

नाटककार खाडिलकर

एक अभ्यास

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय

निबंध

सं. क्र.

१२४७

वा. ल. कुळकर्णी



REFBK-0014376

REFBK-0014376



पॉप्युलर प्रकाशन

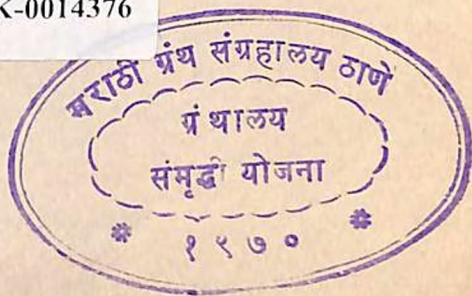
७३५
७३५६
५१३१७९

नाटककार खादिलकर
एक अभ्यास

१६०७



REFBK-0014376



प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांची पुस्तके

वाङ्मयातील वादस्थळे

वाङ्मयीन मते आणि मतभेद

वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी

वाङ्मयीन दृष्टि आणि दृष्टिकोण

साहित्य आणि समीक्षा

वामन मल्हार : वाङ्मयदर्शन

श्रीपाद कृष्ण : वाङ्मयदर्शन

नाटककार खाडिलकर

एकं अभ्यास

वा. ल. कुळकर्णी



पॉप्युलर प्रकाशन

किंमत साडेसात रुपये

© वा. ल. कुळकर्णी

पहिली आवृत्ति १९६५/१८८७

मुद्रक : वि. पु. भागवत
मौज प्रिन्टिंग व्यूरो
खटाववाडी, मुंबई ४

प्रकाशक : ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन
३५ सी, ताडदेव रोड
मुंबई ३४ WB

सौ. माईस

१९५१-५२ मध्ये मी मुंबईस एम्. ए. च्या विद्यार्थ्यांसाठी खाडिलकरांच्या नाटकांवर कांहीं व्याख्याने दिलीं. ह्या व्याख्यानांच्या निमित्ताने मी जीं टिपणें काढलीं होतीं त्यांतील कांहीं 'रचना' द्वैमासिक, 'सत्यकथा,' 'साधना' (दिवाळी अंक), व मौज (दिवाळी अंक) ह्यांमधून पुढें प्रसिद्ध झालीं. त्याच वेळीं वस्तुतः खाडिलकरांवरील लेखन हातून पुरें व्हावयास हवें होतें; परंतु कां कोण जाणें तें अपुरेंच राहिलें. मध्यंतरी १९५४ सालीं श्रीपाद कृष्णांच्या वाङ्मयावर मी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयातर्फे प्रतिवर्षीं होणाऱ्या कै. अ. बा. गजेंद्रगडकर व्याख्यानमालेंत व्याख्याने दिलीं व त्यांचें पुस्तकहि लवकरच प्रकाशित झालें; परंतु खाडिलकरांच्या नाटकांवरील १९५२ मध्ये सुरु केलेलें लेखन मात्र तसेंच मागें पडलें. आज तें पुरें होऊन प्रकाशित होत आहे हा योगायोग आहे.

हें लेखन माझ्या इतर लेखनाप्रमाणें वरेंचसें टिपणवजा आहे. त्याला मुद्दाम औपचारिक स्वरूप देण्याचें मीं बुद्धिपुरस्सर टाळलें आहे. अभ्यासविषयाच्या संबंधांत अभ्यास चालू असतांच जसजसे नवे विचार सुचतील तसतशीं छोटीं छोटीं टिपणें तयार करणें व तीं परत परत तपासून निर्दोष करित घसणें ही माझी संवय आहे. असलीं टिपणें हीं औपचारिक लेखनापेक्षां अनेकदां अधिक प्रस्तुत व टोकदार ठरतात असा माझा अनुभव आहे.

१९५२ मध्ये सुरु केलेलें हें खाडिलकरांच्या नाट्यवाङ्मयावरील टीकात्मक लेखन परत १९६३-६४ सालीं हातीं घेतांना अनवधानाने एक गोष्ट घडली. खाडिलकरांच्या 'द्रौपदी', 'सवतीमत्सर', 'मानापमान' इत्यादि नाटकांवर आपण १९५२ मध्येच टीकात्मक टिपणें लिहिलीं आहेत व प्रसिद्धहि केलीं आहेत हें मी विसरलों व त्यांवरील टिपणें मीं परत नव्याने लिहिलीं; परंतु तीं लिहून झाल्यावर कालांतरानें झालेली चूक ध्यानांत आली; परंतु ह्यामुळें अचानकपणें एक फायदा झाला. एकाच

नाटकाच्या संबंधांत आपण १९५२ सालीं कोणत्या प्रकारें विचार केला व आज १९६३-६४ सालीं कोणत्या प्रकारें विचार करित आहोंत हें कळण्यास त्यामुळें थोडी मदत झाली, व ह्या दोन्ही टिपणांमधील विचारांचा सारखेपणा व कांहीं बाबतींतील वेगळीक लक्षांत येऊन मौज वाटली. १९५२ सालीं लिहिलेलीं सदर नाटकांवरील टिपणें वरच उल्लेखिल्याप्रमाणें 'रचना', 'सत्यकथा', 'मौज' (दिवाळी अंक), 'साधना' (दिवाळी अंक) ह्या नियतकालिकांतून त्या वेळीं प्रसिद्ध झालीं होती. तेव्हां पुस्तकांत कोणत्या टिपणांचा अन्तर्भाव करावयाचा असा प्रश्न मनापुढें पडला. शेवटीं हीं दोन्ही टिपणें आपणच लिहिलेलीं असल्यामुळें व त्यांतील पहिलीं प्रकाशितहि झालेलीं असल्यामुळें दोघांचाहि समावेश पुस्तकांत करावा असें ठरविलें व तीं एकाखालीं एक अशीं छापलीं. वाचकांनीं सदर टिपणांच्या लेखनाचा हा इतिहास डोळ्यांपुढें ठेवल्यास त्यांनाहि त्यांतील विचारांत अनेकदां आढळणारी पुनरुक्ति आणि विरोध एवढा बोचूं नये.

खाडिलकरांच्या नाटकांचा अभ्यास करित असतां मला कांहीं अडचणी आल्या. खाडिलकर हे १९०७ सालीं भरलेल्या तिसऱ्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष होते. हें त्यांचें अध्यक्षीय भाषण मला अखेरपर्यन्त उपलब्ध होऊं शकलें नाहीं. हें भाषण उपलब्ध नसल्याची नोंद कानडे-वरवे यांनीं लिहिलेल्या नाट्यपरिषदेच्या इतिहासांतहि आढळली; त्यामुळें दिनांक २८ मे १९०७ च्या 'केसरी'च्या अंकांत ह्या भाषणासंबंधीची जी एक अत्यंत त्रोटक नोंद आढळते तिच्यावरच भागवावें लागलें. ही नोंद मला मिळवून देण्याच्या कामीं प्रो. वि. म. कुळकर्णी यांचें साहाय्य झालें. त्यांनींच मला 'ज्ञानप्रकाशां'त 'सत्राई माधवराव यांचा मृत्यु' ह्या नाटकावर S. K. D. ह्या सहीनें आलेल्या टीकेला काकासाहेबांनीं 'काळ' पत्रांतून दिलेलें उत्तर उपलब्ध करून दिलें. ह्या त्यांनीं केलेल्या मदतीबद्दल त्यांचा मी फार आभारी आहे. 'रंगभूमि' मासिक वस्तुतः १९०७ सालींच सुरू झालें, परंतु ह्या मासिकांत खाडिलकरांचें १९०७ सालांतील हें तिसऱ्या नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेलें भाषण आढळत नाहीं. 'रंगभूमि' मासिकाच्या पहिल्या अंकासाठीं खाडिलकरांनीं जें एक महत्त्वाचें प्रास्ताविक लिहिलें तें मात्र आढळतें. ह्या प्रास्ताविकाची प्रत करून पाठविण्याचें अगत्य दाखविल्याबद्दल मी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचे कार्यवाह श्री. वा. वि. भट आणि त्यांचे सहकारी श्री. म. के. अमृते यांचा अत्यंत आभारी आहे. खाडिलकरांचें मला हवें असलेलें सर्व साहित्य उपलब्ध होण्याचे

कामीं मला मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचें बहुमोल साहाय्य झालें आहे, हें येथें कृतज्ञतापूर्वक नमूद करणें माझें कर्तव्य आहे.

ह्या पुस्तकाच्या शेवटीं कांहीं परिशिष्टें जोडलीं आहेत. पहिल्या परिशिष्टांत खाडिलकरांची नाट्यसृष्टि ज्या काळांत हळूहळू उदयाला आली त्या काळांतील एकंदर मराठी नाट्यलेखनाचें चित्र सदर नाट्यसृष्टीच्या संदर्भांत लक्षांत यावें ह्या दृष्टीनें एक आराखडा तयार केला आहे. त्यांत खाडिलकरांच्या जीवनांतील प्रमुख घटनांनाहि स्थान दिलें आहे. खाडिलकर १८७२ सालीं जन्मले व ते जरी १९४८ सालीं कालवश झाले तरी १९३६ नंतर त्यांचे हातून नाट्यलेखन असें झालें नाहीं. तेव्हां ह्या आराखड्यांत १९३९ पर्यंतच्या म्हणजे दुसऱ्या महायुद्धाच्या प्रारंभकालापर्यंतच्या लक्षणीय मराठी नाट्यलेखनाची नोंद आहे. त्यानंतरच्या काळांतील खाडिलकरांच्या धर्मविषयक लेखनाची नोंद करून हा आराखडा पुरा केला आहे. अर्वाचीन काळांतील लक्षांत घेण्याजोगें पहिलें मराठी नाटक 'थोरले माधवराव पेशवे' हें १८६२ मध्ये म्हणजे खाडिलकरांच्या जन्मापूर्वी १० वर्षे आधीं लिहिलें गेलें. ह्या दृष्टीनें सदर आराखड्यास १८६२ पासून प्रारंभ केला आहे. खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचा अभ्यास करीत असतां, १८६२ ते १९३९ (दुसऱ्या महायुद्धाचा प्रारंभ) ह्या काळांत झालेल्या महत्त्वाच्या नाट्यलेखनाची सालवार कल्पना विद्यार्थ्यांना यावी या हेतूनें हा आराखडा तयार केला आहे. 'वामन मल्हार : वाङ्मय दर्शन' ह्या पुस्तकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीस जोडलेल्या 'वामन मल्हार व त्यांचा काळ' ह्या परिशिष्टाप्रमाणेंच हें परिशिष्ट विद्यार्थ्यांस उपयुक्त ठरेल असा भरंवसा आहे.

कै. खाडिलकर यांचीं नाट्यविषयक व साहित्यविषयक भाषणें व लेख विद्यार्थ्यांना एकत्र वाचावयास मिळणें त्यांच्या वाङ्मयाच्या अभ्यासाच्या दृष्टीनें इष्ट आहे. त्यांचीं १९१७ व १९३३ सालांतील भाषणें त्यांच्या लेखसंग्रहाच्या दुसऱ्या भागांत संगृहीत केलेलीं आहेत. त्यांत त्यांनीं १९०७ सालीं रंगभूमि मासिकाच्या पहिल्या अंकासाठीं जें प्रास्ताविक लिहिलें होतें त्याची आणि त्यांच्या इतर कांहीं महत्त्वाच्या साहित्याची भर घालून तें सर्व पुस्तकाच्या शेवटीं स्वतंत्र परिशिष्टांत एकत्र छापलें आहे. खाडिलकरांच्या वाङ्मयाच्या आस्थेवाईक विद्यार्थ्यांना त्याचा उपयोग व्हावा. खाडिलकरांचें हें वाङ्मयविवेचनात्मक लेखन अशा प्रकारें संगृहीत करण्याची तत्परतेनें परवानगी दिल्याबद्दल मी त्यांचे चिरंजीव श्री. यशवंत प्रभाकर ऊर्फ आप्पासाहेब खाडिलकर यांचा अत्यंत आभारी आहे.

काकासाहेवांच्या 'कीचकवध' नाटकावर इंप्रज सरकारने १९१० साली बंदी घातली. ह्या बंदीहुकुमास कारण झालेली कागदपत्रे अभ्यासकांस उपलब्ध करून देतां आल्यास बरे ह्या दृष्टीने मी प्रयत्न केले. ह्या प्रयत्नांस पुराभिलेख आणि ऐतिहासिक स्मारके, महाराष्ट्र शासन ह्या विभागाचे संचालक डॉ. पु. म. जोशी आणि त्यांचे साहाय्यक श्री. वि. गो. खोवरेकर यांच्या सहकार्यामुळे यश आले. सरकारी बंदीहुकुम ऑनरेबल मॉरिसनसाहेवांच्या ज्या निवेदनावरून निघाला तें निवेदन, प्रत्यक्ष बंदीहुकुम आणि टाइम्स ऑफ इंडिया पत्राच्या ५-२-१९१० रोजी प्रसिद्ध झालेल्या अंकांतील संपादकीय लेख ह्या सर्वांच्या नकला उपलब्ध करून दिल्याबद्दल मी डॉ. जोशी आणि त्यांचे सहकारी श्री. खोवरेकर यांचा अत्यंत आभारी आहे. त्यांच्याच सौजन्याने हीं कागदपत्रे मराठी वाचकांस आज प्रथमच उपलब्ध होत आहेत. मॉरीएनसाहेवांच्या निवेदनांत कोणा व्हिन्सेन्टसाहेबांच्या मताचा उल्लेख आहे : तो जेथे आला आहे तेथील संदर्भाववरून पाहतां सदर व्हिन्सेन्टसाहेबांचें मत नाटकाच्या संबंधांत फारसें प्रतिकूल नसावें असें दिसतें. तेव्हां हें मत ज्या निवेदनांत नोंदलेलें असेल त्याची नकल उपलब्ध होण्याच्या दृष्टीने बरेच प्रयत्न केले; परंतु त्यांना यश आलें नाहीं. हीं सगळीं कागदपत्रे खाडिलकरांच्या नाट्यवाङ्मयाच्या अभ्यासकांना उपयुक्त ठरतील अशी अपेक्षा आहे.

ह्या पुस्तकांतील मजकुराची मुद्रणप्रत तयार करण्याच्या कामीं मराठवाडा विद्यापीठ ग्रंथालयांतील साहाय्यक कु. उपा हस्तक यांची आणि पुस्तकाची सूचि तयार करण्याच्या कामीं मराठवाडा विद्यापीठाच्या मराठी विभागांतील संशोधन साहाय्यक श्री. अरविंद धिटे यांची मला फार मदत झाली हें मी कृतज्ञतापूर्वक नमूद करितों.

नेहमीच्याच आपुलकीनें पॉप्युलर प्रकाशनचे श्री. रामदास भटकळ यांनीं ह्या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी स्वीकारली ह्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे.

मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद. (द.)
दि. ३०-१०-१९६४.

वा. ल. कुळकर्णी

अनुक्रमणिका

भाग पहिला : नाटकांवरील टिपणें

कांचननगडची मोहना	३
सवाई माधवराव यांचा मृत्यु	९
कीचक-वध	१६
संगीत वायकांचें वंड	२९
भाऊवंदकी	३४
प्रेमध्वज	४४
संगीत मानापमान	४८
संगीत विद्याहरण	५७
सत्त्वपरीक्षा	६४
संगीत स्वयंवर	६९
संगीत 'द्रौपदी'	७५
संगीत 'भेनका'	८८
सवतीमत्सर	९४
संगीत सावित्री	१०४
संगीत त्रिदंडीसंन्यास	११२

भाग दुसरा : खाडिलकरांचीं नाटके

सामान्य विवेचन	११५
----------------	-----

भाग तिसरा : परिशिष्टे इ.

तक्ता	१५७
परिशिष्ट १	१६७
परिशिष्ट २	२१३
सूचि	२२६

भाग
पहिला

नाटकान्वरील
टिपणें



कांचनगडची मोहना

ल्ये नाटक खाडिलकरांचें पहिलें नाटक नव्हे. हें खाडिलकरांचें रंगभूमीवर आलेलें पहिलें नाटक. त्यांच्या हातून लिहिलें गेलेलें पहिलें नाटक म्हणजे 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु'. तें खाडिलकरांनीं १८९३ सालीं लिहिलें; परंतु तें रंगभूमीवर आलें १९०६ सालीं.

'कांचनगडची मोहना'^२ ह्या नाटकाची प्रथमावृत्ति १८९८ मधील आहे. ह्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेत "तालीकोट येथें १५६५ सालीं विजयानगर व विजापूर यांमध्ये भयंकर लढाई होऊन विजयानगरचा पूर्ण नाश झाल्यावर सुमारे पंचवीस वर्षांनीं म्हणजे सोळावे शतकाचे अखेरीस, या नाटकांतील कथाभाग घडून आला अशी कल्पना केली आहे" एवढाच मजकूर आहे. खाडिलकरांनीं १९०६ सालीं पुस्तकाची दुसरी आवृत्ति काढतांना ह्या पहिल्या आवृत्तीत 'रंगभूमीचे सोयीसाठीं' 'महत्वाचे फेरफार केले' असें दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना वाचल्यास लक्षांत येतें. प्रथमावृत्ति वाचावयास न मिळाल्यामुळे हे फेरफार कोणते तें कळावयास मार्ग नाही.

१. प्रकाशन : १८९८ प्रथम प्रयोग : २४-१२-१८९८, नागपूर.

२. 'कांचनगडची मोहना' हें नाटक खाडिलकरांनीं रा. सा. गणेश श्रीकृष्ण कापडे यांना अर्पण केलें आहे.

‘कांचनगडची मोहना’ हे नाटक बरेचसे एकसंध आहे. ते वाचतांना शेक्सपियरच्या नाट्यलेखनाची आठवण अधूनमधून एकसारखी येत असली तरी त्यांतील कथानकाची वीण शेक्सपियरच्या नाटकांतल्याप्रमाणे दुपदरी नाही; ती बरीचशी एकपदरी आहे. सगळे प्रसंग कांचनगडावर किंवा त्याच्या तळाशी घडत असल्यामुळे व त्यांनी व्यापिलेला काळ ८-१० दिवसांचाच असल्यामुळे कथावस्तूच्या एकसंधत्वाला मदत झाली आहे. प्रतापराव, मोहना, हंवीरराव, दौलतराव व पिलाजीराव ही नाटकांतील प्रमुख पात्रे आहेत आणि दादासाहेब कोठारे आणि लक्ष्मी ही महत्त्वाची पण गौण पात्रे आहेत.

ह्या नाटकाचे एक वैशिष्ट्य असे की हंवीरराव हा कथानकाच्या दृष्टीने प्रतिनायक असूनहि नाटकांत तो खलनायक ठरत नाही. त्याचे मोहनेवर जिवापलीकडे प्रेम आहे व त्याची सर्व कृत्ये मोहनेचे प्रेम संपादण्यासाठीच घडतात. नाटककाराने त्याचे चित्र रंगवितांना त्याला खलपुरुष म्हणून तुमच्या आमच्यापुढे उभा करण्याऐवजी एक प्रेमवेडा म्हणून उभा केला आहे. त्यामुळे प्रेक्षकाला त्याचेबद्दल तिरस्कार वाटत नाही, वाटल्यास थोडीफार सहानुभूतीच वाटते. मोहनेचे प्रेम संपादण्यासाठी तो वाटेल ते करावयास तयार असल्यामुळेच केवळ पिलाजीरावाच्या जाळ्यांत अडकतो असे नाटककाराने दाखविलेले असल्यामुळे ज्याप्रमाणे तो दुष्टबुद्धीचा ठरत नाही त्याचप्रमाणे तो मुत्सद्दी व कर्तृत्ववानहि ठरत नाही. संबंध नाटकांत त्याच्या कर्तृत्वाचा किंवा पराक्रमाचा किंवा मुत्सद्देगिरीचा प्रत्यय कोठेच येत नाही. त्यामुळे त्याच्याबद्दल जसा तिरस्कार वाटत नाही तसा आदरहि वाटत नाही. मोहनेपारी त्याला शेवटी वेड लागल्याचे खाडिलकरांनी दाखविलेले असल्यामुळे नाटकाच्या शेवटी त्याचे काय करावयाचे हा त्यांच्यापुढील प्रश्न एका दृष्टीने आपोआपच सुटला आहे; परंतु एक गोष्ट अशी की मोहनेसंबंधीच्या हंवीररावाच्या मनांतील भावनेचा पत्ता नाटकाच्या अंतापर्यंत म्हणजेच प्रतापरावाच्या मृत्यूपर्यंत नाटककारांनी प्रतापरावाला लागू दिलेला नाही. एका दृष्टीने कांचनगडावर ओढवलेल्या संकटपरंपरेचे कारण हंवीररावाला मोहनेसंबंधी वाटत असलेले आकर्षण हे आहे; आणि असे असूनहि प्रतापरावाला ह्या संबंधांत शेवटच्या क्षणापर्यंत मोहनेने व दौलतरावाने अंधारांत ठेविलेले आहे. ही घटना लक्षणीय आहे, व तिची योजना खाडिलकरांनी मोठ्या चातुर्याने केली आहे. मोहनेचे

प्रतापरावावर खरेंखुरें प्रेम आहे, ती पतिव्रता आहे, ती भित्री नाही, तिच्यांत आल्या संकटाला तोंड देण्याची ताकद आहे. आपल्या विवंचनांचें गाठोडें पतीच्या शिरावर देऊन त्याच्या चिंता वाढविण्याची तिची इच्छा नाही; हें सर्व लक्षांत घेतल्यास तिनें दौलतरावांच्या साहाय्यानें हंबीरराव-प्रकरण आपल्या पतीपासून शक्य तो दूर ठेवण्याचा प्रयत्न करणें व त्यांतून उद्भवणाऱ्या प्रसंगांना स्वतःच तोंड देणें स्वाभाविकच ठरतें. ह्या तिच्या वागण्यामुळे ती ज्याप्रमाणें आपल्या आदराचा विषय बनण्यास मदत होते त्याचप्रमाणें त्यामुळे कथानक नाट्यात्म बनण्यासहि मदत होते.

हंबीररावाला मोहनेबद्दल वाटणाऱ्या जबरदस्त आकर्षणाची वार्ता प्रतापरावाला शेवटपर्यंत लागूं न देण्यानें नाटककारानें आणखी एक गोष्ट साधली आहे; व ती म्हणजे प्रतापरावाच्या व्यक्तिचित्राची एकाग्रता अभंग राखणें. आज आपल्यासमोर उभ्या राहणाऱ्या प्रतापरावाला केवळ एकाच गोष्टीचा ध्यास आहे : विजयनगरच्या पराभवाचा सूड कसा घेतां येईल, विजापूरकरांना खडे चारून उत्तरेस पिटाळून कसें लावतां येईल, मुसलमानांनीं केलेल्या धर्मच्छलाचा बदला कसा घेतां येईल आणि त्यांच्या सत्तेचें जोखड खांद्यावरून दूर कसें फेकून देतां येईल ह्याच गोष्टीचा केवळ विचार त्याचें मन सतत करीत आहे. त्याचा उतावळेपणा, त्याची अन्यायाबद्दलची चीड ह्या निजिध्यासांतूनच जन्माला आली आहे. तो मनाचा उदार आहे, दिलदार आहे; सगळे मराठे आपल्यासारखेच स्वामिमानी व स्वधर्माभिमानी आहेत अशी त्याची श्रद्धा आहे; आपल्याप्रमाणें त्यांनाहि पारतंत्र्याची चीड आहे, विजयनगरच्या पराभवाचा सूड घेण्याची इच्छा आहे अशी त्याची कल्पना आहे, म्हणूनच तो हंबीरराव व पिलाजीराव यांच्यावर विश्वास टाकतो. त्याला माणसांची पारख वेताचीच आहे; नाहीतर त्यानें हंबीरराव व पिलाजीराव यांच्यावर विश्वास ठेवला नसता आणि दादासाहेब कोठारेसारख्या नालायक माणसाच्या हातीं आपलें शस्त्रागार दिलें नसतें. प्रतापरावाचें नाटकांतील चित्र अगदीं एकसुरी, एकरंगी, एकांगी आहे. त्याचा सर्व रंग स्वातंत्र्य-प्रेमाचा, स्वधर्म-प्रेमाचा आहे. त्यांत दुसऱ्या रंगाला स्थान नाही. हंबीररावाला मोहनेबद्दल वाटणाऱ्या आकर्षणाची चाहूल जर प्रतापरावाला लागली असती तर त्याच्या व्यक्तिचित्रांत आणखी कांहीं रंगांची भर पडली असती व मग त्याचें मन

एवढें एकाग्र राहिलें नसतें; त्यांत व्यग्रता निर्माण झाली असती. त्यामुळें प्रतापराव हा अधिक मानुष झाला असता परंतु मग त्याची आज आपल्या डोळ्यांत भरणारी एकसुरी ध्येयनिष्ठ कमी झाली असती, तिच्यांत थोडाबहुत विकल्प निर्माण झाला असता, आणि मग नाटकाच्या कथावस्तूचें स्वरूपहि बदललें असतें. खाडिलकरांना हें नको होतें. त्यांना प्रतापराव हा केवळ एक ध्येयनिष्ठ नायक म्हणून तुमच्या आमच्यासमोर उभा करावयाचा होता. त्याच्या ध्येयनिष्ठेला दुसऱ्या विचारविकारांचे फाटे फोडावयाचे नव्हते; म्हणूनच त्यांनीं हंबीररावाच्या प्रेमप्रकरणाला कथानकांत महत्त्वाचें स्थान देऊनहि त्या प्रकरणाचा सुगावा अखेरपर्यंत प्रतापरावाला लागणार नाही अशी नाटकांत व्यवस्था केली.

ह्या नाटकांत अनेक कच्चे दुवे आहेत, परंतु त्यांतील सर्वांत कच्चा दुवा म्हणजे कोठारे हा आहे. दादासाहेब कोठारे हा एक कर्तृत्वशून्य गृहस्थ आहे. त्यानें लक्ष्मी नांवाच्या एका जवळजवळ बाजारबसवीशीं पाटाचा विवाह केला आहे. असल्या नालायक माणसाच्या हातीं आपल्या कोठाराच्या किल्ल्या देणाऱ्या प्रतापरावाची आपणांस खरोखरच कीव येते. प्रतापरावाच्या नायकत्वाला हें त्याचें वर्तन कमीपणा आणणारें आहे. परंतु हेंच मराठी नाटकांचें व नाटककारांचें जणू वैशिष्ट्य आहे. कथानकाच्या सोयीसाठीं असें एखादें पात्र नाटकांत घातलें असतां त्यानें खऱ्याखऱ्या नाट्याला कसे तडे जातात ह्याकडे मराठी नाटककारांचें नेहमींच दुर्लक्ष होतांना दिसतें. मराठी नाटकांतील नायक हे खऱ्या अर्थानें नायक ठरायला अडचण पडते आणि त्यांतील खलनायक हेहि खरोखर खलनायक ठरत नाहीत तें ह्यामुळेंच. नायकावर ओढवलेलें संकट केवळ त्याच्या नितांत मूर्खपणामुळें ओढवलें आहे असें जर लक्षांत आलें तर त्याचें नायकत्व तें कोठें राहिलें? त्याचप्रमाणें खलनायकानें योजिलेलें कारस्थान हें त्याच्या कल्पकपणापेक्षां नायकाच्या निखालस मूर्खपणामुळेंच यशस्वी झालें असें ठरलें तर खलनायकाचें तरी खलनायकत्व तें कोठें राहिलें? परंतु खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी यांचीं अनेक नाटकें वाचतांना व पाहतांना नेमकें जाणवतें तें हें. 'कांचनगडची मोहना' मधील पिलाजीरावाची कारस्थानें अगदीं सहजगत्या, विनासायास यशस्वी होतात तीं त्याच्या चातुर्यामुळें नव्हे तर नाटककाराच्या इच्छेमुळें,

दादासाहेब कोठारे याच्या अजागळपणामुळे व इतरांच्या मट्टणामुळे. पिलाजीरावाचें कारस्थान साधावें एवढ्यासाठीं नाटककारानें काय करायचें बाकी ठेवलें आहे? तेवढ्यासाठीं त्यानें केवळ दादासाहेबाला नालायक बनविलें नाहीं, तर लक्ष्मीला बाजारबसवी बनविलें आणि हंबीरराव व प्रतापराव यांना मोळेसांभ बनविलें. ज्यावर कथानकाचा बहुतेक डोलारा उभारावयाचा तेंच असें कच्चें व त्याकडे प्रेक्षकांनीं कानाडोळा करावा ही नाटककाराची अपेक्षा. मराठी नाटकांमध्ये हाच दोष सर्वसाधारणपणें दिसून येतो. कथानक हें रचावयाचें असतें, त्याची 'गोष्ट' बनवावयाची असते, त्या दृष्टीनेच पात्रांची योजना करावयाची असते व प्रसंग कल्पावयाचे असतात हीच समजूत मराठी नाटककारांमध्ये दृढमूल झाल्यासारखी दिसते. इतरापेक्षां खाडिलकरांच्या मनावर ह्या समजूतीचा प्रभाव थोडा कमी प्रमाणांत दिसून येत असला किंवा दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे त्यांची नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधीची समज थोडी अधिक पक्की दिसत असली तरी तेहि ह्या समजूतीच्या आहारीं जातांना अनेकदां दिसतात. एवढेंच कीं त्यांना भव्यता, उदात्ता, ध्येयनिष्ठा, निःस्वार्थता, तत्त्वनिष्ठा इत्यादींबद्दल जें उपजतच प्रेम आहे व कुतूहल आहे त्याच्या पोटीं प्रतापराव, रामशास्त्री, राम, हरिश्चंद्र, शुक्राचार्य, श्रीकृष्ण ह्यांसारखीं जीं सहजगत्या डोळ्यांत भरण्याजोगीं व्यक्तिचित्रें ते रेखाटतात त्यांच्या प्रभावानें स्तिमित झालेल्या प्रेक्षकाची प्रवृत्ति नाटकांतील ढिसाळ भागाकडे बुद्धिपुरस्सर दुर्लक्ष करण्याकडे होते. खाडिलकरांच्या नाटकाची सैल रचना कोल्हटकरांच्या नाटकाच्या अत्यंत कृत्रिम रचनेइतकी आपणांस ओचत नाहीं याचें हें एक कारण आहे.

खाडिलकरांची प्रवृत्ति स्वाभाविकपणेंच आदर्श न्याहाळण्याकडे व निर्मिण्याकडे आहे. माणसांत आढळणारें विविध प्रकारचें लोकोत्तरत्व चित्रिण्याकडे आहे : मग तें लोकोत्तरत्व आनंदीबाई व कीचक यांच्या रूपानें प्रकट होईल किंवा राम आणि हरिश्चंद्र यांच्या रूपानें प्रकट होईल. खाडिलकर आपल्या नाट्य-कथानकांसाठीं पुराणांकडे, महाकाव्यांकडे आणि इतिहासाकडे वळतात ते हें लोकोत्तरत्व शोधण्याच्या दृष्टीनेच, स्त्री-पुरुषांचे आदर्श लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीनेच. पुराणें, महाकाव्यें आणि इतिहास मुख्यत्वे आदर्श स्त्री-पुरुषच तुमच्या आमच्यासमोर उभे करीत असतात. त्यांत सामान्यांना फारसें स्थान नसतें;

त्यांचा संबंध असतो तो मुख्यतः असामान्यांशीं, मनस्वी स्त्री-पुरुषांशीं. त्यांची घडण असामान्यांनींच बनविलेली असते. खाडिलकरांचें मन स्वाभाविकच पुराणेतिहासांत रमतें. त्याचा पिंडच पुराणेतिहासावर पोसला गेला आहे. “कांचनगडची मोहना”सारख्या ऐतिहासिकाचा आभास निर्माण करणाऱ्या नाटकांतील संवादांतहि अनेक ठिकाणीं रामायणमहाभारतांतील विविध कथांचे दाखले अगदीं सहजगत्या दिलेले आढळतात. प्रतापराव, मोहना, दौलतराव, यमुना त्यांचीं सदर नाटकांतील भाषणें, मी म्हणतो याची साक्ष देतील. खाडिलकरांचें मन वर्तमानाचा विचार नेहमींच रामायण-महाभारतांतील अनेक अर्थपूर्ण कथांच्या संदर्भांत करित असतें. तो खाडिलकर ह्या मनाचा धर्मच आहे. त्या मनाला रामायण-महाभारतानें निर्माण केलेल्या आदर्शांवरून जबरदस्त आकर्षण आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांचें फार मोठें सामर्थ्य ह्या त्यांच्या गुणविशेषांत आहे.

“कांचनगडची मोहना”ची वीण सैलच आहे. त्याची घटना बांधीव नाही. ती ठिसूळच आहे. त्याचें कथानक वरेंचसें एकसंध असलें तरी त्याचे सर्व घटक परस्परांशीं एकजीव झालेले नाहीत. कांहीं प्रवेश अगदींच लहान म्हणजे एकपानीहि आहेत. (उदा. अंक तिसरा, प्रवेश तिसरा); नाटक म्हणजे संवादांमधून सांगितलेली एक गोष्ट ह्या समजुतीचा पगडा खाडिलकरांवरहि दिसून येतो याचें आश्चर्य वाटतें. जे खाडिलकर गंभीर विचारनाट्य प्रभावी व्यक्तिदर्शनांतून साधूं शकतात तेच खाडिलकर नाटकाचें लेखन अनेक वेळां वाजवीपेक्षां सोपेंहि बनवितात. नाटकाच्या घटनेसंबंधीं, त्याच्या जीवंत एकसंधत्वाविषयीं गंभीरपणें विचार करण्याकडे त्यांच्याहि मनाचा कल अनेकदां दिसत नाही याचें आश्चर्य वाटतें.

सवाई माधवराव यांचा मृत्यु

हे नाटक खाडिलकरांनी १८९३ साली 'परीक्षेच्या त्रासांतून सुटल्याबरोबर' लिहिले व १८९५-९६ साली 'विविधज्ञानविस्तार' ह्या मासिक पुस्तकांत प्रसिद्ध केले. 'विविधज्ञानविस्तार'त हे प्रसिद्ध करण्यापूर्वी त्यांनी त्यांत कांहीं फेरफार केलेले होतेच. 'विस्तारांत' प्रसिद्ध झालेल्या मूळ नाटकांत नाना फडणीस ह्या पात्राला फारसे महत्त्व नव्हते. ते पात्र रंगभूमीवर फारच थोड्या वेळां येत असे. उलट 'बाबासाहेब' हे पात्र रंगभूमीवर बरेच वावरत होते. खाडिलकर म्हणतात, "महाराष्ट्र नाटक मंडळीने हे नाटक दुरुस्त करून देण्याविषयी आग्रह केल्यामुळे, पूर्वीच्या नाटकांतील 'बाबासाहेबांचे' स्वभाव-वर्णन अजिबात बदलून, रंगभूमीवर येण्याची तसदी त्या पात्राला दिली नाही. 'बाबासाहेबांचे' पात्र कमी झाल्यामुळे रिकामी पडलेली जागा 'नाना' ह्या पात्राला विशेष महत्त्व देऊन भरून काढण्यास संधि मिळाली." खाडिलकरांनी हे फेरफार १९०५ साली केले. आज जे नाटक पुस्तकरूपाने आपण वाचू शकतो ते हे नाटक. हे नाटक लिहिण्याची कल्पना शेक्सपियरची 'हॅम्लेट' व 'ऑथेलो' ही दोन नाटके वाचून आपल्याला आली असे खाडिलकर स्वतःच सांगतात. 'हॅम्लेट' व 'आयागो' ही पात्रे एकाच नाटकांत आणण्याची

खाडिलकरांची मनिषा. कै. वासुदेवशास्त्री खरे यांचें नाना फडणीसाचें चरित्र वाचीत असतां सवाई माधवरावाच्या स्वभाववर्णनांत खाडिलकरांना हवा तो हॅम्लेट सांपडला व एकाच नाटकांत त्याचें व त्याच्या मनांत मत्सरपिशाच्चाचा नाच सुरू करणाऱ्या केशवशास्त्र्याचें पात्र निर्माण करून खाडिलकरांनीं आपणांस हवें होतें तें साधण्याचा प्रयत्न केला.

जें साधण्याचा खाडिलकरांनीं प्रयत्न केला तें त्यांना कितपत साधलें हें आपण पाहिलें पाहिजे; परंतु हें पाहतांना सदर नाटक हें खाडिलकरांनीं विद्यार्थीदशा संपतांच लिहिलेलें जवळजवळ पहिलें नाटक आहे हेंहि आपण विसरतां कामा नये. ह्या दृष्टीनें विचार करितां सवाई माधवरावाला हॅम्लेट बनविण्यांत खाडिलकर बरेच यशस्वी झाले हें मान्य करावें लागेल. सवाई माधवरावाच्या मनाची दोलायमान स्थिति, त्याच्या जीवनांतील अबोल दुःख खाडिलकर अत्यंत परिणामकारकपणें व्यक्त करूं शकले आहेत हें नक्की. ह्या दृष्टीनें खऱ्याखऱ्या अर्थानें सवाई माधवराव हा 'ट्रॅजिक हीरो' आहे. परंतु सवाई माधवरावाच्या ज्या जीवननाट्याचें खाडिलकर ह्या एकंदर नाटकांत दर्शन घडवूं पाहत आहेत त्या जीवननाट्याची संपूर्ण बैठक व त्याची अपरिहार्यता त्यांना नीटशी पटवून देतां आलेली नसल्यामुळें, त्यांनीं सवाई माधवराव ही व्यक्तिरेखा अत्यंत ठसठशीतपणें आपल्या डोळ्यांपुढें उभी करण्याचा प्रयत्न केलेला असूनहि त्याच्या जीवनाच्या ह्या शोकान्त नाटकांत ते खराखुरा रंग भरूं शकलेले नाहींत.

हें असें कां झालें हें पाहणें मनोरंजक ठरेल. हें ऐतिहासिक नाटक आहे, तेव्हां प्रत्यक्षाचीं जाचक बंधनें ह्या नाटकाला पाळायचीं आहेत, हें वाचक विसरूं शकत नाहीं. हीं बंधनें पाळून खाडिलकरांना हव्या असलेल्या शोकात्म नाटकाची उभारणी होणें इतकेसें सोपें नाहीं. सवाई माधवरावानें बहुधा आत्महत्या केलेली असली तरी ज्या कारणांस्तव त्यानें ती केली, तीं कारणें खाडिलकरांना अभिप्रेत असलेल्या कारणांपेक्षां वेगळीं असण्याचा संभव आहे. इतिहास हीं सर्व कारणें नमूद करित नाहीं व त्याच्या आत्महत्येला प्रत्यक्षपणें कोणती व्यक्ति जबाबदार होती हेंहि सांगत नाहीं. म्हणूनच खाडिलकरांना ठिकठिकाणीं प्रत्यक्षापेक्षां म्हणजे इतिहासापेक्षां कल्पनेचा आधार अधिक घ्यावा लागला आहे : आणि प्रत्यक्ष आणि कल्पना ह्यांचें हें कलम सर्वत्र नीटसें साधलें

गेलं आहे असें नाही. ह्या दृष्टीनें मुख्यतः केशवशास्त्री ही भूमिका प्रथम तपासण्याजोगी आहे. केशवशास्त्री ही एक 'कल्पना' आहे. ती वस्तुस्थिति नव्हे. केशवशास्त्री ह्या पात्राला संभाजीच्या जीवननाट्यांतील कलुषा कवजी ह्या व्यक्तीप्रमाणें इतिहासाचा आधार नाही : हें पात्र खाडिलकरांनीं सर्वस्वी कल्पनेनें निर्माण केलेलें आहे; आणि त्याला सवाई माधवरावाच्या जीवननाट्यांतील प्रमुख भूमिका दिली आहे. सवाई माधवरावाच्या मृत्यूला जवळ जवळ जबाबदार असलेली एक व्यक्ति इतिहासाच्या मदतीशिवाय निर्माण करणें मोठें धाष्टर्याचें आहे. तसें पाहूं गेलें तर ज्या व्यक्तिरेखांना इतिहासाचा आधार नाही अशा कितीतरी व्यक्तिरेखा खाडिलकरांनीं ह्या नाट्यचित्रांत रेखाटल्या आहेत. पडद्याआड असलेले बाबासाहेब, व पडद्याबाहेर असलेल्या आईसाहेब, बजाबा, गोंधळी, सदोबा, आवडी, खंड्या, दगड्या इत्यादि अनेक व्यक्तिरेखा ह्या खाडिलकरांच्या कल्पनाशक्तीनेच निर्माण केलेल्या आहेत. परंतु त्यांची गोष्ट वेगळी आणि केशवशास्त्र्यांची गोष्ट वेगळी आहे. ह्या इतर व्यक्तिरेखा बऱ्याचशा सवाई माधवरावाच्या जीवननाट्याची पार्श्वभूमि निर्माण करावयास मदत करीत आहेत. त्यांतील आईसाहेब ही मात्र एक अशी व्यक्तिरेखा आहे कीं इतिहासाच्या आधाराविना तीहि रसिकांच्या डोळ्यांत खुपल्याखेरीज राहत नाही. नाही म्हटलें तरी आईसाहेबांना ह्या नाटकांत बरेंच महत्त्वाचें स्थान आहे. सवाई माधवरावाच्या त्या मानलेल्या सासूबाई आहेत व बाबासाहेबांच्या निवृत्तीनंतर खाजगीचा सर्व कारभार त्यांचे हातींच सोपविण्यांत आलेला आहे; म्हणजे नानांचाहि त्यांच्यावर विश्वास आहे, असें खाडिलकरांनीं दाखविलें आहे. त्यामुळें सवाई माधवरावाच्या जीवननाट्यांत खाडिलकरांनीं त्यांनाहि बरेंच महत्त्वाचें स्थान दिलेलें आहे, हें कबूल करावें लागतें; आणि अशा महत्त्वाच्या व्यक्तिरेखेला इतिहासाचा आधार नसावा ह्याचें आश्चर्य वाटतें. जें आईसाहेब ह्या व्यक्तिरेखेबद्दल म्हटलें, तेंच बाबासाहेब ह्या पडद्याआड असलेल्या परंतु नाटकाच्या संविधानकाच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या पात्राबद्दल म्हणावें लागतें. ह्याहि पात्राला इतिहासाचा आधार नसल्यामुळें त्याची निर्मिति ही चमत्कारिक वाटते.

परंतु ह्यांच्यापेक्षांहि अधिक महत्त्वाचें स्थान खाडिलकरांनीं केशवशास्त्री ह्या व्यक्तीला दिलेलें असल्यामुळें, किंबहुना सबंध नाटकांत सवाई माधवरावाच्या

खालोखाल केशवशास्त्र्याची भूमिका हीच महत्त्वाची ठरत असल्यामुळे, ह्या भूमिकेबद्दल सुबुद्ध वाचक विचार केल्याखेरीज राहत नाही. ऐतिहासिक नाटकांतील प्रमुख भूमिका ह्या इतिहासाच्या आधाराशिवाय निर्माण करणे हे कलेच्या प्रकृतीबद्दल निष्काळजीपणा दाखविण्यासारखे आहे. वरच म्हटल्याप्रमाणे हे प्रत्यक्ष व कल्पना ह्यांचे विचित्र कलम आहे. नाना फडणिसाच्या प्रत्येक सद्देहुतुमूलक कृतीचा अर्थ सवाई माधवराव एका विशिष्ट मनःस्थितीत चुकीचा लावतो व त्याचे पर्यवसान एक प्रकारच्या मनस्तापांत होऊन त्यांतच त्याचा अपघाताने अंत होतो हे आपणांस कळू शकते; परंतु हे सर्व घडून यावयास सवाई माधवरावाच्या अंगभूत स्वभावदोषाइतकाच केशवशास्त्री हा ज्ञानदादर ठरतो—किंबहुना ह्या स्वभावदोषापेक्षाहि केशवशास्त्री हा अधिक ज्ञानदादर आहे, असे आपणांस नाटक वाचीत असाना जेव्हां दिसून येते, तेव्हां केशवशास्त्री या पात्राला इतिहासाचा आधार आहे काय, नसल्यास ह्या ऐतिहासिक नाटकांत केशवशास्त्री हे महत्त्वाचे पात्र खाडिलकरांनी कशाच्या आधारावर निर्माण केले, असा प्रश्न स्वाभाविकच आपल्या मनांत येतो. केशवशास्त्र्याचे पात्र निर्माण करण्याने व त्याला आईसाहेब व बाबासाहेब ह्या कथादृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरणान्या आणखी दोन काल्पनिक पात्रांची मदत देण्याने खाडिलकरांनी ह्या नाटकाचे ऐतिहासिकत्व साफ नाहीसे करून टाकले आहे व त्याला काल्पनिक नाटकाचे जणू स्वरूप दिले आहे. परंतु जोपर्यंत हे सवाई माधवरावाच्या म्हणजे इतिहासांतील एका प्रसिद्ध व्यक्तीच्या मृत्यूचे नाटक आहे ह्याची तुम्हां आम्हां वाचकांस जाणीव आहे तोपर्यंत त्यांत घुसलेले हे काल्पनिकत्व त्याची सौंदर्यहानि करिते हे शक्य आपल्या मनास बोचल्याशिवाय राहणार नाही. आज ह्या नाटकाची स्थिति ना घड ऐतिहासिक ना घड काल्पनिक अशी झालेली आहे.

ह्या नाटकाची एकंदर घडण ऐसपैस आहे. केशवशास्त्री ह्या पात्राकरवी त्यांत कपटनाट्याचे बीज पेरलेले असल्यामुळे नाटकांतील बराचसा भाग त्याच्या लीलांनी व्यापलेला आहे. नाटकाला प्रारंभच केशवशास्त्र्याच्या भाषणाने होतो हे लक्षांत घेण्यासारखे आहे. केशवशास्त्र्याच्या ह्या कपट नाट्याचा पट आपल्या डोळ्यांपुढे उभा करण्यासाठी खाडिलकरांना किती तरी पात्रे निर्माण करावी लागली आहेत. आणि ह्या पात्रांच्या धांगडबिग्याने नाटकाचा

चराचसा भाग व्यापलेला आहे. ह्यांतील कांहीं पात्रांकडून त्यांनीं 'कॉमिक रिलीफ' चें म्हणजे विनोदनिर्मितीचेंहि काम करून घेतलें आहे. अर्थात् खाडिलकरांच्या इतर अनेक नाटकांप्रमाणें येथेंहि शेवटीं प्रत्यक्ष विनोदनिर्मिति होण्याऐवजीं कलाहीन थिल्लरपणा तेवढा निर्माण होतो. आवडी, सदोबा, खंड्या, दगड्या इत्यादि पात्रें सवाई माधवरावाच्या मृत्यूच्या ह्या गंभीर शोकनाट्यांत अगदींच विसंगत वाटतात. तीं पात्रें ज्या ज्या प्रवेशांत अवतरतात त्या त्या प्रवेशांची नाटकाच्या संविधानकाला जेवढी मदत होते त्यापेक्षा अधिक नाटकांतील जो मुख्य रस करण तो नाहींसा व्हावयाला मदत होते. आपल्या नेहमींच्या पद्धतीप्रमाणें येथेंहि खाडिलकर आपल्या नाटकांतील दुय्यम पात्रांच्या योजनेकडे अत्यंत वेदरकारपणें दुर्लक्ष करीत आहेत असें दिसून येतें. नाटक ही एक संपूर्ण चित्राकृति आहे, तिचा रसिक मनावर एक रूपात्मक परिणाम घडणें आवश्यक आहे, ह्या गोष्टीकडे ते अनेकदां दुर्लक्ष करितात. ते आपलें लक्ष फक्त मुख्य पात्रांवर केंद्रित व्हावें अशी अपेक्षा करितात; त्यांच्या व्यक्तिरेखा रेखाटतांना विलक्षण काळजी घेतात; परंतु त्याच वेळीं ह्या मुख्य व्यक्तिरेखांच्या मागें अनेक थिल्लर पात्रांची भुतावळ निर्माण करून ठेवतात. त्यामुळें त्यांच्या नाटकांत अथवासून इतिपर्यन्त एकच एक रसवृत्ति (इमोशनल टोन) राहूं शकत नाहीं. गंभीर आणि थिल्लर ह्या दोन परस्परविरोधी वृत्तींची त्यांत रसभंगकारक सरभेसळ दिसून येते. ज्या शेक्सपियरचा आदर्श त्यांनीं आपल्या डोळ्यांपुढें ठेवला होता त्या शेक्सपियरनें ही चूक कोठेंहि केलेली नाहीं. त्यानें आपल्या प्रत्येक नाटकांत अनेक पात्रें आणलीं; परंतु ह्या पात्रांना कधींच स्वच्छंदीपणानें वागूं दिलें नाहीं. हीं सर्व पात्रें त्याच्या नाटकांत आपापलें व्यक्तित्व अबाधित राखून त्या त्या नाटकांतील पात्रें म्हणूनच वागतांना आढळतात. त्या नाटकांतून तो ज्या जीवननाट्याचें दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न करीत असतो, त्या नाट्याची जी अपरिहार्य चित्राकृति, तीच निर्माण होण्यास त्यांच्या उक्तींचा व कृतींचा एकसारखा उपयोग होत असतो. ह्याचा अर्थ शेक्सपियरची कलेच्या स्वरूपावरील पकड पक्की होती. ज्याप्रमाणें खऱ्याखुऱ्या चित्रकारानें चित्र रेखाटतांना मारलेला रंगाचा प्रत्येक फटकारा हा त्याच्या चित्रांतून जी अंतिम रंगसंगति निर्माण होणार असते ती साधायला मदत करीत असतो, त्याप्रमाणें शेक्सपियरच्या नाटकांतील पात्रांच्या सर्व उक्ति

आणि कृति त्या नाट्यांतून निर्माण होणाऱ्या चित्राकृतीला तिचा अंतिम आकार व रंगरूप देत असतात. खाडिलकरांना हें कधीच साधलें नाहीं. त्यामुळें ते आपल्या नाटकांतून अनेक ठिकाणीं अत्यंत प्रभावी असें नाट्य जरी निर्माण करूं शकले असले, तरी त्या प्रत्येक नाट्याचा नाटकाच्या द्वारा रसिकमनावर जो परिणाम घडावयास हवा व एकाच वेळीं एक प्रभावी नाट्य व एक सुसंगत कलाकृति अवलोकिल्याचा जो आनंद रसिकाच्या पदरांत पडावयास हवा तो एकसंध परिणाम ते घडवूं शकले नाहींत व तो आनंद रसिकाच्या पदरांत टाकूं शकले नाहींत. (तसें पाहिलें तर फारच थोड्या मराठी नाटककारांना हें साधलें. त्या दृष्टीनें विचार करितां देवल व वरेरकर यांनाच तें कांहीं वेळां साधलें असें म्हणावें लागेल.)

ह्या नाटकांत नाना फडणीस ह्या पात्राची स्थिति फार केविलवाणी झाली आहे. तो बुद्धिमान असूनहि केशवशास्त्र्यापुढें बुद्धिहीन ठरत आहे. केशवशास्त्र्या-वद्दल जर त्यानें जागरूकता दाखविली व अविश्वास दाखविला तर नाटकच होणें शक्य नसल्यामुळें नाटकाच्या शेवटपर्यंत व तेंहि आईसाहेबांनीं ती गोष्ट ध्यानांत आणून देईपर्यंत तो केशवशास्त्र्याच्या हालचालींकडे कधीहि चौकसपणें पाहतांना दिसत नाहीं. केशवशास्त्री हें पात्र निर्माण करून खाडिलकरांनीं नानांचें नाटकांतील स्थान अगदीं डळमळीत करून टाकलें आहे. कांहीं तत्कालीन ऐतिहासिक घटनांचा रास्ते, जाधवराव इत्यादि इतर सरदारांनरोबर अधून-मधून खल करण्यापलीकडे, बाजीरावाकडील एका हेरास हत्तीच्या पायाखालीं देण्यापलीकडे, व सवाई माधवरावाच्या मनःस्थितीवद्दल केवळ दैवाला दोष देण्यापलीकडे तो फारसें कांहींच करूं शकत नाहीं. इतिहासांतील नानांचें स्थान लक्षांत घेतां सदर नाटकांत ही त्याजवर ओढवलेली आपत्ति खरोखरच कठोर आहे. ऐतिहासिक नाटक ह्या दृष्टीनें हें सदर नाटकाला लागलेलें एक गालत्रोटच आहे. एकाच नाटकांत हॅम्लेट व आयागो हीं दोन पात्रें निर्माण करावयाचीं, ह्या खाडिलकरी महत्त्वाकांक्षेचा हा परिणाम आहे.

माझ्या कल्पनेप्रमाणें खाडिलकरांनीं केशवशास्त्री हें पात्रच निर्माण करावयास नको होतें, व सवाई माधवरावास त्यांनीं खराखुरा 'हॅम्लेट' बनवावयास हवें होतें. 'हॅम्लेट' नाटकांत केशवशास्त्र्यासारखा एकहि खलपुरुष नाहीं : हॅम्लेटचें मनच सर्व प्रकारच्या भूमिका करीत आहे. सवाई

माधवरावाच्या मृत्यूस त्याचाच अतिविचारीपणा कारण आहे असें खाडिलकरांनीं दाखवावयास हरकत नव्हती. ह्यासाठीं त्यांनीं केशवशास्त्र्यासारख्या एका काल्पनिक पात्रापेक्षां, म्हणजे ह्या पात्राच्या कारवायापेक्षां, सवाई माधवरावाच्या मनांतील स्वाभाविक समरावरच अधिक भिस्त ठेवावयास हरकत नव्हती. एका विशिष्ट मनःस्थितींत सवाई माधवरावाला नानाच्या प्रत्येक कृतीचा एक वेगळा अर्थ लागतो, संशयपिशाच्चानें त्याचें मन व्यापलें जातें, स्वतःच्या जीवनाचा त्याला शेवटीं वीट येतो व ह्याच मनःस्थितींत तो आत्महत्या करितो असें दाखवावयास हरकत नव्हती. परंतु अशा रीतीनें सवाई माधवरावास खरोखरचा 'हॅम्लेट' बनविणें सोपें नव्हतें. त्याला शेक्सपियरची कल्पनाशक्ति व नाट्यशक्ति आवश्यक होती. शेक्सपियरनें नानाचें सर्व ऐतिहासिक कर्तृत्व कायम राखूनहि सवाई माधवरावाच्या जीवनाचें शोकात्तय त्यांतील उत्कट कारुण्यासह निर्माण केलें असतें; खाडिलकरांना तेवढ्यासाठीं केशवशास्त्र्याची मदत घ्यावी लागली, आणि आपण केशवशास्त्री हें पात्र निर्माण करून नाटकाचें ऐतिहासिकत्व कसें विटाळून टाकीत आहोंत आणि नाना फडणीस ह्या पात्राला कसें कर्तृत्वशून्य बनवीत आहोंत हें त्यांच्या लक्षांतच आलें नाहीं. केशवशास्त्री हें पात्र निर्माण करून त्यांनीं सवाई माधवरावाच्या मृत्यूला कारण झालेली त्याची विचित्र मनःस्थिति हळूहळू कसकशी निर्माण होत गेली हें दाखविण्याचा आपल्यापुढील प्रश्न सोडवला हें खरें. परंतु हा प्रश्न सोडविण्याच्या गडबडींत एका ऐतिहासिक दृष्ट्या अत्यंत महत्त्वाच्या शोकान्त घटनेची संपूर्ण जबाबदारी एका सर्वस्वी काल्पनिक पात्रावर टाकून कल्पना आणि प्रत्यक्ष ह्या दोन भिन्न पातळ्यांचा त्यांनीं नाटकांत विचित्र संकर केला व नाटकाचा ऐतिहासिक एकजिनसीपणा नाहींसा केला असेंच म्हणावेंसें वाटतें.

‘कीचकवधा’च्या पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेच्या शेवटी १-९-१९०७ ही तारीख आहे, आणि पुस्तकावरील व प्रयोगावरील बंदी उठल्यानंतर निघालेल्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेची तारीख १-११-१९२६ ही आहे. ह्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत ‘पहिल्या आवृत्तीत फेरफार न करतां ही दुसरी आवृत्ति छापिली’ असल्याचें नमूद केलें आहे.

‘कीचकवधा’चें लेखन खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेच्या ऐन उमेदीत झालेलें आहे ह्याची साक्ष ‘कीचकवध’ वाचीत असतां निश्चित पटते. ह्या लेखनांत विचाराचा पीळदारपणा आणि जोरकसपणा आहे. जें मन हें लेखन करीत आहे तें विचारनाट्यांत रमणारें मन आहे; विचारनाट्याचा भार पेलूं शकणारें व पेलूं पाहणारें मन आहे. ह्या मनाला धर्मराज, भीम, द्रौपदी, कीचक, विराट, रत्नप्रभा इत्यादि व्यक्तींच्या म्हणजे व्यक्तिमनांच्या परस्पर संनिकर्षांतून व संघर्षांतून जन्माला येणाऱ्या एका अटळ घटनेमध्ये लक्षणीय विचार-नाट्य दिसत आहे; कारण धर्मराज, कीचक, विराट, द्रौपदी ह्या केवळ महाभारतांतर्गत असलेल्या एका रौद्र-भीषण-कथेंतील व्यक्ति नाहीत; त्या तशा व्यक्ति तर आहेतच : हाडामांसाच्या व्यक्ति आहेत; त्यांना अहंभाव आहे; त्यांना रागलोभ आहेत,

स्वार्थ आहे, मदमत्सर आहेत, परंतु तेवढेंच नाही. ह्या खेरीज त्यांना त्यांच्या स्वतःच्या लक्षणीय वैचारिक भूमिका आहेत : ज्या भूमिकांना काहीं विशिष्ट जीवनमूल्यांचा आधार आहे अशा ह्या भूमिका आहेत. खाडिलकरांचा कीचक हा देखील केवळ विराटपर्वीत येणाऱ्या एका कथेंतील एक दुष्ट माणूस नाही. तो केवळ पारंपारिक स्वरूपाचा खलपुरुष नाही. त्याचाहि अहंभाव एका तात्त्विक भूमिकेवर अधिष्ठित आहे : आपल्या सामर्थ्याबद्दल विश्वास बाळगणाऱ्या एका सत्ताधीशाची ही भूमिका आहे : स्वामी व सेवक यांच्यामधील संबंधाबाबत ज्याच्या मनांत संदेह नाही अशा जेत्याची ही भूमिका आहे. कीचकाचा अहंभाव हा अशा एका सामर्थ्यवान जेत्याचा अहंभाव आहे; म्हणूनच कीचक आणि द्रौपदी यांच्यांतील संघर्षाला देखील वैचारिक मूल्य लाभलेलें आहे. कीचक हा केवळ कामुक नाही. आपल्या लहरीनुसार आपल्याला हवीशी वाटणारी प्रत्येक स्त्री आपल्या नाटकशाळेंत दाखल झालीच पाहिजे अशी त्याची सत्ताधीश ह्या दृष्टीनें प्रामाणिक समजूत आहे, व हाच त्याचा नेहमीचा अनुभव आहे. अनेक गोष्टींप्रमाणें तो ही गोष्ट गृहीतच धरीत आहे; व म्हणूनच सैरंध्रीनें त्याच्या सूचनेचा केलेला इन्कार त्याला कळूं शकत नाही, सहन होऊं शकत नाही. सैरंध्रीकरितां रजबदली करण्याचा प्रयत्न रत्नप्रभा करीत असतां एके ठिकाणीं कीचक तिला जें उत्तर देतो तें ह्या संदर्भांत लक्षांत घेण्याजोगें आहे. तो म्हणतो, “माझ्या मागणीबरोबर जर सुदेषणेनें सैरंध्रीला मजकडे पाठविलें असतें, - माझा हुकूम न मानण्याचें धाडस जर सैरंध्रीनें केलें नसतें, तर रत्नप्रभे, तुझ्या आतांच्या शब्दाला मान देऊन सैरंध्रीच्या शरिराला हातहि न लावतां मी तुझ्याकरितां तिला तिच्या नवऱ्याच्या घरीं सन्मानानें पोचती केली असती - पण...” (अंक दुसरा, प्रवेश ४ था). कीचक हट्टाला पेटला आहे तो एक यःकश्चित् दासी आपला हुकूम अवमानीत आहे ह्या जाणिवेनें. कीचकाची ही भूमिका एका सत्ताधान्याची भूमिका आहे. त्याचें तत्त्वज्ञान हें ज्याचा शब्द हा कधींच खालीं पडूं शकत नाही अशा एका सर्वसत्ताधीशाचें तत्त्वज्ञान आहे. “स्वर्गांतल्या कीर्तीहून आम्हां सत्ताधान्यांना आमची इहलोकची इभ्रत जास्त किंमतीची वाटते,” असें त्याचें म्हणणें आहे, आणि हें त्याचें म्हणणें खरें आहे. खाडिलकरांचा कीचक म्हणूनच केवळ पारंपारिक स्वरूपाचा खलनायक नाही. त्याच्या भूमिकेला एक लक्षणीय वैचारिक अधिष्ठान आहे.

कीचकाचें व्यक्तिचित्र रंगवितांना त्यांच्या असामान्यत्वाला धक्का लागणार नाही एवढेंच नव्हे तर हें असामान्यत्व विशेषत्वानें डोळ्यांत भरेल अशी काळजी खाडिलकरांनीं घेतली आहे. कीचकाची नाटकशाळा मोठी असली व त्याचें मन सैरंघ्रीवर गेलें असलें तरी सैरंघ्रीकरितां किंवा कोणत्याहि स्त्रीकरितां तो आपल्या पत्नीची अप्रतिष्ठा करावयास तयार नाही हें लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे. रत्नप्रभेला तो बजावतो, “रत्नप्रभे, फुकट-फुकट—इतकीं वपें माझ्या सहवासाला राहिलीस. तुला मीं प्रथमच बजावलें आहे, सैरंघ्रीला मीं माझ्या नाटकशाळेंत आणली तर तुला मत्सर वाटायचें कारण नाही. तुझ्यावरचें माझें प्रेम केसभरहि कमी करण्याचें सामर्थ्य सर्व विश्वांतील कोणच्याहि तरुणीच्या अंगीं नाही.” (अंक २ रा, प्र. ४ था). तेव्हां खाडिलकरांचा कीचक एखाद्या दासीला नाटकशाळेंत आणिल परंतु तिला पट्टराणीचा दर्जा देऊन आपल्या पट्टराणीचा उपमर्द कधींहि होऊं देणार नाही. “राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास, हा भेद नेहमीं लक्षांत ठेवला पाहिजे” (अंक २, प्र. ४). हेंच त्याचें तत्त्वज्ञान आणि त्याचें आचरण ह्याच तत्त्वज्ञानाला अनुलक्षून आहे.

जी गोष्ट कीचकाची तीच कंकभटाची, तीच द्रौपदीची, विराटाची आणि रत्नप्रभेची. ह्या सर्वांच्या भूमिकांना लक्षांत घेण्याजोगें तात्त्विक अधिष्ठान देण्याची काळजी खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेनें सतत घेतलेली असल्यामुळें खाडिलकरांचें ‘कीचकवध’ हें नाटक केवळ कीचकवध ह्या पौराणिक घटनेचें नाट्य व्यक्त करित नाही तर एक श्रेष्ठ दर्जाचें विचारनाट्य व्यक्त करितें. ह्या सर्व भूमिकांमध्ये कंकभट आणि भीमसेन—नव्हे कंकभट आणि त्याच्या विरुद्ध भीमसेन व द्रौपदी हीं दोघे यांच्यातील वैचारिक संघर्ष मोठा लक्षांत घेण्याजोगा आहे. कंकभट सत्यप्रिय आहे; त्याची न्यायबुद्धि तीव्र आहे. न्यायबुद्धीला केव्हां केव्हां निर्दय वनावें लागतें हेंहि त्याला मान्य आहे; परंतु “असला निष्ठुरपणा जर केवळ स्वहिताकरितांच असेल तर कितीहि शांतपणानें, सावकाशीनें, पक्का विचार करून व अंतःकरण दयाळू ठेवून, हा दाखविला असला, तरी परमेश्वर त्यावर पापाचाच छाप मारल्यावांचून राहणार नाही.” (अंक ३, प्र. २) असें त्याचें मत आहे. तो म्हणतो, “स्वतःच्या भावी सुखाच्या लालुचीनें आज क्रूर होणें म्हणजे लोभाच्या जाळ्यांत सांपडून

फसण्यासारखें आहे. ज्याला आज दुःख द्यावयाचें त्याचें त्या दुःखापासून अधिक कल्याण होणार आहे, अशी दयाळू न्यायदेवतेची पूर्ण श्रद्धा असल्याशिवाय क्रूरपणाचें प्रत्येक कृत्य पापमय आहे असें समजावें” ह्याच तत्त्वज्ञानाचा त्यानें अवलंब केलेला असल्यामुळे भीम आणि द्रौपदी यांनीं कीचकवधाची त्याजकडे सततची मागणी केली असतांही त्याजकडून ह्या वधास लवकर संमति मिळत नाहीं. खाडिलकरांचा कंकभट नामदार गोखल्यापेक्षां महात्मा गांधींचीच आपणांस अधिक तीव्रतेनें आठवण करून देतो असें मला वाटतें. त्याची निर्मिति खाडिलकरांनीं हिंदुस्तानच्या राजकीय क्षितिजावर गांधीजींचा उदय होण्यापूर्वीच केलेली असली तरी त्याची वैचारिक भूमिका ही महात्मा गांधींच्या जगन्मान्य वैचारिक भूमिकेशीं तंतोतंत जुळणारी आहे. महात्मा गांधींचें तत्त्वज्ञान त्यांचा महाराष्ट्रांत उदय होण्यापूर्वीच मराठी समाजाला समजावून सांगण्यासाठीं अवतरलेला खाडिलकरांचा कंकभट हा जणू महात्मा गांधींचा अग्रदूत आहे असेंच म्हणावेंसें वाटतें. ह्या नाटकांतील त्याच्या तोंडचीं सर्वच भाषणें हें शांतीचें, समजुतीचें, निःस्वार्थतेचें, सत्य, न्याय आणि धर्म ह्या कल्पनांवर प्रकाश टाकणारें तत्त्वज्ञान एकसारखें विशद करितांना दिसतात. हें तत्त्वज्ञान उठून दिसतें तें द्रौपदी व भीम यांच्या, विशेषतः द्रौपदीच्या वैचारिक भूमिकेशीं त्याचा सतत संघर्ष होतो ह्यामुळे.

द्रौपदीची भूमिका ही केवळ वैचारिक नाहीं. द्रौपदी ही प्रत्यक्ष छळ सहन करिते आहे. तिला प्रत्यक्ष छळाला तोंड द्यावें लागत आहे. तिनें आजपर्यंत अनेकदां असाच छळ सहन केला आहे; म्हणूनच तिच्या बोलण्यांत एक विलक्षण धार आहे; परंतु तीहि केवळ सूड सूड म्हणून ओरडणारी सामान्य स्त्री नाहीं. ती जें बोलते तें केवळ स्वार्थप्रेरित नाहीं : तिचें दुःख तिला बोलायला लावतें, तिची परिस्थिति तिला बोलायला लावते हें खरें असलें तरी तिच्याहि बोलण्यांतून एक लक्षणीय वैचारिक भूमिका जन्माला येते. ही तिची भूमिकाहि कंकभटाच्या भूमिकेइतकीच विचारांना चालना देणारी भूमिका आहे. ह्या भूमिकेंतून गुलामगिरी म्हणजे काय ह्या प्रश्नावर सतत प्रकाश पडतो : “स्वातंत्र्याचा आस्वाद घेणाऱ्या मनानें दोन दिवस स्वखुशीनें गुलामगिरींत घालविलें तर तत्काळ तें मन लेचेपेचें होऊन मानापमान त्याला कळेनासा

होतो, किंवाहुना अपमान सहन करणें व पूर्वपीठिका विसरून जाणें, हाच सद्गुण असें त्याला वाटूं लागतें.” (अंक १, प्र. ३) हें द्रौपदीच्या एका भाषणामधील विधान तिच्या भूमिकेची स्पष्ट कल्पना देऊं शकतें. गुलामगिरींत कांहीं दिवस गेल्यानें गुलामगिरींतच कसें समाधान वाटूं लागतें याचें विदारक चित्र ज्याप्रमाणें द्रौपदीच्या बोलण्यांतून ठिकठिकाणीं प्रकट होतें त्याचप्रमाणें धर्मराजानें प्रतिपादलेल्या न्यायान्यायाच्या कल्पनेच्या मर्यादाहि त्यांतून अनेकदां स्पष्ट होतात. तिचा सवाल स्पष्ट आहे : “हा कीचक मदांध होऊन जर निरुपद्रवी आणि निराश्रित लोकांना पीडा करूं लागला, आणि विचारी पुरुषांनीं कितीहि कानउघाडणी केली तरी जुमानिनासा झाला, तर त्याच्या पापाचरणाचें साधन—त्याचें तें पापमय शरीर—त्याच्या हातून काढून घेणें हें प्रत्येक धर्मनिष्ठाचें पवित्र काम नाहीं काय ?” कंकभट हा धर्म म्हणजे काय हें लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे तर द्रौपदी प्रत्यक्ष व्यवहारांत ‘धर्माचरणा’ला काय अर्थ येतो हें आपल्या अनुभवावरून लक्षांत घेण्याचा आणि कंकभटाच्या लक्षांत आणून देण्याचा प्रयत्न करीत आहे. कंकभट आणि द्रौपदी ह्यांचा हा विचारसंघर्ष अत्यंत नाट्यपूर्ण आहे, व त्यांत भीमसेनाच्या सरलमार्गी परंतु पापभीरू विचारसरणीचे रंग अधूनमधून मिसळले जात आहेत. भीमसेनाला त्याची स्वतःची अशी वैचारिक भूमिका नाहीं. त्याची भूमिका ही सैरंथ्रीच्या भूमिकेची री ओढणारी, तिला साहाय्यभूत ठरणारी भूमिका आहे. भीमसेनाच्या सुखीं टिळकांचें तत्त्वज्ञान दिलें गेलें आहे असा जो समज आहे तो मला इतकासा बरोबर वाटत नाहीं. टिळकांची विचारसरणी प्रभावीपणें कोणी व्यक्त करीत असेल तर ती सैरंथ्री, भीमसेन नव्हे; भीमसेनाची भूमिका ही सैरंथ्रीला पूरक आहे. प्रत्यक्ष कीचकाचा वध हा भीमसेनाच्या हातानें व्हावयाचा असल्यामुळें त्याला नाट्य-कथानकामध्ये महत्त्वाचें स्थान आहे; परंतु त्याच्या भूमिकेला एखाद्या लक्षणीय तात्त्विक विचारसरणीचें अधिष्ठान लाभलेलें नसल्यामुळें त्याचें व्यक्तिचित्र सदर नाटकांत आपल्या डोळ्यांत इतकेसें भरत नाहीं, कीचक, सैरंथ्री, कंकभट—एवढेंच नव्हे तर विराट आणि कीचकाची पत्नी रत्नप्रभा ह्यांचीं व्यक्तिचित्रें त्यांच्याशीं संलग्न असणाऱ्या अर्थपूर्ण तात्त्विक भूमिकांमुळें ‘कीचकवधा’चा विचार करूं जातांच आपल्या डोळ्यांपुढें विशेष ठसठशीतपणें येतात.

खाडिलकरांनीं दुबळ्या विराटालाहि एक दुबळें परंतु तुम्हाआम्हांला पटण्याजोगें तत्त्वज्ञान दिलें आहे; हें तत्त्वज्ञान विराट धृतराष्ट्रापासून उसनें घेत असला तरी तें जगमान्य असें दुबळ्यांचें, स्वपराक्रमानें नव्हे तर दुसऱ्यांच्या मदतीनें अधिकारपदावर चढलेल्या दुबळ्यांचें तत्त्वज्ञान आहे. ह्या तत्त्वज्ञानाची एकमेव प्रेरणा आत्मसंरक्षणाची आहे. चेंबरलेननें ह्याच तत्त्वज्ञानाचा अवलंब हिटलरशीं बोलणीं करितांना व करून इंग्लंडला परत आल्यावर केला होता ह्याची आठवण आपणांस विराटाचीं दरबारांतील भाषणें वाचतांना आल्यावांचून राहत नाहीं; म्हणूनच 'कीचकवधा'तील विराटाचें त्या मानानें गौण ठरणारें व्यक्तिचित्रहि आपल्या चांगलेंच लक्षांत राहतें; परंतु जिला महाभारतांतहि असल्यास अत्यंत नाममात्र स्थान असण्याची शक्यता आहे त्या कीचक-पत्नीला, रत्नप्रभेला देखील एक महत्त्वाची वैचारिक भूमिका खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेनें दिलेली आहे ही एक लक्षांत घेण्याजोगी गोष्ट आहे; आणि म्हणूनच सैरंध्रीच्या खालोखाल जी स्त्री-भूमिका ह्या नाटकांत आपल्या विशेष डोळ्यांत भरते ती रत्नप्रभेची, सुदेषणेची नव्हे. रत्नप्रभा पतिव्रता आहे, परंतु तिच्या पातिव्रत्याच्या कल्पनेंत पतीचें पतन होऊं न देणें ह्या गोष्टीला फार महत्त्वाचें स्थान आहे. ती स्त्री आहे आणि म्हणून तिला स्त्रीत्वाबद्दल कमालीचा आदर आहे. स्त्रीत्व म्हणजे काय ह्याची तिला फार स्पष्ट कल्पना आहे. तिचा एखाद्या स्त्रीनें कीचकाच्या नाटकशाळेंत दाखल होण्याला विरोध नाही; तो देशकालपरिस्थितीनें मान्य केलेला एक संकेत आहे. तिचा विरोध आहे तो कीचकानें एखाद्या स्त्रीला तिच्या मर्जीविरुद्ध नाटकशाळेंत दाखल करून घेण्याला. ती सैरंध्रीबद्दल रजवदली करते ती असूयेनें किंवा मत्सरानें नव्हे. सैरंध्री नाटकशाळेंत दाखल होण्यानें आपल्यावरील कीचकाच्या प्रेमाला धक्का लागणार नाही ह्याविषयीं तिला खात्री आहे. तिचा तेवढा आपल्या पतीवर विश्वास आहे. ती सैरंध्रीबद्दल रजवदली करते ती एका स्त्रीवर, एका पतिव्रता स्त्रीवर तिच्या मर्जीविरुद्ध जुलूम होत आहे ह्या जाणिवेनें; "महाराज, पुरुष जुलूम करूं लागले म्हणजे प्रतिव्रतेचें मन कसें दुःखानें होरपळून जातें, ह्याची कल्पना पुरुषांना कधींहि करतां यावयाची नाही; बायकांच्याच जन्माला जावें, तेव्हां त्यांच्या तसल्या दुःखाची कल्पना करतां येईल. महाराज, माझे मन आपणावरचें कधींहि ढळावयाचें नाही, हें

आपणांस पकें माहीत आहे, तेव्हां सैरंध्रीच्या आजच्या स्थितींत मी आहे असें मनांत आणा, म्हणजे आपल्याला व मला असल्या अपमानानें किती दुःख होईल हें आपल्या ध्यानांत येईल,” (अंक २, प्र. ४) हे तिचे शब्द तिची भूमिका स्पष्ट करितात. द्रौपदीची हतबलता जशी तिच्या स्त्री-हृदयाला पाझर फोडते त्याचप्रमाणें आपल्या पतीचें अधःपतनहि तिला पाहवत नाही; म्हणूनच सैरंध्रीप्रमाणेंच रत्नप्रभेचें व्यक्तिचित्रहि आपल्या मनाची पकड घेऊं शकते. त्या व्यक्तिचित्राला लक्षणीय अर्थ प्राप्त होतो.

आणि म्हणूनच बलवाला—भीमसेनाला—मात्र नेमका अशा प्रकारच्या एखाद्या पृथगात्म व चिंतनीय तात्त्विक भूमिकेचा आधार खाडिलकरांनीं लाभूं दिलेला नाही ह्याचें थोडें आश्चर्य वाटतें. वास्तविक सांकेतिक अर्थानें भीमसेन—बलव—हाच सदर नाटकाचा नायक आहे. सैरंध्रीचा पति आणि कीचकाचा अंतक ह्या दुहेरी नात्यांनीं नाट्यकथानकांत त्याला महत्त्वाचें स्थान आहे, आणि असें असूनहि कंकभट व द्रौपदी ह्यांच्या बरोबरीनें त्याच्या भूमिकेला महत्त्वाचें तात्त्विक अधिष्ठान खाडिलकरांनीं दिलेले नाही ही सदर नाटकांतील एक फार मोठी उणीव आहे. कीचकाच्या “राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास” ह्या वेसुर्वतखोर तत्त्वज्ञानाला प्रत्युत्तर देणारें कणखर तत्त्वज्ञान भीमसेनाच्या तोंडीं जर खाडिलकरांनीं दिलें असतें तर ‘कीचकवध’ ह्या नाटकाची रंगत विशेष वाढली असती. त्यांतून प्रकट होणाऱ्या महत्त्ववूर्ण विचारनाट्याला अधिक पैलू पडले असते, आणि भीमसेनाचें नाटकांतील ‘नायकत्व’ आज राहिलें आहे तसें केवळ नामधारी राहिलें नसतें. ‘कीचकवधा’ मध्यें कीचकाला महत्त्व येणें हेंहि समजण्यासारखें आहे, परंतु ह्याचा अर्थ भीमसेनाचें व्यक्तिचित्र गौण ठरावें असा नाही. भीमसेनाच्या भूमिकेला वैचारिक दृष्ट्या गौणत्व दिल्यानें भीमसेन ही जगांतील विनाशक, आसुरी शक्तींना तोंड देणारी, त्यांना वरचढ होऊं न देणारी, तितकीच प्रबळ व विरोधी अशी एक प्रबळ दैवी शक्ति आहे आणि ह्या दोन शक्तींच्या संघर्षांत अंतिम विजय तिचाच होतो असें न ठरतां भीम म्हणजे कीचकवधाला निमित्त झालेली केवळ एक व्यक्ति आहे अशीच नाटकाच्या शेवटीं आपली कल्पना होते. ही गोष्ट ‘कीचकवधा’तील श्रेष्ठ विचारनाट्याला थोडें गालबोट लावणारी आहे. भीमसेनाला सैरंध्रीचा सहायक अशी दुय्यम दर्जाची भूमिका दिलीगे ल्यासुळें

नाटकाची नाट्यदृष्ट्या आणि वैचारिक दृष्ट्या केवढी हानि झाली आहे ही गोष्ट खाडिलकरांच्या अखेरपर्यंत लक्षांतच आलेली दिसत नाही.

परंतु ह्या नाटकांत एवढाच दोष नाही. खाडिलकरांच्या इतर नाटकांत आढळणारे अनेक रचनादोष ह्याहि नाटकांत आहेत. ह्या दोषांनीं हें एक चांगलें नाटक इतर नाटकांप्रमाणेंच डागाळलेलें आहे; व ह्या दोषांमुळें त्याचें नाट्यमूल्य इतर नाटकांप्रमाणेंच कमीहि झालें आहे. आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं जे खाडिलकर वेगवेगळ्या वैचारिक भूमिकांमधून अपरिहार्यपणें जन्माला येणारें श्रेष्ठ दर्जाचें विचारनाट्य अचूकपणें ओळखण्याची आणि प्रगट करण्याची सतत काळजी घेतांना दिसतात तेच नाटकाची घडण, गौण पात्रांची निर्मिति, नाट्य-प्रवेशांची योजना इत्यादींवाचत अनेकदां अत्यंत निष्काळजीपणा व्यक्त करितात. असें कां व्हावें ह्याचा जेव्हां आपण विचार करूं लागतो तेव्हां नाटकाचा जो एक प्रकारचा सांचा किंवा जी एक प्रकारची चौकट डोळ्यांपुढें ठेवून ते आपलें नाट्यलेखन करितांना दिसतात तो ठराविक सांचा किंवा ती चौकट ह्या गोष्टीस मुख्यतः जबाबदार आहे असें आपल्या लक्षांत येतें. ते (आणि त्यांचे समकालीन इतर अनेक मराठी नाटककार) प्रत्येक अंकाची जी प्रवेशवारी तयार करितात ती ह्याच सांच्याच्या आधारें. ह्या प्रवेशवारीचें एक वैशिष्ट्य असें दिसतें कीं नाट्यसंविधानकाच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या प्रत्येक गंभीर प्रवेशानंतर (आणि अर्थात् प्रवेशापूर्वीं) साधारणपणें एक विनोदी किंवा निदान तत्सदृश प्रवेश ठेवावयाचा, व अशा रीतीनें प्रवेशांची मांडणी करून प्रत्येक अंकाचा व शेवटीं एकंदर नाटकाचा शेवट गांठावयाचा. एवढ्यासाठीं नाटकाच्या मुख्य कथानकाच्या जोडीला दुसरें साहाय्यक असें उपकथानक असणें त्यांना स्वाभाविकच आवश्यक ठरत होतें आणि उपकथानक म्हटलें म्हणजे त्याबरोबर तेवढ्यासाठीं आवश्यक असलेलीं पात्रें हीं आलींच. स्वाभाविकपणें हें उपकथानक व हीं त्यासाठीं निर्मिलेलीं पात्रें अनेकदां नाटकांतील एकंदर प्रवेशापैकीं निम्मे प्रवेश सहज व्यापून टाकीत; परंतु एवढ्यानें भागत नव्हतें. ह्या उपकथानकावर व त्यासाठीं निर्मिलेल्या पात्रांवर मुख्य कथानकाला मदत करण्याइतकीच—नव्हे त्यापेक्षाहि थोडी अधिक—विनोदनिर्मितीची जबाबदारी टाकलेली असल्यामुळें त्यांचें आणि मुख्य कथानकाचें सूत्र जमविणें नाटककारांना कठीण होऊन बसत असे. उपकथानकाचें मुख्य कथानकाशीं सूत्र जमविणें ही गोष्ट मुळांतच सोपी

नाहीं. येथे तर उपकथानकाशीं सलग्न असणाऱ्या पात्रांवर विनोदनिर्मितीचीहि जत्रावदारी टाकल्यामुळे ही मुळांत कठीण असलेली गोष्ट अधिकच कठीण होऊन वसत असे. तिच्यांतून मार्ग काढण्यासाठीं श्रेष्ठ दर्जाच्या नाट्यौचित्यविचाराची अत्यंत आवश्यकता असे. परंतु ही नाट्यौचित्यविचाराची जाणीव फारच थोड्या मराठी नाटककारांनीं व्यक्त केलेली दिसते. (देवलांनंतर जर ती थोड्याफार प्रमाणांत व्यक्त केली असेल तर मामासाहेब वरेरकरांनीं असें मला वाटते). खेदाची गोष्ट अशी कीं हें उपकथानक आणि त्यासाठीं योजलेलीं हीं पात्रे अनेकदां नाटकाच्या मुख्य कथावस्तूच्या प्रकृतीचा यत्किंचितहि विचार न करितां योजलीं जात. त्यांचें काम केवळ पादपूरणाचें आहे, त्यांची कशीहि योजना केली तरी मुख्य नाट्यवस्तूला धक्का लागण्याची भीति नाहीं किंवा तिजवरील प्रेक्षकांचें लक्ष विकेंद्रित होण्याची शक्यता नाहीं अशीच समजूत नाटककारांच्या मनांत प्रभावी असे. त्यामुळे प्रवेशवारी आणि पात्रवारी तयार करितांना आपण उदात्त आणि क्षुद्र यांची अनेकदां अत्यंत रसभंगकारक सांगड घालीत आहोंत आणि नाटकाची नाट्यदृष्ट्या हानि करीत आहोंत असल्या प्रकारचा विचार ह्या नाटककारांच्या मनाला कधींच त्रास देत नसे. नाटकाचे तीन किंवा पांच अंक (बहुधा पांच अंक) होऊन नाट्यप्रयोगानें अमुक इतका वेळ व्यापण्या-इतपत प्रवेशवारी झाली कीं भागलें हाच विचार त्यांच्या दृष्टीनें नाट्यलेखन करितांना प्रधान विचार ठरत असे; आणि हें सर्व साधतांना ह्या नाटककारांच्या मनांत कोणत्याच प्रकारचा किंतु येत नसे.

खाडिलकरांच्या नाटकांत जो दोष प्रामुख्यानें आढळतो तो हा. जो दोष 'विद्याहरणां'त तोच 'सत्त्वपरीक्षे'त, तोच 'कीचक-वधां'त आणि तोच इतर अनेक नाटकांत. शुक्राचार्याला शिष्यवरासारखा बालिश आणि विदूषकी पट्टशिष्य देतांना ज्याप्रमाणें खाडिलकरांच्या मनाला किंतु वाटत नाहीं किंवा 'मेनके'मध्ये विश्वामित्रांच्या भोवती ज्वालामुखी, वृद्धानंद व बालमूर्ति यांच्यासारख्या शिष्यांची भुतावळ निर्माण करितांना त्यांच्यातील नाटककाराला ज्याप्रमाणें कसेसेंच वाटत नाहीं त्याचप्रमाणें 'कीचकवधा'मध्ये कंकभट, कीचक व सैरंथ्री ह्यांसारख्या अर्थपूर्ण पात्रांच्या बरोबरीनें मैत्रेय, सौदामिनी, मंदहासिनी, सिद्धपाक आणि विद्याधर ह्यांसारख्या क्षुद्रातिक्षुद्रांना-सर्वथैव बालिश अशा पात्रांना-नाटकांत स्थान देण्यानें रसभंग होईल ही भीति

त्यांच्या मनाला त्रास देत नाही. ह्या पात्रांच्या मदतीने ते जसा नाटकांत 'हास्यरस' (?) खेळवितात त्याचप्रमाणे नाटकाच्या लांबीला अत्यावश्यक असलेली प्रवेशवारीही साधून घेतात; परंतु हा 'हास्यरस' खेळवितांना तो मुख्य रसाला पोषक होतो आहे की मारक ठरतो आहे ह्याकडे लक्ष देण्याची त्यांना आवश्यकता भासत नाही. कांहींच्या मते 'कीचकवध'तील ह्या गौण पात्रांच्या मदतीने खाडिलकरांनी इंग्रजी राजवटीत गांवोगांवी पसरलेल्या, इंग्रजी अधिकाऱ्यांपुढे हांजीहांजीखोरपणा करणाऱ्या, तोंडपुजा, गुलामी वृत्तीच्या सुशिक्षितांचा (उदा. विद्याधर) व अशिक्षितांचा उपहास केला आहे, त्यांना हास्यास्पद केले आहे; हे म्हणणे थोडेफार खरे असले व तशा प्रकारचा प्रयत्न ते करित असावेत असे ह्या पात्रांची भाषणे वाचतांना अधूनमधून वाटत असले तरी ह्या सर्व गौण पात्रांच्या एकंदर धांगडधिंग्याचा आपल्या मनावर नाट्यदृष्ट्या परिणाम काय होतो ह्याचा जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा त्यांच्या द्वारा गुलामी वृत्तीच्या लोकांची खाडिलकर साधू पाहत असलेली टवाळी आपल्या तेवढी लक्षांत येत नाही तर त्यामुळे झालेली रसहानि मात्र नेमकी लक्षांत येते. नव्हे, बघते. भव्य आणि उदात्त यांच्या शेजारीं क्षुद्राची स्थापना करून आपण भव्यत्वाची उंची कमी करितो आणि गंभीर अशा विचारनाट्याच्या खांद्याला खांदा भिडवून उथळ आणि विदूषकी 'विनोद' उभा करून त्या श्रेष्ठ दर्जाच्या विचारनाट्याची धार नाहीशी करितो ह्याची जाणीव इतर अनेक नाटकांप्रमाणे ह्याही नाटकांत खाडिलकर यत्किंचितहि व्यक्त करित नाहीत. ह्या गौण पात्रांचे नाट्यप्रवेश लिहितांना खाडिलकरांची अनेकदा अत्यंत केविलवाणी धांदल उडते. नाटकाच्या मुख्य संविधानकाशीं येनकेन प्रकारेण त्यांना त्यांचे नाते जोडावयाचे असते. हे नाते ते कसेतसे जोडतात : तेवढ्यासाठी सौदामिनीला किंवा मंदहासिनीला सुदण्णेची दासी बनवितात. मैत्रेयाला विराटाचा दरबान्या किंवा खुषमस्कच्या बनवितात आणि सिद्धपाकाला बल्लवाचा पाकगृहांतील मदतनीस म्हणून आपल्यापुढे उभा करितात. परंतु एवढे केल्याने त्यांना नाट्यसंविधानकांत अर्थपूर्ण स्थान मिळते असे थोडेच आहे ? मग तेवढ्यासाठी सौदामिनीला सैरंध्रीऐवजी कीचकाच्या मंदिरांत प्रवेश करायला लावणे त्यांना भाग पडते, आणि कीचकासाठी सैरंध्रींचे मन कंकभटाकरवी बळविण्याची कामगिरी मैत्रेयासारख्या विदूषकाला सौदामिनीच्या सांगण्यावरून स्वीकारावी लागते. हा सगळाच एकंदरीने

ब्रालिश प्रकार असतो त्यामुळे कीचक व कंकभट यांची उंची कमी होण्यापलीकडे व रसभंग निर्माण होण्यापलीकडे कांहींच साधले जात नाही; परंतु ह्याहिपेक्षां एक महत्त्वाची गोष्ट नाटक वाचीत असतां आपणांस बोचल्याखेरीज राहत नाही. कांहीं केलें तरी मुख्य संविधानकाशीं ह्या गौण पात्रांचे संबंध नाट्यदृष्ट्या नीटसे प्रस्थापितच होऊं शकत नसल्यामुळे ह्या पात्रांच्या संवादप्रसंगांना नाटकांत नीटसे बूडच राहत नाही. कोणत्याहि नाटकांतील पात्रें एकमेकाशीं केवळ शिलोप्याच्या गप्पा मारीत नसतात. त्यांच्या संवादांना नाट्यदृष्ट्या अर्थ असावा लागतो, आणि हा अर्थ त्यांना लाभण्यासाठीं त्या पात्रांचा नाट्यसंविधानकाशीं निकटचा संबंध असावा लागतो; त्याशिवाय त्यांचीं बोलणीं नाट्यदृष्ट्या अर्थपूर्ण कशीं ठरणार ? त्या बोलण्यांमागील हेतुसंबंध नाट्यदृष्ट्या अपरिहार्य आणि अर्थपूर्ण आहेत ह्याबद्दल सुबुद्ध प्रेक्षकांची खात्री कशी पटणार ? आणि येथेंच खाडिलकरांसारख्या मराठी नाटककारांची ह्या गौण पात्रांच्या संबंधांत पंचायत होते. त्यांना तर एकामागून एक असे नाट्यप्रवेश लिहावयाचे असतात; त्यासाठीं विविध गौण पात्रांमधील संवादप्रसंग कल्पावयाचे असतात आणि मौज अशी कीं हे संवादप्रसंग कोणत्या संदर्भांत, कशाच्या आधारावर रचावयाचे, त्यांना कोणत्या संवादहेतूंचा (motivation) आधार द्यावयाचा ते त्यांना नीटसे कळत नसतें, कारण खरोखरच असल्या आधाराचा तेथें पूर्ण अभाव असतो. स्वाभाविकच हे संवादप्रसंग सर्वस्वी विनबुडी बनतात; नाट्यदृष्ट्या अप्रस्तुत, अडगळवजा, अनावश्यक आणि अर्थशून्य ठरतात, आणि त्यांची तर नाटकांत (जागा भरून काढण्यासाठीं, नाटकाला एक विशिष्ट लांबी आणण्यासाठीं) एकसारखी भरती होत असल्यामुळे मुख्य कथानकावरील प्रेक्षकांचें लक्ष विकेंद्रित करण्यापलीकडे आणि रसभंग करण्यापलीकडे ते अधिक कांहींच साधूं शकत नाहीत. 'कीचकवधां' तील गौण पात्रांच्या संदर्भांत खाडिलकरांनीं रचलेले जे संवाद-प्रसंग आहेत त्यांतील किती संवाद-प्रसंग मुख्य नाट्याला मदत करितात हा एक विचारांत घेण्याजोगा प्रश्न आहे. नमुन्यादाखल दुसऱ्या अंकांतील पहिला प्रवेश, त्याचप्रमाणें त्याच अंकांतील तिसरा प्रवेश ह्यांवर जिज्ञासूंनीं नजर टाकावी आणि त्यांची मुख्य कथानकाच्या दृष्टीनें प्रस्तुतता लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करावा. हे प्रवेश सर्वस्वी बांडगूळवजा आहेत; नाटकाच्या दृष्टीनें अनावश्यक आहेत; केवळ पादपूरणार्थ आहेत हें तांबडतोब लक्षांत येईल.

मला तर वाटते मराठी संगीत नाटकांपेक्षां गद्य नाटकांत असले प्रवेश अधिक प्रमाणांत आढळतात. संगीत नाटकांत नाट्यप्रयोगाचा कालावधि वाढविण्याच्या कामी संगीत उपयोगी पडत असल्यामुळे त्यासाठीं योजण्यांत येणाऱ्या अर्थशून्य, अप्रस्तुत संवादप्रसंगांचें प्रमाण त्या मानानें कमी होत असे; गद्य नाटकांत हें वेळ घालविण्याचें सगळें काम संवादप्रसंगांवरच येऊन पडत असल्यामुळे त्यांचें प्रमाण त्या मानानें वाढविणें भागच होई आणि मग त्यांत नाट्यदृष्ट्या अनावश्यक, बांडगूळवजा संवादांना स्वाभाविकच प्रमाणाबाहेर स्थान द्यावें लागे. खाडिलकरांचीं गद्य आणि संगीत नाटकें एकामागून एक वाचतांना हा अनुभव आल्यावांचून राहत नाहीं.

शेवटीं एकाच गोष्टीचा उल्लेख करून हें टिपण पुरें करावेसें वाटते. ह्या नाटकाचा शेवट कीचकवधांत होणें अपरिहार्यच होतें व त्याप्रमाणें तो झालाहि आहे; परंतु खाडिलकरांनीं तो ज्या पद्धतीनें केला आहे ती पद्धत ज्या महत्त्वपूर्ण विचारनाट्याचा परिपोष ते सदर नाटकांतून करूं पाहत होते त्या विचार-नाट्याला उठाव देणारी नाहीं. तेवढ्यासाठीं कीचकाचा वध म्हणजे एका आसुरी प्रवृत्तीचा पराभव अशा प्रकारचा जो परिणाम नाटकाच्या शेवटीं प्रेक्षकांच्या मनावर उमटणें आवश्यक होतें तो सदर नाटकाच्या अंतीं निर्माण होत नाहीं. ह्याचें कारण शोधूं जातां मला तें भीमसेन ह्या पात्राच्या संबंधांत आढळून येणारा महत्त्वाच्या वैचारिक भूमिकेचा अभाव ह्यांतच दिसतें. नाटकाच्या शेवटीं येणाऱ्या कीचकवधाच्या प्रवेशांतहि भीमसेन हा केवळ द्रौपदी-पति भीमसेनच राहतो. मदान्ध सत्ताधीशाचा निःपात करूं शकणारी तेवढीच प्रभावी दैवी शक्ति हें रूप त्याला प्राप्तच होत नाहीं. कीचकाचा वध केल्यानंतरचें त्याचें भाषणहि त्याच्या भूमिकेला कोणत्याहि प्रकारची वैचारिक उंची देऊं शकत नाहीं किंवा कीचकवध ह्या महत्त्वपूर्ण घटनेचा 'अर्थ' सूचित करूं शकत नाहीं. उलट खाडिलकरांचा भीमसेन जणूं रोजचें कचेरीचें काम उरकून घरीं परत जाणाऱ्या व बायकोशीं शिळोप्याच्या गप्पा मारणाऱ्या एखाद्या सांगकाम्या कारकुनाप्रमाणें कीचकवधानंतर सैरंघ्रीशीं बोलतांना दिसतो. त्याचें हें शेवटचें भाषण म्हणजे देवळांतील भैरवाच्या जागीं जाऊन आपण केव्हां आणि कसें बसलों व तेथें बसून आपण काय काय बघितलें व केलें हें द्रौपदीला त्यानें (व एकंदर प्रेक्षकांना) समजाऊन सांगण्यासाठीं केवळ केलेलें दिसतें.

त्यांत उदात्ततेचा अंशहि नाही: 'कीचक'वध करणाऱ्या महत्त्वपूर्ण भूमिकेचे दर्शन नाही.

'कीचक-वध' ह्या नाटकांत एक श्रेष्ठ दर्जाचे विचार-नाट्य निर्माण करण्याच्या कार्मी खाडिलकरांना कितपत यश आलें ह्या प्रश्नाचा विचार करित असतां लक्षांत आलेले हे विचार आहेत.

संगीत वायकांचें वंड

‘संगीत वायकांचें वंड’ हें नाटक मूळचें गद्य. गद्य स्वरूपांत तें १९०७ सालीं लिहिल्लें गेलें व महाराष्ट्र नाटक मंडळीनें तें त्याच सालीं मे महिन्यांत पुणें येथें रंगभूमीवर आणलें. पुढें तें श्री. पंडितराव नगरकर यांचेकडून चाली घेऊन खाडिलकरांनीं संगीत बनविल्लें आणि ‘सुलोचना संगीत मंडळी’नें तें संगीत स्वरूपांत १९३५ मध्यें रंगभूमीवर आणलें. नाटकाची प्रथमावृत्ति १९३५ सालीं प्रसिद्ध झाली.

प्रमिलेचें स्त्री-राज्य आणि प्रमिला-अर्जुन विवाह ह्या कथाभागावर सदर नाटकाची उभारणी खाडिलकरांनीं केली आहे. हें लट्टूपुटीचें कपटनाट्य आहे. त्यांतील घटनांचे कार्यकारणभाव अगदींच कमकुवत आहेत. संबंध नाटकाचीच प्रवृत्ति खऱ्याखऱ्या नाट्याचें दर्शन घडविण्यापेक्षां केवळ विनबुडी असा नाट्याभास निर्मिण्याकडे आहे. ह्याच दृष्टिकोणांतून पात्रप्रसंगांची योजना नाटककारांनें केली आहे. नाटकांतील कोणत्याहि पात्राला त्यामुळें देखणें व्यक्तिमत्व लाभत नाहीं — अगदीं प्रमिला आणि अर्जुन ह्या दोघांना देखील. सर्व पात्रें हीं निर्जीव, ठोकळेबाज वाटतात. त्यांना सुखावण्याला किंवा

१. प्रकाशन : १९०७. प्रथम प्रयोग : गद्य स्वरूपांत १४-५-१९०७ पुणें. संगीत स्वरूपांत १२-४-१९३५, मुंबई.

दुखावण्याला फारशीं कारणें लागत नाहींत. त्यांच्या आकांक्षा लुटूपुटीच्या, त्यांच्यावर येणारीं संकटें लुटूपुटीचीं, त्यांची होणारी फसवणूकहि खोटी— त्या फसवणुकीला ज्याप्रमाणें फारशीं बलवत्तर कारणें लागत नाहींत त्याप्रमाणें त्या फसवणुकींतून सुटका व्हायलाहि फारसे प्रयास पडत नाहींत. त्यांचे निश्चय जसे लुटूपुटीचे तशीच त्या निश्चयांची फलश्रुति गोड गोड. 'बायकांचें बंड' ह्या नाटकांत बंड असें कोठेंच नाहीं; तेव्हां जेथें बंडच नाहीं तेथें तें मोडून काढण्याचा फारसा प्रश्नच नाहीं. श्वेतकेतूच्या संमतीनें अर्जुन प्रमिलेच्या स्त्री-राज्याचें बंड मोडायला येतो खरा; परंतु त्याला जेव्हां कोठेंच विरोध होतांना दिसत नाहीं तेव्हां त्याच्या येण्याची हें स्त्री-राज्य विघटनेसाठीं केवळ वाटच पाहत होतें असें वाटतें. ह्या स्त्री-राज्यांत पाऊल टाकतांच पुष्पधन्वा आणि अर्जुन ह्यांनीं अंगिकारिलेलीं कामें उकरण्यास त्यांच्या ठिकाणचें कर्तृत्व फारसें आवश्यक ठरतच नाहीं; ज्यांच्या संबंधांत त्यांना हीं कामें उरकावयाचीं असतात तीच मंडळी तीं कामें करून टाकायला उत्सुक आहेत असें दिसतें. कपटनाट्याला जणू वेष्टांतराची आवश्यकता असल्यामुळें पुष्पधन्वा म्हाताऱ्याच्या पोषाखांत आणि अर्जुन हा 'अर्जुनमहाराजांचाच वकील' म्हणून स्त्री-राज्यांत प्रवेश करितात. अर्जुनाचा संबंध नाटकांत पराक्रम काय, तर प्रमिलेचें धनुष्य पायाखालीं मोडून टाकणें व अंगावर धावून आलेल्या वाघिणीला डाव्या किंवा उजव्या हातानें थोपवून धरणें आणि नाटकाच्या शेवटीं शेवटीं अकारण पूल कोसळून नदींत आदळलेल्या प्रमिला महाराणीसाहेबांच्या गुरुमहाराज, सत्यमायासाहेब, यांना नदींतून बाहेर काढणें. (खाडिलकरांनीं ह्या गुरुमहाराजांची परिस्थिति नाटकांत फार शोचनीय करून टाकली आहे. हे गुरुमहाराज म्हणजे 'सत्यमायामहाराज'-प्रमिलेला स्त्री-राज्याचें 'तत्त्वज्ञान' समजावून सांगणारे गुरुमहाराज आहेत. ते पक्के पुरुषद्वेषे आहेत अशी समजूत आहे. तेव्हां प्रमिलेचें अर्जुनाशीं लग्न झाल्यावर नाटकाच्या शेवटीं त्यांचें काय करावयाचें असा नाटककारापुढें प्रश्न पडणें अगदीं स्वाभाविक आहे. परंतु नाटककारानें तो प्रश्न ह्या नाटकाच्या प्रकृतीनुसार चुटकीसरसा सोडविला आहे. ह्या गुरुमहाराजांना प्रथम नदीमध्ये बुडवून, नंतर त्यांना अर्जुनाकरवी बाहेर काढून व खजील करून नाटककारानें सरळ तपश्चर्येला रवाना करून टाकलें आहे आणि अर्थात् ह्या सर्व गोष्टीला प्रमिलेची संमति गृहीत धरली आहे.)

वकीलसाहेबांच्या म्हणजे अर्जुनाच्या ह्या चमत्कारवजा पराक्रमावर खूप होऊन प्रमिलेनें त्याचा—तो अर्जुन असावा असा तिला सोयिस्कर संशय होताच—स्वीकार करणें मग ओघानेंच येतें. स्त्रीराज्यांतील प्रमिलेचे मंत्री, तिचे सेनापति, तिचे सैनिक तिच्या अगोदरच चतुर्भुज होऊन पुरुषराज्यांत पसार झालेले असल्यामुळें प्रमिलेच्या पाठीमागें स्त्री-राज्याचें काय हा प्रश्नच नाटककारानें सोयिस्करपणें उरूं दिलेला नाहीं.

ह्या नाटकाचें वैशिष्ट्य मात्र असें कीं हें खाडिलकरांचें नाटक असूनहि त्यांत केवळ विनोदनिर्मितीसाठीं विशेष मूर्ख पात्रांची खास योजना झालेली दिसत नाहीं. जवळजवळ सर्वच पात्रें अत्यंत सामान्य बुद्धिमत्तेचीं असल्यामुळें आणि नाट्यकथानकांत गांभीर्याला फारसा कोठें वावच नसल्यामुळें खाडिलकरांना आपली नेहमींची खास पात्रयोजना करावीशी वाटली नसावी. नाटकांत सटर-फटर पात्रें अनेक आहेत. अगदीं शेवटल्या अंकापर्यंत नाटकाच्या 'गोष्टी'च्या सोयीसाठीं खाडिलकर गरज लागतील तशीं वनराज, जंगल्या ह्यांसारखीं नवीं नवीं पात्रें रंगभूमीवर आणीत असले तरी खाडिलकरी ठशाचीं खास विदूषकी पात्रें ह्या नाटकांत नाहींत हें त्याचें एक लक्षणीय वैशिष्ट्य मानलें पाहिजे.

कोल्हटकरांच्या 'परिवर्तन' (१९२३) मध्ये कोल्हटकरांनीं स्त्रियांच्या हातांत अधिकार गेले असतां काय होईल याचें जें अत्यंत उपरोधपूर्ण व विदारक नाट्यचित्र रेखाटलें आहे त्याचें स्मरण झाल्यावर खाडिलकरांचें 'वायकांचें बंड' हें अगदींच पोरकट वाटतें. ह्याच विषयावरील कोल्हटकरांच्या 'परिवर्तना'च्या पाठोपाठ प्रकाशित झालेलें श्री. वा. नी. आगटे यांचें 'स्त्री-साम्राज्य' (१९२४) हें नाटक आनंदविलास नाटक मंडळी करीत असे. ह्याहि नाटकांत शासनव्यवस्थेंतील सर्व अधिकार स्त्रियांनीं आपल्याकडे घेतल्यास कोणकोणते घोटाळे निर्माण होतील याचें कल्पनाचित्र आहे; परंतु त्यांतहि कोठें हिंदु समाजांतील स्त्रीपुरुषसंबंधांवर कोल्हटकरांनीं टाकला आहे तशा स्वरूपाचा विदारक प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न नाहीं. खाडिलकरांनीं ह्या नाटकांत एके ठिकाणींहि मराठी समाजांतीलच नव्हे तर एकंदर हिंदु समाजांतील स्त्रीपुरुष-संबंधांवर प्रकाश टाकलेला नाहीं. ज्या काळांत त्यांनीं हें नाटक लिहिलें तो काळ आगरकरांच्या नव्या शिकवणुकीनें भारून गेलेला काळ होता. हिंदु समाजांतील स्त्रियांची स्थिति हा मुबुद्धांच्या चर्चेचा, चिंतनाचा विषय बनलेला होता. अशा

वेळीं खाडिलकरांनीं 'बायकांचें व्रंड' सारखें नाटक लिहिलें; परंतु त्यांत कोटेंहि ह्या प्रचलित वादाचे पडसाद उमटूं दिले नाहींत; एकंदर नाटकांतून त्यांची जी वृत्ति प्रगट होतांना दिसते ती स्त्री ही दुर्बल आहे, तिच्या ठिकाणीं आपल्या पायांवर उभे राहण्याचें सामर्थ्य निर्माण होणें प्रकृतिशः अशक्य आहे हीच. खाडिलकरांना विचारनाट्याचें आकर्षण असलें तरी त्यांच्या नाटकांतून प्रगट होणारें विचारनाट्य हे प्रचलित समाजसुधारणाविषयक प्रश्नांच्या विचारांतून जन्मणारें विचारनाट्य क्वचितच असतें. खाडिलकरांना ह्या प्रश्नांत स्वारस्य नाहीं. ते आदर्श स्त्रीच्या आणि पुरुषाच्या कर्तव्यांचा विचार करितील, कार्याकार्याचा, श्रेयस् आणि प्रेयस् यांचा, सत् आणि असत् चा सूक्ष्म परामर्श घेतील. जीवनांतील श्रेष्ठ मूल्ये व त्यांच्याशीं तडजोड करायला लावणारी परिस्थिति ह्यांच्यांतील संघर्ष प्रगट करूं पाहतील परंतु समाजकारणाशीं संबद्ध असणांच्या दैनंदिन प्रश्नांचा कधींच विचार करणार नाहींत. त्यांचें मन त्यांत रसच घेऊं शकत नाहीं. त्यांना सदर प्रश्नांसंबंधीं सहानुभूतीच नाहीं. हे प्रश्न फारच तात्पुरत्या बाबींशीं संलग्न आहेत असें त्यांना वाटत असावें : त्यांचा संबंध परार्थापेक्षां तात्कालिक स्वार्थाशींच अधिक आहे अशी त्यांची श्रद्धा असावी. ते स्वातंत्र्याचे भोक्ते होते; परंतु त्यांना स्त्री-स्वातंत्र्य ही कल्पना कितपत रोचक वाटत होती हा प्रश्न आहे. राजकीय स्वातंत्र्याची कल्पना त्यांचें मन आकृष्ट करूं शकत होती. कारण ह्या कल्पनेचा संबंध स्वार्थाशीं नसून परार्थाशीं आहे, स्वार्थत्याग, साहस हा सदर कल्पनेचा मूलाधार आहे असें त्यांचें मन त्यांना सांगत असावें. खाडिलकरांचें तत्त्वचिंतन हें समाजसुधारणेसंबंधीं उदासीन असलेल्या एका विचारवंताचें तत्त्वचिंतन आहे, त्यामुळें त्या तत्त्वचिंतनाला स्वाभाविकच कांहीं मर्यादा पडल्या आहेत.

खाडिलकर मनानें टिळकांकडे सतत आकर्षिले गेले ह्याचें एक कारण त्या उभयतांमध्ये दिसून येत असलेलें वृत्तिसाम्य. समाजसुधारणांसंबंधीची टिळकांमध्ये सतत दिसून आलेली उदासीनता आणि खाडिलकरांनीं ह्या प्रश्नांच्या संबंधांत प्रकट केलेली वृत्ति ह्यांत कमालीचा सारखेपणा दिसून येतो. त्यांच्या मनांत टिळकांप्रमाणेंच सुधारकी विचारांबद्दल इतकेंसें प्रेम नव्हतें-नव्हे, थोडीफार अटीच होती हें 'विद्याहरणा' सारख्या त्यांच्या नाटकांतील संवाद-प्रसंगांतून अनेकदां जाणवल्याखेरीज राहत नाहीं; परंतु असें असलें तरी एवढे

खरें कीं समाजसुधारणाविषयक विचारांवर ते कोठें तुटून पडलेलेहि दिसत नाहींत; त्यांच्या खास खंडणार्थ लेखन करितांनाहि दिसत नाहींत; त्यांची तद्विषयक उदासीनताच आपणांस त्यांच्या नाट्यलेखनांतून प्रामुख्याने जाणवते. लोकमान्यांच्या मृत्यूनंतर खाडिलकर महात्मा गांधींच्या राजकारणाचे पुरस्कर्ते झाले. महात्माजींच्या सत्य आणि अहिंसा यांवर आधारलेल्या राजकीय विचारसरणीचा त्यांनीं अवलंब केला; परंतु महात्माजींच्या तत्त्वज्ञानांतील समाजसुधारणाविषयक विचार त्यांनीं कितपत अंगिकारला हा प्रश्नच आहे. त्यांच्या नाटकांमधून ज्याप्रमाणें स्त्रियांच्या हक्कांबद्दल, समाजजीवनांतील त्यांच्या स्थानाबद्दल क्रांतिकारक विचारप्रणाली व्यक्त होतांना दिसत नाहीं. त्याचप्रमाणें अस्पृश्यता निवारणासंबंधीहि कोठें विचार झालेला दिसत नाहीं—एवढेंच नव्हे तर तद्विषयक सूचक उल्लेख आढळत नाहींत. समाजसुधारणाविषयक विचारांसंबंधीच्या उदासीनतेमुळे त्यांच्या नाट्यलेखनांत कांहीं उणीवा निर्माण झाल्या आहेत असें येथें दूरान्वयानेहि सुचवावयाचें नाहीं. येथें फक्त खाडिलकरांच्या लेखनप्रकृतीचीं त्यांच्या नाट्यलेखनांतून जाणवणारीं वैशिष्ट्यें लक्षांत घ्यावयाचीं आहेत. 'बायकांचें बंड' सारखें नाटक वाचतांना मात्र त्यांची ही समाजसुधारणाविषयक उदासीनता बोचल्याशिवाय राहात नाहीं. तेथें असें निःसंशय वाटतें कीं खाडिलकरांचें स्वतःचें जर समाजसुधारणाविषयक कांहीं लक्षणीय तत्त्वज्ञान असतें, हिंदु समाजव्यवस्थेंतील आणि कुटुंबव्यवस्थेंतील स्त्रीच्या स्थानासंबंधीं आणि तिच्या संदर्भांतील पुरुषाच्या कर्तव्यासंबंधीं जर त्यांची कांहीं लक्षणीय तात्त्विक विचारसरणी असती तर 'बायकांचें बंड' ह्या नाटकाला ते कांहीं अर्थ देऊं शकले असते. त्यांच्या लेखनामागील प्रयोजन काय हा जो प्रश्न आज आपणांस त्यांना विचारावासा वाटतो तो विचारण्याची गरज मग कदाचित् भासली नसती.

भाऊवंदकी

खाडिलकर प्रस्तावनेंत लिहितात, “श्री. नारायणराव पेशवे यांच्या वधास आरंभ करून राघोबादादाच्या कारकीर्दीचें अखेरपर्यंत महाराष्ट्रांत माजून राहिलेल्या भाऊवंदकीचें वर्णन ह्या नाटकांत केलें आहे. प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक रा. वासुदेवशास्त्री खरे यांनीं प्रसिद्ध केलेल्या ऐतिहासिक कागदपत्रांचा व लेखांचा आधार या नाटकांतील ऐतिहासिक स्वभाववर्णनांना व विधानांना असून नाटकाचे सोयीसाठीं कांहीं ठिकाणीं कथाभागास थोडेंसें काल्पनिक वळण देण्यांत आलें आहे. आनंदीबाई, राघोबादादा, रामशास्त्री, सखारामबापू, नाना फडणवीस, सुमेरसिंग, तुळोजी पवार वगैरे ऐतिहासिक पात्रांशिवाय नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, म्हाळसा, दुर्गा, भिकंभट, आनंदीबाईच्या दासी वगैरे काल्पनिक पात्रें, घरगुती व सामाजिक भाऊवंदकीचीं चित्रें वाचकांपुढें मांडून रसवैचित्र्यानें मूळ विषयास उठाव देण्यासाठीं ह्या नाटकांत योजिलेलीं आहेत.”

ह्या नाटकाच्या चौथ्या अंकाच्या मध्यावर रामशास्त्री ही भूमिका नाटकांतून निवृत्त होते. (शेवटच्या अंकांतील अगदीं शेवटचें भाषण रामशास्त्री करतो हें खरें असलें तरी ह्या नाटकांतील नाट्याला विलक्षण उठाव देणारा रामशास्त्री चौथ्या अंकाच्या मध्यावरच अंतर्धान पावतो हें तितकेंच खरें आहे.) आणि

त्यानंतर जो उरतो तो केवळ इतिहास. 'कथानक' नव्हे. तो संवादाच्या द्वारां व्यक्त होतो ही गोष्ट खरी; परंतु तेवढ्याने त्याला नाट्याची पदवी प्राप्त होत नाही. उलट त्यांतील नाट्य नाहीसं झालें आहे ह्याची बोचक जाणीव, ज्यांच्याकरितां तें इतिहासाचें 'कथानक' पुरें केले जात असतें त्या वाचक-प्रेक्षकांना झाल्याखेरीज राहत नाही. त्यामुळेच नाटकाची जी 'गोष्ट' त्या गोष्टीच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे असणारे हे शेवटचे प्रवेश साफ 'पडतात' व प्रेक्षकांच्या मनावर नाटकाचा जो अंतिम एकसंध परिणाम व्हावयाचा असतो तो नीटसा होत नाही. त्याच्यांत कांहींतरी उणीव राहून जाते. आपण पाहिलें तें एक श्रेष्ठ दर्जाचें नाटक होतें ह्याचा प्रत्यय त्याला आलेला असतो, परंतु प्रत्येक नाटक ही एक एकसंध नाट्याकृति असते. तिच्यांत केवलत्व असतें. संपूर्णत्व व स्वयंपूर्णत्व असतें. प्रत्येक नाटकाकडून आपण हीच अपेक्षा करीत असतां. त्यांतून व्यक्त होणारें जीवननाट्य जी एक रम्य चित्राकृति धारण करीत होते ती चित्राकृति जशी व जेथें पुरी व्हावयाला पाहिजे तेथें व तशी पुरी होत नाही; ती कशीतरीच पुरी होत आहे, तिच्याशीं एकजीव न होणाऱ्या नाट्यप्रवेशांचीं ठिगळें तिला कांहीं कारणांस्तव जोडलीं जात आहेत असें आपलें मन आपणांस सांगत राहतें. येथें नाटकाच्या चौथ्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशाचा शेवट होईपर्यंत ही अंगभूत नाट्यचित्राकृति प्रतिक्षणीं विलक्षण आकर्षक रूप घेतांना दिसते. ह्या प्रवेशांत रामशास्त्र्यांनीं राघोबाला सुनावलेली देहान्तप्रायश्चित्ताची शिक्षा, आनंदीबाईनें सुमेरसिंग-खरकसिंगाकडून त्यांना केलेली अटक, राघोबानें शेवटीं समजसपणें केलेली त्यांची निवृत्ति, रामशास्त्र्यांचा अधिकारत्याग आणि त्यांचें माहुलीस गमन ह्या घटना एकामागून एक घडतात व त्यामुळे अगोदरच रंगलेलें आनंदी-राघोबाच्या अस्थिर जीवनाचें भीषणनाट्यहि विलक्षणच रंगतें. ह्या नाट्याचा प्रेक्षक आतां काय होणार, ही नाट्यचित्राकृति आतां कोणतें अर्थपूर्ण रूप धारण करणार, ही आकर्षक आकृति आतां कशी पुरी होणार, ह्या उत्कंठेनें पुढील प्रवेशांकडे वळतो. परंतु त्याचें दुर्दैव असें कीं येथून पुढें त्याच्या पदरांत 'नाट्य' पडण्याऐवजीं केवळ 'गोष्ट' पडूं लागते. तद्वारां पुढें काय झालें तें त्याला कळतें, परंतु जें झालें त्यांतील नाट्य, नाटककार मूळ नाट्याला उठाव मिळेल अशाप्रकारें त्याच्याशीं एकजीव करूं शकत नाही. तो तें तितक्याच उठावदारपणें व्यक्त करूं शकत

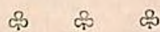
नाहीं. तें व्यक्त करायला त्याला तेथें वावच नाही हें त्याच्या लक्षांत येतें; व त्यामुळें अगोदरच्या प्रभावी नाट्याच्या मानानें हें सदर नाटकाचें केवळ घटनात्मक पर्यवसान अगदींच रसशून्य व नाट्यशून्य वाटतें.

नाटकाच्या आहे त्या स्वरूपांत त्यांतील हा दोष कसा टाळतां आला असता हें सांगतां येणें कठीण आहे. हें ऐतिहासिक नाटक असल्यामुळें इतिहासाचीं— म्हणजेच घटनात्मक प्रत्यक्षार्ची—बंधनें अपरिहार्य होती व तीं नाटककाराच्या प्रतिभेला लक्षांत घेणें भाग होतें. तीं तिनें लक्षांत घेतलीं आहेत. हें नाटक म्हणजे केवळ आनंदी-राघोबाचें भीषण जीवन-नाट्य नाही, तर एका ऐतिहासिक घटना-परंपरेचें नाट्यचित्र आहे, व त्या चित्रांत आनंदी-राघोबा यांच्या जीवन-नाट्याला जितकें महत्त्व आहे, तितकेंच ऐतिहासिक दृष्ट्या वारभाईच्या कारस्थानालाहि महत्त्व आहे. 'भाऊवंदकी'त नारायणरावाच्या वधानें प्रारंभ झालेल्या आनंदी-राघोबाच्या जीवन-नाट्याबरोबर हें दुसरें नाट्यहि चित्रित करण्याचा लेखकानें प्रयत्न केला आहे. रामशास्त्री ह्या व्यक्तीला ह्या दोन्ही नाट्यांत महत्त्व असलें तरी आनंदी-राघोबांच्या जीवन-नाट्यांत तें विशेष आहे. आनंदी-राघोबाचें जीवन-नाट्य म्हणजे मनुष्यस्वभावाच्या विविध छटा, मानवी मनाचे विविध खेळ व्यक्त करणारें नाट्य आहे. राघोबा व आनंदी हीं दोन्ही व्यक्तिचित्रें डोळ्यांत भरण्यासारखींच आहेत : खाडिलकरांनीं हीं व्यक्तिचित्रें रेखाटतांना त्यांतील प्रत्येकाचें आगळें व्यक्तित्व जसें अभिव्यक्त केलें आहे, तसेंच मानवी स्वभावांतील कांहीं मूलभूत भावांचें आणि विकारांचेंहि नाट्य-दर्शन तद्वारां घडविलें आहे; म्हणूनच रामशास्त्र्यांसारख्या एका अत्यंत प्रभावी व श्रेष्ठ दर्जाच्या व्यक्तित्वाशीं जेव्हां राघोबा-आनंदीचा संघर्ष होतो तेव्हां जें नाट्य निर्माण होतें तें तितकेंच प्रभावी ठरतें. स्वार्थाकरितां श्रेष्ठ मूल्यांशीं पदोपदीं तडजोड करूं पाहणाऱ्या महत्त्वाकांक्षी मनांचा येथें जें मन जीवनांतील श्रेष्ठ मूल्यांशीं कोणत्याहि कारणास्तव स्वप्नांतहि तडजोड करावयास तयार नसतें अशा मनाशीं संघर्ष होतो व म्हणूनच त्यांतून निर्माण होणारें नाट्य आपले डोळे दिपवून टाकतें. तें अत्यंत गंभीर नाट्य आहे; करुण, वीर, भयानक, रौद्र आणि शांत रसाच्या विविध मोहक छटांनीं तें रंगलेलें आहे. त्यांत विशिष्टाबरोबर सर्वसामान्यावर प्रकाश टाकण्याचें केवढें मोठें सामर्थ्य आहे. तें जसें

अनन्यसाधारण आहे तसेंच विश्वात्मक आहे. तें जसें स्थूल संघर्ष-नाट्य आहे तसेंच विचार-नाट्य आहे. रामशास्त्र्यांचें प्रत्येक भाषण म्हणजे एखाद्या स्वयं-प्रकाशी हिऱ्याच्या विविध पैलूंतून फांकणाऱ्या प्रभेसारखें वाटतें : त्यांचें कधींहि न वांकणारें कणखर व्यक्तित्व जसें त्या भाषणांतून व्यक्त होतें तसेंच जीवनविषयक कांहीं महनीय तत्वांवरहि त्या भाषणाच्या द्वारां एकसारखा प्रकाश पडत असतो. रामशास्त्र्यांसारखें एखादें व्यक्तिचित्र एखाद्या नाट्यचित्राला किती उठाव देतें हें लक्षांत घेतलें कीं त्या व्यक्तिचित्राचें त्या नाट्यचित्रांतील यथोचित स्थान काय याची नीटशी कल्पना येते. रामशास्त्र्यांचा, 'भाऊवंदकी'तील नाना-बापूनें रचलेल्या कटाशींहि संबंध आहे. परंतु तो फार अत्यल्प आहे. नाना, बापू आणि त्यांचें वारभाईंचें कारस्थान राघोबाआनंदीच्या भीषण जीवन-नाट्याच्या बरोबरीनेंच प्रवास करीत असलें तरी तें नाट्यदृष्ट्या अलगपणें प्रवास करीत आहे. आनंदी-राघोबाच्या करुणभीषण जीवन-नाट्यावर नाटकाच्या निम्न्यापेक्षां अधिक भागांत आपलें लक्ष एवढ्या प्रमाणांत केन्द्रित होतें कीं तें ह्या दुसऱ्या कथाप्रवाहाकडे फारच अल्पप्रमाणांत जातें. हा प्रवाह आपलें लक्ष कधींच वेधून घेऊं शकत नाही. आपलें लक्ष नेहमीं आनंदी-राघोबा-रामशास्त्री ह्यांच्या संघर्षांतून निर्माण होणाऱ्या नाट्यावरच खिळून राहतें. त्यामुळेच, मला वाटतें, कीं ज्या क्षणीं रामशास्त्री हा आनंदी-राघोबाच्या जीवन-नाट्यांतून नाहीसा होतो, त्याचें त्या नाट्यांतील कार्य संपतें, त्या क्षणीं जें उरतें तें मूलतःच नाट्यदृष्ट्या अप्रस्तुत व म्हणूनच अनाकर्षक असल्यामुळे आपलें अवधान टिकविण्याचें सामर्थ्य त्यांत आढळत नाही. तें फिकें पडतें. रसशून्य ठरतें.

म्हणूनच 'भाऊवंदकी'च्या संदर्भांत एक असा विचार मनांत येतो कीं हें नाटक आनंदी-राघोबाच्या जीवनाचें आणि वारभाईच्या कारस्थानाचें असें दुहेरी नाट्यचित्र रेखाटण्याच्या भानगडींत न पडतां जर केवळ रामशास्त्री ह्या व्यक्तीच्या चारित्र्याचेंच नाट्यचित्र रेखाटण्यासाठीं लिहिलें गेलें असतें तर कदाचित् त्याचें एकसंघत्व अबाधित राहिलें असतें. रामशास्त्री हें व्यक्तित्व एखाद्या नाटकाचा विषय होण्याइतकें निःसंशय प्रभावी व आकर्षक आहे. केवळ ह्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार करूं पाहणारें नाट्यचित्र अधिक एकात्म व म्हणूनच परिणामकारक ठरण्याची शक्यता होती. नारायणरावाचा वध ह्या घटनेमधून

जन्माला आलेल्या घटनापरंपरेला केवळ महत्त्व देऊन हे सर्व कितपत जमलें असतें हे सांगतां येणें कठीण आहे; परंतु तें जमणें अशक्य होतें असें मला वाटत नाहीं. मी जें सुचवितों आहे त्यामुळें कदाचित् एक वेगळेंच नाटक जन्माला आलें असतें व त्यांत रामशास्त्र्याच्या जीवनांतील दुसऱ्या कांहीं घटनांना स्थानहि द्यावें लागलें असतें हेहि तितकेंच खरें आहे. एवढें खरें कीं आज 'भाऊवंदकी'च्या कथानकांत बारभाईच्या कारस्थानाला ज्या स्वरूपाचें स्थान मिळालें आहे त्यामुळें त्याच्या एकात्मतेला चौथ्या अंकांनंतर तडा गेला आहे. त्याची स्थिति शेवटीं हवा निघून गेलेल्या एखाद्या फुग्यासारखी झाली आहे.



खाडिलकरांच्या एकंदर नाट्यसृष्टीत "भाऊवंदकी" हे नाटक एका बाबतीत थोडें वेगळें उमटून पडतें. त्यांत मुख्यतः विनोदासाठीं म्हणून आलेलीं नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, दुर्गा, म्हाळसा, भिकंभट हीं पात्रें शेवटीं खरोखरच खाडिलकर प्रस्तावनेंत म्हणतात त्याप्रमाणें "घरगुती व सामाजिक भाऊवंदकीचीं चित्रें वाचकांपुढें मांडून रस-वैचित्र्यानें मूळ विषयास उठाव देण्याकरितां नाटकांत योजिलेलीं आहेत" असें बऱ्याच अंशीं आढळून येतें; व म्हणूनच खाडिलकरांच्या इतर नाटकांतील विनोदी पात्रांप्रमाणें तीं रसभंगकारक न ठरतां सतत एका विशिष्ट पातळीवर राहून नाटकांतील मुख्य रसाला परिपुष्ट करण्याचें आपलें काम बरेंचसें यशस्वीपणें करूं शकतांना दिसतात. शिवाय ह्या पात्रांचा संबंध खाडिलकरांनीं नाटकाच्या मुख्य संविधानकाशीं चांगल्या प्रकारें जोडलेला असल्यामुळें तीं नाटकाशीं बरींच एकजीव झाल्यासारखीं वाटतात. तुळोजीनें ज्या ताडतांत नारायणरावाच्या वधाच्या हुकुमाचा कागद दडविलेला असतो तो ताईतच दुर्गा व म्हाळसा ह्यांच्या हिसकाहिसकींत दुभंगून हुकुमाचा कागद रामशास्त्र्यांच्या हातांत पडतो व रामशास्त्र्यांपुरता तरी नारायणरावाच्या खुनामागील रहस्याचा उलगाडा होतो. राघोबाच्याच हुकुमानें खून झाला ह्याबद्दल रामशास्त्र्यांची खात्री पटते. नाट्यसंविधानकाच्या दृष्टीनें ही घटना अत्यंत महत्त्वाची. अशा घटनेशीं आणि नाट्यसंविधानकाशीं संलग्न असणाऱ्या इतर वारीकसारीक घटनांशीं ह्या पात्रांचा संबंध जोडला गेलेला असल्यामुळें तीं

नाटकांत उपरीं वाटत नाहीत. खऱ्या अर्थानें नाटकांतीलच वाटतात. वरच सूचित केल्याप्रमाणें तीं अर्थातच नाटकांतील मुख्य पात्रें ज्या पातळीवर वावरत आहेत त्या पातळीवर वावरत नाहीत; त्यांची पातळी वेगळी आहे; ती सर्वच दृष्टींनीं खालची आहे. क्षुद्र आहे. परंतु असें असूनहि त्यांच्यामध्ये आणि सर्वच दृष्टींनीं त्यांच्यापेक्षां वरच्या पातळीवर वावरणाऱ्या आनंदीबाई, राघोबा, बापू, नाना ह्या पात्रांमध्ये कांहीं वावर्तीत अर्थपूर्ण वृत्तिसाम्य आहे. खाडिलकरांनीं येथें वरवर पाहतां 'उदात्त' आणि 'क्षुद्र' यांचीच सांगड घातली आहे; परंतु ही 'उदात्त' आणि 'क्षुद्र' यांची सांगड 'विद्याहरण', 'सत्त्वपरीक्षा', 'सावित्री', 'मेनका' ह्या नाटकांतल्याप्रमाणें येथें रसभंगकारक ठरत नाही. ती शेवटीं रसपरिपोषकच ठरते. वस्तुतः वरवर पाहतां अशाच प्रकारें पात्रांची योजना करण्याचा प्रयत्न त्यांनीं 'मेनका', 'सत्त्वपरीक्षा', 'सावित्री', 'विद्याहरण', ह्यांसारख्या इतर अनेक नाटकांमध्ये केला; परंतु तेथें तो नाट्यदृष्ट्या साफ फसला, तेथें रसभंग झाला. Bathos निर्माण झाला.

तेथें खाडिलकरांचा हा प्रयत्न कां फसला व तो 'भाऊबंदकी'मध्येच यशस्वी कां झाला ह्याची कारणमीमांसा करितां येण्यासारखी आहे व ही कारणमीमांसा उद्बोधक ठरण्याजोगी आहे. 'भाऊबंदकी'त एकीकडे आनंदी-राघोबा आणि दुसरीकडे नमकशास्त्री, दुर्गा, म्हाळसा, चमकशास्त्री यांच्यामध्ये, तीं वेगवेगळ्या सामाजिक, आर्थिक थरांतील माणसें असूनहि थोडाफार वृत्तीचा सारखेपणा आहे : वरवर पाहतां ही 'उदात्त' व 'क्षुद्र' यांची सांगड दिसत असली तरी वस्तुतः ती खऱ्या अर्थानें उदात्त व क्षुद्र यांची सांगड नाही. ती खरोखर परमार्थानें समाजाच्या वेगळ्या पातळ्यांवरील दोन प्रकारच्या क्षुद्रांचीच सांगड आहे. ह्या सर्वांचीच वृत्ति स्वार्थपर आहे, संकुचित आहे. ह्यांतील कोणीहि आपल्या आदराचा विषय होऊं शकत नाही. ह्यांतील कोणीहि खऱ्या अर्थानें मोठा नाही, उदात्त नाही. मॅकवेथ आणि लेडी मॅकवेथ ह्यांना खऱ्या शोकात्म नाट्यांतील स्त्री-पुरुषांचें करुणरम्य व्यक्तिमत्त्व जसें कधींच प्राप्त होत नाही तसेंच आनंदी व राघोबा यांनाहि तें प्राप्त होत नाही. त्यामुळें आनंदी-राघोबा आणि हे कजेदलाल शास्त्री जरी प्रत्यक्ष समाजांत भिन्न पातळीवर वावरणारे स्त्री-पुरुष असले तरी ते वस्तुतः मनानें सारखेच क्षुद्र आहेत. त्यामुळें त्यांची सांगड ही एका अर्थानें समानधर्मीयांचीच सांगड आहे. ह्यामुळेंच 'भाऊबंदकी'

मधील तथाकथित विनोदी प्रवेश हे केवळ विनोदी प्रवेश म्हणून आपल्या डोळ्यांपुढे न येतां ते आनंदी-राघोवाच्या भाऊवंदकीच्या दुःखद नाटकांत आपले स्वतःचे गहिरे रंग भरतात : आनंदी-राघोवाच्या भीषणरम्य जीवन-नाट्याचे गांभीर्य ते नष्ट करीत नाहीत; तर त्या नाट्याला आणखी एक परिमाण देतात. 'विद्याहरण', 'मेनका', 'सत्त्वपरीक्षा', 'सावित्री' ह्यांसारख्या नाटकांची स्थिति वेगळी आहे. ह्या सर्व नाटकांतील प्रमुख पात्रे, विश्वामित्र आणि मेनका, शुक्राचार्य, कच व देवयानी किंवा हरिश्चंद्र, तारामती, विश्वामित्र व सावित्री हीं खऱ्या अर्थाने उदात्त पात्रे आहेत : तीं केवळ आपल्या कुतूहलाचे विषय होत नाहीत, तर आपल्या आदराचे विषय बनतात. कांहीं श्रेष्ठ दर्जाचीं जीवनमूल्ये त्यांच्या रूपाने एकसारखीं साकारं होत आहेत, फार महत्त्वाच्या वैचारिक भूमिका त्यांच्यांतून मूर्त होत आहेत ह्याचा एकसारखा प्रत्यय त्यांच्या सांनिध्यांत आपणांस येत असतो; आपली वृत्ति त्यांच्यासंबंधांत गंभीर बनते व म्हणूनच ह्या वृत्तीचा भंग करूं पाहणारे क्षुद्रत्व आपणांस तेथें रसभंगकारक वाटते. ह्या नाटकांतील शिष्यवर, वृद्धानंद, बालमूर्ति, सुवर्णदासी, बहुबुद्धि, महामती ह्यांसारखीं पात्रे सर्वच दृष्टींनीं क्षुद्र, पोरकट व विदूषकी आहेत. तीं ज्यांच्याबरोबर नाटकांत वावरतांना दिसतात त्यांच्याशीं यांचें कोणत्याहि बाबतींत वृत्तिसाम्य नाही; कारण तीं पात्रे उदात्त व गंभीर आहेत तर हीं सर्वच दृष्टींनीं क्षुद्र आहेत. त्यांचें क्षुद्रत्व सर्वच दृष्टींनीं सदर गांभीर्याला विरोधी आहे. तेव्हां ही उदात्त आणि क्षुद्र यांची येथें घातलेली सांगड आपल्या गंभीर व नू पाहणाऱ्या वृत्तींत विक्षेप आणण्यापलीकडे कांहींच साधूं शकत नाही. तीं सर्वाथानेंच उदात्त आणि क्षुद्र यांची घातलेली रसभंगकारक सांगड ठरते. स्थूल अशा विदूषकी-नाट्याचे गंभीर विचारनाट्याशीं ओढून ताणून लावलेलें तें लग्न असतें, तेव्हां तें मुखाचें कसें होणार ? तेथें एक दुसऱ्याला मारक ठरल्यावांचून कसें राहणार ?

ॐ ॐ ॐ

ह्या नाटकांत एक घटना मनाला खटकल्याशिवाय रहात नाही. तुळोजीनें ज्या ताडतांत नारायणरावाच्या वधाचा हुकूम दडविलेला असतो तो ताईतच

दुर्गा व म्हाळसा यांच्या हिसकाहिसकींत दुभंगून हुकुमाचा कागद अचानकपणें रामशास्त्र्यांच्या हातांत पडणें व राघोबाच्या हुकमानें नारायणरावाचा गारद्यांकडून वध झाल्याबद्दल रामशास्त्र्यांची खात्री पटणें हा तो प्रसंग. हा प्रसंग नाट्य-संविधानकाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे. रामशास्त्र्यांनीं राघोबाला सुनावलेली देहान्तप्रायश्चित्ताची शिक्षा ह्या प्रसंगानें मनाची खात्री झाल्यानंतरच त्यांच्या-कडून सुनावली जाते; अशा प्रकारचा हा एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण ठरणारा प्रसंग केवळ योगायोगावर आधारलेला आहे. तुळोजीनें हुकुमाचा कागद ताडतांत लपविणें, तो ताईत दुर्गा-म्हाळसांच्या हातीं लागणें व त्यांच्या हिसकाहिसकींत त्यांतील हुकूम खालीं गळून पडत असतांच अचानकपणें रामशास्त्र्यांचें मंदिरांत आगमन होणें ही सर्व घटनांची मालिका केवळ योगायोगावर आधारलेली आहे, ही गोष्ट मनाला खटकल्याखेरीज रहात नाही. ह्या प्रसंगामुळें रामशास्त्री ह्या व्यक्तीची उंची वाढते कीं कमी होते हाहि एक विचार करण्याजोगा प्रश्न आहे. हा हुकुमाचा कागद सांपडला नसता तर रामशास्त्र्यांनीं राघोबाला देहान्तप्रायश्चित्ताची शिक्षा सुनावली असती का असा प्रश्न विचारतां येण्यासारखा आहे. रामशास्त्र्यांच्या मनाची खात्री हा हुकुमाचा कागद हातीं लागण्यापूर्वीच झालेली असते, त्याच्या सदसद्विवेकबुद्धीनें त्यापूर्वीच कौल दिलेला असतो; तेव्हां ह्या केवळ योगायोगावर आधारलेल्या एका घटनापरंपरेंतून जन्माला येणाऱ्या पुराव्याची रामशास्त्र्यांना मनाचा निर्णय होण्यासाठीं कितपत आवश्यकता होती असा खरा प्रश्न आहे. शिवाय ह्या घटनेनें काय साधलें ? तिनें रामशास्त्र्यांच्या हातीं नारायणरावाच्या वधासंबंधींचा भक्कम पुरावा टाकला हें खरें; परंतु असल्या योगायोगावर आधारलेल्या पुराव्याची नाट्यदृष्ट्या आवश्यकता होती काय ? त्याशिवाय रामशास्त्र्यांना निर्णय घेतां आला नसता काय ? एका अत्यंत महत्त्वपूर्ण घटनेचें पर्यवसान केवळ योगायोगानें जमून आलेल्या दुसऱ्या घटनेवर अवलंबून असावें ही गोष्ट मनाला खटकल्याशिवाय राहूं नये. रामशास्त्री ह्या व्यक्तीची उंची त्यानें घेतलेल्या ज्या निर्णयानें आपल्या डोळ्यांत भरते तो निर्णय रामशास्त्री ह्या व्यक्तीनें केवळ योगायोगानें हातीं आलेल्या एका कागदाच्या आधारें घेतलेला असावा ही घटना त्याच्या वैचारिक उंचींत इतकीशी भर टाकूं शकत नाही. ती त्याच्या बुद्धिशक्तीला व विचारशक्तीला खात्रीनें इतकीशी भूषणावह नाही. रामशास्त्री हा एक बुद्धिवान् न्यायाधीश आहे.

घटनांचा अर्थ लावण्याइतकी तीव्र बुद्धि त्याचे ठिकाणी आहे. ह्या बुद्धीचा साक्षात्कार आपणांस नाटकांत वरचेवर घडतो. ह्या बुद्धीची उंची सदर घटना कितपत वाढवते ? उलट ती उंची कमी करण्यासच ती थोडीबहुत कारण होते. गंभीर स्वरूपाच्या विचारनाट्यांत केवळ योगायोगावर आधारलेल्या एका घटनापरंपरेची एवढी मदत घेणें नाट्यदृष्ट्या कितपत रसपरिपोषक ठरतें हा खरा प्रश्न आहे : त्यामुळें नाट्याची उंची कमी होत नाही काय ? ह्या नाटकांत खटकते ती ही गोष्ट.

प्रेमध्वज

अंक पांच. खाडिलकर प्रस्तावनेत लिहितात, “प्रेमध्वज व उदेपूरची राजकन्या पद्मावती यांमधील मधुर प्रेमास मुख्य प्रवाहाचें महत्त्व या नाटकांत दिलेले असून राजकीय महत्त्वाकांक्षेचे चढाओढीस अगदीं कनिष्ठ प्रतीच्या ओघळाचें रोडलेलें दैन्य प्राप्त झालें आहे. पद्मावतीविषयीं वाईट अभिलाषा धरणाऱ्या बुद्धिसिंगाच्या कपटाचे खडकाला वळसा घालून हा प्रेमाचा प्रवाह धीर व गंभीर गतीनें चालला असतांना उदेपूरच्या राणा प्रतापसिंहाच्या संतापी स्वभावावर आदळतो, व त्याला एकदम उदात्त स्वरूप प्राप्त होतें. अकरा बाराशहाच्या उदार स्वभावामुळे या स्वरूपांत विशेष भर पडली असून, विनोदी वृद्धि व क्षय, आणि दारूबाज गरूडध्वज यांच्या हास्यकारक भाषणांनीं त्याला उठावाचा स्पष्टपणा मिळालेला आहे.”

आतां प्रत्यक्ष नाटक वाचल्यावर आपल्या मनावर जो परिणाम होतो त्याला अनुलक्षून नाटकाचें स्वरूप न्याहाळूं. पहिली गोष्ट जाणवते ती म्हणजे नाटकाची घटनाप्रधानता. एकामागून एक घडणाऱ्या (किंवा घडवून आणवलेल्या) घटनांनीं नाटक अथपासून इतीपर्यंत भरलेलें आहे. ह्या घटनांची मालिका म्हणजे हें नाटक. परंतु ह्या मालिकेतील मणी एकमेकांशीं नीट सांधले गेले आहेत काय ?

वरवर पाहतां सर्व घटनांचा कार्यकारणभाव स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न नाटककारानें केला आहे असें दिसून येतें, परंतु ही घटनांची सांखळी गोवतांना योगायोगाची मदत नाटककारानें कितपत घेतली आहे असा जेव्हां आपण प्रश्न विचारतो तेव्हां ह्या घटनांमधील दुवे किती ठिसूळ आहेत हें आपल्या लक्षांत येतें. अकब्राला नमाज पढतांना बुद्धिसिंगाच्या नोकरांनीं पकडणें व तावडतोव प्रेमध्वजानें तेंथें येऊन त्याची सुटका करणें, ज्या साथीच्या रोगानें प्रतापसिंहास गट त्याच्या छावणींतील जवळजवळ सगळे सैनिक वेजार झालेले होते त्या साथीच्या रोगावरील एकमेव औषध केवळ अकबराजवळच तेवढें असणें व त्यानें हकीमाच्या वेधांत येऊन त्या दिव्य औषधीनें प्रतापसिंहाचा रोग बरा करणें, पद्मावतीची अंगठी राणीसाहेबांच्या महालांत विसरून राहणें, ती अंगठी राणीसाहेबांनीं आपल्या महामूर्ख दासीबरोबर अकारण प्रेमध्वजाकडे पाठविणें, त्या दासीनें ती सरळ प्रेमध्वजाकडे न नेतां बुद्धिसिंगाच्या छावणींत जाऊन 'क्षया'ला दाखविणें, त्यानें आरडाओरड करून बुद्धिसिंगाला—तो जागा राहून सर्वांची बोलणी ऐकतच असतो—उठविणें, त्यानें जाऊन निशाणाचे तुकडे तुकडे करणें, अगदीं नेमक्या त्याच वेळीं अकब्रानें तेंथें येणें, अगदीं त्याच वेळीं चंद्रावरील ढग दूर होऊन त्याला बुद्धिसिंगाचा चेहरा दिसणें—अबब! केवढी ही योगायोगांची यादी! ही योगायोगांची यादी अशीच आपण देत राहिलों तर ती लवकर संपेल असें वाटत नाहीं. कारण मी वर ज्याला 'कार्यकारणभाव' ह्या शब्दानें संबोधलें आहे तो विविध घटनांमधील कार्यकारणभाव केवळ ह्या स्वरूपाचा आहे—तो योगायोगावर आधारलेला आहे; म्हणजे खराखुरा कार्यकारणभाव नाहीं.

असें कां झालें आहे? मीं वरच म्हटलें त्याप्रमाणें ही कथा सर्वस्वी घटना-प्रधान आहे. ती व्यक्तिप्रधान आहे असें भासविण्याचा प्रयत्न नाटककारानें ठिकठिकाणीं केला आहे, नाहीं असें नाहीं; परंतु तो असफल झाला आहे. ह्या कथेंत ज्या अनेक गोष्टी आपणांस गृहीत धराव्या लागतात त्यांतील एक अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं राणा प्रताप हा कितीहि शूर, वीर्यशाली व कर्तृत्वशाली असला तरी त्याजपार्शीं गुप्त हेर नव्हते, आपल्या छावणीच्या जवळपास असलेल्या छावण्यांतून कोणते गुप्त वेत शिजले जात आहेत, हें ते वेत शिजविणारे गरुडध्वजासारखे महामूर्ख इसम असूनहि त्याच्या कार्नीं येत नव्हतें;

बुद्धिसिंगाच्या कारवाया - ज्या अगदी सहजगत्या त्याच्या लक्षांत यावयाला हव्या होत्या - त्याहि त्याच्या लक्षांत येत नव्हत्या. ह्या नाटकांतील प्रतापसिंहाचें व्यक्तिचित्र हें एक दुबळें, कमकुवत व्यक्तिचित्र ठरलें आहे, तें ह्यामुळेच. नाटकांत एके ठिकाणीं तर गरुडध्वजासारखा नादान पुरुष राणा प्रतापला 'तूं दारू पी म्हणजे तुला ताप येणार नाही' असें सांगायलाहि कचरत नाही. इतिहासांतील प्रताप तो हा खात्रीनेच नव्हे. ह्या प्रतापाकडे पाहून 'पिंजऱ्यांत वाघ सांपडे, बायकामुलें मारिति खडे' ही कव्युक्ति एका वेगळ्याच संदर्भांत पण खरी वाटूं लागते. त्याचें व्यक्तिमत्त्व, त्याचें कर्तृत्व असें नाटकांत कोठेंच दिसत नाही, त्याचप्रमाणें घटनांना कांहीं एक विशिष्ट वळण लागावें एवढ्यासाठीं नाटककारानें प्रतापसिंहाच्या राणीकरवीं जें अत्यंत पोरकट व वेजबाबदार असें वर्तन (पद्मावतीची अंगठी प्रेमध्वजाकडे पाठविणें) करविलें आहे त्या वर्तनामुळे तिच्या भूमिकेला तर कमीपणा येतोच (व तोहि नाट्यदृष्ट्या अकारण) शिवाय ती प्रतापसिंहाची राणी असल्यामुळे प्रतापसिंहाच्या भूमिकेची उंचीहि त्यामुळे झटकन् कमी होते. ह्या नाटकांतील प्रतापसिंह हा केवळ परिस्थितीच्या - म्हणजे नाटककारानें निर्माण केलेल्या परिस्थितीच्या - हातांतील बाहुलें बनलेला प्रतापसिंह आहे ह्याची आपणांस सतत जाणीव होते. जी गोष्ट प्रतापची तीच थोड्याफार फरकानें प्रेमध्वजाची. नाटकांत प्रतिबिंबित झालेल्या त्याच्या चरित्रांतहि योगायोगानें किती मोठा धुमाकूळ घातलेला आहे! त्याचें जें तथाकथित कर्तृत्व आहे तें केवळ त्याच्यासारख्या 'प्रेमवीरा' चें 'सांकेतिक कर्तृत्व' आहे. ह्या कर्तृत्वानें घटनांना विलक्षण कलाटण्या अशा मिळालेल्या नाहीत. घटनांना कलाटण्या मिळालेल्या आहेत त्या केवळ योगायोगांनीं. बुद्धिसिंगाचा स्वभाव मसलती खरा, परंतु त्याच्या कारवायांना ह्या विलक्षण योगायोगांची जर मदत नसती तर त्या कारवायांना नाटकांत आलें आहे तें रूप आलें असतें असें वाटत नाही. त्यामुळे त्याचें व्यक्तिदर्शनहि ठोकळेबाज वाटतें. हा रजपूत असूनहि भिन्ना आहे आणि असें असूनहि राणा प्रताप त्याला आपली बहीण द्यावयास तयार होतो ही गोष्ट प्रतापच्या व्यक्तित्वाला तितकीशी भूषणास्पद नाही.

परंतु ह्या सर्व गोष्टींपेक्षां जी गोष्ट आपणांस ह्या नाटकांत विशेष बघते ती म्हणजे राणा प्रताप, पद्मावती, प्रेमध्वज, बुद्धिसिंग ह्यांच्याइतकेंच गरुडध्वज, वृद्धि व क्षय ह्या पात्रांना नाटकांत दिलें गेलेलें महत्त्व व त्यांनीं नाटकांत

घातलेला गोंधळ. थिड्डर आणि गंभीर ह्यांचा हा संकर अत्यंत रसभंगकारक आहे. जेव्हां गंभीर 'ट्रॅजेडीच्या' बरोबरीनेच एखाद्या नाटकांत 'फार्सहि' मिरवितांना आढळतो तेव्हां त्या नाटकाचें स्वरूप एकसुरी कसें राहावें! 'सवती-मत्सरा' इतकें तें येथें ब्रोंचत नसल्यास त्याचें कारण ह्या नाटकांतील गंभीर भाग हाहि येथें धड गंभीर स्वरूप धारण करूं शकत नाहीं ह्या घटनेंत असावें. 'सवतीमत्सरां'त हा 'फार्स' आणि 'ट्रॅजेडी'चा—गंभीर शोकनाट्य आणि थिड्डर प्रहसनात्मक नाट्य यांचा—संकर विशेषत्वानें ब्रोंचतो ह्याचें कारण 'सवती-मत्सरां'तील गंभीर शोकनाट्य हें एक खरोखरच उदात्त स्वरूपाचें गंभीर नाट्य आहे. येथें तें तसें नाहीं, तसें होऊं शकत नाहीं हें वरील विवेचनावरून लक्षांत घेण्यासारखेंच आहे. परंतु येथेंहि हा रसभंगकारक संकर जाणवल्या-खेरीज राहत नाहीं. गरुडध्वज, क्षय आणि वृद्धि ह्यांचा धांगडधिंगा नाटकांतील एकंदर वातावरणाशीं पूर्णपणें विसंवादी ठरतो. हीं पात्रें सुबुद्ध पात्रांच्या बरोबरीनें प्रत्यक्ष नाट्यांत भाग कशीं घेतात ह्याचें आश्चर्य वाटतें. राणा प्रताप, प्रेमध्वज, पद्मावती, राणी, बुद्धिसिंग ह्यांच्यासारखीं माणसें ह्या तिघांशीं गंभीरपणें कशीं वागूं शकतात, बोळूं शकतात ह्याचें आश्चर्य वाटतें. (ह्या तिन्ही पात्रांच्या वाचत जी दुसरी एक गोष्ट दिसून येते ती म्हणजे त्यांचीं भाषणें हीं नुसतीं पांचट, अर्थशून्य व पोरकट नाहींत तर अनेक पुनरुक्तींनीं अथपासून इतीपर्यंत पूर्णपणें भरलेलीं आहेत. पहिल्या प्रवेशापासून शेवटच्या प्रवेशपर्यंत हीं पात्रें त्याच त्या कोट्या, त्याच त्या पांचट कल्पना एकसारख्या व्यक्त करीत असतात व त्यामुळे केवळ विनोदी प्रवेश ह्या दृष्टीनें जरी हे प्रवेश नाटकापासून वेगळे करून तपासले तरी त्यांच्यामध्ये कोणत्याहि प्रकारचें स्वारस्य वा नाट्य नाहीं ह्याची जाणीव होते.)

तेव्हां हें नाटक कोणत्या प्रकारचें ठरतें ? हें नाटक एकेकाळीं 'रंगत' होते असें मी ऐकतां. तें 'रंगत' असल्यास रंगत कां होतें तें कळण्यासारखें आहे. ह्या नाटकाच्या एकंदर स्वरूपांचा विचार केला असतां त्याला 'मेलोड्रामा' ह्या नांवानेंच संबोधायें असें वाटतें. एक विशिष्ट प्रकारचा 'मेलोड्रामा' हा प्रेक्षकांना नेहमींच प्रिय असतो. तो सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या बुद्धिशक्तीवर विशेष ताण पडूं देत नाहीं; परंतु त्यांत जी विनबुडी घटनात्मकता असते व तिच्या अनुपंगानें येणारी तितकीच वेगडी रहस्यमयता असते त्यांच्यांत

सामान्य प्रेक्षकांची बुद्धि गुंग करून सोडण्याची हवी तेवढी शक्ति मात्र असते. (त्यामुळेच आपल्या बुद्धिशक्तीचा अपमान होत नाही असें ह्या प्रेक्षकांस वाटत असावे.) त्यांतील नाट्याचें स्वरूपहि अत्यंत स्थूल असतें. येथें दोन पुरुष एका स्त्रीचें मन वश करण्याचा—खरें म्हणजे त्या स्त्रीशीं विवाह करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. हें अतिस्थूल स्वरूपाचें नाट्य सामान्य प्रेक्षकांच्या बुद्धिशक्तीवर फारसा ताण पडूं न देतां त्यांच्या दुबळ्या भावशक्तीला आवाहन करीत असतें व सर्वसामान्य प्रेक्षक हा हसायला, रडायला, वीरश्रीयुक्त किंवा विस्मित व्हावयाला इतका उत्सुक असतो कीं असल्या नाटकांना हे भाव ह्या प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण करायला फारसें जड जात नाहीं. 'मेलोड्रामा' बघत असतांना प्रेक्षक दळदळा रडतांना किंवा शेवटीं 'खलनायका'चा तेजोभंग झालेला दिसतांच टाळ्या पिटतांना जे दिसतात ते ह्यामुळेच. आजचे आपले हिंदी चित्रपट हे 'मेलोड्रामा'चे उत्तम नमुने ठरतात. ह्या चित्रपटांचें जें स्वागत प्रेक्षकांकडून होतें तें पाहिलें म्हणजे सर्वसामान्य प्रेक्षकांना 'नाट्य' आवडतें कीं 'नाट्याभास' आवडतो हा प्रश्न तात्काल सुटतो. तेव्हां एखादें नाटक 'रंगलें' किंवा नाटक 'यशस्वी झालें' म्हणजे तें नाट्यदृष्ट्या खरेंखुरें चांगलें नाटक ठरतें असें नव्हे.

संगीत मानापमान^१

‘संगीत मानापमान’ ह्या नाटकाची पहिली आवृत्ति १९११ सालीं प्रसिद्ध झाली. ह्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत खाडिलकर लिहितात, “गरिबांना कस्पटाप्रमाणें लेखणारा अविचारी श्रीमंतांचा दुरभिमान व अपमान झाल्यामुळें चिडलेल्या गुणी गरिबांचा क्रोध, या मानापमानाच्या कार्त्तींत सांपडल्यामुळें दोन वेळां मोडलेलें धैर्यधर व भामिनी यांचें लग्न, खऱ्या प्रेमाचा पगडा मनावर बसून निरभिमानी बनलेल्या भामिनीच्या चतुर लीनतेनें अखेरीस कसें घडून आलें, याचें वर्णन या नाटकांत केलें असून, अंगावर दागिन्यांचीं ओझींच्या ओझीं लादून घेणाऱ्या लक्ष्मीधराचा आचरटपणा, आणि गरिबांविषयींचा तिरस्कार अंगीं भिनल्यामुळें गुणी गरिबांचा द्वेष करणाऱ्या विलासधराचा अभिमान या दोन तटांमधून, सदर प्रेमाचे प्रवाहास—तो स्पष्ट, जोराचा व मर्यादित दिसावा म्हणून—वाहावयास लाविलें आहे.” ह्याच प्रस्तावनेंत आजपर्यंत “गद्य नाटकांत गुरफटून राहिलेल्या (आपल्या) मनोवृत्ति ‘मंडळीच्या’ मृदु, गोड व गुंगविणाऱ्या गायनानें ‘संगीताकडे’ खेचून नेल्याबद्दल” खाडिलकरांनीं शेवटीं किल्लोस्कर संगीत नाटक मंडळीचे आभार मानले आहेत.

१. प्रकाशन : १९११, प्रथम प्रयोग : १२-३-१९११; किल्लोस्कर नाटक मंडळी, पुणे.

‘मानापमान’ हें खाडिलकरांचें पहिलें संगीत नाटक. ह्या पूर्वीचीं ‘कांचन-गडची मोहना’ (१८९८), ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यु’ (१९०६), ‘कीचकवध’ (१९०७), ‘बायकांचें वंड’ (१९०७), ‘भाऊवंदकी’ (१९०९) व ‘प्रेमध्वज’ (१९१०) हीं त्यांचीं सर्वच नाटके गद्य होती. १९११ पर्यंत त्यांच्या ‘मनोवृत्ति’ खरोखरच ‘गद्य नाटकांत गुरफटून राहिल्या’ होत्या, त्या आतां ह्या नाटकापासून ‘संगीताकडे खेचल्या’ जाणार होत्या. सूत्रधाराच्या तोंडीं दिलेल्या ‘पंचशरें गद्यवरें वश जी झाली, नाट्यकला कविकृष्णा माला घाली’ ह्या अगदीं प्रारंभीच्या पदांतहि खाडिलकर आपण अंगिकारिलेल्या ह्या नव्या उपक्रमाची जाणीव व्यक्त करितांना दिसतात.

‘मानापमान’ हा एक यशस्वी ‘मेलोड्रामा’ आहे. ‘मेलोड्रामा’ला मराठींत चांगला प्रतिशब्द नाही, म्हणून मी तोच शब्द येथें वापरीत आहे. उत्तम ‘मेलोड्रामा’चीं सर्व वैशिष्ट्यें ‘मानापमानां’त आहेत. खाडिलकरांच्या इतर अनेक नाटकांतल्याप्रमाणें त्यांत गंभीर आणि थिल्लर पात्रप्रसंगाची रसभंगकारक सरमिसळ झालेली नाही. त्याची प्रकृति अथपासून इतिपर्यंत एकच आहे, एकसारखीच आहे. ती मेलोड्रामाची आहे. मेलोड्रामामध्यें सर्वच लुटूपुटीचें असतें. त्यांतील संघर्ष हा जसा लुटूपुटीचा तशीच त्या संघर्षाची सोडवणूकहि लुटूपुटीची. त्यांतील पात्रांच्या स्वभावांत सूक्ष्मतेपेक्षां ढोबळपणाच अधिक, त्यांत अंतःसमराला फारसें स्थान नाही. समर असलाच तर तोहि ढोबळ स्वरूपाचा आणि बाह्यघटनात्मक. जी गोष्ट पात्रांच्या स्वभावदर्शनाची तीच भावदर्शनाची. हें भावदर्शनहि सूक्ष्मापेक्षां स्थूलाकडेच अधिक कललेलें. फार्स पाहावयास आलेला प्रेक्षक हा ज्याप्रमाणें स्वेच्छेनें, आपण होऊनच ‘हें असेंच कां?’, ‘हें तसेंच कां?’ अशा प्रकारचे फार्साच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें गैरसोयीचे ठरणारे प्रश्न जें समोर दिसत असतें त्याच्यासंबंधांत विचारण्याचें टाळीत असतो व त्यामुळेच त्याला फार्साचा रसास्वाद घेतां येतो त्याचप्रमाणें मेलोड्रामाचा प्रेक्षक त्यांतील पात्र-प्रसंगांकडे चिकित्सक दृष्टीनें पाहण्याचें टाळीत असतो. तोहि गैरसोयीचे प्रश्न विचारण्याचें टाळीत असतो, त्यानें अशा प्रकारचे प्रश्न विचारण्याचे टाळावें असेंच ह्या नाट्याची विशिष्ट प्रकृति सुचवीत असते. हे प्रश्न विचारावयाचे ठरविल्यास नाटकांत त्यांचीं समाधानकारक उत्तरे सांपडणें अशक्य होतें व त्यामुळे रसास्वादहि अशक्य होतो.

आतां 'मानापमान' नाटकाच्या बाबतीतच पहाना : आपण जर ह्या अगदीं नाटकाच्या प्रारंभीच, एखाद्या राज्याचा सेनापति हा खरोखर दरिद्री असू शकतो की किंवा आपल्या बहिणीचा पति विलासधर आणि त्याचा मित्र लक्ष्मीधर हीं श्रीमंत माणसें प्रत्यक्ष स्वतःच्या डोळ्यांसमोर वावरत असतांना तीं कोणत्या लायकीचीं आहेत हें भामिनीसारख्या चतुर स्त्रीच्या हा वेळपावेतो कधींच लक्षांत आलें नव्हतें काय, ह्यासारखे प्रश्न जर उपस्थित केले तर नाटकाचें पाऊल पुढें पडणेंच अशक्य होईल. तेव्हां हे किंवा ह्यासारखे प्रश्न नाटकाच्या प्रारंभीच जरी आपल्या मनांत आले तरी बाजूला सारल्याशिवाय नाटकाचा आस्वाद आपणांस घेतांच येणार नाही. 'मानापमानां' तून व्यक्त होणाऱ्या नाट्याची प्रकृति आपल्या जसजशी लक्षांत येत जाईल तसतसे वर उल्लेखिलेल्या प्रश्नांसारखे प्रश्न उपस्थित करावयास उत्सुक असलेलें आपलें मन आपोआपच असले प्रश्न ह्या नाट्याच्या संदर्भांत विचारीत राहणें योग्य नव्हे हें लक्षांत घेऊन तसले प्रश्न उपस्थित करीनासे होईल. हें थोडेंसें परीक्षेसारखें आहे. परीक्षेचा वाचायची किंवा ऐकायची असें ठरलें कीं आपल्या अनेक शंकाकुशंकांचें गांठोडें प्रथम आपण बांधून बाजूला ठेवूं शकलों पाहिजे. डोंगरांना पंख असूं शकतात, माणूस सशाशीं बोलूं शकतो, छोट्याशा बाटलींत एखादा प्रचंड राक्षस दडून बसलेला असणें शक्य असतें हें सर्व मान्य केलेंच पाहिजे. हें मानायचें जमत नसेल तर परीक्षेचा आस्वाद आपण घेऊं शकणार नाही. 'मेलोड्रामा'चा आस्वाद घेऊं पाहणाऱ्या प्रेक्षकाचें मानसिक वयहि फारसें प्रौढ असून चालत नाही. प्रौढाला मनानें बाल वनतां आल्याशिवाय ज्याप्रमाणें परीक्षेचा किंवा फार्साचा आस्वाद घेतां येत नाही त्याचप्रमाणें 'मेलोड्रामा'ची प्रकृति ओळखून वेगवेगळ्या प्रकारच्या शंकाकुशंका घेणाऱ्या आपल्या बुद्धिशक्तीवर त्याला स्वेच्छेनें नियंत्रण घालतां आल्याखेरीज 'मानापमाना' सारख्या नाटकाचा रसास्वाद घेतां येणार नाही; कारण आपण प्रश्नच विचारावयाचे ठरविल्यास कितीतरी प्रश्न हें नाटक वाचीत असतांना किंवा पहात असतांना विचारूं शकूं. आपण असें विचारूं शकूं कीं धैर्यधर ज्या रणमैदानावर शत्रूचा हल्ला परतवून लावण्यासाठीं नगरी सोडून आलेला होता त्या रणमैदानाला खेटून असलेल्या—इतक्या खेटून असलेल्या कीं ज्याचा बगीचा हा त्या रणमैदानाचाच एक भाग बनतो—अशा बंगलींत

भामिनी व तिची मैत्रीण कुसुम ह्या दोन स्त्रिया वनमाला आणि पुष्पमाला ह्या नांवांनीं एकट्या कशा राहूं शकत होत्या? भामिनीने अशा रीतीने रणांगणा-जवळ वस्ती करून राहावयाला तिच्या वडिलांची परवानगी होती काय? रणांगणाच्या आसपास सर्वसामान्य नागरिकांनीं न राहण्यासंबंधीचे त्या राज्याचे कांहींच नियम नव्हते काय? बरे सैन्याचे डेरे पडलेल्या ह्या रणांगणावर विलासधर व लक्ष्मीधर काय करीत होते? ज्या लक्ष्मीधराला तलवारहि हातांत धरतां येत नव्हती त्याचें रणांगणावर काय काम होतें? रणांगणावर दागिन्यांच्या पेट्या बरोबर घेऊन व स्वतःच्या अंगावर भरपूर दागीने घालून येणें हें लष्करी नियमांना धरून होतें काय? शेवटच्या अंकांत भामिनीचे वडील वनमाला किंवा तिचे वडील ह्यांची आपल्याला कांहींच माहिती नाही असें धैर्यधराला सांगतात; तेव्हां त्यांना खरोखरच आपली मुलगी भामिनी ही वनमाला हें नांव धारण करून धैर्यधराच्या दिमतीला राहिली असल्याचें माहित नसावें असें दिसतें. तसें असल्यास वडिलांच्या परवानगीवांचून भामिनीनें एका परपुरुषाच्या दिमतीला राहणें हें कितपत योग्य ठरतें हा प्रश्न उपस्थित करावासा वाटतो व अशा रीतीनें आपल्या परवानगीवांचून एका परपुरुषाकडे अनेक दिवस स्वेच्छेनें राहिलेल्या आपल्या मुलीला वडील कोणत्याच प्रकारचा जाव विचारीत नाहीत, उलट कौतुकांनें ते तिच्या या वर्तनाला मूक संमति देतांना दिसतात ह्याचें आश्चर्य वाटतें, परंतु हे किंवा ह्यासारखे कितीतरी प्रश्न ह्या नाटकाच्या संबंधांत विचारूं शकत असलों तरी आपण ते विचारीत नाही. ते विचारले गेल्यास त्यांची समाधानकारक उत्तरे देण्याचें सामर्थ्य नाटकांत नाही ह्याची कल्पना आपणांस नाटक वाचीत असतां किंवा पहात असतां फार लवकर येते, व म्हणूनच परीकथेचा वाचक ज्याप्रमाणें परिकथेची विशिष्ट प्रकृति लक्षांत घेऊन परीकथेकडे पाहतों व तिचा आस्वाद घेऊं शकतो तसाच 'मानापमान' सारख्या 'मेलोड्रामा'चा वाचक वा प्रेक्षक 'मेलोड्रामा' ह्या विशिष्ट नाट्याची प्रकृति ओळखून त्यांत रंगून जाऊं शकतो. मेलोड्रामा हा दोन प्रकारच्या श्रोत्यांचें व प्रेक्षकांचें मनोरंजन करूं शकतो : जे प्रेक्षक - मग ते वयानें कितीहि असोत - फारशा खोल पाण्यांत शिरायला कधीच तयार नसतात, जे 'हॅम्लेट' बघायला गेले तरी देखील केवळ त्यांतील स्थूलनाट्यच आस्वादूं शकतात, सूक्ष्मापासून नेहमींच दूर राहतात अशा

राठी ग्रंथ सग्रहालय, राण. स्वामी
 ७३९६
 अनुक्रम..... दि:
 १९८०

सर्वसामान्य प्रेक्षकांचें तो मनोरंजन करूं शकतो व त्याबरोबरच मनानें प्रौढ असलेल्या ज्या प्रेक्षकांना 'मेलोड्रामा'ची विशिष्ट प्रकृति ओळखून तेवढ्यापुरती आपली घटनांचे कार्यकारणभाव सूक्ष्मपणें तपासून पाहण्याची स्वाभाविक प्रवृत्ति थोडी वाजूला सारण्याचें साधते त्या बुद्धिमान रसिक प्रेक्षकांचेंही तो एका दृष्टीनें मनोरंजन करूं शकतो. ज्या बुद्धिमान प्रेक्षकांना अशी आपल्या बुद्धीशक्तीला सोयिस्करपणें मुरड घालणें अशक्य असतें त्यांचें मात्र तो समाधान करूं शकत नाही. पण अशा व्यक्तींना फार्सहि आस्वादितां येत नाहीं आणि परीकथांचीहि गोडी चाखतां येत नाहीं.

'मानापमाना'ची प्रकृति अथपासून इतिपर्यन्त अशी आहे कीं त्यांतील घटनांच्या कार्यकारणभावाची चिकित्सा एका मर्यादेपलीकडे करीत राहणें हें अरसिकपणाचें आहे असें मला वाटतें. त्यांतील कपटनाट्याचेंहि स्वरूप असें आहे कीं त्याला चिकित्सेचा वाराहि सहन होणें अशक्य आहे; त्या कपटनाट्याचें सौंदर्य आस्वादायचें असेल तर त्याला चिकित्सेचा स्पर्शहि होणार नाही ह्याची दक्षता घेतली पाहिजे. लुटूपुटीच्या कपटनाट्याचीं नेहमींचींच नामांतर-वेवांतरांसारखीं साधनं 'मानापमान' वापरतें. नाट्यांतर्गत समरासाठीं जें द्रंद्र तें निवडितें तेंहि गरीबी विरुद्ध श्रीमंती ह्यासारखें अत्यंत ढोबळ स्वरूपाचें आहे असें दिसून येतें. नाटकांतील पात्राची योजना करितांनाहि अत्यंत शूर परंतु निर्धन अशा धैर्यधराच्या विरुद्ध अत्यंत भिऱ्या आणि दागीन्यांनीं मढलेल्या लक्ष्मीधराची तें योजना करितें. नायिकेच्या जागीं भामिनीची स्थापना करितांनाहि त्या भामिनींत एकाएकीं अत्यंत भडक असें वृत्त्यंतर तें घडवून आणतें. जी भामिनी एका क्षणापूर्वींच 'धनी मी पति वरिन अशी अधना । पति जरी अधन निधन सम मानी भामा विफल इतर सुगुणा ॥' असें म्हणत असते तीच त्या क्षणानंतर "धनराशी दिसतां मुढापाशीं, सुखवी तुला, दुखवी मला" असें म्हणूं लागते. "मानापमान" हे बुद्धीला आलेल्या - नव्हे स्वेच्छेनें आणलेल्या - अर्धवट गुंणीत पहावयाचें नाटक आहे. त्यांतील सर्वच घटना, सर्वच भाव विनबुडी आहेत. त्यांतील कोणतेंहि पात्र खऱ्या अर्थानें स्वतःच्या पायावर उभें राहूं शकेल असें नाही. तें म्हटलें तर शरीरिणी आहे व म्हटलें तर अशरीरिणी आहे. त्याला म्हटलें तर रंगरूप आहे व म्हटलें तर नीटसें रंगरूप नाहींहि. ह्या नाटकाचा काळ कोणता आहे ? स्थळ कोणतें आहे ? ह्या

प्रश्नांचीं उत्तरे देणे कठीण आहे. त्यांत काय नाही ? त्यांत (लुटूपुटीचे) शौर्य आहे, प्रेमभाव आहे, विनोद आहे, गरीबीचा गौरव आणि श्रीमंतीची टवाळी आहे, प्रेक्षकांच्या मनावर ताण पडणार नाही इतपत संघर्ष आहे, शीलाचें माहात्म्य आहे, गोड गोड कपटनाट्य आहे व शेवटीं तितकेंच गोड प्रियाप्रियकरांचें मीलन आहे, आणि वर ह्या सर्वांचा गोडवा वाढवील असें संगीत आहे. “मानापमान” हें संगीत नाटक आहे असें जेव्हां आपण म्हणतो तेव्हां ह्या विधानांतील “संगीत” ह्या शब्दावर आपण अभावितपणें जोर देत असतो. खाडिलकरांचीं “द्रौपदी” व “विद्याहरण” सारखीं नाटकेहि संगीत नाटकेच आहेत, परंतु तीं संगीत नाटके आहेत असें जेव्हां आपण म्हणतो तेव्हां “संगीत” ह्या उपाधीला तोच अर्थ येत नाही. “मानापमान” ह्या नाटकाची एकंदर प्रकृति ही संगीताला अत्यंत अनुकूल आहे. व्यक्ति, घटना व व्यक्तिव्यक्तींमधील भावसंबंध ह्या सर्वच बाबतींत स्थूलाचा अवलंब करणाऱ्या ह्या नाटकांतील पात्रे हीं ऑपेरांतील पात्रांसारखीच आहेत, तेव्हां त्यांच्या तोंडीं असलेलीं पदे रसभंगकारक ठरण्याची भीतीच नाही. तीं पदे म्हणजे त्या पदांनीं निर्माण होणारे संगीत हें नाटकाच्या एकंदर स्वप्नाळू वातावरणाचा एक मनोज्ञ भाग बनलें आहे; इतकें कीं “मानापमाना”चा विचार त्यांतील संगीताखेरीज करणें जवळजवळ अशक्य होऊन बसलें आहे.

मौज अशी कीं नाटकाच्या ह्या विनबुडी, स्वप्नाळू वातावरणांत आपण इतकें बुद्धन जातो कीं ज्या नाटकांत मुख्य समर हा गरीबी विरुद्ध श्रीमंती ह्यामध्ये आहे, ज्यांत श्रीमंतीबरोबर येणाऱ्या दुर्गुणांची टवाळी आणि गरीबीबरोबर येणाऱ्या सद्गुणांचीं स्तुतिस्तोत्रे आहेत, त्याच्या शेवटीं ज्या दोन प्रणयी जीवांचें मीलन होतें तीं दोघे भरपूर श्रीमंत असतात किंवाहुना लक्ष्मीधराच्या जहागिरीपेक्षांहि एका लाखानें ज्याची जहागीर अधिक अशाच धैर्यधराच्या गळ्यांत भामिनी शेवटीं माळ घालते ह्या गोष्टीकडे आपलें लक्षहि जात नाही. आणि खरोखरच आपलें लक्ष ह्या सूक्ष्म विसंगतीकडे तरी कां जावें ? हे सर्व ‘मेलोड्रामा’च्या प्रकृतीला धरूनच नाही काय ? शेवट गोडच करायचा ठरविल्यावर तो विशेष गोड करण्यासाठीं जर नाटककारानें पृथ्वीवर महाराजांकरवीं धैर्यधराला पंचवीस लाखाची जहागीर व तीन चांदांची सरदारकी देवविली तर ती दुधांत साखरच पडल्यासारखी नव्हे काय ? मग अशा वेळीं भामिनीला मधल्या काळांत

गरीबीत दिसू लागलेल्या सद्गुणांचें पुढें काय झालें असला प्रश्न विचारणें अरसिकपणाचें नाहीं काय? जेथें मुळांतील समस्याच लुट्टूपुटीची तेथें तिची सोडवणूक ही तिचें बीजच मुळांत नाहींसं करणारी ठरावी ह्यांत नवल तें कसलें? म्हणूनच मुळांतील समस्येचें शेवटीं काय झालें, हा प्रश्न विचारायचें भान तरी असें नाटक पाहतांना प्रेक्षकांस कां म्हणून राहावें?

ज्याला यशस्वी 'मेलोड्रामा' ची प्रकृति समजून व्यावयाची असेल त्याला 'मानापमाना' इतकें सोयीचें नाटक सांपडणें कठीण आहे.



संगीत मानापमान : (एप्रिल १९११) अंक पांच. पहिला आणि शेवटचा अंक एकप्रवेशी. खाडिलकर प्रस्तावनेंत लिहितात, "गरिबांना कस्पटाप्रमाणें लेखणारा अविचारी श्रीमंताचा दुरभिमान व अपमान झाल्यामुळें चिडलेल्या गुणी गरिबांचा क्रोध, या मानापमानाच्या कात्रींत सांपडल्यामुळें दोन वेळां मांडलेलें धैर्यधर व भामिनी यांचें लग्न, खऱ्या प्रेमाचा पगडा मनावर बसवून निरभिमानी बनलेल्या भामिनीच्या चतुर लीनतेनें अखेरीस कसें घडून आलें, याचें वर्णन या नाटकांत केले असून, अंगावर दागिन्यांचीं ओझीच्या ओझीं लादून घेणाऱ्या लक्ष्मीधराचा आचरटपणा, आणि गरिबांविषयींचा तिरस्कार अंगीं भिनल्यामुळें गुणी गरिबांचा द्वेष करणाऱ्या विलासधराचा अभिमान या दोन तटांमधून, सदर प्रेमाचे प्रवाहास — तो स्पष्ट, जोराचा व मर्यादित दिसावा म्हणून — वाहावयास लाविलें आहे." ह्या नाटकांतून खाडिलकरांनीं गरीब व श्रीमंत ह्यांच्यामधील लढ्याचें नाट्यचित्र रेखाटलें आहे असें समजणें वेडेपणाचें आहे. ह्या नाटकांत प्रत्यक्ष नाट्यापेक्षां नाट्याभासावरच खाडिलकरांनीं विशेष भिस्त ठेवलेली आहे. खरीं प्रमेयें, खरें नाट्य, खरेंखुरें नाट्यपूर्ण जीवनदर्शन घडविणें हा ह्या नाटकाचा हेतुच नाहीं. श्रीमंतीगरिबीच्या अतिस्थूल विरोधावर आधारलेल्या तितक्याच अतिस्थूल अशा मानापमानाच्या कल्पनेची मदत घेऊन खाडिलकरांनीं स्त्रीपुरुष-प्रेमाचें एक छद्मी कपटनाटक ह्या नाटकाच्या द्वारां निर्मिलेलें आहे. नाटकाच्या दुसऱ्या अंकापासूनच त्यास लुट्टूपुटीच्या कपटनाटकाचें स्वरूप आलेलें असल्यामुळें त्यांतील नाट्य कोठेंहि खरें वाटत

नाहीं व म्हणूनच सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या बुद्धिशक्तीवर व भावशक्तीवर फारसा ताणहि पडूं देत नाही हें स्पष्ट आहे. हा प्रेक्षक त्या छद्मी कपटनाट्यांत रंगून जातो व भामिनीधैर्यधराच्या विविध प्रेमप्रसंगांचा आनंदानें आस्वाद घेऊं शकतो. धैर्यधर व भामिनी हीं पात्रें जशीं कल्पनारंजित आहेत तशींच लक्ष्मीधर व विलासधर हीं पात्रेंहि असल्यामुळें एकंदर नाटक एकाच पातळीवर अथपासून इतिपर्यंत राहूं शकतें. ही सर्वच पातळी कल्पनारंजकतेची आहे. मला वाटतें, ह्यामुळें सदर नाटकाचा प्रयोग रंगावयाला विशेष मदत होत असावी. नाटकाचा पहिला अंक पाहात असतांना आपण कोणत्या पातळीवर जाऊन ह्या नाटकाचा आस्वाद घ्यावयास हवा तें आपलें मन आपणांस सांगतें व एकदां आपण आपल्या मनानें ही पातळी गांठली कीं मग त्या पातळीवर नाटकांतील सर्व घटना सुसंबद्ध वाटूं लागतात; एवढेंच नव्हे तर, हें विनबुडी कपटनाट्य रचण्यांत नाटककारानें दाखविलेल्या कौशल्याचें मग आपण कौतुकहि करूं लागतो. ह्याच दृष्टीनें सदर नाटकाच्या यशस्वितेची मीमांसा करितां येईल. त्यांत योगायोगाची नाटककारानें ठिकठिकाणीं घेतलेली मदत ह्याच भूमिकेवरून पाहिलें असतां एकंदर नाटकाच्या प्रकृतीशीं कशी सुसंगत ठरते तें आपल्या लक्षांत येऊं शकेल. मराठी प्रेक्षक 'मानापमान' ही एक संगीतिका आहे असेंच समजत आला आहे. ह्या नाटकांत लोकप्रिय गाण्यांची लयलूट आहे : त्यांत द्वंद्वगीतें आहेत : तशीं तिघांनीं म्हणावयाचीं संवादात्मक गीतेंहि आहेत. 'संगीतिके'ला साजेशीच नाटकाची ठेवण आहे. नाट्याचें स्वरूप अतिस्थूल आहे. पात्रें मोजकींच आहेत. शृंगार आणि वीर हे प्रमुख भाव आहेत व त्यांच्याहि चित्रणांत सूक्ष्मापेक्षां स्थूलालाच अधिक महत्त्व आहे. 'मानापमान' हा एक चांगला साधलेला 'मेलोड्रामा' आहे. मेलोड्रामाचीं - यशस्वी मेलोड्रामाचीं - सर्व वैशिष्ट्यें 'मानापमानां'त आढळतात. हीं वैशिष्ट्यें वर सूचित झालींच आहेत : त्यांत आणखी एकाचीच भर घातली पाहिजे. 'मानापमानां'तील धैर्यधर-भामिनी (वनमाला) च्या क्रियेक संभाषण-प्रसंगांत काव्यमयता आहे, कल्पनाविलासासाठीं साधलेला कल्पनाविलास आहे. परंतु ही काव्यमयता वेगडी आहे व हा कल्पनाविलासहि वेगडीच आहे. परंतु आपण ह्या नाटकाचें एकंदर स्वरूप एकदां लक्षांत घेतलें, ज्या पातळीवरून आपण त्याचा आस्वाद घेतो ती पातळी लक्षांत घेतली कीं, ह्या काव्यमयतेचें

हैं वेगडी रूप आपणांस बोचत नाही : तें दोषस्वरूप ठरण्याच्या ऐवजीं गुणस्वरूप ठरूं लागतें. 'मेलोड्रामा'च्या एकंदर वातावरणाशीं तें अचक्रपणें जमून जातें. 'मानापमाना'च्या यशस्वितेचीं बीजे, मला वाटतें, त्यांच्या ह्याच स्वरूपवैशिष्ट्यांत आहेत.

संगीत विद्याहरणं

‘विद्याहरण’ हें पौराणिक नाटक. ऐतिहासिक नाटकाला जेवढीं प्रत्यक्षाचीं, म्हणजे प्रत्यक्ष घडलेल्या घटनांचीं बंधनें सहन करावीं लागतात, तेवढीं पौराणिक नाटकाला लागत नाहीत हें खरें; परंतु नाहीं म्हटलें तरी पुराणाचीं म्हणून कांहीं बंधनें असतातच, व तींही कल्पनाशक्तीच्या विलासाला शक्यतोवर पायबंद घालतातच. ह्या संदर्भांत इतिहास आणि पुराण ह्यांतील एक महत्त्वाचा फरक असा कीं इतिहासापेक्षां पुराणांत अद्भुताची पेरणी अधिक असते. कित्येक ऐतिहासिक घटना ह्या अद्भुत असतात; कार्यकारणभावाचा विचार करूं पाहणाऱ्या मानवी बुद्धीला स्तिमित करून सोडण्याचें सामर्थ्य त्यांत असतें हें खरें, परंतु असें असलें तरी त्या ऐतिहासिक कालांतील असल्यामुळें इतिहासप्रसिद्ध असतात. त्या घडल्या हें पुराव्यानिशीं सिद्ध झालेलें असतें. पुराणांतील घटना इतिहाससिद्ध नसतात. त्यांमधील अद्भुताला अवास्तवाचा वास घेत असतो; त्यांचा भर चमत्कारांवर असतो, आणि वाचकांकडून त्या श्रद्धेची अपेक्षा करितात. असल्या घटनांवर आधारलेलें पौराणिक नाटक स्वाभाविकच दिव्य चमत्कारांवर आधारलेल्या अद्भुताला पुष्कळदां आश्रय देतें आणि वाचक किंवा प्रेक्षक जेव्हां असल्या नाटकाकडे वळतात तेव्हां हें

सर्व गृहीत धरूनच. मौज अशी आहे कीं पुराणांतील हे जें अवास्तव वा अद्भुत असतें त्याचीं बंधनें नाटककाराला पाळावींच लागतात. शुक्राचार्यांच्या पोटांतून शेवटीं कच बाहेर आला हें अवास्तव असलें तरी तें पुराणांतील एक घटनात्मक सत्य आहे. पृथ्वीनें रथचक्र गिळलें व त्याचें उद्धरण करीत असतांच कर्णाचा वध झाला, हें पुराणसिद्ध सत्य आहे; व जो नाटककार शुक्राचार्यांचें जीवन-नाट्य किंवा कर्णाचें जीवन-नाट्य रेखाटीत असेल त्याला हीं 'सत्ये' बदलतां येत नाहीत. तीं मान्य करावीं लागतात व त्यांचें दर्शन आपल्या नाटकांत घडवितांना त्यांच्या मूळ स्वरूपांत फारसा बदल न करितां तें घडवावें लागतें. परंतु पौराणिक नाटकाचा प्रेक्षक जसें तें नाटक ह्या अद्भुत, अवास्तव घटनांकरितां पाहत नाही, तसें त्या घटनांकरितां पाहण्याचें टाळीतहि नाही. तो तें पाहतो तें वेगळ्याच कारणांकरितां. तें पुराणांतील प्रसिद्ध व्यक्तीचें जीवन-नाट्य असतें. पुराणानें ह्या व्यक्तींना त्यांचें व्यक्तित्व दिलेलें असतें. ह्या व्यक्तित्वाची एक स्थूल कल्पना त्या नाटकाच्या बहुविध वाचकांना व प्रेक्षकांना अगोदरच असते. राम म्हणजे असुक प्रकारचा मनुष्य, धर्मराज म्हणजे असुक प्रकारचें व्यक्तित्व, अहिल्या म्हणजे एक विशिष्ट प्रकृतीची स्त्री अशा प्रकारची स्थूल कल्पना तुम्हाआम्हा सर्वांना असते. सदर व्यक्तित्व ह्या नाटकांतून कसें आकार घेतें, त्या व्यक्तित्वाच्या प्रकाशांत त्या व्यक्तित्वाशीं संबद्ध असणारें विशिष्ट पौराणिक जीवन-नाट्य खरोखर अपरिहार्य भासतें काय, त्यांतून ज्या स्थलकालातीत अशा शाश्वत जीवननाट्यावर प्रकाश पडतो तें जीवन-नाट्य कोणतें, त्याचा दर्जा काय, त्यांत मानवी स्वभावांतील कोणकोणतीं सत्ये, मानवी जीव-नव्यवहारांतील कोणकोणते विशेष अभिव्यक्त होतात, हें पाहणें मनोरंजक असतें आणि हें पाहण्याकरितांच पौराणिक नाटकाचा प्रौढ प्रेक्षक तें नाटक पहावयास जात असतो. खरेंखुरें पौराणिक नाटक पुराणांतील चमत्कारांवर आधारलेलें अद्भुत पंचवृत्त जीवनांतील स्थलकालातीत ठरणाऱ्या शाश्वत नाट्यावर प्रकाश टाकीत असतें; त्याचें दर्शन घडवीत असतें. तें पाहत असतांना त्यांतील चमत्काराचा भाग मग आपणांस बोंचतहि नाही. त्यांतील जीवन-नाट्य तेवढें आपल्या मनाची पकड घेतें.

ह्या दृष्टीनें 'विद्याहरणा' कडे पाहिलें असतां तें एक श्रेष्ठ दर्जाचें पौराणिक नाटक ठरतें काय ? तें शुक्राचार्य, कच व देवयानी ह्यांच्या जीवनाचें मुख्यतः

नाट्य आहे. हे नाट्य आपल्या मनाची पकड घेतें काय असा प्रश्न आहे. घेत नसल्यास त्याला कोरणें कोणतीं ? शुक्राचार्य, कच व देवयानी ह्या मुख्य पात्रांच्या जोडीला वृषपर्वा, युवराज, शर्मिष्ठा, सेनापति, शिष्यवर, मधुकर, रसिका हीं दुय्यम पात्रें नाटकांत आलीं आहेत. सबंध नाटकाचा एकदम विचार करूं लागलों कीं एक गोष्ट लक्षांत येते व ती म्हणजे ह्या नाटकाच्या एकंदर अपेक्षित परिणामाच्या दृष्टीनें त्यांत शुक्राचार्य ह्या व्यक्तीला वस्तुतः विलक्षण महत्त्व असायला पाहिजे. तसें महत्त्व नाटककारानें शुक्राचार्य ह्या व्यक्तिचित्राला दिलेलें आहे काय ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर, दिलेलें आहे असें न देतां, देण्याचा प्रयत्न केला आहे, असेंच देणें सयुक्तिक होईल. खरोखरच नाटककारानें आपणाकडून नाटकांत शुक्राचार्याला महत्त्व देण्याचा आटोकाट प्रयत्न केला आहे. कच-देवयानीपासून तों थेट युवराज वृषपर्वापर्यंत सगळेजण शुक्राचार्यांना वचकून असतात, असें नाटककारानें दाखविलें आहे. दैत्यगुरु शुक्राचार्याला त्याच्याजवळील संजीवनी विद्येमुळें देवहि वचकून आहेत, असेंहि ठिकठिकाणीं सूचित केलें गेलें आहे. शुक्राचार्य हा विद्यासंपन्न महान् योगी आहे; तो अत्यंत महत्त्वाकांक्षी, अहंकारी पुरुष आहे. विश्वामित्राप्रमाणें प्रतिसृष्टि निर्माण करण्याचें सामर्थ्य त्याचें ठिकाणीं आहे, असेंहि इतर पात्रांकडून त्याचेसंबंधीं आपणांस सांगण्यांत आलें आहे. परंतु ह्या सर्व जाहिरातवाजीनें शुक्राचार्याला ह्या नाटकांत त्याचें प्रभावी व्यक्तित्व प्राप्त होत आहे असें म्हणतां येईल काय ? प्रत्यक्ष नाटकांत शुक्राचार्य आपल्या डोळ्यांपुढें उभा राहतो तो त्याच्या फोणत्या उक्तींमुळें व कृतींमुळें ? ह्या उक्तींवरून व कृतींवरून आपण त्याच्या ह्या नाटकांतून व्यक्त होणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाची मुख्यतः कल्पना बांधणार ना ? ज्या आपल्या संप्रदायाचा तो अभिमानी आहे त्या संप्रदायाचे विशेष तरी काय आहेत ? सबंध नाटकांत ह्या संप्रदायाचा एकच विशेष आपल्या मनावर ठसविण्याचा प्रयत्न झाला आहे, व तो त्या संप्रदायाचा गौरवास्पद विशेष होऊं शकतो काय, असा येथें प्रश्न आहे. हा एकमेव विशेष म्हणजे मदिरापान. ज्या दानव-संप्रदायानें देवांना झुलविलें त्या दानव-संप्रदायाचा हाच खरोखर एकमेव विशेष असेल काय ? ह्या एका विशेषाच्या जोरावर दानव सामर्थ्यशाली बनूं शकतील काय ? 'पॅरडाइझ लॉस्ट' मधील सैतान हा अत्यंत सामर्थ्यवान आहे; त्याचा संप्रदाय

विलक्षण प्रभावी आहे व म्हणूनच त्याचें पतनहि आपल्या कुतूहलाचा विषय होऊं शकलें आहे. शुक्राचार्याचा संप्रदाय हा केवळ दारूड्यांचा संप्रदाय आहे असें दाखविण्यांत नाटककारानें काय साधलें आहे कोणास ठाऊक? परंतु एवढें नक्की कीं त्यामुळें त्या संप्रदायाबद्दल आणि त्या संप्रदायाचा अभिमान वाहणाऱ्या शुक्राचार्याबद्दल आदराची, भीतीची, कुतूहलाची वा प्रेमाची भावना तो आपल्या मनांत निर्माण करूं शकलेला नाहीं; व म्हणूनच मला वाटतें कीं शुक्राचार्य ह्या व्यक्तीस व त्याच्या संप्रदायास आवश्यक ती उंची लाभत नाहीं: ते आपल्या आदरयुक्त कुतूहलाचे विषय बनत नाहींत व हें नाटक शुक्राचार्याची शोकात्मिका ह्या दृष्टीनें आपल्या मनाची तितकीशी पकडहि घेऊं शकत नाहीं.

नाटककाराच्या दृष्टीनें मात्र 'विद्याहरण' ही शुक्राचार्याच्या जीवनाची शोकात्मिका आहे; व आपणहि तसेंच समजावें अशी त्याची अपेक्षा आहे; परंतु जोपर्यंत शुक्राचार्य हा एका श्रेष्ठ भूमिकेवर आरूढ झालेला आपणांस दिसत नाहीं, तोपर्यंत त्याचें पतन हें शोकात्म ठरत नाहीं. आज आपणांसमोर येणारा नाटकांतील शुक्राचार्य हा संजीवनी विद्या प्राप्त झालेला एक अहंकारी दारूडा आहे व सुरापान हेंच जीवनसर्वस्व समजणाऱ्या शिष्यवर, मधुकर, रसिका इत्यादि दारूड्या 'फुकट्यां'चा व त्यांना मित्रस्थानीं कल्पिणाऱ्या वृषपर्वा, युवराज इत्यादींचा जो कुचकामी संप्रदाय आहे त्या संप्रदायाचा अभिमानी आहे. अशा शुक्राचार्याबद्दल आपणांस आदरयुक्त प्रेम तें कसें वाटणार? व त्याचें पतन हें शोकात्म कसें ठरणार? जो शिष्यवरासारख्या अर्धवटाला शिष्य-वर समजतो व त्याला आपली मुलगी देण्याची कल्पना ज्याला असह्य वाटत नाहीं, जो युवराज, सेनापति इत्यादींचे चाळे जवळजवळ उघड्या डोळ्यांनीं पाहतो, अनेक दुबळ्यांची व भेकडांची ज्यानें आपल्याभोंवतीं जणू प्रभावळच उभी केलेली आहे, तो शुक्राचार्य आपल्या प्रेमादराचा विषय कसा होऊं शकेल? त्याच्या जीवनाची शोकात्मिका परिणामकारक करण्याच्या दृष्टीनें नाटककारानें त्याला प्रथम अधिक व्यक्तित्वसंपन्न बनविणें आवश्यक होतें. तेवढ्यासाठीं त्याच्या भोवतालची प्रभावळ त्याच्या व्यक्तित्वाच्या उंचींत भर घालण्याजोगी कल्पिणें आवश्यक होतें. शुक्राचार्याला माणसाची पारख नव्हती, तो आपल्याभोंवतीं केवळ गर्दभांचा गोतावळा जमा करण्यांत पटाईत होता,

असेंच आजच्या त्याच्या प्रभावळीकडे पाहून म्हणावे लागेल व तें खात्रीने त्याच्या व्यक्तित्वाला भूषणावह नाही. त्याचप्रमाणे तो ज्या संप्रदायाचा अभिमानानी आहे तो संप्रदाय केवळ दारुड्यांचा होता, असें सांगण्याने त्याला प्रतिष्ठा प्राप्त होणे कधींच शक्य नाही हे नाटककाराने लक्षांत घ्यावयास हवे होते. भगवद्गीतेच्या सोळाव्या अध्यायांत जिला आसुरी संपत्ति ह्या नांवाने संबोधिलेले गेले आहे त्या आसुरी संपत्तीचे गुणविशेष शुक्राचार्यांच्या संप्रदायांत कसे आढळतात तें नाटककाराने दाखविलेले असतें तर त्या संप्रदायाला कदाचित् त्याचें खरेखुरें रंगरूप येऊं शकले असतें व त्याच्या संस्थापकालाहि एक प्रभावी व्यक्तिमत्त्व प्राप्त झाले असतें. सुरापानाबरोबरच हिंसेचें तत्त्वज्ञान, उपयुक्ततावाद्यांचें तत्त्वज्ञान, उपभोगवाद्यांचें तत्त्वज्ञान इत्यादि तत्त्वज्ञानांची जोड जर नाटककाराने ह्या शुक्राचार्यप्रणीत संप्रदायाला दिली असती, तर त्या संप्रदायाला एक स्वतंत्र वैचारिक दर्जा प्राप्त झाला असता. तो खरोखरच वैचारिक दृष्ट्या एक अत्यंत प्रबळ संप्रदाय ठरला असता व त्यामुळे त्याच्या संस्थापकाचा म्हणजे शुक्राचार्य ह्या व्यक्तीचा दर्जाहि निश्चित उंचावला असता. त्याला एक महत्त्वपूर्ण वैचारिक भूमिका प्राप्त झाली असती. शिवाय शुक्राचार्यप्रणीत आसुरी तत्त्वज्ञानाविरुद्ध कचप्रणीत दैवी तत्त्वज्ञानाचा समर निर्माण करून खाडिलकरांना एक अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचें विचारनाट्यहि तद्द्वारां निर्माण करितां आले असतें. माझ्या मतें खाडिलकरांनीं दैवी संपत्तिविरुद्ध आसुरी संपत्ति ह्यांजमधील झगडा दाखविण्याची ही आयती चालून आलेली संधि दवडली. खाडिलकर कांहीं मद्यपी अर्धवटांचें ओंगळवाणें जीवनचित्र फक्त शिष्यवरादि पात्रांच्या द्वारां रेखाटूं शकले आहेत. उदात्त आणि क्षुद्र यांची कलाहीन सांगड घालणें हा त्यांच्या लेखणीचा धर्मच आहे; परंतु शुक्राचार्यांच्या मार्फत ते उदात्तहि फारसें उठावदारपणें निर्माण करूं न शकल्यामुळे शुक्राचार्यांला शिष्यवरादींची जोड देऊन त्यांनीं उदात्त व क्षुद्र यांची कलाहीन सांगड घातली अशी तक्रार करण्यांतहि अर्थ नाही. पहिल्या अंकापासून शेवटच्या अंकापर्यंत कोठेंहि शुक्राचार्य आपल्या संप्रदायाचें तत्त्वज्ञान स्पष्ट करित नाही; तो जीं वेळोवेळीं आणि विशेषतः शेवटच्या अंकांत भाषणें करितो त्यांतून त्याची तात्त्विक भूमिका केव्हांहि व कोठेंहि स्पष्ट होत नाही. देवयानी, संजीवनी विद्या व आपला अभिमान ह्यासंबंधींच तो बोलतांना

सतत दिसतो. असा हा शुक्राचार्य. त्याच्या भूमिकेला जोंपर्यंत एक विशिष्ट तात्त्विक अधिष्ठानच प्राप्त होत नाही, तोंपर्यंत त्याचें पतन हें पतन तरी कसें समजावयाचें? व तें शोकात्म तरी कसें मानावयाचें?

कच व देवयानी ही जोडी खाडिलकरांनीं पुष्कळच चांगली रंगविली आहे. ह्या दोन्ही पात्रांना त्यांचें स्वतःचें व्यक्तित्व आहे, असें नाटकाच्या शेवटापर्यंत वाटतें. पहिल्या दोन अंकांतील त्यांचे एकत्र प्रवेश अत्यंत नाट्यपूर्ण उतरले आहेत. ह्या प्रवेशांतील मुख्य भावसूत्र प्रेम हेंच असलें तरी त्याची गुंफण अत्यंत मनोहर आहे. खाडिलकरांना असले प्रवेश नेहमींच साधतात. 'स्वयंवरा'तील कांहीं प्रवेशांची येथें आठवण आल्याखेरीज राहत नाही. कचाच्या बाणेदार व मोहक व्यक्तित्वाला भुललेली देवयानी आपलें चित्त वेधून घेते. युवराज, वृषपर्वा, शिष्यवर इत्यादींकडे पाहण्याची तिची वृत्ति तिच्या व्यक्तित्वाला साजेशीच आहे. कचार्शीं मनानें एकरूप झाल्यामुळें एक प्रकारच्या आत्मविश्वासानें ती सर्वत्र वागतांना दिसते. तिच्या सहवासांत कचाच्या ठिकाणीं असलेले पुरुषार्थसूचक गुणविशेष आपोआपच अभिव्यक्त होतात. त्याचें पौरुष, त्याची ध्येयनिष्ठा, श्रेष्ठ मूल्यांबद्दल त्याचे ठिकाणीं वसत असलेला आदर, प्रेयस्पेक्षां श्रेयस्कडे असणारी त्याच्या मनाची साहजिक ओढ, त्याचा प्रबल आत्मविश्वास इत्यादि त्याचे ठिकाणीं वसत असलेल्या गुणविशेषांचें तेज देवयानीच्या प्रेमाच्या प्रकाशांत विशेषच चमकतांना आढळतें; त्यामुळें त्यांजमधील प्रेमप्रसंग नाटकांत एकापेक्षां एक रंगत जातात.

परंतु अखेरीस ह्या दोघांच्या प्रेमजीवनाचें जें दुःखान्त पर्यवसान आहे तें दर्शवितांना खाडिलकरांची एकाएकीं विलक्षण धांदल उडाली आहे. कच देवयानीशीं विवाहबद्ध होऊं शकत नाही, हें पौराणिक सत्य आहे. ह्या पौराणिक सत्याला धाब्यावर बसवून नाटक लिहिणें शक्यच नाही. परंतु ह्या पौराणिक सत्याचा उपयोग ह्या नाटकाचीं नाट्यमूल्यें वाढविण्याकडे खाडिलकर करूं शकले असते; कारण हें सत्य म्हणजे देवयानीच्या प्रेमजीवनाचें अत्यंत शोकपूर्ण पर्यवसान. त्याचें नाट्यदर्शन अत्यंत परिणामकारक होणें आवश्यक होतें. परंतु तें तसें होत नाही. 'विद्याहरण' हें नाटक ज्याप्रमाणें शुक्राचार्याच्या ध्येयजीवनाची शोकात्मिका म्हणून आपलें मन आकर्षून घेत नाही, त्याप्रमाणें देवयानीच्या प्रेमजीवनाची शोकात्मिका ह्या दृष्टीनेंहि तें आपल्या मनावर

परिणाम करूं शकत नाही. ह्या दृष्टीने सदर नाटकाचा शेवट अगदीच नीरस व पोरकट झाला आहे. शुक्राचार्यांच्या पोटांतून बाहेर पडणारा कच देवयानीला एकदम “आक्का” म्हणून हांक मारतो व देवयानीहि त्याला एकाएकी “माझा धाकटा भाऊ कच” म्हणून संबोधते. त्यानंतर कच देवयानीचे थोडेसे सांत्वन करितो व शेवटी शुक्राचार्यांचा आशीर्वाद घेऊन चालता होतो. येथे नाटक संपते. खाडिलकरांनी देवयानी-कच यांच्यामधील प्रेममीलनाच्या नाट्याला जसे नाटकाच्या पूर्वार्धात विलक्षण महत्त्व दिलेले आहे व रसपरिपोष साधला आहे, तसेच नाटकाच्या शेवटी त्यांच्या शोकात्म वियोगाला तितकेच महत्त्व द्यावयास नको होतें काय ? देवयानीचा प्रेमभंग हा एक दारुण प्रेमभंग आहे. त्यांतील हृदय पिळवटून टाकणारे मूक दुःख प्रेक्षकांना उत्कटपणे जाणवावयाला नको होतें काय ? एक प्रकारच्या रसहीन विसाडघाईने खाडिलकरांनी कच-देवयानीचे हे प्रेमप्रकरण संपविले आहे व त्यांना एकमेकांची रजा घ्यावयास लाविले आहे. चटावर श्राद्ध उरकावे तसा हा प्रकार आहे. असे करितांना आपण काय करीत आहोत, रसिकांचा किती दारुण रसभंग करीत आहोत, कचदेवयानीच्या ज्या प्रेमनाट्याचा आपण नाटकाच्या प्रारंभी रसपूर्ण परिपोष केला, त्याला कसे गालत्रोट लावीत आहोत ह्याची येथे खाडिलकरांना खंत दिसत नाही. त्यामुळे नाटकाचा रसिकांच्या मनावर शेवटी होणारा परिणाम हा केवळ रसभंगकारक होत नाही तर रसशून्यवत् होतो. नाटक बाजूला राहून खाडिलकर संवादांच्या मदतीने नाटकाची ‘गोष्ट’ कशीतरी पुरी करीत आहेत असे त्यांना वाटते. एका गंभीर व उदात्त भावजीवनाची केवळ थट्टा झाल्यासारखे वाटते. दैवाच्या विचित्र गतीमुळे कच-देवयानीच्या ज्या उदात्त प्रेमजीवनाला सफलता प्राप्त होत नाही त्या त्यांच्या विफल प्रेमजीवनाचे मति कुंठित करणारे अपरिहार्य दारुण शोकनाट्य आतां विचित्र होणार ह्या प्रेक्षकांच्या अपेक्षेच्या ठिकच्या उडतात आणि नाटक नव्हे तर नाटकाचे संविधानक संपविण्याच्या घाईत खाडिलकर त्याला एखाद्या मेळ्यांतील संवादांची कळा प्राप्त करून देत आहेत ह्याच्या जाणिवेने त्याला अपरिमित दुःख होतें.

सत्त्वपरीक्षा

‘सत्त्वपरीक्षा’ हें नाटक १९१५ मध्ये लिहिलें गेलें. त्याच सालांतील त्याची पहिली आवृत्ति. या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत खाडिलकर लिहितात, “आपल्या आचरणानें इतरांना धडा घालून देण्याची जबाबदारी ज्यांच्यावर येते त्यांनीं प्रतिज्ञापालनाचें सत्यव्रत कां व कसें सांभाळावें, ह्या प्रश्नांचें दृश्य उत्तर सत्यप्रतिज्ञ राजा हरिश्चंद्र, पतिव्रता राणी तारामती व आईबापांच्या आत्म-यज्ञांत स्वतःच्या प्राणांची आहुती देणारा राजपुत्र रोहिदास ह्यांच्या वीर व करुण रसांच्या मूर्तींनीं ‘सत्त्वपरीक्षा’ नाटकांत दिलें आहे. स्वतःच्या बलवान् पण अस्थिर मनाला बळी पडणाऱ्या विश्वामित्राच्या प्रारंभीं हेकेखोर पण शेवटीं दयाळू व लवचीक होणाऱ्या वर्तनानें सत्यव्रताची दुसरी बाजू दाखविली असून प्रतिष्ठितांच्या करारी बाण्याचा आधारस्तंभ नाहीसा होतांच समाज अप्रतिष्ठित कसा होतो हें निदर्शनास आणण्याकरितां विश्वामित्राच्या सभोवारच्या काशी-नगरीच्या त्रिभूडलेल्या परिवेष्टनाची—अर्थात् दिवाळखोर रत्नपाल, नटवी सुवर्णदासी, खोटे जमाखर्च करणारा चित्रगुप्त, दलाली करणारा बच्चंभट वगैरे उपहासास्पद पात्रांची—योजना केली आहे.”

खाडिलकरांचें हें प्रास्ताविक वाचल्यावर नाटकासंबंधींच्या आपल्या अपेक्षा

उंचावतात. “प्रतिष्ठितांच्या करारी वाण्याचा आधारस्तंभ नाहीसा होतांच समाज अप्रतिष्ठित कसा होतो” ह्याचें नाट्यचित्र आतां आपणांस हरिश्चंद्र-तारामतीच्या जीवननाट्याच्या संदर्भात पहावयास मिळणार ह्या अपेक्षेनें जेव्हां आपण नाटक वाचूं लागतां तेव्हां आपल्या पदरांत पडते ती दारुण निराशा. खाडिलकरांनीं रेखाटलेलें “समाज अप्रतिष्ठित कसा होतो” याचें नाट्यचित्र बालिश आहे, विदूषकी आहे. त्याचा आपल्या मनावर कांहींच परिणाम होत नाही. ज्या पात्रांच्या द्वारां खाडिलकरांनीं हें चित्र रेखाटलें आहे तीं सर्व पात्रेंच विदूषकी वाटतात. तीं दुष्ट आहेत, कपटी आहेत, त्यांना मूल्यामूल्यांचा विवेक नाही, तीं स्वार्थी आहेत व तीं ज्या समाजाचीं घटक आहेत तो समाज रसातळाला जात आहे, त्याची क्षणोक्षणीं अधोगति होत आहे, असें दाखविण्याचा खाडिलकरांचा वास्तविक हेतु आहे; परंतु हा हेतु यत्किंचितहि साधला गेलेला नाही; त्याऐवजीं आपण विदूषकांच्या साम्राज्यांत वावरत आहोंत असेंच ह्या पात्रांच्या चाळ्यांकडे पाहून आपणांस राहूनराहून वाटतें. खाडिलकरांना, मला वाटतें, ह्या पात्रांकडून एकाच वेळीं दोन कामें करून घ्यावयाचीं आहेत: एक म्हणजे नाटकांत हास्यरस खेळविणें व दुसरें म्हणजे अवनतीला जात असलेल्या समाजाचें दर्शन घडविणें. हीं दोन्ही कामें त्यांचेकडून करवून घेण्याच्या दृष्टीनें खाडिलकरांनीं त्यांचें स्वरूप हास्यास्पद बनविलें; परंतु अधोगतीला जात असलेल्या समाजांतील स्त्रीपुरुषांकडे पाहून हास्य निर्माण होण्याऐवजीं चीड उत्पन्न होणें अधिक स्वाभाविक असतें; आवश्यक असतें. हीं माणसें विदूषकी व मूर्ख नसतात तर धूर्त व बनेल असतात. तीं हास्यास्पद वर्तन करीत नसतात तर घृणास्पद वर्तन करीत असतात व तेंहि अत्यंत चातुर्यानें, त्याचा थांगपत्ता कोणाला लागूं न देतां. खाडिलकरांनीं हें लक्षांत घेतलें नाही, व त्यामुळें आज ‘सच्चपरीक्षा’ नाटकांतील रत्नपाल, सुवर्णदासी, चित्रगुप्त, बच्चंभट हीं पात्रें कांहींच साधूं शकत नाहीत. तीं आपल्या मूर्ख, अतिरिक्त विदूषकी चाळ्यांनीं आपणांस हसवीतहि नाहीत आणि समाज अप्रतिष्ठित होत असतां जें दृश्य दिसतें त्याचें दर्शनहि घडवूं शकत नाहीत. सर्व नाटकांत सावळागोंधळ घालण्यापलीकडे हीं पात्रें फारसें कांहींच करीत नाहीत; त्यामुळें त्यांच्याकरवीं झालेला हरिश्चंद्र, तारामती व रोहिदास यांचा छळहि आपल्या मनाची पकड घेऊं शकत नाही. आपल्या ठिकाणीं हवा तो करुण भाव

निर्माण करू शकत नाही. तो छळ आपणांस सर्व दृष्टींनी 'खोटा' वाटतो. अगदीं रोहिदासाच्या मृत्यूचा प्रसंगहि आपल्या मनावर परिणाम करू शकत नाही; कारण हा मृत्यु घडत असतांनाहि भोवतालचें सगळें वातावरण विदूषकीच असतें.

ह्या सर्व प्रकारामुळें हरिश्चंद्र, तारामती आणि रोहिदास ह्या पात्रांच्या चित्रणांतहि प्रत्ययकारित्व आलेलें नाही. ज्या स्त्रीपुरुषांच्या पार्श्वभूमीवर हीं पात्रें वावरतात ते स्त्रीपुरुषच 'खोटे', विनबुडी वाटत असल्यामुळें, त्यांनाच वास्तवाचा आधार नसल्यामुळें हरिश्चंद्र, तारामती, रोहिदास यांना सोसाव्या लागणाऱ्या यातनाहि निराधार वाटतात. अपरिहार्य वाटत नाहीत. त्यामुळें हरिश्चंद्र, तारामती इत्यादींनाहि देखणें व्यक्तिमत्त्व प्राप्त होत नाही; त्यांना सोसाव्या लागणाऱ्या यातनांना 'अर्थ' येत नाही. स्वाभाविकच त्यांच्या बोलण्याचालण्यांत नाट्य अवतरण्याच्या ऐवजीं सतत एक प्रकारचा नाटकीपणा अवतरतो. प्रत्ययकारित्वाचा अभाव, खऱ्याखऱ्या उत्कटत्वाचा अभाव आपणांस सदर नाटकांत सर्वत्रच जाणवतो ह्याचें कारण हेंच आहे.

विश्वामित्राचें पात्र रंगविण्यांतहि खाडिलकर हे संपूर्णपणें अयशस्वी झाले आहेत. विश्वामित्र हा नाटकाच्या शेवटीं स्वतःवरच चिडलेला दिसतो. त्याच्या कठोरपणाला तडा जातो. खाडिलकरांच्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे त्याचें वर्तन शेवटीं 'दयाळू आणि लवचिक' बनतांना दिसतें; आणि ह्याच ठिकाणीं तो थोडासा तरी जिवंत होतो; ह्याच वेळीं त्याचें पात्र थोडेंफार सजीव बनण्याची धडपड करितांना दिसतें; तें एका जिवंत माणसाचें चित्र आहे ह्याची सूक्ष्मशी जाणीव येथेंच केवळ आपणांस चाटून जाते; परंतु ह्या क्षणाखेरीज इतरत्र त्याचें पात्र हें निर्जीव, ठोकळेवजा वाटतें; तें केवळ पुराणांतलें वाटतें. त्याला तात्त्विक अधिष्ठान लाभत नाही. त्याला 'अर्थ' येत नाही. खाडिलकर त्याला लक्षांत घेण्याजोगा 'अर्थ' देऊं शकत नाहीत. हा 'अर्थ' ते तेव्हांच देऊं शकले असते कीं जेव्हां विश्वामित्राच्या भूमिकेला कोणत्या तरी तात्त्विक विचारसरणीची बैठक लाभली असती. त्याचें वर्तन, त्यानें केलेला हरिश्चंद्राचा छळ हा त्यानें स्वीकारलेल्या एखाद्या (चुकीच्या कां होईना पण) तात्त्विक भूमिकेमधून स्फुरला असता तर हें शक्य होतें. आणि हें खाडिलकरांकडून अपेक्षित होतें. खाडिलकरांचा कीचक अशाच एका तात्त्विक भूमिकेवरून बोलत व वागत असल्यामुळें त्याला लक्षणीय व्यक्तित्व

लाभलें आहे. पौराणिक भूमिकांना हें अशा प्रकारचें लक्षणीय तात्त्विक अधिष्ठान देणें खाडिलकरांना साधतें म्हणून तर त्यांच्याकडून ही अपेक्षा. येथें आपणांस खाडिलकर सांगतांना दिसतात तें एवढेंच कीं, विश्वामित्र हा अस्थिर वृत्तीचा आहे, पतितांवर दया करणें हें तो स्वतःचें कर्तव्य मानतो, कालाच्या चंचलतेवर त्याचा विश्वास आहे. तो हेकेखोर आहे. परंतु ह्या सर्व गोष्टींतून त्याचें एखादें एकसंध जीवनविषयक तत्त्वज्ञान जन्माला येत नाहीं आणि अशा एखाद्या निश्चित तात्त्विक भूमिकेच्या अभावीं त्याचें वर्तन अर्थशून्य वाटतें. त्यामुळेंच विश्वामित्राला म्हणजे नाटकांतील एका महत्त्वाच्या पात्राला - नव्हे, प्रतिनायकालाच देखणें व्यक्तिमत्त्व लाभत नाहीं. तो नुसताच एक आक्रस्ताळा गृहस्थ ठरतो. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेतल्यास हरिश्चंद्र आणि विश्वामित्र ह्यांच्या संघर्षांतून खाडिलकरांकडून अपेक्षित असलेलें श्रेष्ठ दर्जाचें विचारनाट्य जन्माला कां येऊं शकत नाहीं हें कोडें सुटतें. वास्तविक हरिश्चंद्राचें व्यक्तिचित्र धीरोदात्त आहे; त्याला श्रेष्ठ दर्जाच्या तत्त्वविचारांची व तदनुसार घडणाऱ्या आचारांची भक्कम बैठक आहे; परंतु असें असूनहि नाटकांत खराखुरा विचारसंघर्ष आणि आचारसंघर्ष निर्माणच कां होत नाहीं याचें कारण काय ह्या प्रश्नाचा शोध घेतल्यास त्याचें कारण विश्वामित्राच्या तत्त्वहीन आचार-विचारांत आणि इतर पात्रांच्या मूर्ख व विदूषकी वर्तनांतच मुख्यत्वेकरून आहे हें लक्षांत येतें. अशांच्या पार्श्वभूमीवर हरिश्चंद्राचें व्यक्तिचित्र रेखाटलेलें असल्यामुळें तें नाट्यार्थानें निराधार व निरर्थक भासतें. त्यालाहि लक्षणीयत्व लाभत नाहीं. त्याचें उदात्तत्व नाट्यदृष्ट्या भुंडें वाटतें, हेतुशून्य ठरतें.

म्हणूनच ह्या नाटकांतील निम्न्याहून अधिक संवादप्रसंग निरर्थक वाटतात; नाट्यहीन, अर्थशून्य वाटतात. ते नाट्यसंविधानकाला यत्किंचितहि मदत करीत नाहींत. हरिश्चंद्र-तारामतीच्या आवतीभोवतीं वावरणाऱ्या मूर्ख, विदूषकी पात्रांचेच ते मुख्यतः संवाद असल्यामुळें ते केवळ हेतुशून्य व नाटकी नाहींत तर अत्यंत अप्रस्तुत व रसविघातक आहेत. असले नाट्यदृष्ट्या निरर्थक व केवळ कल्पनाविलासात्मक संवाद लिहिण्याची संवय मराठींतील अनेक नाटककारांना असल्याचें दिसून येतें. त्या मानानें खाडिलकरांच्या नाट्य-लेखनामध्ये असल्या संवादांचें प्रमाण कमी आहे. कोल्हटकर व गडकरी यांचीं नाटके वाचतांना तर हा प्रत्यय पदोपदीं येतो. (वरकरांच्या नाटकांत हे निरर्थक

संवाद-प्रसंग अत्यल्प प्रमाणांत आढळतात.) नाट्य हे प्रकृतिशःच मितभाषी व सूक्ष्म असते. औचित्य हा त्याचा धर्म असतो. अर्थपूर्णता, अपरिहार्यता, सकारणता हे त्याचे गुणविशेष ठरतात; परंतु येथे संवाद लिहिले जातात ते केवळ कल्पनाविलासाच्या जोरावर; एक कल्पनेतून दुसरी कल्पना जन्म घेऊ शकते एवढ्याच आधारावर. सदसद्विवेकबुद्धीला धाव्यावर बसविणारी व्यापारी वृत्ति, खोटे जमाखर्च ठेवण्यांत व लाचारीत रमणारी कारकुनी वृत्ति ह्यांसारखे विषय संवादविषय बनवून कल्पकतेचे साहाय्य घेतले तर हवे तेवढे संवादप्रसंग लिहितां येतात व नाटकाची प्रवेशवारी वाढवितां येते. परंतु एकंदर नाट्यकथानकाच्या दृष्टीने हे संवाद जसे खोटे व निरर्थक तशीच ही प्रवेशवारीहि खोटी व नाट्यदृष्ट्या अर्थशून्य. येथे परत खाडिलकरी नाटकाची घटना ही कशी सिद्ध होते हा नेहमींचाच प्रश्न परत मनांत येतो, व ती खाडिलकरांनीं कांहीं वेळां किती सोपी व सांकेतिक बनविलेली आहे हे फिरून एकदां मनाला पटते.

संगीत स्वयंवर

खाडिलकर प्रस्तावनेत लिहितात, “श्रीरुक्मिणीस्वयंवराच्या सर्वश्रुत कथानकांत, रसपरिपाकाकरितां आणि श्रीकृष्णरुक्मिणी यांच्या चरित्रांतील उदात्त तत्त्वे प्रेक्षकांच्या पुढें प्राधान्येंकरून आणण्याकरितां कांहीं फेरफार करून हें नाटक रचलेलें आहे.”

‘स्वयंवर’ नाटकाचा प्रयोग किती यशस्वी होतो ह्याची आपणांस चांगली कल्पना आहे. परंतु हा प्रयोग यशस्वी होण्यास बालगंधर्वांचें कर्तृत्व जेवढें जबाबदार आहे तेवढेंच ह्या नाटकांतील प्रभावी नाट्यहि जबाबदार आहे, ह्याची आपणांस असावी तितकी जाणीव नाही. रुक्मिणीस्वयंवरासारख्या शिळवटलेल्या कथाविषयाचेंहि खाडिलकरांनीं घडविलेलें हें नाट्यदर्शन अत्यंत प्रेक्षणीय व रसपूर्ण आहे. ह्याचें एक कारण म्हणजे ह्या नाटकांतील दिनेश्वर, चंद्रेश्वर ह्यांसारखीं कांहीं गौण पात्रें सोडून दिलीं तर राहिलेल्या पात्रांपैकीं प्रत्येक पात्र हें व्यक्तित्वसंपन्न आहे : ह्या प्रत्येक व्यक्तीला खाडिलकरांच्या प्रतिभेनें स्वतःचें असें प्रकृतिवैशिष्ट्य दिलेलें आहे. हें प्रत्येकाचें व्यक्तिवैशिष्ट्य आपल्या प्रथमपासूनच डोळ्यांत भरतें व म्हणून वेगवेगळ्या व्यक्तिवैशिष्ट्यांनीं युक्त असलेल्या ह्या अनेक व्यक्तींच्या जीवनांत रुक्मिणीविवाहाच्या निमित्तानें

ज्या नाट्यपूर्ण घटना घडून आल्या त्यांचे हें चित्रण मोठे चित्तवेधक ठरते. ह्या व्यक्तिचित्रांमध्ये रुक्मी, शिशुपाल, कृष्ण, रुक्मिणी हीं व्यक्तिचित्रे स्वाभाविकच विशेष डोळ्यांत भरतात. परंतु कौतुकाची गोष्ट अशी कीं ह्या व्यक्तिचित्रांच्या मानानें दुय्यम ठरणारीं भीष्मक, महाराणी, क्रथकैशिक हीं व्यक्तिचित्रे देखील नाटकांत यथावकाश आपल्या वैशिष्ट्यांनीं प्रेक्षकांचें चित्त स्वतःकडे निश्चित वेधून घेतात.

रुक्मिणीस्वयंवराचें एकंदर पौराणिक कथानक जर लक्षांत घेतलें तर त्याचें नाट्यद्वारां चित्रण करणें फारसें सोपें नाहीं हें लक्षांत यावयाला हवें. रुक्मिणी—श्रीकृष्णाच्या विवाहाला असणारा रुक्मीचा विरोध हाच सदर कथानकाचा नाट्यदृष्ट्या प्राण; परंतु श्रीकृष्णानें शेवटीं केलेलें जें रुक्मिणीहरण त्या रुक्मिणीहरणाच्या घटनेपर्यंत ह्या विरोधाच्या जोरावर नाटकाचे तीन चार अंक रंगवावयाचे कसे हा खरोखरच सामान्य नाटककारापुढें कूटप्रश्न म्हणूनच पडला असता. परंतु खाडिलकरांनीं हा प्रश्न मोठ्या कौशल्यानें सोडविला आहे. 'स्वयंवर' नाटकाच्या शेवटच्या दोन अंकांपेक्षां पहिले तीन अंक जास्त चांगले रंगतात असें माझे मत आहे. पहिल्या अंकांत, श्रीकृष्ण हा राजा नसून गवळी आहे ह्या मुद्द्यावर राजमंडळानें श्रीकृष्णाच्या स्वयंवरमंडपप्रवेशाला केलेला विरोध व क्रथकैशिकानें अचानक आपलें राज्यपद श्रीकृष्णाला अर्पण करून निर्माण झालेली समस्या सोडविण्याचा केलेला उदार यशस्वी असा प्रयत्न; दुसऱ्या अंकांत स्वयंवरमंडप जाळला जाईल ह्या धमकीवर रुक्मिणीनें शिशुपालाला माळ घालावी व घराण्याची प्रतिष्ठा टिकवावी एवढ्यासाठीं रुक्मीकडून झालेले हरतऱ्हेचे प्रयत्न, क्रथकैशिकाच्या, यादवांच्या व विदर्भदेशाच्या सैन्यांच्या साहाय्यामुळे ह्या प्रयत्नांना लाभलेली विफलता, घराण्याची व विदर्भदेशाची प्रतिष्ठा वाढावी हा रुक्मिणीच्याहि मनाचा निर्धार, शेवटीं स्वयंवरमंडपांत उडालेली श्रीकृष्ण, शिशुपाल व रुक्मी ह्यांजमधील खडाजंगी, आणि रुक्मिणीच्या चातुर्यानें टळलेलें तिचें भीषण पर्यवसान, आणि तिसऱ्या अंकांत रुक्मी व भीष्मक यांजमधील वाग्युद्ध, रुक्मीनें भीष्मकाला कैद करण्याचा आणलेला प्रसंग आणि त्याहि वेळीं दोन महिन्यांनंतरची लग्नतिथि निश्चित करण्यास मान्यता देऊन रुक्मिणीनें मोठ्या चातुर्यानें त्या प्रसंगाला दिलेली अनपेक्षित कलाटणी ह्या पहिल्या तीन अंकांतील एकामागून एक

घडणाऱ्या नाट्यपूर्ण घटना अशा कांहीं गुंफल्या गेल्या आहेत की, त्या ज्या व्यक्तींच्या जीवनांत निर्माण झाल्या त्या व्यक्तींच्या विशिष्ट व्यक्तित्वांतून, विशिष्ट परिस्थितींत त्या अपरिहार्यपणे जन्मल्या आहेत असेंच आपणांस नाटक वाचतांना व पाहतांना वाटते व म्हणूनच त्या घटनांतून सहजगत्या अभिव्यक्त होणारी नाट्यचित्राकृति अत्यंत अर्थपूर्ण व परिणामकारक ठरते व समाधानकारक वाटते. पहिल्या तीन अंकांच्या मानानें शेवटचे दोन अंक कमी नाट्यपूर्ण असले, तरी चौथ्या अंकांत उतरणीला लागलेले नाट्य खाडिलकरांनीं परत बरेच सावरून धरले आहे असेंच म्हणावेसे वाटते. ह्या अंकांतील रुक्मिणीचें लांबलचक आत्मगत आणि तिचा व 'गोपालाचा' संभाषणप्रसंग हे दोन्ही मूलतः नाट्याभासात्मक असले, तरी ह्या पौराणिक कथानकाच्या अपेक्षित पर्यवसानाशीं सुसंबद्ध व म्हणून बरेचसे नाट्यपूर्ण ठरतात, आणि त्यामुळेच पांचव्या अंकांतील संकल्पित कपटनाट्य आपणांस फारसें वोचत नाहीं. परंतु ह्या चौथ्या व पांचव्या अंकांतील नाट्यप्रसंगांना पहिल्या तीन अंकांतील भरभक्कम नाट्याचा जर आधार नसता तर त्यांचा तकलादूपणा मला वाटते, फारच जाणवला असता. आहे त्या परिस्थितींत पहिल्या तीन अंकांतील रंगतदार नाट्यानें प्रेक्षकाचें मन इतकें आकर्षून घेतलेले असतें कीं ह्या शेवटल्या दोन अंकांतील नाट्याकडेहि तो सहानुभूतीनें व उदार रसिकतेनेंच पाहूं शकतो.

ह्या नाटकांतील रुक्मिणीचें व्यक्तिचित्र आपल्या विशेषत्वानेंच डोळ्यांत भरते ह्यांत कांहींच नवल नाहीं. खाडिलकरांनीं अथपासून इतिपर्यन्त ह्या व्यक्तिचित्राच्या चित्रणावर फारच मेहनत घेतलेली आहे. अतिशय नाजूक हातानें ह्या चित्रांतील रंग खाडिलकरांनीं भरलेले आहेत. भीष्मकाची मुलगी म्हणजेच आपल्या घराण्याच्या प्रतिष्ठेची यथोचित जाणीव असलेली विदर्भ देशाची राजकन्या, सम्राटपदाची आशा बाळगणाऱ्या अहंकारी रुक्मिणीची बहीण, भोळ्याभावड्या महाराणीची कन्या, "माझा धंदा राजांचा आहे. उत्तम गवळी ज्याप्रमाणें गाईना सहज वळवितो, त्यांना बांधतो, त्यांचें दूध काढतो, त्याप्रमाणें मी राजांना सन्मार्गावर आणतो, नीतिबंधनांनीं राजांना बांधून ठेवतो आणि सौख्यशांतीच्या दुधाचे रतीब सर्वांच्या घरीं घालतो... आपण नांवानें राजे आहांत, मी धंद्यानें राजा आहे," असें राजमंडळाचा आत्मविश्वासपूर्वक ब्रजावणाऱ्या श्रीकृष्णाची प्रेयसी म्हणजेच "ह्या राजाचा

धंदा ओळखणारी, ह्या राजाच्या धंद्याला हौसेनें मदत करणारी, आणि ह्या धंद्याच्या आनंदाशीं गृहसुखाचा पूर्ण मिलाफ करणारी स्त्री—” अशा अनेक नात्यांनीं आपणांस ह्या नाटकांत रुक्मिणीची सतत ओळख होत आहे. ह्यांतील प्रत्येक भूमिकेंतील तिचें वर्तन वैशिष्ट्यपूर्ण वाटतें. तिचा समजसपणा, तिचें बुद्धिचातुर्य, तिची समयसूचकता, हे तिच्या अंगचे गुणविशेष तिचें रुक्मीबरोबर झालेलें जें वर्तन आहे त्यांतून सूचित होतात. तिचा आत्मविश्वास प्रबल आहे व तो तिच्या एकंदर कर्तृत्वाला साजेसाच आहे असें एकंदर नाटकांतील तिची भूमिका लक्षांत घेतल्यास वाटतें. परंतु खाडिलकरांनीं श्रीकृष्णाची प्रेयसी ह्या दृष्टीनें तिचें जें चित्र रेखाटलें आहे तें फारच विलोभनीय आहे. हीच तिची ह्या नाटकांतील मुख्य भूमिका आहे व तिच्या आवतीभोंवतींच तिच्या इतर भूमिका वावरत आहेत. श्रीकृष्णाच्या प्रेमानें धुंद झालेली, त्या प्रेमाच्या धुंदींत एकसारखी अधूनमधून एका कल्पनारम्य वातावरणांत विहार करणारी, ह्या प्रेमाच्या विशुद्धतेबद्दल, त्याच्या सफलतेबद्दल यथोचित आत्मविश्वास बाळगणारी व त्यामुळेच अवला असून सबला बनलेली रुक्मिणी प्रेक्षकांचें चित्त स्वतःकडे अगदीं सहजगत्या आकर्षून घेते. तिच्या तोंडचीं सगळींच भाषणें लिहितांना खाडिलकरांनीं खरीखुरी रसिकता दाखविली आहे. ह्या भाषणांत वेगडी काव्यमयता नाही, तर खरीखुरी शृंगाररसाला जन्म देणारी नाट्यपूर्ण काव्यात्मता आहे.

रुक्मिणीसारख्या मध्यवर्ती पात्राचें व्यक्तिचित्रण इतकें प्रभावी झालेलें असल्यामुळेच तिच्या स्वयंवराभोंवतीं फिरणारें ह्या नाटकांतील कथानक हें अत्यंत नाट्यपूर्ण उतरलें आहे. नाट्याच्या दृष्टीनें रुक्मिणीच्या व्यक्तिचित्राच्या खालोखाल रुक्मी आणि श्रीकृष्ण हीं व्यक्तिचित्रें मोठीं रेखीव रेखाटलीं गेलीं आहेत. हीं व्यक्तिचित्रें—ह्यांतच रुक्मीच्या व्यक्तिचित्राच्या जोडीला शिशुपालाचें व्यक्तिचित्र लक्षांत घ्यावयास हवें—परस्परविरोधी आहेत. एका बाजूला शिशुपाल, रुक्मी व दुसऱ्या बाजूला श्रीकृष्ण, रुक्मिणी हा लढा मोठा नाट्यपूर्ण आहे. येथें निर्माण होणारा संघर्ष हा खरोखरच दोन भिन्न स्वरूपांच्या व्यक्तिवांमधील संघर्ष आहे. रुक्मीचा आडदांडपणा, त्याला आपल्या सामर्थ्याची असलेली रग, कंसवधामुळे श्रीकृष्णाबद्दलची त्याच्या मनांत निर्माण झालेली अटी, त्याचें आंधळे, वेजवाचदार मित्रप्रेम, त्याचें औद्धत्य, आणि

ह्याउलट श्रीकृष्णाची धीरगंभीर वृत्ति, आपल्या भूमिकेवद्दलची त्याची स्वच्छ कल्पना, त्याचें बुद्धिवैभव, आत्मसामर्थ्यावद्दलची त्याचे ठिकाणी असणारी वाजवी जाणीव, त्याचा स्वाभिमान आणि त्याची सुजनता, कोमल, उग्र आणि उदात्त भावनांचा त्याच्या वृत्तींत दिसून येणारा मनोहर संगम-अशीं हीं दोन्ही चित्रें डोळ्यांपुढें आणलीं आणि रुक्मीच्या पाठीशीं उभें असलेलें शिशुपालाचें व्यक्तिचित्र त्याच वेळीं लक्षांत घेतलें, म्हणजे ह्या विविध व्यक्तिदर्शनांमधील अपरिहार्य नाट्य उत्कटपणें जाणवल्याखेरीज राहत नाही. ह्या नाट्याला भीष्मकाच्या आणि महाराणीच्या व्यक्तिरेखांनीं उठावच दिला आहे. भीष्मकाचें व्यक्तिचित्र नाट्यदृष्ट्या दुय्यम दर्जाचें असूनहि तें अत्यंत सुंदर उतरलें आहे. भीष्मक हा आपल्या आदराचा आणि सहानुभूतीचा एकदम विषय होऊं शकतो व महाराणीविषयींची आपली भावना सहानुभूतीचीच राहते.

खाडिलकर हे उग्रप्रकृति लेखक आहेत. जेथें सत् आणि असत् ह्या प्रवृत्तींमधील संघर्षाचें नाट्यचित्र त्यांना रेखाटावयाचें असतें तेथें त्यांची प्रतिभा विलक्षण रंगते. अशा वेळीं जीं संभाषणें त्यांच्या लेखणीकडून लिहिलीं जातात त्यांत खरेंखुरें विचार-नाट्य अवतरतें. ज्या व्यक्तित्वांच्या म्हणजेच वैचारिक भूमिकांच्या संघर्षांतून हें विचारनाट्य निर्माण होत असतें त्या व्यक्तित्वांचें आगळें स्वरूप तर त्या नाट्यांतून अभिव्यक्त होत असतेंच असतें, शिवाय ह्या विचार-नाट्यांतून किती तरी लक्षणीय तत्त्वसिद्धान्त एकामागून एक प्रगट होत असतात.^१

१. “अधर्म व धर्म यांमधील निर्णय रणभूमि करते, आणि सुशील कुमारिका प्रीतीच्या छापानें तो निर्णय मुक्त करतात.” श्रीकृष्ण

“राजांचा जन्म पराक्रमांतून होत असतो, शब्दापासून होत नसतो, हें सर्व राजमंडळाला मला दाखवावयाचें आहे.” श्रीकृष्ण

“मी कंसाचा वध केला नसून राजमंडळांतील अनीतीचा वध केला आहे, आणि म्हणूनच मला सतरा वेळां जय मिळाला. जेथें धर्म तेथें जय. हा धर्माचा विजय वायका चिरस्थायी करतात, म्हणून कंसवधापासून सुरू झालेल्या धर्माची स्थापना चिरस्थायी करण्याकरितां मला स्वयंवराला आमंत्रणाशिवाय येणें भाग पडलें. निर्मळ अंतःकरणाची, निर्दोष सौंदर्याची, आणि सद्धर्माची खाण म्हणून राजकन्येचा लौकिक आहे. असल्या आदिशक्तीच्या सिंहासनापुढें पुरुषार्थाचा निकाल लागत असतो.”

श्रीकृष्ण

त्यांच्या प्रकाशांत जीवनाचीं कांहीं शाश्वत मूल्ये उजळून निघत असतात आणि वाचक-प्रेक्षकांच्या मनावर कोरलीं जात असतात. एकीकडे रुक्मी, शिशुपाल व दुसरीकडे श्रीकृष्ण, भीष्मक, रुक्मिणी यांजमधील जे संवाद-प्रसंग प्रस्तुत नाटकांत चित्रित झाले आहेत त्यांचें स्वरूप न्याहाळलें असतां हाच प्रत्यय आल्याशिवाय राहणार नाही. खाडिलकरांच्या असल्या नाट्याला तत्त्वशोधनाचें अधिष्ठान असतें. त्यांतून प्रेक्षक-वाचकांना होणारा तत्त्वबोध हा नाट्याला यत्किंचितहि बाधा न येतां होत असतो; म्हणून त्याचें वैशिष्ट्य जाणवतें.

खाडिलकरांना वीराइतकाच शृंगाररस आकर्षून घेतो. मला वाटतें, उग्रप्रकृति लेखकांचें थोडें असेंच असतें. ह्या लेखकांना जमत नसेल तर तो म्हणजे हास्यरस. तो त्यांच्या प्रकृतीला विरोधीच असतो. खाडिलकरांच्या नाटकांतील हास्य हें बहुधा रसभंगकारक ठरतें तें ह्यामुळेंच. तें ठिगळवजा, ओढूनताणून निर्मिलेलें, पांचट, निर्बुद्ध असतें. त्याचें खाडिलकरांच्या नाटकांतील आगमन एखाद्या समारंभाचा वेरंग करणाऱ्या आगंतुकाच्या आगमनासारखें असतें. केवळ कांहीं विशिष्ट प्रकारच्या नाट्यलेखनाच्या संकेतांचें पालन खाडिलकर ह्या हास्यनिर्मिति करूं पाहणाऱ्या संवादप्रसंगांच्या द्वारा करित असतात असें दिसतें. परंतु शृंगाराचें तसें नाही. शृंगाररस ज्या रतीच्या दर्शनानें निर्माण होतो तो रतिभाव हा एक गंभीर भाव आहे. व्यक्तीचें संपूर्ण मन व्यापण्याची शक्ति ह्या भावाचे ठिकाणीं आहे. ह्या भावाचें दर्शन घडवितांना तें गांभीर्यानें व अत्यंत सुजाणपणानेंच घडवावें लागतें. औचित्याचीं बंधनें ह्या भावदर्शनाला अपरिहार्य असतात. येथें जें नाट्य व्यक्त व्हावयाचें असतें तें 'संवादां'तून व्यक्त व्हावयाचें असतें, 'विसंवादां'तून नव्हे : तेव्हां मनामनांचा होऊं घातलेला किंवा झालेला सुसंवाद दर्शवीत असतां अत्यंत जपून पावलें टाकावीं लागतात. ह्या भावसंवादांतून येथें व्यक्तिदर्शन घडवावयाचें असतें. दोन व्यक्तींमधील रतिभावाच्या विविध छटा चित्रित केल्या जात असतां त्यांतून जे संवादी सूर निघत असतात, त्या सुरांनीं साधलेल्या संपूर्ण सुसंगतीला (harmony) आपण शृंगाररस म्हणतो. खाडिलकरांच्या 'स्वयंवरा'मध्ये शृंगाररसाचा प्रत्यय आपणांस येतो : त्यांतील कांहीं प्रवेश तर ह्या दृष्टीनें फारच वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतात.

संगीत 'द्रौपदी'

'द्रौपदी'च्या पहिल्या आवृत्तीच्या (१९२०) प्रस्तावनेत खाडिलकर लिहितात, "मयसभेंतील दुर्योधनाच्या मत्सरापासून प्रारंभ करून वनवासाला पांडव व द्रौपदी जाईपर्यंतचा महाभारताचा कथाभाग ह्या नाटकांत घेतला आहे."

ह्या नाटकाची एकंदर बांधणी बरीच सुटसुटीत आणि प्रमाणबद्ध आहे. पहिल्या दोन अंकांतील घटना मयसभेंत आणि मयसभेच्या आसपास घडत असून तिसऱ्या अंकांतील घटना हस्तिनापुरांत घडत आहेत. पहिल्या अंकांतील सर्वच घटना मयसभेंत घडत असल्यामुळे हा अंक अगदी स्वाभाविकपणे एकप्रवेशी झाला आहे. कांहीं नाट्यप्रवेश निरर्थक आहेत : उदाहरणार्थ, दुसऱ्या अंकांतील तिसरा प्रवेश. तो एकदीड पानीच आहे. ह्या प्रवेशांत भानुमती दुर्योधनाचें मन युद्धापासून परावृत्त करिते आणि शकुनीच्या कारस्थानाकडे वळविते. ह्या घटनेला निश्चित 'अर्थ' आहे परंतु तो 'अर्थ' ह्या प्रवेशांत साधत नाही. हा प्रवेश प्रयोगांतून गाळल्याने नाटकाचें कांहीं नुकसान होईल असें वाटत नाही. ह्या प्रवेशाप्रमाणेच अक्षपाळ व त्याच्या दोन बायका यांचीं कांहीं भाषणे निरर्थक आहेत व तींही गाळल्यास नाट्यप्रयोगाचें फारसें नुकसान होण्याची भीति

नाहीं; परंतु एकंदरीने विचार केल्यास खाडिलकरांच्या इतर नाटकांच्या मानानें ह्या नाटकाच्या प्रवेशवारींत नाट्यदृष्ट्या अनावश्यक, अप्रस्तुत व रसभंगकारक असा भाग निश्चित थोडा आहे. ह्या नाटकाच्या उपकथानकाची — किंवा त्याला उपकथानक ह्या नांवानें संबोधणें बरें नव्हे — कारण उपकथानकाचा दर्जा यावा एवढा त्याचा विस्तारहि नाही — ह्या उपकथानकाची म्हणजे त्याच्याशीं संलग्न असणाऱ्या अक्षपाल, रूपवती व शीलवती ह्या पात्रांची मुख्य कथानकाशीं खाडिलकर बऱ्याच सहजपणें सांधेजोड करूं शकले आहेत. जुगारी अक्षपालानें जरासंधाच्या हाडांपासून तयार केलेले फासे शकुनी त्याला आपल्या गांधार देशांतील अक्षवती नगरीचें राज्य अर्पण करून मिळवितो ही घटना नाट्य-कथानकाच्या दृष्टीनें अर्थपूर्ण आहे. अक्षपाल आणि त्याच्या दोन बायका ह्यांच्यामधील संवाद जुगार ह्या कल्पनेभोवतीं एकसारखे घोंटाळत असले तरी खाडिलकरांच्या इतर नाटकांतील दुय्यम पात्रांच्या संवादांइतके नाट्यदृष्ट्या अर्थशून्य व रसभंगकारक खात्रीनें नाहीत. जेव्हां अक्षपाल व त्याच्या स्त्रिया पांडव व द्रौपदी ह्यांच्या वस्त्रालंकारांच्या वाटणीसंबंधीं बोलूं लागतात तेव्हां मात्र ते थोडे किळसवाणे व औचित्यहीन होतात हें खरें आहे : ह्या त्यांच्या बोलण्यांत प्रेत, तिरडी, पिंड, कावळा, कारटा इत्यादि स्मशानाशीं संबद्ध असलेले अभद्र शब्द खाडिलकरांनीं इतके बुद्धिपुरस्सर कां घातले आहेत ह्याचें आश्चर्यच वाटतें. जरासंधानें हुसकून दिल्यामुळे अक्षपाल आपल्या स्त्रियांसह त्याच्या नगरीच्या बाहेर बारा वर्षे स्मशानांत राहिला होता हें प्रेक्षकांना पटवून देण्यासाठीं तर ही नाटककाराची रसभंगकारक खटपट नसावी ना, अशी एक शंका येथें मनाला चाटून जाते. कारणे कांहींहि असोत नाटकांतील हा भाग अप्रस्तुत आणि औचित्यशून्य आहे; परंतु सुदैवानें तो अत्यल्प आहे व नाट्यप्रयोगाच्या वेळीं अगदीं सहज गाळतां येण्यासारखा आहे हें विशेषत्वानें लक्षांत येतें.

ह्या नाटकांत दुर्योधन, दुःशासन, कर्ण, शकुनी, धृतराष्ट्र, विदुर, भीष्म, धर्मराज, भीमसेन, द्रौपदी, भानुमती, इत्यादि मुख्य संविधानकाशीं संबद्ध असलेलीं अशीं अनेक पात्रे असलीं तरी त्यांतील द्रौपदी, दुर्योधन, भीमसेन, शकुनी व कांहीं अंशीं धर्मराज व कर्ण हींच प्रमुख पात्रे होत. त्यांतहि खाडिलकरांनीं खरें महत्त्व दिलें असेल तर तें द्रौपदी व दुर्योधन ह्या दोघांना व त्यांच्या खालोखाल पहिल्या दोन अंकांत भीमसेनाला. 'द्रौपदी' नाटक म्हणजे खरोखर

दुर्योधन व द्रौपदी यांच्यामधील संघर्ष होय. पांडवांनी केलेल्या राजसूय यज्ञाने मत्सरग्रस्त झालेल्या दुर्योधनाची मयसभेत होणारी फजिती, ती होत असतां द्रौपदीने 'अंधपुत्र' म्हणून त्याची केलेली कुत्सित संभावना आणि भीमसेन व द्रौपदी ह्या उभयतांनी मिळून त्याची त्याच वेळीं केलेली विटंबना ह्या सर्व घटनांमध्ये द्रौपदी व दुर्योधन ह्यांच्या कलहाचे खरे बीज आहे; व ह्या सर्व घटनांचे नाट्यचित्र खाडिलकरांनी 'द्रौपदी'च्या पहिल्या अंकात बऱ्याच परिणामकारकपणे रेखाटले आहे. 'द्रौपदी'चा पहिला अंक म्हणूनच खाडिलकरांच्या एकंदर नाट्यसृष्टीचा विचार करितां 'भाऊबंदकी'च्या पहिल्या अंकाप्रमाणेच आपल्या विशेष लक्षांत राहतो. त्याची योजना व मांडणी करितांना खाडिलकरांनी नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधीची बरीच प्रौढ समज व्यक्त केलेली निःसंशय दिसते. ह्या पहिल्या अंकात अप्रस्तुताला कोठेहि स्थान नाही, आपले लक्ष एकदम नाट्यवस्तूवर खिळावे अशाच हेतूने त्याची योजना व मांडणी झाली आहे. दुर्योधन व द्रौपदी ह्या दोन मानी मनांचा संघर्ष हाच सदर नाटकाचा कणा आहे हे आपणांस पहिल्या अंकाला प्रारंभ होतांच लक्षांत येते व ह्या संघर्षाचे पर्यवसान कशांत होणार ह्याचा विचार आपले मन करू लागते.

अवमानित दुर्योधनाने शकुनीच्या झूत खेळण्याच्या योजनेस संमति देणे व ह्या झूताच्या अंती पांडव हे द्रौपदीसह कौरवांचे गुलाम बनणे ह्यांतच ह्या संघर्षाचे पर्यवसान होतें; परंतु ह्या सर्व घटनांचे नाट्यचित्र रेखाटतांना खाडिलकर सतत काळजी घेतांना दिसतात ती दुर्योधन व द्रौपदी यांजवरील लक्ष विकेंद्रित होऊं न देण्याची, ह्या दोन भूमिकांचे चित्रण उठावदार करण्याची. त्यांतहि अधिक उठावदार होत असेल तर तें दुर्योधनाचे व्यक्तिचित्र. 'द्रौपदी' ह्या नाटकाचा खलनायक दुर्योधन नाही. तो असल्यास शकुनी आहे. किंबहुना तो शकुनी आहे असेहि म्हणतां येणार नाही; कारण शकुनीने झूताचा डाव रचलेला असला तरी त्याला धर्मराजाने उघड्या डोळ्याने संमति दिली आहे. त्यामुळे खरे म्हणजे ह्या नाटकाला खलनायक नाही; असल्यास दैव हेच खलनायक आहे असेच म्हटले पाहिजे. नाटकाचे नांव 'द्रौपदी' आहे: नाटकहि मुख्यतः द्रौपदीचेच आहे म्हणून नायिकाप्रधान आहे, हे खरे असले तरी खाडिलकर खरोखर रंगले आहेत व यशस्वी झाले आहेत ते दुर्योधनाचे व्यक्तिचित्र रेखाटण्यांत. दुर्योधनाचे खाडिलकरांनी रेखाटलेले हे व्यक्तिचित्र

इतकें जिवंत, वास्तव आणि उठावदार आहे कीं त्यासंबंधी विचार करूं लागलों कीं नाटकांतील नायकनायिकांसंबंधींचे नेहमीचे संकेत बाजूला ठेवून देण्याचा मोह होतो व दुर्योधन हाच सदर नाटकाचा खऱ्या अर्थानें नायक आहे अशी साक्ष आपलें मन देतें.

खाडिलकरांचा दुर्योधन दुष्ट कपटी नाही; स्वार्थाकरितां हवें तें नीच कृत्य करायला तयार होणें हा त्याचा स्वभाव नाही. तो मानी आहे. आपल्या पराक्रमावर त्याचा भरंवसा आहे. त्याच्या महत्त्वाकांक्षी आणि मानी स्वभावांतून पांडवांसंबंधीचा त्याच्या मनांतील मत्सर जन्मलेला आहे. त्याला दया नको आहे, सहानुभूति नको आहे, भीक नको आहे, उपकार नको आहेत. तो मयसभेंतील हौदांत अडकून पडला असतांना त्याची सोडवणूक करण्याकरितां त्याच्या पत्नीनें भीमसेनाची विनवणी करणें त्याला पसंत पडत नाही. ती अशा प्रकारें विनवणी करूं लागतांच तो चिडतो, संतापतो, ओरडतो. त्याच्या मानी स्वभावाला कोणत्याहि प्रकारची याचना खपत नाही. भीमसेनानें गदाघातानें हौद फोडून आपणांस सोडवावें असा विचार करावयासहि त्याचें मन तयार होत नाही. तो कर्णाचा मित्र आहे व कर्णासारख्या उदारधीची मैत्री टिकविणें सोपें नव्हे, तेवढ्यासाठीं कपट व लोभ ह्यांपासून आपण शक्य तों दूर राहिलें पाहिजे ह्याची त्याला जाणीव आहे. तो पांडवांचा द्वेष करितो; परंतु त्याबद्दल त्याला खंत नाही. तो निर्भय आहे. “कपटी कृष्ण, उन्मत्त पांडव, मायावी मयसभा आणि नटवी द्रौपदी यांची निर्भर्त्सना मी नेहमीं करणार,” असें तो आपल्यावर गदा घेऊन सरसावलेल्या भीमसेनाला बजावतो. तो राजपुत्र आहे आणि म्हणूनच आपणांस राज्यलोभ आहे ह्याबद्दल त्याला खंत नाही. तो ह्याला स्वधर्म मानतो. “बाबा, तुमचें सिंहासन सर्वांत श्रेष्ठ समजलें जावें, ह्याची चिंता मी रात्रंदिवस वाहतों, आणि हा माझा स्वधर्म असून ह्यांत काहीं वावगें नाही” असें तो धृतराष्ट्राला बजावतो (अंक ३, प्र. ३ रा) व ह्याच स्वधर्माला अनुसरून द्यूताचा एक नियम लक्षांत घेऊन पांडवांच्या जिंकलेल्या सर्व वस्तु परत करून पुनश्च द्यूत खेळण्याचें त्यांना खेळाडूपणें आव्हान देतो. खाडिलकरांनी रंगविलेल्या दुर्योधनाच्या प्रतिमेंतील रंग काळेकुट्ट नाहीत, त्यांतील अनेक रंग अत्यंत मोहक आहेत. “मी मानाचा हपापलेला—पैशाचा नाही,” (अंक ३, प्र. ३) हे त्याचे शब्द खरे आहेत. त्याचा हट्ट आहे तो भीमाशीं

द्वंद्वयुद्ध खेळण्याचा. युद्धांत स्वपराक्रमाने पांडवांना खडे चारून त्यांची राज्यश्री जिंकण्याचीच त्याची मनीषा आहे. द्यूत खेळण्याच्या शकुनीच्या योजनेला तो संमति देतो ती आनंदाने नव्हे, तर नाइलाजाने. शकुनीच्या कपटनाख्यांत तो बुद्धिपुरस्सर सामील होत नाहीं हे दाखविण्यांत खाडिलकरांनीं असाधारण नाट्यौचित्य साधलें आहे असेंच मला वाटतें. त्याला सतत बोचतें आहे तें द्रौपदीनें केलेल्या अपमानाचें शल्य. “धर्मराजा, हौदांत पडण्यापूर्वींचा कौरव तो निराळा आणि हौदांतून बाहेर आलेला हा कौरव निराळा” असें तो बजावतो तें बरोबर आहे. हौदांतून बाहेर आलेला दुर्योधन हा अवमानिलेला आहे; ज्याचा अहंभाव प्रमाणाबाहेर दुखावला गेला आहे व त्याचा सूड घेण्याची ज्याला तळमळ लागलेली आहे असा तो दुखावलेला दुर्योधन आहे. आपण दासी आहोंत असें द्रौपदीच्या मुखांतून वदवून, झालेल्या अपमानाचा सूड घेण्याची तो इच्छा करितो व तेवढ्यासाठीं दुःशासनाकरवी तिचा छळ करितो. द्रौपदीनें आपलें दासीपण कबूल न करणें हा आपला अपमान आहे असेंच तो समजतो व ह्या अपमानामुळें दुःशासनाला तिचा पद ओढायला सांगतो. खाडिलकरांचा दुर्योधन हा ज्याचा अहंभाव दुखावला गेला आहे असा माणूस आहे. तो मानी आहे. अपमानाइतकें दुसरें कोणतेंच शल्य त्याला विशेष बोचत नाहीं. म्हणूनच हौदांतून बाहेर येतांच तो धर्मराजाकडे मागणी करितो ती आपल्या अग्रपूजेची. “धर्मराजा, तुझ्या हातांनीं जर माझी अग्रपूजा केली तर पांचालीच्या हसण्याचें शल्य ह्या हृदयांतून निघणार आहे,” असें तो धर्मराजास बजावतो आणि अग्रपूजेची मागणी डावलली गेल्यास युद्धास तयार होण्याचें त्यास आव्हान देतो. दुर्योधनाचें हे व्यक्तिचित्र खरोखरच अत्यंत मोहक आहे आणि त्याचे रंग अखेरपर्यंत ताजे, टवटवीत ठेवण्याची काळजी खाडिलकरांनीं सतत घेतलेली असल्यामुळें तें आपल्या विशेषत्वानें डोळ्यांत भरेल असेंच उतरलें आहे.

दुर्योधनाच्या व्यक्तिचित्राइतकेंच द्रौपदीचें व्यक्तिचित्र रंगविण्याची काळजी खाडिलकरांनीं घेतलेली असली तरी द्रौपदीचें चित्र रंगविण्यांत ते कितपत यशस्वी झाले आहेत हा खरोखर प्रश्न आहे. ह्या नाटकांतील द्रौपदीचें चित्रहि आपल्या मनाची पकड घेईल असेंच आहे. खाडिलकरांची द्रौपदीहि मानी आहे, हट्टी आहे; तिच्यामध्येहि मनुष्यसुलभ अहंभाव आहे. आपल्या

शत्रूची फजिती झाली तर तिला स्वाभाविकच आनंद होतो. मागे झालेल्या अपमानाचें उद्दें काढण्याची संधि मिळाल्यावर ती ती कशी सोडणार ? म्हणूनच मयसभेंत जमीन समजून पाण्यांत पाय टाकणाऱ्या दुर्योधनाला ‘अंधपुत्र’ या नांवानें संबोधतांना तिला मनापासून आनंदच होतो. परंतु मौज अशी कीं ह्या आनंदानें वेहोष होऊन ती कार्याकार्यविवेक विसरत नाहीं. दुर्योधनाच्या वाक्जल्पानें क्रुद्ध झालेला भीमसेन जेव्हां त्याच्यावर गदा उगारतो तेव्हां भीमाचा हात अडवून ‘निःशस्त्र शत्रूवर शस्त्र उभारणें हें पांडवांचें ब्रीद नव्हे’ हें द्रौपदीच त्याला बजावतांना दिसते, आणि भीम दुर्योधनाची भयंकर निर्भर्त्सना करूं लागतांच ‘शत्रूला झालें तरी इतकें हिणवूं नये गडे’ असें हळूच प्रेमानें सुचविते. खाडिलकरांची द्रौपदी मानी असली, आपल्या पतीच्या पराक्रमाबद्दल व ह्या पराक्रमाच्या जोरावर त्यांनीं प्राप्त करून घेतलेल्या वैभवबद्दल तिला विलक्षण अभिमान असला तरी ती समंजस आहे. ती द्यूताच्या योजनेला शेवटीं मान्यता देते ती श्रीकृष्णाच्या अग्रपूजेचें निमित्त पुढें करून कौरवांनीं उभा केलेला घोर संग्राम टाळण्यासाठीं. तिला श्रीकृष्णाबद्दल वाटत असलेला आदरभाव ह्या सबंध नाटकांत खाडिलकरांनीं ठिकठिकाणीं व्यक्त केला आहे. “पांडवांच्या चरित्राची नांदी श्रीकृष्णाच्या चरित्रांत मिसळून एकजीव झाली आहे. श्रीकृष्णाचें जें पुण्य तेंच आमचें पुण्य, श्रीकृष्णाचे जे स्नेही, तेच आमचे स्नेही, श्रीकृष्णांची कीर्ति ऐकून ज्यांना आनंद होतो त्यांना आमचेंहि वैभव पाहून सुखच होतें. श्रीकृष्णाला आमच्यांतून वेगळा काढून आमच्याकडे पाहूं नका,” असें ती विदुराला बजावते तें उगीच नव्हे. खरोखरच ती श्रीकृष्णमय आहे व त्यामुळें श्रीकृष्ण-निंदा तिला सहन होत नाहीं. युद्ध झाल्यास “श्रीकृष्णाच्या अहंकारामुळें सर्व क्षत्रियांचा नाश झाला, असा दुर्लौकिक कृष्णद्वेषे करीत राहणार” अशी तिला भीति वाटते आणि हें युद्ध टाळण्यासाठीं द्यूताच्या योजनेस ती मान्यता देते.

खाडिलकरांनीं द्रौपदीच्या व्यक्तिचित्रणांत विशेष रंग भरले आहेत ते नाटकाच्या शेवटल्या अंकांत व त्यांतहि शेवटल्या प्रवेशांत. ह्याच अंकांत स्वातंत्र्य आणि दास्य ह्यासंबंधीचे आपले आवडते विचार खाडिलकरांना द्रौपदीच्या तोंडीं अगदीं स्वाभाविकपणें घालतां आले आणि द्रौपदीच्या भूमिकेला विलोभनीय अशी वैचारिक बैठक देतां आली. स्वातंत्र्य व दास्य ह्या

कल्पनांवर वैचारिक प्रकाश टाकणारीं द्रौपदीचीं हीं सर्वच भाषणें तिच्यावर गुदरलेल्या प्रसंगांतून अगदीं अपरिहार्यपणें जन्माला आलेलीं असल्यामुळें तीं नाट्याला विलक्षण परिपोषक ठरलीं आहेत. स्वतः दास झालेल्या धर्मराजांना आपल्याला पणाला लावण्याचा अधिकार नाही व त्यामुळें ते स्वतः द्यूतांत हरले असले तरी आपण दास होऊं शकत नाही ह्या द्रौपदीच्या भूमिकेला महाभारतांतच आधार असल्यामुळें खाडिलकरांची द्रौपदी ही केवळ त्यांच्या कल्पनेंतून निर्माण झालेली द्रौपदी नाही. ती महाभारतानेंच निर्मिलेली द्रौपदी आहे. ह्याच द्रौपदीचें नाट्यचित्र ते रेखाटीत आहेत; त्यामुळें हीं तिसऱ्या अंकांतील द्रौपदीचीं भाषणें उपरीं वाटत नाहीत. “मी दासी नाही, स्वतंत्र आहे. मी जर दास्य कबूल केलें तर माझी पुण्याई, हंबरडा फोडून आईला बोलावल्याप्रमाणें विश्वांतल्या पुण्याईला माझ्या मदतीला कशी आणील? सर्व अणुरेणूंतून भरलेल्या विश्वाच्या स्वतंत्र पुण्याईला दासांकडे पाहून पान्हा फुटत नाही, स्वतःचें तान्हुलें हें नव्हे, असें ह्या विराटस्वरूपी स्वतंत्र शक्तीला वाटतें. त्या स्वतंत्र विराटशक्तीचें तान्हुलें झालें तरी स्वतंत्रच असावें लागतें. मातेला पान्हा न फुटेल असलें तान्हुलें ह्या नव्या कृष्णजन्माच्या वेळीं ह्या सभेच्या दृष्टीला कसें पडेल? मी दासी नाही, स्वतंत्र आहे, आणि स्वतंत्रपणानेंच ह्यांना (पांडवांना) दास्यांतून सोडविण्याची किंमत विचारीत आहे.” हें द्रौपदीचें समग्र भाषण अत्यंत लक्षणीय आहे. गुलाम बनलेल्या आपल्या पतींना गुलामगिरींतून सोडवूं पाहणारी, विश्वांतील विराटशक्ति ही स्वतंत्रतेची भोक्ती आहे असें मानणारी, दासत्वाच्या कल्पनेचा मनाला विटाळहि होऊं न देणारी, अगदीं अखेरपर्यंत आपल्या स्वतंत्रतेच्या कल्पनेला चिकटून राहणारी खाडिलकरांची ही तेजस्वी मानसकन्या नाटकाच्या तिसऱ्या अंकांत म्हणूनच आपल्या विशेष डोळ्यांत भरते.

दुर्योधन आणि द्रौपदी ह्या उभयतांच्या अत्यंत प्रभावी व्यक्तिरेखा रेखाटूं पाहणारें आणि मूलतः ह्या दोन प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांच्या संघर्षाचें नाट्यचित्र रंगवूं पाहणारें हें नाटक इतकें असूनहि आपल्या मनाची पकड घेऊं शकत नाही. ह्याचें कारण काय? असा प्रश्न म्हणूनच मनांत येतो. हा प्रश्न मनांत येण्याचें आणखी एक कारण असें कीं अगदीं प्रारंभीच स्पष्ट केल्याप्रमाणें ह्या नाटकांत खाडिलकरांनीं त्यांच्या इतर नाटकांच्या मानानें

अप्रस्तुताला, अनावश्यकाला फारच अत्यल्प स्थान दिलें आहे. एकंदर नाट्य-प्रवेशांची योजना मूळ नाट्यवस्तूकडे आपलें लक्ष एकसारखें वेधलें जावें ह्याच दृष्टीनें मूलतः केलेली आहे. अशा परिस्थितींत एकंदर नाटकाचा आपल्या मनावर उमटणारा ठसा हा अधिक एकात्म, अधिक उत्कट असा असायला हवा होता; पण काय असेल तें असो तो तसा उमटत नाही. 'द्रौपदी' मधील नाट्याची उत्कटता अखेरच्या क्षणापर्यंत टिकत नाही. नाटकांत असें कांहीं तरी घडतें कीं ज्यामुळें त्यांतून प्रकट होणाऱ्या नाट्याचा अंतर्गत ताण एकाएकीं सैल पडत जातो व परिणामाची उत्कटता नष्ट होते, त्यांत एकदम रसभंगकारक शैथिल्य येतें. ह्या सर्वोच्चें कारण काय असावें हा प्रश्न म्हणूनच मनाला त्रास देतो.

वस्तुतः दुर्योधन व द्रौपदी ह्यांच्यामधील संघर्षाला धार यावी अशाच प्रकारें खाडिलकरांनीं नाटकांत भीमसेनाचें चित्र देखील रेखाटलें आहे; इतर कोणत्याहि पांडवाला नाटकांत महत्त्वाचें स्थान न देतां तें फक्त भीमसेनाला दिलें आहे. त्या मानानें धर्मराज व शकुनी यांनाहि नाटककारानें गौण स्थानेंच दिलीं आहेत. भीमसेन आडदांड आहे, शक्तिशाली आहे. त्याच्या भूमिकेंत प्रांजलपणा आहे. "मी जिवंत फांसा आहे. मी जिवंत जुगार आहे. मी जिवंत दैव आहे. कौरवांना फांशांचीच हौस आली असेल तर ह्या फांशांशीं खेळा, जुगारच खेळायचा असेल तर ह्या गदेशीं खेळा. दैवच पहायचें असेल तर ह्या छातीवर डोकें हापटून ललाटीच्या रेषा पाहून घ्या." (अंक २, प्र. २) ही भीमसेनाची सरळसीधी भूमिका आहे. ह्या त्याच्या भूमिके-मुळें तो द्रौपदीच्या दास्यविरोधी भूमिकेला पूरक ठरतो, पोषक ठरतो आणि दुर्योधनाच्या विरोधी भूमिकेलाहि उठाव देतो. अशा प्रकारें भीमसेनाच्या व्यक्ति-चित्राच्या द्वारां देखील प्रेक्षकांचें लक्ष दुर्योधन व द्रौपदी ह्या दोन मुख्य भूमिकांवर केंद्रित करण्यांत खाडिलकरांनीं निश्चित कौशल्य व्यक्त केलें आहे; मग असें असूनहि एकंदर नाटकाच्या परिणामाची उत्कटता कां साधली जाऊं नये?

ह्या प्रश्नाचें उत्तर, मला वाटतें, आपणांस मुख्यतः नाटकाच्या शेवटल्या अंकांतच शोधायें लागेल. तें द्रौपदी-वस्त्रहरणाच्या प्रसंगीं धृतराष्ट्राच्या सिंहासनामागें प्रकट होणाऱ्या श्रीकृष्णाच्या बालमूर्तींत तर नाहींना? ही श्रीकृष्णाची बालमूर्ति भानुमतीला दिसते : ती इतरांना दिसते कीं नाहीं ह्याचा खुलासा नाटककार करितांना दिसत नाहीं; परंतु ह्या श्रीकृष्णाच्या बालमूर्तीच्या मागोमाग सदर

नाटकांत एकाएकी व थोडेंसें अकारण जें अद्भुत अवतरतें, अवास्तव अवतरतें तें तर मूळ नाट्याचा स्वाभाविक असा अन्तर्गत ताण एकदम सैल करण्यास जबाबदार ठरत नसेल ना? हें अकारण अवतरलेलें अद्भुत रसभंगकारक आहे ह्यांत संशय नाही; परंतु तेवढेंच सदर नाट्याची उत्कटता नाहीशी होण्याचें कारण नसावें. नाटकाच्या शेवटीं धृतराष्ट्र द्रौपदीचा छळ थांबवतो व द्रौपदीस “तुझ्या पुण्याईमुळें परमेश्वराची बालमूर्ति माझ्या राजसभेंत प्रकट झाली हे तुझे माझ्यावर मोठे उपकार झाले आहेत. ह्या उपकाराची फेड म्हणून मुली, तूं ह्या तुझ्या सासऱ्यापासून वर मागून घ्यावेस” असें सांगतो. हें ऐकतांच द्रौपदी “पांडव दास नसावेत,” “त्यांचीं शस्त्रें त्यांना परत मिळावीं” व “हें द्यूत आतां संपवावें” असे वर मागते. हे तिचे वर धृतराष्ट्र तिला देतो व असें असूनहि तिच्या संमतीनें (?) शकुनीला फांसा टाकायला सांगतो. शकुनी फांसा टाकतो, ‘जिंकलें, जिंकलें’ म्हणून ओरडतो व पांडव आणि द्रौपदी ह्यांच्या कपाळीं एकदम वनवास येतो. द्रौपदी वनवासास जातांना मामंजींचा आशीर्वाद मागते आणि धृतराष्ट्र ‘परमेश्वर तुझा पाठीराखा राहिल’ असा तिला आशीर्वाद देतो व नाटक संपतें. हा जो सर्वच सदर नाटकाच्या शेवटला भाग आहे तो परत ‘विद्याहरणां’तल्या प्रमाणें चटावर श्राद्ध उरकावें तसा नाटककारानें उरकला आहे असेंच वाटतें. तो तसा उरकतांना आपण आपल्या हातानें ज्या भूमिकांना रंगरूप दिलें, आकार दिला, त्यांच्यांत चैतन्य ओतलें त्यांना आपण एकदम निर्जीव बाहुलीं बनवीत आहोंत, सोयिस्करपणें वागायला व बोलायला लावीत आहोंत, ‘नाटका’ची केवळ संवादात्मक ‘गोष्ट’ बनवीत आहोंत, आणि हें जें सर्व आपण करीत आहोंत तें अत्यंत रसभंगकारक आहे, नाट्याची चढलेली कमान एकदम ढासळून टाकणारें आहे, त्याची उत्कटता साफ नष्ट करणारें आहे ह्या महत्त्वाच्या गोष्टींकडे नाटककाराचें संपूर्णपणें दुर्लक्ष झालें आहे. त्याला घाई झाली आहे ती ‘गोष्ट’ संपविण्याची. नाटकाचा शेवट म्हणजे नाटकाच्या ‘गोष्टी’चा शेवट अशी त्याची कल्पना. त्यामुळें एका बांधीव, सुटसुटीत, बऱ्याचशा प्रमाणबद्ध नाटकाची शेवटीं फार मोठी हानि झाली आहे.

नाटकाचा शेवट करितांना खाडिलकर, मला वाटतें, ही चूक वारंवार करितांना आढळतात. नाटकाला ‘गोष्ट’ असते हें खरें असलें तरी तेथें महत्त्व असतें

तें 'नाट्याला', संवर्षांच्या अपरिहार्य पर्यवसानाला, त्यांतून प्रकट होणाऱ्या अर्थपूर्ण जीवनानुभवाला : ह्या अर्थपूर्ण जीवनानुभवाचें स्वरूप उत्कटत्वानें प्रतीत होण्याला. असें होतांना 'गोष्ट' थोडी अपुरी राहिली, तिचे धागेदोरे थोडे मोकळे राहिले तरी हरकत नाही, ह्या सर्व धागेदोऱ्यांना व्यवस्थित गांठी मारल्या गेल्याच पाहिजेत असें थोडेंच आहे ? तेवढ्यालाच महत्त्व दिल्यास एका अर्थपूर्ण जीवना-नुभवावरील आपलें लक्ष विकेंद्रित होण्याची शक्यता असते; ह्यामुळे व्यक्तीपेक्षां घटनांना आणि त्या घटनांच्या अनुक्रमाला आपण त्यांतून व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या अर्थपूर्ण जीवनानुभवापेक्षांहि अधिक महत्त्व देऊं लागतो ही गोष्ट येथें 'नाटक'-काराच्या लक्षांत येणें अत्यावश्यक असते. ह्या दृष्टीनें कोणत्याहि 'नाटका'चा 'शेवट' हा फार महत्त्वाचा ठरतो : तो करितांना आपण ह्या नाटकाच्या द्वारां काय व्यक्त करीत होतो, कोणत्या अर्थपूर्ण जीवनानुभवाचें नाट्य प्रगट करीत होतो, ह्या नाट्याची प्रतीति कोठल्या घटनात्मक बिंदूपाशीं थांबल्यानें उत्कटत्वानें येण्याची शक्यता आहे ह्याची सम्यक् कल्पना नाटककाराला असणें आवश्यक ठरते. खाडिलकरांचीं नाटकें शेवटीं पडतात; तीं पुष्कळदा शेवटीं एकदम मुईसरपट होतात ह्याचें कारण त्यांना 'नाटका'पेक्षांहि त्या नाटकाच्या 'गोष्टी'चें महत्त्वच शेवटीं अधिक वाटतें असें दिसतें. ही सदर नाटकाची 'गोष्ट' पुरी केल्याशिवाय त्यांना बरेंच वाटत नाही. स्वाभाविकच अशा वेळीं खऱ्या अर्थानें 'नाटक' मागें पडतें व फक्त 'गोष्ट' शिल्लक उरते, हें सदर नाटकांचें पर्यवसान पाहून कोण्या खऱ्याखुऱ्या रसिकाला त्यांत 'रस' वाटणार ? 'भाऊबंदकी,' 'मेनका,' 'कीचकवध,' 'द्रौपदी'—किती नांवे व्यावयाचीं ? खाडिलकरांच्या अनेक नाटकांची ही शोकात्मिका, नव्हे शोकान्तिका आहे.

१९६४

❀ ❀ ❀

नाटकाची सुरुवात सूत्रधार व पारिपार्श्वक यांच्या आगमनानें होते : पहिला अंक एकप्रवेशीच आहे. "मयसभेंतील दुर्योधनाच्या मत्सरापासून प्रारंभ

करून वनवासाला पांडव व द्रौपदी जाईपर्यंतचा कथाभाग ह्या नाटकांत घेतला आहे," असें खाडिलकर प्रस्तावनेंत लिहितात ते बरोबरच आहे. नाट्यदृष्ट्या विचार करितां ह्या नाटकाची रचना पुष्कळच निर्दोष आहे असें म्हणावें लागतें. ह्या नाटकांतील 'विनोदी प्रवेश' मूळ नाट्याशीं विसंवादी नाहीत : एक तर ते संख्येनें अत्यल्प आहेत व दुसरे असें कीं, त्यांत अवतरणारी पात्रे हीं 'प्रेमध्वज' किंवा 'सवतीमत्सर' ह्यांतील तत्समान पात्रांप्रमाणें विदूषकी नाहीत. अक्षपाल, त्याच्या दोन बायका व त्याचा मुलगा ह्या तिघांचाहि नाटककारानें मूळ नाट्याच्या परिपोषासाठीं चांगल्या प्रकारें उपयोग करून घेतलेला आहे. एक दोन ठिकाणें—विशेषतः अक्षपालाच्या दोन स्त्रियांतील संभाषण-प्रसंग—अशीं आहेत कीं तेथें रसभंग होतो कीं काय अशी सकारण भीति निर्माण होते.' (ह्या ठिकाणीं खाडिलकरांची थोडी वीभत्साकडे झुकणारी 'विनोदबुद्धि' आपल्या प्रत्ययास येते.) परंतु एकंदरीनें अशीं ठिकाणें फार थोडीं आहेत : कारण अक्षपाल, त्याच्या बायका व त्याचा मुलगा हीं सगळीं माणसें नाटकांतच थोड्या वेळां अवतरतात.

नाटकांत दुर्योधन, शकुनी, भीम ह्या पुरुषपात्रांना व द्रौपदी ह्या स्त्रीपात्राला नाटककारानें विशेष महत्त्व दिलेलें असलें, तरी धर्मराज, अर्जुन, कर्ण, धृतराष्ट्र, विदुर, भीष्म, दुःशासन, भानुमती इत्यादि पात्रांनाहि जवळजवळ समान असें महत्त्व दिलेलें असल्यामुळें एकदोघा पात्रांवरच दृष्टि केंद्रित होत नाही. मला वाटतें, त्यामुळेंच हें नाटक वरवर पाहतां रचना-दृष्ट्या निर्दोष असूनहि संपूर्णपणें आपल्या मनाची पकड घेऊं शकत नाही. खाडिलकरांनीं दुर्योधनाची, भीमाची व द्रौपदीची मनोभूमिका निश्चित करितांना कौशल्य दाखविलेलें आहे. 'द्रौपदी' नाटकांतील दुर्योधन हा अकारण दुष्ट नाही : तो सांकेतिक खलपुरुष नाही. त्याला व्यक्तित्व आहे. त्याला स्वतःची अशी भूमिका आहे : "मी मानाचा हपापलेला, पैशाचा नाही", "बाबा, तुमचें सिंहासन सर्वांत श्रेष्ठ समजलें जावें, ह्याची चिंता मी रात्रंदिवस वाहतों, आणि हा माझा स्वधर्म असून त्यांत कांहीं वावगें नाही—" ही त्याची भूमिका आहे व ही त्याची भूमिका आपणांस समजू शकते. ह्या

भूमिकेनुसारच तो अथपासून इतीपर्यंत वर्तन करितांना दिसतो. म्हणूनच त्याचें व्यक्तिचित्र हें जिवंत वाटतें. भीमाच्याहि व्यक्तित्वाला स्वतंत्र आकार देण्याचा प्रयत्न खाडिलकरांनीं केलेला आहे; परंतु प्रत्यक्ष कथानकाला मदत करण्यासारखें कृत्य त्याच्या हातून सदर नाटकांत - पहिल्या अंकांत दुःशासनाला उचलून हौदांत फेकण्यापलीकडे - घडत नसल्यामुळे भीम ही भूमिका नाट्यदृष्ट्या थोडीफार वाया गेलेली आहे.

दुर्योधनाच्या बरोबरीनेच जें व्यक्तिचित्र डोळ्यांत भरतें तें म्हणजे द्रौपदीचें. नाटकाच्या उत्तरार्धांत ह्या व्यक्तिचित्राचे रंग विशेषत्वानें खुलूं लागतात. परंतु नाटकाच्या मध्यवर्ती अंकांत म्हणजे दुसऱ्या अंकांत धर्मराजांनें घेतलेल्या झूत खेळण्याच्या निर्णयाला संमति देण्यापलीकडे द्रौपदीला काम नसल्यामुळे ती फक्त ह्या अंकाच्या शेवटीं शेवटीं रंगभूमीवर येते व त्यामुळे तिजवर जें नाटकाच्या अथपासून इतीपर्यंत आपलें लक्ष केंद्रित व्हावयाला हवें तें ह्या अंकापुरतें होत नाहीं. त्यामुळे हा दुसरा अंक प्रत्यक्ष कथानकाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असूनहि त्यांत खराखुरा समरप्रसंग नसल्यामुळे तो नाट्यदृष्ट्या चढत नाहीं. तिसऱ्या अंकांतील द्रौपदी मात्र आपल्या डोळ्यांत भरते. ह्या अंकांतील तिचीं भाषणें लिहितांना खाडिलकरांनीं कौशल्य व्यक्त केलेलें आहे हें नक्की. 'मी स्वतंत्र आहे, मी दासी नाहीं' असें सर्वांना वारंवार वजावणारी द्रौपदी खाडिलकरांचें स्वातंत्र्याचें आवडतें तत्त्वज्ञान नाट्याला यत्किंचितहि बाधा येऊं न देतां फार परिणामकारकपणें व्यक्त करिते ह्यांत संशय नाहीं. "बायकांना जसें कुंकू, तसें पुरुषांना स्वातंत्र्य", "पुरुषांनीं स्वतः पाहिजे तर त्रिघडावें, पण आपल्या अगोदर बायकांना कधीहि विघडवूं नये, कारण पतित झालेल्या पुरुषांचा उद्धार बायका करूं शकतात," "जेथें पूर्वपुण्याई मोठी असते, तेथेंच सद्भिचारांची हालचाल महर्षी करवीत असतात," हीं तिच्या तोंडून बाहेर पडलेलीं वाक्यें त्या कौरवसभेंतील शेवटच्या संबंध प्रसंगाला खाडिलकरांना नेहमींच साधणाऱ्या विचार-नाट्याचा दर्जा प्राप्त करून देतात.

परंतु असें असूनहि हें नाटक मनाची नीटशी पकड घेऊं शकत नाहीं. कथानकाच्या दृष्टीने महत्त्व असलेलीं नाटकांतील अनेक पात्रें हें त्याचें एक कारण असूं शकेल, नाहीं असें नाहीं; परंतु अनेक पात्रें असूनहि कांहीं नाटकें रंगतात, हें मात्र रंगत नसावें. मला वाटतें, तें मनाची नीटशी पकड घेत

नाहीं ह्याचें कारण नाटकाच्या पहिल्या व दुसऱ्या अंकांतच असावें. पहिला अंक एकप्रवेशी आहे व तो १९२० सालीं एकप्रवेशी लिहिला गेला हें लक्षांत घेतलें असतां त्याच्या रचनेबद्दल खाडिलकरांचें कौतुकच करावेंसें वाटतें. परंतु असें असलें तरी ह्या अंकांतील नाट्य मनाची तितकीशी पकड घेऊं शकत नाहीं; ह्याचें कारण त्या प्रवेशांत ज्याला खराखुरा पेचप्रसंग असें म्हणतां येईल तो फारसा निर्माण होतांना दिसत नाहीं हें असावें. दुर्योधन, शकुनी व दुःशासन ह्यांची मयसभेंत फजिती होते : त्यामुळें त्यांचा तेजोभंग होतो ही घटना पुराणसिद्ध खरी, परंतु ती थोडी पोरकट स्वरूपाची आहे. त्यामुळें भीम आणि द्रौपदी ह्यांचें ह्या अंकांतील वर्तनहि ह्या घटनेला साजेसें असें पोरकटच होतांना दिसतें. त्यामुळें अंकाच्या शेवटीं दुर्योधनानें दिलेलें आव्हान— 'अग्रपूजेच्या लढाईचें आव्हान'—सबळ कारणांभावीं इष्ट तो नाट्यात्मक परिणाम साधूं शकत नाहीं व त्या प्रसंगाला गंभीर-नाट्याचें स्वरूप प्राप्त करून देऊं शकत नाहीं. त्यामुळें पहिला अंक संपून दुसऱ्या अंकास सुरुवात झाली तरी खरेंखुरें नाट्य-प्रमेय प्रेक्षकांच्या मनावर चिंबवलें जात नाहीं व वर वर्णिल्याप्रमाणें तें दुसऱ्या अंकांतहि निर्माण होत नसल्यामुळें नाटक कांहीं केल्या रंगत नाहीं.

ह्या नाटकाची भाषा इतकीशी सफाईदार नाहीं. ठिकठिकाणीं वाक्यरचना शिथिल आहे असा भास होतो. विचार गोठीव किंवा ठाशीव पद्धतीनें मांडले जात नाहीत. शेवटच्या अंकांतील शेवटच्या प्रवेशांत फक्त खाडिलकरांच्या भाषेचें ओजस्वी रूप थोडेंफार दिसतें.

संगीत मेनका

‘भाऊचंद्रकी’त, ‘कीचकवधा’त आणि ‘स्वयंवरा’त खाडिलकरांच्या नाट्य-प्रतिभेची जर प्रौढावस्था दिसून येत असेल तर ‘सवतीमत्सरां’त, ‘मेनके’त आणि त्यांच्या उत्तरकालीन इतर नाटकांत त्याच प्रतिभेची निकृष्टावस्था दिसून येते. वयोमानाप्रमाणे ह्या प्रतिभेचा नाट्यौचित्यविचार झपाट्याने मंदावत गेला हें लक्षांत येऊन वाईट वाटते. ‘सत्त्वपरीक्षे’मध्ये (१९१५) कीर्तनपुराणांतून आढळणारा ठोकळेवाज शीघ्रकोपी विश्वामित्र खाडिलकरांनी निर्माण केला होता आणि नाटकाच्या शेवटी त्याला थोडा ‘लवचिक’ बनवून त्याच्यांत चैतन्य उत्पन्न करण्याचा अयशस्वी प्रयत्न केला होता. खाडिलकरांच्या मनाला शुक्राचार्य, आनंदीबाई, विश्वामित्र, कीचक ह्यांसारख्या पुराणेतिहासांतून ज्यांना प्रभावी व्यक्तिमत्त्व लाभलेलें आहे अशा स्त्रीपुरुषांमदल जात्याच आकर्षण होतें. त्यांचें मन खरोखर ह्याच प्रभावी भूमिकांचें मनोनाट्य शोधण्यांत रंगलेलें होतें. हें सदर भूमिकांचें मनोनाट्य वा विचारनाट्य प्रकट करण्याच्या हेतूनेच केवळ ते त्यांच्याभोवतीं वेगवेगळ्या नाट्यकथानकांचे सांगाडे निर्मित होते. पण त्यांच्या दृष्टीने खरें महत्त्व होतें तें ह्या डोळ्यांत भरण्याजोगें व्यक्ति-मत्त्व लाभलेल्या भूमिकांना; त्या सांगाड्यांना नव्हे. ते सांगाडे कसेहि असले,

ते कितीहि तकलुपी असले, त्रिनबुडी असले तरी चालतील असें त्यांना वाटत होते. हे सांगाडे जर नीट आपल्या पायावर उभे राहिले नाहीत तर ते आपण ज्यांच्याकरिता व ज्यांच्याभोवतीं रचले त्यांना घेऊन कोसळतील ह्याची त्यांना फारशी दिकत नव्हती.

खाडिलकरांचें नाटक वाचतांना हे किंवा ह्यासारखे विचार मनांत आल्या-बांचून राहत नाहीत. त्यांनीं 'मेनका' लिहिलें तें "ऋग्वेदाच्या तिसऱ्या मंडलाचा ऋषि, इंद्रानें अन्न मागितलें असतां इंद्राकडे मंत्र पाठवून इंद्राला संतुष्ट करणारा ऋषि, घृताची अप्सरेला बळी पडणारा ऋषि, गायत्रीमंत्राचा द्रष्टा ऋषि, अशा रीतीनें ज्याची महति वेदांतून गाडलेली आहे, तो विश्वामित्र आणि हिंदुस्थानला 'भरतखंड' हें नांव ज्यामुळें प्राप्त झालें त्या भारतवंशाला जन्म देणाऱ्या शकुंतलेची आई मेनका ह्यांचा संबंध कसा जडला" (प्रस्तावना-आवृत्ति पहिली १९२६) हें व्यक्त करण्याच्या हेतूनें. स्वाभाविकच विश्वामित्र व मेनका ह्या दोन भूमिकांच्या संघर्षांतून वा संनिकर्षांतून जन्माला आलेलें अनुभव-नाट्य प्रकट करणें हाच सदर नाटकाचा नाट्यहेतु. हा नाट्यहेतु साधण्याच्या दृष्टीनें जी काळजी नाटककारानें घ्यावयास हवी होती ती त्यानें घेतली काय ? तेवढ्यासाठीं प्रथमतः विश्वामित्र व मेनका ह्या उभयतांना, विचारांत घेण्याजोग्या व्यक्तिरेखा लाभणें आवश्यक होतें आणि ह्या अशा प्रभावी व्यक्तिरेखांमधून प्रकट होणाऱ्या विचारनाट्याला उठाव मिळेल अशा प्रकारें पात्रांची आणि प्रसंगांची नाटकांत योजना करणें इष्ट होतें. हें सर्व खाडिलकरांनीं साधलें काय ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर 'नाहीं' असें खेदानें द्यावें लागतें. प्रथमतः विश्वामित्र ह्या प्रमुख व्यक्तिरेखेला स्पष्ट असा आकारच खाडिलकरांना देतां आलेला नाहीं. स्त्रीच्या मदतीवांचून सृष्टि निर्माण करूं पाहणाऱ्या ह्या ऋषिवर्याची तात्त्विक भूमिका खाडिलकरांना स्पष्टच करतां आलेली नाहीं. नाटकाच्या शेवटीं मेनकेच्या शिकवणुकीमुळें आपण काम आणि क्रोध आवरण्यास शिकलों आणि ह्यामुळेंच आतां आपण वसिष्ठमुनींच्या शबला कामधेनूहून श्रेष्ठ अशा गायत्री महामंत्राचे द्रष्टे होणार असा साक्षात्कार आपणांस झाला असल्याचें तो सांगतो; परंतु त्याचीं हीं नाटकाच्या प्रारंभीचीं व शेवटीं येणारीं भाषणें कितीहि कान देऊन ऐकलीं तरी त्याची नेमकी वैचारिक भूमिका आपल्या डोळ्यांपुढें नीटशी येत नाहीं. ती धूसर, अस्पष्टच राहते. ही

त्याची नाटकाच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वपूर्ण ठरणारी भूमिकाच नीटशी साकार होऊ शकत नसल्यामुळे मेनका ह्या भूमिकेशीं होणारा त्याचा संघर्ष, खरें म्हणजे संघर्षरूपच घेऊ शकत नाही.

विश्वामित्र ह्या भूमिकेच्या मानाने मेनका ह्या भूमिकेला खाडिलकर बरेच देखणे रूप देऊ शकले आहेत. मेनकेची भूमिका बरीचशी स्पष्ट आहे. ती कोणत्या कारणासाठी विश्वामित्राकडे येते, एका विशिष्ट प्रकारे कां बोलते व वागते, तिच्या तोंडीं 'विश्वकल्याणा'ची व 'मातृत्वा'ची भाषा कां येते हें आपणांस कळू शकतें. "सदा नवीन होण्याच्या विलासाचें सुख भोगण्याकरितांच मी मृत्युलोकीं आलें आहे" (अंक १, प्र. १), "जगांतील सर्व मातांनीं ज्याला सत्य म्हटलें तेंच सत्य असतें. नुसत्या तपस्व्यांनीं सत्य म्हटल्यानें सत्य होत नाही. सत्याचें अधिष्ठान मातृपद आहे." ह्या तिच्या बोलण्याला निश्चित अर्थ आहे आणि हा अर्थच तिची भूमिका स्पष्ट व साकार करण्यास निश्चित मदत करितो. खाडिलकरांनीं 'अजि पुरवा ही हौस प्रियकरा, मातृपदीं तनु मम बसवा' अशा प्रकारचे उद्गार तिच्या तोंडीं घालून तिच्या मूळच्या उदात्त आणि अर्थपूर्ण भूमिकेला अधूनमधून थोडें अकारण शबलित केलेलें असलें तरी तिचें एकंदर व्यक्तिचित्र वास्तव, प्रत्ययकारी व अर्थपूर्ण झालें आहे. त्याला एक महत्त्वाचें तात्त्विक अधिष्ठान प्राप्त झालें आहे. परंतु ह्या भूमिकेला विरोधी अशी खऱ्याखऱ्या निर्विकार तपस्व्याची भूमिका - म्हणजेच हृदयशून्य सत्यसंशोधकाची भूमिका ते विश्वामित्राला देऊं न शकल्यामुळे ह्या दोन भूमिकांच्या संघर्षांतून जें महत्त्वपूर्ण व सूचक विचारनाट्य जन्माला येऊं शकलें असतें तें जन्मास येऊं शकत नाही. खाडिलकरांचा विश्वामित्र हा आपल्या उग्र सत्यसंशोधनाने स्वतःला नकळत शेवटीं विश्वविनाशाला कारण ठरणऱ्या आजच्या वैज्ञानिकांचा प्रतिनिधी ठरू शकला असता; त्याला ही वैचारिक भूमिका जर खाडिलकर देऊं शकले असते तर विश्वामित्र-मेनकेचा संघर्ष हा एक अत्यंत अर्थपूर्ण संघर्ष ठरू शकला असता व ह्या संघर्षांत शेवटीं मातृत्वाचा म्हणजे जीवनाचा व चैतन्याचा होणारा विजय ही एक अत्यंत सूचक घटना ठरली असती. परंतु हें कांहींच झालें नाही. गायत्रीमंत्राची सिद्धि प्राप्त करू पाहणारा 'मेनके'तील विश्वामित्र हा नेमके काय साधू पाहतो आहे, त्याची धडपड कशासाठी आहे, तो इंद्राशीं कां तेढीनें वागत आहे हेंच अखेरपर्यंत

स्पष्ट झालेले नाही; त्यामुळे सदर नाटकांतील मेनकेचा विजय हा जवळ-जवळ तिचा विनायुद्ध विजय ठरतो. तो तिने तुल्यबल प्रतिस्पर्धावर लक्षणीय संघर्षाच्या शेवटी संपादिलेला विजय ठरत नाही. खाडिलकरांचा विश्वामित्र हा मेनकेला अगदी सहजासहजी शरण जातांना दिसतो. मेनकेच्या आणि त्याच्या प्रथम भेटीमध्येच त्याचा हा वैचारिक दुबळेपणा आपणांस स्पष्टपणे जाणवतो. 'तुला जाळून टाकतो' ह्या पलीकडे तो मेनकेला फारसे कांहीच सांगू शकत नाही आणि मेनकेच्या भूमिकेला योग्य प्रत्युत्तर देऊ शकेल अशी प्रभावी भूमिका प्रतिपादू शकत नाही. खाडिलकरांचा विश्वामित्रच असा दुबळा व वैचारिक दृष्ट्या विनबुडी ठरत असल्यामुळे मेनकेच्या पात्रालाहि जसा उठाव नाटकांत मिळायला पाहिजे तसा अखेरपर्यंत मिळत नाही. ती एकाकी भासते. विश्वामित्राला जिंकायचा कसा ह्याबद्दल तिला वाटत असलेली काळजी बरीचशी अकारण आहे, निराधार आहे असे वाटते; त्यामुळे तिच्या भूमिकेचे नाट्यहि संपूर्णपणे विकसित होत नाही व आपल्या मनाची पकड घेत नाही.

हा 'मेनके'चा फार मोठा नाट्यदोष; परंतु एवढ्या दोषाने भागणार नाही म्हणूनच की काय, खाडिलकरांची ही उत्तरकालीन दुबळी प्रतिभा आणखी किती तरी नाट्यदोषांची भर सदर नाट्यलेखनांत घालतांना दिसते. ह्या संत्रंभ नाटकांत विश्वामित्राचे शिष्य वृद्धानंद, बालमूर्ति आणि ज्वालामुखी आणि मेनकेच्या सख्या मदनिका, वासंतिका, यौवनिका ही मंडळी जो धुडगूस घालतात तो केवळ अपूर्व आहे. त्याला खाडिलकरांच्याहि इतर नाटकांत तोड सांपडणार नाही असे त्याचे स्वरूप आहे. ह्या विदूषकी पात्रांच्या प्रवेशांनी एकंदर नाटकांतील किती भाग व्यापला आहे हे लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केला म्हणजे खाडिलकर मुख्य पात्रांच्या भोवती उभ्या केलेल्या पात्रप्रसंगांच्या सांगाड्याकडे, त्याच्या पायाशुद्ध बांधणीकडे किती कमालीचे दुर्लक्ष करित असत ते स्पष्ट होतें. विश्वामित्राचे हे शिष्यवर "ज्यांनी हजारो वर्षे तपश्चर्या केली आहे व त्यामुळे ज्यांना विलक्षण मंत्रबळ प्राप्त झाले आहे" असे शिष्यवर आहेत. "लतावृक्षांनाच नव्हे, तर मंत्रवाणीने माणसांनाहि जाळून दग्ध करण्याची शक्ति" त्यांना प्राप्त झाली आहे. अगदी पहिल्याच अंकांत ते मेनकेच्या सख्यांना (आणि आपणांस) त्यांच्या ह्या सामर्थ्याचे प्रात्यक्षिक दाखवितात; परंतु असले हे 'शापादपि शरादपि' शिष्यवर

संबंध नाटकभर त्यांच्या अंगचें तपोसामर्थ्य कोठेंहि व्यक्त करायच्या भानगडींत न पडतां फक्त विदूषकी दुबळेपणा व्यक्त करितांना जेव्हां दिसतात तेव्हां खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेची कीव येते. आपल्या विदूषकी, आचरट आणि बालिश चाळ्यांनीं ते ज्याचे शिष्यवर आहेत त्या विश्वामित्रासच कमीपणा आणीत आहेत, त्याची उंची एकसारखी कमी करीत आहेत, नाटकांतील वैचारिक समस्येला विलक्षण दुबळीक आणीत आहेत ह्या गोष्टींकडे खाडिलकरांना लक्षच द्यावेंसें वाटत नाहीं. अर्थात् ह्या मूर्ख शिष्यवरांच्या चाळ्यांना मेनकेच्या सहचरी एकसारखी साथ देत असतात आणि नाटकांत ह्या सर्वांचा मिळून एकच धांगडधिगा सुरु होतो. ह्या धांगडधिग्याचा संबंध कसातरी मुख्य कथाभागाशीं जोडणें खाडिलकरांना भागच पडतें. त्यामुळें ह्या शिष्यवरांपैकीं एका महामूर्ख शिष्यवरानें, विश्वामित्राच्या दृष्टीस स्वतःला पडूं न देतां त्याची सेवा करण्याच्या मेनकेच्या व्रतांत अडथळा आणल्यामुळें आणि विश्वामित्राला भेटणें हें तिला अपरिहार्य करून टाकल्यामुळें मेनकेनें विहिरींत उडी टाकणें आणि विश्वामित्रानें आपल्या तपोसामर्थ्याच्या जोरावर तिला त्रिशंकुप्रमाणें अंतराळांत लोंबकळत ठेवून शेवटीं विहिरीच्या कांठावर आणून सोडणें व मग मेनकेच्या हातीं आश्रमाचीं सर्व सूत्रें सोपवून तपश्चर्येसाठीं एकांतवास स्वीकारणें इत्यादि एखाद्या आजीबाईंनीं सांगितलेल्या कथेंतील घटनांना साजेश घटना निर्माण करणें खाडिलकरांच्या नाट्य-प्रतिभेला भाग पडलें आहे. ह्या घटना विश्वामित्रमेनकेच्या जीवननाट्याला आकार देऊं शकत नाहींत. त्या बालिश आहेत. विश्वामित्राचे शिष्यवर आणि मेनकेच्या सहचरी ह्यांच्यातील सदर नाटकांत जागोजाग पसरलेले संवादप्रसंग लिहितांना खाडिलकरांची खरोखरच पंचायत झाली आहे. ह्या शिष्योत्तमांनीं आणि त्यांना साथ देणाऱ्या अप्सरांनीं बोलायचें कशाबद्दल, त्यांच्या ह्या संवादांचा मुख्य नाट्यप्रमेयाच्या दृष्टीनें उपयोग कसा करून घ्यावयाचा, ह्या संवादप्रसंगांचें नाट्यदृष्ट्या प्रयोजन काय इत्यादि प्रश्न त्यांच्या मनाला सुचले नसावेत काय ? सुचले असले तरी त्यांनीं त्याकडे पाठ फिरविली असावी; कारण ह्या प्रश्नांचें गांभीर्य जर त्यांना जाणवेलें असतें तर त्यांनीं ह्या अर्थशून्य - नव्हे नाट्यरसाची संपूर्णपणें हानि करूं पाहणाऱ्या - संवादप्रसंगांची योजना केलीच नसती; परंतु त्यांनीं ही योजना केली. ज्या पात्रांना नाट्यौचित्यदृष्ट्या नाटकांत स्थानच मिळायला नको होतें तीं पात्रें निर्माण केलीं आणि

ज्यांच्याजवळ नाट्यदृष्ट्या बोलण्याजोगें कांहीं नाहीं त्यांना बोलायला लावले, भरपूर बोलायला लावले. त्यामुळें त्यांचे हे संवादप्रसंग नाट्यदृष्ट्या सर्वथैव अर्थशून्य व रसहानिकारक बनले. ह्या नाटकांत ऋषींच्या वाढलेल्या दाढ्या, त्यांचे वृद्धत्व इत्यादि गोष्टींनीं संवादप्रसंगांचीं किती पानें व्यापिलेलीं आहेत ही गोष्ट एखाद्या संशोधकानें शोधण्याजोगी आहे. नाटकाची लांबी वाढविण्यापलिकडे म्हणजे प्रमुख पात्रप्रसंगांच्या भोवतीं नाट्यरचनेचा विनबुडी, पोकळ व तकलुपी खाडिलकरी सांगाडा उभारण्यापलिकडे हीं विदूषकीं पात्रें व प्रसंग कांहींच साधीत नाहींत.

ह्या नाटकाचें एक डोळ्यांत भरण्याजोगें उल्लेखनीय वैशिष्ट्य म्हणजे नाटकाचा पहिला अंक हा एकप्रवेशी आहे, व त्याची रचना तंत्रदृष्ट्या बरीचशी निर्दोष आहे. ह्या अंकांनें नाटकाचीं अठरा पानें व्यापिलेलीं आहेत. ह्या पहिल्या अंकाची एकप्रवेशी रचना व त्यानें व्यापिलेला अत्यल्प काळ, दुसऱ्या अंकाचे केवळ दोन प्रवेश व त्यानें व्यापिलेलीं छत्तीस पानें, व तिसऱ्या अंकाचे तीन प्रवेश (ह्यांतील शेवटला म्हणजे तिसरा प्रवेश केवळ एकपात्री आहे) व त्यानें व्यापिलेलीं अठरा पानें ह्या गोष्टी लक्षणीय ठरतात. नाटकाच्या एकंदर अंकांची संख्या आणि प्रत्येक अंकांतील प्रवेशांची संख्या कमी करण्याकडे १९२६ च्या सुमारास खाडिलकरांची प्रवृत्ति होती एवढें तरी ह्यावरून दिसून येतें. मामा वरेरकरांनीं १९२२ सालीं 'सत्तेचे गुलाम'चा चौथा अंक, १९२३ सालीं 'लयाचा लय'चा दुसरा अंक, आणि १९२३ मध्ये 'तुहंगाच्या दारांत'चा प्रत्येक अंक एकप्रवेशी लिहिला. त्यानंतर १९२३ ते १९२७ च्या दरम्यान मामांनीं 'करग्रहण' आणि 'नवा खेळ' हीं दोन्ही नाटके एकप्रवेशीं अंकांचीं लिहिलीं. खाडिलकरांच्या ह्या व इतर नाटकांतील ह्या दृष्टीनें लक्षांत घेण्याजोगे प्रयत्नहि अभ्यसनीय आहेत.

सवतीमत्सर'

'सवतीमत्सर'—पहिली आवृत्ति, १९२७. 'रामायणांतील रामराज्य-वियोगाचे कथानकांत नाट्याला अनुसरून थोडा फेरफार' करून आपण हें नाटक लिहिलें आहे असें खाडिलकरांनीं प्रस्तावनेंत म्हटलें आहे. नाटक वाचीत असतां आणि वाचून झाल्यावर मनांत प्रश्न येतो तो हाच कीं हे जे मूळ कथानकांत खाडिलकरांनीं 'थोडे फेरफार' करावयाचे ठरविले ते त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणें 'नाट्याला' कितपत 'अनुसरून' आहेत? ह्या फेरफारांनीं खरोखर नाट्याचा परिपोष होऊ शकला आहे काय? खाडिलकरांचें हें नाटक सवतीमत्सराचें नाट्य काय किंवा रामराज्यवियोगाचें नाट्य काय कितपत उठावदारपणें व्यक्त करूं शकतें? ह्या सर्व प्रश्नांचें उत्तर द्यावयाचें म्हणजे असेंच म्हणणें भाग आहे कीं सदर नाटकांत प्रत्यक्ष नाट्याला मारक किंवा विनाशक अशाच गोष्टींचा भरणा एवढा झाला आहे कीं त्याच्यांतील 'नाट्याला अनुसरून' असलेला भाग शोधून काढणें कठीण ठरत आहे.

ह्या नाटकांत जें करुणनाट्य खाडिलकरांना व्यक्त करावयाचें आहे त्याचे प्रमुख घटक कैकेयी, मंथरा, दशरथ, राम व जानकी हे होत. लक्ष्मण, कौसल्या, वसिष्ठ हेहि सदर करुणनाट्याचे घटक असले तरी ते गौण घटक होत. हें

करुणनाट्य मुख्यतः ज्यांच्या जीवनांत एका विशिष्ट क्षणीं निर्माण झालें तीं माणसें म्हणजे कैकेयी, दशरथ, राम आणि सीता हींच होत. त्यांतहि ह्या करुणनाट्यांत विशेष महत्त्वाचें स्थान आहे तें कैकेयीला व तिचे कान फुंकणाऱ्या मंथरेला मग खाडिलकरांनीं सदर करुणनाट्याच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या ह्या पात्रांना आपल्या नाटकांत वाजवी महत्त्व दिलेलें नाहीं काय ? हें महत्त्व दिलेलें नाहीं असें म्हणतां येणार नाहीं. खाडिलकरांच्या 'सवतीमत्सरां'तील महत्त्वाचीं पात्रें वर उल्लेखिलेलींच आहेत; त्यापेक्षां वेगळीं नाहींत. मग विघडलें कोठें ? विघडलें येथें कीं खाडिलकरांनीं ह्या पात्रांच्या खांद्याला खांदा भिडवून ज्या पात्रांना ह्या करुणनाट्यांत भाग घ्यावयाला लाविलें आहे तीं मात्र सर्व ह्या करुणनाट्यांतील गांभीर्य व कारुण्य खाऊन टाकतील अशींच आहेत. ह्या सर्वांचा राजा शोभेल असें ह्या नाटकांतील पात्र म्हणजे ज्याला विनोदानें इतर अनेक पात्रें आळसेश्वर म्हणतात तो मंथरेचा नवरा दंडकेश्वरः दंडकारण्याच्या दक्षिणेस असलेल्या शम्बर दैत्याचा पराभव करून ज्याला दशरथानें शम्बर दैत्याचें राज्य दिलें तो वैजयंत नगरीचा राजा दंडकेश्वर. हें पात्र निर्माण करून खाडिलकरांनीं काय साधलें ? हा दंडकेश्वर व त्याच्याबरोबरच्या एक दोन दासी सर्व नाटकभर - अगदीं शेवटच्या अंकापर्यंत - धुमाकूळ घालतात; हा त्यांचा धुमाकूळ चालू असतांना कांहीं वेळां मंथरा, लक्ष्मण, सीता, एवढेंच नव्हे तर खुद्द रामचंद्र (अंक ३ रा, प्र. १ ला) हीं नाटकांतील प्रमुख पात्रेहि रंगभूमीवर हजर असतात. हें पाहिल्यावर ह्या सगळ्यांतून खाडिलकर साधतात काय असा प्रश्न उद्भवतो ? साधतात एकच गोष्ट व ती म्हणजे रसहानि; परंतु रसहानि हा शब्दहि येथें इतकासा उचित नाहीं, कारण जेथें रसच निर्माण होऊं शकत नाहीं तेथें रसहानीचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. ह्या दंडकेश्वराला मंथरेचा पति करून खाडिलकरांनीं मंथरा ह्या सदर करुणनाट्यांतील अत्यंत महत्त्वाच्या अशा पात्राचीहि पंचायत करून टाकली आहे. दंडकेश्वर हा मूर्ख आहे, आळशी आहे, त्याच्या आळशीपणावरील भाष्यें ऐकून व त्या आळशीपणाचीं प्रात्यक्षिकें नाटकभर पाहून जो प्रेक्षक थकून जाणार नाहीं त्याचें कौतुक करायला हवे. असल्या ह्या दंडकेश्वराला सुंदर, बुद्धिमान व कारस्थानी अशा मंथरेचा पति करण्यानें मंथरा ह्या पात्राला गौणत्व येत आहे, त्या पात्राची उंची

कमी होत आहे हें खाडिलकरांना लक्षांत व्यावेसें वाटलें नाहीं. दंडकेश्वराचें पात्र निर्माण करून त्यांना नाटकांत 'विनोद' खेळवावयाचा होता व मुख्य कथानकांनं जो नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीनें आवश्यक ठरणारा कालावधि संपूर्णपणें भरून काढतां येणें अशक्य आहे असें त्यांना वाटत होतें तो भरून काढावयाचा होता. दंडकेश्वर व त्याची प्रभावळ निर्माण केल्यानें ह्या दोन्ही गोष्टी निश्चित साधल्या गेल्या. परंतु ह्या दोन्ही गोष्टी साधीत असतां रामराज्य-वियोगाचें किंवा सवतीमत्सराचें करुणनाट्य निर्माण होणें मात्र सर्वस्वी अशक्य होऊन बसलें. हा दंडकेश्वर दशरथाचा मंत्री होण्याची अपेक्षा करीत असतो; त्याच दृष्टीनें मंथरेचेहि प्रयत्न असतात; सुमंत्र मंत्र्याची बायको विजया त्याच मीतीनें त्याच्या हालचालींकडे लक्ष पुरविताना दिसते. हीं लक्षणें कशाचीं ? ह्या सर्व गोष्टींनीं आपण दशरथाला, दशरथाच्या मंत्रीपदाला, त्याच्या मंत्र्याच्या पत्नीला कमीपणा आणीत आहोंत आणि नाटकांतील ज्या प्रमुख पात्रांच्या संबंधांत हें सवतीमत्सराचें करुणनाट्य निर्माण व्हावयाचें त्या सर्वांची उंची कमी करीत आहोंत ह्याची खाडिलकरांना अगदींच दिकत वाटत नाहीं. ह्या दंडकेश्वराच्या व त्याच्या प्रभावळीच्या अर्थशून्य व रसहानिकारक संवादांनीं सदर नाटकाची एवढी जागा व्यापली आहे कीं हें नाटक कोणाचें दशरथाचें कीं दंडकेश्वराचें असा संभ्रम रसिकांच्या मनांत उत्पन्न व्हावा. गरीब विचारी मंथरा ! एखाद्या खलपात्रावर दुसरा कोणताच सूड उगवतां येत नाहीं असें पाहून नाटककारानें त्याच्या गळ्यांत दंडकेश्वरासारखी धोंड नवरा म्हणून बांधणें हा न्याय खरोखर न्यारा आहे ! मंथरेच्या आगलावेपणावर एवढा जबरदस्त सूड कोणीच उगवला नसेल.

दंडकेश्वराकडून मंथरेकडे वळतांच जी गोष्ट प्रथम जाणवते ती म्हणजे खाडिलकरांच्या ह्या खलपात्राचा निहेतुक दुष्टपणा. मंथरा ह्या पात्राच्या वागण्याबोलण्यामागील हेतु खाडिलकरांनीं कोठेंच स्पष्ट केले नाहींत. कैकेयीच्या मनांत विष कालवून तिला काय मिळवावयाचें होतें ? तिचा अपमान होत होता काय ? तिला खरोखरच आपल्या आळशी व निर्बुद्ध नवऱ्यासाठीं दशरथाचें मंत्रीपद मिळवावयाचें होतें काय ? राम राजा झाल्यास आपला पदोपदीं अपमान होईल असें आतांपर्यंतच्या अनुभवावरून तिला वाटत होतें काय ? तिच्या बोलण्यावरून तरी आपणांस कोठेंहि तिच्या मनांत ही शंका डोकावत होती असें दिसत नाहीं. नाटकाच्या पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत आपणांस

जी कैकेयी भेटते, तिच्या मनांत सवतीमत्सर नाही, ती रामावर भरताइतकेंच प्रेम करणारी, रामाच्या जागीं भरत आणि भरताच्या जागीं राम पाहूं शकणारी अशी कैकेयी आहे. ती मंथरेची अनेक वर्षांची सखी असूनहि हा वेळपावेतों तिच्या मनावर मंथरेच्या विपरीत शिकवणुकीचा परिणाम झालेला दिसत नाही : कीं आतांपावेतों मंथरा ही देखील सरळ अंतःकरणाचीच होती ? परंतु तसें नाटकांतील इतर पात्रांच्या—विशेषतः सुमंत मंत्र्याची पत्नी विजया हिच्या—बोलण्यावरून दिसत तर नाही. हीं इतर पात्रें तर तिला नेहमीं अपशकुनीच समजतात. तें कशाच्या आधारावर ? मंथरेचें पूर्व-चरित्र काय आहे ? नाटकांत कोठेंच ह्या गोष्टीचा उल्लेख नाही : त्यामुळें मंथरा ह्या नाट्य-संविधानकाच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्वाच्या ठरणान्या एका पात्राच्या वागण्या-बोलण्यामागील हेतूच (motivation) नाटकांत स्पष्ट होत नाहीत. ते स्पष्ट होणें अत्यावश्यक होते; तिचा दुष्टपणा निहेतुक होता असें दाखविण्याऐवजीं तो सहेतुक आहे असें प्रेक्षकांना वाटलें असतें तर तें नाट्याच्या दृष्टीनें इष्ट ठरलें असतें. त्याचप्रमाणें तिच्या गळ्यांत दंडकेश्वरासारख्या विदूषकाची धोंड अडकविण्याऐवजीं जर एखाद्या महत्त्वाकांक्षी, कारस्थानी माणसालाच तिचा पति बनविलें असतें तर तिच्या वागण्याबोलण्याला बलिष्ठ अर्थहेतु मिळाला असता व खलपात्र ह्या दृष्टीनें तिचा बोजहि राहिला असता. ह्या सर्व गोष्टींबरोबरच कैकेयी व कौसल्या ह्या उभयतांमधील सवतीमत्सराचें बीज नाट्यसंविधानकाला जेथून प्रारंभ होतो त्याचे अगोदरच थोडेंफार पेरलें गेलें होतें ह्याची जाणीव कैकेयीच्या भाषणांतून प्रेक्षकांना नाटकाच्या प्रारंभीच होणें इष्ट ठरलें असतें. पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांतील कैकेयी इतकी सरळ मनाची, निष्पाप व महासाध्वी दाखविण्यांत नाटककारानें काय साधलें तें कळत नाही. असें दाखविणें हें कैकेयीच्या दृष्टीनें जितकें अयोग्य ठरतें तितकेंच, किंवाहुना थोडें अधिकच मंथरेच्या दृष्टीनें अयोग्य ठरतें हें नाटककारानें लक्षांत घेतलेलें दिसत नाही.

दशरथाच्या कामुकपणाचेंहि नाटककारानें नाटकांत वाजवीपेक्षां अधिक भांडवल केलें आहे. त्यामुळें ह्या नाटकांत दशरथ ह्या महत्त्वाच्या पात्राला आवश्यक ती प्रतिष्ठाच प्राप्त होऊं शकत नाही. दशरथ हा पराक्रमी योद्धा आहे. तो सार्वभौम राजा आहे. देवकार्यासाठीं दानवांचा संहार करूं शकणारा चक्रवर्ती आहे. वसिष्ठ, रामचंद्र, नारद इत्यादींच्या आदराचा तो विषय आहे. ह्या सर्व गोष्टींची सतत

दखल घेऊन नाटककारानें दशरथाचें चित्र रंगविलें आहे काय ? दशरथाची शोककथा ही एका मोठ्या पराक्रमी पुरुषाची शोककथा ठरते काय ? कां ती एक नेमळटाची शोककथा ठरते ? 'सवतीमत्सरां'त जो दशरथ आपल्या डोळ्यापुढें येतो तो कोणाच्याहि आदराचा केव्हांतरी विषय झाला असता काय ह्याची शंका यावी असाच रंगवला गेला आहे. त्याला कणा नाही; त्याच्या विचारांना धार नाही. त्यामुळें त्याचें पतन हें कारुण्य निर्माणच करीत नाही. ज्या ज्या प्रवेशांमधून नाटककारानें त्याला खेळविलें आहे त्या त्या प्रवेशांमध्ये त्याच्या आंवातीभोवतीं नाटककारानें अशीं पात्रें उभीं केलीं आहेत, असे संवाद पेरलेले आहेत कीं त्यांमधून त्याला उंचीच प्राप्त होत नाही, प्रतिष्ठाच येत नाही; तेव्हां जो आपल्या आदराचा विषय होऊं शकत नाही त्याची शोकात्मिका ही आपलें मन आकर्षून घेणार कशी ?

ह्या सर्व गोष्टींमुळे रामसीतेचीं पात्रें—विशेषतः रामचंद्राचें पात्र—कारण सीतेचें पात्र नाटकांत शेवटपर्यंत अत्यंत गौणच राहतें—तेवढें उदात्त रेखाटून नाटककार करुणनाट्याच्या दृष्टीनें फारसें कांहीं साधूं शकला आहे असें वाटत नाही. रामचंद्राची सत्यनिष्ठा त्यामुळेंच ह्या तकलुपी करुणनाट्यांत स्वतःचे अर्थपूर्ण रंग भरूं शकत नाही. 'सत्यनिष्ठांनीं एका देशावर किंवा काळावर नजर ठेवून भागत नाही. विश्वाच्या जोपासनेसाठीं ब्रह्मादिकांनीं जी अव्याहत तपश्चर्या चालविली आहे त्या तपश्चर्येंत सत्याचरण हें प्रमुख अंग आहे. ती तपश्चर्या सर्व देशांकरितां व सर्व काळांकरितां आहे. संसाराच्या प्रवाहांत आई लेकराला सोडून देते, मग लेकरू प्रवाहाचें होतें, आईचें रहात नाही. कैकेयी-मातोश्रीनें सत्याच्या, ब्रह्मादिकांच्या प्रवाहांत मला सोडलें आहे' (अंक ३ रा, प्र. ४ था.) ह्यासारख्या रामचंद्राच्या लक्षणीय वैचारिक भूमिकेला प्रतिसाद देणारी दुसरी भूमिकाच नाटकांत नसल्यामुळें 'सवतीमत्सरां'तील रामाची भूमिका मुंडी वाटते. अधांतरीं तरंगल्यासारखी वाटते. तिला, ती उदात्त असूनहि, नाट्यदृष्ट्या अर्थ येत नाही.

ह्या नाटकांत कोठें थोडाफार चैतन्यांश जाणवत असेल तर तो लक्ष्मणाच्या भूमिकेंत. ही लक्ष्मणाची तडफदार भूमिका निर्माण करून खाडिलकरांनीं 'सवतीमत्सरां'तील नाट्याचा सतत कोसळता डोलारा सावरण्याचा बराच प्रयत्न केला आहे; परंतु तो सफल झालेला नाही. ह्या लक्ष्मणाला दंडकेश्व-

रादींच्या मेळाव्यांत टकलून, वाटेला त्या पात्राच्या तोंडीं लागायला लावून आणि इकडून तिकडे फिरायला लावून नाटककारानें त्याचीहि उंची बरोचशी कमी केली आहे; त्याचीहि अप्रतिष्ठा केली आहे. लक्ष्मण हा रामप्रिय आहे, सरळ मनाचा आहे आणि रघुवंशांत राज्याधिकार हे ज्येष्ठ मुलाकडेच जात असतात, दुसऱ्या कोणाकडेहि जात नाहींत ह्यावर त्याचा विश्वास आहे, एवढेंच. परंतु ह्या पलीकडे जाऊन लक्ष्मणाला रामाच्या बरोबरीनें एखादी लक्षणीय वैचारिक भूमिका खाडिलकर देऊं शकलेले नाहींत. त्यामुळें कैकेयी, मंथरा ह्यांच्याबरोबर होणाऱ्या त्याच्या मामुली संघर्षापलीकडे त्याची भूमिका नाटकांत कांहीं फारसें महत्त्वाचें नाट्यकार्य साधूं शकत नाहीं. दोन सत्त्वाहि कांहीं वेळा लढा होऊं शकतो व हा लढा प्रेक्षणीय असतो. सत्यनिष्ठ, सत्यप्रतिष्ठ रामाच्या बरोबरीनें जर लक्ष्मणाला तितकीच लक्षणीय तात्त्विक भूमिका दिली गेली असती तर रामलक्ष्मण ह्यांचा वैचारिक संघर्ष अधिक प्रेक्षणीय व श्रवणीय होऊं शकला असता. सध्याच्या 'सवतीमत्सरां'तील लक्ष्मणाची अंतिम शरणागति, त्यानें रामाबरोबर स्वीकारलेला वनवास इत्यादि घटना संघर्षशून्य वाटतात. त्यामुळें लक्ष्मणाचें हें थोडेंफार जिवंत भासूं पाहणारें व्यक्तिचित्रहि शेवटीं 'सवतीमत्सरा'च्या कोसळणाऱ्या नाट्याला उठाव देऊं शकत नाहीं.

खाडिलकरांच्या नाटयलेखनाच्या उत्तरकालांत त्यांचा नाटयौचित्यविचार अधिकाधिक मंदावत चालला होता असें स्पष्ट दिसतें. अमुक एका कथेमधील नेमक्या कोणत्या व्यक्तीशीं व घटनांशीं त्या कथेंतून प्रकट होणारें अनुभवनाट्य संबद्ध आहे, ह्या अनुभवनाट्याचें नेमकें स्वरूप काय आहे, तें अनुभवनाट्य त्याच्या सर्व भावच्छटांसह व्यक्त करावयाचें म्हटलें म्हणजे पात्रयोजनेचें, प्रसंगयोजनेचें, संवादलेखनाचें कोणतें तारतम्य आपण पाळलें पाहिजे, ह्या अनुभवनाट्याला त्याचा खराखुरा 'अर्थ' प्राप्त होण्याच्या दृष्टीनें कोणत्या गोष्टी आपण नाटकांत येऊं देतां कामा नयेत इत्यादि महत्त्वाच्या गोष्टींचा नाटकाचें प्रत्यक्ष लेखन करायला लागण्यापूर्वीं व लेखन करीत असतांना विचार करण्याची फार आवश्यकता आहे असें त्यांच्या बुद्धीस वाटत नसावें. खऱ्याखऱ्या नाट्याचा आपल्या अनेक नाटकांतून अनेकदां साक्षात्कार घडविणाऱ्या खाडिलकरांनीं हा विचार करण्याची संवय आपल्या मनाला लावली नव्हती ह्याचें सखेदाश्चर्य वाटतें. नाटकाचा जो एक सांचा त्यांनीं व

त्यांच्या बरोबरीच्या अनेक नाटककारांनी आपल्या डोळ्यांसमोर ठेवला होता तो नाट्यौचित्यविचाराला फारसा पोषक नव्हता. परंतु तो नाट्यौचित्यविचाराला पोषक नसून उलट मारक आहे हा विचार त्यांच्या मनाला स्पर्शही करित नसावा, इतका त्यांचा ह्या pattern वर, ह्या साच्यावर विश्वास होता : तो अचूक आहे, रामबाण आहे अशीच त्यांची श्रद्धा असावी. नाहीतर उदात्त आणि क्षुद्र, गंभीर आणि उथळ ह्यांची जी कलाहीन सांगड त्यांनी आपल्या नाट्यलेखनांत ठिकठिकाणी घातलेली दिसते व जिचे प्रमाण त्यांच्या उत्तरकालीन नाटकांत एकसारखे वाढीला लागलेले दिसून येते ती तशी घातली नसती. एखाद्या पौराणिक घटनेमध्ये कोणत्या प्रकारचे विचारनाट्य दडलेले आहे हे ज्यांच्या प्रतिभेला बरेचसे अचूकपणे हेरतां येत होते त्या खाडिलकरांनी नाट्यलेखनाच्या स्वयंनिर्मित विशिष्ट रसभंगकारक संकेतांना वेळोवेळी वळी पडावे व नाट्यौचित्यविचाराकडे पद्धतशीरपणे पाठ फिरवावी ह्या गोष्टीचे आश्चर्य वाटते. परंतु कालाय तस्मै नमः असे म्हणण्यापलीकडे आपल्या हातीं काय आहे !

१९६४

❁ ❁ ❁

रामायणांतील एक अत्यंत नाट्यपूर्णप्रसंग ह्या नाटकासाठी निवडण्यांत खाडिलकरांनी चतुराई दाखविली असली तरी प्रत्यक्ष नाटकाचे लेखन करितांना नाट्यलेखनाच्या त्यांना प्रिय असलेल्या (किंवा त्या काळांत विशेषत्वाने रुढ असलेल्या) संकेतांना अनुसरून त्यांनी ठिकठिकाणी धीरोदात्त नाट्य आणि पोरकट प्रहसन ह्यांचा रसभंगकारक संकर केलेला आहे व त्यामुळे नाटकाचा अपेक्षित परिणाम एकसंधपणे आपल्या मनावर होऊ शकत नाही. High tragedy आणि Farce ह्यांचा संकर कधी तरी संवादी किंवा कलापूर्ण ठरेल काय ? तो इष्ट परिणामाला बाधकच ठरणार. ह्या नाटकांतील दंडकेश्वर हे पात्र निर्माण करण्यांत खाडिलकरांनी काय साधले तेच कळत नाही. ह्या आळशी, नालायक विदूषकी नवऱ्याला मंत्रीपद मिळवून देण्याच्या ईर्ष्येने मंथरा कपटनाट्य रचते ही कल्पनाच आपणांस पटत नाही. मंथरेचे पात्र हे ह्या नाटकांतील एक प्रमुख पात्र आहे. मंथरा ही एक मतलबी, कारस्थानी, सदसद्बुद्धीची यत्किंचितहि ठोचणी नसलेली अशी स्त्री आहे; ही स्त्री आपल्या नवऱ्याची नालायकीहि पुरेपूर

ओळखून आहे; आणि असें असूनहि त्याला मंत्रिपद मिळवून देण्याची ती खटपट करित आहे, हें तिच्या बुद्धिशक्तीला एकंदरीतें भूषणावह नाही. मंथरेचा दुष्टावा हा तितकासा सकारण वाटत नाही तो ह्यामुळेच. त्यामुळेच ती पुढें जीं कारस्थानें रचते तीं रचण्यामागील तिचे हेतु (स्पष्ट होत असले तरी) मनाला चपखलपणें पटत नाहीत. (दंडकेश्वर हाहि सुमंताइतकाच लायक आहे - निदान बुद्धिमान, कर्तृत्ववान आहे, असें जर नाटकांत दाखविलें गेलें असतें तर हे हेतु मनाला पटले असते, परंतु तसें झालें असतें तर खाडिलकरांना हवा असलेला 'विनोद' निर्माण होऊं शकला नसता; असा हा रसभंगकारक 'पेचप्रसंग' आहे) व हेंच मनाला नीटसें पटत नसल्यामुळे तिची नाटकांतील भूमिका आपल्या मनावर जशी ठसावयास पाहिजे तशी ठसत नाही. मंथरेला कैकेयीच्या महालांत अत्यंत महत्त्व होतें हें कितीहि मान्य केलें, तरी तिचें रामाशीं, दशरथाशीं, सीतेशीं आणि कौसल्येशीं नाटकांत ठिकठिकाणीं जें वर्तन होतें - म्हणजे संभाषण होतें - तें पायरी सोडून होतें व त्याचें प्रयोजन फारसें कळत नाही. कैकेयीच्या सान्निध्यांत ती रामदशरथादींना दुरुत्तरें करिते ह्याचें इतकेंसें नवल वाटत नाही. तेथें निदान ती कैकेयीची बाजू सावरून धरित असते, असें आपण समजू शकतो; परंतु कैकेयीच्या गैरहजेरींत ती जेव्हां सर्वांशीं बरोबरीच्याच नव्हे तर वडीलकीच्या नात्यानें बोलतांना व वागतांना दिसते, तेव्हां तिचें हें वर्तन रामाची, दशरथाची, सीतेची नाटककाराला अभिप्रेत असलेली उंची (अकारण) कमी करितें, हें नाटककाराच्या लक्षांत येत नाही. माझ्या कल्पनेप्रमाणें मंथरेची भूमिका डोळ्यांपुढें आणतांना नाटककारानें अधिक नाट्यौचित्य दृष्ट्या विचार करावयास पाहिजे होता.

कैकेयीच्या मूळच्या निर्मल मनांत मंथरा हळूहळू विष कालविते, असें दाखविण्यांत नाटककारानें चातुर्य व्यक्त केलें आहे. हा संबंध प्रवेश म्हणजे ह्या नाटकांतील एक अत्यंत नाट्यपूर्ण प्रवेश आहे व त्याचें नाट्यलेखन अत्यंत बहारदार उतरलें आहे (अंक पहिला - प्रवेश तिसरा), ह्यांत संशय नाही. ह्या प्रवेशामुळेच दुसऱ्या अंकांतील दुसरा प्रवेश (दशरथ - कैकेयी - वरप्रदान) नाट्यदृष्ट्या उभा राहूं शकतो व रंगूं शकतो हें आपल्या लक्षांत येतें. ह्या दुसऱ्या अंकांतील प्रवेशाची सर्व पूर्वतयारी पहिल्या अंकांतील तिसऱ्या प्रवेशानें केली आहे; परंतु काय असेल तें असे, ह्या प्रवेशानंतर

वरादा
 अनुक्रम ७३०९९
 १९८७
 मि. ए. ए.
 ५१३१०१

नाटकांत कैकेयीला साहजिकपणे असलेले महत्त्व एकाएकी कमी होऊन तें मंथरेला येऊ लागते. नव्हे, मंथरेला अगोदरच आलेले महत्त्व आतां एकदम अधिकच वाढते, व त्यामुळे थोडाफार रसभंग होतो. वास्तविक येथून पुढें चढत्या पायरीनें कैकेयीला नाटकांत स्थान मिळावयास हवें होतें आणि मंथरेची तिला केवळ जोड मिळावयास पाहिजे होती. परंतु प्रत्यक्ष नाटकांत ह्याच्या उलट झालेलेच आपणांस पाहावयास मिळते, व मंथरेच्या भूमिके-बद्दल नाटककारानें जशा पद्धतीनें विचार करावयास पाहिजे होता तशा पद्धतीनें विचार केलेला नाहीं हेंहि सतत लक्षांत येतें; तिचें नाटकाच्या उत्तरार्धातील वर्तन नाटकाचा दर्जा फक्त कमी करितें.

स्त्री-लंपट दशरथाच्या व्यक्तिचित्राचें चित्रण करितांना खाडिलकरांची थोडीशी धांदल उडाली आहे. दशरथाला स्त्री-लंपट म्हणून प्रेक्षकांचा केवळ उपहास-विषय बनविण्याचा त्यांचा हेतु नाहीं; कारण तो उपहास-विषय झाल्यास राम-लक्ष्मणांच्या आदराला अपात्र ठरतो. रामाच्या आदराचा आणि प्रेमाचा विषय असलेला दशरथ हा एका विशिष्ट दर्जाच्या योग्यतेचा पुरुष आहे, तो पराक्रमी आहे, सत्यप्रिय आहे, असा भाव प्रेक्षकांच्या मनामध्ये निर्माण करणें त्यांना क्रमप्राप्त आहे, आणि तो भाव निर्माण करण्याची खाडिलकरांनीं थोडीफार खटपट केलीहि आहे. परंतु काय असेल तें असो, दशरथाचें व्यक्तिचित्र नाटकांत नीटसें डोळ्यांत भरतच नाहीं. स्त्री-लंपट, परंतु ना धड तत्त्वनिष्ठ व कर्तव्यदक्ष अशीच मूर्ति आपणांसमोर दशरथ म्हणून उभी राहते व अशा व्यक्तीबद्दल रामाला वाटत असणाऱ्या आदराच्या मार्गे केवळ अंध पितृभक्ती-खेरीज कोणतें एखादें कारण संभवत असेल असें वाटत नाहीं. नाटककारानें वसिष्ठांचें पात्र नाटकांत घातलेलें आहे; परंतु हा वसिष्ठ याशिकी करण्या-पलीकडे व मामुली सल्लामसलत देण्यापलीकडे नाटकांत कांहींच काम करितांना दिसत नाहीं. नाटककारानें त्याच्याकरवीं दशरथाच्या स्त्री-लंपटपणावर कोरडे ओढले असते तर त्या पात्राला उठाव तर आला असताच, शिवाय दशरथाच्या लंपटपणाची जाणीव त्याच्या भोंवतींच्या वसिष्ठादींना होती; परंतु ते हतबल होते, ह्याची प्रेक्षकांना नाट्यदृष्ट्या आवश्यक ती कल्पनाहि येऊ शकली असती.

ह्या नाटकांतील अत्यंत उदात्त व्यक्तिचित्र रामाचें आहे व त्याला लक्ष्मणाच्या आणि सीतेच्या व्यक्तिचित्रांनीं फार उत्तम जोड दिलेली आहे. रामाचें

व्यक्तिचित्र अथपासून इतीपर्यंत अत्यंत सुसंगत असें रेखाटलेलें असून त्या व्यक्तिचित्रामुळें नाटकाच्या वजनदारपणांत विलक्षण भर पडली आहे. सत्य आणि अहिंसा यांचें खाडिलकरांना मान्य असलेलें तत्त्वज्ञान रामाकरवीं जणूं मूर्त झालें आहे. ह्या नाटकांतील अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचे सर्व तत्त्वसिद्धांत रामाच्या भाषणांत इतस्ततः विखुरलेले आहेत. ह्या भाषणांनीं नाटकाच्या वैचारिक आशयांत केवढी भर घातली आहे ! ह्या संवादांची पातळी वैचारिक दृष्ट्या अत्यंत उच्च दर्जाची आहे. त्याच्यांतून व्यक्त होणारें नाट्य हें विचारा-विचारांमधील द्वंदांतून निर्माण होणारें अत्यंत सूक्ष्म व श्रेष्ठ नाट्य आहे. त्यामुळें हीं संभाषणें वाचीत असतां किंवा ऐकत असतां एकाच वेळीं आपल्या भाव-शक्तीचें व बुद्धिशक्तीचें समाधान होतें. परंतु दुदैवाची गोष्ट अशी कीं ज्या प्रवेशांत हे संभाषणप्रसंग चित्रित झालेले आहेत त्यांच्याच खांद्याला खांदा लावून दंडकेश्वर व दासी ह्यांच्या चारगट, पोरकट व अनेक प्रसंगीं वीभत्स अशा विनोदाचे संवाद-प्रसंग मिरवत असल्यामुळें प्रेक्षक उदात्ताच्या पातळीवरून क्षुद्राच्या पातळीवर केव्हां फेकला जाईल ह्याचा नेम नसतो. अशा रीतीनें तो अनेकदां वरखालीं फेकला जातो व त्यामुळें नाटकाच्या अपेक्षित परिणामांत वैगुण्य येतें. (ह्या दृष्टीनें सर्वांत रसभंगकारक प्रवेश म्हणजे तिसऱ्या अंकांतील तिसरा प्रवेश होय. हा प्रवेश बहुधा प्रत्यक्ष प्रयोगाचे वेळीं गाळीत असावेत.)

लक्ष्मणाचें व्यक्तिचित्र रेखाटतांना खाडिलकरांनीं जें चातुर्य दाखविलें आहे त्याबद्दल दोन शब्द लिहिलेच पाहिजेत. 'सवतीमत्सर' नाटकांत रामाइतकेंच लक्ष्मणालाहि स्वतंत्र व्यक्तित्व आहे. तो स्वतंत्रपणें विचार करतो, प्रत्येक वेळीं त्या विचाराप्रमाणें वागण्याचा प्रयत्न करितो. त्यामुळेंच त्याचें व्यक्तिचित्र अत्यंत जिवंत वाटतें. ह्या नाटकांतील नाट्य जागृत ठेवण्यासाठीं नाटककाराला ह्या दुय्यम पात्राचीच बहुमोल मदत झाली आहे. रामाच्या मताचें अंधपालन तो करित नाही. प्रत्येक प्रसंगीं तो आपल्या सदसद्बुद्धीचा कौल घेण्याचा प्रयत्न करतो व त्यामुळेंच मंथरा, कैकेयी, दथरथ व प्रत्यक्ष राम ह्यांच्याशीं त्याचे समरप्रसंग येतात. ह्या समरप्रसंगांनींच ह्या नाटकांतील नाट्य बरेंच खेळतें ठेवलेलें आहे. लक्ष्मणाचें पारंपारिक स्वरूपाचें चित्र जर खाडिलकरांनीं रेखाटलें असतें तर ही रंगत त्यांना साधतां आली नसती व ह्या नाटकांतील एका भूषणा-स्पद अंगाला नाटक मुकलें असतें.

संगीत सावित्री^१

‘संगीत सावित्री’ ह्या नाटकाची पहिली आष्टति १९३३ मध्ये प्रसिद्ध झाली. १९२९ साली साबरमती कारागृहांत एका वर्षाची शिक्षा भोगीत असतां खाडिलकरांनीं ह्या नाटकाचा गद्य भाग लिहिला व त्यानंतर १९३३ सालीं गंधर्व नाटक मंडळीच्या मुंबईच्या मुक्कामांत मा. कृष्णराव व श्री. बालगंधर्व ह्यांच्याकडून चाली घेऊन पदें रचलीं.

शील, पावित्र्य, चारित्र्य, सत्यनिष्ठा, पराक्रम, कर्तव्यनिष्ठा इत्यादि मानवतेला अर्थ देणाऱ्या गुणांबद्दलच्या खाडिलकरांच्या ठिकाणीं अंगभूत असलेल्या आकर्षणांतूनच ‘सावित्री’ ह्या नाटकाच्या लेखनालाहि प्रेरणा मिळाली आहे. सत्यवान आणि सावित्री ह्यांच्या कथेंभोंवतीं जें जीवनांतील कांहीं श्रेष्ठ मूल्यां-वरील प्रगाढ निष्ठेचें वातावरण आज पिढ्यान्पिढ्या निर्माण झालें आहे त्या वातावरणांत ह्या नाटकाच्या प्रेक्षकाला थोडा वेळ नेऊन सोडावें हाच सदर नाट्यलेखनामागील हेतु आहे. ह्या नाटकांतील सावित्री व सत्यवान हीं चित्रें-विशेषतः सावित्रीचें चित्र त्याच दृष्टीनें रेखाटलें गेलें आहे. ज्या भूमिकेनें खाडिलकरांना विशेष आकर्षून घेतलेलें असतें व जिच्याभोंवतीं एखाद्या नाट्यसंविधानकाची वीण त्यांना गुंफावयाची असते ती भूमिका रंगवितांना

१. प्रकाशन १९३३; प्रथम प्रयोग : ६-३-१९३३; गंधर्व नाटक मंडळी, मुंबई.

खाडिलकर एक दक्षता घेतांना नेहमींच दिसून येतात : ती भूमिका ही केवळ एका नाटकाच्या कथासूत्रांतील दुवा नसते; त्या नाटकाच्या संविधानकांतील एक घटक एवढेच तिचे नाटकांत स्थान राहत नाही. नाट्यसंविधानकाचा एक महत्त्वपूर्ण घटक बनत असतांनाच ती भूमिका आणखी कांहीं तरी होण्याचा, प्रकट करण्याचा प्रयत्न करीत असते; आणखी कितीतरी गोष्टी सूचित करीत असते. तिच्यामधून एक लक्षणीय तत्त्वज्ञान हळूहळू प्रकट होत असतें व म्हणूनच जेव्हां जेव्हां आपण त्या भूमिकेचा विचार करितों तेव्हां तेव्हां तो तो केवळ एका कथेशी संलग्न असणाऱ्या व्यक्तीचा विचार ठरत नाही तर तो एका व्यक्तीइतकाच एका महत्त्वपूर्ण तत्त्वप्रणालीचा विचार ठरतो. खाडिलकरांचा रामशास्त्री, त्यांचा श्रीकृष्ण, त्यांचा कच, त्यांचा कीचक, त्यांचा दुर्योधन, त्यांची द्रौपदी, त्यांचा रामचंद्र, त्यांचा हरिश्चंद्र—किती नांवे घ्यावयाचीं ? ह्या केवळ विशिष्ट नाट्यसंविधानकाशीं संलग्न असलेल्या व्यक्ति नाहीत; त्या अत्यंत जिवंत व लक्षणीय अशा वैचारिक भूमिका आहेत. त्या त्या व्यक्तिगत भूमिकांना हें महत्त्वपूर्ण तात्त्विक अधिष्ठान देणें आणि त्यांची अर्थवत्ता व व्याप्ति वाढवणें ही भव्य, उदात्त व पवित्र ह्यांचें जबरदस्त आकर्षण असणाऱ्या खाडिलकरांच्या प्रतिभेची किमया आहे. खरें म्हणजे तो तिचा स्वभावच आहे. ती खरोखर तिची प्रेरणा आहे. तेवढ्यासाठींच मूलतः तिचा विलास आहे. ही मराठी नाट्यसृष्टीला तिची बहुमोल देणगी आहे. मराठींतील दुसऱ्या कोणत्याहि नाटककारांनं ही देणगी एवढ्या मोठ्या प्रमाणांत मराठी रंगभूमीला दिलेली नाही. इतर मराठी नाटककारांनीं यशस्वी नाटके लिहिलीं असतील परंतु लक्षणीय भूमिका निर्माण केल्या खाडिलकरांनीं : ज्या भूमिकांचें स्मरण होतांच आपलें मन त्या ज्या कथांशीं संबद्ध असतात त्या कथांमधून केव्हां बाहेर येतें आणि कांहीं श्रेष्ठ जीवनमूल्यांचा केव्हां विचार करूं लागतें तें आपल्या लक्षांतच येत नाही अशा तेजस्वी वैचारिक भूमिका निर्माण केल्या खाडिलकरांनींच. 'सावित्री' ही ह्याच परंपरेतील एक भूमिका आहे.

खाडिलकरांना सत्यवान-सावित्रीच्या जीवननाट्यांतून प्रेमभावनेची मृदुता, तिचें सौंदर्य व सामर्थ्य जसें व्यक्त करावयाचें आहे तसेंच कुटुंबनिष्ठा, वैवाहिक जीवनाचें मांगल्य आणि आत्मसमर्पणांतील सामर्थ्य ह्यांवरहि प्रकाश टाकावयाचा आहे. 'सावित्री' ह्या नाटकांतील सावित्रीची व्यक्तिरेखा सत्यवानाच्या व्यक्ति-

रेखेहून अधिक प्रभावी असावी हें स्वाभाविकच आहे; परंतु तिला सत्यवानाच्या कर्तव्यनिष्ठ, संयमी आणि पराक्रमी परंतु सौम्य-शीतल व्यक्तिरेखेची जोड मिळालेली असल्यामुळे तिच्या प्रभावी भूमिकेचें वैचारिक सामर्थ्य आपल्या मनावर विवले जात असतांना तिच्या स्त्रीत्वाला यत्किंचितहि बाधा येत नाही. तिचें स्त्रीत्व कायम राहतें. तिच्या जिवंतपणाला ढका लागत नाही. खाडिलकरांचीं पात्रें हीं त्यांच्या आवडत्या विचारसरणींचीं केवळ वाहक होत, त्यांचे बोलविते धनी खाडिलकर होत हा आक्षेप आणि ह्या आक्षेपांतून सूचित होणारा त्या पात्रांचा निर्जीवपणा मला मान्य नाही. खाडिलकरांचीं हीं पात्रें जिवंत आहेत. त्यांच्या द्वारां व्यक्त होणाऱ्या वैचारिक भूमिका ह्या उपन्या नाहीत; त्या त्यांच्या स्वभावांतून आणि परिस्थितींतून अपरिहार्यपणें प्रकट होणाऱ्या भूमिका आहेत. खाडिलकरांच्या कीचकाची विचारसरणी ही त्यांच्या प्रभावी व्यक्तिमत्त्वाशीं सलग्न अशी विचारसरणी आहे. ती त्यांच्यावर खाडिलकरांनीं लढलेली विचारसरणी नव्हे; नाहीतर तो त्या विचारसरणीखालीं वांकल असता. खाडिलकरांचा कीचक त्यांच्या वैचारिक भूमिकेचें ओझें वाहतांना दिसत नाही. तो त्यांच्या प्रकृतीप्रमाणें जीवन जगत असतो आणि त्याचें तत्त्वज्ञान त्यांच्या जीवनांतून आपोआप जन्माला येत असतें. जी गोष्ट कीचकाची तीच द्रौपदीची, कचाची, रामशास्त्र्याची, दुर्योधनाची, रामचंद्राची व श्रीकृष्णाची : हीं सर्व खाडिलकरांनीं निर्माण केलेलीं पात्रें जिवंत आहेत आणि त्यांच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या वैचारिक भूमिका ह्या त्यांच्या जीवनांतून अपरिहार्यपणें प्रकट होत आहेत. खाडिलकरांची सावित्री ह्याला अपवाद नाही. जें प्रेमाचें, संसाराचें, कर्तव्यनिष्ठेचें, आत्मसमर्पणाचें तत्त्वज्ञान ती व्यक्त करिते आहे तें तिच्या भूमिकेंतून अपरिहार्यपणें प्रकट होत आहे. तें तिच्यावर खाडिलकरांनीं लढलेलें तत्त्वज्ञान नाही. शील आणि प्रेम यांचा संयोग साधूं पाहणारी सावित्री, १

१. सावित्री : अंक ३ : प्र. ३. पुढील विधानें पहा :—

“पण बाबा, आई आपण जो मार्ग सुचवीत आहांत त्या मार्गानें गेलें असतां माझें शील व्यभिचारी ठरून मला कमीपणा येणार आहे.”

“ज्या मार्गांत शील नाही म्हणजे ऐश्वर्य नाही, पराक्रम नाही, विजय नाही, सुख नाही व धर्म नाही त्या मार्गानें जावयास मला कां सांगतां ?”

[तळटीप पान १०७ वर पहा.

(अंक २, प्रवेश १) “पृथ्वी पादाक्रांत करण्याची मनगटांत धमक, परोपकाराची स्वयंभू हौस आणि परपीडेचें पातक लागूं नये म्हणून अहिंसेचें स्वीकारलेलें व्रत असल्या गुणांचा समुच्चय म्हणजे पृथ्वीवरील स्वर्ग होय,” (अंक २, प्र. १) असें मानणारी सावित्री, “दैव, देव व कर्म सर्व माझ्या विरुद्ध जाऊं देत, माझें प्रेम खरें आहे, माझी वासना शुद्ध आहे आणि माझ्या बुद्धीचा निश्चय झाला आहे” (अंक ३, प्र. २) असें आपल्या आईला बजावणारी सावित्री, “ह्या प्रेमाला मृत्यूची प्रतिष्ठा नाही, हें प्रेम मृत्युमुळें असें तसें बिलकुल वळायचें नाही, माझें प्रेम मृत्यूसकट तिकडच्या चरणांचा स्वीकार करीत आहे, मी मनानें तिकडची झालें आहे. त्यांना सोडून इतरांचे गळ्यांत माळ घातल्यानें मी आपल्या व माझ्या शीलाला व्यभिचाराचा कलंक लावल्यासारखें नाही कां होणार ?” असें आपल्या आईबापांना व नारदमुनींना विचारणारी सावित्री, “एकट्या सावित्रीला मृत्यु भय दाखवील, तिकडे एकट्याला गाठून मृत्यु आपलें कार्य साधील, पण दोन प्रेमी जीवांच्या ऐक्यापुढें पळ काढणें मृत्यूलाहि भाग पडेल” असें सर्वांना आत्मविश्वासपूर्वक बजावणारी सावित्री—ही एकच सावित्री आहे. ह्या आणि असल्या अनेक लक्षणीय उक्ति तिच्या कृतींतून आपोआप जन्माला येत आहेत; आणि म्हणूनच ह्या अपरिहार्य कृतिउक्तींतून खाडिलकरांच्या सावित्रीचें चित्र नाटकांत स्वाभाविकपणें साकार होत आहे. शेवटच्या अंकांत ‘अपरिहार्याकरितां दुःख करूं नये, पण सत्कर्मांचा उद्योगहि सोडूं नये’ असें आपल्या कृतीचें यमराजाजवळ समर्थन करणारी सावित्री ही खरोखरच सत्यवान म्हणतो त्याप्रमाणें ‘परमेश्वर-प्राप्तीच्या, मोक्षाच्या आणि विश्वकल्याणाच्या प्रतिष्ठेकरितां जन्मास आलेली,’ (अंक ४, प्र. २) विवाहाला मांगल्य प्राप्त करून देणारी, धर्म आणि शील यांचें ऐक्य साधणारी, ‘मोक्षालाहि विवाहित जोडप्यांचे उंत्राठे घासायला लावणारी,’ आणि ‘आपल्या पवित्र वैवाहिक जीवनानें विश्वकार्य साधूं पाहणारी’ सावित्री आहे. खाडिलकरांची सावित्री ही त्यांच्या इतर अनेक प्रभावी भूमिकांप्रमाणें नाटकांत एका विशिष्ट

“सामान्य व्यवहारांतहि द्रव्य पुनः पुन्हा तेंच तेंच दान करितां येते नाही, माल्कीवरचा हक्क एकदांच सोडतां येतो, तसेच प्रेमहि झालें तरी एकदां दिलें म्हणजे तें मागें घेतां येत नाही किंवा वारंवार दुसऱ्याला देतांहि येत नाही.”

क्षणीं केवळ सत्यवान-सावित्री कथेंतील सावित्री राहत नाही : ती प्रतिकात्मक (symbolic) बनते : जीवनाला सुंदर बनविणाऱ्या कांहीं श्रेष्ठ जीवनमूल्यांचें ती प्रतीक बनते.

नाटकांतील ह्या सावित्रीशीं संबद्ध आणणारे संवादप्रसंग म्हणूनच अत्यंत उदात्त वाटतात. सावित्री व सत्यवान यांच्या प्रथम-भेटीच्या वेळचे व त्यानंतरच्या भेटींतील संवाद, अश्वपति, मायावी आणि नारद ह्यांच्याशीं होणारे तिचे संवाद आणि शेवटल्या अंकांतील सत्यवानाबरोबरचा संवाद ह्यांतून एक मोहक विचारनाट्य आपोआपच प्रकट होत जातें. आपण मग हीच अपेक्षा नाटकाच्या शेवटाबाबतहि करूं लागतां. नारदमुनि, सत्यवान आणि मायावी यांना आपल्या वैचारिक भूमिकेनें निरुत्तर करणारी सावित्री आतां यमधर्माबरोबर वाद करणार आणि मग दोन प्रभावी विचारधारांचा संघर्ष आपणांस पाहावयास मिळणार अशी आपलीं ह्यामुळें स्वाभाविकच अपेक्षा बनते; परंतु दुर्दैवाची गोष्ट अशी कीं नाटकाच्या अन्तीं येणारा हा सावित्री आणि यमधर्म ह्यांमधील संवादप्रसंग अगदींच फुसका ठरतो. सावित्रीप्रमाणें खाडिलकर यमधर्माला साकार करूं शकत नाहीत : त्याला लक्षणीय अशी वैचारिक भूमिका देऊं शकत नाहीत. वास्तविक हें त्यांनीं अवश्य करायला हवें होतें; त्यांच्या लेखन-प्रकृतीला अनुकूल अशी ही गोष्ट होती. यमधर्म म्हणजे साक्षात् मृत्यु. तेव्हां मृत्यु ह्या कल्पनेला साकार करण्याची सुसंधि त्यांना येथें आपोआपच प्राप्त झाली होती. सावित्री ही गायत्री मंत्रापासून जन्मलेली म्हणजे साक्षात् जीवनच. तेव्हां सावित्री आणि यमधर्म ह्यांच्यामधला हा शेवटला संघर्ष म्हणजे जीवन आणि मरण ह्या दोन कल्पनांमधील, ह्या दोन महान् सत्यांमधील संघर्ष ठरला असता, आणि 'सावित्री'मधून प्रकट होणाऱ्या विचारनाट्यावर ह्या शेवटल्या संवाद-प्रसंगांनें कळस चढविल्यासारखें झालें असतें; परंतु काय असेल तें असो खाडिलकरांच्या प्रतिभेनें हें आव्हान स्वीकारलें नाही. तिनें यमधर्माला नेहमींच्या सावित्री-सत्यवानाच्या कथेंतील केवळ यमधर्म बनविलें आणि 'सावित्री' ह्या भव्योदात्त नाट्याचा शेवट अगदींच पिळपिळीत केला; शेवटीं 'द्रौपदी' तल्याप्रमाणें आणि खाडिलकरांच्या इतर अनेक नाटकांतल्याप्रमाणें नाटकाचा शेवट जवळ येतांच सावित्रीच्या डोळे दिपवून टाकणाऱ्या जीवननाट्यावर सत्यवान-सावित्रीच्या केवळ पारंपारिक 'गोष्टीनेंच' मात गेली असें दिसून येतें.

सावित्रीने यमधर्मापाशीं मागितलेले वर व त्यांस यमधर्मानें एकामागून एक दिलेली मान्यता ह्यांनींच सावित्री आणि यमधर्म ह्या दोन महत्त्वपूर्ण भूमिकांमधील अपेक्षित विचारसंघर्ष आणि त्यांतून प्रकट होणारें अपरिहार्य विचारनाट्यांची जागा घेतल्याचें दिसून येतें. स्वाभाविकच नाटकाचा शेवट म्हणजे संवादरूपानें संपविलेली सावित्री-सत्यवानाची गोष्ट असेंच ठरतें.

परंतु 'सावित्री' ह्या नाटकाला एवढेंच गालत्रोट लागलेलें नाहीं. हें गालत्रोट कांहींच नाहीं असें वाटावयास लावण्याइतकी रसहानि खाडिलकरांच्या प्रतिभेनें सदर नाटकांत ठिकठिकाणीं साधलेली आहे, व ही रसहानि साधण्यासाठीं नेहमींच्याच हुकमी उपायांची कास धरली आहे. ह्या नाटकांतील बहुबुद्धि आणि महामति ही पितापुत्रांची जोडी 'सवतीमत्सर', 'मेनका', 'विद्याहरण', 'सत्त्वपरीक्षा'—नांवे तरी किती नाटकांचीं घ्यावयाचीं?—ह्यांसारख्या खाडिलकरांच्या इतर अनेक नाटकांतील मूर्ख, विदूषकी पात्रांच्या अगदीं जवळच्या नात्यांतलींच आहेत. ह्या त्यांच्या भाऊवंदांचा विचार करितांना आपण जे प्रश्न परत परत उपस्थित केले तेच प्रश्न ह्या दोन विदूषकी पात्रांचा विचार करावयाचा म्हटलें कीं आपणांस उपस्थित करणें भाग आहे. ह्या दोन विदूषकांची निर्मिती करून खाडिलकरांनीं खरोखर काय साधलें? 'विनोद' (?) आणि रसहानि. पण खाडिलकर 'विनोद' साधतात म्हणजे काय साधतात? त्यांची विनोदनिर्मितीची कल्पना म्हणजे शुद्ध विदूषकी पात्रें निर्माण करणें व त्यांना त्यांच्या प्रकृतीप्रमाणें बोलूं देणें. एवढें केल्यानें हास्यनिर्मिती होते आणि नाटकांत आवश्यक तो विनोद खेळविल्याचें श्रेय मिळतें अशी त्यांची श्रद्धा आहे. असली विनोदनिर्मिती आपल्या नाटकाच्या गंभीर प्रकृतीला संपूर्णपणें मारक आहे हा विचार त्यांच्या मनाला यत्किंचितहि त्रास देतांना दिसत नाहीं. जें नाट्य प्रकृतिशः गंभीर असतें त्यांत निर्माण होणारें हास्य हें त्यांतील गांभीर्याचा ताण अधूनमधून थोडाफार कमी करण्यासाठीं जन्माला येत असलें तरी अंतीं तें सदर नाट्याला उपकारक ठरणें आवश्यक असतें हा साधा विचार खाडिलकरांच्या मनाला कधींच शिवला नाहीं. उलट नाट्याच्या गंभीर प्रकृतीला संपूर्णपणें विरोधी अशा थिल्लर पात्रांची व संवाद-प्रसंगांची योजना केल्यानें मूळ नाट्याला उठाव मिळतो आणि विनोद साधून रसपरिपोषहि साधतो अशीच त्यांची समजूत असावी. हीच त्यांची समजूत असल्यामुळें ह्या

थिल्लर पात्र-प्रसंगांची योजना करितांना खाडिलकर नाट्यौचित्यदृष्ट्या कमालीचा निष्काळजीपणा दाखवितात. आपण निर्माण करीत असलेलीं हीं 'विनोदी' पात्रे नाटकाच्या संविधानकाशीं येनकेन प्रकारेण संबद्ध करणें तर त्यांना भागच असतें; परंतु अशा रीतीनें तीं नाट्यसंविधानकाशीं संबद्ध केल्यानें त्यांचा प्रमुख पात्रांशीं संबंध येऊन तीं त्यांची उंची, त्यांची प्रतिष्ठा, त्यांची महनीयता यांना तर बाध आणणार नाहीत ना ही शंका त्यांच्या मनाला त्रास देत नाही. तेथेंहि उदात्ताला होणारा क्षुद्राचा संपर्क हा शेवटीं उदात्ताचें उदात्तत्व वाढवायलाच कारण ठरेल, तो तें उदात्तत्व शबलित करणार नाही अशीच त्यांची श्रद्धा आहे. ह्याच श्रद्धेनें ते कामाला लागतात.

ह्याच दृढ समजुतीनें ते बहुबुद्धि ह्या महामूर्खाला अश्वपतिराजाचा—सावित्रीच्या वडिलांचा—मंत्री बनवितात; अश्वपतीच्या आज्ञेनें वर-संशोधनार्थ बाहेर पडलेल्या सावित्रीच एक प्रमुख सल्लागार म्हणून त्याला प्रेक्षकांसमोर सादर करितात आणि एवढ्यानें जणू भागणार नाही ह्या कल्पनेनें त्याला महामति ह्या नांवाचा त्याच्यापेक्षांहि असा डोक्यानें अधू असलेला महामूर्ख मुलगा देऊन त्याच्या विदूषकी चाळ्यांनीं नाटकाचा बराचसा भाग व्यापून टाकतात. सहज कुतूहल म्हणून मी हा महामति नाटकांतील किती प्रवेशांत अवतरतो ह्याचा शोध घेतला तेव्हां पहिल्या अंकांतील तीन प्रवेशांपैकीं दोन प्रवेशांत, दुसऱ्या अंकाच्या एकमेव प्रवेशांत, तिसऱ्या अंकांतील तीन प्रवेशांपैकीं दोहोंमध्ये, चौथ्या अंकाच्या दोन प्रवेशांपैकीं एकांत असा एकंदर सहा प्रवेशांमधून तो अवतरतो, असें आढळून आलें. शेवटचा म्हणजे पांचवा अंक अर्ध्या पानाचाच असल्यामुळें त्यांत अवतरण्यास त्याला वावच नाही ह्याला त्याचा नाइलाज आहे. शेवटचा नांवाला असलेला हा अंक गाळल्यास नाटकाच्या एकंदर चार अंकांच्या एकूण नऊ प्रवेशांपैकीं सहा प्रवेशांमध्ये म्हणजे निम्म्याहून अधिक नाटकांत हें विदूषकी पात्र वावरत राहतें असा ह्या पाहणीचा निष्कर्ष आहे. इतर नाटकांची अशाच स्वरूपाची पाहणी केली तर त्यांतील अनेकांत विदूषकी पात्रांच्या प्रवेशवारीचें प्रमाण असेंच आढळेल असा माझा तर्क आहे. प्रस्तुत नाटकांत तर ही महामूर्ख पितापुत्रांची जोडगोळी सत्यवान, सावित्री, अश्वपति, मालवी इत्यादि नाट्यदृष्ट्या महत्त्वाच्या पात्रां-शींहि वेळीं प्रसंगां लगट करितांना आढळते. महामतीचें बोलणें—ह्या बोलण्यांत

दर दोन तीन वाक्यांच्या शेवटीं 'ळी' अक्षरान्त शब्द आणावयाचा आणि 'द्या बाबा टाळी' असें म्हणावयाचें हा महामतीचा महत्त्वाचा उद्योग असतो— 'हें बरळणें' आहे हें खुद्द त्याचा महामूर्ख पिताहि मान्य करितांना आढळतो; परंतु असें असूनहि हा अश्वपति राजाचा मंत्री सावित्रीनें आपला मुलगा बर म्हणून पसंत करावा अशीहि अपेक्षा करित असतो व ती अपेक्षा सावित्रीजवळ बोलूनहि दाखवितो. ह्यावर कळस चढविण्यासाठींच जणूं कांहीं महामति हा स्वतःच सावित्रीला एकदां एकीकडे गाठून तिजजवळ प्रेमयाचना करितो तेव्हां कहरच होतो. ह्या सर्व प्रकारामुळें आपण नाटकांतील सावित्रीसारख्या प्रमुख पात्राची अप्रतिष्ठा करित आहोंत आणि रसनिर्मितींत प्रचंड विघ्न आणीत आहोंत याची जाणीवच नाटककार व्यक्त करितांना आढळत नाहीं.

'सावित्री' नाटकाच्या आरंभीं जो सूत्रधार-नटीचा प्रवेश आहे त्यांत खाडिलकरांनीं आईवडिलांची भक्तिभावानें सेवा करणाऱ्या पुंडलीकावर प्रसन्न होणाऱ्या विठ्ठलाचें प्रारंभीं स्तवन केलें असून सूत्रधार-नटीला आपल्या मुलामुलींच्या विवाहाच्या गोष्टी करायला लाविलें आहे व हीं त्यांचीं बोलणीं चालू असतांनाच वरसंशोधनार्थ सुवर्णाच्या रथांतून पर्यटन करूं पाहणाऱ्या सावित्रीला प्रेक्षकांसमोर सादर केलें आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांतील सूत्रधार-नटीचे प्रवेश ह्या दृष्टीनें अभ्यासण्याजोगे आहेत : त्यांत औचित्यविचार आहे आणि गमतीदार सूचकता आहे.

नाटकांतील तथाकथित विनोदी पात्रें निर्माण करितांनाच खाडिलकरांचा औचित्यविचार नेमका श्लोपी कसा जातो ह्याचें विशेष आश्चर्य वाटतें.

संगीत त्रिदंडी संन्यास

‘संगीत त्रिदंडी संन्यास’ ह्या नाटकाची पहिली आवृत्ति १९२३ सालांत प्रसिद्ध झालेली असली तरी ‘सुलेचना संगीत मंडळीनें हें नाटक परिश्रम करून बसविलें आणि १९३६ सालीं त्याचे कांहीं प्रयोग सोलापूरच्या मुक्कामाच्या वेळीं झाले’ असें खाडिलकर ह्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत नमूद करितात.

सदर ‘नाटकाचा विषय सुभद्राहरण आहे’ असें खाडिलकरांनीं म्हटलेलें असलें तरी हें सुभद्रा-हरण अगदींच लटूपुटीचें, बालिश व विदूषकी आहे असें आपणांस नाटक वाचतांच लक्षांत येतें. हें नाटक वाचतांना आठवण होते ती अण्णासाहेबांच्या ‘सौभद्रा’ची आणि ‘सौभद्रा’सारखें अप्रतिम नाटक मराठींत लिहिलें गेलें असतांना हें विचित्र नाटक खाडिलकरांनीं आपल्या उत्तर आयुष्यांत कां लिहिलें ह्याचें राहून राहून आश्चर्य वाटतें. कारण खरोखर ह्या नाटकांत नांव घेण्याजोगें असें कांहींहि नाहीं. कांहीं असलेंच तर तें खाडिलकरांची नाटककार म्हणून जी कीर्ति आहे तिला संपूर्णपणें विघातक असेंच आहे. मूळ सुभद्राहरण ह्या कथेची प्रकृति किती सुखात्म आहे हें किलोस्करांनीं अगदीं सहजपणेंच ओळखलें होतें व ह्या तिच्या सुखात्म प्रकृतीला उठाव मिळेल अशीच आपल्या ‘सौभद्रा’ची रचना केली होती. खाडिलकरांचें

‘संगीत त्रिदंडी संन्यास’ हे सुखात्म कीं दुःखात्म हे सांगतां येणें कठीण आहे. तें सुखात्महि नाहीं व दुःखात्महि नाहीं. तें फक्त बालिश आहे व त्याची प्रकृति विदूषकी आहे. खाडिलकरांनीं सुभद्राविवाहाच्या कथेला जें रूप दिलें आहे तें इतकें विचित्र आहे कीं त्यांतून मनाची पकड घेणारें नाट्य जन्माला येण्याची भीतीच नाहीं. अर्जुनाला नारदांनीं वसिष्ठाची छाटी आणि सूर्याची डोक्याला गुंडाळण्याची शाल रैवतक पर्वतावर परिधान करायला आणून देणें, त्याचा मौननाथ बनणें, ह्या मौननाथाला त्याच्या इच्छेविरुद्ध मेघनाथ व भैरवनाथ हे दोन चोरटे शिष्य मिळणें, सुभद्रेचें रैवतक पर्वतावर आकस्मिक आगमन होणें, द्वारकेचें संरक्षण करण्यासाठीं त्या नगरीभोंवतीं फिरणारें श्रीकृष्णाचें सुदर्शन चक्र सुभद्रेनें अर्जुनाच्या गुहेंत ठेवलेल्या धनुष्यबाणांच्या साहाय्यानें बंद पाडणें, त्यामुळें द्वारकेवर परचक्र आलें आहे असें बलरामास वाटणें, सुभद्रेनें एकाएकीं मौनव्रत स्वीकारणें, मौननाथांकडून श्रीकृष्ण व नारद यांनीं बलरामासमोर सुभद्रेला बोलती करणें, सुभद्रेनें धनुर्धारी होण्याऐवजीं गदाधारी व्हावयास हवें होतें असें बलरामानें आग्रहानें प्रतिपादन करणें, सुभद्रेनें अर्जुन हाच वर मिळावा म्हणून उपवास करणें व बलरामाच्या संमतीनें (कां आशेनें ?) रैवतक पर्वतावर जाणें, तिच्या पाठोपाठ नारद आणि बलराम यांनीं तेथें हजर होणें आणि सुभद्रा ही धनुर्धारी आहे ह्या गोष्टीची वाच्यता कोठेंहि करणार नाहीं असें बलरामानें नारदाकडून वचन घेणें, (ती धनुर्धारी आहे असें कळल्यास गदाधारी दुर्योधनाच्या ती पसंतीस उतरणार नाहीं म्हणून), आणि शेवटीं अर्जुनानें प्रकट होऊन (म्हणजे अंगावरील छाटी टाकून देऊन) श्रीकृष्णापेक्षांहि अधिक गोड मुरली वाजविणाऱ्या सुभद्रेचा विनासंघर्ष स्वीकार करणें व ह्या जोडप्याला आशीर्वाद देण्यासाठीं बलराम, श्रीकृष्ण, रेवति इत्यादींनीं अगदीं वेळेवर (रंगभूमीवर) विनासायास हजर होणें ह्या सर्वच घटना इतक्या योगायोगावर आधारलेल्या, हास्यास्पद व बालिश आहेत कीं खाडिलकरांच्या प्रौढ प्रतिभेनें त्यांची निर्मित कशी केली याचें आश्चर्य वाटतें. ह्या नाटकाचें सगळेंच वातावरण असें तऱ्हेवाईक आणि बालांनाहि कंटाळा आणिल असें आहे. त्यांतील कोणतीहि व्यक्तिरेखा, कोणताहि नाट्य-प्रसंग आपल्या मनाची पकड घेऊं शकत नाहीं. नाटकाची एकंदर रचना इतकी शिथिल व अव्यवस्थित आणि अद्वातद्वा आहे कीं तें रंगभूमीवर आणण्यास खाडिलकरांनीं कशी संमति दिली याचेंहि नवल

वाटते. नाटकांत श्रीकृष्णाला जवळजवळ स्थान नाही; बलराम 'गदा डोक्यांत घालीन' ह्या पलीकडे फारसें कांहींच बोलूं शकत नसल्यामुळे त्याची परिस्थिति अत्यंत केविलवाणी झाली आहे; अर्जुनाला फारसें कामच नाही; नारदाचें काम अर्जुनाला बालिश मार्गदर्शन करणें आणि सर्व गोष्टी मान्य करण्याइतपत जवळजवळ प्रारंभापासूनच अकारण हतबल झालेल्या बलरामाला आपण फसवीत आहोंत असा आभास निर्माण करणें एवढेंच आहे. हीं सर्व पात्रं कमी बालिश व हास्यास्पद आहेत ह्या भीतीनें जणूं खाडिलकरांनीं मेघनाथ व भैरवनाथ हे मौनीनाथ योगीराजांचे दोन उपटसुंभ चेले निर्माण केले असून त्यांची सुभद्रेकडून राजवाड्यांत बडदास्त ठेवली आहे. मौज अशी कीं ते भामटे आहेत हें सुभद्रेच्या दासीला पूर्णपणें ठाऊक असूनहि त्यांच्या बडदास्तींत उणेपणा येत नाही, त्याबद्दल मौनीनाथ बनलेला अर्जुन तक्रार करीत नाही आणि सुभद्राहि चौकशीच्या भानगडींत पडत नाही. धन्य तो अर्जुन आणि धन्य ती सुभद्रा.

खाडिलकर एक सुखात्मिका लिहायला गेले आणि निर्माण झालें एक विचित्र-नाट्य. खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेला शेवटीं शेवटीं केवढें शैथिल्य आलें होतें याचें सदर नाटक हें दुर्दैवाचें निदर्शक आहे.

भाग
दूसरा

खाडिलकरांची नाटकें :
सामान्य विवेचन

खाडिलकरांचें नाट्यलेखन मराठी रंगभूमीवर १८९८ ते १९३६ च्या दरम्यान आलेलें असलें तरी खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेचा ऐन उमेदीचा काळ म्हणजे १९०६ ते १९२०, साधारणतः पंधरा वर्षांचा : ह्या काळाबाहेर पडणारीं त्यांचीं नाटके अशीं पांचच आहेत : 'कांचनगडची मोहना (१८९८), 'मेनका' (१९२६), 'सवतीमत्सर' (१९२७), 'सावित्री' (१९३३) व 'संगीत त्रिदंडी संन्यास' (१९३६). ह्यांतील 'संगीत त्रिदंडी संन्यास' सारखें अगदींच सामान्य असलेलें नाटक जर वगळलें तर खरें म्हणजे लक्षांत घेण्याजोगीं चारच नाटके शिल्लक राहतात. त्यांचीं उरलेलीं दहा नाटके १९०६ ते १९२० च्या दरम्यान मराठी रंगभूमीवर अवतरलीं. त्यांतल्या त्यांत १९०६ ते १९१४ ह्या नऊ वर्षांत त्यांचीं एकंदर आठ म्हणजे निम्म्यापेक्षां अधिक नाटके रंगभूमीवर आलीं; म्हणजे ह्या आठ-नऊ वर्षांच्या काळांत जवळजवळ प्रत्येक वर्षीं त्यांचें एक तरी नवें नाटक रंगभूमीवर येत होतें असें आढळून येतें. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु,' 'कीचकवध,' 'भाऊबंदकी,' 'मानापमान,' 'विद्याहरण' व 'सत्त्वपरीक्षा' हीं सर्वच लक्षणीय नाटके ह्या काळांतील. १९१४ ते १९२० ह्या सहा-सात वर्षांत त्यांचीं आणखी दोनच महत्त्वाचीं नाटके रंगभूमीवर आलीं. तीं म्हणजे 'स्वयंवर' (१९१६) व 'द्रौपदी' (१९२०) हीं होत. आपण जेव्हां ह्या कालखंडांतील इतर नाटके व नाटककार ह्यांवर नजर टाकतो तेव्हां दहा-पंधरा वर्षांच्या अल्प काळांत खाडिलकरांखेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि मराठी नाटककाराचीं गुणानें मोलवान ठरणारीं एवढीं नाटके रंगभूमीवर एकामागून एक आल्याचें दृश्य आपणांस दिसत नाहीं.

खाडिलकरांचें 'कांचनगडची मोहना' (१८९८) हें पहिलें नाटक रंग-

भूमीवर येण्यापूर्वीच कोल्हटकरांचे 'वीरतनय' (१८९६) नाट्यरसिकांसमोर आले होते. १८९८ ते १९०६ ह्या ७-८ वर्षांच्या काळांत खाडिलकरांचे एकहि नवे नाटक प्रसिद्ध झाले नाही; परंतु ह्याच काळांत देवलांचे 'शारदा' (१८९९) आणि कोल्हटकरांची 'मूकनायक' (१९०१) आणि 'गुप्तमंजूष' (१९०१) हीं नाटके मराठी रंगभूमीवर प्रयोगरूपाने अवतरलीं होतीं. १९०६ मध्ये खाडिलकरांच्या 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू'चा पहिला प्रयोग झाला आणि त्याच वर्षी कोल्हटकरांचे 'मतिविकार' हि रंगभूमीवर आले; म्हणजे १९०६ पर्यंत खाडिलकरांची दोन तर कोल्हटकरांची चार नाटके प्रयोगरूपाने रंगभूमीवर अवतरलीं होतीं; परंतु १९०६ नंतर जेवढ्या झपाट्याने व जेवढ्या प्रमाणांत खाडिलकरांचीं नाटके मराठी प्रेक्षकांसमोर आलीं तेवढ्या वेगाने व तेवढ्या प्रमाणांत कोल्हटकरांचीं आलीं नाहीत. १९०६ ते १९२० ह्या खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाच्या ऐन वैभवाच्या काळांत कोल्हटकरांचीं केवळ चारच नाटके रंगभूमीवर आलीं आणि त्यानंतर त्यांनीं जीं तीन नाटके लिहिलीं त्यांतील दोन रंगभूमीवर कधीच आलीं नाहीत व उरलेल्या तिसऱ्याचा ('माया-विवाहा'चा) कोल्हटकरांच्या मृत्यूनंतर १९३८ सालीं मुंबई मराठी साहित्य संघातर्फे फक्त एक प्रयोग झाला.

तेव्हां खाडिलकरांच्या ऐन उमेदीच्या काळांत कोल्हटकरांच्या नाटकांचा मराठी रंगभूमीवर फारसा प्रभाव पडलेला दिसत नाही; किंबहुना खाडिलकरांच्या नाटकांच्या वाढत्या प्रभावापुढे त्यांचीं नाटके निष्प्रभ झाल्यासारखीं दिसतात. १९०६ ते १९२० ह्या खाडिलकरांच्या ऐन उमेदीच्याच काळांत गडकऱ्यांचीं नाटके एकामागून एक मराठी रंगभूमीवर आलीं. १९१२ मध्ये 'प्रेमसंन्यास,' १९१६ त 'पुण्यप्रभाव,' आणि १९१९ मध्ये 'एकच प्याला' व 'भाव-बंधन' ह्या अनुक्रमाने अवतरलेलीं हीं गडकऱ्यांचीं सर्वच नाटके यशस्वी झालीं. आपल्या कल्पनावैभवाने, कोटित्वाने आणि भाषासौष्टवाने गडकऱ्यांनीं मराठी प्रेक्षकांचीं मनें अक्षरशः जिंकलीं; गडकऱ्यांच्या ह्या आकर्षक नाट्यलेखनाने, श्रीपाद कृष्णांचे लेखन अगदींच निस्तेज करून टाकले; शिष्यानें गुरूला

१. प्रेमशोधन (१९१०), वधूपरीक्षा (१९१३), 'जन्मरहस्य' व 'सहचारिणी' (१९१८).

२. 'परिवर्तन' आणि 'शिवपावित्र्य'.

मागे टाकले; परंतु गडकऱ्यांच्या ह्या व ह्यापुढील एका संपूर्ण दशकाच्या असामान्य लोकप्रियतेच्या काळांतहि त्यांची नाटके खाडिलकरांच्या नाटकांना मात्र निस्तेज करूं शकलीं नाहींत. खाडिलकरांकडे गडकऱ्यांचें असामान्य कल्पनावैभव नव्हतें, त्यांचें चकित करणारें कोटित्व नव्हतें आणि भाषेचा चमकदारपणाहि नव्हता; परंतु खरेंखुरें नाट्य म्हणजे काय ह्यासंबंधीची बरोचशी अचूक समज होती. व्यक्तिमनांचें विविधरंगी प्रभावी नाट्य प्रकट करण्याची अतुलनीय शक्ति होती आणि अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची वैचारिकता होती. ह्या भक्कम पायावर त्यांची नाटके उभीं होती; म्हणूनच तीं गडकऱ्यांच्या लोकप्रियतेच्या ऐन मध्यान्हीच्या काळांतहि चांगलीं तग धरून राहिलीं. जेथें गडकऱ्यांसारख्या कल्पनाप्रभूच्या आणि भाषाप्रभूच्या नाटकांच्या वाढत्या लोकप्रियतेतहि खाडिलकरांची नाटके टिकलीं तेथें त्या काळांतील न. चिं. केळकर, वरेरकर, माधवराव जोशी ह्यांसारख्या अनुभवी आणि इतर अनेक उदयोन्मुख नाटकाऱ्यांच्या नव्या धर्तीच्या लेखनाचा त्यांच्या लोकप्रियतेवर फारसा परिणाम होऊं शकला नाहीं ह्यांत नवल नाहीं. परंतु हें कार्यहि सोपें नव्हतें. १९२० पर्यंत केळकरांची सर्वच साही, वरेरकरांची चार, वासुदेवशास्त्री खरे यांची पांच आणि माधवराव जोशी यांची एक-दोन नाटके रंगभूमीवर आलीं होती. ह्यांतील वरेरकर आणि माधवराव जोशी ह्यांची नाटके रूढ नाट्यलेखनाच्या परंपरेपासून आपापल्या परीने थोडा वेगळा मार्ग आक्रमूं पहात होती. वासुदेवशास्त्री खरे यांची 'तारामंडळ' (१९१४), 'शिवसंभव' (१९१९) सारखीं ऐतिहासिक नाटके विशेष लोकप्रिय ठरलीं होती. केळकरांनीं पुराणें व इतिहास ह्यांमधूनच आपल्या नाटकांचीं कथानके निवडलीं होती. त्यांचें नाट्यलेखन सामर्थ्यशाली नसलें तरी नीटस होतें व त्यांच्या 'तोतयाचें बंड' सारख्या ऐतिहासिक नाटकानें (१९१२) टीकाकारांचें आणि अनेक सुबुद्ध प्रेक्षकांचें लक्ष वेधून घेतलें होतें. ह्याच काळांत वीर वामनराव जोशी यांचें 'राक्षसी महत्वाकांक्षा, (१९१३), देवलांचें 'संगीत संशयकल्लोळ' (१९१६), राजापूरकर नाटक मंडळी करीत असलेलें तिनईकर-वढावकर ह्यांचें 'संत तुकाराम' (१९११), य. ना. टिपणीस यांची 'मत्स्यगंधा' (१९१२), 'राधामाधव' (१९१४), व 'शहा शिबाजी' (१९२१) इत्यादि अनेक नाटके मराठी प्रेक्षकांना रिझवीत होती.

मराठी संगीत व गद्य - विशेषतः संगीत रंगभूमीचा हा ऐन वैभवाचा काळ होता. तेव्हां ह्या सर्वांमधून आपल्या आगळेपणाने नाट्यरसिकांचे लक्ष स्वतःकडे सतत वेधून घेणे इतकेसे सोपे नव्हते; परंतु खाडिलकरांच्या नाटकांनीं हे कार्य अगदीं सहजगत्या साधले. त्यासाठीं खाडिलकरांना कांहीं वेगळे प्रयत्न करावे लागले असे वाटत नाही. खाडिलकरांनीं आपल्या नाट्यलेखनांत जाणीवपूर्वक नवे प्रयोग असे कधींच फारसे केले नाहीत. आपल्या नाटकाची मांडणी त्यांनीं अखेरपर्यंत कधींच फारशी बदलली नाही. त्यांच्या नाटकाची जी मांडणी १९१०-११ सालीं किंवा त्याच्या थोडी अगोदरच त्यांनीं निश्चित केली होती ती १९२० नंतरहि तिच्यातील, ह्या पुस्तकांत ठिकठिकाणीं उल्लेखिलेल्या, अनेक दोषांसह तशीच राहिली; परंतु तिच्यातील दोष घालविण्याचा जरी त्यांनीं फारसा कधींच प्रयत्न केला नाही तरी १९२० पर्यंत तिच्यातील अंगभूत गुण वाढविण्याचा मात्र त्यांच्या प्रौढ नाट्यप्रतिभेनें सतत निःसंशय प्रयत्न केला. ह्या दृष्टीनें 'कांचनगडची मोहना' (१८९८) पासून 'स्वयंवर' (१९१६) व 'द्रौपदी' (१९२०) पर्यंतचा त्यांच्या नाट्यलेखनाने केलेला प्रवास निश्चित लक्षांत घेण्याजोगा आहे. ह्या प्रवासातील महत्त्वाचे टप्पे म्हणजे 'कीचकवध' (१९०७), 'भाऊबंदकी' (१९०९), 'विद्याहरण' (१९१३), 'स्वयंवर' (१९१६) व 'द्रौपदी' (१९२०) हे होत. श्रेष्ठ दर्जाच्या व्यक्तिमत्त्वांमध्ये दडलेले स्वभावनाट्य आणि असल्या व्यक्तिमत्त्वांच्या संघर्षांतून निर्माण होणारे विचारनाट्य प्रकट करण्यांत मूलतः रस घेणारी खाडिलकरांची नाट्यप्रतिभा वर उल्लेखिलेल्या नाटकांमधून कसकशी प्रकट झाली हे तीं नाटके वाचून असतांच लक्षांत येते. ह्यांतील 'द्रौपदी' सारख्या नाटकाला विशेष लोकप्रियता लाभली नसेल; ही लोकप्रियता न लाभण्याचीं कारणे आपण शोधू शकू; परंतु एवढे खरे कीं श्रेष्ठ दर्जाच्या विचारनाट्याला प्रसवणाऱ्या खाडिलकरांच्या प्रतिभेचा साक्षात्कार ह्याहि नाटकांत झाल्याशिवाय रहात नाही. खाडिलकरांची प्रतिभा १९२० नंतर थोडी मंदावल्यासारखी दिसते. 'स्वयंवर' (१९१६) हा तिच्या कर्तृत्वाचा व यशाचा कळस आहे असे मानावे लागते व 'स्वयंवर' नंतरची तिची निर्मिति गुणांनीं हळूहळू कमी पडत चालली आहे हे लक्षांत येते; परंतु एवढे निश्चित कीं तिच्या निर्मितीमधील ही गुणवत्ता 'संगीत त्रिदंडी संन्यास, (१९३६) ह्या

नाटकाचा अपवाद केल्यास केव्हांहि एका मर्यादेपलीकडे खाली गेल्याचें आढळत नाहीं. 'मेनका' (१९२६), 'सवतीमत्सर' (१९२७) आणि 'सावित्री' (१९३३) ह्या, त्यांच्या उत्तरकालीन तिन्ही नाटकांमध्ये तेंच प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांत दडलेलें स्वभावनाट्य व तीच लक्षणीय वैचारिकता प्रकट करण्याचा प्रयत्न खाडिलकरांची प्रतिभा करीत आहे असें दिसून येतें. ह्या प्रतिभेंत 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी', 'स्वयंवर' मधील जोम नाहीं, ती थकलेली आहे, परंतु तिची धडपड तीच विचारनाट्याची पातळी गांठण्याकडे आहे. ती प्रतिभा खरोखर संपूर्णपणें थकलेली दिसते ती 'संगीत त्रिदंडी संन्यास' मध्ये; इतकी कीं हें नाटक खाडिलकरांचें आहे असेंहि वाटत नाहीं.

१९२० नंतर खाडिलकरांची नाट्यप्रतिभा एकदम थकल्यासारखी वाटते ह्याचें कारण काय ? खाडिलकरांच्या प्रतिभेचा ऐन उमेदीच्या काळांत त्यांचे राजकीय गुरु लोकमान्य टिळक होते; टिळकांचें कर्मयोगाचें प्रभावी तत्त्वज्ञान आणि त्यांचा प्रखर राष्ट्रवाद हा खाडिलकरांच्या अध्यात्मप्रवण मनाचा प्रमुख आधार होता. खाडिलकरांना आकर्षित करणारा पुरुषार्थ, त्यांना आकर्षित करणारी वीरवृत्ति जणूं टिळकांमध्ये साकार झालेली होती. १९१७ सालच्या नाट्यसंमेलनांतील अध्यक्षीय भाषणांत टिळकांबद्दल आपली नितांत आदराची भावना व्यक्त करितांना सद्गदित झालेले खाडिलकर जणूं १९२० पर्यंत टिळकांच्या युयुत्सु राजकारणांतून आणि प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांतून एकसारखी स्फूर्ति घेत होते. त्यांच्या १९२० पर्यंतच्या नाटकांतील जिवंतपणा, वैचारिक सामर्थ्य, जोरकसपणा ह्यांतूनच तर जन्माला आलेला नसावा ? लोकमान्यांची तत्त्वनिष्ठा, त्यांची निर्भय, अध्यात्मप्रवण वृत्ति, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांतून सतत होणारा वीरवृत्तीचा साक्षात्कार ह्यांचा खाडिलकरांच्या मनावर खोलवर ठसा उमटला होता हें नक्की. खाडिलकरांच्या प्रतिभेचा खराखुरा आविष्कार ज्या नाट्यलेखनांत विशेषत्वानें दिसून येतो तें लेखन लोकमान्यांच्या अतुलनीय व्यक्तिमत्त्वानें उत्तेजित झालेल्या मनानें केलेलें होतें. हें व्यक्तिमन लोकमान्यांच्या प्रभावी व्यक्तिमत्त्वानें भारलें गेलेलें मन होतें. १९२० मध्ये लोकमान्यांचें निधन झाल्यानंतर हें मन महात्मा गांधीकडे वळलें. खाडिलकरांनीं गांधीवादाचा अंगिकार केला. येथून पुढें त्यांचें राजकारण हें महात्मा गांधीचें राजकारण बनलें; हें सगळें खरें असलें तरी लोकमान्यांच्या निधनावरोबरच खाडिलकरांच्या प्रतिभेचें स्फूर्तिस्थान

जणू नाहीसं झालें. ज्या पुरुषार्थाच्या आणि वीरवृत्तीच्या चित्रणांत ही प्रतिभा रंगली होती, ती वीरवृत्तीच तिच्या दृष्टिपथांतून एकाएकीं दूर झाली. ज्या पुरुषार्थाचा आणि वीरवृत्तीचा आदर्श तिला लोकमान्यांत दिसत होता त्या पुरुषार्थाचा व वीरवृत्तीचा साक्षात्कार तिला आतां होईनासा झाला. खाडिलकरांच्या ह्या उत्तरकालीन नाटकांत तीच विशिष्टाला सर्वसामान्यत्व देण्याची, व्यक्तींत तत्त्व शोधण्याची त्यांची ऐन उमेदीच्या काळांतील वृत्ति दिसत असली तरी त्यांत जोरकसपणाची, चैतन्याची कमतरता भासते; खऱ्या सामर्थ्याची, पिळदारपणाची उणीव भासते. 'भाऊवंदकी' किंवा 'स्वयंवर'मधील ती प्रतिभेची रंग जाणवत नाही. सूर्य अस्ताला गेल्यावर वस्तुमात्रांतील ऊत्र नाहीशी व्हावी तसें तर थोडेंसं झालें नसावेना असा संशय म्हणूनच येथें मनांत येऊन जातो. गांधीवाद खाडिलकरांनीं पचवला, आचरला व प्रतिपादलाहि. परंतु हा गांधीवाद त्यांच्या नाट्यलेखनांत जिवंतपणा निर्माण करूं शकला नाही. १९२० च्या अगोदरील खाडिलकरांच्या नाटकांतील अनेक जिवंत व्यक्तिरेखांमध्ये टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे रंग मिसळून गेल्याचा भास आपणांस निःसंशय होतो; जें मन ह्या व्यक्तिरेखांचें चित्रण करीत आहे तें टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वानें भारलेलें मन आहे असा साक्षात्कार त्या व्यक्तिरेखांच्या सान्निध्यांत अधूनमधून झाल्याशिवाय रहात नाही; परंतु ही किमया महात्मा गांधींचें व्यक्तिमत्त्व साधूं शकत नाही; खाडिलकरांनीं १९२० नंतर गांधीवादाचा अंगिकार केला व ते त्याचे एक महत्त्वाचे पुरस्कर्ते बनले हें खरें असलें तरी त्यांची नाट्यप्रतिभा गांधीवादांतून आणि महात्मा गांधींच्या अत्यंत प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांतून कितपत स्फूर्ति घेऊं शकली हा प्रश्नच आहे. खाडिलकर गांधीवादी झाले तरी त्यांच्या नाट्यप्रतिभेच्या प्रेमाचा विषय लोकमान्यच राहिले. लोकमान्यांच्या निधनानें ही प्रतिभा थोडी पोरकी झाली.

. २ .

खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनांतून प्रकट होणारी त्यांची वाङ्मयमूर्ति आणि 'खाडिलकर-स्मरणी' सारख्या त्यांच्याविषयींच्या आठवणीवजा लेखनांतून आपल्या डोळ्यांपुढें येणारी खाडिलकर ही व्यक्ति ह्यांत कमालीचा सारखेपणा आहे. खाडिलकरांचें वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व आणि त्यांचें चारित्र्य ह्यांचा अत्यंत निकटचा संबंध आहे. त्यांच्यांतील संवादित्व अत्यंत लक्षणीय आहे. 'खाडिलकर-स्मरणी' ह्या पुस्तकांत पत्रकार, नटवर्ग, साहित्यसेवक, राजकीय नेते आणि ह्यांपैकीं कोणत्याहि वर्गांत न मोडणारे असे अनेक लोक ह्यांनीं काकासाहेबांसंबंधींच्या आपल्या आठवणी नोंदल्या आहेत. ह्या सर्व आठवणी परस्परपूरक आहेत. ह्या वेगवेगळ्या व्यक्तींना वेगवेगळ्या संदर्भांत खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विविध विशेषांची जाणीव झाली; परंतु मौज अशी कीं ह्यांतून आपल्या डोळ्यांपुढें येणारें खाडिलकरांचें व्यक्तिचित्र एकसंध आहे. हीं सर्व माणसें खाडिलकरांच्या जवळजवळ त्याच त्या विशेषांविषयीं बोलत आहेत असें आपणांस त्यांनीं निवेदिलेल्या आठवणी वाचीत असतां वाटतें; इतका त्या आठवणींमधून व्यक्त होणाऱ्या खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विशेषांमध्ये सारखेपणा आहे. खाडिलकरांचा मितभाषणीपणा, त्यांची प्रखर तत्त्वनिष्ठा, त्यांच्या आचारविचारांतील विलक्षण शिस्त, त्यांच्या मनाचें औदार्य, त्यांचें द्रष्टेपण, प्रसिद्धी-पराङ्मुख वृत्ति, आत्मस्तुति आणि परनिंदा ह्यांबद्दल असणारी तीव्र नावड, नाट्यव्यवसायिकांबद्दलचा जिन्हाळा, प्रेम व कर्तव्यबुद्धि, निर्भयपणा आणि स्वातंत्र्यप्रेम एक ना दोन, त्यांच्या स्वभावांतील असे अनेक गुणविशेष आहेत कीं ज्यांची साक्ष त्यांच्यासंबंधींच्या आठवणी सांगणाऱ्या सर्वच व्यक्तींनीं एकामागून एक दिली आहे. ह्यांतून डोळ्यांपुढें येणारी खाडिलकर ही व्यक्ति उग्रप्रकृति व विलक्षण तत्त्वनिष्ठ आहे.

खाडिलकरांच्या ह्या आठवणी वाचतांच हें लक्षात येतें कीं खाडिलकर हे एकाला एक प्रकारचे व दुसऱ्याला दुसऱ्या प्रकारचे असे कधींच भासत

नाहींत. सर्वांची त्यांच्या स्वभावविशेषांच्या संबंधांत एकवाक्यता आहे. त्यांच्या तापट स्वभावाबद्दल ज्याप्रमाणें सर्वच जण बोलतांना आढळतात त्याचप्रमाणें कोणाहि व्यक्तीबद्दल गैरसमज करून न घेण्याच्या त्यांच्या सुजाण वृत्तीबद्दलहि सगळेच ग्वाही देतांना दिसतात. खाडिलकरांनीं आपल्या टीकाकारांना ज्याप्रमाणें कधींच उत्तर दिलें नाहीं त्याप्रमाणें कोणाहि साहित्यसेवकाबद्दल कधींहि अनुदारपणाचे उद्गार काढले नाहींत किंवा त्यांच्यासंबंधीच्या निंदाव्यंजक गप्पागोष्टींत भाग घेतला नाहीं. अध्यात्मविचाराकडे असणारा त्यांच्या मनाचा स्वाभाविक कल, त्यांची उग्र स्वभावप्रकृति, त्यांच्याबद्दल त्यांच्या आंवाती-भोंवतीच्या व्यक्तींना वाटणारा दरारा, त्यांच्यामधील कमालीची जिद्द ह्या त्यांच्या ठिकाणीं असणाऱ्या विशेषांची त्यांच्या जवळपास आलेल्या सर्वांनाच प्रचीति आल्याचें आपणांस ह्य! आठवणी वाचतांना दिसतें. खाडिलकरांच्या स्वभावांतील हे आणि इतर अनेक विशेष असे आहेत कीं त्यांतून प्रकट होणारें त्यांचें व्यक्तिमत्त्व ओजोगुणानें युक्त आहे असेंच म्हणावेसें वाटतें.

हें त्यांच्या आठवणींतून व्यक्त होणारें त्यांचें व्यक्तिचित्र विलक्षण तेजःपुंज आहे. खाडिलकरांच्या भोंवतीं नेहमींच माणसांची गर्दी; परन्तु आपल्या भोवतालच्या ह्या गर्दींतून स्वतःला दूर ठेवण्याची वृत्ति त्यांचे ठिकाणीं सतत दिसून येते. राजकारणाच्या आखाड्यांत उतरूनहि ते वृत्तीनें अखेरपर्यंत सत्ता, अधिकार, संपत्ति इत्यादींच्या लोभापासून संपूर्णपणें अलिप्तच राहिले. खाडिलकर हे केवळ अध्यात्मवादी नव्हते तर अध्यात्मविचार त्यांचे अंगीं पूर्णपणें मुरलेला होता. आपल्या उत्तर आयुष्यांत नेहमींच्या व्यवसायापासून संपूर्णपणें निवृत्त होऊन अध्यात्मचिंतनांत आणि उपनिषदांवर भाष्य करण्यांत खाडिलकर रंगले ते उगीच नव्हेत. तीच त्यांच्या मनाची स्वाभाविक प्रवृत्ति होती. तो त्यांच्या मनाचा धर्म होता. श्रेष्ठ दर्जाच्या अध्यात्मवाद्यांच्या ठिकाणीं जी निर्भयता आढळते तीच खाडिलकरांच्या वृत्तींत बाणलेली होती. खाडिलकर टिळकांकडे आकृष्ट झाले, टिळक हें त्यांचें आराध्यदैवत बनलें तें उगीच नव्हे. टिळकांची तत्त्वनिष्ठा, त्यांची निर्भय वृत्ति, त्यांचा निष्काम कर्मवाद, त्यांची अध्यात्मपरता ह्या सर्व गुणांकडे त्यांचें मन जात्याच ओढ घेत होतें. ते पुरुषार्थाचे उपासक होते, आणि लो. टिळकांमध्ये त्यांना पुरुषार्थाचाच साक्षात्कार होत होता. खाडिलकरांनीं ज्या पुरुषार्थाची आजन्म उपासना केली

त्याच पुरुषार्थांची आपल्या नाट्यलेखनांतून सतत चित्रे रेखाटलीं. त्यांचा रामशास्त्री, त्यांचा राम, त्यांचा श्रीकृष्ण, त्यांचा हरिश्चंद्र,—एक ना दोन त्यांचे अनेक मानसपुत्र ह्या पुरुषार्थांचे आपल्या व्यक्तिमत्त्वांतून एकसारखें दर्शन घडवितात: जीं श्रेष्ठ मूल्ये खाडिलकरांनीं सदैव पूजनीय मानलीं व प्रत्यक्ष आचरलीं त्याच मूल्यांचा जयजयकार त्यांच्या नाट्यलेखनांतून होत असलेला आपल्या सतत कार्नी येतो. त्यांच्या नाट्यलेखनांत अनेक नाट्यदोष असूनहि जनमनाची पकड घेण्याचें जें विशेष सामर्थ्य अवतरलेलें आहे त्याचें बरेंचसें श्रेय श्रेष्ठ जीवनमूल्यांचें सतत आकर्षण असलेल्या त्यांच्या प्रभावी व्यक्तिमत्त्वाला दिलें पाहिजे. हें त्यांचें प्रभावी व्यक्तिमत्त्व त्यांच्या जवळ जवळ सर्वच नाट्यलेखनांतून प्रकट झालें आहे. वर जे त्यांच्यासंबंधीच्या आठवणींतून व्यक्त होणारे त्यांच्या स्वभावाचे अनेक विशेष नोंदले आहेत त्यांचें प्रतिबिंब ह्या नाहीं त्या स्वरूपांत त्यांच्या नाट्यलेखनांत ठिकठिकाणीं पडलेलें दिसून येतें. ह्या दृष्टीनें राम, हरिश्चंद्र, श्रीकृष्ण, रामशास्त्री, इत्यादि व्यक्तिचित्रांबरोबरच त्यांचा भीम, त्यांचा कीचक, त्यांचा दुर्योधन, त्यांचा विश्वामित्र हीं व्यक्तिचित्रेदेखील अभ्यासण्याजोगी आहेत.

❀ ❀ ❀

. ३ .

खाडिलकरांच्या नाटकांची भाषा ह्या दृष्टीनेंच लक्षांत घेण्याजोगी आहे. ती अलंकृत नाहीं. नटवी नाहीं. शब्दसौष्टव व कोटित्व हे तिचे विशेष नाहींत. केळकरांना तर ती 'खडबडीत व क्लिष्ट' वाटत असल्याचें माडखोलकर आपल्या आठवणीत सांगतात. 'कोल्हटकर व गडकरी ह्यांच्या नाटकांतील भाषेशीं तुलिलें असतां तिचें हें अनलंकृत स्वरूप आपणांस विशेषच जाणवतें. परंतु असें असूनहि ह्या भाषेनें मराठी प्रेक्षकांना आनंदी-राघोबाच्या, श्रीकृष्ण-

रुक्मिणीच्या, कीचक-सैरंघ्रीच्या, कच-शुक्राचार्याच्या आणि इतर अनेक पौराणिक व ऐतिहासिक स्त्रीपुरुषांच्या जीवन-नाट्याचें साक्षात् दर्शन घडविलें. मराठी प्रेक्षक ह्या दर्शनानें थरारून गेले. हें सर्व कशाच्या आधारावर ? मला वाटतें खाडिलकरांच्या नाटकांची भाषा ही तिच्यांतील कांहीं गुणविशेषांमुळें कोल्हटकर-गडकरी यांच्या नाटकांतील भाषेप्रमाणें स्वतंत्रपणें आपल्या डोळ्यांत भरत नाही ह्यांतच तिचें यश आहे. त्या भाषेंत नाटकीपणाचा अंश फार थोडा आहे. जवळ-जवळ नाही. ती ज्या विचारनाट्याचें आपणांस अनेकदां दर्शन घडवितें तें विचार-नाट्यहि वेगडी नाही; तें अगांतुक, ठिगळवजा, प्रदर्शनात्मक नाही. पात्रांच्या स्वभावविशेषांतून विशिष्ट प्रसंगांच्या संदर्भांत तें सहज प्रकट होतें. खाडिलकरांचीं पात्रें स्वतःची भाषा बोलतात. त्यांची आनंदी, त्यांचा राघोबा व त्यांचा रामशास्त्री हे त्यांच्या भूमिकांची भाषा बोलतांना दिसतात; ह्यामुळेंच रामशास्त्री व त्याची बोलण्याची भाषा ह्यांत अभिन्नत्व जाणवतें. रामशास्त्र्यासंबंधीचा विचार करूं जातांच त्याचें बोलणें कानावर पडूं लागतें. असेंच आपण कोल्हटकर, गडकरी ह्यांच्या नाटकांतील सर्वच प्रमुख पात्रांवद्दल म्हणूं शकूं काय ? तीं पात्रें, त्यांच्या भूमिका व त्यांच्या तोंडची भाषा यांत अशाच प्रकारचें अभिन्नत्व जाणवतें काय ? खाडिलकरांनीं निर्मिलेल्या सर्वच प्रमुख पात्रांच्या संबंधांत हा अनुभव येतो. हीं सर्व पात्रें त्यांची स्वतःची भाषा बोलत आहेत असाच आभास निर्माण होतो. खाडिलकरांच्या भाषेंत जोरकसपणा आहे; तिच्यांत ओजोगुण आहे. केळकरांनीं माडखोलकरांजवळ खाडिलकरांसंबंधीं बोलत असतां पुढील उद्गार काढले होते, “खाडिलकरांचा शृंगार हा सुद्धां नुसता शृंगार नसतो. त्यांच्या मनोधर्मानुसार त्यांच्या नाटकांतील प्रणयभावनादेखील ओजस्वी रूप धारण करून प्रकट होते. त्यांच्या करुणरसाचेंहि असेंच आहे. शुक्राचार्य, भीष्मक, हरिश्चंद्र, तारामती वगैरेंचीं करुणपूर्ण भाषणें हीं मनांत अनुकंपा उत्पन्न करण्याऐवजीं त्यांतील ओजस्वितेमुळें गंभीर भावना उत्पन्न करितात.” केळकरांचे हे उद्गार अनेक अर्थानीं खरे आहेत. ओजोगुण हा खाडिलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आणि म्हणूनच लेखनप्रकृतीचा प्रमुख गुण असल्यामुळें तो त्यांच्या स्वभावचित्रणांत, प्रसंगयोजनेंत आणि ह्या सर्वांतून प्रकट होणाऱ्या विचारनाट्यांत सर्वत्र भरलेला आहे; म्हणूनच तो त्यांच्या नाटकांतील भाषेंतहि सर्वत्र दिसून येतो. ही भाषा अनलंकृत असूनहि अत्यंत जोरकस व नाट्यपूर्ण वाटते ती ह्यामुळेंच. खाडिलकरांची

नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधीची समज बरीचशी पक्की असल्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील संभाषणें वाजवीपेक्षां अधिक लांबत नाहीत, आणि त्यांतील लांबलचक भाषणें कंटाळवाणीं वाटत नाहीत. खाडिलकर संवादांसाठी जी भाषा वापरतात तिची धाटणी बरीचशी बोलीभाषेची असते, म्हणूनच तिच्यांत कोणत्या शब्दावर किती जोर द्यावयाचा ह्याकडे विशेष लक्ष दिलें गेलें असल्याचें आढळून येतें. म्हणूनच केळकर म्हणतात त्याप्रमाणें “त्यांचीं जीं वाक्यें नाटक वाचतांना रचनादृष्ट्या सदोष किंवा बोजड वाटतात, तींच वाक्यें रंगभूमीवर ऐकतांना ठसकेदार आणि भेदक वाटतात.”^१ खाडिलकरांच्या स्वभावांतील मितभाषीपणानेहि त्यांच्या वाणींत सामर्थ्य येण्यास मदत केली आहे. शब्दब्रंजाळपणाची त्यांना मनापासून नावड आहे. टिळकांप्रमाणेंच ते भाषेकडे एक साधन ह्या दृष्टीनें पाहतात; तिच्यांत लालित्य आणण्याचा, तिला सजवण्या-नटवण्याचा, श्रुतिमधुर आणि चमकदार बनविण्याचा कधीहि प्रयत्न करीत नाहीत; म्हणूनच तिच्यांत सरलत्व येतें, एक प्रकारचा भेदकपणा येतो. मर्मावर नेमकें बोट ठेवण्याची ताकद येते. खऱ्या अर्थानें पौरुष येतें. पुरुषार्थाची आजन्म उपासना करणाऱ्या खाडिलकरांच्या भाषेंत पौरुष अवतरावें, पौरुषाचा साक्षात्कार व्हावा ह्यांत नवल तें काय ?

परंतु खाडिलकरांच्या भाषेंत खऱ्या अर्थानें पौरुषाचा साक्षात्कार होण्याचें मुख्य कारण म्हणजे तिची अंगभूत वैचारिकता. विचार हें गद्याचें भूषण आहे, मग तें गद्य कोणत्याहि स्वरूपांत अवतरो. खाडिलकरांचें हें गद्य विविध भूमिकांचें नाट्य प्रकट करूं पाहणारें गद्य आहे; ह्या विविध भूमिकांच्या संघर्षांतून प्रकट होणारें अनुभव-नाट्य व्यक्त करणारें तें गद्य आहे. तेव्हां तें भावगर्भ आहे. तें भावगर्भ असल्यामुळे त्यांत अभिनिवेश व प्रत्ययकारित्व अवतरत असलें तर तें विचारगर्भ असल्यामुळे त्यांत वजनदारपणा, अर्थवत्ता, सामर्थ्य अवतरत आहे. ज्या प्रमाणांत ही विचारगर्भता त्यांत प्रसंगपरत्वे व पात्रपरत्वे वाढत जातें त्या प्रमाणांत बरील गुणांचा प्रत्यय त्यांतून अधिकच येत जातो. अशा वेळेला त्यांतील ओजोगुण आपणांस विशेषच जाणवतो. खाडिलकरांच्या भाषेंतून जाणवणारें पौरुष हें ह्याप्रमाणें त्यांच्या

१. ‘खाडिलकर-स्मरणी’ पान ३०३.

विचारांच्या जोरकसपणाशी सलग आहे. खाडिलकर हे केवळ विचारमंथन करीत बसत नाहीत, तर विचारमंथनांतून जीं आचारासंबंधीचीं तत्त्वे हातीं लागत असतात तीं अभिनिवेशानें व्यक्त करतात. हा तत्त्वशोध, ही तत्त्वनिष्ठा, हा तत्संबंधींचा आग्रह, ही श्रद्धा त्यांच्या वाणीत एक आगळें सामर्थ्य निर्माण करिते. खाडिलकर आणि खाडिलकरांची भाषा ह्यांच्यांत म्हणूनच फार फार जिव्हाळ्याचें नातें आहे असेंच सतत वाटत राहते.



. ४ .

१८९८ मध्ये खाडिलकरांच्या 'कांचनगडची मोहना' ह्या नाटकाचा प्रयोग मराठी रंगभूमीवर झाला. मराठी रंगभूमीवर अवतरलेलें हें खाडिलकरांचें पहिलें नाटक; परंतु तें खाडिलकरांनीं लिहिलेलें पहिलें नाटक मात्र नव्हे. त्यांनीं पहिलें नाटक लिहिलें तें 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' व तेहि १८९३ मध्ये म्हणजे वयाच्या एकविसाव्या वर्षी. ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग १९०६ मध्ये झाला असला तरी तें १८९५-९६ मध्येच 'विविधज्ञानविस्तारां' तून प्रसिद्ध झालें होतें. खाडिलकरांनीं नाट्यलेखनाला प्रारंभ केला तेव्हां मराठी रंगभूमीवर कोणतें दृश्य दिसत होतें? अण्णासाहेब किलोस्करांची संगीत शाकुंतल (१८८०), संगीत सौभद्र (१८८२) आणि संगीत 'रामराज्यवियोग' (१८८४) हीं नाटके एकामागून एक मराठी रंगभूमीवर आलीं होतीं व किलोस्कर १८८५ सालीं एकाएकीं कालवश झाले होते. किलोस्कर कालवश झाले त्याच वर्षीं मराठी रंगभूमीवर एक नवा तारा उदयाला आला होता. हा तारा म्हणजे गोविंद बल्लाळ देवल. १८८५ सालींच देवलांचें 'दुर्गा' हें पहिलें नाटक इचलकरंजीकर नाटक मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें होतें, व त्यानंतर दोन वर्षांनीं म्हणजे १८८७ सालीं त्यांच्या संगीत 'मृच्छकटिका'चा पहिला प्रयोग पुणें येथें झाला होता. किलोस्करांची महत्त्वपूर्ण कामगिरी व किलोस्करांच्या पाठोपाठ गोविंद बल्लाळ देवल ह्या हाडाच्या नाटककाराचा झालेला उदय ह्यामुळें मराठी रंगभूमीवर

उत्साहाचें वारें वाहूं लागलें होतें. खाडिलकरांचें 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' 'विविधज्ञानविस्तारां' तून प्रसिद्ध होण्यापूर्वीच म्हणजे १८९५ च्या अगोदरच देवलांची 'विक्रमोर्वशीय,' (१८८९), 'झुंझारराव,' (१८९०) 'शापसंभ्रम' (१८९३) आणि 'फाल्गुनराव' (१८९४) हीं महत्त्वाचीं नाटके मराठी रंगभूमीवर अवतरलीं होतीं. त्यांचें 'शारदा' तेवढें अद्याप रंगभूमीवर यावयाचें होतें. तें रंगभूमीवर आलें १८९९ मध्ये. 'कांचनगडच्या मोहने' नंतर एका वर्षानें.

ह्याप्रमाणें खाडिलकरांच्या कुमारवयांत मराठी रंगभूमि भारली गेली होती ती किलोस्कर व देवल ह्या उभयतांच्या नाट्यकृतींनीं. 'कांचनगडची मोहना' रंगभूमीवर येण्यापूर्वी दोनच वर्षे अगोदर श्रीपाद कृष्णांचें 'वीरतनय' (१८९६) मराठी रंगभूमीवर अवतरलेलें असलें तरी अद्याप श्रीपाद कृष्ण ह्या नांवाला अर्थ यावयाचा होता. तेव्हां खाडिलकरांच्या संस्कारक्षम मनावर जर ह्या प्रारंभीच्या काळांत कोणाच्या मराठी नाट्यलेखनाचा थोडाफार परिणाम झालेला असेल तर तो किलोस्कर व देवल ह्या उभयतांच्या. ह्या प्रारंभीच्या मराठी नाटककारांची नाट्याच्या प्रकृतीची समज पक्की होती. ती मुख्यतः संस्कृत नाट्यसाहित्यावर आधारलेली होती. किलोस्करांनीं मुख्यत्वेकरून 'संगीत सौमद्र' मध्ये आणि देवलांनीं त्यांच्या अनेक नाटकां-मधून ही खऱ्याखऱ्या नाट्याच्या प्रकृतीसंबंधीची अचूक समज व्यक्त केली होती. किलोस्कर-देवलांचीं नाट्यकथानके मुख्यतः पौराणिकच होती; संस्कृत नाट्यकथानकांप्रमाणेंच तीं एकपदरी होतीं. दोघेहि कथानकाला उपकथानकाची जोड देत नव्हते. पुराणकथांना नाटकांचा साज देण्याची त्यांची हातोटी कौतुकास्पद होती. तिच्यांत एक प्रकारचें सरलत्व होतें. त्यांचीं पात्रें ज्या भाषेतून बोलत होतीं ती भाषा अत्यंत नाट्यानुकूल होती, खटकेवाज परंतु अकृत्रिम होती. त्यांच्या पदांना, तीं पदे नाट्यसंवादाचाच एक भाग आहेत असें वाटण्याजोगा रसपरिपोषक अर्थ होता : तीं अगदींच वांडगूळवजा नव्हतीं. खाडिलकरांनीं आपल्या नाट्यलेखनास प्रारंभ केला तो गद्य नाटकांच्या लेखनानें. १९११ पर्यंत म्हणजे 'मानापमान' लिहीपर्यंत त्यांच्या मनांत संगीत नाटक लिहिण्याचा विचार डोकावलाहि नाही ही गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे. खाडिलकरांनीं १९११ नंतर अनेक संगीत नाटके लिहिलीं व त्यांतील

कांहीं रंगभूमीवर गाजलीं हें खरें असलें तरी मूलतः ते नाट्यलेखनाकडे वळले ते श्रीपाद कृष्णांप्रमाणें मराठी रंगभूमीवर कांहीं विशिष्ट चालींचीं पदें आणावीं आणि मराठी संगीत नाटकांच्या रंगभूमीवर क्रांति करावी ह्या उद्देशानें नव्हे; तर नाट्यावहलच्या उपजत आकर्षणामुळें. त्यांना लिहावींशीं वाटत होती तीं खरीखुरीं नाटकें, संगीत नाटकें नव्हेत. त्यामुळें त्यांनीं १९११ नंतर जरी संगीत नाटकें लिहिलेलीं दिसत असलीं व त्यांतील अनेक मराठी रंगभूमीवर यशस्वी ठरलीं असलीं तरी त्यांतील संगीत हें त्यांतील नाट्याचा अविभाज्य घटक कचितच ठरलें. खाडिलकरांच्या नाटकांतील पदें किलोस्कर-देवलांच्या नाटकांतील पदांप्रमाणें नाट्यसंवादांशीं कधींच एकजीव होऊं शकलीं नाहींत; तीं नाट्य-संवादाचाच एक भाग आहेत असें वाटलें नाहीं याचें कारण हेंच आहे. तीं पदें त्यांच्याशीं सलग्न असणाऱ्या संगीतामुळें कितीहि गाजलीं असलीं व अनेकदां त्यांच्यामुळें सदर नाटकांना लोकप्रियता लाभल्याचा देखावाहि दिसला असला तरी ह्या नाटकांशीं तीं कधींच एकरूप होऊं शकलीं नाहींत. त्यामुळें खाडिलकरांच्या नाटकांचा विचार करितांना त्यांतील पदांचा विचार हा गौण ठरतो; त्यांचीं नाटकें वाचतांना आपणांस असेंच दिसून येतें कीं खाडिलकरांनीं अनेक संगीत नाटकें लिहिलीं असलीं तरी ते खरे हाडाचे गद्य नाटककारच होते; त्यांचें प्रत्येक चांगलें नाटक हें प्रथम चांगलें गद्य नाटक आहे. (आपण असेंच 'सौमद्र' बद्दल म्हणूं शकूं काय ? 'सौमद्र' हें खऱ्या अर्थानें एक उत्कृष्ट संगीत नाटक आहे.) त्यांतील 'स्वयंवर', 'द्रौपदी', 'विद्याहरण' सारख्या नाटकांत खाडिलकरांनीं पदें घातलीं आहेत हा केवळ योगायोग आहे. तीं संगीतामुळें मोठीं झालेलीं नाटकें नाहींत. प्रथमतः नाटकें म्हणून तीं स्वतःच्या पायावर उभीं राहूं शकत आहेत. खाडिलकरांची नाट्यप्रतिभा सदैव शोधांत होती ती खऱ्याखऱ्या अनुभव-नाट्याच्या. ह्या नाट्याचा आविष्कार तिला साधायचा होता. तेवढ्यासाठीं ती पुराणांकडे, इतिहासाकडे धांव घेत होती. ती व्यक्तींमध्ये, विविध व्यक्तिबंधांतून जन्मणाऱ्या अर्थपूर्ण घटनांमध्ये व त्यांत दडलेल्या विचार-नाट्यामध्ये रंगलेली होती. ह्या सर्वांचें दर्शन तिला घडवावेंसें वाटत होतें. ह्या प्रतिभेला तिच्या उमेदवारीच्या काळांत जर कोणी खतपाणी घातलें असेल तर तें किलोस्कर-देवलापेक्षांहि कितीतरी अधिक पटीनें शेक्सपियरनें. किलोस्कर-देवलांनीं खाडिलकरांची नाट्याभिरुचि घडविण्यास थोडाफार हात-

भार लावला असेल, नाही असें नाही. खाडिलकर तेरा वर्षांचे असतांनाच किलोस्कर निवर्तले व त्यांच्या वयाच्या तेरा ते बावीस-तेवीसपर्यंतच्या महत्त्वपूर्ण काळांत देवलांचीं नाटकें एकामागून एक मराठी रंगभूमीवर आलीं. हीं नाटकें त्यांच्या वाचनांत निःसंशय आलेलीं असणार व त्यांच्या मांडणीतील परिणामकारक सरलत्वानें त्यांना मोहविलेलेहि असणार. परंतु त्यांनीं किलोस्कर-देवलांपासून घेतलें असें फार थोडें. नाट्याच्या प्रकृतीची समज दृढ होण्यास त्यांना ह्या वयांत किलोस्कर व देवल हे उपकारक ठरले; परंतु त्यांच्या मनानें अगदीं स्वाभाविकपणें ओढ घेतली ती शेक्सपियरकडे.

खाडिलकरांच्या कुमारवयांत मराठी रंगभूमीवर किलोस्कर-देवलांइतकाच शेक्सपियरहि आपला प्रभाव गाजवीत होता. हा प्रभाव १८६२ सालीं इचलकरंजीकर नाटक मंडळीनें मराठी रंगभूमीवर आणलेल्या विनायक जनार्दन कीर्तने यांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' ह्या नाटकापासून मराठी नाट्यरसिकाला जाणवूं लागला होता. १८६२ ते १८९३ पर्यंत म्हणजे खाडिलकरांनीं नाट्यलेखनास प्रत्यक्ष प्रारंभ करीपर्यंतच्या मधील तीस वर्षांत शेक्सपियरच्या नाटकांचे कितीतरी अनुवाद मराठी रंगभूमीवर अवतरले होते. त्यांतील अगदीं सहज लक्षांत येण्याजोगे अनुवाद म्हणजे 'तारा' (१८७७), 'भ्रांतिकृत चमत्कार' (१८७८), 'झुंझारराव' (१८९०), 'त्राटिका' (१८९१), 'वीरमणी आणि शृंगारसुंदरी' (१८९१), 'विकारविलसित' (१८९१), हे होत. ह्यांतील शेवटले तीन १८९१ ह्या एकाच वर्षांत मराठी नाट्यरसिकांना पहावयास मिळाले होते ही गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे. किलोस्कर व देवल ह्यांच्या नाट्यलेखनावर शेक्सपियरचा परिणाम झालेला दिसत नाही. देवलांनीं 'ऑथेल्लो' चा अनुवाद केला; परंतु त्यांचें स्वतःचें नाट्यलेखन शेक्सपियरच्या प्रभावापासून दूरच राहिलें. खाडिलकरांची नाट्यप्रतिभा ही प्रकृतीनें किलोस्कर-देवलांच्या नाट्यप्रतिभेपेक्षां वेगळी होती. ती त्यांच्या प्रतिभेप्रमाणें केवळ सरलमार्गी नव्हती. ती जात्याच गंभीर व काव्यात्म होती. वैचारिकता हा तिचा धर्म होता. घटनांचा अर्थ लावणें, लोकोत्तर स्त्री-पुरुषांच्या व्यक्तित्वांचे विशेष लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करणें, पुरुषार्थाचा शोध घेणें, तात्कालिकांत शाश्वताचा अंश किती व कोणता आहे याचा विचार करणें हा तिचा स्वभाव होता. ह्याच कारणांस्तव ती प्रतिभा सतत पुराणांकडे आणि इतिहासाकडे वळली. तिला पौराणिक आणि

ऐतिहासिक व्यक्तींमध्ये व घटनांमध्ये अनेक वर्तमान आणि शाश्वत स्वरूपाच्या प्रश्नांवर प्रकाश टाकण्याची शक्ति आहे असें दिसून आले; आणि ह्या सर्वच बाबतींत तिला शेक्सपियरनें साहाय्य केले. शेक्सपियरचें नाटक हें ज्या व्यक्तींच्या जीवनाचें नाट्य व्यक्त करीत असतें त्या व्यक्तिजीवनांपुरतें कधींच मर्यादित राहत नाहीं; त्या व्यक्तींच्या जीवनाचें नाट्य व्यक्त करीत असतांच तें तुम्हां आम्हां सर्वांच्या जीवनाचें नाट्य व्यक्त करूं लागतें. ही विशिष्टांतून सतत सामान्याकडे जाण्याची प्रवृत्ति शेक्सपियरमध्ये सर्वत्र दिसून येते. खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेला शेक्सपियरच्या ह्या प्रवृत्तीमध्ये आपल्या प्रकृतीला अनुकूल असें कांहीं आढळले असल्यास त्यांत नवल नाहीं. खाडिलकरांना संपूर्ण शेक्सपियर पचविता आला असें नाहीं. तें त्यांच्या शक्तीपलीकडचें होतें; परंतु एवढें खरें कीं विश्वविद्यालयांत शिक्षण घेत असतांना संस्कृत नाटककारांपेक्षां त्यांना अधिक आकर्षून घेतलें तें आंग्ल कवि शेक्सपियरनें: त्याच्या भव्योदात्त शोकात्मिकांनीं, त्यांतील करुणरम्य व लोकोत्तर पात्रप्रसंगांनीं व श्रेष्ठ दर्जाच्या विचारनाट्यानें.

शेक्सपियरच्या ह्या स्वाभाविक प्रभावामुळेच खाडिलकरांचें पहिलें नाटक 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' हें ज्याप्रमाणें 'हॅम्लेट' व 'अँथेलो' ह्या शोकात्मिकांनीं त्यांच्या मनावर केलेल्या संस्कारांच्या संकरांतून जन्मास आलें त्याचप्रमाणें शेक्सपियरनेंच त्यांच्या पुढील नाटकांची बांधणीहि हळूहळू निश्चित केली. ही बांधणी जशी संस्कृत नाटकाच्या बांधणीहूनहि वेगळी ठरली तशीच किलोस्कर-देवलांच्या नाटकांच्या बांधणीहूनहि वेगळी ठरली. खाडिलकरांनीं किलोस्कर-देवलांची एकपदरी रचना प्रथम बाजूला सारली, आणि शेक्सपियरप्रमाणें नाटकांतील मुख्य कथानकाला उपकथानकाची जोड दिली. शेक्सपियरच्या नाटकाप्रमाणें खाडिलकरप्रणित मराठी नाटक म्हणजे कथानक आणि उपकथानक असा दुहेरी विणीचा गोफ ठरूं लागला. हळूहळू ही नाट्यकथानकाची दुहेरी गुंफण मराठी रंगभूमीवर किती रूढ झाली हें आपणांस विसाव्या शतकांतील पहिल्या तीन दशकांतील नाटकें चाळलीं असतां सहज लक्षांत येईल. कोल्हटकर, गडकरी, वरेरकर एवढेंच नव्हे तर ह्या काळांतील इतर अनेक लहानमोठे नाटककार ह्याच प्रकारच्या रचनेचा अवलंब करीत आहेत असें आपणांस दिसून येतें. ह्या मधल्या काळांतील मराठी

नाटकाचा हाच जवळजवळ साचा ठरला. हा साचा अशा रीतीने रूढ करण्यांत खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचा भाग विशेष आहे. कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांसाठी हीच बांधणी स्वीकारलेली आढळत असली तरी त्यांची विनबुडी, कल्पनारम्य नाट्यसृष्टि मराठी रंगभूमीवर फार काळ तग धरू न शकल्यामुळे तिचा प्रभाव खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीइतका मराठी रंगभूमीवर नाट्यरचनेबाबत जाणवला नाही. खाडिलकरांच्या खालोखाल ही विशिष्ट नाट्यरचना मराठी रंगभूमीवर लोकमान्य व लेखकमान्य करण्याचे श्रेय कोणाकडे जात असेल तर तें गडकन्यांकडे - कोल्हटकरांकडे नव्हे. गडकन्यांच्या नाटकांना मिळालेली अमाप लोकप्रियता हें त्यांचें खरें कारण आहे.

शेक्सपियरकडून स्वीकारलेल्या ह्या दुपदरी नाट्यरचनेला खाडिलकरांनी हळूहळू स्वतःचें वळण लावले. हें वळण इष्ट होतें असें म्हणतां येणार नाही. शेक्सपियरनें ही नाट्यकथानकाची दुपदरी रचना आपल्या रंगभूमीच्या प्रवेश-वारीसंबंधीच्या विशिष्ट गरजा लक्षांत घेऊन मान्य केली होती; परंतु ह्या विशिष्ट गरजा भागवून ही रचना राबवितांना तिच्यामुळे नाटकांतील मुख्य रसाला बाधा येणार नाही ह्याची तो सतत दक्षता बाळगीत होता. ह्या दुपदरी नाट्यरचनेच्या द्वारां तो मूळ संविधानकाला एका बाजूनें बळकटी आणूं शकत होता, त्याला पोषक अशा पात्रप्रसंगांची औचित्यपूर्ण योजना करूं शकत होता आणि त्याच बरोबर आवश्यक तेथें मुळांतील गंभीर नाट्याचा ताण कमी करण्यासाठीं आवश्यक तेवढा व आवश्यक त्या स्वरूपाचा विनोदहि निर्माण करूं शकत होता. ह्या सर्व गोष्टींमुळे शेक्सपियरच्या नाटकाची बांधणी ही त्या नाटकाच्या व तें ज्या रंगभूमीवर सादर केलें जात होतें त्या रंगभूमीच्या प्रकृतीला साजेशीच होत होती. खाडिलकरांनी आणि त्यांच्या पाउलावर पाऊल टाकणाऱ्या त्यांच्या नंतरच्या व बरोबरीच्या मराठी नाटककारांनीं शेक्सपियरची नाट्यसंविधानकाची ही दुपदरी मांडणी स्वीकारतांना त्या मांडणीबरोबर आवश्यक ठरणारा शेक्सपियरचा नाट्यौचित्यविचार तेवढा लक्षांत घेतला नाही. त्यांनीं रंगभूमीची सोय पाहिली व ही मांडणी रंगभूमीच्या प्रायोगिक गरजा लक्षांत घेतां अत्यंत सोयीची म्हणून स्वीकारली; परंतु तिच्याबरोबर येणाऱ्या व कलादृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरणान्या अनेक जबाबदाऱ्यांकडे दुर्लक्ष केलें. त्यांनीं ही खरें म्हणजे नाट्यौचित्यविचाराच्या दृष्टीनें अत्यंत अवघड ठरणारी मांडणी

आपल्या प्रत्यक्ष लेखनांत वाजवीपेक्षां सोपी व सवंग केली, परंतु ह्याला जनाबदार एकटे खाडिलकर नव्हेत. ह्याला जनाबदार मुख्यतः खाडिलकर व कोल्हटकर हे दोघेहि होत. हे दोघे त्या काळांतील सुविद्य नाटककार. त्यांनीं असें केल्यामुळे इतरांनीं त्यांचें अनुकरण करावें ह्यांत नवल नाहीं. ह्या उभयतांनीं मुख्य कथानकाच्या जोडीला ज्या उपकथानकाची योजना आपल्या नाटकांमधून केली तें उपकथानक आणि त्यासाठीं उपयोजिलेले पात्र-प्रसंग मुख्य कथानकाला बळकटी आणीत आहेत कीं नाहींत ह्यासंबंधांत विचार करण्याचें व आवश्यक ती दक्षता घेण्याचें सतत टाळलें. त्यांनीं अनेकदां उपकथानकाचा वापर केला तो नाटकाची लांबी वाढविण्यासाठीं व विनोदनिर्मितीसाठीं; परंतु विनोदनिर्मितीसाठीं त्यांत योजलेलीं पात्रें व प्रसंग जें हास्य निर्माण करतील तें मूळ रसाला कितपत उपकारक ठरेल ह्याची त्यांनीं फारशी कधींच क्षिती बाळगली नाहीं. खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाचा प्रभाव रंगभूमीवर ह्या शतकाच्या पहिल्या दोन दशकांत विशेष पडल्यामुळे त्यांनीं रूढ केलेली ही नाट्यरचना विशेष मान्यतेस पावल्याचें आश्चर्य वाटत नाहीं. ह्या दुपदरी नाट्यसंविधानक-रचनेचा एक कोल्हटकरी विशेष असा कीं ती साधतांना आपल्या अनेक नाटकांमध्ये कोल्हटकरांनीं नाटकांतील प्रमुख खलपात्रावरच हास्यनिर्मितीचेंहि काम वेळोवेळें सोपविलें; त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील खलपात्रांची मोठी पंचायत झाली. एकीकडे त्यांना नायक-नायिकां-विरुद्ध सतत कारस्थानें रचण्याचें काम करावें लागलें आणि अगदीं त्याच वेळें नाटकांत विदूषकी पात्रें म्हणूनहि वावरावें लागलें. एकाच व्यक्तीच्या ठिकाणीं बुद्धिचातुर्याची आणि जातिवंत मूर्खपणाची जर आपण एकाच वेळें अपेक्षा करूं लागलों तर त्या व्यक्तीची जी करुणास्पद स्थिति होईल तीच प्रत्यक्षांत कोल्हटकरांच्या ह्या खलपात्रांची झाली. खाडिलकरांच्या बाबतींत काय झालें तें प्रत्येक नाटकाचा स्वतंत्रपणें विचार करून दाखवून दिलेंच आहे. येथें एवढेंच म्हटलें म्हणजे पुरें कीं मुख्य कथानकाच्या जोडीला उपकथानक उभें करीत असतां खाडिलकरांनीं अनेक वेळां उदात्त आणि शुद्र, शोकांगभीर विचारनाट्य आणि विदूषकी धांगडधिंगा यांची अत्यंत रसभंगकारक सांगड घातली.

परंतु खाडिलकरांच्या नाटकांतील हा फार मोठा दोष मान्य करूनहि त्यांचीं नाटके आपणांस नेहमींच लक्षांत घेण्याजोगीं वाटतात तीं त्यांतून प्रकट होणाऱ्या भव्योदात्त व्यक्तिचित्रांमुळे आणि प्रभावी विचारनाट्यामुळे. कोल्हटकरांच्या

नाटकांचा विचार करूं लागलों कीं आपल्या डोळ्यांपुढें येते ती त्यांच्या नाट्यकथानकांची विलक्षण गुंतागुंत. कोल्हटकरांनीं नाट्यकथानकांसाठीं पुराणांकडे किंवा इतिहासाकडे ('शिवपावित्र्या'चा अपवाद सोडून) कधींच धांव घेतली नाही. किंवा अशा रीतीनें धांव घेण्यांत नाटककाराच्या प्रतिभेचा कोतेपणा दिसून येतो असें त्यांना नेहमींच वाटलें. त्यांनीं मराठी नाटककारांकडून संपूर्णपणें स्वतंत्र अशा नाट्यसंविधानकांची मागणी केली आणि आपल्या स्वतःच्या नाटकांचीं संविधानकें आपल्या कल्पनेनें स्वतंत्रपणें रचलीं. नाटकांचें संविधानक हें रहस्यमय असलें पाहिजे; त्याशिवाय त्यांत प्रेक्षकांचें लक्ष वेधून घेण्याजोगी चमत्कृति निर्माण होत नाही अशी त्यांची प्रामाणिक समजूत असल्यामुळें त्यांनीं आपल्या नाटकांचीं संविधानकें गुंतागुंतीचीं व रहस्यप्रधान बनविलीं, त्यांचें वातावरणहि रम्याद्भुत म्हणजे राजारानींचें किंवा सरदार-दरकदारांचें ठेवलें. त्यामुळें झालें एवढेंच कीं त्यांच्या नाटकांत माणसांपेक्षां रहस्यमय घटनांनाच अधिक महत्त्व आलें व त्यांचा विचार करितांना प्रत्येक वेळीं आपल्या डोळ्यांपुढें येत गेली ती त्यांच्या संविधानकांची विलक्षण गुंतागुंत आणि त्यांचें तें ना धड वर्तमान, ना धड भूत असें अधांतरीं लोत्रणारें विनबुडी विश्व. कोल्हटकरांनीं आपल्या नाटकांत समाजसुधारणाविषयक विचार खेळविण्याचा प्रयत्न केला, परंतु ते विचार त्या नाटकांमधून कधींच अपरिहार्यपणें प्रकट झाले नाहीत. ते सदैव उपरे राहिले.

खाडिलकरांची नाट्यसृष्टि ही नेमकी ह्याच्या उलट आहे. खाडिलकरांनीं आपल्या नाट्यकथानकांसाठीं पुराणें व इतिहास ह्यांकडे धांव घेतली; परंतु अशा रीतीनें धांव घेऊन त्यांनीं जी सृष्टि रचली ती विनबुडी नव्हती. तिचा पाया मजबूत होता. माणसें हीं माणसांत रंगलेलीं आहेत, माणसांचीं सुखदुःखें, त्यांचें हर्षामर्ष, त्यांचीं स्वप्नें, त्यांचीं ध्येयें, त्यांचे आदर्श, त्यांच्या महत्वाकांक्षा, त्यांच्या आशानिराशा, त्यांचे रागद्वेष आणि ह्या सर्वांमुळें जीवन धारण करीत असलेले विविध रंग ह्यांतच माणसाचें मन रस घेऊं शकतें, ह्यांतच तें रंगतें ह्याची खाडिलकरांना पूर्ण कल्पना होती. प्रेक्षकांचें लक्ष वेधून घेण्यासाठीं रहस्यमय कथानकाची जरूरी नाही, तेवढ्यासाठीं जरूरी आहे ती जिवंत भासणाऱ्या व्यक्तींची, असल्या व्यक्तींच्या निर्मितीची हें त्यांची नाट्य-प्रतिभा पूर्णपणें ओळखीत होती. नाटक हें खऱ्याखुऱ्या, जिवंत व्यक्तींच्या

जीवनांत घडत असतें, नाटक म्हणजे व्यक्तींना गिळून टाकणारें गुंतागुंतीचें संविधानक नव्हे, तेव्हां 'नाटक' लिहावयाचें असेल तर तें ज्या व्यक्तींच्या जीवनांत निर्माण झालें त्या व्यक्तींना आपण प्रथम साक्षात् केलें पाहिजे, सजीव केलें पाहिजे ह्याची जाण त्या प्रतिभेला होती. ती इतिहासाकडे व पुराणाकडे वळली परंतु तिनें इतिहासांतून व पुराणांतून केवळ चित्तवेधक संविधानकें उचलून तीं संवादरूपानें प्रेक्षकांसमोर ठेवलीं नाहींत तर ज्या लोकोत्तर व्यक्तित्वांमुळें पुराणांना व इतिहासाला अर्थ आला आहे त्या व्यक्तित्वांना साक्षात् साकार करण्याचा तिनें प्रयत्न केला; म्हणूनच खाडिलकरांच्या नाटकांचा विचार करूं जातांच प्रथम आपल्या डोळ्यांपुढें येतात तीं हीं अत्यंत प्रभावी व्यक्तिचित्रें : राम, कीचक, श्रीकृष्ण, द्रौपदी, दुर्योधन, शुक्राचार्य, कच, सावित्री, आनंदी, राघोबा, रामशास्त्री इत्यादि. खाडिलकरांच्या नाटकांचें यश ह्या त्यांनीं निर्मिलेल्या बोलक्या व्यक्तिचित्रांमध्ये आहे. खाडिलकरांनीं ह्या इतिहासप्रसिद्ध व पुराणप्रसिद्ध व्यक्तींना अत्यंत देखणें व्यक्तित्व दिलें आणि ह्या त्यांच्या देखण्या व्यक्तित्वांच्या प्रकाशांत त्यांच्या जीवनाचें नाट्य प्रगट केलें. त्यामुळेंच खाडिलकरांचीं नाटके हीं शेक्सपियरच्या नाटकांप्रमाणें व्यक्तिप्रधान नाटके (character-plays) आहेत. त्यांतील नाट्य हें वेगवेगळ्या लक्षणीय व्यक्तित्वांचें नाट्य आहे; ह्या विविध व्यक्तित्वांमधून प्रगट होणाऱ्या महत्त्वपूर्ण वैचारिक भूमिकांचें नाट्य आहे. त्याला अनेक वेळां अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाच्या विचारनाट्याचा दर्जा प्राप्त होतो तो ह्यामुळेंच. त्यांतून अगदीं स्वाभाविकपणें जीवनाची धारणा ज्यांवर अवलंबून आहे अशा अनेक श्रेष्ठ जीवनमूल्यांवर सतत प्रकाश पडतांना दिसतो तो ह्यामुळेंच. खाडिलकर हे अशा प्रकारें मुख्यतः व्यक्तिमनांच्या व्यापारांमध्ये रंगलेले असल्यामुळें ते भूताचें दर्शन घडवीत असतांनाच वर्तमानावर प्रकाश टाकूं शकतात, भूताच्या संदर्भानें वर्तमानाचा अर्थ लावीत असतात. विशिष्टाचें दर्शन घडवीत असतांच सर्वसामान्याची सूचना देत असतात. खाडिलकरांच्या मूळच्या विचारप्रधान, अध्यात्मप्रवण आणि काव्यात्म मनोभूमिकेला शेक्सपियरनें लावलेलें हें मनोज्ञ वळण होय. ह्यांतच खाडिलकरांचें इतर मराठी नाटककारांपासून उमटून पडणारें वेगळेपण आहे असें मला वाटतें.

.५.

ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटक-कादंबऱ्यांच्या संबंधांत पुष्कळदां असा प्रश्न विचारला जातो की त्यांत ज्या इतिहासप्रसिद्ध व पुराणप्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांचीं चित्रे येत असतात त्यांच्या बाबतींत खरीखरी नवनिर्मिति कितपत शक्य आहे? या प्रश्नाचें अपेक्षित उत्तर ती बहुतांशीं शक्य नाहीं असेंच आहे. शिवाजीची, संभाजीची, दुर्योधनाची व भीमाची नव्यानें निर्मिति कोण कशी साधूं शकणार? त्यांची निर्मिति केव्हांच झाली आहे; त्यांच्या प्रतिमा केव्हांच रेखाटल्या गेल्या आहेत आणि त्या सर्वांच्या परिचयाच्या आहेत; सर्वांच्या डोळ्यांपुढें आहेत. शिवाजी, प्रतापसिंह, कीचक असें म्हटल्याबरोबर ह्या प्रतिमा आपल्या डोळ्यांसमोर येतात. तेव्हां त्यांची तथाकथित निर्मिति म्हणजे त्यांच्या ह्या सर्वपरिचित रूपाची केवळ अनुकृति नव्हे काय? तिच्यांत खऱ्या अर्थानें सर्जनाचा भाग कसा व कीतीसा येणार? तो सर्जनाचा भाग आला तर त्यांच्या ह्या सर्वपरिचित प्रतिमांना धक्का नाहीं का लागणार? आणि अशा रीतीनें जर त्यांना धक्का लागला व त्या मूल प्रतिमाच कोसळल्या तर ज्याच्या आधारें आम्ही त्या प्रतिमा शिवाजी, औरंगजेब, द्रौपदी, कीचक यांच्या म्हणून ओळखायचें तो ओळखीचा आधारच नाहीं का नष्ट होणार?

ह्या म्हणण्यांत तथ्यांश नाहीं असें कोण म्हणेल? परंतु तो असल्यास थोडा आहे. हें म्हणणें पूर्ण सत्य नाहीं. बहुसंख्य नाटक-कादंबऱ्यांमधील शिवाजी ही तुमच्या माझ्या मनांतील शिवाजीचीच साक्षात् प्रतिकृति असते; एवढेंच नव्हे, तर काहीं वेळां ही प्रतिकृति साधण्याइतपतहि खटपट न करितां जें अर्धकच्चें चित्र रेखाटलें जात असतें त्यांत तुम्ही आम्ही, त्यांतील उणीवा लक्षांत न घेतां, आपल्या मनांतील शिवाजी पाहूंच असें अनेकदां गृहीतहि धरलें जातें; आणि खरें म्हणजे त्याप्रमाणें आपल्यापैकीं अनेकजण तो ह्या अर्धकच्च्या चित्रांत पाहतातहि हें अगदीं खरें आहे. पुष्कळदां तर शिवाजी, संभाजी हीं केवळ नांवें घेतल्यानेंहि हव्या त्या प्रतिमा आपल्या डोळ्यांपुढें निर्माण होऊं शकतात,

तेवढ्यासाठी त्यांच्या प्रत्यक्ष चित्रणाची आवश्यकताहि नसते असा अनुभव आहे. हें सर्व खरें असलें तरी ऐतिहासिक आणि पौराणिक कादंबरीचा किंवा नाटकाचा लेखक शिवाजीची वा द्रौपदीची नव्याने निर्मिति करीत नाही—एवढेंच नव्हे तर करूं शकत नाही हें म्हणणें चुकीचें आहे. इतिहास शिवाजीसंबंधीचा जो तपशील आम्हांला पुरवीत असतो तो तपशील म्हणजे अर्थात शिवाजी नव्हे. हा पुराव्यानें सिद्ध झालेला तपशील—त्याच्या साहाय्यानें वा अन्य मार्गानें काढलेले निष्कर्ष वा निर्माण झालेले समज नव्हेत—ज्या चित्रांत चपखल वसतो, ज्या चित्राचा अपरिहार्य असा भाग ठरतो असें शिवाजीचें चित्र रेखाटायचें म्हटलें कीं तेथें सर्जन हें आलेंच. असें खरेंखुरें सर्जन झालें तरच इतिहासानें नोंदलेल्या मृतवत् तपशिलाला खरा अर्थ येऊं शकेल, त्यांत चैतन्य अवतरेल, एरव्ही नाही. कादंबरीकाराच्या व नाटककाराच्या प्रतिभेच्या ठिकाणी शिवाजीला जिवंत करण्याची ताकद असेल तरच इतिहासांतील पुराव्यानें सिद्ध केलेल्या घटना ह्या बोलक्या होतील. ह्या निर्जीव घटनांना म्हणजेच तपशिलाला बोलके करणें, अर्थ देणें म्हणजेच शिवाजीचें सर्जन, आणि हें सर्जन करण्याची ताकद समर्थ कादंबरीकारांत आणि नाटककारांत निश्चित असूं शकते असें आपणांस 'स्वामी' सारखी कादंबरी किंवा खाडिलकरांच्या 'भाऊवंदकी' सारखें नाटक वाचतांना लक्षांत येते. इतिहासापेक्षां पुराणाचीं बंधनें खूपच कमी जाचक असल्यामुळें पौराणिक कथा-कादंबऱ्यांतून आणि नाटकांतून पुराणप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषांच्या सर्जनाला खूपच वाव असतो हें विशद करण्याची वेगळी आवश्यकता नसावी.

आपण ह्या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या नाटकांचा जेव्हां विचार करूं लागतो तेव्हां त्यांच्या सर्जनशील प्रतिभेचा प्रत्यय आपणांस त्यांच्या ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकांतील सर्वच इतिहासप्रसिद्ध व पुराणप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषांच्या चित्रांमधून येतो ही गोष्ट मान्य करावी लागते. त्यांचा राम, त्यांचा श्रीकृष्ण, त्यांचा कीचक, त्यांची द्रौपदी, त्यांची सावित्री, त्यांचा कच हे सर्व ज्याप्रमाणें खास त्यांचे मानसपुत्र आहेत—नुसते पुराणांतील तुमच्या आमच्या परिचयाचे स्त्री-पुरुष नाहीत,—त्यांची जडणघडण, त्यांतील प्रत्येकाची आगळी प्रकृति ही ज्याप्रमाणें त्यांच्या प्रतिभेची स्वयंनिर्मिति आहे, त्या प्रतिभेचा ठसा जसा त्यांजवर स्पष्टपणें उमटलेला आहे त्याचप्रमाणें तो आनंदी व राघोत्रा ह्या त्याच

प्रतिभेने निर्माण केलेल्या दोन इतिहासप्रसिद्ध व्यक्तींच्या प्रतिमांवरहि उमटलेला आहे. ह्या दोन्ही प्रतिमा ही खाडिलकरांच्या सर्जनशील प्रतिभेची खास निर्मिति आहे. त्यांतहि आनंदीची प्रतिमा आपल्या मनाची विशेष पकड घेते. ह्या प्रतिमेत खाडिलकरांनीं प्रारंभापासूनच विलक्षण जीवनरस ओतला आहे. आनंदी ही साक्षात् महत्त्वाकांक्षा आहे. नाटकांत असा एकहि प्रवेश नाही की ज्यांत ती अवतरल्यानंतर चैतन्य निर्माण होत नाही. नाटकाच्या शेवटीं पांचव्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत आपल्या डोळ्यांपुढें सर्वच दृष्टींनीं पराजित झालेला राघोबा उभा राहतो. हा राघोबा स्वतःला व पडत्या नाटकाला यत्किंचितहि सावरूं शकत नाही; उलट त्याचीं केविलवाणीं भाषणें नाटकाचा पडता डोलारा आणखीच खालीं आणायला जणूं मदत करीत आहेत असें वाटतें; परंतु ह्याहि प्रवेशांत आनंदीची व्यक्तिरेखा थोडा वेळ तरी चमकून गेल्याखेरीज राहत नाही. आनंदीला शरणागती कशी ती माहिती नाही. लढणें हा तिचा धर्म आहे. ती आपल्या प्रतिस्पर्ध्यांशीं लढतांलढतांच धारातीर्थीं प्राण ठेवणार आहे. 'भाऊबंदकी' तील आनंदी ही अखेरपर्यंत वांकत नाही हें तिचें वैशिष्ट्य आहे व हें तिचें वैशिष्ट्य सवंध नाटकांत कायम राखण्यांत खाडिलकरांनीं मोठें औचित्य प्रगट केलें आहे. खाडिलकरांचा दुर्योधन, त्यांचा कीचक व त्यांची आनंदी हीं पात्रें खलपात्रें असूनहि तीं टराविक टशाचीं वटलेलीं नाहीत. त्यांतील प्रत्येकाला त्याचें असें तत्त्वज्ञान आहे, स्वतःचें आगळें व्यक्तिमत्त्व आहे. खाडिलकरांच्या प्रतिभेनें ह्या व्यक्तींच्या प्रतिष्ठेला बाधक होईल असें काहींहि त्यांचेबाबत घडूं दिलेलें नाही; म्हणूनच तीं तीनहि पात्रें आपल्या कुतूहलाचा विषय अखेरच्या क्षणापर्यंत राहूं शकतात. पुष्कळसे नाटककार आपल्या नाटकांतील खलपात्रांची नाटकाच्या शेवटीं अप्रतिष्ठा करितांना आढळतात. ते त्यांना वाकवतात, नमवतात, पश्चात्तापदग्ध बनवतात. खाडिलकरांचे हे मानसपुत्र व ही मानसकन्या अखेरपर्यंत आपल्या स्वभाव-धर्माप्रमाणेंच वर्तणूक करितांना दिसतात ह्यांत खाडिलकरांचें एक अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य व्यक्त होतें.

खाडिलकरांच्या आनंदीइतकाच त्यांचा राघोबाहि जिवंत आहे. आनंदी ही लेडी मॅकवेथ असली तर राघोबा हा मॅकवेथ आहे. तो स्वार्थी आहे, शूर आहे परंतु विलासी आहे, स्त्रीलंपट आहे, आनंदीच्या मुठीत आहे; परंतु

त्याबरोबरच तो पापभीरू आहे. त्याला कणा नाही, प्रभावी व्यक्तिमत्त्वांपुढे वांकणं ही त्याची प्रकृति आहे: मग तें प्रभावी व्यक्तिमत्त्व आनंदीच्या रूपानें प्रगट होवो वा रामशास्त्र्यांच्या रूपानें प्रगट होवो. राघोबाचें हें व्यक्तिचित्र आपल्या मनाची निश्चित पकड घेतें. त्याच्या मनाचे हेलकावे खाडिलकरांनीं अगदीं हलक्या हातानें व्यक्त केले आहेत. आनंदीची विजिगीषू (aggressive) मनोवृत्ति आणि राघोबाची तिच्यापुढें नांगी टाकणारी दुबळीक ह्यांतील विरोध लेखकानें मोठ्या नाट्यपूर्णपणें रेखाटला आहे. त्यामुळें आनंदी व राघोबा यांच्या वृत्तींचा संघर्ष व संवाद 'भाऊवंदकी'तून व्यक्त होणाऱ्या जीवननाट्यांत स्वतःचे स्वतंत्र रंग भरतो. ह्या दृष्टिकोणांतून आनंदी-राघोबाचे संवादप्रसंग अत्यंत अभ्यासण्याजोगे उतरलेले आहेत.

आनंदी-राघोबांच्या संवादांतून खाडिलकरांनीं अनेक ठिकाणीं भविष्यकाळांत त्यांच्या पोटीं जन्माला येणाऱ्या दुसऱ्या बाजीरावासंबंधींच्या ज्या सूचना दिल्या आहेत त्या उभयतांच्या जीवनाच्या भीषण नाट्याचे रंग अनेकदां विशेष गडद व अर्थवान् करितात. ह्या सूचनांमधील गूढोक्ति (irony) प्रेक्षकांना जाणवल्याखेरीज राहत नाही, व त्याच्या गालावर एका दुःखद जाणिवेचें बोलकें स्मित उमटल्या-शिवाय रहात नाही. जणूं आनंदी राघोबांचे मनोगत ऐकून काल गालांतल्या गालांत हसत असतो. अगदीं नाटकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत आनंदीनें 'ध' चा 'मा' केलेला आहे हें लक्षांत आल्यानें स्तिमित झालेला व घाबरलेला राघोबा जेव्हां आनंदीला म्हणतो, "पण ह्या भयंकर पापामुळें माझ्या पुण्यशील पूर्वजांनीं माझ्या कुळांत जन्म घेण्याचें नाकारलें, तुझ्या पापी पोटांत माझ्या वाडवडिलांनीं नवीन अवतारापूर्वींच पुन्हा शयन केलें नाही आणि रिकाम्या जागेवर—तुला व मला शासन करण्याकरितां—एखाद्या दुरात्म्याची परमेश्वरानें भरती केली तर नारायणाच्या खुनामुळें मला मिळणारी गादी माझ्या त्या कुलांगार पुत्रपौत्राकडे तरी चालून काय करायची?" येथें राघोबाच्या मुखानें जणूं काल बोलतो आहे असेंच जाणत्या प्रेक्षकांना वाटतें आणि एका साध्या विधानाला केवढा तरी अर्थ येतो.

हा घटनाघटनांचा मूल्यसंबंध सूचित करणें ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकांच्या लेखकांकडून अपेक्षित असतें. ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकांचा बहुसंख्य प्रेक्षकवर्ग हा इतिहास आणि पुराण जाणणारा असतो.

निदान त्याच्या कानावरून इतिहास आणि पुराणें गेलेलीं असतात. इतिहासाची आणि पुराणाची त्याला नाटक पहातांना नव्यानेच ओळख होणार नसते; त्याला घटना परिचयाच्या असतात परंतु त्याच्या अनेकदां लक्षांत आलेला नसतो तो सदर घटनांचा खरा अन्वय आणि अर्थ. हा अन्वय आणि अर्थ लक्षांत आल्यास त्याच्या परिचयाच्या घटनांचीच एक आगळी जाणीव त्याला होणार असते. ही जाणीव मुख्यतः मूल्यात्मक असते व म्हणूनच तिला फार महत्त्व असतें. ल्यूथरवर नवें नाटक लिहूं पाहणाऱ्या नाटककाराला ल्यूथरच्या जीवनाशी वा त्याच्या काळाशी संबंधित असलेल्या घटनांचा नवा अन्वयार्थ लागलेला असतो. सेंट जोनवर लिहूं पाहणाऱ्या शॉला तिच्या जीवननाट्याची अशीच नवी जाणीव झालेली असते. जो नाटककार ऐतिहासिक घटनांवर ह्या अर्थानें नवा प्रकाश टाकू शकतो, त्यांचा एकंदर जीवनव्यवहारांच्या संबंधांत नवा अन्वयार्थ लावू शकतो. त्याच्या ऐतिहासिक नाटकाला निश्चित एक आगळें मूल्य लाभत असतें. खाडिलकरांचीं ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटके वाचतांना ही ऐतिहासिक व पौराणिक घटनांचा महत्त्वाचा अन्वयार्थ लावण्याची अपूर्व शक्ति खाडिलकरांच्या ठिकाणीं निःसंशय होती याचा प्रत्यय ठिकठिकाणीं आल्यावांचून राहत नाही. म्हणूनच त्यांचीं ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटके हीं केवळ कांहीं इतिहासप्रसिद्ध व पुराणप्रसिद्ध घटनांचीं फक्त नाट्यचित्रें ठरत नाहीत; तीं त्यांपेक्षां कांहींतरी अधिक आपल्या पदरांत टाकतात ह्याची आपणांस तत्संबंधीं विचार करितांना सतत जाणीव होते. 'भाऊबंदकी' मधील आनंदीबाई नाटकाच्या शेवटल्या अंकांत आपल्या पोटांतील मुलाला उद्देशून, "माझ्या पोटांत असलेल्या सवाई बाजीराया, तुझ्या मातेचा हा विलाप कान देऊन ऐक, आणि तुझ्या शत्रूंचा पक्का सूड उगविण्याची तयारी एव्हांपासूनच कर. तुझ्या आईच्या ह्या पुढील खटपटीनें पेशवाईचें पद जर तुला मिळालें नाहीं, तर अमक्याचें साहाय्य कसें घेऊं, तमक्याची मदत कशी मागूं, असल्या वेडगळपणाच्या कल्पना सूड उगवण्याच्या वेळीं तुझ्या पित्याप्रमाणें मनांत देखील आणूं नको, पाहिजे तें कर, कोणालाहि बोलावून आण, कोणा पाहिजे त्याच्या हातावर पेशव्यांच्या कुळांत जन्मास आल्याचें उदक सोड, पण आम्हांस पेशवाईस अंतरायास लावणाऱ्या बारभाईचीं घरे जमीनदोस्त करण्यास चुकूं नको. असा सूड उगवितांना बारभाईबरोबर भाऊबंदकीमुळें महाराष्ट्राचें वाटोळें

करण्याचा प्रसंग आला तरी मागेंपुढें पाहूं नको” असा जेव्हां उपदेश करितांना आपण पाहतों तेव्हां हें राघोबा-आनंदीच्या ‘भाऊवंदकी’चें नाटक आपल्या कथासूत्राच्या स्वयंसिद्ध मर्यादा उल्लंघून किती दूरवरच्या सूचना देत आहे, भविष्यांतील घटनांचें कसे अन्वयार्थ सूचित करित आहे ह्याची आपणांस एकदम जाणीव होते : जी गोष्ट ‘भाऊवंदकी’ सारख्या ऐतिहासिक नाटकाची तीच ‘कीचकवध’ व ‘द्रौपदी’ ह्यासारख्या पुराणेतिहासावर आधारलेल्या नाटकांची.



. ६ .

खाडिलकरांनीं आपल्या अनेक नाटकांतून एकप्रवेशी अंक योजिले आहेत. त्यांतील रचनेच्या दृष्टीनें विशेष सफाईदार आणि नाट्यसंविधानकाला विशेष उठाव देणारे अंक म्हटले म्हणजे ‘भाऊवंदकी’ (१९०९) चा पहिला अंक, ‘मानापमान’ (१९११)चा पहिला आणि शेवटला अंक, ‘द्रौपदी’चा (१९२०) पहिला अंक, ‘मेनका’ (१९२६) चा पहिला अंक आणि ‘सावित्री’चा (१९३३) दुसरा अंक हे होत. यांतीलहि आपल्या विशेष लक्षांत राहतात ते एकप्रवेशी अंक म्हणजे ‘भाऊवंदकी’, ‘मानापमान’, ‘द्रौपदी’ आणि ‘मेनका’ ह्या नाटकांचे पहिले अंक होत. हे सर्व त्या त्या नाटकांचे पहिले अंक आहेत ही गोष्ट येथें विशेष लक्षांत घेण्याजोगी आहे. एकप्रवेशी अंक लिहिण्याची प्रथा १९२२-२३ नंतर मामा वरेरकरांनीं बुद्धिपुरस्सर मराठी रंगभूमीवर सुरू केली. तिच्या कितीतरी बगोदर किलोस्कर^१, देवल^२, खाडिल-

१. ‘संगीत सौभद्र’ (१८८३) पहिला व पांचवा अंक.

‘संगीत रामराज्यवियोग’ (१८८४), तिसरा अंक.

२. ‘संगीत शापसंभ्रम’ (१८९३) पहिला अंक.

‘संगीत शारदा’ (१८९९) पहिला अंक.

कर यांच्यासारख्या हाडाच्या नाटककारांनीं अभावितपणें आपल्या नाटकांतून एकप्रवेशी अंक लिहिलेले होते. त्यांच्या ह्या लेखनांत हेतुपुरस्सरता नव्हती आणि तज्जन्य कृत्रिमताहि नव्हती. त्यांतून व्यक्त होत होती ती नाट्याच्या प्रकृतीची थोडीफार उपजत समज. वास्तविक देवल-खाडिलकरांनीं आपल्या नाटकांमधून नाट्यलेखनाची जी मांडणी व्यक्त केली ती श्रेष्ठ दर्जाच्या अचूक नाट्यौचित्यविचारांतून जन्माला आलेली होती असें नाहीं. ती सर्वस्वी श्रेष्ठ दर्जाच्या नाट्यौचित्यविचारांतून जन्माला आलेली नव्हती हीच खरोखर तक्रार आहे. ही मांडणी स्वीकारतांना व तिला आपल्या परीनें वळण लावतांना त्यांनीं शाळाकॉलेजांत अभ्यासिलेलीं संस्कृत नाटककारांचीं आणि शेक्सपियरचीं नाटकेंच मुख्यतः डोळ्यांपुढें ठेवलीं होती आणि या दोन प्रकारच्या नाट्यलेखनाच्या संकरांतून आपल्या नाटकांच्या मांडणीचा विशिष्ट साचा तयार केला होता, व ह्याच साच्यांतून ते आपलें नाट्यलेखन एकसारखे विनाखंत करीत होते हें उघड आहे. तेव्हां त्यांच्या नाट्यलेखनामागें नाट्यरचनेसंबंधीचा जाणीवपूर्वक नवविचार होता, असें कधीहि म्हणतां येणार नाहीं.

श्रीपाद कृष्णांनीं सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशाला आपल्या नाट्यलेखनांतून रजा दिली; परंतु सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशाला रजा देणें हा क्रांतिकारक नवविचार नव्हे : असल्या तथाकथित नवविचारानें कोल्हटकर मराठी रंगभूमीवर फारसें कांहींच साधूं शकले नाहींत. मी तर असें म्हणें कीं त्यापेक्षां सूत्रधार-नटीच्या प्रवेशाचा देवलांनीं व खाडिलकरांनीं आपल्या अनेक संगीत नाटकांत जो बराचसा अर्थपूर्ण उपयोग करून घेतला आहे तो नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनें अधिक उपकारक व अधिक लक्षणीय आहे. तेव्हां नाट्यरचनेमध्ये मुद्दाम नवता आणण्याचा प्रयत्न न करणारे किलोस्कर, देवल, खाडिलकर जेव्हां आपल्या नाटकांतून एकप्रवेशी अंक योजतांना आढळतात तेव्हां ह्या गोष्टीचें निश्चित कौतुक वाटतें. वरच स्पष्ट केल्याप्रमाणें हे सदर नाटकांचे पहिले अंक एकप्रवेशी करण्यामागें नवतेची हौस नव्हती; तर केवळ उपजत नाट्यबुद्धि होती. नाटकाचा पहिला अंक हा अनेक दृष्टींनीं अत्यंत महत्त्वाचा अंक असतो : मुख्य नाट्यप्रमेयाकडे प्रेक्षकांचें लक्ष खेचून घेण्याची ताकद त्यांत असणें आवश्यक असतें. तेथें अप्रस्तुताला फारसा वाव नसतो—तसा वाव देणें इष्ट नसतें. प्रेक्षकांचें मन प्रस्तुत काय हाच प्रश्न नाटकाचा दर्शनी पडदा वर जातांच, खरें

म्हणजे एकसारखे विचारीत असते. अशा वेळीं त्या मनाला संशयांत ठेवणे, खोळंबून ठेवणे व घोटाळ्यांत टाकणे एकंदर नाटकाच्या दृष्टीने अत्यंत घातक असते. खाडिलकरांनीं हे नेमके औळखले होते. त्यांच्या सर्वच नाटकांतून—अगदीं अयशस्वी ठरलेल्या नाटकांतूनहि—नाटकाचें मुख्य प्रमेय पहिल्या अंकाच्या शेवटीं प्रेक्षकांच्या स्पष्टपणे ध्यानांत येईल अशी व्यवस्था खाडिलकर नेहमींच करितांना आढळतात. त्यांच्या सर्वच नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या मानानें त्यांचे पहिले अंक हे लहान आहेत; त्यांतील प्रवेशसंख्या ही अधिकांत अधिक तीन आहे : फक्त 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु', 'विद्याहरण', व 'सत्त्वपरीक्षा' ह्या नाटकांमध्ये ती अनुक्रमें पांच, चार व चार अशी आहे. नाटकाच्या पहिल्या अंकाची प्रवेशसंख्या अशा रीतीने मर्यादित राखण्यामागे मुख्य नाट्यप्रमेयाकडे प्रेक्षकांचें लक्ष झटकन् वेधणे हाच खाडिलकरांचा हेतु आहे; आणि ह्याच हेतूच्या पोटीं त्यांच्या अनेक नाटकांतील पहिले अंक हे स्वाभाविकपणे एकप्रवेशी झाले आहेत; म्हणूनच येथें खाडिलकर हे देवल व किलोस्कर यांच्या बरोबरीनेच नाट्याच्या प्रकृतीची जी प्रौढ समज सहजगत्या व्यक्त करतांना आढळतात तिचें निश्चित कौतुक वाटतें. किलोस्करांच्या 'सौभद्रा'चा किंवा देवलांच्या 'शारदे'चा पहिला अंक हा जितका बांधेसुद्ध, रसपूर्ण आणि नाट्यपूर्ण आहे तितकाच खाडिलकरांच्या 'भाऊवंदकी' चाहि पहिला अंक बांधीव व नाट्यपूर्ण आहे. 'भाऊवंदकी'चें नाट्यप्रमेय त्यांच्या भीषणरम्य अंगोपांगांसह एकदम यत्किंचितहि वेळ न दवडतां प्रेक्षकांसमोर साक्षात उभें करणे हाच सदर अंकाचा हेतु आहे व तो हेतु पूर्णानें सफल झाला आहे. प्रत्यक्ष नारायणरावाच्या वधानें प्रारंभ होणारा हा 'भाऊवंदकी'चा पहिला अंक ज्याप्रमाणें नाटकांतील प्रमुख घटनेकडे प्रेक्षकांचें लक्ष एकदम वेधतो त्याचप्रमाणें ह्या घटनेशीं संलग्न असणाऱ्या व्यक्तिमनांविषयीं आणि त्या घटनेच्या परिणामांविषयीं केवढें तरी जबरदस्त कुतूहल प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण करितो. 'भाऊवंदकी' हें विलक्षण गतिमान नाटक आहे. त्यांतील झपाट्यानें एकामागून एक घडणाऱ्या व आपलें चित्त थारून सोडणाऱ्या घटनांची कमान चौथ्या अंकापर्यंत एकसारखी चढत जाते ती ह्या पहिल्या अंकापासूनच. तेव्हां ह्या पहिल्या अंकाच्या रचनेंत अप्रस्तुताला यत्किंचितहि स्थान न देण्यांत, त्यांत स्थल, काल आणि प्रसंग ह्यांचें अत्यंत रसपूर्ण ऐक्य साधण्यांत खाडिलकरांनीं विलक्षण

नाट्यकौशल्य दाखविलें आहे असें म्हणण्यांत काडीमात्रहि अतिशयोक्ति नाही. अशाच प्रकारचें नाट्यरचनेचें कौशल्य खाडिलकर 'मानापमान', 'द्रौपदी' व 'मेनका' ह्या नाटकांच्या पहिल्या अंकाच्या लेखनांतहि दाखवीत असले तरी 'भाऊवंदकी'च्या मानानें कमी कृतिप्रधान आणि गतिमान अशा सदर नाटकांच्या नाट्यसंविधानकांमुळें तेथें त्याचा प्रभाव आपणांस 'भाऊवंदकी'च्या पहिल्या अंकांतल्याइतका जाणवत नाही. 'भाऊवंदकी'च्या पहिल्या अंकांत तो आंधळ्यालाहि जाणवतो.

खाडिलकरांच्या वर उल्लेखिलेल्या नाटकांतील पहिल्या अंकांची ही नाट्यपूर्ण बांधणी लक्षांत घेतां नाटकाच्या एकंदर बांधणीबाबत योग्य मार्गांनिं विचार करण्याची कुवत त्यांच्यामध्ये किलोस्कर व देवल यांच्या बरोबरीनेच होती हें निश्चित लक्षांत येतें; व हा विचार त्यांचेकडून नाट्यलेखन करीत असतां ज्या प्रमाणांत होणें शक्य होतें व आवश्यक होतें त्या प्रमाणांत प्रत्यक्षांत झाला नाही याबद्दल आश्चर्य वाटतें व खेद होतो.

❀ ❀ ❀

. ७ .

खाडिलकरांच्या नाटकांत एक गोष्ट वरचेवर झाली आहे : हीं नाटकें ऐतिहासिक आणि पौराणिक असल्यामुळें त्यांच्या कथानकांना सर्व परिचित असे आदि, मध्य व अन्त आहेत. त्यांतील घटनांचा अनुक्रम हा देखील इतिहास व पुराणें यांनीं निश्चित केलेला आहे. त्या घटनांच्या तपशिला-बाबतहि आपणांस हेंच म्हणावें लागेल अशी स्थिति आहे. त्यामुळें महत्त्वाच्या अर्थपूर्ण प्रसंगांच्या चित्रणांतून ह्यांतील प्रत्येक नाटकाचें संविधानक प्रगट करण्याचा खाडिलकरांनीं कितीहि प्रयत्न केलेला असला तरी नाटकांत अनेक संवादप्रसंग असे येतात कीं त्यांची योजना दरम्यान काय घडलें—नव्हे काय काय घडलें—हें प्रेक्षकांच्या कानांवर घालण्यासाठीं होतें. ह्या संवादप्रसंगांत अर्थातच 'नाट्य' नसतें. तेथें संवादांतून केलेलें घटनांचें सरघोपट कथन

असतें. पौराणिक नाटकापेक्षांहि ऐतिहासिक नाटकांत असे नाट्यशून्य संवाद-प्रसंग खाडिलकरांना-नव्हे अनेक नाटककारांना-एकसारखे योजावे लागतात. खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी,' 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' ह्यांसारख्या ऐतिहासिक नाटकांमध्ये असले संवाद-प्रसंग अनेक आहेत. त्यांच्या पौराणिक नाटकांमध्येहि अशा केवळ घटनानिवेदनात्मक संवादप्रसंगांचा तुटवडा नाही. हे संवादप्रसंग वाचीत असतां मला हरिभाऊ आपटे यांच्या 'वज्राघात'-सारख्या कादंबरीतील 'थोडा इतिहास,' 'आणखी थोडा इतिहास,' 'पुनश्च इतिहास' ह्यांसारख्या प्रकरणांची आठवण होते. तेथें रामराजा व मेहेरजान ह्यांच्या जीवनाचें भीषणनाट्य रंगवीत असतांना हरिभाऊंना इतिहासाचें म्हणजे कालाचें-विशिष्ट काळांत घडलेल्या घटनांचें-मान सतत राखावें लागत असल्यामुळें कादंबरीच्या प्रकृतीला न शोभणारीं अशीं इतिहासाच्या सरळ सरळ निवेदनाचीं ठिगळें त्यांना त्या चित्रपटाला जोडावीं लागलीं आहेत. येथेंहि 'भाऊबंदकी'चें भीषणनाट्य चित्रित असतां इतिहासानें सवाई माधवरावाच्या जन्मापर्यंतच्या ज्या अनेक घटना नोंदल्या आहेत त्यांची एक-सारखी दखल खाडिलकरांना घ्यावी लागत आहे, व तेवढ्यासाठीं घटना-निवेदनात्मक संवादप्रसंग नाटकांत घालावे लागत आहे. हे अशा प्रकारचे नाट्यशून्य संवादप्रसंग न योजतां एखाद्या कालखंडांत घडलेल्या घटनांचें नाट्य नेमकें व्यक्त करणें हें सोपें नसतें. तेवढ्यासाठीं नाट्यौचित्यविचार अत्यंत निर्दोष असावा लागतो. खाडिलकरांच्या-नव्हे अनेक मराठी नाटककारांच्या-नाट्यौचित्यविचारांत अशा वेळीं नेहमींच शैथिल्य जाणवतें. अशा प्रकारचे घटनानिवेदनात्मक संवादप्रवेश ह्या शैथिल्याचेच निदर्शक आहेत.

❀ ❀ ❀

. ८ .

खाडिलकर नाट्यसंमेलनांचे दोनदां अध्यक्ष झाले : एकदां १९०७ सालीं आणि त्यानंतर १९१७ सालीं. 'खाडिलकरांचा लेखसंग्रह, भाग २ रा' ह्या

पुस्तकांत त्यांचें १९१७ सालचें भाषण छापलेलें आढळतें. १९०७ सालीं तिसऱ्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष ह्या नात्यानें त्यांनीं केलेल्या भाषणासंबंधीं 'मराठी नाट्यपरिषद : इतिहास व कार्य' (लेखक-कानडे व ब्रवे.) ह्या पुस्तका-मध्ये 'या संमेलनाचे अध्यक्ष कै. कृ. प्र. खाडिलकर यांच्या भाषणाचा अहवाल उपलब्ध झाला नाहीं' असा केवळ उल्लेख आढळतो. दिनांक २८ मे १९०७ च्या 'केसरी' च्या अंकांत ह्या तिसऱ्या नाट्यसंमेलनासंबंधीं जें एक लहानसें स्फुट आढळतें त्यांत "अध्यक्षांनीं प्रेक्षक, नट व नाटककार यांच्या परस्परसंबंधा-विषयीं विवेचन करून नाटक हें श्राव्य त्याद्वरोत्तरच दृश्य काव्य कसें असलें पाहिजे हें सांगितलें" एवढेंच म्हटलें आहे. तेव्हां ह्या भाषणाच्या संहितेच्या अभावीं खाडिलकरांनीं प्रेक्षक, नट व नाटककार यांच्यांतील परस्पर संबंध स्पष्ट करितांना त्यांत जे विचार व्यक्त केले असतील ते कळायला मार्ग उरत नाहीं.

खाडिलकर हे १९३३ सालीं नागपूर येथें झालेल्या महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाच्या अठराव्या अधिवेशनाचे अध्यक्ष होते. त्यांचें हें भाषण त्यांच्या लेखसंग्रहाच्या दुसऱ्या भागांतच समाविष्ट करण्यांत आलें आहे; परंतु ह्या समग्र भाषणांत खाडिलकरांनीं नाट्यकलेसंबंधीं कोठेंहि विवेचन केलेलें आढळत नाहीं. ह्या भाषणांत मुख्यतः चर्चा आहे ती मराठी भाषेच्या भवितव्याची. राजवाडे^१ व डॉ. केतकर^२ यांनीं वेगवेगळ्या व्यासपीठांवरून ह्याच प्रश्नांचा ह्या काळांत विचार केला होता; आणि स्वाभाविकपणें हा प्रश्न विद्वानांच्या चर्चेचा व जिव्हाळ्याचा विषय बनला होता; तेव्हां महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाच्या व्यासपीठावरून ह्याच विषयाचा व त्याच्याशीं संलग्न असणाऱ्या मराठी विद्यापीठ ह्या कल्पनेचा विचार करणेंच खाडिलकरांना इष्ट वाटलें हें एका दृष्टीनें स्वाभाविक आहे. आपल्या सदर भाषणांत नाटकें व कादंबऱ्या ह्यांच्यासंबंधींचें विवेचन कां नाहीं ह्यासंबंधीं बोलतांना त्यांनीं पुढील उद्गार काढले आहेत : "नाटकें व कादंबऱ्या वगैरे मनोरंजनाकरितां उत्पन्न होणाऱ्या वाङ्मयाशींहि माझा संबंध वर्तमानपत्राइतका चाळीस वर्षांचा आहे व अजूनही

१. शारदोपासक संमेलन, पुणे. १९२६.

२. शारदोपासक संमेलन, पुणे १९२७.

निभवतील तितके दिवस हा संबंध मला ठेवावयाचा असल्यामुळे प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांत व कादंबऱ्यांत ह्या किंवा त्या पुस्तकाची अध्यक्ष ह्या नात्याच्या माझ्या ह्या भाषणांत मी शिफारस करणें धंदेवाईक या नात्यानें योग्य होणार नाही.” मराठी नाटक-कादंबऱ्यांसंबंधी बोलतांना ह्या भाषणांत ते एवढेंच म्हणाले आहेत कीं “मराठी भाषेतील नाटकांकडे व कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां हिंदी, गुजराती किंवा बंगाली भाषांच्या मागें आमची मराठी भाषा पडली आहे असें कोणासहि म्हणतां येणार नाही.” मराठी नाट्य-वाङ्मयाच्या संदर्भांत त्यांना ह्या भाषणांत आवर्जून एवढेंच सांगवेंसें वाटलेलें दिसतें कीं “मराठी रंगभूमीवर गाइली जाणारीं पदे आज चिजांच्या पदवील चढलीं आहेत. ही स्थिति पंचवीस वर्षांपूर्वी नव्हती.”

खाडिलकरांच्या ज्या भाषणांत त्यांची रंगभूमीसंबंधीची व नाट्यलेखना-संबंधीची भूमिका थोडीफार व्यक्त झाली आहे तें भाषण म्हणजे त्यांनीं १९१७ सालीं ता. ४ जून रोजीं गंधर्व नाटक मंडळीतर्फें पुणें येथें भरलेल्या तेराव्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष या नात्यानें केलेलें भाषण. ह्या भाषणाच्या प्रारंभीच “माझा धंदा नाटकें लिहिण्याचा, माझी उपजीविका नाटकांवर आणि चरितार्थहि नाट्यलेखनच” अशी कबूली मोठ्या अभिमानानें खाडिलकरांनीं दिली आहे. १९१७ सालीं पहिल्या महायुद्धाचें नाटक युरोपच्या रंगभूमीवर चांगलेंच रंगलें होतें. सर्वांचेच नेत्र ह्या रंगभूमीकडे लागले होते. अशा वेळीं वीरवृत्तीचे पोवाडे गाणें आंग्ल राज्यकर्त्यांच्या दृष्टीनें हि आक्षेपार्ह ठरणें अशक्य होतें. खाडिलकरांच्या ध्येयासक्त राष्ट्रप्रेमी मनानें ह्या गोष्टीचा फायदा घेतला नसता तरच नवल. वरवर पाहतां खाडिलकर आपल्या ह्या भाषणांत, ‘बादशहास आयुरारोग्य प्राप्त व्हावें व ब्रिटिश सरकारचा महायुद्धांत जय व्हावा’ हा जो अध्यक्षीय ठराव संमेलनासमोर मांडला गेला होता त्याचा आपण पाठपुरावा करीत आहोंत असें दाखवीत होते; त्यांना रंगभूमीची आठवण होत होती ती वरवर पाहतां ह्या ठरावाच्या संदर्भांत. भाषणाच्या प्रारंभी ज्याप्रमाणें ते हा ठराव मांडतांना दिसतात त्याचप्रमाणें भाषणाच्या शेवटीं जणूं आपण ह्या ठरावाला पाठिंबा देण्यासाठीं च बोललों असा आभास निर्माण करण्यासाठीं ते भाषणाचा शेवटहि पुढील शब्दांत करितांना आढळतात : “महाराष्ट्राचें, हिंदुस्थानचें हित व्हावें म्हणून आम्हीहि पहिल्या

प्रथमच वादशहांना आयुरारोग्य चिंतिलें, वादशहांना यशःप्राप्ति होवो अशी प्रार्थना केली.”

एकीकडे हा आभास निर्माण करीत असतां खाडिलकर ह्या भाषणांत दुसरीकडे मात्र श्रोत्यांच्या वीरवृत्तीला आवाहन करितांना आणि आपली साहित्याच्या प्रयोजनासंबंधीची भूमिका मांडतांना आढळतात. जो वीरवृत्तीशीं तादात्म्य पावूं शकतो तोच कवि, “दुनियेचें कल्याण मी करीन अशी वीरवृत्ति ज्यांच्यांत आहे त्यांची कीर्ति कवींनीं गायची नाहीं तर काय डुकरांनीं गायची ? संसारीजनांस कर्मयोगाला प्रवृत्त करणें हें वीरांचें काम, (ह्या वीरांची कीर्ति गाणें^१) हें कवीचें काम. राष्ट्राला सुखी करीन हा पीळ वीरांना पडेल तेव्हां कवीच्या अंतःकरणांत कालवाकालव होईल, तो काव्य बोलेल, तो रस ओतेल, तो नाटक गाईल” ह्या शब्दांत आपली साहित्य-विषयक भूमिका प्रतिपादन ते पुढें म्हणतात, “काममोहित क्रौंचमिथुनाला मारतांना पाहून वाल्मिकीसारख्या आद्य कवीच्या तोंडून काव्यरूपानें शापवाणी प्रकट झाली. ‘मा निषाद प्रतिष्ठां त्वगमः शाश्वतीः समाः । यत्क्रौंचमिथुनादेकं अवधीः काममोहितम् ॥ ही ती शापवाणी होय. संसारसुखाची राख-रांगोळी झालेली पाहून शापवाणी उच्चारणें कवीला अपरिहार्य आहे. कवि शाप बोलेल. कवीच वीरवृत्ति ओळखील. स्वराज्यामध्ये महाभारत जास्त उमजत होतें. आज इतकें सवंग पण तें कळतच नाहीं. तपःसामर्थ्य वाढवा, पुरुषार्थाकडे दृष्टि लावा, म्हणजे काव्यरस सहज प्रकट होईल. ज्याचें कीर्तन-विषयाशीं तादात्म्य होतें तोच उत्तम हरिदास असें रामदासांनीं सांगितलें आहे. ज्याचें राष्ट्राच्या वीरवृत्तीशीं, परमपुरुषार्थाशीं तादात्म्य झालें तोच उत्तम नाटककार होतो, व जो स्वतःच्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावला तोच उत्तम नट होतो. हा कर्मयोगाचा संप्रदाय महाराष्ट्रांत फार पुरातन आहे. महायुद्धानें राजकीय वातावरण धडाडून पेटलें आहे. हाच काळ कवींना अनुकूल, वीरांना अनुकूल, राष्ट्रभाग्योदयाला अनुकूल आहे. याच काळीं महाभारत समजेल. हाच काळ नटांना व नाटककारांना हितावह आहे”.

खाडिलकरांची ही वाङ्मयीन भूमिका नाट्यलेखनांतून प्रकट होणाऱ्या त्यांच्या

१. हे शब्द ‘खाडिलकर लेखसंग्रह, भाग २’ ह्या पुस्तकांत गाढले आहेत असें आढळतें.

वृत्तीशीं थोडीफार जुळणारी अशीच आहे. खाडिलकर वीरवृत्तीनें आकर्षित होत होते हें खरें; परंतु त्यांच्या कोशांत वीरवृत्ति ह्या शब्दाचा अर्थ संकुचित नव्हता. केवळ रणांगणावर प्रकट होणारी वीरवृत्ति त्यांना अभिप्रेत नव्हती. 'दुनियेचें कल्याण करीन,' 'राष्ट्राला सुखी करीन' अशी ज्यांची प्रतिज्ञा असते अशांनाच ते वीर मानीत होते. राष्ट्राच्या इतिहासांत अशा प्रकारची वीरवृत्ति ज्या ज्या ठिकाणीं प्रकट झालेली आढळते तेथें तेथें कवींची प्रतिभा रंगावी असें त्यांना वाटत होतें. त्यांची नाट्यप्रतिभा अशाच ठिकाणीं मुख्यत्वेकरून रंगत होती. ते नाट्यकथानकासाठीं इतिहासाकडे आणि महाभारत-रामायणाकडे वळत होते ते एवढ्यासाठींच. "ज्याचें राष्ट्राच्या वीरवृत्तीशीं, परम पुरुषार्थाशीं तादात्म्य झाले तोच उत्तम नाटककार" ही त्यांची श्रद्धा असल्यामुळें ही अखिल 'राष्ट्राची वीरवृत्ति,' हा अखिल राष्ट्राचा 'परम पुरुषार्थ' ज्यांत प्रकट होत असतो त्या राष्ट्राच्या पुराणेतिहासाकडे व महाकाव्यांकडे त्यांनीं सतत स्फूर्तीसाठीं वळावें हें स्वाभाविकच होतें. रामशास्त्री, हरिश्चंद्र, राम, श्रीकृष्ण, कच, धर्मराज व भीम इत्यादिकांमध्ये त्यांना हीच वीरवृत्ति प्रकट झालेली दिसत होती व म्हणूनच त्यांचें चरित गायचें त्यांनीं ठरविलें. ह्याच १९१७ सालच्या नाट्यसंमेलनांतील भाषणांत खाडिलकरांनीं एके ठिकाणीं 'महाराष्ट्रांत नाट्यकलेचा अभ्युदय कीर्तनसंस्थेपासूनच झाला' असें विधान केलें आहे. कालचे शास्त्री व हरदास आणि आजचे नाटककार व नट यांच्यामध्ये त्यांना कमालीचें साम्य दिसत होतें.^१ काल जें काम शास्त्री व हरिदास करीत होते तेच आज नाटककार व नट

१. कीर्तनसंस्था आणि नाट्यसंस्था ह्या दोन्ही संस्थांच्या लोकोपयोगित्वाबद्दल खाडिलकरांना सारखाच जिव्हाळा कसा वाटत होता हें त्यांच्या १९२१ सालीं नाशिक येथें भरलेल्या कीर्तनसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेल्या भाषणांतूनहि प्रत्ययास येतें. "खाडिलकर-स्मरणी" ह्या ग्रंथांत आठवणी लिहितांना श्री. केशवराव दाते म्हणतात, "संगीताचा अभ्यास करण्यांत त्यांचा एक हेतू असा कीं प्रवचनकार किंवा कीर्तनकार यांचा पेशाही प्रसंगीं करितां यावा. त्यांच्या गद्य नाटकांवर गंडांतरं येऊं लागलीं त्यावेळीं यदाकदाचित् जर नाटकांत अडथळा आला तर लोकांशिक्षणाचें कार्य कीर्तनकाराचा पेशा पत्करूनहि करावयाचें असें त्यांच्या मनांत होतें.

'खाडिलकर-स्मरणी.' पान २२७.

[तळटीप पृष्ठ १५१ वर पहा

यांना करावयाचें आहे अशी त्यांची श्रद्धा होती. कवींनीं वीरपुरुषांचीं चरित्रें गावयाचीं आणि हरिदासांनीं तीं कीर्तनसंस्थेमार्फत बहुजनांपर्यंत नेऊन पोचवा-
यचीं अशी ह्या महाराष्ट्राची कालची रीत होती; खाडिलकरांच्या मते कवि
आणि हरिदास यांच्याकडून काल हें जें कार्य होत होतें तें आज नाटककार व नट
यांच्याकडून अपेक्षित आहे. कालच्या कवींप्रमाणें आजच्या नाटककारांनींही
वीरवृत्तीचे पवाडे गावयाचे आहेत आणि नटवर्गानें आपल्या अभिनयकौशल्यानें
त्या वीरवृत्तीचें सर्वसामान्यांना दर्शन घडवावयाचें आहे. ह्यासंबंधीं विवेचन
करितांना ते म्हणतात, “रणांगणांपासून जसा वीरवृत्तीचा उगम तशीच
पुरुषार्थापासून, वीरवृत्तीपासून रसाची—काव्याचीहि उत्पत्ति आहे. आम्हां
कवींच्या मागोमाग वीरपुरुष आणि वीरवृत्तीच्या मागोमाग आम्ही, असा हा
पराक्रम व रस यांमधील अन्योन्य संबंध आहे....माझा हिंदुस्थान, माझें महाराष्ट्र
वीरपुरुषांनीं केव्हां गजवजून जाईल, त्याचें यश उज्ज्वल स्वरूपानें केव्हां
वावरूं लागेल अशी तळमळ कवींना लागून राहिलेली असते. ‘कवि व
वीरपुरुष’ यांचा हा आधीमागूनचा परस्परपोषक चमत्कार पूर्वी महाराष्ट्रांत
स्वराज्याच्या वेळीं दिसून आला. कवींचें राज्य व वीर पुरुषांचें राज्य
महाराष्ट्रांत एकाच वेळीं नांदलें. नाटककाराच्या भोंवतीं जशा नटवर्गाच्या संस्था
तशा या कवींच्या भोंवतीं हरिकीर्तनांच्या संस्था निर्माण झाल्या. हरिकीर्तनांचा
पूर्वरंग धार्मिक, पण उत्तररंगांत मात्र एखाद्या वीरपुरुषाच्या पुरुषार्थाचा प्रसंग
घेऊन तो हरिदास समजावून सांगतो. हरिदास हा आख्यानांतील सर्व पात्रांचीं
—पुरुषांचीं—बायकांचीं भाषणें स्वतःच व नटाच्या अभिनयानें बोलतो. स्वराज्या-

ह्याच ग्रंथांत मा. कृष्णराव लिहितात, “भारत गायन समाजांत काकासाहेब
भास्करबुवांकडे सायंकाळीं ६ ते ७ असे एक तासभर गाणें शिकण्यास येत असत.
...एके दिवशीं गुरुवर्य बुवासाहेबांना म्हणाले कीं आपली शिकण्याची हीस व चिकाटी
दांडगी आहे. परंतु आपला जो हेतु आहे तो कितपत साधेल याबद्दल मला शंका
वाटते. काकासाहेबांनीं गुरुवर्य बुवासाहेबांना असे सांगितलें कीं बुवासाहेब, मला
पुढें कीर्तन करण्याची इच्छा आहे व त्याकरितां कीर्तनापुरतें तरी गाणें मला आलें
पाहिजे.”

मुळेंच ही हरिकीर्तनसंस्था महाराष्ट्रांत उज्ज्वल स्वरूपानें विनटली...या हरिकीर्तनसंस्थेपासूनच नाट्यकलेचा महाराष्ट्रांत अभ्युदय झाला.” कीर्तनसंस्था व नाट्यसंस्था ह्यांचें हें अत्यंत निकटचें नातें स्पष्ट केल्यानंतर खाडिलकर म्हणतात कीं पंडित, शास्त्री व कथेकरी यांनीं राजकारणांत पडणें हा महाराष्ट्राचा धर्मच आहे. महाराष्ट्राचे पंडित, शास्त्री व कथेकरी हें लोकशिक्षणाचें कार्य करीत ते मुख्यतः महाभारताच्या आधारें. “लोकांना शास्त्री लोक महाभारताचेंच शिक्षण देत,” ह्याच प्रथेनुसार आजच्या काळांत कृष्णशास्त्री व विष्णुशास्त्री— विशेषतः विष्णुशास्त्री हें लोकशिक्षणाचें कार्य करण्यासाठीं पुढें सरसावले असतां त्यांच्याभोवतीं असेच हरिदास—पुराणिक गोळा झाले. “त्याच प्रभावळींत रा. देवल प्रगट झाले. त्या रामशास्त्र्याच्या स्वार्थत्यागानें व निस्पृहपणानें (टिळकांनीं) ‘केसरी’ काढिला व चालविला. त्यांनीं सरकारवर स्पष्ट व निर्भीड टीका करून आपला निस्पृहपणा सिद्ध केला. तेच हे शास्त्री,” असें ते पुढें वजावतात. विष्णुशास्त्री व टिळक यांचें हेंच लोकशिक्षणाचें कार्य करण्यासाठीं आपण हातांत लेखणी धारण केली आहे हें सुचवितांना ते म्हणतात, ‘टिळकांच्याच जवळचे आश्रितपुराणिक पुढें नाटककार बनले, आत्मचरित्रपर बनले.’ हे उद्गार खाडिलकरांच्या मुखांतून बाहेर पडत असतां त्यांना गहिवरून आलें होतें व त्यांचा शब्दोच्चार अस्पष्ट होत होता अशी नोंद त्यांच्या लेखसंग्रहांत केलेली आढळते. लोकमान्य टिळकांबद्दल, त्यांच्या वीरवृत्तीबद्दल व पुरुषार्थाबद्दल खाडिलकरांच्या मनांत केवढी नितांत आदराची भावना वसत होती याचे हे उद्गार निदर्शक आहेत. स्वतःबद्दल बोलतांना ते पुढें म्हणतात, “पूर्वीच्या टिळकांच्या या आश्रितपुराणिकांनी ‘केसरी’ सोडल्यावर जायचें कुठें? परिस्थितीप्रमाणें नाटककार व्हावें लागतें. सारें पूर्वसंस्थेला धरूनच आहे...लोकांत मिसळून जायति करावयाची ही महाराष्ट्राची पुरातन पद्धतीच आहे.”

लोकजायति, लोकशिक्षण हे शास्त्रीपंडितांनीं व हरिदासांनीं करावयाचें कार्यच नाटककारांनीं करावयाचें आहे ही खाडिलकरांची दृढ श्रद्धा आहे. हें कार्य साधण्यासाठीं लोकांच्या टिकाणीं सुप्तावस्थेंत असलेल्या वीरवृत्तीला व पुरुषार्थाला आवाहन करणें अत्यावश्यक आहे अशी त्यांची समजूत आहे. ह्या राष्ट्रीय वीरवृत्तीचा आणि परम पुरुषार्थाचा साक्षात्कार आपल्या प्राचीन इतिहासांतून

आणि रामायण-महाभारतासारख्या महाकाव्यांमधून होत असल्यामुळे त्यांच्या मार्फत हे लोकशिक्षणाचे कार्य साधणे इष्ट असे त्यांची मनोदेवता त्यांना सांगते. त्यांना महाभारत-रामायणांत संबंध राष्ट्राची अस्मिता प्रगट झालेली आढळते; तेव्हां राष्ट्रीय शिक्षण म्हणजे महाभारत-रामायणाची शिकवण असे समीकरण ते मनाशी मांडतात; आणि नाटककार ह्या दृष्टीने आपण स्वीकारावयाची भूमिका निश्चित करितात. महाभारत-रामायणांतील कथाप्रसंगांमधून ज्या ज्या ठिकाणी वीरवृत्तीचा, दिव्यत्वाचा, भव्यत्वाचा, उदात्तत्वाचा किंवा त्यांचा आवडता शब्द वापरायचा म्हणजे पुरुषार्थाचा साक्षात्कार होतो त्या त्या ठिकाणी त्यांची प्रतिभा आपोआपच नतमस्तक होते; ती प्रतिभा त्या व्यक्तिप्रसंगांभोवतीं आपोआपच रंजी घालते, त्यांचा सुगंध चाखण्याचा प्रयत्न करिते. त्या व्यक्तिप्रसंगांत दडलेले वीरवृत्तीचे निदर्शक असे नाट्य लक्षांत घेण्याचा व प्रकट करण्याचा प्रयत्न करिते. हे नाट्य तिच्या डोळ्यांपुढे त्याच्या सम्यक् स्वरूपांत प्रकट होत असतांच भूताला अर्थ येऊं लागतो, व त्याचे वर्तमानाशी असणारे नाते स्पष्ट होऊं लागते.

❀ ❀ ❀

. ९ .

खाडिलकरांनी नाटककार ह्या दृष्टीने स्वतःकडे घेतलेली भूमिका ही वर उद्धृत केलेल्या त्यांच्या भाषणांतील अनेक उतान्यांवरून उघडउघडपणे लोकशिक्षकाची होती हे दिसत असले तरी त्यांचे नाट्यलेखन प्रचारवादी लेखनांत आढळणाऱ्या अनेक दोषांपासून पुष्कळच अलिप्त राहिले असे निश्चितपणे म्हणावेसे वाटते. प्रचारवादी लेखनांत एकप्रकारचा निर्जावपणा अवतरत असतो. तो तसा अवतरणें एका दृष्टीने अपरिहार्य असते. तेथे प्रत्येक गोष्ट कांहीं विशिष्ट साध्यासाठीं राबवली जात आहे असे जाणवत असते. एखादे नाटक जेव्हां केवळ ह्या भूमिकेतून लिहिले जाते तेव्हां त्यांतील पात्रे व प्रसंग ह्यांमधून पुष्कळदां ही यांत्रिकता जाणवल्यावांचून राहत नाही. त्यांतील

पात्रं नीटशीं जिवंतच होऊं शकत नाहीत. त्यामुळे त्यांच्या कृति व उक्ति ह्यांमधून जन्माला येणारे नाटकांतील प्रसंग हेहि निर्जाव भासतात, नाटकी वाटतात. श्रीगद् कृष्णांच्या नाटकांतील पात्रं व प्रसंग ह्या दृष्टीने लक्षांत घेण्याजोगे आहेत. खाडिलकरांच्या नाटकांच्या वावर्तीत ही गोष्ट जाणवत नाही. ते आपल्या विशिष्ट विचारप्रणाली लोकांच्या गर्ळीं उतरविण्यासाठीं रामायण-महाभारतांमध्ये सोयिस्कर पात्रं व प्रसंग शोधित नाहीत; त्यांनीं जर ह्या दृष्टीने रामायण-महाभारताचा केवळ उपयोग करून घेतला असता तर त्यांच्या नाटकांत जाणवणारें सामर्थ्य त्यांत जाणवतेना. त्यांच्या नाटकांत दोष आहेत. ह्या दोषांचा उल्लेख प्रस्तुत टिपणांत अनेकदां करण्यांत आला आहे; परंतु हे सर्व दोष त्यांत असले तरी त्यांत एक प्रकारचें सामर्थ्य आहे, चैतन्य आहे; एवढें सामर्थ्य दुसऱ्या कोणत्याहि मराठी नाटककाराच्या नाट्यलेखनांत नाही. हें सामर्थ्य त्यांत कशांमुळे अवतरलें ? त्यांनीं स्वीकारलेली भूमिका उघडपणें लोकजागृतिकाराची असूनहि हें सामर्थ्य त्यांच्या लेखनांत अवतरलें तें कशाच्या आधारावर हा प्रश्न जेव्हां आपण स्वतःला विचारतो तेव्हां ह्या गोष्टीचें श्रेय आपणांस त्यांच्या मूलभूत वृत्तीलाच द्यावें लागतें; ही वृत्तीच मूलतः गंभीर होती, तेजस्वी होती. तिला अध्यात्माचें बाळकडू होतें. वैचारिकता हा तिचा स्वभावधर्म होता. तिला दिव्यत्वाची ओढ होती. वीरवृत्तीचें आकर्षण होतें; पुरुषार्थाची आवड होती. हे सर्व तिचे स्वभावगुण होते. त्यामुळेच तिच्या आवडीचे ग्रंथ महाभारत व रामायण हे होते. म्हणूनच तिच्या कल्पनाविश्वांत ह्या ग्रंथांतील स्त्री-पुरुषांना स्थान होतें—फार फार महत्त्वाचें स्थान होतें. ह्या स्त्रीपुरुषांच्या चरित्राचा शोध घेणें हा एक तिचा आवडता छंद होता. खाडिलकरांच्या मनःकोशांत श्रीकृष्ण, धर्मराज, द्रौपदी, हरिश्चंद्र, राम, सावित्री इत्यादींना केवळ महाभारत-रामायणांतील कथांतून आढळणाऱ्या व्यक्ति एवढ्यापुरतेंच स्थान नव्हतें तर ह्यांतील प्रत्येक व्यक्ति त्या मनःकोशांत भोवतालच्या जिवंत व्यक्तींपेक्षाहि अधिक जिवंतपणें वावरत होती. खाडिलकर जणूं मनानें ह्या व्यक्तींशीं संवाद करूं शकत होते. रामायण-महाभारतांतील ह्या व्यक्तींचें वास्तव हेंच खाडिलकरांच्या दृष्टीने खरेंखुरें वास्तव होतें. ह्या वास्तवांत रंगून जाणें, त्याचा अर्थ शोधणें व लावणें हा त्यांच्या मनाचा आवडता छंद होता. आपल्या भोवतालची वर्तमान परिस्थिति ते अवलोकीत होते. लोकमान्य टिळकांचे

सहकारी आणि एक जागरूक वर्तमानपत्रकर्ते ह्या दृष्टीने भोंवतालच्या परिस्थितीचें मनन व चिंतन हा तर त्यांचा उद्योगच होता. परंतु वर्तमानाचा हा अर्थ लावण्यासाठी त्यांचें मनन अगदीं स्वाभाविकपणें भूताकडे वळत होतें. त्यांना वर्तमानाच्या संदर्भांत भूताचा अर्थ लागत होता, भूताच्या संदर्भांत वर्तमानाचा अर्थ लक्षांत येत होता; म्हणूनच त्यांचें भूतकालाचें चित्रण उपरें ठरत नव्हतें. केवळ विशिष्ट विचारप्रणालीचें वाहक ठरत नव्हतें. त्यांत एकप्रकारचा जातिवंतपणा होता; अनुभूतीचा भाग होता. महाभारत-रामायणांतील स्त्री-पुरुषांचें वास्तव हें खाडिलकरांचेंहि वास्तव वनूं शकत असल्यामुळें ह्या वास्तवाच्या चित्रणांत जिवंतपणा, सामर्थ्य, चैतन्य, प्रत्ययकारिता येणें स्वाभाविक होतें. ही प्रत्ययकारिता खाडिलकरांच्या श्रीकृष्ण, रामशास्त्री-द्रौपदी, रुक्मिणी, सावित्री, कच, शुक्राचार्य, दुर्योधन, कीचक इत्यादींमध्ये आलेली आहे. हीं व्यक्तिचित्रें सांकेतिक नाहीत, ठोकळेबाज नाहीत, गणपती-मारुतींच्या चित्रांसारखीं नाहीत. तीं जिवंत आहेत. त्यांची घडण खाडिलकरांच्या प्रतिभेनें केलेली आहे. त्यांच्या भोंवतीचें वास्तव त्यांच्या प्रतिभेनें निर्मिलेलें आहे. म्हणूनच त्यांच्या जीवनसंघर्षांतून प्रकट होणाऱ्या नाट्याच्या दर्शनाला केवळ प्रचारकी म्हणणें अन्यायाचें आहे. त्यांतून वर्तमानावर प्रकाश पडत असला तरी तो अगदीं स्वाभाविकपणें पडत आहे. त्यांतून कांहीं विचार केवळ प्रचारकी थाटानें प्रेक्षकांच्या मनावर त्रिंभवण्याचा प्रयत्न होत नसून तद्वारां एक लक्षणीय, मननीय विचारनाट्य सतत प्रगट होत आहे. हें श्रेष्ठ दर्जाचें विचार-नाट्य प्रगट करणें हा खाडिलकरांच्या नाट्य-लेखनाचा स्वभाव आहे. तें त्याचें उद्दिष्ट आहे. तें त्याचें अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य आहे. खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनामागील भूमिका ही लोकशिक्षकाची असूनहि त्या लेखनांत निर्जीवपणा, ठोकळेबाजपणा कां येऊं शकत नाही ह्याचीं हीं कारणें आहेत. खाडिलकर हें मनच असें आहे कीं त्याला पुरुषार्थाबद्दल विलक्षण आदर आहे, प्रेम आहे, जिऱ्हाळा आहे. पुरुषार्थाचीं चित्रें न्याहाळणें व रेखाटणें ह्यांत तें मन रंगलेलें आहे. त्याला इतर विषयांत फारसा रस नाही. ह्या मनानें साधलेली कलानिर्मिति ध्येयदर्शी व्हावी हें अगदीं स्वाभाविक आहे. मूल्यविचार हा तिचा स्वभाव बनणें अपरिहार्य आहे.

खाडिलकरांची नाटके

अनुक्रम	वर्ष	नाटकाचें नांव	नाट्यप्रकार	गद्य की संगीत	पदांची संख्या	विनोदी पात्रे
१	१८९८	कांचनगडची मोहना	ऐतिहासिक	गद्य		पिलाजी.
२	१९०६	सवाई माधवराव यांचा मृत्यु	ऐतिहासिक	गद्य		खंड्या, दगड्या, सदोबा, आवडी इ.
३	१९०७	कीचक्रवध	पौराणिक	गद्य		मैत्रेय, सौदामिनी, इतर दासी.
४	१९०७	संगीत वायक्रांचें बंड	पौराणिक	गद्य १९०७ संगीत १९३५	३२	मैत्रेय, जागरूक.
५	१९०९	भाऊवंदकी	ऐतिहासिक	गद्य		चमकशास्त्री, नमकशास्त्री, म्हाळसा, दुर्गा.
६	१९१०	प्रेमध्वज	ऐतिहासिक	गद्य		गहडध्वज, वृद्धि, क्षय इ.
७	१९११	संगीत मानापमान	कल्पनात्म्य	संगीत	५४	लक्ष्मीधर.
८	१९१३	संगीत विद्याहरण	पौराणिक	संगीत	६०	शिष्यवर, रसिका, मधुकर इ.
९	१९१४	सत्त्वपरीक्षा	पौराणिक	गद्य		वचंभट, सुवर्णदासी, चित्रगुप्त इ.
१०	१९१६	संगीत स्वयंवर	पौराणिक	संगीत	५७	दिनेश्वर, स्नेहलता, चंद्रेश्वर.
११	१९२०	संगीत द्रौपदी	पौराणिक	संगीत	४६	अक्षपाल, शीलवती, रूपवती.
१२	१९२६	संगीत मेनका	पौराणिक	संगीत	४७	ज्वालामुखी, शृद्धानंद, बालमूर्ति इ.
१३	१९२७	सवती-मत्सर	पौराणिक	गद्य		दंडकेश्वर व दासी.
१४	१९३३	संगीत सावित्री	पौराणिक	संगीत	३५	बहुबुद्धि, महामति.
१५	१९३६	संगीत त्रिदंभी संन्यास	पौराणिक	संगीत	३९	भैरवनाथ, मेघनाथ, दासी इ.

नाटककार खाडिलकरांचा काळ : मराठी नाट्यसृष्टि

खाडिलकर : जन्म : १८७२. मृत्यु : १९४८. लेखनकाल : १८९३-१९३६. प्रकाशनकाल : १८९८-१९३६.

वर्ष	खाडिलकरांचे वय	रंगभूमीवर अवतरलेली नाटके	चरित्रविषयक प्रमुख घटना
१८६२		थोरले माधवराव पेशवे	
१८७२			खाडिलकरांचा जन्म
१८७७	५	तारा (सिंबेलीन)	
१८७८	६	भ्रांतिष्ठत चमत्कार (कॉमेडी ऑफ एरर्स)	
१८८०	८	सं. शाकुंतल (४ अंकी प्रयोग)	
१८८१	९	सं. शाकुंतल (६ अंकी प्रयोग) (७ अंकी प्रयोग)	
१८८२	१०	सं. सौभद्र (३ अंकी प्रयोग)	
१८८३	११	सं. सौभद्र (५ अंकी प्रयोग)	
१८८४	१२	सं. रामराज्यवियोग	
१८८५	१३	दुर्गा	
१८८६	१४	गुणोत्कर्ष, तरुणी शिक्षण नाटिका (कानिटकर)	
१८८७	१५	सं. मृच्छकटिक	
१८८९	१७	सं. विक्रमोर्वशीय,	
१८९०	१८	छुस्काराव	
१८९१	१९	(गद्य) नाटिका (टेमिंग ऑफ द थू), वीरमणी आणि शुगारसुंदरी (सीझर अँड क्लिओपेट्रा), सं. विक्रम-शाशिकला, विकारविलसित (हॅम्लेट),	खाडिलकर मॅट्रिकची परीक्षा उत्तीर्ण झाले. फर्ग्युसन कॉलेजांत प्रवेश डेक्नन कॉलेजांत प्रवेश.

१८९२	२०	सं. सत्यविजय, सं. गोपीचंद (अ. वा. बरवे), राणा भीमदेव, सं. बाजीराव-मस्तानी (कानिटकर)	'तत्त्वज्ञान' विषय घेऊन श्री. ए. परीक्षा उत्तीर्ण.
१८९३	२१	सं. शापसंभ्रम, पानपतचा मुकाबला,	'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' : पहिले लेखन.
१८९४	२२	फाल्गुनराव (तसविरीचा घोटाळा)	मुंबईस एल्एल. वी. चा अभ्यास. न. चिं. केळकर व श्री. कृ. कोल्हटकर यांचा परिचय.
१८९५	२३		'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू'चे कोल्हटकर यांचेजवळ वाचन व 'विस्तारां तून प्रसिद्धी. 'विस्तारां'तील 'ब्राम्हण व त्यांची विद्या' या ग्रंथावरील टीकात्मक निबंधामुळे लो. टिळकांशी नारायण वापूजी कानिटकर यांचे मार्फत परिचय. केसरीशी पहिला संबंध. १ व ८ सेप्टेंबर १८९६ च्या केसरीत 'राष्ट्रीय महोत्सव' हा पहिला अप्रलेख. नोव्हेंबर १८९६ त विजापूरचा मोडकळीस आलेला किल्ला पाहून 'कांचनगडची मोहना' नाटकाची कल्पना. मे १८९७, 'केसरी'त दाखल.
१८९६	२४	वीरतनय	लो. टिळकांवरील राजद्रोहाचा खटला दुसऱ्या एलएल. वी. चा अभ्यास बंद.
१८९७	२५	सं. विकल्प-विमोचन	
१८९८	२६	सं. कांचनगडची मोहना (सोशल क्लब, पुणे-नगर मुक्कामी पहिला प्रयोग)	
१८९९	२७	संगीत शारदा	
१९००	२८		

१९०१	२९	सं. मूकनायक, सं. गुप्तमंजूष, श्री तुकाराम, श्री एकनाथ, सं. सुदाम (वरवे)	‘गनिमी काव्याचें युद्ध’ - लेखमाला. २४-१२-१९०१ ‘कांचनगडची मोहना’ - शाहुनगरवासी ना. सं. पहिला प्रयोग, पुणे.
१९०२	३०	संगीत चंद्रहास	कौलांच्या कारखान्यासाठी म्हणून नेपाळाकडे गमन
१९०४	३२	सं. दामाजी, श्री ज्ञानेश्वरमहाराज (मोडक), श्री नाम देव, (शिरवळकर)	‘कांचनगडच्या मोहनेच्या’ प्रयोगानें महाराष्ट्र नाटक मंडळीची सुरुवात
१९०५	३३		नेपाळांतून परत सांगलीस आगमन. ‘केसरी’ शी पुन्हा संबंध
१९०६	३४	सं. मतिविकार, सवाई साधवराव यांचा मृत्यु, (प्रथम प्रयोग: इंदूर १७-२-१९०६.)	तिसऱ्या नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष.
१९०७	३५	कीचकवध, वायकांचें बंड, (कीचकवध: पहिला प्रयोग म. ना. सं. पुणे), वायकांचें बंड : पहिला प्रयोग-म. ना. सं. पुणे)	लो. टिळकांना ६ वर्षे काळ्या पाण्याची शिक्षा, ‘केसरी’चें संपादकत्व. ‘मराठ्या’चें संपादकत्व
१९०८	३६	सं. कुंजविहारी, सं. मनोविजय (नेवाळकर)	जैवसनचा खून. लंडन टाइम्समध्ये क्रिकेट यांनी ‘कीचकवधा’ वर दोन लेख लिहिले. नाटककार राजद्रोही असा आरोप.
१९०९	३७	भाऊबंदकी, (म. ना. मंडळी, सोलापूर) पहिला प्रयोग १८-९-१९०९	

‘केसरी’ चें संपादकत्व सोडलें. ‘कीचकवध’ नाटकावर बंदी व जती.

सं. संजीवनी, सं. प्रेमशोधन, सं. प्रेमध्वज. ‘प्रेमध्वज’ पहिला प्रयोग २४-१२-१९१० म. ना. मंडळी, पुणे.

सं. संत तुकाराम, सं. संत सखुवाई, संगीत मानापमान, (पहिला प्रयोग: किलोस्कर संगीत ना. मंडळी: मुंबई १२-३-१९११)

प्रेमसंन्यास, तोतयाचें वंड, मस्यगंधा, पवारलन, विजयनगरचा डळमळीत राजमुकुट.

बधूपरीक्षा, सं. राक्षसी महत्वाकांक्षा, चंद्रगुप्त, सं. विद्याहरण, ‘विद्याहरण’ पहिला प्रयोग: किलोस्कर संगीत नाटक मंडळी: पुणे ३१-५-१९१३. सं. महानंदा, (आगटे), सं. विनोद, देवयानी, (कृ. ह. वीक्षित)

तारामंडळ, अमात्यमाधव, कृष्णार्जुनयुद्ध, सखपरीक्षा, पहिला प्रयोग: म. ना. मंडळी: नागपूर २०-९-१९१४. राधामाधव.

संगीत पुण्यप्रभाव, त्रिचित्र-लीला, सं. संशय-कन्नोळ, हाच मुलाचा वाप (गद्य), सं. स्वयंवर, ‘स्वयंवर’ पहिला प्रयोग: गंधर्व नाटक, मंडळी. मुंबई. सं. मनोरंजन, सं. धनुर्भाग, (वामणगांवकर).

नारिंगी निशाण, नेकजात मराठा (गद्य),

२ १९१०

३८

१९११

३९

१९१२

४०

१९१३

४१

१९१४

४२

१९१६

४४

१९१७

४५

बालकन युद्धावरील लेखमाला.

‘चित्रमयजगत’ मधील महायुद्धावरील लेख माला प्रारंभ.

पुण्यास नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष.

१९१८	४६	सं. जन्मरहस्य, सं. सहचारिणी, हाच मुलाचा बाप (संगीत)	लो. टिळक व केळकर विलायतेस गेल्यामुळे 'केसरी'चे संपादकत्व.
१९१९	४७	सं. एकच ध्याला, सं. भावबंधन, शिवसंभव, सं. सन्याशाचा संसार, नरकेसरी, माईसाहेब, सं. वीरविडंबन, सं. संत भानुदास,	'द्वैपदी'च्या लेखनासाठी ४ महिन्यांची रजा. संपादकत्व सोडले.
१९२०	४८	सं. लयाचा लय. (नरकेसरी, रक्षाबंधन, संगीत द्वैपदी, पहिला प्रयोग : गं. ना. मंडळी, मुंबई. हिरा हरपला,	केसरीचा संबंध कायमचा सोडला.
१९२१	४९	मायेचा पूत, सं. शहा-शिवाजी, जुगारी जग, सं. छंदरमठ, सं. राजलक्ष्मी,	'लोकमान्य' पत्राचे संपादकत्व. गांधर्व महाविद्यालयातर्फे झालेल्या संगीत परिषदेचे अध्यक्ष.
१९२२	५०	संगीत राजसंन्यास, संगीत उग्रसंगल, अरुणोदय, सं. सतेचे गुलाम, डाव जिकला.	'लोकमान्य'चे संपादकत्व सोडले.
१९२३	५१	संगीत वेढ्यांचा बाजार, सं. आशानिराशा, सं. कारकून, सं. तुरुंगाच्या दारांत, सं. आनंद, रणरागिणी, सं. वैष्णवाद (गुप्ते).	एप्रिल १९२३ : 'नवाकाळ' दैनिकाची सुरुवात.
१९२४	५२	सं. नवा खेळ, वेवंदशाही, राजाचे बंड, सं. पटवर्धन. रामरहीम, सं. स्त्रीसाम्राज्य	

१९२५	५३	सं. सौभाग्यलक्ष्मी, सं. कृष्णाजिनयुद्ध, सं. म्युनिसिपालिटी, सं. वरवंचना, पेशव्यांचा पेशवा, सं. नंदकुमार.	‘आठवड्यांचा नवाकाळ’ सुरु.
१९२६	५४	सं. श्री, सं. मेनका, (पहिला प्रयोग : गं. ना. मंडळी २२-४-१९२६)	
१९२७	५५	सं. रणदुंदुभी, खडाष्टक, सं. शिक्षा-कव्यार, रक्त-रंगण, सं. करग्रहण, करीन ती पूर्व, सं. सिंहाचा छावा, सं. उःशाप, सवतीमत्सर, सं. पंतांची सून, सं. हास्यतरंग, (पहिला प्रयोग : म. ना. मं. मुंबई १९-११-२७)	
१९२८	५६	सं. वधूपरीक्षा, सं. स्वर्गावर स्वारी, सं. वन्हाडचा पाटील, सं. संत तुळसीदास, सं. विधिलिखित.	
१९२९	५७	सं. गिरणीवाला, सं. वत्सलाहरण, सं. दर्या-दौलत, (सरोळकर)	राजद्रोहाच्या खटल्यांत १ वर्षाची शिक्षा.
१९३०	५८	पहिला पांडव, सं. पापी पुण्य, सं. साध्वी मीराबाई, आग्याहून सुटका, सवता सुभा.	तुरुंगवासाच्या काळांत ‘सावित्री’चें लेखन.
१९३१	५९	सरलादेवी, सं. सन्यस्त खन्न, सं. कान्होपात्रा, सं पुनर्जन्म, सं. राजांचा राजा,	नवाकाळवाडीची खरेदी.
१९३२	६०	सं. सोन्याचा कळस, संसार, सं. विध्वैचित्र्य, सं. वशीकरण, गंभीर घटना,	

१९३३	६१	सं. शिवाजीला शह, उसना नवरा, सं. ब्रह्म-कुमारी, सं. जागती ज्योत, सं. आंधळ्याची शाळा, सं. लपंडाव, सं. तक्षशिला, सं. गोकुळचा चोर, सं. सत्यागही, सं. उत्तरत्रिया, सं. साष्टांग नमस्कार, सं. सावित्री (सं. सावित्री पहिला प्रयोग : गं. ना. मंडळी. ६-३-३३) उमाजी नाईक, सं. अमृतसिद्धि.	१९३३-१८ व्या साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्ष, नागपूर.
१९३४	६२	सं. बुवा, सं. स्वयंसेवक, संगीत धराबाहेर, महारथी कर्ण,	१९३३-सांगली येथे दत्तमंदिराची स्थापना.
१९३५	६३	सं. ध्रमाचा भोपळा, सं. पैसाच पैसा, संगीत बायकांचे बंड चा पहिला प्रयोग, सुलोचना सं. मंडळी, मुंबई	१९३३ ते १९३८ दरवर्षी उन्हाळ्यांत व दिवाळीत सांगलीस गमन. अध्यात्मावर प्रवचनें.
१९३६	६४	सं. दखनचा दिवा, सं. गुरुदक्षिणा, सं. उद्यांचा संसार, सं. लमाची वेडी, सं. त्रिदंडी संन्यास, सं. प्रोफेसर शहाणे,	
१९३७	६५	सं. वंदे भारतम.	
१९३८	६६	सं. पराचा कावळा, निशिकांताची नवरी, मोरांचा नाच.	अर्धागवायूचा झटका आला.
१९३९	६७	सं. मी उभा आहे.	

१९४०	६८	‘पहिलें महायुद्ध (१९१४-१८)’ भाग १ ते ५. [चित्रमयजगत् मासिकांतील लेखांचें संकलन.] काकासाहेबांच्या स्तुषा सौ. कमला- बाई खडिलकर (आप्पासाहेब खडिलकर यांच्या पत्नी) यांचें निधन. ‘खडिलकरांचें संध्यावंदन व पुरुषसूक्त’ (संध्या, तिच्यासंबंधीं साहिती, पुरुषसूक्तावर प्रवचनें). चिरंजीव विनायक खडिलकर यांचा मृत्यु. मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव, सांगली. खडिलकरांचा संदेश. ‘खडिलकरांचें तैत्तिरीयोपनिषद्’ (प्रवचनें) ‘खडिलकरांची ॐ काराची उपासना’ (दशोपनिषदांच्या-मुख्यत्वे-संस्कृत उपनिषदांच्या आधारेणें उपासनेचा ऊहापोह) पत्नीचा मृत्यु. ‘खडिलकरांचा शाश्वतकथ्य-मैत्रेयी संवाद व त्रिसुपर्णाची निकवृणक’ [विवेचनें, प्रवचनें, चातुर्वर्ण्य विषयक सार्थ मंत्र] शोरला नाटू हरे ऊर्फ तात्या ह्यांचा मृत्यु. ‘खडिलकरांचें ऐतरेया आणि ईशावास्योपनिषद’ (बरील दोन उपनिषदांवरील प्रवचनें मूळासह.) खडिलकरांचा मृत्यु. मृत्युपूर्वी सांगलीस भेट.
१९४१	६९	
१९४३	७१	
१९४४	७२	
१९४५	७३	
१९४७	७५	
१९४८	७६	

परिशिष्ट १

कै० कृष्णाजी प्रभाकर
छाडिलकर यांची महत्त्वाची
साहित्यविषयक व
नाट्यविषयक भाषणे व लेख

सवाई माधवराव यांचा मृत्यु आणि नाना फडणीस

‘काळ’ पत्राच्या ता. १० ऑगस्ट १९०६ च्या अंकांत खाडिलकरांनी स्वतःच्या सहीने ‘S. K. D.’ यांच्या ‘ज्ञानप्रकाशां’तील लेखास अनुलक्षून स्वतःची भूमिका ज्या लेखांत स्पष्ट केली तो लेख :

“रा. रा. काळकर्ते यांस—

सा. न. वि. वि. गेले सोमवारचे ‘ज्ञानप्रकाशांत’ ‘खाडिलकरांचा नाना’ ह्या मथळ्याखाली माझ्या ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यु’ ह्या नाटकासंबंधाने कांहीं विचार ‘S. K. D.’ ह्या सहीने प्रसिद्ध झाले आहेत. नाटक सरस झाले, अलिकडील नाटकांत या नाटकाचा नंबर पहिलाच लागेल वगैरे उद्गार या नाटकासंबंधाने सदर लेखकांनी काढले आहेत, ह्याबद्दल त्याचा मी आभारी आहे. नाटकांत रसपरिपाक कसा काय झाला आहे, ह्याचा निर्णय करण्याचे काम सहृदय वाचकांचे व प्रेक्षकांचे असल्यामुळे नाटक ह्या दृष्टीने सदर लेखकांनी जे थोडे दोष दाखवले आहेत, त्यासंबंधाने ग्रंथकारांनी लिहिणे उचित नाही; कारण तसे केल्याने आपल्याच कर्जांत आपणच न्यायाधीश होण्याचा दोष येतो. नाटक ह्या दृष्टीची अनुकूल प्रतिकूल टीका एका वाजूस ठेवून सदर लेखकांनी दोन तीन सामान्य सिद्धान्त आपल्या लेखांत नमूद केले आहेत, तेवढ्यासंबंधाने उत्तर देणे इष्ट वाटल्यावरून आपणास तसदी देत आहे.

सवाई माधवरावाच्या मृत्यूच्या नाटकांतल्या राजकारस्थानाबद्दल व मुत्सद्दीपणाबद्दल नाना प्रसिद्ध आहेत. त्या कारस्थानांच्या व मुत्सद्दीपणाच्या कृती नाना ह्या पात्राच्या मार्फत दाखवावयास पाहिजे होत्या असा S. K. D. चा आक्षेप आहे.

सवाई माधवरावाचा मृत्यु कसा घडून आला, एवढ्याच एका ऐतिहासिक गोष्टीचें विवेचन ह्या नाटकांत यावयास पाहिजे; अर्थात् नाटकांतील कथानक ह्या गोष्टीच्या सभोवतीच फिरत राहणार. असल्या कथानकांत निजामच्या महालांतील वातमी नानाला कशी येऊन पोचत होती ह्यासंबंधाचा एखादा प्रवेश, वारभाईचे कारस्थानाचे वेळीं सत्य पक्षाच्या जयाकरितां नानांनीं कशा खटपटी केल्या ह्यासंबंधाचें चित्र प्रेक्षकांपुढें उभे करणारा एखादा अंक, किंवा एखाददुसऱ्या प्रसंगां निजामाशीं व इंग्रजाशीं दोनचार चकमकी प्रेक्षकांना दाखवावयास सांगण्याचा ग्रंथकारास उपदेश करणें म्हणजे नाटकाच्या मूळ गोष्टीशीं अवांतर गोष्टींचा संबंध कसा असतो ह्याकडे दुर्लक्ष करण्यासारखें आहे. शेक्सपियर, कालिदास किंवा भवभूति ह्यांच्यासारख्या प्रसिद्ध नाटककारांच्या एखाद्या कृतीचा, नाटकाचा उठाव व रचना कशी करावी लागते ह्या दृष्टीनें S. K. D. नें अभ्यास करावा म्हणजे, सवाई माधवरावाच्या मृत्यूच्या नाटकांत नानाच्या मुत्सद्दीपणाचे प्रसिद्ध ऐतिहासिक प्रसंग संविधानकांत वर्णनात्मक पद्धतीशिवाय इतर रीतीनें गोवतां येणें शक्य नाहीं, हें S. K. D. च्या ध्यानांत येईल. उदाहरणार्थ, आपण 'उत्तररामचरित' घेऊं. भवभूतीला रामाच्या सीताविरहाचें वर्णन मुख्यत्वेकरून करावयाचें आहे. असल्या संविधानकांत पित्याची आज्ञा पाळण्याकरितां रामाचें वनांत जाणें, त्राटिकावध करणें, रावणाचें सीतेला हरण करून नेणें, वानरसेनेची व रामाची गांठ पडणें, सीताशुद्धि होणें, रावणाचा वध करणें, इत्यादि ज्या कृत्यांबद्दल रामाची एवढी ख्याति त्या कृत्यांचें प्रत्यक्ष चित्र दाखविणारे प्रवेश नाटकांत नाहींत म्हणून भवभूतीला दोष देतां येईल काय? राम एवढा मोठा योद्धा, मोठा धर्मसंस्थापक, पण त्याच्या त्या त्या गुणां बद्दलच्या त्या त्या कृती, वाप लवकर निघून गेला म्हणून खिन्न होऊन वसलेल्या सीतेचें सांत्वन करण्याच्या रूपानें एका प्रवेशांत सांगण्यापलीकडे 'उत्तररामचरितांत' भवभूतीनें अधिक कांहीं केलें नाहीं, असा जर कोणी आक्षेप आणला, तर मूर्ख ब्रह्मा, तुला काशीस जावयाचें होतें तर रामेश्वराचे आगगाडींत कां वसलास असें त्याला विचारारवें लागेल. प्रसंगांतील रस नीट वटावा म्हणून महत्त्वाच्या पूर्वेतिहासाची आठवण प्रेक्षकांना व वाचकांना देण्याची मनोरम युक्ति भवभूतीनें पहिल्या अंकांत योजिली आहे. 'सवाई माधवरावाच्या मृत्यूच्या' नाटकांत नाना फडणविसांच्या पूर्व व यशोमय चरित्राचा भाग वर्णनाशिवाय प्रत्यक्ष कृतीच्या रूपानें येऊं शकत नाहीं. ह्या नाटकांत नानांच्या उत्तरचरित्रास आरंभ

आहे व पूर्वचरित्रांतील महत्त्वाच्या भागाचीं दृश्य चित्रें पाहण्याची उत्कंठा दाखवणें म्हणजे संविधानकास न शोभतील असे प्रवेश मधून मधून करून दाखवावयास सांगण्यासारखें वेडगळपणाचें होय. 'सवाई माधवराव यांच्या मृत्यू' चें नाटक लिहितांना पूर्वेतिहासांतील संविधानक ध्यावयास सांगण्याचा अर्थ असा होतो कीं, नानाच्या पूर्वचरित्रावर पाहिजे तर नाटक लिहा, पण ह्या प्रसंगावर नाटक लिहूं नका.

नानाच्या पूर्वचरित्रासंबंधानें जे उद्गार ठिकठिकाणीं ह्या नाटकांत काढले आहेत ते मनोरम रीतीनें गोवले गेले आहेत कीं कसें, हें पाहण्याचें काम प्रेक्षकांचें व वाचकांचें आहे, ग्रंथकारानें ह्या बाबतींत बोलतां कामा नये. माझे म्हणणें एवढेंच आहे कीं, असल्या नाटकांत ज्या प्रसिद्ध कृत्यांबद्दल नानांचा लौकिक, त्या कृत्यांचें प्रत्यक्ष चित्र दाखविण्यास अवकाशच नाही. पण नानांची महत्त्वाकांक्षा कोणची होती व पेशवाईचें एकंदर धोरण कोणचें होतें, हा विषय रसिकांनीं सोडवायचा नसून इतिहासकारांनीं सोडवायचा आहे. महाराष्ट्राच्या साम्राज्यास व पेशवाईस एकदम आरंभ होत असून परक्यांना हिंदुस्थानांतून कायमचें हाकून लावून वायव्य दिशेनें घरांत घुसणारांचा पक्षा नक्षा उतरावयाचा, हें धोरण पानिपतच्या लढाईचे पूर्वीपासून महाराष्ट्राच्या पुढाऱ्यांचें होतें; पानिपतची लढाई त्याच धोरणामुळें झाली. हें धोरण आपल्या हातून पार पडलें नाहीं म्हणून थोरले माधवराव हळहळत मेले व ह्या धोरणाप्रमाणें यश मिळविण्याची खटपट करीत म्हणून माधवरावांनीं नानांकडून मरतांना शपथ घेवविली. ह्या धोरणाच्या यशाकरितां नाना सवाई माधवरावांच्या कारकिर्दीत धडपडत होते व ह्या धोरणाला वाहिलेल्या पक्षाच्या हातून विरुद्ध पक्षाच्या हातीं जेव्हां राजसूत्रें महाराष्ट्राच्या दुर्दैवानें गेलीं त्यावेळीं सर्व पूर्वपरंपरा एकदम नाहींशी होऊन दहापांच वर्षांत पेशवाई डबघाईस आली. पेशवाईचें हें धोरण इतिहासाला पूर्णपणें धरून आहे व ह्या धोरणाचे प्रतिबिंब प्रेक्षकाचे व वाचकाचें मनावर नीट उमटावें अशा तऱ्हेचीच भाषणें नानाच्या तोंडांत घातलीं आहेत. हें प्रतिबिंब उमटविण्याची कला मला साधली नसेल हें मी कबूल करतो. पण पेशवाईचें वरील धोरण पोरांसोरांना फसविण्याकरितां व त्यांच्या टाळ्या घेण्याकरितां पुढें आणलेलें आहे असें म्हणणारास 'आणखी तीन चार वर्षे महाराष्ट्राच्या इतिहासाचा अभ्यास करून मग ह्या विषयावर मत देण्याचें धाडस करा' असें निश्चून सांगणें

मला जरूरीचें दिसतें. सवाई माधवरावाचा मृत्यु ही गोष्ट (event) मला महाराष्ट्राच्या इतिहासांत अत्यंत महत्त्वाची वाटते. पानिपतच्या अपयशानें वरील धोरणाची (policy) प्रत्यक्ष अंमलबजावणी होणें अशक्य झालें, पण ह्या धोरणाच्या अभिमान्यांची परंपरा खुंटली नाहीं. थोरल्या माधवरावाच्या कारकिर्दींत ह्या धोरणाप्रमाणें प्रत्यक्ष कृति होण्याची पुन्हा सुचिन्हें दिसूं लागलीं. पण माधवरावाच्या अकालीं मृत्युमुळें पानिपताहून अधिक भयंकर प्रसंग महाराष्ट्रावर कोसळला. "The untimely death of Madhavrao was more fatal to Maharashtra than the battlefield of Panipat." अशा तऱ्हेचा ग्रँड डफचा ह्या संबंधानें उल्लेख आहे. ह्या गोष्टीनें वरील धोरणाची पिच्छेहाट कांहीं काळ झाली खरी पण त्या धोरणाची परंपरा महाराष्ट्राच्या मुत्सद्द्यांत नाहींशी झाली नाहीं. सवाई माधवरावाच्या कारकिर्दींत हें धोरण पुढें ठेवूनच राज्यकारभार चालविण्यांत आला होता. पण सवाई माधवरावांच्या मृत्युनें महाराष्ट्रांतील मुत्सद्द्यांची परंपरा नष्ट झाली व ह्या धोरणाच्या विरुद्ध असलेल्या व स्वतःच्या ऐषआरामांत मग्न असणाऱ्या हलकट पक्षाचे हातांत राजसूत्रं गेलीं. सवाई माधवरावांच्या मृत्युनें सर्व महाराष्ट्राचा नाश झालेला असल्यामुळें ह्यावेळीं समाजांत नीच लोकांचा सुळसुळाट कसा होता व त्यामुळें सर्वांवर भयंकर प्रसंग कसा गुदरला हा विषय सवाई माधवरावांच्या मृत्युसंबंधाच्या लेखांत, निबंधांत, इतिहासांत, काव्यांत किंवा नाटकांत प्राधान्येंकरून आला पाहिजे, असें माझे मत आहे. नाटकरचना ह्या दृष्टीनें केली आहे. S. K. D. हे सांगतात त्या दृष्टीनें केलेली नसून त्या दृष्टीनें करणें प्रसंगास अनुचित होईल असें मला वाटतें. नाना फडणविसांच्या तोंडांत घातलेलीं पेशवाईच्या राजकीय धोरणाचीं भाषणें हलकट पक्षाचा नीचपणा तुलनेनें अधिक काळाकड दिसावा एवढ्या हेतूनें च घातलेलीं आहेत. S. K. D. ह्यांनीं मजवर लादलेल्या हेतूनें लिहिलेलीं नाहींत.

S. K. D. ह्यांची एक अशी सूचना आहे कीं, नाना फडणविसानें सवाई माधवराव बाजीरावाच्या पक्षाकडे जात असलेला पाहून दुःख करण्याचें कांहीं कारण नाहीं. पेशव्यांच्या गादीवर बसणारा इसम वरील राष्ट्रीय धोरणाचा न असतां, हलकट व चैनी धोरणाचा असल्यास महाराष्ट्रावर केवढें अतर्क्य संकट ओढवणार त्याची इतिहासानभिज्ञ S. K. D. ला जशी कल्पना नाहीं तशीच जर नानालाही नसती तर नानाही दुःखीकृती झाला नसता. S. K. D. च्या नजरेस

मला एवढीच गोष्ट आणावयाची आहे की, माझ्या नाटकांतील नाना शाळामास्तर नसल्यामुळे पेशव्यांना दोन छड्या देण्याचें कारस्थान त्यांच्या मनांत भरलें नाहीं, ह्याकरितां त्यांनीं त्याला माफी करावी. सवाई माधवराव शाळेंतील पोर समजलें जाऊन त्याच्या श्रीमुखांत दोन भडकविण्याचा त्यावेळीं जर नानांना अधिकार असता तर ह्या वेळच्या पूर्वाहि श्रीमंतांची मर्जी सुप्रसन्न करून घेऊन फडणविशीं मिळविण्याची खटपट महादजी शिंद्यांनीं केलीच नसती. 'पेशव्यांचे कान उपटण्या' इतकी राजकीय ताकद नानांच्या अंगीं असती तर सवाई माधवरावाच्या मरणानंतर नानांच्या उत्तरचरित्राची जी दुर्दशा झाली ती झाली नसती. त्यासंबंधानें पेशव्यांचे कान उपटण्यापेक्षां इतिहास न वाचणाऱ्या लेखकांना सूर्याचीं पिळें दाखवून इतिहासाकडे त्यांचें मन वळविणें अधिक जरूरीचें आहे असें मला वाटतें.

नाना व गंगावाई त्यांच्या संबंधाच्या हलकट गवगव्याचें विष सवाई माधवरावाच्या मनांत कालवण्यांत आलें, असा या नाटकांतील संविधानकाचा सारांश आहे. S. K. D. ह्यांचें म्हणणें असें आहे की, जुनी किंवदंती पुढें आणून पूर्वीची स्मृति ताजी करणें इष्ट नाहीं, हें तत्त्व मला कबूल आहे. गंगावाईसंबंधाच्या खोड्या अफवेचा उच्चार करित बसण्यांत पूर्वीच्या किंवा आजच्या महाराष्ट्राचें कांहींच हित नाहीं. पण बाजीरावाच्या पक्षानें खोड्या अफवा उठवून नानांचा छळ केला, ही गोष्ट आमच्या समाजाच्या इतिहासांत फार महत्त्वाची आहे, असें आमचा आजकालचा इतिहास माहीत असणारास सांगण्याची जरूरी नाहीं. शिवाय सवाई माधवरावाच्या मृत्यूसंबंधानें नानांच्या मुत्सद्दीपणावर इतिहासकार ठपका ठेवतात. सवाई माधवराव गादीवर असणें व विरुद्ध पक्ष गादीवर न येणें ह्या गोष्टीवर महाराष्ट्राचें हितानहित किती आहे, हें पूर्णपणें ओळखणाऱ्या नानांच्या जाचामुळे सवाई माधवरावांना बुद्धिभ्रंश झाला असें प्रतिपादन करणें म्हणजे नानांच्या मुत्सद्दीपणावर काळिमा आणणें आहे. बाजीरावासंबंधाचें बळवंतराव नागनाथाचें कारस्थान नानांना जरी समजलें तरी जवळची विश्वासाची म्हणून समजली जाणारी मंडळी इतकी हलकट होतील असा नानांचा अंदाज न चालल्यास नानांवर जितका दोष घेतो, त्याच्याहून अधिक दोष नानांनीं श्रीमंतांचा जाच केला असें म्हणण्यानें नानांवर बसतो असें मला वाटतें. सवाई माधवरावाच्या मृत्यूसंबंधानें इतिहासांत नमूद केलेल्या गोष्टीकडे मी वरील नजरेनें पाहिलें असून त्यासंबंधाची माझी कल्पना माझ्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत मीं येणेंप्रमाणें दिली आहे :

नानांनीं श्रीमंतांचा जाच केला ह्या कल्पनेपेक्षां बरील कल्पना नानांच्या शहाणपणास कमी जाचक आहे. सर्वाई माधवराव यांचा मृत्यु व नानांचें उत्तरचरित्र ह्यामुळे नानांच्या पूर्वचरित्राच्या यशास उठाव न येतां नानांचें चरित्र शोकपर्यवसायी झालें आहे, हें नानांचे चरित्रकार रा. खरे यांनीं विलकुल लपवून ठेवलेलें नाहीं व त्यासंबंधाचें विस्मरण होऊन जाणें ही गोष्ट, बाजीरावाच्या हातीं राजसूत्रें जाऊन आमचें राज्य लयास गेलें त्याची आठवण आमच्या भावी स्वराज्याच्या किंवा साम्राज्याच्या भरभराटीच्या उन्मादाच्या वेळीं बुजून जाई तों, घडून येणें शक्य नाहीं. जर सर्वाई माधवरावाच्या मृत्यूची आठवण महाराष्ट्राच्या मनांत नेहमीं डाचत राहणार, तर हलकट लोकांनीं खोळ्यानाळ्या कंड्या पिकवून हा एक तऱ्हेचा नारायणरावाचें खुनानंतर दुसरा खून केला अशी महाराष्ट्राची दृढ भावना करून देणें कवींचें काम आहे, असें मला वाटतें.

कळावें, हे विनंती.”

कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर

‘रंगभूमि’ मासिकाची प्रस्तावना

सन १९०७ सालीं ऑगस्ट महिन्यांत ‘रंगभूमि’ मासिकाचा पहिला अंक प्रकाशित झाला. त्या अंकांत कै० काकासाहेब खाडिलकर यांनीं खालील प्रस्तावना लिहिली होती.

गेल्या वर्षी वर्तमानपत्रांतून व मासिक पुस्तकांतून ‘नाटकें’ व ‘नाटकमंडळ्या’ यांजसंबंधानें जी चर्चा चालली होती, त्याकडे पाहिलें म्हणजे असल्या चर्चेला स्वतंत्रपणें वाहिलेलें मासिक पुस्तक असणें जरूर आहे, असें कोणासहि वाटल्यावांचून राहणार नाहीं. कोणच्याहि गोष्टीची समाजांत चर्चा झाली असतां त्या गोष्टीविषयीं समाजांत विशेष आस्था उत्पन्न झाली आहे, असें मानण्यांत येतें. समाजामध्ये उत्पन्न झालेल्या आस्थेस कायमचें स्वरूप आणावयाचें असल्यास ज्या कारणामुळें ही आस्था उत्पन्न झालेली असते त्या कारणांचा सविस्तर खल करून, समाजाला स्वकर्तव्याविषयीं निरंतर जागृत ठेवल्याशिवाय सोय नाहीं. असा सविस्तर खल न झाल्यास समाजांत भलत्याच कल्पना रूढ होऊन वसतात व मागाहून त्या निर्मूल करणें फार प्रयासाचें पडतें. ह्याकरितां मराठी रंगभूमीसंबंधानें जेथें नेहमीं साधार, सोपपत्तिक व सविस्तर विवेचन चालेल असें स्थळ निर्माण झाल्यास त्या योगानें आमच्या रंगभूमीची वाढ होऊन त्यामुळें तिचा होणारा अभ्युदय रसिकजनांस आल्हाददायक व इतरांस मार्गदर्शक होईल ह्यांत संशय नाहीं.

‘मराठी रंगभूमि’ ह्या विषयालाच स्वतःला वाहून घेणारें मासिक पुस्तक वाचकांपुढें नेहमीं चर्चेला नवीन नवीन विषय मांडण्यास समर्थ होईल काय? दर महिन्यास ह्या मासिकाची लोकांनीं मार्गप्रतीक्षा करावी, अशी चुरचुर वाचकांस

लावण्यास हें मासिक पुस्तक कसें तयार होईल ? आज उपस्थित झालेल्या किंवा होऊं पाहाणाऱ्या विषयांची चर्चा संपल्यावर चर्चितचर्चण करणारे असा आक्षेप ह्या मासिकावर येऊन निर्मात्याचे स्थितीला हें नाही कशावरून जाणार ? ह्या सर्व प्रश्नांना असें उत्तर आहे कीं मराठी रंगभूमीसंबंधानें दरसाल होणाऱ्या नव्या गोष्टी इतक्या विपुल आहेत कीं, व त्यांच्या चर्चेपासून होणारा बोध इतका महत्त्वाचा आहे कीं, विषयांना नूनत्वाचें कुतूहल नाहीसं होणार नाही व तज्ज्ञ लोकांनाही त्यावर आपले विचार प्रगट करणें अगत्याचें वाटल्यावांचून राहणार नाहीं.

मराठींत दरसाल होणाऱ्या नाटकांवर भरपूर टीका होणें जरूर नाहीं काय ? नाटकांवरील टीकेच्या दृष्टीनें जरी विचार केला, तरी सांप्रतच्या मासिक पुस्तकांतून व वर्तमानपत्रांतून ह्या विषयाची व्हावी तशी चर्चा होत नाहीं, असेंच म्हणावें लागतें. ह्या विषयाकडे लोकांचें लक्ष जाईल इतकें काम वर्तमानपत्रकार व मासिककार करित आहेत ; पण या विषयाचा सांगोपांग ऊहापोह करण्यास त्यांना सवड नसतें. नाटकांतील दोष जितक्या विस्तृतपणें दाखविण्यांत आले असतील तितक्याच विस्तृतपणें जर असलेले गुण लोकांच्या पुढें मांडले नाहीत तर ती टीका केवळ ग्रन्थकारालाच उद्देशून लिहिण्यासारखी होते. ग्रन्थकारानें आपला ग्रन्थ सुधारवा एवढ्याच हेतूनें जेव्हां परीक्षण करण्यांत येतें तेव्हां त्याजपुढें दोषस्थळें ठेवून गुणसमुच्चयाबद्दल वट्ट हिशेबानें 'परितोष' व्यक्त केला म्हणजे, बसस होतें ; पण परीक्षण ग्रन्थकारांनींच केवळ वाचावयाचें नसतें. जे नाटककार नाहीत किंवा नाटककार होऊं इच्छितहि नाहीत अशा हजारों वाचकवंदांकरितां परीक्षण वर्तमानपत्रांच्या किंवा मासिक पुस्तकांच्या चव्हाट्यावर प्रसिद्ध करण्यांत येतें. हें परीक्षण वाचून नाटकांतील रसाचा आस्वाद चांगल्या रीतीनें घेण्याची शक्ति वाचकांचे अंगीं यावयास नको काय ? कोणाची कृति प्रेक्षकांच्या किंवा वाचकांच्या आश्रयासहि पात्र नाहीं, असें ज्या प्रसंगीं टीकाकाराला निखून सांगावयाचें असेल, त्याप्रसंगीं नुसत्या शब्दांचें निर्दयपणें आविष्करण करणें ठीक आहे ; पण ज्या कृतीला लोकांनीं आश्रय देण्यास हरकत नाहीं असें स्वतः टीकाकार म्हणत असतो त्या कृतीसंबंधानें त्याज्य भागाच्या विवेचनाचे मानानें ग्राह्य भागाचेंहि विवेचन विस्तृत पाहिजे. ज्या वेळीं कोणच्याहि नाटकावर टीका करणें हा टीकाकारांचा मुख्य उद्देश नसून त्या नाटकावर टीका करण्याचे मिषानें एखाद्या स्वतंत्र प्रश्नाचा त्याला ऊहापोह करावयाचा असतो, त्या प्रसंगीं वरील

गोष्टीकडे टीकाकारानें लक्ष पोचविण्याचें कारण नाही; कारण, टीकाविषयांचा व टीकेचा विशेष संबंध नसून टीका हा स्वतंत्र लेखच असतो. टीकाविषयक ग्रंथ जेथें निमित्तमात्र असेल त्या ठिकाणीं दोषांचें किंवा गुणांचें आविष्करण हा मुद्दा नसून शेजाऱ्याच्या गळ्याचा सूर ऐकल्याशिवाय एखाद्या गवय्याला जसा स्वतःचे गाण्यास प्रारंभ करतां येत नाही तशांतलाच ह्या टीकाकारांचा प्रकार असतो. अशा समयीं पुढील स्वतंत्र कथेचें अनुसंधान मिळावें म्हणून एखाद्या लेखांतील एखादा केवळ दोष किंवा केवळ गुण उपोद्घाताचे ठिकाणीं वाचकापुढें मांडावयाचा असतो. अशा तऱ्हेच्या टीका एकपक्षीय असतात, असें कोणासही म्हणतां थावयाचें नाही; कारण, टीका करण्याचाच टीकाकारांचा हेतु नसून इष्ट दिशेकडे जलदीनें जाण्याकरितां त्याला एखादें तट्ट पाहिजे असतें व टीकाविषयक लेखाचा असल्या वाहनाचे पलिकडे तो उपयोग करित नसतो. कोणी कोणाला आपलें वाहन करावें हें ज्याच्या त्याच्या ताकदीवर अवलंबून असतें. मोठ्या वारूवर आरूढ होऊन मिरवूं पाहणारें पाण्याचें पितर आपोआप खालीं घसरतें. पण जेथें अशा रीतीनें स्वतःची मिरवणूक काढण्याची टीकाकारांची इच्छा नसते त्या ठिकाणीं दोषांबरोबरच गुणांचेहि—गुण असल्यास—तितक्याच विस्तृतपणें विवेचन न झाल्यास टीकाकार अन्यायी ठरतो. जेथें गुण सर्वसंमत असतात व असल्या सर्वमान्यतेमुळें गुणांचा नामोचार करण्याची जरूरीही नसते, त्या ठिकाणीं सुरू असलेल्या वादाचे परिपोषार्थ नुसत्या दोषांचाच उल्लेख करावा लागतो. रशियन तत्त्ववेत्ता टूलसे यानें सांप्रत शेक्सपीयरवर केलेली टीका अशाच मासल्याची होय. सर्वसंमत प्रवाहाहून निराळ्या दिशेनें जाण्याचा असल्या प्रसंगीं प्रयत्न असतो; तेव्हां प्रवाहाची दिशा दाखविण्याची जरूरी नसते. पण नवीन नाटकांवर टीका करणारांना गुणापहाराचें पाप वरील सबबीखालीं झांकून टाकतां येत नाही. 'मराठी रंगभूमि' ह्या मासिक पुस्तकांत नाटकांवर साधक व वाधक दोन्ही तऱ्हेची वाचनीय टीका व निरनिराळ्या दृष्टींनीं तज्ज्ञांनीं दिलेले अभिप्राय प्रसिद्ध झाल्यास नाटक लिहिणारांना, वाचणारांना, पाहणारांना व करणारांना त्यांपासून फायदा झाल्यावांचून राहणार नाही. नवीन नाटकावरील टीकेपेक्षां नाटकरचनेसंबंधानें जे स्वतंत्र वाद नेहमीं उपस्थित होतात त्यांचा उल्लेख वर्तमानपत्रांतून व मासिकपुस्तकांतून फारच त्रोटक रीतीनें करण्यांत येतो. कालिदास, भवभूति, शेक्सपीयर वगैरे कवींच्या कृतीसंबंधानें वारंवार वाद

उपस्थित होतात. पण मराठी वाचकांना ह्या वादांची फारशी ओळख नसते. नाटकाच्या रचनेसंबंधाचे स्वतंत्र निबंध व निरनिराळ्या तत्त्ववेत्त्यांनीं उपस्थित केलेले वाद हे व्यक्तिविषयक प्रश्न निष्कारण पुढें न आणतां समाजाचे रसिकतेस योग्य वळण देण्यास कारणीभूत होत असतात. ज्या समाजाला असल्या विषयांची माहिती नसते, ज्या समाजाला असल्या वादांची वर्दीहि पोंचलेली नसते, ज्या समाजाला टीका म्हणजे काय हें बरोबर समजत नाही, त्या समाजाची रसिकता शारीरिक संस्कारांच्या मर्यादेपलीकडे जाऊं शकत नाही. समाजाच्या रसिकतेचा उपयोग जर व्यापक व बुद्धिग्राह्य कार्याकडे करून घ्यावयाचा असेल तर त्या रसिकतेचा उगम नुसत्या शरिरापासून होऊं न देतां सुसंस्कृत मनापासून व बुद्धीपासूनच ती उत्पन्न केली पाहिजे. महाराष्ट्रांतील सांप्रत जे दुर्गुण दाखविण्यांत येतात त्यांचा मुख्य कटाक्ष असा आहे कीं नाटकग्रंथांतील व त्याच्या अभिनयांतील रस उच्च दर्जाचा नसून शारीरिक संस्कारांना मात्र उत्तेजक असतो. महाराष्ट्रांतील नाटकगृहांतून वरील प्रकारच्या दोषांचें प्रस्थ बरीच “रंगभूमि” व्यापण्याइतकें मोठें असावें व सुसंस्कृत मनानें चाखावयाचा रस बऱ्याचशा घाणीपासून शोधून वेगळा करून घेणें भाग पडावें, याचें कारण समाजाचे रसिकतेस योग्य वळण लावण्याचा सतत टिकणारा प्रयत्न आजपर्यंत करण्यांत आला नाही, हेंच होय. नाटकें, नाटककार व नाटक करणारे, ह्यासंबंधानें जेथें विचारी व शिकलेल्या लोकांतहि योग्य प्रकारचें किंवा कोणत्याहि प्रकारचें लोकमत अस्तित्वांत नाही, तेथें बऱ्याच नाटकगृहांतील रस अरसिकांना पटणारा असावा, ह्यांत कांहीं आश्चर्य नाही.

नाटकाच्या परीक्षणाप्रमाणें नाटकांचे प्रयोग हाही विषय समाजाचे चर्चेस पात्र आहे. प्रयोगासंबंधानें विचार करितांना नट व नटांचें उपकरणें ह्यांचें विवेचन अवश्य झालें पाहिजे. ग्रंथकारानें निर्माण केलेला रस रंगभूमीवर परिपाकास जाण्यास नटांचे अभिनय व पोषाख, देखावे किंवा संगीत इत्यादि साधनें, हीं कारणीभूत होत असतात. महाराष्ट्रांतील सांप्रतच्या रंगभूमीकडे पाहिलें असतां नुसत्या अभिनयावर, किंवा नुसत्या देखाव्यावर, किंवा नुसत्या संगीतावर वेळ मारून नेऊन ‘विद्वान्’ लोकांच्या ‘परितोषा’नें आपलें ‘प्रयोगविज्ञान’ चांगल्या कोर्टींतील ठरवून घेण्याचा काळ आस्ते आस्ते मागें पडत चालला आहे, असें म्हणावें लागतें. प्रत्येक नाटक-मंडळींत कोणत्या तरी एखाद्या गोष्टीवर विशेष भर असणें साहजिक आहे; पण ज्या गोष्टीवर भर आहे त्याशिवाय इतर गोष्टींची हेडसांड

झाल्यानें हातीं असलेल्या हिऱ्यांचेंही यावें तसें मोल येत नाहीं. एखाद्या वाईच्या चेहऱ्यांत कवींनीं वर्णन केल्याप्रमाणें डोळे असले व इतर अवयव बेढव नसले, म्हणजे नुसत्या डोळ्यांच्या सुरेखपणावरही सामान्यतः सुंदर स्त्रियांत तिची गणना होण्यास हरकत नाहीं. पण कमलाप्रमाणें प्रफुल्ल असलेल्या डोळ्यांच्या संगतीला नकटें नाक, आकुंचित भालप्रदेश, बसलेले गाल, वगैरे बेढव मंडळी पाहिली म्हणजे रसिकांना ते डोळे त्या मंडळीतून काढून दुसरीकडे कोठें तरी साजेशा स्नेहांत योजकांनं कां ठेवले नाहीत त्याबद्दल राग येतो, व लोलापांगाशीं रममाण होऊन रसिकजन आपल्या नेत्राचें सार्थक करित असतां नकट्या नाकाच्या बेढव प्रदर्शनानें मध्येंच रसभंग होतो. एका साधनाच्या उत्कर्षामुळें प्रेक्षकगणांवर पडलेल्या छायेची माती दुसऱ्या साधनाच्या दारिद्र्यानें होऊं न देण्याची खबरदारी प्रत्येक प्रयोगांत घेतली पाहिजे. नाटकग्रहांत जमलेल्या प्रेक्षकगणांवर जी सत्ता मिरवावयास मिळते, ती एकाच साधनानें प्राप्त झालेली नसते. गोड गाण्याचे आलाप कर्णेन्द्रियांना तृप्त करित असतां, सुंदर देखाव्यानें प्रेक्षकांचें चित्त कां आकर्षण करून घेऊं नये ? अशा प्रसंगीं नुसत्या कानांनीं गाणें ऐका, डोळ्यांनीं अभिनय पाहून मनोवृत्ती डोळ्यांच्या मार्फत चेतवून घेण्याचा अभिलाष धरूं नका, असें नाटक पाहावयास आलेल्या प्रेक्षकांना सांगून भागावयाचें नाहीं. कर्णेन्द्रियाचे नृतीनें खूष होऊं लागलेल्या मनाकडे डोळ्यांची तक्रार न जाईल इतपत तरी अभिनय व देखावे रंगभूमीवर असणें जरूर आहे. नाटकमंडळीनें इष्ट गुणाच्या किंवा साधनाच्या उत्कर्षाकडे विशेष लक्ष पोंचवावें हें खरें ; पण इतर गुण व इतर साधनें ह्यांचा सदर गुणाचे तुलनेंत अपकर्ष होत आहे, असा ग्रह प्रेक्षकांचा होऊं न देणें हें कोणाही मंडळीस श्रेयस्कर होय. नाटकाच्या प्रयोगांवर जर तज्ज्ञ लोकांचे अभिप्राय सविस्तरपणें प्रसिद्ध होऊं लागले तर महाराष्ट्र रंगभूमीवरील प्रयोगांची सुधारणा झाल्यावांचून राहणार नाहीं. अमक्या नटानें अमक्या तऱ्हेचे अभिनयानें अमक्या रसाचा परिपोष झाला त्यावेळीं सभोवारचा देखावा यथायोग्य असल्यानें त्यांत भर पडली, अमक्या गोड आवाजानें प्रेक्षकगण चित्राप्रमाणें तटस्थ झाला असतां योग्य अभिनयानें व देखाव्यांचे मदतीनें पदांत वर्णिलेल्या मनोवृत्ती प्रेक्षकांत उच्चवर्णू लागल्या, अमक्याच्या खोट्या अभिनयानें किंवा अभिनयशून्यत्वानें रसाचा उत्कर्ष बंद पडला, अमक्या ठिकाणीं पोषाखाचें दारिद्र्य रसभंग करण्यास कारणीभूत झालें, अमक्याची साथ बरोबर न झाल्यानें प्रेक्षकांच्या मनावर कांहीं परिणाम झाला नाहीं,

इत्यादि तऱ्हेची चर्चा नाटकाप्रमाणेंच प्रयोगावरहि होणें जरूर आहे. जो न्याय नाटकमंडळीला समुच्चयानें लागू आहे तोच न्याय व्यक्तिशः नटानेंहि ध्यानांत ठेवला पाहिजे. जसा प्रत्येक नाटकमंडळीला सर्वच साधनांचा संग्रह करतां येत नाहीं, त्याप्रमाणें प्रत्येक नटांत अभिनय, सौंदर्य, आवाज, इत्यादि सर्वच गोष्टी एकवटलेल्या असत नाहींत. एखादीच गोष्ट विशेषेंकरून साधलेली असावयाची ; पण ह्या एकाच गोष्टीची योग्य चीज व्हावी असें जर त्या नटाचे मनांत असेल तर इतर गोष्टी अभ्यासानें व मेहनतीनें रसभंग न होईल इतक्यापुरत्या तरी साधल्या पाहिजेत. नाटकावरील टीकेनें नाटककारांची व नाटकें वाचणाऱ्या वाचकांची सुधारणा होते, प्रयोगावरील टीकेनें नटांच्या गुणांचा व रंगभूमीच्या सजावटीचा उत्कर्ष होतो व नाटकें पाहणाऱ्या प्रेक्षकांना रसोत्पत्ति कां झाली नाहीं हें बरोबर समजून खऱ्या रसाचा आस्वाद घेण्याची शक्ति त्यांच्या अंगीं येते.

नाटककार, नट व नाटकगृह, ह्यासंबंधानें चर्चा चालली असतां जुने व इतर देशचे नाटककार, विलायती अभिनयाचे प्रकार व इंग्रजी नाटकगृहें, ह्यासंबंधानें वाचकांस सचित्र माहिती ह्या मासिक पुस्तकाचे द्वारां मिळत गेल्यास रंगभूमीविषयक चर्चेस चांगलें सहाय्य होईल. नाटककार व नट यांचीं नवीं जुनीं चरित्रें, नाटकमंडळ्या व नाटकवाले ह्यांचे इतिहास, प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीचे प्रकार, रंगभूमीसंबंधाचे विनोदपर प्रसंग, इत्यादि सर्व उपांगांचा समावेश ह्या मासिकांत करण्याचा चालकांचा विचार असल्यामुळें नाटक व त्यांचे प्रयोग ह्यासंबंधांच्या टीकेनें उत्पन्न होणाऱ्या व्यक्तिविषयक स्तुतिनिंदेला जलद कंटाळणाऱ्या वाचकांना विषयांतर धुंडाळण्यास मासिक सोडून इतर ठिकाणीं जाण्याचा प्रसंग येणार नाहीं. एखाद्या नाटकाच्या प्रयोगांतील सर्व सुंदर प्रवेशांचीं चित्रें रंगभूमीविषयक इंग्रजी मासिकांतून पाहावयास मिळतात ; तशा उत्कर्षाची स्थिति ह्या मराठी 'रंगभूमी'स येण्यास अद्याप बराच अवकाश आहे. नाटक व नाटकांचे प्रयोग ह्यासंबंधानें योग्य लोकमत जागृत करण्याचीं साधनेंच अद्याप जेथें उत्पन्न झालीं नाहींत, तेथें ह्या साधनांचे आरंभाला चित्ररूपी केवळ दृश्यकाव्याचें स्वरूप असावें, अशी अपेक्षा करणें व्यर्थ होय. किलोस्कर मंडळीनें केलेल्या ह्या आरंभास यश येऊन 'रंगभूमी' कडे लोकांची दृष्टि अधिक लागून लोकमताच्या व लोकाश्रयाच्या जोरावर ह्या नवीन मासिकपुस्तकाचें अंतर्वाह्य स्वरूप पाश्चिमात्य रंगभूमीविषयक मासिकांच्या बरोबरीचें लवकरच होईल, अशी आशा प्रगट करून हा प्रास्तविक लेख संपवतो.

अध्यक्षीय भाषण : नाट्यसंमेलन १९१७

१९१७ साली ता. ४ जून रोजी गंधर्व नाटक मंडळीतर्फे पुणे येथे भरलेल्या नाट्य-संमेलनाचे अध्यक्ष या नात्याने कै. काकासाहेब खाडिलकर यांनी केलेल्या भाषणाचा वृत्तांत.

तत्त्वज्ञानी व कवि

“मला आपण हा अध्यक्षपदाचा बहुमान दुसऱ्यांदां दिलात याबद्दल मी आपला फार आभारी आहे. गंधर्व नाटक मंडळीमार्फत होणाऱ्या संमेलनाचे अध्यक्षस्थान स्वीकारणे म्हणजे सारा ‘घरगुती प्रकार झाला’ असा समज होण्याचा संभव असल्याने मी ते नको म्हणत होतो. पण सन्मित्रांच्या आग्रहावरून ह्या पदाचा स्वीकार करणे मला भाग पडत आहे. शिवाय माझा धंदा नाटकें लिहिण्याचा, माझी उपजीविका नाटकांवर, आणि माझा चरितार्थहि नाट्यलेखनच. तेव्हां नाट्यकलेतील दोष दाखविणारा या धंद्याच्या बाहेरील माणूस कोणी असता तर बरे झाले असते. परंतु हल्लीं २१४ वर्षे याच धंद्यांतील मनुष्य अध्यक्षस्थानी नेमण्याचा प्रघात पडला असल्यामुळे मी आपली आज्ञा मान्य केली आहे. आजच्या दिवसाचे माहात्म्य व विशिष्टपणा म्हणून मी ‘वादशहांस आयुरारोग्य प्राप्त व्हावे व ब्रिटिश सरकारचा महायुद्धांत जय व्हावा’ असा ठराव आपल्यापुढे मांडतो. हा ठराव आम्हांला यापूर्वी मान्य झालेला आहे व ब्रिटिश प्रजाजन या नात्याने हे आपले कर्तव्य आहे. काव्याचा मुख्य विषय संसार. समाजाचा व देशाचा संसार कसा काय चालला आहे हे राजसंस्थेवरून कळते. ‘राजा कालस्य कारणम्’ या न्यायाने राजा हा देशाच्या संसाराची खूण होय. ‘वादशहा सुखी होवो!’ असे

ज्या वेळीं आपण म्हणतो त्या वेळीं 'बाहशहाचें घराणें सुख भोगो' असा आपला ज्याप्रमाणें अर्थ असतो, तसेंच 'लोकसमाजांतील स्वराज्यसत्तेचा अंश वाढीस लागो' असेंहि आपण चिंतितों.

तत्त्वज्ञानी हा सत्य जाणतो, परमेश्वरी आनंदांत तल्लीन होतो; पण तो वेदाभ्यासजड व 'विषय-व्यावृत्त-कौतुहल' असतो. तत्त्वज्ञान खुंटतें, तर्कशास्त्र कुंठित होतें, तेथेहि कवीची प्रतिभा सत्यशोधन करते. हा कवि व तत्त्वज्ञानी यांमधील फरक होय ! आनंद हा तुढुंब वाढूं लागला म्हणजे त्याला रसाची पातळ अशी 'वाहगारी' अवस्था प्राप्त होत असते. ह्या रसाचें कोणीहि व कितीहि जरी पान केलें तरी तो कमी न होतां वाढतच असतो. कवि हा स्वतः संसारांतील आनंद उपभोगून दुसऱ्याचा संसार आनंदमय करित असतो.

राजसत्तेला व्यापून उरगारा कवि

कवि हे मुख्यतः संसाराभोवतींच गुरफटलेले असतात. संसाराचें केंद्र म्हणजे राज्यव्यवस्था होय. राजाला कवि प्रिय असेल तर तो कवीला आश्रय देतो; पण तोच अप्रिय असेल तर तो कवीला घालवून देतो, त्याचीं पुस्तकें जप्त करतो. मी हा जो राजा शब्द वापरला आहे तो 'पंचम जॉर्ज' या अर्थी नव्हे, तर 'अधिकारी' या अर्थी आहे हें पक्कें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे. कवीचें जीवित राजसत्तेच्या मर्जावर अवलंबून असतें. तिला एखादा कवि अप्रिय असला म्हणजे असें वाढूं लागतें कीं 'हा कवि बोकांडी घसणारा पिशाच आहे!' मग ती मांत्रिक बोलावते व कवीच्या नाकांत मिरच्यांची धुरी घालायलाहि कमी करित नाहीं. मी 'हा मिरच्यांचा धूर अनुभवलेला' मनुष्य आहे. कवीनें जवळ जावें व राजानें दूर सारावें कशी अप्रिय कवीची स्थिति होते. मी राजा असतो तरी मलाहि एखादे वेळीं असेंच करावें लागलें असतें ! तेव्हां अमूक एकावर मी दोष ठेवूं इच्छित नाहीं. असे कांहीं राजकारणाचे प्रसंग येतात कीं त्या वेळीं कवीचीं कितीहि लाडकीं व मुख्य अपत्यें असलीं तरी राजसत्तेच्या निर्घृण वृत्तीला तीं बळी पडतात. जेव्हां रूढ रस्त्यावरून फिरतो तेव्हां क्षुद्रांचा चुराडा व्हावयाचाच; त्यांत रळाला दोष देण्यांत अर्थ नाहीं. वा रळा, तूं केवढा हा भक्कम, तूं फार मोठा, असेंहि म्हणून कांहीं उपयोग नाहीं. ही क्षुद्रकणांची परीक्षेची वेळ असते. राजाची परीक्षा ज्याप्रमाणें रणांगणावर त्याचप्रमाणें तांडुळाची परीक्षा उखळांत होत असते. मुसळाचे घाव

वसत असतां जो तांदुळाचा दाणा अखंड राहिल तोच तेजाला चढेल व त्याचेंच मोल वाढेल !

कवि हा कांहीं केल्या राजसत्तेच्या झाडाला सोडीत नाही, तो मांत्रिकाला जुमानीत नाही. त्याची प्रतिज्ञा असते कीं 'रसानें मी राजाला भिजवून टाकीन'. ब्रह्म जसे विश्वाला व्यापून दशांगुळें उरतें तसाच कवि हा राजसत्तेला व्यापून पुन्हां रंगभूमीवर प्रगट होतच असतो. रसामध्यें जो एक प्रकारचा वेग असतो त्यामुळेच कवीमध्ये सामर्थ्य येत असतें. अधिकाऱ्यांना किंवा राजाला वरें वाटत असो वा नसो, आम्हीं कविराज सिंहासनाच्या वर, खालीं, वाजूला चोहोंकडे व्यापून राहातो. अर्थात् या पृथ्वीला अनुरूप असाच हा वादशाहांच्या अभिनंदनाचा ठराव आहे.

रणभूमीचें सामर्थ्य

महायुद्धांत रणांगणावर तलवार चालवावी, पराक्रम गाजवावा, सरकारास मदत करावी, वीरांची ओझीं उचलावीं, अशी इच्छा स्वाभाविकच वीरांची असते. या वीरांच्या कारभारांत नट, नाटककार, कवि, रसिक यांचें कांहीं काम नाही, फ्रान्सच्या रणांगणावर नाटकाचें प्रदर्शन फुकट जाईल, तुर्क-जर्मन हे गवयांच्या तानवाजीला झुगारतील, असा आक्षेप आम्हांवर येण्याचा संभव आहे. कवींची गोष्ट सध्यां वाजूला टाका, पण इतर लोक तरी युद्धाच्या वातम्या मोठ्या प्रेमानें कां वाचतात ? 'युद्धस्य कथा रम्या' असें यावर उत्तर येईल. युद्धाची वातमी वाचण्याची ज्यांना चटक लागली त्यांना वारीकसारीक लढाईची, १०१५ माणसें भेल्याची वातमी ऐकून वरेंच वाटत नाही ! ५१२५ हजार लोक ठार झाले, पांचपन्नास तोफा डागल्या गेल्या किंवा राष्ट्रेंच्या राष्ट्रें बेचिराख झालीं, अशा वातम्या ऐकल्या म्हणजे वाचकाला वरें वाटत असतें ! युद्धकथेचा वाचक केवळ यमसदृश होत असतो ! ही मनुष्याची सहज अशी निर्घृण वृत्ति कां वरें ? आपली मंडईतून भाजी आणावी, खावें, प्यावें, वायकांमुलांमध्ये आनंदानें कालक्रमणा करावी, अशी कोणी वृत्ति धारण केली तरी सरकार त्याला लढाईची वातमी देतें ! सरकार व्याख्यानकार गांवोगांवीं पाठवितें. मेसापोटेमियांत अशी लढाई झाली, तसां जय झाला, हें कळवितें व लोकांत युद्धाविषयीं गोडी (interest) उत्पन्न करतें, तें कां ? महायुद्धाच्या काळांत वृत्तिच शांत राहूं शकत नाहीत. रणभूमीच्या अंगीं संसाराकडून लक्ष खेंचण्याचें सामर्थ्य आहे.

रणभूमीचें सामर्थ्य परमेश्वरी सामर्थ्यापेक्षांहि मोठें आहे. परमेश्वरानें वायव्य, गीता, वेद, निर्माण करून अनेक तऱ्हांनीं मनुष्यांना जागृत करण्याचा प्रयत्न केला, पण शेवटीं त्याला हात टेकावे लागले. आपल्या देशांतील संसारी लोकांची स्थिति अत्यंत निर्बुद्ध प्राणी जो गाढव-वाईट शब्दावद्दल रागावूं नका, अश्लीक भाषा मानूं नका-त्याच्यासारखी झाली आहे ! या देशांतील ३३ कोटी दगडांना, बुद्धिहीन जनांना, गाढवांना, परमेश्वराच्या उपदेशानें कांहीं जागृति आली नाही. 'अडला नारायण गाढवाचे पाय धरी' या न्यायानें परमेश्वरानें हात टेकले तरी आम्हीं जागें झालों नाहीं. ३३ कोटी लोकांची ही जडावस्था पाहिली कीं मनाला लाज उत्पन्न होते. जें परमेश्वराच्या उपदेशानें, लोटांगणांनीं झालें नाहीं तें आज या रणांगणानें केलें आहे. आतां कोठें जगावरील या उलाढाली पाहून आम्हीं जागे होऊं लागलों आहों.

कवि व वीरपुरुष

रणांगणांपासून जसा वीरवृत्तीचा उगम तशीच पुरुषार्थांपासून, वीरवृत्तीपासून, राजवैभवापासून रसाची-काव्याचीहि उत्पत्ति आहे. आम्हां कवींच्या मागोमाग वीरपुरुष आणि वीरवृत्तीच्या मागोमाग आम्ही, असा हा पराक्रम व रस यांमधील अन्योन्य संबंध आहे ! महायुद्धामुळें कवींच्या स्फूर्तींना एक प्रकारचा वेग उत्पन्न होत असतो !

माझा हिंदुस्थान, माझें महाराष्ट्र, वीरपुरुषांनीं केव्हां गजबजून जाईल, त्याचें यश उज्ज्वल स्वरूपानें केव्हां वावरूं लागेल, अशी तळमळ कवींना लागून राहिलेली असते. 'कवि व वीरपुरुष' यांचा हा आधीं-मागूनचा परस्परपोषक चमत्कार पूर्वीं महाराष्ट्रांत स्वराज्याच्या वेळीं दिसून आला. कवींचें राज्य व वीरपुरुषांचें राज्य महाराष्ट्रांत एकाच वेळीं नांदलें. नाटककाराच्या भोंवतीं जशा नटवर्गाच्या संस्था तशा या कवींच्या भोंवतीं हरिकीर्तनांच्या संस्था निर्माण झाल्या. हरिकीर्तनांचा पूर्वरंग धार्मिक, पण उत्तररंगांत मात्र एखाद्या वीर पुरुषाच्या पुरुषार्थाचा प्रसंग घेऊन तो हरिदास समजावून सांगतो. हरिदास हा आख्यानांतील सर्व पात्रांचीं-पुरुषांचीं-बायकांचीं-भाषणें स्वतःच व नटाच्या अभिनयानें बोलतो ! स्वराज्यामुळेंच ही हरिकीर्तनसंस्था महाराष्ट्रांत उज्ज्वल स्वरूपानें विनटली. ही संस्था इतक्या उज्ज्वल स्वरूपांत महाराष्ट्राबाहेर दिसत नाहीं. मद्रासला कथेंत मोरोपंताच्याच

आर्या म्हणतात असे सांगतात ! मी एकदां नेपाळांत गेलों होतो, तेथें एकदा मला नाटकाला बोलावणें आलें. सूत्रधार हातांत मशाली घेऊन नाचूं लागला तरी त्याचें लक्ष माझ्याकडे होतें. तो न समजेल असें कांहीं तरी मराठी बोलत होता ! इतकी आमची हरिकीर्तनाची संस्था परप्रार्तांसुद्धां प्रिय आहे.

कालचे शास्त्री-हरिदास आजचे नाटककार-नट

या हरिकीर्तन संस्थेपासूनच नाट्यकलेचा महाराष्ट्रांत अभ्युदय झाला. पूर्वी जे पंडित, शास्त्री, कथेकरी होते तेच स्वराज्यकाळीं राजकारणांत पडले. रामशास्त्री इतके निस्पृह व विरक्त कीं घरामध्यें फक्त एक दिवसाची सामग्री ठेवावयाची, पण तेच राजकारण करीत होते. त्यांचा निस्पृहपणा एवढा कीं त्यांनीं स्वतःच्या संसारावर पाणी सोडलें. पण राघोबाला देहांत शिक्षा फर्मावली ! त्यावेळीं लोकांना शास्त्रीलोक महाभारताचेंच शिक्षण देत. पुढें स्वराज्य गेलें. पूर्वीचीच संस्था, तेच शास्त्री, पुन्हां इंग्रजांत निराळ्या रूपानें पुढे आले. कृष्णशास्त्री, विष्णुशास्त्री यांनींच आपल्यापुढें बी. ए., एम्. ए. पदव्या लावून लोकशिक्षणाचें काम अंगावर घेतलें. विष्णुशास्त्र्यांनीं न्यू स्कूल काढलें तेव्हां हेच हरिदास-पुराणिक तेथें गोळा झाले. त्याच प्रभा-वळींत रा. देवल प्रकट झाले. त्या रामशास्त्र्यांच्याच स्वार्थत्यागानें व निस्पृहपणानें 'केसरी' काढला व चालवला गेला. त्यांनीं सरकारवर स्पष्ट व निर्भिड टीका करून आपला निस्पृहपणा सिद्ध केला. तेच हे शास्त्री. टिळकांच्याच जवळचे आश्रित-पुराणिक पुढें नाटककार आत्मचरित्रपर बनले. (गर्हिवरानें उचंबळून व अस्पष्ट शब्दांनीं) पूर्वीच्या टिळकांच्या या आश्रित-पुराणिकांनीं 'केसरी' सोडल्यावर जायचें कुठें ? परिस्थितीप्रमाणें नाटककार व्हावें लागतें. हें सारें पूर्वसंस्थेला धरूनच आहे ! हे शास्त्री जसे पुढें नाटककार बनले तसे हरिदास नट बनले. सध्यांचे गंधर्व मंडळींतील हीरो हरिदासच होते. हें असेंच आहे. लोकांमध्ये मिसळून जागृति करावयाची ही महाराष्ट्राची पुरातन पद्धतीच आहे.

वीरवृत्तीशीं तादात्म्य पावणारा तोच कवि

'दुनियेचें कल्याण मी करीन' अशी वीरवृत्ति ज्यांच्यांत आहे त्यांची कीर्ति कवींनीं गायची नाही, तर काय डुकरांची गावयाची ? संसारी जनास कर्मयोगाला प्रवृत्त करणें हें वीरांचें काम, हें कवींचें काम ! राष्ट्राला सुखी करीन हा पीळ वीरांना

पडेल तेव्हां कवीच्या अंतःकरणांत कालवाकालव होईल, तो काव्य बोलेल, तो रस ओतेल, तो नाटक गाईल ! काममोहित क्रौंचमिथुनाला मारतांना पाहून वाल्मीकि-सारख्या आद्य कवीच्या तोंडून काव्यरूपानें शापवाणी प्रकट झाली 'मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगमः शाश्वतीः समाः ॥ यत्क्रौंचमिथुनादेकं अवधीः काममोहितं ॥' ही ती शापवाणी होय. संसारसुखाची राखरांगोळी झालेली पाहून शापवाणी उच्चारणें कवीला अपरिहार्य आहे. कवि शाप बोलेल, तोच वीरवृत्ति ओळखील. स्वराज्यामध्ये महाभारत जास्त उमजत होतें. आज इतकें भारत सवंग पण तें कळतच नाहीं. तपःसामर्थ्य वाढवा, पुरुषार्थाकडे दृष्टि लावा, म्हणजे काव्यरस सहज प्रकट होईल. ज्याचें कीर्तनविषयाशीं तादात्म्य होतें तोच उत्तम हरिदास असें रामदासांनीं सांगितलें आहे. ज्याचें राष्ट्राच्या वीरवृत्तीशीं, परम पुरुषार्थीशीं तादात्म्य झालें तोच उत्तम नाटककार होतो व जो स्वतःच्या भूमिकेशीं तादात्म्य पावला तोच उत्तम नट होतो. हा कर्मयोगाचा संप्रदाय महाराष्ट्रांत फार पुरातन आहे. महायुद्धानें राजकीय वातावरण धडाडून पेटलें आहे, हाच काळ कवींना अनुकूल, वीरांना अनुकूल, राष्ट्रभाष्योदयाला अनुकूल होय. याच काळीं महाभारत समजेल. हाच काळ नटांना व नाटककारांना हितावह आहे. महाराष्ट्राचें, हिंदुस्थानचें हित व्हावें म्हणून आम्हीहि पहिल्याप्रथमच वादशहांना आयुरारोग्य चिंतिलें. वादशहांना यशःप्राप्ति होवो अशी प्रार्थना केली."

अध्यक्षीय भाषण : महाराष्ट्र साहित्य संमेलन १९३४

(महत्त्वाचा भाग)

महाराष्ट्र साहित्य-संमेलन : अधिवेशन अठरावें, नागपूर.

अध्यक्ष : श्री० कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांचें भाषण.

अंक : महाराष्ट्र साहित्यसंमेलन अहवाल : विजयादशमी : १८५६

ता० १७ ऑक्टोबर-१९३४.

लेखक मेधावी व तपस्वी आहेत, त्यांच्या उद्योगाचें पाऊल मंदगतीनें का होईना पण पुढें पडत आहे, तेव्हां निराशेला जागा नाही, असें म्हणणें भाग पडतें. आजकालचा सांपत्तिक ग्रहदशेचा काळ मराठी भाषेच्या उत्कर्षाला त्रासदायक झाल्यावांचून राहणार नाही हें खरें, पण हा काळ आमच्यांतील गरीब श्रीमंत लेखकांना, छापखानेवाल्यांना, ग्राहकांना व वाचकांना तेवढाच भोवतो आहे असें नाही, तर हिंदुस्थान सरकारापासून युरोप व अमेरिका खंड येथील सर्व सत्ताधाऱ्या-पर्यन्त सर्वांनाच आज ह्या पैशाच्या टंचाईनें अत्यंत जिकिरीस आणलेलें असल्यामुळे सर्वांच्या बरोबरचें मरण शुभच होय ह्या न्यायानें मराठी भाषेच्या कैवाऱ्यांनीं पैशाच्या आपत्तीमुळे गांगरून जाण्याचें कांहींच कारण नाही. दारिद्र्याच्या ह्या कालचक्रांत जर कोण मरणार असतील तर ते मोठे सत्ताधारी व मोठे श्रीमंत आजच्या मनुंत मरणाची पाळी गरिबावर नाही, मरणाचें भय श्रीमंतांना आहे, मराठी भाषेला नाही. कारण ही भाषा दरिद्री लोकांची आहे. गरीब जर तपस्वी व मोठे तर त्याच्या गळ्यांत दगड बांधून त्याला पाण्यांत बुडवावा आणि श्रीमंत जर मिरविल्या पैशांचा उपयोग दानधर्म करून गरिबांच्या कल्याणाकडे करित नसेल तर

त्याला गळ्यांत दगड बांधून पाण्यांत बुडविण्यांत यावें, अशी स्मृति म्हणजे महाभारताची शिकवणूक आहे.

द्वावम्भसि निवेष्ट्यौ गले बध्वा दृढां शिलाम्
धनवन्तमदातारं दरिद्रं चातपरिवनम् ॥ ६० ॥

उद्योगपर्व, अ. ३३

महाभारतांतील या वचनाप्रमाणें मोठ्या क्रांतीच्या वेळीं तपस्या न करणारे गरीब व दानशून्य श्रीमंत यांचा नायनाट होत असतो, असें म्हणण्यास हरकत नाही.

निर्भय मराठी भाषा

राज्यक्रांति, विचारक्रांति, दुर्गादेवीच्या दुष्काळासारख्या दैवी आपतीनें घडून येणारी लोकक्रांति, या सर्व क्रांत्यांमुळे भाषेचें स्वरूप पालटून एक भाषा अधोगतीला लागते व तिच्या जागीं येणाऱ्या दुसऱ्या भाषेच्या अभ्युदयास सुरुवात होते. महा-युद्धापासून सुरू झालेल्या व चालू सालीं प्रत्यक्ष प्रकट झालेल्या आर्थिक क्रांतीच्या प्रवाहांत आपण सांपडलेले आहो. दोन तीन वर्षांपूर्वी ह्या प्रवाहाचें पूर्ण स्वरूप सर्वांच्या ध्यानांत आलेलें नव्हतें. सूक्ष्म विचार करणारांना तें कळलेलें होतें पण इतरांना त्याचा गंध नव्हता. गेल्या बारा महिन्यांत, सहा महिन्यांत किंवाहुना दोन-तीन महिन्यांत अमेरिकेंतील प्रेसिडेंट रुझवेल्टसारखीं धेंडें या दारिद्र्याच्या प्रवाहानें पार उखडून जाऊन, सुवर्णभूमि म्हणून नांवाजलेली अमेरिका अशी कशी क्षणांत उलथी पालथी होते, याचा सर्वांना अचंबा वाटत आहे, आणि भयभीत होऊन प्रत्येक श्रीमंत खिन्नवदन झालेला आहे. अशा स्थितींत मराठी भाषेच्या उत्कर्षासंबंधानें विचार करणारांच्या मनावर खिन्नतेचा पगडा बसणें साहजिक आहे. पण त्यांतल्या त्यांत समाधानाची गोष्ट अशी आहे कीं मराठी भाषा मूळचीच दरिद्री असल्यामुळे आणि हजार बाराशें वर्षे दारिद्र्यांतच दिवस काढून आपला जोम वाढविण्याची संवय त्या भाषेच्या हाडीमाशीं खिललेली असल्यामुळे, महाप्रलयाच्या वेळेप्रमाणें युरोप व अमेरिका खंडाला बुडवूं पहाणाऱ्या दारिद्र्याच्या महापुराविषयीं स्वतः निःशंक व निर्भय रहाण्यास मराठी भाषेला मुळींच हरकत नाही. दारिद्र्याला दरिद्री कसा भील ? शिवाय आम्हीं तपस्वी नसतो तर गोष्ट निराळी होती. आम्हीं तपस् आहो. दारिद्र्याच्या वेळीं निर्भय राहून आपली ताकद वाढविण्याचें संधान आम्हां

माहीत आहे. इंग्रजी भाषेनें श्रीमंतीच्या जोरावर आम्हांस सहानुभूति दाखवून मोठा प्रसाद म्हणून अल्पस्वल्प मदत करण्याची ऐट मिरविण्याचे दिवस राहिलेले नाहीत. दारिद्र्यानें आम्हांस तपस्वी केले आहे, त्याप्रमाणेंच आमच्या भाषेस इतरांना मदत करण्याच्या पदवीस चढविलें आहे. मराठी भाषेचा पहिला मुख्य ग्रंथ म्हणजे ज्ञानेश्वरी ह्या वर्षांत इंग्रजी भाषेच्या रूपानें युरोपखंडास अर्पण करण्यांत आला आहे. ज्ञानेश्वरीचें सर्व अध्यायांचें संस्कृत भाषांतर जत संस्थानचे श्री. विष्णुपंत खासनीस यांनीं केले आहे तर इंग्रजी सारांशरूप भाषांतर श्री. मनु सुभेदार यांचेकडून प्रसिद्ध करण्यांत आले आहे, व आर्थिक क्रांतीमुळे दगोचर होणाऱ्या नव्या मनुस ज्ञानेश्वरीच्या ह्या इंग्रजी भाषांतरानें प्रारंभ झालेला आहे. तेव्हां ह्यापुढें ज्ञानेश्वरी-देखील इंग्रजींतूनच वाचण्याची व शिकण्याची पाळी तुम्हांआम्हांवर येईल अशी शंका या भाषांतरामुळे, मराठी भाषा दोनचारशें वर्षांनीं मरणार तेव्हां तिच्या सेवेंत व्यर्थ वेळ कां घालवितां असें म्हणणाऱ्यांकडून या ठिकाणीं घेण्यांत येईल हें खरें, पण आजकालच्या परिस्थितीकडे पाहिलें असतां त्या शंकेत काही अर्थ नाही, असेंच दिसून येईल. मराठी भाषेच्या गेल्या पांच-सात संमेलनाच्या वेळीं, मराठी भाषा मरणारी आहे काय, ह्या प्रश्नाचा बराच ऊहापोह झालेला आहे. माझ्या मते मराठी भाषा मरणार आहे काय ह्या शंकेच्या भुतास कायमचें गाडून टाकण्याची आजची वेळ आहे. इंग्रजी भाषा श्रीमंत आहे, सत्ताधारी आहे, आणि मोठा मासा लहान माशाला सहज खाऊन टाकतो या न्यायानें दरिद्री मराठीला आपल्या वाढत्या पोटांत दोन-चारशें वर्षांत सहज पचवून टाकील, असें इंग्रजी भाषेच्या आजच्याहि वाढीकडे पाहिलें असतां म्हणतां येईल. पण नुसत्या वाढीकडे पाहून काय उपयोग ? पोट वाढत असलें आणि खाखा झालेली असली तरी एवढ्याच चिन्हावरून जवळच्यावर आक्रमण करून हातीं लागलेल्यांना आत्मसात करणाऱ्या जीवंतपणाची शक्ति वृद्धिंगत होत आहे असें म्हणतां येत नाही. कालचक्राचीं चिन्हें तशीं नाहीत. दारिद्र्याचा महापूर कांहीं वर्षांनीं ओसरून गेल्यावर इंग्रजी भाषा मराठीप्रमाणें दारिद्र्याची होईल असें नाही. आणखी कित्येक पिढ्या इंग्रजी भाषा श्रीमंतांचीच राहिल, ह्यांत संशय नाही. पण स्पर्श झाला कीं हातीं लागलेल्याला अल्पकाळांत खाऊन गिळून टाकण्याची अमर्याद व मक युरोपखंडांतील कोणत्याच भाषेच्या अंगीं ह्यापुढें दृष्टीस पडणें शक्य नाही. मिरवोपखंडांतील क्रांत्यांमुळे युरोपखंडांतील सर्व भाषा आज उतरणीला लागल्या

आहेत. वसरगुंडीवर कोण कोण आपल्या भाषेस सांवरून धरतो, याचीच कसरत युरोपखंडाकडे पहात असतांना ह्यापुढें इतर जगाच्या दृष्टीस पडावयाची आहे. ही कसरत आपल्या चापल्यानें व पराक्रमानें तुमच्या आमच्या या दरिद्री भाषेला व हिंदुस्थानांतील इतर देशी भाषांना आश्चर्यचकित केल्यावांचून रहाणार नाहीं, पण सर्कशींतील वाघसिंहाची कसरत अगदीं आपल्या शेजारीं चाललेली असली तरी आश्चर्यचकित करण्यापलीकडे, भयभीत करूं शकत नाहीं. युरोपखंडांतील सर्व भाषांचीं अस्वले, वाघ व सिंह आर्थिक क्रांतीच्या पिंजऱ्यांत सांपडलीं असून ह्या पिंजऱ्यांतून बाहेर पडण्याच्या उद्योगांतच त्यांच्या कांहीं पिढ्या जावयाच्या आहेत. हा काळ इतर सर्व भाषांना निर्भयतेचा आहे आणि ह्या निर्भयतेच्या काळाचा म्हणजे पुढील शेपन्नास वर्षांचा देशी भाषांनीं जर पूर्ण उपयोग करून घेतला तर मराठी, गुजराथी, हिंदी, बंगाली, इतर देशी भाषा इंग्रजी भाषेच्या दडपणाखालीं चिरडून जाण्याचा प्रसंग हिंदुस्थानवर केव्हांहि येणार नाहीं.

भाषांचें जन्ममरण

हिंदुस्थानांत कांहीं भाषा मेलेल्या आहेत व कांहीं भाषा मेलेल्या भाषांच्या मरणांतून उत्पन्न झालेल्या आहेत. खुद्द मराठी भाषा व मराठी भाषेपूर्वीं असलेल्या व मराठीला जन्म देऊन मेलेल्या महाराष्ट्रांतील मृत भाषा, यांच्या इतिहासाकडे जर पाहिलें, तर सांप्रतच्या आर्थिक क्रांतीच्या वेळीं मराठी भाषेवर मरणाची पाळी येणार नाहीं, इतकेंच नव्हे, तर गेल्या हजार वर्षांत दृष्टीस न पडणाऱ्या तीव्र जोमानें आपलें डोकें वर काढण्याची संधि आज मराठी भाषेस मिळाली आहे, असें ध्यानीं आल्यावांचून रहात नाहीं. मराठी भाषा जन्मली कशी व तिची वाढ ज्ञानेश्वरी-पासून इंग्रजी भाषेचा पूर्ण अंमल बसेपर्यंत म्हणजे विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांच्या कालापर्यंत कसकशी होत गेली, ह्याचा माहिती व विचार डॉ. भांडारकर, राजवाडे व रा. कृष्णाजी पांडुरंग कुलकर्णी यांच्या लेखांतून झालेला आहे. 'मराठी भाषा, उद्गम व विकास' या पुस्तकांत ह्यासंबंधीची माहिती वऱ्याच विस्तारानें रा. कुळकर्णी यांनीं दिली आहे. या वावर्तीतील सर्व लेखकांचे मुद्दे एकसारखेच आहेत असें नाहीं, वादग्रस्त प्रश्न बरेच आहेत. ते एका वाजूला ठेवले तरी एक भाषा मरते कशी व त्या मरणांतून दुसरी उत्पन्न होते कशी, ह्यासंबंधांचे सामान्य नियम आतां ठरून गेलेले आहेत. दुसऱ्या कोणत्याहि बाहेरच्या भाषेनें आम्हा

केलें नाहीं तरी देश व काल-यांच्या तावडींत सांपडून भाषेचें रूपांतर होऊन एका रूपास मरण येतें व दुसऱ्या रूपाचा जन्म होतो. या मर्त्यलोकच्या नियमास अनुसरून सांप्रतच्या मराठी भाषेस आणखी हजार दीड हजार वर्षांनीं केव्हां मरण यावयाचें असेल तें येवो, त्याबद्दल मृत्युलोकीं अत्यंत उच्चकोटींतल्या मानवांनींहि काळजी वहात वसण्याची मुळींच जरूरी नाहीं. इंग्रजी भाषेसारख्या युरोपखंडांतील भाषांच्या आक्रमणामुळें होणाऱ्या शक्तिपाताचा तेवढा विचार करणें भाग आहे. ऋग्वेदांतील संस्कृत मागेंप डून पाणिनीकालचें संस्कृत पुढें आलें, तेंहि संस्कृत मागें पडून पाली, अर्धमागधी, शौरसेनी, महाराष्ट्री यांचा जन्म व प्रसार झाला. सर्व हिंदुधर्माच्या विचारावर व विचार करण्याच्या पद्धतीवर सर्वांत सारखा दिसणारा छाप पाडणाऱ्या महाभारत, रामायण वगैरे राष्ट्रीय ग्रंथांची रचना ज्या संस्कृतांत झाली त्या संस्कृत भाषेचा काल पाणिनीनंतरचा आहे. संस्कृत भाषा तीन चार स्वरूपांत दृष्टीस पडून नंतर अंतर्धान पावली. संस्कृत जोमांत असतांना पाली, अर्धमागधी, महाराष्ट्री, शौरसेनी, या प्राकृत भाषांनीं हातपाय पसरलेले होते. या प्राकृत भाषांतून त्यांचे अपभ्रंश जन्मून व कांहीं काल नांदून, मराठी, हिंदी, गुजराथी व वंगाली, अशा देशी भाषा जन्मास आल्या. चौथ्या पांचव्या शतकाच्या वेळीं मराठी भाषा, महाराष्ट्री प्राकृत भाषेचें अपभ्रंश स्वरूप टाकून, हल्लींच्या स्वरूपांत पुढें येऊं लागली होती. आठव्या नवव्या शतकाच्या सुमारास लघुकथा व लहानसहान काव्यें मराठी भाषेंत होत होती. अकराव्या, बाराव्या व तेराव्या शतकांतील मराठींतील ग्रंथरचना उपलब्ध आहे, पण तेराव्या शतकांत ज्ञानेश्वरी उत्पन्न होईतो संस्कृताकडे विद्वानांचें लक्ष होतें. शंकराचार्यांनीं संस्कृत भाषेचें साहाय्य घेतलें. द्वैत, विशिष्टाद्वैत वगैरे मतांचा प्रसार मध्वाचार्य व रामानुजाचार्य यांनीं संस्कृत भाषेचें साहाय्य घेऊनच केला. भक्तिमार्गास पुष्टि देणारें भागवत संस्कृतांतच रचलें गेलें. गंगायमुनेच्या काठीं गुप्त घराण्याचे वैभवशाली साम्राज्य तिसऱ्या-चौथ्या शतकांत स्थापलें गेल्यानंतर संस्कृताला नवा जोम आलेला होता, आणि बुद्धाची क्रांति हिंदुस्थानांत नामशेष व्हावयाच्या वेळीं तर म्हणजे चौथ्या-पांचव्या शतकापासून पुढें पांचसहस्रें वर्षे पाली वगैरे प्राकृत भाषांना अपभ्रंशाच्या अधोगतीला लावून, हल्लींचा देशी भाषांच्या सामान्य वाढीच्या वेळीं संस्कृत भाषा तर विद्वानांच्या व सत्ताधारी लोकांच्या खांद्यावर बसून चोहोकडे पट्टाभिषिक्त महाराणीप्रमाणें मिरवत होती.

ज्ञानेश्वरीची प्रेरणा

अशा स्थितीत ज्ञानेश्वरीसारखा ग्रंथ ज्ञानदेवांनी मराठी भाषेत कां लिहावा ? मराठी भाषेचें साहाय्य घेऊन आपलीं मते प्रदर्शित करण्यास त्यांना सांगितलें कोणी ? संस्कृतमध्ये जर हा ग्रंथ झाला असता तर त्या वेळच्या विद्वानांकडून त्यांची वाहवा चांगली झाली असती, नाही असें नाही. ज्ञानेश्वरमहाराजांचा संस्कृतचा अभ्यास फार. उपनिषदे, भाष्ये व इतर संस्कृत ग्रंथ त्यांनी फार अवलोकन केले होते, हें त्यांच्या ग्रंथाकडे वरवर पहाणारासहि दिसून येईल. हल्लीं जसे काहीं लेखक म्हणतात कीं लिहिणें व बोलणें इंग्रजींत त्यांना सोपें जाऊन देशी भाषा इंग्रजीप्रमाणें पेलतां येत नाही, तसें ज्ञानेश्वरमहाराजांच्या संस्कृताच्या अभ्यासाकडे पाहिलें तर श्रीमद्भगवद्गीतेवर भावार्थदीपिका म्हणून भाष्य संस्कृतांत करणें त्यांना अधिक सोपें झालें असतें, मग मराठींत ज्ञानेश्वरी लिहिण्याची उठाठेव ज्ञानदेवांना सांगितली कोणी ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर देणें म्हणजे, मराठी भाषेस महत्त्व कसें प्राप्त झालें व यापुढें दोनचार पिढ्या मराठी भाषेस विशेष महत्त्व कसें मिळणारें आहे, ह्या प्रश्नाचा उलगडा करणें होय. ज्ञानेश्वरमहाराज मच्छेंद्रनाथाच्या नाथसंप्रदायांतील असून गहिनीनाथांनीं ज्ञानदेवाचे गुरु व वडील बंधु निवृत्तिनाथ यांना अशी आज्ञा केली कीं कलिकाल जोरांनं पाऊल टाकत आहे तेव्हां जगाच्या रक्षणाकरितां आपल्या हातून होईल तितक्या पराकाष्ठेचा उद्योग करणें जरूर आहे. आपल्या-जवळील समाधिस्वरूपाचें धन ज्ञानदेवमहाराजाच्या हातीं देतांना भक्तिमार्गांतील तत्त्वविचारांचा व मराठी भाषेंतील सर्व निवडक शब्दरत्नांचा आणि साहित्याचा मोठा पाऊसच आपणांवर गुरूंनीं पाडला आणि त्या तीर्थोदकाचा आपण केलेला निवडक सांठा म्हणजेच आपला ग्रंथ होय, असें ज्ञानेश्वरीच्या प्रेरणेसंबंधाचें वर्णन ज्ञानेश्वरमहाराजांनीं केलें आहे. मोठा आणीबाणीचा प्रसंग आला आहे आणि ह्या प्रसंगीं सामान्य जनसमूहाला जागृतावस्थेंत ठेवण्याचा जर उपाय योजला नाही तर बहुजनसमाजाचा म्हणजे 'जगाचा' नाश होईल, ही महत्त्वाची प्रेरणा म्हणजे नाथसंप्रदायाचा आदेश, किंवा संस्कृत विद्येंत ज्ञानदेवांना तयार केल्यावर निवृत्तीनाथांनीं त्यांना दिलेली दीक्षा होय. ही दीक्षा आपण पाळली आणि आपल्या सांप्रदायांनं व गुरूनं आपणाला निमित्त करून जगाचें रक्षण केलें, अशा तऱ्हेचे उद्गार प्रेरणेसंबंधाच्या विवेचनांत ज्ञानेश्वरमहाराजांनीं काढले आहेत.

आणीबाणीच्या प्रसंगी करावयाचें कार्य त्या वेळच्या विशिष्ट विद्वानांच्या संस्कृतानें होण्यासारखें नव्हतें. देशी भाषेच्या उपायाशिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि उद्योगानें बहुजनसमाजाच्या अंगी, किंवा लोकांच्या अंगी, किंवा 'जगा'च्या अंगी स्वतःचें रक्षण करण्याचें सामर्थ्य उत्पन्न झालें नसतें. मराठी भाषा बोलणारा महाराष्ट्र-देशांतील जो 'समुदाय' त्याला 'जग' ह्या शब्दानें ज्ञानदेवांनीं आपल्या ग्रंथांत संबोधिलें आहे. त्या वेळेचे विद्वान लोक जगास किंवा 'समुदाया'स किंवा हल्लींच्या भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे बहुजनसमाजास कोणत्या मार्गानें जागृत करीत असत ? हल्लीं ज्याप्रमाणें निरनिराळ्या चळवळींतून काम करणारे लोक आपला मार्ग प्रथम इंद्रजीत मुकर करतात आणि नंतर त्या इंद्रजी ठरावांचें देशी भाषांतून भाषांतर होऊन त्याचा फैलाव करण्यांत येतो, तीच पद्धत ज्ञानेश्वरांच्या वेळींहि रूढ होती. शास्त्रीमंडळीनें संस्कृतांत निश्चय करावयाचा आणि नंतर पुराणिक व कीर्तनकार यांनीं त्या ठरावाचें देशी भाषेंत भाषांतर करून गावोगांवीं आणि प्रांतोप्रांतीं त्यांचें संकीर्तन म्हणजे फैलावानें कीर्ति वाढविण्याचा उद्योग चालू ठेवावयाचा, असा यज्ञकालापासूनचा प्रघात आहे. मोठा यज्ञ होत असतांना अशा फैलावाच्या किंवा बहुजनसमाजाच्या जागृतीच्या उद्योगाकरितां, 'उत्सव' असाच शब्द वापरून, कथाकीर्तनांना व तत्सदृश मिरवणुकींना मुद्दाम रोज दोन-तीन तास सायंकाळीं देण्याचा प्रघात होता. ह्या पद्धतीमुळे प्राकृत भाषेचें व संस्कृत विद्येचें आपोआप संमेलन होत असे. बुद्धाच्या वेळीं व बुद्ध मरून गेल्यावर संस्कृताशीं संमेलन करून फैलावाचें काम करणें साहजिकपणेंच त्रासदायक झालें. प्रथम प्रथम बुद्धाच्या शिष्यांनीं संस्कृताचाच उपयोग केला, पण संस्कृताची मदत न घेतां स्वतंत्र रीतीनें फैलाव केल्याशिवाय डाळ शिजेना. तेव्हां प्राकृत भाषेचा उपयोग करून स्वतंत्र मार्गानें बहुजनसमाजास गांठणें बुद्धधर्मियांना भाग पडलें, आणि त्या धर्माचे महत्त्वाचे ग्रंथ पाली भाषेंत निर्माण होऊं लागले. जैनांनीं ह्याच कारणाकरितां अर्धमागधी व महाराष्ट्री या दोन प्राकृत भाषांचा प्रसंगानुसार एकमेकांत अंशतः मिसळ करून उपयोग केला.

लोकांची भाषा व लोकसंग्रह

बहुजनसमाजास जागें करण्याचा प्रसंग कर्त्या विद्वानांवर येऊन पडला म्हणजे त्या त्या वेळच्या त्या समाजाच्या बोलत्या चालत्या भाषेला शरण जावें लागतें.

ही शरण जाण्याची स्थिति—तदर्थ, तन्निष्ठ आणि तत्परायण—ही स्थिति प्राप्त होण्यास त्या त्या भाषेतील हरएक तऱ्हेच्या गोडीशीं लेखकाचें तादात्म्य व्हावें लागतें. गोडी नाही तर समाजाच्या अंतःकरणापर्यंत शब्दच पोहोचत नाही, त्यांतच सर्वस्व सुख पाहण्याची संवय मनास लागल्याशिवाय—त्या त्या भाषेंतच मन बांधलें गेल्याशिवाय—म्हणजे मनाचा देशबंध होऊन धारणाशक्ति उत्पन्न झाल्याशिवाय, कार्यनिष्पत्ति किंवा समाधि प्राप्त होत नाही. भाषेची उत्पत्तीच मुळीं गोडीकरितां म्हणजे धारणेकरितां, ध्यानाकरितां, म्हणजे तन्निष्ठतेकरितां—आणि कार्यनिष्पत्तीकरितां म्हणजे समाधिधनाकरितां होय. शेंदोनशें वर्षांच्या कालावर छाप पाडणारे ग्रंथकार अशा समाधिधनानेंच परिपूर्ण असतात. त्यांत नटावें म्हणजे तत्त्वप्रसाद होतो. अस्तीत्येवोपलब्धस्य तत्त्वभावोप्रसीदति (कठ २-६-१३) मोठमोठ्या क्रांत्या घडवून आणणारांचे ग्रंथ प्रासादिक असतात हें खरें आहे. कारण गोडी व प्रसाद यापासूनच भाषेची उत्पत्ति झाली असें कृष्णयजुर्वेदांत वर्णन आहे.

“वाग्वै पराच्यव्याकृतावदते इन्द्रमब्रुवन्मिमां नो वाचं व्याकुर्वति सोऽब्रवीद्वरं वृणै मह्यं चैषेष वायवे च सह गृह्याता इति तस्मादैन्द्रवायवः सह गृह्यते तामिन्द्रो मथ्यतोऽ वक्रम्य व्याकरोत्तस्मादियं व्याकृता वागुद्यते।”

भाषेचे निरनिराळे भाव स्पष्ट व्हावेत किंवा निरनिराळ्या लोकांची व उद्योगांची बोलती चालती भाषा एकमेकापासून अलग व स्पष्ट स्वरूपाची व्हावी अशी विनंति देवांनीं इंद्रास केली असतांना, एकाच पेल्यांत मजकरितां व वायुकरितां म्हणजे शक्तीकरितां सोमरस ओता असें इंद्रानें देवांना सांगितलें. दोघांच्याकरितां एकाच गोडीचा एकत्र प्याला तयार झाल्यावर त्या प्याल्यांत शिरून इंद्रानें पृथक्करण केलें, आणि तेव्हांपासून विश्वमोहिनी सरस्वतीला म्हणजे भाषेला व्यक्त व प्रकट स्वरूप मिळालें, अशी भाषेच्या उत्पत्तीची हकीकत आहे. कोणत्याही बहुजनसमाजाची भाषा ध्या, त्या समाजाची गोडी व त्या समाजातील वायू म्हणजे बल त्या भाषेंत असतें. मोठ्या ग्रंथकाराला भाषेतील ह्या मूळच्या गोडीशीं आपल्या ग्रंथांतील गोडीचा संगम घडवून आणावा लागतो, आणि आपल्या तत्त्वविचारांचें बल भाषेंतील मूळच्या वायूशीं म्हणजे सामर्थ्याशीं मिसळून टाकावें लागतें. असा ग्रंथ निर्माण झाला म्हणजे तो कार्यकर्ता होतो, आणि कार्य सिद्धीस गेल्यावर त्याला प्रासादिक

ग्रंथ असें म्हणतात. बहुजनसमाजांत साहजिकपणें अव्यक्त व निद्रित स्थितींत असलेला प्रसाद ग्रंथकर्त्याच्या सामर्थ्याने 'अलख' म्हटल्याशिवाय 'आदेश' म्हणून केव्हांहि ओ देत नाहीं. रूढ झालेल्या सामर्थ्याच्या व वैभवाच्या मार्गांनीं काम होत नाहीं, असा अनुभव आल्यावर कर्त्या पुरुषांना आपलें सर्वस्व पणाला लावून - सर्व परिग्रह सोडून - आपल्या कार्याच्या गोडींतच मन व बुद्धि पूर्णपणें गुंतवून - बहुजनसमाजाला हाक मारून - तुमच्या नेहमींच्या क्रमाहून तुमच्या ध्यानांत न आलेला असा उपदेश मी अत्यंत कळकळीनें तुम्हांस करीत आहे - असा हंबरडा अगदीं निकराच्या वाणीनें फोडावा लागतो, मग बहुजनसमाज ओ देऊन 'आज्ञा सांगा' असें म्हणण्यास तयार होतो व लोकसंग्रहाचें काम तडीस जातें. पाली भाषा पुढें येण्यास जीं कारणें बुद्ध्याच्या वेळीं झालीं, ज्या कारणामुळें जैनांनीं अर्धमागधीस हातीं धरलें, त्याच कारणामुळें ज्ञानदेवांनीं मराठीवर अनुग्रह केला. संस्कृताला धरून चालणाऱ्या पुराणांनीं व कीर्तनांनीं काम भागणारें नव्हतें. फैलावाचा हा मार्ग गुप्तांच्या कारकीर्दींत व त्यानंतर दोन-तीनशें शतकांपर्यंत पुराणिकांनीं व कीर्तनकारांनीं फार चांगल्या रीतीनें अंमलांत आणला. संस्कृतवरोवर प्राकृत, अपभ्रष्ट व हल्लीच्या देशी भाषा, यांचें संरक्षण, पुराणाचें वेळीं प्रकट होणाऱ्या भक्तिमार्गाच्या फैलावासाठीं संस्कृत पंडितांना करावें लागलें. भागवत-पुराण व इतर सर्व पुराणें यांचा फैलाव संस्कृत भाषेनें देशी भाषांना बटिक म्हणून हातांशीं धरून केला. सत्ताधारी राजांचें व श्रीमंतांचें पाठबळ संस्कृताला जोपर्यंत होतें तोपर्यंत ती भाषा वरील फैलावाच्या मदतीनें बहुजनसमाजास एक तऱ्हेनें जागृत ठेवण्यास उपयोगी पडली. पण हजार, अकराशें व बाराशें या शतकांच्या सुमारास हिंदुस्थानांत बरीच शतके टिकणारी राज्यक्रांति थवनांघडून घडून येत आहे असें लोकनायकांच्या व विचारप्रवर्तकांच्या ध्यानीं येऊन चुकलें. भक्तिमार्गास विशेष पुष्टि देणारे विशिष्टाद्वैताचे प्रवर्तक रामानंद यांनीं उत्तरेस जाऊन तुळसीदास व कवीर यांच्या देशी भाषांच्या संप्रदायांना प्रोत्साहन देण्यापूर्वीं व अंत्यजासकट सर्वांना गंगायमुनेच्या कांठीं भक्तिमार्गांत समतेनें वागविण्यास उद्युक्त होण्यापूर्वीं, राघवानंदांनीं उत्तरेस देशी भाषेंतील भक्तिमार्गाची भूमिका रचून ठेवली होती. राघवानंदांचा हा संप्रदाय ज्ञानदेवमहाराजांना आपल्या अनुग्रहीतांत ओढतो, पण तसा पुरावा मराठींत सांपडत नाही. त्या संप्रदायाचे लोक बंगाल्यांत व दिल्लींत मुसलमानांची सत्ता स्थापली गेल्यामुळें भयभीत झालेले होते, मुसलमानांच्या

स्वाच्या दिल्लीपासून बंगालपर्यंत होऊं लागल्या होत्या, यामुळें दूरदर्शी कार्यकर्ते मोठ्या काळजीत पडले होते. राजसत्ता हातची गेल्याबरोबर संस्कृतची व संस्कृतांतील विचारांचा फैलाव करण्याकरितां हातीं घेतलेल्या देशी भाषांची साहजिकच दैना होऊं लागली. अशा वेळीं संस्कृतांत साठवून ठेवलेलें आपलें ज्ञान नव्या देशी भाषेंतून म्हणजे बंगाली, हिंदी व मराठी या भाषांतून चोहोंकडे पसरून टाकून, बहुजनसमाजास आपलें आपण संरक्षण करण्यास तयार केल्याशिवाय घरांत येऊन शिरलेल्या अरिष्टापासून बचाव करण्याचा दुसरा मार्गच राहिला नाही. मंत्रविद्या व योगसाधनें यांचा फैलाव नाथसंप्रदायानें त्या वेळीं चोहोंकडे केला आणि गुप्त गुप्त म्हणून ठेवणाऱ्या घातुक सवयींच्या शैव व शाक्त संप्रदायाच्या बंदिवासांतून, दत्तात्रेयाच्या शिक्वणीनें म्हणजे शैव व वैष्णव यांच्या संमेलनानें चालणाऱ्या नाथसंप्रदायानें योगविद्येची मुक्ता केली.

मराठी भाषेचा आईपणा

दक्षिणेंत महाराष्ट्रांत यादवांच्या सत्तेला ज्ञानेश्वरमहाराजांच्या वेळीं मुसलमानांच्या आगीची ज्वाळा लागलेली नव्हती हें खरें, पण मुसलमानांनीं घडवून आणलेली क्रांति कित्येक शतकें टिकणारी आहे आणि बहुजनसमाजास शरण गेल्याशिवाय संस्कृत भाषा व देशी भाषा या सर्वांचाच नाश परदेशी भाषेकडून झाल्यावांचून रहाणार नाही, याची जाणीव त्या वेळच्या विचारप्रवर्तकांना पूर्णपणें होती. तुमच्या महाराष्ट्रांतहि कलिकाल जवळ आला आहे, तुमच्या घराचा नाश होणार आहे, आणि हा नाश टाळण्याकरितां पंडितांना चिकटून रहाण्यांत हशील नसून बहुजनसमाजाची भेट देशी भाषेच्या मार्फतच घेतली पाहिजे आणि 'जगा'चें रक्षण केलें पाहिजे, अशी आज्ञा गहिनीनाथांकडून निवृत्तिनाथाला आणि, निवृत्तिनाथांकडून समाधिधनासकट ज्ञानदेवापर्यंत येऊन पोहोंचली व ज्ञानेश्वरीमुळें भाषेला एकदम नागर स्वरूप प्राप्त झालें. नागर म्हणजे मोठ्या नगरांतील संस्कृति. हा नागरपणाचा मान शके १२१२ पूर्वीं मराठी भाषेला नव्हता. राजाश्रयाच्या अभावामुळें संस्कृति जरी म्लानवदन झाली तरी संस्कृताच्या सर्व संस्कृतीचा छाप नागर भाषा म्हणून मराठीवर मारून, स्वतःच्या जिवंतपणाकरितां व उत्कर्षाकरितां संस्कृताकडे पाहूं न शकणाऱ्या बहुजनसमाजाच्या घरांत संस्कृतच्या ऐवजीं मराठी भाषा 'आई' म्हणून ज्ञानेश्वरीमुळें नांदूं लागली नसती, तर मराठी

भाषा संस्कृतच्या रोडकेपणाच्या वेळीहि नागर पदवीस म्हणजे संस्कृतच्या धरोवरीच्या श्रेष्ठतेला चढली नसती. मराठी भाषेला संस्कृतच्या ऐवजीं आईपणाचा मान हिंदुजगांत ज्ञानेश्वरमहाराजांनीं आणून दिल्यावर, मराठी भाषा बोलणारे लोक हिंदी भाषा बोलणाऱ्या लोकांच्या मदतीला, त्यांचा हात मुसलमानी अंमलाच्या चरकांत पूर्णपणें सांपडला असतां, धावून गेले आणि मराठी भाषेनें आपलें तेवढेंच नव्हे तर हिंदी, बंगाली, कानडी वगैरे सर्व देशी भाषांचें संरक्षण केलें. 'जगा'चें रक्षण गुरूंनीं केलें, अशा आशयाचे जे उद्गार ज्ञानेश्वरमहाराजांनीं आपल्या ग्रंथाच्या अखेरीस प्रेरणेचें विवेचन करतांना काढले आहेत, त्यांचा अर्थ बरील तऱ्हेचा आहे. समाधिधनाशिवाय म्हणजे आपल्या कार्यांतच पूर्णपणें गुंग होऊन इतर सर्व परिग्रहाचा त्याग केल्याशिवाय, आणि बहुजनसमाजास जागृत करण्याचें आपलें कार्य आजन्म चोहोंकडे एकसारखें फिरत राहून संकीर्तनाच्या मार्गांनीं करित राहिल्याशिवाय म्हणजे लोकसंग्रह करण्याचा उपाय योजल्याशिवाय, आणीवाणीच्य प्रसंगांतून म्हणजे अपमृत्यूच्या व महामृत्यूच्या भयांतून बहुजनसमाज पार पडू शकत नाही. हीच शिकवणूक मराठी भाषेची आई सर्वाना शिकवीत आहे. लोकसंग्रहाकरितां जागृतीचा फैलाव करण्याची चळवळ मराठी भाषेनें जशी परिणत स्थितींत आणली आहे तशी महाराष्ट्राबाहेर इतर ठिकाणीं दृष्टीस पडत नाही. ज्ञानेश्वरांमागून एकनाथांनीं पंढरीच्या संग्रदायास नागरपणाचा नवा पोषाख चढवून मुसलमानी अमदानींत फैलावाच्या ह्या मार्गाला अधिक जोर आणला. एकनाथांचे गुरु जनार्दनस्वामी, दत्तात्रेय संग्रदायांतील होते व त्या वेळच्या दीक्षाकारांच्या - दीक्षा म्हणजे गुरुमंत्र ध्यावयाचा आणि फैलावाच्या कामाला लागणारे पुरुष एकविचारानें भरून काढून लोकजागृतीकरितां त्यांचे मठ किंवा अड्डे किंवा नुसत्या एकव्य व्यक्ति चोहोंकडे विखरून टाकणें, - अशा स्वरूपाच्या दीक्षाकारांच्या लोकसंग्रहाच्या चळवळीचा त्यावेळचा मार्ग होता. चैतन्य, तुळसीदास व कबीर यांनीं उत्तरेस जें कार्य केलें तेंच कार्य नामदेव तुकाराम यांच्यासारख्या प्रमुख संतांनीं महाराष्ट्रांत केलें. वारकऱ्यांच्या माळेची दीक्षा सर्व जातींना देऊन पंढरीच्या वारकऱ्यांत ते प्रमुख दीक्षाकार झाले. मराठी भाषेतील अभंगाच्या द्वारें चोहोंकडे जिवंतपणाचा फैलाव करावयाचा व कोणासहि मरूं ध्यावयाचें नाही, असा वारकऱ्यांच्या दीक्षेचा कटाक्ष आहे. चोहोंकडे फिरून कीर्तन करणें हा तुकाराममहाराजांचा मुख्य व्यवसाय. ह्या व्यवसायाच्या गुंती व आनंदांतच त्यांच्या हातून

अभंग रचले जात, व त्या अभंगांतच त्यांच्या व्यवसायांतील सर्व गोडी समाधिधन म्हणून ओतली गेल्यामुळें संस्कृताप्रमाणेंच त्यांचे अभंग आपोआप 'अमर-अमृत' होत. कधींहि न मरणारे व न मेलले अशी स्थिति प्राप्त होण्यास लोकसंग्रहाकरितां करावयाच्या फैलावाच्या ह्या मार्गाशिवाय दुसरा मार्ग किंवा निष्ठा नाही. ह्या मार्गांत साधनांची किंवा द्रव्याची अपेक्षा नाही. कोठेंहि उभा राहून परमेश्वराच्या नांवाचें भजन करावयाचें आणि नंतर जमलेल्या मंडळींना उपदेश करावयाचा, असा हा चळवळीचा मार्ग आहे. एकटा पुरुष तन्निष्ठ झाला म्हणजे त्याला दाही दिशा मोकळ्या, अशी ही शक्ति आहे.

मराठी भाषेची मुलुखगिरी

भाषेची चळवळ द्रव्यसंचयावर चालत नसते. मुलुखगिरीवर चालत असते. युरोपवंदांत लष्कर पोटावर चालतें. साधूसंतांचें लष्कर महाराष्ट्रांत पोटावर चाललें नाही, मुलुखगिरीवर चाललें. मुलुख म्हणजे लोक आमचे आहेत, आम्ही त्यांचें आहों, - आमच्यामधील मधु किंवा अमृत लोकांचें आहे, आणि लोकांचें मधु किंवा अमृत आमचें आहे - अशा तऱ्हेचें तादात्म्य झालें कीं मुलुखगिरीवर म्हणजे लोकांकडून मिळणाऱ्या त्या त्या क्षणांपुरत्या साहाय्यावर पाहिजे तेवढी मोठी चळवळ सर्व परिग्रहावर उदक सोडणाऱ्या पुरुषाला चमत्काराप्रमाणें करून दाखवितां येते आणि लोकसंग्रहाचें काम पार पाहून नेतां येतें, असा महाराष्ट्रांतील मराठी भाषेचा इतिहास आहे. महाराष्ट्रांतील सेनानायकांनीं व राजांनीं पैशाची पूर्णपणें टंचाई असतांना एक प्रकारच्या दारिद्र्यांतच मुलुखगिरीच्या जोरावर मोठमोठ्या स्वाऱ्यांत यश मिळविलें. मुलुखगिरीस दोषार्ह स्वरूप केव्हां केव्हां प्राप्त होत असें हें खरें, पण तो आपद्धर्म होता. लोकांचेंच लष्कर, लोकांचेंच यश, आणि लोकांनींच आपापल्या मुलुखांत त्या त्या वेळेपुरतें लष्कराच्या भाकऱ्या भाजून यशाचें भागीदार व्हावयाचें आणि अमर पदवीस चढावयाचें, अशी मुलुखगिरीच्या संप्रदायाची दीक्षा आहे. राज्यकर्त्यांनीं व सेनानायकांनीं ही मुलुखगिरीची दीक्षा शोधून काढली असें म्हणण्यापेक्षां मराठी भाषेनें व मराठी भाषेच्या चळवळ्यांनीं राज्यकर्त्यांना व सेनानायकांना ही दीक्षा दिली असें म्हणणें अधिक सयुक्तिक होईल. रामदासांनीं ह्या दीक्षेच्या व्रतावरच उपदेशाचे निरनिराळे समास रचून नियमवद केले म्हणून त्यांस चळवळीच्या दीक्षाकारांत विशेष मान आहे. बैरागी,

जोगी व संत महाराष्ट्रांत मंत्रकर्ते, म्हणजे लोककर्ते आणि दीक्षाकर्ते म्हणजे मार्गकर्ते या नात्यानें मुसलमानी अंमलांत जोराजोरानें पुढें येत असतांना, शंकराचार्यांनीं संस्कृतांत निर्माण केलेले संन्यासी आपोआपच अस्तास जाऊं लागले. हा संन्याशांचा वर्ग अस्तास न जातां लोकसंग्रहाचें व दीक्षाकारांचें काम त्या वर्गाच्या हातून व्यवस्थित रीतीनें पार पडावें म्हणून मुसलमानी अंमलांतच व-हाड प्रांतांत कारंजें येथें श्री गुरु दत्तात्रेयाचा अवतार नरसिंहसरस्वतीच्या रूपानें झाला. श्रीगुरुचरित्रांत ह्या अवताराचीं कारणें सांगतांना हा पुरुष 'दीक्षाकार' होणार आणि एकविचारानें भरलेल्या मंडळ्या स्थापून कलीचें पुढें पडत चाललेलें पाऊल मागें हटवणार, अशा तऱ्हेचें वर्णन करण्यांत आलेलें आहे. कृष्णातटाकाच्या एका ठिकाणीं स्नान, दुसऱ्या ठिकाणीं भोजन, तर तिसऱ्या ठिकाणीं शयन, असें चळवळीच्या चपलपणाचें वर्णन आहे. असल्या चपलपणाशिवाय पैलावाचें काम त्या त्या प्रसंगाच्या बंधनांतून मुक्त होऊं शकत नाही. प्रासंगिक व स्थानिक बंधनें आपल्या मार्गाच्या आड येऊं नयेत अशी जर इच्छा असेल तर एकेकट्यानें भिगरीसारखें चोहोंकडे फिरत रहाणें हा मुख्य उपाय आहे. मच्छिंद्रनाथ कोल्हापुरांत जेवत, गंगातटाकीं स्नान करीत, व हिमालयांत निजावयास जात, अशा तऱ्हेचीं जीं वर्णनें आहेत तींच वर्णनें नरसोबाची वाडी व गाणगापूर येथून चाललेल्या चळवळीलाहि जशींच्या तशीं लागूं पडतात. उत्तर हिंदुस्थानांत भक्तिमार्गानें कबीर वगैरे मुसलमानांनाहि आपल्या परिघांत ओढून घेतले आहे. पंढरीच्या संप्रदायांत कित्येक मुसलमान सामील झालेले आहेत व होत आहेत, आणि यवन राजांना त्यांचे रोग बरे करून व त्यांच्यावर अनुग्रह करून सामील करून घेणें आपल्या महाराष्ट्रांतील संतांचें प्रमुख काम होतें आणि संस्कृत संप्रदायांतील अत्यंत सौंदर्या व विरक्त संन्याशांच्या समूहाला बौद्धांच्या महायान मार्गाप्रमाणें लोकसंग्रहाच्या कामास जुंपीत असतांना नरसिंहसरस्वती योगीराजांनीं 'अंत्यजाचे मुखीं निगम संपूर्ण' असा चमत्कार केल्याबद्दल जयजयकाराची आरती श्रीगुरुचरित्राचे ग्रंथकार गंगाधर-तनय यांनीं केली आहे. देशी भाषा हें मुख्य साधन, समतेची दृष्टि हें दुसरें साधन, आणि लोकसंग्रहाचा आग्रह किंवा रामदासी भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे 'समुदायाचा हव्यास,' या तीन पायावर महाराष्ट्राची उभारणी तत्त्वनिश्चयी पुरुषामार्फत केली गेली असून, राजकारणाचा चौथा पायाच काय तो राज्यकर्त्यांच्या वांटणीला मराठी भाषेनें दिला आहे. चळवळ करणें हाच आपला मुख्य धंदा, त्या

चळवळीशीं तादात्म्य पावत असतां जे उद्गार लोकांना उद्देशून समाधिधन म्हणून वाहेर पडतील तेंच आपलें सामर्थ्य आणि मुखलगिरी हा आपला योगक्षेम अशी, मराठी भाषेची चारपांचशें वर्षांची मुख्य शिकवणूक आहे. ह्या शिकवणुकीचा उदय भक्तिमार्गातील जीं जीं प्रमुख तत्त्वे श्रीमद्भगवद्गीतेत भगवानांनीं सांगितलीं आहेत त्या तत्त्वांपासूनच झालेला आहे. भक्तांनीं एकसारखी चळवळ केली पाहिजे, गप्प बसतां कामा नये, असा विभूतियोगाचा म्हणजे गीतेच्या दहाव्या अध्यायाचा मुख्य उपदेश आहे. दहाव्या अध्यायातील आठ, नऊ, दहा व अकरा या चार श्लोकांत भगवंतांनीं चळवळीचीं मुख्य तत्त्वे सांगितलीं आहेत. तत्त्वविचारांचें सूत्र भगवंतापर्यंत नेऊन आनंदानें आणि संतोषानें सर्वांना बोध करीत व संकीर्तन करीत जर लोकसंग्रहाचें काम आरंभिलें तर त्यांना मी बुद्धियोग देतो व आपल्या ज्ञानदीपानें त्यांना मार्ग दाखवितो, असें भगवंतांचें संकीर्तनाच्या म्हणजे फैलावाच्या मार्गास आश्वासन आहे. आपल्या मुलांना उत्तेजन देण्याकरितां आई ज्याप्रमाणें निरनिराळे खेळ मुलांपुढें ठेवते त्याप्रमाणें सोनियाचा खेळ दावून आणि हातांत कापराची दिवटी धरून,

सच्चित्ता मद्गतप्राणा बोध्यन्तः परस्परम् ।

कथयन्तश्च मां नित्यं तुष्यन्ति च रमन्ति च ॥

(गीता. अ. १०, श्लोक ९)

या श्लोकांत वर्णिलेल्या चळवळ्यांपुढें वरीलप्रमाणेंच भावार्थ मराठी भाषेच्या आईनें मांडलेला आहे. चळवळ्यांच्या शाखाचें हें निरूपण 'गीतारहस्यां'त आधुनिक पद्धतीनें जरी आलेलें असलें तरी त्या तत्त्वाचें दर्शन होऊन त्या तत्त्वाला अनुसरून लोकांचें वर्तन ज्ञानेश्वरीपासून झालेलें आहे. बुद्धाच्या अनुयायांनीं पालीत चळवळ केली, जैनांनीं अर्धमागधीत चळवळ केली, तर भगवद्गीतेनें दहाव्या शतकानंतर संस्कृत मागें पडूं लागल्यावर मराठीतून चळवळ करण्यास प्रारंभ करून हिंदी, बंगाली वगैरे भाषा व्यापून टाकल्या आहेत. तत्त्वे भगवद्गीतेचीं, पण चळवळ मराठी भाषेची, असा हा योग आहे. चळवळीचा उगम भगवद्गीतेच्या दहाव्या अध्यायापासून होत असून भक्तिमार्गात चळवळीला फार मोठी जागा दिली आहे, अशा तऱ्हेचेच उद्गार डॉ. भांडारकर यांनीं दहाव्या अध्यायावर लिहितांना काढलेले आहेत.

There is to be observed here one special characteristic of Bhakti school that is that all devotees meet together, enlighten each other as to the nature of God, and contribute discourses on him to each other's elevation and gratification. This is almost a characteristic mark of Bhaktas as distinguished from the Yogis who have to go through their exercises singly in solitude. —Vaishnavism, p. 28

ज्ञानेश्वरी व गीतारहस्य

मुसलमानी आमदानींत लोकसंग्रहाच्या चळवळीचें हें तत्त्व मराठी भाषेच्या जितकें अंगवळणीं पडलें होतें तितकें हिंदी किंवा बंगाली भाषेच्या अंगवळणीं पडलें नाहीं, हा दोष तेथील धुरीणांचा किंवा लोकांचा नसून मुसलमानी अंमलाच्या तेथील व्यापामुळें व करडेपणामुळें हिंदी बंगाली भाषांना तितका अवसर मिळाला नाहीं. ह्या प्रसंगाच्या विशिष्ट अवस्थेंतील चळवळीच्या मार्गाच्या वाढीचा मक्ता अशा रीतीनें मराठी भाषेकडे आल्यामुळें इंग्रजी अंमलांतहि बहुजनसमाजाला उद्देशून चळवळ करण्याचा प्रसंग येण्याबरोबर, मराठी भाषेनें दाखविलेल्या पूर्वाच्या पावलांच्या खुणांना नमस्कार करून रुपेरी वेडी तोडून टाकून पूर्वीच्याच पद्धतीनें बहुजनसमाजास उद्देशून लोकमान्य टिळक यांना चळवळ करावी लागली, आणि ज्ञानेश्वरीप्रमाणें, मंडालेच्या तुरुंगांत सर्व समाधिधन खर्च करून, आणीबाणीचे प्रसंग किंवा कलिकाल येत चालला आहे असें पाहून, गीतारहस्य ग्रंथ निर्माण करावा लागला. मराठी भाषाच प्रसंगानुसार पुन्हां आई झाली आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. ज्ञानेश्वरीचें कालांतर-शब्दांतर-भाषांतर-म्हणजे गीतारहस्य होय, हें भाषेंतील लोकसंग्रहाच्या पद्धतीकडे पाहिलें असतां कोणाच्याहि लक्षांत आल्यावांचून राहणार नाहीं. ज्या भाषेंत तत्त्वांचा निश्चय बहुजनसमाजांतील कमीअधिक दर्जाच्या विचारवंतांना सुलभ रीतीनें करण्याची व्यवस्था झालेली असते, त्याच भाषेचे लोक स्वार्थत्यागास पूर्णपणें उद्युक्त होऊं शकतात, आणि दृढनिश्चयी आणि स्वार्थत्यागी पुढाऱ्यांच्या मदतीनें बहुजनसमाज आणीबाणीच्या प्रसंगांतून पार पडूं शकतो. सर्वाना समजणाऱ्या रीतीनें व तत्त्वांचा दृढनिश्चय करणाऱ्या पद्धतीनें ग्रंथ लिहिला गेला म्हणजे तो ग्रंथ त्या काळची 'आई' किंवा हरएक उद्योगांत मार्गदर्शक 'शास्त्र' होऊन वसतो. गेलीं पांचशें वर्षे ज्ञानेश्वरी आईच्या पदवीला किंवा शास्त्राच्या पदवीला चहून सर्वाना महाराष्ट्रांत मार्गदर्शक झाली, आणि ह्यामुळेंच

बरादा ४५ ५५-५ ६११. स्वयंभू
७३९६६
५५५५५

महाराष्ट्रभाषेच्या संतांनी केलेल्या सेवेने औरंगजेब वादशहाचा तळ दहा पांच लाख सैन्यासकट महाराष्ट्रांत कित्येक वर्षे पडून राज्यसत्ता व लष्करी सामर्थ्य उच्छिन्न झाले असतांनाही, महाराष्ट्रांतील लोक स्वयंरफूर्तीने त्या संकटांतून निभावून वाहेर पडले, अशा तऱ्हेचे उद्धार न्या. रानडे यांनी War of Independence ह्या आपल्या लेखांत काढले आहेत. शब्दांचें सामर्थ्य कसें सर्वव्यापी असतें, याचें हें ठळक उदाहरण आहे. भाषेचा प्रभाव सूक्ष्म पद्धतीनें पडत असतो, कर्त्या पुढ्याचा पराक्रम तात्काळ फलदायक होत असतो. वेदांतून भाषेला धेनु असें म्हटलें आहे, आणि ही धेनु रोजच्या व्यवहाराला लागणारें दूध तर देतेच, पण तसेंच भक्त मिळाल्यास कामधेनूहि होते. कांहीं ऋषि भाषेला कामधेनु म्हणतात तर कांहीं वाणीला 'जाया' या नांवानें संबोधितात. पत्नी या नात्यानें वाणी संसार गोड करणारी असते, इतकेंच नव्हे तर वाक् ही 'परिवेश्री' आहे म्हणजे हरएक प्रकारचें तुमचें कामकाज रोजच्या रोज व प्रसंगविशेषीं तुमच्या मनाप्रमाणें पार पाडून नेणारी व तुमच्या जवळ बटकीप्रमाणें रावणारी तुमची शक्ति आहे, असें वाणीचें महत्त्व उपनिषदांतून गाइलेलें आहे. 'परिवेश्री म्हणून भाषेचा उपयोग पूर्णपणें करून घ्या, डोळ्यांना 'गोता' म्हणजे संरक्षण करणारा तुमचा सेनानायक अशा कामकाजाला लावून 'श्रावयिता' म्हणजे आपल्याला मंगलकारक असें तेवढें ऐकविणारा दूत म्हणून योग्य कामगिरी सांगा, म्हणजे 'न यायचेत् इति उपनिषद्' कोणत्याहि वेळीं कोणत्याहि कामीं दीनपणानें दुसऱ्याच्या तोंडाकडे पहाण्याची पाळी थावयाची नाही, असा कौपीतकी उपनिषदाचा उपदेश आहे. स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यांचें ह्या उपदेशांत संमेलन आहे. ह्या संमेलनाशिवाय कार्यसिद्धि होऊं शकत नाही, स्वार्थत्यागाची व स्वावलंबनाची दीक्षा जो ग्रंथ देऊं शकतो तो ग्रंथ त्या भाषेची आई किंवा ती भाषा बोलणारांचें शास्त्र आपोआपच होतो.

गीतारहस्य हें शास्त्र आहे

तत्त्वाबद्दलचा दृढनिश्चय, स्वार्थत्याग व स्वावलंबन या तीन धर्मांचा प्रसार करून ज्ञानेश्वरीनें व संतमंडळीनें मराठी भाषेवर जे उपकार केले, तेच उपकार इंग्रजी विचार-पद्धतीच्या सांच्यांत पडलेल्या आजच्या नव्या महाराष्ट्रवर व मराठी भाषेवर 'गीतारहस्या'नें केलेले आहेत. नव्या आणीबाणीच्या प्रसंगीं हें 'संसाराचें शास्त्र' मीं लोकांपुढें ठेवीत आहे, असें उद्धार लोकमान्य टिळक यांनीं

‘गीतारहस्या’च्या प्रस्तावनेत काढलेले आहेत. स्वतःच्या चरित्राच्या मागे असलेल्या तत्वांचा दृढनिश्चय आणि तीं तत्त्वे संसारांत उतरविणारी स्वार्थत्यागाची व स्वावलंबनाची दीक्षा व निष्ठा, एदव्यापुरताच हा ग्रंथ आहे अशा तऱ्हेची टीका ‘गीतारहस्या’च्या प्रसिद्धीच्या वेळीं झाली होती. हें शास्त्र म्हणजे लाखों लोकांच्या प्रेरणेची आई आहे, अशी कबुली त्या वेळीं देण्यांत येत नव्हती. पण गेल्या तीन चार वर्षांच्या विलक्षण चळवळीमुळे महाराष्ट्रांत हजारों लोकांनीं व त्यांच्या लाखों इष्टमित्रांनीं स्वार्थत्यागाच्या व स्वावलंबनाच्या ज्या हालअपेष्टा सोसल्या आणि उगीच वेडगळासारखें काहींतरी केलें असें म्हणणारांची निंदा ज्या हालअपेष्टांना कित्येक वर्षे सोसावी लागणार आहे, त्या हालअपेष्टा ‘गीतारहस्या’तील उपदेशानें महाराष्ट्रांतील लाखों लोक आज गोड करून घेत आहेत. लोकमान्य टिळक यांनीं ‘गीतारहस्या’त कर्मयोगाचा जो सिद्धान्त लोकांपुढें मांडला तोच बरोबर असून इतर कोणीहि मला दूर लोटलें तरी गीतामाउली मला दूर लेटीत नाही, इतकेंच नव्हे, तर आईप्रमाणें आपल्या मांडीवर डोकें घेऊन थोपटते, अशा तऱ्हेचे उद्धार महात्मा गांधी यांनीं काढले आहेत. आणीबाणीच्या प्रसंगीं लाखों लोकांच्या मनाची शांति देण्याचें सामर्थ्य ‘गीतारहस्या’त आहे. ही गोष्ट चार-पांच वर्षांपूर्वीं काहीं विद्वानांनीं नाकवूल केली असती. पण ‘हातच्या कांकणाला आरसा कशाला’ या न्यायानें अवध्या चार पांच वर्षांच्या अवधीत तो ग्रंथ शास्त्राच्या पदवीला चढलेला आहे असा आपणांस पावलोपावलीं अनुभव येत आहे. भाषा सूक्ष्म रीतीनें हरेक उद्योगांना व कार्यकर्त्यांना स्वतःकडे कोणतेंहि श्रेय न घेण्याच्या आईच्या पद्धतीनें कशी मदत करित असते, याचें हें उदाहरण आहे. संसार कर्त्या मुलांचा असतो, आईचा नसतो, पण संसाराला आईच सावरते व कार्यक्षम बनविते. अभिजात व नागर वाड्याचा उलाढालीशीं प्रत्यक्ष संबंध नसतो आणि दुसऱ्यांच्या पराक्रमाचें श्रेय प्रत्यक्ष संबंध ठेवून आपल्याकडे घेण्याचें काम अभिजात वाड्याय करित नाही. तसा प्रत्यक्ष संबंध नसणें हेंच उभयतांस पुण्यकारक आहे. तथापि आईचापाकडून मिळणाऱ्या शिक्षणसंस्कारांचा उलगडा केल्याशिवाय कर्त्या मुलांच्या पराक्रमाचा उलगडा जसा करतां येत नाही त्याप्रमाणें संकटकाळांतील पराक्रमाचें भविष्य वर्तवितांना शास्त्रपदवीस चढलेल्या ‘गीतारहस्या’सारख्या ग्रंथांचें संकीर्तन करणें भाग पडतें. ज्ञानेश्वरीला आई म्हणतांना जसें संतांच्या सर्व काव्यांचें आपण संकीर्तन करतो तसेंच ‘गीतारहस्या’स शास्त्र किंवा आई म्हणून आज हाक मारतांना

तत्त्वनिश्चय, स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यांना प्रसव्णिणाच्या सर्व आधुनिक वाङ्मयाचें आपण संकीर्तनच करीत असतो. कारण हे सर्व लेखक लोककर्ते व मार्गकर्ते या नात्यानें आपली कामगिरी बजावीत असतात. ज्ञानेश्वरापासून आतांपर्यंत होऊन गेलेल्या कर्त्या ग्रंथकारांचें संकीर्तन केल्याशिवाय कोणाच्याहि मनास शांति प्राप्त होणार नाही.

लोककृतः पथिकृतो यजामहे ये देवानां हुतभागा इहस्थ । अशा ऋचेनें लोककृत व पथिकृत म्हणजे लोकांचा संग्रह करणारे व दृढनिश्चित तत्त्वांना अनुसरून लोकांना पथ किंवा मार्ग किंवा निष्ठा बांधून देणारे दीक्षाकार जे असतील त्यांचें संकीर्तन झाल्याशिवाय भाषादेवीचा उत्सव कोणत्याहि काळीं व कोणत्याहि स्थळीं पूर्णतेस जाऊं शकत नाही.

गीतारहस्याची टांकसाळ

कलीचा काळ म्हणून पूर्वीच्या आणीबाणीच्या प्रसंगाचें वर्णन करण्यांत येत असे. युरोपियन भाषांचा गेल्या तीनचारशें वर्षांचा काळ आर्थिक तत्त्वांच्या परिपोषाचा आहे. इंग्रजी भाषेचें दडपण मराठीवर पडूं लागल्यापासून मराठी भाषेच्या हालअपेष्टा झाल्या व होत आहेत, त्यांची मीमांसा आर्थिक स्वरूपाची आहे; धार्मिक किंवा राजकीय स्वरूपाची तितकीशी नाही. आर्थिक स्वरूपाचें जर दडपण नसतें तर मुसलमानी अंमलाखालीं जी भाषा मरून गेली नाही, ती भाषा भ्रष्ट इंग्रजीच्या स्वरूपांतच व तसल्या शब्दांच्या रूपानें कायम राहिल; अर्थात् एक तऱ्हेचा मृत्यु मराठीला आल्यावांचून राहणार नाही, असें अनुमान काढण्यास अवसर मिळाला नसता. या अनुमानानें उत्पन्न केलेल्या वेदनांतून बाहेर पडण्यास दोन-तीन वर्षांपूर्वी कांहीं साधन नव्हतें. सांप्रतच्या राजकीय उलाढालींना पुढील पांच दहा वर्षांत कोणतेंहि स्वरूप प्राप्त होवो, त्या स्वरूपाशीं आपला मराठी भाषेचे अभिमानी या नात्यानें प्रत्यक्ष स्थूल संबंध येत नाही. इंग्लंडचा व हिंदुस्थानचा हल्लींचा राजकीय संबंध निरनिराळ्या स्वरूपांत यापुढें शंभर वर्षे टिको किंवा दोनशें वर्षे टिको, आर्थिक सामर्थ्यानें सर्व भाषांना खाऊन टाकण्याची शक्ति इंग्रजी भाषेंत यापुढें उरणार नाही. दारिद्र्याचा व पैशाच्या टंचाईचा सांप्रतचा काळ तुम्हांआम्हांला दुःसह होणारा असला तरी पुढील निदान एक दोन पिढ्या आर्थिक प्रश्न नीट व्यवस्थेनें सुटेपर्यंत, केवळ पैशाच्या टंचाईमुळे

युनिव्हर्सिटीसकट सर्व शिक्षणखातें कमीजास्त प्रमाणानें देशी भाषेंतील स्वार्थ-
त्यागी व स्वावलंबनी सद्गृहस्थांच्या हातीं दिल्याशिवाय कोणत्याहि प्रांतिक
सरकारचा कारभार सुरळितपणें पार पडणार नाही. इंग्रजी भाषेंत तरबेज झालेल्या
विद्वानांचा खर्च देशी भाषेंतील विद्वानांपेक्षां केव्हांहि डोईजड होणारच. हा
डोईजड खर्च तुम्ही आम्हीं मागणी न करतां कालाच्या ओघामुळें आपोआप
भरणाच्या पंथाला लागल्यावांचून रहाणार नाही. चर्चेत, डोईजड खर्चाच्या इंग्रजी
भाषेंत प्रवीण झालेल्या देशी विद्वानांची थोडीशी सोय पैशाच्या टंचाईच्या सांप्रतच्या
मनूंत देखील लागेल, नाही असें नाही, पण नुसत्या दक्षिणेवर नजर ठेवणाऱ्या
संस्कृत भाषेंत पंडित झालेल्या दीक्षितांची जी फजिती ज्ञानेश्वरीत व इतर संतांच्या
काव्यांत आढळते, तीच टवाळी डोईजड ठरलेल्या आमच्यांतील इंग्रजी पंडितांची
झाल्यावांचून राहणार नाही. असलें डोईजड पांडित्य आर्थिक टंचाईच्या मनूंत
आपल्याजवळ नांदूं देणें म्हणजे एक प्रकारचा उपद्रवच गळ्यांत बांधून घेण्यासारखें
आहे. सत्ताधारी इंग्रजांनाहि तो उपद्रव आवडणार नाही व देशी भाषा तर असल्या
पंडितांकडे पाहून भर रस्त्यावर नाकें मुरडल्यावांचून राहणार नाही. आर्थिक
टंचाईमुळें 'पढे पारसी वेचे तेल' अशी स्थिति झाल्यावर पांडित्याकरितां
करावयाच्या तपश्चर्चेचा ओष इंग्रजी भाषेकडून मराठी भाषेकडे प्रचंड वेगानें वळणार
हें उघड आहे. तपस्वी दरिद्र्यांना एरवी शांति कशी मिळणार? स्वार्थत्यागी व
स्वावलंबी पुरुष निर्माण करण्याची टांकसाळ ज्ञानेश्वरीप्रमाणेंच 'गीतारहस्या'नें
आज महाराष्ट्रांत सुरू केली आहे. ह्या टांकसाळींतून बाहेर पडणारे पुरुष पैशाच्या
मोहामुळें आपल्या स्वार्थत्यागावर अर्धवट विच्चा घालून इंग्रजी भाषेकडे युरोप-
खंडाच्या आर्थिक वर्चस्वामुळें तोंडें फिरवून बसलेले आहेत. मूळ विहिरींतच
पैशाची टंचाई ह्यापुढें कांहीं वर्षें तरी खात्रीनें रहाणारी असल्यामुळें विहिरींतून
बाहेर निघणाऱ्या पोहोऱ्याकडे पाहून कोणच्या विद्वानाची तहान भागणार आहे?
द्रव्याच्या आशेनें ह्या तपस्वांच्या तोंडास पानें पुसलीं गेल्यावर 'कर्तुं नेच्छसि
थन्मोहात् करिष्यस्यवशोपि तत्' ह्या भगवंतांच्या ताकिदीप्रमाणें देशी भाषेच्या
सेवेंत आनंद मानल्याशिवाय त्यांना गत्यंतर राहणार नाही. मराठी भाषेला सर्वस्व
अर्पित करण्याची पाळी विद्वानांवर फार थोड्या अवधीत येणारी आहे. आज मराठी
भाषेची जे विद्वान नुसती पूजा व अर्चा करतात, त्यांना 'पूजित' व 'अर्जित' ह्या
दोन अवस्थांतून वर जाऊन 'अर्पित' म्हणजे सर्वस्व अर्पण करून जी स्थिति

प्राप्त होते त्या स्थितीत अव्याहत सेवा करित राहण्याची तिसरी 'अवस्था' प्राप्त झाल्यावर, अत्यंत काटकसरीच्या खर्चात नागपूर युनिव्हर्सिटीसारख्या युनिव्हर्सिटीचें कामकाज देशी भाषेतून चालविण्यास नागपूर व-व्हाडचे लोक कसे समर्थ ठरणार नाहीत ? असल्या कामास लायक असलेले जाडे विद्वान आजहि तुमच्या प्रांतांत भरपूर आहेत. मुंबई इलाख्यांत चोहोंकडे पसरलेली स्वार्थत्यागाची व स्वावलंबनाची वावटळ आज तुमच्या येथेहि आहे. यवतमाळच्या शारदाश्रमाकडून प्रसिद्ध होणाऱ्या मालेंत महाभारताचे कालासंबंधानें लेख लिहिणारे श्री. माधवरावजी अणे यांच्यासारखे मराठी भाषेचे अभिमानी लोकनायक तुम्हांस मार्ग दाखविण्यास तयार आहेत. महाराष्ट्र साहित्य संमेलनाचे ग्वाल्लेरचे अध्यक्ष आज ह्या प्रसंगी मंडपांत हजर नसले तरी स्वार्थत्यागाची व स्वावलंबनाची त्यांची मूर्ति तुम्हां आम्हां सर्वांच्या डोळ्यापुढें प्रत्यक्ष उभी आहे. निष्ठावंत व तपस्वी या नात्यानें माधवरावजी आज कारागृहांत आहेत आणि त्यांच्या ह्या तपस्येमुळें महात्मेपणांत ते तुम्हाआम्हा-सारख्यांच्या कल्पनेबाहेर वजनदार व कणखर ठरले आहेत. कणखर स्वार्थत्यागी लेखक नागपूर-व-व्हाडच्या वाजूस कमी नाहीत आणि मराठी भाषेसंबंधाच्या आपल्या उद्योगांत लागेल तेवढी मदत आपणांस नागपूर व-व्हाडांतूनच मिळणारी आहे, हें तत्व आपल्या नजरेआड होळं नये म्हणून ग्वाल्लेरच्या संमेलनाच्या अध्यक्षीचें आजकालचें चरित्र मी आपणापुढें ठेवलें आहे. सर्व हिंदुस्थानभर चाललेल्या चळवळीचा फायदा मराठी भाषेला कसा मिळत आहे व मिळणारा आहे याचें दुसरें उदाहरण पाहिजे असल्यास मजुरांच्या दृष्टीनें लिहिल्या गेलेल्या पुस्तकांकडे आपण अवश्य लक्ष द्यावें, अशी आपणांस माझी विनंति आहे. यादींतील पुस्तकांकडे पाहिलें असतां श्री. रघुनाथशास्त्री कोकजे यांचें 'धर्मस्वरूपनिर्णय' व दिवेकरांचें 'धर्ममंथन' श्री. विठ्ठल रामजी शिंदे यांचें 'अस्पृश्यांचा प्रश्न' व श्री. माटे यांचें 'अस्पृष्टांचा प्रश्न' हीं चार पुस्तके चळवळीमुळेंच पुढें आलेलीं आहेत. वर्तमानपत्रे व मासिकें यांचें वरेंच जीवन चळवळीवर अवलंबून असल्यामुळें त्यांच्याकडून होणारी आजची भाषेची सेवा म्हणजे चळवळीचेंच एक प्रकारचें फल होय. तेव्हां त्यांच्या भाषेच्या सेवेसंबंधानें विस्तृतपणें विचार करणें म्हणजे भाषेच्या पटांगणांतून राजकीय आखाड्यांत उतरण्यासारखें आहे, आणि मराठीतील वर्तमानपत्राशीं व मासिकांशीं माझा स्वतःचा संबंध चाळीस वर्षांचा असला तरी भाषेच्या संमेलनांत चालू राजकारण आपणें केव्हांहि प्रशस्त होणार नाही. नाटकें व कादंबऱ्या वगैरे

मनोरंजनाकरितां उत्पन्न होणाऱ्या वाङ्मयाशीहि माझा संबंध वर्तमानपत्राइतकाच चाळीस वर्षांचा आहे आणि अजूनहि निभतील तितके दिवस हा संबंध मला ठेवावयाचा असल्यामुळे प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांत व कादंबऱ्यांत ह्या किंवा त्या पुस्तकाची अध्यक्ष ह्या नात्याच्या माझ्या ह्या भाषणांत मी शिफारस करणें धंदेवाईक ह्या नात्यानें योग्य होणार नाही. गेल्या चाळीस वर्षांतील मराठी भाषेतील नाटकांकडे व कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां हिंदी, बंगाली किंवा गुजराथी भाषांच्या मागें आमची मराठी भाषा पडली आहे, असें कोणासहि म्हणतां येणार नाही. उलट मराठी भाषा इतरांच्या पुढें एकदोन पावलें गेलेली आहे असा तज्ज्ञांचा अभिप्राय आहे. मराठी भाषेला स्वतःचें गाणें नाही, हरिदासी गाणें काय तें मराठी भाषेंत आहे, गाण्याच्या चिजा कानडी प्रदेशांतून किंवा उत्तर हिंदुस्थानांतूनच घेतल्या पाहिजेत, ही वीसपंचवीस वर्षांपूर्वीची स्थिति असून मराठी रंगभूमीवर गाइलीं जाणारीं पदे आज चिजांच्या पदवीला चढलीं आहेत. इतिहाससंशोधनाचें काम निरनिराळ्या संस्थांकडून सांप्रतच्या दारिद्र्याच्या दिवसांतहि चांगल्या रीतीनें चाललें असून चालू सालीं मुंबई सरकारच्या सहकार्यानें 'पेशवे दसरा'चे बरेच भाग प्रसिद्ध झाले असून ४५ भागांपैकी ३३ भाग बाहेर आले आहेत, चारपांच भाग लवकरच प्रसिद्ध होणारे आहेत, आणि वाकीच्या आठ भागांचें छापल्यान्यांतील कार्य पांचसात महिन्यांत पुरें होईल असा अंदाज आहे. पेन्शन घेतल्यावरहि केवळ स्वार्थत्यागबुद्धीनें ऐतिहासिक कागदपत्रांच्या संशोधकाचें हें काम श्री. सरदेसाई यांनीं आतां बहुतेक संपविल्यासारखें केलें आहे, त्या कामाकडे पाहिलें असतां भाषेच्या सेवेच्या कामीं स्वार्थत्यागाच्या अहमहमिकेनें नोकरी संपल्यावर घरीं स्वस्थ बसावयाच्या वेळींहि सर्वांना कसें पळाडलें आहे हें आपल्या ध्यानीं येईल. बडोदें संस्थानांत नोकरी करित असतांना व नोकरीचे दिवस संपल्यावरहि रा. सरदेसाई यांनीं आपली इतिहासाच्या सेवेची गोडी कायम ठेवली आहे हें त्यांना भूषणादह आहे. पेन्शनरांच्या मराठी भाषेच्या सेवेसंबंधानें बोलतांना वॉग्लेर संस्थानांत इंजीनियर म्हणून काम करून पेन्शन घेतलेले व चालू सालींच वारलेले कै० माधवराव व्यंकटेश लेले यांची आठवण झाल्यावचून राहत नाही. नोकरी करित असतांनाच श्री. लेले यांना मराठी भाषेच्या सेवेचा नाद लागला व पेन्शन घेतल्यानंतर त्यांनीं तो अव्याहत पुढें चालविला. यांचें 'राजतरंगिणी'चें समग्र भाषांतर प्रसिद्ध आहे, त्याचप्रमाणें प्रमुख परिशयन

पुस्तकांची पर्शियन भाषा शिकून यांनीं चांगलीं भाषांतरें केलीं असून, संस्कृत नाटकावरील त्यांच्या विवेचनाप्रमाणेंच भागवत पुराणाचें यांचें विवेचनात्मक भाषांतर सर्वाना उपयोगी पडणारें आहे.

मराठी विद्यापीठ

मराठी भाषा बोलणारे लोक दरिद्री असले तरी मराठी भाषा विलकूल दरिद्री नाही आणि इतर देशी भाषेचे लोक पैशाच्या किंवा लोकसंख्येमुळे मिळणाऱ्या आश्रयाच्या जोरावर ग्रंथ व लेख प्रसिद्ध करण्याचें काम आमच्याहून अधिक त्वरेनें जरी आजकाल करित असले तरी नागर भरीवपणांत मराठी भाषा कोणाच्याहि मागें नसून कांहीं कांहीं बाबींत आमचें अनुकरण इतरांना करावें लागत आहे. ही स्थिति लक्षांत घेतली असतां, सरकारमार्फत स्थापावयाच्या मराठी विद्यापीठाचा प्रश्न थसास लावण्यास जो तो मदत करील, ह्यांत संशय रहात नाही. मुंबई इलाख्यांत स्वार्थत्यागी व स्वावलंबी लेखक पसरलेले असल्यामुळे सरकार जेथें मनांत आणील तेथें मराठी विद्यापीठ सुरू करणें सरकारास मुळींच जड नाही. पुण्यास तर मराठी विद्यापीठांच्या जंगलोटाची आयती तयारी असल्यामुळे आणि पैशाच्या टंचाईच्या काळांत मुंबईसारख्या फार खर्चाच्या राहणीच्या शहरांत नवीन विद्यापीठाचा स्वार्थत्याग करूनहि लागणारा डोईजड खर्च करण्यास प्रांतिक सरकार पुढें येण्याचा मुळींच संभव नाही. वेताच्या खर्चाची पुण्याची राहणी असल्यामुळे नवीन उपक्रमास तेथें सोईचें होणार आहे. हजार वाराशें पानांचे ग्रंथ योग्य खर्चांत छापणें आज पुण्यास परवडतें, एखादा नवा कोश असो, किंवा ऋग्वेदासारखा जुना ग्रंथ असो, विद्यापीठाच्या नांवाला साजेसें छापण्याचें कामकाज दारिद्र्याच्या पैशाच्या पिशवीला झेपेल येवढ्या खर्चांत मुंबईत होऊं शकत नाही. क्लिष्ट कामाच्या पुस्तकांना हस्तलिखित प्रत तपासण्यास आणि छापखान्यांतील कामकाजांत चुका राहूं न देण्यास विद्वान् स्वयंसेवकांची फार जरूरी असते. मुंबईचे छापखाने पुण्याइतकेच सर्वंग व सुवक काम काढूं शकतात, पण वर्षानुवर्ष विद्वान् स्वयंसेवकांची मुंबईसारख्या डोईजड खर्चाच्या राहणींत मदत मिळणें व मागणें संकटाचें होऊन बसतें. मुंबई शहरांतून इतर ठिकाणीं अशी अडचण नसल्यामुळे 'वैदिक संशोधन' मंडळाकडून पुण्यासच म्हणून यूरोपखंडांतील आवृत्त्यापेक्षां अधिक सरस ऋग्वेदाची आवृत्ति सांप्रत छापखान्यांत येत आहे आणि भागशः प्रसिद्ध होत आहे. वाईच्या प्राज्ञ

पाठशाळेने धर्मकोशाचें काम हातीं घेतलेलें आहे. स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यांच्या जोरावरच हीं कामें चाललेलीं असलीं तरी कांहीं प्रमुख विद्वानांचीं बरींच वर्षे व हजारों रुपये या कामीं खर्च होणार आहेत. असलीं कामें यूरोपखंडांत निरनिराळीं विद्यापीठें हातीं घेत असतात. विद्वानांना त्या त्या विद्यापीठांचा मोठा आश्रय असतो. विद्यापीठांना साजेशीं कामें करणारे विद्वान पुण्या-मुंबईस व इतर ठिकाणीं भरपूर आहेत, पण सर्व सामुग्रीनें सज्ज असलेल्या पुण्यासारख्या शहरांतहि मराठी भाषेचें विद्यापीठ नाही. टिळक विद्यापीठ हें मराठी भाषेचें विद्यापीठ आहे खरें, पण असलें विद्यापीठ आणीबाणीच्या प्रसंगीं कायद्यामुळें म्हणा किंवा इतर कारणामुळें म्हणा बंद पडल्यावर पुन्हा घडी वसविणें दुरापास्त होय. ज्या परिस्थितीमुळें टिळक महाविद्यालयासारख्या संस्था बंद पडतात त्याच कारणामुळें मुंबई इलाख्यांत मराठी विद्यापीठ सरकारी अनुग्रहानें सुरू होणें कांहीं वर्षे तरी दुरापास्त आहे. नागपूर-वन्हाडची तशी स्थिति नाही. हिंदुस्थान सरकारच्या साम्राज्यांत भूगोलाच्या दृष्टीनें नागपूर-वन्हाडचा प्रांत खरोखर मध्यप्रांत आहे आणि त्यामुळें लष्करी किंवा आरमारी स्वान्यांच्या व वचावाच्या दृष्टीनें हिंदुस्थान सरकारच्या कारस्थानांतून ह्या प्रांतास अजीबात वगळल्यासारखें आहे. मोठ्या कारस्थानी मुत्सद्द्यांना ह्या प्रांताकडे कापूस व गहू पिकविणारा प्रांत या दृष्टीहून निराळ्या राजकारणानें पाहण्याची कांहीं जरूरी नाही. बड्या मुत्सद्देगिरीची दृष्ट ह्या प्रांतांतील उपक्रमांना व योग्य उद्योगांना लागू शकत नाही. अशा दृष्टीनें विचार केला असतां मराठी विद्यापीठासंबंधानें स्थानमहात्म्याचा फायदा पुण्या-मुंबईपेक्षां नागपूरच्या पदरीं पडणें अधिक सोपें आहे. मराठी भाषेची सेवा आनंदानें करून नागपूर युनिव्हर्सिटींत मराठी व हिंदी भाषांना आपण मुंबई युनिव्हर्सिटीहून अधिक योग्यतेचें स्थान दिलें आहे. प्रांतिक स्वराज्यांत देशी भाषेसंबंधानें करावयाचे सरकारी उद्योग प्रयोग ह्या दृष्टीनें नागपुरास इतर ठिकाणांपेक्षां अगोदर सुरू होतील, याबद्दल वाद नाही. तत्त्वनिश्चय, स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यासंबंधाची ज्ञानेश्वरीपासून 'गीतारहस्या' पर्यंतची महाराष्ट्राची परंपरा आपल्या प्रांतांत वाढीस लागलेली आहे. पैशाच्या टंचाईच्या मनुंत इंग्रजी भाषेचें डोईजड जूं मराठी भाषेच्या मानेवर फार वेळ बसू शकणार नाही, असले स्वयंभू सवलतीचे दिवस मराठीकडे झपाट्यानें धावून येत आहेत. तेव्हां पैशाच्या टंचाईचे हे दिवसच मराठी भाषेला मृत्यूच्या जबड्यांतून सोडवून अभ्युदयाच्या मार्गास इतर ठिकाणांपेक्षां अगोदर नागपुरास लावतील असें कां

पुस्तकांची पर्शियन भाषा शिकून यांनी चांगली भाषांतरं केली असून, संस्कृत नाटकावरील त्यांच्या विवेचनाप्रमाणेच भागवत पुराणाचें यांचें विवेचनात्मक भाषांतर सर्वाना उपयोगी पडणारें आहे.

मराठी विद्यापीठ

मराठी भाषा बोलणारे लोक दरिद्री असले तरी मराठी भाषा विलकूल दरिद्री नाही आणि इतर देशी भाषेचे लोक पैशाच्या किंवा लोकसंख्येमुळें मिळणाऱ्या आश्रयाच्या जोरावर ग्रंथ व लेख प्रसिद्ध करण्याचें काम आमच्याहून अधिक त्वरेनें जरी आजकाल करीत असले तरी नागर भरीवपणांत मराठी भाषा कोणाच्याहि मागे नसून कांहीं कांहीं बाबींत आमचें अनुकरण इतरांना करावें लागत आहे. ही स्थिति लक्षांत घेतली असतां, सरकारमार्फत स्थापावयाच्या मराठी विद्यापीठाचा प्रश्न थसास लावण्यास जो तो मदत करील, ह्यांत संशय रहात नाही. मुंबई इलाख्यांत स्वार्थत्यागी व स्वावलंबी लेखक पसरलेले असल्यामुळें सरकार जेथें मनांत आणील तेथें मराठी विद्यापीठ सुरू करणें सरकारास मुळींच जड नाही. पुण्यास तर मराठी विद्यापीठांच्या जंगलोटाची आयती तयारी असल्यामुळें आणि पैशाच्या टंचाईच्या काळांत मुंबईसारख्या फार खर्चाच्या राहणीच्या शहरांत नवीन विद्यापीठाचा स्वार्थत्याग करूनहि लागणारा डोईजड खर्च करण्यास प्रांतिक सरकार पुढें येण्याचा मुळींच संभव नाही. बेताच्या खर्चाची पुण्याची राहणी असल्यामुळें नवीन उपक्रमास तेथें सोईचें होणार आहे. हजार बाराशें पानांचे ग्रंथ योग्य खर्चांत छापणें आज पुण्यास परवडतें, एखादा नवा कोश असो, किंवा ऋग्वेदासारखा जुना ग्रंथ असो, विद्यापीठाच्या नांवाला साजेसें छापण्याचें कामकाज दारिद्र्याच्या पैशाच्या पिशवीला झेपेल येवढ्या खर्चांत मुंबईत होऊं शकत नाही. क्लिष्ट कामाच्या पुस्तकांना हस्तलिखित प्रत तपासण्यास आणि छापखान्यांतील कामकाजांत चुका राहूं न देण्यास विद्वान् स्वयंसेवकांची फार जरूरी असते. मुंबईचे छापखाने पुण्याइतकेच सवंग व सुबक काम काहूं शकतात, पण वर्षानुवर्ष विद्वान् स्वयंसेवकांची मुंबईसारख्या डोईजड खर्चाच्या राहणींत मदत मिळणें व मागणें संकटाचें होऊन वसतें. मुंबई शहरांतून इतर ठिकाणीं अशी अडचण नसल्यामुळें 'वैदिक संशोधन' मंडळाकडून पुण्यासच म्हणून यूरोपखंडांतील आत्रव्यांपेक्षां अधिक सरस ऋग्वेदाची आवृत्ति सांप्रत छापखान्यांत येत आहे आणि भागशः प्रसिद्ध होत आहे. वाईच्या प्राज्ञ

पाठशाळेंत धर्मक्रोशाचें काम हातीं घेतलेलें आहे. स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यांच्या जोरावरच हीं कामें चाललेलीं असलीं तरी कांहीं प्रमुख विद्वानांचीं बरींच वर्षे व हजारां रुपये या कामीं खर्च होणार आहेत. असलीं कामें यूरोपखंडांत निरनिराळीं विद्यापीठें हातीं घेत असतात. विद्वानांना त्या त्या विद्यापीठांचा मोठा आश्रय असतो. विद्यापीठांना साजेशीं कामें करणारे विद्वान पुण्या-मुंबईस व इतर ठिकाणीं भरपूर आहेत, पण सर्व सामुग्रीनें सज्ज असलेल्या पुण्यासारख्या शहरांतहि मराठी भाषेचें विद्यापीठ नाहीं. टिळक विद्यापीठ हें मराठी भाषेचें विद्यापीठ आहे खरें, पण असलें विद्यापीठ आणीवाणीच्या प्रसंगीं कायद्यामुळें म्हणा किंवा इतर कारणामुळें म्हणा बंद पडल्यावर पुन्हा घडी बसविणें दुरापास्त होय. ज्या परिस्थितीमुळें टिळक महाविद्यालयासारख्या संस्था बंद पडतात त्याच कारणामुळें मुंबई इलाख्यांत मराठी विद्यापीठ सरकारी अनुग्रहानें सुरू होणें कांहीं वर्षे तरी दुरापास्त आहे. नागपूर-वन्हाडची तशी स्थिति नाहीं. हिंदुस्थान सरकारच्या साम्राज्यांत भूगोलाच्या दृष्टीनें नागपूर-वन्हाडचा प्रांत खरोखर मध्यप्रांत आहे आणि त्यामुळें लष्करी किंवा आरमारी स्वाऱ्यांच्या व बचावाच्या दृष्टीनें हिंदुस्थान सरकारच्या कारस्थानांतून ह्या प्रांतास अजीबात वगळल्यासारखें आहे. मोठ्या कारस्थानी मुत्सद्दयांना ह्या प्रांताकडे कापूस व गहू पिकविणारा प्रांत या दृष्टीहून निराळ्या राजकारणानें पाहण्याची कांहीं जरूरी नाहीं. बड्या मुत्सद्देगिरीची दृष्ट ह्या प्रांतांतील उपक्रमांना व योग्य उद्योगांना लागू शकत नाहीं. अशा दृष्टीनें विचार केला असतां मराठी विद्यापीठासंबंधानें स्थानमहात्म्याचा फायदा पुण्या-मुंबईपेक्षां नागपूरच्या पदरीं पडणें अधिक सोपें आहे. मराठी भाषेची सेवा आनंदानें करून नागपूर युनिव्हर्सिटींत मराठी व हिंदी भाषांना आपण मुंबई युनिव्हर्सिटीहून अधिक योग्यतेचें स्थान दिलें आहे. प्रांतिक स्वराज्यांत देशी भाषेसंबंधानें करावयाचे सरकारी उद्योग प्रयोग ह्या दृष्टीनें नागपुरास इतर ठिकाणांपेक्षां अगोदर सुरू होतील, याबद्दल वाद नाहीं. तत्त्वनिश्चय, स्वार्थत्याग व स्वावलंबन यासंबंधाची ज्ञानेश्वरीपासून 'गीतारहस्या' पर्यंतची महाराष्ट्राची परंपरा आपल्या प्रांतांत वाढीस लागलेली आहे. पैशाच्या टंचाईच्या मनुंत इंग्रजी भाषेचें डोईजड जूं मराठी भाषेच्या मानेवर फार वेळ बसूं शकणार नाहीं, असले स्वयंभू सवलतीचे दिवस मराठीकडे झपाट्यानें धावून येत आहेत. तेव्हां पैशाच्या टंचाईचे हे दिवसच मराठी भाषेला मृत्यूच्या जवळ्यांतून सोडवून अभ्युदयाच्या मार्गास इतर ठिकाणांपेक्षां अगोदर नागपुरास लावतील असें कां

मानून नये? थोड्या वर्षांच्या अवधीत नागपुरच्या युनिव्हर्सिटीचे रूपांतर देशी भाषांच्या विद्यापीठांत होईल, आणि तसें झाल्याची शुभवार्ता आज उतारवयांतहि असलेल्यांच्या कानीं परमेश्वर घालील, असा मला पूर्ण भरंवसा वाटत आहे. हीच मंगलदायक हकीकत वृद्धांच्या कर्णाना ऐकावयास मिळावी, हाच मंगलदायक सोहळा सर्वांच्या डोळ्यांना पाहतां यावा, आणि मराठी भाषेच्या सेवेंत रोडकीं शरीरें केविलवाण्या स्थितींत रावविण्याची पाळी न येतां कणखर व समर्थ शरिरांनीं मराठी भाषेची सेवा करण्याची संधि सर्व तरुणांना मिळावी, अशी परमेश्वराची प्रार्थना करून प्रारंभीं म्हटलेल्या शांतीच्या मंत्रांनीं अध्यक्ष या नात्याचें माझे भाषण भी संपवीत आहे.

ॐ भद्रं कर्णेभिः शृणुयाम देवाः । भद्रं पश्येमाक्षभिर्यजत्राः
स्थिरैरङ्गैस्तुष्टुवांसस्तनूभिः । व्यशेम देवहितं यदायुः ॥

भद्रं नो अपि वातय मे मनः ॥

ॐ शान्तिः शान्तिः शान्तिः ॥



दिनांक ५ नोव्हेंबर १९४३ रोजी सांगली येथे मराठी रंगभूमीच्या शताब्दिमहोत्सवाचे वेळी श्री. काकासाहेब खाडिलकर यांनी पाठविलेला संदेश :

“माझा जन्म सांगलीचा. माझी हौस नाटकें पाहण्याची इतकी होती कीं इंग्रजी शाळेंत गेल्यावर पहिली चार वर्षे दशावतारी नाटक मंडळी सांगलीस असतांना मी खेळास हजर राहिलीं नाहीं असें क्वचितच व्हावयाचें; मी इंग्रजी तिसऱ्या इयत्तेंत असतांना एक नाटक लिहिलें होतें. श्रीमंत राजे अंणासाहेब सांगलीकर यांनीं कळकळीनें आस्थापूर्वक सुचविल्याप्रमाणें कवि विष्णुदास भावे यांच्या शतसांवत्सरिक महोत्सवांत आपण सर्व जमलेले असतांना मी उत्सवांत भाग घेण्यास आपखुषीनें यावयास पाहिजे होतें, पण प्रकृति अस्वस्थ असल्यामुळें मला हजर राहतां येत नाहीं. मी नाटकी प्रथम आहे आणि पत्रकार मागूनचा आहे हें विसरूं नका. मी गैरहजर आहे म्हणून तुमचा राग नसावा. आपण या उत्सवाचे वेळीं नेमलेले तीनहि प्रसंगांचे स्वागताध्यक्ष आणि अध्यक्ष हे कर्तव्यगार असल्यामुळें त्यांच्या नियंत्रणाखालील हे समारंभ उज्ज्वल कीर्तीनेंच पार पडतील असें मला वाटतें. हें माझें शुभचिंतन आहे.”

परिशिष्ट २

‘ कीचकवध ’ नाटकावरील
सरकारी अभिप्राय, बंदीहुकूम
आणि त्यासंबंधीचा मजकूर

(ह्या परिशिष्टांतील 'कीचक्वध' नाटकावरील सरकारी अभिप्राय, त्यावरील बंदीहुकूम आणि टाइम्स ऑफ इंडियामध्ये त्यासंबंधी आलेला लेख हा सर्व मजकूर संचालक, पुराभिलेख व ऐतिहासिक स्मारकें, महाराष्ट्र शासन यांच्या सौजन्याने मिळालेला आहे.)

Confidential

सरकारी अभिप्राय

Prohibition under Section 3 of Act XIX of 1876 of a play known as "Kichak Vadh" (The murder of Kichak.)

Letter No. C. 4-Confl., dated the 14th January, 1910,

From : The Honourable Mr. W. T. Morison, C. S. I.,
Commissioner, C. D.;

To : The Secretary to Government,
Judicial Department,
Bombay.

I have the honour to request a reference to paragraph 2146 of the Secret Police Abstract for 13th November 1909. An Indian gentleman informs me that he has seen the play Kichak Vadha (the murder of Kichak) acted twice in Poona and that the impression left on him was different from that which the performance produced on Mr. Vincent. The audiences in Poona were composed almost entirely of Brahmans and my informant, a Brahman himself, cannot be in error as to the way in which the play was received. He says that the play, as acted, has distin-

ctly seditious tendency, that the most seditious parts were always loudly applauded by the audience and that the play always attracts larger audiences than any other. He also informs me that the play was specially selected for performance during the Ganapati festival at Poona, and is often performed by an amateur dramatic club of school boys at Poona. The author is Khadilkar, editor of the Kesari and Maratha, and one of the most dangerous of the extremists : the Secret Abstract contains many references to him, among others an account of a most suspicious visit paid by him to Nepal.

2. It is an open secret in Poona, known to every school boy there, that Kichak and his followers represent Lord Curzon and his subordinates in the administration of India; and the mere fact that Lord Curzon is no longer Viceroy does not rob the play of its seditious tendency. In whatever spirit the play may be received by a Bombay audience, there is no doubt that a Deccan audience takes it as a cleverly-veiled incitement to murder European officials : as the murder of Kichak was a good act, so there would be virtue in murdering oppressive officials. I give below a few samples of the innuendos which abound in the play :—

- 1 Page 22 : Sairandhri says to Kankbhat — You are an ocean of peaceful principles and, therefore, you think that all should quickly submit to the kicks of oppressive men.
- 2 Page 23 : Sairandhri says to Kankbhat — If one passes some days in servitude, he feels pleasure in it.

[खालील पृष्ठक्रमांक 'कीचकवध' नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीमधील
(सन १९२६) आहेत.]

- १ पृ. १८, सैरंध्री : महाराज, आपण शांतिब्रह्माचे सागर आहां, तेव्हां जुलूम करणाऱ्यांच्या लाथा सर्वांनीं शांतपणें खाव्या, असें आपणास वाटतें तें ठीकच आहे...
- २ पृ. १८, सैरंध्री : गुलामगिरींत कांहीं दिवस गेल्यानं गुलामगिरींतच मजा वाटूं लागते...

- 3 Page 25 : Sairandhri says to Kankbhat — If one accustomed to enjoy freedom voluntarily passes some days in servitude, his mind becomes weak and he does not distinguish between honour and dishonour. He thinks it a virtue to put up with disrespect and to forget his former state.
- 4 Page 36 : Kichak describes himself as follows :— My valour creates kings, my orders compel them to come down from their ancestral thrones without murmur, my daily play is to extinguish old and renowned kingdoms and to make prosperous new kingdoms.
- 5 Page 44 : Kankbhat says — Politicians should not trample on justice.
- 6 Page 46 : A cook is made to speak as follows : There was a feast in the house of one of Kichak's men. As I was preparing soup for it, my spittle fell into the soup but Kichak and his men did not mind but relished the soup.

- ३ पृ. २०, सैरंध्री : महाराज, स्वातंत्र्याचा आस्वाद घेणाऱ्या मनानें दोन दिवस स्वखुशीनें गुलामगिरींत घालविले, तर तत्काळ तें मन लेंचेंपेचें होऊन मानापमान त्याला कळेनासा होतो; किंजहुना अपमान सहन करणें व पूर्वपीठिका विसरून जाणें, हाच सद्गुण असें त्याला वाट्टें लागतें !...
- ४ पृ. २९-३०, कीचक : ज्याच्या बाहुबलानें राजे, महाराजे, अधिराजे, उत्पन्न होतात, हुकुमाचे शब्द ज्याच्या मुखांतून निघण्याचा अवकाश कीं त्याबरोबर अभिषिक्त राजे, महाराजे, अधिराजे, ह्यांना आपल्या वडिलो-पार्जित सिंहासनावरून निमूटपणें खालीं उतरावें लागतें, नवीन राज्यें भटभराटीस आणणें आणि जुनीं नांवाजलेलीं लयास नेणें, ही ज्याची रोजची सहज लीला,...
- ५ पृ. ३६, कंकभट : राजकाजानें धर्मबुद्धीची पायमल्ली करतां कामा नये...
- ६ पृ. ३८, सिद्धपाक : कीचकमहाराजांना एका अनुकीचकाच्या घरीं मेजवानी होती, आणि मांसाच्या तुकड्यांची कढी कढत असतां आमचा मुखरस कढीच्या भांड्यांत असा पडला ! पण कीचक आणि अनुकीचक कढीचे असे प्रेमानें भुरके मारीत होते कीं यं व !

- 7 Page 46 : The cook describes tobacco thus :— This is called a red-faced article because it is always in the mouths of the red people of Hell.
- 8 Page 49 : An educated man is shown as unable to get employment and is made to say as follows :— If an Emperor is only the nominal ruler and Kichak and his followers are the real rulers, then we must throw our books away and get employment through the influence of cooks or become cooks or liquor shopkeepers.
- 9 Page 57 : Kichak says — We must always remember that slaves are slaves and can never equal rulers.
- 10 Page 70 : Sairandhri while persuading Kankbhat to murder Kichak for trying to outrage her modesty says :— If we let a snake escape, all those who die from its bites will curse us.
- 11 Page 75 : Kichak after seeing the female servant Sairandhri, says :— My advice to my followers is never to say good words to our slaves. If we use such

- ७ पृ. ३८, सिद्धपाक : पाताळांतल्या ताम्रांच्या मुखांत ही नेहमीं असते, म्हणून हिला ताम्रमुखी - ताम्रखू - किंवा तंबाखू म्हणतात.
- ८ पृ. ४०, विद्याधर : मत्स्यदेशांत विराटमहाराज जर सिंहासनावर बसण्यापुरते राजे होऊन, कीचक व अनुकीचक खरे सत्ताधारी झाले, तर आमच्यासारख्या पोटाथर्यांनींही पूर्वीचे अभ्यास सोडूनच दिले पाहिजेत. आतां गुरुजींच्यापुढें ही पोथी ठेवावी, आणि दारूचें दुकान काढूं - का आचाऱ्याचा झारा हातांत घेऊं, - का सिद्धपाकाचीं आर्जवें करून नौकरी पटकावूं, ...
- ९ पृ. ४६, कीचक : राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते, आणि दास ते दास; हा भेद नेहमीं लक्षांत ठेविला पाहिजे.
- १० पृ. ५७, सैरंध्री : महाराज, सापाशीं जर आम्ही दयेनें वागलों आणि त्याची गय केली तर पुढें त्या सापाच्या दंशानें मरणाऱ्यांची हत्या आपल्या माथीं बसणार नाहीं काय ?
- ११ पृ. ६१, कीचक : माझी सर्व अनुकीचकांना आज्ञा आहे, दासदासींशीं केव्हांहि एक क्षणभर गोडीगुलावीनें बोलूं नका. उठता लथ आणि बसतां

words for a moment, they think they are on equal footing with Kichak and his followers. They then envy our happiness and call our rule oppressive.

- 12 Page 86 : A cook says to an educated man—There are now two ways of obtaining employment :
- (1) flattery of cooks like me or
 - (2) flattery of some woman who is openly or secretly on familiar terms with Kichak or his followers.
- 13 Pages 94 and 95 : Kankbhat says—If weak subjects quickly submit to oppression, the rulers should not deviate from their duty. If they do, the foundation of their throne is sure to sink.

All these sentences were specially applauded at the performance at which my informant was present, and he says there could be not the remotest doubt that the audience applauded them as hits at the British Government of India.

3. In view of recent occurrences in this Presidency, I think that further performance of this play ought certainly to be prohibited and would ask you to move Government to take immediate action under section 3 of Act XIX of 1876.

वृककी, असें जर ह्यांना वागविलें नाहीं तर लगेच आम्हां कीचक—अनु-
कीचकांच्या बरोवरीचे आपण आहों असें ह्यांना वाटतें; आणि आमच्या
मिज्याशी ह्यांच्या डोळ्यांत खुपून आमची सत्ता ह्यांना जुलुमाची भासूं लागते.

- १२ पृ. ६९-७०, सिद्धपाक : अरे, आजकाल बिनपैशाच्या वशिल्याचे मार्ग
दोन : एक कीचक किंवा अनुकीचक ह्यांच्या घरीं असणाऱ्या अस्मादिका-
सारख्या पाकाधिकाऱ्यांचीं आर्जवें करावीत, आणि दुसरा कीचक किंवा
अनुकीचक यांच्याकडून गुप्त किंवा उघड नाटकशाळेचा मान मिळालेल्या
एकाद्या सौदामिनीच्या पायां पडावें !

- १३ पृ. ७७, कंकभट : अनाथांकडून बलात्कार मुकाव्यानें सोसला जातो
किंवा हताश होऊन दुबळी प्रजा दुःखांतच दिवस काढीत गप्प बसते, असें
पाहून जर राजेलोक आपल्या कर्तव्यास जागेनासे झाले, तर त्यांच्या
सिंहासनाच्या खालचा धर्माचा पाया त्यांना न कळत खचत जाऊन बोलतां
बोलतां सिंहासन तिरपागडें झाल्यावांचून रहात नाहीं.

No. 503 of 1910

सरकारी बंदीहुकूम

JUDICIAL DEPARTMENT

Bombay Castle, 27th January, 1910.

RESOLUTION — The Governor in Council is pleased to prohibit under section 3 of the Dramatic Performances Act, 1876 (XIX of 1876), the performance of the play known as "Kichak Vadh". The necessary order is forwarded to the District Magistrate, Poona, who is requested to take such action as may be desirable under sections 4 and 5 of the Act.

2. A copy of the order should be forwarded to all District Magistrates in the Presidency proper and to all Political Agents. A copy should also be forwarded to the Inspector General of Police for insertion in the Police Gazette with sufficient explanation to enable the play to be identified.

Sd/-

Under Secretary to Government

‘टाइम्स ऑफ इंडिया’ मधील लेख

DRAMA OF THE DECCAN Propagating Sediton

A correspondent of the "Times" says :—It is well-known that in no part of India, not even in Bengal, is hostility to British rule more widespread or bitter than in the Deccan—a term covering the Marathi-speaking districts both of the Bombay Presidency and the Central Provinces. The methods of propagation are numerous. The constant stream of poisonous matter poured into young minds through the vernacular Press is supplemented by songs, at religious festivals, by the teaching of school-masters and by the drama. A most pernicious influence has been exerted by a play acted all over the Deccan, as well as in Bombay city to crowded houses. The author, Mr. Khadilkar, was formerly the sub-editor and is now the editor of Mr. Tilak's paper, the "Kesari." He has written several plays, and in all of them may be found sneers at and depreciation of the British rule, but in "Kitchak-Vadha," or "The Killing of Kichaka," he has surpassed himself.

PLOT OF KICHAKA-VADHA

Founded upon the Mahabharata, "The Killing of Kichaka" seems at first sight a purely classical drama.

It will be remembered by Oriental students that Duryodhan, jealous of his cousin Yudhishthira, Emperor of Hastinapura and the eldest of the five Pandava brothers, induced him to play at dice with a Court gambler called Sakuni. To him the infatuated monarch, lost his wealth, his kingdom, his own and his brother's freedom and lastly that of Draupadi, the wife of all the brothers. Eventually, at the intercession of Duryodhana's father, it was agreed that the Emperor, in full settlement of his losses, should with his brothers and Draupadi abandon Hastinapura to Duryodhan for 13 years. Of these 12 were to be spent in the forest and one in disguise in some distant city. Should, however, the disguise of any be penetrated, all would be obliged to pass further 12 years in the forest. When the 12 years had expired, the brothers fixed on Viratnagar, the capital of Virata, King of the Malyas, in which to spend their year of concealment. Yudhishthira took the name of Kankbhat, a professional dicer, and Bhima that of Ballava, a professional cook. Under their pseudonyms all the five brothers obtained posts in the King's service, while Draupadi, styling herself a "Sairandhri", or tire-woman, entered the service of the Queen Sudeshna. Before the year of concealment ended Kichaka, the brother of Queen Sudeshna and commander-in-chief of the Malya forces, returned from a visit to Duryodhan at Hastinapura. Duryodhan had given him as presents Yudhishthira's regalia and Draupadi's jewels, and Kichaka boasted that, as Duryodhan's friend, he would one after the other kill the five Pandavas in single combat and then wed their queen. While telling King Virata's Court of his reception, his eye fell on Draupadi, and learning that she was a "Sairandhri" and being struck with her beauty, he formally requested the King Virata that she might be sent to his harem. The King consenting, Yudhishthira was faced with the dilemma of suffering his queen's dishonour or of revealing his identity. Eventually his brother Bhima solved the difficulty by secretly killing Kichaka.

It is out of this story that Mr. Khadilkar has sought for the materials of his play, It opens with the return of

Kichaka to Viratnagar and his passion for the beautiful "Sairandhri". The latter seeks in turn the protection of the King and his queen, and of Kichak's wife Ratnaprabha; but Kichaka, who as commander-in-chief and on account of the number of his followers is all-powerful in Malya, becomes daily more insistent. He reminds the King of his past exploits and threatens to leave his service, taking his followers with him. Finally, Virata is driven to make a feeble compromise. He will not himself hand over the "Sairandhri" to Kichaka but he will have her sent to a temple of Bairoba outside the town, washing his hands of all responsibility as to subsequent events. All this time the rescue of Draupadi has been repeatedly discussed between Yudhisthira and his brother Bhima. The former is all for mild methods, feeling sure that justice will ultimately prevail. The mighty Bhima wishes to strangle Kichaka regardless of consequences. At last Bhima and Draupadi together extract from him a most reluctant permission. Bhima goes secretly to the Bairoba temple, and removing from its stand the god's idol, he takes its place. So hidden, he is present when Draupadi, abandoned by the King's guards, is seized upon by Kichaka. In vain Draupadi appeals to the latter for mercy. He laughs alike at tears and menaces, and is about to carry her off in triumph when the god Bairoba is seen to rise from his pedestal. It is Bhima. He seizes the terrified Kichaka, hurls him to the floor, and strangles him at Draupadi's feet.

ITS ALLEGORICAL MEANING

These things are an allegory. Although his name is nowhere uttered on the stage or mentioned in the printed play, every one in the theatre knows that Kichaka is really intended to be Lord Curzon, that Draupadi is India, and that Yudhisthira is the Moderate and Bhima the Extremist Party. Every now and again unmistakable clues are provided. The question, indeed, admits of no doubt, for since the play first appeared in 1907 the whole Deccan has been blazoning forth the identity of the characters. Once they have been recognized, the inner meaning of the play becomes clear. A weak Government at home, represented

by King Virata, has given the Viceroy a free hand. He has made use of it to insult and humiliate India. Of her two champions, the Moderates advocate gentle—that is constitutional-measures. The Extremists, out of deference to the older party, agree, although satisfied of the ineffectiveness of this course. Waiting until this has been demonstrated, they adopt violent methods, and everything becomes easy. The Oppressor is disposed of without difficulty. His followers—namely, the Anglo-Indians—are, as it is prophesied in the play and as narrated in the Mahabharata, massacred with equal ease. And the Extremists boast that, having freed their country, they will be able to defend it against all invaders, thus averting the calamities which according to Lord Morley, would overtake India, on the disappearance of the British.

It may be said that all this is mere fooling. But no Englishman who has seen the play acted would agree. All his life he will remember the tense, scowling faces of the men as they watch Kichaka's outrageous acts, the glistening eyes of the Brahmin ladies as they listen to Draupadi's entreaties, their scorn of Yudisthira's tameness, their admiration of Bhima's passionate protests, and the deep hum of satisfaction which approves his slaughter of the tyrant. It will be asked why the authorities do not interfere. The answer is that they have not the power to deal with the poison effectively. A prosecution in the ordinary Courts would fail. To stop the play by the police would only multiply thousandfold the sale of the printed version. The law does not permit the summary prohibition of the sale of any book, and we know how reluctant Whitehall is to give effective powers in respect to all forms of seditious literature. And thus it is that there goes on unchecked the production of a play abounding in every form of incitement to an emotional audience. Nor are signs lacking that the teaching of the play is bearing fruit. Within two years of its first appearance, and in the same presidency an attempt is made to assassinate Kichaka's successor, Lord Minto. And it is in a native theatre which has seen "Kichakavadh" acted that Mr. Jackson is murdered. Surely these facts should

convince the authorities at home that a theory evolved in the West may not fit in with the facts of the East, and that it is more important to protect the lives of the officials than to give unfettered licence to Extremist publicists.

5-2-1910

'The Times of India'

सर व्हॅलंटायन चिरोल यांच्या 'दी इंडियन अनरेस्ट' ह्या प्रसिद्ध पुस्तकाच्या परिशिष्टांत पान ३३७-३३९ वर 'सीबीशस प्लेज' ह्या शीर्षकाखाली 'दी टाइम्स' (लंडन) ह्या वृत्तपत्राच्या १८ जानेवारी १९१० च्या अंकांतील एक उतारा उद्धृत केलेला आहे. सदर उताऱ्याला चिरोलसाहेबांनी पुढील प्रस्ताव जोडला आहे : "One of the most popular of these plays is "The Killing of Kichaka" (Kichaka-Vada). The author, Mr. Khadilkar was assistant editor of the 'Kesari' until Tilak was arrested and convicted in 1908, and he then took over the chief editorship. The play has been acted all over the Deccan as well as in Bombay City to houses packed with large native audiences." चिरोलसाहेबांनी उद्धृत केलेला हा उतारा म्हणजे 'टाइम्स ऑफ इंडिया' पत्राच्या ५ फेब्रुवारी १९१० च्या वर दिलेल्या लेखांतीलच "Founded upon the Mahabharat...." ह्यानें सुरुवात होणाऱ्या मजकुरापासून शेवटच्या परिच्छेदांतील "slaughter of the tyrant" ह्या शब्दांनी शेवट होणाऱ्या वाक्यापर्यंतचा मजकूर होय. ह्या वाक्यानंतरचा 'टाइम्स ऑफ इंडिया' मधील मजकूर त्यांत नाही. चिरोलसाहेबांनी उद्धृत केलेला हा उतारा लंडन 'टाइम्स' च्या १८ जानेवारीच्या अंकांतील म्हणजे 'टाइम्स ऑफ इंडिया' मधील लेखाच्या आधी जवळजवळ पंधरा दिवस प्रसिद्ध झालेल्या लेखांतील आहे. ह्यावरून असें दिसते की दोन्ही उताऱ्यांचा लेखक एकच असून त्यानें प्रथम 'लंडन टाइम्स' मध्ये आपलें बातमीपत्र पाठविलें असावें; व त्यांत अधिक मजकुराची भर घालून तेंच पंधरा दिवसांनी 'टाइम्स ऑफ इंडियांत' प्रसिद्ध केलें असावें.

संदर्भ-सूचि

- आगटे, वा. नी. ३१.
 आपटे, ह. ना. १४६.
 ओथेल्लो ९, १३१, १३२.
 एकच प्याला ११८.
 करग्रहण ९३.
 कानडे व वरवे १४७.
 किलोस्कर, अण्णासाहेब ११२,
 १२८-१३२, १४२-१४४.
 कीचकवध १६-२८, ४९, ८४, ८८,
 ११७, १२०, १२१, १४२.
 कीर्तने, वि. ज. १३१.
 केतकर, श्री. व्यं. १४७
 (दैं.) केसरी १४७, १५२.
 केळकर, न. चिं. ११९, १२५-१२७.
 कोल्हटकर, श्री. कृ. ६, ७, ३१,
 ६७, ११८, १२५, १२६,
 १२९, १३०, १३२-१३५,
 १४३, १५४.
 कांचनगडची मोहना ३-८, ४९,
 ११७, १२०, १२८, १२९.
 खरे, वासुदेवशास्त्री १०, ३४, ११९.
 खाडिलकर-स्मरणी १२३, १२५,
 १२७, १५०, १५१.
 खाडिलकरांचा लेखसंग्रह १४६, १४९
 (भाग दुसरा)
 गडकरी, रा. ग. ६, ६७, ११८,
 ११९, १२५, १२६, १३२,
 १४२.
 गुप्तमंजूष ११८
 गांधी, महात्मा १९, ३२, १२१,
 १२२.
 गोखले, नामदार १९.
 चिपळूणकर, कृष्णशास्त्री १५२.
 चिपळूणकर, विष्णुशास्त्री १५२.
 जन्मरहस्य ११८.
 जोशी, माधवराव ११९.

- जोशी, वामनराव (वीर) ११९
 झुंझारराव १२९, १३१.
 टूजेडी ४६, १००.
 टिपणीस, य. ना. ११९.
 टिळक, लोकमान्य २०, ३२, १२१,
 १२२, १२४, १२७, १५२,
 १५४.
 तारा १३१.
 तारामंडळ ११९.
 त्राटिका १३१.
 तिनईकर-वढावकर ११९.
 त्रिदंडी संन्यास ११२-११४, ११७,
 १२०, १२१.
 तुळगाच्या दारांत ९३.
 तोतयाचें वंड ११९.
 थोरले माधवराव पेशवे १३१.
 दुर्गा १२८.
 देवल गो. व. १४, २४, ११८,
 १२८-१३२, १४२-१४४,
 १५२.
 द्रौपदी ५३, ७५-८७, ११७, १२०,
 १३०, १४२, १४५.
 नवा खेळ ९३.
 नाना फडणीसांचें चरित्र १०
 परिवर्तन ३१.
 पॅरडाइझ लॉस्ट ५९.
 पुण्यप्रभाव ११८.
 प्रेमध्वज ४३-४७, ४९, ८५.
 प्रेमशोधन ११८.
 प्रेमसंन्यास ११८.
 फाल्गुनराव १२९.
 फार्स ४६, ४९, ५२, १००.
 वायकांचें वंड २९-३३, ४९.
 भगवद्गीता ६१.
 भाऊवंदकी ३४-४२, ४९, ८४, ८८,
 ११७, १२०-१२२, १३८-१४०,
 १४२, १४४-१४६.
 भावबंधन ११८.
 भ्रांतिकृत चमत्कार १३१.
 मत्स्यगंधा ११९.
 मराठी नाट्यपरिषद : इतिहास व
 कार्य १४७.
 महाभारत १६, ७५, ८१, १५०,
 १५२-१५५.
 माडखोलकर १२५, १२६.
 मानापमान ४८-५६, ११७, १२९,
 १४२, १४५.
 मूकनायक ११८.
 मृच्छकटिक १२८.
 मेनका २४, ३९, ४०, ८४, ८८-
 ९३, १०९, ११७, १२१,
 १४२, १४५.
 मेलोड्रामा ४६, ४७, ४९-५६.
 राजवाडे, वि. का. १४७.
 राधामाधव ११९.
 रामराज्यवियोग १२८, १४२.
 रामायण ९४, १००, १५०, १५३-
 १५५.

राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ११९.	शेक्सपियर ४, ९, १३, १५, १३०-१३३, १३६.
ल्याचा लय ९३.	
वज्राघात १४६.	सतेचे गुलाम ९३.
बधूपरीक्षा ११८.	सत्त्वपरीक्षा २४, ३९, ४०, ६४-६८, ८८, १०९, ११७, १४४.
वरेरकर, भा. वि. १४. २४, ६७, ९३, ११९, १३२, १४३.	सवतीमत्सर ४६, ८५, ८८, ९४- १०३, १०९, ११७, १२१.
वाल्मीकि १४९.	सवाई माधवराव यांचा मृत्यु ३, ९-१५, ४९, ११७, १२८, १२९, १४४, १४६.
विकारविलसित १३१.	सहचारिणी ११८.
विक्रमोर्वशीय १२९.	स्वयंवर ६२, ६९-७४, ८८, ११७, १२०-१२२, १३०.
विद्याहरण २४, ३२, ३९, ४०, ५३, ५७-६३, १०९, १३०, १३०, १४४.	सावित्री ३९, ४०, १०४-१११, ११७, १२१, १४२.
विविधज्ञानविस्तार ९, १२८, १२९.	स्वामी १३८
वीरतनय ११८.	द्वी-साम्राज्य ३१.
वीरमणी आणि शृंगारसुंदरी १३१.	सौभद्र ११२, १२८-१३०, १४२, १४४.
शहा शिवाजी ११९.	संत तुकाराम ११९.
शाकुंतल १२८.	हॅम्लेट ९, १४, ५१, १३२.
शापसंभ्रम १२९, १४२.	
शारदा ११८, १२९, १४२, १४४.	
शिवपावित्र्य ११८, १३५.	
शिवसंभव ११९.	
शॉ, जॉर्ज बर्नार्ड १४१.	

प्राची ग्रंथ संप्रदाय, ठाणे. स्वयंसेवक
 अनुक्रम... ७३०६२... कि... नि.दि.दि.
 १९६७... ५१३१७१



REFBK-0014376

REFBK-0014376