ग्र. सं. ठाणे.
विषय ललित
सं. क्र. 3260

उमा दादेगावकर

बॉस्टन

तीन रूपे

कथा

कादंबरी

नाटक

REFBK-0025699

संदर्भ विभाग [अभिलेखा]

३२८०
२५९९९

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :–खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

25 SEP 1988

9 OCT 1988

20 DEC 1989

31 JAN 1990

(क्र. मा. पहा)
५०००–११–८६

बॅरिस्टर : तीन रूपे

सौ. उमा दादेगावकर

REFBK-0025699



बॅरिस्टर : तीन रूपे
पहिली आवृत्ती : जून १९८८

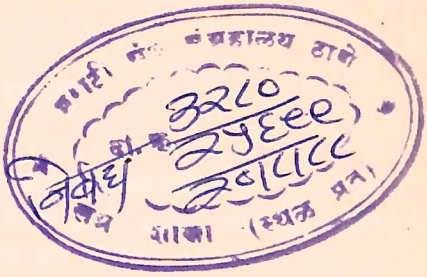
© सौ. उमा दादेगावकर

प्रकाशक :
अशोक केशव कोठावळे,
मॅजेस्टिक प्रकाशन,
३१६, प्रसाद चेंबर्स,
गिरगाव, मुंबई ४०० ००४.

मुद्रक :
रवींद्र केशव कोठावळे,
ॐ मुद्रणालय,
२५० अ, शनिवार पेठ,
पुणे ४११ ०३०.

मुखपृष्ठ :
कमल शेडगे

मूल्य : ६० रुपये



तीर्थरूप अण्णा आणि सौ. काकू
ह्यांच्या चरणी सप्रेम सादर.

चार शब्द

कथेची कादंबरी, कादंबरीचे नाटक (आणि कधी तर नाटकाचीही कादंबरी) ! मराठीतल्या इतर कुणाही लेखकापेक्षा श्री. जयवंत दळवी ह्यांनी आपली साहित्यकृती अशी विविध घाटांतून वारंवार मांडलेली दिसते. लेखक असे का करतो, याचा त्याच्या साहित्यकृतीवर काय परिणाम होतो, साहित्यकृतीचा घाट आणि तिचा आशय यासंबंधी या प्रक्रियेतून कोणते प्रश्न निर्माण होतात, लेखकाची वृत्ती आणि निर्मितीशैली यांचा अशा बदलांशी कोणता संबंध येतो इत्यादि नानाप्रकारचे मोठे रंजक प्रश्न अशा बदलातून उपस्थित होत असतात. या प्रश्नाचे काही एक उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत पुस्तकात केलेला दिसेल.

मराठीतील सर्वच वाङ्मयप्रकारांतरांचा किंवा निदान श्री. जयवंत दळवी ह्यांनी केलेल्या सर्वच वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार या ठिकाणी करता येणे शक्य होते. पण त्यासाठी एक तर पुस्तकांचा पसारा फार वाढला असता आणि तो आवरता घेण्याच्या नादात वरील प्रश्नांचा खोलात जाऊन विचार करण्याऐवजी स्थूल ठोकताळे मात्र बांधले जाण्याचा धोका निर्माण झाला असता. हे सर्व टाळून आटोपशीरपणे पण सूक्ष्म विचार करावयाचा तर काहीतरी मध्यम मार्ग स्वीकारणे भाग होते. तेव्हा लेखक म्हणून ज्यांच्या लिखाणात वाङ्मयप्रकारांतरांची जास्तीत जास्त उदाहरणे सापडतात त्या दळवींची निवड केली. त्यानंतर एक नमुना म्हणून कथा, कादंबरी व नाटक ह्या तीनही वाङ्मयप्रकारात असलेली एक वाङ्मयकृती विचारार्थ घ्यावी असे ठरविले. त्यातही प्रातिनिधिक म्हणून दळवींची 'बॅरिस्टर' ही कथा, 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी व 'बॅरिस्टर' हे नाटक या विषयाला व तदनुषंगिक प्रश्नांना अधिक न्याय देऊ शकेल असे वाटले, म्हणून 'बॅरिस्टर : तीन रूपे' या पुस्तकात त्याहाळलेली दिसतील. खरे तर या 'बॅरिस्टर' वरच विजयाबाई मेहतांनी 'रावसाहेब' हा हिंदी चित्रपट काढला. पण वाङ्मयीन कलाकृती आणि चित्रपट कलाकृती यांची तुलना करणे प्रस्तुत प्रश्नांच्या संदर्भात काहीसे उपरे वाटू लागले. तशी तुलना करावयाची तर एकूणच सर्व कलांचा नव्या संदर्भात विचार करण्याची आवश्यकता होती. त्यामुळे प्रस्तुत पुस्तकात श्री. जयवंत दळवी ह्यांच्या 'बॅरिस्टर' ह्या व्यक्तिरेखेशी संबंधित अशा फक्त वाङ्मयीन कलाकृतींचाच विचार केला आहे.

मूळ प्रबंधरूपात असलेले हे लेखन पुस्तकरूपात प्रसिद्ध करण्याची परवानगी दिल्याबद्दल मी उस्मानिया विद्यापीठाची आभारी आहे. श्री. जयवंत दळवी, श्री. आनंद साधले,

डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांच्याकडून या पुस्तकाच्या लिखाणात तसेच ते पुस्तकरूपात येण्यात जे अमूल्य साहाय्य झाले ते शब्दातीत आहे. प्रबंधलेखनात माझे मार्गदर्शक डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांची व त्याची ग्रंथावृत्ती तयार करण्यात प्रबंधाच्या परीक्षक डॉ. सरोजिनी वैद्य यांच्या सूचनांची मोलाची मदत झाली. त्या उभयतांची मी ऋणी आहे. याशिवाय ज्या अनेक वडिलधाऱ्या व्यक्तींचे आशीर्वाद व सुहृदांच्या शुभकामना या संदर्भात लाभल्या त्यांचे ऋण मी विसरू शकणार नाही. श्री. पद्माकर दादेगावकर ह्यांचे उत्तेजन व मदत मिळाली; त्यांची उतराई मी कशी होणार ?

शेवटी, पुस्तकाला साजेसे ' रूप ' दिल्याबद्दल श्री. अशोक कोठावळे यांचे मनःपूर्वक आभार.

— उमा दादेगावकर

३–३–९००/४
कुतुबीगुडा
हैद्राबाद–५०० ०२७.
(आंध्र प्रदेश)

अनुक्रमणिका

१) विषयप्रवेश १

२) 'बॅरिस्टर' : कथा १७

३) 'अंधाराच्या पारंब्या' : कादंबरी ३५

४) 'बॅरिस्टर' : नाटक ७२

५) तौलनिक विवेचन १०८

६) समारोह १५१

७) परिशिष्ट १६४

तीनही वाङ्मयकृतीत वापरलेल्या नाट्यपदांसंबंधी टिपण

८) सूची :

दळवीकृत इतर वाङ्मयीन रचनांतरांची सूची १७१

अभ्यास-साधने १७३



१

विषयप्रवेश

मूळ एका वाङ्मयप्रकारात प्रकट झालेली एखादी कलावस्तू जेव्हा काही कारणांनी दुसऱ्याच एखाद्या वाङ्मयप्रकारातूनही प्रकट होते तेव्हा आपण या प्रक्रियेला वाङ्मय-प्रकारांतर म्हणतो. कथेची कादंबरी होणे, कादंबरीवरून नाटक रचणे असे प्रकार मराठीत भरपूर झालेले दिसतात. उदाहरणार्थ, पु. भा. भावे यांच्या 'मादाम पिशी' या कथेवर त्यांनीच 'स्वामिनी' हे नाटक रचले किंवा व्यंकटेश माडगूळकरांच्या 'सर्व्हीस मोटार' या कथेवरून त्यांनीच 'जाणार कुठं?' हे नाटक लिहून काढले.

कादंबरीवरून नाटके तर पुष्कळच झालेली दिसतात. वरेरकरांच्या 'धावता धोटा' या कादंबरीचे 'सोन्याचा कळस' या नाटकात रूपांतर झाले आहे. गो. नी. दांडेकरांच्या 'शितू' आणि 'पवनाकाठचा धोंडी' या कादंबऱ्यांचीही दांडेकरांनीच नाटकांमध्ये रूपांतरे केलेली दिसून येतात. अलीकडे श्री. ना. पेंडसे आणि जयवंत दळवी यांनीही आपापल्या लोकप्रिय कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे केल्याचे दिसते. 'गारंबीचा बापू,' 'रथचक्र' ही पेंडसे यांनी केलेली नाट्यरूपांतरे; तर 'अथांग' (महासागर), 'अधांतरी' (सावित्री), 'वेडगळ' (मुक्ता) आणि 'सावल्या' (दुर्गी) ही दळवी यांनी केलेली काही नाट्यरूपांतरे उदाहरणादाखल दाखविता येतील.

काव्याचे इतर वाङ्मय प्रकारात देखील रूपांतर झालेले आढळून येते. अगदी प्राचीन उदाहरण द्यायचे तर, महाभारतातील शकुंतलोपाख्यानाचे कालिदासाने केलेले 'शाकुंतल' हे नाट्यरूपांतर म्हणून देता येईल. किर्लोस्करांचे 'सौभद्र' हेही एकप्रकारे वाङ्मय-प्रकारांतरच होय.

अलीकडे आनंद साधले त्यांनी अभिजात संस्कृत महाकाव्ये व नाटके यांचे जे कादंबरीमय भावानुवाद केले आहेत तेही वाङ्मयप्रकारांतरातच समाविष्ट होतील.

थोडक्यात, मूळ कलाकृतीचा प्रकार बदलून ती दुसऱ्या प्रकारातून प्रकट करणे ही गोष्ट सातत्याने घडत आलेली दिसते. त्याला प्रकारांतर, आकारांतर, रचनांतर, असे वेगवेगळ्या नावांनी संबोधण्यात येते. या वाङ्मयप्रकारांतराचा अभ्यास करणे ही मोठी मनोरंजक व उद्‌बोधक गोष्ट ठरू शकते. मूळ कलाकृती व तिचे प्रकारांतर यांचा तौलनिक अभ्यास केला तर ती कलाकृती, लेखकाचे वाङ्मयीन व्यक्तित्व आणि निर्मितीप्रक्रिया यांच्या संदर्भात पुष्कळच रंजक माहिती हाती लागू शकते. याशिवाय कलाकृतीचा घाट व तिचा आशय यांचा परस्परसंबंध व वाङ्मयप्रकारांतर होताना कलावस्तूच्या घाटात आणि आशयात होत जाणारे बदल यांच्या संदर्भातही बरेच उद्‌बोधन होऊ शकते. वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार करताना कलाकृतीच्या निर्मितीप्रक्रियेचा विचारही आवश्यक ठरतो. या सर्व गोष्टींचा विचार केल्यामुळे त्या त्या वाङ्मयकृतीविषयी वाचकांची समज अधिक वाढू शकते. पर्यायाने तिच्या मूल्यमापनात व आस्वादनातही भर पडू शकते. वाङ्मयप्रकारांतरांचा अभ्यास असा अनेक दृष्टींनी उपयुक्त आहे. परंतु मराठीमध्ये असा अभ्यास फारच तुरळक प्रमाणात झाल्याचे दिसून येते.

वाङ्मयप्रकारांतराशी संबंधित प्रश्नांचा साकल्याने व साक्षेपाने विचार करण्याचा प्रस्तुत पुस्तकात प्रयत्न केला आहे. अलीकडच्या काळात वाङ्मयप्रकारांतरांशी जयवंत दळवी यांचे नाव मोठ्या प्रमाणात निगडित झालेले दिसते. त्यांच्या 'महानंदा' या कादंबरीवर शं. ना. नवरे यांनी रचलेले 'गुंतता हृदय हे' एक नाटक सोडले तर दळवी यांची सर्व गाजलेली नाटके त्यांनी स्वतःच आपली एखादी कथा अथवा कादंबरी आधाराला घेऊन लिहिलेली दिसतात. एवढेच नव्हे तर कुणाच्या फारशी लक्षात न आलेली आणखी एक मौजेची गोष्ट म्हणजे, 'सूर्यास्त' या मूळ नाटकावरून दळवींनी 'सूर्यास्त' ही कादंबरी लिहिली आहे. नाटकावरून कादंबरी केल्याचे मराठीतील एकमेव उदाहरण असावे. प्रस्तुत पुस्तकात दळवींच्या 'बॅरिस्टर' या मूळ कथानकाशी संबंधित तीन कलाकृतींचा विचार केला आहे. कथा–कादंबरी–नाटक या तीनही वाङ्मयप्रकारांतून प्रकट झालेली ही एकच कथावस्तू आहे. त्यामुळे या तीन मुख्य वाङ्मयप्रकारांचा व त्या अनुषंगाने वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार करणे अधिक सोईचे. ठरेल म्हणून दळवींनी केलेल्या इतर वाङ्मय प्रकारांतरांचा विचार वगळून सर्व लक्ष मुख्यतः 'बॅरिस्टर' वर केंद्रित केले आहे.

वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार करताना मूळ प्रश्न असा निर्माण होतो की, वाङ्मयाचे विविध प्रकार कसे पडतात ? वाङ्मयाचे विविध प्रकारात वर्गीकरण कसे होत गेले असावे ? वाङ्मयप्रकारांना वास्तविक दृष्टीने अस्तित्व आहे का ? वाङ्मयाचे असे वेगवेगळे प्रकार मानण्याची गरज आहे काय ? या प्रकारांचा आणि फॉर्म अथवा घाट या संकल्पनेचा कोणता संबंध असतो ? वरीलसारखे प्रश्न जसे निर्माण होतात तसेच कलाकृतीच्या निर्मि-

तीच्या संदर्भातही काही प्रश्न निर्माण होतात. कथेची कादंबरी होते म्हणजे एका वाङ्मय-प्रकाराचे दुसऱ्या वाङ्मयप्रकारात केवळ रूपांतर होते, की अधिक काही घडते ? मूळ कलाकृतीतील आशयावर या प्रकारांतराचा काय परिणाम होतो ? लेखकाच्या निर्मिती-शैलीचा काही विशिष्ट परिणाम अशा वेळी दिसून येतो काय ? मूळ कलाकृती ज्या भाषेतून व्यक्त झालेली असते ती भाषा प्रकारांतरात बदलते किंवा कसे ? आणि मूळ म्हणजे हे जे वाङ्मयप्रकारांतर घडते त्यामागे कोणती कारणे असतात ? कथेची कादंबरी का होते ? कादंबरीचे नाटक का करावेसे वाटते ? कधी लेखक स्वतःच असे प्रकारांतर करतो, तर कधी दुसरा लेखक पहिल्या लेखकाच्या कलाकृतीचे प्रकारांतर करतो; ते कां करावेसे वाटते ? या सर्व प्रश्नांचा विचार करीत करीत आपण शेवटी घाट आणि आशय या दोन घटकांपर्यंत येऊन पोहोचतो आणि हेच कोणत्याही कलाकृतीचे मूलभूत घटक असतात.

वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार वाङ्मयप्रकारांपासून सुरू करणे उचित ठरते. वाङ्मयाचे विविध प्रकार अगदी प्राचीन कालापासून मानलेले दिसतात. ॲरिस्टॉटलच्या पोएटिक्स या ग्रंथात वाङ्मयप्रकार ही कल्पना मान्य केलेली असून त्याने विविध वाङ्मयप्रकारांची वैशिष्ट्ये सोदाहरण सांगितलेली आहेत. संस्कृतमध्ये भरताच्या नाट्यशास्त्रात नाटक या वाङ्मयप्रकाराची जी सविस्तर चर्चा आली आहे तीवरून नाटकाच्या दहा प्रकारांबरोबरच वाङ्मयाचे विविध प्रकार मानले जातात असे सूचित केलेले दिसते. नाटक आणि काव्य या दोन प्रकारांमध्ये बहुतेक भाषांत प्राचीन काळापासून वाङ्मय निर्माण झालेले दिसते.

मात्र वाङ्मयाचे असे प्रकार मानण्याची गरज नाही असे म्हणणाराही एक वर्ग आहे. रोमँटिक कालखंडापासून वाङ्मयाचे प्रकाराधिष्ठित वर्गीकरण करण्याविरुद्ध पद्धतशीर प्रयत्न झालेले दिसतात. उदाहरणार्थ, क्रोचे म्हणतो की अशा वर्गीकरणाला कोणतीही शास्त्रीय वा तात्त्विक बैठक नाही. त्याच्या मते वाङ्मयप्रकार ही केवळ व्यावहारिक सोय आहे. वाङ्मयप्रकार या संकल्पनेला तो व्यावहारिक सोय यापेक्षा जास्त महत्त्व द्यावयास तयार नाही. याला एक कारण आहे. क्रोचे कला ही एक महाजाती मानतो. त्याच्या मते या महाजातीत जाती व उपजाती नसतात. त्याच्या म्हणण्याप्रमाणे या महाजातीमध्ये प्रत्येक कलाकृती ही स्वतंत्र असते. तिचा दुसऱ्या कलाकृतीशी कोणताही संबंध नसतो. उदाहरणार्थ, 'वॉर ॲंड पीस' आणि 'मदर' या दोन्ही कादंबऱ्या होत. म्हणून त्या एका वर्गात मोडतात हे क्रोचेला मान्य होणार नाही. त्या दोन पूर्णपणे स्वतंत्र, परस्परांशी संबद्ध नसलेल्या व स्वयंपूर्ण अशा कलाकृती आहेत, असे तो म्हणणार. अशा कलाकृतींचा समवाय म्हणजे कला ही महाजाती होते. आणि या कला या महाजातीचे सत्त्व म्हणजे आविष्कार होय, असे क्रोचे मानतो. त्याच्या मते 'वॉर ॲंड पीस' सारखी कलाकृती कथा आहे की कादंबरी की नाटक याला महत्त्व नसणार. या विचाराचे लोक असे मानतात की, या कलाकृतीचे जे सत्त्व आहे त्याचाच केवळ विचार करणे आवश्यक आहे. याचप्रमाणे कोणत्याही कलाकृतीच्या आस्वादात आणि मूल्यमापनात तिच्या केवळ सत्त्वाचा विचार

आवश्यक असतो. सत्त्वाचा विचार म्हणजे तिच्या आविष्काराचा विचार आणि प्रत्येक कलाकृतीचा आविष्कार हा स्वतंत्र व स्वयंभू असतो; म्हणून कोणत्याही कलाकृतीचे ढोबळ वर्गीकरण करून तिच्यावर कथा, कादंबरी, नाटक इत्यादी शिक्के मारण्याची गरज नसते.

पण एखाद्या कलाकृतीचा आस्वाद घेताना ती कोणत्या प्रकारात बसणारी कलाकृती आहे हे ठरवण्याची गरज नसली तरी तिचे मूल्यमापन करण्यासाठी मात्र तिची जाती अथवा तिचा वर्ग ठरविणे आवश्यक असते. कारण मूल्यमापन म्हटले की तिथे अपरिहार्यपणे तुलना येते. कारण तुलनेशिवाय मूल्यमापन शक्य नसते आणि वर्गीकरणाशिवाय तुलना शक्य नसते.[१] त्यामुळे कलाकृतींच्या मूल्यमापनात वर्गीकरण अपरिहार्य ठरते. कालिदासाच्या 'शाकुंतल' आणि 'मेघदूत' यांची परस्पर तुलना होऊ शकत नाही. कारण या दोन कलाकृती वेगवेगळ्या वर्गातील आहेत. त्यांच्या निर्मितीचे नियम जसे वेगळे आहेत, तसेच त्यांच्या मूल्यमापनाचे निकषही वेगवेगळे आहेत. शाकुंतलाचे खंडकाव्य म्हणून आणि मेघदूताचे नाटक म्हणून मूल्यमापन करणे इष्ट नव्हे. तेव्हा कलाकृतीच्या मूल्यमापनासाठी ती कोणत्या वर्गातील कलाकृती आहे हे पाहावेच लागते. वर्गीकरणाविरुद्ध रोमँटिक लेखकांनी आणि समीक्षकांनी जे बंड केले ते प्रामुख्याने अशा वर्गीकरणामुळे आस्वादात आणि मूल्यमापनात जी यांत्रिकता येते तिच्या विरुद्ध केले. नाटक म्हटले की त्यात अमुक वैशिष्ट्ये हवीतच, ती नसतील तर अत्यंत चांगले नाटकही दोषास्पद आणि ती वैशिष्ट्ये असली तर सदोष नाटकही चांगले अशी काहीशी प्रवृत्ती होऊ लागते. तिला रोमँटिसिझमचा विरोध होता. कारण त्यामुळे कलाकृतीतल्या नावीन्यालाच नख लागत होते. बदलत्या परिस्थितीनुसार जसे अनेक वाङ्मयप्रकार मान्य झाले तसेच हे प्रकार ठरवण्याचे नियम आणि संकल्पना जर पुरेशा लवचिकपणे वापरल्या तर कलाकृतीच्या वर्गीकरणाला कुणाचा फारसा विरोध राहणार नाही. आपल्या आजच्या समीक्षेत तर वाङ्मयप्रकार या संकल्पनेचा आपण सर्रास वापर करतो. वाङ्मयप्रकार ही संकल्पना मान्य केल्याशिवाय वाङ्मयप्रकारांतराचा अभ्यास शक्यच होणार नाही. वाङ्मयप्रकार मानून मूल्यमापन केले तर कलाकृतीचा आस्वादही अधिक डोळसपणे घेता येईल. त्यामुळे वाङ्मयप्रकारांतरांचा अभ्यास, कलाकृतीचा आस्वाद आणि तिचे मूल्यमापन या सर्वच संदर्भात वाङ्मयाचे विविध प्रकार मानणे आवश्यक ठरतात.

वाङ्मयाचे विविध प्रकार मानणे समीक्षा व्यवहारासाठी आवश्यक आहे हे एकदा मान्य केले की मग प्रश्न असा येतो की वाङ्मयाचे हे विविध प्रकारात वर्गीकरण कसे झाले असावे ? सु. रा. चुनेकर म्हणतात त्याप्रमाणे, "मुळात सर्वच वाङ्मयकृती आधी वाङ्मय असतात. संस्कृतमध्ये त्यांचा 'काव्य' या एकाच संज्ञेने निर्देश केला जात असे, तो याच अर्थाने. वेगवेगळ्या लेखकांच्या प्रकृतीप्रमाणे, त्यांच्या अनुभवाप्रमाणे, त्यांच्या कृतींचे स्वरूप स्वतंत्र, भिन्न ठरत असे. अशा अनेक कृतींमधील ढोबळ साम्य – विरोध दिसून त्यांच्या अनुरोधाने अशा कृतींचे काही गट पडत गेले असले पाहिजेत. वाङ्मय प्रकारां-

मागील मूलभूत, पृथक्कारक तत्त्व लेखकाच्या अनुभवांच्या पृथगात्मतेत असले पाहिजे. अनुभवांच्या आविष्काराच्या अनुरोधाने कलाकृतींचे स्वरूप ठरत जाते. ज्यावेळी अनुभवांमधील पृथगात्मतेची जाणीव सृजनशील साहित्यिकांना होऊ लागली असेल त्याचवेळी जाणतेपणी वा नकळत भिन्न भिन्न वाङ्मयकृतींमधील अंतर वाढत गेले असले पाहिजे. वाङ्मयकृतींमधील काही कृतींतील स्थूल, साधारण साम्य दिसल्यावर त्या साम्यांच्या अनुरोधाने अशा काही कृतींचे वेगवेगळे गट मानण्याची प्रवृत्ती निर्माण झाली. कालांतराने या स्थूल साम्यांच्या आधाराने मानलेल्या गटांमध्ये अधिक निश्चितता आली. त्यांत दाठरपणा आला; नंतर वाङ्मयकृतींतील हे भेद मुळात अनुभवांच्या अनुरोधाने पडले आहेत याचा विसर पडला. साहित्यकृती ही आधी कलाकृती असते या प्रारंभिक गोष्टीकडे दुर्लक्ष झाले. आधी अनेकविध साहित्यकृतींच्या अवलोकनानंतर काही स्थूल साम्य–भेदांच्या अनुषंगाने त्यांचे वर्ग कल्पिण्यात आले आणि पुढे या वाङ्मयप्रकारांच्याच काही निश्चित कसोट्या मानल्या जाऊन त्यांच्या निकषावरच वाङ्मयकृतीची परीक्षा होऊ लागली.[२] रोमँटिक प्रवृत्तीच्या लेखक–समीक्षकांचा अशा परीक्षेला विरोध असतो. चुनेकरांचाही आहे. पण हा विरोध केवळ तात्त्विक दिसतो. कारण चुनेकरांनी 'शितू', 'पवनाकाठचा धोंडी', 'धावता धोटा' या कलाकृतींची ज्या प्रकारे परीक्षा केली आहे त्या परीक्षेत वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरलेले दिसून येते.[३] किंबहुना असे अस्तित्व गृहीत धरल्याशिवाय त्यांनी केले तसे तौलनिक परीक्षण त्यांना करता येणे शक्य नव्हते हे उघड आहे.

एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या प्रकारांतराचा अभ्यास करावयाचा असेल तर वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरले तरच पुढे जाता येणे शक्य होते. तेव्हा वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरून आपण पुढे गेलो म्हणजे, जो दुसरा प्रश्न निर्माण होतो तो हा की एकच विषय आधाराला घेऊन हे जे वाङ्मयप्रकारांतर घडून येते, ते कशामुळे ? म्हणजे कथेची कादंबरी होणे, कादंबरीचे नाटक होणे अशी जी वाङ्मयप्रकारांतरे घडलेली दिसतात त्याची कारणे काय असावीत, असा प्रश्न पडतो.

वाङ्मयप्रकारांतर होते म्हणजे नेमके काय होते ? ते लेखक एखाद्या वाङ्मयकृतीचा मूळ रचनाबंध मोडतो व नवा रचनाबंध उभा करतो. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' हा मूळ कथात्मक रचनाबंध सोडून दळवींनी 'अंधाराच्या पारंब्या' या वाङ्मयकृतीत कादंबरीचा रचनाबंध स्वीकारला आणि पुढे तोही सोडून नाटकाचा रचनाबंध उभा केला. (त्याही पुढे जाऊन विजया मेहतांनी 'रावसाहेब' या चित्रपटात हे सर्व रचनाबंध सोडले आणि बोलपटाचा आणखी एक वेगळाच रचनाबंध निर्माण केला.) या प्रक्रियेची सूक्ष्म पाहणी केली तर असे दिसते की एखाद्या वाङ्मयकृतीचा मूळ रचनाबंध सोडून लेखक जेव्हा वेगळा रचनाबंध स्वीकारतो तेव्हा तो आपल्या आविष्कार पद्धतीत बदल करीत असतो. 'बॅरिस्टर' या कथेपेक्षा 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीतील आविष्कार पद्धती वेगळी, तर या दोहों-

आवश्यक असतो. सत्त्वाचा विचार म्हणजे तिच्या आविष्काराचा विचार आणि प्रत्येक कलाकृतीचा आविष्कार हा स्वतंत्र व स्वयंभू असतो; म्हणून कोणत्याही कलाकृतीचे ढोबळ वर्गीकरण करून तिच्यावर कथा, कादंबरी, नाटक इत्यादी शिक्के मारण्याची गरज नसते.

पण एखाद्या कलाकृतीचा आस्वाद घेताना ती कोणत्या प्रकारात बसणारी कलाकृती आहे हे ठरवण्याची गरज नसली तरी तिचे मूल्यमापन करण्यासाठी मात्र तिची जाती अथवा तिचा वर्ग ठरविणे आवश्यक असते. कारण मूल्यमापन म्हटले की तिथे अपरिहार्यपणे तुलना येते. कारण तुलनेशिवाय मूल्यमापन शक्य नसते आणि वर्गीकरणाशिवाय तुलना शक्य नसते.[१] त्यामुळे कलाकृतींच्या मूल्यमापनात वर्गीकरण अपरिहार्य ठरते. कालिदासाच्या 'शाकुंतल' आणि 'मेघदूत' यांची परस्पर तुलना होऊ शकत नाही. कारण या दोन कलाकृती वेगवेगळ्या वर्गातील आहेत. त्यांच्या निर्मितीचे नियम जसे वेगळे आहेत, तसेच त्यांच्या मूल्यमापनाचे निकषही वेगवेगळे आहेत. शाकुंतलाचे खंडकाव्य म्हणून आणि मेघदूताचे नाटक म्हणून मूल्यमापन करणे इष्ट नव्हे. तेव्हा कलाकृतीच्या मूल्यमापनासाठी ती कोणत्या वर्गातील कलाकृती आहे हे पाहावेच लागते. वर्गीकरणाविरुद्ध रोमँटिक लेखकांनी आणि समीक्षकांनी जे बंड केले ते प्रामुख्याने अशा वर्गीकरणामुळे आस्वादात आणि मूल्यमापनात जी यांत्रिकता येते तिच्या विरुद्ध केले. नाटक म्हटले की त्यात अमुक वैशिष्ट्ये हवीतच, ती नसतील तर अत्यंत चांगले नाटकही दोषास्पद आणि ती वैशिष्ट्ये असली तर सदोष नाटकही चांगले अशी काहीशी प्रवृत्ती होऊ लागते. तिला रोमँटिसिझमचा विरोध होता. कारण त्यामुळे कलाकृतीतल्या नावीन्यालाच नख लागत होते. बदलत्या परिस्थितीनुसार जसे अनेक वाङ्मयप्रकार मान्य झाले तसेच हे प्रकार ठरवण्याचे नियम आणि संकल्पना जर पुरेशा लवचिकपणे वापरल्या तर कलाकृतीच्या वर्गीकरणाला कुणाचा फारसा विरोध राहणार नाही. आपल्या आजच्या समीक्षेत तर वाङ्मयप्रकार या संकल्पनेचा आपण सर्रास वापर करतो. वाङ्मयप्रकार ही संकल्पना मान्य केल्याशिवाय वाङ्मयप्रकारांतराचा अभ्यास शक्यच होणार नाही. वाङ्मयप्रकार मानून मूल्यमापन केले तर कलाकृतीचा आस्वादही अधिक डोळसपणे घेता येईल. त्यामुळे वाङ्मयप्रकारांतरांचा अभ्यास, कलाकृतीचा आस्वाद आणि तिचे मूल्यमापन या सर्वच संदर्भात वाङ्मयाचे विविध प्रकार मानणे आवश्यक ठरतात.

वाङ्मयाचे विविध प्रकार मानणे समीक्षा व्यवहारासाठी आवश्यक आहे हे एकदा मान्य केले की मग प्रश्न असा येतो की वाङ्मयाचे हे विविध प्रकारात वर्गीकरण कसे झाले असावे ? सु. रा. चुनेकर म्हणतात त्याप्रमाणे, "मुळात सर्वच वाङ्मयकृती आधी वाङ्मय असतात. संस्कृतमध्ये त्यांचा 'काव्य' या एकाच संज्ञेने निर्देश केला जात असे, तो याच अर्थाने. वेगवेगळ्या लेखकांच्या प्रकृतीप्रमाणे, त्यांच्या अनुभवाप्रमाणे, त्यांच्या कृतींचे स्वरूप स्वतंत्र, भिन्न ठरत असे. अशा अनेक कृतींमधील ढोबळ साम्य – विरोध दिसून त्यांच्या अनुरोधाने अशा कृतींचे काही गट पडत गेले असले पाहिजेत. वाङ्मय प्रकारां-

मागील मूलभूत, पृथक्कारक तत्त्व लेखकाच्या अनुभवांच्या पृथगात्मतेत असले पाहिजे. अनुभवांच्या आविष्काराच्या अनुरोधाने कलाकृतींचे स्वरूप ठरत जाते. ज्यावेळी अनुभवांमधील पृथगात्मतेची जाणीव सृजनशील साहित्यिकांना होऊ लागली असेल त्याचवेळी जाणतेपणी वा नकळत भिन्न भिन्न वाङ्मयकृतींमधील अंतर वाढत गेले असले पाहिजे. वाङ्मयकृतींमधील काही कृतींतील स्थूल, साधारण साम्य दिसल्यावर त्या साम्यांच्या अनुरोधाने अशा काही कृतींचे वेगवेगळे गट मानण्याची प्रवृत्ती निर्माण झाली. कालांतराने या स्थूल साम्यांच्या आधाराने मानलेल्या गटांमध्ये अधिक निश्चितता आली. त्यांत दाठरपणा आला; नंतर वाङ्मयकृतींतील हे भेद मुळात अनुभवांच्या अनुरोधाने पडले आहेत याचा विसर पडला. साहित्यकृती ही आधी कलाकृती असते या प्रारंभिक गोष्टीकडे दुर्लक्ष झाले. आधी अनेकविध साहित्यकृतींच्या अवलोकनानंतर काही स्थूल साम्य–भेदांच्या अनुषंगाने त्यांचे वर्ग कल्पिण्यात आले आणि पुढे या वाङ्मयप्रकारांच्याच काही निश्चित कसोट्या मानल्या जाऊन त्यांच्या निकषावरच वाङ्मयकृतीची परीक्षा होऊ लागली.[२] रोमँटिक प्रवृत्तीच्या लेखक–समीक्षकांचा अशा परीक्षेला विरोध असतो. घुनेकरांचाही आहे. पण हा विरोध केवळ तात्त्विक दिसतो. कारण घुनेकरांनी 'शितू', 'पवनाकाठचा धोंडी', 'धावता धोटा' या कलाकृतींची ज्या प्रकारे परीक्षा केली आहे त्या परीक्षेत वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरलेले दिसून येते.[३] किंबहुना असे अस्तित्व गृहीत धरल्याशिवाय त्यांनी केले तसे तौलनिक परीक्षण त्यांना करता येणे शक्य नव्हते हे उघड आहे.

एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या प्रकारांतराचा अभ्यास करावयाचा असेल तर वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरले तरच पुढे जाता येणे शक्य होते. तेव्हा वाङ्मयप्रकारांचे अस्तित्व गृहीत धरून आपण पुढे गेलो म्हणजे, जो दुसरा प्रश्न निर्माण होतो तो हा की एकच विषय आधाराला घेऊन हे जे वाङ्मयप्रकारांतर घडून येते, ते कशामुळे ? म्हणजे कथेची कादंबरी होणे, कादंबरीचे नाटक होणे अशी जी वाङ्मयप्रकारांतरे घडलेली दिसतात त्याची कारणे काय असावीत, असा प्रश्न पडतो.

वाङ्मयप्रकारांतर होते म्हणजे नेमके काय होते ? ते लेखक एखाद्या वाङ्मयकृतीचा मूळ रचनाबंध मोडतो व नवा रचनाबंध उभा करतो. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' हा मूळ कथात्मक रचनाबंध सोडून दळवींनी 'अंधाराच्या पारंब्या' या वाङ्मयकृतीत कादंबरीचा रचनाबंध स्वीकारला आणि पुढे तोही सोडून नाटकाचा रचनाबंध उभा केला. (त्याही पुढे जाऊन विजया मेहतांनी 'रावसाहेब' या चित्रपटात हे सर्व रचनाबंध सोडले आणि बोलपटाचा आणखी एक वेगळाच रचनाबंध निर्माण केला.) या प्रक्रियेची सूक्ष्म पाहणी केली तर असे दिसते की एखाद्या वाङ्मयकृतीचा मूळ रचनाबंध सोडून लेखक जेव्हा वेगळा रचनाबंध स्वीकारतो तेव्हा तो आपल्या आविष्कार पद्धतीत बदल करीत असतो. 'बॅरिस्टर' या कथेपेक्षा 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीतील आविष्कार पद्धती वेगळी, तर या दोहों-

हून 'बॅरिस्टर' हे नाटक वेगळ्याच पद्धतीने आविष्कृत झालेले दिसते. (विजया मेहतांचा 'राजसाहेब' हा आविष्काराचा वेगळाच, चवथा प्रकार!)

पण आविष्कार पद्धतीतील बदल ही वाङ्मयीन प्रकारांतराची प्रक्रिया झाली. असा बदल लेखकाला करावासा वाटतो याचे कारण काय असेल, याबद्दल विचार केला तर दोन कारणे सहज समोर येतात. त्यापैकी एक कारण म्हणजे आपल्या आविष्काराविषयी लेखकाला वाटणारे असमाधान. जयंत परांजपे म्हणतात त्याप्रमाणे, "लेखक (आपल्या लिखाणात) जे बदल करीत असतो... (त्या) बदलांच्या मागे सर्वसाधारण स्वरूपाचे एक कारण असते आणि ते म्हणजे एक प्रकारचे असमाधान...सर्वच बदलांच्या मुळांशी हे असमाधान असते– ते जाणीवेच्या पातळीवर असो की नेणीवेच्या पातळीवर. प्रत्यक्ष निर्मितीच्या काळात जे खटकत नाही तेच संपूर्ण कलाकृतीच्या संदर्भात अयोग्य वाटू शकते."[४] हे असमाधान एखादा शब्द, एखादे वाक्य, एखादा परिच्छेद, एखादा प्रसंग अथवा एखादे पात्र वगळण्यात अथवा नव्याने समाविष्ट करण्यात परिवर्तित होऊ शकते. पण मूळ आविष्कारपद्धतीविषयीच असमाधान असेल तर त्यातून वाङ्मयप्रकारांतर घडू शकते.

वाङ्मयप्रकारांतराची चर्चा करताना स्वतः दळवी असे म्हणतात की, प्रत्येक वेळी नवीन असे काही सुचत जाते त्यामुळे हे नवे सुचलेले मांडण्यासाठी लेखक नवीन वाङ्मयप्रकाराची योजना करतो.[५] वाङ्मयप्रकारांतर घडून येण्याचे हे दुसरे कारण म्हणता येईल. वाङ्मयकृतीत लेखकाने एखादा अनुभव व्यक्त केलेला असतो. हा अनुभव पूर्णपणे त्या कलाकृतीत व्यक्त झालेला नसेल, या अनुभवाचे काही कंगोरे अप्रकाशित राहिले असतील व संपूर्ण कलाकृती निर्माण झाल्यावर ती पुन्हा वाचताना ही उणीव लेखकाच्या लक्षात आली असेल तर तो अनुभव पुन्हा समग्रपणे मांडावासा वाटणे शक्य आहे. वाङ्मयकृतीतील एखाद्या पात्राला अथवा मूळ विषयाला आपण पहिल्या आविष्कारात न्याय देऊ शकलो नाही असे वाटले तर लेखक त्याच व्यक्तीवर अथवा विषयावर नव्या वाङ्मयकृतीची रचना करतो. दळवी ज्याला नवीन काहीतरी सुचणे म्हणतात, त्यापाठीमागे एवढा पसारा असतो. या पसाऱ्यातला एकच धागा उचलून दाखवायचा म्हटले तर आपण लेखकाच्या मूळ अनुभवापर्यंत जाऊन पोहोचतो. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' ही कथा, 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी आणि 'बॅरिस्टर' हे नाटक यांच्यामागच्या मूळ अनुभवाचा शोध घेतला तर या वाङ्मयप्रकारांतराची कारणे सापडू शकतात.

लेखकाच्या मूळ अनुभवाच्या संदर्भात विचार करताना त्या अनुभवांचे स्वरूप कसे आहे, ते पाहावे लागते. काही अनुभव सरळ व एकपदरी असतात, तर काही अनुभवांना अनेक पदर असून ते एकमेकांत गुंतलेले असतात. कलाकृतीतून लेखक जो अनुभव व्यक्त करू पाहत आहे तो सरळ व एकपदरी असेल तर एकाच प्रयासात तो सांगून टाकून लेखक मोकळा होऊ शकतो. पण तोच अनुभव जर गुंतागुंतीचा व अनेकपदरी असेल तर तो एकदाच सांगितल्याने पूर्णपणे प्रकट न होण्याची शक्यता उरते. अशावेळी लेखक

वाङ्मयप्रकारांतराकडे वळतो. या संदर्भात रेने वॅलेक आणि ऑस्टिन वॉरेन साहित्यकृतीबाबत ज्या नवतेच्या कसोटीची चर्चा करतात,[६] तीच कसोटी, लेखकाच्या अशा अनुभवालाही लावता येईल. म्हणजे असे म्हणता येईल की, लेखकाचा तो मूळ अनुभव इतका गुंतागुंतीचा असतो, इतक्या बहुविध स्तरांनी संघटित झालेला असतो, की तो एका झपाट्यात पूर्णपणे प्रकट होत नाही. मग लेखक पुन्हा पुन्हा त्या अनुभवाकडे वळतो व निरनिराळ्या प्रकारांनी तो अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न करून पाहतो.

तेव्हा कलाकृतीच्या स्वरूपासंबंधी वाटणारे असमाधान आणि अनुभवाची व्यामिश्रता ही दोन कारणे वाङ्मयप्रकारांतराशी संबंधित आहेत, असे म्हणता येते. याशिवाय साहित्यबाह्य आणि पूर्णपणे व्यावहारिक अशीही काही कारणे वाङ्मयप्रकारांतरामागे असू शकतात. मागणी म्हणून पुरवठा, बऱ्यापैकी अर्थलाभ, झटपट आणि जास्त प्रसिद्धी, कुणाचा तरी आग्रह, या स्वरूपाची ती कारणे असू शकतात. पण साहित्यकृतीशी संबद्ध अशी कारणे वर सांगितली ती दोनच ! त्यापैकी वाङ्मयकृतीच्या स्वरूपाविषयीचे असमाधान हे कारण फॉर्म किंवा घाट, याच्याशी संबंधित आहे; तर अनुभवाची व्यामिश्रता हे कारण आशयाशी संबंधित आहे, असे म्हणता येते.

आपण जेव्हा कलाकृतीचा घाट आणि तिचा आशय यांच्या विचारापाशी येऊन ठेपतो तेव्हा एक महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण होतो. तो म्हणजे, घाट आणि आशय या दोहोंमध्ये कोणता संबंध असतो ? एखाद्या वाङ्मयकृतीचा अभिव्यक्त झालेला अंतिम रचनाबंध हा तिचा. घाट म्हणवला जातो आणि या कलाकृतीतून प्रकट झालेला जो विषय वा अनुभव असेल तो तिचा आशय म्हणविला जातो. येथे प्रश्न असा निर्माण होतो की वाङ्मयकृतीच्या आशयानुसार तिचा घाट ठरत असतो की विशिष्ट प्रकारचा घाट निर्माण करण्यासाठी कलावंत विशिष्ट आशय निवडीत असतो ? सोप्या शब्दांत आशय हे कार्य असून घाट हे कारण असते, की घाट हे कार्य असून आशय हा कारण असतो, असा हा प्रश्न आहे. साहित्यसमीक्षेत या प्रश्नावर परस्परविरोधी असे दोन मतप्रवाह आढळतात. त्यांना अलौकिकतावादी प्रवाह आणि लौकिकतावादी प्रवाह, असे म्हणता येईल.

अलौकिकतावादी समीक्षक आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यात अद्वैत मानतात. या संदर्भात, कलावंताच्या सर्जनशील मनातील प्रक्रियेचा शोध घेताना वा. ल. कुलकर्णी म्हणतात की, प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृती आपली स्वतःची अशी चित्राकृती (Pattern) साधीत असते. या चित्राकृतीची कल्पना स्वतः कलावंताला आधीपासून नसते. भावानुभव कलाविषय बनत असताना जणू ही आकृती स्वतः धारण करीत असतो. ज्या ज्या वेळी कलावंत त्या भावानुभवाचे स्मरण करतो त्या त्या वेळी तो त्या चित्राकृतीच्या रूपानेच त्याच्यासमोर अस्पष्टपणे अवतरत असतो. (जसे दळवी म्हणतात की, कोणताही विषय त्यांना प्रथम कादंबरीच्या रूपात दिसतो.[७] वा. ल. कुलकर्णी ह्यांच्या मते, पुढे पुढे तो भावानुभव व ती चित्राकृती यांच्यात अद्वैत निर्माण होते. या भावानुभवाचे स्मरण म्हणजेच त्या

'भाव–चित्राकृतीचेच' स्मरण ठरते. अर्थातच शेवटी, त्या भावानुभवाची अभिव्यक्ती म्हणजे त्या भावचित्राकृतीचीच अभिव्यक्ती ठरते. कलानिर्मिती होते म्हणजे केवळ तो भावानुभव व्यक्त होत नाही, तर तो भावानुभव ती विशिष्ट चित्राकृती घेऊन व्यक्त होतो.[८] आणि या दृष्टीने जिथे आशय–अभिव्यक्तीची अभिन्नता आढळते तिथे आशयातील सत्य आणि अभिव्यक्तीतील सौंदर्य यांचे अभिन्न दर्शन घडते असे अलौकिकतावादी मानतात.

लौकिकतावादी विचारवंतांचे मत रा. भा. पाटणकर ह्यांनी फार चांगले मांडले आहे.[९] ते मत संक्षेपाने पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

एकच आशय वेगवेगळ्या प्रकारे व्यक्त करता येतो, हे गृहीतकृत्य मान्य केले की आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यात भेद असतो ही गोष्ट आपोआपच मान्य करावी लागते. आणि एकच आशय भिन्नभिन्न पद्धतींनी व्यक्त करता येतो ही गोष्ट व्यवहारात तशीच कलेच्या क्षेत्रातही आढळून येते. संगीतासारख्या कलेत अभिव्यक्तीला अधिक महत्त्व असते व त्या मानाने आशय गौण असतो; या उलट वाङ्मयासारख्या शब्दप्रधान कलेत आशयाला अधिक महत्त्व व अभिव्यक्तीला कमी महत्त्व असते, ही गोष्ट खरी आहे. पण कला कोणतीही असो, कमीअधिक प्रमाणात का होईना, अभिव्यक्तीचा विचार हा करावा लागतोच आणि अभिव्यक्तीचा विचार करताना तिच्यातील ऐंद्रियता ध्यानात घ्यावीच लागते. कोणत्याही कलाकृतीचा विचार आपण 'काय सांगितले आहे?' व 'कसे सांगितले आहे?' या दोन प्रश्नांच्या संदर्भात करीत असतो. आणि या 'कसे' ची चर्चा ऐंद्रिय घटकांसोबतच वाङ्मयाच्या संदर्भात सांगण्याच्या विविध पद्धती, कथा-वस्तूच्या मांडणीतील विविधता इत्यादी अंगांनीही होते. तेव्हा वाङ्मयाच्या बाबतीतही आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे विभाजन सयुक्तिक ठरते. यातील अभिव्यक्तीलाच फॉर्म (घाट) म्हटले जाते. आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यामध्ये औचित्याचे नाते असते. म्हणजे आशयाबरोबर त्याला उचित अशी अभिव्यक्ती, उचित असा घाट असावा लागतो. फॉर्मच्या (घाटाच्या) औचित्यावरच कलाकृतीचे यश अवलंबून असते. आशय उचित पद्धतीने अभिव्यक्त झाला नसेल किंवा आशयाला नीट व्यक्त करणारा फॉर्म नसेल तर ती कलाकृती आपण दोषास्पद मानतो. अशा रीतीने विशिष्ट शैली, तंत्र, वृत्त इत्यादी गोष्टी विशिष्ट आशयाला उचित आहेत असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा आपण आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन स्वतंत्र गोष्टी मानून त्यांचे स्वतंत्रपणे मूल्यमापन करीत असतो. वाङ्मयप्रकार या संकल्पनेत तर हीच गोष्ट अध्याहृत आहे. विशिष्ट आशय आणि तो अभिव्यक्त करण्यासाठी तदुचित अशी विशिष्ट शैली, तंत्र, घडण यांचे विशिष्ट संकेत आणि नियम यातूनच विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराचे नियमन होत असते.

या दोन्ही मतांचा सूक्ष्मपणे विचार केला तर असे दिसून येते की अलौकिकतावाद्यांच्या मनात कलाकृतीच्या सेंद्रिय एकात्मतेचा विचार असतो. या उलट लौकिकतावादी विविध कलांमधील भिन्नतेचा विचार डोळ्यासमोर ठेवून फॉर्मची चर्चा करतात. दि. के. बेडेकर

यांनी या दोनही मतांची सांगड घालण्याचा प्रयत्न करून पाहिला आहे. वाङ्मयकृतीतील आशय हा केवळ साधनरूप नसतो आणि आकृती किंवा फॉर्म म्हणजेच कलाकृती असे मानता येत नाही; हे मत मांडून त्यासाठी कारणे देताना बेडेकर म्हणतात, "कलात्मक कल्पनेच्या व्यापारामुळे निर्माण होणाऱ्या कलाकृतींमध्ये एकात्मताही असते व आकृती आणि आशय ही जोडीही असते. या जोडीचा परस्परसंबंध पुन्हा या एकात्मतेतच विलीन होणारा असतो; किंबहुना या एकात्मतेच्या रहस्यामुळेच, आकृतीला शोधण्याचा प्रयत्न जो जो सफल व्हावा तो तो आकृती आशयात विलीन झालेली आढळते, व उलटपक्षी, आशय सापडतो असे वाटते तोच त्याला आकृती रूपात हरवल्याचा अनुभव येतो..." [१०] "कलावंताच्या सर्जन व्यापारामुळे कलात्मक दृष्टीने मोलाचे असे कलारूप (फॉर्म) कलावंताच्या प्रतिभेतून नव्याने जन्म घेते व मूर्त स्वरूपात बाह्याकार घेते, यात कलेचे मर्म आहे... अशा सर्जन व्यापारातच त्या कलारूपांचा पुरता अनुभव स्वतः कलावंतालाही लाभतो... हा...व्यापार आत्मगत न राहता बाह्याकार धारणेची अपेक्षा धरूनच सुरू होतो व वस्तुरूप घेऊनच संपतो..." [११] सर्जन-व्यापारातच अभिव्यक्तीच्या मार्गाने जाऊन आशयाची खरी अनुभूती लेखक कलावंताला मिळत असते, हा बेडेकरांचा अभिप्राय आहे. म्हणजे स्वतःला जे सांगावयाचे आहे ते सांगितल्याचा अनुभव त्या सांगण्याला विशिष्ट घाट दिल्यानंतरच लेखकाला मिळत असतो. तोवर आशय लेखकाच्या मनात धूसरपणे वावरत असतो. त्याचे विशिष्ट वाङ्मयप्रकारातून प्रकट झालेले मूर्त बाह्यरूपच कलावंतालाही त्याच्या अनुभवाची खरी जाणीव करून देत असते. बेडेकरांचा हा विचार आणखी थोडा पुढे नेला तर असे म्हणता येते, की लेखक लिहितो तो आपल्या मनातील हा धूसर अनुभव स्पष्ट व्हावा यासाठीच. या प्रयत्नात मनातल्या धूसर अनुभवाला बाह्य असे मूर्तरूप देताना ते मूर्तरूप जर उचित नसले तर कलावंताला एक प्रकारचे असमाधान वाटते. म्हणजे आपला अनुभव उचित वाङ्मयप्रकारातून मूर्त झाला नाही किंवा आपण निवडलेला वाङ्मयप्रकार आपला अनुभव पूर्णपणे मूर्त करण्यास पुरेसा पडला नाही तर लेखकाला आपल्या निर्मितीविषयी असमाधान वाटते. अशा वेळी तो आपल्या त्या अनुभवाच्या अभिव्यक्तीसाठी दुसऱ्या वाङ्मयप्रकाराकडे वळण्याची शक्यता असते. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' या मूळ कथेत आपला अनुभव नीट मांडता आला नाही या असमाधानातून दळवींनी त्या अनुभवाला न्याय देण्यासाठी 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी लिहिली.[१२]

कलाकृतीचा आशय हा कलावंताच्या विशिष्ट अनुभवबीजात दडलेला असतो. त्यालाच कलाबीज असे म्हटले जाते. या संदर्भात असा एक प्रश्न नेहमी विचारला जातो की कलाकृतीच्या मागे जे कलाबीज असते त्या कलाबीजाला स्वतःचा असा गर्भजात आकार असतो का? अनेक समीक्षकांच्या मते धूसर का असेना, पण असा काहीसा आकार त्या कलाबीजाला असतो.[१३] हे कलाबीज, त्याचा गर्भजात आकार आणि कलाकृतीचे अंतिम

रूप यांच्या संदर्भात वा. ल. कुळकर्णी म्हणतात, "प्रत्येक कलाकृतीचे अंतिम रूप ती ज्या अनुभवबीजांतून निर्माण झाली त्या अनुभवबीजांवर, ते बीज ज्या मनोभूमीत रुजले त्या मनोभूमीवर, तिच्या ठिकाणी असणाऱ्या नवनिर्मिती करण्याच्या शक्तीवर आणि सौंदर्यनिर्मितीच्या ज्या अलिखित नियमांनुसार तिचा अवतार झाला त्या नियमांवर अवलंबून असते."[१४] वाङ्मयप्रकारांतरांच्या अभ्यासाच्या संदर्भात या विधानाचा विचार केला तर या मतात वाङ्मयप्रकारांतरांचे आणखी एक कारण सापडते. कारण कलाबीजाचा मुळात धूसर असलेला आकार अंतिमतः कोणत्या स्वरूपात प्रकट होतो हे दोन गोष्टींवर अवलंबून असते. त्या अनुभवबीजाची प्रकृती ही एक गोष्ट आणि कलावंताची प्रकृती ही दुसरी गोष्ट. अनुभवबीज जर मुळातच गुंतागुंतीचे असेल आणि कलावंताची प्रकृतीदेखील बहुपदरी असेल तर एकाच अनुभवबीजाची अभिव्यक्ती विविध वाङ्मयप्रकारांत होणे शक्य असते.

मात्र अनुभवबीजाची व्यामिश्रता बहुधा कलावंताच्याच मनोभूमीवर वा प्रकृतीवर अवलंबून असते. याचे फार चांगले स्पष्टीकरण रिबोने साहित्यिक-कलावंतांचे जे दोन वर्ग कल्पिले आहेत त्यात आढळून येते. रिबोने साहित्यिकांचे हे दोन वर्ग कल्पनाशक्तीच्या जातीवरून केले आहेत. रूपणात्मक (प्लॅस्टिक, Plastic) कल्पनाशक्ती असणाऱ्या कलावंतांचा तो एक वर्ग मानतो. अशा कल्पनाशक्तीचा साहित्यिक हा सतत बाह्यविश्वाचे निरीक्षण करीत असतो, त्या निरीक्षणाच्या आधारे तो इतरांच्या भावभावना स्वतःच्या मनात मिसळून घेतो व त्या आधारावर अनुभूतीचे चित्र आपल्या मनःचक्षूंसमोर स्पष्टपणे उभे करून ते कलाकृतीद्वारे सादर करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. स्वयंकल्पक कल्पनाशक्तीच्या कलावंतांचा तो दुसरा वर्ग मानतो. असा कलावंत हा अंतर्मुख असतो. तो स्वतःच्याच भावभावना वा अनुभूती यांना आपल्या वाङ्मयकृतीतून उद्‌गार देण्याचा प्रयत्न करतो. अशा उद्‌गारात त्याच्या स्वतःच्या भावभावनांचा अनावर आवेग व बाह्य वातावरणाचा दबाव यांचा प्रभाव पडल्याचे दिसते. एक प्रकारची आंतरिक लय आणि प्रतिमासृष्टीचा घवघवीतपणा ही अशा कलावंताच्या निर्मितीची वैशिष्ट्ये सांगता येतात.

यापैकी स्वतःच्या भावभावना वा अनुभूती यावर अवलंबून असणाऱ्या कलावंतापेक्षा रूपणात्मक कल्पनाशक्तीच्या कलावंताचे अनुभव अधिक गुंतागुंतीचे असू शकतात. कारण त्याच्या निरीक्षणाचा व अनुभवांचा परीघ मोठा असतो. अर्थातच अशा गुंतागुंतीच्या अनुभवांना शब्दरूप देऊ पाहणारा रूपणात्मक कल्पनाशक्तीचा साहित्यिक एकापेक्षा अधिक वाङ्मयप्रकार हाताळण्याची अधिक शक्यता असते. पर्यायाने त्याच्याच बाबतीत वाङ्मयप्रकारांतरांची शक्यताही जास्त असते.

याचप्रकारे, साहित्यिक प्रतिभाही दोन प्रकारची मानली जाते. एक कवीची व दुसरी कथनशील लेखकाची. यापैकी कविप्रतिभेचा लेखक शब्द, त्यांचे परस्परसंयोग, प्रतिमा व

रूपके यांचा अवलंब करीत असतो. याउलट, कथनशील प्रतिभेचा साहित्यिक स्वभाव-चित्रण व संविधानक यावर आपल्या निर्मितीत भर देत असतो. यातील कविप्रतिभेच्या साहित्यिकाची निर्मिती अधिक अंतिम आणि अपरिवर्तनीय असते. कारण शब्दांचे परस्परसंयोग, प्रतिमा व रूपके एकदा घडून गेल्यानंतर त्यांच्यातील नवसृजनाची शक्ती संपून जाते, ते चिरेबंदी होतात. याउलट, स्वभावचित्रण व संविधानक या गोष्टी अशा आहेत की त्यांच्यात पुनःपुन्हा प्रयोग करण्यास बराच वाव असतो. त्यामुळे कवीपेक्षा कथनशील लेखक वाङ्मयप्रकारांतराकडे वळण्याचा अधिक संभव असतो. याचप्रमाणे काव्यापेक्षा कथानकप्रधान साहित्यात वाङ्मयप्रकारांतरांची शक्यता खूपच जास्त असते.

घाट आणि आशय यांच्यातील परस्परसंबंध दोन प्रकारांनी शोधून पाहता येतो. एक प्रकार म्हणजे, अनुभवबीज आणि त्याची कलाकृतींच्या द्वारे होणारी अभिव्यक्ती यांचे विश्लेषण करणे. या प्रक्रियेत अनेक प्रश्न विचारात घ्यावे लागतात. अनुभवबीजाला कलाकृतीद्वारा जो घाट किंवा आकार प्राप्त झाला आहे तो उचित आहे का? हे अनुभवबीज दुसऱ्या एखाद्या घाटात अधिक परिणामकारकरीत्या अभिव्यक्त झाले असते काय? अनुभवबीज त्या विशिष्ट घाटात पूर्णपणे अभिव्यक्त झाले आहे काय? इत्यादि प्रश्नांच्या अनुषंगाने कलाकृतीचे विश्लेषण करून घाट आणि आशयातील अनुबंध शोधता येतो.

एकाच अनुभवबीजावर जर दोन किंवा अधिक भिन्न वाङ्मयप्रकार आधारित असतील तर त्या वाङ्मयप्रकारांची तुलना करणे हा दुसरा प्रकार असू शकतो. अशा तुलनेतून ती ती कलाकृती व तिचा घाट त्यांच्यातील संबंध अधिक स्पष्ट करता येतात. तसेच भिन्न भिन्न वाङ्मयप्रकारातील कोणत्या प्रकारात अनुभवबीज अधिक चांगल्या रीतीने अभिव्यक्त झालेले आहे, हे ठरवता येते. मग त्यावरून त्या अनुभवबीजाचा नैसर्गिक आकार कोणता होता ते ठरवणे सोपे जाते. वाङ्मयप्रकारांचे यशापयशही या रीतीने मोजता येते.

वाङ्मयप्रकारांतराचा विचार करताना आणखी एक प्रश्न असा निर्माण होतो की प्रकारांतरित कलाकृती स्वतंत्र मानावी की नाही? या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यासाठी आपणाला आणखी काही प्रश्न उपस्थित करावे लागतात. जसे की, कथेची कादंबरी अथवा नाटक होताना मूळ अनुभवबीजाच्या अभिव्यक्तीत काही फरक पडला आहे काय? मूळ अनुभवबीजातच काही फरक पडला आहे काय? मूळ कलाकृतीचे जे वाङ्मयीन मूल्य होते त्यात कोणता व किती फरक पडला आहे? जर मूळ अनुभवबीज बदलले असेल आणि वाङ्मयीन मूल्यातही फरक पडला असेल तर वाङ्मयप्रकारांतरित कलाकृती ही स्वतंत्र मानावी लागेल. दुसऱ्या शब्दात घाटाला स्वतंत्र अस्तित्व असते, असे मानावे लागेल.

कलावस्तूचे विश्लेषण करताना कलावस्तूवर परिणाम करणारे घटक विचारात घेतलेच पाहिजेत. असे घटक तीन असतात. कलावस्तू ह्या ज्या तीन घटकांची मिळून बनलेली असते, त्यापैकी पहिला घटक म्हणजे अनुभवबीजाचा आत्मिक गुणधर्म हा होय. जे

अनुभवबीज कलाकृतीतून प्रकट होऊ पाहत आहे ते नाट्यमय आहे की जीवनदर्शनात्मक आहे, त्यात मानसिक संघर्षावर भर आहे की बाह्यकृतींवर भर आहे, ते एकेरी आहे की बहुपदरी आहे, यातून त्याचे आत्मिक गुणधर्म प्रकट होतात.

आत्मिक गुणधर्मांबरोबरच कलाकृतीचे आंगिक गुणधर्म हा दुसरा घटक होय. आंगिक गुणधर्म कलाकृतीच्या माध्यमाशी निगडित असतो. वाङ्मयीन कलाकृतीत लेखकाचा अनुभव कथा, कादंबरी, नाटक, कविता इत्यादींच्या माध्यमातून कलावस्तू म्हणून प्रकट होत असतो. या माध्यमांचे काही अंगभूत गुणधर्म असतात. कादंबरीचा ऐसपैसपणा, कथेचा टोकदारपणा, नाटकातील कृतिशीलता आणि संवादात्मकता, काव्यातील आत्मनिष्ठा व लयबद्धता या गोष्टी वाङ्मयप्रकारांचे आंगिक गुणधर्म असतात.

याशिवाय कलावस्तूवर परिणाम करणारा तिसरा घटक म्हणजे कलाकाराचे प्राकृतिक गुणधर्म हा होय. यात कलाकाराची अनुभव घेण्याची प्रकृती कोणत्या प्रकारची आहे, वर म्हटल्याप्रमाणे तो प्रकृतीने कवी आहे की कथनशील लेखक आहे, ही गोष्टही कलावस्तूवर परिणाम करीत असते. कथनशील लेखकातही अनुभव घेण्याच्या विविध पद्धती असतात. एखाद्या लेखकाची अनुभव घेण्याची पद्धती जीवनदर्शनात्मक असते, तर दुसऱ्याची व्यक्तिदर्शनात्मक असते. लेखक नैसर्गिकपणेच अशा भिन्न भिन्न पद्धतींनी अनुभव घेतात. जीवनदर्शनात्मक पद्धतीने अनुभव घेणाऱ्या लेखकाला कादंबरी हा प्रकार अधिक जवळचा वाटू शकतो, तर व्यक्तिदर्शनात्मक पद्धतीने अनुभव घेणाऱ्यास नाटक हा प्रकार अधिक भावू शकतो.

वाङ्मयप्रकारांतरांचा अभ्यास अशा अनेक प्रश्नांच्या अनुषंगाने व अनेक पातळ्यांवर करता येईल. अलीकडच्या काळात जयवंत दळवी यांनी वाङ्मयीन प्रकारांतरांचे काही लक्षणीय प्रयोग केले आहेत. त्यांच्या या प्रयोगात त्यांनी हाताळलेल्या विविध वाङ्मयप्रकारांना लोकप्रियता आणि वाङ्मयवत्ता या दोन्ही आघाड्यांवर विशेष यशही मिळालेले दिसते. त्यामुळे वाङ्मयप्रकारांतरांचा विचार करताना प्रामुख्याने दळवी यांनी केलेल्या या विविध प्रयोगांचा विचार करणे आवश्यक ठरते. मात्र दळवी यांनी केलेल्या अशा सर्वच प्रयोगांचा विचार करावयाचा म्हटले तर ते या पुस्तकाच्या मर्यादेत बसणार नाही. त्यामुळे ज्यात कथा, कादंबरी आणि नाटक हे तीनही प्रकार समाविष्ट आहेत, अशाच वाङ्मयप्रकारांतराची निवड करून व त्यांनाच प्रातिनिधिक मानून त्यांचे विश्लेषण केले आहे. या विश्लेषणाचे निष्कर्षदेखील प्रातिनिधिक असल्यामुळे ते वाङ्मयप्रकारांतराशी संबंधित केवळ दळवींच्याच नव्हे तर इतर सर्वांच्याच वाङ्मयप्रकारांतरांच्या प्रयोगाला लागू पडणारे आहेत, असे म्हणावयास हरकत नसावी.

प्रस्तुत पुस्तकात जयवंत दळवी ह्यांच्या 'बॅरिस्टर' ही कथा, 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी आणि 'बॅरिस्टर' हे नाटक या तीन वाङ्मयकृतींचा विचार केला आहे, हे वर सांगितलेच आहे. असा अभ्यास करताना काही प्रश्न डोळ्यासमोर ठेवून त्या संदर्भात

केलेला विचार नेहमीच सोईचा ठरत असतो.

उदाहरणार्थ, आशय आणि अभिव्यक्ती यांचा विचार वाङ्मयप्रकारांतरांच्या अभ्यासाच्या संदर्भात कायम डोळ्यांसमोर ठेवावा लागतो. त्यामुळे प्रत्येक वाङ्मयकृतीचा विचार करताना मूळ भावानुभव आणि त्यांची अभिव्यक्ती यांचा विचार प्रामुख्याने केलेला दिसेल. यासोबतच जयवंत दळवी यांनी काही पात्रांचे आदर्शीकरण केले आहे काय? असल्यास का केले आहे? कोणत्या रचनाप्रकारात केले आहे व त्याचा कथानक आणि व्यक्तिरेखावर कशा प्रकारचा परिणाम झाला आहे? तसाच आशय आणि अभिव्यक्तीवर याचा काही परिणाम झाला आहे काय? इत्यादि प्रश्न डोळ्यांसमोर ठेवले आहेत.

कथेची कादंबरी होताना आणि पुढे कादंबरीवरून नाटक होताना मूळ कलाकृतीचा काही विस्तार व संकोच झाला असणार, तो अपरिहार्य वाटतो का? उदाहरणार्थ, कादंबरीत वर्णने अथवा निवेदने यांच्याद्वारा काही विस्तार झाला असणार, किंवा नाटकात तंत्राच्या बंधनामुळे काही घटना वा व्यक्ती वगळाव्या लागल्या असणार. या सर्वांचा आशयावर कोणता परिणाम झाला? तसेच एखाद्या पात्राचे यांपैकी एखाद्या कलाकृतीत होणारे आगमन–निर्गमन वा मृत्यू अपरिहार्य वाटतो का? की ती लेखकाने केलेली तडजोड वाटते? त्याचप्रमाणे एखादी व्यक्तिरेखा अथवा प्रसंग कोणत्याही कलाकृतीत बांडगुळासारखी उपरी वाटते काय? असल्यास कोणत्या वाङ्मयप्रकारात ती आली आहे? ती तशी येण्याचे कारण काय? या प्रश्नांचा येथे आवश्यक तितका विचार केला आहे.

दळवी यांच्या निर्मितीशैलीचा विचारही या अभ्यासात अपरिहार्यपणे जागोजाग आलेला दिसेल. कारण प्रत्येक कलावंताचा जसा एक खास पिंड असतो तशीच निर्मितीची एक शैली असते. त्याला जसा स्वतःचा पिंड विसरता येत नाही तशीच आपली शैलीही दुर्लक्षिता येत नाही. उदाहरणार्थ, जयंत परांजपे स्पष्ट करतात त्याप्रमाणे,[१५] ना. सी. फडके यांच्यासारखे काही लेखक नेहमीच विशिष्ट व्यक्तीला वा घटनेला केंद्रस्थानी ठेवून त्याची कथा वा कादंबरी विकसित करतात. अशा लेखकाला आपल्या कथानकाचा आरंभ, मध्य व शेवट याविषयी प्रारंभीच निश्चित कल्पना असते. मग साहित्यकृतीत भरणा करावयाचा राहतो, तो केवळ तपशीलाचा. कारण लेखनाच्या सुरुवातीच्या काळातच त्या लिखाणातील केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तीच्या विकासाची दिशा लेखकाच्या मनात ठरून गेलेली असते. या उलट, श्री. ना. पेंडसे यांच्यासारख्या काही लेखकांच्या बाबतीत मात्र प्रत्यक्ष लेखन–काळातच केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तीचाही विकास होत असतो. अशा लेखकांना आपल्या पात्रांची आधी केवळ धूसर आकृती मात्र दिसते. त्यांच्या व्यक्तित्वाचे कंगोरे प्रत्यक्ष लेखन–काळात स्पष्ट होऊ लागतात. अर्थातच आरंभ–मध्य–शेवट याविषयीची कल्पना जशी निश्चित नसते, तशीच व्यक्तीच्या विकासाची दिशाही निश्चित नसते. दळवींची निर्मितीशैली यापैकी कोणत्या प्रकारातील आहे व या शैलीचा आणि रचनांतर करण्याच्या प्रवृत्तीचा काही संबंध आहे का, हा विचारही

प्रस्तुत अभ्यासात सदैव समोर ठेवला आहे.

कलाकृतीत येणारी सर्वच पात्रे सारखीच महत्त्वाची नसतात. अरुण खोपकर वेगळ्या संदर्भात सांगतात त्याप्रमाणे,[१६] वाङ्मयातील माणसाचे चित्रण करण्याचे काही ठराविक संकेत आहेत. त्या संकेतांमागे तीन मुख्य संकल्पना आहेत. त्या संकल्पना म्हणजे व्यक्ति-रेखा, प्रतिरूपे आणि व्यंगचित्रे. यापैकी व्यक्तिरेखा ही संकल्पना सगळ्यात महत्त्वाची असते. आपल्या अनुभवविश्वातील एखाद्या माणसाविषयी लेखकाला उत्सुकता वाटत असेल तर त्या उत्सुकतेच्या दृष्टीतून व्यक्तिरेखेची निर्मिती होते. कारण या उत्सुकतेपोटीच लेखक (पेंग्णकर पेंडसे यांना म्हणाले त्याप्रमाणे[१७]) त्या व्यक्तीच्या अंतरंगात शिरतो, त्याला जाऊन भिडतो. त्या व्यक्तीने नानाविध कारणाने समाजासमोर पांघरलेले बुरखे लेखक ओरबाडून काढतो. त्यांचे गुंतागुंतीचे, संकीर्ण व्यक्तिमत्त्व समजून घेण्याची व देण्याची धडपड लेखक करीत असतो. तसेच हे असे गुंतागुंतीचे व्यक्तित्व घडण्यामागे जो जीवनप्रेरणांचा मूलस्रोत असतो तोही समजून घेण्याचा लेखक प्रयत्न करीत असतो. त्या माणसाविषयीची लेखकाची आणि पर्यायानेच वाचकाचीही–उत्सुकता पूर्ण होईलच असे नाही, बहुधा ती पूर्ण होतच नाही. फॉरस्टरने म्हटले असले[१८] तरी कादंबरीतील अशी पात्रे देखील जीवनात भेटणाऱ्या माणसाइतकीच आकलनास कठीण असतात. समजली न समजलीशी वाटणारी अशा जी पात्रे साहित्यकृतीत असतात, त्यांना व्यक्तिरेखा असे म्हणावयास हवे. फॉरस्टर यांनाच 'राऊंड कॅरेक्टर्स' असे म्हणतो.[१९]

माणसांच्या चित्रणाची दुसरी संकल्पना म्हणजे प्रतिरूपे. फॉरस्टर यांना 'टाइप्स' म्हणतो.[२०] अनेक व्यक्तींमधील साम्यस्थळे एकत्र आणून ती प्रातिनिधिक रूपाने एका पात्रात दर्शविलेली असतात, तेव्हा अशा पात्राला प्रतिरूप म्हणतात. किंवा फॉरस्टर म्हणतो त्याप्रमाणे, एखाद्या मुख्य कल्पनेभोवती किंवा स्वभावविशेषाभोवती जेव्हा एखाद्या पात्राची बांधणी झालेली असते,[२१] तेव्हा त्याला प्रतिरूप म्हणतात. "ह्या पात्राच्या अंतरंगाबद्दल लेखकाला मर्यादित कुतूहल असते. अनेकदा संकेताचा किंवा 'क्लिशे'चा वापर करून हे पात्र जलद रेखाटले जाते. ह्या पात्राबद्दल लेखकाला सहानुभूती नसते, असेही नाही.[२२]"

वाङ्मयातील मनुष्यस्वभावाच्या चित्रणाची तिसरी संकल्पना म्हणजे व्यंगचित्रणाची होय. फॉरस्टर यांना 'कॅरिकेचर्स' म्हणतो आणि 'टाइप्स' व 'कॅरिकेचर्स' यांना 'फ्लॅट करेक्टर्स' या प्रवर्गात टाकतो. खोपकर म्हणतात त्याप्रमाणे[२३] "प्रतिरूपात आणि व्यंगचित्रात मुख्य फरक म्हणजे व्यंगचित्रविषयाबद्दल लेखकाला क्वचित सहानुभूती असते. काही विशिष्ट हास्यास्पद विशेषांचा अतिरेक करून व्यंगचित्र रेखाटलं जातं...कलेत व्यंगचित्राचा विषय झालेल्यांना व्यक्तिरेखेपर्यंत पोचवणं हा लेखकाच्या विस्तृत सहानुभूतीचा भाग" असतो.

दळवींच्या या कथा, कादंबरी, नाटकाचा अभ्यास करीत असतानाच रचनांतर होताना

व्यक्तिरेखा, प्रतिरूपे अथवा व्यंगचित्रे या पातळीवर काही बदल होतात का इकडेही लक्ष ठेवले आहे; नव्हे व्यक्तिरेखा व कथानक यांच्यातील बदलावरच खास लक्ष दिले आहे. कारण वाङ्मयप्रकारांतर होताना कलाकृतीमध्ये अनेक पातळ्यांवर बदल होत असतात. शब्द, वाक्य, परिच्छेद या पातळ्यांवर होणारे बदल हे गौण बदल असतात. त्यांचा कलाकृतीच्या आशयावर फारसा परिणाम होत नसतो. कारण असे बदल तर प्रत्यक्ष निर्मितीकाळात जेव्हा लेखक पुनर्लेखन करतो अथवा शेवटचा सफाईचा हात कलाकृतीवरून फिरवितो तेव्हाही करीतच असतो. तेव्हा अशा बदलांमागे आपली कलाकृती अधिक आकर्षक, चटपटीत दिसावी असा– तिचा बाह्याकाराशी संबंधित– हेतू असतो. त्यामुळे रचनांतर तपासताना अशा गौण बदलाकडे फारसे लक्ष दिले नाही तरी चालते. मात्र कथानक आणि व्यक्तिरेखांच्या पातळीवर होणारे बदल कलावंताच्या कलावस्तूकडे पाहाण्याच्या दृष्टिकोणावर प्रकाश टाकतात. तसेच अशा बदलांमुळे रचनांतरित कृतीला आशयही मूळ कृतीपासून वेगळा झाला असण्याची दाट शक्यता असते. कारण मूळ अनुभवबीजानेच विकासाची वेगळी वाट स्वीकारलेली असते. त्यामुळे कथानक आणि व्यक्तचित्रणाच्या पातळींवरील बदलांची तपशीलवार दखल घेतलेली आढळेल. तसेच या बदलांचा तौलनिक अभ्यास करून त्यांचे यथायोग्य विश्लेषण करीत आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या संबंधांची तपासणी, दळवींचा या तीनही साहित्यकृतींकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण, इत्यादींची चर्चा केली आहे.

याशिवाय भावानुभव आणि लेखकाचे व्यक्तिमत्व या दृष्टींनी वाङ्मयीन रचनांतराचा प्रश्न अनेक स्तरांवर हाताळणे आवश्यक ठरते. जसे, जो भावानुभव स्वाभाविकरीत्या कादंबरीच्या माध्यमातून व्यक्त व्हावयास हवा होता, ज्याची जातच तशी व्यामिश्र होती, तो अनुभव दळवींनी कथेच्या माध्यमातून प्रकट करण्याचा प्रयत्न केला आहे काय? त्यामुळेच कथेविषयी प्रथम असमाधान वाटून व विचारांती आपली चूक ध्यानात येऊन नंतर त्यांनी तो भावानुभव कादंबरीतून व्यक्त केला आहे काय? की निव्वळ कथा वाढवून दळवींनी तिची कादंबरी केली आहे? आणि कादंबरीत काटछाट करून तिला नाटकाच्या साच्यात बसविले आहे काय? की मूळ अनुभव हा नाट्यात्मक आहे हे न उमजून प्रथम कथा–कादंबरीच्या आडगावाला जाऊन नंतर लेखक नाटकाच्या मुक्कामाला येऊन पोहोचला आहे? आणखी एक प्रश्न असा उद्‌भवू शकतो की, जिचे कादंबरी व नाटक असे रचनांतर होत गेले आहे ती मूळ कथा तरी कथा म्हणूनच का लिहिली गेली? लेखकाला स्वतःच्या अनुभवविश्वाचे पूर्ण आकलन झालेले नसल्यामुळे; की कादंबरी अथवा नाटक हे वाङ्मयप्रकार हाताळता येतील असा विश्वास नसल्यामुळे?

या सर्व प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा मार्ग म्हणजे वरील विविध दिशा लक्षात ठेवून दळवींच्या या तीनही साहित्यकृतींचे पूर्ण विश्लेषण करणे, नंतर त्या विश्लेषणाचा तौलनिक अभ्यास करणे व अशा अभ्यासातून कोणते निष्कर्ष निघतात ते पाहणे, हा होय.

संदर्भ

१. सौंदर्यमीमांसा– पाटणकर, रा. भा; पृ. ३९७–४००.
२. कलागर्भ, त्याचे विकसन आणि कलाकृती– चुनेकर, सु. रा; प्रा. रा. श्री. जोग गौरवग्रंथ (द. न. गोखले, स. शि. भावे, स. कृ. पाध्ये); पृ. ४१८–४१९.
३. कित्ता– पृ. ४१२-४१६.
४. श्री. ना. पेंडसेः हस्तलिखित आणि परिष्करणे– परांजपे, जयंत; पृ. ३.
५. कादंबरीवरून नाटक– दळवी, जयवंत; अंजली वासंतिक अंक, ८०; पृ. ६.
६. थियरी ऑफ लिटरेचर– वेलेक, रेने–वॉरेन, ऑस्टिन; पृ. २४२–२४३.
७. कादंबरीवरून नाटक– उपरिनिर्दिष्ट; पृ. ६.
८. वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण– कुलकर्णी, वा. ल.; पृ. ८१.
९. सौंदर्यमीमांसा– उनि; पृ. ३८२–४२८.
१०. साहित्यविचार– बेडेकर, दि. के.; पृ. १४१.
११. कित्ता– पृ. १४२.
१२. कित्ता– पृ. ३४०.
१३. कलागर्भ, त्याचे विकसन आणि कलाकृती– उनि.; पृ. ४०९
१४. वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण– उनि.; पृ. ८०.
१५. श्री. ना. पेंडसेः हस्तलिखित आणि परिष्करणे– उनि. पृ. ५५.
१६. गुरुदत्त : तीन अंकी शोकांतिका– खोपकर, अरुण; पृ. ७५
१७. श्री. ना. पेंडसे : हस्तलिखित आणि परिष्करणे– उनि. पृ. ५८.
१८. ऑस्पेक्टस् ऑफ दी नॉव्हेल– फॉरस्टर, ई. एम्.; पृ. ५४
१९. कित्ता– पृ. ७५
२०. कित्ता– पृ. ७५
२१. कित्ता– पृ. ७५
२२. गुरुदत्त : तीन अंकी शोकांतिका– उनि.; पृ. ७५
२३. कित्ता– पृ. ७५.

२

'बॅरिस्टर' : कथा

दळवींनी केलेल्या वाङ्मयप्रकारांतराच्या विविध प्रयोगांपैकी ज्या प्रयोगाचा आपल्याला प्राधान्याने विचार करावयाचा आहे त्याचा मूळ वाङ्मयप्रकार 'कथा' हा आहे. 'वीणा' मासिकाच्या १९६८ सालच्या दिवाळी अंकात प्रकाशित झालेली 'बॅरिस्टर' या नावाची जी कथा आहे ती या संदर्भातील मूळ कलाकृती आहे. पुढे अंधाराच्या पारंब्या' ही 'अनुराधा' मासिकाच्या १९७२ च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध झालेली कादंबरी आणि १९७७ च्या सप्टेंबरमध्ये प्रकाशित झालेले 'बॅरिस्टर' या नावाचे नाटक ही या प्रारंभीच्या कथेची वाङ्मयप्रकारांतरे आहेत.

त्यापैकी कालानुक्रमे प्रथम निर्माण झालेल्या 'बॅरिस्टर' या कथेचा आधी विचार करावयास हवा. पण या संदर्भात आधी कथा, नंतर कादंबरी व त्यानंतर नाटक असा लेखनप्रवास झालेला आहे हे सदैव लक्षात ठेवले पाहिजे. त्यामुळे 'बॅरिस्टर' कथेचा विचार करताना तिच्यातून प्रकट होणारा भावानुभव कोणता आहे हे पाहतानाच त्या भावानुभवाचे स्वरूप व आवाका केवढा आहे हेही पाहणे आवश्यक ठरते. ज्याअर्थी लेखक केवळ कथेपाशी थांबला नाही तर पुढे जाऊन त्याने एक नव्हे तर दोन वाङ्मयप्रकारांतरे केली त्याअर्थी कथेविषयी त्याच्या मनात असमाधान असले पाहिजे; तसेच कथेतून प्रकट होऊ पाहणारा भावानुभव गुंतागुंतीचा असला पाहिजे. हा भावानुभव लेखकाने तीनही वाङ्मयकृतीत कसकसा फुलविला आहे आणि त्याचे कोणकोणते कंगोरे कोणकोणत्या वाङ्मयकृतीत प्रकट झाले आहेत तेही पाहिले पाहिजे.

या दृष्टीने सर्वांत प्रथम कथेतून प्रकट होणारा भावानुभव कोणता व तो कोणत्या

अंगाने प्रकट झाला, याचा विचार करावयास हवा. या संदर्भात स्वतः दळवीच म्हणतात की त्यांना स्त्री–पुरुषातील मुग्ध आणि सलज्ज प्रणयावर कथा किंवा कादंबरी लिहिण्याची तीव्र इच्छा होती.[१] त्याप्रमाणे त्यांनी 'बॅरिस्टर' ही कथा लिहिली. पण दळवींना अभिप्रेत असलेल्या भावानुभवाचा जीव पुष्कळच मोठा असला पाहिजे. कारण ते पुढे म्हणतात, का कोण जाणे, ती कथा लिहून झाली तरी तो विषय माझ्या मनातून जात नव्हता. त्या कथेतला बॅरिस्टर मी सौंदर्यासक्तच दाखवला आहे. तो सुमारे ६० वर्षांपूर्वी लंडन, पॅरिस वगैरे ठिकाणांहून शिकून, राहून आलेला आहे. आणि त्याच्या सौंदर्यासक्तीवर पाश्चिमात्य ठसा आहे. तो कथेतल्या राधाक्कावर विलक्षण सौंदर्यलोलुप होतो. पण कथेतली राधाक्का ही रूढीखाली खूपच दबलेली असल्यामुळे बॅरिस्टरांना कसलीच दाद देत नाही. कथेतल्या एकूण लांबीरुंदीत ते मला नीट दाखविताही आले नाही.[२] दळवींच्या या कबुलीचा अर्थ असा होतो की ते जो भावानुभव प्रकट करू पाहात होते तो कथेच्या आटोपशीर घाटात मावणारा नव्हता. आपली घाटाची निवड चुकली व त्यामुळे आपण आपल्या भावानुभाला योग्य न्याय देऊ शकलो नाही हे असमाधान पुढे 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीच्या रूपाने प्रकट झाले, असा तर्क करता येईल.

पण निव्वळ तर्क करण्यापेक्षा या संदर्भातला दळवींचा भावानुभव नेमका काय आहे, त्याचे स्वरूप कितपत गुंतागुंतीचे आहे, त्याचा आवाका केवढा आहे, लेखकाच्या मनोभूमीत तो किती खोलवर रुजला आहे, त्याचा कोणता अथवा केवढा भाग कथेत प्रकट झाला आहे, इत्यादि प्रश्नांच्या अनुषंगाने 'बॅरिस्टर' या कथेचा विचार केला पाहिजे; म्हणजे तिच्या संदर्भात घडून आलेल्या वाङ्मयप्रकारांतरांच्या प्रक्रियेचा सलग आलेख आपल्या डोळ्यांपुढे उभा राहू शकेल.

स्वतः दळवी म्हणतात की, 'त्यावेळी कथा बॅरिस्टरांच्या अंगाने वाढत गेली.'[३] पण प्रत्यक्ष कथेत काही वेगळेच दिसते. कारण 'बॅरिस्टर' ही कथा मुख्यतः राधाक्काच्या व्यक्तिरेखेभोवती केंद्रित झालेली दिसते. राधाक्का या एका लावण्यवती स्त्रीचा रूढी, संस्कार आणि तत्कालीन स्त्रीची मानसिक दुर्बलता यामुळे झालेला कोंडमारा, बॅरिस्टरांबद्दलच्या ज्या भावना वरील कारणांनी तिने दडपून ठेवल्या होत्या त्यांचा परिस्फोट आणि त्यातून शेवटी घडून येणारी तिची आत्महत्या या अंगाने कथा घडत गेली आहे. त्यामुळे कथेचा केंद्रबिंदू 'बॅरिस्टर' नाहीत, तर 'राधाक्का' आहे. म्हणजे दळवींचा मूळ उद्देश, जो भावानुभव सांगण्याचे त्यांनी योजिले होते तो भावानुभव आणि प्रत्यक्षात निर्माण झालेली वाङ्मयकृती, या दोहोंमध्ये मुळातच फरक पडलेला आहे.

दळवींचा मूळ उद्देश कोणताही असो, कथेत कोणता भावानुभव प्रकट झाला आहे, हे महत्त्वाचे. या संदर्भात मी खुद्द दळवींनाच अधिक खोदून विचारले असता त्यांनी असे कबूल केले की, कथालेखनाच्या वेळी एका मोठ्या उदास वाड्यात संध्याकाळच्या धूसर प्रकाशात एक सुंदर विधवा स्त्री एकटी बसली आहे असे दृश्य डोळ्यांसमोर येत होते.

या अनुभवाचे अधिक विवरण करताना आणखी एका मुलाखतीत ते म्हणतात, "एक विधवा बाई कोकणातल्या एका घरात एकटी बसलेली आहे, तिथे तिला संध्याकाळी, त्या झाडाखाली, शेजारी राहणारा मेलेला बॅरिस्टर बसलेला आहे असं दिसतं. आणि त्याच्याबद्दल आधीपासूनच तिला एक मानसिक आकर्षण असतं, खरं तर कधी बोलणं–चालणं असाही संबंध नसतो. पण तिला तो बॅरिस्टर दिसत राहतो. पुढे तिच्या मुंबईहून आलेल्या मुलाच्या चालण्यातही तिला त्या बॅरिस्टरचा भास होतो...असा काहीतरी तो धागा होता."[४]

तेव्हा बॅरिस्टर ही कथा लिहिताना दळवींचा प्राथमिक अनुभव एका विधवेला शेजारच्या बॅरिस्टरबद्दल असलेले सुप्त मानसिक आकर्षण हा होता असे दिसते. पण कोणतीही कलाकृती निव्वळ एका सुट्या अनुभूतीतून निर्माण होत नसते. लेखकाचे प्रतिभावंत मन जेव्हा त्याच्या आजवरच्या अनुभवक्षेत्रामध्ये हा अनुभव मिसळून घेते तेव्हा या अनुभवाशी समांतर असणाऱ्या इतर काही पूर्वानुभवांचे कणही त्याला चिकटतात. अशा रीतीने आपल्या निर्मितीक्षम प्रतिभेच्या जोरावर एखाद्या लहानशा अनुभवाला अनेक अंगांनी फुलवून लेखक तो कलाकृतीच्या स्वरूपात वाचकासमोर सादर करीत असतो.

'बॅरिस्टर' या कथेतही असेच काहीसे घडले आहे. वरील अनुभवाखेरीज न्यूयॉर्कमध्ये आलेला आणखी एक अनुभव कथा निर्माण होताना अनुभवक्षेत्रात समाविष्ट झाला आहे. न्यूयॉर्कमध्ये दळवींसोबत ग. त्र्यं. माडखोलकर होते. तेथील एका युवतीविषयी माडखोलकरांच्या मनात जी सौंदर्यलोलुप आणि मुग्ध भावना निर्माण झाली ती दळवींनी प्रत्यक्ष अनुभवली होती.

वरील दोन बाह्य अनुभवांखेरीज दळवींच्या बालपणातील त्यांचे स्मृतिरूप अनुभव देखील या अनुभवात मिसळले आहेत. कोकणातील खेड्यात गेलेले दळवींचे बाळपण आणि त्यावेळचे संयुक्त कुटुंब यांचा खोल ठसा दळवींच्या मनावर आहे. आई आणि वडिलांना कधी एकत्र बोललेले आपण पाहिलेले नाही, ही नोंद मनात कुठेतरी आहे. त्या काळाबद्दल दळवी स्वतःच म्हणतात, "अशातल्या एखाद्या सौंदर्यासक्त पुरुषाला जर एखाद्या स्त्रीचे सौंदर्य उत्कटतेने जाणवले तर मुग्ध प्रणय सोडाच, त्याला तिच्याकडे नुसते बघणे सुद्धा शक्य नव्हते. त्याच्या बघण्याच्या किंवा कौतुक करण्याच्या प्रयत्नाची 'हलकट' या एकाच शब्दाने संभावना झाली असती. त्या काळात कितीतरी लोकांनी रूढी–संकेतामुळे हा कोंडमारा सहन केला असेल."[५] दळवींचे सहृदय, प्रतिभावंत मन अशा लोकांच्या या कोंडमाऱ्याचा सहानुभव प्राप्त करून बघते.

या सर्व घडामोडींतून या विषयावर आपण लिहिले पाहिजे अशी ऊर्मी त्यांच्या मनात निर्माण झाली होती. पण या अनुभवाचा नेमका आवाका आणि त्याचे स्वरूप अद्यापही स्वतःलाच पूर्णपणे आकलन न झाल्याने तो कथेतून मांडावा की कादंबरीतून याबद्दल त्यांना निर्णय घेता येत नव्हता. पण हे सांगितले पाहिजे ही ऊर्मी अखेर जेव्हा अनावर झाली

तेव्हा त्यांनी प्रथम 'बॅरिस्टर' ही कथा लिहिली.

कथा प्राधान्याने राधाक्काची आहे, हे वर सांगितलेच आहे. ती तशी होण्याचे कारण दळवींच्या मनातील अनुभवबीजाला अद्याप फारसे धुमारे फुटले नव्हते, हे असू शकेल. एक विधवा सुंदर स्त्री, तिला शेजारच्या बॅरिस्टरविषयी वाटणारे मानसिक आकर्षण आणि रूढी-संकेतांचा तिच्यावरील प्रभाव इतक्या गोष्टी कथा लिहिताना दळवींसमोर ठळक झाल्या होत्या, असे म्हणता येते. पण पुरुषाला सुंदर स्त्रीविषयी वाटणारी लोलुपता, त्यांचा मुग्ध-प्रणय या गोष्टी दळवींच्या मनोभूमीत अजून अंकुरायच्या होत्या. याच संदर्भात दळवींच्या ठिकाणी असलेल्या एका मौजेच्या धारणेचाही उल्लेख केला पाहिजे. स्त्री-पुरुषातील मुग्ध-प्रेमाच्या संदर्भात ही धारणा आहे. आणि तिला कारणीभूत बहुधा माडखोलकरच असावेत. दळवींची ही धारणा अशी आहे की, पुरुषाच्या ठिकाणी स्त्री-विषयक निरभिलाष सौंदर्यलोलुपवृत्ती काही विशिष्ट परिस्थितीतच निर्माण होते. पुरुषाच्या मनातील स्त्रीविषयक आकर्षणाचे पर्यवसान प्रायः वासनेत होते हे दळवी जाणतात. पण जर पुरुषाचे वय उताराला लागले असेल, उत्कट रतिक्रीडेमध्ये त्याला स्वारस्य उरलेले नसेल आणि या ना त्या कारणाने एखाद्या पुरुषाची रतिक्षमता फार कमी असेल अथवा संशयास्पद असेल तर असा पुरुषच सलज्ज मुग्ध प्रणयात अभिप्रेत असलेला गोडवा राखू शकतो–कथा लिहिताना दळवींच्या मनात कुठेतरी ही धारणाही दडलेली आहे. कथेत विस्ताराचा दोष पत्करूनही राधाक्का व बॅरिस्टर यांच्या वृद्धापकाळापर्यंतचे आयुष्य दळवींनी रंगवलेले आहे आणि त्यातही त्या दोघांचे म्हातारपण वर्तमानकाळात आणि तारुण्य मात्र फ्लॅशबॅकने रंगविले गेले. कथेचा हा घाट स्वीकारण्यात कुठेतरी दळवींची उपरोक्त धारणा कारणीभूत ठरली असली पाहिजे. पुढे नाटकात तर 'संशयास्पद रतिक्षमता' या कारणाचा दळवींनी चांगलाच उपयोग करून घेतलेला दिसतो.

कथेचे नाव 'बॅरिस्टर' असले तरी तिच्यात बॅरिस्टरांची व्यक्तिरेखा जरा गौणपणेच आली आहे. आणि त्याचे कारण मूळ अनुभवबीज पुरेसे पक्व होण्यापूर्वी म्हणा; किंवा त्याला असलेले विविध कंगोरे स्पष्ट होण्यापूर्वीच म्हणा कथा दळवींच्या हातून लिहिली गेली होती.

कथेचा काळ इ. स. १९२० च्या आसपासचा आहे. त्यावेळचा समाज, विशेषकरून ब्राह्मण समाज आणि या समाजाला संमत असणाऱ्या विविध रूढींचे घट्ट संस्कार घेऊन आलेली राधाक्का या कथेत अतिशय उत्कटतेने रंगविली गेली आहे. राधाक्कासाठी पती हेच सर्वस्व आहे. पण त्याचवेळी तिला बॅरिस्टरांचा पोशाख आवडतो व आपल्या नवऱ्यानेही असाच पोशाख करावा असे देखील वाटते. बॅरिस्टरांनी तिच्यासाठी तोडून खिडकीत ठेवलेले गुलाब स्वतः उचलून केसात माळणे तिच्या संस्कारशील मनाला पटत नाही. पण हीच गुलाबफुले तिचे पती–तात्या– यांच्यामार्फत तिच्यापर्यंत पोचतात तेव्हा ती फुले माळण्याचा तिला संकोच वाटत नाही. नाट्यगृहात विसरलेला तिचा शेला बॅरि-

स्टरांनी कोटात लपवून आणला, त्यानंतर 'अरसिक किती हा शेला' हे नाट्यपद ते गुणगुणत राहिले, याने कुठे तरी तिच्या हृदयाच्या तारा छेडल्या जातात. पण संस्काराचा रेटा तिला प्रतिसाद देणे अशक्य करून टाकतो. बॅरिस्टरांचे हे असे वागणे तत्कालीन संकेतानुसार आगाऊपणाचे असते. त्यामुळे स्वयंपाकघराची खिडकी हळूच बंद करून घेणे आणि त्यायोगे बॅरिस्टरांचे गाणे व त्या मागच्या मृदू भावना बाहेर ठेवणे, एवढेच राधाक्काला शक्य असते.

राधाक्का पतीशी एकनिष्ठ आहे. तात्यांच्या मृत्यूनंतर किमान चारसहा वर्षे तरी ते जिवंत नाहीत या गोष्टीवर तिचा विश्वास बसत नाही. आपला नवरा जिवंत असता तर त्याने बाबूचे किती कौतुक केले असते; त्यांचा स्वभावच वेगळा होता असे अजूनही तिच्या मनात येते. मुलाच्या व पतीच्या चालण्यातले साम्यही तिला जाणवते.

तात्यांच्या मृत्यूनंतर तिचे वडील, भाऊ किंवा सासरे यांच्यापेक्षाही बॅरिस्टर जास्त रडले याचे तिला आश्चर्य वाटते. बॅरिस्टरांच्या स्वभावाची ही हळवी बाजू तिला यावेळी प्रथमच कळते. पुढे तिच्या केशवपनाला ते जो जबरदस्त विरोध करतात त्याक्षणी राधाक्काला बॅरिस्टरांबद्दल अधिक जवळीक वाटते. पण अखेरच्या क्षणी परंपरांना प्रमाण मानणाऱ्या समाजासमोर बॅरिस्टरांच्या सुधारकी मतांचा पराभव होतो. मावशींच्या रूपाने झालेला हा पराभव म्हणजे आपले कर्म समजून राधाक्का निमूटपणे बोडकेपण स्वीकारते.

बॅरिस्टरांविषयी तिला क्षणभर का होईना, जी जवळीक वाटली होती त्या भावनेच्या नुसत्या दर्शनाने रूढीग्रस्त राधाक्का धास्तावून जाते. त्यातच तिने केस वाढवावेत, पुन्हा लग्न करावे असे बॅरिस्टर तिला सुचवितात. राधाक्काच्या संस्कारात हे काहीच बसत नाही समाजाची या संबंधी काय प्रतिक्रिया होईल या धास्तीनेच तिचे अंग शहारते. बॅरिस्टर स्वतः तिच्याशी लग्न करीन असे म्हणतात तेव्हा ती उसासे टाकून रडते. या उसाश्यांना निश्चित अर्थ आहे. वैधव्य हा आपला भोग आहे, तो मुकाटपणे भोगणे, तात्यांच्या आठवणी आणि त्यांचा वंश जपणे हेच आपले कर्तव्य आहे, असे ती मानते. बॅरिस्टरांनी विधवेशी विवाहाचा विचार करणे हे पाप होय असे तिला वाटते. तिच्या उसाश्यात स्वतःपेक्षा बॅरिस्टरांबद्दलची कणव अधिक आहे. त्यामुळे बॅरिस्टरांनी पुन्हा एकदा लग्नाबद्दल विचारताच 'हे बरे नव्हे' असे म्हणून ती त्यांच्या तोंडावरच खिडकी बंद करून घेते. पण आपण जे सांगितले ते योग्य असले तरी ज्या तऱ्हेने आपण त्यांच्या तोंडावर खिडकी बंद केली तशी ती करावयास नको होती, अशी एक खंत मात्र तिला कायम वाटत राहते.

प्रथम बॅरिस्टरांच्या पोशाखाबद्दल वाटलेले बाह्य आकर्षण, त्यानंतर त्यांचा रसिक आणि निर्मळ स्वभाव प्रत्ययाला येऊन त्यांच्याबद्दल निर्माण झालेली सख्य भावना, तिच्या केशवपनप्रसंगी त्यांनी दिलेल्या एकाकी व अयशस्वी झुंजीमुळे त्यांच्याविषयी वाटलेली जवळीक आणि शेवटी त्यांच्या तोंडावर खिडकी बंद करून आपण त्यांचा अपमान केला

या अपराधभावनेपोटी निर्माण झालेली आत्मीयता असा राधाक्काचा बॅरिस्टरांच्या संदर्भात भावप्रवास घडून येतो. पण समाज, संस्कार आणि रूढी यांच्या रेट्यामुळे या भावप्रवासाचा शेवटचा मुक्काम गाठता येणे तिला शक्यच नसते. आपल्या मनात बॅरिस्टरांविषयी जशी आत्मीयता आहे तशीच, किंबहुना त्याहून अधिक आत्मीयता बॅरिस्टरांच्या मनात आपल्याविषयी आहे हे तिला ठाऊक आहे. तिने पिंपळाला प्रदक्षिणा घालणे सुरू करताच बॅरिस्टर पिंपळाला पार बांधून घेतात. त्यामागील ममत्वाची भावना तिच्या लक्षात येतेच. पण त्यासंबंधी विचार करणे राधाक्का शक्यतो टाळते. रात्री लवकर झोप आली नाही की तिची छाती धडधडते. आपल्या हातून रूढीविरुद्ध भलतेच काही घडणार नाही ना, हा धाकच तिला छळत असला पाहिजे. त्यामुळेच बाबूचे संगोपन, देवधर्म, प्रदक्षिणा, वाती-फुलवाती यात आपले मन अडकवून टाकण्याचा आटोकाट प्रयत्न ती करते.

काळ जात राहतो आणि दोघेही वार्धक्याकडे झुकतात. बॅरिस्टर आजारी आहेत असे कळल्यावर त्यांना भेटण्यासाठी तिचे मन तडफडते. मावशीबाईंच्या धाकामुळे ती आपले मन आवरते. पण तिला बॅरिस्टरांविषयी वाटणाऱ्या आत्मीयतेची ओढ इतकी जबरदस्त ठरते की समाज आणि रूढी यांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या मावशींच्या धाकाची पर्वा न करता ती बॅरिस्टरांना भेटायला जाते आणि मावशींकडून अपमानित होऊन बॅरिस्टरांना न भेटताच परत येते. सात्त्विक संतापाने तिला तिरमिरल्यासारखे होते. पण भारतीय तत्त्व-ज्ञानातील कर्मफलाचा सिद्धांत तिच्या हाडीमाशी मुरलेला आहे. त्यामुळे बॅरिस्टरांच्या तोंडावर खिडकी बंद करून त्यांचा आपण जो अपमान केला होता त्याचेच हे फळ आहे अशी स्वतःची समजूत ती घालून घेते.

मावशींनंतर आपली इस्टेट बाबूला मिळावी असे मृत्युपत्र बॅरिस्टरांनी केल्याचे कळताच राधाक्का संतापाने व संकोचाने वेडीपिशी होते. त्यातही 'लोक काय म्हणतील' हीच भीती जास्त आहे. 'सगळी माणसे हसतील, संशय घेतील, डाग टाकतील' हा तिला खरा धाक आहे. आयुष्यभर सांभाळलेल्या अबोध नात्याची लक्तरे होऊन ती या वयात वेशीवर टांगली जावीत हेही तिला डाचत असेल. त्यामुळेच ती असा निश्चय करते की दुसऱ्या दिवशी सकाळीच बॅरिस्टरांना भेटायचे व त्यांच्या हातापाया पडून हे मृत्युपत्र त्यांना बदलायला सांगायचे. पण राधाक्काच्या भेटीसाठी बॅरिस्टरच या जगात दुसऱ्या दिवशी राहत नाहीत.

बाबूने बॅरिस्टरांचे अंत्यदर्शन घ्यायला हवे असे तिला वाटते. या वाटण्यामागे बॅरि-स्टरांविषयी तिच्या मनात असलेल्या मुग्ध भावनाच असल्या पाहिजेत. त्यांच्या मृत्यू-नंतर खिडकीत गुलाबाची फुले आहेत असा तिला भास होतो. आणि हे दुःख असह्य होऊन ती रडू लागते. यावरून तिच्या मनातील भावबंधांची कल्पना येऊ शकते.

पुढच्या दहा दिवसात तिला पिंपळाच्या पारावर कितीदा तरी बॅरिस्टर दिसतात, त्यामुळे ती अस्वस्थ होते. त्यांच्या तोंडावर आपण खिडकी बंद केली होती याची खंत तिच्या

मनात पुनःपुन्हा उसळून येऊ लागते. बॅरिस्टरांच्या पिंडाला कावळा शिवत नाही तेव्हा आपण पुढे जाऊन हात जोडून काही सांगावे असे तिला वाटते. पण आता या वयात काय सांगायचे, कसे सांगायचे आणि मुख्य म्हणजे कोणत्या नात्याने सांगायचे या प्रश्नांच्या बेड्या तिच्या पायांत पडतात. ती तळमळण्याशिवाय काहीच करू शकत नाही. बॅरिस्टरांच्या नोकराकडून तिला त्यांची अंतिम इच्छा कळते. त्यांचा जीव आपल्यातच गुंतला होता हे समजताच तिने स्वतःभोवती उभारलेले संस्कारांचे, रूढींचे आणि लोकभयाचे सगळे बांध धडधडा कोसळतात. हा आघात एवढा विलक्षण असतो की प्रयत्न करून सुद्धा तिला स्वतःला सावरता येत नाही. नोकरासमोरच ती बांध फुटावा तशी एकदम ओरडून रडते. तात्या गेल्यानंतर तिला घरच्या लोकांनी केशवपनासाठी बाहेर ओढली त्यानंतर आताच ती अशी कळवळून रडते. आजवर राखलेला धीर आणि संयम, आयुष्यभर जपलेल्या श्रद्धा या सर्व तटबंदी आता या साक्षात्काराने कोसळून उद्ध्वस्त होतात. आणि त्यातून जणू एक नवीनच राधाक्का जन्माला येते. ही राधाक्का आता इथल्या साऱ्या रूढी–बंधने यांच्या पार गेलेली असते. बाबू, मावशी, इतर लोक यांच्याशी जणू तिचा काही संबंधच नसतो. पोटाला भूक नसताना, तोंडाला चव नसताना केवळ बॅरिस्टरांची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी म्हणूनच ती श्राद्धाचे जेवण तडस लागेस्तोवर जेवते.

राधाक्काच्या मनात यावेळी नेमके कोणते विचार असतील ? आजवर मनात जपलेले बॅरिस्टरांबद्दलचे मुग्ध नाते उघड झाले, आता लोक काय म्हणतील ? खुद्द बाबूची प्रतिक्रिया काय होईल ? याची धास्ती तिला वाटली असणार. तसेच बॅरिस्टर आपणाला दिसताहेत, आपले नाव घेईपर्यंत पिंडाला कावळा शिवत नाही, यातून बॅरिस्टरांचा जीव आपल्यातच अडकला आहे याची स्वच्छ जाणीव तिला झाली असणार. लोकभयापासून सुटका आणि बॅरिस्टरांच्या भावनेला प्रतिसाद या दोन्ही गोष्टी साधण्याचा आता एकच मार्ग आहे आणि तो अपरिहार्य आहे. राधाक्काने एक निश्चित निर्णय घेतला आहे. उद्या काय होणार हे तिला ठाऊक आहे. म्हणून 'उद्या मुंबईला जायचं का ?' या बाबूच्या प्रश्नाचे 'बघू, उद्याचं उद्या,' असे संदिग्ध उत्तर तिने दिले आहे. आता मनाची सारी ओढाताण संपली आहे. रूढींशी चाललेला झगडा मिटला आहे, लोकनिंदेचे भय सरले आहे आणि म्हणूनच खूप वर्षांनंतर राधाक्काला लवकर झोप येते. प्राण गेल्यासारखी ती झोपते. मनातले चित्र स्वप्नात उमटते. राधाक्का बॅरिस्टरांना तात्यांच्या जागी बसलेले पाहते. बॅरिस्टरांचा आवडता झगा घालून ती त्यांना चहा नेऊन देते. या स्वप्नाने राधाक्का तडफडून जागी होते. खिडकीतून बाहेर बघताच तिला बॅरिस्टर दिसतात. मनाच्या एका तरल अवस्थेमध्ये ती त्यांच्याजवळ जाते. लटकाच विरोध करीत 'हे बरे नव्हे' असे म्हणते. पण तिच्या तोंडून शब्द उमटत नाहीत. ती घुसमटते...गुदमरते.... विहिरीत पडते. तिने घराबाहेर टाकलेले पाऊल आता सारी बंधने झुगारून बॅरिस्टरांच्या मीलनासाठी टाकलेले पाऊल ठरते. दोन आत्म्यांचे मीलन होते. बॅरिस्टरांचा घुटमळणारा

आत्मा मुक्त होतो. राधाक्काचा मृत्यू सफल होतो.

स्त्रीपुरुषातील वासनाविरहित मुग्ध प्रेम व त्यातील गोडवा यासंबंधी दळवींच्या काही धारणा आहेत असे वर म्हटलेच आहे. त्यामुळेच कथेत राधाक्का आणि बॅरिस्टरांचे वृद्धापकाळातील आयुष्य वर्तमानात आणि तारुण्यातील जीवन फ्लॅशबॅकने आले आहे. या फ्लॅशबॅकने येणाऱ्या कथानकातील काही प्रसंग दळवींनी मोठे बहारदार रंगवले आहेत.

उदाहरणार्थ, राधाक्का व बॅरिस्टरांच्या पहिल्या भेटीचा प्रसंग. बॅरिस्टरांची ऐट, रुबाब आणि पोशाख याबद्दल या पहिल्या भेटीतच राधाक्काच्या मनात आकर्षण निर्माण होते. हे आकर्षण 'तो कोण?' असे नवऱ्याला विचारावेसे वाटावे इतके तीव्र आहे. पण परपुरुषाविषयी अशी चौकशी करणे बरे नव्हे असे वाटावयास लावणारे तिचे संस्कारही गाढ आहेत. राधाक्काच्या व्यक्तित्वातील तारुण्यसुलभ उत्सुकता, नव्याविषयीचे आकर्षण आणि तिचे संस्कारशील मन यांच्यातील द्वंद्व या प्रसंगातून दळवींनी मोठे छान व्यक्त केले आहे. बॅरिस्टरांनी तिच्या सौंदर्याची उघड तारीफ करावी यामुळे ती हरखून जाते व बॅरिस्टर काय म्हणाले ते पुन्हा पुन्हा तात्यांच्या तोंडून वदवून घेते. बॅरिस्टरांविषयी मनात वाटलेल्या या आकर्षणापोटीच ती आपल्या परंपराग्रस्त मनाशी तडजोड करून आणि तात्यांच्या परवानगीने बॅरिस्टरांना चहा आणून देऊ लागते. तात्या या संदर्भात तिची जी निकोप चेष्टा करतात तीही तिच्या परंपराग्रस्त मनाला थोडेफार मोकळे करण्यास सहाय्यभूत ठरली असावी. पण हा मोकळेपणा चहाचे कप स्वतः नेऊन देण्यापर्यंत आहे. राधाक्काने त्यांच्याबरोबर बसून चहा घ्यावा हा सुधारकी विचार तात्यांना आणि त्याबरोबरच तिला देखील मानवणे शक्य नव्हते.

'सौभद्र' नाटकाला जाण्याचा प्रसंग असाच महत्त्वाचा आणि रंगलेला प्रसंग होय. राधाक्काची बुजरी मनःस्थिती, तात्यांचा संकोच, बॅरिस्टरांचा आत्मविश्वास यांचे मोठे हृद्य चित्र या प्रसंगातून उमटले. गोंधळलेल्या मनःस्थितीत राधाक्काच्या हातून शेला विसरणे, त्यावर तात्यांचे जिगजिगणे आणि या सर्वांची दुरून रसिकतेने गंमत पाहणाऱ्या बॅरिस्टरांनी कोटात दडविलेली शेल्याची घडी काढून 'कशी गंमत केली' अशा रीतीने मोठ्याने हसणे; सगळ्यांच्याच मनोवृत्तीवर या प्रसंगातून छान प्रकाश पडतो. पुढे बॅरिस्टरांनी 'अरसिक किति हा शेला' हे गाणे म्हणत राहणे मात्र राधाक्काला आगाऊपणाचे वाटते. खिडकी हळूच बंद करून ती आपला सौम्य विरोध नोंदवते.

तात्या राधाक्काच्या आग्रहाखातर बॅरिस्टरांसारखा पोषाख शिवतात व गुपचूप तिला घालवून दाखवितात; हा प्रसंग व्यवस्थित न फुलविल्यामुळे रंगला नाही. त्याचप्रमाणे तात्यांच्या आजाराचा व मृत्यूचा प्रसंगही लेखकाने केवळ निवेदन केल्याने अतिशय कोरडा झाला आहे.

केशवपनाचा प्रसंग मात्र अतिशय उठावदार झाला आहे. त्यावेळचे राधाक्काच्या माहेरच्या व सासरच्या माणसांचे एकूण वागणे, बॅरिस्टरांचा संताप व चीड आणि तत्का-

लीन समाजसंमत संकेतामध्ये न बसणारे बॅरिस्टरांचे वागणे अशिष्ट वाटून मावशींनी त्यांच्या थोबाडीत मारणे या सगळ्यातूनच व्यक्तिचित्रण आणि वातावरण यांचा मोठा सुरेख समन्वय साधला गेलेला दिसतो.

त्यानंतर राधाक्काला बॅरिस्टर लग्नाचे सुचवितात तो, आणि त्यावर ती खिडकी धाडकन बंद करून घेते तो, असे दोन्ही प्रसंग अतिशय छोटे पण मर्मस्पर्शी आहेत. सगळ्या सुखांना पाठमोरी होऊन, खिडकी बंद करून तडफडत राहणाऱ्या राधाक्काची तगमग त्यातून सूचकपणे जाणवते. तोंडावर खिडकी बंद करून आपण बॅरिस्टरांचा अपमान केला याची खंत तर तिच्या मनात खोलवर रुतून बसलेली आहेच, पण ही खिडकी बंद करून एक प्रकारे आपण बॅरिस्टरांच्या आणि पर्यायाने आपल्याही आयुष्यातील सर्व सुखांना प्रतिबंध केला आहे याचीही जाणीव समाजभय बाळगणाऱ्या राधाक्काला झाली असणार. रूढींच्या प्रभावाने निर्माण झालेले हे समाजभय किती आक्रमक आहे याची कल्पना कथेत येणाऱ्या खिडकी बंद करण्याच्या दोन प्रसंगांच्या तुलनेवरून येऊ शकते. 'अरसिक किति हा शेला' या गाण्याला राधाक्का खिडकी बंद करते ती हलकेच. बॅरिस्टरांना कळेल न कळेल इतक्या हलक्या हातांनी. शेल्याचा प्रसंग राधाक्का, ताया आणि बॅरिस्टर या तिघातलाच आहे. तिथे समाजाचा संबंध येत नाही. पण बॅरिस्टरांशी विवाह करण्यात सामाजिक संकेत तुडवावे लागणार म्हणून या वेळच्या नकारात खिडकी अधिक जोरात बंद होते आणि तीही बॅरिस्टरांच्या तोंडावरच, अपमानास्पद रीतीने. तेव्हा राधाक्काचा खरा राग या समाजावर होता, तो निघाला बॅरिस्टरांवर आणि आपण ते बॅरिस्टरांना समजावून सांगू शकत नाही याची तिला खंत आहे. अशा प्रकारे हा प्रसंग मोठा आशयगर्भ उतरला आहे.

राधाक्काने पिंपळाला प्रदक्षिणा घालावयास सुरुवात करणे व त्याबरोबर बॅरिस्टरांनी पिंपळाला पार बांधून घेणे या एका ओळीच्या प्रसंगातून त्यांच्यातील मुग्ध नाते, बॅरिस्टर करीत असलेली राधाक्काची जपणूक दाखवून देणारा आहे.

बाबू मोठा झाल्यावर बॅरिस्टर आजारी पडणे, त्यांनी बाबूचा शेवटचा मुका घेऊन त्यानंतर त्याला आपल्याकडे येण्यास मनाई करणे हा प्रसंग मात्र केवळ नोंदवला असल्याने वाचकांच्या मनामध्ये काही आवर्त निर्माण करू शकत नाही.

मावशीबाईंना आवडत नाही हे माहीत असून देखील आपल्या मनाच्या समाधानासाठी राधाक्का बॅरिस्टरांना भेटावयास जाते व मावशींकडून अपमानास्पद शब्दांनी घायाळ होऊन परत येते; तो प्रसंग मनाला एकदम भिडतो. कारण असहाय राधाक्का, या प्रसंगाची सांगड मागे तिने बॅरिस्टरांच्या तोंडावर खिडकी बंद करून त्यांचा जो अपमान केला होता, त्याच्याशी घालते. त्या अपमानाची या अपमानाने फेड झाली आहे असे राधाक्काने मानणे वाचकांच्या अंतःकरणाला स्पर्शून जाते. त्या दोघांमधील मुग्ध नात्यावर असलेला समाजाचा कठोर पहारा व त्यासमोरील राधाक्काची असहायता यांचे नाट्यमय दर्शन या प्रसंगातून घडते.

वकील येऊन बॅरिस्टरांचे मृत्युपत्र सांगतो, त्या प्रसंगीचा राधाक्काचा सात्त्विक संताप मोठा उत्कट आहे. जगात हे कसे दिसेल या शंकेने व्याकुळ होणारे तिचे मन, सगळे लोक आता आपल्या दोघांत प्रत्यक्ष नसणाऱ्या संबंधात कुजबूज करू लागतील या अपमानाच्या जाणिवेने घुसमटणारे तिचे मन, आयुष्यभर जे जपले ते असे सरत्या वयात उघडे होते आहे या आशंकेने धास्तावलेले तिचे मन; अशा राधाक्काच्या मनाचे विविध पापुद्रे उलगडून दाखविणारा व अपमानाचे भय असूनही पुन्हा एकदा राधाक्काला वाड्यात जावयास प्रवृत्त करणारा हा प्रसंग आहे.

बॅरिस्टरांच्या मृत्यूनंतरचे राधाक्काचे वागणे बाबूला तिरसटासारखे वाटते. पण बाबूला ठाऊक नसले तरी तिच्या मनात खोल खळबळ चालू आहे, जीव घुसमटतो आहे, तो आता बुडणार की तरणार हे न समजणाऱ्या माणसासारखे तिचे वागणे आहे. बॅरिस्टरांच्या आठवणींचा उघड उच्चार तिला नको आहे. उरातली जखम उघडी होऊ देणे तिला टाळावयाचे आहे. म्हणूनच 'बॅरिस्टर गेले, तर वाडा ओका ओका दिसतोय' या व अशाच, बाबूला येणाऱ्या, बॅरिस्टरांच्या आठवणींशी समरस व्हायचे ती टाळते. बाबू जेव्हा बॅरिस्टरांनी लग्न केलं असतं तर... असा विषय काढतो तेव्हा तर तो विषयच ती बंद करून टाकते. बॅरिस्टरांच्या दहा दिवसात ती न्हाव्यापुढे बसत नाही. तिला बॅरिस्टर रात्री पारावर बसलेले दिसतात. तात्यांची आठवण आता अगदी धूसर झाली आहे. बाबूच्या चालण्यात त्यांची लकब आहे, त्यांचा स्वभावच काही वेगळा होता, इतकीच ती आठवण आता कोरडी उरली आहे. या प्रसंगातून राधाक्काचे सुकलेले, खरखरीत मन दिसून येते. तिला आता कुठलेच बोलणे नको आहे, चर्चा नको आहे. तिला फक्त गुंगून जायचे आहे— बॅरिस्टरांच्या आठवणीत! आजूबाजूच्या व्यवहारातून आपले मन तिने ओढून घेतलेय. आपल्या मनाची तिने तपासणी सुरू केलीय. आणि काही एका ठाम निर्णयापर्यंत ती येऊ इच्छिते आहे.

बॅरिस्टरांच्या पिंडाला कावळा शिवत नाही तेव्हा आपण काही सांगावे ही ऊर्मी ती मोठ्या मुश्किलीने दाबते. पण शेवटी पिंडाला कावळा शिवल्याचे कारण नोकराकडून समजताच तिची अनिश्चितता, भय, संकोच सारे नाहीसे होतात. तिचा निर्णय तिला गवसतो. तिचे श्रेयस तिला मिळते. त्याचे पहिले लक्षण म्हणजे नोकर समोर आहे याची पर्वा न करता ती मुक्तपणे रडू लागते. 'आपला आणि त्यांचा संबंध काय' हा जगाला दाखविण्याचा बुरखा टाकून देऊन ती मोकळेपणी शोक करू लागते. हा प्रसंग संबंध कथेचा उत्कर्षबिंदू आहे. कथेचा सगळा ताण इथे एकवटला आहे. बॅरिस्टरांच्या प्रेमाला राधाक्काने अखेर दिलेला हा उत्कट प्रतिसाद आहे. स्त्री-पुरुषांमधील मुग्ध प्रणय हा जो कथेचा आशय, तो इथे टोकदार झाला आहे.

यानंतर राधाक्काचे तडस लागेतो जेवणे व प्राण गेल्यासारखे झोपणे या प्रसंगांमधून वाचकाला भविष्याची चाहूल येऊ लागते. उद्या मुंबईला ती येणार का? या बाबूच्या

प्रश्नाला तिने जे टोलवाटोलवीचे उत्तर दिलेले आहे, यातून तिच्या मनात काय चालले आहे, त्याचे हलकेच पडसाद वाचकाच्या मनात उमटू लागतात.

राधाक्काच्या मृत्यूचा कथेतील शेवटचा प्रसंग फार तरल, धूसर आणि कथेचा नाजूक व काहीसा अद्‌भुत शेवट तोलून धरणारा आहे. हे जाणूनबुजून केलेले आत्मसमर्पण आहे की अजाणता घडून आलेला मृत्यू आहे अशी तरल संदिग्धता येथे लेखकाने ठेवली आहे. पण या शेवटाकडे येताना लेखकाने जे मोजकेच शब्द तोलूनमापून वापरले आहेत, त्यातून प्रौढ वयातील एका स्त्रीने आपल्यावर मनोमन प्रेम करणाऱ्या एका अतृप्त आत्म्याला दिलेला प्रतिसाद मोठ्या भावनोत्कट रीतीने साकार होतो. कथेमागील अनुभूतींचे नाजूक बीज व कथेचा काव्यात्म आशय यांच्याशी संवादी असा हा शेवट आहे.

येथवर आपण कथेतील मुख्य पात्र राधाक्का हिचे व्यक्तिमत्त्व आणि तिच्या अनुषंगाने कथेतील महत्त्वाचे प्रसंग याबद्दल विचार केला. यानंतर कथेतील इतर पात्रांचाही विचार कथेच्या संपूर्ण, सलग मूल्यमापनाकरिता आवश्यक आहे.

कथेतील राधाक्काखालोखाल महत्त्वाचे पात्र म्हणजे बॅरिस्टर होय. कथेच्या प्रारंभी बाबूला येणाऱ्या आठवणींतून त्यांचे रुबाबदार, प्रेमळ, विद्वान व उदार असे व्यक्तिमत्त्व नजरेसमोर उभे राहाते. बाबूच्या आठवणीतील बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व अगदी सरळ आणि एकपदरी आहे. पण पुढे राधाक्काच्या आठवणीतून या व्यक्तिमत्त्वाचे इतर पदर व त्यातली गुंतागुंत स्पष्ट होत जाते.

राधाक्काच्या प्रथम भेटीच्या प्रसंगीच त्यांची सौंदर्यलोलुप वृत्ती व मनाचा मोकळेपणा जाणवतो. आपण विलायतेतून आणलेला झगा तात्यांजवळ राधाक्कासाठी देऊ करण्यामागे सौंदर्याची सारी रूपे तात्यांनी बघितली पाहिजेत, असा त्यांचा पाश्चात्य प्रभावाखालील दृष्टिकोण दिसून येतो. राधाक्काला रोज गुलाबाची फुले देऊन ते तिच्या सौंदर्याची पूजाच करीत असतात. जीवनातील मौज मुक्तपणे लुटण्याचा त्यांचा स्वभाव शेल्याच्या प्रसंगातून दिसतो. तत्कालीन चालीरीतींच्या मानाने त्यांचे वागणे जरी आगाऊपणाचे असले तरी त्यांच्या अशा वागण्यामागे वासनांची वखवख नाही, तर जगातील साऱ्या सौंदर्याची पूजा करणारे सात्त्विक मन आहे.

राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी मावशीच्या रूपाने त्यांच्या या सौंदर्यलोलुप वृत्तीचा संपूर्ण पराभव होतो. त्यांच्या सौंदर्यलोलुप दृष्टीचे सुखनिधान अशी राधाक्का विद्रूप होताना हताशपणे पाहण्यापलीकडे ते काही करू शकत नाहीत. त्यांच्या आजवरच्या आत्मविश्वासावर हा कठोर आघात आहे. बॅरिस्टरांचे संपूर्ण वागणे, एवढेच नव्हे तर सारे आयुष्यच या प्रसंगाने बदलून जाते. क्रूर रूढींपुढे झालेला एका निष्पाप, सौंदर्यलोलुप वृत्तीचा हा पराभव मन विषण्ण करणारा ठरतो.

आपल्या या पराभूत आयुष्यात आधार शोधण्यासाठी आणि राधाक्काचे सौंदर्य तिला पुन्हा प्राप्त व्हावे म्हणून बॅरिस्टर स्वतः राधाक्काशी लग्न करण्याची तयारी दाखवितात.

पण रूढींखाली दबलेली राधाक्का त्यांना प्रतिसाद देत नाही.

बॅरिस्टरांनी राधाक्काशी लग्नाला तयार होणे ही घटना अनेक प्रश्न निर्माण करते. तिच्यावर होणारा केशवपनाचा अन्याय आपण थोपवू शकलो नाही, याचे परिमार्जन करण्यासाठी त्यांनी हा लग्नाचा प्रस्ताव मांडला का ? सदैव सौंदर्याच्या ध्यासात असलेल्या बॅरिस्टरांना राधाक्काची केशवपनाने झालेली विरूपता सहन होत नाही, तिने पुन्हा सुंदर दिसण्याचा मार्ग म्हणजे तिचा पुनर्विवाह, असे त्यांना वाटत होते का ? प्रथमदर्शनीच ते राधाक्काच्या प्रेमात पडले होते, पण भाऊराव असेतो या प्रेमाला शब्दरूप देणे सभ्यतेचे नव्हते, त्यामुळे बॅरिस्टर आता आपले हे प्रेम प्रकट करू पाहत आहेत का ? बॅरिस्टरांनी मांडलेल्या लग्नाच्या या प्रस्तावामागे अनेक कारणे आहेत आणि ती सर्वच सभाव्य आहेत. बॅरिस्टरांचे गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व त्यांच्या या प्रस्तावातून उत्तम व्यक्त होते.

राधाक्काच्या नकारानंतरचे पुढचे आयुष्य बॅरिस्टर तिच्या हिताची जपणूक करण्यात व्यतीत करतात. बाबूच्या कॉलेजशिक्षणासाठी खर्च करणे, राधाक्काला हक्काचे घर असावे म्हणून मदत करणे, राधाक्काचा भाऊ म्हणून हरीला नोकरी लावून देणे, या साऱ्या गोष्टी ते राधाक्काखातरच करतात. राधाक्का पिंपळाला प्रदक्षिणा घालू लागताच त्यांनी पिंपळाला पार बांधून घेणे यातून त्यांचे राधाक्काविषयीचे ममत्व तर दिसून येतेच, पण आपल्या पश्चात देखील राधाक्काला ददात पडू नये म्हणून इस्टेट बाबूच्या नावावर करून देण्यात त्यांची तिच्याविषयीची प्रगाढ आत्मीयता प्रकट होते. राधाक्काने आपल्या प्रेमाचा स्वीकार करावा अशी मनोमन इच्छा शेवटपर्यंत बाळगणारे बॅरिस्टर मृत्यूनंतरही राधाक्कासाठी तळमळत राहातात. त्यांचे पारावर दिसणे, राधाक्काचे नाव घेईपर्यंत त्यांच्या पिंडाला कावळा न शिवणे, यातून त्यांचा जीव राधाक्कातच अडकला आहे हे समजते. जोवर राधाक्का या जगात आहे तोवर तिच्यावर प्रेम करणाऱ्या बॅरिस्टरांच्या आत्म्याला मुक्ती नाही. तिच्या अवतीभोवती तो असाच घोटाळत राहणार. राधाक्काच्या मृत्यूनंतरच त्यांचा आत्मा मुक्त होतो, या गोष्टीवरून ते किती राधाक्कामय झाले होते ते ध्यानात येते.

बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व प्रायः राधाक्काच्या आणि काही अंशी बाबूच्या दृष्टिकोणातून उभे राहत असल्यामुळे बॅरिस्टरांच्या मनातील नेमकी आंदोलने, त्यांच्या मनात राधाक्काविषयीची प्रेमभावना उत्पन्न होणारा नेमका क्षण, या प्रेमभावनेचा पुढे होत गेलेला विकास कथेत नीटसा स्पष्ट होऊ शकलेला नाही. कथेचे निवेदन राधाक्काच्या अंगाने झाल्यामुळे हे घडले आहे. लेखकाच्या उद्देशाच्या दृष्टीने ही एक उणीवच आहे. राधाक्काच्या सौंदर्याचे वलय नष्ट झाल्यावरही तिच्यावर मनोमन प्रेम करीत राहणारे, तिच्यासाठी प्रत्येक अडथळ्याला तोंड देणारे बॅरिस्टर रंगविणे लेखकाच्या उद्देशपूर्तीच्या दृष्टीने इष्ट होते. कथेच्या 'बॅरिस्टर' या शीर्षकावरून कथा बॅरिस्टरांच्या अंगाने जाऊ देणे हेच लेखकाला

अभिप्रेत होते, हे उघड आहे. स्वतः दळवी देखील म्हणतात की, 'त्यावेळी कथा बॅरिस्टरच्या व्यक्तिरेखेच्या अंगानं वाढत गेली.' तसे कथेत झालेले नाही ही गोष्ट अलाहिदा, पण दळवींचा तो उद्देश होता, एवढे मात्र खरे. ते व्यक्तिमत्त्व आपल्या हातून नीट फुलले नाही हे असमाधान, पुढे बॅरिस्टरांवरील कादंबरी लिहून होण्यामागचे महत्त्वाचे कारण आहे.

कथेतील इतर पात्रांचा आता विचार करावयाचा आहे. त्यापैकी तात्या नुसते तीन-चार वेळा उल्लेखाने येतात. पण त्यावरूनही ते रसिक, मोकळ्या व हौशी स्वभावाचे आहेत हे दिसते. बॅरिस्टर राधाक्काची उघड स्तुती करतात व तात्या ती ऐकून घेतात. बॅरिस्टरांना राधाक्काच्या सौंदर्याचे आकर्षण आहे व या सौंदर्याचा सहवास मिळावा म्हणूनच ते राधाक्काच्या हातचा तीनतीन कप चहा रोज पितात. याला तात्यांचा आक्षेप तर नाहीच, उलट तिच्या या सौंदर्याचे कौतुक व अभिमान आहे. शेल्याच्या प्रसंगात बॅरिस्टरांनी केलेली थट्टा त्यांना मनापासून आवडत नाही. तरीही ते सहनशीलपणे ती सहन करून मनाचा मोठेपणा दाखवितात. त्या काळातील नवऱ्यांचा, त्यातही ब्राह्मणवर्गातील नवऱ्यांचा अरेरावीपणा त्यांच्या वर्तनात यत्किंचितही दिसत नाही; किंवा दुसऱ्याने आपल्या बायकोची स्तुती करावी यामुळे त्यांच्याठिकाणी मत्सर वा संकोचही निर्माण झालेला दिसत नाही. एकूण 'काही वेगळाच स्वभाव' हा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा जो ठसा राधाक्काच्या मनावर राहिला आहे, तोच वाचकांच्या मनावरही राहतो.

कथेतील तात्यांच्या या व्यक्तिरेखेचा विचार करताना काही प्रश्न निर्माण होतात. बॅरिस्टरांसारखा पोषाख शिवणे, राधाक्काला बॅरिस्टरांवरून चिडविणे यासारख्या गोष्टींतून त्यांची रसिकता आणि मोकळेपणा दिसून येतो खरा, पण शेल्याच्या प्रसंगीचे बॅरिस्टरांचे वागणे त्यांना रुचत नाही हेही तितकेच खरे! राधाक्कालाही आगाऊपणाचे वाटणारे हे बॅरिस्टरांचे वागणे तात्या का खपवून घेतात? त्यांच्या मनात सुधारकांबद्दल कुठेतरी कुतूहल आहे म्हणून? की बॅरिस्टर जास्त शिकलेले व श्रीमंत म्हणून आलेल्या न्यूनगंडामुळे? की ते घरमालक आहेत म्हणून? त्यांच्या वागण्यात स्वभावाचा निर्मळपणा आहे की लाचारी? या प्रश्नांची समाधानकारक उत्तरे मिळत नाहीत. तात्या हे पात्र कथेत या दृष्टीने फार कच्चे राहिले आहे.

मावशीचे पात्र कथेत मोठे ठसठशीतपणे आले आहे. खरे तर मावशींचाही तीन-चार प्रसंगात केवळ उल्लेख येतो. मात्र तेवढ्यावरच साऱ्या कथेला एक विरुद्ध रंगाची पार्श्वभूमी देऊन तिच्यात रंगत आणण्यात मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा फार मोठा हातभार लागतो. तत्कालीन बालविधवा, त्यांचे माहेरच्या घरी अधिकार गाजविणे, वैधव्य हे कर्मभोग समजून आणि केशवपन हा त्याचा अपरिहार्य परिणाम समजून या दोन्हींचा मुकाट्याने स्वीकार करणे, या सर्व रूढींच्या व परंपरांच्या वर्तुळात जगणे व तोच उर्वरित जीवनाचा अर्थ मानणे ही तेव्हाच्या स्त्रीजीवनातील सर्व ठळक वैशिष्ट्ये घेऊन मावशी उभ्या

राहतात.

अगदी सुरुवातीला तात्या आणि राधाक्काला बॅरिस्टर फराळाला घरी बोलावतात तेव्हा आपल्या व तात्यांसोबत राधाक्कानेही टेबलावर फराळ करावा असे बॅरिस्टरांचे मत असते, पण मावशी त्याला संमती देत नाहीत. पुढे राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी बॅरिस्टर संतापतात, आरडाओरडा करतात, सर्वांवर तुटून पडतात तेव्हा बॅरिस्टरांचे बेताल वागणे पाहून मावशी पुढे येतात, सर्वांसमक्ष बॅरिस्टरांच्या मुस्कटात मारतात, एवढेच नव्हे तर एखाद्या अमर्याद हट्टी पोराला ओढत आणावे तसे त्यांना ओढत आणून खोलीत कोंडून घालतात. जुन्या रूढी आणि चालीरीती मावशींच्या रूपाने बॅरिस्टरांच्या सुधारकी मतांचा, त्यांच्या सौंदर्यलोलुप वृत्तीचा यावेळी मोठा क्रूर पराभव करतात. परंपरांवरील श्रद्धा, ठामेठोकपणा, अधिकारवृत्ती या मावशींच्या स्वभावविशेषांचा या प्रसंगातून मोठा रेखीव प्रत्यय येतो.

राधाक्काबद्दल मावशींच्या मनात कुठेतरी अढी आहे. आपले वाड्यात येणेजाणे मावशीबाईंना आवडत नाही हे राधाक्काला जाणवावे, इतपत त्यांचे राधाक्काशी वागणे तुसडेपणाचे असले पाहिजे. बॅरिस्टर आणि राधाक्का यांच्यातील भावबंध मावशींपासून लपून राहिले नसणार, आणि ते मावशींसारख्या कर्मठ स्त्रीला पसंत पडणेच शक्य नव्हते. त्यामुळे पुढे राधाक्का विधवा झाल्यावर तर मावशी अधिकच सावध राहात असणार. बॅरिस्टरांच्या तब्येतीची चौकशी करावयास आलेल्या राधाक्काला, त्या चालवत नसताना सुद्धा माडीवरून धडपडत खाली येऊन, दारातूनच घालवून देतात, हा प्रसंग या दृष्टीने पुष्कळच बोलका आहे.

पिंडप्रदानाच्या दिवशी सुद्धा मावशींच्या परंपराग्रस्त, श्रद्धाळू मनाचेच दर्शन घडते. मनात राधाक्काविषयी राग असूनदेखील पिंडाला कावळा शिवलाच पाहिजे म्हणून त्या हात जोडून बॅरिस्टरांच्या आत्म्याला 'प्रत्येक श्राद्धाला राधाक्का जेवील' असे आश्वासन देतात. बॅरिस्टरांचा जीव राधाक्कात अडकला आहे हे त्यांना नीट ठाऊक असणार. पण सर्व उपाय थकेपर्यंत त्या राधाक्काचे नाव घेण्याचे टाळतात. शेवटी नाइलाजाने का होईना, राधाक्काचे नाव घ्यावे लागलेच याचा त्यांना संताप आला असणार. श्राद्धाच्या जेवणाचे ताट नोकराच्या हातून राधाक्काकडे पाठवून, राधाक्काचा आणखी एकदा अपमान करून, आपल्या या संतापाला मावशीबाईंनी वाट करून दिलेली दिसते.

तत्कालीन गतानुगतिक ब्राह्मण स्त्रियांच्या प्रतिनिधी असलेल्या मावशींचे चित्र कथेत जसे निव्वळ निवेदनात्मक पद्धतीने आले आहे, त्याऐवजी ते आणखी थोडे विस्तारांने व दर्शनात्मक पद्धतीने आले असते तर कथा अधिक उठावदार झाली असती, असे वाटावयास लावण्याइतके मावशींचे व्यक्तिमत्त्व धारदार आहे.

कथेत येणारे आणखी छोटेसे पात्र म्हणजे बाबू होय. याच्या आठवणीतून बॅरिस्टरांची काही वैशिष्ट्ये कथेत आपल्यासमोर येतात. आपल्या आईच्या म्हणजे राधाक्काच्या मनातील उलाघालीची त्याला काही कल्पना नाही. बॅरिस्टर गेल्यानंतर बाबूने त्यांचे अंत्यदर्शन

घ्यायला हवे होते असे राधाक्काला वाटते; ते जमले नाही तर निदान दहाव्या दिवशी तरी त्याने असावे, असे वाटूनच तिने त्याला मुद्दाम पत्र टाकून बोलावून घेतले आहे. पण बाबूला हे काहीच समजत नाही. बॅरिस्टर हे आपले उपकारकर्ते आहेत एवढीच त्याची भावना आहे. त्यामुळे ते वारल्याचे त्याला जे काय वाईट वाटले, तेवढेच. त्यांच्या मृत्यूचा राधाक्कावर काही वेगळा परिणाम झाला असेल याची त्याला कल्पनाच नाही. त्यामुळे यावेळच्या राधाक्काच्या विमनस्क वागण्याचा संबंध तो सरळ म्हातारपणाशी लावून मोकळा होतो. कथानकाच्या दृष्टीने बाबू हे तसे अपरिहार्य पात्र नव्हेच. त्याच्याऐवजी स्वतः लेखकाने निवेदन केले असते तरी चालले असते. पण राधाक्का आणि बॅरिस्टरांचे वृद्धापकाळापर्यंतचे आयुष्य दाखवायचे तर बाबूचे काय करावयाचे हा प्रश्नच होता. त्यामुळे कथेतील बाबू पंचविशीचा होऊनही अस्तित्वहीन आहे. त्याला अस्तित्व यावे असा लेखकानेही कोठे प्रयत्न केल्याचे जाणवत नाही. पुढे कादंबरीत आणि नाटकात राधाक्का–बॅरिस्टर यांचा वृद्धापकाळ नाही. त्यामुळे तेथे पंचविशीचा बाबू नाही; तर दोन वर्षांचा लहानगा बाबू आहे. पण तिथे दोनच वर्षांचा असला तरी तो राधाक्का-बॅरिस्टर यांना जोडणारा दुवा म्हणून त्याचा छान उपयोग करून घेतल्याचे आढळेल. कथेतील त्याचा वावर मात्र वरवरचा असून तो अपरिहार्य वाटत नाही.

राधाक्काचा भाऊ हरी, वडील आणि मामंजी यांचा उल्लेख, ते तात्या वारल्यानंतर येतात व राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी हजर असतात एवढाच येतो. यापैकी कुणाचाही राधाक्काला बोडकी करण्यास विरोध नसतो. उलट, तिला न्हाव्यापुढे बसविण्यासाठी घरातून ओढून काढणाऱ्यांमध्ये हीच माणसे असतात. या एकाच प्रसंगातून आपल्या रूढीप्रिय वागणुकीची पार्श्वभूमी कथेला पुरवून ही पात्रे कथेतून अंतर्धान पावतात. त्यांचा पुन्हा उल्लेख येत नाही. नाही म्हणावयास राधाक्काचा भाऊ म्हणून बॅरिस्टरांकरवी नोकरी मिळवून त्याच गावात स्थायिक झालेल्या हरीमामाचा कथेत उल्लेख येतो. पण बहीण-भावाचे फारसे सख्य नसावे असे वाटते. राधाक्काच्या मानसिक उलाघालीशी या भावाला काही कर्तव्य असल्याचे दिसत नाही. नाही म्हणावयास, राधाक्का राहते ते घर बॅरिस्टर तिच्या नावे करून देण्यास तयार असताना राधाक्का ते तसे घेत नाही, तेव्हा हरी त्या घराचे दीड हजार रुपये भरतो. यावरून बॅरिस्टरांनी आपणाला नोकरी लावून दिली ती राधाक्काचा भाऊ म्हणून याची त्याला जाणीव असावी असे दिसते. थोडक्यात, ही सर्वच पात्रे कथेत केवळ पार्श्वभूमीदाखल आलेली दिसतात. कथा पुढे सरकण्यास त्यांचा तसा काही उपयोग होत नाही.

मात्र कथेत शेवटी येणारे परांजपे वकील आणि प्रारंभापासून मुकाटपणे वावरणारा नोकर ही दोन पात्रे अत्यंत दुय्यम असली तरी कथा पुढे सरकण्यास मदत करतात. बॅरिस्टरांनी बाबूला मावशींनंतर आपल्या इस्टेटीचा कायदेशीर वारस नेमल्याचे राधाक्काला अनोळखी अशा परांजपे वकिलाकडून कळते. तेव्हा पुन्हा एकदा लोकनिंदेचे भय तिच्या

मनात घोंगावू लागते. कायद्याच्या आणि व्यवहाराच्या दृष्टीने वकिलाला त्यात काही गैर वाटत नाही. कारण राधाक्काच्या उरातली भीती त्याला समजून शकत नाही. लोकनिंदेची भीती तिच्या मनात जागी करून हे आयुष्य संपविण्याच्या निश्चयाकडे एक पाऊल पुढे टाकण्यास वकिलाच्या निरोपाने मदत केली, असे म्हणावयास हरकत नाही.

बॅरिस्टरांच्या मृत्युपत्राने जे वादळ राधाक्काच्या मनात उठले आहे आणि त्यांच्या मृत्यूनंतर जे अधिकच तीव्र झाले आहे, त्या मानसिक वादळाच्या पार जाण्याचा निर्णय घेण्याचे सामर्थ्य राधाक्काला ज्या निरोपातून मिळते, तो निरोप नोकर आणून देतो. त्याच्या तोंडून राधाक्काला बॅरिस्टरांची अतृप्त इच्छा समजते. कथेच्या उत्कर्षबिंदूत सामील होणारा हा घटक इतर वेळी बॅरिस्टरांच्या तैनातीत असणारा पण मावशींच्या देखरेखीखाली कामे करणारा प्रामाणिक नोकर वाटतो.

कथेत संवाद फारसे नाहीतच. जवळपास पूर्ण कथा लेखकाचे निवेदन म्हणूनच आलेली आहे. पण या निवेदनातील लेखकाची भाषाशैली केवळ निवेदनातूनही प्रसंग साक्षात उभा करण्याइतकी सक्षम आहे, हे जाणवत राहते. पात्रांची शारीर वर्णने त्या त्या पात्राचे नेमके चित्र उभी करणारी आहेत. 'जरा बुटकीशी. तुकतुकीत लिंबासारखी भरलेली. तांबूस गोरी. अंबाड्यात अबोलीचा गजरा. त्यावर केवड्याचा पिवळा धमक त्रिकोणी तुरा. टक टक हालणारी सोन्याची कडकडी फुले. नाकात नथ. बोटभर लांबीची कुंकवाची आडवी चिरी. पिवळ्या रंगाचा बुट्टीचा शालू. त्यावर जरीची चौकड असलेला शेला.' या साध्या शब्दांतून दळवी राधाक्का साक्षात उभी करतात. बॅरिस्टरांनी तिच्या सौंदर्याची तारीफ केल्याचे समजल्यावर 'विस्तवाची धग लागल्यासारखा लालसरपणा तिच्या गालावर आला,' बॅरिस्टरांना चहा देताना तिच्या हातातले 'कप कटकट वाजू लागायचे,' बॅरिस्टर तिला 'बुबुळे नाचवीत पाहायचे,' पुढे राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी 'बॅरिस्टरांच्या डोळ्यात जाळ पेटला. ते लांडग्यासारखे सर्वांवर तुटून पडले,' त्याचप्रसंगी मावशींनी मुस्कटात मारून खोलीत नेऊन बसविले तेव्हा 'त्यांच्या अंगातला जोम वितळून गेला होता. मनगटांतले पाणी सुकून गेले होते,' आजारी बॅरिस्टरांच्या समाचाराला राधाक्का जाते तेव्हा मावशी जिन्याच्या दारातच तिला अडविल्यासारखे करीत म्हणाल्या, 'झोपलाय तो. बरं आहे आता...मग हाक मारीन...', बॅरिस्टर वारल्यानंतर 'राधाक्का प्राण उडाल्यासरखी बसून राहिली,' बॅरिस्टरांची अतृप्त इच्छा कळली तशी 'बांध फुटावा तशी ती एकदम ओरडून रडली,' यासारख्या वाक्यांमधून दळवी त्या त्या व्यक्तीचे स्वभावविशेष, वर्तणूक यांचे बारीकसारीक तपशील टिपताना दिसतात. दळवींच्या भाषाशैलीचा नमुना म्हणून पुढील वर्णन बघावे, 'घोड्याच्या टापा ऐकू येत नव्हत्या. गळ्याला चिकटणारे फुलपाखरू दिसत नव्हते. बगिचा वैराण झाला होता. पाईप दिसत नव्हता.... सगळा वाडा उजाड रूप घेत होता.' राधाक्काच्या नकारानंतर बॅरिस्टरांच्या आयुष्याने एकदम कसे वेगळे कळण घेतले याचे मोठे प्रत्ययकारी वर्णन येथे येते आणि तेही

नाटकातील एका दृश्याचा पडदा वर गुंडाळला जावा आणि दुसऱ्या दृश्याचा खाली ओघळावा इतक्या सहजतेने !

येथवर आपण कथेची सविस्तर पाहणी केली. तीमधून आणि लेखकाने या कथेविषयी इतरत्र व्यक्त केलेल्या विचारांमधून काही महत्त्वाचे निष्कर्ष समोर येतात.

पहिली गोष्ट म्हणजे, कथेविषयी लेखकाच्या मनात असमाधान आहे. या असमाधानाचे स्वरूप मुख्यतः बॅरिस्टरांचे चित्र मनासारखे रंगविले गेले नाही, हे आहे. दळवींचा उद्देश एक सौंदर्यलोलुप व्यक्तिरेखा रंगविणे हा होता. त्या अनुषंगाने पन्नाससाठ वर्षांपूर्वीच्या समाजात एकमेकांकडे आकृष्ट झालेल्या स्त्रीपुरुषांचा कोंडमारा रंगवावा असेही त्यांना वाटत होते. 'बॅरिस्टर' या कथेत दळवींचा पहिला हेतू जरी मनासारखा साध्य झाला नाही तरी दुसरा हेतू उत्तम साधला आहे. आणि बॅरिस्टरांची नव्हे तरी राधाक्काची वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखा रंगविण्यात दळवी कमालीचे यशस्वी झाले आहेत. पुढे कादंबरीतच नव्हे तर नाटकातही जे वातावरण, जी परिस्थिती लेखकाला नीटशी उभी करता आलेली नाही तिचे यथातथ्य चित्रण केवळ कथेतच आढळते. कादंबरीत आणि विशेषकरून नाटकात पात्रांचे जे आदर्शीकरण होत गेलेले आढळते ते कथेत नाही. या दृष्टीने सगळीच कथा अधिक वास्तव उतरली आहे.

मात्र याचा अर्थ कथा अगदीच निर्दोष आहे असा नाही. ती संवादाच्या अंगाने फुलत जाण्याऐवजी पुष्कळदा केवळ निवेदनाच्या रुक्ष पातळीवरच घुटमळते. निवेदन आणि संवादांचा योग्य तोल सांभाळला नाही तर अशा भावप्रधान कथांमधील भावना उत्कटतेची योग्य ती उंची गाठू शकत नाहीत. याशिवाय मागेच म्हटले आहे त्याप्रमाणे आपले दोनतीन भावानुभव एकत्र करण्याचा लेखकाने प्रयत्न केला आहे. कथेसारख्या लहानसा जीव असलेल्या वाङ्मयप्रकारात ते साधणे जरा कठीणच होते. पण ते साधण्याच्या मोहापायी कथेचे स्वरूप पुष्कळ ठिकाणी टिपणवजा झाले आहे. अशा अनुभवांवर कथा किंवा 'कादंबरी' लिहावी अशी दळवींची मुळातच इच्छा होती. या इच्छेचा परिणाम म्हणूनही असेल, कथेचे स्वरूप पुष्कळच ठिकाणी कादंबरीत घालावयाच्या नोंदीसारखे झाले आहे.

कथेत काही पात्रांचा विकास मनासारखा झाला नाही, विशेषतः बॅरिस्टरांच्या मनात निर्माण झालेल्या अबोल नात्याचे रंग आपण नीट रंगवू शकलो नाही, हे असमाधान दळवींच्या मनात रुतून राहिले असले पाहिजे. हे असमाधान दळवींच्या कलावंत मनाला कुठेतरी बोचत राहिले असावे. स्त्री-पुरुषातील मुग्ध व सलज्ज प्रणयाचे नाते आपण पुन्हा एकदा नीट रंगवले पाहिजे, कथेत बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिचित्रणावर झालेला काहीसा अन्याय आपण दूर केला पाहिजे असे त्यांना सारखे वाटत राहिले असणार. बॅरिस्टरांचे सौंदर्यलोलुप आणि रसिक मन राधाक्कासारख्या लावण्यवतीची रूढींमुळे झालेली कुतरओढ कथेच्या लहानशा लांबीरुंदीत नीट दाखवता आली नाही हे दळवींना स्वतःलाच

जाणवले होते. हे सर्व दाखवण्यासाठी कादंबरीसारख्या ऐसपैस घाटाची आवश्यकता होती. 'बॅरिस्टर'ची कथावस्तू कादंबरीतून मांडावी असे दळवींच्या मनाने घेतल्यानंतर कथेत जे दोनतीन भावानुभव येऊ पाहत होते त्यांच्या जोडीला आणखीही काही भावानुभव कादंबरीच्या ऐसपैस घाटामुळे त्यात येण्याचा प्रयत्न करू लागले. उदा. दळवींनी लहानपणापासून कोकणात पाहिलेली एकेका घराण्यातील वेडाची परंपरा आणि त्या घरांमधील वेडे कादंबरीत येण्याची धडपड करू लागले. १९६८ ते १९७२ या चार वर्षांच्या कालावधीत हळूहळू हे सगळे रसायन दळवींच्या कलावंत मनात तयार होत होते. त्याचा परिणाम म्हणून दळवींनी बॅरिस्टर या कथेचे वाङ्मयप्रकारांतर केले व 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी लिहिली.

संदर्भ

१. बॅरिस्टरांची राधाक्का–दळवी, जयवंत; सुगंध, दिवाळी अंक १९७७; पृ. ६९.

२. कित्ता–पृ. ६९.

३. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद– देव, वीणा; रसिक– दिवाळी अंक १९८३, पृ. ४८.

४. कित्ता–पृ. ४८.

५. बॅरिस्टरांची राधाक्का– उनि. पृ. ६९.

३

'अंधाराच्या पारंब्या' : कादंबरी

'बॅरिस्टर' या कथेत बॅरिस्टरांची सौंदर्यासक्त-वृत्ती, त्यांच्या मनात राधाक्काविषयी निर्माण झालेली सौंदर्यलोलुप भावना आणि बॅरिस्टर–राधाक्का ह्यांच्या तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीमुळे झालेला कोंडमारा आपण नीट दाखवू शकलो नाही याचे असमाधान दळवींच्या मनात खोलवर रुतून बसलेले असले पाहिजे. त्यामुळे पुढे चारच वर्षांत म्हणजे अनुराधा मासिकाच्या १९७२ सालच्या दिवाळी अंकात बॅरिस्टर या कथेचे वाङ्मयप्रकारांतर करून 'अंधाराच्या पारंब्या या नावाची कादंबरी त्यांनी प्रकाशित केली. वाङ्मयप्रकाराचा घाट बदलल्याबरोबर कादंबरीत अनेक पातळ्यांवर लहानमोठे बदल झालेले दिसतात. त्यांचा विचार करण्यापूर्वी 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीची विस्ताराने पाहणी करणे आवश्यक ठरते.

'अंधाराच्या पारंब्या' हे कादंबरीचे शीर्षक मोठेच काव्यात्मक आहे. यातील अंधार हा व्यक्तिमनाच्या एका कोपऱ्यात साठून बसलेल्या संवेदनांच्या सावल्यांचे प्रतीक आहे. मनाचे सारे दीप विझून जाऊन एखाद्या क्षणी तिथे पसरणारा हा अंधार मोठा भयावह, रुक्ष, आणि कठोर आहे. अनादि अनंत आहे. आपली मुळे घट्ट रोवून एका पिढीतून दुसऱ्या पिढीत संक्रमित होत जाणारा आहे. मनातील सारा जीवनरस शोषून घेऊन आपल्याचसारख्या आणखी अंधाराला जन्म देणारा असा तो आहे. अशा या अंधाराच्या वाढतच जाण्याच्या प्रक्रियेचे प्रतीक म्हणजे पारंब्या. याप्रमाणे मानवी मनातील अनादि अनंत अंधार आणि त्याचा पारंब्यांप्रमाणे सतत होत जाणारा विस्तार हा ध्वन्यर्थ कादंबरीच्या नावात आहे. त्यामुळे कादंबरीचे शीर्षक मोठे नाट्यमय, काव्यात्मक आणि

बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाचा सूचकतेने निर्देश करणारे आहे. असे शीर्षक वाचकाच्या मनात कादंबरीबद्दल पहिल्याच क्षणी उत्सुकता निर्माण करते.

कथेप्रमाणे कादंबरीचेही बीज 'स्त्री-पुरुषातील मुग्ध, सलज्ज प्रणय' हेच आहे. सुमारे १९२० इ. स. चा महाराष्ट्रीय ब्राह्मण समाज, या समाजातील रूढी व त्यांना चिकटून राहू इच्छिणारा परंपरावादी वर्ग आणि पाश्चात्य संस्कृतीच्या संपर्काने प्रभावित झालेला सुधारणावादी वर्ग ह्यांच्यातील संघर्ष कादंबरीत अभिप्रेत आहे. त्यावेळच्या समाजात पाश्चात्य देशात राहून, शिकून आलेले लोक म्हणजे एक तर आय. ए. एस. असत; नाहीतर बॅरिस्टरीची परीक्षा देऊन आलेले असत. केवळ यामुळेच कादंबरीचा नायक बॅरिस्टर आहे. अन्यथा कादंबरीच्या कथानकात त्यांच्या व्यवसायाचा फारसा उपयोग नाही.

हे बॅरिस्टर मनस्वी सौंदर्यासक्त आहेत. त्यांचा भव्य दिवाणखाना, भोवतालची बाग, त्यांचा स्वतःचा पोषाख यांतून त्यांची ही सौंदर्यदृष्टी ठिबकते. आपल्या आजूबाजूच्या साऱ्या वस्तू सुंदर असाव्यात असा त्यांचा आग्रह असतो. यात मग हाडामासाची माणसेही आली. सखी मावशी बोडकी आहे व तिने तसेच राहणे बॅरिस्टरांच्या मर्जीविरुद्ध स्वीकारले आहे म्हणून तिला ते आपल्यासमोरसुद्धा येऊ देत नाहीत. कारण बॅरिस्टर 'काण्ट स्टँड दॅट अग्लीनेस.' दाढ्या, मिश्या, लंगोट्यांचे प्रस्थ असलेल्या आणि कुरूपतेवर भर देणाऱ्या हिंदुधर्मावर त्यांचा फार राग आहे. टिळकांपेक्षा त्यांना गोखले जास्त आवडतात ते काही राजकीय मतप्रणालीमुळे नव्हेत, तर टिळक दाढीचे खुंट वाढल्याची पर्वा करीत नाहीत; उलट गोखले हे नीटनेटके, स्वच्छ राहाणारे आहेत; म्हणून. ग्लोरिया सुंदर होती, दमयंती देखणी होती, राधाक्का तर लावण्यवतीच आहे; या स्त्रिया त्यांना आवडतात त्याचे हे महत्त्वाचे कारण आहे. आपल्या परिसरात कुणीही कुरूप राहू नये, म्हणूनच मावशीने केस वाढवावेत, भाऊरावांनी मिश्या भादराव्यात व शेंडी कापावी असा त्यांचा आग्रह चालू असतो.

इंग्लंडमध्ये राहून शिकून आलेले असल्यामुळे तिकडील शिष्टाचार त्यांच्या अंगी मुरलेले आहेत. जुन्या रूढी, परंपरा व समजुतींना चिकटून राहणाऱ्या हिंदू समाजाविषयी त्यांच्या सुधारणाप्रिय मनात राग आहे. विलायतेत स्त्रीपुरुषांच्या परस्पर वागण्यात, संबंधात जो एक मोकळेपणा असतो तो बॅरिस्टरांमध्येही आहे. त्यामुळेच ते कधी कधी अप्रासंगिक वाटेल असे राधाक्काच्या सौंदर्याचे कौतुक करताना दिसतात.

शिक्षण आणि श्रीमंती यामुळे येणारा आत्मविश्वास त्यांच्याठिकाणी पुरेपूर आहे. भाऊरावांच्या मिश्यांची, शेंडीची, राजकीय मतांची अधूनमधून चाललेली चेष्टामस्करी त्याचीच परिणती आहे.

बॅरिस्टर रसिकवृत्तीचे आहेत. गाण्याचेही त्यांना थोडेफार अंग आहे. नाटकाची त्यांना आवड आहे. बालगंधर्वांना घरी बोलावून मावशीची इच्छा पूर्ण करण्याइतके ते हौशी आहेत.

त्यांच्या वागण्यात एक निरागस कोवळेपणा आणि हळवेपणा आहे. राधाक्काकडे ते टक लावून पाहतात, पण त्यांच्या मनात काही नाही, ते तसे वाईट नाहीत; असे भाऊरावांना वाटते, राधाक्काला त्यांची नजर आठदहा वर्षांच्या मुलासारखी साफ वाटते, पुष्कळदा ते पोरकटपणे वागतात, लहान मुलासारखे दिसतात, खाताना मुलासारखाच तोंडाचा मचमच आवाज करीत रंगून जातात. लहान मुलांसारख्याच त्यांच्या भावना तीव्र आहेत आणि त्यात हळवेपणा अधिक आहे. आपल्या वडिलांच्या आठवणीने अजून त्यांच्या डोळ्यात पाणी उभे राहाते, मावशीवर आपण अन्याय केला हे जेव्हा त्यांच्या लक्षात येते तेव्हा तिच्या पायांवर लोळण घेऊन हंबरडा फोडून ते रडतात, भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर ते साताठ वर्षांच्या पोरासारखे विव्हळत रडतात.

स्त्रीपुरुषसंबंधाच्या बाबतीत एकूणच भारतीय पुरुषाच्या वागण्यात जो एक संकोच आणि चोरटेपणा असतो तो बॅरिस्टरांमध्ये मुळीच नाही. विलायतेत राहून आल्यामुळे असेल, पण याबाबतीत ते मोकळेपणाने बोलतात. लपवाछपवी करीत नाहीत. त्यांच्या वागण्यात रोखठोकपणा आहे.

राधाक्काला ते पहिल्यांदा पाहातात तेव्हा त्यांच्या 'बघण्यात चोरटेपणा नव्हता. रोखठोकपणा होता. एखादं फूल हुंगण्यापूर्वी त्या फुलाकडे बघावं तसं तो बघत होता....अगदी सरळ सरळ...तिच्याही लक्षात आलं, त्याच्या बघण्यात हलकटपणा नव्हता. फुलाकडे किंवा फुलवाखराकडे बघावं तसा तो बघत होता.' भाऊरावांच्या तोंडावर राधाक्काचे सौंदर्य ते सहज वाखाणून जातात. भारतीय संस्कारात मुरलेले भाऊराव ओशाळतात, पण बॅरिस्टरांचं कौतुक चालूच राहाते. 'काल वहिनींना मी पाहिलं.. त्यांचा छान गोरा वर्ण, उन्हातनं आल्यामुळे लालसरपणा...आय थॉट ऑफ दॅट रास्कल...जिम! अँड हिज फ्लेम!' असं भाऊरावांना अवघडवून टाकणारं ते अगदी सहज बोलून जातात. विषयोपभोग, शरीरसुख हे विषय, त्यांच्या संबंधात काही बोलणे याबाबत त्यांच्यापाशी संकोच नाही. आधी विषयोपभोग, शरीरसुख व त्यानंतर प्रेम, निष्ठा, आत्मीयता वगैरे भावना येतात असे त्यांचे मत आहे. ग्लोरिया आणि दमयंतीने त्यांना पाठविलेल्या पत्रांवर गुप्त चित्रे काढली होती हे ते भाऊरावांना सहज सांगून जातात. जिम नॉर्टनचे 'नेकेड गर्ल इज ए फ्लेम' हे त्यांचे आवडते मत आहे. भाऊरावांनीही शरीरसुख लुटावं, मनसोक्त घ्यावं अशी त्यांची इच्छा असते. म्हणूनच ते फ्रान्सहून आणलेली जादूची चावट काडी त्यांना भेट देतात. 'राधावहिनीपेक्षा हे बाराचौदा वर्षांनी मोठे असले तरी या जोमदार तब्येतीमुळे हे तिला सुख देतील...तिला ते हवं असेल तोपर्यंत...' हा विचार त्यांच्या मनात अगदी सहज येतो. पुढे राधाक्का आई झाल्यानंतर तिला 'समोरून आणि पाठमोरी बघता बघताच बॅरिस्टर तृप्त' होतात, त्यांना वाटते, 'यातसुद्धा चार्म आहे. चारी अंगांनी तृप्त असलेल्या बाईला पाहणं सुद्धा मोठं सुख आहे....!'

त्यांच्या या मोकळ्याढाकळ्या वागण्याचा केव्हा केव्हा अतिरेकही होतो. क्वचित

प्रसंगी त्यांचे वागणे विकृतीकडे झुकतानाही दिसते. भाऊरावांनी आणि राधाक्काने सुद्धा शरीरसुख समरसून लुटावं म्हणून त्यांनी भाऊरावांना पॅरिसहून आणलेली जादूची काडी दिलेली असते. दुसरे दिवशी एक गंमत म्हणून 'पेटवली ना काडी' अशी छद्मीपणानं भाऊरावांची छेडछाड करणे इथपर्यंत ठीक आहे. पण त्यासंबंधात भाऊरावांनी स्वाभाविक संकोचाने उडवाउडवी करताच 'घड्याळात अकराचे ठोके पडत होते...आणि तुमच्या खिडकीच्या तावदानावर दॅट ब्लडी फ्लेम वॉज डान्सिंग....आणि वहिनी मोठ्यानं हसल्या सुद्धा...शुअर शी एन्जॉयड इट...' असे भाऊरावांच्या खोटेपणाचे माप त्यांच्या पदरात घालणे बॅरिस्टरांना शोभत नाही. त्यांच्या बोलण्यातून असा अर्थ निघतो की त्या रात्री बॅरिस्टर भाऊरावांच्या काचेवर लक्ष ठेवून बसले होते. त्यानंतरही 'आय कुड इमॅजिन ए लिव्हिंग...फ्लेम...' असे पुटपुटतात तेव्हा तर रात्री त्यांनी मनोमन भाऊराव–राधाक्कांचा शृंगार पाहिला असणार याविषयी शंका उरत नाही; भाऊरावांना उठायला उशीर झाला तर बॅरिस्टर मुद्दाम खवचटपणे हसणार आणि खोकणार, आतून भाऊरावांना बाहेर यायला जरा वेळ लागला तरी 'एवढं आत चाललं होतं काय यावेळी?' असं चेष्टेच्या सुरात विचारणार आणि 'तुम्ही आपले उठल्यासुटल्या आत! ऑ...ओके... ओके...गुड...गुड...' असे म्हणून ते आंबटशौकिनपणे हसणार येथवर ठीक आहे. पण नवपरिणित जोडप्याच्या खिडकीवर लक्ष ठेवून व त्या खोलीतील आवाजांचा वेध घेत रात्री बराच वेळ बसून राहणे हे विकृतीचे लक्षण आहे.

बॅरिस्टरांसारखा निरागस, सभ्य, सुसंस्कृत माणूस असा विकृतपणे वागेल का आणि का वागेल असा इथे प्रश्न पडतो. आणि मग त्यांच्या या वागण्याचा खोलवर विचार केला तर सर्वसामान्यपणे विकृत समजले जाणारे त्यांचे वागणे विकृत नाही तर त्यांचा विशिष्ट, सौंदर्यलोलुप असा जो स्वभाव आहे, त्याच्याशी त्यांचे हे वागणे सुसंगत ठरते.

बॅरिस्टरांच्या वागण्याचा असा खोलवर विचार करण्यापूर्वी या पात्राविषयीच्या लेखकाच्या मनातील बीजाचा आधी धांडोळा घेतला पाहिजे. कथेच्या संदर्भात मागे आपण याचा विचार केलेलाच आहे. येथे कादंबरीत सौंदर्यलोलुप व्यक्तींच्या स्वभावाविषयीच्या लेखकाच्या आणखी काही धारणा अधिक स्पष्ट होतात. भाऊराव 'माडखोलकर, त्यांची सौंदर्यासक्त वृत्ती, न्यूयॉर्कसारख्या शहरात दळवींनी त्यांच्यासोबत घालविलेल्या सायंकाळी, अमेरिकन स्त्रिया-मुली घरी परततात त्या पाहायला मिळतात म्हणून मुद्दाम सायंकाळी फिफ्थ ॲव्हेन्यूवर फिरायला आवडते असे कबूल करण्याचा माडखोलकरांचा स्वभाव व त्यातून स्वतःच्या सौंदर्यासक्त वृत्तीचे प्रदर्शन करणे त्यांना आवडते ही गोष्ट दळवींना जाणवणे, फिफ्थ ॲव्हेन्यूवर एके दिवशी दिसलेली एक सुंदर आणि लाजाळू अमेरिकन युवती, तिच्याविषयी भाऊराव माडखोलकरांना वाटलेले प्लेटॉनिक प्रेम, त्यानंतरही दळवींनी माडखोलकरांची ही प्लेटॉनिक प्रेमाची भूमिका ओळखल्यामुळे माडखोलकरांनी मुंबई–नागपूर येथे त्यांच्या सौंदर्यासक्त वृत्तीला उल्हसित करणाऱ्या काही ठिकाणी दळवींना

नेणे आणि आपल्या बागेतली आपल्या आवडीची फुले दुसऱ्याला दाखवावीत तशा त्या स्त्रिया त्यांनी दळवींना दाखवणे या साऱ्या अनुभवांचा कादंबरीतील बॅरिस्टर रंगविताना कुठे ना कुठे उपयोग झाला आहे. शिवाय " ज्यांचे वय उताराला लागले आहे, ज्यांना उत्कट रतिक्रीडेत स्वारस्य उरलेले नाही किंवा ज्यांची या ना त्या कारणाने रतिक्षमता फार कमी आहे किंवा संशयास्पद आहे अशा व्यक्तीच या प्रकारच्या सलज्ज, मुग्ध प्रणयात अभिप्रेत असलेला गोडवा राखू शकतात "[१] ही स्वतः दळवींची धारणाही बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व घडताना कार्यरत झालेली आहे. दळवींच्या मनात आहे तो बॅरिस्टर " कपडे, अत्तरे, संगीत, नाट्य या सर्व सुंदर क्षेत्रात रमणारा माणूस आहे. घराण्यातले आनुवंशिक वेड, एक-दोन प्रेमभंग यामुळे तो मनाने खचलेला आहे. त्याचे वय फार झालेले नाही. तरीही तो तरुणही राहिलेला नाही. मोठ्या वाड्यात तो एकलकोंडा असतो. भल्यामोठ्या वाड्यात केशवपन केलेली, जाणूनबुजून हिंदू रूढींनी विद्रूप केलेली एक मावशी तेवढी असते. अशा पार्श्वभूमीवर समोरच्या आऊटहाऊसमधले तरुण भाडेकरू-माऊराव-लग्न करून येतात. ते बरोबर आपली पत्नी राधाक्का हिला आणतात. ती इतकी सुंदर आणि त्याहूनही इतकी गोड असते की फिफ्थ ॲव्हेन्यूवरील मुलीला पाहाताच माडखोलकरांचे जे झाले ते बॅरिस्टरांचे होते. ती ज्या क्षणी येते त्याच क्षणी !"[२] बॅरिस्टर राधाक्काकडे रोखठोकपणे पाहातात व राधाक्कालाही त्यांच्या बघण्यात हलकटपणा नाही हे कळते आणि इथूनच त्यांचा मुग्ध प्रणय सुरू होतो.

राधाक्का त्यांच्या आयुष्यात येण्यापूर्वी ग्लोरिया आणि दमयंती या दोन स्त्रिया त्यांच्या आयुष्यात येऊन गेलेल्या आहेत. त्यापैकी दमयंतीशी त्यांचा इंग्लंडला जाण्यापूर्वीच विवाह ठरलेला होता. इंग्लंडला असताना त्यांचा मित्र जिम नॉर्टन याची सुंदर बहीण ग्लोरिया ही त्यांच्या आयुष्यात आली. बॅरिस्टरांनी उत्कट प्रेम केले ते ग्लोरियावरच. कारण पुढे राधाक्काला पाहताच त्यांना ग्लोरियाचीच आठवण होते. ती वेडी झाली, मरण पावली या बातम्यांनी ते भ्रमिष्टासारखे होतात. दमयंतीशी लग्न झाल्यावर तिने घालावेत म्हणून त्यांनी जे फ्रॉक्स आणले आहेत तेही दमयंती त्यात ग्लोरियासारखी दिसेल म्हणून. त्यांना आठवणी येतात त्यात दमयंतीपेक्षा ग्लोरियाच्याच अधिक आहेत. ग्लोरियाचेही त्यांच्यावर प्रेम होते. तिला त्यांच्यापासून शरीरसुख हवे होते. बॅरिस्टर दमयंतीशी वचनबद्ध असल्यामुळे त्यांना ग्लोरियाशी लग्न करता येणे शक्य नसते. ग्लोरियाला लग्न होणे फारसे महत्त्वाचे वाटत नाही. बॅरिस्टरांच्या सोबतच्या त्यांच्या सहवासातील गोड आठवणी तिला हव्या असतात. पण ग्लोरियाशी शरीरसंबंध ठेवणे बॅरिस्टरांना पटत नाही. कारण त्यांना तिच्याशी लग्न करता येणे शक्य नसते, दमयंतीमुळे. एकूण बॅरिस्टर आणि ग्लोरियात शरीरसंबंध आलेला नाही. त्यांचे प्रेम बॅरिस्टरांकडून तरी अशारीर पातळीवर-नाईलाजाने का होईना-राहिलेले दिसते. इथे बॅरिस्टर दिल्या वचनाशी प्रामाणिक राहणारे व नैतिक दृष्ट्या अचल दिसतात. ग्लोरिय

लग्नावाचून शरीरसंबंधाला तयार असताना बॅरिस्टरांनी हा जो संयम पाळला आहे, तो मोठा वाखाणण्यासारखा आहे. बॅरिस्टरांच्या या वागण्यामागे शुद्ध सौंदर्यलोलुपता आहे. ग्लोरियावरील त्यांच्या प्लेटॉनिक प्रेमात त्यांना कसलीही अभिलाषा नाही, विषयोपभोगही अपेक्षित नाही. त्यामुळे त्यांच्या या प्रेमातील गोडवा काही वेगळाच आहे. उलट, ग्लोरिया किंवा दमयंतीच्या प्रेमात वासनेचा अंश आहे ही गोष्ट त्यांच्या पत्रांवर त्यांनी जी गुप्त चित्रे काढली आहेत त्यावरून दिसून येते.

ग्लोरियावरील त्यांचे प्रेम जसे शुद्ध, सात्त्विक होते तसेच राधाक्कावरील प्रेमही शुद्ध आहे. त्यात चोरटेपणा म्हणूनच नाही. राधाक्काकडे ते रोखठोकपणे बघतात. ती सुंदर आहे हे ती पहिल्यांदा दिसते तेव्हाच सांगून टाकतात, आणि तेही तिच्या नवऱ्याजवळच. माडखोलकर दळवींना जसे त्यांच्या ओळखीच्या सुंदर स्त्रियांकडे घेऊन जायचे, त्या स्त्रियांशी आपली ओळख आहे ह्यात त्यांना अभिमान वाटायचा तीच गोष्ट बॅरिस्टरांची आहे. भाऊराव 'ब्लडी इंडियन' संस्कारात वाढलेला माणूस आहे. आपल्या पदरात पडलेल्या या सौंदर्याची जाणीव त्यांना व्हावी, या सौंदर्याचा त्यांनी मनमुराद उपभोग घ्यावा म्हणूनच ते भाऊरावांना राधाक्काच्या सौंदर्याबद्दल सतत सांगत राहातात. राधाक्का 'जस्ट चार्मिंग' आहेत, त्या जर लंडनला किंवा पॅरिसला जातील तर आपल्या सौंदर्याच्या जोरावर तिथे हायर सर्कलमध्ये लिजेंडरी बनतील असे भाऊरावांना सांगत राहातात. विषयोपभोग ही चोरटपणाने ओरबाडून घेण्याची गोष्ट नव्हे; तर स्त्रीपुरुषांनी एकमेकांच्या संगतीत मनमुरादपणे लुटण्याची गोष्ट आहे हे त्यांना भाऊरावांना सांगायचे आहे. पॅरिसहून आणलेली जादूची काडी त्यासाठीच ते भाऊरावांना देतात. त्यांच्या बायकोचा रतिक्रीडेतील संकोच दूर व्हावा व तिनेही त्यातील आनंद लुटावा हाच त्यांचा हेतू आहे. "शो इट टु युवर प्रिटी वाईफ...शी विल एन्जॉय इट..." असे ते स्पष्टपणे सांगतात. आणि जादूची काडी खरोखरच राधाक्कावर जादू करून जाते. इतके दिवस संपूर्ण वस्त्र सोडायला लाजणारी ती एका काडीनं आपला सगळा संकोच विसरून जाते. रतिक्रीडेत आजवर न दाखविलेली धिटाई दाखवू लागते. बॅरिस्टरांचा हेतू सफल होतो. राधाक्काच्या सौंदर्याला साजेलसे भाऊरावांनीही राहिले पाहिजे असे त्यांना वाटत असते. म्हणूनच शेंडी कापा, मिश्या बारीक करा, केस वाढवा, चांगला मधोमध भांग पाडा असा त्यांचा भाऊरावांना सारखा आग्रह चालू असतो. भाऊरावांना खुष करण्यासाठी जसे राधाक्काचे सौंदर्य आहे तसे राधाक्काला खुष करण्यासाठी भाऊरावांनीही आकर्षक दिसले पाहिजे असे त्यांना वाटते. भाऊराव आणि राधाक्का हे जणू त्यांच्या हाती एक खेळणेच आले आहे. या तरुण जोडप्याचे जीवन आपण आपल्या मनासारखे घडवावे, हिंदूंच्या जीर्ण रूढींच्या जाचातून त्यांना बाहेर काढून मोकळेपणाने जगायला शिकवावे, ही बॅरिस्टरांची जिद्द आहे. मावशींच्या बाबतीत त्यांना रूढी आणि मावशींचे पारंपरिक मन यामुळे पराभूत व्हावे लागले आहे. पण भाऊरावांचा काहीसा बुजरा व न्यूनगंड असलेला

स्वभाव आणि राधाक्काचा मोकळेपणा यामुळे पुन्हा त्यांना हुरूप आला आहे व या दोघांना तरी आपल्या मनाप्रमाणे घडविण्याचा प्रयत्न आहे. लहान मुलाला आपले खेळणे जितके प्रिय असते तसेच त्यांना हे जोडपे प्रिय आहे. भाऊरावांनी आपल्या-सारखे आकर्षक राहावे असे त्यांना म्हणूनच वाटते. एक प्रकारे भाऊराव ते स्वतःलाच पाहत आहेत. म्हणूनच भाऊराव त्यांना फार प्रिय आहेत. त्यांच्या मृत्यूनंतर बॅरिस्टरांना अत्यंत दुःख होणे साहजिकच आहे. "आता या दुःखातून उठून उभं राहणं कठीण! भाऊरावांचं घर म्हणजे मनाला विरंगुळा देणारं ठिकाण! मन मोकळं करायचं असलं की भाऊरावांकडे जावं ..आपला मागला भाऊ गेला..." असे बॅरिस्टर मानतात. आप्पा गेले तेव्हा अंगात जोम होता, त्या जोरावर बॅरिस्टरांनी स्वतःला सावरले होते, रावसाहेब गेले तेव्हा बॅरिस्टर खचले होते, पण त्यावेळी त्यांना भाऊरावांचा आधार मिळाला. त्यांच्याशी गप्पा मारता मारता बॅरिस्टर सगळे विसरत. पण तरीही त्यांचे मन त्याचवेळी थकले होते, मनाने ते अधिकच हळवे झाले होते, मोडून गेले होते, त्यांना रुतल्यासारखे वाटत होते, आणि त्यानंतर थोड्याच दिवसात भाऊराव गेले. बॅरिस्टरांचा सगळा उत्साह, मोकळेपणा भाऊरावांच्या रूपाने त्यांना सोडून निघून गेला. भाऊरावांच्या आठवणीने– त्यातली चांदण्या रात्री ते, राधाक्का व भाऊराव 'सौभद्र' नाटक बघून बगीतून परतत आहेत ही रम्य आठवण अधिक वेळा त्यांना अनेक वेळा भडभडून येते.

भाऊरावांपेक्षाही त्यांना अधिक प्रिय राधाक्का आहे. ती अत्यंत सुंदर आहे हे त्याचे मुख्य कारण. पुष्कळदा भाऊरावांचा विचारसुद्धा ते राधाक्काच्या संदर्भात करतात. केशरी दुधासारख्या राधाक्काच्या रंगाला त्यांचा वर्ण शोभत नाही, तो जरा गोरा हवा होता, पण रंग आपल्या हातात नसतो हे ठीक; मात्र त्यांनी मिश्या ट्रीम केल्या पाहिजेत, शेंडी कापली पाहिजे, घेरा वाढवला पाहिजे, सुवासिक लोशन लावून भांग पाडला पाहिजे, म्हणजे राधाक्का त्यांना बघून खुष होईल, ते जवळ असावेत असे त्यांना वाटेल, एकूण 'ॲटमॉसफिअर रोमॅण्टिक होईल' असे बॅरिस्टरांना वाटते. भाऊरावांच्या पीळदार तब्येतीकडे पाहून देखील त्यांना राधाक्काच्याच सुखाची आठवण होते. भाऊरावांजवळ त्यांनी जादूची काडी दिली आहे ती देखील राधाक्काने ती 'एन्जॉय' करावी म्हणून. राधाक्काच्या रूपाने त्यांना एक पैलू न पाडलेले रत्न सापडलेय. या रत्नाला पैलू पाडून त्याचे सौंदर्य उजळवून काढण्याचा त्यांचा सगळा प्रयत्न आहे. जीवनातल्या सर्व सुंदर गोष्टींचा राधाक्कांनी आस्वाद घ्यावा असे त्यांना वाटते. राधाक्कांनी बुजरेपणा टाकून द्यावा, पाश्चात्य स्त्रियांप्रमाणे त्यांनी आपल्या व भाऊरावांसोबत बसून चहा पीत गप्पा माराव्यात असे देखील बॅरिस्टरांना वाटते. ते शक्य नसेल तर कमीत कमी चहा तरी त्यांनीच आणून द्यावा असा त्यांचा हट्ट त्यांनी पुरवून घेतलेला दिसतो. राधाक्कांनी अशिक्षित राहू नये, आपलं सौंदर्य ओळखावं, इतर सुंदर गोष्टींचा आस्वाद घ्यावा, त्यासाठी हवं तर त्यांनी लंडन–पॅरिस येथे जाऊन ते लोक कसे जीवनाचा समरसून

आस्वाद घेतात, हे पाहावं अशी बॅरिस्टरांची इच्छा दिसते.

बॅरिस्टरांना राधाक्काबद्दल लैंगिक आकर्षण आहे का, या प्रश्नाला स्वतः दळवींचे उत्तर नकारार्थी आहे. पण मानसशास्त्राच्या दृष्टीने थोडा खोलवर विचार केला तर या प्रश्नाचे होकारार्थी उत्तर द्यावे लागेल असेही ते म्हणतात मानसशास्त्राच्या संदर्भात त्यांना अर्थातच सिग्मंड फ्रॉइड अभिप्रेत असावा. पण दळवींनी कथेत आणि कादंबरीतही जो बॅरिस्टर अभिप्रेत धरला आहे त्याला लैंगिक आकर्षणापेक्षा सौंदर्याचे आकर्षण अधिक आहे. जे बीज दळवींच्या मनात आहे त्यातली सौंदर्यलोलुपता महत्त्वाची आहे. त्यामुळे लेखक म्हणून दळवींना मुख्यतः बॅरिस्टरांना लैंगिक आकर्षण आहे की नाही ते दाखवावयाचे नसून त्यांची सौंदर्यासक्ती दाखवावयाची आहे.

त्यामुळे अर्थातच कादंबरीत ठिकठिकाणी बॅरिस्टर राधाक्काकडे पाहतात तिथे तिच्या लैंगिक अवयवांचा उल्लेख सुद्धा नाही. तिच्या सौंदर्याचा उल्लेख आहे. सुरवातीलाच बॅरिस्टरांना राधाक्का दिसते तिथे राधाक्काचे जे वर्णन आहे– जरा बुटकीशी. तुकतुकीत कांतीची. अगदी लिंबासारखी रसरसलेली. तांबूस गोरी. अंबाड्यात अबोलीचा गजरा. त्यावर केवड्याचा पिवळाधमक त्रिकोणी तुरा. नाकात नथ. कानात बुगड्या. बोटभर लांबीची कुंकवाची आडवी चिरी. अंगभर जरभरी लुगडं...या वर्णनात वासना चाळवेल असे काही देखील नाही. एखाद्या सुंदर फुलाकडे पाहण्यात वा त्याचा वास घेण्यात सौंदर्याबद्दलची जी आणि जशी ओढ असते तशीच ओढ बॅरिस्टरांना राधाक्काविषयी आहे. 'ए थिंग ऑफ ब्युटी इज जॉय फॉर एव्हर' हे त्यांचे तत्त्वज्ञान आहे. आणि राधाक्का त्यांच्या दृष्टीने 'थिंग ऑफ ब्युटी' आहे. या सुंदर राधाक्काचे सारखे कौतुक चालू असते. तिच्या सौंदर्याला शोभून दिसावे म्हणून भाऊरावांनीही आकर्षकपणे राहिले पाहिजे हा त्यांचा आग्रह आहे. सुंदर वस्तू आपल्या मालकीची असावी ही भावना अगदी नैसर्गिक आहे. त्या दृष्टाने बॅरिस्टर अनेकदा मालकी हक्काने वागताना दिसतात. पण ते केवळ राधाक्काच्याच बाबतीत नव्हे तर तिचा नुकताच उमलू लागलेला जो संसार आहे, ती आणि भाऊराव हे जे एकमेकांत गुंतलेले जोडपे आहे, त्यांचे संपूर्ण जीवनच बॅरिस्टरांना सुंदर वाटते. भव्य, एकाकी वाडा, दोन वेडे भाऊ, बोडखी मावशी हे भोवतीचे उदास वातावरण, त्यात अत्यंत प्रिय असूनही आपलीशी न करता आलेली ग्लोरिया, मधूनच निघून गेलेली दमयंती, घराण्यावरील वेडाची छाया अशा अत्यंत रुक्ष आणि उदास अशा बॅरिस्टरांच्या जीवनात एकट्या भाऊरावांना काही खास स्थान असण्याची शक्यताच नव्हती. पण भाऊरावांच्या जीवनात राधाक्का आली आणि सारेच चित्र पालटून गेले. तिच्या सौंदर्याच्या स्पर्शाने भाऊरावांचे जीवन बहरून आले आणि बॅरिस्टरांना तेव्हाच भाऊरावांबद्दल आस्था निर्माण झाली. आजवर भाऊरावांशी फारसे न बोललेले बॅरिस्टर त्यांना व राधाक्काला घरी बोलावून भाऊरावांशी आपल्या गतायुष्याबद्दल प्रथमच इतके मोकळे बोलतात. याला कारण अर्थातच राधाक्काचे सौंदर्य आहे. त्यामुळे भाऊ-

रावांचा संसार सुंदर झाला आहे व तो अधिक खुलावा म्हणून बॅरिस्टर भाऊरावांना जादूची काडी देतात. काडी मुख्यतः राधाक्कासाठी आहे. तिचा रतिक्रीडेमधील संकोच जावा म्हणून. राधाक्काच्या सौंदर्यामुळे बॅरिस्टर इतके मुग्ध झाले आहेत की कधी कधी ते मर्यादा सोडतात. काडी दिली त्या रात्री त्यांचे लक्ष भाऊरावांच्या खिडकीवर असणे किंवा ते दोघे फिरायला निघाले असता 'मी येऊ का' असे बॅरिस्टरांनी विचारणे हे दोन असे प्रसंग आहेत. पण प्रायः राधाक्काचे सौंदर्य बघायला मिळावे हाच बॅरिस्टरांचा मुख्य हेतू दिसतो. मग त्यासाठी रोज सकाळी भाऊरावांकडे बैठक जमते. राधाक्काला मनसोक्तपणे न्याहाळून होते. 'मॅनरलेस' असले तरी आपल्या 'ग्रेट इंडिया'च्या परंपरांचे पालन करीत भाऊरावांकरवी राधाक्काला फुले पोचविली जातात. राधाक्काबद्दल बॅरिस्टरांना शारीरिक आकर्षण नाही असे नाही. राधाक्काचे केसात फुले माळणे पाहणे अथवा ती कप ठेवण्यासाठी खाली वाकली की दीर्घ श्वास घेत तिच्या केसांच्या आणि त्यावरील फुलांचा मिश्र गंध अनुभवणे किंवा पुढे ती बाळंत झाल्यावर तिचे पुष्ट होत जाणारे शरीर, तिची कंबर, छाती, गाल यात होत जाणारे बदल, चोळीचा गळ्याकडला काठोकाठ भरून उतू गेल्यासारखा वाटणारा काठ निरीक्षणे, डोळ्यात घालण्यासाठी मावशींनी आणलेले राधाक्काच्या अंगावरचे वाटीतले दूध बोटांनी चाखून पाहणे या सर्व गोष्टी शारीरिक आकर्षणाकडेच बोट दाखवतात. पण या शारीरिक आकर्षणात वासनांऐवजी कुतूहल अधिक आहे, उपभोगाऐवजी आस्वादाची भूमिका बलवत्तर आहे. ही भूमिका भाऊराव–राधाक्का दोघांनाही समजलेली आहे आणि म्हणूनच त्या तिघांच्या संबंधात एक वेगळीच गोडी आलेली आहे. बॅरिस्टरांची नजर लहान मुलासारखी साफ असल्याचे राधाक्काचे शिफारसपत्र किंवा त्यांनी सारखी राधाक्काची स्तुती करणे, तिला वहिनीऐवजी 'राधाक्का' म्हणणे, माझे तिच्यावर प्रेम आहे असे उघडपणे भाऊरावांजवळ सांगणे, त्या सगळ्या गोष्टी भाऊरावांनी खपवून घेणे हा त्यांनी बॅरिस्टरांना उत्तमपणे समजून घेतले आहे याचाच पुरावा आहे. ही सौंदर्यलोलुपता, ही निरागस ओढ, हा मोकळेपणा समजून घेणे ज्यांच्या मानसिक शक्तीपलीकडचे असते असे लोक बॅरिस्टरांना वासनांनी बरबटलेला, राधाक्काला उच्छृंखल आणि भाऊरावांना लाचार समजतील ही शक्यता फार मोठी आहे. या तिघांतील नाते आणि विशेष करून बॅरिस्टरांचा स्वभाव ही एक तरल बाब आहे आणि ती पूर्ण समजून आस्वाद घेण्यासाठी वाचकही तितकाच सहृदय असला पाहिजे.

अशा या सौंदर्यासक्त, रसिक, उमद्या मनोवृत्तीच्या बॅरिस्टरांच्या मनावर एक सतत दडपण आहे. हे दडपण त्यांचे वडील आणि नंतर दोघे मोठे भाऊ एकामागे एक अचानक वेडे झाले त्यामुळे आले आहे. दमयंतीमुळे ग्लोरियाला नाही म्हणावे लागले, नंतर हे अचानक वेडेपण उद्भवले, त्यामुळे लग्नाचा विचारच सोडावा लागला. दमयंतीचा वास्तविक ठाम नकार नव्हता, पण या वेडे होण्याच्या प्रकाराची स्वतः बॅरिस्टरांनीच अशी काही धास्ती घेतली की सारासार विचार करून त्यांनी लग्न नको असेच शेवटी ठरविले. तत्कालीन समाजात न पटणारे सुधारकी विचार व आचार यामुळे बॅरिस्टरांना कुणी

जवळचा मित्र नसावा. म्हणजे सोबत एकत्र्या दुर्दैवी मावशीची. अशा परिस्थितीत ही वेडाची भीती निश्चितच उग्र रूप धारण करीत असली पाहिजे. भाऊराव राधाक्काला घेऊन आल्यावर बॅरिस्टरांना मन मोकळे करण्याचे एक ठिकाण मिळाले. त्यापूर्वी ते माडीवर एकटेच बसून स्वतःशी बोलत असावेत. ग्लोरियाने त्यांच्या जिवाला चटका लावलाय, दमयंतीच्या रूपाने भरल्या संसाराचे स्वप्न विरून गेलंय, मावशी त्यांच्या सुधारकी मतांचा मूर्तिमंत पराभव आहेत, आप्पा–रावसाहेब–नानासाहेब त्यांच्या भविष्याला ग्रहण लावून बसले आहेत आणि या सगळ्या गोष्टी कमी आहेत म्हणून की काय बॅरिस्टरांना मन लाभलेय ते अत्यंत हळवे. या सर्व गुंत्यावर त्यांच्यापाशी उपाय एकच आहे, 'फर्गेट इट...' ते स्वतःच म्हणतात, 'हे सगळं मी विसरतो...विसरण्यासाठीच हा बगिचा लावलाय...फुलांचे आकार, आणि फुलांचे रंग....त्यात माझं मन रमतं....' ए थिंग ऑफ ब्युटी इज जॉय फॉर एव्हर...!', 'लंडनच्या कोनाकोपऱ्यात, इस्पितळाच्या काळोख्या खोलीत बसून ग्लोरिया माझी आठवण काढीत असेल?...मी फुलं घेऊन येईन म्हणून वाट पाहत असेल?...मग मी तो विचारच थांबवला. मला भय वाटलं. मलाच वेड लागेल म्हणून!.. मग मी ते सगळं विसरण्याचा प्रयत्न केला....फर्गेट इट.... फर्गेट इट...दॅटस् माय मोटो!...नाऊ शी इज डेड! दॅट आल्सो नाऊ आय मस्ट फर्गेट....फर्गेट इट...फर्गेट इट!', 'मला सुद्धा वाटायचं....आज ना उद्या आय विल हॅव टु जॉइन देम् (रावसाहेब–नानासाहेब)! पण मी कसाबसा सुटलो...सुटलो म्हणत नाही...पण मला वाटतं मी सुटलो...मे बी....बिकॉज ऑफ माय ॲबिलिटी टु फर्गेट! मी मनात काही टेन्शन ठेवत नाही! आय ट्राय टु फर्गेट...भाऊरावांशी गप्पा मारा... काहीतरी विसरा....राधाक्कांना फुलं द्या...काहीतरी विसरा!...असं माझं चाललेलं असतं....!', 'हे सगळं विसरायचं आहे, या नादात गेली कित्येक वर्षे ते कपाट उघडलं सुद्धा नव्हतं.'

पण काही गोष्टी अशा असतात की त्या विसरू म्हटले म्हणून विसरता येत नाहीत. बॅरिस्टरांनाही दमयंती आणि खास करून ग्लोरियाला विसरता येत नाही. घराण्यातील वेडाची परंपरा विसरता येत नाही. क्रूर रूढींपुढे मान तुकवून मावशी स्वतःलाच कणा-कंणाने ठार मारते आहे हे ते विसरू शकत नाहीत. आपण मनात कोणताही ताण राहू देत नाही, असे बॅरिस्टर म्हणाले तरी त्यांच्या सौंदर्यासक्त, हळव्या मनाला हे सर्व ताण सारखे हिसके देतच असतात. हे हिसके कधी कधी इतके जोरदार असतात की बॅरिस्टर आपल्या घराण्याची परंपरा सार्थ ठरवून आता खरोखरच वेडे होतात की काय असे वाटावे. ग्लोरिया गेल्यानंतर भाऊरावांशी बोलता बोलता बॅरिस्टर त्यांचा हात एकदम 'वेड्या-सारखा' पकडतात. दमयंतीला गरोदरपणात घालण्यासाठी आणलेल्या फ्रॉकबद्दल बोलता बोलता ते एकदम जमिनीवर बघत राहतात, मातीत मुंग्यांचा खेळ बघावा तसे. त्याक्षणी भाऊरावांनाही एकदम वाटते की 'हे रावसाहेबासारखे झाले की काय?' मावशीने

आपले मन कसे मारले असेल या विचाराने 'काल रात्री मी मॅड झालो असतो....' असे ते स्वतःच कबूल करतात. रावसाहेबांच्या पळून जाण्याने त्यांचे मोकळे स्वच्छंद मन हबकून गेले आहे, त्यांना 'रुतल्यासारखं वाटतंय....मनाला थकवा येतोय...' भाऊरावांचा मृत्यू आणि राधाक्काचे केशवपन व त्याप्रसंगी आपण राधाक्कासाठी काहीही करू शकत नाही ही असहायतेची जाणीव यामुळे ते 'क्षणार्धात भ्रमिष्ट' होतात. या लहरीतच कदाचित त्यांनी तात्यांचा मृत्यू घडवून आणला असेल. तात्याला मारण्याचा आपणच हुकूम दिला आहे, ते मेले आहेत हे ठाऊक असूनही बॅरिस्टर त्या दिवशी ज्या शांतपणाने वागतात त्यावरून त्यांच्या मनाचा तोल गेलेला आहे हेच जाणवते. रावसाहेब पळाले, भाऊराव मेले, राधाक्का बोडकी झाली, तात्याला मारायला लावले, जिम नॉर्टनकडून काही उत्तर येत नाही, तात्याच्या किंकाळ्या ऐकू येतात, नानासाहेब आता अगदी आठवडाभराचे सोबती आहेत आणि त्यांच्यानंतर त्यांच्या जागी आपला नंबर लागणार आहे; अशा एकेका गोष्टीने बॅरिस्टर खचत जातात. 'आपल्याला कोंडणारी शक्ती आपल्याभोवती नाचते आहे' असे त्यांना वाटत राहाते.

या सगळ्या पार्श्वभूमीवर शेवटी बॅरिस्टर वेडे झाले आहेत या तर्कसुसंगत शेवटाऐवजी बॅरिस्टरांना क्षय झाला आहे असा तद्दन फिल्मी शेवट धक्कादायक वाटतो. बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व, क्षयाशी झगडण्यात गुंतलेले बॅरिस्टर याऐवजी आपल्या मनाशी झगडण्यात पराभूत झालेले बॅरिस्टर दाखविले असते तर, अधिक प्रभावी उतरले असते. दळवींनी दिवाळी अंकाची घाई आणि पृष्ठमर्यादा या तद्दन साहित्यबाह्य गोष्टींपुढे शेवटी बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिरेखेचा बळी दिला असे म्हटल्यावाचून राहवत नाही.

कथानकाच्या प्रवाहासोबत विकास पावत जाणारी अशी या कादंबरीतील व्यक्तिरेखा म्हणजे राधा-राधाक्का-होय. कादंबरीच्या सुरुवातीची राधी, कादंबरीच्या मध्यावरील राधा आणि कादंबरीच्या शेवटी दिसणारी राधाक्का आंतर्बाह्य बदलून गेलेली दिसते. लग्नानंतर बॅरिस्टरांच्या वाड्यात राहायला आल्यापासून तिला जीवनाचा, माणसांचा जो हळूहळू अनुभव येतो त्या अनुभवातून हलकेच तिचे व्यक्तिमत्त्व घडत जाताना दिसते. कादंबरीत दिसून येणारा हा व्यक्तिमत्त्वाचा विकास काळजीपूर्वक उलगडून बघावयास हवा.

कादंबरीच्या सुरुवातीची राधी नुकतीच तारुण्यात पदार्पण करणारी असावी. भाऊराव तिच्यापेक्षा बाराचौदा वर्षांनी मोठे असावेत असे मानले व भाऊरावांनी अगदी उशिरा म्हणजे अठ्ठाविसाव्या वर्षी लग्न केले असे मानले तर राधाचे वय चौदापंधरा इतके ठरते. त्या काळात, म्हणजे इ. स. १९२० च्या सुमारास, मुलींची लग्नं लहान वयातच होत. त्यामानाने राधा चौदापंधराची म्हणजे मोठीच ठरते. पण आई नाही, वडील संन्यास घेऊन निघून गेलेले व मामांच्या घरी वाढलेली, तेव्हा राधाच्या लग्नाला दोन-तीन वर्षे उशीर झाला असे आपण समजू शकतो. वय असे वाढले असल्यामुळे स्त्रीपुरुषसंबंधाबद्दल पुष्कळच माहिती व ज्ञान तिला सांगीवांगी झालेले असावे. त्यात आपल्या

सौंदर्याची जाणीवही तिला आहे. रेल्वेगाडीत रात्री राधीच्या मांड्यांवर पाय सोडून भाऊराव झोपले असता ती आपल्या पावलावर हात फिरवील अशी अपेक्षा भाऊराव करतात. आधीची एकच रात्र लग्नानंतर त्यांना मिळालेली आहे. त्या रात्रीच्या अनुभवावरच भाऊरावांची ही अपेक्षा आधारित असणार. गाडी थांबता थांबता बसलेल्या धक्क्याने भाऊरावांचा तोल जातो, तिच्या मांड्यांवर ते एकदम दोन्ही हात टेकवून स्वतःला सावरतात, तीच संधी साधून आवळतात. त्यावेळी राधी कुणाला कळू नयेसे गुपचुप हसते, भाऊरावांना अधिक उत्तेजित करण्यासाठी आपला पातळ इवलासा ओठ दाताच्या कणीखाली दाबून धरते आणि तिथे जिभेचे टोक लावते. भाऊरावांच्या मागून चालताना तिचे लक्ष त्यांच्या पायांच्या फुगर पिंडऱ्यांकडे असते. आपल्या सौंदर्याचा प्रभाव तिला ठाऊक आहे. लोक आपल्याकडे वळून वळून पाहतात, त्यात एकमेकांवर आपटतात, याची तिला नेहमीचीच सवय असावी. डोळ्यात तिऱ्हाईतपणा आणायचा, सगळीकडे नीट लक्ष असून आपले कुणाकडेच लक्ष नाही असे भासवायचे, मात्र आपल्या सौंदर्याच्या प्रभावाने उडालेल्या गोंधळाला मनातल्या मनात हसायचे, हे जणू तिच्या अंगवळणीच पडले आहे.

तिचे रूप मोठे आकर्षक आहे. उंचीने ती बुटकीशी असली तरी तिचा गोरापान, लालसर वर्ण (बॅरिस्टरांच्या मते ' केशराचं दूध नुसतं. '), इवलेसे पातळ ओठ, गोंडस गोरे हात, गोंडस मांसल पावलं यांनी तिच्या रूपात एक गोडवा ओतला आहे. केसांचा अंबाडा, त्या अंबाड्यात फुलं माळण्याची हौस, नाकात नथ, कानात बुगड्या, कपाळावर त्या काळच्या पद्धतीप्रमाणे आडवी, बोटभर लांबीची कुंकवाची चिरी हे तिचे प्रसाधन आहे. कादंबरीच्या सुरुवातीला ती नवी नवरी म्हणून येत आहे. गोऱ्यापान गोंडस हातात गोठ, पाटल्या आणि मध्ये हिरवा चुडा घातलेला आहे. अंगावर भरजरी लुगडं आहे

आपल्या सौंदर्याची तिला जाणीव आहे, अभिमान आहे, नवऱ्याला लाडिक बोलून खूष करणे तिला ठाऊक आहे, पण तिचे पोरवय काही अजून पुरते गेलेले नाही. समोर भव्य वाड्याकडे पाहताच तो तिला आपला वाटावा, बॅरिस्टरांची ऐट पाहून तिने प्रभावित व्हावे, ते जाताच तिने धावत बाहेर यावे, ' ते कोण ' असे कुतूहल तिच्या मनात निर्माण व्हावे, भाऊराव नुसते जागचे हलताच ते आपणाला धरताहेत असे वाटून लाजेने चूर होऊन तिने आत पळावं. पळताना उंबरठ्याला ठेचकाळावं, या सगळ्यातून अद्याप तिच्यात शिल्लक असलेल्या पोरपणाचे दर्शन घडते. ती गार्टर वापरते, चपला घालते, यावरून त्या काळात येऊ घातलेल्या काही पाश्चात्य सुधारणा तिने स्वीकारल्या होत्या असे दिसते.

अशा या लावण्यवती, आपल्या लावण्याच्या प्रभावाची जाणीव असलेल्या, लाडिक वागणाऱ्या, सुधारणांना अनुकूल मनोवृत्ती असणाऱ्या आणि काहीशा बालिश अशा

राधीला बॅरिस्टरांची जसजशी अधिक ओळख होत जाते तसतशी ती बदलत जाते.

प्रारंभी बॅरिस्टर दिसतात तेव्हा त्यांची श्रीमंती, त्यांची ऐट यांनी ती प्रभावित होते. पुढे त्यांच्या वाड्याचे वैभव आतून पाहताना तर तिचे डोळेच विस्फारतात. त्यांच्या टक लावून बघण्याने ती गांगरते, संकोचून जाते. फलाटावरच्या लोकांच्या पाहण्याकडे ती दुर्लक्ष करू शकते, पण बॅरिस्टरांचे रोखठोक पाहणे, आपल्या सौंदर्याचा उघड निर्देश करणे यामुळे ती त्यांच्या संदर्भात तिऱ्हाईतपणे वागू शकत नाही. इंग्रजीत ते भाऊरावांशी बोलले ते नेमके काय असेल ? आपल्या सौंदर्याबद्दल कुणी पुरुषमाणूस असे उघडपणे, मोकळेपणाने आणि तेही आपल्या नवऱ्याजवळ बोलेल हे तिला खरेच वाटत नाही. संकोच आणि कुतूहल या दोन भावना बॅरिस्टरांशी झालेल्या दोन भेटीत तिच्या ठिकाणी निर्माण झाल्या आहेत.

बॅरिस्टरांनी भाऊरावांना दिलेल्या जादूच्या काडीने राधाक्कावर खरेच जादू केली आहे. रतिक्रीडेच्या वेळी यापूर्वी 'आपलं गोरं तांबूस शरीर दाखवायला ती लाजत होती. वस्त्राची गाठ सोडली तरी पांघरुणात शिरत होती.' पण 'इतके दिवस संपूर्ण वस्त्र सोडायला लाजणारी राधा नुसत्या एका काडीनं बिथरून' जाते. ज्योतीतील ती नग्न बाई पाहून 'कुणीतरी एकदम झपाटावं तशी ती मोठ्यानं' हसते. आजवरचा सगळा संकोच विसरते. पेटत्या ज्योतीतल्या बाईसारखीच होते. सर्व संकोच विसरून, स्वतःला सर्वार्थाने झोकून देऊन केलेली रतिक्रीडा काय असते त्याचा अनुभव तिने प्रथमच घेतला आहे. स्वप्नात त्या रात्री ती ती काडीच पाहते, अर्धवट झोपेत 'आधी ती काडी पेटवा' असा लाडिक हट्ट धरते आणि भल्या पहाटे झोपेचे सोंग घेऊन 'दुसरी काडी पेटवा...' असे पुटपुटत भाऊरावांना उत्तेजित करते.

रतिसुखाचा एक आगळाच अनुभव आणून देणारी ही काडी बॅरिस्टरांनी दिली आहे हे भाऊरावांकडून तिला कळलेच असणार. या पार्श्वभूमीवर दुसऱ्या दिवशी संध्याकाळी अंगणात तुळशीपाराला टेकून भाऊरावांची वाट पाहत असताना दुरून घोड्यांच्या टापांचा आवाज येतो म्हणून तिथून ती लगबगीनं आत जाते, 'बॅरिस्टरानी पाहू नये म्हणून !' हे मोठे सूचक आहे. बॅरिस्टरांच्या पाहण्यात हलकटपणा नसतो हे तिला पहिल्या भेटीतच जाणवले आहे. माणूस वाईट नाही हे शिफारसपत्र खुद्द भाऊरावांनी दिलेले आहे, तरीही बॅरिस्टरांनी आपल्याला पाहू नये असे तिला वाटते याचे मुख्य कारण त्यांनी काडी दिलेली आहे व त्यामुळे राधाला त्यांच्याविषयी अधिकच संकोच वाटू लागला आहे हेच आहे. लज्जेने त्यांच्यासमोर उभे राहणे तिला नकोसे वाटतेय. पण याचसोबत या बॅरिस्टरविषयी तिचे कुतूहलही वाढले आहे. या कुतूहलापोटीच फिरायला निघताना, इच्छा नसतानाही ती मान वळवून मागे, बॅरिस्टरांच्या माडीकडे नजर टाकते. यात कुतूहलाशिवाय अधिक काही नाही. कारण नंतर बॅरिस्टरांनी 'आम्ही आलो तर चालेल ?' असे विचारताच 'कशाला कटकट' असे ती पुटपुटते. ते आले की आपल्याला भाऊरावांशी काही बोलत

येणार नाही, तेच आपले बोलत राहतील, आपली नुसती गाड्यामागून वरात जावी तशी स्थिती होणार, असे तिला वाटते. बॅरिस्टरांविषयी ते श्रीमंत आहेत, रुबाबदार आहेत म्हणून तिला एक कुतूहल आहे. यापलीकडे कोणतीही आस्था अथवा ममत्व नाही. अद्याप त्या शुद्ध सख्यत्वाचे अनुबंध तिच्या मनात निर्माण व्हायचे आहेत. त्याचा पहिला धागा तिच्या मनात विणला जात असावा तो याचप्रसंगी, ते तिच्यासाठी फुले तोडून देतात तेव्हा. भाऊरावांना फुले हवी आहेत ती देवासाठी, पण बॅरिस्टरांना मात्र वाटते, 'वहिनींच्या डोक्यात टवटवीत फुलं हवीत...' फुले 'मॅनरलेस' पद्धतीने वहिनींच्या ऐवजी भाऊरावांना द्यावी लागतात याची जी खंत बॅरिस्टरांना वाटली आहे ती त्यांच्या इंग्रजीमिश्रित भाषेमुळे राधाला कितपत कळली असेल याची शंकाच आहे. पण खास तिच्यासाठी त्यांनी फुले द्यावीत यामुळे कुठेतरी तिच्या मनाची तार छेडली गेली असणार. त्यामुळेच पाटीमागून ते बघत असतील हे टाऊक असूनसुद्धा ती केसात फुलं माळते. बॅरिस्टरांविषयी भाऊराव जे चांगले बोलतात त्यामुळे तिलाही मोकळेपणाने ते आठदहा वर्षाच्या मुलासारखे वाटतात. त्यांची नजर साधीभोळी, साफ आहे हे सांगता येते.

त्यानंतर रोज त्यांनी फुले आणून भाऊरावांच्या हाती द्यायची हा परिपाठ सुरू होतो. भाऊराव बाहेर येईपर्यंत लहान मुलासारखा हाकांचा सपाटा लावणे, राधावरून भाऊरावांची चेष्टा करणे, आपल्या घरी फुले माळणारे कोणी नाही याची खंत व्यक्त करणे, रोज अर्धा तास भाऊरावांशी गप्पा मारणे, त्यातून त्यांचं इंग्लंडमधील जीवन, रावसाहेब, नानासाहेब यांच्याबद्दल माहिती अशा नानाविध गोष्टी बॅरिस्टरांच्या संदर्भात राधाला कळू लागतात. त्यामुळे तिचा आरंभीचा बुजरेपणा, संकोच दूर होतो. त्यांच्या पुढ्यात बसून गप्पा मारणे इतकी सुधारणा राहो, पण भाऊरावांच्या आग्रहामुळे त्यांना चहाचा कप नेऊन देणे, सरावाने, त्यावेळी वाटणारी भीती व संकोच दूर होणे, कधी कधी कप खाली ठेवताना नजर वर उचलणे, नजरानजर झाली तर ओझरते हसणे इतकी तिची प्रगती होते.

भाऊरावांचा असंशयी, निर्मळ स्वभाव, त्या दोघांवर असलेला विश्वास, बॅरिस्टरांच्या संदर्भात ते करीत असलेली तिची चेष्टा यामुळे तिच्या मनातदेखील बॅरिस्टरांबद्दल ममत्व निर्माण झालेले दिसते. उत्तम गोष्टींचा आस्वाद घेण्याची रसिक दृष्टी हळूहळू तिच्या ठिकाणी निर्माण होते. बॅरिस्टराच्या हातरुमालाला येणारा अनोळखी असा अत्तराचा वास ओढून घ्यावा इतकी तिची सौंदर्यदृष्टी विकसित होते. सुंदर कसे दिसावे, सुंदर कसे राहावे, जीवनाचा उपभोग रसिकतेने कसा घ्यावा याचा एकेक पाठच जणू ती बॅरिस्टरांकडून शिकते.

तिची आई तिला ज्या नावाने हाक मारायची ते राधाक्का हे नाव आपल्याला आवडल्याने तिला यापुढे वहिनी म्हणण्याऐवजी आपण राधाक्का म्हणणार, असे बॅरिस्टर म्हणतात तेव्हा राधा खुष होते. ते बोलले त्यातले 'इंडिव्हिज्युॲलिटी' हे प्रकरण कदाचित तिला कळले नसेल. पण आपण केवळ 'वहिनी' नाही आहोत, राधाक्का म्हणून

माहेरी जसे आपले स्वतंत्र अस्तित्व होते तसे ते बॅरिस्टर मानताहेत एवढे तिच्या लक्षात आले असणार. बॅरिस्टरांविषयी आणखी ममत्व आणि स्वतःविषयी आणखी आत्मविश्वास त्यामुळे तिच्याठिकाणी निर्माण झाला असणार. बागेतले सहस्र पाकळ्यांचे एक मोठे फूल खुडावेसे वाटले तरी नंतर बॅरिस्टरच आणून देतील असा विचार तिने करणे किंवा सायंकाळी कोर्टातून परतल्यावर माडीवर फेऱ्या मारता मारता खाणारे, चहा पिणारे बॅरिस्टर पाहणे, या ममत्वातून आले आहे. बॅरिस्टरांप्रमाणेच भाऊरावांच्या शेंडी काढून टाका– केस वाढवा– छान दिसाल असे सांगणे हे तिच्या ठिकाणी निर्माण झालेल्या आत्मविश्वासाचे द्योतक आहे. खेड्यातून आलेली, लग्न झाल्यानंतरच प्रथम आगगाडीत बसलेली, पारंपरिक वळणाची राधाक्का बॅरिस्टरांच्या प्रभावामुळे हळूहळू बदलत जाते. तिची मूळची सौंदर्यासक्ती बहरून येते.

राधाक्का आणि बॅरिस्टर यांच्या मनात एक संवाद, एक एकतानता निर्माण झालेली दिसते. दळवी यालाच मुग्ध प्रणय म्हणतात. या प्रणयाचे स्वरूप म्हणजे राधाक्काचा आनंद हा बॅरिस्टरांचा आनंद बनतो व बॅरिस्टरांचा आनंद हा राधाक्काचा आनंद बनतो असे दळवी म्हणतात.[३] त्या दोघांच्या या एकतानतेचे मोठे सुंदर चित्र दळवींनी ग्लोरिया गेल्याचे पत्र येते त्या सायंकाळच्या प्रसंगातून अतिशय सूचकतेने रंगविले आहे.

दुपारी बागेतले आवडलेले फूल राधाक्का तोडत नाही. बॅरिस्टरच आणून देतील या विचाराने, सायंकाळी ग्लोरिया गेल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र आलेले असूनसुद्धा राधाक्काच्या अंबाड्यात फुले नाहीत ही गोष्ट बॅरिस्टरांच्या लगेच लक्षात येते आणि ते तरतर चालीने बागेत जाऊन फुले घेऊन येतात. त्या दिवशी ते ग्लोरियायासंबंधी खूप बोलतात. राधाक्का ग्लोरियासारखी दिसते. ग्लोरियावर जसे आपले प्रेम होते त्याहीपेक्षा ग्लोरियाचे आपल्यावर जसे निरपेक्ष प्रेम होते तसेच निरपेक्ष प्रेम आपल्याला राधाक्काविषयीही वाटते, असेही ते सांगतात. कुणाचे कुणाशी लग्न झाले याला महत्त्व नाही; महत्त्व आहे ते अशा शुद्ध, स्वार्थनिरपेक्ष प्रेमाला, असे ते सांगतात. बॅरिस्टर मनाने राधाक्काशी एकरूप झाले आहेत हे येथे कळते. बॅरिस्टरांचे हे मन इतक्या उघडपणे राधाक्काला प्रथमच कळते. तिच्याही मनात खळबळ माजते. बॅरिस्टरांचे आयुष्य, त्यांचे विचार, त्यांचे मन समजून घेण्यात तिचे मन हरवून गेले असणारच. म्हणूनच भाऊराव जेवायला बसतात तेव्हा ती नेहमीप्रमाणे काही बोलत नाही व भाऊराव उठल्यावर जेवतसुद्धा नाही.

राधाक्काच्या व्यक्तित्वविकासातील हा एक फार महत्त्वाचा क्षण आहे. येथून पुढे तिचेही मन बॅरिस्टरांशी एकतानता पावलेले दिसते. या एकतानतेचे दर्शन दुसऱ्या दिवशी सकाळी घडते. रात्रभर जुन्या आठवणींनी बॅरिस्टर अस्वस्थ होते, राधाक्काची अवस्था वेगळी नसणार. दुसरे दिवशी सकाळी नेहमीच्या शिरस्त्याप्रमाणे बॅरिस्टर चहासाठी भाऊरावांकडे येतात. आज तीनऐवजी चार कप हवेत हे सांगताना ते राधाक्काकडे पाहतसुद्धा नाहीत. राधाक्काही नेहमीसारखी हसत नाही. तिच्या अंबाड्यात फुले नसतात. पण ते

बॅरिस्टरांच्या लक्षातही येत नाही. आणखी चहा हवा असतो तेव्हा बॅरिस्टरांच्या मनात यावे आणि राधाक्काने चहा घेऊन बाहेर यावे असे दोनदा घडते. मावशीबद्दलच्या विचाराने बोलता बोलता त्यांचा गळा दाटून येतो तेव्हा दाराआडून ऐकणाऱ्या राधाक्काला हुंदका फुटतो.

सूर्यफुलासारखे राधाक्काचे व्यक्तित्व आता बॅरिस्टरांना उन्मुख झाले आहे असे यापुढे पदोपदी जाणवत राहते. नाटकाला जाताना तिचे सजलेले रूप पाहून 'तुला दृष्ट लावणार' असे भाऊराव म्हणतात तेव्हा तिच्या मनात विचार येतो तो बॅरिस्टरांचाच. तिला पाहून बॅरिस्टरांच्या 'ओऽ होऽऽ! ही तर आरास झाली! बालगंधर्वीचं लक्ष गेलं तर ते संवाद चुकतील!' या पुटपुट्याने तिला 'मनातनं विशेष आनंद' होतो. त्यांनी अंगाला लावलेल्या विलायती अत्तराने तिचे मन अधिकच प्रसन्न होते. त्या गंधासाठी ती पुनःपुनः दीर्घ श्वास घेते. त्या वासासाठी तिचे नाक फुलते. थिएटरमध्येही रिवाजाप्रमाणे भाऊरावांच्या मागून जाण्याऐवजी ती बॅरिस्टरांच्या मागून जाते. रात्री नाटकावरून परतल्यावर ती भाऊरावांना मिठी मारून 'तुम्ही सूटबूट घाला.... केस वाढवा ना..... असे म्हणते. स्वतःचे शब्द ऐकून स्वतःच लाजते, तेव्हा तिचे मन किती बॅरिस्टरमय झाले आहे याची प्रचीती येते. पुढे गरोदरपणी तिला भाऊराव तिची इच्छा विचारतात तेव्हादेखील त्यांना ती 'बॅरिस्टरांसारखा सूटबूट घाला' असेच सांगून पाटलोण शिवायल' लावते. ते तशी ती तंग विजार, जाकीट, कोट असा पोषाख करून रुबाबात फेऱ्या मारायचे तेव्हा राधा त्यांना 'एका वेगळ्या खुळ्या नजरेनं' बघत बसायची. पुढेही एकदा ती तंग विजार दृष्टीस पडते तेव्हा 'पुन्हा घाला पाटलोण' असं म्हणून ती फाजीलपणाने ओठ चावते.

भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर तर तिला बॅरिस्टरांचाच आधार उरतो. बॅरिस्टरांच्या सहवासाने ती पुष्कळच बदलली असली तरी काही गोष्टी बोलण्याइतकी धीट किंवा पुरुषी ती झालेली नाही. बॅरिस्टर तिला लग्नाबद्दल विचारतात तेव्हा अर्थातच ती स्वतः काही निर्णय घेऊ शकत नाही, उघड होकार देऊ शकत नाही. मात्र गुपचुपपणे ती केस वाढवू लागते. आपले वडील नाथबुवा यांनी या संदर्भात पुढाकार घ्यावा असे तिला वाटते. 'उद्याच्या विचारानं जीव नुसता कासावीस होतो–' असे सूचकपणे त्यांच्यापाशी आणि विचाराविचारानं झोप नाही रात्र...रात्र....', 'बॅरिस्टर बरे आहेत?' इत्यादी मावशीबाईपाशी बोलून ती आपले मन उघडून दाखविण्याचा असहाय प्रयत्न करते. ते दोघेही दुर्लक्ष करतात तेव्हा नाथबुवांची जपमाळ हिसकावून घ्यावी असा तिला राग येतो; मावशीबाई दुर्लक्ष करतात तेव्हा त्यांचे सगळीकडून सुटलेले, लिबलिबलेले अंग एकदम तिच्या नजरेत भरते! पुढे तिच्या वडिलांनी राधाच्या पुढील आयुष्याच्या संदर्भात आपण बॅरिस्टरांचा सल्ला घेऊ असे म्हणताच ती एकदम फुलून उठते. तिच्या काळजावर पाखराचे पंख फडफडतात. बॅरिस्टरांना आपल्या वडिलांशी बोला असे संकोचाने तिला म्हणता येत

नाही; नाथबुवांना बॅरिस्टरांशी बोला असे लोकभयाने तिला म्हणता येत नाही. आता या दोघांमध्ये आपला विषय निघेल तेव्हा हा गुंता आपोआपच सुटेल अशी आशा तिला वाटू लागते. बॅरिस्टरांच्या सहवासाने राधाक्का कितीही सुधारली, तिची सौंदर्यदृष्टी वाढली ती अधिक घीट व मोकळी झाली, तरी त्यालाही त्या काळच्या रीतिरिवाजाच्या, समाज-भयाच्या मर्यादा आहेत. राधा ही काही आजकालची स्त्रीमुक्तीची घोषणा देणारी स्त्री नव्हे. पण बॅरिस्टरांच्या सहवासाने ती तत्कालीन सर्वसाधारण स्त्रीपेक्षा पुष्कळच पुढे गेलेली आहे हे मान्यच करावे लागते.

तिच्या दुर्दैवाने अचानक, तिचे मनोरथ पूर्ण होण्यापूर्वीच बॅरिस्टरांना क्षय होतो. राधाक्काच्या सगळ्या स्वप्नांचा चक्काचूर होतो. मग स्त्रीच्या पाचवीलाच पूजलेली तडजोड राधाक्काही मुकाटपणे स्वीकारते. पुन्हा न्हाव्याच्या पुढ्यात बसू लागते. भाऊरावांचा फोटो ओट्यावर टांगते. पहाटे विहिरीवर जाऊन अंगावर कळश्या ओतून घ्यायला लागते. पिंपळाला प्रदक्षिणा घालणे सुरू करते. थोडक्यात, हिंदू समाजात आणखी एका मावशीची भर पडते. पण शरीराला कितीही कष्टविले तरी मन थोडेच सगळे निमूटपणे ऐकायला तयार असते ? मागे बॅरिस्टरांनी आपल्या बायकोने गरोदरपणात घालावा म्हणून आणलेला झगा हे मन विसरलेले नसते. स्वप्नात तिला आपण गरोदर आहोत, हलक्या पावलांनी माडीवर गेलो आहोत. बॅरिस्टर आपल्या नग्न शरीरावर तो सैल झगा चढवीत आहेत, असे दिसते. भयभीत होऊन किंचाळत ती जागी होते. ही भीती कुणाची आहे ? अर्थातच आपल्या अनावर मनाची राधाक्काला भीती वाटली आहे. या स्वप्नाचा उच्चारही नको, ते जणू आपल्याला पडलेच नाही असे स्वतःला बजावण्यासाठी मावशींना स्वप्न पडलेच नाही असे, आपण स्वप्नात ओरडलोच नाही असे ती दडपून सांगते.

खेड्यातून आलेली एक अशिक्षित पोर बॅरिस्टरांच्या सहवासात कशी उमलत जाते, त्या दोघांमधले सौंदर्यलोलुप स्नेहाचे नाते कसे हळुवारपणे उमलत जाते, तिचे व्यक्तिमत्त्व स्वतंत्रपणे कसे घडत जाते आणि क्रूर सामाजिक रूढी आणि नियतीचा खेळ यापुढे हे उमलते व्यक्तिमत्त्व कसे कुस्करले जाते याचे मोठे हृद्य चित्र राधाक्काच्या रूपाने दळवींनी इथे चितारलेले दिसते.

मावशीबाईंच्या रूपात बॅरिस्टरांनी तत्कालीन विधवा ब्राह्मण स्त्रीचे, तिच्या रुक्ष जीवनाचे, तिच्या मानसिक-शारीरिक कोंडमाऱ्याचे, तिच्या नियतीवादी पराभूत विचारसरणीचे चित्र रेखाटले आहे. राधाक्काच्या उमलत्या व्यक्तिमत्त्वाच्या पार्श्वभूमीवर हे अकाली खुरटून गेलेले व्यक्तिमत्त्व वाचकांच्या भावनांना हात घालते.

मावशी मुळात अतिशय देखण्या आहेत. तिच्या रूपापुढे बालगंधर्वांचे रूप देखील फिके पडेल असे बॅरिस्टर नेहमी म्हणतात. त्या अतिशय गोऱ्यापान असल्या पाहिजेत. कारण पूर्वीच्या आठवणीने त्यांना भरून येते तेव्हा त्या लालबुंद होतात. पण या सूचक उल्लेखापुढे मावशीच्या रूपाचे बाकी वर्णन कादंबरीत कोठे येत नाही. त्यांच्या दहाव्या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय
दादर
विषय

वर्षी त्या विधवा झाल्या. आपल्या नवऱ्याचे धड रूप सुद्धा त्यांच्या डोळ्यासमोर येत नाही. जांभळी जरीची टोपी, कानात भिकबाळी, गळ्याला पट्टी, रेघांचे खमीस एवढ्याच गोष्टी नवऱ्याशी संबंधित म्हणून तिला आठवतात. त्याच्या आठवणी, त्याचे सहवाससुख यांचा तर प्रश्नच नाही. दहाव्या वर्षी विधवा होताच तिला बोडकी केली आहे. त्यावेळी न्हाव्याच्या पुढ्यात बसेपर्यंत तर आपण विधवा झालो म्हणजे नक्की काय झाले हेच तिला कळले नव्हते. विधवा होणे म्हणजे डोक्यावर वस्तरा फिरणे, डोके चुरचुरणे, जखमा भगभगणे, त्यावर चोरून लपवून–कुणी पाहील–ओरडेल म्हणून जमेल तेव्हा चंदनाचा लेप लावता आला तर लावणे, सगळ्यांची मारहाण सहन करणे एवढेच तिला ठाऊक होते. वयाच्या चोवीस–पंचविसाव्या वर्षी बॅरिस्टर तिला आपल्याकडे घेऊन येईपर्यंत सासरी ती असेच अपमानित जीवन जगत आली असणार. अंगावर जरा मांस चढले तर, जरा अंग सुटले तर, त्यावर 'ढंग करीत असणार, कुणाकडे जात असणार, कुणाला आत घेत असणार' असे ताशेरे तिला सासरी ऐकायला मिळाले असणार. कोवळ्या वयापासून तिला ही जी बोलणी खावी लागली आहेत. विधवांनी कसे जगावे याचे जे काही वस्तुपाठ तिला मिळाले आहेत, की बॅरिस्टरांकडे राहायला आल्यानंतर, तिथे हवे तसे वागण्याचे स्वातंत्र्य असूनही–नव्हे तिने सुंदर राहावे–रसिकतेने जगावे असा बॅरिस्टरांचा आग्रह असूनही–ती त्यापेक्षा वेगळे काही वागूच शकत नाही. बॅरिस्टरांचा त्रागा, राग यांच्यापेक्षाही सासरी झालेली मारहाण व खावी लागलेली बोलणी यांचा तिच्या मनावरील परिणाम अधिक प्रभावी ठरतो आणि लाल आलवण नेसणे, सकाळी उठून थंड पाण्याने आंघोळ करणे, पिंपळाला प्रदक्षिणा घालणे, घागरीवर घागरी पाणी भरणे आणि ओतणे, दुसऱ्यांकडची दळणं मागून मागून दळणे, दहीभाताचे जेवणे व तेही फक्त एकदा, उरल्या वेळी गळ्यातली जपमाळ ओढत बसणे हा तिचा दैनंदिन क्रम आहे.

त्यांच्या रूपासारखाच त्यांचा आवाजही गोड होता. त्यांच्या वडिलांनी मुद्दाम मुंबईला नेऊन त्यांची एक ध्वनिमुद्रिकाही काढली होती. अंजनीबाई मालपेकरांवरून वडील त्यांना कौतुकाने अंजनी म्हणायचे.

मावशी मोठ्या सुगरण आहेत. बॅरिस्टरासारखा चोखंदळ माणूस 'आमच्या मावशीच्या हातचा एकेक पदार्थ खाऊन बघा...तुम्ही रोज याल..!' असं प्रमाणपत्र त्यांना देतो. राधाक्काच्या बाळंतपणात डिंकाचे लाडू, आळिवाचे लाडू, बदामाची खीर असे काही काही त्या पाठवीतच असतात.

कामाचा त्यांनी कधी कंटाळा केल्याचे दिसत नाही. उलट, मोकळा वेळ मिळू नये म्हणून त्या काही ना काही कामे काढीतच असतात. आपले सगळे आयुष्य त्यांनी आता आपल्या भाच्यासाठीच ठेवले आहे. बॅरिस्टर त्यांची क्षमा मागून रडतात त्या दिवशी त्यांना नीट झोप लागावी म्हणून राधूऐवजी त्या स्वतःच पंखा ओढायला बसतात. नानासाहेब थकल्यावर त्रागा करीत का होईना, त्यांचे हगणे–मुतणे सगळे मावशीबाई करतात.

बॅरिस्टरांना वाटणारे राधाक्काचे कौतुक, राधाक्काला ही बॅरिस्टरांबद्दल असलेली आत्मीयत त्यांच्यापासून लपून राहिलेली नसणार. पण पारंपरिक विचारसरणीत वाढलेल्या मावशीला त्या दोघांचे लग्न व्हावे हे काही पटत नाही असे दिसते. राधाक्का सूचकपणे या संदर्भात बोलते, 'बॅरिस्टरांनी लग्न केलं असतं तर घरात...' असे म्हणते, तेव्हा त्या काहीच बोलत नाहीत. मग मुद्दाम पण 'सहज बोलल्यासारख्या' त्या विचारतात, 'तुझे डोळे का असे ओढलेले?' त्यांना अपेक्षित असे उत्तर राधाक्काकडून येते, 'विचाराविचारानं झोप नाही...रात्र....रात्र...' तेव्हा तिच्या नजरेला नजर न भिडविता त्या तिला विधवेची जागा दाखवून देतात, थंड पाण्याची आंघोळ कर....आणि चक्कर येईपर्यंत पिंपळाला प्रदक्षिणा घाल...! मग पडल्याबरोबर झोप येईल...!' हे तिच्याशी बोलताना त्या फड-ताळाकडे, शिकाळ्याकडे पाहात आहेत ही गोष्ट सूचक आहेत. बॅरिस्टरांशी लग्न कर-ण्याची इच्छा असलेल्या राधाक्काला आपल्यासारखेच वागायला आपण सांगतो आहोत, तिच्यावर अन्याय करतो आहोत, अशी सूक्ष्म बोच त्यांना कुठेतरी जाणवत असणार. पण रूढींचा प्रभाव त्यांच्यावर इतका जबरदस्त आहे की त्या याहून वेगळे काही राधाक्कासाठी चिंतू शकतच नाहीत.

मावशी मोठ्या रसिक आहेत. त्यांचा गळा गोड आहे, हे वर आलेच. बालगंधर्व त्यांना फार आवडतात. त्यांची नाटके गावात येतात तेव्हा लोकांना घाबरून त्या नाटक पाहायला जाण्यास तयार होत नाहीत. पण बालगंधर्व घरावरून जाणार असतील तर पाहायला मिळावेत अशी इच्छा ती प्रकट करते. बॅरिस्टर तिच्यासाठी बालगंधर्वांनाच घरी बोलावतात तेव्हा मावशींना धन्य वाटते. त्या दिवशीचा त्यांचा उत्साह, धांदल यावरून आजवर आपले मन त्यांनी किती मारले आहे याची कल्पना येते. भामिनीच्या रूपात आलेले बालगंधर्व खिडकीतून नीट दिसत नाहीत म्हणून ती बॅरिस्टरांना सुद्धा बाजूला व्हायला सांगते! आणि नतर बालगंधर्वांना जेव्हा बॅरिस्टर आत घेऊन येतात तेव्हा तर त्या एक-दम थरकून जातात. त्यांचे भानच हरपते. त्यांना हातभर अंतरावरून पाहता पाहता मावशींना वेड लागायची पाळी येते. काय करावे हे न कळून त्या नुसत्या बालगंधर्वांच्या तोंडाकडे पाहात खुळ्यासारख्या हसत राहतात. आनंदातिशयाने हसता हसता त्यांचे नाकडोळे झरत राहतात. ते गेले तरी त्या आनंदाने मोठमोठ्याने हसत राहतात. हा त्यांच्या नीरस, त्याच त्या चक्रात फिरणाऱ्या कंटाळवाण्या आयुष्यातला सर्वोच्च आनंदाचा क्षण आहे. त्यांच्या सगळ्या वृत्ती यावेळी तरल झाल्या आहेत. या तरल अवस्थेतच त्या राधाक्काच्या डोक्यावर जरीची टोपी ठेवतात आणि बालिशपणे हसत तिला कडकडून मिठी मारत तिचे मुके घेतात. ज्याच्या केवळ जरीच्या जांभळ्या टोपीची आठवण मात्र आहे त्या नवऱ्याची त्यांना आठवण झाली असणार. इतके दिवस कोंडून, दडपून ठेव-लेल्या वासनांनी फणा काढला असणार. आपण काही भलतेच करून गेलो आहोत याचे त्यांना मात्र भानही नाही. त्या हसतात आणि एखाद्या परकरी पोरीसारख्या धावत पुन्हा

आपल्या काळोख्या आयुष्यात शिरतात.

वासनांचा हा कल्लोळ मावशीला नवा नाही. ती तरुण आहे आणि शरीरसुख म्हणजे काय ते समजण्यापूर्वीच विधवा झाली आहे. देहदंड, पूजापाठ यांत मन रमविण्याचा कितीही प्रयत्न केला तरी कधीतरी ही अशी वासनांची चाळवाचाळव होतेच. बॅरिस्टर लंडनला असताना मावशींनी बॅरिस्टरांच्या वडिलांना एकदा मिठी मारली होती असे बॅरिस्टरांच्या कानावर आले आहे. पण शरीरात थैमान घालणाऱ्या या वासनांना तिने कधी हाताबाहेर जाऊ दिले नाही. शरीरात त्यांचा डोंब उसळला की विहिरीवर जाऊन डोक्यावर कळश्या ओतून घेणे तिच्या अंगवळणी पडले आहे.

शारीरिक भुकेसारखी मावशीबाईंची मातृत्वाची भूकही अतृप्तच राहिली आहे. पण त्यामुळे कित्येक स्त्रियांच्या ठिकाणी जो एक तिरसटपणा येतो, त्रागा करण्याची वृत्ती येते ती मावशीत मुळातच नाही. म्हणून राधाक्का गरोदर आहे हे कळताच मावशीच बहरून उठतात. राधाक्काचे सगळे करतात. मुलासाठी झक्क बाळंतविडा पाठवितात. राधाक्कासाठी रोज डबे भरून काही ना काही आणत राहतात. मुलाचे तर उठणे चोळण्यापासून तो त्याचे कपडे धुणे, वाळत घालणे सगळेच त्या करतात. त्याच्या कपड्याशी खेळतात, त्यांचा वास भरभरून घेतात. बाबू तर त्यांच्यासाठी एक खेळणेच आहे. तो झोपला असेल तर त्याला उठवणार, मुद्दाम पदराखाली घेऊन आपला स्तन त्याच्या तोंडात देणार, तो फसला नाही की कौतुकाने त्याचा त्रागा करणार. जणू आपल्या नशिबात नसलेले हे मातृत्वाचे सुख त्या राधाक्काकडून उसने घेऊ पाहतात. दुधाने तटतटलेला राधाक्काचा स्तन पाहून त्यांची नजरच गहाळ होते. त्या स्तनातल्या दुधाची एक चिळकांडी वाटीत आपल्या हाताने घेतात. इतकेच नव्हे तर हळूच अंधारात त्या दुधात बोट बुडवून त्याची चवही घेऊन पाहतात. मातृत्वाच्या अतृप्त इच्छेचे हे दर्शन, मावशीच्या मनातील मातृत्वाची ही ओढ, आणि ती तशी नाही तर अशी पूर्ण करण्याची मावशीची धडपड तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला कारुण्याची एक कोवळी किनार लावून जाते.

राधाक्काच्या संसारात स्वतःच्या अपूर्ण इच्छांची पूर्ती शोधू पाहणाऱ्या मावशींच्या सुखाचा भाऊरावांच्या मृत्यूसोबतच अस्त होतो. मध्यंतरीच्या काळात, बॅरिस्टरांनी तिची क्षमा मागून तिच्याशी बोलायला प्रारंभ केल्यानंतर, तिच्या आयुष्यात सुखच सुख आलेले होते. आपण एक विधवा आहोत आणि ही सगळी सुखं आपल्यासाठी नाहीत याचा जणू तिला विसरच पडला होता. पण भाऊरावांच्या मृत्यूने आणि राधाक्काच्या केशवपनाने ती खाडकन् भानावर येते. राधाक्काचा सासरा बाबूला घेऊन जायला, त्याच्याशी खेळायला मनाई करतो तेव्हा तिच्या जीवाची तडफड होते. पण घरातल्या घरात स्वतःशी त्रागा करून घेण्याशिवाय तिच्या हाती काही नसते. यातूनच तिला या सगळ्या गोष्टींच्या क्षणभंगुरतेचा प्रत्यय येतो. मग तिची जगण्याची इच्छाच संपून जाते. आता मरायचेच आहे असे म्हणून इतके दिवस लोकभयास्तव घालून घेतलेले निर्बंध ती तोडून टाकते.

खा, खा खाते. जागोजाग झोपते. तिचे सगळे अंग सुटते. जुन्या, व्रतस्थ मावशीची जागा आता ही नवीच, काही नेमनियम न उरलेली मावशी घेते. मध्यंतरी निर्माण झालेले सगळे कोवळे भावबंध तोडून मावशी आपल्या कोशात जाऊन बसलेल्या दिसतात.

एका परंपरागत विधवेचे जीवन जगणारी मावशी, तिच्या आयुष्यात बालगंधर्व, राधाक्का आणि बाबू यांच्या रूपाने काही काळ आनंद निर्माण होतो. पण भाऊरावांच्या अकाली आलेल्या मृत्यूने तिला आयुष्याच्या नश्वरतेची जाणीव होते आणि मग साऱ्या कोमल भावना विसरून ती फक्त मृत्यूची वाट बघत राहते. मावशीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे हे तीन ठळक रंग त्यांच्या विविध सूक्ष्म छटांसह दळवींनी मोठ्या कुशलतेने कादंबरीत ओतलेले दिसतात.

भाऊराव राधापेक्षा बारा-चौदा वर्षांनी मोठे आहेत. या हिशोबाने त्यांचे वय सव्वीस ते अठ्ठावीस वर्षांच्या दरम्यान असावे. त्यांची तब्येत दमदार आहे, शरीर पिळदार—व्यायामाने कमावलेले आहे. रोज पाचच्या ठोक्याला उठायचं, तोंड धुवून घाम गळेपर्यंत सूर्यनमस्कार—जोरबैटका असा व्यायाम करायचा, मग विहिरीवर जाऊन थंड पाण्याने आंघोळ करायची, नंतर पूजाघाट आटोपायचा, जेवण करून ऑफिसमध्ये जायचे, असा त्यांचा रेखीव आणि सरळ दिनक्रम आहे. वर्णाने ते सावळे आहेत. डोक्यावर शेंडी आणि ओठावर भरदार मिश्या ते राखतात. धोतर, कोट, टोपी असा त्यांचा नेहमीचा वेष आहे. वृत्तीने ते धार्मिक आहेत.

असे हे भाऊराव लग्न झाल्यावर राधाक्का व बॅरिस्टर यांच्या सहवासात बरेच बदलतात.

सुरुवातीला बॅरिस्टर अथवा वाड्यातील कुणाशीही त्यांचा फारसा संबंध नसावा. घरमालक आणि भाडेकरू यापलीकडे फारसे वेगळे नाते त्यांच्यात नसावे. कारण राधाक्काला सोबत घेऊन आल्यानंतर लगेच एके दिवशी मावशीबाई राधाक्काजवळ आपल्याला सासरच्या माणसांनी सोवळी कशी केली ते सांगतात व ते ऐकून राधाक्का घाबरून गेली असे त्यांना दिसते तेव्हा, 'तेवढंच सांगायला कशाला आली म्हातारी इथं?' असे ते वैतागाने म्हणतात. पुढे राधाक्का मावशीबाई कशा मुद्दाम देह कष्टवितात ते सांगू लागतात तेव्हा, 'असू दे! तू चहा दे. कशाला सगळ्यांचा विचार करायचा? का ही एकटीच विधवा आहे?' असे म्हणून ते कोरडेपणा दाखवतात. पण राधाक्काच्या समजुतीखातर जरी 'अ.पण कशाला विचार करायचा' असे ते म्हणाले तरी मावशीबाईंबद्दल माहिती ऐकून विशेषतः पन्नाशीतल्या दिसणाऱ्या मावशीबाई प्रत्यक्षात तिशीपस्तिशीतल्या आहेत हे ऐकून—त्यांना मावशींबद्दल सहानुभूती वाटली असणार.

तसे ते मावशीबाईंना दबकूनच असणार. नव्याने वाड्यात राहायला आले तेव्हा भाऊराव सकाळीच विहिरीवर गेले असताना मावशींना पूर्ण नग्नपणे आंघोळ करताना त्यांनी पाहिलेले असते. संपूर्ण नग्न गोरापान देह. डोक्यावरसुद्धा केसाचा काळा डाग नव्हता. जणू पिठुर चांदण्याचाच एक कोरलेला तुकडा पाण्यात भिजतो आहे असे ते चित्र

भाऊरावांच्या मनावर कोरले गेले आहे. त्यानंतर आपण पिंपळावर येईपर्यंत कोणी विहिरीकडे जायचे नाही असा राघूतर्फे मावशीबाईंचा निरोपही त्यांना मिळतो. या एकूणच प्रकारात भाऊरावांनी धसका घेतला असणार. एक प्रकारचा संकोच त्यांना वाटू लागला असणार.

त्यातच भाऊरावांचा एकंदर स्वभाव काहीसा बुजरा दिसतो. आणि हा बुजरेपणा बॅरिस्टरांसमोर अधिकच वाढतो. वास्तविक गाडीत रात्री ते राधाक्काच्या मांडयावर पाय पाय सोडून खुशाल झोपतात. तोल जाऊन राधाक्काच्या मांड्यावर हात टेकतात तेव्हा संधी साधून आवळतात. तेव्हा तसे ते धीट आहेत. पण बॅरिस्टरांसमोर येताच ते ओशाळतात. बायकोसारखेच तेही लाजतात. बॅरिस्टर राधाक्काच्या निवडीबद्दल त्यांचे अभिनंदन करतात तेव्हा त्यांना काय बोलावे ते कळत नाही. नुसतेच हसून ते वेळ भागवितात. बॅरिस्टरांकडे फराळाला जायचे म्हणजे त्यांची छाती धडधडते, ते गांगरून जातात. बॅरिस्टरांसमोर तर राधाक्कासोबतच त्यांनाही धाम फुटतो. काही बोलणे जमत नाही. बॅरिस्टर आपल्या बायकोकडे टक लावून पाहत आहेत याने तेच ओशाळतात. त्यांच्या रूपाचे गोडवे बॅरिस्टरांनी गाणे त्यांना तेवढेसे आवडत नाही. पण आपली नापसंती दर्शविण्याऐवजी ते हसतात. जिम नॉर्टन, त्याचे 'नेकेड गर्ल इज ए फ्लेम' हे मत आणि 'काल वहिनींना मी पाहिलं.. त्यांचा छान गोरा वर्ण, उन्हातनं आल्यामुळे लालसरपणा...आय थॉट ऑफ दॅट रास्कल...जिम! अँड हिज फ्लेम!' अशी वरून बॅरिस्टरांची मल्लीनाथी ऐकून ते खूपच अवघडतात. काय बोलावे, करावे ते न उमजून वेडाचा झटका आल्यासारखे इकडे तिकडे बघत टोपी मांडीवर आपटत राहतात. एकूण बॅरिस्टरांसमोर ते बुझल्यासारखे होतात.

बॅरिस्टरांचे वैभव, ऐट, त्यांच्या बोलण्यातून पदोपदी जो आत्मविश्वास जाणवतो, त्यासमोर भाऊराव प्रथम दबकून जातात. त्यामुळे सुरुवातीला भाऊराव पदोपदी ओशाळताना दिसतात. ते विलायतेला जाऊन आलेले बॅरिस्टर आहेत, विद्वान आहेत, आपण त्यांच्यासमोर काय, असा एक न्यूनगंड त्यांच्या मनात आहे.

मात्र बॅरिस्टर माणूस वाईट नाही, त्याच्या मनात काही नसते, त्यांचे आचारविचार विलायती आहेत इतकेच, हे भाऊराव मनातून जाणून असतात. त्यामुळे बॅरिस्टर जरा मोकळेपणाने वागू लागताच भाऊरावही थोडे खुलतात. बॅरिस्टर त्यांना जिम नॉर्टनची काडी देतात, त्यातली गंमत दाखवतात, कर्मठ भाऊराव देखील त्या काडीने चळतात, त्यांच्या कानाला खाज येते! बॅरिस्टर एखाद्या मित्राशी वागावे तसे त्यांच्याशी वागतात तेव्हा त्यांचा जरा धीर चेपतो. जरा मोकळे होऊन ते बोलू लागतात. बॅरिस्टरांच्या आयुष्यात डोकावतात. तिथे त्यांना बॅरिस्टरांचे वेगळेच, त्यांना समजेलसे रूप दिसते. खाता खाता हळूच चोरून बॅरिस्टांकडे पाहात ते त्यांना समजून घेण्याचा प्रयत्न करू लागतात.

बॅरिस्टरांनी दिलेल्या काडीने रात्री प्रणयाचा जो एक अनोखा अनुभव त्यांना येतो त्यामुळे

ते मनाने आणखीच खुलतात. राधेवर ती काडी जी जादू करते त्याने ते प्रथम बावरतात, गांगरतात आणि मग त्यातली गंमत कळून त्याचा आस्वाद घेतात. दुसरे दिवशी सकाळी बॅरिस्टर त्यांना रात्रीबद्दल छेडतात तेव्हा ते उडवाउडवी करतात, मग ओशाळतात. रात्रीच्या त्या आठवणींनी आत्ता सकाळीसकाळी ते उत्तेजित होतात. पण एकूणच ते जरा मोकळे झालेले दिसतात. शेंडी काढा, मिश्या बारीक करा या बॅरिस्टरांच्या त्यांना पोरकट वाटणाऱ्या आग्रहावर त्यांच्याशी वाद घालतात. भाऊरावांनी असे छानछान राहिले म्हणजे 'ॲटमॉसफिअर रोमॅण्टिक होईल...' या बॅरिस्टरांच्या मतावर ते मिशीतल्या मिशीत हसतात. जणू या बॅरिस्टरला 'ॲटमॉसफिअर रोमॅण्टिक' कशाने होते, ते काय कळते असेच त्यांचे हसणे सुचविते. बॅरिस्टरांशी वागताना कालपेक्षा आज भाऊराव खूपच मोकळे झाले आहेत. इतके की त्यांचे आराध्यदैवत जे लोकमान्य टिळक त्यांच्या वीतभर शेंडीची आणि आठवड्याच्या खुरट्या दाढीची बॅरिस्टरांनी चेष्टा करताच रागाच्या भरात फटकन 'हो....हो...त्यांच्या हजामती करायला आपले आयसीएस आणि बॅरिस्टर आहेत...' असे ते बोलून जातात. आणि हे बोलून गेल्यावर पस्तावतात. त्यांना आपण एकदम चिडून आणि टाकून बोलायला नको होते असे त्यांना वाटते. ते आपले घरमालक आहेत म्हणून भाऊरावांना असे वाटत नाही तर बॅरिस्टर स्वभावाने एखाद्या मुलासारखे भोळे-भाबडे आहेत म्हणून आपण त्यांना दुखविणारे बोलायला नको होते असे त्यांना वाटते, हे विशेष.

बॅरिस्टरांचा हा स्वभाव भाऊरावांच्या नीट लक्षात आलेला आहे. म्हणून पुढे ते रोज बॅरिस्टर घरी येऊन राधाक्काच्या हातचा चहा पितात, तिला टक लावून बघतात यात काही वावगे नाही हे समजू शकतात. लहान मुलाचा हट्ट पुरवावा तसे ते आग्रह करून राधाक्काला चहाचे कप आणायला लावून बॅरिस्टरांचे मन राखतात. एवढेच नव्हे तर बॅरिस्टर राधाक्काकडे टक लावून पाहतात, दिवस जातात तसतशी सवय होऊन राधाक्काही नजर वर उचलू लागते. बॅरिस्टर हसले तर तीही ओझरते हसू लागते आणि तिच्यातील हे संक्रमण भाऊराव मोठ्या कौतुकाने पाहतात. त्यातली गंमत, त्या दोघांत निर्माण होत चाललेला हा अनोखा स्नेहबंध यातील गोडवा समजून घेण्याची, निःशंक मनाने त्याचा आस्वाद घेण्याची भाऊरावांची मानसिक तयारी हा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक मोठा वैशिष्ट्यपूर्ण आणि लोभस भाग आहे. राधाक्का–बॅरिस्टर यांच्यात निर्माण होऊन विकसित होत जाणारे मुग्ध, सलज्ज प्रणयाचे बंध भाऊरावांच्या या विशिष्ट स्वभावामुळेच शक्य झाले आहेत. भाऊरावांच्या ऐवजी कुणी आक्रस्ताळा, संशयखोर नवरा असता तर हे नाते मुळातच उभे राहू शकले नसते. पुढे तात्यांच्या आगमनानंतर ते ज्या पद्धतीने बॅरिस्टर आणि मावशींना दूर सारतात त्यावरून भाऊराव जर बापासारखे असते तर बॅरिस्टरांनी पहिल्या भेटीतच राधाक्काची जी स्तुती केली त्यावेळीच भाऊरावांनी त्यांना त्यांची जागा दाखविली असती यात संशय नाही. पण भाऊराव समजूतदार, विवेकी

आणि रसिक आहेत.

बॅरिस्टरांसारखी घडीघडी राधाक्काच्या सौंदर्याची स्तुती करणे त्यांना जमत नसले तरी तिच्या रूपाचे कौतुक त्यांना आहेच. या रूपाचा मनसोक्त आस्वाद घेण्याची रसिकताही त्यांच्या ठिकाणी आहे. तिच्या सगळ्या हौशी ते पुरवितात. बाळंतपण म्हणजे स्त्रीचा दुसरा जन्मच असतो या विचाराने राधाक्काच्या गरोदरपणात ते हळवे होतात, पैशाची फिकीर न करता राधाक्काची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी म्हणून तंग विजार शिवतात. नाटकाला जाण्याच्या प्रसंगी बावरलेल्या राधाक्काची चप्पल बगीत पडली तर चारचौघांत ती उचलून देण्याची उदारमनस्कतादेखील ते दाखवितात. राधाक्काने नाटकाला यावे असे मुळातच त्यांना वाटत नसताना, आलीच तर तिने स्त्रियांच्या सज्जात बसावे असे मत असताना, बॅरिस्टरांच्या मर्जीखातर ते आपल्या मताला मुरड घालतात. नाट्यगृहात मात्र राधाक्काच्या उजव्या बाजूला बॅरिस्टर बसतात तेव्हा ते अस्वस्थ होतात, पण ही अस्वस्थता मुळात चारचौघांसमोर आपल्या बायकोशेजारी परपुरुष बसला आहे, लोक काय म्हणतील यातून आली आहे आणि त्यातूनच बॅरिस्टरांवरील त्यांचा विश्वास किंचित डळमळला आहे. कृष्णाचे शृंगारिक गाणे चालू असताना बॅरिस्टर उत्तेजित होऊन मांड्यांवर हात आपटतात तेव्हा त्यांचा हात राधाक्काच्या डाव्या मांडीवर पडला की काय असा संशय घेण्यापर्यंत त्यांची मजल जाते. लोक राधाक्काला हावरट नजरेने बघतात ते त्यांना सहन होत नाही. त्यातच राधाक्का शेला विसरल्याचे समजताच ते जिगजिगतात. त्या संदर्भातली बॅरिस्टरांची विलायती मस्करी ते कशीबशी सहन करतात. मात्र एकदा चारचौघांपासून दूर येताच, ते तिघेच राहताच भाऊरावांच्या अस्वस्थ वृत्ती पुन्हा शांत होतात. बॅरिस्टरांचे 'अरसिक किती हा शेला' हे गाणे म्हणणे त्यांना बावगे वाटत नाही.

आपल्या बडिलांचा सैल स्वभाव टाऊक असल्यामुळे त्यांचा तिरस्कार करणाऱ्या, त्यांना आपल्या घरी येण्याची मनाई करण्याइतका खंबीरपणा दाखविणाऱ्या भाऊरावांना बॅरिस्टरांच्या मनाच्या निर्मळपणाची खात्री पटलेली असल्याशिवाय त्यांनी बॅरिस्टरांना इतकी जवळीक प्रस्थापित करू दिली नसती.

तरुण आणि निरोगी असल्यामुळे त्यांच्या वासना नैसर्गिक आहेत. नुकतेच लग्न झालेले असल्यामुळे बायकोची ओढ स्वाभाविक आहे. गाडीत सर्वांसमक्ष राधाक्काच्या मांडीवर पाय टाकून झोपणे, संधी साधून तिच्या मांड्या आवळणे, जिम नॉर्टनच्या काडीची मनसोक्त मौज लुटणे, भामिनीच्या वेषातील बालगंधर्वांना पाहून उत्तेजित होणे, तशा रूपात राधाक्काला पाहण्याची त्यांना इच्छा होणे आणि स्वतः धार्मिक वृत्तीचे असले तरी ऐन प्रसंगी येऊन मध्यरात्रीपर्यंत रामनामाचा महिमा सांगत बसणाऱ्या सासऱ्याची राधाक्काला मिठीत घेताना 'श्रीराम...श्रीराम' म्हणून चेष्टा करणे इत्यादी गोष्टीतून त्यांची तारुण्यसुलभ वृत्ती दिसून येते.

भाऊराव मोठ्या परोपकारी वृत्तीचे आहेत. तहानभूक विसरून उन्हातान्हातून भटकत

ते रावसाहेबांना शोधत फिरतात. एरव्ही सहसा रजा न घेणारे भाऊराव बॅरिस्टरांवरील प्रसंग ओळखून रजा घेऊन शोधाशोध करतात. आजारी पडतात तेव्हाच त्यांची ही पायपीट थांबते.

सुधारणांविषयी त्यांना आस्था आहे. पण त्यासाठी आपला धर्म, पूजापाठ एवढेच नव्हे तर शेंडी आणि मिश्या यांना रजा देणे ही गोष्ट त्यांना खुळेपणाची वाटते. मात्र आपली मते दुसऱ्यावर–अगदी आपल्या बायकोवरदेखील–लादण्याचा आग्रहीपणा त्यांच्या ठिकाणी नाही. शेंडी काढा, मिश्या कापा, केस वाढवा, भांग पाडा हा राधाक्काचा आग्रह म्हणजे तिचा पोरकटपणा आहे, ती तात्कालिक ऊर्मी आहे हे ते समजून घेतात.

एकूण जरा लाजराबुजरा, थोडासा न्यूनगंडाने पछाडलेला, हौशी, रसिक, धार्मिक, परोपकारी आणि अत्यंत समजूतदार असा तरुण असे भाऊरावांचे व्यक्तिमत्त्व आहे.

नाथबुवा पत्नी वारल्यानंतर विरक्ती येऊन घरदार सोडून बाहेर पडले आहेत. एकुलत्या एका मुलीला–राधाला–तिच्या मामांवर सोपवून ते देवळं, तीर्थं करीत सारखे फिरत असतात. हातात घुंगुराची काठी, गळ्यात चारपाच जपमाळा, अंगरखा–टोपीवर श्रीराम...श्रीराम अशी लाल अक्षरे छापलेली, सारखे वणवण फिरणे, नुसत्या दूध आणि केळ्यावर राहणे आणि म्हातारपण यामुळे ते छातीतून वाकले आहेत, कृश झाले आहेत, गालांच्या वाट्या झाल्या आहेत, गळ्याच्या शिरा ओढल्या आहेत, खुरटी दाढी पिकली आहे. आपले मन त्यांनी रामनामात रमविले आहे, ते आता कुणाच्या संगतीत, कुणाच्या संसारात, कुणाच्या वास्तूत गुंतू नये म्हणून राधाक्काचा व भाऊरावांचाही आपल्याकडे येऊन राहावे हा आग्रह ते मानीत नाहीत. दोन वीत रुंदीच्या चटईवर कुठेतरी कुडी पसरतात.

यापूर्वी ते असे नव्हते. तूपसाखर, मध असे गोड पदार्थ चवीने खायचे. त्यामुळे ते स्थूल होते, गाल चांगले फुगलेले होते. त्यावेळी घरोघर ते पूजेला जायचे. उन्हात, तापलेल्या मातीत पाय भाजतात म्हणून धावत धावत चालायचे. उपरण्यातून शिधा, नारळ, केळी आणायचे.

पण आता सगळ्यातून त्यांनी लक्ष काढून घेतले आहे. राधाक्काच्या मामाकडची विचारपूससुद्धा ते त्रयस्थपणे करतात. रामनामात मन रमवितात. रामनामाचा महिमा सांगत राहतात. भाऊरावांचे नुकतेच लग्न झाले आहे हे विसरून मध्यरात्रीपर्यंत रामनामाचे चमत्कार सांगत राहतात.

भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या या विरक्तीला थोडा तडा जातो. सोवळ्या केलेल्या पोरट्या मुलीला पाहून त्यांचे काळीज फाटते. कायद्याने तिच्यासाठी काही करता येईल का याची ते चौकशी करतात. तात्यांच्यासारख्या आडदांड व उर्मट माणसाला सुनवायला कमी करत नाहीत.

मात्र त्यांचा केशवपनाला खास विरोध दिसत नाही. कारण तात्यांनी केशवपनाची घाई

करायला नको होती, निदान राधाक्का वेशुद्ध असताना तरी तिचे केशवपन करायला नको होते एवढाच त्यांचा आक्षेप दिसतो. प्रत्येक गावात बाईल ठेवणाऱ्या तात्यांचे चरित्र माहीत असूनसुद्धा ते राधाक्काला घेऊन जाणार म्हणतात तर नाथबुवा अशक्तपणे, ते त्यांच्या सुनेला नेणार तर आपण कसे आणि कुठवर अडवणार, असा विचार करतात. आक्रोश करणाऱ्या राधाला विसरून रामनामात मन रमविण्याचा ते प्रयत्न करतात.

पुढेही आपल्या मुलीचे काय होईल, तिच्या मनात काय आहे याचा फारसा विचार ते करीत नाहीत. राधाक्का सूचकपणे तो विषय काढू पाहते तेव्हाही रामनामाचाच आधार ते घेतात. कदाचित राधाक्कानेच वारंवार छेडल्यावर तिला कुणाचा तरी आधार हवा ही गोष्ट त्यांच्या ध्यानात आली असावी. पण त्याबाबतीतही स्वतः काही करण्याऐवजी आपण बॅरिस्टरांचा सल्ला घेऊ असे ते म्हणतात. एकूण पत्नी वारली तेव्हा राधाची जबाबदारी तिच्या मामांवर टाकून ते जसे मोकळे झाले होते, तसेच आता राधाक्काची जबाबदारी बॅरिस्टरांवर टाकून मोकळे होण्याचा त्यांचा विचार असावा.

पत्नीच्या मृत्यूनंतर एकट्याने संसाराची जबाबदारी ध्यावयास कचरणारे, विरक्तीच्या नावाखाली ती जबाबदारी दुसऱ्यांवर सोपवून मोकळे होणारे असे नाथबुवांचे व्यक्तिमत्त्व आहे.

तात्या शरीराने आडदांड, रगेल, रंगेल, आणि उर्मट आहेत. तब्येतीने ते धिप्पाड आहेत. भरलेल्या मांड्या पेचून उभे राहण्याची त्यांना सवय आहे. चालण्यातही त्यांनी मुद्दाम आणलेला एक प्रकारचा हलकटपणा आहे. कारण कुस्तीपूर्वी मांड्यांवर थाप मारण्यासाठी त्या उचलाव्यात तशा मांड्या उचलून ते चालतात. त्यांनी केस लांबलचक वाढविले आहेत. त्यांच्या डोक्यावर पिसाची टोपी असते. त्यांचा चेहरा तांबारलेला आणि डोळे नेहमी लाल असतात. कारण दारू पिण्याचे त्यांना व्यसन आहे. ते सारखे चणे चघळतात आणि बोलताना त्यांच्या तोंडून भपकारा येतो, तो लपविण्यासाठी गळ्यातील उपरण्याचे टोक तोंडावर धरून ते बोलतात.

नाटकाचा छंद आणि बाया यात त्यांनी घराकडे सदैव दुर्लक्ष केले आहे. भाऊरावांना तर संशय आहे की आपल्या आईला तात्यांनी मारली. त्यांच्या एकूण स्वभावामुळे भाऊरावांच्या मनात आपल्या या जन्मदात्याबद्दल अतोनात तिरस्कार आहे. त्यांचा सहवास नको म्हणून त्यांनी गावाबाहेर नोकरी धरली आहे आणि आपल्याकडे त्यांनी यायचे नाही हे लग्नाआधीच त्यांना बजावले आहे. त्यांच्या चारित्र्याबद्दल भाऊरावांना इतका संशय आहे की लग्नानंतर अवघी एक रात्र ते घरी राहिले आहेत आणि राधाक्काला त्यांनी क्षणभरसुद्धा एकटी राहू दिलेले नाही.

भाऊरावांच्या आजारात ते भाऊरावांच्या घरी येतात. ते येताच राधाक्का 'नको ती पीडा आली. आता माझी धडगत नाही' म्हणून रडू लागते. बॅरिस्टर आणि भाऊराव यांच्या घरातील जवळीक त्यांना पटत नाही. बॅरिस्टरांकडे आल्या आल्याच ते त्रासिक

मुद्रेने आणि परकेपणाने पाहातात. जणू 'आमच्या घरात लुडबूड करणारे कोण तुम्ही' असाच त्यांचा आविर्भाव आहे.

भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर लगेच, राधाक्का बेशुद्ध असताना ते स्वतःच राधाक्काचे केशवपन करतात. बॅरिस्टर संतापाने त्यांच्या अंगावर धावून जातात तर तेच बॅरिस्टरांना लाथ मारून खाली पाडतात. पद्धतशीरपणे त्रागा करून ते बाबूजा बॅरिस्टरांपासून तोडतात. मावशीबाईंचे, बॅरिस्टरांचे त्यांच्या घरी येणे बंद करतात. दहाबारा दिवसांनी नाथबुवा येऊन तात्यांनी राधाक्काला सोवळी करण्यात घाई केली अशी तक्रार करू पाहतात तर 'मुस्काट फुटेल' असे उर्मट उत्तर देऊन ते नाथबुवांना गप्प करतात.

रूढी आणि समाज आपल्या बाजूला आहे याची त्यांना चांगली जाणीव आहे. त्यामुळे राधाक्काला सोबत नेण्यात आपल्याला कोणीच अडवू शकणार नाही हे त्यांना ठाऊक आहे. एक सुंदर, असहाय विधवा आपल्या तावडीत आली आहे म्हणून त्यांना हुरूप आला आहे. प्रत्येक गावात बाईल असणारा, दारूडा, छंदीफंदी असा हा माणूस राधाक्काला स्वतःसोबत का नेत असावा याची कल्पना करता येते. ती आपल्या मुलाची विधवा आहे याचे फारसे सोयरसुतक त्यांना नसणार. राधाक्का बेशुद्ध असताना, एकट्याने दार बंद करून तिचे केशवपन केले तेव्हाही कदाचित या माणसाने तिच्या देहाची विटंबना करण्यास मागेपुढे पाहिले नसणार असे मानावयास जागा आहे.

आडदांड, उर्मट, व्यसनी आणि नीतिमत्तेची चाड नसलेला असा हा माणूस दळवींनी काळ्याकुट्ट रंगात रंगविला आहे.

रावसाहेब आणि नानासाहेब हे दोघे बॅरिस्टरांचे मोठे बंधू. एकेकाळी दोघेही अत्यंत बुद्धिमान होते. पण एकाएकी एकापाठोपाठ आपल्या बांडिलांसारखे वेडे झाले आणि जमीन निखालस नुसते बसून राहू लागले. या वेडामागे बाह्य कारण कोणतेही दिसत नाही.

रावसाहेब चाळिशीचे आणि नानासाहेब पस्तिशीचे आहेत. अंधाऱ्या दिवाणखान्यातील दोन कोपऱ्यात खुर्च्यांवर ते नुसते बसून असतात. अंगावरे मळकट पंचे, डोक्यावर वेडेवाकडे कापलेले आखूड आणि गढूळ पिकलेले केस असा यांचा अवतार असतो.

प्रारंभी एकदा राधाक्का भेदरलेली दिसते तेव्हा या दोघांपैकी कुणी आले होते की काय असे भाऊरावांना वाटते. बॅरिस्टरांबद्दल त्यांना जसा विश्वास आहे तसा या वेडगळ मंडळींबद्दल नाही. पण खरोखर हे दोघे निरुपद्रवी, असून नसल्यासारखे आहेत.

त्यांच्या अस्तित्वाची जाणीव बालगंधर्व भामिनीच्या वेषात येतात त्याच प्रसंगी केवळ होते. भामिनीला पाहताच त्यांचे डोळे जिवंत होतात. नजरेत आधाशीपणा येतो. नानासाहेब तर भामिनीचे हात गुलजारपणे कुरवाळतात आणि आपण भलतेच काही करीत नाही ना या आशंकेने भयभीत होतात. रावसाहेब आंबटशौकिनपणे हसत राहतात आणि बालगंधर्व गेल्यावरही एकमेकांकडे चोरट्या नजरेने पाहात राहातात आणि चोरट्या तोंडाने

हसत राहातात.

निरुपद्रवी, स्त्रीविषयक आकर्षण मनात खोल कुठेतरी कायम असलेले पण बाह्यत; कुणाही स्त्रीकडे–खरे तर कुणाकडेच–नजरही उचलून न पाहाणारे, ज्यांच्या वेडाला काही कार्यकारणपरंपरा नाही असे हे दोघे आहेत.

राघू हा बॅरिस्टरांच्या घरीच राहणारा हरकाम्या गडी आहे.मावशींना घरकामात मदत करणे, रावसाहेब–नानासाहेब यांची काळजी घेणे व बॅरिस्टरांसोबत बगीतून त्यांची कागदपत्रे घेऊन जाणे, पंखा चालविणे ही विविध कामे करताना तो दिसतो. बॅरिस्टरांनी मावशींशी बोलणे टाकले असते त्या काळात त्या दोघांमधला दुवा म्हणून तो काम करतो, तर बॅरिस्टरांच्या आजारपणात त्यांची सेवा तो पिढीजात स्वामिनिष्ठेने करताना दिसतो.

ग्लोरिया आणि दमयंती ह्या दोघीही प्रत्यक्ष कादंबरीत येत नाहीत; पण बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीत त्यांचा मोठा वाटा आहे.

पैकी ग्लोरिया ही ब्रिटिश तरुणी आहे. ती मोठी गोड आहे, विशेषतः तिचा चेहरा फार गोड आहे. साडी नेसण्याची, अंबाडा घालण्याची तिला फार आवड आहे. बॅरिस्टरांवर तिचे प्रेम असल्यामुळे असेल कदाचित, पण तिला आपण भारतीय दिसावेसे वाटते. बॅरिस्टर दुसरीशी लग्न करणार आहेत हे ठाऊक असूनही तिला बॅरिस्टरांचे प्रेम हवे असते. बॅरिस्टरांशी आपलेच लग्न झाले पाहिजे असे स्वामित्व गाजविणारे तिचे प्रेम नाही; तर लग्न ही गोष्ट गौण मानून बॅरिस्टरांचा मिळेल तितका सहवास लाभावा, गोड आठवणी मागे राहाव्यात असे मानणारे तिचे समर्पित प्रेम आहे. ग्लोरिया अत्यंत भावनाप्रधान असली पाहिजे. बॅरिस्टर लंडन सोडतात तेव्हा एखाद्या लहान मुलासारखी ती रडली आहे. आणि कदाचित बॅरिस्टरांच्या आठवणींनीच ती वेडी झाली असावी. तिला हवे होते ते मातृत्व आपण तिला देण्यास नकार दिला, म्हणून ती वेडी झाली की काय, अशी शंका बॅरिस्टरांना आहे. ग्लोरिया अत्यंत हुशार असावी. ती तत्त्वज्ञानाची प्राध्यापक होती असे बॅरिस्टर सांगतात.

दमयंती गोड, खेळकर, मनात काही न ठेवणारी अशी मुलगी आहे. लग्नापूर्वीच बॅरिस्टरांच्या घरी येऊन जाण्याइतकी ती सुधारक आहे. बॅरिस्टरांच्या घरातील वेडाची परंपरा पाहूनही ती एकदम माघार घेत नाही तर थोडी वाट पाहायची ठरविते; त्यावरून ती धीट आणि विचारशील दिसते. मात्र रावसाहेबांसोबत नानासाहेबही वेडे होतात तेव्हा तिचा धीर सुटतो. तरीही ती लग्न नको असा फटकन निर्णय घेत नाही. मात्र स्वतः बॅरिस्टरच नको म्हणाले तेव्हा व्यवहारचतुरतेने व समजूतदारपणे ती तो निर्णय स्वीकारून दुसऱ्याशी लग्न करते. बॅरिस्टरांवर, त्यांच्या चांगुलपणावर तिचा पूर्ण विश्वास आहे. त्यामुळे तिची बॅरिस्टरांकडे असलेली पत्रे बॅरिस्टर तिला लग्न ठरल्यावर परत करू पाहतात तर ती घेत नाही. मात्र असा विश्वास सगळ्यांवरच-विशेषतः आपल्या नवऱ्यावर–टाकू नये हे समजण्याइतके सामान्य ज्ञान तिला आहे. त्यामुळेच आपले लग्न ठरताच बॅरिस्टरांची

तिला आलेली पत्रे त्यांच्याकडे आणून टाकण्याची खबरदारी ती घेते.

ग्लोरिया आणि दमयंती या दोघींच्याही वासना अत्यंत प्रबळ असल्या पाहिजेत. दोघींनीही आपल्या पत्रांवर गुप्त चित्रे, 'एक्स्प्रेशन ऑफ द सेक्स', काढली होती त्यावरून हे दिसून येते. अशाही स्थितीत त्या दोघींनी आणि बॅरिस्टरांनी जो संयम पाळला तो कौतुकास्पद आहे.

'नेकेड गर्ल इज ए फ्लेम' असे म्हणणारा जिम नॉर्टन रंगेल, रसिक, उमद्या स्वभावाचा असला पाहिजे. बॅरिस्टरांशी त्याचा सारखा पत्रव्यवहार चालू आहे त्या अर्थी तो सर्वसामान्य ब्रिटिश माणसासारखा घुमा व शिष्ट नसला पाहिजे.

कादंबरीतील या विविध व्यक्तींच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या पार्श्वभूमीवर कथानकाच्या संदर्भात काही गोष्टी खटकतात.

सर्वप्रथम नाथबुवा कथानकाच्या दृष्टीने उपरे ठरतात. हे पात्रच कादंबरीत अनावश्यक वाटते. कारण कथानकास गती देण्याचे अथवा आशयास काही वेगळे परिमाण देण्याचे असे कोणतेही काम हे पात्र करीत नाही. नाथबुवांमुळे कथानकात कोणतेही प्रश्न वा गुंता निर्माण होत नाही. उलट, त्यांची कोणतीही एक भूमिका नसल्यामुळे कादंबरीतील त्यांचे व्यक्तिचित्रण टिसूळ झालेले दिसते. राधाक्काच्या केशवपनास त्यांचा विरोध नाही, मात्र ते इतके ताबडतोब आणि राधाक्का बेशुद्ध असताना करण्यास त्यांचा विरोध आहे. प्रथम राधाक्काच्या पुढच्या विचाराच्या प्रस्तावाकडे दुर्लक्ष करणारे नाथबुवा काहीच काळात तिने कुणाच्या तरी आधाराने राहावयास हवे. व त्यासाठी बॅरिस्टरांचा सल्ला घ्यावयास हवा असा विचार करतात. एकूण त्यांच्या वागण्यात काही ठाम भूमिका दिसत नाही. त्यामुळे कादंबरीत या पात्राचे काम काय असा प्रश्न पडतो. खुद्द दळवींचे लेखक म्हणून या संदर्भात मत विचारले असता ते म्हणाले, निवृत्ती, संन्यास आणि संन्यासी माणसे यांच्याबद्दल मला फार औत्सुक्य, आत्मीयता वाटते. म्हणून ते पात्र मी या कादंबरीत आणलं. पण नंतर दिवाळी अंकाची मर्यादा लक्षात घेऊन कादंबरीचा विस्तार–संकोच करावा लागला. त्या कारणाने या पात्राचे नीटसे चित्रण करता आले नाही.

कथानकाच्या संदर्भात तात्यांचा अचानक प्रवेश असाच खटकणारा आहे. उद्या भाऊराव मरणार तर आज संध्याकाळी अगदी ठरवून दिल्यासारखे तात्या येतात, तेही त्यांना भाऊरावांच्या आजाराची बातमी कुणी न कळवताच, हे कृत्रिम वाटते. भाऊराव मरताच घाईघाईने ते स्वतःच राधाचे केशवपन करतात ही गोष्टही खटकते. कादंबरीत विस्तार अपेक्षित असतो व प्रत्येक घटनेमागील कार्यकारणभाव स्पष्ट व्हावा लागतो. त्या दृष्टीने भाऊरावांच्या ऑफिसच्या लोकांकडून अथवा ओळखीच्या कुणाकडून भाऊरावांच्या आजाराबद्दल तात्यांना कळणे, त्यानंतर त्यांनी भाऊरावांकडे येणे, त्यांच्या उर्मट, हेकेखोर आणि रूढिप्रिय स्वभावाशी नीट परिचय होणे, बॅरिस्टर व त्यांच्या घराशी त्यांचे न पटणे आणि त्यानंतर राधाक्काचे रीतसर केशवपन व तिला आपल्यासोबत नेण्याचा त्यांचा निर्णय:

बॅरिस्टरांच्या मनात देखील प्रसंगाप्रसंगाने त्यांचा खून करवावा असे वाटण्याइतपत तिरस्कार निर्माण होणे या गोष्टी स्वाभाविक क्रमाने आल्या असत्या तर कथानकाला उठाव मिळाला असता. आहे त्या स्वरूपामध्ये कथानक फार वेगाने उकलत जाते व स्वाभाविक वाटेनासे होते.

कादंबरीच्या एकूण प्रकृतीशी आणि कथानकाच्या मूळ प्रवाहाशी कादंबरीचा शेवट सुसंगत नाही.

बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाची परंपरा तीनतीन वेड्यांच्या आधारे प्रथम भक्कमपणे उभी केली आहे, या परंपरेच्या दडपणाखाली बॅरिस्टर दबलेले, धास्तावलेले असे दाखविले आहे. पण शेवटी या वेडाच्या परंपरेचा आणि बॅरिस्टरांवरील दडपणाचा काहीही उपयोग न करून घेता क्षय या हमखास उपयोगी रोगाची कास लेखकाने धरावी हे अवास्तव वाटते. क्षयासारख्या रोगाने नायक–नायिकेची ताटातूट झाली असे जर दाखवावयाचे होते तर लेखकाने मुळात पात्रांच्या गुंतागुंतीच्या मनोव्यापाराचे चित्रण कशासाठी केले हा प्रश्न उभा राहतो. त्यामुळे कादंबरीच्या मूळ प्रकृतीला, कथानकाच्या तरलतेला मारक असा हा शेवट ठरतो.

या शेवटातही अगदी शेवटचा प्रसंग–राधाक्काला स्वप्न पडते व ती किंचाळून जागी होते. सकाळी बॅरिस्टर त्यासंबंधी चौकशी करतात तेव्हा स्वप्न पडलेच नाही असे राधाक्का खोटे सांगते हा प्रसंग– उपरा वाटतो. 'बॅरिस्टर' या कथेत असा प्रसंग आहे आणि तिथे तो भावाभिव्यक्तीच्या दृष्टीने अत्यंत उत्कट आणि काव्यमय असा उतरला आहे. त्या प्रसंगाच्या मोहात पडून तो कादंबरीत आलेला दिसतो. पण कादंबरीतल्या कथानकाच्या ओघात तो नैसर्गिकपणे येत नाही. बॅरिस्टरांना क्षय झाल्यानंतर राधाक्काची सगळी स्वप्ने विरून जातात. सांगण्यासारखे लेखकाजवळ काही शिल्लक उरत नाही. एक प्रकारचे यांत्रिक जीवन जगत कादंबरीतील बॅरिस्टर आणि राधाक्का आपापल्या खिडकीतून एकमेकांकडे पाहण्यात समाधान मानीत राहतात. या टिकाणी कादंबरीचा शेवट अपेक्षित आहे. पण कथेचा तरल शेवट कादंबरीकारास सारखा खुणावतो आणि मग तो शेवट कादंबरीत आणण्याचा मोह कादंबरीकार टाळू शकत नाही. पण मग कथेत शेवट जितका तरल, सूचक आणि काव्यात्म आहे तसा कादंबरीत येत नाही. कथेत स्वप्न पडलेली राधाक्का मृत बॅरिस्टरांकडे जाते व जणू झोपेत चालत मृत्यूच्या आधीन होते आणि तिच्या मृत्यूबरोबर बॅरिस्टरांचा आत्माही मुक्त होतो. कादंबरीतही राधाक्काला स्वप्न पडते पण त्या स्वप्नाने व्याकुळ व उत्तेजित होण्याऐवजी ती भयभीत होते. आपल्याला स्वप्न पडले नाही असे खोटे सांगते व कादंबरी पुन्हा राधाक्का खिडकीत– बॅरिस्टर खिडकीत या मागच्या प्रसंगाकडे येते. असे माघारी येण्याने हा शेवट ओढून ताणून आणलेला कृत्रिम वाटतो.

कादंबरीत तपशिलाच्या काही चुका राहून गेल्या आहेत असे दिसते. त्या बऱ्याचशा

कथानकाच्या पातळीवर आणि काही व्यक्तिचित्रणाच्या पातळीवर आहेत.

कथानकाच्या पार्श्वभूमीवरील एक चूक अशी की, राधाक्काबरोबर बोलताना मावशी असे म्हणतात की, 'तिथे मामांकडे होते, त्यांनाही मूलबाळ नाही.' मावशीच्या मामांचा हा उल्लेख आगंतुक आहे. कारण मावशी आठ–दहा वर्षांच्या होत्या तेव्हा त्यांचे वडील त्यांना ध्वनिमुद्रिका काढायला मुंबईला घेऊन गेले होते आणि लवकरच त्यांचे लग्न झाले, कारण [illegible] दहा वर्षांच्या होत्या असा उल्लेख आहे. लग्नानंतर लवकरच त्या विधवा झाल्या वे [illegible] त्यांच्या सासऱ्याशी भांडून त्यांना आपल्याकडे आणीपर्यंत त्या सासरीच छळ सोसत होत्या. मग त्या मामांकडे केव्हा राहत होत्या? बरे, या ठिकाणच्या संवादाची घाटणी अशी आहे की मावशी बराच काळ मामाकडे राहिल्यात, असा भास निर्माण व्हावा अशी बराच काळ मामाकडे वास्तविक राधाक्का राहिलेली आहे. इथे मावशी आणि राधाक्का यांच्या गतायुष्यातील घटनांची लेखकाच्या मनात सरमिसळ झालेली दिसते.

दुसरी चूक प्रसंगाची आहे. मावशीबाई दुपारी राधाक्काकडे येऊन त्यांना सासरच्यांनी सोवळी कशी केली ते सांगतात. त्यात ओघानेच आपण रांडमास येऊ नये म्हणून इतके कष्ट करतो हेही सांगतात. त्यानंतर राधाक्का एका दुपारी त्यांच्याकडे जाते तेव्हाही मावशीबाईंच्या तोंडी हीच वाक्ये आहेत. पुनरावृत्ती टाळून हे दोन प्रसंग एकत्र करता आले असते. पण आधी राधाक्काच्या तोंडून मावशीबाई काय बोलल्या ते सांगणे व नंतर तेच पुन्हा मावशीबाईंच्या तोंडी घालणे यात कालविसंगती, प्रसंगांचे मिश्रण व लेखकाचे अनवधान दिसून येते.

मावशीबाई राधाक्काला एरवी अग–तुग संबोधतात. पण मधेच बोलता बोलता, '....हसाल कदाचित तुम्ही...' '...ठेवा ते कपडे....' असे अहो-जाहो करतात. पुन्हा अग–तुग करतात. ही धरसोड खटकते. तसेच सहसा बोलण्यात इंग्रजी शब्दांचा वापर न करणारे भाऊराव दमयंती बॅरिस्टरांना लग्नाला नको म्हणाली असे ऐकताच 'डॅम ट्रेचरस....!' असा अस्सल विलायती उद्‌गार काढतात तेव्हा भाऊराव बोलताहेत की बॅरिस्टर असा संभ्रम पडतो.

बालगंधर्व बॅरिस्टरांच्या घरी येऊन जातात त्या रात्री राधाक्का नाथबुवांचे बोलणे ऐकत बसलेल्या भाऊरावांची वाट पाहत असते. तेव्हा बॅरिस्टरांच्या खिडकीकडे पाहताना असा उल्लेख आहे– 'माडीवर काळोख होता. रावसाहेब कुठे दिसत नव्हते. पण काडी पेटवल्याचा मंद प्रकाश माडीवर थरथरत होता.' यात 'रावसाहेब' हा उल्लेख अनवधानाने आला आहे, तिथे 'बॅरिस्टर कुठे दिसत नव्हते' असे अभिप्रेत आहे, हे अगदी उघड आहे.

संवाद हा कादंबरीचा एक महत्त्वाचा घटक असतो. जरी कादंबरीत विस्तार अपेक्षित असतो, वातावरणनिर्मितीला महत्त्व असते, पात्रापात्रांचे परस्पर आंतरसंबंध उलगडून

दाखविणे अपेक्षित असते आणि यामुळेच निवेदन अधिक महत्त्वाचे ठरत असले तरी या सर्व गोष्टींना अप्रत्यक्ष आधार देणारे संवादही काही कमी महत्त्वाचे नसतात. 'घटना, प्रसंग आणि व्यक्ती हे जे कादंबरीचे महत्त्वाचे घटक, त्यांना स्वतंत्रपणे किंवा एकाच वेळी साकार करण्याची विलक्षण शक्ती संवादामध्ये असल्यामुळे, कादंबरीच्या रचनेला संवादाचे फार मोठे साहाय्य होते. हे साधन प्रभावीपणे हाताळले तर, कादंबरीतील तपशीलवार निवेदनाचा फापटपसारा पुष्कळच कमी होऊन, कादंबरीची रचनाही त्यामुळे अधिक बंदिस्त आणि सुटसुटीत करता येते आणि तदद्वारा कादंबरीची प्रत्ययकारिताही वाढविता येते.'[४] 'अंधाराच्या पारंब्या' मधील बॅरिस्टरांच्या तोंडचे संवाद या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहेत. या संवादाचे स्वरूप पुष्कळ वेळा बॅरिस्टरांच्या स्वगतासारखे आहे. अधूनमधून एखादा प्रश्न विचारून भाऊराव संभाषणाची गती राखण्याचे काम करतात. भाऊराव बॅरिस्टरांकडे प्रथम फराळाला जातात तेव्हा बोलण्याचे काम जास्त बॅरिस्टरच करतात आणि भाऊराव अधूनमधून संवादपूरके पुरवीत राहतात. या संवादातून बॅरिस्टरांच्या आयुष्यातील मनस्तापदायक घटना कळतात. आप्पासाहेब, रावसाहेब, नानासाहेब, मावशी आणि खुद्द स्वतः बॅरिस्टर या व्यक्ती साकार होतात, बॅरिस्टरांनी भाऊरावांना जिम नॉर्टनची काडी देण्याच्या प्रसंगातून त्या दोघात जुळून येणाऱ्या भावबंधांची चाहूल लागते.

राधाक्का आणि बॅरिस्टर या दोघांमध्ये संपूर्ण कादंबरीत परस्परसंवाद एकदाही घडलेला नाही. मात्र बॅरिस्टर भाऊरावांशी जे बोलत असतात ते प्रायः राधाक्कासाठी असते. बोलता बोलता ते ओट्यावरील खिडकीकडे पाहतात, समोरच्या दाराकडे कटाक्ष टाकतात. आत ऐकू जावं म्हणून मोठ्या आवाजात बोलतात, आपलं बोलणं ऐकून राधाक्का आत हसली असावी असे त्यांना वाटते. ते बाबूचे मुके घेतात तेव्हा राधाक्का आतून काळोखातून पाहते आहे असे बॅरिस्टरांना वाटते. इत्यादि अनेक ठिकाणी अप्रत्यक्षपणे बॅरिस्टर राधाक्काशी बोलतात. भाऊराव मरण पावल्यावर ते प्रथम राधाक्काशी सरळ बोलतात. मात्र राधाक्का एकदाही त्यांच्याशी बोलत नाही. त्यांनी दिलेली फुले केसात माळणे, नजर उचलून हसून पाहणे, चेहऱ्याने आणि नजरेने जे काय बोलता येईल तेवढेच ती बोलते. त्या दोघांमधील मुग्ध, सलज्ज प्रणयाचे जे नाते दळवींना अभिप्रेत आहे ते अशा या एकतर्फी आणि निःस्तब्ध संवादातून मोठे छान व्यक्त होते.

राधाक्का–भाऊराव या दोघांमधील संवाद पतिपत्नीमधील शारीरिक–मानसिक आकर्षण आणि त्यातून निर्माण होणारे प्रेम, परस्परविश्वास व्यक्त करणारे आहेत. जिम नॉर्टनची काडी पेटवून दाखवून 'अस्सं करायचं असतं....' असे म्हणताना स्वतःच गांगरून जाणाऱ्या भाऊरावांचा साधेपणा आणि झोपेचे सोंग घेऊन 'दुसरी काडी पेटवा....' असे म्हणणाऱ्या राधाक्काचे रतिक्रीडेच्या खेळातील कौशल्य, किंवा राधाक्का–भाऊराव फिरायला निघाले असता त्यांच्यातील हा संवाद :–

'परवा ओठ फाडलेत माझे...मेली मावशीबाय सारखी निरखून माझ्या ओठाकडे बघत

होती...म्हटलं, तिनं विचारलं तर सांगायचं काय ?'

'मी काय करणार ?... तुझं चाललं होतं ना...काडी पेटवा...काडी पेटवा...!'

ते ऐकून राधा डोळ्यातनं पाणी येईपर्यंत खालमानेनं हसली !

'आता बडबड नको...!' तो लाजत शरमेनं म्हणाली, 'ज्यावेळचं त्यावेळी ! एवढं काही गिरवायला नको !'

यातून त्या दोघांतील आकर्षण, प्रेम संयमाने पण व्यवस्थित व्यक्त झाले आहे.

बॅरिस्टर आणि मावशी यांचे संबंध सुरुवातीस ताणलेलेच आहेत. त्यामुळे त्यांना संवाद नाहीत. दिलजमाई झाल्यावर समवयस्क असल्यामुळे बॅरिस्टरांनी मावशीची चेष्टा करणे व मावशींनी बालगंधर्वांना पाहण्याची इच्छा बॅरिस्टराकडे व्यक्त करणे व अशा रीतीने संवादातून त्यांचे जिव्हाळ्याचे संबंध दाखविण्यात दळवी यशस्वी झाले आहेत.

मावशी व राधाक्का यांच्यातील संवाद एक प्रौढ विधवा व एक तरुण सधवा यांच्यात शेजारामुळे, लहान मुलामुळे निर्माण झालेला जिव्हाळा व्यक्त करणारे आहेत.

'संवाद लिहिताना लेखकाची भाषा अत्यंत लवचिक असावी लागते. त्या भाषेवर, लेखकाचा छाप असण्याला कादंबरीत महत्त्व नसते, तर त्याची भाषा, त्या विशिष्ट व्यक्तिमनाचे रंग, संवादांच्या भाषेतून कितपत समर्थपणे व्यक्त करू शकते, त्याला महत्त्व असते.'[५] बॅरिस्टरांची इंग्रजीमिश्रत विलायती भाषा, मावशीबाईंची अस्सल बायकी वळणाची घरगुती भाषा, राधाक्काची भाऊरावांशी बोलताना लाडिक वळण घेणारी भाषा, तात्यांची उर्मट व उग्र भाषा, नाथबुवांची त्रयस्थ भाषा, असे अनेक रंग विविध संवादांमधून दळवींची भाषा दाखविते.

नाथबुवांचे संवाद व भाषा यांच्या संदर्भातच आणखी एक गोष्ट इथे नोंदविणे आवश्यक आहे. कादंबरीत प्रत्येक व्यक्तीवर स्वतंत्रपणे प्रकाश टाकणारे संवाद उपयोगी नसतात. कारण "कादंबरीत प्रत्येक व्यक्तिरेखेला 'स्वतंत्र' पणे महत्त्व नसते– एका विशिष्ट अनुभवाचे घटक म्हणून कादंबरीत, व्यक्तींची योजना झालेली असते– आणि त्यामुळे सर्व व्यक्तींना सांधणारे अंतर्गत असे काही तरी सूत्र असते. व्यक्तींना 'स्वतंत्र'पणे महत्त्व दिले तर हे सूत्र हरविण्याची भीती असते– एवढेच नव्हे तर त्यामुळे त्या विशिष्ट अनुभूतीचा परिणामही विखुरला जातो."[६] एखाद्या व्यक्तीला कादंबरीच्या सूत्रात बसत नसताही असे 'स्वतंत्र' अस्तित्व अथवा महत्त्व लेखक देतो तेव्हा त्यामागे त्याची आवडनिवड, इच्छाआकांक्षा असतात. मागे म्हटल्याप्रमाणे संन्यस्त वृत्तीच्या माणसांविषयी दळवींना जे कुतूहल आणि आकर्षण आहे त्यामुळेच मुग्ध, सलज्ज प्रणयाची कहाणी चितारणाऱ्या या कादंबरीत या सूत्राशी कोणाच संबंध नसणारे नाथबुवा हे 'स्वतंत्र' पात्र आले आहे. त्यामुळेच त्यांचे संवाद–

'कोठुनी आलो...कुठे जायचे...'

'नाही बाळ ! मन आता रामनामात रमलं आहे ! ते आता आणखी कशात रमायला

नको...कुणाच्या संगतीत... कुणाच्या वास्तूत...कुठं नको! तू माझा यजमान रामा, तू माझा यजमान....'

'झोपण्याआधी रामनाम घे...त्यासारखे सुख नाही! श्रीराम...श्रीराम...'

हे कृत्रिम वाटतात. मग भाऊरावांसारखा धार्मिक माणूस त्यांची चेष्टा करीत 'श्रीराम श्रीराम...' म्हणत राधाला मिठीत घेतो यात काही गैर वाटेनासे होते. किंवा त्यांची उसनी स्थितप्रज्ञता पाहून राधाक्काला त्यांची जपमाळ हिसकावून घ्यावी असा राग येतो ते साहजिकच वाटते. नाथबुवा हे पात्र लेखकाची वैयक्तिक आवड म्हणून असल्यामुळे ते पात्र व त्याचे संवाद कादंबरीच्या सूत्रात कुठेच बसत नाहीत व त्यामुळेच ते सर्व उथळ, वरवरचे ठरते.

संवादाप्रमाणेच कादंबरीत निवेदनालाही तितकेच महत्त्व असते. वातावरणनिर्मिती, स्थलकालनिर्देश, पात्रांचे बाह्यरूपवर्णन, घटना, प्रसंग यांना जोडणाऱ्या कार्यकारण-भावांची मीमांसा इत्यादि अनेक गोष्टी लेखक निवेदनातून साधत असतो. 'अंधाराच्या पारंब्या'मध्ये निवेदन सर्वसाक्षी आणि पात्रमुखी अशा दोन्ही पद्धतींनी येते. बॅरिस्टरांची मनोभूमिका, त्यांचे विचार, त्यांच्या दृष्टिकोणाचे समर्थन वेळोवेळी त्यांच्या मनोगतांमधून व्यक्त झाले आहे, हे पात्रमुखी निवेदन होय. मात्र बॅरिस्टरांच्या वागण्या-बोलण्याचा भाऊराव, राधाक्का, मावशी इत्यादि लोकांवर जो परिणाम होतो व त्यांच्या ज्या प्रतिक्रिया होतात त्या दळवींनी सर्वसाक्षी पद्धतीने रंगविल्या आहेत. कादंबरीची गती व कथानकाचा प्रवाह कायम राखण्यासाठी तसेच कादंबरीतील प्रत्येक पात्राचे मनोगत समजून घेण्यासाठी निवेदनपद्धतीची ही सरमिसळ फार उपयुक्त ठरली आहे. सर्वसाक्षी निवेदनपद्धतीचा उत्कृष्ट आविष्कार म्हणून 'सौभद्र' नाटकाला जाण्याचा प्रसंग दाखविता येईल.

कादंबरीच्या उत्तरार्धात मात्र हे निवेदन फार त्रयस्थ झाले आहे. सर्वसाक्षी निवेदन-पद्धतीचे वैशिष्ट्य हे असते की त्या पद्धतीमुळे एकाच घटनेचा विविध पात्रांवर होणारा परिणाम दाखविता येतो. पण कादंबरीत उत्तरार्धामध्ये मात्र बॅरिस्टर दोनदा राधाक्काशी बोलतात, पण त्यावेळी 'काळोख गप्प राहिला,' किंवा 'काळोखातून उत्तर आले नाही' असे तटस्थ निवेदन येते. बॅरिस्टरांच्या लग्नाच्या प्रस्तावानंतर राधाक्काची प्रतिक्रिया काय हे निवेदनातून तरी कळणे आवश्यक होते. तसे इथे होत नाही. एकूण कादंबरीच शेवटी फार झटपट आवरती घेतली गेली आहे.

संवाद आणि निवेदन या दोन्हींच्या मागे लेखकाची भाषा व भाषाशैली कार्यरत असते. अतिशय समर्पक शब्दयोजना, छोटी छोटी वाक्ये यांच्याद्वारा दळवी व्यक्ती, त्यांच्या मनोवृत्ती व त्यांच्या वागण्या-बोलण्यातील नाट्य सहज उभे करतात.

कादंबरीच्या सुरुवातीलाच बॅरिस्टर व राधाक्का यांच्या दिसण्याचे वर्णन बघण्यासारखे आहे. त्यानंतर बॅरिस्टर इंग्रजीत काय बोलले ते जाणून घेण्यासाठी 'पहिल्यानं काय म्हणाले ते?' असे राधाक्का विचारते. त्यावेळी,

'ते म्हणाले, ओहो ! तू किती किती सुंदर दिसतेस...!'

'चला !'

विस्तवाची धग लागल्यासारखा लालसरपणा तिच्या गालावर आला.

ती लाजली आणि पुन्हा म्हणाली,

'काहीतरीच ! खोटं सांगताय...!'

'ते दुसऱ्यांदा म्हणाले, भाऊराव, तुमचं अभिनंदन ! काय फक्कड बायको निवडलीत तुम्ही !'

भाऊराव नुसते जागचे हलले.

तिला वाटलं, ते तिला धरताहेत.

ती लाजून चूर झाली आणि चटकन आत पळाली. उंबरठा जरा अधिक उंच होता, त्याला ठेचाळली.

बॅरिस्टर दुसरंच काही तरी म्हणाले असले पाहिजेत असं तिला वाटत राहिलं.

या प्रसंगातून राधाक्काचे सौंदर्य, आपल्या सौंदर्याची स्तुती ऐकून तिने लाजणे, आता भाऊराव काही तरी गोड कृती करणार ही तिची नववधूला साजेशी सोत्सुक अपेक्षा, त्या कल्पनेने मोहरून लाजणे, आत पळणे, अनोळखी घर असल्याने उंबरठ्याला अडखळणे, पुन्हा पुन्हा बॅरिस्टरांचे शब्द तिला आठवत राहणे; या साऱ्या गोष्टी दळवींची भाषा वाचकांसमोर जणू साक्षात उभ्या करते. शब्दांतून असे प्रसंग उभे करण्याचे दळवींचे सामर्थ्य नाटकाला जाण्याचा प्रसंग, बालगंधर्व बॅरिस्टरांच्या घरी येतात तो प्रसंग, इत्यादि ठिकाणी प्रत्ययाला येते.

दळवींच्या भाषेला अकारण अलंकारांचा सोस नाही. उचित प्रसंगी उचित अलंकार ती संयमाने वापरते. उदाहरणार्थ, 'मग जलतरंगाच्या भांड्यांवरून झरझर काठी फिरवावी तसं त्यांनी सर्व लोंबत्या कपड्यांवरनं आपलं तोंड फिरवलं...' या ठिकाणची सहज आलेली उपमा मातृ-वासाठी आसुसलेल्या मावशीच्या मनाची स्थिती, ती भूक पूर्ण करून घेण्यासाठी तिची धडपड, बाळाच्या आगमनाने तिच्या उदास आयुष्यात निर्माण झालेले संगीत इत्यादि गोष्टी किती सूचकतेने व्यक्त करते !

जे प्रसंग भडक आणि सवंग होण्याची शक्यता होती तिथे तर दळवींची भाषा अधिकच संयमाने वागते. भाऊराव–राधाक्का यांच्यामधील जिम नॉर्टनची काडी पेटवल्यानंतरचा शृंगार किंवा मावशी राधाक्काच्या अंगावरचे दूध घेतात, गुपचूप काळोखात ते चाटून बघतात अथवा बॅरिस्टरदेखील ते चाटून बघतात या ठिकाणी दळवी आपली भाषा अत्यंत संयमाने व तिच्यातील ध्वन्यर्थ नीट आकळेल अशा रीतीने वापरतात.

स्त्री–पुरुषातील सलज्ज, मुग्ध प्रणयाचे चित्रण करण्यासाठी दळवींनी ही कादंबरी लिहिली. विशिष्ट सामाजिक व सांस्कृतिक परिस्थितीत या स्त्रीपुरुषांचा कसा मानसिक कोंडमारा होतो हा या विषयाच्या संदर्भात त्यांनी दृष्टिकोण स्वीकारला. त्यासाठी इ. स.

१९२० चा काळ, ब्राह्मणसंस्कृती व पाश्चात्य आचारविचारांच्या संपर्काने येथे येऊ लागलेली सुधारणावादी विचारसरणी अशी पार्श्वभूमी दळवींनी निवडली आहे.

स्त्री-पुरुषांमधील विविध नाती आणि त्यांच्यातील लैंगिक संबंधांना असणारे मानसिक संदर्भ ह्या दळवींच्या लेखनामागील मूलभूत प्रेरणा असतात. पण या प्रश्नांच्या मुळाशी जाऊन, व्यक्तिमन खरवडून काढून, त्याचे वास्तव– उघडेनागडे– स्वरूप चित्रित करण्यात दळवींना स्वारस्य नाही.

'अंधाराच्या पारंब्या'मध्ये विधवा मावशी आणि नंतर विधवा राधाक्का येतात. यापैकी मावशीला बॅरिस्टरांसारखा भक्कम पाठिंबा असताना ती पुनर्विवाह करीत नाही. राधाक्का पुनर्विवाहाला तयार आहे, बॅरिस्टरही तिच्याशी लग्नाला तयार आहेत, पण त्यांचा विवाह होत नाही. दळवींच्या लिखाणात असे प्रसंग वारंवार येताना दिसतात. 'महानंदा' या कथेत भाविणीच्या मुलीशी बाबुलचे लग्न पत्राच्या गडबडीमुळे होत नाही; 'देवकी'त विवाहोत्तर प्रसंगांची चित्रे स्वप्नात पाहणाऱ्या गण्याला अचानक देव तशी बुद्धी देतो व तो देवकीशी लग्न करीत नाही; 'अथांग' कादंबरीत सुमी दिगूशी लग्नाला तयार असते, पण तो नकार देतो आणि 'अंधाराच्या पारंब्या'मध्ये अचानक बॅरिस्टरांना क्षय होतो आणि राधाक्काचे व त्यांचे लग्न होत नाही.

भाविणी, विधवा अशा स्त्रियांबद्दल दळवींना कुतूहल आहे व तेच कुतूहल त्यांच्या नायकांनाही आहे. हे कुतूहल पुष्कळदा अशा स्त्रियांच्या वासना व त्यांचे वासनादमनाचे प्रयत्न, या वासनादमनामागील सामाजिक, सांस्कृतिक आणि मानसिक कारणे यांचा शोध घेऊ पाहाते. पण ही कारणे जाणून घेऊन काही 'कृती' मात्र त्यांचे नायक करीत नाहीत. कारण या 'कृती'तून पुढे निर्माण होणारा कौटुंबिक, सांस्कृतिक व सामाजिक संघर्ष चित्रित करण्यात दळवींना स्वारस्य नाही. या प्रकारच्या नायकनायिकांच्या मनातील संघर्ष दळवींना अधिक भावतो, पण या संघर्षाची तड गाठणे त्यांना आवडत नाही. मग अशा संघर्षाच्या अपरिहार्य शेवटाला बगल देण्यासाठी दळवी काही ना काही पळवाटा शोधून काढतात. शेवटी एकाएकी बॅरिस्टरांना क्षय होणे ही अशीच एक पळवाट आहे. या दृष्टीने दळवी 'रोमॅण्टिक' प्रवृत्तीचे लेखक ठरतात.

'अंधाराच्या पारंब्या' मध्ये या रोमॅण्टिक प्रवृत्तीच्या अधीन होऊन दळवींनी बॅरिस्टरांना क्षय झाल्याचे दाखविले. वास्तविक त्यांचा मूळ उद्देश असे करण्याचा नव्हता. 'स्त्रीपुरुषातील सलज्ज, मुग्ध प्रणय, त्यातील गोडवा आणि हा गोडवा कायम राखण्यासाठी, त्यात शारीरिक आकर्षणाचे, वासनाचे हीण मिसळू नये म्हणून कोणत्यातरी कारणाने रतिक्रीडेत स्वारस्य न उरलेला पुरुष' हे मूळ सूत्र दळवींच्या मनात होते. घराण्यातील वेडाच्या परंपरेखाली दबलेला व त्यामुळे लग्नाची जबाबदारी न घेऊ इच्छिणारा, कदाचित या मानसिक दडपणामुळे स्वतःच्या रतिक्षमतेविषयी साशंक असलेला बॅरिस्टर दळवींच्या मनात असेल. कारण कादंबरीत आलेल्या वेड्यांच्या उल्लेखाला त्यावाचून अर्थच राहात

नाही. पण पुढे कादंबरी या दिशेने विकसित झाली नाही. दिवाळी अंकाची घाई व पृष्ठांची मर्यादा हे कलाबाह्य ताण याला कारणीभूत आहेत. पण त्यामुळे एका चांगल्या विषयाला आपण न्याय देऊ शकलो नाही, मनोगंडामुळे रतिक्रीडेत ज्याला स्वारस्य नाही असा पुरुष व त्याचे जिच्यावर प्रेम आहे अशी स्त्री यांच्यातील नाट्य आपल्या हातून निसटले याची सूक्ष्म बोच दळवींच्या मनात राहिली असावी.

वंशपरंपरागत वेड, त्यामुळे आलेले मानसिक दुबळेपण आणि त्या दुबळेपणापायी आलेली लैंगिक व्यवहाराची भीती हा विषय मोठा नाट्यपूर्ण होता. मूळ कादंबरीतच बॅरिस्टर, राधाक्का व भाऊराव या व्यक्तिरेखा वैशिष्ट्यपूर्ण उतरल्या होत्या, नाट्यलेखनातील यश दृष्टिक्षेपात आले होते. ('सभ्य गृहस्थ हो' हे पहिले नाटक फारसे यशस्वी ठरले नसले तरी 'संध्याछाया' हे दुसरे नाटक खूपच यशस्वी ठरले होते.) त्यामुळे दळवींना नाट्यलेखनाविषयी जरा आत्मविश्वास आणि पुष्कळच हुरूप आला होता. कादंबरीतील बॅरिस्टर, मावशी आणि राधाक्का या व्यक्तिरेखा नाटक या वाङ्मयप्रकाराला साजेशा होत्या. कादंबरीचा शेवट आपण दिवाळी अंकाच्या घाईमुळे जरा गुंडाळला होता हे असमाधान मनात होतेच. याशिवाय बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाच्या परंपरेचा धागा आपण कादंबरीत अर्ध्यावर सोडून दिला हेही दळवींना जाणवले असले पाहिजे. काही प्रभावी व्यक्तिरेखा आणि घराण्यातील वेडाची परंपरा या दोन गोष्टींच्या पार्श्वभूमीवर स्त्रीपुरुषातील मुग्ध प्रेमाची शोकांतिका नाटक या वाङ्मयप्रकारातून प्रभावीपणे चितारता येईल असे दळवींना वाटले असले पाहिजे, व या सर्वांतून 'बॅरिस्टर' या नाटकाद्वारे आणखी एक वाङ्मयप्रकारांतर घडून आले असले पाहिजे.

संदर्भ–

१. बॅरिस्टरांची राधाक्का–दळवी जयवंत, सुगंध दिवाळी अंक १९७७ पृ. ७९

२. कित्ता– पृ. ७०

३. कित्ता– पृ. ७०

४. मराठी कादंबरीतील संवाद (पूर्वार्ध) – हस्तक, उषा; सत्यकथा–नोव्हेंबर १९५३ पृ. २७.

५. मराठी कादंबरीतील संवाद (उत्तरार्ध) – हस्तक, उषा, सत्यकथा– डिसेंबर १९६३ पृ. ६०.

६. कित्ता– पृ. ५३

४

'बॅरिस्टर' : नाटक

१९६८ साली दळवींनी बॅरिस्टर या नावाची जी कथा लिहिली होती तिचे १९७२ साली 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीच्या रूपाने त्यांनी पहिले वाङ्मयप्रकारांतर केले. त्यानंतर १९७७ साली 'बॅरिस्टर' हे नाटक लिहून आणखी एक वाङ्मयप्रकारांतर दळवींनी केले. मूळ कथेचे कादंबरी आणि नंतर नाटक असे दुहेरी वाङ्मयप्रकारांतर या वर्षांच्या कालावधीत झालेले दिसते. 'बॅरिस्टर' हे नाटक अनेक अर्थांनी त्यावेळी गाजले व अद्यापही त्याची लोकप्रियता कमी झाली आहे असे मानण्याचे कारण नाही. त्यांचे पहिलेच नाटक 'सभ्य गृहस्थ हो!' बरेचसे अपयशी ठरले असले तरी 'संध्याछाया' ने दळवींना नाटककार म्हणून प्रतिष्ठा मिळवून दिली होती. लोक आता दळवींकडे नाटककार म्हणूनही अपेक्षेने पाहू लागले होते. रचनातंत्रातील सफाई, खुसखुशीत संवाद आणि ठळक व्यक्तिरेखा यांच्या जोरावर 'बॅरिस्टर' कमालीचे यशस्वी ठरले.

नाटक म्हटले की त्यात गोष्टीपेक्षा त्या गोष्टी ज्या व्यक्तींच्या आयुष्यात घडतात त्या व्यक्तींना प्राधान्य येते. त्याप्रमाणे 'बॅरिस्टर' नाटकातही 'बॅरिस्टर, मावशी, राधाक्का आणि भाऊराव या व्यक्तिरेखांना महत्त्व आले आहे. मात्र नाटक हा वाङ्मयप्रकार तंत्राधिष्ठ असल्यामुळे त्यातील व्यक्तिरेखा काही विशिष्ट तंत्राच्या आधारेच नाटककाराला साकार कराव्या लागत असतात. नाटक हा वाङ्मयप्रकार हाताळताना नाटककाराला ज्या तांत्रिक बाबी सांभाळाच्या लागतात, त्यापैकी नाटकाच्या कथावस्तूची अंकांमध्ये विभागणी करणे, आणि कथावस्तू व व्यक्तिरेखा केवळ संवादातून प्रकट करणे ही दोन तांत्रिक अवधाने महत्त्वाची असतात.

'बॅरिस्टर' नाटकाचे दोन अंक आहेत. त्यापैकी पहिला अंक सतरा प्रसंगांनी मिळून बनला असून दुसरा अंक पंचवीस प्रसंगांनी युक्त आहे. म्हणजे दोन्ही अंक मिळून एकूण बेचाळीस प्रसंग या नाटकात आहेत. यात संवादाव्यतिरिक्त केवळ रंगसूचनांच्या साहाय्याने जे प्रसंग रंगभूमीवर प्रत्यक्ष घडतात त्यांचाही समावेश आहे. उदाहरणार्थ, तात्या विहिरीत बुडून मरण पावतात हा प्रसंग रंगमंचावर प्रत्यक्ष घडताना दिसत नाही; पण राधाक्काच्या मागोमाग तात्या विहिरीकडे जातात हे दिसते. विहिरीवरील त्यांच्या भांडणाचे आवाज, तात्यांची किंकाळी, त्यांचा विहिरीत पडण्याचा व बुडण्याचा आवाज या गोष्टी केवळ रंगसूचनांतून साकार होतात. त्यानंतर भयभीत राधाक्का बॅरिस्टरांच्या पायाशी धावत येते आणि बॅरिस्टर तिला निःशब्दपणे धीर देऊन तिच्या खोलीत पाठवतात असे दृश्य दिसते. दृश्य आणि श्राव्य मार्गांनी साकार होणारा हा प्रसंग आहे आणि नाटकातील दृश्यापेक्षा एखाद्या मूकपटातील दृश्याला हा प्रसंग अधिक जवळचा आहे.

नाटकात आलेल्या या बेचाळीस प्रसंगांची आपणाला नऊ दृश्यांत विभागणी केलेली दिसते. त्यातील तीन पहिल्या अंकात, तर सहा दुसऱ्या अंकात आहेत. दोन अंकांपैकी पहिला अंक हलकाफुलका आणि नर्म विनोदाने नटलेला आहे. दुसरा अंक त्या मानाने गंभीर आहे. त्या अंकात दृश्येही जास्त असल्यामुळे प्रसंग पुरेशा विस्ताराने रंगवता आलेले नाहीत. जसे : भाऊरावांच्या मृत्यूचा प्रसंग फारच संक्षेपाने आला आहे. त्यामुळे कथानकातील महत्त्वाचा प्रसंग असूनही नाट्यरचनेत तो अपेक्षित उंची गाठू शकलेला नाही. ग्लोरियाच्या मृत्यूचे वर्तमान कळल्यानंतर झालेली बॅरिस्टरांची अस्वस्थ तडफड प्रत्यक्ष कृतीऐवजी केवळ शब्दांमधून आली आहे. त्यामुळे हा प्रसंगही परिणामात उणा पढला आहे. दुसऱ्या अंकातील शेवटचा प्रसंगही असाच संक्षेपामुळे उणावला आहे. त्यात राधाक्का एकदाच काय ते ठरवून टाकण्याची बॅरिस्टरांना घाई करते व ते काही ठरवत नाहीत याबद्दल त्रागाही करते. याने बॅरिस्टर एकदम भडकतात आणि भ्रमिष्ट होतात. या घटना जर थोड्या अधिक विस्ताराने येत्या तर परिणामकारकतेच्या दृष्टीने अधिक प्रभावी ठरत्या. संविधानकाची अंकशः मांडणी करताना या त्रुटी राहून गेल्या आहेत. स्वतः दळवींना या गोष्टींची जाणीव आहे. दोन अंकांच्या रचनेतील या असमतोलाबद्दल बोलताना ते म्हणतात, 'तीन अंक केले असते ना, तर कदाचित् असमतोल कमी झाला असता.'[१] त्यामुळे, 'दुसऱ्या अंकातल्या घटना जरा विस्तृत करता आल्या असत्या.'[२] हेही दळवींना मान्य आहे.

नाटकातील संवादांचा विचार करण्यापूर्वी 'नाट्यसूचना' या तशा गौण पण संहितेच्या दृष्टिकोनातून अत्यंत महत्त्वाच्या तांत्रिक बाबींचा विचार करणे निदान 'बॅरिस्टर' नाटकाच्या संदर्भात तरी अत्यंत आवश्यक आहे. नाट्यसूचना या प्रामुख्याने नाटकाचा प्रयोग करताना दिग्दर्शकाला व नटाला नाटककाराचा हेतू ध्यानात यावा यासाठी योजिलेल्या असतात. त्याचप्रमाणे संवादातील कृत्रिमता टाळून कथानकाचा ओघ कायम राखण्यासाठी

यशस्वी नाटककार नाट्यसूचनांचा कुशलतेने उपयोग करून घेत असतो. कथा वा कादंबरी या वाङ्मयप्रकारात पात्रांच्या मनोवस्थेचे दर्शन अथवा त्यांच्या भावनांचे विश्लेषण लेखक निवेदनाद्वारा करू शकतो. नाटकात निवेदन नसते. अशावेळी नाटककार नाट्यसूचनांचे साहाय्य घेत असतो.

नाट्यसूचनांची आणखी एक मौलिक उपयुक्तता आहे. पण तिकडे अद्याप कुणाचे लक्ष गेलेले दिसत नाही. नाटकाची केवळ संहिता म्हणून असलेली वाचनीयता नाट्यसूचनांमुळे वाढत असते, ही त्यांची उपयुक्तता होय. उदाहरणार्थ; पात्राचे दृश्यरूप, स्थलकालादीची कल्पना, पात्रांची भावावस्था इत्यादि अनेक गोष्टी नाटकाच्या प्रयोगाच्या वेळीच साकार होत असतात. पण या गोष्टी प्रयोगापूर्वीच साकार होऊ शकल्या तर संहितेची वाचनीयता वाढते. तेव्हा प्रयोगावाचूनही नाटकाची वाचनीयता आणि पर्यायाने लोकप्रियता वाढविण्याचे काम कुशल नाटककार नाट्यसूचनांच्या आधारे करीत असतो. 'नाटककाराच्या मनःचक्षूपुढे त्यांच्या अंतःकरणाच्या रंगभूमीवर नाटक कसे घडून येते याचे प्रतिबिंब,[३] नाट्यसूचनांमध्ये पडलेले दिसून येते. अशा नाट्यसूचनांचा आधार घेऊन नाटक 'वाचत' असता वाचकाच्या मनःचक्षूपुढेही जणू नाटकाचा प्रयोगच साकार होत असतो.

त्यामुळे वरवर पाहता नाट्यसूचना ही बाब जरी क्षुल्लक दिसत असली तरी नाटकाच्या यशस्वीतेत तिचे मोठेच महत्त्व असते. कधी कधी असे होते की जे संवादातूनही साधले जात नाही, संवादाच्या साच्यात बसत नाही असेही काहीतरी नाट्यसूचनांच्याद्वारे नाटककार साधून घेत असतो. त्यामुळे नाट्यसूचना पात्राच्या अस्तित्वाला काही वेगळेच परिमाण देऊ शकतात.

दळवींनी 'बॅरिस्टर' या नाटकात नाट्यसूचनांचा जो प्रभावी वापर केला आहे तो नाट्यतंत्रावरील त्यांची पकड स्पष्ट करणारा आहे. 'बॅरिस्टर' मधील काही रंगसूचना पात्रांच्या स्वभावावर अधिक प्रकाश टाकणाऱ्या आहेत. उदाहरणार्थ, मावशींच्या संदर्भात–

भाऊराव : तुम्ही कशाला, मावशीबाई ? मी देतो पाणी–

मावशी : मी देते पाणी ! आंघोळ हवी तर तुम्ही घाला. (हसते आणि आपणच लाजत बाहेर पळते.)

ही रंगसूचना किंवा—

मावशी : एवढ्यातच दार बंद करून काय करताय ? (आपणच लाजत हसते).

या ठिकाणची रंगसूचना असे दाखविते की मावशी केवळ भाऊराव–राधाक्काची थट्टा करीत नसून असे चावट बोलून ती स्वतःची लैंगिक अतृप्ती, असमाधान पूर्ण करू पाहत आहे. मावशीच्या स्वभावाचा हा एक वेगळाच पैलू, जो प्रत्यक्ष दृश्यातून दाखविता आला नसता, तो या रंगसूचनेमुळे चटकन लक्षात येतो.

बॅरिस्टरांच्या स्वभावदर्शनाच्या संदर्भात :

मावशी : (....बाळाला खेळवत...) बाहेर बसून पाजायची वाईट सवय तुला, राधाक्का! लोकं बघतात–(एकदम बॅरिस्टर टवकारून बघतात.)

यावरून राधाक्का बाळाला पाजत असते तेव्हा बॅरिस्टर बघत असतात व म्हणूनच मावशींचा टोला ऐकून एकदम दचकतात हे लक्षात येते. किंवा—

मावशी : (कंदील वर करून बघत) झाला तेव्हा भाऊरावांसारखा दिसत होता–

बॅरिस्टर : का? शेंडी होती डोक्यावर?

मावशी : (हसते–आणि) आता आईसारखा दिसायला लागलाय...(बॅरिस्टर त्याचे पटापट पापे घेतात–)...

या रंगसूचनेवरून बॅरिस्टरांना राधाक्काबद्दल असलेले आकर्षण दिसून येते. अथवा अगदी शेवटी बॅरिस्टर अस्वस्थ आहेत, त्यांचे मन अगदी काट्यावर आहे. यापुढे राधाक्काशी लग्न करून सरळ, साधे आयुष्य जगायचे आहे या विचारात आणि जुन्या आठवणी व भास यांच्यात त्यांचे मन ताणले जात आहे. ते आपला तोल सावरण्याच्या प्रयत्नात आहेत. तेव्हा राधाक्का लग्नाचे काय ते एकदा नक्की ठरविण्यासाठी बॅरिस्टरांच्या मागे लागते. त्याप्रसंगी–

बॅरिस्टर : (अस्वस्थ होत) करणार! तुझ्याशी लग्न करणार मी, राधा– पण मला थोडा अवधी हवा–

राधाक्का : (काहीशी वैतागून) अवधी...अवधी....अवधी...! किती?

बॅरिस्टर : (चिडून) किती...किती! (एकदम भडकतात...बोलता बोलता नानासाहेबांच्या खुर्चीच्या दिशेने जातात–) असे ग्लोरियासारखे मला प्रश्न विचारू नकोस...(धडपडत जातात आणि नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसतात....)

(...बॅरिस्टर खुर्चीत डुलत आहेत..)

या ठिकाणी बॅरिस्टरांच्या दुर्बल मनाचा पराभव झाला आहे आणि ते वेडे झाले आहेत हे सुचविणारी ही रंगसूचना अत्यंत मार्मिक आहे.

काही ठिकाणी रंगसूचनांमुळे प्रसंगाची धार वाढली आहे असे दिसून येते. उदाहरणार्थ, बॅरिस्टर भाऊरावांजवळ ग्लोरिया वेडी झाल्याचे पत्र आल्याचे सांगतात व तिच्या आठवणी काढतात, त्याप्रसंगी–

बॅरिस्टर : ...यू नो, व्हाट शी सेड?....म्हणाली, 'मॅरेज इज इन्सिग्निफिकंट ('दत्त दत्त' सुरू होते)...आपण बाहेर जाऊ या...मला सफोकेटिंग वाटतंय. (तिकडे ग्रामोफोनची रेकॉर्ड अडकते. तेच संगीत गिरगिरत राहाते....)

येथे 'दत्त दत्त' हे वेड्या नानासाहेबांच्या तोंडचे निरर्थक गाणे पार्श्वभूमीवर चालू होते. ह्या रंगसूचनेतून ग्लोरियाबाबतचे बॅरिस्टरांचे जीवन आता अर्थहीन झाले असल्याचे ध्वनित केले आहे, तर रेकॉर्डवरील तेच ते गाणे रेकॉर्ड अडकल्यामुळे वाजत राहाते या रंगसूचनेतून बॅरिस्टरांच्या मनात आता त्याच त्या आठवणी येत राहणार, त्यांचे जीवन

अडकलेल्या रेकॉर्डसारखे आता याच एका घटनेत रुतून बसणार असे ध्वनित होते, आणि प्रसंग आणखीच धारदार बनतो.

बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाची परंपरा, या वेडाची बॅरिस्टरांच्या मनावर पडलेली दाट छाया, बॅरिस्टरांच्या आयुष्यात येत गेलेल्या एकामागून एक दुःखद प्रसंगांनी बॅरिस्टरांचे आधीच भयगंडाने पछाडलेले हे मन अधिकच दुबळे होत जाणे आणि शेवटी ते पूर्ण पराभूत होऊन बॅरिस्टर वेडे होणे हा समग्र प्रवास रंगसूचनांमधून कसा दिसतो ते पाहणे मोठेच रंजक आहे.

भाऊरावांजवळ बॅरिस्टर आपले वडील आप्पासाहेब आणि मोठे बंधू नानासाहेब वेडे झाल्याची हकीकत सांगतात व मध्येच (एकदम सुस्कारा टाकत डोके थोपटतात....), ते सगळे विसरण्याचा प्रयत्न करतात, पण विसरू शकत नाहीत. वडिलांच्या तोंडच्या पित्त्याचा वाससुद्धा त्यांना आठवतो. त्यावेळी (एकदम विसरण्याचा प्रयत्न करीत... उठतात...वेगळ्या आवाजात) बोलू लागतात. पुढे मावशीच्या केशवपनाचा व बॅरिस्टरांनी सांगूनही ती केस वाढवीत नाही त्यावेळी बॅरिस्टर (थकल्या आवाजात) बोलतात. ग्लोरिया वेडी झाल्याचे पत्र मिळते तेव्हा बॅरिस्टर (खूप अस्वस्थ आहेत...थकलेले आहेत. त्यांच्या मनावर परिणाम झालेला आहे... नानासाहेब 'दत्त दत्त' म्हणत खुर्चीत डोलताहेत...सगळे असह्य होऊन ते थंडपणे बसतात. पण बसणे अशक्य होते. मग उठतात आणि पाश्चिमात्य वाद्यांची रेकॉर्ड लावतात. तरीही मन शांत होत नाही. मग ते आधारासाठी भाऊरावांना हाका मारू लागतात.) ग्लोरियाला वेड लागल्याचे भाऊरावांना सांगताना (त्यांचा आवाज एकदम कातरतो...रडवेला होतो–), बोलता बोलता ते (एकदम हात वर करून शर्टाची बाही डोळ्यांवरून ओढतात), (भाऊरावांकडे वेड्यासारखे बघत राहतात.), आपल्यामुळे ग्लोरिया वेडी झाली की काय या विचाराने ते (...कपाटाला डोके टेकतात आणि मुळूमुळू रडू लागतात), मावशींनी आपल्या वासना कशा मारल्या असतील या विचाराने (ते दोन्ही हातात तोंड धरतात आणि हुंदका देतात), (भयभीत होऊन) मी वेडा झालो असतो असे सांगतात, मावशीला आपल्यासमोर येण्याची बंदी करून तिच्यावर अन्याय केला या जाणीवेने (छातीवर हात मारून घेतात), मावशींची क्षमा मागताना (.. बॅरिस्टर एकदम हंबरडा फोडून लहान मुलासारखे रडू लागतात.), ग्लोरिया गेल्याचे वृत्त भाऊरावांना सांगताना ते (शांतपणे....एक टक, डोळे रोखून) पाहातात, मध्ये भाऊराव त्यांना काही सांगतात, (ते न ऐकताच) बोलत राहातात, तिकडून आणलेले झगे देऊन टाकताना बॅरिस्टर (चमत्कारिक हसत) राहतात. भाऊराव आजारी पडतात तेव्हा (हताश होत–) बॅरिस्टर नैराश्यपूर्ण उद्‌गार काढतात. नानासाहेब पळून गेल्याने त्यांना (वेड लागावे, तसे होते), ते बोलता बोलता (खिन्न होतात), (एकदम संतापून) उठतात. तात्या त्यांचा अपमान करतात तेव्हा त्या (अपमानाने बॅरिस्टर विद्ध होतात. एकदम मागे वळून तरतर चालीने आपल्या दिवाण-

खान्यात जातात.) राधाक्काच्या केशवपनाच्या वेळी बॅरिस्टर (धडपडून बाहेर येतात. काय चालले आहे, तेच त्यांना कळत नाही). तात्यांवर (भयानक भडकलेले) बॅरिस्टर (हिंस्र श्वापदासारखे तात्याच्या अंगावर तुटून पडतात), त्यांना (शिव्या देत ते झटकन तात्यांची नरडी धरतात.) झटापटीत खाली पडलेले बोचके व त्यातील राधाक्काचा विपुल केशसंभार दृष्टीस पडतो तेव्हा (विव्हळत ते एकदम गुडघे टेकतात आणि जावळात हात फिरवावा, तसा त्या केसात हात फिरवतात आणि भ्रमिष्टासारखे होतात. रडवेल्या आवाजात) शोक करीत (तिथेच घळघळा रडू लागतात). राधाक्काचा सासरा तिला आपल्यासोबत घेऊन जाणार हे समजते तेव्हा (बॅरिस्टर अस्वस्थ मनाने येरझारा) घालतात, (बॅरिस्टरांना थकवा येतो. ते खुर्चीत बसतात आणि विचार करीत राहातात), लोक त्यांच्याविषयी काय बोलतात ते तात्या त्यांना सांगतात तेव्हा (संताप अनावर होत) बॅरिस्टर त्यांना धमकावतात. दुसरे दिवशी सकाळी राधाक्का व तिच्या पाठोपाठ तात्या विहिरीवर जातात तेव्हा ओट्यावर आलेल्या बॅरिस्टरांच्या (नजरेत किंचितसा भ्रमिष्टपणा, किंचितसा अस्वस्थपणा आहे). तात्या मेल्यानंतर मावशी बॅरिस्टरांना उपदेश करतात तेव्हा ते (मावशीबाईंच्या तोंडाकडे निर्व्याजपणे पाहातात), (...रिकाम्या मनाने बघत राहातात....), (भकास नजरेने) बघतात. मावशींनी 'तू करणारेस का तिच्याशी लग्न? सांग...' असा प्रश्न केल्यानंतर (बॅरिस्टर बसल्या जागी मान टेकून क्षणभर तसेच बसून राहातात, आणि एकाएकी त्यांना भास होतो. दिव्यांची उघडझाप होते. भयाण आवाज येतात. बॅरिस्टर घाबरेघुबरे होतात. तात्या बुडताना झाले, तसे आवाज येतात. ते उठून सैरावैरा फिरतात. तोच त्यांना विहिरीच्या दिशेने तात्या दिसल्याचा भास होतो. ते धडपडून राधाक्काच्या खिडकीपाशी गज धरून उभे राहातात आणि भ्रमिष्टांसारखे मोठमोठ्याने घडाघडा बोलू लागतात–), राधाक्काशी लग्न करावयाचे ठरविल्यानंतर आपल्याला होणाऱ्या भासांबद्दल बोलताना त्यांची (चमत्कारिक नजर होते, भयभीत!), राधाक्का पुन्हा पुन्हा बजावून त्यांच्याकडून कबुली घेऊ पाहाते तेव्हा ते (अस्वस्थ होत) तिला अवधी मागतात, ती चिडते तेव्हा तेही एकदम (चिडून) (....भडकतात...बोलता बोलता नानासाहेबांच्या खुर्चीच्या दिशेने जातात–), धडपडत जाऊन (नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसतात....), (खुर्चीत डुलत) राहतात.

यावरून बॅरिस्टरांच्या वर्तनात सूक्ष्मपणे होत गेलेला बदल केवळ रंगसूचनांच्या माध्यमातून देखील लक्षात येऊ शकतो हे स्पष्ट व्हावे. त्याचप्रमाणे संवादांना पूरक ठरणे, संविधानकाची दृश्यात्मकता वाढविणे आणि संहितेला वाचनीयता बहाल करणे या गोष्टीही कुशल नाटककार नाट्यसूचनांच्या उचित वापराने कशा साध्य करू शकतो तेही दिसून यावे.

'बॅरिस्टर' या नाटकातील संवादांचा विचार करण्यापूर्वी हे संवाद जो आशय व्यक्त करण्यासाठी येतात त्याचा विचार आधी केला पाहिजे. हा आशय नाटकात अंक, दृश्ये

व प्रसंग यातून उलगडत जात असतो. त्या दृष्टीने 'बॅरिस्टर' या नाटकातील प्रसंगांचा स्थूल आढावा आधी घेऊन नंतर संवादांचा सविस्तर विचार करणे इष्ट ठरेल.

या नाटकातील प्रसंगांची रचना संविधानकात एक प्रकारची गतिमानता राखणे व त्याद्वारे संविधानकाचा प्रवाह वाहता ठेवणे या दृष्टीने तर दळवींनी केलेली आहेच, पण त्याहीपेक्षा नाटकातील पात्रांच्या स्वभावविशेषांवर व त्याद्वारे नाटकाच्या आशयावर प्रकाश पडेल या दृष्टीने दळवींनी दाखविलेले प्रसंगांच्या रचनेतील कौशल्य वाखाणण्यासारखे आहे. याबरोबरच कोणत्याही नाटकात प्रसंगांच्या निवडीतून व रचनेतून स्थलकालाचा बोध करून देणे आणि वातावरणनिर्मिती करणे या गोष्टीही नाटककार साधीत असतो. 'बॅरिस्टर' या नाटकात विशिष्ट प्रसंगांची निवड व त्यांची विशिष्ट प्रकारे रचना याद्वारे दळवींनी या सर्व गोष्टी साधलेल्या दिसतात.

उदाहरणार्थ, नाटकाच्या सुरवातीच्याच प्रसंगातून वेडा असलेला बॅरिस्टरांचा भाऊ बॅरिस्टरांचा व्यवस्थितपणा, शिस्त, यांची झलक दिसते. पुढील तीनचार प्रसंगातून राधाक्काचे नवीन घरी येताच गडबडणे, तिच्या सौंदर्याविषयी बॅरिस्टरांनी मुक्त स्तुती करणे यातून या दोघांचा स्वभाव हळूहळू लक्षात येऊ लागतो. घरभाडी, एकत्र कुटुंबपद्धती, भरपूर मुलबाळ, टिळकांचा उल्लेख इत्यादि गोष्टींमधून या प्रसंगांच्या द्वारा नाटकाच्या स्थलकालाची निश्चिती होते.

भाऊरावाचा नवथर उतावीळपणा, राधाक्काचे 'एखादे दिवशी झोपावं एकटं एकटं' असे लाडिकपणे चिडवणे, त्या दोघांचे एकमेकांना मुंडावळ्या बांधून पाहणे, भाऊरावांनी काडी पेटवताच व काडीच्या ज्योतीत काय दिसते ते सांग असा आग्रह करता राधाक्काचे खूप लाजून हसणे, मावशीबाईंनी चावटपणे बोलून समाधान मिळवणे, पूर्व आयुष्यातील दुःखे व हिंदूंच्या क्रूर रूढींबद्दलचा बॅरिस्टरांचा सात्त्विक संताप इत्यादीमधून, भाऊराव, राधाक्का, बॅरिस्टर, मावशी या पात्रांच्या स्वभावविशेषांवर चांगला प्रकाश पडतो.

बॅरिस्टर सर्वप्रथम भाऊरावाकडे चहाला येतात तो प्रसंग आणि आपल्या आजवरच्या वागण्याचा पश्चात्ताप होऊन ते मावशीची क्षमा मागतात तो प्रसंग यातून कथानकात किती काळ उलटून गेला आहे ते जाणवते आणि कथानकाची एक निरगाठ उकलल्याचेही कळते.

दुसऱ्या अंकात मावशीबाई राधाक्काच्या अंगावरचे दूध आपल्या हाताने घेतात, वाटेत वाटीत बोट बुडवून चाखून पाहतात; बॅरिस्टरही प्रथम डोळ्यात दूध घालून घेण्यास नकार देतात, पण ते राधाक्काच्या अंगावरचे आहे असे ऐकताच डोळ्यात घालून घेण्यास तयार होतात, तेही प्रथम बोटाने चाखून पाहतात व नंतर वाटीच तोंडात रिकामी करतात या प्रसंगामधून मावशीबाईंची मातृत्वाची ओढ, मनाचा कोंडमारा, बॅरिस्टरांच्या अतृप्त वासना व भावना यावर चांगला प्रकाश पडतो.

नाटकाच्या शेवटीशेवटी येणारा भासाचा प्रसंग बॅरिस्टरांचे मानसिक दुबळेपण, त्यावर

मात करण्यासाठी चाललेली बॅरिस्टरांची धडपड यांचे मोठे करुणामय चित्रण करणारा आहे.

नाट्यवस्तूची विभागणी दोन अंकात आहे आणि प्रत्येक अंकात काही दृश्ये व प्रत्येक दृश्यात एकामागून एक प्रसंगांची मालिका अशी या नाटकाची रचनापद्धती आहे. पण प्रसंगांना प्रसंग म्हणून महत्त्व नाही, तर त्यातून दिसून येणाऱ्या मानसिक पडझडीला महत्त्व आहे. अर्थात खरा संघर्ष घटनांमध्ये नसून या घटनांनी निर्माण होणाऱ्या मानसिक आंदोलनामध्ये आहे. त्यामुळे हा संघर्ष प्रत्यक्ष दिसणारा वा 'दृश्य' नाही. तो प्रसंगांतून सूचित होणारा आहे.

मानसिक संघर्षावर भर देणाऱ्या या आशयामुळे संघर्षयुक्त प्रसंग त्यांची सम–विषम विभागणी, गंभीर प्रसंगानंतर हलकाफुलका प्रसंग योजण्याची क्लृप्ती इत्यादि साचेबंद तंत्रापलीकडे हे नाटक गेलेले दिसते. आपले संस्कार व व्यक्तित्व घेऊन, प्राप्त परिस्थितीमुळे उद्भवलेला, स्वतःचा स्वतःशी संघर्ष चित्रित करण्यात दळवींना येथे रस आहे. त्यात तत्कालीन सामाजिक परिस्थिती व आजूबाजूची माणसे पार्श्वभूमी म्हणून येतात. या अमूर्त संघर्षाचे चित्रण नाटकात प्राधान्याने असल्यामुळे नाटकाला येथे 'दृश्यमूल्य' (PICTORIAL VALUE) कमी आणि श्राव्यमूल्य जास्त आहे. अशा नाटकात अर्थातच संवाद अत्यंत महत्त्वाचे असतात. कारण सारा संघर्ष संवादांमधूनच श्राव्य होणारा असतो. तेव्हा या दृष्टीने 'बॅरिस्टर' या नाटकातील संवादांचे निरीक्षण करावयास हवे.

संविधानकातील व्यक्तींचा परिचय, त्यांचे परस्परसंबंध, त्याद्वारा संभवणारे प्रसंग, विशिष्ट वातावरणाची निर्मिती, पात्रांचे स्वभावचित्रण इत्यादि अनेक गोष्टी नाटकात साधल्या जातात त्या संवादांच्या आधारेच. त्यामुळेच संवादांना नाटकाचे 'मूलद्रव्य' म्हटले जाते.

बॅरिस्टरांच्या तोंडचे '....स्टेशनवर आमची बगी घेऊन गणोजी आला असता–' हे वाक्य घोडागाडीला 'बगी' म्हणत त्या काळातील हे नाटक आहे असे सूचित करते; तर पुढे भाऊराव घराचे भाडे दीड रुपया आहे असे सांगतात. राधाक्का तिच्या मामानं आपलं घर वर्षाला सहा रुपये या भाड्याने दिल्याचे सांगते, टिळक तुरुंगातून सुटून आले आहेत व सांप्रत नाटके जोरात चालू आहेत म्हणून ते संतापले आहेत असे बॅरिस्टर सांगतात; संवादांमधून येणाऱ्या या विविध उल्लेखांवरून नाटकाचे कथानक साधारणपणे इ. स. १९२० च्या आसपास घडते असे समजते.

मावशींच्या बोलण्यात येणारा लोकांचा विधवाविषयीचा दृष्टिकोन, राधाक्काने तिच्या मामाला चार मुली आणि आठ मुले आहेत असे सांगताच मावशीने 'असे भरलेले घर हवे' म्हणून समाधान व्यक्त करणे इत्यादि गोष्टींवरून विधवांचे जबरदस्तीने केशवपन होणे, समाजाने त्यांना सगळ्या सुखांपासून वंचित ठेवणे, मुलींची अल्पवयात लग्ने होणे, भरपूर मुलेबाळे हे भरल्या व सुखी घराचे लक्षण असणे इत्यादि समाजधारणा स्पष्ट होतात.

नाटकात संवादांमधूनच पात्रांचा परिचय, त्यांचे पूर्वायुष्य याबद्दल प्रेक्षकांना माहिती कळत असते. उदाहरणार्थ, 'बॅरिस्टर' नाटकात—

राधा : बॅरिस्टर म्हणजे कोण ?

भाऊराव : हिच्या थोरल्या बहिणीचा धाकटा मुलगा—

राधा : तसं नव्हे ! बॅरिस्टर म्हणजे विलायतेत शिकून आलेला वकील !

भाऊराव : बॅरिस्टर म्हणजे विलायतेत शिकून आलेला वकील !

राधा : विलायतेत जाऊन आलेत ? आणि तरीही लग्नाशिवाय ?

भाऊराव : काही तरी लफडं झालंय–

राधा : इकडे की तिकडे ?

भाऊराव : दोन्हीकडे ! निश्चित माहीत नाही; पण तसं ऐकलंय ! शिवाय घराणं जरा... (डोक्याने 'मॅड' या अर्थी) वडील आप्पासाहेब मोठे बुद्धिमान होते. तेही बॅरिस्टर.. ! पण पुढं म्हणे तेही असेच वेडे झाले होते...या नानासाहेबांसारखे !...नानासाहेब थोरले आणि हे बॅरिस्टर धाकटे–

राधा : हे काय करतात ?

भाऊराव : नानासाहेब ?...हे असेच बसून असतात...डोक्यानं गेले...पूर्वी लोकमान्य टिळकांबरोबर होते, म्हणे !

या संवादातून बॅरिस्टरांबद्दलची लोकांची मते, त्यांच्या वडिलांची, मोठ्या भावाची माहिती, त्यांच्या घराण्यातील वेडाची परंपरा, या वेडाचे स्वरूप इत्यादि गोष्टी कळतात. किंवा–

बॅरिस्टर : ....आपल्या धर्मात सगळा भर कुरूप लक्षणांवर– शेंड्या ठेवायच्या, शेंड्यांना गाठी मारायच्या विधवांची डोकी तासायची....डॅम इट् !

भाऊराव : मावशीबाईंना विचारा...

बॅरिस्टर : हो–हो ! तीही तुमच्यातलीच ! दॅट्स व्हाय आय हेट हर ! हेट हर ! मी कितीदा तिला सांगितलं, तू केस वाढव, केस वाढव...चांगली दीस...सुंदर दीस...अहो, किती सुंदर आहे ती ! बाराव्या....बाराव्या वर्षी तिच्या घरच्या चांडाळांनी तिचं हे असं केलं...त्यावेळी मी लहान होतो...कळत नव्हतं... मी तिला बजावून ठेवलंय....ते तसलं डाकं घेऊन माझ्यासमोर यायचं नाही... मला माहीत आहे तिला अशी दूर लोटून मी तिच्यावर अन्याय करतोय... बट देन....आय काण्ट स्टँण्ड दॅट अग्लिनेस... दिसायला किती सुंदर होती आमची मावशी...! दुसरा बालगंधर्व...

किंवा–

बॅरिस्टर : भाऊराव, एक गंमत करा–

भाऊराव : काय ?

बॅरिस्टर : तिला एकदा गाणं म्हणून दाखव, म्हणावं–

भाऊराव : छे ! उगाच काय ?

बॅरिस्टर : अहो, लहानपणी ती छान गायची...तिच्या अण्णांनी–आमच्या आजोबांनी मोठ्या कौतुकानं तिला मुंबईला नेऊन एका कंपनीत तिची रेकॉर्ड करून घेतली होती...

या संवादांमधून मावशींचा सगळा भूतकाळ स्पष्टपणे डोळ्यासमोर येतो. रूढी आणि धर्माच्या नावाखाली गाडले गेलेले मावशींचे आयुष्य स्पष्ट होते. इतका वेळ बॅरिस्टरांसमोर एकदाही न येणारी मावशी तशी का वागते ते कळते.

दुसऱ्या अंकात येणाऱ्या तात्या या पात्राचा पूर्वपरिचय आपणाला संवादातूनच होतो. जसे––

राधा : ...तात्यांचे तुम्ही चिरंजीव...तरीसुद्धा तुमचे डोळे तात्यांसारखे नाहीत, हे नशीब माझं !....

भाऊराव : पण कसं ओळखलंस तू ?

राधा : पुरुषांची हलकट नजर बायकांच्या चटकन लक्षात येते.

भाऊराव : म्हणूनच मी गावाबाहेर नोकरी धरलीय...आधीपासनंच मी त्यांना बजावून ठेवलंय–इथं यायचं नाही, म्हणून–

राधा : का ?

भाऊराव : माझं त्यांचं पटत नाही !...वडील झाले, म्हणून काय झालं ? मला संशय आहे...माझ्या आईला त्यांनी मारलीय...मी बारा वर्षांचा होतो...

राधा : (डोळे फाडून) का ? कशासाठी ?

भाऊराव : अडगळ नको, म्हणून ! पन्नास बायकांशी हे छंद करणार...नाटकमंडळ्यांबरोबर गावं हिंडण्यात जन्म गेला...पाहिलेस ना; केस कसे वाढवलेत ते नाटक्यासारखे ? आणि रोज रात्री (अंगठा ओठाशी नेत–) पाहिजेच–एक बाटली....!

जिम नॉर्टन, ग्लोरिया आणि दमयंती, तसेच राधाचे वडील ही पात्रे प्रत्यक्ष नाटकात येत नाहीत. पण त्यातली ग्लोरिया आणि दमयंती ही संविधानकाच्या दृष्टीने महत्त्वाची पात्रे आहेत. या दोघी नाटकात प्रत्यक्ष आल्या नाहीत तरी त्यांची ओळख संवादातून होते. उदाहरणार्थ,

भाऊराव : ग्लोरिया कोण ?

बॅरिस्टर : जिम नॉर्टनची धाकटी बहीण ! स्वीट गर्ल...व्हाट अ स्वीट चार्मिंग फेस ! माझी लंडनमधील मैत्रीण !....फिलॉसफीची प्रोफेसर होती. .ती म्हणायची... मी साडी नेसणार...आय विल लुक इंडियन....ती मुद्दाम आंबाडा घालायची. मी तिला रोज फुलं द्यायचो....तिनं किती प्रेम केलं माझ्यावर, भाऊराव, जीव

लावला...मी तिला सांगत होतो....ग्लोरिया, तू असा जीव लावू नकोस... याला शेवट नाही.

....बिकॉज....मी इथं दमयंतीला लग्नाचं वचन दिलं होतं...दमयंती गोरे– इथं येऊन सुद्धा गेली आहे. गोड...खेळकर...मनात काही न ठेवणारी... मी ग्लोरियाला सांगत होतो...पोरी, ही माझी बायको होणार आहे....तुला होता येणार नाही...तू असा जीव लावू नकोस...जीव लावून घेऊ नकोस... यू नो, व्हॉट शी सेड ?...म्हणाली, 'मॅरेज इज इन्सिग्निफिकंट...आपल्या गोड गोड आठवणी मागे राहातील...त्या जन्मभर पुरतील...' शी वेण्ट लाईक अ चाईल्ड, व्हेन आय लेफ्ट लंडन....

भाऊराव : आणि दमयंतीचं काय झालं ?

बॅरिस्टर : ती नंतर 'नको' म्हणाली...आय थिंक....ती नको म्हणाली, असं नाही ! तिच्या घरचे लोक नको म्हणाले असावेत....मग विचार करून आम्ही दोघंही नको म्हणालो...उद्या परवा मीही त्या गँगमध्ये जाऊन बसेन, असं तिला वाटलं असणार ..मला सुद्धा वाटायचं....खरं तर ही मी बाग लावली, ती सुद्धा दमयंतीसाठी ! तिच्यासारखी फुलं माळणारी मुलगी मी पाहिलीच नाही ! नुसती फुलवेडी !

नाटकातील व्यक्तिचित्रण देखील नाटककार संवादातूनच साधीत असतो. कारण नाटकात त्याला निवेदनाचे साहाय्य घेता येत नाही. त्यामुळे पात्राचा स्वभाव, त्याची विचार करण्याची पद्धती, त्याच्यावरील संस्कार, एखाद्या घटनेचा वा प्रसंगाचा त्याच्यावर होणारा परिणाम, पात्रांच्या परस्परांबद्दलच्या भावना व त्यांचा आविष्कार संवादातूनच होत असतो. पात्रांच्या एकमेकांच्या संबंधातील गुंतागुंतीचे धागेदोरे संवादातूनच आपल्या हाती लागतात. पात्रांच्या व्यक्तित्वाचा पीळ व मनःस्थितीचे तरंग संवादातूनच सूचित होत असतात.

या दृष्टीने 'बॅरिस्टर' या नाटकातील मावशी आणि ग्लोरिया यांची सतत स्वतःच्या भावना दडवत राहण्यामुळे मानसिक स्थिती कशी होत गेली असेल ते संवादातूनच कळते. बॅरिस्टर भाऊरावांशी या संदर्भात जे संवाद करतात ते या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत.

कधी कधी पात्राच्या स्वतःच्या भावना काय आहेत तेही त्यांच्या तोंडच्या संवादातूनच कळते आणि मग त्यांच्या विशिष्ट वागण्यामागील कारण चटकन लक्षात येते. उदाहरणार्थ,

बॅरिस्टर : एकदम... डोक्यात... बीज चमकली– भाऊराव, प्रेम, निष्ठा, आत्मीयता या भावना असल्या तरी त्या आपोआप निर्माण होत नाहीत...खऱ्याखुऱ्या अस्सल स्वरूपात त्या निर्माण होण्यासाठी आधी शरीरसुख, इंद्रियसुख पाहिजे. मूळ आहे सेक्स ! विषयोपभोग !...भाऊराव, माझ्या मावशीनं काय करावं ? ऐकलं होतं...तिनं आमच्या आप्पांना एकदा मिठी मारली होती....मध्यंतरी

बालगंधर्व इथे आले होते ना ?....ते तिला भेटायला आत गेले....तर ही त्यांचे हात धरून उभी राहिली...मलाही तेव्हा राग आला...पण आता वाटतं, भाऊराव, तिची त्यात काही चूक नव्हती...लक्षात घ्या, भाऊराव... ती वयात आली, तेव्हा ती विद्रूप विधवा होती....तिनं नवऱ्याची– संसाराची स्वप्नं पाहावीत, तेव्हा ती विद्रूप विधवा होती...जिम नॉर्टनची काडी पेटवून एखादी ज्योत पाहावी....तेव्हा....

या संवादातून बॅरिस्टरांना एकाएकी झालेली शरीरसुखाची माणसासाठी असलेल्या आवश्यकतेची जाणीव, त्यातून त्यांना नव्याने प्रतीत झालेले मावशीचे दुःख आणि पुढे त्यामुळे पश्चात्ताप पावून त्यांनी मावशीची मागितलेली क्षमा या सर्व गोष्टींवर उत्तम प्रकाश पडतो.

मावशीबाईंच्या मातृत्वाच्या अतृप्त इच्छा–

भाऊराव : हल्ली त्यांना वेळ कुठं आहे ?....आंघोळ झाली, की त्या पंपूशेठ...पंपूशेठ म्हणत बाबूच्या मागे लागतात...

बॅरिस्टर : भाऊराव, ती आता अगदी आरपार बदलून गेलीय...उटणं करते, दुधावरली साय जमवते, काजळ पाडते, बाबूला आंघोळ घालते. त्याचे कपडे धुते.... गेल्या दोन महिन्यात ती जपमाळसुद्धा घेऊन बसलेली नाही ! हल्ली तिचा ग्रामोफोन तरी ऐकलाय ?...व्हॉट ए चेंज !

पुढे,

मावशी : शपथ आहे माझी तुला, राधाक्का !...तू कपड्यांना हात लावू नकोस– मला आवडतं हे सगळं करायला !....आपल्या एक कर्मात नाही !...एवढं तरी करू दे मला !...मला हा मुलांच्या कपड्यांचा वास फार आवडतो बघ !.... या वासानं अंग नुसतं मोहरून जातं...

या संवादांमधून स्पष्टपणे कळतात. आपली मातृत्वाची इच्छा पूर्ण करून घेण्याची त्यांची निष्पाप आणि केविलवाणी धडपड खालील संवादातून दिसते–

मावशी : भारी बाई, लबाड हो पंपूशेठ– पक्का मस्तवाल आहे...

राधाक्का : काय झालं ?

मावशी : जरा पदराखाली घेतला...म्हटलं, फसेल...पण कसला हो ?...दोनदा बरं चुरूचुरू ओढलंन् आणि मग काही येत नाहीसं बघून सोडून दिलं...पण तेवढ्यानं सुद्धा खूप बरं वाटलं ग बाई–

बॅरिस्टरांना हिंदू धर्म आणि त्यातील काही क्रूर रूढी यांच्याबद्दल वाटणारा तिरस्कार तर जागोजाग संवादातून व्यक्त झाला आहे. जसे–

बॅरिस्टर : म्हणजे तुम्ही बैलगाडीनं आलात आणि तिला स्टेशनवरून पायी चालत पाठवली की काय ?

भाऊराव : नाही– नाही...

बॅरिस्टर : बाकी काही नेम नाही ! हिंदू नवरा आणि हिंदू बायको ! मैलाचं अंतर ठेवूनच चालणार....

आपल्या धर्मात सगळा भर कुरूप लक्षणांवर– शेंड्या ठेवायच्या, शेंड्यांना गाठी मारायच्या . विधवांची डोकी तासायची...डॅम इट् !

...धिस डॅम डर्टी हिंदू सोसायटी...

...या हिंदू संस्कृतीत मॅनर्स म्हणून काही नाहीतच! आणि बायकांच्या संबंधात तर मुळीच नाहीत —

आपल्या लोकांना सौंदर्याचं काही नाहीच ! आपण सुंदर कसं दिसावं... आहे ते सौंदर्य कसं खुलवावं....काही नाही ! यांच्या आपल्या बघाव्या तेव्हा दाढ्या, मिशा, शेंड्या, लंगोट्या आणि पंचे !

...धर्माखाली...रूढीखाली....गाडली गेलेली ही माणसं...ही अशीच मरणार !

....धिस डॅम ब्लडी डर्टी हिंदू सोसायटी...या समाजानं तिला जिवंत गाडली आहे....

...राधाक्का...राधाक्का...काय...काय केलं या लोकांनी तुझं !...मी इथं.. या समोरच्या घरात असताना....माझ्या डोळ्यांदेखत– हे कुत्रे....लांडगे... कसला धर्म !....कसलं काय ? आग...आग...चूड लावली पाहिजे या सनातन धर्माला !

तसेच बॅरिस्टरांना राधाक्काच्या सौंदर्याबद्दल वाटणारे आकर्षण, तिच्या मातृत्वानंतर त्यांना वाटणारे कुतूहल व शेवटी तिच्याविषयी त्यांच्या मनात निर्माण झालेली ओढ यांचे मनोज्ञ दर्शन संवादामधूनच घडते. उदाहरणार्थ,

बॅरिस्टर : जिम नॉर्टन...माझा लंडनमधला कंपॅनियन–ए गुड फ्रेंड अँड ए ग्रेट रास्कल ! तो नेहमी म्हणायचा. ए नेकेड गर्ल इज ए फ्लेम.... आज सकाळी मी वहिनींना पाहिलं ना ?... गोरा वर्ण... उन्हातनं आल्यामुळे तांबूसपणा आलेला... आय इमिजिएटली थॉट ऑफ दॅट रास्कल....जिम नॉर्टन अँड हिज ब्लडी फ्लेम !

बाळंतपणाबद्दल बॅरिस्टर म्हणतात–

...पण घरात बाळंतपण म्हणजे किती फॅसिनेटिंग.... वा ! आपला सगळा परिसर फुलत राहातो, भाऊराव ! द होल एन्वायरन्मेंट...फिजिकल अँड मेण्टल...द होल ऑफ इट फ्लॉवर्स....फूल फुलतं ना ? तसं सगळं फुलत जातं... सुखाचा सुगंध पसरतो... वहिनी गर्भार राहिल्यापासनं मी बघतोय....तुमची तोंडं फुलताहेत.... तुमचं घर फुलतं आहे....

बॅरिस्टर प्रथम डोळ्यात दूध घालून घ्यायला तयार नसतात, पण ते राधाक्काच्या

अंगावरचे आहे आणि बिघडेल असे कळताच 'मग घाल तर!' असे म्हणतात. यावरून राधाक्काबद्दलची ओढ आणि मातेच्या अंगावरील दुधाबद्दलचे कुतूहल दिसून येते.

राधाक्काविषयीची त्यांची ही ओढ आणखी कशी प्रबळ झाली आहे ते पुढील संवादातून दिसते–

बॅरिस्टर : राधा, तुला एक गोष्ट सांगू?

राधाक्का : कुठली?

बॅरिस्टर : तू हसणार नाहीस ना?

राधाक्का : नाही!

बॅरिस्टर : काल रात्री मला एक स्वप्न पडलं–

राधाक्का : कसलं?

बॅरिस्टर : गोड स्वप्न...माझी राधा पुन्हा गरोदर आहे... आणि मी माझ्या हातानं तिला तो सैल रेशमी झगा घालतो आहे.

नाटकातील संवाद नेहमी स्वाभाविक वाटणे आवश्यक असते. त्यासाठी लेखकाने भाषा पात्रानुरूप वापरावयास हवी. त्या दृष्टीने विलायतमध्ये राहून आलेल्या बॅरिस्टरांच्या तोंडी सतत येणारी इंग्रजीमिश्रित भाषा, मावशीबाईंच्या तोंडची घरगुती वळणाची भाषा, भाऊरावांची कारकुनी भाषा, राधाक्काची प्रसंगी लाडिक होणारी भाषा, तात्यांची उग्र व उद्दाम भाषा, अशी विविध रूपे दळवींच्या भाषेने इथे धारण केलेली दिसतात.

बॅरिस्टरांच्या तोंडचे संवाद बगळता इतर ठिकाणी संवाद छोटे छोटे आहेत. बॅरिस्टर भावनावश होऊन बोलतात तिथे त्यांचे संवाद दीर्घ आहेत. पण ते भावनांना हात घालणारे व ओघवान आहेत, त्यामुळे कंटाळवाणे होत नाहीत.

नाटकात कथानकापेक्षा पात्रांना अधिक महत्त्व असते हे आपण पाहिले. 'बॅरिस्टर' या नाटकातील पात्रेही नाटकाच्या कथानकापेक्षा जास्त महत्त्वाची आहेत. मुळातच दळवींना हे नाटक लिहावेसे वाटले याला एक कारण 'अंधाराच्या पारंब्या' मध्ये आलेली 'कॅरॅक्टर्स पॉवरफुल'[४] आहेत ही गोष्ट त्यांना जाणवली, हे आहे. नाटकात येताना तर ती पात्रे (निदान त्यातील काही) अधिकच दमदार होऊन आली. (ती कादंबरीपेक्षा वेगळी व दमदार कशी झाली आहेत हे पुढील प्रकरणात बघावयाचे आहे. येथे नाटकातील व्यक्तिरेखांचा सविस्तर परिचय प्रस्तुत आहे.)

बॅरिस्टर ही नाटकातील प्रमुख व्यक्तिरेखा. त्यांचे वय साधारण तिशीपरितशीचे आहे. ते उंच, गोरे, तरतरीत आणि देखणे आहेत. किंचित पांढुरकी झाक असलेल्या केसांचा ते मधोमध भांग पाडतात. बाहेर म्हणजे कोर्टात वा कचेरीत जातात तेव्हा पांढरीशुभ्र पँट, त्यावर काळा कोट आणि गळ्याला बटरफ्लाय बो असा पोषाख ते करतात. घरात वावरताना त्यांच्या अंगावर रेशमी गाऊन असतो. पाईप हे जणू त्यांचे अविभाज्य अंग

आहे. एकूण पाहताक्षणीच व्यक्तित्व विलायती वाटणारे आहे.

त्यांच्या बोलण्यातही इंग्रजी शब्द वा वाक्ये वारंवार व सहजपणे येतात. घरची गडगंज इस्टेट, विलायतेतील वास्तव्य व शिक्षण, देखणे व्यक्तिमत्त्व यामुळे त्यांच्या वागण्या-बोलण्यात एक सहज आत्मविश्वास जाणवतो. त्यांचा हा आत्मविश्वास व व्यक्तित्व इतके प्रभावी आहे की त्याचा परिणाम म्हणून पुष्कळदा समोरच्या माणसाच्या मनात न्यूनगंड निर्माण होतो.

बॅरिस्टर स्वभावाने उमदे, मोकळे, पुष्कळ बोलणारे व रसिक आणि सौंदर्याचे भोक्ते आहेत. सुवासिक अत्तरे, फुले यांची त्यांना आवड आहे. संगीत, नाटक याचे ते दर्दी आहेत. कुरूपता, ओंगळपणा यांचा त्यांना तिटकारा आहे.

भाऊराव व बॅरिस्टर यांचे संबंध सुरुवातीला घरमालक व भाडेकरू एवढेच असावेत. मावशीबाईंकडून भाऊरावांना काही ना काही जात असेल वा भाऊराव तीनतीन-चारचार महिने भाडे देत नसतील तर त्यात बॅरिस्टर फारसे लक्ष घालत नाहीत. मात्र भाऊराव लग्न करून राधाला घेऊन येतात व तिचे सौंदर्य पाहताच सौंदर्यासक्त वृत्तीचे बॅरिस्टर त्या सौंदर्याकडे आकर्षित होतात. फारसे कुणी मित्र नसलेल्या बॅरिस्टरांसाठी भाऊराव व राधा हे मनोविनोदनाचे एक स्थळ बनते.

बॅरिस्टर भाऊरावांशी बोलतात ते त्यांच्याशी बोलणे नसून पुष्कळदा त्यांचा स्वतःच स्वतःशी संवाद चाललेला असतो. कारण पुष्कळ वेळा बॅरिस्टर जे बोलतात ते भाऊरावांच्या आकलनशक्तीच्या पलीकडचे असते. उदाहरणार्थ, भाऊराव आणि राधाक्काला ते प्रथम आपल्या घरी फराळाला बोलावतात तेव्हा ' ....फुलाचे गंध....रंग....त्यात मन रमवतो... ' ' ए थिंग ऑफ ब्यूटी इज अ जॉय फॉर एव्हर... कुणी म्हटलंय ? ' असे म्हणतात तेव्हा बॅरिस्टरांचे बोलणे फारसे न उमगल्याने व साहित्याशी त्यांचा संबंध नसल्याने भाऊराव गोंधळतात. बॅरिस्टर तेव्हा संभाषणासाठी प्रयत्नपूर्वक दुसरा विषय शोधून काढतात, तो भाऊरावांच्या ऑफिसचा ! पण त्यात बॅरिस्टरांना फारसे गम्य नसते.

बॅरिस्टरांच्या आत्मविश्वासातून त्यांच्यात एकप्रकारचा आक्रमकपणा आलेला दिसतो. हा आक्रमकपणा ते भाऊरावांची वेळोवेळी जी थट्टामस्करी करतात त्यातून दिसून येतो. जसे, ' काडी बघितली की कानाला खाज! लगेच काडी कानात घालायची–वाईट सवयी....' किंवा ' स्टॉप इट्! ती शेंडी कुरवाळू नका– शी !', अथवा ' भले ! आमच्याकडनं काड्या न्या....त्या तिथं पेटवा....आणि आमच्यापासनं लपवा ! ' किंवा ' ती सोय तुम्ही केली आहे ! वहिनींच्या दोन (सीटस्) –, ' अथवा, ' त्यातले दोन तुम्हाला होतात का बघा–...लंगोट–, ' तसेच ' तुम्हाला आता दूधवाला कशाला पाहिजे ?... आता घरचं दूध आहे ना– '

पण हा आक्रमकपणा भाऊराव गरीब बिचारे सर्व काही ऐकून घेणारे आहेत म्हणून ! तात्यांसारख्या उर्मट व फटकळ माणसासमोर बॅरिस्टरांचा हा आक्रमकपणा कुठल्या कुठे

विरून जातो. यावरून आक्रमकपणा हा त्यांचा खरा स्वभाव नसून तो केवळ एक मुखवटा असला पाहिजे ही गोष्ट लक्षात येते.

या पार्श्वभूमीवर बॅरिटरांचे व्यक्तिमत्त्व पुन्हा तपासू लागलो की काही वेगळेच चित्र समोर येते. कथा आणि कादंबरीत देखील सौंदर्यलोलुप व्यक्तींचा कोंडमारा हे जे सूत्र होते ते नाटकात थोडे बाजूला पडले आहे. कादंबरीमध्ये घराण्यातील वेडाचा जो धागा होता, पण जो पूर्ण विकसित झाला नव्हता, त्या धाग्याचा संदर्भ पकडून बॅरिस्टरांची व्यक्तिरेखा रंगवावी, असा नाटककार दळवींचा हेतू दिसतो व त्या दिशेने नाटक उलगडत जाते. नाटककाच्या शेवटी बॅरिस्टर वेडे होतात त्यावरून हेच सिद्ध होते. तेव्हा या पार्श्वभूमीवर बॅरिस्टरांच्या व्यक्तित्वाचा विचार व्हावयास हवा.

बॅरिस्टरांच्या घरात वेडाची एक परंपरा आहे. मानसशास्त्राच्या 'मनोविकृतींचे मानसशास्त्र (Abnormal Psychology)' नामक प्रकारानुसार या वेडाची व बॅरिस्टरांच्या एकूण व्यक्तित्वाची छाननी होणे आवश्यक आहे.

मनोविकृतींच्या मानसशास्त्रानुसार मनोविकृतींचे मूलतः चार प्रकारांत वर्गीकरण केले जाते. ते प्रकार असे :

१) वैचारिक अस्थिरता व त्यातून उद्भवणाऱ्या मनोविकृती व तदंगभूत प्रतिक्रिया :— (Schizophrenic Disorders and Reactions)

२) मानसिक अस्थिरता, त्यातून उद्भवणाऱ्या मनोविकृती व तदंगभूत प्रतिक्रिया :— (Paranoid Reactions)

३) भावनात्मक अस्थिरता, त्यातून उद्भवणाऱ्या मनोविकृती व तदंगभूत प्रतिक्रिया :— (Affective Reactions)

४) बद्धमूल मनोविकृती (Chronic Psychosis)[५]

या चार प्रकारांचा प्रथम थोडक्यात परिचय करून घेऊन त्यानंतर बॅरिटरांचे व्यक्तिमत्त्व यापैकी कोणत्या प्रकारात मोडते ते पाहू आणि मग त्या प्रकाराच्या मनोविकृतीचा व त्या पार्श्वभूमीवर बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा अधिक विचार करू.

१. वैचारिक अस्थिरता (Schizophrenia) : सिझोफ्रेनिया हा शब्द सर्वप्रथम स्वीस मानसशास्त्रज्ञ यूजिन ब्ल्यूलरने इ. स. १९११ सालात 'दुभंग व्यक्तिमत्त्व' या अर्थाने वापरला. व्यक्तींच्या विचार आणि भावना यांमध्ये एकात्मता व सुसंगती नसल्यामुळे ब्ल्यूलर अशा व्यक्तीला दुभंग व्यक्तिमत्त्वाच्या (Split Personality) मानतो. पण आजकाल वैचारिक दृष्ट्या ज्यांच्या मनात गोंधळ आहे त्यांना उद्देशून प्रामुख्याने सिझोफ्रेनिया हा शब्द वापरण्यात येतो. थोडक्यात, त्याची लक्षणे व स्वरूप खालीलप्रमाणे सांगण्यात येतात :

'This group of psychosis is characterized chiefly by what is called a 'thought disorder,' which is present when the patient's

inner world of feelings, dreams, memories, and fantasies interferes with the thinking process and the ability to perceive reality. These disturbunces in thought and perception create difficulty in communication and relationship. With this difficulty the schizophrenic does not hove his needs met, and consequently he feels frustrated and anxious.

Schizophrenia often has a gradual process....During the initial stage the individual feels anxious, worried, and unh ppy, is shy and distrusts others, and is hesitant to seek help. There is a gradual withdrawal from social involvement... The person often becomes careless in dress and physical care, regressed in behaviour, often sitting alone and worring over religion or sex.'[६]

म्हणजे, रुग्णाची विचारप्रक्रिया आणि त्याचे वास्तवाचे भान यांच्याशी त्याच्या अंतर्मनातील भावना, त्याची स्वप्ने, त्याच्या स्मृती आणि कल्पना यांचा झगडा उडतो. या गोष्टी त्याच्या विचारप्रक्रियेच्या आड येतात तेव्हा त्याचा जो गोंधळ उडतो तो गोंधळ प्रामुख्याने सिझोफ्रेनियाचे कारण ठरत असतो. या गोंधळामुळे आजूबाजूच्या लोकांशी संबंध कायम राखणे वा त्यांच्याशी वैचारिक दळणवळण ठेवणे रुग्णाला कठीण जाते. त्यामुळे रोगी नाउमेद व चिंतातुर होतो. सिझोफ्रेनिया ही क्रमशः बळावत जाणारी विकृती आहे. सुरुवातीला रोगी चिंतातुर, त्रस्त आणि खिन्न राहू लागतो, त्याला कुणाहीवर विश्वास ठेवावासा वाटत नाही, तो बुजरा होतो. कुणाची मदत घेणे अथवा चारचौघांत मिसळणे तो टाळू लागतो. पोषाख, राहणी इत्यादीबाबत तो निष्काळजी होतो. अनेकदा एकटाच बसून तो धर्म, शरीरसुख इत्यादीबद्दल विचार करीत राहतो.

२ : मानसिक अस्थिरता (Paranoid Reactions) : मानसिक दृष्ट्या अस्थिर असणारे लोक मनोरुग्ण म्हणून फार कमी प्रमाणात ओळखले जातात, अथवा ही काही विकृती आहे हेच पुष्कळदा लक्षात येत नाही. कारण समाजात वावरण्यात मानसिक दृष्ट्या अस्थिर व्यक्तीला फारशा अडचणी येत नाहीत. पुष्कळ वेळा धर्मसुधारणेचे वेड घेतलेले लोक, अर्वाच्य पत्रे लिहिणारे लोक अथवा स्वतःवर अन्याय झाल्याची सतत हाकाटी करणारे लोक वास्तविकतः या विकृतीचे शिकार असतात. या विकृतीची लक्षणे खालीलप्रमाणे असतात :–

' Paronoid psychosis is characterized by delusions of persecutions or grandeur, which distinguish it from the schizophrenic and the affective psychoses.... (The paranoid patients) usually are seen as suspicious, sensitive, jealous, and hostile, with a ten-

dency to blame others... there often is usually some basis for their suspiciousness and sensitivity, especially in early life.' ७

म्हणजे सिझोफ्रेनिक अथवा भावनात्मक अस्थिरतेपेक्षा मानसिक अस्थिरता वेगळी आहे. कारण मानसिक अस्थिरतेत रुग्ण स्वतःवर अन्याय होत आहे अथवा आपण कुणीतरी थोर आहोत अशी आत्मवंचना करून घेत असतो. असे रुग्ण बहुधा शंकेखोर, हळवे, मत्सरी, भांडखोर आणि सदैव दुसऱ्याला दोष देण्याच्या प्रवृत्तीचे असतात. यांच्या बाल्यावस्थेतील काही घटना त्यांच्या अशा प्रवृत्तीला कारणीभूत असू शकतात.

या प्रकारात रुग्ण आपली आंतरिक प्रतिकारयंत्रणा अशा रीतीने वापरतो की त्यायोगे तो आपल्या भावना दुसऱ्यावर प्रक्षेपित करून त्यायोगे आत्मवंचनेच्या साहाय्याने मानसिक (खोटेखोटे) समाधान मिळवीत असतो. उदाहरणार्थ, रुग्ण एखादा स्त्रीकडे आकर्षित होतो, त्यावेळी त्याला धास्ती वाटते की ती स्त्री मला झिडकारेल. या संभाव्य अपमानाच्या कल्पनेनेच रुग्ण मनातल्या त्या स्त्रीचा द्वेष करू लागतो. पण आपण तिचा द्वेष करतो हे त्याला पटत नाही. (कारण तो तर तिच्यावर प्रेम करीत असतो!), त्यामुळे तो स्वतःची अशी समजूत करून घेतो की मी तिचा द्वेष करीत नसून, तीच माझा द्वेष करते. आणि शेवटी तिने आपला द्वेष का करावा यासाठी तार्किक कारण हवे म्हणून तो स्वतःला थोर समजू लागतो व आत्मवंचना करून घेतो की, मी इतका मोठा व महत्त्वाचा आहे, माझे मोठेपण सहन न झाल्यामुळे ती माझा द्वेष करते. अशी वा अशा प्रकारची उदाहरणे समाजात आपणाला इतकी पदोपदी आढळतात (व त्यांचा तसा काही त्रास नसतो) की त्यामुळे अशी माणसे अशा काही मानसिक विकृतीची शिकार असतील हेही आपल्या लक्षात येत नाही.

३ : भावनात्मक अस्थिरता (Affective Reactions) : चित्तवृत्तीचा गोंधळ व भावनांची उलथापालथ अशा प्रकारच्या विकृतीत प्रामुख्याने दिसून येते. या विकृतींचे प्रामुख्याने तीन प्रकार पडतात :–

अ) मानसिक दुर्बलता
ब) संवेदनात्मक दुर्बलता
क) अंतर्वलित दुर्बलता

अ) मानसिक दुर्बलता : यात रुग्ण आत्यंतिक उदास अथवा आत्यंतिक आनंदित होतो. कधी कधी ही उदासीनता व आनंद एकापाठोपाठ येतात. या विकृतीचे प्रमुख कारण आनुवंशिकता हे असते. बहिर्मुख (extrovert), सदैव चारचौघांत राहणारा, आपल्याभोवती चारचौघे जमविणारा आणि ज्याच्या मनोवृत्ती अत्यंत चंचल असतात असा मनुष्य प्रायः अशा विकृतीचा शिकार असतो. पण ही बहिर्मुख वृत्ती बहुधा आपला बुजरेपणा अथवा न्यूनगंड छपविण्यासाठी मुद्दाम धारण केलेला मुखवटा असतो. सामाजिक मानमान्यतेबद्दल आत्यंतिक जागरूक असणाऱ्या कुटुंबांमध्ये या मनोविकृतीचे

प्रमाण पुष्कळच आढळते.

ब) संवेदना-मक दुर्बलता : एखाद्या आकस्मिक घटनेमुळे व्यक्तीच्या सर्व संवेदना यात बधीर होतात. मज्जातंतुस्थ (Neurotic) दुबळेपणा यापेक्षा पुष्कळच कमी तीव्र असतो. संवेदनात्मक दुबळेपणाच्या प्रभावाखाली आलेल्या रुग्णाला अपराधभावना ग्रासून टाकत असते. स्वतःला तो असमर्थ, कुचकामाचा समजून निराश होतो. आपण काहीतरी अक्षम्य गुन्हा केला असल्याचे वाटून त्याची प्रवृत्ती पुष्कळदा आत्महत्येकडे होते. अशा रुग्णाला रुग्णालयात ठेवणे आवश्यक ठरते.

क) अंतर्वलित दुर्बलता : या दुर्बलतेची शिकार मासिक पाळी बंद होण्याच्या सुमारास स्त्रिया अधिक होताना दिसतात. पन्नास ते पासष्ट या वयाचे पुरुषही यात येतात. आत्यंतिक मनःक्षोभ, निराशा, चिडचिडेपणा, भीती या भावनांनी असा रुग्ण ग्रासला जातो. या भरात पुष्कळदा तो स्वतःला इजा करून घेतो. एकाएकी जोरजोरात रडू लागणे, खोल अपराधभावनेने ग्रासला जाणे आणि काल्पनिक दुष्कृत्यांचा पश्चात्ताप करीत राहणे व या दुष्कृत्यांबद्दल आपणाला शिक्षा होईल या भीतीने दबलेला राहणे ही गोष्ट अशा रुग्णाच्या बाबतीत सर्वसामान्य असते. ही विकृती आनुवंशिक नसते.

४) बद्धमूल मनोविकृती (Chronic Psychosis) : वर उल्लेखिलेल्या योग्य उपचारानंतर पुष्कळ रुग्णांमध्ये दूर होऊ शकतात. पण असेही अनेक लोक असतात की ज्यांच्यामधील ही विकृती पूर्णपणे दूर होऊ शकत नाही आणि विशिष्ट कालांतराने पुन्हा पुन्हा हे झटके येत राहून ही मनोविकृती त्यांच्या ठिकाणी बद्धमूल होते. सर्वसामान्यपणे ज्यांना आपण 'वेडे' म्हणतो असे हे लोक असतात. थोडे हास्यास्पद, विक्षिप्त, भावनाप्रधान, आणि यांत्रिकपणे जगणारे हे लोक सुधारण्याची शक्यता उरलेली नसते. उपरोक्त सर्व प्रकारांतील रोगी उपचारापलीकडे गेले की त्यांना बद्धमूल मनोरुग्ण (Chronic Psychotic) असे म्हटले जाते.

येथवर आपण स्थूलमानाने मनोविकृतींचे प्रकार व त्यांची कारणे यांचा विचार केला. 'बॅरिस्टर' नाटकातील बॅरिस्टर ऊर्फ रावसाहेब यापैकी कुठल्या प्रकारात बसतात ते पाहून मग त्या प्रकारच्या मनोविकृतीचा अधिक विचार व त्या संदर्भात बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व यांचा अधिक अभ्यास आता अभिप्रेत आहे.

या संदर्भात लक्षात घ्यावयाची प्रमुख गोष्ट म्हणजे, बॅरिस्टरांची मनोविकृती आनुवंशिक आहे. त्यांचे वडील आप्पासाहेब व नंतर मोठे भाऊ नानासाहेब मनोविकृतीचे रुग्ण होते आहेत. बॅरिस्टर स्वभावाने बहिर्मुख (Extrovert) आहेत. सारखे काही ना काही बोलत राहणे, कशात तरी मन रमविणे, क्षणोक्षणी भाऊरावांची मस्करी करणे हा त्यांनी धारण केलेला एक मुखवटा आहे. आपले पूर्वायुष्य, घराण्यातील वेड विसरण्यासाठी केलेला तो एक प्रयत्न आहे. क्षणात आनंदी, क्षणात दुःखी अशी त्यांची मनोवस्था सतत झोके घेत असते (Mood swings). या प्राथमिक गोष्टींवरून बॅरिस्टरांची

मनोविकृती आपण वर पाहिलेल्या प्रकारांपैकी भावनात्मक अस्थिरता या प्रकारातील मानसिक दुर्बलता या उपप्रकारात मोडते असे दिसून येते तेव्हा या प्रकारच्या विकृतीचे स्वरूप अधिक विस्ताराने समजून घेताना, बॅरिस्टरांच्या मनोविकृतीचे व व्यक्तिमत्वाचेही विश्लेषण करणे उचित ठरेल.

बॅरिस्टरांच्या संदर्भात प्रमुख गोष्ट म्हणजे घराण्यातील वेडाची परंपरा. त्यांचे वडील आप्पासाहेब व थोरले बंधू नानासाहेब, दोघेही वेडे झालेले आहेत. आपण वर पाहिलेल्या प्रकारांपैकी बद्धमूल मनोरुग्ण या प्रकारात मोडण्याच्या अवस्थेला त्यांचे वेड पोचले आहे. पण या अवस्थेला पोचण्यापूर्वी त्यांची विकृती कशा प्रकारची होती ? नाटकात यासंबंधी काही उल्लेख येत नाहीत. आप्पासाहेब मोठे यशस्वी वकील होते, नानासाहेब टिळकभक्त होते व सरकारच्या अत्याचारांचे पुरावे छापून घेण्याच्या नादात असतानाच एकाएकी वेडे झाले असा उल्लेख येतो. मनोविकृतीशास्त्रानुसार ' Manic-depressives reportedly often come from families greatly concerned about social approval. Often clinicians report, the manic–depressive learned as a child that it was his responsibility to change the families status, through his achievements, although he may feel very inadequate to do so. ' [८]

अर्थात, सामाजिक मानमान्यतेबद्दल अत्यंत जागरूक असणाऱ्या कुटुंबात ' भावनात्मक अस्थिरता ' या मनोविकृतीचे प्रमाण मोठे असते. कुटुंबाच्या प्रतिष्ठेची जबाबदारी व ती पेलण्यास आपण असमर्थ असल्याची भावना लहानपणापासूनच मनात असेल तर अशी व्यक्ती या मनोविकृतीची शिकार होणे संभवनीय असते असे मानसोपचारतज्ज्ञांना आढळून आले आहे.

आप्पासाहेब व नानासाहेब या दोघांच्याही बाबतीत असे कारण असण्याची शक्यता आहे. त्यांच्या वेडाचा वारसा रावसाहेब अर्थात बॅरिस्टर यांच्याकडे आलेला आहे.

मानसिक दुर्बलता दोन प्रकारांनी व्यक्त होते. एक प्रकार म्हणजे उन्मादावस्था (Mania) व दुसरा म्हणजे उदासावस्था (Depression). बॅरिस्टरांमध्ये हे दोन्ही प्रकार दिसतात.

पैकी उन्मादावस्थेच्या दोन पायऱ्या असतात. पहिल्या पायरीवर रुग्ण आनंदित आणि आत्मविश्वासपूर्ण असतो. क्वचित त्याला आपले विचार नीट तर्कशुद्ध रीतीने मांडता येत नाहीत. त्याचे वागणे मोठे उत्साही आणि उल्हसित वृत्तीचे असते. विचार आणि त्यांचे प्रकटीकरण यांच्या बाबतीत एकदम, एकाएकी सळसळून उतू गेल्यासारखा तो वागतो. एके ठिकाणी स्तब्ध न राहणे, सारखे फिरत राहणे, लहरीनुसार वागणे आणि कधी कधी अतिरिक्त विषयोपभोगात रमणे ही अशा पहिल्या पायरीवरील रुग्णाची लक्षणे असतात.

(The manic, or elated, phase has two stages. In hypomania,

the patient is relatively cheerful and self–confident, even though he or she may have some difficulty organizing thoughts in a logical manner and recalling recent events. Behaviour is lively and vivacious, and thoughts and verbalizations have an effervescent spontaneity. The manic moves about a great deal, acts impulsively and may engage in much sexual activity.)

नाटकाच्या सुरुवातीला भाऊरावांची थट्टा करताना व राधाक्काला पाहिल्यानंतर बॅरिस्टरांची आनंदी वृत्ती, त्यांच्या वागण्यामधील अतिरिक्त आत्मविश्वास, भाऊराव–राधाक्का त्यांच्याकडे फराळाला येतात तेव्हाचे त्यांचे उत्साही वागणे, भाऊरावांना जिम नॉर्टनच्या कोडीची गंमत दाखवण्यामागील त्यांचा उल्हास, भाऊरावांनी मावशीबाईंचा उल्लेख करताच एकाएकी उसळून बॅरिस्टरांनी हिंदुधर्म, त्यातील क्रूर रूढी, मावशींचे वागणे व त्याबद्दल आपली नापसंती व्यक्त करणे या सर्व गोष्टींमधून प्रथमावस्था सूचित होते. याच गोष्टींचे जवळपास पुन्हा एक आवर्तन बॅरिस्टर चार महिन्यांनंतर भाऊरावांकडे स्वतःच चहाला येतात तेव्हा घडताना दिसते. जागा खाली करा अशी धमकी देऊन त्यांनी भाऊरावांची उडविलेली तिरपीट, शेंडी राखण्यावरून त्यांनी भाऊरावांची चेष्टा करणे, राधाक्काच्या गरोदरपणाचा उल्लेख करून भाऊरावांना चिडविणे, मावशींच्या सासऱ्याशी आपण कशी मागमारी केली ते आठवून मोठ्याने हसणे, मावशीबाईंच्या गाण्याबद्दल भाऊरावांना सांगणे या सर्व गोष्टीतून बॅरिस्टरांची आनंदी व उल्हसित वृत्ती दिसून येते. मावशीबाई दृष्टीस पडताच पुन्हा एकाएकी उसळून त्यांनी रूढीविरुद्ध कडवट बोलणे व राधाक्का आपल्यासोबत बसून चहा घेत नाही म्हणताच पुन्हा उसळून त्यांनी हिंदुधर्मावर तोंडसुख घेणे या सर्व गोष्टी पहिल्या प्रसंगाचे जवळपास पुनरावर्तन आहेत. पुन्हा दुसऱ्या अंकात सुरुवातीला बाबूशी खेळताना व भाऊरावांशी 'बाळंतपण' या विषयावर बोलताना बॅरिस्टरांचा आनंद आणि उत्साह प्रत्ययाला येतो, त्यातच एकाएकी ग्लोरियासंबंधी तिला आई होता आले नाही म्हणून ती वेडी झाली असेल का यासंबंधी ते विचार करू लागतात; या ठिकाणी या मनोविकृतीच्या पहिल्या अवस्थेचे दर्शन होते. नाटकाच्या शेवटी बाबूने 'बालिस्तर' म्हटल्याचे ऐकून बॅरिस्टर आनंदित होतात, राधाक्काने 'दुसऱ्या' कुणाशी लग्न करणार नाही म्हणताच त्यांना उत्साह वाटतो आणि नंतर एकाएकी ते चिडतात, ग्लोरियासारखे प्रश्न विचारू नकोस असे राधाक्काला सांगतात, पळून जाईन म्हणतात. एकाएकी त्यांचे मन उतू गेल्यासारखे होते. या सर्व गोष्टींवरून उन्मादावस्थेची पहिली पायरी बॅरिस्टरांच्या स्वभावात सर्वत्र दिसते.

उन्मादावस्थेच्या दुसऱ्या पायरीवर रुग्णाचे वागणे पहिल्या पायरीच्या तुलनेत अधिकच अतिरेकी होते. आत्मविश्वासाचे रूपांतर अहंभाव आणि बडेजाव यात होते. वागणुकीत एक अनैसर्गिक चंचलता व अस्थिरता येते. सर्वसामान्य माणसाजवळ नसलेली अशी

कोणतीतरी अद्‌भुत शक्ती स्वतःजवळ असल्याची रुग्णाची खात्री पटते. त्याच्या बोलण्यात अवास्तव आणि अद्‌भुत कल्पना डोकावू लागतात. सरतेशेवटी तो स्वतःवरचा ताबा गमावून बसल्याचे दिसते. अगदी शेवटच्या अवस्थेत तर असे दिसते की रुग्णाच्या मनोवृत्तीत अचानक बदल घडून येऊ लागतात, त्याचे मन दृश्य व श्राव्य भासांमध्ये अडकून पडते. आत्यंतिक उन्मादावस्था, अतिरिक्त विषयोपभोग, ते मध्येच रडणे, चिडचिडणे आणि पूर्ण विरक्तीपर्यंत वृत्तीमध्ये आत्यंतिक बदल संभवतात. (The initial stage ends with a sudden onset of acute mania, in which the earlier activity levels become much more exaggerated. Motor activity has a driven quality to it and often becomes destructive. Self-confidence turns into grandiocity, and the person may believe that he or she possesses attributes and powers that are quite beyond the individual's actual capability. Conversations show an increasing flow of ideas and fantacy. Eventually there are signs of total loss of control. In the most extreme stages, the patient's mood may change unpredictably, and visual and auditory hallucinations may engage the mind... There are also extreme mood swings, from high elation and excessive sexuality to crying gags, irritability, and almost total withdrawal.)[१०]

भाऊराव आजारी पडल्यानंतरचे बॅरिस्टरांचे वागणे काहीसे या प्रकारचे दिसते. तसेच राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी देखील त्यांनी दिलेल्या धमक्या याच प्रकारात मोडतील. राधाक्काच्या कापलेल्या केसांच्या बोचक्यावर हात फिरवीत बॅरिस्टर रडतात, पुढे तात्या विहिरीत पडून बुडून मरण पावल्यानंतर त्यांना भास होऊ लागतात, तात्यांचे फुगलेले तोंड दिसणे व त्यांचे हसणे ऐकू येणे असे दृश्य-श्राव्य भास यात सामील आहेत. शेवटी राधाक्काने लग्नासाठी नेट धरताच त्यांचे एकदम भडकणे व नानासाहेबांप्रमाणे त्यांच्या खुर्चीत जाऊन बसणे यातून बॅरिस्टर आता सर्व भावभावना, सामान्य चित्तविकार यांच्या पल्याड गेल्याचे दिसते. (Total withdrawal).

बॅरिस्टरांना राधाक्काविषयी वाटणाऱ्या आकर्षणाचे स्वरूप येथेच स्पष्ट करावयास हवे. कथा आणि कादंबरी यातील आकर्षणापेक्षा या ठिकाणच्या म्हणजे नाटकातील या आकर्षणाचे स्वरूप पुष्कळच वेगळे आहे. त्याची सविस्तर चर्चा पुढील प्रकरणात येईलच. येथे एकच उदाहरण दिले तरी पुरेसे आहे. कादंबरीत बॅरिस्टर शेवटी एकदाच राधाक्काच्या हाताला चुटपुटता स्पर्श करतात, कथेत तर तेवढेही नाही, कथा-कादंबरीत तिला फुले दिली जातात ती भाऊरावांच्या मार्फत. म्हणजे या दोन्ही ठिकाणी एका विवाहित स्त्रीविषयी असलेल्या आकर्षणाला निर्व्याजतेची एक मुग्ध जोड आहे. पण नाटकात मात्र

बॅरिस्टर राधाक्काच्याच हातात सरळ फुले देतात, पुढे लग्नाला तिचा होकार मिळताच ते उत्साहाने तिच्या खोलीत येऊन तिच्या शेजारी उभे राहतात. या पार्श्वभूमीवर आणि बॅरिस्टराच्या मनोविकृतीच्या संदर्भात नाटकातील बॅरिस्टरांच्या वर्तणुकीचा नव्यानेच विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. त्यांनी राधाक्काच्या सौंदर्याची स्तुती करणे, तिला पाहाताच जिम नॉर्टन आणि त्याच्या लवलवत्या ज्योतीचा विचार मनात आला असे सांगणे, राधाक्का ओकायला लागली आहे याचा उल्लेख किंवा तिच्या दोन सीटस् आहेत असा विनोद करणे, विषयोपभोगासंबंधी त्यांची मतं, पुढे मावशीने राधाक्काला 'बाहेर बसून पाजायची वाईट सवय तुला, राधाक्का...लोकं बघतात', असे म्हणताच बॅरिस्टरांनी एकदम टवकारून पाहाणे, तसेच बाबू 'आता आईसारखा दिसायला लागलाय' असे मावशीने म्हणताच बॅरिस्टरांनी त्याचे पटापट पापे घेणे, 'आता घरचंच दूध आहे ना—' असा विनोद करणे आणि वाटीतले दूध राधाक्काच्या अंगावरचे आहे असे समजताच वाटीच तोंडात ओतणे या सगळ्या गोष्टींना एक वेगळाच अर्थ प्राप्त होतो. बॅरिस्टर-राधाक्काच्या भावना कथा-कादंबरीतल्याप्रमाणे विशुद्ध सौंदर्यलोलुपतेच्या राहात नाहीत, तर त्यांना शारीर आकर्षणाचा वेगळाच रंग चढतो. लेखक म्हणून दळवींनाही ही गोष्ट मान्य आहे असे दिसते.[११]

उन्मादावस्थेच्या अगदी विरुद्ध उदासावस्था (Depression) असते. या अवस्थेत रुग्ण अगदी निराश मनोवस्थेत असतो. जीवनातील आनंद उपभोगण्याची त्याची शक्तीच क्षीण होते. निर्णय घेण्याची शक्ती तो गमावून बसतो. त्याच्यासमोर कोणतेही ध्येय, कोणतेही लक्ष्य उरत नाही. उदासावस्थेत रुग्णाला आत्यंतिक थकवा वाटतो व त्यामुळे कोणतेही काम करण्यासाठी त्याला प्रयत्नांची पराकाष्ठा करावी लागते. त्यातच रात्री नीट व पुरेशी झोप त्याला मिळत नाही. जागे झाल्यावरही बराच काळ तो आळसटलेलाच असतो. असा रुग्ण स्वतःला अपराधी समजून आत्मदंड देऊ पाहातो. अपराधीत्वाची ही भावना कधी कधी आत्महत्येला प्रवृत्त होण्याइतकी टोकाला जाते. मात्र रुग्णाची उदासावस्था, थकवा व आळस यावर मात करून खरोखरच आत्महत्येची कार्यवाही अंमलात आणणे त्याला शक्य होत नाही. ही उदासावस्था जरा कमी होऊन थोडी शक्ती येताच मात्र रुग्ण आत्महत्येचा प्रयत्न करू शकतो. (In complete contrast to mania, psychotic depression produces feelings of hoplessness and lack of capacity for enjoyment, which grow progressively worse. People lose motivation, goal orientation, and the capacity to make decisions. Because of extreme fatigue, the depressed person finds it impossible to carry out any tasks without tremendous effort. This condition is aggravated by an enability to sleep longer than four or five hours during night,

After waking, the person tipically remains in a state of lethargy until about 5. p. m. when he rallies for a short time.

... There is elaboration of fantasies involving self–punishment. Self–recrimination reaches such proportions that the threat of suicide is always present. Paradoxically, however, the trully depressed person often is unable to carry out his suicidal wishes until his depression lifts enough to allow him the energy to take action.)[१२]

बॅरिस्टरांच्या आयुष्यात आप्पासाहेब व नानासाहेब यांचे वेड, ग्लोरियावरील बॅरिस्टरांचे प्रेम, रुढींना चिकटून व समाजाला घाबरून स्वतःचे सौंदर्य जाणूनबुजून नष्ट करणारी विधवामावशी, पुढे नानासाहेबांचे पळून जाणे, भाऊरावांचा मृत्यू आणि शेवटी राधाक्काचे केशवपन या काही गोष्टी व प्रसंग त्यांना उदासावस्थेला (Depression) नेणाऱ्या आहेत. त्यांची ही उदास मनोविकृती (Psychotic Depression) क्रमाक्रमाने वाढत गेलेली नाटकात दिसते. या अवस्थेच्या पार्श्वभूमीवर त्यांची उन्मादावस्था (Mania) म्हणजे एक मुखवटा वाटतो. खरे बॅरिस्टर उदासावस्थकच (Depression) आहेत. सुरुवातीला या विकृतीचा स्थूल परिचय करून घेताना आपण पाहिले त्याप्रमणे हसरा, आनंदी स्वभाव, आत्मविश्वासपूर्ण वागणे, बहिर्मुखता (Extrovert) हा एक मुखवटा असतो. (The joie de vivre is often an act, a role, a mask)[१३] ग्लोरियावर आपण अन्याय केल्याच्या अपराधभावनेतून बॅरिस्टर राधाक्काकडे पाहातात. मावशीचे केशवपन आपण लहान असल्यामुळे थांबवू शकलो नाही अशी त्यांनी मनाची समजूत घातली असली तरी पुढे राधाक्काचे केशवपन थांबविता येत नाही तेव्हा ते अपराधभावनेने आणखीच उदासतात. याचा अपरिहार्य शेवट ध्येयशून्य निष्क्रियतेत होतो व बॅरिस्टर नानासाहेबांच्या खुर्चीत जाऊन बसतात. पुढे जेव्हा केव्हा ही अवस्था थोडी कमी होईल तेव्हा बॅरिस्टरदेखील नानासाहेबांप्रमाणेच पळून जाणार आणि बहुधा आत्मघाताचा मार्ग स्वीकारणार यात काही संशय राहात नाही.

'बॅरिस्टर' नाटकातील बॅरिस्टर अशा प्रकारे भावना-मक दृष्ट्या अस्थिर असलेले मनोरुग्ण असून या मानसिक दुर्बलतेच्या उन्माद (Mania) व उदासी (Depression) या अवस्थांची शिकार आहेत हे स्पष्ट दिसते.

बॅरिस्टरांना स्वतःला आपल्या या दुर्बल मनोवस्थेची जाणीव आहे असे दिसते. ही मनोविकृती आहे हे कदाचित त्यांना टाऊक नसेल, पण घराण्यातील वेडाचा परिणाम आपल्यावरही होणार याचे त्यांना कायम भय आहे. 'आपण वेडे होऊ की काय' या भयगंडाचीही ते शिकार आहेत. ते स्वतः अनेकदा ही आशंका बोलून दाखवितात. उदाहरणार्थ,

'मी या सगळ्या गोष्टी विसरण्याचा प्रयत्न करीत असतो. तोच विचार करीत बसलो

ना....तर एकदा आमचंही....

'मला सुद्धा वाटायचं...आज ना उद्या...आय् विल हॅव टु जॉइन देम...पण मी कसाबसा सुटलो....सुटलोच म्हणत नाही...पण मे बी....बिकॉज ऑफ माय ॲबिलिटी टु फॉर्गेट्...सुटलो असेन मी....

'मला सारखी सारखी भीती वाटतेय....विचार करता करता...मीच वेडा होईन की काय....

'वन थिंग मला खरी भीती नेहमी वाटत असत...तो नानाच्या शेजारी बसण्याची—'

अतिशय उत्साहाने जीवनातील सौंदर्याचा उपभोग घेणारे बॅरिस्टर वास्तविक पाहाता आपल्या मनातील ही भीती दूर राखण्यासाठीच हे सर्व करीत असतात. त्यांचा रुबाब, त्यांची ऐट, त्यांचा आत्मविश्वास हा केवळ एक मुखवटा आहे. त्यामुळे मावशीसारखी पाळी दुसऱ्या कुणावर आली तर आपण त्याचा खून पाडू अशी प्रौढी मारणाऱ्या, तसा आत्मविश्वास बाळगणाऱ्या बॅरिस्टरांना राधाक्काचे केशवपन झालेले पाहावे लागते, आपण ते रोखण्यासाठी काहीही करू शकलो नाही याची जाणीव होताच त्यांचा हा उसना आत्मविश्वास खरची होतो. ग्लोरिया गेल्यानंतर 'आय थिंक्, आय् हॅव वन् द बॅटल्! आता मला वेडा होण्याची भीती नाही!' हा त्यांचा आत्मविश्वासदेखील आत्मवंचनेचा एक प्रकार आहे, आपला खोटा आत्मविश्वास टिकवून ठेवण्याचा एक दुबळा प्रयत्न आहे. कारण वेडाच्या या भयगंडावर जर त्यांनी खरोखरच विजय मिळविलेला असता तर नानासाहेबांच्या पळून जाण्याने ते इतके हादरले नसते. नानासाहेबांच्या पळून जाण्यामुळे 'बघता बघता आता मला वेड लागायचं—' असे त्यांना पुन्हा वाटू लागते. भाऊरावांच्या आजाराने तर ते अधिकच खचतात. नानासाहेबांच्या पळून जाण्याने जे लोकापवाद उठतील त्यांच्या कल्पनेने व भाऊरावांच्या न हटणाऱ्या तापाने ते मनातून हादरलेले दिसतात. 'मला एकूण सगळं कठीणच दिसतंय....,' 'पळून जाण्यापेक्षा माणूस मेलेला बरा...डेड् ॲंड गॉन्. पण हे पळून जाण्याचं भयंकर....आणि आता हे आजारी पडले...हाच एक आधार होता...धीर वाटायचा मला....' इत्यादि उद्गारांवरून त्यांचा धीर सुटत चालल्याचे दिसते, त्यांचा आत्मविश्वास खचत चालल्याचे दिसते.

राधाक्काचे केशवपन आपण रोखू शकलो नाही या जाणीवेने ते हतबल होऊन घळघळा रडतात तेव्हा त्यांचा आत्मविश्वास व त्यासोबतच धीर, संयम पूर्णपणे गळाल्याचे दिसते. राधाक्काला आपण केशवपनापासून वाचवू शकलो नाही ही खंत त्यांचे काळीज पोखरत राहते. ते मावशींना म्हणतात, 'अग, तुझ्या सासऱ्यानं तुझं तसं केलं, तेव्हा मला कळत नव्हतं...मी नेहमी म्हणायचा, आता कुणी तसं करील...विधवेच्या केसांना हात लावील, तर मी त्याचा खून करीन!....पण काय उपयोग?...अग, माझ्या डोळ्यांदेखत त्यानं राधाक्काचं काय केलं, बघ!' तसेच, '...पण मी आता अगदी मोडून गेलोय...आप्पा पळाले...मागनं नाना गेला...ते सगळं मी सहन केलं...एवढा खचलो

नाही...पण भाऊरावांच्या जाण्यानं मी अक्षरशः रुतल्यासारखा झालोय....मला काय करावं, तेच सुचेनासं झालंय...राधाक्कावरच्या प्रसंगानं माझं मन अगदी थकून, मरगळून गेलंय....'

या थकलेल्या मनाला बाबूच्या कौतुकाचा, हसण्याचा, बोलण्याचा दिलासा आता पुरत नाही. बॅरिस्टरांचे मनोविकार हळूहळू त्यांच्या ताब्यात राहिनासे झाले आहेत. त्यांना दृक्-श्राव्य भास होऊ लागले आहेत. या भासाच्या गाळातून बाहेर पडण्याचा एक निकराचा प्रयत्न म्हणून ते राधाक्काशी बोलतात, तिच्या लग्नासंबंधी ! वास्तव जगाशी संबंध राखण्याचा त्यांच्या मनाचा हा प्रयत्न आहे. राधाक्काने त्यांच्याशीच लग्न करण्याची इच्छा सूचित करताच ते आनंदित होतात. क्षणभर त्यांना आपल्या दुर्बळ मनातील उलाघालीचा विसर पडतो. आनंदाने ते भावी आयुष्याची स्वप्ने रंगवितात. पण ही अवस्था फारच थोडा वेळ टिकते. कारण हे बाहेरून दिलेले उसने बळ आहे. बॅरिस्टरांना याची जाणीव आहे. भासांच्या गाळात अधिकाधिक रुतत जाणारे बॅरिस्टर अगतिकपणे राधाक्काची मदत घेऊ पाहतात. जसे की,

'पण, राधा, तुला त्रास मात्र होणार आहे... तुला मला सांभाळून घ्यावं लागेल. कारण मला हल्ली नेहमी...

मला हल्ली नेहमी भास होतात....मला तो...तो दिसतो...हल्ली तर वरचेवर...तुझा तात्या ! एवढं मोठं फुगलेलं तोंड...मोठ्यानं हसतो...तुझे केस कापायला येतो.'

राधाक्काकडून त्यांना अपेक्षा आहे ती मानसिक आधाराची. राधाक्का मात्र पूर्ण व्यवहारीपणे, मावशींनी सांगितल्याप्रमाणे बॅरिस्टरांच्या खनपटीला बसून लग्नाचे पक्के वचन घेऊ इच्छिते. तिच्या या खनपटीला बसल्यासारखे वारंवार विचारण्याने आधीच आत्यंतिक अस्थिर झालेले बॅरिस्टरांचे मन पूर्णपणे कोसळते. वेडेपणाच्या टकमक टोकावर उभे असलेले बॅरिस्टरांचे मन राधाक्काच्या आततायीपणामुळे वेडाच्या खोल दरीत कोसळते. ग्लोरिया, तिनेही विचारलेले राधाक्कासारखेच प्रश्न, या कणखर खडकांवर आपटत आपटत त्यांचे मन छिन्नविच्छिन्न होत कायमचे वेडाच्या अगाध दरीत लुप्त होते. आणि मग घराण्यातील वेडाचा वारसा स्वतःच्या खांद्यावर घेतलेले बॅरिस्टर देखील नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसून डुलू लागतात.

एका सुशिक्षित, सुधारक, रसिक, उत्साही, उमद्या अशा व्यक्तिमत्त्वाचा, घराण्यातील आनुवंशिक वेडाशी चाललेल्या झगड्यात नियती आणि त्याच्याभोवतीची पाणसे मिळून कसा चोळामोळा करून टाकतात, तेच बॅरिस्टरांची ही कथा सांगते. राधाक्कांचा बॅरिस्टरांच्या आयुष्यातील प्रवेश आणि भाऊरावांचा मृत्यू या नियतीच्या खेळी आहेत; तर बॅरिस्टरांच्या आक्रमक थट्टेपासून स्वतःला वाचविण्यासाठी त्यांच्यासमोर वारंवार मावशींचा आणि विशेष करून नानासाहेबांचा विषय काढणारे भाऊराव, आपल्या जहरी बोलण्याने व निर्दय वागण्याने बॅरिस्टरांचा पार कचरा करून टाकण्याचे आसुरी समाधान

मिळविणारे तात्या, रूढींखाली दबून बॅरिस्टरांना मानसिकदृष्ट्या संत्रस्त करणारे आयुष्य स्वीकारणाऱ्या व जेव्हा हळुवार फुंकरीची गरज होती तेव्हा व्यवहारवादाची वावटळ उठविणारा सल्ला राधाक्काला देणाऱ्या मावशी आणि हा सल्ला शिरोधार्य मानून नको त्या वेळी नको तो आग्रह बॅरिस्टरांकडे धरणारी राधाक्का या माणसांनी आपल्या वर्तनाने बॅरिस्टरांची शोकांतिका घडवून आणली आहे. अर्थात या सर्वांचे मूळ कारण बॅरिस्टरांची मानसिक दुर्बलता आहे हे विसरता येणार नाही.

मावशी हे नाटकातील आणखी एक महत्त्वाचे पात्र. तत्कालीन रूढी, चालीरीती यांच्या कचाट्यात सापडलेली ही एक अश्राप बालविधवा आहे. लग्न म्हणजे काय, नवरा म्हणजे काय, हे समजायच्या आत ती विधवाच नव्हे तर विकेशा देखील झाली.

मावशी सुंदर आहेत, त्यांना गायनाचा गळा आहे. जीवनातील आनंद उपभोगण्याच्या इच्छा त्यांना आहेत. त्यामुळेच सासरच्या कचाट्यातून सुटून त्या बॅरिस्टरांबरोबर त्यांच्याकडे आल्या आहेत. पण या सुधारकी घरात येऊन, बॅरिस्टरांनी वारंवार आग्रह करून देखील समाजाविरुद्ध बंड करून दाखविण्याचे धैर्य मात्र त्यांना झालेले नाही. त्या काळच्या समाजाला मान्य असणाऱ्या गोष्टी त्यांनी मुकाटपणे स्वीकारल्या आहेत. विधवेने केस वाढविणे, बांगड्या घालणे इतकेच काय, विधवेच्या अंगावर मूठभर मांस चढणे देखील या समाजाला सहन होणारे नाही हे त्या पक्के जाणून आहेत. म्हणूनच बॅरिस्टरांच्या विनवण्या, धमक्या, आर्जव, अबोला यापैकी कशालाही न बधता त्या परंपरागत भारतीय विधवेचे जिणे जगत राहतात.

त्यांच्या एकसुरी आयुष्यात प्रथमच राधाक्का व भाऊराव यांच्या रूपाने एक कोवळी लहर येते. या नवपरिणित जोडप्याचा मुग्ध शृंगार, त्यांची एकमेकांबद्दलची कोवळी ओढ मावशी समजून घेतात. त्यांची गोड व चावट चेष्टा करून आपल्या मनात खोलवर दडवून ठेवलेल्या शृंगारभावनांना त्या उद्गार देऊ पाहतात आणि तसे होताच स्वतःच संकोचतात, लाजतात. उदाहरणार्थ,

भाऊरावांना मावशीबाई सांगतात की त्या राधाक्काला आंघोळीचे पाणी देतील, यावर सहज संकोचाने भाऊराव 'तुम्ही कशाला, मावशीबाई ? मी देतो पाणी—' असे म्हणतात. त्यावर मावशीबाई म्हणतात—'मी देते पाणी : आंघोळ हवी तर तुम्ही घाला !' आणि एवढं म्हणून त्या हसतात आणि आपणच लाजत बाहेर पळतात.

तसेच पुढे थोड्याच वेळात डबा घेऊन त्या परत येतात व भाऊरावांचा बंद दरवाजा पाहून, 'एवढ्यातच दार बंद करून काय करताय' असे विचारतात व आपणच लाजत हसतात. नंतरही, 'तुमचं पोट आणखी कशाकशानं भरेल ! कालपरवाच लग्न झालंय.... भरवा एकमेकांना—जाते हो—आणि एवढ्यात आता येणार नाही—दार घ्या बंद करून—आणि... शिंका हवे तेवढे !'

इत्यादि बोलण्यातून त्यांच्या चावटपणाचा प्रत्यय येतो.

पुष्कळदा या दडलेल्या भावना केवळ सूचक शब्दांपाशीच न थांबता कृतीचेही स्वरूप घेतात. बॅरिस्टर भाऊरावांना सांगतात की ते लंडनला असताना मावशींनी त्यांच्या वडिलांना–आप्पासाहेबांना–एकदा मिठी मारली होती, आप्पासाहेब वयाने खूप मोठे तरीही ! आणि त्यांनी मावशीचे थोबाड फोडले होते. तसेच बालगंधर्व बॅरिस्टरांकडे आले असताना मावशी त्यांचे हात धरून उभ्या राहिल्या होत्या असेही बॅरिस्टर सांगतात.

पण या सर्व गोष्टींमुळे मावशींबद्दल राग न येता त्यांची दया येते. बॅरिस्टर म्हणतात त्याप्रमाणे जेव्हा मावशीचे शरीर व मन फुलण्याची वेळ होती तेव्हा या समाजाने व रूढींनी तिला बहाल केले होते एक भगभगणारे बोडकेपण, एक बंदिस्त आयुष्य ! या साऱ्या काळोख्या जीवनात हाती लागणारा एखादा कोवळा किरण पकडण्याची केविलवाणी धडपड मावशी करताना दिसतात. आपल्या मनातील दडपून टवलेल्या वासना शांत करू पाहण्याचा चावटपणे बोलणे हा निरुपद्रवी मार्ग असतो व तोच मावशी पत्करतात.

तात्या दारूच्या नशेत का होईना, पण मावशी व बॅरिस्टर याच्यात काही अनैतिक संबंध असावेत असे ध्वनित करतात. तसेच मावशींनी बॅरिस्टरांचे पाय चोळणे यासारखी गोष्ट तसा संशय घ्यायला जागा निर्माण करतात. अनिल बळेल यांना बॅरिस्टर आणि मावशी ह्यांच्यात वैषयिक आकर्षण जाणवते. त्यावर दळवी म्हणतात की, त्यांच्या मनात तसे नाही, तसे त्यांनी कोठे सूचितही केलेले नाही. पण कुणाला तसे वाटलेच तर ते खोडून टाकण्याचीही दळवींची इच्छा नाही.[१४] दोघांच्या वयातील कमी अंतर, मावशींच्या दडपलेल्या वासना लक्षात घेता दोघांत असे काही वैषयिक संबंध असल्यास नवल वाटावयास नको. पण नाटकातील मावशी व बॅरिस्टर यांच्यात असे काही संबंध असतील असे वाटत नाही. कारण असे संबंध नेहमी चोरटे असतात व ते दडविताना संबंधित व्यक्तींच्या वागण्या–बोलण्यात कुठेतरी हा चोरटेपणा अथवा अपराधभावना सूचकपणे सुद्धा जाणवत नाही.

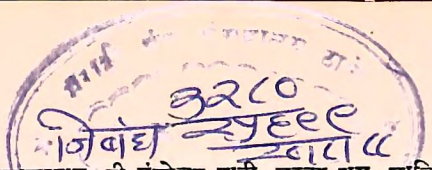
मावशींच्या वासना जशा अतृप्त आहेत तशाच मातृत्व, मुलेबाळे याविषयीच्या भावनाही अतृप्तच आहेत. त्यामुळे राधाक्काला दिवस राहताच त्यांच्या या भावनाही फुलून येतात. राधक्काचं आईपण आपण जगण्याचा केविलवाणा प्रयत्न मावशी करतात. बाळाचा सहवास, त्याचा स्पर्श मिळविण्यासाठी, मातृत्वाची तहान लागलेल्या शरीराचे खोटेच का होईना, पण समाधान करण्यासाठी, त्या राधाक्काच्या बाळाचे कपडे धुतात, त्याचे हगणे, मुतणे करतात, त्याला आंघोळ घालतात. इतकेच काय आपले कोरडे स्तन बाळाच्या मुखात देऊन पाजण्याची अतृप्त इच्छाही पूर्ण करून घेऊ पाहतात व त्यात बाळाने दाद न देताच तो प्रयत्न सोडून देतात. पण तेवढ्यानेही खूप बरे वाटल्याचे सांगतात. राधाक्काला कुशीत घेऊन आवळणे, तिच्या अंगावरचे दूध स्वतःच्या हाताने घेणे, ते चाखून पाहाणे इत्यादि प्रकारचे, समाधान मिळविण्याचे मावशींचे प्रयत्न पाहिले की

त्यांच्याविषयीच्या सहानुभूतीने, अनुकंपेने मन द्रवून जाते व एका कोवळ्या मनाची अशी ससेहोलपट करण्यास कारणीभूत होणाऱ्या तत्कालीन रूढींविषयीच्या तिरस्काराने मन भरून जाते.

मावशींना राधाक्काबद्दल अतिशय आत्मीयता आणि सहानुभूती आहे. आपले एक असे झाले, पण राधाक्काने मात्र आपले उभे आयुष्य असे कुढण्यात घालवू नये, ही त्यांची मनोमन इच्छा आहे. या इच्छेतूनच त्या बॅरिस्टरांना राधाक्काशी लग्न करण्याचे सुचवितात. तसेच राधाक्कालाही बॅरिस्टरांच्या मताप्रमाणे केस वाढवावयास, बांगड्या भरावयास उद्युक्त करतात. या दोघांचे मीलन घडवून आणण्याचे सगळे प्रयत्न त्या करतात. बॅरिस्टरांचे दुबळे मन लक्षात घेऊन त्यांना व्यवहाराचे डोस पाजतात. तसेच या दुबळेपणावर मात करण्यासाठी आपला हट्ट चालवून बॅरिस्टरांकडून लग्नाचे पक्के ठरवून घेण्याचा सल्ला राधाक्काला देतात. पण बॅरिस्टरांच्या मनःस्थितीची खरी कल्पना मावशींना नाही, त्यामुळे अज्ञानाने का होईना, त्यांचा उपाय हा अपाय ठरतो आणि बॅरिस्टर वेडे होतात. मावशी जरा कमी व्यवहारी असत्या व बॅरिस्टरांना समजून घेण्यात त्यांनी जरा आधिक प्रगल्भता दाखविली असती तर कदाचित बॅरिस्टरांचे वेड टळते, कमीत कमी लांबणीवर पडते असे म्हटल्यावाचून राहावत नाही.

'बॅरिस्टर' नाटकातील मावशी या तत्कालीन विधवा व विकेशा स्त्रियांच्या–विशेषतः तरुण विकेशा, विधवा स्त्रियांच्या एका गटाचे प्रतिनिधित्व करतात. तशा तर स्त्री–भावना सर्वत्र सारख्याच असतात. पण काही स्त्रिया आपल्या भावना भक्तीच्या कल्लोळात बुडवून टाकण्याचा प्रयत्न करतात, काही नशिबाचा आधार घेऊन स्वतःची समजूत घालून घेतात; तर काही जणी मात्र आपल्या भावना दुसऱ्यांच्या ठिकाणी प्रक्षेपित करून त्यायोगे त्यांच्या परिपूर्तीचे समाधान मिळवितात. मावशी या प्रकारच्या सहृदय विधवा आहेत. त्यांचे मन शुष्क झालेले नसून त्यात सारखे भावनांचे तरंग उठत असतात. हे तरंग, या भावना त्या राधाक्काच्या माध्यमातून पूर्ण करून घेण्याचा प्रयत्न करतात. आपण जे बंड करू शकलो नाही ते राधाक्काने करून दाखवावे आणि आपल्या मनातली सुप्त इच्छा तिने पूर्ण करावी अशी मनीषा त्यांच्या मनात असते. पण बॅरिस्टरांच्या मनःस्थितीचे अचूक मूल्यमापन न करता आल्याने त्यांचे सर्व आडाखे चुकतात आणि बॅरिस्टर वेडे झाल्याचे, राधाक्काने त्राग्याने पुन्हा विधवेचे परंपरागत जीवन पत्करल्याचे पाहाणे त्यांच्या नशिबी येते. अशा वेळी हतबल होऊन 'परमेश्वरा' असा एकच असहाय उद्‌गार काढणाऱ्या मावशी तत्कालीन भारतीय विधवांचे एक करुण चित्र वाटतात.

'बॅरिस्टर' या नाटकातील राधाक्का ही एक तरुण व अतिशय सुंदर स्त्री आहे. तिला आपल्या सौंदर्याची जाणीव आहे. स्वभावाने ती अगदी सरळ व साधी आहे. घराचे दीड रुपया हे भाडे तिला जास्तच वाटते. बॅरिस्टर म्हणजे काय हे तिला माहीत नसते. मात्र तशी ती रसिक आहे. भाऊरावांच्या शृंगारिक वागण्या–बोलण्याला योग्य तो प्रतिसाद देऊन



त्यांतील गमतीची मौज चाखण्यास ती संकोचत नाही. लटका राग, लाडिक बोलणे या स्त्रीसुलभ शस्त्रांनी भाऊरावांना खुलवणे तिला चांगले जमते.

बॅरिस्टरांबद्दल सुरुवातीलाच तिच्या मनात एक नाजूक कोपरा निर्माण होतो. कारण तिच्या सौंदर्याचे उघडउघड कौतुक शब्दांनी, फुलांनी करणारा असा पुरुष तिने पहिल्यांदाच पाहिला आहे. त्यांनी केलेली तिच्या सौंदर्याची स्तुती व हळूहळू कळून आलेली त्यांच्या आयुष्याची दुःखभरली पार्श्वभूमी यामुळे त्यांच्याविषयी आपुलकी व सहानुभूती यांनी तिचे मन भरून येते. अधिक सहवासाने या भावनांचे रूपांतर आकर्षणात होते. मात्र माधव मनोहर निर्देश करतात त्याप्रमाणे 'भाऊराव आपला लग्नाचा नवरा आहे'[१५] या गोष्टीचा ती स्वतःला कधी विसर पडू देत नाही, त्यामुळे भाऊरावांमध्येच ती बॅरिस्टर शोधू पाहाते. भाऊरावांनी अत्तर आणावे, शेंडी कापून केस वाढवावेत, छान भांग पाडावा, एक छानसा सूट शिवावा आणि तिला एकटीलाच घालून दाखवावा या तिच्या इच्छा ती भाऊरावांमध्ये बॅरिस्टर पाहू इच्छिते हे स्पष्ट करणाऱ्या आहेत. बॅरिस्टरांकडून फुले घेणे, त्या फुलांचा, त्यांच्या रुमालाचा वास घेणे इत्यादि तिच्या क्रियांवरून 'मन इकडे वपु तिकडे'[१६] अशी तिची अवस्था आहे हे लक्षात येते.

त्यामुळे भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर फार काळ गेला नसतादेखील तिने बॅरिस्टरांशी लग्नाला तयार व्हावे याचे आश्चर्य वाटत नाही. आपल्याला 'दुसऱ्या' कुणाशी लग्न करावयाचे नाही हे तिचे स्पष्ट सांगणे व बॅरिस्टरांनी तिच्याशी लग्न करीन असे सांगताच तिने खूष होणे या गोष्टी रूढ अर्थाने जरी खटकणाऱ्या असल्या तरी प्रथमपासूनच राधाक्काच्या मनात बॅरिस्टरांविषयी आकर्षण आहे, हे लक्षात घेता त्या असंभवनीय वाटेनाशा होतात.

उलट, विधवेचे अपमानित जीवन जगण्याऐवजी आपल्या आवडत्या पुरुषासोबतच आपल्याला व आपल्या लहान मुलाला भक्कम आधार मिळतो ही गोष्ट लक्षात घेणारी राधाक्का हळवी किंवा भावविवश वाटण्याऐवजी अधिक व्यवहारी वाटते. मात्र हा रोखठोक व्यवहारीपणाच तिचा घात करतो. कारण त्यामुळेच मावशींचा सल्ला मानून, बॅरिस्टरांच्या मनःस्थितीचा विचारही न करता ती लग्नाचे पक्के ठरविण्यासाठी त्यांच्या खनपटीला बसते आणि त्यांना कायमचे गमावून बसते.

नाटकातील ही राधाक्का अंतर्मनात डोकावून पाहण्याची तरल संवेदनाशक्ती असलेली, काव्यमय कल्पना समजून घेण्याची मानसिक ताकद असलेली व स्वतःवर संयम ठेवण्याचे आत्मबळ असलेली अशी स्त्री नसून बाह्य रूप व उपचारांना भुलणारी, पूर्णपणे व्यवहारी, विचार करणारी व स्वतःच्या सौंदर्याचा अभिमान बाळगणारी एक अगदी सर्वसामान्य स्त्री वाटते.

भाऊराव हे बॅरिस्टरांचे भाडेकरू. सुमार बुद्धीचा, रूढी व परंपरा यांची चौकट सांभाळणारा, कारकुनी मनोवृत्तीचा, आपला पेशा व आपली गरिबी याबद्दल न्यूनगंड असलेला

हा मनुष्य म्हणजे बॅरिस्टरांचा अगदी विरोधी नमुना आहे.

बॅरिस्टरांची श्रीमंती, त्यांचा रुबाब यापुढे भाऊराव अगदी ओशाळवाणे होऊन लाचारीने वागतात. उदाहरणार्थ, अगदी सुरुवातीलाच ते बॅरिस्टरांना अदबीने नमस्कार करतात व उलट बॅरिस्टरांनी 'गुड मॉर्निंग' करताच ओशाळतात. बॅरिस्टरांनी 'स्टेशनवर गणोजी बगी घेऊन आला असता' असे म्हणताच 'आम्हा गरिबांना बगी–बिगी काय कामाची, साहेब' असे म्हणून ओशाळतात. बॅरिस्टर 'लग्न वगैरे यथास्थित पार पडलं?' असे विचारतात तेव्हा देखील होकार देताना भाऊराव हात जोडून, ओशाळून उभे राहातात. पुढे जेव्हा बॅरिस्टर 'मौज करा' असे खुणावून जातात तेव्हाही भाऊराव ओशाळतात. 'सकाळी राधाक्काला पाहिली तेव्हा जिम नॉर्टन आणि त्याची 'ब्लडी फ्लम' यांचा विचार मनात आला' असे बॅरिस्टर सांगतात तेव्हा या उघड बोलण्यावरही भाऊराव ओशाळण्या-पलीकडे काही करू शकत नाहीत. काड्या देऊन त्या रात्री बायकोला पेटवून दाखवायला बॅरिस्टर सांगतात तेव्हा भाऊराव ओशाळत शेंडी खाजवतात. 'वहिनींच्या दोन (सीटस्)' अशी थट्टा बॅरिस्टर करतात तेव्हाही भाऊराव ओशाळतात.

बॅरिस्टरांच्या आक्रमक स्वभावासमोर भाऊराव हमखासपणे गांगरतात, गोंधळतात, लाजतात. बॅरिस्टरच त्यांना मित्र मानून आपल्या जीवनातील अनेक गोष्टी विश्वासात घेऊन सांगतात तसा त्यांचा हा ओशाळेपणा थोडासा कमी होत जातो. पण न्यूनगंड पूर्णपणे जात नसतो. बाबूला बॅरिस्टर रोजरोज घोडागाडीतून फिरायला नेतात तेव्हाही 'असल्या श्रीमंती सवयी बऱ्या नव्हेत....कारकुनाचा मुलगा आहे तो' या भाऊरावांच्या बोलण्यातून या न्यूनगंडाचे दर्शन होतेच.

बॅरिस्टरांसमोर अगदी दबून वागणारे भाऊराव राधा व मावशी या दोन स्त्रियांपुढे पुष्कळच मोकळेपणाने आणि आत्मविश्वासाने वागतात, ही गोष्टही बॅरिस्टरांसमोर ते न्यूनगंडाने पछाडले जातात हीच गोष्ट सिद्ध करते.

भाऊरावांची बुद्धीची झेप जेमतेमच आहे. त्यामुळे जेव्हा बॅरिस्टर स्वतःचे जीवन-एकंदर आयुष्य याबद्दल वेळोवेळी जी भाष्ये करतात तेव्हा ती भाऊरावांच्या डोक्यावरून जातात. बॅरिस्टरांच्या विचारांच्या उंचीवर जाऊन ते समजून घेणे भाऊरावांच्या बुद्धीपलीकडचे आहे. त्यांच्या बुद्धीला कळते ती मावशींची अंगावर काटा फुलविणारी सरळ थट्टा किंवा बॅरिस्टरांनी केलेली आक्रमक मस्करी. पण शरीरसुख आणि मानसिक गुंतणूक, मातृत्व व त्याची महत्ता इत्यादी गोष्टींवरील बॅरिस्टरांची भाष्ये त्यांना कळतच नाहीत. पूर्णपणे व्यवहारात वावरणाऱ्या भाऊरावांना कळतो तो घरचे भाडे दीड रुपया असले तरी बॅरिस्टरांकडून येणाऱ्या रुपया–दोन रुपयांच्या सामानाचा फायदा, डिंक, बदाम, तूप यांचे वाढते भाव आणि त्यात खीर, लाडू वगैरे मावशींकडून येत असल्यामुळे मिळणारा दिलासा.

या सुमार बुद्धीमुळे त्यांना बॅरिस्टर आणि ग्लोरिया यांच्यातील प्रेम म्हणजे एक 'लफडे'

वाटते, दमयंतीचा नकार हा विश्वासघात वाटतो, ग्लोरियाचे वेडे होणे हा नशिबाचा खेळ वाटतो, दमयंतीने केले तसे ग्लोरियानेही लग्न उरकावयास हवे होते असा त्यांचा रोखठोक हिशेब आहे.

पुरुषांनी शेंडी राखणे, मिश्या ठेवणे, विधवांनी डोकी तासून घेणे ही धर्माची लक्षणं समजणारे, स्वतःच्या गरिबीबद्दल न्यूनगंड बाळगणारे, क्वचित कावले, वैतागले तरी बॅरिस्टरांसमोर लाचारपणे वागणारे, असे भाऊराव हे एक कणा नसलेले, साधेभोळे गृहस्थ आहेत. नानासाहेब पळून जातात तेव्हा शेजारधर्म, माणुसकी आणि बॅरिस्टरांविषयीचा आदर यामुळे ते आजारी पडेपर्यंत त्यांना शोधण्याची पायपीट करतात. आत्यंतिक धर्मश्रद्धेपायी डॉक्टर नाकारून वैद्यांच्या पुड्या घेत राहातात आणि त्यातच प्राण गमावून बसतात.

बॅरिस्टरांवरील श्रद्धेपोटी त्यांची वाटेल तशी थट्टा व वाटेल ते बोलणे ऐकून घेणारे भाऊराव आपल्या वडिलांचा व्यसनी, लंपट स्वभाव ओळखून त्यांच्यापासून आधीच दूर होण्याइतके व्यवहारी व त्यांना आपल्या घरी येण्यास मनाई करण्याइतके कठोरही आहेत. पण नाटकात मात्र त्यांच्या स्वभावाच्या या बाजूऐवजी त्यांची लाचारी व अजिजीच जास्त प्रकर्षाने जाणवते. बॅरिस्टरांचे अफाट बोलणे–वागणे, त्यांचे सुधारकी आचार–विचार, त्यांची श्रीमंती–रुबाब् यांना अगदी विरोधी असे भाऊराव आहेत.

तात्या हे भाऊरावांचे वडील. नाटक, दारू, बाया असे छंदफंद करणारा, कदाचित आपल्या छंदांत अडचण होते म्हणून आपल्या बायकोला मारून टाकणारा हा एक हलकट इसम आहे अशी त्यांची ओळख खुद्द त्यांचा मुलगाच करून देतो. तात्यांची स्त्रियांकडे बघण्याची नजर चांगली नाही ही गोष्ट अगदी ताबडतोब राधाक्काच्या लक्षात येते व त्यामुळे ती त्यांना घाबरून असते. याच कारणासाठी भाऊरावांनी दूर गावी नोकरी पत्करलेली असते व तात्यांना आपल्या घरी येण्याची मनाई केलेली असते. याच कारणासाठी राधाक्काही भाऊराव एवढे आजारी झाले तरी त्यांना बोलावण्याचे नाव काढीत नाही.

मात्र हीच संधी साधून तात्यांसारखा धूर्त माणूस भाऊरावांच्या घरी येऊन धडकायला कमी करत नाही. मुलगा इतका आजारी असला तरी आणि त्यानंतर मेला तरी त्यांचे दारू पिणे आणि चणे चघळणे चालूच राहते.

तात्या हे अतिशय उग्र, उर्मट, मगरूर आणि बारा गावचे पाणी प्यालेले आहेत भाऊरावांकडे आल्या आल्याच त्यांनी बॅरिस्टरबद्दल बाहेरच्या लोकांकडून बारीकसारीक माहिती गोळा केलेली असते आणि आपल्या विकृत स्वभावानुसार त्या माहितीचे विकृत अर्थ काढून बॅरिस्टरांना नामोहरम करणारी शस्त्रे त्यांनी पाजळून ठेवलेली असतात.

बॅरिस्टर आणि राधाक्का यांच्यातील परस्पर आकर्षण तात्यांच्या पहिल्या दृष्टिक्षेपातच लक्षात आले असणार. बॅरिस्टरांच्या घरातील सुधारकी वातावरण तात्यांना पसंत पडणे

शक्यच नव्हते. त्यामुळेच राधाक्काचे केशवपन ते तडकाफडकी, कुणाला सुगावा न लागू देता उरकून घेण्याचा प्रयत्न करतात. राधाक्काला आपल्या सोबत घेऊन जाण्याचा आपला हक्कच आहे हे त्यांना ठाऊक आहे. त्यामुळे बॅरिस्टरांच्या धमक्यांना ते भीक घालीत नाहीत. उलट, सूचकपणे मावशी व बॅरिस्टर यांच्यात काही अनैतिक संबंध असावेत असे ते आपल्या आविर्भावातून सुचवतात आणि राधाक्कासारखी तरुण विधवा हातची जाऊ नये म्हणून बॅरिस्टर आरडाओरडा करीत आहेत असेही म्हणावयास कमी करीत नाहीत. भावाला पळवून लावला, त्याची इस्टेट गिळली...आता माझ्या सुनेवर डोळा... या वाग्बाणांनी ते बॅरिस्टरांना विद्ध करतात.

तात्या संशयी आणि लंपट आहेत. राधाक्का पहाटे विहिरीवर आंघोळीला निघते तर हा गृहस्थ 'ती विहिरीत उडी कशावरून नाही घेणार' या संशयाने तिच्या मागोमाग जातो. ती आंघोळ करीत असताना तिथेच थांबणार असे लंपटपणे जाहीर करतो.

विहिरीवर राधाक्काशी झालेल्या झटापटीत तात्या खाली विहिरीत पडून बुडून मरण पावले ही घटना आकस्मित व थोडी कृत्रिम वाटली तरी तरुण, विधवा सुनेवर डोळा ठेवणाऱ्या तात्यांचा तिच्याच हातून मृत्यू धडून यावा यात एक काव्यात्म न्याय दिसतो.

नानासाहेब हे बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाच्या परंपरेचा चालता–बोलता पुरावा होत. आता ते फारसे चालत वा बोलत नाहीत ही गोष्ट अलाहिदा. सारखे एका झुलत्या खुर्चीत बसून डोलत डोलत जमीन निरखणे आणि अधूनमधून जाग आल्यासारखे 'दत्त दत्त, दत्ताची गाय!' हे बडबडगीत म्हणणे एवढेच ते करतात.

मुळात हे टिळकभक्त होते. गोखल्यांच्या कुप्रसिद्ध माफी प्रकरणात सरकारी अत्याचाराचे पुरावे जमवून हे छापायला निघाले होते. ते कुणी छापायला घेईनात म्हणून चिडून स्वतःच छापखाना टाकायला निघाले आणि तेवढ्यात यांचे डोके फिरले एवढीच यांच्या पूर्वायुष्याची माहिती नाटकातून मिळते.

वर पाहिल्याप्रमाणे नानासाहेबांचे वेड हे बद्धमूल मनोविकृती (Chronic psychosis) या प्रकारात मोडणारे आहे. असे रोगी सुधारण्याच्या पलीकडे गेलेले असतात. नानासाहेबही तसेच आहेत. केवळ बॅरिस्टरांच्या धाकामुळे ते रोजच्या रोज दाढी करून घेत होते. मावशींच्या प्रेमळ देखरेखीखाली आंघोळ, कपडे बदलणे इत्यादि गोष्टी होत असत. मात्र या सर्वांसंबंधी स्वतः नानासाहेबांचा कुठलाच आग्रह नाही. या सर्व गोष्टी ते एका यांत्रिकपणे करवून घेतात.

असे हे निष्क्रिय नानासाहेब म्हणजे जणू बॅरिस्टरांच्या जाणिवांवर ठेवलेला आशंकेचा एक निखाराच होय असे म्हणावे लागेल. कारण त्यांच्याकडे पाहून आपणही एक दिवस असेच वेडे होऊ ही भीती सारखी बॅरिस्टरांना जाळीत राहते.

शेवटी शेवटी नानासाहेब आप्पासाहेबांप्रमाणेच घरातून पळून जातात आणि त्यांनी म्हणजे आप्पासाहेबांनी नानासाहेबांसाठी जसा रिकाम्या खुर्चीचा वारसा सोडला होता

तसेच नानासाहेबही बॅरिस्टरांसाठी रिकाम्या खुर्चीचाच वारसा सोडून गायब होतात.

नानासाहेब हे पात्र नाटकात फारसे न चालता–बोलता पार्श्वभूमीला वावरणारे असले तरी बॅरिस्टरांच्या मनावर एक जळजळता उसा उमटवून: जात नाटकाच्या अपरिहार्य शेवटाकडे त्यांना खेचणारे आहे.

गणोजी हा बॅरिस्टरांकडील हरकाम्या गडी आहे. गुपचूप. न बोलता सतत मावशी, बॅरिस्टर व नानासाहेबांच्या तैनातीत राहाणे हेच त्याचे काम आहे. त्याचा स्वभाव, भावना याचा अर्थातच नाटकात कुठेही उल्लेख नाही. बॅरिस्टर आणि मावशी यांच्यातील दुवा म्हणून तो सुरुवातीला वावरतो.

याशिवाय वाड्यात नियमाने येणारा शांतू न्हावी अधून मधून नाटकात दिसतो व तात्यांच्या सांगण्यावरून राधाक्काचे केशवपन करतो.

नाटकातील व्यक्तिरेखांचे विश्लेषण येथवर केले. त्यातून प्रकर्षाने जाणवलेली गोष्ट म्हणजे नाटकात बॅरिस्टर या व्यक्तिरेखेला फार मोठे प्राधान्य मिळालेले आहे, त्यामानाने राधाक्का बाजूला पडली आहे. मावशींचा स्वभाव पूर्णपणे वेगळाच झाला आहे; तर भाऊराव अधिक लाचार झाले आहेत. यासंबंधी तौलनिक विश्लेषण पुढच्या प्रकरणात येईलच. पण एक निरीक्षण मात्र इथेच नोंदवावयास हवे.

कथा आणि कादंबरीतून एका विशिष्ट कालखंडाचा ठोस प्रत्यय येतो त्यामुळे इंग्रजीत ज्याला 'पिरिअड पीस' म्हणतात तशी कथा–कादंबरी आहे. नाटकात हा विशिष्ट कालखंडाचा प्रत्यय येत नाही. नाटक लोकांना रुचावे म्हणून हलके–फुलके करण्याच्या नादात पात्रे नको तितकी चटपटीत (Smart) झाली आहेत. पण त्यामुळे मावशींच्या ठिकाणी कथा–कादंबरीत असणारी गंभीर प्रौढता जाऊन ती चावट व क्वचित छचोर झाली आहे. त्या काळाच्या सर्वसामान्य विधवांच्या संकल्पनेत हे बसणारे नाही. राधाक्का कथा–कादंबरीत मितभाषी व संयमी आहे, तीही नाटकात अधिक आक्रमक, पुढारलेली आणि बॅरिस्टरांविषयी मानसिक आकर्षणापेक्षा शारीरिक आकर्षण अधिक असलेली आहे. त्यामुळे तिच्या व्यक्तिमत्त्वातील नाजूक गोडवा नाहीसा झाला आहे. बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व अधिक खुलविण्यासाठी भाऊराव अधिक लाचार झाले आहेत. मात्र त्यामुळे कथा–कादंबरीत बॅरिस्टर–राधाक्का यांच्यातील मुग्ध भावना जाणून घेणारे सहृदय–समंजस भाऊराव नाहीसे झाले आहेत.

याचा अपरिहार्य परिणाम म्हणून नाटक कालसंगत उरले नाही. त्यातच काही काल-विसंगत उल्लेखांची भर पडली आहे. उदाहरणार्थ, त्या काळात म्हणजे १९२० च्या आसपास–उष्टे, खरकटे याचा विचार फार साक्षेपाने व्हायचा. त्यामुळे प्रवासात कोरडे अन्न सोबत नेण्याची प्रथा होती. दशम्या, चटण्या यांचा त्यात समावेश असे. भाजी कुणी सोबत घेईल हे संभवनीय नाही. त्यामुळे 'बरोबर घेतलेली भाजीसुद्धा नासली...' असे भाऊरावांनी म्हणणे व मावशींनीही ते मुकाट्याने ऐकणे कालविसंगत वाटते. तसेच

शक्यच नव्हते. त्यामुळेच राधाक्काचे केशवपन ते तडकाफडकी, कुणाला सुगावा न लागू देता उरकून घेण्याचा प्रयत्न करतात. राधाक्काला आपल्या सोबत घेऊन जाण्याचा आपला हक्कच आहे हे त्यांना ठाऊक आहे. त्यामुळे बॅरिस्टरांच्या धमक्यांना ते भीक घालीत नाहीत. उलट, सूचकपणे मावशी व बॅरिस्टर यांच्यात काही अनैतिक संबंध असावेत असे ते आपल्या आविर्भावातून सुचवतात आणि राधाक्कासारखी तरुण विधवा हातची जाऊ नये म्हणून बॅरिस्टर आरडाओरडा करीत आहेत असेही म्हणावयास कमी करीत नाहीत. भावाला पळवून लावला, त्याची इस्टेट गिळली...आता माझ्या सुनेवर डोळा... या वाग्बाणांनी ते बॅरिस्टरांना विद्ध करतात.

तात्या संशयी आणि लंपट आहेत. राधाक्का पहाटे विहिरीवर आंघोळीला निघते तर हा गृहस्थ 'ती विहिरीत उडी कशावरून नाही घेणार' या संशयाने तिच्या मागोमाग जातो. ती आंघोळ करीत असताना तिथेच थांबणार असे लंपटपणे जाहीर करतो.

विहिरीवर राधाक्काशी झालेल्या झटापटीत तात्या खाली विहिरीत पडून बुडून मरण पावले ही घटना आकस्मित व थोडी कृत्रिम वाटली तरी तरुग, विधवा सुनेवर डोळा ठेवणाऱ्या तात्यांचा तिच्याच हातून मृत्यू घडून यावा यात एक काव्यात्म न्याय दिसतो.

नानासाहेब हे बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाच्या परंपरेचा चालता–बोलता पुरावा होत. आता ते फारसे चालत वा बोलत नाहीत ही गोष्ट अलाहिदा. सारखे एका झुलत्या खुर्चीत बसून डोलत डोलत जमीन निरखणे आणि अधूनमधून जाग आल्यासारखे 'दत्त दत्त, दत्ताची गाय!' हे बडबडगीत म्हणणे एवढेच ते करतात.

मुळात हे टिळकभक्त होते. गोखल्यांच्या कुप्रसिद्ध माफी प्रकरणात सरकारी अत्याचाराचे पुरावे जमवून हे छापायला निघाले होते. ते कुणी छापायला घेईनात म्हणून चिडून स्वतःच छापखाना टाकायला निघाले आणि तेवढ्यात यांचे डोके फिरले एवढीच यांच्या पूर्वायुष्याची माहिती नाटकातून मिळते.

वर पाहिल्याप्रमाणे नानासाहेबांचे वेड हे बद्धमूल मनोविकृती (Chronic psychosis) या प्रकारात मोडणारे आहे. असे रोगी सुधारण्याच्या पलीकडे गेलेले असतात. नानासाहेबही तसेच आहेत. केवळ बॅरिस्टरांच्या धाकामुळे ते रोजच्या रोज दाढी करून घेत होते. मावशींच्या प्रेमळ देखरेखीखाली आंघोळ, कपडे बदलणे इत्यादि गोष्टी होत असत. मात्र या सर्वांसंबंधी स्वतः नानासाहेबांचा कुठलाच आग्रह नाही. या सर्व गोष्टी ते एका यांत्रिकपणे करवून घेतात.

असे हे निष्क्रिय नानासाहेब म्हणजे जणू बॅरिस्टरांच्या जाणिवांवर ठेवलेला आशंकेचा एक निखाराच होय असे म्हणावे लागेल. कारण त्यांच्याकडे पाहून आपणही एक दिवस असेच वेडे होऊ ही भीती सारखी बॅरिस्टरांना जाळीत राहते.

शेवटी शेवटी नानासाहेब आप्पासाहेबांप्रमाणेच घरातून पळून जातात आणि त्यांनी म्हणजे आप्पासाहेबांनी नानासाहेबांसाठी जसा रिकाम्या खुर्चीचा वारसा सोडला होता

तसेच नानासाहेबही बॅरिस्टरांसाठी रिकाम्या खुर्चीचाच वारसा सोडून गायब होतात.

नानासाहेब हे पात्र नाटकात फारसे न चालता–बोलता पार्श्वभूमीला वावरणारे असले तरी बॅरिस्टरांच्या मनावर एक जळजळता उसा उमटवून: जात नाटकाच्या अपरिहार्य शेवटाकडे त्यांना खेचणारे आहे.

गणोजी हा बॅरिस्टरांकडील हरकाम्या गडी आहे. गुपचूप. न बोलता सतत मावशी, बॅरिस्टर व नानासाहेबांच्या तैनातीत राहाणे हेच त्याचे काम आहे. त्याचा स्वभाव, भावना याचा अर्थातच नाटकात कुठेही उल्लेख नाही. बॅरिस्टर आणि मावशी यांच्यातील दुवा म्हणून तो सुरुवातीला वावरतो.

याशिवाय वाड्यात नियमाने येणारा शांतू न्हावी अधून मधून नाटकात दिसतो व तात्यांच्या सांगण्यावरून राधाक्काचे केशवपन करतो.

नाटकातील व्यक्तिरेखांचे विश्लेषण येथवर केले. त्यातून प्रकर्षाने जाणवलेली गोष्ट म्हणजे नाटकात बॅरिस्टर या व्यक्तिरेखेला फार मोठे प्राधान्य मिळालेले आहे, त्यामानाने राधाक्का बाजूला पडली आहे. मावशींचा स्वभाव पूर्णपणे वेगळाच झाला आहे; तर भाऊराव अधिक लाचार झाले आहेत. यासंबंधी तौलनिक विश्लेषण पुढच्या प्रकरणात येईलच. पण एक निरीक्षण मात्र इथेच नोंदवावयास हवे.

कथा आणि कादंबरीतून एका विशिष्ट कालखंडाचा ठोस प्रत्यय येतो त्यामुळे इंग्रजीत ज्याला 'पिरिअड पीस' म्हणतात तशी कथा–कादंबरी आहे. नाटकात हा विशिष्ट कालखंडाचा प्रत्यय येत नाही. नाटक लोकांना रुचावे म्हणून हलके–फुलके करण्याच्या नादात पात्रे नको तितकी चटपटीत (Smart) झाली आहेत. पण त्यामुळे मावशींच्या ठिकाणी कथा–कादंबरीत असणारी गंभीर प्रौढता जाऊन ती चावट व क्वचित छचोर झाली आहे. त्या काळाच्या सर्वसामान्य विधवांच्या संकल्पनेत हे बसणारे नाही. राधाक्का कथा–कादंबरीत मितभाषी व संयमी आहे, तीही नाटकात अधिक आक्रमक, पुढारलेली आणि बॅरिस्टरांविषयी मानसिक आकर्षणापेक्षा शारीरिक आकर्षण अधिक असलेली आहे. त्यामुळे तिच्या व्यक्तिमत्त्वातील नाजूक गोडवा नाहीसा झाला आहे. बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व अधिक खुलविण्यासाठी भाऊराव अधिक लाचार झाले आहेत. मात्र त्यामुळे कथा–कादंबरीत बॅरिस्टर–राधाक्का यांच्यातील मुग्ध भावना जाणून घेणारे सहृदय–समंजस भाऊराव नाहीसे झाले आहेत.

याचा अपरिहार्य परिणाम म्हणून नाटक कालसंगत उरले नाही. त्यातच काही काल-विसंगत उल्लेखांची भर पडली आहे. उदाहरणार्थ, त्या काळात म्हणजे १९२० च्या आसपास–उष्टे, खरकटे याचा विचार फार साक्षेपाने व्हायचा. त्यामुळे प्रवासात कोरडे अन्न सोबत नेण्याची प्रथा होती. दशम्या, चटण्या यांचा त्यात समावेश असे. भाजी कुणी सोबत घेईल हे संभवनीय नाही. त्यामुळे 'बरोबर घेतलेली भाजीसुद्धा नासली...' असे भाऊरावांनी म्हणणे व मावशींनीही ते मुकाट्याने ऐकणे कालविसंगत वाटते. तसेच

प्रवासातून आल्यावर आंघोळीपूर्वीच 'आपण फराळ केलेला आहे' असे भाऊरावांनी खोटेच का होईना, पण मावशींना सांगणे व मावशींनीही ते ऐकून घेणे पटत नाही. डब्यातून जेवणाचे पदार्थ प्रवासात नेणे अथवा मावशींनी खाणावळीच्या मोठ्या पितळी डब्यात पदार्थ आणून देणे हीही कालविसंगतीच. कारण 'डबा' ही संकल्पनाच पुष्कळ नंतरची आहे.

काही टिकाणी नाटककाराच्या निवेदनातच विसंगती राहून गेली आहे. उदाहरणार्थ, भाऊराव बॅरिस्टरांकडे फराळाला जातात तेव्हा घरून निघताना त्यांच्या डोक्यावर पगडी असल्याचा उल्लेख आहे. त्यानंतर राधाक्का 'जस्ट चार्मिंग' आहे असे बॅरिस्टर म्हणतात तेव्हा 'भाऊराव लाजतात आणि टोपी मांडीवर आपटत राहतात' असा पगडीऐवजी टोपीचा उल्लेख येतो. पुन्हा थोड्या वेळाने 'भाऊराव ओशाळून पगडी हातात घेऊन त्यावर तबला वाजवीत राहतात.' असा टोपीऐवजी पगडीचा उल्लेख येतो. नंतर पुढच्याच प्रसंगात 'भाऊराव खुंटीवरली टोपी डोक्यावर ठेवीत बाहेर पडतात.' इथे पगडीची टोपी झालेली दिसते. गोष्ट तशी शुल्लक आहे, पण तिच्यातून लेखकाचे अनवधान दिसून येते.

बॅरिस्टर ही एक वेगळ्याच विश्वातील व्यक्ती व परंपरागत विधवांपेक्षा एकदम वेगळी असलेली मावशी या दोन जबरदस्त व्यक्तिरेखांमध्येच 'बॅरिस्टर' या नाटकाचे निम्मे यश सामावले आहे असे म्हणता येते. त्यापैकी बॅरिस्टर ही एक 'केस हिस्टरी' म्हणूनच दळवींनी योजिलेली व्यक्तिरेखा आहे. याचा परिणाम असा झाला की कथा व कादंबरी-पेक्षा नाटक वेगळ्या वाटेने गेले. कथा आणि कादंबरीत 'स्त्री–पुरुषातील सलज्ज, मुग्ध, शुद्ध प्रेम व अशा प्रेमातील सौंदर्यलोलुपता' हे बीज होते. नाटकाचे बीज वरीलप्रमाणे नसून स्त्री–पुरुषातील मुग्ध प्रेमाच्या चित्रणापेक्षाही मानसिक विकृतीने पछाडलेल्या बॅरिस्टरांचे चित्रण हे आहे.

कथा–कादंबरीपेक्षा नाटकाचे बीज असे वेगळे असल्यामुळे प्रकृतीनेच नाटक कथा–कादंबरीपेक्षा फार वेगळे झाले आहे. तशी तर कादंबरीही कथेपेक्षा बऱ्याच पातळ्यांवर वेगळी झाली आहे. तेव्हा कथा, कादंबरी आणि नाटक या तीनही वाङ्मयप्रकारातून आलेल्या दळवींच्या अनुभव बीजांची जी विविध रूपे प्रतीत होतात त्यांचा तौलनिक दृष्ट्या विचार करणे आवश्यक ठरते. त्या अनुषंगाने या तीनही वाङ्मयप्रकारांचे घाट आणि आशय या संदर्भात तौलनिक विवेचन करता येईल. अनुभवबीज, ते जीमधून प्रकट होते ती कथावस्तू, त्या कथावस्तूत आलेल्या घटना व व्यक्ती या सर्वांचा सामग्र्याने व तौलनिक विचार केला तर तो तीनही कलाकृतींच्या मूल्यमापनात आणि आस्वादात अत्यंत उपयोगी पडू शकेल.

संदर्भ :

१. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद–देव, वीणा, रसिक दिवाळी ८३; पृ. १४८.

२. कित्ता–पृ. १४९.

३. ड्रामॅटिक टेक्निक–बेकर, जी. पी. पृ. ७.

४. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद–उनि; पृ. १४८.

५. ॲबनॉर्मल सायकॉलॉजी इन दी लाईफ सायकल, ऑलमन लॉरेन्स आर. जॅफे, डेनिस टी.– (जनरल एडिटर–व्हायटन, फिलिफ); पृ. २२८.

६. कित्ता–पृ. २१८.

७. कित्ता–पृ. २१९.

८. कित्ता–पृ. २२०.

९. कित्ता–पृ. २२०.

१०. कित्ता–पृ. २२०.

११. यशस्वी नाटकांची हॅटट्रिक–बळेल, अनिल; मनोहर–२०–२६ एप्रिल ८०, पृ. १४.

१२. ॲबनॉर्मल सायकॉलॉजी इन दी लाईफ सायकल–उनि; पृ. २२१.

१६. कित्ता–पृ. २२०

१४. यशस्वी नाटकांची हॅटट्रिक–उनि.; पृ. १४

१५. नाट्यदर्पण, जुलै ७८.

१६. कित्ता.

५

तौलनिक विवेचन

जयवंत दळवी ह्यांच्या उपरोक्त तीन वाङ्मयकृतींचा वेगवेगळा व स्वतंत्र विचार आपण येथवर केला. आता या तिन्ही वाङ्मयकृतींचा तौलनिक विचार करणे– पात्रे, प्रसंग, संविधानक, व्यक्तिरेखा इत्यादींच्या पातळीवर कुठे कुठे फरक पडला आहे व त्याचा एकंदर आशयावर काय परिणाम झाला आहे, या दृष्टीने विचार करणे आवश्यक आहे.

त्यापैकी सर्वप्रथम पात्रांचा विचार केला असता, कथेत अनुक्रमे १) बाबू, २) राधाक्का, ३) हरीमामा, ४) तात्या (म्हणजेच कादंबरी व नाटक यातील भाऊराव), ५) बॅरिस्टर, ६) मावशीबाई, ७) नोकर, ८) राधाक्काचे वडील (म्हणजे कादंबरी-तील नाथबुवा), ९) मामंजी (म्हणजे कादंबरी व नाटक यातील तात्या), १०) न्हावी व ११) परांजपे वकील अशी अकरा पात्रे येतात. त्यापैकी बाबू, राधाक्का, मावशी, बॅरिस्टर आणि तात्या (म्हणजे कादंबरी–नाटकातील भाऊराव) ही पात्रे महत्त्वाची आहेत.

'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीत अनुक्रमाने— १) भाऊराव, २) राधा, ३) बॅरिस्टर, राघू ४) (नोकर), ५) रावसाहेब, ६) नानासाहेब, ७) मावशी, ८) बाल-गंधर्व, ९) नाथबुवा, १०) बाबू, ११) डॉक्टर व तात्या (म्हणजे कथेतील राधाक्काचे मामंजी) एवढी पात्रे प्रत्यक्ष येतात, तर जिम नॉर्टन, ग्लोरिया, दमयंती आणि आप्पा-साहेब ही पात्रे उल्लेखाने येतात. यापैकी भाऊराव, राधा, बॅरिस्टर, नानासाहेब व रावसाहेब, मावशी आणि तात्या तसेच ग्लोरिया ही पात्रे महत्त्वाची आहेत.

'बॅरिस्टर' या नाटकात प्रवेशक्रमानुसार पुढील पात्रे आढळतात– १) मावशी, २)

गणोजी, ३) बॅरिस्टर, ४) नानासाहेब, ५) भाऊराव, ६) राधाक्का, ७) तात्या, ८) शांतू न्हावी व ९) बाबू. याशिवाय जिम नॉर्टन, ग्लोरिया, दमयंती व आप्पासाहेब ही पात्रे उल्लेखाने येतात.

या पात्रांमध्ये तिन्ही वाङ्मयकृतीत कोणकोणता फरक पडला आहे ते आता पाहू.

लग्नानंतर लगेचची राधाक्का कशी दिसते त्याचे वर्णन कथेत खालीलप्रमाणे येते–

जराशी बुटकीशी, तुकतुकीत लिंबासारखी भरलेली, तांबूस गोरी, आंबाड्यात अबोलीचा गजरा, त्यावर केवड्याचा पिवळाधमक त्रिकोणी तुरा, टकटक हलणारी सोन्याची कडकडी फुले, नाकात नथ, बोटभर लांबीची कुंकवाची आडवी चिरी, पिवळ्या रंगाचा बुट्ट्याचा शालू, त्यावर जरीची चौकड असलेला शेला.

कादंबरीत याच राधाक्काचे वर्णन असे आहे–

जराशी बुटकीशी, तुकतुकीत कांतीची, केशरी दुधाचा रंग, पातळ ओठ, लिंबासारखी रसरसलेली, आंबाड्यात अबोलीचा गजरा, त्यावर केवड्याचा पिवळाधमक त्रिकोणी तुरा, नाकात नथ, कानात बुगड्या, बोटभर लांबीची कुंकवाची आडवी चिरी, जरीचे लुगडे, गोंडस हात, हातात हिरवा चुडा, गोठ, पाटल्या, मांसल पावले, पायातल्या बोटात नाजूक आवाजाची जोडवी.

नाटकातील राधाक्का लग्नाच्या वेळी सतरा–अठरा वर्षांची आहे. नऊवारी जरीची साडी, हातात हिरवा चुडा, सोन्याच्या बांगड्या, बाजुबंद वगैरेंनी नटलेली, अतिशय सुंदर, भरदार आंबाडा आणि त्यावर वेण्या, फुले वगैरे माळणारी आहे.

कथेत ही राधाक्का म्हातारी झालेली दाखविली आहे. कथेच्या प्रारंभीच ही म्हातारी राधाक्का दिसते व नंतर कथा फ्लॅश–बॅकने उलगडत जाते. या म्हाताऱ्या, विधवा राधाक्काचे वर्णन कथेत पुढीलप्रमाणे आहे– तांबडे आलवण नेसणारी, दर चार दिवसांनी न्हाव्यासमोर बसणारी, अत्यंत थकलेली. बॅरिस्टरांच्या मृत्यूनंतर ती न्हाव्यासमोर बसणे बंद करते तेव्हा डोक्यावरील पदराखाली पांढरे–काळे केस अस्ताव्यस्त वाढलेले दिसतात.

कादंबरीत राधाक्काचे म्हातारपणापर्यंतचे जीवन नाही. ती विधवा झाल्यानंतर दोन-अडीच वर्षांपर्यंतचेच जीवन आहे. विधवा झाल्यानंतर तिचे केशवपन झालेले आहे व बॅरिस्टरांनी तिच्याशी लग्न करावयाचे कबूल करीपर्यंत ती नियमाने न्हाव्यासमोर बसते. पूर्वीचा रसरशीतपणा जाऊन ती आता फिकुटलेली, सुकून गेलेली दिसते. मात्र बॅरिस्टरांनी लग्नाचे कबूल केल्यावर ती पुन्हा केस वाढवू लागते व फणीने मागे घेता येतील इतके तिचे केस वाढतात. पण बॅरिस्टरांना क्षय झाला आहे आणि त्यामुळे त्यांच्याशी लग्न होणे शक्य नाही हे जाणवल्यावर राधाक्का पुन्हा न्हाव्यासमोर बसते व परंपरागत विधवा स्त्रीचे जीवन जगू लागते.

नाटकातही भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर केशवपन झालेली राधाक्का आहे. नाटकात ती विधवा झाल्यानंतरचा काळ फक्त वर्षा–दीड वर्षाचा आहे. या अवधीत तिच्यात फारसा

बदल झालेला नाही. (प्रयोगाच्या दृष्टीने असा शारीरिक, फार मोठा बदल दाखवणेही शक्य नव्हते.) इथेही बॅरिस्टरांनी लग्नाचे विचारल्यावर ती हातात बांगड्या चढविते आणि मग बॅरिस्टर वेडे झाल्यावर त्राग्याने त्या फोडून टाकते.

या तीनही वाङ्मयकृतींमध्ये तरुण, लग्नानंतरच्या राधाक्काच्या दिसण्यात फारसा फरक नाही. तपशील कमीजास्त आहेत, एवढेच. विधवा राधाक्काच्याही दिसण्यात फारसा फरक नाही. फक्त कथेत तिचे म्हातारपणापर्यंतचे जीवन रंगविले आहे. कादंबरीत शेवटी विधवा व विकेशा, पण तरुण राधाक्का वर्षानुवर्षे तशीच राहाते असा उल्लेख आहे. नाटकाच्या शेवटी देखील राधाक्का बांगड्या फोडते, पुन्हा केस न वाढविण्याचा निश्चय करते, म्हणजे तीही तरुण, विकेशा विधवा म्हणून जगणे स्वीकारताना दिसते. कादंबरी आणि नाटकातील राधाक्का वर्षानुवर्षे तशीच जगली तर कशी दिसेल याची कल्पना कथेच्या प्रारंभी म्हाताऱ्या राधाक्काचे जे वर्णन आहे त्यावरून येते.

राधाक्का लग्न होऊन येते तेव्हाच्या बॅरिस्टरांचे वर्णन पुढीलप्रमाणे आहे.

पोरगेला, विलायती पोशाख– सूट, पायात चकाकते बूट, कोटाच्या रंगाचे जाकीट, गळ्याला फुलपाखरू चिकटल्यासारखा बो, फेल्ट हॅट, रूपाने जरा डावा, काळासावळा पण तरतरीत, ओठ पेचून दातात पाईप धरणारा, विजारीच्या खिशात हात सारून ऐटीत उभा राहणारा, विलायती चालीरीतींचा भोक्ता, रसिक.

कादंबरीत प्रारंभीचे बॅरिस्टर पुढीलप्रमाणे आहेत– पोरगेलेसे, रूपाने बरे, भांग पाडलेल्या लांब केसांवर किंचित सफेद झाक, डोळ्यांभोवतालचा भाग अधिक काळसर, पण चेहरा तरतरीत, विलायती सूटबूट घालणारे, ओठ पेचून दातात पाईप धरणारे, विजारीच्या एका खिशात हात सारून ऐटीत उभे राहणारे, बघण्यात चोरटेपणा नाही, उलट, एक प्रकारचा रोखठोकपणा आहे.

नाटकात बॅरिस्टर प्रथम प्रवेश करतात तेव्हा ते तिशीपस्तिशीतील, त्याकाळच्या पांढरी-शुभ्र पँट, वर काळा कोट, गळ्याला बटरफ्लाय बो, अशा पोशाखात असलेले, उंच, गोरे, तरतरीत, देखणे व्यक्तिमत्त्व असलेले, मधोमध भांग पाडलेले, केसावर मात्र किंचित पांढरी झाक असलेले, हातात सतत पाईप बाळगणारे असे दिसतात.

म्हातारपणीचे बॅरिस्टर कथेत कथेच्या प्रारंभाला दिसतात ते पुढीलप्रमाणे– मलमलचे आखूड खमीस घालून व खांद्यावर धोतराचा सोगा टाकून माडीवर फेऱ्या मारणारे, मुठी-तल्या पिवळ्या हत्ती सिगारेटचा झुरका घेणारे, विचारमग्न, काळे पिवळे केस, पिवळसर कातडी व आजारी असलेले.

कादंबरीच्या शेवटी बॅरिस्टर आजारी, क्षय झालेले, अशक्त, थुंकीतून रक्त पडणारे, माडीवरून खाली उतरण्याची ताकद न उरलेले, खिडकीतून राधाक्काला निःशब्द हाकारणारे, बाबूशी एखादवेळी वरूनच बोलणारे असे दिसतात.

नाटकाच्या शेवटचे बॅरिस्टर थकलेले, खचलेले, अंगाभोवती शाल पांघरून संथ

चालणारे, किंचित भ्रमिष्टासारखे दिसणारे आणि अखेरीस भ्रमिष्टपणा वाढून नाना-साहेबांच्या खुर्चीत बसून डोलत राहणारे असे दिसतात.

या वर्णनांची तुलना केली असता असे दिसते की, कथेतील बॅरिस्टर हे रूपाने जरा डावेच, काळेसावळे पण तरतरीत आहेत, तर कादंबरीत ते रूपाने बरे आहेत; नाटकात मात्र ते उंच, गोरे, तरतरीत, देखणे झाले आहेत. क्रमशः बॅरिस्टरांच्या रूपात हा बदल का होत गेला असावा ? याचे उत्तर असे देता येते की कथेत बॅरिस्टरांना तसा वाव कमीच आहे. तिथे अधिक महत्त्व आहे ते राधाक्काला. तसेच बॅरिस्टरांच्या दिसण्यापेक्षा त्यांच्या एकनिष्ठ प्रेमाला महत्त्व आहे. कादंबरीत ते रूपाने बरे असले तरी त्यांच्या केसांवर मात्र सफेद झाक आहे व डोळ्यांभोवतीचा भाग जास्त काळसर आहे. घराण्यातील वेडाच्या छायेत सतत वावरण्यामुळे व सतत त्यासंबंधीच विचार करणे याचा हा परिणाम आहे. नाटकामध्ये बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वालाच सर्वात महत्त्व आहे. रूपा-गुणांनी संपन्न असलेल्या बॅरिस्टरांची शोकांतिका अधिक परिणामकारक टरू शकते. त्यामुळे नाटकामध्ये बॅरिस्टर अधिक देखणे झाले आहेत.

कथेच्या शेवटचे बॅरिस्टर अतिशय म्हातारे, आजारपण भोगलेले दिसतात. कादंबरीच्या शेवटचे बॅरिस्टर कथेत जो शेवट दिला आहे, त्या शेवटाकडे वाटचाल करताना दिसतात. म्हणजे कथेपेक्षा कादंबरीचा काल कमी आहे. नाटकाच्या शेवटचे बॅरिस्टर म्हातारे नाहीत, प्रौढच आहेत. तेही आजारी आहेतच. पण हा आजार शारीरिक नसून मानसिक आहे. त्यामुळे त्यांच्या शरीरयष्टीत फारसा फरक पडलेला नाही. तर मूळ असण्यात आणि वागण्यातच फरक पडला आहे. कथा वा कादंबरीपेक्षाही नाटकाचा काल कमी आहे.

मावशी कादंबरीत आणि नाटकात ज्या तरुण वयात दिसते ते तिचे तरुण वय कथेत कुठेही नाही. कथेतील मावशी म्हातारी, जुन्या पद्धतीचे आचारविचार असणारी एक विकेशा विधवा आहे. आलवणात वावरणारी ही म्हातारी घरादारावर आणि बॅरिस्टरावरही हुकुमत चालविते.

कादंबरीच्या प्रारंभी मावशी तिशीपस्तीशीच्या, विधवा, विकेशा सुंदर, गळ्यात मण्यांची माळ घालणाऱ्या, गोरे कणखर हात असलेल्या, सदैव कष्ट करून देहदंड देणाऱ्या, रसिक पण अतृप्त, गाण्याची आवड असणाऱ्या, गोड आवाज असूनही ते सर्व दाबून टाकून परंपरागत विधवेचे जीवन जगणाऱ्या दिसतात.

कादंबरीच्या शेवटी खाण्यापिण्यावरील सर्व निर्बंध झुगारून देऊन हवे ते, हवे तेव्हा, हवे तेवढे खाणाऱ्या, कुठेही आणि केव्हाही झोपणाऱ्या, अंगाने ठिकठिकाणी नको तितक्या सुटलेल्या, कपडे आणि राहणी याबाबत बेफिकीर झालेल्या, तिरसट आणि कोरडा स्वभाव बनलेल्या अशा दिसून येतात.

नाटकात सुरुवातीला मावशी या तरुण, सुंदर, विकेशा विधवा, रंगेल, चावटपणे

बोलणाऱ्या, आलवण नेसून, डोक्यावर पदर वेऊन सदा तुरूतुरू चालणाऱ्या, बालगंधर्वांच्या गाण्याच्या तबकड्या एकसारख्या ग्रामोफोनवर लावून ऐकणाऱ्या, कधी पिंपळाच्या पारावर प्रदक्षिणा घालणाऱ्या, तर कधी ओट्यावर बसून जप करणाऱ्या, मुलाबाळांची अतिशय आवड असणाऱ्या अशा दिसतात.

नाटकाच्या शेवटी मावशींच्या दिसण्यात काही फरक पडलेला नाही. कारण नाटकाचा कालखंडच जेमतेम दोन वर्षांचा आहे. मात्र मावशींच्या वृत्तीत थोडा फरक पडला आहे. ती निर्बंधांना आता फार महत्त्व देत नाही. आपल्याला हवे ते आता खाऊन–पिऊन घ्यावे, पुढचे कुणी पाहिले, असा विचार करून त्या जगतात.

मावशी हे पात्र क्रमशः कथा कादंबरी, नाटक यात खूपच बदलत गेलेले दिसते. हा बदल बाह्य नसून मुख्यतः मनोवृत्तीत झालेला आहे.

कथेत राधाक्काच्या पतीचे नाव 'तात्या' असे आहे. हा माणूस त्या काळानुसार धोतर, टोपी असा पोशाख करणारा, साधा, सरळ, सुधारकी विचार आवडणारा, बायकोचे मन राखणारा, रसिक आहे. टप्पाटप्पाने हसणे आणि उजव्या पायावर भार टाकून चालणे या त्याच्या लकबी आहेत.

कादंबरीत या 'तात्यां'चे नामकरण 'भाऊराव' झालेले असून 'तात्या' हे नाव त्यांच्या वडिलांना दिलेले आढळते. तात्यापेक्षा भाऊराव हे नाव जरा आधुनिक वाटते म्हणून बाप 'तात्या' आणि मुलगा 'भाऊराव' असा बदल झालेला दिसतो. हे भाऊराव कथेतल्यासारखेच धोतर–कोट–टोपी असा पोशाख करणारे आहेत. वर्णाने ते सावळे आहेत, पण तब्येतीने जोमदार आहेत. धार्मिक वृत्तीचे, धर्माज्ञेप्रमाणे झुबकेदार मिश्या आणि घेरेदार शेंडी राखणारे, बायकोचे मन जपणारे, रसिक आणि टिळकभक्त आहेत.

नाटकातील भाऊराव बावीस-तेवीस वर्षांचे धोतराचा कासोटा मारणारे, शर्ट-कोट-टोपी घालणारे, टोपीखाली घेरा व शेंडी राखणारे, झुबकेदार मिश्या ठेवणारे, कानात भिकबाळी घालणारे, उत्तम तब्येतीचे आहे. आपली गरिबी, कारकुनी याविषयी न्यूनगंड व त्यामुळे बागण्यात लाचारी आहे.

कथेतील भाऊरावांच्या वडिलांना कोणतेही नाव न देता केवळ मामंजी या नाते-निर्देशाने उल्लेखिले आहे. हे मामंजी त्यांचा मुलगा व राधाक्काचा पती-म्हणजे कथेतील तात्या-वारल्यानंतर येतात व राधाक्काच्या केशवपनासाठी न्हाव्याला बोलावतात एवढाच त्यांचा कथेत संबंध येतो. बाकी कधीही ते राधाक्काकडे आल्यागेल्याचा उल्लेख कथेत नाही.

कादंबरीत भाऊरावांचे वडील व राधाक्काचे सासरे या नात्याने या मामंजींना बराच वाव आहे व त्या दृष्टीने या पात्राचे चित्रण अधिक डोळस झाले अहे. प्रथम म्हणजे कादंबरीत या पात्राला नाव मिळाले आहे. तात्या हे कथेतील मुलाचे नाव इथे बापाला मिळाले आहे व मुलगा भाऊराव झाला आहे हे वर आलेच. या तात्यांच्या स्वभावाची व

राहणीची कल्पना त्यांचे चिरंजीव भाऊराव बोलण्याच्या ओघात आधीच करून देतात व त्या पार्श्वभूमीवरच तात्यांचा प्रवेश होतो. हा माणूस दारूबाज, रंडीबाज व या व्यसनांसाठी आपल्या पत्नीचा जीवही घेण्यास न कचरणारा खुनशी आहे, हे भाऊराव सांगतात व तो लंपट आहे हे राधाक्का ओळखते. असा हा माणूस कादंबरीत भाऊरावांच्या मरणाअगोदर काही तास आधी अचानकच येऊन ठाकतो.

कादंबरीत हा माणूस धिप्पाड तब्येतीचा, भरलेल्या मांड्या पेचून उभा राहणारा आहे. डोक्यावर पिसांची टोपी, लांब पारंब्यांसारखे वाढविलेले केस, तांबारलेला चेहरा, लाल डोळे असा त्याचा अवतार आहे. तोंडाचा वास येऊ नये म्हणून तो सारखे चणे चघळत असतो आणि तोंडावर उपरण्याचे टोक धरून बोलतो. त्यांच्या चालण्यात मुद्दाम आणलेला एक हलकटपणा आहे.

नाटकात देखील याची माहिती आपणाला आधीच मिळते. भाऊरावांच्या मृत्यूच्या रात्रीच यांचे प्रत्यक्ष आगमन होते. पाहताक्षणीच हा माणूस आडदांड, बेरड आणि लंपट दिसतो. आखूड धोतर, बाराबंदीसारखा सदरा, गळ्याभोवती उपरणे, नाटक्यासारखे खांद्यापर्यंत वाढविलेले केस, कपाळावर गंधाची टिकली, डोक्यावर फरची उंच टोपी– एकूण सगळे दिसणे रंडीबाज–दारू पिऊन डोळे लाल झालेले, तोंड पेचून चणे चघळतात. बोलताना दारूचा वास येऊं नये म्हणून मधून मधून उपरण्याचे टोक तोंडावर घेतात.

कादंबरी आणि नाटकातल्या या पात्रात फारसा फरक नाही. त्याचे एकूण खलनायकी स्वरूप उठून दिसेल असेच त्याचे वागणेबोलणे आहे. कथेत हे पात्र परंपरागत रूढीचा प्रतिनिधी म्हणून केवळ येते. कादंबरी व नाटकातल्या अर्थाने तिथे– कथेत– हे पात्र खलनायकी स्वरूपाचे नाहीच.

कथेत राधाक्काच्याही वडिलांचे नाव नाही. जावयाच्या मृत्यूनंतर लेकीकडे ते आले एवढाच उल्लेख आहे. राधाक्काच्या केशवपनाला यांचा विरोध नसावा. ती प्रतिकार करून किंकाळ्या फोडीत असताना तिला घराबाहेर ओढणाऱ्या 'इतर घरची माणसे' मध्ये तेही असावेत. नसलेच तर त्यांचा विरोध तरी निश्चित नाही. त्या अर्थी हेही परंपरेचे प्रतिनिधी आहेत.

कादंबरीत त्यांचे चित्र अधिक ठळक झाले आहे. एक म्हणजे त्यांना 'नाथबुवा' हे नाव मिळाले आहे. पत्नी वारल्यानंतर मुलीला म्हणजे राधाक्काला तिच्या मामाकडे ठेवून संन्यस्तवृत्तीने तीर्थयात्रा करीत ते कुठेकुठे फिरत असतात. छातीतून वाकलेले, कृश, गालांच्या वाट्या, पिकलेली खुरटी दाढी, गळ्याच्या शिरा ओढलेल्या अशी त्यांची दशा आहे. लाल रंगाने 'श्रीराम...श्रीराम' अशी अक्षरे छापलेला अंगरखा व कानटोपी, गळ्यात चारपाच माळा, हातात एक माळ, जवळ एक घुंगराची काठी असा त्यांचा अवतार आहे. पूर्वी ते खूप स्थूल होते, गाल गोल फुगलेले होते, गोड खाण्याची आवड

होती असे राधाक्काला आठवते.

नाटकात हे पात्र नाही. त्याचा फक्त उल्लेख आहे. राधाक्काचे वडील राधाक्काची आई बाल्यापासून तिला मामाकडे ठेवून संन्यस्त वृत्तीने तीर्थयात्रा करीत फिरत असतात. राधाक्काच्या लग्नालाही ते आले नव्हते, असे उल्लेख राधाक्काच्या व भाऊरावांच्या बोलण्यातून येतात.

कथेत आणि नाटकातल्यापेक्षा हे पात्र कादंबरीत पुष्कळच ठळकपणे येऊनही उपरे वाटते. कारण हे नाथबुवा कथानकात कोणतीच भर टाकीत नाहीत वा त्याला गती देत नाहीत.

नोकरालाही कथेत नाव नाही. सतत बॅरिस्टरांसोबत राहणारा, त्यांची हॅट, त्यांचे ऑफिसचे दप्तर सांभाळणारा, मावशींना कामात मदत करणारा हरकाम्या नोकर म्हणून हा कथेत येतो. बॅरिस्टरांच्या तेराव्याचे ताट राधाक्काला आणून देणारा व बॅरिस्टरांच्या अतृप्त आत्म्याची इच्छा राधाक्काला सांगणारा नोकरच आहे. ही सर्व कामे करणारा एकच नोकर आहे की वेगवेगळे आहेत याचा कथेत निर्णय होत नाही इतकी याची व्यक्तिरेखा संदिग्ध आहे.

कादंबरीत मात्र एकच नोकर आहे व त्याला 'राघू' हे नाव आहे. कथेतल्याप्रमाणेच बॅरिस्टरांचे कागदपत्रांचे दप्तर सांभाळणारा, त्यांच्यासोबत बगीच्या पायरीवर उभा राहून कोर्टात जाणारा, मावशीबाई आणि बॅरिस्टर यांच्यातील दुवा म्हणून काम करणारा, घरातलाच म्हणून वावरणारा माणूस आहे. सर्व घरात त्याचा मुक्त संचार आहे. तो मुकाट्याने सांगितलेली कामे करतो.

नाटकात या नोकराचे नाव 'गणोजी' आहे. गणोजी नेहमी काळा गरम कोट घालून आणि ऐटबाज तांबडे मुंडासे लेवून कामात दंग असतो. मुकाटपणे काम करीत राहणे हा त्याचा स्वभाव आहे. इथेही मावशी आणि बॅरिस्टरांमधला दुवा म्हणून तो काम करतो, घरातलाच एक म्हणून तो वावरतो.

नानासाहेब या बॅरिस्टरांच्या बंधूचा, त्यांच्या वेडाचा किंवा घराण्यातीलच वेडाचा असा कोणताही उल्लेख कथेत येत नाही.

कादंबरीत बॅरिस्टरांच्या घरातील वेडाचा संदर्भ येतो. नानासाहेब आणि त्यांच्या जोडीला रावसाहेब हे दोघेही वेडे म्हणून कादंबरीत येतात. कुठलेही काम न करता दिवाणखान्यातील खुर्चीत बसून फक्त जमीन निरखीत राहायचे हाच यांचा उद्योग. कादंबरीच्या मध्यात रावसाहेब घरातून पळून जातात. कादंबरीच्या शेवटी नानासाहेब आजारी पडून अंथरुणाला खिळतात. त्यांचे सर्व विधी तिथेच होतात आणि मावशी मोठ्या नागजीने त्यांची शुश्रूषा करतात.

नाटकात रावसाहेब व नानासाहेब या दोन पात्रांचे नानासाहेब हे एकच पात्र झालेले दिसते. नानासाहेब चाळीस-पंचेचाळीसचे असून त्यांचे केस पिवळसर पिकलेले दिसतात.

धोतर नेसून आणि आखूड, मलमलचे खमीस घालून ते एका कोपऱ्यात एका डुलत्या खुर्चीत बसून डोलत असतात. बहुधा त्यांची नजर जमिनीला खिळलेली असते. अनेकदा खुर्चीत डोलता डोलता हळूहळू टाळी वाजवीत 'दत्त दत्त...' इत्यादि निरर्थक असे कडवे म्हणतात. हे नानासाहेब एका पावसाळी रात्री अचानक घरातून पळून जातात.

कथेत वेड किंवा वेडे भाऊ नाहीत. मात्र मलमलचे आखूड खमीस घालून माडीवर फेऱ्या मारणारे बॅरिस्टर आहेत. तिथूनच वेडाचा धागा कादंबरी व नाटकात येऊन अधिक विकसित झाला असावा.

न्हाव्याला कथेत नाव नाही. तो फक्त राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी येतो. चिडलेले बॅरिस्टर त्याची धोपटी फेकून देतात.

कादंबरीतही त्याला नाव नाही. मात्र त्याची वाड्यावर नियमाने हजेरी असावी. बॅरिस्टर, रावसाहेब, नानासाहेब ह्यांच्या दाढ्या व कटिंगा तो करतो. प्रथम मावशी आणि नंतर राधाक्काही नियमाने ह्याच्यासमोरच बसत असाव्यात. राधाक्काच्या केशवपनाला हा हजर होता का नाही याचा उलगडा होत नाही.

नाटकात या न्हाव्याचे नाव 'शांतू' आहे. तो रोज सकाळी वाड्यावर हजेरी लावतो. भाऊरावांच्याही तो परिचयाचा आहे. नाटकात तोच तात्यांच्या सांगण्यावरून राधाक्काचे केशवपन करतो. त्यावेळच्या बॅरिस्टरांच्या धमक्यांना तो भीक घालत नाही त्याअर्थी तो रूढींवर श्रद्धा व विश्वास ठेवणारा असावा.

हरीमामा हे पात्र फक्त कथेत येते. राधाक्काचा हा भाऊ त्याच गावात राहतो. राधाक्काचा भाऊ म्हणून बॅरिस्टर त्याला नोकरीला लावतात. बॅरिस्टरांकडून फुकटात घर न घेण्याच्या राधाक्काच्या निश्चयापोटी घराची किंमत म्हणून दीड हजार रुपये हरीच देतो. राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी हा उपस्थित असतो. केशवपनाला याचा विरोध नाही.

कादंबरीत आणि नाटकात या पात्राचा उल्लेखही नाही.

परांजपे वकील हेही पात्र कादंबरीत अथवा नाटकात नाही. कथेत हे वकील बॅरिस्टरांनी मावशींनंतर आपली इस्टेट बाबूला मिळावी असे मृत्यूपत्र केल्याचे सांगण्यासाठी येतात. राधाक्काला ते पटत नाही, तेव्हा ते तिला व्यावहारिक सल्ला देतात.

बाबू हे पात्र कथेत सुमारे पंचविशीचा तरुण म्हणून येते. त्याचे चालणे, हसणे आपल्या वडिलांसारखे आहे असे राधाक्काला वाटते. तो मुंबईत नोकरी करतो. बॅरिस्टरांच्या मृत्यूचे त्याला दुःख होते ते बॅरिस्टर अतिशय हुशार होते, लहानपणी त्याचे लाड करीत, पुढे त्यांनी त्याची एकदा फी भरली होती, इत्यादि आठवणींमुळे आपली आई व बॅरिस्टर यांच्यात काही मानसिक भावबंध होता याची त्याला जाण नाही.

कादंबरीत बाबूचे दोन अडीच वर्षांपर्यंतचे जीवन येते. मावशी आणि बॅरिस्टरांचा तो लाडका आहे. घोडागाडीतून फिरण्याची त्याला चटक आहे. त्यामुळे घोडागाडी विकून टाकली असता त्याने रडून उच्छाद मांडताच बॅरिस्टर पैसे मोजून घोडा परत आणतात.

नाटकात बाबू दीडदोन वर्षांचा होतो. मावशींचा आणि बॅरिस्टरांचा तो विरंगुळा म्हणून लाडका आहे. तो 'बालिस्तर' अशी बोबड्या आवाजात बॅरिस्टरांना हाक मारतो. बॅरिस्टर त्याच्या भविष्याची खूप सुंदर स्वप्ने पाहतात.

कथेतील बाबू खूप कोरडा वाटतो. लहानपणी बॅरिस्टर त्याचे खूप कौतुक करावयाचे, त्याला फिरावयास न्यावयाचे, तो एकदा आजारी पडला तर आपली गाडी पाठवून त्यांनी दूरदूरहून डॉक्टर आणले होते. पण बाबूला आठवणी फक्त एकदा त्यांनी फीसाठी दोनशे रुपये दिले होते व ते परत घेतले नव्हते आणि आठदहा हजारांचे घर प्रथम बॅरिस्टर फुकटात द्यायला तयार होते व राधाक्काच्या हट्टाखातर त्यांनी त्याची नाममात्र किंमत घेतली होती; अशा पैशाच्याच आहेत. बॅरिस्टरांच्या मृत्यूनंतर तो स्वतः होऊन येत नाही आणि आईने आपल्याला का बोलावून घेतले असावे याचाही अंदाज त्याला येत नाही.

कथा, कादंबरी अथवा नाटकात प्रत्यक्ष येणारी पात्रे येथवर आपण पाहिली. यानंतर जी पात्रे प्रत्यक्ष नव्हे, पण उल्लेखाने ओळखीची होतात, त्यांचा विचार करू.

आप्पासाहेब हे बॅरिस्टरांचे वडील. कथेत आप्पासाहेबांचा कोणताही उल्लेख नाही.

कादंबरीत त्यांचा उल्लेख प्रथम होतो. भाऊराव राधाक्काला घेऊन बॅरिस्टरांकडे जातात तेव्हा बोलण्याच्या ओघात ते भाऊरावांना आप्पासाहेबांबद्दल सांगतात. अत्यंत हुशार असा हा माणूस एकदा एकाएकी वेडा होतो. कामधाम सोडून खुर्चीत जमीन निरखीत बसायचे हाच त्यांचा उद्योग होतो. बॅरिस्टर लहान असताना ते बॅरिस्टरांना घोड्यावरून फिरायला न्यायचे, पोहायला शिकवायचे, इंग्रजी कादंबऱ्या आणून द्यायचे. काजू आणि पिस्ते त्यांना खूप आवडायचे, कोर्टात जाताना ते न चुकता लहानग्या बॅरिस्टरांचा मुका घ्यायचे तेव्हा त्यांच्या तोंडाला येणारा पिस्त्याचा वास अजून बॅरिस्टरांना आठवतो. वेडाच्या भरात ते एकदा घरातून पळून जातात ते पुन्हा सापडत नाहीत. अत्यंत प्रेमळ वडील आणि अत्यंत हुशार वकील अशी त्यांची प्रतिमा बॅरिस्टरांसमोर आहे.

नाटकातही प्रथम भाऊराव राधाक्काला सांगतात तेव्हा, आणि नंतर फराळाच्या प्रसंगी बॅरिस्टर भाऊरावांशी बोलतात तेव्हा, अशीच माहिती आप्पासाहेबांबद्दल मिळते. कादंबरीतील माहितीपेक्षा काही कमी वा जास्त माहिती नाटकात मिळत नाही.

जिम नॉर्टन बॅरिस्टरांचा इंग्लंडमधील दोस्त. कथेत याचा उल्लेखही नाही.

कादंबरीत ह्याने पाठविलेल्या फ्रान्समधील रंगेल, आगपेटीच्या काड्या बॅरिस्टरांजवळ दिसतात. त्यासोबतच 'ए नेकेड गर्ल इज लाइक ए फ्लेम' असा त्याचा अभिप्रायही बॅरिस्टर सांगतात. त्यावरून जिम नॉर्टन हा एक रंगेल आणि रसिक माणूस दिसतो. ह्याची बहीण ग्लोरिया. ह्याचा आणि बॅरिस्टरांचा पत्रव्यवहार चालू असतो. ग्लोरियाला वेड लागल्याची व नंतर ती मरण पावल्याची बातमी ह्याच्याच पत्रांतून बॅरिस्टरांना कळते.

नाटकातही एवढीच माहिती मिळते. कादंबरी आणि नाटक यातील जिम नॉर्टनमध्ये काहीही फरक नाही.

जिम नॉर्टनची बहीण ग्लोरिया. कथेत हिचा उल्लेख नाही.

कादंबरीत हिचा उल्लेख प्रथम येतो तो ती मरण पावल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र येते, तेव्हा. दिसायला अत्यंत सुंदर, उंच, गोरी, आंब्राडा घालणारी, बॅरिस्टरांकडून फुले घेऊन माळणारी, 'इंडियन' दिसण्यासाठी साडी नेसणारी, बॅरिस्टरांवर मनापासून प्रेम करणारी अशी ग्लोरिया आहे. ती तत्त्वज्ञानाची प्राध्यापक आहे. दमयंतीला वचन दिलेले असल्यामुळे बॅरिस्टर तिच्याशी लग्न करू शकत नाहीत असे कळताच, 'मॅरेज इज इनसिग्निफिकंट' असे म्हणून सहवासाच्या, प्रेमाच्या 'गोड आठवणी' बॅरिस्टरांजवळ मागणारी ही ग्लोरिया बॅरिस्टर इंग्लंड सोडून आले तेव्हा त्यांच्या खांद्यावर डोके ठेवून लहान मुलासारखी रडलेली असते. बॅरिस्टरांशी आपले लग्न होणार नाही हे माहीत असूनही त्यांना पाठविलेल्या पत्रांवर तिने 'एक्स्प्रेशन ऑफ सेक्स' असलेली गुप्त चित्रे काढलेली असतात. शेवटी ती वेडी होने आणि वेडी म्हणूनच एक दिवस मरून जाते.

नाटकात ग्लोरियाला अधिक वाव आहे. प्रथम ती वेडी झाल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र येते आणि त्या अनुषंगाने बॅरिस्टरांच्या सगळ्या आठवणी उफाळून वर येतात. आपण तिच्या प्रेमाच्या आवाहनाला नकार दिला, एक प्रकारे आपल्यामुळे तिला आई होता आले नाही, म्हणून ती वेडी झाली असेल का अशी शंका बॅरिस्टरांना येते. ती मरण पावल्याचे दुसरे पत्र येते तेव्हा बॅरिस्टर हवालदिल झालेले दिसतात. तिच्या थंडगार ओठांचे चुंबन घ्यायलाच हवे अशी प्रबळ इच्छा त्यांना होते. राधाक्काशी लग्न केल्यावर तिच्यासह इंग्लंडला जाऊन ग्लोरियाच्या थडग्यावर फुलं वाहावीत ही त्यांची भावना असते.

दमयंती हे पात्र कथेत नाही.

कादंबरीत ही दमयंती गोळे बॅरिस्टरांची– ते इंग्लंडला जाण्यापूर्वीपासूनची– प्रेयसी व भावी वधू असते. ती गोड, खेळकर, मनात काही न ठेवणारी असते. बॅरिस्टरांनी तिला लग्नाचे वचन दिलेले असते. ते इंग्लंडमध्ये असताना दमयंतीने त्यांना चारपाचशे पत्रे पाठविली असतात. त्यापैकी काहींवर 'ऑल सेक्सी...एक्स्प्रेशन ऑफ सेक्स' अशी गुप्त चित्रे तिने काढलेली असतात. बॅरिस्टर परत आल्यानंतर जेव्हा एकाएकी त्यांचे वडील, नंतर पाठोपाठ दोघे मोठे भाऊ एकमागून एक वेडे होतात तेव्हा तिचे मन दोलायमान होते. बॅरिस्टरदेखील सारासार विचार करून 'लग्न नको' असे ठरवितात. त्यानंतर दमयंतीचे एका मामलेदाराशी लग्न होते. आपली पत्रे बॅरिस्टरांकडेच ती राहू देते इतका तिचा त्यांच्या चांगुलपणावर विश्वास असतो. लग्न झाल्यावर दमयंतीला एकांतामध्ये घालण्यासाठी आणि गरोदरपणात घालण्यासाठी असे झगे बॅरिस्टरांनी विलायतेहून आणलेले असतात.

नाटकात दमयंती गोळेची दमयंती गोरे झालेली दिसते. गोड, खेळकर, मनात काही न ठेवणारी ही फुलवेडी मुलगी असते. तिला फुले आवडतात म्हणून बॅरिस्टरांनी बाग लावली असते. तिच्यासाठी त्यांनी सॅटिनचा वनपीस झंपर फ्रॉक 'मेड टु ऑर्डर...टु फिट दमयंती' असा मुद्दाम इंग्लंडहून आणलेला असतो. त्यात ती ग्लोरियासारखी दिसली असती म्हणून! शिवाय तिकडे गरोदरपणात बायका वापरतात तसा एक सैल झगाही त्यांनी आणलेला असतो. परंतु एकाएकी आप्पासाहेब वेडे होतात आणि पाठोपाठ नाना-साहेब; तेव्हा ती घाबरते. तिच्या घरचे लोक लग्नाला विरोध करतात. मग ती आणि बॅरिस्टर मिळून समंजसपणे लग्न न करण्याचा निर्णय घेतात.

येथवर आपण या तीनही कलाकृतींमधील पात्रांचा विचार केला. पण आपण पहिल्या प्रकरणात पाहिल्याप्रमाणे वाङ्मयकृतीमध्ये पात्रे म्हणजे प्रतिरूपे फारशी महत्त्वाची नसतात. तर ती वाङ्मयकृती आणि ती निर्माण करणारा लेखक या दोघांवरही खरा प्रकाश टाकतात त्या त्या वाङ्मयकृतीतील व्यक्तिरेखा. त्यामुळे या तीनही कलाकृतीत व्यक्तिरेखा कोणत्या आहेत त्याचा निर्णय करून त्या व्यक्तिरेखांचे तुलनात्मक विश्लेषण करणे आवश्यक आहे.

आपण पहिल्या प्रकरणात पाहिल्याप्रमाणे एखादे पात्र व्यक्तिरेखेच्या उंचीला पोचायचे असेल तर मुळात लेखकाला अशा पात्राबद्दल उत्सुकता असली पाहिजे. लेखकाला ज्या पात्राबद्दल उत्सुकता असते त्या पात्रांच्या स्वभावलेखनात तो कोणतीच गोष्ट गृहीत धरीत नाही. कारण अशा गृहीत गोष्टींमुळे पात्रांची केवळ वरवर ओळख होते हे त्याला ठाऊक असते. लेखकाने पात्राच्या अंतरंगात शिरल्याशिवाय, वर्ण्य व्यक्तीला जाऊन भिडल्या-शिवाय, त्याची खरी ओळख लेखकाला होत नाही. त्यामुळे लेखक त्याला ज्या पात्रां-विषयी उत्सुकता आहे त्यांच्याविषयी कोणत्याच गोष्टी गृहीत न धरता त्यांच्या अंतरंगात शिरून त्यांची ओळख करून घेत असतो. या पद्धतीत त्या पात्राबद्दल लेखकाचे जे काही पूर्वग्रह असतात ते बाजूला ठेवून पात्राला स्वतंत्रपणे वाढू दिले जाते. त्यामुळे प्रतिरूपात अनेक व्यक्तींमधील साम्यस्थळे एकत्र केल्याने दोन अधिक दोन बरोबर चार असा जो गणिती ठामेठोकपणा येतो तो व्यक्तिरेखेत राहात नाही. उलट, तिथे व्यक्तिरेखेच्या चित्रणाला अनेक स्तर लाभतात, त्यांच्यामध्ये मग सांकेतिक साचेबंदपणा राहात नाही. अशी पात्रे जेव्हा वाङ्मयकृतीमधून वाचकासमोर येतात तेव्हा वाचकालाही त्यांच्याविषयी उत्सुकता वाटू लागते.

याशिवाय वेगवेगळ्या वाङ्मयकृती जेव्हा एकाच पात्राभोवती गुंफलेल्या असतात आणि त्या प्रत्येक वाङ्मयकृतीतून जेव्हा त्या पात्राच्या स्वभावाचे वेगवेगळेच पैलू समोर येतात तेव्हा ते पात्र ही व्यक्तिरेखा आहे असे मानावयास हरकत नसते. वाङ्मयकृतीच्या रचना-तरात पात्र कोणते व व्यक्तिरेखा कोणती हे ओळखणे यामुळे सोपे ठरते.

या पार्श्वभूमीवर प्रस्तुत अभ्यासाचा विषय असलेल्या तीनही वाङ्मयकृतींमधील पात्रे

कोणती व व्यक्तिरेखा कोणत्या याचा निर्णय करणे फारसे अवघड उरत नाही.

कथेत प्रामुख्याने राधाक्का आणि काही प्रमाणात बॅरिस्टर या व्यक्तिरेखा आहेत. कारण त्या दोघांचेही चित्रण सांकेतिक नसून त्यात त्यांचे व्यक्तिमत्व स्वतंत्र असल्याचे जाणवते. लेखकाच्या मूळ अनुभवबीजाकडे पाहिले तरी तिथेही याच दोन व्यक्तिविषयी त्याला उत्सुकता असल्याचे जाणवते. कथेतील राधाक्काचा नवरा खूपच उदारमनस्क, त्या काळच्या नवऱ्यांपेक्षा वेगळाच असा आहे. त्याच्याकडे लेखकाने अधिक लक्ष दिले असते तर तोही व्यक्तिरेखा म्हणून साकार झाला असता. पण दळवींना त्याच्याविषयी फारशी उत्सुकता वाटत नाही. त्यामुळे अंगी व्यक्तिरेखा बनण्याचे सामर्थ्य असूनदेखील कथेत तो व्यक्तिरेखेच्या सीमाप्रदेशात घोटाळत राहातो. तीच गोष्ट मावशीबद्दल मात्र म्हणता येणार नाही. कथेत त्या तत्कालीन विधवा स्त्रीचे प्रतिरूप म्हणूनच आल्या आहेत. कथेतील बाकी व्यक्ती ह्या पात्रांच्याच पातळीवर वावरतात.

कादंबरीत राधाक्का आणि बॅरिस्टर या दोघांचीही व्यक्तिमत्त्वे अधिक विकसित होतात. त्यांच्यातील नाजूक व मुग्ध प्रेमाचे रेशीमधागे अधिक ठळक होऊ लागतात. याचबरोबर कथेत पात्र आणि व्यक्तिरेखा यांच्या मधल्या प्रदेशात घोटाळणारा भाऊराव लेखकाच्या उत्सुकतेचा विषय होतो. त्याच्या व्यक्तित्वाला एक स्वतंत्र अस्तित्व लाभते. कथेतील प्रातिनिधिक मावशी देखील कादंबरीत एक विशिष्ट मावशी होते. कादंबरीत नाथबुवा हे जे पात्र आले आहे तशा प्रकारच्या पात्रांविषयी पहिल्यापासूनच एक प्रकारचे कुतूहल आहे असे स्वतः लेखक सांगत असला तरी त्या कुतूहलातून प्रेरणा घेऊन तो त्या व्यक्तीच्या अंतरंगात शिरला आहे, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा पदर अन् पदर त्याने मोकळा करून पाहिला असे दिसत नाही. लेखकाचे कुतूहल इथे नुसते शाब्दिक आहे. त्याला कृतीची जोड नाही. त्यामुळे नाथबुवा हे पात्र कादंबरीत बांडगुळासारखे उपरे ठरले आहे.

नाटकात बॅरिस्टरांच्या व्यक्तित्वाचा एक वेगळाच पैलू लेखकाने विकसित केलेला दिसतो. तसेच मावशींचे चित्रण सांकेतिकतेच्या मर्यादा ओलांडून पुष्कळच पुढे निघून गेलेले दिसते. नाटक लिहिताना वेगळीच मावशी सुचू लागली असे दळवी म्हणतात.[१] याचाच अर्थ मावशीच्या व्यक्तित्वाचा विचार सुरूच होता, कुतूहल–उत्सुकता संपलेली नव्हती असाच ध्वनयास हवा. त्यामानाने राधाक्का आणि भाऊराव नाटकात तरी फारशा उत्सुकतेचा विषय लेखकाला वाटत नाहीत असे जाणवते.

तेव्हा एकसमयावच्छेदेकरून या तीनही कलाकृतींचा विचार केला असता बॅरिस्टर, राधाक्का, मावशी व भाऊराव (कथेतील तात्या) या चार व्यक्तिरेखा त्यात आढळून येतात असे म्हणता येते. या व्यक्तिरेखांचे तौलनिक विश्लेषण आता करावयाचे आहे.

कथेत काळासावळा, रूपाने जरासा डावा पण ऐटबाज पोशाख करणारा बॅरिस्टर, कादंबरीत काळासावळा पण तरतरीत, स्मार्ट झाला आहे; तर नाटकात तो उंचापुरा, देखणा,

आकर्षक बनला आहे हे आपण वर पाहिलेच. या बाह्यस्वरूपी बदलासोबतच त्याचे व्यक्तिमत्त्वही बदलत गेलेले दिसते.

कथेतील बॅरिस्टर विलायतेहून शिकून आल्यामुळे पाश्चात्य रिवाज पाळणारा, सुधारकी मतांचा, स्त्रीसौंदर्याची मुक्त स्तुती करणारा आहे. सौंदर्याची त्याला मनस्वी ओढ आहे. मात्र घरात तो सर्वेसर्वा नाही. त्याची विधवा मावशी आहे. या मावशीचे वय कथेत दिलेले नसले तरी ती ज्या वडीलकीने घरादारावर आणि खुद्द बॅरिस्टरांवर अधिकार गाजविते त्यावरून ती बॅरिस्टरांपेक्षा वयाने मोठी, साधारण प्रौढ असावी असे अनुमान निघते. या मावशींची मर्जी बॅरिस्टर सांभाळताना दिसतात. कारण फराळाच्या प्रसंगामध्ये राधाक्कानेही पुरुषांसोबत टेबलावर फराळ घ्यावा असे त्यांचे मत असते. पण मावशी नकार देतात व राधाक्का घरात जाते. राधाक्काच्या केशवपनप्रसंगी ते बेफाम होतात तेव्हा मावशी सर्वांसमक्ष त्यांच्या मुस्काटात द्यायला कमी करीत नाहीत.

मावशींच्या धाकात असले तरी बॅरिस्टर रसिक आहेत. आपल्या भावी पत्नीसाठी एकांतात घालायला एक झगा त्यांनी विलायतेहून आणला आहे. आपले लग्न होईपर्यंत भाऊरावांनी तो राधाला घालून पाहावा असेही ते सुचवितात. आपल्या बागेतील फुले रोज राधाला डोक्यात माळण्यासाठी देतात आणि तिचे सजलेले रूप बघण्यासाठी रोज तिच्या हातचा आणि तिनेच आणून दिलेला तीनतीन कप चहा पितात.

'सौभद्र' नाटकाला राधाला ते हट्टाने नेतात. येताना शेला विसरल्याचे ती सांगते तेव्हा ते आपल्या कोटात, छातीशी लपविलेला शेला काढून देतात व मोठ्याने हसत 'अरसिक किति हा शेला' हे पद म्हणतात. पुढेही काही दिवस माडीवर उभे राहून ते हेच पद म्हणत राहतात, त्या आठवणीला उजाळा देत राहतात. त्यांचे रसिक, मोकळे मन या गोड चेष्टेतील माधुरी पुनः पुनः चाखते.

राधाक्काचे सौंदर्य हे त्यांचे मुख्य आकर्षण आणि सुख असते. म्हणूनच भाऊराव मरण पावल्यावर राधाक्काच्या केशवपनाला ते कडाडून विरोध करतात. पण सामाजिक रूढींविरुद्ध एक संवेदनाक्षम रसिक माणूस या लढ्यात बॅरिस्टरांचा पराभव होतो व शेवट-पर्यंत ते हे पराभूत आयुष्य जगत राहतात.

कादंबरी आणि नाटकात बॅरिस्टर मावशींच्या धाकात नसून उलट बॅरिस्टरांनीच मावशींना आपल्यासमोर येण्याची मनाई केलेली दिसते. ही मनाई केशवपनासारख्या क्रूर रूढी आणि त्या पाळणारे यांबद्दल निषेध व्यक्त करण्याचा एक मार्ग म्हणून आलेली आहे. त्यात मावशींबद्दल वैयक्तिक राग नाही. कारण वरकरणी मावशींशी कठोरपणे वागणाऱ्या बॅरिस्टरांच्या मनात मात्र तिच्याविषयी, तिच्या रूपा–गुणांविषयी विलक्षण आत्मीयता, आस्था आहे. आपले आयुष्य वाया न घालविता तिने रसिकतेने जगावे इतकेच त्यांचे म्हणणे आहे. पण मावशीला ते मान्य नसल्याने बॅरिस्टरांना सात्त्विक संताप येतो. मावशी-वर आपण अन्याय करीत आहोत ही बोच त्यामुळेच त्यांच्या मनात आहे. ग्लोरिया

दमयंती, लग्न, शरीरसुख इत्यादींचा विचार करताना मावशीच्या सुखाचा, शारीरिक आणि मानसिक कोंडमाऱ्याचा आपण विचार केला नाही हे त्यांना जाणवते व पश्चात्तापदग्ध होऊन ते मावशींची माफी मागतात. त्यांच्याशी हसून–खेळून वागू लागतात.

कथेत बॅरिस्टरांच्या घरातील वेड्यांचा उल्लेख नाही. तिथे राधाक्काच्या प्रेमाशी मनोमन एकनिष्ठ राहून आदर्श प्रेमिकाप्रमाणे बॅरिस्टर आपले आयुष्य व्यतीत करताना दिसतात. कादंबरीत मात्र बॅरिस्टरांचे वडील आणि दोन मोठे भाऊ एकापाठोपाठ एक असे वेडे होतात, आपणही एक दिवस असेच वेडे होणार असा भयगंड बॅरिस्टरांच्या मनात असतो आणि त्यामुळे ते सतत एका दडपणाखाली वावरताना दाखविले आहेत. नाटकातही घरातील हे वेड आहे. तिथे वडील आधीच पळून गेलेले व एक भाऊ–नाना–आपल्या वेड्या अस्तित्वाचा टसा बॅरिस्टरांच्या मनावर उमटवीत सतत त्यांच्या नजरेसमोर आहे. कादंबरीपेक्षा नाटकातील बॅरिस्टर जास्त मनोरुग्ण आहे.

बॅरिस्टरांना राधाक्काचे, तिच्या विलक्षण सौंदर्याचे आकर्षण आहे. हे आकर्षण या तीनही कलाकृतींत वेगवेगळ्या प्रकारे प्रकट झालेले दिसते. कथेत हे आकर्षण बऱ्याचशा मुग्ध पातळीवर असून अगदी अस्फुटपणे जाणवते. बहुतेक वेळा मानसिक पातळीवरच वावरणारे हे आकर्षण आहे. कादंबरीत या आकर्षणाला वाचा फुटली आहे. मात्र अजूनही त्याचा कल मानसिक आकर्षणाकडे जास्त आहे. ग्लोरियाचे आपल्यावर जसे प्रेम होते तसे आपलेही राधाक्काबर प्रेम आहे असे निःसंकोचपणे भाऊरावांजवळ कबूल करण्याइतके हे प्रेम विशुद्ध आहे. राधाक्काचे सौंदर्य हा त्यांच्या ममेंबंधातली ठेव आहे. नाटकाच्या प्रसंगी हे सौंदर्य आपल्याच मालकीचे असल्यासारखे मिरविण्यात बॅरिस्टरांना काही वावगे वाटत नाही. भाऊराव मरण पावल्यावर राधाक्काचे केशवपन करून तिचे सौंदर्य नष्ट करणाऱ्या आणि ते कायमचे आपल्यापासून हिरावू पाहाणाऱ्या तात्यांचा मृत्यू घडवून आणण्याइतक्या टोकाला बॅरिस्टर जाऊ शकतात. राधाक्काचे ते सौंदर्य पुन्हा दिसावे म्हणून; तसेच तिला केशवपनाच्या क्रूर रूढीपासून वाचवू शकलो नाही त्याचे परिमार्जन म्हणून ते राधाक्काशी लग्न करण्यासही तयार होतात. कादंबरीमधल्या बॅरिस्टरांच्या प्रेमात जो संयम आहे तो नाटकात दिसत नाही. कादंबरीत राधाक्काला फुले दिली जातात ती भाऊरावांच्या हस्ते, नाटकात मात्र प्रत्यक्ष राधाक्काच्याच हातात फुले दिली जातात. कादंबरीत लग्नाचे सूतोवाच दुरूनच केले जाते, दूर राहूनच राधाक्काचा नकार आणि नंतर मूक होकार येतो; नाटकात मात्र राधाक्काचा होकार अधिक उघड आहे आणि त्यानंतर खरेच लग्नाला उभे राहिल्यासारखे बॅरिस्टर राधाक्काच्या शेजारी येऊन उभे राहतात. कथेतील मुग्ध, सलज्ज सौंदर्यलोलुप प्रेम क्रमाक्रमाने कादंबरी आणि नाटक यात अधिक अधिक उघड आणि वासनामय होत जाते.

राधाक्काचे केशवपन ही संविधानातील सगळ्यात महत्त्वाची घटना आहे. सगळ्या कथानकाला कलाटणी देणारी ही घटना आहे. कथा, कादंबरी व नाटकात बॅरिस्टरांचे जे

व्यक्तिमत्त्व आहे त्याला अनुसरून या घटनेचा वेगवेगळा परिणाम व त्यानुसार प्रत्येक कलाकृतीचा वेगवेगळा शेवट झालेला दिसतो. कथेतील बॅरिस्टर अधिक काव्यात्म मनोवृत्तीचा आहे. त्यामुळे समाजाविरुद्ध दंड ठोकून उभे राहणे त्याला शक्य होत नाही. राधाक्काच्या केशवपनाला वेफाम होऊन विरोध करणारे बॅरिस्टर मावशींच्या हातून थोबाडीत खाताच अवसान जाऊन गलितगात्र होतात. राधाक्काला लग्नाबद्दल विचारतात. पण तिने नकार देऊन त्यांच्या तोंडावरच खिडकी बंद करताच विद्ध होऊन ते स्वतःच्या कोशात शिरतात, मनातल्या मनात तिच्यावर प्रेम करीत निष्प्राण आयुष्य जगत राहातात. कादंबरीतले बॅरिस्टरदेखील राधाक्कावरील प्रसंगाने खचतात. पण त्यातून उभे राहून तात्याला धडा शिकवतात. मात्र असे ते खंबीर दिसले तरी घरातील वेडाच्या परंपरेमुळे ते धास्तावलेले आहेत. या मानसिक धास्तीतून पुढे त्यांना क्षय झाला असावा व राधाक्काशी लग्न करण्याचा आपला विचार त्यांना सोडून द्यावा लागला असावा. नाटकात मुळातच घरातील वेडाच्या परंपरेमुळे भयगंडाने पछाडलेले बॅरिस्टर राधाक्काच्या केशवपनामुळे अधिकच अस्थिर मनोवृत्तीचे होतात. राधाक्काने लग्नाला होकार देताच काही काळ त्यांच्या मनाने उभेद घरली तरी ते उसने अवसान ठरते व राधाक्काच्या तगाद्याचा हलकासा धक्का बसताच त्यांचे मन पूर्णपणे कोलमडून पडते.

कथेतील बॅरिस्टर काव्यात्म मनोवृत्तीचा, सौंदर्यलोलूप असून त्याचे प्रेम मुग्ध व सलज्ज आहे. कादंबरीतील बॅरिस्टर भयशंकित असून त्याची काव्यात्मवृत्ती, सौंदर्यलोलुपता यांना हा भयगंड आणि शारीरिक अस्वास्थ्य यांनी झाकून टाकल्याचे जाणवते. नाटकातील बॅरिस्टर हा पूर्णपणे मनोरुग्ण असून त्याची कथा ही एक 'केस हिस्टरी' आहे.

व्यक्तिमत्त्वात फार मोठा फरक पडलेली व्यक्तिरेखा म्हणजे मावशीबाई. कथा, कादंबरी आणि नाटकातून ही व्यक्तिरेखा आरपार बदलून गेलेली दिसते.

कथेतील मावशीबाई या खाष्ट, घरातील कर्त्याधर्त्या, सर्वांवर हुकूमत गाजविणाऱ्या व व्यवहारी आहेत. तत्कालीन सर्वसामान्य बालविधवा माहेरी कायमच्या परत आल्यानंतर आपल्या कर्तृत्वाने घरावर जसा ताबा मिळवीत तसा तो मावशीबाईंनीही मिळविलेला दिसतो. शिवाय वयानेही त्या बॅरिस्टरांपेक्षा मोठ्या असाव्यात. कारण चारचौघांसमोर बॅरिस्टरांच्या थोबाडीत मारण्याचा त्यांना अधिकार आहे. मावशी स्वतः बालविधवा आणि विकेशा आहेत. त्यामुळे राधाक्का विधवा झाल्यानंतर तिचे केशवपन होण्यात काही गैर आहे असे त्यांना वाटत नाही. समाज, चालीरीती यांना धरून चालणाऱ्या मावशीबाईंना राधाक्काने या सगळ्या गोष्टी आपद्धर्म म्हणून स्वीकारल्या पाहिजेत असे वाटत असल्यास नवल नाही. लोकमताला मान देणाऱ्या मावशींना बॅरिस्टरांचे एका विधवेबाबतचे वागणे रुचू नये ही गोष्ट स्वाभाविक आहे. त्यामुळेच पुढे कधीही त्या बॅरिस्टर आणि राधाक्का यांच्यात संपर्क येणार नाही याची काळजी घेतात. बॅरिस्टर आजारी पडतात तेव्हा राधाक्काला त्यांना भेटू देत नाहीत. पण अशा या मावशीबाईंचा त्यांच्या धर्मावरील

श्रद्धेमुळेच शेवटी पराभव होतो व नाईलाजाने का होईना, पण ' प्रत्येक श्राद्धाला राधाक्का जेवील ' असे बॅरिस्टरांच्या घोटाळणाऱ्या आत्म्याला पिंडदानप्रसंगी आश्वासन देऊन एक प्रकारे बॅरिस्टरांच्या माघारी राधाक्काच्या योगक्षेमाची जबाबदारी मावशींना घ्यावी लागते.

कथेतील ही प्रौढ, धर्मश्रद्ध व मितभाषी मावशी कादंबरी व नाटकात क्रमाक्रमाने तरुण व सुंदर, आपल्यापुरता धर्म पाळणारी, बोलघेवडी, एवढेच नव्हे, तर सतत चावट बोलून स्वतःच्या अतृप्त वासना पुरवून घेणारी अतृप्त विधवा म्हणून समोर येते.

कथेत घरादारावर हुकुमत गाजवितात त्या मावशी. पण कादंबरी आणि नाटकात मात्र सत्ता चालते ती बॅरिस्टरांची, मर्जी राखली जाते ती बॅरिस्टरांची, ज्या बॅरिस्टरांनी मावशींना तिच्या सासऱ्याशी भांडून, सासरच्या जाचातून सोडवून आणली असते, त्या बॅरिस्टरांची ! त्यामुळे अर्थातच कादंबरी आणि नाटकातील मावशींची भावना कृतज्ञतेची आणि त्या कृतज्ञतेपोटी येणारी, उपकाराच्या ओझ्याखाली दबल्याची आहे. म्हणून घरात सत्ता त्यांची नाही, तर बॅरिस्टरांची आहे.

कादंबरीतील आणि त्याहीपेक्षा नाटकातील मावशी सुंदर आणि तरुण आहेत. त्यांच्या तारुण्यसुलभ भावना जाग्या आहेत, एवढ्याशा फुंकरीने फुलणाऱ्या आहेत. म्हणूनच आपल्यापेक्षा थोड्या लहान असणाऱ्या राधाक्का–भाऊराव यांच्या संसारात त्या रस घेताना दिसतात. त्या दोघांच्या सुखाने सुखी व दुःखाने दुःखी होताना दिसतात. कादंबरीतील मावशी राधाक्काला सर्वतोपरी मदत करतात, आपल्या सुखदुःखाच्या गोष्टी मोकळ्या मनाने तिच्याकडे बोलतात. मात्र त्यांचा अधिक वेळ ' लोक काय म्हणतील ' या काळजीतून शरीराचे, मनाचे दमन करण्यात जातो. त्यांनाही वासना आहेत, इच्छा आहेत, आकांक्षा आहेत. स्वतःच्या नवऱ्यासंबंधी राधाक्काशी बोलताना त्यांना भावना अनावर होतात. आठवणींनी, वासनांनी त्या अस्वस्थ होतात आणि भर दुपारी तापलेले शरीर थंड पाण्याच्या घागरी अंगावर ओतून घेऊन थंड करताना दिसतात. मागे बऱ्याच वर्षांपूर्वी तिने एकदा बॅरिस्टरांच्या वडिलांना भावनावश होऊन मिठी मारली होती असे बॅरिस्टर सांगतात. बालगंधर्व येऊन गेल्यानंतर उत्तेजित अवस्थेत राधाक्काच्या डोकीवर जांभळी, रेशमी टोपी घालून तिच्यात त्या जणू आपला लहानपणीच मेलेला नवरा पाहतात, एवढेच नव्हे तर त्यांच्या भावना अनावर होतात व राधाक्काला मिठीत आवळून त्या तिचे चुंबन घेतात.

कादंबरीतील मावशी अशा अतृप्त, रसिक, मनमिळाऊ, तरीही धर्मश्रद्धा, रीतीरिवाजांना महत्त्व देणाऱ्या, रूढींच्या विरोधी जाण्याचे धाडस नसणाऱ्या अशा आहेत. पण नाटकात मात्र या मावशी अधिक संभाषणचतुर, चावट बोलणारी व त्यातून आपल्या अतृप्त वासनांचे समाधान करून घेणारी जी माणसे असतात, तशा आहेत. कादंबरीत मावशी असे जे काही बोलते ते फक्त राधाक्कासमोरच, पण नाटकातील मावशी मात्र बॅरिस्टर, भाऊराव, राधाक्का या सर्वांशीच अशा प्रकारचे काही ना काही बोलून आपल्या अतृप्त मनाचे

शांतवन करताना दिसते. उदाहरणार्थ, 'मी देते पाणी ! आंघोळ हवी तर तुम्ही घाला !' किंवा 'एवढ्यातच दार बंद करून काय करताय ?' असे भाऊरावांना विचारते; डिंकाचे लाडू खाऊन आपली कंबर घट्ट झाली आहे असे बॅरिस्टर म्हणतात, तेव्हा त्यांना 'उपयोग काय ? ब्रह्मचारी हनुमान कुठला !' असे म्हणून त्यांची चेष्टा करते.

मावशीने आप्पासाहेबांना मिठी मारली होती याचा नाटकात उल्लेख आहेच. त्या-सोबतच आणखी एक उल्लेख आहे. तो म्हणजे बॅरिस्टरांकडे बालगंधर्व आले असताना मावशी त्यांचे हात हातात घेऊन बराच वेळ उभ्या होत्या, असा. वास्तविक बालगंधर्व भामिनीच्या वेषात आलेले असतात. पण मावशी त्यांचे पुरुषत्व विसरू शकत नाहीत. या गोष्टींवरून अतृप्त वासना मावशींना कशा हतबल करीत असतील त्याची कल्पना येते.

कादंबरी आणि नाटक या दोन्हीकडील मावशींना मातृत्वाची स्त्रीसुलभ ओढ आहे. नशिबाने त्यांना नाकारलेले हे सुख या ना त्या प्रकारे मिळविण्याची त्या केविलवाणी धडपड करतात. बाबूचे कपडे धुणे, त्याला आंघोळ घालणे, कधी त्याला छातीशी लावून स्वतःचे खोटेच समाधान करून घेणे, राधाक्काच्या भरलेल्या स्तनातून स्वतःच्या हाताने दूध काढून घेणे, ते दूध चाखून पाहाणे यातून त्यांची ही धडपड दिसून येते.

कादंबरीतील मावशी भाऊरावांचा मृत्यू आणि त्यानंतर झालेले राधाक्काचे केशवपन यानंतर फार झपाट्याने बदलतात. आजवरचे खाण्यापिण्यावरील, निजण्याउठण्यावरील सर्व निर्बंध झुगारून देऊन त्या आता अनिर्बंध आयुष्य जगू लागतात. समाजाला घाबरून देहदमन करणाऱ्या मावशी समाजाविषयी बेफिकीर होतात. जीवनावरील विश्वास उडून गेल्यासारख्या त्या वागू लागतात. आपल्या जिभेचे सारे चोचले पुरवून घेण्याच्या मागे त्या लागतात. मात्र स्वतःच्या बाबतीत समाजाविषयी त्या बेपर्वा झाल्या तरी राधाक्काच्या बाबतीत पुढचा विचार त्या करतात असे दिसत नाही. एकदा राधाक्का सूचकपणे 'बॅरिस्टरांनी लग्न केले असते तर—' असे, किंवा पुन्हा, 'विचारा—विचारानं झोप नाही... रात्र... रात्र...' असे त्यांच्याजवळ बोलते, यावर मावशींनी बॅरिस्टरांच्या आणि तिच्या विवाहाचा विषय काढावा अशी राधाक्काची अपेक्षा असते. पण ते लक्षात येऊनही लक्षात आले नाही असे त्या दाखवितात. आणि वर तिला 'थंड पाण्याची आंघोळ कर....आणि चक्कर येईपर्यंत पिंपळाला प्रदक्षिणा घाल...!' असा स्वानुभवाचा सल्ला देतात. तेव्हा त्यांची स्वतःची जगण्याची उमेद सरली असली व त्यामुळेच त्या अनिर्बंधपणे 'खा, खा' करीत असल्या तरी त्यांच्यावरील रूढींचा पगडा अजून कायम दिसतो. त्यामुळेच राधाक्का आणि बॅरिस्टर यांच्या लग्नाचा विचारही त्या करीत नसाव्यात व असल्या तरी तो त्यांना पटत नसावा.

नाटकातली मावशी मात्र आपल्याला जे जमले नाही, आपण जे करू शकलो नाही ते राधाक्काने, बॅरिस्टरने करावे अशा मताची आहे. तरुण, सुंदर राधाक्काचे आयुष्य वाया जाऊ नये म्हणून बॅरिस्टरांच्या सांगण्याप्रमाणे राधाक्काला ती केस वाढवायचा, बांगड्या

घालायचा उपदेश करते. एवढेच नव्हे तर नुसते कोरडेपणाने लग्न करण्याचा सल्ला देऊन न थांबता बॅरिस्टरांना राधाक्काशी लग्न करायला उद्युक्त करते, त्यांना तसे कबूल करायला लावते. त्या दोघांचे जीवन सुखी व्हावे यासाठी मावशी सगळी धडपड करतात. पण या मावशींना बॅरिस्टरांच्या मनाची नाजूक अवस्था नीट कळलेली नाही. म्हणून तशा अवस्थेत असलेल्या बॅरिस्टरांजवळ लग्नाचा तगादा लावण्यास ती राधाक्काला सांगते आणि त्यात बॅरिस्टरांना गमावून बसते.

राधाक्काही तीनही कलाकृतींमधून बदलत गेलेली दिसते. इथे आणखी एका गोष्टीची नोंद करावयास हवी. ती म्हणजे क्रमाने कादंबरी आणि नाटकातून राधाक्काचे महत्त्व कमी होत गेलेले आहे. कथेत केंद्रस्थानी असणारी राधाक्का कादंबरीत बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वापुढे आणि नाटकात बॅरिस्टरांच्या आणि मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वापुढे झाकोळून गेलेली दिसते.

कथेतील राधाक्का तत्कालीन विधवांप्रमाणे सगळे नशिबाचे खेळ मानणारी दैववादी, सोशिक आणि सहनशील आहे. आपल्या दोन-अडीच वर्षांच्या, भाऊरावांसोबत केलेल्या सुखी संसाराच्या आठवणींवर ती शांतपणे आयुष्य कंठू इच्छिते. बॅरिस्टरांचा रुबाब, त्यांचा पोशाख यांचे कौतुक तिला जरूर आहे. पण त्याचे उघड प्रदर्शन अथवा उच्चारही करणे तिला आवडत नाही. ती विधवा झाल्यानंतर एकटे बॅरिस्टरच तिच्या केशवपनाला विरोध करतात. तेव्हा एक क्षणभरच तिच्या मनात त्यांच्याविषयी जवळीक निर्माण होते. पण ही भावना ती मनातल्या मनातच गाडून टाकते. हा समाज, ही माणसे आपले जे काय करतील तेच आपले नशीब असे ती ठरविते. पुढे बॅरिस्टर तिला लग्नाचे विचारतात तेव्हा तर या रूढींचा तिच्या मनावर इतका ताबा आहे की लग्नाचा विचार मनात आणणे हेही तिला पाप वाटते. ज्यामुळे आपल्या व बॅरिस्टरांच्या बाबतीत लोक शंका घेऊ शकतील अशी प्रत्येक गोष्ट ती टाळते. बॅरिस्टरांच्या घरी जात नाही, त्यांनी देऊ केलेले घर फुकट घ्यायचे टाळते, बाबूच्या नावावर त्यांनी इस्टेट केली असे समजताच त्यांना त्यापासून परावृत्त करू इच्छिते. आयुष्यभर जी गोष्ट मनात सात कप्प्याआड दडवून ठेवली, त्याचा उच्चार होऊ नये म्हणून पराकाष्ठा केली, ते बॅरिस्टरांच्या पिंडदानप्रसंगी उघड झाल्याचे पाहून ती उन्मळून पडते. बॅरिस्टरांच्या आपल्यावरील प्रेमाचा उत्कट साक्षात्कार तिला होतो व मग या दिव्य प्रेमाला प्रतिसाद द्यायचा असे ठरवून तिचे अंतर्मन तिला आत्म-हत्येच्या वाटेने नेते.

कादंबरीतील राधाक्का आपल्या सौंदर्याबद्दल अधिक जागरूक, आपल्या सौंदर्याच्या प्रभावाबद्दल खात्री असलेली अशी आहे. सुंदर राधाक्काच्या तुलनेने भाऊराव काळे-सावळे, साधेसुधे, चारचौघांसारखे आहेत. बॅरिस्टर रुबाबदार, उच्चशिक्षित, संभाषण-चतुर व सुधारक आहेत. या गुणांमुळे व त्यांनी केलेल्या तिच्या सौंदर्याच्या खुल्या स्तुतीमुळे राधाक्का मनोमन बॅरिस्टरांकडे आकृष्ट होते. आंबाड्यात फुले माळताना

बॅरिस्टर आपल्याला बघत आहेत हे जाणून घेऊन ती हात वर करून फुले माळते. नाटकाला जाताना तिचे सजलेले रूप पाहून 'तुला दृष्ट लावणार....' असे भाऊराव तिला म्हणतात. तेव्हा 'कोण' असा प्रश्न विचारताना तिला 'बॅरिस्टर' हे उत्तर अपेक्षित असते. बॅरिस्टर त्यांच्या गतायुष्याविषयी भाऊरावांशी बोलतात तेव्हा राधाक्काच त्या आठवणीत अधिक समरस होते, त्यांच्या व्यथा व वेदना तिलाच अधिक स्पर्शून जातात. नाटकाच्या प्रसंगात तर ती भारल्यासारखी बॅरिस्टरांच्या मागोमाग जाते, नाटकाहून परतल्यावर भाऊरावांना मिठी मारून 'तुम्ही सूटबूट घाला...केस वाढवा ना....' असे म्हणून स्वतःच लाजते, तेव्हा तिचे मन बॅरिस्टरांनी कसे भारून टाकले आहे याचे प्रत्यंतर येते.

कथेतील राधाक्का मात्र बॅरिस्टर रोज फुले आणून ठेवतात, म्हणून ती खिडकीच बंद करून टाकते. 'सौभद्र' च्या प्रसंगानंतर बॅरिस्टर सतत 'अरसिक किति हा शेला' हे पद म्हणतात म्हणून हळूच तीही खिडकी बंद करून टाकते. कादंबरीतील राधाक्का त्यांच्या रुमालाचा वास घेते, प्रथम बावरली तरी काही दिवसांनी त्यांच्यासमोर चहा ठेवताना नजर वर उचलू लागते; ते हसले तर तीही ओशाळते हसू लागते. नाटकाच्या प्रसंगानंतर झोपण्यापूर्वी आपली खिडकी नेहमीप्रमाणे बंद करताना ती मुद्दाम बॅरिस्टरांच्या माडीकडे पाहते. नाथबुवांशी गप्पा मारणाऱ्या भाऊरावांची वाट पाहता पाहता ती उत्तेजित आणि अधीर झालेली दिसते. भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर बॅरिस्टर तिला पुन्हा केस वाढविण्याचा, बागड्या घालण्याचा आग्रह करतात व त्यांनी वारंवार असे सांगितल्यावर आणि विशेषतः स्वतः तिच्याशी लग्नाची तयारी दर्शविल्यावर सारासार विचार करून नंतर ती लग्नाला तयार होते. बॅरिस्टर आजारी पडल्यामुळे तिच्याशी लग्न करू शकत नाहीत हे स्पष्ट झाल्यानंतर ती दुसऱ्या कुणाशी दुसरे लग्न करण्याचा विचारही मनात आणत नाही. बॅरिस्टरांवर मुग्ध, निःस्तब्ध प्रेम करीत, मूकपणे विधवेचे आयुष्य जगत राहते.

नाटकात राधाक्काला आणि तिच्या भावनांना आणखीच कमी प्राधान्य आहे. नाटकाही ती तरुण आणि सुंदर आहे. पण कादंबरीपेक्षा ती अधिक धीट आणि आणि पुरोगामी झालेली दिसते. श्रीमंत, देखणा, रुबाबदार आणि रसिक बॅरिस्टरांचे तिला आकर्षण आहे. कादंबरीतल्याप्रमाणे भाऊरावांकरवी ती बॅरिस्टरांनी दिलेली फुले स्वीकारत नाही; तर स्वतः त्यांच्या हातून फुले घेते, त्यांच्या रुमालाचा वास घेते, त्याला येणाऱ्या अत्तराच्या वासाची भाऊरावांजवळ तारीफ करून तसे अत्तर भाऊरावांनीही आणावे असे सुचविते. बाबू झाल्यानंतर त्याच्या रडण्याने जाग येईल इतके तिचे मातृत्व सावध नाही. भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर बॅरिस्टर तिला दुसरे लग्न करण्याचा सल्ला देतात तेव्हा बॅरिस्टर सोडून दुसऱ्या कुणाशी लग्न करण्याची आपली इच्छा नाही असे ती स्पष्टपणे सागते. बॅरिस्टरांनी तिच्याशी लग्नाची तयारी दाखविताच ती खुष होते, डोक्याला मुंडावळ्या बांधून पाहते.

कथा आणि कादंबरीतल्यापेक्षा नाटकातली राधाक्का पुनर्विवाहासाठी–व तोही बॅरिस्टरांशी-फारच उतावीळ झालेली दिसते. नव्या विवाहाच्या स्वप्नांमध्ये दंग झालेल्या राधाक्काला कुठेही भाऊरावांची, त्यांच्यासोबत केलेल्या पहिल्या संसाराची आठवणही होताना दिसत नाही. बॅरिस्टरांची मनःस्थिती जाणून घेण्याची, आपल्याला जशी त्यांच्या आधाराची गरज आहे तशीच त्यांनाही आपल्याकडून मानसिक आधाराची गरज आहे हे जाणून घेण्याची नाटकातील राधाक्काची पात्रता दिसत नाही. बॅरिस्टरांच्या मनाचा तोल ढळताच त्यांना सावरण्याचे सोडून ही राधाक्का आपल्या नशिबावर चिडते, वैतागते, हातातील बांगड्या काढून फेकते, रडू लागते. बॅरिस्टरांनी लग्नाचे विचारताच मुंडावळ्या काढून डोक्याला बांधून पाहणे हे जितके उतावीळपणाचे होते तितकेच तिचे हेही वागणे आततायीपणाचे आहे.

कथेतील धीरोदात्त, प्रौढ, गंभीर राधाक्का कादंबरीत धीरोदात्त नसली तरी पुरेशी प्रौढ आणि गंभीर आहे. कथा आणि कादंबरी या दोन्हीतील राधाक्का तत्कालीन स्त्रीचे यथा-योग्य प्रतिनिधित्व करू शकते. नाटकात मात्र ही राधाक्का उतावीळ, आततायी आणि त्यामुळे बरीचशी उथळ वाटते. ही राधाक्का साठ-सत्तर वर्षांपूर्वीच्या काळातील वाटण्या-पेक्षा आधुनिक काळात जास्त शोभून दिसणारी वाटते!

कथेतील राधाक्काचे पती–कथेत त्यांचे नाव तात्या व कादंबरी आणि नाटकात भाऊराव आहे, ते रसिक, हौशी, सुधारणांची आवड असणारे पण त्यांच्या आहारी न जाणारे, असे आहेत. बॅरिस्टरांनी राधासाठी फुले देणे, राधाक्काने बॅरिस्टरांना चहा नेऊन देणे या गोष्टींना त्यांचा आक्षेप नसतो. उलट, यावरून राधाक्काची थट्टा करण्याइतके ते खुल्या मनाचे आहेत. मात्र राधाक्काने पुरुषांमध्ये बसून टेबलावर चहाफराळ घ्यावा ही गोष्ट त्यांना पटत नाही. त्यांना सुधारकी विचार आवडत असले तरी सुधारणा म्हणजे वाटेल तसे वागण्याचा परवाना नव्हे हेही त्यांना कळते.

कादंबरीतील भाऊराव देखील रसिक, हौशी, सुधारणा आवडणारे पण त्यांच्या आहारी न जाणारे, राजकारणात रस घेणारे टिळकभक्त आहेत. राधाक्कावरील प्रेमापोटी ते तंग विजार शिवतात; पण ती फक्त तिलाच एकांतात घालून दाखवितात. बॅरिस्टरांकडे फराळाला जाताना ते गांगरतात ही गोष्ट त्यांच्या साध्या स्वभावावर प्रकाश टाकणारी आहे. बॅरिस्टरांचा स्वभाव निर्मळ आहे हे टाऊक असल्यामुळे त्यांनी केलेले राधाक्काच्या सौंदर्याचे कौतुक ते चालवून घेतात. मात्र काही काही वेळा बॅरिस्टरांचे वागणे त्यांना मनापासून आवडत नाही. जसे जिम नॉर्टनच्या काडीच्या संदर्भातील त्यांचे वक्तव्य किंवा 'सौभद्र' च्या वेळचे त्यांचे वागणे. पण सभ्यपणाच्या मर्यादा सांभाळून ते हे सारे सहन करतात. टिळकांची उगाच टिंगल केलेली त्यांना सहन होत नाही. ते फटकन बॅरिस्टरांना टाकून बोलतात आणि मुळातच मार्दवशील असल्यामुळे नंतर हळहळतात. वेळप्रसंगी बॅरिस्टरांना योग्य पद्धतीने कटविण्याइतके भाऊराव चतुरही आहेत. मनानेही ते चांगले

पक्के आहेत, ' आपण कशाला सगळ्यांचा विचार करायचा ? का ही एकटीच विधवा आहे ? ' असा व्यावहारिक सवाल करून राधाक्काला मावशीच्या दुःखद कहाणीतून ते बाहेर काढतात. बॅरिस्टरांचे बोलणे, त्यांचे विचार, त्यामागे खोल दडलेल्या भावना ते नीट समजून घेतात. म्हणूनच बॅरिस्टरही त्यांच्याजवळ आपल्या साऱ्या व्यथा सांगतात. बॅरिस्टरांना त्यांचा एक प्रकारचा आधार वाटतो. भाऊरावांना आपल्या नोकरीचा, गरिबीचा कुठे कमीपणा वाटतो; ते स्वतःला बॅरिस्टरांपेक्षा फार कमी दर्जाचे समजतात असे दिसत नाही.

याउलट, नाटकातील भाऊराव सदैव आपल्या गरिबीमुळे वाकलेले, ओशाळलेले दिसतात. बॅरिस्टरांची श्रीमंती, त्यांचा रुबाब यामुळे नाटकातील भाऊरावांच्या ठिकाणी न्यूनगंड निर्माण झालेला दिसतो. बॅरिस्टर त्यांच्याशी बोलतात ते भाऊरावांना फारसे कळते असे दिसत नाही. ते दोघे समान पातळीवर विचार करू शकत नाहीत. कधी कधी बॅरिस्टर अगदी खालच्या पातळीवर येऊन त्यांची जी चेष्टा करतात ती मात्र त्यांना समजते. उदाहरणार्थ, राधाक्काच्या गरोदरपणाची ' वहिनींच्या दोन (सीटस्) ' किंवा तिच्या बाळंतपणानंतर ' आता घरचं दूध आहे ना– ' चेष्टा भाऊरावांना कळते. घराचे भाडे दीड रुपया आहे तर वाड्यातून भाड्याच्या पैशापेक्षा जास्तच काही ना काही येते यांची भाऊरावांना फुशारकी वाटते. राधाक्काच्या बाळंतपणात बदामपिस्त्याची खीर मावशीबाईंकडून येते याचे भाऊरावांना समाधान आहे. बॅरिस्टरांकडे फराळाला जाताना ' हात हातात घेऊन हस्तांदोलनाला आले, तर तू लांबूनच हात जोडून नमस्कार कर ' असे आधीच बजावून ठेवणारे, बॅरिस्टर राधाक्कासाठी खुर्ची पुढे करीत असताना, तिला हाताने अडवून आपल्या शेजारी जमिनीवर बसावयास लावणारे भाऊराव कादंबरीतल्याप्रमाणे उदार व मोकळ्या मनोवृत्तीचे दिसत नाहीत. बॅरिस्टरांची बोचरी, आक्रमक आणि कित्येकदा निरर्थक (उदाहरणार्थ, ' काय झालं ? मुतला ? ' ' तुमचाच मुलगा– ') थट्टा भाऊराव मुकाटपणे सहन करतात. कारण बॅरिस्टरांसारखा उच्चशिक्षित संपन्न माणूस आपल्याकडे येतो, आपल्याशी बोलतो, यातच त्यांना फार मोठेपणा वाटत असावा. कादंबरीत टिळकांवरून फटकन बॅरिस्टरांना उलटून निरुत्तर करणाऱ्या भाऊरावांच्या व्यक्तिमत्त्वात जो कणा आहे तो नाटकात भाऊरावांच्या वागण्यात कुठेही दिसत नाही.

पात्रे आणि व्यक्तिरेखा यांचे तुलनात्मक निरीक्षण केल्यानंतर आणि त्यात पडलेल्या फरकाच्या नोंदी घेतल्यानंतर या सर्व गोष्टींचा आशयावर कोणत्या प्रकारे परिणाम झाला आहे याचा विचार करावयास हवा. पण तो विचार आताच करण्याऐवजी संविधानक आणि प्रसंग या संदर्भातदेखील तुलनात्मक निरीक्षण करून त्यातील फरक आधी नोंदवून घेतला व मगच आशयाचा विचार केला तर पुनरावृत्ती टाळता येईल. त्या दृष्टीने आत आधी संविधानक आणि त्यानंतर प्रसंगांचा विचार करावयाचा आहे.

संविधानकाच्या संदर्भात विचार करीत असताना प्रथम लक्षात येते ती गोष्ट अशी की या तीनही वाङ्मयकृतींच्या कथानकात तपशील किंवा व्यक्ती जरी काही प्रमाणात त्याच असल्या तरी व्यक्तिरेखांच्या पातळीवर जे बदल झालेले आहेत त्यामुळे कथानकातही बदल झालेले आढळून येतात. तेव्हा प्रथम या तीनही वाङ्मयकृतींचे कथानक एकैकशः पाहावयास हवे.

कथेचे कथानक थोडक्यात असे आहे :—

तात्या व राधाक्का हे अत्यंत सुखी जोडपे असते. ते बॅरिस्टरांच्या वाड्यात भाडेकरू म्हणून राहत असतात. राधाक्का अतिशय सुंदर असल्याने व बॅरिस्टर विलायतेतून शिकून आलेले म्हणून मोठ्या मोकळ्या स्वभावाचे असल्याने ते राधाक्काच्या सौंदर्याची उघड स्तुती करतात. ही स्तुती राधाक्काला आवडते. पण कधी कधी बॅरिस्टरांचे वागणे जरा आगाऊच होते असे तिला वाटते. आपली नापसंती ती सूक्ष्मपणे व्यक्त करते. सुंदर राधाक्का, समजूतदार तात्या आणि सौंदर्यलोलुप बॅरिस्टर यांचे जीवन सुखाने चालले असताना मुदतीचा ताप येऊन तात्या मरण पावतात. तत्कालीन रूढीप्रमाणे राधाक्काचे केशवपन केले जाते. बॅरिस्टर या क्रूर रूढीपासून राधाक्काला वाचवू पाहातात. पण त्यांचे काही चालत नाही. त्यानंतर बॅरिस्टर राधाक्काशी लग्न करण्याची तयारी दर्शवितात. पण रूढी, समाज यांना घाबरणारी राधाक्का या गोष्टीला तयार होत नाही. बॅरिस्टरही दुसरीकडे लग्न न करता दुरून राधाक्कावर लक्ष ठेवतात. तिच्या मुलाची काळजी घेतात. आपली इस्टेट त्याच्या नावावर करतात. म्हातारे होऊन बॅरिस्टर आजारी पडून मरण पावतात. म्हातारी राधाक्का गतकाळाचा विचार करते तेव्हा बॅरिस्टरांना आपण दिलेला नकार आपल्या मनाविरुद्ध होता हे तिला जाणवते. त्यात भर म्हणून तिला मेलेले बॅरिस्टर रात्री पारावर दिसू लागतात. श्राद्धाच्या दिवशी अनेक प्रकार करून बॅरिस्टरांच्या पिंडाला न शिवणारा कावळा, 'प्रत्येक श्राद्धाला राधाक्का जेवील' असे आश्वासन मिळताच शिवतो. यानंतर मात्र बॅरिस्टरांच्या आपल्यावरील प्रेमाची मनोमन खूण पटलेली राधाक्का आत्महत्या करते. बॅरिस्टरांचा आत्माही मुक्त होतो.

या कथानकाची रचना करताना लेखकाने फ्लॅशबॅक तंत्राचा वापर करून संविधानक बांधले आहे. फ्लॅशबॅकचे तंत्र संविधानकाला एक वर्तुळाकार रचना देते. भविष्यकाळाला अजिबात स्थान नसणारे, वर्तमानकाळ केवळ अपरिहार्य तितकाच आलेले—भूतकाळाचा अपरिहार्य बिंदू मात्र असलेले वर्तमान एवढ्यापुरताच वर्तमानकाळाचा उपयोग करणारे—आणि संपूर्णपणे भूतकाळात रमणारे असे कथानक बांधावयाचे असेल तर ह्या फ्लॅशबॅकच्या तंत्राचा फार उपयोग होतो. 'बॅरिस्टर' या कथेच्या कथानकाला शेवटी जो ठाम अंत आहे—नायक, नायिकेचा मृत्यू—तो, भविष्यकालाला नाकारणारा ठाम शेवट, या फ्लॅशबॅकच्या तंत्रामुळे अधिक उत्कटतेने प्रतीत होतो. एका विशिष्ट बिंदूपाशी संपणारे कथानक असल्यामुळे त्याची बांधणी सरळ रेषेत सारखे पुढेच जाणाऱ्या संविधानकात

करण्याऐवजी फ्लॅशबॅक तंत्राचा वापर करून वर्तुळाकार संविधानकात करून लेखकाने मोठेच औचित्य साधले आहे.

कादंबरीचे कथानक पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :—

भाऊरावांशी लग्न झालेली देखणी राधाक्का त्यांच्यासह बॅरिस्टरांच्या वाड्यात राहायला येते. शिकून आलेले, सौंदर्यलोलुप, रसिक बॅरिस्टर तिच्या सौंदर्याकडे आकृष्ट होतात. इंग्लंडमधली आपली प्रेयसी ग्लोरिया हिचेच रूप त्यांना राधाक्कात दिसते. राधाक्काही त्यांचा रुबाबदारपणा, रसिकता, मोकळेपणा यामुळे मनोमन त्यांच्याकडे आकृष्ट होते. बॅरिस्टरांच्या जीवनातील दुःखे– घराण्यातील वेडाची परंपरा, ग्लोरिया व दमयंती या दोन स्त्रियांमुळे झालेली उलथापालथ– यामुळे राधाक्काला ही त्यांच्याविषयी सहानुभूती व आपुलकी वाटू लागते. त्या दोघांमधला हा निर्व्याज स्नेहबंध भाऊराव उत्तम रीतीने समजून घेऊ शकतात. त्या तिघांचे आयुष्य असे अत्यंत सुखात चाललेले असताना एका रात्री बॅरिस्टरांच्या मोठा, वेडा भाऊ एकाएकी पळून जातो. त्याला शोधण्याच्या नादात पावसात भिजून भाऊराव न्यूमोनियाने आजारी पडतात व मरतात. भाऊरावांचे वाईट चालीचे वडील जबरदस्तीने राधाक्काचे केशवपन करवितात. त्यांना प्रतिकार करणाऱ्या बॅरिस्टरांचे काही चालत नाही. ग्लोरिया वेडी झाली व मेली या बातम्यांनी आधीच मनोमन खचलेले बॅरिस्टर भाऊरावांच्या मृत्यूने व राधाक्काच्या केशवपनाने अधिकच खचतात. वाईट नजरेचा सासरा राधाक्काला त्याच्यासोबत घेऊन जाणार हे समजताच बॅरिस्टर त्याचा खून घडवून आणतात. राधाक्काचा पुनर्विवाह लावू इच्छितात. त्याला तिच्याकडून प्रतिसाद मिळत नाही असे पाहाताच ते स्वतः तिच्याशी लग्नाला तयार होतात. राधाक्काही त्याला तयार होते, केस वाढवू लागते. पण अचानक बॅरिस्टरांना टी. बी. होतो. आता लग्न अशक्य असल्याचे ते राधाक्काला सांगतात. राधाक्का पुनः विकेशा विधवेचे जीवन जगू लागते. आजारी बॅरिस्टर आणि विकेशा राधाक्का यांचे निःस्तब्ध प्रेम चालू राहते.

इथे कथानकाची संविधानकात बांधणी करताना लेखकाने सरळ, पुढे पुढे जाणाऱ्या रेषेसारखी रचना स्वीकारली आहे. कारण नायक–नायिकेच्या मृत्यूचा ठाम पूर्णविराम कथानकाला नाही. इथे कथानकाचा कालप्रवाह वैश्विक कालप्रवाहासोबत वाहत राहून दूर कुठेतरी अस्पष्ट होत त्यात मिसळून जातो. कथेप्रमाणे हा ऱ्हासमान कालप्रवाह नाही. त्यामुळेच तो वर्तुळाकार नाही. अर्थातच कथेप्रमाणे कादंबरीत फ्लॅशबॅकची गरज उरलेली नाही. त्यामुळे भूतकाळात सुरू होऊन वर्तमानकाळात घडता घडताच पूर्णविराम घेणारे हे कथानक नसून वर्तमानकाळात सुरू होऊन कुठेतरी सुदूर भविष्यकाळात शेवट असणारे हे कथानक आहे. हे लक्षात घेऊन लेखकाने त्याची बांधणी वर्तुळाकार न करता सरळ रेषेत केली आहे.

नाटकाचे कथानक पुढीलप्रमाणे आहे :—

लग्नानंतर राधाक्का भाऊरावासोबत बॅरिस्टरांच्या वाड्याच्या आऊट–हाऊसमध्ये

राहायला येते. सौंदर्यासक्त बॅरिस्टर राधाक्काकडे आकृष्ट होतो. घराण्यावर वेडाची छाया असल्याने बॅरिस्टर सतत एक प्रकारच्या भयगंडाने पछाडलेला असतो. त्याचे आनंदी, आत्मविश्वासपूर्ण वागणे हा एक मुखवटाच असतो. दमयंतीला लग्नाचे वचन दिलेले आहे म्हणून तो ग्लोरियाची प्रेमाची याचना नाकारतो. त्यानंतर त्याच्या घराण्यातील वेड पाहून दमयंतीने त्याला नाकारलेले असते. असा हा दुःखी व एकाकी बॅरिस्टर राधाक्का आणि भाऊरावांच्या सुखात आपले सुख शोधू पाहतो. पण एकदा एकाएकी बॅरिस्टरांचे थोरले वेडे बंधू पळून जातात. त्यांना शोधण्याच्या नादात भाऊराव आजारी पडतात व त्या आजारातच मरण पावतात. बॅरिस्टर खचतात. राधाक्काचा सासरा तिचे जबरदस्तीने केशवपन करतो बॅरिस्टर काहीच करू शकत नाहीत. राधाक्काला आपल्यासोबत जबरदस्तीने नेऊ पाहाणारा तिचा सासरा अपघाताने राधाक्काच्या हातून विहिरीत पडून मरण पावतो. बॅरिस्टरांचा मानसिक तोल हळूहळू जाऊ लागतो. बॅरिस्टरांची मावशी त्यांना राधाक्काशी लग्न करावयास उद्युक्त करतात. राधाक्कालाही त्या बॅरिस्टरांच्या मागे लागून लग्नाचे काय ते पक्के ठरवून घ्यायला सांगतात. आधीच अस्थिर झालेली, खचलेली बॅरिस्टरांची मनःस्थिती राधाक्काने लग्नाचा प्रश्न नेटाने पुढे रेटताच पूर्णपणे ढासळते. ते आपल्या वेडया भावाच्या खुर्चीत जाऊन बसतात. वेडे होतात.

नाटकातील कथानकात बॅरिस्टरांच्या मानसिक गुंत्याला प्राधान्य आहे. त्या दृष्टीने हा गुंता अधिकाधिक स्पष्ट होत जाईल अशा रीतीने येथील संविधानकाची रचना झाली आहे. इथेही भूतकाळापेक्षा वर्तमानकाळाला जास्त महत्त्व आहे. त्यामुळे कथानक सरळ वर्तमानात घडत जाते आणि त्याचा शेवट कुठेतरी दूर अज्ञातात आहे. त्यामुळे फ्लॅशबॅकला वाव नसून संविधानकाची रचना सरळ, एकेरी रेषेसारखी आहे, असा भास होतो. पण कालप्रवाहाच्या संकल्पनेच्या पार्श्वभूमीवर या संविधानकाचा विचार केला तर चित्र जरा निराळेच दिसते. दळवी मूलतः रोमँटिक मनोवृत्तीचे लेखक आहेत. रोमँटिक मनोवृत्तीच्या कलावंताच्या दृष्टीने काल आणि त्याचा ऱ्हास ह्यांचा अविभाज्य संबंध असतो. त्याची कलाकृती जर शोकांतिका असेल तर कालप्रवाहाची ऱ्हासप्रधान कल्पना त्याच्या संविधानकाच्या रचनेत फार महत्त्वाचा वाटा उचलत असते. दळवींनी नकळत ही कल्पना नाटकाच्या शोकात संविधानक रचनेत वापरलेली दिसते. नकळत म्हणण्याचे कारण असे की, या संकल्पनेचे संपूर्ण सामर्थ्य त्यांनी वापरलेले नाही, त्याअर्थी कालप्रवाहाची ऱ्हासप्रधान कल्पना नकळत त्यांच्या अबोध मनाच्या पातळीवर वावरत असता रचनेत अनाहूतपणे आलेली असावी.

ही कालप्रवाहाची ऱ्हासप्रधान संकल्पना नाटकाच्या संविधानक रचनेत कशी वापरली गेली आहे ते पाहू. बॅरिस्टराचे अटळ वेडे होणे या बिंदूवर संविधानकाचा शेवट आहे. या बिंदूभोवतालचा कालावकाश क्रमाक्रमाने संकुचित होत गेला आणि शेवटी हा अवकाश इतका संकुचित झाला की त्यातून बाहेर पडणे बॅरिस्टरांना शक्य झालेले नाही.

अशा रीतीने संविधानकाची रचना झालेली आहे. पहिल्या अंकात प्रारंभी हसऱ्या, आनंदी बॅरिस्टरांभोवतीचे हे कालावकाश मोकळे, विस्तीर्ण आहे, कालप्रवाह खळाळता, मोकळा आहे. त्याला पहिल्यांदा वर्तुळ, मर्यादा पडते ती फराळाच्या प्रसंगामध्ये, भाऊराव विषय बदलण्यासाठी 'नानासाहेब काय म्हणतात?' असा प्रश्न विचारून बॅरिस्टरांचा आनंदी मुखवटा दूर सारतात, तेव्हा. जिम नॉर्टनचा विषय काढून बॅरिस्टर हे वर्तुळ छेदण्याचा प्रयत्न करतात, छेदतात. पण भाऊराव हिंदुधर्मातील रूढींची तरफदारी करण्याच्या नादात मावशीबाईंचे उदाहरण देतात ('मावशीबाईना विचारा...') आणि हे वर्तुळ पुन्हा बॅरिस्टरांभोवती वेढा घालते. बॅरिस्टरांना अस्वस्थ करूनच हे वर्तुळ थांबते. संविधानकात कालप्रवाहाला एक वेढा पडून त्याचा हळूहळू ऱ्हास व्हायला येथून सुरुवात होते. मोकळ्या, विस्तीर्ण कालावकाशातून या वर्तुळात आलेले बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व; राधाक्काचे सौंदर्य आणि भाऊरावांचा भोळेपणा यांच्या आधाराने वावरू लागते. ग्लोरियाला वेड लागल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र येते तेव्हा या अवकाशाला आणखी एका वेढा बसतो व काल आणखीच ऱ्हास पावतो. मावशींशी वागण्यात आपली चूक होत होती हे बॅरिस्टरांना जाणवते व तिची क्षमा मागत ते एकदम हंबरडा फोडून लहान मुलासारखे रडू लागतात, हा संविधानक रचनेतील टप्पा महत्त्वाचा आहे. शोकांत बिंदूकडे सरकणाऱ्या संविधानकात कालावकाशाला इथे मोठाच वेढा पडल्याचे दिसते. हळूहळू वेगाने ऱ्हासाकडे वाहू लागलेल्या कालप्रवाहाची ओढ इतकी जबरदस्त होते की आतापर्यंत आत्मविश्वासाची कपार धरून कसाबसा तग धरलेल्या बॅरिस्टरांचे हात सुटतात आणि असहायपणे या कालप्रवाहाबरोबर ते वाहू लागतात. ही गोष्ट ते हंबरडा फोडून लहान मुलासारखे रडतात त्यावरून दिसून येते. ऱ्हासप्रधान कालप्रवाहाच्या संकल्पनेतील एक टप्पा इथे पूर्ण होतो, त्यासोबतच नाटकाचा एक अंकही पूर्ण होतो. संविधानकाची अंतर्गत लय आणि वाङ्मयप्रकाराची तंत्रात्मक बांधणी यांचा इथे नेटका मेळ जमलेला दिसतो.

नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात प्रारंभी जरी बॅरिस्टर आनंदी मनःस्थितीत दिसत असले तरी हे उसने अवसान आहे हे लगेच लक्षात येते. ग्लोरिया आपल्यामुळे वेडी झाली की काय या शंकेने ते मनातल्या मनात अस्वस्थ आहेत. आपल्याभोवती हळूहळू पाश आवळणाऱ्या या कालावकाशाला विरोध करण्याचा एक प्रयत्न म्हणजे राधाक्का–भाऊरावांचा संसार, त्यांचे मूल आपलेच मानू लागणे, या बाह्य प्रयत्नांनी आपले सुकत चाललेले आयुष्य फुलते आहे अशी स्वतःची समजूत करून घेणे. बॅरिस्टरांभोवतालचे कालावकाश हळूहळू मिट्ट लागल्याचे प्रत्यंतर इथे येते. या ऱ्हासाला विरोध करण्याची बॅरिस्टरांची शक्ती क्षीण झाली आहे ही गोष्टही इथेच जाणवते. कारण ग्लोरिया मरण पावल्याचे पत्र येऊनही बॅरिस्टरांना रडू कोसळत नाही. रडून मन हलके होत असते, दुःखातून बाहेर पडण्याची ताकद मिळत असते. पण बॅरिस्टर असे हलके होत नाहीत. कालप्रवाहाच्या मिटत चाललेल्या वर्तुळात मुकाट पडून राहातात. आपल्या आयुष्यातील एक कालखंड

कायमचा संपला ही गोष्ट बॅरिस्टरांनी मनोमन स्वीकारली आहे हे, ते आपल्याजवळील झगे 'माझ्या आयुष्यातून आता कायमचे संपले', असे म्हणून त्यांची विल्हेवाट लावण्यासाठी भाऊराव–राधाक्काजवळ देतात; त्यावरून लक्षात येते. राधाक्काच्या अंगावरचे डोळ्यात घालण्यासाठी आणलेले दूध बॅरिस्टर पिऊन टाकतात हा प्रसंग बॅरिस्टरांचे व्यक्तिमत्त्व कसे मिटत चालले आहे, काळाची ऱ्हास पावण्याची गती त्यांना स्वतःलाही कशी जाणवू लागली आहे याचा अतिशय उत्तम निदर्शक आहे. त्यातून बॅरिस्टरांची वासना शोधण्यापेक्षा त्यांचे लहान मुलासारखे भेदरलेपण व त्याची आईच्या कुशीत मिळणाऱ्या सुरक्षिततेच्या संस्काराची आठवण शोधणे अधिक इष्ट आहे. राधाक्काचे केशवपन, त्याक्षणी प्रत्ययाला आलेली आपली असहायता हा बॅरिस्टरांच्या कोंडत जाणाऱ्या कालावकाशात जखडलेल्या आयुष्यातील आणखी एक महत्त्वाचा टप्पा. निर्घृण काळाच्या या असह्य पाशांनी गुदमरणारे बॅरिस्टर आपल्या असहायतेच्या जाणिवेने घळघळा रडू लागतात. संविधानकाच्या अंतर्गत लयीतला हा दुसरा टप्पा आहे. यासोबतच तंत्रात्मक बांधणीचा टप्पा म्हणून इथे दुसरा अंक संपला असता तर अधिक बरे झाले असते. पण कदाचित वर म्हटले त्याप्रमाणे दळवींनी नकळत ही ऱ्हासप्रधान कालप्रवाहाची संकल्पना वापरली असेल. आणि म्हणूनच इथे एक टप्पा घेणे आवश्यक आहे हे त्यांच्या लक्षात आले नसावे. नाटक लिहून झाल्यावर आपण दोनऐवजी तीन अंकात संविधानक बांधावयास हवे होते याची दळवींना जाणीव झालेली दिसते.[२]

बॅरिस्टरांभोवती हळूहळू कोंडत चाललेल्या या कालावकाशाचा परिणाम म्हणून त्यांचे मन हळूहळू कसे बधिर होत चालले आहे व कोणतीही कृती करण्यासाठी लागणारा उत्साह व उमेद ते कसे गमावून बसले आहेत याचे प्रत्यंतर यापुढील संविधानक रचनेतून मिळते. तात्या त्यांना अत्यंत उपहासाने बोलून शब्दांत खेळवतात, त्यांच्यावर गलिच्छ आरोप करतात. पण बांझ संतापापलीकडे बॅरिस्टर काही करू शकत नाहीत. विहिरीवर राधाक्का व तात्यांची बाचाबाची होते, झटापट होते आणि बॅरिस्टर आपल्या ओट्यावर उभे राहून निष्क्रियपणे ते सगळे फक्त ऐकतात, पुढे होऊन राधाक्काच्या मदतीला जात नाहीत. त्यावेळी त्यांच्या नजरेत किंचितसा भ्रमिष्टपणा, किंचितसा अस्वस्थपणा आहे. भाऊराव मरण पावल्यापासून त्यांनी कोर्टात जाणे तर बंद केलेच आहे. आता तात्यांच्या अपघाती मृत्यूनंतर त्यांना तात्यांचे भास होऊ लागतात. वास्तव विश्वाच्या जवळपास मिटत आलेला कालावकाश आणि भास विश्वाचा अंतहीन, दिशाहीन कालावकाश यांच्या सीमारेषेवर बॅरिस्टर उभे आहेत. बाबूचे बोबडे बोल त्यांना क्षणभर सुखवीत असले तरी बॅरिस्टरांना वास्तव जगात परत आणण्याचे सामर्थ्य त्यात नाही. आपली इस्टेट बाबूच्या नावे करून ते एक प्रकारे बाबूच्या विचारातूनही मुक्त होतात. डॉक्टर गुणे यांना घोडागाडी देऊन टाकून एक प्रकारे ते आपल्या व्यवसायातूनही मुक्त होतात. राधाक्काबरोबर लग्न ही कल्पना त्यांच्या स्वप्नात येऊन जाते, पण त्या स्वप्नाला संदर्भ मात्र पूर्वायुष्यातील

रेशमी झग्याचा आहे. राधाक्काला लग्नाला होकार दिल्यावरही भविष्यकाळाचा विचार करताना त्याची खरी ओढ मात्र भूतकालीन संदर्भाकडे आहे. खऱ्या अर्थाने बॅरिस्टरांसमोर आता भविष्यकाळ नाहीच. भविष्यकाळातदेखील लंडनला जाणे, ग्लोरियाच्या थडग्यावर फुले वाहणे अशी इच्छा ही त्यांच्या भूतकाळाकडील ओढा स्पष्ट करते. हा भूतकाळ त्यांना सारखा खुणावत आहे. कारण भविष्यकाळात जाण्यासाठी त्यांच्यासमोर आता मोकळे कालावकाश नाही. त्यामुळे भविष्यकाळात–बॅरिस्टरांसाठी अस्तित्वातच नसलेल्या भविष्यकाळात–जाण्यासाठी राधाक्का जेव्हा बॅरिस्टरांजवळ तगादा लावते तेव्हा या अस्तित्वहीन अंधाऱ्या भविष्यकाळात पाऊल टाकण्याऐवजी बॅरिस्टर आपल्या भूतकाळाकडे वळतात, त्याचा आधार घेण्यासाठी नानासाहेबांच्या खुर्चीत जाऊन बसतात. या खुर्चीत बसणाऱ्यांसाठी भविष्यकाळ नाही, केवळ स्मृतिरूप भूतकाळ आहे. शोकांतिकेचे कथानक सर्वज्ञात असावे, पर्यायानेच शोकांतिकेचा शेवट वाचक–प्रेक्षकाला आधीच ज्ञात असावा हा ग्रीक शोकांतिकेचा एक महत्त्वाचा दंडक आहे. बॅरिस्टर नाटकात संहितेपेक्षाही अधिक प्रकर्षाने प्रयोगात प्रारंभीच नानासाहेबांची खुर्ची दाखवून शेवट सांगून टाकलेला दिसतो. बॅरिस्टर नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसतात त्या क्षणी या नाटकातील कालप्रवाहाचा संपूर्ण ऱ्हास होतो, कालावकाश पूर्णपणे मिटते. आणि याच बिंदूवर नाटकाचा शेवट होतो. नानासाहेबांची खुर्ची (नानासाहेब बसलेले) ते नानासाहेबांची खुर्ची (बॅरिस्टर बसलेले) असे एक वर्तुळ पूर्ण होते. तांत्रिक अर्थाने जरी हा फ्लॅशबॅक नसला तरी संविधानकाच्या अंतर्गत लयीच्या दृष्टीने हा फ्लॅशबॅकच आहे. कारण प्रथम खुर्ची दाखवून, बॅरिस्टर शेवटी त्या खुर्चीत बसणार हा शेवट सूचित करून, मग त्या दिशेने बॅरिस्टरांची वाटचाल कशी झाली हे सांगितले जाते. शेवटी बॅरिस्टर त्या खुर्चीत बसलेले दाखवून राधाक्काचा हंबरडा, मावशीची 'परमेश्वरा' अशी असहाय हाक आणि 'दया छाया घे निवारुनिया...' ह्या नाट्यपदाचे शब्द यांचा पूर्णविराम दिला जातो. अशा रीतीने वरवर पाहाता जरी नाटकाचे संविधानक सरळ रेषेसारखे दिसत असले तरी कादंबरीत त्याचा शेवट जसा अज्ञात भविष्यकाळात धूसर आहे, तसा प्रकार येथे नाही. येथे संविधानकाला एक निश्चित पूर्णविराम आहे. या संदर्भात या नाटकाच्या दिग्दर्शिका व याच विषयावर पुढे 'रावसाहेब' हा चित्रपट काढणाऱ्या विजया मेहता यांचेही मत असेच आहे. त्या म्हणतात, "While the novel had the possibility of giving a feel of continuity, the play ended with a full stop."[३] तेव्हा अंतर्गत लयीच्या दृष्टिकोनातून नाटकाचे कथानकही वर्तुळाकार बांधणीचे आहे असे मानावयास हवे.

कथानक आणि त्याची संविधानकात होत गेलेली वेगवेगळ्या घाटांना अनुसरणारी तीनही वाङ्मयकृतींमधील रचना आपण येथवर पाहिली. प्रत्येक वाङ्मयकृतीचे स्वतंत्रपणे विश्लेषण करीत असताना त्यातील प्रसंगांचे विवेचन आपण केलेले आहे. प्रस्तुत प्रकरणात येथवर या तीनही कलाकृतींमधील पात्रे, व्यक्तिरेखा यांचाही तौलनिक विचार

होऊन गेलेला आहे. आता प्रसंगांचे तौलनिक विवेचन करीत आशयाच्या दृष्टीने तीनही कलाकृतींमध्ये असलेल्या साम्य-भेदाचे विश्लेषण करावयाचे आहे.

या दृष्टीने सर्वप्रथम लक्षात घ्यावयाची गोष्ट म्हणजे, तीनही वाङ्मयकृतींमध्ये राधाक्का-बॅरिस्टरांची पहिली भेट ते राधाक्काचे केशवपन येथवरचे प्रसंग कायम आहेत. त्यांच्या स्वरूपात थोडाफार फरक पडला असला तरी कथानक या दोन बिंदूंमध्ये तीनही कलाकृतींमध्ये समांतर वाहते. नव्याने आलेले अथवा बदल झालेले प्रसंग या दोन बिंदूंच्या मागेपुढे आहेत. तेव्हा सोईच्या दृष्टीने कथानकाच्या या दोन बिंदूंमधील समांतर प्रसंगांचे प्रथम तौलनिक निरीक्षण करून त्यानंतर नवीन अथवा बदलेल्या प्रसंगांचा विचार करू.

तीनही वाङ्मयकृतीत असलेला पहिला प्रसंग बॅरिस्टर व राधाक्का यांच्या पहिल्या भेटीचा आहे.

कथेत लग्नानंतर राधाक्का लगेच तात्यासोबत त्यांनी भाड्याने घेतलेल्या बॅरिस्टरांच्या घरात येते. त्या दिवशी तो प्रथम दृष्टीस पडताच बॅरिस्टर तिच्याकडे पाहतच राहातात. तिच्या सौंदर्याची ते इंग्रजीतून तारीफ करतात. इतकी सुंदर बायको मिळाल्याबद्दल तात्यांचे अभिनंदन करतात. घरात आल्यावर तात्या तिला बॅरिस्टर घरमालक असल्याचे सांगतात व ते इंग्रजीत काय बोलले तेही सांगतात. बॅरिस्टरांनी आपल्या सौंदर्याची स्तुती केल्याचे ऐकून राधाक्का लाजून चूर होते. बॅरिस्टर असे काही म्हणालेअ'सतील यावर तिचा विश्वासच बसत नाही.

कादंबरीत हा प्रसंग असाच पण संवाद व निवेदने यामुळे अधिकच विस्ताराने आला आहे.

नाटकात मात्र या प्रसंगात जरा नाटकीयता आलेली दिसते.

भाऊराव वाड्यात एकटेच पुढे येतात तेव्हा त्यांनी बायकोला स्टेशनवरून पायी पाठविले की काय, अशी बॅरिस्टर त्यांची थट्टा करतात. राधाक्का बाहेर सामानाजवळ उभी असते. गणोजी सामान आणायला जातो. भाऊराव घरात जाऊन खिडक्या वगैरे उघडतात. राधाक्का येते. आपले घर कोणते ते न उमजून गोंधळून ती बॅरिस्टरांच्याच वाड्यात शिरू लागते. तितक्यात भाऊराव येऊन तिला माघारी बोलावतात. दोघे वाकून बॅरिस्टरांना नमस्कार करतात. बॅरिस्टर राधाक्काला बघतच राहतात आणि नंतर भाऊरावांशी हस्तांदोलन करीत त्यांचे अभिनंदन करतात. भाऊरावांना त्याचे प्रयोजनच कळत नाही. बॅरिस्टर पुनः त्यांचे सुंदर बायको पटकाविल्याबद्दल अभिनंदन करतात व मिश्या कमी करून आपल्या लावण्यवती पत्नीला शोभेलसे राहण्यास सांगतात. जाताजाता त्यांना दारं खिडक्या बंद करून विश्रांती घेण्यास, मौज करण्यास सांगतात.

कथेत या प्रसंगातच नव्हे तर पुढेही केव्हाच बॅरिस्टर भाऊरावांना मिश्या काढण्याचा आग्रह करीत नाहीत. कादंबरीत असा आग्रह ते बॅरिस्टरांकडे फराळाला येतात तेव्हा करतात. नाटकात मात्र राधाक्काला बघताच ते हा आग्रह करतात. कादंबरीत या आग्रहा-

मागे बॅरिस्टरांचा हिंदू धर्मातील कुरूप लक्षणांवरील राग हे दुसरे कारणही ज्या तीव्रतेने जाणवते तितक्याच तीव्रतेने ते कारण नाटकात जाणवत नाही. त्यामुळे कादंबरीतील आशयात रूढी व समाज यांचाही विचार ज्या सहजपणे मिसळला आहे तितका सहज नाटकात दिसत नाही. रूढींचा विचार नाटकात प्राधान्याने वैयक्तिक पातळीवर राहतो. कथेत रूढींविरुद्ध बंडखोरी करणारे नव्हेत तर त्यांच्यापुढे दबलेले बॅरिस्टर आहेत. त्यामुळे असा काही आग्रह व तदनुषंगिक बॅरिस्टरांचे विचार कथेत येत नाहीत.

दुसरा समांतर प्रसंग बॅरिस्टरांकडील फराळाचा आहे.

कथेत केवळ दहा ओळीत आणि निवेदनाच्या ढंगाने हा प्रसंग आला आहे. तात्या आणि बॅरिस्टर माडीवर टेबलावर बसून फराळ करतात. राधाक्कानेही त्यांच्याबरोबर टेबलावरच फराळ करावा असे बॅरिस्टर सांगतात. पण मावशीबाई संमती देत नाहीत. तात्या या प्रसंगी काही बोलत नाहीत, नुसते हसतात.

कादंबरीत हा प्रसंग पुष्कळच विस्ताराने आला आहे. एवढेच नव्हे तर बॅरिस्टरांचा भूतकाळ आणि त्यातून त्यांच्या घराण्यातील वेडाची परंपरा आणि बॅरिस्टरांचा लंडनमधील मित्र जिम नॉर्टन यांची उपकथानकेही याच प्रसंगातून कथानकात शिरतात. भाऊराव–राधाक्काचे गांगरलेपण, रावसाहेब–नानासाहेबांचे वेडेपण, बॅरिस्टरांच्या वाड्याची भव्यता व श्रीमंती, राधाक्काला शेजारच्या खुर्चीत बसू देण्याइतकी भाऊरावांची सुधारणांना अनुकूल, उदार मनोवृत्ती, त्याचबरोबर स्वतःच्या बायकोची स्तुती बॅरिस्टरांनी करावी याने त्यांना आलेली अस्वस्थता व त्यांची मूक नाराजी, विषय बदलण्यातील त्यांची चतुराई, बॅरिस्टरांच्या घरातील वेडेपण व त्याविषयी बॅरिस्टरांची अस्वस्थता, जिम नॉर्टन आणि त्याची 'न्यूड फ्लेम' ची कल्पना, त्यानिमित्ताने पुन्हा राधाक्काच्या त्या 'फ्लेम' शी साधर्म्य असलेल्या सौंदर्याची स्तुती, जादूच्या काड्यांची देवाणघेवाण, भाऊरावांना मिश्या-शेंडी काढण्याचा सल्ला, त्यातून हिंदू धर्मातील रूढींबद्दल बॅरिस्टरांना येणारा राग, या रूढींपायी बॅरिस्टर आणि मावशी यांच्यामधील ताणलेले संबंध, अशा अनेक गोष्टी कादंबरीत येतात. वातावरणनिर्मिती व पात्रांच्या परस्परसंबंधांवर प्रकाश या दोन्ही गोष्टी कादंबरीला शोभेलशा वजनाने इथे आलेल्या दिसतात.

नाटकातील हा प्रसंग जवळपास कादंबरीसारखाच आहे. त्यात माहितीत फारसा फरक नसला तरी तपशिलात काही बदल झालेला दिसतो. उदाहरणार्थ, कथेत हा प्रसंग दुसऱ्या दिवशी घडतो, पण त्याची निश्चित वेळ दिलेली नाही. कादंबरीत तो दुसरे दिवशी सायंकाळी घडतो. नाटकात मात्र तो त्याच दिवशी सायंकाळी घडतो. कथेत नुसतेच बॅरिस्टरांनी फराळाला बोलावले असा उल्लेख येतो, कादंबरीत बॅरिस्टर स्वतः येऊन निमंत्रण देऊन जातात, मात्र नाटकात हे निमंत्रण बॅरिस्टरांच्या माघारी मावशी देतात, आणि फराळाची वेळ होते तेव्हा बॅरिस्टर भाऊरावांना हाकावर हाका मारतात. कादंबरीत रावसाहेब व नानासाहेब हे दोघे वेडे भाऊ असून त्यांना भाऊराव एकटेच नमस्कार करतात, पण

त्या दोघांपैकी कुणीही उलट नमस्कार करीत नाही. त्यांचे या दोघांकडे लक्षच नसते. नाटकात बॅरिस्टरांना नानासाहेब हे एकच वेडे भाऊ आहेत व त्यांना भाऊराव आणि राधाक्का दोघेही वाकून नमस्कार करतात. तेव्हा नानासाहेब मांडीवरची टोपी डोक्यावर ठेवतात, किंचित ओशाळून आशीर्वाद द्यावा तसे हात हलवितात, किंचित ओठात हसतातही आणि राधाक्काकडे किंचित आशाळभूत नजरेने पाहातातदेखील. कादंबरीत व कथेतही माडीवर घडणारा हा प्रसंग नाटकात तंत्राच्या बंधनामुळे वाड्याच्या मागच्या ओट्यासारख्या भलत्याच ठिकाणी घडतो. कादंबरीत शेजारच्या खुर्चीवर राधाला बसू देणारे भाऊराव नाटकात मात्र तिला खुर्चीवर न बसू देता आपल्या खुर्चीशेजारी जमिनीवर बसायला लावतात. कादंबरीत राधाक्का गांगरून खुर्चीत बसते; तर नाटकात अवघडून जमिनीवर बसते. कादंबरीत या प्रसंगी रावसाहेबांचा केवळ उल्लेख येतो, नानासाहेबांचा तोही नाही. (या दोघांबद्दल अधिक माहिती पुढे मिळते. त्यात रावसाहेब संस्कृतचे प्रोफेसर होते व एक बालिश मुद्दा घेऊन टिळकांबरोबर वाद घालून आले होते असे कळते व नानासाहेबांना टिळकांच्या 'केसरी' त संपादक व्हायचे होते असे कळते.) नाटकात नानासाहेब टिळकाइट आहेत, गोखल्यांच्या माफी प्रकरणात त्यांनी सरकारच्या अत्याचाराचे पुरावे जमवून ते छापून घेण्याचा प्रयत्न केला व शेवटी त्यासाठी स्वतःच प्रेस काढायला निघाले होते असा उल्लेख याच प्रसंगी येतो. कादंबरीत फराळ प्रसंगाच्या अखेरीस येतो, तर नाटकात तो मध्येच येतो. कादंबरीत बॅरिस्टर तल्लीन होऊन खातात, तोंडाचा मचमच आवाज करतात, लहान मुलासारखे खाताना निरागस दिसतात. नाटकात फराळ करताना स्तब्धता आहे, काय बोलावे याबद्दल दोघातही अवघडलेपण आहे. त्यावरून कादंबरीत बॅरिस्टर जितके मनमोकळे आहेत तितकेच नाटकात ते अवघडलेले, संकोचलेले (Conscious) आहेत. याचे कारण अर्थातच नाटकातील बॅरिस्टर मनोरुग्ण आहेत, हे आहे. तेव्हा या प्रसंगात माहितीच्या दृष्टीने कादंबरीपेक्षा नवे असे काही नसले तरी तंत्राच्या व आशयाच्या दृष्टीने तपशिलात बारीकसारीक बदल झालेले दिसतात.

तिसरा समांतर प्रसंग बॅरिस्टरांनी विलायतेहून आणलेल्या झग्यांचा आहे.

कथेत बॅरिस्टरांचा रसिक व मोकळा स्वभाव स्पष्ट करणे एवढाच या प्रसंगाचा उद्देश आहे. तसेच हा प्रसंग कथेत निव्वळ निवेदनाच्या पातळीवर राहिला आहे. बॅरिस्टरांनी विलायतेहून एक लांब झगा आपल्या होणाऱ्या बायकोसाठी आणला असतो व आपले लग्न होईपर्यंत तो झगा भाऊराव राधाक्काला चढवून पाहाणार असतील तर त्यायची तयारी ते दाखवतात. लांब झगा घातलेली बाई राधाक्काला कल्पनेतसुद्धा पाहाता येत नाही आणि राधाक्काला अशा झग्यात पाहायचे या कल्पनेने तात्यासुद्धा लाजतात.

कादंबरीत या झग्याच्या जोडीला सॅटिनचा वन्पीस झंपर फ्रॉक आला आहे. हा फ्रॉक 'मेड टु ऑर्डर टु फिट दमयंती' आहे. आपले दमयंतीशी लग्न झाल्यावर एकदा अगदी

एकांतात तिला आपण हा फ्रॉक चढवावा अशी बॅरिस्टरांची इच्छा होती. या सोबतच इंग्लंडमध्ये गरोदर बायका वापरतात तसला एक सैल रेशमी झगाही बॅरिस्टरांनी आणलेला असतो. पण मधल्या काळात झालेल्या उलथापालथीत या झग्यांची गोष्ट बॅरिस्टर विसरूनही गेलेले असतात. ग्लोरिया मरण पावल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र येते तेव्हा तिच्या आठवणीत जुने कपाट धुंडाळताना बॅरिस्टरांना हे झगे सापडतात.

नाटकात झग्याचा प्रसंग दोनदा आला आहे. पहिल्या अंकात ग्लोरिया वेडी झाल्याचे जिम नॉर्टनचे पत्र येते तेव्हा आपण काय काय विसरायला हवे ते सांगताना बॅरिस्टर आतून एक फ्रॉक व एक झगा आणून भाऊरावांना दाखवितात. फ्रॉक त्यांनी खास दमयंतीसाठीच शिवून आणलेला असतो. मात्र त्यात त्यांचा उद्देश त्या फ्रॉकमध्ये दमयंती अगदी ग्लोरियासारखी दिसली असती, हा आहे !

दुसऱ्या अंकात ग्लोरिया मरण पावल्याचे पत्र येते तेव्हा खचलेले बॅरिस्टर '....हे झगे ! माझ्या आयुष्यातून आता कायमचे संपले !' असे म्हणून बाबूला झबली नाही तर राधाक्काला चोळ्या शिवण्यासाठी देऊन टाकतात.

कथेत बॅरिस्टरांच्या डोळ्यासमोर आपली बायको म्हणून कुणी नाही. कादंबरीत दमयती आहे. तिच्याशी लग्न करण्याचे बॅरिस्टरांनी वचन दिलेले आहे व ते तिच्या प्रेमाशी एकनिष्ठ आहेत. म्हणूनच ते ग्लोरियाला नकार देतात. पण पुढे घरात एकामागून एक वेडा होऊ लागताच बॅरिस्टर लग्नाचा विचारच डोक्यातून काढून टाकतात व झग्यांची त्यांना आठवणही राहात नाही. नाटकात मात्र बॅरिस्टरांचे खरे प्रेम ग्लोरियावर आहे. दमयंतीला दिलेला शब्द मोडायचा नाही या सभ्यतेपोटीच केवळ त्यांनी ग्लोरियाला नकार दिलेला असतो. पण ती त्यांच्या मनात इतकी खोल रुतली आहे की दमयंतीमध्येही ते ग्लोरियालाच पाहू इच्छितात. हे झगे त्यासाठीच आहेत. ती वेडी झाल्याचे कळल्यावरही कोणत्यातरी आशेने बॅरिस्टर ते झगे सांभाळून ठेवतात. पण ती मरण पावल्याचे कळल्यावर मात्र सर्व आशा मावळून ते झगे त्यांची कायमची विल्हेवाट लावण्यासाठी बॅरिस्टर भाऊरावांजवळ देऊन टाकतात. बॅरिस्टरांच्या आयुष्यातील या झग्यांचे महत्त्व असे प्रत्येक कलाकृतीत क्रमाक्रमाने वाढत गेल्याचे दिसते.

चौथा समांतर प्रसंग बॅरिस्टरांनी राधाक्काला फुले देण्याचा आहे.

कथेत बागेतील काम आटोपून घरी जाताना बॅरिस्टर टपोरे विलायती गुलाब तोडून तात्यांच्या खिडकीत ठेवत असतात. पण राधाक्काला ते आवडत नाही. ती खिडकीच बंद करून टाकते. त्यानंतर मात्र बॅरिस्टरांचा गडी फुलांचा गुच्छ घेऊन येऊ लागतो, तात्या ती फुले घेतात व तात्यांच्या हातून आलेली फुले राधाक्का डोक्यात घालू लागते.

कादंबरीत देवळात जायला निघालेले भाऊराव देवासाठी फुले घेऊ इच्छितात; तर बॅरिस्टर 'वहिनींच्या डोक्यात टवटवीत फुलं हवीत' असे म्हणून ताजी फुले तोडून देतात व त्यातली दोन राधाक्का केसात माळते. पुढे रोजच ते रुमालातून फुले आणून

भाऊरावांजवळ देतात, त्यातली चारपाच फुले राधाक्का आपल्या भरदार अंबाड्यात माळते, हातरुमालाचा पुनः पुन्हा वास घेते.

नाटकात चार महिन्यांनंतर प्रथमच आणि एकदाच बॅरिस्टर राधाक्काला फुले देतात. राधाक्का स्वतःच त्यांच्या हातून फुले घेते, त्यांचा वास घेते, ती फुले देवासाठी नसून तिच्यासाठीच आहेत म्हटल्यावर ती हसत लाजून धूम पळत घरात येते, खोलीत उभे राहून बाहेरचे संवाद ऐकत फुले माळते.

कथेतील संकोची आणि आपल्या मर्यादा बरोबर सांभाळून वागणारी व त्यामुळेच बॅरिस्टरांच्या आदरास प्राप्त होणारी राधाक्का कादंबरीत बॅरिस्टरांच्या समोर फुले माळण्याइतकी धीट झाली आहे; तर नाटकात बॅरिस्टरांच्या हातून फुले घेण्याइतकी पुढारली आहे असे दिसते. मात्र यामुळे कथेत त्या काळचे जे यथायोग्य वातावरण उभे राहते ते क्रमाक्रमाने कादंबरीत आणि नाटकात निसटून जाताना दिसते.

पाचवा समांतर प्रसंग भाऊरावांच्या मृत्यूचा आहे.

कथेत हा प्रसंग अत्यंत कोरडेपणाने, केवळ निवेदनाच्या पातळीवर, पाचसहा ओळीत आला आहे. तात्यांचा ताप मुदतीचा होता, बॅरिस्टरांनी लांबून लांबून डॉक्टर आणले. पण तात्या वाचले नाहीत. दोन अडीच वर्षांचा संसार आणि दीड वर्षाचा बाबू टाकून तात्या निघून जातात. कथेत एवढेच येते.

कादंबरीत भाऊरावांच्या या आजाराला कारण दिलेले आढळते. रावसाहेब पळून जातात. बॅरिस्टरांनी थकून त्यांचा शोध सोडला तरी भाऊराव मात्र रजा घेऊन पायपीट करीत त्यांना शोधतच राहतात. एकदा ते मुसळधार पावसात फार भिजतात. आणि त्यांना सणकून ताप भरतो. राधाक्का त्यांच्या वडिलांना कळवू देत नाही. बॅरिस्टर परगावचे एक मोठे डॉक्टर आणतात. ते ताप मुदतीचा असल्याचे निदान करतात. रात्री अचानक भाऊरावांचे वडील तात्या येतात. ते दारू पिऊनच आलेले असतात. राधाक्का त्यांच्या आगमनाने कष्टी होऊन रडू लागते. तात्या दुरूनच भाऊरावांकडे पाहातात, 'ताप उद्या उतरेल' असे म्हणून दारू प्यालेल्या अवस्थेतच लोडाला टेकून हातपाय पसरतात. पहाटेच्या वेळी भाऊरावांचे प्राणोत्क्रमण होते.

नाटकात तपशीलात थोडासा फरक पडला आहे. पळून जाणारे रावसाहेबांऐवजी नानासाहेब आहेत, डॉक्टर परगावचे नसून गावातीलच बॅरिस्टरांचे फॅमिली डॉक्टर गुणे आहेत, तात्या अण्णा जोश्यांच्या मुलाचे कार्ड मिळाल्याने येतात आणि येताच राधाक्का आणि बॅरिस्टरांवर तोंडसुख घेतात. भाऊराव तेव्हाच, रात्रीच मरण पावतात. भाऊरावांच्या तब्येतीच्या चिंतेबरोबरच बॅरिस्टरांना नानासाहेबांच्या, आप्पासाहेबांच्या आटवणी, लोक नानाविध प्रवाद उठवतील याची चिंता आणि त्यातून आलेले अस्वस्थपण आहे. त्यातच तात्यांचे छद्मी व उर्मट बोलणे यांनी बॅरिस्टर विद्ध होतात.

नाटकातील या प्रसंगात कार्यकारणभावाची सुसंगती साधण्याचा प्रयत्न दिसतो. तसेच

तात्यांचे व्यक्तिमत्त्व देखील अधिक उठावदार करण्याचा प्रयत्न आहे. पण त्यामुळे कादंबरीत या प्रसंगात जी एक उत्स्फूर्तता आहे ती जाऊन नाटकात हा प्रसंग अधिक घासूनपुसून चकचकीत केलेला व म्हणून कृत्रिमतेची किंचित झळ लागलेला ठरतो.

सहावा समांतर प्रसंग राधाक्काच्या केशवपनाचा आहे.

कथेत केशवपनासाठी मामंजी न्हाव्याला बोलावतात, तेव्हा बॅरिस्टर भयंकर चिडतात. आधी ते विनवणी करून पाहतात, तेव्हा त्या एकाच क्षणी राधाक्काला बॅरिस्टरांबद्दल अधिक जवळीक वाटते. पण बॅरिस्टरांची विनंती न मानता तिला मामंजी, घरची इतर माणसे बाहेर ओढतात. ती मोठमोठ्याने किंकाळ्या फोडते. विरोध करते. बॅरिस्टर संतापाने सर्वांवर तुटून पडतात. सगळे हतबुद्ध होतात, तेव्हा मावशी पुढे होतात. सर्वांसमक्ष बॅरिस्टरांच्या मुस्कटात मारतात. त्यांना ओढत घरी नेऊन खोलीत बंद करतात. बॅरिस्टर शरीराने क्षीण, मनाने उद्ध्वस्त होतात.

कादंबरीत भाऊराव मरण पावताच बॅरिस्टर खचल्यासारखे होतात. आपल्या माडीवरील खोलीत पडून साठ वर्षांच्या मुलासारखे रडू लागतात. राधाक्का बेशुद्ध पडल्याचे कळताच त्यांचीच छाती एकदम कोंडते, त्यांना श्वास घेता येईनासा होतो. इतक्यात मावशीबाई आरडाओरडा करतात. दार बंद करून तात्या बेशुद्ध राधाक्काचे केस कापीत असतात. बॅरिस्टर दारावर लाथा मारतात, पहार आणायला सांगतात, तोच दार उघडले जाते, राधाक्काच्या केसांचे बोचके हातात घेऊन तात्या उभे ठाकतात. बॅरिस्टर संतापाने आंधळे होऊन त्यांच्या अंगावर शिव्या देत धावून जातात. त्यांना लाथ मारतात. पण उलट, त्यांची लाथ सहन न होऊन तिडमिडतात, त्यांची अवस्था भ्रमिष्टासारखी होते. ते कसेबसे माडीवर परत येतात. वकिलाचा काळा झगा चढवून स्त्रियांवर अन्याय करणाऱ्या, त्यांना छळणाऱ्या लोकांबद्दल, हिंदू समाजाविरुद्ध बडबडू लागतात व अखेर थकून भागून खाली पडतात.

नाटकात पहाटे तात्या शांतू न्हाव्याला घरात घेतात. दार बंद करतात. राधाक्का किंचाळते, झगडते. मावशीबाईंना हाका मारते. मावशी तात्यांना धमकावतात, ओरडतात. अखेरीस त्या बॅरिस्टरांना हाका मारतात. तोवर राधाक्का बेशुद्ध पडते. बॅरिस्टर तात्यांना आणि शांतूला धमक्या देत दारावर धडका देतात. गणोजीला पहार आणायला सांगतात. तोच दार उघडून राधाक्काच्या केसांचे बोचके घेतलेले तात्या दारात ठामपणे उभे राहातात. संतापलेले बॅरिस्टर तात्यांची नरडी पकडू पाहातात, तोच बोचक्यातील केस खाली पडतात. ते पाहाताच बॅरिस्टर विव्हळत एकदम गुडघे टेकतात, जावळात फिरवावा तसा त्या केसात हात फिरवतात, भ्रमिष्टासारखे होतात आणि तिथेच घळघळा रडू लागतात.

कथेत सर्वांसमक्ष राधाक्काला घराबाहेर ओढून तिचे केशवपन केले जाते. विधवांचे केशवपन हा त्यावेळचा समाजमान्य संकेत आहे. पण कादंबरीत आणि नाटकात केशवपन चोरटेपणाने गुपचूप उरकले जाते. कादंबरीत तर तात्या स्वतःच राधाक्काचे केस

कापतात. तात्यांचे खलनायकी व्यक्तित्व रंगविण्याच्या नादात वातावरणनिर्मितीचा कादंबरीत आणि नाटकात बळी गेलेला दिसतो.

येथवर तीनही कलाकृतींमध्ये समांतर असलेल्या अशा प्रसंगांची आपण चर्चा केली. आता जे प्रसंग केवळ कथेतच आहेत, कादंबरीत अथवा नाटकात नाहीत त्यांचा परामर्श घेऊ.

कथेचा कालावकाश (span) खूपच मोठा आहे. त्यातच कथा फ्लॅशबॅक तंत्राने लिहिली गेली आहे. त्यामुळे कथेत पुष्कळच प्रसंग जास्तीचे आहेत. उदाहरणार्थ,

बाबूला व राधाक्काला गावात हरीमामाकडे जेवायला बोलावले आहे. पण राधाक्काला जायचे नाही. तिची मनःस्थिती ठीक नाही. कारण आज बॅरिस्टरांचा श्राद्धदिवस. बाबूला मुंबईहून तिने तेवढ्यासाठीच बोलावून घेतले आहे. पण बाबूला ते कळत नाही.

बाबूला बॅरिस्टरांची आठवण येते. त्याच्या लहानपणी ते त्याच्याशी खेळत. एकदा फीसाठी त्यांनी पैसे दिले होते व ते परत घेतले नव्हते. तसेच तात्या गेल्यानंतर राहते घर फक्त दीड हजार रुपये घेऊन (तेही राधाक्काने फुकट घ्यायला नकार दिला म्हणून) राधाक्काच्या नावावर करून दिले होते. ते सतत माडीवर सिगरेटी ओढत चकरा मारायचे; इत्यादि आठवणी त्याच्या मनात जाग्या होतात. त्यांनी लग्न का केले नसेल असा प्रश्न त्याच्या मनात उभा राहतो. तो तसे आईला विचारतो. पण राधाक्का तो विषयच टाळते.

राधाक्का बाबूला रात्री लवकर घरी यायला सांगते. कारण रात्री पारावर दिसणारे बॅरिस्टर त्याच्या नजरेस पडू नयेत असे तिला वाटते. त्याचे चालणे पाहून तिला त्याच्या वडिलांची आठवण होते आणि त्या पाठोपाठ साऱ्याच आठवणी जाग्या होतात.

तात्यांच्या मृत्यूनंतर बॅरिस्टरांनी तिला लग्नाचे विचारल्यावर तिला तसा विचारसुद्धा पाप वाटतो. तात्यांच्या आठवणी व त्यांचा वंश तिला जगण्यासाठी पुरेसा वाटतो. बॅरिस्टर तिला पुन्हा विचारतात तेव्हा ' हे बरं नव्हे....हा विचार सोडून द्या ' असे तर ती सांगतेच; पण न राहावून खिडकी धाडकन लावून घेते. त्यानंतर आपल्या उत्तराची नसली तरी आपल्या या कृतीची तिला कायम खंत वाटत राहाते.

बॅरिस्टर आजारी पडतात तेव्हा त्यांना बघण्यासाठी गेलेल्या राधाक्काला मावशीबाई जिन्यातच अडवितात व परत पाठवितात.

परांजपे नावाचे वकील एके रात्री घरी येऊन तिला बॅरिस्टरांनी आपली इस्टेट मावशींच्या नंतर तिच्या मुलाच्या–बाबूच्या–नावाने होईल असे मृत्यूपत्र केल्याचे सांगतात. आता लोक वाटेल ते बोलतील, त्यांच्या व आपल्या संबंधात नसत्या शंका घेतील या विचाराने राधाक्का घाबरते. दुसऱ्या दिवशी बॅरिस्टरांना विनवून ते मृत्यूपत्र रद्द करावयास लावायचे असे ती ठरविते. परंतु दुसऱ्या दिवशी पहाटेच बॅरिस्टर मरण पावतात.

खिडकीत गुलाबाची फुले आहेत, माडीवर बॅरिस्टर फिरताहेत, पारावर ते पाठमोरे बसले आहेत असे भास राधाक्काला व्हायला लागतात.

बॅरिस्टरांच्या श्राद्धप्रसंगी त्यांच्या पिंडाला कावळा शिवत नाही. अखेर मावशीबाई 'प्रत्येक श्राद्धाला राधाक्का जेवील' असे कबूल करतात, तेव्हाच कावळा पिंडाला शिवतो. राधाक्कासाठी जेवण घेऊन आलेल्या नोकराकडून तिला हे कळते तेव्हा राधाक्का उन्मळून पडते. श्राद्धाच्या प्रसादाचे सर्व पदार्थ पोटाला तडस लागली तरीही ती खाऊन टाकते.

दुसरे दिवशी राधाक्काचे प्रेत विहिरीत तरंगताना दिसते.

त्यानंतर बॅरिस्टर कधी पिंपळाच्या पागवर दिसत नाहीत.

राधाक्का आणि बॅरिस्टर यांच्यामधील मुग्ध प्रेम व विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या सामाजिक परिस्थितीत त्यांच्या मनाचा झालेला कोंडमारा मुख्यतः राधाक्काच्या अंगाने कथेत व्यक्त होत असल्याने हे प्रसंग कथेत आवश्यक असेच आहेत.

यानंतर अशा प्रसंगांचा विचार करावयाचा आहे की जे कथेत व कादंबरीत आहेत; पण नाटकात मात्र नाहीत.

अशा प्रकारचा पहिला प्रसंग म्हणजे, बॅरिस्टर रोज भाऊरावांकडे चहा पिण्यासाठी येतात तो.

कथेत बॅरिस्टर जवळ जवळ रोजच सकाळी अथवा सायंकाळी तात्यांकडे येतात. तात्या खाली लोडाला टेकून बसतात; तर बॅरिस्टर खुर्चीवर, स्टुलावर ठेवलेला चहा आस्ते आस्ते गप्पा मारीत पितात. त्यांना दोनतीन कप चहा लागतो. चहाचे कप वहिनींनी आणावेत, एवढेच नव्हे तर त्यांच्याबरोबर बसून गप्पाही माराव्यात असा त्यांचा आग्रह असतो. तात्या ते मानत नाहीत. पण तडजोड म्हणून राधाक्का चहा आणून द्यायची आणि आत जायची. ती चहा आणू लागली की बॅरिस्टर तिला पायांच्या नखांपासून तो अंबाड्यापर्यंत बुबुळे नाचवीत पाहायचे. राधाक्का त्याने गांगरून जायची. ते गेले की तात्या हसून 'पुनः पुनः तुला बघण्यासाठी हा बॅरिस्टर तीनतीन कप चहा पितो' अशी तिची चेष्टा करतात.

कथेत अत्यंत संक्षेपाने आणि निवेदनाच्या पातळीवर आलेला हा प्रसंग कादंबरीत खूप विस्ताराने आला आहे. त्यात बॅरिस्टरांच्या मनमोकळ्या गप्पा आहेत आणि हे फक्त एकदाच नाही तर बॅरिस्टर जवळपास रोजच यायचे हे बिंबविण्यासाठी कादंबरीत चार ठिकाणी बॅरिस्टर भाऊरावांकडे आल्याचा प्रसंग आहे.

त्यातला पहिला प्रसंग कथेतील निवेदनाचेच निवेदन व संवाद या द्वारा झालेले विस्तीर्ण रूप आहे. त्यात गप्पा म्हणजे टिळकांवर टीका आणि गोखल्यांचं कौतुक असे, हे कळते. तसेच भाऊराव टिळकभक्त आहेत हेही कळते. राधाक्काचे गांगरलेपण आणि सकोच हळूहळू गेल्याचे, नजरानजर झाली तर बॅरिस्टरांच्या हसून पाहाण्याला प्रत्युत्तर म्हणून तीही ओझरते हसू लागल्याची, बॅरिस्टर ज्यातून फुले आणीत त्या हातरुमालाचा वास तिला फार आवडायचा, तर कप देताना राधाक्का वाकली की तिच्या केसांचा आणि त्यावरल्या फुलांचा जो मिश्र गंध यायचा तो बॅरिस्टर भरभरून घ्यायचे इत्यादि माहिती मिळते.

बॅरिस्टर राधाक्काचा 'वहिनी' न म्हणता तिच्या माहेरच्या 'राधाक्का' या नावाने हाक मारणार असे कळते व यात राधाक्काला आणि भाऊरावांनाही काही वावगे वाटत नाही हेही कळते. टिळकांवरून बॅरिस्टरांची थट्टा सुरू झाली की रावसाहेबांचा विषय काढून भाऊराव बॅरिस्टरांना कसे चूप करतात तेही कळते एकूणच कथेतील सपाट निवेदनाला इथे चहू अंगांनी बहर आलेला दिसतो.

बॅरिस्टर प्रायः सकाळी भाऊरावाकडे येत असले तरी ज्या दिवशी ग्लोरिया गेल्याचे पत्र येते त्या दिवशी ते सायंकाळी येतात. त्या दिवशी गप्पांमधून सगळ्या जुन्या आठवणी निघतात. ग्लोरिया, दमयंती. आप्पासाहेब, घराण्यातील वेडाचे बॅरिस्टरांच्या मनावर पडलेले सावट, राधाक्काबरील आपल्या निरपेक्ष प्रेमाची भाऊरावांजवळ वाच्यता, मावशींच्या वर्तणुकीचा विचार इत्यादि अनेक गोष्टींचा ऊहापोह होतो. आणि तरीही बॅरिस्टर मनातले सगळे बोलले नाहीत असे भाऊरावांना वाटत राहाते. बॅरिस्टरांच्या दुःखभरल्या आयुष्याच्या या दर्शनाने राधाक्काही विषण्ण होते.

तिसरा प्रसंग लगेच सकाळचा आहे. त्यात रात्रभर आपण जुन्या आठवणी काढत कसे जागे होतो ते बॅरिस्टर सागतात. बॅरिस्टरांच्या गतायुष्याचे आणखी दर्शन होते. रात्रभरच्या विचारात मावशींशी आपण जे तोडून वागलो तो तिच्यावर अन्याय आहे याची बॅरिस्टरांना जाणीव झाली आहे व म्हणून भाऊरावांच्या मदतीने ते मावशींची क्षमा मागतात.

चौथा प्रसंग पुष्कळ दिवसांनी, राधाक्काला बाबू झाल्यानंतरच्या एका सकाळचा आहे. राधाक्काचे तृप्त मातृत्व, भाऊरावांचा फुलणारा संसार आणि बॅरिस्टरांचे थकलेले जीवन, ग्लोरियाला आपण हवे असणारे मातृत्व नाकारले म्हणून ती वेडी झाली असेल का, अशी बॅरिस्टरांची अपराधभावना यांचे दर्शन या प्रसंगातून घडते.

नाटकात बॅरिस्टर रोज भाऊरांवाकडे चहाला येतात असा प्रसंग नाही. त्यांच्या लग्नाला चार महिने झाल्यानंतर एके दिवशी सकाळी बॅरिस्टर भाऊरावांकडे चहाला येतात. त्यात राधाक्काच्या गरोदरपणावरून भाऊरावांची चेष्टा, चहा वहिनींनी आणला पाहिजे नव्हे सोबत बसून गप्पा केल्या पाहिजेत असा आग्रह, त्यावर भाऊरावांचा वैताग, राधाक्काचे गांगरलेपण, बॅरिस्टरांनी तिला फुले देणे व तिने ती घेऊन त्यांचा वास घेणे, भाऊरावांना शेंडी उडविण्याचा आग्रह, मावशींचा भूतकाळ इत्यादि गोष्टी येऊन जातात.

नाटकात भाऊरावाकडील चहाचा दुसरा प्रसंग दुसऱ्या अंकात आहे. त्यात बॅरिस्टर बाबूला घेण्यासाठी मुख्यतः येतात तेव्हा राधाक्का सकाळचा चहा त्यांना देते. यात घरातील बाळंतपणाचा आनंद, बाबूच्या नादात बदलून गेलेल्या मावशी, ग्लोरियाचे मातृत्व आपल्यामुळे फुलू शकले नाही की काय अशी बॅरिस्टरांची शंका इत्यादि गोष्टी येतात.

कथा आणि कादंबरीत राधाक्काच्या सौंदर्याच्या ओढीने बॅरिस्टर रोज भाऊरावांकडे चहाला येतात असा जो भाव येतो तो नाटकात येत नाही. कारण नाटकात बॅरिस्टरांच्या

सौंदर्यलोलुप स्वभावापेक्षा त्यांची मनोरुग्ण अवस्था दाखविणे हा प्रधान हेतू आहे.

कथेत संक्षेपाने आलेला, कादंबरीत मात्र अतिशय सुंदर, रसभरित होऊन आलेला बालगंधर्वांच्या 'सौभद्र' नाटकाला जाण्याचा प्रसंग तंत्रात्मक बंधनामुळेच केवळ नाटकात गळला असे नाही. कथेत आणि विशेषतः कादंबरीत दोन सौंदर्यलोलुप स्त्रीपुरुषांची मुग्ध प्रेमकथा आहे. त्यामुळे त्यांची सौंदर्यवृत्ती, रसिकता, त्यांचे परस्परांकडील आकर्षण, मुग्ध ओढ, विशुद्ध प्रेम व हे सर्व नीट समजून घेणारा भाऊरावांचा उदार स्वभाव इत्यादि गोष्टींवर कादंबरीत या प्रसंगाने चांगला प्रकाश पडतो. नाटकात बॅरिस्टर– राधाक्का– भाऊराव यांच्यातील हा सुंदर स्नेहबंध हा केंद्रबिंदू नाही. त्यामुळे हा प्रसंग कितीही सुंदर असला तरी नाटकाच्या आशयाला अनुकूल नाही म्हणून गळला असे म्हणावयास हवे.

कथा आणि कादंबरीत आलेला पण नाटकात न आलेला (त्याचा केवळ निर्देश मात्र आहे असा) तिसरा प्रसंग म्हणजे, भाऊराव राधाक्काच्या आग्रहाखातर बॅरिस्टरांसारखा पोषाख करून तिला एकटीलाच एकांतात घालून दाखवितात तो.

कथेत राधाक्काला बॅरिस्टरांच्या वागण्याबोलण्यातील आगाऊपणा आवडत नाही. पण त्यांचा पोषाख मात्र तिला आवडत असतो. तात्यांना ती तसा पोषाख शिवण्याचा आग्रह करते. तिच्या कौतुकासाठी ते पाटलोण शिवतात व घरातल्या घरात दार बंद करून तो पोषाख तिला घालून दाखवितात.

कादंबरीत राधाक्काचे डोहाळे पुरविण्यासाठी म्हणून भाऊराव तसा पोषाख शिवतात. त्या काळात बाईचे बाळंतपण म्हणजे पुनर्जन्मच. या विचाराने कातर होऊन भाऊराव राधाक्काची इच्छा विचारतात. राधाक्काला आपण यातून बरेपणी मोकळे होऊ की नाही याची शंका असते. तसा पोषाख करून भाऊराव घरातल्या घरात रुबाबात फेऱ्या मारू लागत, तेव्हा राधाक्का एका वेगळ्या खुळ्या नजरेने त्यांच्याकडे बघत हळवी होत असे. कादंबरीत हा प्रसंग फ्लॅशबॅकने येतो. सारे काही सुखरूप पार पडल्यावर आता भाऊरावांना तेव्हाचा तो हळवेपणा म्हणजे एक खुळेपणा वाटतो. येथे त्या दोघांचे परस्परांवरील प्रेम, बॅरिस्टरांसारखे मोठे व रुबाबदार झालेले भाऊराव पाहण्याची राधाक्काची इच्छा, घरी कोणी मोठे नसल्याने पहिलटकरणीची व तिच्या नवऱ्याची होणारी कातर अवस्था, सगळे व्यवस्थित पार पडल्यावर तेव्हाच्या भीतीतील खुळेपणा जाणवणे, नवराबायकोतील शृंगार व त्याची अपत्यप्राप्तीतील पूर्तता इत्यादि गोष्टींचा अत्यंत हळुवार आविष्कार दिसून येतो.

नाटकात राधाक्का फक्त आपले डोहाळे बोलून दाखविते व भाऊराव 'काय तुझे डोहाळे तरी!' म्हणून तिची थट्टा करतात. येथील संवादातून राधाक्काने लाडिकपणे हट्ट धरणे, भाऊरावांनी तिची थट्टा करणे यातून त्यांचे प्रेम दिसत असले तरी कादंबरीत या प्रसंगाला जो एक कोवळा, कातर स्तर लाभला आहे तो नाटकात मिळत नाही. कारण नाटकात हा प्रसंग पूर्ण होत नाही. भाऊरावांनी राधाक्काची इच्छा पूर्ण केली की नाही

ते नाटकात कुठे कळत नाही.

कादंबरी आणि नाटकात असणारे पण कथेत नसणारे असे जे प्रसंग आहेत त्यांची आता नोंद घेऊ.

हे प्रसंग प्रामुख्याने कादंबरीत ग्लोरियाचे व बॅरिस्टरांच्या घरातील वेडाचे अशी दोन उपकथानके आल्याने वाढले आहेत. तसेच काही प्रसंग व्यक्तिचित्रणाच्या संदर्भात आले आहेत.

अशा प्रसंगांपैकी पहिला प्रसंग म्हणजे बॅरिस्टरांनी भाऊरावांना जिम नॉर्टनची काडी देणे हा होय. याला जोडूनच भाऊराव–राधाक्काचा शृंगार व दुसऱ्या दिवशी बॅरिस्टरांनी त्यावरून केलेली भाऊरावांची चेष्टा कादंबरीत येते. कादंबरीत ज्या मुक्तपणे हा शृंगार रंगविला जातो तो नाटकात येणे शक्यच नव्हते. तसेच नाट्यप्रयोगाला वेळेचे विशिष्ट बंधन असते म्हणून काही प्रसंग वगळावे लाग त. त्यात दुसरे दिवशीचा थट्टेचा प्रसंग व त्यातून बॅरिस्टर रात्री भाऊरावांच्या खिडकीवर नजर ठेवून होते ही माहिती वगळली जाते. पण नाटकात बॅरिस्टरांना वाटणाऱ्या राधाक्काच्या आकर्षणापेक्षा व नवीन सुधारणांनुसार भाऊराव-राधाक्काची आयुष्ये घडविण्याच्या त्यांच्या इच्छेपेक्षा नियतीच्या हातून होणारा त्यांचा पराभव अधिक महत्त्वाचा असल्याने ही माहिती न कळली तरी आशयाच्या दृष्टीने परिणाम होत नाही.

दुसरा प्रसंग मावशी बॅरिस्टरांसमोर येत नाहीत त्या मागील पूर्वपीठिका, त्या अनुषंगाने मावशींनी राधाक्काला सांगितलेले त्यांचे पूर्वायुष्य, आपल्या वागण्याचा पश्चात्ताप होऊन बॅरिस्टरांनी मावशीची क्षमा मागणे, हा कथाभाग कथेत नाही. व्यक्तिचित्रण अधिक उठावदार करण्याच्या दृष्टीने या कथाभागास महत्त्व आहे.

कादंबरीत एकदमच ग्लोरिया मेल्याचे पत्र येते. नाटकात मात्र एकदा ती वेडी झाल्याचे व दुसऱ्या अंकात ती मेल्याचे पत्र येते. कादंबरीत मृत्यूच्या बातमीनंतर आणि नाटकात वेडी झाल्याच्या बातमीनंतर बॅरिस्टर सैरभैर होतात. नाटकात ग्लोरियाच्या मृत्यूच्या बातमीनंतर अवाक् होतात, विलायतेतून आणलेले झगे विल्हेवाट लावण्यासाठी भाऊरावांच्या हवाली करतात. नाटकातील मनोरुग्ण बॅरिस्टरांच्या कथाभागाशी सुसंगत असा ग्लोरिया वेडी झाल्याचा प्रसंग अधिक ठळकपणे येऊन नाटकाच्या आशयाला अधिक सघन करतो.

कथेत नसलेला पण नाटकात उल्लेखिलेला व कादंबरीत सविस्तरपणे निवेदिला गेलेला प्रसंग म्हणजे भाऊरावांनी आपल्या वडिलांविषयी राधाक्काला माहिती देण्याचा होय. कथेतील मामंजींची व्यक्तिरेखा या प्रसंगाने कादंबरीत व नाटकात 'तात्या' या नावाने अधिक स्पष्ट होते.

पाचवा प्रसंग बाबूला मावशीबाईंनी आंघोळ घालणे, त्याचे कपडे धुणे, त्याला बळेच पाजण्याचा प्रयत्न करणे हा आहे. कथेमधील मावशी प्रौढ आहेत आणि त्यांचा राधाक्काशी जरा दुरावाच आहे. आपले वैधव्य त्यांनी निमूट स्वीकारलेले आहे. कादंबरी–

नाटकातील मावशी या तरुण आहेत, त्यांच्या इच्छा अतृप्त आहेत व राधाक्काशी त्यांचा उत्तरोत्तर वाढता जिव्हाळा आहे. मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वातील या बदलाशी सुसंगत असेच त्यांचे कादंबरी व नाटकातील वागणे आहे.

कथेत न आलेला सहावा प्रसंग म्हणजे आई झालेल्या राधाक्काला बॅरिस्टर पाहातात तेव्हा मातृत्वासंबंधीचे त्यांचे विचार व ग्लोरिया आई होऊ शकली नाही म्हणून वेडी झाली असेल काय अशी शंका बॅरिस्टर भाऊरावांजवळ बोलून दाखवितात तो होय. बॅरिस्टरांचे थबकलेले आयुष्य आणि त्यांचे अस्वस्थ चित्त यांचे दर्शन या प्रसंगातून घडते.

ग्लोरियाच्या मृत्यूच्या वार्तेने रात्रभर झोप न लागलेल्या बॅरिस्टरांचे डोळे लाल होणे, त्या डोळ्यात घालण्यासाठी मावशींनी राधाक्काच्या तिच्या अंगावरचे दूध मागणे, ते स्वतःच्या हाताने घेणे, त्यात बोट बुडवून ते चाखून पाहणे, बॅरिस्टरांनी दूध राधाक्काच्या अंगावरचे हे कळल्यावर डोळ्यात घालून घेणे, नंतर ते चाखून पाहणे व शेवटी त्या दुधाची वाटीच रिकामी करणे हे प्रसंग फक्त कादंबरी आणि नाटकात आहेत. कादंबरीत मावशी–बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वावर आणि नाटकात त्या सोबतच कालावकाशाच्या ऱ्हास-प्रधान रचनाबंधावर प्रकाश पडतो हे आपण कादंबरी व नाटकाच्या परीक्षणात त्या त्या स्थळी पाहिलेच आहे.

कादंबरीत रावसाहेब व नाटकात नानासाहेब हे बॅरिस्टरांचे वडील बंधू पळून जातात, त्यांना शोधण्याच्या नादात पावसात भिजून मुदतीच्या तापाने भाऊराव आजारी पडतात ही कथेत नसलेली कार्यकारणसंगती कादंबरी व नाटकात लागलेली आढळून येते.

तात्यांचा राधाला आपल्यासोबत नेण्याचा निर्णय, त्यांना बॅरिस्टरांचा विरोध, कादंबरीत बॅरिस्टरांच्या सांगण्यावरून व नाटकात राधाक्काच्या हातून तात्यांचा मृत्यू घडून येणे ही कथानक व व्यक्तिरेखांच्या पातळीवरील भर आहे.

बॅरिस्टरांनी लग्नाचे विचारल्यावर कादंबरीत राधाक्काची मनोमन तयारी होणे व नाटकात राधाक्काने उघडपणेच तशी तयारी दाखविणे हाही प्रसंग कथेत नाही. उलट, कथेत या ठिकाणी राधाक्काचा ठाम नकार आहे. राधाक्काचे बदलते व्यक्तिमत्त्व या प्रसंगातून दिसते.

कादंबरीत मावशींनी खा खा खात सुटणे व नाटकात सारे यमनियम बाजूला ठेवून बाबूच्या मागे मागे असणे हे कथेत नसलेले प्रसंग कादंबरी व नाटकात मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वाला अधिक गहिरे रंग देतात.

या सर्व बदलांमागे एक सर्वसामान्य कारण दिसते व ते म्हणजे कथा, कादंबरी व नाटकाचा आशयच भिन्न भिन्न आहे, त्यामुळे त्यांचा घाट व त्या त्या घाटाचे रचनाघटक प्रत्येक कलाकृतीत बदलून आलेले दिसतात. या आशयबदलाचा परिवर्तनबिंदू कथानकातील राधाक्काचे केशवपन हा आहे. या बिंदूनंतर कथा एका मार्गाने, कादंबरी दुसऱ्याच

मार्गाने व नाटक तर आणखी तिसऱ्याच मार्गाने जाते.

यानंतर कथा व नाटकात नाहीत आणि केवळ कादंबरीत आहेत अशा प्रसंगांची दखल घ्यावयास हवी.

बॅरिस्टरांनी दिलेल्या काडीच्या ज्योतीत नग्न स्त्री पाहून राधाक्का उत्तेजित होते. तिचा संकोच गळून पडतो. इतके दिवस संपूर्ण विवस्त्र व्हायला लाजणारी ती स्वतः नग्न होते. भाऊराव चकित होतात. तिचे ते रूप पाहून उत्तेजित होतात. शृंगाराची अपूर्व चव चाखलेले हे दांपत्य तृप्तीत झोपते. सकाळी दोन वेळा याच प्रकाराची पुनरावृत्ती होते. भाऊरावांना उठायला उशीर होतो.

कथेत जिम नॉर्टन–ग्लोरियाचे उपकथानक नसल्यामुळे व नाटक हे प्राधान्याने दृश्य-प्रधान असल्याने त्यात उपरोक्त प्रसंग येऊ शकलेला नाही, हे उघड आहे.

केवळ कादंबरीतच आलेला आणखी एक प्रसंग हा भाऊरावांच्या आठवणीतला आहे. भाऊराव नुकतेच बॅरिस्टरांच्या वाड्यात आलेले असताना पहाटेच विहिरीवर आंघोळीला जातात. त्यावेळी त्यांनी मावशींना संपूर्ण नग्न होऊन विहिरीवर आंघोळ करताना पाहिलेले असते. त्यानंतर त्यांची आंघोळ झाल्याशिवाय विहिरीवर कुणी यायचे नाही हा मावशींचा निरोप त्यांना मिळतो. एक विधवा ब्राह्मण स्त्री अशी उघड्यावर अशा रीतीने आंघोळ करील का, असा प्रश्न आहे. स्वतः दळवींना मावशी ही तत्कालीन विधवांची सर्वसामान्य प्रतिनिधी नसून एक विशिष्ट विधवा वाटते. त्यामुळे ती अशी आंघोळ करू शकते असे त्यांचे मत आहे. मावशींच्या व्यक्तित्त्वाला वेगळेच परिमाण देणारा आणि त्या परिमाणा-विषयी वाद होऊ शकणारा हा प्रसंग आहे, एवढे निश्चित.

कादंबरीत बॅरिस्टर टिळकांना नावे ठेवताना त्यांच्या आठदहा दिवसांच्या वाढलेल्या दाढीबद्दल चेष्टेने बोलतात. भाऊराव तेव्हा त्याना फटकन् उच्चटून बोलतात. क्षणभर बॅरिस्टरही दचकतात. स्वतः भाऊरावही खजील होतात. पण बॅरिस्टर लगेच सारे विसरून भाऊरावांना रात्रीच्या काडीच्या गमतीबद्दल विचारतात.

इथे प्रसंगविशेषी प्रकट होऊ शकणारा भाऊरावांचा स्वाभिमानी स्वभाव, बॅरिस्टराचे त्यांच्या लैंगिक जीवनाविषयीचे काहीसे अनैसर्गिक कुतूहल या गोष्टी कादंबरीत चांगल्या प्रकट होतात.

मावशीबाई एके दुपारी राधाक्काकडे येतात. गप्पात मावशी आपल्याला 'सोवळी' कशी केली ते राधाक्काला सांगतात. त्याने राधाक्का घाबरून जाते. भाऊराव कचेरीतून येताच त्यांना मिठी मारून रडू लागते. ते तिची समजूत काढतात, तिचे मन रमवण्या-साठी तिला मार्कंडयेश्वराच्या देवळात फिरायला घेऊन जातात. त्यावेळी तिला आपल्या वाडलांबद्दलची अधिक माहिती देतात.

कथानक आणि व्यक्तिरेखांमध्ये रंग भरणारा हा प्रसंग आहे. पण त्याचवेळी लेखकाचे कालभान सुटलेलेही दिसते. त्या काळात आजच्या आधुनिक नवराबायकोप्रमाणे सायंकाळी

नाटकातील मावशी या तरुण आहेत, त्यांच्या इच्छा अतृप्त आहेत व राधाक्काशी त्यांचा उत्तरोत्तर वाढता जिव्हाळा आहे. मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वातील या बदलाशी सुसंगत असेच त्यांचे कादंबरी व नाटकातील वागणे आहे.

कथेत न आलेला सहावा प्रसंग म्हणजे आई झालेल्या राधाक्काला बॅरिस्टर पाहातात तेव्हा मातृत्वासंबंधीचे त्यांचे विचार व ग्लोरिया आई होऊ शकली नाही म्हणून वेडी झाली असेल काय अशी शंका बॅरिस्टर भाऊरावांजवळ बोलून दाखवितात तो होय. बॅरिस्टरांचे थबकलेले आयुष्य आणि त्यांचे अस्वस्थ चित्त यांचे दर्शन या प्रसंगातून घडते.

ग्लोरियाच्या मृत्यूच्या वार्तेने रात्रभर झोप न लागलेल्या बॅरिस्टरांचे डोळे लाल होणे, त्या डोळ्यात घालण्यासाठी मावशींनी राधाक्काला तिच्या अंगावरचे दूध मागणे, ते स्वतःच्या हाताने घेणे, त्यात बोट बुडवून ते चाखून पाहणे, बॅरिस्टरांनी दूध राधाक्काच्या अंगावरचे हे कळल्यावर डोळ्यात घालून घेणे, नंतर ते चाखून पाहणे व शेवटी त्या दुधाची वाटीच रिकामी करणे हे प्रसंग फक्त कादंबरी आणि नाटकात आहेत. कादंबरीत मावशी–बॅरिस्टरांच्या व्यक्तिमत्त्वावर आणि नाटकात त्या सोबतच कथा-कौशाच्या ऱ्हास-प्रधान रचनाबंधावर प्रकाश पडतो हे आपण कादंबरी व नाटकाच्या परीक्षणात त्या त्या स्थळी पाहिलेच आहे.

कादंबरीत रावसाहेब व नाटकात नानासाहेब हे बॅरिस्टरांचे वडील बंधू पळून जातात, त्यांना शोधण्याच्या नादात पावसात भिजून मुदतीच्या तापाने भाऊराव आजारी पडतात ही कथेत नसलेली कार्यकारणसंगती कादंबरी व नाटकात लागलेली आढळून येते.

तात्यांचा राधाला आपल्यासोबत नेण्याचा निर्णय, त्यांना बॅरिस्टरांचा विरोध, कादंबरीत बॅरिस्टरांच्या सांगण्यावरून व नाटकात राधाक्काच्या हातून तात्यांचा मृत्यू घडून येणे ही कथानक व व्यक्तिरेखांच्या पातळीवरील भर आहे.

बॅरिस्टरांनी लग्नाचे विचारल्यावर कादंबरीत राधाक्काची मनोमन तयारी होणे व नाटकात राधाक्काने उघडपणेच तशी तयारी दाखविणे हाही प्रसंग कथेत नाही. उलट, कथेत या ठिकाणी राधाक्काचा ठाम नकार आहे. राधाक्काचे बदलते व्यक्तिमत्त्व या प्रसंगातून दिसते.

कादंबरीत मावशींनी खा खा खात सुटणे व नाटकात सारे यमनियम बाजूला ठेवून बाबूच्या मागे मागे असणे हे कथेत नसलेले प्रसंग कादंबरी व नाटकात मावशींच्या व्यक्तिमत्त्वाला अधिक गहिरे रंग देतात.

या सर्व बदलांमागे एक सर्वसामान्य कारण दिसते व ते म्हणजे कथा, कादंबरी व नाटकाचा आशयच भिन्न भिन्न आहे, त्यामुळे त्यांचा घाट व त्या त्या घाटाचे रचनाघटक प्रत्येक कलाकृतीत बदलून आलेले दिसतात. या आशयबदलाचा परिवर्तनबिंदू कथानकातील राधाक्काचे केशवपन हा आहे. या बिंदूनंतर कथा एका मार्गाने, कादंबरी दुसऱ्याच

मार्गाने व नाटक तर आणखी तिसऱ्याच मार्गाने जाते.

यानंतर कथा व नाटकात नाहीत आणि केवळ कादंबरीत आहेत अशा प्रसंगांची दखल घ्यावयास हवी.

बॅरिस्टरांनी दिलेल्या काडीच्या ज्योतीत नग्न स्त्री पाहून राधाक्का उत्तेजित होते. तिचा संकोच गळून पडतो. इतके दिवस संपूर्ण विवस्त्र व्हायला लाजणारी ती स्वतः नग्न होते. भाऊराव चकित होतात. तिचे ते रूप पाहून उत्तेजित होतात. शृंगाराची अपूर्व चव चाखलेले हे दांपत्य तृप्तीत झोपते. सकाळी दोन वेळा याच प्रकाराची पुनरावृत्ती होते. भाऊरावांना उठायला उशीर होतो.

कथेत जिम नॉर्टन–ग्लोरियाचे उपकथानक नसल्यामुळे व नाटक हे प्राधान्याने दृश्य-प्रधान असल्याने त्यात उपरोक्त प्रसंग येऊ शकलेला नाही, हे उघड आहे.

केवळ कादंबरीतच आलेला आणखी एक प्रसंग हा भाऊरावांच्या आठवणीतला आहे. भाऊराव नुकतेच बॅरिस्टरांच्या वाड्यात आलेले असताना पहाटेच विहिरीवर आंघोळीला जातात. त्यावेळी त्यांनी मावशींना संपूर्ण नग्न होऊन विहिरीवर आंघोळ करताना पाहिलेले असते. त्यानंतर त्यांची आंघोळ आल्याशिवाय विहिरीवर कुणी यायचे नाही हा मावशींचा निरोप त्यांना मिळतो. एक विधवा ब्राह्मण स्त्री अशी उघड्यावर अशा रीतीने आंघोळ करील का, असा प्रश्न आहे. स्वतः दळवींना मावशी ही तत्कालीन विधवांची सर्वसामान्य प्रतिनिधी नसून एक विशिष्ट विधवा वाटते. त्यामुळे ती अशी आंघोळ करू शकते असे त्यांचे मत आहे. मावशींच्या व्यक्तित्त्वाला वेगळेच परिमाण देणारा आणि त्या परिमाणा-विषयी वाद होऊ शकणारा हा प्रसंग आहे, एवढे निश्चित.

कादंबरीत बॅरिस्टर टिळकांना नावे ठेवताना त्यांच्या आठदहा दिवसांच्या वाढलेल्या दाढीबद्दल चेष्टेने बोलतात. भाऊराव तेव्हा त्यांना फटकन् उलटून बोलतात. क्षणभर बॅरिस्टरही दचकतात. स्वतः भाऊरावही खजील होतात. पण बॅरिस्टर लगेच सारे विसरून भाऊरावांना रात्रीच्या काडीच्या गमतीबद्दल विचारतात.

इथे प्रसंगविशेषी प्रकट होऊ शकणारा भाऊरावांचा स्वाभिमानी स्वभाव, बॅरिस्टरांचे त्यांच्या लैंगिक जीवनाविषयीचे काहीसे अनैसर्गिक कुतूहल या गोष्टी कादंबरीत चांगल्या प्रकट होतात.

मावशीबाई एके दुपारी राधाक्काकडे येतात. गप्पात मावशी आपल्याला 'सोवळी' कशी केली ते राधाक्काला सांगतात. त्याने राधाक्का घाबरून जाते. भाऊराव कचेरीतून येताच त्यांना मिठी मारून रडू लागते. ते तिची समजूत काढतात, तिचे मन रमवण्या-साठी तिला मार्कंडयेश्वराच्या देवळात फिरायला घेऊन जातात. त्यावेळी तिला आपल्या वाडलांबद्दलची अधिक माहिती देतात.

कथानक आणि व्यक्तिरेखांमध्ये रंग भरणारा हा प्रसंग आहे. पण त्याचवेळी लेखकाचे कालभान सुटलेलेही दिसते. त्या काळात आजच्या आधुनिक नवराबायकोप्रमाणे सायंकाळी

भाऊराव-राधाक्का जोडीने फिरावयास जातील का, प्रश्नच आहे. घरात कुणी वडिलधारे नाही, दोघेच तरुण नवराबायको आहेत, हे खरे असले तरीही तत्कालीन सामाजिक संकेत, नीतीअनीतीच्या सामाजिक धारणा बाहेर वावरताना असे जोडपे पाळत असणारच.

कादंबरीतच आलेला आणि जरा पुनरावृत्ती वाटणारा प्रसंग म्हणजे राधाक्का दुपारी दळण घेऊन मावशींकडे जाते व मावशी तिला आपले पूर्वायुष्य सांगते, हा होय. मावशी राधाक्काकडे जातात आणि राधाक्का मावशींकडे येते हे दोन प्रसंग मिळून एकच प्रसंग केला असता तर अशी पुनरावृत्ती टळली असती.

बालगंधर्व बॅरिस्टरांकडे येतात तो प्रसंग मोठा बहारदार उतरला आहे. नाटकात बालगंधर्व बॅरिस्टरांकडे येणार व नंतर आले होते असा फक्त उल्लेख करण्यावर तंत्रात्मक बंधनामुळे भागवून न्यावे लागले आहे. या प्रसंगीच्या वागण्यातून साऱ्याच पात्रांच्या मनोवृत्तींवर चांगला प्रकाश पडतो. रावसाहेब, नानासाहेबांच्या सुकल्या मनातही लालसेचे कोंब लसलसविणारे गंधर्वाचे स्वर्गीय रूप, मावशींची तृप्तता व जरीची टोपी राधाक्काच्या डोक्यावर ठेवून तिचा मुका घेण्याइतकी उत्तेजित झालेली त्यांची मनोवृत्ती, माडीवर काडीवर काडी जाळत बसलेल्या बॅरिस्टरांची अस्वस्थ व उत्तेजित अवस्था, या साऱ्या वातावरणाने अधीर व उत्तेजित झालेले भाऊराव आणि राधाक्का या साऱ्याच गोष्टींचे मोठे प्रत्ययकारी चित्रण या प्रसंगात झालेले आढळते. कादंबरीतील हा प्रसंग आणि सौभद्रला जाण्याचा प्रसंग या दोन्ही ठिकाणी दळवींमधल्या कथनशील लेखकाबरोबरच त्यांची चित्रदर्शी शैलीही प्रत्ययास येते.

बालगंधर्व येतात त्याच रात्री राधाक्काचे वडील नाथबुवा राधाक्काच्या घरी अचानक येतात हा प्रसंग कादंबरीतच आहे. मुळात हे पात्रच कादंबरीत उपरे असल्यामुळे हा प्रसंग कादंबरीत कथानकाचा प्रवाह किंचित अवरुद्ध करतो.

दारू पिण्यासाठी तलावाजवळील गुत्त्यात गेलेले तात्या परत येत नाहीत. ते येणार नाहीत हे बॅरिस्टरांना ठाऊक असते. दुसरे दिवशी त्यांचे प्रेत तलावात सापडते, हा प्रसंग कादंबरीतच आहे. पुढे कादंबरीतच बॅरिस्टर आपण तात्यांना मारावयास लावले हे कबूल करतात. मावशींना सोवळी केली तेव्हा आपण लहान होतो, आता कुणी विधवेच्या केसांना हात लावील तर आपण त्यांचा खूनच करू असे पूर्वी भाऊरावांजवळ बॅरिस्टर बोलले होते. या क्रूर रूढीविरुद्धचा बॅरिस्टरांचा संताप वांझ नाही हे जसे यातून दिसून येते; तसेच राधाक्काला अवमानित जिण्यापासून वाचविण्यासाठी वाटेल ते साहस करण्याइतके बॅरिस्टरांचे तिच्यावरील उत्कट प्रेमही प्रत्ययाला येते.

नाथबुवा पुन्हा राधाक्काकडे येतात. आपले मन त्यांना कळत नाही म्हणून राधाक्का मनातल्या मनात वैतागते. मावशीबाईही जाणूनबुजून तिच्या बोलण्यातील ध्वन्यर्थाकडे दुर्लक्ष करतात. संतापलेल्या राधाक्काला मावशींचे जागोजाग सुटलेले, लिबलिबीत अंग प्रकर्षाने जाणवते. त्या प्रसंगातून तरुण राधाक्काच्या जिवाची उलघाल मोठी सूचकपणे

व्यक्त होते. पुढे नाथबुवा काय करावयाचे याबाबतीत बॅरिस्टरांचा सल्ला घेऊ असे म्हणतात त्यावेळी राधाक्काच्या मनाला आलेली उभारी या प्रसंगाच्या पार्श्वभूमीवर खुलून दिसते. मात्र संन्यास घेतलेला असूनही वारंवार मुलीकडे येणारे नाथबुवा खऱ्या अर्थाने पूर्णपणे निवृत्त झालेले दिसत नाहीत. त्यामुळे त्यांचा संन्यास ही जबाबदारी टाळण्याची पळवाट वाटत राहाते. याउलट, नाटकात ज्यांचा उल्लेख आला आहे ते नाथबुवा राधाक्काच्या लग्नाला तर नाहीच, पण ती विधवा झाल्यावरही तिच्या भेटीला येत नाहीत. नाटकात पात्रांचा जास्त पसारा नको या तांत्रिक बंधनामुळे कदाचित हे पात्र गळाले असेल. पण त्याचा त्याच्या व्यक्तिरेखेवर चांगला परिणाम झाला आहे, हे निश्चित.

बॅरिस्टरांना क्षय होतो, त्यांच्या थुंकीतून रक्त पडू लागते, हे प्रसंग एकूण कथानकाच्या प्रवाहात कृत्रिम वाटतात, हे वर वेळोवेळी रेऊनच गेलेले आहे.

काही तपशील आणि प्रसंग केवळ नाटकातच आढळतात. त्यांचे विवरण खालील-प्रमाणे आहे.

नानासाहेबांचे 'दत्त दत्त...' फक्त नाटकातच आहे. प्रत्येक पात्राला नाटकात काही तरी कृती (Business) द्यावी लागते, त्यानुसारच नानासाहेबांच्या तोंडी हे बडबडगीत आले असावे. नानासाहेबांचे यांत्रिक आणि निरर्थक आयुष्य रंगविण्यासोबतच प्रसंगाला उचित पार्श्वभूमी पुरविण्याचे कामही नानासाहेबांचे हे बडबडगीत करते. ही गोष्ट ग्लोरिया वेडी झाल्याचे पत्र येते, बॅरिस्टर तिच्या आठवणी काढतात त्याप्रसंगी चांगली दिसून येते.

नानासाहेब पळून गेल्यावर व भाऊराव आजारी पडल्यावर बॅरिस्टर मावशींशी बोलतात त्यावेळी मुंबई आणि दिल्लीला गेल्यावर पायी फिरत असताना प्रत्येक वेड्यात आपल्याला आप्पा कसे दिसायचे, आता पायी फिरलो तर आप्पांसोबतच नाना कसे दिसत राहातील, यासोबतच लोक आता कायकाय उठवतील इत्यादि विचारांनी अस्वस्थ झालेल्या बॅरिस्टरांना माणूस पळून जाण्यापेक्षा मरून गेलेला बरे असे वाटते. अनिश्चिततेच्या विचारांनी बॅरिस्टर कसे बावरून गेलेले आहेत ते इथे दिसते.

तात्यांनी आपल्या सुनेवर बॅरिस्टरांचा डोळा आहे असा आरोप करणे व भानगडी करण्यातच तुमचा जन्म गेला असे बॅरिस्टरांना ऐकवणे हाही प्रसंग नाटकात आहे. तात्यांचे व्यक्तिमत्त्व अधिक खुलविण्यासोबतच हा प्रसंग बॅरिस्टरांचा मानसिक तोल अधिक घालविण्यास कारणीभूत ठरणारा आहे.

मावशींनी राधाक्काला केस वाढव, बांगड्या घाल आणि बॅरिस्टर लग्नाला तयार झाले तर आत्ताच नेट धरून काय ते ठरवून घे, असा सल्ला देण्याचा प्रसंग नाटकात आहे. मावशींचा सहानभूतीपूर्ण, उदार स्वभाव जसा या प्रसंगातून दिसतो तशीच बॅरिस्टरांची मनोवृत्ती न ओळखता येण्याची अपरिपक्वताही दिसून येते.

तीच गोष्ट राधाक्काची. बॅरिस्टरांनी लग्नाचे विचारताच पेटीतून ग्लोरियाचे झगे काढून

ते कुरवाळणे, डोक्याला मुंडावळ्या बांधून पाहणे जितके उतावीळपणाचे वाटते, तितकेच बॅरिस्टरांच्या बाजूला बसून त्यांच्याकडून लग्नाचे निश्चित ठरवून घेण्यातील तिची घाई आणि शेवटी हंबरडा फोडून हातातील बांगड्या काढून आपटण्यातील त्रागा आततायीपणाचा वाटतो.

पहाटेच्या वेळी राधाक्काच्या मागोमाग तात्यांनी विहिरीवर जाणे, तिथे त्यांची झटापट होऊन तात्या विहिरीत पडणे, बॅरिस्टरांनी ओट्यावरून ते पाहणे, राधाक्काला अभय देणे हा प्रसंग नाटकातच आहे. प्रसंग नाट्यमय असल्याने तो नाटकात घेण्याचा मोह लेखकाला आवरला नसला तरी त्यातील कृत्रिमता खटकल्यावाचून राहात नाही. तात्यासारखा आडदांड माणूस राधाक्कासारख्या स्त्रीकडून झटापटीत तोल जाऊन विहिरीत पडणे, मुळात विहिरीच्या इतक्या काठावर झटापट होणे, त्यानंतरही तात्यांनी किंकाळी फोडूनही कुणालाही ती ऐकू न जाणे, तात्यांच्या मृत्यूचा गवगवा राहोच साधा उल्लेखही कुणाच्या तोंडी होऊ नये, कमीतकमी ते प्रकरण बॅरिस्टरांनी कसे दाबले त्याचे ओझरते का होईना, कोणतेही स्पष्टीकरण कुठेच न येणे, जरा खटकतेच.

शेवटी बॅरिस्टर नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसून डोलू लागतात हा प्रसंगही फक्त नाटकातच आहे. वर पाहिल्याप्रमाणे प्रत्येक वाङ्मयकृतीचा आशय आणि तदनुरूप रचनाबंध वेगळा आहे. नाटकाचा हा शेवट त्याचा आशय व रचनाबंध यांना अनुरूप असाच आहे.

येथवर आपण कथा–कादंबरी–नाटक यांचे तौलनिक विश्लेषण व विवेचन केले. त्या निमित्ताने अधूनमधून आशय व घाट यांचा विचारही आपण केला. पण या अभ्यासाचे फलित म्हणून या सर्व चर्चेतून निघणाऱ्या निष्कर्षांचे महत्त्व फार मोठे असणार आहे.

संदर्भ

१. कादंबरीवरून नाटक–दळवी, जयवंत; अंजली दिवाळी अंक १९८०; पृ. ६.
२. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद–देव, वीणा; रसिक दिवाळी अंक, ८३,
३. विडोज अँड दी लिबरल–सिंग, विक्रम; दी संडे ऑब्झर्व्हर–मार्च ३०, ८६, पृ. १९.



६

समारोप

जयवंत दळवी यांची 'बरिस्टर' ही कथा, 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी आणि 'बॅरिस्टर' हे नाटक या तीन साहित्यकृतींचा पहिल्या प्रकरणात निर्देशिलेल्या विविध प्रश्नांच्या पार्श्वभूमीवर व विविध दिशांनी येथवर विचार झाला. अशा प्रकारच्या विचारातून व अभ्यासातून प्रकट होणाऱ्या निष्कर्षांची व फलितांची आता चर्चा करावयाची आहे. मूळ भावानुभव आणि त्याचे तीनही कलाकृतीत दिसणारे रूप, या तीनही कलाकृतींची रचना व बांधणी, त्यात आढळणाऱ्या व्यक्तिरेखा, संविधानक आणि शेवटी लेखकाची निर्मितीशैली व त्याच्या वृत्ती-प्रवृत्ती इत्यादि प्रश्नांच्या अनुषंगाने ही चर्चा करावयाची आहे.

कथेच्या संदर्भात मूळ भावानुभवाचा शोध घेत असता खालील गोष्टी लक्षात येतात. कथा लिहिताना दळवींच्या डोळ्यासमोर एका मोठ्या उदास वाड्यात संध्याकाळच्या धूसर प्रकाशात एक विधवा पण सुंदर स्त्री एकटी बसली आहे, असे एक दृश्य येत असल्याचे दळवी सांगतात. तसेच 'बॅरिस्टरांची राधाक्का' या लेखात स्त्री–पुरुषांमधील मुग्ध प्रेमाचा अमेरिकेतील आपला एक अनुभव सांगून त्या अनुभवावरून आपण 'बॅरिस्टर' ही कथा लिहिल्याचे ते सांगतात.[१] त्याचप्रमाणे 'माझ्या लेखनातील स्त्री' या लेखात मनाचा कोंडमारा करून जगणाऱ्या स्त्रिया आपण आपल्या या कथेत दाखविल्या आहेत, असेही दळवी म्हणतात.[२] याचा अर्थ असा होतो की, कथा लिहिताना एकच एक अनुभवबीज कामी आलेले नसून दोनतीन प्रकारचे अनुभव सामावलेले व्यामिश्र अनुभवबीज दळवींच्या मनात व्यक्त होण्यास धडपडत होते. त्यापैकी, स्वतः दळवी म्हणत असले तरी, कथेत

बॅरिस्टरांचे अथवा त्या अनुषंगाने स्त्रीपुरुषातील सलज्ज, मुग्ध प्रेमाचे चित्रण प्राधान्याने आलेले नाही. आजपासून साठसत्तर वर्षांपूर्वीच्या सामाजिक परिस्थितीत स्त्रीचा–आणि पर्यायाने पुरुषाचाही–होणारा कोंडमारा प्राधान्याने 'राधाक्का' या स्त्रीच्या अंगाने व्यक्त झाला आहे. त्यामानाने सौंदर्यलोलुप बॅरिस्टर ही व्यक्तिरेखा नीट रंगविली गेलेली नाही. अमेरिकेत दळवींना दिसलेल्या लाजऱ्या, मुग्ध पण धिटुकल्या तरुणीचे चित्रण तर कथेत कुठेच आलेले नाही. स्वतः दळवींनाही आपला हा अनुभव कथेच्या एकूण लांबीरुंदीत नीट दाखविता आलेला नाही याची जाणीव व असमाधान होते.[३] या जाणिवेतूनच त्यांनी पुढे 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी सन १९७२ च्या 'अनुराधा' या दिवाळी अंकात लिहिली.

तेव्हा कथेची कादंबरी होण्यामागे अभिव्यक्तीविषयक एक असमाधान आहे हे लक्षात येते. हे असमाधान, आपला अनुभव कथेच्या माध्यमातून नीट व्यक्त झालेला नाही, कारण या अनुभवासाठी कथेची लांबीरुंदी कमी पडली, अशा प्रकारचे आहे. म्हणजे हा प्रश्न अभिव्यक्तीशी किंवा घाटाशी निगडित आहे. आपल्याला जे सांगावयाचे होते ते आपण योग्य त्या रीतीने अभिव्यक्त केलेले नाही, करू शकलो नाही; म्हणजेच आपली अभिव्यक्तीची पद्धत, घाट किंवा आपण स्वीकारलेला रचनाबंध चुकला ही जाणीव कथेची कादंबरी होणे या पहिल्या रचनांतरामागे आहे.

हा घाट फसण्याची कारणे कोणती आहेत याचा विचार इथेच करणे योग्य ठरेल. एक उघड कारण हे आहे की, दळवींचा मूळ भावानुभव अतिशय व्यापक आणि व्यामिश्र होता; त्यामुळे तो कथेसारख्या आटोपशीर वाङ्मय प्रकारात मावणे शक्य नव्हते. तो कादंबरीसारख्या ऐसपैस प्रकारातून व्यक्त होणेच अधिक इष्ट होते. अशा रीतीने व्यापक आशय लहानशा घाटात कोंबण्याचा प्रयत्न झाल्यामुळे तो आशय नीट अभिव्यक्त होऊ शकला नाही. पर्यायाने आशयाला अनुरूप असा घाट नसल्यामुळे घाट फसला. व फसलेल्या घाटात आशय बसविण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे तोही नीट सांगता आला नाही. त्यातूनच लेखकाच्या मनात कथेविषयीचे असमाधान निर्माण झाले.

यातून आणखी एक प्रश्न असा निर्माण होतो की मुळात इतक्या व्यापक व व्यामिश्र अनुभवावर आपण 'कथा' लिहावी असे तरी दळवींना का वाटले? उत्तरादाखल दळवींचा लेखनप्रवास तपासला तर असे दिसते की दळवी आधी, सुरुवातीला फक्त कथाकार होते. सन १९४९ मध्ये त्यांची 'पहिला पाऊस' ही पहिली कथा 'लोकसत्ते'त छापून आल्यापासून तो १९६२ साली 'चक्र' ही त्यांची पहिली कादंबरी प्रसिद्ध होईपर्यंत म्हणजे सुमारे बारा–तेरा वर्षे दळवी कथाकार म्हणूनच वावरत होते. मात्र कथाकार म्हणून आपल्याला फारसे महत्त्व मिळत नाही हे दळवींच्या लक्षात येत होते. त्याच सुमारास घडलेल्या अमेरिकेच्या वारीत तेथील संपादक आणि प्रकाशक प्रामुख्याने कादंबऱ्यांवरच बोलतात; तसेच कथासंग्रहापेक्षा कादंबऱ्यांचा वाचकवर्ग मोठा असतो आणि

म्हणून कादंबरीकाराची दखलही मोठ्या प्रमाणात घेतली जाते, असे दळवींना आढळून आले होते. त्यातच खांडेकरांसारख्या ज्येष्ठ साहित्यिकाने 'कादंबरीशिवाय लेखकाला खरी गती नाही' असे म्हणून कादंबरीच्या सामर्थ्याची महती सांगितली होती; शिवाय गाडगीळ, गोखले, माडगूळकर ह्यांच्यासारखे श्रेष्ठ कथाकार वेळीच म्हणजे तिशीच्या आसपास कादंबरीलेखनाकडे वळले असते तर त्यांचा जोश टिकला असता, ते एवढ्यातच ओसरले तसे ओसरले नसते, असा समयोचित इशारादेखील दिला होता. या सर्व गोष्टींमुळे दळवींनी कादंबरी लिहावयाच्या दृष्टीने प्रयत्न केला व दोनतीन वर्षांच्या प्रयत्नाने 'चक्र' कादंबरी लिहून काढली.[४]

मात्र या पहिल्यावहिल्या कादंबरीने सुरुवातीला दळवींना काहीसे हादरवून टाकले होते. कारण 'चक्र' ला अश्लील ठरवून दळवींवर कोर्टकेस होण्याची पाळी आली होती. आणि केवळ दैवयोगानेच दळवींची या प्रसंगातून सुटका झाली होती. त्या अनुभवाच्या पार्श्वभूमीवर स्त्रीपुरुषातील मुग्ध प्रेमाच्या विषयावर कादंबरी लिहिणे हे तसे धाडसाचेच काम होते. थोडेसे पाऊल चुकले तरी अनौचित्य व अश्लीलता हे आरोप येतील असा हा विषय होता. कदाचित याच कारणाने या विषयाला दळवींनी प्रथम भीतभीतच स्पर्श केला असावा आणि त्यांच्या सुप्त मनाने सावधगिरीचा उपाय म्हणून प्रारंभी कादंबरीऐवजी कथेचा घाट निवडला असावा, असा एक तर्क करता येतो.

'माझ्या कथांनी मला जे कधी दिले नाही ते स्थान मला या 'चक्र' कादंबरीने दिले,' असे दळवी म्हणतात,[५] तेव्हा त्यांच्या कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराच्या निवडीला प्रेरक ठरणारे कारण साहित्यबाह्य आहे हे उघड आहे. मात्र साहित्यबाह्य कारणाने का होईना, दळवी कादंबरीकडे वळले हे चांगले झाले. कारण त्यांची प्रकृती आणि निर्मिती-शैली कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराला अधिक जवळची आहे. एकदा आपल्याला कादंबरी लिहिता येते असा आत्मविश्वास आल्यानंतर दळवींची लेखनप्रक्रिया प्रामुख्याने कादंबरीच्या अंगाने बहरत राहिली असे दिसते.

कारणे कोणतीही असोत, आपला एक व्यामिश्र अनुभव दळवींनी कथेत मांडण्याचा प्रयत्न केला आणि तो नीट मांडला गेला नाही असे असमाधान विकत घेतले एवढे खरे. हे असमाधान दूर करण्यासाठी म्हणून त्यांनी 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी लिहिली. यात 'कादंबरीचा विस्तार मोठा असल्यामुळे सौंदर्यासक्त बॅरिस्टर मला अधिक चांगला रंगवता आला,'[६] असे दळवी म्हणतात. बॅरिस्टरांची सौंदर्यासक्त वृत्ती, राधाक्काने या वृत्तीला दिलेला प्रतिसाद, त्या दोघांतील हे नाते समजून घेण्याची भाऊरावांची उदार व दिलदार मनोवृत्ती यांचे एकोणीसशे बीसच्या सुमाराच्या सामाजिक परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवर जे चित्रण झालेले आहे ते कादंबरीत अतिशय नेटके आहे. तसेच कथेतील व्यामिश्र अनुभव कादंबरीत मांडता मांडता दळवींना कथेत न आलेले आणखीही काही सुचत गेले आहे असे दिसते. ते म्हणजे जिम नॉर्टन, ज्योतीत नग्न स्त्री दाखविणारी काडी,

ग्लोरिया आणि तिचे व बॅरिस्टरांचे प्रेम हा संविधानकाचा भाग एकीकडे; तर बॅरिस्टरांच्य घराण्यातील वेडाची परंपरा हा भाग दुसरीकडे. 'बॅरिस्टर' या कथेतील संविधानकाला या दोन नवीनच फांद्या कादंबरीलेखनात फुटलेल्या दिसतात.

हे असे होण्यामागील कारणांचा विचार करावयास लागलो की आपण दळवींच्या निर्मितीशैलीपाशी येऊन थबकतो. पहिल्या प्रकरणात या संबंधी जी चर्चा केली होती तिच्या संदर्भात विचार केला तर असे दिसते की, ना. सी. फडके इत्यादि लेखकांप्रमाणे दळवींची शैली व्यक्तिकेंद्रित अथवा घटनाकेंद्रित नाही, तर विकासात्मक आहे. म्हणजे लेखनकाळात त्यांच्या लिखाणातील व्यक्तीही हळूहळू विकास पावू लागतात. बॅरिस्टर हा सौंदर्यासक्त आहे एवढीच धूसर कल्पना प्रथम दळवींच्या मनात होती. कादंबरीत या कल्पनेचा विकास करताना इसवी सन एकोणीसशे वीसच्या पार्श्वभूमीवर, म्हणजे माणसे जेव्हा एकतर परंपराग्रस्त होती किंवा राजकारणग्रस्त होती तेव्हा, हा बॅरिस्टर सौंदर्यासक्त का? याचे कारण म्हणून दळवींच्या कल्पनाशक्तीने तो विलायतेत शिकून आलेला आहे, हे उत्तर शोधले. आणि मग या उत्तराच्या अनुषंगाने जिम नॉर्टन, ग्लोरिया ही फांदी संविधानकाला फुटली. तसेच दळवींना वेड्यांबद्दल विलक्षण कुतूहल आहे.[७] लहानपणी कोकणात त्यांनी जे अनेक वेडे पाहिले, त्यांचा दळवींच्या मनावर खोल ठसा उमटलेला आहे. त्यामुळे हे वेडे सातत्याने त्यांच्या लिखाणात डोकावतात. बॅरिस्टर–राधाक्काची प्रेमकथा तत्कालीन सामाजिक पार्श्वभूमीवर शोकांतिका ठरणेच अपरिहार्य होते. ती अशी शोकांत करण्यासाठी बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेड उपयोगी पडू शकेल असे वाटल्यावरून कदाचित दळवींनी कादंबरीच्या संविधानकात हे वेड आणले असावे. निर्मितीप्रक्रियेमधील अबोध पातळीवर चाललेला दळवींच्या कल्पनाशक्तीचा हा व्यापार कादंबरीत संविधानकातील भर म्हणून प्रकट झाला आहे. या प्रक्रियेचे बाकीचे तपशील स्वतः दळवीच असे सांगतात– 'विचार करता करता एखादा विषय मनात येतो. त्याला अनुरूप असा परिसर दिसू लागतो. त्यातली काही पात्रे दिसू लागतात. ती पात्रे कशी वाढत जातील याचे अंदाज मनात येतात. प्रक्रिया मनातल्या मनात दीर्घकाळ चालू असते.... कागदावर उतरते ती कादंबरी वा नाटक सांगाड्याच्या अवस्थेत असते. मग दीर्घकाळ भरणी चालू असते. पुनर्लेखनाच्या कितीतरी अवस्था असतात. लिहिलेले खोडणे, काही भाग संपूर्ण गाळणे, संपूर्ण नवा भाग लिहून योग्य ठिकाणी जोडणे म्हणजेच सर्जनाचे कार्य सतत चालू असते. ज्यांच्या मनाची सुचण्याची क्रिया तीव्र असते त्यांना काही ना काही सतत सुचत असते.'[८] या निर्मिती प्रक्रियेनुसार मूळ व्यामिश्र अनुभवबीजात आणखी काही अनुभव समाविष्ट झाले आणि कथेत नसलेले बॅरिस्टरांचे विलायतेमधील जीवन व त्यांच्या घराण्यातील वेड या गोष्टी कादंबरीलेखनाच्या वेळी दळवींना नव्याने सुचल्या.

या नव्याने सुचलेल्या गोष्टींपैकी बॅरिस्टरांचे विलायतेतील जीवन, त्यांचा तेथील मित्र जिम नॉर्टन; आगपेटीच्या काडीची ती अद्‌भुताच्या सीमारेषेवर घोटाळणारी कल्पना आणि

ग्लोरिया व बॅरिस्टर यांच्यातील भावबंध इत्यादि गोष्टींचा दळवींनी कादंबरीत फार मार्मिकपणे उपयोग करून घेतलेला दिसतो. पण त्या मानाने बॅरिस्टरांच्या घराण्यातील वेडाचा मात्र त्यांनी नीट उपयोग केला नाही असे म्हणावे लागते. त्यांनी तो का केला नाही अथवा त्यांना तो का करता आला नाही यामागे कारणीभूत असलेल्या गोष्टी या साहित्यबाह्य आहेत. त्या म्हणजे कादंबरीचे दिवाळी अंकासाठी केलेले लेखन; पृष्ठसंख्येच्या मर्यादेमुळे काही विशिष्ट विस्तार झाल्यानंतर कादंबरी आवरती घ्यावी लागणे ही होत. पण त्यांचा कादंबरीत रचनाबंध आणि आशय या दोन्हीवर परिणाम झालेला दिसतो.

यासंबंधीचे विवेचन पुढे यथावकाश येईलच. पण एक मौजेची आणि लेखकांच्या निर्मितीप्रक्रियेशी संबंधित अशी गोष्ट येथेच नमूद करावयास हवी. 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथात लेखकांनी असे दाखवून दिले आहे की सर्जनप्रक्रियेतील स्फूर्ती हा जो घटक आहे, तो जागृत करण्यासाठी कलावंत नानाप्रकारच्या बाह्यप्रयत्नांची व साधनांची कास धरताना दिसतात. त्यामध्ये जागृत मनाला मांद्य आणून अबोध मनोवस्थेतील क्रियांना मार्ग मोकळा करून देणाऱ्या मद्य, निसर्गसहवास इत्यादि गोष्टींचा ते उल्लेख करतात.[९] 'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीच्या लेखनकाळातील दळवींची आठवण वरील गोष्टीला पूरक अशी आहे. गोव्याच्या निसर्गरम्य पार्श्वभूमीवर, मद्याच्या सहवासात, एका तरल मनोवस्थेत असताना समोर दूरवरच्या घरात चमकलेली एक ज्योत पाहून अशा ज्योतीत दिसणाऱ्या नग्न, लवलवत्या स्त्रीची कल्पना त्यांना एकाएकी स्फुरली असे ते लिहितात.[१०]

कादंबरीतील या ज्योतीचा उपयोग मोठा मार्मिक व धुंद करणारा आहे. ही कल्पना ज्या तरल अवस्थेत दळवींना स्फुरली त्याच धुंदीत राधाक्काचे केशवपन या उत्कर्षबिंदूपर्यंतचे कादंबरीलेखन झालेले असावे. त्यानंतर मात्र एकाएकी पृष्ठसंख्येचे भान येऊन दळवींनी ही कादंबरी आवरती घेतली आहे असे दिसते. त्यामुळे कादंबरीचा शेवट शोकांत झालेला असला, तरी तो ना सामाजिक दडपणांमुळे झालेला मुग्ध प्रेमाचा शोकांत शेवट आहे, ना तो आनुवंशिक वेडाच्या अपरिहार्य दिशेने झालेला शोकांत शेवट आहे. कादंबरीचा शेवटचा भाग त्यामुळे फार कृत्रिम झाला आहे.

नाटक हा वाङ्मयप्रकार दळवींनी प्रारंभीच्या दोनतीन नाटकांपर्यंत कुणाच्या तरी दडपणामुळे किंवा आग्रहामुळे हाताळलेला दिसतो. 'सभ्य गृहस्थ हो!' व 'संध्या-छाया' या नाटकांप्रमाणेच 'बॅरिस्टर' हे नाटक शशिकांत निकते यांनी या कादंबरीवर नाटक चांगले होईल असे सुचविल्यामुळे प्रेरणा घेऊन लिहिले गेलेले दिसते.[११] या कादंबरीवर आधारित नाटक लिहावयाचे असे ठरविले तेव्हा सर्वप्रथम नाटकात राधाक्काची भूमिका कोण करणार असा प्रश्न पडे, असे दळवी सांगतात. आणि ज्या क्षणी सुहास जोशी या राधाक्का म्हणून निश्चित झाल्या त्याच क्षणापासून आपण नाटक पूर्ण करण्याच्या मागे लागलो, असे दळवी म्हणतात.[१२] पण आपल्या दृष्टीने नाटकात राधाक्काची भूमिका कोण

करणार ही बाब साहित्यबाह्य आहे. आपल्या दृष्टीने या गोष्टीचे महत्त्व राधाक्का निश्चित झाल्यामुळे नाटक लिहून पूर्ण झाले एवढ्यापुरतेच मर्यादित आहे.

या कादंबरीवर आधारित नाटक लिहावयाचे ठरल्यानंतर नाटक या वाङ्मयप्रकाराच्या प्रकृतीच्या दृष्टीने महत्त्व आले ते व्यक्तिरेखांना. संविधानकाचा विचार त्या मानाने गौण ठरला. बॅरिस्टरांची व्यक्तिरेखा ही मुळातच नाट्यमय होती. पण कादंबरीत त्यांच्या घराण्यातील वेडाचा उल्लेख करूनही नीट उपयोग करून घेता आला नव्हता. तो इथे का केला तर बॅरिस्टरांची व्यक्तिरेखा जास्त जोमदार होईल हे दळवींच्या लक्षात आले असणार. त्यामुळे काहीशी अर्धवट सुटून गेलेली, कादंबरीतील कथानकाची ही वेडाची बाजू नाटकात प्रधान बनली. आणि मग त्या अनुषंगाने नाटकाची दिशाही निश्चित झाली. 'सर्जनशील लेखकाला सतत काही ना काही सुचत असते,' या दळवींच्या म्हणण्याप्रमाणे कादंबरीतील मावशींच्या संदर्भात नंतर दळवींना बरेच नवे सुचत गेले आणि मग नाटकात मावशींची व्यक्तिरेखा पूर्णतया बदलून गेली. मावशींसारखी विधवा स्त्री यापूर्वी मराठी रंगमंचावर आलेली नव्हती. अशा प्रकारे या दोन अत्यंत वेगळ्या व प्रभावी अशा व्यक्तिरेखा नाटकात समोर आल्यामुळे कथा व कादंबरीत प्रमुख असणारी राधाक्का नाटकात गौण झाली. आणि मुळातच कथा–कादंबरीत दुय्यम असलेले भाऊराव (कथेतील तात्या) नाटकात अगदीच नगण्य ठरले.

कादंबरीतील बदल प्राधान्याने संविधानकाच्या पातळीवरचे आहेत, तर नाटकातील बदल प्रामुख्याने व्यक्तिरेखांच्या पातळीवरचे आहेत. पहिल्या प्रकरणात निर्देशिल्याप्रमाणे कथानक–संविधानकाच्या आणि व्यक्तिरेखांच्या पातळीवर झालेले बदल कलावंताच्या कलावस्तूकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनावर प्रकाश टाकतात, आणि दृष्टिकोन बदलला की कलाकृतीचा आशयही मुळापेक्षा वेगळा होतो, व याचे कारण मूळ अनुभवबीजाने विकासाची नवी वाट स्वीकारली असते. दळवींच्या तीनही वाङ्मयकृतींमध्ये नेमके हेच घडलेले दिसते. कथेपेक्षा कादंबरीचा आशय वेगळा आहे आणि कादंबरीपेक्षा नाटकाचा आशय वेगळा आहे कथेत मूळ अनुभवबीज 'एका स्त्रीच्या मनाचा विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत झालेला कोंडमारा' या वाटेने जाते; तर कादंबरीत 'स्त्रीपुरुषांमधील मुग्ध प्रेमाचे नाते आणि विशिष्ट परिस्थितीत त्यांच्या सौंदर्यलोलुप मनाचा झालेला कोंडमारा' या वेगळ्या वाटेने जाते, आणि नाटकात तर 'सौंदर्यलोलुप पण मनोविकृतीची शिकार झालेल्या बॅरिस्टरांची शोकांतिका' या आणखी तिसऱ्याच वाटेने हे अनुभवबीज विकास पावते.

या पार्श्वभूमीवर विचार करावयाचा आहे तो या प्रश्नांचा की हे जे भिन्नभिन्न आशय या तीनही कलाकृतींमधून प्रकट झालेले आहेत त्यांचा आणि त्या त्या कलाकृतीला जो रचनाबंध त्या आशयाच्या अभिव्यक्तीत मिळालेला आहे त्यांचा परस्परसंबंध कशा प्रकारचा आहे ? या प्रश्नाचा दोनतीन दिशांनी विचार होऊ शकतो. म्हणजे आशय प्रकट होऊ पाहतो आहे, तो ज्या रचनाबंधातून प्रकट होतो आहे त्याचा कोणता परिणाम आशयावर

होतो आहे, ही विचारांची एक दिशा असू शकते. किंवा आशयाचा जो काही आत्मिक गुणधर्म असेल त्याचा ज्या रचनाबंधातून तो प्रकट होतो आहे त्या रचनाबंधावर कोणता परिणाम होतो आहे ही आणखी एक दिशा असू शकते. म्हणजे मूळ अनुभवबीजाला सर्जनप्रक्रियेत जो घाट मिळतो आहे त्याचा अनुभवबीजाच्या विकासात कितपत परिणाम झालेला आहे, अथवा अनुभवबीज ज्या दिशेने विकसित होत आहे त्या विकासात घाटाचा परिणाम कोणता व कितपत होतो आहे इत्यादि दिशांनी या प्रश्नाचा विचार करावयास हवा.

या दृष्टीने प्रथम कथेचा विचार करावयास हवा. कथेच्या तंत्राच्या संदर्भात 'बॅरिस्टर' या कथेचा रचनाबंध अथवा घाट आणि तिचा आशय यांचा तौलनिक विचार करावयास हवा. कथावस्तू, तिचा प्रारंभ, मध्य व शेवट, संविधानक, निवेदनपद्धती आणि व्यक्तिचित्रण या सर्व अंगांनी 'बॅरिस्टर' या कथेचा विचार केला तर तिचा घाट काहीसा ऐसपैस आहे हे लक्षात येते. उदाहरणार्थ, कथेमध्ये पात्रे पुष्कळच आहेत–जवळपास कादंबरीतल्या इतकीच पात्रे आहेत आणि तीही कादंबरीला दोन उपकथानके असताना; दुसरे म्हणजे, कादंबरीत वर्णन केलेल्या दोन वर्षांच्या कालखंडाच्या मानाने कथेचा कालखंड खूपच मोठा म्हणजे सुमारे पंचवीस वर्षांचा किंवा त्यापेक्षा अधिकच आहे. या दोन गोष्टींमुळे कथा पुष्कळच पसरट झाली आहे. कथेत निवेदनावर जो भर दिसतो तो या पसरट रचनाबंधामुळे आलेला आहे. दळवींच्या मनात जेव्हा या कथेचे अनुभवबीज विकसित होत होते तेव्हा ते असे ऐसपैस रीतीने विकसित होत असले पाहिजे. अन्यथा त्यांनी तरुण झालेल्या बाबूपासून कथेची सुरुवात केली नसती. मनात साकार होऊ पाहणारा रचनाबंध असा ऐसपैस असल्यामुळे कथेतील आशयही टोकदार आणि एककेंद्री होण्याऐवजी शिथिलपणाने आलेला दिसतो. म्हणजे एकीकडे ही 'राधाक्का' या ऐन तारुण्यातच विधवा झालेल्या स्त्रीच्या मनाच्या कुतरओढीची कथा आहे, तर दुसरीकडे विलायतेतून पुरोगामी विचार घेऊन आलेल्या आणि ते इथल्या प्रतिगामी समाजात वापरू पाहणाऱ्या सौंदर्यासक्त वृत्तीच्या बॅरिस्टरांची रोमँटिक शोकांतिका आहे. त्यातच तत्कालीन समाजाचे प्रातिनिधिक चित्रण आणि कथेच्या शेवटी अचानक आलेली काहीशी अद्भुतरम्यता या सर्व गोष्टींच्या ओढाताणीत आशय वेडावाकडा ताणला जाणे अपरिहार्य होते. मनातल्या अनुभवबीजाला सर्जनप्रक्रियेत मिळत जाणारा रचनाबंध जर तंत्रशुद्ध रीतीने जिला 'कथा' म्हणतात तिचा असता तर बाबू आणि त्याच्याशी संबंधित प्रारंभीचा भाग निश्चितच गळला असता. पण तसे घडलेले नाही; त्याअर्थी जरी ही कथा असली तरी तंत्रशुद्ध अर्थाने तिचा रचनाबंध कथेपेक्षा कादंबरीला अधिक जवळचा दिसतो. दुसऱ्या प्रकरणात दर्शविल्याप्रमाणे कादंबरीचा कच्चा आराखडा असावा त्याप्रमाणे कथेत कित्येक नोंदी आलेल्या आहेत.

'अंधाराच्या पारंब्या' या कादंबरीचा रचनाबंध कथेपेक्षा आणखीच वेगळा आहे.

कारण तिथे पात्रे आणि कालखंड हे दोन्हीही कथेच्या तुलनेने कमी आहेत. त्यामुळे कादंबरीचा पट (canvas) पुष्कळच नियंत्रित झाला आहे. याचा एक परिणाम कादंबरीची खोली वाढण्यात झाला आहे. कथेत पात्रांचे चित्रण बऱ्याच ठिकाणी वरवरचे आहे. कादंबरीत मात्र बॅरिस्टर, राधाक्का, मावशी आणि भाऊराव या चारही पात्रांच्या व्यक्तित्वाचे अंतर्भेदी दर्शन घडवीत त्यांचा विकास झाल्याचे लेखकाला या बंदिस्त पट असलेल्या रचनाबंधामुळे दाखविता आले आहे. त्यामुळेच कथेतील विस्कळीतपणे पसरलेल्या आशयाच्या पार्श्वभूमीवर कादंबरीतील आशय बराचसा एकसंध झाल्याचे दिसते. बराचसा एकसंध म्हणण्याचे कारण असे की राधाक्काचे केशवपन होणे हा जो संविधानकातील उत्कर्षबिंदू आहे, तिथपर्यंत रचनाबंध आणि आशय यांचा तोल चांगला साधला आहे. पण पुढे स्फूर्तीची धुंदी उतरल्यावर आणि आपल्याला ही कादंबरी दिवाळी अंकासाठी विशिष्ट पृष्ठमर्यादेत बसवावयाची आहे याचे भान आल्यावर लेखकाच्या हातून आशय आणि रचनाबंध यांच्यातील मेळ सुटत गेलेला दिसतो. परिणामी बॅरिस्टरांना एकाएकी क्षय होतो आणि मुळात सौंदर्यलोलुप पण भयशंकित बॅरिस्टरांच्या मनोवृत्तीच्या अंगाने जात असलेली ही कादंबरी एकाएकी घटनेच्या अंगाने जाऊ लागते. मूळ आशय त्यामुळे काहीसा कोपऱ्यात बिचकून दडलेला दिसतो. त्यातच कथेच्या काव्यात्मक, धूसर, रोमँटिक शेवटाचा मोहिनी लेखकाच्या मनावर जबरदस्त असावी. त्यामुळे तोही शेवट या घटनात्मक शोकांताला जोडण्याचा त्याने प्रयत्न केलेला दिसतो. पण या नव्याच अंगाने जाताना अपरिहार्य ठरणारा कादंबरीचा ढोबळ शेवट आणि कथेचा काव्यात्म शेवट यांचे हे जोडकाम फारच बेडौल झाले आहे. त्यात ना घटनेचा तीव्र धक्का येतो ना काव्यात्मकतेचा कोवळेपणा! मूळ अनुभूत घाटाशी तडजोड केल्यामुळे पर्यायाने आशयाशीही तडजोड स्वीकारणे भाग पडलेले दिसते. अशी कोणतीही तडजोड करण्याची वास्तविक गरज नव्हती ही गोष्ट नाटकाच्या शेवटाकडे पाहिले तर दिसून येते. तिथे घाट आणि आशय शेवटपर्यंत हातात हात घालून आलेले दिसतात. पण साहित्यबाह्य अशा पृष्ठसंख्येच्या दडपणाला बळी पडून कादंबरीच्या शेवटच्या प्रसंगांमध्ये मूळ घाट सोडून देताच मूळ आशयही हातातून निसटला हे स्पष्ट जाणवते.

नाटकाचा रचनाबंध हा प्राधान्येकरून तंत्राधीन असतो. रंगमंचाच्या मर्यादा सांभाळून जेवढे स्वातंत्र्य घेणे शक्य आहे तेवढेच नाटककार घेऊ शकतो. त्यामुळे नाटकातील आशयाचा विचार प्राधान्याने तंत्राच्या आणि गौणपणे घाटाच्या अंगाने होतो. 'बॅरिस्टर' या नाटकातील आशय नाटकाच्या या तंत्रप्रधानतेमुळे फारसा बदललेला दिसत नाही; तर व्यक्तिप्रधानता हे जे नाटकाच्या घाटाचे अंग आहे त्यामुळे बदललेला दिसतो. अर्थातच तंत्राच्या मर्यादांमुळे कादंबरीतील 'सौभद्र' नाटकाला जाण्याचा प्रसंग आणि बालगंधर्व बॅरिस्टरांच्या घरी येतात तो प्रसंग गाळावा लागल्यामुळे आशयाचा रंग जरा फिका पडला आणि आस्वादाच्या गोडीत थोडी उणीव निर्माण झाली, हे खरे;

पण त्या पलीकडे जाऊन मूळ आशयात काही बदल झालेला नाही. बॅरिस्टरांची रसिकता, राधाक्काचा प्रतिसाद, भाऊरावांचे जिगजिगणे आणि मावशींच्या दडपलेल्या इच्छांचा स्फोट या गोष्टी जरा कमी तीव्रतेने का होईना, पण नाटकात इतर प्रकारांनी आलेल्या आहेत. त्यामुळे तंत्र वजा करून जो घाट शिल्लक उरतो त्या घाटाचे आणि आशयाचे नाटकातील नाते शोधण्यावरच लक्ष केंद्रित करावयास हवे.

व्यक्तिप्रधानता हा नाटकाच्या घाटाचा मूळ गाभा असतो असे म्हटल्यानंतर आणि बॅरिस्टर हे नाटक ही एका व्यक्तीची शोकांतिका आहे हा चौथ्या प्रकरणातील निष्कर्ष लक्षात घेतल्यानंतर नाटकात घाट आणि आशय यांची जोडी जमली आहे हे मान्य करण्यास प्रत्यवाय नसावा. मात्र, माधव मनोहर म्हणतात त्याप्रमाणे [१३] तीनचतुर्थांश नाटक फार्सवजा, हलक्या फुलक्या विनोदाच्या अंगाने जात असता शेवटी शेवटी ते एकदम शोकांतिकेचे वळण घेते, या गोष्टीचा अधिक विचार होणे आवश्यक आहे. या संबंधात असे निश्चितपणे म्हणता येते की या गोष्टीचा नाटकातील व्यक्तिमत्त्वांचे चित्रण या आशय आणि घाटसंबद्ध गोष्टींवर फारसा परिणाम होत नाही. कारण यातील विनोदाचे मुख्य लक्ष भाऊराव आहेत व त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला ही जी झूब दिली आहे त्यामुळे नाटकातील भाऊराव व्यक्तिचित्र वा प्रतिचित्र न राहता व्यंगचित्राच्या पातळीवर उतरतात. पण त्यांचा 'बॅरिस्टर या व्यक्तीचा शोकांत' या आशयावर काही विपरीत परिणाम होत नाही. उलट, प्रसन्नपणे व्यतीत होणाऱ्या त्यांच्या व त्यांच्यामुळे बॅरिस्टरांच्या आयुष्याच्या पार्श्वभूमीवर शेवटी एकदम झालेली शोकांतिका अधिकच भीषण वाटते. फार फार तर आपण असे म्हणू शकू की तीनचतुर्थांश सुखात्मिका आणि एकचतुर्थांश दुःखात्मिका हे या नाटकाचे स्वरूप दळवींच्या रोमँटिक प्रवृत्तीवर प्रकाश टाकते. कारण या प्रवृत्तीचे कलावंत असे मानतात का त्यांच्या पात्रांची सुरुवात जर आत्यंतिक सुखात व वैभवात झाली असेल तर त्यांचे पतन तेवढ्याच अधिक उंचीवरून होणारे म्हणून अधिक शोकात्म (Tragic) असते.[१४] बॅरिस्टरांचे प्रारंभीचे वैभवपूर्ण, रुबाबदार, हसरेखेळते जीवन अपेक्षांच्या ज्या उंचीवर जाऊन पोहोचते तिथून त्यांची नानासाहेबांच्या खुर्चीकडे झालेली वाटचाल अधिकच खोल जखम करणारी ठरते. या दृष्टीने पाहिले असता माधव मनोहरांचा आक्षेप हा 'बॅरिस्टर' या नाटकाचा दोष न ठरता ते त्याचे एक बलस्थान ठरते.

वाङ्मय-प्रकारांतरगच्या संदर्भात शेवटी एका प्रश्नाचा निर्णय घेणे आता आवश्यक आहे तो प्रश्न म्हणजे, अनुक्रमे कथा, कादंबरी व नाटक वा तीन प्रकारच्या रचनाबंधात व्यक्त झालेल्या कलाकृतींची स्वयंपूर्णता कितपत आहे? म्हणजे कथेचे कादंबरीत वा कादंबरीचे नाटकात प्रकारांतर होताना ते केवळ रचनाबंधातील फरक याच पातळीवर राहिले आहे का? त्याचा केवळ वाङ्मय प्रकार या शब्दातून व्यक्त होणारा 'फॉर्म' बदलला आहे का? थोडक्यात, त्याचे केवळ बाह्यरूप बदलले आहे की त्यासोबतच त्यांचे अंतरंगही बदलले आहे? आणि त्यांना स्वतंत्र कलाकृतींचा दर्जा प्राप्त होऊ शकतो काय?

एखाद्या वाङ्मयीन कलाकृतीचे प्रकारांतर हे जेव्हा शब्दशः प्रकारांतर असते, म्हणजे कथेचीच कादंबरी झालेली असते वा कादंबरीचे नाटक झालेले असते तेव्हा आशयाला धक्का न लागेल अशा पद्धतीने या प्रकारचे प्रकारांतर होत असते. म्हणजे कथेची कादंबरी होताना आशयानुरूप असा विस्तार केला जातो अथवा कादंबरीचे नाटक होताना आशयाला धक्का न लागेल अशा रीतीने कादंबरीचा संक्षेप केला जातो. शिवाय या गोष्टीचा त्या त्या रचनांतरित वाङ्मयकृतीच्या बांधणीत लेखकाला मोठाच फायदा होत असतो. मागील वाङ्मयकृतीचे पुढील वाङ्मयप्रकारात प्रकारांतर करताना या नव्या वाङ्मयप्रकाराची बांधणी अतिशय मजबूत व बंदिस्त होऊ शकते. याचे कारण अशा वेळी संपूर्ण आशय तोच राहून केवळ घाटातच फरक पडत असतो. या प्रकाराच्या रचनेत अर्थातच उत्स्फूर्ततेपेक्षा कारागिरीचा भागही अधिक येतो. उदाहरणार्थ, एखाद्या स्थापत्यशास्त्रज्ञाने आपल्या मनातील वास्तूचे कागदावर प्रतिचित्र काढल्यानंतर ते दगडविटांच्या माध्यमातून भूमीवर प्रत्यक्ष उभे करण्यात केवळ कारागिरीचा भाग उरतो. वाङ्मयीन प्रकारांतराचा या दृष्टीने विचार केला तर त्यातून लेखकाच्या निर्मितीशैलीवर—तीत कारागिरीचा भाग किती आणि उत्स्फूर्त कलावत्ता, नवनिर्माणक्षमता किती, यावरही प्रकाश पडू शकतो.

दळवींची 'बॅरिस्टर' ही कथा कालानुक्रमे पहिली आहे. त्याअर्थी ही कथा हे पुढील कादंबरी व नाटकाचे मूळ समजावे लागेल. या मुळाचे कादंबरी वा नाटक या केवळ प्रतिकृती आहेत काय या प्रश्नाचे उत्तर निश्चितपणे नकारार्थक देता येते. कारण कथेपेक्षा कादंबरीत संविधानक आणि व्यक्तिरेखा यांच्या पातळीवर जी पुष्कळच भर पडली आहे तिचा कादंबरीच्या आशयावर आणि नाटकात मुख्यतः व्यक्तिरेखांच्या पातळीवर जे बदल झालेले आहेत त्यांचा नाटकाच्या आशयावर निश्चित परिणाम झाला आहे, तो मुळापेक्षा वेगळाच झाला आहे. या उलट, कथेचा विस्तीर्ण अवकाश आणि त्याचबरोबर विशिष्ट कालखंडाशी निगडित प्रामाणिक ऐतिहासिकता कादंबरी व नाटकात क्रमाक्रमाने कमी होत गेलेली दिसते. या दृष्टीने इथे कथेची कादंबरी किंवा कादंबरीचे नाटक झालेले नसून कथेचा आधार असलेली कादंबरी आणि कादंबरीचा आधार असलेले नाटक अशा स्वतंत्र कलाकृती निर्माण झाल्या आहेत या निर्णयाप्रत यावे लागते. या निर्णयाला आधार देणारा पुरावा म्हणून कादंबरी वा नाटकाच्या बांधणीकडे पाहाता येईल. या दोन्हीही कलाकृतींची बांधणी कारागिरीतल्याप्रमाणे चिरेबंदी झालेली नसून काहीशी सैल आहे. उदाहरणार्थ, कादंबरीत घराण्यातील वेडाचा पदर अर्धवट लोंबकळत राहिला आहे. नाटकाची बांधणी नाट्यतंत्राला अनुसरून होत असल्यामुळे तिथे संवादातून साधल्या जाणाऱ्या व्यक्तिचित्रणावर अधिक भर असतो. पण 'बॅरिस्टर' या नाटकात बॅरिस्टर आणि मावशी वगळता इतर व्यक्तिरेखा, विशेषतः राधाक्का फारच गौण राहिल्या आहेत. (प्रत्यक्ष प्रयोगात हे गौणत्व सुहास जोशी यांच्या अभिनयामुळे व नेपथ्याच्या त्यांच्या अभिनयाला अनुकूल अशा मांडणीमुळे पुष्कळसे दूर होते असा अनुभव असला तरी

प्रयोगविषयक विचार आपणाला नाटकाच्या संहितेच्या बांधणीत करता येणार नाही.) भाऊरावांचे व्यक्तिमत्त्व कथेमध्ये प्रतिचित्राच्या स्वरूपात, तर कादंबरीत व्यक्तिचित्राच्या स्वरूपात आहे. पण नाटकात मात्र ते व्यंगचित्राच्या पातळीवर उतरले आहे. याचा अर्थ असा होतो की नाटक हे आशयाच्या बाबतीत कादंबरीची सहीसही नक्कल असते तर राधाक्का व भाऊराव यांना त्यात इतके गौणत्व आले नसते. तेव्हा घाटाबरोबरच आशयाचीही भिन्नता असल्यामुळे या तीनही साहित्यकृती स्वतंत्र आहेत असा निष्कर्ष निघतो.

या तीनही कलाकृतींमध्ये आशयाची भिन्नता आहे ही गोष्ट दळवींच्या निर्मितीशैलीवर प्रकाश टाकते. आधी निश्चित ठरवून घेतलेले संविधानक अथवा बेतलेल्या व्यक्तिरेखा यांच्यावर कलाकृतीची नुसती झालर शिवणे हा दळवींचा पिंड नाही हे येथे लक्षात येते. उलट, आधीचे संविधानक आणि व्यक्तिरेखा यांच्या संदर्भात ते अधिक विचार करू लागतात तेव्हा त्यांना नवेच असे अधिक काही सुचत जाते. आणि म्हणून प्रत्येक प्रकारांतरात नव्याने काही भर पडून आशय अधिकाधिक भिन्न होत गेल्याचे जाणवते.

आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यातील परस्परसंबंध तपासणे हा या अभ्यासाचा एक उद्देश होता. या अभ्यासाचा निष्कर्ष असाच निघतो की जेव्हा आशय बदलतो तेव्हा त्याचा घाटही बदलतो. किंवा जेव्हा वेगळ्या घाटात एखादा मूळ भावानुभव व्यक्त होऊ लागतो तेव्हा तो वेगळ्याच दृष्टिकोनातून प्रकट होऊ लागतो व त्याचा आशय बदलतो.

मुळात लेखक अशी वाङ्मय-प्रकारांतरे का करतो या प्रश्नाला कलात्मक असमाधान इत्यादि उत्तरे आपण पाहिली. पण हे असे असमाधान दूर करण्यासाठी आपला मूळ आशयच बदलून टाकणारा रचनांतराचा मार्ग लेखकाने का निवडावा हा प्रश्न अद्याप कुणी विचारात घेतलेला दिसत नाही. म्हणजे एखादी कथा फसल्याचे असमाधान असल्यामुळे–अर्थात त्या अनुभवाला कथा हा रचनाबंध वा घाट अनुकूल असूनही फसल्यामुळे–लेखक पुन्हा तीच कथा नव्याने लिहून न काढता तिच्यावर कादंबरी का रचतो ? अशा स्वरूपाचा हा प्रश्न असू शकतो. अर्थात कथा प्रकाशित करण्यापूर्वी लेखक ती पुनःपुन्हा संस्कारित करतो. पण हा प्रश्न या सर्व सोपस्कारातून बाहेर पडून प्रकाशात आलेल्या साहित्यकृतीसंबंधी आहे, असू शकतो.

या प्रश्नाच्या उत्तरात दोन गोष्टी सामावल्या आहेत असे म्हणता येईल. एक म्हणजे निर्मितीप्रक्रियेचे आवर्तन व दुसरी म्हणजे लेखकाचा अहंकार (ego).

निर्मितीप्रक्रियेचे आवर्तन या संकल्पनेसंबंधी असे म्हणता येईल की लेखक एकदा एका विशिष्ट पद्धतीने आपल्या अनुभूतीचे आविष्करण करू लागला की तो आविष्कार त्या पद्धतीने पूर्ण होण्यात त्याच्या निर्मितीप्रक्रियेचे एक आवर्तन पूर्ण होते. उदाहरणार्थ, कथा या फॉर्ममध्ये एखादा अनुभव लेखक मांडू लागला, की कथा लिहून पूर्ण होईपर्यंत

निर्मितीचे एक आवर्तन पूर्ण होते. निर्मितीच्या दृष्टीने तिथे एक टप्पा (unit) पूर्ण होतो. सर्जनशील कलावंत निर्मितीप्रक्रियेत एक कलावंत म्हणून स्वतःचाही सारखा विकास घडवून आणीतच पुढे पुढे जात असतो. अशा वेळी पूर्ण करून टाकलेल्या मागच्या टप्प्यावर पुन्हा परत येणे कलावंत म्हणून त्याला शक्य नसते. दुर्गाबाई भागवतांनी या संदर्भात आपला अनुभव मोठ्या मार्मिकपणे सांगितला आहे. आपले 'व्यासपर्व' हे लिखाण आता शिळे वाटते; पण त्यामुळे पुढच्या आवृत्तीत आपण ते सुधारणार नाही याचे कारण सांगताना त्या म्हणतात, 'तसं सुधारता येणार नाही. जे झालं– ते एक स्वयंपूर्ण (unit) झालं. त्याला मला आता हात लावता येणार नाही. संस्कृतीचा जसा एक क्रम किंवा सिक्वेन्स असतो, तसा लेखनातही असतो. मी तिथं थांबले. माझा तोच टप्पा. पुढला टप्पा दुसरा कुणीतरी सांगेल. तो टप्पा मला सांगावयाचा झाला, तर मला ते त्या टप्प्याच्या अनुरोधाने नवीन तऱ्हेनेच लिहिले पाहिजे.'[१५]

दुर्गाबाई भागवतांनी प्रांजळपणे 'व्यासपर्व' शिळे झाले म्हणजे एका तऱ्हेने फसले असे कबूल केले आहे. कारण त्यांच्या ठिकाणी प्रायः बहुतेक कलावंतांच्या ठिकाणी असणारा अहंकार (ego) नाही. पण बहुतेक कलावंत आपला हा अहंकार जपणारे, कुरवाळणारे असतात. स्वतः दळवीही त्यात येतात हे त्यांनीच एके ठिकाणी कबूल केले आहे.[१६] असा लेखक आपली एखादी कलाकृती फसली आहे, हे स्वतःच कबूल करणार नाही. त्यामुळे मुळात कथा लिहिली असताना पुन्हा त्या अनुभवावर कथाच लिहावयाची म्हणजे अप्रत्यक्षपणे पहिली कथा फसली आहे हे मान्य करणे आहे. अशा वेळी लेखक वाङ्मयप्रकार बदलून लिहितो, असे मानावे लागते.

येथवरील अभ्यासाचे थोडक्यात निष्कर्ष पुढीलप्रमाणे सांगता येतील :

'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी आणि 'बॅरिस्टर' हे नाटक मूळ 'बॅरिस्टर' या कथेचे केवळ वाङ्मयप्रकारांतर नसून त्यावर आधारित अशी नवनिर्मितीयुक्त रचनांतरे आहेत.

हे वाङ्मय–प्रकारांतर होताना आशय आणि घाट हे दोन्हीही बदलले आहेत. यातून आशय आणि घाट यात एक प्रकारची एकात्मता असते असे मानता येते. शिवाय वाङ्मयप्रकारांना स्वतंत्र मूल्य असेही मानता येते.

दळवी यांची साहित्यिक कलावंत म्हणून असलेली निर्मितीशैली प्रत्यक्ष लेखनक्रियेतच विकसित होत जाणारी आहे. त्यामुळेच प्रस्तुत अभ्यासाचा विषय झालेल्या तीनही साहित्यकृतींची बांधणी सैल आहे.

वाङ्मय प्रकारांतरामागे कलाकाराचे कलात्मक असमाधान असते; तसेच निर्मिती-प्रक्रियेचे आवर्तन आणि कलावंताचा अहंकारही असू शकतो.

वरील निष्कर्षांबरोबरच या अभ्यासामुळे दळवी यांच्या संदर्भित तीनही साहित्यकृती अधिक नीट समजून घेण्याची, आशय आणि त्याची अभिव्यक्ती यांच्यातील संबंध

तपासण्याची व तसे करताना लेखकाची सर्जनाची प्रक्रिया जाणून घेण्याची आणि लेखक म्हणुन जयवंत दळवी या व्यक्तिमत्त्वाचा अधिक परिचय करून घेण्याची संधी मिळाली, हेही महत्त्वाचेच.

संदर्भ :

१. बॅरिस्टरांची राधाक्का– दळवी; जयवंत, सुगंध दिवाळी अंक १९७७; पृ. ६७
२. माझ्या लेखनातील स्त्री– दळवी; जयवंत, राजस दिवाळी अंक १९८१
३. बॅरिस्टरांची राधाक्का– उनि.; पृ. ६८
४. मी, माझ्या कादंबऱ्या, माझे वाचक, माझे समीक्षक– दळवी, जयवंत, आयुध १९८१; पृ. १३९
५. कित्ता– पृ. १४२
६. बॅरिस्टरांची राधाक्का– उनि.; पृ. ६९
७. यक्षस्वी नाटकांची हॅटट्रिक– बळेल; अनिल, मनोहर, २०–२६ एप्रिल १९८०; पृ. १८
८. कादंबरीवरून नाटक– दळवी; जयवंत, अंजली–वासंतिक अंक, १९८०; पृ. ६
९. थियरी ऑफ लिटरेचर– वॅलेक, रेने–वॉरेन, ऑस्टिन; पृ. ८३
१०. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद : देव; वीणा, रसिक दिवाळी ८३; पृ. ४८
११. बॅरिस्टरांची राधाक्का– उनि; पृ. ७०
१२. कित्ता– पृ. ७०
१३. नाट्यदर्पण– जुलै १९७८
१४. गुरुदत्त : तीन अंकी शोकांतिका– खोपकर, अरुण; पृ. २१
१५. साहित्यिक गप्पा– दळवी; जयवंत, (दुर्गा भागवत यांची मुलाखत); पृ. १२३
१६. नाटककार दळवी : एक दिलखुलास संवाद– देव; वीणा, रसिक दिवाळी ८३; पृ. १४९

परिशिष्ट

तीनही वाङ्मयकृतीत वापरलेल्या नाट्यपदांसंबंधी टिपण

जयवंत दळवीलिखित 'बॅरिस्टर' ही कथा, 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी आणि 'बॅरिस्टर' हे नाटक या तीनही कलाकृतींमध्ये पार्श्वभूमी म्हणून गृहीत धरलेला काळ अंदाजे इ. स. १९२० पूर्वीचा, त्याच्या थोडासा आधीचा आहे. टिळक, गोखले राजकारणात; शिवरामपंत परांजपे, न. चिं. केळकर आणि कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे साहित्यात, त्यावेळी महाराष्ट्र गाजवीत होते. पण महाराष्ट्रीय माणसाच्या मनात त्यावेळी खरी जागा होती ती बालगंधर्वांना आणि संगीत नाटकांना! सगळेजण जणू त्यांनी भारावून गेले होते. बालगंधर्वांनी या संगीत नाटकांतून गायिलेली पदे अनेकांच्या ओठांवर खेळत होती. दळवींनी हा काळ रंगविताना मोठ्या योजकतेने तत्कालीन लोकप्रिय नाट्यपदांचा उपयोग आपल्या उपरोक्त तीनही साहित्यकृतीत करून घेतलेला आढळतो. ही पदे, त्यांचा वापर (आणि अनुषंगाने इतर भजने वा गीते) यासंबंधीची निरीक्षणे खचीतच मनोरंजक ठरतील. त्या दृष्टीने क्रमाने प्रत्येक वाङ्मयकृतीत आलेल्या पदादिकांचा विचार इथे प्रस्तुत आहे.

'बॅरिस्टर' या कथेत फक्त एकाच नाट्यपदाचा उपयोग करून घेतलेला आढळतो. ते पद म्हणजे 'सौभद्र' या अण्णासाहेब किर्लोस्करलिखित नाटकातील 'अरसिक किति हा शेला' हे होय. सुभद्रेने अर्जुनाला प्रेमाची भेट म्हणून दिलेला शेला तिच्याकडे परत येतो, तेव्हा ती त्या शेल्याला उद्देशून हे गीत म्हणते, असा प्रसंग नाटकात आहे.

'बॅरिस्टर' या कथेत 'सौभद्र' हेच नाटक पाहून परत येताना राधाक्का आपला शेला नाट्यगृहात विसरते. बॅरिस्टरांनी तो हळूच आपल्या कोटात दडवून आणलेला असतो. घरी परतताना व नंतरही दोनतीन दिवस बॅरिस्टर सतत 'अरसिक किति हा शेला। त्या सुंदर तनुला सोडुनी आला॥' ह्याच ओळी म्हणत राहतात. बॅरिस्टरांचा रसिक, मोकळा, चेष्टेखोर स्वभाव, कल्पनेत रमण्याची त्यांची वृत्ती यावर या पदाच्या योजनेमुळे चांगला प्रकाश पडतो. राधाक्काचा मर्यादशील, संकोची स्वभाव ह्या गाण्याला ती हलकेच खिडकी बंद करते त्यातून दिसून येतो.

कादंबरीतही राधाक्का शेला विसरते व बॅरिस्टर तो कोटात दडवून आणतात हा प्रसंग आहे. पण कादंबरीत बॅरिस्टर हे गाणे फक्त घरी परतताना म्हणतात. कथेतल्याप्रमाणे सतत दोनतीन दिवस म्हणत नाहीत व त्यामुळे राधाक्काने खिडकी बंद करून घेण्याचा प्रसंगही कादंबरीत नाही. कादंबरीत सर्वांवरच नाटकाची नशा असते. बॅरिस्टर तर बगीत जणू आपण एकटेच आहोत असे समजून मुक्तपणे 'सौभद्र'मधील एक उत्कृष्ट आणि राधाक्काच्या शेल्यामुळे संस्मरणीय ठरलेले हे गाणे गात राहतात. कथेत सहेतुकपणे दोनतीन दिवस ते हे गाणे म्हणतात, पण कादंबरीत त्यांच्या गाण्यामागे कसलाही हेतू दिसत नाही. उलट, बगीतून उतरल्यावर भाऊराव-राधाक्काकडे लक्षही न देता ते 'प्रिये पाहा' या 'सौभद्र'मधील आणखी एका गाजलेल्या गीताच्या लकेरी सोडत वाड्याकडे वळतात. कादंबरीत हे गीत–ही दोन्ही गाणी–बॅरिस्टरांच्या रसिक, आत्ममग्न आणि सौंदर्यलोलुप स्वभावावर चांगला प्रकाश टाकतात.

कथेत नसलेली, कादंबरीत प्रथमच आलेली गीते क्रमाने पुढीलप्रमाणे आहेत—

ग्लोरिया मृत्यू पावल्याचे पत्र येताच बॅरिस्टर सैरभैर होतात. ते भाऊरावांशी मोकळ्या मनाने बोलतात. ग्लोरियाला आपण लग्नाला दिलेला नकार, त्यानंतर दमयंतीने आपल्याला दिलेला नकार याबद्दल ते बोलतात. राधाक्कावर आपले प्रेम आहे, ग्लोरियाला जसे फक्त प्रेम महत्त्वाचे वाटत होते, लग्न नव्हे; त्याचप्रमाणे आपल्याला राधाक्काबद्दल वाटणाऱ्या प्रेमाला महत्त्व आहे; तिचे आपल्याशी लग्न झाले नाही–होणार नाही–होणे शक्य नाही–ही गोष्ट फारशी महत्त्वाची नाही. कारण लग्न कुणाचे कुणाशी व्हावे हे माणसाच्या हाती नसते. आपला हा विचार 'सौभद्र'मधील

कन्येपूर्वी तिच्या पतीते विधि निपजवितो भार्ये।
ईशाज्ञेविण काहि न होती सृष्टीतिल ती कार्ये॥

हे पद घरी जाता जाता गात बॅरिस्टर जणू अधोरेखित करतात.

कादंबरीत मावशींचा गोड गळा, त्यांचे वडील त्यांना अंजनीबाई मालपेकरांवरून 'अंजनी' म्हणायचे, त्यांनी मावशींना मुंबईला नेऊन मुद्दाम त्यांच्या दोन गाण्यांची तबकडी काढली होती असे बॅरिस्टर सांगतात. त्या तबकडीवरील दोन्ही गीतं ही जनाबाईची असून ती समग्र पुढीलप्रमाणे आहेत—

(१) **ये ग ये ग विठाबाई। माझे पंढरीचे आई॥**
भीमा आणि चंद्रभागा। तुझे चरणीच्या गंगा।
इतुक्यासहित त्वा यावे। माझे अंगणी नाचावे॥
माझा रंग तुझे गुणी। म्हणे नामयाची जनी।

(२) धरिला पंढरीचा चोर । गळा बांधोनिया दोर ॥
हृदय बंदिखाना केला । आत विठ्ठल कोंडिला ॥
शब्दे केली जवा जुडी । विठ्ठलपायी घातली बेडी ॥
सोऽहं शब्दाचा मारा केला । विठ्ठल काकुळती आला ॥
जनी म्हणे बा विठ्ठला । जीवे न सोडी मी तुला ॥

दळवींनी वापरलेल्या ओळीत 'चोर' ऐवजी 'पोर' आणि 'गळा' ऐवजी 'प्रेमे' असे पाठभेद दिसतात. मावशींच्या वडिलांसारख्या जुन्या माणसाची ही गाण्याची निवड दळवींनी अचूक हेरलेली दिसते. मावशीच्या सनातनी, पोक्त, गंभीर व्यक्तिमत्त्वाशीही ती सुसंगत अशीच आहेत.

'तुम्हा तो शंकर सुखकर हो' हे 'सौभद्र'च्या नांदीचे पद हे कादंबरीत दळवींनी वापरलेले आणखी एक पद. कादंबरीत बॅरिस्टर राधाक्का आणि भाऊरावांना घेऊन बाल-गंधर्वांच्या नाटकाला निघतात. त्यावेळच्या त्यांच्या मोठ्या उत्सुक मनःस्थितीचे दळवी वर्णन करतात. मात्र नाटक कोणते ते चतुराईने गुलदस्तात ठेवतात. त्यामुळे नाटक सुरू होताच 'तुम्हा तो०' हे पद ऐकून ते नाटक 'सौभद्र' आहे असे छोटेसे रहस्योद्घाटन होऊन वाचकाला आनंद मिळतो. मात्र नाटकभर भाऊराव अस्वस्थच आहेत, तेव्हा 'त्यांना काही शंकर सुखकर झालेला नाही' असे मोठे मौजेचे दृश्य दिसते.

त्यानंतर नाटक चालू असताना राक्षसाने पळवून आणलेली स्त्री सुभद्रा असावी असे वाटून अर्जुन तिच्या सौंदर्याचे एक एक विशेष ज्यातून सांगतो ते 'सुवर्णकेतकिपरी जो...' हे पद दळवी सहेतुकपणे वापरतात. ते संपूर्ण पद असे आहे–

सुवर्णकेतकिपरी जो दिसतो वर्ण नव्हे तो दुसरीचा
सडपातळ नाजुक हा बांधा खचित त्याच मृदु देहाचा
पदतल बघता भास होतसे नूतन संध्यारागाचा
कांचिमुळे ओळखता येतो अमुक देश म्हणुनी कटिचा
निर्मुनि जीला कळसचि झाला धात्याच्या चातुर्याचा
तेचि असावे रत्न असा ग्रह झाला इस पाहुनि मतिचा ॥

तिकडे अर्जुन सुभद्रेच्या सौंदर्याचे वर्णन करणारे हे पद रंगमंचावर गात असताना इकडे प्रेक्षागृहात बॅरिस्टर दोनतीनदा राधाक्काकडे वळून बघतात. सौंदर्याचे ते सारे वर्णन जणू काही राधाक्कालाही लागू पडते असेच ते सुचवू इच्छितात. राधाक्काही साभिप्राय लाजून खाली मान घालते. या रसिक पुरुषाने मूकपणे केलेली ही स्तुती तिला समजते व आवडते हे जसे याप्रसंगी सूचित होते त्याचप्रमाणे या दोघातील मुग्ध, मूक प्रेमाला आणखी

एक रेशीमगाठ पडल्याचेही जाणवते.

नाटक पाहात असतानाच पुढे एक प्रसंग नाटकात असा येतो की कृष्ण रागावलेल्या रुक्मिणीची समजूत काढतो. त्यावेळी तो म्हणतो–

नच सुंदरि करू कोपा । मजवरि धरि अनुकंपा ।
रागाने तव तनुही पावत कशि कंपा । नच० ॥ ध्रु ॥
नारी मज बहु असती । प्रीती परि तुजवरती ।
जाणसि हे तू चित्ती । मग का ही अशि रीती ।
करि मी कोठे वसती । तरि तव मूर्ती दिसती ।
(चाल) प्रेमा तो मजवरिचा नेऊ नको लोपा ॥ नच० ॥ १ ॥

पण कृष्णाच्या या साखरपेरणीला रुक्मिणी फसत नाही व त्याला आता काहीतरी चांगली शिक्षा झाल्यावाचून आपला राग जायचा नाही असे म्हणते. तेव्हा आपल्या प्रियेने खुशाल शिक्षा करावी, आपण तिच्या स्वाधीन आहोत असे म्हणून कृष्ण तिने कोणती शिक्षा आपणाला करावी हे खालील मोठा नर्म शृंगार असलेल्या पदातून सांगतो–

करपाशी या तनुला । बांधुनि करि शिक्षेला
धरूनिया केशाला । दंतव्रण करि गाला ।
कुचभल्ली वक्षाला । टोचुनि दुखवी मजला ।
(चाल) हाचि दंड योग्य असे सखये मत्पापा ॥ नच० ॥ २ ॥

हवीहवीशी वाटणारी ही शिक्षा मागणाऱ्या कृष्णाचे कौतुक, या शिक्षेतील शृंगार या सर्व गोष्टी सगळे प्रेक्षागारच मोठ्या मौजेने आस्वादत असते. मग बॅरिस्टरांसारख्या विलायती, मोकळ्या वातावरणात वावरलेल्या रसिक पुरुषाची गोष्ट काय वर्णावी ? ते या गाण्याच्या वेळी स्फोट झाल्यासारखे फुटून हसतात, हसता हसता आपल्या दोन्ही मांड्या हलवतात, त्यावर फडाफडा हात आपटतात. बॅरिस्टर असे गाण्यात मग्न असताना तिकडे भाऊराव मात्र बॅरिस्टरांचा हात राधाक्काच्या डाव्या मांडीवर पडला की काय म्हणून शंकाकुल व अस्वस्थ आहेत !

आणि राधाक्का ? तिची मनःस्थिती या क्षणी दळवींनी रेखाटली नसली तरी घरी गेल्यावर ती भाऊरावांना कडकडून मिठी मारते व भाऊरावांचा ' तुला मी कोण अर्जुन वाटलो की कृष्ण ? ' असा प्रश्न ऐकला न ऐकलासा करून ती स्वप्नात हसल्यासारखी हसते व म्हणते, ' तुम्ही सूटबूट घाला....केस वाढवा ना... ! ' बॅरिस्टरांच्या मोकळ्या रसिकतेला राधाक्काने दिलेली ही दादच होय !

कादंबरीत पुढच्या प्रसंगात बालगंधर्व बॅरिस्टरांच्या वाड्यावर येणार असतात. प्रत्येक जण त्यांची उत्सुकतेने वाट पाहत असतो. बॅरिस्टरही नुकत्याच पाहिलेल्या ' सौभद्र ' मधील सुभद्रेचे रूप घेतलेल्या बालगंधर्वांच्या अभिनयाची, रूपाची व गाण्याची स्वतःशीच

आठवण काढीत त्यांची वाट पाहत असतात. त्यावेळी 'सौभद्र' मध्ये सुभद्रेच्या तोंडी असलेले 'किती सांगु तुला मज चैन नसे....हे दुःख तरी मी साहु कसे' हे गाणे ते गुणगुणत असतात. इतक्या आप्तमित्रांच्या कोंडाळ्यात असूनही बॅरिस्टर आपल्या अंतर्यामीच्या दुःखासोबत एकटेच आहेत, या सुखाच्या क्षणात भागीदार करावी अशी व्यक्ती त्यांच्या आयुष्यात नाही. विशेषतः ग्लोरिया नाही ही उणीव बॅरिस्टरांना बोचत असली पाहिजे. त्या रात्री ते एकटेच माडीवर अंधारात बसून एका पाठोपाठ एक काड्या ओढतात. त्यावरून या गीतातील 'चैन नसे', 'हे दुःख कसे साहु' या शब्दांना त्यांच्या लेखी केवळ एका लोकप्रिय नाट्यपदापेक्षा आणखी खोल अर्थ आहे हे लक्षात येते.

कादंबरीत बालगंधर्व वाड्यावर येतात ते स्त्रीवेषात! तेव्हा त्यांना बघून ही द्रौपदी की भामिनी असा प्रश्न लोकांना पडतो. त्यावर बालगंधर्व स्वतःच मोठ्या लडिवाळपणे स्वतः-भोवती फिरून आपली ओळख करून देतात– 'प्रिया अपराधी मी ती भामिनी' हे कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकरांच्या 'मानापमान' मधील पद गुणगुणून! (मनोरंजक गोष्ट इथे लक्षात येते, की बालगंधर्व भूमिका कुणाचीही करणार असोत, त्यांचा पोषाख नेहमीच भरजरी असे व 'एकच प्याला' तील गरीब सिंधूचे फाटके लुगडे सुद्धा दोन हजारांचे असे, असे जे म्हटले जाते ते इथे दिसून येते. व म्हणूनच 'ही भामिनी की द्रौपदी' यावर लोकांत पैजा लागत.)

त्यानंतर वाड्यातील बैठकीत लोकांच्या आग्रहास्तव बालगंधर्व त्याच नाटकातील 'खरा तो प्रेमा ना धरि लोभ मनी' हे प्रेमाचा महिमा सांगणारे गीत म्हणून दाखवितात.

आपल्या वेड्या भावांचा विषय कुणी काढावा हे बॅरिस्टरांना मुळीच आवडत नाही. त्यामुळे कादंबरीत एका प्रसंगी भाऊराव जेव्हा 'रावसाहेब काय म्हणतात?' अशी चौकशी करतात तेव्हा त्यांना काहीतरी थातुरमातुर उत्तरे देऊन ते तिथून उठतातच. आपल्या घराण्यातील वेड हे एक सलणारे दुःख त्यांना आहे. 'सौभद्र' मध्ये अडचणीला कृष्णाच्या मदतीला धावणारे गर्गमुनी आहेत. त्यांना उद्देशून कृष्ण 'कोण तुजसम सांग मज गुरुराया' हे गीत म्हणतो. बॅरिस्टरांना मदत करणारे असे वडिलधारे माणूस नाही. त्यामुळे ते केवळ हे पद गुणगुणूनच आपले दुःख हलके करतात.

अशा प्रकारे कादंबरीत वेळप्रसंगी उचित अशा नाट्यपदांची कौशल्याने योजना करून दळवींनी तो काळ आणि पात्रांच्या भावभावना मोठ्या उत्तम रीतीने उभ्या केलेल्या दिसतात. विशेषतः सौंदर्यलोलुप, रसिक बॅरिस्टर आणि त्याकाळची अत्यंत लोकप्रिय अशी 'सौभद्र' व 'मानापमान' या नाटकांतील पदे यांची सांगड मोठी औचित्यपूर्ण आहे.

'बॅरिस्टर' या नाटकात काही नाट्यपदे, काही इंग्रजी संगीताच्या ध्वनिमुद्रिका व मावशींनी गायिलेल्या जनाबाईंच्या पदांची ध्वनिमुद्रिका इतक्यांचा वापर केलेला आढळून येतो.

नाटकात प्रारंभीच बालगंधर्वांच्या आवाजातील 'स्वयंवर' या नाटकातील (लेखक

कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर) 'नाथ हा माझा मोही खला' हे पद ऐकू येते. मावशी विधवा व सोवळ्या असल्या तरी बालगंधर्वांची गाणी ऐकण्याची त्यांना अत्यंत आवड आहे. नाटकात पडदा उघडताच सकाळच्या कामाच्या वेळी सुद्धा मावशी कर्ण्याला कान लावून हे नाट्यगीत ऐकताना दिसते. त्यावरून तिची ही आवड लक्षात येते.

'दत्त दत्त। दत्ताची गाय। गाईचे दूध। दुधाची साय...' हे एक बडबडगीत आहे. त्याला असा फारसा अर्थ नसला तरी त्यात एका टराविक लयीचे पुन्हा पुन्हा आवर्तन आहे. नाटकात वेड्या नानासाहेबांच्या तोंडी हे गाणे देऊन त्यांच्या जीवनातील निरर्थकपणा व टराविक यांत्रिकता असलेला तोचतोपणा दळवींनी चांगला दाखविला आहे.

नाटकात ग्लोरिया वेडी झाल्याचे पत्र येते तेव्हा बॅरिस्टर अस्वस्थ होतात. त्यातच नानासाहेबांचे 'दत्त दत्त' सुरू असते. तेव्हा यावर उपाय म्हणून ते पाश्चिमात्य वाद्याची रेकॉर्ड लावतात. ही रेकॉर्ड कोणती त्याचा नाटकात निर्देश नाही. त्याचप्रमाणे यापूर्वीच्या एका प्रसंगात भाऊरावांना जिम नॉर्टनची काडी पेटवून दाखवीत असताना बॅरिस्टर दिवा लहान करतात व इंग्रजी संगीताची रेकॉर्ड लावतात असा उल्लेख आहे. त्यावरून त्यांना पाश्चात्य संगीत फार आवडत असावे असे दिसते. कादंबरीतले बॅरिस्टर विलायतेतून शिकून आलेले असले तरी त्यांना पाश्चात्य संगीत आवडते असा कुठेही उल्लेख येत नाही.

'बालगंधर्व उद्या इथं फराळाला येणार' ही बातमी बॅरिस्टर राधाक्कासाठी मुद्दाम भाऊरावांजवळ सांगतात. तेव्हा ते एकदम तंद्रीत गेल्यासारखे 'प्रिया अपराधी मी ती भामिनी' हे पद गुणगुणतात. यावरून पाश्चात्य संगीतासारखेच मराठी नाट्यसंगीतही त्यांना प्रिय आहे असे दिसते.

कादंबरीत मावशींच्या आवाजातील 'ये ग ये ग विठाबाई' व 'धरिला पंढरीचा चोर' ही रेकार्ड प्रत्यक्ष आहे व मावशी कर्ण्यात कान घालून ती सतत ऐकते. नाटकात अशी रेकॉर्ड असल्याचा बॅरिस्टर फक्त उल्लेख करतात.

नाटकात सर्वोत्तम उपयोग दोन नाट्यसंगीतांचा करून घेतलेला दिसतो. त्यापैकी एक 'स्वयंवर' मधील 'मम आत्मा गमला' व दुसरे 'एकच प्याला' मधील 'दया छाया घे निवारुनिया' हे पद होय.

त्यापैकी 'मम आत्मा गमला' हे नाट्यपद भाऊराव जेव्हा रात्रीच्या एकांतात राधाक्काला बॅरिस्टरांनी दिलेल्या काडीची गंमत दाखवतात त्याप्रसंगी पार्श्वभूमीवर ऐकू येते. भाऊराव-राधाक्काच्या सार्थ प्रेमजीवनाच्या पार्श्वभूमीवर—

मम आत्मा गमला हा, नकळत नकळत हृदय तळमळत,
भेटाया ज्या देहा ॥ ध्रु ॥
एकचि वेळ जरी मज भेटला, जीव कसा वश झाला,
भाव दुजा मिटला, वाटे प्राणसखा आला
परतुनी गेहा ॥

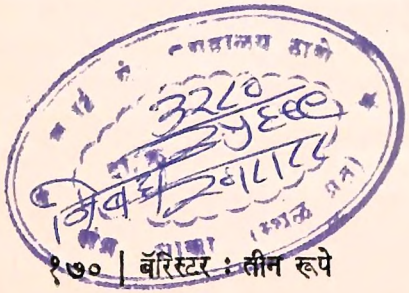
हे या नाट्यगीताचे शब्द मावशी (व बॅरिस्टरांचे देखील) अतृप्त, निष्प्रेम जीवनच अधोरेखित करतात.

नाटकाच्या शेवटी बॅरिस्टर नानासाहेबांच्या खुर्चीत जाऊन बसतात, राधाक्का वैतागून हातातील बांगड्या काढून फेकीत त्रागा करते आणि मावशी हताश होऊन विषण्ण चित्ताने 'दया छाया घे–' ही रेकॉर्ड लावतात. 'एकच प्याला' या नाटकात सुधाकर दारू प्यायला लागला आहे अशी शंका येताच त्याच्या भीषण परिणामांच्या कल्पनेनेच घाबरलेली सिंधू हे पद म्हणते. 'बॅरिस्टर' नाटकात बॅरिस्टर नानासाहेबांच्या खुर्चीत बसतात या गोष्टीचे अपरिहार्य परिणाम म्हणून पुढे ते नानासाहेबांसारखेच भावनाशून्य, यांत्रिक, वेड्याचे जीवन जगणार आणि कदाचित एक दिवस पळून जाणार. मावशी आणि विशेषतः राधाक्काच्या जीवनाचा आधारच संपतो. या पार्श्वभूमीवर

दया छाया घे निवारुनिया, प्रभु मजवरी कोपला ॥
जीवनासि मम आधार गुरु जो । तोहि कसा अजि लोपला ॥ १ ॥

हे या नाट्यपदाचे शब्द मूळ 'एकच प्याला'मधल्या प्रसंगापेक्षाही अधिक गडद असा परिणाम करून 'बॅरिस्टर' या नाटकाची शोकांतिका म्हणून परिणामकारकता वाढवते.

दळवींच्या या तीनही साहित्यकृती अधिकाधिक आधुनिक होत गेल्या आहेत असा एक परिणाम त्या अभ्यासताना होतो. इतर गोष्टींखेरीज यात वापरलेली नाट्यगीतेही याला कारणीभूत आहेत असे म्हणता येते. कारण कथेमध्ये केवळ 'अरसिक किति हा शेला' या बालगंधर्वांच्या एकाच गाण्याचा उल्लेख येतो. व बालगंधर्वांचे 'सौभद्र' १९०८ साली रंगभूमीवर आले. कादंबरीत 'सौभद्र'मधील हे व इतर काही नाट्यपदे तर येतातच; पण १९११ साली रंगभूमीवर आलेल्या 'मानापमान' मधील नाट्यपदेही येतात. नाटकात तर १९१६ साली रंगभूमीवर आलेल्या 'स्वयंवर' या नाटकातील पदांसोबतच काही पाश्चात्य संगीताच्या रेकॉर्डसही वाजतात. तसेच शेवटी १९१९ साली रंगमंचावर अवतरलेल्या 'एकच प्याला' मधील एक रेकॉर्ड देखील वाजते. तेव्हा अनुक्रमे कथा, कादंबरी व नाटकाचा तोंडवळा अधिकाधिक आधुनिक होत गेला असे वाटण्यात, त्यात वापरलेल्या नाट्यगीतांचाही वाटा आहे असे म्हणावयास हवे.



श्री. जयवंत दळवीकृत इतर वाङ्मयीन रचनांतरांची सूची

मूळ वाङ्मयकृती	रचनांतरित वाङ्मयकृती
१. 'अथांग' (कादंबरी)	: 'महासागर' (नाटक)
२. 'अनामिकाची क्षणचित्रे' (कथा) ['जळातील मासा' या संग्रहात]	: 'स्वगत' (कादंबरी)
३. 'अधांतरी' (कादंबरी)	: 'सावित्री' (नाटक)
४. 'ऋणानुबंध' (कादंबरी)	: 'नाती-गोती' (नाटक-आगामी)
५. 'कमी' (कथा) ['स्पर्श' या संग्रहात]	'आल्बम' या कादंबरीत समाविष्ट
६ अ. 'पर्याय' (कथा) [अनुराधा दिवाळी अंक १९८५]	: 'पर्याय' (नाटक)
६. 'पुरे झालं' (कथा) ['एदिन' या संग्रहात], 'देवकी' (कथा), 'मंजिरी' (कथा), 'रंजना' (कथा) [सर्व 'आश्रम' या संग्रहात]	: 'महानंदा' (कादंबरी)* : 'महानंदा' [या मराठी चित्रपटाची पटकथा-संवाद]•
७. 'बॅरिस्टर' (कथा) [वीणा-१९६८ दिवाळी अंकात]	: 'अंधाराच्या पारंब्या' (कादंबरी) [अनुराधा- १९७२ दिवाळी अंकात]□ : 'बॅरिस्टर' (नाटक)□
८. 'वाट ही सरेना' (कथा) ['स्पर्श' या संग्रहात]	: 'संध्याछाया' (नाटक)
९. 'विसूकाकांचा नवा धंदा' (कथा) [विनोद-१९६६ दिवाळी अंकात]	: 'श्री मंगलमूर्ती आणि कंपनी' (कादंबरी)
१०. 'वेडगळ' (कादंबरी)	: 'मुक्ता' (नाटक)
११. 'सभ्य गृहस्थ हो!' (कथा)	

[हंस–१९६५ अंकात] : 'सभ्य गृहस्थ हो !' (नाटक)

१२. 'स्पर्श' (कथा)
['स्पर्श' या संग्रहात] : 'स्पर्श' (नाटक)*

१३. 'साक्षात्कार' (कथा : 'धर्मानंद' [कादंबरीत समाविष्ट]

१४. 'सावत्या' (कादंबरी) : 'दुर्गी' (नाटक)

१५. 'सूर्यास्त' (नाटक) : 'सूर्यास्त' [कादंबरी– 'दीपावली' १९७६ दिवाळी अंकात]

——

★ 'महानंदा' या कादंबरीवरून शं. ना. नवरे यांनी 'गुंतता हृदय हे' हे नाटक लिहिले.

● 'महानंदा' या कादंबरीवरून मोहन कविश यांनी स्वतः पटकथा–संवाद लिहून 'महानंदा' याच नावाचा हिंदी बोलपट काढला.

□ 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी व 'बॅरिस्टर' हे नाटक यावरून विजया मेहता यांनी 'रावसाहेब' हा हिंदी बोलपट काढला.

* 'स्पर्श' ही कथा 'एक कहानी' या मालिकेत हिंदी भाषेतून दूरदर्शनवर सादर झाली.

अभ्याससाधने

इंग्रजी

Abnormal psychology in the life cycle : Lawrence R. Allman and Dennis T. Jaffe, (general editor : Philip Whiton), Harper and Row Publishers, New York, 1978.

A general introduction to psycho–Analysis : S. Freud, Perma Books, New York, 1959.

A reader's guide to literary terms : Karl Baekson and Arthur Ganz, Thames and Hudson, London, 1961.

Art of creation : Arthur koestler, Dell Publishers, New York, 1967.

Aspects of the novel : E. M. Forster, Penguin Book, Middlesex, 1970.

Dramatic technique : G. P. Baker, Princeton, New Jersey, 1962.

Essays in criticism : Mathew Arnold, Macmillan, London, 1915.

Five approaches of literary criticism (An arrangement of contemporary critical essays) : Wilbur S. Scott, Macmillan, New York, 1962.

Introductiou to the study of literaturc : W. H. Hudson, Oxford, 1942.

Romantic image : Frank Kermode, Humphries and Co., London, 1961.

Romantic manifesto : Ayn Rand, Signet Book, New York, 1975.

Space, time and architecture : Sigfried Giedion, Harvard, 1941.

The art of Drama : F. B. Millett and G. E. Bentley, 1935.
The art of the Novel : critical prefaces : Henry James, New York, 1934.
The poetic principal (Complete works) : Edger Allen Poe, Lamb Publishing Co., New York, 1952.
The structure of novel : Edvin Muir, Hogarth.
The tragic drama of the Greeks : A. E. Haigh.
Third new international Dictionary : Webster.
The twentieth Century English-Marahti Dictionary : N. B. Ranade, Shubhada Saraswat, Pune, 1977.

मराठी

ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र : गो. वि. करंदीकर, मौज, मुंबई, १९७८
औचित्यविचारचर्चा : क्षेमेंद्र, काव्यमाला सिरीज, निर्णयसागर प्रेस, मुंबई, १९०१
कादंबरी : वि. का. राजवाडे, वि. शं. वैद्य, सातारा, शके १८५०
कादंबरी–एक वाङ्मयप्रकार : जान्हवी संत, मोघे प्रकाशन, कोल्हापूर, १९७१
क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र : शशिकला जोशी, विचार प्रकाशन, औरंगाबाद, १९७९
खडक आणि पाणी : गंगाधर गाडगीळ, पॉप्युलर, मुंबई, १९६६
गुरुदत्त : तीन अंकी शोकांतिका : अरुण खोपकर, ग्रंथाली, मुंबई, १९८६
प्रतिभाविलास : ना. सी. फडके, विश्वकर्मा, पुणे, ऑगस्ट १९६६
प्रतिभासाधन : ना. सी. फडके, देशमुख आणि कंपनी, पुणे, १९६३
प्रा. रा. श्री. जोग गौरवग्रंथ : संपादक द. न. गोखले, स. शि. भावे, स. कृ. पाध्ये, व्हीनस, पुणे, १९६४
मराठी कथा–स्वरूप आणि आस्वाद : दा. वि. कुळकर्णी, स्वाध्याय महाविद्यालय, पुणे
मराठी कादंबरीचे पहिले शतक : कुसुमावती देशपांडे, मराठी साहित्य संघ, मुंबई, २० जुलै १९५३
मराठी कादंबरी : तंत्र आणि विकास : प्र. वा. बापट, ना. वा. गोडबोले, व्हीनस, पुणे, सप्टेंबर १९७३
मराठी नाट्यतंत्र : संपादक–मो. द. ब्रह्मे (आणि इतर); सुविचार, पुणे, ५–११–१९६४

मराठी नाट्यरचना–तंत्र आणि विकास : वि. द. साठे, वि. द. साठे स्मारक समिती, द्वारा/व्हीनस बुक स्टॉल, पुणे, २४ एप्रिल १९५५
मराठी नाट्यलेखनतंत्राची वाटचाल : अरविंद वामन कुलकर्णी, व्हीनस, पुणे, १९७६
मराठी लघुकथा–तंत्र आणि मंत्र : ना. सी. फडके
मराठी नाट्यसंगीत : संपादक बाळ सामंत, बृहन्मुंबई महानगरपालिका शिक्षण विभाग पुरस्कृत संगीत सभा, मुंबई, १९७५
महाराष्ट्र भाषेचा कोश (भाग १ ला) : जगन्नाथशास्त्री क्रमवंत, शिक्षा–मंडळी, मुंबई, १८२९
ललितकला आणि ललितवाङ्मय : दु. का. संत, फडके बुकसेलर्स, कोल्हापूर, १३ जाने. ८२
वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण : वा. ल. कुलकर्णी, पॉप्युलर, मुंबई, १९५९
विधवावपनअनाचार : व्यंकट रंगो कट्टी, ज्ञानवर्धक, धारवाड, १८८९
श्री. ना. पेंडसे : हस्तलिखित आणि परिष्करणे : जयंत परांजपे, अमेय, नागपूर, १५ ऑगस्ट ८३
साहित्यमीमांसा : रा. शं. वाळिंबे, चित्रशाळा, पुणे, १९५५
साहित्यविचार : दि. के. बेडेकर, पॉप्युलर, मुंबई, ८ मार्च १९६४
साहित्यसाधना : मा. का. देशपांडे कांण्टिनेंटल, पुणे, मार्च १९६१
सौंदर्य आणि साहित्या : बा. सी. मर्ढेकर, मौज, मुंबई, १ ऑक्टोबर १९७५
सौंदर्यमीमांसा : रा. भा. पाटणकर, इस्थेटिक सोसायटी–मौज, मुंबई, २९ जून १९७४
हिंदू विधवांचा धर्म : महादेवशास्त्री दिवेकर, प्राज्ञ पाठशाळा मंडळ, वाई, शके १८४५

संस्कृत

नाट्यशास्त्रम्–गायकवाड ओरिएन्टल सीरीज, बडोदे
तैत्तिरीय उपनिषद

नियतकालिके

The Sunday Observer (30 Mareh 1986); Bombay
अंजली–वासंतिक अंक, १९८०, पुणे
अनुराधा–दिवाळी अंक, नोव्हेंबर १९७२; मुंबई
आयुध–दिवाळी अंक; १९८१
नवभारत–रंगभूमी विशेषांक, मे–जून १९८५; वाई

नाट्यदर्पण–जुलै १९७८; मुंबई
मनोहर–२० ते २६ एप्रिल १९८०; पुणे
रसिक–दिवाळी अंक १९८३
राजस–दिवाळी अंक १९८१; पुणे
वीणा–दिवाळी अंक १९६८; मुंबई
सत्यकथा–जून १९५६, नोव्हेंबर १९६३, डिसेंबर १९६३; मुंबई
सुगंध–दिवाळी अंक १९७७.


REFBK-0025699

सुविख्यात साहित्यिक श्री जयवंत दळवी ह्यांनी प्रथम 'बॅरिस्टर' कथा लिहिली. त्या कथेवरून त्यांनी 'अंधाराच्या पारंब्या' ही कादंबरी लिहिली; आणि त्यानंतर त्यांनी याच कादंबरीवरून 'बॅरिस्टर' हे नाटक लिहिले.

लेखक आपली साहित्यकृती अशी विविध घाटांतून कां मांडतो ? त्यामुळे त्याच्या साहित्यगुणावर काय परिणाम होतो ? या साहित्यकृतींची ठेवण आणि तिचा आशय याच्या प्रक्रियेतून कोणते प्रश्न निर्माण होतात ? लेखकाची वृत्ती आणि निर्मितीशैली यांचा अशा वाङ्मयप्रकारांतराशी कोणता संबंध येतो ?

इत्यादि उपस्थित होणाऱ्या वाङ्मयीन प्रश्नांची या पुस्तकात केलेली सखोल चर्चा साहित्य-अभ्यासकांना उपकारक तर होईलच, पण त्याचबरोबर सर्वसाधारण वाचकांचेही प्रबोधन करील.