२०८५

कोलते

साहित्य संचार

REFBK-0014375

८५५९८
२०/३/८१
२०९५

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रंथालय
समृद्ध योजना
१९७०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलक्रम
अनुक्रम .... विः निबंध
क्रमांक .... नोंद दि. 20131६9

साहित्य संचार

लेखक :

वि. भि. कोलते

किंमत सहा रुपये

REFBK-0014375

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 9८3७५

प्रकाशक :
ग. ल. ठोकळ, बी. ए., बी. टी.
ठोकळ प्रकाशन,
ठोकळ भवन, लक्ष्मी रस्ता, पुणे २.

पहिली आवृत्ती : १९६५

एकमेव विक्रेते :
श्री लेखन वाचन भांडार,
ठोकळ भवन, लक्ष्मी रस्ता, पुणे २.

मुद्रक :
मा. प. तळेकर,
३३५ शनिवार पेठ,
पुणे २.

गु रु व र्य

दादासाहेब श्री. ना. बनहट्टी

या ना

अ र्प ण

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे: स्थळप्रत
अनुक्रम ८४५,५८.१० वि: निबंध
क्रमांक २०८४ नों: दि: २०।३।७९

साहित्यसंचाराचा मागोवा

डॉ. विष्णु भिकाजी कोलते हे एका अग्रगण्य सरकारी महाविद्यालयाचे प्राचार्य म्हणून सुविख्यात आहेत. ही ख्याती त्यांना गेली तीस वर्षे शिक्षणक्षेत्रात जो अनुभव आला व त्यांनी जी कार्यक्षमता कमावली तिला सुसंगत आणि क्रमप्राप्त आहे. एम्. ए., एल्एल्. बी.पर्यंत त्यांनी ज्या निरलस व निरागस पद्धतीने अध्ययन केले त्याचाच परिपाक म्हणून ते एक आदर्श प्राध्यापक झाले यातही काही नवल नाही. महानुभावीय वाङ्मयाचे, तत्त्वज्ञानाचे व आचारधर्माचे एक गाढ संशोधक व सर्वोच्च पदवीधर म्हणून त्यांनी जी अधिमान्यता मिळविली तीही त्यांच्या चिकित्सक व चतुरस्र बुद्धीची आणि चोखंदळ व चौकस दृष्टीचीच द्योतक आहे.

पण काही झाले तरी अध्ययन-अध्यापन वा संशोधन-प्रशासन ही सारी क्षेत्रे त्यांच्या व्यावसायिक जीवनाचाच भाग होत. व्यवसायाचे कोणतेही क्षेत्र घेतले तरी त्यात मशागत करणारा मनुष्य जितका कसून प्रयत्न करील तितका तो यशस्वी होईल. कारण व्यवसाय म्हटला की त्यात सर्जनापेक्षा श्रमाला आणि कलेपेक्षा कष्टालाच महत्त्व अधिक असणार ! अर्थात, आत्मनेपदी अंतर्मुखतेपेक्षा परस्मैपदी बहिर्मुखतेलाच येथे प्राधान्य मिळणार ! वित्तार्जन असो की विद्यार्जन असो, त्यात क्षणशः आणि कणशः श्रमसाधना ही करावीच लागते. ती डॉक्टरांनी केली व ते विद्याधनी व यशोधनीही झाले.

पण हे यश म्हणजे डॉ. कोलते यांच्या व्यक्तित्वाचा केवळ एक पैलू होय. श्रम-साधनेच्या याच काळात त्यांनी जी वाङ्मयाभिरुची विकसित केली आणि जी सर्जन-शीलता संपादन केली त्यामुळे त्यांनी आपल्या व्यक्तित्वाला वाङ्मयीन पैलू जोडला. वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा विकास हा काही ' आपुलिया बळे ' बनू शकत नाही, किंवा काही तरी 'आगंतुक गुणांची सोय ' धरून साधता येत नाही. तो पुष्कळ अंशी पूर्वार्जित संस्कारांवर व 'सहज गुणां'वर अवलंबून असतो; तेथे 'मूळचाच झरा' असावा लागतो.

वास्तविक पाहता त्यांनी वऱ्हाडातील एका आडमार्गावरील खेड्यात एका शेतकरी पाटील घराण्यात जन्म घेतलेला. अशा परिस्थितीत बालपणी गावातले किंवा घरातले संस्कार तरी कोठून येणार ? गाठीशी पैसा नाही. पाठीशी परंपरा नाही; श्रेष्ठांचा संप्रदाय नाही, मोठ्यांचे मार्गदर्शन नाही; अर्थात तथाकथित उच्च वातावरणही नाही. शिक्षण हेही बहुतेक सारे स्वेच्छेने घेतलेले. अशा प्रतिकूल परिस्थितीत कष्ट, कष्ट आणि कष्ट, हाच मंत्र जपत ज्याने आजवरचा मार्ग आक्रमण केला व लौकिक दृष्टया अत्युच्च

पद मिळविले त्यानेच वाङ्मयाच्या क्षेत्रात आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचा भावगंध कसा सर्वत्र दरवळून दिला याची मीमांसा करणे फारसे दुष्कर नाही.

प्राक्तनप्राप्त प्रतिभेचा अंश असलेल्या डॉ. कोलत्यांच्या श्रमसातत्याला कसोटी लाभावी म्हणूनच की काय, अशा विपरीत परिस्थितीला त्यांना तोंड द्यावे लागले. मुळात असलेल्या प्रतिभागुणाबरोबर अक्षरवाङ्मयाच्या परिशीलनामुळे त्यांची अभिरुची सुशिक्षित झाली; विपरीत परिस्थितींच्या कसोटीवर घासल्यामुळे त्यांच्या जीवनानुभूतीची क्षितिजे विस्तृत झाली व समानधर्मीयांच्याविषयी त्यांच्या मनात असीम सहानुभूती निर्माण झाली. जगातील त्रिविध तापांनी पोळल्यामुळे आणि प्रेष्ठ व श्रेष्ठ वाङ्मयाच्या परिशीलनामुळे ज्याचा मनोमुकुर विशदीभूत झाला आहे, अशा सहृदय व्यक्तीला वाङ्मयीन विश्वाशी तन्मय व्हावेसे वाटले आणि आपले सारे व्यक्तिमत्त्व साहित्याच्या रसात आणि सर्जनाच्या सौरभात विलीन करून टाकावेसे वाटले, तर त्यात नवल ते कसले ?

महाविद्यालयीन वातावरणात वावरताना समाजातील उच्चभ्रू लब्धप्रतिष्ठितांच्या सहवासात ते रमू शकले नाहीत. पैसा आणि प्रतिष्ठा यांच्या पाठीमागे धावणारे दिग्गज काळाच्या महापुरात धडाधडा वाहून जाताना पाहून त्यांची प्रतिभा 'लव्हाळी'सारख्या काव्यनिर्मितीत रमू लागली, त्यांची संशोधनप्रवृत्ती जातिभेद आणि अस्पृश्यता समूळ नष्ट करू इच्छिणाऱ्या महानुभावीय पंथात आनिरुद्धपणे संचरू लागली व लोकसमुदायासाठी निर्माण झालेल्या नाट्यवाङ्मयात त्यांची अभिजात रसिकता रंगू लागली. डॉ. कोलत्यांच्या साऱ्या आवडीनिवडींचे रहस्य म्हणजे त्यांना बालपणापासून जे जीवन पाहावे, जगावे व अनुभवावे लागले त्याची प्रतिक्रियाच नव्हे काय ?

सामाजिक विषमतेच्या वारंवार सोसाव्या लागलेल्या झळांमुळे त्यांची काव्यकळी लव्हाळीसारखी हळुवार बनली. पददलित लोकांच्या अपरंपार सहानुभूती-मुळे व जिव्हाळ्यामुळे त्यांचा स्वभाव जसा हळवा तसाच ती दुःखे वेशीवर टांगताना व्यक्त कराव्या लागलेल्या कटुतेमुळे कडवट बनला. जिव्हाळा आणि कडवटपणा या परस्पर-विरुद्ध स्वभावगुणांचे डॉ. कोलते यांच्या ठिकाणी मोठे मनोहर मिश्रण दिसून येते; याचे मर्म त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वात शोधावे लागते. डॉ. कोलत्यांचा स्वभाव काहीसा कडक व रागावणारा वाटतो खरा; पण त्यांचे मन लहान मुलासारखे निर्मळ असल्यामुळे त्यांच्या रागाला अनुरागाची रमणीयता आली आहे. जगन्नाथ पंडितांनी म्हटल्याप्रमाणे

विश्वाभिरामगुणगौरवगुम्फितानां
रोषोऽपि निर्मलधियां रमणीय एव ।
लोकंपृणैः परिमलैः परिपूरितस्य
काश्मीरजस्य कटुताऽपि नितान्तरम्या ॥

वाङ्मय हे एक असे रसायन आहे की त्यात रममाण झालेल्या व्यक्तींचे लौकिक रागद्वेष पार नाहीसे होतात. किंबहुना वाङ्मयाच्या अलौकिक आणि अभिराम विश्वात ज्यांनी आपले व्यक्तित्व विलीन करून टाकले आहे अशी माणसे प्रसंगविशेषी रागावणारी वाटत असली, तरी त्यांच्या रागाच्या मुळाशी त्यांचा अनुरागच असतो, हे लक्षात घेतले पाहिजे. 'उष्णत्वमग्न्यातपसंप्रयोगात् । शैत्यं हि यत्सा प्रकृतिर्जलस्य' हेच खरे ! आणि त्यांची कटुता ? —आपल्या स्वाभाविक सुगंधाने सारे विश्व भारून टाकणाऱ्या केशराची कटुता कुणाला कधी जाणवली आहे काय ?

निर्मळ जिव्हाळ्याचा हळवेपणा आणि सात्त्विक संतापाचा कडवटपणा या लौकिक जीवनातील दोन टोकांची तीव्रता कमी करणाऱ्या प्रतिभावंताजवळ जर कोणता विरंगुळा असेल तर तो ललित वाङ्मय हाच होय. त्यातल्या त्यात भिन्न गुणांच्या संघर्षामुळे ज्यांना त्रैगुण्योद्भव लोकप्रवृत्तींशी लढा द्यावा लागतो व ज्यांची अभिरुची नाना रसांना आवाहन करणारी असते त्यांची मनोवृत्ती नाट्यवाङ्मयाशी विशेष समरस होते. त्यांच्या प्रकृतिसिद्ध गुणांचे समाराधन बहुधा नाट्यच करू शकते, काव्य किंवा कादंबरी नाही.

डॉ. कोलते यांच्या प्रतिभेने काव्य आणि कथा यांचे प्रांत ओलांडून प्रामुख्याने नाट्यातच रमावे हा काही केवळ योगायोग नव्हे. आपल्या जीवननाट्याच्या पहिल्या चार अंकांत ते वाङ्मयाच्या विविध क्षेत्रांत रंगून गेले असले तरी आजच्या पाचव्या अंकापर्यंत त्यांचे नाट्यप्रेम अबाधित राहिले आहे, याचे कारण त्यांच्या जीवनाचा नाट्याशी असलेला ऋणानुबंध होय. १९२० च्या असहकारितेच्या चळवळीत शाळा सोडल्यामुळे वडिलांनी घराबाहेर घालविल्यानंतर विनातिकीट प्रवास करता करता बारा वर्षांच्या कोलत्यांच्या हातात खाडिलकर-केळकरांची नाटके असावी यावरून लहानपणापासून त्यांच्या ठिकाणी असलेले नाट्यप्रेम दिसून येत नाही काय ? पुण्याला विनातिकीट जाण्याचा त्यांच्या आयुष्यातील प्रसंग (पाहा लोकसत्ता २८-२-६५) जितका नाट्यमय तितका त्या वेळी ज्यांनी आपणाला आसरा देऊन मार्गाला लावले त्या सेवानिवृत्त वयोवृद्ध पोलिसाच्या चरणांवर ४५ वर्षांच्या भेटीनंतर कृतज्ञतापूर्वक डोके ठेवण्याचाही प्रसंग नाट्यमय! डॉ.कोलत्यांनी मराठी रंगभूमीवरील नाट्यवैभवाचा उज्ज्वल काळ केवळ पाहिलेलाच आहे असे नाही, तर नाट्याचे अवलोकन व परिशीलन यांबरोबर अभिनय, दिग्दर्शन व लेखन अशा सर्व भूमिका त्यांनी वठविलेल्या असल्यामुळे त्यांच्याकडून नाट्यसमीक्षात्मक लेखनही विपुल प्रमाणात व्हावे यात काही आश्चर्य नाही.

प्रस्तुत लेखसंग्रहातील निवडक लेखांत नाट्यविषयक लेख अर्ध्याहून अधिक आले याची मीमांसा ही अशी आहे. डॉ. कोलते यांचा वाङ्मयीन पिंड हा मुख्यतः नाट्यवाङ्मयावर पोसला गेला असल्यामुळे त्यांच्या समीक्षासामर्थ्याचे सर्व विशेष त्यांच्या नाट्य–परीक्षणात्मक लेखांत अभिव्यक्त झालेले आहेत. 'कालिदासाच्या नाट्ययशाचे रहस्य' उलगडून दाखविण्याच्या निमित्ताने त्यांनी मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय व शाकुंतल ही नाटके कोणत्या कारणाने यशस्वी झाली याची मीमांसा केली आहे. जवळजवळ स्त्रीपात्रविरहित असे 'मुद्राराक्षस' आणि केवळ कुलीन नायिकांनी युक्त असे 'वेणीसंहार' यांपेक्षा गणिकेला ज्यात नायिकापद दिले आहे असे 'मृच्छकटिक' रंगभूमीवर अधिक यशस्वी होते. कालिदासाच्या काळी स्त्रियांची कामे स्त्रियाच आणि विशेषतः गणिका करीत असल्यामुळे नटींच्या अंगी असलेल्या गायन, वादन, नर्तन व अभिनय यांच्या कौशल्याला विशेष वाव मिळेल अशी व विशेषेकरून रंगभूमीवर प्रेक्षकांच्या शृंगारप्रियतेला आवाहन देणारी अशी दृश्ये कालिदासाने बुद्ध्या योजली आहेत. किंबहुना मालविका, उर्वशी आणि शकुंतला या नायिकांची निवड त्याने गणिकाप्राय नटींच्या शृंगाररसाच्या उत्तरोत्तर आविष्काराला वाव मिळावा याच हेतूने केली आहे. मालविका ही वेश्याकुलातील नाही; पण कालिदासाने तिला विगतनेपथ्य किंवा विरलनेपथ्य अशा अवस्थेत रंगभूमीवर पदार्पण करावयास लावले आहे. 'शाकुंतल' नाटकातही फुलझाडांना पाणी घालणारी, भुंग्याच्या त्रासामुळे तारांबळलेली व सर्वांच्या समोर रेशमी पातळ नेसायला लावलेली शकुंतला दिसते. 'विक्रमोर्वशीया'-तील नायिका तर सर्वस्वी वेश्याच कल्पिली आहे आणि तिच्याबरोबर अनेक गौण पात्रांच्या जागीही वेश्यांचीच योजना केली आहे. अर्थात कालिदासाच्या नाट्ययशाचे मुख्य रहस्य म्हणजे गणिकानटींना अनुकूल अशा प्रसंगांची आणि पात्रांची निवड करणे हेच होय.

कालिदासाच्या प्रतिभेची थोरवी आजवर अनेक समीक्षकांनी वेगवेगळ्या प्रमाणांनी सिद्ध केली आहे. परंतु डॉ. कोलत्यांनी येथे कालिदासाच्या प्रतिभेचा एक नवा पैलू रसिकांसमोर मांडला. या लेखात कालिदासाच्या तिन्ही नाटकांचे एका नव्या दृष्टीने केलेले रसिकावलोकन आहे. तत्कालीन रंगभूमी व रसिक यांच्या आवाहनासाठी कालिदासाने शृंगाररसानुकूल वातावरण निर्माण केले, यातील नावीन्य कोणीही नाकारणार नाही. पण हे उद्दिष्ट दाखविण्यासाठी उर्वशी, शकुंतला व मालविका यांना अनुक्रमे वेश्या, वेश्यापुत्री व तत्सदृश भूमिका अशी विशेषणे बहाल करणे हे काहीसे भडकपणाचे नाही काय ? पण नावीन्याबरोबर काहीसे भडक वर्णन नसले तर ते कोलते कसले ?

कालिदासाचे शाकुन्तल नाटक ही एक सर्वश्रेष्ठ कलाकृती आहे याबद्दल विद्वानांचे मतैक्य असून त्याचा चौथा अंक हा सर्वश्रेष्ठ आहे हेही सर्वमान्य आहे. त्यातील रम्यतम असे श्लोकचतुष्टय कोणते याबद्दल मात्र आजवर काहीसा मतभेद

होता; पण डॉ. कोलते यांनी शाकुन्तलातील सर्वश्रेष्ठ अंक हाच मुळी चौथा नसून पाचवा होय हे मोठ्या मार्मिकपणाने पटवून दिले आहे. केवळ करुण रसाच्याच दृष्टीने पाहिले तरी पाठवणीच्या प्रसंगातील दुःखापेक्षा परित्यागाच्या प्रसंगातील दुःखाची तीव्रता किती तरी पटींनी अधिक असणार ! शिवाय नाट्यमयता व रचनाचातुर्य या दृष्टींनीही चौथ्या आणि सहाव्या अंकांच्या मधील पाचवा अंक हा मेरुमणी होय; अर्थात

काव्येषु नाटकं रम्यं तत्र रम्या शकुंतला
तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कस्तत्र श्लोकचतुष्टयम् ।

या सुभाषितात केवळ 'सार' अलंकार साधण्यासाठीच चौथा अंक सर्वश्रेष्ठ ठरविला असून 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' हे केवळ अर्धसत्य होय! पाचव्या अंकाचे रसग्रहण करण्याच्या निमित्ताने या लेखात डॉ. कोलत्यांनी या अर्धसत्यावर आवेशपूर्ण प्रहार केला आहे. गतानुगतिक आणि परप्रत्ययनेय अशा समजुतींवर कठोर आघात करावा कोलत्यांनीच !

'उत्तररामचरित आणि खाडिलकर' या लेखातही डॉ. कोलत्यांनी एक नवा मुद्दा मांडला आहे. आजवरच्या बहुतेक टीकाकारांनी खाडिलकरांवर शेक्स्पिअर आणि कालिदास यांचा प्रभाव कसा पडला, हे परोपरीने सांगितले आहे. परंतु 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू', 'कांचनगडची मोहना', 'मानापमान', 'सवतीमत्सर', 'कीचकवध' आणि 'स्वयंवर' या खाडिलकरांच्या नाटकांतील आणि भवभूतींच्या नाटकांतील साम्यस्थळे दाखवून खाडिलकरांवर भवभूतीच्या नाटकांचा विशेषतः उत्तररामचरिताचा कसा परिणाम झाला आहे, याचे मार्मिक दिग्दर्शन येथे केले आहे. धीरोदात्त अशा आदर्श व्यक्ती निर्माण करण्याची स्फूर्ती खाडिलकरांनी उत्तररामचरितावरून घेतली हे अनुमान त्यांनी साधार सिद्ध केले आहे. या लेखावरून डॉ.कोलत्यांचा नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास कसा सखोल आणि सूक्ष्म आहे, हे दृष्टीस पडते. तुलनात्मक दृष्टीचे देणे असल्यामुळे अभ्यासलेल्या भिन्न भिन्न नाटकांतील वेचक साम्यस्थळांवर त्यांची दृष्टी नेमकी खिळते व त्या सूक्ष्म दृष्टीला नावीन्यपूर्ण मुद्दा सुचतो, याचा प्रत्यय 'खाडिलकरांचा सवाई माधवराव' या लेखातही येतो. शेक्स्पिअरच्या हॅम्लेट व अथेल्लो या नाटकांवरून खाडिलकरांचा सवाई माधवराव निर्माण झाला हे केवळ स्थूलमानानेच खरे आहे. वस्तुतः हॅम्लेट आणि अथेल्लो या दोहोंचे संपूर्ण मिश्रण म्हणजे सवाई माधवराव नसून दोघांच्या ठिकाणी असलेल्या केवळ गौण किंवा दुय्यम गुणांचा परिपाक म्हणजे सवाई माधवराव होय. हॅम्लेटची विकारवशता व अथेल्लोचा अंधविश्वासूपणा यांचेच तेवढे एकीकरण सवाई माधवरावांच्या भूमिकेत झाले आहे. हॅम्लेट जसा विचारवान आणि अथेल्लो जसा कणखर वृत्तीचा होता, तसा खाडिलकरांचा सवाई माधवराव उतरला आहे काय ? अर्थात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात या दोहोंचे संपूर्ण मिश्रण आहे, हे म्हणणे कसे पटणार ?

प्रा. बनहट्टींनी ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या नाटकात खाडिलकरांचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान म्हणजे 'राजा कालस्य कारणम् ' याचे सार उमटवले आहे, असा विचार मांडला आहे. पण या मताचे विवरण करून सवाई माधवरावाचे वैयक्तिक जीवनचित्र कलात्मक रीतीने रेखाटणे एवढेच उद्दिष्ट नाटककारासमोर होते, असा उत्तर-पक्ष डॉ. कोलते यांनी केला आहे. सवाई माधवरावाच्या स्वभावसिद्ध अवगुणांचा महाराष्ट्राच्या भाग्यनाशाशी अर्थाअर्थी काही संबंध नाही. तो जरी सद्‌गुणांचा पुतळा असता आणि त्या वेळी तो कोणत्याही कारणाने मेला असता, तरी भाग्यनाशाची परिस्थिती निर्माण झालीच असती. तो राजा या दृष्टीने कमी पडला व त्याच्या अवगुणांमुळे नानाचे भगीरथ प्रयत्न फोल झाले, या बनहट्टींच्या मताचे कोलत्यांनी खंडन केले असून या कलात्मक व्यक्तिचित्रणाच्या नाटकाला राजकीय सिद्धान्ताची बैठक लावणे कसे गैर आहे, हा नवा मुद्दा मांडला आहे.

' भिमीची सवत ' हे श्री. व्यं. शं. वकील यांचे दारूबंदीवरील एक सुंदर नाटक असून ते 'मूकनायक' , 'विद्याहरण' व 'एकच प्याला' या मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखविणाऱ्या तीनही प्रसिद्ध नाटकांहून कसे वरचढ आहे याचे विवेचन केले आहे. वस्तुतः वकिलांचे हे नाटक काही तसे गाजलेले नाही; पण कोलत्यांच्या सूक्ष्म आणि तौलनिक दृष्टीला त्यातील परिणामकारकतेची आणि कलात्मकतेची प्रतीती आली आणि नाटककार छोटा असला तरी तो काही विशिष्ट गुणांच्या बाबतीत मोठ्यांहूनही मोठा आहे, हे त्यांनी साधार पटवून दिले आहे.

' देवल व शारदा ' या लेखात डॉ. कोलते यांनी या श्रेष्ठ कलाकृतीचे हार्द उकलून दाखविले असून शारदा नाटकाचे अगदी थोडक्यात पण यथार्थ मूल्यांकन केले आहे. तसेच, ' शूरां मी वंदिले ' या सुप्रसिद्ध नाट्यगीताचे त्यांनी केलेले रसग्रहण म्हणजे देशासाठी आत्मबलिदान करणाऱ्या शूर पुरुषांना वाहिलेली आदरांजली असून ती लेखकाच्या सूक्ष्म रसिकतेची व शौर्यप्रियतेची साक्ष देते.

डॉ. कोलत्यांचा नाट्यविषयक कोणताही लेख वाचा. काही ना काही नवीन सांगण्यासारखे असल्याशिवाय ते लेखणी हाती धरीत नाहीत याचा प्रत्यय येतो. 'नावीन्य' हा त्यांच्या समीक्षेचा स्थायी भाव असून स्वमतविषयक खंबीर भूमिका, आवेश, वकिली व काहीसा लक्ष्यवेधी भडकपणा हे त्यांचे संचारी भाव होत. डॉ. कोलत्यांच्या लेखनातील नावीन्य हा स्थायी तुलनात्मक पद्धती आणि कलैक दृष्टी या विभावांनी व व्यक्तित्वाचे सूक्ष्म उद्‌घाटन, सुप्त रहस्याची उकल, सडेतोड विवेचन व ज्याचे श्रेय त्याला देणारी वृत्ती या अनुभावांनी परिपुष्ट आणि अभिव्यक्त होऊन त्याला उच्च कलात्मक समीक्षेची गोडी येते.

याच गोडीची प्रत्ययकारिता त्यांच्या कादंबरीवरील समीक्षणातही येते. ' उषःकाल आणि वज्राघात ' या हरिभाऊ आपट्यांच्या दोन कादंबऱ्यांची तुलना करताना त्यांपैकी एक हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीचा उषःकाल तर दुसरी अशा लेखनावर वज्राघात कशी ठरते याचे प्रतिपादन केले आहे. या दोहोंमध्ये साम्यविरोधाच्या काही सूक्ष्म छटा कशा दडलेल्या आहेत, हे सांगताना डॉ. कोलत्यांच्या तौलनिक दृष्टीची सूक्ष्मता कळते व कादंबरीच्या नावावरील मनोज्ञ कोटी मार्मिक वाटते. अर्थात, स्वमतप्रतिपादनाच्या हिरीरीत आधी कोटीसाठी थोडेसे भडक विधान करून नंतर त्याला समतोलपणाने मुरड घालण्याची लकबही येथे दृष्टीस पडते. कारण काही झाले तरी तुलना हा समीक्षाकाराच्या चोखंदळ वृत्तीचा विलास असून तो श्रेष्ठ कलाकृतींच्या बाबतीत नेहमीच अनिरुद्धपणे वावरू शकत नाही. ' उषःकाल ' म्हणजे हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीचा उदयकाल, हे जसे पटवून देता येते, तसे ' वज्राघात ' या कादंबरीला सर्वस्वी सदोष ठरविणे हे कठीणच होणार !

पण ' रागिणी मधील कालविपर्यासासारखा एखादा मुद्दा ' एकदा पक्केपणी सिद्ध झाल्यानंतर तेथे कोलत्यांच्या ठिकाणी असलेली वकिली करामत प्रकर्षाने उसळून यावी यात नवल नाही. " कलावंताने ऐतिहासिक कालविपर्यास केला तरी चालेल, पण त्याच्या भूगोलाच्या चुका मात्र अक्षम्य होत " या उक्तीनुसार रागिणीतील भौगोलिक कालविपर्यासावर डॉ. कोलत्यांनी अक्षरशः प्रहार केले आहेत, असे म्हटले तरी चालेल. रागिणीतील ' कटोह ' प्रकरणात शुक्लपक्षातील चतुर्थीस रात्री नवाच्या सुमारास चंद्रोदय झाल्याचे वर्णन केले आहे, एवढे डॉ. कोलते, एल्एल्. बी. यांच्या लक्षात येण्यास उशीर ! मग पुढे विख्यात तत्त्वचिंतक वामनराव जोशी आले तरी त्यांची कोणा पर्वा करील ? श्री. वकिलांसारख्या विशेष प्रसिद्ध नसलेल्या नाटककाराला त्याच्या सुंदर कलाकृतीबद्दलचे श्रेय देताना त्यांना जसा उत्साह वाटतो तद्वत् सुप्रसिद्ध ' रागिणी '-कर्त्याला दोषी ठरविताना व आरोपीची उलटतपासणी करून त्याच्या अपराधाचे माप पदरात घालताना आपल्या वाणीचा विलास दाखविण्याची त्यांना ऊर्मी येते. खुद्द वा. म. जोशी यांनाही हा लेख वाचून आपल्या दोषाबद्दल कबुलीजबाब द्यावा लागला, हे ज्ञाते वाचक जाणतातच.

माडखोलकरांच्या ' भंगलेले देऊळ ' या कादंबरीला विस्तृत प्रस्तावना जोडताना प्रारंभी ही कादंबरी संयमाचे महत्त्व प्रतिपादन करण्यासाठी लिहिली हे सिद्ध केले असून हा बोध कलेची तंत्रे सांभाळून केला आहे; किंबहुना ' भंगलेले देऊळ ' ही उपदेशपर कादंबरी या नात्याने कलापूर्णतेचा आदर्श नमुना आहे, असा पूर्वपक्ष केला आहे. उत्तरपक्षात या कादंबरीतील कला-दोषांची उकल करता करता तीतील अंगभूत दोषांमुळे कादंबरीला केवळ गालबोटच लागले

नसून तिचा परिणाम वाचकांवर कसा वेगळाच होतो, याचे सडेतोड विवेचन केले आहे. हिचा मुख्य रचनादोष म्हणजे अंती केलेले विवाहसंस्थेवरील अनावश्यक व अप्रस्तुत भाष्य हा होय. पात्रमुखी किंवा आत्मकथनात्मक पद्धतीमुळे या कादंबरीला जशी अवीट गोडी आली तसेच तीत काही अस्वाभाविक दोषही निर्माण झाले. ज्या मानिनीची ही आत्मकथा आहे तिने पुरुष हा भ्रमरवृत्तीचा आहे असा पूर्वग्रह करूनच ही कथा लिहावयास घेतली; पण हा सिद्धांत किंवा 'भंगलेले देऊळ' या नावातून सूचित होणारा विवाहसंस्थेच्या इष्टानिष्टतेचा परिणाम ही कादंबरी वाचून अनुभवाला येत नाही. पात्रमुखी कादंबरीमुळे अनूचे मनोविश्लेषण हे एकांगी, सदोष व पूर्वग्रहदूषित बठले आहे, हे सांगून या कादंबरीतील साऱ्याच व्यक्तींचे जीवन कसे संकुचित आहे व व्यक्तित्व कसे मर्यादासंकुल आहे याचे दिग्दर्शन केले आहे. माडखोलकरांचे शब्दप्रभुत्व व भाषाभांडार यांचे डॉ. कोलते यांनी केलेले गुणग्रहण चोख असून ही कादंबरी कलादृष्ट्या कशी श्रेष्ठ आहे याबद्दलचे प्रमाणपत्र त्यांनी मुक्तकंठाने बहाल केले आहे. तसेच आपल्या परीक्षणाचा समारोपही त्यांनी मनस्वी सडेतोडपणाने केला आहे. आत्मवंचक, दुतोंडी आणि दुबळ्या अनूचे व्यक्तित्व निर्माण करून माडखोलकरांनी आधुनिक सुशिक्षित स्त्रियांची पद्धतशीर विटंबना केली आहे, हा निष्कर्ष विदारकच नव्हे तर काय ?

आतापर्यंत वर्णन केलेले डॉ. कोलत्यांच्या भाषाशैलीचे सर्व विशेष कोणत्या एकाच ठिकाणी पाहावयाचे असल्यास 'भंगलेल्या देवळा'ची प्रस्तावना वाचावी. नावीन्यपूर्ण रहस्योद्घाटन, व्यक्तित्वाची सखोल उकल, तुलनेची सूक्ष्म दृष्टी, गुणदोषदिग्दर्शन आणि दोष दाखवूनही ज्याचे श्रेय त्याला देण्याचा प्रांजळपणा ही सर्व वैशिष्ट्ये या लेखात एकसमवायाने व्यक्त झाली आहेत. तसेच त्यांची वैशिष्ट्येही येथे प्रकर्ष पावली आहेत. अरूच्या मनोवृत्तीवर ओढलेले कोरडे, अनु आणि अनिरुद्ध यांच्या अयशस्वी मिश्रविवाहाची कारणमीमांसा, कादंबरीकाराच्या शब्ददोषांची व वाक्यरचनादोषांची त्यांनी दिलेली उदाहरणे वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत.

प्रस्तुत संग्रहात काव्यसमीक्षात्मक असे तीन लेख आहेत. 'कालिदासाची तीन काव्ये' या लेखात,

> सांगाया निज वल्लभेस वदला तो यक्ष जे जे घना
> सीतेचा पतिला निरोप, रतिचा तो शोक भेदी मना ।

या वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या 'उज्जयिनी वर्णना'तील श्लोकार्धावरून त्यांनी 'मेघदूता'तील यक्षसंदेश, 'रघुवंशा'तील सीतेचा पतीला निरोप आणि 'कुमारसंभवा'तील रतीचा शोक हे प्रसंग निवडून कालिदासाच्या काव्यत्रयीचे रसग्रहण केले आहे. हे तीन प्रसंग म्हणजे मानवी जीवनाचे करुणरम्य चित्रपट असून उदात्तता, गंभीरता आणि रमणीयता आणणाऱ्या तीन प्रमुख जीवनतत्त्वांची काव्यात्मक प्रतीके आहेत. विवाह, त्याग आणि मृत्यू या त्रिविध

भावनांच्या तंतूंनी कालिदासाने आपल्या काव्यकथेचे महावस्त्र कसे विणले आहे त्याचे धागे-दोरें आपल्या हळुवार हातांनी उकलून दाखविले आहेत. हे करताना काव्यातील वेचक अवतरणांच्या निवडीत डॉ. कोलत्यांची अभिजात रसिकता व्यक्त झाली आहे.

'तिवारी आणि टेकाडे' या लेखात आज जवळजवळ स्मृतिशेष झालेल्या या दोन सुविख्यात राष्ट्रीय कवींचे तुलनात्मक गुणग्रहण केले आहे. तुलनाशक्ती ही किती सखोल व मर्मग्राही असू शकते याची वानगी म्हणजेच हा लेख होय.

प्रा. या.मु. पाठक यांच्या 'शशिमोहन'चे परीक्षण हे केवळ रसग्रहण नव्हे. या टीका-लेखात कोलत्यांमधील मराठीचा चिकित्सक प्राध्यापक जागृत झाला आहे. 'शशिमोहन' या नावापासून तो कवीने कल्पिलेल्या या काव्याच्या उद्दिष्टापर्यंत सर्व दोषस्थले दाखविताना त्यांनी प्रशंसनीय गुणांचाही निर्देश केला आहे.

'पिचलेला पावा आणि चौथीचा चांद' या संग्रहावरील प्रा. कोलते यांचे परीक्षण म्हणजे त्यांचे जीवश्च कण्ठश्च मित्र प्रा. भ. श्री. पंडित यांच्या स्नेहाचे द्योतक असून त्यात कवीच्या अनेक गुणांचे जसे मनमोकळेपणाने उद्घाटन केले आहे तसे त्यातील काही दोषही नजरेस आणून दिले आहेत. समकालीन कवीविषयी विशेषतः त्याच्या काव्याच्या अंतरंगाविषयी समीक्षकाला कसा जिव्हाळा वाटला पाहिजे, हे या लेखात दिसून येते.

'अर्वाचीन कविता' या लेखात केशवसुतांपासून आजवरच्या नामवंत कवींच्या काव्यप्रवृत्तीचा आढावा घेतला आहे. केशवसुतांच्या संप्रदायाची प्रमुख वैशिष्ट्ये कोणती ? १९२० ते १९४० या दुसऱ्या युगाला रविकिरणमंडळाचे युग म्हणणे कितपत योग्य आहे ? या प्रश्नांची चर्चा करून उत्तरकालीन कवींपैकी बहुतेकांच्या प्रणयपर काव्यांत आणि रचनाशैलीत तांब्यांचाच प्रभाव कसा दिसून येतो, याचे दिग्दर्शन केले आहे. बहुतेक थोर कवींचे प्रमुख विशेष सांगून क्रांतिकारी कवींचा रुद्र संप्रदाय निर्माण करण्याचे श्रेय तांब्यांकडे कसे जाते, याचे डॉ. कोलते यांनी केलेले विवेचन लक्षात घेण्यासारखे आहे.

तिवारी आणि टेकाडे, रागिणीतील कालविपर्यास आणि शशिमोहन हे लेख कोलते यांनी विद्यार्थिदशेत असतानाच लिहिले. अर्थात ललितवाङ्मय वाचून त्याची निवड करण्याचा, आपल्याला आवडलेल्या कृतीची डोळस पण परिश्रमपूर्वक समीक्षा करण्याचा छंद त्यांच्या ठिकाणी मूळचाच आहे याबद्दल शंका उरत नाही.

मराटीत ललितवाङ्मयाच्या इतर सर्व प्रकारांप्रमाणे 'समीक्षा' हा प्रकारही अलीकडेच विकसित झाला आहे. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी 'ग्रंथांवरील टीका' या

आपल्या निबंधात प्रामुख्याने गुणदोष–विवेचनात्मक टीकेचाच निर्देश केला व टीकाकाराच्या अंगी अवश्य असणारे गुण कोणते याची चर्चा केली. पण एका दृष्टीने विष्णुशास्त्री हेच आजच्या भरास आलेल्या वाङ्मयीन समीक्षेचे प्रमुख प्रवर्तक होत असे म्हणावे लागते. चिपळूणकरांनंतर वा. ल. कुलकर्ण्यांपर्यंत आज वाङ्मयसमीक्षेने गुणदोषविवेचनात्मक, साहित्यशास्त्रीय, तंत्रविषयक, निर्णायक, आस्वादक व सर्जनशील अशा वेगवेगळ्या वाटांनी बराच दूरचा पल्ला गाठला आहे. आता तर तिला एक आकारही येऊ पाहात आहे. समीक्षेच्या मार्गाक्रमणात मराठीचे एक वाङ्मयसमीक्षक म्हणून डॉ. कोलत्यांचे निश्चित स्थान आहे, हे या लेखसंग्रहावरून सिद्ध होते.

डॉ. कोलते यांची समीक्षा प्रामुख्याने गुणदोषविवेचनात्मक व आस्वादक प्रवृत्तीची आहे. दोषदिग्दर्शन करतानाच श्रेष्ठ वाङ्मयकाराचे हार्द हळुवारपणे उकलून दाखविणारी त्यांची पद्धती सहृदयानंददायी आहे. त्यांचा व्यासंग वेचक असून श्रुतयोजन करणारी उपस्थिती पक्की झाहे. त्यांच्या चोखंदळ आणि चौकस वृत्तीला त्यांनी आजवर डोळसपणे केलेले अवलोकन व पर्यटन हे प्रामुख्याने कारणीभूत आहेत. म्हणूनच वाङ्मयसमीक्षेच्या एका विशिष्ट परंपरेत किंवा पठडीत ते मोडत नसून विकासशील अशा समीक्षावाङ्मयाचे सातत्य टिकवून ठेवणारा एक टप्पा म्हणून त्यांचे समीक्षात्मक लेखन मराठी समीक्षावाङ्मयाच्या इतिहासात नमूद करून ठेवावे लागेल.

व्यवसायात्मक व संशोधनात्मक कार्याचा मोठा व्याप दक्षतेने सांभाळून डॉ. कोलत्यांच्या केवळ छंद म्हणून केलेल्या समीक्षाविषयक लेखांना जी एक वाङ्मयीन प्रतिष्ठा लाभली आहे, तिचे यथामती दिग्दर्शन येथवर केले. त्या क्षेत्रातील कोलत्यांचे कर्तृत्व लक्षणीय असून या संग्रहामुळे मराठीतील समीक्षात्मक वाङ्मयात एक महत्त्वाची भर पडली आहे, असे निश्चयपूर्वक म्हणता येते. या संग्रहातील लेख निरनिराळ्या काळी, भिन्न भिन्न निमित्ताने व वेगवेगळ्या नियतकालिकांतून प्रकाशित झालेले आहेत. त्यांचा हा एकत्र केलेला हार लेखकाच्या वाङ्मयीन आवडीनिवडींच्या धाग्याने अनुस्यूत झालेला पाहताना वाचकांना एक वेगळाच आनंद मिळतो.

शासकीय महाविद्यालय, नागपूर विद्यापीठ व विदर्भ साहित्य संघ या संस्थांच्या निमित्ताने शिक्षण, संशोधन आणि साहित्य अशा विविध क्षेत्रांतील एक ज्येष्ठ सहकारी या नात्याने प्राचार्य डॉ. कोलते यांचे प्रस्तुत लेखकाला सौहार्दपूर्ण मार्गदर्शन लाभले. त्यांच्या पाठोपाठ मार्गक्रमण करताना व त्यांच्या पावलावर पाऊल टाकताना ते आपल्या परिचयाचे आहेत याचा एक अभिमानास्पद अनुभव लाभला. हे भाग्य केवळ अपवादात्मक

आहे, हे सांगणे न लगे. पण यापेक्षाही महत्त्वाची गोष्ट फार नाजूक आहे. निरनिराळ्या निमित्ताने परिचयाचा व सहवासाचा योग कोणाकोणाचा येत नाही ? जगात बंधने बहुत आहेत, पण स्नेहरज्जूंनी पक्के केलेले बंधन काही और आहे. त्याची सर कोणालाही येणे नाही. अशा अनिमित्त बंधनाला सहवासाचीही तादृश जरुरी नसते. स्नेहबंधनाचा हा बहुमोल ठेवा जतन करून ठेवणाऱ्याला उतराई होण्याच्या उपचारांची अनावड असते, म्हणून 'साहित्य-संचारा'चा मागोवा घेताना आनंदलेल्या लेखणीला सर्वसामान्य वाचकाच्या भूमिकेवरूनच धन्योद्गारपूर्वक विराम देतो.

माधव गोपाळ देशमुख

अनुक्रमणिका

१. तिवारी आणि टेकाडे — १

२. रागिणीमधील कालविपर्यास — १६

३. शशिमोहन — २३

४. पिचलेला पावा आणि चवथीचा चांद — ३२

५. कालिदासाची तीन करुण काव्ये — ४४

६. अर्वाचीन कविता — ५२

७. कालिदासाच्या नाट्ययशाचे रहस्य — ६४

८. तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः — ७३

९. खाडिलकरांचा ‘ सवाई माधवराव ’ — ८३

१०. सवाई माधवराव यांचा मृत्यू आणि प्रा. बनहट्टी — ११०

११. उत्तररामचरित आणि खाडिलकर — १२०

१२. शूरा मी वंदिले — १२८

१३. दारूबंदीवरील एक सुंदर नाटक — १३४

१४. शारदा आणि देवल — १४०

१५. उषःकाल आणि वज्राघात — १४६

१६. भंगलेले देऊळ — १५१

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वक्रम
अनुक्रम ७५५९७ वि: निबंध
क्रमांक २०२५ नों. दि. 20/3/09
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र.

तिवारी आणि टेकाडे : १ :

श्री. दुर्गाप्रसाद आसाराम तिवारी व श्री. आनंदराव कृष्णाजी टेकाडे या आधुनिक कवींची महाराष्ट्रीय वाङ्मयभक्तांना नव्याने ओळख करून देण्याचे प्रयोजन नाही. आपल्या विविध व वैशिष्ट्ययुक्त काव्यरचनेने ते महाराष्ट्रातील रसिकांना चांगले परिचित आहेत. ह्या उभयतांच्या काव्यांत दिसून येणारे साम्य व विरोध यांचे दिग्दर्शन मनोरंजक व उपयुक्त होईल ह्या दृष्टीने प्रथमतः ह्या दोघांच्या काव्यांचे, त्यांच्या कामगिरीचे व स्वभावविशेषांचे थोडक्यात निरीक्षण करू.

श्री. दु. आ. तिवारी यांचा जन्म सन १८८७ मध्ये झाला. दशविध ब्राम्हणांपैकी हे पंचगौड (कान्यकुब्ज) ब्राम्हण असून त्यांचे पूर्वज कानपूर जिल्ह्याचे रहिवासी होते. जन्मभाषा हिंदी असून सुद्धा त्यांना परिस्थितीमुळे मराठीचा अभ्यास करावा लागला. मराठी भाषेप्रमाणे हिंदी भाषा करतलामलकवत् असून देखील त्यांनी आपणाला मराठी भाषेच्या सेवेप्रीत्यर्थ वाहून घेतले, हे मराठी भाषेचे सौभाग्य म्हटले पाहिजे. वामन-मोरोपंतादी गीर्वाणभाषापंडितांनी मराठीत काव्यरचना करून तिला सुसंस्कृत, अर्थवाहक व ठसकेदार बनवून सोडली, त्याच प्रकारचे कार्य काही अंशी तिवारींनी करून मराठी भाषेला व महाराष्ट्रीय रसिकांना उपकृत केले आहे. तिवारीसारखे कवी हिंदी वाङ्मयाला लाभले नाहीत, म्हणून हिंदी साहित्यसेवकांना जितका विषाद वाटत असेल तितकाच आम्हांला त्यांचा अभिमान वाटतो. त्यांच्या ग्रंथसंपत्तीत ' मनोहरलीला, ' ' प्रसन्नराधा, ' ' राधामाधव, ' ' महाराणा प्रतापसिंह, ' ' मान्यांची यमुना ' इत्यादी खंडकाव्ये; ' झाशीची संग्रामदेवता, ' ' मराठ्यांची संग्रामगीते, ' चंडिशतक, ' अभंगमाला, ' ' शिवप्रताप ' इत्यादी वीररसप्रधान काव्ये व स्तोत्रे; ' काव्यकुसुमांजली, ' ' काव्यरत्नमाला, ' ' कविता व वनिता, ' ' कुमुद्वती ' इत्यादी स्फुट कवितासंग्रह व यांशिवाय बराच मोठा अप्रसिद्ध काव्यसंग्रह यांचा अंतर्भाव होतो. काव्याखेरीज मराठी वाङ्मयमंदिरातील इतर दालनांतसुद्धा तिवारींनी पदक्षेप केलेला आहे. ' कालिदासाचे कल्पनासाम्य, ' ' महाकवी ' इत्यादी विषयांवरील त्यांचे फुटकळ निबंध व ऐतिहासिक प्रसंगांवर लिहिलेल्या नऊदहा गोष्टी यांचा येथे अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. विशेषतः त्यांचा ' मराठी कवी विरुद्ध प्रो. वासुदेव बळवंत पटवर्धन ' हा विस्तृत निबंध वाचकांच्या नजरेस

आणणे अवश्य आहे. ह्या निबंधात आंग्ल कवींच्या काव्यांना आदर्श समजून तदनुरोधाने आमच्या मराठी संतकवींवर निरर्थक कोडे उडविणाऱ्या प्रो. वा. ब. पटवर्धनांना तिवारींनी सडेतोड उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला आहे. प्रस्तुत निबंधावरून तिवारींची स्वतंत्र विचार करण्याची प्रवृत्ती, संतकवींच्या वाङ्मयाचा अभ्यास, काव्याविषयी त्यांचे स्वत:चे विचार व त्यांची तडफदार गद्यलेखणी यांचा चांगला प्रत्यय येत असल्यामुळे मराठीच्या साक्षेपी अभ्यासकांनी तो अवश्य वाचावा. विशेषेकरून प्रो. पटवर्धनांचा 'काव्य आणि काव्योदय' हा निबंध ज्यांनी वाचला आहे, त्यांनी त्या निबंधाची ही दुसरी बाजू लक्षात घेणे जरूर आहे.

तथापी, तिवारींचे खरे कार्य यापेक्षा फार निराळे आहे. मराठी काव्यात क्रांती करून सोडणाऱ्या कविद्वयांपैकी "केशवसुतांच्या सच्च्या चेल्यांत कविश्रेष्ठ 'गोविंदाग्रज व गिरीश' यांची गणना करता येईल, तर विनायकाच्या परंपरेत टेकाडे व तिवारी जाऊन बसतील" असे जे प्रो. ना. के. बेहरे यांनी 'झाशीच्या संग्रामदेवते' च्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे, ते बहुतांशी खरे आहे. राष्ट्रीय कविता निर्माण करून विनायकाने जो एक संप्रदाय स्थापन केला तो पुढे चालविण्याचे श्रेय प्रमुखपणे तिवारींना आहे. प्रो. बेहरे त्याच प्रस्तावनेत पुढे म्हणतात:—

"हल्लीच्या महाराष्ट्रातील स्वातंत्र्योन्मुख चळवळीला पोषक होतील, असे गत इतिहासातील प्रसंग निवडून ते मनोहर लीलेने रंगविण्याचा विनायकांचा बाणा तिवारींनी करतलामलकवत् केला आहे. तिवारींनी रचलेली मराठ्यांची संग्रामगीते' या विधानाचा पाठपुरावा करतील. 'मराठ्यांची संग्रामगीते' देखील आवृत्तीचे दोन बांध ओलांडून तिसरीची वाट चालू लागण्याइतकी लोकप्रिय झाली आहेत. विनायकाप्रमाणेच मराठ्यांच्या देवी दुर्गेचा प्रसाद, मराठ्यांची उज्ज्वल संग्रामगीते व त्यांचे तेजस्वी पराक्रम यथाशक्ती गाऊन घरोघरी पोचविण्याचा विडा तिवारींनी उचललेला आहे. जुन्या वाङ्मयातील एक सुप्रसिद्ध दाखला देणे झाल्यास, जशी नामदेवाची शतकोटी अभंगांची प्रतिज्ञा तुकारामाने शेवटास नेली, त्याचप्रमाणे विनायकाच्या अकाली मृत्यूने महाराष्ट्राच्या काव्यमय इतिहासाचे तुटलेले धागे सांधण्याचे थोर कार्य तिवारींनी आपल्या शिरावर घेतले आहे, असे म्हणण्यास हरकत नाही.

"विनायकाच्या कवितेचे श्री. माडखोलकर यांनी अत्यंत सुंदर व मार्मिक परीक्षण केले आहे. विनायकाच्या ऐतिहासिक कवितांचे परीक्षण करताना पद्मेची भरपूर स्तुती केल्यावर ते म्हणतात, 'पद्मिनी' दुर्गावती व संयोगिता ही गाणी बरी साधली आहेत. या गाण्यांतील कृष्णाकुमारी हे गाणे उत्तम आहे; परंतु या रमणीरत्नमालेतून रावसाहेब पेशव्यांच्या पतिनिष्ठ पत्नी रमाबाई व झाशीची पराक्रमी राणी दिगंतकीर्ती लक्ष्मीबाई ही दोन महाराष्ट्रीय युवतिरत्ने कशी गळाली देव जाणे!" श्री. माडखोलकरांनी दाखवून दिलेली विनायकाची एक अपुरी समस्या श्री. तिवारींनी हल्ली पूर्ण केली आहे व या समस्यापूर्तीचे दृश्य फल म्हणजे आज प्रसिद्ध होत असलेली 'झाशीची संग्रामदेवता' हे होय."

यामप्रमाणे प्रो. वेहेरे यांनी वर उल्लेखिलेले, विनायकाची अपुरी समस्या पूर्ण करून त्यांची गादी चालविण्याचे मुख्य कार्य आतापर्यंत तिवारींनी केले व आजही ते करीत आहेत. शिवाय हे कार्य करताना ते असामान्य धैर्य दाखवीत आहेत, यात शंका नाही. कारण सरकारी नोकरीची तीक्ष्ण कट्यार डोक्यावर लोंबकळत असता राष्ट्रीय कविता प्रसिद्ध करण्याचे साहस त्यांनी केले असून त्यामुळे त्यांची कामगिरी अधिकच तेजस्वी व स्पृहणीय झाली आहे.

कविवर्य विनायकाची परंपरा पुढे चालविण्याचे कार्य श्री. तिवारी हे ज्याप्रमाणे वऱ्हाडच्या पश्चिम टोकाला करीत आहेत, त्याचप्रमाणे श्री. आनंदराव कृष्णाजी टेकाडे तेच कार्य वऱ्हाडच्या पूर्व टोकाला बजावीत आहेत. श्री. टेकाडे यांचा जन्म इ. स. १८९१ मध्ये झाला. स्वत:विषयीची त्रोटक माहिती खुद्द कवीनेच आपल्या 'आनंद-गीता'च्या दुसऱ्या भागातील 'आत्मकथनात' दिली आहे. कवितालेखनास आनंद-रावांनी सुमारे १९०८–०९ सालापासून सुरुवात केली. तेव्हापासून लिहिण्यात आलेल्या त्यांच्या कवितांचा संग्रह 'आनंदगीत,' भाग १, २ व ३ मधून प्रसिद्ध झाला आहे. पहिला भाग १९२० मध्ये, दुसरा १९२४ मध्ये व तिसरा १९३० मध्ये वाचकांसमोर आलेला आहे. सन १९२२ च्या जुलैमध्ये त्यांनी आपले 'संगीत मधुरमीलन' नाटक प्रसिद्ध केले व त्यानंतर दोनच महिन्यांनी त्यांची दुसरी नाट्यकृती 'संगीत मथुरा' रसिकांपुढे आली. वरील दोनही नाटकांत नाट्यगुणांपेक्षा काव्यगुणांचा परिपोष अधिक झाला आहे. कवीच्या व नाटककाराच्या अंगी असणारे गुण एकाच व्यक्तीमध्ये आढळून येणे किती दुर्मिळ असते हे आनंदरावांची कवी व नाटककार या नात्याने तुलना केली असता सहज दिसून येईल. नाटकातील गद्यभागापेक्षा पद्यभाग अधिक मनोहर आहे व त्यावरून कवी टेकाडे व नाटककार टेकाडे यांच्यामधील महदंतर प्रत्ययास येते. राजा रवि-वर्म्याने काढलेल्या चित्रामधील शकुंतलेच्या गालावरील गौर व गुलाबी रंगांचे जसे अपृथ-करणीय मनोहर मिश्रण झालेले आहे, त्याप्रमाणे काव्यगुण व नाट्यगुण यांचा सुंदर संगम कालिदास, भवभूती इत्यादी महाकवींच्या कृतींत पाहवयास सापडतो. उलट आनंदरावांच्या कृतीत वरील दोनही गुण सहज निरनिराळे करिता येतात. त्यांचे मिश्रण तिलतंडुलवत झालेले आहे. प्रयाग येथील गंगायमुनेच्या किंवा चांगदेव येथील तापीपूर्णेच्या संगमाप्रमाणे ते सहज पृथक्पणे ओळखता येतात.

अलीकडे श्री. टेकाडे यांनी लघुकथालेखनासही आरंभ केल्याचे दिसून येते. वाङ्मयाच्या या प्रांतात त्यांनी नुकतेच पाऊल टाकल्यामुळे त्यासंबंधी आताच निश्चित व निर्णायक मत देणे धाडसाचे होईल; तरीही प्रसिद्ध झालेल्या गोष्टींवरून त्यांच्या कथांत काही नावीन्य व वैशिष्ट्य दिसून येते असे म्हणण्यास हरकत नाही. कसेही असले तरी कथालेखक व नाटककार टेकाडे यांच्यापेक्षा कवी टेकाडे यांची श्रेष्ठता अधिक आहे. कवी म्हणूनच ते आज रसिकांच्या परिचयाचे आहेत व राहतील. "त्यांच्या कवितेत पांडित्य नसले तरी प्रेमकला आहे, शास्त्राभ्यास नसला तरी सहजता आहे आणि विद्वत्तेचे

अभ्यासजड गांभीर्य नसले तरी भावनेचे अव्याजमनोहर गुंजन आहे. त्यामुळेच आपल्या सहजमधुर गीतसंपदेने त्यांना महाराष्ट्राचे वाङ्मय समृद्ध करता आले आणि महाराष्ट्राच्या बुद्धिप्रधान अंतःकरणावर ताबा मिळविता आला. ओज आणि माधुर्य, राष्ट्रीय विचारांची तडफ आणि प्रेमळ भावनांचे मार्दव त्यांच्या कवितेत एकवटले आहे. तांबे सोडले तर टेकाडे यांच्याइतकी प्रणयमधुर उत्कृष्ट नाट्यगीते अन्य कोणत्याही कवीने लिहिलेली नाहीत. " हे त्यांच्या कवितेविषयी एका टीकाकाराने काढलेले उद्गार त्यांच्या श्रेष्ठ काव्यगुणांची उत्तम साक्ष देतात.

तथापी केवळ काव्यनिर्मितीचेच कार्य आनंदरावांनी केलेले आहे असे नाही. त्यांची कामगिरी आणखी वेगळी आणि ती अधिक महत्त्वाची आहे. स्वातंत्र्यगीते लिहून महाराष्ट्रात चैतन्य ओतण्याचे कार्य तर ते करीतच आहेत, शिवाय त्याचबरोबर आधुनिक कवितेकडे विद्वानांची असलेली वक्रदृष्टी सरळ करून अर्वाचीन कवितेला मानाचे स्थान प्राप्त करून देण्याची महत्त्वाची कामगिरी त्यांनी यशस्वितेने करून दाखविली आहे. प्रो. मा. त्र्यं. पटवर्धन हे 'काव्यचर्चे' तील ' चंद्रशेखर व त्यांची कविता' या आपल्या लेखात म्हणतात :– " स्वतःच्या कविता स्वतः भावानुसारी सुरात म्हणून दाखविण्याचा जो उपक्रम सुमंतकवींनी केला त्याचा फैलाव आनंदराव टेकाडे यांनी नागपुरापासून राजापुरापर्यंत बृहन्महाराष्ट्रभर केला. देशाभिमानाची लाट देशभर हेलावत असल्यामुळे त्या भावनेला उत्तेजक–पोषक नव्हे–अशी गीते सर्वत्र लोकप्रिय व्हावीत यात आश्चर्य नाही. टेकाड्यांचे म्हणणे स्पष्ट, सुबोध व सुरेल, हजारो श्रोत्यांना तल्लीन, निःशब्द करून सोडील असे. त्यामुळे खळखळणाऱ्या कवितेचा प्रसार महाराष्ट्रात चोहोकडे एकदम झाला. बहुजनसमाजाला आधुनिक कवितेचे अस्तित्व त्यांनी पटवून दिले. तिची लोकप्रियता वाढविली. या त्यांच्या कामगिरीबद्दल त्यांचे अभिनंदन करणे जरूर आहे. " हेच मत प्रो. पटवर्धन यांनी आपल्या ' सुधारक ' काव्यातील

नवकवितेचा गजावाजा
केला कोणी आनंदाने
महाराष्ट्रभर साधे गाणे
गाउन हलवुन परिषत्स्थाने
गर्जत हा हिंद देश माझा

या ओळींत प्रगट केले आहे. स्वतः आनंदरावांनी आपल्या कवितेविषयी ' आत्मकथनात ' जे उद्गार काढिले आहेत ते लक्षात ठेवण्यासारखे आहेत. आपल्या कवितेचे कार्य प्रतिपादताना ते म्हणतातः—

ग्रासी घोर भयाण दास्यरजनी विक्राळ जै भारता
जै त्या मुक्त करावयास प्रगटे बालार्क तेजस्विता
बालत्वी जइ अंतरे अ-समयी श्रीशारदामंदिर
घेई जन्म तई फणींद्रपुरि हा आनंदगीतस्वर

यावरून आनंदगीतांचा जन्म कोणत्या परिस्थितीत झाला हे स्पष्ट होते.

आतापर्यंत तिवारी व टेकाडे यांच्याविषयीची सामान्य माहिती, त्यांची ग्रंथसंपत्ती व वाङ्मयप्रांतातील त्यांचे कार्य या तीन मुद्द्यांसंबंधी थोडक्यात दिग्दर्शन केले. वरील त्रोटक माहिती लक्षात ठेवली असता पुढील विवेचन वाचकांच्या सहज ध्यानी येईल. वरील दोनही कवींपैकी प्रत्येकाकडे वेगवेगळे न पाहता दोघेही कवी व त्यांची काव्ये आपल्या डोळ्यांसमोर ठेवून त्यांच्याकडे एकसमयावच्छेदेकरून पाहिले असता साम्य व विरोध यांचे जे मनोहर चित्र दृष्टीस पडते ते प्रस्तुत लेखात मांडण्याचा उद्देश आहे.

श्री. तिवारी व टेकाडे यांच्या जीवनक्रमाकडे बारकाईने पाहता दोघांनाही इंग्रजी भाषेचा गंध नाही असे नजरेस येईल. ' मला इंग्रजी येत नाही ' असा निर्देश तिवारींनी आपल्या आत्मचरित्रात केला आहे. (काव्यरत्नावली, ऑगस्ट १९२५), तर टेकाडे यांनी

नाही गीर्वाण भाषा प्रचालित तशि ती राजभाषाहि नाही.

असे आपल्या आत्मकथनात स्पष्ट म्हटले आहे. यामुळे मराठी कवितेचे शुद्ध स्वरूप या दोघांच्याच काव्यांत पाहावयास सापडते. बहुतेक आधुनिक कवींवर केल्या जाणाऱ्या इंग्रजी कवितेच्या अनुकरणाच्या आरोपापासून ते पूर्णपणे अलिप्त आहेत. केवळ इंग्रजी कवितेच्या अनुकरणामुळे आधुनिक कविता आंग्लविद्याविभूषित जनतेला मान्य झाली, असे म्हणणाऱ्यांना वरील कवींकडे पाहून प्रस्तुत अभिप्राय ठोकून देताना जीभ चावावी लागेल. इंग्रजी कवितेचे अनुकरण न करता सुद्धा आधुनिक कविता जनतेला मान्य होऊ शकते याचे तिवारी व टेकाडे यांची कविता हे चांगले उदाहरण होय. गडकऱ्यांनी एकाही इंग्रजी कवितेचे भाषांतर केले नाही, असा गडकरीभक्तांना अभिमान आहे. पण प्रत्यक्षपणे नसला तरी अप्रत्यक्षपणे त्यांच्या कवितेवर आंग्लकवितेचा परिणाम झालेला दिसून येतो. उलट तिवारी व टेकाडे यांच्या कवितेला प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष कोणत्याही प्रकारे इंग्रजी कवितेचा स्पर्श झालेला नाही हे त्यांचे वैशिष्ट्य होय.

दुसरे साम्य म्हणजे दोघेही राष्ट्रीय कवी असून स्वातंत्र्याची ऊर्जस्वल व स्फूर्तिदायक गीते दोघांनीही मुक्तकंठाने गाइली आहेत. आधुनिक कवितामंदिरात निरनिराळ्या तेजस्वी युवतिरत्नांची मालिका गुंफून विनायकाने महाराष्ट्रात एक प्रकारचे नवीन चैतन्य ओतले. भारतास भूषणभूत झालेल्या भूषणकवीप्रमाणे स्वातंत्र्य-देवीच्या या भाटाची परंपरा पुढे चालविण्याचा बहुमान प्रो. वेहेरे यांच्यासारख्या राष्ट्रीय वाङ्मयाच्या मर्मज्ञाने वरील कवींना दिला आहे, हे आपण पाहिलेच. तिवारींची 'संग्रामदेवता', ' संग्रामगीते ' 'राणा प्रतापसिंह ' ' शिवप्रताप ' इ. काव्ये त्यांच्या या प्रवृत्तीची साक्ष देतात. त्यांच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे

गोब्राह्मणांना अम्ही रक्षणारे, न केव्हाहि तद् दुःख पाहू शकू
धारांगणी खड्गधारी अम्ही धन्य लोकोक्ति कानी सुखे आयकू
ढालेवरी बैसवोनी झणी लक्ष्मिला वाद्यघोषात आणू घरी
कल्याण साधावया जन्मभूचे असे आमुची देहयात्रा खरी

हे त्यांच्या आयुष्याचे ध्येय आहे. मुग्ध शृंगाराची काव्ये लिहिण्यास त्यांना वेळच नाही. ‘कुमुद्वती’तील ‘कवी’ या कवितेत श्री. तिवारी स्पष्टपणे म्हणतात:

कसा प्रीतीच्या उपवनात जाऊ ?
कसा प्रणयाच्या गोड कथा गाऊ ?
भारताचा गतकाल आठवोनी
स्फूर्ति होते मज शौर्यवीर्यगानी

यावरून तिवारींच्या काव्यस्फूर्तींचा झरा राष्ट्रीय भावना व इतिहास यांतून उफाळलेला आढळतो. ‘ विविधज्ञानविस्तारात ’ लिहिलेल्या एका गद्य लेखात श्री. टेकाडे यांनी आधुनिक कवींविषयी जे उद्गार काढले आहेत त्यांवरून त्यांची राष्ट्रीय वृत्ती स्पष्टपणे नजरेस येते. ते म्हणतात, “ इकडे राष्ट्राच्या गळ्याभोवती पारतंत्र्याचा पाश उत्तरोत्तर जास्त आवळत असता तिकडे कवी ‘ तूच माझी मोक्षदात्री ’ म्हणून प्रियेच्या पाया पडतो ! इकडे हालअपेष्टांनी राष्ट्र रडकुंडीस येऊन रडून रडून अश्रूंच्या गंगायमुना अहोरात्र वाहत असता तिकडे लटक्या रागाने आणलेले प्रियेचे अश्रू कवी पुशीत असतो ! इकडे राष्ट्र भुकेने तडफडत असता कवी आपल्या कोकिळास गाणे म्हणावयास लावतो ! इकडे राष्ट्र दारोदार भटकत असता तिकडे कवी आपल्या गुलाबास काटे आहेत म्हणून रडतो ! इकडे राष्ट्राचा पदोपदी मानभंग होत असता कवी ‘पहिले चुंबन’ घेण्यासाठी पुनःपुनः मरण्यास तयार होतो ! याला काय म्हणावे ? ” (मार्च, १९२०). या उद्‌गारांवरून आनंदरावांचे स्वतःचे ध्येय काय असावे, हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

राष्ट्रीयत्व जर दोघांच्याही कवितेची पहिली रेफ कल्पिली तर राधामाधव–प्रेम ही तिची दुसरी रेफ होय. या द्विरेफांच्या द्वारेच या कविभ्रमरांनी आपले मनोहर गुंजन काव्यरसज्ञांस ऐकविले आहे. तिवारींची ऐतिहासिक प्रकरणे वगळली तरी खाली राधामाधव-प्रेम शिल्लक राहते. या विषयावर त्यांनी ‘ राधामाधव ’ नावाचे एक खंडकाव्य लिहिले आहे, यावरून वरील विधानाची सत्यता दिसून येईल. ‘ राधामाधवाच्या प्रेमसंबंधात हीन शृंगाराचा लवलेशही नसून निर्मळ भक्तीचाच जिव्हाळा होता ’ हे दाखविण्याचा प्रस्तुत काव्यात केलेला प्रयत्न सफशेल फसला, असे बहुतेक टीकाकार म्हणतात. कसेही असले तरी त्यांच्या काव्यपुष्पमालेतील राधामाधव हे दुसरे सुवासिक फूल आहे, इतके दाखविण्यास ते पुरेसे आहे. अभंगमालेच्या प्रारंभीही

यमुनेच्या तीरी कर्णमनोहारी । वाजवी बासरी गिरीधारी
गोपगोपिकांचा सभोवती मेळा । तन्मय जाहला गानांतरी
मिटल्या नेत्राने दृश्य ते पहावे । रूप आठवावे दीनोद्धारी

हीच इच्छा कवीने प्रकट केलेली आढळून येते. याशिवाय ‘दर्शनानंद’ ‘ भक्तीचे अश्रू ’ इत्यादी स्फुट कविताही त्यांनी या विषयावर लिहिली आहे. श्री. टेकाडे यांच्या राधामाधव प्रेमाविषयी तर जास्त लिहावयासच नको. आनंदगीताच्या दुसऱ्या भागास प्रस्तावना

लिहिताना "आनंदरावांनी आपल्या काव्यातून वर्णिलेली राधा ही सामान्य कवीच्या प्रतिभाशक्तीच्या आटोक्याबाहेरील करामत आहे" असे आपले मत देऊन पुढे श्री. अणे यांनी आनंदगीतातील दोन्ही भागांतून दिसून येणाऱ्या, श्रीकृष्णावर निर्व्याजमनोहर प्रेम करणाऱ्या राधेच्या चित्राच्या पंक्तीस बसविता येण्यासारख्या नायिकांची शब्दचित्रे पाहण्यास कालिदास, भवभूती, शेक्सपियर यांच्यासारख्यांच्या कृतीचे परिश्रमपूर्वक परिशीलन करावे लागेल" असे विधान केले आहे. हे विधान अत्यंत धाडसाचे आहे, असे म्हणण्यास जरी मला श्रेष्ठांच्या मर्यादाभंगाची भीती वाटते, तरीही त्यात अतिशयोक्तीचा अंश बराच आहे, असे म्हटल्यावाचून मात्र राहवत नाही. कालिदासशेक्सपियरादी कवींच्या प्रतिभेत व आनंदरावांच्या प्रतिभेत महदंतर आहे. आनंदरावांची राधा उच्च दर्जाची असेलही; पण तिची कालिदास, भवभूती इत्यादी महाकवींच्या नायिकांशी तुलना करताना 'तुळितसा तुम्ही प्रगट मेरुशी मोहरी' या मोरोपंतांच्या उक्तीचे स्मरण होते.

चित्तरंजना । चाल तरी कुंजवना

टेकाड्यांच्या ह्या, किंवा, 'मधुर मुरलि मधु नाद मनाला मोही मोहना," तो श्याम' 'तुज एवढेंच ठावे,' 'जाग कि रे आला' इत्यादी राधामाधवविषयक प्रेमगीतांनी विद्यालयीन तरुणांना देखील वेड लावले आहे. परंतु ते त्यातील स्वभावपरिपोषादी गुणांमुळे नव्हे, तर ललित व मनोहररचनेमुळे, हे विसरता कामा नये. ही गीते इतकी हृदयांदोलक व नितांतमधुर आहेत की, ती म्हणताना जयदेवाचे व त्याच्या 'गीतगोविंदा'चे स्मरण होते. तिवारींची राधामाधवावरची कविता वामन पंडितांच्या काव्यरसणीप्रमाणे प्रौढ, धीट व सालंकृत आहे; तर आनंदरावांची निसर्गमनोहर, सहज व रसपरिपूर्ण आहे. भक्तीचा जिव्हाळा दोहोंतही आहे; पण पहिलीत तो गंभीर तर दुसरीत ललित स्वरूपाचा आढळतो.

यानंतर या दोन्ही कवींत प्रामुख्याने दिसून येणारे साम्य त्यांच्या अंतःकरणप्रवृत्ती-संबंधाचे होय. स्थूल मानाने पाहता स्वतःच्या आयुष्यातील प्रसंगांवर दोघांनीही कवने फारशी लिहिलेली नाहीत. प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष रीतीने त्यांनी आपल्या हृदयस्वामिनीला आळविले आहे खरे; पण स्वतः अनुभवलेले सुखदुःखांचे प्रसंग अप्रतिम नैपुण्याने गोवून मानवी अंतःकरणाला हात घालण्याचे व तेथे कालवाकालव करून सोडून प्रसुप्त भावना जागृत करण्याचे कविप्रतिभेचे कार्य दोघांच्याही कवितेत अत्यल्प प्रमाणात दिसून येते. नाही म्हणावयाला श्री. तिवारी यांनी अशा प्रकारचे पाचसहा प्रसंग सहृदयतेने रंगविले आहेत. त्यांची 'इच्छा अंतिम सुंदरी ! वद तरी' ह्या कवितेतील हृदयविदारक तळमळ वाचली म्हणजे तिवारींचे हृदय किती संस्कारक्षम आहे हे दिसून येते. या कविते-इतक्याच 'विरक्त', 'मनसांत्वन' इत्यादी कविताही सुंदर आहेत. श्री. टेकाडे यांनी मात्र

आपल्या काव्यात असे प्रसंग मुळीच रंगविले नाहीत असे म्हटले तरी चालेल. त्यामुळे तिवारींची कविता रसिकांच्या अंत:करणावर थोडा तरी परिणाम करिते, पण आनंदरावांची कविता तितकासुद्धा करीत नाही, असे मोठ्या खेदाने म्हणावे लागते. दु:ख व निराशा यांतून निर्माण झालेली कविता हृदयाला चटका लावते. आंग्लकवी शेले याने "Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts." असे म्हटले आहे ते किती यथार्थ आहे ! तिवारीत ही प्रवृत्ती अल्प प्रमाणात का होईना, पण आहे. उलट आनंदरावांत ती मुळीच नाही. प्रस्तुत दोन्ही कवींची बहुतेक कविता बहिर्मुख आहे. तीत अंतर्मुखता, तिवारींच्या वर निर्देशिलेल्या चारपाच कविता सोडून दिल्यास, मुळीच नाही.

टेकाडे व तिवारी यांच्या काही कविता लक्षात घेतल्या असता दोघेही थोड्याफार प्रमाणात प्रासंगिक कवी आहेत असे म्हणावे लागते. हे त्यांच्यातील पाचवे साम्य होय. 'मोहनराय,' 'लोकमित्र, 'आर्यमहिला' इत्यादी तिवारींच्या व 'खेळगडी,' 'केवळ मनोरंजनासाठी,' 'आनंद,' 'जॉर्ज बादशहास प्रार्थना' इत्यादी टेकड्यांच्या कविता वरील विधानाची सत्यता पटवतील. सामान्यत: प्रासंगिक कविता लिहिणे व ती लिहावी लागणे ह्या काव्यव्यासंगाच्या आरंभाच्या व परिणतावस्थेच्या दोन पायऱ्या होत. मासिकात कविता छापून उदयास येऊ घातलेले कवी पहिल्या कोटीत मोडतात. कविता छापली जावी, याच उद्देशाने मासिकांची नावे किंवा प्रासंगिक चळवळी काव्यात गुंफण्याचा ते प्रयत्न करीत असतात. उलट कवीला एकदा चांगली प्रसिद्धी मिळाली म्हणजे त्याच्या कविता आपल्या मासिकात याव्या व त्या आपल्या मासिकाच्या स्तुतिपर किंवा ध्येयदिग्दर्शक असाव्यात, अशी साहजिकच संपादकांची अपेक्षा असते. त्यामुळे चांगल्या कवींना सुद्धा केवळ संपादकाच्या भिडेसाठी लेखणी हातात धरून कधी कधी कविता खरडाव्या लागतात. प्रस्तुत दोनही कवींच्या काव्यात आहेत तितक्या प्रासंगिक कवितांची भर बहुधा या दुसऱ्या कारणामुळे पडली असावी. अशा प्रकारच्या प्रासंगिक कविता लिहिणे श्रेयस्कर आहे किंवा नाही हे सांगणे कठीण असले तरी अंत:करणातून न स्फुरलेल्या अशा कृत्रिम कवितांना काव्यवाङ्मयात उच्च स्थान मिळत नाही हे नि:संशय होय.

या प्रकारे तिवारी व टेकाडे यांच्या साम्याचे स्वरूप आहे. इतक्या विविध तऱ्हेचे साम्य महाराष्ट्रातील इतर कोणत्याही दोन विद्यमान कवींत क्वचितच दिसून येईल. परंतु हे साम्य जितके अनेकरंगी व वैचित्र्यपूर्ण आहे तितकाच, किंबहुना त्यापेक्षाही अधिक प्रमाणात या दोघांमधील विरोध मनोहर व चित्तवेधक आहे. आपण आता त्याकडे वळू.

एखाद्या रमणीय पर्वतराजीतून प्रवास करीत असताना विरोधाचे जे चमत्कृतिपूर्ण चित्र दृष्टीस पडते त्यामुळे अंत:करणास एक प्रकारचा निराळाच आनंद होतो. एकीकडे ताशीव तुटलेला कडा, तर दुसरीकडे अत्यंत खोल दरी; इकडे विविध प्रकारच्या काटेरी वनस्पतींचे भीषण अरण्य, तर तिकडे रानफुलांच्या व पुष्पित वृक्षवेलींच्या सान्निध्याने मनोहर दिसणारे उपवन, वर किर्र जंगलात हिंस्र पशूंच्या आरोळ्या, तर खाली मयूरादी पक्ष्यांचे

मधुर स्वर; या बाजूला निम्नोन्नत दरड, तर त्या बाजूला कुरणातून मंद गतीने वाहणारी निर्झरिणी, इत्यादिकांचा रम्य देखावा एकाच वेळी जसे निरनिराळ्या भावनांचे व विकारांचे गोड मिश्रण उत्पन्न करितो तद्वतच प्रस्तुत कविद्वयांचे आहे. वरील उदाहरण घेताना या दोन कवींमधील विरोध उपरिनिर्दिष्ट प्रकारचा आहे हे दाखविण्याचा उद्देश नसून दोनही प्रकारच्या चित्रांच्या एककालिक दर्शनाने होणाऱ्या आनंदाचे आविष्करण करण्याचा आहे. वास्तविक पाहता दोनही देखावे आपआपल्या परीने श्रेष्ठ व मनोहरच असतात; परंतु या दोघांच्या युगवत् दर्शनात काही निराळीच मौज वाटते तद्वतच वरील कवींसंबंधी गोष्ट होय. दोघांनाही आपली वैशिष्ट्ये आहेत; पण त्यांचा एकत्र व विरोधात्मक देखावा अधिक हृदयंगम वाटतो. तो कसा व का हे दाखविणे हा प्रस्तुत लेख लिहिण्याचा दुसरा हेतू आहे.

विरोध :

श्री. तिवारी व टेकाडे यांच्यातील साम्याचे निरीक्षण करिताना ज्याप्रमाणे प्रथम आपण त्यांच्या शिक्षणाचा विचार केला, त्याचप्रमाणे आताही केल्यास त्यांच्यामधील विरोधाचे मूलभूत रहस्य आपल्या हाती लागेल. साम्याचा विचार करताना दोघांनाही इंग्रजी येत नाही एवढेच दाखविले. त्यांचे तदितर शिक्षण व अध्ययन लक्षात घेतल्यास दोघांची काव्यरचनापद्धती आहे तशीच का आहे याचा सहज उलगडा होईल. तिवारी यांनी संस्कृत व हिंदी भाषांचा चांगला अभ्यास केलेला आहे. लहानपणीच पंचमहाकाव्य-गंगेत स्नान करून तिच्या तीरावरील मेघदूत, ऋतुसंहार, भामिनीविलास, गंगालहरी, शतकत्रय इत्यादी काव्यमंदिरात तीर्थ प्राशन केल्यामुळे संस्कृतवाग्देवतेची त्यांच्यावर कृपा झाली. त्यातच चंद, भूषण, गिरिधरराय, तुलसीदास, सूरदास इत्यादी हिंदी कविश्रेष्ठांचा प्रसाद मिळाल्यामुळे त्यांचे अंत:करण संस्कारसंपन्न व अभिजात बनले. कालिदासाचे शब्द-सौष्ठव व निसर्गप्रेम, जगन्नाथ पंडितांची शृंगार व भक्तिप्रवणता, चंदभूषणांचे वीररसप्रधानत्व, तुलसीदास व सूरदास यांचा भक्तीचा जिव्हाळा इत्यादी निरनिराळ्या काव्यगुणांचा परिपोष तिवारींमध्ये चांगल्या रीतीने झालेला दिसून येतो. त्यांच्या काव्याला सांप्रतचे स्वरूप प्राप्त करून देण्यास संस्कृत व हिंदी या दोनही भाषांची व साहित्यांची फार मदत झाली आहे. श्री. टेकाडे यांची गोष्ट याहून अगदी निराळी आहे. त्यांनी आपल्या आत्मकथनात

नाही गीर्वाणभाषा, प्रचलित तशि ती राजभाषाहि नाही
भिन्ना देशीय भाषा तशि मज न कळे अन्य भाषाहि काही

असे स्पष्टच म्हटले आहे. इंग्रजी नाही, संस्कृत नाही, हिंदी नाही वा इतर कोणतीही अन्यदेशीय भाषा त्यांना येत नाही. अर्थात, त्यांच्या काव्यमंदिरात मराठीव्यतिरिक्त इतर भाषाभिज्ञानाची नकारघंटा वाजत आहे. पण त्यामुळेच रा. टेकाडे यांना आधुनिक कविमंडळात वेगळे स्थान देता येईल असे वाटते. नाही म्हणावयास आंग्लभाषासुंदरीची व त्यांची जरी अल्पकाल नजरभेट झाली असली, तरी तिच्या नेत्र-

कटाक्षांनी विद्ध होण्यापर्यंतचा प्रसंग त्यांनी स्वतःवर ओढवून घेतला नाही, हे त्यांच्या

बालत्वी जइ अंतरे अ-समयी श्रीशारदामंदिर

या उद्गारावरून दिसून येते. कोणत्याही भाषेतील साहित्याने प्रभावित न होता व तिची उसनवारी न करिता आनंदरावांनी आपल्या काव्यदेवीला विभूषित केले आहे. जे काही आहे ते सर्व त्यांचे स्वतःचे आहे. कोणत्याही आधुनिक कवीला ' ही कविता माझी आहे ' असे आनंदरावांइतके अभिमानाने सांगता येईल की नाही याची शंका वाटते. खुद्द कवीला देखील आपल्या काव्याच्या या आपलेपणाविषयी जाणीव आहे व ती त्याने

सहृदय रसिका रे सांगतो एक मात्र
क्षिति न मज मुळीही हो जरी दोषपात्र
रमत विधिसुतांकी आर्यवाणी मदीय
गुणरहित तरी ती साच माझीच होय.

या आत्मविश्वासाने थबथबलेल्या शब्दांत बोलूनही दाखविली आहे. मराठी भाषा, सहज-स्फूर्ती व कविहृदय या त्रिवर्गानेच आनंदरावांच्या कवितेस जन्म दिला. तिवारींच्या कवितेवर इतर भाषांचा व तदंतर्गत विचारांचा परिणाम झालेला आहे; पण आनंदरावांची कविता त्यापासून पूर्णपणे अलिप्त आहे. एकंदरीत पाहता टेकाड्यांची कविता आधुनिक मराठी काव्याच्या शुद्ध स्वरूपाचे मूर्तिमंत उदाहरण होय. यातच त्यांचे वैशिष्ट्य आहे व म्हणूनच आधुनिक कविमंडळात त्यांचे स्थान आगळे आहे, हे कोणासही कबूल करावे लागेल.

तिवारी व टेकाडे यांच्यामध्ये दिसून येणारा दुसरा विरोध त्यांच्या वैयक्तिक जीवनक्रमाविषयी होय. तिवारींच्या आयुष्याचा मार्ग विपरीत परिस्थितीच्या व निराशेच्या काट्याकुट्यांतून गेलेला आहे, तर आनंदरावांच्या आयुष्यपथावर सुखाची फुले सांडलेली आढळून येतात. तिवारींचे बालपण म्हणजे एक तपश्चर्याच होती. परिस्थितीचे काटे बोचत असता कधी निराशेच्या कर्तव्यनिष्ठेने, तर कधी आणिबाणीने त्यांना आपला आयुष्यमार्ग चोखाळावा लागला. यामुळे जगाचा अनुभव आणि आशा-निराशेचा झगडा यांची छाप त्यांच्या कवितेवर पडलेली आहे. उलट, आनंदरावांचा जीवनक्रम आनंदी आहे. त्यात सर्वत्र आशेची फुले उधळलेली आढळून येतात. म्हणूनच श्री. अणे यांनी आनंदरावांना ' खड्या बोलाने, निजलेला महाराष्ट्र जागा करण्याइतका तारस्वरात गाऊन सर्वत्र वातावरण आनंदाच्या सुगंधाने दरवळून सोडणारा चंडोल' म्हटले आहे. टेकाड्यांना जर चंडोलाची (Skylark) उपमा दिली, तर तिवारींना बुलबुल (Nightingale) म्हणावे लागेल. स्कायलार्क व नाइटिंगेल या दोघांचेही स्वर मधुर असतात. तथापी, स्कायलार्कचे गीत केवळ आनंदपरिपूर्ण असते, तर नाइटिंगेलच्या गीतात निराशेची किंवा दुःखाची छटा मिसळलेली असते. टेकाडे व तिवारी यांची स्थितीही अनुक्रमे वरील पक्ष्यांसारखीच आहे.

स्थूलमानाने पाहता तिवारींची बहुतेक कविता वृत्तबद्ध तर आनंदरावांची गेय आहे. यावरून त्या त्या कवीच्या अंत:करणाचा थोडाबहुत छडा आपणास लावता येईल. साधारणत: जुन्या व संस्कृत कवितेच्या अभ्यासाने मन गंभीर होते. जास्त वाचन व सूक्ष्म अभ्यास यांमुळे मन:प्रवृत्तीचा उच्छृंखलपणा नाहीसा होऊन ती शांत व विचारी बनते. कोणतेही विचार प्रकट करताना त्यांवर नियंत्रण असणे अवश्य वाटते. तिवारींची मन:प्रवृत्ती या प्रकारची आहे व म्हणूनच यमकाक्षरादिकांच्या नियंत्रणात बद्ध झालेली वृत्ते त्यांना अधिक आवडतात. उलट आनंदरावांच्या स्वतंत्र व अनिर्बद्ध मन:प्रवृत्तीमुळे त्यांचे सहजोद्गार वृत्तापेक्षा गेय स्वरूपात अधिक प्रकट झालेले आहेत. तिवारी वृत्ते खेळविण्यात कुशल आहेत, तर आनंदराव अनेक राग आळविण्यात निष्णात आहेत.

संस्कृत काव्यांच्या अभ्यासाचा रा. तिवारी यांच्या कवितेवर असा एक परिणाम झालेला आहे की, त्यामुळे खंडकाव्ये लिहिण्याकडे त्यांची विशेष प्रवृत्ती दिसून येते. उलट रा. टेकाडे यांची प्रवृत्ती स्फुट किंवा त्रुटित वीणाकाव्ये लिहिण्याकडे आहे. हा त्यांच्यातील चौथा विरोध आहे. तिवारींनी आतापर्यंत चारपाच खंडकाव्ये लिहिली आहेत, तर पाचसहा पृष्ठांपेक्षा अधिक जागा व्यापणारी आनंदरावांची एकही कविता नाही. तिवारींची प्रतिभा प्रस्फूर्त होऊन तिला इष्ट वळण लागण्यास एखाद्या कथानकाची नेहमी आवश्यकता असते. उलट आनंदरावांनी लांब लांब कथानके कधीच लिहिली नाहीत. काही छोटेखानी प्रसंगांवर मात्र त्रुटित काव्यरचना आनंदरावांनी केली आहे; पण त्याप्रमाणे तिवारींनीही काही गजलादी गीते गाइली आहेत. मात्र सामान्यत: तिवारींनी कथानकातून काव्यरस ओतला आहे, तर वैणिकता हा आनंदरावांच्या कवितांचा आत्मा आहे. त्यांना कथानकाच्या आश्रयाची विशेष जरूरी नसते.

दोघांनीही ऐतिहासिक प्रसंगांवर काव्यरचना केली आहे; परंतु जरा सूक्ष्म विचार केल्यास ते प्रसंग रेखाटण्यात दृग्गोचर झालेला पाचवा विरोध आपल्या लक्षात येईल. तिवारींनी केवळ पूर्वीचाच इतिहास वर्णिला व त्याची सद्य:कालाशी तुलना करण्याचे कार्य वाचकांकडे सोपविले. उलटपक्षी आनंदराव ऐतिहासिक प्रसंगांचा केवळ नामनिर्देश करितात व त्याची सद्य:परिस्थितीशी तुलना ते स्वत:च करितात. भूतकाल व वर्तमानकाल यांतील फरक तिवारींनी वाचकांसमोर मांडला नाही, तर ऐतिहासिक चित्रे भडक रंगांत रंगवून त्यांनी ती वाचकांसमोर ठेविली. त्यांतील संदेश रसिकांनी व जाणत्यांनी आपल्या बुद्धीने ओळखावयाचा. आनंदरावांनी हे संदेशवाहकाचे कार्य स्वत:च्या शिरावर घेतले आहे. राष्ट्रातील तरुणांना उद्देशून त्यांच्यासमोर पूर्वकालीन व सद्य:परिस्थितीतील विरोध त्यांनी स्वत:च उकलून ठेविला आहे, हे त्यांच्या ‘ आजच्या महाराष्ट्रास ’ ह्या व इतर अनेक कवितांवरून सहज दिसून येईल. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे गत-इतिहासातील तेजस्वी व्यक्तींची चरित्रे स्फूर्तिप्रद वाणीने वर्णन करून राष्ट्रीय भावना जागृत करण्याचे कार्य तिवारी हे अप्रत्यक्षपणे करितात, तर तेच कार्य आनंदराव तितक्याच यशस्वितेने, पण प्रत्यक्षपणे करितात. तिवारींचा इतिहासाविषयीचा

व्यासंग विस्तृत व सखोल आहे, तर आनंदरावांचा त्रोटक व धावता आहे. तिवारींनी इतिहासाचा थोडाबहुत जाणीवपूर्वक दृष्ट्या अभ्यास केलेला दिसतो, तर आनंदरावांचे इतिहासाचे ज्ञान मराठी चौथ्या इयत्तेतल्या विद्यार्थ्यांच्या ज्ञानापलीकडे फारसे गेलेले आढळत नाही !

ऐतिहासिक प्रसंग वर्णन करण्याच्या दोघांच्या हातोटीत आणखी एक विरोध प्रामुख्याने दिसून येतो. काही अंशी मोरोपंत व मुक्तेश्वर या कविद्वयासारखीच तिवारी व टेकाडे यांची स्थिती आहे. मोरोपंतांप्रमाणे तिवारीसुद्धा स्वकालीन परिस्थितीशी तद्रूप झालेले दिसून येत नाहीत; उलट आनंदराव मुक्तेश्वराप्रमाणे राष्ट्रीय, सामाजिक व धार्मिक परिस्थितीशी एकरूप होऊन कवने लिहीत असतात. नाट्यसृष्टीत आज श्री. खाडिलकर जे कार्य करीत आहेत तेच कार्य श्री. टेकाडे आपल्या कवितांतून करितात. खाडिलकरांनी पौराणिक कथानकातून सद्यःस्थिती रंगविण्याचा प्रघात पाडून नाट्यवाङ्मयात क्रांती करून सोडिली. आनंदरावांनीही तोच विडा उचलला व निसर्गाच्या रमणीय दृश्यांतून किंवा इतर विषयांतून सद्यःस्थिती वाचकांच्या डोळ्यांसमोर उभी करणारी काव्ये लिहिली. प्रो. वेहरे ' झाशीच्या संग्रामदेवते ' च्या प्रस्तावनेत म्हणतात, " टेकाडे यांचे विचार प्रचलित काळाशी इतके संलग्न झालेले असतात की, चालू वर्तमानपत्रातील सुंदर खुमासदार लेखांची, प्रतिभासंपन्न व्याख्यानांची पडछाया त्यांच्या अनेक गीतांत पडलेली आढळते. " अशा प्रकारच्या कविता ' आनंदगीताच्या ' पहिल्या भागापेक्षा दुसऱ्यात व दुसऱ्यापेक्षा तिसऱ्या भागात अधिक आहेत. त्यांच्या ' संग्राम ' व ' सूर्यास्त ' या दोनच कविता वरील विधानाची साक्ष देतील. या दोन कवितांतील वर्णने प्रचलित राजकारणाशी अवश्य ताडून पाहण्यासारखी आहेत.

वरील विवेचनावरून असे अनुमान आपल्याला सहज काढता येईल की, तिवारींची भिस्त वर्तमान व भविष्यापेक्षा भूतकालावर अधिक आहे, तर आनंदरावांची दृष्टी वर्तमान व भविष्यावर विशेष खिळली आहे. पूर्वजांच्या पराक्रमांची स्मृती देऊन तिवारी भावना जागृत करू पाहतात. वर्तमानकालीन तरुणांना तर—

तो प्रतापराणा तरुणा ! बी. ए. झालेला नव्हता
शिवभूप परीक्षा द्याया, एम. ए. ला बसला नव्हता

असे टोमणे देऊन ते वर्तमानकालाचा धिक्कार करतात. उलट आनंदराव वर्तमानकालाशी पूर्ण तादात्म्य पावतात, हे वर दाखविलेच आहे; पण यापेक्षा भविष्यावर त्यांचे डोळे निश्चल लागलेले आहेत हे त्यांच्या—

भारतवाक्य तेव्हा ! गाउ खरे देवा ! ॥ ध्रु ॥
मुक्तपणे तव यशगाना मुक्तता हवी मना
तो क्षण ये केव्हा ? ॥

या 'भरतवाक्या' वरून दिसून येते. भविष्यकालावर डोळे लावून बसलेल्या या कवीच्या अंत:करणाची तळमळ वाचकांच्या निदर्शनास आणून देण्यास एवढेच गीत पुरेसे आहे. उलट तिवारी यांच्या स्फूर्तीचा झरा भूतकालातून निघालेला आहे हे त्यांच्या—

भारताचा गतकाल आठवोनी
स्फूर्ति होते मज शौर्यवीर्यगानी

या ओळींवरून सुस्पष्ट होते. तिवारींची कोणतीही कविता वरील विधानाची साक्ष पटवून देईल.

भारतवर्षाच्या नव तरुणा, भवितव्याचा तू धनी
उज्ज्वलतेच्या उत्कर्षाचा तूच दिव्य मेरुमणी

या उद्गाराप्रमाणे आनंदराव आधुनिक तरुणांवर भिस्त ठेवून भविष्यकालाचा किल्ला जिंकू पाहतात, तर पूर्वेतिहासात पराक्रम गाजविणारे—

झाडीतून उफाळले गिरिगुहा यातून आले पुढे
हे पंचानन मावळातिल जणो लंघून आले कडे
ज्यांना पाहुनि शस्त्रही विसरुनी सेना परांची पळे
कोणाच्या स्मृतितून जातिल महाराष्ट्रीय ते मावळे ?

या प्रकारचे मावळे तिवारींच्या डोळ्यांपुढून हालत नाहीत. त्यांच्या सर्व आशाआकांक्षा भूतकालावर केंद्रित झालेल्या आहेत. त्यांना मित्र पाहिजे तो देखील,

मराठ्यांचे जेथे हरहर असे शब्द उठले
महोत्साहे जेथे प्रबल समरी वीर लढले
तिथे नेई चित्ते परवशजनांची हरघडी
हवा माते ऐसा जिवलग जिवाचा संवगडी

असा पाहिजे. उलट आनंदराव याच भूतकालाचा,

भारता ! ऊठ रे ऊठ ! झोपशी असा किति काळ ॥ध्रु॥
गतकाल कीर्ति यापुढती । नच तुझिया कामा येई
पोवाडे गतवीरांचे । मुळि नच अजि तुज शुभदायी
गतविभवस्मृतिस्मरणी ती । जीवना बुडवि जलडोही
म्हणशील कालच्या परिने
झोप तरी घेई सुखाने
पण शक्य न तेही घडणे
जागृतीच तव यापुढती । मनिषेची तृप्ति करील

या शब्दांत धिक्कार करून 'तो दिन' 'शिलेदार' 'आनंदाचे साम्राज्य' यांत ध्वनित केलेल्या शब्दांत भविष्याची प्रार्थना करीत आहेत. एकूण, भविष्यकालावर भिस्त ठेवणे म्हणजे पारोळ्या गाईचे आचळ ओढण्यासारखे निरर्थक होय. वर्तमानकालात काही तथ्य

नाही, या दृढ भावनेमुळे रा. तिवारी आपल्या अंतःकरणाची तळमळ शांत करण्याकरिता गतकाळाकडे डोळ्यांतून अश्रू गाळीत महदाशेने पाहत असलेले दृष्टीस पडतात, तर आनंदराव सद्यःकालाशी झगडत झगडत भविष्याची सुखमय स्वप्ने पाहण्यात व त्यांची कल्पनेने चित्रे रंगविण्यात गढून गेलेले दिसून येतात. पहिल्याची स्थिती अरण्यात वाट चुकली म्हणून आल्या वाटेने परत जाऊ इच्छिणाऱ्या गृहस्थासारखी आहे, तर तशाही स्थितीत पुढे एखादा चांगला मार्ग आढळेल या कल्पनेने आपला सगर झपाझप कापीत जाणाऱ्या तरुणासारखी दुसऱ्याची मनोरचना आहे. पहिल्याच्या काव्यावरून 'गुहाशयानां सिंहानां परिवृत्यावलोकितम्' ची आठवण होते, तर दुसऱ्याची कविता चोच उघडून मेघमालेची मोठ्या उत्कंठेने मार्गप्रतीक्षा करीत बसणाऱ्या चातकाचे स्मरण करून देते. पहिला भूतकालाचा भाट, तर दुसरा भविष्यकालाचा ज्योतिषी होय.

तिवारींची प्रवृत्ती चित्रकाव्ये रचण्याकडे फार आहे, तर आनंदरावात या प्रवृत्तीचा लवलेशही दिसून येत नाही. संस्कृत काव्याचे जसे गुण तिवारींच्या काव्यात आढळतात, तसेच त्यातील दोषांचेही अनुकरण करण्यास ते चुकले नाहीत. 'काव्यरत्नमालेत' त्यांनी अंतर्लापिका, बहिर्लापिका, पद्मगोमूत्रिकादी नाना प्रकारचे बंध गोविले आहेत. पण 'चंडिकाशतकात' तर या प्रवृत्तीची त्यांनी पराकाष्ठा केली! 'गंगालहरीचे' जगन्नाथपंडितांनी ५२ श्लोक लिहिले, त्याप्रमाणे तिवारींनीही आपली कुलदेवता भगवती चंडिका हिच्या स्तुतिप्रीत्यर्थ प्रथम ५२ च श्लोक लिहिले; परंतु उरलेल्या ४८ श्लोकांत त्यांनी शब्दांची जी कसरत केली आहे ती रसिकालाच काय पण एखाद्या पंडितप्रकांडालाही आवडेल की नाही याची शंका वाटते. या श्लोकांवरून तिवारींचे भाषानैपुण्य पाहून तोंडात बोटे घालावी लागतील! मात्र रसिकतेच्या दृष्टीने पाहता हे श्लोक लिहिण्यात तिवारींनी 'काव्य' निर्माण करून ठेविले असे म्हणता येत नाही. वरील प्रकारच्या रचनेसंबंधाने काव्यमर्मज्ञांत बरेच वादविवाद झाले आहेत. त्यांचा इत्यर्थ हाच काढता येईल की, असली रचना खऱ्या रसिकांना कधीही मान्य झालेली नाही व होणेही शक्य नाही. आनंदरावांची कविता या दोषापासून पूर्णपणे अलिप्त आहे ही आनंदाची गोष्ट होय. केवळ दोनतीन ठिकाणीच

'अक्रूर' नाम जन वदतो
क्रूरता दावि मग का तो ?

किंवा

'श्री' प्रांत जया दत्त पुढे 'ग' रहातो
मृदुलता विसरवी झणि तो

अशा प्रकारचे शब्दांवरचे खेळ आढळतात. तथापी, एक सर पडल्याने जसा पावसाळा सुरू झाला असे म्हणता येत नाही, त्याप्रमाणे केवळ एक-दोन उदाहरणांनी आपण हा दोष आनंदरावांच्या माथी मारू शकत नाही. त्यांची कविता बुद्धीला चक्रविणारी नाही, तर भावना हालवून सोडणारी सहज व साधी आहे.

तिवारी व टेकाडे यांच्या काव्यरचनापद्धतीत देखील विरोध आहे. आपआपल्या परीने पाहता उभय पद्धती सुंदर आहेत; पण तिवारींची काव्यरचना ऊर्जस्वल तर टेकाड्यांची ललित आहे. यामुळे राष्ट्रीय भावना जागृत करण्यात टेकाड्यांच्या ललितगीतांपेक्षा तिवारींची ऊर्जस्वल वाणीच अधिक परिणामकारी दिसून येते. आनंदरावांची काव्यरमणी तिच्या मनोहर रचनेमुळे व श्रुतिसुभगत्वामुळे विद्यालयीन तरुणांच्या जिभेवर वास करिते, तर तिवारींच्या मर्दानी संग्रामदेवतेला आधुनिक कीर्तनकार आपल्या रागदारीची जोड देऊन पेटीतबल्यावर, आणि शाहीर डफतुणतुण्यावर खेळवितात. तिवारींची रचना वैदर्भ महाकवी भवभूती याच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे

दृष्टिस्तृणीकृत जगत्त्रय सत्त्वसारा
धीरोद्धता नमयतीव गतिर्धरित्रीम्

याप्रमाणे कुशाची दृष्टी व गती यासारखी आहे. याच्या उलट आनंदरावांची वाणी तेजस्वी म्हणण्यापेक्षा मनोहर म्हणणे अधिक योग्य होईल. तिवारींच्या वाणीतील ओज टेकाड्यांच्या वाणीत नाही व टेकाड्यांच्या वाणीतील लालित्य तिवारींच्या वाणीत नाही. प्रसिद्ध हिंदी कवी चंद व भूषण यांची काव्ये अभ्यासून तिवारींनी कमावलेली जोरदार रचनापद्धती आनंदरावांना लाभली नाही, तर गायननैपुण्यामुळे आनंदरावांच्या काव्यात आढळून येणारे यथोचित शब्दांची निवड व श्रुतिसुभगत्व हे गुण तिवारींच्या कवितेत आढळून येत नाहीत, यात आश्चर्य नाही. तो दोघांच्या नैसर्गिक आवडीचा व अभ्यासाचा परिणाम होय. तिवारी साहित्यशास्त्रज्ञ व हिंदीभाषापटु आहेत, तर टेकाडे निसर्गतः गायनकुशल आहेत. यामुळे तिवारींची वाणी अधिक जोरदार तर आनंदरावांची वाणी अधिक ललित झाली आहे. *

---

* लोकशिक्षण, पुणे. १९३१

रागिणीमधील कालविपर्यास : २ :

मराठीतील स्वतंत्र कादंबऱ्यांत अग्रपूजेचा मान जिला मिळालेला आहे त्या रागिणीची व तिचे पितृपद विभूषित करणारे प्रो. वामन मल्हार जोशी यांची वाचकांना नवीन ओळख करून देण्याची आवश्यकता नाही. गतवर्षी महाराष्ट्रसाहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्ष-पदाचा मान वाङ्मयभक्तांनी त्यांना दिला होता. यावरून त्यांच्या व त्यांच्या लेखनाच्या लोकप्रियतेची साक्ष चांगली पटते.प्रो. जोशी यांचे नाव उच्चारल्याबरोबर 'जिला धर्मजिज्ञासा आहे, जिची प्रवृत्ती सात्त्विक आहे, जिच्याजवळ बसून चार घटका बोलले-चालले म्हणजे आपल्या मनोवृत्तीतील तामस गुण तात्पुरता तरी लोपून जातो आणि मन कसे अगदी प्रसन्न होते, जिची संगती गंगेसारखी, साधुसंगतीसारखी, कविसंगतीसारखी पावन वाटते ' त्या रागिणीची ज्यास आठवण होणार नाही असा मराठी वाचक विरळा ! किंबहुना प्रो. जोशी व रागिणी हे शब्द अगदी एकरूप झालेले आहेत, असे म्हणणे वावगे होणार नाही. काव्य आणि तत्त्वज्ञान या परस्परविरुद्ध गोष्टींचा सुंदर संगम, मधुर व हृदयाल्हाददायक संस्कृत-शब्दप्रचुर ठसठशीत भाषापद्धती, निसर्गाची अप्रतिम मनोहर वर्णने व मानवी अंतःकरणाचे हळुवार दिग्दर्शन व पृथक्करण इत्यादी सद्गुणांनी युक्त असलेली रागिणी रसिकांच्या अंतःकरणात अढळ पद प्राप्त करून बसली असल्यास आश्चर्य नाही.

पण एवढ्यावरून रागिणी निर्दोष आहे, असे मात्र म्हणता येणार नाही. कादंबरीच्या अंतरंगात विहार करणाऱ्या रागिणी नायिकेला ज्याप्रमाणे भय्यासाहेबांच्या चिरविरहात पुनर्विवाहविषयक कल्पनांनी गालबोट लागलेले आहे, त्याचप्रमाणे रचनेच्या दृष्टीने, स्वभावाविष्करणाच्या दृष्टीने, सृष्टिवर्णनातील सत्यतेच्या दृष्टीने रागिणी कादंबरीलाही अनेक गालबोटे लागली आहेत. श्री. तात्यासाहेब कोल्हटकर यांनी विविधज्ञानविस्तारातील आपल्या विद्वत्ता पूर्ण व सूक्ष्माध्ययननिदर्शक ' रागिणी व तिची भावंडे ' या टीकात्मक लेखात ती दिग्दर्शीत केलेली वाचकांस आढळून येतील.जेथे आंब्याची झाडे मुळीच उगवत नाहीत त्या हिमालय पर्वतावर ती झाडे असल्याचा त्यांनी केलेला चुकीचा उल्लेख तर आता प्रत्यक्ष त्यांच्याच तोंडून सर्वांना माहीत झाला आहे;पण यांव्यतिरिक्त निसर्गवर्णनाच्या दृष्टीने प्रो. जोशी यांनी रागिणीला जे एक भले मोठे गालबोट लावून ठेविले आहे त्याचा

प्रस्तुतच्या लेखात विचार करावयाचे योजिले आहे. केवळ प्रस्तावनेसाठी यापेक्षा अधिक शब्द खर्च न करता आपण मूळ विषयाकडे वळू.

आमच्या टीकेचे मर्मस्थान आश्रमखंडातील अठराव्या प्रकरणाच्या आरंभी काही वाक्यांत साठविलेले आहे. त्या ठिकाणापासून संशयाला सुरवात होऊन जसजशी अधिकाधिक पाने वाचीत जावे तसतशी शंका बळावत जाते व 'रसास्वाद' या प्रकरणात तर मनाची खात्री होते की, प्रो. जोशी त्या ठिकाणी अगदीच घसरले म्हणून. कादंबरीच्या उत्तरार्धातील 'रागिणीला कटोहात' या शीर्षकाच्या अठराव्या प्रकरणातील प्रारंभीची वाक्ये पुढीलप्रमाणे आहेत:

"रात्री नवाच्या सुमाराला त्या क्रूर लोकांचा पुनः दर्गा भरला. शुद्धपक्षातील चतुर्थीची ती रात्र. चंद्राची कोर नुकतीच नभोमंडळात उगवली होती व या डोंगरावर घडून येणाऱ्या भयंकर प्रसंगाची आगाऊ अटकळ झाल्यामुळेच की काय, तिचा प्रकाश उदास व अंधुक दिसत होता."

वरील वाक्यावरून वर्णनाचा प्रसंग कोणता आहे याची वाचकांना बहुधा कल्पना आली असेल. कारिसेन लोकांनी पकडून नेलेल्या नानासाहेब, भाऊसाहेब, आनंदराव, आईसाहेब, रागिणी, उत्तरा, शास्त्रीबोवा इत्यादिकांना कटोहात बळी द्यावे की नाही या विचाराचा प्रस्तुतचा प्रसंग होय. रात्री नवाचा सुमार होता, ती शुद्ध पक्षातील चतुर्थी होती व त्या वेळेस चंद्राची कोर नुकतीच नभोमंडळात उगवली होती, असे त्या प्रसंगाचे वर्णन कादंबरीकारांनी केले आहे. हे वर्णन किती चुकीचे व नित्याच्या अनुभवाच्या प्रसंगाचे गाढ अज्ञान प्रगट करणारे आहे हे सूज्ञ व चिकित्सक वाचकांच्या तात्काळ लक्षात येईल असे वाटते. एखादा नवशिका कवी किंवा लेखक वर्णनोत्साहाच्या भरात ज्याप्रमाणे आकाशात पौर्णिमेच्या दिवशी पूर्ण चंद्राला आपल्या असंख्य व अगणित तारांगणासमवेत विहार करावयास लावतो त्याच कोटीतील वरील वर्णन आहे. शुद्ध पक्षातील चतुर्थीचा चंद्र केव्हा उगवतो ? रात्री नवाच्या सुमारास की काय ? अगदीच नाही. शुद्धपक्षात चंद्राचा उदय आकाशात सायंकाळपासूनच झालेला असतो. त्याचा अस्त मात्र चतुर्थीच्या दिवशी रात्री साधारणपणे नवाच्या सुमारास होतो. अर्थात, ही गोष्ट प्रत्यक्ष अनुभवण्यासारखी असल्यामुळे जिज्ञासू वाचकांनी शुद्ध पक्षातील व वद्य पक्षातील चंद्राचे उदयास्त केव्हा होतात याचा एकदा जरूर प्रत्यय पाहावा, म्हणजे त्यांना आमच्या वरील विधानाची सत्यता कळून येईल. या ठिकाणी त्याची थोडक्यात कल्पना आणून देण्यासाठी आपण विशेष परिचयाचे असे एक उदाहरण घेऊ. दिवाळी नेहमी अमावास्येच्या दिवशी असते हे सर्वांस माहीत आहेच. त्यानंतर भाऊबिजेच्या दिवशी सायंकाळी चंद्रदर्शन होते व त्यासाठी उपवासव्रतस्थ भगिनी आणि स्वत:ला ओवाळून घेण्यास उत्सुक झालेले बंधू धाब्यावरून आकाशाकडे कसे न्याहाळून पाहतात याचा प्रत्येकाला अनुभव असेलच. त्या दिवशीची चंद्रकोर थोडी रात्र होताच मावळते. चतुर्थीची कोर त्यापेक्षा उशीरा म्हणजे सुमारे नवास अस्तंगत होते. याप्रमाणे शुद्धपक्षात सायंकाळी आकाशात नियमाने आविर्भूत होणारा चंद्र

क्रमश: एकेका कलेने वाढत जाऊन उशिरा लयास जातो व शेवटी पौर्णिमेच्या दिवशी तर रात्रभर आकाशात राहून पहाटेच्या सुमारास पश्चिम क्षितिजात विलीन होतो. तदनंतर वद्य पक्षात तो कलेकलेने घटत जाऊन उशीरा उशीरा उगवावयास लागतो व शेवटी अमावास्येला तर अगदी पहाटेस उगवतो; पण सूर्याच्या तेजामुळे मनुष्याच्या दृष्टीस पडत नाही. याच कारणास्तव त्या दिवशी रात्रभर अंधार असतो. ही साधी गोष्ट लहानपणीच आपण शाळेत शिकतो, इतकेच नव्हे तर नेहमी तिचा अनुभव घेत असतो. या दृष्टीने पाहता शुद्धपक्षात चंद्राची कोर रात्री नवाच्या सुमारास उगवणे कसे शक्य नाही हे वाचकांच्या ध्यानात आलेच असेल. अर्थात, असे सृष्टिक्रमाविरुद्ध वर्णन करण्यात प्रो. वामन मल्हार जोशी यांच्याकडून अक्षम्य दोष घडला हे कोणीही कबूल करील.

‘ टीकाविषयीभूत वाक्यातील वर्णन शुद्धपक्षाला योग्य नाही, पण वद्यपक्षाला मात्र ते धरून आहे. कारण वद्यपक्षात चतुर्थीचा चंद्र रात्री नवाच्या सुमारास उगवावयास हरकत नाही, व तो त्याप्रमाणे उगवतो देखील. यावरून उपरनिर्दिष्ट वाक्यात ‘ शुद्ध ’ या ठिकाणी ‘वद्य’ हा शब्द असावयास पाहिजे होता; पण ग्रंथकर्त्याच्या नजरचुकीने म्हणा किंवा मुद्र-काच्या भूतचेष्टेमुळे म्हणा, ‘ वद्य ’ च्या ठिकाणी ‘ शुद्ध ’ शब्द चुकून पडला असावा. त्याबद्दल लेखकांस इतका दोष देण्याचे काहीच कारण नाही, ’ असा युक्तिवाद कदाचित काही वाचक पुढे आणतील. ही कल्पना सयुक्तिक आहे म्हणून आपणास येथे तिचा विचार करणे सत्यान्वेषणाच्या दृष्टीने प्राप्त आहे. पण वरील सूचनेप्रमाणे शुद्धाच्या ऐवजी ‘ वद्य ’ वाचून ते वर्णन वद्य पक्षाला लागू पडते अशी कल्पना केल्यास एक मोठी हास्या-स्पद व ढोबळ चूक होऊ पाहते. वद्यपक्षातील चतुर्थीच्या रात्री आकाशात चंद्राची ‘ कोर ’ कशी बरे उगवेल ? उलट, पौर्णिमेच्या पूर्णचंद्रातून चतुर्थीपर्यंत घटलेल्या चार कला फार तर उणे करा व शिल्लक काय राहते ते पाहा. जवळजवळ चंद्राचा तीनचतुर्थांश भाग आपणास वद्य चतुर्थीस दिसतो असे वाचकांस आढळून येईल. अर्थात, वद्यपक्षातील चतुर्थीस चंद्राची ‘ कोर ’ उगवणे बिलकूल शक्य नाही. अतश्च प्रोफेसरसाहेबांचे वरील वर्णन वद्य पक्षालाही लागू पडत नाही व शुद्ध पक्षाला तर नाहीच नाही.

पण क्षणभर वरील विसंगती दृष्टिआड केली आणि ते वर्णन वद्यपक्षाचेच आहे असे धरून चालले तर असा एक प्रश्न उद्भवतो की, ग्रंथकर्त्यास प्रस्तुतस्थली खरोखर कोणत्या पंधरवड्यातील वर्णन अभिप्रेत आहे ? जोशी यांना शुद्धचतुर्थीचे वर्णन करावयाचे होते की वद्यचतुर्थीचे, या प्रश्नाचा विचार करणे आवश्यक आहे. त्याचे उत्तर शोधून काढण्यासाठी पुढील काही प्रकरणे लक्षात घेणे जरूर आहे. ती विचारात घेऊन काय निष्पन्न होते ते पाहू.

आमचे स्वत:चे मत असे आहे की, प्रो. जोशी यांना येथे शुद्ध पक्षाचे वर्णन अभिप्रेत असावे, निदान असावयास पाहिजे. ‘ रसास्वाद ’ या प्रकरणातील वर्णनाकडे लक्ष दिले असता असे दिसून येईल की, वर्णन शुद्धपक्षाचेच आसावे.उत्तरा व आनंदराव यांचा

विवाह ज्या दिवशी झाला त्याच दिवशी, किंवा त्याच्या दुसऱ्या दिवशी भोजनोत्तर गप्पागोष्टी, विनोद, वादविवाद वगैरे संपल्यानंतर, चतुर व समयज्ञ नानासाहेब, भाऊसाहेब, शास्त्रीबुवा, आईसाहेब यांनी फिरावयास येण्याचे मुद्दाम टाळल्यामुळे उत्तरा-आनंदराव व रागिणी–भय्यासाहेब ही दोन जोडपी तेवढी फिरावयास गेली. नगाधिराज हिमालयाच्या निसर्गमनोहर व हृदयाल्हाददायक प्रदेशात दोन निरनिराळ्या मार्गांनी हवा खात गेलेल्या त्या जोडप्यांचा प्रणयकोपात, विश्रंभालापांत, विनोदकथांत वगैरे बराच काळ गेला व बोलता बोलता सूर्यास्त झाला, म्हणून ते आश्रमाकडे परत फिरले. दोन्ही जोडपी एकत्रित आल्यावर मार्गक्रमण करीत असता त्यांची टिल्लू व किनरी या जोडप्याशी गाठ पडली. तेव्हा किनरीने सहजस्फूर्तीने रागिणीला व उत्तरेला आपल्या टोपलीतून दोन सुरेख व सुवासिक गजरे काढून दिले. त्या वेळच्या सौम्य चंद्रप्रकाशात ते गुच्छ किंचित अस्पष्ट पण त्यामुळेच की काय अतिशय सुंदर दिसत होते. वरील वर्णन शुद्ध पक्षातील आहे. कारण, बोलता बोलता सूर्यास्त झाल्यावर सौम्य चंद्रप्रकाश वर्णिला आहे, हे वाचकांच्या लक्षात येईलच. संध्याकाळपासूनच आपल्या शीत किरणांनी सुधासिंचन करणाऱ्या चंद्राचे वर्णन प्रस्तुत प्रसंगाला अगदी योग्य आहे. त्याच दिवशी विवाहपाशाने एकमेकांशी बद्ध झाल्यामुळे हर्षप्रफुल्ल असलेल्या उत्तरा–आनंदरावांच्या जोडीला व एकमेकांच्या पुनर्मीलनाने आनंदाच्या शिखरावर विराजमान झालेल्या रागिणी–भय्यासाहेबांच्या जोडीला, या दोन तरुण, सुंदर व रसिक जोडप्यांना शुक्लपक्षातील चंद्राच्या शीतल ज्योत्स्नेत विवाहसुख व पुनर्मीलनानंद कोणता रसिक व समयज्ञ कादंबरीकार उपभोगावयास लावणार नाही ? त्याने तसे न केले तर मात्र तो खरा अरसिक समजावयाचा ! असो. तर प्रस्तुत प्रसंग शुक्लपक्षातच घडवून आणणे उचित होते व तसा तो कादंबरीकारांनी घडवून आणलाही आहे. मतनिर्णयाचा हा एक मुद्दा नीट लक्षात घेतला म्हणजे मागे वर्णन केलेला कटोहात बळी देण्याचा प्रसंगसुद्धा पुस्तककर्त्यास शुक्लपक्षातील अभिप्रेत असला पाहिजे असे स्पष्ट होते. कारण, वरील दोन प्रसंगांत केवळ चारच दिवसांचे अंतर आहे असे थोडे सूक्ष्म अवलोकन केले असता सहज दिसून येईल. हा मधला कालावधी चारच दिवसांचा कसा, ते आता आपण पाहू.

ज्या दिवशी नाना, भाऊ, उत्तरा, रागिणी इत्यादिकांना कटोहात बळी द्यावयाचे होते त्या दिवशी चतुर्थी होती; मग ती शुद्ध पक्षातील असो वा वद्य पक्षातील असो— पण चतुर्थी होती हे मात्र खास. कारिसेन लोक रागिणीला कटोहात टाकणारच होते; पण कामान्ध मीरबलाने त्या वेळी तिला वाचवले. इतकेच नव्हे तर त्याच रात्री किनरीने, आपल्या हातांना बांधलेली वेल दातांनी हलके हलके कुरतडून टाकली व नंतर आपले पायही मोकळे करून घेतले. टिल्लूजवळ लोळत लोळत जाऊन त्यालाही तिने पाशमुक्त केले. मग त्या दोघांनी नाना, भाऊ, शास्त्रीबोवा, बाईसाहेब, उत्तरा या सर्वांना सोडविले. टिल्लूने व भाऊसाहेबांनी पहारेकऱ्यांच्या हातचे फरस हिसकावून घेऊन त्यांना तेथेच ठार केले. तदनंतर कामान्ध मीरबलाच्या तावडीतून भाऊसाहेबांनी रागिणीला मुक्त केल्यावर त्याच

रात्री ही सर्व मंडळी दोनतीन मैल ‘ धापा टाकीत धावत गेली व अखेर आश्रम आल्यावर थोडासा विसावा घेण्याकरिता तेथे बसली.’ हे सर्व प्रसंग घडून येण्यात चतुर्थीची रात्र संपली व पंचमीला प्रातःकाळच्या सुमारास ते शिष्यांच्या आश्रमास येऊन पोचले, हे उघड आहे. वरील विलक्षण संकटाने थकलेली ही विजयगावकर मंडळी, एक दिवस तरी झोप व विश्रांती घेऊन मग पाहिजे तर जावे या स्वामींच्या शिष्यांच्या आग्रहाबद्दल त्यांचे केवळ आभार मानून आताच्या आता घराचा रस्ता धरणार या निश्चयाने लगेच रस्ता चालू लागली. अर्थात, पंचमीला पहाटेस त्यांनी रस्ता चालण्यास आरंभ केला हे निःसंशय होय. ती मंडळी जवळच असलेल्या प्रियब्रह्मस्वामींच्या आनंदमठाला तिसऱ्या दिवशी जाऊन पोचली म्हणजे सप्तमीच्या दिवशी विजयगावकर मंडळींनी स्वामींच्या आनंदमठात प्रवेश केला हे वाचकांच्या लक्षात येईलच.

मठात आल्यावर स्वामींच्या आग्रहावरून सर्वांनी थोडा फलाहार केला. आईसाहेब, उत्तरा व रागिणी ह्या फार दमल्यामुळे म्हणा किंवा रागिणीला थोड्याच वेळात स्वप्न पडावयाचे होते म्हणून म्हणा, पण त्या सर्व शेजारच्या खोलीत झोपी गेल्या पुरुषमंडळी मात्र आपणाला कारिसेन लोकांत धाडण्याचा स्वामींचा गूढार्थ त्यांच्या जवळून समजावून घेऊ लागली. इतक्यात स्नानसंध्येहून परत आलेले भय्यासाहेब यांची सर्वांशी भेट, ओळख व वादविवाद होऊन त्याच बैठकीत प्रियब्रह्मस्वामींच्या आज्ञेनुसार ते गृहस्थाश्रम स्वीकारण्यास तयार होतात. याच वेळेस शेजारच्या खोलीत, स्वप्न पडून भय्यासाहेबांच्या आवाजाच्या भासाने गोंधळलेली रागिणी आईसाहेब व उत्तरा यांना उठवून त्यांच्यासह खोलीबाहेर येते. तो काय ? प्रत्यक्ष भय्यासाहेब तिच्यासमोर उभे ! त्या दोघांची ओळख पटल्यावर सर्वांना झालेल्या आनंदीआनंदात प्रियब्रह्मस्वामींनी आनंदराव व उत्तरा यांचा विवाह आजच्या आज सुमुहूर्ताने आनंदमठातच उरकून घ्यावा असे सुचविले. हे सर्व प्रसंग विजयगावकर मंडळी ज्या दिवशी मठात आली त्याच दिवशी एकाच बैठकीत झाल्यावरून ‘आजच्या आज सुमुहूर्ताने ’ म्हणजे सप्तमीलाच सायंकाळी गोरज मुहूर्तावर उत्तरा व आनंदराव यांचा विवाह लागला, असे म्हणावयास हरकत नाही. अर्थात, त्याच्या दुसऱ्याच दिवशी भोजने, वादविवाद व नंतर रसास्वादासाठी उत्तरा व आनंदराव, आणि रागिणी व भय्यासाहेब या जोडप्यांचा हवा खाण्यास जाण्याचा मागे उल्लेखिलेला प्रसंग अष्टमीला झाला हे निःसंशय होय.

याप्रमाणे सर्व मंडळींना कटोहात टाकण्याचा विचार कारिसेन लोक ज्या दिवशी करीत होते तो दिवस व रसास्वादाचा दिवस यांत केवळ चार दिवसांचे, चतुर्थीपासून अष्टमीपर्यंत, अंतर आहे. रसास्वादाचा प्रसंग शुद्धपक्षातच झाला हे उत्तरार्ध पान १७४ वरील ‘ बोलता बोलता सूर्यास्त झाला ’ व पान १८६ वरील ‘त्या वेळच्या सौम्य चंद्रप्रकाशात ते गुच्छ किंचित अस्पष्ट पण त्यामुळेच की काय अतिशय सुंदर दिसत होते’ इत्यादी वाक्यांवरून व प्रसंगानुकूलता आणि कादंबरीकाराची रसिकता लक्षात घेऊन सिद्ध केलेच आहे.

यावरून ' रागिणीला कटोहात ' हा प्रसंग शुद्ध पक्षातीलच चतुर्थीला झाला, हे अगदी सूर्यप्रकाशाइतके स्पष्ट आहे.

कटोहाच्या प्रसंगाची ती शुद्ध पक्षातील चतुर्थी होती व ग्रंथकर्त्यास सुद्धा शुद्ध चतुर्थीच अभिप्रेत होती, निदान असावयास पाहिजे, हे आता संशयापलीकडे सिद्ध झाले. पण उत्तरार्धातील १,६,१८,२० ही प्रकरणे लक्षात घेता प्रो. जोशी यांनी, अभिप्रेत असलेल्या शुद्ध चतुर्थीचे वर्णन न करिता वद्य चतुर्थीचे केले आहे हेही तितक्याच निश्चयात्मक रीतीने दाखविता येईल. (१) ' कोर ' हा चुकीचा शब्दप्रयोग क्षणभर दृष्टीआड केला तरी 'रात्री नवाच्या सुमारास चंद्र नुकताच नभोमंळात उगवला होता' हे वर्णन वद्य-चतुर्थीलाच पूर्णपणे लागू पडते, हे आरंभी दिग्दर्शित केले आहे. (२)पान ११४ वरील ज्या दिवशी विजयगावकर मंडळींना कटोहात बळी द्यावयाचा विचार होता त्याच रात्रीचे पुढील वर्णन पाहा. 'नानासाहेबांचे उत्तर ऐकल्यावर त्या जंगली व मनुष्यभक्षक लोकांमध्ये पुरुषांना मारावयाचे का बायकांनासुद्धा त्यांच्याबरोबर मारावयाचे, याविषयी पूर्वीसारखाच वाद-विवाद सुरू झाला. या वेळी चंद्राची कोर बरीच वरती आली होती.' (३) ' देवाचा धावा ' या प्रकरणातील दर्गा बरखास्त झाल्यावर त्याच रात्रीच्या प्रहराचे पुढील वर्णन लक्षात घ्या. ' पहारेकरी मात्र एकमेकांत ग्राम्य चेष्टा करून हसत होते. चंद्र आता चांगला डोकीवर आला होता व मेघमालेतून मुक्त झाला होता. ' (४) त्याच्याच थोडे पुढे 'किनरीच्या बापाचा बळी मिळाला म्हणूनच की काय त्या सर्वभक्षक कटोहाच्या ज्वाला शांत व कमी भीषण झाल्या होत्या; पण चंद्रप्रकाश अधिकाधिक स्पष्ट झाल्यामुळे प्रकाशात काही फरक झाला आहे असे कोणाला वाटले नाही. त्या प्रशांत चंद्रिकेत गप्पागोष्टी सांगणे किंवा प्रेमाचा वाद-विवाद करीत बसणे फार आल्हाददायक झाले असते; परंतु त्या भयंकर प्रसंगी गप्पागोष्टी किंवा वादविवाद कोणाला सुचणार ? '

शुक्लपक्षात चंद्रमा उत्तरोत्तर उशिरा मावळून क्षितिजात लुप्त होतो तर वद्यपक्षात तो क्षितिजावर उत्तरोत्तर उशिरा उगवून डोकीवर येत येत रात्रभर नभोमंडळात विहार करीत असतो, हा सृष्टिक्रम व वर दिलेली वर्णने लक्षात घेता कादंबरीकारांनी ती चतुर्थीची रात्र वद्यपक्षातील चतुर्थी म्हणूनच वर्णन केलेली आहे हे सहज लक्षात येईल.

वरील विवेचनावरून दोन गोष्टी निश्चितपणे सिद्ध होतात की, (१) प्रारंभीचे चतुर्थीचे वर्णन ग्रंथकर्त्याने वद्यपक्षाला धरून केलेले आहे; तर (२) 'रसास्वाद' प्रकरणातील अष्टमीचा प्रसंग, वरील चतुर्थीच्या प्रसंगानंतर केवळ चारच दिवसांनी घडलेला, शुक्लपक्षात म्हणून वर्णन केलेला आहे. हे दोन निर्णय इतक्या निश्चित स्वरूपाचे आहेत की, त्यांना कोणीही निराधार ठरवून हलवू शकणार नाही व यामुळेच कालविपर्यासाचा दोष कादंबरीकाराकडून घडला आहे असे आपणास निश्चित विधान करता येते. कारण, 'रसास्वाद' प्रकरणाच्या वेळी शुद्धपक्षातील अष्टमीची रात्र होती! बरे, अठराव्या प्रकरणातील प्रारंभीच्या वाक्याच्या अनुरोधाने कटोहाजवळील प्रसंग शुद्ध चतुर्थीला घडला असे धरून चालावे तर ' या वेळी चंद्राची कोर बरीच वर आली होती '(पान ११४) 'चंद्र आता चांगलाच डोईवर

आला होता. '(पान १२३) इत्यादी वाक्यांची व वर्णनांची संगती कशी लावावयाची ? बरे, या वाक्यांना व वर्णनांना धरून कटोहाजवळील प्रसंग वद्य चतुर्थीला घडला असे धरून चालावे तर 'शुद्ध पक्षातील चतुर्थीची ती रात्र ' 'चंद्राची कोर नुकतीच नभोमंडळात उगवली होती ' ही वाक्ये व तदनंतर चारच दिवसांनी वर्णिलेला शुद्धाष्टमीचा प्रसंग या सर्व गोष्टी विरुद्ध पक्षाने हलकल्लोळ करून उठतात. मग वरील वर्णनांची योग्य प्रकारे संगती लावता येणे शक्य आहे काय ?

थोडक्यात उत्तर द्यावयाचे म्हणजे उपरदिग्दर्शित विसंगतीचा मेळ घालता येणे शक्य नाही. विस्कटलेल्या लुगड्याची घडी एक वेळ बसवता येईल; पण ज्या सणंगाला वाटेल तेथे वाटतील तसे कस पाडले आहेत त्याची घडी कोण घालू शकणार ? प्रो. जोशी यांच्या हातून वरील विसंगतीचा दोष घडला यात तिळप्रायही शंका नाही. रागिणीसारख्या नावाजलेल्या कादंबरीत, नित्याच्या अनुभवातील चंद्राच्या उदयास्तासंबंधी चुकीचे वर्णन व तेही प्रो. वामनराव जोशी यांच्यासारख्या विद्वान व नाणावलेल्या लेखकाच्या लेखणीतून, ही गोष्ट खेद व आश्चर्य करण्यासारखी नाही काय ? वास्तविक पाहाता प्रोफेसरसाहेबांना वरील दोन प्रसंगांत आपण किती दिवसांचे अंतर ठेवले याचे भान न राहून जसजसा प्रसंग येईल तसतसे ते वर्णन करीत गेले व कादंबरीच्या कथाप्रवाहात बुडून गेल्यामुळे आपल्या हातून घडलेली विपर्यस्त वर्णनांची विसंगती त्यांच्या ध्यानात आली नाही. पण वर्णनाच्या ओघात ते वाहवत गेले हे खरे असले तरी कादंबरीकाराने सत्यताप्रतीतीसाठी कथानकातील कालाचा अनुक्रम व तदनुसार वर्णनाचा जो तंतोतंतपणा राखावयास पाहिजे तो प्रो. जोशी यांनी राखला नाही, हे निर्विवाद होय. कालदृष्ट्या कथानकाचे धागेदोरे बेमालूम जोडण्यात त्यांच्याकडून न कळत झालेला क्षम्य दोष व शुद्धपक्षातील चतुर्थीस रात्री नवाच्या सुमारास चंद्रोदय घडवून आणण्यात त्यांनी केलेली अक्षम्य चूक यांचा येथे पुन्हा निर्देश करून वाचकांची रजा घेतो. *

---

* मनोरंजन. १९३१

शशिमोहन

: ३ :

किं कवेस्तेन काव्येन किं काण्डेन धनुष्मतः ।
परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यच्छिरः ॥

—— सुभाषित.

'विहंगमवृंदा' चे सदस्य व महाराष्ट्राचे नवोदित कवी रा. यादव मुकुंद पाठक यांचे 'शशिमोहन' हे खंडकाव्य प्रसिद्ध झाल्यापासून निरनिराळ्या वृत्तपत्रांनी व मासिकांनी त्यावर आपले अनुकूल अभिप्राय आतापर्यंत बरेच व्यक्त केले आहेत. नागपूर येथील मॉरिस महाविद्यालयातील शारदामंडळातर्फे निघणाऱ्या 'साहित्यसंग्रह' या षाण्मासिकात शशिमोहन काव्याचा काही भाग त्यांनी प्रथम प्रसिद्ध केला. तेव्हापासूनच त्याच्या स्तुतिपर उद्गार विद्यालयीन तरुणांच्या तोंडून निघावयास सुरुवात झाली, आणि आता तर ते काव्य प्रसिद्ध होऊन पूर्णपणे वाचावयास सापडताच सर्वजण त्यावर अत्यंत खुष झालेले दिसतात. रा. पाठक यांच्या विद्यालयीन बंधूंनी केलेल्या शशिमोहनाच्या आदरपूर्वक सत्कारात कदाचित आपलेपणाचा ओलावा अधिक असू शकेल; पण महाराष्ट्रातील केसरी, महाराष्ट्र, ज्ञानप्रकाश इत्यादी पत्रांनी व काही मासिकांनीसुद्धा शशिमोहनातील काव्यगुणांची प्रशंसा करून रा. पाठकांचा यथोचित गौरव केला, यावरून त्या काव्याच्या योग्यतेविषयी चांगली कल्पना करता येते. आणि खरोखरच 'शशिमोहन' त्या योग्यतेचेही पण आहे. शशिमोहनाच्या काव्योद्यानात एकदा प्रवेश केल्यावर त्यातील सर्व भाग डोळ्यांखालून घातल्यावाचून मनाला समाधान वाटत नाही. त्यातील यथायोग्य शब्दांच्या बालतृणांकुरावरून सहल करता करता कवीच्या प्रतिमाविहंगाचे चिवचिवणे अन्तःकरणात अननुभूत आनंद उत्पन्न करते. मध्येच थकवा आल्यास सुंदर उपमादृष्टांतादिकांच्या फुलझाडांतील गंध सेवन करीत भावनांच्या गंभीर सरोवरावरून वाहात असलेल्या कल्पनांच्या झुळका आपला श्रमपरिहार करण्यासाठी तत्पर असलेल्या आढळून येतात. अशा या काव्याच्या सुंदर उप-

वनात निरागस सौंदर्याची मूर्तिमंत प्रतिमा ‘ पवित्रा ’ विहार करताना दृष्टीस पडली म्हणजे आपले नाचरे डोळे तिच्यावर खिळून राहून मंत्रमुग्ध नागाप्रमाणे आपली स्थिती होते. याच इतर अनेक विशिष्ट गुणांचे संमेलन या काव्यात झालेले असल्यामुळे रसिकांना ते आवडावे यात नवल नाही. तथापी, कलाविलासाच्या दृष्टीने या काव्यात काही दोष आढळून येतात. कविवर्य ‘ बी ’ यांच्या

वृत्यंतर्गत टाकणे कठिणता तद्रूपता पावणे
काव्यानंदरसप्रसंग मग हा निःसंग संभोगणे

या उक्तीप्रमाणे खुद्द कवीच्या अंतःकरणाशी तन्मय होऊन या काव्याकडे पाहिले तरी ते काही बाबतीत सदोष असलेले दिसून येईल. पण, या गुणदोषांचे मिश्रण योग्य प्रमाणात झाल्यामुळेच शशिमोहनास रमणीयत्व प्राप्त झाले आहे. स्वतःच्या या लावण्यवती काव्य-कन्येच्या रूपास कोणाची दृष्ट लागू नये म्हणून या दोषांचा गालबोटाप्रमाणे उपयोग तर होतोच; पण कै. देवलांच्या,

गुणप्रकरा लघु दोष भूषवीती

या उक्तिप्रमाणे ते दोष काव्याच्या इतर सद्‌गुणांस भूषणभूत झाले आहेत.

प्रस्तुत खंडकाव्याचे ‘शशिमोहन’ नाव अन्वर्थक वाटत नाही. अथपासून इतिपर्यंत एकदा, दोनदा, कितीदा जरी या काव्याची पारायणे केली तरी वाचकांच्या अंतःकरणांवर शशिमोहनाच्या भूमिकेपेक्षा पवित्रेची भूमिका जास्त परिणाम करते. शशिमोहन हा काव्याचा नायक होण्यास योग्य अशी चरित्रभूमी कवीने रंगवली नसून आपले सर्व शब्द-भांडार व कल्पनाचातुर्य पवित्रेची मूर्ती निर्माण करण्याकडे खर्च केलेले दिसून येईल. मग ‘शशिमोहन’ हे नाव देण्याचे कारण काय असावे ? फैज या पापी व नीच मुसलमानाला अल्लाच्या घरी पाठवून पवित्रेच्या पातिव्रत्याचे संरक्षण करण्याचे मुख्य कर्तृत्व सत्यकथेत शशिमोहन या व्यक्तीचें आहे म्हणून प्रस्तुत काव्याला ‘ शशिमोहन ’ हे नाव देण्यात आले असावे, परंतु काव्याच्या शब्दमय वातावरणातून आपणांस बहुतेक प्रवास पवित्रेच्याच सहवासात करावा लागतो. केवळ आलेलें संकट टाळण्यासाठी मध्येच शशिमोहनाची भूमिका आगंतुकाप्रमाणे घुसडून दिल्यासारखी वाटते. काव्याचा केंद्रीभूत विषय वास्तविक शशिमोहन असावा; पण तो मान पवित्रेला मिळाला आणि म्हणून शशिमोहनापेक्षा पवित्रेचे नाव काव्यात वर्णन केलेल्या कथासूत्राला अधिक अन्वर्थक झाले असते. शशि-मोहनचे नाव देऊन त्याच्या शौर्याकडे वाचकांची अंतःकरणे आकर्षित करावी हा कवीचा प्रयत्न यशस्वी झालेला नाही.

अनुक्रम........ दि: ....
बो: २५

" हे काव्य वाचून एखाद्याने जरी संकटात सापडलेल्या अबलेचे नरपशूपासून संरक्षण केले किंवा ' एखाद्या पातक्याला उपरती ' होऊन तो जर सदाचारी झाला तर या काव्याच्या प्रकाशनाचे सार्थक होईल " अशी अपेक्षा रा. पाठकांनी आपल्या मनोगतात व्यक्त केली आहे; पण ती अपेक्षा सफल होऊ शकेल असे वाटत नाही. कारण, हे काव्य वाचून अंगातील रक्त सळसळावयाला लागेल असे यात काही नाही. मनुष्याची अंतःकरणप्रवृत्ती वीररसानुकूल करून द्यावयाला,

दृष्टिस्तृणीकृतजगत्त्रयसत्त्वसारा
धीरोद्धता नमयतीव गतिर्धरित्रीम्

अशी कुशाच्या चालीप्रमाणे भाषेची सरणी ओजस्वी पाहिजे. वीररस हा काव्याचा आत्मा येथे असावयास पाहिजे होता; पण शशिमोहनात तो नाही. उलट,

रुचिरस्वरवर्णपदा रसभाववती जगन्मनोहरति

अशी बाणाच्या वाणीप्रमाणे शशिमोहनातील भाषा क्वचित शृंगार पण विशेषतः शांत व करुण रसांचा परिपोष करणारी आहे. जेथे शशीच्या शौर्यापेक्षा पवित्रेचे वर्णन हाच मध्यवर्ती विषय झाला तेथे वीररस कसा उत्पन्न होणार हे दिसतेच आहे. कदाचित वीररस-परिपूर्ण काव्य लिहिण्याचा कवीचा उद्देश असेल; पण तो काव्यात अगदीच उतरला नाही, असे दुःखाने म्हणावे लागते. यास कवीची अंतःकरणप्रवृत्तीही कारणीभूत असेल. आम्हांस तर असेच वाटते की, रा. पाठकांचा वीररसाकडे बिलकूल ओढा दिसून येत नाही. जेथे आडातच नाही तेथे पोहऱ्यात कोठून येणार ? थोडक्यात सांगावयाचे म्हणजे वीररसाच्या निर्मितीसाठी तदनुकूल अशा विभावांची योजना त्यांना करता न आल्यामुळे वर दिग्दर्शित केलेल्या आशेच्या बाबतीत दृश्यफल मिळण्याची मुळीच शक्यता नाही.

अर्पणपत्रिकेतील सौ. आईस उद्देशून लिहिलेले दोन्ही श्लोक रचनेच्या दृष्टीने शिथिल आहेत व त्यामुळे हे काव्य लिहिताना रा. पाठकांनी अक्षरगणवृत्तांचा अवलंब केला नाही हे ठीकच झाले, असे म्हणावे लागते. वृत्ताच्या साच्यात शब्द बसविताना अर्थाकडे कसे दुर्लक्ष होते याचे उदाहरण म्हणून या श्लोकातील,

स्मृतीमुळे अंबुदपूर्ण लोचन

ही ओळ देता येईल. स्वर्गस्थ मातेच्या स्मरणामुळे डोळे पाण्याने डबडबले, असे व्यक्त करण्याचा कवीचा हेतु असावा व आहे; पण अंबुद शब्दाने अर्थाचा अनर्थ झाला. आईच्या स्मृतितरंगावर हेलकावे खात असताना ' अंबुद ' म्हणजे पाणी नसून ' मेघ ' असा अर्थ त्यांच्या लक्षात आलेला दिसत नाही. त्यांना प्रकट करावयाचा भाव निराळा; पण तो कवितेतील शब्दांनी मात्र व्यक्त होऊ शकत नाही.

तिसरा ठळक दोष म्हणजे काव्याचे वातावरण पूर्णपणे महाराष्ट्रीय वाटते. कवीने अपेक्षा केल्याप्रमाणे प्रस्तुत काव्याच्या बंगदेशीय वातावरणात महाराष्ट्रीय रसिकांना चुकल्या-चुकल्यासारखे वाटणे तर दूरच राहो, पण आपण बंगदेशीय वातावरणात विहार करीत आहोत अशी कल्पनाही होणे शक्य नाही. ' बंगाली सदरा तो शोभे बर्फापरी ' व

‘ शशिमोहन ’ हे काव्याचे नाव, या दोन गोष्टींशिवाय प्रस्तुत काव्याचे कथानक बंगाल प्रांतातील आहे असे समजण्यास इतरत्र काही आधार नाही. पवित्रेच्या स्वप्नात तर ‘ ज्वारीच्या शेतात शोभली ज्वानीतिल भामिनी ’ या व इतर ओळींवरून आपण बंगालात नसून महाराष्ट्रातच आहो अशी खात्री पटते. विशेषत: ज्यावरून बंगालातील परिस्थितीची, लोकसमाजाची किंवा रीतीभातींची जाणीव होईल असे स्थळ आम्हांस तरी यात एकही आढळले नाही.

कित्येक ठिकाणी पुनरुक्तीचा दोष, नकळत का होईना, पण कवीच्या हातून घडला आहे. वामन पंडितांच्या हरिविलासात ज्याप्रमाणे सर्परज्जूच्या रूपकाची कंटाळवाणी पुनरुक्ती झाली आहे, तशीच काही शब्दांची पुनरुक्ती पाठकांच्या या काव्यात आढळते. विशेषतः त्या त्या शब्दांनी व्यक्त करावयाचे भाव सर्वत्र तेच असल्यामुळे ही पुनरुक्ती तेव्हाच जाणवते.

चालले तयाचे वरखाली नर्तन (३०)
मानसात चालले यापरी लहरींचे नर्तन (४५)
वरखाली चाले नर्तन तिचिया उरी (१०३)
विषयाचे करि नर्तन येथे कामुकांकिता रति (१०५)
बालरवीवदनात सारखे ज्यापरि परिवर्तन
लाल, पीत, सित असे चालले रंगांचे नर्तन (१२३)

वरील उदाहरणे आमच्या विधानाचा पाठपुरावा करतील. अशीच पुनरुक्ती आणखी इतर काही ठिकाणी झाली आहे. वामन पंडितात आढळणारा पुनरुक्तीचा दुसरा प्रकारही यात आढळतो. उदा. ‘ कोटरी भेटती द्विजवर विहगांगना ’ (७१) यात ‘ विहगांगना ’ या शब्दातील ‘ विहग ’ शब्द निरर्थक योजला आहे. त्यामुळे ‘ द्विजवर ’ व ‘ विहग ’ या शब्दांची पुनरुक्ती मात्र झाली आहे. त्याचप्रमाणे, ‘ सित हंस शोभतो जेवि कृष्णवायसी ’ (६५) यातील ‘ कृष्ण ’ हा शब्द निरर्थक अतएव सदोष आहे. वायस म्हणजे कावळा हा कृष्ण वर्णाचा असतो हे सांगण्यात काय अर्थ आहे? इतर रंगांचे कावळे असतात अशी कवीची समजूत आहे की काय?

वृत्तदोषही या काव्यात एकदोन ठिकाणी घडले आहेत. उदा. ‘क्षण पृष्ठावरि क्षण सलिलांतरि असे तिचे खेळ ते’ (१६) येथे ‘क्षण सलिलांतरि ’ यामधील ‘क्ष’ मुळे त्या मागील ‘ रि ’ला ‘संयोग ऱ्हस्वास गुरुत्व देतो’ या नियमाप्रमाणे दीर्घत्व प्राप्त होते व त्यामुळे वृत्तभंग होतो. त्याचप्रमाणे ‘ शशी वदे अमृतस्राव हा प्राशुनि मी दाहलो ’ (१२७) येथेही तीच चूक झाली आहे.

एक दोन ठिकाणी रा. पाठकांनी योजिलेल्या उपमा यथार्थ वाटत नाहीत. उदा.

तारका भूवरी मला सर्व जारिणी
या पतिव्रता मी करीन सर्व पापिणी
परशुराम बनलो मी आतापासुनी
पतिव्रतेचा तेजःकण तो नको एक भूवरी ! (९२)

या ओळींत कवीचा उपमा योजण्यात उद्देश जरी निराळा असला तरी परशुराम म्हणजे पतिव्रतांना भ्रष्ट करणारा असा कोणी तरी होता ही कल्पना प्रथम डोक्यात आल्याशिवाय राहात नाही. त्यामुळे परशुरामाच्या चरित्र्यावर मात्र व्यर्थ शिंतोडे उडतात. ‘ राधिका-श्रीकृष्णाची ’ ही फैजाच्या तोंडी घातलेली उपमाही त्याच प्रकारची आहे. पण एकदोन ठिकाणी, उदा.

पंकजकलिकावदन तेथल्या षट्पादांचे घर
स्तनद्वयावर तिच्या शोभला नीलिमाहि सुंदर (१४)

त्याचप्रमाणे ‘कुचकमलकळ्यांनी मन माझे लोभले ’ या दोन ठिकाणी स्तनांना कमळाच्या कळ्यांची उपमा देताना कवीने आकृतिसादृश्याकडे दुर्लक्ष केलेले दिसून येते. सहज लक्षात येणारा आणखी एक दोष म्हणजे,

प्रचंड खल तो, शशिमोहन हा बालक अति कोमल
माध्यान्हीच्या मत्त रविपुढे सूर्यफूल केवळ ! (७८)

या ओळींत आढळतो. फैज व शशिमोहन यांचे वैर होते त्याप्रमाणे सूर्य व सूर्यफूल यांमध्ये वैर असल्याचे आमच्या तरी ऐकिवात नाही; उलट त्यांच्या सख्यत्वाचाच संकेत काव्यांतून वाचावयास सापडतो. सूर्यफुलाच्या वैराची ही कल्पना कविसमयाविरुद्ध नाही काय ?

वरील दोषांच्या मानाने या काव्यात सद्गुणही बरेच, किंबहुना अधिक आहेत असे म्हणण्यास हरकत नाही. विशेषत: ज्या उदात्त हेतूने हे काव्य लिहिण्यात आले तो लक्षात घेता रा. पाठकांची जितकी स्तुती करावी तितकी थोडीच होईल. पापी व नीच इसम आपल्या आयाबहिणींच्या पातिव्रत्यावर घाला घालीत असताना ‘मला काय त्याचे ?’ या वृत्तीने राहून तिकडे दुर्लक्ष करण्याचा दुर्गुण आम्हा हिंदूंच्या अंगी पक्का खिळलेला आहे. भगवान बुद्धाच्या अहिंसेच्या तत्त्वाचा असा विपरीत अर्थ झालेला पाहून आश्चर्य वाटल्याखेरीज राहात नाही. विशेषत: सध्याच्या हिंदुसमाजाच्या परिस्थितीत तरुणांचे कर्तव्य काय आहे, हे शिकविण्याला शशिमोहनचे चरित्र मदत करील यात शंका नाही. शांततेच्या वृत्तीलाही मर्यादा आहे. अरण्यात असताना द्रौपदीने धर्माला केलेला

क्रोध असावा समयी केवळ वश चित्त न क्षमेला हो
क्रोध त्यजिता जरि जमदग्नि धनुर्वेद दक्ष, मेला हो ॥
सर्वत्र क्रोध जसा तैसी सर्वत्र न क्षमा साजे
ते कैसे न वधावे इच्छिति परघातदक्ष मांसा जे ॥

(मोरोपंत, वनपर्व अ. २–५२,५०)

हा उपदेश समयोचित नाही असे कोण म्हणेल ? त्या उपदेशाप्रमाणे आचरण करणाऱ्या वीराचा आदर्श हिंदुसमाजासमोर ठेवून रा. पाठकांनी एक महत्त्वाचे कार्य केले, याबद्दल ते धन्यवादास पात्र आहेत. हा उद्दिष्ट हेतू डोळ्यांआड करून, केवळ काव्य म्हणून या पुस्तकाचे परीक्षण केले तरी त्याची योग्यता बरीच वरच्या दर्जाची ठरेल. रा. पाठकांची वर्णनशैली मनोहर आहे. विशेषतः तिला काव्यमय प्रसंगांची जोड मिळाल्यामुळे विशेष रमणीयत्व प्राप्त झाले आहे. अधम फैजाच्या भीतीने घाबरून घरी आलेल्या पवित्रेच्या अंतःकरणाची भांबावलेली स्थिती उठावदार रीतीने वाचकांसमोर आणण्यास पदर पेटलेल्या प्रसंगाची चांगली मदत होते. कित्येक टीकाकारांना या प्रसंगाची उठावदार योजना करण्यात कवीचे चातुर्य ओळखता आले नाही याबद्दल त्यांची कीव करावीशी वाटते.

पण या काव्याला विशेष शोभा व मनोहरता आणणारा प्रसंग म्हणजे पवित्रेच्या स्वप्नाचा होय. हा प्रसंग योग्य ठिकाणी व योग्य शब्दांत इतक्या कौशल्याने गुंफिला आहे की, त्याचा परिणाम वाचकांच्या अंतःकरणावर झाल्याबाचून राहात नाही. ' मनी वसे ते स्वप्नी दिसे ' या नियमाप्रमाणे रात्री पवित्रेला स्वप्न पडले, या स्वप्नाचा शेवट व तदनंतरच्या सत्यसृष्टीतील तोच प्रसंग यांची एकमेकांत रा.पाठकांनी अत्यंत निपुणतेने अपृथक्करणीय अशी सांगड घालून दिली आहे. कोमल शब्दांची योजना, मनोरम काव्य-कल्पना, कथानकाचा प्रवाही ओघ व त्याला साहाय्यभूत झालेले धावते वृत्त या गुणांचा या प्रसंगात सुंदर संगम झाला आहे. मानसशास्त्रदृष्ट्या मानवी अंतःकरणाचे पृथक्करण करण्याचे कसब कवीला कसे साधले आहे हे या ठिकाणी चांगल्या तऱ्हेने दिसून येते. वरील पवित्रेच्या या स्वप्नाची कल्पना मात्र रा. पाठकांनी गिरीशांच्या ' अभागी कमले'तून घेतली असावी असे वाटते. सासू–नणंदांच्या शब्दांचे टोमणे सहन करीत काबाडकष्ट करणाऱ्या अभागी कमलेची

शिथिल जाहली गात्रे थकली वश झाली निद्रेला

अशी स्थिती होते, तर पाठकांच्या पवित्रेचीही स्थिती

शिथिलता पावले अखिल गात्र कोमल
नयनावर दावी निद्रा निज अंमल (७९)

अशीच होते. कमल निद्रावश झाल्यावर

स्वप्न मनोहर तोच तरळले मिटल्या डोळ्यांवरी

असे गिरीश वर्णन करितात, तर पाठक तेच वर्णन–

अर्धोन्मीलित नयनांवरती स्वप्न तदा रंगले (७९)

या शब्दांत करतात. बिचारी कमल ' स्वप्नातील संसारात रमते ' तर पवित्रा ' स्वप्नांतील जगतात ' रंगते. स्वप्नाचा अनुभव घेत असताना गिरीशांची ' वळे कुशीवर कमला ' हे जितके खरे आहे, तितकेच पाठकांच्या पवित्रेने ' कुशी वळविली तिने ' हेही खरे आहे. बन्सच्या लाथांमुळे,

दचकुनि जागी होई कमला भांबावून मनात

तर पवित्रा देखील, दुष्ट फैजाच्या पावलाची स्वप्नात व सत्य सृष्टीत एकदम चाहूल लागताच

जागी झाली दचकुन, उघडी भीत भीत लोचन (१०१)

वरील कल्पना, शब्दयोजना व वर्णनसादृश्य यांवरून रा. गिरीशांच्या 'अभागी कमले' तील कल्पनेवरून रा. पाठकांनी आपल्या काव्यातील ही स्वप्नाची कल्पना उचलली असावी यात शंका राहात नाही. पुण्यास असताना त्यांना रा. गिरीशांच्या घडलेल्या सहवासाचा हा परिणाम होय असे आम्हांस वाटते. रा गिरीशांच्या कृतीचा झालेला परिणाम जसा वरील उदाहरणांवरून स्पष्ट होतो तद्वतच रा. गिरीशांचे स्नेही माधव ज्यूलियन यांच्याही काव्याचा नकळत परिणाम रा. पाठकांच्या काव्यात पाहावयास मिळतो. उदा.

पुलाजवळ वळणावर चमकुन वेहेस्तांतिल परी

—मा. ज्यू. कौमार्यस्मित (किरण)

हो खूष आम्हावर खुपसूरत् सुंदरी
कडकडून् भेट दे वेहेस्तांतिल परी

—पाठक, शशिमोहन (१८)

ह्या व त्याचप्रमाणे

होतो वाचनमग्न आणि टिचकी दारावरी वाजली

—मा. ज्यू. विरहतरंग

तत्क्षणी वाजली टिचकी दारावर

—पाठक, शशिमोहन (६२)

ह्या ओळी ताडून पाहाव्या. पण याबद्दल कवीला दोष देण्याचे मात्र काही कारण नाही. न कळत का होईना, पण इतर कवींचा आपल्या काव्यावर परिणाम नेहमी होत असतो. अश्वघोषाच्या बुद्धचरित्रातील ओळीच्या ओळी कालिदासाच्या काव्यात आढळून येतात, म्हणून कालिदासाची योग्यता कमी होते असे थोडेच आहे? उलट, रा. पाठकांनी रा. गिरीशांपासून मालमसाला घेऊन आपल्या काव्यातील स्वप्नसृष्टीची इमारत अधिक कुशलतेने व परिणामकारक रीतीने उठविल्यामुळे त्यांचे कौतुकच करावयास पाहिजे.

शब्दमाधुर्य व प्रसाद हे कलेच्या दृष्टीने या काव्यातील ठळक गुण सांगता येतील. कोमल व श्रवणमधुर शब्दांची योजना कित्येक ठिकाणी इतकी सुंदर झाली आहे की त्यामुळे काव्य वाचीत असताना अननुभूत आनंद अन्तःकरणात उत्पन्न झाल्यावाचून राहात नाही. मधूनमधून सुंदर व नावीन्यपूर्ण ' भाजनलते'सारख्या उपमा कवीच्या नावीन्यप्रियतेची साक्ष देतात. विशेषतः

कासवापरी गात्र ओढले पांघरूण घेतले
पर्णांतरिचे थरथरणारे फूलच ते भासले (७०)

यातील उपमा हृदयाल्हादक आहे. स्वभावोक्तीला अनुसरून वर्णनशैली, कल्पनेची भरारी, उचित शब्दयोजनेचे चातुर्य व नादमाधुर्य या सर्व गुणांचा उत्कृष्ट मासला म्हणून खालील पंक्ती दाखविता येतील.

काव काव कर्कशध्वनि उठे वातावरणातुन
किलबिलाट चिवचिवाट झाला वृक्षावृक्षांतुन
आरवू लागले क्षणोक्षणी कोंबडे
लोपले हळुहळू सर्व हिऱ्याचे खडे
निःशंक नभांतरि अता फुटे तांबडे
भुंकभुंकुनी दमे, निजाया ग्रामसिंह लोळला
पाय पसरले, जीभ निघाली, श्वास मंद चालला (१२२)

वरील श्रवणसुभग वर्णन वाचून ज्याच्या अंतःकरणात आनंदाच्या लहरी उत्पन्न होणार नाहीत त्याला जगन्नाथ पंडिताच्या शब्दांत

अधुन्वन् मूर्धानं नृपशुरथवायं पशुपतिः ।

याखेरीज काय म्हणावे हे कळत नाही.

एकंदरीत, या कथात्मक काव्यात रा. पाठकांना अपूर्व यश प्राप्त झाले हे निर्विवाद होय. किंबहुना, कथात्मक काव्ये लिहिणे हाच रा. पाठकांचा विशेष आहे असे आम्हांस वाटते. अशा प्रकारची काव्ये लिहिण्यात त्यांची लेखणी जितकी यशस्वी होते तितकी ती लहान लहान भावगीते लिहिताना होत नाही. त्यांच्या ‘ पिंपळपा’नातील ‘ काजव्याची कहाणी ’ व ‘ वऱ्हाडशाळा पत्रका’त प्रसिद्ध झालेली ‘ स्नेहलता ’ ही कथात्मक लघुकाव्ये जितकी सरस आहेत तितकी त्यांची भावगीते नाहीत. भावगीते लिहिण्याच्या आपल्या या उणिवेचे समर्थन करण्यासाठीच की काय त्यांनी ‘ दिवसेदिवस भावगीते लहान होत जाऊन पुढील कवी केवळ एका शब्दातच भावनांचे ब्रह्मांड भरणार आहेत ’ हा इतरांच्या मतांच्या पडद्याआडून भावगीते लिहिणारांना टोमणा मारला आहे, असे वाटल्यावाचून राहात नाही. पण आधुनिक रसिकांची दृष्टी आता कादंबऱ्यापेक्षा लघुकथांकडे, खंड-काव्यांपेक्षा भावगीतांकडे, व दीर्घसूत्री नाटकांपेक्षा तीन तासांच्या नाटकांकडे, थोडक्यात सांगावयाचे म्हणजे Brevity is the soul of Art या सत्य तत्त्वाकडे लागली आहे हे रा. पाठकांच्या लक्षात आणून देणे अप्रासंगिक होणार नाही.

असो. शशिमोहनसारखे सरस काव्य निर्माण करून रा. पाठकांनी मराठी काव्यवाङ्मयात चांगली भर घातली यात शंका नाही. विशेषत: ते मॉरिस महाविद्यालयाचे विद्यार्थी असल्यामुळे आम्हांला त्यांच्याबद्दल अभिमान वाटतो. उत्तरोत्तर अशाच उदात्त प्रसंगांवर अधिकाधिक गुणसंपन्न काव्ये लिहून मराठी काव्यवाङ्मय समृद्ध करण्याबद्दल त्यांना विनंती करून हे परीक्षण संपवितो. *

---

* विविधज्ञानविस्तार. जानेवारी . १९३१.

पिचलेला पावा आणि चवथीचा चांद : ४ :

‘ पिचलेला पावा ’ आणि ‘ चवथीचा चांद ! ’ अनुप्रासांची कोण ही अनिवार हौस ! एखाद्या देवतेच्या दर्शनास देवळापाशी जावे तो दरवाज्याच्या दर्शनी-भागावरच अनेक चित्रविचित्र पण प्रमाणबद्ध महिरापी दृष्टीस पडाव्या तसाच प्रकार प्रो. पंडितांचे काव्यसंग्रह हाती घेताना होतो. त्यांच्या स्वभावसुंदर कविताकामिनीला मिळालेली ही सालंकृत नामाभिधाने उचित व अन्वर्थक आहेत यात शंका नाही. मनमोहक तसबिरीला नक्षीची चौकट लाभावी, बहुमोल हिरकणीला सुवर्णाचे दैदीप्यमान कोंदण मिळावे किंवा आल्हादजनक कविकल्पनेला कालिदासाच्या उपमेची जोड प्राप्त व्हावी हे योग्यच नाही काय ? प्रो. पंडितांनी आपल्या काव्यकलापांना दिलेल्या नावांमधील अनुप्रासांची चमत्कृती अनेक दृष्टींनी मोठी सूचक वाटते. तिच्यामध्ये त्यांच्या स्वभावाचे व काव्यरचनेचे काही विशेष फार चांगल्या रीतीने प्रतिबिंबित झालेले आढळून येतात. अनुप्रासाविषयीची ही त्यांची आवड ह्या काव्यसंग्रहांच्या नावापुरतीच मर्यादित आहे असे नाही; तिचा प्रत्यय दोन्ही संग्रहांच्या अनेक, किंबहुना प्रत्येक पानातून येतो, असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही. रचनेच्या कालानुक्रमाने पिचलेल्या पाव्यातील आरंभीची ‘ जन्मभूमिप्रशस्ति ’ व शेवटचे ‘ सागरसंगीत ’ या दृष्टीने पारखून पाहण्यासारखे आहे. पण यापेक्षा —

> ‘ सुरम्य संधिकालि या दिसे समस्त साजिरे ’ (पिपा. प्रबोधन)
> ‘ वदनी अनंगतरंग की सरिता अभंग तरंगती
> ‘ नयनी सुरेशधनूपरी रतिरंग रंजक रंगती ’ (पिपा. स्वरूपसुंदरी)
> ‘ कोण ? कोठली कुमरी ? काय ? आणि केवि करी ?’ (पिपा. युवक)
> ‘ घनश्याम अभिराम मनोरम अनुपम मी राम की
> दामिनी तूं माझी जानकी ’ (पिपा. मधुरमीलन)

इत्यादी कविताचरणांचे साक्षीदार वाचकांच्या समोर प्रत्यक्ष आणून उभे केले म्हणजे या विधानासंबंधी त्यांची खात्री पटेल. कवीची ही शब्दालंकाराची आवड दुसऱ्याही अनेक मार्गांनी त्यांच्या कवितांतून दृग्गोचर झालेली आढळून येते.

डाव असा हा उलटा टाकिसि का तू ? सरले (पिपा. विपरीत वर्तन)

अशा प्रकारचे सुंदर विरोधाभास, व

मारशील नेम कसा मुळिच नेम नाही (पिपा. मीनाक्षी)

ऊर तदा करुनि जाय—टक्कर तो खोल जाय (पिपा. नजर)

मधुपा ! न करी मधुपान वृथा (पिपा. वंचन)

खेळक्या या बाळासंगे खाऊ खाऊ या ! (चचा.)

असे शब्दांवरचे चमत्कृतिजनक खेळ, यांनी त्यांच्या या दोन्ही संग्रहांचे वातावरण भरून गेले आहे. वर्षा ऋतूतील पावसाच्या टपोऱ्या थेंबांचा देखावा व त्यांचा आवाज जसा मनमोहक व श्रुतिसुभग वाटतो तसेच पंडितांच्या कवितांतील शब्दचमत्कृतीने होते. अनुप्रासादिकांच्या या आवडीमुळे त्यांच्या कवितेत विलक्षण नादमाधुर्य उतरले आहे. ' पिचलेल्या पाव्या' तील कोणतीही कविता काढून वाचली तरी या विधानाची साक्ष पटेल. किंबहुना, प्रत्येक कवितेची रचना ठाकठिकीची व श्रुतिमधुर असली पाहिजे असे प्रा. पंडितांचे मत दिसते. त्यांच्या माझ्या अनेक वर्षांच्या स्नेहातील काव्यशास्त्रविनोदाच्या अनुभवाचा पुरावा माझ्याजवळ आहे. नागपूरच्या लेंड्रा उपनगराजवळील उसाच्या शेतात किंवा स्टार्की पॉइंटवरून तेलंगखडी तलावाच्या मागील बाजूस उतरणाऱ्या पायसगराने सहल करीत असताना आम्ही केलेल्या अनेक विश्रंभालापाची पंडितांना आठवण करून दिली तर त्यांना माझे म्हणणे नाकारता येणार नाही. कोणत्याही कवीची कोणत्याही विषयावरची कविता असो, तिची मांडणी, रचना छंदशास्त्रशुद्ध आहे की नाही हे पाहण्याकडे आमचे लक्ष पहिल्याने वेधत असे. आणि नंतर काव्याचा दुसरा घटक जे नादमाधुर्य ते त्या कवितेत कितपत आहे हे आम्ही पारखून पाहात असू. पण यावरून भावनेला व रसाविष्कृतीला आम्ही कमी लेखीत होतो असे मात्र नाही. रस हा काव्याचा आत्मा होय यात शंकाच नाही. रसहीन कविता ही शृंगारलेल्या प्रेताप्रमाणे होय. पण रसाबरोबर उपर्युक्त दोन गोष्टी अवश्य पाहिजेत, असे आमचे मत होते व आहे. त्यामुळे भावनाप्रधान पण रचनेच्या दृष्टीने अत्यंत सदोष व म्हणून श्रुतिकर्कश वाटणाऱ्या कवितांना व अर्थात त्यांच्या जनकांना कित्येक टीकाकार जो मान देतात तो देण्याला आम्ही तयार नव्हतो. प्रो. पंडितांनी आपल्या काव्यांतून हे दोन्ही नियम मोठ्या कसोशीने पाळण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. ' पिचलेल्या पाव्या' तील नादमाधुर्याविषयी मागे थोडेसे लिहिलेच आहे. आणि ' चवथीचा चांद ' या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेमध्ये तर खुद्द कवीच कबुली-जबाब देतात की, ' त्याच्या (लहान मुलाच्या) नादलुब्ध कानांना भुरळ पाडतील अशाच गोड शब्दांची योजना करण्याची शक्य तेवढी खबरदारी घेतली आहे. ' यावरून त्यांच्या कवितांतील श्रुतिसुभगत्वाविषयी व अनुप्रासांच्या आवडीविषयी जे विधान वर केले आहे त्याच्या सत्यत्वासंबधी खात्री होईल. या हौसेमुळे काही ठिकाणी ' घनश्याम अभिराम मनोरम अनुपम मी राम की ' या ओळीत दिसून येणाऱ्या ' अभिराम मनोरम '

सारखे निरर्थक पुनरुक्तीचे दोष त्यांच्या कवितांतून झालेले नाहीत असे नाही. उदाहरणार्थ, त्याच्या ' धीवरकन्ये मधील,

गंभीर कधी कधि जो या अब्धीपरी
आणि जो यापरी कधी रुद्रता धरी
जो हासे खिदळे सदा यापरी परी (पिपा. पान ४७)

या अंतऱ्यातील ' परी ' ची पिरपिर देखील अशीच निरर्थक अतएव कंटाळवाणी वाटते. ' युवक ' (पिपा. पान १०२) मधील,

प्रेमभंग होउन की, मत्तमूढ तू सनकी

या ओळीत ' सनकी ' सारखा क्लिष्ट शब्द वापरण्याचे कारण ' होउन की ' या शब्दांशी यमक जुळवण्याखेरीज दुसरे कोणतेच दिसत नाही. शिवाय ' सनकी ' शब्दाचा अर्थ काय ? प्रासांच्या नादी लागून अर्थाचा अनर्थ जिथे कवीने केलेला आहे, असे आणखी एक उदाहरण ' सविकल्प समाधी ' त (पिपा· पा. ६३) आढळते. 'लज्जारक्त मलीन लीन बदनी मी खालती पाहत्ये ' या चरणातील लज्जारक्तत्वाचे व मलिनत्वाचे एकत्र वर्णन वदतोव्याघातासारखे वाटते. कारण लज्जेने आरक्त झालेल्या चेहेऱ्यावर मालिन्य कायम राहणे शक्य नाही. त्या तरुणीचा चेहरा अगोदरपासून मलीन होता असे गृहीत धरले तरी लज्जारक्तत्वामुळे ते मालिन्य पार व्हावयास नको काय ? अंत:करणाला एखाद्या सुखद पण चोरट्या भावनेचा स्पर्श झाल्याशिवाय ' लज्जा ' उत्पन्न कशी होणार ? आणि अशा सुखद भावनेच्या स्पर्शामुळे लज्जा वाटल्यास मुखमंडलावर मालिन्य कसे राहील ? तेव्हा, या ओळीतील ' मलीन ' शब्द पुढच्या ' लीन ' शब्दाशी कर्णमधुर गुजगोष्टी करण्यासाठीच येऊन बसला असावा असे वाटणे साहजिक आहे. प्रासलालसेनेच हा घोटाळा उडाला असावा यात शंका नाही. तथापि, एकंदरीने पंडितांच्या काव्यात असे दोष फार थोडे आहेत, ही समाधानाची गोष्ट होय.

उपर्युक्त प्रवृत्तीमुळेच, कवितेतील शब्द योजताना चोखंदळपणाचा गुण पंडितांच्या अंगी बाणला आहे. कोणताही शब्द वापरण्यापूर्वी त्याच्या अन्वर्थकतेविषयी ते विचरा करीत असतात व मगच त्याची योजना कवितेत करतात. यामुळेच दुरुस्तीचा किंवा परिष्करणाचा हात त्यांच्या कवितेवरून अनेकदा फिरविला जातो. सवयीने प्राप्त झालेल्या कौशल्यामुळे आजकाल त्यांना परिष्करणाची फारशी गरज भासत नाही ही गोष्ट निराळी. पण त्यांच्या काही जुन्या हस्तलिखितांवरून नजर फिरविली तर अनेक ठिकाणी शब्द खोडून तेथे दुसऱ्या प्रतिशब्दांची योजना केलेली आढळून येईल. उचित शब्दयोजनेचे व परिष्करणाचे एक सुंदर उदाहरण म्हणून ' नृपतिनंदिनी ' (पिपा. पान ५) या कवितेकडे बोट दाखवावे लागेल. या ' नृपतिनंदिनी ' च्या प्रमाणबद्ध शरीररचनेमुळे व तालबद्ध पदविन्यासामुळे वाचक निश्चित मोहीत होतील. विशेषत: प्रत्येक कडव्याच्या शेवटी त्या राजकुमारीला उद्देशून जी विशेषणे वापरलेली आहेत ती वाचकांनी परीक्षून पाहावी.

म्हणजे एकेका कडव्यातील भाव त्या त्या विशेषणात कसा उतरला आहे हे दिसून येईल. आम्ही नागपुरास मॉरिस कॉलेजमध्ये शिकत असताना एका गणेशोत्सव प्रसंगी टालाटुले यांच्या वाड्यात नागपुरस्थ कवींच्या काव्यगायनाचा कार्यक्रम होता. श्री. माडखोलकर हे त्या प्रसंगी अध्यक्ष होते. त्यावेळी ही कविता रा. पंडितांनी तेथे म्हणून दाखविली होती. कवितेचे पाचवे कडवे,

वरती तू चंद्रकोर
खाली मी हा चकोर
टाहो फोडुन, बाही मोडुन
मनविमोहिनी !

असे असल्याचे मला आठवते. यातील चकोराच्या टाहो फोडण्यावर रा. जयकृष्ण के. उपाध्ये हे फार घसरले. कारण, चकोराच्या आवाजाला ' टाहो फोडणे 'हा शब्दप्रयोग क्लिष्ट व कठोर वाटतो. पंडितांनाही ते म्हणणे पटले. म्हणून लगेच चारपाच दिवसांत वरील कडव्यावर सफाईचा हात फिरून त्याला आजचे स्वरूप प्राप्त झाले. गुणग्राहकता व संस्करण करण्याची तयारी हे त्यांचे गुण लक्षात यावे म्हणून ही आठवण येथे सांगितली. पंडितांची ही 'नृपतिनंदिनी' त्या वेळी विद्यार्थ्यांना फार आवडली होती. इतकी की, हुबेहूब तिचेच अनुकरण करून, काही ठिकाणी तर पंडितांचेच शब्द वापरून, हिस्लॉप कॉलेजमधील त्या वेळच्या एका प्रसिद्ध विद्यार्थ्याला आपली ' यक्षकन्यका ' निर्माण करावयाचा मोह आवरला नाही. जिज्ञासूंनी हिस्लॉप कॉलेज मॅगॅझिनचे जुने अंक चाळावे म्हणजे ही यक्षकन्यका कोणाची हे त्यांना कळून येईल. पण नृपतिनंदिनीच्या निर्मितीत लाभलेल्या यशामुळे उत्साहित होऊन पंडितांनी त्याच चालीवर जी ' पुष्पकेतना ' नावाची कविता लिहिली ती मात्र साधारण आहे. किंबहुना तीत विटाळ्याच्या कवितेप्रमाणे शब्दांच्या जुळणीपलीकडे काव्यात्मता मुळीच आढळत नाही, असे म्हटले तर फारसे चुकीचे होणार नाही.

आपल्या कवितेच्या विविध विषयांसाठी पंडितांनी वापरलेल्या रसानुकूल वृत्तांची विविधता त्यांच्या दोन्ही संग्रहांचे नुसते विहंगमावलोकन करणाऱ्याच्याही डोळ्यांत भरल्याशिवाय राहाणार नाही. शार्दूलविक्रीडित, मालिनी इत्यादी जुनी अक्षरवृत्ते ते जसे सहज लीलेने हाताळतात, तसेच त्यांचे आधुनिक गेय चालीवरील प्रभुत्वही वाखाणण्यासारखे आहे. छंदोरचनेचे नियम प्रयत्नपूर्वक पाळूनही अर्थाचा अनर्थ होऊ न देता आपल्या वाणीचा विलास त्यांनी बहुतेक सर्व कवितांतून दाखविला आहे. अशा प्रकारचे रचनाचातुर्य आधुनिक कवींपैकी फारच थोड्यांजवळ आढळून येईल. या दृष्टीने ' पिचलेल्या पाव्या'तील त्यांच्या अगदी अलिकडील ' अंतरंग उघडताना' 'व सागरसंगीत' ह्या दोन्ही कविता उल्लेखनीय वाटतात. विशेषतः ' सागरसंगीता' तील पहिले कडवे,

विशाल वक्षःस्थळी आपल्या वसुंधरा सुंदरी
सागरवीणा घेउनि रिझवी मानस सप्तस्वरी
वायुवीचि कोमला करांगुलि चारुचतुरचंचला
तरल तरंगांच्या तारांवर फिरवुन, दावी कला
श्रुतिसुभग उमटती निनाद वरच्यावरी
ते विलय पावती गभीर गगनोदरी
घळाखनाळातुनी काहि परि प्रतिध्वनित होउनी
करिती गुंजन कर्णपटांवर सकंप आघातुनी

हे रचनेच्या दृष्टीने किती सफाईदार आहे ते रसिकांनीच ठरवावे. त्याचे यथार्थ वर्णन करता येणे अशक्य आहे. सुंदर कलाबतूच्या फुलांनी सुशोभित केलेले व नाजुक, मऊ व मनविमोहक अशा सूक्ष्म रेशमी धाग्यांचे अत्यंत कौशल्याने विणलेले रेशमी पातळ जसे एखाद्या रूपयौवनसंपन्नेच्या कोमल शरीरावर खुलून दिसावे तसेच, अगदी तसेच पंडितांच्या शब्दरचनेचे दुकूल त्यांच्या काव्यरमणीच्या देहावर शोभत आहेसे वाटते. वरील कवितेत कवीच्या कल्पनेचे कसब व नादमधुर शब्दांची गुंफण यांचा अत्यंत गोड संगम झालेला आढळून येतो. आमच्या दृष्टीने 'पिचलेल्या पाव्या'तील ही सर्वोत्कृष्ट कविता होय.

अशा प्रकारचे रचनाचातुर्य अंगी बाणण्यासाठी अभ्यासाचे जे पाठबळ कवीला असावे लागते ते पंडितांच्या जवळ भरपूर आहे. संस्कृत भाषेशी जरी त्यांचा दाट परिचय नसला तरी प्राचीन व अर्वाचीन मराठी कवींचा त्यांनी चांगला अभ्यास केलेला आहे. त्यांतही आधुनिक कवितेचा त्यांचा व्यासंग वाखाणण्यासारखा आहे. श्री. भास्कर रामचंद्र तांबे यांच्यासारख्या ज्येष्ठ व श्रेष्ठ कवीच्या सतत सहवासाचे भाग्य सुदैवाने त्यांना अनेक वर्षे लाभल्यामुळे त्यांचा बराच फायदा झाला. पंडितांच्या अनेक गेय गीतांवर तांब्यांच्या कवितेची छाया पडलेली दिसून येईल. इतकेच नव्हे, तर कित्येक ठिकाणी तांब्यांचे त्यांनी अंधानुकरण केलेलेही आढळून येईल. उदाहरणार्थ, 'मीनाक्षी' (पिपा. पान ५) ही कविता पाहा. रा. डोंगरे यांच्याबरोबर ते तांब्याच्या भेटीला काही वर्षांपूर्वी गेले असताना तांब्यांनी त्यांना म्हणून दाखविलेली,

कोणिकडे जादुगरिणी ! आज सांग धावा ?
दडपित का तरुणमने चरण हा पडावा ?
ही गहिरी नजर जहर
कवणावरि करिल कहर
तरुण कवण लक्षिसि जो चरणि लोळवावा.

ही कविता, व पंडितांची

जादु तुझ्या लोचनांत जादुगारिणी ! ही
काय करिल ? काय नाहि ? सांग ! काय ग्वाही ?
खचित तुझे कसब अजब
गजब करी सहज लकब
ती तिरपी जिव घे ढब सर्व और काही ! !

ही 'मीनाक्षी' या दोन्ही कवितांची तुलना करून पाहिली असता काय दिसून येते ? तांब्यांच्या कवितेची या कवितेवर केवळ 'छाया' पडली आहे असे म्हणायला आम्ही तयार नाही. आमच्या मते अंधानुकरणाचे हे स्पष्ट उदाहरण होय. अंधानुकरण म्हणण्याचे कारण, रा. तांबे यांच्यापासून किंवा त्यांच्या एका कवितेपासून स्फूर्ती घेऊन पंडितांनी सवाई चांगली कविता निर्माण केली असे म्हणावे तर तसे दिसत नाही. कारण, तांब्यांच्या कवितेसमोर पंडितांची ही कविता अगदी निरर्थक शब्दजंजालाप्रमाणे वाटते. अशाच प्रकारच्या अंधानुकरणाचे दुसरे एक उघड उदाहरण पंडितांच्या संग्रहात आढळून येते. त्यांची 'लवतेया लव लव ईज' (पिपा. पान ५६) यशवंतांच्या 'न्याहारी'चे (यशोधन. पान ११६) अंधानुकरण नाही काय ? खेडवळ भाषेच्या दृष्टीने तिच्यातील शब्दयोजना तर सदोष वाटतेच; पण कोणत्या का कारणामुळे होईना, यशवंतांच्या उपर्युक्त ग्रामीण गीताला लाभलेल्या यशाला लुब्ध होऊन त्यांनी त्यांचे अनुकरण केले. यामुळे त्यांच्या स्वतंत्र काव्यकर्तृत्वाला डाग लागला याचे आम्हांला फार वाईट वाटते. या ग्रामीण गीताच्या व अनुकरणाच्या बाबतीत त्यांच्या अत्यंत आवडत्या कवीच्या, तांब्यांच्याच–शब्दात सांगावयाचे म्हणजे त्यांनी

न द्यावा जिथे पाय तेथे दिला

आणि म्हणून यानंतर तरी

बहू लाजलो भान येता मला

अशी जर त्यांची स्थिती होईल तर आम्हांला फार समाधान वाटेल. यापुढे ते असे करणार नाहीत याबद्दल आम्हांला विश्वास वाटतो.

प्राचीन किंवा अर्वाचीन कवींच्या अभ्यासाने त्यांच्या काव्यातील कल्पनांचे पुसट पडसाद आपल्या काव्यातून उमटणे ही गोष्ट निराळी व अंधानुकरण ही गोष्ट निराळी. वर दाखवून दिलेली उदाहरणे आम्हांला तरी अनुकरणात्मक वाटतात. अभ्यासाचे फळ म्हणून, संस्कारक्षमता म्हणून इतर कवींच्या काव्यांतील कल्पनाही पंडितांच्या कवितांत त्यांना कळत न कळत उतरलेल्या आढळून येतात. त्यांच्या 'सौंदर्यासक्ती'तील मूळ कल्पना महाकवी माघाच्या,

क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति
तदेव रूपं रमणीयतायाः

या सुभाषितावर किंवा आंग्लकवी, कीट्स यांच्या A thing of beauty is a joy for ever, its lovliness increases, it will never pass into nothingness या सुप्रसिद्ध चरणद्वयावर आधारलेली असल्याचे तिच्यातील

सेवा ती सुषमा किती परि न हो दिव्यत्व काही रिते
जो जो प्राशन ती करा उलट ते तो तो तसे वाढते

या ओळींवरून वाचकांच्या दृष्टोत्पत्तीस येईल. आणि त्याच सुनीतातील

त्यालागी जडते पिसेच, दिसते रम्याकृती जेधवा
आनंदे हृदयोर्मिका उसळती ती घ्यावया तेधवा

या ओळी वाचताच कविकुलगुरू कालिदासाच्या ' रम्याणि वीक्ष्य ' या श्लोकाची, किंवा केशवसुतांच्या

जे रम्य ते बघुनिया मज वेड लागे
गाणे मनात मग होय सवेच जागे

या चरणांची आठवण ज्यास होणार नाही असा वाचक विरळा. ' लेंढ्रा रस्त्यावरील सायंकाळ' वर (पिपा. पान ३०) आरंभी ग्रेच्या ' एलेजी'तील पहिल्या एकदोन गीतिकांची छाया पडलेली सहज दिसून येते.

(१) आता संथ दिव्यापरी मिणमिणे भूपृष्ठ दृष्टीपुढे
Now fades the glimmering
Landscape on the sight
(२) अंधारात विलीन होइ अवघे ब्रह्मांड गोलाकृति
And leaves the world to darkness–
(३) राहाटीहुन गावढ्याप्रत गुरे केव्हाच माघारती
The' lowing herds wind slowly over the lea

ही साम्यनिदर्शक स्थळे आमच्या विधानाचा पाठपुरावा करतील. ' विधवेच्या आत्मसमर्पणा' तील, (पिपा. पान ५०)

विनोदा ! जा आता मजजवळुनी दूर निघुनी
विषादा ! ये माझा सुहृद असशी तूच निधनी

या ओळी मिल्टनच्या Il Penseroso मधील 'Hence, vain deluding Joys व Come, pensive nun, devout and pure ' या चरणांवरून स्फुरलेल्या असाव्यात. त्यांच्या ' नको जाऊ ' या कवितेतील

जरि गेलिस लाथाडुनी
या दीनाला सोडुनी
कशि जाशिल हृदयांतुनि ?

या कडव्यावर ' ऐसाचि रहा, जाउ नको ' ने आरंभ होणाऱ्या, श्री. उपाध्ये यांच्या अतीव सुंदर ' संगमोत्सुके ' तील

जाशि घरातुनि, जाशि करातुनि
हृदयातुनि परि जाउ नको !

या ओवीची दाट छाया पडलेली आहे. आणि ' उन्मादा ' तील (पिपा पा. ७९)

' काल ' अभागी कालच मेली
' उद्या ' अनोळखि नसे जन्मली
' आज ' काय ती असे आपुली

ह्या कल्पना व उमरखय्यामच्या

Unborn tomorrow. and
dead yesterday,
Why fret about them if
Today be sweet ?

या कल्पना यांत भाषेव्यतिरिक्त दुसरा कोणता फरक आहे ? पंडितांच्या ' वरपरीक्षे ' वर (पिपा. पान ७८) देखील त्यांचे आवडते कवी श्री. तांबे यांच्या ' ' सावळी ' ची सावली पडलेली दिसून येईल. हुडकून काढल्यास कल्पनासादृश्याची आणि शब्दसादृश्याची अशी आणखी उदाहरणे दाखविता येतील.

ही सर्व उदाहरणे वाचकांच्या समोर मांडण्यात पंडितांनी आपल्या कल्पनांची त्या त्या कवींपासून उसनवारी केली असे भासविण्याचा हेतू नाही हे मुद्दाम सांगावेसे वाटते. अत्यंत मधुर व सुखद अशी भैरवी आळविल्यावर कोणताही दुसरा राग आळवण्याचा गवयाने प्रयत्न केला तरी त्यात भैरवीचे सूर मिसळल्याशिवाय राहात नाहीत. आणि म्हणूनच भैरवी सर्वांच्या शेवटी म्हणतात. कवीचेही तसेच होते. त्याने अभ्यासिलेल्या व त्याला अत्यंत आवडलेल्या कल्पना कोणत्या तरी रूपाने त्याच्या कवितांमधून नकळत डोकावतातच. प्रियेची मूर्ती निरंतर हृदयात बाळगणाऱ्या चिताऱ्याने डोळे लावून कोण-त्याही स्त्रीचे चित्र चितारण्याचा प्रयत्न केला तरी अखेरीस चित्र निघणार त्याच्या प्रेयसीचेच. कवीलाही आपले संस्कार, आपल्या आवडीनिवडी सर्वस्वी दूर ठेवता येत नाहीत. त्या सर्व त्याच्या काव्यातून उतरणारच आणि म्हणूनच खरे वाङ्मय हे व्यक्तिवैशिष्ट्ययुक्त असते असे म्हणण्यात येते, ते किती यथार्थ आहे ! पंडितांच्या काव्यावरूनही त्यांच्या व्यक्तिमत्वाची, आवडीनिवडींची, प्रिय कवींच्या अभ्यासाची वगैरे ओळख आपणांस चांगल्या रीतीने होऊ शकते. अर्थात, त्यांची ही सर्व गीते अंतःकरणातून उसळलेली आहेत. हा उसनवारीचा किंवा अनुकरणाचा प्रश्न नसून तो संस्काराचा व अध्ययनाचा स्वाभाविक परिणाम होय.

आतापर्यंतचे बहुतेक विवेचन पंडितांच्या कवितेच्या बाह्यांगासंबंधाने झाले. आता जरा आपण तिच्या अंतरंगात शिरू या. वास्तविक पाहता ‘ पिचलेल्या पाव्याला ’ प्रथम ‘ अंतरंग ’ हेच नाव देण्याचा त्यांचा विचार होता हे ‘ विहंगम ’ वगैरे काही मासिकांतून यापूर्वीच आलेल्या जाहिरातींवरून वाचकांच्या लक्षात येईल. ‘ अंतरंग उघडताना ’ ही कविता अगदी आरंभी देण्याचे कारण बहुधा हेच असावे; पण काय झाले न कळे, त्यांनी आपला विचार बदलला आणि ‘ अंतरंगा ’ चा ‘ पिचलेला पावा ’ झाला. प्रा. पंडित हे काव्यरचना कौशल्याने करू शकतात; पण दुर्दैवाने त्यांना कंठ असूनही गळा नाही. त्यामुळे आधुनिक काळात आवश्यक असलेली स्वतःच्या प्रसिद्धीची कला गायनाभावी त्यांना पारखी झाली आहे. आपल्यातील या उणिवेची जाणीव असल्यामुळेच की काय,

ईशा ! चित्रण काव्यगान असती तीन्ही कला त्वत्सुता
त्यांची मानवसंभवी कधितरी होईल का एकता ? (पि. पा. पान ६१)

असे उद्‍गार त्यांना काढावे लागले असावेत. सारांश, त्यांचा आवाज लक्षात घेता आपल्या ‘ पाव्याला ’ त्यांनी ‘ पिचलेला ’ हे जे विशेषण लावले ते एका दृष्टीने योग्य असले तरी त्यापेक्षा ‘ अंतरंग ’ हे नाव अधिक अन्वर्थक झाले असते, कारण, वस्तुतः आपल्या कवितांच्या रूपाने,

अंतरंग कमल फुले
नटती नव भावदले

भावनांनी नटलेले आपले अंतःकरणच त्यांनी रसिकांसमोर उघडून ठेवले आहे. ‘ पिचलेल्या पाव्या ’ तील प्रत्येक गीतिकेत, नव्हे, तिच्या प्रत्येक चरणात, प्रत्येक शब्दात, कवीने आपले अंतःकरण ओतले आहे. त्यांची अनुभूती, भावभावना, सुखदुःखे, आशाआकांक्षा, इत्यादिकांची सुंदर प्रतिबिंबे या कवितांतून पडलेली आहेत. म्हणूनच त्यांची ही खरीखुरी भावगीते होत.

पंडितांच्या या दोन्ही काव्यसंग्रहांचे सूक्ष्म दृष्टीने निरीक्षण केले असता त्यांच्या अंतरंगातून प्रेमाचा पवित्र प्रवाह अप्रतिहत गतीने एकसारखा वाहत असल्याचे दिसून येईल. ज्या प्रेमामुळे मरुभूमीदेखील नंदनवनासारखी वाटते व ज्याच्या अभावी इंद्राचे वैभवसुद्धा नकोसे होते, ज्याच्या सान्निध्यात युगे क्षणासारखी भासतात व ज्याच्या वियोगात क्षणसुद्धा युगाएवढे दीर्घ होतात त्याच दिव्य व शाश्वत प्रेमाचा धागा त्यांच्या कवितांमधून अनुस्यूत झालेला आढळतो. जगातील सर्व प्राणिमात्रावर आपली मोहिनी घालणाऱ्या या सनातन व चिरंतन प्रेमाचे स्थान व स्वरूप नेहमी बदलत असले तरी त्याचे तत्त्व एकच. आईच्या वक्षःस्थळावर हात ठेवून आनंदाने स्तनपान करणाऱ्या बालकाच्या क्रीडेत काय किंवा रूपयौवनसंपन्न तरुणीशी प्रेमालाप करणाऱ्या प्रेमिकाच्या विलासात काय, प्रीतीचे एकच एक तत्त्व भिन्न स्वरूपात दृष्टीस पडते एवढेच. पर्वताच्या

पठारावरून वाहत येणाऱ्या निर्झराला जसे पुढे निरनिराळे फाटे फुटतात, तसेच पंडितांच्या अंतरंगातील प्रीतिप्रवाहालादेखील फुटलेले आहेत. लहान बालकांविषयीचे प्रेम हा त्यांच्या प्रीतीचा पहिला प्रवाह; यौवनसहज प्रणयोन्माद हा दुसरा व कौटुंबिक गुरुजनांविषयी कृतज्ञता हा तिसरा प्रवाह होय. पंडितांचे लहान मुलांविषयीचे प्रेम त्यांच्या 'चवथीच्या चांदा'त अगदी स्वतंत्र पाहावयास सापडते. एका विशिष्ट वयोमर्यादेनंतर, संसारातील संकटांच्या सतत आघातांनी मन कठोर होत असतानादेखील, बालकांच्या अत्यंत कोमल मनोवृत्तीशी ते तद्रूप होण्याइतके सहृदयत्व कायम ठेवण्यातच कवीचे खरे कवित्व असते. सुदैवाने हा ' प्रौढत्वी निज शैशवास जपण्याचा ' बाणा पंडितांच्या ठिकाणी आहे आणि म्हणूनच त्यांचा ' चवथीचा चांद ' आज आपल्या दृष्टीस पडू शकला. या लहानशा संग्रहात बालस्वभावाची अनेक चित्रे पंडितांनी मोठ्या नैपुण्याने रेखाटलेली आढळून येतात. लहान मुलांसाठी लिहिलेल्या गीतांत त्यांचे बालस्वभावाचे सूक्ष्मावलोकन जसे दिसून येते तसे लहान मुलांवर लिहिलेल्या कवितांतून वात्सल्याने ओथंबलेल्या अंतःकरणाची ओळख पटते. नादानुकारी शब्दांची योजना, गालाला खळी पाडणाऱ्या, क्वचित पोट धरून हसविणाऱ्या विनोदाचा विलास व अभिनयाला दिलेला योग्य अवसर अशा अनेक दृष्टींनी ही गीते सरस उतरलेली आहेत. विनोदाच्या दृष्टीने ' दादांची स्वारी,' ' बोबडकांदा,' 'शहाणी बेटकुळी' इत्यादी कविता मला फार आवडतात. त्यांच्या 'लबाड राजा ' तील (चचां. पान४)

देऊ का या जागेवरी चापट अशी
नको बाई ! काय नेम करावयाचा शी

हा 'शी' चा विनोद हसविणारा असला तरी संभावित रसिकांना कितपत आवडेल याची शंका वाटते.

पण या शिशुगीतांपेक्षा आपल्या प्रणयगीतांनीच पंडित मराठी रसिकांच्या अधिक परिचयाचे झालेले आहेत. विद्यालयीन तरुणांच्या प्रणयभावनांना त्यांनी जे शब्दस्वरूप दिले ते खरोखरच फार मनमोहक आहे. या सर्व प्रणयगीतांतून मुग्ध शृंगार व रमणीय कल्पनाविलास यांचा सुंदर संगम झालेला दृष्टीस पडतो. त्यांच्या

ग्रीवा हंसिपरी फिरूनि फिरूनी मागे पुढे—

वेळणाऱ्या'स्वरूपसुंदरी,' 'मुग्धा' 'मीनाक्षी,' यांच्या 'अपांग' दर्शनाने विद्ध झालेला 'युवक,' 'उन्माद' चढून 'संगमोत्सुक ' होत्साता 'मधुरमीलनाच्या' ' सविकल्प समाधी' त रंगलेला पाहून ' अन्तश्चक्षुविना कुणी न अजुनी (जी) तत्त्वता देखिली ' अशा आपल्या भावी वधूविषयीच्या विचाराने, विद्यालयीन तरुणाच्या अंतःकरणात सुखद व रम्य भावना उचंबळल्याशिवाय राहणार नाहीत. आमच्या या विधानाने सोवळ्या लोकांनी मात्र घाबरून जाण्याचे काही कारण नाहीं. कारण पंडितांच्या या प्रणयचेष्टा इष्काने बेहोष झालेल्या तरुणाच्या नाहीत. त्यांनी स्वतःच सांगितल्याप्रमाणे ' अंतश्चक्षुविना कुणी न अजुनी जी तत्त्वता देखिली ' अशा केवळ भावविश्वातील रमणीची त्यांनी काढलेली ही कल्पनाचित्रे

होत. किंबहुना, आपले हृद्‌गत बोलून दाखविण्यासाठी त्यांनी ही काल्पनिक 'ती' निर्माण केली आहे असेही म्हणता येईल. आपल्या अंतःकरणातील विविध प्रणयभाव पंडितांनी या गीतांतून प्रगट केले आहेत, असे म्हणणे चुकीचे होईल काय? या दृष्टीने त्यांच्या या 'ती' कडे पाहू लागलो तर 'संगमोत्सुक,' व 'शाश्वत भेट' या भावगीतांवरून काय दृष्टीस पडते हे कौतुकाने पाहण्यासारखे आहे.

या सर्व गीतांना अलौकिक माधुरी प्राप्त होण्याचे कारण कवीचा रमणीय कल्पनाविलास तर आहेच; पण त्याहीपेक्षा त्याचे उपमा देण्यातील चातुर्य अधिक कारणीभूत आहे. सुंदर कल्पनांच्या दृष्टीने 'चित्रलेखा' 'तीन कला' 'माधवी व रसाल' 'सागर-संगीत' इत्यादी कविता जशा उल्लेखनीय आहेत तशा उपमा-सौंदर्याच्या दृष्टीने 'बुरखेवाली' 'सौ. ताईचा राजा' 'तुझा सहवास' 'स्मृती, इत्यादी कविता विशेष उल्लेखनीय वाटतात. पारिजात पुष्पाच्या मदिर परिमलाने सुगंधित झालेल्या उद्यानाचीच उपमा वरील कवितांना द्यावी लागेल.

घेसि जरी आपाद गोवा
दृश्य होई वेषभूषा
निस्तब्ध तळ्याचे तळ नजरेते पडते जेवि वरून (पिपा. पान २१)
डुलती डुलुडुलु लोंबती कानी हिरवे डूल
की झुळकीने हालती निंबोण्या अमलूल. (पिपा. पान ४३)

यासारख्या किती तरी अभिनव आणि आल्हादायक उपमा आपणांस आढळून येतील.

पण पंडितांच्या 'पिचलेल्या पाव्यातील' सर्वोत्कृष्ट भाग त्यांनी आपल्या आईबर व काकावर लिहिलेल्या सुनीतांचा होय. त्यांतील ओळीओळींतून त्यांनी आपले अंतःकरण ओतले आहे. यौवनसुलभ उद्दामपणामुळे वडिलधाऱ्या मंडळीच्या केलेल्या आज्ञाभंगाबद्दल पश्चात्तप्त अंतःकरणाने त्यांनी गाळलेले अश्रू कोणाच्याही अंतःकरणात सहानुभूतीचा ओलावा उत्पन्न करतील असेच आहेत. 'दिवंगत जननीस' 'क्षमस्व' 'महदंतर' 'पुण्यस्मृती' इत्यादी कविता या दृष्टीने वाचकांनी अवश्य वाचून पाहाव्या. उताऱ्यासाठी का होईना पण त्यांतून निवड करणे आम्हांला कठीण वाटते. ही सर्व हृदयांदोलक भावगीते वाचून कवीने कविवर्य तांबे यांच्याविषयी काढलेले,

भावकविता तो हृद्य अशा लेखी
कुणी काळिज काढून ठेविले की !

हे उद्‌गार खुद्द पंडितांच्या कवितांनाही यथार्थतेने लावता येतील.

आतापर्यंत कवींच्या काव्यातील अनेक सद्‌गुणांची वाचकांना ओळख करून दिल्यानंतर 'पाजवून प्रेमामृत' (पिपा. पान २५) 'आकृष्टुनी' (पान १००) सारख्या व्याकरणाच्या चुकांची; 'नभोंऽगणी' (पान ३२) 'लेलूट' (पान ७९) 'कुवास'

(पान. ८४) ' तंतूंना छेडू ' (पान. ११०) सारख्या दुष्ट शब्दयोजनेची; वृत्तसुखार्थ ' दयामाया ' साठी ' मायादया ' (पान. ६३) व ' शंकाकुशंका ' साटी ' कुशंका-शंका ' (पान ९६) सारखी केलेली शब्दांची फिरवाफिरव; क्वचित झालेले छंदोभंग इत्यादी गोष्टी वाचकांच्या नजरेस आणून देणे म्हणजे मोठा अरसिकपणा दाखविल्यासारखे होईल. इतर अनेक गुणांच्या समुदायात हे दोष कोठल्या कोठे लपून जातात. प्रो. पंडितांचा काव्य-प्रपंच बराच मोठा आहे. किंबहुना, त्यांच्यासारखे बहुप्रसव कवी आजच्या महाराष्ट्रात फार थोडे आढळतील. आपल्या निवडक कवितांचे हे दोन्ही संग्रह प्रसिद्ध करून त्यांनी महाराष्ट्र–शारदेच्या काव्यभांडारात बहुमोल भर टाकली असेच म्हणावे लागेल. त्यांचे हे दोन्ही काव्यकलाप वाचून आमच्याप्रमाणेच महाराष्ट्रातील गुणग्राही रसिकवर्ग त्यांच्या ' कृष्णेच्या खोऱ्यात ' ' दहिवर ' ' कुणालकांचना ' इत्यादी संकल्पित प्रकाशनांची मोठ्या उत्कंठेने वाट पाहात राहील. प्रो. पंडितांच्या जीवश्च कंठश्च मैत्रीत आयुष्याची अनेक वर्षे आम्ही घालविली आहेत ही गोष्ट लक्षात घेऊन आतापर्यंत घेतलेली टीकाकाराची भूमिका जर आम्ही घटकाभर बाजूला ठेवली व हे दोन्ही संग्रह प्रसिद्ध केल्याबद्दल त्यांचे अंत:करणपूर्वक अभिनंदन केले तर रसिकवर्ग आम्हांला क्षमा करणार नाही काय? शेवटी पंडितांच्या या कवितासुमनांचा

याचा लवमंदिर गंध
दशदिशांस बनवु धुंद !
सेवाया मधुमरंद–
जुळुत रसिक भृंगकुले !

अशी हार्दिक इच्छा कवीच्याच शब्दांत व्यक्त करून हा परीक्षणात्मक लेख पुरा करितो. *

* विहंगम. नागपूर. जानेवारी व फेब्रुवारी १९३४.

कालिदासाची तीन करुण काव्ये : ५ :

इंग्रजी तिसरीत असेन मी त्या वेळी. शृंगारपुरे नावाचे एक शिक्षक आम्हांला मराठी शिकवीत असत. त्या सुमारास त्यांची पन्नाशी उलटलेली असली तरी मनाने व वृत्तीने ऐन पंचविशीतील तरुणांना ते लाजविणारे होते. एका प्रसंगी कै. वासुदेवशास्त्री खरे यांची " उज्जयिनी " ही कविता ते आम्हांला शिकवीत होते. आरंभीचे श्लोक संपवून

सांगाया निजवल्लभेस वदला
तो यक्ष जे जे घना ।
सीतेचा पतिला निरोप, रतिचा
तो शोक भेदी मना ॥
ज्याते ही कविता मुखेच कविच्या
ऐकावया सापडे ।
त्याचे भाग्य विशेष, दुर्लभ जगी
तो लाभ त्याते घडे ॥

हा श्लोक जेव्हा ते शिकवू लागले तेव्हा, मला अजून आठवते, त्यांच्या वक्तृत्वाला विशेष बहर आला होता. कालिदासाच्या काव्यांविषयी माझ्या मनात प्रथम आवड उत्पन्न केली ती त्यांनीच !

कालिदासाच्या काव्याची ओळख करून देताना कै. खरे यांना यक्षाचा आपल्या पत्नीला संदेश, सीतेचा आपल्या पतीला निरोप व रतीचा शोक हे तीनच प्रसंग नेमके आठवले ! खरोखरच या तीन प्रसंगांत काही अलौकिक जादू भरलेली असून कालिदासाच्या काव्याच्या सूक्ष्म अध्ययनानंतर सुद्धा रसिकांच्या अंतःकरणाला सहज स्फुरण्याइतकी कोमल काव्यात्मता त्यांत साठलेली आहे.

संस्कृत कविताकामिनीचा विलास असलेला कविकुलगुरू कालिदास हा रसराज शृंगाराचा मूर्तिमंत अवतार समजला जातो. सर्व प्रकारच्या शृंगाराचे प्रसंग मार्मिकतेने वर्णन करावे फक्त एका कालिदासानेच ! असे जर आहे तर त्याच्या काव्यातील सर्वोत्कृष्ट प्रसंग म्हणून काही शृंगारपरिपूर्ण घटनांकडेच कै. खरे यांनी बोट दाखवावयाला नको होते

का ? शृंगाराची गंगा जेथे दुथडी भरून वाहात आहे अशा घटना कालिदासाच्या काव्यात अमूप आहेत; पण त्यांच्याकडे अंगुलिनिर्देश न करता कै. खरे यांनी या तीन करुण प्रसंगांकडेच लक्ष वेधले ही एका दृष्टीने आश्चर्याची गोष्ट वाटण्याचा संभव आहे; पण जरा बारकाईने विचार केला तर त्यांत आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही.

कालिदासाच्या काव्यातील उत्कृष्ट प्रसंग लौकिकदृष्ट्या प्रत्यक्ष शृंगाराचेच असायला पाहिजेत असे नाही; आणि ते तसे असले तरी त्यांत अंतःकरणाला चटका लावण्याचा गुण असणे शक्य नाही. मानवी मनाचा स्वाभाविक धर्मच असा आहे.त्याला आनंदाच्या, सुखाच्या, विलासाच्या आणि संभोगाच्या अनुभवानेच नव्हे, तर नुसत्या कल्पनेनेही समाधान लाभू शकते; पण त्यामुळे ते हालत मात्र नाही. तृप्तीचे समाधान प्राप्त होणे निराळे व अंतःकरण द्रवणे निराळे. तृप्तीच्या आनंदाने अंतःकरण द्रवत नाही असे नाही; द्रवते, पण त्याला कटू व कठोर दुःखक्लेशांची करुणरम्य पार्श्वभूमी पाहिजे. एरवी सर्वसाधारणपणे अंतःकरण हालण्यासाठी, त्याला चटका बसण्यासाठी अतृप्तीचे, विरहाचे व व दुःखाचे मधुबिंदूच काव्यानंदात मिसळलेले असावे लागतात. होय ! दुःखाची भावना ही काव्यानंदाच्या दृष्टीने मधुबिंदूसारखीच होय. या दुःखाच्या खडकाळ भावनेतूनच काव्यानंदाचा गोड झरा वाहात असतो. याच कारणामुळे जगातील उत्कृष्ट वाङ्मयग्रंथ सामान्यतः करुणरसाने ओथंबलेले आढळून येतात. त्यांतून अतृप्ती, विरह, परित्याग, मृत्यू इत्यादी दुःखपूर्ण भावनांचा कल्लोळ वर्णन केलेला असतो. कालिदासाच्या काव्यातील उत्कृष्ट प्रसंग शोधून काढताना सहजस्फूर्तीने का होईना कै. खरे यांचे रसिक अंतःकरण या तीन करुण प्रसंगांकडेच आकर्षिले गेले याचे रहस्य हेच होय. यक्षाने आपल्या पत्नीला पाठविलेला संदेश, सीतेने आपल्या पतीला पाठविलेला निरोप आणि प्रियतम पतीच्या मृत्यूमुळे भग्नहृदय झालेल्या रतीचा विलाप या तिन्ही प्रसंगांचे चित्रण कारुण्याच्या फलकावर जीवनरसाच्या विविध रंगांनी झालेले आहे.

हे तिन्ही प्रसंग म्हणजे मानवी जीवनाचे तीन करुणरम्य चित्रपट होत. आयुष्याला उदात्तता, गंभीरता आणि रमणीयता आणणाऱ्या तीन प्रमुख जीवनतत्त्वांची ती काव्यात्मक प्रतीके होत. विरह, त्याग व मृत्यू ही ती तीन जीवनतत्त्वे होत. मानवाच्या आयुष्यात पदोपदी अनुभवाला येणाऱ्या या तीन जीवनतत्त्वांचा उत्कृष्ट काव्यनिर्मितीसाठी कालिदासाने कलात्मक कौशल्याने आणि सहृदय अंतःकरणाने उपयोग करून घेतला, यात आश्चर्य नाही. महाकवीचे काव्य जीवनाला व्यापून असते. मानवी जीविताच्या पुष्पातील अनुभवाचा रस त्यात उतरलेला असतो. कालिदासच काय पण जगातील कोणताही महाकवी घ्या, विरह, त्याग आणि मृत्यू या त्रिविध भावनांच्या तंतूंनी त्याच्या काव्यकथेचे महावस्त्र विणलेले आढळून येईल.

यक्षसंदेश

जीवनाच्या सतारीवरील विरहाच्या मधुर व संवादी तारा छेडून कालिदासाने निर्माण केलेले स्वरसंगीत म्हणजे मेघदूत होय. प्रेयसीवरील असीम आसक्तीमुळे

कर्तव्यच्युत झालेल्या यक्षाला कालिदासाच्या कुबेराने कोणती कठोर शिक्षा केली? प्रियाविरहाची! शिक्षा म्हणून विरहाचा उपयोग करून घेणारा कालिदास तरुणतरुणींच्या अंतःकरणाचा खरा ज्ञाता होता यात शंकाच नाही. इतर कोणत्याही शिक्षेपेक्षा यौवनरसाने बहरलेल्या युवकयुवतींना विरहाची शिक्षा अतीव कठोर, अतएव असह्य वाटणारच! ही असह्य शिक्षा भोगीत असताना आकाशात आविर्भूत झालेल्या आषाढातील पहिल्या मेघाबरोबर अलकानगरीतील आपल्या प्रेयसीला संदेश पाठविण्याची कल्पनाही तितकीच काव्यमय! प्रियतमेच्या विरहाने आपली कशी विपन्नावस्था झालेली आहे, केवळ तिच्याच चिंतनात आपण विरहाचे क्षण कसे व्यतीत करीत आहोत, आपल्या विरह-विलापाने रामगिरीवरील वनदेवता डोळ्यांतून अश्रूंचे मौक्तिकमणी कशा गाळीत असतात, स्वप्नातदेखील आपण प्रेयसीचेच ध्यान कसे करीत असतो इत्यादी भावना त्यात व्यक्त केलेल्या आहेत. मेघाजवळ यक्ष आपला संदेश सांगतो—

"मेघा, माझ्या वतीने माझ्या प्रियतमेला तू असे सांग की, हे असहाय्य स्त्रिये, तुझ्यापासून वियुक्त झालेला तुझा सहचर अजून रामगिरीवर जिवंत आहे आणि त्याने तुला आपले कुशल विचारले आहे. दुर्दैवाने त्याचा मार्ग रोखलेला असल्यामुळे त्याला तुझ्याजवळ येता येत नाही. तथापि अत्यंत कृश झालेल्या, विरहतापाने पोळलेल्या, अश्रूंनी ओल्या झालेल्या, उत्कंठेने भारावलेल्या आणि दीर्घ निश्वास टाकणाऱ्या आपल्या गात्रांनी तुझ्या कृश, विरहदग्ध, अश्रुक्लिन्न, उत्कंठित व उष्णोच्छ्वास टाकणाऱ्या गात्रांना तो दुरूनच मनोमय आलिंगन देत आहे. दासींच्या समोर मोकळ्या मनाने उच्चारता येण्यासारखे शब्ददेखील केवळ तुझ्या मुखस्पर्शाच्या लोभाने एरवी तुझ्या कानाशी बिलगून कुजबुजणारा तुझा प्रियकर आज तुझ्यापासून अतिशय दूर व दृष्टिआड आहे; म्हणून उत्कंठेने ओथंबलेला आपला निरोप तो आज माझ्या तोंडून तुला सांगत आहे. त्याचा निरोप असा—

"हे प्रिये, या रामगिरीवरील प्रियंगु लतांमध्ये मला तुझ्या अंगाचे दर्शन घडते. भयभीत झालेल्या हरिणीच्या डोळ्यांत तुझे दृष्टिक्षेप आढळून येतात. पूर्ण चंद्रबिंबाच्या ठायी मला तुझे लावण्य दिसते. मयूराचा पिसारा पाहिला की तुझ्या केशकलापाची आठवण होते. आणि येथील नदीतील मंद जललहरींमध्ये तुझ्या भ्रुकुटींचे विलास आढळतात. पण हाय! यांपैकी एकाच्याही ठिकाणी मला तुझे पूर्ण सादृश्य दिसत नाही. तू माझ्यावर प्रेमाने रागावली आहेस अशी कल्पना करून मी ते चित्र कधीकधी गेरूने येथील शिलातलावर रेखाटतो आणि तुझा राग घालविण्यासाठी मी तुझ्या पाया पडायला जातो तोच...! डोळे वारंवार अश्रूंनी डबडबतात! त्यामुळे मला तुझे दर्शनही होत नाही. अरेरे! दुष्ट दुर्दैवाला आपला चित्रातील देखील संगम सहन होत नाही! कधीकधी स्वप्नामध्ये मला तुझे दर्शन घडते. त्या वेळी स्वप्नातच तुला गाढ आलिंगन देण्यासाठी मी आपले बाहू आकाशात उंच उचलतो. माझी ही शोचनीय स्थिती पाहून येथील वनदेवता झाडांच्या पानांवर आपल्या अश्रूंचे मौक्तिकमणी वारंवार गाळत असतात! एकूण चित्रसंगम तर

नाहीच नाही, पण स्वप्नसंगम देखील नाही ! म्हणून मी आता काय करतो सांगू तुला ? हिमालयावरील देवदारू वृक्षांच्या कोवळ्या पानांची संपुटे फोडून बाहेर वाहू लागलेला गोड रस पिऊन सुगंधित झालेले वायू आता दक्षिण दिशेने वाहायला लागले आहेत. हे गुणवती, हे वायू तुझ्या शरीराला स्पर्श करून आलेले असतील या भावनेने मी त्यांनाच आलिंगन देतो ! तुझ्या वियोगव्यथेने मी अगदी अशरण झालो आहे ! ही रात्र ल्हान कशी होईल आणि हा दिवस कमी त्रासदायक कसा होईल याचीच मी नेहमी चिंता करतो. मला ठाऊक आहे की, माझ्या चिंतेचा काही एक उपयोग नाही. पण करणार काय ? अशरण झाल्यामुळे चिंता करतो एवढे मात्र खरे !

" तथापि, हे प्रिये, शाप संपल्यानंतर मग आपण अमुक करू नी तमुक करू असे खूप मनोरथ करीत करीतच मी दिवस कंठीत आहे. तेव्हा तूदेखील फार भीरू होऊ नकोस व धीर सोडू नकोस ! आपल्याला आनंदाचे व सुखाचे दिवस प्राप्त होणारच; कारण या जगात कायमचा सुखी किंवा कायमचा दु:खी असा कोणीच नसतो. सुखदु:खांचे रहाटगाडगे वरखाली एकसारखे फिरत असते. माझा शाप संपायला आता चारच महिने राहिले आहेत. हे चार महिने कसे तरी डोळे मिटून तू काढ. . . . नंतर विरहाने वृद्धिंगत झालेले आपले निरनिराळे मनोरथ चंद्रिकेने बहरलेल्या रात्रीत आपण मनसोक्त पुरवून घेऊ !

" हा मेघ आपल्या पतीचाच दूत आहे ना, अशी शंका कदाचित तुला येईल. म्हणून तुझ्या पतीने एक खूण तुला सांगायला सांगितली आहे. तो म्हणाला, हे प्रिये, माझ्या गळ्याला मिठी मारून तू गाढ झोपली होतीस; पण मधेच तू रडत रडत उठलीस. काय झाले, असे मी तुला वारंवार विचारले. तेव्हा तू म्हणालीस, ' अरे लबाडा, स्वप्नात तू दुसऱ्याच कोणत्या तरी स्त्रीशी रममाण झालेला मला आढळलास. '

" या खुणेवरून हा मेघ माझाच दूत असल्याचे व इकडे मी खरोखरच कुशल असल्याचे तुला कळेल. तेव्हा उगीच विश्वास सोडू नकोस. विरहामुळे स्नेह नाहीसा होतो असे म्हणतात, ते बरोबर नाही. उलट विरहामुळे इष्ट वस्तूविषयाचे प्रेम अपरंपार वाढते ! "

असा हा यक्षसंदेश आहे. या संदेशात अभिनवता नसली तरी आर्तता आहे, उत्कटपणा आहे, त्यात खऱ्या प्रेमिकाचे अंत:करण आहे; आणि या सर्वांच्या जोडीला कालिदासाची काव्यात्मता आहे.

सीतेचा पतिला निरोप

पण विरहापेक्षाही परित्यागाची भावना अधिक कारुण्यपूर्ण आहे. क्षणिक विरहानंतर पुनर्मीलनाची निश्चित आशा तरी असते. परित्यागात तीही नाही. किंबहुना, पुनर्मीलनाच्या आशेने नाजूक विरहव्यथेला विशेष गोडी प्राप्त झालेली आहे; पण कठोर परित्यागानंतर पतीचे पुनर्मीलन कोठले ? अंगनांचे कुसुमसदृश आशाबंधन विरहाग्नीने

होरपळून न जाता अधिक चिवट होते; पण परित्यागाच्या नुसत्या कल्पनेनेही ते तुटून पडते. अशा या करुणतर प्रसंगाच्या पायावर कालिदासाने आपले दुसरे कलामंदिर उभारले आहे.

रामचंद्राने केलेला सीतेचा परित्याग ! हा प्रसंग जितका कारुण्याने भरलेला आहे तितकाच तो उदात्त व गंभीरही आहे. सीतेच्या पावित्र्याविषयीचा संशय रामचंद्राला आलेला नसून एका रजकाला आलेला होता. अग्निदिव्य करून स्वतःचा पवित्रपणा सिद्ध केल्यानंतरसुद्धा सीतेविषयी लोकापवाद होताच. तो कानावर आल्यामुळे आपल्या विख्यात वंशाच्या विशुद्ध कीर्तीची काळजी वाहणाऱ्या रामचंद्राने सीतेचा त्याग करण्याचे ठरविले आणि कठोरपणाने व कपटाने त्याने तो निश्चय पार पाडला. सीतेविषयी अंतःकरणात अपरंपार प्रेम भरलेले असूनही आणि सीतेच्या पावित्र्याविषयी आपल्याला किंचिन्मात्र संशय नसताना सुद्धा केवळ राजधर्मपरिपालनासाठी व आपली कुलकीर्ती अकलंक ठेवण्यासाठी रामचंद्राने केलेल्या सीतात्यागाची स्तुती करावी की निंदा करावी हेच कळत नाही. नैतिक मूल्यमापनाच्या निकषावर घासून या प्रसंगाच्या योग्यायोग्यतेचा, निर्णय तडकाफडकी देता येणे शक्य नाही, इतका तो गुंतागुंतीचा आहे !

आपल्या त्यागाची नुसती वार्ता कानी पडल्याबरोबर सीतादेवी मूर्च्छित झाली. खरेच आहे ! काहीच कारण नसताना केलेल्या त्यागाच्या नुसत्या वार्तेने सुद्धा मूर्च्छित होण्याइतके सीतेचे रामावर अपरंपार प्रेम होते. सीतादेवी मूर्च्छित पडली; पण सावध झाल्यानंतर एखाद्या साधारण स्त्रीसारखा विलाप करीत राहिली नाही. रामचंद्राने केवळ कर्तव्यकठोरतेने आपला त्याग केला या गोष्टीची जाणीव होताच तिने आपला शोक आवरला आणि लक्ष्मणभावोजीबरोबर 'राजा' रामचंद्राकडे एक निरोप पाठविला. हा निरोप पाठविण्याची कल्पना अत्यंत उदात्त, गंभीर आहे. महाकवीच्या विशाल अंतःकरणाची आणि मार्मिकतेची खात्री पटते ती अशा ठिकाणी. कालिदासाच्या दृष्टीने रामचंद्र जसा आदर्श होता तशी सीताही आदर्श होती. या आदर्शांना कोणत्याही प्रकारे मलीन होऊ न देता, पातिव्रत्याच्या संशयासारखा नाजूक प्रसंग वर्णन करण्यासाठी कवीच्या अंतःकरणाची भूमिका अतिशय उंच व उदात्त असावी लागते. ती भूमिका महाकवी कालिदासाची होती हे दाखविण्यास या प्रसंगाचा उत्तम उपयोग होतो.

पूज्य रामचंद्राचे व आपले पतिपत्नीचे प्रेमळ नाते संपले; तेव्हा तो संबंध लक्षात घेऊन रामचंद्राला बोल लावणे सीतेला योग्य वाटले नाही. शिवाय रामचंद्राने सीतेचा त्याग केला होता तो केवळ राजधर्माला अनुरूप अशा कर्तव्यकठोरतेने ! म्हणून ही कर्तव्य-कठोरता दाखविणाऱ्या 'राजा' रामालाच तिने निरोप पाठवला, पतिस्वरूप रामचंद्राला नव्हे ! कालिदासाची मार्मिक वाणी "वाच्यस्त्वया मद्वचनात्स राजा" असा उल्लेख करते हे लक्षात घेणे भाग आहे.

पण सीतेकडून निरोप पाठविण्याच्या या कल्पनेपेक्षाही तिच्या प्रत्यक्ष निरोपात अधिक भव्यता व उदात्तता आहे. पतीला निरोप पाठवावयाचा असला तरी कुलीन

कन्येच्या आचाराप्रमाणे प्रथम सीतेने आपल्या स्वश्रुजनांना प्रणिपात सांगितला. शोकाच्या या अवस्थेतही ती कुलाचार व सदाचार विसरली नव्हती, यातच तिच्या आदर्शत्वाचे बिंब आहे. आणि तिने प्रत्यक्ष निरोप तरी असा काय पाठवला ? त्या परित्यक्तेच्या शोकविव्हल व परितप्त अंतःकरणातून पतिनिंदेचा उष्ण लाव्हा बाहेर पडला काय ? छे, छे ! तसे असते तर सामान्य स्त्रीमध्ये व कालिदासाच्या आदर्श सीतेमध्ये फरक तो काय ? " अग्निदिव्यातून मी विशुद्ध म्हणून बाहेर पडल्ये हे आपण प्रत्यक्ष डोळ्यांनी पाहिले; तरीही केवळ लोकापवादामुळे माझा आपण त्याग करता, हे आपल्या विख्यात कुलाला शोभणारे आहे काय ? " असे तिने राजा रामाला अत्यंत नम्रपणे विचारले. प्रत्यक्ष प्रमाणापेक्षा केवळ किंवदन्तीवर विश्वास ठेवणाऱ्या राजाने राजधर्माच्या दृष्टीने व राजकुल-कीर्तीच्याही दृष्टीने हे योग्य केले नाही, असा तिचा अभिप्राय आहे. पण कदाचित हा अभिप्राय व्यक्त करण्यात आपली चूक होत असेल अशी शंका तिला आली. रामाने केवळ ' कामचार ' म्हणून आपला त्याग केला असणे शक्य नाही. या बाबतीत आपलेच दुर्दैव आड आले असावे.

ममैव जन्मान्तरपातकानां
विपाक विस्फूर्जथुरप्रसह्यः ॥

असे म्हणणाऱ्या सीतेचे संयमशील व क्षमाशील प्रेम उदात्त होय, यात शंकाच नाही !" दोषातेही गुण करणारे " प्रेम ते हेच ! या विशुद्ध प्रेमाची मूर्तिमंत देवता सीता होय. परित्यागाने शून्यजीवन झालेल्या सीतेने गंगेत आपला देहसुद्धा विसर्जन केला असता; पण तिच्या पोटात रामाच्या कुलसंततीचे अंकुर वाढीस लागले होते. तेव्हा ती देहत्याग कसा करणार ? यात सीतेला वाटणारी रामाच्या कुलसंततीची काळजी जरी व्यक्त होत असली तरी जन्माला आलेल्या किंवा येऊ घातलेल्या पोटच्या गोळ्यासाठी कष्टमय जीवन व्यतीत करणाऱ्या परित्यक्तांचे करुण चित्र त्यामुळे डोळ्यांसमोर उभे राहावे हेही तितकेच खरे ! शेवटी " प्रसूतीनंतर सूर्यबिंबाकडे अनिमिष दृष्टी लावून मी तपश्चर्या करण्याचा यत्न करीन ! कशासाठी ? तर पुढील जन्मीसुद्धा पती म्हणून मला आपलीच प्राप्ती व्हावी; पण त्यात वियोग मात्र असू नये. महाराज, पत्नी म्हणून. मी परित्यक्ता असले तरी आपला एक सामान्य प्रजाजन या नात्याने मला अस्तित्व आहेच. राजधर्माप्रमाणे इतर तपस्व्यांची आपण जशी काळजी वाहाल, निदान तशी तरी आपण माझी काळजी वाहावी एवढीच आपणांस प्रार्थना आहे ! " अशी प्रार्थना करून ती आपला निरोप संपविते. हा सर्वच प्रसंग अत्यंत करुणगंभीर आहे. त्याचे जितके अधिकाधिक चिंतन करावे तितका त्या-पासून अधिकाधिक रमणीय अर्थ बाहेर पडतो. त्याभोवती गंभीर भावनांचे जे एक विशुद्ध वलय पडलेले आहे त्याची शोभा तर काही विशेष आहे. त्यातही सीतेचा हा निरोप ऐकल्यावर—

बभूव रामः सहसा सबाष्प-
स्तुषारवर्षीव सहस्यचन्द्रः ॥

अशी रामचंद्राची झालेली स्थिती पाहिली, आणि

सीतां हित्वा दशमुख रिपु-
र्नोपमेये यदन्याम्
तस्या एव प्रतिकृतिसखो
यत्क्रतूनाजहार

या शब्दांत वर्णन केलेले त्याचे विशुद्धाचरण लक्षात घेतले म्हणजे या प्रसंगाला संस्कृत वाङ्मयातच काय पण इतरत्रही तोड सापडणे कठीण आहे, असे वाटल्यावाचून राहात नाही.

रतीचा शोक

विरह आणि परित्याग या भावनांपेक्षाही अधिक करुण असलेली भावना मृत्यूची होय. या मृत्यूच्या भावनेवर आधारलेल्या अशा दोन विलापिका कालिदासाने लिहिल्या आहेत. एक 'अजविलाप' आणि दुसरा ' रतिविलाप'. पतीने प्रिय पत्नीविषयी केलेल्या विलापाचे दृश्य पहिल्यात, तर पत्नीने प्रिय पतीविषयी केलेल्या विलापाचे दृश्य दुसऱ्यात आढळते. कालिदासाच्या काव्यात हे दोन्ही विलाप अतिशय प्रसिद्ध आहेत. केवळ विलापकाव्ये या दृष्टीनेच विचार केला तर रतिविलापापेक्षा अजविलाप अधिक श्रेष्ठ ठरेल. त्यात मृत्यूविषयीचे जे तत्त्वज्ञान कवीने ग्रथित केले आहे ते गांभीर्याने विनटलेले आहे. किंबहुना महाकवीची जीवनस्पर्शी तात्त्विक पण काव्यमय प्रतिभा तेथे जशी आढळते तशी ती रतिविलापात आढळत नाही. तत्त्वगंभीर वृत्तीचा रतिविलापातील अभाव हा एका दृष्टीने नैसर्गिकही म्हणता येईल. प्रिय व्यक्तीच्या मृत्यूच्या प्रसंगानंतर देखील पुरुष जसे गंभीर राहू आणि होऊ शकतात, तशा स्त्रिया होऊ शकत नाहीत. कोणत्याही प्रसंगाचा, केवळ बुद्धिनिष्ठ होऊन विचार करण्याची सवय पुरुषांना असू शकते ! उलट स्त्रिया म्हणजे नैसर्गिक भावनांचा नुसता चढतावाढता उद्रेक ! याचमुळे केवळ प्रजेने आपणाला स्त्रीलंपट म्हणू नये म्हणून अजाने स्वतःला इंदुमतीबरोबर जाळून घेतले नाही; तर उलट रती ही चितेत आपला देह विसर्जन करायला प्रत्यक्ष सिद्ध झालेली होती. अजविलापांतील मृत्यूविषयक तत्त्वज्ञान अजाच्या तोंडी घातलेले नसून ते वसिष्ठाच्या तोंडी घातलेले आहे असेही म्हणता येईल. यामुळे केवळ मृत्यूविषयक तत्त्वज्ञानावरून अजविलाप रतिविलापापेक्षा श्रेष्ठ ठरू शकत नाही, या म्हणाण्यात तथ्य आहे यात शंका नाही. तथापि, दोन्ही विलाप वाचल्यावर अजविलापात वृत्तीचे गांभीर्य अधिक, तर रतिविलापात हृदयातील भावनांचा उद्रेक अधिक आढळतो हे सहज प्रत्ययाला येईल. परस्परांविषयी व्यक्त झालेल्या भावनांच्या दृष्टीने मात्र या दोन्ही विलापांत विलक्षण साम्य आढळते. उदाहरणार्थ,

मनसापि न विप्रियं मया
कृतपूर्वं तव किं जहासि माम्

ही अजाची उक्ती, आणि

कृतवानसि विप्रियं न मे
प्रतिकूलं न च ते मया कृतम् ।
किमकारणमेव दर्शनं
विलपन्त्यै रतये न दीयते ।।

ही रतीची उक्ती पाहा. आपल्या पूर्वपरिभुक्त सुरत-लीला आठवून शोक करण्याची भावनाही दोन्हीकडे सारखीच आहे.

कालिदासाने वर्णन केलेला हा 'रतीचा शोक' 'मना भेदी' यात शंकाच नाही. असह्यवेदन अशा वैधव्याच्या वज्राघाताने ताडलेली रती मूर्च्छेतून सावध झाल्यावर जमिनीवर लोळून शोक करू लागली तेव्हा भोवतालची सृष्टीही तिच्याप्रमाणेच दु:खित झाली. आयुष्यातील एकेक प्रसंग आठवावयाचा आणि शोक करायचा. मदन नाहीसा झाल्यामुळे जगाची होणारी शोचनीय अवस्था

रजनी तिमिरावगुंठिते
पुरमार्गे घनशब्दविक्लवाः ॥
वसतिं प्रियकामिनां प्रिया
स्त्वदृते प्रापयितुं क ईश्वरः ॥
नयनान्यरुणानि घूर्णयन्
वचनानि स्खलयन्पदे पदे ॥
असति त्वयि वारुणी मदः
प्रमदानमधुना विडम्बना ॥

ह्या श्लोकांत अत्यंत सुंदर रीतीने वर्णन केलेली आहे. *

* मनोहर. सप्टेंबर, १९४०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ५५५९० वि: निबंध
क्रमांक २०६५ नों: दि: २०।३।७१

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. १८३७५

अर्वाचीन कविता : ६ :

अर्वाचीन कवितेचा प्रारंभ केशवसुतांपासून समजण्यात येतो आणि ते खरेही आहे. तथापि, याचा अर्थ नवीन पद्धतीची कविता केशवसुतांनीच अगदी प्रथम लिहिली असा मात्र नाही. त्यांच्या पूर्वीच्या काही कवींनी केशवसुतांचा मार्ग मोकळा करून ठेवला होता, ह्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष करता येत नाही. वि. मो. महाजनींनी इंग्रजी स्फुट कवितांची, तर प्रधान व कीर्तिकर यांनी इंग्रजी खंडकाव्यांची रूपांतरे केली होती. महाजनी, कीर्तिकर, कानिटकर इत्यादींनी जातिवृत्तात रचना केली होती, तर घंटय्या नायडूंनी निर्यमक कविता लिहिली होती. चिंतामणी पेठकर आणि कुंटे यांनी कवितेला लौकिक विषय घेतले होते आणि कुट्यांनी तर उच्चारानुसारी लेखनपद्धतीचा उपयोग केला होता. या पार्श्वभूमीवरून केशवसुतांच्या कवितेकडे पाहिले म्हणजे एका अर्थाने आपल्या पूर्वीच्या काव्यांतूनच ती उत्क्रांत झाली होती असे दिसून येईल. परंतु वरील कवींचे प्रयत्न नवीन असले तरी प्रभावी नव्हते. त्यांच्या प्रयत्नांतून केशवसुतांचे काव्य विकसित झाले असले तरी ते इतके प्रभावी होते की त्याने काव्याचा प्रांत उजळून टाकला. एवढेच नाहीं तर ते काव्य इतर कवींना स्फूर्तिदायक झाले. याचमुळे अर्वाचीन काव्याच्या जनकत्वाचा मान केशवसुतांना दिला जातो व तो यथार्थ आहे. केशवसुतांनी आपली पहिली कविता इ. स. १८८५ मध्ये लिहिली आणि म्हणून अर्वाचीन कवितेचा आरंभकाल इ. स. १८८५ धरण्यात येतो. तेथून तो रविकिरणमंडळाचा उदय होईपर्यंत, अर्थात, १८८५ ते १९२० पर्यंतचा काल केशवसुतांचे युग म्हणून संबोधले जाते.

केशवसुतांनी मराठी काव्याच्या बहिरंगात व अंतरंगात खूपच बदल घडवून आणले. अक्षरवृत्तांची व यमकांची बंधने बऱ्याच अंशी काढून टाकून त्यांनी जातिरचना विपुल प्रमाणात केली. अक्षरवृत्ते आणि यमके त्यांच्या काव्यात अगदीच नाहीत असे नाही; पण त्यांनी याही बाबतीत पूर्वीचा तोचतोपणा काढून टाकून वृत्तवैचित्र्ये साधली व इंग्रजी पद्धतीवर यमकांचे नवीन प्रयोग केले. क्वचित, मुक्तछंदाच्या जवळपास येईल अशी रचना त्यांनी केली. त्यामुळे मराठी कवितेला त्यांनीं रचनास्वातंत्र्य प्राप्त करून दिले, असे म्हणावयास हरकत नाही. इंग्रजी सुनीताचा प्रकारही त्यांनी मराठीत आणून सोडला. पण या बहिरंगापेक्षाही केशवसुतांनी काव्याच्या अंतरंगात केलेले फरक अधिक महत्त्वाचे

आहेत. त्यांतील मुख्य फरक हा की, त्यांनी कवितेला समाजसन्मुख—लोकाभिमुख बनविले. दैनंदिन लौकिक जीवनातून निर्माण होणारे प्रश्न त्यांच्या काव्याचे विषय बनले. इंग्रजी वाङ्मयाशी आणि संस्कृतीशी संपर्क आल्यामुळे त्या वेळी महाराष्ट्राचेच नव्हे तर सगळ्या भारतवर्षाचे जीवन ढवळून निघाले होते. त्यावेळच्या राजकीय जीवनामुळे आमच्या धार्मिक व सामाजिक जीवनात अक्षरशः उलथापालथ होत होती. स्वातंत्र्य हे या प्रचंड घडामोडीचे ध्येय होते. धर्माच्या आणि सामाजिक रूढींच्या बंधनात आमचा समाज अडकून पडल्यामुळे आम्हांला पारतंत्र्य आले, तेव्हा हे पारतंत्र्य नाहीसे करून स्वातंत्र्य मिळवावयाचे असेल तर प्रथम आपण धार्मिक व सामाजिक बाबतीत स्वतंत्र झाले पाहिजे, अशी विचारधारा महाराष्ट्रातील विचारवंतांत वाहात होती. आणि म्हणून जीर्ण धार्मिक रूढींवर व सामाजिक विषमतेवर त्यांनी हत्यार उपसले होते. या प्रवृत्तीचे यथार्थ प्रतिबिंब 'तुतारी' या कवितेत पडलेले असल्यामुळे केशवसुतांच्या युगाला ' तुतारीयुग ' म्हणूनही संबोधण्याचा अनेकांना मोह होतो.

धर्मांचे माजवूनि डम्बर,
नीतीला आणिती अडथळे;
विसरुनिया हे जातात खुळेः-
नीतिचे पद जेथे न ढळे,
धर्म होतसे तेथेच स्थिर,
हल्ला करण्या तर दंभावर तर बंडावर,
शूरांनो ! या, त्वरा करा रे !
समतेचा ध्वज उंच धरा रे !
नीतीची द्वाही पसरा रे !
तुतारिच्या या सुराबरोबर !

केशवसुतांच्या या द्वाहीत त्या वेळच्या आधुनिक मराठी काव्यातील प्रमुख विचारधारा स्पष्ट झाली आहे.

' ब्राह्मण नाही, हिंदुहि नाही न मी एक पंथाचा ' अशी आपल्या धर्मातीतत्वाची घोषणा त्यांनी केली. स्त्रीवर्गाला 'दास्यी दडपणाऱ्या' चालींचा धिक्कार करून स्त्रीपुरुषांच्या समानतेचा त्यांनी पुकारा केला. स्त्रीपुरुषांच्या समानतेबरोबर त्यांच्या प्रणयाचा आविष्कारही त्यांनी मोकळेपणाने केला. प्राचीन कवितेत वैयक्तिक प्रेमाला व प्रणयाला फारसे स्थान नव्हते. केशवसुतांनी इंग्रजी कवींचे अनुकरण करून ते प्राप्त करून दिले. 'पडली छाया मनुजाची जर, विटाळ होतो तर मनुजाला' या शब्दांनी अस्पृश्यतेचा त्यांनी उपहास केला आहे. आर्थिक विषमतेकडेही केशवसुतांचे दुर्लक्ष झाले नाही.

उंच अशा बैसुनि तक्तावर
एक वैभवा थोर भोगितो
धुळीमध्ये तो अन्य लोळितो

हाल न कुत्रा त्याचे खातो
काय असे ही स्थिती बरोबर ?

सारांश, 'जुने जाउ द्या मरणालागुनी' असे कंठरवाने सांगून त्या जुन्यातूनच नवीन निर्माण करण्यासाठी प्राप्त काळाच्या विशाल पर्वतात सुंदर लेणी खोदून त्यांवर आपली नावे नोंदण्यासाठी त्यांनी आवाहन केले. अशा अनेक सामाजिक व धार्मिक पुरोगामी प्रवृत्तींचा आविष्कार केशवसुतांनी आपल्या कवितेतून केला. सामाजिक स्वातंत्र्याचा त्यांनी हिरीरीने पुरस्कार केला असला तरी राजकीय स्वातंत्र्याकडे त्यांचे अगदीच दुर्लक्ष होते असे नाही.

बापू गड्या ध्वज उभा धरशील काय
स्वातंत्र्यदेव मनसा भजशील काय ?
तेव्हा आम्ही म्हटले ही ऱ्हासाची
रजनी केव्हा जाइल विरूनि साची
स्वतंत्रतेची पहाट ती येईल
उत्कर्षाचा दिन केव्हा सुचवील

या कवितांतून त्यांची स्वातंत्रप्रीती स्पष्ट होते. फ्रेंच राज्यक्रांतीनंतर पाश्चात्य राष्ट्रांनी अंगीकारलेल्या स्वातंत्र्य, समता व बंधुता या घोषणेचेच हे पडसाद होत. यांच्या मुळाशी स्वातंत्र्याची प्रेरणा होती. या व्यक्तिस्वतंत्र्याचा अशा रीतीने पुरस्कार करताना कवितेतूनच आत्माविष्काराला प्राधान्य मिळणे अपरिहार्य होते. उपरोक्त सर्व लौकिक विषयांच्या बाबतीत आपल्या स्वतःच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया कोणत्या होत्या त्या केशवसुतांनी व्यक्त केल्या. त्यामुळे त्यांची कविता स्वाभाविकपणेच अंतर्मुख बनली. प्राचीन कवितेत आत्माविष्काराला फारसे स्थान नव्हते. ती बहुतांशी बहिर्मुख होती. केशवसुतांनी तिला अंतर्मुख बनविली. त्यांनी लिहिलेली निसर्गपर कविताही याच आत्मपर वृत्तीतून निर्माण झाल्याचे दिसून येईल. 'हरपले श्रेय' यासारख्या काही कविता लिहून गूढगुंजनाच्या प्रकारालाही केशवसुतांनी सुरुवात केली हे विसरता येत नाही.

केशवसुतांनी आणून सोडलेल्या या प्रवृत्तींचा आढळ आर्वाचीन मराठी कवितेत प्रामुख्याने होतो. केशवसुतानंतर उदयाला आलेल्या टिळक, बालकवी, दत्त, बी, तांबे इत्यादी कवींची कविता आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्याने नटलेली असूनही उपरिनिर्दिष्ट प्रवृत्तीच तिच्यात आढळून येतात. या कवींनी केशवसुतांपासून 'प्रेरणा' घेतली असे म्हणण्याचे कारण नाही. या सर्व कवींच्या कवितांचे बहिरंग साधारणपणे सारखेच म्हणजे जातिवृत्तात्मक आहे. तांब्यांनी मात्र तिला संगीताचे प्रसाधन प्राप्त करून दिले. केशवसुतांच्या भाषेतील खडबडीतपणा या पुढील कवितेत नाहीसा झाला. गोविंदाग्रजांनी तर ती पराकाष्ठेची सुंदर बनविली. टिळकांनी तिच्यात साधेपणा ओतला. बालकवींनी तिला कोमलता प्राप्त करून दिली, तर तांब्यांनी नादमाधुर्याची अपूर्व जोड तिला दिली. या सर्वांची

कविता आत्मपर आहे. या आत्मपरतेतही गोविंदाग्रजांचे काव्य विशेष उत्कट आहे. केशवसुतांच्या प्रणयपर भावगीतांची विकसितावस्था गोविंदाग्रजांत आढळते, तर निसर्गविषयक काव्याचा उत्कर्ष बालकवीत आढळतो. तथापि, निसर्गाशी पूर्णपणे तद्रूप होऊन भान विसरण्याचा बालकवींच्या कवितेचा गुण काही आगळा आहे. निसर्गातील 'साध्याही विषयातून फार मोठा आशय' काढण्याच्या केशवसुतांच्या वैचारिकतेचा टिळकांच्या 'वनवासी फुला'त प्रत्यय येतो. सामाजिक विषयांच्या बाबतीत तांबे खेरीज करून हे सर्व कवी समानधर्मा होते असे म्हणण्यास हरकत नाही. रूढींविरुद्ध सर्वांनीच बंड पुकारले होते. केशवसुतांनी 'तुतारी' फुंकली तर टिळकांनी 'रणशिंग' फुंकले आणि नवयुगांची द्वाही फिरविली. केशवसुतांच्या सच्च्या चेल्याने, गोविंदाग्रजाने कृष्णाचीच तुतारी फुंकून रूढींचे सीमोल्लंघन करण्यासाठी 'दसऱ्या' त पाऊल टाकले, तर बींनी 'डंका' वाजवून 'भगवा झेंडा' उभारला. बालकवींच्या 'धर्मवीरा'चा अवतारही याच हेतूने झाला. जातिवर्णांच्या विषमतेची चीड या सर्व कवींच्या काव्यात आढळते. 'ब्राह्मण नाही, हिंदुहि नाही' असे म्हणणाऱ्या केशवसुतांना 'मी ब्राह्मण वा महार मी ! गणी न कवणालाच कमी' म्हणून टिळकांनी साद दिली. 'जन्माने अधिकार-जाति ठरते, जन्मेचि नीचोत्तम' अशा समाजधोरणाचा निषेध करून 'का अब्राह्मणवाद नित्य अमुच्या मार्गी पडे आडवा' असा प्रश्न बींनी टाकला आहे. स्त्रीवर्गावर होणाऱ्या अन्यायाविरुद्धसुद्धा सर्वांनीच लिहिले आहे. खास केशवसुतांत न आढळणाऱ्या नवीन काव्यप्रकारांचीही या कवींनी मराठी कवितेला जोड दिली. टिळक आणि दत्त यांनी अनेक सुंदर शिशुगीते लिहिली. गोविंदाग्रजांनी उपरोधपूर्ण विनोदी कविता लिहिल्या. विनायकांनी पूर्ववैभवाची गीते गाइली. तांब्यांनी नाट्यगीतांची रचना केली.

केशवसुतांच्या संप्रदायातील बहुतेक कवी १९२० च्या आसपास दिवंगत झाले आणि त्यानंतर रविकिरण मंडळाचा कालखंड सुरू झाला असे समजण्यात येते. ही संगती बरोबर नाही असे मला वाटते. १९२० ते १९४० च्या आधुनिक कवितेतील या दुसऱ्या युगाला एखाद्याचे नावच द्यायचे झाले तर ते तांबे यांचे देता येईल. तांबे हे केशवसुतांना समकालीन. केशसुतांनी सुरू केलेल्या बहुतेक प्रवृत्ती १९२० पर्यंत तांबे यांनी लिहिलेल्या काव्यात आढळून येतात. तथापि, काही बाबतीत त्यांच्या काव्यरचनेची धारा स्वतंत्रपणे वाहात होती. आपल्या प्रेमप्रधान कवितेसाठी केवळ जातींचेच नव्हे तर संगीताचे प्रसाधन त्यांनी वापरले होते. हे प्रेम अधिक सात्त्विक, अधिक मोकळे आणि विविध होते. सामाजिक दुष्ट चालींविरुद्ध केशवसुतांदिकाप्रमाणे त्यांनी बंडाची भाषा वापरली नाही, विधवांच्या दैन्याबद्दल त्वेषाचे उद्‌गार काढलेले नाहीत, तथापि त्या दुःखाने विदीर्ण झालेल्या स्त्रीहृद-यातील अनेक भाव त्यांनी उत्कट रीतीने व कलात्मक कौशल्याने चित्रित केलेले आहेत.

जुने जुने ते सर्वहि द्या द्या
नवे नवे ते पाहुनि घ्या घ्या

आले दुरुनि चालुनि बुद्धया
तुम्हा सुखवाया, निरभिलाष झिजवी काया

अशा शब्दांत ' घटोत्कच माये'चे वर्णन करून एका दृष्टीने इंग्रजी सुधारणांचा त्यांनी उपहासच केला आहे. 'चिरंजीव कोण' ' मातृभूमिप्रत ' इत्यादी कवितांतही त्यांचा हाच दृष्टिकोण दिसून येतो. १९२० पर्यंतच्या त्यांच्या कवितेचे स्थूल स्वरूप हे अशा प्रकारचे होते. त्यांचा पहिला काव्यसंग्रह १९२० साली प्रसिद्ध झाला. त्यातील गेय कविता साभिनय गाऊन दाखवून श्री. मायदेव यांनी महाराष्ट्र डोलविला होता. या कवितांनी मुग्ध होऊन व त्यांपासून स्फूर्ती घेऊन रविकिरण मंडळातील कवींनी आपली भावगीतात्मक रचना केली. रविकिरण मंडळातील मुख्य कवी तीन. माधव ज्यूलियन, यशवंत आणि गिरीश. प्रणयप्राधान्य हा तिघांच्याही कवितेचा विशेष. या कवितांचा तोंडवळा केशवसुत संप्रदायापेक्षा बऱ्याच बाबतीत तांब्यांच्या कवितांशी अधिक जुळतो. या तिघांमध्ये कर्तृत्वाने ज्येष्ठ व श्रेष्ठ असलेल्या माधव ज्यूलियनवर तर तांब्यांच्या कवितेची छाप विशेष दिसते. या अनुषंगाने तांब्यांना 'शृंगारमत्त मधुमिलिंद' म्हणून दिलेली पदवी व माधव ज्यूलियन यांना मिळालेली ' प्रणयपंढरीचा वारकरी ' ही पदवी लक्षात आणावी. या तीनही कवींच्या काव्यातील मुक्तप्रणयाचे नाते तांबे यांच्या

डोळे हे जुलमि गडे ! रोखुनि मज पाहु नका

ह्या १९२१ मधील, किंवा,

कोणिकडे जादुगरिणि, सांग आज धावा
दडपित का तरुण मने चरण हा पडावा ?

या १९२९ मधील प्रणयगीतांशी अधिक जवळचे आहे. तांब्यांप्रमाणेच त्या कवींनी जुन्या रूढींविरुद्ध बंडाची भाषा न काढता दडपलेल्या अंतःकरणातील आर्त आक्रंदने आविष्कृत केली. तेव्हा केशवसुतांनंतर उदयास आलेल्या माधव ज्यूलियन, यशवंत, गिरीश आदी कवींवर तांब्यांची छाप अधिक असल्यामुळे १९२० पासून रविकिरण मंडळाचे युग सुरू झाले असे म्हणण्यापेक्षा तांब्यांचे युग सुरू झाले असे म्हणणे अधिक यथार्थ होईल. या तीनही कवींनी मराठी काव्य अत्यंत समृद्ध केले यात शंका नाही. केशवसुतांप्रमाणेच तांब्यांनी अनेक सुनीते लिहिली होती. तो प्रकार या तिघांनी यशस्वी रीतीने हाताळून त्याला मराठी काव्यात मानाचे स्थान प्राप्त करून दिले. तांब्यांच्या काव्यात आढळणाऱ्या प्रणयपर भावगीतांच्या क्षेत्राचाही त्यांनी अधिक व्यवस्थित विस्तार केला. इतकेच नव्हे तर ' कला ' ' विरहतरंग, ' ' जयमंगला ' यांसारखी प्रदीर्घ काव्ये लिहून त्या प्रवाहाची रुंदी त्यांनी वाढविली. अर्थात, पूर्वीची काव्ये विशेषेकरून स्फुट होती. या तीनही कवींनी या स्फुट काव्यांना खंडकाव्याची जोड देऊन ते अधिक जोमदार बनविले. स्वतंत्र रीतीने माधव ज्यूलियन यांनी मराठी कविता अधिक समृद्ध केली. केशवसुतांनी छंदांचे जसे अनेक प्रयोग केले होते तसे माधव ज्यूलियन यांनीही केले.

त्यांनी फारशी कवितेतील गज्झलांचे अनेक प्रकार मराठीत आणले, आणि ते लोकप्रिय करून सोडले. 'सुधारक' आणि 'नकुलालंकार' लिहून उपरोधपूर्ण काव्याचा प्रकार त्यांनी वाढीस लावला. यशवंत आणि गिरीश या दोन कवींनी जानपदगीतांचा नवा प्रकार सुरू केला. त्यामुळे पूर्वीच्या काळात केवळ पांढरपेशांच्या वातावरणात वावरणाऱ्या मराठी कवितेला खेड्यापाड्यांत फिरवून आणण्याचे, ग्रामीण जीवनाचे चित्रण करण्याचे श्रेयही त्यांनाच दिले पाहिजे. वैचारिक दृष्टीने विचार केला तर या कवींच्या काव्यांत फारशी प्रगती झालेली आढळत नाही. तांब्यांच्या पासून घेतलेले प्रणयाचे सूर कंटाळा येईपर्यंत हे कवी पुन:पुन्हा आळवीत राहिले. त्यात ते इतके बुडून गेले की स्वकालीन परिस्थितीचे त्यांना फारसे भान राहिलेले दिसत नाही. या कवींच्या कर्तृत्वाचा काळ म्हणजे पहिले महायुद्ध संपल्यानंतरचा व दुसरे सुरू होण्यापूर्वीचा होय. या अवधीत भारतात आणि म्हणून महाराष्ट्रात समाजकारणापेक्षाही राजकारणात अनेक प्रक्षोभक घटना घडून येत होत्या. स्वातंत्र्याचे आंदोलन विशेष जोराने सुरू झाले होते. १९२० ची असहकारितेची चळवळ आणि १९३० ची कायदेभंगाची चळवळ याच काळात घडली. त्यामुळे गांधीवादी विचारसरणीचा परिणाम जनमनावर बराच झाला. पाश्चात्य राष्ट्रांतील रशियात साम्यवादी क्रांती होऊन गेल्यावर तिचे वारे इतर देशांप्रमाणे आपल्याकडेही वाहू लागले होते. या घटनांचा तांबे यांच्यासारख्या सहृदय कवीच्या अंत:करणावर फार मोठा परिणाम झाला. आणि त्यामुळे त्यांच्या कवितेत स्वातंत्र्यगीतांचा एक नवीन पण जोमदार प्रवाह सुरू झाला. 'अशांचे कोण करिल तरि काय!' 'कोण रोधील,' 'बलोद्धतास', 'मरणात खरोखर जग जगते' इत्यादी कवितांत याचा आपणांस उत्कट प्रत्यय येतो. तांब्यांनी लिहिलेल्या या कवितांत अर्वाचीन कवितेतील क्रांतिवादी कवितेची बीजे आढळतात.

अनंत मरणे अधी मरावी
स्वातंत्र्याची आस धरावी
स्वातंत्र्याचा एकचि ठावा
केवळ यज्ञचि मजला ठावा

या काव्यातील स्वातंत्र्यप्रीती,

दुबळ्यांचे बळ केवळ निस्तर
करील कैसे दिव्य भयंकर
बलोद्धतांची मोडिल कंबर

या चरणातील सामान्य जनतेच्या सामर्थ्याची प्रतीती, आणि 'रुद्रास आवाहन' या कवितेच्या

पाड सिंहासने दुष्ट ही पालथी
ओढ हत्तीवरुनि मत्त नृप खालती
मुकुट रंकास दे करटि भूपाप्रती
झाड खट्खट तुझे खड्ग क्षुद्रां

या ओजस्वी ओळींतील साम्यवादी क्रांतीची बीजे पुढील अनेक कवींच्या काव्यांत अंकुरित झालेली आढळून येतात. तांब्यांच्या कवितेचा दुसरा खंड १९२७ मध्ये प्रसिद्ध झाला; आणि त्याचा मराठी कवीच्या अंतःकरणावर एवढा विलक्षण परिणाम झाला की त्यातून क्रान्तिवादी कवींचा संप्रदाय उदयाला येऊन तो आज विशेष लोकप्रिय झालेला आहे.

१९२० नंतर तांब्यांच्या पावलावर पाऊल टाकून माधव ज्यूलियन, गिरीश व यशवंत यांचे काव्यलेखन चालू असतानाच अनिल, गु. ह. देशपांडे आणि वा. ना. देशपांडे यांचे काव्यलेखन चालू होते. अनिलांच्या या काळातील कवितांत विशुद्ध प्रेमाचे दर्शन होत असले तरी ते अत्यंत स्वयंकेंद्रित आहे. गु. ह. देशपांडे यांनी मराठीत प्रामुख्याने प्रतीकात्मक अशा गूढवादी कवितेचा उपक्रम केला, तो अनिल व वा. ना. देशपांडे यांच्या काही गूढवादी कवितांहून अधिक खोल व आत्मप्रत्ययकारक आहे. वा. ना. देशपांडे यांनी वृत्तयोजनेचे आणि काव्यप्रकारांचे अभिनव प्रयोग करून मराठीतील काव्यरचनेचे क्षेत्र वाढविले. त्यांनी मराठी काव्यात वाढीस लावलेल्या अनेक प्रकारांमध्ये नाट्यकाव्य हा प्रकार विशेष उल्लेखनीय आहे.

अशा काही थोड्या कवींवर तांब्यांच्या संप्रदायाची छाप फारशी दिसत नसली तरी साकल्याने विचार करता १९२० मध्ये सुरू झालेले तांबे युग मराठी काव्यात आजही प्रभावी आहे असे मला म्हणावेसे वाटते. होय, तांबे यांचे युग मराठी काव्यात अद्यापि प्रभावी आहे. विद्यमान मराठी कवींत कुसुमाग्रज, कांत, पोवळे, बोरकर, शांता शेळके, संजीवनी मराठे इत्यादी कवींच्या काव्यरचनेवर तांब्यांचा प्रभाव निश्चित आहे. बोरकर, शेळके आणि मराठे यांच्या प्रणयपर भावगीतांत आणि रचनाशैलीत तांब्यांचे कलागुण आढळतात; आणि कुसुमाग्रज, कांत व पोवळे, या क्रान्तिवादी कवींच्या ‘ रुद्र ’ संप्रदायाला तांबे गुरुस्थानी आहेत. केशवसुतांनी ‘ तुतारी ’ फुंकल्यावर ज्याप्रमाणे रणशिंगे वाजली आणि डंके झडले, त्याप्रमाणे

डुमडुमत डमरु ये, खणखणत शूल ये
शंख फुंकीत ये, येइ रुद्रा

असे तांब्यांनी ‘ रुद्रास आवाहन ’ केल्यावर

संहाराची सुवर्ण घटिका आली गे आली

या शब्दांत कुसुमाग्रजांनी ‘महाकालीला’ आवाहन केले,

नेत्रानलि करुनी त्रैलोक्याची होळी
अन्याय, असमता रगडित पायांखाली
कर तांडव रुद्रा

म्हणून कांतांनी आवाहन केले, आणि

थयथय नाचत येइ भैरवी, थयथय नाचत ये
रिपुरुंडांची घाल भयानक गळ्यामधी वलये

अशी पोवळे यांनी भैरवीला हाक मारली आहे. आपली काव्ये ही दलितांच्या उद्धारार्थ आहेत हे सांगताना कुसुमाग्रज, पोवळे व कांत यांनी बलोद्धतांविषयी तीव्र संताप व्यक्त केला आहे. तांब्यांच्या काव्यात हा संताप–

दुबळयांचे बळ केवळ दुस्तर
करील कैसे दिव्य भयंकर
बलोद्धतांची मोडिल कंबर

या आवेशपूर्ण शब्दांनी प्रकट झाला आहे. अर्थात, तांब्यांच्या उद्‌गारांनाच या क्रांतिवादी कवींनी साथ दिलेली आहे. तांब्यांच्या या ' बलोद्धता'वरूनच कुसुमाग्रजांचे

बलवंता आव्हान, बळीचे बळवंता आव्हान
असेच चालू दे चहुकडुनी अखंड शरसंधान

स्फुरलेले दिसते. कुसुमाग्रज आणि कांत यांच्या प्रेमगीतांतही तांब्यांचे भावसौंदर्य व रचनालालित्य आढळून येते. हे बहुतेक कवी रूढींच्या नायनाटासाठी मूर्तिभंजक बनलेले आहेत. आणि या बाबतीतला विचारप्रवाह त्यांनी केशवसुतांपासून घेतला असे म्हणणे योग्य होईल. तथापि, तांब्यांप्रमाणे हे सर्व कवी सश्रद्ध आहेत हे विसरता कामा नये. क्रांतीसाठी ते महाकाली, भैरवी, रुद्र इत्यादी देवतांना आवाहन करतात, हे त्यांच्या आस्तिक्यबुद्धीचेच द्योतक नाही काय ? तेव्हा या कवींना तांबे यांच्या संप्रदायाचे उद्‌गाते म्हणण्याला काय हरकत आहे ?

या सर्व कवींच्या कवितेतील क्रांतीच्या कल्पनेच्या मुळाशी मानवतेच्या स्थापनेची महत्त्वाकांक्षा आहे; आणि अर्वाचीन कवितेतील तो एक महत्त्वाचा विचारप्रवाह होय. १९३५ च्या सुमाराला मराठी कवितेला जे निराळे वळण लागले त्यातील ही एक मुख्य विचारधारा होय. ' मजुरांवर उपासमारीची पाळी ' या कवितेवरून केशवसुतांचे लक्ष गरीब मजूर वर्गाकडे वेधले होते असे दिसून येते. तथापि, श्रीमंत आणि गरीब यांच्यांतील वैषम्य प्रथम कुसुमाग्रजांच्या कवितेत विशेष उत्कटपणे दिसून येते. त्यांच्या ' हिमलाट ' ' मातीची दर्पोक्ति ' ' आगगाडी व जमीन ' इत्यादी कवितांत हे महदंतर कलात्मकतेने व्यक्त झालेले आहे. या त्यांच्या कविता १९३४ ते ३८ च्या दरम्यानच्या आहेत. त्यानंतर दुसरे महायुद्ध झाले आणि त्याने जगात प्रचंड उलथापालथ घडवून आणली. यंत्रामुळे निर्माण झालेली भांडवलशाही, तिच्यामुळे घडून येणारे अनर्थपात व त्यामुळे चिरडला जाणारा मानव याचे हृदयविदारक दर्शन या काळात झाले आणि त्यातूनच मानवतावाद जन्माला आला. वा. ना. देशपांडे यांच्या ' स्वप्नमंदिरात ' या मानवतावादाची चाहूल लागते. पण अनिल, मुक्तिबोध, ना. ग. जोशी हे याचे प्रमुख उपासक आहेत. मानवतावादाचे निशाण प्रगटपणे अनिलांनी फडकविले असल्यामुळे त्यांनाच या संप्रदायाचे अग्रणी म्हणता येईल.

अन्याय घडो कोठेही, चिडून उठू आम्ही
घाव पडो कोठेही, तडफडू आम्ही

अवघ्या अभाग्यांचे अश्रू, उभे आमच्या डोळ्यात
दुःखितांच्या वेदनांच्या, कळा उरात आमच्याही
नाते नवीन असे काही, जोडून आहोत आम्ही
मानव तेही, मानव आम्ही ''

या त्यांच्या कवितेत ही भावना उत्कटत्वाने व्यक्त झाली आहे. आपल्या नवविचारांचे वाहन म्हणून अनिलांनी निर्माण केलेला मुक्तछंद ही त्यांची आर्वाचीन मराठी कवितेला फार मोठी देणगी होय. या मुक्तछंदातून व्यक्त झालेला अनिलांचा मानवतावाद आशावादी आहे.

उठारे उठारे सत्वर सत्वर
तत्पर तत्पर
पेरा पेरा पेरा
नव बीजे पेरा
नव्या आशा धरा
पेरते व्हा , पेरते व्हा ! !

हा त्यांच्या काव्याचा मुख्य सूर आहे; आणि तोच आजच्या मराठी काव्यात विशेष मान्यता पावला आहे. मानवतावादाचे दुसरे कवी मुक्तिबोध आणि ना. ग. जोशी होत. वैचारिक दृष्टीने जोशांची कविता अधिक प्रगत आहे; तथापि मुक्तिबोधांच्या कवितेत हा मानवतावाद अधिक उत्कट आणि आवेशयुक्त झालेला आहे.

अनिल, जोशी, मुक्तिबोध यांच्याबरोबरच आणखी काही नवकवींची नावे डोळ्यांसमोर येतात. त्यांत मर्ढेकर, विंदा करंदीकर, आणि भावे हे प्रमुख होत. हे सर्व कवी यथार्थवादाच्या नावाखाली बीभत्स प्रतिमांच्या साह्याने जीवनाचे ओंगळ दर्शन घडविण्यात कुशल आहेत. त्यांच्या अशा ओंगळ कवितांची एक लाट अर्वाचीन मराठी कवितेत येऊन गेली. ती आता जवळजवळ ओसरली आहे. इंग्रजी काव्यातील टी. एस. इलियट,इझरा पाऊंड आदी यथार्थवादी कवींनी युद्धामुळे उध्वस्त झालेल्या आपल्या राष्ट्राच्या जीवनातून आपली तुच्छता आणि वैफल्यवादी कविता लिहिली. तिकडे पहिल्या महायुद्धाचे जे परिणाम झाले त्याच्या एकशतांशाने देखील आमच्याकडे दुसऱ्या महायुद्धानंतरसुद्धा परिणाम झालेले नसताना ते झाले आहेत अशी खोटी कल्पना करून घेऊन व इलियट आणि इझरा पाऊंड यांचे अनुकरण करून बीभत्स वैफल्यवादी कविता मिर्माण करणे हे अप्रामाणिकपणाचे वाटत नाही काय ? त्या मानाने ऑडेनच्या संज्ञाप्रवाही लेखनाचे तंत्र अभिनव आणि म्हणून अनुकरणीय तरी म्हणता येईल. पण या संज्ञाप्रवाहातून निर्माण झालेल्या प्रतिमा नेहमी अभद्रच असतात असे नाही. त्यांच्या विस्कळितपणामुळे अशी संज्ञाप्रवाही कविता अत्यंत दुर्बोध आणि अभद्र प्रतिमांमुळे ओंगळ वाटणाऱ्या कवितांची रसिकांना शिसारी आल्यास त्यात आश्चर्य कोणते ? या तथाकथित नवप्रवाहाने अर्वाचीन मराठी काव्यसरितेचा प्रवाह किंचित काल गढूळ झाला होता; पण तो आता निवळत

चालला आहे, हे चांगले लक्षण आहे. जीवन ज्याप्रमाणे पूर्णपणे भद्रतेने भरलेले नाही, त्याप्रमाणे ते सर्वस्वी अभद्रतेनेही भरलेले नाही. त्यात अमांगल्याप्रमणेच मांगल्यही ओतप्रोत भरलेले आहे. कवितेत प्रामुख्याने कवीच्या अंत:करणातील भावनात्मक क्रियाप्रतिक्रियांचा उत्कटपणे आविष्कार होतो. या दृष्टीने या काही नवकवींच्या काव्यातील यंत्रयुगामुळे निर्माण झालेल्या उध्वस्त जीवनाचा व अभद्रतेचा आविष्कार प्रामाणिक आणि स्वाभाविक आहे असे ग्रहीत धरले तरी तो एकांगी असल्यामुळे स्वागतार्ह वाटत नाही. ज्या यंत्रामुळे जीवन उध्वस्त झालेले आहे त्याच यंत्रामुळे ते समृद्धही झालेले आहे, हे विसरता येत नाही. इतर राष्ट्रांच्या तुलनेने आमच्या राष्ट्रात खरे यंत्रयुग अजून अवतरलेलेच नाही आणि म्हणून समृद्ध जीवनाच्या दृष्टीने आम्ही कितीतरी मागे आहोत. यंत्रयुगाला मानवतेचे अधिष्ठान मिळाले तर ते इतरांप्रमाणे आमच्याही उत्कर्षाला कारण होईल. याच कारणामुळे आमच्या राष्ट्रात आज यंत्राचा आश्रय घेतला जात आहे. वस्तुतः गेल्या दोन महायुद्धांनी पाश्चिमात्य साम्राज्यशाहीला उध्वस्त जीवनाचा अनुभव आला असला तरी त्यातून आमचे स्वातंत्र्य उदयाला आले आहे; आणि त्यामुळे निराशेने नव्हे तर आशांनी आमची अंतःकरणे फुलून गेली आहेत. त्यांच्याशी समरस न होता युरोपातील साम्राज्यशाहीच्या उध्वस्त जीवनाशी केवळ कल्पनेने एकरूप होऊन त्याची चित्रे रेखाटीत बसणारी या कवींची कविता यथार्थपणे सामाजिक आहे असे कसे म्हणता येईल ? त्यापेक्षा मानवतावादी म्हणून प्रसिद्ध असलेले कुसुमाग्रज,

> **नव्या जगास्तव नव्या युगास्तव**
> **यंत्रचक्र हे धडधडते**
> **विचलित होउन पिशाचमन हे**
> **भग्न महाली तडफडते**
> **मानवतेचे ईश्वराशी मीलन करण्यास्तव झटते**

या कवितेत केलेले यंत्राचे वर्णन स्वागतार्ह वाटते.

> **गिळूनि अंतर, तोडुनि बंधन**
> **करी एकतेमधे विसर्जन**
> **स्वप्नि तयाच्या एक पताका**
> **अखिल धरेवर फडफडते**
> **अवकाशातिल रहस्य अंकित**
> **करावयाला हो आकांक्षित**

हे. यंत्राचे कार्य कसे नाकारता येईल ? पण तिकडे लक्ष न देता—

> **गत शतकाचे जमवुनि लक्तर,**
> **अश्रुजलाने भिजवित कोटर**
> **तिमिर पुजारी, म्हणती कोळीष्टक अमुचे तुटते**

हा पुराणवादी सनातन्यांचा दृष्टिकोण, जितका निषेधार्ह आहे तितकाच यंत्रामुळे अन्यत्र निर्माण झालेले उध्वस्त जीवन आपले समजून त्याचे अभद्र प्रतिमांनी आजच्या काही कवींनी केलेले वर्णनही निषेधार्ह आहे. अनिल, कुसुमाग्रज, कांत यांच्याप्रमाणेच वसंत बापट आणि मंगेश पाडगावकर हेही आशेचा संदेश घेऊन येणारे आजचे प्रमुख कवी आहेत. वसंत बापट यांच्या काही कवितांचा घाट प्रचारकी थाटाचा असल्यामुळे विरस करतो. पण एरवी त्यांची कविता आजच्या सामाजिक व राष्ट्रीय जाणिवांचा यथार्थतेने, सहृदयतेने व सरसतेने आविष्कार करते त्यात शंका नाही. पण त्याहीपेक्षा मंगेश पाडगावकरांच्या काव्यात मात्र आजच्या सामाजिकतेचा सर्वांगीण आविष्कार भावोत्कट कलात्मकतेचे सौंदर्य घेऊन आविष्कृत झालेला आढळतो. निसर्गातील पार्थिवतेचा जयजयकार करणारी त्यांची कविता सकस आहे.

विनाश आहे भरून भवता
इथे तिथे अन्
घराघरातुन, मनामनातुन
पूजियल्या ज्या मूर्ती त्यांचे दगडच झाले
नव्या जगाचे आश्वासन ? पण युद्धच आले

या वस्तुस्थितीची जितकी जाणीव त्यांना आहे तितकीच

वसंतात पण या झाडांना
येती बघ ना हिरवी पाने
म्हणूनि तरळते अजूनही ओठावर गाणे

असा दुर्दम्य आशावाद त्याच्या ठिकाणी आहे. त्याचमुळे

विनाश आहे भरून भवती
तुमच्या अमुच्या जगी खरे, पण
तुमच्या अमुच्या जगापलिकडे आहे जीवन
विशाल जीवन
विहरत खिदळत नित्य विकासत
जास्वंदीची लाल फुले ती
जाइजुईचे कुलीन सुंदर सलज्ज वैभव
झाडे पक्षी डोंगर वारे
नक्षत्रांचे शुभ्र इशारे
फूलहि इवले या विश्वातिल
उभे कसे डोलते पहा ना, मरण जिंकुनी
उभा जसा हो कालियाचिया मस्तकावरी पाय ठेवुनी

तो योगेश्वर, तो बन्सीधर
अणुरेणूतुन या सृष्टीच्या
म्हणून तरळते अजूनही ओठावर गाणे

ह्या त्यांचा आशावाद आजच्या कवितेचा मुख्य विचारप्रवाह आहे असे म्हणण्यास यत्किंचितही शंका नाही. *

---

* मराठी साहित्य संमेलन. दिल्ली १९५४

कालिदासाच्या नाटययशाचे रहस्य : ७ :

— १ —

प्रास्ताविक

संस्कृत साहित्याला भूषण झालेला कविकुलगुरू कालिदास हा एक यशस्वी नाटककार होता यात शंकाच नाही. जगातील प्रसिद्ध टीकाकारांनी त्याच्या कृतीतील मर्म ओळखून त्याला सर्वश्रेष्ठतेचे सिंहासन अर्पण केले आहे. केवळ स्वभावरेखाटन व रसनिर्मिती यांच्याच दृष्टींनी पाहिले तर कालिदासाशी स्पर्धा करायला भवभूतीसारखा वाग्वीर संस्कृत साहित्यात आहेच; पण रंगभूमीवरील यश लक्षात घेता, भवभूतीपेक्षा कालिदास अधिक श्रेष्ठ ठरतो हे निर्विवाद होय. भूतकालाने हा निर्णय केव्हाच देऊन टाकला आहे. रामभद्र, सीता इत्यादिकांसारख्या उच्च विचारांच्या व उदात्त ध्येयांच्या प्रतिमा रेखाटून आपल्या नाटकांत हृदयस्पर्शी करुणरसाची उत्कटत्वाने निर्मिती करणारा भवभूती ' ये नाम केचिदिह नः प्रथयन्त्यवज्ञाम् । जानन्तु ते किमपि तान्प्रति नैष यत्नः । ' यात व्यक्त झालेला निराशाजनक त्रागा करीत होता ! असा त्रागा करण्याची पाळी त्याजवर आली होती हे कशाचे लक्षण आहे ? त्याच्या समकालीन प्रेक्षकांना त्याची नाटके आवडत नव्हती, म्हणजेच ती नाटके रंगभूमीच्या दृष्टीने अयशस्वी ठरली होती हेच त्याचे सरळ उत्तर दिसते. साहित्यिक या नात्याने भवभूतीची योग्यता कितीही मोठी असली तरी नाटककार या दृष्टीने त्याला तितके यश मिळाले नसावे असे दिसते. कालिदासाचे मात्र तसे नाही. तो उत्कृष्ट साहित्यिक तर होताच; पण त्याहीपेक्षा रंगभूमीच्या खाच्याखुच्या जाणून आपली ललित नाटके लिहिणारा व ती प्रेक्षकांसमोर यशस्वी करून दाखविणारा कुशल कलावंत होता. त्याच्या नाटकांनी केवळ संस्कृत साहित्याचाच संसार साजरा केला असे नाही, तर त्यांनी संस्कृत नाट्यकलेला व रंगभूमीलाही वैभवसंपन्न बनविले. आणि म्हणूनच श्रेष्ठ कलावंत म्हणून मार्मिक टीकाकार त्यांची स्तुतिस्तोत्रें गात आहेत. मराठी रंगभूमीवर खाडिलकर व गडकरी यांची आज जी स्थिती आहे ती पूर्वीच्या काळी कालिदास व भवभूती यांची होती असे स्थूल मानाने म्हणावयास हरकत नाही. खाडिलकरांची नाटके रंगभूमीच्या सोयी-गैरसोयी व प्रेक्षकांची कुवत लक्षात घेऊन लिहिलेली असल्यामुळे ती परिणामकारक व यशस्वी होतात हे आपण पाहतोच. उलट, इतर अनेक दृष्टींनी अधिक चांगली असलेली गडकऱ्यांची (व त्यांचे गुरू कै. कोल्हटकर यांचीही) नाटके मात्र

पडतात. कालिदासाची नाटकें यशस्वी होऊन भवभूतीची मात्र अयशस्वी व्हावी, असे का? कालिदासाच्या यशाचे रहस्य कशात आहे? प्रेक्षकांवर तो आपली छाप कोणत्या साधनांनी अधिक बसवू शकला? या प्रश्नांचा विचार प्रस्तुत लेखात करावयाचा आहे. कालिदासाच्या यशाची मीमांसा आजपर्यंत अनेकांनी केली; पण या ठिकाणी ती थोड्या नवीन पद्धतीने करावयाचे योजले आहे. ती कितपत बरोबर आहे हे ठरविण्याचे काम मार्मिक रसिकांचे असल्यामुळे त्यासंबंधी विशेष लिहिण्याची आवश्यकता नाही.

नाटककाराची परतंत्रता

नाट्यलेखनाच्या बाबतीत नाटककार पूर्णपणे परतंत्र असतो हे लक्षात ठेवले पाहिजे. उच्च ध्येयांनी आणि उदात्त विचारांनी प्रेरित होऊन लिहिलेली नाटके नेहमी यशस्वी होतीलच असे नाही. कारण केवळ आपल्याच कल्पनांनुसार नाट्यलेखन करून चालत नाही; तर नाटककाराला रंगभूमीची सोय व प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ती ह्याही लक्षात घ्याव्या लागतात. या दोन बंधनांनी तो जखडला गेला असतो. ही बंधने योग्य रीतींनी पाळून आपल्या बुद्धीचे वैभव जो प्रकट करू शकेल त्यानेच यशस्वी नाटककार होण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगावी. किंबहुना या बंधनांनीच त्याची वाङ्मयकृती रंगभूमीवर अधिक यशस्वी होऊ शकेल असेही म्हणावयास हरकत नाही. नाटकात कल्पिलेल्या प्रसंगांची पार्थिव पार्श्वभूमी चित्रकलेच्या साहाय्याने सजविणारा कुशल चित्रकार, नाटकातील पात्रांच्या भूमिकांचे अंतरंग यथार्थ रीतीने ओळखून त्यांचा योग्य अभिनय करणारा कलावंत नटवर्ग आणि सर्व पात्रांची सूत्रे आपल्या हातात ठेवून त्यांना चालविणारा मार्मिक सूत्रधार अथवा दिग्दर्शक यांची जोड जर नाटककाराला लाभणार नाही तर त्याचे नाटक यशस्वी होण्याची आशा बाळगायला नको. त्यातही कुशल नटवर्गाची मातब्बरी तर विशेषच आहे. एरव्ही, स्वभावारेखाटनाच्या व इतर दृष्टींनी कितीही सुंदर नाटक लिहिलेले असले तरी त्याचा प्रयोग करायला योग्य नटवर्ग जर मिळला नाही तर रंगभूमीवर ते यशस्वी होणे शक्य नाही. म्हणूनच आपल्याला लाभलेल्या नटवर्गाची कुवत लक्षात घेऊन नाटककार आपली नाटके लिहीत असल्याचे अनेकदा आढळून येते. खाडिलकरांनी गंधर्वासाठी नाटके लिहिली किंवा अत्रे हे बापूराव मान्यांसाठी नाटके लिहीत असतात याचे रहस्य झाले तरी हेच आहे. कालिदासाने हे रहस्य बरोबर ओळखले होते. आपल्याला लाभणाऱ्या नटवर्गाला ज्या भूमिकांशी विशेष समरस होऊन अभिनय करता येईल अशाच भूमिका त्याने रेखाटल्या. कसे ते आपण पाहू.

तत्कालीन नटीवर्ग : गणिका

कालिदासाच्या काळी आणि तत्पूर्वीही रंगभूमीवर स्त्रियांची कामें स्त्रियाच करीत असल्याचे दिसून येते. एकदा भगवती सरस्वतीने लिहिलेल्या 'लक्ष्मीस्वयंवर' नावाच्या नाटकाचा प्रयोग इंद्राच्या सभेत करून दाखवावयाचे ठरले होते. त्यासाठी पात्रांची योजना करीत असताना भरतमुनीस असे आढळून आले की, पुरुषांची कामे करण्यास

ऋषिवर्ग तयार होता; पण स्त्रियांच्या भूमिका करण्यासाठी मात्र कोणी तयार होईना. तत्कालीन समजामुळे पुरुषांनी स्त्रीभूमिका करण्याची गोष्ट तर काढावयासच नको! राहता राहिल्या स्त्रिया! त्यांत ऋषींच्या पत्नी आपल्या कुलीनत्वामुळे रंगभूमीवर येण्यास तयार नव्हत्या. ही अडचण दूर करण्यासाठी भरताने स्त्रीभूमिका करण्याच्या कामी उर्वशी, मेनका आदीकरून अप्सरांची म्हणजेच स्वर्लोकातील वारयोषितांची योजना केली. ह्या वृत्तान्तावरून अशाच प्रकारच्या स्त्रिया त्या वेळी रंगभूमीवर स्त्रीभूमिका करीत असत असे मानावयास हरकत नाही.

भरताने केलेल्या या नाट्यप्रयोगाचा उल्लेख कालिदासाच्या ' विक्रमोर्वशीयात ' आहेच. त्यात उर्वशीने लक्ष्मीची भूमिका केल्याचे लिहिले आहे. कालिदासाच्या वेळी जर पुरुषांनी स्त्रीभूमिका करण्याची पद्धती असती तर तिचा कोणत्या ना कोणत्या तरी स्वरूपात, निदान ' विक्रमोर्वशीया 'त तरी–उल्लेख आला असता. नुकतेच कैलासवासी झालेले डॉ. केतकर ह्यांचेही असेच मत असल्याचे ते बोलून दाखवीत. इतकेच नव्हे तर याच्याही पुढे जाऊन त्यांचे म्हणणे असे होते की, आपल्याइकडील संस्कृत नाटकांच्या प्रयोगांसाठी महाराष्ट्रातील वारयोषितांचीच स्त्रीभूमिका करण्याच्या कामी योजना झालेली असे आणि म्हणूनच संस्कृत नाटकांतून स्त्रियांच्या तोंडी ' महाराष्ट्री ' प्राकृताची योजना केली जात असे. सारांश, स्त्रियांची भूमिका स्त्रियाच आणि त्याही अकुलीन स्त्रिया ऊर्फ वेश्या करीत असत असे सामान्यतः म्हणावयास काही हरकत दिसत नाही.

कालिदासाच्या नायिका

ह्या आपल्या स्त्रीनटवर्गाला शेपतील अशाच प्रकारच्या भूमिका कालिदासाने आपल्या तिन्ही नाटकांतून घातलेल्या आहेत, यातच त्याचे विशेष कौशल्य दिसून येते. नाटकाचे यश ज्यांच्यावर अवलंबून असते अशा नायिका त्याने त्याच वर्गातून उचललेल्या आहेत. 'विक्रमोर्वशीयाची' नायिका उर्वशी ही तर बोलून चालून वेश्याच होती. 'शाकुन्तला'-ची नायिका ही स्वतः वेश्या नसली तरी वेश्यापुत्री (मेनकेची मुलगी) होती हे विसरून चालावयाचे नाही. ' मालविकाग्निमित्रा 'तील नायिका मात्र कुलीन घराण्यातील कल्पिलेली आहे, पण तिच्याकडून रंगभूमीवर त्याने जी कामे करवून घेतली आहेत ती (म्हणजे गायन, वादन, नर्तन, रसभावदिग्दर्शक अभिनय वगैरे) वेश्यावर्गातील व्यक्तींकडूनच उत्कृष्ट वठू शकतील अशी आहेत. अशा प्रकारच्या नायिकांची निवड करण्यात कालिदासाने आपली मार्मिक योजकता प्रगट केली असे कोणास वाटणार नाही? नायिकांच्या भूमिका वर दिग्दर्शित केल्याप्रमाणे असल्यामुळे त्यांचा अभिनय करणाऱ्या त्या वेळच्या विश्वयोषिता नटी आपापल्या भूमिकांशी कशा पूर्णपणे तल्लीन होऊन कामे करीत असतील हे सांगावयास नकोच. नैसर्गिक अभिनयाला अनुकूल भूमिकांची जोड मिळाल्यामुळे प्रयोग अगदी बहारीचे वठत असतील आणि म्हणूनच कालिदासाची नाटके रंगभूमीवर यशस्वी झाली असावीत. निदान त्यांच्या यशस्वितेच्या अनेक कारणांपैकी हे एक आणि तेही प्रमुख कारण मानावयास हरकत नाही!

एक आक्षेप !

कदाचित काही टीकाकार यावर असा आक्षेप घेतील की, 'कालिदासाच्या ह्या नायिका जरी वेश्या, वेश्यापुत्री किंवा तत्सदृश भूमिका घेणाऱ्या स्त्रिया असल्या तरी त्यांच्याकडून सामान्य वारवनितांची कामे त्याने करवून घेतली असे मात्र नाही. किंबहुना, कुलीन आणि पतिव्रता कुमारिकांना अथवा प्रणयिनींना शोभतील अशीच कामे त्यांना दिली आहेत. त्यामुळे नटवर्गानुकूल भूमिका कालिदासाने मुद्दाम होऊनच रेखाटल्या असे म्हणता यावयाचे नाही.' पण हा आक्षेप विचारांती टिकू शकत नाही. उर्वशी व शकुन्तला ह्या जन्मतः वेश्या आणि वेश्यापुत्री होत्या ही वस्तुस्थिती आहे. त्यामुळे मूळ कथांतील ह्या नायिकांच्या ठिकाणी काही विशिष्ट गुण असतीलच. उदाहरणार्थ, प्रणयपीडेचा आविर्भाव योग्य रीतीने करता येणे, दुसऱ्यांची अंतःकरणे आकृष्ट करून घेता येतील असे हावभाव नैसर्गिक रीत्या शरीरावयवांकडून होणे वगैरे. मुळातील उर्वशी आणि शकुन्तला ह्यांच्या ठिकाणी हे गुण स्वभावसिद्धच असल्याचे कालिदासाला काय किंवा आपल्याला काय गृहीत धरलेच पाहिजे. ह्या स्वभावसिद्ध गुणांनी युक्त असलेल्या नायिकांच्या भूमिका वर सांगितलेल्या प्रकारच्या त्या वेळच्या नटी अत्यंत समरसतेने करू शकत असतील हे सांगावयास नकोच. हीच गोष्ट अधिक स्पष्ट रीतीने पण निराळ्या शब्दांत मांडावयाची झाल्यास असे म्हणता येईल की, आपल्या नटीच्या ठिकाणी (म्हणजे वेश्या व वेश्या-पुत्रींच्या ठिकाणी) आढळणाऱ्या काही विशिष्ट गुणांनी अलंकृत असलेल्याच नायिका आपल्या नाटकांतून कालिदासाने जाणूनबुजून व अत्यंत योजकता दाखवून रंगविलेल्या आहेत आणि त्यामुळेच त्याची नाटके रंगभूमीवर यशस्वी होऊ शकली.

कालिदास व भवभूती यांच्या नायिका

तौलनिक दृष्ट्या हा मुद्दा आपणांस अधिक स्पष्ट करता येईल. संस्कृत साहित्यात कालिदासाच्याच मांडीशी मांडी लावून बसण्याच्या योग्यतेचा नाटककार म्हणून भवभूतीची संभावना केली जाते; परंतु आपल्या नाटकांच्या अयशस्वितेमुळे त्याच्यावर त्रागा करण्याची पाळी कशी आली होती हे आरंभी निर्देशिलेच आहे. प्रयोगांच्या दृष्टीने भवभूतीची नाटके अयशस्वी होण्याचे कारण, अर्थात इतर कारणांबरोबर एक, कालिदासाच्या व भवभूतीच्या नायिकांच्या भूमिकांकडे तुलनात्मक दृष्टीने पाहिले असता सहज दिसून येईल-कालिदासाच्या नायिका कोणत्या वर्गातील होत्या ते वर सांगितलेच आहे. उलट, भवभूतीच्या नायिका मात्र (सीता, मालती, इ.) अत्यंत कुलीन आणि उच्च वर्गातील आहेत. रंगभूमीवर, नाटककाराच्या कल्पनेप्रमाणे अदृश्य स्वरूपात वावरणाऱ्या सीतेसारख्या साध्वी पातिव्रतेची भूमिका त्या वेळच्या नटींना योग्य रीतीने अभिनीत करता येणे शक्य वाटत नाही. निदान भवभूतीच्या नशिबाला तरी अशीच नटी आली असावी. मालतीच्या भूमिकेसंबंधी स्थूलमानाने हेच म्हणता येईल. ह्या नायिकांकडून अपेक्षित असणारा अभिनय त्या पात्रांची कामे करणाऱ्या नटीवर्गाच्या अंगभूत गुणांशी विरोधी असल्यामुळे त्यांचे

यथावत् प्रदर्शन रंगभूमीवर होत नसले पाहिजे आणि म्हणूनच बव्हंशी भवभूतीची नाटके रंगभूमीवर पडत असावीत; पण कालिदासाची मात्र यशस्वी होत असावी.

कथानकांची निवड

पण कालिदास एवढेच करून थांबला नाही. रंगभूमीवर काम करणाऱ्या नटीच्या अंगी असलेल्या नैसर्गिक गुणांच्या नायिका निवडूनच त्याचे काम भागले असे म्हणता येत नाही. भूमिका निवडण्याच्या या मार्मिक योजकतेला आणखी एकदोन गुणांची जोड मिळाली होती. ती अशी की, कालिदासाने प्रेक्षकांचे अंतःकरण, त्यांच्या आवडीनिवडी नीट रीतीने न्याहाळल्या होत्या. नाटक हे सार्वलौकिक असल्याकारणाने सामान्य प्रेक्षकांना आवडू शकतील अशाच प्रकारची कथानके त्याने रंगभूमीवर आणिली. प्रणय आणि शृङ्गार हे सर्वसामान्य जनतेचे आवडीचे विषय होत. एखाद्या कुमारिकेची शिकार करीत असलेला प्रणयी नायक पाहताच प्रेक्षकांच्या वृत्ती उल्लोलित होतात आणि त्यांच्या पौरुषयुक्त सौंदर्यशरांनी विद्ध झालेली प्रणयिनी त्यांच्या शृङ्गारभावनेला गुदगुल्या करते. असल्या या प्रणयीप्रणयिनींचे परस्पराकर्षण, मनोरथसिद्धीच्या मार्गातील त्यांच्या अडचणी, आणि त्यांचे आनंददायक मीलन, ही दृश्ये रंगभूमीवर पाहात असताना प्रेक्षक अगदी गारेगार होऊन जातात. कालिदासाने अशाच प्रसंगांची कथानके निवडलेली आहेत. त्यामुळे तो आपल्या श्रोतृवृंदांची अंतःकरणे काबीज करू शकला. त्याच्या पहिल्याच नाटकातील ह्या प्रणयाच्या भूमिका तर फारच मार्मिक आहेत. अग्निमित्रासारखा वयस्क राजा मालविकेसारख्या षोडशवर्ष बालिकेच्या फंदात गुंतलेला व तिच्या प्राप्तीसाठी नाना प्रकारचे छक्केपंजे खेळत असलेला रंगभूमीवर दाखविणे हे उदात्त भावना आणि उच्च संस्कृती ह्यांच्या दृष्टींनी कितीही कमी प्रतीचे असले तरी नाट्ययशाच्या दृष्टीने मात्र ते योग्य ठरते. शिवाय त्यात लौकिक व्यवहारात आढळणाऱ्या वस्तुस्थितीचे प्रतिबिंब पडलेले नाही असे कोण म्हणेल ? उलट, भवभूतीच्या नाटकांची कथानके पाहिली तर ती सामान्य श्रोत्यांना सहज रीतीने आकलन न करता येण्यासारख्या उदात्त भावांनी युक्त अशी आहेत. त्या भूमिकांशी समरस व्हायला खुद्द प्रेक्षकांच्या वृत्ती उदात्त असाव्या लागतात; पण तशी वृत्ती प्रेक्षकांच्यामध्ये असलेली क्वचितच आढळते आणि म्हणूनच केवळ उदात्त ध्येयांचे चित्रण करणारी नाटके रंगभूमीवर सहसा यशस्वी होत नाहीत. कालिदासाने लोकाभिरुचीचे मान बरोबर ओळखल्यामुळे तो तात्काळ लोकप्रिय झाला.

प्रयोगप्रधानं हि नाट्यशास्त्रम्

याहून अधिक महत्त्वाची गोष्ट अशी की, नाटकाच्या यशस्वितेचे रहस्य कशात आहे हे कालिदासाने योग्य रीतीने ओळखल्यामुळेच वर सांगितल्याप्रमाणे कथानकांची व पात्रांची योजना त्याने केली हे खरे आहे; पण 'प्रयोगप्रधानं हि नाट्यशास्त्रम्' ह्या त्यानेच प्रतिपादिलेल्या (मालविका. प्रथमाङ्क.) तत्त्वाचे त्याने आपल्या सर्व नाटकांतून केलेले प्रतिपालन त्याच्या यशस्वितेचे विशेष कारण होय. रंगभूमीवर ज्यांचा प्रयोग अभिनयद्वारा

योग्य रीतीने करून दाखविता येईल अशाच प्रकारचे प्रसंग कालिदासाने रेखाटलेले आहेत. नायिकांच्या बाबतीत तर ह्या गोष्टीचे प्रत्यंतर विशेष आढळून येते. निरनिराळ्या मनोभावांचे प्रदर्शन करण्यात निसर्गत: कुशल असणाऱ्या वेश्यांना रंगभूमीवर जितके खेळवता येईल व जितके नाचविता येईल तितके त्याने खेळविले व नाचविले आहे. नव्हे, त्यासाठी मुद्दामच त्याने काही प्रसंग आपल्या नाटकांतून योजलेले आहेत. रंगभूमीवर येणाऱ्या नायिकेच्या शरिराच्या एकेका अवयवाकडे प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून घेण्यात व अशा रीतीने त्यांच्या अंत:करणांतील विशिष्ट भावना हालवून ती काबीज करण्यात कालिदासाने आपले सर्व कौशल्य वेचले आहे, असे म्हणावेसे वाटते. नाटकाला 'कान्तं क्रतुं चाक्षुषं' म्हणून कालिदासच संबोधतो. तेव्हा सुन्दर सुन्दर दृश्ये रंगभूमीवर आणणे, प्रेक्षकांच्या डोळ्यांचे पारणे फिटेल अशा रीतीने नटनटींना नाटकातून खेळविणे त्याला आवश्यक वाटले असावे. याच दृष्टीने वर निर्देशिलेल्या प्रकारच्या नाट्यप्रसंगांची त्याने आपल्या नाटकांतून योजना केलेली आढळते. या अशा योजनेमुळेच त्याच्या नाटकांनी रंगभूमीवर यश मिळवावे यात आश्चर्य नाही. वरील विधानाचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी कालिदासाच्या प्रत्येक नाटकातील असे प्रसंग कोणते ते आता पाहू.

मालविकाग्निमित्र

मालविकेची भूमिका वेश्याकुलातील नाही; पण तिच्याकडून तशा स्त्रियांना साजतीलशी कामे कालिदासाने करवून घेतल्याचा उल्लेख मागे केलेलाच आहे. आपल्या पहिल्याच नाटकातील या नायिकेला अगदी आरंभी कालिदासाने रंगभूमीवर कोणत्या वेषात आणले ? अग्निमित्राचे आणि त्याजबरोबर प्रेक्षकांचेही अंत:करण ती सहज आकृष्ट करून घेऊ शकेल अशा स्थितीत ! परिव्राजिकेने गणदास व हरदत्त या नृत्यशिक्षकांना "सर्वाङ्गसौष्ठवाभिव्यक्तये विगतनेपथ्ययो: पात्रयो: प्रवेशोऽस्तु" (विगतनेपथ्ययो: याऐवजी विरलनेपथ्ययोः असाही पाठ आहे.) अशी मुद्दाम सूचना दिलेली होती ! अर्थात मालविकेचा आणि मालविकेची भूमिका करणाऱ्या नटीच्या अंगप्रत्यंगांचा रेखीवपणा प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत भरू शकेल इतक्याच वस्त्रालंकारांनी युक्त अशी तिला रंगभूमीवर आणली. कालिदासाचा हेतू या ठिकाणी स्पष्ट दिसतो. आपल्या नायिकेच्या निरलंकार अथवा विरलालंकार शरीरावयवां-कडे तो प्रेक्षकांचे लक्ष वेधू इच्छितो. या दृश्यामुळे प्रेक्षक खूष झाल्यास नवल नाही ! अशा वेषात आणलेल्या मालविकेकडून पुढे त्याने काय करविले ? गायन, वादन, नर्तन, मूक-भावप्रदर्शन, सर्व काही !! "उपगानंकृत्वा चतुष्पदवस्तु गायति" "ततो यथारसं अभिन-यति" "नृत्तादस्या: स्थितमतितरां कान्तमृज्वायतार्धम्" इत्यादी वाक्यांवरून ही गोष्ट स्पष्ट होईल. मधेच या नायिकेची 'चाल' ही त्याने रंगभूमीवर दाखविली आहे. (मालविका गीतान्ते निष्क्रमितुमारब्धा) आणि थोडे पुढे जाऊन तिला पुन्हा परतविले आहे. हे 'कशासाठी ? तर "अहो, सर्वास्ववस्थासु चारुता शोभान्तरं पुष्यति" (अंक. २) हे अग्निमित्राच्या व प्रेक्षकांच्या लक्षात यावे म्हणूनच नव्हे का ? एका ठिकाणी तर तिला त्याने

खुदकन हसविलेही आहे ! ह्या सर्व प्रसंगांचा अभिनय मालविकेची भूमिका करणारी वेश्यापुत्री नटी अगदी बहारीने करीत असेल ! आणि त्यामुळे, होय त्यामुळेच, कालिदासाचे प्रेक्षकांना जिंकण्याचे अर्धेअधिक काम सहज रीतीने पार पडत असेल हे ओघाने आलेच.

रंगभूमीवर नेपथ्यरचना

नाटकाच्या दुसऱ्या अंकात कालिदासाने मालविकेला संगीत नाचविली आहे, तर तिसऱ्या अंकात रंगभूमीवरच, सर्व प्रेक्षकांच्या समोर तिची शृंगाररचना दाखविली आहे. अशोक वृक्षाचा दोहद पूर्ण करण्यासाठी धारिणीदेवीच्या ऐवजी मालविकेलाच प्रमदवनात जावे लागते. तिथे बकुलावलिका तिचे पाय शृंगारते. ही शृंगाररचना रंगभूमीवर होत असल्याचे दाखविण्यात कालिदासाचा विशेष हेतू नाही असे कसे म्हणावे ? चौथ्या अंकात तर मालविका आणि अग्निमित्र ह्यांचा उत्तान शृंगाराचा प्रसंग रंगविलेला आहे. त्या ठिकाणी असूया. कृतककोप, उत्कंठा, प्रणयलज्जा इत्यादी अनेक विकारांचे प्रदर्शन होऊ शकेल अशी स्थळे त्या रतिपण्डिताने सहेतुक आणलेली आहेत. ह्या सर्वांना अभिनय मालविकेची भूमिका करणाऱ्या नटीकडून रंगभूमीवर होत असताना प्रेक्षकांच्या अंतःकरणात कशी गोड कालवाकालव निर्माण होत असेल ! अशा नाटकाची आणि नाटककाराची प्रेक्षक का बरे स्तुती करणार नाहीत ?

शाकुन्तल

शाकुन्तलात तर कालिदासाने एक पाऊल पुढे टाकले आहे. ह्या नाटकाचे नायिकापद त्याने वेश्यापुत्री शकुन्तला हिच्याचकडे दिले. ऋषींच्या आश्रमात वाढलेली असली तरी तिचे नैसर्गिक गुण लुप्त झाले होते असे थोडेच आहे ? मैत्रिणीमैत्रिणींमध्ये होत असलेल्या थट्टाविनोदावरून ही गोष्ट स्पष्ट होईल. मालविकाग्निमित्र नाटकामध्ये आपल्या त्या ' विरलनेपथ्य ' नायिकेला अंगसौष्ठवप्रदर्शनासाठी कालिदासाने दुसऱ्या अंकात रंगभूमीवर आणले. त्याचा प्रेक्षकांवर इष्ट परिणाम होतो असे पाहून शाकुन्तलातील नायिकेला तर त्याने पहिल्याच अंकात प्रेक्षकांसमोर उभी केली ! आणि तीही कशी ? तर यौवनाने मुसमुसलेले आपले सुन्दर शरीर केवळ वल्कलाने आच्छादणारी अशी. अर्थात, मालविकेप्रमाणे तीही 'विरलनेपथ्या' अथवा ' विगतनेपथ्या' होती हे काय सांगावयास पाहिजे ? दुष्यंताचे (आणि प्रेक्षकांचेही) अंतःकरण ती एकाच दृष्टिक्षेपासरशी वेधू शकते ते उगीच नाही ! तिच्या अवयव विशेषांचा उल्लेख करून तिच्या रूपसौंदर्याकडे प्रेक्षकांचे लक्ष वारंवार वेधण्याची योजना कालिदासाने या अंकात बुद्धिपुरस्सर केलेली दिसते. शिवाय, शकुन्तलेला इकडून तिकडे खेळवून तिच्या शरिराच्या सर्व बाजू प्रेक्षकांच्या नजरेत भराव्यात म्हणून ती वृक्षांना पाणी घालीत असल्याचा प्रसंग, निरनिराळ्या फुलझाडांजवळ जाऊन त्यांना आपले हात वर करून आलिंगन देण्याचा प्रसंग; असे अनेक प्रसंग कालिदासाने बुद्ध्या घातले आहेत. शेवटी, शकुन्तलेच्या तोंडावर भुंगा उडवून, तिची भूमिका करणाऱ्या नटीच्या अभिनयाला विशेष अवसर देण्याची आणि भीतीमुळे इकडेतिकडे

धावत जाण्याच्या मिषाने तिला रंगभूमीवर प्रेक्षकांसमोर सलील विभ्रमाने यथेच्छ नाचविण्याची नाटककाराची खुबी तर और आहे ! त्यामुळे शकुंतला (आणि तिची भूमिका करणारी नटी) प्रेक्षकांच्या कशी विशेष नजरेत भरत असेल हे सांगावयास नकोच ! मुंग्याच्या त्रासामुळे एखाद्या कुलीन कुमारिकेची झालेली तारांबळ व शकुंतलेसारख्या वेश्यापुत्रीची झालेली तारांबळ यांत जमीनअस्मानचा फरक असणार. पहिल्याच अंकात घातलेले हे प्रसंग प्रेक्षकांची चित्ते आकृष्ट करून घेणारे आहेत आणि ते वेश्यापुत्रीकडून रंगभूमीवर अभिनीत होत असताना, मुळात शकुन्तलेची जशी स्थिती झाली असावी, हुबेहूब तसाच देखावा प्रेक्षकांच्या डोळ्यांसमोर उभा राहात असेल यात आश्चर्य कसले ?

रंगभूमीवर वस्त्रपरिधान

तिसऱ्या अंकातसुद्धा, एखाद्या वेश्यापुत्री नटीकडून विशेष उत्कटतेने व तन्मयतेने अभिनीत होऊ शकणारे प्रणयपीडेचे, प्रियाराधनेचे आणि चुंबनापर्यंत संभोगशृंगाराचे प्रसंग घालून प्रेक्षकांच्या अन्तःकरणांवर ताबा मिळविण्याचा प्रयत्न कालिदासाने केला आहे. शाकुंतलाचा चौथा अंक हा उदात्त प्रसंगांनी भरलेला समजला जातो. त्यातील सर्व वातावरण एक प्रकारच्या पवित्र करुणेने ओथंबलेले आहे. पण तेथे सुद्धा कालिदास आपल्या युक्तीचा प्रयोग करावयास चुकला नाही. नुकतीच न्हाल्यामुळे जिचे ओले केस पाठीवर रुळत आहेत (शिखामंडिता) अशा शकुंतलेची मूर्ती त्याने रंगभूमीवर आणलेली आहे आणि सर्व प्रेक्षकांच्या समोर अनसूया प्रियंवदेकडून तिचा शृंगारसाज होत असल्याचे दाखविले आहे. पण एवढयाने कालिदासाच्या मनाचे समाधान झाले नाही. त्याने याच्याही पुढे मजल मारली. न्हाऊनमाखून सिद्ध झालेल्या या वेश्यापुत्रीला त्याने सर्वांच्या समोर रेशमी पातळ नेसावयास लावले आहे. [सख्यौः-परिधत्स्व सांप्रतं क्षोमयुगलम्। (शकुन्तला उत्थाय परिधत्ते)] हा विधी होत असताना प्रेक्षकांच्या शृंगारभावना जागृत होत असल्यास त्यात काहीच नवल नाही ! माझ्या विधानाच्या समर्थनार्थ शाकुन्तलातील ही उदाहरणे पुरेशी आहेत !

विक्रमोर्वशीयम्

मालविकाग्निमित्रापेक्षा शाकुन्तलात व शाकुन्तलापेक्षाही विक्रमोर्वशीयात कालिदासाने आणखी पुढे पाऊल टाकले आहे. शाकुन्तलाची नायिका वेश्यापुत्री कल्पिल्याने अभिनयाच्या दृष्टीने त्या नाटकाचा प्रयोग विशेष परिणामकारक झाला असावा. म्हणूनच विक्रमोर्वशीयातील नायिका पूर्णपणे वेश्याच कल्पिलेली आहे. 'देवांगना' 'अप्सरा' ही नावे फार झाली तर सोवळी म्हणता येतील; पण सरळ शब्दांत सांगावयाचे झाले तर उर्वशी, मेनका वगैरे ह्या स्वर्गातील वेश्याच होत असे म्हणावे लागेल. विक्रमोर्वशीय नाटकात कालिदासाने पुढे टाकलेले पाऊल ते हेच होय ! पण याहीपेक्षा लक्षात घेण्यासारखी दुसरी गोष्ट अशी की, केवळ प्रधानपात्राचीच भूमिका वेश्येची न कल्पिता तिच्याबरोबर अनेक गौणपात्रांच्याही जागी त्याने वेश्यांचीच योजना केली ! आकाशातून कबूतरांचा

थवा जसा खाली उतरावा तसाच ह्या अप्सरांचा मेळा त्याने अगदी पहिल्या अंकात खाली उतरविलेला आहे. ही सर्व फुलपाखरे–भीतीने हरिणीप्रमाणे आपले विलोल नेत्र इकडेतिकडे फिरविणाऱ्या ह्या मदिराक्षी–आरंभीच रंगभूमीवर अवतरलेल्या पाहून प्रेक्षकांच्या वृत्ती कशा होतील याची कल्पनाच करणे बरे! त्यानंतर नायिकेचा रंगभूमीवरील अवतार लक्षात घ्या. भीतीने जिचे डोळे मिटलेले आहेत, भानावर नसल्याकारणाने जिचा पदर सरकलेला आहे व चित्रलेखेने जिला आधार दिलेला आहे अशी ती दृष्टीस पडते! त्यानंतर रंभा, मेनका, सहजन्या यांसारख्या अधिकाधिक सुन्दर वेश्या रंगभूमीवर आणून तर कालिदासाने कमालच केली आहे! पण पहिल्या अंकाच्या शेवटी, शाकुन्तलातील शकुन्तलेप्रमाणे, लतावृक्षाला एकावली अडकल्याचा बहाणा करून ती सोडवीत असताना राजाकडे भावपूर्ण नजरेने उर्वशी पाहात असल्याचे दृश्य तर अभिनयाला विशेष अवसर देणारे आहे. निरागस कुलीन कुमारिकेपेक्षा त्या कामात मुरलेल्या चतुर विश्वयोषितेकडूनच त्याचा योग्य अभिनय होणार! भूमिका विश्वयोषितेची आणि तिचा प्रयोग करणारी नटीही तशीच! मग तेथे रसाची वाण काय पडणार? दुसऱ्या, तिसऱ्या व पाचव्या अंकांतील असे आणखी अनेक नाट्यप्रसंग या ठिकाणी उल्लेखिता येतील; पण विस्ताराच्या भीतीमुळे ते सर्वच येथे देण्याचे कारण नाही.

उपसंहार

असो. वरील विवेचनावरून कालिदासाने रंगभूमीवर मिळविलेल्या यशाची माझी कारणमीमांसा वाचकांच्या लक्षात आली असेलच. नटवर्गानुकूल भूमिकांची नाटकांत योजना–विशेषतः नटीवर्गानुकूल भूमिकांच्या नायिकांची निवड व त्यांच्या अंगप्रत्यंग-प्रदर्शनाला सोइस्कर अशा नाट्यप्रसंगांची निर्मिती–ह्यांत कालिदासाचे कौशल्य दिसून येते, असे मला वाटते. मालविकाग्निमित्र, शाकुंतल व विक्रमोर्वशीय ही आपली नाटके कालिदासाने कोणत्या क्रमाने लिहिली हे निश्चित नाही. शाकुंतलाच्या सर्वोत्कृष्टतेवरून ते शेवटी लिहिले असेल असे समजतात. मालविकाग्निमित्र अर्थात पहिल्यांदा लिहिलेले. मी वर वर्णिलेली भूमिकानिर्मिती लक्षात घेतली तर आरंभी मालविकाग्निमित्र, नंतर शाकुंतल व त्यानंतर विक्रमोर्वशीय अशा क्रमाने ही नाटके लिहिली असावीत असे वाटते. दुर्दैवाने शाकुंतलाइतके विक्रमोर्वशीय सुन्दर उतरले नाही ही गोष्ट निराळी; तथापि, मी दाखविलेला क्रम मानण्यास काही हरकत नाही. जवळजवळ स्त्रीपात्रविरहित असे मुद्राराक्षस व कुलीन नायिकांनी युक्त असे वेणीसंहार ह्या नाटकांपेक्षा वसंतसेना या गणिकेला ज्यात नायिकापद दिले आहे ते मृच्छकटिक रंगभूमीवर अधिक यशस्वी होते, यातील रहस्य काय ते वाचकांना आता निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही! *

* विहंगम ऑगस्ट १९३७

तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः : ८ :

मनुष्य किती परप्रत्ययनेय असतो याचे सुंदर उदाहरण म्हणून 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' या सुभाषिताने संस्कृत साहित्यात निर्माण केलेल्या संकेताकडे बोट दाखवायला हरकत नाही. 'काव्यात नाटक रम्य, नाटकात शाकुंतल नाटक रम्य, शाकुंतल नाटकातही चौथा अंक अधिक रम्य आणि त्या चौथ्या अंकात चार श्लोक विशेष रम्य आहेत' असा अभिप्राय कोणा एका टीकाकाराने व्यक्त केला आणि तो शाकुंतलावरील टीकावाङ्मयात रूढ होऊन बसला. इतका की, त्याला जवळजवळ वेदवाक्याचे प्रामाण्य प्राप्त झाले आहे. कोणीही विवेचक कालिदासाविषयी बोलायला लागला म्हणजे तो हळूच शाकुंतलावर आणि मग त्यातील चौथ्या अंकावर स्तुतिस्तोत्रांची इतकी फुले उधळतो की ती पाहून हसू आल्यावाचून राहात नाही. या संस्कृत सुभाषिताचे स्पष्टीकरण आणि समर्थन करीत असताना जेव्हा तो श्लोकचतुष्ट्यावर येतो तेव्हा लटपटू लागतो. कारण, सुभाषितकाराने चौथ्या अंकाचा जसा स्पष्ट निर्देश केलेला आहे तसा श्लोकचतुष्ट्याचा केलेला नाही. म्हणून हे चार श्लोक शोधून काढताना अनेकांनी निरनिराळी मते प्रगट केलेली आढळतात. श्लोकांनी चार ही संख्या भरून काढायची जबाबदारी अंगावर पडल्यामुळे कित्येकदा अत्यंत सामान्य अशा श्लोकांची त्यांना त्यात भर घालावी लागते. त्याकडे, शाकुंतल नाटकातील सर्वोत्कृष्ट चार श्लोकांपैकी एक श्लोक या दृष्टीने आपण पाहायला लागलो म्हणजे निराशा होते हे काय सांगायला पाहिजे? हे चार श्लोक, केवळ चौथ्या अंकातच नाही तर संपूर्ण शाकुंतल नाटकात, इतकेच नाही तर सर्व संस्कृत नाट्यवाङ्मयात उत्कृष्ट असले पाहिजेत, नाही का? ज्या श्लोकचतुष्ट्याकडे अंगुलिनिर्देश करण्यात येतो त्यांतील सर्वच श्लोकांसंबंधाने ही आपली अपेक्षा पूर्ण होत नाही; आणि मग आपण अभावितपणेच उद्गारतो—

"छे छे! 'तत्र श्लोकचतुष्टयम्' हे सुभाषितकाराचे म्हणणे म्हणजे काही तरीच आहे. केवळ सार अलंकार साधण्याच्या दृष्टीने त्याने हे म्हटले असावे; पण वास्तविक त्यात काही अर्थ नाही!"

---

* काव्येषु नाटकं रम्यं तत्रापि च शकुन्तला।
तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कस्तत्र श्लोकचतुष्टयम्॥

हा आपला उद्‌गार श्लोकचतुष्ट्यासंबंधी जसा खरा आहे, तसा तो 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' या विधानाविषयीही खरा नाही काय? शाकुंतल नाटकातील चौथा अंक इतर अंकांपेक्षा खरोखरच अधिक चांगला आहे काय? शाकुंतल हे नाटक आहे; अर्थात, नाटकाच्या दृष्टीने हा चौथा अंक विशेष नाट्यपूर्ण असावयाला पाहिजे. इतका की संपूर्ण नाटकाचा प्रयोग पाहिल्यानंतर आपल्या मनावर इतर अंकांनी उमटविलेले ठसे पुसून टाकूनही आपला स्वतंत्र ठसा कायम ठेवण्याइतपत तो नाट्यदृष्ट्या प्रभावी असावयाला पाहिजे. ही आपली अपेक्षा पूर्ण होते काय? शाकुंतल नाटक वाचल्यानंतर किंवा पाहिल्यानंतर इतर अंकांतील घटनांचे आणि नाट्याचे विस्मरण पडून केवळ चौथ्या अंकातील प्रसंगांनी भारावलेल्या अंत:करणाने आपण पुस्तक वाचून खाली ठेवतो काय? आणि प्रयोग पाहून परततो काय?

इतरांचा अनुभव काय असेल तो असो; पण मला असा अनुभव कधीच आला नाही. शाकुंतल नाटकाचा संपूर्ण प्रयोग पाहिल्यानंतर कन्याविरहाच्या कल्पनेने दु:खित झालेला तो कण्व आणि आपल्या पतीच्या घरी जायला निघालेली पण माहेराच्या प्रेमामुळे अडखळणारी ती शकुंतला, या दोनच व्यक्ती उत्कटपणे व उठावदार रीतीने डोळ्यांसमोर खेळत असतात असे नाही. या अंकाचा एक स्वतंत्र विभाग म्हणून विचार केला तर कदाचित रसपरिपोषाच्या दृष्टीने तो अतिशय सुंदर आहे असे म्हणता येईल. पण संपूर्ण शाकुंतल नाटकाच्या रचनेत, हा अंक सर्वातिशायित्वाने उठून दिसत नाही. त्यापेक्षा –! पण या नाटकातील कोणता अंक सर्वोत्कृष्ट वाटतो हे स्पष्ट करण्यापूर्वी इतरांच्या दृष्टीने श्रेष्ठ असलेल्या या 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' विषयी अधिक विचार करायला पाहिजे, नाही का?

तसे म्हटले तर शाकुंतल नाटकाच्या कथावस्तूत हा चौथा अंक अगदी आगंतुकासारखा येऊन बसलेला वाटतो. मुख्य कथानकाच्या परिपोषासाठी त्याची गरज नाही. या अंकाच्या आरंभी असलेल्या विष्कंभकात उपेक्षेमुळे क्रुद्ध झालेल्या दुर्वासाने दुष्यंताचे तन्मय होऊन चिंतन करणाऱ्या शकुंतलेला दिलेल्या शापाचा आणि उःशापाचा वृत्तांत आपणाला कळतो! आणि मुख्य अंकात शकुंतलेचे प्रस्थानकौतुक पाहावयास सापडते. सोमतीर्थाहून परत आलेल्या कण्व महर्षींना एकंदर वृत्तांत कळल्यानंतर, विशेषत: दुष्यन्तापासून शकुंतला गर्भवती झाल्याचे ध्यानात आल्यानंतर त्यांनी शकुंतलेला ताबडतोब दुष्यन्ताकडे पाठविण्याचा निश्चय केला, इतकेच नाही तर सूर्योदयाच्या सुमारास तिला आश्रमाच्या बाहेर रवानाही केले. शकुंतलेच्या पाठवणीचे हे दृश्य इतर दृष्टींनी कितीही मनोहर असले तरी त्याची नाटकात अपरिहार्यतेने आवश्यकता होतीच असे म्हणता येत नाही. पाचव्या अंकाच्या आरंभी ऋषिकुमारांच्या मुखाने किंवा इतर दुसऱ्या कोणत्याही मार्गाने एक-दोन वाक्यात ही गोष्ट कवीला सूचित करता आली असती. त्यासाठी एक संपूर्ण अंक खर्ची घालण्याचे काही कारण नव्हते. या अंकात कालिदासाने रेखाटलेले सर्व प्रसंग भावनोत्कट आहेत ही गोष्ट मान्य. शकुंतला, प्रियंवदा आणि अनसूया यांचे एकमेकांवरील

निर्व्याज प्रेम, शकुंतलेचे आश्रमावरील आणि आश्रमवासी ऋषींचेच नव्हे तर लतावृक्षांचे व पशुपक्ष्यांचे शकुंतलेवरील प्रेम, कन्याविरहाने जड झालेले कण्वमहर्षींचे अंत:करण, त्यांनी शकुंतलेला केलेला उपदेश वगैरे अनेक गोष्टी आपले चित्त वेधून घेतात यात शंका नाही. उपवनातील तरुलतांनी शकुंतलेवरील प्रेमामुळे, तिच्या या पाठवणीच्या प्रसंगी तिला अर्पण केलेले वस्त्रालंकार पाहून मन जसे आश्चर्यचकित होते तसेच ते आश्रमपद सोडून जाणाऱ्या शकुंतलेची पदोपदी अडखळणारी गती पाहून दु:खितही होते. 'चूतेन संश्रयवती नव-मालिका' हिला शकुंतला आपल्या मैत्रिणींच्या हाती सोपवते, गर्भमंथरा मृगवधूची विचारपूस करते, अश्रूंनी डबडबलेल्या डोळ्यांनी ती मृगबालकाचा निरोप घेते, हे सर्व प्रसंग अत्यंत सूचक आहेत. प्रेक्षकांच्या अंत:करणात भावनांचा उचंबळ ते निर्माण करतात हेही खरे आहे. पण मुख्य कथानकाच्या प्रगतीच्या दृष्टीने त्यांची या नाटकात अपरिहार्यतेने गरज आहेच असे म्हणता येत नाही. ज्यांचा परस्परांशी संबंध नाही अशा भावनोत्कट प्रसंगांची जुळणी म्हणजे काही नाटक नव्हे. नाटकाच्या सर्व अंकांतून कथानकाचे सूत्र ओवले असले पाहिजे. इतकेच नाही तर प्रत्येक अंकातून ते क्रमाक्रमाने प्रगत झाले पाहिजे. एकाच ठिकाणी कुठेही कथानकाचा ओघ अडखळून राहता कामा नये. चौथ्या अंकातील मुख्य प्रसंग पाहिले म्हणजे या ठिकाणी कथानकाचा ओघ अडखळलेला आहे असे नाही का वाटत? पहिल्या, दुसऱ्या व तिसऱ्या अंकांतील गती आश्रमातून बाहेर पडणाऱ्या शकुंतलेच्या गतिप्रमाणेच या चौथ्या अंकात अवरुद्ध झाल्यासारखी वाटते. उगमापासून निघालेली एखादी नदी पर्वतशिखरावरून उड्या मारीत मारीत खाली आल्यानंतर पायथ्या-लगतच्या खोलगट भागात घोटाळत राहावी त्यासारखे शाकुंतलाच्या या चौथ्या टोकाचे दृश्य दिसते. शकुंतला आणि दुष्यंत यांच्या परस्पर संबंधाच्या दृष्टीने, विष्कंभकातील माहितीशिवाय या अंकात महत्त्वाचे असे आपणाला काही कळत नाही. वचन देऊन देखील अनेक दिवसांनंतरसुद्धा दुष्यंताने शकुंतलेला नेण्याची व्यवस्था केली नाही, इतकेच नाही तर नुसते पत्र देखील पाठविले नाही, ही अनसूयेच्या तोंडी आलेली माहिती महत्त्वाची आहे खरी; पण चौथ्या अंकाचा मुख्य प्रसंग आपणाला ही माहिती देण्याचा नाही, तर शकुंतलेच्या पाठवणीचा आहे. केवळ वरील माहितीमुळे या अंकाच्या अस्तित्वाचे समर्थन करता येणार नाही; आणि पाठवणीच्या या प्रसंगाचा कथानकाच्या दृष्टीने मागील पुढील प्रसंगांशी अपरिहार्य असा कोणताही संबंध नाही. म्हणूनच हा अंक अगदी आगंतुकासारखा वाटतो! आणि हा आगंतुक अंक म्हणे शाकुंतलातील सर्वोत्कृष्ट अंक!

अंकातील प्रमुख घटनेच्या दृष्टीने तर हा अंक आगंतुक आहेच; पण याशिवाय इतर दृष्टींनीही आहे. हा अंक पाहात असताना आपले लक्ष मुख्यत्वेकरून शकुंतलेवर खिळलेले असते आणि तिच्या खालोखाल कण्वमहर्षींवर. कन्याविरहाचे दुःख हा या अंकातील करुणरसाचा परिपोष करणारा एक मुख्य भाव आहे आणि त्याचे आलंबन शकुंतलेपेक्षाही कण्व अधिक आहेत. या दोन्ही व्यक्तींच्या साहाय्याने कालिदासाने रसोत्कट प्रसंग पार यशस्वितेने निर्माण केले आहेत ही गोष्ट खरी; पण संपूर्ण कथारचनेत जसे चौथ्या

अंकाला महत्त्वाचे स्थान नाही त्याप्रमाणे नाटकातील प्रमुख व्यक्तींमध्ये कण्वमहर्षींनाही स्थान नाही. त्यांच्या उपस्थितीपेक्षा अनुपस्थितीचाच कथानकाला उपयोग झालेला आहे. कण्व महर्षी आश्रमात नसल्यामुळेच शाकुंतलातील पहिल्या तीन अंकांतील घटना घडू शकल्या; कथानकाला सुरुवात होऊन त्याला गती मिळू शकली. त्यांना रंगभूमीवर आणण्याची काही तरी आवश्यकता होती काय? कण्व हे चौथ्या अंकातील महत्त्वाचे लक्ष्यस्थान असले तरी त्यावाचून काही अडले होते असे मुळीच नाही. त्यानंतरही पुन्हा त्यांचे दर्शन कोठेच होत नाही. दुष्यंत व शकुंतला यांच्या पुनर्मीलनाच्या आनंदप्रसंगी ते नसतात. अदितीच्या तोंडी 'भगवन् अस्या दुहितृमनोरथसंपत्तेः कण्वोऽपि तावच्छ्रुतविस्तारः क्रियताम्' (भगवान, मुलीच्या मनोरथसिद्धीचे सविस्तर वृत्त कण्व ऋषींना कळविण्यात यावे) असे वाक्य घालून त्याची उपस्थिती मोठ्या कौशल्याने टाळली आहे. तेव्हा, आरंभीच्या तीन व शेवटच्या तीन अंकांत ज्याचे रंगभूमीवर पाऊलही पडत नाही आणि मूळ कथावस्तूच्या परिपोषासाठी ज्याची नाटकात मुळीच आवश्यकता नाही असे कण्वाचे पात्र चौथ्या अंकापुरतेच घालण्यात नाटककाराने नाट्यकलेच्या दृष्टीने काय साधले?

व्यक्तित्वाच्या दृष्टीनेही कण्वाची भूमिका फारशी आकर्षक वाटत नाही. आपली मानलेली मुलगी शकुंतला हिच्याविषयी त्याला वाटणारे प्रेम आणि तिच्या भावी विरहामुळे त्याला वाटणारे दुःख यांचे या अंकात आपणांस प्रत्यक्ष दर्शन घडते असे म्हणतात. बऱ्याच अंशी हे खरेही आहे; परंतु शकुंतलेच्या पाठवणीपूर्वी झालेल्या घटना, एका निराळ्या दृष्टीने पाहिल्या तर आपणांला कोणते दृश्य आढळते? चौथ्या अंकाच्या आरंभीच शिष्याच्या तोंडी घातलेल्या 'वेलोपलक्षणार्थमादिष्टोस्मि तत्रभवता प्रवासादुपावृत्तेन काश्यपेन' या वाक्यावरून कण्वमुनी रात्रीच केव्हा तरी परत आले असावेत असे दिसते. अनसूया, प्रियंवदा इत्यादींच्या पुढील भाषणांनीही ही गोष्ट स्पष्ट होते. 'तुला झोप चांगली लागली होती ना'? असे सकाळी विचारण्यासाठी गेलेल्या प्रियंवदेला शकुंतलेने जी हकीकत सांगितली तीवरून निदान इतके तरी सुस्पष्ट होते की, शकुंतलेच्या एकंदर प्रकरणाची व ती दुष्यंतापासून गरोदर असल्याची बातमी कण्वांना रात्रीच केव्हा तरी समजली. आणि त्यानंतर शकुंतलेवर असीम प्रेम करणाऱ्या या वृद्ध मुनीने काय केले? शकुंतलेला तात्रडतोब, म्हणजे अगदी सूर्योदयाच्या मूहूर्तावर हस्तिनापुराला पाठवण्याचे त्याने ठरवले! म्हणजे त्याला हा वृत्तांत कळल्यानंतर अगदी एक क्षणही वाया जाऊ न देता त्याने शकुंतलेच्या पाठवणीची तयारी चालवली. शकुंतलेवरील त्याच्या निरतिशय प्रेमाचेच हे लक्षण समजायचे काय? यात प्रेमापेक्षाही निष्ठुरपणाचा अधिक वास येत नाही काय? शकुंतलेवर अपार प्रेम असूनही केवळ कर्तव्यबुद्धीने त्याला हा निष्ठुरपणा दाखवावा लागला, असे याचे समर्थन होऊ शकेल, नाही असे नाही. किंबहुना, कालिदासाने ही गोष्ट सूचित केली आहे. पाचव्या अंकात शार्ङ्गरवाच्या तोंडी पुढील श्लोक घातलेला आहे :—

सतीमपि ज्ञातिकुलैकसंश्रयां
जनोऽन्यथा भर्तृमतीं विशङ्कते।
अतः समीपे परिणेतुरिष्यते
प्रियाऽप्रिया वा प्रमदा स्वबन्धुभिः ॥

याचा अर्थ असा की, जिचे लग्न झालेले आहे आणि जिचा नवरा जिवंत आहे अशी स्त्री आपल्या माहेराच्या आश्रयाने कीतीही पातिव्रत्याने आणि पवित्रतेने राहिली तरी सर्व-सामान्य लोक तिच्याविषयी, अर्थात तिच्या चारित्र्याविषयी शंका घेतात, म्हणून त्या स्त्रीच्या बांधवांची अशी इच्छा असते की, तिने आपल्या नवऱ्याच्या जवळ राहावे; मग ती त्याला आवडत असो अथवा नसो. या स्वाभाविक इच्छेनुसार कर्तव्यकठोरतेने कण्वाने शकुंतलेला ताबडतोब दुष्यंताकडे पाठवण्याचे ठरविले आणि तेही किती ताबडतोब ? तर रात्री माहिती समजल्यानंतर अगदी सूर्योदयापूर्वी ! म्हणजे आठदहा तासांच्या आत ! ही गोष्ट लक्षात ठेवून कण्व मुनीच्या रंगभूमीवरील प्रवेशाकडे पाहिले म्हणजे त्याच्या वत्सलते-पेक्षा निष्ठुरतेचाच ठसा मनावर अधिक उमटतो. दुसऱ्या एखाद्या प्रेमळ पित्याने आपल्या या मानीव कन्येचे प्रस्थानकौतुक नीट रीतीने व्हावे म्हणून तरी तिच्या पाठवणीचा प्रसंग निदान एखाद्या दिवसानंतर तरी ठरविला असता; पण कालिदासाच्या कण्वाने तसे केले नाही. यातच त्याच्या व्यक्तित्वाचे वैशिष्ट्य प्रतिबिंबित झाले असेल कदाचित; पण ते या अंकातील करुणरसाच्या पार्श्वभूमीदाखल योजलेल्या वत्सलरसाला फारसे पोषक मात्र होत नाही.

आपल्या खऱ्या भावना लपवून ठेवून रंगभूमीवर वावरणारा हा कण्व इतर दृष्टींनी अतिशय उदात्त वाटतो. आपल्या अनुपस्थितीत शकुंतलेने केलेला प्रणयप्रसंग त्याला फार आवडला असेल असे वाटत नाही. म्हणून तर त्याने तिला ताबडतोब सूर्योदया-पूर्वीच आपल्या आश्रमाबाहेर पाठविले नसेल ना ? दुष्यंतशकुंतलेच्या प्रणयचेष्टांना 'गांधर्व विवाह' नाव देऊन कितीही गौरविले तरी त्यातील आश्रमाच्या वातावरणाला न शोभणारा असा विषयोपभोगाचा उन्मत्तपणा नाहीसा होत नाही. शकुंतला त्याची कितीही लाडकी असली तरी आश्रमाचे 'कुलपति' असलेल्या कण्वाला तिच्या वर्तनाकडे दुर्लक्ष करता येणे शक्य नव्हते. शकुंतलेला तात्काळ पतीकडे पाठवण्यात त्याचा हाच हेतू असला पाहिजे आणि असे असूनही, आपल्या अंतःकरणातील या सर्व भावना दडपून ठेवून तो प्रेमळ पित्याप्रमाणे पुढील सर्व कर्तव्यकर्मे यथासांग पार पाडतो यात त्याच्या मनाचा खरा मोठे-पणा आहे. पण तो या चौथ्या अंकातील वत्सलरसाच्या भूमिकेला उपकारक ठरत नाही, मारक ठरतो. या अंकातील कण्वाच्या अस्तित्वाची अशी दशा झाल्यानंतर मग चौथ्या अंकात जे शिल्लक राहते, ते 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' असे म्हणण्याइतपत पुरेसे आहे काय, याचा वाचकांनी विचार करावा. नाटक पाहात असताना, पूर्वापर प्रसंग विसरून, केवळ रंगभूमीवरील दृश्यांनी उत्तेजित होण्यासारखा कित्येकांचा मनःपिंड असतो. त्यांच्या दृष्टीने या अंकात रसोत्कटता असेलही. तथापि वर वर्णन केलेला, पूर्वापर प्रसंगांतून

डोकावणारा कण्वाच्या स्वभावाचा वात्सल्यापकर्षक कठोरपणा लक्षात आणला म्हणजे ही उत्कटता बऱ्याच अंशांनी कमी झाल्यासारखी वाटल्यावाचून राहात नाही. तशात या पात्राच्या निर्मितीची आणि या पात्रावर अवलंबून असलेल्या या अंकाच्या निर्मितीची अनावश्यकता भरीला घातली म्हणजे सुभाषितकारांचे 'तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' हे म्हणणे समर्पक वाटत नाही.

दुर्वासऋषीच्या शापाचा वृत्तांत वर्णन करणारा विष्कंभक तरी महत्त्वाचा आहे की नाही, असा प्रश्न यावर कुणालाही सुचेल; आणि त्याचे ' नाही ' असे उत्तर देणे अनेकांना धाडसाचे आणि अरसिकतेचे वाटेल, याची मला जाणीव आहे. पण आपण घटकाभर असा विचार करू की, शापाचा वृत्तांत जसा वर्णन केलेला आहे तसा विश्वसनीय तरी वाटतो काय ? दुष्यंताच्या चिंतनात मग्न झालेल्या शकुंतलेकडून दुर्वासाची उपेक्षा झाली आणि त्याने तिला शाप दिला. प्रियंवदेने त्याच्याकडून उ:शाप मिळविला. हा शापाचा आणि उ:शापाचा वृत्तांत अनसूया आणि प्रियंवदा यांच्याखेरीज इतर कुणालाच ठाऊक झाला नाही हे गृहीत धरलेले आहे. पण हे गृहीतकृत्य बरोबर वाटते काय ? कण्वमहर्षींचा आश्रम म्हणजे केवळ त्याची एकच पर्णकुटिका नव्हती. त्याच्या भोवताली मोठा प्रदेश होता आणि त्यात अनेक ऋषी राहात होते. दुर्वासाने आश्रमात प्रवेश करताच तो इतर कोणालाच दिसत नाही किंवा क्रोधसंतप्त स्थितीत परत जात असतानाही त्याला कुणी पाहिले नाही ही गोष्ट विश्वसनीय वाटत नाही. ' अयमहं भोः ' हा त्याचा आरंभीचा उंच उद्गार अनसूया–प्रियंवदेच्या जसा कानी गेला तसा जवळपास असणाऱ्या इतर ऋषिकुमारांच्याही कानी गेला असावा; की या वेळी या दोन मैत्रिणींखेरीज जवळपास कुणीच नव्हते ? हा योगायोग विचित्र खरा; पण तो फारसा विश्वसनीय नाही. दुर्वासासारखा श्रेष्ठ ऋषी आश्रमात येताना व कण्वमहर्षींच्या पर्णकुटीपर्यंत जाताना कुणालाच दिसला नाही; दिसला असेल तरी त्याच्या सन्मानार्थ किंवा त्याला अभिवादन करण्यासाठी कुणीच त्याच्याकडे गेले नाही; आश्रमाजवळ आल्यानंतर त्याने मोठ्याने मारलेली हाकही अनसूया व प्रियंवदा यांव्यतिरिक्त इतर कुणी ऐकली नाही ! आणि त्यानंतर शाप देऊन परत जातानाही तो कुणाच्याच दृष्टीस पडला नाही, हे गृहीत धरलेले योगायोग आश्रमातील वातावरण लक्षात घेता मनाला पटत नाहीत.

तथापि, कविकुलगुरू कालिदासाने कल्पिल्याप्रमाणे या गोष्टी गृहीत धरून चालण्यावाचून गत्यंतर नाही. कारण हा सगळा वृत्तांत इतर कुणालाही ठाऊक नव्हता या रहस्यावरच पुढील कथानकाची उभारणी त्याने केलेली आहे. तरीही मनात असा एक प्रश्न येतो की, हा शापवृत्तांत कालिदासाने आधी वर्णन करण्याऐवजी दुष्यंत व शकुंतला यांच्या पुनर्मीलनानंतर वर्णन केला असता तर प्रेक्षकांच्या दृष्टीने ते अधिक चित्ताकर्षक झाले नसते काय ? हा वृत्तांत अगोदरच ठाऊक झाल्यामुळे शकुंतला दुष्यंताकडे गेल्यानंतर काय होणार याची प्रेक्षकांना कल्पना आलेली असते. या शापाच्या छायेत पाचव्या अंकातील प्रसंग घडतात. रंगभूमीवरील पात्रांना शापाची कल्पनाही नसते; प्रेक्षकांना मात्र ती असते.

नाटकातील पात्रांप्रमाणेच प्रेक्षकांनाही हा शापवृत्तांत आधी कळला नसता तर कथानकाच्या रहस्यमयतेत अधिक भर पडली नसती काय? त्यामुळे शकुंतलात्यागाचा पाचव्या अंकातील प्रसंग अधिक उत्कट आणि म्हणून विशेष परिणामकारक झाला नसता काय? आहे या स्थितीत, पाचव्या अंकातील प्रसंग प्रेक्षकांचे अंत:करण उच्चंबळून आणण्याच्या बाबतीत कमी उत्कट वाटतात. कारण, समोर जे होत आहे ते खरे असले तरी शापाच्या प्रभावामुळे होत आहे याची त्यांना जाणीव असते. त्यामुळे प्रेक्षकांची मने दुष्यंतशकुंतलेशी समरस होत नाहीत. शापाच्या ज्ञानामुळे ती त्यांच्यापासून दूर असतात आणि त्यांच्या कृत्याकडे केवळ दैवदुर्विलसित म्हणून तटस्थतेने पाहात असतात. तेच जर हा शाप प्रेक्षकांना ठाऊक नसेल तर···

दुष्यंत–शकुंतलेचे प्रेममीलन अपेक्षिणाऱ्या प्रेक्षकांना, आश्चर्याचे किती तरी धक्के बसू शकले असते. पाचव्या अंकाचा पडदा वर जाण्यापूर्वी त्यांना वाटले असते, आता काय, शकुंतला दुष्यंताकडे येणार, दुष्यंत तिचा स्वीकार करणार, आणि नाटक संपणार! पण एवढे दाखविण्यासाठी स्वतंत्र अंक लिहिण्याची गरज तरी काय आहे? पण ज्या अर्थी नाटकात नुसता पाचवाच नाही तर सहावा आणि सातवाही अंक आहे त्या अर्थी नायकनायिकेच्या प्रेममीलनात काही तरी अडथळे निर्माण होणार खास! हे अडथळे कोणत्या प्रकारचे असतील? कण्वाश्रमातून येताना वाटेत शकुंतलेवर काही अरिष्ट कोसळले की काय? की दुष्यंताकडे आल्यावर···!

अशा अनेक तर्कवितर्कांनी आणि शंकाकुशंकांनी भारावलेल्या मन:स्थितीत असताना प्रत्यक्ष दुष्यंतासमोर शकुंतला येऊन उभी राहिल्यानंतर प्रेक्षकांना थोडे हायसे वाटले असते; पण त्याचबरोबर आश्चर्यही वाटले असते. जिच्या मीलनासाठी दुष्यंत एकसारखा तळमळत होता ती आपल्या पायांनी त्याच्याकडे चालत आलेली पाहून त्याला आनंद वगैरे काहीच का वाटत नाही? खरे म्हटले तर त्याने तिचे आपणहून स्वागत करायला पाहिजे; पण दुष्यंत तसे काहीच करीत नाही. तेव्हा हे आहे तरी काय? अशा जिज्ञासामूढ मन:स्थितीत असतानाच ऋषींनी आणि गौतमीने शकुंतलेचा स्वीकार करण्याविषयी राजाला विनंती करताच त्याच्या तोंडून 'किमिदमुपन्यस्तम्' (अहो, हे तुम्ही म्हणता तरी काय?) असा उद्गार निघताच शकुंतलेप्रमाणेच प्रेक्षकांनाही त्याचे बोलणे म्हणजे नुसती आग वाटली असती (पावकः खलु वचनोपन्यासः) आणि आश्चर्याचा फार मोठा धक्का बसला असता! आणि नंतर 'किमत्रभवती मया परिणीतपूर्वा'– काय, हिच्याशी मी पूर्वी लग्नसुद्धा केले आहे म्हणता?–असे त्याचे भाषण ऐकल्यावर तर धक्क्याचे अगदी वज्राघातात रूपांतर झाले असते! पण सध्याच्या पाचव्या अंकातील ही भाषणे वाचताना व ऐकताना असे काही होत नाही. कारण दुर्वासाच्या शापाची सगळ्यांना जाणीव असते! वृत्तांत आधीच ठाऊक झाल्यामुळे, अपेक्षाभंगाचा जो तीव्र आघात शकुंतलादिकांना होतो तो प्रेक्षकांना होत नाही. रंगभूमीवर जे घडत आहे ते अगदी पूर्वी

सूचित केल्याप्रमाणेच होत आहे असे त्यांना वाटते. मुळात अतिशय उत्कट असलेल्या या प्रसंगांनी हृदय एकसारखे उचंबळत राहण्याचा कलात्मक आनंद त्याला उपभोगता येत नाही ! या दृष्टीने विचार केला तर चौथ्या अंकातील आरंभीचा हा विष्कंभक देखील अस्थानी वाटतो. आणि तरीही सुभाषितकाराचे मात्र आग्रहाचे सांगणे आहे की, ‘ तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः ’! हे मनाला पटावे कसे ?

कण्वमुनीचे व्यक्तित्व, त्याचे नाटकातील स्थान, संपूर्ण नाटकाच्या रचनेतील चौथ्या अंकाचा आगंतुकपणा आणि विष्कंभकाची अस्थानी योजना या सर्व गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून सुभाषितकाराच्या म्हणण्याचा अत्यंत सहानुभूतीने विचार करायला लागलो तरीही आणखी एक प्रश्न शिल्लक उरतोच. वात्सल्याच्या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेला कन्याविरहाचा हा अंक सर्वसाधारण प्रेक्षकांच्या दृष्टीने रसोत्कट आहे असे आपण गृहीत धरू. पण शाकुंतलातील इतर अंकांच्या तुलनेने तो सर्वांत अधिक रसोत्कट आहे काय? एक स्वतंत्र घटक या दृष्टीने एक वेळ या अंकाची सरसता मान्य करता येईल; पण इतर अंकांशी तुलना करून पाहता त्याची सर्वश्रेष्ठता निर्विवादपणे मान्य करता येईल काय, हा मुख्य प्रश्न आहे. ही सर्वश्रेष्ठता नाट्यकलेच्या दृष्टीने असावयास पाहिजे. तरच ‘ नाटकात शाकुन्तल नाटक श्रेष्ठ आणि त्यातही चौथा अंक सर्वश्रेष्ठ होय ’ या म्हणण्याला काही अर्थ राहील. म्हणूनच आतापर्यंत नाटकाच्या घटनेत चौथ्या अंकाचे स्थान कोणते, त्यातील विष्कंभकाची योजना योग्य स्थानी झाली आहे की नाही, कन्याविरहाच्या प्रसंगाने निर्माण केलेल्या करुण रसाचे मुख्य आलंबनस्थान जो कण्व त्याची नाटकात आवश्यकता होती की नाही, त्याचे व्यक्तित्व हे करुण रसाला पोषक आहे की अपकर्षक, इत्यादी प्रश्नांचा आतापर्यंत विचार केला. त्यावरून नाट्यकलेच्या दृष्टीने त्याचे महत्त्व फारसे नाही हे आपल्या लक्षात आले. तुलनात्मक दृष्टीने पाहिले तर रंगभूमीवरील अभिनयाला पोषक असे ‘ नाट्य ’ इतर अंकांपेक्षा या अंकात बरेच कमी आहे. या अंकातील कथानक जसे घोटाळत राहते तशीच त्यातील पात्रेही अभिनयदृष्ट्या पुष्कळ वेळपर्यंत एकेका ठिकाणी स्थिर असतात. त्यांना गती आहे ती रसानुकूल नाटकाला अवसर देणारी नाही, तर कथानकाचे स्थल बदलवणारी आहे. अंकाच्या मध्यापासून तो शेवटपर्यंत आश्रमातील सर्व भूमिभागांतून सर्व पात्रे जातात. गती रसपरिपोषक न ठरता अपकर्षक ठरणारीच आहे. एकाच अंकात एकाच ठिकाणी राहून आपण पुढे पुढे जात आहोत हे दाखविण्यासाठी आज रामलीलेत ज्याप्रमाणे ‘ अब हनूमानजी लंका जा रहे हैं ? ’ असे म्हटल्यानंतर हनुमंताचे पात्र जागच्या ठिकाणीच फिरत राहाते आणि ते थांबले म्हणजे इष्ट स्थळी पोचले असे समजायचे असते, तसे प्रसंग या अंकात पुष्कळ आहेत. हे स्थानांतर दर्शवणाऱ्या ‘ सर्वे परिक्रामन्ति ’ अशा नेपथ्यसूचना या अंकात किती आहेत ते पाहावे म्हणजे याची नीट कल्पना येईल. यामुळे रंगभूमीपेक्षा एखाद्या चित्रपटात शोभून दिसेल अशी या अंकाची रचना झालेली आढळते. शाकुंतलाच्या इतर अंकांत हा स्थानांतरनाट्याचा प्रकार इतका नाही.

या नाट्यवैगुण्यांकडे दुर्लक्ष करूनही या अंकात निर्माण झालेली रसोत्कटता इतर अंकांतील रसोत्कटतेच्या अपेक्षेने तोलून पाहिली तर काय आढळते ? इतर सर्व अंकांपेक्षा रसोत्कटतेत हा चौथा अंक सर्वातिशयित्वाने श्रेष्ठ आहे असे म्हणता येईल काय ? मला असे वाटत नाही.

केवळ नाट्यदृष्टीने विचार केला तर चौथ्या अंकापेक्षा पहिल्या, तिसऱ्या, पाचव्या आणि सहाव्या अंकांत किती तरी पटींनी अधिक नाट्य आहे. त्यांतील सर्व प्रमुख पात्रांना आपल्या अभिनयकौशल्याची कसोटी दाखवता येईल असे भरपूर प्रसंग या अंकात आहेत; आणि त्यातही या नाट्याच्याच दृष्टीने पहिला आणि पाचवा हे दोन अंक तर मला विशेष बहारीचे वाटतात. पहिल्या अंकातील उपवनात तरुलतांना पाणी घालणाऱ्या त्या मैत्रिणी, त्यांचे एका लतेपासून तो दुसऱ्या लतेपर्यंत जाताना होणारे आकर्षक भ्रमण आणि शरीरावयवांचे नैसर्गिक आविर्भाव, त्यांचा अवखळ विनोद आणि त्यामुळे शकुंतलादिकांच्या मुखमंडलावर उठून दिसणारा मुग्ध भाव, भ्रमरभ्रमणाच्या निमित्ताने शकुंतलेची झालेली भ्रान्तावस्था, दुष्यंताचा नाट्यमय प्रवेश, त्यानंतरचे विश्रंभालाप आणि त्यांतून हळुवार रीतीने आविष्कृत होणाऱ्या नायक-नायिकांच्या वाढत्या भावनांची रमणीय दृश्ये, यांतील नाट्याची विविधता आणि रमणीयता काही आगळीच आहे ! हे विविध रमणीयतेचे सौंदर्य चौथ्या अंकात आहे काय ? तिसऱ्या अंकात ते भरपूर आहे. त्या अंकात आरंभी नाट्यातील खेळकरपणा कमी झालेला असला तरी भावनोत्कटता व तदनुकूल नाट्यमयता अधिक वाढली आहे. निरनिराळ्या कारणांनी अनसूया आणि प्रियंवदा दुष्यंताजवळ शकुंतलेला एकटी सोडून निघून गेल्यानंतर या खेळकर नाटकाला पुन्हा उठाव मिळतो. आणि त्यानंतर कालिदासाने निर्मिलेला अचुंबितचुंबनाचा प्रसंग जिज्ञासा, उत्कंठा, भीती, आनंद इत्यादी भावनांच्या मिश्रणाने किती उत्कट झालेला आहे याचा रसिकांनी कल्पनेने स्वतःच अनुभव घ्यावा. विविधरमणीयतेचे आणि उत्कटतेचे हे सौंदर्य चौथ्या अंकात आहे काय ?—हे सौंदर्य पुढे पाचव्या अंकात आढळते.

पण त्याचा विचार करण्यापूर्वी आणखी एका गोष्टीकडे लक्ष वेधणे आवश्यक वाटते. निरनिराळ्या रसांची उत्कटता तुलनात्मक दृष्टीने पारखून पाहताना भावनानिष्ठ वास्तवता दृष्टीआड होऊ देता कामा नये. शृंगाराची भावना आणि कारुण्याची भावना या दोहोंत कारुण्याची भावना सर्वसामान्यांच्या अंतःकरणाला अधिक लौकर जाऊन भिडते. त्यामुळे अतिशय कलात्मकतेने निर्माण केलेला शृंगाररसाचा प्रसंग हा करुणरसाच्या एखाद्या अत्यंत सामान्य प्रसंगापुढेही फिका ठरण्याचा संभव असतो. त्यामुळेच मनाला चटका लावण्याच्या दृष्टीने इतर कोणत्याही रसापेक्षा करुणरस अधिक प्रभावी ठरतो. पण म्हणून करुणरसाचा प्रत्येक प्रसंग नाट्यदृष्ट्या नेहमीच उत्कट असतो असे मात्र नाही. पहिल्या आणि तिसऱ्या अंकांतील प्रसंगांपेक्षा चौथ्या अंकातील प्रसंग मनाला अधिक चटका लावीत असतील तर त्याला त्या प्रसंगांतील कलात्मक नाट्यात्मता किंवा उत्कटता यांपेक्षा त्यातील

कारुण्यभावाची वास्तवता कारणीभूत असण्याचा अधिक संभव आहे, हे विसरता कामा नये. नव्हे, तशीच वस्तुस्थिती आहे. कन्याविरहाचा प्रसंग हा मुळातच हृदयाला हलवून सोडणारा आहे; आणि म्हणून पहिल्या तीन अंकांपेक्षा हा चौथा अंक सामान्य प्रेक्षकांच्या अंत:करणाला अधिक आकृष्ट करू शकतो; त्यांच्या हृदयात कालवाकालव निर्माण करून तेथे कारुण्याचे पाझर निर्माण करू शकतो. पण करुण प्रसंगाच्या ठिकाणी मुळातच असलेल्या या सामर्थ्याकडे, किंवा सर्वसामान्य माणसांच्या अंत:करणातील या स्वाभाविक करुणरसानुकूलतेकडे लक्ष न देता केवळ नाट्यकौशल्याच्या दृष्टीने पाहिले तर पहिल्या व तिसऱ्या अंकांपुढे चौथा अंक किती तरी फिका पडतो आणि म्हणून या चौथ्या अंकाचे महत्त्वमापन करताना करुणरसाची पार्श्वभूमी असलेले इतर अंक तुलनेसाठी घेणे अवश्य आहे. शाकुंतलातील चौथा, पाचवा व सहावा हे अशा प्रकारचे अंक आहेत. यांतही चौथा अंक नाट्यदृष्ट्या श्रेष्ठ आहे काय, हा मुख्य प्रश्न आहे.

यालाही ‘ नाही ’हेच उत्तर देणे भाग पडेल. यातील चौथ्या अंकाची या नाटकातील अनावश्यकता यापूर्वी प्रतिपादन केलेलीच आहे. पण, घटकाभर आपण असे गृहीत धरून चालू की, हा अंक या नाटकात आवश्यक आहे. ही आवश्यकता कोणत्या दृष्टीने दाखवता येईल ? आहे या स्थितीत या चौथ्या अंकामुळे काय साधले आहे ? आपल्या प्रियकराबरोबर जिने गांधर्वविवाह केला होता अशी शकुंतला आश्रमातील आपल्यावर आत्यंतिक प्रेम करणाऱ्या सर्व प्रियजनांना सोडून प्रियकराकडे जायला निघते. आश्रमाचे, तेथील तरुलतांचे,मृगांचे, पित्याचे, मैत्रिणींचे सर्वांचे मायापाश तोडून ती ज्या दुष्यंताकडे जाते तो तिला कसा वागवतो हे दृश्य पाचव्या अंकात दिसणार आहे. त्याची पार्श्वभूमी म्हणूनही या चौथ्या अंकाचा उपयोग होण्यासारखा आहे. त्यामुळे पाचव्या अंकातील शकुंतलापरित्यागाचा प्रसंग अधिक परिणामकारक वाटतो. तेव्हा, या नाटकात चौथ्या अंकाची आवश्यकता गृहीत धरली तरी त्याचा उपयोग फार तर पाचव्या अंकाच्या पार्श्वभूमीदाखल असल्यामुळे तो पाचव्या अंकापेक्षा अधिक महत्त्वाचा आहे असे म्हणता येणार नाही. त्यामुळे नाटकातील सर्वश्रेष्ठत्वाचा मान एक वेळ पाचव्या किंवा सहाव्या अंकाकडेच जाऊ शकेल; तो चौथ्या अंकाकडे येऊ शकत नाही.

हे झाले नाटकातील महत्त्वाच्या दृष्टीने. आता करुणरसनिर्मितीच्या दृष्टीने पाहिले तर काय आढळते, याचा विचार करू. चौथ्या अंकात कन्याविरहाचा प्रसंग आहे; पाचव्या अंकात शकुंतलेच्या परित्यागाचे दृश्य आहे; आणि सहाव्या अंकात मुद्रिकादर्शनाने स्मृती जागृत झालेल्या दुष्यंताचा शोक आहे. हे तिन्ही प्रसंग कारुण्यपोषक आहेत; पण यांतही, करुणरस निर्माण होण्याच्या दृष्टीने अधिक प्रभावी प्रसंग कोणता ? याचे उत्तर निरनिराळ्या मनोवृत्तींच्या रसिकांकडून निरनिराळे येईल याची जाणीव ठेवूनही मला पाचव्या अंकाकडे अंगुलीनिर्देश करावासा वाटतो. ‘ कन्या सासुऱ्यासी जाये, मागे परतोनि पाहे ’ हा प्रसंग हृदय उचंबळून सोडणारा खरा; पण त्यासाठी कन्येची काय किंवा पित्याची काय, मानसिक तयारी पूर्वीच झालेली असते आणि त्यामुळे दु:ख निर्माण होत

असले तरी त्याची तीव्रता बरीच कमी झालेली असते. यापेक्षा भावी सौख्याच्या अनंत आशाआकांक्षांच्या मनोरथात बसून पतीच्या घरी जाणाऱ्या नवोढेला, तिच्याशी ओळख देखील न दाखवता, नवरा जेव्हा काढून देतो तेव्हा तिच्या अंतःकरणावर होणाऱ्या आघाताची कल्पना तरी करता येईल काय? पाठवणीच्या प्रसंगातील दुःखापेक्षा परित्यागाच्या प्रसंगातील दुःखाची तीव्रता किती तरी पटींनी अधिक असणार! आणि त्यातही शकुंतलेच्या दुःखाला तर पारावारच नव्हता! कारण किती झाले तरी तिचा दुष्यंताशी झालेला विवाह हा 'गांधर्व विवाह' ' म्हणजे सगळा गुप्त व्यवहार होता. त्याला वडील मंडळीची संमती आणि साक्ष काहीच नव्हती. आणि याहून महत्त्वाची गोष्टी अशी की, या गांधर्व विवाहामुळे ती गर्भवती झालेली होती! यामुळे तर तिची परिस्थिती कमालीची नाजूक झालेली आहे. अशा स्थितीत तिच्यावर झालेल्या परित्यागाच्या आघाताची तीव्रता किती असेल याची कल्पना तरी करता येणे शक्य आहे काय? या दुःखावेगाच्या दृष्टीने विचार केला तरीही चौथा अंक फिका वाटतो. आणि तरीही सुभाषितकाराचे मात्र म्हणणे आहे की ' तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः '!

जी गोष्ट चौथ्या आणि पाचव्या अंकांच्या तुलनेने दिसून येते तीच पाचव्या आणि सहाव्या अंकांच्या तुलनेनेही दिसून येते. शकुंतलेच्या परित्यागाने निर्माण होणारा करुण प्रसंग आणि मुद्रिकादर्शनानंतर ज्याची स्मृती जागृत झाली होती अशा दुष्यंताला शकुंतलेचा त्याग केल्याबद्दल झालेला शोक, या दोहोंमध्ये पहिल्याचीच तीव्रता अधिक असणार हे काय सांगायला पाहिजे? दुष्यंत किती झाले तरी पुरुष आहे. त्याला पश्चात्तापाचे दुःख कितीही झाले तरी शकुंतलेसारख्या एका अनाथ अबलेवर झालेल्या आघाताच्या दुःखापुढे ते कमीच ठरते. अबला असल्यामुळे, परित्यागाचा आघात सहन करण्यास असमर्थ आणि 'अनाथ' झाल्यामुळे—होय, शकुंतला आता सर्व दृष्टींनी अनाथ झालेली होती, दुष्यंताने नाकारल्यामुळे तर ती अनाथ होतीच, पण आता तिचा माहेरचाही आसरा तुटल्यासारखा होता—वडील मंडळींना न विचारता केलेल्या गांधर्वविवाहापासून गर्भधारणा झालेली असल्यामुळे माहेरच्या मंडळीच्या दृष्टीने ती किती हिणकस ठरलेली असणार हे लक्षात घ्यावे. अशा स्थितीत आश्रमवासी पित्याने तिला बोलावले तरी तिथे जाऊन जिणे जगणे हे तिच्या दृष्टीने लाजिरवाणे ठरणार, आणि म्हणून ' दे माय धरणी ठाय ' (भगवति वसुंधरे देहि मे विवरम्) अशी तिची अवस्था झालेली होती. याच्यापुढे पुरुष असलेल्या पश्चात्तप्त दुष्यंताचा शोक काय होय? तेव्हा करुरणसाची भूमिकाच पाहिली तर ती पाचव्या अंकात सर्वातिशायित्वाने अधिक आहे असे नाही का वाटत? यामुळे ' तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः' ऐवजी " तत्रापि च पंचमोऽङ्कः " असे म्हणण्याचा आपल्या मनाला अनावर मोह झाला तर त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काय आहे?

पण रसोत्पत्तीसाठी नुसता प्रसंग ' करुण ' असून चालत नाही; त्याची निर्मितीही नाट्यरचनेच्या दृष्टीने कलात्मक असावी लागते. या दृष्टीने चौथा, पाचवा आणि सहावा

या तिन्ही अंकांत पाचवाच अंक सर्वश्रेष्ठ आहे असे मला वाटते. नाट्याच्या दृष्टीने चौथ्या अंकाची पाहणी पूर्वीच केलेली आहे. तिची पुनरुक्ती नको. त्यामुळे पाचव्या व सहाव्या अंकांपेक्षा तो किती तरी कमी पडतो, याचे स्मरण तेवढे या ठिकाणी करून देतो. राहिलेल्या दोन अंकांमधे पाचव्यापुढे सहावा अंक फिका पडतो. त्यात एकट्या दुष्यंताचा शोक आहे. रंगभूमीवरील नाट्याला अनुकूल होईल अशाच रीतीने तो वर्णन केलेला आहे हे खरे; पण पाचव्या अंकातील विविधरमणीय प्रसंगांची व भावनांची करुणोदात्त दृश्ये त्यात नाहीत. सहाव्या अंकात एकट्या दुष्यंताच्या अंतःकरणातील भावनांची उत्कटता दृष्टीस पडते, तर पाचव्या अंकात अनेक व्यक्तींच्या उत्कट भावनांचे दर्शन होऊन शिवाय त्यांच्या संग्रामातून निर्माण होणाऱ्या नाट्यप्रसंगाचे स्फुल्लिंग आपले मन अधिक आकृष्ट करतात. या व इतर दृष्टींनी सहाव्यापेक्षा पाचव्याच अंकात नाट्यमयता अधिक असल्याचे दिसून येईल. या दृष्टीने पाचव्या अंकाचे परीक्षण करू या.

२

शाकुंतलातील पहिल्या चार अंकांचे स्थळ कण्वऋषीचा आश्रम हे होय. दुसरा अंक प्रत्यक्ष आश्रमात होत नाही हे खरे; पण तो 'नातिदूरे तपोवनस्य' घडतो. तेथील वातावरण आणि आश्रमातील वातावरण यांत फारसा फरक नाही. तथापि पहिला, तिसरा आणि चौथा या अंकांतील घटना फक्त कण्वाश्रमातच घडतात यात शंका नाही. वस्तुतः पहिल्या अंकात पाहिलेले तेच स्थळ पुन्हा तिसऱ्या अंकात दिसल्यामुळे त्या अंकाच्या 'दृश्य' सौंदर्यात किंचित कमीपणा येऊन प्रेक्षक नावीन्यदर्शनाच्या आनंदाला मुकतो; आणि या तिसऱ्या अंकातील तेच दृश्य किंचित फरकाने चौथ्या अंकातसुद्धा पाहावे लागल्यामुळे तर त्याच्या मनाचा नक्कीच विरस होतो. पाचव्या अंकात मात्र हे स्थळ बदलते. त्यामुळे त्या अंकाच्या रमणीयतेत भर पडून, आतापर्यंत तेच ते देखावे पाहून कंटाळलेल्या प्रेक्षकाला नवीन देखावा पाहायला मिळाल्यामुळे फार आनंद वाटतो. आणि हा देखावा काही सामान्य नव्हे, तर राजवाड्यातील मंदिराचा ! तेथील ऐश्वर्याच्या झगझगाटाने क्षणभर प्रेक्षकांचे डोळे दिपले तर आश्चर्य वाटायला नको. थोड्या वेळाने त्याच राजमंदिरातील अग्निशाळेचे दृश्य समोर येते आणि मग बाकीचे सर्व प्रसंग तेथेच घडतात. तपोवनातील ती नैसर्गिक दृश्ये, तेथील ऋषिमुनींचे आश्रम, मृगबालके, इत्यादींच्या पार्श्वभूमीवर मागच्या अंकातील हे देखावे विरोधाने कितीतरी उठून दिसतात ! या भव्य आणि ऐश्वर्यसंपन्न दृश्यांच्या दर्शनाने प्रेक्षकांना होणारा आनंद कालिदासाने इतर प्रकारांनी वाढवलेला आहे. पाचव्या अंकाचा पडदा वर जाऊन ही विलासरमणीय दृश्ये दिसू लागतात तोच कलविशुद्ध गीताचे स्वरसंयोग कानावर पडतात. गाणे सुरू होण्यापूर्वी निरनिराळ्या वाद्यांच्या तारा छेडल्या जातात ना ? तोच स्वरसंयोग या ठिकाणी अभिप्रेत आहे. अंकाच्या आरंभी याचा उपयोग पार्श्वसंगीतासारखा होतो. पुढे पडद्याच्या आतून म्हटल्या जाणाऱ्या करुणरम्य गीताचा हा स्वरसंयोगही तितकाच रागपरिवाहक असणार हे

सांगायला नको. अंकाचा पडदा वर गेल्यानंतर भव्य देखाव्यांच्या दर्शनाने आश्चर्यमुग्ध झालेल्या प्रेक्षकांच्या कानांवर हे करुणस्वर पडताच त्यांचे अंत:करण उचंबळून येते. हा या अंकाचा आरंभच किती हृद्य आहे ! शाकुंतलातील इतर कोणत्याही अंकाच्या आरंभी ही पार्श्वसंगीताची योजना नाही. या योजनेमुळे तर हा पाचवा अंक अधिकच लक्ष वेधून घेतो. हा स्वरसंयोग थोडा वेळ वाजत राहिल्यानंतर आकाशगीताची योजना कालिदासाने केली आहे. त्यात त्याचे कल्पनातीत कौशल्य दिसून येते. संगीत, मग ते कोणत्याही प्रकारचे असो, मनाला विरघळवून टाकते. कुणालाही सोत्कंठ करून सोडण्याचे अपूर्व सामर्थ्य त्याच्या ठिकाणी असते. ते ऐकून ज्याचे हृदय हेलावत नाही असा माणूस विरळा. त्यातही संगीताची योजना रसानुकूल झालेली असली म्हणजे विचारायलाच नको ! कालिदासाने आपल्या या पाचव्या अंकाच्या सुरुवातीला रसानुकूल संगीताची योजना करून किती तरी गोष्टी साधल्या आहेत. पशुपक्ष्यांच्या आणि ऋषिमुनींच्या कर्णकर्कश व रुक्ष आवाजांनी भरून गेलेल्या अरण्याच्या वातावरणातून त्याने प्रेक्षकांना एकदम गायनवादनाने मोहरलेल्या वातावरणात आणून सोडले; आणि तेथे येताच त्याला सोत्कंठ करून टाकले ! त्यामुळे दुष्यंताप्रमाणेच त्यालाही वाटते, ‘ अहो रागपरिवाहिणी गीतिः.’ पुढे क्रमाक्रमाने वाढत जाणाऱ्या करुणरसाला त्यामुळे किती अनुकूल पार्श्वभूमी तयार होते !

नाट्यप्रयोग परिणामकारक व्हावा म्हणून श्रोत्यांच्या दृष्टीने रंगभूमीवर योजलेल्या या पार्श्वसंगीताने आणि रसानुकूल गायनाने पाचव्या अंकाला अनन्यसाधारण महत्त्व आले आहे हे तर खरेच; पण याशिवाय कथावस्तूच्या परिपोषातही वरील योजनेनेच या अंकाला अधिक महत्त्व आले आहे. रसानुकूल पार्श्वसंगीताच्या वातावरणात, ‘अभिनव-मधुलोलुपस्त्वं तथा परिचुम्ब्य चूतमंजरीम् ’—ही भावनांनी ओतप्रोत भरलेली गीती ऐकत असताना प्रेक्षकश्रोत्यांच्याबरोबर दुष्यंताचेही मन हेलावते; त्याचे अंत:करण उचंबळून येते; तो पर्युत्सुक म्हणजे उत्कंठित होतो. याचाच सरळ अर्थ असा की, एक प्रकारची ओढ त्याच्या अंत:करणाला लागते. ही ओढ सुखमूलक आहे की दुःखमूलक आहे, हे त्याला काही सांगता येत नाही. तथापि ‘ इष्टजनविरहा’मुळे निर्माण होणाऱ्या ओढीशी तिचे साम्य आहे यात शंका नाही. ‘ किं नु खलु गीतमेवंविधार्थमाकर्ण्येष्टजन-विरहादृतेऽपि बलवदुत्कण्ठितोऽस्मि ’ हे त्याच्या तोंडी घातलेले वाक्य या दृष्टीने मोठे सूचक आहे. प्रियजनविरहामुळे एरवी येणारी उत्कंठा आता त्याच्या मनात निर्माण झाली होती; परंतु आपल्याला प्रियजनाचा विरह झालेला आहे असे त्याला वाटत नव्हते, निदान त्याला त्याची जाणीव नव्हती. मग त्याला अशी ओढ का लागावी ? तो म्हणतो,

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुको भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः ।
तच्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वं
भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि ॥

म्हणजे, " सुंदर वस्तू पाहून आणि गोड शब्द ऐकून एरवी सुखी असलेला प्राणीही उत्कंठीत होतो. कारण भावनांमुळे दृढमूल झालेल्या पूर्वजन्मीच्या मैत्रीची त्याला नकळत अशा वेळी मनातल्या मनात अस्पष्ट आठवण होते. " अर्थात, अशा प्रकारची काहीशी अस्पष्ट आठवण दुष्यंताच्याही अंतर्मनात जागृत होऊन तो पर्युत्सुक झाला. मनाची ही अवस्था अनुकंपनीय खरीच. काही तरी हरवले असावे, पण काय हरवले ते तर कळू नये, अशा भावनांचा अनुभव घेत असताना मनाची जी तगमग चाललेली असते तिचे वर्णन करता येणे अशक्य आहे. दुष्यंतालाही प्रियजनांचा वियोग झाल्यासारखे वाटत होते; पण कोणाचा हे मात्र कळत नव्हते. हे मानसिक आंदोलन,—अंत:करणाची ही तगमग–शाकुंतल नाटकात या प्रसंगाला तोड नाही. मुद्राभिनयाच्या साह्याने रंगभूमीवर सुंदर नाट्य निर्माण करण्यासाठी किती सुंदर प्रसंग आहे हा ! हा अजोड प्रसंग पाचव्या अंकात असल्यामुळे त्याला सर्वश्रेष्ठतेचे स्थान द्यायला पाहिजे, असे नाही का वाटत ? पण पाचव्या अंकात मानसिक आंदोलनाचा हा एकच प्रसंग आहे असे नाही.

कामं प्रत्यादिष्टां स्मरामि न परिग्रहं मुनेस्तनयाम् ।
बलवत्तु दूयमानं प्रत्याययतीव मां हृदयम् ॥

अशा मन:स्थितीत दुष्यंत या अंकाच्या शेवटीही असतो. यावरून त्याची संशयदोलारूढ मन:स्थिती आरंभापासून तो अखेरपर्यंत कालिदासाने कायम ठेवली आहे; इतकेच नाही तर चढत्यावाढत्या उत्कर्षाने अधिक हृद्य करून सोडली आहे. यामुळे तर या पाचव्या अंकाला विशेष महत्त्व आले आहे, असे मला वाटते.

' जननान्तरसौहृद ' हा शब्द वापरून कालिदासाने कथावस्तूच्या परिपोषात कमालीची सूचकता निर्माण केली. दुर्वासाच्या शापामुळे त्याला स्मरत नसले तरी त्याचा इष्टजन म्हणजे शकुंतला होती. मागे चौथ्या अंकात ' इष्टप्रवासजनितान्यबलाजनस्य दु:खानि नूनमतिमात्र सुदु:सहानि ' या श्लोकात कालिदासाने ' इष्ट ' शब्द वापरून ज्याप्रमाणे शकुंतलेचा प्रियकर दुष्यंत सूचित केला आहे त्याप्रमाणे पाचव्या अंकातील या वाक्यात दुष्यंताची प्रियतमा शकुंतला सूचित केली आहे. तिचाच त्याला विरह झाला होता; आणि तिच्याच मीलनाची त्याला आंतरिक ओढ लागलेली होती. काही महिन्यांपूर्वी शकुंतलेबरोबर झालेली मैत्री ही त्याला विस्मरणामुळे पूर्वजन्मीची मैत्री वाटावी हा दुर्वासाच्या शापाचा दु:खद परिणाम तर खराच, पण त्यामुळेच त्या मैत्रीला उजळाही आलेला आहे. जणू शकुंतलेविषयीचे प्रेम म्हणजे जन्मजन्मांतरीचे प्रेम ! ' सुफलित झाले गे सखि जीवन । युगानुयुग जे शोधित होतो । निधान ते तव नयनि गवसले ' तांब्यांच्या कवितेतील या आशयाचे या ठिकाणी स्मरण होणे साहजिक आहे. त्यांच्या या जन्मजन्मांतरीच्या प्रेमाचा आविष्कार या जन्मी ज्या रीतीने झाला ती रीत लक्षात घेता ' जननांतरसौहृद ' हा शब्द अधिक अर्थवाहक वाटतो.

दुष्यंताला 'जननांतरीचे' सौहृद अस्पष्ट रीतीने आठवत होते. हे जननांतर म्हणजे दुर्वासाच्या शापापूर्वीचे त्याचे आयुष्य, असेच नाही का ? त्याला विस्मरण पडले होते ते शकुंतलेचे. अर्थात, आता अबोधपूर्व रीतीने त्याला आठवण होत होती तीही शकुंतलेचीच हे अगदी स्पष्ट आहे. हा विस्मरणाचा प्रसंग दुर्वासाच्या शापामुळे ओढवला होता. म्हणूनच दुष्यंताने उल्लेखिलेले, पण त्यालाही स्पष्ट ठाऊक नसलेले, जननांतरसौहृद म्हणजे दुर्वासाच्या शापापूर्वी शकुंतलेवर जडलेले त्याचे प्रेम याविषयी शंका राहात नाही. याच्या अनुरोधाने शाकुंतल नाटकाचा नायक दुष्यन्त याच्या आयुष्याचे दोन विभाग पडतात. एक दुर्वासाच्या शापापूर्वीचा आणि दुसरा शाप नाहीसा झाल्यानंतर. त्याच्या आयुष्याचा पूर्वार्ध पहिल्या तीन अंकांत आला आहे. (चौथ्या अंकाचा त्याच्या नायकाच्या आयुष्याशी आणि म्हणून मुख्य कथावस्तूशी काहीच संबंध नाही हे आपण पाहिलेच आहे.) आणि उत्तरार्ध सहाव्या व सातव्या अंकात आलेला आहे. हा दोहोंच्या सीमारेषेवरील काळ. म्हणजे दुर्वासाच्या शापाचा काळ. या काळातील दुष्यंत पाचव्या अंकात रेखाटला गेला आहे. या मधल्या काळात त्याच्या हातून अभावितपणे घडलेल्या शकुंतलाप्रत्यादेशाच्या अपकृत्यामुळे त्याच्या आयुष्याला व प्रेमाला एक निराळे वळण लागले आहे. हा प्रत्यादेशाचा अत्यंत महत्त्वाचा प्रसंग पाचव्या अंकात आलेला असल्यामुळेही त्याला विशेष महत्त्व प्राप्त झाले आहे हे निराळे सांगायला नको.

Would'st thou the Earth and Heaven itself
In one sole name combine ?
I name thee, O Sakuntala , and
All at once is said.

सुप्रसिद्ध जर्मन कवी व रसिक टीकाकार गटे याने शाकुंतलावरील आपल्या या अभिप्रायात शाकुंतल नाटकात पृथ्वी व स्वर्ग यांचा संगम झालेला आहे असे म्हटले आहे. दुष्यंत आणि शकुंतला यांचे प्रथम मीलन म्हणजेच पार्थिव प्रेमाचा आविष्कार (पृथ्वी) आणि त्यांचे पुनर्मीलन म्हणजेच स्वर्गीय प्रेमाचे रूप (स्वर्ग) असे त्याचे स्पष्टीकरण कविवर्य रवींद्रनाथ ठाकूर यांनी केलेले आहे. त्यांच्या प्रथम जीवनात पृथ्वीतलावरील वैषयिकता,तर पुनर्मीलनात स्वर्गातील पावित्र्य प्रतिबिंबित झाले आहे, असा त्यांच्या म्हणण्याचा आशय आहे; आणि तो अतिशय मार्मिक आहे यात शंका नाही. या विवेचनाच्या अनुरोधाने दुष्यंत व शकुंतला यांच्या पहिल्या चार अंकांतील आयुष्याला पृथ्वी असे नाव दिले तर सहाव्या व सातव्या अंकातील आयुष्याला स्वर्ग म्हणता येईल. या स्वर्भूचा संगम घडवून आणणे हे जर शाकुंतल नाटकातील मुख्य प्रतिपाद्य असेल तर तो संगम घडवून आणायला कारणीभूत झालेल्या 'प्रत्यादेशा'च्या प्रसंगाला आणि तो ज्यात आलेला आहे त्या पाचव्या अंकाला विशेष महत्त्वाचे स्थान आहे हे दिसून येईल. तेव्हा कथावस्तूचा परिपोष लक्षात घेतला तर एका विशिष्ट मार्गाने वाहणाऱ्या कथाप्रवाहाला निराळे वळण देणारा म्हणून, आणि शकुंतला व दुष्यंत या दोघांच्याही चरित्रांत

व चारित्र्यांत फरक घडवून आणण्याला कारणीभूत झालेला म्हणून पाचव्या अंकाचे सर्वातिशयी महत्त्व नाकारता येणे कसे शक्य आहे ? अर्थात, हा पाचवा अंक म्हणजे गटे आणि रवींद्रनाथ यांनी वर्णन केलेल्या पृथ्वीच्या विषयबहुल अपवित्र वातावरणातून दुष्यंत आणि शकुंतला या दांपत्याला विशुद्ध व निर्व्याज प्रीतीच्या स्वर्गात नेऊन सोडणारे प्रवेश-द्वार होय, यात शंका नाही.

याशिवाय इतर दृष्टींनीही पाचवा अंक महत्त्वाचा वाटतो. शाकुंतल नाटकाच्या कथानकात ज्यामुळे खरे ' नाट्य ' निर्माण होते तो समरप्रसंग याच अंकात घडून येतो. पहिल्या चार अंकांपर्यंत कथानक प्रेक्षकांच्या मनात कोणत्याही प्रकारचा प्रक्षोभ निर्माण न करता प्रगत होत असते. त्यात ललित कथानकाला अवश्य असणारी परिणामकारक पकड कुठेच आढळत नाही. पहिल्या अंकात नायकनायिकांची दृष्टभेट होऊन त्यातून त्यांचे शारीरिक प्रेम निर्माण होते. शकुंतलेच्या मीलनासाठी दुष्यंत उत्सुक होतो व त्याच्या मीलना-साठी शकुंतला उत्सुक होते. दोघांनाही अडथळा कोणताच नसल्यामुळे तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी त्यांचे मीलन होते. यात प्रेक्षकांना कोणत्याही प्रकारची मौज वाटत नाही. कोणत्याही प्रकारची आडवळणे घ्यावी न लागता होणाऱ्या नायकनायिकांच्या मीलनातून ललित-कथानक कसे निर्माण होणार ? आणि ते वाचकांच्या, प्रेक्षकांच्या किंवा श्रोत्यांच्या मनाची पकड तरी कशी घेणार ? यामुळेच यशाचे व परिणामकारक ललितकृतीचे बीज संघर्षात असते असे म्हटले जाते. हा संघर्ष निर्माण होत नाही तोपर्यंत शाकुंतलाचे कथानक अळणी वाटते. असा संघर्ष पाचव्या अंकात निर्माण झाला आहे आणि त्यामुळे पुढील अंकातील कथानक रंगत गेले आहे. त्यापैकी नायकाच्या मानसिक संघर्षाचे चित्र सहाव्या अंकात रेखाटले आहे, तर नायिकेने अनुभवलेल्या मानसिक व शारीरिक यातनांच्या छटा सातव्या अंकात दाखवलेल्या आहेत; पण या दोन्ही अंकांचे मूळ या पाचव्या अंकात निर्माण झालेल्या संग्रामात आहे. हे संग्रामाचे दृश्य जितके परिणामकारक रंगवले असेल तितकी ह्या नाटकाची यशस्विता अधिक. हा परिणाम शाकुंतलाच्या पाचव्या अंकात कालिदासाने अतिशय कौशल्याने दाखवला आहे. कसा तो पाहू.

या संग्रामाला अंकाच्या आरंभीच सुरुवात होते असे नाही. त्याची पार्श्वभूमी कालिदासाने हळूहळू तयार करीत नेली आहे. हा संग्राम प्रामुख्याने दुष्यंत आणि शकुं-तला म्हणजे प्रत्यक्ष नायक आणि नायिका यांच्यामधला आहे. नायिकेचे आरण्यक चरित्र आपण आतापर्यंत पुष्कळ पाहिले आहे. तिची निरागसवृत्ती, निष्कपटता, खेळकरपणा, श्रद्धालुत्व वगैरेंचे दर्शन पूर्वीच्या चार अंकांत होतेच. याशिवाय तिच्या पित्याचे तपस्तेज, प्रसंगी तो किती कठोरपणा धारण करू शकतो हेही आपणाला दिसले आहे. ' अस्मान्साधु विचिन्त्य संयमधनान् '—आम्ही संयमशील आहोत, तेव्हा नीट विचार करून तू या तुझ्या पत्नीचा स्वीकार कर—या वाक्याच्या मिषाने जणू शकुंतलेच्या संरक्षणासाठी कण्वाने आपली सर्व तपस्याच तिच्या पाठीशी उभी केली असावी की काय असे वाटते. संग्रामपक्षातील ही एक बाजू आपण चांगली न्याहाळली आहे. दुसऱ्या बाजूचे पाहिजे

तेवढे दर्शन रंगभूमीवर अद्याप झालेले नाही. पाचव्या अंकाच्या आरंभी कालिदासाने ते केले आहे. जनाकीर्ण शहरातील ऐश्वर्याने तळपणारा तो राजवाडा, त्यातील तो दुष्यंत, अनेक राण्यांनी गजबजलेले त्याचे अंतःपुर, त्यातील त्याचा कुटिल प्रणय, वैतालिकांनी गाइलेला त्याचा महिमा इत्यादी प्रकार पाहताच व ऐकताच दुष्यन्ताचे साम्राज्यवैभव लक्षात येऊन डोळे दिपून जातात. अशा राजैश्वर्यसंपन्न दुष्यंताचा आणि अरण्यवासी शकुंतलेचा विरोध ! काही महिन्यांपूर्वी एकमेकांच्या भेटीसाठी तळमळणाऱ्या या प्रणयी-जनांचा विरोध ! ही कल्पनाच मनावर आघात करणारी आहे. तशात सेवकजनाच्या खांद्या-वर हात ठेवून उभ्या राहिलेल्या दुष्यंतासमोर शार्ङ्गरव, शारद्वत आणि गौतमी यांच्यासह शकुंतला येऊन उभी राहते. कण्वमुनीच्या आज्ञेप्रमाणे शकुंतलेचा स्वीकार करण्याची शार्ङ्ग-रव व गौतमीने विनंती करताच ‘ किमिदमुपन्यस्तम् ’ (अहो, हे तुम्ही म्हणता तरी काय ?) ‘ किमत्रभवती मया परिणीतपूर्वा ’ (काय म्हणता, हिच्याशी मी पूर्वी लग्नसुद्धा केले आहे ? ’ इत्यादी वाक्ये दुष्यंताच्या मुखातून बाहेर पडताच आतापर्यंत शांत असलेल्या कथानकाच्या जलाशयात ढवळाढवळ सुरू होते. नायक व नायिका यांच्या बाजू परस्पर स्नेहमीलनासाठी नाही तर जणू संघर्षासाठी सिद्ध होतात आणि त्यांच्यात पहिली ठिणगी उडते ती शार्ङ्गरवाच्या भाषणाने ! नंतर आपण हिच्याशी विवाह केल्याचे आपणाला खरो-खर आठवत नाही म्हणून दुष्यंताने सांगताच गौतमी तिचा बुरखा दूर करते. तरीही राजाला स्मरण होत नाही. तेव्हा ‘ पात्रीकृतो दस्युरिवासि येन ’ या वाक्याने राजाला चोर म्हणून शार्ङ्गरव टाकून बोलतो तेव्हा दुसरी ठिणगी उडते. राजाला ओळख पटावी म्हणून शकुंतला आपल्या बोटातील अंगठी दाखवू पाहते; पण ती तेथे नाहीसे पाहताच गौतमीने केलेल्या स्पष्टीकरणावर ‘इदं तत्प्रत्युत्पन्नमति स्त्रैणमिति यदुच्यते’ म्हणून दुष्यंत टोमणा मारतो. त्यामुळे हा संग्रामाग्नी विशेषच धुमसू लागतो. तथापि अजून दुष्यंत व शकुंतला यांच्यात भडका उडत नाही. पण ‘ तपोधनसंवर्धितोऽनभिज्ञोयं जनः कैतवस्य ’ असे गौतमीने शकुंतलेचे समर्थन करताच—

स्त्रीणामशिक्षितपटुत्वममानुषीषु
संदृश्यते किमुत या प्रतिबोधवत्यः
प्रागंतरिक्षगमनात्स्वमपत्यजात—
मन्यैर्द्विजैः परभृताः खलु पोषयन्ति

या शब्दांनी दुष्यंताने केलेली सर्वसाधारण स्त्रीजनाची निर्भर्त्सना म्हणजे ‘परभृत’ अर्थात ‘ वेश्या ’ असलेल्या आपल्या आईला उद्देशूनच आहे या समजुतीने अत्यंत क्रुद्ध होऊन खुद्द शकुंतला ‘अनार्य’ म्हणून दुष्यंताला संबोधते आणि ‘धर्मकञ्चुकप्रवेशिनस्तृण-च्छन्नकूप ’ या शब्दांत ती त्याची निर्भर्त्सना करते. या ठिकाणी प्रस्तुत नाटकाचा खराखुरा समरप्रसंग निर्माण होतो.म्हणजे प्रथम दुष्यंत आणि शार्ङ्गरव यांच्यातील संभाषणाने या संघर्षाला सुरुवात होऊन तो दुष्यंत आणि गौतमी यांच्यातील संभाषणाने वाढतो आणि शेवटी प्रत्यक्ष शकुंतलेच्या भाषणाने तो पराकोटीला पोचतो.

हा संघर्षच या नाटकात महत्त्वाचा आहे. इतकेच नाही तर तो अत्यंत परिणामकारक रीतीने निर्माण केलेला आहे. इतका नाट्यमय प्रसंग शाकुंतल नाटकात दुसरा कोणताच नाही. त्यामुळेच हा प्रसंग व तो ज्यात आहे तो पाचवा अंक सर्वश्रेष्ठ ठरतो असे मला वाटते. नैतिक भूमिकेवरून पाहिले तर या संघर्षाची परिणामकारकता अधिकच वाढते. कारण, शहरवासी आणि अरण्यवासी यांच्यातलाच हा संघर्ष आहे असे नाही तर दोन सत्पक्षांतील तो संघर्ष आहे. होय, नाटकातील कथानकाच्या दृष्टीने विचार केला तर दोन्ही पक्ष सत्पक्षच होत. दुष्यंताने शकुंतलेशी गांधर्व विवाह केला होता ही गोष्ट खरी असली तरी शकुंतलेला मिळालेल्या शापामुळे त्याला या सर्व गोष्टींचे पूर्णपणे विस्मरण पडले होते. विस्मृतीचा बहाणा करून शार्ङ्गरव म्हणतो त्याप्रमाणे आपण केलेल्या अपकृत्याची शरम वाटत असल्यामुळे तो शकुंतलेचा स्वीकार करीत नव्हता, असे नाही. या किंवा इतर कोणत्याही कारणांनी तो शकुंतलात्यागाला प्रवृत्त झाला होता असे म्हणता येत नाही. त्याचे वर्तन म्हणजे दुर्वासऋषीच्या दारुण शापाचा दुर्विपाक होय. अर्थात, शकुंतलेप्रमाणेच तिच्या त्यागाला प्रवृत्त झालेला दुष्यंत हाही निःसंशय सत्प्रवृत्तच होता. दोघांच्याही भूमिका नैतिक दृष्टीने बळकट होत्या आणि म्हणूनच या दोघांमध्ये निर्माण झालेला हा विरोध, हा संघर्ष अधिक परिणामकारक ठरतो.

या बिनतोड संघर्षाच्या निर्मितीमुळे जसा पाचवा अंक श्रेष्ठ ठरतो तसाच तो त्यातील करुणरसाच्या परिपोषामुळेही ठरतो हे विसरू नये. चौथ्या अंकातील करुणरसापेक्षा पाचव्या अंकातील करुण रसाचा प्रकार निराळा असून अनपेक्षिततेमुळे तेथे त्याची उत्कटता कशी तीव्र आहे याचे दिग्ददर्शन पूर्वी केलेलेच आहे. चौथ्या अंकाच्या आरंभी अनसूयेला शकुंतलेच्या गांधर्वविवाहाच्या परिणामाविषयी चिंता वाटत असली तरी प्रियंवदेच्या आश्वासनाने व युक्तिवादाने ती शांत होते आणि दोघेही शकुंतलेच्या सौभाग्यदेवतेची पूजा करण्याइतपत शांत असतात. त्यामुळे चौथ्या अंकाच्या आरंभीचे वातावरण एकंदरीत विश्रब्धतेचे असते. पाचव्या अंकात मात्र कालिदासाने अगदी प्रारंभापासून करुणरसाला पोषक असे वातावरण निर्माण करून ते सर्व अंकभर खेळवले आहे; इतकेच नाही तर क्रमाक्रमाने उत्कटतेच्या दृष्टीने वाढवीत नेले आहे.

अंकाच्या आरंभीच रंगभूमीवर आलेला दुष्यंत दिवसभराच्या कामाने थकलाभागलेला आणि म्हणून विषण्ण असा असतो. 'प्रजाः प्रजाः स्वा इव तन्त्रयित्वा। निषेवते श्रान्तमना विविक्तम्' या श्लोकार्धात कंचुकीने त्याला 'श्रान्तमना' म्हटलेलेच आहे. खुद्द राजानेही आपण वैतालिकांच्या स्तुतिपाठापूर्वी 'क्लान्तमना' होतो म्हणून म्हटलेलेच आहे. (एते क्लान्तमनसः पुनर्नवीकृताः स्मः) दुष्यंत या वेळी खरोखर इतका कंटाळलेला होता की, ऋषींच्या दर्शनासाठी कर्तव्यतत्परतेने जातानाही त्याला आपल्या अधिकारित्वाबद्दल खेद वाटल्यावाचून राहात नाही (अधिकारखेदं निरूप्य). म्हणूनच 'राज्ञां तु चरितार्थता दुःखोत्तरैव' (राजांचे जीवित हे मात्र फक्त दुःखभोगासाठीच आहे); 'नातिश्रमापनयनाय यथा श्रमाय। राज्यं स्वहस्तधृतदण्डमिवातपत्रम्' (राजाच्या बाबतीत

राज्य हे श्रम नाहीसे करण्यास नव्हे तर त्याला श्रम देण्यालाच कारणीभूत होत असते) असे उद्गार तो काढतो. हे त्याच्या त्या वेळच्या विषण्ण वृत्तीचेच निदर्शक नाहीत काय ? अशा मन:स्थितीत रंगभूमीवर आल्याबरोबरच संगीतशाळेतून स्वरसंयोग व रागपरिवाहिनी गीती त्याला ऐकू येते. हा स्वरसंयोग वियोगाचे दुःख वाढवणारा आहे आणि गीती गोड असली तरी तिच्यातूनही एका वंचित प्रणयिनीच्या विद्ध अंत:करणातील कारुण्यभाव झिरपत आहे. या दोहोंच्याही श्रवणामुळे दुष्यंताच्या अंतर्मनात कालवाकालव होऊन तो एकदम उत्कंठीत होतो. अबोधपूर्व रीतीने त्याला विरहाच्या यातना होऊ लागतात, आणि म्हणून हृदय भरून येऊन तो 'पर्याकुलस्तिष्ठति'—स्तब्ध होतो ! पाचव्या अंकाच्या आरंभीचे हे वातावरण एक प्रकारच्या गूढ विषण्णतेने भरून राहिलेले आहे. त्यामुळे पुढे येणाऱ्या करुणरसाची पार्श्वभूमी उत्तम तयार होते. त्यावर रंगभूमीवर आलेल्या कंचुकीचे भाषणही त्यातील वार्धक्यवर्णनामुळे अनुत्साहकारक आणि म्हणून कारुण्यपोषक वाटते. असे हे विषण्ण वातावरण रंगभूमीवर पसरलेले असतानाच कण्वाश्रमातून कुल-पतींचा निरोप घेऊन काही ऋषी आल्याचे त्याला कळते. तेव्हा त्यांच्या भेटीसाठी, आपल्या अधिकाराबद्दल खेद प्रदर्शित करीत करीत तो 'अग्निशाळेत' प्रवेश करतो.

शकुंतला आणि दुष्यंत यांच्या भेटीचा आणि संघर्षाचा पुढील प्रसंग कालिदासाने अग्निशाळेत घडवून आणला आहे. त्यात त्याची मार्मिकता दिसून येते. एका बाजूने दुष्यंत अग्निशाळेत प्रवेश करतो आणि दुसऱ्या बाजूने ऋषिकुमारांबरोबर शकुंतलाही त्याच अग्निशाळेत प्रवेश करते. जणू यापुढे दोघेही दीर्घकालपर्यंत विरहदुःखाच्या अग्नीत भाजून निघणार आहेत हेच कालिदासाला सुचवायचे आहे. ती अग्निशाळा आणि तेथे धगधगत असलेला तो पवित्र अग्नी म्हणजे या अंकातील दुःखमय वातावरणाचे मूर्तिमंत प्रतीकच होय. या अग्निशाळेच्या प्रतीकाची दाहकता इतर अनुकूल शब्द-योजनेमुळे कवीने अधिक वाढवली आहे. तेथे आल्यापासूनच शार्ङ्गरवाला तो राजवाडा म्हणजे 'आगीने वेढलेला' (जनाकीर्णं मन्ये हुतवहपरीतं गृहमिव) वाटत होता. दुष्यंताचे भाषण शकुंतलेला 'पावकः खलु' वाटल्याचे वर्णन केले आहे. त्यामुळे अग्निशाळेच्या प्रतीकाची वारंवार आठवण व्हायला निश्चित मदत होते. चौथ्या अंकात जो 'दिष्ट्या धूमाकुलितदृष्टेरपि यजमानस्य पावके एवाहुतिः पतिता' असे वाक्य कण्वाच्या तोंडी घातलेले आहे, त्याची आठवण या ठिकाणी झाल्यावाचून राहात नाही. पाचव्या अंकातील अग्निशाळेत घडून येणाऱ्या प्रसंगाची जणू पूर्वसूचनाच कालिदासाने त्या ठिकाणी आधी देऊन ठेवलेली आहे असे वाटते. रवींद्रनाथ ठाकुरांनी या नायक-नायिकांचे आरंभीचे चंचल शारीरिक प्रेम हे विरहाग्निरूप तपस्येने उजळून निघाले असे म्हटले आहे. ही अग्निशाळा आणि त्यातील तो वैदिकाग्नी म्हणजे या भावी विरहरूप तपस्याग्नीचा सूचक आहे असे नाही का वाटत ? अशा या अग्निशाळेत 'श्रांतमना' दुष्यंत प्रवेश करतो.

तिथे आलेल्या शकुंतलेची मनःस्थिती तरी कशी होती? अनंत आशा मनात बाळगून असलेल्या शकुंतलेला तेथे आल्याबरोबर अशुभशकुन झाला. तिचा उजवा डोळा फडफडायला लागला (अहो किं मे वामेतरं नयनं विस्फुरति). ही तिच्या प्रत्यादेशरूप करुण पर्यवसनाची सूचनाच होय. येथून शकुंतलेच्या दुःखाला सुरुवात होते. 'अहो, हे म्हणता तरी काय' असे दुष्यंताने म्हटल्याबरोबर 'पावकः खलु वचनोपन्यासः' (हे बोलणे म्हणजे नुसती आग आहे!) हा शकुंतलेचा उद्गार तिची वाढती व्यथा दाखवतो. तिच्याशी आपण विवाह केल्याचे दुष्यंत जेव्हा नाकारतो तेव्हा तिच्या अंतःकरणात अधिक कालवाकालव सुरू होते. आपल्या पूर्वीच्या शंका खऱ्या होत आहेत असे वाटून ती म्हणते, 'हृदयं सांप्रत ते आशंका' यानंतर दुष्यंताला ओळख पटवण्यासाठी तोंडावरील बुरखा काढून तेथे उभी असताना तिच्या अंतःकरणाच्या यातना किती वाढल्या असतील याची कल्पनाच करावी. आपण विवाह केल्याचे आपणाला मुळीच आठवत नाही असे दुष्यंताने सांगताच शकुंतलेच्या सर्व आशाआकांक्षांचा चुराडा होतो (कुत इदानीं मे दूराधिरोहिण्याशा). या निराश व दुःखद परिस्थितीचे पुढील प्रसंगांनी क्रोधात रूपांतर होऊन दुष्यंत आणि शकुंतला यांचा खटका उडतो. तशात शार्ङ्गरवाचे टाकून बोलणे आणि तिला तेथे एकटीच सोडून निघून जाणे. या वेळी गौतमीने म्हटल्याप्रमाणे शकुंतला किती 'करुणपरिदेविनी' झाली होती याची कल्पना केली म्हणजे तिचा शोकावेग कळेल. दुष्यंताने केलेल्या फसवणुकीने आणि परित्यागाने अत्यंत विकल झालेली शकुंतला रडत रडत आपल्या बांधवांबरोबर जाऊ लागते तेव्हा शार्ङ्गरवाने 'किं पुरोभागे स्वातंत्र्यमवलम्बसे' म्हणून तिला दटावताच ती बिचारी 'भीता वेपते' भिऊन थरथर कापत उभी राहते. आताची तिची स्थिती म्हणजे करुणरसाचा नुसता कल्लोळ आहे. त्याला याच नाटकात काय पण करुणरसासाठी नावाजलेल्या भवभूतीच्या नाटकातसुद्धा तोड नाही. दुष्यंताने नाकारल्यामुळे झालेल्या वज्राघाताने आधीच तिचे अंतःकरण शतधा विदीर्ण झाले होते. त्यात स्वजनांकडून होत असलेली उपेक्षा व अवहेलना यांची भर पडल्यावर 'भगवति वसुधे देहि मे विवरम्'—देवि वसुंधरे, मला तुझ्या पोटात जागा दे—असे उद्गार तिच्या मुखातून बाहेर पडले यात आश्चर्य नाही. तिच्या शोकाची ही परमावधी होय. अशा स्थितीत ती रडत रडत रंगभूमीवरून जाते तेव्हा ज्याच्या डोळ्यांतून अश्रूंचा प्रवाह वाहताना आढळणार नाही असा प्रेक्षक विरळाच!

हा सर्व प्रसंग रेखाटताना कालिदासाने मार्मिकता तरी किती कमालीची दाखवली आहे! रवींद्रनाथ ठाकुरांनी म्हटल्याप्रमाणे या पाचव्या अंकाने एका क्षणात पूर्वीच्या चारही अंकांतील संगीत निःशब्द करून टाकले आहे. '(In one moment the music of the first four acts is stilled)' ते त्यातील या कारुण्यातिशयामुळे. हे कारुण्य प्रामुख्याने शकुंतलेवरील प्रसंगामुळे निर्माण झालेले असले तरी दुष्यंत त्यातून अगदीच सुटलेला आहे असे नाही. कालिदासाने त्याचीही विकलावस्था दाखवली आहे. आरंभा-

पासून क्लान्त आणि खिन्न असलेल्या दुष्यंताभोवती दुर्वासाच्या शापामुळे एक प्रकारचे गूढ वातावरण निर्माण करून त्याच्या अबोधपूर्व करुणेचे केलेले उन्नयन कमालीचे कलात्मक आहे. शकुंतलेचा त्याग करताना त्याला आनंद होत होता असे नाही. संशयाच्या हिंदोल्यावर त्याचे आधीच खिन्न असलेले मन अधिकच हेलकावे खात होते. 'शापव्यवहित-स्मृतिः शकुन्तलामेव चिंतयति' अशी त्याची स्थिती झाल्यामुळे आरंभी जसा तो 'पर्याकुल' मनस्थितीत होता तसाच अंकाच्या शेवटी असतो. म्हणूनच तो वेत्रवतीला म्हणतो 'वेत्रवति, पर्याऽकुलोस्मि। शयनभूमिमार्गमादेशय'. डोळ्यांवाटे अश्रूंचा सडा शिंपडीत रंगभूमीवरून गेलेल्या शकुंतलेचे हृदयद्रावक चित्र पाहिल्यानंतर, एरवी जे दुष्यंताविषयी कलुषित झाले असते असे आपले मन त्याच्याही विषयीच्या कारुण्यभावाने भरून जाते. करुणव्याप्त अशा त्या सर्व प्रसंगांनी आपले अंतःकरण अत्यंत जड होते, दुःखी होते.

पाचव्या अंकाचा हा शेवट अत्यंत नाट्यमय आहे. पूर्वी वर्णन केल्याप्रमाणे शार्ङ्गरव, गौतमी व शकुंतला यांच्याशी दुष्यंताचे अनेक खटके उडाल्यामुळे रंगभूमीवरील शकुंतलेप्रमाणे प्रेक्षकांच्याही अंतःकरणात निर्माण झालेला प्रक्षोभ व त्यानंतरचा कारुण्यभाव या वेळी उत्कटतेच्या अगदी पराकोटीला पोचतो. दुष्यंताकडून झालेल्या वंचनेमुळे असहाय झालेली कारुण्यमूर्ती शकुंतला रंगभूमीवरून रडत रडत जात असतानाचे ते करुण दृश्य--

इतः प्रत्यादेशात्स्वजनमनुगन्तुं व्यवसिता
स्थिता तिष्ठेत्युच्चैर्वदति गुरुशिष्ये गुरुसमे
पुनर्दृष्टिं बाष्पप्रसरकलुषामर्पितवती
(मयि क्रूरे यत्तत्सविषमिव शल्यं दहति माम्)

यातील, कालिदासानेच आपल्या समर्पक शब्दांत वर्णन केलेले नाट्य डोळ्यांसमोर आणले म्हणजे त्याचा परिणामकारकपणा लक्षात येईल. रंगभूमीवरील या प्रत्यक्ष दृश्यातील कारुण्य वाढवीत न्यायला कालिदास चुकला नाही. कारुण्यमूर्ती शकुंतला रंगभूमीवरून जाते न जाते तोच कालिदासाने श्रोत्यांच्या कल्पनाशक्तीला आवाहन करून त्यांच्या मनश्चक्षूसमोर एक अधिक उत्कट दृश्य ठेवले. त्यात त्याने 'सा निन्दन्ती स्वानि भाग्यानि बाला बाहूत्क्षेपं क्रन्दितुं च प्रवृत्ता'—आपले बाहू वर करून आपल्या दैवाला दोष देत देत रडणाऱ्या शकुंतलेचे चित्र निर्माण केले. यामुळे अधिक वाढलेला कारुण्यभाव 'तिला आकाशातील कोणत्या तरी 'ज्योती' ने अकस्मात वर उचलून नेले' हा वृत्तांत सांगून पराकोटीला पोचविलेला आहे. या दृश्याला शाकुंतलाच्या दुसऱ्या कोणत्याही अंकात तोड नाही. अंकाचा इतका परिणामकारक शेवट दुसरीकडे आढळत नाही. या एकंदर प्रकारा-मुळे अधिकच घोटाळ्यात पडल्यासारखा होऊन 'पर्याकुल' बनलेल्या दुष्यंताचे चित्र निर्माण करून प्रेक्षकांच्या अंतःकरणातील कारुण्यभाव कालिदासाने कायम ठेवलेला आहे.

पाचव्या अंकाचा केलेला हा शेवट चौथ्या अंकाच्या शेवटाशी तोलून पाहण्यासारखा आहे. चौथ्या अंकाचा आरंभ जसा समाधानलेल्या वृत्तीने होतो (निर्वृतं मे हृदयं) तसा शेवटही स्वस्थतेतच होतो. 'हन्त भोः शकुंतलां पतिकुलं विसृज्य लब्धमिदानीं स्वास्थ्यम्.' ' जातो ममायं विशदः प्रकामं प्रत्यर्पितन्यास इवान्तरात्मा ' ही कण्वमहर्षींची वाक्ये काय सुचवितात ? शकुंतलेच्या प्रस्थानामुळे निर्माण झालेला मनःक्षोभ त्यामुळे शांत झालेला वाटतो. यामुळे चौथ्या अंकातील आधीच सौम्य असलेल्या करुणरसाने किंचित हेलावलेली प्रेक्षकांची अंतःकरणेही शांत होतात. याच्या उलट प्रकार पाचव्या अंकात आहे. त्यातील करुणरस हळूहळू वाढत जाऊन शेवटी तर तो परमोत्कर्षाला पोचलेला आढळतो. चौथ्या अंकापेक्षा पाचव्या अंकाचा हा शेवट अधिक नाट्यमय तर आहेच; पण केवळ रसोत्कर्षाच्या दृष्टीने पाहिले तरी तो अधिक उत्कट आहे असे दिसून येईल. अशी वस्तुस्थिती असताना सुभाषितकाराचे ' तत्रापि च चतुर्थोऽङ्कः ' हे म्हणणे मान्य व्हावे कसे ? करुणरसाची निर्मिती करणारा सहाव्या अंकाचाही शेवट या दृष्टीने अगदीच फिका पडतो. त्यामुळे त्यापेक्षा पाचवा अंकच अधिक श्रेष्ठ आहे असे म्हणायला काहीच हरकत वाटत नाही.*

---

* युगवाणी (वि. सा. संघ. नागपूर) नोव्हेंबर १९४९ व जानेवारी १९५०

खाडिलकरांचा ' सवाई माधवराव ' : ९ :

शेक्सपीअरच्या हॅम्लेट या नाटकाचा नायक ' हॅम्लेट ' आणि ऑथेल्लो या नाटकातील खलपुरुष 'आयगो' या दोन पात्रांचे मिश्रण एकाच नाटकात करण्याची प्रबल इच्छा खाडिलकरांना होती. या प्रबल इच्छेतूनच ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या त्यांच्या उत्कृष्ट शोकांतिकेचा जन्म झालेला आहे. तथापि, शेक्सपीअरच्या वरील दोन पात्रांचे मिश्रण करण्याची खाडिलकरांची इच्छा कितपत सफल झाली हे नीट तपासून पाहिले पाहिजे. हा प्रश्न उपस्थित करण्याचे मुख्य कारण असे की, माझ्या मते हॅम्लेट व आयागो ही दोन्ही पात्रे अनुक्रमे नायक व खलपुरुष म्हणून एकाच नाटकात असणे स्वभावतः अशक्य आहे. या दोन्ही पुरुषांची शेक्सपीअरने रंगविलेली स्वभावचित्रे नीट निरखून पाहिली तर असे दिसून येईल की, ज्या नाटकाचा नायक हॅम्लेट आहे त्या नाटकात खलपुरुष म्हणून आयागो वावरूच शकत नाही. आपण घटकाभर अशी कल्पना करू की, ऑथेल्लो या नाटकात ऑथेल्लोऐवजी हॅम्लेट हा नायक असता तर काय झाले असते ? नायकाचे मन त्याच्या पत्नीविरुद्ध कलुषित करण्यासाठी आयागोने ज्या युक्त्याप्रयुक्त्या योजल्या आहेत त्यांचा परिणाम या हॅम्लेटवर कसा झाला असता ? तो या युक्त्यांना ऑथेल्लोप्रमाणे बळी पडला असता काय ? असे होणे शक्य नव्हते. आयागोची कारवाई ऑथेल्लोविरुद्ध जशी चालू शकली तशी हॅम्लेटच्याविरुद्ध चालणे शक्य नव्हते. याचे मुख्य कारण म्हटले म्हणजे, या दोन पात्रांच्या ठिकाणी काही बाबतीत शेक्सपीअरने कल्पिलेले परस्परविरुद्ध गुणांचे अधिष्ठान हे होय.

हॅम्लेट हा विचारी–नव्हे, अतिविचारी पुरुष होता. अतिविचारामुळेच तो निष्क्रिय बनला आणि शेवटी त्यामुळेच त्याचा नाश झाला. उपस्थित झालेल्या घटनांचा कार्यकारण संबंध हुडकून काढण्याची त्याच्या विचारी स्वभावामुळे त्याच्या मनाला सवय लागली होती. त्यामुळे कोणत्याही व्यक्तीने हॅम्लेटला काहीही खरेखोटे सांगितले तरी त्यावर त्याचा तात्काळ विश्वास बसणे शक्य नव्हते. त्या खऱ्याखोट्या बातमीची पाळेमुळे खणून काढल्याखेरीज त्याच्या विचारी मनाला स्वस्थ बसणे अशक्य होते. ' क्लॉडिअस व्यभिचारी आहे; आपल्या मोहक भाषणांनी व देणग्यांनी त्याने तुझ्या आईचे मन मंत्रमुग्ध करून सोडले आणि तिला व्यभिचारी बनवले, माझ्या कानात विष ओतून त्यानेच माझा

खून केला, या अघोर कर्माबद्दल त्याचा सूड घेतल्याबाचून तू राहू नकोस ! ' असे हॅम्लेटला प्रत्यक्ष त्याच्या पित्याच्या पिशाचाने सांगितले होते; पण त्याने त्यावर एकदम विश्वास ठेवला काय ? मुळीच नाही. या वृत्तांताच्या सत्यासत्यतेची शहानिशा करून घेणे त्याला अवश्य वाटले. आपल्या पित्याचा मृत्यू होऊन त्याचे सुतक फिटण्यापूर्वीच आपल्या आईने धर्माची, न्यायनीतीची व लोकलज्जेची पर्वा न करता क्लॉडिअसबरोबर तडकाफडकी लग्न लावले यावरून तिची विषयलोलुपता तर हॅम्लेटला स्पष्टच दिसत होती. तिने पूर्वीही व्यभिचार केला असावा या गोष्टीचा तो स्पष्ट पुरावा होता, पण ' क्लॉडिअसने खरोखरच राजाचा खून केला असेल काय ? आपल्या शोकाकुल मनोवृत्तीचा फायदा घेऊन एखाद्या दुष्ट पिशाच्चाने आपल्या मनात विष कालवण्याचा तर प्रयत्न केला नसेल ना ? ' अशा अनेक शंकाकुशंकांचे काहूर हॅम्लेटच्या मनात माजले. या गोष्टीचा खरेखोटेपणा तपासून पाहण्यासाठी त्याने वेड्याचे सोंग घेतले, ' नाटक ' रचले आणि त्या ठिकाणी क्लॉडिअसची झालेली मन:स्थिती आपण स्वत:च नव्हे तर आपल्या अत्यंत विश्वासू मित्राकडूनही नीट न्याहाळल्यानंतरच पिशाच्चाने सांगितलेल्या वृत्तावर पूर्णपणे विश्वास टाकला. यावरून कोणत्याही गोष्टीवर सहजासहजी विश्वास ठेवणे हॅम्लेटच्या स्वभावातच नव्हते; उलट प्रत्येक गोष्टीच्या मुळापर्यंत तपास करीत जाण्याची त्याची मनोवृत्ती होती, हे दिसून येईल. म्हणूनच त्याला कोणीही फसवू शकला नाही. क्लॉडिअसच्या सांगण्यावरून हॅम्लेटचे मन वळवण्यासाठी आलेले त्याचे मित्र रोझेनक्रेट आणि गिल्डनस्टर्न हे जेव्हा आपल्या येण्याचा खरा हेतू सांगण्याची टाळाटाळ करू लागले तेव्हा हॅम्लेटने त्यांची कशी त्रेधातिरपीट उडविली ते पाहण्यासारखे आहे. त्यांच्या आकस्मिक आगमनाचा खरा हेतू त्याने शोधून काढलाच. त्याला फसवू पाहाणाऱ्या पोलोनिसला देखील आपल्या फसवेगिरीचे प्रायश्चित्त भोगावे लागले आणि शेवटी हॅम्लेटचा खून करण्याच्या हेतूने जेव्हा क्लॉडिअसने त्याला इंग्लंडला पाठविले तेव्हाही पत्रे फोडून पाहून त्याने खरेखुरे रहस्य शोधून काढलेच व आपल्या खुनाला साह्य करणारे नरपशू रोझेनक्रेट व गिल्डनस्टर्न यांच्याच वधाची योजना मोठ्या शिताफीने घडवून आणली. सारांश, कुणावरही विश्वास ठेवणे हे जसे हॅम्लेटच्या स्वभावात नव्हते, तसेच कुणाच्याही फसवेगिरीच्या जाळ्यात सापडणे हेही नव्हते. आपणाला फसवू पाहणाऱ्याचे खरेखुरे बेत शोधून काढून ज्याचा डाव त्याच्यावरच उलटवायचा हा त्याचा सहज खेळ होता.

ऑथेल्लोमधे नेमका याच गुणांचा अभाव होता. म्हणूनच आयागोसारखा दुर्जन त्याला सहज फसवू शकला. ऑथेल्लोच्या संसाराचा जो दु:खकारक शेवट झाला त्याचे मुख्य कारण काय ? ' अंधविश्वास ' हे त्याचे मुख्य कारण आहे. ऑथेल्लो हा जसा रण-शूर होता तसाच तो मनानेही फार मोठा होता. मोठ्या मनाच्या माणसांच्या ठिकाणी अनेकदा हा अंधविश्वासाचा दोष आढळून येतो आणि त्यामुळेच त्यांचे आयुष्य दु:खद होते.

ते कोणावरही सहज विश्वास ठेवतात. आपल्याप्रमाणेच जगातील इतर माणसेही मनाने मोठी आहेत असे त्यांना वाटते. त्यामुळे आपणाला कोणी फसवीत असेल अशी त्यांना स्वप्नात सुद्धा शंका येत नाही. उदारमनस्कतेचा त्यांचा गुणच त्यांच्या ठिकाणी दोषरूप होऊन बसतो. जगातील स्वार्थी व नीच माणसे त्या थोर व्यक्तीच्या या दोषाचा नेमका उपयोग करून घेतात व तिला फशी पाडतात. ऑथेल्लोच्या बाबतीत बरोबर असेच घडून आलेले आहे. उदारमनस्कतेमुळे तो कुणाविषयीही संशय घेत नसे. वास्तविक, आयागोचा एका दृष्टीने न्याय्य हक्क दूर सारून आपण कॅशियोला वर चढवले या गोष्टीमुळे आयागो चिडला असणे शक्य आहे, त्यामुळे कॅशियोवर व आपल्यावर सूड उगवण्याचा प्रयत्न त्याजकडून होणे असंभवनीय नाही, हे ऑथेल्लोला कळायला पाहिजे होते. पण तशी त्याला कधी शंका सुद्धा येत नाही. उलट, त्याच आयागोवर त्याचा विशेष विश्वास ! हॅम्लेटला जे मनुष्यस्वभावाचे ज्ञान होते ते, अनेक देशांत जाऊन व नानाविध संकटांना तोंड देऊन आलेल्या ऑथेल्लोला मुळीच नव्हते असे म्हणावे लागते. या ज्ञानाच्या अभावीच त्याला आयागोचा संशय आला नाही. उलट त्याजवर तो अधिकाधिक विश्वास ठेवू लागला. त्याच्या याच दोषाचा फायदा करून घेऊन सूड उगवण्याचा बेत आयागोने केला होता.

The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by the nose
As asses are. (अंक १ प्रवेश ३ रा.)

आयागोच्या या उद्गारांवरून हीच गोष्ट स्पष्ट होत नाही काय ? ऑथेल्लो हा ‘ विकारवश ’ असल्यामुळे त्याच्या आयुष्याचा शेवट दुःखकारक झाला, असे काही टीकाकार मानतात. ‘ मत्सर ’ या विकाराच्या तो आधीन झाला होता असे वरून वरून दिसले तरी त्याच्या आयुष्याच्या शोकांतिकेला कारण त्याचा विकारवश स्वभाव होता हे म्हणणे बरोबर नाही. डेस्डिमोना ही खरोखरच व्यभिचारी असती, कॅशियोने खरोखरच तिला भ्रष्ट केलेले असते तर ऑथेल्लोच्या मत्सराला काही किंमत देता आली असती. पण वस्तुस्थिती तशी नव्हती. आयागोने निर्माण केलेल्या संशयाच्या जाळ्यात गुरफटल्याकारणाने तो भांबावून गेला. त्याच्या मनात कॅशियोविषयी मत्सराचा तीव्र विकार निर्माण झाला असे नाटकात कुठेही दिसत नाही. तसे असते तर त्याची शक्ती प्रथम कॅशियोवर सूड उगविण्याकडे खर्च झाली असती. पण ऑथेल्लोच्या दृष्टीने कॅशियोचा सूडउगविणे हा प्रश्न अगदीच गौण ठरलेला आहे. उलट त्याची दृष्टी वळली ती त्याच्या मते ‘ विश्वासघातकी ’ असलेल्या डेस्डिमोनाकडे. या सर्व अनर्थाला मूळ कारण ऑथेल्लोचा विश्वासू स्वभाव. हा विश्वासूपणा त्याच्या ठिकाणी नसता तर त्याने घटनेची पूर्ण शहानिशा करून घेतली असती; आणि तसे झाले असते तर ऑथेल्लो हे नाटक शोकपर्यवसायी न होता आनंदपर्यवसायी ठरले असते. कारण, त्या परिस्थितीत आयागोच्या दुष्ट कारस्थानाचा ऑथेल्लोला

शोध लागून त्याने आयागोलाच यमसदनाला पाठविले असते. पण तसे काही झाले नाही; कारण ऑथेल्लो हा अंधविश्वासू होता. आयागोने व्यक्त केलेल्या संशयाबद्दल त्याने पुरावा मागितला. तो पुरावा आयागोने हातरुमालाच्या रूपाने पुढे आणला; आणि त्यावर ऑथेल्लोने लगलीच विश्वास ठेवला. आपली ही चौकशी एकांगी आहे; या प्रश्नाच्या आपण अगदी मुळाशी गेले पाहिजे, आयागो ज्या अर्थी कॅशियोला बदनाम करीत आहे त्या अर्थी आयागोची यात काही तरी बदमाषी असली पाहिजे, वगैरे वगैरे गोष्टी त्याच्या लक्षात सुद्धा येत नाहीत. कारण अशा तर्कशुद्ध विचारसरणीचा त्याच्या ठिकाणी मुळातच अभाव होता. म्हणूनच तो वाटेल त्यावर विश्वास ठेवीत असे; आणि हीच गोष्ट त्याची व त्याच्या संसाराची वाताहात करण्याला कारणीभूत झाली. ऑथेल्लोच्या नेमक्या याच दोषावर आयागोने बोट कसे ठेवले हे त्याच्याच उद्‌गारावरून आपण वर पाहिले. सुप्रसिद्ध रशियन साहित्यिक व टीकाकार पुष्किन याने ऑथेल्लोच्या याच दोषावर जोर दिला आहे. 'Othello was not jealous, he was trustful' असे तो म्हणतो त्यातले रहस्य हेच होय.

सारांश, कोणावरही विश्वास न ठेवता प्रत्येक प्रश्नाचे पूर्णपणे विश्लेषण करून, प्रत्येक विचार अगदी पिंजून काढून त्याच्या मुळाशी जाण्याची प्रवृत्ती, अतिविचाराची प्रवृत्ती हॅम्लेटच्या स्वभावात होती आणि तीच त्याच्या नाशास कारणीभूत झाली हे जितके खरे, तितकेच या गुणाच्या अभावामुळे अर्थात अंधविश्वासू स्वभावामुळे ऑथेल्लोचा संसार दुःखान्त झाला हेही खरे आहे. या बाबतीत हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो यांचे स्वभाव अगदी परस्परविरुद्ध आहेत. आयागो हा ऑथेल्लोलाच फसवू शकला, हॅम्लेटची फसवणूक करणे त्याला शक्य नव्हते, असे मी आरंभी म्हटले त्याची यथार्थता आता कळून येईल. याच कारणामुळे ज्या नाटकात आयागो आहे त्या नाटकात नायक म्हणून हॅम्लेट असू शकत नाही, तेथे ऑथेल्लोच असायला पाहिजे ही गोष्ट आता अधिक स्पष्ट करायला पाहिजे का ? असे असूनही खाडिलकर मात्र हॅम्लेट व आयागो या दोन पात्रांचे मिश्रण करण्याच्या 'कल्पनेत गुंग' होते ! तेव्हा त्यांना यात यश यावे कसे ? हॅम्लेट निर्माण करताकरताच त्यांच्याकडून ऑथेल्लो निर्माण झाला असणे अधिक शक्य नाही काय ? आणि वस्तुस्थिती तशीच आहे. स्वभावविशेषांच्या दृष्टीने सवाई माधवरावाच्या रूपाने त्यांनी मराठी रंगभूमीवर हॅम्लेट ऐवजी ऑथेल्लोच निर्माण केला असे म्हणावे लागते. कसे ते पाहू.

सवाई माधवरावाच्या रूपाने खाडिलकरांना 'विचारवान पण विकारवश हॅम्लेट सापडला,' असे स्वतः त्यांनी प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. हॅम्लेटच्या अंगी असलेल्या त्याच्या दोन प्रमुख स्वभावविशेषांचा खाडिलकरांनी मोठ्या मार्मिकतेने उल्लेख केलेला आहे यात शंका नाही. हॅम्लेट विचारवान होता ही गोष्ट तर निर्विवाद आहे, पण तो विकारवश होता की नाही याविषयी काहींनी संशय प्रदर्शित केलेला आढळतो. 'हॅम्लेट विचारवान आहे; परंतु विकारवश नाही आणि हाच तर त्याच्या अंगीचा मोठा दोष आहे,' असे प्रा.

बनहट्टी म्हणतात. (विहंगम. एप्रिल १९३४, पृ. २०१) पण ते बरोबर नाही. विकारवशतेपेक्षा विचारीपणा हॅम्लेटच्या स्वभावात अधिक होता हे खरे; पण यावरून त्याच्या ठिकाणी विकारवशता नव्हती असे म्हणणे चुकीचे होईल. ऑफीलिया शिवणकामात गर्क असताना हॅम्लेटने तिच्या खोलीत प्रवेश करून तिच्याशी जे वर्तन केले त्यावरून त्याची विकारवशता दिसून येत नाही काय ? ' तुझ्या आईच्या विरुद्ध तू काहीही करू नकोस ' असे हॅम्लेटच्या पित्याच्या पिशाच्चाने त्याला स्पष्ट सांगितले असूनसुद्धा त्याने तिच्याशी प्रत्यक्ष वर्तन कसे केलेले आढळते ? तिसऱ्या अंकाच्या चौथ्या प्रवेशात हॅम्लेट आपल्या आईला भेटतो त्या वेळी तर त्याच्या मन:संयमाची बंधने तटातट तुटून तो संतापाच्या इतका आधीन होतो की, त्या विकाराच्या भरात आपल्या आईला तो नाही नाही ते टाकून व टोचून बोलतो. या प्रसंगी त्याची विकारवशता इतकी तीव्र स्वरूपाला पोचलेली असते की, तिच्यामुळे तो आपला खून करणार की काय अशी भीती त्याच्या आईला वाटू लागते. आणि आपल्यावर पाळत ठेवण्यासाठी त्या ठिकाणी पडद्याआड कुणी तरी लपून बसले आहे अशी हॅम्लेटला शंका येताक्षणीच आपली तलवार उपसून तो त्या जागेकडे धावत जातो आणि तडकाफडकी पोलोनियसचा मुडदा पाडतो. हे हॅम्लेटच्या विकारवशतेचे लक्षण नव्हे तर मग कशाचे लक्षण आहे ? तिसऱ्या अंकाच्या आरंभीच ऑफीलियाशी त्याने केलेले वर्तन (Get thee to nunnery) तरी काय दाखवते ? हॅम्लेट विकाराच्या आधीन झाल्याची अशी पुष्कळ उदाहरणे देता येतील. शेवटी शेवटी, स्मशानभूमीमधील प्रवेशात ऑफीलियाला मूठमाती देत असताना खड्डयात उडी मारून लार्टस जेव्हा उच्च स्वराने व आर्ततेने शोक करतो त्या वेळीही हॅम्लेटच्या मन:संयमाचा बांध तुटून तो विकारवश होतो आणि लार्टसच्या मागोमाग खड्डयात उडी टाकतो. हा तर त्याच्या विकारवशतेचा स्पष्ट पुरावा आहे. आपल्या या स्वभावविशेषाचा खुद्द हॅम्लेटनेही अनेकदा उच्चार केला आहे. हॅम्लेटच्या पित्याच्या पिशाच्चाने त्याला पुनर्दर्शन दिले त्या वेळी तो पिशाच्चाला उद्देशून म्हणतो :—

Do you not come your tardy son to chide
That lapsed in tune and passion—

या दुसऱ्या चरणाचा अर्थ शेक्स्पीअरचा सुप्रसिद्ध आधुनिक टीकाकार जॉन डोव्हर विल्सन याने स्पष्टपणे ' The prisoner of circumstance and passion ' असाच केला आहे. तिसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशाच्या प्रारंभी तर हॅम्लेटने स्पष्टपणे म्हटले आहे की--

and blest are those
Whose blood and judgment are so well commingled
That they are not a pipe for Forutne's finger
To sound what stop she please. Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,

यावरून हॅम्लेट विकारवश होता, इतकेच नाही तर त्याला आपल्या या स्वभाव-दोषाची जाणीव होती हे उघड होते. शेक्स्पीअरचा एक प्रसिद्ध जर्मन टीकाकार लेविन शुकिंग यानेही हॅम्लेटच्या स्वभावाचे विवेचन करताना ' But the true Hamlet is the Hamlet swayed by passion ' असा आपला अभिप्राय नमूद केलेला आहे. या सर्व गोष्टींवरून हॅम्लेट विकारवश नव्हता हे म्हणणे कसे चुकीचे आहे ते दिसून येईल. तेव्हा हॅम्लेट हा विकारवश होता असे जे विधान खाडिलकरांनी केले आहे ते अगदी बरोबर आहे यात शंका नाही.

शेक्स्पीअरच्या हॅम्लेटचे हे स्वभावविशेष खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावात कितपत आढळतात ते आता पाहू या. हॅम्लेटप्रमाणेच माधवराव विकारवश आहे यात मुळीच शंका नाही. हॅम्लटने वेडाचे सोंग पांघरले होते खरे; पण आपल्या मनावरचा ताबा जाऊन तो विकारवश होऊन जेव्हा बोलाय चालायला लागे त्या वेळी अगदी वेड्यासारखाच वागत असे. केशवशास्त्र्याने मनात भरवून दिलेल्या संशयामुळे 'या नानाने जिकडे तिकडे व्यभिचार माजविला आहे; याने माझ्या आईला भ्रष्ट केले; माझ्या सासूला भ्रष्ट केले; आईसाहेबांशी तर याचा अनाचार उघड उघड चालू आहे आणि म्हणूनच याने बाबा-साहेबांना खाजगी कारभारातून काढून पुण्याबाहेर घालविले व आपल्या व्यभिचाराचा मार्ग निष्कंटक केला.' इत्यादी संशयविकारांच्या आधीन माधवराव पूर्णपणे झाला होता. आणि म्हणून आपल्या संशयाच्या खरेखोटेपणाबद्दल विशेष चौकशी न करता त्याने नानाचा सूड उगविण्याचा निश्चय केला होता. सवाई माधवरावाच्या ठिकाणी निर्माण झालेली ही सूडाची भावना म्हणजे त्याच्या विकारवशतेचे लक्षण होय. संशयपिशाचाने घेरल्यामुळे व सूडाच्या भावनेमुळे तो उन्माद भरल्यासारखे वर्तन करून वाटेल ते बरळत असे. मधून मधून त्याला वेडाच्या लहरी येत असत. या वेडाच्या लहरीत माधवराव जे बडबडत असे त्यातून संशयपिशाचाने व सूडाच्या भावनेने त्याच्या मनात कसे घर केले होते हेच स्पष्टपणे दिसून येते. विकारवशतेमुळे हॅम्लेटला जसे वेड लागल्यासारखे झाले होते तसेच माधवरावालाही झाले होते. शेक्स्पीअरच्या हॅम्लेटचे व खाडिलकरांच्या माधवरावाचे या बाबतीत बरेच साम्य आहे हे यावरून दिसून येईल.

पण हॅम्लेटप्रमाणे माधवराव विकारवश असला तरी विचारवान होता असे मात्र म्हणता येत नाही. विचारीपणा म्हणजे कार्याकार्याचा विवेक करण्याची शक्ती; कार्यकारणांचा अविच्छिन्न संबंध शोधून काढण्याचे तीव्र बुद्धिसामर्थ्य. विचारवान मनुष्य कोणत्याही प्रश्नाच्या अगदी मुळाला हात घालून त्या प्रश्नाचे धागे न् धागे उकलून ठेवू शकतो. अशा माणसाला सहसा कोणी फसवू शकत नाही. त्याची वर्तणूक नेहमी शांततेची व सौम्यपणाची असते. क्वचित त्याच्या मनातील विकारांनी उचल खाऊन त्याचा विचारीपणा लोपला तर गोष्ट निराळी. फार तर, त्या क्षणापुरता तो विकारांच्या आधीन होऊन अविवेकी बनला, असे आपण म्हणू; पण एरवीचे त्याचे वर्तन विचारीपणाचेच राहणार. हॅम्लेट मधून मधून विकारवश होत असे व म्हणून त्या लहरीत उन्माद भरल्यासारखे बडबडत असे व वागत

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

असे. तथापि, असे क्षण नाहीसे होताच त्याचा विचारीपणा त्याच्या मनावर प्रभुत्व स्थापन करी. इतका की, त्या विचारातिरेकाने तो निष्क्रिय बने. अशा प्रकारचा विचारीपणा माधवरावाच्या ठिकाणी होता असे मात्र म्हणता येत नाही. उलट त्याच्या ठिकाणी त्याचा अभाव होता, आणि म्हणूनच ऑथेल्लोला ज्याप्रमाणे आयागोने फसवले त्याप्रमाणे माधवरावाला केशवशास्त्री फसवू शकला. समोर उपस्थित झालेल्या प्रश्नांची सांगोपांग छाननी करून तिकडे लक्ष देण्याचे सामर्थ्यच माधवरावाच्या ठिकाणी नव्हते आणि त्यामुळे, वस्तुतः सगळे लोक त्याच्या हितासाठी धडपडत असतानाही ते त्याच्या लक्षात आले नाही. राजकारणाच्या दृष्टीने नानाने अंगिकारलेल्या दूरदृष्टीच्या धोरणाचे रहस्य माधवरावाला कधीच उमगू शकले नाही, हा काय त्याचा विचारीपणा म्हणायचा ? क्लॉडिअसने आपल्या विरुद्ध चालवलेली कारस्थाने आपल्या विवेकशक्तीच्या साह्याने हॅम्लेट सहज ओळखू शके. पण आपल्या हितासाठी सदैव तळमळणाऱ्या व अविश्रांत परिश्रम करणाऱ्या नानाच्या उद्योगातील रहस्य माधवरावाला कधीच ओळखता आले नाही. उलट त्याच्या धोरणांचा तो आपल्या विकारी दृष्टीमुळे सदासर्वदा विपर्यासच करीत आला. माधवरावाच्या ठिकाणी असलेल्या विचारशून्यतेचे हे प्रत्यक्ष उदाहरण आहे. राजकारणाचे साधे डावपेच समजण्याचे सामर्थ्य त्याच्या ठिकाणी नव्हते आणि म्हणूनच दिवस्या बाजीरावाविषयी व त्याला हाताशी धरणाऱ्या इंग्रजांविषयी त्याच्या मनात सहानुभूती निर्माण होऊ शकली. हॅम्लेटप्रमाणे माधवराव विचारवान असता तर—तर मग 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' आत्महत्येने किंवा उन्मादाच्या भरात घडून येण्याचा मुळी प्रसंगच उद्भवला नसता !

माधवराव मुळीच विचार करीत नव्हता असे नाही. पण विकाराच्या किंवा विकृत मनोवृत्तीच्या भूमिकेवर बैठक मारून मग तो विचार करीत असे. हे खऱ्या विचारवंताचे लक्षण खास नव्हे. एखादा मूर्ख मनुष्य कोणती तरी मूर्खपणाची कल्पना आपल्या मनात घेऊन बसतो व तिच्यावर विचार करून करून शेवटी आपला नाश करून घेतो. त्या मूर्ख माणसाला आपण विचारवान म्हणू काय ? निराग्रह अंतःकरणाने कोणत्याही प्रश्नाचा सारासार विवेक करण्यातच खराखुरा विचारीपणा दिसून येतो. अंतःकरणाची ही निराग्रह वृत्ती माधवरावाच्या ठिकाणी नाटकाच्या आरंभापासूनच नाही. तो रंगभूमीवर प्रवेश करतो तोच मनाच्या आंदोलायमान स्थितीत. माधवरावाच्या इच्छेविरुद्ध नागनाथाला हत्तीच्या पायी बांधून तुडवण्याची शिक्षा देण्याचा नानाचा विचार असतो. हीच गोष्ट त्याला आवडत नाही. हे पाहून धूर्त केशवशास्त्री त्याच ठिकाणी नानाविरुद्ध माधवरावाचे मन कलुषित करतो; आणि माधवरावाच्या अविचारीपणामुळे त्याचा प्रयत्न यशस्वी होतो. या कलुषित मनोवृत्तीमुळे त्याला चोहीकडे नानाने चालविलेला व्यभिचार दिसू लागतो. कावीळ झालेल्या माणसाला जिकडे तिकडे पिवळे दिसू लागावे तसाच हा प्रकार होय. पाहणाराची दृष्टी सदोष असते हे आपण विसरता कामा नये. त्याप्रमाणे माधवराव नानाच्या कृत्याविषयी जो विचार करतो तो निर्विकार मनाने न करता विकारी मनाने करतो. अर्थात, अशा मनाने केलेल्या विचारामुळे तो कलुषितपणाच्या जाळ्यात अधिकाधिक गुरफटला जातो.

अशा मन:प्रवृत्तीला विचारीपणा हे नाव देणे चुकीचे होईल. आणि पुढे पुढे तर त्याच्या या मन:स्थितीचे रूपांतर कुढेपणात होते. तो अनेकदा कुढत असलेला आपल्या दृष्टीसमोर येतो. पण कुढेपणा म्हणजे विचारीपणा नव्हे, हे सांगायला नको.

सारांश, कोणत्याही दृष्टीने विचार केला तरी माधवराव विचारवान होता असे म्हणता यायचे नाही. उलट, विचाराचा त्याच्या ठिकाणी अभावच होता. तशात तो अंधविश्वासू असल्यामुळे त्याची स्थिती बरोबर ऑथेल्लोसारखीच झालेली आढळते, हॅम्लेट-सारखी नव्हे. पिशाचाने सांगितल्याप्रमाणे आपल्या पित्याचा खून खरोखर क्लॉडिअसने केला असेल काय ?–अशी शंका येताच हॅम्लेट केवळ पितृपिशाचाच्या सांगण्यावर अवलंबून न राहता स्वत: त्या गोष्टीचा खरेखोटेपणा ‘ नाटक ’ रचून पडताळून पाहतो. कारण हॅम्लेट विचारी होता, मनुष्यस्वभावाचे त्याला मार्मिक ज्ञान होते, कुणाच्याही अंतरंगात शिरण्याची तीक्ष्ण व भेदक दृष्टी त्याच्याजवळ होती, आणि विशेष हे की तो अंध-श्रद्धाळू नव्हता. ऑथेल्लोचा स्वभाव अगदी याच्या विरुद्ध होता. ‘ तुझी बायको व्यभिचारी आहे ’ असे आयागोने सूचित केल्यानंतर केवळ आयागोच्या बोलण्यावर व त्याने पुढे केलेल्या पुराव्यावर अवलंबून न राहता स्वत: त्याच्या म्हणण्याचा खरेखोटेपणा पडताळून पाहावा, असे त्याच्या मनात आले नाही. तो खुशाल आयागोला ‘ प्रामाणिक प्रामाणिक ’ म्हणून आळवून त्याच्या बोलण्यावर व पुराव्यावर अवलंबून राहतो व डेस्डिमोनाचा खून करतो. यात त्याचा अविचारीपणा, मनुष्यस्वभावाच्या ज्ञानाचा अभाव व अंधश्रद्धाळूपणा ही दिसून येतात. नेमकी हीच वस्तुस्थिती सवाई माधवरावाच्या बाबतीत आढळते. ‘ नाना विषयलंपट आहे, तो आईसाहेबांशी अनैतिक संबंध ठेवतो, त्याने तुझ्या सासूला, नव्हे तुझ्या आईलाही भ्रष्टवले होते ’ असे केशवशास्त्र्याने सांगताच, आधीच नानाविरुद्ध मन कलुषित झाल्याकारणाने अंधविश्वासू माधव त्याच्या सांगण्यावर, त्याने बाबासाहेबांचे पत्र म्हणून पुढे केलेल्या बनावट पत्राच्या आधारावर व काही अगदी वरवरच्या गोष्टींवर विश्वास ठेवून संताप व सूड या तीव्र विकारांच्या आधीन होतो व शेवटी आत्मघात करतो. हॅम्लेटच्या आयुष्याची वाताहत झाली ती त्याच्या विचारातिरेकामुळे आणि ऑथेल्लोचा संसार धुळीला मिळाला तो त्याच्या विचाराच्या अभावामुळे व अंधश्रद्धाळूपणामुळे. माधवराव विचारातिरेकाने निष्क्रिय बनलेला होता असे कुठेच आढळत नाही. उलट ‘ पेशव्यांच्या दरबारात भयंकर अपराधी शिक्षेवाचून कसा निसटतो ते पाहून घेतल्यावाचून मी राहणार नाही ! ’ अशा शब्दांत नानाचा सूड उगवण्याचा त्याने दृढनिश्चय केल्यावर सीमोल्लंघनाच्या दिवशी गारपिरावर असताना नानाचा खून करण्याची आयती मिळालेली संधी तो गमावीत नाही. बजाबाच्या प्रसंगावधानाने ते त्याला साधत नाही ही गोष्ट निराळी. खून करण्याच्या इच्छेने क्लॉडिअसच्या दिवाणखान्यात शिरणारा पण तो प्रार्थनामग्न आहेसे पाहून त्याचा खून न करता निघून जाणारा व सूडाची संधी गमावणारा अतिशहाणा आणि निष्क्रिय हॅम्लेट कुणीकडे आणि गारपिरावर संधी सापडताच खंजीर उपसून नानावर उडी घालू पाहणारा माधव कुणीकडे ! जो अतिशहाणपणा हॅम्लेटच्या नाशास कारणीभूत झाला तो

माधवाच्या ठिकाणी नव्हताच; उलट ऑथेल्लोच्या सर्वस्वनाशाला कारणीभूत झालेला अविचारीपणा आणि अंधश्रद्धाळूपणा माधवाच्या ठिकाणी होता. तोच त्याच्या नाशाला कारणीभूत झाला. या दृष्टीने पाहता माधवराव म्हणजे ऑथेल्लोची प्रतिमा वाटते. किंबहुना हॅम्लेटच्या ठिकाणी असलेली विकारवशता व ऑथेल्लोच्या ठिकाणी असलेला अविचार व अंधश्रद्धा यांचे मिश्रण माधवाच्या स्वभावात आढळते असे म्हणायला हरकत नाही. तथापि आपआपल्या आयुष्याची दुःखान्तिका करून घेण्याला कारणीभूत झालेले प्रत्येकाचे गुणदोष लक्षात घेतले तर हॅम्लेटपेक्षा ऑथेल्लोशी माधवाचे साम्य विशेष आहे हे दिसून येईल, आणि ते साहजिकही आहे; कारण ज्या नाटकात आयागो खलपुरुष म्हणून निर्माण करायचा त्या नाटकात नायक म्हणून ऑथेल्लोच असायला पाहिजे; हॅम्लेट असून चालणार नाही.

तसे पाहिले तर स्वभावरचनेच्या दृष्टीने हॅम्लेटचे अनेक गुण माधवाच्या ठिकाणी अभावानेच दिसून येतात. केवळ विकारवशतेच्या बाबतीतच काय ते थोडेफार साम्य आढळते; एरवी विरोधच मिळेल. हॅम्लेट विद्वान होता, माधवाच्या ठिकाणी विद्वत्ता असल्याचे दिसत नाही. आपल्या विद्वत्तेमुळे हॅम्लेट अनेकदा सिद्धान्तस्वरूप तत्त्वज्ञान सहज बोलून जातो. तसे माधवाच्या बाबतीत आढळत नाही. हॅम्लेटचे मनुष्य-स्वभावाचे ज्ञान फार मार्मिक व खोल होते. या बाबतीत माधव अगदीच पांगळा होता. हॅम्लेटचे संभाषणचातुर्य माधवाच्या ठिकाणी नाही. विशेषतः औप-रोधिक भाषणाच्या शस्त्राने दुसऱ्याचा मर्मभेद करण्याचे हॅम्लेटचे कौशल्य अप्रतिम आहे. त्याचा प्रत्यय माधवाची भाषणे ऐकताना मुळीच येत नाही. या व इतर काही स्वभावविशेषांच्या बाबतीत हॅम्लेट व माधव यांच्यात विरोध असला तरी त्यांच्या सर्व-साधारण परिस्थितीमध्ये मात्र बरेच साम्य आढळते. हॅम्लेट व माधव एका अर्थाने दोघेही राजपुत्र होते. दोघांच्याही वडिलांचा खून झालेला होता. दोघांचाही राज्याधिकार दुस-ऱ्यांनी बळकावला होता. हॅम्लेटचा न्याय्य हक्क दूर सारून क्लॉडिअस प्रत्यक्ष सिंहासनावरच बसला होता; आणि नाना फडणीस आपला राज्याधिकार हिरावून घेऊ पाहात आहे हेच तर माधवाच्या मनातील मुख्य शल्य नाटकाच्या आरंभी दाखवले आहे. वस्तुतः आपण गादीचे मालक असून तो अधिकार क्लॉडिअसने उपटला याबद्दल हॅम्लेटच्या मनात अप्रगट दुःख होते; आणि आपण पेशवाईचे स्वामी असून राज्यकारभार चालतो तो मात्र नानाच्या तंत्राने; इतका की खुद्द मालकाच्या मनाविरुद्ध प्रत्येक वेळी नाना वागतो, हे माधवरावाच्या अंतःकरणातील दुःख होते. आश्चर्याची गोष्ट अशी की, हॅम्लेटचा राज्याधिकार बळका-वणाऱ्या खुनी क्लॉडिअसबरोबरच हॅम्लेटची आई व्यभिचारकर्म करीत होती; आणि इकडे आपला अधिकार बळकावणाऱ्या नाना फडणिसाबरोबरच आपली आई व्यभिचार करीत होती, नव्हे त्या व्यभिचाराच्या घाणीतूनच आपण जन्माला आलो आहोत अशा संशय-पिशाचाने माधवाच्या मनात घर केले होते. या परिस्थितीमुळे हॅम्लेटला डेन्मार्कमधे राहणे म्हणजे तुरुंगात असल्यासारखे वाटत होते; माधवालाही आपण जणू शनवारवाड्यात कैदी

आहोत असे वाटत होते. आपल्या आईशी व्यभिचारकर्म करणाऱ्या क्लॉडिअसचा खून करण्याची हॅम्लेटची प्रतिज्ञा होती; आणि इकडे आईसाहेबाबरोबर, सासूबरोबर आणि प्रत्यक्ष आपल्या आईबरोबर व्यभिचारकर्म करणाऱ्या नानाचा सूड उगवण्याची माधवाची प्रतिज्ञा होती. ' पेशव्यांच्या दरबारात भयंकर अपराधी शिक्षेवाचून कसा निसटतो तो पाहून घेतल्यावाचून मी राहणार नाही ! ' (स. मा. पृ. ४८), ' बाजीरावसाहेबांची गाठ घेऊन त्यांच्या साहाय्याने ह्या नानाचा सूड उगवावा '–(पृ. ६७); ' प्रत्यक्ष हाडामासाचा नाना जिवंत असताना त्याच्या तसबिरीवर सूड उगवून कसा मी स्वस्थ बसू ?' (पृ. ६९); ' मी सूड उगविणार ! माझा खंजीर शत्रूच्या पोटात खुपसून पापाची आतडी चव्हाट्यावर आणल्याशिवाय राहणार नाही ! ' (पृ. ८२); आणि ' ह्या चांडाळाची पापकर्मे मला समजली असून अजून मी सूड उगवला नाही तेव्हा जिवंत काय मेलो काय सारखाच ! ' (पृ. १०१) इत्यादी वाक्यांवरून सूडाच्या भावनेने माधवराव कसा पेटलेला होता याची कल्पना येईल. क्लॉडिअसचा खून करण्यात, इतर विकारांच्या आधीन झाल्यामुळे, आपल्याकडून दिरंगाई झाली याची हॅम्लेटला जशी जाणीव होती तशी नानाचा सूड आपण अजून उगवला नाही याबद्दल माधवालाही रुखरुख लागून राहिली होती. पण हॅम्लेटकडून झालेली दिरंगाई तो इतर विकारांच्या आधीन झाल्यामुळे, त्याचप्रमाणे आलेली संधी गमावण्यात दिसून येणाऱ्या त्याच्या अतिशहाणपणामुळे झाली. उलट माधवाला सूड उगवायला सापडला नाही तो त्याच्या स्वभावदोषामुळे नव्हे–तर परिस्थितीच्या असहायतेमुळे. गारपिरावर त्याच्याजवळ बजाबा होताच आणि इतरत्र तर त्याच्यावर जवळजवळ सारखा पहारा असे. अशा स्थितीत मनात जळफळण्यावाचून बिचारा माधव दुसरे काय करणार ? शेवटी हॅम्लेटने क्लॉडिअसवर सूड उगवला, माधवाकडून मात्र तसे काहीच झाले नाही; उलट सूड उगवायला सापडत नाही या असहायतेच्या भावनेने त्याचा उन्माद अधिकाधिक वाढून त्यातच त्याचा अंत झाला.

वरील काही परिस्थितिजनित साम्यांच्या दृष्टीने माधवरावाच्या स्वरूपात मराठी रंगभूमीवर खाडिलकरांनी हॅम्लेट निर्माण केला आहे, असे फार झाले तर म्हणता येईल. सवाई माधवरावाच्या रूपाने हॅम्लेटचे दर्शन व्हायला आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट कारणीभूत झालेली दाखवता येईल आणि तीच महत्त्वाची आहे. हॅम्लेटच्या मनात तीव्र अंतःकलह एकसारखा चालू असे. यातच त्याच्या विकारवश स्वभावाची भर पडल्यामुळे त्याला उन्माद भरल्यासारखा होऊन तो वेड्यासारखा वागू लागे. हॅम्लेटने आरंभी-आरंभी जाणूनबुजून वेड पांघरले होते हे खरे आणि म्हणून ' Though this be madness; yet there is method in it.' असे पोलोनिअसने उद्गार काढले; पण पुढे त्याचा अंतःकलह जसजसा वाढत जातो व त्यामुळे तो जसजसा अधिकाधिक तीव्र विकाराधीन होत जातो तसतसे त्याचे वर्तन खरोखरीच्या वेड्यासारखे होत जाते. त्याच्या त्या अवस्थेला वेड असे यथार्थतेने म्हणता न आले तरी तो वेडसरपणा होता यात मात्र शंका नाही. हॅम्लेट या शोकांतिकेचे वैशिष्ट्य रंगभूमीच्या दृष्टीने तरी या तीव्र अंतःकलहाच्या व

वेडसरपणाच्या अभिनय-प्रयोगात आहे, हे खाडिलकरांनी नेमके ओळखले असले पाहिजे. या प्रवृत्तींचे प्रवेश रंगभूमीवर किती यशस्वी होत असतील याची कुणालाही कल्पना करता येईल. हॅम्लेटचा हा अंतःकलह व वेडसरपणा माधवाच्या भूमिकेत खाडिलकरांनी निर्माण केला आणि त्यातच त्यांची नाट्याभिज्ञता दिसून येते. मराठी रंगभूमीवर ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या नाटकाचे प्रयोग अतिशय यशस्वी होत असत याचे कारण त्या नाटकाच्या नायकाचा तीव्र अंत:कलह व वेडसरपणा निर्माण करून या भावनांच्या नाट्याभिनयाला खाडिलकरांनी प्राप्त करून दिलेला अवसर होय असे मला वाटते.

माधवरावाच्या मनातील कलह व त्यातून निर्माण झालेला त्याचा वेडसरपणा चितारण्यात खाडिलकरांनी अप्रतिम कौशल्य व्यक्त केले आहे. ' आपल्याला मदत करणाऱ्या बाबासाहेबांना आणि नागनाथाला आपली इच्छा नसताही नानांनी शिक्षा केली. या शिक्षांना आपली संमती आपल्यावर दडपण आणून नानाने मिळविली. तेव्हा, अर्थात आपण नुसते नावाचे पंतप्रधान आहो; खरा पंतप्रधान नानाच दिसतो. असे का ? खात्रीने नानाला आपला अधिकार बळकावयाचा आहे ' या भावनेने अगदी प्रारंभीच माधवाच्या मनात काहूर माजविले. नानाची अधिकारलालसा, माधवरावाची असहायता, जाग्रत होंऊ पाहणारा त्याचा अभिमान, त्याच्या मनावर असलेले नानाच्या भीतीचे दडपण, आणि विकाराधीन होऊन नानाला विरोध करण्याचा त्याचा निश्चयीपणा इत्यादी मनोवृत्तींचे, या मनोवृत्तींच्या कलहाचे, त्यामुळे निर्माण झालेल्या मानसिक आंदोलनांचे मोठे सहजसुंदर व नाट्यपूर्ण चित्र खाडिलकरांनी माधवरावाच्या पहिल्याच ' स्वगत ' भाषणात रेखाटलेले आहे. ' मी पंतप्रधान की नाना पंतप्रधान ? ' हा या मानसिक कलहाचा प्रारंभबिंदू असला तरी ' माझ्या हुकमाने बाबासाहेबांनी ती पत्रे लिहिली आणि माझ्याच मावससासूने—ह्या आईसाहेबांनी आपल्या जावयाच्या व नवऱ्याच्या कागाळ्या नानांच्या कानावर घातल्यामुळे, हा माधव पेशव्यांच्या गादीवर असताना, नागनाथ आज हत्तीच्या पायाखाली चिरडला जाणार ! ' या वाक्यात सूचित झालेला आईसाहेबांविषयीचा तिरस्कार आणि पुढे त्यातून निर्माण झालेला, नानाशी असलेल्या तिच्या अनैतिक संबंधाविषयाचा संशय हा या मानसिक कलहाचा केंद्रबिंदू होय. या संशयाचे बीज केशवशास्त्र्यानेच माधवाच्या मनात पेरले व त्यातूनच आपल्या कौशल्याने त्याने प्रचंड विषवृक्ष निर्माण करून दाखविला. ' आईसाहेबांबरोबरच नव्हे तर आपल्या सासूबरोबर नाना व्यभिचार करीत होता. आपली बायको म्हणजे नानाच्या व्यभिचारप्रेमात उत्पन्न झालेली घाणीची घोरपड ! ' असे दुष्ट विचार केशवशास्त्र्याने माधवाच्या मनात भरवले व त्याच्या मनातील कलह वाढीला लावला. म्हणून त्यामुळे नानाच्या प्रत्येक कृत्याकडे तो व्यभिचारसंशयाच्या चष्म्यातून पाहू लागला. त्यामुळे, ' बाबासाहेबांना हाकून देऊन आपल्या पापी चैनीतला काटा काढून टाकला म्हणून चोरांनी काय हे मंदिर शृंगारले आहे !—केवढा हा दीप्तोत्सव केला आहे ! ' (पृ. ४८) असे त्याला वाटू लागले. माधवाच्या लग्नाचा सोहळा नानांनी मोठ्या दिमाखाने केला होता; पण ' व्यभिचारप्रेमात उत्पन्न झालेली घोरपड माझ्या गळ्यात

बांधण्याकरिता तो सोहळा होता' असे आता त्याला भासू लागले आणि लग्नाच्या वेळची थाटाची वरात म्हणजे 'माधवा, वरात ? नव्हे ती वरात, एखादा नीच मुत्सद्दी आपल्या पापाची घाण धन्याच्या अंगाला कशी सारवतो याचे प्रदर्शन करण्याकरिता ती धिंड काढली होती धिंड !' अशी त्याची खात्री होते. 'बाबासाहेब, तुमच्याप्रमाणे मला जर लहानशी वतनवाडी माझी स्वत:ची असती–जातोस कोठे माधवा शनवारवाड्याच्या बाहेर काडीवरही तुझी सत्ता नाही. !' (पृ. ७) या वाक्यात सूचित झालेल्या माधवाच्या करुण-कोमल मनात आधीच अनेक भावनांनी काहूर माजवले असताना, त्यातच वरील प्रकारचे संशयपिशाच्च शिरल्यामुळे त्या कोवळ्या मनाची काय स्थिती झाली असेल याची कल्पनाच करावी ! त्याच्या मनात विकारांचा व विचारांचा नुसता क्षोभ उडाला. तो अधिकाधिक 'उदासीन, तिरसट व रागीट' (पा. ५०) बनला. यशोदा एकटी जवळ असली म्हणजे त्याचा संताप अधिक वाढत असे. (पा. ५०) आईसाहेबांना पाहून तर तो नुसता दात-ओठ खाऊन स्वस्थ बसत असे आणि ती गेल्यावर तिच्यावर व नानावर असा काही रागवत असे की, यशोदेला भीतीच वाटावी ! (५१) माधवाचे हे वर्तन म्हणजे त्याला पुढे लागणाऱ्या वेडाचे चिन्हच नव्हे काय ? या वेडाच्या प्रारंभाचे प्रथम चिन्ह आपणाला तिसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात आढळते. त्याला होत असलेल्या मानसिक यातना आता इतक्या विकोपाला गेल्या की, मधून मधून त्याच्या मनावरचा ताबा सुटू लागला. विकाराधीन होऊन तो प्रत्यक्ष बडबडू लागला. या बडबडीतून त्याचे जळणारे अंत:करण बाहेर पडू लागले. 'मी जिवावर उदार आहे-उघड उघड तुमच्या तोंडावर बोलतो-शनवार-वाड्यात मी नानांचा कैदी आहे.' (५५) अशी ही वाक्ये म्हणजे संयमाचा बांध फुटून त्याचे अंत:करण वाहू लागल्याचा स्पष्ट पुरावा होय. याच्याच पुढील भाषण 'पाहा, माझ्या डोळ्यांना कावीळ झाली आहे, पण जग पिवळे न दिसता काळे कुळकुळीत दिसू लागले आहे ! माझ्या कानातील यंत्र बिघडले असून दरबारातील कर्कश भेसूर आवाज तेवढे ऐकू येतात ! माझ्या नाकाला सुवासच येत नाही आणि जवळच्या मनुष्याची तर अशी घाण येते–छे ! माझ्याने नाही येथे बसवत–मी जाणार—'(५५). माधवाचे हे भाषण देखील त्याच्या वाढत्या विकारवशतेची व वेडसरपणाच्या प्रारंभाची यथार्थ कल्पना देऊ शकेल. तसबिरींच्या साह्याने केशवशास्त्र्याने माधवरावाचे मन अधिक कलुषित केल्या-नंतर, आपल्या पत्नीप्रमाणेच आपण स्वत:ही नानाच्या व्यभिचारातून जन्माला आलो अशी त्याची दृढ समजूत होताच तो संतापाने नुसता 'पेटतो'. 'चितेवर ठेवल्यासारखे सर्व शरीर पेटले आहे' (पा. ७०) म्हणून तो स्वत:च म्हणतो. या संतप्त स्थितीत यशोदेब बरोबर झालेल्या व्यवहारावरून त्याच्या अंत:करणातील सगळे करुणकोमल भाव आत्यंतिक उत्कटतेला पोचल्याची प्रतीती आल्यावाचून राहात नाही. याचाच परिणाम म्हणून की काय माधवाला 'बोलण्याचे झटके' (पा. ७४, ७५) येऊ लागले. कुणाशीही बोलताना त्यांचे लक्ष स्थिर न राहता 'दुसऱ्या विषयाकडेच श्रीमंतांची लहर' लागू लागली. ही वेडसरपणाची निश्चित चिन्हे होत. नानासारख्या चतुर पुरुषाने माधवाच्या या स्थितीला

' श्रीमंतांच्या डोक्यात भ्रमणारे वेड ' (पा. ७७) म्हणूनच संबोधले आहे. गारपिरावर असताना नानावर सूड उगवण्याचा माधवाने केलेला प्रयत्न बजाबामुळे विफल झाल्यानंतर हे वेड झपाट्याने वाढू लागते. समोर असलेल्या व्यक्तींना माधव आता ओळखीनासा झाला. त्याच्या बोलण्यातही असंबद्धता येऊ लागली. नानाला उद्देशून तो ' बजाबा 'चाच उल्लेख करू लागला. भ्रमाच्या भरात त्याला आपल्या पूर्वजांच्या आकृती समोर दिसू लागल्या. त्याच्या या भ्रमिष्ट स्थितीचे अतिशय सुंदर चित्रण पाचव्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात आढळते. नाट्यप्राधान्याच्या दृष्टीने हा प्रवेश सर्वोत्कृष्ट असून त्यात खाडिलकरांच्या नाट्यकौशल्याची परिसीमा झालेली आहे. या प्रवेशातील माधव निश्चितपणे ' वेडा ' आहे. या वेडाच्या भरात तो अतिशय सुंदर वाक्ये बोलून जातो आणि उन्मादामुळे असंबद्ध भाषणे करू लागतो. माधवाच्या तोंडी घातलेली या प्रवेशातील सर्वच भाषणे मोठी बहारीची आहेत. माणसांची ओळख विसरल्यामुळे यशोदेलाच बजाबा समजून माधवाने जी भाषणे केली आहेत त्यावरून तो वेडाच्या पूर्णपणे आधीन झाल्याची खात्री पटते. त्याच्या त्या वर्तनाला उद्देशून यशोदेने ' महाराज, असे काय निष्कारण वेड लावून घ्यावयाचे ' (पा. ११०) असे स्पष्टच म्हटले आहे. अगदी आरंभापासून तो माधव पूर्णपणे वेडा होईपर्यंत दाखवलेला त्याच्या स्वभावाचा विकास सुसंबद्ध, कलात्मक व नाट्यपूर्ण आहे. हॅम्लेटच्या वेडाची जातच निराळी होती. माधवाच्या वेडाची हुबेहूब तशी स्थिती नाही. एका विशिष्ट मर्यादेच्या बाहेर हॅम्लेटचे वेड गेले नाही. माधवराव हा पूर्णपणे वेडाच्या आधीन झालेला आहे. ते काहीही असले तरी नाट्यरचनेच्या दृष्टीने पाहता दोन्ही ' वेडे 'च. आणि या वेडाच्या नाट्यप्रसंगांनी हॅम्लेट नाटकाला जो अभूतपूर्व रंग चढतो तोच ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या खाडिलकरांच्या नाटकालाही चढतो. खाडिलकरांनी सवाई माधवरावाच्या रूपाने मराठी रंगभूमीवर हॅम्लेट निर्माण केला आहे तो या अर्थाने ! —स्वभावसाम्याच्या दृष्टीने नव्हे.

त्यासाठी शेक्स्पीअरने हॅम्लेटमधे योजलेल्या अनेक युक्त्यांचा अवलंब खाडिलकरांनी आपल्या या नाटकात केलेला आहे. त्याचे सर्वोत्कृष्ट उदाहरण म्हणून माधवाच्या तोंडी घातलेल्या स्वगत भाषणांचा निर्देश करता येईल. त्याची सर्व स्वगत भाषणे आणि हॅम्लेटची स्वगत भाषणे यांचा तोंडवळा सारखाच आहे. दोघांच्या स्वगतातील आशय, त्यांच्या त्यांच्या स्वभावानुरूप निरनिराळा व कमीअधिक खोल असला तरी नाट्याच्या दृष्टीने त्यांचे स्वरूप सारखेच आहे. आपल्या आईच्या शयनमंदिरात असताना हॅम्लेटला त्याच्या पित्याच्या पिशाच्चाने दर्शन दिले. त्या पिशाचाकडे दृष्टी रोखून हॅम्लेट त्याच्याशी संभाषण करीत असताना, त्याला वेड लागले आहे अशी त्याच्या आईची–राणीची–खात्री होते. कारण तिला ते पिशाच मुळीच दिसत नव्हते. त्यामुळे हॅम्लेट हा वेडाच्या लहरीत आकाशाकडे दृष्टी लावून बडबडतो आहे अशी तिची प्रामाणिक खात्री झाली. या प्रवेशाचा खाडिलकरांनी थोड्या निराळ्या रीतीने उपयोग करून घेतला आहे. उन्मादाच्या भरात असताना माधवला आपले सगळे पूर्वज समोर दिसू लागतात. (अंक ४ प्र. ४ व अं. ५ प्र. ३ पाहा.) त्यावरून

त्याला वेडच लागले असावे असे आईसाहेबांना वाटते (पा. ८९). यशोदेची स्थिती देखील तशीच होते. (पा. १०२) हॅम्लेटने ऑफीलियाशी केलेले वर्तन (हॅम्लेट अंक ३) आणि माधवाने यशोदेबरोबर केलेले वर्तन यातही बरेच साम्य दिसून येईल.

या सर्व विवेचनावरून 'सवाई माधवरावा'च्या रूपाने खाडिलकरांनी मराठी रंगभूमीवर जो हॅम्लेट निर्माण केलेला आहे तो कोणकोणत्या बाबतीत याची कल्पना येऊ शकेल. शेक्सपीअरने हॅम्लेटसाठी जसे नाट्यप्रसंग निर्माण केले तसेच खाडिलकरांनीही केलेले आहेत, ही गोष्ट खरी. तथापि व्यक्तिदर्शनाच्या दृष्टीने पाहाता शेक्सपीअरच्या हॅम्लेटच्या विचारप्रधानतेचे प्रतिबिंब माधवरावाच्या स्वभावात पडलेले आहे असे म्हणता येत नाही. याच नाटकात आयागोची प्रतिकृती म्हणून केशवशास्त्री निर्माण करण्याच्या इच्छेमुळे खाडिलकरांकडून अभावितपणे का होईना पण ऑथेल्लो निर्माण झाला आहे, हे आपण पाहिले आहे. पण माधवाच्या स्वरूपात खाडिलकरांनी ऑथेल्लो निर्माण केलेला आहे असे तरी यथार्थतेने म्हणता येईल काय? याला उत्तर 'नाही' असेच द्यावे लागेल. ऑथेल्लो अंधविश्वासू असला तरी त्याच्या अंगी शिपाईबाणा मुरलेला होता. त्यामुळे हाती घेतलेले काम तडकाफडकी उरकण्यासाठी वृत्तीचा जो कणखरपणा लागतो तो ऑथेल्लोच्या ठिकाणी आढळतो. आयागोला दूर सारून कॅशियोला वरची जागा देण्याचे मनात येताच फारसा विचार न करता त्याने तात्काळ त्याची नेमणूक केली आणि पुढे दारू प्याल्यामुळे त्याने आपल्या कामाकडे दुर्लक्ष केलेले आहे हे नजरेला येताच तडकाफडखी त्याला काढूनही टाकले. आपल्या दृष्टीने डेस्डिमोनाचा अपराध सिद्ध झालेला दिसताच तिचा प्राण घेण्याचे त्याने ठरवले व मनात क्षणकाल प्रीतीची आंदोलने निर्माण झाली तरी त्याने तिला लागलीच यमसदनाला पाठविले. या व अशा इतर कृतींवरून कणखरपणाचा जो विशिष्ट गुण ऑथेल्लोच्या ठिकाणी आढळतो तो माधवाच्या स्वभावात मुळीच नाही. राज्यकारभार स्वतंत्रतेने चालवण्याचा विचार माधवाने अनेकदा केला (पान ८ पाहा) पण त्याच्याकडून त्याप्रमाणे कधीच आचरण झाले नाही. नानाला विरोध करण्याचे तो ठरवतो आणि शेवटी निमूटपणे नानाच्याच इच्छेप्रमाणे वागतो. (पा. १७) नागनाथाला हत्तीच्या पायी दिल्यानंतर नानांनी केलेल्या दीपोत्सवात व महापूजेत भाग न घेण्याचे तो आधी निश्चित करतो (पा. ३९) पण शेवटी नानाच्या आग्रहापुढे तो मान तुकवतोच. (पा. ४२) माधवाच्या स्वभावातील कणखरपणाच्या अभावाची अशी किती तरी उदाहरणे दाखवून देता येतील. यावरून काय दिसून येते? सवाईमाधवरावाच्या ठिकाणी ऑथेल्लोच्या स्वभावातील अंधविश्वासूपणाचा दुर्गुण होता; पण त्याचा कणखरपणाचा सद्गुण मात्र मुळीच नव्हता. तेव्हा माधवरावाच्या रूपाने ऑथेल्लो निर्माण झाला आहे असेही म्हणणे चुकीचे ठरते.

खरे सांगावयाचे म्हणजे खाडिलकरांच्या लेखणीतून जो माधवराव निर्माण झालेला आहे तो अर्धवट हॅम्लेट आणि अर्धवट ऑथेल्लो आहे आणि या दोघांच्या स्वभावांतील नेमक्या दुर्गुणांचे किंवा गौण गुणांचे तेवढे मिश्रण माधवाच्या स्वभावात

झालेले आहे. कारण हॅम्लेटप्रमाणे तो विकारवश असला तरी विचारवान नाही आणि ऑथेल्लोप्रमाणे अंधविश्वासू असला तरी कणखर वृत्तीचा नाही. विचारीपणा हा हॅम्लेटचा प्रमुख गुण आहे; तो माधवात नाही. आणि ऑथेल्लोचा प्रमुख गुण जो कणखरपणा तोही त्याच्या वृत्तीत नाही. तेव्हा हॅम्लेटच्या स्वभावातील विकारवशता आणि ऑथेल्लोच्या स्वभावातील अंधविश्वासूपणा यांच्या मिश्रणातून खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावाची मूस ओतली आहे असे म्हणणे चूक होईल काय ? *

* साहित्य. (मुंबई). ऑगस्ट. १९४८

सवाई माधवराव यांचा मृत्यू आणि प्रा.बनहट्टी :१०:

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' हे खाडिलकरांचे अगदी पहिले नाटक होय. ते कालानुक्रमानेच पहिले आहे असे नसून गुणांनीही पहिले आहे. नाट्यरचनेचे आणि स्वभावचित्रणाचे आपले सगळे कौशल्य जणू या पहिल्याच कृतीत खाडिलकरांनी पूर्णपणे ओतल्याचे दिसून येते. त्यांनी लिहिलेली इतर नाटके आपापल्या परीने सुंदर आहेत यात शंका नाही, पण 'सवाई माधराव यांचा मृत्यू' या नाटकात जे कलात्मक सौंदर्य उतरलेले आहे ते इतर नाटकांत नाही; आणि म्हणूनच खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीत प्रस्तुत नाटकाला अनन्यसाधारण स्थान प्राप्त झाले आहे. कथावस्तूची रचना, नाट्यप्रसंगांची निर्मिती, व्यक्तिचित्रांचा विकास, चतुर संवादांची योजना, साध्या व वेचक शब्दांच्या साह्याने भाषेची घडण इत्यादी सर्व गोष्टी या नाटकात अप्रतिम आहेत. जिवंत व्यक्तिचित्रणासाठी मनुष्यस्वभावाचे जे मार्मिक ज्ञान नाटककाराला असावे लागते ते खाडिलकरांच्या ठिकाणी पूर्णपणे असल्याचा प्रत्यय प्रस्तुत नाटक वाचत असताना पदोपदी येतो. शिवाय नाटक रंगभूमीवर यशस्वी होण्यासाठी प्रत्येक पात्राच्या भाषणात जे 'नाट्य' निर्माण करायला पाहिजे ते खाडिलकरांनी अतिशय कौशल्याने निर्माण केलेले असल्यामुळे प्रयोगाच्या दृष्टीनेही या नाटकात उणीव राहिलेली नाही. जणू सगळ्या नाट्यगुणांचा परिपाक 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकात उतरलेला आहे!

तथापि खाडिलकरांच्या सगळ्या नाटकांत प्रस्तुत नाटकाचे वैशिष्ट्य आणखी एका दृष्टीने आहे असे मला वाटते. खाडिलकरांचा राजकारणाशी कोणत्याही अर्थाने प्रत्यक्ष संबंध येण्यापूर्वी त्यांनी हे नाटक लिहिले आहे ही महत्त्वाची गोष्ट होय. प्रस्तुत नाटकाचा पहिला प्रयोग जरी १९०६ मध्ये झाला असला तरी त्याचे पहिले लेखन १८९९ मध्ये झालेले आहे, ही गोष्ट आपण विसरता कामा नये. अर्थात, या प्रथमलेखनात दोन वेळा दुरुस्त्या होऊन नंतर नाटक आजच्या स्वरूपात बाहेर पडले हे खरे आहे. तथापि त्यामुळे मूळच्या रूपरेषांना फारसा बाध आल्याचे दिसत नाही. विशेषतः नाटकाचा नायक सवाई माधवराव व खलनायक केशवशास्त्री यांची स्वभावचित्रे जशीची तशी कायम ठेवण्याचा प्रयत्न खाडिलकरांनी केलेला दिसतो. म्हणूनच दोन्ही वेळा दुरुस्त्या करताना या पात्रांची भाषणे त्यांनी फारशी बदलली नाहीत. हे सर्व फेरफार करण्याकरता "विविधज्ञानविस्तार-

तील केशवशास्त्री व माधवराव ही दोनच पात्रे जशीच्या तशी मी घेतलेली आहेत. ” “अगदी प्रारंभीच्या नाटकातील सवाई माधवराव व केशवशास्त्री या पात्रांच्या तोंडांतील हॅम्लेट व आयागो ह्यांच्या धर्तीची मुख्य भाषणे या तिसऱ्या दुरुस्तीतही बऱ्याच अंशी जशीच्या तशीच आहेत. ”असे नाटकाच्या प्रस्तावनेत नाटककारांनी स्पष्टपणे नमूद केले आहे; यावरून ही गोष्ट सहज लक्षात येईल. तेव्हा राजकारणाच्या आखाड्यात उतरण्या-पूर्वीच खाडिलकरांकडून प्रस्तुत नाटकाच्या कथानकाची, विशेषतः त्यातील प्रमुख पात्रांची रूपरेषा आखली गेली होती ही गोष्ट स्पष्टपणे दिसून येते.

आणि या नाटकाची जी रूपरेषा आरंभी आखली गेली ती कोणत्या दृष्टीने? तर उत्कृष्ट स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीने ! ‘हॅम्लेट व आयागो अशा धर्तीची दोन पात्रे एकाच नाटकात आणली असता नवीन चांगले नाटक होईल अशा कल्पनेत गुंग असता ’ रा. खरे यांचे ‘ नाना फडणविसाचे चरित्र ’ खाडिलकरांच्या वाचनात आले व त्यावरून त्यांना प्रस्तुत नाटकाची व खलनायकाची कल्पना स्फुरली, आणि नाटकाच्या कथा-नकाची रूपरेषा तयार झाली. अर्थात, प्रस्तुत नाटक लिहिताना हॅम्लेट व आयागो अशा धर्तीची दोन उत्कृष्ट ‘ स्वभावचित्रे निर्माण करण्याचा ’ खाडिलकरांचा हेतू होता; कोणत्याही प्रकारचे राजकीय तत्त्वज्ञान चित्रित करण्याचा नव्हता हे सांगायला पाहिजे काय ? प्रस्तुत नाटकाच्या निर्मितीचा इतिहास खुद्द खाडिलकरांनीच आपणाला सांगितलेला असल्यामुळे तो विशेष विश्वसनीय मानायला पाहिजे. या विश्वसनीय वृत्तावरून ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ’ हे नाटक लिहिताना नाटककारासमोर प्रामुख्याने केवळ उत्कृष्ट स्वभावनिर्मितीचे ध्येय होते हीच वस्तुस्थिती स्पष्ट होते. खाडिलकरांचे टीकाकार व [१] ‘ नाट्याचार्य खाडिलकर ’ या विवेचनात्मक ग्रंथाचे लेखक श्री. शं. ना. सहस्रबुद्धे यांनीही ‘ सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ’ या नाटकामध्ये मात्र एखादा विषय प्रतिपादन करण्याचा ‘ लेखकांचा हेतू दिसत नाही. पैकी—नाटकाच्या प्रस्तावनेतच लेखकाने आपला नाटक लिहिण्याचा हेतू स्पष्टपणे प्रदर्शित केला असल्यामुळे तसा अवास्तव हेतू त्याच्या माथी मारण्यात स्वारस्य नाही व तसा तो आम्ही मारीतही नाही ! ’ (ना. खा. पृ. ५१) असेच आपले मत दिलेले आहे. खाडिलकरांचे दुसरे टीकाकार श्री. वा. ह. घारपुरे यांनीही खाडिलकरांच्या निरनिराळ्या नाटकांतील तत्त्वज्ञान उकलून सांगताना ‘सवाई माधवरावात एका विशिष्ट पात्राचे स्वभावविकसन चित्रित केले आहे ’ (नाट्यसृष्टी पृ. १७) एवढाच अभिप्राय दिला आहे. या नाटकातून कोणत्याही प्रकारचे राजकीय किंवा इतर तत्त्वज्ञान मांडल्याचा आरोप श्री. घारपुरे यांनीही खाडिलकरांवर केलेला नाही. तेव्हा, प्रस्तुत नाटक लिहीत असताना केवळ स्वभावचित्रणाचे ध्येय नाटक-कारासमोर होते, इतर कोणताही विषय किंवा तत्त्वज्ञान आविष्कृत करण्याचे ध्येय नव्हते असेच त्यांचेही मत असल्याचे दिसते.

ही गोष्ट प्रत्येक ठिकाणी ठळकपणे पुनःपुनः व साधार सांगण्याचे कारण असे की, प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी या बाबतीत असा एक हेतू नाटककाराच्या अंगी चिकटवण्याचा

प्रयत्न केला आहे. त्यांचा हा प्रयत्न कसा चुकीचा आहे हेच या लेखात दाखवायचे आहे. "खाडिलकरांची साहित्यक्षेत्रातील तपश्चर्या" या मथळ्याखाली त्यांनी जे दोन लेखांक विहंगम मासिकात लिहिले होते त्यांत "खाडिलकरांची सर्व नाट्यकृती तत्त्वविचार-परिपूर्ण आहे. एक प्रकारचे प्रखर तत्त्वज्ञान त्यांच्या सर्व प्रतिपादनाच्या बुडाशी आहे" असे सांगून या तत्त्वज्ञानाचे त्यांनी स्पष्टीकरण केले आहे. प्रा. बनहट्टी यांच्या मते 'राजा कालस्य कारणम्' या सूत्रवाक्यात खाडिलकरांच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाचे सार आलेले असून तेच 'त्यांच्या जीवनात, त्यांच्या नाट्यकृतीत व त्यांच्या स्फुट लेखांत अनुस्यूत झालेले आहे.' 'त्यांच्या बहुतेक नाटकांतून 'राजा कालस्य कारणम्' या सिद्धांताची निरनिराळी अंगे व त्याच्याच बऱ्यावाईट बाजू प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने चित्रित केलेल्या आढळतात.' असे त्यांचे म्हणणे आहे. आपले हे म्हणणे प्रा. बनहट्टी यांनी अत्यंत मार्मिक रीतीने मांडले असून काही नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयांच्या द्वारे या राजनैतिक सिद्धान्ताचे खाडिलकरांनी स्पष्टीकरण कसे केले आहे हेही त्यांनी उदाहरणांसहित उकलून दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

'राजा कालस्य कारणम्' या सूत्रवाक्यात सूचित झालेले तत्त्वज्ञान हेच खाडिलकरांचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान होय आणि याच तत्त्वज्ञानाच्या बैठकीवर आरूढ होऊन खाडिलकरांनी आपल्या बहुतेक नाटकांतून या सिद्धांताची निरनिराळी अंगे प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रीतीने चित्रित केलेली आहेत, हे प्रा. बनहट्टींचे म्हणणे मान्य करायला हरकत नाही. तथापि या सिद्धांताचे प्रतिपादन खाडिलकरांकडून 'बहुतेक' नाटकांतून झाले आहे, 'सर्व' नाटकांतून नाही, या गोष्टीवर माझा विशेष कटाक्ष आहे. तेव्हा मुख्य प्रश्न असा की, ज्या बहुतेक नाटकांतून या सिद्धांताचे विशदीकरण खाडिलकरांनी केलेले आहे असे प्रा. बनहट्टी म्हणतात त्यांत 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकाचा अंतर्भाव होऊ शकतो काय? प्रा. बनहट्टींच्या मते तो होऊ शकतो; मला मात्र तसे वाटत नाही.

प्रा. बनहट्टी लिहितात, "परंतु शेक्स्पीयरची उपर्युक्त दोन विख्यात दुःखांतके (हॅम्लेट आणि ऑथेल्लो) व 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' यात एक मोठा फरक आहे. ऑथेल्लो व हॅम्लेट ही वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण करणारी नाटके आहेत, तर सवाई माधवरावांचा मृत्यू या नाटकात नाटककाराने राष्ट्राच्या भाग्यनाशाचा देखावा चित्रित केला आहे." (म्हणजे सवाई माधवराव यांचा मृत्यू हे नाटक सवाई माधवरावांच्या वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण करणारे नाही!) "राष्ट्रोन्नतीचा व महाराष्ट्र साम्राज्याचा प्रमुख घटक व चालक या नात्यानेच नाटककार सवाई माधवरावाकडे पाहात आहे आणि त्या नात्यानेच तो उणा पडतो असे त्याने दाखविले आहे. सवाई माधवराव आपल्या स्वभावसिद्ध अवगुणांमुळे स्वतः तर नाश पावतोच; परंतु त्याचबरोबर महाराष्ट्रराज्यलक्ष्मीच्याही नाशास कारण होतो, असा निष्कर्ष नाटककाराने शेवटी काढला आहे. 'श्रीमंतांबरोबर महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढासळून पडली!' हे नानांच्या तोंडी घातलेले अखेरचे उद्गार अगदी याच अर्थाचे द्योतक आहेत. "तेव्हा राजाचे कारभारी जरी पूर्णपणे इमानी, राष्ट्र-

हितदक्ष, अलौकिक बुद्धिमान व कर्तृत्ववान असे असले तरी राजा जर हलक्या कानांचा व विकारवश असा असेल तर कारभाऱ्यांच्या भगीरथ प्रयत्नांचाही उपयोग न होता राजाच्या अवगुणांमुळे राष्ट्राचा विनाशकाळ जवळ येतो, हा निष्कर्ष हे नाटक वाचून आपल्या मनात येतो. राजा कालस्य कारणम् होतो तो असा ! ''¹

प्रा. बनहट्टींच्या यांतील एकाही विधानात तथ्य नाही. एखादे अभिनव प्रमेय शोधून काढून ते सर्वत्र लागू करू पाहाणाऱ्या टीकाकाराची दृष्टी जशी पूर्वग्रहदूषित होते तशी ती प्रा. बनहट्टींची निदान ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' ह्या नाटकाच्या बाबतीत तरी झाली आहे. प्रस्तुत नाटक वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण करणारे नसून राष्ट्राच्या भाग्यनाशाचा देखावा चित्रित करणारे आहे, असे समजण्यात त्यांची पहिली चूक झाली आहे असे वाटते. ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' हे नाटक अथपासून इतिपर्यंत सूक्ष्मपणे वाचणाऱ्यांच्या मनावर जर कोणता परिणाम उत्कटत्वाने होत असेल तर सवाई माधवरावाच्या ' वैयक्तिक ' जीवनाचा; राजकीय जीवनाचा नव्हे. आणि त्याच्या वैयक्तिक जीवनाच्या सूक्ष्म छटा रंगविण्यातच खाडिलकरांनी आपले शक्तिसर्वस्व वेचलेले आढळते. सवाई माधवराव हा पेशवा असल्यामुळे त्याच्या राजकीय जीवनाचा अंतर्भाव नाटकामध्ये होणे अपरिहार्य होते; पण म्हणून राजा या दृष्टीने त्याचे चारित्र्य वा कर्तृत्व रेखाटण्याचा जाणूनबुजून प्रयत्न या ठिकाणी करण्यात आला आहे असे म्हणणे योग्य होणार नाही. या नाटकात सवाई माधवरावांच्या राजकीय जीवनातील जे प्रसंग नाटककाराला रेखाटावे लागले आहेत ते केवळ त्याच्या वैयक्तिक जीवनाची पार्श्वभूमी म्हणून. अर्थात, नाटकाच्या कथानकातील ही पार्श्वभूमी गौण असून या पार्श्वभूमीवर रेखाटलेले सवाई माधवरावाचे वैयक्तिक जीवन हेच महत्त्वाचे होय. हे वैयक्तिक जीवन चित्रित करण्याचाच नाटककाराचा मुख्य हेतू होता. रा. खरे यांनी लिहिलेल्या नाना फडणिसाच्या चरित्रातून माधवरावाच्या स्वभावाची जी रूपरेषा खाडिलकरांना आढळली तीत रंग भरताना माधवरावांना झालेल्या बुद्धिभ्रंशाचे कोडे समाधानकारक रीतीने कसे सोडविता येईल इकडे नाटककाराने विशेष लक्ष पोचविलेले आहे; साम्राज्यसंरक्षणाच्या दृष्टीने राजा कसा असावा आणि कसा असू नये हे चित्रित करण्याकडे नव्हे, हे प्रस्तावनेवरून देखील दिसून येते.

नाटकाच्या सुरुवातीलाच ' नाना पंतप्रधान की मी पंतप्रधान ' अशी ईर्ष्यात्मक भावना माधवरावाच्या मनात निर्माण करून मानसिक संघर्षाचे बीज खाडिलकरांनी आपल्या नायकाच्या मनात पेरलेले आहे. अर्थात, राजकीय अधिकाराच्या ईर्ष्येतून या कलहाचे बीज निर्माण झाले आहे, यात शंका नाही. पण पुढे या बीजाचा जो वृक्ष होतो त्याला ही अधिकाराची इर्ष्या कारणीभूत झालेली नाही. नानाने आपला अधिकार बळकावला आहे आणि तो आपण मिळविला पाहिजे याच भावनेने अंध होऊन सवाई माधवरावाच्या पुढच्या सगळ्या कृती घडलेल्या आहेत असे दिसत नाही. उलट केवळ बीजरूपाने असलेल्या या भावनेचा वृक्ष बनवताना नानाच्या व सवाई माधवरावाच्या वैयक्तिक जीवनाचेच खतपाणी खाडिलकरांनी घातलेले आहे. नानाचा आणि आपल्या

सासूचा व्यभिचार, नानाचा आणि आपल्या मावससासूचा (आईसाहेबाचा) व्यभिचार, नानाचा आणि आपल्या आईचा व्यभिचार—सारांश, आपण नानाच्या वैषयिक व्यभिचारातून निर्माण झालेले आहोत, आपली पत्नी म्हणजेही नानाच्या वैषयिक व्यभिचारातून निर्माण झालेली घाण होय, स्वतःच्या वैषयिक वासना शांत करण्यासाठीच जणू नाना धडपडत आहेत, असे दृश्य माधवरावाला जिकडे तिकडे दिसू लागले. नानाने बाबासाहेबाला खाजगी कारभारातून काढून विजयदुर्गाला पाठविले ते आपल्या वैयक्तिक व वैषयिक व्यभिचाराच्या मार्गातला काटा काढून टाकावा म्हणून, नानाने खाजगी कारभाराची जागा आईसाहेबाच्या स्वाधीन केली ती आपले अनैतिक प्रेमसंबंध अनिर्बंध चालू राहावे म्हणून, आपला व यशोदेचा विवाहसंबंध नानाने घडवून आणला तोही स्वतःच्या पापावर पांघरूण घातले जावे म्हणून, अशा विकृत घटना माधवरावाला सर्वत्र दिसू लागल्या व त्यांनी त्याच्या मनात थैमान मांडले. सवाई माधवरावाच्या मनात खाडिलकरांनी निर्माण केलेला तीव्र कलह हा अशा स्वरूपाचा आहे. तो नानाच्या वैयक्तिक चारित्र्यातून व सवाई माधवरावाच्या तथाकथित कलंकित वैयक्तिक जीवनातून निर्माण झालेला आहे. अर्थात, सवाई माधवरावाचे चित्र त्याच्या वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण करणारे आहे. आपल्या आईच्या व्यभिचारामुळे पदभ्रष्ट झालेल्या हॅम्लेटच्या अंतःकरणातील कलह व त्यावर आधारलेले हॅम्लेटचे स्वभावचित्र ज्या अर्थाने वैयक्तिक आहे त्याच अर्थाने सवाई माधवरावाचे स्वभावचित्रसुद्धा पूर्णपणे वैयक्तिक जीवनाचे चित्र आहे.

आणि हे जर खरे आहे तर, राष्ट्रोन्नतीचा व महाराष्ट्र-साम्राज्याचा प्रमुख घटक व चालक या नात्याने नाटककार सवाई माधवरावाकडे पाहात आहे, हे प्रा. बनहट्टींचे विधान अयथार्थ होय असेच म्हटले पाहिजे. सर्वसामान्यपणे राजा हा आपल्या राष्ट्राचा प्रमुख घटक व चालक असतो यात शंका नाही; पण सवाई माधवरावाचे जे स्वभावचित्र खाडिलकरांनी आपल्या नाटकात रेखाटलेले आहे ते मात्र राष्ट्रोन्नतीचा प्रमुख घटक व चालक या दृष्टीने नव्हे. याचे एक कारण असे की, लहानपणापासून नानाच्या तालमीत वाढलेला सवाई माधवराव हा आता पेशवा म्हणून गादीवर बसलेला असला तरी पूर्वीप्रमाणेच अजूनही राज्यकारभार सर्वस्वी नानाच्या तंत्राने चालत असे. नानाने सुचवावे व सवाई माधवरावाने संमती द्यावी, असा प्रकार नाटकात सर्वत्र चित्रित केला आहे. तेव्हा त्या वेळच्या राष्ट्रोन्नतीला जर कोणी जबाबदार असेल तर तो नाना, सवाई माधवराव नव्हे. राष्ट्रीय भावनांचा खराखुरा सूत्रचालक म्हणून खाडिलकरांनी नानाचे चित्र रेखाटले आहे, सवाई माधवरावाचे नव्हे. सवाई माधवराव कोवळ्या वयाचा असल्यामुळे नानाने ती जबाबदारी पूर्णपणे त्याच्यावर टाकली नव्हती. तेव्हा महाराष्ट्राच्या उन्नतीबद्दल किंवा अवनती-बद्दल सवाई माधवरावाला जबाबदार धरणे सर्वस्वी चुकीचे होय. वस्तुतः खाडिलकर तसे करीत नाहीत; पण प्रा. बनहट्टींचे म्हणणे मात्र असे की, खाडिलकर सवाई माधवरावाकडे राष्ट्रोन्नतीचा प्रमुख घटक व चालक या नात्याने पाहातात ! सबंध नाटक वाचून पाहिले

तरी असे असल्याचा वाससुद्धा येत नाही. त्याचें कारण उघड आहे. ते असे की, वस्तुतः खाडिलकरांना माधवरावाचे स्वभावचित्र या दृष्टीने रेखाटायचे नव्हतेच !

तथापि, खाडिलकरांनी या दृष्टीने माधवरावाचे चित्र रेखाटले आहे असे प्रा. बनहट्टी म्हणतात ते कोणत्या आधारावर, हे पाहाण्यासारखे आहे. नाटकाच्या अखेरीला ' श्रीमंतांबरोबरच महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढासळून पडली ' असे एक वाक्य खाडिलकरांनी नानांच्या तोंडी घातले आहे. बहुधा याच वाक्याच्या आधारे प्रा. बनहट्टींनी वरील तर्काची इमारत उठवलेली दिसते. म्हणूनच त्यांनी ' सवाई माधवराव आपल्या स्वभावसिद्ध अवगुणांमुळे स्वतः तर नाश पावतोच; परंतु त्याचबरोबर महाराष्ट्र राज्यलक्ष्मीच्या नाशास कारण होतो असा निष्कर्ष नाटककाराने शेवटी कथन केला आहे ' असे विधान केलेले आहे. पण या ठिकाणी अनेक प्रश्नांची त्यांनी उघड उघड गल्लत केलेली दिसते. एक तर असे की, स्वतः खाडिलकरांनी असा निष्कर्ष काढून दाखविला असे म्हणणे मुळातच चुकीचे आहे; आणि दुसरे असे की, सवाई माधवरावाच्या स्वभावसिद्ध अवगुणांमुळे महाराष्ट्राचे कोणते आणि कसे नुकसान झाले ही गोष्ट नाटककारांनी नाटकात किंवा नाटकाच्या अखेरीला प्रत्यक्षपणे कोठेच दाखविलेली नाही. राष्ट्राच्या भाग्यनाशाचा कोणता देखावा खाडिलकरांनी यात ' चित्रित ' केला आहे तेच कळत नाही.

या बाबतीतली महत्त्वाची गोष्ट अशी की, सवाई माधवरावाच्या स्वभावसिद्ध अवगुणांचा व महाराष्ट्राच्या भाग्यनाशाचा प्रा. बनहट्टींना वाटतो त्याप्रमाणे अर्थाअर्थी काही संबंध नाही. सवाई माधवराव हा सद्गुणांचा पुतळा असता आणि या वेळी तो कोणत्याही कारणाने मेला असता तरीही हीच ' भाग्यनाशाची ' परिस्थिती निर्माण झाली असती. इतकेच नाही तर तो मुळी जन्माला आला नसता तरीही हीच परिस्थिती ओढवली असती. कारण वंशपरंपरेच्या अधिकारानुसार सवाई माधवरावाच्या अभावी पेशवेपद दुसऱ्या बाजीरावाकडे गेले असते. सवाई माधवरावाच्या मृत्यूमुळे महाराष्ट्राची जर कोणती हानी झाली असेल तर ती ही की, महाराष्ट्राचे पेशवेपद इंग्रजांना धार्जिण्या असलेल्या दुसऱ्या बाजीरावाकडे गेले. नानाच्या उद्गारात हीच गोष्ट सूचित झालेली आहे. म्हणूनच गर्भवती गंगाबाईची जोपासना योग्य रीतीने करून तिच्या उदरी जन्मलेल्या सवाई माधवरावाला नानाने व इतर मुत्सद्द्यांनी गादीवर बसले. समजा, त्या वेळी सवाई माधवराव जन्मालाच आला नसता तर ?......तर त्या वेळी पेशवेपद आणि महाराष्ट्राची सूत्रे दुसऱ्या बाजीरावाच्या हाती गेली असती. अर्थात त्या वेळी परिस्थितीच अशी निर्माण झालेली होती की, सवाई माधवरावाच्या मृत्यूने महाराष्ट्राचा भाग्यनाश व्हावा. या परिस्थितीबद्दल स्वतः सवाई माधवराव जबाबदार नव्हता. तेव्हा ' राजा ' या दृष्टीने तो कमी पडला आणि म्हणून महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढासळून पडली, असे म्हणण्यात काही अर्थ दिसत नाही. आणि हे जर खरे असेल तर ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या नाटकाला ' राजा कालस्य कारणम् ' हे तत्त्व लागू होते असे म्हणणे चुकीचे ठरेल !

हे तत्त्व प्रस्तुत नाटकाला लावून दाखविण्यासाठी प्रा. बनहट्टींनी आणखी एका गोष्टीकडे मुद्दाम डोळेझाक केल्यासारखी वाटते. ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यू’ हे नाटक वाचून त्यांच्या मनश्चक्षूंना जो देखावा दिसला तो असा की, ‘राजाचे कारभारी पूर्णपणे इमानी, राष्ट्रहितदक्ष, अलौकिक बुद्धिमान व कर्तृत्वान असले तरी राजा जर हलक्या कानांचा व विकारवश असेल तर कारभाऱ्यांच्या भगीरथ प्रयत्नांचा काही उपयोग न होता राजाच्या अवगुणांमुळे राष्ट्राचा विनाशकाळ जवळ येतो.’ तत्त्व या दृष्टीने हे विधान बरोबर असेल; पण ते ‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यू’ या नाटकातील घटनांवरून मात्र मुळीच निष्पन्न होऊ शकत नाही. म्हणजे असे की, राजाचा प्रमुख कारभारी म्हणून नाना फडणविसाचे चित्र खाडिलकरांनी रेखाटलेले आहे यात शंका नाही; पण ते अशा रीतीने रेखाटलेले आहे की, राजाच्या म्हणजे सवाई माधवरावाच्या संमतीवाचून त्याचे कोणतेही कर्तृत्व अडून बसल्यासारखे दिसत नाही. सवाई माधवरावाने आपल्याच मताचा दुराग्रह धरल्या-मुळे नाना फडणविसाला राष्ट्रोन्नतीची एखादी गोष्ट करता आली नाही असे नाटकात कुठे आढळत नाही. उलट या ना त्या रीतीने प्रत्येक वेळी नानाने आपल्या म्हणण्या-प्रमाणे सवाई माधवरावाला वाकवलेले दिसते! आणि नाना आपले काही चालू देत नाही हाच तर मुळी सवाई माधवरावाचा आक्षेप आहे! सवाई माधवरावाची इच्छा नसताना नानाने बाबासाहेबाला खाजगीतून काढले व नागनाथाला हत्तीच्या पायी तुडवण्याची शिक्षा दिली; एवढेच नव्हे तर सवाई माधवरावाची इच्छा नसताना देखील त्याला पर्वतीवर येण्यास व सीमोल्लंघनाच्या मिरवणुकीत भाग घेण्यास नानाने भाग पाडले. सवाई माधवरावाच्या स्वभावसिद्ध अवगुणांमुळे नानाची अशी कोणती गोष्ट अडून राहिली आहे की, त्यामुळे त्याचे भगीरथ प्रयत्न फुकट जावेत आणि राष्ट्राचा विनाशकाळ जवळ यावा?

नाटकातील नानाच्या व्यक्तिदर्शनावरून तरी तो मोठा ‘अलौकिक बुद्धिमान व कर्तृत्ववान’ असल्याचे मुळीच दिसत नाही. नाटकाचे कथानक सुरू होण्यापूर्वी नानाने केलेल्या कामगिरीचे जे उल्लेख त्याच्या स्वतःच्या व इतरांच्या तोंडी आलेले आहेत, त्यांवरूनच काय ती त्याच्या बुद्धिमत्तेची व कर्तृत्वाची थोडीफार कल्पना करता येते; पण प्रत्यक्ष नाटकात घडणाऱ्या प्रसंगांवरून मात्र तो फारसा बुद्धिमान व कर्तृत्ववान असल्याचे दिसत नाही. दिल्लीस मराठ्यांचे तख्त स्थापन करण्याच्या बाता मारणाऱ्या या नाटकातील नानाला खुद्द आपल्या पुण्यातील शनिवारवाड्यात काय चालले आहे हे कळत नाही, ही याची बुद्धिमत्ता! केशवशास्त्र्यासारखा एक सामान्य भिक्षुक, नानाच्या (व आईसाहेबाच्या) कडक देखरेखीखाली असलल्या शनिवारवाड्यात वाटेल त्या वेळी घुसून प्रत्यक्ष पेशव्यांच्या मनात नानाच्या विरुद्ध विष ओततो. आणि तेही किती? तरव त्यामुळे सवाई माधवराबाला वेड लागते! तरी या राष्ट्रहितदक्ष, अलौकिक बुद्धिमान व कर्तृत्ववानाला त्याचा पत्ता नसतो! पुण्याच्या प्रत्येक घरातील बित्तंबातमी मिळविण्यासाठी नानाचे हेर सर्वत्र पेरलेले असत असे त्याच्याविषयीच्या आख्यायिकांवरून समजते; पण या नाटकातील नानाला तर शनिवारवाड्यातील देखील कारस्थाने कळू शकत नाहीत!

केशवशास्त्र्याचे कारस्थान हुडकून काढण्यातही नानाचे काहीच कर्तृत्व आढळत नाही. हे कारस्थान उघडकीला आणण्याचे सर्व श्रेय आईसाहेबाला आहे. असा हा या नाटकातील नाना; पण तोही प्रा. बनहट्टींना ' अलौकिक बुद्धिमान व कर्तृत्ववान ' दिसला ! आणि म्हणे या कारभाऱ्याचे भगीरथ प्रयत्न हलक्या कानाच्या व विकारवश सवाई माधवराबाच्या अवगुणांमुळे फोल झाले आणि राष्ट्राचा विनाशकाळ जवळ आला ! नाटकात रेखाटलेले नानाचे स्वभावचित्र सूक्ष्म रीतीने न्याहाळले तर प्रा. बनहट्टींचे म्हणणे कसे अयथार्थ आहे हे लक्षात येईल. पण ' राजा कालस्य कारणम् ' या सिद्धांताची बैठक प्रस्तुत नाटकालाही लावून दाखविण्याचा हव्यास धरल्यामुळे त्यांना सगळीच सृष्टी अलौकिक दिसायला लागली !

या नाटकातील नाना हा बुद्धिमान व कर्तृत्ववान तर नाहीच, पण तो पूर्णपणे अव्यभिचारीही असल्याचे दिसत नाही. नानाने सर्वत्र चालविलेल्या व्यभिचाराचा संशय ही या नाटकातील प्रमुख घटना होय; आणि या घटनेचा परमोच्च उत्कर्ष साधण्यासाठी तसबिरीतील साम्याचा व आनुवंशिक शास्त्राचा जो उपयोग खाडिलकरांनी मार्मिकपणे करून घेतलेला आहे तो त्यांच्या कल्पकतेचा उत्कृष्ट द्योतक होय. तेव्हा नानाविषयी सवाई माधवराबाचे व प्रेक्षकांचे मन पूर्णपणे साफ करण्यासाठी या तसबिरीतील साम्याचाही नाटककाराने समाधानकारक उलगडा करून दाखवायला पाहिजे होता. तो तसा कोठेच केलेला आढळत नाही. इतर गोष्टी केशवशास्त्र्याने बनवून सांगितल्या होत्या म्हणून त्या मुळातच खोट्या होत्या असे मानून नानाला व्यभिचाराच्या आरोपापासून प्रेक्षक मुक्त करील; पण केशवशास्त्र्याने दाखवून दिलेले नानाच्या, माधवराबाच्या व यशोदेच्या चेहऱ्यातील साम्य ही तर वस्तुस्थिती आहे ना ? या वस्तुस्थितीकडे लक्ष वेधून केशवशास्त्र्याने नानाच्या चारित्र्याविषयी सवाई माधवराबाच्या मनातील संशय चांगलाच दृढ केला. कथानकाची उकल करून सांगताना इतर गोष्टींचा जसा समाधानकारक उलगडा नाटककाराने केला तसा या प्रश्नासंबंधीचा उलगडा केल्याचे दिसत नाही. त्यामुळे नानाच्या चारित्र्यावरील हा संशय या नाटकापुरता तरी कायम राहतो. अशा संशयास्पद चारित्र्याच्या कर्तृत्वशून्य कारभाऱ्याचे चित्र मात्र प्रा. बनहट्टींना फार चांगले रेखाटले गेल्यासारखे वाटते. आणि ते का ? तर ' राजा कालस्य कारणम् ' या सिद्धांताची बैठक प्रस्तुत नाटकाला लावून दाखविता यावी म्हणून !

सारांश, प्रस्तुत नाटकाला राजकीय सिद्धांत लावून दाखविण्याचा प्रा. बनहट्टींचा हा प्रयत्न चुकीचा आहे असे मला वाटते. कारण एक तर त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे तो या नाटकाला लागू शकत नाही; आणि दुसरे असे की, अशा कोणत्याही राजकीय सिद्धांताची बैठक घेऊन नाटककाराने प्रस्तुत नाटक लिहिलेले नाही असे त्याच्याच प्रस्तावनेतील निवेदनावरून दिसून येते. सवाई माधवराव व केशवशास्त्री या दोन भूमिकांचे स्वाभाविक चित्रण हॅम्लेट व आयागो यांच्या धर्तीवर उत्तम रीतीने करावे एवढाच काय तो

खाडिलकरांचा हेतू होता आणि तो लक्षात घेऊनच प्रस्तुत नाटकाचे रसग्रहण रसिकांनी करायला पाहिजे हा योग्य मार्ग होय.

प्रस्तुत लेख लिहून झाल्यानंतर प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांचा 'एकावळी' नामक लेखसंग्रह प्रसिद्ध झाला. त्यात 'खाडिलकरांची साहित्यक्षेत्रातील तपश्चर्या' हा त्यांचा लेख अंतर्भूत झालेला आहे. प्रस्तुत लेख त्यांनी मुळात दोन भागांत लिहिलेला असून त्याचा पहिला भाग 'विहंगम' मासिकाच्या १९३४ च्या जानेवारीच्या अंकात, आणि दुसरा भाग एप्रिल महिन्याच्या अंकात प्रसिद्ध झालेला होता. 'विहंगमा' चा एप्रिल महिन्याचा अंक संग्रही नसल्यामुळे व विस्मरणामुळे हा दुसरा भाग लिहिण्यातच आला नाही, अशी त्यांची व 'एकावळी' च्या संपादकांची समजूत झाली. त्यामुळे पहिल्या भागानंतर अपुरा राहिलेला हा लेख पूर्ण करून देण्याची विनंती त्यांना संपादकांनी केली व त्याप्रमाणे प्रा. बनहट्टींनी लेखाचा दुसरा भाग एप्रिल १९४१ मध्ये पुन्हा लिहून काढला. तो 'एकावळी'त (आवृत्ती १ पान ९६ ते ११६, आवृत्ती २, पा. ८१ ते ९४) मधे छापला आहे.

प्रा. बनहट्टी यांनी या लेखाचा दुसरा भाग जो विहंगम (एप्रिल १९३४) मासिकात प्रसिद्ध केला होता त्यात आणि एप्रिल १९४१ मधे पुन्हा लिहून 'एकावळी'त प्रसिद्ध केलेल्या या लेखाच्या दुसऱ्या भागात 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकासंबंधी केलेल्या विवेचनात फार विसंगती आहे. त्यांच्या पूर्वलिखित लेखात "परंतु शेक्सपीअरची उपर्युक्त दोन विख्यात दुःखान्तके व 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' यात एक मोठा फरक आहे. ऑथेल्लो व हॅम्लेट ही **वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण** करणारी नाटके आहेत, तर 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या नाटकात नाटककाराने राष्ट्राच्या भाग्यनाशाचा देखावा चित्रित केला आहे" असे लिहून 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' हे प्रमुख्याने वैयक्तिक जीवनाचे चित्रण करणारे नाटक नसल्याचे सूचित केले होते. (विहंगम, एप्रिल १९३४) त्याच दृष्टीने त्यांनी तेथे विवेचन केलेले होते; आणि त्यालाच अनुलक्षून मी माझा लेख लिहिला होता.

प्रा. बनहट्टी यांनी आपल्या लेखाचा दुसरा भाग जो पुन्हा लिहिला व 'एकावळी'त प्रसिद्ध केला त्यात मात्र आपल्या पूर्वीच्या मताहून अगदी वेगळे मत मांडलेले आहे. या पुनर्लिखित लेखात ते लिहितात :

"बाकीची दोन (सवाई माधवराव यांचा मृत्यू व कांचनगडची मोहना) नाटके या नात्याने उत्कृष्ट आहेत. त्या दोन्हीही मराठी भाषेतल्या उत्तमपैकी शोकान्तिका (tragedies) आहेत; परंतु त्या दोन्हींमध्ये नाटककाराचा तत्त्वप्रतिपादनाचा हव्यास दिसत नाही. समाजधारणेच्या किंवा माणसामाणसांमधील वागणुकीच्या परस्परविरोधी तत्त्वांचा संघर्ष निर्माण करून त्या संघर्षाला कथानकाचा प्राण किंवा केंद्रबिंदू बनविण्याची खाडिलकरांची विशिष्ट खुबी या नाटकात निदर्शनास येत नाही. सवाई माधवरावाचा

नाश पाताळयंत्री फितुरीमुळे झाला. परंतु फितुरी हे काही तत्त्व नव्हे ! एका बाजूने केशवशास्त्र्याचा माधवरावाचे मन बिघडविण्याचा फितुरी उद्योग व दुसरीकडे नाना फडणिसाची कडक जपणूक या दोहोंच्या कैचीत सापडल्यामुळे माधवराव बेफाम व बेभान होतो; परंतु ही क्रिया-प्रतिक्रिया **केवळ वैयक्तिक स्वरूपाची आहे**. यात सामुदायिक जीवनाचे काही तत्त्व गोवलेले दिसत नाही. दूरान्वयाने काही राजकीय प्रमेयाचा ध्वनी कथानकाच्या स्वरूपावरून काढता येईल; परंतु तशा प्रमेयाचे प्रतिपादन नाटककाराने केले आहे, असे म्हणण्याइतपत सबळ पुरावा नाटकात सापडत नाही." (एकावळी. आवृत्ती. १ पा. १०८, १०९)

• या दोन्ही ठिकाणच्या विवेचनात विसंगती किंवा भिन्नता आहे की नाही, हे अभ्यासकांनी स्वतः ठरवावे. ही विसंगती काढून टाकण्याचा प्रा. बनहट्टींनी प्रयत्न केलेला आहे. (एकावळी, आवृत्ती २. पा. १९१). तरीही या दोन्ही ठिकाणी लेखकाने मांडलेले भिन्न दृष्टिकोण कायम राहातात; आणि म्हणूनच त्यांनी पूर्वी प्रतिपादन केलेल्या विचारसरणीवरील माझा हा लेख आवश्यक ठरतो.

उत्तररामचरित आणि खाडिलकर : ११ :

काकासाहेब खाडिलकर यांच्या नाट्यप्रतिभेवर ज्या पाश्चात्य आणि पौरस्त्य नाटककारांचा परिणाम झालेला आहे त्यात शेक्सपीअर आणि कालिदास हे प्रमुख होत. रंगभूमीवर प्रेक्षकांचे चित्त वेधून घेणारे नाट्य निर्माण करण्यासाठी या दोन्ही नाटककारांनी ज्या काही कलात्मक कौशल्यांचा उपयोग केलेला आहे ती नीट रीतीने अभ्यासून व पचवून आत्मसात केल्यानंतरच त्यांनी आपल्या नाट्यलेखनाला सुरुवात केलेली दिसते. तथापि, या दोन ग्रंथकारांशिवाय इतरांचा त्यांच्या नाट्यलेखनावर परिणाम झालेला नाही असे मात्र नाही. कालिदासाच्या तोडीचा संस्कृत साहित्यातील दुसरा श्रेष्ठ नाटककार महाकवी भवभूती याच्या नाटकांचा, विशेषतः त्याच्या उत्तररामचरिताचा त्यांनी उत्तम अभ्यास केलेला होता याची साक्ष खाडिलकरांची नाटके वाचताना अनेक ठिकाणी पटते.

कालिदासाची नाटके सर्वसामान्य स्त्रीपुरुषांच्या विलासवृत्तींना चाळवणारी आहेत. भवभूतीच्या नाटकांत याचा अभाव आढळतो. ' औद्धत्यमायोजितकामसूत्रम् ' या चरणात म्हटल्याप्रमाणे आपल्या 'मालतीमाधवा'त त्याने मालती आणि माधव यांच्या प्रणयसूत्राला मध्यवर्ती स्थान दिलेले असले तरी ते इतर प्रसंगांखाली दडपले गेल्यासारखे झाले आहे. त्याच्या इतर नाटकांतील नायक त्यागैकनिष्ठ, इतकेच नव्हे तर त्या निष्ठेसाठी आपल्या सुखावर पाणी सोडणारे असे धीरोदात्त आहेत. ' आराधनाय लोकस्य मुंचतो नास्ति मे व्यथा ' असे म्हणणाऱ्या (उत्तररामचरितातील) रामचंद्राचे चरित्रचित्रण आदर्शभूत नाही काय? अशाच ' स्वसुखनिरभिलाष ' त्यागनिष्ठ नायकांचे आदर्श खाडिलकरांनीही आपल्या अनेक नाटकांतून निर्माण केले आहेत. उत्तररामचरिताच्या अभ्यासाने त्यांच्या मनावर जे संस्कार झाले होते त्याचाच हा परिणाम होय असे मला वाटते. या आदर्शांच्या निर्मितीची स्फूर्ती त्यांना प्रत्यक्ष जीवनात आढळून येणाऱ्या काही जिवंत व्यक्तींकडून मिळाली असेल, नाही असे नाही. तथापि, अशी स्फूर्ती मिळण्यापूर्वी कलावंताच्या मनाची जी भूमिका तयार व्हावी लागते ती खाडिलकरांच्या ठिकाणी घडवून आणण्याचे कार्य उत्तररामचरिताने केलेले आहे एवढेच मला म्हणायचे आहे.

असे अनुमान मी काढतो याला मुख्य आधार या दोन्ही कलावंतांच्या नाट्यकृतींत आढळणारी काही साम्यस्थळे. नाट्यवस्तू, रचनाकौशल्य, व्यक्तिदर्शन इत्यादी बाबतींत खाडिलकरांनी आपल्यासमोर जो आदर्श ठेवला होता तो शेक्स्पीअरचा. धीरोदात्त अशा आदर्श व्यक्ती निर्माण करण्याची स्फूर्ती खाडिलकरांना जरी उत्तररामचरितापासून मिळालेली असली तरी त्या व्यक्तींचे दर्शन घडविताना जे नाट्य निर्माण करावे लागले ते त्यांनी शेक्स्पीअरच्या तंत्राचा अवलंब करून निर्माण केले. आणि ही गोष्ट विशेषेकरून त्यांच्या गद्य नाटकांत दिसून येते. शृंगारप्रधान अशा संगीत नाटकांच्या रचनेत अनेक ठिकाणी त्यांनी कालिदासाच्या नाट्यतंत्राचा उपयोग करून घेतलेला आहे. तेव्हा नाट्यतंत्राच्या बाबतीत त्यांच्या गद्य नाटकांवर शेक्स्पीअरचा, तर संगीत नाटकांवर कालिदासाचा ठसा स्पष्टपणे उमटलेला दिसतो. भवभूतीच्या उत्तररामचरिताचा त्यात फारसा भाग दिसत नाही.

भवभूतीच्या उत्तररामचरिताने त्यांच्या अंतःकरणाच्या भूमिकेत उदात्त आदर्शांचे बीज टाकले आणि तेच त्यांच्या गद्य व संगीत नाट्यसृष्टीत अंकुरलेले, पल्लवित झालेले आणि विस्तारलेले आहे. धैर्यधर, श्रीकृष्ण, राम, सत्यवान. हरिश्चंद्र, प्रतापराव, रामशास्त्री यांची चित्रे डोळ्यांसमोर आणून त्यांची भवभूतीच्या नायकांशी तुलना केली म्हणजे ही गोष्ट स्पष्ट होईल. आपल्या नाट्यलेखनाला सुरुवात करण्यापूर्वी खाडिलकरांनी उत्तररामचरिताचा उत्तम अभ्यास केला असला पाहिजे. त्यांच्या गद्यपद्यनाटकांत विखुरलेल्या काही वाक्यांचे उत्तररामचरितातील काही वाक्यांशी जे विलक्षण साम्य आढळते त्यावरून हे दिसून येईल. या साम्यस्थळांचा या लेखात प्रामुख्याने निर्देश करायचा आहे.

काकासाहेबांनी ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' हे आपले पहिले नाटक लिहिले तेव्हा ' कॉलेजात शिकत असताना शेक्स्पीअरची हॅम्लेट व ऑथेल्लो ही नाटके मराठी रंगभूमीवर ' त्यांनी पाहिली होती आणि ती त्यांच्यासमोर होती असा उल्लेख त्यांनी त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेत केलेला आहे. शेक्स्पीअरच्या या उल्लेखाप्रमाणेच ' प्रतिपात्रमाधीयतां यत्नः ' या संस्कृत शाकुंतल नाटकातील वाक्याच्या द्वारे त्यांनी कालिदासाचा आणि 'न खलु बहिरुपाधीन् प्रीतयः संश्रयन्ते ' या उत्तररामचरितातील उक्तीच्या द्वारे भवभूतीचाही त्यांनी आपल्या या प्रस्तावनेत उल्लेख केलेला आढळतो. अर्थात, शेक्स्पीअरप्रमाणेच कालिदास आणि भवभूती यांच्याही नाट्यकृतींचा त्यांनी चांगला अभ्यास केलेला असावा असे म्हणायला हरकत नाही. त्यातही आपले हे पहिले नाटक लिहिताना भवभूतीचे उत्तररामचरित विशेषेकरून त्यांच्या मनश्चक्षूंसमोर असावे. कारण प्रस्तावनेतच नाही तर नाटकाच्या मूळ कथावस्तूतही उत्तररामचरितातील श्लोकांचा त्यांनी उपयोग करून घेतलेला आहे. पूर्वी एकदा ज्या संशयांचे निराकरण झाले आहे असे वाटत होते त्या संशयांनी पुन्हा उचल खाऊन सवाई माधवरावाच्या मनात घर केलेले, इतकेच नाही तर त्यांनी त्याला वेडे केलेले पाहून नाना फडणीस सरदारमंडळीजवळ म्हणतो, '

"दिव्य केले, सर्वांची त्या वेळी खात्री झाली. सर्व काही झाले–पण आता काय ? 'एतत्तत्पुनरपि दैवदुर्विपाकादालर्कं विषमिव सर्वतः प्रसृप्तम्' अशी आता स्थिती झाली आहे." (अंक ५)

नाना फडणिसाची ही मनोव्यथा आणि उत्तररामचरिताच्या पहिल्या अंकातील रामचंद्राची मनोव्यथा अगदी तंतोतंत सारखी आहे. बरेच दिवस रावणाच्या घरी राहिल्यामुळे आपल्या चारित्र्याला जे दूषण लागले होते ते सीतेने अग्निदिव्य करून नाहीसे केले; तरी देखील एका धोब्याने घेतलेल्या आक्षेपाच्या रूपाने ते दूषण आता पुन्हा उजळ माथ्याने बाबरू लागले आणि कुत्र्याच्या विषाप्रमाणे त्याने सर्व भाग व्यापला, असे रामचंद्राला वाटले, आणि त्याने म्हटले,

हा हा धिक् परगृहवासदूषणं यत्
वैदेह्याः प्रशमितमद्भुतैरुपायैः ।
एतत्तत्पुनरपि दैवदुर्विपाकात्
आलर्कं विषमिव सर्वतः प्रसक्तम् ।।

प्रसंगांचे साम्य लक्षात येताच खाडिलकरांच्या लेखणीतून या ओळी जशाच्या तशा उद्धृत झाल्या. यावरून भवभूतीच्या उत्तररामचरिताने त्यांच्या मनावर कसा ताबा मिळविला होता ते दिसून येत नाही काय ?

नाना फडणिसाच्या या भाषणानंतर लागलीच हुजऱ्या येतो आणि बाबासाहेब आल्याची बातमी सांगतो. हा प्रसंग रेखाटताना खाडिलकरांनी एक अतिशय सुंदर पताकास्थान निर्माण केले आहे. नाना फडणीस म्हणतो,

नाना–मला वाटते आमचे हे मानवी बेत दैवी संकल्पाच्या विरुद्ध असले पाहिजेत. नाही तर असले भयंकर प्रसंग— [हुजऱ्या येतो.]

हुज० – आले महाराज.

रास्ते० – कोण आले रे ?

हुज ० –बाबासाहेब आले.

या संवादात, पुढे येऊ घातलेल्या भयंकर प्रसंगाची सूचना नाट्यप्रसंगाच्या साह्याने देण्यासाठी नाना फडणिसाच्या तोंडचे 'भयंकर प्रसंग' हे शब्द आणि हुजऱ्याच्या तोंडचा 'आले' हा शब्द यांचा अगदी बेमालूम जोड नाटककाराने साधला आहे; आणि 'भयंकर प्रसंग आले' असे सूचित केले आहे. यालाच संस्कृतमधे 'पताकास्थान' असे म्हणतात. खाडिलकरांनी हे पतकास्थान उत्तररामचरितातून घेतले असावे असे मला वाटते. आपल्या वक्षावर निजलेल्या सीतेच्या स्पर्शाने रोमांचितकाय झालेला रामचंद्र तिचे नाना प्रकारांनी वर्णन करीत असताना 'किमस्या न प्रेयो यदि परमसह्यस्तु विरहः' (अंक १.३८) असे म्हणतो. इतक्यात प्रतिहारी प्रवेश करून सांगतो,

प्रती०—देव, उपस्थितः ।

राम०—अयि, कः ।

प्रती०— आसन्नपरिचारको देवस्य दुर्मुखः ।

यात, रामचंद्राच्या तोंडचा 'विरह' हा शब्द उच्चारून होतो तोच प्रतिहारीने 'देव, उपस्थितः' असे म्हटल्याने 'विरहः उपस्थितः' म्हणजे, वियोगाचा प्रसंग आता येऊन ठेपला आहे, हे अतिशय खुबीने सूचित झाले आहे. या प्रसंगाचे आणि 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकातील वर निर्देशिलेल्या प्रसंगाचे साम्य कुणाच्याही सहज लक्षात येईल. 'कांचनगडची मोहना' नाटकातही [अंक. २ प्र. १] असेच एक पताका-स्थान खाडिलकरांनी निर्माण केले आहे.

प्रता०—...ह्या हरामखोरांना जाळून—पोळून, हाल हाल करून ठार मारण्याची वेळ आता खात्रीने आली— [जासूद येतो.]

जासू०—आली महाराज.

दव०—कोण आली रे ?

जासू०—विजापूरची मंडळी.

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' आणि 'कांचनगडची मोहना' या दोन्ही नाटकांतील वर उल्लेखिलेली पताकास्थाने जवळजवळ सारखी आहेत; आणि उत्तररामचरितातील 'विरहः प्राप्तः' या पताकास्थानाशी असलेले त्यांचे साम्य अगदी स्पष्ट आहे. 'जवळजवळ' असे म्हणण्याचे कारण हे की, 'कांचनगडची मोहना' या नाटकातील पताकास्थानात प्रतापरावाच्या भाषणाच्या शेवटी 'आली' हा शब्दही छापलेला आहे आणि त्यामुळे त्या पताकास्थानाचे स्वारस्य थोडे कमी झाले आहे. खाडिलकरांना या ठिकाणी पताकास्थान निर्माण करायचे आहे हे त्या संवादावरून स्पष्ट दिसते. तेव्हा प्रतापरावाच्या भाषणात शेवटी 'आली' हा शब्द चुकून पडला असावा किंवा चुकून छापला असावा असे वाटते.

भवभूतीच्या 'व्यतिषजति पदार्थानान्तरःकोऽपि हेतुः'(उत्तर अंक ६-१२) या सुभाषिताने तर खाडिलकरांच्या मनाची विलक्षण पकड घेतली होती, असे दिसते. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत हा चरण प्रत्यक्ष उद्धृत केला आहे; आणि इतरत्र त्याचा भावार्थ निरनिराळ्या शब्दांत प्रतिबिंबित झाला आहे. युद्धाच्या निमित्ताने रामचंद्र आणि लव एकमेकांसमोर उभे ठाकले असताना दोघांच्याही अंतःकरणांतील प्रेम उचंबळून आले. लव हा आपला मुलगा आहे हे रामचंद्राला ठाऊक नव्हते, आणि राम हा आपला पिता आहे हे लवाला माहीत नव्हते. त्यामुळे दोघांनाही आपल्या अंतःकरणांत एकाएकी निर्माण झालेल्या प्रेमामुळे आश्चर्य वाटले असल्यास नवल नाही. 'झटित्यस्मिन् दृष्टे किमिति परवानस्मि ?' असा लवाला प्रश्न पडला; पण त्याने 'महार्घस्तीर्थानामिव हि महतां कोऽप्यतिशयः' असे म्हणून गंगायमुनादी पुण्यपावन तीर्थांप्रमाणे महात्म्यांच्या ठिकाणी

"दिव्य केले, सर्वांची त्या वेळी खात्री झाली. सर्व काही झाले-पण आता काय ? 'एतत्तत्पुनरपि दैवदुर्विपाकादालर्कं विषमिव सर्वतः प्रसृप्तम्' अशी आता स्थिती झाली आहे." (अंक ५)

नाना फडणिसाची ही मनोव्यथा आणि उत्तररामचरिताच्या पहिल्या अंकातील रामचंद्राची मनोव्यथा अगदी तंतोतंत सारखी आहे. बरेच दिवस रावणाच्या घरी राहिल्यामुळे आपल्या चारित्र्याला जे दूषण लागले होते ते सीतेने अग्निदिव्य करून नाहीसे केले; तरी देखील एका धोब्याने घेतलेल्या आक्षेपाच्या रूपाने ते दूषण आता पुन्हा उजळ माथ्याने बावरू लागले आणि कुत्र्याच्या विषाप्रमाणे त्याने सर्व भाग व्यापला, असे रामचंद्राला वाटले, आणि त्याने म्हटले,

हा हा धिक् परगृहवासदूषणं यत्
वैदेह्याः प्रशमितमद्भुतैरुपायैः ।
एतत्तत्पुनरपि दैवदुर्विपाकात्
आलर्कं विषमिव सर्वतः प्रसक्तम् ॥

प्रसंगांचे साम्य लक्षात येताच खाडिलकरांच्या लेखणीतून या ओळी जशाच्या तशा उद्धृत झाल्या. यावरून भवभूतीच्या उत्तररामचरिताने त्यांच्या मनावर कसा ताबा मिळविला होता ते दिसून येत नाही काय ?

नाना फडणिसाच्या या भाषणानंतर लागलीच हुजऱ्या येतो आणि बाबासाहेब आल्याची बातमी सांगतो. हा प्रसंग रेखाटताना खाडिलकरांनी एक अतिशय सुंदर पताकास्थान निर्माण केले आहे. नाना फडणीस म्हणतो,

नाना—मला वाटते आमचे हे मानवी बेत दैवी संकल्पाच्या विरुद्ध असले पाहिजेत. नाही तर असले भयंकर प्रसंग— [हुजऱ्या येतो.]

हुज० – आले महाराज.

रास्ते० – कोण आले रे ?

हुज० –बाबासाहेब आले.

या संवादात, पुढे येऊ घातलेल्या भयंकर प्रसंगाची सूचना नाट्यप्रसंगाच्या साह्याने देण्यासाठी नाना फडणिसाच्या तोंडचे 'भयंकर प्रसंग' हे शब्द आणि हुजऱ्याच्या तोंडचा 'आले' हा शब्द यांचा अगदी बेमालूम जोड नाटककाराने साधला आहे; आणि 'भयंकर प्रसंग आले' असे सूचित केले आहे. यालाच संस्कृतमधे 'पताकास्थान' असे म्हणतात. खाडिलकरांनी हे पतकास्थान उत्तररामचरितातून घेतले असावे असे मला वाटते. आपल्या वक्षावर निजलेल्या सीतेच्या स्पर्शाने रोमांचितकाय झालेला रामचंद्र तिचे नाना प्रकारांनी वर्णन करीत असताना 'किमस्या न प्रेयो यदि परमसह्यस्तु विरहः' (अंक १.३८) असे म्हणतो. इतक्यात प्रतिहारी प्रवेश करून सांगतो,

प्रती०—देव, उपस्थितः ।

राम०—अयि, कः ।

प्रती०— आसन्नपरिचारको देवस्य दुर्मुखः ।

यात, रामचंद्राच्या तोंडचा ' विरह ' हा शब्द उच्चारून होतो तोच प्रतिहारीने ' देव, उपस्थितः ' असे म्हटल्याने ' विरहः उपस्थितः ' म्हणजे, वियोगाचा प्रसंग आता येऊन ठेपला आहे, हे अतिशय खुबीने सूचित झाले आहे. या प्रसंगाचे आणि 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या नाटकातील वर निर्देशिलेल्या प्रसंगाचे साम्य कुणाच्याही सहज लक्षात येईल. ' कांचनगडची मोहना ' नाटकातही [अंक. २ प्र. १] असेच एक पताका-स्थान खाडिलकरांनी निर्माण केले आहे.

प्रता०—...ह्या हरामखोरांना जाळून—पोळून, हाल हाल करून ठार मारण्याची वेळ आता खात्रीने आली— [जासूद येतो.]

जासू०—आली महाराज.

दव०—कोण आली रे ?

जासू०—विजापूरची मंडळी.

' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' आणि ' कांचनगडची मोहना' या दोन्ही नाटकांतील वर उल्लेखिलेली पताकास्थाने जवळजवळ सारखी आहेत; आणि उत्तररामचरितातील ' विरहः प्राप्तः ' या पताकास्थानाशी असलेले त्यांचे साम्य अगदी स्पष्ट आहे. ' जवळजवळ ' असे म्हणण्याचे कारण हे की, ' कांचनगडची मोहना ' या नाटकातील पताकास्थानात प्रतापरावाच्या भाषणाच्या शेवटी ' आली ' हा शब्दही छापलेला आहे आणि त्यामुळे त्या पताकास्थानाचे स्वारस्य थोडे कमी झाले आहे. खाडिलकरांना या ठिकाणी पताकास्थान निर्माण करायचे आहे हे त्या संवादावरून स्पष्ट दिसते. तेव्हा प्रतापरावाच्या भाषणात शेवटी ' आली ' हा शब्द चुकून पडला असावा किंवा चुकून छापला असावा असे वाटते.

भवभूतीच्या 'व्यतिषजति पदार्थानान्तरःकोऽपि हेतुः'(उत्तर अंक ६-१२) या सुभाषिताने तर खाडिलकरांच्या मनाची विलक्षण पकड घेतली होती, असे दिसते. ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यू ' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत हा चरण प्रत्यक्ष उद्धृत केला आहे; आणि इतरत्र त्याचा भावार्थ निरनिराळ्या शब्दांत प्रतिबिंबित झाला आहे. युद्धाच्या निमित्ताने रामचंद्र आणि लव एकमेकांसमोर उभे ठाकले असताना दोघांच्याही अंतःकरणांतील प्रेम उचंबळून आले. लव हा आपला मुलगा आहे हे रामचंद्राला ठाऊक नव्हते, आणि राम हा आपला पिता आहे हे लवाला माहीत नव्हते. त्यामुळे दोघांनाही आपल्या अंतःकरणांत एकाएकी निर्माण झालेल्या प्रेमामुळे आश्चर्य वाटले असल्यास नवल नाही. ' झटित्यस्मिन् दृष्टे किमिति परवानस्मि ?' असा लवाला प्रश्न पडला; पण त्याने ' महार्घस्तीर्थानामिव हि महतां कोऽप्यतिशयः ' असे म्हणून गंगायमुनादी पुण्यपावन तीर्थाप्रमाणे महात्म्यांच्या ठिकाणी

आढळणाऱ्या अवर्णनीय लोकोत्तर वैशिष्ट्यांकडे बोट दाखवून आपल्या मनाचे समाधान करून घेतले. रामचंद्राने आपल्या मनात निर्माण झालेल्या स्नेहाची मीमांसा करताना अथवा स्नेहश्च निमित्तसव्यपेक्ष इति विप्रतिषिद्धमेतत्' असे उद्‌गार काढले; आणि—

व्यतिषजति पदार्थानान्तरः कोऽपि हेतुः
न खलु बहिरुपाधीन्प्रीतयः संश्रयन्ते ।
विकसति हि पतंगस्योदये पुंडरीकं
द्रवति च हिमरश्मावुद्‌गते चंद्रकान्तः ॥ (अं. ६—१२)

या श्लोकात दोन अंतःकरणांना सांधणाऱ्या प्रीतीची लक्षणे सुभाषितस्वरूपात सांगितली. दोन वस्तूंना किंवा व्यक्तींना परस्परांवर अनुरक्त करून सोडणारे अवर्णनीय प्रेम हे आंतरिक असते; ते बाह्य उपाधींचा कधीही आश्रय घेत नाही. सूर्योदय होताक्षणीच श्वेतकमल विकसित होते आणि आकाशात शीतरश्मी चंद्र उगवताच चंद्रकांत मणी पाझरायला लागतो, यावरून हेच दिसून येत नाही काय ? या अर्थाची ती मीमांसा आहे.

भवभूतीच्या रामचंद्राने केलेली ही प्रीतीची मीमांसा काकासाहेब खाडिलकरांनी आत्मसात केलेली होती. म्हणूनच तिचे सर्वांगसुंदर आविष्कार त्यांच्या अनेक नाटकांत आपणास पाहावयास सापडतात. रामचंद्र आणि लव या पितापुत्रांच्या परस्पर प्रेमाकर्षणातून ही मीमांसा जन्मली असली तरी तिला केवळ वात्सल्यप्रेमाच्या वर्णनाचे स्वरूप प्राप्त झालेले नाही हे लक्षात ठेवले पाहिजे. भवभूतीच्या या प्रेममीमांसेत सर्व प्रेमी अंतःकरणांचे वर्णन आहे. प्रीतीची ती मीमांसा जशी पितापुत्रांच्या प्रेमाला लागू पडते, तशीच पतिपत्नींच्या किंवा स्त्रीपुरुषांच्या प्रेमालाही लागू पडते. खाडिलकरांच्या नाटकांत तिचा आविष्कार झाला आहे तो पतिपत्नींच्या प्रेमाचे रूप घेऊन. त्यांच्या बहुतेक संगीत नाटकांतून आपणांला याचा वारंवार प्रत्यय येतो.

खाडिलकरांचे पहिले संगीत नाटक ' मानापमान ' हे होय. आपल्या सर्व संगीत नाटकांतून त्यांनी प्रीतीची जी विविध दर्शने घडविली आहेत त्यांचे बीज आपल्याला ' मानापमान ' या नाटकात आढळते. दुसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात विलासधराच्या तोंडी घातलेल्या,

प्रेम ना वसे बहिरंगी, डुलत खुलत जसे प्रेम कार्यवशे ॥ ध्रु ॥
चपला धवला मेघकरी, मुखरूप भिन्न जरी, सुखी दिसे ॥ १ ॥
भिन्ना हृदया एक कराया कार्य एक ते हेतु असे ॥ २ ॥

या पद्यात जी प्रीतिमीमांसा आलेली आहे तिला आधार 'व्यतिषजति पदार्थान्' हाच श्लोक नाही काय ? किंबहुना ' प्रेम ना वसे बहिरंगी ' हा चरण म्हणजे ' न खलु बहिरुपाधीन् प्रीतयः संश्रयन्ते ' या चरणाचे स्वैर रूपांतर होय. आणि या पद्याच्या शेवटच्या चरणातील ' भिन्ना हृदया एक कराया कार्य एक ते हेतु असे ' या शब्दांत तर

'व्यतिषजति पदार्थानान्तरः कोऽपि हेतुः' हीच कल्पना प्रतिबिंबित झालेली आहे. आता या पदात 'आंतरः कोऽपि हेतुः' ने अनुरक्त झालेल्या पदार्थांची उदाहरणे देताना मात्र खाडिलकरांनी मेघ आणि चपला यांचे उदाहरण दिले आहे, तर भवभूतीच्या श्लोकात सूर्य आणि पुंडरीक, तसेच चंद्र आणि चन्द्रकान्त यांची उदाहरणे आहेत, हे खरे; पण उदाहरणे निराळी असली तरी मूळ कल्पना एकच आहे याविषयी शंका नाही.

आणि उदाहरणांची ही उणीव खाडिलकरांनी त्याच नाटकात दुसरीकडे भरून काढलेली आहे. मानापमान नाटकाच्या दुसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशामधेच त्याचे प्रत्यंतर आढळते. अलंकारादी संपत्तीच्या बाह्य उपाधीने प्रेम मिळवता येणे शक्य नाही; प्रेमाला कोणत्याच बाह्य उपाधींची किंवा मोबदल्याची गरज नाही, हे पटल्यानंतर भामिनी म्हणते,

खरा तो प्रेमा ना धरि लोभ मनी ॥ ध्रु ॥
नभि जनहितरत भास्कर तापत
विकसत पहा नलिनी ॥
दर्शन गुणवंताचे नाचवी प्रेमलहरी
गुणरसपान हेचि सुख
प्रेम तया नाव जनी ॥ १ ॥

या पद्यात, 'व्यतिषजति पदार्थानान्तरः कोऽपि हेतुः' चेच प्रतिबिंब अधिक स्पष्टपणे पडलेले आहे. 'खरा तो प्रेमा ना धरि लोभ मनी' हा चरण म्हणजे 'न खलु बहिरुपाधीन् प्रीतयः संश्रयन्ते' चे स्वैर रूपांतर होय. 'नभि जनहितरत भास्कर तापत; विकसत पहा नलिनी' यात 'विकसति हि पतंगस्योदये पुण्डरीकं' हेच उदाहरण थोडा बदल करून आले आहे, आणि हा बदल देखील यथायोग्य असाच आहे. मूळ श्लोकात पितापुत्रांचा संबंध वर्ण्य असल्यामुळे सूर्य आणि पुंडरीक यांची उदाहरणे शोभून दिसतात. खाडिलकरांच्या पद्यात पतिपत्नींचे प्रेम वर्ण्य असल्याने सूर्य आणि नलिनी ही जोडी आलेली आहे. मूळ श्लोकातील चंद्र आणि आणि चंद्रकांत यांचे प्रत्यक्ष उदाहरण न देता खाडिलकरांनी 'दर्शन गुणवंताचे नाचवी प्रेमलहरी' या शब्दांत हा परिणाम तेवढा वर्णन केलेला आहे. मूळ श्लोकाच्या दृष्टीने या चरणाचा हा अर्थ दूरान्वित असला तरी पहिल्या दोन चरणांवर मात्र भवभूतीच्या श्लोकाचा ठसा अगदी स्पष्ट उमटलेला आहे. दोन अंतःकरणांची जुळणी म्हणजेच खरे प्रेम हा भवभूतीचा सिद्धांत खाडिकरांच्या नाटकात आणखी एका ठिकाणी आलेला आहे. त्यांचे 'स्वयंवर' नाटक प्रीतिपाठांनी भरलेले आहे. त्यातील तिसऱ्या अंकाच्या ४ थ्या प्रवेशात रुक्मिणी जेव्हा,

प्रेम नच जाई तेथे
जिवासी जीव न जडे जेथे

असे म्हणते तेव्हा भवभूतीच्या उत्तररामचरितातील वर निर्देशिलेल्या श्लोकाची आपणाला आठवण होत नाही काय ?

उत्तररामचरिताच्या सहाव्या अंकात लवानंतर कुशाचे दर्शन रामचंद्राला होते. रणरंगभूमीवर ऐटीत येणाऱ्या कुशाला पाहून रामचंद्र म्हणतो,

> दृष्टिस्तृणीकृतजगत्त्रयसत्त्वसारा
> धीरोद्धता नमयतीव गतिर्धरित्रीम् ।
> कौमारकेऽपि गिरिवत् गुरुतां दधानो
> वीरो रसः किमयमेत्युत दर्प एव ॥ (अंक ६–१९)

'त्रैलोक्यातील सामर्थ्याला तुच्छ लेखणारी अशी याची दृष्टी आहे, आपल्या धीरोद्धत गतीने तर हा पृथ्वीला जणू नमवीतच आहे. आपल्या बालपणातच पर्वताप्रमाणे गुरुता धारण करणारा हा मुलगा येत असताना प्रत्यक्ष वीररस अथवा मूर्तिमंत गर्व चालून येत आहे असा भास होतो.' भवभूतीचा हा श्लोकही खाडिलकरांचा आवडता श्लोक असावा असे वाटते. एकदोन नाटकांत त्याची प्रतिबिंबे पडलेली आढळतात. रंगभूमीवर दूर दूर जात असलेल्या धैर्यधराच्या गतीचे वर्णन करताना 'मानापमान' नाटकातील भामिनी म्हणते,

> नमवी पहा भूमि हा चालताना
> सुचवीत तिज तूचि मजपुढे निर्धना (अंक २)

यातील पहिला चरण 'नमयतीव गतिर्धरित्रीम्'चे शब्दशः रूपांतर आहे. पण याहीपेक्षा, या श्लोकाची आठवण, कुणाच्या तरी पावलांची चाहूल ऐकून भीमच येत आहे या कल्पनेने सैरंध्री जेव्हा वर्णन करते तेव्हा येते. ती म्हणते,

> 'ह्या आवाजावरून–चालताना प्रत्येक पावलासरशी पृथ्वीला वाकायला लावणारे–
> वीररसाची प्रत्यक्ष मूर्ती– माझे प्राणनाथ— '

या वर्णनात वरील संस्कृत श्लोकाच्या दुसऱ्या व चौथ्या चरणांचा पूर्वार्ध प्रतिबिंबित झालेला नाही काय ? खाडिलकरांनी 'सवतीमत्सर' नाटक लिहिले त्या वेळीही उत्तररामचरितातील रामचंद्राची मूर्ती त्यांच्यासमोर असली पाहिजे. म्हणूनच,

> स्नेहं दयां च सौख्यं च यदि वा जानकीमपि
> आराधनाय लोकस्य मुंचतो नास्ति मे व्यथा ॥ (अंक १–१२)

असे म्हणणाऱ्या रामाचा आदर्श त्यांनी आपल्याही नाटकात निर्माण केला. आपल्या कैकेयी मातुःश्रीजवळ बोलताना खाडिलकरांचाही राम

> 'आई, भरताकरिता राज्यच काय पण जानकीलाही सोडताना रामाला केव्हाही दुःख होणार नाही.' (अं. २. प्र. २)

असे उदात्त विचार प्रकट करतो. रामचंद्रासारख्या लोकोत्तर पुरुषांची हृदये 'वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि' (उत्तर. अंक २–७) असल्याचे भवभूती ज्याप्रमाणे सांगतो त्याचप्रमाणेच 'ऊठ, रामा, ऊठ ! रामा, तुझे हृदय फुलाहून नाजूक व वज्राहून

कठीण आहे हे मला माहीत आहे. ' (अंक ३. प्र. २) या शब्दांत खाडिलकरांची कौसल्याही सांगते. ' बायकांच्या बंडा 'तील पुष्पधन्वा रूपमायेला उद्देशून जेव्हा—

' रूपमाये ' वज्राहून कठोर म्हणून समजल्या गेलेल्या पुरुषजातीला कुसुमाहूनही मृदू करून सोडण्याचा प्रभाव कोणाचा, सांग पाहू. ' (अंक २. प्र.४).

असे विचारतो तेव्हाही भवभूतीच्या या वचनाची आठवण झाल्यावाचून राहात नाही. ' सवतीमत्सरा ' तील मंथरा कैकेयीच्या मनात मत्सराचा डोंब उसळविण्यासाठी तिला म्हणते,

' बुडालीस कैकेयी, सपशेल बुडालीस ! ज्या महाराजांना चंदनवृक्ष म्हणून कवटाळलेस तो विषवृक्ष ठरला ! ...' (अंक १. प्र. ३)

खाडिलकरांच्या मंथरेचे हे उद्‌गार ऐकले म्हणजे भवभूतीच्या रामचंद्राने सीतेला उद्देशून काढलेल्या,

अपूर्वकर्मचण्डालमयि मुग्धे विमुञ्च माम्
श्रितासि चंदनभ्रान्त्या दुर्विपाकं विषद्रुमम् ॥ (अं. १. ४६)

या उद्‌गारांचे सहजासहजी स्मरण होते आणि त्यांतील बिंबप्रतिबिंबभाव चटकन लक्षात येतो.

अशी साम्यस्थळे किती दाखवावी ? आणखी एकदोन उदाहरणे पाहा. ' कीचकवध' नाटकात कीचक म्हणतो,

' सुंदर फुलांना तळहातावर झेलून धरून प्रेमाने हुंगावे किंवा मस्तकावर अलग उचलून धारण करावे; पायांखाली का कोणी त्यांना तुडवतो ?' (अंक. १ प्र. १)

या भाषणात, भवभूतीच्या रामचंद्राने काढलेल्या, ' नैसर्गिकी सुरभिणः कुसुमस्य सिद्धा, मूर्ध्नि स्थितिर्नचरणैरवताडनानि ' (अं. १–१४) या उद्‌गाराचे स्पष्ट प्रतिबिंब आहे. याच वेळी भर्तृहरीच्या,

कुसुमस्तबकस्येव द्वयी वृत्तिर्मनस्विनः ।
मूर्ध्नि वा सर्वलोकस्य विशीर्येत वनेऽथवा ॥

या सुभाषिताची कदाचित आठवण होईल; पण सूक्ष्म दृष्टीने पाहिले म्हणजे खाडिलकरांच्या वाक्यात भवभूतीच्या चरणांचेच प्रतिबिंब असल्याचे दिसून येईल. भवभूतीच्या याच श्लोकार्धाची छाया ' स्वयंवर ' नाटकात शिशुपालाने काढलेल्या ' सुंदर सुवासिक फुले तळहातावर अलग धारण करावयाची असतात, चुरडावयाची नसतात.' (अंक २. प्र. ३) या उद्‌गारांतही पडलेली आहे. स्वयंवर नाटकातच सूत्रधाराच्या तोंडी ' धर्मचि सकला कृष्ण हा झाला; गुण मानिला स्थान सन्मानाला ' असे पद्यचरण खाडिलकरांनी घातले आहेत. या चरणांचा उत्तरार्ध म्हणजे भवभूतीच्या उत्तररामचरितातील अरुंधतीने म्हटलेल्या 'गुणाः पूजास्थानं गुणिषु नच लिंगं नच वयः' (अंक. ४–११) या चरणाच्या पूर्वार्धाचे रूपांतर नाही काय ? *

* सुषमा (नागपूर). ऑक्टो–नोव्हें. १९४८

शूरां मी वंदिले : १२ :

मध्यरात्र उलटून गेली होती. रात्रीचा तीन–साडेतीनचा सुमार म्हणजे दुसऱ्या दिवसाची सकाळच होत आली होती म्हणा ना ! सर्वत्र थंडी पडली होती. गार वारगट अंगाला झोंबत होते. पायांची व हातांची स्वस्तिके करून रिक्षामधून आम्ही घराकडे परतत होतो. मी डोळे मिटून घेतले होते, पण ते डुलक्या देण्यासाठी नव्हे, तर ऐकलेल्या संगीताचे सूर मनातल्या मनात आळविण्यासाठी. 'Music when soft voices die, Vibrates in the memory' या सुखद सत्याचा गोड अनुभव घेत घेत आम्ही पुढे जात होतो. 'शूरां मी वंदिले' या ओजस्वी पण मधुर गीताचे स्वर अजून कानांत घुमत होते. नाट्यगृहात असताना या गीताने अंतःकरणाची जी पकड घेतली ती विलक्षणच. नाट्यगृहातून बाहेर पडल्यावर थंडीच्या कडाक्यानेही ती ढिली पडली नाही. वातावरणात जणू तेच शब्द घुमत आहेत आणि अंतःकरणात त्यांचा प्रतिध्वनी उमटत आहे असा भास होत होता. ते गीत आणि गीताच्या पार्श्वभूमीचा तो प्रसंग मनःचक्षूसमोरून काही केल्या हालेना.श्रीमंतीच्या गर्वामुळे, 'धनि मी, पति वरिन कशी अधना,'म्हणून धैर्यधराशी लग्न करण्याला नकार देणारी भामिनी वनमालेच्या रूपाने रणांगणावर बरेच दिवस राहिली. धैर्यधराचा पराक्रम तिथे तिने स्वतः पाहिला आणि ती त्याच्यावर प्रेम करू लागली. धैर्यधराशी विवाह करण्याची आपली उत्सुकता तिने आपल्या वडिलांना कळविली. 'ते' येणार या कल्पनेने आनंदून जाऊन मानसिक शृंगारात मग्न झालेली ती 'भामिनी अंगावर दागिने घालीत आरशात पाहात बसली आहे' या दृश्याचा खाडिलकरांनी निर्माण केलेला अविस्मरणीय प्रसंग, त्यात कुसुमशी तिने केलेले हितगुज, 'हे बघ, मी नेहमीचा हिरवा शालू प्रथम नेसले होते. हा शालू बरा दिसतो का म्हणून मी विचारले, तेव्हा हसून सांगायचे झाले, काळा शालू नेस म्हणून. मग मी तो सोडून हा नेसले, आणि विचारले, हा आता चांगला दिसतो का? तेव्हा म्हणायचे झाले, नेसत असतानाच तो अधिक शोभत होता ! मला नाही बाई आवडली असली थट्टा ! मी लगेच साफ सांगितले–" विनयहीन वदता, नाथा, नाही मी बोलत आता " हे कृतककोपाचे दृश्य, त्यानंतरचा तिचा काल्पनिक प्रेमकलह... त्यामुळे निर्माण होणारे मदिर-वातावरण आणि त्याच्या पार्श्वभूमीवर पंचवीस लाखांची जहागीर व तीन चांदांची सरदारकी मिळविलेल्या सेनापती धैर्यधराचा उदात्तपणा व्यक्त करणारा उदाररमणीय प्रसंग...! धैर्यधर सांगतो—

"महाराजांनी एकंदर एक कोटीचे उत्पन्न ह्या प्रसंगी सैन्यात वाटण्याकरिता काढले होते; त्यात पन्नास लाखांचे मी घ्यावे व पन्नास लाख सैन्यात वाटावे अशी ताकीद झाली. मी माझ्या हाताखालच्या लोकांची कामगिरी तपासून पाहू लागलो तो माझ्याहून प्रत्येकाने अधिक शौर्य दाखविलेले. तेव्हा सगळेच कोटीचे उत्पन्न सैन्यात वाटून दिले." सेनापतीने शूर सैनिकांचे पूजन अशा रीतीने प्रथम करणे फार जरूर असते.

शूरां मी वंदिले;
धारातीर्थी तप ते आचरती;
सेनापति यश याचि बले ॥ ध्रु ॥
शिरकमला समरी अर्पिती;
जनहितपूजन वीरां सुखशांती;
राज्य सुखी या साधुमुळे;
शूरां मी वंदिले ॥ १ ॥

हे अनेक प्रसंग आणि त्यांच्या कोंदणात शोभून दिसणारे हे ओजस्वी गीत यांचे विस्मरण कुणाला होणे शक्य आहे ?

* * *

खाडिलकरांचे मानापमान नाटक हा मराठी नाट्यवाङ्मयाचा एक बहुमोल अलंकार आहे. स्वतः खाडिलकर हे मराठी रंगभूमीचे अनभिषिक्त सम्राट होते. त्यांच्या कलाकुशल रसिक लेखणीतून मानापमान उतरलेले आहे एवढे सांगितले म्हणजे पुरे. खाडिलकरांच्या गद्यमालेतील 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' हे नाटक जसे अनुक्रमाने आणि गुणांनी पहिले आहे, तसेच त्यांच्या संगीतमालेतील 'मानापमान' हे नाटकही अनुक्रमाने आणि गुणांनी पहिले आहे. मला हे नाटक अनेक दृष्टींनी आवडते. खाडिलकरांच्या कलाविलासाचे जितके हृद्य दर्शन या नाटकात होते तितके इतर नाटकांत होत नाही. त्यांची बहुतेक नाटके पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथानकांवर आधारलेली आहेत. पण मानापमानाचे कथानक पूर्णपणे स्वतंत्र आहे. कोल्हटकर आणि गडकरी यांच्या नाटकांची कथानके स्वतंत्र आहेत हे खरे, पण त्यांच्या रचनेत कृत्रिमता, अव्यवस्थितपणा व पाल्हाळ कमालीचा आढळतो. खाडिलकरांचे मानापमान या दोषापासून पूर्णपणे अलिप्त आहे. त्यांच्या या नाटकाचे कथानक स्वतंत्र असूनही रचनेच्या दृष्टीने नीटनेटके, स्वाभाविक व आटोपशीर आहे. या दृष्टीने त्यांची तुलना देवलांच्या शारदेबरोबरच करता येणे शक्य होईल. खाडिलकरांच्या 'मानापमाना'चा अवतार होण्यापूर्वी मराठी रंगभूमीवरील सर्वोत्कृष्ट यशस्वी असे स्वतंत्र संगीत नाटक म्हणून देवलांच्या शारदेकडेच अंगुलिनिर्देश करावा लागतो. देवलांच्या शारदा नाटकाने मराठी

रंगभूमीला सामाजिक वळण लावले. त्याचेच प्रतिबिंब त्या वेळी रंगभूमीवर वावरणाऱ्या कोल्हटकरांच्या नाटकांतही दिसून येते. मानापमानाचा विशेष हा की सामाजिक प्रश्नांत गुंतून पडलेल्या संगीत रंगभूमीला त्याने आदर्शांच्या आणि पराक्रमाच्या प्रदेशात आणून सोडले. देवलांच्या आणि कोल्हटकरांच्या नाटकांत जसे त्यांचे सामाजिक मन प्रगट झालेले आहे तसे खाडिलकरांच्या नाटकांतून त्यांचे आदर्शप्रेमी राजकीय अंतःकरण उचंबळून वर आलेले आहे. असे होताना त्यांची कलात्मक रसिकता मात्र लोपलेली नाही. खाडिलकरांच्या उत्तरायुष्यातील त्यांच्या नाटकांना त्यांचे राजकीय तत्त्वज्ञान, कुणी कितीही नाही म्हटले तरी, भारभूत झालेले आहे यात शंका नाही. 'मानापमान' नाटक याही दोषापासून पूर्णपणे अलिप्त आहे, हा त्याचा एक स्पृहणीय विशेष होय. आज २६ जानेवारीसारख्या स्वातंत्र्यदिनी ' मानापमाना 'चे आणि त्यातील ' शूरां मी वंदिले '–या तेजस्वी गीताचे उत्कटतेने स्मरण होण्याचे मुख्य कारण त्यातून उसळून वर येणारे खाडिलकरांचे राजकीय मन होय !

खाडिलकरांचे हे राजकीय मन लोकमान्य टिळकांच्या तालमीत तयार झालेले होते. इ. स. १८९६ मधे खाडिलकर केसरी कचेरीत गेले. त्या दिवसापासून तो टिळकांची रवानगी मंडालेच्या तुरुंगात होईपर्यंतचे त्यांचे सर्व अलौकिक जीवन खाडिलकरांनी फार जवळून न्याहाळले होते. परकीय शत्रूला हाकून लावून हिंदुस्थानचे स्वातंत्र्य परत मिळविण्यासाठी टिळकांनी सुरू केलेल्या स्वातंत्र्य-युद्धाचा तो महापर्वकाळ होता. त्यांच्यापूर्वी राष्ट्रसभेचे नेतृत्व श्रीमंत व पर्यंकपंडित अशा मवाळांकडे होते. सुरतच्या काँग्रेसपासून ते नेतृत्व लोकमान्यांकडे आले. तेलीतांबोळी, गरीबगुरीब अशा अशिक्षित बहुजन–समाजाचे नेते लो. टिळक बनले. त्यांच्या नेतृत्वात दिसून येणारी जनहितपरायणता, सुरत येथील काँग्रेसच्या व्यासपीठावरून " मला उतरा म्हणून सांगणारे तुम्ही कोण ? मी खाली उतरणार नाही ! छाती असेल तर मला उचलून खाली ठेवा ! " या सिंह-गर्जनेत दिसून येणारा त्यांचा कणखरपणा, १९०८ च्या खटल्यात "मला सांगावयाचे एवढेच आहे की, ज्यूरीने कसाही निकाल दिलेला असला तरी मी पूर्णपणे निरपराधी आहे असेच मी मानतो. जगतातील व्यवहारांचे नियमन करणाऱ्या श्रेष्ठ शक्ती अस्तित्वात आहेत. आणि कदाचित त्यांच्या मते मी मोकळा राहण्यापेक्षा माझ्या हालअपेष्टांनीच माझ्या अंगीकृत कार्याचा अधिक उत्कर्ष होईल." अशा शब्दांनी सिंहगर्जना करून न्यायमूर्तींना उत्तर देण्यात दिसून येणारा त्यांचा सत्य-प्रिय बाणेदारपणा इत्यादी अनेक गुण खाडिलकरांच्या समोर होते. किंबहुना खाडिलकरांच्या दृष्टीने लोकमान्य टिळक म्हणजे आदर्शांची मूर्तिमंत प्रतिमा होते. याच आदर्शांच्या प्रतिनिधीभूत अशा पौराणिक व ऐतिहासिक व्यक्ती आपल्या नाटकांतील नायकांच्या

रूपाने त्यांनी मराठी नाट्य-प्रेक्षकांच्या समोर मांडल्या. त्यांचे नेते हे गरीब जनतेतून पुढे आलेले आहेत. 'मी राजा नाही किंवा राजपुत्रही नाही. मी गवळ्याचा धंदा करणारा आहे.' असे 'स्वयंवरात' त्यांचा श्रीकृष्ण सांगतो. राघोबाला देहांत प्रायश्चित्त सांगून राजसत्तेला निर्माल्यवत करणारा रामशास्त्री 'घरादारावर तुळशीपत्र ठेवलेला' निःस्पृह ब्राह्मण होता. याच गरिबांच्या मालिकेत शोभून दिसणारा धैर्यधर हा मानापमानाचा नायक आहे. श्रीकृष्णासारख्या गरीब पण शूर पुरुषाच्या पराक्रमाला जशी रुक्मिणी भाळते त्याचप्रमाणे धैर्यधरासारख्या गरीब पण शूर पुरुषाच्या पराक्रमावर भामिनी भाळते. 'गरिबांना कस्पटाप्रमाणे लेखणारा अविचारी श्रीमंतांचा दुरभिमान, व अपमान झाल्यामुळे चिडलेल्या गुणी गरिबाचा कोप, या मानापमानाच्या कात्रीत सापडल्यामुळे दोन वेळा मोडलेले धैर्यधर व भामिनी यांचे लग्न, खऱ्या प्रेमाचा पगडा मनावर बसून निरभिमानी बनलेल्या भामिनीच्या चतुर लीनतेने अखेरीस कसे घडवून आणले' हाच तर मानापमान नाटकाचा विषय आहे! आणि यातील धैर्यधर हा आदर्श नेता होय! 'शूरां मी वंदिले' या त्याच्या उद्गारावरून त्याच्या नेतृत्वातील सर्वोत्कृष्ट गुण डोळ्यांसमोर येऊन त्यांच्याविषयीच्या आदराने आपले अंतःकरण भरून येते.

जनतेचे नेतृत्व स्वीकारणाऱ्या नेत्यांनी आपला विजय वस्तुतः कुणाच्या पराक्रमावर अवलंबून असतो हे नेहमी लक्षात ठेवावयास पाहिजे. नेता काय किंवा सेनापती काय आपल्या अनुयायांना मार्गदर्शन करीत असतो. तदनुसार प्रत्यक्ष कृती करतात ते त्याचे अनुयायीच. 'मरे सिपाही, नाम सरदारका' या म्हणीतील भावार्थ तरी दुसरा काय आहे? रणांगणावर प्रत्यक्ष शौर्य गाजवितात शिपाई, पण विजयांचे डंके झडतात ते सेनापतीच्या नावाने! ही रूढी असली तरी आपल्या यशाचे खरे वाटेकरी शिपाई आहेत हे ओळखणारा सेनापती हाच खराखुरा नेता बनू शकतो.

धारातीर्थी तप ते आचारती
सेनापति यश यान्वि बले

युद्धभूमीवर खरी तपश्चर्या करतात, अर्थात तळहातावर शिर घेऊन लढतात शूर सैनिक; सेनापतीचे यश हे त्यांच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असते; त्यांच्यामुळेच सेनापतीला विजयाची कीर्ती प्राप्त होते! आणि खरेच आहे! सैनिकच नसले तर सेनापती काय करणार? अनुयायांचे पाठबळ नसले तर पुढाऱ्यांचे कर्तृत्व कोणत्या कामाला आणि कसे येणार? भक्तच नसला तर देवाचे अस्तित्व संपुष्टात येणार! यामुळेच की काय देवाला भक्त आपल्याहून श्रेष्ठ वाटतो. धैर्यधरासारख्या सेनापतीला आपले सैनिक 'वंद्य' वाटतात यातले रहस्य हेच होय. राष्ट्राच्या नेत्यांनी जनतेस कसे वागावे त्याचा हा अतिशय सुंदर व उदात्त आदर्श आहे. यात वर्णन केलेला सिद्धांत सत्य तर खराच; पण त्याला या नाट-

कात महत्त्व आलेले आहे ते तो सिद्धांत धैर्यधरासारख्या नेत्याच्या तोंडी असल्याने. 'या सेनापतीचे यश आपल्यावर अवलंबून आहे' असे सैनिकांनी म्हणण्यात त्यांच्या सेवाभावाला जेवढे दूषण आहे तेवढेच ते सत्य प्रांजळ अंतःकरणाने मान्य करणाऱ्या सेनापतीला त्यात भूषण आहे. म्हणून धैर्यधराच्या तोंडी त्याची योजना करण्यात खाडिलकरांचे कौशल्य दिसते. नुसते कौशल्य नाही तर त्यात त्यांचा आदर्शवाद आढळून येतो. आजच्या परिस्थितीत लो. टिळकांसारखे, धैर्यधरासारखे शूर सैनिकांचे पूजन करणारे, त्यांना वंदन करणारे नेते आम्हांला पाहिजेत. हिंदुस्थान आता स्वतंत्र झाला आहे. गरिबीतून वर आलेले अनेक नेते आज सेनापतीपदाला पोचले आहेत, उच्च पदावर जाऊन बसलेले आहेत. पण स्वातंत्र्य–युद्धात जी जनता सैनिकाप्रमाणे त्यांच्या पाठीमागे राहून लढली तिची आठवण आज कितिकांना आहे बरे ? आज अनुभव अगदी वेगळाच येतो आहे.

But 'tis a common proof,
That lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face
But when he once attains the utmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend.

शेक्सपीअरच्या ब्रूटसने काढलेल्या या उद्गारांचाच सर्वत्र प्रत्यय येत असताना 'धारातीर्थीं तप ते आचरती, सेनापतियश याचि बले' असे मान्य करणारा व त्या शूर सैनिकांना वंदन करणारा धैर्यधर रंगभूमीवर पाहून एक प्रकारचे उदात्त वातावरण निर्माण होते, अंतःकरणातील सद्भाव जागृत होतात आणि अशा आदर्श नेत्यासमोर आपलेही मस्तक विनम्र होते. या पद्याच्या अंतऱ्यातील आशयसुद्धा तितकाच रम्योदात्त नाही काय ?

शिरकमला समरी अर्पिती
जनहितपूजन वीरां सुख शांती
राज्य सुखी या साधुमुळे

यातील सैनिकांचे महत्त्व अत्यंत समर्पक आहे. स्वातंत्र्यप्राप्तीपूर्वी राज्य-सैनिकांविषयी आपल्या मनात घर करून बसलेल्या अनेक दुर्भावना नष्ट करून 'राज्य सुखी या साधुमुळे' हे आपण आपल्या हृदयात आज अवश्य कोरून ठेवले पाहिजे.

...रिक्षातून घरी परतत असताना असे अनेक विचार मनात घोळत होते. खाडिलकरांच्या नाट्यकौशल्याबरोबरच त्यांच्या आदर्श निर्माण-चातुर्याबद्दल अंतःकरणातील आदरभाव वाढत होता,

पंचशरे गद्यवरे वश जी झाली !
नाट्यकला कविकृष्णा माला घाली

हे खाडिलकरांचे स्वतःविषयीचे उद्‌गार कित्येकांना आत्मप्रौढीचे वाटत असले तरी ते यथार्थ आहेत; ते त्यांच्या आत्मविश्वासाचे द्योतक आहेत हेच खरे. श्रेष्ठ कवी हा आपल्या प्रतिभेच्या प्रकाशाने आसमंत उजळून टाकतो. तो अनेकांना स्फूर्ती देतो. त्या सूर्याच्या परावर्तित प्रकाशाने अनेकांना तेज प्राप्त होते. 'शूरां मी वंदिले—' हे गीत कानी पडताच यशवंतांच्या ' गाऊ त्यांना आरती ' या कवितेचे स्मरण होते आणि लागलीच 'तेथे कर माझे जुळती' या बोरकरांच्या कवितेची अक्षरे डोळ्यांसमोर हालू लागतात. या दोन्ही आधुनिक कवींच्या या नितांतसुंदर कवितांचे स्फूर्तिस्थान नाट्यकवी कृष्णाचे 'शूरां मी वंदिले' हे गीत असू शकेल काय ? *

* मराठी जग. (नागपूर) २६ जाने. १९२६

दारूबंदीवरील एक सुंदर नाटक : १३ :

हळूहळू नष्ट होत चाललेल्या मराठी रंगभूमीला जिवंत व सत्त्वसंपन्न करण्यासाठी काय केले पाहिजे याविषयी गेल्या सात-आठ वर्षांत विद्वानांनी अनेक योजना सुचविलेल्या आहेत; तथापि मराठी रंगभूमी पुनरुज्जीवित झालेली दिसत नाही. एक-दोन नाटकमंडळ्या आणि हौशी नटनटींनी मुंबईला चालविलेले नाट्यमहोत्सव यापलीकडे रंगभूमीच्या चैतन्याचे लक्षण फारसे कुठे दिसून येत नाही. महाराष्ट्रातील ' नाट्यकला ' अद्याप जिवंत आहे, इतकेच नव्हे तर ती नष्ट होणे शक्य नाही हे खरे; तथापि मराठी रंगभूमी मरगळीला आलेली आहे हेही नाकारता येत नाही. मोठमोठ्या शहरांतून अनेक महिनेपर्यंत पडणारे नाटकमंडळ्यांचे मुक्काम आता कुठे दिसतात ? आता नाटक-मंडळ्याच हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्या. त्यांनाही शहरांत आपला संसार थाटायला जागा मिळणे मुष्कील झालेले आहे. कारण जिवंत नाट्याच्या या जागा यंत्रयुगाची आणि सोन्याच्या देवाची उपासना करणाऱ्या भांडवलदारांनी करमणुकीच्या अन्य साधनांच्या सेवेला लावल्या आहेत. अशा परिस्थितीत मराठी रंगभूमी पुन्हा उभी करण्याचा एकच महत्त्वाचा मार्ग दिसतो आणि तो म्हणजे तिने आता लोकाभिमुख व्हावे हा. शहरी वाता-वरणातून तिने आता खेड्यांकडे वळले पाहिजे.प्राप्त परिस्थितीत यावाचून तिला दुसरा उपाय नाही. नाट्यगृहावरील बोलपटांच्या आक्रमणामुळे ही गोष्ट आता अपरिहार्य झाली आहे. पण याशिवाय याला आणखीही इतर महत्त्वाची कारणे आहेत. देशाच्या सद्यःपरिस्थितीत सर्वसाधारण जनता दिवसेदिवस अधिकाधिक जागृत होत आहे. तिच्या या जागृतीला सर्व कलांनी साहाय्य करणे अवश्य आहे. राजकीय आणि सामाजिक प्रश्नांच्या बाबतीत लोकमत तयार करण्याचे कार्य मराठी रंगभूमीने जितके केले आहे तितके दुसऱ्या कोण-त्याही कलेने केलेले नाही. रंगभूमीचे हे सामर्थ्य साधारण जनतेच्या सेवेला लावले तर दुहेरी फायदा होऊ शकेल. एक तर त्यामुळे रंगभूमीला पुन्हा वैभवाचे दिवस लाभतील आणि त्याचबरोबर समाजसेवेचेही कार्य साधून घेता येईल. जनतेला नुसते शिक्षितच नव्हे तर सुसंस्कृत करणे, तिच्या अभिरुचीला योग्य वळण लावणे, तिची रसिकता हळूहळू उंचावत नेणे, हीही महत्त्वाची कार्ये आहेत आणि ती रंगभूमीला उत्तम रीतीने करता येण्यासारखी आहेत. बोलपटाचे आक्रमण सुदैवाने अजून खेड्यापाड्यांच्या अंतरंगापर्यंत पोचले नाही. त्या व्यवसायातील पुंजीपतींचे लक्ष या गोष्टीकडे वेधले आहे.

आणि त्या मार्गाने ते आपले एकएक पाऊल टाकण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. त्यांना यश येण्यापूर्वीच जर रंगभूमीच्या निष्ठावंत सेवकांनी हा प्रश्न हातात घेतला तर त्यांना कल्पनातीत यश मिळेल याविषयी मला शंका वाटत नाही.

रंगभूमीने लोकाभिमुख होऊन खेड्यापाड्यांकडे आपला मोर्चा वळवण्यासाठी तिला आणखी एका गोष्टीचे साहाय्य झाले पाहिजे. खेड्यापाड्यांतील जनतेसमोर आमची जुनी, मध्यमवर्गीयांच्या जीवनाची चित्रे दाखविणारी नाटके घेऊन जाण्याने काम होणार नाही. त्यासाठी साधारण जनतेच्या दैनंदिन जीवनातील प्रसंग चित्रित करणारी नवीन नाटके तयार व्हायला पाहिजेत. म्हणजे रंगभूमीबरोबर मराठी नाटकेही लोकाभिमुख बनली पाहिजेत. त्यासाठी जनतेची सुखदु:खे जाणणारे, त्यांच्या आशाआकांक्षांशी समरस होणारे, किंवा त्यांच्यासमोर त्यांच्या वैयक्तिक व सामाजिक उत्थानाला स्फूर्तिप्रद होणारी ध्येयसृष्टी ठेवणारे नाटककार निर्माण व्हायला पाहिजेत. ही लोकाभिमुखता नाटकात आल्याशिवाय रंगभूमीचा निर्वाह होणे शक्य नाही. आजच्या मराठी रंगभूमीची प्रगती खुंटलेली आहे. याचे कारण तिची गती एकाच वर्तुळात अवरुद्ध झालेली आहे. तेथून तिचे पाऊल बाहेर पडले पाहिजे. श्रीमंत, मध्यमवर्गियांच्या घरांतील व शहरांतील कोंदटलेल्या वातावरणातून तिला सर्वसाधारण जनतेमध्ये मोकळ्या मैदानात आणले पाहिजे. तेथील जीवनाच्या वातावरणात आवश्यक तो प्राणवायू लाभून तिची अंगकांती रसरसून येईल, हे निश्चित.

कोणतीही कला लोकाभिमुख झाली पाहिजे असे म्हटले म्हणजे आमचे उच्चभ्रू कलावंत अजूनही नाके मुरडतात. साधारण जनता ही अशिक्षित आहे, अरसिक आहे, तिला कलेचे नाजूक रहस्य आकलन करता येत नाही; जनतेसाठी कलानिर्मिती करणे म्हणजे भावनांच्या सूक्ष्म चित्रणाला मुकणे होय; कारण मनोव्यापारांचे अतिसूक्ष्म दर्शन घेण्याइतपत त्यांची बुद्धी व भावना प्रगत झालेल्या नसतात इत्यादी अनेक आक्षेप या कलावंतांकडून घेतले जातात. हे सर्व आक्षेप त्यांच्या ठिकाणी असलेल्या कलेच्या स्वरूपाचे अज्ञान मात्र उघड करतात. उत्कट रसांची निर्मिती ही स्थायी भावांच्या जागृतीवर अवलंबून असते. स्थायी भाव म्हणजे मानवाच्या अंत:करणातील मूलभूत भावना. ही गोष्ट जर खरी आहे तर या भावना साधारण जनतेच्या अंत:करणात नसतात असे म्हणणे बरोबर होईल काय? मुळीच नाही. भावनांचा अथांग समुद्र त्यांच्याही अंत:करणात असतो. दैनंदिन व्यवहारातील व्यभिचारी भावांनी त्यांवर निर्माण होणाऱ्या मंदलहरींच्या आंदोलनांचे सुखदु:ख तेही उपभोगीत असतात. या भावना उत्कट स्वरूप धारण करतात त्या वेळी त्यांचीही अंत:करणे प्रक्षुब्ध होतात. दुसऱ्यांची प्रक्षुब्ध झालेली अंत:करणे ते ओळखू शकतात. एवढी सामुग्री सिद्ध असल्यावर कलावंतांना अडून राहण्याचे कारण काय? त्यांच्या भावनांची उत्कटता जागृत करण्यासाठी त्यांच्या भावनांचे स्वरूप मात्र नीट ओळखता आले पाहिजे. ते कसब ज्यांच्या अंगी नसते त्यांनी हवी तर कलेच्या लोकाभिमुखतेविरुद्ध

ओरड करावी. व्यापक सहानुभूतीचा त्यांच्या ठिकाणी अभाव असतो एवढेच कोणीही म्हणेल. ज्याला खरोखर कलावंताचे हृदय आहे तो अशी ओरड करणार नाही. सामान्य जनतेच्या अंत:करणातील भावनांशी आपल्या सहानुभूतीने ओथंबलेल्या अंत:करणाने समरस होऊन तो उत्कृष्ट कलानिर्मिती सहज करू शकेल. भावनांच्या आणि कल्पनांच्या एका आकुंचित वर्तुळात भ्रमण करणाऱ्यांना हे शक्य नाही. ते मुळी खरे कलावंतच नव्हेत.

असा व्यापक सहानुभूतीचा लोकाभिमुख कलावंत म्हणून श्री. व्यंकटेश शंकर वकील यांच्याकडे बोट दाखवायला हरकत नाही. महाराष्ट्राला श्री. वकील हे चांगले परिचित आहेत. त्यांच्या प्रतिभेने निर्माण केलेले ' जन्माचे सोबती ' कुणाला विसरणे शक्य आहे ? श्री. भावे यांची ' विषकन्या ' सोडली तर इतके उत्कृष्ट नाटक अलीकडे दुसरे क्वचितच निर्माण झाले असेल. मनोभावनांचे सूक्ष्म निरीक्षण, त्या भावनांतून निर्माण झालेल्या वेधक प्रसंगांची निवड आणि त्यांची कलात्मक मांडणी यांतून दिसून येणारी श्री. वकिलांची नाट्यदृष्टी अत्यंत प्रशंसनीय आहे. आणि हे सर्व नाट्य केवळ चार पात्रांच्या अंत:करणांतील भावनांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांतून दाखवलेले आहे, ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे श्री. वकिलांच्या संयमपूर्ण कलात्मक नाट्य-प्रतिभेची उत्तम कल्पना येऊ शकेल. श्री. वकिलांच्या ज्या प्रतिभेने ' जन्माचे सोबती ' सारखे उत्तम कलाभिरुचीने संपन्न असलेले नाट्य निर्माण केले तिनेच साधारण जनतेच्या अंत:करणातील भावनांवर नेमके बोट ठेवून ' भिमीची सवत ' सारखे हे प्रभावी लोकनाट्य निर्माण केले आहे. लोकनाट्याच्या क्षेत्रातील श्री. वकील यांचे हे पहिलेच पाऊल आहे असे नाही. त्यांच्या प्रतिभेच्या या अंगाची जाणीव महाराष्ट्राला यापूर्वीच झालेली आहे. बदलत्या मराठी रंगभूमीची निकडीची गरज लक्षात घेऊन त्यांनी लिहिलेल्या काही एकांकिका त्यांच्या ' नव्या ज्योतीत ' अंतर्भूत झालेल्या आहेत; आणि ' जनतेच्या रंगभूमीसाठी ' लिहिलेल्या पाच एकांकिका ' जळती घरे ' म्हणून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. एकांकिकांच्या या दोन्ही संग्रहांकडे लक्ष दिले म्हणजे आरंभी उल्लेखिलेला श्री. वकील यांच्या प्रतिभेचा विशेष गुण चटकन नजरेत भरतो. ' नव्या ज्योती ' तील एकांकिका सामान्यपणे मध्यमवर्णियांच्या जीवनावर आधारलेल्या आहेत, तर ' जळती घरे ' मधील एकांकिका खेड्यापाड्यांतील जनतेच्या जीवनावर आधारलेल्या आहेत; पण दोहोंमध्येही कलेला प्राणभूत असलेले नाट्य भरपूर प्रमाणात असल्यामुळे त्या सर्वच एकांकिका परिणामकारक उतरल्या आहेत. ' जळती घरे ' या संग्रहातील पाचही एकांकिका श्री. वकील यांनी दारूबंदीच्या प्रचारार्थ लिहिलेल्या होत्या. प्रस्तुत ' भिमीची सवत ' हे नाटकही दारूबंदीवरच लिहिलेले आहे. प्रचारासाठी लिहिलेल्या नाटकांच्या माथी साधारणपणे कृत्रिमतेचा व कलाहीनतेचा कलंक टीकाकार नेहमीच चिटकवून देत असतात. कित्येकदा तो खराही असतो. अशा टीकाकारांच्या दृष्टीने श्री. वकील यांच्या या एकांकिका व नाटके या दोषातून सुटतील असे वाटत नाही. तथापि श्री. वकिलांच्या या नाट्यकृतीत नाट्यगुण इतके विपुल प्रमाणात आहेत की, रचनाशैथिल्य, क्वचित प्रचारकी स्वरूपाची वाटणारी वाक्ये, इत्यादिकांकडे

आपले लक्ष क्वचितच जाते. आज प्रसिद्ध होत असलेले ' भिमीची सवत ' हे त्यांचे नाटक तर लोकाभिमुख नाटकाचा एक सुंदर नमुना आहे असे मला वाटते.

दारूच्या दुष्परिणामांनी आमच्या अनेक साहित्यिकांचे लक्ष वेधून घेतले आहे. मराठी रंगभूमीवरील कोल्हटकर, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यासारख्या अत्यंत प्रभावी नाटककारांनी या विषयावर उत्कृष्ट नाटके लिहिली आहेत. कोल्हटकरांचे 'मूकनायक,' खाडिलकरांचे 'विद्याहरण' आणि गडकऱ्यांचा 'एकच प्याला' या तिन्ही नाटकांचा कोणत्या रसिकाला विसर पडणे शक्य आहे ? त्या त्या नाटककाराच्या उत्कृष्ट कलाकृतीत त्यांच्या या नाटकांचा समावेश करण्यात येतो ! आणि ते बरोबरही आहे. नाट्यगुण आणि परिणामकारकता या दोन्ही दृष्टींनी विचार केला तर 'मूकनायका'चा क्रम तिसरा लागेल. त्याहून ' विद्याहरण ' चांगले आणि 'एकच प्याला' सर्वोत्कृष्ट होय. कित्येकांना एकच प्याल्यापेक्षा विद्याहरण अधिक चांगले वाटण्याचा संभव आहे; पण हा मतभेदाचा प्रश्न होय. या तिन्ही नाटकांचा या ठिकाणी मुद्दाम उल्लेख करण्याचे कारण एवढेच की, मराठी रंगभूमीवरील सर्वश्रेष्ठ नाटककारांनी देखील मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखवण्यासाठी आपली कलाकुशल लेखणी यशस्वी रीतीने राबवली आहे. तेव्हा केवळ दारूबंदीच्या विषयामुळे श्री. वकिलांच्या या नाटकाकडे दुर्लक्ष होता कामा नये. इतकेच नाही तर श्री. वकिलांच्या ठिकाणी असलेल्या नाट्यगुणांचा कस लावून पाहायला त्यामुळेच एक चांगले साधन टीकाकारांना अनायासेच मिळालेले आहे. ज्या विषयावर या तिघा नाटककारांनी लिहिले त्याच विषयावर श्री. वकिलांनीही लिहिले आहे. मूकनायकात मद्याच्या दुष्परिणामाचा विषय चिकटवल्यासारखा झाला आहे. विद्याहरणात त्याला अधिक प्राधान्य आहे हे खरे; तरी संजीवनी विद्येचे हरण करण्याच्या निमित्ताने एकत्रित आलेल्या कच व देवयानींवर आपले लक्ष अधिक खिळून राहते. त्यामुळे केवळ मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखविण्यासाठीच हे नाटक लिहिले गेले, असे निर्विवादपणे म्हणता येत नाही.गडकऱ्यांचा ' एकच प्याला ' कशासाठी लिहिले गेले हे त्याच्या नावावरूनही दिसून येण्यासारखे आहे. तेव्हा केवळ मद्यपाननिषेधाच्या विषयावर यातील ' एकच प्याला ' एवढेच काय ते एक नाटक लिहिलेले दिसून येईल. श्री. वकिलांची 'भिमीची सवत' हे नाटक निर्भेळ दारूबंदीच्या विषयावर लिहिलेले आहे. वरील तिन्ही नाटकांत या व्यसनाने राजाधिराजांच्या महालात आणि मध्यमवर्गीयांच्या जीवनात काय अनर्थपात निर्माण केले आहेत याची दृश्ये आढळतात; तर ' भिमीच्या सवती ' मध्ये खेड्यापाड्यांतील श्रीमंत व गरीब जनतेत तिने काय धुमाकूळ माजवला आहे याचे चित्रण केले आहे. खेड्यापाड्यांत आढळणाऱ्या या व्यसनाच्या कारणांचे श्री. वकील यांनी अत्यंत सूक्ष्मपणे निरीक्षण केलेले आढळते. त्यातून केवळ कुळाचारासाठी म्हणून पोळा, दिवाळी आणि होळी यांसारख्या सणांच्या दिवशी दारू पिणारा नारायण पाटील आणि कुळाचाराच्या बरोबरच घरंदाजांची रीत म्हणून पिणारा गणपत देशमुख वकिलांनी निर्माण केला आहे.

याशिवाय खेड्यांत हे व्यसन बोकाळायला शेटजीसारख्या मारवाड्यांची द्रव्य-दृष्टीही बरीच कारणीभूत होते हे त्यांनी मार्मिकपणे दाखविले आहे. शेकडा २० टक्के व्याज सुटले म्हणजे झाले; मग हे द्रव्यार्थी लोक कोणताही पापाचा धंदा करायला मागे पुढे पाहात नाहीत, हे शेटजी या पात्राच्या द्वारे श्री. वकिलांनी जितक्या परिणामकारकतेने दाखवले आहे तितके इतरत्र क्वचितच आढळेल. द्रव्यदृष्टी शेटजी आपल्या फायद्यासाठी इतरांची अब्रू घ्यायला आणि खून करायलाही आपल्या हस्तकांना प्रवृत्त करतात. आणि हे का ? तर आपला दारूचा आणि सावकारीचा धंदा बिनबोभाट चालावा म्हणून ! असे उलट्या काळजाचे मारवाडी शेटजी मी पुष्कळ पाहिलेले आहेत आणि त्यामुळेच श्री. वकिलांच्या या चित्रणातील परिणामकारकतेची मी ग्वाही देऊ शकतो. खेड्यापाड्यांतील हे जीवन वकिलांनी नीट न्याहाळले आहे, त्यांतील खाचाखोचा त्यांनी आकलन केलेल्या आहेत आणि म्हणूनच आपल्या कलात्मक लेखणीने त्याचे परिणामकारक चित्र ते रेखाटू शकले. त्याबरोबरच जनतेच्या गळ्याभोवती सावकारी पाश कोणत्या रीतीने आवळला जातो याचे यथार्थ दर्शन त्यांनी घडवले. एकाऐवजी दोन प्रॉमिसरी नोटा लिहून घेणे व देतानाच पैसे मुळात कमी देणे हा तर या शेटजींचा नित्याचा व्यवहार आहे. त्याच्याकडेही वकिलांनी जनतेचे उत्तम लक्ष वेधले आहे आणि त्यामुळे या लोकनाट्याला जिवंतपणा आला आहे.

प्रस्तावना म्हणजे नाटकाचे परीक्षण नव्हे. वाचकांना नाटकाच्या किंवा ग्रंथाच्या आणि ग्रंथकाराच्या अंतरंगात सहजपणे नेऊन सोडण्याचा तो एक मार्ग आहे. हे मार्ग-दर्शनाचेच काम प्रस्तावनाकाराला करावयाचे असते. आणि म्हणून आणखी एकदोन गोष्टींकडे वाचकांचे लक्ष वेधतो. सहज गंमत म्हणून दारू प्यायला लागल्यापासून माधवाचा क्रमाक्रमाने अध:पात कसा होतो, या व्यसनापायी तो चोरी करायला शिकतो, एक वेळ बहीण म्हणून मानलेल्या भिमीच्या अंगावर हात टाकायला पाहतो, सख्ख्या बहिणीच्या—मंजुळेच्या—अंगी पाप चिकटवितो, प्रत्यक्ष आईचे मंगळसूत्र तोडून नेतो आणि गुरुजीसारख्या सात्त्विक सज्जनाचा खून करतो, हा त्याचा झालेला अध:पात वकिलांनी जसा मार्मिकपणे रेखाटला आहे तसाच पूर्वी दारूच्या गर्तेत लोळणारा पंढरी, आपल्या बायकोच्या कणखरपणाने, व्यसनमुक्त होऊन शेतीवाडीचा धनी कसा झाला हेही त्यांनी परिणामकारकपणे दाखवले आहे. नाटकाच्या आरंभापासून शेवटपर्यंत चितारलेली ही दृश्ये आपल्या परस्परविरोधित्वाने एकमेकांना उठाव देतात आणि नाटकात छाया-प्रकाशाचा सुंदर खेळ निर्माण करतात. 'विद्याहरण' काय किंवा 'एकच प्याला' काय या दोन्ही नाटकांत दारूच्या व्यसनात अधिकाधिक खोल बुडत जाऊन आपल्या सर्वस्वाचा नाश करून घेणाऱ्या पात्रांची चित्रे आहेत; पण या व्यसनाच्या कर्दमात रुतलेल्यांच्या मनात उद्धाराचा आशावाद त्यामुळे निर्माण होऊ शकत नाही. इतकेच नाही तर चुकून का होईना पण एकदा दारूचा एकच प्याला तोंडाशी लावला म्हणजे मग त्यापासून सुटका नाही असा एक प्रकारचा निराशावाद व्यसनाधीनांच्या समोर एकच प्यालामुळे

उभा राहतो. मुळातच दारूला स्पर्श न करणे हा बोध केव्हाही चांगला; पण व्यसनाधीनांना त्याचा फारसा उपयोग नाही. त्यांना त्यातून बाहेर निघण्याचा मार्ग पाहिजे; आपण यातूनही बाहेर पडून सुखाचा संसार निर्माण करू, हा आशावादी संदेश पाहिजे. तो त्यांच्यासमोर उभा करण्यात श्री. वकिलांची अधिक मार्मिक दृष्टी दिसून येते. याच्या प्रत्ययासाठी त्यांनी भिमीसारखे व्यवहारचतुर, कणखर, दमदार पण प्रेमळ व समंजस व्यक्तिचित्र निर्माण केले. खेड्यातील श्रीमंताची मुलगी मंजुळा हिच्या या बाबतीतल्या कमकुवतपणाच्या पार्श्वभूमीवर भिमीची आकृती अत्यंत ठसठशीतपणे उठून दिसते. कथानकाच्या आरंभापासून शेवटपर्यंत तिच्या व्यक्तित्वाचे आणि कर्तृत्वाचे सूत्र कौशल्याने योजण्यात श्री. वकिलांनी चांगले यश मिळवले आहे.

पण याशिवाय या नाटकातील नाट्यगुण अधिक मोलाचे आहेत. हे नाटक तत्त्वप्रधान असले तरी त्यात मानवी मनाच्या क्रिया-प्रतिक्रियांचा खेळ सुंदर रीतीने दाखविला आहे आणि त्यासाठी वकिलांनी चित्तवेधक नाट्यप्रसंग निर्माण केले आहेत. भावनांनी भरलेले प्रसंग वेचून ते नाट्यात्मक रीतीने मांडण्याचे श्री. वकिलांचे कौशल्य वाखाणण्यासारखे आहे. नाटकाचा आरंभच त्यांनी किती नाट्यपूर्ण केला आहे, तो पाहा. त्याचप्रमाणे प्रत्येक अंकाचा शेवटही चित्तवेधक करून सोडला आहे. त्या सर्वांचे खुलासेवार विवेचन करणे या ठिकाणी शक्य नाही. या नाट्यगुणांबरोबरच श्री. वकिलांच्या काव्यात्मतेकडे वाचकांचे लक्ष वेधण्यावाचून प्रस्तावनेचे कार्य पुरे होणार नाही. श्री. वकिलांचा आत्मा मूलतः कवीचा आहे. म्हणूनच ते समाजातील सर्व व्यक्तींबरोबर सारखेच समरस होऊ शकतात. त्यांच्या कवित्वशक्तीचा सुंदर कल्पनांच्या द्वारे या नाटकात झालेला आविष्कार अत्यंत हृद्य आहे. नाटकातील पदे याची उत्तम साक्ष देतील. बीजेच्या कोरीवर त्यांनी केलेल्या कल्पनाच पाहा ना ! बीजेची कोर म्हणजे चांदीची कोयती, सूर्यदेवाच्या सात घोड्यांतून एखाद्याच्या पायाचा पडलेला नाल—किती सुंदर कल्पना आहेत ह्या ! अशा कल्पना या नाटकात सर्वत्र विखुरल्या आहेत.

---

* भिमीची सवत (व्यं. शं. वकील). प्रस्तावना.

शारदा आणि देवल : १४ :

सुमारे तीस वर्षांपूर्वीची गोष्ट आहे ती ! मी त्या वेळी इंग्रजी तिसरी किंवा चौथीत शिकत होतो. एके दिवशी दुपारी एक मोठी मासलेवाईक जाहिरात माझ्या हातात पडली. जाहिरात कसली ?—एका लग्नाची जाहीर आमंत्रणपत्रिकाच होती ती.

'आमच्या येथे श्री हेरंबकृपेकरून आमची कन्या चि. सौभाग्यकांक्षिणी शारदा हिचा विवाह व्हावयाचा आहे. शरीरसंबंध मंडलेश्वरकरांचे सापत्न बंधू श्रीमंत जयधुंडीराज यांच्याशी निश्चित केला आहे. तरी आपण सहकुटुंब सहपरिवारे येऊन ,वधूवरांना आशीर्वाद द्यावा. आपल्या येण्याने आम्हांला विशेष आनंद होईल. स्थळ : श्री. रामचंद्र थिएटर. वेळ रात्रौ ६॥ वाजता. येताना वधूवरांसाठी ४ आण्यांपासून तो पाच रुपयां-पर्यंत आपपल्या इच्छेप्रमाणे आणि ऐपतीप्रमाणे ओवाळणी आणण्यास विसरू नये ही नम्र विंनती. त्यावाचून लग्नमंडपात प्रवेश मिळणार नाही. आपला : कांचनभट, गंगापूर.'

शारदा नाटकाची ती आमंत्रणवजा जाहिरात वाचून मला मोठी गंमत वाटली. मी रात्री नाटक पाहायला जाण्याचे ठरविले. पण घरून निघण्यास थोडासा उशीरच झाला. धावत धावत जाऊन मी पिटचे तिकीट काढले आणि थिएटरमध्ये प्रवेश केला तेव्हा नाटक सुरू झाले होते. रंगभूमीवर लहान मुलांचा घोळका एका म्हाताऱ्यांभोवती गोळा होऊन 'आजोबा, संन्यास घ्या संन्यास' म्हणून गलका करीत होता. त्याच्या अंगावर वसकन ओरडून तो म्हातारा रागाने बोलला.

'कोण, कोण मला म्हातारा म्हणतो तो ? आणि मला संन्यास कोण देणार तो येऊ दे असा पुढे !'

झाले ! मुले भिऊन एकदम पळून गेली. शारदा नाटकातील आरंभीच्या या प्रसंगाने त्या वेळी माझ्या अंत:करणाची अशी काही जबरदस्त पकड घेतली की नेहमीप्रमाणे डोअरकीपरचा डोळा चुकवून मी पिटवरून ओटयावर जाऊन बसण्याचे देखील विसरलो. अंकाच्या शेवटी 'जय कृष्णा तटवासा, निजजनभयविध्वंसा' या पदानंतर 'शंभो शिवहर करुणाकर, हे विश्वेशा'—हे गंभीर प्रार्थनेचे गाणे संपेपर्यंत त्या धुळीने भरलेल्या पिटमध्ये मी अक्षरश: मंत्रमुग्ध होऊन बसलो होतो. अंकाचा पडदा पडताच एखाद्या स्वप्नसृष्टीतून जागे व्हावे त्याप्रमाणे व्याकुल व भारावलेल्या अंत:करणाने मी डोळे चोळू लागलो.

कै. गोविंद बल्लाळ देवल यांच्या शारदा नाटकाचा तो प्रयोग आताही माझ्या डोळ्यांसमोर घडत आहे की काय असा मला भास होतो. नाटकमंडळी कोणती होती हे नक्की आठवत नाही, पण तिच्या त्या नाट्यप्रयोगाने माझ्या मनावर उमटवलेला ठसा अजून जसाचा तसा कायम आहे. याचे कारण, नटांच्या अभिनयकौशल्याबरोबरच त्या नाटकाच्या ठिकाणी असलेले, प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेण्याचे सामर्थ्य हेच होय यात शंका नाही. तसे पाहिले तर 'शारदा' नाटकाचे कथानक किती साधे आणि सरळ आहे. संगमपूर येथे भुजंगनाथ नावाचा एक ७५ वर्षे वयाचा म्हातारा होता. तो खूप श्रीमंत होता, विधूर होता, आणि निपुत्रिक होता. आपल्या पुतण्याला आपली इस्टेट मिळू नये म्हणून त्याला औरस पुत्र पाहिजे होता. पण ह्या म्हाताऱ्याला मुलगी पाहिजे होती ती 'सुन्दर, खाशी, सुबक, ठेंगणी, स्थूल, न कृशहि न, वय चवदाची' अशी! पण त्या ७५ वर्षांच्या म्हाताऱ्याला अशी आपली मुलगी देणार कोण? तथापि, भद्रेश्वर दीक्षित नावाचे एक भटजी, पैशाच्या लालचीने हीही गोष्ट घडवून आणायला तयार होतात. जवळपासच्या गावाला मुलगी मिळणे शक्य नव्हते म्हणून दूरच्या एखाद्या गावी जाण्याचे ते ठरवतात. त्यांचा हा बेत कोदंड नावाच्या समाजसुधारक तरुणाच्या कानी गेल्यामुळे तो त्यांचा डाव उधळून लावण्याचा निश्चय करतो. 'जरि करिन सकल खलकार्य विफल, मम जन्म विप्रकुलि तरिच सफल' अशी तो प्रतिज्ञा करतो. सुदैवाने त्याला या श्रीमंताबरोबरच पुराणिक म्हणून जाण्याची संधी मिळते. भद्रेश्वर दीक्षित श्रीमंतांना घेऊन गंगापूर येथे जातो. भुजंगनाथ म्हणजे एका संस्थानिकाचे बंधू आहेत असा खोटाच लौकिक पसरवून तेथे तो आपले जाळे पसरतो. तोच सुवर्णशास्त्र्याच्या मध्यस्थीने कांचनभट नावाचा एक धनलोभी मासा त्याच्या जाळ्यात अडकतो. हा उलट्या काळजाचा बाप केवळ द्रव्याच्या लोभाने आपली १४ वर्षे वयाची शारदा नावाची मुलगी त्याला देण्याला तयार होतो. पण कोदंड त्यांचा हा लग्नाचा बेत मोठ्या युक्तीने हाणून पाडतो. प्रथम तो श्रीमंतांना अशा म्हातारपणात कोवळ्या कुमारिकेशी विवाह करून तिच्या जन्माचे मातेरे न करण्यासंबंधी परोपरीने सांगून पाहतो; पण त्याचा काही परिणाम होत नाही. होऊ घातलेल्या या विवाहात या कोदंडाकडून विघ्न होण्याचा संभव आहे असे पाहून धूर्त भद्रेश्वर दीक्षित त्याला बळजबरीने हेरंब महालाच्या भुयारात कोंडून ठेवतो. पण तेथील दयाळू रखवालदाराच्या कृपेने बाहेर पडण्यात कोदंडाला यश मिळते. त्यानंतर शारदेबरोबर होऊ घातलेला श्रीमंतांचा विवाह मोडण्यासाठी पुराव्याच्या शोधास तो लागतो. श्रीमंतांच्या पुतण्याकडून श्रीमंतांच्या एकंदर परिस्थितीची खरी माहिती त्याला मिळते. श्रीमंत आणि शारदा यांचे दोघांचेही एकच गोत्र असल्याचे कळते. या सर्व पुराव्याच्या आधाराने ऐन लग्नाच्या वेळी हा सगोत्र विवाह निषिद्ध असल्याचे तो जनतेला कळवतो आणि त्याच वेळी आपल्याला कोंडून ठेवण्याच्या आरोपावरून सरकारी अधिकाऱ्याकडून तो श्रीमंतांना पकडायला लावतो. अशा रीतीने हे लग्न तर मोडते; पण लागलीच शारदेवर

अक्षता पडलेल्या असल्यामुळे ती शास्त्रदृष्ट्या विवाहित की अविवाहित हा प्रश्न उद्भवतो. या एकंदर विचित्र परिस्थितीमुळे शारदेला जगात तोंड दाखविणे लाजिरवाणे वाटते. ती जीव देण्याचा प्रयत्न करते; पण ऐनवेळी कोदंड तिला वाचवतो व त्याच वेळी तिचे पाणिग्रहण करण्याचे तिला अभिवचन देतो. लौकरच श्रीमच्छंकराचार्य शारदा अविवाहित असल्याचा निर्णय देतात आणि मग कोदंड आणि शारदा यांचा विवाह होतो. असे हे अगदी साधे कथानक आहे. पण त्यातूनच देवलांनी एक सुंदर नाट्यकृती निर्माण करून दाखविली यात त्यांचे सारे कौशल्य आहे.

श्री. देवल हे अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या तालमीत तयार झालेले नाटककार होते. विद्यालयात असताना आंग्ल आणि संस्कृत नाट्यकृतींशी त्यांनी चांगला परिचय करून घेतलेला होता. दुर्गा, झुंझारराव आणि संशयकल्लोळ ही त्यांची नाटके, आंग्ल नाटकांची रूपांतरे आहेत, तर विक्रमोर्वशीय, व मृच्छकटिक या संस्कृत नाटकांच्या मराठी रंगावृत्ती आहेत. यावरून आंग्ल व संस्कृत नाटकांचे त्यांनी कसे गाढ परिशीलन केले होते हे दिसून येईल. या अभ्यासाबरोबर दुसरी एक महत्त्वाची गोष्ट त्यांच्या ठिकाणी होती. ते उत्तम नट होते. अनेक नाटकांतून त्यांनी सुंदर कामे केली होती. विशेष हे की, ते उत्तम तालीम-मास्तर होते. बालगंधर्वादिकांना अभिनयाचे शिक्षण त्यांनीच दिले होते. प्रयोगाच्या यशस्वितेसाठी नटाने आपले प्रत्येक वाक्य आपल्या भूमिकेशी समरस होऊन कसे तोलून मापून उच्चारले पाहिजे याचे शिक्षण देणारा त्यांच्यासारखा तालीम–मास्तर दुसरा क्वचितच झाला असेल. त्यामुळे रंगभूमीवरील नाटक यशस्वी कसे करावे याचे तंत्र त्यांच्या ठिकाणी मुरले होते. या सर्व गुणांचा परिपाक त्यांच्या शारदा या एकुलत्या एका स्वतंत्र नाटकात पूर्णपणे उतरलेला आढळतो, आणि म्हणूनच या नाटकाचा विषय आज जुना झालेला असला तरी ते नाटक कलादृष्ट्या अजूनही जिवंत आहे, ताजे आहे. अमृत जसे कधी शिळे होत नाही तशी उत्कृष्ट कलाकृतीही कधी जुनी होत नाही. 'प्रतिक्षण नवीच दे रुचि' असे अभिनवकलेचे सौंदर्य तिच्यात असल्यामुळे तिचे दर्शन केव्हाही घडो, ते मनाला नवनवीन आनंदाची प्राप्ती करून देते. शारदा नाटकाचे सौंदर्य त्या नाटकाच्या विषयात नाही, तर त्याच्या नाट्यमय आविष्कारात आहे; ठसठशीत पण रेखीव व्यक्तिचित्रे निर्माण करण्याच्या कौशल्यात आहे, प्रेक्षकांच्या अंतःकरणाची पकड घेतील असे नाट्यप्रसंग उभे करणाऱ्या त्यांच्या प्रतिभेत आहे, रसाचा उत्कर्ष वाढवीत वाढवीत तो उत्कटतेच्या परमोच्च बिंदूला नेऊन पोचविणाऱ्या कथानकाची रचना करण्याच्या त्यांच्या मार्मिक आणि संयमशील निर्मिति–चातुर्यात आहे. स्वभावाला उठाव देऊनही कथानकाची गती वाढविणारे संवाद खरोखर देवलांनीच लिहावे. अगदी पहिल्याच अंकात पाहा ना! भुजंगनाथाच्या भोवती मुलांचा घोळका निर्माण करून त्यांच्या संवादांतून त्यांनी भुजंगनाथाच्या मनातील लग्न करण्याची इच्छा किती सुंदर तऱ्हेने व्यक्त केली आणि त्याचबरोबर कथानकाच्या मूळ बीजाला एकदम हात घातला. भद्रेश्वर दीक्षिता-

बरोबर लागलीच झालेल्या संभाषणात तीच इच्छा अधिक तीव्र स्वरूपात व्यक्त होऊन त्यात कामुकतेची छटाही दृग्गोचर होते; पण त्याचबरोबर भुजंगनाथ आणि भद्रेश्वर दीक्षित यांच्या पुढील कारस्थानाचा पायाही त्यामुळे घातला जातो. आपल्या स्वतंत्र कथानकाचा उपन्यास करण्यासाठी कोल्हटकर व गडकरी यांच्यासारख्यांनी लिहिलेले लांबच लांब व म्हणून रंगभूमीच्या दृष्टीने गैरसोयीचे प्रवेश पाहिले म्हणजे देवलांचे रचना–कौशल्य विशेष डोळ्यांत भरते. शारदा नाटकाचा पहिला अंक हा एक-प्रवेशात्मक आहे. हा त्याचा अत्यंत महत्त्वाचा विशेष होय. आधुनिक पाश्चात्य नाट्यतंत्राच्या अंधानुकरणाने तो लिहिला गेला नाही तर रंगभूमीच्या सोयीतून तो सहज निर्माण झालेला आहे आणि म्हणूनच तो अत्यंत नैसर्गिक आहे. कुशल कलावंतांच्या निर्मितीतून रंगभूमीला उपकारक अशा तंत्राचा आविष्कार होत जातो तो हा असा ! त्यापुढेही एका प्रवेशातून दुसरा प्रवेश आणि एका अंकातून दुसरा अंक अगदी सहज आणि स्वाभाविक रीतीने निर्माण होत जातो. कोल्हटकरांच्या नाटकातील प्रवेशांची प्रयोगासाठी उलटापालट करावी लागते आणि गडकऱ्यांच्या प्रवेशातील मोठमोठी भाषणे कापावी लागतात, तेव्हा कुठे त्यांच्या नाटकांना रंगभूमीवर आकार येऊ शकतो. पण देवलांच्या शारदेतील असा एकही प्रवेश नाही की जो प्रयोगासाठी बदलावा लागेल. त्यातील असे एकही भाषण नाही की जे कापले तरी चालू शकेल. छे, छे: ! त्यातील प्रत्येक वाक्य आणि प्रत्येक प्रवेश कसा नैसर्गिकतेच्या सूत्रात गुंफलेला आहे. त्याला कुठे धक्का लावण्याचा प्रयत्न केला तर नाटकाची सुंदर घडी विस्कटल्यावाचून राहायची नाही. नाटकातील पद्यांच्या योजनेत देखील ही काळजी घेतलेली आढळते. त्यातील पद्ये आपल्याला गाळता यायची नाहीत. कोल्हटकर, गडकरी, खाडिलकर इत्यादी नाटककारांनी लिहिलेली संगीत नाटके म्हणजे प्रकृतीने पूर्णपणे गद्य आहेत. त्यांत मागाहून सोयी-प्रमाणे पद्यांची योजना केलेली असते. त्यामुळे ही पद्ये गाळून नाटक वाचले तरी कथानक उत्तम रीतीने लक्षात येऊ शकते. कारण त्यांनी मागाहून घातलेल्या पद्यांत आरंभीच्या गद्य वाक्यांतीलच आशय व्यक्त केलेला असतो. त्यामुळे अर्थाच्या दृष्टीने ती पद्ये अनेकदा पुनरुक्त वाटतात. किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या संगीत नाटकांचे तसे नाही. त्यांच्या नाटकां-तील पद्ये ही गद्याप्रमाणे कथानकाचे अविभाज्य अंग असते. आणि म्हणून ती वगळून कथा-नकाचा प्रवाह लक्षात येऊ शकत नाही. या सर्व प्रकारच्या योजकतेमुळेच शारदेचा रंगभूमी-वरील प्रयोग पाहताना प्रेक्षक जणू अमूर्तमंत सामर्थ्याने भारला जाऊन आपल्या जागेशी खिळून राहतो. नाही तर गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याल्या' तील सुधाकर दारू पीत पीत बोलायला लागला म्हणजे प्रेक्षकांनी बाहेर जाऊन चहाचा एखादा कप पिऊन यायला हरकत नसते. काटकसरीचे कमालीचे सौंदर्य देवलांच्या नाटकांत आढळते आणि म्हणूनच ती परिणामकारक होतात. व्यक्तीच्या स्वभावांचे दर्शन तरी देवल किती मार्मिकपणे

चढवतात पाहा. म्हाताऱ्या सुदाम सावकाराच्या लग्नासाठी शारदा आपल्या वडिलांबरोबर संगमपूरला आलेली असते, ही कल्पनाच किती अर्थगर्भ आणि सूचक आहे ! आपल्या भावी नवऱ्याचा तो अवतार पाहून त्याच्या वधूने 'बघुनि त्या भयंकर भूता, फोडिली तिने किंकाळी' या शब्दात शारदेने केलेले वर्णन अशा विवाहाविषयी तिच्या अंत:करणाची भूमिका किती मार्मिकपणे व्यक्त करते ते लक्षात घ्या आणि म्हणूनच असा प्रसंग आपल्या-वर येणार की काय याचा संशय येताच तिचे बावरलेले मन 'मूर्तिमंत भीति उभी मजसमोर राहिली। वाटते दुजा सुदाम मज दिसेल त्या स्थली' असे आर्त उद्‌गार काढते. सुदाम सावकाराने एका कोवळ्या कुमारिकेशी केलेल्या विवाहाच्या पार्श्वभूमीवर शारदेच्या असहाय, अगतिक, परिस्थितीचे व त्यातून तिच्या स्वभावाचे जे करुण चित्र देवलांनी रेखाटले आहे त्याला मराठी नाट्यवाङ्मयात तोड नाही. प्रत्यक्ष जन्मदात्या बापाच्या द्रव्यलोभामुळे एका म्हाताऱ्याशी लग्न करण्याच्या संकटात ती सापडली. त्यातून स्वत:ची सुटका करून घेण्यासाठी तिने खूप धडपड केली. वडिलांना ती टाकून बोलली, आईसमोर तिने आपल्या अंतःकरणाची जखम उघडी केली, 'तू टाक चिरुनि ही मान, नको अनमान, नउ मास वाहिले उदरि तिचा धरि काही तरि अभिमान' म्हणून कळवळून तिला तिने प्रार्थना केली; पण कुणाचेच काही न चालल्यामुळे प्राप्त परिस्थिती निमूटपणे सहन करण्यास तयार झालेली शारदा म्हणजे आमच्या जुन्या आर्य कुमारिकांच्या मनाचा एक उत्कट नमुना आहे. आणि म्हणूनच कोदंडाने ऐनवेळी लग्न मोडले तेव्हा 'मी समजु तरी काय भुले मन– लग्न होय की कुवार अजुनी'–या नवीनच निर्माण झालेल्या प्रश्नाने तिच्या मनाला अधिकच हादरा बसतो, आणि मृत्यूला कवटाळायला ती तयार होते. चढत्या वाढत्या रसोत्कर्षाची ही दृश्ये एकदा जरी रंगभूमीवर पाहिली तरी दुर्दैवी शारदेची ती करुणकोमल मूर्ती अंतःकरणातून कधीच नाहीशी होत नाही, इतके हे स्वभावचित्रण जिवंत आणि कौशल्यपूर्ण आहे. कंजूष आणि द्रव्यलोभी कांचनभटाचे व्यक्तिदर्शनही असेच हृद्य आहे. सुदाम सावकाराचा त्याला क्षेत्रोपाध्याय बनवण्यातच देवलांची कल्पकता दिसून येते. अशा या व्यवसायाने आपली गुणाची पोर भुजंगनाथाच्या गळ्यात बांधण्याला तयार व्हावे, इतकेच नाही तर प्रत्यक्ष विवाहापूर्वी एकांतात तिला त्याने त्या श्रीमंताकडे पाठ-वावे हे पाहताच मनाला केवढा चरका बसतो! कोदंडाच्या प्रयत्नांनी लग्न मोडल्यानंतर याला आनंद व्हायचा दूर राहून हा पाषाणहृदयी बाप जेव्हा 'दीक्षित, हुंड्याची रक्कम टाका आणि मग चला कुठे ते–अहो चालतात काय ? माझी हुंड्याची रक्कम कोण देणार ? अहो हुंडा–हुंडा' असे बरळत सुटतो तेव्हा त्याच्या लोभीपणाची शिसारी आली तरी त्याच्या स्वभावचित्राचा ठसठशीतपणा चांगलाच डोळ्यांत भरतो. पाचव्या अंकाच्या आरंभी वेड्याच्या वेषात असलेला कांचनभट निर्माण करून नाट्याच्या दृष्टीने देवलांनी कमालीचे कौशल्य प्रकट केले आहे.

देवलांची पदे तरी किती साधी आणि प्रसादपूर्ण आहेत. 'बाळपणीचा काळ सुखाचा

आळवतो घडिघडी, तशि न ये फिरुन कधीही घडी,' 'कधी करिती लग्न माझे तुज ठावे ईश्वरा' 'श्रीमंत पतीची राणी मग थाट काय तो पुसता' अशा रसोत्कट पद्यांप्रमाणेच 'बळ ज्याचे त्यास ते' 'सावळा वर बरा गौर वधुला, नियम देवादिकी हाचि परिपाळिला' अशी कल्पनाप्रचुर पदे शारदेत किती तरी आहेत. महाराष्ट्रात ती अजूनही अत्यंत लोकप्रिय आहेत. ही पदे नाटकात अंगभूत म्हणून योजिली आहेत. ती गाळली तर प्रयोग पूर्ण होणे शक्य नाही. त्यांच्या चालीही साध्या आणि सहज तोंडी बसण्यासारख्या आहेत.

शारदेतील अशी सौंदर्यस्थळे किती तरी दाखविता येतील. एकंदरीत हे नाटक आहेचअतिशय सुंदर. मराठीतील स्वतंत्र व सामाजिक असे हे पहिलेच संगीत नाटक आहे असे म्हणतात. तसेच त्यात बालाजरठ विवाह व हुंडा या घातूक चालींचा निषेध केला असून देशस्थ-कोकणस्थांच्या म्हणजे पोटजातींतील वधूवरांच्या विवाहाचे मंडन केले आहे असेही म्हणण्यात येते. 'जरठे न विवाह करावा। कधिहि न जनके जरठ बराते तनुजादेह विकावा' हे या नाटकाचे उद्दिष्ट आहे. ही गोष्ट मान्य करूनही इतर बाततीत मतभेदाला फार मोठी जागा आहे असे मला वाटते. या प्रश्नाच्या खंडनमंडनाच्या दृष्टीने शारदा नाटकाला महत्त्व नाही. या नाटकाचे सर्व रहस्य आणि यश त्याच्या कलात्मकतेत आहे. त्या यशाच्या 'दैदीप्यमान मंडलाने खुलून दिसणाऱ्या' शारदेने कोल्हटकरांना काही कथानकांची स्फूर्ती दिली. गडकऱ्यांच्या अंतःकरणाची तर तिने विलक्षण पकड घेतली होती. या कलावंतांना व महाराष्ट्रातील आबालवृद्ध रसिकांना मोहून टाकणाऱ्या या अमर कलाकृतीची आठवण होते, तेव्हा ती कलाकृती निर्माण करणारे प्रतिभाशाली कलावंत नाट्याचार्य देवल यांची मूर्ती डोळ्यांसमोर उभी राहते, आणि तिच्यासमोर गडकऱ्यांच्याप्रमाणेच आपलीही मान नम्र होऊन,

बोलू काय अधिक मी जरि असती कवि जगी अमित साच।
तरि 'देवल ते देवल' वदती ते मान्य का न मजलाच? ।।

असे उद्गार आपल्याही मुखातून बाहेर आल्याबाचून राहात नाहीत.

उष:काल आणि वज्राघात : १५ :

उष:काल आणि वज्राघात. दोनच शब्द! पण त्यात अर्थाचे केवढे ब्रम्हांड भरून राहिले आहे! सामान्यत: केवळ मनोरंजनासाठी ह्या कादंबऱ्या वाचून हातावेगळ्या करणाऱ्या वाचकाला कदाचित त्या नावांत काही विशेष आढळणार नाही; पण थोड्या सूक्ष्म दृष्टीने त्यांच्याकडे पाहिले तर किती तरी गोष्टी आपल्या कल्पनाचक्षूंसमोर तरंगत असलेल्या दिसून येतील! शब्द दोनच, पण त्यांत कै. हरिभाऊ आपट्यांच्या वैयक्तिक आयुष्याचा इतिहास साठविला आहे. हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीलेखनप्रपंचाचा वृत्तांतही त्यातच गोवलेला दिसतो. दक्षिण हिंदुस्थानातील प्रचंड हिंदू साम्राज्याच्या उदयास्तांची परिणामकारक व चित्तवेधक चित्रे वाचकांच्या समोर उकलून दाखविणारे मूकपट म्हणून या दोन शब्दांकडे बोट दाखविण्याला काहीच हरकत नाही. दोन्ही कादंबऱ्यांतील नायकांच्या व्यक्तिगत आयुष्याला व कर्तृत्वाला हेच दोन शब्द अन्वर्थकतेने लावता येतील. कादंबऱ्यांतील नायकांच्याच नव्हे तर इतर प्रमुख पात्रांच्या आयुष्याचे जे शेवट लेखकाने दाखविले आहेत त्यांचीही हुबेहूब प्रतिबिंबे या दोन शब्दांत पडलेली आढळून येतील. या व इतर अनेक दृष्टींनी कै. हरिभाऊ आपट्यांच्या उष:काल व वज्राघात या दोन कादंबऱ्यांची तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. वाचक त्यावर जसाजसा अधिकाधिक विचार करतील तसतशी अधिकाधिक आश्चर्यकारक व कौतुकोत्पादक अर्थाची प्राप्ती त्यांना होईल. वर निर्देशिलेल्या मुद्द्यांवरून दृष्टी काढून ती अमळ कादंबऱ्यांच्या अंतरंगांकडे फेकली तरीही बरीच मनोरंजक दृश्ये दृष्टीस पडतात. एकीकडे रणदुल्लाखान तर दुरीकडे रणमस्तखान; रणदुल्लाची बहीण मेहेरजान या बाजूला तर रणमस्तखानची आई मेहेरजान त्या बाजूला. इकडे अज्ञातवासात राहणारा काळाकभिन्न रामदेवराव तर तिकडे सुक्याचे सोंग घेतलेला काळाकभिन्न धनमल्ल आणि--पण ते सगळे येथेच कशाला सांगून टाकायचे? वाचकांना ते हळूहळू कळेलच. वरील त्रोटक विवेचनावरूनसुद्धा तुलनेसाठी या कादंबऱ्या कशा तरी जबरदस्तीने एकत्रित आणल्या नसून तुलनेला वाव देणारी बरीचशी बीजे त्यांत निसर्गत:च आहेत हे लक्षात येईल. एकाच ग्रंथकाराच्या काल्पनिक वाङ्मयप्रपंचातील अपत्यांच्या चेहऱ्यांत थोडा सारखेपणा दिसला तर आश्चर्य वाटायला नको. सत्यसृष्टीत, एका पित्याच्या दोन पुत्रांच्या तोंडवळयात

पुष्कळ साम्य असलेलेआढळून येते; पण या साम्याप्रमाणे विरोध व फरक दाखविणाऱ्या स्पष्ट व अस्पष्ट छटासुद्धा त्यांच्या चेहऱ्यांवर असतात हे विसरता कामा नये. उष:काल व वज्राघात या कादंबऱ्यांतून अशी साम्यविरोधाची कोणती चित्रे आपल्या दृष्टीस पडतात ते पाहू.

उष:काल व वज्राघात या दोन्ही ऐतिहासिक कादंबऱ्या असून पहिलीने हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीलेखनाला आरंभ झाला आहे, तर दुसरीने त्याचा शेवट झाला आहे. या दृष्टीने ' उष:काल ' म्हणजे आपट्यांच्या ऐतिहासिक कादंबरी-लेखनाचा खरोखर उष:काल होय, तर वज्राघाताने त्या लेखनांवर अक्षरशः वज्राघात केल्याचे सहज लक्षात येईल. हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत आपल्या भाषासौष्ठवाने व कल्पनारमणीयत्वाने विशेष डोळ्यांत भरणाऱ्या कादंबऱ्या दोनच-एक उष:काल व दुसरी वज्राघात; पण मनोरंजन व विविधता या दृष्टीने पहिली कादंबरी जशी बहारीची वाटते तशी दुसरी वाटत नाही. ' कुंजवनात ' ' रामराजाची जागृति-स्वप्ने ' यांसारखी काही सुंदर प्रकरणे वज्राघातात आहेत, नाहीत असे नाही; पण ती हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतकी. शिवाय पहिल्यापासून तो शेवटच्या प्रकरणापर्यंत रामराजाचे एकच एक दीर्घसूत्री कथानक वाचावे लागत असल्यामुळे, या दुसऱ्या कादंबरीत काहीसा कंटाळवाणेपणा निर्माण झाला आहे. नानासाहेब व चंद्राबाई, सूर्याजीराव व त्याची वेडी पत्नी, रामदेवराव व रंभावती, अहमद व फातिमा, सावळ्या व त्याची आव, इत्यादी उपकथानकांमुळे उष:कालच्या मनोरंजकतेत जशी भर पडली आहे व मानवी स्वभावाची विविधता जशी तिच्यात प्रतिबिंबित झालेली आहे तशी ती वज्राघातात नाही. पण कादंबरीतील कोणत्याही प्रकरणाकडे दृष्टी फेका; तोच रामराजा, तीच त्याच्या मनश्चक्षूसमोरील मेहेरजानची मूर्ती, तेच त्याचे आत्मसमर्थन, ह्याच गोष्टी सर्वत्र आढळून येतील. मधूनमधून नूरजहान व रणमस्तखान यांच्या कथानकामुळे जो काय विरंगुळा मिळेल तेवढाच. ' मधला इतिहास ' (प्र. ९); ' आणखी थोडा इतिहास ' (प्र. १०); ' थोडा पूर्वेतिहास' (प्र. २९); ' थोडा इतिहास ' (प्र. ४६); यांसारख्या केवळ वर्णनपर अतएव नीरस प्रकरणांची हरिभाऊंच्या पाल्हाळाला जोड मिळालेली असल्यामुळे ' वज्राघात ' वाचकांचे अवधान आकर्षित करू शकत नाही. प्रातःकाळचा शीतल वायू वाहात आहे, नानाविध सुगंधी पुष्पे आपल्या अंत:करणाचे दरवाजे उघडून भोवतालचे वातावरण सुगंधित करीत आहेत, लतावृक्षांचा नाच चाललेला आहे व पूर्वक्षितिजावर अनेक रंगांनी रंजित झालेल्या मेघखंडांनी उत्साहाचा व चैतन्याचा जणू काय वर्षाव चालवला आहे, अशा प्रकारचे स्फूर्तिप्रद व चेतोहर वातावरण उष:कालात आढळते, तर वज्राघातात याच्या अगदी उलट स्थिती. परिणामाच्या दृष्टीने देखील उष:काल व वज्राघात ही दोन्ही कादंबऱ्यांची नावे अन्वर्थक आहेत असे म्हणावे लागते.

पण नावांची अन्वर्थकता दाखविणाऱ्या या काही गोष्टी बाजूला ठेवल्या आणि दोन्ही कादंबऱ्यांचा तंत्राच्या दृष्टीने विचार केला तर उष:कालापेक्षा वज्राघात काकणभर

सरस ठरेल असे वाटते. लेखकाने स्वतःच कथानक सांगण्याची कादंबरीलेखनाची 'साक्षात' पद्धती ही अगोदरच कमी जिव्हाळ्याची आणि तीत हप्त्या-हप्त्याने प्रकरणे लिहिल्यामुळे पडलेली पाल्हाळाची भर, यांमुळे हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या मधून मधून कंटाळवाण्या वाटतात. उषःकालातील कंटाळवाणेपणा तिच्यातील इतर उपकथानकांच्या मनोरंजकतेमुळे भरून निघाला आहे. वज्राघातात मात्र तसे काही झालेले नाही. म्हणून पहिली कादंबरी चित्त वेधून घेते तर दुसरी किंचित रुक्ष वाटते. पण ज्या उपकथानकांमुळे हरिभाऊंनी उषःकालचा देखावा मनोहर करून सोडला त्यांची प्रमुख कथानकाला कितपत मदत होते? शिवाजीमहाराजांनी सुलतानगड काबीज करणे हे त्या कादंबरीचे साध्य. त्याच्या सिद्धीसाठी सूर्याजीराव व त्याची वेडी पत्नी, नानासाहेब व चंद्रावती इत्यादी उपकथानकांचा कितीसा उपयोग होतो? त्यांचे मूळ कथेशी कितपत 'सूत' आहे? या प्रश्नांचा विचार केला तर बरीच निराशा होते. कोणत्याही कादंबरीत, आणि विशेषतः ऐतिहासिक कादंबरीत, मूळ कथानकाशी उपकथानके इतकी एकजीव झालेली असली पाहिजेत की त्यांतील एखादे उपकथानक काढून टाकण्याचा प्रयत्न केला तरी मूळ कथानकाला जबरदस्त धक्का बसावा. प्रत्येक उपकथानकाची प्रमुख कथानकाच्या प्रगतीला मदत झाली पाहिजे. खुद्द नानासाहेबाच्या कथानकाने सुलतानगड घेणे कितपत सुलभ होते? ऐन वेळी थोडे जास्त सैनिक पुरवण्यापलीकडे सूर्याजीचा तरी काय उपयोग आहे? या दृष्टीने ही कथानके निरुपयोगी ठरत नाहीत का? या दोन्ही कथानकांमुळे झालेले कार्य, (मूळ कथानकाच्या दृष्टीने इतके स्वल्प आहे की, तेवढयासाठी लेखकाने ती कथानकें रंगविण्यात केलेला बिलक्षण विस्तार पाहून आश्चर्य वाटते. इतर अनेक दृष्टींनी ती कथानके तत्कालीन परिस्थितीवर उजेड पाडतात व तिला उठाव देतात ही गोष्ट खरी; पण मूळ साध्याशी त्यांचा जितका घनिष्ठ संबंध दाखविणे इष्ट व अवश्य होते तितका दाखविलेला नसल्यामुळे उषःकाल कादंबरी रचनेच्या दृष्टीने शिथिल वाटते. उलट, बज्राघातात असे एकही कथानक दाखवून देता यावयाचे नाही की, ज्याचा मूळ कथानकाच्या प्रगतीला किंवा साध्याला विशेष उपयोग होत नाही. बज्राघातात अगोदर कथानकेच थोडी आहेत; (पण रचनेच्या दृष्टीने हा दोष नसून गुण आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे.) आणि जी आहेत ती इतकी एकजीव झालेली आहेत की, त्यांपैकी एकही कथानक इतरांना धक्का न लावता आपणांस वेगळे करता येणे शक्य नाही. या दृष्टीने उषःकालापेक्षा बज्राघातात लेखकाचे तंत्रकौशल्य अधिक चांगल्या रीतीने दिसून येतेअसे म्हणावे लागते.

कै. हरिभाऊंनी उषःकाल कादंबरी इ. स. १८९५ च्या सुमारास लिहिली त्या वेळी त्यांची तिशी नुकतीच उलटली होती. काही कौटुंबिक आपत्ती यापूर्वीच्या एकदोन वर्षातच हरिभाऊंवर कोसळल्या असल्या तरी त्यांचा लेखनव्यवसाय, ग्रंथपरिशीलन, व्यासंग, मित्रपरिवार, सामाजिक सुधारणांसंबंधीचे त्यांचे कर्तृत्व इत्यादी अनेक दृष्टींनी त्यांच्या आयुष्यातील हा काळ फार उत्साहाचा व कर्तबगारीचा होता. उलट इ. स. १९१५ च्या

सुमारास पूर्ण झालेली 'वज्राघात' ही त्यांनी संपूर्ण लिहिलेली शेवटची कादंबरी होय. त्यांनी वज्राघात लिहिण्यास आरंभ केला त्यापूर्वी त्यांच्या आवडत्या मुलीच्या मृत्यूने त्यांच्या हृदयावर वज्राघात झाला. ' करमणुकी ' चे तेव्हाचे चालक गोविंदराव डुकले त्याच वर्षी दिवंगत होऊन बाबाजी सखाराम कंपनीवर वज्राघात झाला व त्यांच्या कादंबरीलेखनावरही वज्राघात झाला व " यानंतर त्यांनी ' करमणुकीत ' नवी कादंबरी लिहिली नाही. " (कै. नाडकर्णी). यातच १९१४ मध्ये झालेला हरिभाऊंचे परमप्रिय मित्र ना. गोखले यांचा मृत्यू व असेच इतर प्रसंग यांची भर घातली म्हणजे उषःकाल व वज्राघात या दोन्ही कादंबऱ्या हरिभाऊंच्या वैयक्तिक आयुष्याचा चित्रपट आपल्या डोळ्यांसमोर कसा उभा करतात हे तात्काळ दिसून येईल. केवळ हरिभाऊंच्याच नव्हे तर एकंदर मराठी वाङ्मयातील ऐतिहासिक कादंबरीलेखनाचाही वृत्तांत उषःकाल व वज्राघात ही दोन नावे यथार्थ रीतीने देतात असे म्हणावयास हरकत नाही. उषःकालापूर्वी २०।२५ वर्षे ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिण्याला आरंभ झाला असला, तरी हरिभाऊंनी हातात लेखणी घेतल्यावरच त्या प्रकाराला व्यवस्थित व सुंदर स्वरूप प्राप्त झाले आणि वज्राघातानंतर हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांशी स्पर्धा करू शकणाऱ्या अशा ऐतिहासिक कादंबऱ्या निर्माणच झाल्या नाहीत असे म्हणावे लागते. कै. नाथमाधवांनी हरिभाऊंच्याच पावलावर पाऊल टाकून कादंबऱ्यांची सृष्टी निर्माण केलेली असली तरी तीत त्यांना हरिभाऊंइतके यश मात्र मिळालेले नाही. वर्णनशैली आणि भाषा या बाबतीत हरिभाऊंचा हात धरणारा त्या वेळी कुणीच नव्हता आणि आताही नाही. नाथमाधवांच्या कादंबऱ्यांतील या गुणांच्या अभावामुळे ते हरिभाऊंसमोर मंदप्रभ झाल्यासारखे दिसतात आणि म्हणूनच ऐतिहासिक कादंबरीकार म्हटला म्हणजे कै. हरिभाऊ आपट्यांचे नाव तावडतोब ओठांवर येते. शिवाय, नाथमाधवांच्या लेखनसंसाराची मर्यादा हरिभाऊंनंतर फार लांबलेली दिसत नाही. यामुळे हरिभाऊंच्या वज्राघाताबरोबर मराठीतील ऐतिहासिक कादंबरीलेखनावरसुद्धा वज्राघात झाला असे म्हणावे लागते. आपापल्या परीने चमकणाऱ्या तारांगणामध्ये चंद्राचे तेज अगदी आगळेच असते. अंतराळात अनंत तारकांचा खच पडला असूनही प्रकाशाच्या दृष्टीने रात्रीला त्यांचा काही उपयोग होत नाही. एका चंद्राशिवाय ती अंधारीच ठरायची ! ऐतिहासिक कादंबरीलेखनात हरिभाऊंचे स्थान अगदी तेच आहे. त्यांच्याशिवाय ही वाङ्मयशारदा मूक झाल्यासारखी वाटते. तिच्यावर तो एक प्रकारे वज्राघातच नव्हे काय ?

या दोन्ही कादंबऱ्यांच्या आरंभीच्या प्रकरणांत एक मार्मिक व सूचक विरोध दिसून येतो. उषःकालाचा आरंभ कृष्णपक्षातील एका रात्रीच्या वर्णनाने झाला आहे. घनदाट अरण्य, जिकडेतिकडे काळाकुट्ट अंधःकार पसरलेला, त्यातच पावसाची एकसारखी झिम्मड, आणि या वातावरणाला अधिक भयानकता प्राप्त करून देणारी अधूनमधून दिसणारी विजेची चमक अशा या निसर्गवर्णनाने उषःकालातील पहिले प्रकरण विनटले आहे, तर वज्राघातातील पहिल्या प्रकरणाचे दृश्य याच्या अगदी विरुद्ध आहे. पौर्णिमेचा दिवस,

नीलांबरात आपले पूर्ण वैभव प्रगट करून पृथ्वीतलावर सुधासिंचन करणारा चंद्र; त्याच्याशी स्पर्धा करणारी चंद्रमुखी मेहेरजान, आणि या सर्वांची बहार जिथे विशेष उठून दिसेल अशी उद्यानाची रमणीय पार्श्वभूमी, त्यात अथांग जलाने तुडुंब भरलेली ती पुष्करिणी, तिच्यातील ती विकसित कमले, ती होडी, सर्व काही अत्यंत आनंददायक, उन्मादक वातावरण ! या दोन्ही प्रकारणांतील हा विरोध चित्तवेधक तर खराच; पण याहीपेक्षा या एकेका प्रकरणाचा त्या त्या कादंबरीतील कथानकाच्या शेवटाशी असलेला विरोध अधिक डोळ्यांत भरण्यासारखा आहे. स्वराज्याचा सूर्य उदयास आलेला दाखविण्यासाठी अंधकाराची पार्श्वभूमी अधिक शोभून दिसणारी नाही काय ? तसेच रामराजाचा, मेहेरजानचा, हिंदू राज्याचा नव्हे, कादंबरीतील बहुतेक सर्व प्रमुख व्यक्तींचा दुःखी व हृदयद्रावक शेवट जीत दाखवावयाचा त्या कादंबरीच्या आरंभी अत्यंत आनंददायक वातावरण अधिकच उठून दिसते ! छायाप्रकाशाच्या तत्त्वाचा हरिभाऊंच्या कलाकुशल कुंचलीनेकरून घेतलेला हा उपयोग आणि त्यामुळे निर्माण झालेले विरोधाचे हे सुंदर दृश्य फार मनमोहक आहे यात शंका नाही.

वर दिग्दर्शित केलेले कादंबऱ्यांचे शेवट लक्षात घेतले म्हणजे दक्षिण हिंदुस्थानातील दोन हिंदू राजवटींचा इतिहास तावडतोब डोळ्यांसमोर उभा राहतो. वस्तुतः एके वेळी वैभवाच्या परमोच्च शिखरावर असलेल्या विजयनगरच्या राज्यावर वज्राघात झाल्यावरच मराठेशाहीचा उषःकाल झाला व खऱ्या सूर्याची किरणे महाराष्ट्रराज्यावर फाकली; पण हरिभाऊंच्या लेखणीने मात्र उषःकालचा मनोरम देखावा अगोदर वर्णन केला आणि नंतर आपल्या आयुष्याच्या अगदी शेवटी शेवटी विजयनगरावरील वज्राघाताकडे आपली मंद दृष्टी वळविली. जणू काही हा प्रसंग इतिहासात प्रथम घडलेला असला तरी वज्राघाताचे वर्णन आपल्या लेखनसंसाराच्या सुरुवातीला करणे त्यांना कसेसेच वाटले असावे ! राज्य जिंकणे काय किंवा गमावणे काय, या दोन्ही गोष्टी स्त्रियांच्या साहाय्याने घडवून आणता येणे कसे शक्य आहे, याची विरोधी पण सुंदर दृश्ये या दोन्ही कादंबऱ्यांत आहेत. शिवाजीमहाराजांनी आपल्या बुद्धिकौशल्याने व सैनिकांच्या साह्याने सुलतानगड काबीज केला हे खरे असले तरी त्यांचे कार्य मेहेरजानच्या प्राप्तीसाठी हुरळलेल्या सय्यदुल्लाखानामुळे सुकर झाले हे विसरता येत नाही. मेहेरजान सुलतानगडावर आली म्हणून सय्यदुल्लाखान तिथे आला. सय्यदुल्लाखान तिथे आला म्हणून त्याच्या सूडासाठी एखाद्या कृष्णसर्पाप्रमाणे टपून बसलेल्या रामदेवरावाचा मोर्चा तिकडे वळला. या रामदेवामुळेच सुलतानगडाच्या तटाच्या आत-बाहेर जाण्याची सोय होऊ शकली. हे प्रसंग व त्यांचा मेहेरजानशी असलेला संबंध लक्षात घेतला म्हणजे त्या वेळी तरी सय्यदुल्लाखानाच्या ताब्यात असलेला 'सुलतानगड' याने एका स्त्रीपायी गमावला असे म्हणता येते आणि वज्राघातात तरी रामराजाने आपले राज्य कुणाच्या पायी गमावल्याचे दाखविले आहे ? एका स्त्रीच्याच ना ? आणि ती स्त्रीही मेहेरजानच ! सय्यदुल्लाखानाने जिच्यापायी किल्ला गमावला किंवा शिवाजीमहाराजांना नकळत का होईना पण, जिच्यामुळे किल्ला सहज सर

करता आला ती व्यक्ती आणि रामराजाने जिच्यावरील प्रेमामुळे स्वतःचा व स्वतःच्या राज्याचा नाश करून घेतला ती व्यक्ती, ह्या दोन्हीही स्त्रियाच असून त्यांची नावे मेहेरजान असावी हा योगायोग कौतुकास्पद नाही काय? "स्त्रीच्या पायी तरले थोडे, बहूत बुडाले ठार" ह्या विनायकांच्या उक्तीची सार्थता दोन्ही कादंबऱ्यांतील घटनांवरून प्रत्ययास येण्यासारखीच त्यांची रचना झाली आहे.

या कादंबऱ्यांतील कथानकांकडे व पात्रांकडे दृष्टी फेकली तर साम्यविरोधाची काही मनमोहक दृश्ये दृष्टीस पडतात. रणदुल्लाखान व रणमस्तखान या नावांतच बरेच साम्य आहे. पैकी उषःकालातील रणदुल्लाखानाला ऐतिहासिक आधार असला तरी त्याच्या स्वभावचित्रातील बहुतेक रंग हरिभाऊंनी आपल्या कल्पनेने भरले आहेत. वज्राघातातील रणमस्तखान हा तर पूर्णपणे काल्पनिक; पण या दोन व्यक्तींच्या स्वभावात केवढा विरोध आहे! रणदुल्लाखान हा बीजाचा अस्सल मुसलमान होता व म्हणूनच तो अत्यंत धीरोदात्त व उदार अंतःकरणाचा आहे. उलट रणमस्तखान हा धार्मिक दृष्ट्या मिश्रबीजाचा असल्यामुळे की काय, त्याच्या अंगी गुणांचा अभाव आढळतो असे हरिभाऊंनी दाखविले आहे. बादशाहीचा शत्रू अचानकपणे प्रत्यक्ष हातात सापडला तरी त्याच्याशी उदारपणे वागून त्याला मोकळा सोडण्याचा दिलदारपणा रणदुल्लाखानात आहे, तर कोणत्या का हेतूने होईना पण प्रत्यक्ष मातेशी प्रतारणा करण्याचा व शत्रूचा विश्वासघाताने शिरच्छेद करण्याचा नीचपणा रणमस्तखानात आहे. धर्म कोणताही असो, पण शुद्ध बीजाच्या पोटी जशीं रसाळ व गोमटी फळे यावयाची त्याप्रमाणे कुलीन आईबापांच्या पोटी जन्मलेला रणदुल्लाखान चांगल्या शीलाचा, उदार अंतःकरणाचा, प्रेमळ वर्तनाचा व परधर्मसहिष्णू वृत्तीचा आढळून येतो. उलट, रामराजाला अविवाहित मेहेरजानच्या पोटी झालेला रणमस्तखान मात्र याच्या अगदीं विरोधी वृत्तीचा आहे. आपल्या कुलीनत्वाविषयी त्याला जबर शंका होती. रणमस्तखानाचा बाप कोण होता याचा त्याची आई त्याला मुळीसुद्धा पत्ता लागू देत नव्हती. आपल्यापासून जाणूनबुजून व मोठ्या प्रयासाने लपवून ठेवलेल्या या रहस्यामुळे त्याच्या अंतःकरणाचा हिंदोळा एकसारखा इकडून तिकडे हेलकावे घेत असे. त्याच प्रश्नाच्या विचाराने डोके सडकून भणाणल्यामुळे प्रसंगी तो नैतिक दृष्ट्या उन्मार्गगामी व्हावयाला देखील कचरला नाही. भोवतालच्या अकुलीन परिस्थितीचा मनुष्याचा मनावर होत असलेला अनिष्ट परिणाम तो हाच. यामुळेच रणमस्तखानाचा स्वभाव आहे तसा बनला आहे. सच्च्या मुसलमानाला शोभेल असे रणदुल्लाखानाचे खानदानी वर्तन कोठे, तर कुलहीन आणि बाडग्या मुसलमानाच्या ठिकाणी आढळून येणारे रणमस्तखानाचे वर्तन कोठे! ह्या दोघांचीही चित्रे डोळ्यांसमोर आली आणि त्यांच्या स्वभावांची आपण तुलना करण्यास लागलो म्हणजे "कशी तुळीतसा तुम्ही प्रगट मेरुशी मोहरी" या मयूरोक्तीची आठवण झाल्याशिवाय राहात नाही.

पण यांच्या स्वभावचित्रांतील साम्यविरोधांची खरी बहार निराळीच आहे. ह्या दोन्ही कादंबऱ्यांतील रणदुल्लाखान व रणमस्तखान या मुसलमानी पक्षाकडील व्यक्ती प्रणयाच

या

नाजूक पाशात पडण्यासारख्या परिस्थितीची पार्श्वभूमी दाखविली गेली आणि त्यामुळेच त्यांच्या व्यक्तिदर्शनात विशेष सरसता निर्माण झाली. हरिभाऊंनी वर्णिलेल्या या दोघांनाही बायका नाहीत; निदान तसे असल्याचे त्यांनी वर्णन केले नाही. रणदुल्ला-खानाच्या स्वत:च्या किंवा त्याची बहीण मेंहेरजान हिच्याही भाषणात रणदुल्लाच्या पत्नीचा उल्लेख कुठेच आढळत नाही. रणमस्तखान तर अजून अविवाहित होता; म्हणजे हा अविवाहितपणा त्याच्यावर लादला गेला होता. कारण त्याच्या अकुलीनतेमुळे त्याला कोणताच पाक मुसलमान आपली मुलगी देण्यास तयार होईना. एकूण ह्या दोन्ही व्यक्ती 'कुमार' असल्यामुळे स्त्रियांच्या नैसर्गिक आकर्षणाने मोहित झाल्याचे दाखविले आहे. अस्सल मुसलमान असलेला रणदुल्लाखान हा हिंदूच्या एका मुलीवर, पुरुषवेशधारी चंद्राबाईवर आषक्त झाला होता; तर हिंदू राजापासून जन्मलेला रणमस्त-खान हा अस्सल मुसलमान असलेल्या नूरजहानवर आषक्त होता. चंद्राबाई व नूरजहान ह्या अनुक्रमें रणदुल्लाखान व रणमस्तखान यांच्या प्रणयविषयीभूत व्यक्ती असल्या तरी त्या प्रणयिनी मात्र नव्हत्या. कारण चंद्राबाई विवाहित होती. शिवाय तिचे रणदुल्लाखानावर प्रेम बसले होते अशातलाही प्रकार नाही. कर्मधर्मसंयोगाने रणदुल्लाखानाच्या छावणीत ती जाऊन पडल्यामुळे तो तिच्याकडे आकर्षिला गेला होता एवढेच. नूरजहानचीही स्थिती तशीच. तिची व रणमस्तखानाची भेटही अशीच योगायोगाने झाली. रणमस्तखानावर आपले प्रेम असल्याचे ती सांगते खरे; पण ती वस्तुस्थिती नाही. रामराजाचा सूड उगविणारा कोणीही तिला मिळाला असता तरी त्याच्यावर नूरजहान प्रेम करू शकली असती. रणमस्तखानाची व तिची पहिल्यांदा ताटातूट झाल्यानंतर ती त्याला विसरूनदेखील गेल्याचे हरिभाऊ सांगतात. आणि म्हणूनच ती प्रणयिनी नव्हती असे म्हणावे लागते. ह्या दोन्ही प्रणयविषयीभूत व्यक्तींत आणखी एक साम्य आहे. दोन्हीही सुंदर व धाडशी. पहिली माहेरी जाण्याच्या निमित्ताने पुरुषवेश धारण करून घराबाहेर पडते, तर दुसरी रणांगणावर शौर्य गाजवण्याच्या उद्देशाने पुरुषवेश धारण करून माहेराबाहेर पडते. प्राप्त प्रसंगी दोघींनीही वेषांतर केले. यात फरक इतकाच की, एक माहेराकडे जात होती आणि दुसरी माहेराहून निघाली होती. दोघी शत्रुपक्षियांच्या ताब्यात सापडतात. पराक्रमाच्या दृष्टीने मात्र नूरजहानने प्रत्यक्ष काहीच केल्याचे दिसून येत नाही. उलट, चंद्रावतीने मात्र सुल्तानगडावर लढाई जुंपली असताना, थोडे फार का होईना, आपल्या पतीला साह्य केले.

प्रेमाच्या पाशात सापडल्यानंतर या दोन्ही खानांच्या मन:स्थितीची वर्णने करण्यात हरिभाऊंनी अप्रतिम कौशल्य व्यक्त केले आहे.पुरुषवेशधारी चंद्रावतीकडे रणदुल्लाखानाचे मन ओढले जाणे,तिचे खरे स्वरूप कळल्यानंतरही तिच्या सहवासाची त्याला आवश्यकता वाटणे, पण धर्मशील पुरुषाला शोभेल अशा रीतीने त्याने मन:संयमन करणे, आणि हे मन:संयमन करीत असतानाही मधून मधून विकाराचा पगडा अंत:करणावर बसणे या अगदी नैसर्गिक वृत्ती रणदुल्लाखानाच्या ठिकाणी दाखविलेल्या असल्यामुळे त्याचा स्वभाव रम्य वाटतो

व त्याच्याविषयी आपुलकी उत्पन्न होते. रणदुल्लाखानाच्या या मनःस्थितीची वर्णने व आपल्या कुलशीलाविषयी संशयग्रस्त झालेल्या रणमस्तखानाच्या मनःस्थितीची वर्णने यांना हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीवाङ्मयात तोड नाही असे म्हटले तरी चालेल.

या दोन्ही कादंबऱ्यांतील मेहेरजानची चित्रे खानांच्या चित्रांइतकीच मनमोहक आहेत. मानवी अंतःकरणाच्या व प्रणयाच्या सूक्ष्म छटा दाखविण्यासाठीच जणू ही पात्रे हरिभाऊंच्या प्रतिभेने निर्माण केली असावी असे वाटते. प्रेम, विशुद्ध प्रेम धर्माच्या बंधनांना मुळीच जुमानीत नाही. ते अटकेपार जाण्यास, बंधनाच्या पलीकडे झेप घालण्यास सदैव सिद्ध असते. प्रेमाच्या साम्राज्यातील हा सिद्धांत पटवून देणाऱ्या आदर्श प्रणयिनी म्हणून उषःकाल व वज्राघातातील दोन्ही मेहेरजानांकडे बोट दाखवावयास काहीच हरकत नाही. दोन्ही कादंबऱ्यांतील या मुसलमानधर्मीय स्त्रीपात्रांची नावे 'मेहेरजान' असावीत हा योगायोग विचित्र व विस्मयकारक खराच; पण त्यातही त्यांच्या आचरणातील साम्य अधिक विस्मयकारक आहे. दोघीही अत्यंत रूपवती तरुणी असून त्यांचा संबंध 'खानां'शीच आहे. उषःकालातील मेहेरजान रणदुल्लाखानाची बहीण आहे, तर वज्राघातातील मेहेरजान रणमस्तखानाची आई आहे. या दोन्ही तरुणी हिंदू तरुणांवर प्रेम करतात हा त्यांचा विशेष होय. पहिली मेहेरजान नानासाहेबासाठी झुरते, तर दुसरीने आपले जीवितसर्वस्व रामराजाच्या पायावर अर्पण केले होते. पण त्यात फरक असा की, उषःकालातील मेहेरजान नानासाहेबांना पहिली व तीही हिंदू बायको असल्याचे माहीत असूनही त्यांच्यावर आषक्त असते; पण वज्राघातातील मेहेरजान मात्र रामराजा राजकारणाच्या सोयीसाठी दुसरी हिंदू पत्नी करणार असल्याचे कळताच त्याची कट्टर दुष्मन बनते.

आपल्या बहुतेक ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतून हरिभाऊंनी रहस्यमय कथानके निर्माण केलेली आहेत, तशी ती उषःकाल व वज्राघात यांतही आहेत. पण ह्या दोन्ही कादंबऱ्यांतील रहस्यमय कथानकांमध्ये चटकन डोळ्यांत भरण्यासारखे एक विशेष साम्य आढळते. ते असे की, या दोन्ही रहस्यमय कथानकांतील दोन पात्रे काळेकभिन्न पुरुष आहेत. उषःकालातील रामदेवराव आणि वज्राघातातील धनमल्ल हे अगदी अमावास्येच्या अंधारासारखे काळ्या रंगाचे दाखविले आहेत. त्यात फरक इतकाच की, रामदेवरावाचा काळेपणा हा कृत्रिम आहे, तर धनमल्लाचा काळेपणा नैसर्गिक आहे. धनमल्ल हा तर मुकाही वर्णिलेला आहे; पण रामदेवरावाच्या वर्णाप्रमाणे त्याचा हा मुकेपणा कृत्रिम आहे. आणि ह्या दोन्ही व्यक्ती सूडाच्या भावनेने प्रेरित होऊन आपापली कामे करतात. आपल्या आवडत्या रंभावतीवर जिवापलीकडे प्रेम करणाऱ्या रामदेवरावाच्या प्रणयाच्या ठिकऱ्या ठिकऱ्या उडालेल्या असतात आणि म्हणून त्याचे अंतःकरण दुःखाने गुदमरलेले आहे, तर मेहेरजानसारख्या रूपवती तरुणीवर अत्यंत अंतःकरणपूर्वक प्रेम करणारा धनमल्ल हाही तिच्या प्राप्तीच्या आशेने मनातल्या मनात तळमळत असतो. त्या दोघांच्याही अंतःकरणांतील दुःखाचे कढ हरिभाऊंनी मौनानेच अधिक चांगल्या रीतीने व्यक्त केलेले आहेत. सकाळच्या वेळी चहासाठी ठेवलेल्या पाण्याला उकळी आल्यानंतर त्याचा जसा मंद व

खदखदलेला आवाज येतो तसाच, अगदी तसाच, आवाज हरिभाऊंनी चित्रिलेल्या ह्या दोन व्यक्तींच्या प्रणयभावनांसंबंधीच्या मौनातून भासमान होतो. रामदेवराव हा त्याच्या एका वेळच्या लाडक्या रंभावतीच्या सान्निध्याला विटलेला होता; इतका की, तो तिच्यापासून जणू दूर राहण्यासाठीच की काय अरण्यात पळालेला होता. उलट धनमल्ल आपल्या प्रेयसीच्या सान्निध्यासाठी नुसता आसुसलेला होता. तिच्यावर आपल्या, जणू काय अनुरागानेच आरक्त झालेल्या डोळ्यांची राखण ठेवून तिच्या दर्शनसुखात त्याला अभूतपूर्व आनंद वाटत होता. नव्हे, छायेमागे असलेल्या प्रकाशाप्रमाणे हा काळा धनमल्ल गौरवर्ण मेहेरजानचा नेहमी ' पाठीराखा ' असे. शेवटी तिच्याचसाठी आणि तिच्याचबरोबर त्याने आपला देह जलदेवतेला अर्पण केला. रामदेवराव व धनमल्ल ह्या दोघांच्या साम्यविरोधाचे हे चित्र कुणाला मोह घालणार नाही ? *

---

* ज्योत्स्ना. (मुंबई) जानेवारी १९३७.

भंगलेले देऊळ

: १६ :

'भंगलेले देऊळ' ही श्री.माडखोलकर यांची दुसरी कादंबरी. त्यांची पहिली कादंबरी 'मुक्तात्मा' ही ता.२१ फेब्रुवारी १९३३ला लिहून पूर्ण झाली आणि त्यानंतर बरोबर सव्वा महिना उलटल्यावर त्यांनी 'भंगलेल्या देवळा'चे लेखन सुरू केले. तेव्हा 'मुक्तात्म्या' तील काही प्रसंगांच्या स्मृती माडखोलकरांच्या मनात तरंगत असणे अशक्य नाही. एखाद्या वेळेला तर असे वाटते की, 'मुक्तात्म्या'तील ध्येयवादी केशव आणि सुखलोलुप ललिता यांच्या प्रणयाची दुसरी बाजू आविष्कृत करण्यासाठी तर त्यांनी अनू व अरू यांचे कथानक घेऊन 'भंगलेले देऊळ'लिहायला घेतले नसेल ना ! सुखलोलुप ललिता केशववर अतिशय उत्कट प्रेम करीत होती;पण त्याला ती आपला प्रियकर मात्र मानीत नव्हती. 'एखाद्या तरुणाला प्रियकर न मानताही त्याच्यावर अगदी निराळ्या प्रकारचे उत्कट प्रेम करणं' स्त्रीला अशक्य नाही असे तिला वाटत होते आणि त्याप्रमाणे प्रियकराला पाहून एखाद्या स्त्रीच्या मनात एरवी ज्या भावना निर्माण होतात त्या केशवला पाहून आपल्या मनात कधीच निर्माण झाल्या नाहीत असे ती सांगते. 'भंगलेल्या देवळा'तील अरूत आपणाला याच कल्पनेचे प्रतिबिंब आढळत नाही काय? अनूवर अरू अत्यंत उत्कट प्रेम करतो; पण आपले हे प्रेम वासनारहित आहे म्हणून तो सांगतो. एखादा प्रियकर आपल्या प्रेयसीकडे ज्या भावनेने पाहतो, त्या भावनेने अरूने अनूकडे कधी चुकूनही पाहिले नाही. (पा. ५५) एका स्त्रीच्या बाबतीत ज्या कल्पनेची छटा 'मुक्तात्म्या'त रंगविली तिचेच परिणत स्वरूप पण एका पुरुषाच्या ठिकाणी 'भंगलेल्या देवळा'त दाखवण्याचा हा प्रयत्न आहे असे नाही का वाटत? जणू एकाच व्यक्तित्वाच्या या दोन निरनिराळ्या बाजू आहेत आणि म्हणूनच 'मुक्तात्म्या'तील एका उपकथानकातून 'भंगलेल्या देवळा'चे निदान आरंभीचे तरी कथानक स्फुरले असावे असे वाटते. किंबहुना, माडखोलकरांनी आपल्याच व्यक्तित्वाची दुसरी बाजू चितारण्यासाठी 'भंगलेले देऊळ' ही कादंबरी तडकाफडकी लिहून काढली असावी, असेही म्हणता येईल. 'मुक्तात्म्या' सारखी राजकीय (?) स्वरूपाची कादंबरी लिहिल्यानंतर आपल्या सामाजिक विचारांच्या प्रतिपादनासाठी त्यांनी लागलीच भंगलेले देऊळ ही कादंबरी लिहिली, यावरून हे दिसून येत नाही काय?

ते काहीही असले तरी ' मुक्तात्म्या ' नंतर त्यांनी लिहिलेली ही दुसरी कादंबरी अनेक विरोधी वैशिष्ट्यांनी विनटलेली आहे यात शंका नाही. ' मुक्तात्मा ' ही राजकीय स्वरूपाची कादंबरी, तर ' भंगलेले देऊळ ' ही सामाजिक कादंबरी. पहिली जेवढी प्रदीर्घ, तेवढीच दुसरी लहान. पहिलीतील कथानक अगदी अस्ताव्यस्त पसरलेले, तर दुसरीतील अत्यंत आटोपशीर. रचनेच्या बाबतीतील शिथिलपणा ' मुक्तात्म्या 'त वारंवार जाणवतो; उलट ' भंगलेल्या देवळा 'ची रचना अगदी बांधेसूद. संसाराप्रमाणेच लेखनकलेतही संयम सोडला म्हणजे काय होते याचे ' मुक्तात्मा ' हे प्रत्यक्ष उदाहरण आहे, तर संयमशील कलेच्या निर्मितीचे सौंदर्य पाहण्यासाठी ' भंगलेल्या देवळा 'कडे अंगुलिनिर्देश करायला काही हरकत नाही. जणू स्त्रीमोहाच्या बाबतीत ज्या संयमाच्या अभावी ' मुक्तात्म्या'तील चंद्रशेखरने आपल्या राजकीय जीवनाचा विचका करून घेतला त्या संयमाचे सर्वव्यापी तत्त्वज्ञान शिकवण्यासाठीच ' भंगलेले देऊळ ' लिहिले गेले ! आणि हे अक्षरश: खरे वाटते. ' संयमा'चे महत्त्व ' भंगलेल्या देवळा'त इतक्या ठिकाणी सांगितले आहे की, केवळ त्याचसाठी लेखकाने ही कादंबरी लिहिली असावी असा तर्क करणे अपरिहार्य होते. ' मानवजातीचे कल्याण हे स्वैराचारात नसून संयमात आहे. भोगात नसून त्यागात आहे. ' (१५४) आणि म्हणून ' मानवजातीच्या हाती स्वैराचाराची सनद मात्र देऊ नका. ' (१५६) हा तर आपल्या आयुष्यातील अनुभवातून अनसूयेने काढलेला सारभूत सिद्धान्त होय ! आणि तो तिने वारंवार सांगितला आहे. ' जीविताचे सारे सौंदर्य प्रमाणबद्धतेत व ती प्रमाणबद्धता संयमाने येते, ' (५८); ' आकर्षणाने वस्तुजात एकमेकांकडे ओढले जात असतील, परस्परांशी संबद्ध होत असतील, पण त्यांच्या त्या संबंधाला शाश्वती, सौंदर्य आणि शुचिता कशामुळे येते ? संयमाने. त्या आकर्षणाला विवेकाने बंधन घातल्याने.' हे तिचे उद्‌गार काय दाखवितात ? आणि जी गोष्ट संसाराच्या बाबतीत खरी आहे तीच कलेच्या क्षेत्रातही खरी नाही काय ? संसारात जसा संयम पाहिजे, तसा कलानिर्मितीतही संयम पाहिजे. भवभूतीपेक्षा आपल्याला कालिदास अधिक का आवडतो याचे कारण देताना अनसूया म्हणते, ' कला म्हटली म्हणजे संयम आलाच. आणि संयमाचे तर भवभूतीला अगदी वावडे होते. ' (३२) कालिंदीने आपल्या गृहरचनेत जी कलाभिरुची व्यक्त केली होती तिचे रसग्रहण करतानाही अनूने याच संयमाचे तत्त्व अधिक विशद करून मांडलेले आहे. संसार ही सुद्धा एक कलाच नाही का ? अशी तुलना करून जीविताप्रमाणे कलेचेही सौंदर्य प्रमाणबद्धतेत असते व ही प्रमाणबद्धता संयमाने येते, असे तिने सूचित केले आहे. (५८) तेव्हा संयमाचे महत्त्व प्रतिपादन करण्यासाठीच माडखोलकरांनी ही कादंबरी लिहिली असावी असे अनुमान करणे चुकीचे होणार नाही.

यावरून आणखीही एक गोष्ट स्पष्ट होते, ती अभ्यासकांनी जरूर लक्षात घ्यायला पाहिजे. एका विशिष्ट तत्त्वाच्या प्रतिपादनासाठी त्यांनी ही कादंबरी लिहिली असे म्हणणे

म्हणजे त्यांच्या कलाविलासामागे हेतुसंशोधनाचा गुप्त पोलीस बुद्धया लावणे होय, असे कुणी म्हणतील; पण ते खरे नाही. माडखोलकरांनी शुद्ध कलाविलासात्मक वाङ्मयानंदासाठी ही कादंबरी लिहिली नाही, ही गोष्ट सूर्यप्रकाशाइतकी स्पष्ट आहे. आपण आपले सगळे वाङ्मय हेतुपूर्वक लिहिले आहे, असे त्यांनी अनेक ठिकाणी म्हटले आहे. इ. स. १९२१ मध्ये आपले गुरू कै. श्री. कृ. कोल्हटकर यांना लिहिलेल्या पत्रात ('दोन तपे,' पा. १५२) आपली वाङ्मयविषयक विचारसरणी व ध्येय यांचे त्यांनी जे वर्णन केले आहे ते काय दाखविते ? त्याच पुस्तकात ' वाङ्मय हे मी साधन समजतो, साध्य नव्हे. ' (पा. २५१) असे माडखोलकरांनी स्पष्ट म्हटले आहे. मंडलेश्वर येथील साहित्य-संमेलनातील अध्यक्षीय भाषणात तर ' उद्बोधन ' हे ललितवाङ्मयाचे कार्य आहे, असा सिद्धान्तच त्यांनी मांडला होता. तेव्हा माडखोलकरांनी ' भंगलेले देऊळ ' ही कादंबरी संयमाचे तत्त्वज्ञान प्रतिपादन करण्यासाठी हेतुपुरस्सर लिहिली असे म्हटल्याने त्यांना अन्याय होतो असे मानणे चुकीचे होईल. 'त्या आनंदासाठीच मी हे लिहीत आहे. त्यापासून कोणी बोध घ्यावा अशी इच्छा नाही माझी. ' (पा. २); ' म्हणून म्हणते की, हे मी केवळ स्वतःला विरंगुळा वाटावा एवढ्याचसाठी लिहिते आहे. ' (पा. ४) या वाक्यांकडे बोट दाखवून कदाचित कुणी म्हणतील की, माडखोलकरांनी ही कादंबरी केवळ आनंदासाठी लिहिली आहे, बोधासाठी नाही. त्यावर उत्तर एवढेच की, ही वाक्ये कादंबरीची नायिका अनसूया भागवत हिची आहेत, माडखोलकरांची नाहीत. आपल्या नायिकेने केवळ विरंगुळ्यासाठी आत्मकथा लिहिली आहे, बोधासाठी नव्हे, असा परिणामकारक आभास निर्माण करणे हा लेखकाच्या लेखणीचा कलाविलास होय. आणि अनूने आपण केवळ आनंदासाठी लिहीत आहो असे कितीही म्हटले असले तरी त्यावर विश्वास बसणार कसा ? आपल्या अनुभवाचे सार सांगताना कादंबरीत मधून मधून तिने सिद्धान्तप्राय बोधवाक्ये पेरली आहेत. इतकेच नाही तर शेवटी विवाहसंस्थेवर बरेचसे भाष्यही केले आहे, आणि त्या भाष्यातून जणू संदेश दिला आहे की, ' विवाहसंस्थेचे हे ' देऊळ ' भंगलेले असेल, भ्रष्ट झालेले असेल, तर तुमच्या कल्पनेप्रमाणे त्याचा जीर्णोद्धार करा, पण ते अजिबात पाडून टाकून मानवजातीच्या हाती स्वैराचाराची सनद मात्र देऊ नका. ' (पा. १५६) हा प्रत्यक्ष उपदेश किंवा बोधच नाही काय ? अशी स्थळे या कादंबरीत अनेक आली आहेत; पण ही कादंबरी बोधात्मक व हेतुपूर्वक ठरली तर त्यात बिघडले काय ? त्यामुळे तिच्या कलागुणांना फारसा कमीपणा येत नाही. किंबहुना कलेची बहुतेक तंत्रे सांभाळून हा बोध केलेला असल्यामुळे तिला एक प्रकारचे वैशिष्ट्य प्राप्त झाले आहे, असे मला वाटते. उपदेशपर कादंबरीही किती कलापूर्ण असू शकते याचा ' भंगलेले देऊळ ' हा एक सुंदर नमुना होय. माडखोलकरांना या बाबतीत मिळालेल्या यशाचे मुख्य कारण, त्यांनी बोध केलेला असला तरी तो कलात्मक संयम बाळगून केलेला आहे. नाही म्हणायला कादंबरीच्या शेवटी अनूने विवाहसंस्थेवर जे भाष्य केले आहे ते मात्र अनावश्यक व

अप्रस्तुत वाटते. ही कादंबरी म्हणजे तिच्या वैवाहिक जीवनाची कथा असल्यामुळे तिने विवाहसंस्थेवर भाष्य करायला एरवी हरकत नसावी; पण संपूर्ण कथा वाचताना विवाहसंस्थेच्या इष्टानिष्टत्वासंबंधी कोणताच परिणाम मनावर होत नाही, हे मात्र खरे आहे. त्या दृष्टीने ही कादंबरी लिहिली आहे असे म्हणता येत नाही. अनूच्या बाबतीत विवाहबंधन तिला उपकारक ठरले की जाचक झाले, असा प्रश्न विचारण्याचे आपल्या मनात देखील येत नाही. त्यामुळेच हा शेवटचा भाग मुख्य कथानकातून स्वभाविकपणे उत्क्रांत झाल्यासारखा न वाटता चिकटवल्यासारखा वाटतो. आणि दुर्दैवाची गोष्ट अशी की, या भाष्यातील सिद्धान्ताच्या अनुषंगानेच ' भंगलेले देऊळ ' हे कादंबरीचे नामकरण लेखकाने केले आहे. त्यामुळे वाचकाची दिशाभूल होते. कादंबरीच्या प्रतिपाद्याविषयी चुकीच्या कल्पना होऊन त्या दृष्टीने त्याने कादंबरीचे निरीक्षण व परीक्षण केले तर त्यात त्याला सदोषता आढळल्यावाचून राहात नाही. शिवाय, घटस्फोटाची तरफदारी करणाऱ्या अनूला स्वतःला मात्र घटस्फोट घेण्याची आवश्यकता वाटत नाही या गोष्टीतच तिच्या त्या प्रतिपादनाचे वैयर्थ्य साठलेले आहे. हा शेवटचा भाग लिहिताना थोडा अधिक संयम बाळगला गेला असता तर या कादंबरीला हे जे गालबोट लागले ते लागले नसते. हा एक अनावश्यक व अप्रस्तुत भाग सोडला तर या बोधपूर्वक कादंबरीची रचना कलात्मक झाली आहे यात संशय नाही.

आणि हा कलात्मक संयम पाळता यावा म्हणूनच जणू काय माडखोलकरांनी या कादंबरीतील कथा सांगताना पात्रमुखी निवेदनशैलीचा अवलंब केला आहे. निदान, ही गोष्ट त्यांना उपकारक झाली असे म्हणायला हरकत नाही. आपल्या कादंबरीतील कथा लेखक स्वतःच सांगतो ती प्रत्यक्ष निवेदनपद्धती होय; आणि आपणाव्यतिरिक्त इतरांकडून कथा सांगितली तर स्थूलमानाने तिला अप्रत्यक्ष निवेदन म्हणता येईल. पत्रे, वर्तमानपत्रातील उतारे, दैनंदिनीमधील पाने वगैरेंचा कथानिवेदनासाठी उपयोग करून घेणे हे अप्रत्यक्ष निवेदनच होय; पण त्यातील विशेष महत्त्वाचा आणि लोकप्रिय प्रकार म्हणजे कथेतील कोणत्या तरी व्यक्तीकडून, प्रामुख्याने मुख्य व्यक्तीकडून, आपले चरित्र सांगवणे. कथेचा नायक किंवा नायिका जणू आत्मकथाच सांगत आहे असा आभास निर्माण करून लेखक लिहीत असतो. हरिभाऊंच्या ' पण लक्षात कोण घेतो ', ' मी ' वगैरे कादंबऱ्यांतून या पद्धतीचा अवलंब केलेला आहे. सामान्यतः त्यांना आत्मवृत्तपर कादंबऱ्या म्हणून संबोधण्यात येते; पण त्यापेक्षा प्रा. वा. म. जोशी यांनी या प्रकाराला 'पात्रमुखी' कादंबऱ्या म्हटले आहे तेच अधिक समर्पक वाटते. ' आत्मवृत्तपर ' या शब्दावरून जणू लेखक स्वतःचे चरित्र वर्णन करीत आहे की काय अशी शंका यायला आणि गैरसमज व्हायला जागा होते. पण वस्तुस्थिती वेगळीच असते. लेखकाने निर्माण केलेल्या कथासृष्टीतील तरी महत्त्वाचे पात्र ती कथा सांगत असते. त्या पात्राने सांगितलेल्या किंवा तिच्यातील प्रसंगांचा कादंबरीकाराच्या स्वतःच्या चरित्राशी आणि चारित्र्याशी प्रत्यक्ष असा संबंध

असतोच असे नाही. आणि म्हणून अशा कादंबऱ्यांना 'आत्मवृत्तपर' म्हणणे चुकीचे होय. प्रि. भाटे यांनी लिहिलेल्या ' प्रेम की लौकिक ' या कादंबरीत मात्र लेखकाने नायकाच्या रूपाने स्वत:चे चरित्र वर्णन केलेले असल्यामुळे तिला आत्मवृत्तपर कादंबरी म्हणणे शोभून दिसेल; पण केवळ निवेदनशैली म्हणून कथानकातील एखादे पात्र आपले स्वत:चे चरित्र सांगत असल्याचा आभास लेखकाने निर्माण केलेला असेल तर त्या कादंबरीस आत्मवृत्तपर न म्हणता पात्रमुखी म्हणणेच अधिक श्रेयस्कर होय. माडखोलकरांची ' भंगलेले देऊळ ' ही कादंबरी अशीच ' पात्रमुखी ' आहे, आत्मवृत्तपर नव्हे. खुद्द लेखकाने तिला ' एका मानिनीची आत्मकथा' म्हणून म्हटले आहे.

या पात्रमुखी निवेदनपद्धतीमुळे किंवा आत्मकथेच्या स्वरूपामुळे या कादंबरीत जसे काही गुण निर्माण झाले आहेत तसे काही स्वाभाविक दोषही उत्पन्न झाले आहेत. कथानिवेदनाची पात्रमुखी पद्धत ही अत्यंत परिणामकारक व प्रत्ययोत्पादक असते. कादंबरीकारापेक्षा एखाद्या पात्रानेच आपली हकीगत सांगितली तर तिच्यावर विश्वास लौकर बसतो, आणि त्यामुळे वस्तुनिष्ठेचे नैसर्गिक वातावरण आपोआप निर्माण होते. एरवी लेखकाने सांगितलेली कथा ' खरी ' कशावरून अशी शंका येणे साहजिक ठरेल. पण कथेतील पात्र स्वत:च जर आपली सुखदु:खे सांगू लागले तर त्यांवर विश्वास लौकर बसतो, आणि लेखकाला इष्ट आणि आवश्यक असलेला परिणाम वाचकाच्या मनावर ताबडतोब होऊ शकतो. तशात, एखादी स्त्री जर आपली कहाणी सांगू लागली तर वाचकावर होणारा परिणाम विचारायलाच नको. लेखकाने निर्माण केलेल्या मायाजालात गुरफटून वाचक त्या स्त्रीच्या स्वाधीन होतो आणि तिने सांगितलेली हकीकत समरसतेने व उत्कंठेने ऐकून घेतो. हरिभाऊंची यमू आपले चित्त ताबडतोब आकृष्ट करून घेते याचे हेही एक महत्त्वाचे कारण होय. स्त्रियांची दु:खे समाजाच्या वेशीवर टांगण्यासाठी अनेक कादंबरीकारांनी या पात्रमुखी शैलीचा स्वीकार केला आहे, याचे दुसरे कोणते कारण असू शकेल ? या पद्धतीमुळे लेखक आपल्या कथानायिकेचे व्यक्तिदर्शन अतिशय उठावदार रीतीने सहज करू शकतो. पण त्याचबरोबर इतर पात्रांची चित्रे रेखाटायला त्याला अडचण निर्माण होते, आणि म्हणून दुसऱ्या अनेक युक्त्या त्याला योजाव्या लागतात. त्यामुळे अशा कादंबरीत कथानिवेदकाचे अंत:करण जसे आपल्यासमोर उघडून ठेवले जाते तसे इतर पात्रांविषयी होत नाही, निदान ते तितके परिणामकारक होत नाही. आणि दुसरे असे की, त्या एका व्यक्तीने काढलेली इतर पात्रांची स्वभावचित्रे एकांगी असण्याचा अधिक संभव असतो. एखाद्या व्यक्तीच्या आत्मचरित्रात एरवी जे गुणदोष संभवतात तेच पात्रमुखी कादंबरीतही संभवतात. आत्मचरित्र जितके प्रामाणिकपणे लिहिले जाईल तितके ते अधिक विश्वसनीय ठरते. पण आत्मचरित्राचा लेखक आपल्या व्यक्तित्वाची जाणीव सहसा विसरू शकत नाही आणि त्यामुळे त्याच्याकडून निःपक्षपाती-पणाने आपले चरित्र लिहिले जाणे जवळजवळ असंभवनीय असते. आपल्या चरित्रातील

आणि चारित्र्यातील वैगुण्ये लोकांच्या डोळ्यांत भरणार नाहीत अशाच रीतीने तो लिहिण्याचा संभव असतो. निदान त्यांना काही तात्त्विक सिद्धान्तांची बैठक देऊन त्यांचे समर्थन त्याच्याकडून होणे अगदीच अशक्य नसते. त्याच्या सान्निध्यात आलेल्या इतर व्यक्तींची चित्रे तो आपल्या पूर्वग्रहानुसार काढणार हे काय सांगायला पाहिजे? त्यामुळे आत्मकथेत कथानायक किंवा नायिका यांच्याव्यतिरिक्त इतरांची चित्रे साधारणपणे एकांगी आणि पूर्वग्रहदूषित राहतात. आत्मचरित्र किंवा आत्मकथा यांतील हे ठळक आणि महत्त्वाचे गुणदोष 'भंगलेल्या देवळात' देखील उतरलेले दिसून येतील.

'भंगलेले देऊळ' ही एका मानिनीची आत्मकथा आहे. अनसूया भागवत ही ती मानिनी असून तिने आपल्या विवाहोत्तर चरित्राची आणि चारित्र्याची कहाणी स्वतःच निवेदन केलेली आहे. ही कहाणी विशेष गुंतागुंतीची नाही, तर अगदी सरळ आणि साधी आहे. अरू, दिनू, व मनू या सवंगड्यांबरोबर तिने घालविलेले बालपण, त्या वेळी तिच्या मनात निर्माण झालेली अरुविषयीची आसक्ती, पुढे कॉलेजात गेल्यावर तो अनूच्याच घरी राहायला लागल्यापासून त्या उभयतांनी घालविलेले सहजीवन, त्यातून निर्माण झालेले अनूचे अरूवरील वासनायुक्त प्रेम आणि अरूचे अनूवरील तथाकथित वासनारहित प्रेम, अरूने केलेला अनूचा प्रेमभंग, नंतर कालिंदीच्या मध्यस्थीने अनूचा अनिरुद्धाशी झालेला परिचय, त्या परिचयाचे प्रेमात आणि मग विवाहात झालेले रूपांतर, विवाहानंतर त्यांनी काही काळपर्यंत अनुभवलेले सुखोपभोग, मग अनूची सुरू झालेली बाळंतपणे, त्यांमुळे ओसरू लागलेले तिचे यौवन, व म्हणून पांगलेली अनिरुद्धाची भोगासक्त मनोवृत्ती, उपकारबुद्धीने म्हणून अनूने घरात आणून ठेवलेल्या विधवा पण सुंदर व तरुण मनूच्या मनावर अनिरुद्धाच्या भोगासक्तीने मिळविलेला विजय, त्यांचे चालू झालेले विलास आणि त्यांमुळे 'मानिनी' अनसूयेवर ओढवलेला घराबाहेर पडण्याचा प्रसंग; अनूच्या आत्मकथेच्या साखळीतील हे एवढेच महत्त्वाचे दुवे आहेत. भिन्न भिन्न प्रसंगांतून निर्माण झालेल्या कार्यकारणभावाने हे दुवे सांधून आपल्या आयुष्याची कहाणी सांगताना निरनिराळ्या व्यक्तींची स्वभावचित्रे अनसूयेने अतिशय उठावदारपणाने काढून आपल्यासमोर ठेवली आहेत. आत्मकथा लिहिणारी कथानायिका अनू सोडली तर अरू (अरुण) 'अनिरुद्ध-प्रभाकर' आणि मनू या तीनच व्यक्ती महत्त्वाच्या आहेत. आणि या तिघांनीही अनूच्या आयुष्याचे मातेरे केले आहे. अनूचे खरेखुरे प्रेम अरूवर होते. इतके की, अनिरुद्धाशी विवाह झाल्यानंतर देखील तिला त्याची आठवण झाली नाही असा एकही दिवस गेला नाही. त्यानेही तिच्यावर उत्कट प्रेम केले, पण तिने विवाहाचा प्रश्न काढताच आपले प्रेम वासनारहित आहे, त्याचे विवाहात रूपांतर झाल्याने ते नष्ट होईल; 'लग्नाचा न् प्रेमाचा काही संबंध आहे, किंवा असावा असं वाटत नाही मला' (९१) असे सांगून, एक वेळ नव्हे तर दोन वेळ सांगून तिच्याशी विवाह करण्याचे त्याने नाकारले, तिची प्रेमसृष्टी उध्वस्त करून टाकली आणि म्हणून तिचे मन अनिरुद्धाकडे वळले. त्याच्याशी विवाह झाल्यानंतर काही वर्षांनी अनूच्या ओसरलेल्या

तारुण्याला विटून त्याने मनूशी संबंध जुळवला; आणि अशा रीतीने अनिरुद्ध आणि मनू या दोघांनी मिळून तिचा संसार धुळीला मिळविला. सारांश, अरू, अनिरुद्ध आणि मनू या तिघांनीही अनूच्या आयुष्याची नासाडी केलेली आहे. आणि त्याचीच हकीकत ती सांगत असल्यामुळे या तिघांचेही स्वभाव तिने कसे रंगवले आहेत हे पाहाणे नुसते मनोरंजकच नाही तर तिच्या आत्मकथेचा प्रामाणिकपणा पारखून पाहाण्याच्याही दृष्टीने उद्‌बोधक होईल.

त्यापूर्वी दोन गोष्टींचा निर्देश करणे अवश्य वाटते. अनूची ही आत्मकथा वाचायला सुरुवात केल्यापासूनच मनावर असा परिणाम होतो की, पुरुषवर्गाविषयी एक प्रकारचा दूषित पूर्वग्रह करून घेऊनच तर तिने लेखणी हातात घेतली नाही ना ? पुरुषवर्गाविषयी अगदी सिद्धान्तप्राय अभिप्राय ती आरंभापासूनच द्यायला सुरुवात करते. आणि हे व्रत तिने अखेरपर्यंत पाळले आहे. तिच्या या पुरुषद्वेषाच्या मुळाशी असलेला तिचा आवडता सिद्धान्त असा की, पुरुष म्हणजे ' नवपुष्पावरले भ्रमर ' (३); ' पुरुष स्वभावतःच बहुस्त्रीक आहे ' (१५४, ११७); ' एका स्त्रीच्या प्रेमावर कोणता पुरुष आजपर्यंत तृप्त झाला आहे ! अतृप्तता हा शापच आहे मुळी पुरुषजातीला' वगैरे. (३५) वास्तविक असे सामान्य सिद्धान्त बांधण्याइतपत पुरुषवर्गाचा तिला अनुभव तरी किती होता ? तिच्या आयुष्यात तिने पाहिलेल्या पुरुषव्यक्ती म्हणजे तिचे वडील रा. ब. भागवत, दिनू, अरू, अनिरुद्ध, अरविंद आणि प्रो. राजारामशास्त्री भागवत. पैकी तिच्या वडिलांचे तिच्या आईवर किती प्रगाढ प्रेम होते याचे वर्णन तिनेच अनेक ठिकाणी केले आहे. (१०२, ११९.) इतकेच नाही तर तिच्या आजीने ' असल्या अशुद्धाळ बायकोबरोबर संसार करण्याऐवजी तू दुसरं लग्न कर आपलं ! ' असे जेव्हा त्यांना सुचविले तेव्हा रात्री आपल्या बायकोला तिच्या 'पाठीवरून हात फिरवून' ते म्हणाले की, 'आईचं बोलणं मनावर घेऊ नकोस तू अगदी ! मी जसा तुला एकटा एक आहे तशीच तूही एकटी एक राहाशील मला जन्मभर ! ' (१२०) हा प्रसंग स्वतः अनूनेच वर्णन केलेला आहे ना ? प्रो. राजारामशास्त्री भागवत, दिनू वगैरेंना कथेत महत्त्वाचे स्थान नसल्यामुळे त्यांची या बाबतीतली वृत्ती अनूने वर्णन केली नसणे शक्य आहे. पण तिच्या आवडत्या सिद्धांताला पोषक असे त्यांचे दुर्वर्तन असते तर त्याचा उल्लेख केल्यावाचून ती राहिली नसती, हे काय सांगायला पाहिजे ? अरविंद कालिंदीबरोबर एकनिष्ठेने संसार करण्यात कसा रंगून गेला होता हेही तिला ठाऊक होते. राहाता राहिल्या तिच्या आयुष्यातील तिच्याशी प्रत्यक्ष संबंध आलेल्या अरू आणि अनिरुद्ध ह्या दोन व्यक्ती. त्यांतही अरूचे वर्तन तिच्या सिद्धांताला पोषक होते असे म्हणता येणे कठीण दिसते. तो स्वार्थी असेल, दुटप्पी असेल, पण ' भोगलोलुप ' आणि ' नवपुष्पावरचा भ्रमर ' नव्हता. आपली प्रेमदेवता वासनायुक्त प्रेमाच्या वैवाहिक सुखाचे दान करण्याला तयार असूनसुद्धा तो ते स्वीकारीत नाही. आणि तेही एकाच व्यक्तीच्या बाबतीत नव्हे, तर दोन व्यक्तींच्या बाबतीत. अतीव सुंदर असलेल्या

मनूशीही त्याने लग्न करण्याचे नाकारले, आणि अनूशीही लग्न करण्याचे नाकारले. तो भोगलोलुप होता असे म्हणण्यापेक्षा षंढ होता असे एक वेळ म्हटले तरी चालेल. तेव्हा पुरुषाच्या बहुस्त्रीत्वाचा सिद्धान्त त्याच्या उदाहरणावरून बांधणे तर्कशुद्ध दिसत नाही. शेवटी राहिला ' अनिरुद्ध–प्रभाकर'–तिचा पती. तो कदाचित भोगलोलुप असेलही, नव्हे होता असे घटकाभर धरून चालू, पण त्याच्या एकट्याच्या वर्तनावरून सर्व पुरुषवर्गाविरुद्ध तोंडसुख घेणे हे अनूसारख्या सुशिक्षित महिलेला शोभत नाही. मुंबईतील काही श्रीमंत लोकांचे ' बाहेरचे संबंध ' तिला माहीत होते असे ती म्हणते. ही माहिती तिला केव्हा आणि कशी मिळाली हे तीच जाणे. पण हा श्रीमंतांचा वर्ग म्हणजे सगळी पुरुषजात खात्रीने नव्हे. स्वतःच्या अनुभवातील एखाददुसऱ्या उदाहरणावरून सगळ्या पुरुषवर्गाला ती बदनाम करते, यावरूनच तिचा या बाबतीत काही तरी दूषित असा पूर्वग्रह बनला होता हे स्पष्ट दिसते. (किंवा तिच्या आड दडून राहून लेखकाकडून देखील हे अपसिद्धान्त अयशस्वीपणे मांडले गेले असणेही असंभवनीय नाही.) विशेष आश्चर्याची गोष्ट अशी की, अरूचा काय किंवा अनिरुद्धाचा काय कोणताही वाईट अनुभव येण्यापूर्वी, म्हणजे ती कॉलेजात असताना देखील तिचे पुरुषाविषयी अगदी वाईट मत बनलेले होते असे दिसते. आणि म्हणूनच तिने ब्राउनिंगच्या " Two in the Campagna " या कवितेचा सोयीस्कर रीतीने चुकीचा अर्थ लावून 'ही अतृप्ततेची कल्पना पुरुषांच्या स्वार्थी स्वभावाला शोभेशीच आहे. ब्राउनिंग प्रेमी असला म्हणून काय झालं ! किती झालं तरी पुरुषच तो. जातीवरच गेला अखेर आपल्या.' (३४) असा विकृत अभिप्राय खुशाल ठोकून दिला आहे. कॉलेजात शिक्षण घेत असताना, कोणत्या का कारणामुळे असेना, पण तिचा झालेला हा पूर्वग्रह प्रस्तुत आत्मकथा लिहितानाही कायम होता. किंबहुना, स्वानुभवाच्या किंचित मिश्रणाने त्या पूर्वग्रहाला आता विषारी धार आलेली होती. आणि म्हणूनच, दुष्यन्ताबरोबर नल आणि रामचंद्र यांच्यासारख्या पुरुषोत्तमांनाही तिने 'नवपुष्पावरचे भ्रमर' ठरविले. स्त्रियांना ' मनमुराद हाताळल्यावर कोमेजल्यामुळे फेकून' देणाऱ्या ' भोगलोलुप ' पुरुषांची म्हणून ही तीन उदाहरणे या पंडितेने दिली आहेत. कालिदासाच्या दुष्यंताने शकुंतलेला परत घालविली ती तो आणखी दुसऱ्या एखाद्या नवपुष्पावरचा भ्रमर बनला होता, किंवा शकुंतला मनमुराद हाताळल्यामुळे कोमेजली होती म्हणून नव्हे, हे कालिदासाच्या या अभिमानिनीला (३१-३२) माहीत नसेल असे कसे म्हणावे ? नलाने अरण्यात दमयंतीचा त्याग केला तो काय दुसऱ्या स्त्रीच्या नादी लागून ? की आपल्याबरोबर वनवासाचे कष्ट तिला सहन करावे लागू नयेत म्हणून ? रामचंद्राने केलेला सीतात्याग हा तर केवळ प्रजानुरंजनाच्या तत्त्वनिष्ठेसाठी होता, नवपुष्पावरचा भ्रमर बनून केलेला नव्हता. पण पुरुषाविषयीच्या पूर्वग्रहाने पछाडलेल्या अनूला त्याचे काय होय ! या उदाहरणांचा तिने केलेला दुरुपयोग हा तिच्या अज्ञानाचा नव्हे तर तिच्या पुरुषद्वेषाचा खासा पुरावा आहे.

तिच्या या मनोवृत्तीचे आणखी एक गमक आढळते. कावीळ झालेल्या माणसाप्रमाणे पुरुषाकडे विकृत दृष्टीने पाहणाऱ्या या अनूने स्वजातीयांच्या म्हणजे स्त्रियांच्या संबंधी मात्र दुरुद्गार काढलेले नाहीत. वास्तविक तिच्या आयुष्याचा विचका करायला पुरुषांप्रमाणेच, किंबहुना पुरुषांपेक्षाही अधिक प्रमाणात स्त्रियाच कारणीभूत झालेल्या आहेत. आपल्यावरील आपत्तींची सर्व जबाबदारी तिने अनेक वेळा आपल्याकडे घेतली आहे. 'गेल्या वर्षं दीड वर्षात तर आम्ही मनानेही एकमेकांना दुरावलो होतो. पण त्याला तरी माझी मीच जबाबदार नव्हते का ?' (१३२); 'मी त्यांना दोष देत नाही, तिला दोष देत नाही, दोष फक्त माझ्या नशिबाला देते.' (१५२); या वाक्यांवरून हेच दिसून येते. पण तिच्या या उद्गारांमुळे तिच्या अंगी विनयाचा खोटा गुण चिकटण्याचे काही कारण नाही. तिच्या आपत्तींना ती स्वत:—म्हणजे स्त्रीच—कारणीभूत होती, ही वस्तुस्थिती आहे. पण तिच्यापेक्षाही मनूने तिच्या आयुष्याची माती केली हे अधिक खरे आहे. पुरुष तर बोलून चालून भोगलोलुपच ! पण तिच्या धाकट्या बहिणीप्रमाणे असलेली मनू ? ती या भोगलोलुपतेपासून मुक्त होती वाटते ? मुळीच नाही. अनिरुद्ध आणि मनू यांच्या संबंधाबद्दल जितका अनिरुद्ध जबाबदार आहे तितकीच, किंबहुना त्याहूनही अधिक मनू स्वत: जबाबदार आहे. अनूने आयुष्यभर आपल्यावर केलेले उपकार विसरून ती अनूची जागा स्वीकारते. केवढी ही कृतघ्नता ! मनूसारख्या एका स्त्रीने अनूसारख्या दुसऱ्या एका स्त्रीच्या संसारावर निखारे ठेवून त्याची राखरांगोळी केली हे सत्य आहे. याबद्दल अनूने तिला दोषही दिला आहे. पण त्याबाबत सर्व स्त्रीजातीसंबंधी सामान्य सिद्धान्त काही तिने काढले नाहीत. पण मनूचा अपराध एवढ्यावरच संपत नाही. वनूताईचा निरोप सांगण्याचे निमित्त करून समाजसेवेचे आणि व्यक्तिविकासाचे धडे अनूला देण्यात मनूने काय साधले ? 'पण हे पुरुषांनाही नाही का लागू ? ते नाही का स्वत: रोज पाच तास कोर्टात जात ?'...(१२३) वगैरे युक्तिवाद करून अनिरुद्धविरुद्ध बंड करायला अनूला मनूनेच प्रवृत्त केले. ही गोष्ट सहजासहजी घडली की मधूनमधून आणि काही वेळपर्यंत का होईना पण अनूला घराबाहेर काढण्यासाठी मनूने बुद्ध्या केली ? तिच्या या उपदेशांमुळेच जणू आपण अनिरुद्धाच्या म्हणजे पुरुषाच्या गुलामगिरीत आहोत, तिच्यातून सुटून आपल्या व्यक्तित्वाचा विकास करण्यासाठी समाजसेवेसाठी आपण बाहेर गेले पाहिजे, असे अनूला वाटू लागले. ती वारंवार बाहेर जाऊ लागली. त्याचा इष्ट तो परिणाम होऊन अनिरुद्धाला आपल्या नादी लावण्यास इष्ट तो अवसर मनूला सापडला आणि जे व्हायला पाहिजे होते ते सिद्ध झाले. हा पाश मनूने इतक्या कुशलतेने फेकला होता की, अनूसारख्या 'पुस्तकी पंडिते'च्या मुळी तो लक्षातसुद्धा आला नाही. आणि तो येणार कसा ? पुरुषद्वेषाने आंधळ्या झालेल्या अनूला स्वजातियांच्या या लीला कळल्या नाहीत, यात आश्चर्य नाही.

अनूच्या आयुष्याची राखरांगोळी करण्यासाठी ती स्वतः आणि मनू यांखेरीज आणखीही एक व्यक्ती कारणीभूत झालेली आहे. ती म्हणजे कालिंदी ! पाठारे प्रभू जातीतील ही कलाभिज्ञ कॉलेजकिशोरी संस्कृत काव्यनाटकादिकांच्या अभ्यासाने अत्यंत रसिक अशी प्रणयपंडिता बनलेली होती. उर्वशी, शकुंतला, हंसपादिका या प्रणयिनींची उदाहरणे तिला मुखोद्गत होती. आपल्या शृंगारभूषेत आणि गृहव्यवस्थेत कमालीची कलाभिज्ञता दाखविणारी ही कामिनी आपल्या प्रियकराच्या प्रेमाराधनात अतिशय तत्पर होती. प्रणयाची सर्व चेष्टिते अनुभवलेल्या या चतुर कालिंदीनेच अनूला प्रणयाचा पहिला पाठ दिला. आणि पुढे अनिरुद्धाचे प्रणयस्थान बनलेल्या अनूला त्याच्या जाळ्यात अडकवण्याचे कार्य तिने मोठ्या कुशलतेने पार पाडले. किंबहुना, तेवढ्याच कार्यासाठी या कादंबरीत तिची निर्मिती लेखकाने केलेली आहे. त्या उभयतांचा परिचय घडवण्यापासून तो विवाहानंतर अनूला अनिरुद्धाच्या रतिमंदिरापर्यंत पोचवल्यावर 'अलमावेगेन, नन्वयमाराधयिता जनस्तव समीपे वर्तते।' (१०५) असे हसून बोलून परत फिरणाऱ्या कालिंदीची या कादंबरीतील भूमिका एका दूतीची आहे. अनिरुद्धाचे पूर्वचारित्र आणि चारित्र्य यांची माहिती असूनही तिचा सुगावा अनूला मुळीच लागू न देता तिने हे सर्व केले ! हे खरे असेल तर याही ठिकाणी एका स्त्रीनेच दुसऱ्या स्त्रीचा घात केला हे सिद्ध होत नाही काय ? पण हा विचार अनूच्या डोक्यात कधीच आला नाही ! याचे कारण उघड आहे. पुरुषद्वेषाने ती आंधळी झाली होती !

अशा या अनूने आत्मकथा लिहिताना, तिच्या दृष्टीने आपल्या आयुष्याचा विचका करणाऱ्या पुरुषांची, म्हणजे अरू आणि अनिरुद्ध यांची स्वभावचित्रे कशी रंगविली असणार हे न सांगताही कळण्यासारखे आहे ! या दोन व्यक्ती म्हणजे जणू सर्व पुरुषांचे प्रतिनिधी अशी समजूत करून घेऊन तिने त्यांच्याविषयी लिहिले आहे. या दोघांविषयीची अनूची मते म्हणजे त्यांच्या वर्तनाने तिच्या जीवनावर झालेल्या परिणामांची प्रतिबिंबेच ! आपल्या जीवनावर ज्यांचा अनिष्ट परिणाम होतो अशा व्यक्तीविषयी मनुष्य कधी सहानुभूतीने फारसा विचार करीत नाही. अनूच्या बाबतीत तसेच झाले असणे संभवनीय नाही का ? शिवाय त्यांच्याविषयी अनूला काय वाटत होते हे जसे तिने मांडले आहे तसे तिच्याविषयी त्यांना काय वाटत होते हे प्रामाणिकपणाने तिला मांडता येणे शक्य नाही. कारण अरूला आणि अनिरुद्धाला आपापली बाजू मांडण्याची संधीच 'पात्रमुखी' निवेदनशैलीमुळे त्यांना मिळालेली नाही. सामान्य वाचकांच्या दृष्टीने अरू आणि अनिरुद्ध यांची मते त्यांच्यासमोर अनूनेच मांडली आहेत. तेव्हा ती एकांगी असणार हे सहजच दिसते. या दोघांची चरित्रे म्हणजे तिने आपल्या भावनांच्या कुंचल्यांनी काढलेली चित्रे होत, हे विसरता कामा नये. उदाहरणार्थ, तिने अनिरुद्धाचे काढलेले स्वभावचित्र आपण थोडे न्याहाळून पाहू.

अनूच्या दृष्टीने अनिरुद्ध म्हणजे एक भोगलोलुप विषयासक्त पुरुष. त्याचे हे व्यक्तिदर्शन घडवण्याचा अनूने नाना प्रकारांनी प्रयत्न केलेला आहे. त्याने 'विलायतेला

जाण्यापूर्वी, विलायतेत असताना, किंवा विलायतेहून परत आल्यावर काही थेर' केले होते. त्याच्या विलायतेतल्या ढंगांचा अनूने वारंवार निर्देश केला आहे. (४) तिच्या वडिलांच्या मतानेही 'विलायतेत असताना त्याने गुण उधळले होते' (९६,९७) असे ती सांगते. अनिरुद्धाने विलायतेत केलेले 'थेर' 'ढंग' किंवा 'गुण' कोणते होते म्हणाल तर ते 'त्यांचे जवळजवळ ठरलेले लग्न मोठ्या मुष्किलीने मोडून त्यांच्या वडिलांनी त्यांना विलायतेहून परत आणले.' (९७). याचा अर्थ एवढाच की, विलायतेत असताना त्याने कोणत्या तरी तरुणीवर 'प्रेम केले' होते आणि या प्रेमाचे पर्यवसान विवाहात करण्याचे त्याने ठरविलेही होते. पण हे लग्न त्याने स्वत: नव्हे तर त्याच्या वडिलांनी मोडले होते. अर्थात, अनिरुद्धाचे विलायतेतील वर्तन शुद्ध 'प्रेमाचे' होते, 'स्वैराचाराचे' नव्हते. विवाहाची टाळाटाळ करून त्याने आपला संबंध चालू ठेवला असता तर त्याला 'ढंग' म्हणता आले असते. पण त्याने विलायतेत केले ते 'प्रेम' केले, ढंग नव्हे! शिवाय त्याला शीलहीन ठरविण्याइतपत त्याने 'थेर केले' होते तरी किती? अनूनेच दिलेल्या माहितीवरून असे प्रकरण एकच होते आणि तेही विशुद्ध प्रेमाचे. त्याचे तेथे ठरलेले लग्न त्याच्या इच्छेविरुद्ध त्याच्या वडिलांनी मोडले, आणि त्याला प्रेमभंगाचे दु:ख दिले (९७). हे सर्व ठाऊक असूनही मृत्युशय्येवर पडून आत्मवृत्त लिहीत असताना अनिरुद्धाने विलायतेत गुण 'उधळले' असे निखालस खोटे विधान अनूने करावे याचा अर्थ काय? वस्तुस्थिती माहीत नसणाऱ्यांनी त्याला शीलहीन ठरवला असेल, पण अनूनेही त्यांचीच री ओढावी हे आश्चर्य नाही काय? विलायतेला जाण्यापूर्वीही त्याने काही थेर केले होते असे ती म्हणते; पण उदाहरण मात्र एकही देत नाही. त्याने काही कुमारिकांना किंवा सौभाग्यवतींना फशी पाडले होते, की केले होते तरी काय? प्रत्यक्ष असा एकही पुरावा न देता ती त्याच्यावर हा आरोप करते! आणि तीच गोष्ट विलायतेहून परत आल्यानंतरची! याचे मात्र एकच उदाहरण आहे आणि ते त्याने मनूशी चालवलेल्या अनैतिक व्यवहाराचे. तथापि हाही संबंध अनिरुद्ध स्वैराचारी होता हे सिद्ध करण्याला पुरेसा नाही. तो अत्यंत विषयासक्त होता ही गोष्ट मान्य केली तरी आपली विषयवासना तृप्त करण्यासाठी त्याने, त्याच्यासमोर अनूनेच आणून ठेवलेल्या मनूखेरीज इतर स्त्रियांवर वाकडी नजर ठेवली किंवा भोवतालची आळी बिघडवून टाकली असे दिसत नाही. इतकेच नाही तर अतृप्त वासनांनी भारावलेल्या मनाने का होईना, पण त्याने पहिली १० वर्षेपर्यंत अनूशी प्रामाणिकपणाने संसार केला. मनू त्याच्या घरात आली त्यापूर्वी अनूची तीन बाळंतपणे उरकली होती (१२२). अनिरुद्धाला मनूचे भक्ष्य सापडले ते अनूच्या चौथ्या बाळंतपणानंतर. आणि याही गोष्टीला सर्वस्वी अनूच जबाबदार होती. तिने मनूला घरी आणण्यास अनिरुद्धाचा विरोध होता. घरी आल्यावरही तिच्याशी तो मर्यादेमुळे मुळीच बोलत नसे. त्याला मनूशी मोकळेपणाने बोलायला भाग पाडले अनूनेच. 'मुलांच्यासाठी' का होईना पण त्याच्याबरोबर मनूला फिरायला पाठविले अनूनेच! हे सर्व होत असताना अनिरुद्धाची अतृप्त नजर मनूवर

किंवा इतर स्त्रियांवर खिळली होती असे मानायला मुळीच जागा नाही. अनूकडून आपली वासना तृप्त होईनाशी झाल्यापासून तो बराच वेळ क्लबात काढू लागला व तेथे मद्यपान करू लागला (पा. ११५) हे अनूनेच सांगितले आहे. पण तो बाहेरच्या स्त्रियांवर नजर ठेवू लागल्याचे किंवा बाहेरख्यालीपणा करीत असल्याचे मात्र तिला मुळीच सांगता येत नाही. 'मनू केवळ निमित्त झाली त्या अनर्थाला. ती आली नसती तर दुसरी कोणी तरी आली असती आमच्या सहजीवनाची नासाडी करायला. त्यांच्या रक्तातच आहे ते मुळी.' (१५१) असे म्हणून तर तिने अनिरुद्धाव' फा' मोठा अन्याय केला आहे. विवाह झाल्यापासून गेल्या दहा वर्षांत आवश्यकता असतानाही ज्याने दुसऱ्या स्त्रीकडे ढुंकूनही पाहिलेले आढळत नाही त्याच्याविषयी असे दुरुद्गार काढणे म्हणजे या आधुनिक सुशिक्षित पंडितेच्या दूषित दृष्टीची कमाल होय ! तथापि अनूने असे म्हटले तरी तिनेच निवेदन केलेल्या आत्मकथेवरून हा त्याच्या रंगढंगांचा पुरावा आहे असे कुणी म्हणणार नाही. अनूने मात्र तसे म्हटले आहे. नव्हे-नव्हे, अनिरुद्धाचा मनूशी संबंध जुळल्यावर ही मानिनी स्वतःहून घर सोडण्याचा विचार करते व त्याप्रमाणे निघूनही ज|ते; पण त्या प्रसंगाचे वर्णन करताना मात्र 'त्यांनी मला टाकली' (३) असा धादांत खोटा आरोप ती त्याच्यावर करते! अनिरुद्धाविरुद्ध अनूच्या बनलेल्या पूर्वग्रहदूषित दृष्टीचाच हा दोष नाही काय ? अनूने लिहिलेल्या आत्मकथेत बिचाऱ्या अनिरुद्धाची ही बाजू कोण पुढे मांडणार ?

पण या दोषामुळेच 'भंगलेले देऊळ' या कादंबरीला एक प्रकारचे कलात्मक सौंदर्य प्राप्त झालेले आहे असे म्हणता येईल. कारण किती झाले तरी 'भंगलेले देऊळ' ही एक कादंबरी आहे; स्वतंत्र आणि विशुद्ध अशी 'आत्मकथा' नव्हे. कादंबरीवर आत्मकथेचा आभास निर्माण करण्याचा तो जाणूनबुजून कलात्मक प्रयत्न आहे, आणि या प्रयत्नात माडखोलकरांना चांगले यश लाभले आहे यात शंका नाही. एखाद्या व्यक्तीने लिहिलेल्या आत्मचरित्रात सामान्यतः जे गुणदोष उतरतात ते अनूच्याही आत्मकथेत त्यांनी निर्माण केले आहेत. आणि यातच माडखोलकरांच्या कलात्मक दृष्टीची सूक्ष्मता प्रत्ययास येते. अनूच्या ठिकाणी निर्माण केलेल्या पूर्वग्रहदूषित दृष्टीमुळेच तिच्या स्वभावाचा मानवीपणा आपणांस पटत नाही काय ? आत्मचरित्रात जो प्रामाणिकपणा असतो तोही तिला आपले पूर्वचरित्र मोकळेपणाने सांगायला लावून या कादंबरीत लेखकाने निर्माण केला आहे. आत्मचरित्रलेखकाच्या अंगी आपल्या दोषांवर पांघरूण घालण्याचा, आपल्या चुकीच्या निर्णयांना तात्त्विक सिद्धान्ताचे अधिष्ठान देऊन त्यांचे समर्थन करण्याचा एक महत्त्वाचा दोष आढळून येतो. याही दृष्टीने अनूची ही आत्मकथा प्रत्ययोत्पादक उतरली आहे. अनिरुद्धाशी वचनबद्ध झाल्यानंतर तो शीलहीन आहे असे कळल्यावर देखील आपल्या कृतीचे समर्थन करण्यासाठी तिने केलेला युक्तिवाद हे याचे उत्तम उदाहरण म्हणून दाखवता येईल. तिच्या स्वतःच्या दृष्टीने अनिरुद्धाच्या पूर्वचरित्राकडे दुर्लक्ष करणे तिला

आवश्यक वाटते आणि म्हणून शिक्षणाचा प्रसार आणि लग्नाचे वाढते वयोमान लक्षात घेता 'प्रौढ प्रेमिकांनी एकमेकांच्या पूर्वायुष्याची चिकित्सा फारशी खोलात शिरून करू नये हेच बरे नव्हे का ?' 'अनाघ्रात पुष्पांची अपेक्षा करण्याचे ते युग संपले आता !' (९८) असे सिद्धान्त ती खुशाल पुढे मांडते. इतकेच नव्हे तर 'बदललेल्या परिस्थिती-प्रमाणे शीलाच्या न् नीतीच्याही कल्पना थोड्या बदलावयाला नकोत का ?' (९९) असा प्रश्न ती विचारते. हे या ठिकाणी केवळ आत्मसमर्थनासाठी आणि अनिरुद्धाबरोबर आपल्याही पूर्वचरित्रावर पांघरूण घालण्यासाठीच तिने म्हटले आहे. पण याच 'बदललेल्या परिस्थितीनुसार' नीतिकल्पनाही बदलण्याच्या तत्त्वज्ञानाचा विचार थोडा लांबवून, 'वारंवार झालेल्या बाळंतपणांमुळे, फारसे वय उलटलेले नसतानाही, तू आपल्या पतीच्या वासना तृप्त करण्यास असमर्थ झाली आहेस; तेव्हा आता या 'बदललेल्या परिस्थितीत' अनिरुद्धाकडून पूर्वीच्याच नैतिक निष्ठेची अपेक्षा न करता मनूबरोबर चालू झालेला त्याचा स्वाभाविक संबंध 'अपरिहार्य' मानून तिकडे दुर्लक्ष कर,' असे जर तिला कुणी सांगितले असते तर ती गप्प राहिली असती का ? सारांश, वरील तत्त्वज्ञान तिने त्या ठिकाणी केवळ आपल्या समर्थनासाठीच सांगितले आहे ! आणि एका कादंबरीतील आत्मकथेची नायिका या नात्याने तिचा असा स्वभाव रंगविण्यातच लेखकाचे कलात्मक कौशल्य आहे.

या कौशल्याचे उदाहरण म्हणून आणखी एका गोष्टीकडे अंगुलिनिर्देश करता येईल. प्रस्तुत आत्मकथा अनूने मृत्युशय्येवर पडून लिहिली आहे. आजारीपणात मनुष्याची स्मरणशक्ती फार तल्लख होते असे सांगून आपले विवाहपूर्व आणि विवाहोत्तर अनुभव तिने इतक्या स्पष्टपणे वर्णन केले आहेत की, जणू ते प्रसंग आताच आपल्यासमोर घडत असल्याचा भास होतो. तथापि, आजारीपणातच काही गोष्टींचा विसर पडणेही शक्य असते. पूर्वी अभ्यासलेल्या काव्याची ओळ न् ओळ शब्दशः लक्षात राहणे किंवा तिचे बिनचूक स्मरण होणे अशा वेळी शक्य दिसत नाही. आजारी माणसाच्या स्मरणशक्तीचा हा स्वाभाविक दोष माडखोलकरांनी सहज सूचित केला आहे. अनू आपल्या आयुष्याची हकीगत सांगायला सुरुवात करतानाच 'सुकले फूल न देत वास जरि अश्रूंनी भिजले' ही गोविंदाग्रजांची ओळ 'सुकले फूल न उमले जरि ते अश्रूंनी भिजले' अशी उद्धृत करते. हा तिच्या स्मरणशक्तीचा पंगुपणाच नाही काय ? ऑथेल्लोसाठी डेस्डिमोना ला शेवटी रक्ताने न्हाण्याचा प्रसंग आला हेही तिचे म्हणणे बरोबर नाही. कारण ऑथेल्लोने डेस्डिमोनाचा प्राण गळा दाबून घेतला. या चुकीच्या उदाहरणांनी अनूच्या या आत्मकथेत स्वाभाविकपणाचीच भर पडली आहे असे नाही का वाटत ?

श्री. माडखोलकरांच्या 'भंगलेले देऊळ' या कादंबरीकडे पाहण्याची एक दृष्टी आतापर्यंत अभ्यासकांसमोर मांडली. एका आत्मकथेत आलेल्या व्यक्ती या दृष्टीनेच काही पात्रांच्या स्वभावविशेषांचे निरीक्षण व परीक्षण केले. ते सर्वांगपरिपूर्ण आहे असा गैरसमज मात्र कोणी करून घेऊ नये. कादंबरीच्या आत्मकथात्मक स्वरूपामुळे तिला एक

प्रकारे मनोविश्लेषणात्मक स्वरूप आलेले आहे. हे मनोविश्लेषण पात्रमुखी कादंबरीत कसे एकांगी, सदोष व पूर्वग्रहदूषित असू शकते एवढेच दाखवण्याचा मुख्य उद्देश होता. पण याशिवाय या कादंबरीचे आणि ती लिहिणाऱ्या माडखोलकरांच्या लेखनशैलीचे इतर अनेक कलागुण आहेत. तिकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही.

आवश्यक तेवढ्याच वेचक प्रसंगांवर आधारलेल्या साध्या व सुटसुटीत कथानकाच्या रचनेमुळे माडखोलकरांच्या 'भंगलेल्या देवळा'ची इमारत अतिशय टुमदार व म्हणून आकर्षक झाली आहे. या इमारतीचा पाया आणि त्यावर उभारलेले मुख्य मंदिर अतिशय भरगच्च आणि बांधेसूद असे आहे. तथापि, त्याच्या रचनेत व्यक्त झालेल्या रचनाकौशल्यावरच समाधान न मानता सर्वसामान्य जनतेचे लक्ष आपल्या या कृतीकडे लौकर वेधले जावे म्हणून त्यावर जो उपदेशाचा कळस चढविण्यात आला त्याचा जोड मात्र बरोबर सांधला गेला नाही. मंदिर बांधता बांधताच खालील रचनेला शोभून दिसेल असा एकसंध कळस जेव्हा उभारला जातो तेव्हा त्या कळसामुळे देवळाचे आणि देवळामुळे कळसाचे सौंदर्य परस्परांना पोषक होऊन अधिक वृद्धिंगत होते. पण केवळ लोकांचे लक्ष वेधण्यासाठी म्हणून खालच्या देवळावर मागाहून कसा तरी एखादा मोठा कळस ठेवण्यात येतो तेव्हा मात्र आपल्याच वजनाने तो कळस कलतो आणि त्यामुळे त्या देवळाला ' भंगलेल्या देवळा'चे स्वरूप येते. माडखोलकरांच्या या कादंबरीची स्थिती थोडीफार अशीच झाली आहे. कादंबरीच्या शेवटी, मुख्य कथानकातून स्वाभाविकपणे न निघणारा असा बोधाचा जो पसारा त्यांनी उभा केला आहे त्यामुळे त्यांनी दाखवलेल्या रचनाकौशल्यात लहानसे व्यंग निर्माण झाले आहे. याही बाबतीत त्यांनी संयम पाळण्याची काळजी घेतली असती तर किती तरी चांगले झाले असते असे राहून राहून वाटते. एरवी या कादंबरीतील कथानकाच्या रचनेत इतरत्र त्यांनी प्रशंसनीय संयम दाखविला आहे यात शंकाच नाही. कोणत्याही प्रसंगाचे वर्णन त्यांनी बाजवीपेक्षा अधिक होऊ दिलेले नाही. अनूने वर्णन केलेला अगदी आरंभीचा बाहुलाबाहुलीच्या लग्नाचाच प्रसंग पाहा ना. ' पण लक्षात-कोण घेतो ' या कादंबरीत हरिभाऊंनी वर्णन केलेल्या अशाच प्रसंगाच्या तुलनेने माडखोलकरांनी हा प्रसंग किती थोडक्यात वर्णन केला आहे, हे पाहण्यासारखे आहे. अनू आणि अरू यांची पहिली भेट, अनू आणि अनिरुद्ध यांची पहिली भेट, मनूवर ओढवलेले वैधव्यदु:ख, अनूने अरूजवळ केलेली प्रेमयाचना आणि त्याने दिलेला नकार, अनिरुद्धाने अनूजवळ केलेली प्रेमाची मागणी अशा अनेक प्रसंगांकडे माडखोलकरांच्या संयमित वर्णनशैलीचे नमुने म्हणून सहज बोट दाखवता येईल. आणि वर्णनाच्या ओघात मार्मिक सूचकतेने त्यांनी किती तरी ठिकाणी सौंदर्य ओतले आहे. ' चौपाटीवर सापडणाऱ्या निरनिराळ्या वस्तूंचा उपयोग करून ' अरू ' इतकी सुंदर घरकुले बांधायचा की, आपण चिमुकली मत्स्यकन्या होऊन त्याच्या त्या राजवाड्यात राहावे ' असे अनूला वाटत असे, हे वर्णन जसे त्या उभयतांच्या प्रणयी जीवनाचे सूचक आहे तसेच ' त्याला घरकुले बांधणे जितके आवडत

[illegible]केच ती वाहून गेलेली पाहणेही आवडत असे ' हे वर्णन त्या प्रणयाचे पर्यवसान कसे दुःखात होणार याचे सूचक आहे. जणू पुढे येणाऱ्या सुखदुःखांच्या सावल्याच आहेत ह्या ! अनूला आपल्याकडे राहायला बोलावणे करण्यासाठी जेव्हा कालिंदी तिच्याकडे जाते तेव्हा अनू म्हणाली, ' तू जरा बसशील की नाही आल्यासारखी ?—का अगदी अक्षत घेऊनच आली आहेस ? ' यावर 'आले असते अक्षत द्यायला. पण भाई विलायतेहून परत येऊन चार महिने झाले तरी लग्नाची गोष्ट काढू देत नाही न् तूही एम्. ए. होईपर्यंत लग्न करायला तयार होत नाहीस. मग देणार कुणाची अक्षत ? ' कालिंदीने दिलेल्या या उत्तरात अनू आणि अनिरुद्ध यांची नावे चमत्कारिक रीतीने एकत्रित आणून किती हृद्य सूचकता निर्माण केली आहे ! अरुचे आलेले पत्र पोलक्याच्या खिशात ठेवून कालिंदीच्या घरी गेल्यावर सायंकाळी अनू अनिरुद्धाबरोबर समुद्रावर फिरायला जाते. तेथे अनिरुद्धाने तिच्याजवळ प्रेमयाचना करताच ' विस्मयामुळे निश्चेष्ट पडून असलेले हात मी वर उचलून छातीजवळ नेले. त्याबरोबर पोलक्याच्या खिशात असलेले ते पत्र हाताला लागून माझ्या शरीरात एकदम दुःखावेगाची चमक उठली ! ' आणि त्यानंतर ' इतका वेळ त्या पत्रावर ठेवलेल्या हातांनी स्वतःचे तोंड झाकून घेऊन मी इंग्रजीत उद्गारले''क्षमा करा मला. ती गोष्ट शक्य नाही. ' (८२). या दोन्ही वाक्यांत सूचकतेमुळे अनूच्या अंतःकरणात अरुविषयीच्या भावना किती व्यापून होत्या याची कल्पना व्हायला मदत होत नाही काय ? अशा सूचक वर्णनामुळे कादंबरीच्या रचनाकौशल्यात भरच पडलेली आहे.

प्रस्तुत कादंबरीत प्रसंग फारसे नाहीत. अत्यंत अल्प प्रसंगांतून निर्माण झालेले विचार व भावना यांच्या आंदोलनांनीच कादंबरीचा सगळा भाग व्यापला आहे. त्यामुळे तिचे स्वरूप कृतिप्रधान नाही तर मतिप्रधान झाले आहे; आणि तिच्या या गुणविशेषाचा परिपोष करील अशीच यातील स्त्रीपुरुषपात्रांची सृष्टी माडखोलकरांनी निर्माण केलेली आहे. अनसूया, अरुण, अनिरुद्ध आणि मनू ही यातील महत्त्वाची पात्रे असून अनूचे आई, वडील आणि कालिंदी–अरविंदांचे जोडपे ही गौण पात्रे होत. अनूची आई आणि मनू या दोन व्यक्ती सोडल्या तर इतर सगळेच जण सुविद्य आहेत. त्यामुळे त्यांच्या जीवनाच्या एकमेकांच्या आयुष्यावर झालेल्या परिणामांची ही उद्बोधक पण चित्तवेधक कथा वाचताना आपण एका अर्थाने अत्यंत उच्च वातावरणात विहार करीत असतो. कादंबरीचा पूर्वार्ध तर काव्यशास्त्रविनोदाने नुसता भरून गेला आहे. कथेतील व्यक्तींच्या परस्परसंबंधांतून निर्माण झालेल्या भावनांवर तरंगत असतानाच त्यांतील समाजिक प्रश्नांनी आपले डोके भारावून जाते. या सामाजिक प्रश्नांचेही स्वरूप विविध आहे. प्रेमविवाह, प्रौढविवाह आणि मिश्रविवाह यांतून उद्भवणारे सामाजिक प्रश्न तर आहेतच, पण स्त्रीपुरुषांचे कार्यक्षेत्र, त्यांचे विवाहोत्तर जीवन, त्यांच्या विवाहपूर्व आयुष्यातील नीतिमत्ता, पुरुषांची स्वैराचाराची मनोवृत्ती, घटस्फोटाची आवश्यकता वगैरे आनुषंगिक प्रश्नही त्यात आहेत. स्थूल मानाने, विवाहविषयक

सर्वच प्रश्न यात येऊन गेलेले आहेत असे म्हणता येईल. पण कादंबरीत हे सर्व साधायचे असते ते त्यातील व्यक्तींच्या स्वभावाच्या क्रियाप्रतिक्रियांच्या द्वारे; आणि याच दृष्टीने व्यक्तिदर्शनाचे महत्त्व सर्वश्रेष्ठ आहे 'भंगलेल्या देवळा' तील सर्वच व्यक्तींचे दर्शन मांडखोलकरांनी अगदी ठसठसशीतपणे केलेले आहे; आणि त्यातच त्यांच्या यशाचे रहस्य आहे. त्यांनी निर्माण केलेल्या व्यक्तींचा थोडक्यात विचार करू.

कादंबरीच्या पूर्वार्धात आपल्या डोळ्यांसमोर सदैव उभ्या असलेल्या प्रमुख व्यक्ती म्हणजे अनू आणि अरू. अनू ही लक्षाधीश रा. ब. भागवतांची एकुलती एक मुलगी. रा. ब. भागवत हे स्वतः सामाजिक सुधारणांचे पुरस्कर्ते होते आणि त्यांच्याकडे महाराष्ट्रातील प्रख्यात समाजसुधारक प्रो. राजारामशास्त्री भागवत बारंवार येत असत. त्यामुळे त्यांच्या घरातील वातावरण कसे होते याची कुणालाही कल्पना करता येईल. श्रीमंत आई–बापांची एकुलती एक मुलगी असल्यामुळे अनू अत्यंत लाडावलेली होती, इतकेच नाही तर ' जगाला तुच्छ मानण्याचे, लोकांना कस्पटासमान लेखण्याचे शिक्षण' तिला 'जन्मल्यापासून मिळत होते' (२७). याच परिस्थितीमुळे तिच्या वर्तनात फार स्वच्छंदीपणा आला होता (१०). ती अतिशय बुद्धिमान आणि अभ्यासू होती. राजारामशास्त्री भागवत ज्या ज्या वेळी त्यांच्या घरी जात त्या त्या वेळी अनसूयेला एक नवा संस्कृत श्लोक शिकवीत. तिची बुद्धिमत्ता पाहूनच त्यांनी तिला ' पंडिता ' हे नाव दिले असावे. प्रवेश–परीक्षेच्या वेळी जगन्नाथ शंकरशेटची तिची शिष्यवृत्ती अवघ्या पाच मार्कांनी गेली, आणि बी. ए. च्या परीक्षेत तर ती संस्कृतमधे पहिली आली. ती नुसती पंडिता नव्हती तर रसिक आणि काव्यात्माही होती. संस्कृतमधील कालिदास, भवभूती वगैरे कवींचा तिने रसिकतेने तुलनात्मक अभ्यास करून त्यांच्याविषयी आपली निश्चित मते बनवलेली होती. भवभूतीपेक्षा कालिदास तिला विशेष आवडत असे असे तिने स्वतःच सांगितलेले आहे. तिने केलेला काव्यांचा अभ्यास केवळ संस्कृतपुरताच मर्यादित होता असे मात्र नाही. कॉलेजात असताना शेक्सपिअर, टेनिसन, ब्राउनिंग, शेले इत्यादी आंग्ल कवी तिने चांगले अभ्यासिले होते. त्यांच्या कवितेवर वादविवाद करण्याइतपत तिचे अध्ययन खोल व सूक्ष्म आढळते. मराठी कवींपैकी केशवसुत, गडकरी व विनायक हे तिच्या विशेष परिचयाचे दिसतात. हे तिचे काव्यमय व्यक्तित्व अरूच्या सहवासामुळे निर्माण झाले होते. मार्क्स्, लेनिन, रसेल यांच्या ग्रंथांशी, निदान तत्त्व प्रणालीशी तिचा चांगला परिचय होता असे म्हणायला हरकत नाही. एवंगुणविशिष्ट ही विदुषी रंगाने काळी आणि केसाळ असली तरी अतिशय सुंदर होती. विशेषतः तिचे डोळे फार आकर्षक होते. त्यामुळे अरूसारखा कवी तिच्यावर प्रेम करीत असल्यास आश्चर्य नाही.

अनूप्रमाणेच अरूही विद्वान आणि काव्यात्म होता. अनूने अभ्यासिलेले बहुतेक सर्व ग्रंथकार अरूनेही अभ्यासलेले होते. तो नुसता रसिकच नव्हता तर कवीही होता. इंग्रजी सातवीमधेच तो कविता लिहू लागला होता. मुंबईला कॉलेजमध्ये असताना आणि पुण्याला

गेल्यावर त्याने किती तरी सुनीते लिहिली होती. त्या वेळी प्रसिद्ध असलेल्या 'मनोरंजना' सारख्या मासिकात त्याच्या कविता छापून येत असत. तथापि हा कवी वृत्तीने मात्र अबोल होता. लहानपणीच आई वारल्यामुळे त्याच्या वडिलांनी त्याला त्याच्या मामाकडे ठेवले. तेथे मामेभावंडांकडून नेहमी होणाऱ्या त्रासामुळे व प्रेमाच्या अभावामुळे त्याचे मन अधिकच खुरटे झाले. कदाचित त्याचमुळे असेल, पण तो बराच अहंकारी आणि आत्मपूजक बनला होता. लहानपणीच आशाआकांक्षांवर विरजण पडल्यामुळे तो उदास आणि विचारी झाला असला तरी त्याचबरोबर स्वार्थी, मतलबी आणि आतल्या गाठीचाही बनला होता.

या दोघांचेही व्यक्तिदर्शन माडखोलकरांनी अतिशय आकर्षक रीतीने घडविले आहे. तुलनात्मक दृष्टीने पाहायचेच झाले तर अनूपेक्षाही अरूचे स्वभावचित्र अधिक कलात्मक झाले आहे असे म्हणता येईल. लहानपणी अनूच्या ठिकाणी असलेला लाडावलेपणा, जगाला तुच्छ लेखण्याची वृत्ती, स्वच्छंदीपणा वगैरे स्वभावविशेष लेखकाने सांगितलेले आहेत म्हणून खरे मानायचे. तिच्या प्रत्यक्ष वर्तनात मात्र ते आढळत नाहीत. आणि तिच्या या स्वभावविशेषांचा ठसाही मनावर उमटत नाही. उलट अरूचे व्यक्तित्व निरनिराळ्या प्रसंगांच्या साह्याने वर्णन केले असल्यामुळे ते अधिक कलात्मक आणि प्रत्ययोत्पादक होऊन मनावर परिणाम करते. पांढुरक्या गुलाबासारखा रंग, प्राजक्ताच्या देठासारखे लाल ओठ, भुरक्या केसांनी झाकलेले उंच कपाळ, स्फटिकासारखे लुकलुकणारे टपोरे आणि घारे डोळे असलेली ही बालमूर्ती आईवाचून पोरकी झाल्यामुळे कशी उदास आणि अबोल असे ! आणि मामेभावंडांच्या त्रासामुळे त्याचे मन खुरटे कसे झाले याचे शब्दचित्र अतिशय चांगल्या रीतीने काढले गेले आहे. तो चौपाटीवरील वाळूत घरकुले बांधून ती समुद्राच्या लाटांनी वाहून गेलेली पाहण्यात आनंद मानीत असे, हा प्रसंग वर्णन करून तर त्याच्या उदास आणि अबोल वृत्ती लेखकाने आपल्यासमोर प्रत्यक्ष उभ्या केल्यासारख्या वाटतात. लहानपणातील अनूच्या व्यक्तित्वाचा असा परिणाम मनावर होत नाही.

मामेभावंडांच्या त्रासामुळे अरू अनूकडे ओढला गेला. पुढे वडिलांनी दुसरे लग्न केल्यानंतर तर त्याला घरचा आसरा तुटल्यासारखा होऊन त्याचे मन अनूला अगदी घट्ट घट्ट बिलगले. तो अनूवर प्रेम करू लागला. त्याच वेळी त्याची मामेबहीण मनू ही त्याच्याविषयी विशेष आस्था दाखवीत होती. तिच्याही प्रेमाचा ओघ त्याच्याकडे वळला. ती दिसायला अतिशय सुंदर होती. म्हणूनच की काय तो तिच्यावरही प्रेम करू लागला. मनूकडे त्याला नेहमी पाहात राहावेसे वाटे आणि अनूबरोबर नेहमी बोलत राहावेसे वाटे. जणू तो मनूवर शारीरिक आणि अनूवर बौद्धिक प्रेम करू लागला. आणि हेच त्याच्या स्वभावाचे वैशिष्ट्य आहे. अनूवर असलेल्या त्याच्या प्रेमाच्या अभिनवतेमुळेच त्याच्या व्यक्तित्वाला या कादंबरीत महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होऊन तो टीकाकारांच्या चर्चेचा विषय बनला आहे.

खरे म्हटले तर अरूच्या व्यक्तित्वात एक प्रकारचे गूढत्व आहे. त्याचे विचार आणि वृत्ती यांची अशी काही रमणीय गुंतागुंत लेखकाने निर्माण केली आहे की, त्यामुळे अरूचे प्रेम म्हणजे अमुक एका प्रकारचे असे स्पष्ट उत्तर देणे शक्य होत नाही. हॅम्लेट वेडा होता की नाही हे ठरवणे ज्याप्रमाणे गुंतागुंतीचे होऊन बसले आहे त्याप्रमाणे अरूचे प्रेम बौद्धिक होते की शारीरिक होते हे ठरवणे गुंतागुंतीचे झाले आहे.

प्लेटोने वर्णन केलेल्या आदर्श किंवा स्वर्गीय प्रेमात शारीरिक वासनांचा अंशही नाही, ते प्रेम केवळ अंत:करणांचे मीलन. उपभोगाच्या नुसत्या वासनेने सुद्धा ते प्रेम डागळते. अर्थात अशा आदर्श प्रेमिकांना विवाहबंधनाची गरजच नाही. कॉलेजमध्ये असताना अनूबरोबर अरू अशा आदर्श प्रेमाबद्दल चर्चा करीत असे. आपण असेच एक आदर्श प्रेमिक व्हावे अशी त्याची इच्छा होती. आणि त्याप्रमाणे अनूवर तो विशुद्ध प्रेम करीत असे, म्हणूनच तो पुण्याला जाण्यापूर्वी अनूने जेव्हा त्याच्याजवळ विवाहाचा प्रश्न काढला तेव्हा तो एकदम स्तब्ध, निश्चेष्ट झाला. आपण जसे अनूवर वासनारहित प्रेम करतो तसेच अनूचेही आपल्यावर वासनारहित प्रेम असेल असे त्याला वाटते आणि म्हणून तिने केलेली विवाहाची सूचना त्याला अनपेक्षित वाटते. 'प्रेमाचं पर्यवसान त्याच एका संबंधात झालं पाहिजे' ही कल्पना त्याला कशीशीच होऊन त्याने अनूची निराशा केली. अनूने विवाहाची इच्छा प्रदर्शित केल्यामुळे आपली प्रेममूर्ती भग्न झाली असे तो म्हणतो. आपण अनूकडे वासनायुक्त भावनांनी कधी चुकूनही पाहिले नाही असाही या कवीचा दावा आहे. काही दिवसांनंतर तो पुण्याहून परत आला त्या वेळी आपली पूर्वीचीच मते कायम असल्याचे त्याने अनूला निश्चयपूर्वक सांगितले. त्यामुळे अनूला त्याचा नाद सोडून देण्यावाचून गत्यंतर राहिले नाही. शारीरिक उपभोगाच्या वासनेने युक्त असलेले प्रेम अरूला तुच्छ वाटत असे यात शंकाच नाही. अनूप्रमाणेच पूर्वी तो मनूवरही प्रेम करीत होता; पण त्याने तिच्याशीही विवाह करण्याचे नाकारले होते असे म्हणण्याला जागा आहे. त्याला कालिंदी आवडत नसे याचे कारण अरविंदावरील तिचे प्रेम म्हणजे शुद्ध वासनांचा खेळ आहे असे त्याला वाटत होते.

अरूने बौद्धिक प्रेमाचे ध्येय आपल्यासमोर ठेवले होते ही गोष्ट खरी असेल. या ध्येयाच्या नादी लागूनच त्याने मनू आणि अनू या दोघींशीही विवाह करण्याचे नाकारले हे तर स्पष्टच आहे. तथापि बौद्धिक प्रेम ही नुसती आदर्श सृष्टीतील कविकल्पना आहे. तसे प्रेम पृथ्वीतलावर संभवूच शकत नाही हे दाखविण्यासाठीच की काय माडखोलकरांनी अरूच्या व्यक्तित्वात वासनायुक्ततेच्या रम्य छटा निर्माण करून ठेवल्या आहेत असे वाटते. लहानपणीच तो अनू आणि मनू या दोघींकडे आकृष्ट होऊन त्यांच्यावर प्रेम करू लागला होता, ते काय त्यांच्या बौद्धिक गुणांवर लुब्ध होऊन ? मुळीच नाही. 'मनूकडे त्याला पाहात राहावंसं वाटत असे' ते केवळ तिच्या सौंदर्यामुळेच. 'तिच्या गालात संध्येची लाली आहे, डोळ्यांत तारकांचे तेज आहे, केसांत क्षितिजाचा नीलिमा आहे' —वगैरे त्याने केलेले

मनूच्या सौंदर्याचे वर्णन ही गोष्ट स्पष्ट दाखविते. गौर मांडण्याच्या ऐवजी 'मनूताईलाच हिंदोळ्यावर बसविली असती तरी चालले असते', 'मनूताई किती सुंदर दिसतेय नाही ग ? अगदी उषा, उषा ! वसंत आणि प्रभात यांचं सारं सौंदर्य जसं एकवटून तिच्या ठिकाणी अवतरलंय' (१८) ही वर्णने तो शारीरिक सौंदर्यावर आसक्त होता हे स्पष्ट दाखवतात. मग त्याने मनूशी लग्न करण्याचे का नाकारले ? कारण तो मनूवर विशुद्ध प्रेम करीत होता. त्याची आसक्ती पाहून ज्याचे विवाहात रूपांतर होणे शक्य आहे असे वासनायुक्त प्रेम तो आपल्यावर करतो ही मनूची झालेली समजूत चुकीची होती. तिच्या सौंदर्याचे वर्णन करीत असतानाच तो तिला उद्देशून बारंवार 'ताई' हा शब्द वापरतो, हे विसरता कामा नये. त्याने तिच्यावर केलेल्या प्रेमात शारीरिकतेचा भाग असला तरी वासनेचा भाग मात्र दिसत नाही.

त्याच्या अनूवरील प्रेमाची स्थिती मात्र अशी नाही. लग्न होऊन मनू निघून गेल्यानंतर तो अनूकडे अधिक ओढला जाऊन तिच्यावर उत्कट प्रेम करू लागला. भावाचे आपल्या बहिणीवर प्रेम असावे तसे हे प्रेम असल्याचा भास लेखकाने सुंदर रीतीने निर्माण केला आहे. अनूचे आईवडील त्यांना बहीण-भाऊच मानीत. लहानपणापासून दर भाऊबिजेला अनू त्याला ओवाळते आणि तो ती ओवाळणी स्वीकारतो. या गोष्टी खऱ्या असल्या तरी अनू मात्र अरूडे प्रियकर या नात्याने पाहात असे. त्याचेही तिच्यावर प्रेयसी म्हणूनच प्रेम होते. 'मनू तुझ्या आईसारखी दिसते म्हणून तुला आवडते, न् मी रे ?' असे अनूने विचारताच किंचित लाजल्यासारखा होऊन तो म्हणाला, 'तू अगदी निराळ्या कारणांनी आवडतेस–कोणत्या कारणांनी ते सांगता येत नाही. असल्या प्रश्नांचं उत्तर देणं शक्य असतं का अनू, कधीतरी ? Ask me no more. What answer should I give ? ' हे त्याचे लाजणे आणि उद्गार काय दाखवितात ? त्याच्याबरोबर उपभोगलेल्या आनंदाला अनूने 'उन्माद' म्हटले आहे. याचा सरळ अर्थ असा की, अनूने केलेल्या प्रेमाला अरूकडून प्रत्युत्तर मिळत असले पाहिजे. तो केवळ बहिणीच्या नात्याने तिच्याशी वागत नव्हता. एक वेळ आपली समजूत काढण्यासाठी म्हणून 'त्याने माझ्या खांद्यावर हात ठेवला. आणि, त्याचा तो हात मी रागाने बाजूला करणार, तोच त्याचे थरथरणारे ऊन ऊन ओठ माझ्या आसवांनी भिजलेल्या पापण्यांना येऊन भिडले' (४१) म्हणून अनू सांगते. तिच्या आजारात तिच्या 'गालाजवळ तोंड आणून' 'तिचे हात आपल्या हातात घेऊन' तो म्हणाला—'अनू तुझ्याइतकं दुसरं काय आहे प्रिय या जगात मला' (४४) ,' अनूचे हात तर तो वारंवार आपल्या हातांत घेत असे ? ' (५१-५३),' 'त्याने माझी बोटे हळूच आपल्या ओठांवर दाबली' (५२), त्याच्या त्या आतुर ओठांचा स्पर्श माझ्या मानेला झाला. (९०). आणि शेवटच्या वियोगाच्या वेळी तर 'त्याने पुढे येऊन माझे हात आपल्या हातांत घट्ट, अगदी घट्ट धरले.—त्याच्या त्या

आवेशाची भीती वाटली मला ' (९१), वगैरे प्रसंग अगदी स्पष्ट सांगतात की, तो अनूवर बहीण म्हणून नाही तर प्रेयसी म्हणून उत्कट प्रेम करीत होता. आणि या प्रेमात शारीरिक वासनेचा अंश होता यात शंकाच नाही. तत्त्ववाद म्हणून चर्चा करताना मात्र 'प्रेमाचं पर्यवसान उपभोगात व्हावं ही कल्पनाच मुळी सहन होत नाही मला. सुंदर वस्तूच्या चिंतनात जे सुख आहे, ते तिच्या उपभोगात नाही' असे पांडित्य तो करतो. पण आपल्या आदर्श प्रेममंदिरातील प्रेयसीच्या मूर्तीचे मात्र नुसते चिंतन करून त्याला समाधान वाटत नाही. तो वारंवार तिचे हात आपल्या हातांत घेऊन ते आवेगाने घट्ट दाबतो, तिच्या नेत्रांचे, बोटांचे आणि मानेचे चुंबन घेतो. याचा अर्थ इतकाच की, स्त्री-पुरुषांचे वासना-रहित विशुद्ध प्रेम मानवी सृष्टीत सहसा संभवू शकत नाही. एकीकडे बौद्धिक प्रेमाच्या गप्पा मारीत असताना आपल्या प्रेयसीबरोबर 'सहजीवनाचा उन्माद ' उपभोगणारा, तिची चुंबने घेणारा अरू हा किती झाले तरी मनुष्य आहे. शारीरिक वासनांपासून तो अलिप्त कसा राहू शकणार ?

असे जर आहे तर मग अनूवर उत्कट प्रेम असूनही विवाहाच्या रूपाने आपल्या शरीरसर्वस्वाचे दान त्याला द्यायला ती तयार झाली असतानाही त्याने तिचा स्वीकार का केला नाही ? याचे कारण अन्यत्र शोधावे लागेल. अनूच्या शरीराचा स्पर्शचुंबनादिकांच्या रूपाने उपभोग घेत असतानाही तो वासनारहित बौद्धिक प्रेमाचा तत्त्ववाद गात असतो यावरून तो ढोंगी होता ही गोष्ट स्पष्ट दिसते. ' ढोंग ,सारे ढोंग ! ' हे अनूने त्याच्या प्रेमा-विषयी स्वानुभवाने वापरलेले शब्द यथार्थ आहेत. चुंबनादी रूपाने अनूच्या शरीराचे स्पर्शसुख अनुभवूनही आपले प्रेम वासनारहित ' आहे असे जर त्याला वाटत असेल तर तो आत्मवंचक होता असे म्हटले पाहिजे; की तिबेटातील भिक्षू ज्याप्रमाणे मंडुकाहार मांसाहारात जमा धरीतच नाहीत त्याप्रमाणे नेत्रचुंबनादी प्रकार हे शारीरिक विषयसुखात येतच नाहीत असे त्याचे मत होते ? तसे असेल तर मात्र या कवीच्या पुरोगामी मताचे कौतुक केले पाहिजे ! पण या बाबतीत तो ढोंगी, निदान आत्मवंचक होता असेच म्हणणे अधिक योग्य होईल. त्याने अनूशी विवाह करण्याचे नाकारले यामुळे तर तो भ्याड आणि स्वार्थी होता असेही दिसते. त्याला लग्न मुळीच करायचे नव्हते असे नाही. ' बहुधा लग्न करीन मी; पण लग्नाचा न् प्रेमाचा काही संबंध आहे किंवा असावा असं वाटत नाही मला. ' (९१) अर्थात लग्नसंबंध दुसऱ्या एखाद्या स्त्रीशी जुळवूनही अनूवर त्याला प्रेम करावयाचे होते. म्हणजे विवाहित स्त्रीचा उपभोग घेऊन मधून मधून अनूकडे येऊन तिचे हात आपल्या हातात घट्ट दाबून तिच्या डोळ्यांची, मानेची, बोटांची चुंबने त्याला घ्यायची होती. स्पष्ट शब्दांत सांगावयाचे तर तिच्याशी हस्तांदोलन व चुंबने यांपुरता विवाहबाह्य संबंध ठेवायचा होता. त्याला या उत्कट स्वर्गीय आणि बौद्धिक प्रेमाचा आनंद देण्यासाठी अनूने पूर्णपणे अविवाहित राहावे अशी त्याची इच्छा होती, की तिने दुसऱ्याशी लग्न केल्या-वरही त्याला तिचा विवाहबाह्य संबंध पाहिजे होता ही गोष्ट त्याने स्पष्ट केली असती तर

बरे झाले असते ! अरूचे पौरुष पुरेसे जागृत झाले नव्हते म्हणून त्याने अनूशी विवाह करण्याचे नाकारले असे नाही, तर बौद्धिक प्रेमाच्या नावाखाली या कवीला एकाच वेळी एकापेक्षा अधिक स्त्रियांशी संबंध ठेवावासा वाटत होता. इतर सामान्य माणसांपेक्षाही तो स्वभावतः अधिक भोगलोलुप होता असा त्याचा खरा अर्थ आहे. पण आपल्या या भोगलोलुपतेवर भ्रामक तत्त्ववादाचे पांघरूण घालण्याइतका तो 'कवी ' आहे ! तो स्वार्थी होता, आपल्या स्वतःचा त्याला कधीच विसर पडत नसे ही गोष्ट खरी आहे. पुण्याला गेल्यानंतर त्याचे अनूशी वर्तन कसे होते ? तिने त्याला पत्रावर पत्रे लिहिली तरी कॉलेज सुरू होण्याची वेळ येईपर्यंत त्याला अनूसाठी मुंबईला येण्याची बुद्धी झाली नाही. यावरून 'स्वार्थी-स्वार्थी आहे हा अगदी' असे अनू म्हणाली ते अगदी बरोबर होते. स्वतःपुढे त्याला अनू, अनूविषयीचे प्रेम, सर्व काही गौण वाटत असे.

स्वभावाने तो कसाही असला तरी त्याच्या या गूढ आणि गुंतागुंतीच्या व्यक्तित्वाचे दर्शन माडखोलकरांनी कुशलतेने केले आहे यात शंका नाही. त्याचा स्वभाव नक्की कोणता होता हे निश्चितपणे सांगता येऊ नये असेच विरोधाभासाचे रंग त्यांनी आपल्या कलात्मक कौशल्याने त्याच्या चित्रणात भरलेले आहेत. तो केवळ भोगलोलुप होता असे म्हणावे तर मनूसारख्या सुंदर स्त्रीला त्याने नकार दिला ! मग त्याला ती का आवडत होती ? तर ती त्याच्या आईसारखी दिसत होती म्हणून. (३१) बरे, त्याने अनूला का नाकारले ? तिच्यावर त्याचे बौद्धिक वासनारहित प्रेम होते म्हणून ? पण खरोखर पाहिले तर त्याचे तिच्यावरचे प्रेम वासनायुक्तच होते ! मग काय तो ढोंगी होता की काय ? त्याने व्यक्त केलेल्या भावनांवरून एकदम तसे वाटत नाही. त्याला स्वार्थी म्हणावे तर अनिच्छेने का होईना पण अनूशी लग्न करण्याच्या स्वार्थत्यागाची दृष्टी त्याने व्यक्त केलेली आढळते (५४). गुंतागुंतीमुळेच अरूच्या व्यक्तित्वात एक प्रकारचे अनिर्वचनीय गूढ आकर्षण निर्माण झाले आहे.

अनू आणि अरू यांच्या उन्मादयुक्त सहजीवनाच्या चित्रणात एक मुद्दा अस्पष्ट राहिलेला आहे असे वाटते. या दोघांच्याही हातात हात घेणे, नेत्रचुंबन, केसांवरून हात फिरवणे, वगैरे ज्या प्रेमचेष्टा चालत त्या अनूच्या आईवडिलांना चोरून की उघडपणे ? या दोघांचा व्यवहार आहे तो बहीणभावासारखा अशी अनूच्या आईची समजूत होती आणि शेवटी 'तू इथून जाण्यापूर्वी आप्पांना आपण सांगून टाकल्या पाहिजेत साऱ्या गोष्टी' (५२) असे अनू म्हणते, त्यावरून अनूच्या वडिलांनाही त्यांचे प्रेम ठाऊक नव्हते असे दिसते. तथापि अनू आणि अरूचे उपरोक्त प्रणयभाव व्यक्त होत असताना त्यांना कुठेही आईचा किंवा वडिलांचा संकोच, भीती, चोरी वगैरे वाटत असल्याचे वर्णन नाही. तसे असते तर कादंबरीच्या वास्तवतेत अधिक भर पडली असती. बरे, निःसंकोच रीतीने त्यांचे हे प्रणयखेळ चालत होते असे म्हणावे तर ते अनूच्या आईवडिलांच्या लक्षात कसे आले नाहीत ? त्यांचे सहजीवन जवळ जवळ चार वर्षे सगळ्या कॉलेजला एक चर्चेचा विषय होऊन

बसला होता (४९) असे असतानाही अनूच्या आईवडिलांना त्याचा दुरून सुद्धा सुगावा असू नये, याचे आश्चर्य वाटते. आणि जाणूनबुजून आईवडिलांपासून लपवून अनू अरू-बरोबर प्रणयक्रीडा करीत होती असे म्हणावे तर तसा आभास तिने आपल्या या निवेदनात चुकूनही होऊ दिलेला नाही. त्यामुळे कथारचनेचा हा सांधा ढिला राहिल्यासारखा वाटतो.

या कादंबरीतील तिसरे महत्त्वाचे व्यक्तिचित्र अनिरुद्धाचे. अनू कॉलेजमधे गेली त्याच दिवशी त्याचा आणि अनूचा परिचय झाला. त्याचा नखशिखांत इंग्रजी पोषाख, इंग्रजी बोलणे, सिगारेटचा झुरका घेऊन नाकातून धूर सोडणे, अनूविषयी आपणहून चौकशी करून तिचे शुभचिंतन करणे, यांवरूनच त्याच्या व्यक्तित्वाची आपणांस आरंभीच कल्पना येते. अनूला मात्र त्याच्या टपोऱ्या घाऱ्या डोळ्यांनी इतके कसेसेच झाले की, तिच्या अंगाला कंप सुटला एकदम. त्या तरुणाची ऐटबाज मूर्ती आणि त्याच्या डोळ्यांतील चमक, तिच्यात अनूला विलक्षण उन्माद भरलेला आढळला. कालिंदीनेही ' किती उमदा तरुण आहे नाही ग ? कुणालाही आवडावा असा स्वभाव नू रूप आहे त्याचं ' (२४) असे म्हटले. त्यावरून तो अतिशय देखणा होता (२४, ७४); त्याची मूर्ती ऐटबाज आणि रुबाबदार (६४, ६७) होती, डोळे अत्यंत तेजस्वी (७६, ७९) आणि उन्मादक होते, हे स्पष्ट दिसते. विलायतेला जाण्यापूर्वीही तो इंग्रजी फार सफाईने बोले (२४), मग विलायतेहून परत आल्यावर बोलत असेल यात आश्चर्य नाही (६०). त्याचे बोलणे नुसते सफाईदार होते असे नाही. तर ते अतिशय मार्मिक (६०) आणि मोहकही (६२) असे. त्यामुळे स्त्रियांना तो सहज वश करून घेत असेल हे सांगायला नको. विलायतेला जाण्यापूर्वी, विलायतेत असताना व तेथून परत आल्यानंतर त्याने अनेक ढंग केल्याचे अनू सांगते, त्यावरून हेच सिद्ध होते. स्त्रिया त्याच्यावर लुब्ध होत असतील हे तर खरेच; पण तो स्वतःही अतिशय भोगलोलुप होता असे त्याचे वर्णन केले आहे. त्याच्या बुद्धिमत्तेविषयी फारसे उल्लेख नाहीत. तो विलायतेहून बॅरिस्टर होऊन आला होता. एक वेळ बायरनप्रमाणे ' बेछूट वर्तन करण्याची आपली इच्छा त्याने दाखवली, त्यावरून बायरनसारख्या इंग्रजी कवीच्या चरित्राशी आणि चारित्र्याशी त्याचा परिचय होता हे दिसते. अरूच्या पार्श्वभूमीवर तर अनिरुद्धाचा स्वभाव विशेष खुलून दिसतो. दोघांचेही डोळे घारे असले तरी अरूच्या डोळ्यांत उत्कंठा, कोमलता व आर्तता होती, तर अनिरुद्धाच्या डोळ्यांत उन्माद होता. त्यामुळे अरूविषयी फार झाले तर कुणालाही सहानुभूती व अनुकंपा वाटेल, पण अनिरुद्धाविषयी आकर्षण वाटणे साहजिकच होते. घाऱ्या डोळ्यांची माणसे मतलबी असतात या न्यायाने आणि वस्तुतः दोघेही मतलबी खरेच, पण आपल्या मतलबासाठीच का होईना प्रसंगविशेषी त्याग करण्याचा जो दिलदारपणा अनिरुद्धाच्या ठिकाणी होता तो अरूच्या ठिकाणी नव्हता. वृत्तीच्या आग्रहीपणामुळे अनूच्या प्रेमासाठीसुद्धा अरू आपली मते सोडायला तयार नव्हता. उलट, अनूला धूम्रपान आवडत नाही हे कळताच अनिरुद्धाने सिगारेट ओढणे सोडून दिले. शाकाहारापेक्षा मांसाहारच श्रेष्ठ असे आपले निश्चित मत असूनही अनूसाठी त्याने मांसाहार वर्ज्य

केला. 'आपल्या आवडत्या माणसासाठी लहान-सहान गैरसोई सोसताना सुख वाटतं मनाला फार!' (८९) या अनिरुद्धाच्या उद्‌गारावरून व तदनुसार वर्तणुकीवरून त्याची त्यागी आणि दिलदार वृत्ती दिसून येईल. अरू लहानपणापासून उदास व अबोल होता, तर अनिरुद्ध स्वभावतःच अतिशय उल्हासी आणि बोलका. या तुलनेमुळे, अरूची मूर्ती डोळ्यांसमोरून नाहीशी होताच अनिरुद्धाच्या व्यक्तित्वाने अनूला आपल्याकडे आकृष्ट करून घेतले असल्यास आश्चर्य नाही.

विलायतेला जाण्यापूर्वी अनूची आणि अनिरुद्धाची पहिली भेट, आणि तो विलायतेहून परतल्यानंतरची पहिली भेट, दोहोंचीही वर्णने माडखोलकरांनी अतिशय सुंदर केली आहेत. त्यानंतरच्या त्याच्या वर्तनात त्याची प्रेमाराधननिपुणता, आपल्या प्रेयसीचा अनुनय करण्याची कला उत्तम दिसून येते. म्हणूनच केवळ अनूसाठी तो धूम्रपान करीत नाही, मांसाहार बंद करतो, सिनेमाला जाण्याचे देखील सोडून देतो. विलायतेतील शिष्टाचारानुसार तिला कोट घालण्याला तो मदत करतो. पुढे अनूचा आणि त्याचा विवाह होऊन त्याचे पर्यवसान कसे झाले हे मुळातच पाहावे. पण त्यातून त्याच्या व्यक्तित्वाचा जो विशेष नजरेत भरतो तो त्याचा उत्कटपणा. तो अतिशय उत्कट मनोवृत्तीचा होता. त्यामुळे त्याचे मन एकदा जिकडे वाहवेल तिकडून लौकर फिरत नसे. विलायतेत तो एका तरुणीवर उत्कट प्रेम करीत होता. त्याच्या वडिलांनी ते प्रेम तोडले. विलायतेहून परत आल्यावर तो अनूवर उत्कट प्रेम करू लागला; आणि कालांतराने अनूच्या मूर्खपणामुळे तिला विटल्यानंतर त्याने मनूवरही उत्कट प्रेम केले. यामुळेच अनू घर सोडून जायला निघाली तरी त्याने मनूशी संबंध तोडण्याचा विचारसुद्धा केला नाही. वृत्तीच्या या उत्कटपणामुळेच अनू त्याला सर्वस्वी पाहिजे होती पण ती तशी न मिळाल्यामुळे त्याचे मन पांगले.

विलायतेत गेल्यामुळे तिकडच्या श्रेष्ठ राजकारणी पुरुषांच्या व्यक्तित्वाचा त्याच्या मनावर इतका परिणाम झाला होता की, लॉइड जॉर्ज, क्लेमांसो न् हिंडनबर्ग यांच्यासमोर आपले टिळक, गोखले न् फेरोजशहा हे त्याला खुजे वाटत. देशात त्याला जिकडे तिकडे दौर्बल्य आढळत होते. तथापि, ते आपल्या परीने नाहीसे करण्याचा विचारसुद्धा त्याच्या मनाला शिवला नाही. सामाजिक बाबतीत तो फार नामांकित सुधारक (३) म्हणून प्रसिद्ध झाला होता; पण ते केवळ त्याने केलेल्या मिश्रविवाहामुळे. त्याच्या या विवाहाच्या मुळाशी समाजसुधारणेचा हेतू असल्याचे मुळीच दिसत नाही. त्याच्या प्रणयप्रियतेतून सहज निर्माण झालेल्या सुधारणेमुळे हे विरुद त्याला मिळाले होते. पण एरवी सामाजिक सुधारणेच्या बाबतीत तो प्रतिगामी होता असे म्हणावे लागते. स्त्रियांचे कार्यक्षेत्र म्हणजे नवरा आणि मूल, त्यांनी सार्वजनिक कामाच्या भानगडीत पडू नये, असेच त्याचे स्पष्ट मत होते. त्याप्रमाणे अनू वागली नाही हेच तर त्याचे मन तिच्यापासून पांगायला मुख्य कारण झाले. विवाहापूर्वी तिच्या आवडीनिवडी सांभाळण्यासाठी आपल्या आवडीनिवडीवर पाणी सोडण्यास तो तयार होता. पण विवाहानंतर मात्र तसे करण्याची त्याला गरज वाटली नाही. एरवी, अनूच्या सार्वजनिक कामामुळे कधीकधी तिला परत यायला

उशीर होत असे आणि त्यामुळे त्याची थोडी गैरसोय होत असे, तिकडे त्याने दुर्लक्ष केले असते. विवाहानंतर हा उदारपणा त्याच्या ठिकाणी मुळीच राहिला नाही. एक प्रकारे पुरुषी अरेरावी त्याच्या अंगात संचरली ! त्याच्या भोगासक्तीचे वर्णन मागे केलेलेच आहे. विषयव्यवहाराच्या बाबतीत तो व्यसनी होता असे न म्हणता अत्यंत ' कामुक ' होता एवढेच फार तर म्हणता येईल. कारण आपल्या विषयपूर्तीसाठी त्याने बाहेर नजर टाकल्याचे दिसत नाही. किंबहुना, आपल्या अपंग स्थितीत, समाजसुधारणेसाठी बाहेर पडण्याचा अट्टाहास न करता अनूने त्याचे मन सांभाळले असते तर त्याने मनूवर वाईट दृष्टी ठेवली असती असे वाटत नाही.

अनूचा अनिरुद्धाशी विवाह झाल्यानंतर तिच्या संसाराचा विचका होण्याला प्रामुख्याने तिचा समाजसेवेचा आग्रह कारण झाला असे वाटते. इतर आनुषंगिक कारणे अर्थात आहेतच. उदा: अगदी पहिल्याच बाळंतपणात खलास झालेली तिची प्रकृती, लग्न झाल्यानंतर जवळजवळ नऊ-दहा महिन्यांतच पहिले बाळंतपण, त्यातूनही ऑपरेशनने सुटका, घरातही हिंडता फिरता न येण्याइतका पायाला आलेला अधूपणा, या सर्वांचा परिणाम तिच्या सौंदर्यावर व यौवनावर होऊन अनिरुद्धाच्या दृष्टीने ती उपभोगाला असमर्थ ठरली. तरीही लगेच दीड वर्षात दुसरे बाळंतपण तयार ! या परिस्थितीत तिचे शरीर खिळखिळे झाले असल्यास नवल नाही. या गोष्टींना ती एकटीच जबाबदार नव्हती, हे खरे आहे. तथापि एकदोन बाळंतपणांत खलास होणाऱ्या तिच्या शरीरप्रकृतीचा विचार केला म्हणजे आधुनिक विद्यालयीन तरुणींनी आपले शरीर सुदृढ बनविण्याचीही काळजी घेणे अत्यंत आवश्यक आहे असा विचार मनात आल्यावाचून राहात नाही. दुसरे असे की, यौवन-सौंदर्यादी बाह्य कारणांनी पतीचे मन आपणाला रिझवता येत नाही हे स्पष्ट दिसल्यावर निदान इतर बाबतीत उगीच त्याचा मनोभंग करण्यात अर्थ नाही हे अनूला समजायला पाहिजे होते. आपल्या समाजसेवेच्या हट्टामुळे तिने अनिरुद्धाला खट्टू केले. बरे, ही समाज-सेवेची इच्छा अनूच्या ठिकाणी नैसर्गिक होती असेही नाही. लहानपणी प्रो. राजारामशास्त्री भागवत आणि तिचे वडील समाजसेवेचे ध्येय तिच्यासमोर ठेवीत हे मान्य आहे. पण अनूने आपणहून ते ध्येय कधी स्वीकारले होते असे दिसत नाही. ' त्यांच्याविषयीच्या आसक्तीमुळेच मी विसरले नाही का स्वतःला, स्वतःच्या साऱ्या ध्येयांना ?' (१२४) असे ती म्हणते. पण तिची आत्मकथा वाचताना तिला आयुष्यात काही ध्येय होते असे मुळीच दिसून येत नाही. मनूच्या मध्यस्थीने बनूताईने निरोप पाठवला तेव्हा कुठे काही करावेसे तिला वाटू लागले; पण आपले हे करणे अनिरुद्धांना आवडणार नाही म्हणून ती फारसा उत्साह दाखवीत नाही. तेव्हा मनूच तिच्याशी चर्चा करून तिला कार्यप्रवृत्त करते. सारांश समाजसेवेचे हे तिचे ध्येय नैसर्गिक नव्हते, इतरांच्या उठावणीमुळे निर्माण झाले होते. अशा स्थितीत पतीचे मनोधारण करण्याचा एक मार्ग म्हणून ती त्या हट्टाला पेटली नसती तर बरे झाले असते. 'ते आपले सारे उद्योग, साऱ्या आकांक्षा माझ्यासाठी सोडून द्यावयाला तयार होतील का ?' (१२५) असा मूर्खपणाचा प्रश्न ती विचारते. त्याला उत्तर इतकेच की,

केवळ अनूसाठी अनिरुद्धांनी आपल्या अनेक आवडत्या वस्तूंचा त्याग केलाच होता. अनूने त्याच्यासाठी काय सोडले होते? अनू आपणाला सर्वस्वाने पाहिजे असे जरी अनिरुद्धाने म्हटले असले तरी त्यातून त्याची स्त्रीविषयक आसक्ती व्यक्त होते असे न मानता गृहसौख्याची आसक्ती व्यक्त होते असे तिने मानणे अधिक इष्ट झाले असते. अनिरुद्धाचे पूर्वचरित्र माहीत झाल्यावरही तिने त्याच्याशी विवाह केला होता. तेव्हा त्याच्याबरोबर यशस्वी संसार करण्याची जबाबदारी एका दृष्टीने तिने स्वतः आपणहून उचलली होती. ती पार पाडण्यासाठी तिने आपल्या तथाकथित ध्येयाला आवर घालायला नको होता काय?— या बाबतीत अनिरुद्ध दोषी नाही असे नाही. पण त्याचा स्वभाव माहीत झाल्यावर, आपले गृहजीवन उध्वस्त होऊ नये म्हणून तरी अनूने समाजसेवेचा हट्ट धरायला नको होता असे वाटते. या हट्टामुळे ती घराबाहेर राहू लागली, त्यामुळे मनू आणि अनिरुद्ध यांचा संबंध वाढला आणि अनूला कायमचेच घराबाहेर पडावे लागले.

अनू आणि अनिरुद्ध यांचा हा मिश्र विवाह अयशस्वी झाला. यावरून ‘ प्रतिलोम विवाह अयशस्वी होतात, तेव्हा ब्राम्हणांच्या मुलींनी ब्राम्हणेतर तरुणांशी विवाह करताना सावधगिरी बाळगावी असेच जणू लेखकाला सुचवायचे आहे ’ असा कित्येक टीकाकार निष्कर्ष काढतात. तो मात्र चुकीचा वाटतो. उलट अनू आणि अनिरुद्ध यांच्या सर्व संसारात त्यांचे ब्राम्हण-ब्राम्हणेतरत्व कुठेही आडवे आलेले दिसत नाही. आपापल्या जातीच्या अभिमानाने त्यांच्यात कधीच वितुष्ट निर्माण झालेले नाही. ब्राम्हणेतर मद्य-मांस सेवन करतात आणि त्यामुळे त्यांना आपल्या वासना ताब्यात ठेवता येत नाहीत, असे म्हणायचे असेल तर तेही विधान निरपवाद होऊ शकत नाही. मद्य-मांस सेवन करणारे ब्राम्हण काय आज थोडे आढळतात? शिवाय याच कादंबरीत अरविंद-कालिंदी हे कायस्थ-पाठारे जोडपे ब्राम्हणेतर असून मांसाशन करणारे आहे; पण त्यांनी कुठे आपल्या वासना मोकाट सोडलेल्या दिसत नाहीत! तिसरे असे की, अनूशी विवाह होण्यापूर्वी अत्यंत उदारतेने अनिरुद्धाने आपले मद्यमांससेवन बंद केले होते. त्याला आपल्या वासना ताब्यात ठेवता येत नव्हत्या हेच म्हणणे मुळी वस्तुस्थितीला पूर्णपणे धरून नाही. तेव्हा ब्राम्हण कन्यकांनी ब्राम्हणेतर तरुणांशी विवाह करू नये अशी अतिरिक्त आणि दूषित अनुमाने काढण्यात अर्थ नाही. तसेच म्हटले तर अनिरुद्ध, अरविंद, कालिंदी या तरुणतरुणी शृंगारशास्त्रात अतिशय निपुण होत्या, यौवनाचा आणि सौंदर्याचा उपभोग कलाकुशलतेने घेण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या अंगी होते. तेव्हा ज्यांना यौवनसुखाचा खरा आनंद भोगावयाचा असेल त्यांनी अरविंद व अनिरुद्ध, यांच्यासारख्या ब्राम्हणेतरांशी लग्न लावावे; अरूसारख्या हळव्या, स्वार्थी आणि षंढप्राय ब्राम्हणाशी विवाह करण्यापासून सावध राहावे, असेच जणू लेखकास सुचवावयाचे आहे, असे कोणी म्हटले तर ते बरोबर होईल काय? मुळीच नाही. लेखकाला तर ते सुचवावयाचे नाहीच, पण मूळ कथेतूनही ते निरपवाद सूचीत होत नाही. या व्यक्ती म्हणजे आपआपल्या जातीच्या प्रतिनिधी म्हणून कादंबरीकारांनी निर्माण केलेल्या नाहीत. त्या विशिष्ट मनोवृत्तीच्या वा

स्वभावाच्या प्रतिनिधी आहेत एवढेच फार तर म्हणता येईल. या उदाहरणांवरून विवाहाचे समाजशास्त्र बनविण्याचा प्रयत्न चुकीचा ठरेल !

कादंबरीतील चौथी महत्त्वाची व्यक्ती मनू ही होय. मंगळाची ही मुलगी उमेप्रमाणे सुंदर असून अतिशय प्रेमळ, लाघवी आणि स्वभावाने गोड होती. तिच्या आईवडिलांच्या वाढत्या संसारामुळे घरातील कामाचा रगाडा बराचसा तिलाच उपसावा लागत असे. त्यामुळे लहानपणी तिला मोकळेपणा फारसा मिळाला नाही. म्हणून तिचे मन गुदमरले होते. लहान भावंडांच्या त्रासामुळे उबगलेले तिचे मन अरूकडे सहजच ओढले गेले. ती त्याच्यावर प्रेम करू लागली; पण त्याने तिच्याशी लग्न करण्याचे नाकारल्यामुळे बिचारीच्या नशिबी अधिक दुःख आले. मंगळामुळे जमू पाहणारे तिचे लग्न वारंवार मोडे. आणि लग्न झाल्यावर तरी काय, तिला वैधव्य येऊन लौकरच माहेरी यावे लागले. तिथे आईवडिलांचा तर नाही पण भावाचा-दिनूचाच-फार त्रास. अनूच्या मध्यस्थीने ती त्यातून सुटली. पुण्याच्या अनाथबालिकाश्रमात तिने शिक्षण पुरे केले. पुढे अनूने तिला आपल्याच घरी ठेवून घेतली आणि त्याचा परिणाम काय झाला तो आपणाला ठाऊक आहे. कादंबरीच्या उत्तरार्धातील मनूचे व्यक्तिदर्शन लेखकाने फार कुशलतेने केलेले आहे. जवळजवळ तिला अबोल ठेवूनच तिची मूर्ती बोलकी केली आहे. जे घडले ते मनूविषयी घडले असले तरी त्यामागे तिचा हात असल्याचे प्रत्यक्ष कुठेच दिसत नाही. अनूच्या घरी राहून तिच्या संसाराचा सगळा भार उचलण्यात तिने कृतघ्नता दाखविली असली तरी त्याबद्दल सर्वस्वी तिला जबाबदार धरणे व दोषी ठरवणे योग्य नाही. तथापि अनिरुद्धाशी संबंध जुळून येण्यात तिची स्वतःची भूमिका कोणती होती, त्याने तिच्यावर आपले पाश फेकले की या अभुक्तयौवनेने त्याला आपल्या नादी लावले, आणि हे सगळे होत असताना तिच्या मनात कोणते विचार, कोणत्या भावना हेलावत होत्या याचे दर्शन जर आपल्याला होऊ शकले असते तर किती छान झाले असते असे राहून राहून वाटते. प्रत्यक्ष निवेदनाच्या पद्धतीने हे कार्य लेखकाला साधता आले असते. माडखोलकरांनी योजलेल्या पात्रमुखी पद्धतीमुळे हे त्यांना करता आले नाही. या पद्धतीत देखील त्यांना हे मुळीच करता आले नसते असे नाही. ते त्यांनी केले नाही हे मात्र खरे ! पण त्यामुळे एका सुंदर मनोविश्लेषणाला आचवल्याचे दुःख वाटते. बुरख्यातील स्त्रीचे सौंदर्य पाहण्याची जिज्ञासा जशी अधिकाधिक वाढत जाते त्याप्रमाणे मनूच्या मनातील भावना माहीत करून घेण्याची इच्छाही वाढत जाते. या इच्छेच्या अतृप्तीतही एक प्रकारचे गूढ सौंदर्य आहे यात शंका नाही.

या सर्व मुख्य व्यक्तींप्रमाणेच रा. ब. भागवत, त्यांची पत्नी, मीना, इत्यादींची व्यक्तिचित्रणे चित्तवेधक झाली आहेत. पण त्यांचा विस्तृत परामर्ष या ठिकाणी घेणे स्थलमर्यादेमुळे शक्य नाही. रा. ब. भागवत आणि त्यांची पत्नी या दोघांची चित्रे तर अत्यंत स्वाभाविक आणि निर्दोष आहेत एवढे मात्र नमूद करणे अवश्य वाटते.

व्यक्तिदर्शन उठावदार, आकर्षक व परिणामकारक होण्यासाठी व्यक्तींचे कल्पित

व्यक्तित्व जितके कारणीभूत होते तितकीच लेखकाची वर्णनशैलीही कारणीभूत होते. एखादी व्यक्ती गौण असली तरी तिचे व्यक्तित्व आपल्या लेखनशैलीच्या जोरावर अत्यंत परिणामकारक रीतीने लेखक वाचकाच्या मनावर ठसवू शकतो. उदाहरणार्थ, कालिंदीच घ्या ना! मूळ कथानकामध्ये तिला फारसे महत्त्वाचे स्थान नाही. अनू आणि अनिरुद्ध यांना एकत्रित आणण्याखेरीज ती अधिक काहीच करीत नाही. तथापि, हे कार्य करण्यासाठी तिच्या ठिकाणी माडखोलकरांनी कल्पिलेले व्यक्तित्व, म्हणजे तिचे कलानैपुण्य, रतिपांडित्य, बोलण्यातील मार्मिकता, लाघवीपणा वगैरे गुण हे आपल्या लेखनशैलीच्या साह्याने इतके बहारीने वर्णन केले आहेत की, तिची मूर्ती ठसठशीतपणे आपल्या डोळ्यांसमोर उभी राहते. आपल्या सर्वच व्यक्तींच्या बाबतीत माडखोलकर हे कौशल्य प्रगट करतात. आणि म्हणून त्यांनी निर्माण केलेल्या व्यक्तिरेखा स्पष्ट असतात. व्यक्तींचेच नव्हे तर प्रसंगांचीही वर्णने ते चटकदार करतात. व्यक्तिवर्णनामुळे जशा त्या व्यक्ती वाचकांसमोर स्पष्ट उभ्या राहातात त्याप्रमाणे प्रसंगवर्णनाने जणू ते आपल्यासमोर साक्षात घडत असल्याचा भास होतो. अनू आणि अरू, अनू आणि अनिरुद्ध यांच्या भेटींचे प्रसंग याची साक्ष देतील. अनू जेव्हा गृहत्याग करते तेव्हा तिचे अनिरुद्धाच्या खोलीत जाणे, त्यांचे तेथील भांडण, मीनाचे तेथे येणे—या सर्व गोष्टी एखाद्या चित्रपटातील दृश्यांप्रमाणे आपल्या मनावर परिणाम करतात. याचे श्रेय माडखोलकरांच्या वर्णनशैलीलाच दिले. पाहिजे. प्रसंगवर्णनाप्रमाणेच निसर्गवर्णनेही या कादंबरीत विखुरली आहेत. माडखोलकरांनी त्या निसर्गवर्णनांचा उपयोग नुसता शोभेसाठी केलेला नाही तर त्यांच्या द्वारा कथानकातील व्यक्तींचे स्वभावचित्रण अधिक उठावदार होईल अशी काळजी घेतलेली आहे. निसर्गवर्णने केवळ हौस म्हणून केलेली नाहीत, तर व्यक्तींच्या अंतःकरणातील भावनांची पार्श्वभूमी म्हणून त्यांनी त्यांचा उपयोग केलेला आढळतो. समुद्राच्या उसळत येणाऱ्या लाटा, लोपत चाललेले चांदणे आणि वाढत चाललेला अंधार (५१) यांचे त्यांनी केलेले वर्णन म्हणजे अनूच्या मनातील खळबळ, उत्कंठा, भीती यांचे प्रतीकच नाही काय? समुद्राच्या त्या वर्णनामुळे अनूच्या अंतःकरणाची ओळख अधिक चांगल्या रीतीने पटते. समुद्रवर्णनाची माडखोलकरांना विशेष आवड दिसते. अनिरुद्धाबरोबर अनू दोनदा समुद्रावर फिरायला गेली. त्या दोन्ही ठिकाणी आलेली समुद्रवर्णने अत्यंत भावनाकुल आहेत. मेघवृष्टीनंतर सृष्टीने धारण केलेल्या प्रसन्नरमणीयतेचे वर्णन (६७) निराशेतून आशेत प्रवेश करणाऱ्या अरूच्या प्रेमभंगामुळे निर्माण झालेल्या खळबळीनंतर शांत झालेल्या, इतकेच नव्हे तर नवीन चैतन्याने, विकासाच्या उन्मादाने हसणाऱ्या अनूच्या अंतःकरणाची किती उत्तम कल्पना आणून देते ते पाहावे. इतस्ततः विखुरलेली अशी भावनाकूल निसर्गवर्णने हा या कादंबरीचा एक रमणीय विशेष होय.

वर्णनशैलीचे एक महत्त्वाचे अंग भाषा होय. माडखोलकर हे भाषाप्रभू आहेत. कोणत्याही व्यक्तीच्या किंवा प्रसंगाच्या वर्णनासाठी ते भाषेला पाहिजे तशी वाकवू

शकतात. ल्हानपणी केलेल्या संस्कृतच्या अध्ययनामुळे त्यांचे शब्दभांडार मोठे आहे. त्याचा ते चोखंदळपणाने उपयोग करून घेतात. भावनांच्या आविष्कारासाठी योग्य शब्दांची निवड ते कुशलतेने करतात. त्यासाठी त्यांना प्रयास पडत नाही. त्यांच्या एरवीच्या भाषेत संस्कृत शब्दांचा उपयोग वाजवीपेक्षा जास्त केलेला असतो, त्यामुळे भाषेला बोजडपणा आणि क्लिष्टता येते. पण या दोषांपासून प्रस्तुत कादंबरीची भाषा मात्र अलिप्त आहे. यात संस्कृत शब्दांचा वापर नाही, असे नाही. पण तो अत्यंत परिमित प्रमाणात आहे. आणि तोही अनू, अरू, कालिंदी यांच्यासारख्या संस्कृत पंडितांच्या तोंडी सहज शोभून दिसतो. इतकेच नाही तर त्यामुळे त्यांचे पांडित्य अधिक खुलून दिसते. काही ठिकाणी त्यांना इंग्रजी शब्द वापरले आहेत. पण ते मराठीत आता चांगले रूढ झाले आहेत. त्यांच्या वाक्यरचनेत एक प्रकारची मधुरता निर्माण होते. जणू आपण शब्दांचे संगीत ऐकतो आहोत असा क्षणोक्षणी भास झाल्यावाचून राहात नाही. क्वचित भाषादोष आहेत, पण ते फार थोडे आणि किरकोळ आहेत. 'प्रत्येक कोपरा न् कोपरा' (१,११); 'प्रत्येक रेषा न् रेषा' (१३) असे प्रयोग करण्याची त्यांना फार सवय.त्या ऐवजी 'कोपरा न् कोपरा' 'रेषा न् रेषा' म्हणणे पुरेसे नाही काय ? 'प्रत्येक' शब्द वापरून पुनरुक्ती करण्यात काय अर्थ ? 'त्या कृत्यांची रेषान् रेषा' (१४०) असे जे त्यांनी लिहिले आहे ते किती सुंदर दिसते ! 'ते प्रसंग तर मनात घोळत राहतातच, पण त्यांच्या चिंतनाने...... वर्तमानाचा विसर पडतो.' (३०) यांत 'तर' शब्दाची चुकीच्या जागी योजना झाली आहे. 'एका अवाक्षरानेही तिने मला विचारले नाही' (५८) यातही 'अवाक्षर' शब्दाचा उपयोग चुकीचा आहे. 'तुम्ही दोघांनी एकमेकांना सांभाळून घेऊन सुखाने नांदा.' (१०४), 'बाद खेळत असता' (६४), 'मी सुरवात केली त्यांची एक एक कामे करावयाला.' (१३४); 'आकर्षणाने वस्तुजात एकमेकांकडे ओढले जात असतील.' (८१) अशी चुकीच्या वाक्यरचनेची काही उदाहरणे मधून मधून आढळतात.

वाचकांना विश्वासात घेऊन जणू अनू आत्मकथा निवेदन करीत आहे; असा आभास निर्माण करण्यासाठी आपण बोलतो तशी भाषा माडखोलकरांनी या कादंबरीत वापरली आहे. त्यासाठी कर्ता-कर्म-क्रियापदाची आलटापालट करून केलेल्या वाक्यरचनेमुळे आत्मकथेचा स्वाभाविकपणा बऱ्याच अंशाने वाढला ही गोष्ट खरी आहे. पण अशा वाक्यरचनेचा अनेक ठिकाणी अतिरेक झालेला आढळतो आणि त्यामुळे 'तशी माझी झाली स्थिती तो सुस्कारा ऐकून.' (८३) अशांसारखी काही बेढब वाक्ये लिहीली गेली आहेत. स्वाभाविकपणाच्या नादी लागल्यामुळे निर्माण झालेला हा अस्वाभाविकपणा मनाला बोचल्यावाचून राहात नाही. अशा प्रकारचे काही दोष या कादंबरीत असले तरी भाषेचे इतर गुण इतके आहेत की, त्यांसमोर हे दोष सहज लोपून जातात.

पण माडखोलकरांच्या भाषेचे रहस्य यात नाही. ते भाषाप्रभू आहेत हे खरे; पण त्याहीपेक्षा ते वृत्तीने अभिजात कवी आहेत. ही गोष्ट विशेष महत्त्वाची आहे. नवीन नवीन कल्पना निर्माण करण्याची शक्ती हा कविप्रतिभेचा गुण त्यांच्या ठिकाणी प्रकर्ष पावला

आहे, आणि म्हणून त्यांच्या भाषाप्रभुत्वाला सुंदर कल्पनांची जोड मिळून या मधुर मिश्रणाने त्यांची लालित्यप्रचुर भाषाशैली विकास पावलेली आढळते. त्यांची कवित्वशक्ती निरनिराळ्या अलंकारांच्या द्वारे प्रगट झालेली आहे. त्यांचे कोणतेही लेखन वाचताना उपमादृष्टान्तादी काव्यमय वातावरणात विहार करीत असल्याचा भास होतो. कादंबरीलेखनाला अशी भाषा फारशी उपयोगी नाही. कारण कथानकात निरनिराळ्या स्वभावांच्या अनेकविध व्यक्ती असतात, त्यांतील प्रत्येकीचे वैशिष्ट्य लक्षात घेऊन भाषेचा वापर करावयाचा असतो. उत्कट भावनाप्रधान कविमनोवृत्तीच्या लेखकांना हे साधणे कठीण जाते. यामुळेच खांडेकरांच्या आणि माडखोलकरांच्या कादंबरीतील पात्रे भाषेच्या दृष्टीने ठरीव ठशाची वाटतात. ‘भंगलेल्या देवळा’तील अरू, अनू, कालिंदी वगैरे पात्रांच्या भाषेत काय फरक आहे बरे? तथापि महत्त्वाची गोष्ट ही की, माडखोलकरांच्या नित्याच्या सालंकृत भाषेला शोभून दिसतील अशाच व्यक्ती या कादंबरीत आल्या आहेत. वरील तिन्ही व्यक्ती संस्कृत, आंग्ल व मराठी भाषेत पंडित असून त्या सुविद्य, सुसंस्कृत आणि काव्यात्म आहेत. म्हणून त्या तिघांच्याही तोंडी माडखोलकरांनी वापरलेली भाषा शोभून दिसते. आपल्या भाषेतील काव्यकल्पनांचा अतिरिक्त विलास मनू, अरविंद, रा. ब. भागवत या व्यक्तींच्या भाषेत न येऊ देण्याचा संयम माडखोलकरांनी दाखविलेला आहे आणि तो प्रशंसनीय आहे.

उपमादृष्टांतरूपकादी अलंकारांनी माडखोलकर भाषा कशी फुलवतात याची एकदोन उदाहरणे पाहू. अगदी प्रारंभीच ‘आयुष्यातील महत्त्वाच्या प्रसंगांच्या आठवणींची फुले. ती कधीही कोमेजत नाहीत, कधीही सुकत नाहीत. जणू काही ती नंदनवनातीलच फुले असतात!’ (१) यात रूपक, व्यतिरेक, उत्प्रेक्षा या अलंकारांचा किती मनोज्ञ संकर झाला आहे! ‘साखरेचे काम फक्त एवढेच की, ज्या पदार्थाशी तिचा संबंध येईल त्याच्याशी एकजीव होऊन त्याला माधुर्य आणावयचे. त्याप्रमाणे स्त्री ही पुरुषाच्या जीवनाला माधुरी आणण्यासाठी जन्माला आली आहे’(१२३); ‘नक्षत्रांच्या गर्दीत कृत्तिकांचा पुंज जसा आपल्या मृदू तेजाने वेगळा दिसावा, तसा मुलांच्या घोळक्यात शालीनतेने एका बाजूला बोलत उभ्या असलेल्या मुलींचा गट शोभत होता.’ (२२); ‘भरतीच्या फेसाळ पाण्याने अद्याप न बुडालेले उंच खडक चांदण्याने उजळलेल्या आकाशातील ढगांच्या काळसर शकलांसारखे दिसत होते. इच्छापूर्तीच्या खात्रीने सुखावलेल्या हृदयात डोकावत राहिलेल्या अनिष्ट शंकाच होत्या जणू काहीं त्या.’ (९३); ‘स्त्री ही काय नदीसारखी कुणाशी तरी सर्वस्वाने समरस होण्याकरिता, कुणाच्या तरी जीवनात स्वतःच्या जीवनाचा विलय करून घेण्याकरता का जन्मास येत असते? वेल वृक्षाचा आसरा घेते न् फोफावते’ (१२४); ह्या आणि अशा अनेक सुंदर व समर्पक दृष्टांतांनी या कादंबरीची पाने भरलेली आहेत. तेव्हा उदाहरणे तरी किती द्यायची? या अलंकारांसाठी माडखोलकरांनी वापरलेली उपमाने, नित्याचे व्यवहार, चंद्रनक्षत्रादी खगोल सृष्टी, फुले, समुद्र, संगीत वगैरे सर्व

प्रकारांतून स्फुरलेली असल्यामुळे त्यांत विविधतेचे सौंदर्य नजरेला पडते. पण याशिवाय संस्कृत, इंग्रजी आणि मराठी अभिजात साहित्यातूनही त्यांनी आपली उपमाने उचललेली असल्यामुळे त्यांच्या भाषेला अभिजाततेचे सौंदर्य प्राप्त होते. कालिंदीच्या तोंडी घातलेली 'शकुंतलेला जशी तिच्या सख्यांनी दुष्यंताकडे जाताना सजविली की नाही, तशीच मी तुला आज सजविली आहे बरं का अनू!' (२२); 'नाही तर इतकं संस्कृत वाचून अखेर हंसग्रादिकेप्रमाणे नुसते टोमणे देत बसण्याची पाळी येईल तुझ्यावर!' (५०); ही वाक्ये; किंवा अनूचे 'आम्ही सारे जमिनीवर सरपटणारे प्राणी न् तू तेवढा स्वर्गात भराऱ्या मारणारा शेलेचा चंडोल?' (५५) हे आणि अशीच इतर वाक्ये या विधानाची साक्ष देतील. अनेकदा भाषणाच्या ओघात उदाहरणे म्हणून अशा साहित्यातील व्यक्तींचा उपयोग करून घेतलेला आहे. या सर्व गुणसंभारात भर घालणारा आणखी एक महत्त्वाचा गुण म्हणजे माडखोलकरांनी वापरलेली सिद्धान्तस्वरूप वचने. 'खरे स्वातंत्र्य तेच की, जे कोणाच्याही समोर अनिर्बंध उपभोगिता येते.' (२३); 'कला म्हटली म्हणजे संयम आलाच' (३१); 'प्रेमाचं खरं सुख उत्कंठेत, अतृप्ततेत असतं; उपभोगात, अद्वैतात नाही.' (३४); 'सुंदर वस्तूच्या चिंतनात जे सुख आहे, ते तिच्या उपभोगात नाही.' (४५); 'प्रेम म्हणजे त्यागाचे मोल देऊन आवडत्या माणसावर मिळविलेली मालकी.' (८६); अशी किती तरी सुभाषितवजा वाक्ये या कादंबरीत विखुरलेली आहेत. त्यामुळे माडखोलकरांच्या भाषेची आणि एकंदर कादंबरीची शोभा पुष्कळ वाढली आहे.

सारांश, आटोपशीर कथानक, बांधेसूद रचना, ठसठशीत व्यक्तिदर्शन, मार्मिक मनोविश्लेषण आणि सालंकृत व अभिजात भाषाशैली या गुणांमुळे माडखोलकरांची 'भंगलेले देऊळ' ही कादंबरी नुसती वाचनीयच नाही तर अभ्यसनीय झालेली आहे. त्यांनी आतापर्यंत लिहिलेल्या सर्व कादंबऱ्यांत तीच मला कलादृष्ट्या श्रेष्ठ वाटते. पुढील अनेक कादंबऱ्यांत ते फार वाहवले असले तरी, भंगलेल्या का होईना पण या 'देवळात' मात्र त्यांनी प्रशंसनीय संयम बाळगलेला आढळतो. या सगळ्या गोष्टी लक्षात घेऊनही माडखोलकरांनी या कादंबरीत निर्माण केलेल्या व्यक्तींचे मर्यादित जीवन आणि दुर्बळ व्यक्तित्व यांचा मनावर खेदजनक परिणाम झाल्यावाचून मात्र राहात नाही. या सर्व व्यक्तींच्या जीवनाचे क्षेत्र अत्यंत आकुंचित आहे. किंबहुना 'जीवन' म्हणजे काय याची कुणाला काही कल्पनाच दिसत नाही. त्यासाठी धडपड करण्याची आणि त्यामुळे विशाल समाजाशी समरस होण्याची त्यांना आवश्यकताच नाही. प्रत्येक जण संसाराच्या लहानशा घरकुलात अडकले आहे. तेथून बाहेर पडण्याची स्वाभाविक व तीव्र तळमळ त्याच्या ठिकाणी नाही. एकांकी प्रवेशाच्या नाटकात रंगभूमीवर दुसऱ्या एखाद्या पात्राला येण्याला वाव मिळावा म्हणून त्या वेळी तेथे अनावश्यक असलेले पात्र कसे तरी बाहेर घालवावे लागते आणि त्यासाठी नाटकात काही कृत्रिम प्रसंग योजले जातात. अनूच्या मागे लावलेली सामाजिक सुधारणेची भुणभूण ही तितकीच कृत्रिम आहे. त्यामुळे तिच्या

म. ग्रं. संग्रहालय, ठाणे. अनुक्रम ५५५२० दि: निर्दे... क्रमांक २०४५ नों. दि: २०१३

व्यक्तित्वाचा दुबळेपणा अधिकच जाणवतो ! तिने स्वतःच म्हटल्याप्रमाणे अनू म्हणजे दैन्याची आणि दौर्बल्याची मूर्ती आहे. आणि या सर्वांनाच एका 'विषया' वाचून चिंतनाचा दुसरा विषय नाही. अरूवर 'प्रेम' (?) असूनही अनिरुद्धाच्या गळयात लौकरच पडलेली अनू म्हणजे वासनापूर्तीसाठी भुकेली झालेली एक दुबळी स्त्रीच नव्हे काय ? विवाहापूर्वी स्वतःच्या वासनापूर्तीचे चिंतन आणि विवाहानंतर पतीच्या वासना-पूर्तीची चिंता, यांशिवाय अनूच्या जीवनात आहे काय ? अनिरुद्ध, मनू, कालिंदी—सर्व वैषयिक वासनांचे बळी. यांपैकी एक कालिंदी सोडली तर सगळ्या व्यक्ती दुबळ्या. त्यांचा शृंगार म्हणजे दुबळ्यांचा शृंगार ! मनात विचार येतो की, माडखोलकरांसारख्या आदर्शवादी लेखकाने या व्यक्ती निर्माण केल्या तरी का ? आणि या सर्वांच्या द्वारे पुरुषांच्या 'बहुस्त्रीकत्वा'चा सिद्धान्त मांडण्याचा त्यांचा अट्टाहास तरी केवढा ! या कादंबरीत उगाळलेली ही मात्रा नंतरच्या त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांतूनही उगाळलेली आहे. मनोगाहनशास्त्राच्या दृष्टीने याकडे पाहायला लागलो तर ..? तर राजकीय कथानकात रमणाऱ्या त्यांच्या मनाची ही दुसरी बाजू पाहून स्टीव्हन्सनच्या डॉ. जेकिलची थोड्या निराळ्या स्वरूपात आठवण झाल्यावाचून राहणार नाही. ही कादंबरी लिहिल्यावर तीनचार महिन्यांतच माडखोलकरांनी 'गेल्या साठ वर्षांतील मराठी कविता' हा क्रांतिकारक (हो, क्रांतिकारच ! कारण त्यांच्या विचारात आता क्रांतीच झाली होती) निबंध लिहिला आणि त्यात झाडून साऱ्या मराठी कवींना त्यांनी 'स्त्रैण' ठरवले ! हे असे का झाले याची उपपत्ती वरील अवलोकनाने लागेल. आश्चर्य इतकेच की, पुरुष 'स्वभावतःच' बहुस्त्रीक आहे असे ठरवल्यानंतर मग काही व्यक्तींनाच 'स्त्रैण' म्हणण्यात स्वारस्य ते काय उरले ? ते काही असले तरी 'मानवजातीच्या हाती स्वैराचाराची सदन मात्र देऊ नका' असे तळमळून सांगणाऱ्या दुबळ्या अनूनेच 'पुरुष हा **स्वभावतःच** बहुस्त्रीक आहे' हा सिद्धान्त मांडून पुरुषांच्या हाती स्वैराचाराची सनद दिली आहे, हे वदतोव्याघाताचे उदाहरण पाहून हसू आल्यावाचून राहात नाही. अशा प्रकारच्या आत्मवंचक, दुतोंडी आणि दुबळ्या अनूचे व्यक्तित्व निर्माण करून आधुनिक सुशिक्षित स्त्रियांची पद्धतशीर विटंबना करणाऱ्या माडखोलकरांच्या कलेचे कौतुक किती आणि कसे करावे हेच कळत नाही ! *

* 'भंगलेले देऊळ,' आवृत्ती २. प्रस्तावना कंसातील पृष्ठांक पहिल्या आवृत्तीतील आहेत.

मराठी ग्रं. संग्रहालय ठाणे
१४३७९
(स्थळ प्रत)

REFBK-0014375