



सुंदरविमर्श

नरहृद कुरुंकर

रंगविमर्श

प्रा. नरहर कुरुंदकर

संपादन
शंकर सारडा



प्रा. नरहर कुरुंदकर यांनी मराठी रंगभूमी, मराठी नाट्यसृष्टी याबद्दलचे आपले विचार वेळोवेळी व्याख्याने, पुस्तकांना लिहिलेल्या प्रस्तावना आणि क्वचित स्वतंत्र लेख या रूपाने मांडले. संस्कृत नाट्यशास्त्रावरही त्यांनी अधूनमधून लिहिले. आधुनिक नाट्याची परंपरा भाण, यक्षगान वगैरे प्राचीन नाट्यप्रकारांशी कशी निगडित आहे याचा शोध ते साक्षेपाने घेत. शारदा, तुझे आहे तुजपाशी, हिमालयाची सावली, कौतैय यांसारख्या नाटकांवरचे त्यांचे भाष्य हे पठडीबंद नाट्यपरीक्षकांपेक्षा अगदी वेगळे आहे. कोल्हटकर, गडकरी, पु. ल. देशपांडे वगैरेंच्या वैशिष्ट्याचेही नवे पैलू कुरुंदकर दाखवतात. कुरुंदकरांच्या मराठी नाट्यविषयक सर्व उपलब्ध लेखांचे हे संकलन करताना अनेक मान्यवरांचे सहकार्य लाभले. सर्वांना धन्यवाद.

— संपादक

प्रकाशक

श्याम दयार्णव कोपर्डेकर

इंद्रायणी साहित्य

२७३, शनवार पेठ

पुणे ४११०३०

संकलन सहाय्य व श्रेयनिर्देश

श्री. रा. चिं. ढेरे

प्रा. भु. द. वाडीकर

प्रा. दत्ता भगत.

श्री. यदुनाथ थत्ते

© श्रीमती प्रभावती कुरुंदकर

प्रकाशन दिनांक

१५ ऑगस्ट १९९१

टाईपसेटिंग

प्रमोद प्रिंटर्स

११२०, सदाशिव पेठ

पुणे ४११०३०

मुखपृष्ठ

अनिल उपळेकर

मुद्रक

प्रमोद वि. बापट

स्मिता प्रिंटर्स

१०१९, सदाशिव पेठ

पुणे ४११०३०

मूल्य - ९०/- रुपये

अनुक्रमणिका

(१) देवलांची शारदा / ९ ते ३५

आशयाचा वास्तववाद— देवलांचे यशापयश— शारदा— सामाजिक आशय असणारे पहिले नाटक— देवलांच्या मर्यादा— विषम विवाह— सामाजिक समस्येचे चित्रण करणे हा हेतूच नाही— सुखान्त नाटक लिहिणे हा हेतू— बालाजरठ विवाह आणि विधवा विवाह— रूढी चूक, शास्त्र बरोबर— शंकराचार्यांचे पात्र— कोदंडशी विवाह हा शेवट ठरलेला— भुजंगनाथला हास्यास्पद बनवले— भद्रेश्वर दीक्षित— भडक रंग— योगायोगांवर भर देणारे संविधानक— प्रत्ययकारी संवादरचना— संविधानक रचना शिथिल— कथानकाचे दुवे जोडणारे प्रवेश— पदांचा उपयोग.

(२) श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर : साहित्य आणि संप्रदाय / ३६ ते ४५

कै. मो. र. करंदीकर यांचा प्रबंध— गाळलेले भाग— कोल्हटकर संप्रदाय— कल्पना व विनोद हे प्रारंभीचे प्रमुख घटक— गडकऱ्यांबद्दलचे मत— सुधारक व पुरोगामी— आवाका किती? चालीरीतींवरील टीका— स्वप्नाळूपणा आणि स्वप्नरंजन— खलनायकांवरील आक्षेप— किलोस्कर-कोल्हटकर साम्यभेद— परंपरावादी मतातील विसंवाद.

(३) हिराबाई पेडणेकर— एक टिपण / ४६ ते ५२

स्वप्नाळू कवयित्रीचा दारुण अपेक्षाभंग— कथा अज्ञात नव्हती— व्यक्तीची सुटी कहाणी हिंदू समाजरचना— पूर्ववृत्तान्त— राम देवल यांच्या कन्या— प्रेमचंद शेठ— जन्म व शिक्षण.

(४) नाटककार खाडिलकर / ५३ ते ७१

मूल्यमापनात सरभेसळ— समकालीन राजकारणाचे संदर्भ— बांधीव कथाकथन— वाङ्मयीन भूमिकेवर भर— तत्कालीन वातावरण व संदर्भ— संगीत मानापमान— नवा प्रकाश— स्वयंवराकडे पाहण्याची चुकीची दिशा— विद्याहरण— अयशस्वी नाटक— वालंची शुद्ध कलावादी भूमिका— ऐतिहासिक नाटकात नवनिर्मितीची शक्यता— केशवशास्त्री या पात्रावर आक्षेप— मतभेदाचे मुद्दे— शेवटचे प्रवेश का कोसळतात? कादंबरी व नाटक यांतील फरक— भाऊबंदकीतला संघर्ष हेरता आला नाही— विचारनाट्ये व ठसकेबाज कारकाने— विनोदनिर्मितीसाठी खलपुरुषांचा वापर— भडक नाट्याकडे आरंभापासून ओढा— माझी तक्रार

(५) नाटककार गडकरी : एक आकलन / ७२ ते ८७

समीक्षकांना पुरून उरलेला विषय— प्रभावशाली पूर्वपरंपरेचा संदर्भ— कोल्हटकरांचे शिष्यत्व हे दोषांचे कारण— खाडिलकरांचा प्रभाव— खांडेकरांनी दाखवलेले दोष— वा.ल. कुलकर्णी यांचे आक्षेप— हा मेलोड्रामा किंवा फार्स नव्हे— खलनायक— गडकऱ्यांना उत्तम जमणाऱ्या गोष्टी— एकच प्याला ही शोकात्मिका— क्षीरसागरांची भूमिका— विनोदाचे स्थान.

(६) पु. ल. देशपांडे / ८८ ते १७

चौरस— पुलंच्या भोवतीचे कुंपण— गौरव हाच शत्रू— पु. ल. हे पु. ल. होण्याचे टाळत आहेत— शिष्टाचाराच्या विळख्यातले गुदमरणे हाच विनोद— दुःखाचे चित्रण— तुझे आहे तुजपाशी— आचार्य— काकाजी— उषा आणि गीता— विनोदी नाटक पण गंभीर कथानक.

(७) तुझे आहे तुजपाशी / १८ ते १२८

हौशी रंगभूमी— तप्त राजकीय वातावरण— औदार्य आणि समंजसपणा— रचनातंत्र— अर्धविरामावर थांबणारे कथानक— गांधीवादाचे विडंबन हा समज चूक— ही खेळकर सुखात्मिका नव्हे— समीक्षकांची मोजपट्टी चुकीची— आचार्यांचे व्यक्तिमत्त्व व चरित्र— आचार्यांचा दोष— मधूनमधून सामान्य माणूस म्हणून जगावे ही इच्छा— डॉ. सतीश— एकनिष्ठ प्रेमवीर— उषा आणि गीता—

काकाजींचे पात्र मुळातच दुबळे— खरा संघर्ष दाखवलाच नाही— विजय कोणाचा?— विनोदाची जातकुळी कुठली?— सतीशचा विनोद— रोमँटिक पात्रे— आगळी व अनोळखी— विलक्षण वस्तू.

(८) कौतैयच्या निमित्ताने / १२९ ते १३४

लक्षवेधक तीन बाबी— कर्ण हा दलितांचा नेता— कर्णाचे अभिवचन हा दुर्योधनाचा विश्वासघात— आईविषयक पछाडलेपण— श्रीकृष्ण हा सर्वसामान्यांचा नेता— शिरवाडकरांचे राष्ट्रवादी मन— दुर्योधन हा परंपरागत कुलिनतेचा पुरस्कर्ता.

(९) हिमालयाची सावली / १३५ ते १६४

कविता कादंबरीचा आस्वाद व नाटकाचा आस्वाद— असामान्यांच्या व्यक्तित्वाचा वेध— नाटकाचा नायक— माणसाचे माणूसपण टिकवणारा व्यवहारच खोटा?— सामान्यांनी व्यापलेला व्यवहार— असामान्यपण ही विकृतीच?— विकृतीचे उदात्तीकरण— माणूसपण— सांस्कृतिक संचित— असामान्यांचे पराभव— मूर्तिभंजन नव्हे— लेखकाच्या मनात नायकाबद्दल असणारा पूज्यभाव हा अडथळा— लेखकापुढचे कोडे— बयोसाठी वापरलेली भाषा— डॉ. लागू आणि शांताबाई जोग— वृद्धनटांसाठी नवा पर्याय— जिवंत कलाकृतीचे सामर्थ्य शोधावे की दोषच दाखवत बसावे?— विशिष्ट व्यक्तींशी मिळतीजुळती पात्रे— प्रो. भानू व महर्षी कर्वे— घटनात्मक सत्य आणि प्रवृत्तिगत सत्य— अखंड ताटातुटीची / न संपणाऱ्या उभारीची कथा— शोकाच्या दोन पातळ्या— शोकान्त आणि शोकात्म— ताटातुटीचे विविध रंग— पुत्र पुरुषोत्तम— कन्या कृष्णा— अनाथ महिलाश्रम— बयोलाही आश्रम बंद— ध्येयवादाशी समरस न होणारी माणसे दुरावली जातात— बयोची शरणागती— भानू आणि केशव— भानूची आणि आश्रमाची ताटातूट— बयो भानूसारखी कठोर होते— भानूची आंतरिक माया— बयोची व्यक्तिरेखा— बयो ही ध्येयवादिनीच.

(१०) भग्नमूर्ती / १६५ ते १७०

प्रायोगिक तंत्राने सादर केलेले नाटक— आरंभ— वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठी तंत्राचा वापर— सुशिक्षित बेकाराची कहाणी— रूढ अर्थनि

शेवट नाही— आणखी एक खोच.

(११) फिनिक्स / १७१ ते १८२

एकांकिका— प्रायोगिक क्षेत्रच उपलब्ध— कलात्मक कारणे— प्रायोगिक व व्यावसायिक रंगभूमी— धक्कातंत्राचा धोका— वर्गवारीच्या तऱ्हा— आर फॉर रॅगिंग— सप्तमस्थानातील चंद्र— फिनिक्स— आवडलेली एकांकिका— हलाहल.

(१२) आवर्त / १८३ ते १९२

दलित साहित्य— विद्रोही / परंपरा नाकारणारे— अजून चांगले दलित नाटक नाही— गुंतागुंतीचे भान— प्रत्यक्ष प्रश्न सोडवणे हे ललित साहित्याचे काम नव्हे— मनातला परंपरावाद संपत नाही— दलितांमधील दोन पिढ्यांतील संघर्ष दाखवणारी शोध ही एकांकिका— मानसिक व सांस्कृतिक प्रश्न— मानवी मन हा अभ्यासाचा विषय— आवर्त— लोकनाट्याचा बाज— वारकरी समाजाची वर्तमानकालीन स्थिती.

(१३) संस्कृत नाट्यशास्त्राने उभे केलेले प्रश्न / १९३ ते २२८

अण्णासाहेब कारखानीस यांची दृष्टी— संस्कृत नाट्यशास्त्रातले अनुत्तरित प्रश्न— त्रेतायुगाच्या आरंभी नाटकाचा जन्म— आपल्या आधी ग्रीक नाटके— अश्वघोष— अभिनवगुप्ताची रसप्रधान दृष्टी— अप्रस्तुत लेखक— भरतनाट्य शास्त्र— वेगवेगळे प्रवाह— गांधर्ववेदाचा एक भाग— शूद्र व गणिका आणि नाट्यकर्म— पुरुषांना वाव— गणिका संघ— शोभेचे व सुखाचे तीन घटक— अनुषंगिक कल्पना— शोकांतिकेला स्थान होते— भाण / एकपात्री एकांकिका— आजही महत्त्वाचे वाटणारे तीन प्रश्न— लिखित रूप काव्य म्हणून स्वतंत्र विचार— कलाप्रकाराचे माध्यम— नाट्यात सर्व कलाप्रकारांचा समावेश— कलाप्रकारांची तुलना— नाट्य म्हणजे काय?— अनुकरण सिद्धान्त— या मांडणीतील दोष— नाट्यशास्त्रातील उत्तर— अनुकरण शब्दाचे आपले आकलन— नवनिर्मिती— खरे आणि अपरिहार्य— स्वप्नरंजन आणि वास्तववाद— आस्वाद भावगर्भ प्रत्यय— त्याचे स्वरूप काय?— रसकल्पनेचे स्थान कोणते?— भाव— कलात्मक व्यवहाराचा गाभा— प्रेक्षक आणि नाटक— नैतिक/अनैतिक परिणाम— नटाचे तिहेरी स्थान— तीन प्रश्नसमूह.

(१४) दिवाकरांची नाट्यछटा आणि तिचे प्राचीन रूप / २२९ ते २५०

कृती-उक्ती यांतील विरोध— मर्यादा— गृहित वाचकवर्ग— एकपात्री प्रयोग— जिवंत नाट्याचा प्रत्यय— भाण : प्राचीन नाट्यप्रकार— भाणाचे स्थळ— भाणाचे बदलती रूपे— विट हेच पात्र— उपलब्ध भाण— गणिकावस्तीची परिभाषा— वररुचिकृत उभयाभिसारिका या भाणाची संहिता— टीपा

(१५) चतुर्भाणी बावन्नखणी— प्रस्तावना / २५१ ते २७९

मी केलेला अनुवाद— साधले यांचा अनुवाद— एकपात्री प्रयोग— शृंगारहाट— नाटकाचे दहा प्रकार— एम रामकण्ठ— चार भाणांचा अभ्यास शृंगारहाटमध्ये-भाण— कालचर्चा— उपलब्ध भाण चरित्र— धूर्त विटसंवाद— आकाशपुरुषाशी संभाषण— प्रमुखरस— शृंगार— वेश ही संकल्पना— महानगरांची संस्कृती— गणिकांची वस्ती— गणिकांचे जीवन— विटाचे आवश्यक गुण— मूलदेव— मुलींची जाहिरात— विदूषक— गणिकामाता— प्रेम— दत्तक व वात्स्यायन— मालविकाग्निमित्रातील विदूषक हा विटच— कल्पित जग— पहिला भाण— दुसरा भाग— पद्म प्राभृतक— विरहदुःख— उरलेले दोन भाण— पादताडितकम— संस्कृतविषयी गैरसमज.

(१६) यक्षगान आणि मराठी नाट्यपरंपरा / २८० ते २९२

आरंभविंदू म्हणून तीन जागा— शाकुंतल/सीता स्वयंवर/तंजावरी नाटके— सीतास्वयंवराचा प्रयोग— डॉ. शिवराम कारन्तांचे कार्य— लोककला आणि नागरकला— यक्षगान व मराठी नाटक यातील समान राग— नाट्यशास्त्रपरंपरा— गणपतीपूजन— गणगौळणीशी साम्य— विदूषकाऐवजी हनुमान— राक्षसपात्रे— दशावतारी खेळ— कानडी यक्षगानाचा प्रभाव— गंधार ग्रामाशी संबंध नाही— किलोस्करांनी रंगभूमीचे स्वरूप.

*

ऋणनिर्देश

१. देवलांची शारदा मराठवाडा (दिवाळी १९६५/पायवाट)
२. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर प्रस्तावना/ओळख
३. हिराबाई पेडणेकर : एक टिपण
४. नाटककार खाडिलकर ओळख
५. नाटककार गडकरी : एक आकलन १९६२/अप्रकाशित
६. पु. ल. देशपांडे
७. तुझे आहे तुजपाशी मनोरा (दिवाळी अंक)
८. कौतैयच्या निमित्ताने ललित (जून १९८०)
९. हिमालयाची सावली
१०. भग्नमूर्ती प्रस्तावना
११. फिनिक्स प्रस्तावना
१२. आवर्त प्रस्तावना १९७८
१३. संस्कृत नाट्यशास्त्राने उभे केलेले प्रश्न
(मूळ शीर्षक— आजची मराठी रंगभूमी :
काही समस्या) वसंत (दिवाळी अंक १९७७)
१४. दिवाकरांची नाट्यछटा आणि
तिचे प्राचीन स्वरूप प्रतिष्ठान (ऑगस्ट १९७१)
धरती (दिवाळी १९७१)
१५. चतुर्भाणी बावनखणी प्रस्तावना/सोबत (दिवाळी अंक)
१६. यक्षगान आणि मराठी नाट्यपरंपरा प्रस्तावना

देवलांची शारदा

गोविंद बल्लाळ देवल यांचा जन्म इ. स. १८५५ साली झाला. त्यानुसार त्यांची जन्मशताब्दी इ. स. १९५५ ला मोठ्या प्रमाणावर साजरी व्हायला हवी होती, पण ती झाली नाही. देवल १९१६ ला वारले. यानुसार त्यांची पन्नासावी पुण्यतिथी पुढच्या वर्षी येते. कृतज्ञता म्हणून ही पुण्यतिथी आपण कै. देवलांच्या नाट्यसेवेच्या फेर मूल्यमापनासह साजरी केली पाहिजे. मराठी रंगभूमी आणि मराठी नाटके या क्षेत्रांत किलोस्कर आणि देवल ही गुरुशिष्यांची जोडी अशी आहे की, ज्यांच्या वाङ्मयीन मोठेपणाबद्दल फारसे दुमत कधीच झाले नाही. कोल्हटकर आणि गडकरी या दुसऱ्या गुरुशिष्यांच्या जोडीबद्दल जेवढी विवाद्यता राहिली, तेवढी सर्वमान्यता पहिल्या जोडीविषयी होती. दुसऱ्या महायुद्धाच्या पूर्वी मराठी रंगभूमीवरील सर्वात महत्त्वाचे नाटककार म्हणून जर आपण यादी करू लागलो, तर कुणीही देवलांचे नाव विसरण्याचा संभव नाही. देवलांच्या वाङ्मयीन मोठेपणाविषयी कधीच कुणाची तक्रार नव्हती. या सर्वमान्यतेमुळेच की काय त्यांच्या वाङ्मयाचा तपशीलवार चिकित्सक अभ्यास करण्याचा फारसा प्रयत्नही झाला नाही. देवलांचे मोठेपण मान्य केले तरी त्या मोठेपणाचे स्वरूप कोणते याविषयी मात्र दुमत होण्याचा संभव आहे.

‘शारदा’कार देवल पिंडप्रकृतीने वास्तववादी नाटककार होते हे एकदा सर्वांनी गृहित धरले आणि त्यांच्या प्रासादिक मराठीतील अकृत्रिम संवादकौशल्याची स्तुती करून बहुतेक टीकाकार थांबले. यापेक्षा खोलात जाण्याचा फारसा प्रयत्न करण्याची गरज कुणाला भासली नाही. रसिकतेच्या निकोप वाढीसाठी अशा प्रयत्नांची आवश्यकता आहे असे मला वाटते. विशेषतः

मराठी रंगभूमीच्या ज्या परिस्थितीच्या चौकटीत देवल निर्माण झाले ती चौकट विसरून जाऊन देवलांचा विचार करण्याची प्रवृत्ती अलीकडे बलवान होऊ लागली आहे. एखाद्या कलावंताचे कलात्मक मोठेपण परिस्थितीच्या चौकटीवर अवलंबून असते असे कुणीच म्हणणार नाही. कलाकृतींचा दर्जा परिस्थितिसापेक्ष नसतो. हे मान्य केले तरी कलाकृतीचे आकलन मात्र मोठ्या प्रमाणात परिस्थितिसापेक्ष करणेच भाग असते आणि कित्येकदा हे आकलन मूल्यमापनाकडे जाण्याच्या काही दिशाही दाखवून देते. ज्या वेळी कोल्हटकर, गडकरी आणि खाडिलकर यांचा अधिक्षेप करण्यासाठी देवलांचा अधूनमधून उल्लेख केला जातो, त्या वेळी मराठी रंगभूमीच्या ज्या अवस्थेत हे नाटककार उदयाला आले ती चौकटच विसरली जाते, असे मला वाटते.

विशेषतः खाडिलकरांच्या नाटकांतील ओजस्वी वाक्यांचा खणखणाट आणि गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कृत्रिम, काव्यमय भाषेने व्यापलेले व्याख्यानवजा संवाद यांचा विचार केला जातो, त्या वेळी हे जास्तच लक्षात येते. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाटकांमध्ये दोष नाहीत अगर त्यांना मर्यादा नाहीत असे नाही. उलट या मंडळींचे दोष स्वतःकडे हमखास लक्ष वेधून घेतील इतके ठळक आहेत; पण या दोषांच्यापेक्षा देवलांची नाटकेही फारशी निराळी नाहीत. ज्या कारणांसाठी खाडिलकर-गडकऱ्यांना दोष दिला जातो त्यापासून शारदा नाटकही फारसे अलिप्त नाही. शारदा हे नाटक वास्तववादी म्हणत असताना आपल्याला नेमका कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे हेच एकदा निश्चित करून घेतले पाहिजे. वास्तववाद हा शब्द जर आपण शैलीपुरता विचारात घेणार असू तर मग किलोस्करांच्या इतकीच देवलांची शैली वास्तववादी आहे असे म्हणावे लागेल; किंबहुना किलोस्करांच्या वास्तववादाचा वारसा देवल चालवीत आहेत असेही म्हणता येईल. भाषाशैलीचा प्रश्न बाजूला ठेवून आपण समाजातील खऱ्याखऱ्या समस्यांकडे वळलो, तर सगळ्याच नाटककारांच्यासमोर असणाऱ्या समस्या खऱ्याच होत्या असे आढळून येईल. कोल्हटकरांनी मद्यपान, पुनर्विवाह यांसारख्या समस्या आपल्या नाटकांमधून विचारात घेतलेल्या आहेत. खाडिलकरांनी राजकीय पारतंत्र्यावर लक्ष केंद्रित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. समस्या म्हणून पाहिले तर सगळ्याच समस्या वास्तव असतातच. समस्येचा वास्तवपणा हा कोल्हटकर, खाडिलकर आणि

देवल या तिघांनाही समान आहे.

आशयाचा वास्तववाद

पण वास्तववादी नाटक अनलंकृत भाषाशैलीमुळे किंवा प्रासादिक भाषेमुळे वास्तववादी होत नाही. ते समस्येच्या खरेपणामुळे वास्तववादी होत नाही. खऱ्या वास्तववादी नाटकाला वास्तववादी जीवनदर्शन लागते. म्हणजे आशयाचा वास्तववाद लागतो. हा वास्तववाद देवलांच्या नाटकांत आहे काय ? हे तपासून पाहण्याची गरज आहे. ज्या कालखंडाच्या चौकटीत देवल निर्माण झाले त्या चौकटीत जर आपण पाहिले, तर देवलांचे दोष फारसे जाणवणार नाहीत. संवादांचा स्वाभाविकपणा सोडला तर नाट्यरचनेचे उरलेले सर्व दोष खाडिलकर, गडकरी आणि देवल यांना समान आहेत. हे मान्य केल्यामुळे आपण देवलांचा फार मोठा अपमान करत आहो असेही वाटण्याची गरज नाही किंवा कलावंत म्हणून देवलांनी जे मोठेपण हक्काने मिळविलेले आहे त्यालाही बाधा येण्याचे कारण नाही. यशस्वी नाटककार समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक लिहिणारा असलाच पाहिजे असा एकांगी आग्रह धरण्याचे कुणालाच काही कारण नाही.

यशापयश

नाट्याच्या क्षेत्रातील देवलांचा प्रवास हा फारसा सुखद असा कधीच नव्हता. देवल अतिशय चांगले तालीममास्तर होते. ते नाट्यप्रयोग फार चांगला बसवून घेत अशी त्यांची ख्याती आहे; पण नाट्यरचनेवर मात्र दीर्घकाळ त्यांना प्रभुत्व मिळवता आलेले दिसत नाही. त्यांनी लिहिलेले पहिले नाटक 'दुर्गा' हे अनुवादित आणि शोकान्त होते. हे नाटक रंगभूमीवर फारसे प्रभावी ठरले नाही. मराठी रंगभूमीवर शोकान्त नाटके आरंभापासून अधूनमधून येत राहिली, पण शोकान्त नाटके प्रेक्षकांच्या मनाची पकड दीर्घकाळपर्यंत घेऊ शकली नाहीत. शोकान्तिकेला मराठी रंगभूमीवर प्रतिष्ठा व लोकप्रियता मिळवून देणारे नाटककार म्हणून अग्रक्रमाने गडकऱ्यांचा उल्लेख करावा लागेल. कालक्रमाच्या दृष्टीने पाहिले, तर याबाबतचे काही श्रेय खाडिलकरांनाही द्यायला हवे. नंतर देवलांनी लिहिलेले 'विक्रमोर्वशीय' हेही अनुवादित नाटक फारसे प्रभावी ठरले नाही. 'मृच्छकटिक', 'झुंजारराव' व 'फाल्गुनराव' अर्थात 'तसबिरीचा घोटाळा'

ही नाटके बऱ्यापैकी यश मिळविणारी ठरली. विशेषेकरून 'फाल्गुनरावां'चे अपयश डोळ्यांत भरण्याजोगे आहे. आपल्या उत्तर आयुष्यात देवलांनी कोल्हटकरांच्या संगीताची प्रतिष्ठा आणि खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर', 'मानापमान' यांसारख्या नाटकांची लोकप्रियता व जनमानसावरील पकड मोठ्या आनंदाने पाहिली असेल असे नाही. आयुष्याच्या शेवटच्या काळात देवलांनी खाडिलकरांच्यासमोर आपला पराभव मान्य केलेला आहे.

मूळच्या 'फाल्गुनराव' अर्थात 'तसबिरीचा घोटाळा' या गद्य नाटकाचे रूपांतर देवलांनी संगीत नाटकांत केले. त्यामुळे 'फाल्गुनराव' चा 'संशयकल्लोळ' झाला. फाल्गुनरावला नव्या रूपात सादर करताना देवलांनी केवळ त्यात संगीतच नव्याने घातले असे नाही. त्यांनी मूळच्या गद्यावरूनही पुष्कळच हात फिरवलेला आहे. आजच्या 'संशयकल्लोळा'तील गद्य संवाद हे शारदा नाटकाच्या यशानंतर ते यश लक्षात घेऊन सुधारून घेतलेले आहेत आणि संगीताच्याबाबत त्यांना 'मानापमाना'वर ताण करायची होती. देवलांच्या 'संशयकल्लोळा'ला मराठी रंगभूमीवर अफाट लोकप्रियता मिळाली, पण ती पाहण्यास देवल हयात नव्हते. त्यांच्या मृत्यूनंतर अव्वल दर्जाची लोकप्रियता व डोळे दिपवणारे यश या नाटकाला मिळाले. पण ते देवलांचे यश नसून ती त्यांनी खाडिलकरांना दिलेली शरणागती होती.

'मृच्छकटिक' आणि 'झुंजारराव' यांना इतके यश मिळाले नाही. फार मोठे संवादकौशल्य किंवा नाट्यप्रयोगाची जाण नसूनही आगरकरांच्या 'विकारविलसिता'ला जे यश मिळाले, त्याच्याजवळ 'झुंजारराव' कधी जाऊ शकला नाही. 'फाल्गुनराव'नंतर देवलांनी लिहिलेले 'शापसंभ्रम' नाटकही जवळजवळ अयशस्वीच ठरले असे म्हणायला हरकत नाही. ही सारी नाट्यसृष्टी अनुवादित, आधारित आणि सुमार यशाची होती. देवलांच्या ज्या प्रासादिक गद्याची आपण मुक्त मनाने स्तुती करतो, ते या नाटकांच्यामधून क्रमाने विकसित होत गेलेले आहे. 'शारदा' आणि 'संशयकल्लोळ' यांमधील जिवंत आणि प्रासादिक गद्य देवलांच्याजवळ आरंभापासून होते असे समजणे चुकीचे आहे. १८८६ पासून १८९९ पर्यंत म्हणजे 'शारदा' नाटक लिहीपर्यंत देवलांना मराठी रंगभूमीवर पहिल्या तेरा वर्षांत फारसे यश मिळवता आले नाही. ही कटू असली तरी वस्तुस्थिती आहे. 'सौभद्रा'शी स्पर्धा करता येईल अशी लोकप्रियता तर

सोडाच, पण नव्याने पुढे येणाऱ्या खाडिलकर-कोल्हटकरांची प्रतिष्ठा व लोकप्रियताही त्या कालखंडात देवलांना मिळाली नाही.

एकदम डोळे दिपवणारी अशी देवलांची नाट्यसृष्टी नाही. ती क्रमाने अंतःकरण काबीज करून मनात रुजणारी व अढळ राहणारी अशी पण प्रकृतीने सौम्य अशी नाट्यसृष्टी आहे. कोल्हटकरांप्रमाणे देवल चटकन स्वतःकडे आकर्षित करून घेणाऱ्या नावीन्याने नटलेले नव्हते. आणि नावीन्य ओसरल्यानंतर कोल्हटकरांच्याप्रमाणे प्रायोगिक रंगभूमीवरून त्यांचा अस्तही झाला नाही. या कालखंडात देवल स्फुट गद्य लिखाणही करीत होते. त्यांनी मराठीत भाषांतरासाठी निवडलेली कादंबरी रेनाल्ड्सची होती. त्यांना संस्कृतमध्ये आकर्षण वाटले असेल, तर ते कालिदास, शूद्रक आणि बाणभट्टाचे होते. यांत शूद्रकालाच काही प्रमाणात आपण वास्तववादी नाटककार म्हणू शकतो. त्या वास्तववादाच्या खाणाखुणा देवलांच्या अनुवादात पुसट झालेल्या आहेत.

शारदा : सामाजिक आशय असणारे पहिले नाटक

मराठीतील सामाजिक नाटकांचे प्रणेते म्हणून देवलांना ओळखले जाते ते 'शारदा'मुळे. 'शारदा' हे प्रभावी ठरलेले व सामाजिक आशय असणारे मराठी रंगभूमीवरील पहिलेच नाटक होते आणि देवलांचेही पहिलेच स्वतंत्र वाङ्मयीन अपत्य तेच होते. याचा अर्थ यापूर्वी हा प्रयोग कुणी केला नव्हता असा मात्र करता येणार नाही. 'शारदा'पूर्वी सामाजिक समस्यांना कोल्हटकरांनी हात घातलेला होता. 'शारदा' नाटकापूर्वी तीस-चाळीस वर्षे सुधारकांच्या विवेचनांनी आणि भूमिकांनी महाराष्ट्रीय वातावरण दुमदुमले होते. आगरकर 'शारदा' पूर्वीच वारलेले होते. न्या. रानडे व डॉ. भांडारकर यांचे कार्य 'शारदा'पूर्वी बरेच वाढलेले होते. 'शारदा' नाटकापूर्वी आठ वर्षे संमति-वयाचा कायदा मुंबई प्रांताच्या विधानसभेसमोर आलेला होता. विष्णू पंडितांनी पहिला विधवाविवाह यापूर्वीच घडवलेला होता. या सगळ्या समाजसुधारकांच्या यादीत म. फुले यांचे नाव मी मुद्दामच वगळलेले आहे. मराठी वाङ्मयाच्या पहिल्या अवस्थेच्या संदर्भात विचार करायचा तर आमच्या प्रतिष्ठित लेखकांना ज्योतिबा फुले यांचे कार्य आकलन झालेले तर दिसतच नाही, पण जाणवल्यासारखेसुद्धा वाटत नाही. या

साऱ्या घटनांचे पडसाद निरनिराळ्या नाटकांमधून उमटत होतेच. बाला-जरठ विवाहावरच 'म्हातारचळ', 'जरठोद्वाह', 'कन्याविक्रय दुष्परिणाम', 'पद्मावती' यांसारखी नाटके देवलांच्यापूर्वी लिहिली गेली होती. सुधारकांना विरोधी म्हणून सनातऱ्यांनीही काही नाटके लिहिली होती.

या सामाजिक नाटकांमधील बहुतेक नाटके प्रयोगात संपूर्णपणे अयशस्वी ठरली. ज्यांना थोडेफार यश मिळाल्यासारखे काही काळ जाणवले, तीही नाटके ललित वाङ्मय म्हणून अयशस्वीच होती. सामाजिक प्रश्न मांडणारे सामाजिक नाटक म्हणून देवलांच्यापूर्वी एकाही नाटककाराचे लिखाण कलाकृती म्हणून विचारात घ्यावे यासाठी आवश्यक असणाऱ्या किमान पातळीपर्यंतसुद्धा पोहोचू शकले नव्हते. तरी पण सामाजिक नाटकांची खळबळ देवलांच्यापूर्वी चालूच होती. 'शारदा' हे पहिले सामाजिक नाटक म्हणताना नेमका अभिप्रेत अर्थ कलाकृतीच्या पातळीवर पोहोचलेले पहिले सामाजिक नाटक असा असतो. हरिभाऊंच्यापूर्वी बाबा पद्मनजी आहेत. तरीसुद्धा कलात्मक पातळीवर सामाजिक कादंबरी प्रथम हरिभाऊंनीच नेली असे आपण म्हणतो. कादंबरीच्या क्षेत्रात जसे हरिभाऊंचे यश आहे तसे नाटकांच्या क्षेत्रात देवलांच्या 'शारदे'चे यश आहे, पण हरिभाऊंना आशयाचा वास्तववाद उपजत होता, देवलांना तो प्रयत्नपूर्वकही आत्मसात करता आलेला नाही.

देवलांच्या मर्यादा

सामाजिक नाटककार म्हणून देवलांच्याकडे ज्या वेळी आपण पाहू लागतो, त्या वेळी देवलांच्या मर्यादा प्रथम लक्षात येऊ लागतात आणि हेही लक्षात येऊ लागते की, दोष देवलांचा नसून ज्या पातळीवर सुधारणेची चळवळ देवलांच्या काळी होती, त्या पातळीचा हा दोष आहे. आगरकरांसारखा महान प्रज्ञाशाली पुरुष बुद्धिप्रामाण्यवादाचा आग्रहाने पुरस्कार करताना या काळात दिसतो, पण त्यांनाही समाजसुधारणेचे जे प्रश्न जाणवले, ते पश्चिम महाराष्ट्रातील ब्राह्मणांचे प्रश्न होते. आगरकर सोडल्यास इतर समाजसुधारकांना सुधारणावादासाठी आवश्यक असणारे झुंजार मनच नव्हते. जे सामाजिक प्रश्न या सुधारकांच्यासमोर उभे होते, त्या प्रश्नांचे स्वरूप सर्व गुंतागुंतीनिशी या सुधारक मंडळींना फारसे कळल्याचे दिसत नाही. पुढे याच मुद्द्यावर डॉ. केतकरांनी

सुधारकवर्गाचा अडाणी म्हणून अधिक्षेप केला आहे. प्रत्येक सामाजिक प्रश्न हा एका सामाजिक परिस्थितीत जन्माला येत असतो. त्या परिस्थितीला निरपेक्ष होऊन प्रश्नाचा विचार करण्यात अर्थ नसतो. ही सामाजिक परिस्थितीच सामाजिक प्रश्नाभोवतालची गुंतागुंत निर्माण करीत असते. आमच्या सुधारक लेखकांना ही बाब नीटशी कधी कळली नाही.

केशवपनाला विरोध करणाऱ्या हरिभाऊंनासुद्धा आपल्या नायिकेच्या मनात पुनर्विवाहाचा विचार कधीच आला नाही ही गोष्ट स्पष्ट करताना सुधारक म्हणून संकोचल्यासारखे वाटले नाही. तरुण विधवांच्या मनात पुनर्विवाहाचा विचारच येणे शक्य नसले, इतक्या जर त्या पतीशी एकजीव होत हा सामान्य नियम मानला, तर मग केस तरुणपणी काढले काय अगर म्हातारपणी काढले काय याचे महत्त्व गौण होते. पतीशी एकजीव झालेल्या विधवेला आपण सुंदर दिसावे, आपले सौंदर्य शिल्लक उरावे ही गोष्ट जाणवण्याचे काहीच कारण नाही. केशवपनाचा प्रश्न अपरिहार्यपणे सामाजिक प्रश्न म्हणून विधवाविवाहाशी निगडित आहे, ही गोष्ट हरिभाऊंना जाणवली नाही. आणि विधवाविवाहाचा प्रश्न तितक्याच अपरिहार्यपणे परंपरामान्य असलेल्या पातिव्रत्य या कल्पनेला संपूर्णपणे विरोधी आहे. विधवाविवाह हा सुटा प्रश्न नसतो. त्याच्या बाजूला परित्यक्तांचाही प्रश्न असतो. ही गुंतागुंत त्या काळी कुणीच विचारात घेतली नाही. कारण लेखकांच्यासमोर प्रत्येक प्रश्न हा सुटा प्रश्न आहे. हे सुटे प्रश्न ज्या परिस्थितीचा भाग आहेत, त्या परिस्थितीत ते एकमेकांशी बांधले गेलेले आहेत. वैचारिक पातळीवर समाजसुधारणांचा विचार करताना कोणत्याही एका बुरुजावर निकराचा हल्ला झाला की सारी तटबंदी शिथिल होते अशी भूमिका घेता येते. कलावंतांना सामाजिक प्रश्न कलेच्या पातळीवर नेताना प्रत्येक बुरुज हा एका संपूर्ण तटबंदीचा भाग आहे हे विसरून चालत नव्हते.

प्रश्नांचा सुटा विचार करणे ही जी त्या वेळची सार्वत्रिक पद्धत त्याला हरिभाऊ, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी— कुणीच अपवाद नव्हते. वामन मल्हारांच्यापासून प्रश्नांचे आंतरिक संबंध लेखकांना क्रमाने दिसू लागतात. सामाजिक प्रश्नावर नाटक लिहावे असा आग्रह आजही नाही. देवलांच्या काळी तर मुळीच नव्हता; पण सामाजिक प्रश्नावर लिहायचे म्हटल्यास तो प्रश्न नीट माहीत असावा इतका आग्रह मात्र जरूरीचा ठरतो. कारण कलावंत जे उमजलेच

नाहीत त्याचे चित्रण करू शकणार नाहीत. बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न हा अशा गुंतागुंतीच्या प्रश्नांपैकी आहे. त्या प्रश्नाचे स्वरूप केवळ वधू-वरांच्या वयातील अंतराइतके सोपे नाही. दहा वर्षांच्या मुलीचे लग्न चाळीस वर्षांच्या वराशी होणे ही घटना जितकी चिंताजनक आहे, तितकी साठ वर्षांच्या मुलीचे लग्न नव्वद वर्षांच्या वराशी होणे ही चिंताजनक घटना नाही. वयाचे अंतर तेच असले तरी सगळा संदर्भ विवाहाच्या वेळी असणाऱ्या वयामुळे बदलून जातो. दुसऱ्या प्रकारच्या विवाहात निदान मला तरी तीस वर्षांचे अंतर आक्षेपार्ह वाटत नाही.

बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न एका बाजूने बालविवाहाशी निगडित आहे. सर्व मुलां-मुलींची लग्ने लहान वयात व्हायची म्हटल्यानंतर दहाव्या वर्षापर्यंत मुलींची लग्ने होऊन जातील आणि आठ वर्षांच्या मुलीचे लग्न करणे प्रशस्त मानले जात असे. परिस्थितीनुसार ही वयोमर्यादा दोन-तीन वर्षांनी वाढत असे, पण बहुतेक मुलींची लग्ने ऋतुप्राप्तीपूर्वी होऊन जात. क्वचित एखाद्या मुलीला विवाहापूर्वी ऋतू प्राप्त झाला, तर मग लग्न जुळणे फारच कठीण होत असे आणि म्हणून अशा वेळी ऋतुप्राप्तीची घटना कसोशीने चोरून ठेवण्यात येई. एरव्ही ऋतुप्राप्ती हा सोहळ्याचा भाग असे. देवलांच्या नाटकात विवाहोत्तर ऋतुप्राप्तीच्या सोहळ्याचाही उल्लेख आहे. विवाहपूर्व ऋतुप्राप्तीच्या घटनेचेही चिंता म्हणून वर्णन आलेले आहे. मराठवाडा भागात ही परिस्थिती माझ्या लहानपणी मी पाहिलेली आहे.

या सामाजिक परिस्थितीत बहुतेक मुलांचे लग्न सोळाव्या वर्षांच्या आतच होऊन जात असे. असा हा मुलगा ऐन पंचविशीत विधुर झाल्यास या मुलाने काय करावे? स्वतः न्या. रानडे व हरिभाऊ असे तिशीच्या सुमारास विधुर झालेले होते. या मंडळींना बारा-चौदा वर्षांच्या मुलीशी लग्न करण्याशिवाय दुसरा मार्गच मोकळा नव्हता. सोळा-सतरा वर्षांच्या विधवेने वर्ष-दीड वर्षांच्या बऱ्यावाईट संसाराच्या आठवणींवर उरलेल्या जीवनाचा उन्हाळा संयमाने भोगावा ही अपेक्षा जितकी चूक, तितकीच तिशीच्या सुमारास पुरुषाने पुढचे आयुष्य व्रतस्थ राहण्याची प्रतिज्ञा करावी ही अपेक्षा चुकीची आहे. म. गांधींच्यासारख्या अपवादभूत व्यक्तीचा नियम या ठिकाणी उपयोगी पडणारा नाही. कारण सामान्य माणूस तिसाव्या वर्षी वानप्रस्थ स्वीकारण्याची कल्पना मान्य करणार नाही. विषम-विवाह हे या परिस्थितीचे अपत्य आहे.

विषम-विवाहातील नवरदेव हा सामान्य नियम म्हणून पस्तीस ते चाळीस या वयातील सापत्य विधुर असे किंवा चाळीस ते पंचेचाळीस या वयातील विनापत्य विधुर असे. सर्वसामान्य परिस्थितीत चाळीशीत विधुर होणाऱ्या पुरुषासमोर पहिला प्रश्न स्वतःच्या मुलीच्या लग्नाचा असे. तो स्वतःच्या लग्नाच्या भानगडीत पडत नसे.

विषमविवाह

या सामान्य नियमाला अपवाद होतेच. पण अपवाद हे अपवाद म्हणून असतात. सार्वत्रिक नियम म्हणून त्यांचा विचार करता येत नाही. पंचाहत्तर वर्षांच्या भुजंगनाथाचे लग्न चौदा वर्षांच्या शारदेशी ठरवले जावे ही घटना घृणा निर्माण करणारी व अंगावर शहारे आणणारी असली तरीही प्रातिनिधिक घटना नाही. अपवादात्मक घटना कलाकृतींना वर्ज्य नसतात. अपवादात्मक घटनांच्यावर श्रेष्ठ कलाकृतीची उभारणी झाल्याचे उदाहरण आपण कधीच विसरू शकत नाही. कारण शेक्सपियरचे 'हॅम्लेट' असे नाटक आहे; पण अपवादभूत घटना सामाजिक समस्येच्या वास्तववादी चित्रणाला निरूपयोगी असतात.

एका बाजूने हा प्रश्न बालविवाहाशी निगडित आहे. आज लग्नाच्या बाजारात सोळा ते चाळीसपर्यंतच्या कोणत्याही वयातील कुमारिका विवाहासाठी उपलब्ध आहेत. ज्या समाजात प्रौढ कुमारिका उपलब्ध असतात, त्या समाजात विषम-विवाह हा सामाजिक प्रश्न नसतो. ज्या समाजात बालविवाह सार्वत्रिक असतो, त्या ठिकाणी विषम-विवाहाला उत्तर नसते. देवल समाजसुधारणेच्या युगात होते म्हणून त्यांना काही गोष्टी जाणवल्या. कालिदासाला त्या जाणवणे शक्य नव्हते. 'मालविकाग्निमित्र' लिहिताना आपण प्रेमकथेला विषम-विवाहाचे अधिष्ठान निष्कारण देतो आहोत असे कालिदासाला वाटले नाही. उलट त्याला मालविकेचे अग्निमित्राशी लग्न ही घटना इष्ट आणि आनंददायक वाटली. दुसऱ्या बाजूने हा प्रश्न विधवाविवाहाशी निगडित आहे. बालविवाह बालविधवा निर्माण करतो. शिवाय विवाहपद्धती ज्या समाजात रूढ आहे, त्या समाजात विधवा आणि परित्यक्ता असतातच. जर समाजात विधवाविवाह रूढ असले तर मग लग्नासाठी विधुरांना विविध वयांच्या वधू उपलब्ध असतात. अशा

समाजात पुनर्विवाह सार्वत्रिक झाल्यानंतर विषम-विवाह हा सामाजिक प्रश्न नसतो. बाला-जरठ विवाहावर नाटक लिहिणाऱ्या नाटककाराची भूमिका जर एका बाजूने बालविवाहाला प्रतिकूल आणि दुसऱ्या बाजूने विधवाविवाहाला अनुकूल नसली, तर मग त्या लेखकाचे लिखाण वास्तवाचे भान सुटणारे होणे अपरिहार्य असते.

‘शारदा’ नाटकात विधवाविवाहाला अनुकूलता अगर प्रतिकूलता दाखवण्याची वेळ आलेली नाही, पण देवलांनी स्पष्टपणे बालविवाहांना अनुकूलता मात्र दाखवलेली आहे. शारदेच्या सगळ्या मैत्रिणींची लग्ने लहान वयांत झाली आहेत. कारण त्यांचे बाप मुलीची चिंता करणारे प्रेमळ बाप आहेत. शारदेचे लग्न लहान वयात झाले नाही, कारण तिचा बाप द्रव्यलोभी आहे. म्हणून तर आपले लग्न कधी होईल अशी चिंता करण्याची वेळ शारदेवर आलेली आहे. ‘शारदा’ नाटकातील संदर्भ ऋतुप्राप्तीपूर्वीच्या बालविवाहांना अनुकूल आहेत हे केवळ त्या काळच्या परिस्थितीचे चित्रण नव्हे. ती देवलांच्याही मनाची स्वाभाविक घडण आहे. बालविवाह नसावेत असे आग्रहाने प्रतिपादन करणाऱ्या देवलांच्या समकालीनांना बारा वर्षांखालील मुलीचा विवाह होऊ नये इतकेच म्हणायचे होते. बाराव्या-तेराव्या वर्षी मुलगी विवाहाला योग्य होते असे हे सुधारकसुद्धा मानीत होते.

विषम-विवाहातील वर हाही आपल्या भोवताच्या सामाजिक परिस्थितीचे भक्ष्य असतो. आपल्या मुलीच्या वयाच्या एका अर्भकाशी लग्न करताना तोही मनातून ओशाळून जात असावा. स्वतःच्या प्रकृतिधर्मासमोर आणि परिस्थितीसमोर हा वरही लाचार झालेला असतो. या वराला लहान, सुबक, ठेंगणी पत्नी नको असते. तो सौंदर्याची फारशी चिकित्सा करीत नाही. त्याला शक्य तितकी मोठी दिसणारी, थोराड अंगापिंडाची आणि विवाहानंतर शक्यतो लवकर वयात येणारी गृहिणी हवी असते. रूप-सौंदर्याकडे काणाडोळा करण्यास हा वर तयार असतो. वधूपित्याचे घराणे आपल्या बरोबरीचे आहे की नाही याची चौकशी करण्यास त्याला वेळ नसतो. प्रथम विवाहाच्या वेळी रूप, हुंडा, कुलीनपणा या बाबींना त्या काळी फार मोठे महत्त्व असे. बिजवराच्या लग्नात या बाबी गौण असतात. त्या ठिकाणी शक्यतो लवकर ‘संसाराला लागणारी मुलगी’ एवढा एकच प्रश्न महत्त्वाचा असतो. सत्तर वर्षांच्या सुदाम-सावकारावर ताण

करील अशी देखणी बायको पाहिजे हे म्हणणारा भुजंगनाथ विषम-विवाहातल्या वरांचा प्रतिनिधी नसतो. अम्लान, ताज्या सौंदर्याचा नित्य उपभोग घेण्यास वखवखलेला असा तो मध्ययुगीन बादशहा वाटतो. ज्या प्रमाणात असे वाटत जाईल, त्या प्रमाणात या नाटकातील समाजदर्शनाची वास्तवता मावळत जाणार आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेतच नटीच्या तोंडून देवलांनी सुदाम-सावकाराची वधू दहा वर्षांची आहे असा उल्लेख केला आहे. सत्तराव्या वर्षी, लग्न करणारा माणूस विवाहसौख्यासाठी अजून चार वर्षे वाट पाहण्याइतका बिनघोर मनाचा नसतो, हे कुणाच्याही लक्षात येऊ शकेल.

जाणूनबुजून म्हाताऱ्याच्या गळ्यात आपली मुलगी बांधणारा वधूपिता हाही आपण समजून घेतला पाहिजे. त्याच्याजवळ अपत्यविषयक ममता नसते असे समजण्याचे काहीच कारण नाही. बिजवराला मुलगी देणारा बाप हा दारिद्र्य आणि कर्जबाजारीपणा यांमुळे खंगलेला व पराभूत झालेला बाप असतो. तोही मनातून ओशाळलेलाच असतो. आपल्या एका अपत्याचे बिजवराशी लग्न लावून तो सधनाच्या शेल्याला आपली गाठ बांधू पाहात असतो. यामुळे उरलेल्या मुलाबाळांचे योगक्षेम नीट चालतील, मुलांच्या शिकण्याची सोय होईल, उरलेल्या मुलींच्या लग्नांची सोय होईल, आपल्या संसाराला मोठ्यांचा आधार लागून तो काही प्रमाणात वाटेवर येईल या भूमिकेतून आपल्या एका अपत्याचे काहीसे अकल्याण करण्यास तयार झालेला लाचार माणूस हा विषम-विवाहातील वधूपिता असतो. स्वतःच्या मुलांची माया आणि संसाराची चिंता त्याला हे पाऊल उचलण्यात भाग पाडीत असते.

आणि तरीही हा वधूपिता आपल्या मनाच्या समाधानासाठी काही गोष्टी सतत बोलतच असतो. वराचे वय थोडे मोठे असले तरी हरकत नाही; तो शरीराने धडधाकट आहे— गेला बाजार, अजून देवाची दया असली तर पंधरा-वीस वर्षे नवरदेव हिंडता, फिरता, कमावता असायला घोर नाही; मुलीला चार पोरे-बाळे होतील; पोरगी मोठ्या घरी पडेल— अशा प्रकारची स्वप्ने बोलून दाखविणारा, दारिद्र्यामुळे दुबळा आणि वात्सल्यापोटी निष्ठुर झालेला असा हा वधूपिता असतो. पैशाच्या दोन घागरी घरी पुरून ठेवणारा, पाच हजार रुपये हुंडा घेणारा व एकुलती एक मुलगी केवळ द्रव्यलोभामुळे म्हाताऱ्यास विकायला तयार झालेला कंजूष, द्रव्यलोभी कांचनभट हा विषम-विवाहातल्या वधूपित्यांचा

प्रतिनिधी नाही. अशा घटना घडत नाहीत असे कुणीच म्हणणार नाही; पण अपवादभूत घटना म्हणजे समस्येच्या प्रतिनिधिक घटना नसतात. कांचनभट मुलीचे लग्न मोडले म्हणून वेडा होत नाही, तो हुंडा बुडाला म्हणून वेडा होतो. या वेडेपणाच्या भरातसुद्धा आपला मुलगा जयंत हा जर मुलगीच असता तर त्याचेही पाच हजार रुपये मिळाले असते अशी कल्पना करतो. जवळ पैसे असूनही आपल्याला मुलीच व्हाव्यात, मुलगा असू नये, सर्व मुली म्हाताऱ्यांना द्याव्यात आणि प्रत्येकीचे पाच हजार रुपये उभे करावेत अशी आकांक्षा असणारा वधूपिता विषम-विवाहाच्या परिस्थितीतील वधूपित्यांचा प्रतिनिधी होऊ शकणार नाही, हे उघड आहे.

सामाजिक समस्येचे चित्रण करणे हा हेतूच नाही

शारदेत देवलांनी जो प्रश्न चित्रित करण्यासाठी निवडला आहे, त्या सामाजिक प्रश्नावरील देवलांची पकड किती ढिली आहे व सामाजिक प्रश्न समजून घेण्याच्या देवलांच्या मर्यादा किती मोठ्या आहेत, याचे थोडेसे भान ह्या विवेचनावरून होण्यास हरकत नसावी. खरे म्हणजे बाला-जरठ विवाहावरील नाटक शोकान्त होणे अपरिहार्य होते. ही अपरिहार्यता आजच्या टीकाकारांना जशी जाणवते, तशी देवलांना जाणवलेली दिसत नाही. 'शारदेला' प्रस्तावना लिहिणाऱ्या हरिभाऊ आपट्यांनाही ह्या ठिकाणी शोकान्त नाट्याची अपरिहार्यता जाणवलेली होती असे प्रस्तावनेवरून वाटत नाही. नव्या समीक्षकांना ही अपरिहार्यता जाणवते. तिच्या संदर्भात कधीकधी असा प्रश्न विचारला जातो की, पाचव्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात शारदा जीव देण्यासाठी नदीकाठी जाते, या ठिकाणी शारदा नदीत जीव देते असा शोकपर्यवसायी शेवट 'शारदे' च्या संदर्भात स्वाभाविक व शोभून दिसणारा झाला नसता काय? मला वाटते, हा प्रश्न विचारणेच भाबडेपणाचे आहे. 'शारदा' हे नाटक सामाजिक समस्या चित्रित करणारे वास्तववादी नाटक आहे असे गृहित धरूनच हा प्रश्न विचारला जातो. माझा मूळ गृहिताशीच मतभेद आहे.

जर 'शारदा' नाटक समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक असते, तर त्याचा शेवट शोकपर्यवसायी होणे अपरिहार्यच ठरले असते. पण आहे या अवस्थेत 'शारदे'ची रचना समस्याप्रधान नाटकाची नाही. नवतरुणीचे किंवा बालिकेचे

जरठाशी लग्न होणे ही सामाजिक समस्या आहे. लग्न ठरणे ही सामाजिक समस्या नाही. जर एकेका मुलीचे भुजंगनाथासारख्या वृद्ध कपीशी लग्न ठरून मोडत असते व शेवटी या मुलींना कोदंडासारखा अनुरूप वर मिळत असता, तर मग समस्या शिल्लकच राहिली नसती. बाला-जरठ विवाहाचे दुष्परिणाम दाखविण्यासाठी लिहिले जाणारे नाटक जरठाला विवाहाची इच्छा निर्माण होते इथून आरंभ पावू शकत नाही. समस्याप्रधान नाटकात निदान समस्या उपस्थित झाली पाहिजे. भुजंगनाथ आणि शारदा विवाहानंतर गंगापूरहून आपल्या गावी परत येतात व शारदेचा दुःखद संसार सुरू होतो, इथून समस्याप्रधान नाटकाचा आरंभ झाला पाहिजे. सर्व नाटकभर शारदेचा दारुण कोंडमारा प्रामुख्याने दाखवला जायला पाहिजे. परिणामी शारदा स्वैरिणी झाली असती अगर तिने आत्महत्या केली असती आणि याहीपेक्षा मोठ्या शक्तीचा नाटककार असता, तर त्याने उत्साहशून्य जीवन्मृत सौभाग्य आणि तितकेच मृतवत वैधव्य शारदा भोगीत बसली हीच बाब तिच्या मृत्यूपेक्षा अधिक भीषण करून दाखवली असती. पण अशा प्रकारचे नाटक लिहिण्याची देवलांची इच्छा नव्हती. शोकान्त नाटकाचा पुरेसा वाईट अनुभव देवलांनी घेतलेला होता. त्याची पुन्हा परीक्षा पाहण्याची देवलांची इच्छा नव्हती.

सुखान्त नाटक हा हेतू

बाला-जरठ विवाहावर नाटक लिहायचे हा देवलांचा पहिला हेतू होता. हे नाटक सुखान्त करायचे हा देवलांचा दुसरा हेतू होता. उद्बोधनासाठी ललित वाङ्मयाची निर्मिती करू इच्छिणाऱ्या लेखकांच्यासमोर एक प्रश्न नेहमी उभा असतो : आपण जे लिहितो आहोत ते जर उद्बोधनाचे साधन म्हणून उपयोगी पडायचे असेल तर रसिकांना प्रिय झालेच पाहिजे, ही त्यासाठी आवश्यक अट आहे. जे कुणीही वाचणारच नाही, जे कुणाला वाचवणार नाही अशा लिखाणाची किंमत प्रचाराचे साधन म्हणूनही शून्य असते. उद्बोधनासाठी लिहिणारे कलावंत मधून मधून रंजनाच्या सूत्रांशी तडजोड करित बसतात असे जे आपल्याला दिसते, त्याचे कारण या ठिकाणी सापडते. उद्बोधनाच्या तीव्र जिज्ञासेपोटी देवलांनी वास्तविक जीवनदर्शनाशी तडजोडी केल्या असे म्हणावे की त्यांना मुळात शोकान्त नाटकाचा पुन्हा प्रयोग करण्याची इच्छा नव्हती असे म्हणावे,

याचे उत्तर निर्णायकपणे देवलच देऊ शकले असते. नाट्यरचनेच्या अभ्यासावरून आपण इतकेच म्हणू शकतो की, आरंभापासून देवलांची इच्छा सुखान्त नाटक लिहिण्याची होती. त्या दृष्टीने त्यांनी आपल्या नाटकाचे आरंभ-मध्य-शेवटासह विकल्पन केले आहे, नाटकातील बारीकसारीक दुवासुद्धा सुखी शेवटाच्या दृष्टीने या नाटकात आलेला आहे. जर या नाटकाची रचनाच सुखान्तिकेची असेल, तर मग शारदेने जीव देण्याच्या ठिकाणी नाटक संपावे ही गोष्ट शक्यच नव्हती.

हे नाटक सुखान्त करण्याचा निर्णय देवलांनी प्रथम घेतला. ही आयत्या वेळी मनात आलेली कल्पना नव्हती. आरंभापासूनच नाटकाशी एकजीव झालेली ही कल्पना होती. देवलांच्या नाटकातील पदे पुष्कळदा संपूर्ण नाटकाची रचना होण्यापूर्वी तयार होत असत. या दृष्टीने पाहिले तर देवलांच्या मनात कुठेतरी एक झगडा चालू असल्याचे दिसते. त्यांनी वराचे वय पन्नाशीच्या जवळपास आरंभाला गृहित धरले असल्याचे दिसते. त्या अनुरोधानेच 'पन्नाशीची झुळुक लागली, बाइल दुसरी करू नको' हा उल्लेख आलेला आहे; पण पुढे नाटक सुखान्त करायचे ठरल्यानंतर नवरदेव पन्नास वर्षाचा असण्याची गरज उरली नाही. त्यांनी तो पंचाहत्तर वर्षाचा ठरवलेला आहे. जोडीला जोड म्हणून सुदाम-सावकार सत्तर वर्षाचा गृहित धरला आहे. एक विवाह नाटकाच्या आरंभी घडलेला आहे. दुसरा नाटकात घडू घातलेला आहे. दोन्ही ठिकाणी देवलांनी नवरदेव अतिवृद्ध गृहित धरले आहेत याला कारण आहे. एकदा नाटक सुखान्त करायचे म्हटल्यानंतर देवलांना दोन गोष्टींची काळजी घेणे भाग होते. एकतर नायिकेला अनुरूप असा वर शोधून देण्याची जबाबदारी देवलांनी पार पाडणे भाग होते. सुखान्त नाटकाचा शेवट अनुरूप वराशी शारदेचा विवाह घडवून दिल्याशिवाय दुसरा कोणता कल्पणे शक्य नव्हते. यासाठी कोदंड या पात्राची निर्मिती करणे आवश्यक होते. शेवटी शारदेचे जर कोदंडाशी लग्न लावायचे असेल, तर तिचे लग्न भुजंगनाथाशी होऊ देणे शक्य नव्हते. एकदा भुजंगनाथाचे आणि शारदेचे विधिवत लग्न झाले की, त्यानंतर सुखी शेवट होण्यासाठी भुजंगनाथ मरेपर्यंत वाट पाहणे व नंतर शारदेचा पुनर्विवाह लावून देणे अशी रचना करावी लागली असती. ही रचना झाल्यानंतर ते नाटक पुनर्विवाहावरील नाटक झाले असते. बाला-जरठ विवाहावरचे नाटक उरले

नसते.

बाला-जरठ विवाह आणि विधवा विवाह

बाला-जरठ विवाहाचा प्रश्न विधवाविवाहाशी निगडित आहे ही जाणीव देवलांच्या पिढीला येणे शक्य नव्हते. सुटा-सुटा प्रश्न विचारात घेणाऱ्या मंडळींना बालविवाह, विधवाविवाह आणि बाला-जरठ विवाह असा संयुक्त विचार करणे शक्य नव्हते. म्हणून सुखी शेवट करण्यासाठी भुजंगनाथाशी लग्न होऊन चालणार नव्हते. ते लग्न ठरणे आणि मोडणे या घटना आवश्यक होत्या; पण भुजंगनाथाचा शारदेबरोबरचा विवाह मोडायचा कसा? हा विवाह मोडण्यासाठी परंपरावादी मनाला दुखावेल असा कोणताही मार्ग देवल स्वीकारण्यास तयार नव्हते, कारण त्यांचे स्वतःचे मनच परंपरावादी होते. परंपरावादाच्या कक्षेत राहून भुजंगनाथाचा विवाह मोडायचा असेल, तर काही पर्याय डोळ्यांसमोर होते. एक पर्याय भुजंगनाथाच्या अपमृत्यूचा आहे; पण त्यामुळे कांचनभटाने शारदा दुसऱ्या म्हाताऱ्याला देऊ केली असती. हा कांचनभट वाटेतून बाजूला सारण्यासाठी देवलांनी त्याला शेवटी वेडा करून टाकला आहे आणि तो वेडा होण्याइतपत धक्का बसावा यासाठी ऐन समारंभात विवाह मोडून दाखविला आहे. एक पर्याय शेवटच्या क्षणी भुजंगनाथाला विरक्ती निर्माण होण्याचा असा होता; पण या पर्यायात प्रेक्षकांची सहानुभूती भुजंगनाथाकडे जाते. हे घडून येणे देवलांना इष्ट नव्हते. भुजंगनाथ आजारी पडल्यामुळे असो किंवा इतर कोणत्याही कारणामुळे असो, एकदा शारदेचा पिता वाचादत्त झाला की वाचादत्त पित्याने लग्न मोडणे परंपरावादाला मंजूर नव्हते. म्हणून देवलांनी तो विवाहच अशा बेताने घडवून आणला आहे की, तो आरंभापासून शेवटपर्यंत निर्विवादपणे धर्मशास्त्रविरोधी असला पाहिजे. देवलांच्या परंपरावादी मनाला धर्मशास्त्रात आधार नसणाऱ्या मुद्द्यावर विवाह मोडणे आवडले नसते.

रूढी चूक, शास्त्र बरोबर

आमचे आद्य समाजसुधारक (म. फुले व आगरकर वगळता) हिंदूंचे परंपरागत धर्मशास्त्र गुंडाळून ठेवण्यास तयार नव्हते. स्मृतींचा पुनर्विवाहाला पाठिंबा आहे म्हणून पुनर्विवाह शास्त्रविहित आहे, असे सिद्ध करण्यावर या

सुधारकांचा भर होता. समाजामध्ये जे जे काही वाईट असेल त्याची जबाबदारी रूढींच्या डोक्यावर टाकून सुधारकांच्या प्रत्येक कार्यक्रमाला पवित्र स्मृतींचा जोरकस पाठिंबा आहे, हे दाखविण्याची धडपड सुधारक करीत होते. काही सुधारणा करण्यास ही माणसे तयार असली तरी ती मनाने सनातनीच होती. देवलही यापेक्षा निराळे नव्हते. देवलांनीसुद्धा पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात कोदंडाच्या तोंडी एक पद घालून बाला-जरठ विवाह धर्मशास्त्रविरोधी आहे असा मुद्दा आग्रहाने नोंदवलेला आहे. या मुद्द्याला देवलांना कोणत्या स्मृतिग्रंथात कुठे आधार सापडला होता, हे आज कळायला मार्ग नाही. स्मृतींचे आधार असतीलच तर ते बालविवाहाला अनुकूल असे आहेत. प्रायः स्मृतिग्रंथ विधवाविवाहाला प्रतिकूल आणि पुरुषाला विवाहाबाबत कोणतीही वयोमर्यादा निश्चित न देणारे असे आहेत. कोणत्याही स्मृतिग्रंथांनी विषम-विवाह पाप म्हणून नोंदविल्याचे निदान माझ्या पाहण्यात नाही. पण देवल आग्रहाने बाला-जरठ विवाह धर्मशास्त्रविरोधी आहे असे म्हणतात. हा काळाचा महिमा आहे. एखादी घटना इष्ट का अनिष्ट, विहित की अविहित यापेक्षा शास्त्रमान्य की शास्त्रविरोधी याला त्या काळी फार मोठे महत्त्व होते. देवलांच्या मते बाला-जरठ विवाह ही शास्त्रविरोधी रूढी आहे आणि अन्यधर्मी राजे भारतावर राज्य करीत असल्यामुळे ही रूढी मोडली जाऊ शकली नाही.

सारे दोष रूढींवर टाकून शास्त्राला पापातून मोकळे करणारे मन विवाह मोडण्यासाठी शास्त्रशुद्ध कारण हुडकणार हे उघडच आहे. म्हणून देवलांनी शारदा आणि भुजंगनाथ या दोघांचेही गोत्र काश्यपच करून ठेवलेले आहे. तो सगोत्र विवाह असल्यामुळे मूलतःच अवैध आहे. धर्मशास्त्रानुसार या विवाहाची सप्तपदीच होऊ शकली नसती. भद्रेश्वर दीक्षितांनी खोटेच भुजंगनाथाचे कौशिक गोत्र आहे असे सांगितले असा उल्लेख नाटकात आहे; पण या असत्यावर आधारून जरी सप्तपदी झाली असती, तरी भुजंगनाथ स्वतःच्या गावी येताच हा विवाह त्याच्या पुतण्याने अवैध ठरविला असता. देवलांच्या नाटकात कोदंडाच्या प्रयत्नाने लग्न मोडते असा जरी भास होत असला, तरी मुळातच हे लग्न अशक्य असावे याची सोय लेखकाने करून ठेवलेली आहे. याबरोबरच कोदंड हे पात्रही उभे केलेले आहे आणि त्याचे गोत्र अत्री ठेवून शारदेशी लग्न जुळण्याची सोयही केली आहे.

शंकराचार्यांचे पात्र

या विवेचनाचा हेतू हा की 'शारदेची' संविधानक-रचना करताना देवल काळजीपूर्वक काय करताहेत इकडे लक्ष वेधावे. लग्न ठरावे. बिनतोडपणे मोडावे आणि तितक्याच पक्क्या पद्धतीने अनुरूप वरप्राप्ती व्हावी, हे सूत्र मनाशी बाळगून देवल कथानकाचा तपशील भरीत निघालेले आहेत. हा तपशील भरण्यासाठी त्यांना एक एक अपवादभूत परिस्थिती निर्माण करावी लागली आहे. ज्या प्रमाणात अशी अपवादभूत परिस्थिती निर्माण करून देवल कथानकाला सुसंगत व रेखीव करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत, त्या प्रमाणात या नाटकातील वास्तवता व समस्येचे प्रातिनिधिक रूप दोन्ही मावळत असून सोयीस्कर कल्पिताचा पसारा तेथे वाढत चाललेला आहे.

सुखी शेवटासाठी एक तरुण, कुलीन असा कोदंड या नाटकात असणे भाग होते, तो जुळणाऱ्या गोत्राचा आणि अविवाहित ठेवणे भाग होते. कोदंड कुलीन आहे. तरुण आहे. देखणा आहे. शहाणा ब्राह्मण आहे. या परिस्थितीत हे असे राजबिंडे अपत्य अविवाहित राहणे शक्य नव्हते. देवलांनी त्याहीसाठी एक बिनतोड युक्ती हुडकून काढली आहे. ज्या काळात देवल वावरत होते, त्या काळात ही युक्ती बिनतोड वाटली असेल— आज ती हास्यास्पद वाटते. देवलांनी कोदंडाला करवीर-पीठाच्या शंकराचार्यांचा शिष्य बनवलेले आहे. देवलांनी या ठिकाणी शंकराचार्य करवीरपीठाचे घेतले, याचे कारण अगदी साधे होते. करवीरपीठ हे मोठे सुधारक होते असे नाही. सर्वांच्याच इतके ते कडवे परंपरावादी होते. पण महाराष्ट्र करवीरपीठाच्या कक्षेत मोडतो, याला देवलांचा इलाज नव्हता. शंकराचार्यांच्या आज्ञेनुसार कोदंड तीन वर्षे अविवाहित राहून धर्मसुधारणेचा प्रचार करीत हिंडतो आहे. धर्मसुधारणांचा प्रचार करण्यासाठी विशीतली कोवळी पौरे हिंडत नसतात, इकडे लक्ष घायला देवलांना उसंत सापडणे शक्य नव्हते.

भारताच्या इतिहासात शंकराचार्यांची गादी सनातनित्वासाठी प्रसिद्ध आहे. श्रुति-स्मृति-पुराणोक्त हिंदू धर्माचे संरक्षण आणि धर्मप्रचार, परंपरागत धर्माविरुद्ध वागणाऱ्यांना धर्मशासन करणे म्हणजे बहिष्कृत करणे व अद्वैत वेदान्ताचा पुरस्कार ही शंकराचार्यांच्या पीठांची परंपरेने चालत आलेली तीन वैशिष्ट्ये

आहेत. देवलांचा काळ सोडा, पण आजही एकही मान्य शंकराचार्य समाजसुधारणेला आचार्यपीठाची मान्यता देण्यास तयार नाही. किरकोळ तपशिलांच्या बाजूवर डॉ. कुर्तकोटींनी सुधारणेची बाजू कधीकधी घेतलेली दिसते, पण सनातनधर्मीय हिंदू समाजाने डॉ. कुर्तकोटींना आपले जगद्गुरू म्हणून कधी मान्यता दिली नाही. आचार्यपीठांची ही रीत जर पाहिली तर धर्मसुधारणेविषयी प्रयत्न करणारा, चुकीच्या रूढी मोडून काढण्यासाठी बद्धपरिकर झालेला, सुधारणेच्या प्रचारासाठी शिष्य नेमणारा शंकराचार्य कधी वास्तवात आढळण्याची शक्यता नाही हे स्पष्ट होईल. देवलांना हे पात्र संपूर्णपणे स्वप्नरंजनातून उभे करावे लागले.

नाटकाच्या शेवटी हे शंकराचार्य प्रत्यक्षतः उपस्थित होतात. त्यांच्यासमोर वाद होतो आणि त्यानंतर हे शंकराचार्य शारदा-कोदंडाच्या विवाहाला आशीर्वाद देऊन कोदंडाची बाजू पक्की करतात. कोदंडाच्या पाठीमागे शंकराचार्य उभे करून परंपरावादाची सोय झाली असेल, पण त्यामुळे वास्तववाद मावळला आणि आचार्यांचा हा विद्वान शिष्य शारदा-भुजंगनाथाचा विवाह अडवण्यासाठी काही बौद्धिक कामगिरी करतो म्हणावे तर तेही दिसत नाही. श्रींच्या आज्ञेने बाला-जरठ विवाह मोडला जात नाही, तो सगोत्र विवाह आहे या कारणावर मोडला जातो. श्रींच्यासमोर जो वाद होतो, त्यातही एक खोच आहे. ती ब्राह्मणांच्याशिवाय इतरांच्या लक्षात येणे कठीण आहे. श्रींच्यासमोर होणारा वाद बाला-जरठ विवाह करावा की करू नये या मुद्द्यावर होत नाही. स्त्री विवाहित केव्हा समजावी या मुद्द्यावर होतो. भुजंगनाथाबरोबर शारदेची सप्तपदी झालेली नाही, तेव्हा ती विवाहित नाही, हे सिद्ध करण्यासाठी महापंडितांनी कोणताच वाद करण्याची गरज नाही.

कोदंडाशी विवाह हाच शेवट ठरलेला

कोदंडाशिवाय नाटक सुखान्त होत नाही, म्हणून आरंभापासून कोदंड आला. हा कोदंड उपरा वाटू नये म्हणून शारदेच्या विवाहाच्या कथानकात त्याचा सहभाग हवा. कोदंडाविषयी शारदेला सूक्ष्म अनुरक्ती हवी. तशी सूक्ष्म अनुरक्ती शारदेविषयी कोदंडाच्याही मनात हवी. ही सगळी काळजी घेत देवल निघालेले असल्यामुळे आत्महत्या करायला शारदा मोकळी नाही. खरे म्हणजे टीकाकार

मानतात त्याप्रमाणे शारदा आत्महत्या करायला नदीवर गेलेलीच नाही. तिला पहाटेच एक स्वप्न पडते. या स्वप्नात ती नदीवर आत्महत्या करायला जाते आणि तिथे येऊन तिला कोदंड सोडवतो व तिचे पाणिग्रहण करतो. हे पहाटेचे पडलेले स्वप्न खरे होणार की काय, ही परीक्षा पाहण्यासाठी शारदा नदीवर गेली आहे. कोदंडाशी लग्न होण्यापूर्वीच शारदेने मनाने त्याला वरले आहे. शारदेची इच्छा आता अनुरूप वराशी लग्न व्हावे इतकीच राहिलेली नसून ती मनाने सर्वस्वी कोदंडाची झालेली आहे. तिला आता कोदंडाखेरीज दुसरा वर मान्य नाही. या संदर्भात नदीवर जाणाऱ्या शारदेला जीव देता येणे शक्य नव्हते. नाटककाराला शारदेचे प्रेमनिवेदन आणि कोदंडाचा प्रीतिस्वीकार घडवून आणायचा आहे. त्यासाठी हा प्रसंग आलेला आहे. नाटककाराने शारदेचे लग्न आरंभापासूनच कोदंडाशी ठरविलेले आहे. त्यात बदल करणे शक्य नव्हते.

भुजंगनाथला हास्यास्पद बनवले

एकदा नाटक सुखान्त करायचे हे ठरल्यामुळे आता देवलं निश्चित झालेले होते. त्यांनी मनाशी ठरविलेली खलपात्रे कुट्ट काळ्या रंगात चितारण्यासाठी ते मोकळे होते, कारण हा व्यक्तिरेखांचा भडकपणा सुखान्त नाटकाच्या प्रकृतीला मानवणारा आहे. त्या दृष्टीने त्यांनी शारदेचा पिता कांचनभट संपूर्णपणे द्रव्यलोभी आणि निष्ठुर असा रंगवला. आपण म्हाताऱ्याला मुलगी देतो आहो याबाबतची वधूपित्याला स्वाभाविक असणारी खंत या व्यक्तिरेखेत संपूर्णपणे अनुपस्थित आहे. देवलांनी भुजंगनाथ पंचाहत्तर वर्षांचा केला; पण इतके पुरेसे न वाटल्यामुळे त्याला अधिक घृणास्पद करण्यासाठी तो त्यांनी चिक्कू, रंगेल, भोगपिपासू, लंपट, उतावळा, भित्रा अशा अनेक दुर्गुणांनी भरून टाकला आहे. सुदाम सावकारसुद्धा केवळ म्हातारा करून देवलांचे समाधान नव्हते. तो त्यांनी कुरूपही केला आहे. खलपात्रे घृणास्पद वाटावीत म्हणून कुरूप, दुर्गुणी करण्याची पद्धत परंपरेने चालत आलेली जुनीच पद्धत आहे. रंगभूमीवरील भुजंगनाथाचा प्रत्येक रंगेल उद्गार त्याच्याविषयी घृणाच वाढवतो. ती वाढावी, भुजंगनाथ हास्यास्पद ठरावा याची काळजी देवल घेतात. आपल्या नाट्यपरिणामासाठी सर्व वास्तवता गुंडाळून ठेवून बीभत्स हे विनोदी आहे असे दाखविण्यास देवल कचरले नाहीत. त्यासाठी त्यांनी लग्नाआधीच शारदा व

भुजंगनाथ एकमेकांच्यासमोर आणून उभे केले आहेत. हे करण्यात देवलांचा हेतू शारदा-भुजंगनाथाची भेट घडविण्यापेक्षा भुजंगनाथ हास्यास्पद करून दाखविणे हाच अधिक दिसतो. या भेटीच्या प्रसंगी भुजंगनाथाचे म्हातारपण, त्याचे बहिरेपण, त्याची खोटी दातांची कवळी या साऱ्या बाबी उघड होतात. हे भुजंगनाथाचे 'वस्त्रहरण' शारदेपेक्षा प्रेक्षकांच्यासाठीच अधिक आहे. शारदेच्या तोंडून 'वये आजोबा माझे दिसता' ही गोष्ट देवल भुजंगनाथाला ऐकवतातच.

शेवटी, भुजंगनाथ घृणेच्या व हास्यास्पदतेच्या भडक रंगात किती रंगवावा? हा म्हातारा एकीकडे चिक्कू तर दुसरीकडे सुंदर मुलगी मिळवण्यासाठी हजारो रुपये उधळणारा उधळ्या दाखविला आहे. तो एकीकडे लंपट तर दुसरीकडे अगदीच भित्रा, रंगेल आहे. लंपट माणसे काही प्रमाणात निर्लज्ज होतात. ती उधळीच असतात, चिक्कू नसतात. ही संगती देवलांना मान्य नाही. परस्परविसंवादी ताणांनी ताणलेला भुजंगनाथ हा एक कृत्रिम बाहुला आहे. त्याला स्वतःची अशी कोणतीही शिस्त नाही. तो चिक्कू असेल तर त्याने लग्नावर पैसे उधळू नयेत. तो रंगेल म्हातारा असेल तर वेषपालट, गावपालट करण्याची, चार वर्षे अविवाहित राहण्याची शक्यता संपते. मूळ म्हाताऱ्या लंपटांना विवाहाची फारशी गरजच नसते. भुजंगनाथाला निश्चित असा आकारच येत नाही. तो पोकळ असल्यामुळेच जास्त नाद करतो ही वस्तुस्थिती आहे.

भद्रेश्वर दीक्षित : भडक रंग

हा काल्पनिकाचा पसारा इथेच संपत नाही. लग्न जुळविणे हा ज्याचा चरितार्थाचा प्रमुख उद्योग आहे असा एक भद्रेश्वर दीक्षित देवलांनी उभा केला आहे. हा भद्रेश्वर पुन्हा काल्पनिकच आहे. हिंदू समाजात लग्न जुळविणारे मध्यस्थ असत. ते पुष्कळदा लबाड असत. दोन्ही बाजूंनी पैसे खाणारेही असत. ही गोष्ट खरी आहे, पण धंदा म्हणून लग्ने जुळविणे हा परंपरागत व्यवसाय कधीच नव्हता. मुद्दाम श्रीमंत बिजवर हेरायचे, त्यांच्याकडे सोंगाडे ज्योतिषी पाठवायचे, बिजवरांना विवाहाला प्रवृत्त करायचे, त्यांना तरुण देखण्या मुली मिळवून द्यायच्या, यासाठी दलाली म्हणून काही हजार रुपये मिळवायचे, अशी पद्धत प्राचीन समाजात रूढावलेली नव्हती. ते व्यक्तिगत पाप असू शकते, तो व्यवसाय नव्हे. काल्पनिक कथा-कादंबऱ्यांतून वावरणारे कोणत्याच पापाची खंत

न वाटणारे, निर्ढावलेले, बुद्धिमान पण बेरड असे हे खलपात्र आहे. वास्तवाच्या सृष्टीत ते कधीच नव्हते. देवलांनी वास्तवातला कांचनभट पुसला, भुजंगनाथ पुसून काढला. त्यात कल्पनेचे भडक रंग भरले; पण भद्रेश्वर तर सगळ्या भडक रंगांच्यानिशी त्यांनी कल्पनेतूनच उभा केला. हा कारस्थानकुशल भद्रेश्वर दीक्षित खरे म्हणजे स्कॉटच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतून वावरायला पाहिजे.

देवलांनी शारदेबाबत काय समजूत करून घेतली आहे, हे तर समजणेच कठीण आहे. या मुलीला अजून न्हाणसुद्धा आलेले नाही. भुजंगनाथाशी लग्न मोडल्यानंतर तिला ऋतुप्राप्ती होते, पण यापूर्वीच तिचे तारुण्य रसरशीत झालेले आहे. ती अंगापिंडाने सुडौल झालेली असून, वल्लरीला तर पाठीमागून पाहताना ती इंदिराकाकूसारखी दिसते. वयात न आलेली ही पोरगी कोदंडाला पाहिल्याबरोबर 'इतका तरुण आणि ब्रह्मचारी' असा विचार करू शकते. आपल्याहून लहान मैत्रिणींची लग्ने झाली, त्या संसार करू लागल्या, त्यांना क्वचित मुलेही झाली, आपले मात्र लग्न अजून झाले नाही, ते व्हावे म्हणून परमेश्वराला भीड घालण्याइतकी शारदा विवाहाला आतुर झालेली आहे. म्हाताऱ्या नवऱ्याबरोबर आपला संसार सुखाचा होणार नाही याची तिला पक्की जाण आहे. प्रेम अधिक की पैसा अधिक? लग्नानंतर मुले होतील की विधवा होऊ?— या सर्व प्रश्नांवर तिचे विचार नक्की ठरलेले आहेत. भुजंगनाथाशी लग्न ठरत असतानासुद्धा कोदंडाचे चिंतन करणारी, लग्न मोडण्याच्या दुःखात असतानासुद्धा कोदंड आपले पाणिग्रहण करतो असे स्वप्न पाहणारी शारदा वयात येण्यापूर्वीच खूपच ज्ञानी आणि जाणकार झालेली दिसते. यामुळेच की काय देवलांनी कोदंडाबरोबर तिचा सुरेख गांधर्व विवाह एकदा स्वप्नात आणि एकदा नदीकाठी घडवून दिलेला आहे. माझे पाणिग्रहण करून मला पत्करा किंवा मला मरू द्या, असा विलक्षण पेच कोदंडासमोर उभी करणारी शारदा सुंदर, सुबक, ठेंगणी असेल, पण ती सरळ-साधी आहे यावर विश्वास बसणे कठीण होऊन जाते.

योगायोगांवर भर

शारदा-कोदंडाच्या भेटीचा योगायोग आपणाला पुन्हा कृत्रिमाच्या जगात घेऊन जातो. याखेरीज 'शारदे'त योगायोगाने भेटी आहेत. चोरून ऐकणे, डाव

समजणे, वेष पालटणे, इशाऱ्याची पत्रे पाठवणे, नायकाने कैदेत पडणे, योग्य वेळी सुटणे, खलनायकास ऐनवेळी पोलिसांनी पकडणे, खलनायकाने विश्वासू म्हणून मानलेला सहकारी नायकाचा मित्र असणे, ऐन लग्नाच्या एक-दोन दिवस आधी गंगापुरातून लाचखोर अधिकारी बदलले जाऊन शुद्ध तुळशीपत्र असलेले अधिकारी तेथे येणे— हा मालमसाला भरपूर आहे. स्वप्ने केवळ शारदेलाच पडत नाहीत, ती भुजंगनाथालाही पडतात. शारदेच्या स्वप्नात कोदंड येऊन तिचे पाणिग्रहण करतो. भुजंगनाथाच्या स्वप्नात लग्नाची वरात निघताना राजदूत येऊन पकडतात व कोदंड हसतो असे येते. भद्रेश्वर दीक्षितांनाही स्वप्ने पडतातच; पण त्यांच्या स्वप्नात काय येते हे नाटकात सांगितलेले नाही. सगळ्या बाबी एकत्रितरीत्या विचारात घेतल्या, तर 'शारदे'त वास्तववादापेक्षा, सांकेतिकतेचे, कृत्रिमाचे, स्वप्नरंजनाचे रंग अधिक गडद आहेत असा निर्णय घेणे भाग पडते.

ही सगळी चर्चा 'शारदा' नाटक चांगले नाटक आहे की नाही या संदर्भात विचारात घ्यायची नाही. 'शारदा' हे समस्याप्रधान वास्तववादी नाटक आहे की नाही इतक्या मुद्द्यापुरता हा विचार चालू आहे. 'शारदा' नाटकाची परिणामकारकता, त्याचे चांगलेपण हे वादातीत आहेच. एखादे नाटक चांगले असण्यासाठी ज्या प्रकारचा वास्तवाभास त्या नाटकात असावा लागतो, तो 'शारदे'त आहे. फक्त सामाजिक वास्तववाद या ठिकाणी नाही इतकाच माझा मुद्दा आहे. 'सौभद्र' सारखे नाटक अतिशय लोकप्रिय झाले. या लोकप्रियतेचे बहिरंगाचे घटक आपण पाहू लागलो तर संगीत, प्रेमकथा, सुखी शेवट, कपट-कारस्थान, अनुरूप वरप्राप्ती अशा बाबी आपल्या हाताशी लागतात. 'शारदे'त हे सगळे बहिरंगाचे घटक आहेत. 'सौभद्र' इतक्या लोकप्रिय न झालेल्या किंवा संपूर्णपणे अयशस्वी ठरलेल्या नाटकातही हे बहिरंगाचे घटक सापडू शकतात. अंतरंगाचे घटक म्हणून पाहिले तर 'सौभद्रा'त सांकेतिकच पण जिवंत व्यक्तिरेखा, त्या निर्माण करणारे संवाद, अतिशय स्थूल पण साम्य-विरोधावर असणारे नाट्य, या बाबी दिसू लागतात. कलात्मकता आणि लोकप्रियता यांतील फरक आपण जर मान्य करणार असू, तर सांकेतिक पात्रे अनुभवाला सोपे आणि साधे परिमाण देतात, ती अधिक परिणामकारक ठरतात असे आपणास आढळून येईल. नाट्याच्या परिणामकारकतेला स्थूल सांकेतिक पात्रे बाधा आणीत नाहीत. ही स्थूल सांकेतिक पात्रे जर पुरेशा प्रमाणात जिवंत

करता आली तर मग ती अधिक लोकप्रिय होतात. शतकानुशतके जगातल्या सर्व लेखकांनी नाद करणारी सांकेतिक पात्रे अत्यंत लोकप्रिय करून दाखविलेली आहेत. 'शारदे'त हेही सगळे आहे.

प्रत्ययकारी संवादरचना

अतिशय प्रत्ययकारी आणि जिवंत अशी देवलांच्या संवादांची रचना आहे. सुप्त प्रेमकथा आहे. सर्व चित्रणात परंपरागत श्रद्धांची जपणूक आहे. त्याखेरीज त्यांनी सद्गुणांच्या विरुद्ध दुर्गुण सतत उभे ठेवलेले आहेत, पण याखेरीज 'शारदे'त अजून काही बाबी आहेत. व्यक्तिदर्शनाचे देवलांचे सामर्थ्य काहीही म्हटले तरी आपल्या समकालीन नाटककारांच्यापेक्षा वरचढ आणि सूक्ष्म आहे. नाट्याच्या आस्वादासाठी एक वास्तवाचा भास आवश्यक असतो. समोरचा नट अर्जुन आहे, सुभद्रा आहे हे तर मान्य करावेच लागते, पण समोरची कल्पित कथा खरीखुरी आहे हेही मान्य करावेच लागते. पौराणिक-ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक नाटक पाहताना म्हणजे 'सौभद्र', 'संशयकल्लोळ', 'मानापमान' पाहताना आपण कितीही समरस झालो तरी हे नाटक आहे, वास्तव नव्हे, हे भान आपण विसरू शकत नाही. 'शारदे'ने इतर परिणामकारक नाटकांच्यामध्ये असणारा जो वास्तवाभास होता, तो आत्मसात करण्यात तर यश मिळवलेच आहे, पण हे जीवनाचे चित्र आहे असा भास निर्माण करण्यातही यश मिळवलेले आहे. आपण आपले जीवनच पाहतो आहो या समजुतीने 'शारदा' नाटक पाहणे प्रेक्षकांना शक्य होते.

चांगल्या नाटकासाठी आवश्यक असणाऱ्या या सगळ्या बाबी आत्मसात करून देवलांनी (कथानक व घटनांची कृत्रिमता बाजूला सारल्यास) विशेषतः शारदा आणि इंदिराबाई यांच्या व्यक्तिरेखांत नाटकातील वास्तववादाचा असामान्य विकास घडवून दाखवलेला आहे. किलोस्कर, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी या चौकटीतच देवल बसतात, पण या चौकटीत मात्र ते सर्वात जास्त वास्तवाभिमुख यशस्वी नाटक लिहिणारे ठरले आहेत. मागे किलोस्कर आणि बाजूला खाडिलकर एकीकडे आणि देवल दुसरीकडे असे उभे राहिले म्हणजे प्रथमदर्शनीच फार मोठे अंतर या दोन गटांत असल्याचा भास होतो. जसजसा आपण विचार करू लागतो, तसतसे या दोन गटांतले अंतर कमी

होत चालल्यासारखे वाटायला लागते. हरिभाऊंच्यासारखा मनाने समाजसुधारणेला अनुकूल असणारा कादंबरीकार देवलांच्या नाटकाची प्रस्तावना लिहू लागला म्हणजे आज जे अंतर किलोस्कर-देवलांच्यात आपण मानतो ते हरिभाऊंना जाणवत नव्हते की काय, असे वाटायला लागते.

हरिभाऊ आपल्या प्रस्तावनेत म्हणतात, “शाकुंतलादी नाटकांप्रमाणे या नाटकात नवरसांचे अत्यंत उदात्त असे स्वरूप नाही. रमणीयतेचे उदात्त रूप येथे नसून सौम्य रूप आहे.” हरिभाऊंनी कोदंडाची तुलना पुरुरवा आणि ‘मालती-माधवा’तील माधव यांच्याशी केलेली आहे. दुर्योधनाशी आपला विवाह होणार म्हणून आक्रोश करणाऱ्या सुभद्रेशी जर आपण समरस होऊ शकतो, तर मग शारदेशी समरस होणे काय कठीण आहे असा विचार त्यांच्या मनात येतो. त्यांना महाश्वेता आणि पुंडरीकाची स्वर्गीय प्रेमकथा लिहिणाऱ्या नाटककाराने पृथ्वीवरील दीन गायीकडे वळावे ही गोष्ट अभिनंदनीय वाटते. हरिभाऊंची समीक्षादृष्टी फार स्थूल आणि वरवरची आहे, पण त्यांच्यासारख्या समकालीनांना ‘सौभद्र-शारदे’त फारसा फरक जाणवत नसे, ही गोष्ट विचार करण्याजोगी आहे.

देवल हे मराठीतील श्रेष्ठ नाटककार आहेत काय? त्यांचे नाटक समकालीनांपेक्षा जास्त जिवंत आहे काय? या प्रश्नाला माझे उत्तर ‘होय’ असे आहे. देवल सामाजिक समस्या चित्रित करणारे वास्तववादी नाटककार आहेत काय? याला माझे स्पष्ट उत्तर ‘नाही’ असे आहे. सर्वांच्याप्रमाणे मीही कालिदासाला महान नाटककारच मानतो. कालिदासाला कुणीच समस्याप्रधान वास्तववादी नाटके लिहिणारा नाटककार मानत नाहीत. मीही मानत नाही.

संविधानक रचना

देवलांच्याविषयी मला जे प्रामुख्याने सांगायचे होते ते सांगून संपलेले आहे; पण परिशिष्टवजा अशाही काही बाबी किरकोळ व तपशिलाच्या असल्या तरी येथे नोंदविणे आवश्यक वाटते. देवलांचे संपूर्णपणे स्वतंत्र असे एकच नाटक ‘शारदा’ आहे. त्यामुळे देवलांच्या नाटकातील संविधानक-रचनाकौशल्याबाबत बोलणे पुष्कळसे धाडसाचे आहे. तरीही पण असे म्हणता येईल की, देवलांच्या नाटकातील संविधानक-रचना गडकऱ्यांच्याइतकी सदोष नसते. या ठिकाणी

संविधानक-रचना म्हणताना मला फक्त सुसंगत कथानक अभिप्रेत नाही, तर कथानकाच्या सुसंगतीपेक्षा नाट्याच्या उठावाच्या संदर्भात या कथानकाची मांडणी मला विशेष महत्त्वाची वाटते. कथानकाच्या मांडणीच्या दृष्टीने नेहमी देवल आणि खाडिलकर यांचा उल्लेख केला जातो. 'शारदा' नाटकाचा पुरावा असलाच तर या संविधानक-कौशल्याच्या विरोधी आहे. गडकरी निदान आपल्या नाटकाचा पहिला आणि शेवटचा अंक अतिशय प्रभावी ठेवतात; ही गोष्ट खाडिलकरांना ज्याप्रमाणे जमली नाही, त्याप्रमाणे देवलांनाही 'शारदे'त जमू शकली नाही. क्रमाने 'शारदा' नाटक तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशापर्यंत सारखे रंगत जाते. इथून क्रमाने नाटकाची रचना शिथिल होत गेली आहे. चौथ्या अंकापासून तर हे नाटक कोसळतच जाते. अलीकडे या नाटकाचा प्रयोग करताना पुष्कळदा तिसऱ्या अंकाचा चौथा प्रवेश टाळला जातो किंवा 'जो लोककल्याण साधावया जाण' हे पद घेऊन घाईघाईने उरकला जातो. चौथ्या अंकाचा पहिला प्रवेश, तिसरा, चौथा व पाचवा प्रवेश बहुशः गाळले जातात. पाचव्या अंकातील तिसरा आणि चौथा प्रवेश पुष्कळ संक्षिप्त केला जातो. पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशापासून शेवटच्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशापर्यंत नाट्यप्रयोग क्रमाने रंगत जात नाही. देवलांच्या पिढीतील सगळ्याच नाटककारांच्या नाट्यरचनेत हा दोष आहे; परंतु प्रयोगाच्या सोयीखातर जेव्हा संक्षेप केला जातो, त्या वेळी मधले भाग गाळले जाणे हा एक स्वतंत्र भाग आहे. ज्या काळी नाटक सात-आठ तास चालत असे, त्या काळातील लिखाण जर चार-पाच तासांत बसवायचे असेल तर व्यवहारतः संक्षेप करणे भागच असते; पण या संक्षेपात जर नाटकाचे शेवट गाळल्या जाण्याच्या स्वरूपात दिसू लागले, तर नाटक संपण्यापूर्वी कुठेतरी आधीच नाट्य संपून जाते असे म्हणण्याची पाळी येते. ज्या काळात देवल नाटक लिहित होते, त्या काळी आवश्यक असणाऱ्या अनेक घटना आज अनावश्यक ठरलेल्या आहेत. उगवत्या सूर्याच्या साक्षीने कोदंडाने शारदेचे पाणिग्रहण केले की नाटक संपून जाते. कथानक सुसंगत असणे-नसणे यापेक्षा कथानकातील नाट्याचे आरंभ-शेवट नीट पकडता येणे महत्त्वाचे असते. खाडिलकरांच्या नाटकाच्या शेवटच्या भागाप्रमाणे देवलांच्याही नाटकाचे शेवटचे भाग कोसळत जातात.

प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने केवळ कथानकातील दुवे जोडणारे निवेदनवजा

प्रवेश नाटकामध्ये असणे हे नाटककाराचे अपयश मानले पाहिजे. कथेसाठी आवश्यक असणाऱ्या या शुद्ध निवेदनाच्या नाट्यशून्य घटना नाटककाराला संवादाच्या ओघात सुचवता आल्या पाहिजेत. किलोस्करांपासून अशा प्रकारचे निवेदनपर प्रवेश सर्व नाटककारांनी वापरलेले आहेत. असे प्रवेश खाडिलकरांमध्ये कमी आहेत. गडकऱ्यांच्या नाटकात, विशेषतः 'प्रेमसंन्यास' आणि 'पुण्यप्रभावा'त अशा प्रवेशांची संख्या अधिक आहे. कोल्हटकरांची नाटकेच नाट्यशून्य असल्यामुळे अशा प्रवेशांची त्यांच्या नाटकांत मोजदाद करता येणे कठीण आहे. देवलांच्या 'शारदा' नाटकातही अशा नाट्यशून्य कथनपर प्रवेशाचा अगदीच अभाव नाही. दुसऱ्या अंकाचा पहिला व चौथा प्रवेश, तिसऱ्या अंकाचा चौथा प्रवेश, चौथ्या अंकाचा पहिला, चौथा व पाचवा प्रवेश, पाचव्या अंकाचा तिसरा व चौथा प्रवेश अशा एकूण एकवीस प्रवेशांपैकी 'शारदे'तील आठ प्रवेश उघडच नाट्यशून्य आहेत. काही प्रवेश खूप मोठे असणे, काही अगदीच लहान असणे हाही प्रकार देवलांच्या नाटकात आहेच. देवलांच्या समकालीन रंगभूमीचे हे सार्वत्रिक दोष होते. ते देवलांच्यामध्येही आहेत इतकाच याचा अर्थ.

'शारदा' नाटकाचा पहिला अंक प्रदीर्घ असा एक प्रवेशी अंक आहे. या एक प्रवेशी अंकातच कांचनभट वजा जाता नाटकातील सर्व प्रमुख पात्रांशी आपला परिचय होतो. मध्यवर्ती संघर्षाला आरंभही होतो. या प्रवेशामुळे काही समीक्षकांना इब्सेनच्या नाट्यरचनेची आठवण होते. देवल हे समस्याप्रधान नाटककार मानले गेल्यामुळे त्यांचा विचार करताना मधूनमधून इब्सेनची आठवण होणे स्वाभाविक आहे, पण या अंकातील सर्व रचना बारकाईने पाहिली तर हा अंक एकप्रवेशी अंक असला तरी त्याचे स्वरूप इब्सेनच्या अंकासारखे नसून संस्कृत नाटकातील अंकासारखे आहे असे दिसू लागते. या अंकाची विभागणी अनेक प्रवेशांत करायची राहून गेलेली आहे, इतकेच काय ते म्हणता येईल.

पदांचा उपयोग

देवलांच्या काळी नाटकातून पदांचे प्रमाण फार मोठे असे. या नाटककारांच्या समोर संस्कृत नाटकातील पद्यविभाग असे. ही संस्कृत

नाटकातील पद्ये जणू काही गाणी आहेत असे समजून त्यांचे रूपांतर पदांमध्ये करण्याची प्रथा मराठी रंगभूमीने स्वीकारली. ही प्रथा त्या काळी कुणालाही दोषस्वरूप म्हणून जाणवल्याचे दिसत नाही. देवलांच्या काळी न जाणवलेले पण आज जाणवणारे अनेक दोष या पदांमुळे निर्माण झालेले आहेत. काव्य, कल्पकता, भाषेचे लालित्य यांसाठी देवलांची पदे कधीच प्रसिद्ध नव्हती. या पदांची प्रसिद्धी साधेपणा आणि प्रसादगुण यासाठी आहे. या पदांमध्ये काव्यगुणांचा अभाव असला तरी ती परिणामकारक ठरलेली आहेत. 'म्हातारा इतुका न', 'जा, जा जा झणी', 'मूर्तिमंत भीती उभी', इत्यादी पदे रंगभूमीवर अतिशय परिणामकारक ठरली यात वाद नाही, पण सारीच पदे अशी असण्याचा संभव नव्हता. समकालीन सर्वच नाटककारांच्याप्रमाणे देवलांच्या नाटकातील पद्य गद्य-संवादाचे काम करते. वादचर्चेचे सारांश देणे, दुसऱ्याची मते खोडून काढणे, आपला मुद्दा समजावून सांगणे इत्यादी कामे तर देवल पद्यातून करतातच, पण त्यांची पात्रे पुष्कळदा शिवीगाळही पद्यातून करतात. 'श्वानाहुन अति नीच तुम्ही', 'जठरानल शमवाया नीचा', 'नामे ब्राह्मण खरा असे हा चांडाळाहुन पापी'— अशी पद्ये याची उदाहरणे आहेत. कित्येकदा तर देवलांच्या पद्यांमधून साधे-सरळ गद्य सापडते. ते पाहण्यासाठी पहिल्या अंकातील भुजंगनाथाच्या तोंडचे कटावच पाहिले पाहिजेत असे नाही. शारदेच्या तोंडचे पुढील पद पाहिले तरी पुरे : 'मागील जन्मीचे, आताचे मी ऋण देणे असेल तितुके फेडून घ्या तुमचे । तुमचे मजवरचे असे ते प्रेम धनाचे, नव्हे मनाचे कळाले मज पुरते । पुढच्या जन्मी तरी शिरावरी भार न ठेवा, हे मानिन मी उपकारचि भारी ।' इत्यादी.

देवलांचा विचार मराठी रंगभूमीच्या ज्या अवस्थेतून त्यांचा उदय होतो तो विसरून जाऊन करता येत नाही. कालखंडाच्या चौकटीच्या बाहेर नेऊन जर आपण देवलांचा विचार करू लागलो, तर अनेक चमत्कारिक प्रश्न उभे राहतात इतकेच मला म्हणायचे आहे. देवलांचे वाङ्मयीन मोठेपण सर्वमान्यच आहे. त्या ठिकाणी मतभेद दाखविणे हा या विवेचनाचा हेतू नाही.

(मराठवाडा, दिवाळी अंक १९६५)

*

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर : साहित्य आणि संप्रदाय

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे मराठी वाङ्मयातील एक कायम लक्षणीय व आदरणीय असे व्यक्तिमत्त्व आहे. ज्या समीक्षकांनी कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाला असणाऱ्या विविध मर्यादा व ह्या वाङ्मयाच्या उणिवा तपशिलाने दाखविल्या त्यांच्याही मनातील कोल्हटकरांविषयीचा आदर कधी उणावला आहे असे दिसत नाही. मराठी वाङ्मयात कोल्हटकरांचे असे विशेष स्थान आहे, त्यामुळे दोषदर्शनार्थ असो की गुणवर्णनार्थ असो, त्यांचा सतत विचार करावाच लागतो. त्यांची उपेक्षा करता येत नाही. कै. मोरेश्वर रत्नाकर करंदीकर ह्यांचा कोल्हटकरांवरील नवीन प्रबंध ही कोल्हटकरविषयक चर्चेत पडलेली एक महत्त्वाची स्वागतार्ह भर म्हटली पाहिजे.

करंदीकरांचा प्रबंध

त्या ग्रंथाचा इतिहास थोडा दुर्दैवी आहे. कै. मो. र. करंदीकर हे माझे फार निकटचे मित्र होते असे मी म्हणणार नाही; पण त्यांचा माझा परिचय बराच होता व जिव्हाळ्याचा होता. इ. स. १९५५ साली डॉक्टरेटसाठी त्यांनी हा विषय निवडला. औरंगाबाद साहित्य संमेलनात इ. स. १९५७ सालच्या आरंभी माझी व करंदीकरांची पहिली भेट झाली तेव्हा कोल्हटकरांच्या विषयीच आम्ही खूप बोललो. ज्या पद्धतीने ते चर्चा करीत होते, त्यावरून त्यांना पुष्कळसे नवीन सांगायचे आहे हे जाणवत होते. त्यानंतर त्यांच्या मधून मधून भेटी होत गेल्या. करंदीकरांची परिश्रमाची शक्ती फार अफाट होती; पण काय झाले सांगता येत नाही. त्यांना डॉक्टरेट मात्र मिळू शकली नाही. त्यांचा प्रबंध नाकारला गेला. मला स्वतःला पदव्यांविषयी फारसे आकर्षण नाही. पदवी एखाद्याला मिळाली म्हणून

माझा त्या माणसाविषयीचा आदर वाढतही नाही आणि कमीही होत नाही. त्यामुळे प्रबंध नाकारला गेला याविषयी थोडासा विषाद वाटला, पण ह्यापेक्षा अधिक काही वाटले नाही. करंदीकरांना मात्र खोलवर हे शल्य जाणवत होते. त्यांची माझी शेवटची भेट यवतमाळ संमेलनात झाली. त्याही वेळी आम्ही खूप बोललो. मला त्यांच्याविषयी आकर्षण होते.

ह्या दुर्दैवी इतिहासाचा उत्तरार्ध त्याहून विषादजनक आहे. माझे म्हणणे असे होते की, पदवी पाहिजे कशाला ? अभ्यासाचा आनंद तुम्ही भोगला आहे. तुम्ही तुमचे निष्कर्ष लोकांसमोर ठेवा. पदवीची काय पत्रास. करंदीकरांनी तो प्रयत्न केला. हा प्रबंध प्रकाशित होत असताना ते वारले आणि मी जेव्हा हा प्रबंध पाहू लागलो त्या वेळी मला जाणवले ते हे की करंदीकरांनी केलेला आपला प्रचंड व्यासंग, त्यांनी विचारात घेतलेले अनेक प्रश्न प्रबंधात आलेच नाहीत. त्यांच्या चिंतनाचा फारच थोडा भाग इथे छापलेला आहे. त्यांनी स्वतःच मुद्रणाच्या शक्यता विचारात घेऊन एका पृष्ठ मर्यादित बसायचे ठरविलेले दिसते.

गाळलेले भाग

आम्ही चर्चितलेल्या मुद्द्यांपैकी एक मुद्दा सांगतो. श्रीपाद कृष्णांच्या टीकाविचारांचा त्यांनी फार सूक्ष्म तपशिलाने विचार केलेला होता. कोल्हटकरांच्या मनात कलेच्या सौंदर्याविषयी नेमके कोणते रूप होते ह्याची त्यांच्याच विधानांच्या आधारे करंदीकरांनी तपशिलाने पाहणी केलेली होती व कोल्हटकर कलात्मक व्यवहारातील कल्पनेचा भाग भावनात्मक परिणामाच्या भागापेक्षा स्वतंत्र व त्या भागाला निरपेक्ष असा घटक समजत, असे मत त्यांनी दिलेले होते. ह्याचा अर्थ असा की कोल्हटकरांच्या समीक्षा भूमिकेत 'क्ष' ही कलाकृती नावीन्य, कल्पकता ह्या दृष्टीने अगदीच सामान्य आहे, भावगर्भतेच्या व उत्कट परिणामाच्या दृष्टीने सामान्य आहे; पण ही कलाकृती अतिशय सुंदर आहे, हे विधान सुसंगत ठरू पाहात होते. आज समोर असणाऱ्या प्रबंधात ही चर्चा दिसत नाही. असे अनेक मुद्द्यांविषयी म्हणता येईल. मनाच्या व शरीराच्या विकल अवस्थेत हा ग्रंथ— ही मुद्रित प्रत— सिद्ध झालेली दिसते. असो. जे झाले त्याला इलाज नाही.

कोल्हटकर संप्रदाय

आहे ह्या अवस्थेतही ह्या निबंधात विचाराला खूप मोठे खाद्य आहे. करंदीकरांची सारीच मते सर्वाना पटतील अशी नाहीत; पण ती अंतर्मुख होण्यास व फेरविचार करण्यास भाग पाडणारी निश्चित आहेत. खरोखरच मराठीत कोल्हटकरांचा संप्रदाय आहे काय ? ह्या प्रश्नाची करंदीकरांनी केलेली मांडणी सर्वाना पटेलच असे नाही; पण करंदीकरांचे खंडण करित बसण्याऐवजी जर कुणी कोल्हटकर संप्रदायाचे विशेष निश्चित करू लागला तर तो अभ्यासक अडचणीत येईल. कारण ते विशेष कोल्हटकर संप्रदायाच्या पाईक लेखकात दाखविता येणार नाहीत. वडील भाऊसाहेब माडखोलकर हे कोल्हटकर संप्रदायाचे एक अग्रगण्य लेखक. त्यांच्या वैचारिक निष्ठा कोल्हटकरांपेक्षा किती तरी निराळ्या, शैली निराळी, ललित वाङ्मयाचे स्वरूप निराळे. आपण जे जग पाहतो, जे अनुभवतो ते लिहितो असा माडखोलकरांचा दावा. मजजवळ फारशी कल्पकता नाही असे त्यांचे म्हणणे. कल्पकता हे कोल्हटकरी संप्रदायाचे प्रमुख लक्षण. माडखोलकरांच्या लिखाणात विनोद किती आहे हेही तपासूनच पाहावे लागेल. एकेका सांप्रदायिकाचे दावेही मोठे विलक्षण आहेत. वरेरकर सांगतात, 'कोल्हटकरांनी कुणाचेही अनुकरण केलेले नाही. हेच अनुकरण मी केले' ह्यात मी कोल्हटकरांचे अनुकरण केलेले नाही, इतका भाग तर सत्य आहे. फार तर आपण करंदीकरांची मांडणी नापसंत करू व मनपसंत मांडणी सांगू. निष्कर्ष पुन्हा हाच येणार की कोल्हटकर संप्रदाय पुराव्याने सिद्ध करता येत नाही.

कोल्हटकरांचा प्रभाव सांगता येतो असे करंदीकर म्हणतात. त्यांनी त्याही प्रश्नाचा खूप सविस्तर विचार केलेला होता. करंदीकर असे मानतात की ललित वाङ्मयात साहित्यिकांच्या परस्परांवरील प्रभावाचा प्रश्न अतिशय गुंतागुंतीचा आहे. कोणत्याही भाषेतील मोठ्या लेखकांचे प्रभाव वाङ्मयजगावर पडतातच, तो एक प्रश्न आहे. एखाद्या कालखंडात लोकप्रिय ठरलेल्या घटकांचे अनुकरण होते तो एक वेगळा प्रश्न आहे आणि प्रतिष्ठित ठरलेल्या घटकांचा परिणाम व अनुकरण होते हा पुन्हा तिसरा प्रश्न आहे. त्या प्रभावामधून कधी कलात्मक जाणिवा अधिक डोळस होतात व वाङ्मयाची अंतरंगसमृद्धी वाढते. कधी केवळ बहिरंगाचे नावीन्य वाढते. करंदीकरांनी असा हा प्रश्नांचा चौरस विचार केलेला

होता व शेवटी निर्णय दिला होता की कोल्हटकरांचा मराठी वाङ्मयावरील प्रभाव प्रायः नावीन्य या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या बहिरंग घटकांचा होता. ह्या प्रभावामुळे वाङ्मयीन जाणिवांचा फारसा भाग मुद्रित प्रबंधात आलेला नाही.

करंदीकरांच्या मुद्रित प्रबंधाचे स्वरूप फार स्थूल झालेले दिसते. त्यांची विचार करण्याची पद्धती, विश्लेषण व वर्गीकरण अशी कोल्हटकरांच्या जातकुळीचीच होती. छोट्या छोट्या बाबींना पुरावे देत ते जात. ह्या आपल्या अभ्यासाचे संक्षिप्त रूप सादर करताना आपण किती स्थूल होतो आहो ह्याचे भान त्यांना राहिलेले दिसत नाही. मनाचा विकलपणा म्हणायचा तो ह्यालाच; पण ह्याही अवस्थेत अतिशय मार्मिक अशी विधाने ह्या प्रबंधात जागोजागी विखुरलेली दिसतात ती नीट पाहून घेणे वाङ्मयाभ्यासकांना उपयोगी ठरेल.

कल्पना व विनोद हे घटक प्रारंभी प्रमुख

कोल्हटकरांचे एक विधान असे आहे, 'माझ्या संप्रदायाचे विशेष आरंभी कल्पना व विनोद होते.' हे विधान कोल्हटकरांनी आपल्या उतारवयात व प्रौढपणी केलेले आहे. समीक्षक म्हणून आपला काही मराठीवर प्रभाव आहे असे कोल्हटकर मानीत नव्हते की काय ? मराठी नाटकांच्या क्षेत्रात त्यांना युगप्रवर्तक मानले जाते. ते कोल्हटकरांना मान्य नव्हते की काय ? कल्पनाविलास व शाब्दिक कोट्या ह्यांनी जखडून गेलेली भाषाशैली ह्यापेक्षा मराठी नाटकांना आपली काही निराळी देणगी आहे असे त्यांना वाटत नव्हते की काय ? आपल्या संप्रदायाचे विशेष आरंभी अमूक होते नंतर तमूक होते हे सांगून आपलाच संप्रदाय बदलत गेला असे त्यांना म्हणावयाचे आहे की काय ? असे अनेक प्रश्न ह्या विधानामुळे निर्माण होतात.

गडकऱ्यांबद्दलचे मत

गडकरी हे उत्कट भावनाविलासाचे लेखक आहेत. ही भावनेची उत्कटता त्यांना इतकी आवडली आहे की त्यामागे लागताना ते पुष्कळदा अतिरेकी, भडक व नाटकी पण समूहमनाच्या दृष्टीने अतिशय प्रभावी व परिणामकारक लिखाण करतात. त्यांची कल्पकता ह्या भावप्रदर्शनाची सहकारिणी असते. गडकरी स्वतःला कोल्हटकरांचे शिष्य समजत व ते कोल्हटकर संप्रदायाचे एक नेतेही

मानले जातात. गडकऱ्यांविषयी कोल्हटकर गुरुजींचे मत असे आहे की गडकरी वाङ्मयात त्यांची नाटके सर्वात निकृष्ट आहेत. त्यापेक्षा विनोदी लेख सरस आणि सर्वात सरस कविता आहे. नाटकांमध्येसुद्धा भावबंधन हे नाटक त्यातल्या त्यात बरे. बाकीची नाटके सर्वात तर अधिकच टाकाऊ आहेत. हेही गडकऱ्यांची लोकप्रियता शिखरावर असतानाचे कोल्हटकरांचे मत आहे. कोल्हटकरांची वाङ्मयीन समज किती, ह्यावर प्रकाश टाकणारी ही भूमिका. ह्याचा एकत्र विचार आपण करू लागलो तर निर्णय असा घ्यावा लागेल की, ह्या ज्येष्ठ समीक्षकाजवळ व्यासंग खूप होता. जाणकारी त्यामानाने फार थोडी होती. करंदीकरांनी हा निर्णय सौम्यपणे सांगितला आहे आणि तो नव्याने विचार करण्यास भाग पाडणारा आहे.

सुधारक व पुरोगामी - पण आवाका किती ?

कोल्हटकर हे सामान्यपणे सुधारक व पुरोगामी लेखक मानले जातात. त्यांच्या सुधारणावादाचा व पुरोगामीपणाचा आवाका किती ह्याचाही एकदा विचार व्हायला हवा. न्या. रानडे ह्यांच्या सुधारणावादाचे कोल्हटकर हे चाहते. ते स्वतः पुनर्विवाहाचे समर्थक, पण पुनर्विवाहासंबंधी कोल्हटकरांचे मत काय ? पुनर्विवाह निंद्य नसून न्याय्य आहे असे त्यांना वाटते. पण तो अनुकरणीय व उदात्त आहे असे मात्र त्यांना वाटत नाही. श्रेष्ठ धीरोदात्त नायिकेने स्वीकारण्याजोगा हा मार्ग आहे असे त्यांना वाटत नाही. ही भूमिका काळजीपूर्वक समजून घेतली पाहिजे. जर नायिका श्रेष्ठ चारित्र्याची असेल तर तिने वैधव्य सहन केले पाहिजे. गत पतीच्या स्मृतीच्या आठवणींवरच जीवन व्यतित केले पाहिजे. ही गोष्ट अनुकरणीय, कित्यादाखल ठेवण्याजोगी. पण व्यक्तिमत्त्व इतके श्रेष्ठ नसेल तर आणि राहवत नसेल तर तरुण स्त्रीला तिने चोरून व्यभिचार करू नये म्हणून पुनर्विवाहाची गौण पक्ष म्हणून परवानगी, अशी ही भूमिका आहे. फुले, रानडे ह्यांच्यानंतर शेजारी महर्षी कर्वे असताना एका सुधारकाचे हे विचार आहेत, हे विसरता येणार नाही. परंपरेने समाजव्यवस्थेत जे कनिष्ठ मानले गेले होते त्यांच्यात घटस्फोट व पुनर्विवाह रूढ होतेच. कोल्हटकर आपद्धर्म म्हणून वरिष्ठवर्गीय विधवांना क्षम्य सवलत म्हणून कनिष्ठ वर्गीय स्त्रियांच्या सवलती देत आहेत, इतकाच ह्याचा अर्थ होतो

आणि अशी सवलत देताना आता तुम्ही अनुकरणीय राहिलेला नाहीत असेही बजावीत आहेत. बौद्धिक साहचर्य व प्रेमविलासासाठी गणिकासहवास अगदी स्वाभाविक समजणाऱ्या पुरुषाचे स्त्री वर्गाविषयी हे मत आहे. आमच्या सुधारक वर्गाला सुधारणा हव्या होत्या ह्यात वाद नाही; पण मनाने पुरोगामी किती होते व नाईलाजे आपल्या सनातनीपणात तडजोड करण्यास तयार झालेले किती होते ह्याचा एकदा बारकाईने शोधच घ्यावा लागेल.

चालीरीतींवरील टीका

कोल्हटकरांना धर्माबद्दल फारशी आस्था नाही. त्यांना भूतकाळाविषयी श्रद्धाही फारशी नाही. भविष्यकाळासाठी जिद्द नाही. ह्याकडे लक्ष वेधून करंदीकर म्हणतात, अशा समीक्षकाला वर्तमान व भूताचा उपहास व भविष्यासाठी अद्भूत कल्पनाविलास ह्यापेक्षा अधिक काय करता येणार होते. तेवढे कोल्हटकरांनी केलेले आहे. हा निर्णय कठोर आहे; पण फारसा चुकला आहे असे म्हणायची सोय नाही. म्हातारपणी आयुष्याच्या अखेरीस कोल्हटकरांना असेही वाटू लागले की, आपण जुन्या चालीरीतींवर फार मोठी टीका केली ती चूक झाली. खरे म्हणजे हिंदू परंपरेच्या महत्त्वाच्या भागावर कोल्हटकरांची टीका फारशी जहाल नाही. त्यांचा आक्षेप समाजरचनेवर नसून काही चालीरीतींवर आहे. ज्या चालीरीतींची त्यांनी टर उडविली आहे, त्या लोकप्रिय असल्या तरी धर्ममान्य होत्याच असे नाही. तरीही आपली चूक झाली असे त्यांना वाटते. माफक प्रश्नावर प्रथम माफक लिहायचे. आचारांची जबाबदारी घ्यायचीच नाही व जे माफक लिहिले तेही चुकले असे वाटायचे. ही लक्षणे फार पुरोगामी नाहीत हे उघड आहे.

स्वप्नाळूपणा व स्वप्नरंजन

कोल्हटकरांच्या वाङ्मयात स्वप्नाळूपणा व स्वप्नरंजन पुष्कळ आहे. त्यामुळे वास्तववादाचा फारसा प्रश्न नाहीच. त्यांच्या वाङ्मयात खरे असण्याचा प्रश्न उपस्थित होत नाही, तसा खरे वाटण्याचाही प्रश्न उपस्थित होत नाही, पण निदान वाङ्मयाच्या ह्या रूपाचे तात्विक समर्थन नसावे. पण तेही कोल्हटकर करतात. सौंदर्य आणि सद्गुण ह्यांचे कल्पनासृष्टीत इतके साहचर्य असते की कुरूप स्त्रीच्या अंगी सद्गुण असण्याची कल्पनाच आपल्याला सहन होत नाही

असे त्यांना वाटते. सुंदर स्त्रीचे आकर्षणच इतके मोठे असते की तिच्या ठिकाणी कोणताही दुर्गुण असेल अशी कल्पनाच आपल्याला करवत नाही, असे जर कुणी म्हटले तर कोल्हटकर त्याला लंपट म्हणतील.

खलनायकांवरील आक्षेप

कोल्हटकरांच्या नाटकांवर असा एक आक्षेप आहे की, त्यांचे खलनायक भिन्ने व मूर्ख असतात. ज्यांच्या दुष्टतेची भीती वाटावी, चिंता वाटावी तीच माणसे हास्यास्पद व फार गंभीरपणे घेण्याजोगी नाहीत असे प्रेक्षकांना वाटू लागले तर फारच रसभंग होतो. हे कोल्हटकरांच्या नाटकात नेहमी होते. अशी रचना कोल्हटकर जाणीवपूर्वक करतात. ह्या रचनेचे ते समर्थनही करतात. त्यांचे म्हणणे असे की, खलनायक भिन्ना असणे प्रेक्षकांना सद्गुणी करण्यासाठी आवश्यक आहे आणि दुर्गुणांचा पाडाव व्हावा ही इच्छा पूर्ण करण्यासाठी तो मूर्ख ठेवणेही आवश्यक आहे. शेक्सपियरची सर्व नाटके एका झटक्यात सद्गुणप्रसाराला अडथळा आणणारी ठरविणारा हा निकष आहे. कोल्हटकर खलनायक नेहमी शकारच असला पाहिजे असे मानतात की काय कोण जाणे.

किलोस्कर-कोल्हटकर साम्यभेद

करंदीकरांनी कोल्हटकरांच्या नाटकावर किलोस्करांच्या सुखांतिकेचा किती गाढ परिणाम अंतरंगाच्या दृष्टीने आहे ह्याकडे अतिशय मार्मिकपणे लक्ष वेधले आहे. त्यामुळे नाटककार म्हणून त्यांचा विचार करताना स्तुतीला पुष्कळच मुरड घालावी लागेल. पण किलोस्कर व कोल्हटकर ह्यांच्यातील एक फरकही महत्त्वाचा आहे. तो करंदीकरांनी नोंदविलेला नसला तरी महत्त्वाचा आहे. किलोस्कर पुराणांमधील अनेक कथांना अगदी कौटुंबिक व वास्तववादी रूप देण्याचा प्रयत्न करित आहेत. कोल्हटकर वास्तव समस्यांना स्वप्नात नेऊन सोपी उत्तरे देत आहेत हे विसरता येत नाही. किलोस्कर फार मोठे व्यासंगी पंडित नसतील, पण त्यांना वाङ्मयात भावनेचे महत्त्व कळते. कोल्हटकर भावनेचे फारसे महत्त्व ललित वाङ्मयातही मानावयास तयार नाहीत हेही चिंतनीय म्हटले पाहिजे.

श्रीपाद कृष्णांना कविता, नाटक हे वाङ्मय प्रकार फारसे यशस्वी रीतीने हाताळता आलेले नाहीत. त्यांच्या सामर्थ्याचा प्रकर्ष जाणवतो तो विनोदी

लिखाणात. करंदीकर सांगतात, ललित वाङ्मयाच्या विविध प्रकारांत त्यांच्या व्यासंगाला वाव नव्हता. विनोदी निबंधात त्यांच्या व्यासंगाला मोकळे रान होते. समीक्षेत त्यांच्या कल्पकतेला वाव नव्हता, विनोदात तो होता म्हणून त्यांचा विनोद यशस्वी झालेला आहे. करंदीकरांच्या विधानाला मी अजून एक जोड देऊ इच्छितो. कोल्हटकरांना भावनेचे फारसे आकर्षण नव्हते. त्यांना उत्कट प्रसंग जमतच नव्हते. विनोदात ह्या भावनात्मक पातळीची गरज नव्हती हेही तेथील यशाचे एक कारण म्हटले पाहिजे.

चेष्टेखोराची कल्पकता

कोल्हटकर हे कल्पक खरे, पण ती कल्पकता संविधानक रचनेची नव्हती, निसर्गातील सौंदर्य प्रतिमाबद्ध करणाऱ्या कवीची नव्हती, भावगर्भतेला अधिक गाढ करणाऱ्या रससिद्धाची नव्हती. विसंवाद-औचित्यभंग-अपेक्षाभंग ह्यासाठी साम्य-वैषम्य शोधणाऱ्या चेष्टेखोराची ती कल्पकता होती. तिला विनोदातच मोकळा वाव होता.

करंदीकरांनी कोल्हटकरांच्या महाराष्ट्रगीताची व वंदेमातरम ह्या राष्ट्रगीताची केलेली तुलनाही अशीच मार्मिक आहे. ह्या पुरोगामी पंडिताला महाराष्ट्रातील नव्या पिढीच्या आकांक्षा समरसून कधी आकलनच करता आलेल्या नाहीत, असा टोला ह्या गीतावर ते हाणतात. महाराष्ट्रगीतात ज्ञानेश्वरच विसरून राहिला हेही ते सांगतात.

कोल्हटकरांच्या वाङ्मयातील उणिवा दाखविणे सोपे आहे. ह्या उणिवांची संगती लावून देणे, त्यांचा उलगडा करून दाखविणे अतिशय कठीण आहे. त्यांच्या इतर वाङ्मयाप्रमाणेच समीक्षेला व विनोदालाही हाच नियम लागू होतो. अगदी विनोदी लिखाण घेतले तरी त्यात पांडूतात्या, बंडूनाना व सुदामा ह्या त्रयीला मूर्ख, हास्यास्पद ठरविणेही त्यांना अपेक्षित असते व ह्या मूर्ख, हास्यास्पद मंडळींना जिज्ञासू, चौकस व माहितगार ठरविणेही त्यांना भाग असते. जर ही माणसे चौकस, जिज्ञासू नसतील तर मग विविध माहितीचा बारकावा देता येत नाही आणि मूर्ख नसतील तर हास्यास्पद करता येत नाही. मूर्खांना हास्यास्पद करून आपण हिंदू धर्मातील अंधश्रद्धा हास्यास्पद करू शकतो काय, हाही एक प्रश्नच आहे. कारण अंधश्रद्धा जाणत्या-शहाण्या-विचारी माणसांच्या

मनातही बावळटपणे वावरत असते व तेच तिचे सामर्थ्य असते.

परंपरावादी मन

परंपरागत समाजरचना बदलण्याचे ध्येय जर खरोखरी कोल्हटकरांना आकलन झाले असते तर कदाचित त्यांच्या विनोदाचा नुसता आशय बदलला नसता, सगळी अभिव्यक्तीच बदलली असती. करंदीकरांनी यवतमाळ संमेलनाच्या प्रसंगी माझ्यासमोर मांडलेला, पण ह्या ग्रंथात न आलेला एक मुद्दा मांडून मी थांबणार आहे. सामान्यपणे कोल्हटकर हे कलावादी मानले जातात. त्यांचे प्रमुख शिष्य कलावादी नसून जीवनवादी आहेत. मामा वरेरकर तर आग्रही जीवनवादी आहेत. ते स्वतःला अनेकदा नुसते जीवनवादी म्हणवून न घेता प्रचारक व प्रचारवादीही म्हणवून घेतात. खांडेकर जीवनवादी समीक्षक म्हणूनच प्रसिद्ध आहेत. भाऊसाहेब माडखोलकरांनी स्वतःला आल्हादपंथीय मानले तरी त्यांना कुणी कलावादी समजत नाही. ह्या विसंगतीचे कारण काय ? एका बाजूने पाहावे तो प्रो. फडके ह्यांच्या कलावादी भूमिकेतील (खरे म्हणजे तंत्रवादी भूमिकेतील) सर्व मुद्दे कोल्हटकरांनी आधीच मांडलेले दिसतात. दुसऱ्या बाजूने पाहावे तो कोल्हटकर जीवनवादी समीक्षेतील प्रमुख बाबी आग्रहाने मांडताना दिसतात. हे दोन संप्रदाय परस्परविरोधी आहेत हे कोल्हटकरांना उमगलेले नव्हते काय ?

करंदीकरांचे मत असे होते की, कोल्हटकरांचे मन परंपरावादी आहे. परंपरावादी मनात अनेक विसंवादी व विसंगत बाबी सुसंगत म्हणून वावरत असतात व त्यांच्या परंपरावादी मनाला ह्यात काही विसंगती आहे असे जाणवतसुद्धा नाही. नीतिमान, चारित्र्यमान जीवनाचा आग्रह व गणिकामैत्री ह्यातील विसंवाद जुन्या जगाला उमजतही नसे आणि त्यांच्या नीतिकल्पनात हा विसंवाद, विसंवाद म्हणून येतही नसे. विषम समाजरचना आणि त्यासह असणारे कोट्यवधीचे दारिद्र्य ह्याचा समाजाच्या अंधश्रद्धेशी संबंध आहे असे त्यांना वाटत नसे. समाजसुधारणेचा आग्रह धरणाऱ्यांना हे सगळे स्मृतिमान्य आहे असे सांगण्याची प्रबल हौस होती. त्यात काही चुकले असेही वाटत नसे. त्यांच्यासमोर जीवन नसेच. जीवन ही एक मिथ्या बाब होती. त्यांच्यासमोर प्रश्न होते. प्रश्नांसाठी कथानके असत. कथानक - स्वभावरेखेतून, स्वभावरेखा— जीवनातून

उदयाला येतात. असे वाटण्याऐवजी समस्येसाठी कथानक— कथानकातून व्यक्तिरेखा आणि हे सगळे रंजक वाटावे ह्यासाठी कल्पकता व भाषा असे गणित त्यांच्या मनात होते. म्हणून समस्या व कथानक घेताना ही माणसे नीतिप्रधान आहेत. आपण उपदेश करतो आहो असे त्यांना वाटते. हा उपदेश रंजक करण्यासाठी ही माणसे प्रयत्न करतात व रंजन करण्यातील यशावर आपले कलात्मक यश मोजतात. हा सगळा शर्करावगुंठित, पण औषध देण्याचा प्रकार आहे. कांतासंमित पण उपदेशाचा प्रकार आहे असे करंदीकरांचे म्हणणे होते. मला हे म्हणणे एकाएकी पटले नाही तरी चिंतनीय वाटले.

करंदीकर आता या जगाचा निरोप घेऊन गेलेले आहेत. शिल्लक आहे ते त्यांचे लिखाण. जे लिखाण शिल्लक आहे ते त्यांनी केलेल्या चिंतनाचा फक्त अंशमात्र आहे आणि तरीही शिल्लक आहे तेही खूप विचारप्रवर्तक व लक्षणीय आहे हेही खरे आहे.

(श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर. ले. मो. र. करंदीकर)

*

हिराबाई पेडणेकर : एक टिपण

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर आणि कै. हिराबाई पेडणेकर यांचा परस्परसंबंध हा मराठी वाङ्मयाच्या जगात कुतूहलाचा, चर्चेचा असा तर विषय ठरलाच; पण तो वसंत कानेटकरांसारख्या ज्येष्ठ नाटककाराने हाताळून कलाकृतीचा आणि नाटकाचासुद्धा विषय बनविलेला आहे. डॉ. श्रीराम लागू यांच्या वैविध्याने नटलेल्या समृद्ध अभिनयकौशल्याचे एक ठिकाण म्हणून या विषयावर लिहिलेले वसंत कानेटकरांचे 'कस्तुरीमृग' हे नाटक उल्लेखावे लागेल.

श्री. ग. त्र्यं. माडखोलकर या विषयावर लिहिण्यासाठी दीर्घकाळपर्यंत उत्सुक होते. त्यांचे वाङ्मयगुरू श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ते हयात असेपर्यंत म्हणजे इ.स. १९३४ पर्यंत या विषयावर त्यांना काही लिहिणे शक्य नव्हते. कोल्हटकरांच्या निधनाला पंचवीस वर्ष पूर्ण झाल्यानंतर आणि सर्व पात्रे इतिहासजमा झाल्यानंतर या विषयावर लिहिण्यास माडखोलकर मोकळे झाले. इ.स. १९६२ साली 'गुर्जरांचे' निधन झाले. ही संधी साधून गुर्जरांच्यावर लिहिलेल्या मृत्युलेखात इ.स. १९६२ साली माडखोलकरांनी हिराबाईचा तपशिलाने नामनिर्देश केला. ह्या वेळी हिराबाई कदाचित हयात असाव्यात असे त्यांनी गृहित धरले होते. पुढे शोध घेताना ही गोष्ट लक्षात आली की हिराबाईच्या मृत्यूलाही आता सुमारे एक तप उलटलेले आहे. माडखोलकरांचा हा लेख सर्वत्र फार मोठे कुतूहल निर्माण करणारा ठरला. यानंतर काही काळाने मामा वरेरकरांनी हिराबाईच्या विषयी लिहिले. याच काळात हिराबाईचे शेवटचे यजमान नेने हेही इ.स. १९६२ साली वारले. १९६२-६३ पासून वाढत आलेली जिज्ञासा पुढे इ.स. १९६९ साली म.ल. वन्हाडपांडे यांच्या पुस्तकाच्या रूपाने

फलद्रूप झालेली आहे. शक्य ती सर्व माहिती वऱ्हाडपांडे ह्यांनी संग्रहित केलेली आहे.

स्वप्नाळू कवयित्रीचा दारुण अपेक्षाभंग

या संग्रहाला माडखोलकरांची प्रदीर्घ अशी प्रस्तावना आहे. प्रायः सर्व संबंधित काळाच्या आड गेल्यानंतर आणि आज शक्य आहे ती माहिती उपलब्ध झाल्यानंतर हिराबाई आणि कोल्हटकर यांच्या सर्व प्रकरणाचाच थोडा तटस्थपणे आणि चिकित्सक असा विचार केला पाहिजे. आरंभीच्या काळात आपण काहीतरी लोकविलक्षण आणि कुतुहलजनक गुप्त माहिती उजेडात आणतो आहोत, या बाबतचे फार मोठे कुतुहल सर्वांच्या मनात असते. एखादा चोरटा प्रेमसंबंध लक्षात आला की माणसे उत्साहाने त्याची चर्चा करतात. ही चर्चा करीत असताना त्यात आपल्या कुतुहलाचे आणि आपल्या कल्पनेचे अनेक रंग मिसळत असतात. डोळ्यांसमोर असणाऱ्या घटना नीटपणे समजून घेण्याऐवजी या सर्व घटनांना एखादे काव्यमय स्पष्टीकरण देता येईल काय याची धडपड कलावंतांच्या मनामध्ये सुरू होते. या दृष्टीने वसंत कानेटकरांनी हिराबाईंच्या जीवनाला 'असोशीने प्रेमाचा शोध घेणाऱ्या एका हळव्या आणि स्वप्नाळू कवयित्रीचे आणि तिला जो दारुण अपेक्षाभंग भोगावा लागला त्याचे - म्हणजे हळव्या, स्वप्नवेड्या आणि भाबड्या पण बुद्धिमान व्यक्तिमत्त्वाच्या शोकांतिकेचे' रूप दिले आहे. पुष्कळदा असे दिसून येते की आपण आपल्याच कल्पना इतरांच्या जीवनात वाचतो आहोत.

कथा अज्ञात नव्हती

तसे पाहिले तर हिराबाईंची कथा काही गुप्त होती असे मानण्याचे कारण नाही. स्वतः हिराबाई पेडणेकर ह्या नाटककार होत्या. पुस्तकरूपाने त्यांची नाटके प्रकाशित झालेली होती. 'ललितकलादर्श'सारख्या मान्यवर नाट्यसंस्थेने आणि केशवराव भोसले यांच्यासारख्या विख्यात नटाने हिराबाईंच्या नाटकाचे प्रयोग सादर केलेले होते. हिराबाई गायिका म्हणून प्रसिद्ध होत्या. अनेकांचे त्यांच्याकडे जाणे-येणे असे. गडकरी, गुर्जर, ठोंबरे, वंरकर इत्यादींना हिराबाईंची कहाणी माहीतच होती. साहित्यिकांच्या वर्तुळात ती चर्चेचा विषय होती. कोल्हटकर हिराबाईंच्याकडे चोरून जात नव्हते, उघड जात होते. काही दिवस कोल्हटकरांनी

हिराबाईंना आपल्याकडे नेऊन ठेवले होते. यामुळे साहित्यिक वर्तुळात अनेकांना ज्ञात, पण जाहीर रीतीने चर्चा मात्र करावयाची नाही असा संकेत असणारी ही कथा होती. माडखोलकरांनी ही कथा जाहीर कथेचा विषय केली एवढेच काय ते. यामुळे या कथेला भलते स्वप्नांचे रंग दिलेच पाहिजेत अशी अपूर्वाई मानण्याची गरज वाटत नाही.

प्रारंभीचे कुतुहल संपल्यानंतर आता आपण अलिप्तपणे व थंडपणे या कहाणीचा वास्तवनिष्ठ विचार करू शकतो. काव्यातील रमणीयतेला आणि स्वप्नाळूपणाला एक महत्त्व आहेच, पण त्याबरोबरच वास्तवालाही आपण सामोरे गेले पाहिजे. काही कथेत वास्तव सत्याचे महत्त्व कवितेहून अधिक तर काही कथेत स्वप्नांचे महत्त्व सत्याहून अधिक असे मानायला आपण शिकले पाहिजे.

व्यक्तीची सुटी कहाणी

हिराबाईंचा विचार करताना ती एका व्यक्तीची सुटी कहाणी आहे ही समजूतच आपण सोडून दिली पाहिजे. कुणाला आवडो अगर नावडो— एक वास्तव असे आहे की, हिंदू समाजरचनेत काही जातीजमाती या गणिका व्यवसाय करण्यासाठी राखीव ठेवण्यात आलेल्या होत्या. या जातीजमाती सर्व भारतभर कलावंत जातीजमाती म्हणून ओळखल्या जातात. तुम्ही शब्द 'कलावंत' वापरा, अगर 'गणिका' वापरा वा ओबडधोबड 'वेश्या' असा वापरा; शब्द कोणताही वापरलात तरी आशयात त्यामुळे फारसा फरक पडत नाही. फार तर आपण हा सरंजामशाही मनोवृत्तीच्या हिंदू समाजरचनेच्या क्रौर्याचा हा भाग आहे असे पाहिजे तर म्हणू शकू; पण जगभर वंशपरंपरेने गणिका व्यवसाय करणाऱ्या जातीजमाती प्राचीन जगात सर्वत्रच अस्तित्वात होत्या हे वास्तव आहे. या जमातीतील काही स्त्रिया देवाच्या नावे सोडलेल्या असत. देवळात नृत्यगायन करणे हेच या स्त्रियांचे जीवन होते. या स्त्रिया देवदासी अगर भावीणी म्हणून ओळखल्या जात. नृत्यगायनाद्वारे ईश्वराची उपासना आणि सेवा हा यांचा जाहीर सर्वमान्य धंदा होता. या व्यवसायासह देहविक्रय हा सर्वांना माहित असलेला, पण ज्याचा उच्चार करावयाचा नाही असा सर्वज्ञात धंदा होता. या समाजातील काही स्त्रिया कुणाकडे तरी जन्मभर रखेली म्हणून राहत. एखादा यजमान

गाठावा, त्याच्याबरोबर निष्ठेने जन्मभर रखेली म्हणून राहावे, अनुभव वाईट असेल तर यजमान बदलावा असे ह्यांचे आयुष्य. काहीजणी सरळ व्यवसाय करीत. देहविक्रय या व्यवसायाला वेगवेगळ्या पद्धतीने वाहिलेल्या या जातीजमातीत गीतनृत्याची उपासना खूपच मोठी होती. महाराष्ट्रातील अत्यंत आदरणीय व थोर अशा अनेक गायिका या कलावंत जातीपैकी आहेत. गेल्या पिढीतही होत्या. या समाजातील पुरुष हे वाद्यवादन करणे, गिऱ्हाइके गाठणे, मध्यस्थी करणे असा व्यवसाय करीत. असा एक कलावंत समाज हे आमच्या समाजरचनेचे एक वास्तव रूप होते.

हिंदू समाजरचना

या कलावंत समाजातील स्त्रियांचे नृत्यगान क्षेत्रातील नैपुण्य पाहून त्यांना राजरोसपणे रखेली म्हणून घेणारे यजमानही पन्नास वर्षांपूर्वी विपुल प्रमाणात पाहावयास मिळतात. त्यात चोरण्याजोगे काही आहे असे तत्कालीन समाजाला देखील वाटत नाही. आधुनिक शिक्षण मिळालेला नवशिक्षित तरुणही या प्रथेचा लाभ घेतच होता, चोरूनही संबंध ठेवीत होता, ह्या रूढीचा निषेधही करीत होता आणि आकृष्टही होत होता. या कलावंत समाजातील काही स्त्रिया जुनी भाषा सोडून नव्या भाषेतही बोलत होत्या. हिराबाईंच्या चरित्राला ही एक सामाजिक पार्श्वभूमी आहे. या पार्श्वभूमीचा संदर्भ लक्षात घेतला तर गुन्हेगार असलीच तर हिंदूंची समाजरचना आहे, हिराबाई नाहीत, हे लक्षात घ्यायला हवे.

पूर्ववृत्तान्त

सावंतवाडीपासून जवळ असणाऱ्या पेडणे नावाच्या गावी एक कुटुंब राहत होते. या कलावंत कुटुंबात चार मुली जन्माला आल्या. शेवंताबाई, भीमाबाई, मैनाबाई आणि जिजाबाई अशी त्या मुलींची नावे होती. आपले नशीब काढण्यासाठी या चार मुली सावंतवाडी येथे येऊन राहिल्या. या चौघीजणीपैकी एक भीमाबाई मुंबईला आली. प्रसिद्ध व्यापारी शेट प्रेमचंद रायचंद (जन्म १८३१, मृत्यू १९०७) यांनी तिला आश्रय दिला. शेट प्रेमचंद हे अतिशय धनाढ्य गृहस्थ होते. ते संगीताचे चाहते होते. त्यांनी भीमाबाईला पैसाही खूप दिला. भीमाबाईंच्या जीवनाला स्थैर्य आणि समृद्धी याची जोड मिळाली ती प्रेमचंद ह्यांच्यामुळेच.

भीमाबाई यांचा जन्म केव्हा झाला आणि त्या शेट प्रेमचंद ह्यांच्या आश्रयाने

केव्हापासून राहू लागल्या याची नक्की माहिती कुठे उपलब्ध नाही; पण स्थूलमानाने या बाबतचा विचार आपल्याला करता येतो. हिराबाईचा जन्म इ.स. १८८५ चा आहे. हिराबाई राम देवल ह्यांच्या कन्या असाव्यात. राम देवलांचा मृत्यू इ.स. १८८५ चा आहे. याचा अर्थ असा की हिराबाईच्या ज्या भावाचा उल्लेख येतो तो त्यांच्यापेक्षा वडील असला पाहिजे. राम देवलांच्या निधनानंतर हिराबाईची आई फार काळ जिवंत राहिलेली दिसत नाही. देवलांचा आणि सेवंतुबाईचा संबंध शेवटची ५-७ वर्षे होता आणि सेवंतुबाई आधी नायकिणीचा व्यवसाय करून मग राम देवलांच्या आश्रयाला आल्या. यावरून अनुमान करायचे तर असे करता येईल की राम देवल मृत्यूच्या वेळी ३५ च्या आसपास होते. सेवंतुबाई २५ च्या जवळपास होत्या. त्यांच्यापेक्षा भीमाबाई दोन वर्षांनी धाकट्या होत्या, तर भीमाबाई शेठ प्रेमचंद यांच्यापेक्षा सुमारे तीस वर्षांनी धाकट्या असाव्यात. शेठजी पन्नाशीत असताना आणि भीमाबाई विशीत असताना हा संबंध आला असावा. हा काळ इ.स. १८८२ च्या आसपासचा येतो. भीमाबाई शेठ प्रेमचंद यांच्या आश्रयाने राहत, पण त्यांचा देवलांशीसुद्धा निकट संबंध होता. हा संबंध इ.स. १८८७ नंतर अधिक घनिष्ठ झाला. थोडीशी आकडेमोड केली तर देवलांनी चाळीशी ओलांडलेली होती असे अनुमान काढता येते. या चाळीशी ओलांडलेल्या राम देवलांचे बंधू गोविंद बल्लाळ देवल यांचा आणि भीमाबाईचा घनिष्ठ स्नेहसंबंध शेठ प्रेमचंद पासष्ट वर्षांचे झाल्यानंतर आणि भीमाबाई या तिसरी-बत्तीशीत आल्यानंतर जुळलेला दिसतो.

चौथी बहिणीतील सर्वात वडील बहीण सेवंतुबाई नायकिणीचा व्यवसाय करी. नंतर ती राम देवलांची आश्रित झाली. इ.स. १८८५ साली राम देवलांच्या मृत्यूनंतर सेवंतुबाई काही वर्षांत लवकरच वारल्या असाव्यात; पण त्यांनी व्यवसायाला आरंभ केलाच नसेल अशी खात्री देता येत नाही. नायकिणीचा व्यवसाय करणाऱ्या स्त्रिया काही काळ तो व्यवसाय करून नंतर एखाद्या आश्रिताकडे राहायला जात किंवा एकाचा आश्रित म्हणून जीवनारंभ करून पुढे दुर्दैवशात, कधीकधी नायकिणीचा व्यवसायही त्यांना करावा लागे.

भीमाबाई शेठ प्रेमचंदांच्या आश्रित होत्या, पण शेठजीचा आश्रय चालू असला तरी त्यामुळे गोविंद बल्लाळ देवलांशी घनिष्ठ स्नेहसंबंध ठेवण्यास त्यांना प्रत्यवाय आलेला दिसत नाही. शेठ प्रेमचंद इ.स. १९०७ साली वारले. यापूर्वीच हिराबाई जोगळेकरांच्याकडे राहू लागलेल्या होत्या. शेठजी पंच्याहत्तरीला स्पर्श

करून नंतर वारलेले दिसतात. शेठ प्रेमचंदांच्या मृत्यूनंतर भीमाबाई लवकरच वारल्या असाव्यात. म्हणजे भीमाबाईंचा मृत्यू त्यांनी नुकतीच पंचेचाळीशी ओलांडली त्यानंतर झालेला दिसतो. भीमाबाई मरणकाळी फारशा वयस्क नसाव्यात. तिसरी बहीण मैनाबाई. त्या भीमाबाईंच्या मागोमाग काही वर्षांनी मुंबईतच आलेल्या होत्या. पुढच्या जीवनात त्यांचा पत्ता लागत नाही. हिराबाईंच्या पडत्या काळात मैनाबाई आणि सर्वात धाकटी बहीण जिजाबाई ह्याही हयात नव्हत्या असे अनुमान काढले, तर आपण सत्यापासून फार दूर आहोत असे समजू नये. चौथी बहिणींची कहाणी आपण नीट समजून घेतली तर चौथींचेही मृत्यू पन्नाशीच्या आतच झालेले दिसतात. यात सेवंतुबाई सर्वात कमी जगल्या. त्या विशीच्या आतच वारल्या.

जन्म

या वातावरणात एका कलावंत घराण्यात राम देवल यांच्यापासून २२ नोव्हेंबर १८८५ ला सावंतवाडी या ठिकाणी हिराबाई पेडणेकरांचा जन्म झाला. आई वारली आणि आईचे आश्रयदातेही वारले म्हणून ही गोविंद बल्लाळ देवलांची पुतणी मुंबईला आपली मावशी भीमाबाई यांच्याकडे राहण्यासाठी आली. गोविंद बल्लाळ देवल हे अशा प्रकारे हिराबाईंचे चुलतेही होते आणि त्यांच्या मावशींचे घनिष्ठ मित्रही होते. कलावंत समाजात असली नाती अत्यंत प्रामाणिकपणे जपलेली आढळतात आणि अशा प्रकारची नाती या समाजात उधळली गेलेलीही आढळतात. मावशी सुस्थितीत असल्यामुळे हिराबाईंचे जीवन निराळ्या प्रकारचे झालेले आहे. हा त्यांच्या जीवनाचा निराळेपणा वेगवेगळ्या कारणांच्यामुळे निर्माण होतो हे आपण नीटपणे समजून घेतले पाहिजे.

शिक्षण

यातील एक निराळेपणा हिराबाईंच्या शिक्षणामुळे निर्माण झालेला आहे. भीमाबाईंनी हिराबाईंना शाळेत घातले. हिराबाई या सातवीपर्यंत शिकल्या असा अंदाज आहे. वयाच्या चौदाव्या वर्षी त्यांचा शेंसविधी झाला. हा विधी झाल्यानंतर हिराबाई फारशा शाळेत गेलेल्या नसाव्यात. म्हणजे इयत्ता सातवीपर्यंतचे त्यांचे शिक्षण वयाच्या चौदाव्या वर्षापर्यंतच झाले होते असे मानावे लागते. त्या मराठी शिकलेल्या होत्या. लिहिण्यावाचण्याची आवड त्यांना बालपणीच निर्माण झालेली

होती. पुढे चालून हिराबाईंनी आपले शेवटचे यजमान नेने ह्यांच्या मुलाला तर्खडकरांच्या इंग्रजी भाषांतरपाठमालेचे दोन भाग शिकवलेले होते. विशेषतः तर्खडकरांचा दुसरा भाग पुरेसा कठीण आहे. हिराबाईंना कामापुरते इंग्रजी येत होते असा याचा अर्थ आहे. हे त्यांचे इंग्रजीचे शिक्षण त्यांच्या शालेय जीवनातच झालेले असेल असे नाही; पण इंग्रजी शिक्षणाला शालेय जीवनात आरंभ झाल्यानंतर पुढेही त्यांनी हे शिक्षण चालू ठेवलेले दिसते. तेव्हा चांगल्यापैकी ज्ञानजिज्ञासा हिराबाईंच्या ठिकाणी होती असे मानावयास हरकत नाही. हिराबाई भीमाबाईंच्याकडे राहत. शेठ प्रेमचंद यांच्या म्हातारपणापासून भीमाबाईंच्याकडे अनेक मित्रांचे जाणे-येणे वाढलेले होते. गो. ब. देवल हे भीमाबाईंचे चाहते आणि घनिष्ठ मित्र होते; पण त्याबरोबरच दामोदर गणेश पाध्ये यांचेही भीमाबाईंकडे पुष्कळ जाणेयेणे आणि दळणवळण होते. दा. ग. पाध्ये या काळात नुकतेच तिशी ओलांडलेले तरुण होते. पाध्ये वारले त्या वेळी ते सुमारे सत्त्याहत्तर वर्षांचे होते. म्हणून ते नेहमीच म्हातारे आणि वृद्धावस्थेतच होते असे मानण्याचे कारण नाही. हिराबाईंशी संबंध आला तेव्हा ते तिशीतील तरुण होते. त्यांच्या तारुण्याचा काळ १८९७ च्या सुमाराला येतो. पुढे चालून पाध्ये रावबहादूर झाले; पण ज्या काळात भीमाबाईंकडे त्यांचे जाणेयेणे वाढले तो काळ रावबहादूरपणाचा नाही. ऐन तिशीपस्तीशीतले पाध्ये रावबहादूर नव्हते, पण प्रार्थना समाजाचे सदस्य, मुंबईच्या स्कूल कमिटीचे चिटणीस, 'इंदुप्रकाश' ह्या नियतकालिकाचे संपादक असे पाध्ये भीमाबाईंचे चाहते होते. पाध्ये यांचे भीमाबाईंकडे जाणे-येणे बहुतेक १८९५ नंतरचे आहे. देवल आणि पाध्ये भीमाबाईंचे निकट मित्र म्हणून जवळजवळ समकालीन आहेत. भीमाबाईंच्याकडे येणारे तिसरे प्रमुख गृहस्थ येदे शेठजी होत. हेही वाङ्मयाचे चाहते व प्रकाशक होते. भीमाबाईंचे घर देवल, येदे, पाध्ये या वाङ्मयाशी संबंध असणाऱ्या जाणत्या शहाण्या माणसांनी भरलेले होते. या वातावरणाचा हिराबाईंच्यावर दाट संस्कार झाला हेही आपण लक्षात घेतले पाहिजे. भीमाबाईंच्या या तीनही मित्रांना शेठ प्रेमचंदांचा आक्षेप नव्हता, याची आपण नोंद घेतली पाहिजे. वाङ्मयाचा हा संस्कार हिराबाईंच्या निराळेपणाचा एक दिशादर्शक ठरला आहे.

*

नाटककार खाडिलकर

वामन मल्हारानंतर खाडिलकर हा लेखक वा. ल. कुलकर्णी यांच्या प्रकृतीशी मिळता- जुळता भेटलेला दिसतो. वाङ्मयाच्या क्षेत्रात काही लेखकच असे असतात की, ज्यांचे मोठेपण, वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भात, वाङ्मयीन प्रवाहावर त्या लेखकांनी केलेल्या व त्या लेखकांच्या अभावितपणे पडलेल्या प्रभावातच शोधावयाचे. याऐवजी जर त्या लेखकांचा अभ्यास सरळ एक प्रतिभावंत म्हणून आपण करू लागलो तर सुतराम फारसे काही पदरात पडण्याचा संभव नसतो. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे असे लेखक होते. श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकात आजच्या रसिकाला मोह घालण्याजोगे अगर त्यांच्या टीकेत आजच्या टीकाकाराला लक्षणीय वाटण्याजोगे फारसे नाही. टीकाकार म्हणून कोल्हटकरांचे मोठेपण, त्यांच्या आधीची मराठी टीका आणि त्यांच्या नंतरच्या मराठी टीकेवर, त्यांचा घडलेला परिणाम या स्वरूपात शोधावे लागते. टीकाच म्हणून नव्हे, तर कोल्हटकरांची नाटके व विनोद यांचेही स्वरूप पुष्कळसे असेच आहे. कोल्हटकरांनी गडकरी, वरेरकरांना काय दिले हे पाहूनच कोल्हटकरांचे मोठेपण व मर्यादा ओळखता येतात; पण काही लेखक ह्यापेक्षा निराळे असतात. त्यांचा मोठेपणा स्वयंभू असतो. तेही आपल्या काळाच्या चौकटीत उभे असतात. ही गोष्ट जरी खरी असली तरी या लेखकांचा मोठेपणा किंवा महत्त्व सांगण्यासाठी मागचे-पुढचे धागेदोरे धुंडाळावे लागत नाहीत. वामन मल्हार हे असे लेखक होते. स्वतः खाडिलकर हेही असेच नाटककार आहेत. मार्मिक रसिकतेच्या शोधात टीकाकाराला वामन मल्हार आणि खाडिलकर तपासताना जसा आनंद होतो, तसा आनंद कोल्हटकर तपासताना होण्याचा संभव कमी

म्हणून वा. ल. कुलकर्णी यांच्यासारख्या टीकाकाराचे लेखन खाडिलकरांची तपासणी करताना जसे यशस्वी झाल्यासारखे वाटत नाही म्हणूनच खाडिलकर हा फार चांगला विषय वा. लं. ना मिळाला असे वर म्हटले आहे. हीच गोष्ट वा. लं. नी केलेल्या 'पण लक्षात कोण घेतो?' यासारख्या कलाकृतीच्या रसग्रहणाच्या वेळी आणि 'मुक्तामाले' सारख्या ऐतिहासिकदृष्ट्या महत्त्वाच्या कादंबरीविवेचनाच्या वेळीही ध्यानात येते. जे ठिकाण वा. लं. च्या रसिकतेला आव्हान देत असते, आवाहन करीत असते तिथे वा. लं. ची सर्व सामर्थ्ये उफाळून येतात.

मूल्यमापनात सरभेसळ

खाडिलकरांवर मराठीत कमी लिहिले गेले असे नाही. लेख सोडून दिले तरी यापूर्वी निदान तीन पुस्तके तरी खाडिलकरांवर लिहिली गेलेली आहेत. त्यातील एक तर फडके यांच्यासारख्या आपल्या काळात महत्त्वाच्या गणल्या गेलेल्या टीकाकाराने लिहिलेले आहे; पण आजवरचे खाडिलकरांचे झालेले सर्व मूल्यमापन आपण पाहू लागलो म्हणजे त्यांत विविध प्रकारची सरभेसळ आढळून येते. खाडिलकरांच्या नाटकाचे अतिशय रंगलेले प्रयोग त्या नाटकाच्या मूल्यमापनावर परिणाम करताना आढळतात. 'देवांना म्हातारपण येत नसते तशी मराठी रंगभूमीवरील काही चिरतरुण असणारी नाटके आहेत.' ज्यांत 'सौभद्र' आणि 'संशय कल्लोळ' यांच्या बरोबरीचा मान 'मानापमान' चा आहे. हे मूल्यमापन मानापमानाच्या प्रयोगमूल्यांच्या दृष्टीने ठीक असले तरी कलाकृती म्हणून ह्या मूल्यमापनाला काही अर्थ नाही. कारण या मूल्यमापनात गाण्याची माधुरी, गायक नट, नाट्य संगीत आणि वाङ्मयीन मूल्य यांची सरभेसळ झालेली आहे. 'स्वयंवर' नाटक एके काळी मराठी रंगभूमीवर असेच गाजलेले नाटक होते. बालगंधर्व म्हातारे झाले आणि मग हे नाटकही मागे पडले. एखादा नट डोळ्यांसमोर ठेवून लिहिलेल्या नाटकाची गत ही अशीच व्हायची. हे मूल्यमापनही पुन्हा प्रयोग व वाङ्मयीन मूल्ये यांत घोटाळा करणारेच आहे.

खरोखरी नाटकाचा प्रयोग, त्याची रंगत व तो प्रयोग यशस्वी ठरण्याची कारणे यांचा विचार आणि एक कलाकृती म्हणून नाटकाचा विचार, या दोन विचारांतील वर्तुळांचा काही प्रदेश एकत्र दिसत असला तरी, तो परस्परांत

मिसळलेला असला तरी, या दोन वर्तुळांची दोन भिन्न केंद्रे आहेत हे विसरता येणार नाही. वा. लं. च्या विवेचनात अशी गल्लत कोठेही झालेली नाही. प्रयोगाविषयी अधूनमधून माहिती देणे त्यांना कठीण होते असे नव्हे, तर आपण वाङ्मयीन मूल्यमापनाला बसलो आहोत, या त्यांच्या भूमिकेवरची त्यांची पकड पक्की असल्यामुळेच त्यांनी हे कटाक्षाने टाळले आहे आणि हे असे झाले आहे हेच योग्य आहे.

समकालीन राजकारणाचा संदर्भ

खाडिलकरांच्या मूल्यमापनाला अडथळा करणारी दुसरी गोष्ट म्हणजे त्यांच्या नाटकांना असणारा वर्तमानकालीन राजकारणाचा संदर्भ होय. 'कीचक वध' या नाटकाचे विवेचन सुरू झाले की तत्कालीन राजकारणात जहाल आणि मवाळ हे गट कसे होते, त्यांचे पडसाद या नाटकावर कसे उमटले आहेत, 'कीचक' पाहत असताना त्या वेळच्या प्रेक्षकांना कर्झन कसा दिसत असे, हे विवेचन सुरू होते. 'भाऊबंदकी'च्या विवेचनात सुरत काँग्रेस व त्यात झालेले भांडण या विषयीचे विवेचन, 'विद्याहरण' मदिरापान, त्याच्या विरोधी करण्यात आलेला प्रचार व या संदर्भात कोल्हटकरांचे 'मूकनायक' व गडकऱ्यांचा 'एकच प्याला' ह्यांच्याशी उत्कृष्ट प्रचाराच्या दृष्टीने तुलना, असे अनेक फाटे खाडिलकरांवरच्या विवेचनाला फुटत असतात. एका समीक्षकाने तर त्या काळात प्रयोगांचे उत्पन्न किती होते याविषयीची आकडेवारीसुद्धा परिश्रमपूर्वक गोळा करून उद्धृत केली आहे. या सर्व पसाऱ्यात वाङ्मयीन मूल्यमापन जर लुप्त झाले असेल तर आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही.

बांधीव कथाकथन

खाडिलकरांच्या नाटकांचे मूल्यमापन करण्याची तिसरी तऱ्हा म्हणजे या नाटकांचे कथाकथन कसे बांधीव व चिरेबंद असते याचे विवेचन. खाडिलकर नाटक लिहित असताना त्यात नटांच्या अभिनयासाठी कसा मोकळा वाव सोडीत याचेही मग विवेचन होई. एकीकडे 'स्वयंवरातील— 'खडा मारायचा झाला तर' या प्रवेशाला बालगंधर्व हटकून टाळी कशी मिळवीत याची गहिवरलेली स्मृती, दुसरीकडे खाडिलकर हे कसे राजकारणी द्रष्टे होते याविषयीचे विवेचन आणि तिसरीकडे त्यांच्या नाटकांची कादंबरीप्रमाणे कथानकदृष्ट्या केलेली पाहाणी, या

त्रिकोणात खाडिलकरांच्या नाटकांतील नाट्य, या नाटकाचे वाङ्मयीन मूल्य, या नाटकाचे सामर्थ्य, मर्यादा, या नाटकाची प्रकृती, या बाबी कैद होऊन पडलेल्या होत्या.

संपूर्ण खाडिलकरांच्या नाटकांचे वाङ्मयीन भूमिकेवरून केलेले सविस्तर विवेचन वा. लं. च्या ग्रंथामुळे प्रथमच उपलब्ध होत आहे, हा या ग्रंथाचा एक महत्त्वाचा विशेष म्हणता येईल.

वाङ्मयीन भूमिकेवर भर

हे मूल्यमापन करीत असताना खाडिलकरांची कथानके, खाडिलकरांचे नायक, खाडिलकरांचा विनोद, त्यांची शैली अशी चांगल्या व वाईट नाटकांना एका दावणीत बांधून चिरफाड करणारी मीमांसा वा. लं. नी केली नाही. ही गोष्ट मला स्वतःला फार आवडली. एकीकडे 'सत्त्वपरीक्षा' आणि 'सावित्री' या नाटकांतील अत्यंत रसभंगकारक व कलाहीन विनोद, दुसरीकडे 'भाऊबंदकी' तील मूळ नाट्याला नवे परिमाण देणारा अगर 'मानापमान'मधील सर्व नाट्याभासाला व्यापणारा खाडिलकरांचा विनोद यांना एका दावणीत बांधून वाङ्मयीन रहस्याचा शोध फारसा लागण्याची शक्यता नव्हती. एकेक कलाकृती समग्र म्हणून पाहणे व कलाकृती म्हणून तिच्याविषयी प्रतिक्रिया नोंदविणे ह्या मार्गानेच खाडिलकरांच्या वाङ्मयाचा अभ्यास अधिक मर्मग्राही होऊ शकतो. वा. लं. नी त्यांच्या उपजत मार्मिकपणाने व रसिकतेने हे हेरले आहे. कथानकाचे सारांश, कथानकाची प्रवेशवार मांडणी, प्रत्येक कथानकातील कच्चे-पक्के दुवे यासारख्या प्रश्नांची चर्चा वा. लं. करीत बसत नाहीत. एक कलाकृती म्हणून त्या नाटकाविषयी आपल्या प्रतिक्रिया नोंदवून त्यांनी जितके यशस्वी वाङ्मयीन मूल्यमापन केले आहे, तितके यश एकाही मराठी नाटककाराच्या आजवर झालेल्या मूल्यमापनाला आलेले नाही ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे. मराठीत नाटककारांची मूल्यमापने करणारी पुस्तके थोडी नाहीत. या पुस्तकांशी वा.लं.च्या 'खाडिलकरांची तुलना आपण करू लागलो म्हणजे या जागी फरक जाणवतोच. हा फरक प्रामुख्याने निकोप वाङ्मयीन दृष्टी आणि अस्सल रसिकता यांमुळे पडलेला आहे; पण या फरकाला विवेचन पद्धतीही उपकारक झाली आहे.

तत्कालीन वातावरण व संदर्भ

एखाद्या लेखकाचा अभ्यास करीत असताना ज्या वातावरणात आणि ज्या संदर्भात तो लेखक उभा राहिला ते वातावरण व तो संदर्भ ध्यानात घेणे महत्वाचे असते. ही माहिती म्हणजे वाङ्मयीन मूल्यमापन नव्हे, ही गोष्ट जितकी खरी तितकीच या माहितीशिवाय वाङ्मयीन आकलन शक्य नसते ही दुसरी गोष्टसुद्धा खरी आहे. याची जाणीव वा. लं. नी सतत बाळगली आहे. 'टीकाकार वा. ल. कुळकर्णी' ह्या लेखात मी यापूर्वीच त्यांच्या अशा परिशिष्टांचे महत्त्व नोंदविलेले आहे. त्या दृष्टीने त्या पुस्तकातील 'नाटककार खाडिलकरांचा काळ : मराठी नाट्यसृष्टी' या परिशिष्टाकडे एकवार मी लक्ष वेधू इच्छितो. या परिशिष्टात खाडिलकरांच्या अवतीभवती असणारी मराठी नाट्यसृष्टी, खाडिलकरांची नाटके आणि त्यांच्या जीवनचरित्रातील प्रमुख घटना यांची संगती जुळवून दिलेली आहे. हे सारेच काम वा. लं. नी नऊ पृष्ठांत आटोपलेले आहे. सामान्यत्वे आमचे लेखक चरित्ररेषेच्या निमित्ताने व खाडिलकरपूर्व रंगभूमी, त्यांच्या समकालीन असलेली रंगभूमी; समजावून सांगण्याच्या निमित्ताने या दहा पानांतील मजकूर सांगण्यासाठी पाऊणशे पाने सहजच खातात व रेखीवपणे काहीच सांगत नाहीत असा अनुभव आहे. वा. लं. च्या ग्रंथातील काही परिशिष्टे आकलनाच्या दृष्टीने फार मला महत्वाची वाटतात. (खाडिलकरांच्या बाबत त्यांनी दिलेल्या परिशिष्टापेक्षा वामन मल्हार विषयक परिशिष्ट अत्यंत व्यापक पायावर आधारलेले आहे, ही एक बाब आणि कोल्हटकरांच्या ग्रंथाला असे परिशिष्ट लावण्याची गरज वा. लं. ना वाटली नाही ही दुसरी बाब, ह्या दोन्ही बाबी चिंतनीय आहेत. वामन मल्हारांचे परिशिष्ट अतिशय व्यापक पायावर रचणे आवश्यक होते. कारण वामन मल्हारांच्या आकलनासाठी मिल व मार्क्स थोडाफार माहित असावा लागतो, इब्सेनच्या नाटकाचा इंग्लंडमध्ये पहिला प्रयोग केव्हा झाला येथपासून ते सत्यशोधक समाजाच्या स्थापनेपर्यंतच्या बाबी समजून घ्याव्या लागतात. खाडिलकरांचे आकलन करण्यासाठी शेक्सपिअरसुद्धा नोंदविण्याची गरज पडत नाही. त्याची मराठी भाषांतरे नोंदविली म्हणजे काम भागते. वामन मल्हारांचे आकलन आणि खाडिलकरांचे आकलन यांतील हा फरक दोघांच्याही वाङ्मयात व्यक्त झालेल्या अनुभवांच्या कक्षांची व्याप्ती पुरेशी

स्पष्ट करणारा आहे.) वा. लं. चे हे परिशिष्ट १८६२ पासून सुरू होते. मराठी नाटकाचा उगम आपण सर्वजण विष्णुदास भावे यांच्यापासून मानतो. एका दृष्टीने असे मानणे रास्त आहे. नाटक ही घटना आणि नाटक हा प्रयोग विचारात घेतला म्हणजे विष्णुदास भाव्यांच्यापासूनच आरंभ केला पाहिजे; पण नाटक ही वाङ्मयीन कलाकृती असा आपण विचार करू लागलो, तर मराठीतील पहिले विचारात घेण्याजोगे नाटक कीर्तने यांचे आहे. वा. लं. नी हा आरंभ अचूक हेरलेला आहे. खाडिलकरांना लहानपणी 'शाकुंतल', 'मृच्छकटिक' ही नाटके पाहण्यास मिळाली होती ही गोष्ट या परिशिष्टावरून समजते. विचार करताना आपण किलोस्कर, देवल, कोल्हटकर आणि खाडिलकर याप्रमाणे विचार करतो; पण फाल्गुनरावांचा 'संशयकल्लोळ' होऊन ते नाटक लोकप्रिय होण्यापूर्वी कोल्हटकर घडून गेले आहेत. 'संशयकल्लोळ' 'फाल्गुनराव' या स्वरूपात रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच खाडिलकरांचे पहिले नाटक लिहून झाले आहे, ही गोष्ट ह्या परिशिष्टावरून स्पष्ट होईल. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' सारखे नाटकसुद्धा 'विविध ज्ञानविस्तारातून' प्रकाशित झाल्यानंतर त्याचा प्रयोग होण्यास १०-११ वर्षे तशीच निघून जावी लागली ही माहिती खाडिलकरांच्या नाटकांनी जनतेच्या मनाची पकड प्रथमतः घेण्यास किती वेळ जावा लागला हे समजून घेण्यासाठी महत्त्वाची आहे. खाडिलकरांचे 'मानापमान' आणि गडकऱ्यांचे 'प्रेमसंन्यास,' खाडिलकरांचे 'स्वयंवर,' आणि गडकऱ्यांचे 'पुण्यप्रभाव' यांचे परस्परसंबंध व लोकांसमोर येण्याचे त्यांचे काळ या परिशिष्टावरून अतिशय स्पष्टपणे समजून येतील. नाटकांच्या नोंदी करताना आपण फार ढोबळ नोंदी करतो. 'सौभद्र,' 'शाकुंतल', 'शारदा', 'संशय कल्लोळ' यांची नोंद आपण विसरत नाही, पण 'राणा-भीमदेव', 'संत तुकाराम', 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा', 'संन्यस्तखड्ग' व 'आग्याहून सुटका' या नाटकांच्या नोंदी आपण सहज विसरून जातो. कोणत्या नाटकाचे प्रयोग त्या त्या काळी गाजले आणि कोणती नाटके खाडिलकरांच्या विरोधी उभी होती हे कळण्यासाठी हे परिशिष्ट महत्त्वाचे आहे. ह्यात परिश्रमपूर्वक केलेल्या परिशिष्टांचा काळजीपूर्वक अभ्यास मराठी नाट्यसृष्टीच्या आकलनाला अतिशय उपयोगी ठरेल असे माझे वैयक्तिक मत आहे.

संगीत मानापमान : नवा प्रकाश

वा. लं. नी केलेल्या विवेचनामुळे खाडिलकरांच्या नाटकावर संपूर्णपणे नवा प्रकाश पडलेला दिसून येतो. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे 'संगीत मानापमान'चे रसग्रहण हे आहे. या नाटकाने मराठी टीकाकारांना सदैव घोटाळ्यात टाकलेले होते. कोणी प्रामाणिकपणे हा घोटाळा कबूल करित, पण बहुतेकांना हा घोटाळा जाणवत नसे. कारण या नाटकात अत्यंत भिन्ना आणि मूर्ख लक्ष्मीधर श्रीमंतांचा प्रतिनिधी आहे. गरीब विरोधी श्रीमंत या झगड्यात सधन वर्गाचा धूर्तपणा, बेडरपणा आणि धाडसीपणा लक्षात घेतला जातो. लक्ष्मीधर हे पात्र श्रीमंतांचे प्रतिनिधी होऊ शकेल काय ? हा छळणारा पहिला प्रश्न. या नाटकातील अत्यंत शूर, पराक्रमी व देखणा धैर्यधर तितकाच तारुण्यसुलभ शृंगारवेधी आहे. तो झटकन स्त्रियांकडे आकर्षित होतो. तो सेनापती आहे. जगातील गरिबांचा हा धैर्यधर प्रतिनिधी आहे काय ? हा दुसरा प्रश्न. लक्ष्मीधरसारखा थ्याड माणूस रणांगणावर पाठवला तरी कशाला होता आणि ऐन सरहद्दीवर भामिनी राहत कशी होती हा छळणारा तिसरा प्रश्न. या नाटकात एका क्षणी धन नसेल तर इतर सर्व गुण विफल आहेत असे म्हणून धैर्यधराचा अपमान करणारी भामिनी दुसऱ्या क्षणी धैर्यधरावर भाळते आणि धनराशीचा तिटकारा करू लागते हे हृदयपरिवर्तन कितीसे स्वाभाविक आहे हा छळणारा चौथा प्रश्न. या चार प्रश्नांत सारेजण गढलेले होते. इतके अस्वाभाविक, ठिसूळ कथानक असणारे हे नाटक, मग याचा प्रयोग इतका रंगदार होतो कसा ? याचे समाधानकारक उत्तर टीकाकारांना कधीच देता आले नाही. या सर्व प्रश्नांमध्ये अजून एक प्रश्न विचारून वा. लं.नी भरच घातली आहे. तो प्रश्न म्हणजे भामिनी धैर्यधराशी लग्न करते त्या वेळी धैर्यधर गरीब राहिलेला नसतोच. त्याला २५ लाखाची जहागीर व तीन चांदांची सरदारकी मिळालेली असते. शेवटी लक्षाधीश भामिनीचे लग्न लक्षाधीश धैर्यधराशीच होते. यात धन सोडून पराक्रमी व गुणवान निर्धन पुरुषाकडे आकर्षित होण्याचा प्रसंग भामिनीवर खऱ्या अर्थाने येतोच कुठे ? खरे म्हणजे एका गंभीर नाटकाकडे ज्या पद्धतीने पाहावे त्या पद्धतीने 'मानापमान' कडे पाहणे हीच मूळ चूक होती. 'मानापमान' हा शक्यतेच्या सर्व सीमा गुंडाळून ठेवणारा एक सुखद नाट्याभास आहे. स्वेच्छेने बुद्धीला आणलेल्या अर्धवट

गुंगीत पाहावयाचे हे नाटक आहे. ज्याप्रमाणे परिकथा वाचताना डोंगरांना पंख असू शकतात; ससे मानवी भाषेत बोलू शकतात हे माणसाला गृहित धरूनच चालावे लागते तसे 'मानापमाना'चे आहे. या नाटकाची एकूण प्रकृतीच हलक्याफुलक्या सुखद नाट्याभासाची आहे. ज्यामुळे स्थूलपणा, नाटकीपणा, अस्वाभाविकपणा हे सगळेच या ठिकाणी गुण होऊन येतात. या नाटकातील काव्य, संभाषणातील कल्पनाविलास या साऱ्यांचे स्वरूप बेगडी आणि उथळ आहे; पण हा बेगडीपणाच या ठिकाणी गुण ठरतो. उलट खरी भावनाप्रधानता या नाटकात दोषरूपच ठरली असती. नाट्याची प्रकृती लक्षात घेऊन 'मानापमाना'चे केलेले विवेचन इतके मार्मिक व त्या नाट्याच्या रहस्याच्या अचूक शोध घेण्याचे विवेचन हे मराठीत पहिलेच आहे.

स्वयंवराकडे पाहण्याची दिशा चुकली

'मानापमाना'च्या अगदी उलट प्रकार स्वयंवर नाटकाचा घडलेला आहे. 'स्वयंवर' नाटकाकडे बालगंधर्वांच्या प्रमुख भूमिकेभोवती उभे केलेले एक संगीतप्रधान नाटक म्हणूनच पाहण्याची सवय प्रत्येकाला आहे. 'स्वयंवर' म्हटले की रुक्मिणीचा 'दादा ते आले' हा रंगभूमीवर होणारा प्रवेश, 'खडा मारायचाच झाला तर' या प्रवेशातील स्वप्नाळू शृंगार, यांची आठवण सदैव होत राहते. प्रयोगाच्या रंगतदारपणामुळे या नाटकातील गंभीर नाट्याकडे सर्वांचेच पार दुर्लक्ष झालेले होते. 'मानापमाना'कडे गंभीर नाटक म्हणून पाहणे ही पहिली चूक आणि 'स्वयंवराकडे' संगीताची मेजवानी म्हणून पाहणे, लडिवाळ शृंगाराने ओथंबलेले नाटक म्हणून पाहणे ही दुसरी चूक अशा दोन्ही चुका मराठीत झालेल्या आहेत. मला असे वाटते की स्वयंवराकडे पाहण्याची सगळी दिशाच चुकली याचे कारण 'सौभद्र' हे नाटक आहे. 'सौभद्र'च्या संदर्भातच स्वयंवराकडे पाहण्याची सवय प्रायोगिक रंगभूमीमुळे व प्रयोगामुळे लागली. त्यामुळे या नाट्यातील रुक्मिणीचे विविध पातळीवरचे स्वभावेखन, तितकीच प्रभावी अशी श्रीकृष्णाची व्यक्तिरेखा याकडे समकालीन टीकाकारांचे लक्षच जाऊ शकले नाही. पुराणात असणारी व प्राचीन मराठी कवींनी रंगविलेली रुक्मिणी-स्वयंवराची कथा आणि खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर' नाटकातील नाट्य यांचे स्वरूप परस्परांपेक्षा अगदी भिन्न आहे. प्रेमविह्वल झालेल्या रुक्मिणीची

पत्रिका वाचून तिच्या स्वीकाराला तयार होणारा श्रीकृष्ण वेगळा आणि कंसवधापासून सुरू झालेल्या धर्माची स्थापना चिरस्थायी करण्याकरिता मला स्वयंवराला आमंत्रणाविना येणे भाग पडले असे म्हणणारा कृष्ण अगदी निराळा आहे. खाडिलकरांच्या कृष्णाला धर्म आणि अधर्म यांच्यामधील संघर्षाचा निर्णय रणभूमीवर करून समाधान नाही. सुशीलकुमारांनी प्रीतीच्या छापाने हा निर्णय 'मुक्रर केला पाहिजे.' आदिशक्तीच्या सिंहासनापुढे पुरुषार्थाचा निर्णय लागला पाहिजे असे श्रीकृष्णाला वाटते. पौराणिक कथाभागातून खाडिलकरांनी रुक्मिणी आणि श्रीकृष्ण या दोन्ही व्यक्तिरेखा नव्याने निर्माण केलेल्या आहेत. मराठी नाट्यसृष्टीतील पौराणिक नाटकात नवनिर्मितीचा प्रश्न ज्या वेळी उपस्थित होईल त्या वेळी खाडिलकरांची रुक्मिणी आणि त्यांचा कृष्ण या दोन्ही पात्रांची महत्त्वपूर्ण दखल घ्यावी लागेल. त्या दृष्टीने या कथानकात खाडिलकरांना नवे समरप्रसंग निर्माण करावे लागले. मूळ कथानकातील रुक्मि विरुद्ध श्रीकृष्ण या संघर्षाला न सोडता त्याच्या पोटात आणि चपखलपणे त्या चौकटीत सामावून जाणारे नवनवे संघर्ष व ताण खाडिलकरांना नव्याने निर्माण करावे लागले. वा. लं. नी केलेले स्वयंवर नाटकाचे मूल्यमापन हे या कलाकृतीवर पुन्हा एक नवा प्रकाश टाकणारे विवेचन आहे.

विद्याहरण : अयशस्वी नाटक

'स्वयंवर' आणि 'मानापमान' या दोन नाटकांची वा. लं.नी केलेली फेरतपासणी व त्यांनी केलेली रसग्रहणे हा या पुस्तकाचा व एकूण खाडिलकर विवेचनाचा एक अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे असे माझे मत आहे. त्याबरोबरच ज्या ठिकाणी वा. लं.नी जुनी मते मधून मधून धक्का दिल्यासारखी कोलमडून टाकली आहेत, ती ठिकाणे पाहण्याजोगी आहेत. सामान्यत्वे विद्याहरण नाटकाचा जयघोष करण्याकडे सर्वांची प्रवृत्ती आहे. काहीजण तर हे नाटक खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीतील सर्वश्रेष्ठ नाटक आहे असेही मानताना आढळतात. एक टीकाकार म्हणतो, खोचदार ध्वनिपूर्ण असा विनोद खाडिलकरांच्या 'मानापमान' व 'विद्याहरण' या दोन नाटकांतून काय तो आढळतो. 'कीचकवध' या नाटकातील स्वारस्य समकालीन परिस्थितीचा विसर पडल्यानंतर कमी होणारे आहे. 'विद्याहरण'चे तसे नाही. काही जण मद्यपानविरोधी नाटक म्हणून 'एकच

प्याला' पेक्षाही, 'विद्याहरण'च कसे प्रभावी आहे हा मुद्दाही तपशिलाने मांडतात. वा. लं.नी 'विद्याहरण' हे नाटक संपूर्णपणे अयशस्वी ठरविलेले आहे. त्यांचे म्हणणे असे की जोपर्यंत शुक्राचार्यांच्या भूमिकेला तात्त्विक अधिष्ठान प्राप्त होत नाही, जोपर्यंत त्यांच्या संप्रदायाचा दर्जा आपणासमोर येत नाही, तोपर्यंत शुक्राचार्यांच्याविषयी आदरयुक्त प्रेम वाटणे संभवनीय नाही आणि म्हणून त्यांचे पतन शोकात्मही वाटणे शक्य नाही. एक श्रेष्ठ दर्जाचे विचारनाट्य खाडिलकरांना या नाटकात निर्माण करता आले असते, पण ती संधी त्यांनी गमावलेली आहे. या नाटकातील विनोद निर्माण करणारी सर्व प्रभावळ शुक्राचार्यांच्या जीवनाची शोकात्मिका डागाळून टाकते, त्याचे व्यक्तिमत्व साकार होत नाही. आणि या नाटकात देवयानीच्या दारुण प्रेमभंगाची हकीगत चटावरचे श्राद्ध उरकल्याप्रमाणे उरकली जाते. म्हणून नाटकाचा शेवट परिणाम म्हणून केवळ रसभंग करणारा नाही, तर संपूर्ण नाटकाला रसशून्य करणारा आहे. स्वभावरेखनावर आत्यंतिक भर देणारी वा. लं. ची ही विवेचनपद्धती 'विद्याहरण'च्या बाबतीत पुन्हा सर्वसामान्य समजुतीविरोधी निर्णय देऊन बसली आहे.

वा. लं.ची शुद्ध कलावादी वाङ्मयीन भूमिका

'विद्याहरण'चे वा. लं.नी केलेले मूल्यमापन हेही मला महत्त्वाचे वाटते. मात्र ते वा. लं.च्या शुद्ध कलावादी वाङ्मयीन भूमिकेत कुठवर सामावून जाते याविषयी मला शंका आहे. ज्या वेळी आपण उत्कट प्रेम करणाऱ्या देवयानीचा दारुण प्रेमभंग दाखवण्याची जबाबदारी नाटककारावर टाकतो, त्या वेळी नाटकात देवयानी आणि कच यांचे स्थान पाहण्याऐवजी आपण त्या घटनेची वास्तविक जीवनातील गंभीरता विचारात घेत असतो. खाडिलकरांनी या नाटकात कच-देवयानीचा अनावश्यक विस्तार केला, अस्वाभाविक कलाटणी दिली हे म्हणणे निराळे, कारण हे म्हणणे त्या कलाकृतीच्या चौकटीच्या संदर्भात असते, आणि देवयानीचा दारुण प्रेमभंग दाखवायलाच हवा होता हे म्हणणे निराळे. कारण तिथे आपण जीवनाची संगती शोधित असतो. शुक्राचार्य जोपर्यंत आदरणीय होत नाहीत तोपर्यंत त्यांचे पतन शोकात्म होणे शक्य नाही हे म्हणणे निराळे आणि शुक्राचार्यांच्या स्वभावरेखेचे निमित्त करून दैवी संपत्तीविरुद्ध

आसुरी संपत्ती हा संघर्ष रंगविण्याची संधी खाडिलकरांनी टाळली हे म्हणणे निराळे. कारण या दुसऱ्या ठिकाणी आपण कच विरोधी शुक्राचार्य, देव विरोधी दानव, दैवी संपत्ती विरुद्ध आसुरी संपत्ती हा संघर्ष नाटककाराने रंगविणे आवश्यक होते असे सांगून पुन्हा एकदा जीवनाचा संदर्भ देत असतो. वा. लं. च्या शुद्ध कलावादी भूमिकेला जीवनाच्या व्यापक आणि खोल आकलनाची पार्श्वभूमी सदैव आढळते तशी याही ठिकाणी आहे. श्रेष्ठ कलाकृतीत जीवनाचे व्यापक व खोल आकलन असलेच पाहिजे हा वा. लं.चा आग्रह मला बरोबर वाटतो. मात्र हा आग्रह त्यांच्या शुद्ध कलावादी भूमिकेत चपखल बसणारा आहे की माझ्यासारख्या जीवनवादी भूमिकेचा सांधा न तोडणाऱ्याच्या विचारात हा आग्रह चपखल बसणारा आहे याविषयी मी साशंक आहे.

विद्याहरणावरचीच नव्हे, तर वा. लं.ची कोणतीही समीक्षा वाचताना ही गोष्ट मला सारखी जाणवत आली आहे. वास्तविक जीवनाच्या संगतीतून, आकलन व अवलोकनातून वाङ्मयाचे सामर्थ्य वाढते. वाङ्मयात असणारा जिवंतपणा हा जीवनातून व त्याच्या निकट साहचर्यामुळे वाङ्मयात अवतीर्ण होत असतो आणि श्रेष्ठ वाङ्मयकृतीच्या संपर्कात असताना कलेपेक्षा जीवनाचे भान आपणाला अधिक होते ही वा. लं.ची भूमिका मला रास्त वाटते. या भूमिकेतून त्यांनी केलेले रसग्रहण ठिकठिकाणी अतिशय मार्मिक आणि मर्मग्राही झाले आहे असे मला वाटते. जीवनवादी समीक्षा म्हणजे बोधवादी समीक्षा, उपयुक्तवादी समीक्षा नव्हे हे मान्य करून खऱ्या जीवनवादी समीक्षेची आपण पाहणी करू लागलो व तंत्रवाद आणि मनोरंजन म्हणजे कलावाद नव्हे हे समजून घेऊन शुद्ध कलावादी भूमिकेकडे आपण वळलो तर या दोन्ही दृष्टिकोनात थोडीशी तफावत असली तरी प्रत्यक्ष रसग्रहणात, आस्वादात हे अंतर अगदी पुसट होऊन जाते. कलावादी आणि जीवनवादी समीक्षेतील हा फरक जवळजवळ पुसट झाल्याचा अनुभव वीस वर्षांपूर्वी केलेले वामन मल्हारांचे विवेचन आणि आज त्यांनी केलेले खाडिलकरांचे विवेचन दोन्ही ठिकाणी सारखाच जाणवतो.

ऐतिहासिक नाटकात नवनिर्मितीची शक्यता

ऐतिहासिक नाटकांकडे वा. ल. वळले की लगेच ऐतिहासिक नाटकात

नवनिर्मिती कितपत शक्य आहे या प्रश्नाचा विचार ते करू लागतात. ही नवनिर्मिती इतिहासाने पुरवलेली माहिती टाळून करता येईल काय? वा. लं.ना असे वाटते. पण असे करता येणार नाही. ऐतिहासिक नाटक किंवा ऐतिहासिक कादंबरीचा आधार काल्पनिक नसतो. इतिहास आपल्यासमोर काही तपशील व दुवे मांडून ठेवतो. हे सर्व तपशील ज्यात सुसंगतपणे एकवटू शकतील अशी व्यक्तिरेखा सिद्ध करण्याचे काम कलावंताचे आहे. त्यात अमूक प्रसंग इतिहासाने सिद्ध केलेला, अगर तमूक प्रसंग इतिहासात न नोंदवलेला या गोष्टी फारशा महत्त्वाच्या नाहीत. महत्त्वाची असते सर्व ऐतिहासिक वास्तवाला जिवंत करणारी व्यक्तिरेखा. ऐतिहासिक कलाकृतीत काल्पनिकाचे प्रमुख कार्य हे असे असते. या ठिकाणी काल्पनिक माहितीच्या थरावर असणाऱ्या ऐतिहासिक वास्तवाला अनुभवाच्या मूल्यमापनात वा. लं.नी स्वीकारलेला हा दृष्टिकोन पुन्हा त्यांच्या एकूण मीमांसेशी मिळताजुळताच आहे. सामाजिक वाङ्मयकृतीला जर सामाजिक वास्तवाचा आधार लागत असेल तर ऐतिहासिक वाङ्मयकृतीला इतिहासकालीन वास्तवाचा आधार सोडून चालणार नाही.

केशवशास्त्री पात्रावर आक्षेप

म्हणूनच खाडिलकरांनी 'सवाई माधवरावचा मृत्यू' या नाटकात निर्माण केलेल्या केशवशास्त्री या पात्रावर त्यांचा आक्षेप आहे. शेक्सपिअरचा हॅम्लेट आणि त्याचा यागो एका नाटकात आणल्याबद्दलची स्तुती पुष्कळ करून झाली आहे. या घटनेचे कौतुक वा. ल. करू शकत नाहीत. केशवशास्त्री हे पात्र निर्माण केल्यामुळे नाट्याचे ऐतिहासिकत्व विटाळले गेले. नाना फडणिसांच्या माथी हतबल राजकारण व निष्काळजीपणा आणि कर्तृत्वशून्यता हा डाग विनाकारण बसला व केशवशास्त्र्यांच्या नानाविध लीलांनी सारे नाटक डागाळून गेले, त्याची एकात्मता ढासाळली असे वा. लं. ना वाटते. केशवशास्त्री या नाटकात येणे ही गोष्ट नाट्याला उपकारक ठरली नसून मारक ठरली आहे. हीच गोष्ट 'भाऊबंदकी' बाबतसुद्धा म्हणता येईल. या नाटकात न्यायनिष्ठुर रामशास्त्र्यांनी राघोबाला देहान्त प्रायश्चिताची शिक्षा फर्मावणे या घटनेला म्हाळसा आणि दुर्गा यांच्या ओढाओढीत योगायोगाने रामशास्त्र्यांच्या हाती हुकूमनामा पडणे या योगायोगाचाच आधार आहे. हा सगळा योगायोग रामशास्त्र्यांची उंची वाढवीत

नाही, कमी करून टाकतो. किंबहुना या नाटकाचे अधिष्ठानच नाहीसे करून टाकतो. खाडिलकरांच्या तीन महत्त्वाच्या ऐतिहासिक नाटकांवरील वा. लं. च्या आक्षेपाचे स्वरूप हे असे आहे. शेवटी नाटककार म्हणून खाडिलकरांचे मोठेपण 'मानापमान', 'स्वयंवर', 'भाऊबंदकी', 'कीचकवध' या जास्तीत जास्त यशस्वी नाटकांवरूनच आपण करणार; पण ज्या ठिकाणी खाडिलकरांना जास्तीत जास्त यश आले आहे त्याही ठिकाणी त्यांच्या मर्यादा चटकन आपणास दिसू लागतात.

मतभेदाचे मुद्दे

वा. लं.नी केलेले खाडिलकरांच्या विविध नाटकांचे मूल्यमापन हे जवळ जवळ मला मान्यच आहे. आणि म्हणून ते मला अत्यंत रसिक व मार्मिक वाटते. पण ज्या ठिकाणी एकूण खाडिलकरांविषयी वा. लं. मते देऊ लागतात त्या ठिकाणी माझा मतभेद आहे. गडकऱ्यांविषयी त्यांच्या मनात एक प्रकारचा राग कुठेतरी आहे ही जाणीव 'खाडिलकर' वाचतानाही सारखी होत राहते. किलोस्कर, देवल, खाडिलकर आणि गडकरी या चौघांनाही फार मोठ्या मर्यादा होत्या. या मर्यादा एकूण मराठी नाट्यवाङ्मयाच्याच मर्यादा आहेत ही गोष्ट नाकारण्यात अर्थ नाही; पण प्रत्येकाची काही सामर्थ्यस्थाने आहेत. किलोस्कर, देवल, खाडिलकर यांची सामर्थ्यस्थाने लक्षात घेऊन त्यांच्या मर्यादा वा. ल. विसरतात आणि गडकऱ्यांच्या मर्यादाच लक्षात घेऊन ते सामर्थ्यस्थाने विसरतात, अशी त्यांच्याविषयी माझी तक्रार आहे. वा. ल. म्हणतात, 'गडकऱ्यांच्या नाटकांनी श्रीपाद कृष्णांचे लेखन अगदी निस्तेज करून टाकले; पण त्यांची नाटके खाडिलकरांच्या नाटकांना मात्र निस्तेज करू शकली नाहीत. वा. लं.ची ही भूमिका मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात बसणारी नाही. खाडिलकरांचे पहिले महत्त्वाचे नाटक 'कीचकवध' रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच कोल्हटकरांचे 'वीरतनय' आणि 'मूकनायक' रंगभूमीवर येऊन गेलेले होते. कोल्हटकरांच्या सर्व आकर्षकतेचे स्वरूप 'नावीन्य' इतकेच होते. त्यांनी दिलेल्या चाली, त्यांची स्वतंत्र कथानके, त्यात विनोदासाठी राखून ठेवलेली जागा, त्यांनी उडवलेले नटी - सूत्रधाराचे प्रवेश, या नवेपणामुळे कोल्हटकरांना अल्पजीवी लोकप्रियता मिळालेली होती. पण गडकरी आपल्या वैभवाने रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच कोल्हटकर निस्तेज झाले होते. कोल्हटकरांची नाटके गडकऱ्यांमुळे

मागे पडली नाहीत; ती त्यापूर्वीच मागे पडलेली होती. ऐन लोकप्रियतेच्या काळातही 'सौभद्र'ची लोकप्रियता कोल्हटकरांना कधीच नव्हती. आणि पुढे चालून 'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव', या नाटकांनाही 'सौभद्र', 'मानापमान' आणि 'स्वयंवर' यांची लोकप्रियता मिळाली नाही. याच काळात 'संशयकल्लोळ' संगीत होऊन आला होता. गडकऱ्यांच्या ज्या नाटकांनी लोकप्रियतेचे उच्चांक निर्माण केले ती नाटके म्हणजे 'भावबंधन' व 'एकच प्याला'. ऐतिहासिक सत्य असे आहे की 'एकच प्याला' रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच कोल्हटकरांची लोकप्रियता ओसरून दीर्घकाळ झाला होता. 'सौभद्र', 'संशयकल्लोळ', 'मानापमान' आणि 'स्वयंवर' ही नाटके तुफान लोकप्रिय होती, त्यांनी मराठी रसिकांना वेडे केलेले होते; पण किलोस्कर, देवल, खाडिलकर यांच्या नाटकांची लोकप्रियता गडकऱ्यांच्या उदयाला बाधक ठरू शकली नाही. अशा प्रकारे आपण १९२० पर्यंत येतो. यापुढच्या कालखंडात एकीकडे मनोहारी संगीत, विनोद, सुखद नाट्याभास, बालगंधर्व, गणपतराव बोडस, हलके फुलके नाटक, कुशल संवाद आणि दुसरीकडे सदोष असणारे पण बालगंधर्वांनीच उभे केलेले गडकऱ्यांचे 'एकच प्याला' हे गंभीर शोकनाट्य, असा सामना चालू होता. भडक, सदोष, अतिरेकी, विस्कळीत अशा नानाविध दोषांनी व्याप्त असणारा गडकऱ्यांचा 'एकच प्याला' गंभीर नाटक असूनही व शोकांतिका असूनही सहजपणे लोकप्रिय बनणाऱ्या कुशल नाट्याभासावर मात करून गेला हा इतिहास आहे. वा. लं. ना घटनांचे हे कालानुक्रम मान्य असल्याचे दिसत नाही.

शेवटचे प्रवेश का कोसळतात ?

'भाऊबंदकी' यासारख्या खाडिलकरांच्या अत्यंत यशस्वी नाटकाचे शेवटचे प्रवेश साफ कोसळतात ही गोष्ट सर्वांनीच नोंदवलेली आहे; पण देवलांच्या 'शारदा' नाटकाचीही हकिगत यापेक्षा निराळी नाही. त्याही नाटकाचे शेवटचे प्रवेश साफ कोसळून पडतात. कोसळत नाही 'सौभद्र', 'संशयकल्लोळ', 'मानापमान', आणि 'स्वयंवर'. या जोडीला गडकऱ्यांचा 'एकच प्याला'. गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनात, मांडणीत दोष नाहीत असे नाही. उलट ते दोष फार उत्कट आहेत; पण नाटकाचा शेवट कोसळत जाणे ही गोष्ट गडकऱ्यांच्या नाटकात घडत नाही. ज्या नाटककाराचे पहिले अंक चटकन पकड घेतात आणि

नाट्याचा शेवट प्रभावीपणे होतो, शेवट कोसळत नाही, त्या नाटककाराची नाट्याची समज कच्ची आणि ज्यांचे नाटक शेवटाकडे येऊ लागताना कोसळत जाते त्यांची नाट्याची समज उपजत आणि तुलनेने पक्की, ही गोष्ट मान्य करणे फार कठीण आहे.

कादंबरी व नाटक यांतील फरक

मराठी नाटककारांना कादंबरी आणि नाटक यांतील फरक कधी सापडलाच नाही. संवादाद्वारे कथानक पुढे सांगत राहणे ही गोष्ट आणि नाट्याची मांडणी या दोन बाबी स्वतंत्र आहेत हे मराठी नाटककारांना उमजलेच नाही. जिथे उत्कटतेने कोणते नाट्य निर्माणच होत नाही; तिथे काही कोसळण्याचा प्रश्नच उपस्थित होत नाही; पण ज्या ठिकाणी असा प्रश्न उपस्थित होतो त्या ठिकाणी देवल, खाडिलकरांचे नाटक शेवटाला कोसळणारे नाटक आहे ही गोष्ट समजून घ्यावी लागते.

भाऊबंदकीत संघर्ष हेरता आला नाही

‘भाऊबंदकी’ सारख्या नाटकात खाडिलकरांना संघर्षच हेरता येऊ नये ही गोष्ट त्यांच्या नाट्यविषयक उपजत जाणिवेविषयी फारसे अनुकूल मत निर्माण करणारी नाही. खाडिलकरांनी एकूण १५ नाटके लिहिली. या १५ नाटकांत यशस्वी किती झाली हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी संघर्षबिंदू नीट हेरून नाट्याची मांडणी करणे त्यांना किती वेळा जमले आणि किती वेळा जमले नाही याचीही मोजदाद एकदा केली पाहिजे. ‘भाऊबंदकी’ सारख्या नाटकात एका बाजूला आनंदीबाई आणि राघोबा आणि दुसऱ्या बाजूला सखाराम बापू, नाना फडणवीस आणि रामशास्त्री असे दोन गट आहेत. या नाटकापुरते म्हणायचे तर नाना आणि बापू यांच्यात काही कर्तृत्वच नाही. राघोबाला पेशवा होण्यास अडथळा करण्याइतके यांच्यात धैर्य नाही. पापाला वाचा फुटेल त्या दिवसाची वाट पाहणारी ही सगळी मंडळी, ज्या दिवशी रामशास्त्री राघोबाला देहान्त प्रायश्चित फर्मावतो त्यानंतरसुद्धा सेना अगर सरदार जमा करून हे राघोबाविरुद्ध उठाव करित नाहीत; तो पुण्यातून बाहेर जाण्याची ते वाट पाहात बसतात. इकडे राघोबा पुनःपुन्हा आनंदीसमोर नमताना दिसतो. मग या नाट्याची उभारणी आनंदी विरोधी रामशास्त्री अशी व्हावयाला नको होती काय ? पण सर्व नाटकभर आपला प्रमुख अडथळा म्हणून

रामशास्त्र्यांवर मात करण्याच्या प्रयत्नात आनंदीबाई दिसत नाही किंवा रामशास्त्र्याने देहान्ताची शिक्षा दिल्यानंतर आपल्या बाजूचे लोक गोळा करून प्रतिकाराला सज्ज होतानाही ती दिसत नाही. स्वतः रामशास्त्रीसुद्धा देहान्त प्रायश्चित्त फर्मावणारे व्याख्यान देऊन जो निघून जातो तो परत आशीर्वाद देण्यासाठीच येतो. राघोबाचा पाडाव करण्यासाठी रामशास्त्र्यांनी काही केले आहे काय ? याचेही उत्तर 'नाही' असेच आहे. म्हणजे या नाटकाच्या मांडणीत संघर्षाची नीट मांडणीच नाही. अशी या नाट्याची सगळी बैठक कोसळून पडणारी आहे. जी गोष्ट 'भाऊबंदकी' बाबत तीच 'कीचकवध' आणि 'स्वयंवर' वजा जाता खाडिलकरांच्या उरलेल्या सर्व गंभीर नाटकांबाबत म्हणता येईल.

विचारनाट्यातील ठसकेबाज व्याख्याने

खाडिलकरांच्या प्रकृतीचे वैशिष्ट्य म्हणून वा. ल. विचारनाट्याचा उल्लेख सतत करीत असतात. अतिशय प्रभावी व ठसकेबाज व्याख्याने खाडिलकरांच्या नाटकात आहेत, या गोष्टीवर दुमत असण्याचे कारण नाही; पण या प्रभावी आणि ठसकेबाज व्याख्यानांनीच खाडिलकरांच्या नाटकातील सारे स्वभावरेखन डागाळून टाकलेले आहे. खाडिलकरांची व्यक्तिरेखा म्हणजे एकेका भूमिकेचा प्रतिनिधी असणारा नमुना असतो. त्यांच्या रामशास्त्र्यांना स्वतःचा प्राण धोक्यात घालण्याच्या आधी कधी भीती वाटतच नाही. त्यांच्या द्रौपदीला धर्माची चीड येते, पण धर्माची संमती न घेता एखादी गोष्ट करून जावी असा विचार तिच्या मनात उगवतसुद्धा नाही आणि पत्नीची बेअब्रू थंडपणे पाहणाऱ्या धर्मालाही पती म्हणून निभावून न्यावे लागावे याचा विषादही त्यांच्या द्रौपदीला कधी वाटत नाही. ही माणसे खाजगी बोलोत अथवा जाहीर, ती व्याख्याने दिल्यासारखीच बोलतात आणि मैदानी वक्ते ज्याप्रमाणे टाळीचे वाक्य वेळ साधून उच्चारतात त्याप्रमाणे ही पात्रेही टाळीची वाक्ये बोलतात. खाडिलकरांच्या नाटकातील पात्रांचे स्वरूप असे एकसुरी, एकपदरी आहे, पण या पात्रांना व्यक्तिमत्त्व यावे यासाठी लागणारा सघनपणा त्यांना कुठेच नीटसा हेरता येत नाही. 'स्वयंवरातील' रुक्मिणी, 'भाऊबंदकी' तील राघोबा यांसारख्या पात्रांच्या मनात थोडाफार मानसिक संघर्ष चालल्याचे दिसते हीच त्यातल्या त्यात सुखाची जागा. मानसिक कल्लोळांना, उत्कट दुःखांना, भावनांच्या हळुवारपणाला खाडिलकरांची नाट्यसृष्टी मोठ्या

प्रमाणात पारखी आहे. 'माझे प्रेम मृत्यूसकट तिकडच्या चरणांचा स्वीकार करत आहे.' या भाषेतच खाडिलकरांची माणसे बोलतात. 'ज्या मार्गात शील नाही, ऐश्वर्य नाही, पराक्रम नाही, विजय नाही, सुख नाही, धर्म नाही त्या मागाने मला जन्मवयास का लावता ?' हे व्याख्यानवजा वाक्य जोरकस मानावयाचे आणि 'मरणाचा मुहूर्त साधून रायगडचा हा राजा मृत्यूच्या विळख्यात...' अशा प्रकारच्या भाषेत गडकऱ्यांची पात्रे बोलू लागली, 'पतिव्रतेला नाती नसतात. ती पित्याची कन्या नसते, भावाची बहीण नसते, मुलाची आई नसते,' असे सिंधूने म्हटले की ते मात्र कृत्रिम म्हणायचे, नाटकी म्हणायचे, ही मीमांसा पटणे फार कठीण आहे. खाडिलकर आणि गडकरी दोघांच्याही नाटकांत कान दिपवणारी, मनाला गुंगी आणणारी ठसकेबाज भाषाशैली आहे. दोघांची पद्धत निराळी असेल, पण नाटकीपण, भडकपणा, आक्रस्ताळेपणा दोन्ही ठिकाणी सारखाच आहे.

विचारनाट्याचा उगम ठरीव भूमिकेतून भाषणे करणाऱ्या पात्रांच्या व्याख्यानातून होत नसतो. चिंतनशील व्यक्तिमत्त्व असणाऱ्या व्यक्तींच्या स्वभावरेखेमधून विचारनाट्याचा उगम होत असतो. चिंतनशील पात्रांनी भरलेली नाट्यसृष्टी उभी करण्यासाठी तेवढेच भरीव स्वभावरेखन करावे लागते. मनाची आंदोलने रंगवावी लागतात, जीवनाची संगती लावण्याची धडपड आणि या धडपडीतून होणाऱ्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा स्वयंभू आणि स्वाभाविक विकास दाखवावा लागतो. यांतून विचारनाट्य उगम पावत असते. राम-रावणांनी परस्परांविरुद्ध उभे राहावे आणि दोघांच्याही तलवारीचा खणखणाट ऐकू यावा हा संघर्ष असला तरी ते विचारनाट्य नव्हे. त्याप्रमाणेच भीम आणि जरासंध यांनी परस्परांचा धिक्कार करणारी व्याख्याने द्यावीत हेही विचारनाट्य नव्हे. या पद्धतीने आपण पाहू लागलो म्हणजे खाडिलकरांच्या नाटकात जे आहे त्याचे स्वरूप विचारनाट्याचे नव्हे ही गोष्ट दिसून येते.

विनोदनिर्मितीसाठी खलपुरुषांचा वापर

खाडिलकरांनी आपल्या नाटकांत खलपुरुषांनाच विनोदनिर्मितीसाठी राबविलेले आहे. खलपुरुषांचा असा वापर विनोदाचीही हानी करतो, खलपुरुष कोसळतातच. खलनायक कोसळत असल्यामुळे नाट्याचीही हानी करतो. गडकऱ्यांच्या नाटकात विनोदासाठी निष्कारणची पात्रे असतील, पण त्यांनी

खलपुरुषावर विदूषक होण्याची जबाबदारी टाकलेली नव्हती. खाडिलकरांनी ही पद्धत कोल्हटकरांपासून उचलली आहे असे मला वाटते. ज्या ठिकाणी खाडिलकर या भानगडीत पडत नाहीत आणि सरळ द्रौपदीच्या विरोधी कीचक उभा करतात आणि कीचकालाही एक तात्त्विक संगती व अधिष्ठान देतात, त्या ठिकाणी खाडिलकरांची प्रतिभा मोठ्या वैभवात असताना दिसते. जिथे असे तात्त्विक अधिष्ठान खाडिलकरांना पुरविता येत नाही तिथे खाडिलकरांचे नाटक कोसळू लागते. खाडिलकरांचे नाटक हे व्यक्तीचे नाटकच नव्हे. ते प्रतिनिधीचे नाटक आहे. कीचक जेत्यांच्या अहंभावाचा प्रतिनिधी व्हावा, द्रौपदीत जितांचा स्वाभिमान उसळून यावा, धर्मनि तडजोडवादी व्हावे, विराट, सुदेष्णा, रत्नप्रभा यांचेही नमुने (टाइप्स) व्हावेत म्हणजे खाडिलकरांचे नाटक बहरून येते. खाडिलकरांची नाटके हा शब्द उच्चारताच त्यांची प्रभावी पात्रसृष्टी डोळ्यांसमोर येते ही गोष्ट खरी, पण ही पात्रे व्यक्ती म्हणून जिवंत होत नाहीत, नमुना म्हणून प्रकाशमान होतात ही दुसरी गोष्ट खरी आहे.

भडकनाट्याकडे आरंभापासून ओढा

खाडिलकरांचे मूल्यमापन करताना अजून काही गोष्टी ध्यानात घ्याव्या लागतात. त्यांतील एक म्हणजे भडकनाट्याकडे (मेलोड्रामाकडे) आरंभापासून त्यांच्या मनाचा एक कल होता. 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी' लिहितानाच 'बायकांचे बंड' त्यांनी लिहून टाकले. 'मानापमान' लिहिण्याच्या आधी 'प्रेमध्वज' ही त्यांनी लिहून पाहिला, जणू 'बायकांचे बंड' आणि 'प्रेमध्वज' ह्या नाटकांमधून खाडिलकर 'मानापमान' ची पूर्वतयारी करीत होते. 'मानापमान' लिहीपावेतो संगीत नाटकाकडे खाडिलकरांचे लक्ष गेले नव्हते. ही माहिती देतानाच आरंभापासूनच खाडिलकर एकीकडे 'कीचकवध', 'बायकांचे बंड' लिहिण्याचा प्रयत्न करीत होते. ही बाबही आपण नोंदविली पाहिजे. म्हणजे खाडिलकरांची नाट्यप्रकृतीच गंभीर होती, हे विधान जपून स्वीकारायचे आहे हे कळते. एकापाठोपाठ एक गंभीर नाटके कोसळल्यानंतर अगदी शेवटी खाडिलकर पुन्हा 'त्रिदंडी संन्यास' या नाट्याभ्यासाकडे वळले. याचीही नोंद घेतली पाहिजे. लोकमान्य टिळक जेलमध्ये असताना व सर्वत्र दडपशाहीचे वातावरण चालू असतानाच 'मानापमान' आणि गांधीजींची चळवळ ऐन जोम

धरीत असताना 'त्रिदंडी संन्यास' हा काळाशी सांधाही संमजून घेतला पाहिजे. खाडिलकरांची नाट्यप्रकृती गंभीर, अंतर्मुख अशी नव्हती, तर ती बहिर्मुख खणखणाटाकडे आकर्षित होणारी अगर नाट्याभ्यासात रमणारी होती. मराठी रंगभूमीवर खाडिलकर 'भाऊबंदकी' आणि 'कीचकवध' ह्यामुळे गाजले नाहीत. त्यांचे यश 'स्वयंवर' व 'मानापमान' ह्यामुळे कळसाला पोचले. बालगंधर्वानंतर 'स्वयंवर' मागे पडले आणि खाडिलकरांचे अमर नाटक हा मान शेवटी 'मानापमान'ला मिळाला. १९२६ नंतर म्हणजे 'कीचकवध' वरील बंदी उठवल्यानंतरसुद्धा ते नाटक फारसे रंगू शकले नाही. 'शारदा' मागे पडले आणि 'संशयकल्लोळ' अमर झाला. 'भाऊबंदकी', 'कीचकवध' मागे पडले आणि 'मानापमान' अमर ठरले. त्यांच्या जोडीला गंभीर नाटक फक्त 'एकच प्याला' हेच एक होते; मराठी रंगभूमी कोसळेपर्यंत टिकून होते.

माझी तक्रार

खाडिलकरांच्या नाटकाचे सामान्य विवेचन करताना वर मी जी मते नोंदविली आहेत ती एकेका नाटकाचे विवेचन करताना वा. ल. कुलकर्णी यांनी नोंदविली होतीच. फक्त प्रत्येक नाटकाचे रसग्रहण करताना ज्या प्रतिक्रिया त्यांनी नोंदविल्या त्यांच्याशी एकरूप असणारे खाडिलकरांचे सामान्य विवेचन त्यांनी केले नाही ही माझी तक्रार आहे. खाडिलकरांच्या नाट्यलेखनाला 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' येथून आरंभ होतो आणि त्यांच्या नाट्याचे यश 'कीचक वध' मध्ये कळसाला जाऊन पोचते. यानंतर गंभीर नाट्य लिहिण्यात स्वयंवरापर्यंत फारसे यश खाडिलकरांना आले नाही आणि वेगळ्या प्रकृतीच्या नाटकात मानापमानानंतर ते यश पुन्हा खाडिलकरांना आले नाही. या घटनेचा अजून एक अर्थ आहे, तो म्हणजे टिळक हयात असतानाच १९१६ सालापासून खाडिलकरांची नाट्यप्रतिमा उतारात पडली. किंबहुना 'स्वयंवर' हा एक योगायोग म्हटला तर १९०७ ('कीचकवध'), १९१२ ('मानापमान') आणि १९१६ ('स्वयंवर') या तीन वेळीच खाडिलकरांचे नाटक बांधेसूद होऊ शकते. लोकमान्य टिळक नजरेआड झाले आणि खाडिलकरांच्या नाट्यसृष्टीचा ध्रुवतारा कोसळून पडला हे विधान तारतम्यानेच घेतले पाहिजे. कारण टिळक असतानाच त्यांची नाट्यसृष्टी कलू लागलेली होती.

*

नाटककार गडकरी : एक आकलन

२३ जानेवारी १९१९ रोजी राम गणेश गडकरी यांनी इहलोकाची यात्रा संपवली, त्यानंतरच्या काळात वाचकवर्ग, समाजपरिस्थिती, वाङ्मय यात मोठ्या प्रमाणात परिवर्तन घडून आलेले आहे. एके काळी अत्यंत लोकप्रिय असणारे हडप आणि नाथमाधव मागे पडले. काव्याच्या क्षेत्रात अज्ञातवासी आणि काव्यविहारी यांचा बोलबोला होता. शं. प. जोशी, माधवराव जोशी, टिपणीस, औंधकर यांच्या नाटकांनी आपापला काळ गाजविलेला होता. एका विशिष्ट कालखंडात एखादा लेखक चमकून जातो. हा कालखंड मागे पडला म्हणजे त्याची आठवणही पुसट होत जाते. ज्या काळात एखादा लेखक टूम म्हणून लोकप्रिय होतो त्या काळात अशा लेखकाची लोकप्रियता समकालीन चांगल्या लेखकापेक्षा नेहमीच अधिक असते; पण एका दीर्घ कालखंडात सामान्य वाचकाचा निवाडा जेव्हा आपण पाहू लागतो त्या वेळी काळाच्या ओघात चांगले वाङ्मयच तेवढे टिकून राहिलेले आढळून येते. वा. ल. कुलकर्णी ह्यांनी ह्याच अर्थाने असे मत दिले आहे की कालमुखाने वाचक ज्या वेळी कौल देतात त्या वेळी हा कौल नेहमीच चांगल्या वाङ्मयाच्या बाजूने पडत आला आहे. काळाचा हा मुद्दा महत्त्वाचा आहे; पण निरपवादपणे तो मान्य करण्यात काही अडचणी आहेत. कित्येकदा काळाच्या प्रवाहात चांगले वाङ्मयसुद्धा नामशेष होते आणि उलट अगदी साधारण वाङ्मयसुद्धा टिकून राहते. काळाच्या ओघात एखादी साहित्यकृती पाचपन्नास वर्ष टिकून राहिली, केवळ एवढ्या आधारावर ती

* (हा लेख इ. स. १९६२ साली लिहिलेला आहे. मूळात अप्रसिद्ध असलेला हा दीर्घ लेख त्यातील उदाहरणांचा तपशील वगळून इथे संक्षिप्त रूपात दिला आहे.)

चांगली आहे अशी भूमिका मी घेणार नाही; पण सामान्य नियम म्हणून जे काळाच्या ओघात टिकून राहते, ते चांगले असण्याचा संभव फार मोठा असतो असे मानण्यास हरकत नाही. गडकऱ्यांच्या वाङ्मयाने आपली लोकप्रियता गेल्या त्रैचाळीस वर्षांत टिकवलेली आहे. निदान इतके श्रेय त्यांना द्यावयास हरकत नाही.

समीक्षकांना पुरून उरलेला विषय

पण हा केवळ सामान्यात लोकप्रियता टिकवून धरण्याचा प्रश्न नाही. गेली साडेचार दशके मराठीतील समीक्षकांना गडकरी हा विषय पुरून उरला आहे. समीक्षेचा इतिहास पाहताना असे दिसून येते की एखादा लेखक उदय पावतो आणि टीकेची गर्दी होऊ लागते. पहिल्या काही वर्षांत अनुकूल-प्रतिकूल टीकेची उडालेली धूळ हळूहळू खाली बसू लागते व त्या वाङ्मयप्रकाराचे अगर प्रवृत्तीचे, लेखकाचे अगर एखाद्या साहित्यकृतीचे काही एक मूल्यमापन सर्वमान्य होऊन स्थिरावू लागते. साडेचार दशके विपुल चर्चा होऊनही गडकऱ्यांच्या बाबतीत अजून हे घडलेले नाही. मराठीतील भीषण नाट्याचे सर्वश्रेष्ठ एकमेव प्रतिनिधी, प्रतिमानिर्मितीक्षम प्रतिभेचे एकमेव नाटककार इथपासून तो अगदी सामान्य दर्जाचे नाटकी कृत्रिम लेखक इथपर्यंत त्यांच्याविषयी आग्रहाने सारे काही प्रतिपादले जाते. सतत चाळीस वर्षं न संपणाऱ्या कुतूहलाचा विषय झालेल्या गडकऱ्यांचे वाङ्मय अगदीच सामान्य, हेळसांड करण्याजोगे व तकलादू असेल अशी भूमिका घेण्याचे धाडस करणे म्हणजे स्वतःच्या वाङ्मयाभिरुचीला प्रमाण निकष मानून आजवरच्या सर्वश्रेष्ठ समीक्षांचे कुतूहल किती उथळ होते असे उपमर्दकारकतेने गृहित धरण्याजोगे आहे.

प्रभावशाली परंपरा

गडकरीवाङ्मयाचा काळही आपण समजून घेतला पाहिजे. गडकरी म्हणजे कुंटे, मोगरे, लेभे यांच्यानंतर येणारे केशवसुत नव्हेत. केशवसुतांच्या आधी पन्नास वर्षांत मराठीला प्रभावी कवीच नव्हता. केशवसुतांसमोर अडचणी नव्हत्या अगर त्यांना विरोध झाला नाही असे नाही; पण त्या अडचणींचे स्वरूप निराळे होते. केशवसुतांच्या कवितेला रसिकांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेणे इतकेच कार्य करणे आवश्यक होते. ज्या रसिकांचे लक्ष गुणप्राचुर्यामुळे आधीच

अन्यत्र वेधले गेले होते त्यांचे लक्ष तेथून ओढून स्वतःकडे खेचावयाचे अशी परिस्थिती केशवसुतांसमोर नव्हती. जी पिढी केशवसुतांची कविता डोक्यावर घेऊन नाचली तिला केशवसुतांच्या कवितेइतके अस्सल असे दुसरे काही उपलब्धच नव्हते. गडकऱ्यांचा मार्ग त्या मानाने बिकट होता. गडकऱ्यांना केशवसुत, विनायक, दत्त, टिळक यांच्यानंतर लिहावयाचे होते. त्यांच्या शेजारीच बालकवींनी सौंदर्याची पेठ खुली करून ठेवली होती. गडकऱ्यांचा चाहता वर्ग आजच्या काही टीकाकारांच्या समजुतीप्रमाणे अडाणी असेल. पण हा तो वर्ग होता ज्याने टिळक, बालकवी, केशवसुत ह्यांना उचलून धरलेले होते. या संदर्भात पाहिले म्हणजे गडकऱ्यांना आपला जम बसवणे किती कठीण होते याची कल्पना करता येईल. अंधारातून उदय पावणाऱ्या प्रकाशाला आपण दिवटी असलो तरी स्वतःचे अस्तित्व जाणवून देता येते; पण भुईनळे आणि चंद्रज्योती जिथे झगमगतात तिथे जाऊन जो प्रकाशाचा झोत आपल्याकडे सर्वांचे लक्ष वेधून घेतो त्याच्या ठिकाणी विद्युल्लतेचे सामर्थ्य असावे लागते.

नाटकाच्या क्षेत्रात तर हे अधिक खरे आहे. किलोस्कर, देवल, खाडिलकर यांची नाटके पाहून जी मराठी अभिरुची समृद्ध झाली होती व कोल्हटकरांच्यामुळे जी नावीन्याला चटावलेली होती त्या अभिरुचीच्या कसाला उतरणे सोपे नव्हते. 'सौभद्र', 'संशयकल्लोळ', 'शारदा', 'स्वयंवर', 'मानापमान', 'भाऊबंदकी' यांनी मराठी प्रेक्षकांचे मन धुंद झालेले असताना गडकरी या सर्वांमागून पुढे आले. या प्रेक्षकाला जिंकणे विष्णुदास भाव्यांची नाटके, पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला जिंकण्याइतके सुकर खासच नव्हते. वरील विवेचनाचा हेतू तागडथोम नाटकांच्या अगर भाव्यांच्या नाटकांच्या नंतर येणाऱ्या किलोस्करांपेक्षा गडकरी नंतर उदय पावले, म्हणून ते मोठे असा मुळीच नाही. त्याचप्रमाणे ज्या प्रेक्षकांवर किलोस्करांनी पकड बसवली तो प्रेक्षकवर्ग तुलनेने कमी अभिरुचिसंपन्न होता म्हणून गडकरी लहान असाही नाही. 'मखमलीचा पडदा' या ग्रंथात व. शां. देसाई यांनी १९२० नंतर मराठी रंगभूमीवर आलेली चांगली नाटके एकापाठोपाठ कशी पडली याची विस्तृत चर्चा केलेली आहे. ते म्हणतात, "गडकऱ्यांची धुंद करणारी असामान्य नाटके बालगंधर्वांच्या अलौकिक अभिनय नैपुण्यामुळे अशी काही पकड घेऊन बसली की प्रेक्षकांना दुसरे काहीच आवडेना. त्यांना ह्यानंतरचे प्रत्येक नाटक 'एकच प्याला' ह्या

नाटकाच्या तोडीचे हवे होते. गडकऱ्यांची नाटके पाहून पुलकित झालेल्या प्रेक्षकांवर आपली मोहिनी घालणे नंतर कुणालाच जमले नाही. गडकऱ्यांनी मात्र आपल्या आधीच्या साऱ्या नाटकांना बाजूला सारले होते. ती मोहिनी अजूनही फारशी उतरलेली दिसत नाही. चार दशके टिकलेली लोकप्रियता, नंतरच्या लेखकांवर झालेला त्यांचा परिणाम व त्यांच्या वाङ्मयाचे समीक्षकांना असणारे अखंड कुतुहल यांचा समुच्चयाने विचार करता गडकऱ्यांची गणना मराठीतील अलौकिक लेखकांत करणे भाग पडते.

गडकरी ज्यांना आवडतात ते लोक तरी कोण आहेत ? ज्यांनी कालिदास, भवभूती, विशाखदत्त यांच्या वाङ्मयाचा मनसोक्त आस्वाद घेतला, ज्यांनी पाश्चात्य वाङ्मयातील गेल्या काही शतकांतील प्रवृत्तींचा मागोवा घेतला असे; ज्यांनी आजची तरल, सूक्ष्म, विश्लेषणात्मक कथा निर्माण केली असे हे लोक आहेत. ज्यांना शरदचंद्र आवडतो त्यांनाही गडकरी आवडतो. ज्यांना वामन मल्हार हे मराठीतले सर्वश्रेष्ठ कादंबरीकार आहेत असे वाटते तेच हे लोक आहेत. क्षीरसागर, वाळिंबे आणि गंगाधर गाडगीळ यांचा हा उल्लेख आहे. या साऱ्यांची गणना हीन अभिरुचीच्या, दिपलेल्या, कलाहीन परिणामांच्या प्रभावापुढे नतमस्तक झालेल्या सर्वसामान्यांत करण्याची माझी हिंमत नाही; पण तरीही अजून वाद चालू आहे. अजूनही गडकरी एक यक्षप्रश्न म्हणून शिल्लक आहे. इतका दीर्घकाल सतत वादविषय राहण्याचे भाग्य युगप्रवर्तक असणाऱ्या केशवसुतांना अगर मढेंकरांनाही प्राप्त झालेले नाही. या लोकविलक्षण संदर्भात व वातावरणात गडकरी तपासला पाहिजे.

कोल्हटकरांचे शिष्यत्व हे अनेक दोषांचे कारण

मराठी रंगभूमीवर अलौकिक यश मिळविणाऱ्या नाटककारांत गडकऱ्यांची गणना करावी लागेल; पण असे हे गडकरी रंगभूमीवर जन्मतःच हतप्रभ ठरलेल्या कोल्हटकरांना गुरुस्थानी मानीत असत. गडकऱ्यांच्या नाटकातील प्रमुख दोषांचे कारणच कोल्हटकरांचे शिष्यत्व आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांची नावे पंचाक्षरी असत. कारण त्यांचे नाव पाच अक्षरांचे बनलेले होते. गडकऱ्यांचे नाव चार अक्षरांचे असले तरी त्यांच्या नाटकांची नावे मात्र पंचाक्षरी ठेवण्याची त्यांची धडपड आहे. कोल्हटकरांच्याआधी नाटकांची कथानके स्वतंत्र नसत.

कोल्हटकरांपासून स्वतंत्र कथानकांना महत्त्व येते. या अगदीच सामान्य बाबीला त्या काळी फार महत्त्व मिळे. गडकऱ्यांनी 'राजसंन्यास' वगळता सारी कथानके स्वतंत्र घेतली. 'राजसंन्यास' नाटकाच्या कथानकात देखील ऐतिहासिक अंश फार थोडा आहे. कोल्हटकरांची कथानके गुंतागुंतीची असत. गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' हे नाटक वजा जाता इतर नाटकांतून ह्याच विशेषाचे अनुकरण केले आहे. कोल्हटकर मुख्य कथानकाला उपकथानकाची जोड देत. गडकऱ्यांनीही हा क्रम सर्वत्र चालू ठेवला. विनोदाला कोल्हटकरांनी स्वतंत्र स्थान दिले. गडकऱ्यांनीही त्याचेच अनुकरण केले. कोल्हटकर संगीताचे मर्मज्ञ होते. त्यांनी नाट्यसंगीतात चालींचे नावीन्य आणण्याचा प्रयत्न केला. गडकऱ्यांना संगीत फारसे कळत नव्हते. त्यामुळे त्यांचा नाइलाज झाला; पण उर्दू चाली निवडण्याचा प्रयत्न त्यांनीही मोठ्या प्रमाणात केला. कोल्हटकरांना फारशी नाट्यदृष्टी नव्हती. कादंबरीप्रमाणे त्यांच्या नाटकांतील काही प्रवेशांचे कार्य कथानकाचे निवेदन करणे इतकेच असे. दुर्दैवाने गडकऱ्यांनीही ह्याचेच अनुकरण केले. कुठेतरी सामाजिक सुधारणा आणल्याशिवाय कोल्हटकरांना चैन पडत नसे. गडकऱ्यांनीही कारण-अकारण रुढींना शिव्या मोजल्या आहेतच. कोल्हटकरांची चिंतनपद्धती जीवनविन्मुख होती. खांडेकरांनी याचे एके ठिकाणी असे वर्णन केले आहे, 'सीतेने धनुर्भंगाचा पण लावीला कारण तिच्या भिवया धनुष्याकृती होत्या. द्रौपदी मीनाक्षी म्हणून तिचा पण मत्स्यभेदाचा होता. या परंपरेप्रमाणे मदिरेचा निषेध करणारी कोल्हटकरांची नायिका त्यांनी मदिराक्षी कल्पिली आहे.' गडकऱ्यांनी सिंधूचे डोळे मदिरधुंद न ठरवता वत्सल उरू दिले, याबद्दल मराठी वाचकांनी कृतज्ञच राहिले पाहिजे. कोल्हटकरांना आपली नाटके सुखान्त करण्याचा नाद होता. गडकऱ्यांची सुखान्त नाटके सुद्धा व्यथांनी इतकी व्याप्त आहेत की त्या नाटकांचा सुखी शेवट हा कधीच समाधान देणारा असत नाही. गडकऱ्यांनी हा मोह टाळला आहे. या दोन बाबी सोडल्यास कोल्हटकरांचे अनुकरण ही बाब गडकऱ्यांची हौस अगर लकब नाही तर ते अनावर विनाशकारी व्यसन झाले आहे. कोल्हटकरांनी राजाची राणी पुरुषवेष धारण करून राजाजवळ राहते, पण ओळखली जात नाही असे दाखविले आहे. आधीच त्या काळी स्त्रीपार्टीची कामे पुरुष करीत. त्यात हे वेषांतर गडकऱ्यांनी लतिकेचा प्रियकर स्त्री न होता पुरुष म्हणून तिच्याच घरी राहतो, फक्त वेष

पालटतो आणि एवढ्या वेषांतरामुळे तिच्या नित्य सहवासात राहणाऱ्या प्रियकरालाही ती ओळखू शकत नाही, असे दाखविले आहे. लतिका या आपल्या कानडी बनलेल्या प्रियकराशी प्रभाकरासंबंधीच बोलत बसते. हे सारे कृत्रिम असेल, असे ना का, आपल्या गुरुमाऊलीची पद्धत म्हणून ह्यावर गडकऱ्यांचे प्रेम होते. गडकऱ्यांच्या नाटकातील प्रमुख दोषांचा उगम अशी गुरुघरची गायकी रियाज करून आत्मसात करावयाची ह्या अंध व्यामोहात आहे.

खाडिलकरांचा प्रभाव

याखेरीज त्यांच्यावर पुसटसा परिणाम खाडिलकरांचाही आहे. खाडिलकरांना आपल्या नाटकात परिणामकारक दिपवणारे असे प्रसंग रंगवण्याची सवय होती. त्यांची पात्रे लांबचलांब व्याख्यानवजा भाषणे देत. भावनेची गुंतागुंत सूक्ष्मपणे रंगवण्याऐवजी ठसठशीत प्रक्षोभ चित्रित करण्यावर खाडिलकरांचा भर असे. आपल्या नाटकासाठी भव्य प्रसंगांचे ते विकल्पन करीत. त्यांची पात्रे शृंगारात मग्न झाली तरी मौजेच्या कल्पना करतात. लाजलेल्या आनंदीबाईंच्या गालावर राघोबाला आपले प्रतिबिंब दिसल्यामुळे आपले अधिकच कोवळे रूप पाहायला मिळते. गडकऱ्यांच्या मनावर हेही संस्कार उमटलेले आहेत. कोल्हटकर-खाडिलकरांचे गडकऱ्यांवरील हे सर्व संस्कार नोंदवूनही गडकऱ्यांचे मूल्यमापन या कसोटीवर करता येणे कठीण आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकाची आलोचना करणाऱ्या विद्वानांनी या दृष्टीने फार तपशिलाने त्यांच्या दोषांची नोंद केली आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील दोष इतके उघड आहेत की ते सांगण्यासाठी फार मोठ्या मार्मिकतेची गरजसुद्धा नाही. कधीकधी गडकऱ्यांनाच ते ठळकपणे जाणवतात. 'भावबंधन'च्या पहिल्या अंकात घनश्याम एका स्वगतात म्हणतो, असे धुंडीराजासारखे पात्र जर एखाद्या नाटककाराने आपल्या नाटकात घातले तर पहिल्या प्रवेशात नाटकाची पार्श्वभूमी व सर्व पात्रांची पूर्वओळख आपोआपच होऊन जाईल. याच नाटकाच्या शेवटच्या अंकात महेश्वर म्हणतो, "अरेरे ! आमचा व्हिलन अगदीच पडला." या दोन्ही ठिकाणी आपल्या रचनेची सदोषता गडकऱ्यांना कळली, पण ती टाळणे मात्र त्यांच्याकडून झाले नाही. आमचे आजचे टीकाकार मोठ्या चवीने ह्या दोषांचे

वर्णन करीत बसतात. खऱ्या प्रश्नाकडे त्यांचे लक्ष जात नाही. गडकऱ्यांच्या नाटकात इतके दोष असूनही जर वर्षानुवर्ष या नाटकांची मिठी वाचकांना अगर प्रेक्षकांना बसत असेल तर मग काही गुणही तिथे असावेत. हे गुण असे असावेत की ज्यापुढे हे सारे दोष झाकले जावेत. हे गुण कोणते ?

खांडेकरांनी दाखवलेले दोष

गडकऱ्यांच्या नाटकांतील सर्वात विस्तृत नोंद खांडेकरांची आहे. त्यांच्या मते ह्या नाटकांतील पहिला महत्त्वाचा दोष म्हणजे ती फार लांब आहेत. जुन्या पद्धतीप्रमाणे देखील नाटक साडेपाच-सहा तासांपेक्षा लांबले न पाहिजे. गडकऱ्यांची नाटके याहीपेक्षा लांब आहेत. 'भावबंधन'चा संपूर्ण प्रयोग तर अजून झालेला नाही. खरे म्हणजे हा दोष एकट्या गडकऱ्यांचा नाही. त्या काळच्या साऱ्या नाटकांचे असेच असे. 'संशयकल्लोळ' सुद्धा असेच काटछाट करून रंगभूमीवर सादर केले जात असे. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील दुसरा दोष असा की त्यांतील काही प्रसंग रंगभूमीवर दाखवता येणे केवळ अशक्य आहे. 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या तिसऱ्या अंकातील पाचवा प्रवेश ह्याचे एक नमुना उदाहरण म्हणून सांगता येईल. गळफास लावून घेतलेले द्रुमनचे प्रेत लटकत आहे असे दृश्य ह्या प्रवेशात येते. तिसरा दोष म्हणजे गडकरी काही प्रवेश खूप लांबवतात. 'भावबंधन'चा पहिला व दुसरा प्रवेश हे गरजेपेक्षा दीर्घ आहेत, तर अगदी त्याउलट 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या दुसऱ्या अंकातील तिसरा व सहावा प्रवेश आणि तिसऱ्या अंकातील ५, ६ आणि ७ क्रमांकांचे प्रवेश दोन पृष्ठांपेक्षाही लहान आहेत. गडकरी आपल्या नाटकात पात्रांची विनाकारण गर्दी करतात. 'प्रेमसंन्यास' नाटकात एकूण मिळून वीस पात्रे आहेत. गडकऱ्यांच्या नाटकात संवादांची जागा भाषणे घेऊ लागतात हा त्यांचा आणखी एक दोष. गडकऱ्यांची भाषा अनुप्रास व कल्पनाविलास यांनी नटवी, बोजड व कृत्रिम होते. या दृष्टीने 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या दुसऱ्या अंकातील पाचवा प्रवेश पाहण्याजोगा आहे. नाट्यमय प्रसंग निवडून रचना करण्यात गडकऱ्यांना अनेकदा अपयश येते. त्यामुळे त्यांचे काही प्रवेश प्रयोगदृष्ट्या मूल्यशून्य ठरतात. असे प्रवेश केवळ कथनासाठी येतात. त्यामुळे नाटक व कादंबरी ह्यांचा घाटसंकर होतो. शिवाय गडकऱ्यांना भडक व अतिरेकी प्रसंग आवडतात. त्यामुळे वास्तवतेचा खून होतो.

उदा. मालतीने आपल्या कपाळीचे कुंकू काढून बहिणीचे कुंकू नीट करणे किंवा मनोरमेने चालत्या गाडीतून उडी टाकणे, तिचे तारेत अडकून पडणे आणि तरीही वाचणे. गडकऱ्यांच्या खलपात्रांना खलत्वासाठी अगर परिवर्तनासाठी पुरेशी कारणे नसतात. गडकऱ्यांची पात्रे जे विचार व्यक्त करतात त्यांना नेहमी कारणच असते असे नाही. लीलेच्या मृत्यूला कमलाकर कारणीभूत होतो, पण बाबासाहेब मात्र रुढीला शिव्या देतात. पात्रांच्या वर्तनालाही कारण असतेच असे नाही. द्रुमन आत्महत्या न करता दवाखान्यात जाऊन बाळंत होते. एवढे धैर्य दाखवणाऱ्या द्रुमनने मूल मारावे ह्याचे कारण सांगता येत नाही. गडकऱ्यांची उपकथानके अनेक वेळेस मुख्य कथानकाशी ठिगळ जोडल्याप्रमाणे तर वाटतातच, पण काही वेळेला ती मुख्य कथानकाच्या हेतूच्या विरोधीही जातात. उदा. 'एकच प्याला' नाटकात भगीरथची दारू सुटते. 'प्रेमसंन्यासा'त रूढीविरुद्ध जाऊन प्रेमविवाह करणाऱ्या द्रुमनला विफल व्हावे लागते. हा प्रसंग पाहून प्रेक्षकांचे मन पुनर्विवाहाला अनुकूल कसे होईल? दारुडेपणाचा कधीही पश्चात्ताप न होणारा तळीराम यांपैकीच एक आहे. गडकऱ्यांचे विनोदी नाट्यप्रवेश हे नाट्यहेतूच्या दृष्टीने अनेक वेळेला हेतूशून्य असतात. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील कथानकेही अनेक वेळेस पायात कच्ची असतात. उदा. 'एकच प्याला'तील सुधाकर यशस्वी वकील असतो. यशस्वी वकिलाला न्यायालयात वागण्याची सवय असावी लागते. वकिलाला अधूनमधून कोर्टाकडून कानपिचक्या मिळतच असतात. तेव्हा यशस्वी वकील पण कोर्टात चिडणारा हे समीकरण जुळत नाही. हे आणि असे दोष गडकऱ्यांच्या सर्वच नाटकांत कमी-अधिक प्रमाणात भरपूर आहेत. खांडेकरांनी अत्यंत तपशिलाने ते मांडले आहेत. तरीपण किलोस्कर- देवलांना मागे सारून रंगभूमी पादाक्रांत करणे ही बाब सोपी नव्हे. गडकऱ्यांना हे यश साधले आहे.

वा. ल. कुलकर्णी यांचे आक्षेप

'एकच प्याला'ह्या नाटकाकडे वळण्याआधी वा. ल. कुलकर्णी यांच्या भूमिकेचा विचार केला पाहिजे. गडकरी अमक्याचे शिष्य, तमक्याचे वारसदार म्हणून आपल्या गुरूचे किती गुण बाळगतात, किती ठिकाणी परंपरेत भर घालतात, असल्या निरर्थक वादात वा. ल. पडत नाहीत. गडकऱ्यांच्या नाटकातील

दोंषांची यादी देण्याचाही खटाटोप त्यांनी केलेला नाही, तर कवी, नाटककार आणि विनोदी लेखक अशा विविध नात्यांनी पुढे येणाऱ्या लेखकाचे अनुभव घेणारे मन व त्याची अभिव्यक्त होण्याची पद्धती तपासून पाहून गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची जात ठरविण्याचा त्यांचा मानस आहे. गडकऱ्यांचे गुण व दोष संयुक्तरीत्या उत्पन्न झाले असावेत असे वा. ल. कुलकर्णी ह्यांना वाटते. असंभाव्य कथानके, भडक प्रसंग, प्रासयुक्त भाषा आणि अतिशयोक्तीवर भर या बाबी सुट्या सुट्या नसून त्यांचे दुवे परस्परांशी निगडित असले पाहिजेत असे त्यांना वाटते. या सर्वांची एकत्र सांधेजोड जिथे आहे त्याचा शोध घेण्यास वा. ल. उद्युक्त झाले आहेत.

वा. ल. कुलकर्णी ह्यांचा गडकऱ्यांवरील आक्षेप गडकऱ्यांची प्रतिभा उज्ज्वल नव्हती अगर अस्सल नव्हती हा नाही, तर आपण नाहीत ते आहेत हे समजण्यात व न जमणारे जे ते आपले क्षेत्र आहे असे उगीचच समजण्यात गडकरी गुंतले हा तो आक्षेप आहे. आपले स्वत्व न ओळखता आल्यामुळे गडकरी सतत प्रयत्नरत राहूनही असफल राहिले, ह्याची वा. लं. ना खंत आहे. गडकऱ्यांबाबत मराठीत झालेल्या विवेचनात वालंचे हे विवेचन क्लास बाय इटसेल्फ या प्रकारचे आहे. म्हणून शेकड्यांनी पाने भरण्यापेक्षा वा. लं. चा हा प्रयत्न मला अधिक मोलाचा वाटतो.

वा. ल. कुलकर्णी ह्यांच्या मते गडकरी जर अधिक जगले असते तर त्यांनी थोडे अधिक वाङ्मय निर्माण केले असते, पण या वाङ्मयाचे स्वरूप मात्र आज आहे त्यापेक्षा फारसे भिन्न झाले नसते. पुष्कळदा यशस्वी नाटककाराचे यश कनिष्ठ प्रतीच्या श्रोतृसमूहाच्या कलाहीन आवडी पुरविण्यावरच अवलंबून असते. गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचे प्रकृतिवैशिष्ट्य म्हणजे जीवनातील साधर्म्य-वैधर्म्य हुडकून काढण्याचे तिला लागलेले वेड होय. मग हे साधर्म्य-वैधर्म्य दोन व्यक्तींतील असो, दोन कल्पनांतील असो अगर दोन शब्दांतील असो. जिला आपण गडकऱ्यांची कल्पकता म्हणतो तिचाही गाभा हाच आहे. त्यांच्या वाङ्मयातील शेकडो विनोदी वचने व सुभाषिते याच जातीची आहेत. त्यांच्या अनेक कवितांचे विषयसुद्धा असेच सुचलेले आहेत. मनाचे समाधान न झाले तरी चालेल, पण कानाचे समाधान झाले पाहिजे असे त्यांना वाटे. गडकऱ्यांना साम्यवैधर्म्याचे जसे वेड होते तसे ही साधर्म्ये अगर वैधर्म्ये

निर्माण का होतात याचे वेड त्यांना कधीच लागले नाही. यामुळे त्यांच्या लिखाणाला तुकतुकीत दिखाऊपणा आला, पण जिवंतपणाची खोली मात्र प्राप्त झाली नाही. प्रेक्षकांना स्तिमित करावयाचे, त्यांना दिपवून टाकावयाचे हाच प्रयत्न गडकरी करीत असत. गडकऱ्यांच्या नाटककार म्हणून असणाऱ्या यशाचे बहुतांशी श्रेय त्यांच्या विनोदाला आहे. म्हणून विनोदी लेखक हेच त्यांचे खरे स्वरूप आहे. त्यांची प्रकृती प्रमेयात्मक गंभीर नाट्यनिर्मितीला अनुकूल नव्हती, तर उत्कृष्ट प्रहसनांच्या निर्मितीला ती अनुकूल होती. आपल्या प्रतिभेच्या या आंतरिक शक्तीची जाणीव त्यांना नीटशी झालेली नव्हती. ती जर झाली असती. तर मराठीत उत्कृष्ट प्रहसनांची निर्मिती झाली असती म्हणूनच गडकऱ्यांनी प्रथम 'वेड्यांचा बाजार' हे प्रहसन लिहिले ह्याला फार महत्त्व आहे.

हा मेलोड्रामा वा फार्स नव्हे

वा. लं. ची ही भूमिका खोटी, दांभिक नाही. गडकऱ्यांना महान नाटककार म्हणावयाचे व यानंतर मात्र फक्त त्यांच्या दोषांची यादीच तेवढी द्यायची, असली तडजोड या विवेचनात नाही. चाळीस वर्षांचे प्रायोगिक यश, लाखो प्रेक्षकांचा कौल, इत्यादींचे दडपण सत्याचा शोध घेण्यास निघालेल्या वा. लं.वर पडत नाही, यातच या विवेचनाचे महत्त्व व माहात्म्य आहे. दुर्दैवाने ह्या विवेचनाशी सहमत व्हावे असा पुरावा मला गडकऱ्यांच्या नाटकात उपलब्ध झाला नाही. जर गडकऱ्यांनी दुःखी स्त्रियांच्या दुःखाचे कारण वैधव्य दाखवून, रूढींना शिव्या देत त्यांना सद्गुणी प्रियकरांच्या कुशीत नेऊन सोडले असते व सुखी केले असते तर त्यांना जीवनाचा शोध घेणे जमत नाही असा मीही गडकऱ्यांवर आरोप केला असता. खाडिलकरांच्या नाटकात ज्याप्रमाणे नायकनायिकांचे प्रेम जुळते, मतभेद येतात व शेवटी सारे संपून जिकडे-तिकडे राजाराम होते तसा प्रकार गडकऱ्यांच्या नाटकांत होत नाही. गडकऱ्यांची इच्छा असो वा नसो त्यांच्या हातून मानवी जीवनाच्या अपूर्णतेवरच नीट बोट ठेवले जाते. जयंत व लीलेच्या मीलनाआड 'मानापमान' नाटकातील धैर्यधराप्रमाणे संपत्तीचा मद येत नाही. तरुणपणी एकदाही ज्याचे दर्शन घडले नाही अशा पतीच्या बालमूर्तीचे चिंतन करणारी सुशीला सरळ आहे. वैधव्यसदृश अवस्था तिला जाळीत नाही. शरीराची भूक पतीचिंतनाच्या आड येत नाही. विद्याधर जरी न भेटता तरी

सुशीलेची जीवननौका समाधानाच्या वातावरणात डौलत पैलतीरी पोचली असती. विद्याधर तिला भेटतो व ती सुखी होते. शरीराची खेच जिला ओढते आहे त्या द्रुमनचा सारा भार दैवाच्या शिरावर आहे. हाताशी असणाऱ्या पुरुषावर ती भाळते. शरीराच्या आगीत होरपळण्यापासून स्वतःचा बचाव करण्यासाठी ती हा जुगार खेळते व पराभूत होते. लीलेची कहाणी ह्यापेक्षा निराळी आहे. जयंताच्या जीवनाशी तिला एकरूप व्हायचे आहे. त्याआड इथे रूढी येत नाही, तर दोघांची सांस्कृतिक पातळी व कर्तव्याची जाणीव ह्याच बाबी दोघांच्या मीलनाआड येतात. लीलेला पुनर्विवाह करता आला असता पण तिला जयंत हवा आहे. जयंतही तिला मिळाला असता पण मनोरमेच्या हक्कावर आक्रमण करून तिच्या दुःखाच्या पायावर स्वतःचे सुख उभारण्याइतका निर्लज्जपणा तिला करवत नाही. विवाहित जयंताचे विफल सांसारिक जीवन समोर असल्यामुळे तिच्या प्रीतीला एक प्रकारची धार आली आहे, पण तिने संयम सोडलेला नाही. लीलेवरील आपले प्रेम बंधुप्रेम आहे असे जयंत कितीही म्हणो, पण असल्या उदात्तीकरणाला विफल करणारे रोमांच त्याच्या शरीरावर उभे राहतातच. दोघांचेही जागृत मन या प्रीतीच्या उन्नयनासाठी झटत आहे; पण शरीराची तहान सारे यत्न फसवीत आहे. शरीराला मीलन हवे आहे तर संस्कृतीला अन्याय अपहार मान्य नाही. तुरुंगात लीला जयंताला भेटते. फासावर जाण्याची तयारी चालू असताना देखील परस्परांच्या मिठीचा मोह उभयतांना आवरता येत नाही. लवकर, फारच लवकर हे सुख सोडावे लागत आहे याची खंत जयंताला वाटते. मनाची साक्ष विरोधी जात असतानासुद्धा मृत्यूच्या सीमेवर असणारा जयंत लीलेच्या स्पर्शाला पुन्हा एकदा भगिनीचा स्पर्श म्हणतो व दुसरीकडे तिच्या ओठांचे दीर्घ चुंबन घ्यावेसे वाटत असल्याचे सांगून आपण आपलीच वंचना प्रकट करतो. गडकरी जीवनाकडे या पातळीवरून पाहतात. एक होती विधवा; ती होती झुरत; मध्ये आला समाज; तो तिने ओलांडला; मग त्यांचे झाले लग्न अशा प्रकारचे विकल्पन गडकऱ्यांच्या हातून घडत नाही. गडकऱ्यांच्या अभिव्यक्तीपद्धतीला कितीही दोष दिला तरी आशय म्हणून ज्याचे चित्रण ते करतात त्याला मानवी जीवनाची अपूर्णता हेच एकमेव उत्तर असते. 'पुण्यप्रभाव' असो की 'भावबंधन', वसुंधरा असो वा मालती— यांच्या प्रणयी जीवनाचे तपशील पाहिले की हा मेलोड्रामा नव्हे हे कळू लागते. फार्सच्या अगर

मेलोड्रामाच्या चौकटीत न मावणारी ही पात्रे आहेत.

खलनायक

गडकऱ्यांचे नुसते खलनायक घेतले तरी ते किती चमत्कारिक आहेत हेही आपल्या लक्षात येऊ शकते. लतिकेचा सूड घेताना मालती निष्कारण भरडली जाईल याची खंत घनःश्यामला वाटते. या खलनायकांच्या तोंडी असलेली भीषण प्रतिमाने भडक म्हणा अगर अनावश्यक म्हणा पण ती फार्सचा भाग बनू शकत नाहीत. कमलाकर म्हणतो, “चालून चालून थकलेला सूर्य उरी फुटला आहे, रक्ताची गुळणी टाकून पश्चिम क्षितिजावर मरून पडला आहे, सायंवारा अंधाराचा शेणकाला या दृश्यावरून फिरवीत आहे. दक्षिणेला उगवलेला अगस्तीचा तारा प्रेताच्या उशाशी टेवलेल्या समईप्रमाणे तेवत आहे. किती रमणीय संध्याकाळ ही !” याच कमलाकरच्या मनात द्रुमनच्या लटकणाऱ्या प्रेताकडे पाहून, फासाने काळवंडलेल्या तिच्या निर्जीव ओठांचे एकवार चुंबन घेण्याची इच्छा होते. ही व अशी स्थळे अतिरंजित म्हटली तरी एक सत्य शिल्लक राहते. गडकऱ्यांना व्यथेची, भीषणतेची आसक्ती होती. त्यांच्या अनिवार उद्दाम कल्पकतेला एकापेक्षा एक तरल, नाजूक भावमधुर चित्रे पाहण्याची ओढ होती. मानवी जीवनातील अतर्क्य अपूर्णता हा त्यांच्या अवलोकनाचा विषय होता. ‘पुण्यप्रभावा’त एका ठिकाणी वसुंधरा व भूपाल चांदण्या पाहत बसले आहेत असा प्रसंग आहे. त्या ठिकाणचे भूपालच्या मनात तरळणारे विचार मुळातून पाहण्यासारखे आहेत. ह्या प्रकारचे संवाद सर्वत्र आहेत. या संवादांना व्याख्याने म्हणून त्यांची हेटाळणी केली तरी ते फार्सचा अगर प्रहसनाचा भाग होऊ शकत नाहीत हे सत्य आहे.

गडकऱ्यांना जमणाऱ्या गोष्टी

गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची प्रकृती तपासताना त्यांना काय जमते व काय जमत नाही हे पाहिले पाहिजे. तरल, नाजूक कल्पनाचित्रे, भव्यभीषण प्रतिमा, उत्कट वेदना अगर सुन्न करणारी विफलता, मर्मभेदक तुच्छता अगर आत्यंतिकाची सर्वनाशकारक मार्गाकडे जाण्याची ओढ यांच्या चित्रणाला गडकरी अपुरे पडत नाहीत. हे सारे एका वाङ्मयकृतीत सुबकपणे व संयमाने बसविण्याला ते अपुरे पडतात. कोल्हटकरांचे अनुकरण म्हणून गडकरी कोट्या करू लागले.

अनुप्रासाचे साधर्म्य-वैधर्म्य हुडकू लागले. फुलपाखराप्रमाणे ज्याचे मन इकडून तिकडे जगभर साधर्म्य-वैधर्म्य पकडीत भिरभिरते आहे, त्याच्या विनोदात केवढे वैचित्र्य असायला हवे. पण हे वैचित्र्य आणि विविधता गडकऱ्यांच्या नाटकात नाही. म्हणून तर त्यांच्या विनोदात सूक्ष्मता आणि मार्मिकता याऐवजी अतिशयोक्तीचे अधिराज्य आहे. साधर्म्य-वैधर्म्य धुंडाळण्याच्या प्रयत्नात गडकऱ्यांचा बाळकराम फिरत फिरत जीवनाच्या कारुण्यमय स्तरापर्यंत येऊन पोचतो. कोटिपटू आणि प्रासछांदिष्ट गोविंदाग्रज वृत्तींना उदास करणाऱ्या प्रेमभंगाच्या तीराशी येऊन तळमळू लागतो आणि नाटककार गडकरी क्रमाने मानवी जीवनाच्या गाभ्यापर्यंत पोचू लागतो. गडकरी जसजसे परिपक्व होऊ लागले तसतसे व्यथेच्या जवळ पोचले. कोल्हटकरांच्या पकडीतून ते मुक्त होत होते व या प्रक्रियेत त्यांना त्यांचे स्वत्व गवसत होते. त्यांच्या प्रतिभेचे आंतरिक सामर्थ्य हळूहळू प्रकट होत होते. व्यथा, वेदना, निराशा, भीषणता व मानवी जीवनाची थक्क करणारी क्षुद्रता किंवा अपूर्णता यात समरस होणे हीच त्यांची प्रकृती होती. म्हणूनच त्यांची सुखान्त नाटकेसुद्धा दुःखाने काठोकाठ भरलेली आहेत. चार दशकांच्या अलौकिक यशाचे कारण आपण जे नाही आहोत ते होण्याच्या प्रयत्नात आलेले स्वाभाविक अपयश हे नसून क्रमाने आपले स्वत्व त्यांना गवसत गेले व त्याचाच प्रत्यय प्रेक्षकांना येत गेला हे आहे. अशा व्यक्तिमत्त्वाचा उलगडा त्याच्या प्रवासाचा आरंभ कुठून झाला इथून पाहावयाचा नसतो तर त्याच्या प्रवासाची परिणती कुठे झाली हे पाहून करावयाचा असतो, असे मला वाटते.

शोकात्मिका-क्षीरसागरांची भूमिका

श्री. के. क्षीरसागरांनी गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' या नाटकाचा विचार शोकात्मिका म्हणून केला आहे. या भूमिकेवर वाळिंब्यांनी कठोर टीका केली; पण नंतरच्या दहा-अकरा वर्षांत त्यांनी आपल्या भूमिकेचा पुनर्विचार केला आहे. शोकात्मिका म्हणून जर या नाटकाकडे पाहावयाचे तर हे दारूविरोधी नाटक आहे ही कल्पना प्रथम सोडून द्यावी लागते. स्वतः गडकऱ्यांची कल्पना आपण दारूविरोधी नाटक लिहित आहोत अशीच होती. दारूचे व्यसन एकदा जडल्यानंतर ते सुटणे फार कठीण. म्हणून दारू सुटण्याचा समय एकच, तो

म्हणजे पहिला प्याला घेण्याच्या आधी. अशी भूमिका मांडण्याचे त्यांनी ठरवले. पहिल्या प्यालाला जोड म्हणून गडकऱ्यांनी पहिला स्पर्श आणून बसवला. या स्पर्शासाठी एक स्त्रीपात्र हवे म्हणून शरद आली. अशा क्रमाने कोल्हटकरी वळणांनी नाटकाचा आराखडा मनात तयार झाला, पण प्रत्यक्षात जेव्हा नाटक लिहून झाले त्या वेळी ते गडकरी संप्रदायापेक्षा अगदी वेगळ्या तऱ्हेचे नाटक तयार झाले. भव्य शोकात्मिका लिहिण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या भव्य काव्यात्मकतेची, समर्थ शैलीची व भव्यतेला स्पर्श करू शकणाऱ्या स्वभावरेखनाची जोड हवी असते. गडकऱ्यांच्या ठिकाणी या साऱ्यांचा समन्वय झाला होता. म्हणूनच ते मराठीतील एक अलौकिक नाटक लिहून गेले.

जे नाटक गडकरी दारूविरुद्ध म्हणून लिहून गेले त्या नाटकातील नायकाला— सुधाकराला दारू पिण्यासाठी आग्रह करावाच लागत नाही. भगीरथाला मात्र समजावून सांगावे लागते. सुधाकर आपणहून दारूच्या आहारी जातो. दारूचे व्यसन फार वाईट, एकदा लागले म्हणजे सुटणे फार कठीण, सर्वस्वाचाच ते अंत करते, असे ज्या नाटकाचे प्रतिपादन त्या नाटकात भगीरथाची दारू सुटते व तीही रामलालच्या एका व्याख्याने. सिंधूची दशा पाहिल्यावर कुणीही न सांगता सुधाकर स्वतःच तीव्र पश्चातापाने दारू सोडतो. सुधाकराने दारूचा प्याला जो पुन्हा ओठाला लावला तो पिण्याचा मोह होतो म्हणून नव्हे तर दुर्दैवाचे दशावतार पाहण्याची इच्छा नाही म्हणून. असे हे नाटक आहे.

या नाटकात आपण दारू पितो, त्यापायी आपला संसार उद्ध्वस्त झाला, इतरांचाही संसार त्यामुळेच उद्ध्वस्त होतो आहे याबद्दल क्षणभरही खंत न बाळगणारा तळीराम आहे. हे नाटक दारूविरोधी नाटक म्हणून पाहण्यात अर्थ नाही; पण असे नकारात्मक विधान खरे ठरले तरी ही उच्च दर्जाची शोकात्मिका आहे याचा हे विधान पुरावा होऊ शकत नाही. गडकऱ्यांनी या नाटकात अपमानित सुधाकराच्या मनातील असह्य क्षोभाचे तपशीलवार चित्रण केलेले नाही. सिंधूने या आपत्तीत हसतमुखाने नवऱ्याला साथ दिली असे म्हटले तरी तिच्या हसऱ्या चेहऱ्यामागच्या व्यथेचा आलेख नाटकात कुठेही आलेला नाही. श्रेष्ठ शोकात्मिकेत मध्यवर्ती पात्रांची मानसिक आंदोलने सर्व गुंतागुंतीनिशी, सर्व मानवी गुणदोषांनिशी अभिव्यक्त झाली पाहिजेत. गडकऱ्यांच्या नाटकाचे

असे वर्णन करता येणार नाही. म्हणून या नाटकाची गंभीर प्रकृती, या नाटकात झालेला सुधाकरांसारख्या उमद्या मानवाचा सर्वनाश, त्याची पतिनिष्ठ पत्नी व तिचा झालेला दारूण शेवट; सुधाकराची बौद्धिक शक्ती हे सारे मान्य करूनही गडकरी मराठीचे शेक्सपियर ठरत नाहीत. 'एकच घ्याला' ही अस्सल शोकात्मिका, मराठीतील सर्वोत्कृष्ट शोकात्मिका इथपर्यंत येऊनच थांबले पाहिजे. श्रेष्ठ शोकात्मिका पाहताना नायकाच्या स्वभावजन्य वैगुण्यातून त्याचा विनाश उद्भवतो याचा प्रत्यय आला पाहिजे. सुधाकर अफाट कर्तृत्वाचा मानी पुरुष आहे हे या नाटकात सांगितले गेले आहे, पण नाटकभर त्याच्या उग्र आग्रहीपणाखेरीज कशाचाही प्रत्यय येत नाही. पहिल्या अंकातील सुधाकर रामलालची स्तुतिस्तोत्रे गाणारा, सिंधूची चेष्टा करणारा तृप्त पण कृतज्ञ आहे. सुधाकरांजवळ ज्या तोलामोलाचे वक्तृत्व आहे त्या तोलामोलाचे कर्तृत्व अगर त्या तोलामोलाचे विचारवैभव नाही. किंबहुना त्याच्या बुद्धीचा वकूब तळीरामपेक्षाही थिटा वाटतो. सिंधूला या नाटकाची नायिका मानावे असा तिच्या अंतरंगाचा क्षोभ कुठेच दिसत नाही. क्षीरसागरांनी आपल्या विवेचनात ह्या नाटकाच्या ह्या मर्यादांची नोंद केली आहे.

विनोदाचे स्थान

काहीजणांना या नाटकातील विनोद बराच बोचतो. या गंभीर नाटकाला विनोदाचे ठिगळ नसते तर बरे झाले असते असे त्यांना वाटते. खरोखरी या नाटकातील विनोद असा फारसा नाही. जीवनातल्या सर्वच मूल्यांवरील श्रद्धा ढासळून गेलेल्या आहेत असे तळीरामचे पात्र म्हणजे विनोदी पात्र नव्हे. तळीरामला जुने मंत्रविवाह मान्य नाहीत. नवे प्रेमविवाह मान्य नाहीत. त्याला मुळात प्रीती या नाजूक भावनेचे अस्तित्वच मान्य नाही. प्रेमाने मदिराक्षी मिळते तर मदिरेने माणूस स्वतःच मदिराक्ष होतो हे त्याच्यामते बाईपेक्षा बाटली श्रेष्ठ ठरण्याचे बिनतोड कारण आहे. जन्मदात्या आई-वडिलांचे फोटो चार आण्यांना विकून टाकतो आणि देवादिकांचे फोटो दोन आण्यात मिळतात हा पुरावा पुढे करून आपला व्यवहार देवापेक्षा मातापित्याचा सन्मान दुप्पट ठरवणारा आहे असा आग्रह धरतो. जीवनातील सर्व सुखांच्या उपभोगाला ज्याचा प्रारंभ झाला आहे, ज्याच्या जीवनात अपत्यरूपाने नव्या उल्हासाचे कोंभ उगवत आहेत

त्याच्या जीवनाचा सर्वांगीण अधःपात दाखवताना गडकऱ्यांनी सर्वतोपरी श्रद्धाशून्य झालेल्या तळीरामची पार्श्वभूमी वापरली आहे. यामुळे तर नाटकाच्या भीषणतेत अधिक भर पडते. विनोदाचा थिल्लरपणा निर्माण होत नाही. सारे आर्य मंदिरामंडळ असेच आहे. खुदाबक्ष व शास्त्रीबुवा परस्परांच्या गळ्याला मिठ्या मारतात आणि तळीरामच्या प्रेताला साक्षी ठेवून तो जिवंत असल्याबद्दल त्याच्या अभिनंदनाचा प्रस्ताव मान्य करतात. या नाटकात वैद्य व डॉक्टर मिळून रोग्याचा ताबडतोब मुडदा पाडून दाखवण्याची प्रतिज्ञा करतात. अशी या विनोदाची प्रत आहे. बऱ्यावाईट साऱ्याच घटनांना तुच्छतेने हसणारा तळीराम पडद्यावर लटकवलेल्या, दात विचकून भेसूर हसणाऱ्या भुताच्या मुखवट्यासारखा आहे. या पार्श्वभूमीवर उत्तमाची होळी चालू असते, ते जळत असतात व मध्यमांची निरर्थक उपयोगशून्य पोपटपंची चाललेली असते. त्यांच्यातील काहींचे संसार नव्याने जमत असतात. एरिक एरिया रेमार्कने कॉन्सन्ट्रेशन कॅम्पच्या पार्श्वभूमीवर आल्यासारखे जगतानासुद्धा माणसे एका बाजूला शिळा ब्रेड चघळतात, पाठीवरच्या आसुडांच्या घावांवर भिजलेला टॉवेल ठेवतानाच शेजारच्या मुलीला डोळाही घालतात याचे वर्णन केले आहे. या वर्णनाने जशी भीषणतेत अधिक भर पडते त्या प्रकारचीच भर 'एकच प्याला' नाटकातल्या आर्यमंदिरामंडळ व तळीराममुळे पडते. म्हणूनच एकच प्याला नाटक पाहताना माणूस सुन्न होऊन जातो. यातच या नाटकाचे यश आहे असे मला वाटते.

*

पु. ल. देशपांडे

आमचे मित्र पु. ल. देशपांडे हे मराठी जीवनातील एक दृष्ट लागण्यासारखे व्यक्तिमत्त्व आहे. सिनेमा उद्योगात पु. ल. ज्या वेळी शिरले त्या वेळी क्रमाने 'ऑल राउंडर' होण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. ते नट होते, दिग्दर्शक होते, पटकथा-लेखक, संवादलेखक, गीतकार, संगीत-दिग्दर्शक अशा नानाविध जबाबदाऱ्या त्यांनी पार पाडल्या आहेत. शेवटी 'गुळाचा गणपती' सारखा एक चित्रपट तर असा आहे की ज्याचे नायक, दिग्दर्शक, पटकथालेखक असे अनेक विभाग एकट्याने सांभाळून पु. लं. नी एकखांबी तंबू तयार केला.

प्रतिभेचा चौरसपणा

नाटकाच्या क्षेत्रात ते पुन्हा नाटककार, नट, कुशल दिग्दर्शक या सर्व भूमिकांतून चमकलेले आहेत. पडदे ओढणारा आणि प्रॉम्पटरपासून नाटककार आणि प्रमुख नट इथपर्यंत त्यांचा संचार चालतो.

संगीताच्या क्षेत्राशी पु. लं. चा घनिष्ठ संबंध आहे. गायनाचा क्लास कोण्या एकेकाळी त्यांच्या चरितार्थाचा विषय होता. गायनातील नानाविध बारकावे, हरकती त्यांच्या हातात व गळ्यात मुरलेल्या आहेत. संगीताचा विवेचक अभ्यासही त्यांनी बराच केला आहे. यादृष्टीने श्री. मारुलकर यांच्या पुस्तकाला त्यांनी लिहिलेली प्रस्तावना पाहण्याजोगी आहे.

रेडिओ आणि टेलिव्हिजन यांचेही तज्ज्ञ म्हणून पु. लं. कडे पाहिले जाते. ते कलावंत आहेत तसेच हाडाचे रसिक आहेत. केशवराव भोळे, हिराबाई बडोदेकर, बालगंधर्व यांच्याविषयी त्यांनी लिहिलेले लेख त्यांच्या अस्सल रसिकतेची साक्ष पटवतील. हाडाचा कलावंत आणि तितकाच दिलदार रसिक हा

योग फार क्वचित जुळणारा असतो. इतरांच्या क्षेत्रांत पु. लं.चा शिरकाव आहे तसे त्यांचे स्वतःचे एक खास क्षेत्र आहे. एकपात्री प्रयोग सौ. मुळगावकरही करतात; पण 'बटाट्याची चाळ'ला जे प्रायोगिक आणि कलात्मक यश आले त्याला महाराष्ट्रात तर दुसरी तोड सापडणे कठीण आहे. लक्ष्मी आणि सरस्वती यांचे वाकडे आहे असे म्हणतात. व्यवहारी न होता व्यवहार सांभाळणे, अस्मिता न सोडता धन पायाशी खेचून आणणे आणि जीवनाचा रसिक आस्वाद घेऊन कंटाळण्याचे निमित्त सांगून गर्दीत चालणारे एकपात्री प्रयोग बंद करणे हे भाग्य मराठीत फक्त पु. लं. नाच मिळाले. छापलेल्या कथा केवळ वाचून दाखविण्यासाठी हजार रुपये मागणारे जसे पु.ल.च, तसे चाळीस हजार रुपये रक्तपेढीला देऊन मराठी साहित्यिकांचा साहित्य सेवेवर घडलेल्या दानाचा उच्चांक निर्माण करणारे पुन्हा पु.ल.च !

याखेरीज ते साहित्यिक आहेत. नाटके, एकांकिका, विनोदी लेख, व्यक्तिरेखा, प्रवासवर्णने आणि गप्पाशप्पा हा पसारा तर आहेत; बाजूला विविध विषयांवर त्यांचे फुलणारे वक्तृत्व आहे. इतिहास-संशोधनापासून सेवादलापर्यंत आणि चित्रकलेपासून रक्तपेढीपर्यंत जागृत नागरिकांची सर्व कर्तव्ये सांभाळणारे, ज्ञानाविषयी आस्था असणारे आणि कलांची आस्था असणारे चौरसपण पु. लं. ना लाभलेले आहे. याबाबत त्यांच्याशी तुलना करता येईल असा दुसरा माणूस सापडणे फार कठीण.

पु. लं. भोवतीचे कुंपण

एवढा मोठा चौरसपणा माणसाचा व्याप वाढवतो, आवाका वाढवतो तसाच त्याच्या मर्यादाही निर्माण करतो. पु. लं. ना. आता अशा मर्यादा निश्चित पडलेल्या आहेत. या मर्यादांच्यावर मात करण्याची फार मोठी सुप्त शक्ती त्यांच्याजवळ आहे, हे खरे असले तरी ठिकठिकाणी पडलेल्या मर्यादा ओलांडण्याची जिद्द आणि इच्छा त्यांच्याजवळ किती आहे हाच एक महत्त्वाचा प्रश्न होऊन बसला आहे. नानाविध वाटांनी फुलणारे विस्तृत व्यक्तिमत्त्व हेच आता पु. लं.च्या भोवती कुंपण होऊन बसले आहे. या कुंपणावरून किती वेळा बाहेर उडी घेणे पु. लं. ना जमेल याचे उत्तर त्यांनी स्वतः द्यायचे आहे.

गौरव हाच शत्रू

महाराष्ट्राचे विनोदकार म्हणून सर्वत्र पु. लं. चा गौरव होत असतो. हा गौरवच या माणसाचा शत्रू ठरेल की काय अशी मला भीती आहे. मराठीतील विनोदाची परंपरा प्रामुख्याने बौद्धिक व रूक्ष आहे. न आवडणाऱ्या समाजविघातक घटनेची विविध प्रकारे चेष्टा करणे, टर उडविणे, रूढींना हास्यास्पद करून टाकणे किंवा दाखविणे असे आरंभीच्या मराठी विनोदाचे स्वरूप आहे. विनोद कोटीनिष्ठ असो, प्रसंगनिष्ठ असो की स्वभावनिष्ठ असो हास्यास्पद करून दाखविणे या जिद्दीची मर्यादा विनोदाला पडली आहे. कोल्हटकरांच्या सारख्या विनोदकारांच्या लिखाणात आपण हिंदूसमाजातील रूढींना हसतो. गडकरी आणि चि. वि. जोशी यांचा विनोद पाहत असताना आपण फजित झालेल्या, बावळट ठरलेल्या माणसाला हसत राहतो. कधी कधी एखाद्या कोटीमुळे लक्कन जाणवणाऱ्या विसंगतीकडे पाहून आपण हसतो; पण विनोदाची ही सारी रूपे स्थल-काल-समाजाने बद्ध केलेली आणि बौद्धिक रूपे आहेत. पु. लं.च्या लिखाणातील पुष्कळसा विनोद असाच आहे. चि. वि. जोशी, गडकरी, कोल्हटकर, वि. मा. दि. पटवर्धन यांच्या विनोदाची सर्व सामर्थ्ये पु. लं.च्या ठिकाणी एकत्रित दिसू लागतात. या अर्थाने पाहिले म्हणजे मराठीतील विनोदाच्या मागच्या सर्व परंपरांचा पु. लं.च्या ठिकाणी समुच्चयाने आढळ दिसून येतो, पण असे असूनही चि. वि. जोशी किंवा कोल्हटकर यांच्या विनोदाला जो भरघोसपणा आहे, तसा पु. लं.च्या विनोदाला प्राप्त झालेला दिसून येत नाही. सुटे सुटे हसण्याजोगे प्रसंग एकजीव होऊन त्यातून विनोदाचा एक सलग पट उमलावा लागतो तसा सलगपणा अजून पु. लं.त नाही. त्यांच्या विनोदाचे स्वरूप अजूनही फुटकळ आहे. हा सलगपणा न जाणवण्याचे कारण लेखकाच्या जीवनाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनात अविच्छिन्न असणारी संगती अजून पु. लं.ना साधलेली नाही; या ठिकाणी आढळेल असे मला वाटते.

पु. ल. हे पु. ल. होण्याचे टाळत आहेत

पण माझी खरी तक्रार ही नाही. पु. ल. देशपांडे यांना चि. वि. जोशी, कोल्हटकर होता आले असते; पण तसे ते झाले नाहीत ही खरोखरी तक्रारच नव्हे. कारण पु. लं. नी कोल्हटकर, चि. वि. जोशी व्हावे अशी आमची इच्छाच

नाही. माझी मुख्य तक्रार आपल्या नानाविध घाईगदीत पु. ल. हे स्वतः पु. ल.च होण्याचे टाळत आहेत, ही आहे. स्थळकाळाने आणि समाजाने, रूढींनी बंदिस्त केलेला असा माणूस असतोच; पण याच्यापलीकडे माणसाचे माणूसपण दडलेले असते. रूढींनी निर्माण झालेली परिहार्य मानवी दुःखे, वेदना असतातच; पण माणसाच्या माणूसपणामुळेच निर्माण झालेली दुःखे ही अधिक खोल व थक्क करणारी असतात. वेदनेचा हा मूलकंद जसा माणूसपणाच्या गाभ्यापर्यंत जाऊन भिडलेला असतो तिथेच हास्याचाही मूलकंद जाऊन भिडला पाहिजे. भावनेच्या पातळीवर विषण्ण होणे, सुन्न होणे हे जसे माणसांनाच शक्य आहे तसे हसणेही माणसांनाच शक्य आहे. जनावरांच्यासाठी 'Pain' आहे पण 'Sorrow' नाही आणि 'Pleasure' आहे पण 'Laughter' नाही. माणसाच्या माणूसपणाच्या साक्षीदार असणाऱ्या या मूलभूत ठिकाणापर्यंत जेव्हा विनोद जातो त्या वेळी तो वेदनेत, अनुकंपेत भिजून चिंब झालेला असतो. सहानुभूती, हळुवारपणा, दुःख, अनुकंपा, कीव ही ज्या विनोदाचा पाया आहे त्याचे स्वरूप मग केवळ बौद्धिक राहत नाही; ते तर्काची दारे ओलांडून आत्म्याइतके खोल जाते आणि वेदनेच्या दर्शनाप्रमाणेच एकाच वेळी माणसाला उल्लसितही करते आणि गुदमरूनही टाकते. मराठीला अनोखी असणारी विनोदाची ही पातळी पहिल्यांदा पु. लं.नी गाठली. या पातळीवर स्थिर होणे त्यांना जमत नाही; किंबहुना हे करणे त्यांना मनापासून फारसे महत्त्वाचे वाटत नाही, अशी माझी तक्रार आहे. या आपल्या हक्काच्या वैभवासाठी जागेवर पाय रोवून घट्ट उभे राहण्याइतकी पु. ल. स्थिरताच दाखवायला तयार नाहीत. त्यामुळेच त्यांचा चौरसपणा त्यांचा शत्रू होईल की काय, व्यापकपणा कुंपण होईल की काय अशी मला भीती वाटते.

शिष्टाचाराच्या विळख्यातले गुदमरणे हाच विनोद

पु. लं. चा मराठीत विनोदकार म्हणून गौरव होत असताना त्या विनोदाचे हे स्वरूप प्रायः कुणी लक्षात घेत नाही. कुठलाही विनोदकार चमकदार बुद्धीचा आणि मिष्किल असतो. तसा बौद्धिक चमकदारपणा व मिष्किलपणा पु. लं.च्या जवळ आहे; पण कोल्हटकरांच्या विनोदाचा रोख अंधःश्रद्धांनी जखडलेल्या समाजाला परंपरांची हास्यास्पदता दाखविण्याकडे होता. एका दृष्टीने त्या विनोदाचे प्रयोजन पुढे नेणे असे होते. पु. लं. चा विनोद यापेक्षा निराळा आहे. पुढे

जाता जाता ज्या वेळी माणूस यंत्रच होऊ लागतो, त्याचे जीवन पोकळ होऊ लागते आणि निवडुंगाला कॅक्टस म्हणून कुंडीत जपण्याची व त्या आधारे आपली कलाप्रीती दाखवण्याची जेव्हा वेळ येते तेव्हा या माणसाला 'थोडे थांब, या पळण्याच्या घाईत सर्वस्वी पोकळ यंत्र आणि माणुसकीला पारखा होऊ नको' असे सांगावे लागते. पु. लं. च्या विनोदाला ह्यामुळे सनातनीपणाची झाक येते असाही आक्षेप कधी कधी ऐकू येतो; पण पुढे जाणे अगर थांबणे या दोन्हींचाही हेतू माणसाच्या स्वाभाविकपणाला असणारे अडथळे दूर करणे इतकाच आहे हे ध्यानात घेतल्यावर सनातनित्वाचा आक्षेप अनाटायी वाटू लागतो. पण खरे म्हणजे शिष्टाचारांच्या विळख्यात जे गुदमरणे आहे ते आक्रंदन पु. लं. च्या विनोदातून मिष्किलपणे साकार होत असते. याहीपेक्षा खोल जाण्याची शक्ती पु. लं. च्या ठिकाणी आहे. वेदनेच्या तळ्यावर मधूनच लाटा उसळ्याव्यात तसे त्यांच्या विनोदाचे स्वरूप काही ठिकाणी दिसते.

दुःखाचे चित्रण

असा लेखक दुःखाचे चित्रणही फार सामर्थ्याने करित असतो. यापूर्वी मराठीत हा चमत्कार गडकऱ्यांनी करून दाखविला आहे. उत्कट दुःख आणि हास्याचा खळखळाट सारख्याच सामर्थ्याने गडकऱ्यांच्या नाटकांतून दिसू लागतो. हा पाहून आपण फार तर असे म्हणू की गडकरी ढसढसा रडवू शकत होते आणि खदखदा हसवू शकत होते. दुःख आणि हसू यांचे प्रांत जीवनात इतके वेगळे नाहीत. ज्या ठिकाणी हसणे आणि रडणे या दोन्ही गोष्टी एकच होऊन जातात तिथे आपण जीवनाच्या आकलनात अधिक खोलवर जाऊन पोचलेलो असतो. कधी यातील हास्याचा पापुद्रा एकदम विरळ होऊन जातो आणि मग दुःखाचा सूक्ष्म पण उत्कट आविष्कार प्रभावीपणे जाणवू लागतो. व्यक्ती आणि वल्लीतील 'अन्तू बर्वा' सारखी व्यक्तिरेखा अशी आहे. या व्यक्तिरेखेचा आस्वाद घेताना आपण हसतो आहोत की विषण्ण होतो आहोत, भाबडे प्रेम पाहताना आपण हळुवार होत आहोत की अन्तू बर्वाची आविष्कारशैली पाहताना आपण 'सिनिकल' होत आहोत हे कळणेच कठीण होऊन जाते. हसता हसताच एकाक्षणी आपल्याला हे लक्षात येते की, आपण हसत नव्हतोच. आपण हा माणूस पाहून सुन्न होत होतो. अंतूची जीवनगाथा

ऐकत असताना कणवेचा एक थेंब डोळ्यांत जमू लागतो आणि आपल्या दारिद्र्यावरचे विदारक भाष्य जेव्हा अंतू सांगू लागतो त्या वेळी हा थेंब वाफ होऊन उडून जातो. 'व्यक्ती आणि वल्ली'तील सर्वच व्यक्तिरेखा वाचताना हा अनुभव येतो असे नाही, पण जे अंतू बर्व्यात साधले आहे ते इतरत्र बोटातून निसटून गेले ही जाणीव पु. लं.ना कितीदा असते हा खरा प्रश्न आहे. त्यांच्या 'सांत्वन' सारख्या एकांकिकेत विनोदाचा हा पापुद्रा अगदी विरविरीत दिसू लागतो आणि मग सर्व प्रतिष्ठा आणि सुख यांनी घेरलेल्या माणसाचे गुदमरून गेलेले दृष्य त्या ठिकाणी साकार होऊ लागते. 'सांत्वन' मधील चित्रण वेदनेच्या बाजूला थोडे अधिक झुकले आहे असे आपण म्हणू शकू. तर 'असा मी असा मी'तील चित्रण उथळ हास्याकडे फारच झुकले वा कलले आहे असे आपण म्हणू. अंतू बर्वा काही जणांना एकदम स्थूल वाटू शकेल. पु. लं.नी निर्माण केलेल्या कलाकृतींच्या यशापयशाविषयी मतभेद होऊ शकतील; पण या ठिकाणी सहानुभूतीच्या कवडशात थरथरणारा अश्रू हाच विनोद म्हणून उभा करण्याचा एक विलक्षण नाजूक प्रयोग घडतो आहे यावर फारसा मतभेद होणार नाही. अशा विनोदाचे आकलन प्रामुख्याने भावनिक असते व ते एकदम माणुसकीच्या गाभ्याजवळ नेते असा माझा मुद्दा आहे. पु. लं.नी केलेल्या या प्रयोगाकडे त्यांना विनोदकार म्हणताना फारसे लक्ष कधी जातच नाही.

तुझे आहे तुजपाशी

पु. लं. चा हा विनोद आपल्या सर्व राकट, बटबटीत, ओबडधोबड पण विलक्षण जिवंत स्वरूपात त्यांच्या 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकात साकार झाला आहे. मराठी टीकाकारांनी ह्या नाटकाचा वेध घेताना पुनः पुन्हा चक्कर खाल्ली आहे. विनोदी नाटक म्हणून या नाटकाकडे पाहू लागलो म्हणजे शेवटच्या अंकातील आचार्यांचे करुण निवेदन विलक्षण रसभंगकारक वाटू लागते आणि गंभीर नाटक म्हणून या नाटकाकडे पाहण्याची तर सोय नाही. कारण गंभीर नाटकातील पात्रे इथे कुठे शोधावीत? आरंभीच्या दोन अंकांत सतत उसळणारी हास्याची कारंजी या नाटकाला गंभीर म्हणून पाहूच देत नाहीत आणि मग पु. लं.च्या नाटकाकडे कसे पाहावे हेच समजू शकत नाही.

विनोदाच्या ठरीव पद्धतीने पाहायचे तर कुणीतरी हास्यास्पद ठरल्याशिवाय

विनोद कसा शक्य आहे ? या नाटकात हास्यास्पद कोण ठरतो हाच खरा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आमच्या ठरीव समजुतीप्रमाणे विनोदी पात्रांना जीवनाची प्रामाणिक, गंभीर व भरीव बैठक असू नये, या समजुतीला पहिला तडा गडकऱ्यांचे तळीराम हे पात्र देते. अकुंठित बुद्धिवैभव, प्रसंगावधान व सुसंगत भूमिका असणारे हे एक धारदार व अश्रद्ध पात्र आहे. आपल्या घोर अश्रद्धेमुळे तळीराम जीवनातील मूल्यांनाच पारखा होऊन गेला आहे, पण पु. लं. चा आचार्य किंवा काकाजी यांची जडणघडण यापेक्षा निराळी आहे.

आचार्य

आचार्य या पात्राविषयी आपण फार तर असे म्हणू शकू की, हा माणूस संयमाच्या आणि वैराग्याच्या कठोर कल्पनांच्यामुळे जीवनातील रसिकतेला पारखा झालेला आहे. पण आचार्यांच्याही जीवनाला स्वेच्छापूर्वक स्वीकारलेल्या वैराग्याची, त्यागाची व चारित्र्याची पार्श्वभूमी आहे. आचार्य आणि त्यांची जीवनदृष्टी कुणाला चुकीची वाटेल, पण ती उथळ खासच नाही. हा माणूस ढोंगी, अप्रामाणिक असा नाही. जाणीवपूर्वक स्वीकारलेल्या मूल्यांचे ओझे कधी कधी याला पेलत नाही. चारित्र्याच्या प्रवाहात पोहताना कधी कधी हात थकतात आणि मग कुठे तरी विरंगुळ्याचा काठ धरावा असे वाटू लागते. कारण आचार्य हाही तुमच्या-आमच्यासारखा हाडामासांचा माणूस आहे. ज्याच्याजवळ पुरुषत्वच नाही अशा तृतीय प्रकृतीच्या माणसाचे ब्रह्मचर्य कदाचित बिनधोक असेल, पण उसळणारे तारुण्य देशाच्या चरणी अर्पण करण्यासाठी ज्यांनी स्वतःला वैराग्याच्या पिंजऱ्यात अडकून धरले त्यांचे जीवन हा एक सतत चालणारा संघर्ष असतो. कधी कधी ओझे वाटणारे हे मोठेपण फेकून देऊन माणूस एक सामान्य मानव म्हणून मोकळा श्वास घेण्यासाठी धडपडतो आणि पुन्हा दुप्पट जोराने स्वतःला कोंडून घेतो. मागे पडू नये म्हणून कुठल्यातरी धडपडीचे तंत्र मागे लावून घेतो. आचार्यांच्या शैलीत असणारा इतरांच्या विषयीच्या तुच्छतेचा दर्प आणि त्याचा चाललेला नियमांचा आग्रह हा खरोखरी आतून कोसळत आलेले स्वतःचे दुबळे व्यक्तिमत्त्वच झाकण्याचा प्रयत्न आहे. या नाटकातील विनोदाचा एक खांब इतका कर्मनिष्ठ, त्यागी आणि तरीही अनुकंपनीय आहे.

काकाजी

आणि ताणाचा दुसरा खांब काकाजी कसा आहे ? काकाजीच्या ठिकाणी रसिकता आहे याचा अर्थ तो उथळ आहे असा नाही. जीवनातील आनंद आणि दुःख यांची आकंठ चव चाखीत हा माणूस आपल्या तृप्तीत स्थिर झालेला आहे. तृप्त व्यक्तित्वाचा दिलदारपणा, उदार समंजसपणा हा त्यांचा व्यक्तिमत्त्वाचा एक भाग आहे, नव्हे, गाभा आहे. म्हणून जीवनातील भीषण अगर गंभीर वास्तवाला तो पारखा नाही. सुरांच्या मस्तीत रंगलेल्या गायिका प्राणाचे भय गुंडाळून ठेवून नृपांचा अक्हेर करू शकतात, हा कलास्वादाचा बेभान गंभीरपणा काकाजीने ओळखला आहे. शिकार करताना दहांचा पोशिंदा काळवीट जेव्हा कोसळून खाली पडतो, त्या काळवीटाला शिंगांचा आधार देऊन उभे करणाऱ्या हरिणींची एकनिष्ठ प्रीती आणि तिची व्यर्थता याचा विद्ध करणारा अनुभव काकाजीने घेतला आहे. जीवनाचा प्रामाणिकपणे आस्वाद घेता घेता मोह आणि लिप्ताळा या क्षुद्रत्वाच्या पलीकडे गेलेला माणूस म्हणजे काकाजी. सर्व षोक करून विरक्त झालेला प्रसन्न, समाधानी, तटस्थ साक्षी असणारा आणि तरीही सर्वांच्यावर मायेची पाखर घालणारा असा हा माणूस आहे. स्थितप्रज्ञ कसा असतो ह्या प्रश्नाला काकाजी उत्तर देतो, “स्थितप्रज्ञ हा त्या समोरच्या गाढवासारखा असतो. नीती-अनीतीला पारखा जनावरही असतो.” पण नीती-अनीती व्यापून त्याच्या पलीकडे गेलेला माणूस कसा असतो ? काकाजीने कबूल केले नाही; पण तो काकाजीसारखा असतो. विनोदाचा दुसरा खांब इतका भव्य आणि उदार आहे.

उषा आणि गीता

उरलेल्या नाटकात उषा आणि गीता यांची कहाणी म्हणजे पुन्हा दुःखाचीच कहाणी आहे. एकीने ध्येयवादित्वाच्या कल्पनेने दुःख स्वतःवर लादलेले आहे, दुसरीवर देशभक्ताची मुलगी म्हणून ते लादण्यात आले आहे. या नाटकात स्वाभाविक प्रवृत्तींच्या विरुद्ध उषा आणि आचार्य स्वतःच्याच विरुद्ध झगडतात. गीता तिच्यावर लादण्यात आलेल्या चौकटीतून डोके वर काढण्यासाठी झटते आणि ज्या वेळी काकाजीच्या रूपाने साकार झालेल्या समृद्ध जीवनाच्या सार्वभौमत्वासमोर सारी पत्रे नत होतात त्या वेळी काकाजी सांगतात, “आम्ही आज सूत काढले. यार त्यातही मजा असतो.” आपले करुण निवेदन देताना

अश्रूत विरघळलेला आचार्य याला शेवटी काकाजीच्या कवेतच आश्रय मिळतो.

विनोदी नाटक - गंभीर कथानक

‘तुझे आहे तुजपाशी’ या तुफान विनोदी नाटकाचे कथानक इतके गंभीर आहे. मानवतेने निर्माण केलेली मूल्ये हीच ज्या वेळी माणुसकीला पारखी करणारी चौकट ठरू लागतात त्या वेळी माणसाचे माणूसपण निर्माण करणारी मूल्ये आणि माणूसपण यांचाच झगडा सुरू होतो. ध्येयवाद, त्याग, वैराग्य, चारित्र्य, प्रामाणिकपणा या बाबी व्यर्थ आहेत असे कुणीच म्हणणार नाहीत; पण हसत हसत फासावर चढणाऱ्याने हे समजून घेतले पाहिजे की त्याचे हे अमानुष बलिदान इतरांचा मानवीपणा विकसित करण्यासाठी, सुरक्षित ठेवण्यासाठी असते. या विनोदी नाटकातील अत्यंत गंभीर असणारी अशी ही समस्या आहे आणि तरीही हे नाटक विनोदी म्हणून यशस्वी होते. हे नाटक पाहताना पुनः पुन्हा विचारला पाहिजे तो प्रश्न हा की इथे आपण कशाला हसतो आहे? देशातील चव्वेचाळीस कोटी लोकांना अंगरखा मिळाल्याखेरीज मी अंगरखा घालणार नाही या अट्टहासाने अर्धनग्न राहणाऱ्या गांधींच्या भावडेपणाला आपण हसतो आहोत काय? तसे असेल तर जीवनाला प्रेरक ठरलेल्या सर्वच महात्म्यांत थोडाफार अतिरेक आढळतो. गतीच्या मूलस्रोतालाच आपणाला हास्यास्पद ठरवावे लागेल. खरी गोष्ट अशी आहे की हे नाटक पाहत असताना एकाच वेळी आपण हसत आहोत आणि अंतर्मुख होत आहोत हे लक्षात येते. एकाच वेळी आचार्यांच्याबद्दल आपल्या मनात राग आणि कीव, आदर आणि तुच्छता उसळत असतात. मानवी जीवनातील मूलभूत समस्येला हात घालणारे, पात्रांचा गंभीर सहानुभूतीपूर्वक उठाव करणारे, कारुण्य आणि वेदना ह्यांत चिंब भिजलेले, माणसांना हास्यास्पद न करणारे, तरीही तुफान विनोदी म्हणून गाजणारे इतके भावस्पर्शी नाटक निदान मराठीत तरी दुसरे कोणते दाखवावे?

गंभीर शोकांतिका मराठीत आहेत. फार्स आणि खळाळणारा विनोद मराठीत आहे, पण कारुण्य ज्या ठिकाणी स्वतःच्या दर्शनाने एकाच ठिकाणी, क्षणी ओठांवर स्मित आणि डोळ्यांत आसू उभे करील हा विनोद इथेच आहे. या नाटकातील पु. लं.च्या विनोदाची जात ही अशी आहे. ही कलाकृती निर्दोष आहे असे नाही. उलट ती मांडणीत राकट व ओबडधोबड आहे, पण म्हणूनच तिच्यात

जिवंत मोकळेपणा आहे.

एक विनोदी लेखक म्हणून पु. लं.च्या कडे पाहताना जे जाणवते ते हे की त्यांच्या या विनोदाच्या रूपाने मराठी विनोद बौद्धिक व स्थळ-काळ विशिष्ट पातळी ओलांडून किती तरी पुढे व खोल जात आहे, पण अशी काही ठिकाणे सोडली म्हणजे वाटते हे आपले वैशिष्ट्य आहे अशी सुजाण जाणीव पु. लं.ना नेमकी झालेली आहे काय ? की ते हसवण्याचा माझा धंदा इतकीच आपली पातळी समजतात ? त्यांच्या ठिकाणी असणाऱ्या प्रतिभेची जात ज्या नव्या वाटेकडे त्यांना खेचते आहे ती नवी वाट मळविण्यासाठी आज पु. लं. नी निर्माण केलेले स्वतःच्या चौरसपणाचे आवर्त थोडे ओलांडले पाहिजे.

*

तुझे आहे तुजपाशी

पु. ल. देशपांडे ह्यांचे 'तुझे आहे तुजपाशी' हे नाटक म्हणजे मराठी रंगभूमीवरील एक आश्चर्यकारक नाटक म्हटले पाहिजे. स्वतः पु. लं. ना आपल्या नाटकातील सरस-नीरस ठरविता येणे कठीणच मानले पाहिजे. एखाद्या आईला अपत्यांचा मोह असतो तसा लेखकाला आपल्या पिलावळीचा मोह असतो आणि ह्या पिलांच्यापैकी सामान्यपणे दुर्लक्षित होणाऱ्या अपत्यावर आईची माया जास्त असते. जी कलाकृती लोकप्रिय आहे तिला तर सर्वमान्यता मिळालेलीच असते. म्हणून लेखक दुसऱ्याच कुठल्यातरी कलाकृतीकडे आपली आवडती म्हणून बोट दाखविण्याचा धोका असतो. स्वतः पु. लं. ना त्यांच्या नाटकांच्यापैकी सर्वांत आवडते नाटक कोणते असे विचारले तर त्याचे उत्तर ते काय देतील हे सांगता येत नाही, पण प्रेक्षकांनी आणि रसिकांनी आपला कौल 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाच्या बाजूने दिलेला आहे. लोकप्रियतेचा हा कौल पु. लं. च्या बाजूने पडला तसा प्रतिष्ठा व मान्यतेचाही त्यांच्या बाजूनेच कौल पडलेला आहे. आधुनिक मराठी नाटकांपैकी अत्यंत लोकप्रिय असे हे नाटक मानलं पाहिजे.

इ.स. १९४० च्या नंतर व्यावसायिक रंगभूमी अशी महाराष्ट्रात फारशी शिल्लकच राहिलेली नव्हती. तुरळक जी मंडळी व्यावसायिक रंगभूमीवर होती, त्यांनाही ह्या व्यवसायाचा जवळपास शेवट होत आहे हे जाणवलेले होते. तरीसुद्धा नाटकांचे वेड गाढ होते त्यामुळे नाटक जगविण्याचा प्रयत्न चालू होता. इ.स. १९५० नंतर ह्या हौशी रंगभूमीला नव्याने उत्साहाचे उधाण आले. बोलताना आपण नवीन कालखंड इ.स. १९४५ पासून टाकतो. दुसरे महायुद्ध

त्या साली संपले हे जरी खरे असले तरी त्यामुळे एकाएकी नवीन कार्यक्रमाला आरंभ होऊ शकत नाही. ४६, ४७ आणि ४८ ही तीन वर्षे अत्यंत अस्थिरतेची, उद्वेगाची आणि मनस्तापाची गेली. नाटकासारख्या सार्वजनिक कलेला हे वातावरण मोठे सोयीस्कर नव्हते. ह्यानंतर पुन्हा एकदा नव्या जोमाने नाटक उभे करण्यास आरंभ झाला. हौशी मंडळींनीच ह्या कामी पुढाकार घ्यावा हे स्वाभाविक होते कारण व्यावसायिक रंगभूमी थकलेलीच होती. ह्या धडपडीत मुंबई मराठी साहित्य संघाचा वाटा फार मोठा आहे. त्या हौशी व्यासपीठावरूनच अनेक प्रयोग झाले. ह्या प्रयोगांचे पु. ल. हेही भागीदार होते. 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग साहित्यसंघाने केला. मुंबई मराठी साहित्यसंघाने ह्या नाटकाचा जेवढा देखणा प्रयोग सादर केला होता, तितका देखणा प्रयोग पुन्हा कधी कुणाला सादर करता आला नाही.

हौशी रंगभूमी

हौशी रंगभूमीचे एक सामर्थ्य असते. कारण ही रंगभूमी नफ्या-तोट्याकडे दुर्लक्ष करून चिकाटीने प्रयत्न चालू ठेवू शकते. शिवाय हीच रंगभूमी निरनिराळे प्रयोगही करू शकते. पण हौशी रंगभूमीला एक मर्यादा असते. प्रेक्षकांच्या समोर तुम्ही जे प्रयोग सादर करणार, त्यांना जर व्यापक प्रतिसाद मिळत नसेल तर हौशी रंगभूमीला सुद्धा दहा-वीस प्रयोग करून त्या नाटकाचा निरोप घेणे भाग असते. ज्या वेळी हौशी रंगभूमीवर प्रचंड व्यावहारिक यश मिळविणारे नवे नाटक उदयाला येते, त्या वेळी हीच हौशी रंगभूमी व्यावसायिक रंगभूमीच्या पुनर्व्यवस्थापनाची वाट मोकळी करून देते. 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाच्यामुळे व त्याच्या प्रचंड लोकप्रियतेमुळे हा योग आला. नव्या व्यावसायिक रंगभूमीचा जन्म कुण्याही एका नाटकामुळे अगर एका नाटककारामुळे घडलेला आहे, असे मला म्हणावयाचे नाही. पण ज्या वेळी आपण नव्या व्यावसायिक रंगभूमीच्या जन्माला कारण ठरणारे घटक शोधू त्या वेळी नवे नाटक हा एक घटक असतो, असे आपल्याला मानावे लागते आणि अशा नाटकांची मोजदाद आपण करू लागलो तर त्यात ह्या नाटकाचे स्थान अत्यंत गौरवाने घ्यावे लागेल. नाटकांच्याविना व्यावसायिक रंगभूमी उभी राहत नसते. अनेक अर्थानी पु. लं. चे हे नाटक एक नवे नाटक आहे.

तप्त वातावरणात शीतल शिडकावा

एका तप्त अशा वातावरणात ह्या नाटकाचा प्रयोग झालेला आहे. मुंबई मराठी साहित्यसंघाने ५७ सालच्या प्रजासत्ताक दिनानिमित्त जेव्हा ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग सादर केला. तेव्हा सर्व महाराष्ट्राचे वातावरण उग्र आणि संतप्त होते. मुंबईत तर संताप शिगेला पोहचल्यासारखा दिसत होता. हा संयुक्त महाराष्ट्राच्या आंदोलनाचा एक संतप्त काळ आहे. राज्य पुनर्रचना मंडळाचा अहवाल प्रकाशित झाल्यापासून महाराष्ट्रातले वातावरण तापलेलेच होते. ह्यातच मुंबईच्या बेछूट गोळीबाराचे प्रकरण घडून गेलेले होते. नवे द्वैभाषिक अस्तित्वात आणून यशवंतराव चव्हाणांच्या नेतृत्वाखाली नव्या निवडणुकीला काँग्रेस सिद्ध झालेली होती. शंकरराव देव आणि भाऊसाहेब हिरे ह्यांच्या नेतृत्वाचा अस्त झालेला होता. ५७ च्या निवडणुका तीन आठवड्यांवर येऊन पोहचल्या होत्या. ह्या निवडणुकांतच पश्चिम महाराष्ट्रात आणि मुंबईत काँग्रेसचे पानिपत झाले. ह्या पार्श्वभूमीवर पु. लं. चे नाटक आपण पाहू लागलो तर भोवतालच्या प्रक्षुब्ध आणि संतप्त वातावरणाचा ह्या नाटकावर काहीही परिणाम झालेला नाही असे दिसून येते.

जीवनात चालू असणाऱ्या संघर्षाच्याविषयी पु. ल. देशपांडे हे जर उदासीन असते, त्यांनी जर जीवनातल्या संघर्षाकडे पाठ फिरवून अंतर्मनाचे कप्पे-चोरकप्पे उघडून पाहिले, ह्यात रस घेतला असता आणि मग भोवतालच्या प्रश्नांना त्यांचे नाटक उदासीन राहिले असते तर मग त्या घटनेचा उलगडा करता येणे फार सोपे गेले असते. पु. ल. देशपांडे हे समीक्षक म्हणून प्रसिद्ध नसल्यामुळे त्यांच्या लिखाणातून त्यांची भूमिका कलावादी आहे की जीवनवादी आहे हे सांगणे सोपे काम नाही, पण असे समीक्षणात्मक लिखाण सोडून आपण सरळ त्यांच्या ललित वाङ्मयाकडे वळलो तर असे दिसते की, हे वाङ्मय आग्रही बोधवाद्यांचे, प्रचारवाद्यांचे वाङ्मय नाही, पण हे जीवनवाद्यांचे वाङ्मय आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकातसुद्धा जो प्रश्न उपस्थित झालेला आहे तो जीवनमूल्याचाच प्रश्न आहे. आपल्या वाङ्मयकृतीत जीवनमूल्यांचे प्रश्न उपस्थित करणाऱ्या कलावंताने भोवतालच्या परिस्थितीविषयी उदासीन असावे हे थोडे चमत्कारिक दिसते, पण त्यात एक संगती आहे.

औदार्य आणि समंजसपणा

पु. ल. देशपांडे हे महाराष्ट्रातले प्रसिद्ध विनोदी लेखक असले तरी ते लढाऊ लेखक नाहीत. आचार्य अत्रे हेही विनोदी लेखकच होते, पण आपली हत्यारे घेऊन जणू ते नेहमीच रणमैदानावर उभे होते. लढण्यासाठी कारणे असतील तर मग अत्रे धुमश्चक्रीच्या ऐन मध्यावर उभे असत आणि अशी कारणे नसली तरी त्यांना कारणे निर्माण करणे भाग असे. पु. लं. च्या विनोदाचे स्वरूप असे नाही. त्यांना काही चांगले दिसत नाही आणि ते उचलून धरावेसे वाटत नाही असा ह्याचा अर्थ नव्हे. ते चांगल्याला उचलून धरतातच, जे वाईट दिसेल त्याचा निषेध करतातच, पण त्यांची भूमिका नेहमी समजून घेण्याची, समजावून देण्याची राहिली. औदार्य आणि समंजसपणा हा पु. लं.चा विनोदाचा भाग आहे. हीच एक विलक्षण बाब आहे. अशा पिंडांच्या कलावंतांना समोर उभे असणाऱ्या वर्तमानकालीन संघर्षापेक्षा मानवी जीवनातील चिरंतन संघर्ष अधिक महत्त्वाचे वाटावेत हेच जास्त स्वाभाविक आहे. पु. लं.च्या कलाकृतींचे स्वरूप जीवनवादी असले तरी ते अशा सार्वकालिक प्रश्नांचा विचार करणारे आहे. ह्यामुळेच तापलेल्या वातावरणात 'तुझे आहे तुजपाशी' सारख्या नाटकाचा जन्म होऊ शकतो.

ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग पाहण्याचा योग मला इ.स. १९५८ साली आला. त्या वेळी नाटक पुरेसे लोकप्रिय होते. धमाल विनोदी आणि कमाल लोकप्रिय असे नाटक आपण पाहावयास जातो आहो असे गृहित धरूनच मी नाट्यप्रयोगास गेलो होतो आणि सर्वांच्याप्रमाणे हसतखिदळतच ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग मी पाहिलेला आहे. हा प्रयोग पाहताना जे मला प्रथम जाणवलं नाही ते प्रयोग पाहून झाल्यानंतर जाणवलं. त्यानंतर एक-दोन वेळा ह्या नाटकाचा प्रयोग पाहण्याचा मला योग आला त्या वेळी तर माझ्या मनाचा गोंधळ हा अधिकच वाढला. लिखित स्वरूपातील नाटक तर अनेक वेळेला मला वाचावे लागले आणि दर वेळी माझ्या हे लक्षात आले की आपण गुंतागुंतीचे एक नाटक पाहतो आहो. त्याची रचना जशी वाटते तशी सोपी नाही. ह्या नाटकातील सोपेपणाच्यामागे एक गुंतागुंत आणि खेळकरपणाच्यामागे एक उदास गांभीर्य भरलेलं आहे. त्या गांभीर्याचा स्वीकार केल्याशिवाय ह्या

नाटकातील खेळकरपणा नीटसा समजू शकेल असे वाटत नाही.

रचनातंत्र

रचनातंत्राच्या दृष्टीने पाहिले तर हे नाटक तीन अंकी नाटक आहे. अनेक प्रवेश असणारा एकेक अंक आणि असे पाच अंक हे ह्या नाटकाचे स्वरूप नाही. आपल्याला पाचअंकी नाटक लिहायचे नाही, नव्या नाट्यतंत्राला अनुसरून आपल्याला तीन अंकी नाटक लिहायचे आहे असे काही नाटककार ठरवतात आणि त्यांना आपल्या नाट्यवस्तूची मांडणी तीन अंकांत करता येत नाही. मग ते फिरत्या रंगमंचाचा आश्रय घेऊन प्रत्येक अंकात दोन प्रवेश तरी टाकतात, नाही तर तिसऱ्या अंकाचे प्रवेश पहिला, प्रवेश दुसरा असे दोन भाग करतात. नाट्याच्या मांडणीच्या दृष्टीने पु. लं.ना असे काही करावे लागले नाही. त्यांनी सरळ एकप्रवेशी तीन अंक घेतलेले आहेत. ह्या अंकांच्या मध्ये फारसे अंतरही नाही. पहिल्या अंकाच्या आरंभापासून शेवटच्या अंकाच्या समाप्तीपर्यंत असे सर्व मिळून कथानक एक महिन्याच्या आत आटोपणारे आहे आणि तीनही अंक एकाच ठिकाणी म्हणजे इंदूरच्या देवासकर वाड्याच्या दिवाणखान्यात घडणारे आहेत. फारशा घटना नाहीत. फारसे प्रसंग नाहीत. स्थळांच्यामध्ये बदल नाहीत असे हे तीन अंकी नाटक आहे. असल्या प्रकारची रचना असणाऱ्या नाटकांच्याकडे नवे नाटक म्हणून पाहणे आवश्यक आहे.

हा प्रश्न केवळ नाटक पाचअंकी आहे की तीनअंकी आहे असा नाही. तीनअंकी नाटकसुद्धा घटनाप्रधान नाटक असू शकते. त्याही नाटकात अनपेक्षित योगायोग आणि कलाटण्यांना महत्त्व असू शकते. हा प्रश्न कथावस्तूच्या नुसत्या मांडणीचा नसून ह्या कथावस्तूच्या प्रकृतीचा आणि जातीचाही आहे. काही घडणे ह्याला महत्त्व न देता जे वृत्तीचे संघर्ष निर्माण होतात त्यावर लक्ष केंद्रित करणारी नाटके नव्या नाट्यतंत्राला अधिक जवळची म्हटली पाहिजेत. मग ह्या नाट्यतंत्राचे नाव कोणत्या पाश्चात्याच्या आधारे द्यायचे हा प्रश्न निराळा आहे आणि ह्या नाटकात अतिशय दक्षतेने कोणताही शेवट घडलेला दाखविण्याचे नाटककाराने टाळलेले आहे. गीता आणि श्याम ह्यांचे प्रेमप्रकरण नाटककार तसेच अर्ध्यावर सोडून देतो. ह्या दोन प्रेमिकांच्या प्रेमाचा शेवट कसा होतो ह्यात नाटककाराला रस नाही. डॉ. सतीश आणि उषा ह्यांचेही प्रेमप्रकरण तसेच

अर्धवट सोडून देण्यात आलेले आहे. त्याचाही शेवट काय होतो ह्यात नाटककाराला रस नाही. प्रमुख प्रवृत्तीचे प्रतिनिधी म्हणून एकमेकांच्या विरोधात उभे राहिलेले काकाजी आणि आचार्य ह्यांच्यात तरी कुणाच्या भूमिकेचा निर्णायक विजय होतो असे सांगण्यास नाटकात जागा नाही. प्रेक्षकांना काहीही वाटो, प्रत्यक्षात आचार्यांनी जे सांगितले आहे ते हे की 'माझ्या जीवनाचा क्रम असाच चालणार आहे. कुणी ऐको अगर न ऐको मला एकट्याला असेच चालत गेले पाहिजे.' हे काही कुणाच्या निर्णायक पाडावाचे लक्षण म्हणता येणार नाही.

अर्धविरामावर थांबणारे कथानक

पु. ल. देशपांडे एक प्रश्न आपल्यासमोर उभा करतात. त्यांच्या पद्धतीनुसार अनेक बाजूंनी हा प्रश्न ते आपल्याला दाखवतात आणि प्रश्नांचे निर्णायक उत्तर न देता आपला कल दाखवून ते थांबतात. कथानक तसेच अर्धवट एका अर्धविरामावर येऊन थांबते आणि समस्या आपली गुंतागुंत दाखवून थांबते ह्यापलीकडे निर्णायक असे पु. ल. काहीच सांगत नाहीत. फक्त ते एका गांधीयांच्या पातळीवर नेऊन प्रेक्षकांना अंतर्मुख होण्याची संधी तेवढी उपलब्ध करून देतात. हे स्वरूपच नव्या नाटकांचे आहे. जुन्या नाटकांचे नाही. आधुनिक काळात जुन्या धर्तीची नाटके खूपच लिहिली जातात. स्वतःला नवनाट्याचे पुरस्कर्ते मानणारे लोकही कुणाचे तरी मृत्यू घडवून आणून प्रश्नच सोडविता येतात काय ह्याचा विचार सतत करताना दिसतात. मानवी जीवनातील समस्या व्यक्तींच्या जीवनात निर्माण होतात, पण त्या वैयक्तिक नसतात. समस्यांचे स्वरूप व्यापक असते. व्यक्तींच्या जीवनात कधी ह्या समस्या सुटतात, कधी मृत्यू समस्यांच्यापासून त्या व्यक्तींची सुटका करतो. तरीही मानवी जीवनात ह्या समस्या तशाच शिल्लक राहिलेल्या असतात. त्यांची सोपी उत्तरे हुडकण्यापेक्षा त्यांची गुंतागुंत समजून घेणे हे अधिक महत्त्वाचे काम असते. पु. लं.ना स्वतःचे कल आहेत, पण त्यांची निर्णायक उत्तरे नाहीत आणि अशा ठिकाणी निर्णायक उत्तरे नसतात ही गोष्ट समजावून घेणे हेच जास्त महत्त्वाचे असते.

गांधीवादाचे विडंबन ?

'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाचा पहिला प्रयोग मी पाहण्यास गेलो त्या वेळी मी दोन बाबी गृहित धरलेल्या होत्या. त्याहीनंतर अनेक वेळेला अनेकांच्या

बोलण्यात ह्या दोन बाबी असलेल्या आहेत. पहिली बाब म्हणजे हे नाटक ही एक खेळकर गृखात्मिका आहे. दुसरी म्हणजे ह्या नाटकात गांधीवादाची कुचेष्टा आणि टिंगल आहे. महाराष्ट्रातील अकर्त्या, बुद्धिवादी वर्गाला गांधीवाद ही नेहमीच गमतीची व चेष्टेची गोष्ट वाटली. त्यांनी आपल्या स्वतःच्या गटात पु. ल. देशपांड्यांचा समावेश करावा ही गोष्ट स्वाभाविक आहे. ५८ साली जेव्हा मी हे नाटक प्रथम पाहिले तेव्हा अजून संयुक्त महाराष्ट्र अस्तित्वात आलेला नव्हता. विशेष घटनांच्यामुळे माझ्याही मनात गांधीवाद्यांच्याविषयी तीव्र राग होता तेव्हा गांधीवादाची चेष्टा आपण तर पाहावीच, पण आपल्या काही गांधीवादी मित्रांनाही मुद्दाम हा विडंबनाचा प्रकार नेऊन दाखवावा असे ठरवून मी नाट्यप्रयोगाला गेलो होतो.

नाटकाचा पहिला प्रयोग रंगदार होता. आम्हीही समरस होऊन नाटक पाहिले, पण त्यात गांधीवादाची चेष्टा कुठे आहे हे त्या वेळी माझ्या नीटसे लक्षात आले नाही. अजूनही पुष्कळदा जेव्हा आमचे मित्र ह्या नाटकात गांधीवादाचा उपहास आहे म्हणून सांगतात तेव्हा मी त्यांना हाच प्रश्न विचारीत असतो. ह्या इतक्या दिवसांत कुणी जाणता माणूस मला ह्या प्रश्नाचे उत्तर देणारा सापडला नाही. पण सर्वांना ह्या नाटकात गांधीवादाचा परिहास जाणवतो, आपल्याला मात्र तो जाणवत नाही, ह्याची कारणे शोधण्याचा मी नेहमीच प्रयत्न केला. एक तत्त्वज्ञान म्हणून सर्वोदय दर्शन हे मला मान्य नसले तरी त्या दर्शनाचे म्हणणे काय आहे इतकं मला माहित आहेच. सर्वोदयाने उपस्थित केलेल्या तात्त्विक प्रश्नांची चेष्टा-कुचेष्टा मला ह्या नाटकात कुठेच आठवली नाही.

गांधीवाद्यांनी नेहमीच गांधीवाद हे माणसाचे आणि हे माणसांच्यासाठी असणारे असे तत्त्वज्ञान मानले. त्यामुळे ह्या तत्त्वज्ञानात जनावरांच्या हृदयपरिवर्तनाचा प्रश्न कधी उपस्थित होत नाही. गांधीवाद्यांनी शत्रूवर प्रेम करा व आत्मक्लेशाने त्यांचे हृदयपरिवर्तन करा असे सांगितले हे खरे आहे आणि शत्रूंचे हृदयपरिवर्तन करता येईल की नाही ह्याविषयी अनेकांच्या मनात व माझ्याही मनात शंका आहेत, ह्यात वाद नाही; पण सोबतच गांधीवाद ही अन्यायाविरुद्ध आत्मबलिदानपूर्वक उभे राहण्याची आणि प्रतिकाराची प्रतिक्रिया होती. ही अन्यायाच्याविरुद्ध सातत्याने करावयाचा प्रतिकार ही सत्याग्रहाची कल्पना आहे. ह्या नाटकात सत्याग्रहाचा प्रश्नही येत नाही. कुणी सत्याग्रह

करीतही नाही, म्हणून सत्याग्रह करणाऱ्यांचा विजय होत नाही तशी फजिती होत नाही. आणि गांधीवाद हे ग्रामप्रधान अर्थरचनेचे तत्त्वज्ञान आहे. मोठ्या यंत्रांना सर्वोदयवाद्यांचा विरोध आहे. हाही मुद्दा ह्या नाटकात उपस्थित होत नाही. सर्वोदय-दर्शनाचा एकही तात्त्विक मुद्दा ह्या नाटकात उपस्थित झालेला नाही, परिहास-विषय झालेला नाही म्हणून मग गांधीवादाचे विडंबन म्हणून हे नाटक असफल झाले आहे असे म्हणावे काय ?

माझ्या वैयक्तिक जीवनाला काही निराळी पार्श्वभूमी असल्यामुळे गांधीवाद्यांचे जीवन मी जवळून पाहिलेले आहे. हैद्राबाद संस्थानचे प्रसिद्ध राजकीय नेते कै. स्वामी रामानंदतीर्थ ह्यांच्याशी माझा चांगला परिचय होता. विनोबाजींचे शिष्य अच्युतभाई देशपांडे ह्यांनाही मी ओळखतो. महाराष्ट्रात गांधीवादी म्हणून आचार्य विनोबा भावे, अण्णा पटवर्धन, अण्णासाहेब सहस्रबुद्धे, पूज्य बाबा आमटे, दादा धर्माधिकारी, आचार्य भागवत, शंकरराव देव ही माणसे ओळखली जात. महाराष्ट्रीय असलेले, पण महाराष्ट्रात वास्तव्य नसलेले काका कालेलकर हेही प्रसिद्ध गांधीवादी आहेत. ह्यातील प्रत्येक गांधीवाद्याची लकब आणि तऱ्हा निराळी आहे. त्यांच्यात गुणदोष नाहीत अशातला भाग नाही. उलट काही गांधीवादी नेत्यांच्या ठिकाणी एक चमत्कारिक असा भोळसरपणाही दिसतो.

ह्या भोळसरपणाची एक गमतीदार हकीकत सांगण्याजोगी आहे. आमच्या महाविद्यालयात मामा वरेरकरांचे 'हाच मुलाचा बाप' हे नाटक स्नेहसंमेलनानिमित्त बसविलेले होते. ही बातमी ज्या वेळी स्वामीजींना कळली त्या वेळी त्यांनी ह्या घटनेविषयी तीव्र नापसंती व्यक्त केली. हा एक आमच्यासाठी गमतीचा विषय होता. स्वामीजींना हे नाटक मामा वरेरकरांचे आहे ह्याचीही कल्पना नव्हती. ह्या नाटकाचा विषय काय आहे हेही त्यांना माहीत नव्हते, पण त्यांनी अंदाज केला होता. त्यांच्या अंदाजानुसार एक मूल आहे आणि त्याचा बाप कोण ह्याचा ह्या नाटकात शोध चालू आहे. मुलाची आई निरनिराळ्या पुरुषांच्याकडे आपल्या मुलाचा हा बाप आहे म्हणून बोट दाखवते, लोक नाकारतात. शेवटी खरा बाप सापडतो. अशी नाटकाच्या कथानकाच्याविषयी स्वामीजींची कल्पना होती. प्रसिद्ध काँग्रेस कार्यकर्ते मामा वरेरकर ह्यांचे हे हुंड्याच्या विरोधी नाटक आहे ही गोष्ट स्वामीजींना जेव्हा

कळली तेव्हा स्वामीजी म्हणाले, “वरेरकरांनी जनतेची दिशाभूल होईल असे नाव द्यायला नको होते.” तेव्हा स्वामीजींच्या हे निदर्शनाला आणून द्यावे लागले की नाटक पाहणाऱ्या जनतेची कोणतीही दिशाभूल झालेली नाही. नाटक न पाहणाऱ्या व्यक्तीची अनुमाने चुकलेली आहेत.

गांधीवाद्यांच्या अशा अनेक बाबी सांगता येतील. त्यांची राजकीय मतेसुद्धा काही आपल्याला पटतील, काही पटणार नाहीत, पण म्हणून सर्व गांधीवादी इतरांच्या छळात आनंद मानणारे आहेत असा भ्रम करून घेण्याचे कारण नाही. आपल्या डोक्यातील पहिला भ्रम हा आहे की गांधीवादी काव्याचे, सौंदर्याचे आणि सौजन्याचे शत्रू असतात. सर्व प्रसिद्ध गांधीवादी निसर्गसौंदर्याचे अत्यंत चाहते आहेत. आचार्य भागवत तर रवींद्रनाथ टागोर आणि खलील जिब्रान ह्या महाकवींच्या काव्याचे फार मोठे चाहते आणि भाष्यकार होते. आणि सामान्यपणे गांधीवादी कार्यकर्ते व्रतबद्ध जीवन जगतात. त्यामुळे त्यांनी स्वतःवर बंधने लादून घेतलेली असतात, पण आपल्यापासून इतरांना उपसर्ग होऊ नये, झाली तर आपली इतरांना मदत व्हावी हे पाहण्यात ते दक्ष असतात. काही गांधीवादी तर असे आहेत की ते शेकडो कुटुंबांच्यामध्ये त्या घरातले एकच म्हणून होऊन गेलेले असतात. त्यांचे आगमन हा गृहिणीला माहेरचा वडीलधारा माणूस आल्यासारखा दिलासा असतो आणि मुलेबाळे त्यांच्याभोवती खेळत असतात. माझ्या पाहण्यात असे एक सर्वोदयवादी कार्यकर्ते आहेत की, त्यांनी आपल्या सहकाऱ्यांच्या पत्नीचे पहिले मूल आणि दुसरे मूल ह्यात वर्षांचेच अंतर आहे म्हणून संभाळण्यासाठी वडील मूलच स्वतःकडे ठेवून घेतले. तीन-चार वर्षे मोठ्या लाडात आनंदाने हे मूल वाढवले आणि आई-बापाला पाच वर्षांचे मूल झाल्यानंतर परत केले. ह्या सर्वांची नावे मी सांगू शकेन.

गांधीवाद्यांच्यामध्ये दांभिक सर्वोदयवादी नाहीत अशातला भाग नाही. कोणत्याही विचारसरणीत अशी दांभिक माणसे असतातच, पण हे मान्य गांधीवाद्यांचे चित्रण नव्हे. आपण गांधीवादी लोक कसे असतात ह्याविषयी मनाशीच एक कल्पनाचित्र उभे केले आहे. ह्या कल्पनाचित्रातील गांधीवादी पु. लं.नी उपहास-विषय केला आहे अशी एक अजून चुकीची समजूत करून घेतली. इतरांच्या आनंदाचा नाश करणे ही गांधीवादी तत्त्वज्ञानाची एक महत्त्वाची भूमिका आहे अशी आपली समजूत झालेली दिसते. शेकडो- हजारां व्यक्तींच्या

जीवनावर प्रभुत्व गाजविणारे एक दर्शन फक्त इतरांच्या दुःखावर उभे आहे, अशी काहीतरी आपली समजूत आहे. स्वतः पु. लं. ची ही समजूत होऊ शकत नव्हती. महात्मा गांधी, आचार्य विनोबा भावे, साने गुरुजी ही पु. लं. ची एकेकाळची श्रद्धा व आदराची स्थाने आहेत आणि बाबा आमटे हे आजचे आदराचे स्थान आहे. ऋषितुल्य जीवन जगणाऱ्या व्रतबद्ध गांधीवाद्यांच्या समोर कृतज्ञतेने नतमस्तक होण्यात पु. लं. ना कधी संकोच वाटला नाही. तेव्हा गांधीवादाविषयीची तुमची, आमची समजूत आणि पु. लं. ची समजूत एक आहे, अशी समजूत करून घेण्यात अर्थ नाही. अगदी पहिल्याच आवृत्तीत त्यांनी प्रस्तावनेत असा इशारा दिला आहे की 'विशेषतः आचार्यांची वेषभूषा आणि रंगभूषा करताना ही खबरदारी घेणे आवश्यक आहे. हे नाटक मी कोणाही एका व्यक्तीला डोळ्यासमोर ठेवून लिहिलेले नाही.' निदान पु. लं. ना निकट परिचयावरून हे माहित होते की प्रत्यक्षात ते सांगतात तसा कुणीही मोठा गांधीवादी कार्यकर्ता नाही.

ब्रह्मचारी राहणे ही काही गांधीवाद्यांची ठळक निशाणी नव्हे. स्वतः गांधीजी विवाहित होते. दादा धर्माधिकारी विवाहित आहेत. बाबा आमटे विवाहित आहेत. गांधीवाद्यांनी विवाह करणे वर्ज्य मानलेले नाही आणि राजकीय लढ्यात अविवाहित सगळेच गांधीवादी नाहीत. किंबहुना एखाद्या ध्येयवादासाठी अविवाहित राहणारे लोक राजकीय कार्यकर्ते असतील ह्याचीही खात्री नाही. दत्तोपंत पोतदार, सोनोपंत दांडेकर ह्या मंडळींना कुणी राजकीय कार्यकर्ते म्हणणार नाहीत. ज्याला हसणे, खेळणे, आनंद सहन होत नाही, असा माणूस गांधीवादी असतोच असा काही नियम नाही. पु. ल. देशपांडे ह्यांनी ह्या नाटकात गांधीवाद उपहास-विषय केला आहे किंवा कुणी मान्यवर गांधीवादी उपहास-विषय केला आहे हा मुद्दा नाटकातील पुराव्याच्या आधारे सिद्ध करता येणे कठीण आहे.

ही खेळकर सुखात्मिका नव्हे

हे नाटक पाहताना येणारी दुसरी अडचण ही आहे की प्रेक्षक ह्या नाटकाच्याकडे खेळकर सुखात्मिका म्हणून पाहण्याचा प्रयत्न करतात. प्रेक्षकांनाही हे जाणवते की हे काही तरी निराळे आहे, पण ह्या निराळेपणाचे स्वरूप कसे सांगावे, कारण समीक्षकांनी एकजात ह्या नाटकाच्याकडे खेळकर

सुखात्मिका म्हणूनच पाहिलेले आहे. पूर्वी खाडिलकरांच्या 'मानापमान' नाटकाच्याकडे पाहतानासुद्धा समीक्षकांचा असाच घोटाळा झाला होता. गरीब विरुद्ध श्रीमंत हा संघर्ष मांडणारे हे एक गंभीर नाटक आहे असे गृहित धरून समीक्षक 'मानापमानाचे' विवेचन करू लागले आणि ह्या चुकीच्या गृहित कृत्यामुळे सगळे विवेचन दोन बाजूंनी कोंडीत सापडल्यासारखे झाले. 'मानापमान' नाटकात श्रीमंत लक्ष्मीधर भेकड आणि मूर्ख दाखविलेला आहे. समाजातील श्रीमंत वर्ग हा निर्दय, उपद्रव्यापी, बुद्धिमान आणि स्वार्थी असतो हे गृहित धरण्याऐवजी श्रीमंतांना मूर्ख भेकड समजणे रास्त आहे काय ? आणि एखाद्या राज्याचा तरुण, देखणा, पराक्रमी सेनापती गरिबांचा प्रतिनिधी मानता येईल काय ? ही दोन्ही टोके जर खाडिलकरांच्या मांडणीत हुकली असतील तर मग हे महान लोकप्रिय नाटक समजावून कसे घ्यावे ? समीक्षकांना ह्या कोंडीतून लवकर बाहेर पडता आले नाही. 'मानापमान' हे गंभीर नाटक नव्हे, तो सुखद नाट्याभास आहे, ते एक स्वप्नांचे नवे जग आहे. ह्या स्वप्नाळू जगातील एक संगीतप्रधान हलके-फुलके नाटक म्हणूनच 'मानापमान'कडे पाहिले पाहिजे. ह्या बाबीकडे वा. ल. कुलकर्ण्यांनी प्रथम लक्ष वेधले.

पु. ल. देशपांडे ह्यांचे 'तुझे आहे तुजपाशी' हे नाटक ही खेळकर सुखात्मिका नव्हे हे समजून घेण्याची आवश्यकता आहे. खेळकर सुखात्मिका म्हणून ह्या नाटकाच्याकडे पाहताना दर वेळी समीक्षकांना ठेच लागलेली आहे. हे नाटक म्हणजे शोकांतिका नव्हे. तसा पु. ल. देशपांडे ह्यांनी नाटकाच्या शेवटी उल्लेख केला असेल तर तो शोकांतिकेचा उल्लेख आहे. आचार्यांच्या तोंडी "अरे हीच तर दुःखांतिका आहे आमच्या आयुष्याची." असे वाक्य ह्या नाटकात टाकलेले आहे. शेवटी काकाजीसुद्धा सांगतात, "न पेलणाऱ्या पट्टीत गाऊ नये बेटा, नाही तर आयुष्य बेसूर होऊन जाते." ह्या वाक्यांचा आधार घेऊन हे नाटक शोकांतिका आहे असे म्हणण्याचा मोह होऊ नये, कारण ती शोकांतिका नव्हे. शोकांतिकेसारखी ह्या नाटकाची रचना नाही, पण ती शोकांतिका नाही म्हणून सुखात्मिका आहे आणि विनोद भरपूर आहे म्हणून खेळकर सुखात्मिका आहे. असा ग्रह करून घेण्याची गरज नाही.

आपण मानवी जीवनाची विविधता सांगतो. कोणत्याही काटेकोर चौकटीत बंदिस्त न होणारे अनेकपदरी गुंतागुंतीचे वास्तव म्हणून जीवनाचे वर्णन करतो,

पण कुठेतरी आपल्या मनात गट आणि तटबंधा बसलेल्या आहेत. ही शोकांतिका नाही, म्हणून सुखात्मिका आहे, विनोद भरपूर आहेत, प्रयोगात प्रेक्षक हसतात म्हणून ही खेळकर सुखात्मिका आहे असा एक साचा आपण मनाशी तयार करतो. त्या साच्यात हे नाटक नीट बसत नाही. कारण नाटक तिसऱ्या अंकात एकदम गंभीर पातळीवर जाऊ लागते. एका गंभीर वातावरणात ह्या नाटकाचा थोडासा उदास करणारा असा शेवट होतो. खेळकर सुखात्मिका अशी नसते. ह्या ठिकाणी समीक्षक आपली मोजपट्टी हुकली आहे, आपला साचा चुकला आहे हे लवकर मान्य करीत नाहीत. अहंता हा नाटकातल्या आचार्यांच्या ठिकाणी असलेला प्रबल विकार नसून तो समीक्षकांतही तितकाच प्रबल विकार आहे.

समीक्षकांची मोजपट्टी चुकीची

आमचे समीक्षक आपली मोजपट्टी चुकली, आपण चुकीचा साचा गृहित धरतो आहो असे मानण्याऐवजी पु. लं. ची नाट्यरचनाच चुकली हे आग्रहाने सांगण्याचा प्रयत्न करतात. समीक्षेचा हेतू कलाकृती समजावून घेणे हा असतो; हे भान विसरले म्हणजे असे प्रकार घडतात. आमचे समीक्षक म्हणतात, हे नाटक शेवटाला गंभीर होते, सुखात्मिकेच्या प्रकृतीत सामावणारे हे गांभीर्य नाही. ह्यामुळे पातळीचा छेद होतो. नाटकातील सुसंगती बिघडते, नाटकाचा तोल जातो. त्यामुळे प्रायोगिक दृष्ट्या यशस्वी आणि कलात्मक व्यवहार म्हणून अंतर्गत विसंगतीमुळे तोल गेलेली संपूर्ण अयशस्वी आकृती निर्माण होते. एक चांगली सुखात्मिका कलात्मक यशाच्या जवळ जाताना मध्येच सपशेल घसरून अयशस्वी झाली आहे ही खेदाची गोष्ट म्हटली पाहिजे. कलाबाह्य जाणिवाना जेव्हा कलावंत शरण जातात तेव्हा असे अपयश निर्माण होते. ह्या सगळ्याच मीमांसेत समीक्षकांच्या अहंतेच्या प्रदर्शनाशिवाय दुसरे काही दिसत नाही.

म्हणून आपण ही खेळकर सुखात्मिका आहे काय ह्याच प्रश्नाचा विचार केला पाहिजे आणि ह्या प्रश्नाचा विचार ह्या नाटकाविषयी आपल्या समजुती कोणत्या आहेत ह्याच्या आधारे न करता प्रत्यक्ष नाटकात काय लिहिलेले आहे ह्याच्या आधारे केला पाहिजे. ह्या नाटकात सर्वसामान्यतः जी व्यक्ती हास्यास्पद ठरली आहे असे आपण समजतो ती व्यक्ती म्हणजे आचार्य पोफळे गुरुजी.

आरंभापासूनच आचार्यांच्या विषयीच्या थट्टेला ह्या नाटकात आरंभ होतो, पण ही थट्टा आचार्यांच्या तोंडावर केली जात नाही. काकाजी आचार्यांच्या माधारी थट्टा करीत नसतात. ते प्रथमच विचारतात की आचार्य आणि गुरुजी असे डबल बॅरलवाले नाव हा माणूस काय म्हणून लावतो? पुढे एकदा ते विचारतात, हा माणूस भलताच लोकप्रिय दिसतो. ह्याने सिनेमात वगैरे काम केलेले आहे काय? आणि ह्या सुरात आचार्य काकाजींच्या तोंडून सारखे प्रेक्षकांच्यासमोर उभे केले जातात. तेव्हा जर कोणते ह्या नाटकात उपहासविषय झाले असेल अगर होण्याची शक्यता असेल तर ते आचार्यांचे आहे, ही गोष्ट उघड आहे. पण प्रत्यक्ष नाटकात हा माणूस नाटकाच्या शेवटी सहानुभूतीचा व आदराचा असा विषय होतो. तो उपहासाचा आणि गमतीचा विषय राहत नाही.

आचार्यांचे व्यक्तिमत्त्व व चरित्र

नाटकात आचार्यांच्या चरित्राचा जो उल्लेख आलेला आहे तो असा की तरुणपणीच अविवाहित राहून देशसेवा करण्याला ह्या माणसाने स्वतःला वाहून घेतलेले आहे. ही देशसेवेविषयीची आचार्यांची निष्ठा कोणत्याही प्रकारे ढोंगी किंवा खोटी नाही. कारण देशाच्या स्वातंत्र्यलढ्यात त्याने तुरुंगवास भोगलेला आहे. तारुण्यापासून म्हातारपणापर्यंत जेव्हा जेव्हा गरज पडली त्या वेळेला देशाच्या हाकेला ओ देऊन तुरुंगात जाण्याचे कार्य करताना हा माणूस कधी कमी पडला नाही. हा त्याग करीत असताना त्याने संधी साधून कधी पैसा मिळविण्याचा प्रयत्न केला नाही. किंवा चोरून, मारून भोगविलासही चालविलेला नाही. आचार्यांच्या चरित्र-चारित्र्याविषयी कोणत्याही प्रकारचा आक्षेप घ्यायला ह्या नाटकात जागा नाही. अत्यंत कठोर, भोगरहित, व्रतबद्ध, असे जीवन संबंध आयुष्यभर ह्या माणसाने व्यतीत केलेले आहे. कर्तव्याच्या बाबतीतसुद्धा त्याची निष्ठा तितकीच ज्वलज्जहाल आहे. आपला एक सहकारी मित्र तुरुंगात वारला, तर आचार्यांनी त्याची भावाप्रमाणे सगळी जबाबदारी स्वीकारली आहे. आपला सहकारी वारला, त्या दुःखाने सहकाऱ्याची पत्नी वारली तर ते लहान मूल आपले मूल म्हणून आचार्यांनी स्वीकारलेले आहे. एक चार-सहा महिन्यांचे मूल ह्या अनिकेत फटिंग माणसाने सर्व प्रकारच्या खस्ता खाऊन लहानाचे मोठे केलेले आहे. ह्या जातीचे व्यक्तिमत्त्व खेळकर

सुखात्मिकेत नसते आणि खेळकर सुखात्मिकेतसुद्धा ह्या माणसाला उपहासास्पद समजणे शक्य नसते. आचार्यांचे सगळे दोष मान्य करूनसुद्धा हे व्यक्तिमत्त्व गमतीने घेऊन चेष्टा करून सोडून देण्याचे व्यक्तिमत्त्व नव्हे ही गोष्ट उघड होईल.

आचार्य हा परिपूर्ण, उदात्त मानव नाही. त्याच्यात मर्यादा आहेत, उणिवा आहेत. त्याचा इतरांना त्रासही भरपूर होतो, पण नाटकातील विनोदविषयक झालेल्या पात्राकडे कनिष्ठ व तुच्छ दर्जाचे पात्र म्हणून ज्या भूमिकेने आपण पाहू शकतो त्या भूमिकेने आचार्यांकडे पाहणे त्याचे संपूर्ण चित्र नजरेसमोर आल्याच्यानंतर प्रेक्षकांना अशक्य होऊन जाते.

पारतंत्र्य ही असामान्य परिस्थितीच असते आणि ह्या असामान्य परिस्थितीशी टक्कर घेण्याचा प्रयत्न करणारे लोक तसे अतिरेकीच असतात. नफ्या-तोट्याचा सर्व बाजूंनी सारासार विचार करणारे लोक एखाद्या देशाच्या स्वातंत्र्यलढ्याला निरुपयोगी होत असतात. भारताच्या स्वातंत्र्यलढ्यातील तर अनेक बाबी सुट्या सुट्या पाहिल्या तर हास्यास्पदच दिसतात. एवढ्या विशाल समुद्र-किनाऱ्यावर कुणीही जाऊन परातभर पाणी आणू शकला असता आणि हे पाणी उन्हात ठेवले की त्याचे मीठ बनते. ही गोष्ट मोठ्या शौर्याचीही नव्हती, फार पराक्रमाचीही नव्हती, तिला मोठ्या विद्वत्तेची गरजही नव्हती, पण हीच एक घटना लाख लोकांना नवी प्रेरणा देणारी ठरली, ब्रिटिशांच्या सत्तेला हादरा देणारी ठरली. कारण पणाला लागलेला प्रश्न परातभर पाण्याचा नसतो. आपल्या देशासंबंधी कायदा करण्याचा परकीय सरकारला हक्क नाही, हे जाहीर रीतीने बजावायचा असतो. ह्या सत्याग्रहात लुटलेल्या मिठागरातील मूठभर मीठ जतन करण्यासाठी लोकांनी डोकी फोडून घेतली आहेत. त्याही काळात ह्या मंडळींना हसणारे लोक होतेच, पण ते नाकाच्या नीट, इमाने-इतबारे सरकारची नोकरी करून आपला पगार घट्ट ठेवून नंतर हसणारे लोक होते. स्वातंत्र्यलढ्याचे स्वरूपच असे असते.

पुण्यातील एक प्रसिद्ध गांधीवादी कार्यकर्ते तुरुंगात गेले. आपण खादीखेरीज इतर कोणताही कपडा वापरणार नाही हे त्यांनी बजावले. जेलमधील कैद्याचा वेष त्यांच्या अंगावर घातला तर ते फाडून टाकीत. ह्याबद्दल त्यांना विविध प्रकारे मारहाण करून झाली. तिचा उपयोग होत नाही म्हणून थंडीच्या

दिवसात त्यांना तसेच नागवे राहू देण्यात आले. तरट आणि बोरे गुंडाळूनच हा माणूस काही महिने नागवा राहत होता. शेवटी त्याला खादीचे कपडे वापरण्याची परवानगी मिळाली. माझ्या आठवणीप्रमाणे ह्या कार्यकर्त्यांचे नाव साठे असे होते, कदाचित ते चूक असेल. सहा महिने भांडून, झगडून मारहाण, अपेष्टा, नागवेपण, छळ सहन करून ह्या माणसाने काय मिळविले ? ह्या प्रश्नाचे उत्तर जे करंटे लोक जाडे-भरडे खादीचे कपडे मिळविले, असे देतील ते स्वतंत्र राहण्यास नालायकच म्हटले पाहिजेत.

स्वातंत्र्याचा लढा असाच असतो. तो अतिरेकी, आग्रही, हट्टी, एककल्ली, मानी, जीव देण्यास आणि घेण्यास तयार असणाऱ्या कर्मठांकडूनच पुढे रेटला जात असतो. आचार्यांचे दोष असतील तर पारतंत्र्य ह्या असामान्य परिस्थितीच्या विरुद्ध झगडताना स्वेच्छेने आपले डोके फोडून घेण्यास तयार झालेल्या एकांगी कर्मठांचे ते दोष आहेत. लढ्याला अशा कर्मठांचीच गरज असते. मानवी जीवनाची एक चमत्कारिक परिस्थिती अशी आहे की असामान्य परिस्थितीशी झगडणारे अतिरेकी जेव्हा विजयी होऊन स्वाभाविक परिस्थिती निर्माण करतात तेव्हा नव्या काळाच्या नव्या गरजांच्या संदर्भात ही अतिरेकी माणसे कालबाह्य होऊन जातात. कोणत्याही समाजासाठी, देशासाठी स्वातंत्र्य हीच स्वाभाविक आणि नैसर्गिक स्थिती असते. हे स्वातंत्र्य मिळताच इतर सर्व प्रश्न महत्त्वाचे होऊन जातात. मग कला आणि ज्ञान महत्त्वाचे असते. सामान्यांच्या सामान्य संसारातील साधेसुधे सुखदुःख, आनंद, हर्षामर्षांचे प्रसंग, राग, लोभ आणि रुसवे ह्यांना महत्त्व येत असते.

आचार्यांची अडचण झाली असेल ती ही आहे की, स्वातंत्र्य मिळाल्याबरोबर त्यांचा सर्व कर्मठपणा हा आता कालबाह्य झालेला आहे. ह्या नव्या बदललेल्या परिस्थितीत आपण मागे पडू, विसरून जाऊ ह्याची भीती आचार्यांना वाटू लागलेली आहे म्हणून ते अधिक आक्रमक, अधिक त्रासदायक व चिडखोर बनलेले आहेत. आपण संपतो आहो ही धास्ती आणि जबरदस्त अहंता ह्यामुळे आचार्य नव्याने अस्वाभाविकपणे वागू लागलेले आहेत. हा जो त्यांचा कालबाह्य झालेला दृष्टिकोण तोच ते हट्टाने चालवतात. एवढ्याचपुरता हा माणूस हास्यास्पद होतो.

खरे म्हणजे आचार्यांनी तरुण वयातच देशासाठी खासगी संसारावर पाणी

सोडलेले आहे. त्यांनी स्वेच्छेने दारिद्र्य व फकिरी पत्करलेली आहे. त्यांचे सगळे जीवन देशासाठी पडेल तो त्याग करण्यात खर्चिले गेले आहे. स्वातंत्र्य मिळताच ह्या मंडळींना कृतार्थ व धन्य वाटायला पाहिजे. ह्या बिंदूवर येताच त्यांचे सगळे राग-लोभ जळून जाऊन ते निष्काम, क्षमाशील, प्रसन्न व उदार व्हायला पाहिजेत. असे होत नाही. ज्यांचे असे होते ती माणसे उपेक्षिली जातील पण हास्यास्पद होत नाहीत. मानवी जीवनाची अपूर्णता ही आहे. ह्या कृतार्थतेच्या टप्प्यावर आपली गरज संपली हे समजून घेऊन आशीर्वादापुरते राहणे माणसे पत्करीत नाहीत; ते गरज नसताना आपली गरज पटवून देऊ लागतात. पारतंत्र्याची अनैसर्गिक विकृती संपल्यानंतरसुद्धा स्वातंत्र्यातील स्वाभाविक वाहत्या प्रवाहावर ते कृत्रिमपणे बंधने लादू लागतात. अहंतेच्या पूजेची ही विकृती आहे. ह्या विकृतीतच आचार्य गढून जातात आणि ते संपूर्णपणे निरुपयोगी होतात. आपली गरज नसताना गरज पटविण्याचा उद्योग करणारा हट्टी माणूस नित्य नव्या दांभिकाच्या मेळाव्याने घेरला जातो. आचार्यांचे खरे मन आणि जीवन हे नव्हे. आचार्यांचे खरे जीवन कर्तव्यपूर्तीचे, व्रतनिष्ठेचे आहे. नव्या परिस्थितीत एक नवाच कृत्रिम मुखवटा आचार्यांच्या शरीरावर, त्यांच्या मूळच्या व्यक्तित्वावर चढून बसलेला आहे. गीतासुद्धा सांगते, “अलीकडे ते चिडखोर आणि संतापी झाले आहेत. पूर्वी ते असे नव्हते.” एका क्षणी आपण अनुकंपेचा आणि दयेचा विषय झालो आहे हे कळताच आचार्यांचा मुखवटा गळून पडतो आणि त्यांचा मूळचा स्वेच्छापूर्वक अधिकारत्याग करणारा पिंड उसळून वर येतो.

आचार्यांचा दोष

आचार्य जर कोसळले असतील तर ते काकाजीकडे पाहून नव्हे किंवा उषा व सतीशच्या विरोधामुळे नव्हे. आचार्य कोसळले आहेत ते गीतेच्या ठिकाणी जागृत झालेल्या दया व अनुकंपेमुळे. जर एखाद्या व्यक्तीच्या स्वेच्छापूर्वक सुखत्याग करणाऱ्या उदार करुणेसमोर आचार्यांचे मुखवटे गळून पडत असतील तर त्याचे कारण हे आहे की, समोर दिसणारा आणि हाताशी आलेला सुखाचा संसार कर्तव्य म्हणून सोडून आचार्यांचा पत्कर घेणारी गीता आणि ऐन तारुण्यात सर्व सुखे लाथाडून स्वातंत्र्यलढ्याचा पत्कर घेणारे आचार्य ह्यांची जातकुळी

काही प्रमाणात एकसारखी आहे. एका उदात्त करुणेच्या दर्शनाने दुसऱ्याचा विस्मृत झालेला मूळ वैराग्यशाली स्वभाव पुन्हा एकदा उसळून वर यावा ही घटना खेळकर सुखात्मिकेत सामावणारी नाही.

आचार्यांचा दोष काय आहे? मधून-मधून त्यालाही आपण सामान्य माणसासारखे जगावे असे वाटते. प्रवाहात पोहताना आपले हात थकले असे त्याला वाटते. असामान्य म्हणून जगल्यानंतर सामान्यांच्यासारखे जगण्याची हिंमत त्याला होत नाही, हा आचार्यांचा दोष आहे काय? ज्याला तरुण वयात कधीच कोणत्याच स्त्रीचे आकर्षणच वाटले नाही त्याच्या जन्मभर ब्रह्मचारी राहण्याला अर्थ नसतो. ज्याला तारुण्य होते, तारुण्य- सुलभ भावना होत्या, निर्दोष नैसर्गिक जाणिवा होत्या त्यानेच आपल्या नैसर्गिक प्रेरणांच्यावर एखाद्या ध्येयाच्यासाठी वेडे होऊन मात करावी ह्याला अर्थ असतो. हा माणूस निष्ठेने ब्रह्मचर्य सांभाळेल, पण मधून-मधून त्याला आपल्यालाही घर-संसार असावा असे वाटेल हे उघड आहे. किंबहुना त्याला असे वाटते म्हणूनच त्याच्या वैराग्याला अर्थ असतो. एरव्ही जगातले सर्व नपुंसक आदरणीय ठरले असते.

आचार्यांच्या जीवनात त्याग आणि कर्तव्य, सामान्य जीवनाची त्याची इच्छा आणि असामान्य ध्येयाचा पाठलाग करताना त्याने स्वेच्छेने स्वीकारलेली सर्व यातना, त्याची अहंता आणि औदार्य असा सगळाच मोठा गुंतागुंतीचा संग्राम चाललेला असणार. हे पात्रच खेळकर सुखात्मिकेचे नव्हे आणि ज्या ठिकाणी हे नाटक संपते त्या ठिकाणी आचार्यांनी सुखाचा आशीर्वाद देऊन गीतेवरचा अधिकार सोडलेला आहे, पण ह्यामुळे आचार्यांचा जीवनक्रम बदलणार नाही. आता त्यांना सूर सापडला असल्यामुळे ते संताप आणि चिडखोरपणा ह्यांवर मात करू शकतील, पण आपली गरज संपलेली आहे तरीही इथून आपल्याला ह्याच मार्गावर एकटे चालणे भाग आहे ह्याची नवी जाणीव आचार्यांना झालेली आहे. आजतागायत आचार्यांचे जीवन भीतीवर मात करणाऱ्या अहंतेचे प्रदर्शन करित आले. ह्यापुढे त्यांच्या जीवनातील विफल केविलवाणेपणा वाढत जाणार आहे हा शेवट काही सुखात्मिकेचा शेवट नाही.

डॉ. सतीश : एकनिष्ठ प्रेमवीर

हे जे आपण आचार्यांच्याविषयी विचार करतो आहो तेच इतरही प्रमुख

पात्रांच्याविषयी म्हणणे भाग आहे. अतिशय उज्ज्वल शालेय कारकीर्द असलेला डॉ. सतीश हा उषाचा प्रियकर आहे. तुझ्यापेक्षा राष्ट्राला अधिक गरज आहे असे सांगून त्याला जेव्हा प्रेयसीने निरोप दिला तेव्हा थिल्लर पात्राप्रमाणे सतीश खंतही करीत बसला नाही, संतापाने वेडा होऊन सूड घेण्याची इच्छा करण्यासाठी तो खलनायकही नाही. जीवनात आनंद घेणारा तो एक चांगला क्रिकेटचा खेळाडू आहे. निकोप मनाने जगाचे सत्य समजून घेणारा तो एक यशस्वी डॉक्टर आहे. तरीही त्याने स्वतःची काव्यमयता गमावलेली नाही. आपल्या प्रेयसीच्या निर्णयस्वातंत्र्याला मान देणारा, स्वतःला कोणत्याही प्रकारे क्षुद्र आणि तुच्छ होऊ न देणारा, प्रेमभंगामुळे अधिकच समंजस व उदार झालेला असा हा माणूस आहे. अतिशय एकनिष्ठपणे प्रेम करणारा आणि इतरांच्या स्वातंत्र्यावर आघात न करता शांतपणे वाट पाहत बसणारा तो प्रेमवीर आहे. एखाद्या स्वप्नाळू प्रेमकथेत सहज शोभून जाईल असे हे निष्ठावंत प्रियकराचे दिलदार आणि देखणे पात्र आहे, पण स्वप्नाळू जगातला भाबडेपणा त्याच्याजवळ नाही. खोटे भ्रम निर्माण करणारे बुडबुडे सतीश चटकन फोडून टाकतो. सत्य हे भयंकर असते ह्याची त्याला जाणीव आहे. तत्त्वज्ञानाचे प्रचंड पंडितदेखील अपचनावर एरंडेलच घेतात ह्याची सतीशला जाणीव आहे. माणूस स्वप्नकथेप्रमाणे प्रेम करू लागला म्हणजे तो काव्यमय, भावनाप्रधान, भाबडाच असावा, तो कठोर व्यवहारी आणि वास्तववादी नसावा ही अपेक्षा करावी किंवा वास्तवावर दृढपणे पाय रोवून उभ्या असणाऱ्या माणसाच्या मनात एखादा स्वप्नांचा कुंज नसावा ही अपेक्षा करणे हे दोन्ही वेगवेगळ्या प्रकारचे एकांगी आग्रहच आहेत. गुंतागुंतीच्या जीवनात, व्यवहारात कुशल आणि यशस्वी ठरणाऱ्या माणसांच्या उरातसुद्धा एखादे स्वप्न अधीर चंचलपणे डोळ्यांची उघडझाप करीत दबा धरून बसलेले असतेच. सतीश असा आहे.

उषा आणि गीता

आणि डॉ. सतीशची प्रेयसी उषा देवासकर ही अशीच आहे. तीही थिल्लर नाही. ती पुरेशी काव्यमय, तरुण आणि प्रेम करण्याची क्षमता असणारी आहे, तशी ध्येयनिष्ठा, आग्रही, मनस्वी आणि स्वतःचा संसार नाकारणारीही आहे. एखाद्या उदात्त ध्येयवादाने प्रेरित होऊन ती अत्यंत शांतपणे आपल्या प्रियकराला

निरोप देऊ शकते आणि देशसेवेला वाहून घेऊ शकते. चालू असणारे सगळेच कार्य निरुपयोगी आणि मिथ्या आहे हे कळल्यानंतर तितक्याच शांतपणे ती कामाचा निरोप घेऊन प्रियकराकडे परतू शकते. देशासाठी आपले जीवन देताना तिने प्रियकराचा निरोप घेतला असेल, पण ते स्वप्न तिच्या मनात तसेच दबा धरून आहे. अशा आयुष्यभर सोबत करणाऱ्या प्रेमाचाच एखाद्या ध्येयवादासाठी निरोप घेण्यात अर्थ असतो. जे निरोप घेतला जाताच विसरले जाते ते प्रेम इतके उथळ असते की निरोप न घेताही समोरासमोर हातात हात घालून जोडपी उभी असताना ओसरणाऱ्या पुराप्रमाणे त्यांच्यामधून वाहून जाते. ह्या उषेच्या शेजारी जिला पूर्णपणे फुलण्याची कधी संधीच मिळाली नाही अशी एक गीता आहे. तिची तर प्रकृती पूर्णपणे गंभीरच आहे.

वरवर दिसायला ह्या नाटकातील वासूअण्णा, जगन्नाथ, भिकू माळी ही मंडळी थिल्लर दिसतात, पण त्यांच्याही श्रद्धा, निष्ठा, जाणिवा अतिशय दृढ आहेत. पोरवयाला शोभणारा थिल्लरपणा असेल तर तो फक्त श्याममध्ये आहे.

काकाजींचे पात्र मुळातच दुबळे

ह्या नाटकाला संपूर्णपणे आच्छादून टाकणारे जर कोणते पात्र असेल तर ते काकाजींचे आहे. पु. लं. नी खरी वर्मे निश्चित करून ठेवलेली असतील तर ती आचार्य आणि काकाजींची आहेत. सर्वांच्या हसण्याचा विषय होणारे आचार्यांचे पात्र त्यांनी एका त्यागी ध्येयवाद्याचे घेतले म्हणून तो निखालसपणे उपहासाचा विषय होऊ शकत नाही आणि सर्वांच्यावर आपल्या भव्य व्यक्तिमत्त्वाने मात करणारे काकाजींचे पात्र त्यांनी मुळातच दुबळे केले आहे. एका सधन घराण्यात जन्माला आलेला, घराण्याला उतरती कळा लागल्यानंतर नोकरीत शिरलेल्या आणि नुकत्याच निवृत्त झालेल्या अशा माणसाचे हे पात्र आहे. ह्या नाटकापुरते पाहायचे असेल तर काकाजींचे कर्तृत्व काय? त्यांनी नोकरी शांतपणे केली. शिकार केली, गाणी ऐकली. भावाच्या दोन अपत्यांचे संगोपन केले. फारसे मोठे कर्तृत्व नसणाऱ्या आणि कर्तृत्वाची कोणती आकांक्षाही नसणाऱ्या अशा स्थितिवादी माणसाचे हे चित्र आहे. ह्या नाटकात ज्याचा पराभव होतो त्याला पु. लं. नी बलवान कणा दिलेला आहे, ज्याचा विजय होतो तो माणूस त्यांनी वर्मात दुबळा ठेवला आहे. खरे म्हणजे हा काकाजी ह्या माणसाचा विजयच नव्हे,

कारण ह्या नाटकात दोन व्यक्तींच्या संघर्षाची कथाच नाही.

खरा संघर्ष दाखवतच नाही.

काकाजी आणि आचार्य परस्परांच्या संघर्षात उभेच राहात नाहीत. ती भिन्न मनोवृत्तीची माणसे आहेत. संघर्ष होत असेल तर ह्या दोन्ही वृत्तींचे महत्त्व जाणवणाऱ्या इतर व्यक्तींच्या मनात होतो. संघर्ष उषा, श्याम, गीता ह्यांच्या मनात आहे. ह्या नाटकाचा विषय नसणारा एक संघर्ष आचार्यांच्या मनात आहे, पण आचार्य आणि काकाजी ह्यांच्यात कोणताही संघर्ष नाही. उषा आणि सतीश ह्यांनी परस्परांवर प्रेम करावे असा काही काकाजींचा प्रयत्न नाही. हे प्रेम जुळते आणि प्रियकर-प्रेयसी परस्परांचा निरोप घेतात तरीही अजून काकाजींची सतीशशी ओळख झालेली नाही. काकाजी व सतीश ह्यांची भेट उषा व सतीश ह्या जोडीने निरोप घेतल्यानंतर सात-आठ वर्षांनी होते. दोघांचे प्रेम जुळवणारे काकाजी नव्हेत. ह्या प्रेमात अडथळा आणून चक्रवाकांच्या जोडप्याचा वियोग घडवून आणणारे आचार्य नव्हेत. कारण उषेने आचार्यांना पहिल्या अंकात प्रथमच पाहिलेले आहे. उषा आणि सतीश ह्यांच्या मीलनाला आचार्यांचा अडथळाही नाही आणि हे मीलन घडविण्यासाठी काकाजींना प्रयत्नही करावा लागत नाही. असे ह्या नाटकाचे कथानक आहे. म्हणून ह्या नाटकात जो संघर्ष आहे तो दोन व्यक्तींच्यामध्ये नाही, दोन भिन्न जीवनविषयक दृष्टिकोणांच्या आकर्षणामुळे तरुणांच्या मनात होणारा मानसिक संघर्ष ह्या नाटकात दिसतो.

विजय कोणाचा ?

म्हणूनच ह्या नाटकात विजय होतो तो काकाजी ह्या माणसाचा नव्हे. विजय काकाजी ह्या व्यक्तीच्या जीवनाकडे पाहण्याच्या उदार समंजस दृष्टीचा होतो. तसे काकाजींचे मत सर्वांच्याविषयी चांगलेच आहे. लोकांनी उगीचच अशी समजूत करून घेतलेली आहे की काकाजी जीवनातील ध्येयवादाच्या विरुद्ध आहेत. तसे खरे म्हणजे काकाजींच्या विचारात काही नाही. काकाजींच्याच पद्धतीने सांगायचे तर त्यांना भगवद्गीता ह्या पुस्तकात दोष दिसत नाहीत; ते फार मोठे पुस्तक आहे हे काकाजींनाही मान्य आहे. प्रश्न फक्त इतकाच आहे की आपण सामान्य आहोत. जगातल्या एकाही मूल्यवान उदात्त गोष्टीला काकाजींचा विरोध नाही; त्यांचा विरोध एखादी उंच उडी घेण्याच्या प्रयत्नात येणाऱ्या

अपयशाला नाही. त्यांचा जर विरोध असेल तर न पेलणाऱ्या पट्टीत गाण्याचा अट्टाहास करून सर्व जीवन कृत्रिम आणि बेसूर करून घ्यायला आहे. वादाचा विषय जे स्वाभाविक, सुंदर आणि मधुर आहे त्याच्याविषयी अट्टाहासाने अप्रीती दाखवून स्वतःचे जीवन निरर्थक करून घेण्याला हा विरोध आहे.

पुष्कळ वेळा हे लक्षात येत नाही की काकाजी हा सामान्यांचा प्रतिनिधी नव्हे. आचार्यांच्या ध्येयवादाला एक वेगळी दिशा असेल. काकाजींच्या ध्येयवादालासुद्धा एक वेगळी दिशा आहे. हा दिशाभेद मान्य केल्यामुळे काकाजी सामान्य ठरत नाहीत. काकाजींना आचार्यांची भूमिका मान्य नाही. जीवनाच्या स्वाभाविकतेला प्रतिरोध करणारे, कृत्रिम, आततायी वेड काकाजीला मान्य नाही, पण त्याबरोबरच पैशांच्या नादी लागून सुख गमावणाऱ्या निरानंद जीवन जगणाऱ्या सामान्यांच्याविषयीसुद्धा काकाजींना तुच्छताच वाटते. त्यांनी आचार्यांना हातगाडीवर घालून आणण्याचा सल्ला दिला त्याचप्रमाणे पै-पैसा जमवून म्हातारपणी एक बंगला बांधणाऱ्यांनाही कारकुनाची कठीचट अवलाद असे विशेषण बहाल केलेले आहे.

काकाजी हे रसिक आहेत; त्यांना निसर्गसौंदर्याचा आस्वाद घेण्याची हौस आहे, त्यात स्वतःला हरवून घेण्याची जिद्द आहे. जंगलातून डौलदारपणे चालणाऱ्या वाघाला, जंगलच्या बादशहाला समोर जाऊन कुर्निसात करावा असे त्यांना वाटते. कॉलेजमधल्या घाबरट तरुणांच्यापेक्षा त्यांना खुल्या जंगलातील हरिणींचा राजा मोहक वाटतो. जग सुंदर आहे, ते रुसण्यारागावण्यासारखे नाही, ह्या जगावर प्रेम करण्यास आणि त्याचे सौंदर्य पाहण्यास आपण शिकले पाहिजे, मनाला समाधान आणि समृद्धी ह्या स्वार्थनिरपेक्ष रसिकतेतून प्राप्त होईल असे त्यांचे मत आहे. स्वाभाविकपणेच स्त्री-पुरुषांच्या रती, प्रीती, वात्सल्यात त्यांना रस आहे. सूत जुळवण्याच्या काळात सूत काढीत बसणे त्यांना मान्य नाही. सगळ्याच कलांच्याविषयी, काव्याच्याविषयी, खेळ आणि क्रीडांच्याविषयी त्यांना रस आणि आस्था आहे, पण हा काकाजींच्या मनाचा एक भाग आहे. त्यांना कशाचीच आसक्ती आणि मोह नाही. हाही त्यांच्या मनाचा दुसरा महत्त्वाचा भाग आहे. हा जीवनात रस घेणाऱ्या अनासक्ताचा एक सांख्ययोग आहे. ती सामान्यांच्या आटोक्यातली गोष्ट नाही.

आपले घर सधन, श्रीमंत आणि प्रतिष्ठित घर होते, ती समृद्धी आपण

गमावली ह्याची काकाजींना खंत नाही. कारण भरपूर पैसा जवळ असावा म्हणजे विपुल सुखोपभोग घेता येतील हे काकाजींचे मतच नाही. सत्ता, संपत्ती ह्यातून सुख विकत घेता येते असे त्यांना वाटत नाही. सुख, आनंद आणि प्रसन्नता ही मनाची वृत्ती आहे, तिच्यासाठी जगावर प्रेम करणारे औदार्य आणि सर्वांना क्षमा करणारे वात्सल्य लागत असते. काकाजी सांगताहेत तो रस घेण्याचा मुद्दा हा आहे. ह्या नाटकात काकाजींनाच विचारले गेले आहे— स्थितप्रज्ञ कसा असतो? काकाजींनी समोरच्या गाढवाकडे बोट दाखवून सांगितले आहे, स्थितप्रज्ञ असा असतो. हा नाट्यप्रसंगातील चकवा आहे. कारण गीतेतील स्थितप्रज्ञ समुद्राप्रमाणे सर्व भोग स्वीकारून पचविणारा आणि सर्व प्रकारे क्षुद्रतेतून भव्यता प्रगट झाल्यामुळे प्रसन्न असलेला तरीही कर्तव्य स्वीकारणारा असा आहे. स्थितप्रज्ञ काकाजींनी दाखविलेल्या गाढवासारखा नसतो. प्रेक्षकांना गाढवाकडे पाहण्यास सांगून काकाजी त्यांची मिष्किलपणे खिल्ली उडवीत आहेत, कारण स्थितप्रज्ञ काकाजींसारखा असतो.

म्हणूनच ह्या नाटकात आचार्यांनी असे म्हटले आहे की, “काकाजी, तुम्ही शांत आहात. तुम्हाला तमोगुणाचा स्पर्श झालेला नाही.” पु. लं.नी कुठे तरी भगवद्गीतेतील स्थितप्रज्ञाची लक्षणे टाचण करून ठेवली असावीत आणि ती काकाजीत क्रमाने बसवून दिली असावीत असे हे चित्र आहे. शरीर न नाकारणारा पण शरीराच्या आहारी न गेलेला, भोग स्वीकारणारा पण भोगलंपट नसलेला, रसिक पण आसक्त नसलेला, जगातल्या सर्व श्रेष्ठ आणि चांगल्या गोष्टींच्याविषयी श्रद्धा व आदर बाळगणारा, पण विभूतीच्या वैभवाला प्रणाम केल्यानंतर सामान्यांच्या जीवनातील सामान्यपणालाच वत्सलतेने कुरवाळून फुलविणारा, व्यक्तिगत सुखदुःखाच्या पलीकडे गेलेला हाही एक माणूस आहे. त्याच्या ह्या वृत्तीमुळेच तो महान झाला आहे. व्यावहारिक कर्तृत्व त्याच्याजवळ नाही हे क्षम्य झाले आहे.

काकाजींना खरे म्हणजे देशासाठी हसत हसत जे फासावर गेले त्यांच्याविषयी आदर आहे. फक्त त्यांचे म्हणणे इतकेच आहे की, देशासाठी बेफिकीरपणे मरणारा क्रांतिकारक आणि सूर्यांच्या मस्तीत राजाची इतराजी पत्करून मरणाला एका क्षुद्र वस्तूप्रमाणे लेखणारी गायिका ह्यांच्यात सरस-नीरस ठरविणे कठीण आहे. सर्व क्षेत्रांतल्या ध्येयवादाला मान्यता देणारा,

सर्वच क्षेत्रांतील अपूर्णतेला क्षमा करणारा आणि सर्वच क्षेत्रांत रस घेण्यास उत्सुक असणारा हा मानवी पुतळा म्हणजे स्वातंत्र्याच्या स्वाभाविक उद्यानात आवश्यक असणारा एक नमुना आहे, जो सारीच झाडे झुलती ठेवतो, सर्वच झरे वाहते ठेवतो.

आचार्य हा पारतंत्र्याच्या असामान्य विकृतीशी टक्कर घेण्यात धुंद असलेला एकांगी कर्मठ आहे. राष्ट्राच्या जीवनात ह्याही वृत्तीची गरज असते. काकाजी हा नैसर्गिक स्वातंत्र्याच्या जगात स्वार्थ आणि विलासाच्या आहारी जाण्यापासून बचाव करणारा सर्व पातळीवरील सर्व कणांच्या मुक्त विकासाला वाव देणारा एक समजस, तरीही अनासक्त रसिक आहे. राष्ट्राच्या जीवनाला ह्याचीही गरज लागते. ह्या दोन दृष्टिकोणांपैकी कोणत्या परिस्थितीत कोणता राग गावा आणि गाणाऱ्याने आपल्याला पेलणारी पट्टी कोणती ह्याची निवड कशी करावी हा खरा प्रश्न आहे. म्हणून काकाजींनीसुद्धा नाटकाच्या शेवटी सूत काढून पाहिले आहे. ह्याला ते मस्त वाटणारे एक पाप म्हणतात. खरे म्हणजे काकाजींसाठी सगळेच आनंद आहेत, त्यांना पाप काहीच नाही. काकाजींनी आचार्यांना आश्वासन दिले असेल तर ते वानप्रस्थ घेऊन जंगलात राहण्याचे आहे. ह्या जंगलात आचार्यांनी चिंतन करावे, काकाजींनी शिकार करावी. कारण काकाजीसुद्धा मनाने केव्हाचेच संन्यासी होऊन बसलेले आहेत.

एवढा सगळा गंभीर आशय आपल्या पोटात सामावणारे, सर्व गंभीर आणि श्रेष्ठ पायांच्या जीवनातून साकार होणारे 'तुझे आहे तुजपाशी' सारखे नाटक कितीही खेळकरपणे सुरू झाले तरी क्रमाने ते गंभीरच होत जाणार. कारण गांभीर्य हीच ह्या नाटकाची प्रकृती आहे. ही शोकात्मिका नव्हे, हे तर उघडच आहे, पण ती सुखान्तिका आणि सुखात्मिकाही नव्हे. ते ट्रॅजिडी आणि कॉमेडी अशा तटबंदीत स्वतःला बंदिस्त न करणारे, कॉमेडीचे घटक आत्मसात करणारे, पण मूलतः गंभीर नाटक आहे. ही त्या नाटकाची विलक्षण प्रकृतीच त्याला नव्या नाटकात जागा द्यायला भाग पाडते.

विनोदाची जातकुळी कुठली ?

असे जर असेल तर ह्या नाटकातील विशिष्ट अशा खेळकर भासणाऱ्या शैलीचे आणि विनोदाचे स्वरूप काय समजावे ? कारण हा विनोद अतिशय

प्रभावी आहे ह्यात वाद नाही. ह्या विनोदामुळे ह्या नाटकाच्या प्रायोगिक यशात भर घातलेली आहे हे तर खरेच, पण ह्या विनोदाने ह्या नाटकातील आशयाला उचित असे एक वेगळे भावनात्मक परिमाण मिळवून दिलेले आहे. पु. लं. च्या विनोदाचे हे एक नेहमीचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांचा विनोद मनावरील ताण कमी करणारा असतो इतकेच खरे नाही. त्या विनोदाच्या पाठीमागे एक समंजसपणा असतो. कुणाच्याहीविषयी शत्रुत्वाने भरलेला विखार नसणे हे पु. लं. च्या विनोदाचे वैशिष्ट्य आहे. म्हणून दरक्षणी हा विनोद आपल्या मनातील काही किल्मिषे झाडून टाकणारा, आपल्याला अधिक सुजाण व समंजस करणारा असा वाटतो. तावातावाने आपण आपल्या एखाद्या मित्राशी भांडायला जावे आणि त्याने हात धरून जवळ बसवून घेऊन आपल्या रागीटपणाचेच कौतुक सुरू करावे व एकदा आपल्याकडे पाहून हसावे म्हणजे जसा सगळा ताण मोकळा होऊन जातो, आपण आपला रागही विसरतो आणि समंजस होऊ लागतो असा काही प्रकार पु. लं. च्या विनोदात सारखा घडताना दिसतो. प्रायः विनोद बौद्धिक चमक दाखवणारा असतोच. विसंगतीच्या सूक्ष्म छटा टिपण्याइतकी बुद्धी तरल असल्याशिवाय विनोदाचे हत्यार कुणाला वापरताच येणार नाही. पु. ल. हे मराठीतील श्रेष्ठ विनोदकार आहेत ह्याविषयी रसिकांचे दुमत कधीच नव्हते.

दुर्लक्षित राहणारा प्रश्न आहे तो हा की ह्या विनोदाची जातकुळी कोणती आहे? कोल्हटकरांचा विनोद हा सर्व सुधारणांच्या बाजूने सनातन्यांच्या श्रद्धांच्याविरुद्ध उभा आहे. सर्व परंपरावादी मनोवृत्ती हास्यास्पद करून टाकणे हेच कोल्हटकरांचे वैशिष्ट्य आहे. सनातनी परंपरावादाला उपहासविषय करण्यात कोल्हटकरांना फार मोठे यश आलेले आहे, हे मान्य केले तरी पांडुतात्या, बंडूनाना आणि सुदामा ही मूर्खांची त्रयी म्हणूनच शिल्लक राहते. आपण त्या विनोदाकडे कसेही जरी पाहिले तरी विनोदविषय झालेल्या व्यक्ती आणि प्रश्न ह्यांच्याविषयीची तुच्छता आपण टाळू शकत नाहीत. असल्या प्रकारचा विनोद बुद्धीला रिझवणारा असला तरी तो कधी भावनेच्या पातळीवर जाऊ शकत नाही. फार तर त्या ठिकाणी भावनेची पातळी तुच्छता आणि तिरस्कार अशी एकेरी राहते इतके आपण म्हणू शकू. गडकऱ्यांचा विनोद प्रायः ह्याच जातीचा आहे. त्याला अपवाद असेल तर धुंडिराजाच्या विनोदाचा आहे. धुंडिराज हा आपल्या सहानुभूतीच्या आणि आपुलकीचाही विषय होतो, पण

शेवटी धुंडिराज हा कीवेचा विषय आहे, दयेचा विषय आहे. तो इतरांचे आदरणीय विश्रांतिस्थान होऊ शकत नाही.

चिं. वि. जोशींचा विनोद हा स्वभावनिष्ठ म्हणून ओळखला जातो, पण त्यालाही चिमणरावच्या भोळेपणाचेच अधिष्ठान आहे. ह्यापेक्षा पु. लं. च्या विनोदाचे स्वरूप निराळे आहे. हा विनोद खेळकर आहे, पण वात्सल्याने भरलेला आहे. गाढ सहानुभूती आणि उदार क्षमाशीलता ह्यांचे अधिष्ठान पु. लं. च्या विनोदात असते. कित्येकदा तर पु. लं. च्या विनोदात सर्वांच्या गंभीर सहानुभूती आणि दुःखाचा विषय झालेला अश्रूच दवबिंदूप्रमाणे चकाकताना दिसतो. पु. लं. च्या एकांकिकांत ह्याची उदाहरणे फार आहेत. ज्या ठिकाणी दुःख आपले गंभीर व्यथारूप न सोडता ती पातळी कायम राखून त्याच वेळी हास्यही होते तेथे हे स्वरूप अश्रूंनी प्रकाशाच्या कवडशांचे परिवर्तन करण्यासारखे आहे आणि म्हणून पु. लं. च्या विनोदात एकाच वेळी आपण हसतही असतो, भावनांच्या कल्लोळात वाहवतही असतो. रागावता, रागावता आपण हसतो, हसता, हसता उल्हसित होतो. हसता हसता आपण अधिक उदार, प्रेमळ व वत्सल होतो. भावनांच्या सर्व पातळ्या एकीकडे विनोदाचे तुषार उडत असताना हेलावल्या जात असतात. म्हणून हा विनोद हसत-हसत गांभीर्याकडे घेऊन जातो.

काकाजी बेसूर ठुमऱ्यांच्यावर रागावतात हे खरे आहे, पण खरे म्हणजे त्यांना ह्या बेसूर गाणाऱ्यांच्याविषयी राग नसतो, ह्या मंडळींना पेलणारा सूर घेण्याची बुद्धी होत नाही ह्याचा विषाद असतो. बुद्धिबळ खेळता-खेळता ते गाण्याच्या आठवणीत गढून जातात आणि संगीताच्या आठवणी सांगताना व्यवहारवाद्यांच्याविषयी तुच्छतेने बोलू लागतात, पण तिथेही ह्या मंडळींनी आपल्या जीवनाचा आनंद गमावला ह्याविषयीची खंतच जास्त असते. सर्वांच्यावर आपल्या व्यापक सहानुभूतीची पाखर घालणाऱ्या श्रेष्ठ कुटुंब-पुरुषाने कौतुक म्हणून निरनिराळ्या मंडळींची थोडीशी टवाळी करावी असे काकाजींच्या सगळ्या विनोदाचे स्वरूप आहे. काकाजी खऱ्या अर्थाने निर्वैर झालेले आहेत. म्हणूनच नोकर मंडळी त्यांच्याशी बरोबरीच्या नात्याने वागू शकतात. नोकरांना त्यांनी दिलेल्या नोकरीहून काढून टाकण्याच्या धमक्या हा नोकरांच्यासाठीसुद्धा गमतीचा विषय झालेला आहे. सर्वांना संकटाच्या वेळी काकाजींचा आधार हवा असतो आणि ह्या सामर्थ्यावान पुरुषाविषयी कुणालाच

भीती वाटत नाही. सर्वांना निरामयतेचे आश्वासन देणारा हा अनासक्त उदार पुरुष जेव्हा विनोद करू लागतो तेव्हा सगळ्या मानवी अपूर्णतांना तो जणू हसत-हसत कुरवाळून मायेने पोटाशी धरत आहे असे आम्हाला वाटायला लागते. ह्या वातावरणातला विनोद नेहमीच हसत-खेळत गांभीर्याकडे नेणारा असणार हे उघड आहे.

ह्याच नाटकात असा उल्लेख आहे की मोह आणि क्रोध एकमेकांच्या जवळ असतात. ह्याचे कारणच भीती, आसक्ती, स्वार्थ, लोभ इत्यादींत असते. जो अनासक्त रसिक आहे तो तटस्थ द्रष्टा क्रोध विसरलेलाच असतो. ही पुन्हा गीतेची शिकवण आहे. गीता पाठ आचार्यांनी केली आहे, पण ती पचली मात्र काकाजींना म्हणूनच काकाजी कोणत्या वयात कोणती गीता हाताशी घ्यावी हे श्यामला सांगू शकतात. हा पोरी गटवण्याचा उनाड सल्ला नसतो, नवा संसार मांडण्याचा हा एक वत्सलतेने केलेला प्रयत्न असतो.

काकाजी सतीशला हुक्का देतात, शिवाय हा अस्सल ग्रामोद्योग आहे अशी कोटी करतात. काकाजींच्या असल्या प्रकारच्या कोट्या ह्या नाटकात खूप आहेत. ह्याच कोट्या अनेकांनी गांधीवादाचे खंडन गृहित धरलेल्या आहेत. ही समजुतीची चूक आहे. असल्या प्रकारचा परिहास तर दोन गांधीवादीसुद्धा एकमेकांशी बोलताना करतात. एखादा समाजवादी आपल्या खिशातले पैसे चोरीला गेले म्हणून तक्रार करताना त्याचा मित्र खांद्यावर हात टाकून समजूत घालतो, जाऊ दे रे, हे कुणीतरी आपपरभाव विसरलेल्या महात्म्याचे कृत्य समज. ह्या परिहासाला मार्क्सवादी दृष्टिकोणातून आलेले अध्यात्म खंडन समजण्याची चूक आपण करू नये. माणसे वृथा संताप निवविण्यासाठी असा परिहास वापरीत असतात. पण हेच काकाजी ज्या वेळी परस्परांच्यावर एकाच वेळी लुब्ध आणि रुष्ट असणाऱ्या सतीश व उषाला परस्परांशी मोकळेपणे बोलता यावे म्हणून हुक्क्यातील निखारे फुलविण्यासाठी निघून जातात, त्या वेळी तो नुसता विनोद नसतो. निखारे विझलेले आहेत हा काकाजीचा निर्णय नव्हे, त्यांचा निर्णय निखारे मस्त फुलू शकतात आणि ते फुलायलाच पाहिजेत हा आहे. एका समजूतदार पित्याने ही रुद्ध झालेल्या प्रीतीला बहरण्यासाठी उपलब्ध करून दिलेली संधी आहे.

सतीशचा विनोद

आणि मग सतीशचा विनोद सुरू होतो. खरे म्हणजे सतीशला फोनवरून आचार्य आपल्या घरी पोचले आहेत हे सांगता आले असते. नाही तरी म्हशीचे तूप हळद घालून गाईच्या तुपाप्रमाणे कसे करावे इतका सल्ला फोनवरून तो देतोच, पण ही संधी साधून मामा आल्याचा निरोप द्यायला तो घरी येतो आणि आपल्याबरोबर आपल्या फुलणाऱ्या विनोदाने तो सर्वांना बोलके करायला लागतो. रुसलेल्या प्रेयसीला तो हसण्यात तो असा भुलवतो की ती भान विसरून वसंतऋतूतल्या कोकिलेप्रमाणे ताना घ्यायला लागते. सतीशचा विनोद कृत्रिम प्रावरणात बंदिस्त होऊन गुदमरलेले उषेचे प्रेम मोकळे करणारा म्हणजे पुन्हा स्वाभाविक रतीला उल्लसित करणारा आहे. हा परिहास ऐकताऐकताच उषा विव्हल होऊन जाते आणि काकाजी सांगतात, “काय मस्त फुलून राहिले आहेत निखारे!” असे ह्या नाटकातील विनोदाचे स्थान आहे.

काकाजींना आचार्यांच्या विषयीही राग नाही, गांधीवादाविषयीही राग नाही. त्यांना कोणत्या दर्शनाचे खंडन-मंडन करायचे नाही. सर्व दर्शनांच्या सामर्थ्य-मर्यादांची उपजत जाण असलेला असा त्यांचा पिंड आहे. म्हणून काकाजींची टीका दर्शनावर नसते, ती फक्त ताण आणि भय कमी करून माणसांना आश्वासन देण्याचा प्रयत्न करित असते. आचार्य जेव्हा काकाजींना तुमचा वाडा चोवीस वर्षे मागे आहे म्हणून सांगतात, तेव्हा काकाजी सरळ उत्तर देत नाहीत, पण त्यांचे अप्रत्यक्ष उत्तर असे आहे की आपल्या घड्याळाला किल्लीच द्यायची राहून गेली आहे आणि जंगलात दिवस आणि रात्र ह्या दोनच वेळा असतात. आदिमानवाच्यानंतर पुढच्या काळात माणसाने प्रगती केली की अधोगती हे सांगता येणे कठीण आहे, हा काकाजीचा विशेष असा फटकारा आहे. ह्या फटकाऱ्यात एक तात्त्विक सूत्र आहे. ह्या सूत्राला रोमँटिसिझम असे म्हणतात.

रोमँटिक पात्रे

पु. लं. च्या ह्या नाटकातील सर्व प्रमुख पात्रे ही रोमँटिकच आहेत. रोमँटिक म्हटले म्हणजे आपण पुन्हा एकसूरी विचार करतो. वृत्ती रोमँटिक असणारी माणसे व्यवहार सांभाळीतच नाहीत हा एक आपला भ्रम आहे. ही माणसेसुद्धा

व्यवहार सांभाळतातच, पण हा अपरिहार्य म्हणून सांभाळला जाणारा व्यवहार स्वप्नांच्याइतका मूल्यवान समजत नाहीत. सतीश आणि उषा हे तर रोमॅंटिक आहेतच, पण काकाजी आणि आचार्यसुद्धा रोमॅंटिक आहेत. रसिकतेने भारावलेली, आदशाने भारावलेली, स्वप्नांना आपल्या कवेत घेण्यासाठी स्वतःचे पंख जाळून घेण्यास सिद्ध झालेली, सर्वानाच समजून घेणे आणि त्यांना सांभाळून घेणे ह्यात रस मानणारी सगळीच माणसे वेगवेगळ्या पातळीवरील रोमॅंटिक असतात. वास्तवाच्या खडकावर दृढपणे उभे राहून आम्ही वैज्ञानिक बुद्धीने इतिहासप्रवासाचा वेध घेतो आहोत. आम्ही स्वप्नाळू नसून रोखठोक व्यवहार सांगणारे जडवादी आहोत असा उच्च रवाने उद्घोष करणारे महात्मे ह्या शतकातले सर्वांत मोठे स्वप्नद्रष्टे आहेत हे आपण विसरतो आहो. स्वप्नांच्यावर प्रेम करणे ही मानवी मनाची न संपणारी जिद्द आहे.

कुणी हरवलेल्या प्रेमाचे दुःख झाकण्यासाठी त्यावर विनोदी फुलांची चादर अंधरतो. कुणी आपल्या भंगलेल्या स्वप्नांचे प्रेत आणि भ्रमनिरास आततायी आक्रमकतेने झाकू पाहतो आणि कुणी हसण्याची एक फुंकर मारून सर्वानाच स्वाभाविकपणे जगण्याचे भान देऊ पाहतो. हे सगळेच स्वप्नाळू आहेत. कुणाची स्वप्ने लहान असतील, कुणाची स्वप्ने मोठी असतील, इतकाच त्यांच्यात फरक असतो. आपल्या खास हिंदी उर्दूने प्रभावित झालेल्या इंदुरी शैलीच्या मराठीत काकाजी जेव्हा सांगतात, “पोरीनो, जग सुंदर आहे बरे. ब्रेटी, त्याचा राग नका करू.” तेव्हा काकाजी स्वप्नच सांगत असतात. ‘जंगल म्हणजे माणसाचे मन विशाल करणारी केवढी मोठी शाळा आहे.’ हे काकाजींचे मत म्हणजे पुन्हा एक स्वप्नच आहे. ह्या सगळ्याच एक प्रकारच्या रोमॅंटिक असणाऱ्या मंडळींच्या जीवनाचा ह्या नाटकात एक चमत्कारिक असा सरमिसळ गुंता झालेला आहे. काकाजी जेव्हा विचारतात, “भैय्या, काय आहे सगळा हा दुनियेचा तमाशा ?” त्या वेळी ते एका स्वप्नाला दुसऱ्या स्वप्नातून उत्तर शोधित असतात. हे नाटक कितीही खळखळत असले तरी तो समुद्र किनाऱ्यावरील लाटांचा खेळ असतो. हा खेळ एकाच वेळी आकाश पिऊन बसलेल्या समुद्राच्या गांभीर्याचा आणि क्षणोक्षणी पोटातून फुटून ओठावर येणाऱ्या फेसाळणाऱ्या हास्याचा अनुभव देत असतो. ह्या नाटकातील विनोदाचे स्वरूप हे असे आहे.

टीकाकार समजतात त्याप्रमाणे हे नाटक तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी गंभीर

होत नाही. आपण आठ वर्षे ज्या भ्रमात जगलो त्यातून बाहेर येण्याचा उषा प्रयत्न करू लागली म्हणजे ते पहिल्याच अंकात गंभीर होते. दुसरा अंक हे नाटक सारखे फार्सच्या पातळीवर नेऊ लागतो. कारण ह्या दुसऱ्या अंकात सतत बोलू पाहणारा वासूअण्णा मौन पाळतो आहे. ह्याच अंकात भांग चढल्यामुळे ही माणसे आत्मा सापडला म्हणून गळ्यात गळा घालू लागतात व नाचू लागतात. अतिविशाल महिला मंडळाच्या दांभिक व शिष्ट अध्यात्मप्रीतीचे दर्शन ह्याच अंकात होते. पुन्हा पुन्हा हा अंक विडंबन, प्रहसन आणि फार्स असा उसळून येत असतो. ह्याचे खरे कारण हे आहे की पहिल्या अंकातील गांभीर्य इथे आता गाढ होऊ लागले आहे. सर्वानी देशभक्ती करावी हा आग्रह धरणारी उषा स्वतः तर मनातून ढासळू लागलेली आहेच, पण आपला भाऊ श्याम आचार्यांच्या आहारी जातो आहे हे पाहून ती पूर्णपणेच हादरलेली आहे. ह्याच अंकात आपला स्वधर्म काय ही जाणीव झाल्यामुळे गीता आचार्यांच्याविरुद्ध संघर्ष करण्यासाठी तयार झाली आहे. आपल्या प्रियकराने भेट दिलेली साडी गीतेला नेसवून तिची वेणी-फणी करण्यात उषाला नवा आनंद वाटू लागलेला आहे आणि ह्या सगळ्याच गंभीर गोष्टी आहेत. दीर्घकाळच्या झोपेतून जागे झाल्याप्रमाणे एकेकजण जांभई देत किलकिल्या नजरेने आपला स्वधर्म पाहण्यास शिकू लागलेला आहे, पण ह्या सर्वांच्याबरोबर स्वतः आचार्यच मनातून ढासळू लागलेले आहेत. काकाजींच्या प्रभावाने भारलेल्या ह्या वातावरणात आचार्यांच्याही मनावरचा ताण शिथिल होऊ लागलेला आहे असे दिसते.

आपल्याला करमणूक म्हणून पाहण्याची विलासी दांभिकांची इच्छा आहे ह्याचे भान आल्यामुळे आचार्य अधिकच हादरलेले आहेत. आपण सुद्धा रागावू असे आचार्य सांगतात, पण 'क्रोधामुळे बुद्धिनाश होणार नाही काय?' असे श्यामने विचारताच तेही गडबडून जातात. सत्य निर्भयपणे सांगावे असे सांगणाऱ्या आचार्यांना सत्यही कुठे काय सांगावे ह्याचे बंधन ठेवले पाहिजे असे वाटू लागते. आचार्यांना धक्के बसायला सुरुवात ह्याच अंकात झाली आहे. ज्या खळखळाटाने साऱ्या तटबंदींना हादरे बसतात तो जीवनातील दंभाचा आणि पिसेपणाचा खळखळाट फार्सच्या पातळीवर जाणे आणि त्यामुळे प्रश्नांचे गांभीर्य अधिकच जाणवू लागणे ही क्रिया ह्या अंकात होते. आचार्यांची सर्व जीवनविषयक भूमिका जर कुठे अत्यंत पोकळ आणि केविलवाणी दिसत असेल

तर ती इथे दिसते. उषेची तटबंदी कोसळायला आरंभ पहिल्या अंकात होतो. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी उषा स्वाभाविक होऊन मुक्त होते. तिसऱ्या अंकाच्या आरंभी ती साध्या गृहिणीप्रमाणे चिडू लागते. दुसऱ्या अंकात स्वाभाविक विकासाला संधी मिळालेली गीता नुसतीच फुलत नाही तर ती नवी कविता बोलू लागते. कुंपणावर कोरांटी वाढते तशी आपण वाढलो असे तिला वाटू लागते. सतीशने 'कुंपणावरच्या कोरांटीला आज हा साज कुणी चढवला' असा कौतुकाने प्रश्नही विचारला आहे. जगात वेदना जितकी सुंदर बोलते तितकंच सुख नाही बोलत हे स्पष्टीकरण देताना हळूच स्वतःच्या मनावरही एक प्रकाशकिरण टाकलेला आहे, कारण तोही कविताच बोलत असतो.

हे नाटक म्हणजे एक खेळकर सुखात्मिका आहे, हा पहिला क्रम आपण आता सोडला पाहिजे. त्याबरोबरच ही खेळकर सुखात्मिका तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी एकाएकी गंभीर होत असल्यामुळे पातळीचा छेद होतो हा दुसरा भ्रमही आपण सोडला पाहिजे. ह्या दोन भ्रमांचा त्याग केल्यानंतर दुसऱ्या अंकात हे नाटक फार्सच्या पातळीवर जाते हा आनुषंगिक उपभ्रमही आपण आपोआपच सोडू कारण उद्वेग आणि वैताग उत्कट करून पुढच्या सर्व गांभीर्याची पूर्वतयारी करण्यासाठी ही उग्र हास्याची गर्जना आहे. त्यामुळे जर कुणाचे कान बधिर होत असतील तर त्यांनी हे समजून घ्यायला पाहिजे की ह्या गर्जना संपल्याच्यानंतर जेव्हा सारे शांत होते त्या वेळी आजवर ज्या सुरांना आपले कान पारखे होते ते ऐकू येण्याची क्षमता आता इंद्रियांना प्राप्त झाली आहे.

आगळी व अनोळखी विलक्षण वस्तू

'तुझे आहे तुजपाशी' ह्या नाटकाच्या निमित्ताने मला जे जाणवत राहिले ते मी इथे सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा सगळ्या प्रयत्नांच्या बाबत आपण काही ठळक मुद्दे पुनरावृत्तीने पक्के करून घेतले पाहिजेत. पु. लं. चे हे नाटक हसविणारे आहे, खदखदा हसविणारे आहे हा मुद्दा मी नाकारलेला नाही. तो स्वीकारून हे नाटक गंभीर आहे असे मला म्हणायचे आहे. ही शोकान्तिका आहे असे माझे मत नाही. ते कोणत्याच चौकटीत न सामावणारे, वृत्तींना उल्लसित करणारे, पण गंभीर, शोकगंभीर असे निश्चित शेवट नसणारे नाटक आहे, असा माझा मुद्दा आहे. हे नाटक वृत्तींचा संघर्ष सांगते, दृष्टिकोणांचा संघर्ष सांगते, ते

व्यक्तींचा संघर्ष सांगत नाही, म्हणून रूढ अर्थाने ह्या नाटकात नायक नाही, खलनायक नाही असे माझे म्हणणे आहे. एखादी परिचितासारखी दिसणारी आणि आकर्षित वस्तू समोर आल्याच्यानंतर ती आगळी आणि अनोळखी अशी विलक्षण वस्तू समोर आहे हे भानच आपण हरवावे असा प्रकार ह्याबाबत झाला आहे. अनोळखी विलक्षणाला जेव्हा परिचित मोजपट्ट्या अपुऱ्या पडायला लागतात तेव्हा अनोळख्या वस्तूच्या स्वागताला आपणही चौकटी सोडून सामोरे होण्याची तयारी ठेवली पाहिजे, इतकेच मला ह्या जिवंत आणि अस्सल नाट्याविषयी म्हणावयाचे आहे. ते जिवंत व अस्सल आहे हे सांगणे म्हणजे निर्दोषपणाची ग्वाही देणेही नव्हे, हेही आपण इथेच नोंदवून ठेवू.

*

‘कौतैया’च्या निमित्ताने

वि. वा. शिरवाडकर म्हणजेच कवी कुसुमाग्रज हा माझ्या कुतूहलाचा आणि आदराचा विषय नेहमीच राहिलेला आहे. शिरवाडकरांचे ‘कौतैय’ नाटक इ. स. १९५३ सालचे आहे. ‘कौतैय’ हे फार चांगले नाटक आहे अगर प्रयोगात यशस्वी असलेले नाटक आहे असे कुणीच म्हणणार नाही. स्वतः शिरवाडकरांना जरी विचारले तरी ते हे आपले सफल व चांगले नाटक आहे असे मत देणार नाहीत. प्रायोगिक दृष्ट्या फारसे यश न लाभलेल्या ह्या नाटकाची वाचनीयता मात्र खूप मोठी आहे. नानाविध प्रकारचे दोष असणारी तरीही आपले आकर्षण टिकवून ठेवणारी अशी एक साहित्यकृती म्हणून ह्या नाटकाकडे पाहिले पाहिजे. हे टिपण लिहीत असताना माझ्यासमोर इ. स. १९७३ सालची सातवी आवृत्ती आहे. ह्याहीनंतरच्या काळात आवृत्त्या निघालेल्याच असणार. ह्या नाटकाचे फारसे प्रयोग पूर्वी कधी झालेले दिसत नाहीत. अलीकडे तर त्याचे प्रयोग होतच नाहीत, पण त्याची वाचनीयता मात्र सतत चालू असलेली दिसते.

ह्या नाटकाचा एम. ए. च्या विद्यार्थ्यांना शिकवण्यासाठी जेव्हा मी विचार करू लागलो त्या वेळी अनेक लक्षणीय बाबी शिरवाडकरांनी ह्या ठिकाणी पोते भरल्यासारख्या भरून ठेवलेल्या आहेत असे मला वाटू लागले. त्यातील तीन बाबींच्याकडे ह्या टिपणात मी लक्ष वेधू इच्छितो.

कर्ण हा दलितांचा नेता

पहिली बाब नाटकाच्या कौतैय ह्या नावातच सुचविली गेली आहे. कर्णाकडे अत्यंत पराक्रमी पण दुर्दैवी म्हणून अनेकांनी पाहिलेले आहे. निष्ठेने मित्रकर्तव्य पार पाडणारा म्हणूनही त्याच्याकडे पाहिले जाते. कर्ण हा जरी दलित

नसला आणि जरी सूत ही दलित, अस्पृश्य जाती नसली तरीही कर्णाच्याकडे दलितांचा नेता म्हणून पाहण्यात आलेले आहे. पण कर्णाच्या जीवनातली एक घटना अशी आहे की तिचा उलगडा शिरवाडकर ज्या पद्धतीने करतात त्याशिवाय दुसऱ्या कुणा पद्धतीने समाधानकारकरीत्या होण्याचा संभव नाही. कर्णाच्या व्यक्तिमत्त्वाला एक फार मोठा तडा ह्या प्रसंगामुळे गेला आहे. ही कर्णाच्या जीवनातील इतरांना नीटपणे तपासता न आलेली, पण शिरवाडकरांच्या प्रतिभेने अचूकपणे हेरलेली घटना म्हणजे कर्ण आणि कुंती ह्यांच्या भेटीचा प्रसंग आहे.

कौरव-पांडवांचे युद्ध ऐन तोंडाशी आलेले आहे अशा अवस्थेत कुंती कर्णाकडे जाते आणि कर्णाला 'तू राधेचा मुलगा नसून माझा मुलगा आहेस' हे सत्य सांगते. कर्ण कुंतीचा नानाविध प्रकारे धिक्कार करतो, पण सर्व धिक्कार करून झाल्यानंतर तो तिला तिची चार मुले न मारण्याचे वचन देतो. हा प्रसंगच मोठा चमत्कारिक आहे. धर्मराज जिवंत आहे तोपर्यंत पांडवांचा पराजय होऊ शकत नाही आणि भीम जिवंत आहे तोपर्यंत दुर्योधन-दुःशासन सुरक्षित राहू शकत नाहीत. कर्णाने ह्या दोघांनाही आपण मारणार नाही असे कुंतीला अभिवचन देऊन जवळपास दुर्योधनाचा पूर्ण विश्वासघात केलेला आहे. कर्ण म्हणतो, "मी फक्त अर्जुनाला मारीन." समजा, आपण असे गृहित धरू की, अर्जुनाला मारण्यात कर्णाला यश आले आहे तर काय होईल? पांडव अतीव दुःखी होतील, पण युद्ध चालूच राहील. पण कर्णाने हे अभिवचन दिलेले आहे. मूळ महाभारतात हा प्रसंग युद्ध सुरू होण्यापूर्वीचा आहे, शिरवाडकरांनी तो युद्धाच्या सोळाव्या दिवशी अगदी सकाळी म्हणजे पंधरावा आणि सोळावा दिवस ह्यामधील उत्तररात्री दाखवलेला आहे, पण हा गौण भाग आहे.

कर्णाचे अभिवचन हा दुर्योधनाचा विश्वासघात

मुख्य मुद्दा असा की, कर्ण कुंतीचा उत्कट रागाने धिक्कार करतो आणि कर्ण कुंतीला अभिवचन देतो. ह्या अभिवचनात दुर्योधनाचा घात आहे, पण हे कृत्य कर्णाकडून घडते. कर्ण असे का वागतो? शिरवाडकरांचे ह्या प्रश्नाला उत्तर असे आहे की कर्णाच्या ठिकाणी मदर-ऑब्सेशन आहे. (कृपया मी मदर-कॉम्प्लेक्स हा शब्द वापरीत नाही, इकडे लक्ष असू द्यावे). कुठे तरी

कर्णाच्या हे ध्यानात आले आहे की राधेने आपले पालनपोषण केलेले असले तरी ती आपली आई नाही. आपली आई कोण ह्या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना कर्ण कमालीचा हळवा आणि कमालीचा बेजबाबदार असा झालेला आहे. ज्या स्त्रीने आपला जन्मतःच त्याग केला तिच्याविषयीचा अनादर हा कर्णाच्या जीवनात अखिल स्त्री-जातीविषयी तुच्छता आज अनादर म्हणून व्यक्त होतो. मग त्याला माणसाची मादी आणि कुत्र्यांची मादी ह्यात फारसा फरक वाटत नाही आणि ज्या स्त्रीने आपला त्याग केला असेल तिने किती व्यथा भोगल्या असतील, परिस्थितीसमोर ती किती दीन, अगतिक झाली असेल आणि तिचे उरलेले सर्व आयुष्य किती व्यथापूर्ण आणि अनुकंपनीय झालेले असेल असा विचार आला की कर्ण हळवा, मातृ-पूजक बनू लागतो. शय्येवर पाय वर केला की कोणतीही मादी माता होऊ शकते, ह्या टोकापासून विश्वातील सर्व मांगल्याचे केंद्र, सकल तीर्थातील पावित्र्याचे आगर असेल तर ते मातेचे पाय इथपर्यंत कर्णाच्या मनाचा लंबक जात असतो. हे आईविषयक पछाडलेपण ही कर्णाच्या जीवनातील वर्माची जागा आहे. कर्ण मातेची खात्री पटताच नकळतपणे जन्मभर जपलेल्या मैत्रीचा घात करून जातो.

आईविषयक पछाडलेपण

कर्ण शेवटी माणूस आहे. ह्या कर्ण नावाच्या माणसाकडे एक मानसशास्त्रीय हरवलेपणाची आणि आईविषयीच्या पछाडलेपणाने भारावलेल्या व्यक्तीची कहाणी म्हणून शिरवाडकर प्रथमच पाहत आहेत. दुर्दैवाने आपले सर्व नाटक ह्या एका प्रश्नाभोवती गुंफणे शिरवाडकरांना जमले नाही. ते अनेक समस्या एकाच वेळी घेत वसले त्यामुळे सगळे नाटक विस्कळीत झाले हे खरे आहे, पण आजवर कुणाला न जाणवलेली, कर्णाच्या व्यक्तिरेखेवर संपूर्णपणे नवा प्रकाश टाकू शकणारी एक शक्यता शिरवाडकरांच्या प्रतिभाशाली मनाला जाणवली आहे. जाणवलेल्या शक्यतांचा यथायोग्य वापर करता येणे हे महत्त्वाचे आहेच; ते मी नाकारणार नाही. पण मुळात एक लोकविलक्षण परिमाण देणारी नवीनच शक्यता जाणवावी हे कमी महत्त्वाचे नाही. मराठीत पौराणिक कथा-कादंबऱ्या पुष्कळच आहेत; पण ज्या ठिकाणी कथानकाचा आमूलाग्र अर्थ बदलतो अशा नव्या शक्यता लेखकांना जाणवलेल्या दिसतात अशी ठिकाणे

फार थोडी आहेत. शिरवाडकरांना जाणवलेल्या मदर-ऑब्सेशनमुळे 'कौतैय' ह्या शब्दाला वेगळेच महत्त्व येऊ लागलेले आहे.

शिरवाडकरांचे 'कौतैय' नाटक ही कोणत्याच अर्थाने फारशी यशस्वी कलाकृती नाही ही नोंद केल्यानंतर मग हा आईविषयक पछाडलेपणाचा मुद्दा आपण समजून घेतला पाहिजे. एका बाजूने ही जशी एक अनपेक्षित घटना कौतैय नाटकात आहे आणि ती कर्णाच्या व्यक्तिरेखेवर प्रकाश टाकणारी आहे, तशी दुसऱ्या बाजूने ह्या नाटकात अजून एक अनपेक्षित नोंद आली आहे. शिरवाडकरांच्या डोक्यात अनेक वाटा एकाच वेळी कशा वावरत असतात आणि मग कुठल्याच वाटेने धड प्रवास कसा होत नाही ह्याचा अभ्यास करण्यासाठी हा दुसरा अनपेक्षित फाटाही चांगला अभ्यास-विषय आहे.

श्रीकृष्ण सर्वसामान्यांच्या सत्तेचा पुरस्कर्ता

'कौतैय' नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाचा पहिला प्रवेश कर्णाचा एकनिष्ठ सेवक जांघील आणि त्याची प्रेयसी ह्यांच्या संवादाचा आहे. ह्या संवादात बोलताबोलता जांघील अत्यंत शांतपणे असे सांगतो की, श्रीकृष्ण सर्वसामान्यांच्या सत्तेचा पुरस्कर्ता आहे. राजे-रजवाडे, कुळांचे मोठेपण ह्यांना बाजूला सारून श्रीकृष्ण हा सर्व स्त्री-शूद्रांना हक्काची नवी जाणीव करून देऊन सामान्यांचे एक नवे युग निर्माण करतो. कृष्ण हा स्त्री-शूद्रांच्या सत्तेचा समर्थक आहे. जांघील असेही सांगतो की हे त्याचे मत नसून कर्णाचेही हेच मत आहे. प्रश्न जर तत्त्वाचा असता तर कर्ण कृष्णाच्या पक्षालाच गेला असता, कारण कृष्णाची बाजू ही न्यायाची आहे, सर्वसामान्य जनतेच्या कल्याणाची आहे असे कर्णाला वाटते. शिरवाडकरांनी हा मुद्दा स्पर्श करून सोडून दिलेला आहे. जुन्या पद्धतीने सांगायचे तर कौरवांच्या बाजूने असून पांडवांना पक्षपाती असणे हे भीष्म-द्रोण-विदुरांचे लक्षण ह्या यादीत कर्णाची अजून एक नवी भर टाकावी लागेल. माझ्या दृष्टीने कर्ण पांडवांचा पक्षपाती आहे का कौरवांचा पक्षपाती आहे हा मुद्दा महत्त्वाचा नाही. महत्त्वाचा मुद्दा आहे व्यक्तिगत निष्ठेमुळे कौरवांची बाजू पण तत्त्वनिष्ठा म्हणून कृष्णाची बाजू अशा दोन बाजूंचा स्वीकार एकाच वेळी करताना दुभंगलेले कर्णाचे मन ? शिरवाडकरांनीही ह्या दिशेने फारसा प्रवास केलेला नाही. मीही ह्या प्रश्नाची फार चर्चा करणार नाही.

शिरवाडकरांचे मन

पण माझ्या मनात वेगळाच प्रश्न उपस्थित होत आहे. स्त्री-शूद्रांना पापयोनी म्हणून उल्लेखिलेणारे आणि चातुर्वर्ण्य मी निर्माण केलेले आहे असे सांगणारा कृष्ण शिरवाडकरांसारख्या समाजवाद्याला स्त्री-शूद्र आणि सर्वसामान्य ह्यांच्या सत्तेचा पुरस्कार करणारा जनतेचा नेता का वाटतो? मला वाटते, शिरवाडकरांच्या ह्या जाणिवेचे कारण भारताच्या स्वातंत्र्यलढ्यात गुरफटून गेलेले, राष्ट्रवादी प्रवाहात मिसळत आलेले शिरवाडकरांचे मन हे आहे. 'स्वराज्य हा माझा जन्मसिद्ध हक्क आहे' अशी घोषणा करणारे टिळक गीतारहस्याशी जोडलेले आहेत. गांधी आणि विनोबा हे पुन्हा गीतेशी जोडलेले आहेत. राष्ट्रीय स्वातंत्र्याच्या लढ्यात लोकशाही आणि स्वातंत्र्य ह्या कल्पना सांगणाऱ्यांनी पुनः पुन्हा भगवद्गीतेपासून प्रेरणा घेतलेली आहे. ह्या प्रवाहाशी एकरूप झालेले शिरवाडकरांचे मन कृष्णाला स्त्री-शूद्रांच्या सत्तेचा पुरस्कर्ता, समतेचा पुरस्कर्ता म्हणजे जणू महाराष्ट्रीय समाजवादी पक्षाचा नेता असेच मानते. कर्णाच्या कथेत तात्विक दृष्ट्या पांडवांची बाजू न्याय्य आहे, उच्चतर व अधिक समर्थनीय आहे ही भूमिका घेणे हे विसंगत तर आहेच, पण जर हे मत कर्णाचे असेल तर उरलेल्या कुन्ती-पुत्रांइतकाच हा कौतैयसुद्धा कृष्णभक्त आहे असे म्हणण्याची पाळी येईल. लेखकाचे मन अनुभवाचा आशय बदलण्याला कसे कारणीभूत होते आणि कित्येकदा हेतूला विसंगत असा आशय नकळत कसा येतो ह्याचे हे उदाहरण म्हणून पाहिले पाहिजे.

दुर्योधन- परंपरागत मोठेपणाचा पुरस्कर्ता

कृष्ण हा सर्वसामान्यांच्या सत्तेचा पुरस्कर्ता ही भूमिका एकदा पक्की मनात बसली म्हणजे दुर्योधन आणि त्याच्या पक्षाचे लोक हे परंपरागत मोठेपणाचे पुरस्कर्ते असे चित्र आपोआपच येऊ लागते. आपल्या कुलीनत्वाचा आणि परंपरासिद्ध मोठेपणाचा अभिमान मिरवणारा दुर्योधन आणि राजांचे नेतृत्व राजेच करू शकतात असा आग्रह धरणारा दुर्योधनाच्या भोवती असणारा राजांचा मेळावा कर्णाच्या सेनापतीपदाला विरोध करतो, असे शिरवाडकरांनी दाखवले आहे. वंशश्रेष्ठत्वाच्या अहंगंडाने पछाडलेले राजे आणि तीच भूमिका असणारा दुर्योधन ह्यांच्या बाजूने वंशशुद्धतेचा अगर श्रेष्ठत्वाचा आधार

नसलेला कर्ण उभा आहे अशी मांडणी शिरवाडकरांनी केलेली आहे. जणू सूतपुत्र म्हणून अवहेलना सहन करणारा कर्ण शरीराने दुर्योधनाच्या पक्षाकडे आहे, पण मनाने तो कृष्णाच्या पक्षाचा आहे. अशा कर्णाचे जागृत मन दुर्योधनाचे प्रिय करण्याचा कितीही कसोशीने प्रयत्न करित असले तरी त्या कर्णाचे सुप्त मन त्याच्याकडून जो व्यवहार घडवून आणणार तो दुर्योधनाच्या घाताचाच घडवून आणणार. कधी भीष्माने अपमान केला हे निमित्त घेऊन कर्ण दहा दिवस युद्धातून गैरहजर राहणार, कधी मी दाता आहे असे सांगून अक्षय कवचकुंडले गमावणार, अर्जुनाला मारण्यासाठी मिळालेली वासवी शक्ती घटोत्कच मारण्यासाठी वापरणार, कुन्तीला चार पांडव जिवंत ठेवण्याचे आश्वासन देणार आणि दुर्योधनाला मात्र 'तू तडजोड करू नकोस; लढ' म्हणून सांगणार, असेही चित्र आहे. कर्णाचे जागृत मन संपूर्णपणे दुर्योधनाचे हित आणि दुर्योधनाचे कल्याण ह्यात गढलेले आहे आणि कर्णाचे सुप्त मन दर वेळी व्यवहार मात्र दुर्योधनाच्या घाताचा घडवून आणणार हा विसंवादसुद्धा कर्णात जन्मभर दाखवता येतो. अकुलीनाच्या विरोधात कुलीनांच्या रक्षणासाठी जर कुलहीन उभे राहिले तर हा विसंवाद येणारच. शिरवाडकरांच्या प्रतिभाशाली मनाने ह्याही शक्यतेकडे आपल्या नाटकात अंगुलीनिर्देश केला आहे.

शिरवाडकरांचे प्रतिभाशाली मन असफल साहित्यकृतीतून सुद्धा एका कथेत दडलेल्या किती शक्यता उजेडात आणीत आहे हे पाहणे आनंदाचे नाही काय ?

*

हिमालयाची सावली

आजच्या मराठी नाटककारांच्यामध्ये वसंत कानेटकर हे मला एका विशिष्ट कारणामुळे विशेष लक्षणीय नाटककार वाटतात. ह्या लक्षणीयतेचे कारण त्यांची नाटके प्रयोगांच्यामध्ये मोठ्या प्रमाणात यशस्वी झालेली आहेत हे अंशतः असले तरी प्रमुख नाही. नाटक हा वाङ्मयप्रकार सर्व वाङ्मयप्रकारातील अत्यंत संकीर्ण असा वाङ्मयप्रकार आहे. प्राचीन काळापासून भारतीय समीक्षकांनी ह्या वाङ्मयप्रकाराची संकीर्ण बहुलता नजरेसमोर ठेवली आहे. भरत नाट्यशास्त्रातच हा उल्लेख आलेला आहे की जगात असे ज्ञान नाही, असे शिल्प नाही, अशी कला नाही जी नाट्यात वापरली जात नाही. एकतर हा संकीर्ण व्यवहार आणि दुसरे म्हणजे तो प्रयोगासाठी असल्यामुळे त्याचा आस्वाद जितका वैयक्तिक आहे तितकाच सामाजिक आहे. समाज म्हणून ज्या कृतीचा आस्वाद घेता येत नाही ती कृती खऱ्या अर्थाने नाटक होऊ शकत नाही. कानेटकरांची नाटके प्रयोगात चालतात, प्रयोग म्हणून ती यशस्वी होतात हा त्या नाटकांचा दोष नसून गुण आहे हे समीक्षकांनी ओळखायला पाहिजे.

कविता-कादंबरीचा आस्वाद वैयक्तिक

कविता किंवा कादंबरी हे असे वाङ्मयप्रकार आहेत की त्यांचा आस्वाद प्रामुख्याने व्यक्तिगत आहे. एखाद्या कादंबरीच्या दहा-हजार प्रती एका वर्षात खपतील, पण त्या प्रत्येकाला स्वतःला वाचणे भाग असते. ज्या वाङ्मयप्रकारात आस्वाद असा व्यक्तिनिष्ठ असतो त्या ठिकाणी रसिकांच्या दर्जाचा प्रश्न एक महत्त्वाचा प्रश्न असतो. म्हणून कविता आणि कादंबरी ह्यांच्या बाबतीत असे आपण म्हणू शकतो की ह्या वाङ्मयकृतीला लाभणाऱ्या वाचकांची संख्या

महत्वाची नाही, त्यांचा दर्जा महत्वाचा आहे. आणि मग आपण गरजेनुसार सगळी लोकप्रियता बाजूला ठेवू शकतो, जणू ती गुणही नाही आणि दोषही नाही किंवा गरजेनुसार आपण वाचकांच्या संख्येचे प्रचंडपण वाङ्मयकृतीच्या उथळपणाचा पुरावा म्हणूनही दाखवू शकतो. नाटकांच्या बाबतीत प्रयोगक्षमता ही निराळ्या पातळीवरची बाब आहे. वाचकांच्या संख्येची पातळी आणि प्रयोगक्षमतेची पातळी भिन्न असते.

कादंबरी अगर कविता ज्या एका रसिकाचे समाधान करू शकेल तिथे तिचे सार्थक होते. नाटकाला नेहमीच एका समूहासमोर उभे राहणे भाग आहे. कारण नाटक समूहाच्यासमोर प्रयोगासाठी असते. समूहासमोर प्रयोग ह्याचा अर्थच असा की प्रयोगक्षमता हा ह्या कृतीचा अंगभूत असणारा धर्म आहे, तो तिचा फार महत्वाचा नसला तरी अंगभूत धर्म असल्यामुळे गुणस्वरूप असतो. तो वाचकांच्या संख्येप्रमाणे दुर्लक्षित येणारा भाग नाही. कानेटकरांची नाटके प्रयोगात यशस्वी होतात हे खरेच आहे आणि प्रयोगात यशस्वी होणाऱ्या नाटककाराच्या कलेविषयी ती सदोष असली तरी जिज्ञासा वाटणे स्वाभाविक आहे, पण हे माझ्या जिज्ञासेचे प्रमुख कारण नाही.

असामान्यांच्या व्यक्तित्वाचा वेध

कानेटकरांच्याविषयी मला जे प्रमुख आकर्षण वाटते त्याचे कारण असामान्यांच्या व्यक्तित्वाचा शोध घेण्याची त्यांची जी सातत्याने धडपड चालू आहे हे आहे. ह्या ठिकाणी घोंटाळा होऊ नये म्हणून दोन बाबीत फरक टाकणे भाग आहे. असामान्यांच्या जीवनाशी निगडित असणारे कथानक ही एक निराळी गोष्ट आहे. जगाच्या रंगभूमीवर आणि महाराष्ट्रीय रंगभूमीवरसुद्धा असामान्यांचे जीवन चित्रित करणारे कथानक अगदी आरंभापासून वावरत आलेले आहे. अगदी विष्णुदास भावे जरी घेतले तरी त्यांनी आरंभ सीता-स्वयंवरापासून केला. प्रभू रामचंद्र आणि देवी सीता ही समाजाच्या दृष्टीने सामान्य माणसे नाहीत, असामान्यांच्याही पेक्षा निराळी अशी ही ईश्वरीय प्रकृतीची पातळी आहे. समाज रामचंद्रांना परमेश्वरी अवतारच मानतो. म्हणून रामचंद्रांच्या विवाहाची कहाणी ही परमेश्वराच्या परममंगल विवाहाची कहाणी आहे. ते असामान्यांच्या जीवनाशी निगडित असणारे कथानक आहे. पुराणातील

कथा रंगभूमीवर सदैव वावरतच आल्या आहेत. उलट कमी दर्जाच्या नाटककारांना कोणतीच क्षमता जवळ नसताना ह्या कथांचा आधार जास्त वाटत आला आहे.

जे पुराणकथांच्या विषयी म्हणता येईल तेच ऐतिहासिक कथांच्याविषयी म्हणता येईल. शिवाजी, संभाजी आणि मराठ्यांच्या इतिहासातील अनेक जण ह्यांच्या कथा नाटकांचा भाग कमी वेळा झाल्या नाहीत. थोरले माधवराव पेशवे ह्यांच्या मृत्यूचा फार्स इथपासून ही परंपरा सुरू होते, ती न संपता आजपर्यंत चालू आहे. ह्या ऐतिहासिक कथांच्या बरोबर अलीकडील राजकारणाने ज्यांना नायकत्व दिले आहे असे थोर नेते हेही नाटकांचे विषय होतात. ज्ञानेश्वर-तुकारामादी साधुसंत ह्यांच्याही जीवनाशी नाटककार थोडा खेळ खेळलेले नाहीत. एका अर्थाने ह्या सगळ्याच असामान्य पुरुषांच्या जीवनकथा आहेत. संख्येच्या दृष्टीने पाहिले तर ह्या असामान्य पुरुषांच्या जीवनकथा नाटकांचा भाग झालेल्या आहेत. ही संख्या सामान्यांच्या कथांच्यापेक्षा जास्त ठरण्याची शक्यता आहे.

नाटकाचा नायक

नाटकाचा नायक प्रख्यात उदात्त पुरुष असावा ही प्राचीनांचीच भूमिका आहे. त्यामुळे परवापर्यंत प्रख्यात कथा बिनधोकपणे निवडल्या जात होत्या. कथानकातील व्यक्तिरेखन, घटनांच्यामधील नाट्य, संवादांच्या मधील जिवंतपणा, सर्व बाबींच्याकडे दुर्लक्ष करून प्रख्यात नायकांच्या कथा नाटककार निवडीतच आले. कलात्मक व्यवहाराच्या संदर्भात हा पसारा केवळ नोंद घेऊन बाहेर सारण्याच्या लायकीचा आहे. ह्या पुढचा टप्पा खाडिलकरांच्या नाटकांच्या मधून आपल्याला दिसतो. खाडिलकरांना उग्रतेची आणि भव्यतेची एक ओढ होती. त्यांच्याजवळ उग्र-भव्य व्यक्तिदर्शनाचे सामर्थ्यही होते. खाडिलकरांचा पौराणिक नाटकांच्यामधील शुक्राचार्य अगर कृष्ण किंवा ऐतिहासिक नाटकांच्या मधील रामशास्त्री अगर राघोबा ही प्रख्यात पुरुषाचे नाव घेऊन उभालेली रंजन सामुग्री नसे. खाडिलकरांच्या नाटकातील बोधवाद जरी सोडला तरी ही नाटके ज्या पद्धतीने इतिहास-पुराणांच्याकडे जात आहेत, ती पद्धती नाट्यकलेचा विचार करणारांना गंभीरपणे समजून घेणे भाग आहे. खाडिलकरांच्या ऐतिहासिक,

पौराणिक नाटकांतील व्यक्तिदर्शन कितीही भव्य आणि जिवंत म्हटले तरी ह्या व्यक्ती त्या नाटकात प्रतीक होतात, एका ध्येयवादाच्या प्रतिनिधी होतात. त्यांच्या रूपाने अनेक पदरी माणूस आपल्यापुढे उभा आहे असे मात्र जाणवत नाही.

माणसाचे माणूसपण टिकवणारा व्यवहारच खोटा ?

असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध ही ह्या सर्वांच्या पेक्षा निराळी असणारी बाब आहे. हा असामान्य एका बाजूने सामान्य असतो आणि दुसऱ्या बाजूने तो असामान्य असतो. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात हे दोन्ही पदर सुसंगत होतात, कारण तोही एक जिवंत माणूस असतो. हे असामान्यांचे व्यक्तिमत्त्व तपासणे, त्यांचा शोध घेणे म्हणजे समाजाला उदात्त ध्येयवादाची प्रेरणा देण्यासाठी प्रतीक म्हणून, प्रचाराचे साधन म्हणून असामान्यांच्या जीवनाचा कुशल व यशस्वी उपयोग करणे नव्हे. हे उपयोगितेच्या पलीकडे जाऊन एक माणूस म्हणून असामान्यांच्या जीवनाचे आकलन करणे ही घटना प्रख्यात उदात्त नायकाची कथा आधाराला घेण्यापेक्षा निराळे असते. हा असामान्यसुद्धा आपल्या भोवताली असणाऱ्या जीवनाचा भाग असतो, तो स्वप्नातून येणारा खोटा नसतो. फार तर कोणत्या तरी स्वप्नाने झपाटल्यामुळे त्याच्या जीवनातील सर्व सुखदुःखे सामान्यांच्यापेक्षा निराळे रंग घेऊन येतात असे म्हणता येईल. अनेक पदरी, अनेकविध असलेल्या ह्या जीवनात सामान्य जितका खरा आहे; तितकाच विकृत हाही खरा आहे. ह्या दोघांच्या बरोबर असामान्यही तितकाच खरा आहे. माणसे सुखाच्या शोधात मूल्यांशी तडजोड करतात, हे खोटे नसून खरे आहे; पण त्याबरोबरच माणसे मूल्यांच्या शोधात स्वेच्छेने सुख पायदळी तुडवीत जातात हेही खरे आहे. सर्व असामान्य पुरुष ह्या दुसऱ्या गटात येतात. सर्वसामान्य माणूस आपल्या जीवनात आचरण कसेही करे तो ह्या असामान्यांच्या विषयी आस्था आणि आदर बाळगीत असतो. सामान्यांच्या मनात असणाऱ्या असामान्यांच्या विषयीच्या ह्या प्रबल आस्थेच्या पोटीच माणूस अडखळत, धडपडत आपले माणूसपण टिकवीत असतो. ज्या व्यवहारातून माणसाचे माणूसपण निर्माण होते तो व्यवहारच खोटा आहे असे समजणे ही जीवनाच्या आकलनातील गफलत मानली पाहिजे.

समाजात असामान्य पुरुष असतात. उरलेल्या समाजाने ह्या असामान्यांचे

अनुसरण करावे ही अपेक्षा असते. कधी ही अपेक्षा पूर्ण होते, कधी ही अपेक्षा पूर्ण होत नाही. समाजाला मार्गदर्शक असणाऱ्या ह्या असामान्य पुरुषांच्या मागे मानवी समाज नेऊन उभा करणे हे कलावंतांचे काम आहे असे मी म्हणणार नाही. कारण हे म्हणणे म्हणजे आडवळणाने सर्व मंगल व कल्याणप्रद घटनांच्या प्रचार-प्रसाराला कलावंताने बांधून घेतले पाहिजे असेच म्हणणे आहे. पण हा प्रचार-प्रसाराचा मुद्दा जरी सोडला तरी जीवनात असामान्य व्यक्ती असतात, हे जीवनसत्य मान्य करणे आणि त्याचा शोध घेण्याचे आव्हान स्वीकारणे कलावंत टाळू शकत नाही. कारण जीवनाला पाठमोरे होणे ह्याचा अर्थ कलावंताने फक्त स्वप्नरंजनात रमणे असा होईल. स्वप्नरंजनातून कलात्मक व्यवहाराचा फारसा विकास होण्याचा संभव नाही.

सामान्यांनी व्यापलेला व्यवहार आणि असामान्यांची विकृती

अगदी सरळ सरळ विभागणी आपण करू लागलो तर जीवनाचा प्रमुख व्यवहार सामान्यांनी व्यापलेला असतो असे दिसून येईल. जीवनात सामान्यांची संख्या जास्त असते म्हणून कलाकृतीतही सामान्यांचे चित्रण करणाऱ्या कलाकृतींची संख्या जास्त असावी अशी अपेक्षा कुणी करणार नाही कारण कलावंत केवळ 'आहे' ह्यासाठी चित्रित करीत नाही. त्याला 'लक्षणीय' वाटते ह्यासाठी चित्रित करीत असतो. हे सर्वसामान्य सोडल्यास दुसरा गट विकृतांचाच असतो. ह्या विकृतांना तुम्ही असामान्यही म्हणू शकता, विकृतही म्हणू शकता. जीवनाची उभारणी करणारे सर्वच असामान्य ह्या विकृतांच्या गटात येतात. फक्त काहींच्या विकृतीला निसर्ग जबाबदार असतो. त्यांच्या वासना निसर्गतः अधिक असतात, कमी असतात. त्यांची शरीरे निसर्गतः पंगू असतात किंवा अधिक आततायी क्षुधा असणारी असतात. एक दबलेले वासना-जंजाळ संस्कृती आणि जीवशास्त्र ह्यांच्या संघर्षातून जन्माला येते, त्या ठिकाणी जीवशास्त्र प्रबल असते. विकृतीचा हाही एक प्रकार आहे. सामान्यपणे ह्यांनाच आपण विकृत म्हणतो. हा विकृत त्यांच्या सुप्त मनाने नियत केलेल्या स्वार्थाच्या परिपूर्तीसाठी संस्कृतीचा विध्वंस करीत वावरत असतो. हा विकृत खोटा नसून खराच आहे. तो समाजात असतो, तसा कलावंतांच्या मनातही असतो.

विकृतीचे उदात्तीकरण

धर्मामीटरने ताप मोजला जातो पण त्यासाठी धर्मामीटरला स्वतःला ताप आलेला नसणे आवश्यक असते. जीवनातील विकृतीचे निकोप आकलन होण्यासाठी कलावंताचे मन अविकृत असावे लागते. कोंडीत सापडलेल्या समाजात तर व्यक्तींच्या विकृतीच्या शेजारी नानाविध हिडीस आकार धारण करणारी सामाजिक विकृतीही असते. कोणत्याही विकृतीचे आकलन वर्ज्य नाही. उलट सर्व विकृतीचे आकलन आवश्यक आहे. अविकृत मनाचे कलावंत जेव्हा विकृतीचे आकलन करतात त्या वेळी रोग्याविषयीची अनुकंपा आणि चिंता असते. असल्या प्रकारची अनुकंपा आणि चिंता ह्या सर्व विकृतींच्या बाबत आपोआपच वाचकांच्या मनात निर्माण होते, पण ज्या वेळी कलावंतच मनाने विकृत असतो त्या वेळी त्याच्या लिखाणात सर्व विकृतींच्या विषयी आकर्षण, समर्थन आणि विकृतीचे उदात्तीकरण ह्या क्रिया घडवताना जाणवतात. हे कितीही दुःखद असले तरी अपरिहार्य असते. कलावंतांना आपल्या विकृतीसुद्धा समाजाच्या समोर मांडण्याचा हक्क असला पाहिजे असे मी मानतो.

ज्या वेळेला श्रद्धा ठेवण्यासाठी बाहेर काही उरत नाही त्या वेळी माणूस अंतर्मुख होण्याचा प्रयत्न करतो. ज्या वेळी श्रद्धा ठेवण्यासाठी बाहेर काही दिसत नाही, त्या वेळी खरे म्हणजे आतही श्रद्धा ठेवणारे मन शिल्लक राहिलेले नसते. हे श्रद्धाहीन मन जर आपल्याच मनाच्या अंधाच्या गुहेत न्याहाळून पाहू लागले तर स्वतःच्याही मनात अनंत वासना-विकृतींच्या जंजाळाखेरीज इतर काही सापडण्याचा संभव नाही. सर्व स्वार्थ आणि सुखोपभोगाच्या इच्छा ह्यांचा निरास झाल्याशिवाय अंतर्मुख होण्याचा आदेश धर्मसुद्धा देत नाही. अतृप्त, हताश, विकल आणि विफल व्यक्ती जर अंतर्मुख होऊ लागल्या तर विविध वासनात्मक विकृतींच्या विकट वर्तनाखेरीज इतर कशाचे दर्शन त्यांना होण्याचा संभव नाही, पण हीही एक सामाजिक व्यथा असते. तिलाही आपल्या अभिव्यक्तीचे स्वातंत्र्य मिळाले पाहिजे.

माणूसपण- सांस्कृतिक संचित

विकृतीचा अजून एक दुसरा गट असतो. ह्या विकृतीचा उगम निसर्गात अगर जीवशास्त्रात नसतो. ह्या विकृतीचा उगम माणसाच्या माणूसपणातच आहे.

हे माणसाचे माणूसपण म्हणजे माणूस नावाच्या पशूने परिश्रमपूर्वक उभे केलेले आपले सांस्कृतिक संचित असते. ह्या संस्कृतीत केंद्राच्या ठिकाणी मूल्ये उभी असतात. अल्बर्ट कामू विद्रोहाचा विचार करताना विद्रोह नेहमी मूल्यांच्या अनुषंगाने साकार होतो असे सांगतो, याला कारण आहे. कारण विद्रोह नेहमीच सांस्कृतिक असतो. कलांना जर आपण माणसाचा जीवशास्त्रीय व्यवहार न मानता सांस्कृतिक व्यवहार मानणार असू तर मग कलात्मक व्यवहारही मूल्य-सापेक्ष असतो असा निर्णय आपल्याला द्यावा लागतो. मानवी जीवनातील कलात्मक व्यवहार सांस्कृतिक मानावा की जीवशास्त्रीय मानावा, हा ह्या वेळी माझ्यासमोर प्रश्न नसून तूर्तचा प्रश्न इतकाच आहे की माणसाला संस्कृती असते आणि संस्कृतीला मूल्ये असतात. ह्या मूल्यांचा रोख सर्वांच्या कल्याणासाठी, आपल्या सुरक्षिततेचे बलिदान करण्यासाठी असतो. युंगच्या मानसशास्त्रात माणसाच्या या प्रवृत्तीला फार महत्त्वाचे स्थान आहे. एखाद्या सांस्कृतिक मूल्याने माणूस झपाटला जातो आणि तो स्वतःचे सर्व सुख आणि सुरक्षितता ह्यांचे इच्छापूर्वक आपल्याच प्रेरणेने बलिदान करू लागतो त्या वेळीही तो विध्वंस करीत असतो. फक्त तो सर्वांच्या कल्याणासाठी आपल्या स्वार्थाचा विध्वंस करीत असतो. ह्या माणसाच्या व्यक्तित्वाला प्रेरणा सुप्त मनातून मिळत नाहीत. सुप्त मन पराभूत करून तो समूहाच्या स्वार्थाशी एकरूप होत असतो. हीही विकृतीच आहे. पण ह्या विकृतीविषयी आदर बाळगण्याची माणसाच्या जातीची प्रथा असल्यामुळे ह्या विकृतीला अलौकिकत्व असे म्हणतात.

सुप्त मनाने ज्यांचे स्वार्थ नियत केलेले आहेत, जे संस्कृतीचा विध्वंस करीतच वागतात तेही असामान्यच असतात, पण त्यांच्याविषयी परंपरेने मानवी समाजात घृणा व तिरस्कार नांदत आला आहे. आधुनिक मानसशास्त्राची ही शिकवण आहे की ह्यांचा तिरस्कार करू नका, हे अनुकंपनीय रुग्ण आहेत. ललित वाङ्मयातील एक प्रभावी प्रवाह ह्यांना समर्थनीय नायक करून सहानुभूतीचा विषय करू इच्छितो, पण समाजात ह्या असामान्यांना विकृत म्हणण्याची प्रथा आहे. ह्या विकृतीचा विकृत अगर अविकृत मनाने शोध घेण्याचा प्रयास मराठीत अनेक कवी, कथाकार, कादंबरीकार, नाटककार घेत आहेत.

असामान्यांचे पराभव

ज्यांना समाज असामान्य मानतो, ज्यांच्या जीवनात प्रकृतीने संस्कृतीच्या समोर पत्करलेला पराभव सर्व व्यथा-भोगांच्यानिशी साकार झालेला असतो, ते स्वतःचेच अस्तित्व नष्ट करित समाजाच्या स्वार्थात स्वतःला विलीन करण्याच्या जिद्दीने पेटून उठलेले असतात तेही विकृत असतात, पण अतीव आजाराच्या पोटी समाज त्यांना अलौकिक मानतो, कारण ते समाजाच्या स्वार्थाचे संरक्षक असतात. ह्या विकृतांना असामान्य मानण्याची प्रथा आहे. तेही जीवनाचा भाग आहेत, पण सातत्याने त्यांच्या व्यक्तित्वाचा शोध घेण्याची जिद्द धरणारा कलावंत मराठीत नाही. अतिशय तुरळकपणे मराठीत हा प्रयत्न होतो. हा प्रयत्न करणाऱ्यांत वसंत कानेटकर हे अग्रभागी आहेत. म्हणून या नाटककाराविषयी, त्याच्या अपयशाविषयीसुद्धा मला फार मोठी जिज्ञासा आहे.

मूर्तिभंजन नव्हे

असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध ही सरळ बाब असूच शकत नाही. ह्या असामान्यांच्याविषयी समाजमन आदराने भारावलेले असते. ह्या मनाला धक्का देण्याची हिम्मत दाखवणे फारसे कठीण नाही. त्यासाठी व्यक्तिगत बेडरपणा पुरे होतो. पण हा धक्का बसल्यानंतर एक कलाकृती म्हणून आस्वाद अशक्य होतो. ऐतिहासिक व्यक्तीच्या विडंबनावर आधारलेल्या साहित्यकृती काही जणांच्या द्वेष-मत्सराचा विषय होतात, तर उरलेल्या अनेकांना अवाङ्मयीन कारणांच्यासाठी त्यांचे आकर्षण वाटू लागते. पैकी चिडणाऱ्यांचा गट दुबळा असला म्हणजे कलावंतांच्या स्वातंत्र्याच्या गोष्टी सांगता येतात. चिडणाऱ्यांचा गट बलवान असला म्हणजे मग सामाजिक विभूतींची विटंबना अनुचित कशी आहे ह्याबद्दल मार्गदर्शन करता येते. कलाकृतीचा कलाकृती म्हणून आस्वाद उभय परिस्थितीत अशक्य होतो. असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध हा मूर्तिभंजनासाठी किंवा आदरणीय व्यक्ती हास्यास्पद करण्यासाठी नसतो. खरे म्हणजे अशा वेळी कलावंत आणि समाज ह्यांच्या जाणिवांत विसंवाद आलेला असतो. समाज ज्यांना अलौकिक मानीत असतो त्यांना कलावंत हास्यास्पद आणि तुच्छ समजत असतो. कलावंतांना जे हास्यास्पद आणि तुच्छ वाटतात त्या व्यक्ती त्या साहित्यकृतीपुरत्या हास्यास्पदच असतात. ह्या प्रक्रियेला

असामान्यांच्या व्यक्तिवाचा शोध असे म्हणता येणार नाही. फार तर समाज ज्यांना असामान्य म्हणतो, पण कलावंतांना ज्या असामान्य वाटत नाहीत त्या व्यक्तीचा कलावंताने केलेला हा मूर्तिभंग असतो. असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध मूर्तिभंगनापेक्षा निराळा असतो.

समाजाने ज्यांना अलौकिक आणि असामान्य विभूती म्हणून मान्यता दिलेली असते, कलावंतांनाही त्या विभूती अलौकिक आणि असामान्य वाटतच असतात. ह्या उभयतांच्या संवादी जाणिवांच्यानंतर खऱ्या अलौकिकाचा शोध सुरू होतो. या शोधाच्या ठिकाणी प्रत्यक्ष कलावंतांच्या मनात असणारा उत्कट भक्तिभाव हाच एक अडथळा असतो. कारण या भक्तिभावामुळे पूज्य दैवते माणूस म्हणून पाहणेच अशक्य होऊन जाते. असामान्यांच्या जीवनाचा शोध घेता घेता वेळोवेळी कानेटकरांना अपयश आले असले तर त्याचे कारण हे आहे. कानेटकरांच्या ह्या अपयशात कादंबरीच्या क्षेत्रात रणजित देसाई हे महत्त्वाचे सहयात्री आहेत.

लेखकांच्या मनात नायकाबद्दल असणारा पूज्यभाव हा अडथळा

नाटकांमध्ये 'रायगडाला जेव्हा जाग येते', 'इथे ओशाळला मृत्यू', 'तुझा तू वाढवी राजा' ह्या नाटकांच्यामधून, कादंबऱ्यांमध्ये 'स्वामी', 'श्रीमान योगी' ह्या कादंबऱ्यांमधून जे घडते आहे ते हे आहे. ह्या नायकांच्याविषयी समाजात असणारा अतीव आदरभाव हा खरा अडथळा नाही. खरा अडथळा लेखकांच्या मनातच ह्या नायकांविषयी अत्यंत पूज्यबुद्धी आहे. ह्या नायकांच्याविषयी व्यक्तिशः माझ्याही मनात सर्वांच्याप्रमाणे आदरभाव आहे, पण समाजदैवतांविषयी आदरभाव असणे ही कितीही चांगली गोष्ट असली तरी असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध म्हणजे त्यांची पूजा नव्हे. शिवाजी, संभाजी तर सोडाच, पण भीष्माच्याबाबतसुद्धा कानेटकरांना हा आदरभाव जाणवतो. व्यक्तिशः कानेटकरांनी ह्या आदरभावाचा विचार कधी केला होता की नाही हे मला सांगता येणार नाही. तसा त्यांचा माझा कोणताच खाजगी परिचय नाही, पण रणजित देसाईंच्या बाबत मी हे सांगू शकतो की, त्यांनी ह्या आदरभावनेच्या मुद्द्याचा अतिशय गंभीरपणे विचार केला असावा असे त्यांच्या वाङ्मयावरून दिसते.

आदरभावनेने आपण केवळ पूजक होत नाही हे दाखवण्यासाठीच की काय जणू दोघांच्याही वाङ्मयात काही प्रसंग आलेले आहेत. रणजित देसाईंच्या 'श्रीमान योगी'त छत्रपतींच्या जीवनातील शृंगाराचे प्रसंगही येतात. शिवाजीने संतापाने मोऱ्यांची मुले मारली व पुढे त्याला पश्चाताप झाला. असे आततायी कृत्य घडल्याचाही उल्लेख येतो. पुरंदरचा तह घडून आल्यानंतर हताश, उद्विग्न असा शिवाजी आत्महत्येपर्यंत गेला होता हेही ते दाखवतात. ही यादी अजून वाढवता येईल. 'इथे ओशाळला मृत्यू' ह्या नाटकात संभाजीला सतत आपण अपयशी आहोत, आपली पापे आपल्याला छळत आहेत अशी जाणीव दाखवलेली आहे. प्रत्यक्ष शिवाजी महाराजसुद्धा 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या नाटकात संभाजी दिलेरखानाला जाऊन मिळाल्याबरोबर ती बातमी ऐकताच खचून जातात तेव्हा हाच प्रकार घडतो. कानेटकरांच्या नाटकांतून असे अनेक प्रसंग क्रमाने दाखवता येतील, पण त्याची गरज नाही. हे असे प्रसंग का येतात हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे. ह्या प्रसंगाच्या रूपाने हे कलावंत जणू आपण व्यक्तीच्या भक्तिभावनेने भारावलेले नसून त्यांच्यातील माणूस दाखविण्याइतके आपण शुद्धीवर आहो असेच आपल्या वाचकांना सुचवीत असतात आणि हा सगळा प्रयत्न कुठेतरी सांधा निसटल्यासारखा वाटू लागतो.

लेखकापुढील कोडे

'श्रीमान योगी' हा असामान्यांच्या जीवनाच्या आकलनाचा कादंबरी क्षेत्रात एक महत्त्वाचा प्रयत्न आहे, असेच मी मानतो. छत्रपतींच्या जीवनाचे जास्तीत जास्त चांगले व नीटस आकलन मराठी कादंबरीच्या संदर्भात ह्या कादंबरीत आले आहे असे मला वाटते आणि तरीही ते फार अपुरे पडले आहे. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' ह्या नाटकाविषयी असेच म्हणता येईल. मराठी ऐतिहासिक नाटकात छत्रपतींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याचा हा पहिलाच प्रयत्न होता. मागच्या सर्व प्रयासांच्या मानाने इथे कानेटकर कितीतरी पुढे गेलेले आहेत. नाट्यक्षेत्रात इतर कुणाच्या शिवाजीशी त्यांच्या शिवाजीची तुलना करण्याचा प्रश्नच संभवत नाही आणि तरीही हा प्रयत्न अपुरा पडलेला आहे. असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या शोधाला भक्तिभाव अपुराच पडणार, ह्याला इलाज नाही.

नायकाच्या अलौकिकत्वाविषयी गाढ श्रद्धा नसेल तर मग तो प्रयत्नच अयशस्वी होतो. गाढ श्रद्धाभाव असेल तर मग माणसाकडे माणूस म्हणून पाहणेच कठीण होऊन जाते. आदर असणे आणि नसणे ह्या दोहोंचाही अडथळा होतो. ह्या वातावरणात असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध कलावंतांना घ्यावा लागतो. ही जिद्द कानेटकरांनी धरली ह्यात इतर सर्व नाटककारांच्यापेक्षा त्यांचे निराळेपण आहे. ह्या जिद्दीला एक महत्त्वपूर्ण यश 'हिमालयाची सावली' ह्या नाटकात आले आहे. हा ह्या धडपडीचा एक महत्त्वाचा विजयी असा टप्पा आहे.

मूळ नाटकाच्याकडे वळण्यापूर्वी इतर किरकोळ अशा, मला महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या, परंतु इतरांना कदाचित अवांतर वाटणाऱ्या बाबींचा उल्लेख मी आधीच करून टाकतो. ह्या बाबी वाङ्मयचर्चेत अप्रस्तूत आहेत ह्याची मला जाणीव आहे, पण वाङ्मयाविषयीची चर्चा संपूर्णपणे वाङ्मयांतर्गत अशी कधीच नसते. केवळ कलाकृतीला अंतर्गत असणाऱ्या प्रश्नांचीच काटेकोरपणे चर्चा करायची म्हटली तर त्या वाङ्मयप्रकारात एखाद्या साहित्यकृतीचे स्थान सांगणेसुद्धा अशक्य होऊन जाईल. वाङ्मयीन व्यवहार हा इतका कलाकृतीशी तादात्म्य पावणारा असू शकत नाही. ज्या व्यक्तिमनातून कलाकृती सिद्ध होते ते व्यक्तिमन कलाकृतीच्या बाहेर असते. ज्या सामाजिक जाणीवप्रवाहात कलाकृतीचा आस्वाद अस्तित्वात येतो, त्या जाणिवा कलाकृतीच्या बाहेर असतात. ज्या वाङ्मयप्रकाराच्या संदर्भात एका विशिष्ट कृतीची चर्चा केली जाते तेही या साहित्यकृतीच्या बाहेर असते. वाङ्मयाची चर्चा वाङ्मयव्यवहाराला अंतर्गत असावी ही अपेक्षा स्थूलमानानेच गृहित धरावी लागते. तिचा अर्थ जर आपण काटेकोरपणे करू लागलो तर वाङ्मयीन समीक्षा आणि आस्वाद दोन्ही अशक्य होऊन जातात. जे आपण वाङ्मयबाह्य मानतो ते काही अंशाने वाङ्मयबाह्य असले तरी सर्वार्थाने वाङ्मयबाह्य नसते हे व्यवहारात आपण समजून घेतो आणि तात्त्विक चर्चेत नाकारतो. सगळे मानवी जीवनच ज्या अनेकविध विसंगतीने भरले आहे तिच्यापैकीच ही एक विसंगती म्हटली पाहिजे.

बयोसाठी वापरलेली भाषा

'हिमालयाची सावली' या नाटकात बयोच्यासाठी वापरलेली भाषा हा ह्या नाटकाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. एखाद्या साहित्यकृतीचा विचार करताना

भाषेचा पृथक विचार करावा काय हाच एक समीक्षेतील विवाद्य मुद्दा आहे. मराठी समीक्षेत हा मुद्दा जितका विवाद्य आहे तितका पाश्चिमात्य समीक्षेत हा मुद्दा विवाद्य आहे काय ह्याविषयी मला शंका आहे. असे दिसते की ऑर्थर मिलसारख्या आधुनिक नाटककाराचा विचार करतानासुद्धा त्याच्या भाषेचा विचार स्वतंत्रपणे करणे ह्यात पाश्चिमात्य समीक्षेत काही वावगे समजत नाहीत. कलाकृतीमध्ये असणारे आशय-अभिव्यक्तीचे अद्वैत ही कल्पना समजून घेण्यात घोटाळा झाला म्हणजे मग भाषेचा विचार करावा की करू नये हा मुद्दा उपस्थित होतो. एक संपूर्ण माणूस ही एक स्वयंपूर्ण आणि एकात्म रचना असते, हे मान्य केल्यानंतरसुद्धा त्याच्या अवयवाचा वेगळा विचार करता येतो. ज्या घटकांनी पूर्ण साकार होतो ते घटक अवयव पूर्णांशी संपूर्णपणे सुसंवादी आणि एकजीव असले तरी त्यामुळे त्यांचा वेगळा विचार करावयाला अडथळा येऊ नये. कसेही असो, ह्या नाटकातील बयोची भाषा ही मला स्वतंत्रपणे विचारात घेण्याजोगी वाटते.

बयोच्या वाणीत आर्षपणा, ठसका, जिवंतपणा आणि धारदारपणा ह्यांचे एक चमत्कारिक मिश्रण झालेले आहे. ही भाषा एकाच वेळी दिलखुलास आणि मोकळी पण गरजेनुसार तितकीच प्रसन्न आणि उदात्त होणारी अशी आहे. बयोचे जे व्यक्तिमत्त्व ह्या नाटकात साकार झालेले आहे त्या व्यक्तिमत्त्वाशी ही भाषा एकजीव झालेली आहे. व्यवहार म्हणून जेव्हा एखाद्या नाट्यकृतीकडे आपण पाहतो त्या वेळी सगळ्याच प्रकृतींशी त्यांची भाषा एकजीव झालेली नसते हे आपल्याला दिसू लागते. तत्त्व म्हणून कलाकृतीची भाषा कलाकृतीशी एकजीव झालेली असते. प्रत्येक पात्राचे बोलणे त्याच्या व्यक्तित्वाशी एकजीव असते. तत्त्व म्हणून केलेले हे विवेचन अजून अस्तित्वात न आलेल्या आदर्श कलाकृतीतच सापडण्याचा तात्त्विक संभव आपण गृहीत धरू शकतो. व्यवहारात भाषा प्रकृतीशी एकजीव होण्याची शक्यता फार कमी असते आणि ज्या वेळेला भाषा प्रकृतीशी एकजीव होते त्याही वेळी त्या कलाकृतीत सर्वच प्रकृतींना हा योग आलेला नसतो.

‘प्रकृती’ हा शब्द थोडासा अपरिचित वाटण्याचा संभव आहे. तो भरतनाट्यशास्त्रातील शब्द असून पौर्वात्य साहित्यशास्त्रात बहुरूढ आहे. कलाकृतीच्या आत ज्या व्यक्ती असतात त्यांना प्रकृती म्हणायचे. नाटकात ही

प्रकृती जेव्हा हे नट साकार करतात, त्या नटांना पात्र म्हणायचे, अशी ही पद्धत आहे. 'हिमालयाची सावली' या नाटकात शब्दातून प्रकृती उभी राहत असेल तर ती बयोच्या बाबतीत. नाटककाराच्या जवळ संवाद हेच सर्वात महत्त्वाचे हत्यार असते. कादंबरीच्याप्रमाणे वातावरणनिर्मितीसाठी आणि वर्णनांच्यासाठी नाटककार शब्द उधळू शकत नाही. अंतर्मनासहित सगळे व्यक्तिमत्त्व फक्त शब्दांतून उभे करणे आणि तेही संवादातील शब्दांतून उभे करणे हे काम नाटककाराला करावे लागते. ह्यामुळे सगळे व्यक्तिमत्त्व साकार करणाऱ्या प्रकृतीच्या भाषेला महत्त्व येते आणि ही प्रकृती जर अनेक पदरी, अनेक पातळींवरचे जीवन जगणारी असेल तर ते व्यक्तित्व संवादातून साकार होणे हे एक यश मानले पाहिजे.

असल्या प्रकारची जिवंत, ठसकेबाज भाषा देवलांच्या 'संशयकल्लोळा'त, 'शारदे'त सापडते. ही भाषा म्हणजे खाडिलकरांचे ओजस्वी गद्य नव्हे किंवा गडकऱ्यांची धुंद अशी कल्पनाविलासाची आरास नव्हे. मागच्या महनीय श्रेष्ठ कलावंतांचा अवमान न करता हे नोंदविले पाहिजे की, बयो आणि भाषा यांचे तादात्म्य जसे साधलेले आहे तसा योग मराठी नाटकांच्यामध्ये ह्यापूर्वी क्वचितच आला असेल. बहुतेक वेळेला हा अंगरखा भव्य प्रकृती असेल तर त्यांना थिटा असतो. थिल्लर प्रकृतींना अंगरखेच इतके पायघोळ होतात की माणूस दिसणे कठीण होते.

डॉ. लागू व शांताबाई जोग

या नाटकाचा प्रयोग पाहताना काही गोष्टी तीव्रपणे जाणवल्या. डॉ. श्रीराम लागू हे प्रोफेसर भानूचे काम करतात आणि तेही सामान्य नट नव्हेत. त्यांच्या शब्दोच्चाराला दर ठिकाणी वेगळी धार आणि वजन असते. बयोचे काम सौ. शांताबाई जोग करतात. त्याही नवोदित नटींच्यापैकी आहेत असे समजण्याचे कारण नाही. विशेषतः शांताबाई जोगांचे हे रंगभूमीवर पुनरागमन आहे. एखादा नट हा नाट्यप्रयोगात नेमका कोणत्या स्थानी उभा आहे ह्या प्रश्नाचे उत्तर देणे सोपे नाही. सामान्यपणे आपण असे म्हणतो की नट हा प्रकृतीशी एकजीव होऊन जातो. प्रयोगाच्या क्षणी तो प्रकृतीचे वाहन म्हणजे पात्र असतो. ह्यात खोटे काहीच नाही. पण हे नाट्यप्रयोगात नटांचे जे स्थान असते त्याचे अपुरे वर्णन

आहे. अभिनव गुप्ताने नट हा प्रतिभासंपन्न असतो ह्याचा मुद्दाम उल्लेख केलेला आहे. नटांना कलावंत म्हणावयाचे असेल तर त्यांना प्रतिभाशाली मानणे भागच आहे. नाटककाराने जी प्रकृती उभी केली तिचा स्वीकार तर नट करतोच पण ह्यापुढे जाऊन एका आधीच पूर्ण असलेल्या आकाराला त्याहून निराळे असणाऱ्या पूर्णात पचवून दाखवतो. ह्या ठिकाणी प्रतिभाशाली नटाची नवनिर्मिती असते. ही नवनिर्मिती डॉ. लागूंच्या बाबत जशी 'नटसम्राट'मध्ये तीव्रपणे जाणवते तशी ह्या नाटकात शांताबाईंच्यामध्ये जाणवते. शेजारी डॉ. लागू उभे असताना हा योग शांताबाईंना यावा हेच एक त्यांच्या अभिनय-कौशल्याचे मी यश मानतो.

वृद्ध नटांसमोर नवा पर्याय

'नटसम्राट' आणि 'हिमालयाची सावली' ह्या दोन नाटकांच्यामुळे म्हाताऱ्यांची नवीन नाटके झालेली आहेत. ह्यापूर्वीच्या नाटकांमध्ये म्हातारे नव्हते अशातला भाग नाही. किलोस्करांच्या 'शाकुंतला'त कण्वमुनी आहेत. नाटकात एखादी व्यक्ती म्हातारी असणे हा माझ्यासमोरचा प्रश्न नाही. प्रश्न हे वृद्ध त्या नाट्याचे नायक असण्याचा आहे. वाङ्मयीन दृष्टीने हा मुद्दा गौण असला तरी नाट्यव्यवहाराच्या दृष्टीने हा मुद्दा महत्त्वाचा आहे. एकेक नट अगर नटी क्रमाने आपल्या अभिनयकौशल्याच्या जोरावर स्वतःचे स्थान निर्माण करीत वैभवाच्या शिखरावर जाऊन पोचतात. ज्या सामान्य नटांना कधीच कोणते महत्त्व नसते, त्यांच्यासाठी कधीच कोणते प्रश्न महत्त्वाचे नसतात; पण जे असामान्य प्रतिभाशाली नट उदयाला येतात त्यांच्या कर्तृत्वाच्या ऐन मध्यान्हावर त्यांच्यासमोर चमत्कारिक प्रश्न उभे राहतात. एक तर उतारवयात त्यांनी बेडौल दिसणारी तरुणांची कामे करावीत हा पर्याय शिल्लक असतो, नाही तर रंगभूमीवरून निवृत्त व्हावे हा दुसरा पर्याय शिल्लक असतो. 'नटसम्राट' आणि 'हिमालयाची सावली' ह्या नाटकांनी असामान्य सामर्थ्य असणाऱ्या सर्व नटांच्या समोर एक तिसरा पर्याय उभा केलेला आहे. ह्यापुढच्या पिढीतील बालगंधर्वांना चाळिशी ओलांडल्याच्यानंतरसुद्धा रुक्मिणी आणि शकुंतला होणे भाग पडणार नाही. जिथे शरीरसौंदर्य अप्रस्तुत होईल आणि व्यक्तित्व साकार करणारा अभिनय एक भव्य आणि दारुण नाट्य उभे करील अशा साहित्यकृती

ह्या नाटकांनी प्रथमच उपलब्ध होत आहेत.

जिवंत कलाकृतीचे सामर्थ्य शोधावे की वैगुण्य ?

ह्या नाटकांच्या बाबतीत मी एक गोष्ट स्पष्ट करू इच्छितो. हे नाटक निर्दोष आहे असे माझे मुळीच मत नाही. प्रो. भानू आणि बयो सोडल्यास उरलेल्या पात्रांना या नाटकात बाहुल्यांच्यापेक्षा जास्त जिवंतपणा आलेला नाही ह्याचे मला भान आहे. कथानकाची मांडणी तपासून पाहू लागलो तर अजूनही कानेटकरांना भडक नाट्यमय घटना आणि कलाटण्या ह्यांचा मोह वाटतो. तेवढ्यापुरते नाटक उथळ होत जाते. हे ह्याही नाटकात घडलेलेच आहे. ज्या पद्धतीने ह्या नाटकात घटना घडत जातात त्यात नेहमीच अपरिहार्यतेचे सूत्र राहिले आहे असे नाही. अशा प्रकारची दोषांची स्थळे तपशिलाने दाखवणे अवघड नाही. प्रश्न असा आहे की, निर्दोष कलाकृती शक्य नसल्यामुळे जेव्हा जिवंत आणि यशस्वी पण सदोष कलाकृती समोर येतात त्या वेळी मुख्य लक्ष कशावर असावे ? ह्या जिवंत कलाकृतीचे सामर्थ्य शोधावे की तिची वैगुण्ये शोधावीत ? विशेषतः ज्या वेळी भोवतालचे सर्व वाङ्मय विकृतीच्या चित्रणात रस घेणारे असते आणि एखादा नवा प्रयोगही लक्षात येणे कठीण जाते अशा वेळी काय करावे ? कानेटकरांच्या नाटकातील गुणस्थलांच्यावर माझा भर जर येत असेल तर त्याला कारण दोष दिसत नाहीत हे नसून गुण इतर कुणाच्या लक्षात आल्याचे उत्कटपणे जाणवत नाही हे आहे.

विशिष्ट व्यक्तींशी मिळतीजुळती पात्रे

ह्या नाटकाच्या बाबत एक प्रश्न हाही आहे की, ह्या नाटकातील प्रो. भानू हे भारतरत्न धोंडो केशव कर्वे आहेत काय ? म्हणजेच ह्याला अनुसरून ह्या नाटकातील बयो कै. आनंदीबाई कर्वे आहेत काय ? व ह्याच क्रमाने इतर सर्व पात्रांच्या विषयीसुद्धा विचारता येईल. नाटककाराने ह्याबाबत आधीच स्पष्टपणे इशारा दिला आहे की, वस्तुस्थितीशी थोडेफार साम्य आढळताच एकदम पात्रप्रसंगाच्या गळ्यात नावनिशीवार चिठ्ठ्या डकवण्याचा प्रयत्न करण्यात येऊ नये. त्यांना म्हणायचे ते हे की, प्रो. भानू यांना धोंडो केशव कर्वे समजण्यात येऊ नये. अशा प्रकारे जर ऐतिहासिक व्यक्तीशी नाटकातील व्यक्तीचे तादात्म्य कल्पिले तर काही अडचणी येतील असे बहुधा नाटककाराला वाटले असावे.

ऐतिहासिक व्यक्तींच्या जीवनातील घटनात्मक सत्याला बांधून घेण्याची नाटककाराची इच्छा नाही. म्हणून नाटककाराने ह्याची काळजी घेतलेली आहे की, भानू हे कै. कर्वे मानता येऊ नयेत. ह्या दृष्टीने ऐतिहासिक सत्याशी उघड दिसणारा फरक हा की, महर्षी कर्वे आपली शताब्दी पाहून पूर्ण शंभर वर्षे जगून त्यानंतरची काही वर्षे पाहून नंतर वारले. शेवटच्या काही वर्षात जवळपास कर्व्यांना अर्धवट स्मृतिभ्रंश झालेला होता, पण त्यांना पक्षघात कधी झालेला नव्हता आणि आनंदीबाई कर्वे महर्षी कर्व्यांच्या आधी सुमारे वीस वर्षे वारलेल्या होत्या. ह्या नाटकातील शेवटच्या अंकातील प्रवेश कर्व्यांच्या जीवनात घडूच शकत नाही.

प्रो. भानूना लो. टिळकांच्याविषयी विशेष आस्था असल्याचे दिसते. लोकमान्यांचे असे म्हणणे होते असे भानू मुद्दाम सांगतात. महर्षी कर्वे आणि टिळक ह्यांचा असा संबंध कधीच नव्हता. केसरीच्या पाठिंब्याची एका मर्यादेपलीकडे जाऊन त्यांनी कधीच पत्रास बाळगली नव्हती. ह्या नाटकात कर्मयोगी कार्यकर्त्यांचा मठ स्थापन करण्याची कल्पना आलेली आहे. ही कल्पनासुद्धा कर्वे यांची नसून ती हरिभाऊंच्या कादंबरीतील कल्पना आहे. प्रत्यक्ष जीवनात अशी कल्पना कै. गोखल्यांच्या मनात होती. बयोच्या बाबतीत तर आनंदीबाई आणि बयो ह्यांच्यात खूपच फरक आहे, असे दाखवता येईल. ह्या घटनांच्याकडे बोट दाखवून नाटककार सरळच हे म्हणू शकतो की, प्रो. भानू म्हणजे महर्षी कर्वे नव्हेत.

आणि प्रो. भानू हे महर्षी कर्वे आहेत हे सर्वांना माहित आहे. ह्या खात्रीमुळेच नाटककाराने चिठ्ठ्या डकवू नका अशी मुद्दाम विनंती केली आहे. प्रो. भानूंच्या निमित्ताने कर्व्यांची व्यक्तिरेखा उभी आहे हे नाकारण्यात अर्थ नाही. चार-दोन घटना असलेल्या नसलेल्या त्यात घातल्या अगर काढल्या काय, जे व्यक्तिमत्त्व उभे आहे ते कर्व्यांचेच आहे. फार तर आपण असे म्हणू की, सगळ्याच घटना कर्व्यांच्या जीवनातील नाहीत, पण ह्या घटना कर्व्यांच्या जीवनात घडल्या असल्या तर ते असेच वागले असते. नाटककाराने बयोची व्यक्तिरेखा मूळ आनंदीबाईपेक्षा अधिक भव्य घेतलेली आहे. महर्षी कर्व्यांची व्यक्तिरेखा एका ऐन गाभ्याच्या ठिकाणी मुळापेक्षा थोडी हलकी झाली आहे व त्यामुळे ती जास्त मानवी झालेली आहे. आपण महान श्रमाने उभ्या केलेल्या

संस्था आपल्या हातून निसटून जात आहेत हे पाहण्याचा योग कव्यांना आला होता. ह्या घटनांचे दुःख त्यांना जाणवले असेलच, पण हे दुःख पूर्णपणे पचवून त्यांचे मन समत्वापर्यंत गेले होते. ह्या कृतघ्न जगाचा निष्ठुर व्यवहार कव्यांची स्थितप्रज्ञता हलवू शकला नाही. ओघानेच आले आहे तर हेही सांगितले पाहिजे की, इरावतींना स्वतःचे एक भव्य व्यक्तित्व होते. अरुंधती जितकी सामान्य आहे तितकी इरावती सामान्य नव्हती.

घटनात्मक सत्य व प्रवृत्तिगत सत्य

या सर्व नोंदी नाटककारांच्या बाबतीत दोष दाखवण्यासाठी म्हणून केलेल्या नाहीत. कलांचा व्यवहार संपूर्णपणे जीवनाचा आरसा कधीच नसतो. इतिहासात घडलेल्या घटनांचे अनुकरण करण्यापेक्षा कलावंतांना इतर पुष्कळच महत्त्वाचे ध्येय गाठावयाचे असते. घटनांच्या सत्यापेक्षा प्रवृत्तींचे सत्य त्यांच्यासमोर महत्त्वाचे असते आणि जीवनाचा जो एक समग्रपणा असतो तो कलेला कधीच असू शकत नाही. कलाकृतीत कुणीतरी नायक असतो, त्याला प्राधान्य असते. जीवनात कित्येक व्यक्ती हीच एक स्वयंपूर्ण कथा असते. कलाकृतीत ज्या व्यक्ती सामान्य होतात, जीवनात त्याही व्यक्तींना फार मोठे स्थान असते. कलाकृतींची सलगता आणि जीवनाचा समग्रपणा ह्या बाबी नुसत्या भिन्न नसून भिन्न पातळीवरच्या आहेत आणि म्हणून महर्षी कव्यांचे ह्या नाटककारांच्या प्रतिभाचक्षूला घडलेले दर्शन या ठिकाणी साकार झालेले आहे, असे म्हणून थांबले पाहिजे. प्रो. भानू हे कवे आहेत अगर नाहीत असे एकेरी उत्तर न देता, ते आहेत आणि नाहीत असे दुहेरी उत्तर दिले पाहिजे. ह्यापुढे जाऊन असे म्हटले पाहिजे की, लेखकाने घटनात्मक सत्य बदलून प्रवृत्तिगत सत्य अधिक ठळक व उत्कट केलेले आहे.

असामान्यांच्या चित्रणाच्या संदर्भात ह्या नाटकाचा आपण विचार करू लागलो म्हणजे सहजच असा प्रश्न उद्भवतो की, जे यश कानेटकरांना शिवाजी व भीष्म यांच्याबाबतीत आले नाही ते यश भानू आणि बयो यांच्याबाबतीत का यावे? अंशतः हा प्रश्न वेडगळपणाचा आहे. एखाद्या नाटककाराची एखादी कृती यशस्वी का व्हावी? इतर कृती तितक्या यशस्वी का होऊ नयेत, ह्याचे उत्तर कोण देणार? शेक्सपियरलासुद्धा सर्वच ठिकाणी हॅम्लेटचे यश का लाभू

नये ? ह्या प्रश्नाचे उत्तर देता येणे कठीण आहे. तरीही एक भाग शिल्लक राहतो. तोही अंश वाङ्मयविचारात महत्वाचा आहे. म्हणून हा प्रश्न उपस्थित करावा लागतो. तो मुद्दा असा आहे की सगळेच असामान्य एका जातीचे नसतात. मनानेसुद्धा काही असामान्यांच्या जवळ आपण पोहचू शकत नाही, ते नेहमीच आपल्या आटोक्याच्या पलीकडचे असतात. प्रो. भानू आणि त्यांच्याहीपेक्षा बयो नाटककाराच्यासाठी कल्पनेने जाणता येण्याइतपत निकट होती. हे निकटपण काळाचे नाही किंवा व्यक्तीच्या लहानमोठ्या स्थानाचे नाही. ते निकटत्व व्यक्तिमत्त्वाच्या जातीचे आहे. निदान कल्पनेने सत्यातली काही असामान्य माणसे काही कलावंतांना जाणता येतात. हे भाग्य लहान नाही. एरवी सगळाच कलांचा व्यवहार वृत्तिगांभीर्याच्या आविष्काराच्या दृष्टीने पोरका राहिला असता.

हे सगळे प्रश्न प्रत्यक्ष वाङ्मयीन चर्चेला अनुषंगिक समजायचे. आपण संपूर्णपणे कलाकृतीच्या आत नसतो. म्हणून मनात येणारे असे समजायचे आणि ते बाजूला सारून प्रत्यक्ष साहित्यकृतीकडे वळायचे हे खरे काम आहे. आपले सगळे व्यक्तित्व कलाकृतीच्या बाहेरच घडत असल्यामुळे वाङ्मयाच्या महाद्वारात शिरल्यानंतरसुद्धा आपण आपल्याला विसरू शकत नसतो— इतकाच याचा अर्थ आहे. जे कलाकृतीच्या आत प्रवेश करताना बाहेरचे कोणतेच संचित घेऊन जात नाहीत त्या परमभाग्यशाली रसिकांचे सगळे व्यक्तित्व आत साकार होत असले पाहिजे.

अखंड ताटातुटीची / न संपणाऱ्या उभारीची कथा

‘हिमालयाची सावली’ ही अखंड ताटातुटीची आणि त्यातून शिल्लक राहिलेल्या अजिंक्य मनाच्या न संपणाऱ्या उभारीची कथा आहे. ह्यापैकी ताटातुटीचा धागा चटकन लक्षात येणार नाही. जो वियोग नित्य असतो तो नित्य असल्यामुळे इतका परिचित होऊन जातो की वियोग म्हणून जाणवतच नाही. तसे या नाटकाच्या कथानकाचे झाले आहे. पण वियोग नित्य असला तरी त्यामुळे येणारा दुःखभोग खोटा नसतो. कधी माणसांना ह्या व्यथा सांगण्याची संधी मिळते, कधी ती मिळतच नाही, पण हा वियोग आरंभी जाणवो अगर न जाणवो, तो पुढे प्रचंड रूप धारण करणाऱ्या सर्व दुःखाची सामग्री एकत्रित करत असतो. जे शेवटी भव्य स्वरूपात उभे राहते ते किती तरी आधीपासून

कणाकणाने साठत आलेले असते. 'हिमालयाची सावली' ही अशा अखंड ताटातुटीची कहाणी आहे आणि ह्या ताटातुटीला संपूर्णपणे तुच्छ करून टाकणाऱ्या तेवढ्याच यातनामय अशा अखंड योगाचीही ती कहाणी आहे. विरह दुःखद असतात हे आपण जाणतो, पण संयोगही तितकेच दुःखद असतात. अशा या व्यथापूर्ण योग-वियोगाची ही कहाणी आहे. सामान्यत्वे दुःख अनुकंपा जागी करतो. जे दुःख व्यक्तींनी आपल्या स्वभावगुणांमुळे ओढवून घेतलेले असते तेही अनुकंपा जागे करणारे असते. शोकात्म अनुभवाचा हा नित्य जाणवणारा प्रकार आहे.

शोक- दोन पातळ्या

ज्याला आपण मानवी जीवनातील शोक म्हणतो, हा शोकच दोन भिन्न पातळ्यांवरचा आहे. ज्या ठिकाणी अनुकंपा आणि भीती असते, तिथे काहीतरी चांगले निष्कारणच वाया गेल्याची हळहळ असते. राहण्यासाठी घर बांधावे आणि उगीचच ते पडावे म्हणजे ज्याप्रमाणे एक कर्तृत्व वाया गेल्याचे जाणवते त्याप्रमाणे कोणताही श्रेष्ठ नायक आपल्या शोकान्त शेवटात नियतीच्या आघातामुळे वाया गेला हे जाणवते, पण ज्या वेळी एकाच्या विनाशात अनेकांच्या विकासाची बीजे दडलेली असतात, त्या वेळी हा शोक कितीही अनावर झाला तरी तिथे अनुकंपेला जागा नसते. ह्या जातीचा शोकात्मक अनुभव भीषण आणि सुन्न करणारा असला तरी तो अनुकंपा आणि भीतीने भारावलेला नसतो. तो आदर आणि भीतीने भारावलेला असतो. असामान्यांच्या जीवनाचा शोध घेताना ज्या दुःखाशी आपली गाठ पडते ते दुःख असे कृतार्थ दुःख असते ज्याला आपण आदरपूर्वक अभिवादन करतो. 'हिमालयाच्या सावली'त ज्या व्यथेला आपण सामोरे जात आहोत ती व्यथा योग-वियोगाची एक आकृती साकार करणारी आहे, पण हे योग-वियोग उमद्या माणसाच्या स्वभावदोषांतून येत नसून त्यांचा उगम उमद्या ध्येयवादाच्या स्वभावविशेषात असतो. हेही दुःख पचवणारी माणसे असतात, ही एक समाधानाची जाणीव असते. शोकात्म अनुभवाच्या ह्या जातीची चर्चा अजून खोलात जाऊन समीक्षेने केलेली नाही. जोपर्यंत शोकात्म अनुभवाचा हा प्रकार आपण गंभीरपणे तपासून घेत नाही तोपर्यंत इब्सेनच्या 'एनेमी ऑफ दी पीपल' सारख्या नाटकांचे

हॅम्लेटपेक्षा निराळेपण आपल्याला सांगता येणार नाही.

शोकान्त आणि शोकात्म

‘हिमालयाची सावली’ हे शोकान्त आणि शोकात्मक नाटक आहे. हे शोकात्म आहे हे एखाद्या वेळी समीक्षा कबूल करील पण शोकान्त आहे हे कबूल करणार नाही. ज्या ठिकाणी माणूस मरतो, मूल्ये शिल्लक राहतात, सगळेच चांगूलपण वाया जाते ते शोकान्त नाटक आपल्याला परंपरेने परिचित आहे. ज्या ठिकाणी सर्व प्रकारचा झगडा देताना शेवटी माणसाचा कणा तुटतो आणि मूल्ये मरतात, पण माणूस शिल्लक राहतो. ह्या तडजोडीत आधीचा सगळा उदात्त संघर्ष वाया गेलेला असतो. हाही शोकात्मच अनुभव आहे. तिथेही उमेदपण वायाच जाते. आपण हा शोक कल्पनेने जाणू शकतो. ललित वाङ्मयात हा शोक सर्व भव्यतेनिशी क्वचितच व्यक्त झाला आहे. पण ज्या ठिकाणी काहीच वाया जात नाही आणि माणसे पराभूतही होत नाहीत तिथेही एक सुन्न करणारा शोक असतो. ह्या शोकाची जात मान्य करणे व अशा नात्यातील शेवटाला शोकान्त म्हणून मान्यता देणे अजून समीक्षेला पटत नाही. जर आपण शोकाची ही दुसरी जात मान्य करणार असू तर आदर आणि भयाचा प्रत्यय देणारी शोकात्मिका आपण मान्य करायला पाहिजे. तिचाही भीषण आविष्कार आपण स्वीकारला पाहिजे. ‘हिमालयाची सावली’ ही या गटातील शोकात्मिका आहे. ती शोकात्मिका म्हणूनच पाहणे भाग आहे. ती शोकान्तिकाही आहे, मग हे आपण करू अगर करणार नाही.

ताटातुटीचे विविध रंग

‘हिमालयाची सावली’ ही प्रो. भानूंच्या जीवनातली शेवटच्या पाच-सात वर्षातील घटना सांगणारी नाट्य-कथा आहे. ह्या नाटकापुरता ज्या ठिकाणाहून आरंभ झालेला आहे त्यापूर्वी पुष्कळशा घटना घडून गेलेल्या आहेत. अनाथ विधवांच्यासाठी गावाच्या बाहेर माळरानावर भानूंनी एक आश्रम काढलेला होता. नानाविध अडी-अडचणींना तोंड देत भानूंनी ह्या आश्रमाचा प्रपंच मोठ्या जिद्दीने सांभाळला आहे. भानूंनी केलेल्या ह्या कार्याबद्दल समाजामध्ये फार मोठा पाठिंबा नसला तरी त्यांना प्रतिष्ठा व कीर्ती मिळालेली आहे. भानूंच्या सर्व प्रकारच्या वृद्धापकाळाचा आरंभ हा ह्या नाटकाचा आरंभ आहे. पहिल्या

अंकाला आरंभ होण्याच्या पूर्वीच भानू सेवेतून निवृत्त झालेले आहेत. ज्या दिवशी भानूनी एक कर्तव्य म्हणून विधवाविवाह केला त्याच दिवशी भानू आणि त्यांचा समाज ह्यांची पहिली ताटातूट घडते. ह्या भानूनी अनाथ अबलांच्यासाठी आश्रम काढला म्हणजे त्या आश्रमाला सर्वस्व वाहून घ्यावे ह्या बुद्धीने भानू नोकरी सोडतात. इथे व्यक्तिगत जीवनातील सर्व सुखे आणि सुरक्षितता ह्यांच्याशी त्यांची ताटातूट झालेली आहे. ह्या दोन-तीन ताटातूटींच्या बाबत कोणाचीही तक्रार नाही. कारण एका ध्येयवादी जीवनाला आरंभ झाला की ह्या प्रकारच्या ताटातूटी घडतच असतात, त्या कर्तव्यबुद्धीने जाणीवपूर्वक स्वीकारलेल्या असतात, तिथे कुणाचीच तक्रार नसते, पण ह्या वातावरणातून भानूचा संसार चालू असताना क्रमाने भानूचा वडील मुलगा जगन्नाथ हा भानूच्या पासून तुटून गेलेला आहे. आपल्या बापाला घराविषयी, संसाराविषयी कोणतीही माया नाही, आपुलकी व आत्मीयता नाही. प्रेमशून्य कर्तव्यबुद्धीने बाप फक्त विसावे वर्षापर्यंत आपले पालन-पोषण करणार आहे, ह्या कर्तव्याखेरीज आपला आणि बापाचा संबंध नाही हे तीव्रपणे जाणवल्याच्या योगाने धाकटा मुलगा पुरुषोत्तम मनाने भानूच्यापासून पूर्ण तुटून गेलेला आहे. पुरुषोत्तमाची आणि भानूची ताटातूट हा या नाटकाचा आरंभ आहे. ह्या सर्व ताटातूटींना आवर घालणारा धागा भानूची पत्नी बयो आहे. तिचे वात्सल्य, तिचा प्रेमळपणा, कुटुंबियांच्यासाठी तिने घेतलेले कष्ट ह्या जोरावर हा तुटणारा संसार भानूशी जोडला जातो. ज्या क्षणी बयो आदिशक्तीच्या रूपात भव्य होऊन साकार होते त्या क्षणी बयोचा आपल्या मुलाशी संबंध तुटतो, हा ह्या नाटकाचा शेवट आहे. मुलांचे बापाशी क्रमाने संबंध तुटणे किंवा भानूचे सर्वांशीच क्रमाने संबंध तुटत जाणे हा या नाटकातील नित्य वियोगाचा पदर आहे. बयोचे सर्वांशी संबंध तुटणे हा या नाटकाचा असामान्य वियोगात होणारा शेवट आहे. म्हणूनच या नाट्यकथेला मी नित्य ताटातूटींची कथा असे म्हटले आहे.

पुत्र पुरुषोत्तम

नाटकाला आरंभ होतो तो दिवस पुरुषोत्तमाच्या पदवीच्या निकालाचा आहे आणि पुरुषोत्तम जितका कष्टाळू तितकाच बुद्धिमान असा विद्यार्थी आहे. ह्या क्षणी तो विसावे वर्ष संपण्याच्या उंबरठ्यावर उभा आहे. आपला निकाल पास

म्हणून लागला तरी काय, नापास म्हणून लागला तरी काय, बापाच्या दृष्टीने विसावे वर्ष संपले, जबाबदारी संपली इतकाच त्याचा अर्थ आहे. ही घटना पुरुषोत्तम गमतीने सांगत असला तरी त्याच्या मनात ह्या बाबींचा प्रक्षोभ आहे.

सगळ्याच ध्येयाला वाहून घेतलेल्या पुरुषांच्या जीवनातील ही कहाणी आहे. ते आपल्या ध्येयवाद्याला सर्वस्वी प्रामाणिक राहणारे असतील तर आपल्या आप्त-स्वकीयांची आणि त्यांची मानसिक ताटातूट होणे स्वाभाविक आहे. पिता-पुत्रांच्या बाबतीत ध्येयवादी जीवनात येणारा हा दुरावा कानेटकरांनी शिवाजी व संभाजींच्या बाबतीतही दाखविला आहे. फक्त शिवाजी-संभाजीतील दुरावा दाखवताना त्यांची सहानुभूती संभाजीकडे वळली आहे. भानू आणि त्यांची मुले यांच्यातील दुरावा दाखवताना भानूची मुले पढिक शिक्षणात कितीही मोठी असली तरी अंतःकरणाची उंची भानूच्या मुलांना नाही. भानूच्या मुलांचे व्यक्तिमत्व खुरटे आहे असे कानेटकरांनी गृहित धरले आहे. भानू आणि बयो ह्यांच्यावर लक्ष केंद्रित करणे ही जी नाट्याची गरज त्यादृष्टीने ठीक असले तरी जीवनांच्या गरजांच्या दृष्टीने ही एक तडजोड आहे. भानूची मुले बापाच्या सहवासात बुद्धिवाद आणि त्याग शिकतात. त्यांच्याही जीवनाला दिशा असते. फक्त भानूशी त्यांचे जुळत नाही असा जीवनाचा नियम आहे.

कन्या कृष्णा

भानूची मुलगी कृष्णा हीही आपल्या पित्यापासून अशीच तुटलेली आहे. पुरुषोत्तमाप्रमाणे तिचे राग-लोभ स्पष्ट नाहीत, पण त्याबरोबरच तिचे कुणाशी ममत्वही स्पष्ट नाही. आईने ठरवून दिलेला पती तिला मान्य आहे. ह्या पतीशी लग्न करून संसाराची नवी मांडामांड करण्याची तिची इच्छा आहे. ह्या पलीकडे कोणत्याच प्रश्नात तिला रस नाही. भानू सामाजिक निष्ठेमुळे संसारात तटस्थ झालेले आहेत. कृष्णाला आपला संसार मांडणे हा एक मुद्दा सोडला तर इतर सर्व बाबतीत तटस्थता आहे. अर्थात बयोच्या शिस्तीत वाढल्यामुळे कुण्याही ठिकाणी लिप्त न होता आपण सांगितल्या कामाचे धनी आहोत असे तिचे वागणे आहे. फक्त एकदा ती संतापाने बोलते आणि ती आपले लग्न विस्कटण्याची वेळ आल्यानंतर उरलेल्या वेळी सामान्य आनंद, सामान्य सुखदुःखे ह्यांच्या पलीकडे पाहण्याची तिला गरज वाटत नाही. बयो आणि भानू ह्यांच्या-संपूर्ण सहवासात

आकार धारण करणारी ही मुले आपल्या मात्यापित्याच्या व्यक्तित्वाच्या कोणत्याही अंशाने प्रभावित होत नाहीत हेच एक दुर्दैव म्हणायला पाहिजे. असामान्यांच्याही जगाला प्रभावित करणाऱ्या विचित्र मर्यादा असतात असा ह्याचा अर्थ आहे.

पण ह्या अंकातील ह्यापेक्षा महत्त्वाच्या ताटातुटी निराळ्याच आहेत आणि त्या ताटातुटी अतिशय दुःखद आहेत. भानूंनी ज्याप्रमाणे अनाथ महिलांचा आश्रम चालवलेला आहे, त्याचप्रमाणे त्यांनी पुनर्विवाह मंडळही चालवलेले आहे. ह्या पुनर्विवाह-मंडळाचे काम भानूंचा मेहुणा तातोबा पाहतो. ह्या तातोबाने लावलेल्या एका पुनर्विवाहामुळे भानूंच्या विरुद्ध प्रचंड वादळ उठलेले आहे. ह्या वादळांना तोंड देताना भानू जे निर्णय घेतात ते धैर्याचे आहेत की भित्रेपणाचे आहेत ते सांगता येणे सोपे नाही.

अनाथ महिलाश्रम

अनाथ महिलाश्रम हे भानूंच्या कर्तृत्वाचे फळ आहे. त्यासाठी लागणारी दगदग भानू करतात. कष्ट-यातनांचा वाटा त्यांचा, पैसा उभा करण्याची जबाबदारी त्यांची. उरलेले सर्व सदस्य शरीराला झळ न लावता पैशाची फारशी झळ सहन न करता भानूंना सहकार्य देणारे आहेत. पुनर्विवाह-मंडळाचे कामही भानूंचेच. ह्या कामावर त्यांची श्रद्धा आहे. हे काम सातत्याने व नेटाने चालले पाहिजे असे त्यांना वाटते. तातोबांनी पुनर्विवाह लावला ह्यात त्याची काही चूक झाली असे त्यांना वाटत नाही. ह्या वेळी अपेक्षा अशी की, पुनर्विवाह मंडळाचे काम हे धैर्यपूर्वक भानूंनी चालवायला पाहिजे आणि उरलेल्या दिखाऊ व चतुर सुधारकांना जाहीर आव्हान द्यायला पाहिजे. कारण भानू म्हणजे अखंड संघर्ष आणि हा संघर्ष करताना कोणतीही भीती त्यांच्याजवळ नाही. एकदा जो निर्णय भानूंनी स्वतःशीच विचार करून ठरवला तो निर्णय बदलणे पुन्हा कुणाला शक्य नसते. तेव्हा भानूंच्या रूपाने सर्वांना आव्हान देणारा विजांचा कडकडाट साकार व्हायला पाहिजे ही आपली अपेक्षा आहे. कानेटकरांचे मला महत्त्व जाणवते ते ह्या ठिकाणी. त्यांनी महर्षी कर्वे यांचे सूत्र अचूक पकडलेले आहे. तेच भानूंच्या रूपाने साकार झालेले आहे. हे सूत्र बंडखोरांचे तर आहेच, पण ह्या बंडखोराची इच्छा आपला विद्रोह सर्वांच्या गळी उतरविण्याची आहे. असा माणूस भडक

नाट्याच्या अपेक्षा पूर्ण करू शकत नाही. वाङ्मयाला नाट्य गमावणे शक्य नसते.

बयोलाही आश्रम बंद

प्रा. भानू पुनर्विवाहाचे काम महत्त्वाचे आहे म्हणून ते चालू राहिले पाहिजे असा निर्णय घेतात. हे काम करण्यासाठी तातोबांइतका विश्वासू कार्यकर्ता दुसरा नाही, म्हणून तातोबांनीच हे काम केले पाहिजे असे ठरवितात. तेव्हा विचारांती जे कार्य ठरले आहे ते चालू राहिलेच पाहिजे हे त्यांचे पहिले सूत्र आहे. ह्या सूत्रानुसार अनाथ अबलाश्रमही चालू राहिलाच पाहिजे. आणि ते काम करण्यासाठी स्वतःइतका दुसरा लायक माणूस नाही. म्हणून तिथे राहण्याचा दुसरा निर्णय येतो. म्हणजे दोन्ही कामे चालू राहिली पाहिजेत आणि समाजाचे सहकार्य चालू राहिले पाहिजे. म्हणून तातोबाने आश्रमाशी संबंध सोडला पाहिजे, भानूंच्या घराशी संबंध सोडला पाहिजे. तातोबांची आश्रम आणि भानू ह्यांच्याशी ताटातूट केवळ दोन कारणांमुळे होते. एक म्हणजे तातोबा भानूंच्या ध्येयवादाशी प्रामाणिक आहे. दुसरे म्हणजे भानूंना कमीत कमी संघर्ष घेऊन सुधारणा समाजाच्या गळी उतरवावयाची आहे. ह्याबरोबरच भानू अजून एक विक्षिप्त निर्णय घेतात. आश्रमाच्या आरंभाच्या काळी जी आश्रमात स्वैपाकीप्रमाणे, मजुरणीप्रमाणे राबली आणि जिचे श्रम आश्रम उभारण्यासाठी भानूइतकेच महत्त्वाचे होते, जिने भानूंचा संसार जिदीने सांभाळला त्या बयोचे वाईट उदाहरण विधवा मुलींच्या समोर नको म्हणून ते बयोलाही आश्रम बंद करतात.

ध्येयवादाशी समरस न होणारी माणसे दूर जातात

करारी आणि ध्येयवादी जीवनात जी माणसे तुमच्या ध्येयवादाशी समरस होत नाहीत त्यांची आणि तुमची ताटातूट होते हा एक भाग आहे. जगन्नाथ, पुरुषोत्तम आणि कृष्णा ह्यांच्या रूपाने ह्या वियोगाच्या खाणाखुणा उभ्या आहेत, पण जे तुमच्या ध्येयवादाशी समरस होतात त्यांचा ह्या प्रामाणिक तादात्म्यामुळेच वियोग आणि मानभंग आहे हा दुसरा दुःखद पदर आहे. एका ध्येयवादाला बांधलेली माणसे कशी निष्ठुर आणि क्रूर होतात ह्याचे हे द्योतक आहे. ती निष्ठुर आणि क्रूर असत नाहीत पण स्वतःचे आणि इतरांचे मानापमान, सुखदुःखे ह्यांना ह्या ध्येयवादी मंडळींच्या जीवनात फारशी जागा नसते. बयोने

आपल्या मुलांच्यासाठी, विशेषतः पुरुषोत्तमाच्यासाठी, विम्याचे तीन हजार रुपये जपलेले असतात. वर्षानुवर्षे या तीन हजार रुपयांवर तिने आपल्या आशा गुंतवलेल्या असतात. ह्या आश्रमासाठी बयोचे हे पैसेही जातात. बयोच्या वाट्याला संसाराच्या खस्ता, मुलांचे कष्ट, वेळोवेळी होणारे अपेक्षाभंग आणि पतीकडूनही होणारा मानभंग ह्याखेरीज काहीच येत नाही आणि तरीही बयो आपल्या नवऱ्याशी एकनिष्ठ आहे. वरवर पाहताना तर असे दिसते की, आर्य पतिव्रतेप्रमाणे ज्याच्या गळ्यात माळ घातली त्याच्याशी बयो एकनिष्ठ आहे. बारकाईने पाहिले तर असे दिसेल की, बयो या अस्थिचर्ममय भानूशी बांधलेली नाही, तिची आद्यनिष्ठा भानूच्या ध्येयवादाशी आहे. हा या नाटकातील अखंड असणारा योग आहे.

बयोची शरणागती

बयो शेवटी आपल्या नवऱ्याला शरण जाते. कधी त्याचा उपवास, कधी अप्रतिष्ठेचा धाक बयोचा हट्ट मोडून काढतो. खरे म्हणजे बयो जर शरण जात असेल तर ती तिच्याच मनातील उदात्त ध्येयवादाला शरण जात असेल. भानू हे त्या ध्येयवादाचे फक्त प्रतीक आहे. आक्रोश करणाऱ्या बयोला कुठेतरी मनातून हे उमजलेले आहे की, सर्वस्वाची आहुती हे आपले कर्तव्य आहे आणि म्हणून भानूचा निर्णय बरोबर आहे. बयोच्या रूपाने भानूनी न केलेला आक्रोश व्यक्त होत असतो आणि म्हणून भानू अधून मधून बयोचे ढरणे रास्त आहे असा निर्णय देतात. भानूच्या रूपाने बयोचा दाहक ध्येयवाद उभा असतो. बयो शरण जात असेल तर आपल्याच ध्येयवादाला शरण जात असते. ह्या नाटकात भानू विरुद्ध बयो हा संघर्षच नाही. तो संघर्ष बयोविरुद्ध बयो किंवा भानू विरुद्ध भानू असा आहे. शेवटच्या अंकात जेव्हा बयो भानूच्या ध्येयवादाची प्रतिनिधी होते त्या वेळी भानू बयोच्या आक्रोशाचे प्रतिनिधी होतात. भिन्न व्यक्तित्वे असणारी पण ध्येयवादावर तादात्म्य पावलेली ही दोन भिन्न शरीरे आहेत. त्यांचा संघर्षच चालू असेल तर ज्यांच्या कल्याणासाठी ही आहुती दिली जात असेल त्यांच्या न संपणाऱ्या क्षुद्रत्वाविरुद्ध आहे.

मानवी समूहाचे न संपणारे क्षुद्रत्व आणि माणसातच ह्या क्षुद्रत्वाचा छेद देऊन उभा राहणारा हुंकार ह्यांच्यातील संघर्ष अनंत यातनांनी आर्द्र झालेला

असतो. हा संघर्ष म्हणजे वाईटाचा चांगल्या विरुद्ध संघर्ष नव्हे. हा शिवाचा शिवेतराविरुद्ध संघर्ष आहे. ह्या संघर्षात कुणाचाही विजय झाला तरी ते मानवजातीचे अखंड प्रवाहित होणारे दुःख असते. ह्या नाट्यातील ही जात लक्षात घेऊन ह्या नाटकाकडे पाहिले पाहिजे.

भानू आणि केशव

दुसऱ्या अंकात भानू आणि केशव ह्यांची ताटातूट होते. केशव खरे म्हणजे वाईट काहीच करीत नाही. जिच्या अन्नावर आपण वाढलो तिच्या मुलीशी लग्न करून तो ऋणमुक्त होतो आहे. जिच्यावर आपले प्रेम आहे तिच्याशी प्रामाणिक राहून तो प्रेमाचे दायित्व निभवीत आहे आणि शिवाय विधवेच्या संततीशी विवाह करून आश्रमाला जीवन वाहण्याचे ठरवून तो कृतीने सुधारक होत आहे, त्यागही करीत आहे. पण भानूना केशव आजन्म अविवाहित राहणारा कर्मयोगी मठाचा कार्यकर्ता म्हणून हवा आहे. भानूना आपली मुलगी परदेशात जायला नको, कारण ह्या शिक्षणाचा आश्रमाला उपयोग होणारा नाही. परदेशगमन आश्रमाला उपयोगी पडावे ह्यासाठी म्हणून ते मुलीवर अन्याय करायला तयार आहेत. कर्मयोगी मठाला कार्यकर्ता मिळावा म्हणून भानू मुलांचा संसार विस्कटायला तयार आहेत. पुन्हा एकदा ध्येयवाद्यांच्या जीवनातील ध्येयवादाला अंगभूत असणारे क्रौर्य उफाळून वर येते. पण ह्या ठिकाणी भानूचा निर्णय बयोला पटत नाही. बयोच्या आग्रहामुळे केशव-कृष्णाचे लग्न होऊन जाते. असे दिसते की बयोने इथे भानूवर मात केली आहे, पण हे दिसणे खरे नव्हे. खरे असे आहे की, केशवचा निर्णय कितीही दुःखद असला तरी तो चूक आहे असे भानूना वाटत नाही. म्हणून एरव्ही हट्टाने बयोच्या विरोधात उभे राहणारे भानू इथे फक्त गप्प बसतात. भानूनी हट्ट न करता गप्प बसणे ह्या घटनेचेच एक रूप बयोने जिद्दीने लग्न पार पाडणे हे आहे. कारण भानूनाच हा निर्णय घेता येत नाही की ज्याची संसार करण्याची इच्छा आहे ते कर्मयोगी मठाचे कार्यकर्ते होऊ शकतील काय ?

भानूची आणि आश्रमाची ताटातूट

तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात विपुल पैसा मिळतो आहे या मोहाने आश्रमाची संचालक मंडळी भानूना बाजूला सारून कार्यालय मुंबईला न्यायचे

ठरवितात. ही खरी म्हणजे भानूचा प्रखर ध्येयवाद न पेलल्यामुळे झालेली भानू व आश्रमाची ताटातूट आहे. ज्या वेळी हा प्रसंग उद्भवतो तेव्हा बयोची इच्छा ही आहे की, भानूची इच्छा गुंडाळून ठेवून आश्रमाच्या संचालक मंडळाने केशवची नोकरी चालू ठेवायला पाहिजे. पण बयोची ही इच्छा तिलाच पटणारी नाही. तिला मनातून असे कुठेतरी वाटते की विजय भानूचाच व्हायला पाहिजे. प्रत्यक्षात भानूंना कौन्सिलवरून निवृत्त करण्यात येते. ह्या वेळी बयोचा सगळा ध्येयवाद उचंबळून आलेला आहे. तिला आता जावई आणि मुलगी ह्यांचे हित पतीच्या प्रतिष्ठेपेक्षा गौण वाटू लागतात. कारण पणाला लागली आहे ती भानूची प्रतिष्ठा नसून त्यांच्या ध्येयवादाची प्रतिष्ठा आहे. ह्या विशिष्ट क्षणी बयोला आपला पती व त्याच्या ध्येयवाद ह्याखेरीज इतर कुणाचे नाते उरलेले नाही.

पहिल्या अंकाच्या शेवटी बयो आपल्या पतीचे वर्णन करताना असे सांगते, “माझ्या सोन्या, ध्यानात घे. प्रसंग ओढवला तर ते कोणाचे कोण्णी नव्हत. आईबाप, बायको, मुले, बहीण, भाऊ त्यांचे कोणी कोणी नव्हत. त्यांचा आहे फक्त आश्रम रे आश्रम.” बयोचे हे विधान ऐकताना चटकन हे लक्षात येत नाही की हे नुसते भानूंचे वर्णन नव्हे, बयोचे स्वतःचे वर्णन आहे. तसाच प्रसंग ओढवला तर बयोला तिच्या पतीशिवाय दुसरे नातेवाईक नाहीत. तिचे खरे नाते पतीशी नसून त्याच्या ध्येयवादाशी आहे. तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशात भानूचा आश्रम तुटतो, ही एक ताटातूट आहे. हिची व्यथा भानूंच्या पक्षघातात साकार झालेली आहे, पण बयोचा आश्रम आधीच तुटलेला होता. ह्या निमित्ताने मुलगी आणि जावई ह्यांचा पाश तोडून टाकते. ह्या आघाताने भानू खचतात त्या वेळी बयो सर्वांच्या संघर्षात ताट उभी आहे. शेवटच्या प्रवेशात जेव्हा वाचा बंद होते त्या वेळी भानूचा जगाशी भाषिक संबंध तुटतो. भानूचा जगाशी जेव्हा भाषिक संबंध तुटतो तेव्हाच बयोच भानूची वाणी होते.

बयो भानूसारखीच कठोर होते

जेव्हा बयो भानूची वाणी होते त्या वेळी बयो भानूइतकीच कठोर आणि क्रूर होते. म्हाताऱ्या आणि विकल अशा पतीला चालण्यासाठी हात दिला पाहिजे असे तिला वाटत नाही. वाचाशक्ती संपलेल्या आणि शरीर अपंग झालेल्या ह्या आपल्या पतीला कुणाच्याही आधाराशिवाय चालता आले पाहिजे असे बयोला

वाटते. आपली निवेदनशक्ती गमावलेले विकल भानू ह्या सृष्टीच्या व्यवहारातील जखमी ध्येयवादाचे प्रतीक आहेत आणि तरीही नवा मठ उभारण्यास ते सिद्ध आहेत. हे ह्या शल्यावर मात करणारे अजिंक्य मन आहे. भानूंच्या रूपाने एक हिमालय उभा आहे. त्याची सावली जे ह्या मानदंडाच्या आश्रयाला आले त्या सर्वांचे जीवन जाळीतच गेली आहे. वृक्ष जसे सावली होतात तशी सावली हिमालयाला होता येत नाही हा त्याचाही दोष नाही.

भानूंची माया

प्रो. भानू हे नुसते कर्तव्यनिष्ठच आहेत, कर्तव्यकठोर आहेत असे दिसते, पण हे दिसणे खरे नव्हे. भानूंची माया बयोप्रमाणे सतत बोलकी होत नाही; पण आज आपली पत्नी क्षुब्ध आहे, तिला कुणीतरी आग्रह करून जेवू घातले पाहिजे हे भानूंना कळते. घराबाहेर पडताना तशी सूचना भानूंनी दिलेली आहे (पृष्ठ ३१). आपले मृत्युपत्र लिहिताना भानू तशी वेळच आली तर आपल्या मुलांच्या कुटुंबियांना आश्रमाने दोन वेळा जेवू घालावे अशी तरतूद करतात (पृष्ठ ४०). ही फुले आपल्या हाती शोभत नसली तर तुमच्या हाती घ्या असे पत्नीविषयी जिव्हाळ्याने सांगतात (पृष्ठ ४७). सावित्री, मुले सज्जन आहेत, सालस आहेत, सरळ आहेत, अशी मुलांची बाजू घेऊन ते पत्नीशी प्रतिवाद करतात (पृष्ठ ५०). आपण संसार धडपणे करू शकलो नाही ह्याची त्यांना जाणीव आहे (पृष्ठ ५४). केशवने प्रवासात थंडी असल्यामुळे अंधरूण-पांघरूण न्यावे असे ते सांगतात (पृष्ठ ५७). सावित्री, तुझी चिंता मला समजते. मी केशवच्या नोकरीसाठी स्वतः शब्द टाकावयाचं ठरवलंय, असेही ते सांगतात (पृष्ठ ६६). सर्वांचा निरोप घेताना ते आपल्या पत्नीला सांगतात, खरोखरी मी मुलांचे काही केले नाही. त्यांना फार सोसावे लागले, त्यांचा राग करू नकोस (पृष्ठ ८४). प्रो. भानूंच्या बाबत ही नोंद मुद्दाम करावी लागली आहे, कारण बयोइतकेच भानूंचे अंतःकरण प्रेमळ आहे हे आपण विसरतो. बयो संसाराच्या खस्ता खाते, भानू उग्र तपाचे आचरण करतात, इतकेच खरे नाही. बयोही उग्र तपाचे आचरण करते, भानूही जिव्हाळ्याने भरलेले आहेत हा दुसरा भागही खराच आहे.

बयोची व्यक्तिरेखा

एका भव्य ध्येयवादावर भारावलेल्या, त्या ध्येयवादासाठी सर्वस्व पणाला

लावणाच्या बयो आणि भानूंची कहाणी पाहताना बयोचे सामान्यत्वच जाणवत राहते. भानूंचे असामान्यत्व जाणवत राहते. कारण बयो हे असे पारदर्शक व्यक्तित्व आहे. बयोने उदात्त ध्येयवादाचा वसा कर्मयोगी तत्त्वज्ञाप्रमाणे घेतलेला नाही. तो सर्वांच्या विषयी जिव्हाळ्याने ओतप्रोत भरलेल्या संतांच्याप्रमाणे घेतलेला आहे. ह्यामुळे बयोची संकोचाची सर्व बंधने गळून पडलेली आहेत. आपल्या मुलांचे सांत्वन करताना ती पतीची चेष्टा करणे गौण समजत नाही. शब्द वापरीत असताना मांगल्याचा वसा घेतलेल्या बयोचे हात सदैव चिखलात बरबटलेले आहेत. ह्या प्रेममय हातांना लागलेली सर्व घाण जशी रमणीय प्रसन्न व्हावी त्याप्रमाणे बयोच्या तोंडातील सर्व फटकळ शिवीगाळसुद्धा तिच्या जिव्हाळ्याने रमणीय व मधुर झालेली आहे. ज्याप्रमाणे एखाद्याची बाळंतपणे करण्यासाठी बयो पुढे आहे त्याचप्रमाणे गरज पडेल तर दुसऱ्यासमोर हात पसरण्यासाठी सुद्धा बयो पुढे आहे. सर्वांची सेवा करताना बयोने आपपरभाव मानलेला नाही. तिला भीक मागताना सुद्धा आपपरभाव मानण्याचे कारण नाही. सर्वांच्या कल्याणासाठी जर बयोचे कष्ट हजर असतील तर एकाच्या कल्याणाखातर दुसऱ्यासमोर बयोने निःसंकोच पदर पसरलेला आहे. ज्या शक्तीने ती मुलांच्यासाठी पुरणपोळ्या मागून आणते त्या शक्तीवरच ती मुले व संसार सोडून पतीबरोबर जाऊ शकते. सामान्य प्रसंगी पतीचा धाडधाड अपमान करणे हे बयोसाठी सरळ आहे. असामान्य प्रसंगी पतीच्या ध्येयवादावरून मुले व सुना, लेकी आणि जावई ओवाळून टाकणे हेही बयोला सहज आहे. म्हणूनच बयो भानूंची वाणी होऊ शकते.

आपला नवरा सूर्य आहे, आपला नवरा हिमालय आहे, आपला वसा कष्टाचा आहे, ह्याची बयोला जाणीव आहे. किंबहुना बयोला ह्याचीही माहिती आहे की मागे ज्या ज्या वेळी आपला नवरा जसाजसा वागला तेच बरोबर आहे. त्या त्या वेळी तो तसा वागला नसता तर बयोच्या लेखी भानूंचा रथ केव्हाच जमिनीला लागलेला असता. वैतागाने बयो जरी असेही म्हणाली की, सूनबाई सासऱ्याची कीर्ती तुझ्या वाट्याला आली आहे, त्याच्या थोरवीच्या झळा मला भोगाव्या लागल्या आहेत, बाई, तुझे भाग्य मोठे म्हणून तू ह्यांची पत्नी झाली नाहीस. तरी बयोचे खरे मत हे आहे की, त्यांची बायको म्हणून मला धन्य धन्य वाटायचे, माझा ऊर भरून यायचा. बयोने जाणीवपूर्वक ही जी ध्येयवादाची

उपासना केली आहे त्यामुळे बयोची सगळी आदळ-आपट आणि संताप एखाद्या खोल जलाशयाच्यावर उठणाऱ्या तरंगांइतकाच चंचल आणि मोहक आहे. बयोचा एक गाभा ज्या धातूने भानूची मूर्ती घडली आहे त्याच धातूचा आहे.

बयो ही ध्येयवादिनीच

म्हणूनच बयो आपल्या सर्व निरागस प्रांजळपणानिशी, आकांत-आक्रोशानिशी ध्येयवादिनी आहे. ती एकाच वेळी पतीची पत्नी, मुलांची आई, समाजाची सेविका आणि ध्येयवादाची उपासिका आहे. कानेटकर असामान्यांच्या व्यक्तिरेखेचा शोध घेण्यासाठी भानूंना शरण गेले. प्रत्यक्षात त्यांच्या हातून बयोची एवढी भव्य आकृती साकार झाली आहे की, बयो आकाशाप्रमाणे सर्वाना आच्छादणारी होऊन तिने हिमालयसुद्धा आपल्या सावलीत घेतला आहे. बयोच्या रूपाने असामान्याची जी व्यक्तिरेखा उभी राहते ते या नाटकाचे यश आहे. खरे म्हणजे हेही बरोबर नाही. कारण बयो आणि भानू मिळून एकच ध्येयवाद साकार होत असतो. जीवनाला कर्मयोग्यांचा कर्मयोग पुरतो. ललित वाङ्मयाला हा केवळ कर्मयोग पुरत नाही. त्या कर्मयोग्यांच्या व्यक्तित्वात एक सामान्यही दडलेला असतो. तो जळताना आक्रोश करतो आणि या दहनातून शुद्ध होत जातो. शिवाजीचा आक्रोश, संभाजीचा आक्रोश अगर भीष्मांचा आक्रोश व्यक्त करणारी प्रतिमूर्ती त्या ठिकाणी उभी करता येणे शक्य नव्हते. बयोमुळे हिमालयही उभा राहिला आहे, नाटकही उभे राहिले आहे आणि बयो तर उभीच आहे.

*

भग्नमूर्ती

कमलाकर देशमुख हे मराठवाड्यातील उदयोन्मुख नाटककार आहेत. 'भग्नमूर्ती' हे त्यांचे एक लक्ष वेधणारे नाटक. नाटक हा वाङ्मयप्रकार इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षा निराळा आहे. तंत्र म्हणून तर तो निराळा आहेच, पण मुळात आपण कबूल करू अगर न करू, आशयाच्या रचनेच्या दृष्टीनेसुद्धा तो निराळा आहे. नाट्याची उभारणी संघर्षावर होते असे आपण मानतो आणि ते खरेही आहे; पण केवळ संघर्ष या कल्पनेमुळे नाटकाची कल्पना संपूर्णपणे उभी राहत नाही. कारण संघर्ष जरी असला तरी नाटकात तो पूर्णपणे संवादांतून उभा करावा लागतो. कादंबरीसारख्या वाङ्मयप्रकारात वातावरणनिर्मितीसाठी निवेदनाचा आधार घेता येतो. आपण अंतर्मनातील द्वंद्वे मनोविश्लेषणाचा आधार घेऊन दाखवू शकतो; पण नाटकात संवाद आणि व्यक्तींच्या वर्तनातून उभा राहणारा प्रसंग यापेक्षा दुसरा आधार नसतो. वर्णनाचे साह्य नाटकाला फार थोडे होते. सगळा भर जर संवादावरच ठेवायचा असला तर केवळ नाटकाचे तंत्र वेगळे असते असे म्हणून भागणार नाही. आशयाची मांडणीच निराळी असते ह्याची नीट जाणीव ठेवावी लागते.

प्रायोगिक तंत्राने सादर

कमलाकर देशमुख आपले 'भग्नमूर्ती' हे नाटक नव्या प्रायोगिक नाटकांच्या पद्धतीने सादर करित आहेत. हे प्रायोगिक तंत्र एका बाजूने नाटक सोपे करित जाते तर दुसऱ्या बाजूने नाटक अवघड करित जाते. वाङ्मयाच्या आणि कलांच्या क्षेत्रातील ही एक विचार करण्याजोगी घटना आहे. तुम्ही एक एक बंधन झुगारून देऊन मोकळे होऊ पाहता. बंधने झुगारल्यामुळे तुम्ही मोकळे होत नाही. दर

बंधनाच्या त्यागामुळे तुम्हाला अधिक जबाबदारी स्वीकारण्याची तयारी ठेवावी लागते. बंधनाच्या तुम्ही तुलनेने मोकळे होत असता व क्रमाने बंधने झुगारून देताना तुमची जबाबदारी वाढत जाते. ही वाङ्मय कलेतील प्रथमदर्शनी चमत्कारिक वाटणारी बाब आहे. हा चमत्कारच कलांच्या, वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील एक न नाकारता येणारे सत्य आहे. हा मुद्दा नीट समजून घेतला तर या नाटकाकडे अधिक व्यवस्थितपणे पाहता येईल, असे मला वाटते.

आपण कवितेच्या उदाहरणापासून आरंभ करू. वृत्ताचे नियम पाळून आणि यमकाच्या नियमांचे पालन करून जेव्हा कविता लिहिली जाते त्या वेळी लय आणि नाद ह्यांना वृत्त यमकांचे साहाय्य होते. यमकाचे बंधन सोडले तर भाषेच्या लालित्याची अधिक जबाबदारी घ्यावी लागते. वृत्ताचे बंधन नाही आणि यमकांचेही बंधन नाही अशी मुक्तछंदातली कविता जर आपण लिहित असलो तर आशयाची अंतर्गत लय आणि प्रतिमांची समृद्धी आपणाला सांभाळावी लागते. नाहीतर कविता मग कविता राहत नाही, ते नुसते गद्य उरते. हा जो नियम कवितेला लागू आहे तोच नियम नाटकालाही लागू आहे. सजावट आणि पडदे, देखावे आणि संगीत यांच्यापासून तुम्ही मुक्त होऊ लागला की तुमचे नाट्य अधिक भावोत्कट आणि जिवंत असण्याची जबाबदारी नाटककाराला घ्यावी लागते. प्रायोगिक नाट्य हे अशा प्रकारे अधिक जबाबदारी स्वीकारून लिहिलेले नाट्य असते. या नाटकाच्या संवादातून जो अनौपचारिकतेचा भास उभा केलेला असतो तो सहेतुक उभा केलेला भास म्हणून समजून घेतला पाहिजे.

नाटकाचा आरंभ

पडदा वर जातो आणि नाटक सुरू होते हा आपला नाटकाच्या बाबतचा सामान्य नियम आहे. क्षणभर असा भास होतो की हा सामान्य नियम इथे मोडला गेलेला आहे. पडदा वर उचलला जातो त्या वेळी काही माणसे रंगभूमीवर आलेली आहेत, पण नाटकात सहभागी असणारी आणखी काही माणसे अजून आलेली नाहीत. नाटकात काम करणारे नट वेळेवर जमू शकलेले नाहीत. अजून रंगभूमीवरील सेटिंग्ज लावायचे राहिले आहे. नाटक सुरू होण्याची वेळ झालेली आहे. प्रेक्षक खोळंबून राहिलेले आहेत. अशा वेळी धावपळ करित अजून काही नट हजर होतात. त्यांना बस वेळेवर मिळालेली नाही. रिक्षाने येण्यासाठी जवळ

पैसे नाहीत. गावात मेकअपची-दुकाने दोन. पैकी एक बंद तर दुसऱ्याचे सामान इतरत्र गेलेले आहे. म्हणून मेकअपचे साहित्यच उपलब्ध नाही. मग करणार काय ? शेवटी नाईलाज म्हणून प्रायोगिक नाटक दाखवले जाते. तेही लिहिलेले नाही. एकजण पुढे येऊन स्वतःची कहाणी सांगू लागतो. ती कहाणीच एक नाटक आहे. असा या नाटकाचा आरंभ होतो.

हा सगळा आरंभ जाणीवपूर्वक या पद्धतीने करण्यात आलेला आहे हे समजून घेतले पाहिजे. एकही गोष्ट वेळेवर होत नाही, योग्य वेळी योग्य माणसे मिळत नाहीत, योग्य सामान मिळत नाही यामुळे सारे जीवनच विस्कळीत झालेले आहे. ही सूचना देण्यासाठी असा आरंभ असतो. माणसे घाईगर्दीत असली की वेळेवर पोचत नाहीत हे तर नाटककाराला सांगायचे असतेच, पण नाटकाचे कथानक मुद्दाम जुळवून लिहिण्याची गरज नाही. माणसे आपले जीवन सांगू लागले तर तेच एक नाटक आहे इतके स्वाभाविक आणि वास्तववादी, गावोगाव दर वेळी घडणारे हे वास्तव आहे असेही सुचविण्याचा हा प्रकार आहे. प्रायोगिक नाटकांच्यामध्ये असणारी अनौपचारिकता वास्तवाचा भास निर्माण करण्यासाठी एक सहेतुक योजना असते. तसे नाटक पडदा वर उचलल्यापासूनच आरंभ झालेले आहे.

वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठी तंत्र उपयुक्त ?

नाटकाचा अनुभव कसा असतो व कसा असावा हा नेहमीच एक वादाचा विषय राहिलेला आहे. हे नाटक आहे म्हटल्यानंतर तिथे नट असणार, ती मंडळी पात्र होणार, भूमिका वटवणार. ती त्यांच्या जीवनाची कहाणी मुळी नसतेच. तेव्हा नाटक खोटेच असते, पण प्रयोग पाहताना आपण ते खोटेपण विसरतो. ते सर्व काही खरे आहे असे समजून पाहतो. हे खरे आहे, हे खोटे आहे ह्या दोन्ही जाणिव्या नाटक पाहताना असतात. यापैकी पाहतो आहोत ते खरे आहे ही जाणीव गडद करित नेण्याचे तंत्र प्रायोगिक रंगभूमी अधिक प्रमाणात वापरते. कारण ही वास्तववादी जीवनाची कथा आहे असे त्यांना म्हणावयाचे आहे. वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठी हे तंत्र उपयोगी ठरले आहे का हा प्रश्न विचारून त्या नाटकाची यशस्विता ठरवावी लागते.

सुशिक्षित बेकाराची कहाणी

‘भग्नमूर्ती’ मधील कहाणी ही स्थूल मानाने सुशिक्षित बेकाराची कहाणी आहे. या कहाणीला अडाणी आणि उद्दाम राजकीय नेते हा एक धागा आहे. स्वतःच्या स्वार्थासाठी, हितसंबंधासाठी पडेल ती तडजोड करणाऱ्या स्त्रिया हा दुसरा धागा आहे. सज्जनपणे जगणे अशक्य झाल्यामुळे स्मगलर्सचे गुन्हेगार जीवन जगणारे लोक असाही एक धागा आहे. माणसांच्या सत्प्रवृत्तींच्या चिंध्या उडवणारी न्यायालये हा अजून एक धागा आहे. प्रत्येक धाग्याशी काही माणसे जोडलेली आहेत. समाजात राहणाऱ्या एका माणसाची कहाणी ही त्याची एकट्याची कधी नसते. सर्वांच्या कहाणीशी जोडलेला एक भाग म्हणून एकाची कहाणी असते. याही नाटकातील कथा ही अशीच आहे. मी या कहाणीला एकाच वेळी वास्तववादी व अवास्तव प्रकृतीची कहाणी या दोन्ही पद्धतीने जाणून घेऊ इच्छितो.

वास्तव हे कधीच अतिरेकी आणि एका पातळीवरचे असत नाही. वास्तव हे रंगशून्य, कडवट, गुंतागुंतीचे असेच असते. सर्वसामान्य सुशिक्षित बेकारांची कथा ही विद्यापीठात फर्स्टक्लास फर्स्ट आलेल्याची नसते. सामान्य सुशिक्षित बेकारांची कथा ही सर्वसामान्य माणसाचीच कथा असते. अतिश्रीमंतांच्या मुलांनी प्रेम करणे व ऐनवेळी बापाचा आग्रह मान्य करून बरोबरीच्या स्थळाशी लग्न करणे ही घटनाही सामान्य जीवनात नेहमी घडणारी नाही. ज्ञानाचा व व्यवहारचातुर्याचा गंध नसणारे मंत्री आणि संस्थाचालक हेही नित्याचे दर्शन नव्हे. राजकीय नेता सज्जन असेलच, निःस्वार्थ असेलच, असे नाही म्हणणे निराळे आणि ही सारी मंडळी अशिक्षित व अडाणी असतात हे म्हणणे निराळे. अशिक्षितपणाचा मुद्दा वास्तववादाचा भाग नव्हे. म्हणजे अतिशयोक्ती करताना इतक्या ठिकाणी आपण वास्तववाद गुंडाळून ठेवला ही यादी अजून लांबवता येईल. स्मगलरांपासून मिलचालकांपर्यंत अनेक घटकांचा उल्लेख करता येईल. खरा मुद्दा वास्तवाच्या पलीकडे जाणारे घटक कोणते त्यांची यादी हा नाही. खरा मुद्दा असा आहे की एका बाजूने तंत्र, नाट्य अधिक वास्तव वाटावे याचे प्रयोग करित आहे तर दुसऱ्या बाजूने आशय मात्र हे नाटक आहे हे विसरू नका असे सांगत आहे.

लायक माणसाला वाव मिळत नाही. प्रामाणिकपणे जगणाऱ्यांना न्याय मिळत नाही. बुद्धिमान माणसाला प्रतिष्ठा मिळत नाही. ही समाजातील सार्वत्रिक तक्रार आहे. आपण एका भ्रष्ट जगात वावरतो आहो ही सार्वत्रिक जाणीव आहे. तोच या नाटकाचा ठसा आहे. हा ठसा वास्तव आहे. सर्व अतिशयोक्ती मान्य करूनही नाटकाचा अनुभव हा जीवनातील वास्तवाचा अनुभव आहे हेच मानावे लागते. वास्तव पाहताना जे जाणवले ते वाचकांच्या मनापर्यंत पोचवायचे असेल तर थोडी अतिशयोक्ती, थोडा भडकपणा ही साधने वापरली जातात. ही साधने वापरावीत काय याचे प्रत्येकाचे उत्तर अभिरुचीप्रमाणे निराळे येणार. हा रुचिभेद आपण मान्य केला पाहिजे.

रूढ अर्थाने शेवट नाही

या नाटकाबाबत अजून एक गोष्ट सांगितली पाहिजे ती म्हणजे या नाटकाला रूढ अर्थाने शेवट नाही. एका ठिकाणापर्यंत आपल्या जीवनाची कथा सांगून झाल्यानंतर नायकाला चक्कर येते. भोवळ येऊन तो बेशुद्ध पडतो. आता सांगणाराच बेशुद्ध पडल्यानंतर पुढे काय करणार ? त्यामुळे सर्वांची क्षमा मागून या ठिकाणी नाटक संपवणे भाग आहे. एका बाजूने पाहिले तर हा तंत्राचा भाग आहे. नाटक कुठून सुरू करावयाचे, कसे वाढवावयाचे, कुठे संपवावयाचे याची काळजीपूर्वक आखणी नाटककाराने केलेली असते. या सुनियोजित मार्गानेच नाटक जात असते व संपतेही; पण आरंभ जर मेकअपचे सामान नाही व लिहिलेली संहिता नाही म्हणून तू तुझी कहाणी सांग तेच नाटक असा असेल तर मग इथे हाच चक्कर येऊन पडला; आता काय सांगणार व कोण सांगणार हाच नाटकाचा शेवट असणे स्वाभाविक आहे.

आणखी एक खोच

पण या तंत्राखेरीज या शेवटात एक खोच आहे. आजच्या सुशिक्षित बेकाराला नोकरी मिळत नाही, स्थैर्य नाही, प्रतिष्ठा नाही, समाधान नाही हे मान्य केले तरी हा शेवट आहे का ? हा शेवट नाही. कारण मरणही येतच नाही आणि मरण्याची इच्छाही नाही. या न संपणाऱ्या व्यथा आहेत. त्यांना शेवट नाही. या चक्रातून बाहेर कसे पडायचे हा विचार करताना भोवळ येऊन आपण थांबतो, पण पुढे काय ? पुन्हा शुद्ध येते आणि त्यानंतर आपल्या दुःखाचेच चक्र पुन्हा

आरंभापासून सुरू होते. नवे नाटककार आपल्या नायकाचा मृत्यू दाखवीत नाहीत. कारण मृत्यूमुळे नाटकातील एका व्यक्तीचा प्रश्न सुटेल. समाजात उभा असणारा प्रश्न सुटतच नाही आणि नायक तर या समस्येचा प्रतिनिधी. म्हणून नायक मरून चालणार नाही. सधन श्रीमंताची मुलगी नायकाच्या गळ्यात माळ घालते व नायक श्रीमंताचा जावई होतो हेही कुणी मान्य करणार नाही. समाजातील इतक्या बेकारांना उपलब्ध होतील एवढी श्रीमंत माणसे असणार कुठून. म्हणून मग एक चक्र, त्याचा अखंडपणा व एक चक्कर म्हणजे नाटक संपण्याची सोय, या मार्गाने जावे लागते. दाखवायचे ते दाखवून झाल्यानंतर आणि सांगायचे ते सांगून झाल्यानंतर प्रश्न संपत नाही, पण नाटक संपते. नाटककाराने ही जागा व्यवस्थितपणे साधली आहे.

*

फिनिक्स

ज्या काळात संस्कृत नाट्यवाङ्मय वैभवाच्या शिखरावर होते त्या काळात एकांकिकांना जी प्रतिष्ठा होती ती अजून या वाङ्मयप्रकाराला मिळालेली नाही. भरतनाट्यशास्त्र सरळ नाटकांचे दहा प्रकारांत वर्गीकरण करते. त्या काळातले प्रतिष्ठित व मान्य नाटकप्रकारात, त्यांच्यातील काही रूपकप्रकार पाचहून अधिक अंक असणारे आहेत. काहींची अंकसंख्या तीन-चार आहे, पण काही रूपकप्रकार या एकांकिकाच आहेत. नाटिकेचे अंक चार असतात, प्रकरणिकेचेही चार अंक असतात; पण त्यांना उप रूपकप्रकार समजायचे. उपरूपकांना रूपकांची मान्यता व प्रतिष्ठा नाही. व्यायोग, भाण, उत्सृष्टांक हे असे रूपकप्रकार आहेत की ज्या एकांकिका आहेत, पण त्यांची प्रतिष्ठा मात्र नाटकांच्या बरोबरीने आहे. आधुनिक काळात एकांकिकांचे प्रयोग झाले. पुष्कळदा हे प्रयोग प्रयोग म्हणून सुद्धा यशस्वी झाले, पण एकांकिकांना कधी नाटकाची प्रतिष्ठा आली नाही. आजही ती आलेली नाही.

एकांकिका- प्रायोगिक क्षेत्रच उपलब्ध

या घटनेची कारणे आपण समजून घ्यायला हवीत. नाटक हा समूहाच्या आस्वादाचा कलाप्रकार असल्यामुळे नाटकासंबंधी विचार अपरिहार्यपणेच अनेकविध पातळींवरून करावा लागतो. यांपैकी एक पातळी व्यवहाराची आहे. नाटकाच्या प्रयोगाच्या मानाने एकांकिकेच्या प्रयोगाला वेळ थोडा लागणार ही गोष्ट उघड आहे. अपवाद म्हणून एखादी एकांकिका नाटकाच्या इतकी दीर्घ लिहून काढता येईल, ते अशक्य नाही; पण तो अपवाद झाला, सामान्य नियम नव्हे. कालावधी कमी असल्यामुळे चार-पाच तासांची सोय पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला

पाऊण तासात आटोपणाच्या नाटिकेसाठी तेवढीच किंमत देणे मनातून आवडत नाही. खरे तर असे आहे की ज्या काळी नाटक सात-साडेसात तास चालावे अशी प्रेक्षकांची अपेक्षा असे त्या काळी चार-पाच तास चालणाऱ्या नाटकाच्या जोडीने छोटेखानी नाटके अगर एकांकिका बसवाव्या लागत, त्या वेळ भरून काढण्यासाठीच होत्या. याचा परिणाम असा होतो की, व्यवहार म्हणून व्यावसायिक रंगभूमीचे क्षेत्र एकांकिकेला उपलब्धच होत नाही. प्रायोगिक रंगभूमीवरचे प्रारंभिक अवस्थेतले नट आणि कौतुकासाठी जमलेले प्रेक्षक या दुबळ्या आधारावर एकांकिकेचा प्रपंच चालतो. गॅदरिंगमध्ये थोडक्यात आटोपावे, तीन-चार तासांच्या कार्यक्रमाचा एक भाग म्हणून नाटुकले वावरावे त्याप्रमाणे एकांकिका वावरतात. एकांकिकेला नाटकांची प्रतिष्ठा मिळण्याबाबत व्यवसायाच्या व्यावहारिक अडचणी खूप आहेत हे खोटे नसून खरेच आहे.

कलात्मक कारणे

पण ही बाब इतकीच नाही. या घटनेला काही कलात्मक कारणेही आहेत. एखाद्या नाटकाचा कधी कधी आपण एखादाच अंक बसवतो. पुष्कळदा तर त्या नाटकातील एखादा प्रवेशच बसवला जातो. गडकऱ्यांच्या नाटकातील सुट्या प्रवेशांच्या प्रयोगाची दीर्घ परंपरा आहे. एका सलग कलाकृतीचा एक अंश तोडून आपण जेव्हा पाहतो, त्या वेळी जो अनुभव येतो, तसाच जर एकांकिकेचा प्रयोग पाहताना येऊ लागला तर एकांकिकेला नाटकाची प्रतिष्ठा प्राप्त होणे शक्य नाही. एकांकिका हा तुकडा नव्हे, ती एक सलग स्वयंपूर्ण कलाकृती आहे, असे सांगून भागणार नाही. एकांकिकेचा प्रयोग पाहताना तो प्रत्यय यायला हवा. खेळकरपणे हाताळण्याचे एकांकिका हे खेळणे नव्हे. तो आस्वादकांना सर्व गांभीर्यानिशी विचारात घेणे भाग असलेला एक स्वयंपूर्ण कलाप्रकार आहे याची जाणीव जोपर्यंत एकांकिकेतून होत नाही, जोपर्यंत एकांकिका पाहताना ती नाटकाचा भाग वाटते किंवा ती वाढवून अधिक प्रभावी नाटक करता येईल असे जाणवते तोपर्यंत एकांकिकेला नाटकाची प्रतिष्ठा प्राप्त होणार नाही. प्रा. दिलीप परदेशी यांच्या 'सेलिंग ऑन दि क्लाऊड्स', 'हलाहल', 'महाद्वार', 'मश्रूमस आर ग्रोइंग' यांसारख्या एकांकिका वाचताना असे या रूपकप्रकाराचे स्वयंभू सामर्थ्य जाणवत राहते ही खूण मला आशेची वाटते.

प्रायोगिक व व्यावसायिक रंगभूमी

प्रायोगिक रंगभूमी आणि व्यावसायिक रंगभूमी यांच्यात अंतर असते; पण काही लोक मानतात तितके हे अंतर जास्त नसते. प्रत्येकच कलाकृतीला काही प्रमाणात आपला श्रोता तयार करावा लागतो. आपला रसिक प्रेक्षक घडवावा लागतो. ज्या प्रयोगांना हे यश येते ते प्रयोग काही काळातच व्यावसायिक रंगभूमीवर ढकलले जातात. ढकलले जातात असे म्हणण्याऐवजी, व्यावसायिक रंगभूमी ते आत्मसात करते असे म्हटले तरी हरकत नाही. कारण व्यावसायिक रंगभूमीवरसुद्धा सगळेच बाजार शोधणारे, धंदेवाईक नसतात. तिथेही आस्थेवाईक कलावंत असतात. सगळीच प्रायोगिक रंगभूमी जाण व आस्था असणाऱ्या कलावंतांनी भरलेली नसते. तिथेही हवसे-गवसे पुष्कळ असतात. जो वाङ्मयप्रकार रसिकांच्या मनात ओढ आणि आस्था निर्माण करतो, तो फार काळ अप्रतिष्ठित राहात नसतो. उद्या कधी काळी एकांकिकांना नाटकांची प्रतिष्ठा आली तर ती परदेशींच्यासारख्या या कलाप्रकाराची, या प्रकारातील स्वयंपूर्णतेची जाण असणाऱ्या लेखकांच्यामुळे येईल, असे मला वाटते.

प्रा. दिलीप परदेशी यांचे सगळ्यात चांगले वैशिष्ट्य हे आहे की, अजून त्यांनी स्वतःला कुठे बांधून घेतलेले नाही. मानवी जीवनातील सगळे थर आणि सगळ्या तऱ्हा समजून घेण्यास ते तयार आहेत. ते स्वतः तरुण असल्यामुळे तरुणांचे जीवन तर ते समजून घेतातच, पण प्रौढांचे आणि वृद्धांचेही जीवन समजून घेण्याची त्यांना आस्था आहे. जीवनातील समस्या त्यांना नाकाराव्या वाटत नाहीत, पण या समस्यांच्यापेक्षा माणूस हीच एक समस्या अधिक रहस्यमय आहे, असेही त्यांना वाटते. भाबडा आशावाद त्यांनी जतन केलेला नाही, पण म्हणून अविचल निष्ठेने ते नैराश्य आणि वैफल्य यांचे एकच एक गीत आळवीत बसणार नाहीत. जीवनात विकृती आहे याचे त्यांना भान आहे, पण विकृतीतही त्यांना केवळ विकृती म्हणून रस नाही, तीही त्यांना समजून घ्यायची आहे आणि या समजून घेण्याच्या प्रयत्नात सगळेच आपल्याला समजू शकेल, सगळे समजलेलेच आहे असा त्यांचा दावाही नाही. जे रहस्य अर्धवट समजते आणि अर्धवट गूढच राहते, त्याच्यासमोर, त्या गूढतेसह नतमस्तक होण्यास ते तयार आहेत. म्हणूनच मी असे म्हटले आहे की, अजून दिलीप परदेशी यांनी

कोणत्या तरी ठराविकाला स्वतःला बांधून घेतलेले नाही आणि बांधून घेतलेले नाही ही चांगली गोष्ट आहे.

धक्कातंत्राचा धोका

एखाद्या प्रयोगात यश मिळाले की कलावंताला त्यासारखे पुनः पुन्हा लिहिण्याचा मोह होऊ लागतो आणि या मोहातूनच थोडी तंत्राची सफाई आणि पुष्कळसे आशयाचे आवर्त याची कमाई लेखक करू लागतो. काहीजणांच्या कलात्मक धारणाच थोड्या उथळ असतात. विकृतीच्या प्रदर्शनाशिवाय आणि विशिष्ट शब्दप्रयोगांनी अधिक प्रेक्षकांच्या, वाचकांच्या नजरेत बोचण्याजोगे, खुपण्याजोगे झाल्याशिवाय आपल्याला तरणोपाय नाही असे काहीजणांना वाटू लागते. असल्या प्रकारचे उथळ प्रयोग जो धक्का रसिकांना देतात, तो धक्का रसिकांचे कलात्मक आकलन समृद्ध करणारा नसतोच; म्हणून या धक्क्याचे तंत्र फार लवकर जुनेपुराणे वाटू लागते. अशा कोणत्याही एखाद्या नकली कलाशून्य प्रवृत्तीच्या आहारी न जाता, पण त्याबरोबरच सोज्ज्वलतेच्या अवाङ्मयीन कल्पनांचा मनावर पगडा बसू न देता दिलीप परदेशी अनुभव घेत आहेत आणि तो व्यक्त करण्याच्या धडपडीत कधी सफल कधी विफल होतात. प्रयोग करणाऱ्या कलावंताने अपयशी होण्याची तयारी मनाने ठेवलीच पाहिजे. अपयशांना घाबरणारा कलावंत प्रयोग करू शकणार नाही.

वर्गवारीच्या तऱ्हा

या संग्रहात दिलीप परदेशींच्या एकूण सहा एकांकिका संग्रहित करण्यात आलेल्या आहेत. या सहा एकांकिकांच्यापैकी विभागणीच करायची असेल तर दोन सामाजिक प्रश्नांच्यावर आहेत. 'आर फॉर रॅगिंग' या एकांकिकेचा विषय अलीकडे महाविद्यालयांत बळावलेली एक अपप्रवृत्ती हा आहे. 'फिनिक्स' ही अशी दुसरी एकांकिका आहे, तिचा विषय दुष्काळ हा आहे. दोन एकांकिका मनोविश्लेषणावर भर देणाऱ्या आहेत. 'सप्तम स्थानातील चंद्र' ही एकांकिका वृद्धांचे मन पाहणारी आहे. 'सेलिंग ऑन दि क्लाउड्स' ही एकांकिका एका प्रौढेचे मन सांगणारी आहे. दोन एकांकिका विकृतीचे दर्शन घडविणाऱ्या आहेत. एक वैयक्तिक जीवनातील विकृतीचे चित्रण करते, दुसरी 'हलाहल' या नावाची एकांकिका सामाजिक जीवनातील विकृतीचे चित्रण करते. अशा रीतीने या

एकांकिकांची वर्गवारी करून आपण यांचे अंतरंग फार समजून घेऊ शकू असे नाही. केवळ वर्गवारीच करायची तर यापेक्षा निराळ्या प्रकारानेसुद्धा करता येईल. प्रतीकांचा वापर करणाऱ्या एकांकिका म्हणून तीन एकांकिका दाखविता येतील. मी अजून एक वर्गीकरणाचा प्रकार सुचवितो. ज्या ठिकाणी लेखकाचा स्वप्नाळू भावडेपणा प्रभावी झालेला आहे असा काही भाग आहे आणि जिथे लेखकाने मानवी जीवनातील स्वप्नाळू भावडेपणाचे अधिक खोलवर जाऊन दर्शन घेतले आहे असा काही भाग आहे. एकातून वाङ्मयाच्या उणिवांचा जन्म होतो, दुसऱ्यातून वाङ्मयाच्या सामर्थ्याचा जन्म होतो.

प्रत्येक एकांकिका ही एक स्वतंत्र कलाकृती असते आणि सर्वच कलाकृती सारख्या प्रमाणात यशस्वी होतील याची शक्यता नसते. जे एकाला आवडेल तेच दुसऱ्याला आवडेल याची शाश्वती नसते. मला स्वतःला या संग्रहातील दोन एकांकिका अतिशय आवडल्या, पण एक एकांकिका मुळीच आवडली नाही. जी एकांकिका मला आवडली नाही ती सर्वांचीच नावडती होईल असे मानण्याचे कारण नाही; पण जे मला आवडते ते का आवडते हे सांगण्याचा आणि जे आवडत नाही ते का आवडत नाही हे सांगण्याचा माझा हक्क हा अबाधित राहिला पाहिजे. कारण ज्या वेळी मी एखादी एकांकिका मला मुळीच आवडली नाही असे म्हणतो त्या वेळी माझ्या मनात काही कारणे असतात. या कारणांचा वाङ्मयीन मूल्यमापनाशी किती जवळचा संबंध आहे ते सांगता येत नाही. प्रथम मला जे अगदी आवडले नाही त्याविषयी सांगतो, नंतर जे अतिशय आवडले त्याहीविषयी सांगतो, पण हे सांगण्यापूर्वी एक गोष्ट मी प्रा. परदेशींना केवळ वयाच्या अधिकाराने सांगू इच्छितो की, ज्या प्रकारचे लिखाण समीक्षक आवडले असे म्हणतील त्या प्रकारचे लिखाण मुद्दाम करण्याचा प्रयत्न जर त्यांनी केला तर ते सफल होईलच असे नाही. कलावंताने आपल्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहावे. त्यातून जे शिल्प साकार होईल त्याविषयी बरे-वाईट म्हणण्याचा समीक्षकांचा अधिकार गृहित धरावा. टीकाकारांच्या सांगण्यानुसार कलावंताने अनुभव घेण्याचा प्रयत्न करू नये. कारण स्वतः टीकाकारांना अनुभव घेणे व त्याच्याशी प्रामाणिक राहणे जमत नसते. ज्यांना ते जमत त्यांनी एकांकिका लिहाव्यात, ज्यांना ते जमत नाही ते प्रस्तावना लिहितील. या वाटणीविषयी आमची कुरकुर नाही, तुमची नसावी.

आर फॉर रॅगिंग

‘आर फॉर रॅगिंग’ ही मला अगदीच न आवडलेली एकांकिका आहे. प्रश्न फार गंभीर आणि मोठा आहे. त्या गंभीर व्यापक प्रश्नाचे सर्वांगीण दर्शन या एकांकिकेत घडत नाही अशी तक्रार मी करणार नाही. रॅगिंग हा विशिष्ट प्रकारच्या समाजव्यवस्थेतून जन्माला येणारा भयावह प्रकार आहे. ज्यांना शिकण्याची इच्छा नाही, ज्यांची ज्ञान स्वीकारण्याची कुवत नाही, पण ज्यांना अत्यंत सुखाने आयुष्य वाया घालविण्याची संधी उपलब्ध आहे, त्यांच्या जीवनातील विकृती रॅगिंगच्या रूपाने उफाळून वर येते. कोणत्याही प्रकारच्या दायित्वाशिवाय ज्यांना सुरक्षितता व स्वातंत्र्य प्राप्त होते ते क्रमाने विकृत होत जाणारच. हा दोष विसाव्या शतकाचा नाही. हा दोष मानवी रचनेचा आहे. डेस्मॉंड मॉरिस याचे तर असे मत आहे की, दायित्वाशिवाय सुरक्षितता जर दिली गेली तर प्राणिजगतसुद्धा नवनव्या विकृतीच्या आहारी जाते. जुन्या जगात सुरक्षितता मिळाल्यानंतर जहागीरदार, संस्थानिक आणि राजेरजवाडे निष्कारणच क्रूर होत, उद्दाम, बेजबाबदार असे होत, त्यांच्यातील विकृतींना सहस्र बीभत्स आकार प्राप्त होत. नव्या काळात यापेक्षा वेगळे होण्याची शक्यता नाही. रॅगिंगचा प्रश्न हा एकूण शिक्षणव्यवस्थेच्या आणि समाजव्यवस्थेच्या गाभ्याशी जाऊन भिडणारा प्रश्न आहे. या प्रश्नाचे अक्राळविक्राळ रूप परदेशींच्या एकांकिकेत दिसत नाही ही माझी तक्रार नाही. एखाद्या समस्येचे सर्वांगीण चित्रण करण्याची जबाबदारी कलाकृतीने स्वीकारावी अशी माझी अपेक्षा नाही.

या एकांकिकेतील संवाद अधिक गतिमान, वक्तृत्वपूर्ण, खटकेबाज झालेले आहेत, त्यामुळे प्रेक्षकांच्या पसंतीला अशा प्रकारचे संवाद उतरण्याचा संभव जास्त आहे हे मला मान्य आहे. या एकांकिकेचा प्रयोग अधिक रंगतदार होईल. त्यामुळे महाविद्यालयातून तिचे प्रयोग संख्येने जास्त होतील अशी अपेक्षाही करायला हरकत नाही. म्हणून या एकांकिकेचा रंगतदारपणा हा माझ्या तक्रारीचा भाग नाही. माझी तक्रार यापेक्षा निराळी आहे. या एकांकिकेची रचना ज्या पातळीवरून साकार झालेली आहे, ती पातळी हमखास प्रयोगात यशस्वी होण्याचा हुकमी विचार करणारी पातळी आहे. ती पातळी कलात्मक वाङ्मयाच्या रचनेची नाही. हे जाणीवपूर्वक लेखकाने केले हा माझा आरोप नाही,

पण जे घडले आहे त्याचे रूप असे आहे—

एक होता मुलगा. स्वभावाने उमदा, दिसायला चांगला, गुणाने उत्तम, स्वभावाने चांगला आणि भावनाप्रधान व सात्त्विक. हा मुलगा अभ्यासात जितका हुशार तितकाच कलाप्रेमात रसिक. या उमद्या मुलावर तितकीच बुद्धिमान, गुणवती आणि सज्जन अशी एक मुलगी प्रेम करू लागली. काही मुले द्राड होती. गुंड, दुष्ट, बेजबाबदार आणि मठ्ट होती. ती जितकी मठ्ट होती तितकीच दुष्ट होती. या दुष्ट मठ्ट पोरानी शहाण्या सज्जन पोराचा फार फार छळ हो केला ! अरेरे ! बिचारा त्यामुळे वेडा की हो झाला ! हे 'आर फॉर रॅगिंग' चे कथानक आहे. आता या कथानकात शिल्लक काय राहिले ? एका दयाळू मानसिक उपचार-तज्ज्ञ डॉक्टराने रमेशला पुन्हा एकदा सुधारून चांगले करावे. हा डॉक्टर शोधून आणण्याचे काम जर प्रियाने केले तर प्रिया आणि रमेश यांचे लग्न करून शेवट सुखान्त करताच येतो. नाही तरी सर्व दुष्टांना रस्टिकेट करणे आणि प्रियाने चंद्रूच्या तोंडात मारणे असा काव्यात्म न्याय या एकांकिकेत आहेच. जिथे दुष्ट माणसे दुष्टच असतात आणि राहतात, त्यांच्या दुष्टपणाला कोणते व्यक्तित्व नसते, जिथे सज्जन माणसे सज्जनच असतात या एकेरी पातळीवर आगाऊ केलेल्या अंदाजाप्रमाणे सुरळीतपणे जाणारे आणि सुखरूप शेवटाला पोचणारे कथानक काहींना आवडते, काहींना आवडत नाही. मला आवडत नाही. याला इलाज नाही. माणसाविषयी निश्चित मत बनवून, त्यांचा निश्चित गट ठरवून रेखीवपणे रचलेली रचना मला आवडत नाही.

प्रा. दिलीप परदेशी यांनी ही एकांकिका अशीच का लिहिली हे मी समजू शकतो. बुद्धिमान आणि उमलणाऱ्या अशा कर्तृत्वशाली मुलांचा संपूर्ण सत्यानाश या रॅगिंग प्रकरणामुळे झालेला आहे. त्याविषयी परदेशींना खरीखुरी चीड आणि खराखुरा संताप आहे. कारण हा उमद्या मुलांचा नाश ही राष्ट्रीय हानी आहे. गुंडांच्याविषयी त्यांच्या मनात कोणतीही सहानुभूती नाही. वाचकांच्या मनात या गुंडांच्या विषयी तिरस्काराशिवाय दुसरे काहीही निर्माण होऊ नये अशी परदेशींची इच्छा आहे. विद्यार्थ्यांच्यावर मनापासून प्रेम करणारा एक प्राध्यापक म्हणून मी परदेशींशी शंभर टक्के सहमत आहे. चीड ही प्रचाराच्या प्रेरणेच्या मागे असतेच. तिची धार बोथट होऊ न देता वाड्मयाला कलेची समृद्धी कशी आणता येईल याचे सोपे उत्तर कुणाजवळ नाही. वाड्मयाचा एक

अभ्यासक या नात्याने ही एकांकिका, एकपदरी भाबडी व स्थूल आहे हे मी नोंदवू इच्छितो. समाजाचे दायित्व मानणारा एक कार्यकर्ता म्हणून परदेशींचे हे अपयशसुद्धा, मला कलावंत या नात्याने त्यांना आलेल्या यशाइतकेच महत्त्वाचे वाटते हेही नोंदविणे भाग आहे. कलात्मक सिद्धी मिळो अगर न मिळो, अपप्रवृत्तींच्या विरुद्ध धैर्याने उभे राहणे, त्यांचा निषेध करणे हे माणूस म्हणून आपले कर्तव्य आहे. परदेशींच्याविषयी वाटणारे हे ऋण मी नाकारणार नाही.

सप्तमस्थानातील चंद्र

‘सप्तमस्थानातील चंद्र’ या एकांकिकेत भविष्य आणि ज्योतिष यांच्या अभ्यासात रमलेल्या आणि परस्परांवर गाढ प्रेम असलेल्या वृद्ध दंपतीचे चित्र काढलेले आहे. त्यांच्या एकमेकांना सोडून जाण्याच्या पद्धतीसुद्धा परस्परांची जीवने किती संलग्न झालेली आहेत आणि एकजीव झालेली आहेत याचाच पुरावा देतात. म्हातारपणी शरीरे पूर्णपणे थकून गेल्यानंतर सुद्धा आपल्या तरुणपणाच्या शृंगारस्मृती पुन्हा एकदा जागे करणारे हे वृद्ध जोडपे आहे एकीकडे आणि ‘इनोसंट’ मधील आपला पाय गमावलेला व म्हणून लंगडा झालेला, यामुळे तरुणपणीच एका बाजूने अगतिक व म्हातारा झालेला माणूस दुसरीकडे. समोरासमोर ठेवून ही दोन्ही चित्रे पाहण्याजोगी आहेत. दोन्हीही माणसे आहेत. एक तरुणपणी पाय गमावून अगतिक झालेला आणि प्रेयसी गमावून विकल झालेला तरुण आहे, जो स्वप्न गमावल्यामुळे क्रूर व विकृत झालेला आहे आणि या विकृतीची त्याला जशी लाज आहे, खंत आहे, तसेच या विकृतीचे त्याला लडिवाळ कौतुकही आहे. विकृतीचे समर्थन, तिचे कौतुक आणि तिची लाज या भूमिकेत आलटून पालटून शिरणारा तरुण काय आणि मुलगा गमावून एकाकी झालेल्या म्हाताऱ्याने सगळ्या जगाला क्षमा करून आपल्या भूतकाळाच्या कोषात साठलेले सुख पुन्हा-पुन्हा आठवून पाहण्याची धडपड करणे काय, हे गुंतागुंतीच्या मानवी मनाचे विलक्षण असे आविष्कार आहेत.

फिनिक्स

अशीच काही चमत्कारिक माणसे आपल्याला ‘फिनिक्स’मध्ये दिसतात. दुष्काळ आणि रोगराईत उजाड गाव झाल्यामुळे त्यांनी आपले सर्व नातेवाईक गमावले आहेत. दुःखच इतके उत्कट व पाठोपाठ आहे की त्यांनी आपले अश्रूही

गमावले आहेत. प्रेमापोटी, स्वस्तात बैल विकायला तयार नसणाऱ्या या माणसाने भुकेपाटी आपला बैलही कापून खाल्लेला आहे. बैराग्याच्या झोळीत असणारी सर्वच भाकर एकट्या आपल्याला खाण्यास मिळावी यासाठी ही माणसे एकमेकांची डोकी फोडायला तयार होतात आणि तरीही घनघोर निराशेच्या या विफल वातावरणात आपल्या पोटातील भूक सांभाळीत ते मरणाऱ्या कुऱ्याचे एक पिल्लू सांभाळण्यासाठी घेतात. भुकेच्या दडपणाखाली माणसाचा पशू कसा होतो आणि त्याही दडपणातून वेगवेगळी रूपे घेऊन त्याचे माणूसपणच पुन्हा उफाळून वर कसे येऊ लागते, याचे चित्र या एकांकिकेत आहे. माणूस हा पुतळा स्फटिकासारखा, घडीव आणि आरशासारखा नितळ नाहीच. ती एक गुंतागुंतीची रचना आहे. ही गुंतागुंत कधी माणसाला भोवतालच्या उद्ध्वस्ततेत आशेची खूण दाखवते, कधी ही गुंतागुंत सर्व प्रयत्नांचे वैफल्य दाखवते. परदेशी जेव्हा मानवी मनाच्या गुंतागुंतीचा शोध घेऊ लागतात, तेव्हा त्यांचे सामर्थ्य अधिक प्रकषिण जाणवू लागते.

आवडलेल्या एकांकिका

या संग्रहातील मला सर्वांत जास्त आवडलेल्या दोन एकांकिकांच्याविषयी काहीतरी सांगितलेच पाहिजे. त्यांपैकी एक 'सेलिंग ऑन दि क्लाउड्स' ही आहे. तिच्यातील नायिकेची रचना आणि तिच्या मनाची गुंतागुंत अनेक पातळींवर समजून घेण्याजोगी आहे. आपली आई अजून स्वप्नाळूच आहे. आपण निराशेचे घोट मिळीत अत्यंत वास्तववादी झालेलो आहो, असा या जाणत्या मुलीचा दावा आहे. 'खरी न होणारी खोटी स्वप्नं बघायचं आपली आई सोडणार तरी केव्हा?' हा मुलीचा प्रश्न आहे. पण याचा अर्थ तिची स्वप्नसृष्टी संपलेली आहे असा नाही. मुलीने आपली स्वतःची एक नवीन स्वप्नांची दुनिया उभी केलेलीच आहे. आपण अकरा-बारा वर्षांच्या होतो तेव्हा एका मुलावर आपले प्रेम होते याच्या आठवणी तिने आपल्या मनात तिसाव्या वर्षीसुद्धा जतन केलेल्या आहेत. या उतारवयात आपले लग्न होण्याची शक्यता नाही हे आईला पटवून देण्याचे काम चालू असतानाच ही मुलगी स्वतःचा नवा प्रियकर शोधून आपले लग्न जुळवते आहे. जवळ-जवळ तिने ते जुळविले आहे. आपली आई भोळी, आपण शहाण्या असे म्हणत ती स्वतः फसलेली आहे. आपल्या जीवनातील स्वप्ने एका

बाजूने नाकारणाऱ्या आणि दुसऱ्या बाजूने नवीन स्वप्ने रचणाऱ्या आणि ती रचताना, वंचना झालेल्या प्रौढेचे हे चित्र आहे. या गुंतागुंतीचे हळुवार आणि नाजूक चित्रण हा या एकांकिकेचा एक भाग आहे.

दुसऱ्या पातळीवर जर आपण पाहिले तर खरोखरच ही मुलगी प्रेमात तरी पडली आहे काय? याचीही शंका यायला अवकाश आहे. तिने निवडलेला प्रियकर तिच्याहून एक-दोन वर्षांनी धाकटा आहे. तो श्रीमंतही नाही, फारसा पगारदारही नाही. तिचे मत असे आहे की तो स्वभावाने हळवा आहे. दिसायला सामान्य आहे. आई विचारते, या सामान्य दिसणाऱ्या आणि कुबड असणाऱ्या माणसाविषयी तुला प्रेम तरी केव्हा वाटले? मुलगी सांगते, तो सर्वांच्या चेष्टेचा विषय असल्यामुळे मला त्याची दया वाटली. हा प्रियकर कवी आहे, पण त्याची एकही कविता हिला कधी आवडलेली नाही. कुबडातून बगळ्यासारखी वर येणारी मान हीच तिला चटकन आठवते. तो हिला लग्नाबद्दल विचारतो, ही चटकन होकार देते. दयेचे प्रेमात रूपांतर झाले आहे की नायिकेने आधारासाठी कोणता तरी पुरुष निवडावयाचा म्हणून हा निवडला आहे, याचीही शंका यावी असे तिचे वागणे आहे. वात्सल्य, दया, प्रेम, कीव, आसक्ती, पुढाकार, शरीराची ओढ, असे सर्व धागे इथे एकात एक गुरफटलेले आहेत. तिने त्याला शरीरही देऊन टाकले आहे, पण या शरीराच्या दानाला प्रेमाच्या उत्कट क्षणाला बळी पडण्याचे रूप नाही. उलट तिला ते सहज आणि स्वाभाविक वाटते. त्याच्यापासून दिवस गेलेले असूनसुद्धा, लेकीचे म्हणणे असेच आहे की हे प्रेम वगैरे काही नाही. त्यालाच आपली अधिक गरज आहे, असा तिचा विश्वास आहे आणि तो येत नाही त्यामुळे ती उदासही झालेली आहे. अजून एक भ्रम संपलेला आहे. ही दुसऱ्या पातळीवरची गुंतागुंत आहे आणि लग्नाशिवाय गरोदर राहिलेली ही मुलगी मातृत्वासाठी आसुसलेल्या न जन्मलेल्या मुलाची आणि म्हाताऱ्या आईचीही समजूत घालते आहे आणि ही सगळी गुंतागुंत एका व्यक्तिमत्त्वात सुसंगत झाली आहे. एकाच वेळी वास्तववादी आणि स्वप्नाळू उदास आणि भेसूर, उल्हसित आणि विफल अशा नानाविध पातळ्यांवर लीलया संचार करणारी समर्थ एकांकिका म्हणजे दिलीप परदेशींच्या व्यक्तिमत्त्वात दडून असलेल्या प्रचंड सामर्थ्याची साक्ष आहे.

हलाहल

अशीच अजून एक समर्थ एकांकिका 'हलाहल' ही आहे. फार प्राचीन काळी मेरू पर्वताची रवी आणि वासुकीचा दोर करून सुरासुरांनी समुद्र घुसळलेला होता. त्यातून हलाहल बाहेर पडले होते. ही हलाहलाची एक परंपरेने चालत आलेली पुराण-कथा आहे. आपणही वर्तमानकाळात संबंध समाज विविध मार्गांनी घुसळून काढीत आहोत. शतकानुशतके हे घुसळण्याचे काम चालू आहे, तरीही त्यातून अजून अमृत बाहेर पडलेले नाही म्हणून समाजमंथन थांबत नाही आणि मंथन चालू आहे म्हणून हलाहल बाहेर पडण्याची शक्यताही गृहित धरली पाहिजे. असे हलाहल जरी बाहेर पडू लागले तरी घुसळणे चालूच ठेवावे लागते, यातूनच एक दिवस अमृत बाहेर पडेल अशी आशा आहे. असे हे हलाहलाचे प्रतीक आहे आणि ते वग आणि तमाशा यांच्याशी मिळत्याजुळत्या आकारात लेखकाने मांडलेले आहे. एक अतिशय गंभीर आशय, आशयाचे गांभीर्य न गमावता, खेळकर आणि हलक्याफुलक्या पातळीवर रंगविणे हे कौशल्याचे काम आहे. अशा वेळी वगनाट्य हे पूर्णपणे वगनाट्य राहत नाही. कारण त्यातील विनोद हा खेळकर न राहता अधिक जहरी, विषारी होत जातो. ते गंभीर नाटकही राहत नाही. कारण ते सारखे स्थूल विनोदांनी आपल्याला अधिक थिल्लर होण्याला उद्युक्त करीत असते. वगनाट्यात कथानक फारसे महत्त्वाचे नसतेच. त्यातील संवाद सुटे आणि सैल असतात. कथानकाची गती चालू ठेवण्यासाठी हे संवाद नसतातच आणि गंभीर नाटकात सगळेच संवाद क्रमाने एका उद्देशाच्या दिशेने सरकत असतात. वगाच्या रचनेत सगळेच संवाद उथळ व थिल्लर असतात. गंभीरपणे ज्याला विचारात घेतले पाहिजे अशी व्यक्तीच नसते आणि गंभीर नाटकात प्रत्येक व्यक्तीला स्वतःचा असा अस्वस्थ करणारा अर्थ असतो. गंभीर नाटक अगर एकांकिका आणि वगनाट्य या दोन बाबी परस्परभिन्न पातळीवरच्या, परस्परभिन्न दिशेने मनाला खेचणाऱ्या असतात. त्या एकत्र करणारा, दोन्हीतीलही कलात्मकता गमावतो आणि एक विजोड, बेंगरूळ अशी गोधडी हास्यास्पदपणे जुळवून सिद्ध करतो. एखादा समर्थ कलावंत या दोन्ही पातळ्या एकत्र करणारी अशी सलग, स्वयंभू तिसरी पातळी निर्माण करतो आणि तिच्यावर नाट्याची एकात्मता साधतो. अशा वेळी सर्व गांभीर्य हास्यापद

होते. सर्व विनोद गंभीर होतो. किंबहुना असेही म्हणता येईल की, गंभीर हे गंभीर असते म्हणूनच विनोदी होते. ही विलक्षण किमया आपल्याला 'हलाहल' सारख्या एकांकिकेत घडलेली दिसते, म्हणूनच या एकांकिकेचा नायक गुरुदेव हा गंभीर मार्गदर्शक आणि थिल्लर विदूषक अशा दोन्ही पातळींवर एकाच वेळी वावरत असतो. त्याच्याविषयी राजाच्या मनात अतीव आदर आणि कमाल तुच्छता दोन्ही एका वेळी दिसते. आपल्याला प्रश्नांची उत्तरे माहीत नाहीत तरीही आपण मार्गदर्शन करू शकतो असा गुरुदेवाचा दावा आहे, माणूस हा जन्मजात मूर्ख असतो असे राजाचे मत आहे आणि हे अखंड सत्य आहे असे गुरुदेवांचे मत आहे. आणि तरीही मंथन चालू आहे. मंथनातून हलाहल निघाले तरी आशा चालू आहे. प्रथमदर्शनीच विसंवादी वाटणाऱ्या दोन पातळ्या एकजीव करून दिलीप परदेशींनी आपल्या सामर्थ्याचा नवीन प्रत्यय दिलेला आहे.

सतत गतिमान असणारे, तरी कुठेच न जाणारे विलक्षण संवाद. सर्व वैफल्य समजून घेणारी तरी विफल नसणारी मनोवृत्ती, मानवी मनाची गुंतागुंत समजावून घेण्याची धडपड करतानाच त्यातील एका पातळीनंतरच्या रहस्याला मान्यता देणारी सुजाणता परदेशींच्या ठिकाणी विलक्षणपणे एकत्र आलेली आहे. म्हणूनच, या सर्वांचे लक्ष आपल्याकडे वेधून घेणाऱ्या एकांकिकाकाराने फार मोठ्या आशा निर्माण केलेल्या आहेत, फार मोठ्या शक्यता दाखवून दिलेल्या आहेत, असे मला वाटते.

*

आवर्त

माझे मित्र प्रा. दत्ता भगत ह्यांच्या 'आवर्त' ह्या एकांकिका-संग्रहास हा प्रस्ताव लिहिताना मला अतिशय आनंद होतो. प्रा. दत्ता भगत ह्यांच्या नावे एक प्रकाशन पडते आहे, हा तर आनंदाचा भाग आहेच, पण तो व्यक्तिगत खाजगी स्वरूपाचा आहे. मराठीत गेल्या एक तपापासून जे दलित साहित्य विकसित होत आहे, त्या साहित्यसंभारात कविता आणि कथा ज्या जोमाने निर्माण होत आहे, त्या जोमाने नाट्यवाङ्मय नाही. दलित साहित्याच्या क्षेत्रातील नाट्य वाङ्मयाची उणीव काही प्रमाणात हा एकांकिका-संग्रह भरून काढील, असा मला विश्वास वाटतो. नाट्याच्या बाजूनेही क्रमाक्रमाने दलित साहित्य समृद्धीकडे वाटचाल करीत आहे, ही अधिक आनंदाची आणि साहित्यशास्त्रदृष्ट्या महत्त्वाची अशी बाब आहे.

दलित साहित्य- विद्रोही व परंपरा नाकारणारे

दलित साहित्यातील जाणिवेचा मूलभूत धागा आणि मध्यवर्ती प्रवाह सामाजिक अन्यायाविरुद्ध विद्रोह आणि आक्रोश हा आहे. एका बाजूने एका क्षुब्ध मनःस्थितीतून हे वाङ्मय निर्माण होत असल्यामुळे त्या वाङ्मयाचे स्वरूप मोठ्या प्रमाणात संतप्त लेखकांच्या लिखाणाचे आहे. पण हा क्षोभ केवळ वर्तमानकाळात आपल्यावर होणाऱ्या अन्यायाविरुद्ध आणि तो अन्याय करणाऱ्या व्यक्तीविरुद्धच नाही. वर्तमानकाळात ज्यांना अवहेलना भोगावी लागते, त्यांच्या मनात ज्यांच्यामुळे हा अपमान होतो, त्यांच्याविषयीची चीड साठलेली असणे स्वाभाविक आहे; पण आपल्यावर अन्याय करणारा समोरचा माणूस हा मुख्य गुन्हेगार नसून तो आनुवंशिक व साहाय्यकारी असणारा क्रमांक दोनचा गुन्हेगार

आहे; मुख्य गुन्हेगारी ह्या माणसाच्या मागे असणाऱ्या कैक शतकांच्या आदरणीय ठरलेल्या परंपरेची आहे. ही धर्मपरंपरा आणि तिची प्रतिष्ठा हा मुख्य शत्रू असल्यामुळे, शतकांच्या परंपरेला नकार देणे, हे दलित साहित्याचे एक महत्त्वाचे रूप आहे. म्हणून दलित साहित्य एका बाजूने विद्रोही साहित्य आहे, तर दुसऱ्या बाजूने परंपरा नाकारणारे साहित्य आहे.

नाटक अजून हाताळता येत नाही

मानसिक क्षोभ, विद्रोह आणि नकार ह्या जाणिवांनी प्रभावित झालेले मन तटस्थ असण्याची शक्यता कमी असते आणि कलात्मक अंतर निर्माण होण्यासाठी आवश्यक असणारी ही तटस्थता जोपर्यंत आत्मसात करता येत नाही, तोपर्यंत नाट्याचे क्षेत्र समृद्ध होणे कठीण असते. सगळ्याच ललित वाङ्मयात कलात्मक अंतराचा प्रश्न महत्त्वाचा असतो. कवितेत कवी बोलू शकतो, कथा-कादंबरीत लेखक निवेदन करू शकतो, घडणाऱ्या घटनांचे खुलासे आणि त्यांवरील भाष्य ह्यांना अवकाश असतो पण नाट्याचे क्षेत्र ह्याहून निराळे असते. तिथे लेखकाला बोलता येत नसते. नाटकात जे काही बोलले जाईल, ते नाट्यातील व्यक्तींना बोलणे भाग असते. म्हणून ह्या क्षेत्रांतील कलावंत-निर्मात्याला फार मोठ्या प्रमाणात तटस्थ राहावे लागते. ही तटस्थता साधली नाही आणि नाट्यांतर्गत व्यक्तींच्या तोंडून नाटककारच बोलू लागला, तर ते नाटक ऊरबडवे आणि नकली होऊन जाते. नाट्याऐवजी तिथे व्याख्याने येतात. क्षोभाच्या ऐन मध्यावर उभ्या असणाऱ्या दलित साहित्यिकांच्या पहिल्या पिढीला अजून नाटक फारसे प्रभावीपणे हाताळता येत नाही, ह्याचे कारण हे आहे.

गुंतागुंतीचे भान

ललित वाङ्मयाचे सर्व क्षेत्रच परस्परविरोधी ताणांनी बनलेले असते. नाटककार ज्या व्यक्ती निर्माण करतो, त्या व्यक्तींशी काही प्रमाणात त्याला समरस व्हावेच लागते. ह्या समरसतेशिवाय त्या व्यक्ती स्वतःच्या पद्धतीने बोलू शकणार नाहीत. नाटककाराला तटस्थही राहावे लागते आणि समरसही व्हावे लागते. तो आपल्या क्षोभाला नाट्यरूप देणाराही असावा लागतो आणि रसिकांच्यासमोर नाट्य ठेवून आपण निराळाही राहणारा असावा लागतो. हे परस्परविरोधी ताण

एका रचनेत हाताळण्याची क्षमता प्रा. भगत यांनी बऱ्याच मोठ्या प्रमाणात साधलेली आहे, हेच या एकांकिकांचे महत्त्वाचे यश होय. ज्या अन्यायाच्या निषेधार्थ हे लिखाण उभे आहे, त्या अन्यायाचा निषेध करताना कुठेही तोल जाणार नाही, याची काळजी घेण्यात ह्या एकांकिका बव्हंशी यशस्वी झालेल्या आहेत. दलित साहित्यात अतिशय अभावाने जाणवणाऱ्या दोन जाणिवा ह्या एकांकिकांमध्ये अतिशय प्रभावी ठरलेल्या आहेत.

ज्या सामाजिक अन्यायाविरुद्ध आपण झगडू पाहतो, ती अमानुष आणि निर्दय अशी घटना जितकी अमानुष आहे, तितकीच ती अनेकपदरी आणि गुंतागुंतीची असते. आपण जी समस्या हाताळतो आहोत ती अनेकपदरी, गुंतागुंतीची समस्या आहे, ह्याचे भान ह्या एकांकिकांमध्ये सतत बाळगलेले आढळते. ही गुंतागुंत समजून घेण्याच्या प्रयत्नात समजूतदारपणा वाढतो, त्यामुळे रणभूमीच्या आवेशाला काही मर्यादा पडतात. समतेच्या या युद्धात लढण्याचा आवेश टिकावा, म्हणून समजूतदारपणा गमावून आपण स्वतःच साचेबंद आणि एकपदरी व्हावयाचे काय? या प्रश्नाचे सर्वमान्य उत्तर देता येणार नाही. कारण आपला समजूतदारपणा गमवावा, ही माणसाची प्रवृत्ती नसते आणि व्यापक संघर्षात युद्धाला बाधक ठरेल असा समजूतदारपणा टिकवावा, वाढवावा, असे रणभूमीवरच्या सैनिकाला तर मुळीच वाटत नसते.

प्रत्यक्ष प्रश्न सोडवणे हे ललित लेखनाचे काम नव्हे

आवेश चढता-वाढता ठेवावा, की समजूतदारपणा वाढवीत न्यावा? या प्रश्नाचे उत्तर जे लढाईत प्रत्यक्ष गुंतलेले आहेत, त्यांना देता येणे फार कठीण असते. प्रा. दत्ता भगत ह्यांनी स्वतःपुरते या प्रश्नाचे उत्तर या लिखाणात देऊन टाकले आहे. त्यांचे उत्तर असे आहे की, ललित वाङ्मयाच्या कक्षेत मानवी मनाच्या संदर्भात प्रश्नांची गुंतागुंत समजून घेणे आणि या गुंतागुंतीकडे लक्ष वेधणे, याला लेखक महत्त्व देतो. ललित वाङ्मयाच्या स्वरूपात असणारा हा समजूतदारपणा जीवनाच्या संघर्षात असणारा समतेचा जो आग्रह त्याच्याशी विसंवादी नसून सुसंवादीच आहे, असे लेखकाला वाटते. प्रत्यक्ष जीवनातील प्रश्न सोडवणे हे ललित वाङ्मयाचे काम नव्हे. ललित वाङ्मयाला मनोवृत्ती निर्माण करूनच थांबणे भाग आहे आणि मनोवृत्तींची स्थिर जडणघडण

भावनांच्या आवेगापेक्षा शांतपणे केलेल्या चिंतनावर अवलंबून आहे, असेही या लेखकाला वाटते, असे या एकांकिका वाचीत असताना सतत जाणवते.

मनातला परंपरावाद संपलेला नसतो

या एकांकिकांमध्ये अजून एक महत्त्वाची जाणीव आहे आणि ती जाणीव ललित वाङ्मयाच्या दृष्टीने अधिक महत्त्वाची आहे. या जाणिवेचे सगळे स्वरूपच मानवी मनाशी निगडित आहे. परंपरेविरुद्ध झगडण्यास तयार झालेल्या मानवी मनातलाच परंपरावाद अजून संपलेला नसतो. सवर्णांयांनी दलितांवर केलेल्या अन्यायांमुळे खवळून उठणारे मानवी मन आपण तसल्याच प्रकारचा अन्याय करायला कचरेल असे नाही. एका विहिरीवर आपल्याला पाणी भरू दिले जात नाही, आपण माणूस असून आपणांला तुच्छतेने वागवले जाते, या मुद्द्यावर संतापाने चर्चा करणारा माणूस प्रामाणिक असतो, पण तो कितीही प्रामाणिक असला, तरी स्वतःच्याच कुटुंबातील स्त्रियांना समतेने वागवीलच, ह्याची खात्री नसते. जातीची बंधने मोडली पाहिजेत, यावर प्रामाणिकपणे विश्वास ठेवणारा माणूस आपल्या जातीची बंधने मात्र सोडण्यास तयार नसतो. 'एकटी' सारख्या एकांकिकेत हाच संघर्ष, पाहता पाहता वेगवेगळ्या पातळींवरून व्यक्त होताना दिसेल. दूर गावी देऊन आपल्या मुलीचे अकल्याण करण्यास तयार नसलेली, तिच्या सुखाची काळजी घेणारी आई या तिच्या काळजीपोटीच आपल्या भावाशी भांडण करायला तयार असते, पण महाराच्या मुलीने मांग मुलावर प्रेम करावे, हे मात्र तिला मान्य नसते. चुकली असली तरी आपलीच भाची आहे, तिचे लग्न लावले पाहिजे, अशी जबाबदारी मामाला वाटते; पण असली पोरगी आपली सून व्हावी, असे मात्र त्याला वाटत नाही. सवर्णांपैकी एखाद्या मुलाने तिच्या अंगावर हात टाकला, तर तो सामाजिक प्रतिष्ठेचा प्रश्न बनवून या मुद्द्यावर सार्वजनिक लढाई करायला अनेक जण तयार आहेत; पण ज्या समता-स्वातंत्र्यासाठी हे वीर लढू इच्छितात, ते स्वातंत्र्य मात्र त्या मुलीला द्यायला तयार नसतात. तोंडाने समतेची आग्रही भाषा बोलणारे प्रत्यक्षात पुन्हा एकदा आपापल्या जातींचा आणि परंपरेचा अभिमानच जतन करीत आहेत आणि जे आपले व्यक्तिमत्त्व स्वतंत्रपणे समृद्ध करू इच्छित आहेत, त्यांच्या आड स्वातंत्र्याचा जयघोष करीत परंपरावाद रंगरूप बदलून उभा आहे.

असे गुंतागुंतीचे चित्र या एकांकिकेत आपणांला दिसते आणि मग आपले स्वातंत्र्य सिद्ध करताना आपण नेहमीच निराधार आणि एकाकी असतो, हे सार्वत्रिक सत्य इथेही जाणवू लागते.

शोध- दलितांमधील पिढ्यांचा संघर्ष

‘शोध’ सारख्या एकांकिकेत दलितांच्या घरातीलच नव्या आणि जुन्या पिढीचा संघर्ष आपल्याला दिसू लागतो. जुन्या परंपरेत रुळलेल्या आईला ‘वाढण’ ही अपमानाची गोष्ट आहे, ही मूल्यात्मक जाणीव पत्करणेच कठीण होऊन बसते. तिच्या दृष्टीने मुलाने पांढरीवर अजून घर बांधले नाही आणि परंपरेचा माग चालू दिला नाही, ह्याच गोष्टी महत्त्वाच्या वाटू लागतात. परंपरावाद हा नुसता धर्माचा भाग नाही; तो मानवी मनाचाच भाग आहे. जेव्हा दुसऱ्याविरुद्ध लढायचे असते, तेव्हा परंपरावादाविरुद्धची लढाई पुरेशी अवघड असतेच; पण जेव्हा स्वतःच्याच विरुद्ध लढायचे असते, तेव्हा परंपरावादाविरुद्धची लढाई सर्वांत अवघड असते. कारण हे असे ठिकाण आहे की, तिथे कित्येकदा प्रत्यक्ष लढवय्यालाही ही रणभूमी आहे हेच जन्मभर जाणवत नाही.

मानसिक व सांस्कृतिक प्रश्न

सामाजिक समतेचा प्रश्न हा मूलतः आर्थिक प्रश्न आहे, असे मी मानतो. तो ‘मूलतः’ आर्थिक प्रश्न आहे, या वाक्याचा अर्थ आणि तो आर्थिक प्रश्न आहे, या वाक्याचा अर्थ यात फरक आहे. तरुण स्त्री-पुरुषांचे परस्परांवरील प्रेम हे मूलतः निसर्गात असणाऱ्या कामवासनेचे एक रूप आहे, हे म्हणणे निराळे आणि प्रेम म्हणजे कामवासना, हे समीकरण मांडणे निराळे. मूलतः ज्या बाबी आर्थिक असतात, त्या बाबी क्रमाने संस्कृतीच्या विकासात वेगवेगळी रूपे धारण करतात आणि दीर्घ काळात पाहताना जे मूलभूत रूप महत्त्वाचे ठरते, ते अल्पावधीत पाहताना गौण ठरू लागते. मुळात आर्थिक असणारे प्रश्न क्रमाने सामाजिक होत जातात. ते धर्मात रुजतात, कला व संस्कृतीत रुजतात आणि मानसिक होऊन जातात. त्यामुळे वर्तमानकाळात त्यांचे स्वरूप नुसते आर्थिक राहत नाही. दलित समाजात जन्माला आलेला प्राध्यापक शिकलेला असतो, बुद्धिमान असतो, प्राध्यापकही असतो; त्यामुळे आता त्याला अडाणी कुणीच म्हणणार नाही, पण

स्वच्छ, सुशिक्षित झाल्यामुळे तो सुसंस्कृत होईलच ह्याची खात्री नाही आणि जो सुशिक्षित, सुसंस्कृत होईल तो ज्ञानी, शहाणा आणि सुसंस्कृत झाल्यामुळे त्याची अस्पृश्यता संपेल, याचीही खात्री नाही. तो प्राध्यापक असल्यामुळे आता आर्थिकदृष्ट्या मजूरवर्गात राहणार नाही, पण म्हणून सवर्ण त्याला भाडेकरू म्हणून घरात येऊ देतील, याची शक्यता नाही. मुळात जो प्रश्न आर्थिक आहे, तो विकसित अवस्थेत केवळ आर्थिक राहत नाही. तो मानसिक व सांस्कृतिक होत जातो.

या घटनेचे एक रूप या एकांकिकांमध्ये प्राध्यापकाच्या चित्रणात पाहावयास सापडेल. हा प्राध्यापक 'शोध'मधला आहे. अशाच प्रकारचा एक लेखक 'पराभव'मध्ये आहे. या प्रश्नाला दुसरी एक बाजू आहे. ती बाजू आपल्याला कावडवाल्या गोपूमध्ये पाहावयास सापडते. हा परंपरावादी मनाचा एक पुतळा आहे. तो ब्राम्हण असल्यामुळे सोवळ्याने पाणी भरतो. पण खडे टोचू नयेत, काचेने पाय चिरला जाऊ नये, म्हणून सोवळे नेसून पाणी भरताना कातडीची चप्पल घालणे समर्थनीय आहे, असे मानतो. पायाच चप्पल घालून सोवळ्याने पाणी भरणारा हा कावडवाला संपूर्ण दरिद्री आहे. त्याचा आवडता विषय फक्त खांद्याला पडलेले घट्टे हा आहे. त्यांना तो कुरवाळून पाहतो. बैलाने गळदाव्याचा अभिमान बाळगावा आणि गुलामाने बंधनाविषयी प्रेम बाळगावे, तसे कावडवाल्याचे घट्ट्यांबाबतचे प्रेम निराळे आहे. पण हा दरिद्री कावडवाला आपण केवळ दरिद्री कावडवाले आहोत, हे लक्षात ठेवून सर्वांशी बोलत असतो. त्यामुळे कोणाला तो उपदेश करीत नाही. पाणी घालत नाही म्हणून सांगत नाही. फक्त खांदे दुखतात म्हणून सांगतो. पण या वंशपरंपरागत दारिद्र्यामुळे त्याचा वर्णश्रेष्ठत्वाचा पीळ कमी झालेला नाही. आपण फक्त ब्राम्हणांच्या घरी पाणी भरतो, असा त्याचा दावा आहे. आपल्या गुलागिरीला मानसिक पातळीवर 'श्रद्धेय' रक्षणीय भूषण समजून स्वतःच्या दास्यदारिद्र्याचे प्राणपणाने जतन करणारा आणि सोवळे नेसून चप्पल घालणारा हा माणूस, दरिद्री पाणक्या असून ब्राम्हण आहे. तो जो ज्ञानी, सुसंस्कृत, कवी असून अस्पृश्य आहे, त्या सामाजिक वास्तवाचाच हा पाणक्या म्हणजे दुसरा पैलू आहे.

मानवी मन हा अभ्यासाचा विषय

ललित वाङ्मयात विचार असतात. विचारांना महत्त्व असते. भूमिका असतात, त्यांनाही महत्त्व असते, पण या सर्वांचे महत्त्व ज्या मानवी मनांच्या संदर्भात असते, तो ललित वाङ्मयाचा केंद्रीय शोधविषय आहे. हे मानवी मन आपल्या वासना-विकारांना कधी तत्त्वज्ञानाचा आधार शोधते आणि मग प्रदीप्त झालेली वासना बलात्कार करित असताना आपण सामाजिक संघर्षातील एक बाजू लढवतो आहोत, अशी भूमिका घेते. कित्येकदा विचारच मनाचा आकार देतात आणि मग सर्वाविषयीची तुच्छता हा आपला स्वयंभू अधिकार आहे, असे वाटू लागते. स्वतःवर आलेल्या अडचणीच्या प्रसंगासमोर हतबल आणि दीन झालेली माणसे त्या क्षणी अडचणीत आली म्हणून लाचार होत असली, तरी त्यामुळे त्यांच्या मनाचा पीळ संपलेला नसतो आणि या संघर्षात जे समतेच्या बाजूने लढतील ते जर दुबळे असतील, तर दलितांना साहाय्यकारी ठरण्याऐवजी स्वतःच अस्पृश्य ठरण्याचा क्षण जवळ आणतील. प्रा. भगत ह्यांच्या अभ्यासाचा विषय हे मानवी मन आहे. भूमिकांमुळे आकार घेणारे मानवी मन आणि भूमिकांनाच आपल्या गरजांचा आकार देणारे मानवी मन ह्यांच्या विविध छटा आपण एकत्र पकडू शकतो काय, या धडपडीत यशापयश पत्करणाऱ्या या प्रा. भगतांच्या एकांकिका आहेत.

ललित वाङ्मयाचे क्षेत्र जर मूलतः मन आणि भावना असेल, तर या क्षेत्रातली लढाई ही दोन विचारांची झुंज नव्हे, तर ती निरनिराळ्या मानसिक कलांची आणि पुष्कळदा एकाच मनातील भिन्न भिन्न वृत्तींची आपापसांत असणारी लढाई आहे, या जाणिवेतून येणाऱ्या या लिखाणात सहानुभूती आणि तटस्थता, समतेचा आग्रह आणि समजूतदारपणा यांची होणारी गुंफण ही एक विलोभनीय घटना आहे. दलित साहित्यिकांच्या मनाला सुद्धा एक परिपक्व अवस्था येऊ पाहते आहे, या सामाजिक सत्याच्या या पाऊलखुणा आहेत.

आवर्त

या एकांकिकांकडे केवळ जाणिवांच्याच दृष्टीने मी पाहतो आहे, असे नाही. ललित वाङ्मयात अनुभव घेणारे मन आणि त्या मनाची प्रत व रीत यांना महत्त्व असतेच; पण त्याबरोबरच हा अनुभव जे रूप धारण करतो, त्या रूपालाही महत्त्व

असतेच. ह्या रूपवैशिष्ट्याच्या दृष्टीने 'आवर्त' ही एकांकिका मुद्दाम पाहण्याजोगी आहे. ललित वाङ्मयात अतिशय गुंतागुंतीची आणि गोंधळात टाकणारी परिस्थिती नेहमी उपलब्ध असते. परंपरागत आकार क्रमाने शिळे होत जातात. म्हणून नवनवे आकृतिबंध शोधण्याचा उद्योग वाङ्मयाच्या क्षेत्रात चालूच असतो, पण ह्याच्या बाजूलाच परंपरेचे आकार पुन्हा नव्याने हाताळून या परंपरागत आकारांनाच नवा अर्थ देण्याचीही धडपड चालू राहते. 'आवर्त' या एकांकिकेचे रूप काही प्रमाणात परंपरागत वगाचे आणि काही प्रमाणात परंपरागत नाटकाचे मिश्रण करून साधलेले आहे. वगनाट्य गण-गौळणीने आरंभ होते. यापैकी लेखकाने गण टाळलेला आहे. गणानंतर होणाऱ्या गौळणीत कृष्ण, त्याचा साथीदार पेंद्या अगर सोंगाड्या, एखादी गवळण असा सर्व पसारा असतो. त्यातील फक्त सोंगाड्या इथे आलेला आहे आणि अभिजात नाटकात नटी-सूत्रधाराचा प्रवेश असतो, तो सूत्रधारही इथे आहे. सूत्रधार आणि सोंगाड्या यांच्या संवादातून या नाटकाचा आरंभ होतो आणि हे नाटक लोकनाट्याच्या परंपरेप्रमाणे कोणत्या तरी एका कालखंडातील वारकऱ्याच्या दिंडीपर्यंत येऊन पोचते. लोकनाट्यात नाट्यांतर्गत पात्रेच नेहमी दोन पातळीवर वावरतात. 'आपण पन्नास-साठ वर्षे मागे जाऊ' असे सांगून एका दिंडीपर्यंत हे नाट्य जाते, पण पन्नास वर्षापूर्वीच्या दिंडीच्या घटनेत समाविष्ट होताना सोंगाड्या पन्नास वर्षांनी लहान होत नाही, तो तेवढाच राहतो. प्रत्येक पात्र एकेका भूमिकेशी समरस होते आणि मधूनच स्वतःच्याच भूमिकेकडे तटस्थ होऊन पाहू लागते. हे सगळे परंपरागत लोकनाट्याला वर्तमानाचा सामाजिक आशय निवेदन करण्यासाठी माध्यम म्हणून वापरण्याचे प्रकार आहेत.

लोकनाट्याचा बाज

सामान्यपणे जे अतिशय गंभीर आणि उद्विग्न करणारे आहे, ते खेळकर आणि हास्यास्पद करता येत नाही. लोकनाट्याचे यशच यात असते की, ते खेळकरपणा, त्याबरोबर येणारा उपहास आणि उपरोध यांची सोबत न सोडता गंभीर आशयाकडे जाण्याची धडपड करीत असते. अत्यंत उद्वेगजनक वास्तव त्यातील उद्वेगाची कडवट धार बोथट होऊ न देता खेळकरपणे मांडण्याचा हा एक प्रयोग आहे. या प्रयोगात धोका असतो. जर खेळकरपणाचे प्रमाण थोडे

वाढले, तर एका गंभीर आशयाचा अत्यंत स्थूल आणि उथळ फार्स होत असतो आणि जर उद्वेगाचे प्रमाण मर्यादा सोडून वाढले, तर मग लोकनाट्यातील खेळकरपणाचा आकार त्या सगळ्या गंभीर नाट्याला विसंवादी वाटू लागतो. या दोहोंचा सांधा लेखकाने जागोजाग जुळवण्याचा जो प्रयत्न केलेला आहे, तो वाङ्मयरूपांचा अभ्यास म्हणूनसुद्धा विचारात घेण्याजोगा आहे. आशयाच्या दृष्टीने या नाटिकेतील काही बाबी महत्त्वाच्या आहेत. यातील एक महत्त्वाची बाब न्यायपंचायत ही आहे. आपल्या राजकारणात काही स्वप्नाळूपणाचे पदर आहेत. या स्वप्नाळूपणापैकी गावातील पंचांची न्यायपंचायत हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. ही स्थानिक ग्रामीण भागातील पंचमंडळी न्याय देण्यासाठी जेव्हा उभी राहते, तेव्हा त्यांनी जे परंपराप्राप्त आहे, ते न्याय्य आहे, ही भूमिका स्वीकारलेली असते. एका मागासलेल्या अशा समाजव्यवस्थेत परंपरावादी मत ग्रामीण भागात अधिक बलवान असणार, हे उघड आहे. अशा वेळी 'पाचामुखी परमेश्वर' ह्या म्हणीचा अर्थ परंपरेतील सर्व विषमता आणि अन्याय जतन करणे हेच परमेश्वराचे रूप आहे, असा होतो. डॉ. बाबासाहेब आंबेडकरांनी या सामाजिक तथ्याकडे पुनः पुन्हा लक्ष वेधलेले आहे.

बाबासाहेब म्हणतात, "लोकशाहीच्या प्रक्रियेत प्रौढ मतदानामुळे ग्रामीण भागातील परंपरावादी शक्तीचे बळ अल्पावधीसाठी का होईना, पण मोठ्या प्रमाणात संघटित आणि बलशाली झालेले असते. ज्यांच्या हातात पूर्वी धनसत्ता आणि धर्मसत्ता होती, त्यांच्या हातात धनसत्ता व धर्मसत्तेच्या जोडीला राजसत्ताही येते. यामुळे समतेची लढाई अधिक कठीण आणि संघर्ष अधिक हिंस्र बनत जातो. कारण सरंजामशाही मनोवृत्तीला व्यक्ती हे मूल्यच मान्य नसते. डोकी बदलण्यापेक्षा डोकी फोडण्यावर त्यांचा भर जास्त असतो." सहज जाता जाता लेखकाने या पंचायतीचे अत्याचारी कर्मठ स्वरूप उल्लेखिले आहे.

वारकरी समाज

या एकांकिकेतील दुसरी महत्त्वाची गोष्ट वारकरी समाज ही आहे. आजच्या दलित लेखकांचा ज्ञानेश्वर-एकनाथांपासून गाडगेमहाराजांपर्यंत सर्वच वारकऱ्यांना मनातून विरोध असतो. काहींचा विरोध ते स्पष्टपणे नोंदवितात. काहींचा विरोध असा स्पष्टपणे नोंदवित नाहीत. हा फक्त सोयीचा भाग असतो.

सत्य असे आहे की, मध्ययुगीन मूल्ये प्रमाण मानली, तर त्या चौकटीत कर्मठपणा आणि विषमता या दोहोंच्याही विरुद्ध असलेली वारकरी समाज ही सर्वसामान्य जनतेची एक महत्त्वाची चळवळ आहे आणि त्याबरोबरच इ. स. च्या एकोणिसाव्या शतकापासून सर्व परंपरावाद प्राणपणाने जतन करणारी ही समाजाची एक अत्यंत बलवान आणि जुनाट विचारांची अशी आघाडीही बनलेली आहे. काळाच्या ओघात जातिबहिष्कृताने सुरू केलेली ही जनतेची चळवळ सर्वांना बहिष्कृत वातावरणात ठेवणारी एक महत्त्वाची शक्ती म्हणून पुढे आलेली आहे. समतेचा जयघोष करीत विषमता जतन करणारी, विषमतेच्या रक्षणार्थ सर्व अत्याचार करून ते पाप दररोज भजनात धुऊन काढणारी अशी ही वारकरी समाजाची वर्तमानकालीन परिस्थिती आहे. या एकांकिकेतील वारकरी दिंडीला 'आवर्त' म्हणून एक महत्त्वाचे स्थान आहे. प्रा. दत्ता भगत यांच्या लिखाणातील आशयही रूपाच्या इतकाच महत्त्वाचा आहे.

प्रा. दत्ता भगत यांच्या ह्या एकांकिका तंत्रदृष्ट्या नेहमीच निर्दोष उतरलेल्या आहेत, असे नाही. प्रायः जिवंत वाङ्मय तंत्रदृष्ट्या सदोष असतेच. अशा वेळी तंत्राचे दोष क्षम्य असतात. या एकांकिकांचे कलात्मक मूल्य काय, यावर मी मत देण्याचे टाळलेले आहे. कारण या क्षणी माझ्यासमोर आद्य महत्त्वाचा मुद्दा तो नाही. तुम्ही या सर्व एकांकिका कलादृष्ट्या संपूर्णपणे अयशस्वी आहेत, असे म्हणू शकता. त्याचे उत्तर जेव्हा वेळ येईल, तेव्हा देता येईल. पण हे प्रचाराच्या अतिरेकात एकांगी आणि आक्रस्ताळे झालेले वाङ्मय नव्हे. या वाङ्मयाची प्रवृत्ती विटंबन-विडंबन नव्हे, तर या वाङ्मयाची प्रकृतीच प्रचाराच्या विरुद्ध, करमणुकीच्या विरुद्ध मानवी मनाचे गुंतागुंतीनिशी युक्त घेण्याची आहे, असे मला वाटते. दलित साहित्याचा भाग असणाऱ्या ह्या एकांकिका ललितवाङ्मयाची मूळ प्रकृती जतन करीत साकार होत आहेत, एवढा मुद्दा समोर ठेवणे हा या क्षणी माझा हेतू आहे आणि मला वाटते की, आजच्या वातावरणात हा मुद्दा आग्रहाने सांगणे अधिक महत्त्वाचे आहे.

*

संस्कृत नाट्यशास्त्राने उभे केलेले प्रश्न

अण्णासाहेब कारखानीस यांच्या स्मृतीला त्यांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त अभिवादन करण्यासाठी आपण सारेजण या ठिकाणी जमलेलो आहोत. जीवनाच्या कोणत्याही क्षेत्रांत ज्या महनीय व्यक्तींनी काही प्रथा, परंपरा रुजविण्याचा प्रयत्न केला त्या सर्वांच्याच विषयी माझ्या मनात अत्यंत कृतज्ञता भाव आहे. पारतंत्र्याच्या त्या काळात ज्या मंडळींनी स्वतंत्र भारतात ज्याचा चौरस विकास होईल अशी रास्त अपेक्षा आहे त्या सांस्कृतिक जीवनाचा गाभा आपापल्या परीने जतन करण्याचा प्रयत्न केला. स्वतंत्र भारतातल्या सांस्कृतिक समृद्धीविषयीच्या अपेक्षा आपण पूर्ण करू शकलेलो नसू पण ज्यांच्याकडून नव्या सांस्कृतिक समृद्धीच्या प्रेरणा घेणे आपल्याला भाग आहे त्या सर्व वंदनीयांना आणि त्यांच्यापैकी एक म्हणून कै. कारखानीसांना स्वतंत्र भारतातील एक नागरिक या नात्याने विनम्र अभिवादन करणे हे मी माझे कर्तव्य मानतो.

ज्या पद्धतीने मी कै. कारखानीसांच्याकडे पाहतो त्यामुळे त्यांच्याविषयी माझ्या मनात अधिकच सुहृदभाव निर्माण झाला आहे. जीवनाकडे पाहण्याची एक दृष्टी मिथ्या अहंतेची आणि भूतकालाविषयीच्या अंध गौरवाची असते. कोणे एके काळी जगातले सर्व सत्य शोधून झालेले आहे असे गृहित धरून काहीजण भूतकाळाचा विचार करतात. या मंडळींच्यासाठी विकास नावाची कल्पना वर्ज्य असते. भूतकालात काही उणिवा असतील, भूतकालीन आचार्यांना काही गोष्टी जाणवल्या नसतील, त्यांचे काही निर्णय चुकले असतील असे वाटतच नाही. भूतकालाचे समर्थन आणि या समर्थनाच्या दर्पणात सर्व भविष्यकालाचे मार्गदर्शन शोधण्याचा या गटाचा प्रयत्न असतो. या अगदी

विरुद्ध असणारा दुसरा गट आत्मग्लानीने पछाडलेला असतो. भारताचा पुराव्याने मांडता येणारा आणि सर्व प्रकारची समृद्धी असणारा भूतकाळ या दुसऱ्या गटातील मंडळींच्यासाठी तुच्छ असतो. स्वतःचे अस्तित्व निर्माण करणारा आपला सांस्कृतिक वारसा शून्य समजून पळत्या वर्तमानातील निसटत्या क्षणांना फक्त सत्य समजण्याची या मंडळींची प्रथा असते. स्वतःचा सगळाच भूतकाळ गमावून बसलेली ही माणसे वर्तमानकालीन जगात जे मान्य ठरलेले आहे त्याचे अनुकरण करण्यासाठी धडपडत असतात. या अनुकरणातून स्वतःच्या मनातील निर्माण झालेल्या पोकळीला काही दिशा मिळण्याचा संभव फारच कमी. कणा नसलेली, आकार घेण्यास अक्षय ठरलेली ही वृत्ती सतत कुणाचे तरी अनुकरण करून इतर कुणाच्यासारखे होण्याचा प्रयत्न करीत असते. कोणत्याही परतंत्र देशात या दोन भिन्न मनोवृत्तींचे ताण जाणवत असतातच. अशा या वातावरणात आपल्या मागच्या भव्य वारशाविषयी चिकित्सायुक्त आदरभाव बाळगणारे व जगात जे नव्याने अस्तित्वात आले त्याचे मर्म शोधून स्वीकार करणारे काहीजण असतात. नाट्याच्या क्षेत्रात ही समतोल, विधायक, चिकित्सक वारसा जपणारी पण नव्या ज्ञानाने विकसित होण्याची क्षमता असणारी दृष्टी कै. अण्णासाहेब कारखानीसांची होती. कारखानीसांनी जे लिहिले त्यापेक्षा त्यांनी ही जी दृष्टी ठेवली तिचे महत्त्व मला जास्त वाटते.

संस्कृत नाट्यशास्त्र-अनुत्तरित प्रश्न

या संदर्भातच आजच्या परिसंवादाचा आरंभ होत आहे. या परिसंवादाचा विषय 'आजची मराठी रंगभूमी' हा नसून आजच्या रंगभूमीच्या संदर्भात संस्कृत नाट्यशास्त्र हा आहे. इतर वक्ते या बाबतीत कोणती भूमिका घेतील याची नक्की जाणीव मला नाही, पण माझ्यापुरते मी विषयाचे क्षेत्र निश्चित केलेले आहे. मी संस्कृत नाट्य-शास्त्राच्याविषयी बोलणार नसून आजच्याही मराठी रंगभूमीसमोर विचार करण्यासाठी शिल्लक असणारे जे प्रश्न त्या नाट्यशास्त्रात निर्माण झालेले आहेत त्यांच्याविषयी बोलणार आहे. संस्कृत नाट्यशास्त्राचा एक भाग संपूर्णपणे कालबाह्य झालेला आहे. हा कालबाह्य झालेला भाग ऐतिहासिक आणि सांस्कृतिक अभ्यासाचा विषय होऊ शकतो, पण भाग म्हणजे त्या प्राचीनांनी विचारलेले आणि आजही विचारासाठी शिल्लक असणारे अनुत्तरित

प्रश्न नव्हते. ॲरिस्टॉटलविषयी असे म्हटले जाते की तो जी उत्तरे देतो त्यात त्याचे मोठेपण नाही. जे प्रश्न तो उपस्थित करतो त्यात त्याचे मोठेपण आहे. मी अतिशय नम्रपणे नेमका हाच मुद्दा संस्कृत नाट्यशास्त्राविषयी उपस्थित करू इच्छितो. खरोखरी या नाट्यशास्त्राने आपणासमोर उभे केलेले महत्त्वाचे प्रश्न कोणते आहेत ?

त्रेतायुगाच्या आरंभी नाटकाचा उदय

हा विचार करणे जितके वाटते तितके सोपे नाही. प्राचीन संस्कृतीविषयीच्या मिथ्या आदरभावनेमुळे विवेचकांच्या मनात काही चुकीचे ग्रह बलवान झालेले आहेत. त्यांच्याविषयी थोडेसे स्पष्टीकरण केल्याशिवाय संस्कृत नाट्यशास्त्र कोणते प्रश्न उपस्थित करते या मुद्द्याकडे सरळ जाताच येणार नाही. प्राचीन भारतात नाट्य किती जुने आहे, या प्रश्नाचे उत्तर आपण काय देणार ? भरत नाट्यशास्त्रातील भूमिका आपण पाहिली तर ती असे सांगणारी आहे की, भारतात नाटकाचा उदय त्रेतायुगाच्या आरंभी होतो. सत्ययुग संपले, त्रेतायुगाला आरंभ झाला. काम, क्रोध परायण झाले. ईर्ष्या, मोह संमूढ झाले हे पाहून देवांनी ब्रह्मदेवाला विनंती केली आणि मग ब्रह्मदेवाने नाट्यवेद निर्माण केला. इतिहास म्हणून या कहाणीकडे पाहता येणार नाही. आपण फार तर असे म्हणू की जगातील सर्व आदिवासी टोळ्यांच्यामध्ये कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात नाट्य अस्तित्वात आहेच. या नाट्याचे स्वरूप लिखित नाटक, त्याची सुरचित मांडणी, या नाटकाचा प्रयोग असे असणार नाही, पण एका ओबडधोबड स्वरूपात सर्व आदिवासी जमातीत नाट्य असतेच. भारतातील माणसे याला अपवाद मानण्याचे कारण नाही. नाट्य या शब्दाने हे आदिनाट्य जर आपण गृहित धरणार असू तर मग त्याचा उदय भारतात शेती आणि स्थिर संस्कृती निर्माण होण्यापूर्वीचा, नगरांच्या उदयापूर्वीचा मानावा लागेल. या अर्थाने भारतीय नाटक हे अतिशय प्राचीन आहे, पण नाटक या शब्दाने जर आपण सुरचित नाटक, नाट्यकला गृहित धरणार असू, अभिजात नाट्याच्या उदयाचा काळ आपण नजरेसमोर ठेवणार असू तर अश्वघोषाच्या मागे आपल्याजवळ काही नाही. ग्रीकांचे अभिजात नाटक भारतीयांच्या अभिजात नाटकांपूर्वी उदयाला आले होते असा याचा अर्थ आहे.

आपल्या आधी ग्रीक नाटके

ग्रीक नाटकाचा ज्ञात आरंभ अॅसचिलस, भारतीय अभिजात नाटकाच्या ज्ञात आरंभापेक्षा म्हणजे अश्वघोषापेक्षा काही शतकांनी जुना आहे. हे शतकांचे अंतर ग्रीक नाट्याचा वैभवकाळ सोफोक्लीस आणि भारतीय नाट्याचा वैभवकाळ शूद्रक, कालिदास यांच्यातही आहे. भरतमुनीच्या नावे असणारा 'नाट्यशास्त्र' नावाचा संग्रह-ग्रंथ आणि अॅरिस्टॉटलचे 'काव्यशास्त्र' यातही आहे. ग्रीकांचे हे कालदृष्ट्या असणारे जुनेपण मान्य करणे म्हणजे संस्कृत नाटकावर ग्रीक नाटकाचा परिणाम मान्य करणे नव्हे. नाट्याच्या क्षेत्रात ग्रीक हे पहिले नव्हेत. त्यांच्यापूर्वी कैक शतके इजिप्तची प्रसिद्ध रंगभूमी आहे. आपल्याला ज्ञात असणारा पहिला नाटककार इ-खेर-नफर्त हा असून तो इजिप्तमध्ये इ. स. पूर्वी एकोणविसाव्या शतकात होऊन गेला. भारतीय नाटक कालदृष्ट्या फार जुने नव्हे हे यासाठी समजून घ्यायचे असते की काळाचे जुनेपण हाच एक श्रेष्ठतेचा निकष मानण्याची आपल्याकडे प्रवृत्ती आहे.

अश्वघोष

अश्वघोषाचा काळ स्थूलमानाने इ. स. पूर्वी पहिले शतक मानता येईल. त्याच्या नाटकाचे जे अवशेष शिल्लक आहेत ते पाहिले तर इतिवृत्त म्हणजे कथानक, पाठ्य, नाट्यतंत्र याचा फार मोठा विकास त्याच्यापूर्वी होऊन गेलेला होता असा निर्णय घ्यावा लागतो. अश्वघोषाच्या मानाने भास सुदैवी आहे. अजून त्याच्या नाटकावरचे वाद संपलेले नसले तरी निदान 'स्वप्नवासवदत्ता' हे नाटक त्याचेच आहे हे सर्वमान्य आहे. भासापासून संस्कृत रंगभूमीचा काळ सुरू होतो. क्रमाने शूद्रक, कालिदास, विशाखदत्त आणि भवभूती हे या वैभवकाळाचे ज्येष्ठ प्रतिनिधी मानता येतील. इ. सनाच्या दुसऱ्या शतकापासून इ. सनाच्या आठव्या शतकाच्या शेवटापर्यंत अशी ही सहाशे वर्षे संस्कृत नाट्य-वाङ्मयाच्या वैभवाची वर्षे आहेत. हाच कालखंड संस्कृत काव्य-वाङ्मयाच्याही वैभवाचा आहे. अभिजात काव्य, नाटकाचे सुवर्णयुग म्हणून या कालखंडाचा विचार करावा लागेल. या काळाच्यानंतर उदयाला येणारा शेवटचा महत्त्वाचा नाटककार राजशेखर आहे. नाट्य म्हणून राजशेखरच्या नाटकाचे मोल काय ठरवावे, या प्रश्नाचे उत्तर जवळपास विवाद्य आहे, असे म्हणावे लागेल. कधीही राजशेखर

संस्कृतमधील श्रेष्ठ नाट्यविशारदांच्या यादीत घेता येणार नाही.

संस्कृत नाट्यशास्त्राचा विचार करताना पहिली अडचण या ठिकाणी निर्माण होते. संस्कृतमधील श्रेष्ठ शास्त्रज्ञ आणि विचारवंत अभिनवगुप्त हा राजशेखरच्याही नंतरचा आहे आणि ध्वनिसिद्धांतांचा प्रतिपादक आनंदवर्धन हा एका राजशेखरला सोडल्यास इतर सर्व महनीयांच्या नंतरचा आहे. भट्टनायक आणि त्याची परंपरा अनुसरणारे धनंजय, धनिक हे लेखक किंवा अभिनवगुप्त आणि त्याची परंपरा अनुसरणारे मम्मट, विश्वनाथ हे लेखक हे असे लेखक आहेत, जे संस्कृतवाङ्मयाचा बहरकाळ संपून गेल्यानंतर उदयाला येतात. संस्कृत नाट्यवाङ्मयाचा सिद्धांतपक्ष म्हणून नेहमी अभिनवगुप्त पाहिला जातो. हा असा सिद्धांतपक्ष आहे, जो वाङ्मय जन्माला आल्यानंतर समोर येतो. अभिनवगुप्ताला संस्कृत नाट्यशास्त्राच्या संदर्भात एक विशेष महत्त्व आहे. इ. सनाच्या अकराव्या शतकापासून अठराव्या शतकाच्या शेवटापर्यंत सुमारे आठशे वर्षे जे प्रचंड काव्यवाङ्मय सर्व देशी भाषांमधून जन्माला आले त्यावर प्रभाव टाकणारा सर्वांत मोठा लेखक अभिनवगुप्त आहे. अभिनवगुप्ताने वाङ्मयाकडे पाहण्याची जी दृष्टी निर्माण केली, तिचा आधार घेऊन आठशे वर्षे प्रतिभेची स्फुरणे भारतात होत आली आणि ही सात-आठशे वर्षे प्राचीनांचे सर्व वाङ्मय या नव्या दृष्टिकोणातून अभ्यासिले गेले. इ. सनाच्या अकराव्या शतकापासून अठराव्या शतकापर्यंत जे अभ्यासक निर्माण झाले त्यांनी प्राचीनांचे वाङ्मय पाहिले कसे हा प्रश्न जर विचारला तर त्याचे सर्वांत महत्त्वाचे उत्तर हे आहे की या कालखंडात निर्मितीचा पथदर्शक आणि आस्वादाचा पथदर्शक प्रामुख्याने अभिनवगुप्त होता. उरलेली मंडळी स्थूलमानाने अभिनवगुप्ताच्या प्रभावाने प्रभावित झालेली आहेत. या प्रभावातून जैन ग्रंथकार गुणचंद्र, रामचंद्रही सुटलेले नाहीत.

अभिनवगुप्ताची रसप्रधान दृष्टी

ही अभिनवगुप्ताची दृष्टी संपूर्णपणे रसप्रधान अशी आहे. ते रसातून वाङ्मयाची निर्मिती गृहित धरतात आणि वाङ्मयाचे फलही रसास्वादच मानतात. कवी आणि सहृदय यांचा प्रत्यय एकसारखा असतो या भूमिकेचा हा अर्थ आहे. हा रस अभिनव गुप्तांच्यासाठी बह्वास्वादाला सजातीय असा आहे.

खरे तर असे आहे की अभिनवगुप्त रस हा शब्द उपनिषदांतून आलेला परब्रह्माचा पर्याय समजतात. हे परब्रह्मच आत्मा म्हणून प्रत्येकाच्या अंतःकरणात आहे. हा आत्मा आनंदमय आहे. त्याच्यावरची मोहाची आवरणे संपली की तो आपल्या मूळच्या रूपात अभिव्यक्त होतो. आनंद हे जे आत्म्याचे स्वस्वरूप त्याच्या अभिव्यक्तीला अभिनवगुप्त रस मानतात. या आत्म्याच्या ठिकाणी सर्व जाणिवे केंद्रित होणे हाच ब्रह्मानंद आहे. ललित वाङ्मयातून निर्माण होणारा आनंद आणि धर्माला प्रमाण असणारा आध्यात्मिक अनुभव त्यांनी एकत्र आणला. हा एकत्र आणल्याबरोबर ललित वाङ्मयाचे सर्वात मोठे प्रयोजन लौकिक जगाच्या बंधनापासून माणसाला मोकळे करणे व मोक्षोपयोगी आध्यात्मिक अनुभव सुलभतेने उपलब्ध करून देणे हे ठरले. एकदा ही भूमिका घेतल्यानंतर धार्मिक कथा हा काव्याचा सर्वात महत्त्वाचा विषय ईशचिंतन हे वाङ्मयाचे सर्वात महत्त्वाचे कार्य आणि मोक्षाचे साधन हे वाङ्मय व्यवहाराचे मूलगामी स्वरूप ठरणे भागच होते. एक वाङ्मयीन भूमिका म्हणून या भूमिकेचे महत्त्व काय, हा प्रश्न जरी आपण बाजूला ठेवला तरी एक गोष्ट उघड आहे की संस्कृत नाटककारांनी आपली नाटके मोक्षमार्गावरचे सहकारी म्हणून लिहिलेली नव्हती. त्यांच्यासमोर उपनिषदात ज्याला रस म्हणतात तो आत्माही नव्हता. त्या आत्म्याच्या दर्शनासाठी हे नाटककार आसुसलेलेही नव्हते. जे स्वरूप आणि प्रयोजन डोळ्यांसमोर ठेवून संस्कृत नाट्यसृष्टी उदयाला आलेली नाही, ज्या भूमिका नाटककारांच्या समोर नव्हत्या, ज्या भूमिका आस्वाद घेणाऱ्यांना गृहीत नव्हत्या त्या त्यांच्यावर लादण्यात अर्थ नाही.

अप्रस्तुत लेखक

म्हणून संस्कृत नाट्यशास्त्राचा विचार करायचा असेल तर भट्टनायक, धनंजय, अभिनवगुप्त, मम्मट, विश्वनाथ इत्यादी विचारवंत या नाट्यशास्त्राच्या संदर्भात संपूर्णपणे अप्रस्तुत आहेत हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे. मला अतिशय साधार अशी भीती वाटते की हीच मंडळी आधारासाठी घेऊन याही व्याख्यानमालेत संस्कृत नाट्यशास्त्राचा विचार होईल. हे घडणे अपरिहार्यच आहे. कारण विकासाचा क्रम नजरेआड झालेली मंडळी जे अभिनवगुप्त म्हणतो ते कालिदासाला गृहितच होते असे समजण्याचा प्रयत्न करणार.

तर मग संस्कृत नाट्यशास्त्राचा विचार करण्यासाठी आपल्यासमोर कोणते वाङ्मय उपलब्ध आहे. भरतनाट्यशास्त्राचे अभिनवगुप्तापूर्वीचे टीकाकार किंवा स्वतंत्र ग्रंथ लिहून नाट्याचा विचार करणारे लेखक आपणासमोर फक्त नामरूपाने शिल्लक आहेत. मातृगुप्त, कीर्तीधर, कोहल, हर्षवार्तिक, लोल्लटाचा 'रसविवरण' हा भाष्यग्रंथ, उद्भट, शंकुक ही सगळी फक्त नावेच आता शिल्लक आहेत. 'अभिनवभारती'च्या शिवाय या मंडळींची मते समजून घेण्यासाठी त्यापूर्वीचे ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. हा सगळा नाट्यविचार उपनिषदातील रसोवैसः हे सूत्र रसविचारात प्रमाण मानले जाण्यापूर्वीचा आहे. नाही म्हणायला भिन्न परंपरेने येणारे अजून तीन आधार शिल्लक आहेत. यांपैकी सर्वांत जुना आधार विष्णुधर्मोत्तर पुराणातील नाट्य विवेचनाचा आहे. दुसरा आधार, अभिनयदर्पणाचा आहे आणि तिसरा आधार अग्निपुराणाचा आहे. पैकी अग्निपुराणात असलेले नाट्यविवेचन व काव्यविवेचन प्रथम आनंदवर्धनामुळे व नंतर भोजामुळे प्रभावित झालेले आहे. विष्णुधर्मोत्तरपुराण आणि 'अभिनयदर्पण' तपशिलावर काही निराळी माहिती नोंदविणारे ग्रंथ आहेत, पण वैचारिक दृष्टीने ही ठिकाणे नाट्यशास्त्रात भर घालणारी नाहीत. ज्या भूमिका डोळ्यासमोर ठेवून संस्कृतमधील नाट्यवाङ्मय निर्माण झाले त्यांचा शोध घेण्यासाठी आपल्याजवळ एकमेव आधार फक्त भरतनाट्यशास्त्र आहे असा याचा अर्थ आहे. कालिदासाच्यापूर्वी आणि भासाच्या नंतर केव्हातरी इ. सनाच्या दुसऱ्या-तिसऱ्या शतकात हा त्या वेळी प्रचलित असणाऱ्या विचारांचा एकत्रित झालेला असा संग्रह आहे.

भरतनाट्यशास्त्र- वेगवेगळे प्रवाह

भरतनाट्यशास्त्र हा कुण्या भरत नावाच्या माणसाचा ग्रंथ नाही. प्रत्यक्ष नाट्यशास्त्र या ग्रंथाचीच भूमिका अशी आहे की भरतमुनी स्वर्गात राहत असत. ते स्वर्गातील देवांची नाटके बसविणारे होते. या पृथ्वीतलावर फक्त भरताचे पुत्र आले. स्वतः मुनी भरत कधी आलेच नाहीत. तेव्हा भरत ही सांस्कृतिक कल्पना आहे हे उघड आहे. या ऋषी-भरत संवादाच्या निमित्ताने छत्तीस अध्याय नाट्यविषयक विविध प्रकारची माहिती एकत्र गोळा करण्यात आलेली आहे. तीन-चारशे वर्षांच्या कालखंडात निर्माण झालेले बहुविध प्रकारचे चिंतन या

ग्रंथात अनेक प्रवाहांनी आणि परंपरांनी संग्रहित झालेले आहे. यापैकी पुराणप्रवाहाने संकलित होणारी माहिती हा एक भाग आहे. या माहितीत शंकराने नृत्य निर्माण केले, विष्णूने वृत्ती निर्माण केल्या, ब्रह्मदेवाने ऋग्वेदातून पाठ्य, यजुर्वेदातून अभिनय, सामवेदातून संगीत व अथर्ववेदातून रस घेऊन नाट्यवेद निर्माण केला, असल्या प्रकारची माहिती आहे. नाट्यशास्त्रात जी पौराणिक परंपरेची माहिती आलेली आहे ती प्रायः आमच्या पुराणवाङ्मयाला व स्मृतिकारांना अमान्य असणारी आहे. याला अपवाद आहेत पण ते अपवाद नियम सिद्ध करण्यापुरते आहेत. माहितीचा दुसरा प्रवाह कामशास्त्रातून येतो. तिसरा प्रवाह नृत्याच्या विविध परंपरांचा बनलेला आहे, चौथा प्रवाह काव्यशास्त्राचा आहे. अशी विविध प्रवाहांनी एकत्रित गोष्ट होणारी माहिती इ. सनाच्या दुसऱ्या-तिसऱ्या शतकात नाट्यशास्त्रात संग्रहित झालेली आहे. संस्कृत नाट्यशास्त्राचा कालबाह्य झालेला भाग आणि संस्कृत नाट्यशास्त्राने उपस्थित केलेले आजही महत्त्वाचे वाटणारे प्रश्न या दोन्हींना आधार याच भव्य संग्रह-ग्रंथांचा आहे.

नाट्यशास्त्र- गांधर्ववेदाचा एक भाग

आपल्या परंपरागत पद्धतीप्रमाणे प्रत्येक वेदाला एक उपवेद असतो. या दृष्टीने पाहिले तर सामवेदाचा उपवेद गांधर्ववेद आहे. नाट्यशास्त्र हा गांधर्ववेदाचा एक भाग आहे, ही कल्पना जुनी आहे. कोणालाही शास्त्रग्रंथ स्वतःला एका उपवेदाचा एक भाग गृहित धरण्याऐवजी सर्व वेदांचा मुख्य गाभा असे आपले स्वरूप सांगणे पसंत करील, तसे ते नाट्यशास्त्राने सांगितले आहे.

स्मृतिग्रंथांनी नाट्याचा उल्लेख कामवासनेतून निर्माण होणाऱ्या दहा दोषांच्या संदर्भात केला आहे. याचे सर्वात महत्त्वाचे कारण असे आहे की प्राचीन भारतात व्यवसाय परंपरेने ठरलेले होते. नाट्य हा ब्राह्मण, क्षत्रीय, वैश्यांचा व्यवसाय असू शकत नव्हता. हा व्यवसाय फक्त शूद्रांचा असू शकत होता. कौटिल्याने नाट्यकर्म हे शूद्रांचे मानलेले आहे. नाट्यशास्त्राने सुद्धा आडवळणाने ते शूद्रांचे कर्म आहे हेच सांगितलेले आहे. नाट्यशास्त्रातील भूमिका अशी आहे की भरतपुत्रांनी एक हास्यप्रधान नाटक लिहिलेले होते, या नाटकात ऋषी-मुनींची चेष्टा होती. नाटकाचे हे स्वरूप पाहून स्वर्गातील थोर

ऋषी-मुनी रागावले, त्यांनी भरतपुत्रांना असा शाप दिला की, 'जा, मृत्युलोकी जाऊन तुम्ही शूद्र व्हा. यापुढे तुमचा व्यवसाय शूद्रांचा होईल.' या शापामुळे भरताचे पुत्र पृथ्वीवर आले. त्यांनी पृथ्वीवर नाट्य आणले. या पुत्रांनी पृथ्वीवर संतती निर्माण केली व शापमुक्त होऊन हे भरतपुत्र स्वर्गात निघून गेले. नाट्यव्यवसाय हा स्वर्गात भरतपुत्रांचा असला तरी या पृथ्वीतलावर तो शूद्रांचा व्यवसाय आहे.

शूद्र- गणिका व नाट्यकर्म

पण शूद्र म्हटल्यामुळे सगळाच खुलासा होत नाही. शूद्रांच्यामध्ये अनेकजण आहेत. या शूद्रांच्यापैकी शरीरविक्रयावर चरितार्थ चालवणारा एक गणिकांचा वर्ग आहे. कौटिल्याने नाट्य हा गणिकांचा व्यवसाय असल्याचा स्पष्ट उल्लेख केला आहे. वात्सायनाने नटी, पात्र हे वेश्यांचे पर्यायवाचक शब्द असल्याचा उल्लेख केला आहे, नाट्यशास्त्राने नाट्य राजांच्या अंतःपुरात स्त्रियांच्याकडून विकसित होते हे सांगताना नाटकीया आणि नर्तकी गणिकांच्यामध्ये गृहित धरली आहे. प्राचीन भारतात आर्थिक परिस्थिती चांगली असलेल्या नृत्य, गीत, नाट्य या कलांचा अभ्यास करणाऱ्या, पण सामाजिक दर्जा शूद्रांचा असणाऱ्या गणिकांचा हा व्यवसाय आहे. हा व्यवसाय गणिकांचा असल्यामुळेच स्मृतिकार नाट्याचा विचार कामवासनेतील सुखलालसेसह करतात. प्राचीन भारतातील वरिष्ठवर्गीय राजे आणि व्यापारी यांच्या सुखविलासाचा हा भाग आहे. नाट्य हे श्रीमंतांच्या सुखविलासाचा भाग असते. नटांचा दर्जा शूद्रांचा असतो. तो व्यवसाय गणिकांचा आहे म्हणून नाट्यात स्त्रीप्राधान्य असले पाहिजे. हा सगळा प्राचीन नाट्यातील भाग आता आपण कालबाह्य मानला पाहिजे.

पुरुषांना वाव

प्राचीन भारतीय नाटकांत कामे करण्यासाठी पुरुषांना मनाई नव्हती. गणिकांच्या संघात जे पुरुष असत त्यांना कलागुण नसले तर बहिणींची गिन्हाइके सांभाळणे हा एक व्यवसाय होता. कलागुण असले तर ते गायक, वादक होत; नट, नर्तकही होत. तेव्हा पुरुषांचा रंगभूमीवर वापर वर्ज्य नव्हता हे उघड आहे. प्रसंगी पुरुष स्त्रीभूमिकाही करीत. अशा स्त्रीभूमिका करणाऱ्या

पुरुषांना भृकंस म्हणत. त्यांचा उल्लेख पतंजलीपासून आहे. पण पुरुषांना नाट्य वर्ज्य नसले तरी या व्यवसायात तो गणिकासंघाचा व्यवसाय असल्यामुळे महत्त्व व प्राधान्य स्त्रियांना होते. नायिकेची कामे स्त्रिया करीत. नायकाची कामेही स्त्रियाच करीत. अमात्य, युवराज ही कामे प्रायः स्त्रिया करीत. सख्यांची कामे स्त्रियाच करीत. हे नाट्यव्यवसायातील स्त्रीप्राधान्य कोणत्याही शास्त्रविचारात आलेले नसून ते गणिकासंघाच्या व्यवसायाच्या वस्तुस्थितीतून आलेले आहे. नाटकात पुरुषांनीच स्त्रियांची कामे करावीत हा मराठी रंगभूमीवरील इ.स. १९३० पूर्वीचा मुद्दा आता रद्द झालेला आहे. शक्य तर सर्व कामे देखण्या तरुण स्त्रियांनीच करावीत हा नाट्यशास्त्रातील दंडकही आता कालबाह्य झालेला आहे.

गणिकासंघ

गणिकासंघाचा व्यवसाय म्हणून प्राचीन भारतातील नाट्यव्यवसायाकडे आपण जेव्हा पाहतो त्या वेळी रसिक प्रेक्षकांच्यासाठी नाट्यास्वाद हा त्यांच्या कामपुरुषार्थाचा भाग आहे हे आपणास समजून घ्यावे लागते. प्राचीन भारतीय धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष हे चार पुरुष मानीत असत. त्यांपैकी जे धर्मशास्त्रज्ञ आहेत त्यांचे म्हणणे असे होते की धर्मात अर्थ, कामाची व्यवस्था आहे आणि धर्मानुसार आचरण करणाऱ्यांना मोक्ष हे फळ आहे. जे अर्थशास्त्रज्ञ होते ते धर्म आणि काम अर्थमूलक समजत असून अर्थपुरुषार्थ धर्म, कामाची व्यवस्था लावतो असे समजत होते. जे कामशास्त्रज्ञ होते ते धर्म, अर्थाच्या अविरोधी राहून कामाची उपासना करावी असे समजत होते. नाट्यशास्त्र हा धर्म, अर्थाच्या अविरोधी कामपुरुषाचा भाग या संदर्भात विचारात घेण्याजोगा व्यवहार आहे म्हणून त्रिवर्ग प्रतिपत्तीची सोय या व्यवहारात लावलेली आहे. पुढे चालून मम्मट ज्या वेळी काव्याची प्रयोजने सांगतो त्यात, 'काव्यं यशसे अर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये' इथपर्यंतचा भाग थोडक्यात सांगायचे तर धर्म, अर्थाची व्यवस्था सांगणारा आहे. कांतासंमित उपदेशाचा मुद्दा वेगळ्या पद्धतीने मांडलेला अर्थधर्मविरोधी कामसेवनाचा मुद्दा आहे. नाट्यशास्त्रीय विचारात नाट्यशास्त्राने औपचारिकरीत्या मोक्षाचा उल्लेख केलेला असला तरी नाट्यशास्त्रीय विवेचनात मोक्षपुरुषार्थाची संगती लागत नाही.

शोभेचे व सुखाचे तीन घटक

हा कामपुरुषार्थाचा भाग असल्यामुळे सुख आणि शोभा याला नाट्यात प्राधान्य मिळणे भाग होते. या सुख व शोभेचे तीन प्रमुख घटक आहेत. पहिला घटक नाटकात काम करणाऱ्या सुंदर स्त्रिया हा आहे. नाट्यशास्त्रानुसार फुलांनी नटलेल्या वेली शोभाव्यात त्याप्रमाणे नाट्यात स्त्रिया शोभिवंत होतात आणि त्या सुखाचे हेतू होतात. या सुखाचा दुसरा घटक गीत आहे. गीताचा संबंध एकीकडे रसपाक बलवान होण्याशी आहे, दुसरीकडे गीताने रंजन आणि शोभा वाढते. प्राचीन भारतीय नाटकात असणारी गीते म्हणजे नाट्यशास्त्रात असणारी पदरचना नव्हे. नाट्यशास्त्रातील पद्य हा पाठ्याचा भाग आहे. गीते स्वतंत्र असत. त्यांचा धुवागायनात वापर असे. या धुवांच्या आधारे नाट्यातील अनेक बाबी सांभाळल्या जात. संस्कृत नाटकात समोरचा दर्शनी पडदा नाही. सर्व अंक एकप्रवेशी अंक आहेत. अशा वेळी अंक सुरू झाला हे कसे कळणार? नाटकातील अंक प्रावेशिकी धुवागायनाने सुरुवात होत. नैष्कामिकी धुवागायनाने अंक संपत. दोन अंकांच्या मधला वेळ नृत्याच्या इतर कार्यक्रमाने भरून काढता येत असे. म्हणून पडदे नसले तरी अंकांचे आरंभ व शेवट प्रेक्षकांना बरोबर कळत. याखेरीज नाटकात प्रासादिकी, अंतराच्छादा, आक्षेपिकी अशा तीन प्रकारच्या धुवा असत. हे संगीताचे प्राबल्य नाट्यप्रयोगाचा आवश्यक भाग होते. संगीत स्त्रियांनाच शोभते, पुरुषांचे गाणे माधुर्यजनक होत नाही असा नाट्यशास्त्राचा नियम असल्यामुळे गीतप्राधान्य आणि स्त्रीप्राधान्य परस्परांशी सुसंगत होते. शोभेचा तिसरा घटक नृत्य होता. नृत्याच्या आधारे संबंध नाटक अभिनित करून दाखविले जाई. म्हणून जुन्या पद्धतीने नाटक नाचवून दाखवायचे असे. एक तर नाट्य या शब्दाचा अर्थ नृत्य असा आहे. दुसरे म्हणजे अभिनय या शब्दाचा अर्थही नृत्य असाच आहे. आणि तिसरे म्हणजे सर्व नाट्यशास्त्रभर अंगाभिनयाच्या रूपाने नृत्याचाच विचार केलेला आहे. हे नृत्यही स्त्रियांच्यासाठीच स्वाभाविक असते असा नाट्यशास्त्राचा मुद्दा आहे. संपूर्ण नाटक स्त्रियांनी नृत्याभिनित करायचे हा मुद्दा एकीकडे आणि संगीत प्राधान्य दुसरीकडे असे म्हटले की लय व ताल प्रधान होतात. वाद्यप्रयोगाला महत्त्व येते. म्हणून नाट्यशास्त्रात प्रत्येक पात्राचा एक विशिष्ट गतिप्रचार आहे, शिवाय

प्रत्येक महत्त्वाच्या नाटकीय व्यक्तीसाठी स्वतंत्र वाद्यवादन आणि त्यांचे ताल आहेत. आज आपण नृत्य-नाट्य हा नाट्याचा एक भाग समजू आणि स्त्रियांना नाटक अभिनित करण्यासाठी वर्ज्य समजणार नाही, पण नाटक नृत्याभिनितच झाले पाहिजे आणि ते स्त्रीप्रधानच असले पाहिजे हा मुद्दा आता कालबाह्य झालेला आहे.

अनुषंगिक कल्पना

नाट्यशास्त्रातील शोभेची कल्पना प्रमुखतया तीन प्रकारची असली तरी या कल्पनेला अनुषंगिक अशा अजून काही कल्पना आहेत. त्यातील एक कल्पना अशी आहे की नाटकात प्रत्येक नाटकीय व्यक्तीची भाषा संकेताने ठरून गेली आहे. ज्या काळात संस्कृत नाटके लिहिली गेली त्या काळात संस्कृत ही लोकभाषा राहिलेली नव्हती. इ. सनाच्यापूर्वी पाचव्या-सहाव्या शतकातच म्हणजे भगवान बुद्धाच्याकाळी लोकभाषा या नात्याने संस्कृतचे अस्तित्व संपलेले होते, अभिजात नाटकांच्या वैभवाच्या काळात तर लोकव्यवहारातून संस्कृत समाप्त होऊन शतके उलटून केलेली होती, पण या नाटकांच्यामधून नायक आणि श्रेष्ठ पात्रे नेहमी संस्कृतात बोलतात. नायिकेने शौरसेनीतून बोलावे असे नाट्यशास्त्राचे मत आहे; पण शुद्रक, कालिदासापासून नायिका महाराष्ट्रीतून बोलत आहेत. डॉ. मनोमोहन घोष आणि डॉ. सुनितकुमार चॅटर्जी यांचे असे म्हणणे आहे की शौरसेनीचीच उत्तरकालीन अवस्था महाराष्ट्री आहे. जर त्याचे हे म्हणणे आपण मान्य करणार असू तर नायिका नाट्यशास्त्रातील आदेशानुसार शौरसेनीतून बोलत होत्या व आपल्या कल्पनेनुसार त्या महाराष्ट्रीतून बोलत होत्या या दोन्हीत विसंवाद राहणार नाही. डॉ. घाटगे यांना शौरसेनीची उत्तर अवस्था महाराष्ट्री ही कल्पना मान्य नाही. प्राकृत भाषांचा व्याकरणकार वररुची यालाही ही कल्पना मान्य नव्हती. पण या प्रश्नाची चर्चा भाषाशास्त्रज्ञांनी करावी हे इष्ट विदूषक प्राच्या भाषेत बोलत असत. शकारांच्यासाठी एक शकारी सांगितलेली आहे. इतक्या सगळ्या भाषा एकाच नाटकात जर येत असतील तर त्याचे कारण लोकव्यवहार नसून नाट्यसंकेत हे आहे. नाट्यशास्त्रात असे सांगितले आहे की सुखप्रयोग म्हणून गणिकांनीसुद्धा संस्कृतमधून बोलायला हवे. यासाठीच 'मृच्छकटिकात'ल्या एका अंकात वसंतसेना संस्कृतमधून बोलते.

या सुखप्रयोगाचा जसा एक अनुषंगिक भाग एकाच नाटकात असणाऱ्या अनेक भाषा आहेत तसा दुसरा अनुषंगिक भाग नाटकाचा शेवट सुखपर्यवसायी व अद्भुत असा करणे हा आहे. हे सगळे काम धर्म, अर्थ अविरोधी चालायचे असल्यामुळे इतिहास-पुराणातील प्रख्यात पुरुषांच्या कथांवर नाटकांचा भर असणे स्वाभाविक होते. या सुखकल्पनेला अनुसरूनच नाट्यप्रयोगांचे काळ आहेत. शृंगारिक नाटक रात्रीच्या पहिल्या प्रहरात होते. म्हणजे पुढची रात्र सुखविलासासाठी मोकळी असली पाहिजे. करुणरसप्रधान नाटक रात्रीच्या शेवटच्या प्रहरी होते. म्हणजे हा प्रयोग सुखविलास संपल्यानंतर होतो. प्रयोग संपल्यानंतर माणसे दैनंदिन उद्योगाला जाऊ शकतात. धर्मरकान सांगणारा प्रयोग दिवसाच्या तिसऱ्या प्रहरी होतो. गणिकाव्यवसायाला सुखाच्या सोयी पाहणे भागच असते. हाही सगळा भाग आजच्या नाट्यविचाराच्या दृष्टीने कालबाह्य मानला पाहिजे.

शोकांतिकेला स्थान होते

क्रमाने कालबाह्य भाग कोणता या विषयाचा विचार आपण करीत आहो, पण कालबाह्यता एवढेच या महाग्रंथाचे वैशिष्ट्य असू शकणार नाही. या ग्रंथाने काही कायम विचार करण्याजोगे प्रश्न उपस्थित केलेले आहेत. त्यांच्याकडे आपण वळले पाहिजे, पण त्यापूर्वी एक दोन महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा थोडक्यात विचार मी करू इच्छितो. अशी सर्वसामान्य समजूत आहे की भारतीय संस्कृतीत शोकांतिका नाही. भारतीय संस्कृतीत शोकांतिका का नाही याची स्पष्टीकरणेही अनेकांनी दिलेली आहेत, या सर्व स्पष्टीकरणांच्याविषयी अत्यंत आदर बाळगून हे नोंदविले पाहिजे की भारतीय परंपरा कोणे एके काळी शोकांतिकेला पारखी नव्हती. केवळ शोकांतिका म्हणून विचार करायचा असेल तर भारतीय परंपरेत अनेक कथा आहेत, पण शोकात्मिका बाजूला ठेवल्या तरी परंपरामान्य शोकांतिका म्हणून आपणासमोर रामायण आहे. रामायण करुणरसप्रधान महाकाव्य असल्याचा उल्लेख आनंदवर्धनाने केलेलाच आहे, पण नाट्यशास्त्राच्या दृष्टीने नाटकापुरता विचार जर आपण करू लागलो तर नाट्यशास्त्रात अंक या नावाचा एक रूपकप्रकार सांगितलेला आहे. हा रूपकप्रकार शोकात्म तर असतोच पण शोकांतही असतो; या रूपकप्रकाराचे

प्राचीन उदाहरण आपणासमोर भासाचे 'उरुभंग' आहे. आज जुन्या शोकांतिका उपलब्ध नाहीत; पण प्राचीन नाटकांच्यापैकी अशी काही नाटके उपलब्ध आहेत की ज्यांची प्रकृती शृंगारिक नसून गंभीर आहे. 'मुद्राराक्षस' हे गंभीर प्रकृतीचे उत्कृष्ट असे जुने नाटक आहे, आज आपणासमोर शोकांतिका उपलब्ध नसल्या तरी नाट्यशास्त्र ज्या काळात संग्रहित केले गेले त्या काळात एक स्वतंत्र 'रूपकप्रकार' शोकांतिकांच्यासाठी ठेवावा एवढे मोठे प्राचुर्य शोकांतिकांचे होते असे मानणे भाग आहे. शोकांतिका ही भारतीय संस्कृतीला पारखी नव्हे. फक्त ती आपल्या व्यवहाराला काही काळ पारखी राहिली. पुढे आधुनिक नाटकांच्या काळात उग्र, गंभीर, शोकात्म, शोकांत असे सर्वच नाटक प्रतिष्ठित झाले. शोकांतिका हा प्रतिष्ठित वाङ्मयप्रकार म्हणून स्वीकारताना आपण पाश्चिमात्य संस्कृतीचा एक घटक स्वीकारतो आहो असे मानण्याचे काही कारण नाही. आपण भास आणि वाल्मिकी यांचा व भरतनाट्यशास्त्राचा पुन्हा नव्याने आदर करतो आहोत असेही गृहित धरून चालता येईल.

भाण- एकपात्री एकांकिका

नाट्यशास्त्राने भाण नावाची एकपात्री एकांकिकाही रूपकप्रकार म्हणून नोंदवलेली आहे. आपल्या सुदैवाने चार प्राचीन भाण चतुर्भाणी या नावाने उपलब्ध आहेत. या नाट्यशास्त्राने मान्य केलेल्या एकपात्री प्रयोगाखेरीज लोकरंगभूमीवर अजून काही एकपात्री प्रयोग चालत असावेत असा अंदाज 'साहित्यदर्पणा'तील व 'नाट्यदर्पणा'तील उपरूपकांच्या उल्लेखावरून करता येईल, पण हे उल्लेख नाट्याच्या वैभवकाळाला उत्तरकालीन म्हणून बाजूला ठेवणे मी नाकारणार नाही. नाट्याच्या वैभवकाळात अतिशय जिवंत विनोदाने नटलेले भाण लिहिले गेलेले आहेत. भाण हा याचा पुरावा आहे की एकपात्री प्रयोग रंगभूमीवर यशस्वी होऊ शकतात. त्यांना स्वतंत्र रूपकप्रकार मानावा इतके यश एकेकाळी आलेले होते. हा प्रयोग आजही पुन्हा एकदा करून पाहण्याजोगा आहे.

या ठिकाणी एकपात्री म्हणत असताना थोडासा खुलासा केला पाहिजे. रंगभूमीवर एकच एक नट असतो इतकाच याचा अर्थ नाही. ज्या वेळेला रंगभूमीवर एकच नट अनेक नाटकीय व्यक्तींच्या भूमिका वठवीत असतो त्या

वेळी एका क्षणी त्या नटाला रुक्मिणी गृहित धरावी लागते, दुसऱ्या क्षणी अंगावर रुक्मिणीचा पोशाख असणाऱ्या नटाला कृष्ण गृहित धरावे लागते. या पद्धतीत प्रेक्षकाच्या तन्मयतेला सतत छेद जाणे अपरिहार्य आहे. नटाच्या तन्मयतेलाही छेद जाणारच. भाणासारखी एकपात्री पुन्हा पुनरुज्जीवित करण्याजोगी आहे असे म्हणताना माझ्या डोळ्यासमोर दिवाकरांच्या नाट्यछटा आहेत. दीर्घ लांबीच्या, विविध रसांच्या नव्या नाट्यछटा जर आपण प्रयोगात यशस्वी करून दाखवू शकलो तर ते केवळ जुन्या भाणांचे पुनरुज्जीवन ठरणार नाही, तर मराठी नाट्यप्रयोगात समृद्धी घालणारे आणि नटांच्या अभिनयकौशल्याला आव्हान देणारे साधन ठरेल असे मला वाटते. पु. ल. देशपांडे यांनी जे प्रयोग 'बटाट्याची चाळ', 'असा मी असा मी' या रूपाने केले किंवा सध्या जे इतरांचे एकपात्री प्रयोग चालू आहेत त्यांचा अनुभव लक्षात घेता एकपात्री, एकप्रकृती असे भाण यशस्वी ठेवणे कठीण जाऊ नये असे मला वाटते.

नाट्यामुळे पुण्य मिळते की नाही, ते ब्रह्मदेवाने उत्पन्न केले आहे की नाही या मुद्द्यात आज कुणाला रस असणार नाही. वेदव्यवहार हा त्रैवर्णिकांच्यासाठी जरी मानला तरी व्यवहारात वेदविद्या ब्राह्मणांची होती. या ब्राह्मणांच्या वेदविद्येतून काव्यांच्या परंपरा निर्माण होऊ शकतात. नाट्य हा शूद्रांचा व्यवहार मूलतः अवैदिक लोकपरंपरेचा व्यवहार असणार म्हणून वैदिक संवादसूक्तात जुन्या नाटकांचे अवशेष पाहू नयेत हे पुन्हा सांगण्याची गरज नसावी. कारण ही विद्या शूद्र गणिकांच्या वेशावस्तीत पल्लवित झाली आहे याचा उल्लेख यापूर्वी येऊन गेला आहे.

आजही महत्त्वाचे वाटणारे तीन प्रमुख प्रश्न

माझ्या मते नाट्यशास्त्राने आपणासमोर प्रमुख तीन प्रश्न उपस्थित केलेले आहेत. हे तीनही प्रश्न आजच्या समीक्षेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. आजही या प्रश्नांची निर्णायक उत्तरे आपण देऊ शकू असे मला वाटत नाही.

कलात्मक व्यवहारात नाट्यकलेचे स्थान

यापैकी एक प्रश्न असा आहे की कलात्मक व्यवहारात नाट्यकलेचे स्थान कोणते? पाश्चिमात्य परंपरा ललित कलांचा विचार करताना प्रामुख्याने पाच

कलांचा विचार करीत असते. या पाच कलांच्यापैकी साहित्य, संगीत, चित्र आणि शिल्प या कला अशा आहेत की ज्यांचा विचार करताना आपण एका व्यक्तीची निर्मिती म्हणून त्यांचा विचार करू शकतो. वास्तू ही कला एका व्यक्तीची निर्मिती कधीच असू शकत नाही. फार तर एका व्यक्तीच्या कल्पनेत वास्तूचा आराखडा निर्माण होऊ शकतो, पण वास्तू या प्रकारातील कलाकृती नेहमीच एक सामूहिक निर्मिती राहणार. ललित कलांच्या यादीत एका सामूहिक निर्मितीचा समावेश केल्याच्यानंतर दुसऱ्या सामूहिक निर्मितीचा समावेश करायला हरकत नसावी. या पंचललितकलांच्या यादीत नृत्य आणि नाट्य यांचा समावेश पाश्चिमात्य परंपरेने केलेला नाही. पाश्चिमात्य परंपरेत नर्तकाला कलावंत मानत नाहीत किंवा नृत्याच्या वैभवशाली परंपरा नाहीत असे माझे म्हणणे नाही. त्या परंपरेने नाट्य, नृत्याच्या वैभवशाली प्रथा प्रतिष्ठेने जतन केल्या आहेत. त्या विकसितही केल्या आहेत. प्रश्न असा आहे की कलांचा विचार करताना गंभीरपणे या दोन कला मात्र विचारात घेतल्या जात नाहीत. पैकी नाट्य विचारात न घेण्याचे कारण आपण समजू शकतो. कारण नाट्यात त्याच्या प्रायोगिक रूपाच्यापेक्षा नाट्याचे साहित्यरूप म्हणजे लिखित नाटक महत्त्वाचे आहे असा अॅरिस्टॉटलचा सूर आहे. उरलेल्यांनी महर्षींच्या म्हणण्याला कळत-नकळत मान्यता द्यावी हे ओघाने आलेच. पण नृत्याचा विचार या यादीत का नसावा हे समजणे कठीण आहे.

लिखित रूप- काव्य म्हणून स्वतंत्र विचार

भरत नाट्यशास्त्राने नाटक या लिखित रूपाचा विचार काव्य म्हणून स्वतंत्रपणे केलेला आहे. या काव्याच्या भाषिक मांडणीबद्दल साहित्याच्या संदर्भात विचार करता येईल. हा विचार वृत्तांचा, अलंकारांचा, गद्यपाठ्याचा असाही आहे. तो कथानकाचा म्हणजे इतिवृत्ताचा आणि कथानकमांडणीचा म्हणजे संधी, संध्यांगांचा असाही आहे. पण या नाटक काव्याखेरीज नाट्यप्रयोग म्हणजेच नाट्य हे नाट्यशास्त्राने स्वतंत्र कला गृहित धरलेली आहे. केवळ ती स्वतंत्र कला गृहित धरलेली नाही तर सर्वसमावेशक म्हणून तिला सर्वश्रेष्ठ कलाही मानले आहे. या ठिकाणी पहिला प्रश्न उपस्थित होतो तो हा की नाट्य ही स्वतंत्र कला मानावी काय ? या प्रश्नाचे उत्तर देणे वाटते तितके सोपे नाही. प्रत्येक कलाप्रकाराला स्वतःचे असे एक स्वतंत्र माध्यम आहे. नाट्यकलेचे

माध्यम आपण कोणते मानायचे ? नाट्यकलेचे माध्यम नाट्यशास्त्रात अभिनय मानलेले आहे, पण हा अभिनय इतक्या विविध पातळींवर आहे की पुन्हा सर्व माध्यमे या ठिकाणी एकत्र येतात. संगीताच्या रूपाने स्वर, नृत्याच्या रूपाने लय व ताल, वाचिक अभिनयाच्या रूपाने सर्व शब्द, मुखरागाच्या रूपाने चित्र व शिल्प आणि देखाव्याच्या रूपाने सगळी वास्तूकला म्हणून शब्द, स्वर, रंग, आकार, घनता, ताल, लय ही सर्व माध्यमे अंगाभिनयाच्या खेरीज नाट्यात एकत्रित येणारी आहेत. अंगाभिनय हा नृत्य आणि नाट्याला समान असणारा घटक आहे. फक्त अर्थाचा अभिनय एवढाच नाट्यासाठी स्वतंत्र मानता येईल. नाट्याला जर आपल्याला ललित कलांच्यापैकी एक मानायचे असेल तर असे मानले पाहिजे की कोणत्याही कलेला माध्यम असते इतकेच खरे आहे. एका कलाप्रकाराला एकच एक माध्यम असते हे खरे नाही, विशेषतः हा प्रश्न सिनेमाच्यामुळे पुन्हा एकदा उपस्थित होणार आहे. कारण सिनेमाचे माध्यम छायाप्रकाश गृहित धरावे की नाट्याप्रमाणे नटाचा अभिनय गृहित धरावे, हे सांगता येणे सोपे नाही.

कलाप्रकाराचे माध्यम

नाट्य सोडून दिले तर इतरही बाबतीत माध्यमाचा विचार कै. मर्ढेकरांनी केला आहे, तो तितका सरळ नाही. मर्ढेकर एकेका कलाप्रकाराला एकेक माध्यम गृहित धरतात आणि या माध्यमाच्या शुद्धाशुद्धतेचा विचार करू लागतात. लौकिक जीवनाच्या अर्थाचा कोणताही संदर्भ नसणारे आणि फक्त कान या एकाच इंद्रियाशी निगडीत असणारे स्वर हे माध्यम त्यांनी सर्वात शुद्ध आणि निष्कलंक ठरवले आहे आणि या माध्यमावर आधारलेली संगीतकला ही त्यांनी सर्वश्रेष्ठ ठरवली आहे. मर्ढेकरांच्या या विचारात अनेक प्रकारचे हेत्वाभास दडलेले आहेत. यातील पहिला हेत्वाभास हा की ते शुद्धता हे श्रेष्ठतेचे गमक समजतात. शुद्धता हे काही ठिकाणी श्रेष्ठतेचे गमक असते. अशुद्ध सोन्यापेक्षा शुद्ध सोने हे बाजारभावाच्या दृष्टीने अधिक श्रेष्ठ व अधिक मूल्यवान ठरण्याचा संभव आहे, पण भोजनव्यवहारात आपण जर फक्त शुद्धतेचा विचार करू लागलो आणि तिखट, मीठ, तेल, मोहरी इत्यादींच्या संसर्गदोषामुळे पदार्थांची शुद्धता नष्ट होते म्हणून श्रेष्ठता नष्ट होते असे म्हणू लागलो तर ते कुणी मान्य

करणार नाही. प्रत्येक व्यवहारात श्रेष्ठतेची कल्पना त्या त्या व्यवहाराच्या अपेक्षेने राहिल. कलात्मक व्यवहारात श्रेष्ठता ही मूल्य सांगणारी उपाधी आहे. हे मूल्यवाचक विधान माध्यमाच्या शुद्धतेच्या परिभाषेत मांडता येणे शक्य नाही, पण या एका हेत्वाभासाखेरीज इतरही बाबी पुष्कळ आहेत. संगीत ज्या पद्धतीने साकार होते त्यात स्वरनिर्मिती ही एक प्रकारची नसून अनेक प्रकारची आहे. कारण तिथे साधनांची अनेकता आहे. माध्यमाची कल्पना साधनावर अवलंबून नसून हे माध्यम ग्रहण करणाऱ्या इंद्रियांवर अवलंबून आहे असे म्हणताच शब्द मूलतः श्राव्य असल्यामुळे संगीत आणि काव्य हे दोन कलाप्रकार एकरूप होतात आणि शब्द फक्त लिखितच गृहित धरला तर मग चित्र आणि काव्य यांचे माध्यम एक होते. प्रत्येक माध्यमाचा फरक केवळ इंद्रियांच्या आधारे ठरवता येणार नाही असा याचा अर्थ आहे. मग एक माध्यम दुसऱ्या माध्यमापेक्षा वेगळे कसे ठरवायचे? शिवाय शिल्पाचे माध्यम घनता असून शिल्पाचे रसग्रहण प्रामुख्याने स्पर्शाने होते असेही त्यांचे मत आहे. क्षणभर हे मत आपण गृहित धरू आणि वास्तुकलेचे माध्यम कोणत्या इंद्रियांशी निगडित आहे असा प्रश्न आपण विचारू. माध्यमांची कल्पना इंद्रियांशी निगडित नाही असा याचा अर्थ आहे, पण सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट असेल तर ती ही की लय आणि ताल यांना पारखा झालेला स्वर संगीताला निरूपयोगी आहे. या लय, तालाचा बोध त्यांची प्रतीती इंद्रियांना होत नसून ती मनाला होत असते. माध्यमातील फरक काही प्रमाणात साधनांचे, काही प्रमाणात इंद्रियांचे, पण प्रामुख्याने ते फरक कल्पनांचे आहेत असे आपण म्हणणार असू तर मग आपल्याला नाट्य या कलेला माध्यम आहे, प्रयोग ही कल्पना इतराहून निराळी आहे असे मान्य करून एक स्वतंत्र कलाप्रकार म्हणून नाट्याला मान्यता द्यावी लागेल. आपण कसाही विचार केला तरी माध्यमाच्या शुद्धतेवर कलाप्रकाराची श्रेष्ठता अवलंबून ठेवता येत नाही.

नाट्य- सर्व कलाप्रकारांचा समावेश

कवी पु. शि. रेगे यांनी याबाबत दुसरी उपपत्ती सुचवलेली आहे. त्यांचे म्हणणे असे की कला या मनांनी ग्राह्य करावयाच्या आहेत. त्या मनानीच जाणायच्या असतात. ज्या कलांच्या आस्वादात मनाच्या सर्व शक्ती एकवटून वापरल्या जातात तो कलाप्रकार इतरांपेक्षा श्रेष्ठ मानायला पाहिजे. या

उपपत्तीतील महत्वाची अडचण ही आहे की कोणताही कलाप्रकार ज्या वेळेला आस्वादिला जातो त्या वेळी त्या आस्वादात रसिकांनी तन्मय व्हावे ही अपेक्षा असते आणि तन्मयतेत मनाच्या सगळ्या शक्ती एकत्र झालेल्या असतातच. ज्या क्षणी माणूस संगीतात रमलेला असतो त्या वेळी सर्वच शक्ती श्रवणात केंद्रित झालेली असते. म्हणून ही उपपत्ती कोणत्याही कलेला सोयीनुसार श्रेष्ठत्व देणारी आहे. भरत नाट्यशास्त्राची भूमिका याहून निराळी आहे. आस्वादासाठी अगर अभिव्यक्तीसाठी जी माध्यमे वापरली जातात त्या सर्वच माध्यमांचे काही सामर्थ्य असते. नाट्य हा कलाप्रकार उपलब्ध असणाऱ्या सर्व माध्यमांचे सर्व सामर्थ्य एकवटून वापरणारा असल्यामुळे आपल्या सर्वसमावेशकतेमुळे तो सर्वश्रेष्ठ कला-व्यापार आहे. सर्वच विद्या, कला, शिल्प तिथे वापरले जातात म्हणून त्याची श्रेष्ठता समुद्रासारखी आहे असे हे मत आहे. या मताचे वैशिष्ट्य यात आहे की नाट्य ही कल्पना इथे केवळ अभिनयापुरती गृहित धरलेली नसून एकूण प्रयोगासाठी जेवढ्या बाबी वापरल्या जातात त्या सर्वांना समावेशक अशी ही कल्पना झालेली आहे.

कलाप्रकारांची तुलना

कलाप्रकारांची अशी परस्परांशी तुलना करावी काय? कलाप्रकारांचे एकमेकाहून फक्त निराळेपण प्रतिपादन करावे की एकमेकापेक्षा श्रेष्ठत्वही सांगावे, हा एक विवाद्य प्रश्न आहे. जर फक्त निराळेपण सांगावे; कलाप्रकारांची तुलना करू नये असे आपल्याला वाटत असेल तर सर्व कलाप्रकार आपल्या कवेत सामावून घेणे हे नाट्याचे निराळेपण म्हणावे लागेल आणि अशा तुलना करावयाच्या असतील तर सर्व माध्यमाची सामर्थ्ये एकवटणारी कला म्हणून ही सर्वश्रेष्ठ मानावी लागेल. याच संदर्भात अजून एक प्रश्न उपस्थित होत असतो. नाट्यप्रयोग हा एका व्यक्तीचा एकात्म अनुभव नव्हे आणि तो प्रतिभेच्या स्फुरणातून साकार होणारा असाही प्रकार नव्हे. वादक, गायक, नट, नटी, सूत्रधार, देखावे निर्माण करणारे असे अनेकजण प्रयोगात सहभागी होत असतात आणि म्हणून नाट्यप्रयोग ही एक सामूहिक कृती असते. नाट्यप्रयोगाची एकात्मता नाट्यशास्त्राला मान्य आहे. सर्व प्रयोग अलातचक्रप्रतिम असावा असे नाट्यशास्त्राचे म्हणणे आहे, पण ही एकात्मता प्रयोगाचा आस्वाद घेणाऱ्या

प्रेक्षकांना जाणवणारी आहे. प्रयोग बसविणाऱ्या घटकांना ती जाणवणारी नाही. कलाकृतीत जाणवणाऱ्या एकात्मतेचा आधार कलावंताचे मन असते. की प्रेक्षकाचा आस्वाद असतो असा हा महत्त्वाचा प्रश्न आहे आणि नाट्यशास्त्राने या प्रश्नाचे उत्तर स्पष्टपणे प्रेक्षकांचा आस्वाद हे दिलेले आहे. कलाकृतीतील एकात्मता निर्मात्या कलावंताच्या मनाच्या संदर्भातील नसून ती आस्वादक प्रेक्षकांच्या संदर्भातील आहे असा नाट्यशास्त्राचा मुद्दा आहे. निर्मिती करणाऱ्या अनुभवाची एकात्मता अभिव्यक्त करणाऱ्या माध्यमाची एकात्म जुळणी हे मुद्दे कलाकृतीच्या एकात्मतेच्या संदर्भात महत्त्वाचे समजायचे की आस्वादातील जाणवणारी एकात्मता ही महत्त्वाची समजायची हा वाङ्मय समीक्षेतला विवाद्य प्रश्न आहे. त्यात नाट्यशास्त्राने आपले मत आस्वादाच्या बाजूने दिलेले आहे. हे मत प्रमाण मानायचे असले तर सर्व वाङ्मयसमीक्षेची आणि कलासमीक्षेची मांडणी रसिकांच्या संदर्भात नव्याने करावी लागले आणि सौंदर्य वस्तुनिष्ठ असू शकते ही कल्पनाच आपल्याला वर्ज्य मानावी लागेल.

नाट्य म्हणजे काय ?

नाट्यशास्त्राने उपस्थित केलेला दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा नाट्य म्हणजे काय ? असा आहे. या मुद्द्याचे अॅरिस्टॉटलने दिलेले उत्तर धर्माची अनुकृती असे आहे. नाट्यशास्त्राने प्रधानतः भावाची अनुकृती आणि अनुषंगाने सर्व सुखदुःखमय लोकजीवनाची अनुकृती हे नाट्याचे स्वरूप मानलेले आहे. आपण आज नाट्याची जी व्याख्या समोर ठेवतो ती याहून निराळी आहे. आपण नाट्याचा आत्मा संघर्ष या कल्पनेच्या आधारे नाट्याची कल्पना स्पष्ट करू इच्छितो. हा संघर्ष दोन व्यक्ती, दोन विचार किंवा एकाच व्यक्तीच्या मनातील परस्परविरोधी अशा दोन कल्पना यांच्यामध्ये असतो, अशी आपली समजूत आहे. ही संघर्षाची कल्पना जितकी वाटते तितकी रेखीव नाही. कारण ज्या ठिकाणी संघर्ष आहे त्या सर्व ठिकाणी नाट्य आहे असे आपण म्हणू शकणार नाही. कथांच्या मध्येही संघर्ष असतो, कादंबऱ्यांच्या मध्येही संघर्ष असतो, काव्यातही संघर्ष असतो. इतिहास तर सगळा संघर्षाचाच भरलेला आहे. मग आपल्याला असे म्हणावे लागते की या सर्व ठिकाणी नाट्य आहे. जिथे जिथे संघर्ष आहे तिथे तिथे नाट्य आहे हे सांगितल्यामुळे आपण नाट्याची व्याख्या करीत नसतो. फक्त नाट्याला

प्रतिशब्द संघर्ष हा आपण सुचवीत असतो. ज्या ज्या ठिकाणी कोल्हा आहे त्या सर्व ठिकाणी जंबुक आहे ही कोल्ह्याचीही व्याख्या नव्हे आणि जंबुकाचीही व्याख्या नव्हे. इतर वाङ्मयप्रकारात नाट्य असते, असू शकते.

अनुकरण सिद्धांत

कलात्मक व्यवहाराबाहेरही नाट्य असते, असू शकते असे प्रथम सांगायचे आणि नंतर नाटकाचे वर्णन करताना त्यातही काव्य असते असे सांगायचे, अशी आपली प्रथा आहे. ही प्रथा सोयीची असली तरी तिच्यात नाट्याची व्याख्या करण्याचे सामर्थ्य नाही. नाट्याची व्याख्या करीत असताना सर्व कलात्मक व्यवहारापैकी हा एक व्यवहार आहे असे आपल्याला प्रथम गृहित धरावे लागेल. म्हणून नाट्याच्या व्याख्येत सर्व कलात्मक व्यवहाराचा अन्वय साधण्याची आवश्यकता आहे. त्याबरोबरच कलात्मक व्यवहारापैकी या व्यवहाराचे निराळेपणही सांगावे लागेल म्हणून कलात्मक व्यवहारातील व्यतिरेक सांगावा लागेल. नाट्याची व्याख्या कलात्मक व्यवहाराच्या संदर्भात अन्वय व्यतिरेकाने देणे आपल्याला भाग आहे आणि हे काम सोपे नाही. अॅरिस्टॉटलने अनुकरण हे सर्व कलांचे सामान्य लक्षण मानले आहे. नाट्यशास्त्रानेही अनुकरण हे नाट्याचे सामान्य लक्षण मानले आहे, नाट्य ही सर्वसमावेशक कला असल्यामुळे सर्वच कलांचे ते सामान्य लक्षण बनलेले आहे. हे अनुकरण प्रत्येक ठिकाणी वेगवेगळ्या पद्धतीने होते. नाट्यात हे अनुकरण वाक्अंगसत्त्वोपेतान म्हणजे वाणी, शरीर, आणि सत्त्व यांनी होते. यात अंग महत्त्वाचे आहे. अंगाभिनयाने लोकव्यवहाराचे अनुकरण करणे ही नाट्यशास्त्रासमोर नाट्याची कल्पना आहे. हे अनुकरण जर प्रेक्षकांना तन्मय करणारे आणि आस्वाद्य वाटणारे असेल तर तिथे हा प्रयोग यशस्वी झाला, प्रयोगाला सिद्धी लाभली असे म्हणावयाचे. नाट्यशास्त्राच्या या भूमिकेत अनुकरण हा कलाव्यवहाराशी अन्वय आहे. या अनुकरणाचे माध्यम अंगाभिनय हा नाट्याचा निराळेपणा म्हणजे व्यतिरेक आहे. या नाट्यव्यवहारात शेकडो यशस्वी, अयशस्वी प्रयोग होणार. जे प्रयोग अयशस्वी झाले तेही प्रयोग नाट्याचेच असणार. म्हणून मूल्यमापनाची कसोटी प्रेक्षकांच्या आस्वादावर आधारलेली आहे.

या मांडणीतील दोष

या सगळ्या मांडणीत काही दोष आहेत हे उघड आहे. पहिली गोष्ट ही की संगीतात स्वर हे माध्यम असल्यामुळे तिथे अनुकरण दाखवता येणार नाही. हाच मुद्दा वास्तुकलेच्या संदर्भातसुद्धा म्हणावा लागेल. आधुनिक शिल्पांच्यामध्ये अनेक शिल्पे अशी आहेत, ज्या ठिकाणी लोकव्यवहाराचे अनुकरण नाही. हा या व्याख्येतला एक दोष आहे आणि दुसरा दोष असा आहे की अनुकरण म्हटल्याच्यानंतर नवनिर्मितीच्या कल्पनेला अर्थ उरत नाही. ज्याचे अनुकरण केले जाते ते अनुकार्य केव्हाही अनुकरणापेक्षा श्रेष्ठ मानणे भाग आहे. नेमक्या जा जाणिवेमुळे संस्कृत काव्यशास्त्रात भट्टतैतांनी प्रथम अनुकरणाची कल्पना फेटाळून लावली. त्यांनी हे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला की नाट्यात अनुकरण असू शकत नाही. अनुकरणाचा मुद्दा फेटाळला म्हणजे नवनिर्मितीच्या मुद्द्याला महत्त्व येऊ लागते. हे सगळे आक्षेप नाट्यशास्त्राच्या संग्रहकाराच्यासमोर जर ठेवले असते तर त्याने कोणते उत्तर दिले असते हे आपल्याला माहिती नाही. कारण ही उत्तरे नाट्यशास्त्रात नोंदवलेली नाहीत, पण जे नाट्यशास्त्रात नोंदवलेले आहे त्याच्या आधारे आपण या प्रश्नाची उत्तरे देण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

नाट्यशास्त्रातील उत्तर

हा प्रयत्न करताना संगीत आणि वास्तू या कलांच्याऐवजी आपण काव्याचाच विचार करू शकतो. कारण काव्यात अशा अनेक कल्पना असतात, ज्या कल्पनांना लोकव्यवहारात कोणतेही स्थान दाखवता येत नाही. उदाहरणार्थ सुरेश भटांनी एका कवितेत अंधाराच्या पखाली वाहून नेणाऱ्या सूर्याची कल्पना केली आहे. हा अंधाराच्या पखाली वाहणारा सूर्य ही एक कविकल्पना आहे. ही कोणत्याही लोकव्यवहाराचे अनुकरण करीत नाही असे म्हणता येईल; पण या कल्पनेच्या आधारे सर्व समाजात स्वातंत्र्याच्या उदयाबरोबर जे वैफल्य आले त्या वैफल्याच्या भावनेचे अनुकरण झाले आहे असेही म्हणता येईल. म्हणजे खरा प्रश्न अनुकरण कशाचे? अनुकरण म्हणजे काय? आणि ते कोणत्या साधनाने होते? हा आहे. नाट्यशास्त्र सर्व सामाजिक, सांस्कृतिक कल्पनांचे, सर्व जाणिवेचे अनुकरण मानते. आता जर आपण स्वरांच्या योगाने किंवा स्वरांच्या माध्यमातून प्रेक्षकांना एक भावगर्भ प्रतीती देणार असू आणि हे संगीताचे स्वरूप

मानणार असू तर मग स्वर कशाचेही अनुकरण करोत अगर न करोत, स्वरांची सगळी रचना मिळून भावनांचे अनुकरण करीत आहे असे सांगणे शक्य असते. नाट्यशास्त्राच्या पद्धतीने सांगायचे तर संगीतात आणि वास्तूत भावना आणि कल्पनांचे अनुकरण असते. फक्त या अनुकरणाची साधने भिन्न असतात. हे उत्तर सर्वांना समाधानकारक वाटावे असे नाही. पण ते नाट्यशास्त्राचे उत्तर आहे. म्हणून इथे नोंदविले आहे आणि या नोंदीचा आधार नाट्यशास्त्रात गीताला अभिनय समजून ज्या रचना दिलेल्या आहेत तो आहे. उदाहरणार्थ, पंचमाने शृंगार सांगावा. शृंगार पंचमबहुल असतो. गीताने अभिनय करावा. वाद्याने प्रसंगाचे स्वरूप स्पष्ट करावे इत्यादी.

अनुकरण ह्या शब्दाचे आपले आकलन

या चर्चेतील खरा प्रश्न अनुकरण हा शब्द आपण कसा समजून घ्यायचा हा आहे. अॅरिस्टॉटलने हे अनुकरण विशिष्टाचे मानलेले नसून सार्वत्रिकाचे मानलेले आहे. नाट्यशास्त्राने अनुकरण ही कल्पना अतिशय गुंतागुंतीची गृहित धरलेली आहे. कारण या अनुकरणात सादृश्य तर आहेच. म्हणजे अनुकार्याशी असणारा सारखेपणा आहे पण त्याबरोबरच निवड आणि औचित्य याही बाबी गृहित धरलेल्या आहेत. म्हणजे लोकव्यवहाराचे अनुकरण करताना काय सांगायचे, काय सुचवायचे, कशाचा विस्तार करायचा, कशाचा संक्षेप करायचा याचे निर्णय घ्यावे लागणार. ते वस्तूचे जसेच्या तसे अनुकरण नाही. ते नाट्याच्या गरजेला अनुसरून असणारे अनुकरण आहे. ही नाट्याची गरज म्हणजे प्रेक्षकांना उपलब्ध होणारा भावगर्भ अनुभव. ही भावगर्भता उत्कट करणे हेही अनुकरणात गृहित आहे. सगळे नाट्य गीत, नृत्यावर आधारलेले असल्यामुळे नाट्यप्रयोगाचे विविध संकेत आहेत. म्हणून हे अनुकरण सांकेतिकही आहे. आणि त्यात शोभा व रंजन गृहित धरलेले असल्यामुळे हे अनुकरण प्रेक्षणीय, श्रवणीय, आस्वादनीय असले पाहिजे हेही त्यात गृहित आहे, यामुळे नाट्यानुकरणाचे विविध संकेत निर्माण झालेले आहेत.

परिक्रमेने स्थळ बदलते हा असा संकेत आहे. गरजेपुरत्या कथानकाच्या बाबी विष्कंभक प्रवेशकांनी सुचवाव्यात असा एक संकेत आहे. कक्षावर्णनात अनेकविध प्रकारचे संकेत आहेत, सगळी नाट्यधर्मीच सांकेतिक आहे.

विभाववर्णनांचे संकेत आहेत. ही नाट्यव्यवहारातील सुखास्वादाची, संकेताची, निवड, औचित्याची कल्पना एका बाजूने गृहित धरायची म्हणजे ते बिंब-प्रतिबिंब स्वरूपानुकरण नाही हे उघड होते आणि दुसऱ्या बाजूने प्रेक्षकांच्यासाठी हे अनुकरण एकात्म व उत्कट आहे हे गृहित धरायचे. हे अनुकरण ज्या माध्यमाने करावे लागते त्यामुळे अनुकार्याचे विशिष्टत्व संपूनच जाते. म्हणून या अनुकरणात साधारणीकरणाची क्रिया गृहित आहे असेही मानावे लागते. या सगळ्या बाबी मान्य केल्यानंतर नाट्य व्यवहारात अनुकरण असते आणि नाट्यव्यवहारात नवनिर्मिती असते या दोन कल्पना परस्परसुसंगत होऊ लागतात. किंबहुना दोन्हीचा अर्थ एकच होऊ लागतो.

अनुकरणरूप सामग्रीद्वारे नवनिर्मिती

अनुकरण हा आजच्या समीक्षेचा लोकप्रिय शब्द नाही, याची मला जाणीव आहे, कारण आपण प्रतिबिंबकल्प सादृश्यापुरता अनुकरण शब्दाचा अर्थ मर्यादित केलेला आहे. या मर्यादित अर्थाने कलात्मक व्यवहारात अनुकरण नसते असे आपण ठामपणे म्हणू शकू, पण हा मर्यादित अर्थ ज्यांच्यासमोर नाही त्यांची सर्व भूमिका केवळ नावडत्या शब्दामुळे सदोष ठरण्याची घाई करता येणार नाही. उलट आपल्याच मनातील कल्पना आपण पुन्हा एकदा तपासून घेतल्या पाहिजेत. पाश्चात्य जगाला दीड हजार वर्षे प्रमाण ठरलेला महान तर्कशास्त्रज्ञ अॅरिस्टॉटल होता. एवढ्या मोठ्या तर्कपंडिताने अनुकरण हे कलाव्यवहाराचे लक्षण का मानावे ? याचा विचार कधीतरी आपण केला पाहिजे. अॅरिस्टॉटलचा आणि नाट्यशास्त्राचा काहीच संबंध नाही. भरत नाट्यशास्त्र ग्रीक चिंतनाने थोडे सुद्धा प्रभावित झालेले दिसत नाही, पण स्वतंत्ररीत्या नाट्यशास्त्रकारांना अनुकरण ही कल्पना मध्यवर्ती मानण्याची इच्छा होतीच. ते एकीकडे नाट्यधर्म सांगतात, जे लोकव्यवहारात नाहीत आणि दुसरीकडे लोकव्यवहाराचे अनुकरण सांगतात. असे या मंडळींनी का करावे ? या प्रश्नाचे उत्तर देण्याच्यासाठी एक बाब आपल्यासमोर स्पष्ट असली पाहिजे. ती स्पष्ट नसल्यामुळे वाङ्मयसमीक्षेत अनेक घोट्याळे निर्माण झालेले आहेत. प्रत्येक जिवंत माणूस ही एक अपूर्व निर्मिती आहे असे आपण मानतो, कारण हुबेहूब एकासारखा दुसरा माणूस नसतो. ही अपूर्वता, नवता हे सजिवांचे लक्षण आहे.

प्रत्येक फूल निराळे असते, प्रत्येक पक्षी निराळा असतो. हे प्रत्येक आकृतीचे अनन्यसाधारणत्व आपण पाहतो. ते पाहत असताना एक मुद्दा आपण विसरलेलो असतो. हा मुद्दा असा की प्रत्येक माणसाच्या ठिकाणी वेगळेपण आहे ही गोष्ट जितकी खरी आहे तितकीच सर्व माणसांच्या ठिकाणी सारखेपणा आहे हीही गोष्ट खरी आहे. पानापानांत असणारे सारखेपण, फुलाफुलांत असणारे सारखेपण हे खोटे नसते. नाहीतर माणसाला माणूस म्हणून ओळखताच आले नसते. प्रत्येक जिवंत माणसाला हे साधारणत्वही आहे. जन्माला आलेले प्रत्येक मूल निराळे असते आणि सर्व मुलांच्यामध्ये एकसारखेपणाही असतो. साधारणत्व आणि अनन्यसाधारणत्व या परस्परविरोधी बाबी नसून साधारणत्वाच्या आश्रयाने व्याख्या करता न येणारे असाधारणत्व राहत असते ही वस्तुस्थिती आहे. म्हणूनच वाङ्मयाचा विचार करताना किंवा कलाव्यवहाराचा विचार करताना अनुकरणाचा मुद्दा महत्त्वाचा ठरतो. या अनुकरणरूप सामग्रीच्या आश्रयानेच नवनिर्मितीही असते.

खरे आणि अपरिहार्य

वाङ्मयीन आस्वादातील या दोन नित्य असणाऱ्या जाणिवा आहेत. एक तर कलाकृतीत जे आपण पाहतो ते आपल्याला खरे आणि अपरिहार्य वाटले पाहिजे आणि दुसरे म्हणजे आपल्याला काही तरी नवीनच जाणवते आहे असेही वाटले पाहिजे. यापैकी आपण जे पाहतो ते खरेही आहे आणि अपरिहार्यही आहे असे प्रेक्षकांना वाटत असते ते त्यांच्या जीवनविषयक अनुभवाच्या आधारे. लौकिक जगात माणूस जे अनुभव मिळवतो त्या आधारेच त्याची समजूत तयार होते. तिच्या आधारेच वाङ्मयीन आस्वादाचा पाया निर्माण केला जातो. जे समोर दिसते आहे ते सर्व असत्यच आहे, त्यात काहीच खरे नाही असे जोपर्यंत प्रेक्षकांना वाटते तोपर्यंत प्रेक्षक कलाकृतीचा समरस होऊन आस्वाद घेऊ शकत नाही. जीवन विविध आहे म्हणून या जीवनात भाबडी भावनाप्रधान माणसे आहेत हेही एक सत्य आहे. कठोर पाषाणहृदयी माणसे आहेत हेही एक सत्य आहे. जगात अलौकिक त्याग आहे हेही सत्य आहे आणि पराकोटीचा स्वार्थ आहे हेही सत्य आहे. तुम्ही कलाकृतीत काय दाखवावे हा प्रश्न नाही, प्रश्न आहे, तुम्ही जे दाखवले आहे ते खरे वाटण्याचा. प्रश्न ते खरे असण्याचा नाही. कलाकृतीत ज्या

कथा रंगवलेल्या असतात त्यांना देशकालविशिष्ट सत्यता असण्याची गरज नसते. गरज असते ते आस्वाद घेणाऱ्याला सत्य वाटण्याची. ही जी कलात्मक आस्वादात जाणवणारी एक जाणीव आहे तिचे वर्णन करताना सर्व प्राचीनांना हे म्हणावे लागले आहे की कलात्मक व्यवहारात जीवनाचे अनुकरण असते. कारण हा व्यवहार ज्या वेळेला सत्य म्हणून जाणवतो त्या वेळेला जीवनाची आठवण होतच असते. दुसरी जाणीव काहीतरी नवीन प्रत्ययाला येण्याची आहे. प्राचीन मंडळी या नावीन्याचे वर्णन आतापर्यंत लक्षात न आलेले सत्य असे करीत म्हणजे पुन्हा ते अपूर्वता व नावीन्याचे वर्णन अनुकरणाच्या परिभाषेत करीत.

स्वप्नरंजन आणि वास्तववाद

काव्य-नाटकादी व्यवहारात स्वप्नरंजन आणि वास्तववाद अशा दोन प्रवृत्ती सारख्या एकामागोमाग एक बलवान होताना दिसत असतात, पण स्वप्नरंजनही खरे वाटले पाहिजे, वास्तववादही खरा वाटला पाहिजे. अनुकरणाची कल्पना आस्वादप्रत्ययातील अपरिहार्यता व सत्य सांगणारी कल्पना आहे. ती एका बाजूने कलावंताला समाजजीवनाशी बांधीत असते आणि दुसऱ्या बाजूने रसिकांनाही कलांचा आस्वाद सामाजिक जाणिवांच्या सापेक्ष घेण्याला भाग पाडीत असते. या सामाजिक जाणिवा प्रेक्षकांच्या भावनांच्यावर फार मोठा प्रभाव गाजवीत असतात आणि कलांचाही समाजाच्या जाणिवेवर एक प्रभाव पडतच असतो. अनुकरण कितीही सांकेतिक असले तरी त्यात अंतिमतः हा लौकिक पक्ष गृहीत असतो. नाट्यव्यवहार आनंद देणारा असला तरी तो आनंद या लौकिक व्यवहाराशी निगडित असतो. ज्या क्षणी अलौकिकाचा मुद्दा उपस्थित होतो त्या क्षणी लौकिक जीवनाशी संबंध संपतो. खरे वाटले पाहिजे हा मुद्दाही संपतो. मग संकेत आणि स्वप्नरंजन यापलीकडे महत्त्व कशालाच राहत नाही. प्राचीनांच्या विचारविश्वात अनुकरणाच्या मुद्द्याने कला समाजाला बांधलेल्या आहेत आणि तरीही नवनिर्मितीमुळे कलावंतांचे जे महत्त्व असते तो नाकारले जात नाही. कलात्मक व्यवहाराचा समाजजीवनाशी जो संबंध आहे याबाबतच एक पक्ष नेहमीच जीवनवादी राहणार निदान एक पक्ष तरी वास्तववादाला महत्त्व देणार कुणीतरी असे म्हणणार की कलावंताने आपले खरेखुरे अनुभव मांडले पाहिजेत. हे मुद्दे जोपर्यंत उपस्थित होणार तोपर्यंत अनुकरणाचा मुद्दा बाद होत

नाही. जोपर्यंत आपण हे अनुकरण सांकेतिक मानतो तोपर्यंत कलात्मक व्यवहार एक सांस्कृतिक व्यवहार म्हणून गृहित धरावा लागतो आणि संस्कृती मूल्याशी निगडित असते. अनुकरण हा शब्द आपल्याला आवडो अगर न आवडो, त्यातील आशय असा अनेकविध मार्गांनी विकसित होणारा आहे. यातून काही वाङ्मयसमीक्षेतले चिरंतन प्रश्न उपस्थित होत असतात.

आस्वाद- भावगर्भ प्रत्यय त्याचे स्वरूप काय ?

नाट्यशास्त्राने उपस्थित केलेला माझ्या दृष्टीने सर्वांत महत्त्वाचा प्रश्न आस्वादाच्या स्वरूपाचा आहे. नाट्यशास्त्र असे मानते की, नाट्याचा आस्वाद एक भावगर्भ प्रत्यय असतो, आपल्या परंपरागत भाषेत या भावगर्भप्रत्ययाला रस असे नाव मिळालेले आहे. या रसचर्येच्या संदर्भात आलंबन विभाव, उद्दीपन विभाव, व्यभिचारी भाव, सात्विक भाव, स्थायीभाव, अनुभाव, अभिनय, प्रकृती, पात्र, रस, अशी सगळी परिभाषा निर्माण झालेली आहे. संस्कृत काव्यशास्त्राचा आणि नाट्यशास्त्राचाही हा मध्यवर्ती मुद्दा आहे, पण तो संस्कृत काव्यशास्त्रात, नाट्यशास्त्रात मध्यवर्ती मुद्दा आहे ही गोष्ट मी एका मर्यादेपेक्षा जास्त महत्त्वाची मानणार नाही. ज्या दिवशी भारतीय काव्यशास्त्राचा इतिहास लिहावा लागेल त्या दिवशी या इतिहासात ही कल्पना फार महत्त्वाची आहे असे सांगून आपल्याला थांबता येईल. ज्या स्वरूपात संस्कृत काव्यशास्त्राने रसव्यवस्था मांडली आहे त्या स्वरूपात ती ग्राह्य आहे की नाही याविषयीही वेगवेगळ्या पद्धतीने चर्चा करता येईल. माझ्या समोर या क्षणी हे कोणतेही मुद्दे नाहीत. मी या प्रश्नाचा विचार नाट्यशास्त्राने उपस्थित केलेल्या चिरंतन प्रश्नाच्या संदर्भात करू इच्छितो. हा चिरंतन प्रश्न कलात्मक आस्वादात भावना या कल्पनेचे स्थान व स्वरूप असा आहे. याबाबत जवळजवळ सर्वांचे असे एकमत आहे की कलाकृतींचा आस्वाद हा भावगर्भ असतो. एकदा ही त्या प्रत्ययाची भावगर्भता मान्य केली म्हणजे मग इतर अनेक प्रश्न उद्भवतात. यांपैकी पहिला प्रश्न हा आहे की, नाट्यकृतीत ज्या भावनांचे चित्रण असते, या भावना कोणाच्या आहेत ? या भावना आस्वाद घेणाऱ्या प्रेक्षकांच्या, नाटक लिहिणाऱ्या नाटककाराच्या किंवा अभिनय करणाऱ्या नटाच्या आहेत काय ? की यांपैकी त्या भावना कोणाच्याच नसून त्यासाठी कलात्मक व्यवहाराचे एक वेगळेच जग मानणे आवश्यक आहे

काय ? आणि जर असे कलात्मक व्यवहाराचे वेगळे जग आपण मानणार असू तर मग या वेगळ्या जगाचा लौकिक जगाशी संबंध कोणता आहे ?

रस कल्पनेचे स्थान कोणते ?

हा प्रश्न समजून घेण्यासाठी प्रथम हे लक्षात घेतले पाहिजे की, नाट्यशास्त्रात रस या कल्पनेचे स्थान कोणते ? भट्टतौतापासून पुढची मंडळी म्हणजे अभिनव गुप्तादी विवेचक नाट्य म्हणजेच रस असे मानतात. त्यांच्या दृष्टीने रस हा नाटकाचा आत्माही आहे. रस हेच नाटकाचे स्वरूपही आहे. रस हा नाट्याचा आत्मा आहे असे नाट्यशास्त्रात कुठेही म्हटलेले नाही. आणि रस म्हणजेच नाट्य असेही म्हटलेले नाही. नाट्यशास्त्रात आत्मा शब्द वापरलेला असेल तर तो दोन प्रकारे— एक तर नाट्याचे शरीर कधी शब्द म्हटले आहे, कधी इतिवृत्त म्हटले आहे. त्याबरोबरच नाट्याचा आत्मा म्हणून अवस्थेचा उल्लेख आहे. नाना अवस्थांतर हा आत्मा असल्याचा उल्लेख नाट्यशास्त्रात अनेकदा आलेला आहे. याखेरीज निरनिराळ्या रसांचे आत्मे म्हणून स्थायीभाव उल्लेखिलेले आहेत. क्वचित प्रसंगी संचारीभावांचे आत्मेही सांगितलेले आहेत. नाट्यशास्त्रात आत्मा म्हणून ज्यांचा ज्यांचा उल्लेख आहे ते सर्व उल्लेख उपचारवजा आहेत. उलट ज्या रसाला कधीच आत्मा म्हटलेले नाही तोच भरतमुनींना आत्मा म्हणून अभिप्रेत आहे असे पुढीलांचे स्पष्टीकरण आहे. नाट्यशास्त्रात रसांचे महत्त्व सांगणारे सर्वांत महत्त्वाचे सूत्र असे आहे की, रसांच्याशिवाय कोणताही अर्थ प्रवर्तित होऊ शकत नाही. हे सूत्र रस हा नाट्याचा आत्मा आहे, हा आशय कसा सांगते हे समजून घेण्याचे माझे सर्व प्रयत्न आतापर्यंत वाया गेलेले आहेत.

रसांच्याशिवाय कोणताही अर्थ प्रवर्तित होऊ शकत नाही हे सूत्र जसे नाट्यशास्त्रात आहे त्याप्रमाणे चारीच्याशिवाय कोणते अर्थ प्रवर्तन होत नाही, मुखरागाशिवाय शोभा निर्माण होत नाही अशीही सूत्रे नाट्यशास्त्रात आहेत. नाट्य अभिनयावर अवलंबून आहे, वृत्तीवर अवलंबून आहे अशीही सूत्रे आहेत. याचा अर्थ हा की ज्या वेळी जो विषय चालू असेल त्याचे मोठेपण सांगणे ही नाट्यशास्त्राची पद्धती आहे. नाट्यात कोणताही अर्थ प्रवर्तित व्हायचा असला तरी तो पात्र, वातावरण, संवाद, अभिनय यांपैकी कशाचा तरी भाग असावा लागतो. हे भागच विभाव अनुभाव व्यविचारी ही सामुग्री असतात. म्हणून

रसांच्याशिवाय कोणताच अर्थ प्रवर्तित होत नाही अशी नाट्यशास्त्राची भूमिका आहे. नाट्यशास्त्रात ध्रुवा, वृत्ती, स्वर, मुखराग, वाद्य अशा अनेक बाबींचा रसांशी संबंध आलेला आहे. म्हणून ती या ग्रंथातील महत्त्वाची कल्पना आहे यात वाद नाही, पण उत्तरकालीन मंडळींनी ठरविल्याप्रमाणे या ग्रंथात रसाचे स्थान आत्म्याचे नाही. रस हा नाट्यशास्त्रानुसार आस्वाद नसून आस्वादविषय आहे. भट्टनायकाच्या नंतर रस हा आस्वाद होतो. ही घटना नाट्यवाङ्मयाचा वैभवकाळ संपून गेल्यानंतरची आहे. नाटक वैभवात असताना रस ही आस्वाद्य वस्तू होती. तो आस्वादाचा विषय होता. खरी गोष्ट तर ही आहे की आस्वाद्य रस नसून स्थायीभाव आहेत. प्रेक्षक नाट्यशास्त्रानुसार स्थायीभावांचा आस्वाद घेतात. हे स्थायीभाव आस्वादिले जातात म्हणून त्यांना रस म्हटले जाते. नाट्यशास्त्रापुरती भूमिका भावप्रत्ययाची आहे. हा भावप्रत्यय ज्या नाटकातून होतो तिथे प्रेक्षणीयत्व असण्याची शक्यता आहे. म्हणून नाट्यशास्त्रात रस या कल्पनेच्याखेरीज राग, शोभा, रंजन अशा तीन वेगळ्या कल्पना आलेल्या आहेत. भाव आस्वादिले जातात म्हणून त्यांना रस म्हणावे ही स्वतंत्र कल्पना आहे. हा आस्वाद शोभिवंत, रंजक, रागजनक कसा होईल ही एक स्वतंत्र कल्पना आहे. म्हणूनच मी असे म्हटले आहे की, नाट्यशास्त्राने भावगर्भप्रत्ययाच्या संदर्भात काही प्रश्न उभे केलेले आहेत.

भाव

यातील पहिला प्रश्न हे भाव कुणाचे, हा आहे. नाट्यशास्त्रात ज्या भावांचे वर्णन आहे त्याच्या भिन्न पातळ्या आपण समजून घेतल्या पाहिजेत. द्रौपदी-वस्त्रहरणासारखा प्रसंग घेतला तर या प्रसंगात युधिष्ठिर, अर्जुन, नकुल, सहदेव, भीष्म, द्रोण यांच्या मनांत खेद आहे. दुर्योधन, दुःशासन, शकुनी यांच्या मनांत आनंद आणि समाधान आहे. प्रेक्षकांच्यासाठी या सगळ्या प्रसंगांत प्रथम द्रौपदीशी तादात्म्य पावल्यामुळे करुण आणि नंतर भगवान कृष्णाने वस्त्र दिल्यानंतर विस्मय व हर्ष आहे. पैकी प्रेक्षकांच्या मनांत जे भाव निर्माण होतात ते प्रेक्षकांचे आहेत यात वाद नाही. वाद आहे तो असा की, ज्या नाट्यांतर्गत व्यक्ती आहेत या नाट्यांतर्गत व्यक्तींना नाट्यशास्त्र प्रकृती असे म्हणते. या प्रकृतीच्या ठिकाणी असणाऱ्या भावभावना कुणाच्या आहेत? त्या प्रेक्षकांच्या

निश्चितच नाहीत. कारण जेव्हा भीम क्रोधाने तापलेला असतो तेव्हा दुर्योधन तुच्छतेने हसत असतो. हे दुर्योधनाचे हसणे प्रेक्षकांचेही नव्हे आणि ते कवीचेही नव्हे. नाट्यशास्त्राच्या मते भाव हे प्रकृतीचे आहेत. हे जे प्रकृतींचे भाव, त्यात एक नायक असतो, या नामकप्रकृतीचे स्थायीभाव प्रेक्षकांसाठी आस्वाद्य होतात. ते आस्वादविषय असल्यामुळे रस होतात. ललित वाङ्मयातील प्रकृतींना कवी आणि प्रेक्षक यांच्याखेरीज निराळे असे स्वतंत्र अस्तित्व नाट्यशास्त्र मानते. या प्रकृती लोकव्यवहारातल्या व्यक्ती नाहीत. त्या काव्यव्यवहारातल्या व्यक्ती आहेत. कारण काव्यव्यवहारात पुष्कळदा काल्पनिक कथाही आहेत. यांना नाट्यशास्त्रात उह्यू कथा म्हटले जाते. तिथेही प्रकृती आहेत. वाङ्मयाचे एक स्वतंत्र जग, या जगात असणाऱ्या व्यक्ती म्हणजे प्रकृती. या प्रकृतींच्या ठिकाणी निरनिराळ्या भावभावना आहेत. ही नाट्यशास्त्राची भूमिका आहे. नाट्यशास्त्रातील भाव प्रकृतीगत आहेत. व्यभिचारी भावही प्रकृतींचे आहेत. स्थायीभावही त्यांचेच आहेत. तेच रस होतात. हा स्थायीभावच व्यभिचारींनी घेरलेला असतो. तोच रस होतो. म्हणूनच रससूत्रात स्थायीभावाचा वेगळा उल्लेख नाही.

कलात्मक व्यवहाराचा गाभा

नाट्यात व्यक्ती आहेत, प्रसंग आहेत, विचार आहेत, वातावरण आहे, पण या साऱ्यांना फक्त भावगर्भ प्रत्ययाच्या संदर्भात महत्त्व आहे ही नाट्यशास्त्राची भूमिका एक महत्त्वाची वाङ्मयीन भूमिका आहे. ही भूमिका एकीकडे मानवी जीवनात कलात्मक व्यवहाराचे स्थान कोणते याचे उत्तर देते. कलात्मक व्यवहार व्यक्ती, विचार, प्रसंग यांच्या विविध दर्शनाने आणि जीवनदर्शनाने मानवी आकलन व्यापक व चौरस करतो हे खरे असले तरी तो या व्यवहाराचा आनुषंगिक परिणाम आहे. कलात्मक व्यवहाराचा मुख्य गाभा व्यक्तीचे आंतरजीवन भावसमृद्ध करून माणूस सुसंस्कृत करणे हा आहे हे या भूमिकेनुसार क्रमाक्रमाने येणारे उत्तर आहे. ही भावसमृद्धीची भूमिका दुसरीकडे कलात्मक व्यवहार आणि इतर व्यवहार यांची विभाजक रेषा आहे. मानवी जीवनात लौकिक व्यवहारातसुद्धा प्रत्येकाला भावनांचा उद्रेक भोगावाच लागतो. प्रत्येक माणसाच्या जीवनात सुख, दुःखाचे प्रसंग येतात. या प्रसंगांच्यासह भावनांचे उद्रेक असतातच, पण ही व्यक्तिगत जीवनातील भावोत्पत्तीची कहाणी

झाली. अशी कोणतीही परिस्थिती नसताना इतरांच्या भावना समरस होऊन माणूस समजून घेऊ शकतो हे मान्य करण्यावरच वाङ्मयीन व्यवहार अवलंबून आहेत. कवी लोकव्यवहार पाहून आपल्याखेरीज इतर हजारों व्यक्तींच्या भावभावनांशी समरस होऊन त्यांचा विचार करू शकतो. त्यातून काल्पनिक पात्रे जन्माला घालू शकतो आणि प्रेक्षक या काल्पनिक पात्रांना आपली सहानुभूती देऊन भावप्रत्यय घेऊ शकतो. भावनिर्मिती नसताना प्रेक्षकांच्या सहानुभूती व तादात्म्याच्या आदरावर भावप्रत्ययाची शक्यता गृहित धरल्याशिवाय आपल्याला वाङ्मयीन व्यवहार स्पष्ट करताच येणार नाही. प्रेक्षकांचे नाट्यव्यवहारातील तादात्म्य कसे स्पष्ट करावे, हा एक अवघड मुद्दा आहे. कै. न. चिं. केळकर यांच्या सविकल्प समाधीच्या सिद्धान्तावर वामन मल्हार जोशी यांनी घेतलेले मार्मिक आक्षेप जर लक्षात घेतले तर तादात्म्य या कल्पनेची रेखीवपणे मांडणी करता येणे अधिकच कठीण काम आहे हे लक्षात येईल, पण तरीही वाङ्मय व्यवहारात, नाट्य व्यवहारात तादात्म्य ही कल्पना गृहित धरावीच लागते. कवीला समरस होऊन जगव्यवहार पाहावा लागतो त्यातही तादात्म्याची एक कल्पना आहे. प्रेक्षकांना समरस होऊन नाट्यास्वाद घ्यावा लागतो. इथेही तादात्म्याची दुसरी कल्पना आहे. नाट्यशास्त्र या प्रेक्षकांच्या समरस होण्याच्या प्रश्नाचा विचार 'सिद्धी' या नावाने करते. प्रेक्षकांना भावगर्भ प्रत्यय येतो, तो तादात्म्यामुळे असे नाट्यशास्त्राचे मत आहे.

प्रेक्षक व नाटक

या ठिकाणी आपल्याला एकाएकी दोन भिन्न दिशांनी आपला प्रवास सुरू झाला आहे असे लक्षात येते. पहिली गोष्ट म्हणजे ही की, प्रेक्षकांना नाटक आवडले पाहिजे. जे नाटक प्रेक्षकांना आवडू शकत नाही ते प्रचाराच्या दृष्टीने निरुपयोगी आहे आणि मनोरंजनाच्या दृष्टीनेही निरुपयोगी. म्हणून नाटक प्रेक्षकांना आवडले पाहिजे हा पहिला मुद्दा आहे. इथून सर्व रंजनवादाचा आरंभ होतो. नाट्य हे श्रवणमधुर आहे, प्रेक्षणीय आहे, ते सुखाश्रय आहे, ते विनोदजनक आहे, तिथे विश्रांती असते. त्यात शोभा आणि रंजन असते. ते रागजनक आहे. हे एक क्रीडनीयक आहे अशा अनेक पद्धतीने रंजनवादाची मांडणी नाट्यशास्त्रात झालेली आहे. तो प्राचीन जगातील गणिकांचा व्यवहार असल्यामुळे तिथे

रंजनप्राधान्य असणारच. हाच रंजनवाद अलौकिक पातळीवर मांडला जाऊ लागला म्हणजे त्याला क्रमाने कलावादाचे रूप येते, पण नाट्यशास्त्राने हा मुद्दा इथे असा सोडलेला नाही. त्यांनी पुढे जाऊन हा प्रश्न उपस्थित केला आहे की माणसाचे रंजन का होते ? नाट्यव्यवहारात दुष्यंताला शकुंतलेची प्राप्ती होते, मालतीला माधव मिळतो, चंद्रगुप्ताला राज्य मिळते, कौटिल्याला समाधान मिळते, प्रेक्षकांना काहीच मिळत नाही. मग प्रेक्षकांचे मनोरंजन का होते ? त्याला नाट्यशास्त्राचे उत्तर असे आहे की, प्रेक्षक प्रकृतींशी समरस होतात आणि प्रेक्षक प्रकृतींशी समरस झाल्यामुळे प्रकृतींच्या लाभात आपला लाभ, त्यांच्या आनंदात आपला आनंद मानायला लागतात. या तादात्म्याच्या मुद्द्यामध्ये दोन भिन्न बाबी गृहित आहेत. पहिली बाब म्हणजे ही की, तादात्म्याची कल्पना व्यक्तीच्या सहानुभावाचा विकास करणारी कल्पना आहे, म्हणून कलात्मक व्यवहाराच्या परिणामी व्यक्ती समाजाच्या सुखदुःखाशी अधिक निर्दोषपणे समरस होतात व व्यापकपणे समाजाच्या सुखदुःखाशी समरस होणारा एक नागरिक जन्माला येतो. म्हणून वाङ्मयाचा परिणाम समाजाला कल्याणकारी असतो, पण ही तादात्म्याची कल्पना अजूनही एक बाब सांगते. ती बाब अशी आहे की जे आपण समर्थनीय, आदरणीय मानतो त्याच्याशीच आपण समरस होऊ शकतो. यामुळे वाङ्मयामधील चित्रण प्रेक्षकांना नुसते सत्य व अपरिहार्य वाटून चालत नाही. ज्या दृष्टिकोणातून ते चित्रण होते तो दृष्टिकोणही समर्थनीय वाटावा लागतो. जे सत्य समर्थनीय वाटते तेच अधिक निर्दोष भावगर्भ प्रत्यय देऊ शकते असे मानले म्हणजे वाङ्मयाचा परिणाम अंतिमतः नैतिक समजावा लागतो. वाङ्मय आणि नाट्य नाट्यशास्त्राने उपदेशजनक आणि बुद्धीविवर्धक असे मानले आहे. कलात्मक व्यवहारात व्यक्तींना चारित्र्याचे शिक्षण देण्याची क्षमता असते असे मानतात ते यामुळे. वाङ्मय व्यक्तींची भावनात्मक समृद्धी साधू शकते. त्यांच्यावर नैतिक परिणाम करू शकते, त्यांच्या मनाचा विकास घडवू शकते. त्याचे कारण व्यक्तींना स्वतःकडे आकर्षित करून घेण्याची व स्वतःत समरस करून घेण्याची वाङ्मयात शक्ती असते हे आहे. नाट्यशास्त्रात याला प्रेक्षकांचा भावानुकरणात प्रवेश असे म्हटले आहे. ललित वाङ्मयातील जीवनसन्मुखता, कलात्मकता, तेथील रंजन आणि बोध या सर्वांनाच एकत्र सांधणारा हा भावगर्भ प्रत्ययाचा मुद्दा असतो. या भावगर्भ प्रत्ययामुळेच प्रचार शक्य होतो.

समाजावर होणारा परिणाम- नैतिक/अनैतिक

ज्या क्षणी आपण वाङ्मयात व नाट्यात सुख देण्याची शक्ती गृहित धरतो तिथेच आपल्याला दुःख देण्याची क्षमताही गृहित धरावी लागेल. मानवी मनाची समृद्धी वाढविणे, मन विकसित करणे आणि नैतिक परिणाम साधणे हे जर नाट्याला शक्य असेल तर मग माणसाला वाईट वळणाला लावणे, त्याचे मन उद्ध्वस्त करणे, त्याच्या ठिकाणी विकृत आवडी निर्माण करणे हेही वाङ्मयाला शक्य मानले पाहिजे. विशेषतः ज्या पात्राशी आपण तन्मय होत असतो त्याचा मनावर परिणाम फार वाईट होतो. शतकानुशतके द्रौपदीचे वस्त्रहरण होताना खदखदा हसणारा दुर्योधन आपण आणि प्रेक्षक पाहत आलो, पण तो नेहमी प्रेक्षकांच्यासाठी तिरस्काराचा विषय राहिला. ज्या वेळेला छोट्या-मोठ्या चोऱ्या करणारा, उडाणटप्पू नायक वाङ्मयात दाखवलेला असतो व शेवटी त्याला नायिका मिळते असे चित्रण असते त्या ठिकाणी एक सामाजिक गुन्हेगारी समर्थनीय म्हणून तन्मय होऊन पाहावी लागते. असा प्रकार ज्या वेळी घडतो त्या वेळी वाङ्मयाचा परिणाम अनैतिकप्रवर्तक होण्याची शक्यता गृहित धरावी लागते. वाङ्मयाने नैतिक परिणाम होत असतो या सूत्रातच हे गृहित धरलेले आहे की, समाजावर अनैतिक परिणाम सुद्धा वाङ्मयाने होणे शक्य आहे. त्याचा प्रतिकार करण्याचा हक्क समाजाला असला पाहिजे. नाट्यशास्त्राची ही भूमिका कुणाला पटेल, कुणाला पटणार नाही, पण सत्य आणि अपिरहार्य ही एक जाणीव, उचित आणि समर्थनीय ही दुसरी जाणीव, या दोन जाणिवांचा सहानुभूतीच्या विकासाशी आणि भावगर्भ प्रतीतीशी नाट्यशास्त्राने जो संबंध जोडला आहे तो महत्त्वाचा आहे. यातून वाङ्मय व्यवहारातले न सुटलेले चिरंतन प्रश्न उत्पन्न होतात हे नाकारण्यात अर्थ नाही.

नटाचे तिहेरी स्थान

याच संदर्भात नाट्यप्रयोगात नटाचे स्थान काय, हा प्रश्न उपस्थित होतो. खरे म्हणजे हा प्रश्न एकट्या नटापुरता नसून एकूण नाट्यप्रयोग बसविणाऱ्या सर्वांच्या पुरताच व्यापक आहे. कारण नटाला आपल्या भूमिकेशी समरस झाल्याशिवाय अभिनय करता येणे शक्य नाही. या समरस होण्याला मर्यादा आहेत हे जितके खरे तितकेच तिथे समरस होणे शक्य हेही खरे आहे. म्हणून

नाट्यशास्त्र नाटकीय व्यक्तींना पात्र म्हणत नाही. कारण पात्र हे फक्त अनुभव भरून ठेवण्यासाठी असते. ते फक्त बाह्य असते. नाट्यांतर्गत व्यक्ती या अशा साधनमात्र व वाहक नसतात. त्यांना स्वतःचे व्यक्तिमत्व असते. म्हणून नाट्यशास्त्रात या व्यक्तींना प्रकृती म्हटले आहे. नट हा या प्रकृतीची भूमी असतो. हा नट पात्र आहे. या नटाला आपले व्यक्तीत्व आच्छादून टाकावे लागते. ते विसरावे लागते, त्याचा त्याग करावा लागतो आणि परभाव स्वीकारावा लागतो. हा परभाव जणू स्वतःचाच भाव आहे इतक्या समरसतेने नट स्वीकारतो. या भूमिकेचा एक अर्थ हाही आहे की नाट्यप्रयोगात लेखकाला जे म्हणायचे आहे ते व्यक्त होत नसते. नाट्याचा प्रयोग करणाऱ्यांना जे आकलन झाले आहे ते व्यक्त होत असते. प्रयोगकर्ते आणि नट हे नाट्यकृतीतील अनुभवांचे केवळ वाहक नसतात. ही मंडळी त्या नाट्याचे आद्य भाष्यकार असतात. नाट्यप्रयोगात नटाचे स्थान अनुकरण करण्याचेही आहे, समरस होण्याचेही आहे आणि भाष्य करण्याचेही आहे. नाट्यशास्त्राला नटाचे हे तिहेरी स्थान जागतिक समीक्षेच्या संदर्भात पहिल्यांदाच जाणवलेले दिसते. ही जाणीव या व्यवहारात नितांत महत्त्वाची आहे.

लिखित नाटकात जे शब्द असतात, संवाद असतात आणि सूचना असतात त्यात सगळ्याच बाबी सांगितलेल्या नसतात. रिकाम्या राहिलेल्या जागा प्रयोगकर्त्यांना आणि नटांना भराव्या लागतात. आपण लिखित नाटक ही कलाकृती मानतो. ती कलाकृती असल्यामुळे एकात्मकही आहे आणि स्वयंपूर्णही आहे. मग यात नट भर घालतो म्हणजे काय घालतो? जर कलाकृती स्वयंपूर्ण मानल्या तर त्यात पडणारी अधिक भर अप्रस्तुत मानली पाहिजे. कारण पूर्णतेला या भरीची गरज नव्हती. नाहीतर दुसऱ्या बाजूने लिखित नाट्यकृती अपूर्ण मानल्या पाहिजेत. नटाने भर घातल्यानंतर त्या परिपूर्ण होतात; असे मानले पाहिजे. पर्याय हे दोन नाहीत. याखेरीज अजून पर्याय आहेत. एक पर्याय असा आहे की, नट ज्या तपशिलाची भर घालतो त्या बाबी मूळ नाट्यकृतीतच गृहित धराव्यात आणि नटाने जी भर घातली आहे ती लिखित नाट्यात गृहित समजावी. कवींना हे सोयीस्कर असले तरी हे पुरेसे सत्य नव्हे. हे जर सत्य असते तर शेक्सपिअरचा शतकानुशतके अभिनित झालेला हॅम्लेट एकसारखा दिसला असता. प्रत्येक श्रेष्ठ कलावंताची काही व्यक्तिवैशिष्ट्ये

असतात. ती त्याची सामर्थ्ये असतात. हे आपण मान्य करायचे की नाही, असा हा प्रश्न आहे, की लिखित नाट्यकृती स्वयंपूर्ण समजायची आणि या दोन परिपूर्ण आकृतिबंधांत अंग-अंगीभाव मानायचा ? म्हणजे नाट्यप्रयोग हा अधिक समृद्ध परिपूर्ण मानायचा आणि त्याचा भाग असणारे नाटक हे थोडे कमी समृद्ध, पण परिपूर्ण मानायचे.

नट हा स्वतःशी काही अभिव्यक्त करतो. नाटककाराच्या कल्पनेत नसलेली काही स्वतःची भर घालतो व त्या भूमिकेला आपल्या व्यक्तिवैशिष्ट्याने समृद्ध करतो असे मानल्याशिवाय आपल्याला नटाला कलावंत म्हणता येणार नाही आणि नट जर कलावंत मानायचा असेल तर लिखित नाटक या कलाकृतीपेक्षा प्रयोग नावाची एक वेगळी कलाकृती मान्य करणे भाग आहे. नाट्यशास्त्राने लिखित नाटक काव्यप्रकारात गृहित धरले आहे आणि नाट्यप्रयोग ही एक स्वतंत्र कलाकृती समजून त्याचे विवेचन केले आहे. हा मार्मिक सुजाणपणा जगाच्या वाङ्मयात नाट्यशास्त्रात प्रथमच व्यक्त झालेला दिसतो.

तीन प्रश्नसमूह

कोणताही शास्त्रग्रंथ दोन पातळींवर वावरत असतो. आपला कालखंड, परंपरा, समजुती यांच्याशी तो शास्त्रविचार बांधलेला असतोच. या समकालीन संस्कृतीशी असणाऱ्या बांधलेपणामुळे एक भाग पुढच्या शतकांना कालबाह्य झालेला दिसतो. नाट्यशास्त्रातील कालबाह्य भाग सांस्कृतिक अध्ययनाचा विषय आहे, पण ज्यांनी एक समृद्ध नाट्यव्यवहार साकार केला ते काही चिरंतन प्रश्न उपस्थित करीतच असतात. नाट्यशास्त्राने असे जे तीन चिरंतन प्रश्नसमूह उपस्थित केले आहेत ते मी आपणासमोर ठेवले आहेत. एक प्रश्नसमूह अनुकरणाच्या संदर्भात निर्माण होतो. दुसरा प्रश्नसमूह समावेशक कला या संदर्भात निर्माण होतो. तिसरा प्रश्नसमूह भावप्रत्ययाच्या संदर्भात निर्माण होतो. प्रत्येक समूहात दशकांनी प्रश्न उभे आहेत, ज्या प्रश्नांची उत्तरे सहस्रकांच्या नंतर सुद्धा निर्णायकरीत्या देता आलेली नाहीत. प्रश्न उपस्थित करणे हे जर मोठेपणाचे गमक मानले तर आपल्याला असे म्हणावे लागेल की जे प्रश्न ॲरिस्टॉटलने उपस्थित केले आहेत त्यातले बहुतेक प्रश्न नाट्यशास्त्रानेही उपस्थित केले आहेत, पण त्याखेरीज कितीतरी नवे प्रश्न उपस्थित केले आहेत,

विचारांना नव्या दिशा दाखवल्या आहेत. हे प्रश्न आणि या दिशा या संदर्भात आजच्या मराठी नाट्यव्यवहाराला नाट्यशास्त्राचे पुन्हा एकदा नव्याने आकलन करावे लागेल.

*

दिवाकरांची नाट्यछटा आणि तिचे प्राचीन रूप : भाण

नाट्यछटाकार, दिवाकर (शं. का. गर्गे, १८८८-१९३१) हे मराठी वाङ्मयातील एक देदीप्यमान रत्न मानले पाहिजे. एखाद्या लेखकाबरोबर वाङ्मयप्रकार जन्माला यावा, लोकप्रिय व्हावा, त्यामुळे त्या लेखकाच्या अनुकरणाची लाट उसळावी, पण तो वाङ्मयप्रकार हाताळणे मात्र कोणास जमू नये असा प्रकार वाङ्मयाच्या जगात क्वचितच घडत असतो. दिवाकरांच्याबाबत हा प्रकार घडलेला आहे. त्यांच्यापूर्वी मराठीत नाट्यछटा नव्हतीच आणि त्यांच्यानंतर या क्षेत्रात विचारात घेण्याजोगे दुसरे नावही दिसत नाही. दिवाकरांची नाट्यछटा प्रथम प्रकाशित झाली, या घटनेला आता सुमारे साठ वर्षे होत आहेत. साठ वर्षापूर्वीच्या मराठी लेखकांचे इतर वाङ्मयप्रकारांतील लिखाण पुष्कळांदा शिळे वाटते, पण दिवाकरांची नाट्यछटा अजून शिळी वाटत नाही. तिचा ताजेपणा आणि सौंदर्य अजूनही अबाधित उरलेले आहे.

तसे पाहिले तर दिवाकरांच्या नाट्यछटांची संख्या फारच थोडी आहे आणि या लेखनाच्या बहराचा काळही थोडासाच आहे. ऐंशीपेक्षा कमी पृष्ठांच्या मर्यादित हा सगळा एकावत्र नाट्यछटांचा संसार आवरला गेलेला आहे. हे सारे लिखाण दिवाकरांच्या तारुण्याच्या ऐन उदयकाळातील आहे. त्यांची पहिली नाट्यछटा इ.स. १९११ च्या सुमारास लिहिल्याची नोंद सापडते. त्या वेळी दिवाकर बावीस वर्षांचे होते. यानंतरच्या दोन-तीन वर्षांत त्यांनी बेचाळीस नाट्यछटा लिहिल्या. इ.स. १९१३ पासून या नाट्यछटा प्रकाशित होऊ लागल्या. पुष्कळ नाट्यछटांचे प्रकाशन तेव्हा कीर्तीच्या शिखरावर असलेल्या 'केसरी'मधून झाले होते. इ.स. १९१३ नंतर पुढे अकरा वर्षे नाट्यछटाकार

स्तब्धच होते. शेवटच्या सहा वर्षांत त्यांनी पुन्हा नऊ नाट्यछटा लिहिल्या. आरंभीच्या नाट्यछटा आणि नंतरच्या नाट्यछटा असे वर्गीकरण दिवाकरांच्याबाबत केवळ काळाच्या आधारे करावयाचे आहे. नाट्यछटांचे अंतरंग पाहून व्यक्तित्वाच्या विकासाच्या वाङ्मयात आढळणाऱ्या खाणाखुणा पाहून असे वर्गीकरण करता येत नाही. लेखकाच्या वयाच्या वाढीबरोबर त्याचे व्यक्तिमत्व अधिक परिपक्व व्हावे आणि वाङ्मयात प्रतिबिंबित व्हावे ही अपेक्षा दिवाकरांचे लिखाण पूर्ण करीत नाही.

कृती-उक्तीतला विरोध

या नाट्यछटा आकाराने फारशा मोठ्या नाहीत. त्यांतील सर्वांत मोठी नाट्यछटा सत्तावन ओळींची आहे. इतर बहुतेक तीस-पस्तीत ओळींच्या आहेत. पाने आणि ओळी हे बहिरंग सोडून आपण अंतरंगाकडे वळलो, म्हणजे आपणास अतिशय विविध आणि जिवंत अनुभवांच्या नाट्यजगात प्रवेश केल्याचे आढळून येते. या नाट्यछटांमधील नाट्य तसे स्थूलच आहे. बहुतेक वेळी बोलणे आणि वागणे यांतील विरोधच निरनिराळ्या व्यक्तींच्या रूपाने आपल्यासमोर येतो, हेही खरे आहे. काही वेळेला माणसे बोलल्याप्रमाणे वागण्याचे ठरवितात आणि या त्यांच्या स्वतःशी प्रामाणिक राहण्याच्या जिद्दीतूनच फार मोठे संघर्ष उभे राहतात. वागण्या-बोलण्यात विरोध असणे, हा सामान्यांच्या जीवनाचा परिपाठ आहे. वागण्या-बोलण्यात संगती ठेवण्याच्या धडपडीतून असामान्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला आकार येत असतो. दिवाकरांच्या नाट्यछटेत या प्रकारचे नाट्य टिपलेले नाही. परस्परविरोधी अशा प्रेरणांच्या ताणांत माणसाची इच्छाशक्ती कधी बधिर होऊन जाते. त्या अवस्थेत तो स्वतःशी काही बोलू लागतो, काही स्पष्टीकरण करू लागतो. ही किंकर्तव्यमूढताही नाट्यरूप घेते. नाट्यछटेत असे घडताना दिसत नाही. फार खोल असे चिंतन, जीवनदर्शन अगर जीवनाच्या गूढ रहस्याला स्पर्श असे काहीही दिवाकरांच्या नाट्यछटेतून दिसत नाही. तरीही पण या वस्तुस्थितीमुळे जे आहे ते फारसे खोल नसले तरी अतिशय नीटस, रेखीव, मोहक आणि जिवंत आहे, हे सत्यही नाकारता येत नाही. आपल्या या अतिशय मोजक्या लिखाणामुळे मराठी सारस्वतात दिवाकर आपला ठसा अमर करून गेले आहेत, यात शंकाच नाही.

मर्यादा

या नाट्यछटा लिहिताना दिवाकरांनी स्वतःवर काही मर्यादा घालून घेतलेल्या आहेत. या मर्यादांचा नाट्यछटेच्या केवळ बहिरंगावर परिणाम झालेला नसून अंतरंगावरही तो झालेला आहे. या नाट्यछटा लिहिताना त्यांच्या प्रयोगाची जाणीव दिवाकरांच्या समोर जवळजवळ नाहीच. प्रयोगाच्या दृष्टीने जर त्यांनी विचार केला असता, तर इतर अनेक बाबींचा विचार दिवाकरांना करावा लागला असता. त्याचा परिणाम नाट्यछटेच्या स्वरूपावर झालाच असता. माध्यमिक शाळांच्या स्नेहसंमेलनांतून या नाट्यछटांचे प्रयोग अधूनमधून होतात, पण कोणताही प्रयोग कधी फारसा यशस्वी होत नाही. नाट्यछटांचे प्रयोग पाहताना सतत हे जाणवते की, प्रेक्षकांना प्रयोगाशी समरस होण्याची वेळ येण्यापूर्वीच नाट्यछटेचा प्रयोग संपून जातो. नाट्यप्रयोगाची बांधणी काही प्रमाणात स्वतंत्रच असते. नाट्यप्रयोगाचा आस्वाद वैयक्तिक नसून तो सामूहिक असतो. या जनसमूहास प्रयोगाशी समरस होण्यासाठी काही अवधी असावा लागतो. प्रत्येक वाक्यातील खोचदारपणा प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्यास संधी मिळावी लागते. प्रसंग आणि रचनांची विविधता, संवादांचे स्वरूप यांचाही विचार प्रयोगाच्या संदर्भात करावा लागतो. दिवाकरांच्यासमोर वैभवाने मिरवत असलेल्या रंगभूमीचे रूप ध्यानात घेतले, तर त्या रंगभूमीवर अनेक नट, अनेक प्रवेश, विविध देखावे, गायनाची समृद्धी असा फार मोठा पसारा दिसतो. ख्याल गायन रंगभूमीवर आकर्षक स्वरूपात उभे करण्याची धडपड एकीकडे आणि देखावे अधिक हुबेहूब करण्याची धडपड दुसरीकडे, या दोन प्रवृत्तींनी भारलेला असा तो रंगभूमीचा वैभवकाळ होता. प्रयोगाचा विचार जर दिवाकरांनी केला असता तर त्यांच्या नाट्यछटेचे स्वरूप मुळातच बदलून गेले असते. त्यांच्यासमोर नाट्यछटा होती ती फक्त वाचण्यासाठी होती.

गृहित वाचकवर्ग

आणि हा वाचकवर्ग दिवाकरांनी नेहमीच विशिष्ट वयाचा गृहित धरलेला आहे. त्यांच्यासमोर वाचक, श्रोता आणि प्रेक्षक म्हणून माध्यमिक शाळेतील विद्यार्थी वावरतो आहे. विद्यार्थ्यांच्यासमोर जीवनाचा कोणता भाग यावा, याविषयी शिक्षकांच्या मनात काही संकेत ठरलेले असतात. सगळ्याच ललित

वाङ्मयाला आस्वादक म्हणून जो रसिक आपण आपल्या मनासमोर ठेवतो, तो जर दिवाकरांच्या समोर असता तरीही नाट्यछटा बदलली असती. प्रयोगाच्या कल्पनेचा अभाव आणि समोरचा श्रोता या दोन बंधनांमुळे केवळ नाट्यछटेतील विषयाच्याच मर्यादा निर्माण झालेल्या नाहीत, तर तो विषय कोणत्या पातळीवरून, किती खोलात जाऊन पाहायचा, याच्याही मर्यादा निर्माण झालेल्या आहेत. आपण हाताळीत असलेल्या वाङ्मयप्रकारातील शक्यता आणि नाट्यछटेचे प्रायोगिक रूप जर दिवाकरांच्यासमोर किंवा त्यानंतर येणाऱ्या इतर लेखकांच्यासमोर असते, तर ही घटना मराठी वाङ्मयाच्या समृद्धीला हातभार लावणारी ठरली असती, असे मला वाटते.

एकपात्री प्रयोग

नाट्यछटा हा एकपात्री प्रयोग आहे. तो एकपात्री या अर्थाने की रंगभूमीवर एकच नट आपली भूमिका घेऊन वठविण्यासाठी उभा आहे. हा प्रकार सादर करताना दिवाकरांच्या डोळ्यांसमोर प्रसिद्ध इंग्रज कवी रॉबर्ट ब्राउनिंगचे 'मोनोलॉग' होते. ब्राउनिंग हा चिंतनशील, गंभीर आणि प्रौढ मनोवृत्तीचा कवी आहे. भाषाशैलीच्या दृष्टीनेही ब्राउनिंगची भाषाशैली अर्थगौरवाच्या बाजूने संपन्न असली, तरी ती पुष्कळच बोजड असणारी शैली आहे. दिवाकरांनी ब्राउनिंगची चिंतनशीलता, त्याची मनोवृत्ती आणि भाषाशैली यांपैकी कशाचाच स्वीकार केलेला दिसत नाही. त्यांनी फक्त 'घाट' उचललेला दिसतो. हा घाटसुद्धा संस्कारित करून घेतलेला आहे. अलीकडे पु. ल. देशपांडे आणि सौ. सुहासिनी मुळगावकर यांनी काही एकपात्री प्रयोग सादर केले आहेत. त्यांचे अनुकरण इतर अनेकांनी केलेले आहे. या नव्या एकपात्री प्रयोगात नट एकच असतो, पण तो नाट्यान्तर्गत असणाऱ्या अनेक व्यक्तींच्या भूमिका क्रमाने वठवीत असतो. सर्वांचेच संवाद त्या त्या भूमिकेत अनुप्रवेश करून नट बोलत असतो. परंपरागत रसचर्चेच्या परिभाषेत सांगायचे, तर या नव्या एकपात्री प्रयोगात एकाच नटाला क्रमाक्रमाने वेगवेगळ्या अनुकार्यांशी एकरूप व्हावे लागते. अर्जुन आणि सुभद्रा, कृष्ण आणि रुक्मिणी असा सारखा भूमिकांचा बदल आणि भूमिकांची पुनरावृत्ती या प्रयोगात होत असते. यामुळे नाट्यप्रयोगातील आभासमय वास्तवाला सतत छेद मिळत असतो. असे असूनही हे एकपात्री प्रयोग मोठ्या

प्रमाणात प्रायोगिक यश मिळविणारे ठरले. कोणत्याही प्रयोगातील नाट्य हे प्रेक्षकांच्या मनात साकार होत असल्यामुळे प्रत्यक्ष रंगभूमीवर वास्तवाभासाला छेद मिळाला तरी त्यामुळे आस्वादाला बाधा आली असे काही सर्वसामान्य प्रेक्षकाला वाटले नाही.

नाट्यछटेच्या निमित्ताने जो एकपात्री प्रयोग उभा राहतो, त्यात नट एकच असतो आणि तो एकच भूमिका वठवीत असतो. प्रयोगाच्या आरंभापासून शेवटापर्यंत भूमिकेत बदल होत नसल्यामुळे प्रयोगातील अंतर्गत वास्तवाभासाला छेद जाण्याची शक्यता अशा प्रयोगात अतिशय कमी असते. इतर पात्रे गृहित धरायची असतात. ती प्रत्यक्ष रंगभूमीवर नटांच्याद्वारे साकार होत नसतात, पण ती पात्रे नाट्यानुभवाचा मात्र भाग असतात. या रंगभूमीवर अमूर्त असणाऱ्या पात्रांनाही नाट्यानुभवात स्वतःचे व्यक्तित्व असते. नाट्यप्रयोगात हा गृहित धरण्याचा भाग फार मोठा आहे. ज्याप्रमाणे नट हा राम आहे, हे नाट्यान्तर्गत वास्तव आपण गृहितच धरले पाहिजे— कारण त्याशिवाय प्रयोगाच्या आस्वादाला आरंभ होतच नाही— त्याप्रमाणे नाट्यप्रयोग सादर करणाऱ्यांना समोरचा प्रेक्षक तिथे अस्तित्वात नाही हे गृहित धरलेच पाहिजे. नाट्यप्रयोगात जशा अनेक गोष्टी आपण गृहित धरतो, त्याप्रमाणे इथे एकाखेरीज असणारी उरलेली सर्व पात्रे गृहित धरायची असतात. हा सर्वसामान्य संकेत एकदा आपण मान्य केला की मग आपल्या सर्व छटांच्यानिशी सगळे नाट्य नाट्यछटा या प्रकारात अबाधित राहते. नाट्यछटा हेही काही मान्य संकेतांवर आधारलेले नाटकच असते. या नाटकांचे प्रयोगसुद्धा यशस्वी होणे अशक्य नाही. एकेकाळी हे प्रयोग यशस्वी झालेले आहेत.

जिवंत नाट्याचा प्रत्यय

नाट्यछटाकार दिवाकरांच्या नाट्यछटा आज आहेत त्या अवस्थेतही जिवंत नाट्याचा प्रत्यय देणाऱ्या आहेत. अनेक नाटकांतील नाटकीपणापेक्षा नाट्यछटा अधिक जिवंत आहेत. पण जर या वाङ्मयप्रकाराचा मागोवा व्यवस्थितपणे घेता आला असता, तर हा प्रकार याहून गुंतागुंतीचा आणि समृद्ध झाला असता. अशा प्रकारच्या एकपात्री प्रयोगाची प्रदीर्घ परंपरा भारतीय नाट्यात आहे, याची जाणीव स्वतः दिवाकरांना अगर त्यांचे अनुकरण करून नाट्यछटा लिहिणाऱ्या इतर

कुणाला दिसत नाही. नाट्यछटेवर विवेचनात्मक मजकूर लिहिणाऱ्या समीक्षकांनाही हा मुद्दा जाणवलेला दिसत नाही. निदान यापूर्वी इतर कुणी या प्रश्नाचा उल्लेख केलेला माझ्या पाहण्यात नाही.

भाण : प्राचीन नाट्यप्रकार

प्राचीन भारतीय रंगभूमीवर रूपकप्रकार म्हणून एकपात्री नाट्यप्रयोगांची परंपरा प्रदीर्घ आहे. या एकपात्री प्रमुख रूपकप्रकाराखेरीज उपरूपकांमध्ये विविध रसांतील एकपात्री उपरूपकांच्या परंपरा त्या काळी पुष्कळच विकसित झालेल्या दिसतात. उपरूपकप्रकार सोडले तरी मुख्य रूपकप्रकारात 'भाण' हा एकपात्री प्रयोग आहे. संवाद, स्वगत, आकाशभाषिते, परिक्रमा यांनी मिळून भाण या रूपक प्रकाराचे शरीर सिद्ध होते. हा अतिशय प्राचीन नाटकप्रकार आहे. भरतनाट्यशास्त्राच्या काळीच हा रूपकप्रकार प्रतिष्ठित झालेला होता. भरतांनीच दशरूपकात त्याचा उल्लेख केलेला आहे.

नाट्यशास्त्राचा काळ विचारात घेतला तर भाण या नावाने अस्तित्वात आलेल्या प्राचीन संस्कृत नाट्यछटेचा आरंभ आपण सुमारे दोन हजार वर्षांइतका जुना गृहित धरू शकतो. प्रयोगाच्या दृष्टीने लिहिल्या गेलेल्या, प्रयोग म्हणून यशस्वी होणाऱ्या नाट्यछटांची एवढी प्रदीर्घ परंपरा दिवाकरांच्या मागे उभी होती. या परंपरेची जर दिवाकरांना जाणीव झाली असती, तर मग नाट्यछटेसाठी ब्राउनिंगपर्यंत जाण्याची गरजही त्यांना वाटली नसती. नाट्यशास्त्रात असे म्हटले आहे की, भाण हा नाट्यप्रकार एकपात्री आणि एकअंकी असतो. संस्कृत नाटकांत अनेक प्रवेश असणारे अंक नसतात. म्हणून अंकाचे स्वरूप एकप्रवेशीच असते. भाणही एकपात्री, एकप्रवेशी, एकांकिका असते. भाणात पाच संधीपैकी मुख आणि निर्वहण असे दोनच संधी असतात. भाणामध्ये नाट्यान्तर्गत एकच व्यक्ती रंगभूमीवर असते. ही व्यक्ती विट असते. विट हे पुरुषपात्र आहे म्हणून भाणात गीत-नृत्याला प्राधान्य नसते. सगळे महत्त्व संवादांनाच असते. भाणाची प्रधानवृत्ती भारती असते. नाट्यशास्त्रात भाणाचा प्रधानरस कोणता, याचा उल्लेख नाही.

भाणाचे स्थळ

परंपरेप्रमाणे भाणाचे स्थळ गणिकांची वस्ती म्हणजे वेश हे असते. विट हा

गणिका आणि गिऱ्हाइके यांचा मध्यस्थ असतो. वृत्तीने रंगेल, धन गमावलेला, वृद्धपणाच्या सीमेवर असणारा आणि सर्वांच्या ओळखी असणारा असा हा विट असतो. तो चतुर, केसांना कलप लावणारा, आकर्षक कपडे घालणारा, उत्तान-शृंगारिक संभाषण करणारा व जोड्या जुळविण्यावर जगणारा असतो. त्याला आणखी एक नाव धूर्ताचार्य असे आहे. हा विट भाणामधील एकमेव पात्र असल्यामुळे भाणाचा रस शृंगार असणार हे उघड आहे. फक्त नाट्यशास्त्रात तसा स्पष्ट उल्लेख नाही. भाणाच्या या स्वरूपात पुढेही फारसा बदल झालेला दिसत नाही. मात्र नाट्यशास्त्रानुसार भाणाचे कथानक दोन प्रकारचे असते. विट स्वतःच्या जीवनाची हकीकत सांगतो अशा प्रकारचे किंवा तो नायकाच्या जीवनाची हकीकत सांगतो अशा प्रकारचे.

नाट्यशास्त्रानंतर दीर्घकाळपर्यंत नाट्यविचारांचे ग्रंथ सापडत नाहीत. ते आज लुप्त आहेत. दहाव्या शतकातील धनंजयाने भाणांची प्रधानवृत्ती भारती असते, तो एकपात्री प्रयोग असतो इत्यादी उल्लेखांसह भाणामध्ये शृंगार आणि वीर हे प्रधान रस असतात असाही उल्लेख केलेला आहे. संस्कृत नाटकांमधून विटांचे जे उल्लेख आढळतात, त्यांत विट मारामारी आणि गुंडगिरीसाठी प्रसिद्ध असल्याचा उल्लेखसुद्धा आहे. भासाच्या 'चारुदत्ता'त शकाराबरोबर असणारा विट वसंतसेनेला भर रस्त्यावरून पळविण्याच्याच प्रयत्नात आहे. पुढे शूद्रकाने 'मृच्छकटिका'त या प्रसंगाला वेगळी डूब दिलेली आहे. विटाचा गुंडगिरीतील सहभाग लक्षात घेता त्याच्या कथानकात वीररसालाही अवकाश आहे, असे मान्य करावे लागते; पण हा वीररस शृंगाराच्या सोबतीला म्हणून असतो. यानंतर अकराव्या शतकात अभिनवगुप्तांनी भाणामध्ये करुण व अद्भुत हेही रस असतात, असे म्हटले आहे. संस्कृतातील अद्भुताची कल्पना पुष्कळच शिथिल अशी आहे. अनपेक्षितरीत्या सुखी शेवट झाला तरीही संस्कृत काव्यशास्त्रानुसार विस्मय आला की तिथे अद्भुत रस येऊ शकतो. याबरोबरच नायक अगर नायिकेचे विरहवर्णन म्हटले की करुण रसाला त्यात अवकाश मिळतोच. यानंतरच्या काळात विश्वनाथाने भाणात कैशिकी वृत्ती असू शकते असे म्हटलेले आहे.

यावरून आपण जर असा अंदाज करू लागलो की, भाणाची रूपे त्या त्या कालखंडात क्रमाने बदलत होती, तर ते अनुमान चुकीचे ठरणार आहे. भाणाचे

स्वरूप तेच होते. विट हेच मुख्य पात्र होते. त्याचा व्यवसायही तोच होता. स्थळही तेच होते; पण वेगवेगळ्या विचारवंतांमध्ये विचार करण्याच्या पद्धतीत बदल होता. विट हे पुरुषपात्र समोर आहे, म्हणून कैशिकी नाही ही विचार करण्याची एक पद्धत. कथानकाच्या वर्णनात स्त्री-शृंगार, गीत-नृत्य, सर्वांचेच वर्णन असते; म्हणून तिथे कैशिकी मानावी, ही विचार करण्याची दुसरी पद्धत. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर एकच पात्र असल्यामुळे ते कुणाशी लढू शकत नाही म्हणून भाणात वीररस नसतो, ही विचारांची एक पद्धत, तर विटाच्या बोलण्यात त्याने केलेल्या मारामारीचे वर्णन असते, म्हणून तिथे वीररस मानावा अशी दुसरी पद्धत. एकाच वस्तूबाबत किंवा समोर असणाऱ्या एकाच वाङ्मयप्रकाराबाबत विचार करण्याच्या या भिन्न भिन्न पद्धती आहेत. डे यांच्यासारखे प्रसिद्ध समीक्षकसुद्धा उपलब्ध भाण आणि काव्यशास्त्रातील वर्णने यांचा ताळमेळ जमत नाही अशी शंका व्यक्त करतात. म्हणून हा तपशील करावा लागला. वेगवेगळ्या ग्रंथकारांच्या विवेचनांत जो मतभेद दिसतो, त्याचे कारण भाणाच्या स्वरूपात नाही. भाण तो व तसाच आहे; फक्त विचार करण्याची पद्धत निराळी आहे.

विट हेच पात्र

भाणामध्ये एकच पात्र— विट— असते, पण उपरूपक प्रकारात याहून निरनिराळे असे उपरूपक-प्रकार उल्लेखिले गेलेले आहेत. या उपरूपक-प्रकारात चोरटे प्रेम उघडकीला आणण्याची धमकी देणाऱ्या दासींचे उल्लेख आहेत. नायकाविषयी आपला अनुराग व्यक्त करणाऱ्या किंवा विप्रलंभ व्यक्त करणाऱ्या अशा नायिकांचे उल्लेख आहेत. या रूपक प्रकारांची वेगळीवेगळी नावेही आहेत. संस्कृत रंगभूमीच्या परंपरेत शेकडो वर्षे विविध प्रकारचे एकपात्री प्रयोग चालत आले. भाण हा त्यांतील सर्वांत प्रतिष्ठित असा एकपात्री प्रकार, इतकाच याचा अर्थ आहे. उरलेल्या एकपात्री उपरूपक-प्रकारांना भाणाची प्रतिष्ठा कधी मिळाली नाही; पण तेही लोकप्रिय होते.

उपलब्ध भाण

भाणाची चर्चा जरी प्राचीन काळापासून चालत असली, तरी फारसे प्राचीन भाण मात्र उपलब्ध नव्हते. उपलब्ध असणारे भाण तेराव्या शतकानंतरचे होते. असे हे उत्तरकालीन एकूण अकरा भाण उपलब्ध आहेत. या उत्तरकालीन

भाणामध्ये विट नेहमी स्वतःच्या जीवनाची कथा सांगत असतो. आपण गेल्या रात्री कोणते सुखविलास कुणाबरोबर भोगले याचे तो तपशिलाने वर्णन करीत असतो. म्हणजे या भाणांची कथा विटाची स्वतःची कथा असते. प्राचीन भाण दीर्घकालपर्यंत उपलब्ध नव्हते आणि उत्तरकालीन भाण सांकेतिक व कंटाळवाणे होते. त्यामुळे आधुनिक विद्वानांचे लक्ष दीर्घकाळपर्यंत या वाङ्मयप्रकाराकडे जाऊ शकलेच नाही. इ. स. १९२२ साली एम. रामकृष्ण कवी यांनी गायकवाड प्राच्यमालेत 'चतुर्भाणी' या नावाने चार भाण प्रकाशित केले. हे भाण गुप्त-संस्कृतीच्या काळातील म्हणजे पाचव्या-सहाव्या शतकांतील आहेत, असा निर्णय संशोधकांनी दिलेला आहे. हे कै. कवींना उपलब्ध झालेले जे चार भाण, ते प्राचीन भाण म्हणून ओळखले जातात. संस्कृत वाङ्मयाच्या क्षेत्रात या भाणांची उपलब्धी हा एक सुखद असा प्रकार मानला जातो.

या चारही भाणांत विट हे एकच पात्र असले, तरी ते स्वतःची कहाणी न सांगता नायक-नायिकांची कहाणी सांगत असते. या भाणांचे स्थळ पाटलीपुत्र किंवा उज्जैनमधील गणिकांची वस्ती हे आहे. उपहास, उपरोध, अतिशय जिवंत अशी संस्कृत भाषा, विनोद आणि शृंगार हे या प्राचीन भाणांचे वैशिष्ट्य आहे. भाण समजून घ्यायचा असेल तर तो ज्या वातावरणात निर्माण होतो, त्याची काही प्रमाणात कल्पना असावी लागते.

गणिकांची वस्ती हे भाणाचे स्थळ असते. भाणामध्ये जी नायिका असते ती गणिका असते आणि नायक असतो तो व्यापारी अगर सरदारपुत्र असतो. त्याला ही गणिका भोगविलासासाठी हवी असते. ही घटनाच या वेशवस्तीत प्रेम, विरह अशा पद्धतीने सांगितलेली असते. वेश हा सर्व खोटेपणांचा व बदमाशीचा अड्डा असतो. येथील प्रेम, कलह, एकनिष्ठा साऱ्याच बाबी खोटेच्या असतात. कारण सधन गिऱ्हाइकावर रुसणे गणिकांना परवडणारे नसते. रुसावयाचे ते मनधरणी व्हावी म्हणून आणि तो योग जमला नाही तर आपण होऊन नायकाकडे जायचे. त्याला अभिसार असे म्हणतात. प्रेमरंजन आणि भोग ही बाजू गणिकेने सांभाळायची. ती प्रेमात पडल्याचा, विरहाचा अभिनय करीत असते. नायकही विरहाच्या बाबी बोलत असतोच. या दर्शनी व्यवहारामागे असणारा धंदा, पैसा, व्यवहार ही बाजू गणिकांच्या माता पाहतात. त्याखेरीज विटांची त्यांना साथ असते. व्यवहारात विट गणिकांना गिऱ्हाइके आणि गिऱ्हाइकांना गणिका गाठून

देऊन त्या उद्योगावर चरितार्थ चालवीत असतो, पण बोलताना मात्र तो आपण मित्रकार्य करतो आहोत असे बोलतो. सर्वानाच व्यावहारिक सत्य माहीत असते. सर्वानीच एक अभिनय चालू ठेवलेला असतो. भाणामधून शब्दांतून दिसत असेल तर तो संकेतमान्य अभिनय आहे. शब्दांमागे जाऊन व्यवहारातील सत्य अनुमानाने जाणायचे असते.

गणिकावस्तीची परिभाषा

गणिकावस्तीची एक स्वतंत्र परिभाषा आहे. या परिभाषेचा विट अवलंब करणार हे उघडच आहे. मराठीत ही परिभाषा फारशी समृद्ध नाही. या परिभाषेत अनेक शब्दांना स्वतंत्र ध्वन्यर्थ आहेत. विटांच्या बोलण्याला जरी भोगविलासाचा गंध असला, तरी त्यांचा रंगेलपणा शब्दापुरता आहे. त्याचा खवचटपणा, मिस्किलपणा आणि विनोद हा मात्र खरा आहे. विटामध्ये उपहासाची शक्तीही खूप मोठी आहे. भाणात काव्यही भरपूर आहे. काही ठिकाणी अतिशय चांगला कल्पनाविलास आहे, पण कल्पकता आणि काव्य भाणात मध्यवर्ती नसून शृंगार आणि उपहास यांचे स्थान या ठिकाणी मध्यवर्ती आहे.

रतिकलहात रुसलेल्या प्रेयसीची समजूत घालण्याचे काम विट पार पाडतो. कारण प्रेमही त्यानेच जुळविलेले असते. नायक पैसेवाला व उदार असला म्हणजे विट त्याला दानशूर म्हणतो. हा दानशूर नायक तरुण आणि देखणा असला, गणिकेच्या इच्छेनुसार वागणारा असला, तर ही घटना सुखाची आहे. एरव्ही दुःख समजावयाचे. गणिका नेहमी मत्सरी प्रेयसी असते. नायक-प्रियकराकडे चार दिवस, पुन्हा घरी धंदा, पुन्हा प्रियकराचे घर— असा गणिकेचा नित्य प्रवास चालू असतो आणि विट सर्वानाच लोचटपणे बोलतो. सर्वानाच सोयीस्कर उपदेश करतो. तो नपुसकेलासुद्धा बहुपुत्रा होण्याचा मिस्किलपणे आशीर्वाद देतो.

जे गणिकांच्या वस्तीत येऊन सर्वस्व गमावतात, त्या मूर्ख लोकांविषयी विटाला सहानुभूती नसते, फक्त जिज्ञासा असते. जे संन्यास घेऊन चोरटा विलास करतात, त्यांच्याविषयी विटाला तिरस्कार असतो. कारण धंदा म्हणून ही परिस्थिती त्याला परवडणारी नसते. विट सर्वाना आश्वासने देतो. ती आश्वासनेही विटाच्या चतुर भाषणाइतकीच खोटी असतात. गणिकाही त्याला आपल्या

गरजेनुसार मित्र मानतात. जिला त्याचा उपयोग असतो, ती त्याचे आभार मानते. जिला त्याचा उपयोग नसतो, ती तोंड फिरवते. विट प्रत्येक गणिकेला 'तू कुणाकडून आलीस' हा कायम प्रश्न विचारतो. गणिकांच्या वस्तीत हा प्रश्न अपेक्षित असतो. त्याचे उत्तर अभिमानाने दिले जाते. कारण त्या समाजात या व्यवहारात गुप्त असे काहीच नसते.

आपल्या अलीकडील नाटकांत स्थळ बदलत नाही. संस्कृत नाटकात नांदीनंतर नाटक सुरू होते, भरतवाक्याने संपते, परिक्रमेने स्थळ बदलते. या बाबी लक्षात घेतल्यास यापुढील भाण आस्वादणे सोपे जाईल. हा सर्वांत छोटा भाण वररुची याच्या नावाने उपलब्ध आहे. हा वररुची म्हणजे व्याकरणकार वररुची नव्हे.

'वररुचिकृत'^१

उभयाभिसारिका

(नांदी संपल्यावर सूत्रधार येतो.)

कोण ^२ तू माझा, मी तरी तुझी कोण ? हे शठा, माझा पदर सोड. तोंडाकडे काय पाहतोस ? मी का तुझ्यासाठी व्यग्र आहे ? सुभग, हे खरे नाही. हे चंचला, दूर हो. तुझ्या प्रियेच्या दंतक्षतांनी अंकित असे तुझे ओठ मी ओळखते. त्या रुसलेलींचा रुसवा काढ, मी ती नव्हे. त्या मनबाधेची मनधरणी कर ती तुझी. अशा प्रकारची वचने कामपीडित स्त्रिया तुम्हांला प्रणय-कलहात ऐकवोत.

हे तुमच्यासाठी आहे महाराजा ! अरे मी बोलू इच्छित असताना मध्येच हे काय ऐकू येत आहे ? (कान देऊन व कक्षेकडे पाहात) पहा तर काय देखावा आहे !

वसंताच्या आगमनामुळे हिरमुसलेला लोधवृक्ष ^३ 'मित्रकार्या'मुळे ^४ गडबडून गेलेल्या विटासारखा दिसत आहे.

(जातो. विट प्रवेश करतो.)

विट : वा ! काय थाट आहे ! मोहरलेले आंबे आणि कोकिळा, झोके, उंची आसवे, अशोक आणि चंद्र ! मदनाचेही मन विचलित करणारी ही वसंताची चिरपरिचित शोभा.

कामीजन परस्परांच्या चुकांना क्षमा करीत आहेत. सम्राटाच्या आज्ञेप्रमाणे

दूतीचे ^५ संदेश अनिवार्य झाले आहेत. मणी, मोती आणि प्रवाळांनी गुंफलेल्या मेखलांची, रेशमी तलम वस्त्रांची, हार व हरिचंदनाची चव वाढविणारा वसंत वैभवाच्या शिखरावर आहे.

सर्वप्रिय, सर्वांना कामजनक असा हा ऋतू आणि ह्याच वेळी शेठ सागरदत्त यांचा पुत्र कुबेरदत्त व त्याची प्रिया नारायणदत्ता ^६ ह्यांचे बिनसले. कारण काय तर भगवान नारायण विष्णूच्या मंदिरात मदनाराधन या संगीतकाचा रसानुकूल अभिनय चालू होता आणि कुबेरदत्ताने मदनसेनेची प्रशंसा केली.

झाले, नारायणदत्ता जी रुसली ती 'तुझे प्रेमच तिच्यावर आहे' असा बोल लावून, पायधरणी, समजावणीचा अड्डेर करून आपल्या घरी निघून गेली.

कुबेरदत्ताने आपला सेवक सहकारक माझ्याकडे पाठवून विनविले की, "महाराज वैशिकाचल, ^७ आपण ह्या नगरीचे अचल वसंत आहा. माझी दररात्र हजार रात्रींसारखी दीर्घ व कंटाळवाणी झाली आहे. माझ्यावर दया करा आणि आमची जोडी पुन्हा जुळवा." आता कुबेरदत्त म्हणजे माझा मित्र आणि मी म्हणजे मदनाचे दुःख किती दुःसह आहे ह्याचा अनुभवी जाणता. ^८ करणार काय ? सायंकाळ असूनही घराबाहेर पडलो.

घरवाली मोठी शंकेखोर. आता माझे वय झाले इतके तर तिला कळावे, पण तिच्या माथ्यात तिच्या तरुणपणीच्या आठवणीच ^९ तेवढ्या रुतलेल्या आहेत. त्या उगाळून मला अडवू लागली, पण नारायणदत्तेचा राग दूर करण्याची माझी प्रतिज्ञा. त्यामुळे बाहेर पडलोच आणि प्रतिज्ञेची तरी गरज काय ?

आम्रमंजिरीचा मादक गंध आणि सुस्वर कोकिलकूजन रुष्ट सुंदरीचा रुसवा घालवीलच. आणि दानी ^{१०} सुंदर, अनुकूल व यौवनाच्या विभ्रमांनी युक्त असणाऱ्या प्रियकराकडून समजूत पटण्यास उशीरच काय ? (परिक्रमा) अहो, ह्या पाटलीपुत्राची शोभा किती अपूर्व ! स्वच्छ झाडलेले, सुगंधी जलसिंचित, फुलांनी सजलेले हे रस्ते. ही जणू घरासमोरची दुसरी घरेच. तऱ्हेतऱ्हेच्या द्रव्यांनी आणि गिऱ्हाईकांनी गजबजलेली ही दुकाने. रावणाच्या दहा तोंडांनी आपापसांत बोलावे तसे वेदाध्ययन, संगीत आणि धनुष्यांचे टणत्कार ह्यांनी गुणगुणणारे हे भव्य प्रासाद. मेघांच्या गवाक्षांतून कैलासातील अप्सरांनी डोकावून पाहावे, त्याप्रमाणे ह्या प्रासादातून कुतूहलाने पाहणाऱ्या विजेप्रमाणे क्षणभर दिसणाऱ्या प्रमदा.

भव्य गज, देखणे अश्व आणि सुंदर रथ ह्यांवर आरूढ होऊन इकडून तिकडे फिरणारे उमराव व शेट.

अप्सरांच्या चारुतेची टवाळी करणाऱ्या, हसत जाणाऱ्या-येणाऱ्या, तरुणांची नजर चोरणाऱ्या या नखरेल दासी. पाहणाऱ्या सर्वांचे नेत्रभ्रमर दंग होऊन ज्या कमलांचे मधुपान करीत आहेत अशा फुलवा ^{११} केवळ रस्त्यावर दया म्हणून मंथर पाऊले टाकीत विहरत आहेत. फार काय—

निर्भय, प्रसन्न आणि नित्य उत्सवप्रिय असे गुणविख्यात नागरिक मूल्यवान रत्ने, भूषणे यांनी सजून, गंध व माला धारण करून क्रीडामग्न झाले आहेत. म्हणून पाटलीपुत्र हाच स्वर्ग झाला आहे.

(परिक्रमा) ^{१२} अरे, ही पाहा चरणदासीची पुत्री अनंगदत्ता. रतीचा थकवा आणि आळस कायेत भिनलेली, सर्वनेत्रसंजीवनी, मोजून मापून पावले टाकीत ठुमकत येत आहे. हिच्या प्रियकराने मोठ्या निष्ठुरपणे आनंद चाखलेला दिसतो.

नीज भरलेले बावरे डोळे, क्षतयुक्त ओठ, रतीत विस्कटलेली मेखला,— हिचे दर्शनसुद्धा कार्यसिद्धीइतके तृप्त करणारे आहे.

अरे, ही तर मला टाळून चालली. मग हटकलेच पाहिजे. पण नाही. परतली.

प्रणाम विसरलीस पोरी ? काय म्हणतेस, ओळख पटण्यास उशीर झाला; प्रणामाचा स्वीकार करावा ? हरकत नाही. माझा आशीर्वाद घे. “भद्रे, तुला रतिपरायण, रतिचतुर, दानी, आणि स्वतंत्र ^{१३} प्रियकर मिळो.” बरे, एक सांग.

तुझ्यासारख्या वेशलक्ष्मीसह ^{१४} ज्याने एक रात्र काढली, त्याचे जीवन सफल झाले. धन्य तो भाग्यशाली ! मदन तर केवळ त्याचा चाकर झाला.

काय म्हणतेस, महामात्रपुत्र नागदत्ताच्या घरून येत आहेस ? भद्रे, त्याचे वैभव तर आता आख्यायिका झाले. उघडच तू काकूच्या ^{१५} मनाविरुद्ध वागलीस. मान खाली घालून मुरकतेस काय ? हसतेस काय ?

आईच्या लोभीपणाचा अक्वेर करून वेशाचे नियम तोडून तू फक्त रतिसुखाचा विचार करावास, हे बरे नाही आणि सरळ याराच्या घरी जाऊन रंगेल कामोत्सवात हरखून जावे हे तर फारच वाईट.

अग, लाजू नकोस. आणा काय घेतेस ? गणिकांच्या विपरीत असे वागून तू सर्व झुलवांना ^{१६} पायतळी घालतेस. आता तू जा. काकूची समजूत मी काढीन. काय, पुन्हा प्रणाम करतेस ? पुन्हा आशीर्वाद घे.

“जे तुझ्या आश्रयाने सद्गुण झाले, त्या गुणांचे कौतुक कशाला ? सर्वांचे डोळे दिपवणारे यौवन मात्र स्थिर असो.” चला, ती गेली. आपणही जावे. (परिक्रमा)

मागेमागे येणाऱ्या सेविकांची पर्वा न करता वाघापासून दूर पळणाऱ्या हरिणीप्रमाणे चंचल झालेली ही कोण ? अरे, ही तर विष्णुदत्तेची मुलगी माधवसेना. मातेच्या द्रव्यलोभामुळे नावडत्याशी पहूड स्वीकारावा लागतो, ते दुःख दिसतेच आहे.

मुख म्लान आहे पण क्लान्त नाही. वेणीही विस्कटलेली नाही. केसात माळलेली फुले गळलेली नाहीत. स्तनचंदन तसेच आहे, ओठांवर चावे नाहीत. मेखला सुरचित आहे. असंगाचा संग झाल्यामुळे गेलेली त्रस्त रात्र दिसतेच आहे. ही मला न पाहताच जाणार काय ?

पण नाही. परतली. काय म्हणतेस ? तू मला पाहिले नाहीस ? तुझा दोष नाही बाळ. माणूस दुःखाने घाबरला की बुद्धीही बावचळून जाते. माझा आशीर्वाद घे.

“तुझे इष्टजन ^{१७} धनवान असोत. नावडते दरिद्री असोत. मातेच्या लोभीपणामुळे नावडत्याचा सहवास तुला भाग न पडो.”

कुठून येत आहेस पोरी ? काय म्हणतेस, सार्थवाह धनदत्तपुत्र समुद्रदत्ताकडून ? वा !! आनंद आहे. तो तर आजचा कुबेर आहे. दीर्घ उसासे काय सोडतेस, ओठ काय चावतेस, तोंड काय वेळावतेस ? तर मग माझा अंदाजच खरा ठरला.

कसा म्हणतेस ? पोरी, सारी रात्र तू दुःखाच्या शेजेवर, नाटकी रतीत संपविलीस ? रात्रभर उजाडण्याची वाट पाहिलीस ? भावहीन क्रीडेची रात्र. बोलण्याची मिठास नाही. ओठांना उत्सुक आमंत्रण नाही. विनोद ^{१८} नाही. उसासे व जांभयांखेरीज खरे काहीच नाही. मिठीही कातर निसटती आणि अनुराग तर पुसटही नाही. हे सारे उघडच दिसत नाही का ?

वाईट नको वाटू देऊस. रूपाचे काय घेऊन बसलीस ? आपण दिसलेल्या रूपाचे कौतुक करावे हेच शास्त्र आहे. काय म्हणतेस ? माझेही विचार काकूसारखेच आहेत ? अग, तसे नाही. हे सांगण्याचे कारण आहे. आता तू जा. मी तुझ्या घरी येईन, तेव्हा शास्त्र नीट समजावून देईन. अरे, प्रणाम न करता गेली.

उद्विग्न. बिचारी अजून कच्ची आहे. चला, आपणही चलू. (परिक्रमा)

अरे, ही संन्यासिनी विलासकौण्डिनी. नखन्याने ठुमकत येत आहे. हिचे अपरूप लावण्य म्हणजे डोळ्यांना अमृतच. पागल भुंगे मोहरलेले ^{१९} आंबे सोडून हिच्या सुवासिक पदराभोवती गुंजारव करीत आहेत. थोडे हिच्याशी बोलून कान व डोळ्यांचे पारणे फेडू.

देवी भगवती, मी वैशिकाचल आपणास प्रणाम करतो. काय म्हणता ? मला वैशिकाचल नको, वैशेषिकाचलाची ^{२०} गरज आहे ? तुमचे म्हणणे अगदी बरोबर आहे.

विशाल व चंचल डोळे भिरभिरत आहेत. रतिश्रमाने गाल म्लान व तांबूस दिसत आहेत. चालीत आळस, ओठावर मुरका. हे सुभगे, तुझ्या प्रियकराने रति हाच नित्यपदार्थ ^{२१} असल्याचा धडा विवरणपूर्वक शिकविलेला दिसतो.

काय म्हणता ? “पापी कामदासा, तुला जग तुझ्यासारखे दिसत आहे ?” छे ! छे ! सुभगे, धन्य आहेत ते दास, ज्यांना तुझ्या चरणसेवेचे भाग्य मिळाले. वरतनू, ते भाग्य आमच्यासारख्या पाप्यांना कसे मिळणार ?

काय म्हणता ? षट् ^{२२} पदार्थांचे ज्ञान नसणाऱ्याशी संभाषण करण्यास गुरुजींची मनाई आहे ? भगवती, आज्ञा तर योग्य आहे, पण जागा चुकली. कारण हे विशालाक्षी, मी षट् पदार्थांचा जाणता आहे. तुझे शरीर हेच द्रव्य, तुझे रूपादी हेच गुण. तरुणाशी चालू असणारी तुझी गती हेच कर्म. लोक तुझ्याशी समवाय चाहतात. इतरांच्यापेक्षा तुझ्या चवीत भेद आहे. आवडेल त्याचा भोग, नको असेल त्याच्यापासून मोक्ष. दोन्हींत तू चतुर आहेस.

अरे ! हिने फक्त तुच्छ हसूनच प्रत्युत्तर दिले. काय म्हणता ? सांख्यमतानुसार पुरुष ^{२३} निर्गुण, अलेप आणि क्षेत्रज्ञ असतो ? वाहवा ! आपण तर माझे तोंडच बंद केले. बोलता बोलता आपण पुन्हा आतुर झाल्यासारख्या दिसता. आपण गमन ^{२४} करावे. तरुणांच्या रतीत विघ्न नको. मीही चलतो. (परिक्रमा)

अरे, ही चरणदासीची आई रामसेना, वयस्क असूनही अजून नवतरुणीसारखी लचकत येत आहे. तारुण्यात सर्व भोग भोगून आपल्या प्रियकराचे द्रव्य हरण करून, तरुणपणी तरुणांच्या आपापसातील मारठोकीचे कारण बनून कृतकृत्य झालेली ही, हिला पुन्हा विस्मय कशाचा वाटला ?

हाय ! तरुण कामीजनांचे मरणच अशी ही घाटीपार ^{२५} प्रौढा, आता मुलींच्या प्रियकरांचे द्रव्य दोहन करण्यासाठी जात आहे. या वठलेल्या नखऱ्याची थोडी चाचपणी करू या.

कामीजनांच्या महावज्राला नमन असो. हे अल्लडे ! रामसेने ! आपल्या पोरीला गुलाल ^{२६} भरून झाल्यानंतर आता कुणाचे घरटे उजाड करण्यासाठी जात आहेस ?

काय म्हणतेस, माझेच चरित्र मला छळीत आहे ? सोड ही थापेबाजी. नेम कुणावर धरला तेवढे सांग. काय म्हणतेस ? तुझी पोरगी चरणदासी जी धनिकांच्या घरी गेली ती तेथेच राहिली आहे ? तिला संगीतकाच्या निमित्ताने परत आणावयाचे आहे ? अग, तुला खरे सांगू ? ही पोरीची गफलत आहे. कामुकांची सर्वप्रकारे पिळवणूक करणाऱ्या व सार चोखून चोयटी कुशलपणे फेकणाऱ्या चतुर आईची ती लेक आणि ती शास्त्रात इतकी अधू असावी ना ?

एकदा जो गमनभोग्य होता, त्याचा साठा उपसून घ्यावा व सुट्टी ^{२७} सांगावी, हे सोडून रुतून बसली; त्याच्या रितेपणात फसली. अशा पोरीला शास्त्र तरी काय शिकवावे ?

काय म्हणतेस ? मी चरणदासीला उपदेश करू ? ठीक आहे, पण थोडा मित्रकार्यात गुंतलो आहे. ते आटोपून येतो. आता तू जा. (परिक्रमा)

खरोखर वेश्या कधी भरवशाच्या नसतात. ह्या निर्दय आणि लोभी वारांगना, आत्मा जसा शरीर सोडतो, त्याप्रमाणे सार संपल्यावर जुना यार सोडतात; आणि काकू, या संकटावर औषध नाही; गणिकारूपी शस्त्र वापरण्यात कुशल असणाऱ्या ह्या घाटीपार मातांचा ईश्वर सत्यानाश करो.

अरे, आले. न टळणारे संकट अकल्पित आले. ही राजमार्गातील ^{२८} कलहिनी नावाची सुकुमारिका, नपुसका इकडे कोठे येत आहे ? चला, तोंडावर उपरणे घेऊन झटका. पण हाय ! ही माझ्याकडे येत आहे. काय होणार माझे ? बापा यमराजा, तुला डुलकी आली काय ?

काय म्हणतेस, सुकुमारिके ? प्रणाम करतेस ? पोरी, अविधवा व बहुपुत्रा हो.

भुवयांचा नाच, डोळ्यांचे फडफडणे, ओठांचे मुरडणे, हातवारे आणि लचकणे. अरे ! स्त्रिया तर तुझ्या फार मागे पडल्या. अग, ही तुझी विखुरलेली

मेखला दोन्ही मांड्यांवर सारखी झुलते आहे. सांग अशी अर्धपोटी तू कोणत्या ताटावरून उठलीस ?

काय म्हणतेस ? राजशालक रामसेनाच्या घरून येते आहेस ? भाग्यवान आहेस बेटा. पण सुभगे, चक्रवाकांची जोडी कशी फुटली ? काय म्हणतेस ? गणिकादासी राजलतिका हिच्या नटव्या हसण्यात आणि ललित कटाक्षांत रामसेन सापडला, त्याचे शरीर शहारले व त्याने हसून त्या लोचटीला अनुमती दाखविली ? मूर्ख बेटा ! मग तुझा राग अगदी वाजवी आहे. काय म्हणतेस ? पाया पडला तरी तू त्याला क्षमा केली नाहीस ? त्याने सक्तीने उचलून तुला पलंगावर ठेवले तरी तू रुसवा सोडला नाहीस ? आणि मग तापलेला तो तुला तशीच होरपळत ठेवून जो त्या दासीकडे गेला, तो बरेच दिवस झाले तरी अजून परतला नाही ? अरेरे ! वाईट झाले.

आलिंगनात जेथे स्तनांची बाधा नाही, प्रेमाला अडथळा आणणारा ऋतुकाल नाही, यौवनघात करणारा गर्भ नाही, अशी तुझ्यासारखी गुणवती रामसेनाने सोडली ? हर हर ! हे तर रतीच्या उत्सवातून निवृत्त होण्यासारखे झाले. असो. मानिनी, तू आता घरी जा. मी मित्रकार्य आटोपून येतो व तुझे मीलन घडवितो. बहिणीच्या वैभवाने माजलेल्या रामसेनाला मी पुन्हा तुझ्या पायांवर डोके ठेवण्यास आणीन. (परिक्रमा)

चला, मोठ्या कष्टाने ह्या नमुनेदार स्त्रीच्या हातून सुटका तर झाली. अरे, हा कोण ? तू सार्थवाह पथिकाचा पुत्र धनमित्रच ना ? फार दिवसांनी भेटलास बाबा. सेवक-याचकांचा दरिद्रतारूपी अंधार दूर करणारा, युवतींचे हृदय फुलविणारा, पाटलीपुत्राच्या आकाशातील तू चंद्र. कोणत्या संकटात सापडलास ? तुला देशान्तरीच्या चोरांनी लुटले तर नाही ? राजाचा कोप तर तुझ्यावर झाला नाही ? एका डोळेझापीत कुबेराचे सर्वस्व हरण करणारा तू जुव्यात तर फसला नाहीस ? अरे काय हे ? वाढलेले केस व नखे, मळलेले शरीर आणि कपडे, उतरलेला चेहरा, कोण्या दिव्य ऋषी-मुनीच्या शापात दग्ध झाल्यासारखा का दिसतोस ? काय म्हणतोस, रामसेनेची पुत्री रतिसेना हिच्याविषयी तुझ्या मनात गाढ प्रेम निर्माण झाले आणि तिचेही तसेच गाढ प्रेम तुझ्या ठिकाणी आहे ? बरे, मग अडचण कोणती ? आपल्या लोभी आईचा लोभ अव्हेरूनही रतिसेना आपणास चिकटून राहिल ही तुझी खात्री होती, म्हणून मित्र निवारण करित असताही तुझे

सर्व धन तू रतिसेनेकडे नेऊन ठेवलेस आणि तिने स्नानाचे निमित्त करून साडी नेसवून तुला अशोकवनातील पुष्करणीवर नेऊन सोडले ?

बरे मग ? तेथील रक्षकांनी चोरवाटेने तुझी सुटका केली ? ज्या नगरीत आपण वैभवाने मिरवलो, तिथे दीर्घ दारिद्र्य कसे घालवावे या चिंतेत आहेस व म्हणूनच वनात जातोस ? फार वाईट बाबा, अति वाईट. अतिलोभ हा वेश्यांचा स्वभाव असतो. सर्पविष उतरविणे महाऔषधींना शक्य असते. जंगली हत्तींच्या विळख्यातून, फार काय मगरीच्या दाढेतूनही कधीकधी माणूस सुटतो, पण ह्या वेश्यारूपी वडवानलातून जिवंत सुटणेच कठीण. मित्रा, मला कडकडून भेट. तू जिवंत सुटलास हेच फार झाले.

बरे ! मला हे सांग, तुझ्या दुःखाचे मूळ कोण ? आई की लेकर ? काय म्हणतोस, ती थेरडीच कुटिल आहे आणि रतिसेनेचे तुझ्यावर प्रेम आहे ? ठीक, ठीक. रतिसेनेची व तुझी भेट करून देऊ ? तिच्याशिवाय जगणे कठीण ? ठीक, ठीक. अरे, रडू नकोस. पूस ते डोळे. आता तू जा. मी नंतर तुझा प्रश्न सोडवतो.

काय लबाड आणि धूर्त पहा ह्या वेश्या ! दुष्ट राजे ज्याप्रमाणे सारे काही मंत्र्यांच्या अंगावर ढकलून मोकळे होतात, तशा या आईवर दोष लादून मोकळ्या. आणि हा लुच्च्यांचा गुरू. तपस्वी ^{२९} झाला तरी 'प्रेम आहे' म्हणून रडतो.

(परिक्रमा) वसंतवनातील कोकिलेप्रमाणे कोण मला बोलवीत आहे ? अरे, ही प्रियंगुसेना ! थांब, थांब, आलोच. काय, प्रणाम करतेस ? पोरी, माझा आशीर्वाद घे.

“आपल्या प्रियकराला मृदू लत्ताप्रहाराने रतिशय्येवर दूर ढकलणारी तू त्याच्या अनावर आसक्तीत तुला घडी पडो. आपल्या पुष्ट जघनाने सुखी हो.”

पोरी, तुझ्या या थकलेल्या मांड्यांना सुगंधी तेलाची मालिश कुणी केली ? हे भद्रमुखी, अनलंकृत राजहत्तिणीसारखी शोभिवंत तू हे तुझे स्वाभाविक रूप ज्याने पाहिले नाही, तो ठकला असेच म्हटले पाहिजे.

मोत्यांनी भूषविलेली, नखक्षतांनी मढविलेली, अंगरागाची उटी चर्चिलेली, बावऱ्या डोळ्यांची तू तलम वस्त्राखाली यौवनाच्या उबेने पुष्ट झालेले स्तन धारण करणारी तू तुला पाहून तर मदनाचे मन बिथरून जाईल.

काय म्हणतेस ? माझे बोलणे कानाला गोड वाटले ? अरे, ही खुषामत सोड

आणि न लाजता मला हाक का दिलीस हे तर सांग.

काय म्हणतेस ? भगवान अप्रतिहशासन पाटलीपुत्र सम्राटांच्या प्रासादात, पुरंदरविजय संगीतकाचा रसाभिनयासह प्रयोग होणार आहे व त्यात भूमिका करण्यासाठी देवदत्तेसह तुलाही निमंत्रण व इसार ^{३०} मिळाला आहे ? आणि तुझ्या या प्रगतीचे मी कारण आहे ? असे म्हणू नकोस. शरीराच्या रोमारोमातून जिथे चांदणे ओसंडते आहे, त्या पौर्णिमेच्या शोधासाठी दिवा लागत नसतो.

बलवंतांना इतर कुणाच्या आधाराची गरजच काय ? तुझ्या प्रगतीचे कारण तूच आहेस. म्हणून तर लुब्ध रामसेन माझ्या पुढे-पुढे करतो.

भुवया वेळावीत प्रसन्न प्रियंगुसेना लाजलेले गाल लपवण्यासाठी तोंड फिरवून हसते आहे. चला, रामसेनेला सेवेचे फळ मिळाले. काय मूर्ख आहे पहा देवदत्ता ! हिच्याशी स्पर्धा करू पाहते. रूपयौवनाची संपत्ती, चार ^{३१} प्रकारच्या अभिनयाच्या अभिनयाची सिद्धी. बत्तीस हस्तप्रकार, अठ्ठावीस प्रकारची दृष्टी, सहा स्थाने, तीन गीते, आठ रस आणि नृतांग व लय, सारेच हिच्या आश्रयाने शोभिवंत झाले आहे. ह्या वेशात तर ही देव, असुर आणि ऋषी कुणाचेही मन चोरील. हे सुभगे, तुला नृत्याची गरजच काय ? कोणत्याही सामन्यात जय मिळविण्यासाठी तुझे केवळ लीलालास्य पुरे आहे.

(परिक्रमा) अरे, ही कोण ? नारायणदत्तेची दासी कमकलता. आपल्या पुष्ट स्तनांना गंधचूर्ण लावून, बुचड्यावर फुले माळून, हसत, ठुमकत इकडे येत आहे. काय म्हणतेस ? प्रणाम करतेस ? बाळे, सजणाची जिवलग हो. तुझ्या पदन्यासाची कृपा रस्त्यावर काय म्हणून ?

काय म्हणतेस ? असाच लोभ असावा ? सोड या फालतू अवान्तर बाबी. मला सांग, चक्रवाकाची जोडी फुटली कशी ?

काय म्हणतेस ? विरहतप्त नारायणदत्ता स्नान, भोजन, अलंकाराचा त्याग करून अशोकवनात अशोकवृक्षाखाली एक शिलातलावर बसली होती ? नवचंद्रमंडळ, भ्रमर गुंजारव आणि वसंतपुष्पांच्या मादक गंधाने कठोर झालेला दक्षिण वायू ह्यांनी संतप्त अशा त्या आज्जुकेला सखीजन सांत्वना देत होत्या ?

तेव्हा समोरून कुणी तरी व्यक्ती कामपीडित काकली ^{३२} स्वरात वक्तृ आणि अपवक्तृ छंदात गीत गात बाजूने गेली. ते गीत असे— 'जो प्रियेसह वसंतात क्रीडा करीत नाही त्याचे रूपयौवन व वैभव फोल आहे.'

‘स्वच्छ चंद्र पाहून आणि कोकिळकूजन ऐकूनही जी प्रियकराची मनधरणी करीत नाही तिचे जीवन व्यर्थ आहे.’

त्या गीताने मन शिथिल झालेल्या तुझ्या स्वामिनीने प्रियकराला संदेश पाठविला आणि त्याच्या आगमनाची वाट न पाहता स्वतःच भेटीसाठी निघाली आणि वसंताच्या फुसलावणीने अधीर होऊन स्वामीही तिकडून निघाले तो त्यांची भेट वीणाचार्य विश्वावसुदत्त ह्यांच्या दारासमोर झाली ?

त्या बिनसलेल्या जोडप्याला वीणाचार्यांनी घरात बोलावले ? सकाळी आज्ञुका ^{३३} म्हणाली, “सखे जा, महाराज वैशिकाचलाला बोलावून आण.” तेव्हा चलावे महाराज.

छान ! छान ! कनकलते, तू मोठी शुभवार्ता दिलीस. तुझे यौवन स्थिर असो. प्रियकराची प्रियतमा हो. तुला सतत इच्छित भोग प्राप्त होवोत. तू पुढे हो. (परिक्रमा) चला, घरात घुसू.

अरे, घाबरू नका. जोडी पक्की व स्थिर असो. वसंतऋतूने तुमचा पुन्हा संयोग केला. तसा हा ऋतू सर्वांचा संयोग करो. अहो, या वसंताने मलाही ठकविले. आता मला काय काम उरले ? माझ्या साह्याविनाच तुम्ही एकत्र आलात.

आणि ह्यात वसंताचा तरी काय दोष ? सुंदर उद्याने, चांदण्या रात्री, सुस्वर वीणा, दूती, गोष्टी, कुतूहलाने भरलेले संवाद हे सारे असले तरी बिनसलेल्यांचे जुळतेच असे नाही. परस्परांचे खरेखुरे गुण, त्यांची ओळख पटली म्हणजे निर्माण होणारे उत्कट प्रेम हेच मीलनाचे खरे कारण.

काय म्हणतेस ? नारायणदत्ते, तुमची प्रीतीच मी प्रयत्नपूर्वक निर्माण केलेली आहे ? म्हणून मीच या संयोगाला कारण आहे ?

असो. रतीच्या तान्हेल्या जोडप्याशी फार वेळ गप्पा मारणे बरे नाही. सारे पाटलीपुत्र या वेळी ज्या सौख्याचा अनुभव घेत आहे, त्याचे वर्णन कामीजनांचेही केवळ शब्द कसे करू शकतील ?

फुललेल्या कमळांनी फुललेला, मधुर मादक बोल बोलणारा आणि पाझरत्या चारुतेने भरलेला प्रियेचा चेहरा पाहून जसा तू उल्हसित आहेस त्याचप्रमाणे—

धान्यांनी फुललेली, मेरू आणि विंध्य हे पुष्ट स्तन धारण करणारी, समुद्र

हीच मेखला मिरवणारी गुणवती पृथ्वी, ह्या सहवासात नरेन्द्रही सुखी होवो.
(विट जातो.)

टीपा :

१. हा वररुची गुप्तकालीन आहे. प्रियकर-प्रेयसी दोघेही एकमेकांस भेटण्यास निघाले, हा भाणाच्या नावाचा अर्थ.
२. प्रेयसीने ईर्ष्यावश कलह करावा हे भाग्याचे लक्षण असा संकेत आहे. भाणात नेहमी गणिका ही प्रेयसी असते.
३. लोध्रवृक्ष हेमंतात बहरतो.
४. हे मित्रकार्य म्हणजे गणिका गाठून देणे.
५. गणिका दूतीकडून निरोप पाठवून मीलनाचे संकेत ठरवीत.
६. गणिकांची नावे नेहमी दत्ता, सेना अशी असतात. आपण व्यापाऱ्यांच्या, सरदारांच्या कन्या आहो असा भाव नावामुळे सुचविला जातो.
७. गणिकांच्या वस्तीत अचलपणे राहिलेला, तेथे स्थिर झालेला असा नावाचा अर्थ आहे.
८. विट हे विलासी जीवनात मुरलेले असतात.
९. विटाच्या बाहेरख्यालीपणाच्या.
१०. गणिकांना खूप पैसे देणारा.
११. वयात आलेल्या, पण अजून धंद्याला न लागलेल्यांना दारिका म्हणतात. लोकभाषेत त्यांना फुलवा व व्यवसाय सुरू झाला की झुलवा म्हणतात.
१२. संस्कृत नाटकाला स्थलैक्याचे बंधन नसते. परिक्रमा म्हणजे स्थळ बदलले हा नाट्य-संकेत.
१३. इतर गणिकांशी संबंध नसलेला. पत्नी गणतीत नसते; कारण ती प्रासादात अडकलेली.
१४. गणिकावस्तीचे वैभव.
१५. व्यवहार ठरविणाऱ्या कुट्टिनी. ह्या गणिकेची आई, मावशी अगर पालक असत. आपण प्रेमाच्या भुकेल्या, पण आई मोठी लोभी. तिची आज्ञा तर पाळणे भाग असा अभिनय गणिका करीत. मराठी लोकभाषेत काकू.
१६. झुलवा-व्यवसायातील गणिका.
१७. आवडते हेच धनवान असले की व्यवहाराचा रस्ता मोकळा झाला.
१८. म्हणजे मनोरंजन नाही. हसणे म्हणजे विनोद नव्हे.
१९. गणिका हा ध्वनी.
२०. मला गणिकावस्तीत स्थिर असणारा नको; कणादमुनीच्या वैशेषिक शास्त्राचा ज्ञाता हवा. कारण मी कणादानुयायी आहे असा अर्थ.

२१. कणाद नित्यपदार्थवादी तत्त्वज्ञ आहे.
२२. द्रव्य, गुण, कर्म, समवाय, भेद, विशेष हे पदार्थ कणाद मानतात. ते मोक्षवादी व योगशास्त्राचे उपासक आहेत.
२३. बाईला रजोगुण (विटाळ) असतो. तिला लेप होतो. पुरुषाला काय? फक्त शेत जाणणारा तो असतो असा फटकारा.
२४. गमन शब्द द्रव्यर्थी आहे.
२५. विटाळ गेलेली. लोकभाषेतील शब्द.
२६. गुलाल भरणे- धंद्याला लावणे. लोकभाषा.
२७. त्याग करणे- लोकभाषेतील शब्द.
२८. पत्नी ही गल्लीबोळ, गणिका हा राजमार्ग. त्या रस्त्यावर जाणाऱ्यांशी भांडणारी.
२९. लुबाडला गेल्यामुळे भिकारी झाला.
३०. मूळ शब्द 'पणित' असा आहे. अगाऊ रक्कम हा अर्थ.
३१. ह्या साऱ्यांचा तपशील भरतनाट्यशास्त्रात आहे.
३२. निषाद आणि षड्ज ह्यांमधील स्वर.
३३. चाकर गणिकेला आज्जुका म्हणत.

*

चतुर्भाणी बावन्नखणी

भरत नाट्यशास्त्राचा माझा अभ्यास अधूनमधून चालू असतो. हा अभ्यास करताना एक दिवस अनपेक्षितपणे एक गोष्ट माझ्या ध्यानी आली. यापूर्वी इतर कोणाच्या ध्यानी ती आली नसेल असे नाही, पण जर ती आली असेल तर त्यावर कुणी लिहिले नाही. नाट्यछटाकार दिवाकर हे माझे आवडते लेखक आहेत. दिवाकरांची नाट्यछटा ही मराठी सारस्वताचे एक भूषण आहे. ही दिवाकरांनी हाताळलेली नाट्यछटा एक नाट्यप्रकार म्हणून संस्कृतमधील 'भाण' या नाट्यप्रकाराशी मिळती-जुळती आहे. दिवाकरांना या घटनेची जाण दिसत नाही. आपण हाताळीत असलेल्या नाट्यप्रकाराचा भारतीय परंपरेत एक इतिहास आहे याची जाणीव दिवाकरांना असणे अपेक्षितच नाही, पण जर अशी जाणीव त्यांना झाली असती तर केवळ साहित्य म्हणून, एक वाङ्मयप्रकार म्हणून दिवाकरांनी जी नाट्यछटा हाताळली ती, प्रयोगक्षम नाट्यप्रकार म्हणून त्यांनी हाताळली असती. मला असे वाटते की, जर ही घटना घडली असती तर आज आहे त्यापेक्षा दिवाकरांची नाट्यछटा अधिक वैचित्र्यपूर्ण व समृद्ध झाली असती. हा माझ्या ध्यानी आलेला मुद्दा इ. स. १९७१ साली एका लेखात मी मांडलेला आहे त्याच वेळी मी 'उभयाभिसारिका' या भाणाचा अनुवादही प्रकाशित केलेला आहे.

आनंद साधले यांचा अनुवाद

ललित वाङ्मय लिहिण्याची सवय नसणाऱ्या माझ्यासारख्या रुक्ष लेखकाने केलेला अनुवाद आणि ती सवय असणाऱ्या साधले यांच्यासारख्या अनुवादात खुलणाऱ्या लेखकाने, केलेला अनुवाद दोन्हीही आता वाचकांसमोर आहेत.

माझा दहा वर्षे शिळा असणारा अनुवाद 'पायवाट' या संग्रहात आहे. साधले यांचा अनुवाद या संग्रहात आहे. संस्कृत काव्य-नाटकांचा मराठी सैल भावानुवाद करण्याच्या उद्योगात माझे मित्र आनंद साधले गेली कित्येक वर्षे आहेत. साधले यांनी त्यांचा स्वतःचा वाचकवर्ग निर्माण केलेला आहे. गेली दहा वर्षे मी मधूनमधून भाषांच्या मराठी अनुवादाची साधल्यांना आठवण देत होतो. शेवटी हा सैल भावानुवाद प्रकाशित होत आहे. साधले यांची शृंगारानुकूल वृत्ती व रसाळ भाषाशैली दोन्हींचेही नमुने वाचकांना या अनुवादात सापडतील.

एकपात्री प्रयोग

दिवाकरांची नाट्यछटा हा एकपात्री प्रयोग आहे. समोर नाट्यांतर्गत एकच व्यक्ती असते. प्राचीन संस्कृत परंपरेप्रमाणे ही एक प्रकृतिरचना आहे. इतर पात्रे गृहित धरावयाची. अलीकडे सुहासिनी मुळगावकर, पु. ल. देशपांडे आणि रंगनाथ कुलकर्णी, लक्ष्मण देशपांडे इ. मंडळींनी एकपात्री प्रयोगांना एक मान्यता व आकर्षण प्राप्त करून दिलेले आहे. आता एकपात्री नाट्यप्रयोग आपल्या अंगवळणी पडला आहे. पंचवीस वर्षांपूर्वी ही अवस्था नव्हती. एकपात्री प्रयोगांना असणारे नाट्यमूल्य, त्यांची रंजकता, त्यांचे प्रयोगमूल्य आपण विसरूनच गेलो होतो. इ. स.च्या सतराव्या शतकानंतर जवळ असणाऱ्या अनेक बाबींच्या आठवणी आपण विसरलो. अनेक भरजरी पैठण्या आणि मखमलीची ठाणे आपण विसरलो. त्यांपैकी एक भाण होय.

शृंगारहाट

विसाव्या शतकातील मराठी वाचकांना तर भाषांच्या बाबतीत पुष्कळच बाबी नव्याने सांगणे भाग आहे. त्याविना भाषांचे अनुवादही समोर असले तरी सगळेच त्यामुळे चटकन कळेल असे नाही. म्हणून अगदी प्राथमिक अशा काही बाबी इथे नोंदविण्याचा माझा विचार आहे. अर्थातच या नोंदी विद्वान अभ्यासकांच्यासाठी नाहीत. त्यांनी 'शृंगारहाट' हा आपल्या अभ्यासाचा आरंभ मानला पाहिजे. माझा प्रयत्न सर्वसामान्य रसिकांच्यासाठी आहे.

नाटकाचे दहा प्रकार

भारतीय साहित्यशास्त्राच्या सर्व अभ्यासकांना प्राचीन काळापासून नाटकाचे

दहा प्रकार मानण्यात येत हे माहीतच होते. दशरूपक प्रकार, त्यांची नावे आणि वैशिष्ट्ये यांचा परिचय सर्वांना होता, पण इंग्रजी अमदानीत संस्कृत ललित साहित्याचा जो अभ्यास सुरू झाला त्यात काव्य आणि नाटके यांनीच सर्वांचे लक्ष वेधून घेतले. मृच्छकटिकाकडेसुद्धा सर्वांनी प्रायः नाटक म्हणूनच पाहिले. या वाङ्मयाच्या वैभवशाली दर्शनामुळे इतर वाङ्मयाकडे थोडेसे दुर्लक्षच झाले. प्रथमतः जे भाण क्रमाक्रमाने उपलब्ध झाले त्यांची संख्या ११ च्या आसपास आहे. हे उत्तरकाळातील भाण मानले जातात. यांपैकी एक तेराव्या शतकातील, एक चौदाव्या शतकातील आणि इतर त्याही नंतरचे म्हणजे सतराव्या शतकापर्यंतचे आहेत. या उत्तरकालीन भाणांचेही प्रयोग झाले, पण यांना फारशी लोकप्रियता अगर मान्यता मिळालेली दिसत नाही.

इ. स. १००० नंतर संस्कृत वाङ्मयाचा प्रचंड वेगाने ऱ्हास होतो. देशी भाषांच्यामधील वाङ्मय वैभवाने बहरू लागले. भक्तिमार्गही नवीन फुलोरा आल्याप्रमाणे डौलात दिसत होता. या कालखंडात शेजारी संस्कृतमध्ये जे भाण लिहिले गेले त्यांचे स्वरूप सांकेतिक आणि थोडे उत्तान असेच होते. वाङ्मय म्हणून हे भाण बरेच सामान्य दर्जाचे आहे. सामान्य प्रतीच्या या वाङ्मयाचे फारसे कौतुक कुणाला न वाटले तर ते स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. या उत्तरकालीन भाणांमध्ये विट स्वतःची कहाणी सांगत असतो. ही कहाणीसुद्धा सांकेतिकच असते.

एम. रामकृष्ण

विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात एम. रामकृष्ण कवी या नावाचे एक विलक्षण संस्कृत वाङ्मयाचे संशोधक होऊन गेले. लुप्त असणारे अनेक महत्त्वाचे संस्कृत ग्रंथ या कवींच्या हाती लागत गेले. विवेचक विद्वान म्हणून कवींची फारशी ख्याती नाही, पण सर्व भारतीय संस्कृतीच्या अभ्यासकांनी कायम त्यांच्या ऋणात राहावे, असे कार्य त्यांनी केले. भरत नाट्यशास्त्राची प्रसिद्धी अभिनवभारती टीका रामकृष्ण कवींनीच उजेडात आणली. त्यांनीच प्राचीन चार भाण उजेडात आणले व चतुर्भाणी या नावाने प्रकाशित केले. वेगवेगळ्या लेखकांनी लिहिलेले हे चार भाण. प्रत्येकाची नावे निराळी. चतुर्भाणी हे त्यांना एकत्र करणाऱ्या संकलनकाराने दिलेले नाव. कवीने हे मूल्यवान धन इ. स. १९२२ साली उजेडात आणले आणि

सर्वांच्यावर एक उपकाराचे ओझे लादले. भाणाचे सर्व अभ्यासक रामकृष्ण कवींचे कर्जदार आहेत.

चार भाणांचा अभ्यास

या चारही भाणांचा अतिशय रेखीव आणि मर्मग्राही असा अभ्यास कै. डॉ. वासुदेवशरण अग्रवाल व डॉ. मोतीचंद्र यांनी 'शृंगारहाट' ह्या हिंदी ग्रंथांच्या रूपाने समोर ठेवलेला आहे. हा ग्रंथ इ. स. १९६० सालचा आहे. वासुदेवशरण अग्रवाल यांची विवेचक प्रस्तावना आणि डॉ. मोतीचंद्रांचा खास बनारसी ढंगाच्या हिंदीतील अनुवाद व टीपा हे या ग्रंथाचे वैशिष्ट्य आहे. सामान्य वाचकांनी आनंद साधले यांच्या भावानुवादावर तृप्त व्हावे पण खोलात शिरण्याची जिज्ञासा असणाऱ्यांनी शृंगारहाटाकडे वळावे. ह्या ग्रंथात रमणाऱ्यांना हा अनुवाद थोडा मचूळ वाटणारच. डॉ. मोतीचंद्र यांची बरोबरी साधले यांना करता येणार नाही असे म्हटल्यामुळे साधले हेही रागावणार नाहीत. प्राचीन भारतीय संस्कृतीच्या अभ्यासकांत डॉ. प. कृ. गोड, डॉ. मोतीचंद्र आणि डॉ. अग्रवाल हे आपापल्या गटातील दिग्गज आहेत. वाङ्मयाचा सांस्कृतिक अभ्यास कसा करावा! याचे जे आदर्श वासुदेवशरण अग्रवाल यांनी आपल्या समोर ठेवलेले आहेत ते खरोखरच थक्क करणारे आहेत. मराठीत या तोलामोलाची वाङ्मयाचा सांस्कृतिक अभ्यास करणारी ग्रंथसंपदा नाही. मराठीचा वृथा अभिमान बाजूला ठेवून हे आपण मान्य केले पाहिजे. ज्ञानाच्या क्षेत्रांत खोटे अभिमान उपयोगी ठरणारे नाहीत.

कवींनी उजेडात आणलेले हे चारही भाण इ. स. च्या पाचव्या शतकाच्या अखेरीस लिहिले गेलेले आहेत. डॉ. थॉमस यांनी या भाणांचा काळ इ. स. चे सातवे शतक असा ठरविलेला आहे. इ. स. चे सातवे शतक म्हटले तरी तो काळ संस्कृत काव्यनाटकांच्या वैभवाचाच काळ आहे. कनोजच्या वैभवाचा, बाणभट्ट आणि श्री हर्षाचा असा हा काळ भवभूतीच्या पूर्वीचा असा हा काळ आहे, पण भाणांच्यामधील वैभवशाली नगरे पाटलीपुत्र व उज्जैन आहेत. मला डॉ. थॉमस यांच्यापेक्षा कै. अग्रवाल यांची भूमिकाच पुराव्याशी अधिक सुसंगत वाटते. मलाही असे वाटते की, हे भाण गुप्तकाळातील आहेत. विक्रमादित्याच्या नंतर, पण नजीकच्या काळात गुप्त साम्राज्य वैभवात असताना, संस्कृत वाङ्मयाच्या

वैभवकाळात लिहिले गेलेले असे हे भाण आहेत. वैभवशाली संस्कृत काव्य नाटकांच्या मध्ये जो भाषेचा जिवंतपणा दिसतो त्या गटात आपल्या स्वतंत्र तेजाने दीप्तिमान झालेली अशी भाणांची संस्कृती आहे. हे चार भाण प्राचीन भाण म्हणून ओळखले जातात. ह्या प्राचीन भाणांमध्ये विट प्रायः इतरांची कहाणी सांगताना दिसतात.

भाण- कालचर्चा

भाण हा अतिशय प्राचीन व मान्यताप्राप्त असा नाट्यप्रकार आहे. भरताचे नाट्यशास्त्र केव्हा निर्माण झाले याबाबत विद्वानांच्यामध्ये मतभेद आहेत. बहुसंख्य विद्वान पॉन रेनॉऊला अनुसरून इ. स. पू. २०० ते इ. स. २०० हा नाट्यशास्त्राचा काळ मानतात. मी इ. स. चे तिसरे शतक हा काळ नाट्यशास्त्राच्या बाबत अधिक प्रशस्त मानतो, पण इ. स. चे तिसरे शतक म्हटले तरीसुद्धा उपलब्ध प्राचीन भाणांच्यापेक्षा आपण दोनशे वर्षे मागे व गुप्त साम्राज्याच्या उदयापूर्वीच्या काळात वावरतो आहो आणि नाट्यशास्त्रात संग्रहित झालेली माहितीसुद्धा परंपरेने संग्रहित झालेली आहे. नाट्यशास्त्रात जेवढे नाट्यप्रकार उल्लेखिलेले आहेत तेवढेच त्या काळी उपलब्ध नव्हते. नाट्यशास्त्राने नोंद न घेतलेले पण त्या काळी उपलब्ध असणारे नाट्यप्रकार इतर पुराव्यांच्या आधारे नोंदविता येतात. 'सट्टक' हा असा प्राचीन नाट्यप्रकार आहे. काही नाट्यप्रकार उपरूपक प्रकार म्हणून पुढच्या मंडळींनी नोंदविले, पण ते प्रकार आहेत मात्र प्राचीन. भरताचे नाट्यशास्त्र नाटकांचे दहा प्रकार नोंदविते. याचा अर्थ हे दहा प्रकारच त्या काळी उपलब्ध होते असा करावयाचा नाही. दहा नाटकप्रकार इ. स. च्या दुसऱ्या-तिसऱ्या शतकात प्रतिष्ठित व शास्त्रमान्य होते, असा याचा अर्थ आहे. भाण जर नाट्यशास्त्रात प्रतिष्ठित असतील तर इ. स.च्या आरंभापासून भाण हा नाट्यप्रकार अस्तित्वात आहे असे म्हणण्यास हरकत नसावी.

उपलब्ध भाण

सुमारे दोन हजार वर्षांची भाणांची ही परंपरा आहे. नाट्यशास्त्राच्या विसाव्या अध्यायात दहा रूपकप्रकारांचे वर्णन आलेले आहे. या अध्यायात तीन श्लोकांत भाणांचे वर्णन येते. नाट्यशास्त्राने असे म्हटले आहे की भाण दोन प्रकारचे असतात. स्वतःचे वर्णन करणारे, स्वतःची कहाणी सांगणारे भाण हा एक

प्रकार. या प्रकारातील नाट्यशास्त्रापूर्वीचे अगर नंतरच्या वैभवकाळातले सर्व भाण आज लुप्त आहेत. या गटातील उपलब्ध भाण सर्व उत्तर कालातले आणि सामान्य दर्जाचे आहेत, ही एक फार मोठी हानी मानली पाहिजे. भाणांचा दुसरा प्रकार हा की ज्यात इतरांची कहाणी सांगितली जाते. या दुसऱ्या प्रकारात मोडणारे भाण इ. स.च्या पहिल्या आठशे वर्षांत लिहिले गेले असतील. त्यांपैकी निदान शंभर भाण तरी अव्वल दर्जाचे असतील. शतकाला बारा-तेरा कलाकृती श्रेष्ठ दर्जाच्या असाव्यात, हे काही अतिशयोक्तीचे गणित नव्हे; पण आज या प्राचीन भाणांच्यापैकी फक्त चार उपलब्ध आहेत. ज्या भाणांनी या वाङ्मयप्रकाराला प्रथम प्रतिष्ठा मिळवून दिली व ज्या कलाकृतींच्यामुळे हा नाट्यप्रकार शास्त्राने मान्यता द्यावी इतका वजनदार ठरला त्या लुप्त आहेत. उपलब्ध भाण नाट्यशास्त्रानंतरचे आहेत. घोर हानीतून एवढे तरी हाती उरले हेच आपले भाग्य म्हणावयाचे. एखादा धर्मपिसाट नालंदा विद्यापीठ जाळतो व लाखो ग्रंथ नष्ट होतात, हे खरे आहे; पण शेकडो वर्षांची सर्वांचीच अनास्था ज्या लाखो ग्रंथांची माती करते त्या हानीचा दोष आपणच आपल्या माथ्यावर घेतला पाहिजे.

धूर्त विट संवाद

नाट्यशास्त्राने भाणांचे वर्णन करताना त्यात एक प्रकृती असते ती धूर्त अगर विट असते असा उल्लेख केलेला आहे. प्राचीन व अर्वाचीन भाणांच्यामध्ये रंगभूमीवर असणारी व्यक्ती विट हीच आहे. सामान्य व्यवहारात धूर्त याचा अर्थ वेगळा होतो; पण या संदर्भात धूर्त हा विटाचा पर्यायच मानला पाहिजे. याच संग्रहातील 'चांदणी चौकातली ती चांगली' या नावाने ज्या भाणाचा अनुवाद आहे तो या दृष्टीने पाहण्याजोगा आहे. मुळात या भाणाचे नाव 'धूर्त विट संवाद' आहे. या भाणातील विश्वलक हा धूर्त म्हणायचा, पण या धूर्ताचे वर्णन जर नीट वाचले तर तेही एका विटाचेच वर्णन आहे हे चटकन पटेल. म्हणून भाणांच्या संदर्भात विट व धूर्त हे दोन्ही परस्परपर्याय मानले पाहिजेत. सर्व भाण एकांकी आहेत. रंगभूमीवर एकच व्यक्ती असणार. या व्यक्तीने बहुचेष्टा व अनेक अभिनय केले तरी त्याला मर्यादा आहेत.

भाणांचे बहुतेक प्रयोग तासाभरात आटोपणारे आहेत. आधुनिक काळात

आपण असे मानतो की प्रत्येक प्रवेश हा एका स्थळाला बांधलेला आहे. एका प्रवेशाचे एक स्थळ आणि एकप्रवेशी अंक असेल तर मग प्रवेश एक म्हणून सर्व अंकाचे स्थळ एक माणसे जातात-येतात, स्थळ बदलत नाही. प्राचीन भारतीय रंगभूमी अशी नाही. प्राचीन भारतीय रंगभूमीचा एक संकेत असा की, नटाने परिक्रमा करावयाची, म्हणजे फिरावयाचे. परिक्रमेने स्थळ बदलते. 'हे माझे घर, चला, आता बाजारात जाऊ' असे म्हणून रंगभूमीवर फिरायचे. 'हा पहा आला बाजार' असे म्हटले की बाजार आला. यामुळे भाण ही एक प्रकृती आहे, एकांकिका आहे, पण स्थळ क्रमाने बदलत जाते. एका स्थळी नाटकीय व्यक्ती उभ्या करायच्या आणि नाना निमित्ते निर्माण करून इतर व्यक्तींना या स्थळी आणायचे, यापेक्षा रंगभूमीवरील स्थळच क्रमाने बदलावयाचे ही पद्धत अशा प्रयोगांना अधिक सोयीची आहे. भारतीय लोकरंगभूमीवर परिक्रमेने स्थळ बदलते हा नाट्यधर्मी संकेत सर्वमान्य आहे. साधले लघुकथा सांगितल्याप्रमाणे भाणांचा हा भावानुवाद सादर करित आहेत. मुळात ते नाटक आहे. हे नाटक एकांकी असून इतक्या स्थळी कसे फिरते असे विचारायचे नाही. तो भारतीय परंपरेचा संकेत आहे.

आकाशपुरुषाशी संभाषण

भाणांच्यामध्ये सर्वत्र आकाशपुरुष व त्यांच्याशी संभाषण आहे. हे आकाशपुरुष म्हणजे आकाशातील कुणी देवदेवता नाहीत. समोर न दिसणारा माणूस आहे असे गृहित धरून बोलायचे. तो माणूस काय बोलतो ते आपणच बोलायचे. ही समोर नसणारी व्यक्ती गृहित धरून बोलणे म्हणजेच आकाशपुरुषाचे अस्तित्व मानायचे. नाट्यशास्त्राच्या मते भाणाची वृत्ती भारती आहे. म्हणजे हा नाट्यप्रयोग संपूर्णतः शब्दांच्या आधारे चालणारा आहे. विट हे एक पात्र समोर आहे. यामुळे वेगवेगळ्या पात्रांचा अभिनय भाणात दिसणार नाही. गीत-नृत्यांची रेलचेल नाही. शब्दांची फेक हाच भाणांचा प्रमुख आधार. या शब्दप्राधान्याला भारतीयवृत्ती असे म्हणायचे. भाणांच्यामध्ये नाट्य कथानकरचनेतील मुख व निबर्हण असे दोनच संधी असतात. फार मोठे कथानक नाही म्हणून संधीची संख्याही मर्यादित आणि किमान इतकीच आहे.

प्रमुख रस

भाणाचा प्रमुख रस कोणता ह्याचा निर्देश नाट्यशास्त्रात नाही. दशरूपकार धनंजय हा दहाव्या शतकातील लेखक. त्याने भाणांच्यामध्ये शृंगार व वीर असे दोन रस असतात हे मत दिले आहे. अभिनवगुप्तांनी भाणांच्यामध्ये करुण व अब्दुत असतो असा उल्लेख केला आहे. आपण जर या उल्लेखांच्यामुळे भाणाचे रूप दर शतकात बदलत येत होते असे मानले तर ती चूक ठरेल. नाट्यशास्त्राच्या समोर भाणाचे जे रूप होते तेच प्रायः राहिले आहे. मतभेद असेल तर या रूपाचे वर्णन करावयाचे कसे या मुद्द्यावर आहे. विट मधूनमधून स्वतः केलेल्या मारामाऱ्यांचे वर्णन करणार, इतरांच्या माऱ्यामाऱ्यांचे वर्णन करणार, म्हणून भाणात वीररस मानायचा. मधूनमधून फसवणाऱ्या गणिका व फसवणारी गिऱ्हाइके यांच्याही कथा येणार म्हणून तिथे करुणरसही मानायचा. परस्परांशी भांडलेली मंडळी अनपेक्षितपणे एकत्र येणार म्हणून अब्दूतही तिथे आहे. तसे पाहिले तर भाणाच्या मध्ये बीभत्सरसही कधीकधी येतो असे इतर कुणी न म्हटले तर आपण म्हणू शकतो. याच संग्रहातील चौथ्या भाणाच्या पृ. २२ वर बीभत्साचा उल्लेख आहे. भाणातील रसांच्या या याद्या खरे म्हणजे निरर्थक आहेत. भाणाच्यामधील मुख्य रस एकच आणि तो म्हणजे शृंगार. हा शृंगार खुलविण्यासाठी छटा व पूरक म्हणून इतर कोणत्याही रसाची सावली भाणात वर्ज्य नाही. वीर, करुण आदी सारे रस भाणांच्यामध्ये केवळ मुख्य शृंगाराची चव अधिक रोचक करण्यापुरते असतात. विट हे एकमेव पात्र भाणात आहे असे म्हटल्यावर शृंगार हा प्रधान सर्वव्यापी रस असणार हे उघडच आहे.

वेश ही संकल्पना

हे भाण व्यवस्थितपणे समजून घ्यावयाचे असतील तर प्राचीन भारतीय समाजरचनेतील 'वेश' ही कल्पना नीटपणे समजून घेतली पाहिजे, ही पहिली बाब आहे. ह्या कल्पनेच्या पोटातच विट ही कल्पना समाविष्ट होते आणि दुसरी बाब म्हणजे 'शृंगार' 'वास्तववाद' या बाबी समजून घेतल्या पाहिजेत. वासुदेवशरण अग्रवाल, डॉ. मोतीचंद्र सालेटोर, चकलादार इत्यादी प्राचीन भारतीय समाजाचे वर्णन करणारे जे अभ्यासक आहेत त्यांच्याशी या ठिकाणी माझा फार मोठा मतभेद आहे. वाङ्मयाचा अभ्यास करणारे अनेक रसिक

विवेचक असे आहेत की त्यांना मृच्छकटिकातील वास्तववाद अतिशय मोहक वाटतो. संस्कृत नाटकाच्या मध्ये आपण ज्याला वास्तववाद म्हणतो तो नसतो. आपण बाल्झाक वाचताना वास्तववादाबाबत जी समजूत मनाशी दृढ धरून असतो ती निराळी. समोर असणारा समाज शक्य तो जसाच्या तसा वाड्मयातून साकार करणे ही प्रवृत्ती प्राचीन जगातच दुर्मिळ आहे. वेगवेगळ्या प्रकारचा स्वप्नविलास हीच या वाड्मयाची वास्तवता आहे. अतिशयोक्तीची भर घालून वास्तवाच्यापैकी जो रोचकभाग तेवढाच सांगायचा हा स्वप्नरंजनाचाच एक भाग आहे. हे स्वप्नरंजन मृच्छकटिकातही आहे. भाणांच्यामध्ये आहे. 'नाटक' या नावाने प्राचीन भारतात जे नाटक ओळखले जाई (उदा. 'शाकुंतल', 'उत्तररामचरित' इ.) त्यापेक्षा 'प्रकरण' या नावाने जे नाटक ओळखले जाई (उदा. मालतीमाधव, प्रतिज्ञायौगंधरायण, मृच्छकटिक) त्यात वास्तवाची ओळख तुलनेने अधिक दिसे. भाणांच्यामध्येही सारे स्वप्नरंजन आहेच, पण संस्कृत नाट्यसृष्टीत आपण 'भाण' पाहताना वास्तवाच्या जितके जवळ असतो, तितके इतर नाटकप्रकार पाहताना नसतो.

प्राचीन भारतीय समाज हा विषम समाजरचनेने भरलेला समाज आहे. या विषम समाजरचनेत एक तर वर्णनिहाय विषमता आहे. दुसरे म्हणजे परंपरागत मोठेपणाच्याही काही बाबी आहेत. राजे, सरदार, व्यापारी आणि त्यांचे परोहित मिळून म्हणजे ब्राह्मण-क्षत्रिय-वैश्य या तीन गटांचे मिळून सुमारे १५ टक्के लोकांच्या वैभवाचे हे जग आहे. या जगात उरलेल्या ८५ टक्के लोकांना प्रतिष्ठा नाही, तसे वैभवही नाही. आज विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आपण उभे आहोत. आजही भारताचा तीन चतुर्थांश भाग ग्रामीण आहे. जुन्या काळी औद्योगिक संस्कृतीच्या उदयापूर्वी मोठी शहरे आजच्यापेक्षाही कमी होती. जंगलातून राहणारे अदिवासी आजच्यापेक्षा अधिक. छोट्या छोट्या वस्त्यांची खेडीही आजच्या मानाने अधिक. जंगले अधिक. लोकसंख्या आजच्यापेक्षा फार कमी. शहरांची संख्या फार मोजकी. म्हणून ज्या गुप्त काळातील हे भाण आहेत त्या काळी भारताची लोकसंख्या ६-७ कोटींच्या आसपास आहे. नागरी लोकसंख्या जास्तीत जास्त १५ टक्के असणार. ८५ टक्के भारत हा त्या काळी प्रामुख्याने शेती व संलग्न व्यवसाय करणाऱ्या शूद्रांचा व आदिवासींच्या समूहांचा बनलेला आहे. ज्या वैभवशाली नागरी संस्कृतीचे दर्शन आपण या

भाणांच्या मधून घेऊ तिचा परीघ १५ टक्के समाजाचा आहे.

महानगरांची संस्कृती

या महानगरांच्या वैभवाचे मूळ उरलेल्या जनतेच्या शोषणात असते. ह्या उरलेल्यांना फक्त उत्पादक श्रम व सेवादास्याचे 'कर्तव्य' आहे, बाकी कोणतेही 'हक्क' नाहीत. हे ध्यानात ठेवून आपण वैभवसमृद्ध शहरांच्याकडे वळले पाहिजे. प्रामुख्याने ही शहरे ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य ह्या वरिष्ठ वर्णांची ३०-३५ टक्के लोकसंख्या आणि मग निरनिराळ्या प्रकारचे सेवक, दास, मजूर ह्या शूद्रांची ६५ ते ७० टक्के लोकसंख्या अशी आहेत. अर्थात ही टक्केवारी स्थूलमानाने समजावयाची. ती नेमकी व काटेकोर नाही. राज्यामधील सर्वात मोठा जमीनदार स्वतः राजाच असे. या राजाचे विविध अधिकारी, मंत्री, सरदार यांच्या जमीनदात्या असत. वैभवशाली शहरांच्यामध्ये असणाऱ्या सत्तावान श्रीमंतांचा हा वर्ग म्हणायचा. मोठ्या प्रमाणात हा वर्ग ब्राह्मण व क्षत्रियांच्या मधून असे. देशभर फिरणारे व्यापारी तांडे, परदेश व्यापार आणि त्यासाठी लागणारा कच्चा व पक्का माल हाताळणारे मोठमोठाले व्यापारी हा फारशी सत्ता हाती नसणारा, पण फार मोठी अप्रत्यक्ष सत्ता असणारा व्यापारी वर्ग होता. ह्या ब्राह्मण-क्षत्रिय-वैश्यांचे वैभवशाली जीवन मोठमोठ्या नगरांच्यामधून दिसे. गुप्तकालातील पाटलीपुत्र आणि उज्जैन ही अशी महानगरे आहेत. प्राचीन चारही भाण ह्या महानगरांच्यामध्ये घडलेले कथानक सांगतात.

गणिकांची वस्ती

ह्या महानगरीचा एक भाग वेश असे. वेश्या हा शब्द ह्या 'वेश' शब्दावरून बनलेला आहे. वेश वस्तीत राहणाऱ्या वेश्या गणिका, रूपाजीवा, वेश्या अशा अनेक नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या स्त्रियांची एक वेगळी वस्ती शहरांमध्ये असे. ही वस्ती म्हणजे वेश. त्या समाजरचनेने समाजाचा एक भागच या वस्तीसाठी राखीव ठेवलेला असे. ह्या समाजातील स्त्रिया वंशपरंपरा शरीरविक्रयाचा प्रमुख धंदा करीत. ह्या समाजात आई आणि तिची मुलगी या मातृपरंपरेला सर्वात मोठे महत्त्व होते. पुरुषांना फारसे महत्त्व नसे. वाद्यवादन आणि छोट्याछोट्या नोकऱ्या यापेक्षा पुरुषांना इथे जास्त महत्त्व नाही. आपण हा सगळा समाज गणिका या नावाने गृहित धरू. या समाजात देशोदेशी खरेदी

करून आणून सोडलेल्या स्त्रियांच्या पासून पिढ्यानपिढ्या हा व्यवसाय करणाऱ्या स्त्रियांच्यापर्यंत अनेकजण होते. तरुण देखण्या स्त्रिया नृत्य-गायन-नाट्य या क्षेत्रांत असत. या तरुण व कलावती स्त्रियांना मागणी जास्त असे. त्यांचे उत्पन्नही जास्त असे. त्यांच्या घरी त्यांचा एक मोठा नोकरपरिवार व सेवकवर्ग असे. गणिका म्हणून प्रतिष्ठेने ज्यांचा उल्लेख केला जातो तो हा वर्ग आहे. ज्या तरुण आणि देखण्या आहेत, पण ज्यांच्या अंगी इतर कोणतीही कला नाही त्यांची प्राप्ती त्या मानाने कमी असे. रूपाजीवा म्हणून त्या ओळखल्या जात. फार मोठा वर्ग अशा स्त्रियांचा असे. ज्यांच्याजवळ फारशी कलाही नव्हती, फारसे सौंदर्य नव्हते, पण शरीरविक्रय हाच ज्यांचा व्यवसाय होता त्या सामान्य स्त्रिया. ऐपतीनुसार घरी नोकरचाकर असत, तेही हा व्यवसाय करीत. तारुण्य उतारात पडलेल्या स्त्रिया आपल्या मुलींना व्यवसायात पुढे आणण्याचा प्रयत्न करीत. ज्यांना तारुण्यातही फारशी कमाई झाली नाही त्या स्त्रिया उतारवयात कुणाला तरी गाठून त्यांच्यासह राहत. या वेश वस्तीच्या शेजारी दरिद्री व कमी पैशात जगणाऱ्या पताका वेश्यांची वस्ती असे.

वेश हा असा विविध वयाच्या आणि विविध उत्पन्न असणाऱ्या गणिकांचा समूह होता. या समूहात सर्व जीवन वैभवात आणि निरामय काढणे हा योग फार थोड्या जणींच्या नशिबी होता. तारुण्यात बऱ्यापैकी कमाई आणि रोगग्रस्त दारिद्र्यात हालअपेष्टांत मरण हाच बहुतेकजणींचा योग असे. पायांशी लोळणारी संपत्ती व शब्दांवर झुलणारे सरदार व व्यापारी असा वैभवशाली आरंभ असणारी वासवदत्ता ही रोगग्रस्त होऊन सडकेच्या गाठी दीन होऊन पडते व भगवान उपगुप्त तिला आसरा देतात, तारतात ही कहाणी आपण नेहमी ध्यानात ठेवली पाहिजे. वास्तवाचे हे चित्र आपणास माहित असले म्हणजे स्वप्न आणि सत्य यातील अंतर ओळखणे जड जात नाही.

दशकुमार-चरिताचा लेखक दंडी आणि कौटिल्याचे अर्थशास्त्र या ग्रंथांचा विचार करताना असे दिसते की, गणिकेला बालपण जवळजवळ नसेच. नाटके व भाण पाहिले म्हणजे असे वाटते की, जीवनाचा फार मोठा भाग स्त्रियांच्या बाबतीत हसण्या-खेळण्याचा असे. हे वाटणे खोटे आहे. पाचव्या-सहाव्या वर्षापासूनच धंद्याच्या दृष्टीने या मुलींची तयारी केली जात असे. त्या फार रोड नसाव्यात, फार स्थूल नसाव्यात. देखण्या दिसाव्यात, गोऱ्या दिसाव्यात म्हणून

नृत्य, गीताचे शिक्षण, व्यायाम, तेलहळदीची उटी अशा अनेक बाबींनी या स्त्रियांचे जीवन बांधलेले असे. पंधराव्या वर्षाच्या सुमारास या मुली धंद्याला लावल्या जात. फार तर पुढचे तारुण्याचे १५-२० वर्षांचे जीवन. यानंतरचे जीवन भेसूर असते. तारुण्यात स्वतःची कमाई आणि उतारवयात मुलीची कमाई, पण रोगग्रस्तता नाही असे जीवन वाट्याला येणे म्हणजे भाग्यच. फार थोड्या स्त्रियांच्या वाट्याला हे जीवन येत असे.

गणिका- राजाच्या दासी

कोणत्याही राज्यातील सर्व गणिका राजाच्या दासी मानल्या जात. त्या केव्हाही राजाच्या भोगासाठी उपलब्ध होत्या. त्यांच्यातूनच राजनर्तिका, गायिका, नट्या यांची निवड होई, पण त्याखेरीज राजाची सेवा करणाऱ्या निरनिराळ्या परिचारिकांची सुद्धा निवड होई. तारुण्य उतारात पडल्यावर ह्या स्त्रियांना दासी, दाई, स्वयंपाकिनी, सूतकाम यावर नेमले जाई. राजवाड्यातील रसोईघर उतारात पडलेल्या गणिकांनी भरलेले असे. राजाचा सर्व गणिकांच्यावर अधिकारच असल्यामुळे कोणत्याही नाटकात राजा आणि गणिका यांची प्रीती दाखवलेली नसते. एक तर अशी प्रीती दाखवणे राजाच्या प्रतिष्ठेसाठी योग्य नाही. समाजाला हे चित्र गर्हणीय वाटणार, निदान वाटावे अशी अपेक्षा आहे. दुसरे म्हणजे गणिका इच्छा करताच व इच्छा असेल तोवर राजाची असते. अनुनय, मन जिंकणे, रुसणे, रुसवा काढणे ह्या क्रिया तिथे संभवत नाहीत.

राजा, राजाचे नातेवाईक, सरदार यांच्या आश्रयाखाली जाण्याची धडपड हा गणिकांचा एक कायम उद्योग असे. इतरांच्या आक्रमणापासून रक्षण, खूप कमाई व जीवनाला स्थैर्य या जागीरदारांच्या आश्रयामुळे येई. शिवाय असा आश्रय प्रतिष्ठितपणाचा मानला जाई. त्याखालोखाल महत्त्व एखाद्या श्रीमंताच्याकडे स्थिरावण्याला असे. या दोन्ही गोष्टी जमल्या नाहीत तर येईल त्या श्रीमंताची सेवा हा गौणपक्ष असे. येणाऱ्या-जाणाऱ्या गिऱ्हाइकांनी हजार-पाचशे रुपये रात्रीच्यासाठी देणे हे सुद्धा दूरदृष्टीने पाहणाऱ्यांना गौण वाटे आणि त्या वेळच्या समाजात याला मोठा अर्थ होता. कायमची एखाद्या सरदाराची, जमीनदाराची अगर व्यापाऱ्याची असणे सुखाचे व सुरक्षिततेचे असे. कारण अशा रक्षित स्त्रीला जे मिळेल ते उत्पन्न बचत ठेवता येई आणि जे बचतधन असेल ते कुणी लुटील

या भीतीपासून दूर राहता येई हे तर होतेच, पण एकचारिणीला विश्रांतीही खूप असे. आजाराची भीती कमी असे. वात्सायाने एकचारिणी होणे हेच ध्येय गणिकांनी आपल्यासमोर ठेवावे असा सल्ला दिला आहे तो नैतिकदृष्टी समोर ठेवून नव्हे, तर दीर्घजीवी सुख ही कल्पना डोळ्यांसमोर ठेवून.

‘वेश’ हे गणिकाचे जग आहे. या जगात वेश्यांना आपली जाहिरात करणारे व संपन्न गिऱ्हाईके गाठून देणारे दलाल हवे असतात. साधले यांनी रासवटपणे सर्वत्र ‘भडवा’ असा शब्दप्रयोग केलेला आहे. मूळ संस्कृत शब्द विट असा आहे. या विटाचे उल्लेख नाट्यशास्त्रात आणि वात्सायन कामसूत्रात तर आहेतच, पण नाटक काव्यात आणि राजतरंगिणीसारख्या इतिहासग्रंथातही आहेत. विट चतुर, बोलका आणि ऊहापोहक्षम असतो. नटणारा आणि शृंगारात रमणारा असतो. ज्ञानी व शहाणा असतो, पण भोगविलासात संपत्ती उडविलेला असतो. अशा प्रकारची जी विटाची वर्णने आहेत, त्यावरून विट म्हणजे नक्की कोण याचा पत्ता लागत नाही. विट हा संधिविग्रहिक असतो हे त्याचे खरे लक्षण. तो गिऱ्हाईके गाठणारा असतो. विटांचा चरितार्थ या उद्योगावर चाले. संपन्न गिऱ्हाईकांकडून व अशी गिऱ्हाईके आणू दिल्याबद्दल वेश्यांच्या कडून जी बिदागी मिळे त्यावर विटांचा चरितार्थ चाले. काही विट वेश्यांनी आपल्या नोकरीत ठेवलेले असत. या विटांना पैसे तर द्यावे लागतच, पण मोफत भोगही द्यावा लागे. विट हा दलाल होता, तसा गुंडही होता. गिऱ्हाईकांसाठी वेश्या पळवणे, दुसऱ्या विटाशी मारामाऱ्या करणे, वेश्येच्या विळख्यातून आपले गिऱ्हाईक सोडवून आणणे ही कामेही करावयाची तयारी असणे ह्या धंद्याला जरूरीचे असे. अत्तरे, कलप, चांगले कपडे, फुले, दारू यांच्या उपभोगाची आवड असणारा व दलालीवर जगणारा असा हा विट नाटकांचा एक भाग नाही. तो नाट्यसंकेत नव्हे. विट हा त्या वेशवस्तीशी संलग्न वास्तव समाजाचा भाग आहे. विट हा नेहमी उतारवयाचाच दाखविणे हा मात्र नाट्यसंकेत आहे. वास्तवातील विट कोणत्याही वयाचा असे आणि मोठ्या प्रमाणात हे विट गणिक संघातील पुरुष म्हणून जन्मलेले लोक असत. नाटकात मात्र ते गणिकांशी नात्यांनी जोडलेले दिसत नाहीत.

विटाचे आवश्यक गुण

गिऱ्हाईके गाठणे या कल्पनेतच इतरांची गिऱ्हाईके फोडणे समाविष्ट आहे. एका गणिकेचा प्रचार करण्यातच इतरांची निंदा येते. गणिकेजवळ आपल्या गिऱ्हाइकाची स्तुती करताना इतर गिऱ्हाइकांची निंदा करावी लागणारच म्हणून सफाईने खोटे बोलणे विटासाठी फार आवश्यक असते. सर्व गणिकांशी ओळखी असणे, त्या टिकविणे, वाढविणे विटांना भागच आहे. फराळ, जेवण, दारू, कपडे, फुकट भोग आणि बिदागी यासाठी सर्व गणिकांशी विनोद करणे, हसून बोलणे हे त्याचे काम आहे. गणिकांनाही विटाची गरज असते. विट म्हणजे फुकट भोग हे जाणूनही विटांशी मैत्री करणे गणिकांना दोन कारणांच्यासाठी भाग असते. प्रथम म्हणजे इतरांच्या गुंडगिरीपासून रक्षण, विटांच्या गुंडगिरीपासून रक्षण, दुसरे म्हणजे गिऱ्हाइकांचा शोध. म्हणून विटांची गणिका-मैत्री व गणिकांची विटमैत्री हा दोघांच्याही गरजेचा भाग आहे. ही मैत्री नव्हे, हा धंदा आहे. धंद्याची गरज ही वेशवसतीत मैत्रीचा आधार असते.

मूलदेव

या भाणांच्यामध्येच मूलदेव हा नायक मिळविण्यासाठी विपुलेचा विट आणि दुसरा विट यांच्यामध्ये चालू असणारा संघर्ष पाहता येईल. देवदत्ता ही मूलदेवाकडे आहेच. तिची लहान बहीण देवसेना आणि मूलदेव यांचे संधान जुळविण्याचा प्रयत्न चालू आहे. दुसऱ्या बाजूने हा मूलदेव विपुलेसाठी मिळविण्याचे यत्न चालू आहेत. गिऱ्हाईकांच्या वतीने गणिका मिळवितानाही फसवणूक, फोडाफोडी होणारच. हास्य, विनोद, नृत्य, गीत, सजणे या वरवर दिसणाऱ्या बाबींच्या मागे स्पर्धा, निंदा, हेवे-दावे यांचा वावर सतत असतो. हे चालू असताना फसवणूक हा एक मोठाच भाग आहे. गिऱ्हाईके वेश्यांची विविध प्रकारे फसवणूक करतात, विटही करतात. वेश्या तर फसवणूक करतातच. परस्परांना फसवण्याचे सारे प्रयत्न, रंजनाचे प्रयत्न आणि खोटे अभिनय यांनी भरलेले हे जग आहे. या जगात गुंडगिरी आणि मारामाऱ्या असणारच. गरुड पुराणात असे म्हटले आहे की, वेश्या ही नित्य पराधीन असते. झोपेच्या बाबतसुद्धा ती स्वतंत्र नसते. गिऱ्हाईकाला दारूच्या नशेत ठेवणे व स्वतः बेसावध न होता दारू पिणे हे काम करणारे ते हसणारे यंत्र आहे. शरीराच्या

आणि मनाच्या वेदना व व्याधी झाकून ठेवून तिला हसणे भाग आहे. जन्मभर हे शरीर भोगण्यासाठी भाड्याने ती देत असते. सामान्यपणे वेश्यांचा शेवट व अंत हिंसाचारात होतो. जुन्या मध्ययुगीन युगात गुलामाची हत्या ही नित्य बाब होती. वेश्यांची विविध प्रकारची हत्या हीसुद्धा नेहमीची बाब होती.

मुलींची जाहिरात

गणिका आणि गिऱ्हाईक यांना जोडणारा दुवा हा या जगाचा एक भाग आहे, पण याखेरीज नव्याने तारुण्यात येऊन धंद्याला लागणाऱ्या मुलींची जाहिरात हाही एक भाग आहे. नटूनथटून रस्त्याने मिरविणे, नाट्य-संगीतात काम करणे, घरासमोर कंदूकक्रीडा करणे हे सारे आपला 'माल' प्रदर्शनात आकर्षकपणे ठेवण्याचे प्रकार आहेत. या मुद्द्याबाबत गैरसमज झाला म्हणजे गणिकांचे जग वैभव, विलास आणि हास्य यांनी भरलेले वाटते. खरे म्हणजे ते जग असुरक्षितता-वेदना-फसवणूक-अत्याचार यांनी भरलेले जग आहे.

या वेशवस्तीच्या गरजा त्या वस्तीला आकार देतात. वेशवस्तीचा मद्यपानाशी निकट संबंध असतो. त्यामुळे आसवांची पुषकळशी दुकाने या वस्तीत असतात. हे जुने दारूचे अड्डे. या मद्यपान गृहाजवळच द्यूत खेळण्याची म्हणजेच जुव्वा खेळण्याची सोय असते. फुलांच्या माळा तयार करणे, सुगंधी द्रव्ये, अंगाला लावण्याची उटणी आणि पौरुष वाढविणारी औषधे, या क्षेत्रातले वैद्य, तमासगीर, कोल्हाटी, कसरतीचे व जादूचे प्रयोग करणारे असाही एक पसारा असतो. बकऱ्यांच्या आणि कोंबड्यांच्या झुंजी लावून त्या पाहणे हा त्या काळच्या करमणुकीचा एक प्रमुख भाग आहे. मद्य, मदिराक्षी, द्यूत, शृंगार आणि शक्तिवर्धके यांनी वेढलेले अनेक व्यवसाय वेशवस्तीत नांदत असतात. नपुसक आणि त्यांचे विविध प्रकार हा या जगाचा कायम भाग आहे. वासनेला एक विकृतीचा पदर असतो. नपुसक हे या विकृत वासनेच्या पूर्तीचे साधन असते. या साऱ्या संमिश्र जगाचे काही चित्र या भाणांच्या मधून आपण पाहू शकतो.

विदूषक-गणिकामाता

या साऱ्या चित्रात अजून दोघांचा उल्लेख केला पाहिजे. त्यांपैकी एक नाव विदूषकाचे आहे. विदूषक हा राजे असणाऱ्या नाटकांतून राजाचा मित्र म्हणून

दिसतो त्यामुळे तो एक नाटकीय संकेत आहे अशी काही जणांनी समजूत करून घेतली आहे. मृच्छकटिकातील चारुदत्त राजा नाही, पण त्याच्याजवळ विदूषक आहे. नाट्यशास्त्रात राजे सरदार-व्यापारी यांच्यासह ऋषी व तपस्वी यांच्याहीसह विदूषक असतो याची नोंद केली आहे. नाटकाच्या बाहेर अनेक ठिकाणी विदूषकाचे उल्लेख आहेत. मनोरंजन करणारे, हास्य निर्माण करणारे खुशमस्करे हा राजदरबाराचा व सरदाराच्या परिवाराचा भाग असे. कुठे कुहक म्हणून तर कुठे नर्मसचिव म्हणून विदूषक आपणासमोर येतो. राजे-सरदार-व्यापारी या प्रतिष्ठित वर्तुळात वावरणारा आणि आपल्या नेत्याचे शृंगारविलास सांभाळणारा विदूषक असतो. वात्स्यायनाने एक व्यवसाय म्हणूनच विदूषकाकडे पाहिले आहे. तो वास्तव जीवनाचा भाग आहे. प्रतिष्ठितांची प्रेमप्रकरणे हाताळणे व प्रसंगी त्यांना कुलीन कन्या पत्नी म्हणून गाठून देणे, क्वचित गणिकांच्याकडे दौत्य करणे हे विदूषकाचे काम आणि हेच काम करताना वेश्यावस्तीत वावरणे हे विटाचे काम आहे. याच गटात पिठ मर्द येतात.

गणिका व्यवसायात गणिकामाता हिलाही महत्त्वाचे स्थान आहे. गणिका शरीर देते. त्याचा मोबदला घेते. हा नागडा व्यवहार सुसंस्कृत पद्धतीने व्हावा यासाठीच गणिकामाता असते. प्रत्यक्ष गणिका ही फक्त प्रेमात पडते. तिला व्यवहाराच्या गोष्टी नको असतात. गणिकेने फक्त प्रेम बोलावे असा आदेश आहे. गणिकामाता सतत पैसा मागते, द्रव्यलोभी असते. या द्रव्यलोभी आईच्या आज्ञेत गणिका वावरत असते. वास्तविक चित्र असे आहे की गिऱ्हाईक गाठण्याची यंत्रणा म्हणून विट आहे. मोबदला वसूल करण्याची यंत्रणा माता असते. दरिद्री गिऱ्हाईके हाकून देणे, सधन गिऱ्हाइकांकडून पैसा वसूल करणे ही कामे जर चोखपणे माता करित असेल तरच प्रेमात पडणे गणिकेला परवडत असते. परिस्थितीवर खरा ताबा गणिकेचा असतो. म्हणूनच गणिका कितीही अभिनय करो ती आईच्या आज्ञेबाहेर जात नाही. आईने निवारण केलेल्या प्रियकराला चोरून भेटणे, आईने आणलेल्या सधनाला नाइलाजाने शय्यासुख देणे या साऱ्या बाबी प्रायः अभिनयाचा व योजनेचा भाग असतात. गणिका हीसुद्धा माणूस आहे. खरे प्रेम आणि खरा तिटकारा तिच्याजवळ नसतो असे मानण्याचे कारण नाही. पण हा प्रकार असतो तेव्हा व्यवसायाची हानी होते. व्यवसायहिताच्या दृष्टीने गणिकेला एक माता असणेच आवश्यक आहे. असा आदेशच या क्षेत्रातील

तज्ज्ञांनी दिलेला आहे. खरी माता नसेल तर खोटी माता निर्माण करावी अशी सूचना आहे.

प्राचीन भारतातील या गणिका जगाचे चित्र काही वास्तविक व काही कल्पित असे अनेक ग्रंथांच्यामधून विखुरलेले आहे. गुणाढ्याची आज लुप्त असणारी बृहत्कथा हे या जीवनाच्या चित्रणाचे मोठे भांडार होते. बृहत्कथेतील चित्रण बुधस्वामीच्या बृहत्कथा श्लोकसंग्रहात, कथा-सरित्सागरात आणि बृहत्कथा मंजिरीत पाझरलेले आहे. वसुदेव हिंडीसुद्धा याच प्रमुख कथांची जैन आवृत्ती म्हणून पाहता येतो. दंडीचे दशकुमारचरित, दामोदराचे कुट्टीनीमतम् हे काव्य, क्षेमेंद्राचे तमयमातृका हे काव्य या जीवनाचेच चित्रण करते. वात्स्यायन कामसूत्र, कौटिलीय अर्थशास्त्र आणि राजतरंगिणी यातही खूप माहिती आहे. प्रकरण, भाण, पुराणे व इतर काव्ये यांतील माहिती मी कामसूत्र व अर्थशास्त्राच्या प्रकाशात समजून घेतली आहे. तिचाच स्थूल आराखडा म्हणजे वरील विवेचन होय.

प्रेम

भाणाच्यामधील प्रेम हा शब्द या संदर्भात पाहिला पाहिजे. गणिकांना तरुण, देखणा, श्रीमंत व उदार असा नायक, गिऱ्हाईक म्हणून हवा असतो. उदार आणि श्रीमंत असेल तर तरुण आणि देखणा हे दोन मुद्दे गौण असतात. अशा उचित गिऱ्हाईकांची माहिती करून घेणे व त्यांच्या प्रेमात पडणे हे गणिकेचे काम. हे गिऱ्हाईक गाठण्यासाठी गरजेनुसार दूतीचा, विटाचा वापर होतो. माता व्यवहार सांभाळते. या वातावरणात प्रेम या शब्दाला जो अर्थ असू शकतो तेवढाच येथे खरा असतो. सर्वांचे व्यवसाय वंशपरंपरेने चालत आलेले, जन्मभर चालणारे, त्यामुळे एका मर्यादित सगळी चर्चा उघड असते. आपली मुलगी अमुक प्रतिष्ठिताकडे अगर सधनाकडे सुखभोग घेते आहे हे सांगताना मातेला संकोच नाही. मी अमक्याकडे रात्र घालवून येते हे सांगताना गणिकेला संकोच नाही. पुरेसा उत्तानपणा या वस्तीतील संभाषणात असणारच. आपली बहीण ज्याच्याकडे आहे तोच माणूस गाठणे यातही संकोच नाही. कारण गिऱ्हाईक दहा ठिकाणी जाणार आणि ते सधन आहे. मग दोन्ही मुलींनी त्याला दोन बाजूंनी गाठणे हा व्यवहार आहे. पद्मप्राभृतक भाणात हा व्यवहार दिसेल. गिऱ्हाईकाला

प्रियकर मानणे, त्याच्याशी प्रीतिकलह करणे हे तर आवश्यकच असते, पण तुटेपर्यंत ताणावयाचे नाही, म्हणून गणिकांना सदैव अभिसाराचे, आपण होऊन नटूनथटून प्रियकराकडे जाण्याचे सल्ले आहेत. धंदा रुसण्याची संधीच देणारा नाही. मध्यस्थी करणारे विट व मूळ गणिकाच, भांडण फारसे वाढू नये यासाठी दक्ष असतात. आपल्या मनात असणाऱ्या निष्ठा या जगात परवडणाऱ्या नाहीत. कुलीन स्त्री-पुरुषांच्या बाबतीत असणाऱ्या अपेक्षा गणिका वस्तीत घेऊन जाणेच बरोबर नाही.

वात्स्यायन व दत्तक

या ठिकाणी आनंद साधले यांच्या प्रास्ताविकातील एक-दोन मुद्द्यांचा थोडा विचार केला पाहिजे. भाणांच्यामध्ये वात्स्यायन कामसूत्राचा उल्लेख नाही, पण दत्तकाच्या कामशास्त्राचा मात्र उल्लेख आहे आणि दत्तक हा या शास्त्रातील वात्स्यायनापूर्वीचा शास्त्रज्ञ. तेव्हा सौम्यपणे सूचना ही की भाण वात्स्यायनापूर्वीचे असावेत. सौम्यपणे सांगायचे तर ही सूचना मान्य करता येत नाही. वात्स्यायन कामसूत्र कुलीन सांसारिकांनी अभ्यासावे यासाठी आहे. परंपरेत वात्स्यायनाचा दर्जा ऋषींचा आहे. दत्तकाचे कामशास्त्र गणिकांच्या गरजेसाठी म्हणून होते. यामुळे वाङ्मयीन संकेत असा की, भाणांच्यामध्ये असणाऱ्या या गणिकांच्या जगात सर्वत्र दत्तकाचा उल्लेख करावयाचा. ऋषितुल्य पूज्य वात्स्यायन हे गणिकांच्या अभ्यासात उल्लेखावयाचे नाही. या संकेतामुळे भाणात वात्स्यायनाचा उल्लेख नसतो. एरव्ही वात्स्यायन हा भाणांच्यापेक्षा जुना आहे, हे पुराव्याने सिद्ध करता येते. वात्स्यायन गुप्तकाळापूर्वीचा आहे.

मालविकाग्निमित्रम्

साधले सांगतात, मालविकाग्निमित्रातील विदूषक हा विटाचेच काम करतो. हे खरे आहे. विट आणि विदूषक यांच्यातील पडदा फार विरविरीत आहे. पण राजासाठी कुलीन राजकन्या गाठण्याचे काम करतो म्हणून एकाला विदूषक म्हणायचे. गणिका गाठण्याचे काम करणारा विट असतो. विट जगतो वेश्येकडून होणाऱ्या कमाईवर गिऱ्हाइकांकडून होणारी कमाई त्यामानाने गौण. विट कुणाही एकाचा आश्रित नव्हे. विदूषक हा एका कुलीनाचा आश्रित असतो. साधले सांगतात, गोमंतकातील गणिकांची संतती पित्याचे नाव लावते हे खरे नाही. या

संततीला परवा परवापर्यंत पित्याचे नाव लावण्याची परवानगी नव्हती. साधले यांनी कालिदासपूर्व 'सौमिल्लक' आणि भाणातील 'श्यामिलक' हे एकच असावेत असाही कयास केलेला आहे. सौमिल्लक हा कालिदासापूर्वीचा मान्यवर नाटककार. भाणांच्या लेखकांना कालिदास गौरविणार नाही हेही उघड आहे आणि हे प्राचीन भाण कालिदासाला थोडे उत्तरकालीन आहेत हेही उघड आहे. साधले यांना हे सारे माहित आहे, पण खोडकरपणाचा एक भाग म्हणून साधले यांनी हे मुद्दे मांडलेले आहेत. हा खोडकरपणा आहे इतकेच मला सांगणे भाग आहे.

संस्कृत नाटकांच्यामधील उपहास आणि उपरोध यांचे सर्वात समृद्ध दर्शन हा या भाणांचा विशेष आहे. संस्कृत परंपरेप्रमाणे हास्य हा शृंगारातून जन्मणारा, त्याच्यासह असणारा रस आहे. नाटकांच्यामध्ये असणारा हास्यरस प्रामुख्याने विदूषकासह असणारा आहे. भोळेपणा, भित्रेपणा, खादाडपणा, बुद्धीने मंद असणे, मूर्ख असणे इ. प्रकार ह्या विनोदात नेहमीचे आहेत. भाणांच्यामध्ये चतुर आणि लबाड असणारा विट विनोदाचा आधार आहे. विटाचा विनोद उपहास आणि उपरोध यांनी भरलेला आहे. सफाईने खोटे बोलणे, दंभ उघडा करणे हे विटाचे कामच आहे. भाणांच्यामध्ये असणारे काव्यही उत्तान, शृंगाराचे बोलणे अनेकदा चावटपणाचे, उपरोध मर्मावर जाऊन पोचणारा असा आहे. ही एक शक्यता आहे की नकळत या उपहासातून काही समकालीनांच्यावरही टीका असेल.

कल्पित जग

भाणांचे जग हे वास्तव जग नव्हे. वास्तवाशी फारकत असणारे हे कल्पित आहे. आधुनिक वाचकाला वास्तव नसूनही मृच्छकटिक वास्तव वाटते. वास्तवात गणिकांच्या नादी लागणारे राजे आहेत. राजकारणात गोंधळ घालणाऱ्या गणिका आहेत. त्याचे थोडेसे चित्र राजतरंगिणीत सापडेल, पण हे नाटकात दाखवायचे नसते. नाटकाचे काही नियम आहेत. हे नियम पाळूनच भाणाची रचना झालेली आहे. म्हणून या चित्रणाला वास्तववाद समजायचे नाही, पण समाजाच्या एका भागाचे वास्तवाशी खूप जवळ असणारे हे चित्रण आहे हे समजूनच या वाङ्मयाकडे पाहिले पाहिजे.

पहिला भाण

पहिला भाण एका कल्पनेपासूनच आरंभ पावतो. घरी जाताच पत्नी तुमच्याशी भांडेल, तुम्हाला शिव्या देईल असा आशीर्वाद आहे. हा आशीर्वाद नीट समजून घेतला पाहिजे. तुम्हाला घर असेल, संसार असेल, पत्नी असेल. हे नसले तर मग भांडणार कोण ? बरे, पत्नी सत्शील नसेल तर ती भांडणार नाही. तिने त्याग केला तरी भांडण होणार नाही. सत्शील, सांभाळून घेणारी, पण भांडणारी पत्नी हा घटकही जीवनात कायम राहिल आणि नित्य नवा आनंद देणारा बाहेरख्यालीपणाही चालू राहिल, असा हा आशीर्वाद आहे. माझ्यासारखे सुखी निर्लज्ज व्हा. माझ्यापेक्षा सांपत्तिक स्थिती चांगली राहो, असा ह्याचा अर्थ आहे. या भाणातील विट एक भांडण मिटविण्यासाठी बाहेर पडलेला आहे. भांडणाचे कारण काय ? तर कुबेरदत्त याची 'प्रेयसी' नारायणदत्ता नावाची गणिका आहे. ही जोडी जुळवून देणारा मध्यस्थ हाच विट होता. कुबेरदत्ताने मदनसेना या गणिकेचे कौतुक केले म्हणून नारायणदत्ता भांडलेली आहे. नारायणदत्तेला भांडण करणेच भाग आहे. नाही तर हातचे गिऱ्हाईक जाईल. मदनसेना तर हे नवे गिऱ्हाईक गाठण्यास उत्सुक आहेच. नृत्य-संगीताचे प्रयोग पाहण्यास येणारे रसिक केवळ कला पाहण्यासाठी येत नसत. नवी पात्रे शोधणे हाही एक उद्देश असे. आणि गणिकासुद्धा या कार्यक्रमातून प्रसिद्धी व प्रदर्शन या आधारे अधिक पैसा देणारे 'प्रियकर' गाठण्याची धडपड करीत. भांडणाचे कारण ही नित्य असणारी स्पर्धा हे आहे. नाटकाच्या प्रारंभी असणारी भांडणाची सूचना आणि हे भांडण याचा असा संबंध आहे.

या भांडणाचा शेवट ठरलेला आहे. नारायणदत्ता रागारागाने निघून गेली, पण हा रुसवा फार काळ टिकवणे तिला परवडणार नाही. कुणीही मनधरणी न केली तरी अभिसार करून नारायणदत्ता आपल्या प्रियकराकडे येणारच. इतक्या साध्या बाबीसाठी ती गिऱ्हाईक गमवणार नाही आणि विट तत्परतेने रुसवा काढणार तो जोडी फुटू देणार नाही. जमविलेल्या जोड्या फुटू देणे हे त्यालाही हानिकारक आहे. कुबेरदत्ताला मदनसेना मिळाली असती तर प्रश्न वेगळा होता. मदनसेना उपलब्ध होती, पण अजून सारे व्यवहार ठरायला हवेत. या जगात डोळा भिडवून आमंत्रण तर प्रत्येक गणिकाच देणार कुबेरदत्त नारायणदत्ता

आताच गमवायला तयार नाही. त्यालाही आताच भांडण नको आहे. बरे, उद्या आवश्यकच असेल तर नारायणदत्ता सोडणे कठीण नाही. तिलाही नवा प्रियकर गाठणे कठीण नाही. जोडी फुटली तर आकाश कोसळणार नाही. जोडी टिकविणे धंदा म्हणून गरजेचे आहे. अशा कथानकात विटाला करण्याजोगे कामच काय ? विट तरी नारायणदत्तेकडे जाऊन अभिसाराचाच सल्ला देणार. नारायणदत्तेने तो मार्ग आधीच पत्करला व भांडण मिटवून टाकले. अशा साध्या कथानकाच्या निमित्ताने नाटककार अनेकांची थड्या, अनेकांचा दंभस्फोट करतो आहे. मूळ भाणात उपहासच प्रमुख असतो, मर्मभेद प्रमुख असतो. कथानक हे फार महत्त्वाचे नसते. कथानकाचे महत्त्व बेताचे असते.

या भाणातच वेशात असणाऱ्या विष्णुनारायणाच्या मंदिराचा उल्लेख आहे. या वस्तीत काही देवळे असणार. गणिकांच्या धार्मिकतेमुळेही आणि नृत्य, गीत, नाट्य यांच्या कार्यक्रमासाठीही. आपल्या परंपरेत साऱ्या विलासयंत्रणेला धर्माची झालर लावलेली असते, त्यातील हा प्रकार आहे. नव्याने तारुण्यात आलेल्या मुली यांना 'दारिका' म्हणतात. व्यवसायाला वाहिलेल्या गणिका, माता इ. च्या व्यवहार व धर्माच्या सोयींच्यामुळे हे देऊळ गजबजलेले असे. देवीमंदिर, शिवाची मंदिरे यांचा वेशवस्तीतील उल्लेख या भाणांच्यामधून तुरळकपणेसुद्धा आढळत नाही. महाकालाचा जो एक उल्लेख आहे ती वस्ती वेशाबाहेरची आहे. विटाची भेट अनंगदत्तेशी होते. हा तिला रुचेल असे बोलतो. नंतर विष्णुदत्तेची भेट होते. विट तिलाही दिलासा देतो. खरे म्हणजे तो आपल्या चरितार्थाला बांधलेला आहे. फुकटची समाजसेवा करण्यात त्याला रस नाही, पण उद्या काम कुणाशी पडणार ह्याचा नेम नाही म्हणून सर्वांशी गोड बोलणे हे कर्तव्य विट निभावीत असतो. विटाच्यासाठी सर्व वेश्या आणि कामुक ही गिऱ्हाईके आहेत व तो कुणाला असंतुष्ट करू इच्छित नाही.

या वस्तीतून वावरणाऱ्या मंडळींत व्यभिचाराला चटावलेली वैशेषिक तत्त्वज्ञानाची अनुयायी विलासकौंडिनी आहे, बौद्ध भिक्ष व भिक्षुणी आहेत. स्वतःला अतिशय धार्मिक मानणारा एक भागवत आहे. या साऱ्यांची भेट इथे होते. याचे कारण वैशेषिक-बुद्ध दर्शन अगर भागवत संप्रदाय हे नाही. कोणत्याही धर्मात, धर्मगटांत काही लबाड व लुच्चे शिरलेले असतातच. त्याचे हे चित्र आहे. ही टीका त्या त्या धर्मगटावरील नाही, तर कुठेही ठाण मांडून

बसणाऱ्या लबाडांच्यावर आहे. गौतमाच्या न्यायदर्शनापेक्षा निराळा असा वैशेषिकांचा गट अस्तित्वात आहे. असा काळ भाणांच्याबाबत विचारात घ्यावा लागतो. अजून बौद्धधर्म सर्वांच्या आदराचा विषय आहे. तांत्रिकांचे प्राबल्य अजून समाजात सार्वत्रिक नाही. ही अवस्था भवभूतीपूर्वीची आहे. या धार्मिकांच्या बाजूला सुकुमारिका ही नपुंसिकासुद्धा समजून घेतली पाहिजे. राजाचा मेहुणा रामसेन याने ही सुकुमारिका ठेवलेली आहे. या रामसेनाला पत्नी असणारच. नृत्यप्रयोगात नव्या गणिकांशी तो मैत्री करतो. अनेक गणिकांशी संबंध ठेवणारा हा एक उडाणटप्पू आहे, पण त्याला कायमचे एक पात्र हवे. रति-लतिका, पियंगुसेना असे अनेक संबंध हा राजशालक ठेवतो. तेव्हा या नपुंसकेला आपल्या अस्तित्वासाठी कलहशील व मत्सरी असणे भागच आहे.

विट सुकुमारिकेला सांगतो, स्तनाचा अडथळा नसल्यामुळे तिचे आलिंगन अधिक गाढ आहे. ऋतूची अडचण नसल्यामुळे भोग नित्य आहे आणि गर्भसंभव नसल्यामुळे म्हातारपण नाही. कोणत्याही गणिकेपेक्षा नपुंसिका याप्रमाणे श्रेष्ठ ठरेल. हे विटाचे प्रामाणिक मत मानण्याची गरज नाही. त्याला या गटाचा तिटकारा आहे, पण हे सोयिस्कर असत्य बोलणे विट पत्करतो. यापुढे विट धनमित्राला भेटतो. माजलेला आणि लबाड असणारा हा व्यापारी गणिकांनी प्रेमात फसवून देशोधडीला लावला आहे. या धनमित्राविषयी विटाला तिरस्कार आहे, पण त्याच्याशीही समोरासमोर लबाडीने मधुर भाषण तो करतो. सर्वांशी गोड बोलायचे. आपल्या व्यवसायातील स्वतःची फायदेशीर कामे तेवढी करायची. उरलेली खोटी आश्वासने. विट या पद्धतीने जगतो. त्याच्याशी मधुर भाषण करणाऱ्या गणिकासुद्धा त्याच्यावर फार विश्वास ठेवून बोलत असतील असे मानण्याचे कारण नाही. खोटेपणा हे या जगाचे सर्वव्यापी चित्र आहे.

प्रेमाच्या नाटकामुळे फसलेले मूर्ख मातेला दोष देतात आणि 'प्रेयसी' साठी मात्र झुरतात. विटाचे म्हणणे असे आहे की, सर्व क्रूर कामे स्वतः करून जबाबदारी ढकलणाऱ्या राजांच्याप्रमाणे ह्या गणिका आहेत. गणिकांच्या द्रव्यलोभीपणाबाबत, त्यांच्या खोटेपणाबाबत विट नेहमी बोलतात, पण हे त्यांचे स्वगत बोलणे आहे. या लबाड जगात लबाडी करीतच आपण जगतो ह्याचे भान विटांना आहे. वासनेची ऊर्मी असणारे सधन विलासी कामुक आणि तारुण्य व धंद्याची गरज असणाऱ्या गणिका यांच्यात आपण केवळ निमित्त आहोत, हे

आपले स्थान जाणणे व त्याचा जगण्यासाठी वापर करणे हे जमावे लागते. हे कार्य नीट साधावे यासाठी आवश्यक असणारा लोचटपणा, निर्लज्जपणा व धूर्तपणा हे विटाचे भांडवल असते. कलह झालेल्या जोडीत मध्यस्थी करताना, एकाच गिन्हाइकाला दोन्ही बहिणी गाठून देताना विट सारे श्रेय ऋतूला, कामदेवाला, तारुण्याला देतो. तो स्वतःविषयी भ्रमात नसतो.

पद्मप्राभृतक

साधले यांच्या अनुवादातील प्रथम भाण मुळात 'उभयाभिसारिका' या नावाचा आहे. दुसऱ्या भाणाचे नाव 'पद्म प्राभृतक' असे आहे. यातील एक कल्पना मला थोडी लक्षणीय वाटली. व्यवसायात रुळलेली भर तारुण्यातील देवदत्ता ही तूप-मधात घोळलेल्या मिष्टान्नासारखी व नवतरुण दारिका धंद्याच्या उंबऱ्यावर असणारी देवसेना ही कोवळ्या आंबट कैरीच्या लोणच्यासारखी आहे. सर्व रतिरहस्य जाणणारी अनुभवी तरुणी आणि नवतरुणी असा हा भेद आहे. हे ठिकाण वाचताना माझ्यासारख्याला जर शकुंतलाची आठवण झाली तर ती क्षम्य मानली पाहिजे. विदूषकाच्या तोंडून कालिदास दुष्यंताला हे ऐकवितो की, पूर्वपत्नी ह्या पेंडखजुरीसारख्या आहेत व शकुंतला चिंचेसारखी आहे. हे भाण मी अभ्यासिले नव्हते तेव्हा सर्वाप्रमाणे मलाही असे वाटत आले की, राजवाड्यातील राजकन्या म्हणजे पेंडखजूर आणि जंगलातील ऋषिकन्या म्हणजे चिंच. या भाणाचा परिचय झाल्यावर मला हे जाणवू लागले की, अनुभवी पत्नी हिच्यापेक्षा नवतारुण्यवती अननुभवी शकुंतला ही वेगळी कशी आहे हे सांगणेही कालिदासाला अभिप्रेत असू शकेल. कालिदासाचा विदूषक दुसऱ्या अंकात ज्या पद्धतीने बोलतो आहे ती भाषा विदूषकाच्या हास्यापेक्षा विटांच्या उपहासाची आठवण अधिक करून देते.

विट पाथरवट दगड घडवितो त्याप्रमाणे कविता घडविणाऱ्या कवीची थट्टाही करतो. जुन्या जोड्यातील फाटकेतुटके घेऊन नवा जोडा शिवणारा चांभार आणि हे कवी सारखेच आहेत. फार तर हे तुकडे जुन्या जोड्याचे तुकडे नाहीत असे कवी म्हणेल, पण ही कविता फुलासारखी नव्हे, पादत्राणासारखी इतके तर ठरेल. ह्या कवींच्या सारखेच वेशात जमून व्याकरणावर चर्चा करणारे पंडित आहेत. वेशवस्तीत राहूनही वेळेवर होमहवन करणारे धार्मिक आहेत. या

दांभिकांना रात्री गणिका हवी. दिवसा पर्वकाळ म्हणून तिच्याच घरी होमहवन हवे. मात्र हवन चालेतो सोवळे पाळलेच पाहिजे. ते संपले की भोग आहेच. दंभाच्या विविध रूपांची कठोर विटंबना करण्यात विटाला फार आनंद होतो. स्वतःच्या पौरुषाचा डंका वाजवीत फिरणारे वयस्क, स्वतःच्या धार्मिकतेचा तोरा मिरविणारे वेश्यागामी, गणिकांच्या गराड्यात रमणारे न्यायाधीश आणि राजाचे मंत्री या साऱ्यांच्यापेक्षा विट स्वतःला वरचढ मानतो. कारण तो गुंड आहे, धूर्त आहे, पण दांभिक नाही. लोकांनी आपल्याला सज्जन व पुण्यवान समजावे अशी त्याची इच्छाही नाही.

भांडणे निर्माण करणे यात त्याला संकोच नाही. मूलदेव हे बडे गिऱ्हाईक त्याने गाठलेले आहे. देवदत्ता आणि सहदेवसेनाही तो गिऱ्हाइकांच्या पदरात बांधणार. दोघींचाही मध्यस्थ तोच. तितकेच उत्पन्न वाढले, पण या मूलदेवाला गाठण्यासाठी इतरही स्पर्धक आहेत हे तो जाणतो. खोटे बोलून मूलदेवाकडे वळणाऱ्या एका गणिकेकडे वळणाऱ्या गणिकेचे तिच्या विटाशी भांडण लावून आपण मौज पाहत बसणे यात रंजनही आहे, आपल्या व्यवसायाचा सुरक्षितपणाही आहे हे विट जाणतो.

विटांना वर्ज्य काहीही नाही. गणिका चालेल, दूती व दासी चालेल. भिक्षुणी चालेल. मात्र बलात्कार त्यांना मान्य नाही. विटांना अध्यात्मातील कल्पना चावट अर्थ सांगण्यासाठी चालतात. तो वैशेषिक, बौद्ध दर्शनातील कल्पना वापरतो. भगवद्गीतेतील कल्पनाही वापरतो. गीतेत उपभोगातून कासवाप्रमाणे आपली इंद्रिये बाहेर ओढून घेणाऱ्या स्थितप्रज्ञाचे वर्णन आहे. विट ही कासवाची उपमा वेश्यावस्तीत रमलेल्या, पण घाबरल्यामुळे उदासीन भासणाऱ्या एखाद्या गिऱ्हाईकाचे वर्णन करताना वापरणार, पण बलात्कार त्याला मान्य नाही. बलात्कार त्याच्या धंद्याला न परवडणारा आचार आहे. कामुकांना खर्च नाही, गणिकेला कमाई नाही म्हणजे विटाचा धंदा बुडाला. लंफगेपणा क्षम्य आहे पण अत्याचार मात्र निंदनीयच मानला पाहिजे हे त्याचे नीतिशास्त्र आहे. विट नेहमी उपहासच करतो असे नाही. तो परिहासाचाही पंडित आहे.

आशीर्वाद म्हणून तो गणिकेला सांगणार की, तुझ्या दारातील गिऱ्हाइकांची गर्दी कमी होणार नाही. कुणाही एकाच्याकडे नांदण्यातील सुरक्षितता तुला मिळणार नाही असा ध्वनी इथे कुणाला जाणवला तर विटाचा नाइलाज आहे.

आपला कंजूष व फुकट्या मित्र दोन हात जोडून नमस्कार करू लागला तर हा सांगणार, अरे एका हाताने नमस्कार पुरे, दोन हात म्हणजे उधळपट्टी झाली. वेश्यागामित्व हा राजरस्ता आहे. लग्न करून संसार मांडणे म्हणजे गल्लीबोळात शिरणे असे तो सांगणार. परशुरामाप्रमाणे हातात कुऱ्हाड घेऊन सारे बाप मारून टाकावेत आणि सर्व मुलांना वेश वस्ती बिनधोक करावी असाही त्याचा मनोदय आहे. नको नको, सोड सोड म्हणून दर्शनी कांगावा करणाऱ्या दूतीचा भोग घेणे म्हणजे मृदंगवादनाविना नाटक आरंभिणे आहे असे तो म्हणतो. असे परिहासाचे क्षण विटांनी जागोजाग शब्दबद्ध केलेले दिसतात.

पृ. ३६ वर या भाणात एका गणिकेला डोक्यावरून पदर घेण्याचा अधिकार मिळो असा उल्लेख आहे. हा योग म्हणजे गणिकेच्या जीवनातील परमभाग्याचा योग मानला जाई. वसंतसेनेच्या वाट्याला शेवटी हा योग आलेला आहे. हा मुद्दा नीट समजून घेतला पाहिजे. गणिका या राजाच्या दासी आहेत. घंट्याला बांधलेल्या आहेत. त्यांच्यावर राजाचा कर आहे. कुणीतरी एकाने आपली म्हणून तिला ठेवून घ्यावे. ती एकाच्या आश्रयाखाली आहे तोवर तिला संरक्षण आहे; पण त्याने तिला सोडले की, ती सर्वांना पुन्हा मोकळी आहे. व्याधी आणि वेडेपणा सांगून ती नकार देऊ शकते. किंमत सांगून ती नकार देऊ शकते. पण तिचा दर देण्यास तयार असणाऱ्या गिऱ्हाइकाला ती नावड, वार्धक्य, कुरूपता, मागचे भांडण, तिरस्कार सांगून नकार देऊ शकत नाही. या गणिकेला कुणी प्रेमाच्या पोटी आपल्या पत्नीत्वाचा दर्जा देऊन ठेवून घेतो. तो राजाकडे किंमत भरतो व गणिकेला दास्यमुक्त स्त्रीचा, अवगुंठनाचा अधिकार मिळतो. तिचा वधू म्हणून उल्लेख केला जातो. डोक्यावरून पदर घेण्याचा अधिकार म्हणजे हा कुलीन स्त्रियांचा दर्जा. हा दर्जा सौंदर्य, कलागुण यामुळे मिळत नाही, तर द्रव्यलालसा नसणाऱ्या खऱ्या प्रेमाची खात्री जगाला व प्रियकराला पटवून तो मिळतो. हा अधिकार मिळणे म्हणजे सेवादास्यातून मुक्तता. गणिकेला हा प्रतिष्ठेच्या दृष्टीने सर्वांत मोठा सन्मान आहे. अशी व्यवसाय विसरून खरे प्रेम करणारी दुर्मिळ, पण ती आढळेल तेव्हा व्यवसायाचे स्वार्थ विसरून तिचे गुणगान करण्याइतका विटही हळवा पूजक झालेला असतो. गुणलुब्ध गणिकांच्या निरपेक्ष प्रीतीच्या काही कहाण्या संस्कृत साहित्यात आहेत. वसंतसेनेची कहाणी ही त्यांपैकी एक. भाणात आलेली कुमुद्वती त्या दिशेने

प्रवास करते आहे.

विरहदुःख

विरहदुःख ही कल्पनाही गणिका जगात नीट समजून घेतली पाहिजे. चेहरा आजारी माणसासारखा ओढवलेला, शरीर पांढरे व कृश झालेले, असे सारे वर्णन करावयाचे असते. सत्य यापेक्षा निराळे समजायचे. गिऱ्हाईक मिळणार ही खात्री झाली की विरहामुळे आलेली क्षीणता घटकेत ओसरते आणि मीलनासाठी शृंगार करून निघताना तर सारे यौवन उसळत असते. तारुण्य खरे, उन्माद हाही अभिनय, विरह कृशताही अभिनय. मूळ गणिका प्रेमात पडते हाच अभिनय असतो. उभयाभिसारिका आणि पद्मप्राभृतक हे दोन भाग म्हणजे विटांचा खरा व्यवसाय सांगणारे भाण आहेत.

उरलेल्या दोन भाणांचे स्वरूप या पहिल्या दोन भाणांच्यापेक्षा निराळे आहे. गणिकेला गिऱ्हाईक गाठून देणे, गिऱ्हाइकाला गणिका गाठून देणे, कलहात मध्यस्थी करणे हा विटांचा प्रमुख नित्य कार्यक्रम पहिल्या दोन भाणांत येतो आणि असा कोणताही धंदा चालू नसेल त्या वेळी असणारे रंजन व शास्त्रचर्चा उरलेल्या दोन भाणांत येते. यांपैकी एक म्हणजे या संग्रहातील तिसरा भाण मूळात धूर्त विटसंवाद या नावाचा आहे. विटांच्यामध्येसुद्धा शिष्टपणा दाखविण्याची एक अर्धदांभिक पातळी आहे. ह्या पातळीवर हा तिसरा भाण आहे. भारतीय साहित्यातील मला न आवडणाऱ्या एका संकेताशी या भाणाचा संबंध आहे. भाण चांगलाच आहे त्यावर वाद नाही, पण संकेत मला नावडता आहे. दामोदराचे कुट्टीनीमतम् हे काव्यही असेच या संकेताशी जोडलेले आहे. दामोदर हा नवव्या शतकातील काश्मीरातील गणिकाजीवनाचा मोठा जाणता व तज्ज्ञ कवी आहे. गणिकाजीवनाचे मोठे तपशीलवार मार्मिक व रोचक चित्र तो कवितेतून समोर ठेवणार, पण श्रोत्यांना असे सांगणार की गणिका किती लोभी आणि धूर्त व द्रव्यहानी करणाऱ्या आणि फसविणाऱ्या लबाड असतात, हे सर्वाना समजावे, पटावे म्हणून हे काव्य मी लिहितो आहे. काव्य वाचून श्रोते सावध होतील व गणिकामैत्री वर्ज्य करतील. कुट्टीनीमतम् वाचून कुणी गणिकामैत्री टाळणार नाही. सावध होऊन सावधपणेच पण, गणिकांच्याकडे श्रोता जास्त आकृष्ट होईल. गणिका आणि विट हे कसे लबाड असतात हे मी तुम्हाला

समजावून सांगतो असे निमित्त करून हा भाण पुढे येतो. कवी ईश्वरदत्त फार सूक्ष्म जाणता आहे यात वाद नाही, पण अधिक शहाणे करीत वेश्यांकडेच नेणारा आहे. भाणाने परावृत्त करावे ही अपेक्षा नाही. संतवाङ्मयाचा परिणाम भाणांकडून अपेक्षू नये. भाणांनीही उगीच आपण माणूस सावध व नीतिमान करतो आहोत असा आव आणू नये.

या भाणात साखळदंड तोडून रस्त्यावर येणाऱ्या माजलेल्या हत्तीचा व तो हत्ती आवरणाऱ्यांवर लुब्ध होणाऱ्या रमणीचा उल्लेख आहे. हा उल्लेख केवळ भासाच्या अविमारकाची आठवण करून देत नाही, मृच्छकटिकाचीही आठवण करून देतो.

विट हा मूळचा सधन असतो. त्याने आपली सर्व संपत्ती उपभोगात समाप्त केलेली असते आणि तो उतारवयात कफल्लक झालेला असतो अशी भूमिका घेण्यात आलेली आहे. यापैकी तो धनवान नसतो इतकेच वास्तव आहे. उतारवयात तो असू शकतो, पण मुळात धनवान असतोच असा संकेत आहे. विट आपला व्यवसाय सांभाळत असताना एखाद्या गणिकेशी अधिक परिचित होतात. या व्यक्तीशी जन्मभरासाठी जोडले जातात. गणिकेच्या तारुण्यात तिला गिऱ्हाईके गाठून देताना व आपण भोग व पैसा वसूल करताना आलेले संबंध बलवान होतात. मग ती व्यवसायातून क्रमाने निवृत्त झालेली गणिका मूलबाळ नाही म्हणून गणिकामाता होऊ शकत नाही. निवृत्त गणिकेने दूतीचे काम करावे. विटाने दुसऱ्या कुणाचे मध्यस्थ व्हावे आणि म्हातारा-म्हातारीने एकत्र राहून जगावे, असा उद्योग सुरू होतो. विटांची शाळा नसते. त्यांचे शास्त्र नसते. त्यांची संघटना नसते. शास्त्रचर्चा आणि वादविवाद व त्यात जय यात विटांना रस असण्याचे कारण नसते, पण विट शास्त्रचर्चा करीत आहेत असा प्रसंग कल्पून कवी आपल्या माहितगारीची नोंद करतो. विटांची पंचायत एखादा वाद सोडविते असा प्रसंग कल्पून कवी एखादा चावट भाग लिहितो व उपहास करतो. नाटकाच्या सोयीपुरतीच खरी असणारी ही रचना असते. धूर्त विट संवादात गणिकाजीवनाविषयी बरीच चर्चा दोन विटांनी केलेली आहे. गणिका द्रव्यलोभी असतात हे मान्य करून गणिकाप्रीतीचे समर्थन व त्या निमित्ताने सर्व नीतीचा उपदेश करणाऱ्या धार्मिकांची चेष्टा या भाणात आहे. धर्मावर अश्रद्धा असणाऱ्यांनी धर्माची टिंगल करावी हे स्वाभाविक आहे, पण अशा अश्रद्धांच्या

मनात थट्टेसाठी जे विचार येतील ते सारे श्रद्धावानाच्या डोक्यातही येऊन गेलेले असतात हे पाहणे मौजेचे आहे. ऐतिहासिक अडचण ही आहे की, धर्मावर अश्रद्धा निर्माण होण्यास लागणारे सर्व युक्तिवाद थट्टा म्हणून सुचतात, पण त्यामुळे श्रद्धा कधी हादरत नाहीत.

पादताडितकम्

शेवटच्या 'पादताडितकम्' या भाणाची सगळी मौज प्रेयसीने डोक्यावर पाय देणे या कल्पनेतील सूचनेवर आधारलेली आहे. रसिक ही घटना भाग्याची म्हणून तिची वाट पाहणार. श्रीमंत मूर्ख हा आपला अपमान मानणार. केवळ मूर्ख असल्यामुळे हे श्रीमंत गिऱ्हाईक गमवावे लागणार ही चिंता चतुर गणिकेला आहे. विलासी पण मूर्ख अशा गिऱ्हाइकांच्या कहाण्या म्हणजे गणिका जगातील चविष्टपणे चघळण्याच्या बाबी असतात. आततायी, अत्याचारी हा गणिकेच्या भीतीचा विषय असतो. कोकणचा राजा इंद्रस्वामी हा अशा विकृत अत्याचाराचा नमुना आहे. मोफत मौज लुटणारे विट हा या जगात कौतुकाचा विषय आहे. श्रीमंत पण नबळे आणि श्रीमंत व तरुण पण मूर्ख कामुक हा गणिकांच्या प्राप्ती व विश्रांतीचा विषय आहे. या चौथ्या भाणात राधिकेचा उल्लेख आहे. निरपेक्ष या बुद्धभिक्षुशी बोलताना राधिकेचा संदर्भ आलेला आहे. राधेसह कृष्णाचा उल्लेख मुळात नाही. तो साधले यांचा कल्पनाविलास समजावयाचा. त्यांना राधा म्हटले की कृष्ण आठवतो. कृष्णाची राधा इ. स. च्या नवव्या शतकापूर्वी नाही. ही राधिका बौद्ध तंत्रातील आहे. बौद्ध तंत्रमार्गातील साधिका हीच राधिकाही असते. निरपेक्ष बौद्ध असला तरीही हरकत नाही. त्याने जुन्या गणिका मैत्रिणीला राधिका समजून साधना करावी असा विटांचा सल्ला आहे.

भाणांचा हा सर्व जिवंत संस्कृतमधील अस्सल काव्याचा खजिना एकदम उघडा असा नाही. संस्कृत नाटकांनी कितीही उत्तान शृंगार सांगितला तरी काव्य आणि सूचकता हे दोन धागे तिथे दृढपणे सांभाळलेले असतात. शब्दाशब्दांच्यामध्ये अर्थाच्या सूचना असतात. मागचे संपादक अशा सर्व सूचना समजून घेण्यासाठी झटले. त्यांनी शब्दाशब्दांतील खोचकपणा उघडून दाखविला म्हणून आपण इतका तरी आस्वाद घेऊ शकतो.

संस्कृतविषयी गैरसमज

संस्कृत भाषेसंबंधी आपण काही गैरसमज करून घेतलेला आहे. एक तर ती ब्राह्मणाची भाषा असे आपण समजतो. दुसरे म्हणजे ती धर्माची भाषा असे आपण मानतो. दोन्ही बाबी खऱ्या आहेत, पण त्यात सत्याचा अंश आहे. ब्राह्मणांची भाषा संस्कृत होती, पण क्षत्रियांची आणि साऱ्या त्रैवर्णिकांचीच भाषा संस्कृत होती. सर्वांचाच सामान्य जीवनव्यवहार प्राकृतातून चाले आणि शास्त्र-कला-धर्म-तत्त्वज्ञानाचा व्यवहार त्रैवर्णिकांपुरता मर्यादित होता, तो संस्कृतमधून होता. धर्मतत्त्वज्ञान संस्कृतमध्ये होतेच; पण राज्यशास्त्र, अर्थशास्त्र, धातुविद्या, वैद्यक, घरे बांधणे, दारू बनवणे हे ज्ञान संस्कृतमध्येच लिहिले जाई. पुराणे व कथा-सरित्-सागर शृंगाराची नाटके व भगवद्गीता, कामशास्त्र व वनस्पतीशास्त्र सारेच लिखाण संस्कृतमध्ये आहे. गणिका वस्ती हे जिथे कायमस्थळ, विट हे जिथे कायम वक्ते आणि यश म्हणजे वेश्या मिळणे असे जिथे स्वरूप आहे ते भाषाही संस्कृतमध्येच आहेत. संस्कृत नाटकाच्यामधील शृंगार फडक्यांच्या कादंबऱ्यांसारखा असतो. भाषातील उत्तानशृंगार प्रभाकर आणि होनाजीच्या लावणीसारखा आहे.

ही प्रस्तावना विद्वानांच्यासाठी नाही. सर्वसामान्य जिज्ञासू रसिकांना पार्श्वभूमी कळावी यासाठी आहे. एक विचार असा येतो की, हे विवेचन व्यर्थ आहे. भाषा वाचून ज्यांना कळणार नाही, त्यांना प्रस्तावना वाचून कळेल हे गृहितच चुकले आहे. भाषाचा अनुवादच मराठीत नको असे वाटेल त्यांनी दोष मला द्यावा. ही प्रस्तावना नको वाटेल त्यांनी दोष साधले यांना द्यावा, पण खाजगीत मिटक्या मारून भाषा वाचणाऱ्यांनी जाहीर मात्र नाक मुरडावे हा दंभ बरा नाही.

*

यक्षगान आणि मराठी नाट्यपरंपरा

‘यक्षगान आणि मराठी नाट्यपरंपरा’ या पुस्तिकेत दोन लेख एकत्र करण्यात आलेले आहेत. म्हैसूर विद्यापीठातील डॉ. एम. एस. कृष्णमूर्ती यांचा ‘यक्षगान’ या नृत्य-नाट्य-शैलीविषयीचा एक लेख आणि सांगलीच्या प्रा. तारा भवाळकर यांचा ‘मराठी नाटक व यक्षगान’ यांच्यातील अनुबंधाचा शोध घेणारा दुसरा लेख असे हे दोन लेख आहेत. मराठी रंगभूमी, मराठी नाटक या दोन्ही दृष्टींनी आणि रंगभूमीच्या प्रयोगप्रधान रूपाच्या उगमांचा शोध घेण्याच्या दृष्टीने हे लेख महत्त्वपूर्ण असल्यामुळे या विषयाच्या अभ्यासूंच्या माहितीत तर भर घालतीलच, पण संशोधनाला काही नव्या दिशा उपलब्ध करून देतील असा माझा विश्वास आहे.

साहित्यप्रकार असोत किंवा कलाप्रकार असोत त्यांच्या उगमाचा जेव्हा आपण ऐतिहासिक दृष्टीने शोध घेतो त्या वेळी हा शोध प्रायः संदिग्ध व अंधुक असा तर असतोच, पण उपलब्ध माहिती अनेक ठिकाणी परस्परविसंवादी असते. विवेचनाच्या आरंभीच्या काळात अंदाजाने दिलेली तोकडी व गोळाबेरीज माहिती आपल्या विवेचनाचा आधार कायम म्हणून पत्करण्यापेक्षा तपशिलांचा काळजीपूर्वक शोध घेणे व त्या आधारे अधिक सुस्पष्ट व रेखीव अशा निर्णयापर्यंत येणे अगत्याचे असते. या प्रक्रियेत सर्वच प्रश्न सुटत नसतात. उजेडात आलेली माहिती, काही जुने गुंते उलगडणारी ठरते तर काही नवे गुंते निर्माण करणारीही ठरते. हे दोन्ही लेख त्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. नवे प्रश्न निर्माण करणारे आहेत.

आरंभ बिंदू

आपण मराठी रंगभूमीचा विचार करू लागलो म्हणजे आरंभबिंदू म्हणून तीन जागा डोळ्यांसमोर ठेवतो. पहिली जागा, अण्णासाहेब किलोस्करांच्या 'शाकुंतल' नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाची आहे. दुसरी त्यापूर्वीची जागा, विष्णुदास भावे ह्यांच्या 'सीतास्वयंवर' नाटकाच्या प्रयोगाची आहे. तिसरी त्याही पूर्वीची जागा तंजावरी नाटकाची आहे. इतिहासाचार्य राजवाडे ह्यांनी या नाटकांच्याकडे प्रथम लक्ष वेधले. मराठीला पहिला मुद्रणसंस्कार महाराष्ट्राबाहेर झाला, मराठी नाटकाचा पहिला प्रयोगही महाराष्ट्राबाहेर झालेला दिसतो. ज्याला आम्ही मराठीचा आद्य शिलालेख मानतो ती जागा निदान आज तरी महाराष्ट्राबाहेर आहे. हा जर योगायोग असेल तर तो गमतीदार योगायोग म्हणावा लागेल आणि योगायोग नसेल तर त्याचे काही उत्तर द्यावे लागेल.

सीतास्वयंवराचा प्रयोग

या तीन आरंभबिंदूंच्या जागा. यांपैकी इ.स. १८४३ साली सांगली येथे झालेला सीतास्वयंवराचा प्रयोग म्हणजे मराठी रंगभूमीचा उदय ही भूमिका अधिकतर सर्वमान्य व लोकप्रिय झालेली दिसते. प्रा. भवाळकरांनी आपल्या लेखाचा आरंभ करतानाच या बाबीचा प्रथा म्हणून उल्लेख केलेला आहे. ही प्रथा मान्य करायची की नाही, हा अगदी निराळा मुद्दा आहे. कारण ही प्रथा मान्य करणे अगर अमान्य करणे हे उत्तर दोन वेगळ्या प्रश्नांच्या उत्तरांवर अवलंबून आहे. जर आपण विष्णुदास भावे ह्यांचे नाटक प्रयोगदृष्ट्या यक्षगान शैलीतील नाटक आहे असे म्हणणार असू तर सुरचित संहिता असणारे आणि प्रयोग झालेले यक्षगान शैलीतील त्याहीपूर्वीचे नाटक तंजावरचे आहे आणि तंजावरी नाटकाचे तंजावरच्या राजदरबारात जसे प्रयोग झाले, तसे महाराष्ट्रात झाले नाहीत हे आपण म्हणू शकत नाही. या शैलीतील इतर नाटकांचे प्रयोग तर महाराष्ट्रात झालेले दिसतातच; पण तंजावरी नाटकांचेही महाराष्ट्रात काही प्रयोग झालेले असावेत हा संभव नाकारता येत नाही. दुसरे म्हणजे पुढे जी मराठी रंगभूमी विकसित झाली ती किलोस्करांपासून सुरू झालेली आहे व क्रमाने शेक्सपीअरचे नाट्यतंत्र आत्मसात करीत गेलेली आहे. स्वतः अण्णासाहेब किलोस्करांनाच असे वाटते की, आपल्या नाटकातील रस काही ठिकाणी इंग्रजी

धर्तीवर गेलेले आहेत. मराठीतील वैभवशाली नाटक म्हणजे हे 'इंग्रजी धर्तीवर गेलेले नाटक' जे जास्तीत जास्त इंग्रजी धर्तीवरच जात राहिले. या मराठी नाटकांचा उगम विष्णुदास भावे नाहीत. माझ्या म्हणण्याचा अर्थ विष्णुदास भावे यांना मराठी नाटकांचा उगम मानू नये असा नसून विष्णुदासांना जनकत्व बहाल करताना अभिप्रेत अर्थ नक्की व स्पष्ट असावा इतकाच आहे.

डॉ. कारन्त

डॉ. कृष्णमूर्ती आणि प्रा. भवाळकर या दोघांनीही यक्षगानाबद्दल जे विवेचन केलेले आहे त्याचा आधार डॉ. शिवराम कारंत यांचा प्रसिद्ध व सर्वमान्य ग्रंथ हा आहे. डॉ. कृष्णमूर्तींचा लेख तर बव्हंशी कारंतांचे विवेचन थोडक्यात सादर करणारा असाच आहे. यक्षगान या विषयावरील डॉ. शिवराम कारंत ह्यांचा दुहेरी अधिकार भारतभर सर्वमान्य आहे. एक तर यक्षगान या नृत्य-नाट्य-शैलीविषयीचे त्यांचे विवेचन सर्वमान्य मानले जाते. दुसरे म्हणजे या शैलीतून प्रत्यक्ष प्रयोग करणारे, प्रयोग बसविणारे व ही नृत्यनाट्यशैली शिकवणारे, लोकप्रिय करणारे नट व आचार्य म्हणूनसुद्धा कारंतांचा अधिकार सर्वमान्य आहे. या थोर कलावंत पंडितांचा अधिकार सर्वांच्याप्रमाणे मलाही मान्य आहे; पण अतिशय नम्रपणे हे सांगितले पाहिजे की, कारंतांचे विवेचन आत्मविसंगत आहे.

कोणताही कलाप्रकार एकाएकी शिष्टमान्य होत नाही. तो शिष्टमान्य होण्यापूर्वी आणि शास्त्रपूत होण्याच्या पूर्वी लोककलाप्रकार म्हणून अस्तित्वातच असतो. जे लोककलाप्रकार अस्तित्वात असतात त्यांच्यातील काही शिष्टमान्य व शास्त्रपूत होतात. उरलेले कलाप्रकार लोकप्रिय असतात. ते क्रमाने लोकपरंपरेने पिढ्यान्पिढ्या चालत येतात. शिष्टांची व शास्त्रांची मान्यता नसणारे लोकनाट्य या गटात येते. जे लोककलाप्रकार शिष्टमान्य होतात ते शिष्टमान्य झाल्यानंतर पूर्वीसारखे राहात नाहीत. काही नवे संकेत निर्माण होतात. त्यांना शास्त्राच्या चौकटीत बांधले जाते आणि मग प्रतिष्ठित नागरकलाप्रकार अस्तित्वात येतो. यक्षगान हा असा नाट्यप्रकार आहे. तो लोककलाप्रकार म्हणून जनसामान्यात परंपरेने चालतच आला यामुळेच काही जातिजमातींचे लोक आजपावेतो पूजेसाठी हे नृत्य करतात. नवस म्हणून यक्षगान करण्याची शपथ घेतात. असे

शेकडो यक्षगानाचे प्रयोग होतात. लोककला म्हणून अस्तित्वात असणाऱ्या यक्षगानाची ही एक परंपरा आहे, पण त्याबरोबरच सोळाव्या शतकापासून यक्षगानाचे ग्रंथ उपलब्ध होऊ लागतात आणि त्याहीपूर्वी नृपतुंगाच्या 'कविराज मार्गा'त यक्षगानाचा उल्लेख आहे असे सांगितले जाते. ज्या शैलीत पंडित ग्रंथरचना करीत आहेत, ज्या शैलीत प्रतिष्ठित आचार्य शिक्षण देत आहेत, जी शैली राजदरबारी प्रतिष्ठित आहे ती नाट्याची नागरशैलीच म्हटली पाहिजे. यक्षगानाची ही एक पातळी आहे. नागर यक्षगान आणि यक्षगानाची लोककला यांना एकच समजता येत नाही. लोककलांच्यामधील जिवंतपणा अधिकृतपणे शास्त्राच्या चौकटीत सामावला जात नसतो. दरबार आणि शास्त्राची प्रतिष्ठा, पंडितांची मान्यता यांसह लोककलेची जनमान्यता व लोककलेला जनसामान्यांच्या जीवनात 'विधी' नाट्य म्हणून असणारी जनमान्यता या सर्वच बाबी यक्षगानाला एकाच वेळी लागू कशा होतील असा प्रयत्न डॉ. शिवराम कारंत करतात. कलावंतांचे कलाप्रेम म्हणून या प्रयत्नाचे समर्थन करता येते. विचार करण्याची शास्त्रीय पद्धती म्हणून ही पद्धत मान्य करता येत नाही.

लोककला व नागरकला

यक्षगानाचा विचार लोककला म्हणून निराळा केला पाहिजे आणि नागरकला म्हणून निराळा केला पाहिजे. तंजावरी नाटके, यक्षगानाच्या नागरपातळीवरील आविष्काराची उदाहरणे आहेत. विष्णुदास भावे यांच्या सीतास्वयंवरचा संबंध या शैलीतील लोकपरंपरेच्या प्रयोगाशी आहे हा भेद प्रा. भवाळकरांच्या विवेचनात जर स्पष्टपणे आला असता तर बरे झाले असते असे मला वाटते. पण ही प्रतिक्रिया या क्षेत्रांतील अतज्ज्ञ, सामान्य वाचकाची समजली पाहिजे. कारण मला माझ्या मर्यादांचे भान आहे. यक्षगानाबाबत अजूनही एक मुद्दा विचारात घ्यायला हवा. तो असा की, नृत्य-नाट्य-शैली कर्नाटकापुरती मर्यादित नाही. कर्नाटक प्रदेशाच्या बाहेरही ही नाट्यशैली आहे म्हणून या नाट्यशैलीला प्रादेशिक नाट्यशैली असे म्हणता येईल काय, याहीबाबत काही विचार करणे आवश्यक आहे. यक्षगानपद्धतीपासून मराठी रंगभूमीची निर्मिती झाली असे डॉ. कारंतांचे मत आहे. हे मत बरोबर असू शकते. तंजावरी नाटके हा मराठी रंगभूमीचा उगम जर मानला तर मग कारंतांचे विधान निरपवादपणे मान्य

झाले असे म्हणावे लागते, पण डॉ. शिवराम कारंत पुरावा म्हणून तंजावरी नाटके अगर विष्णुदास भाव्यांच्या नाटकांचे यक्षगानाशी मिळतेजुळते स्वरूप याचा उल्लेख करीत नाहीत. ज्या मुद्द्याचा पुरावा म्हणून ते उल्लेख करतात तो मुद्दा स्वीकारता येण्याजोगा नाही.

यक्षगान व मराठी नाटक- समान राग

डॉ. कारंत म्हणतात की, मराठी नाटके आणि यक्षगान या दोहोंतही राग समान आहेत. समान राग असणे म्हणजे संगीत समान असणे नव्हे. दक्षिण आणि उत्तरेच्या संगीतपरंपरेत रागांची नावे समान असली तरी गायन भिन्न असते. राग आणि गायन दोन्ही समान असले तरी दक्षिणात्य संगीत फक्त कर्नाटकापुरते मर्यादित होते. तसेच पाहिले तर मराठी रंगभूमीवरील संगीत एक तर लावण्या-भजनांचे म्हणजे मराठी लोकपरंपरेचे होते आणि पुढे या रंगभूमीवर उत्तरी संगीत शैलीचेच वर्चस्व राहिले. रागांची नावे समान आहेत हा पुरावा रंगभूमीच्या निर्मितीसाठी उपयोगी पडणारा व पुरेसा असणारा पुरावा नाही. यक्षगानशैलीत सरळ भरतनाट्यशास्त्रातून काय काय येते याचाही एकदा विचार व्हायला हवा. कारण भरतनाट्यशास्त्रातून निरनिराळ्या कल्पना उचलताना ही शैली क्रमाने नागर होत जाणार आहे, या दृष्टीने काही शब्दांच्याकडे लक्ष वेधणे आवश्यक आहे. नाट्यप्रयोगात संपूर्ण यक्षगानकाव्य कंठस्थ करून ते राग-तालावर गातात त्यांना भागवत असे म्हणतात. संपूर्ण काव्य नाट्यप्रयोगात काही ठराविक मंडळीने गायचे हे भरतनाट्यशास्त्रातील नाटक नव्हे. या गायकांना भागवत म्हणायचे हीही नाट्यशास्त्रपरंपरा नव्हे.

नाट्यशास्त्राची परंपरा

पण नटाला अर्थधारी आणि पात्रधारी असे जे दोन शब्द आहेत ते मात्र नाट्यशास्त्राच्या परंपरेने येतात. नाट्यशास्त्रात नाट्यार्थ ही कल्पना आहे. हा नाट्यार्थ धारण करणारे अर्थधारी आहेत. नाट्यशास्त्रात पात्र ही कल्पनाही आहे, पण पात्र म्हणजे नट. पात्रधारी म्हणजे नट ही कल्पना थोडी निराळी आहे. नाट्यातर्गत व्यक्तीला पात्र म्हणावे म्हणजे नटाला पात्रधारी म्हणता येते. मुळात संस्कृत नाट्यचर्चेतच दोन भिन्न कल्पना एकमेकीत मिसळलेल्या आहेत. नाटकातील व्यक्ती म्हणजे प्रकृती. नट स्वतःच्या रूपाचे आच्छादन करतो,

प्रकृतीची भूमी होतो आणि प्रकृती साकार करतो. नट प्रकृती होतो, परभाव स्वीकार करतो ही एक कल्पना आहे आणि नट स्वतः पात्र असतो, त्यात प्रकृती कुंभात मध भरावा त्याप्रमाणे भरली जाते म्हणून नट नावाचे पात्र जेवढे समर्थ असेल तेवढी प्रकृती समर्थ होते अशी दुसरी कल्पना आहे. या दोन कल्पनांची सरमिसळ पात्रधारी चर्चेतच सारखी चालू आहे. यक्षगानात पात्रधारी व अर्थधारी असे जे दोन शब्द येतात त्यामागे या दोन कल्पनांची मिश्रणे आहेत.

गणपतिपूजन

यक्षगान प्रयोगातील गणपतिपूजन हा एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. या गणपतीला दक्षिणेत फार मोठे महत्त्व आहे. शंकर ही सर्व कलांची अधिष्ठात्री देवता. म्हणून आरंभी शंकराचे वंदन असावे ही उत्तरेची अतिशय सर्वमान्य अशी कल्पना आहे. संस्कृत नाटकात अपवाद वगळता प्रायः नांदीत शिवस्तुती असते. किलोस्करांनी ही शिवस्तुती संस्कृतपरंपरेने पत्करलेली आहे. अलीकडील मंडळी प्रयोगापूर्वी पडद्याच्या आतच नटराज म्हणून शंकराला नमस्कार करतात, पण मराठी लोकपरंपरेत दक्षिणेप्रमाणे गणपतिपूजन आहे. लावणी, तमाशा, वग यांपूर्वी गण-गौळण असते. त्यातील गणात गणपतीचीच स्तुती असते. यक्षगानात असणारे गणपतिपूजेचे महत्त्व हा दक्षिणेच्या लोकपरंपरेचा भाग आहे जो पुढे शिष्टमान्य ठरला. महाराष्ट्रातील लोकरंगभूमी गणपतीला महत्त्व देणारी आहे याचे कारण या लोकरंगभूमीचे उगम दक्षिणेच्या कलापरंपरांशी जोडलेले आहेत. महाराष्ट्रात उत्तरेत उगम असणाऱ्यांचा दक्षिणी आविष्कार होतो. दक्षिणेत ज्यांचा उगम आहे त्याचा उत्तरी आविष्कार होतो. उत्तरेतील वैष्णवांच्या गौळणी दक्षिणेतील गणपतिपूजनासह गण-गौळण म्हणून एकत्र येतात. महाराष्ट्राच्या सर्व लोकपरंपरेत हे जे दक्षिण व उत्तरेचे मिश्रण आहे त्याचे स्वरूप अतिशय संकुल आहे. विश्लेषण करताना या बाबी लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे.

गण-गौळणीशी साम्य

भरतनाट्यशास्त्रात नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी नांदीच्या नंतर सूत्रधार-विदूषक यांचा एक विनोदी असा प्रवेश होत असल्याचा उल्लेख आहे. यक्षगानाच्या आरंभी हनुमनायक आणि त्याचे साथीदार भागवताबरोबर हास्यविनोद करतात

असा प्रवेश असतो. यक्षगानातसुद्धा गणपतिपूजनानंतर कृष्ण व बलराम या बाल-गोपालांचा प्रवेश व पाठोपाठ गोपींचा प्रवेश असतोच. यक्षगानाचा हा प्रयोग मोठ्या प्रमाणात गण-गौळणींशी मिळताजुळता आहे. आमच्या गण-गौळणींवरून यक्षगानाने काही उचल केली असे सुचवायचे नसून महाराष्ट्रातील लोककला आणि कर्नाटकातील लोककला ह्यांचा संबंध वाटतो त्याहून अधिक निकटचा आहे. यक्षगानपद्धतीच्या लोकनाट्यातील रूपांनी मराठी लोकनाट्याला खूप योगदान केलेले आहे असे मला म्हणायचे आहे.

विदूषकाऐवजी हनुमान

यक्षगानात विदूषकाच्या ऐवजी हनुमनायक म्हणजे हनुमान असतो. या हनुमानाचे काही वानर साथीदार असतात. हा हनुमनायक विदूषकाचे काम करतो, तसेच सूत्रधाराचेही काम करतो ही कल्पना आपण समजून घेतली पाहिजे. काही विद्वान अभ्यासकांचे असे मत आहे की, विदूषक हा नाट्यातील संकेत आहे. कारण तो फक्त नाटकातच असतो आणि हा संकेत राक्षस पात्राच्या विडंबनातून निर्माण झाला असावा. हे विवेचन मान्य करण्यात अडचण अशी आहे की, दण्डीच्या दशकुमारचरितात गणिकांचे नोकर विदूषक असत असा उल्लेख आहे. वात्स्यायनाच्या कामसूत्रात विदूषक या प्रत्यक्ष जीवनातील व्यवसायाचा उल्लेख आहे आणि कुहक म्हणजे विनोद करून हसविणारे नोकर कौटिल्याला ज्ञात आहेत. विदूषक हा नाट्यसंकेत नसून नाटकाच्या बाहेरही आहे. तो नायकाचा साथीदार नोकर असतो म्हणूनच निष्ठावंत सेवक या नात्याने पेंद्या विदूषक होतो. हनुमानही विदूषक होऊ शकतो (यक्षगानात). रामोपासक वैष्णवांच्या प्रभावांमुळे हनुमान हा सूत्रधार व विदूषक यांचे दुहेरी काम करणारा या नात्याने यक्षगानात आला असे माझे अनुमान आहे. यक्षगानाचा विचार करताना घटक म्हणून शैव-वैष्णव धर्मसंप्रदायांचे प्रभावसुद्धा पाहावे लागतील. नुसती नृत्यशैली पाहून चालणार नाही असे मला वाटते.

राक्षसपात्रे

यक्षगानात राक्षसपात्रालाही खूप महत्त्व आहे. त्या राक्षसाचे नृत्य, त्याच्या डरकाळ्या, मशालीवर राळ टाकून ज्वाला प्रदीप्त करणे, 'चंडे' या वाद्याचे विशिष्ट प्रकारचे वादन ह्या सर्व बाबी महत्त्वाच्या आहेत. किलोस्करपूर्व

रंगभूमीवर नाट्यप्रयोगात राक्षसपात्राचे एक विशिष्ट महत्त्व असे. 'अल्लडूर' नाटके. अगर 'तागडथोंब' नाटके म्हणून ज्या नाटकांचा उल्लेख किलोस्करपूर्व रंगभूमीचा विचार करताना आपण करतो या नाटकात राक्षसांचे महत्त्व केवळ कथानक पुराणातले आहे किंवा मनोरंजनाला राक्षस उपयोगी पडतात इतक्यामुळे नाही. यक्षगान प्रयोगातच राक्षस महत्त्वाचा होता म्हणून किलोस्करपूर्व रंगभूमीवरील नाटक, ज्याचा यक्षगान लोकपरंपरेच्या प्रयोगपद्धतीशी निकट अनुबंध आहे त्यात राक्षस महत्त्वाचा ठरला असे दिसते. म्हणजे राक्षसाचे प्राधान्य प्रेक्षकांच्या अडाणीपणामुळे येत नसून यक्षगान परंपरेमुळे येते असे म्हणावे लागेल.

मला तर कधी कधी असेही वाटते की, सुभद्रेच्या कथानकात राक्षसाला जागा नसूनही किलोस्करांनी घटोत्कच रंगभूमीवर आणला. आपल्या नाटकात एकदा तरी राक्षस आणून नाचवला पाहिजे असे किलोस्करांना वाटले ह्याचे कारण कर्नाटकीय यक्षगानशैलीतील सुभद्राहरणाच्या नाट्यप्रयोगात असावे. कारण त्याही नाटकात एकदा राक्षस आलेलाच असणार.

दशावतारी खेळ

इ.स. १८४३ साली सीतास्वयंवराचा पहिला प्रयोग विष्णुदास भावे ह्यांनी सांगली येथे सादर केला. भावे यांची नाटकमंडळी इ.स. १८५१ पर्यंत सांगलीलाच प्रयोग करित होती. नंतर त्यांनी सांगलीबाहेर प्रयोगाला आरंभ केला. इ.स. १८६२ साली ही मंडळी बंद पडली. या १८-१९ वर्षांच्या काळात ही मंडळी जे प्रयोग करित असे त्या प्रयोगाला समकालीन लोक दशावतारी खेळ असेच म्हणत असत. जर विष्णुदास भावे ह्यांच्या खेळांना समकालीन मंडळी दशावतारी खेळ म्हणूनच ओळखत असतील आणि आरंभीच्या काळी त्यांच्याही नाट्यप्रयोगाच्या शेवटी प्रेक्षकांच्यामधून आरतीचे तबक फिरत असेल तर मग कथानक आणि प्रयोगाचा प्रकार लक्षात घेता विष्णुदास भाव्यांचे नाटक हे दशावतारी खेळाची सुधारलेली आवृत्ती म्हटली पाहिजे. दशावतारी खेळांच्यामध्ये जसे वेगवेगळे अवतार येत असत; गणपती, सरस्वती आणि बाळगोपाळ रंगभूमीवर येत; हाच प्रकार जर भावे रंगभूमीवर असेल तर मग विष्णुदास भावे ह्यांचे नाटक म्हणजे दशावतारी खेळच होत असे म्हणणे भाग

आहे. प्रा. भवाळकरांनी हा मुद्दा पुरेशा पुराव्यांनी मांडलेला आहे. स्वतः विष्णुदासांचे मतसुद्धा असेच आहे की, कानडी नाटक मंडळी सांगलीस आली. तिचे प्रयोग ओबडधोबड आणि बीभत्स होते. श्रीमंतांचे मन त्यामुळे रिझले नाही. भावे ह्यांना आपला प्रयोग सुसंस्कृत आणि रेखीव वाटतो. यापेक्षा आपण काहीतरी वेगळे करीत आहोत असे वाटलेले दिसत नाही. यामुळे कन्नड देशातील यक्षगानपरंपरेचे नाटक आणि कोकणातील— विशेषतः दक्षिण कोकणातील दशावतारी खेळ या दोन्हीपेक्षा भावे यांची रंगभूमी फारशी निराळी नव्हती असे मानावे लागते.

विष्णुदास भावे यांनी पुनः पुन्हा कानडी खेळांना ओबडधोबड आणि बीभत्स म्हणून हिणवलेले दिसते. दशावतारी खेळ हे हास्यकारक व बीभत्स प्रहसनेच आहेत. आपले नाटक मात्र नाट्यकला आहे असा भावे यांचा सूर आहे. यक्षगान ही नृत्य-नाट्य-शैली नृत्याच्या दृष्टीनेही अतिशय समृद्ध आणि संगीताच्या दृष्टीनेही अतिशय समृद्ध आहे. तिला ओबडधोबड म्हटल्याबद्दल भवाळकरांनी नापसंती व्यक्त केली आहे. यक्षगानातील समृद्ध नृत्य आत्मसात करून मराठी रंगभूमीवर आणणे भावे यांच्या शक्तीबाहेरचे होते असे भवाळकर म्हणतात. भवाळकरांच्या या नापसंतीच्या सुरांशी मला सहमत होता येत नाही. यक्षगानातील ज्या समृद्ध नृत्यसंगीताचा त्यांना ओढा आहे तो यक्षगानाचा नागर प्रकार आहे. शिष्टसंमत नागर यक्षगान आणि लोकपरंपरेचे यक्षगान यात काही फरक करायलाच हवा. विष्णुदासांच्या समोर जी कानडी नाटक मंडळी असण्याचा संभव आहे ती लोकपरंपरेची प्रथा अनुसरणारी असेल तर मग विष्णुदासांना समृद्ध नृत्य आणि समृद्ध संगीत प्रयोगात दिसण्याऐवजी ओबडधोबड धांगडधिंगाच दिसणार आणि आपण मात्र अधिक रेखीव सुसंस्कृत प्रयोग सादर करीत आहोत असा अभिमान भाव्यांना वाटणार हे स्वाभाविक आहे. भाव्यांच्यापासून महाराष्ट्रातील दशावतारी खेळ शिष्टमान्य आणि अधिक सुसंस्कृत होऊ लागले यालाच भावे 'नाट्यकला' म्हणत आहेत इतके तथ्य शिल्लक राहते.

कानडी यक्षगानाचा प्रभाव

कोकणातील दशावतारी खेळही कर्नाटकातूनच आलेले आहेत. यक्षगानाचे

परंपरागत नाव दशावतार आता आहेच आहे, यामुळे कानडी यक्षगानाचा एक प्रभाव कोकणातील दशावतारीच्या रूपाने दिसतो, दुसरा भावे रंगभूमीच्या रूपाने दिसतो, असे जर आपण म्हटले तर मराठी नाटक कोकणातील दशावतारीपासून आले वा कर्नाटकातील यक्षगानापासून आले हा खोटा वाद लढवीत बसण्याची गरज पडणार नाही असे वाटते. किलोस्करपूर्व रंगभूमी म्हणजे फक्त विष्णुदास भावे यांची नाटक मंडळी नव्हे, इतरही अनेक नाटक मंडळ्या निर्माण झालेल्या होत्या. सर्वच नाटक मंडळ्यांनी काही कानडी प्रयोग पाहिलेले असणार नाहीत. त्यांच्यातील बहुतेकांच्या समोर कोकणातील दशावतारी खेळच असणार. कोकणातील दशावतारी खेळ आणि भावे ह्यांचे नाटक प्रयोगदृष्ट्या इतके एकसारखे होते की, कर्नाटकातून गोवा आणि दक्षिण कोकण तेथून महाराष्ट्रभर असा प्रवास सांगितला काय आणि कर्नाटकातून सांगली व त्या प्रेरणेने विष्णुदास भावे असे म्हटले काय दोन्हीचा अर्थ एकच होतो.

भवाळकरांनी काही मुद्दे मांडताना थोडी अधिक काळजी घेतली असती तर बरे झाले असते असे मला वाटते. दशावतारी खेळात स्त्रियांची कामे नेहमी पुरुषच करीत असतात, असे त्यांनी म्हटलेले आहे. हे खरे आहे, पण ते दशावतारी खेळांचे वैशिष्ट्य नाही. ते सर्व भारतभरच्या लोकरंगभूमीचे वैशिष्ट्य आहे. अभिजात संस्कृत नाटक हा गणिकासंघाचा उद्योग आहे. तिथे स्त्रियांची कामे स्त्रिया करतात आणि पुष्कळदा पुरुषांचीही कामे स्त्रियाच करतात. लोकरंगभूमीवर मात्र अतिप्राचीन कालापासून स्त्रियांची कामे पुरुष करीत आलेले आहेत. स्त्री-भूमिका करणाऱ्या पुरुषनटाला अमरकोशात भ्रूकंस म्हटले आहे. हा भ्रूकंस पतंजलीलाही ज्ञात आहे. स्त्री-भूमिका करणारे पुरुष नाट्यशास्त्राकारांनाही ज्ञात आहेत. भक्तिमार्ग आणि लोकरंगभूमी यांची सरमिसळ झाल्यानंतरच्या लोकरंगभूमीवर गणिकांना प्रतिष्ठा शक्य नव्हती. लोकरंगभूमीचे अनेक प्रकार पूजाप्रकार आहेत. म्हणून तिथे कुलीन स्त्रिया नाटकात नसल्यामुळे पुरुषांना स्त्री-भूमिका करणे भाग असे. पुरुष भूमिका करणाऱ्या स्त्रिया अभिजात रंगभूमीचा विशेष आणि स्त्री-भूमिका करणारा पुरुष हा लोकरंगभूमीचा विशेष यात बदल झाला असेल तर इतकाच की, एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात जी अभिजात रंगभूमी जन्माला आली तिच्या दीर्घकाळपर्यंत स्त्रियांची कामे पुरुष करीत होते. भवाळकरांनी गोव्यात प्रचलित असणारी एक आरतीही नोंदवलेली

आहे. ही आरती कानडीत आहे असे त्यांचे मत आहे. ती मराठीतच आहे असे त्या आरतीतील शब्द सांगतात. ती आरती डोळ्यांसमोर ठेवून तिला कानडी का म्हणावे याचा मी पुष्कळ विचार केला, पण मला या आरतीला कानडी म्हणण्याचे कारण सापडले नाही. महाराष्ट्र क्रमाक्रमाने कसा वसत गेला याबाबत प्रा. भवाळकरांना इतिहासाचार्य राजवाडे यांच्या 'राधामाधव विलासचंपू' या ग्रंथातील प्रस्तावनेचा आधार पुरेसा वाटतो. इतिहासाचार्य राजवाडे हे प्रतिभाशाली विवेचक होऊन गेले, पण ते कित्येकदा त्या विशिष्ट वेळी डोक्यात आलेल्या विचारांना निर्णायक इतिहास समजत असत. आपण राजवाड्यांचे विवेचन विचारप्रवर्तक मानणे बरे असते, त्याला विश्वसनीय समजायचे नसते, पण भवाळकरांनी इतक्या विविध प्रकारची माहिती एका सुसंगत सूत्रात गोळा केलेली आहे व काटेकोरपणे एकेक मुद्दा सिद्ध करीत त्यांनी आपले विवेचन क्रमाक्रमाने पक्के करीत आणले आहे की, असल्या किरकोळ मतभेदांपेक्षा त्यांनी दाखविलेल्या अभ्यासाच्या दिशा व त्यांनी केलेले विवेचन याबद्दल त्यांना धन्यवाद देणे न्याय्य होईल.

गंधारग्रामास संबंध नाही

एक मुद्दा परंपरेवर विसंबून प्रथमतः डॉ. कारंत ह्यांनी चुकीने मांडला आहे आणि कारंतांच्या आधारे तीच चूक भवाळकरांनीही केलेली आहे. म्हणून त्याचा थोडासा खुलासा करणे भाग आहे. भारतीय परंपरेत षड्जग्राम, मध्यमग्राम आणि गंधारग्राम या तीन ग्रामांचा उल्लेख नेहमी येतो. गंधारग्राम हा गंधर्वाकडून स्वर्गात गाईला जातो. पृथ्वीवर हा ग्राम शिल्लक उरलेला नाही अशी अनेकांनी नोंदही केलेली असते. ही नोंद सांकेतिक आहे. षड्जग्राम षड्जापासून म्हणजे चौथ्या श्रुतीपासून सुरू होतो. या ग्रामातील गायक सतरावी श्रुती पंचम म्हणून गातात. मध्यम ग्राम तेराव्या श्रुतीपासून सुरू होतो. या ग्रामातील लोक सोळावी श्रुती पंचम म्हणून गातात. तिला अपकृष्ट पंचम म्हणतात. ही माहिती भरताने दिली आहे. भरताला गंधारग्राम माहित नाही. त्याला दोनच ग्राम माहित आहेत. गंधारग्रामातील गायन कधी अस्तित्वात नव्हते. गंधार हा लुप्त ग्राम आहे ही कल्पनाच भरतोत्तरकालीन आहे. गंधारग्राम हा नवव्या श्रुतीपासून सुरुवात होतो, तो मध्यमग्रामापेक्षा अतितारही असणार नाही आणि षड्जग्रामापेक्षा अतिमंद्रही

होणार नाही. गंधारग्राम गाईला जात असता तर तो नष्ट होण्याचे काही कारणच नव्हते, कारण गंधार ग्रामापेक्षा उंच ठिकाणाहून सुरू होणारा मध्यमग्राम पृथ्वीतलावरील लोक गातच होते. गंधारग्राम हा संकेतमात्र आहे. तो गानशैलीचा वास्तविक प्रकार नव्हे. यक्षगान नाट्यातील गायक यांचा गंधारग्रामाशी काही संबंध मानणे मुळातच चुकीचे आहे. तारस्वरात गाणारे षड्जग्रामिक असू शकतात. तारषड्ज षड्जग्रामातलाच आहे. म्हणून याबाबत कारंतांच्या विवेचनाला काही ऐतिहासिक आधार आहे असे वाटत नाही.

प्रा. भवाळकरांनी अतिशय मार्मिकपणे भावे यांचे नाटक त्यांच्याबरोबरच संपले अशी नोंद केली आहे. खरे म्हणजे असे म्हणावयास हवे की भावे यांचे नाटक हा सुधारित दशावतारी खेळाचा प्रयोग होता. हा सुधारित दशावतारी खेळ किलोस्करांनी रंगभूमीच्या जन्मानंतर संपला. भावे यांच्यापूर्वी आणि किलोस्करांच्यानंतर दशावतारी खेळांचे अस्तित्व लोकरंगभूमीवरच राहिले. अभिजात रंगभूमीवर काही काळपर्यंत दशावतारी मान्य झाले आणि नंतर मागे पडले. शिष्ट रंगभूमीवर दशावतारी खेळांचा आविष्कार म्हणजे भावे यांचे नाटक यापेक्षा मराठी रंगभूमीचे जनक म्हणून विष्णुदास भावे यांचे स्थान वेगळे समजता येणार नाही.

किलोस्करांनी रंगभूमी

पण किलोस्करांनी रंगभूमीच्या तरी प्रयोगाचे स्वरूप काय आहे? किलोस्करांनी रंगभूमी भजने, गवळणी आणि लावण्या, साक्या, दिंड्या हे संगीत स्वीकारते. थोडक्यात म्हणजे या रंगभूमीचे संगीत कीर्तनपरंपरा व शाहिरी परंपरेचे संमिश्र वारसदार आहे. काही प्रमाणात अभिजात संस्कृत नाटक, काही प्रमाणात दशावतारी खेळ आणि काही प्रमाणात बुकिश नाटकांच्याद्वारे परिचित झालेले इंग्रजी नाटक ह्यांची सरमिसळ करीतच किलोस्करांनी रंगभूमीची प्रयोगपद्धती निर्माण होते. विष्णुदास भावे ह्यांच्या नाटकातील काही अंश मागे पडले त्याऐवजी संस्कृत व इंग्रजी नाटकाचे अंश पुढे आले व किलोस्करांनी नाटक निर्माण झाले. प्रयोग म्हणून भावे, त्रिलोकेकर आणि किलोस्कर अशी क्रमाने परिणत अवस्था मानावी हे अधिक योग्य होईल, की किलोस्करांपासून नवा आरंभ मानणे योग्य होईल याबाबत सगळेच निर्णय नाटक संहिता पाहून देणे

योग्य होणार नाही. त्यासाठी प्रयोगाचे तपशीलही काळजीपूर्वक तपासा लागतील, पण हे स्वतंत्र विवेचनाचे स्थळ आहे.

डॉ. कृष्णमूर्ती आणि प्रा. तारा भवाळकर यांच्या या लेखांच्यामुळे मराठी रंगभूमीच्या उगमासंबंधी विविध प्रकारे विचार करण्याची एक संधी उपलब्ध होत आहे. मराठी रंगभूमीच्या उगमाचा अधिक तपशिलाने चौरस अभ्युत्थान करताना हे लिखाण आधारभूत ठरेल असे मला वाटते.

