैराण करण्यात होत असे. मलेरिया आदिकरून साथींनी त्यांची शरीरे जर्जर होत होती. या सर्व गोष्टी या भटक्या लेखकाच्या दृष्टीस प्रकर्षाने आल्या. या प्रश्नाची राष्ट्रीय बाजूही त्यांच्या नजरेतून सुटली नाही. हिंदुस्थानचे वैशिष्टच हे की, येथील शेकडा ८९ प्रजा खेडयात पसरलेली आहे. तेव्हा खेडयाची शैक्षणिक, शारीरिक व आर्थिक स्थिती सुधारली तरच हिंदुस्थान वर डोके काढू शकेल हे शरच्चंद्रांनी ओळखले. ‘श्रीकांत’च्या तिसऱ्या भागात वज्रानंदाचे पात्र कौशल्याने पुढे करून राजलक्ष्मीच्या आयुष्यात त्यांनी एक ध्येय निर्माण

केले. तिला गंगामाटी हे गाव विकत घ्यावयास लावून जमींदार बनवले. वज्रानंदाकडून खेड्यात अनेक सुधारणा करणाऱ्या योजना चौथ्या भागात राजलक्ष्मी करते. हे सर्व सहेतुक असेच शरच्चंद्रांनी घडवले आहे. ‘गावगंगा’ हे पुस्तक तर खेड्यातील सर्वांगीण कठीण जीवनाचे दुःखमय चित्रच आहे. रमेशला, त्याची काकू, “इथेच रहा; वाटेल ते हाल, अपमान सोस; पण जमीनदार म्हणून आपली जागा सोडू नकोस.” असा उपदेश करते त्यातील मर्म तरी हेच आहे.

परंतु आपण कादंबरी लिहित आहोत याची त्यांना नेहमी जाणीव असे. म्हणून त्यांनी या ग्रामीण सुधारणेवर कादंबऱ्यांतून व्याख्याने दिली नाहीत. हा प्रचार त्यांनी कलात्मक पद्धतीने–सफाईने केला आहे. हेच त्यांचे वैशिष्टच. उदाहरणार्थ, ‘श्रीकांत’ व ‘गावगंगा’ या कादंबऱ्यांतील पात्रांच्या जीवनाशी त्यांनी या प्रश्नाचा एकजीव केला. पात्रांच्या-भाव–भावनांचे चित्रण करीत, त्यांतूनच या प्रश्नांची त्यांनी सहजहस्ताने फोड करून दाखविली आहे. म्हणूनच त्या कादंबऱ्या दिलखेचक तशाच परिणामी विचारप्रवर्तक अशा उतरल्या आहेत. त्यांचा दुसरा अनुभव म्हणजे रूढी, आचार, परंपरा यांची बंगाली बहुजनसमाजावर जी विलक्षण पकड बसली होती–व अद्यापही आहे–तीमुळे बंगाली स्त्रीजीवनाची झालेली दुर्दशा. वराला जबरदस्त हुंडा देण्याची चाल–त्यापायी किती अनर्थ झाले असतील त्यांची गणतीच नाही. अमूक एका वयापर्यंत मुलीचे लग्न झाले नाही तर सर्व कुटुंबाला बहिष्कृत केले जाई. मग कोणा तरी म्हाताऱ्याला ती देऊन एकदा उजवायची. यामुळे विधवांच्या संख्येत बेसुमार वाढ झाली. आणि या विधवा व इतर विवाहित निराश्रितांना एकतर छळ सोसावा लागे, नाहीतर जीव नकोसा झाला तर नाईलाजाने त्यांना वेश्याव्यवसायाकडे वळणे भाग कसे पडे, याविषयी शरच्चंद्रांनी दिलेली माहिती वर दिलीच आहे. अशा या पतित, अवमानित किंवा उपेक्षित स्त्रियांचा स्वतःच्या भटकेगिरीत शरच्चंद्रांना परिचय झाला. त्यांच्यातील अनेक गुणांची माती कशी झाली हे त्यांनी डोळ्यांनी बघितले व त्यांचा मित्र बनून, त्यांची

करुणरम्य व उदात्त चित्रे रंगवून, या हृदयद्रावक प्रश्नाकडे त्यांनी जनतेचे लक्ष खेचून आणले. राजलक्ष्मी, अभया, कमललता वगैरे स्त्रिया ज्यांना समाज पतित मानतो त्या, स्वखुषीने पतित झाल्या नाहीत. धार्मिक व सामाजिक रुढीच्या त्या बळी आहेत. संधी मिळती तर त्यांच्यातील त्याग, धैर्य, रसिकता, औदार्य इत्यादी अप्रगट गुणांनी मानवी संसाराचे त्यांनी नंदनवन केले असते–असाच निर्णय शरच्चंद्रांनी आपल्या कादंबऱ्यांतून मांडला आहे. मौज ही की त्यांनी या चित्रणाला universalityचा touch दिला आहे. त्यामुळे या स्त्रिया केवळ बंगाली स्त्रियाच म्हणून वाटत नाहीत तर आपल्या भोवतालच्या आया-बहिणींचेच चित्र आपण पहात आहोत असा एकसारखा भास होतो. इतर भाषीय वाचकांनाही तसेच वाटत असावे, अशी माझी खात्री आहे. इतकेच नव्हे तर कोणत्याही देशातील वाचकांना कोणत्याही काळी तसेच वाटत राहील इतका हा universalityचा touch सफाईने देण्यात आला आहे. वरील एकंदरीत विवेचनाच्या दृष्टीने दिलीपकुमार रॉय यांचे खालील उद्गार वाचकांना मननीय वाटतील म्हणून येथे देतो. ते म्हणतात :

I woud point out Sarat Chandra's fundamental kinship with two great modern writers. Dcstoievsky, the 'interpreter of the insulted and injured' and Gorky, 'the comrade of the outcast and the pariah' I hope some day his masterpiece "Srikanta" that Saga of Indian life in all its kaleidoscopic variety, will be translated in full in its five parts if only to present him (Sarat) to the world as a great universalist and humanist in life and art."

श्रीकांत या कादंबरीला रॉय यांनी 'Saga of Indian life' म्हटले आहे. त्याला 'Begal life' म्हटले नाही. पण माझ्या मते 'Indian life'च्या ऐवजी 'Human life' असे म्हटले असते तरी यथार्थ होते. 'Indian life' असे जे म्हटले

त्याचा मात्र एकच अर्थ होऊ शकतो. बंगालमध्ये जी जमीनदारी पद्धती आहे ती जरा बाजूला ठेवली तरी हिंदुस्थानातील या बहुसंख्य ग्रामीण समाजाची, सर्वसाधारणपणे शरच्चंद्रांनी वर्णन केल्याप्रमाणेच स्थिती नाही का ? महात्मा गांधी स्वत: खेड्यात का जाऊन राहिले ? खेडी जोपर्यंत स्वतंत्र होत नाहीत तोपर्यंत हिंदुस्थान खरे स्वतंत्र झाले असे म्हणता येत नाही असे जे ते म्हणत, त्यातील रहस्य तरी दुसरे काय आहे ? हिंदुस्थानातल्या फार मोठ्या भागात जमीनदारी पद्धती कुठे आहे ? याशिवाय त्यांची स्त्री व पुरुष ही दोन्ही प्रकारची पात्रे म्हणजे मूलभूत मानवी स्वभावाच्या दृष्टीने, हिंदुस्थानात ठिकठिकाणी आढळून येणारे स्त्रीपुरुषांचे नमुनेच नाहीत का ?

ब्राह्मसमाजाची स्थापना, त्याचा तरुण पिढीवर होणारा परिणाम व या पंथाचा जुन्या सनातनी धर्मानुयायांशी झालेला झगडा इत्यादी गोष्टी शरच्चंद्रांच्या लेखनात चित्रित झाल्या आहेत. त्यांच्या वाङ्मयातील हा तिसरा विशेष होय. कारण या झगड्याचे स्वरूप बंगाल्यात फार तीव्रतेला गेले होते व म्हणून त्याची दखल आपल्या वाङ्मयातून घेणे त्यांना अपरिहार्य होते. विशेषत: ‘ विजया ’ व ‘ विप्रदास ’ या दोन कादंबऱ्यांत त्यांनी तो चित्रित केला आहे. या दोन कादंबऱ्यांतून त्यांनी ब्राम्हसमाजिस्टांची टिंगल केली आहे असे काही म्हणतात. ते जर खरे मानले तर ‘ विजये ’तील खुद्द विजया व दयाळबाबू आणि ‘ विप्रदास ’-मधील वंदना व तिचे वडील या पात्रांविषयी त्यांनी आदरच व्यक्त केला तो का ? धर्माबद्दल त्यांची मते एका खासगी बैठकीत व्यक्त झालेली आहेत. त्यावरून अर्वाचीन समाजाची वाढ सर्व तऱ्हेने खुंटविणारा धर्म, त्यावर केवळ काही नवे संस्कार करून किंवा डागडुजी करून सुधारेल असे त्यांस वाटत नाहीसे दिसते. ते सर्व उपटून टाकावे असे त्यांस वाटते. मात्र त्यांच्या प्रत्यक्ष कादंबऱ्यांचे परिशीलन केले असता व गोहरसारख्या मुसलमान मित्राच्या कुटुंबाशी श्रीकांताचे व्यवहार पहाता त्यांना ‘ सर्व एक झालेले ’ पाहिजे आहेत असे दिसते. मला मात्र विचारांती असे वाटते की, ‘ मानवता ’ हाच ‘ परमेश्वर ’

व 'माणुसकी' हाच खरा 'धर्म' अशी त्यांची धारणा असावी. जी व्यक्ती मनुष्य म्हणून गौरवास पात्र आहे; ती मग कोणत्याही धर्माची असो, त्यांना वंदनीय आहे. विजया या ब्राह्मसमाजिस्ट मुलीचा विवाह दयाळबाबूसारख्या दुसऱ्या एका ब्राह्मसमाजिष्टाकडून सनातनी धर्माने चालणाऱ्या मुलाशी, वैदिक पद्धतीने, त्यांनी 'विजया' या कादंबरीत लावला आहे. नवऱ्याने अमानुष निर्दयतेने व अन्यायाने टाकून दिलेली 'अभया' तिच्यावर प्रेम करणाऱ्या रोहिणीचा संसार थाटण्यास येते. अर्थात् हिंदुधर्माच्या दृष्टीने ती पतीत व बहिष्कृतच झाली. अशी ही अभया 'श्रीकांता'ला एकदा ठणठणीतपणे बजावते की, "आमच्या (रोहिणीच्या व तिच्या) निष्पाप प्रेमापासून झालेली संतती, माणसे या नात्याने या जगात कोणाहिपेक्षा कमी ठरणार नाही . . . काही झाले तरी आपल्या समाजास सोडून मी जाणार नाही . . . माझ्या पोटी जन्मास येणाऱ्या एखाद्यास जरी मी कधी काळी माणसाप्रमाणे माणूस करू शकले तरी आजवर भोगलेल्या साऱ्या दु:खाचे सार्थक झाले असे समजेन. माणूस हा खरेखुरे मनुष्यत्व मिळवून माणूस होऊ शकतो की जन्माच्या हिशोबाने माणूस होऊ शकतो, याची मला पारख करायचीय." ('श्रीकांत' भाग २; पान १०५, १०७) जिज्ञासू वाचकांनी हे सर्व संभाषण एकदा अवश्य नजरेखालून घालावे.

ग्रामीण जीवन, धार्मिक व सामाजिक आचार आणि ब्राह्मसमाजाची चळवळ व त्यामुळे समाजात उत्पन्न झालेले तीव्र झगडे, ही तीन अंगे त्यांच्या वाङ्मयात ठळकपणे कशी दिसतात याचे आतापर्यंत विवेचन झाले. त्यावरून पहाता शरच्चंद्र हे खरे देशभक्त होते; व देशाची सर्वांगीण उन्नती होऊन जगाच्या गौरवास तो कसा पात्र होईल याची त्यांना तळमळ लागलेली होती; व ती त्यांची तळमळ वाङ्मयरूपाने आविष्कृत झाली आहे असे दिसते. म्हणूनच त्यांचे वाङ्मय सहेतुक कलेचा उत्तम आदर्श होय यात शंका नाही. प्रचारक आणि अभिजात कलावंत या दोहोंचा सुंदर मेळ त्यांच्या लेखनात बसला आहे. प्रतिपाद्य विषयावरील एखादा स्वत:चा निर्णय ते जोरजोराने प्रतिपादित नाहीत. तर वस्तु-

स्थितीचे मार्मिक, भावनोद्दीपक व कलात्मक विश्लेषण करून वाचकांच्या मनाला कलेचा आनंद देत देत त्यांच्या विचारशक्तीला जागृत करून ते टोचणी लावतात. विश्लेषण व भावना यांचे हृदयंगम मिश्रण त्यांचे ठिकाणी आहे. जे वाङ्मय भावनांना जबरदस्त आवाहन करून, वाचकांना त्यांतच गुरफटून न ठेवता, त्यांना परिणामी विचारप्रवृत्त करते तेच माझ्या मते तरी खरे पुरोगामी वाङ्मय होय. शरच्चंद्र हे असेच लेखक आहेत आणि म्हणूनच ते सर्वांच्या मनावर सत्ता गाजवीत आहेत.

ते जितके भावनाशील आहेत तितक्याच खऱ्या अर्थाने पंडित आहेत. त्यांचे वाचन जितके विविध तितकेच विस्तृत असे; व त्यांच्या विद्वत्तेचा ठसा त्यांच्या लेखनावर ठिकठिकाणी उमटलेला दिसतो. ‘चरित्रहीन’ या तारुण्यात लिहिलेल्या कादंबरीत काही ठिकाणी अतिशयोक्ती फार झाली आहे, असे ते स्वतःच म्हणतात. याचे खरे कारण, माझे मते तरी, ते त्यावेळी जरा विद्वत्तेच्या आहारी गेले असावेत. अभयेचे पात्र रंगवताना देखील अभया बोलते आहे असे न वाटता शरच्चंद्रांमधील विद्वत्ताच बोलत आहे की काय असा वारंवार संशय येतो. पण ही अपवाद–स्थळे आहेत एवढे मात्र खरे. कारण सामाजिक, धार्मिक व राजकीय विषयावरील आपल्या पुस्तकी ज्ञानाचा उपयोग, स्वतःच्या भटक्या जीवनात आलेल्या अनेकविध अनुभवांवर त्या ज्ञानाचा प्रकाश टाकून त्यातूनच वाङमयनिर्मितीकरता, शाश्वत सत्याचा शोध घेण्याकडेच त्यांनी जास्त प्रमाणात केलेला दिसून येतो.

निरनिराळ्या स्वभाववैशिष्टयांच्या आदर्श व्यक्ती निर्माण करून, त्यांच्या प्रभावी दर्शनाने वाचकांना अंतर्मुख करून त्यांना आत्मोन्नतीला प्रवृत्त करणे हे जे खऱ्या कलावंताचे कार्य ते हरिभाऊ आपटयांच्यानंतर शरच्चंद्रांनी जेवढ्या प्रमाणात केले तितके इतर कोणी केल्याचे मला तरी माहीत नाही. त्यांच्या वाङमयाचे माझ्या मते हे सर्वांत महत्त्वाचे वैशिष्टय होय.

वाङमयनिर्मितीची त्यांची एक विशिष्ट सवय होती. त्यांनी स्वतःच बोलून दाखविले आहे की, “कथा लिहिताना कथानकाकडे फारसे लक्ष

देऊ नये. आपल्या संकल्पित कादंबरीतील पात्रांशीच प्रथम चांगली ओळख पटवून घ्यावी. मग ती कोणत्या प्रसंगातून वाढत जातील त्याचा विचार करावा. असे केले तरच कथानक चांगले होईल. नुसते कथानक घेऊनच लिहायला गेलात तर शेवटी आढळून येईल की, पात्रांनी कथेला साफ फसविले.'' सर आर्थर पिनेरो या प्रख्यात नाटककाराची पद्धतीही अशीच होती. मात्र दोघांत एक मोठा फरक आहे. पात्रांशी पिनेरो हे जितका अगोदर जास्त परिचय करून घेत तितकेच त्या पात्रांच्या प्रकटीकरणाकरता कथानक उठावदार करण्याकडेही ते लक्ष देत. शरच्चंद्रांचेही कथानकाकडे लक्ष आहे. त्यांच्या कथाकादंबऱ्यांतील क्रिया (action) मात्र जास्त अस्पष्ट रीतीने पुढे सरकत जाते. त्यामुळे ज्या वाचकांना कथेचेही आकर्षण आहे अशांना 'श्रीकांता'चे पहिले दोन भाग जितके आकर्षक वाटतात तितके पुढील दोन भाग वाटत नाहीत. संवादासंबंधी ते लिहितात, "वाचकांना जेवढे कळावे असे लेखकाला वाटते त्यापेक्षा जास्त त्यांना (संवादातून) कळू देऊ नये." ते आपले लेखन पुन्हा पुन्हा लिहीत, सुधारीत व वारंवार तपाशीत. त्यामुळे त्यांच्या भावनाप्रकटीकरणात एक प्रकारचा हृद्य असा संयम आला असून सूचकता हा त्यांच्या लेखनाचा मोठा धर्म होऊन बसला आहे. संयम व सूचकता हे लेखनकलेत महत्त्वाचे गुण म्हणून मानावेत हे खरे, पण सूचकतेचा मात्र त्यांचे बाबतीत अतिरेक झाला आहे. कथापरिपोषांतही ही सूचकता शिरली असल्यामुळे वर सांगितल्याप्रमाणे कथेतील क्रिया पुढे सरकत असली तरी, ही सूचकता लक्षात घेऊन जर कथा वाचली, तरच ती लौकर समजते. तीच गोष्ट स्वभावलेखन व संवादाची. एक बंगाली मित्र म्हणतो, "तरुण विद्यार्थी व तरुण मुली त्यांचेकडे जात व 'हे असे का ?' म्हणून त्यांच्या कादंबऱ्यांविषयी त्यांना प्रश्न विचारीत. तेव्हा ते उत्तर देत, 'मी माझे लेखन काही हेतूने लिहितो. ते पुन्हा पुन्हा तपासून लिहितो. एकदा वाचून समजले नाही तर दुसऱ्यांदा–तिसऱ्यांदा वाचा म्हणजे कळेल' आणि खरोखर 'विप्रदास' वाचीत असता 'या कादंबरीला विप्रदास हे नाव का दिले ? सतीच्या मृत्यूनंतर

वंदनेचे विप्रदासाशीच लग्न का लागले नाही ?' या प्रश्नांनी मला सतावून सोडलं. तेव्हा त्यांची सूचकता पानापानातून लक्षात घेऊन जेव्हा मी ते पुस्तक दोनदा वाचले तेव्हा त्या प्रश्नांची समाधानकारक उत्तरे मला मिळाली."

शरच्चंद्रांची स्त्रीपात्रे "त्याग व सहन करायचीच संथा देतात. त्यांच्यात जिवंतपणा नाही" वगैरे आक्षेप ऐकू येतात तेव्हा हसू येते. त्या त्याग करतात तो समजून करतात; आपला स्वाभिमान गमावीत नाहीत. बोलभांड स्त्रिया म्हणजे जिवंत स्त्रिया, असे ज्यांना वाटते त्यांना मी असे विचारतो की, 'श्रीकांत' वर राजलक्ष्मी, 'सतीश'वा सावित्री जो अधिकार गाजवते तो कशाच्या बळावर ? 'अभये'चे पात्र डोळ्याआड का करता ? 'ब्राह्मणाची बेटी'मधील नायिका कोणत्या स्वरूपाची आहे ? 'ललिते' समोर 'शेखर' अखेरीस मान खाली करतो ते का ? कित्येक उदाहरणे देता येतील. पुरुषांना फक्त ठोसे देण्यार्‍यद्र या स्त्रिया नाहीत, पुरुषांना आपल्या गुणांनी दास बनवणार्‍या आहेत.

'श्रीकांत' हे शरच्चंद्रांचे आत्मचरित्र आहे, असे काही हट्टाने स्सांगतात. उलट "या गोष्टीवर विश्वास ठेऊ नका" म्हणून शरच्चं स्वतः सांगतात. ही दोन्ही मते बाजूला सारून 'True literature is always personal' एवढेच आपण लक्षात ठेवावे. प्रतिभावान लेखक स्वचरित्रातील अनुभवांपैकी, लोकांना त्यांच्या हितासाठी जेवढे योग्य असेल तेवढेच विश्वव्यापी सत्याच्या स्वरूपात देतो. शरच्चंद्र हे खरे प्रतिभावान होते. "ते जसे कलाबद्ध होते तसेच कालातीत होते." म्हनूनच नुसती डॉक्टरेटच नव्हे, तर ते 'नोबल प्राईझ' देण्याच्या लायकीचे होते.

'सत्यकथा', फेब्रुवारी १९५०

कादंबरी व चित्रपट

Drama is an art of rapid crisis.

बंगालमध्ये प्रथितयश साहित्यिकांच्या वाङ्मयावरून चित्रपट करण्याची प्रथा असल्यामुळे तिकडील चित्रपट उच्च दर्जाचे असतात. ही प्रथा महाराष्ट्रात सुरू झाली होती, पण ती बंद झाल्यामुळे चित्रपटांचा दर्जा खाली येऊ लागला, अशा अर्थाचे विधान एका साहित्यिकाने केले होते. ते महत्त्वपूर्ण आहे यात शंका नाही; पण प्रथितयश साहित्यिकांच्या वाङ्मयाचा चित्रपट बनविणे याविषयी एक शास्त्र आहे.

उत्तम कादंबरी किंवा लघुकथा यांचे चित्रपटात रूपांतर केले असता त्यात मुळातील उच्चाभिरुची व उच्च वातावरण आपोआपच येण्याची शक्यता असते. अतएव सदरहू पटकथेचा दर्जा उच्च राहण्यास साहजिकच मदत होते. पण उत्तम साहित्याचे पटकथेतील रूपांतर चित्ताकर्षक, परिणामकारक व स्वयंपूर्ण कसे करायचे ? रूपांतरात उच्चाभिरुची उतरली. पण परिणामकारकता जर साधली नाही, तर उपयोग काय ? उच्चाभिरुचीबरोबर परिणामकारकतेलाही महत्त्व असल्यामुळे ती साध्य व्हायची असेल तर रूपांतर करणाराच्या अंगी नाट्यदृष्टी आहे की नाही हे प्रथम पाहिले पाहिजे. चित्रपटाचे कादंबरीपेक्षा नाट्याशी जास्त साम्य आहे असे श्री. अत्रे यांनी एके ठिकाणी म्हटले आहे ते माझे मते सत्य आहे. चित्रपटावर जी पुस्तके मला उपलब्ध झाली त्यांत त्याला photo-play म्हटले आहे. म्हणजे

चित्रपट हे मुख्यतः नाटच आहे. फक्त चित्रांच्याद्वारे (medium) त्या नाटचाचा उठाव करायचा असतो. इंग्लिश चित्रपटांचे ट्रेलर व जाहिराती पहात असताना 'Thrilling action', 'Most exciting Drama' वगैरे शब्दांनी चित्रपटांचे वर्णन केलेले आपण पहातो. यावरून कादंबरी किंवा लघुकथा यांचे चित्रपटांत रूपांतर करणाऱ्याचे अंगी नाटचदृष्टीची आवश्यकता का आहे ते स्पष्ट होईल. नाटचदृष्टी म्हणजे नाटचप्रयोग किंवा चित्र चित्ताकर्षक व परिणामकारक करण्याची दृष्टी, हाच अर्थ येथे अभिप्रेत आहे.

"Drama is an art of rapid crisis; Novel is an art of gradual and slow crisis." कादंबरीचे नाटचात रूपांतर करणाराचे अंगी ज्याप्रमाणे नाटचदृष्टी पाहिजे त्याचप्रमाणे वरील दोन वाक्यात दाखविलेला कादंबरी व नाटच यांमधील फरका प्रत्यक्ष रूपांतर करतेवेळी त्याने कटाक्षाने ध्यानी ठेवला पाहिजे. कादंबरीमध्ये कथानकाचे क्षेत्र लेखकाला मोठे ठेवता येते. पात्रांच्य आयुष्यातील लहान घटनाही रंगवण्यास तेथे वाव असतो. कथानकाच्या विकासाची गती मंद ठेवता येते. पात्रांच्या भावना किंवा विकार यांच विकास कादंबरीत हळूहळू (leisurely) करता येतो. कादंबरीरचनेचे तंत्र अलीकडे इतके सुंदर रीतीने विकसित झाले आहे की हा विकास पानापानातून अगदी सहजतेने झालेला दिसून येतो. पत्रांच्या स्वभावातील सूक्ष्मतर छटाही कुशल कादंबरीकारास दाखवण्यास फुरसत असते. वरील सर्व गोष्टी त्यांस यथावकाश व आरामाने करता येतात. नाटचाची स्थिती याचे उलट आहे. मानवी जीवनातील भावनोद्दीपक व रसानुकूल अशी एखादी महत्त्वाची घटना किंवा विविक्षित स्वरूप (aspect) त्याच्यातील सर्वात अटीतटीचा प्रसंग किंवा क्षण, (Major crisis) नाटच निर्माण करणाराने प्रथम निश्चित करावयाचा असतो. अशा crisis चे बीज पकडून, त्या बीजाचा, कमीअधिक भावनोद्दीपक अशा दोन तीन (two or three minor crisis) घटनांमधून त्वरित विकास करीत, अखेरीस त्या बीजाचे पर्यवसान पूर्वनियोजित सर्वात

अटीतटीच्या प्रसंगात तर्कशुद्धतेने परंतु कलात्मक परिणामकारकतेने करायचे, हेच नाट्यलेखकाचे कार्य. कादंबरीकाराप्रमाणे त्याला कोणतीच गोष्ट आरामाने करता येत नाही. म्हणून वरील इंग्रजी वाक्यातील rapid या शब्दाला महत्त्व आहे. चित्रपट किंवा नाट्य यांचा संसार दोन ते जास्तीत जास्त साडेतीन तासांत आटोपावा लागतो हे तर या द्रुतगतीचे कारण आहेच. रंगभूमी व सिनेमा यांच्या विशिष्ट परिस्थितीनेच ही मर्यादा घातली आहे असेच केवळ नव्हे; crisis हे मानवी जीवनातील एक अंगभूत सत्य आहे, ही गोष्ट तितकीच खरी आहे.

कादंबरी व नाट्य यांच्या रचनेतील हा मूलभूत फरक लक्षात न घेतल्याकारणाने काही कादंबऱ्यांचे पटकथेतील रूपांतर यशस्वी झाले नाही असे दिसून येते. ‘ Pride & Prejudice ’च्या रूपांतरात नायिकेचा Prejudice व नायकाचा Pride या दोन मुख्य गोष्टींवर भर न देता आवांतर दहा गोष्टींनी चित्रपटाची बरीच लांबी व्यापली गेली व या मुख्य गोष्टीच्या विकासाला पुरेशी जागाच शिल्लक राहिली नाही.

“ छोटाभाई ” या चित्रपटात रामला सुमती प्राप्त झाली तो अखेरचा प्रसंग व त्यावेळी त्याच्या मातृतुल्य भावजईने आपल्या आईस दिलेले सणसणीत उत्तर या गोष्टी मुख्य समजून त्यांच्या विकासास जरूर तेवढ्या गोष्टी मूळ कथेतून उचलल्या न गेल्यामुळे ज्यांनी ‘ रामेर सुमती ’ ही कथा मुळात वाचली नाही त्यांना चित्र कंटाळवाणे वाटते. “ रामच्या त्याच त्याच प्रकारच्या खोड्या रंगवल्या आहेत ” असा एकाने सूचक अभिप्राय माझेजवळ, चित्रपट पहात असता व्यक्त केला. तेव्हा अधिक उदाहरणे देत न बसता कादंबरीचे चित्रीकरण करण्याबाबत एक राजमार्ग येथे सुचवतो. समजा, एखाद्या बरीच वर्षे लोकप्रिक असलेल्या कादंबरीचा चित्रपट करणे आहे. अशा वेळी सदरहू कादंबरीवरून चित्रपटाची कल्पना फक्त आपल्याला सुचली अशी खूणगाठ आपण मनाशी बांधावी. या सूचनेला मनात घोळवून, ज्यात दोन तीन लहान crisis व शेवटचा महत्त्वाचा मुख्य crisis चा प्रसंग येईल असे

कथानक मनात तयार करावे. अशी योजना (scheme) तयार झाल्यावर त्या मूळ कादंबरीतील कोणते संवाद तर्काला धरून आपल्या योजनेत घेता येतील ते पाहावे व तेवढेच घ्यावेत. बाकीचे संवाद आपल्या योजनेतील पात्रे व कथानक यांच्या विकासास उपयुक्त होतील असे स्वतंत्ररीत्या लिहावेत. प्रथितयश साहित्यिकाच्या वाङ्मयाचे पटकथेत रूपांतर करण्याचा हा राजमार्ग आहे. शेक्सपियरने या राजमार्गाचा अवलंब करून काही नाटके लिहिली असे त्याच्या चरित्रावरून दिसते. त्या काळी इतर नाटककारांची भिकार नाटके, चोपडी किंवा ऐतिहासिक माहिती लोकपरिचित व उपलब्ध होती. त्यावर, या राजमार्गाचा उपयोग करून, त्याने नाटके लिहिली. आता हे खरे की या साहित्यावर त्याच्या प्रतिभेचा संस्कार झाला म्हणून ती नाटके जिवंत कला ठरली. परंतु त्यामुळे या राजमार्गाची उपयुक्तता कमी ठरत नाही. त्याचप्रमाणे उपजत म्हणा, किंवा रंगभूमिविषयक दीर्घकाल लाभलेल्या अनुभवामुळे म्हणा, त्याचेजवळ प्रभावी नाट्यदृष्टी होती, म्हणूनही त्याची नाटके परिणामकारक ठरली. पुन्हा एकदा हे सांगण्याचे कारण इतकेच की प्रतिथयश साहित्यिकाच्या वाङ्मयाचे चित्रीकरण श्री. अत्रे यांच्यासारख्या व्यक्तींच्याकडून जितके सरस होईल तितके श्री. फडके यांच्यासारख्यांकडून होणे कठीण. पहिल्यात नाट्यदृष्टी असते; दुसऱ्यात ती फारच कमी प्रमाणात आढळते. एवढाच परंतु महत्त्वाचा दोहोमध्ये फरक. एरव्ही ही दोन्ही प्रकारची माणसे वेगवेगळ्या दृष्टीने उत्तम साहित्यिक आहेतच.

वर्षानुवर्षे लोकप्रिय झालेली किंवा क्षणकाल लोकप्रिय झालेली अशी कशीही कादंबरी असो, तिचे चित्रीकरण करीत असता प्रेक्षकांनी ती अगोदर वाचली आहे, तिच्यातील सर्व घटना, पर्यवसान, सौंदर्य वगैरे सर्व त्यांना पूर्वपरिचित आहे असा भलताच समज करून घेऊन रूपांतरकाराने पटकथा केव्हाही लिहू नये. आपले रूपांतर [म्हणजे पटकथा] स्वयंपूर्ण करण्याकडे त्याने कटाक्षाने लक्ष देणे अवश्य आहे. प्रेक्षकांच्या अशा पूर्वपरिचयावर तो अवलंबून राहिला तर उत्तम

कलेच्या दृष्टीने तर त्याची कथा अपूर्ण राहीलच, शिवाय कादंबरीतील महत्त्वाचे भाग त्याचे नजरेतून निसटल्यामुळे ज्यांनी ती कादंबरी वाचली नाही त्यांना असा चित्रपट दुर्बोध वाटेल व त्यांची निराशा होईल. उलट ज्यांनी ती वाचली असेल अशांना पटकथेतील तर्कशुद्ध विकासाचा अभाव तीव्रतेने जाणवेल.

या बाबतीत 'देवदास' या शरच्चंद्रांच्या कादंबरीचे उदाहरण महत्त्वाचे आहे. तीत नायक–नायिकेच्या जीवनाची जी अखेरीस ट्रॅजेडी होते तिचे बीज दोन गोष्टीत आहे. बंगालमध्ये सामाजिक व धार्मिक चालीरीती व रूढी यामुळे स्त्रीजीवन अत्यंत कठीण झाले आहे. या पार्श्वभूमीवर नायिका ऐन मध्यरात्री, सर्व धैर्य एकवटून, देवदासकडे विवाहाचे वचन घेण्यास जाते असे जे शरद्‌बाबूंनी दाखवले आहे ते फार महत्त्वाचे आहे. ती निराश होऊन परतते. अगोदरच ती फार अभिमानी. ही निराशा तिच्या अभिमानाला डिवचते व दुसरे दिवशी देवदास लग्नास तयार आहे हे कळल्यावरही त्याला डावलून दुसऱ्याशी विवाह करते. पुढील सर्व ट्रॅजेडीचे बीज या वृत्तांतात आहे. शरद्‌बाबूंनी हा भाग सौंदर्यपूर्ण सूचकतेने रंगवला आहे. पण त्या कादंबरीवर पटकथा लिहिणारा लेखक या बाबतीत प्रेक्षकांच्या पूर्वपरिचयावर अवलंबून राहिला असे दिसते. अर्थात् हा भाग कसा तरी त्या चित्रात रंगवला गेला. १९४३ साली माझ्या एका सुशिक्षित मित्रास हा चित्रपट पहाण्यास मी आग्रहाने घेऊन गेलो. त्यांनी मूळ कादंबरी अजिबात वाचली नव्हती. चित्र संपताच ते एकदम म्हणाले, "हाच का तो गाजलेला चित्रपट !" त्यावर मी त्यांना मूळ कादंबरीतील उपरिनिर्दिष्ट वृत्तांत सांगितला तेव्हा ते म्हणाले, "अस्सं, तुम्ही सांगता ते महत्त्वाचं आहे. पण तसं या चित्रात कुठे आहे ?"

एखाद्या कादंबरीतील क्रियेचे (Action) स्वरूपच असे असते की तिला आपल्या ताब्यात ठेवणे कठीण जाते. म्हणजे ती unmanagable असते. अर्थात अशा क्रियेवर पटकथा निर्माण करणे फारच कठीण असते. शरच्चंद्रांची 'पथेरदाबी' ही कादंबरी अशाच प्रकारची

आहे असे मला तरी वाटते. तिचा चित्रपट मी पाहिला तेव्हा माझी व ज्यांनी कादंबरी अजिबात वाचली नव्हती अशा माझ्या मित्रांची तर फार निराशा झाली. अशा कादंबरीवर चित्रपट करायचा असेल तर तिच्यातील महत्त्वाची पात्रे घेऊन त्यांना निराळ्या–स्वतंत्र–क्रियेत रंगवणे इष्ट होईल. मात्र असे करताना पात्रे व क्रिया यांचा एकजीव करण्यात ज्याप्रमाणात लेखकास यश येईल त्याच प्रमाणात ते चित्र यशस्वी होईल एवढे सांगणे जरूर आहे. सारांश चित्रपटाकरता प्रथितयश साहित्यिकांच्या वाङ्मयाची निवड करीत असता फार तारतम्य संभाळावे लागते हे वरील विवेचनावरून दिसून येईल.

नाटकामध्ये काही गोष्टी वर्णनाने किंवा संवादातूनच सांगणे शक्य असते. ही वर्णने (Narrative) नाट्यपूर्ण म्हणजे भावनोद्दीपक अशी वठली असली तरच ठीक; नाही तर ती ऐकताना प्रेक्षक झोपी गेलेलेच आढळतील. या वर्णनांचा आशय चित्रपटात, चित्रांच्या द्वारे प्रत्यक्षात दाखवता येतो. 'जोगन' या नावीन्यपूर्ण चित्रात, जोगनचे पूर्वायुष्य, अर्धातासपर्यंत प्रत्यक्षात चित्तवेधकतेने दाखविले आहे. तेव्हा फोटोग्राफी, ध्वनी, नृत्य वगैरे साधनांच्या योगाने या बाबतीत चित्रपटकलेने नाट्यावर एक प्रकारे मात केली आहे असे मानणे खरे असले तरी ही साधने आहेत. नाट्य हे जे चित्रपटाचे प्रधान स्वरूप ते काही त्यामुळे बदलत नाही. उलट या प्रधानस्वरूपाचा उठाव करण्याकरिताच या साधनांचा, चित्रपट करतेवेळी, लेखक, दिग्दर्शक व इतर तंत्रविशारदांनी उपयोग करायचा असतो.

प्रतिथयश साहित्यिकांच्या वाङमयाचा चित्रपटाकरिता उपयोग करणे इष्ट आहे असे मला वाटत असल्यामुळे व असे चित्रपट व्हावेत अशी तळमळ वाटते म्हणून काही ठळक गोष्टी येथे सुचविल्या आहेत. माझ्यापेक्षा जे सुज्ञ आहेत अशा लोकांकडून त्यावर साधकबाधक चर्चा होऊन काही विधायक कार्य व्हावे अशी इच्छा आहे.

दा. क्र. १०३१०

'सत्यकथा' चित्रपट अंक १९५०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलप्रत
अनुक्रम.................... वि: ....
क्रमांक .... नोंद दि ....

REFBK-0017310

REFBK-0017310