

म. प्र. सं. ठाण

विषय / कां /  
सं. क्र. १ ८३

# शैषा आणि रंग



REFBK-0011510

वि. स. खांडेकर

प्रकाशक

रा. ज. देशमुख  
देशमुख आणि कंपनी  
७३९, बुधवार, पुणे २

सर्व हक्क लेखकाच्या स्वाधीन.

चित्र :

दीनानाथ दलाल

किंमत आठ रुपये

प्रथमावृत्ति

नोव्हेंबर १९६१

मुद्रक

दि. दा. गांगल  
एम.एस.सी.

लोकसंग्रह छापखान्यासाठी,  
१७८६ सदाशिव, पुणे २.





कथाकार व टीकाकार म्हणून  
महाराष्ट्राशी माझी ओळख करून देणारे

‘रत्नाकर’चे

श्री. अ. स. गोखले

आणि

‘यशवन्त’चे

श्री. ग. म. वीरकर

यांस



## दोन शब्द

या लेखसंग्रहांत गेल्या दहा-बारा वर्षांत मीं लिहिलेल्या अठरा लेखांचा समावेश केला आहे. स्थूल दृष्टीने ज्याला आपण टीकात्मक लेखन म्हणतो, त्यांत हे लेख मोडतील. टीकेच्या क्षेत्रांत मीं प्रवेश केला तो एका परंपरागत अमेरिकन कथेंत वर्णन केलेल्या छोट्या जॉर्ज वॉशिंग्टनसारखा ! बापाने दिलेली कुऱ्हाड प्रत्येक झाडावर चालवून पाहण्याच्या बुद्धीने ! पुढे ती हौस मावळली. (माझ्या ठिकाणीं ती कायम राहायला हवी होती, असें अनेकांना अजून वाटतें ! ) प्रौढ वॉशिंग्टन आयुष्याच्या शेवटीं आपल्या आवडत्या शेतीकडे वळला. मीहि आज त्याच मनःस्थितींत आहे !

कोल्हापूर  
१५।१०।६१

वि. स. खांडेकर

पराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे, स्थलगत.  
 अनुक्रम ३७६७३ वि. नि. क. ६५...  
 क्रमांक ...१३६५३... नों दि. २२२२५

## अनुक्रम

	नांव	लेखनकाल	पृष्ठ
१	रंगभूमीचे तीन शिल्पकार	१९४८	९
२	मृद्गंध	१९५५	३०
३	महात्मा गांधी	१९५०	३९
४	ललित साहित्याचीं तीन तपें	१९५९	४९
५	गंधर्वकन्ये काय बोलू ?	१९६०	६४
६	खाडिलकरांचा आत्माविष्कार	१९५८	७४
७	केशवसुत	१९४८	८०
८	हरिभाऊ	१९५८	१००
९	श्रीशाहूमहाराजांच्या आठवणी	१९५०	११०
१०	मला न्याल तुमच्याबरोबर ?	१९६०	१२०
११	सामाजिक मनाचे शिल्पकार	१९५६	१३०
१२	नाटककार टेंबे आणि जुने नाट्य	१९६०	१४२
१३	मराठी लघुकथा	१९५९	१७८
१४	श्रीपाद कृष्ण आणि मराठी रंगभूमि	१९५९	१८८
१५	लेखकांच्या अंतरंगांत	१९५९	१९८
१६	कीचकवध	१९५९	२०४
१७	केळकरांच्या प्रतिभेचे स्वरूप	१९४७	२२९
१८	कथाकार रवींद्रनाथ	१९६१	२४४

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



१

## रंगभूमीचे तीन शिल्पकार

१

नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या देहावसानाची वार्ता मीं ऐकली तेव्हा माझें मन अनेक अविस्मरणीय अनुभूतींच्या आठवणींनी भरून गेलें. त्यांतला एक प्रसंग तर चित्रासारखा डोळ्यांपुढे उभा राहिला. जवळ जवळ चाळीस वर्षे होत आलीं ! पण त्या प्रसंगाची स्मृति झाली की अजून माझें मन आनंद-लहरींवर तरंगूं लागतें.

इंग्रजी चौथींत होतों मी तेव्हा ! मोठ्या मुष्किलीने आईकडून दोन आणे पैदा करून सांगलीच्या सदासुख नाटकगृहांतल्या पिटमध्ये मोठ्या दाटीवाटीने मी बसलों होतों. नाटकें पाहण्याचा लहानपणापासून मला विलक्षण नाद होता. अगदी षोकच म्हणानात ! त्या दिवशीं ' भाऊबंदकी ' पाहायला गेलेल्या माझ्या कुमार मनाला इतिहासांत वाचलेल्या नारायण-रावाच्या खुनावरलें एक नाटक आज आपण पाहणार आहों एवढीच जाणीव होती. पण या नाटकाच्या पहिल्या अंकाचा पडदा उघडल्यापासून माझी स्थिति मोठी विलक्षण झाली. महापुराच्या लोंढ्याने एखाद्या प्रचंड वृक्षाची फांदी काटकीप्रमाणे आपल्यावरोबर गरगर फिरवीत वाहून न्यावी, त्याप्रमाणे माझें चंचल, अवखळ मन नाटकांतल्या कथानकाच्या ओघाशीं एकरूप

होऊन धावू लागले. मी नारायणरावाच्या खुनाचा केवळ प्रेक्षक राहिलों नव्हतो. तें भयंकर कृत्य जणु कांही आपल्या समोरच घडत आहे, असहायपणें तें आपल्याला पाहावें लागत आहे, या भासाने माझे मन भारून आणि भारावून टाकलें. बाइलवेड्या राघोबादादाची मला कीव आली. महत्त्वाकांक्षी आनंदीबाईच्या दर्शनाने माझे मन कंपित झालें. राघोबादादाने नारायणरावाच्या रक्ताने माखलेली कट्यार हातांत घेऊन त्या रक्ताचा टिळा तिच्या कपाळाला लावतांच माझ्या अंगावर भीतीचा कांटा उभा राहिला. त्याच क्षणीं आंत, अगदी खोल कुठेतरी मनाच्या गाभ्यांत, या पापाला प्रायश्चित्त मिळालेंच पाहिजे असे मूक उद्गार निघाले. अंकामागून अंक मागे पडू लागला. दोन अंकांमधला पांच मिनिटांचा विश्रांतीचा काळहि पुढे काय होतें हें पाहण्याकरितां आतुर झालेल्या माझ्या मनाला युगासारखा वाटला. हा अनुभव मला अगदी नवीन होता. शवटीं चौथ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत जेव्हा रामशास्त्र्याने 'दादासाहेब, पुतण्याचा खून करून गादी बळकावण्याचा भयंकर अपराध आपण केला आहे. त्या अपराधाबद्दल शास्त्रांत देहान्त प्रायश्चित्ताशिवाय दुसरें प्रायश्चित्त नाही' असे उद्गार काढले आणि ते ठाशीव शब्द हवेंत विरतात न विरतात तोंच सारें नाटकगृह टाळ्यांनी कोसळून पडत आहे की काय असें वाटलें, तेव्हां माझ्या मनाला अलौकिक समाधानाचा लाभ झाला. तहानेने व्याकुळ झालेल्या मनुष्यापुढे कुणीतरी अमृताने भरलेला पेल करवा तसा तो अनुभव होता. लगेच आनंदीबाईने पुढे होऊन 'देहान्त प्रायश्चित्त? नाही. आपण चुकून बोललां असाल शास्त्रीबुवा! नीट विचार करून सांगा - दुसरें प्रायश्चित्त असलें पाहिजे' असे उद्गार काढतांच माझ्या मनाचा थरकांप झाला. सत्याचा आणि न्यायाचा कैवारी असलेला हा निःस्पृह ब्राह्मण सत्तेपुढे आणि श्रीमंतीपुढे मान वाकवितो की काय, या शंकेने मी क्षणभर व्याकुळ होऊन गेलों. पण रामशास्त्र्याने ताबडतोब पूर्वीच्याच शांत धीरगंभीर स्वराने, 'नाही बाईसाहेब, नाही, दुसरें प्रायश्चित्त नाही. आपणासारख्या महापातकी खुन्यांची सोय लावण्याकरिता ऋषींनी शास्त्रें लिहिलेलीं नाहीत!' असें तेजस्वी उत्तर देतांच माझा आनंद गगनांत मावेनासा झाला. मी कुठल्यातरी दिव्य उदात्त वातावरणांत गेलों. दोन छड्या खायची

रंगभूमीचे तीन शिल्पकार

अनुक्रम ३१.८२३... वि. नि. १९११...  
२३.६३... वॉ. दि. २२/२/१५

पाळी आल्याबरोबर खोटे बोलणारा इंग्रजी चौथीतला विद्यार्थी राहिलो नव्हतो मी ! कुठले तरी नवीनच तेज माझ्या रोमरोमांत संचारले होते. भीतीपेक्षा, संपत्तीपेक्षा, किंबहुना जगण्याच्या इच्छेपेक्षा जगांत अधिक श्रेष्ठ अशी गोष्ट आहे, ती म्हणजे मनुष्याचा आत्मा, या तत्त्वाच्या जाणीवेने माझे मन उजळून गेले होते. हृदपारीची शिक्षा भोगणाऱ्या लोकमान्य टिळकांची मूर्ति डोळ्यांपुढे उभी राहावी, अशाच रीतीने रामशास्त्र्याची भूमिका त्या वेळी रंगभूमीवर सजविली जाई. त्यामुळे त्याच्या वाक्यावाक्यांतला तेजस्वीपणा मनाला अधिकच प्रतीत होई. रंगभूमीवर प्रतिसृष्टि निर्माण करण्याचे आणि सामान्य माणसाला त्याच्या क्षुद्र, संकुचित जगांतून घटकाभर विशाल, उदात्त जगांत नेण्याचे सामर्थ्य प्रतिभासंपन्न नाटककाराच्या लेखणीत किती उत्कटतेने वसत असते, याची पूर्ण जाणीव मला त्या क्षणी झाली.

खाडिलकरांच्या मृत्यूने त्या जाणीवेची पुन्हा एकदा तीव्रतेने आठवण करून दिली. असा तेजस्वी नाटककार आजच्या रंगभूमीच्या पडत्या काळांत तर सोडाच, पण उद्या तरी निर्माण होईल की नाही, याविषयी मन साशंक झाले. मग वाटले, वृक्षवेलीप्रमाणे कलांचेहि बहर येण्याचे कालखंड असतात. एक बहर संपल्यावर ऋतुचक्राचा फेरा पुरा झाल्याशिवाय दुसरा बहर येणे मोठे कठीण असते. कोल्हटकर, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या प्रतिभांनी वैभवशाली केलेल्या कालखंडाची पुनरावृत्ति मराठी रंगभूमीवर व्हायला बराच अवधि जावा लागेल.

अठराशे अठ्याणवपासून एकोणीसशे अठरा पर्यंतची वीस वर्षे हा मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीचा, उत्कर्षाचा आणि वैभवाचा काळ होता. वरेरकरांची अनेक व इतरांची तुरळक चांगली नाटके हा कालखंड संपल्यानंतर निर्माण झाली आणि अत्र्यांच्या प्रतिभेचे कर्तृत्व व रांगणेकरांच्या बुद्धीचे चापल्य ही दोन्ही नंतरच्या काळांत रंगभूमीवर चमकली हे खरे आहे. पण १८९८ ते १९१८ या काळांतल्या रंगभूमीच्या विकासाशी स्पर्धा करू शकेल असे वैभव त्यानंतर मराठी नाट्यकलेला कधीच लाभले नाही. त्या काळी नाटका-शिवाय बहुजनसमाजाला दुसरी बौद्धिक करमणूक उपलब्ध नव्हती. त्यामुळे आजच्या पन्नास आठवडे चालणाऱ्या बोलपटांनाहि न लाभणारी लोकप्रियता माधवराव पाटणकरांच्या 'सत्यविजया'ला आणि राजापूरकर मंडळीच्या



‘तुकारामा’ला मिळत असे. पण हें कांही तत्कालीन रंगभूमीच्या वैभवाचें प्रमुख कारण नव्हतें. या तीस वर्षांत भिन्न प्रकृतीचे पण प्रतिभाशाली असे तीन नाटककार मराठी नाटककलेच्या सेवेला अहमहमिकेने सादर झाले. आपल्या प्रतिभेच्या आविष्काराचें सर्वोत्कृष्ट साधन म्हणून त्यांनी मोठ्या ईर्ष्येने नाटकें लिहिलीं. दोन दोन वर्षे संकल्पित नाटकांचीं कथानके मनांत घोळवून, त्यांच्याशीं संपूर्णपणे समरस होऊन आणि आपल्या प्रतिभेच्या साऱ्या सौंदर्याची आणि सामर्थ्याची त्या चिंतनाला जोड देऊन त्यांनी आपल्या कलाकृति निर्माण केल्या. त्यामुळेच त्या कालखंडाला असामान्य असें ऐश्वर्य प्राप्त झालें. कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी हेच ते तीन नाटककार होत.

या कालखंडाच्या आरंभीच देवलांची ‘शारदा’ रंगभूमीवर आली. खऱ्याखऱ्या प्रभावी सामाजिक नाटकाचें दर्शन या कृतीने लोकांना घडविलें यांत संशय नाही. ‘शारदे’ची लोकप्रियता अलौकिक होती. या काळाच्या शेवटीं देवलांचें ‘संशयकल्लोळ’ लोकांच्यापुढे आलें. स्वभाव व प्रसंग यांवर आधारलेल्या सहजसुंदर विनोदामुळे तेंहि फार लोकप्रिय झालें. असें असूनहि या कालखंडावर देवलांच्या प्रतिभेचा ठसा उमटला आहे असें मात्र इतिहासकाराला म्हणतां येणार नाही. एकतर अठरा वर्षांच्या दीर्घ अवधीत त्यांचीं हीं फक्त दोनच नाटकें रंगभूमीवर आलीं. ‘शारदा’ आणि ‘संशय-कल्लोळ’ आपापल्यापरी फार चांगलीं असलीं, तरी त्यांची परंपरा मुळीच निर्माण झाली नाही. ती निर्माण होणेंहि कठीण होतें. देवलांच्या नाट्य-गुणांचें वैशिष्ट्य व्यक्तिगत होतें. त्यांचें अनुकरण करणें जसें सोपें नव्हतें, तसा नव्या लेखकांना आपल्याकडे आकर्षून घेईल असा कल्पनेचा लखलखाट अथवा भावनांचा खळखळाटहि त्यांच्यांत नव्हता.

यामुळे या वीस वर्षांत मराठी रंगभूमीचा जो विकास झाला त्याचें श्रेय मुख्यतः कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी यांनाच दिलें पाहिजे. कुठल्याहि वाङ्मयक्षेत्रांत एकाच वेळीं भिन्न प्रवृत्तीचे अनेक प्रतिभाशाली लेखक निर्मिति करूं लागले, म्हणजे त्यांचे एकमेकांवर आणि त्या क्षेत्रावर जे संस्कार होतात, ते पाहणें मोठें मौजेचें असतें. कुठल्याहि कलावंताच्या निर्मितीमध्ये प्रतिभेचा भाग किती होता, विशिष्ट परिस्थितींत त्याचा आविष्कार कसा झाला, कला आणि काल यांचे परस्परसंबंध कसे असतात, इत्यादि प्रश्नांवर अशा

ऐतिहासिक दृष्टीने केलेल्या समालोचनांत थोडाफार प्रकाश पडू शकतो. त्या दृष्टीनेच मी या तिघां नाटककारांचा त्रोटक परामर्श घेणार आहे.

२

या तिघांनाहि चाहते आणि टीकाकार यांची सहसा वाण पडली नाही. त्या वेळच्या विद्यार्थ्यांत राजकारणाविषयी वादविवाद सुरू झाला म्हणजे कुणीं नेमस्तांचा कवार घेऊन टिळकांची निंदा करावी, कुणीं राष्ट्रीय पक्षाचा पुरस्कार करून गोखल्यांना हिणवावे, असे प्रकार नेहमी चालत. नाट्य हा त्या काळांतला लोकांचा सर्वांत आवडता वाङ्मयप्रकार असल्यामुळे त्याच्या चर्चेतहि असले पक्षोपपक्ष नित्य दिसून येत. कुणीं खाडिलकरांचीं नाटकें ऐतिहासिक व पौराणिक कथानकांवर उभारलेलीं असतात म्हणून त्यांच्या प्रतिभेची किंमत कमी लेखावी, कुणीं कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर खाडिलकरांच्या इतकीं लोकप्रिय होत नाहीत म्हणून त्यांचा अधिक्षेप करावा, कुणीं गडकऱ्यांच्या नाटकांवर पडलेली कोल्हटकरांची छाया पाहून त्यांच्या नाटकांकडे तुच्छतेने पाहावे, असें तेव्हा वारंवार घडे. सर्वसामान्य वाचकांत आणि प्रेक्षकांतच हा मतामतांचा गलबला चाले असें नाही. चांगल्या अभिनयपटु आणि सुबुद्ध टीकाकारांतहि त्याचा आढळ होई. किलोस्कर नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर 'मानापमान' नाटक अतिशय यशस्वी झालें. कंपनी खोऱ्याने पैसे ओढूं लागली. त्या वेळीं 'मानापमानां'त लक्ष्मीधराची भूमिका मोठ्या यशस्वीपणाने करणाऱ्या बोडसांसारख्या मार्मिक नटाने खालील उद्गार काढल्याचें नुकतेंच प्रसिद्ध झालें आहे - 'पैसा मिळवायला खाडिलकरांचीं नाटकें उपयोगी असलीं, तरी प्रेस्टिजकरितां कोल्हटकरांचींच नाटकें कंपनीला हवीं.' कोल्हटकरांचें 'प्रेमशोधन' नाटक अश्लील आहे, असा जावईशोध त्या वेळीं कित्येकांनी लावला होता, हें तें नाटक आज वाचणाराला खरेंहि वाटणार नाही ! हा शोध लावणारे त्या काळांतले कुणी कृष्णराव मराठे नव्हते ! मोठे रसिक आणि नामांकित लेखक होते ते ! खाडिलकरांच्या 'विद्याहरणा'वर तर नुसत्या गोफणगुंड्यांचा मारा झाला. 'ज्ञानप्रकाशां'त त्या टीकेचे लेखांकामागून लेखांक येत होते. अरबी

भाषेंतल्या सुरस गोष्टींप्रमाणे ही टीकाहि कधीच संपणार नाही, असें त्या वेळीं मला वाटत असे ! खाडिलकरांनी शिष्यवर व रसिका या दारूबाज पात्रांच्या द्वारे गळोटीची (नेकटायची), व्यसनी विद्वानांची आणि सुधारणेच्या नांवाखाली स्वैराचाराचा धिंगाणा घालणाऱ्या व्यक्तींची जी कुचेष्टा केली होती तीच, बहुधा या कडक टीकेच्या मुळाशीं असावी ! सनातनी लोकांनी कोल्हटकरांच्या नाटकांकडे उपहासाने पाहावे आणि सुधारकांनी खाडिलकरांच्या नाटकांची टवाळकी करावी, असें त्या वेळीं अनेकदा घडे. नाट्यमूल्य, वाङ्मयीन मूल्य आणि सामाजिक मूल्य यांचे निकष बाजूला राहून दुय्यम अप्रस्तुत गोष्टींवरच अशा स्तुतिपाठकांचा आणि निंदकांचा भर असे. कोल्हटकरांचें 'मतिविकार' हें पुनर्विवाहावरलें नाटक पाहून लोक विघडतील या भीतीने नाटकगृहाच्या दारावर एक प्रख्यात सनातनी लेखक पिकेटिंग करण्याकरिता उभे राहिले होते, अशी कथा सुद्धा मीं ऐकली आहे. अर्थात्, तोडीला तोड म्हणून आपला प्रचार करण्याकरिता सुधारक पक्षाचे तरुण वक्तेहि तिथे उपस्थित झाले असें म्हणतात ! नाटक पाहायला आलेल्या बिचाऱ्या प्रेक्षकांना दोन्ही बाजूंच्या या तोफांच्या गडगडाटांतून आंत जातांना काय वाटलें असेल तें त्यांचें त्यांनाच ठाऊक ! कदाचित् इसापनीतींतल्या दोन बायकांच्या दादल्यासारखी त्यांची स्थिति झाली असेल !

या काळच्या अशा अनेक गमतीदार गोष्टी सांगतां येतील. पण कलेचें मूल्यमापन समकालीनांकडून वस्तुनिष्ठ दृष्टीने क्वचितच होतें, एवढाच त्या सर्वांचा निष्कर्ष आहे. अवास्तव स्तुति आणि फाजील निंदा, वैयक्तिक आवड किंवा नावड, अप्रस्तुत गोष्टींना भलतेंच महत्त्व देण्याची प्रवृत्ति, यांपैकी कशाने ना कशाने तरी समकालीनांचें मूल्यमापन डागळण्याचा फार संभव असतो. कलावंत आपल्या समोर वावरत असतांना त्यांचें मोठेंपण मान्य करण्याची प्रवृत्ति अहंकारामुळे किंवा आंधळेपणामुळे अनेकांच्या ठिकाणीं आढळत नाही. कीर्ति मृतांनाच माळ घालते, असे उद्गार अनेक कलावंत वैतागाने काढतात ! त्यांचें तरी दुसरें मर्म काय आहे ? लोकाभिरुचीच्या समुद्रावर तात्कालिक लोकप्रियतेच्या नव्या नव्या लाटा उठत असतात. वर्तमानकाळाचीं अनेक मते त्या लाटांच्या आधारावरच विराज-

मान झालेलीं दिसतात. चाळशीच्या भिंगावर धुळीचे बारीक कण उडावेत, त्यांतच पाण्याचे कांही तुषार त्यांना स्पर्श करून जावेत आणि मग त्या भिंगांतून पाहणाराला स्पष्ट असें कांही दिसूं नये ! वैयक्तिक व सामाजिक पूर्व-ग्रहांमुळे आणि वस्तुनिष्ठ मूल्यमापनाला आवश्यक असलेल्या स्थलकालांच्या अंतराच्या अभावामुळे समकालीन टीकेचीहि अनेकदा अगदी अशीच स्थिति होते. त्यामुळे दोन अडीच तपांपूर्वी या तीन नाटककारांविषयी विवेचन करतांना नकळत जो दोष निर्माण होत असे तो आता संपूर्णपणे नाहीसा होण्याचा संभव आहे. हे तिघेहि श्रेष्ठ साहित्यिक काळाच्या पडद्याआड गेले आहेत. त्यांच्याविषयीचे रागलोभ जवळजवळ मावळून गेले आहेत. रंगभूमीवरलें त्यांचें कर्तृत्व हा आता इतिहासाचा विषय झाला आहे. म्हणून ऐतिहासिक दृष्टीने आणि कलात्मक कसोटीने त्यांच्या गुणदोषांची मीमांसा करणें आता पूर्वीइतकें कठीण नाही. मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीच्या दृष्टीने तर ती एक अत्यंत आवश्यक गोष्ट आहे. भूतकालांतल्या चांगल्या गोष्टी ही नेहमींच उज्ज्वल भविष्यकालाची शिदोरी असते. मराठी नाट्यकलेचें वैभव वृद्धिगत करणाऱ्या या नाटककारांच्या चिकित्सक अभ्यासांतून भावी रंगभूमीला अनेक नवेनवे प्रयोग करून पाहण्याची स्फूर्ति निःसंशय मिळूं शकेल. या हेतूनेच या तिघांविषयी तुलनात्मक दृष्टीने मी हे चार शब्द लिहीत आहे.

### ३

कोल्हटकर व खाडिलकर हे अगदी समकालीन साहित्यिक. कोल्हटकर १८७१ मध्ये जन्मले. खाडिलकर १८७२ त ! दोघांचें उच्च शिक्षण पुण्याच्या डेक्कन कॉलेजांतच झालें. खाडिलकर पदवीधर झाल्यानंतर लौकरच टिळकांना मिळाले नसते, तर कोल्हटकरांप्रमाणे एल्.एल्. बी. होऊन त्यांनीहि वकिलीचा पेशाच पत्करला असता. ते तसे झाले नाहीत, हें मराठी रंगभूमीचें खरोखर फार मोठें भाग्य म्हटलें पाहिजे. वकिलीमुळे तेलहारा, खामगांव, जळगांव, जामोद वगैरे वऱ्हाडांतल्या गावीं कोल्हटकरांचें ऐन उमेदीचें किंबहुना उतरणीवरलेंहि आयुष्य गेलें. हें जीवन त्यांच्या

नाट्यप्रतिभेच्या विकासाला - अंशतः कां होईना - मारक झालें. त्या काळीं महत्त्वाच्या राजकीय किंवा सामाजिक घडामोडी मुंबई-पुण्यासारख्या शहरीच तीव्रतेने जाणवत असत. जिल्ह्याच्या शहरीसुद्धा नवनव्या चळवळींचीं, कल्पनांचीं आणि ध्येयांचीं आंदोलनें फार मंद गतीने पोचत. मग तालुकेवजा गावांची गोष्ट तर बोलायलाच नको ! तिथल्या महापंडिताची स्थितिसुद्धा रिप व्हॅन विकलसारखी होई. विविध प्रकृतींच्या माणसांशीं, नानाविध सामाजिक घडामोडींशीं, व्यक्तींच्या सुप्त आशा-आकांक्षांशीं आणि समाजाचें नवें स्वरूप घडविणाऱ्या अनेक दृश्य-अदृश्य शक्तींशीं निकट संबंध येऊन प्रतिभेला जे नवे नवे पैलू पडत जाण्याचा संभव असतो, त्याचा फायदा कोल्हटकरांना कधीच मिळाला नाही. मूळच्या भांडवलावरच त्यांना जन्मभर व्यापार करावा लागला. अभ्यासाने साध्य होण्याजोगें सर्व कांही त्यांनी मिळविलें होतें हें खरें; पण अभ्यास अनुभवाची उणीव संपूर्णपणे भरून काढूं शकत नाही. दृश्य काव्य लोकांपुढे मांडूं इच्छिणाऱ्या लेखकाने केवळ प्रतिभेवर आणि पांडित्यावर विसंबून राहण्यांत मोठा धोका असतो. एक वेळ कवि किंवा कथाकार चार भितींत स्वतःला कोंडून घेऊन उत्कृष्ट निर्मिति करूं शकेल. खोलीच्या खिडकींतून दिसणारें जग त्याच्या प्रतिभेच्या पोषणाला पुरेसें होईल; पण दैनंदिन जीवनाशीं, त्यांतल्या हास्यास्पद व आव्हानकारक प्रवृत्तीशीं, रम्य आणि उग्र अशा संघर्षाशीं, सुष्टदुष्ट आणि लहानमोठ्या माणसांच्या स्वभावांशीं व संभाषणांशीं नाटककाराचा निकट परिचय असला पाहिजे. कोल्हटकरांच्या व्यवसायामुळे ही संधि त्यांना कधीच मिळाली नाही. दरवर्षीं उन्हाळ्याच्या सुट्टींत ते पुण्या-मुंबईच्या बाजूला येत; पण त्यांचा सारा वेळ आप्तेष्टांना व स्नेह्यासोबत्यांना भेटण्यांत, नवनव्या साहित्यिकांचा परिचय करून घेण्यांत आणि काव्यशास्त्रविनोदाची बौद्धिक मेजवानी देण्याघेण्यांत जाई. वर्षांतले अकरा महिने त्यांना आपल्या व्यवसायाच्या लहानशा गावीं ठरीव वर्तुळांत काढावे लागत. अच्युतराव कोल्हटकरांनी श्रीपाद कृष्णांना सेंट हेलिनाच्या बेटांत वंदिवान होऊन पडलेल्या नेपोलियन बोनापार्टची उपमा जी एकदा दिली होती ती याच कारणासाठी !

साहजिकच स्वतःच्या सौंदर्यलोलुप आणि विनोदप्रवण प्रतिभेचा आवि-

ष्कार हा कोल्हटकरांच्या नाटकांचा आत्मा झाला. रसाच्या उत्कटतेपेक्षा कल्पनेच्या विलासाला त्यांच्या नाट्यलेखनांत प्राधान्य मिळालें. त्यांचे चुलते वामनराव कोल्हटकर वऱ्हाडांतले मोठे गाजलेले सुधारक होते. त्यांचे संस्कार कोल्हटकरांच्या मनावर फार लहानपणापासून झाले असावेत. सामाजिक सुधारणेच्या कैवाराचें प्रतिबिंब त्यांच्या अनेक नाटकांत पडलें आहे; पण त्याचा उगम आगरकरांच्या वाङ्मयांत नाही, हें कटाक्षाने लक्षांत ठेवलें पाहिजे. हा कैवार व्यक्त करण्याकरिता साध्या, सरळ, आपल्या सभोवताली समाजांत सहज घडूं शकणाऱ्या कथानकाचा आश्रय करण्याची पद्धति त्यांनी सहसा स्वीकारली नाही असें दिसून येईल. अपवाद म्हणून फक्त 'जन्मरहस्या'चा उल्लेख करावा लागेल. तसें पाहिलें तर त्यांच्या 'गुप्तमंजूष' नाटकांतला मध्यवर्ती विषय अजूनहि मराठी रंगभूमीला नाट्यकथा पुरवीत राहिला आहे. स्त्री आणि पुरुष यांच्यांतला संघर्ष हाच तो विषय होय. 'कुलवधू' आणि 'गृहदाह' इत्यादि नाटकांतला मुख्य संघर्षाविंदु 'गुप्तमंजूषा'तहि बीजरूपाने आढळतो यांत मुळीच संशय नाही. त्या नाटकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत राजा मेघनाथ व त्याची पत्नी सौदामिनी यांच्यामध्ये स्त्रीशिक्षणासंबंधाने मोठा वाद होतो. मेघनाथ प्रथम स्त्रियांच्या कर्तृत्वाची आणि पुरुषांची बरोबरी करूं पाहणाऱ्या त्यांच्या ध्येयवादाची थट्टा करतो. पण शेवटीं तो सौदामिनीला म्हणतो, 'हल्लीच्या काळीं विद्वान् असून गृहकार्यांत आनंद मानणारी, विद्येने थोर असून ज्ञानाने लवलेली अशी एक जरी स्त्री दाखविलीस, तरी मी राज्यांत चोहोकडे स्त्रियांच्या पाठशाळा स्थापण्याचें तुला वचन देतो.' पतिपत्नीचें युद्ध अशा रीतीने सुरू होतें. पण तें लढलें जातें अद्भुतरम्य अशा पार्श्वभूमीवर ! या वादविवादानंतर सौदामिनी मेघनाथाला न सांगतां शिकण्याकरिता दूर निघून जाते. पुरुष-वेष धारण करून ती सहा वर्षे वैद्यकीचें शिक्षण घेते. मग आपल्या मुलीच्या स्वयंवराच्या वेळेला येऊन तिच्या प्राप्तीकरिता लावलेला एक शाब्दिक पण ती जिंकते. आणि शेवटी नाटकांतल्या खल-पुरुषाने मेघनाथावर केलेला विषप्रयोग आपल्या ज्ञानाने ओळखून ती पतीला रोगमुक्त करते !

प्राचीन काळांतल्या काल्पनिक राजे-राण्या निर्माण करून आणि त्या

काळाला शोभतील अशा संकेतांचा आणि घटनांचा आश्रय करून प्रचलित सामाजिक प्रश्नांचा परामर्श घेण्याची कोल्हटकरांची ही पद्धत आज आपल्याला मोठी घेडगुजरी वाटते, पण तिचें मूळ जसें कल्पना चमत्कृतीच्या आहारीं गेलेल्या लेखकाच्या प्रतिभेंत आहे, तसें तें सामाजिक मनाच्या तत्कालीन आवडी-निवडींतहि आहे. इंग्रजी राज्याबरोबर अनेक नवनव्या कल्पनांची बीजे हिंदी जीवनाच्या प्रत्येक क्षेत्रांत पडलीं हें खरें; पण बहुसंख्य समाजाचें मन या बदललेल्या काळांतहि भूतकालाकडून वर्तमानाकडे फारसें वळलें नव्हतें. सामान्य मनुष्य हा अजून त्याच्या दृष्टीने जीवनाचा नायक झाला नव्हता. राजकीय गुलामगिरीचें शल्य समाजाच्या मनांत सदैव सलत असल्यामुळे त्याला अनुरूप असें प्रचारात्मक आणि कलात्मक वाङ्मयहि त्या काळीं विपुल प्रमाणांत निर्माण होत होतें. त्याचीं पाळेंमुळें बहुधा भूतकालांत गुंतलेलीं असत. हरिभाऊ आपट्यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या किंवा खाडिलकरांचीं 'कांचनगडची मोहना', 'कीचकवध' इत्यादि नाटके याच वेळीं निर्माण झालीं. हें सारें लक्षांत घेतलें म्हणजे कोल्हटकरांनी सामाजिक सुधारणेचे प्रश्न रंगभूमीवर मांडतांना ते भूतकालाच्या पार्श्व-भूमीवर कां उभे केले याचा थोडासा उलगाडा होतो.

त्यांच्या नाटकांत तीन भिन्न विशेषांचें मिश्रण झालें आहे. कल्पनारम्यता, विनोदप्रवणता आणि सहेतुकता या मिश्रणाने तत्कालीन सुशिक्षितांच्या बुद्धीची भूक भागविली आणि त्यांच्या कल्पनेला हंसविलें—खेळविलें, यांत मुळीच शंका नाही. वैचित्र्यपूर्ण अशीं स्वतंत्र कथानके गुंफणारे आणि कल्पक विनोदाने भरलेले संवाद फुलवून प्रेक्षकांना आनंदतरंगावर झुलवीत ठेवणारे नाटककार आपल्याकडेहि निपजूं शकतात, याची खात्री त्या वर्गाला या नाटकांनी पटविली. पण हे तीन भिन्नविशेष एकमेकांत मिसळून गेले नाहीत. त्यामुळे या मिश्रणानेच कोल्हटकरांच्या नाटकांत अनेक वैगुण्ये निर्माण केलीं.

कोल्हटकरांचा प्रकृतिधर्म मूळचा सौम्य. ते भव्यतेपेक्षा रम्यतेचे उपासक होते. त्यांची प्रतिभाहि मुख्यतः विनोदकाराची. त्यामुळे त्यांनी मोलिर-सारखीं फारशी गुंतागुंत नसलेलीं व परिहास आणि उपहास यांनी भरलेलीं नाटके लिहिलीं असतीं, सामाजिक प्रश्नांचें दिग्दर्शन अशा विनोदी नाटकांच्या

द्वारें खुसखुशीतपणें करण्याचें कंकण त्यांनी हातीं बांधलें असतें, तर त्यांच्या नाटकांचें स्वरूप फार निराळें आणि अधिक कलात्मक झालें असतें. पण तत्कालीन सर्व सुशिक्षितांप्रमाणे कोल्हटकरांवरहि शेक्सपिअरचा पगडा होताच. मात्र प्रकृतिधर्मामुळे त्यांनी त्याच्या शोकांतिकेपेक्षा सुखांतिकेचा नमुनाच आपल्या नजरेपुढे ठेवला असावा ! शेक्सपिअरच्या हॅम्लेट, मॅकबेथ, ऑथेल्लो वगैरे प्रभावी शोकांतिकांत उपकथानकाची गुंतागुंत जवळ जवळ नाहीच. तसली गुंफण त्याच्या सुखांतिकांतच आढळून येते. स्त्रीने पुरुष-वेष घेऊन समाजांत वर्षानुवर्षे वावरणें, एखाद्या राजाने राज्य गमावून अरण्यांत जाऊन राहणें आणि तिथे निर्वासित राजकन्येची प्रणयकथा सुरू होणें इत्यादि त्याच्या सुखांतिकांत आढळून येणारे अनेक कल्पनारम्य संकेत कोल्हटकरांच्या नाटकांतहि आपल्याला भेटतात. अशा गुंतागुंतीच्या कथानकांत सर्व घटना प्रेक्षकांना नीट कळाव्यात म्हणून अनेक छोट्यामोठ्या प्रवेशांचा नाटककाराला आश्रय करावा लागतो. मग स्वभावविकासापेक्षा कथारचनेवर त्याची दृष्टि केंद्रित होते. त्यामुळे मुख्य कथेची एकाग्रता व नायक-नायिकांच्या जीवनाची उत्कटता यांच्यांतून निर्माण होणाऱ्या रसोत्कर्षाला नाटकांत फारसा अवसर मिळत नाही. नाट्यकथा ही जणु कांही 'वादरूपाने सांगितलेली एक छोटी कादंबरीच आहे आणि नाटकांतले प्रवेश हीं त्या कादंबरीचीं लहानमोठीं प्रकरणें आहेत, असें मानूनच नाटककाराला आपल्या कथानकाची मांडणी करणें भाग पडतें. 'मूकनायका'-सारख्या अनेक दृष्टींनी सुंदर असणाऱ्या नाटकांत सुद्धां हीं वैगुण्यें टाळणें कोल्हटकरांना साधलें नाही.

'मतिविकार' हें कोल्हटकरांचें पहिलें खरेंखुरें सामाजिक नाटक ! त्याचा विषय पुनर्विवाहाचें मंडन हा आहे. विनोदी प्रतिभेलाच सुचेल अशा पद्धतीने तो मांडण्याची शक्ति त्यांच्या ठिकाणीं किती मोठ्या प्रमाणांत होती, याची चुणूकहि या नाटकांत स्पष्ट दिसते. बालविधवा नायिका चंद्रिका हिचा भाऊ विहार सनातनी मंडळींचा प्रतिनिधि आहे. तो विधवांचा पुनर्विवाह निषिद्ध मानतो. अर्थात्, पुरुष दुर्दैवाने विधुर झाल्यास त्यानेहि दुसरें लग्न न करतां व्रतस्थ राहून जीवन कंठिलें पाहिजे, हें न्यायाच्या दृष्टीने त्याला कबूल करावेंच लागतें. आपल्यावर असा प्रसंग आला तर



आपण दुसरें लग्न न करतां कुठेतरी समाजसेवा करित आयुष्याचे उरलेले दिवस घालवूं, अशी तो प्रतिज्ञा करतो. चंद्रिकेवर प्रेम करणारा चकोर त्याचे दात त्याच्याच घशांत घालून पुनर्विवाहाला त्याची संमति मिळविण्याकरिता एका गोड कपटाचा आश्रय करतो. विहारची वायको तरंगिणी माहेरीं जात असतां विहिरींत पडून बुडाल्याची अफवा तो उठवितो. विहार शोकाकुल होऊन चकोराचा थोरला भाऊ मनोहर याच्या आश्रमांत शिक्षक म्हणून राहतो. तरंगिणी तिथेच असते. तोंडावर वुरखा घेऊन परप्रांतीय स्त्री म्हणून ती आश्रमांत वावरते. या वुरखेवालीला पाहतांच विहाराच्या मनाची चलविचल होते. आपल्या प्रतिज्ञेचा त्याला विसर पडूं लागतो. शेवटीं तो तिच्याशीं बोलतांना आपल्या पहिल्या बायकोच्या रूपाची आणि स्वभावाची यथेच्छ निंदा करून 'तुझ्यावर माझे प्रेम जडलें आहे' असें तिला सांगतो. तोंडावरला वुरखा दूर करून आपल्या मुखचंद्राचें दर्शन देण्याविषयी तो तिच्या पाठीमागे लागतो. शेवटीं तरंगिणी वुरखा दूर करते. तिचें खरें स्वरूप प्रकट झाल्याबरोबर नाटकगृह किती वेळ हास्यलहरींनी खळखळत राहत असेल, याची कुणालाहि सहज कल्पना करतां येईल !

लेखकाच्या प्रतिभेच्या प्रकृतिधर्माशीं सुसंगत असलेलें आणि त्याच्या तरल कल्पकतेला परिपूर्ण अवसर देणारें असें हें कथासूत्र आहे. पण 'मतिविकार' च्या गुंफणींत एक आवश्यक दुवा एवढेंच स्थान त्याला मिळालें आहे. चकोर व चंद्रिका यांची नाट्य-विषयाच्या दृष्टीने महत्त्वाची अशी प्रेमकथाहि अगदी बाजूला पडल्यासारखी झाली आहे. चंद्रिकेचा म्हातारा बाप आनंदराव, त्याची तरुण वायको सरस्वती, तिला शिकवायला येणारा श्रेष्ठ चारित्र्याचा समाजसेवक मनोहर, सरस्वतीचें मनोहरावर जडणारें प्रेम, तिच्या स्वैर मनाला आळा घालण्याचे मनोहराचे प्रयत्न इत्यादि गोष्टींनी या नाटकाचा फार मोठा भाग व्यापला आहे. हे सर्व प्रवेश आकर्षक आहेत. पण नाट्यवस्तूच्या विकासाच्या आणि त्याला पोषक अशा रसोत्कर्षाच्या दृष्टीने त्यांना मिळालेलें महत्त्व अवास्तव आहे. पात्रें व प्रसंग यांची विपुलता लघुकथेप्रमाणे नाटकाच्याहि उत्कटतेला मारक होते. कथानकाची ही विलक्षण गुंतागुंतीची गुंफण कोल्हटकरांना कदाचित् अनिच्छेनेहि स्वीकारावी लागली असेल. आठ-दहा गाणारीं पात्रें व त्या सर्वांचीं मिळून शेंदीडशें पदें

त्या वेळच्या नाटकांत आढळतात, तसाच हाहि मामला असण्याचा संभव आहे. त्यांचीं नाटकें करणाऱ्या किलोस्कर मंडळींत अनेक छोटेमोठे गुणसंपन्न नट होते. त्या सर्वांची तरतूद नाटकांत करायची असं एकदा ठरविलें म्हणजे पात्रांची काटकसर कशी करायची ? मग पात्रांवरोवर प्रसंग वाढायचे आणि ते सर्व प्रसंग समाविष्ट होतील अशी कथानकाची चौकट तयार करायची, हें क्रमप्राप्तच होतें.

‘जन्मरहस्य’ नाटकांत कोल्हटकरांनी ही अवास्तव गुंतागुंतीची गुंफण सोडून दिली. त्या नाटकांत रहस्य आहे, पण तें रसपरिपोषक होईल असेंच आहे. अवघ्या सात पात्रांवर उभारलेलें हें नाटक आरंभापासून मनाची पकड घेतें. त्यांत उपकथानकाच्या चमत्कृतीपेक्षा कथानकाच्या एकाग्रतेवर आणि वैचित्र्यपूर्ण प्रसंगांपेक्षा स्वभावविकासांतून निर्माण होणाऱ्या नाटकावर कोल्हटकरांनी अधिक भर दिला आहे. अगदी शेवटीं शेवटीं त्याच्या नाट्य-लेखनाने घेतलेलें हें वळण ‘गुप्तमंजूषा’ व ‘मतिविकार’ या नाटकांच्या वेळीं त्याला मिळालें असतें, तर मराठी रंगभूमीची प्रगति फार निराळ्या दिशेने झाली असती. कदाचित् तिचा वाङ्मयीन अपमृत्यु टळलाहि असता.

## ४

खाडिलकरांच्या नाटकांकडे पाहिलें तरी वरच्या त्रुटित विवेचनांत जातां जातां उल्लेखिलेल्या अनेक सामाजिक व वाङ्मयीन सिद्धान्तांचें आपल्याला दर्शन होतें. कोल्हटकर सामाजिक सुधारणेचा हिरीरीने कँवार घेणाऱ्या वातावरणांत लहानाचे मोठे झाले. त्यामुळे कल्पनारम्य कथानकांतूनहि त्यांनी सामाजिक तत्त्वे सूचित करण्याचा प्रयत्न केला. उलट खाडिलकर सांगलीच्या सनातनी वातावरणांत वाढले. त्यांना सामाजिक सुधारणे-विषयी आपुलकी अशी कधीच वाटली नाही. साहजिकच पौराणिक व ऐतिहासिक कथानकांतून जिव्हाळ्याचे वाटणारे राजक्रीय प्रश्न त्यांनी नाट्यपूर्ण रीतीने रंगविले. कोल्हटकर स्वभावतः सौंदर्याचे उपासक, तर खाडिलकर सामर्थ्याचे पूजक ! कोल्हटकरांना रम्यतेचें आकर्षण, खाडिलकरांना भव्यतेचें ! ‘मृच्छकटिक’ हें कोल्हटकरांचें आवडतें नाटक, उलट

‘उत्तररामचरित’ खाडिलकरांना फार प्रिय ! पदवीधर होतांच खाडिलकर ‘केसरी’त गेले. तिथे जीवनांतल्या भव्यतेचें, उग्रतेचें आणि उदात्ततेचें चित्तन करणाऱ्या त्यांच्या प्रतिभेचा विकास झाला. कोल्हटकरांपेक्षा कितीतरी मोठ्या प्रमाणांत त्यांच्यावर शेक्सपिअरची छाया होती ! पण कोल्हटकरांपुढे त्या महाकवीच्या सुखांतिकांचे नमुने होते. खाडिलकरांनी त्यांच्या शोकांतिका आपल्यापुढे आदर्श म्हणून ठेवल्या. ‘भाऊवंदकी’ हें त्यांचें बंदिस्त, नाट्यपूर्ण आणि गुणसंपन्न नाटक आहे. त्याची रचना पूर्णपणें स्वतंत्र आहे; पण त्यांतली राघोबा आणि आनंदीबाई हीं पात्रें रंगविताना मॅकवेथ व लेडी मॅकवेथ त्यांच्या डोळ्यांपुढे सतत उभीं असावीत असें वाटल्या-वाचून राहत नाही.

शेक्सपिअरच्या शोकांतिकांची ही आवड खाडिलकरांच्या नाट्यकलेला फार उपकारक ठरली. त्यांच्याभोवती देशांत नित्य नव्या नव्या घडामोडी घडत होत्या. आज कर्झनसारख्या गोऱ्या राजप्रतिनिधीने उन्मत्त उद्गार काढून दास्यांत खितपत पडलेल्या भारतीय जनतेचा अपमान करावा, उद्या देशाच्या उद्धाराकरिता धडपडणाऱ्या पुढाऱ्यांतच दुफळी माजून राष्ट्रीय सभेचीं शकलें व्हावीत, परवा टिळकांसारख्या धीरगंभीर लोकनेत्यावर हृद्दपारीची शिक्षा भोगण्याची पाळी यावी - या सान्या घटना खाडिलकरांच्या दृष्टीने अतिशय जिव्हाळ्याच्या होत्या. त्यांचा नाट्यात्मक आविष्कार करण्याचा त्यांनी मोठ्या कसोशीने प्रयत्न केला. त्यांत त्यांना अपूर्व यशहि मिळालें. ‘कीचकवध,’ ‘भाऊवंदकी’ व ‘सत्त्वपरीक्षा’ या तीन नाटकांचा उगम वर उल्लेखिलेल्या घटनांत आहे, हें आजच्या पिढीचा वाचकसुद्धा सहज ओळखू शकेल. राजकीय पारतंत्र्याविरुद्ध चाललेल्या देशाच्या झगड्यांत जनतेचे धैर्य कायम ठेवावयाचें, आपापसांतल्या दुहीने कार्याचा सत्यानाश होतो हें तत्त्व तिच्या मनावर बिंबवावयाचें, उच्च ध्येयासाठी वनवास भोगणारा महात्मा कोणत्याहि परिस्थितींत आपल्या तत्त्वनिष्ठेपासून रेषभरहि ढळत नाही हा आदर्श लोकांपुढे ठेवायचा - खाडिलकरांच्या कलेचा उगम या व अशा प्रकारच्या प्रभावी प्रेरणांत होता. तिला कुशल नाट्यदृष्टीची जोड मिळाल्यावर हीं नाटके मोठीं परिणामकारक वठलीं. आपल्याला जें सांगायचें आहे त्याच्या आविष्काराला अनुकूल अशा पौराणिक व ऐतिहासिक कथा

निवडण्यांत तर त्यांनी चातुर्य दाखविलेंच, पण त्या चातुर्यपेक्षाहि अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्यांची नाट्यदृष्टि. ती जितकी स्वच्छ तितकीच तीव्र, जेवढी सूक्ष्मदर्शक तेवढीच दूरचें पाहणारी अशी आहे. मुळांतलें अद्भुतरम्य असें कथानक त्यांच्या या विशिष्ट शक्तीने, अर्थपूर्ण आणि जीवनदर्शी होई. जुन्या कथेचा मुखवटा व नव्या आशयाचा चेहरा यांच्यांत विसंगति दिसू लागली तर कलेच्या दृष्टीने हानिकारक ठरतें. पण ही तारे-वरली कसरत करूनहि त्यांनी आपल्या 'स्वयंवरा'पर्यंतच्या नाटकांना प्रभावी, नाट्यपूर्ण आणि प्रमाणबद्ध स्वरूप दिलें. 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' आणि 'विद्याहरण' या नाटकांचे नुसते आरंभ पाहिले तरी सुद्धा नाट्य-प्रसंग निवडण्याच्या, ते डौलदारपणाने विकसित करण्याच्या आणि त्यांची अखंड साखळी गुंफून शेवटचा कलात्मक परिणाम साधण्याच्या त्यांच्या सामर्थ्याची प्रतीति आल्यावाचून राहत नाही. आपल्या प्रकृतिधर्माला आवडतील असेच उग्र, भव्य आणि उदात्त विषय त्यांनी नाटकाकरिता निवडले. त्यांची मांडणी करतांना उपकथानकांची गुंतागुंत करण्याच्या फंदांत ते सहसा पडले नाहीत. त्यामुळे त्यांच्या कथावस्तूंत एकप्रकारची धार उत्पन्न झाली. प्रेक्षकांचें लक्ष नाटकाच्या आत्म्यावरून क्षणभरहि ढळणार नाही अशी दक्षता ते घेऊं शकले. रंगभूमीवरल्या त्यांच्या असामान्य यशाचें मर्म या एकाग्रतेत आणि उत्कटतेत आहे.

मात्र प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म आणि आवडत्या कलाकृतींचे व जीवनमूल्यांचे आदर्श या बाबतींत कोल्हटकर व खाडिलकर यांच्यांत विलक्षण अंतर असलें, तरी श्रीपाद कृष्णांचा कृष्णकवीवर झालेला परिणाम पाहण्याजोगा आहे. कल्पक, मनमोकळा अथवा हृदयंगम विनोद ही खाडिलकरांच्या प्रतिभेला दुःसाध्य गोष्ट होती. क्वचित् दाहक उपहास अथवा बोचक उपरोध त्यांना साधे; पण नाजुक नर्मविनोद अथवा खळखळणारा हास्यरस यांच्याशीं त्यांचें सूत सहसा जमत नसे. असें असूनहि 'बायकांचें बंड' आणि 'मानापमान' या दोन नाटकांत अशा प्रकारचा विनोद आणि कल्पनारम्यतेतून उत्पन्न होणारा गोडवा फार चांगल्या रीतीने प्रतिबिंबित झाला आहे. ऐतिहासिक दृष्टीने पाहणाराला त्यांचा उगम कोल्हटकरांच्या 'मूकनायकां'-तच मिळेल. केळकरांच्याप्रमाणे खाडिलकरांचेहि तें अत्यंत आवडतें

नाटक असावे असे वाटल्यावाचून राहत नाही. किंबहुना कोल्हटकर व खाडिलकर यांच्या प्रतिभांची शक्ति व मर्यादा यांचा खराखुरा परिचय ज्याला करून घ्यायचा असेल त्या अभ्यासकाने 'मूकनायक' व 'मानापमान' हीं दोन नाटके समोरासमोर ठेवून त्यांची चिकित्सा केली पाहिजे. इंग्रजी ग्रंथांच्या आधारें पांडित्यप्रदर्शन करणारे अनेक टीकाकार जें कधीहि शिकवूं शकत नाहीत, तें या तुलनात्मक अभ्यासांतून त्याला सहज हस्तगत करतां येईल.

कोल्हटकर-खाडिलकरांच्या मागून सुमारे दीड तपाने नाटककार म्हणून गडकरी लोकांपुढे उभे राहिले, पण त्यांच्या पहिल्याच नाटकाने खाडिलकरांवर केलेला परिणाम अवश्य उल्लेखिला पाहिजे. 'प्रेमसंन्यास' रंगभमीवर आल्यानंतर खाडिलकरांनी 'विद्याहरण' व 'सत्त्वपरीक्षा' हीं नाटके लिहिलीं. गडकऱ्यांच्या भाषेच्या लखलखाटाने त्यांनाहि दिपवून सोडलें. त्यांची 'कीचकवध' व 'भाऊवंदकी'तली भाषा थोडीशी ओवड-धोवड पण ओजस्वी व बहुधा सुबोध अशी होती. भाषे या शृंगारापेक्षा तिच्या शक्तीला ते आवाहन करीत. त्यांच्या शैलींत थोडाफार वर्तमानपत्री-पणा डोकावून पाही; पण कृत्रिम काव्याची रोषणाई तिच्यांत मुळीच नसे. ती या दोन नाटकांत - विशेषतः 'सत्त्वपरीक्षे'त - निर्माण झाली. 'सत्त्वपरीक्षे'तली तारामती आपण कुठल्याहि मोहाला बळी पडणार नाही हें सांगण्याकरिता म्हणते, 'सोन्याला वाहिलेल्या व पोशाखांच्या चकाकीने चकलेल्या वाया हिच्यांच्या दगडांनी दडपल्या जातील व शालूंच्या सापळ्यांत सापडतील; किंवा मिठाईला मिठी मारणाऱ्या वाया पक्वान्नांच्या पंकांत पडतील!' हरिश्चंद्राच्या खालील वाक्यांतहि कीचकाचा, भीमाचा, राघो-वाचा किंवा रामशास्त्र्याचा रोखठोकपणा आढळत नाही. तो सत्यनिष्ठ सम्राट्हि 'प्रेमसंन्यास' पाहून आलेला दिसतो! तो म्हणतो, 'मानवी समाजाच्या महोदधीवर क्षणाक्षणाला नाचणाऱ्या इच्छास्वरूपी लहरींना मर्यादित ठेवून गंभीर संसारावर सुखद सौंदर्याचें तरल वस्त्राभरण घालणाऱ्या संभोगी आत्म्याची संयमनशक्ति हीच माझी किमया!' हें वाक्य कोणत्या नाटकांतलें आहे म्हणून आजच्या तरुण वाचकांना विचाराल, तर ते खास पुण्यप्रभावांतल्या भूपालाचेंच नांव घेतील!

खाडिलकरांच्या प्रकृतिधर्माशीं विसंगत असें त्यांच्या भापाशैलीला लागलेलें हें कृत्रिम वळण हा कांही त्यांच्या पुढच्या नाटकांतला सर्वांत महत्त्वाचा दोष नव्हे. तीं नीरस होण्याचीं कारणें त्यांच्या आत्मीय गुणांतूनच निर्माण झालीं. 'कीचकवध' व 'भाऊवंदकी' यांमध्ये राजकीय परिस्थिति आणि हातांत घेतलेली नाट्यकथा यांचा सांधा ते वेमालूमपणाने जोडूं शकले. पण 'स्वयंवर', 'द्रौपदी' पासून प्रत्येक पौराणिक कथानकांतून आपणाला इष्ट असलेलें प्रचलित राजकारण खेळविण्याचा त्यांनी जो अट्टाहास केला, त्याने त्यांच्या नाट्यगुणांची अतिशय गळचेपी केली. चित्राकरिता चौकट असते. पण खाडिलकर पुढे पुढे आपल्या आवडत्या चौकटींत वसावे म्हणून कथेचें चित्र हवें तसें कापूं लागले. त्यांच्या पहिल्या अनेक कृतींतलें तत्त्वदर्शन कथानकाच्या ओघांत मोठ्या रसार्द्र आणि नाट्यपूर्ण रीतीने प्रकट झालें आहे. पण 'द्रौपदी,' 'मेनका,' 'सावित्री', 'त्रिदंडी संन्यास' इत्यादि नाटकांतलें त्यांचें तत्त्वज्ञान त्या मानाने निर्जीव, नाट्यशून्य किंबहुना वडाची साल पिंपळाला लावावी तसें वाटतें. 'वधुनि उपवना विरहाग्नीची ज्वाला भडके उरीं' असें म्हणणाऱ्या किलोस्करांच्या सुभद्रेला त्यांनी 'त्रिदंडी संन्यास' मध्ये उपवास करून इतरांचा हृदयपालट करूं पाहणारी सत्याग्रही गांधीशिष्या बनविली आहे. हडकुळ्या माणसाने एखाद्या लठ्ठभारतीचे कपडे घालावेत, तसें त्यांचें हें कृत्रिम नाट्यविमुख तत्त्वज्ञान वाटतें. दुसऱ्याहि एका दोषाने त्यांचीं शेवटचीं पांचसहा नाटके दुबळीं केलीं. खूप नट असलेल्या कंपनीकरिता नाटके लिहिल्यामुळे कोल्हटकरांच्या कृतींत पात्रांची गर्दी होऊन त्यांतल्या नाट्याचा कोंडमारा झाला. बालगंधर्वाकरिता नाटक केवळ नायिकाप्रधान असावें अशा रचनेचा खाडिलकरांनी अंगीकार करतांच त्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांत आढळून येणारे विविध रसपूर्ण नाट्यप्रसंग पुढच्या नाटकांत विरळ होऊं लागले. रेखीव व रसपरिपोषक नाट्यदृष्टि हीच त्यांची सर्वांत मोठी शक्ति होती. तिच्या मुळावरच या नव्या एकखांबी तंबूच्या पद्धतीने घाव घातला. त्यामुळे उद्याच्या रंगभूमीला 'विद्याहरणा' पर्यंतचे खाडिलकरच मार्गदर्शक होऊं शकतील.

कोल्हटकर-खाडिलकरांचे अनेक गुणदोष - क्वचित् सौम्य स्वरूपांत तर क्वचित् भडक रंगांत - गडकऱ्यांच्या नाटकांत प्रकट झाले आहेत. 'तात्या, ती तलवार एक तुमची, वाकी विळे कोयते' या ओळींत गडकऱ्यांनी कोल्हटकरांच्या प्रतिभेविषयीं स्वतःला वाटणारा आदर व्यक्त केला आहे. या गुरुभक्तीने त्यांच्या नाट्यरचनेचें स्वरूप निश्चित केलें. 'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' या नाटकांच्या अनेक अंगोपांगांवर गडकऱ्यांच्या गुरुंची छाया आहे. या अलौकिक प्रतिभावंताच्या विकासाला ही छाया उपकारक झाली की मारक झाली हें सांगणें मोठें कठीण आहे. परिस्थिति व प्रकृतिधर्म यांनी गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला जो आकार दिला तो कोल्हटकरांच्याहून भिन्न होता. कोल्हटकरांची मुख्य शक्ति विनोदकाराची होती. खाडिलकरांची श्रेष्ठ प्रतीची नाट्यदृष्टि असलेल्या तत्त्वचिन्तकाची होती. गडकरी विनोदकार असूनहि पहिल्या प्रतीचे भावकवि होते. महाकवींतच आढळणारें कल्पकता आणि उत्कटता यांचें मिश्रण त्यांच्या प्रतिभेंत झालें होतें. पण आपली ही विशिष्ट शक्ति नाट्यलेखनाला प्रारंभ करतांना त्यांनी ओळखली होती असें वाटत नाही. प्रथम प्रथम तरी त्यांची ईर्ष्या पूर्वसूरींवर मात करण्याचीच होती. साहजिकच कोल्हटकर पद्धतीचीं गुंतागुंतीचीं कथानकें, कोटिबाजपणा आणि अतिशयोक्ति यांनी नटलेला विनोद, नाट्यकथेला सामाजिक सुधारणेचें अस्तर जोडण्याची प्रवृत्ति आणि खाडिलकर पद्धतीचे अटीतटीचे नाट्यप्रसंग, भरघोस भाषणांनी भरलेलीं भूमिकांचीं वाग्युद्धें, उग्र व भीषण घटनांचा वापर, यांचें थोडेंफार विसंगत असें मिश्रण त्यांच्या पहिल्या दोन नाटकांत झालें. प्रचंड गडूळ लाटांनी उचवळणाऱ्या दोन नद्यांचा संगम पाहावा तसा 'प्रेमसंन्यास' व 'पुण्यप्रभाव' हीं नाटकें वाचतांना अजूनहि रसिकांना भास होतो. भाषेचा शृंगार, कल्पनेचा विलास, विनोदाचें नर्तन इत्यादि मोहक गोष्टींमुळे त्यांचीं हीं दोन्ही नाटकें लोकप्रिय झालीं हें खरें; पण त्यांत गडकऱ्यांच्या बुद्धीचे, कल्पनेचे, आणि भावनेचे विविध रंग तेवढे पूर्णपणें प्रकट झाले. त्यांच्या आत्मशक्तीचा आविष्कार त्यांत अंशतःच दिसून येतो. पूर्वसंस्कारांनून पुष्कळ अंशीं मुक्त होऊन तिने जें आपलें खरें स्वरूप प्रकट केलें तें 'एकच प्याल्या' त !

'एकच प्याला' हें एक असामान्य सामर्थ्यशाली नाटक आहे.

गडकऱ्यांच्या जातिवंत कविमनाचें त्यांच्यांत पडलेलें प्रतिविंब अत्यंत हृदयंगम आहे. 'प्रेमसंन्यास', 'पुण्यप्रभाव,' 'भावबंधन' हीं नाटके गडकऱ्यांनी आपल्या बुद्धीने रचिलीं, कल्पकतेने रंगविलीं. या नाटकांतल्या कारुण्यांत कलेपेक्षा कारागिरीचाच भाग अधिक आहे, त्यांतल्या प्रतिपादनांत स्वानुभतीपेक्षा सहानुभूतीवर भर आहे, नाट्यवस्तूच्या विकासांत स्वाभाविकतेपेक्षा संकेतांना महत्त्व दिलें गेलें आहे. 'एकच प्याल्यां'त हीं सारीं वगुण्यें सौम्य स्वरूपांत जाणवतात. कोल्हटकर पद्धतीच्या नाट्यरचनेची छाया या नाटकावरहि आहे - नाही असें नाही. शरद आणि भगीरथ यांच्या प्रेम-प्रकरणासारख्या उपकथानकाची उपाधि त्यामुळेच या नाटकाला चिकटली आहे. पण तिचा रसहानि करण्याइतका विस्तार इथे झालेला नाही. पहिल्या अंकाचा पडदा उघडल्यापासून पांचव्या अंकाचा पडदा पडेपर्यंत सुधाकर आणि सिंधू या सत्प्रवृत्त दंपतीच्या जीवनावर, त्यांतल्या ऊनसावल्यांवर आणि चढउतारांवर प्रेक्षकांचें लक्ष खिळवून ठेवण्यांत गडकरी यशस्वी झाले आहेत. इथे कथानक गुंफलें जात आहे असें वाटत नाही; तें घडत जातें. एका सालस सुखी जोडप्याचा संसार दारूने धुळीला कसा मिळविला, हें या नाटकांत तीव्रतेने दिग्दर्शित करण्याची लेखकाची इच्छा असली, तरी तें एक साधेंसुधें बोधपर सामाजिक चित्र वाटत नाही. मानवी जीवनांतले सुखाचे आणि दुःखाचे, मोहाचे आणि भक्तीचे, शरीर आणि आत्मा यांच्या झगड्याचे, अनेक अमर क्षण गडकऱ्यांनी या कलाकृतींत उत्कटतेने सजीव केले आहेत. ही विशालता आणि रसपूर्णता हा 'एकच प्याल्यां'तल्या नाटकाचा खरा प्राण आहे. 'शारदे' सारखें रेखीव आणि हाताळलेल्या सामाजिक प्रश्नाच्या दृष्टीने सरस असें नाटक पाहिलें किंवा 'भाऊवंदकी' अथवा 'विद्याहरण' यांच्यासारखें नाट्यपूर्ण पार्श्वभूमीवर उभारलेलें आणि बुद्धिबळाच्या रंगत जाणाऱ्या डावाप्रमाणे कौशल्याने रचलेलें नाटक घेतलें, तरी जीवनरसाने धुंद करून सोडण्याचें 'एकच प्याल्यां'चें सामर्थ्य त्यांच्यांत तितक्या प्रमाणांत नाही असेंच दिसून येईल.

असलें सामर्थ्य फक्त श्रेष्ठ कवींच्याच ठिकाणीं दृग्गोचर होतें. गडकऱ्यां-शिवाय दुसऱ्या कुणाहि मराठी नाटककाराच्या ठिकाणीं ही भावकवीची उत्कट, उद्दाम आणि उन्नत अशी प्रतिभा नव्हती. खाडिलकरांनी दारूचे



दुष्परिणाम 'विद्याहरणां' त मोठ्या प्रभावी रीतीने चित्रित केले आहेत. त्यांतल्या शुक्राचार्याचा पश्चात्ताप पाहतांना, त्याच्या हृदयाची तळमळ आणि वाणीचें ओज यांत अधिक प्रभावी काय आहे हें सांगणें कठीण आहे. पण सुधाकराच्या पश्चात्तापाशीं त्याची तुलना करून पाहावी ! शुक्राचार्याचे शब्द विवेकबुद्धीला आवाहन करतात, पाठीवर फटके मारतात; पण सुधाकराचें वाक्य नि वाक्य काळजाला हात घालतें ! एकच प्याल्याचें रामलालजवळ सुधाकराने केलेलें वर्णन या दृष्टीने उल्लेखनीय आहे. रंगभूमीवर एवढें लांबलचक भाषण कसें म्हणायचें, या चिंतेने व्याकूळ होणाऱ्या लोकांना गडकऱ्यांच्या नाट्यशक्तीचें योग्य आकलन होणें सोपें नाही. हॅम्लेटमध्ये नायकाच्या 'To be or not to be' सारख्या स्वगतांना किंवा किंग लिअर-मध्ये लिअर वेडा होऊन रानोमाळ भटकत असतांना Blow, blow thou winter wind सारखीं जीं गीतें आलीं आहेत, त्यांना नाट्यदृष्ट्या महत्त्व नाही असें कोणता रसिक म्हणेल ? सुधाकराचीं अनेक भाषणें अशींच आहेत. त्यांत केवळ शोभादायक कल्पनाविलास नाही. नाट्याचा परिपोष करणारें जातिवंत काव्य आहे तें ! उत्कृष्ट शोकान्तिकेला आवश्यक असलेलें आणि अंतःकरणाच्या गाभ्यांतून उचंबळून येणारें असें जातिवंत काव्य मराठींत फक्त या एकाच नाटकांत प्रकट झालें आहे.

६

या तिघां नाटककारांविषयीं अनेक दृष्टींनी सविस्तर लिहितां येण्यासारखें आहे; पण मराठी रंगभूमीच्या उद्दाराची धडपड प्रामाणिकपणाने करणारे नाट्यभक्त किंवा 'एरंडीपि द्रुमायते' या न्यायाने रंगभूमीच्या या पडत्या काळांत थोडेंफार यश मिळविणारे नाटककार आपणांला सुदैवाने मिळालेल्या या थोर वारशाकडे आदरयुक्त चिकित्सेने आणि भविष्य उज्ज्वल करण्याच्या ईर्ष्येने क्वचित्तच वळतात. अधूनमधून होणाऱ्या कुठल्या तरी उत्सवांत या नाटककारांचीं नाटकें केलीं जातात ! नाही असें नाही. पण तीं सुद्धा पूर्वी रंगभूमीवर लोकप्रिय असलेलींच ! कोल्हटकरांच्या 'जन्मरहस्या' सारख्या नाटकाचे गुण जाणून त्याचा पुनरुद्धार करण्याची कल्पना अद्यापि तरी कुणीं

अंमलांत आणलेली नाही. या तिन्ही नाटककारांच्या प्रमुख नाटकांच्या अत्यंत व्यवस्थित अशा रंगावृत्त्या होणें जरूर आहे. पण घरचें खाऊन लष्करच्या भाकरी भाजण्याच्या या फंदांत पडण्याइतकें आमचें रंगभूमीवरलें प्रेम जिवंत आहे का ? मराठी नाट्यकलेला जी खालावलेली स्थिति प्राप्त झालेली आहे, ती चित्रपटांच्या नांवाने खडे किंवा नाट्यगृहांच्या अभावावर खापर फोडून नाहीशी होणार नाही. बदललेल्या नवीन काळाचे उद्गाते होऊं शकणारे प्रतिभाशाली नाटककारच ही कोंडी फोडू शकतील.

बोलपटाच्या तंत्राचें अनुकरण करून, एखादी चुरचुरीत कथा सुटसुटीत-पणाने रंगभूमीवर मांडून आणि त्या भांडवलाला एखाद्या गोड गळ्याची, सुंदर चेहऱ्याची व मोहक प्रकाशयोजनेची साथ देऊन कांहीं नाटके तात्पुरतीं लोकप्रिय होऊं शकतील. पण तीं रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन करू शकणार नाहीत; तिचें वैभव वाढविणार नाहीत. आता आपल्याला नाटके हवीत तीं इन्सेनच्या *Enemy of the People* सारखीं, ड्रिंक वॉटरच्या *Abraham Lincoln* सारखीं ! 'गॅलसवर्दीच्या *Strife* किंवा *Loyalties* सारखीं ! तीं विनोदी असूं देत अथवा गंभीर असूं देत, सुखान्त असूं देत वा शोकान्त असूं देत, त्यांचे अंक एकप्रवेशात्मक असूं देत किंवा नसूं देत ! ह्या कांहीं खऱ्या महत्त्वाच्या गोष्टी नाहीत. त्यांच्यांतून बदलत्या जीवनाचें सखोल व उत्कट दर्शन व्हायला हवें. उठल्या सुटल्या जुन्या नाटकांतल्या वाङ्मयगुणांची थट्टा करणें हें फार सोपें काम आहे. पण उद्याची कुठलीहि नाट्यकृति प्रभावी व्हायला कोल्हटकरांच्या कल्पक-तेची, खाडिलकरांच्या नाट्यदृष्टीची आणि गडकऱ्यांच्या काव्यात्मक उत्कट-तेची आवश्यकता आहेच आहे.

पंख न फुटलेल्या पिलांनी घरटें हेंच आपलें जग मानावें हें बरोबर आहे. पण याचा अर्थ आपलें घरटें हें अफाट अंतरिक्षाएवढें मोठें आहे असा ग्रह मात्र त्यांनी करून घेऊं नये. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर आपल्या पायांतल्या शृंखला गळून पडल्या आहेत. आतां आपल्या पुढाऱ्यांनी काय अथवा कलावंतांनी काय, क्षुद्र यशांत समाधान मानणें ही नुसती आत्मवंचनाच होणार नाही; तो आत्मघातहि होईल !

## मृद्गंध

नांवांत काय आहे ?

हा प्रश्न केवळ प्रेमिकच करित नाहीत; टीकाकारसुद्धा करतात ! कवि-तेला शीर्षक असू नये, किंबहुना पुस्तकालाच नांव देऊं नये ! कारण नांवामुळे विशिष्ट अपेक्षा निर्माण होतात; नांवामुळे रसिक मनाची पाटी स्वच्छ राहू शकत नाही - अशा अर्थाचें लिखाण केवळ पाश्चात्य देशांतच नव्हे, तर आपल्याकडेसुद्धा झालेलें आहे. कुठलीहि नवी टूम निघाली की तिचें स्वागत करायला समाजांत कांही लोक सदैव एका पायावर तयार असतात. शिवाय वकील जसा हातांत घेतलेल्या खटल्याला अनुकूल असा पुरावा शोधूं लागतो - किंबहुना प्रसंगीं निर्माण करतो - त्याप्रमाणे कुठल्याहि नव्या गोष्टीचें मंडन करण्याइतकें पढिक पांडित्यहि ही मंडळी पैदा करूं शकतात.

अशा पंडितांचें सर्व म्हणणें लक्षांत घेऊनहि पुस्तकाच्या नांवांत पुष्कळ अर्थ असतो, हें माझे मत अद्यापि बदललेलें नाही. 'मृद्गंध' हें विंदा करंदीकरांच्या नव्या काव्यसंग्रहाचें नांवच पाहा ना ! त्याचा कवीच्या व्यक्तित्वाशीं निकटचा संबंध आहे. करंदीकरांच्या पहिल्या काव्यसंग्रहाचें नांव आहे 'स्वेदगंगा'. हीं दोन्ही नांवां केवळ कवीला सहज सुचलीं किंवा त्याच्या कानांना गोड लागलीं म्हणून दिलीं गेलीं नाहीत. घाम आणि माती यांच्यांतूनच जीवनांतलीं अनेक सुखें निर्माण होतात हें कवि जाणतो. म्हणूनच

कल्पित स्वर्गांतल्या अमृतापेक्षा वास्तव पृथ्वीवरला घाम त्याला आवडतो; पवित्र वाटतो. कुठल्याहि आकाश पुष्पांवर - मग त्यांना धर्माचा आधार असो वा कर्माचा आधार असो - त्याचा विश्वास नाही. तो सुगंधाचा भोक्ता आहे; पण त्याला सुगंध हवा तो मातीचा ! खऱ्याखुऱ्या सुखदुःखांच्या आवट, गोड, खारट, तुरट अनुभूतींतून तो निर्माण व्हायला हवा !

विंदा करंदीकरांचें हें वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तित्व 'स्वेदगंगें' तल्या कवितांत प्रकट झालेंच होतें. पण त्या संग्रहांत त्यांची प्रतिभा ही नुकती कुठे उमलूं लागलेली होती. 'मृद्गंधां' त त्या कळीचें फूल झालें आहे. या फुलाच्या रंगांत, रूपांत आणि सुगंधांत केशवसुतांपासून महाराष्ट्राला परिचित झालेल्या काव्यगुणांचें जसें मोहक दर्शन होतें, तसेंच गेल्या पंधरा वर्षांत झपाट्याने बदलत गेलेल्या सामाजिक जीवनाचें आणि कविमनावर झालेल्या त्याच्या दाहक प्रतिक्रियांचेंहि दर्शन होतें. विशेषतः गेल्या दहा वर्षांत मराठी काव्याच्या आशयांत आणि आविष्कारांत जे बदल घडत गेले, ते सर्व करंदीकरांच्या प्रतिभेने लीलेने आत्मसात् केले आहेत. ते आत्मसात् करतांना तिच्या मूळच्या आत्म्याची फारशी ओढाताण झालेली नाही. तिचें सामर्थ्य मोठें वाटतें तें यामुळेच !

करंदीकरांच्या प्रतिभेचा विकास गेल्या तपांतच झाला. या काळांत जगांत काय किंवा आपल्या देशांत काय, जेवढे उत्पात झाले तेवढे दुसऱ्या कुठल्याहि कालखंडांत झाले नसतील. केवळ राष्ट्रांचे नव्हेत तर व्यक्तिमनेंहि या काळांत दुभंगलीं ! 'असें कांही पाहिलें आहे - ज्याने दुभंगलीं' असें करंदीकर म्हणतात ( मृद्गंध, पृ. ११४-१५ ) तें केवळ त्यांच्याच नव्हे, तर आपणां सर्वांच्याच बाबतींत खरें आहे. ध्येय आणि वास्तव, स्वप्ने आणि सत्यें, संस्कृति आणि संसार यांचा मेळ मानवी जीवनांत मुळांतच कमी प्रमाणांत असतो. पण या कालखंडांत त्यांच्यांतला विलक्षण विसंवाद अत्यंत तीव्रतेने आपल्याला जाणवला. कुणींतरी भला मोठा लोखंडी गज डोक्यांत घालावा आणि त्या आघाताने विकल होऊन धुळींत पडलेल्या माणसाला आपल्या जखमेंतून वाहणारें रक्त पुसण्याचीहि शक्ति उरूं नये, तशी कांहीशी आपल्या समाजाची - विशेषतः शिकलेल्या मध्यमवर्गाची - स्थिति झाली. गेल्या दशकांतल्या ललित वाङ्मयांत आढळणाऱ्या अखंड

विषण्णतेचा आणि विफलतेचा उगम या आघातांत आहे.

केवळ व्यक्तिवादी दृष्टीने जीवनाची अनुभूति घेत आलेल्या साहित्यिकांची अशी स्थिति व्हावी यांत नवल नव्हतें. या कलावंतांनी पाहिलेलें सारें दुःख करंदीकरांनीहि पाहिलें. त्यांतलें कारुण्य त्यांनाहि तितक्याच तीव्रतेने वोचलें. 'मृदुगंधा' तील 'कावेरी डोंगरे' हें शब्दचित्र पाहा. जिच्या जीवनाच्या पुढल्या टप्प्यावर सुंदर, गोंडस प्रणय वाट पाहत उभा आहे, अशा १९२५ ते १९४० च्या कादंबरींतल्या सुशिक्षित नायिकेपेक्षा ती किती भिन्न आहे ! कावेरी शिकली. शिकली म्हणून नोकरी करून कुटुंबाच्या उपयोगी पडूं शकली. नोकरीसाठी रेशन-कचेरींत चिकटली. पण पोटासाठी माणूस कुठेहि काम करूं लागलें, तरी त्या पोटाच्या वर असणारा काळजाचा लिबलिबीत तुकडा थोडाच गप्प वसतो ? त्याच्या उड्या सतत चाललेल्याच असतात. त्या इवल्याशा तुकड्यांत किती आशा आणि किती स्वप्ने दाटीवाटीने वसलेलीं असतात ! कचेरींत काम करणारी कुमारी कावेरी डोंगरे या नियमाला अपवाद कशी होणार ? गुंड्या गोखले आपल्या नवीन अपत्याचें रेशनकार्ड काढण्याकरिता कचेरींत येतो. कावेरी तें कार्ड तयार करते; पण तें करतांना स्वप्नाळू विद्यार्थि-दर्शेतल्या गुंड्याच्या सहवासांतल्या अनेक गोड आठवणी तिच्या मनांत जाग्या होतात. एके काळचीं तीं सुंदर मोरपिसें ! आज त्यांचें सारें सौंदर्य लोप पावलें आहे. त्यांचीं शल्ये बनून तीं या प्रौढ कुमारिकेच्या काळजाला टोचत आहेत. आजच्या मध्यमवर्गांतल्या तरुणीच्या मनाचा हा मुका मार करंदीकरांनीं कसा चित्रित केला आहे तें पाहण्याजोगें आहे -

.... 'ए' फार्मचें कोड तपासत्ये कावेरी डोंगरे,

आणि देत्ये गोल जांभया पाहून पुराणें, परिचित हस्ताक्षर,

गुंड्या गोखलेच्या नवीन अपत्याचें वनतें कार्ड; फाटतो कागद

टाकाच्या टोचणीने, ...हलकेच येतात चार हिवाळे लोळत लोळत

स्मृतीच्या कुशींत; करतात गुदगुल्या; काढतात चिमटे.

आठवतात तिला ... कॉलेजच्या खुराड्यांतील गुबगुबीत कवूतरें.

.... गुंड्या गोखलेचे आजंवी दृष्टिक्षेप लोळतात मांडीवर;

आणि उठतात गोड झिणझिण्या. ...टेवलावरील फाटक्या चिटोऱ्यावर

तिने काढलें एक लंबवतुळ ; - ' ० ' चें अक्षर ! - आणि केलें त्याच्या डोक्यावर थोडेंसं किजविट. अजाण अक्षरांत भासलें तिला बालकाचें तोंड ; किजविटांत दिसलें केसांचें जावळ ; आणि पाझरली तिच्या कण्यांतून गरम मृदुता कमरेच्या दिशेने !

अशीं शब्दचित्रें हा करंदीकरांच्या कवितेचा एक उल्लेखनीय विशेष आहे.

'स्वेदगंगेंत' त 'सरोज नवानगरवाली', 'साक्षात्कार' व 'कीर्तन' या कवितांत व्यक्त झालेली त्यांच्या प्रतिभेची ही शक्ति 'कावेरी डोंगरे', 'त्रिवेणी', 'धोंड्या न्हावी' इत्यादि या संग्रहांतील कवितांत अधिक कलापूर्ण रीतीने प्रकट झाली आहे. धोंड्याच्या शब्दचित्रांत तर कवीच्या वैशिष्ट्याचे सर्व पैलू दिसतात. त्यांत सहानुभूति आहे; वस्तुनिष्ठ मिस्कलपणा आहे; वस्तुनिष्ठ चित्रण आहे, उपरोधाच्या छटा आहेत आणि प्रसंगीं क्षुद्र अथवा बीभत्स वास्तवतेला स्पर्श करूनहि कारण्याची सूक्ष्म पातळी गाठण्याचें सामर्थ्य आहे. या शब्दचित्राची खुमारी खालील ओळींवरून सहज प्रचीत होईल :

गांधीवधाच्या नंतर लगेच दुसऱ्या दिवशीं

दाढी करतांकरतां

हलक्या आवाजांत मला तो गंभीरपणें म्हणतो,

'गांधी म्येलो म्हणतात्; लय् लय् मनांत व्होतां

या बाजुकु येतो तर् फुकट् करूची त्येची एक हजामत् !'

या ओळींवरून करंदीकरांचें चित्रणकौशल्य दिसून येईल असें मीं वर म्हटलें खरें; पण अरसिक वाचकांचा शाप कांही केवळ प्राचीन कवीनाच मिळाला नव्हता, तो आधुनिकांच्याहि वांट्याला वारंवार येतो. या ओळींत व्यक्त झालेली धोंड्याची अंतरींची इच्छा - केव्हातरी गांधींची फुकट हजामत करण्याची - अनादरदर्शक आहे असें वाटून कवीने काव्यवाचनांतून या ओळी गाळाव्यात अशी कुणीतरी सूचना केली होती म्हणे ! गावाच्या चतुः-सीमेपलीकडचें जग ज्याने कधीच पाहिलें नाही असा जन्मदरिद्री धोंड्या ! तो गांधींचें नांव सतत ऐकत आला आहे, आपल्या देशांतल्या या महापुरुषाच्या मोठेपणाची जाणीव धोंड्याच्या अडाणी मनाला झाली आहे. इतर लाखो लोकांप्रमाणे त्याच्या मनांतहि गांधींविषयीची मूक भक्ति डोकावत आहे,

पण ही भक्तिभावना व्यक्त करण्याचें त्याच्यांपाशी कुठलें साधन आहे ? बोलूनचालून तो एक खेडवळ न्हावी ! तो देशभक्त नाही, वक्ता नाही. कवि नाही, कारखानदार नाही - फार काय, गांधींचें दर्शन घेण्याची कितीही तीव्र इच्छा असली तरी ते असतील त्या गावाला जाण्याइतके भाड्याचे पैसेहि धोंड्याच्या संग्रहीं कधीच असण्याचा संभव नाही. धोंड्याला गांधींचें दर्शन घडायला गांधींनीच धोंड्याच्या गावीं यायला हवें ! तसे ते येऊं शकले असते तर धोंड्याला स्वर्ग दोन वोटें उरला असता. मग गांधींची कांही ना कांही सेवा आपल्या हातून व्हावी म्हणून तो जिवापाड धडपडला असता. तो बिचारा दुसरी सेवा काय करणार ? भक्तीचा उमाळा कितीहि उत्कट असला तरी भक्त स्वतःपाशी जें आहे तेंच आपल्या देवाला देणार ! मात्र आमची रसिकता अशी विचित्र आहे, की शबरीने रामचंद्रांपुढे केलेल्या उष्ट्या बोरान्त तिला भक्तिभाव प्रतीत होतो. पण गांधींची फुकट हजामत करूं पाहणाऱ्या धोंड्याचें मन त्या शबरीपेक्षा किंवा ' कांदा मुळा भाजी । विठाबाई माझी ' असें म्हणणाऱ्या सावता माळ्यापेक्षा फारसें निराळें नाही, हें मात्र कांही केल्या त्या संकेतप्रिय रसिकतेला पटत नाही.

संकुचित विचारांच्या पोटीं उद्भवलेली दुसऱ्या एका प्रकारची अरसिकता करंदीकरांच्या सामाजिक कवितेची टवाळी करतांना आढळते. कलेच्या आणि काव्याच्या स्वतःला सोयिस्कर असलेल्या कल्पना उराशीं कवटाळून बसणाऱ्या या लोकांनी सामाजिक आशयाची कविता हें काव्य होऊं शकत नाही, अशी आपली समजूत करून घेतलेली असते ! ' मृद्गंधां ' तील ' ती जनता अमर आहे ', ' माझ्या मना, वन दगड ', ' यंत्रावतार ' वगैरे कविता गद्यप्राय आहेत, मरतुकड्या आहेत; त्यांत नुसत्या कवीच्या अक्राळविक्राळ किंकाळ्या आहेत, अशी हे लोक या कवितांची संभावना करतात. अज्ञानाचें भीतीशीं लग्न लागलें की त्या जोडप्याच्या पोटीं अशाच आचरट आक्षेपांची प्रजा उत्पन्न व्हायची ! करंदीकरांच्या या कवितांतून व्यक्त होणारा जोष पाहिला की त्याचा उगम तीव्र संवेदनशीलतेत आणि उत्कट सामाजिक वृत्तींत आहे हें सहज दिसून येतें. किंबहुना करंदीकरांची सामाजिक कविता वाचतांना नकळत केशवसुत व कुसुमाग्रज यांच्या ओजस्वी कवनांची आठवण होते. या थोर कवींचा आजचा वारसा त्यांच्याकडे आला आहे. ' तुतारी '

आणि 'गर्जा जयजयकार' या कवितांच्या पार्श्वभूमीवर 'माझ्या मना, वन दगड' किंवा 'ती जनता अमर आहे' या कविता रसिकांनी आपल्या मनःश्चक्षूंपुढे अवश्य उभ्या करून पाहाव्यात. 'ती जनता अमर आहे' या कवितेत समाजांत चाललेल्या नाना प्रकारच्या पापांचा नंगा नाच कवीला विषण्ण करतो. आजच्या जगांत जगण्यासारखे काय आहे हेच त्याला कळनासें होतें. पण मनुष्य हा मूलतः मरणाचा मित्र नाही. तो जीवनाचा निष्ठावंत साथी आहे ! ही त्याची वृत्ति करंदीकरांनी किती सुंदर रीतीने वर्णन केली आहे :—

तरीही शेवटी .. वाटतें जगावें, वाटतें जगवावें

अजूनही अजूनही करत्ये आशा दुःखाच्या दर्याचीं तीनच आचमनें,  
व्यापितें जाणीव, उरते दशांगुलें. नाकारतां नाकारतांही जातें जीवन  
आनंद आकारीत, सांडलेल्या दुधाची उरलेली खरवडही लागते खमंग.

शुष्क वडाच्या सापळ्याची सावलीही

घालते पांघरूण आपल्या मायेचें.

.....अजूनही आशा.

अजूनही कोणी निळ्या डफावर विजेची थाप हाणून उद्गारतो :

'तूं जगशील, तुम्ही जगाल.' काळ्या मातीचें पांघरूण चाळवून

आकाशाकडे बोट करणारे कोवळे बीजांकुर उठवितात आवाज,

'तूं जगशील, तुम्ही जगाल.' काळ्या छातीचे कसदार मळे

चढवितात लंगोट लाललाल नद्यांचे ठोकतात शड्डू मेघांच्या हातांनी

आणि देतात मृत्यूला आव्हान. हिरव्या गवताची टोकदार पातीं

होतात ताठ; थरथरतें, थरथरतें अवघें चराचर जगण्याच्या जाणीवेने.

पण या ओळींतली कल्पकता आणि सजीवता यांचा आस्वाद घेण्यापेक्षा त्यांतल्या 'लाललाल नद्यांना' घाबरून हें प्रचारकी काव्य आहे म्हणून ओरडत सुटणारांची समजूत कोण घालणार ? काव्यांत काय किंवा ललित वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांत काय, कवीची श्रद्धा कशावर आहे या गोष्टीपेक्षा ती श्रद्धा—प्रसंगीं अश्रद्धेवरील श्रद्धा—तो किती उत्कृष्ट, सुंदर आणि प्रभावी रीतीने प्रकट करूं शकतो या गोष्टीला अधिक महत्त्व आहे.

'मृद्गंधां'तील वरील कविता एक प्रकारच्या आशावादाने उजळलेल्या



असल्या, तरी आजचा मानव आणि आजचा समाज यांचे जीवन नाना तऱ्हांनी कसें दुभंगून गेले आहे याची त्यांना पुरेपूर जाणीव आहे. त्या जीवनाला आलेली निर्जीव कळा 'तेंच तें' मध्ये त्यांनी वर्णन केली आहे. 'मुखांत उरतें कांही कडवट', 'कुरुक्षेत्रही असेल हसले', 'नाही रे झेपत', 'दातापासून दाताकडे' इत्यादि कवितांत आजच्या जीवनाच्या भग्न स्वरूपाचे कवि विविध रीतींनी चित्रण करतो. 'सुवर्णाच्या रथांत वसून सत्य इथून पळून गेलें आहे' या जाणीवेने तो पुनःपुन्हा वेचैन होतो तो यामुळेच ! 'माणूस मिथ्या, सोनें सत्य' हें चालू जमान्याचें तत्त्वज्ञान त्याला साफ नामंजूर आहे. 'सोनें मिथ्या, माणूस सत्य' हें ज्या दिवशीं या जगांत सर्वत्र अनुभवाला येईल, त्या दिवशीं त्याला आलेली विद्रूप कळा नाहीशी होईल अशीच त्याची श्रद्धा आहे.

माणसाने गमावलेली ही माणुसकी परत कशी येईल याचा विचार आज सर्वत्र चालला आहे. 'नवें जग', 'नवा मनुष्य', हे शब्द प्रत्यहीं आपल्या कानांवर पडत आहेत. पण कवीच्या मते शास्त्रज्ञ व कलावंत हे दोघेच हें कार्य करण्याला अधिक समर्थ आहेत. कारण हे दोघेच 'आत्म्याच्या प्रकाशांत इंद्रियांची पूजा' करित असतात. या दोघांच्या जीवनकार्यांचें वर्णन त्याने 'आम्ही दोघे' या कवितेत केलें आहे ( पृ. ३० ). कवि आइनस्टीनचे स्तोत्र गातो किंवा 'यंत्रावतार' सारख्या कवितेत 'ये ये फिरवित अपुलें चक्र सुदर्शन' असें आवाहन करतो याचें कारण त्याची ही विशिष्ट श्रद्धाच होय.

करंदीकरांच्या अशा प्रकारच्या कवितांची वैठक सामान्यतः वैचारिक आहे. त्या वैचारिकतेला कल्पकतेची व ओजस्वी शैलीची जोड मिळाल्यामुळे त्या परिणामकारक वाटतात. मात्र तो परिणाम विजेच्या चकचकाटासारखा आहे. प्रसन्न अथवा प्रशान्त चांदण्याचा अनुभव त्यांत येत नाही.

मात्र असें चांदणेंहि 'मृद्गंधां'त अनेक पानांवर पसरलें आहे. या संग्रहांतल्या प्रेमकविता भावनेच्या विविध छटा आणि कल्पनेचीं तरल वलयें यांच्यामुळे अतिशय हृद्य वाटतात. 'असेंच होतें म्हणायचें तर', 'मृगजळांत मीं भरली घागर', 'असें कांही तुला द्यावें', 'तूं नसतिस तर', 'अजुनी ना जखम बुजे', 'तुझें नि माझें अपुरें मीलन', 'तुझिया ओठावरचा मोहर' या कविता कुणालाहि मोहक वाटतील. प्रीतीच्या आर्ततेप्रमाणे तिची मोहकता

आणि दाहकता व्यक्त करण्यांत करंदीकरांची कला दिसून येते. मोकळेपणाची जोड मिळाली असल्यामुळे ती कला अधिकच खुलते.

पण या कवीची प्रतिभा केवळ सामाजिक आणि प्रेमविषयक अनुभूतींनीच स्फुरण पावते असें नाही. ती विविध संवेदनांतील सौंदर्य लीलेने टिपून घेत जाते आणि तें कल्पक रीतीने व्यक्त करते. 'हे माडांनो', 'पश्चिम समुद्रांत', 'पांथस्थ पक्षी', 'भल्या पहाटे', 'ऊन हिवाळाचांतिल शिरशिरतां', 'नको नको तें मनांत येतें', 'चिवचिवणारी वाट असावी', 'सुखाच्या शोधांत' इत्यादि कविता या दृष्टीने उल्लेखनीय आहेत.

'मृद्गंध' वाचतांना या सर्व कवितांनी आपापल्यापरी मला आनंद दिला. केव्हा कल्पनेचा, केव्हा भावनेचा, केव्हा विचाराचा, केव्हा संमिश्र, केव्हा एखाद्या क्षणिक दिव्य भासाची आठवण करून देणारा. मात्र या गुलाबी आनंदाचा आस्वाद घेतांना माझ्या मनाला कुठेच कांटे बोचले नाहीत असें नाही. विद्यार्थिदशेत माझी गणित विषयांत चांगली गति होती. पण या संग्रहांतील एका कवितेचें 'V-9' हें शीर्षक पाहून माझी थोडीशी घाबरगुंडी उडाली ! विशिष्ट विषयांतील ज्ञानावर अवलंबून असलेल्या न्या अशा प्रकारच्या कल्पनांना काव्यांत स्वैरसंचार करूं देणें इष्ट होईल काय ?

ग्रीक पौराणिक कथांचे संदर्भ जवळजवळ याच प्रकारांत मोडतील. आपल्याकडल्या रसिकांचा अशा कथांशीं कितीसा परिचय झालेला असतो ? शास्त्रीय ज्ञानाशीं संबंध असलेल्या कल्पनांचा सर्रास वापर कितपत योग्य आहे ? सामाजिक कवितेंत एक प्रकारची विचारप्रधानता अपरिहार्य आहे. पण तिची मर्यादा कोणती ? विशेषतः मुक्त छंद आणि 'पादाकुलका'सारखी गद्याशीं जवळचें नातें असलेली जाति यांतच कवि सर्व कविता लिहूं लागला म्हणजे या वैचारिक कवितेला - त्याला नकळत - गद्याची कळा येणार नाही काय ? गायचें असो अथवा वाचायचें असो, तें प्रथम काव्य असलें पाहिजे हें उघड आहे. या तत्त्वाचें पालन आजकाल काटेकोरपणाने होतें काय ? काव्य स्फुरतें, रचलें जात नाही, हें म्हणणें तत्त्वतः कुणीहि मान्य करील; पण एका विशिष्ट छंदांत अथवा जातींतच त्याचा नेहमी रसपरिपोष होऊं शकेल काय ?

अशा प्रकारचे अनेक प्रश्न केवळ करंदीकरांच्याच नव्हे, तर आजकाल

लिहिल्या जाणाऱ्या आणि पुढील दशकांत निर्माण होणाऱ्या कवितेच्या बाबतींत उत्पन्न होतील. त्यांचा विचार करण्याची जागा ही नव्हे. 'मृद्गंध' वाचून एका गोष्टीची खात्री पटते; ती म्हणजे केशवसुत-टिळक, वालकवि-गोविंदाग्रज, 'वी-तांबे, यशवंत-माधव जूलियन, बोरकर-कुसुमाग्रज आणि रेगे-मर्ढेकर यांच्याकडून आलेले मराठी कवितेचे लोण करंदीकरांनी पुढील पाटीपर्यंत मोठ्या तडफेने पोचविले आहे. तिच्या पुढच्या पाटींत करंदीकर केव्हा व कसे शिरतात हे मराठी वाचक मोठ्या कौतुकाने पाहत राहतील.

## महात्मा गांधी

प्रा. गोवर्धन पारीख यांचें महात्मा गांधी हें पुस्तक आकाराने छोटें असलें तरी गुणांनी मोठें आहे. गांधींच्या विषयीं त्यांच्या हयातींतच विपुल वाङ्मय निर्माण झालें. त्यांच्या मृत्यूनंतर पुन्हा एकदा त्याची लाट उसळली. पण गांधीजी व गांधीवाद यांच्याविषयीं लिहिणाऱ्या लेखकांत श्रद्धा, भक्ति, आदर इत्यादिकांनी प्रेरित होऊन लिहिणारेच अधिक. त्या सर्वांच्या वाङ्मयावर विभूतिपूजेची छाया कळत नकळत पसरलेली दिसते. विभूतिपूजा ही नेहमीच सत्याच्या शोधाला मारक ठरते. गांधीजींच्यावर अनेकांनी कडकडून टीकाहि केल्या आहेत. एकीकडून हिंदुमहासभावादी व दुसरीकडून मार्क्सवादी विचारकांनी आणि प्रचारकांनी वेळोवेळीं त्यांच्यावर निकराचे हल्ले चढविले आहेत. पण विभूतिपूजकांप्रमाणे विरोधकांनाहि सत्याचें दर्शन संपूर्णपणाने होत नाही. प्रा. पारीख यांचें पुस्तक या दोन्ही वर्गांच्या अनेक दोषांपासून अलिप्त आहे. त्यांना गांधीजींविषयीं आदर आहे; पण अंधभक्ति मुळीच नाही. चिकित्सा म्हणजे वेडीवाकडी चिरफाड नव्हे, हें ते पूर्णपणे जाणतात. पण रोग्यावर शस्त्रक्रिया करतांना डॉक्टराने आपला हात कापूं देतां कामा नये, याचा त्यांना कधी विसर पडत नाही. तात्त्विक विवेचन करतांना काव्य किंवा पांडित्य यांचा आश्रय करणारे आपल्या उद्दिष्टापासून दूर भटकत जातात, हेंहि त्यांना माहीत

आहे. पांडित्यप्रदर्शनाचा किंवा आपलें प्रतिपादन अलंकृत करून मांडण्याचा मोह या पुस्तिकेंतल्या पांच लेखांत त्यांनी स्वतःला कुठेहि होऊं दिलेला नाही. त्यामुळे गांधीजींकडे एक थोर ऐतिहासिक व्यक्ति या दृष्टीने पाहूं इच्छिणाऱ्या आणि त्यांच्या जगभर गाजलेल्या तत्त्वज्ञानांतले गुणदोष प्रामाणिकपणाने जाणूं इच्छिणाऱ्या वाचकांच्या विचाराला या पुस्तिकेंत बरेंच खाद्य मिळेल.

उदाहरण म्हणून गांधीवाद व समाजवाद यांच्याविषयीचें पारीख यांचें विवेचन पाहावें. मध्यंतरी दहा वारा वर्षे तरी गांधीवाद व समाजवाद यांच्या स्वरूपांत साम्य आहे, जणु कांही ते दोघे जुळे भाऊ आहेत, त्यांचा समन्वय सहज करतां येईल, अशा प्रकारचें प्रतिपादन आपल्याकडले मोठमोठे पंडित करीत होते. कठोर वस्तुस्थितीपेक्षा मोहक स्वप्नरंजन मनुष्याला स्वभावतःच प्रिय असल्यामुळे जनता त्याच्यावर विश्वास ठेवीत होती. प्रा. पारीख यांनी त्या गोड भ्रमाचा बुडवुडा आपल्या पुस्तकांत स्पष्टपणे फोडला आहे. ते म्हणतात, 'उत्पादनाच्या साधनांत भरपूर वाढ झाली असल्याकारणाने समाजवाद्याला अभिप्रेत असलेल्या समाज-व्यवस्थेंत सर्वांनाच आपापल्या गरजा पुऱ्या करतां येतात. हें समाज-व्यवस्थेचें आदर्शभूत चित्र गांधीवादांत बसूं शकत नाही. वर्गविहीन समाजरचनेचा आदर्श पुढे ठेवतांना समाजवादाने लावलेलें मोजमाप ऐहिक आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्य व व्यक्तीच्या विकासाला संधि हें त्याचें खरें सार आहे. गांधीवादाचा आदर्श ऐहिक मोजमापाने ठरतच नाही. . . ज्यांत एका वर्गाचें दुसऱ्या वर्गाकडून शोषण होतें, एका वर्गाची श्रमशक्ति खर्च होऊन निर्माण झालेली संपत्ति दुसऱ्याच्या जीवनाचें साधन बनते, अशा प्रकारची आजची अर्थोत्पादन पद्धति हीच अनेक आर्थिक अनिष्टांचें मूळ आहे, असें समाजवादाचें स्पष्ट मत आहे. उलट गांधीवादाने या बाबतींत विश्वस्ताचा सिद्धान्त मांडला आहे. हा फरक केवळ मार्गापुरता नाही, हें ध्यानांत घेतलें पाहिजे. मानवजातीवरील प्रेम व तिचें आर्थिक शोषण एकत्र नादूं शकतात हें स्वतः गांधीजींचेच उद्गार आहेत. . . केवळ जीवना-बद्दल दया असावी, सर्वांनी प्रेमाने, बंधुभावाने वागावें, एवढीच शिकवण गांधीवादांत आहे. विश्वबंधुत्वावर अधिष्ठित असा समाज निर्माण करण्याचा ज्ञानावर अधिष्ठित असलेला मार्गहि त्यांत कोठेंच आढळत नाही.

बंधुत्व निर्माण करावयाचें म्हणजे शत्रुत्व कां उत्पन्न होते याचा विचार करणें आवश्यक आहे. त्याचीहि सुसंगत चिकित्सा व चर्चा त्यांत कोठेच दिसत नाही. . . गांधीवादाच्या तीस वर्षांच्या शिकवणुकीने जीवनाकडे पाहण्याच्या सामान्य माणसाच्या दृष्टिकोनांत कोणताहि मौलिक वा मूलभूत बदल घडून आला नाही. उलट भ्रामक समजुती, जुने विचार, जुनी दृष्टि यांना पोषक असेंच सांस्कृतिक वातावरण देशांत कायम राहिलें. त्यांत अडाणीपणा, असहिष्णुता, स्वमताबद्दलचा हेकटपणा इत्यादि गोष्टी वाढतच गेल्या. गांधीवादाची शिकवण धार्मिकतेवर आधारलेली असल्यामुळे ढोंगीपणा आपोआपच निर्माण झाला.'

प्रा० पारीख व या पुस्तकाचे प्रस्तावनाकार तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी या दोघांनाहि गांधीजीविषयीं प्रेम व आदर आहे. गांधी या व्यक्तीचें माहात्म्य ते पुरेपूर जाणतात. पण गांधींनी प्रवर्तित केलेलें व भारतीय जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत एक पिढीभर अनिरुद्धपणें संचार करित असलेलें हें तत्त्वज्ञान सदोष आहे, हें स्पष्टपणाने प्रतिपादन करायला व तें शास्त्रशुद्धतेच्या निकषावर घासून पाहायला ते कचरत नाहीत.

प्रा० पारीख म्हणतात, 'गांधींचें अमरत्व त्यांच्या मानव-प्रेमांत आहे. तीच त्यांची खरी शिकवणूक आहे. ती श्रद्धेवर, धर्मावर आधारलेली असल्यामुळे प्रभावी होऊं शकली नाही. तथापि ती बुद्धीवर अधिष्ठित करून त्यांचें कार्य पुढे नेणें शक्य आहे. असें झालें तरच गांधी इतिहास घडविणारे होतील. आज देशांत असलेल्या परिस्थितीचे त्यांना निमति म्हणणें हा त्यांच्या व्यक्तित्वाचा अपमान आहे. त्यांचें अपुरें राहिलेलें कार्य पुढे नेणें की त्यांचीं मंदिरें बनवून, पुतळे उभारून त्यांना विसरणें हा मागे राहिलेल्या व शोक करणारांच्या पुढील खरा प्रश्न आहे.'

गांधीजींच्या वधानंतर लगेच प्रा० पारीख यांनी हे लेख लिहिले. त्या लेखनाला आता दोन वर्षे झालीं आहेत. या चोवीस महिन्यांत घडलेल्या सर्व घडामोडी लक्षांत घेतल्या, मोठमोठ्या मंत्र्यांनी आणि पुढाऱ्यांनी ठिक-ठिकाणीं केलेलीं लांबलचक प्रवचनें वाचलीं, साखरेपासून पाकिस्तानपर्यंतचे निरनिराळे प्रश्न आपण कसे हाताळीत आहों हें पाहिलें, चिघळत चाललेल्या नव्या-जुन्या अनेक संघर्षांना प्रगतिशील दृष्टीने तोंड द्यायची आपली कितपत

तयारी आहे, याचा विचार केला म्हणजे गांधीजींच्या तत्त्वापासून आणि त्यांच्या ध्येयवादापासून आपण हळूहळू दूर जात आहो असे निश्चित वाटू लागते. मीरा बेन यांनी एके ठिकाणी म्हटलें आहे, ' उभ्या जगांत खरा गांधी-आश्रम एकच आहे. तो म्हणजे वापूंची गादी आणि त्यांचें लिहिण्याचें बैठें मेज यांना व्यापणारी ती कांही चौरस फुटांची जागा.' आजची परिस्थिति पाहिली म्हणजे या सूचक वर्णनांतलें कट्टु सत्य मनाला तीव्रतेने बोचतें. वाटतें, गांधीजींना आम्ही साऱ्या लोकांनी फसविलें. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाने दिपून जाऊन त्यांच्या शिकवणुकीच्या प्रत्येक शब्दाला आम्हीं अंधपणाने मान डोलावली. पारतंत्र्याविरुद्ध लढायला आम्हांला एक जबरदस्त पुढारी हवा होता. तो मिळावा म्हणून त्यांच्या सर्व अटी आम्हीं मुकाट्याने मान्य केल्या; पण लढाई संपल्यावर त्या पाळायची जरूरी नाही असें मनांत म्हणतच ! त्यांची उदार शिकवण हा कांही केवळ राजकारणांतला एक डाव नव्हता. मानवी जीवनाची विस्कटलेली घडी नीट वसावी म्हणून धडपडणाऱ्या एका महात्म्याने आत्मक्लेशाने शोधून काढलेली ती पाऊलवाट होती. त्या पाऊलवाटेवर कांटे असतील, वेडींवाकडीं वळणें घेत घेत ती कुठे जात आहे, याची पाहणाराला कल्पना येत नसेल. कदाचित् ती एखाद्या दुर्गम अरण्यांत लुप्त होत असेल ! प्रचलित राजमार्ग सोडून त्या पाऊलवाटेने जाण्यांत धोका आहे, असें अनेकांना प्रामाणिकपणाने वाटलें असतें तर त्यांत गैर असें काय होतें ? पण ज्यांना त्या वाटेने जायचें नव्हतें त्यांनी आपण तिकडे वळलों आहो असा भास उत्पन्न करून गांधींच्या डोळ्यांत धूळ फेकायला नको होती !

ही आत्मवंचना आता तरी भारतीय जनतेने कटाक्षाने टाळली पाहिजे. विनोबाजी भाव्यांसारखीं संपूर्ण गांधीवाद पचविणारीं माणसें व्यक्तिशः कितीहि चांगलीं असलीं, तरी सामाजिक अधःपाताला तीं आळा घालू शकत नाहीत, ही गोष्ट दोन वर्षांत पुनःपुन्हा उघड झाली आहे. मागे - मला वाटतें इंदूरलाच - विनोबाजी काळा बाजार करणाऱ्या व्यापाऱ्यांविरुद्ध जीव तोडून बोलले होते. पण जगांतली दुर्जनता सत्ताहीन सज्जनांच्या निपेघाला तृणवत् लेखते, हा सनातन अनुभवच त्या वेळीं त्यांना आला. आजकाल गांधीवादाचा आत्मा असलेली नैतिक मूल्ये मठभर प्रामाणिक लोकांकडन

व्यक्तिजीवनांत पाळलीं जात असलीं, तरी आपलें सर्वसामान्य सामाजिक जीवन अधिक खालच्या पातळीवर घसरलें आहे. मोठमोठ्या शहरांतून फिरून पाहावें, विविध व्यवहार करणारांशीं वातचीत करावी, ज्या संस्कृतीचा आपण अभिमान बाळगतों ती हॉटेल-संस्कृति किंवा सिनेमा-संस्कृति वनूं पाहत आहे हें चटकन् ध्यानांत येईल. हिरवी नोट ही आजच्या हिंदी समाजांतली सर्वश्रेष्ठ देवता आहे. आपल्या भक्ताला ती कुठलाहि वर देऊं शकते ! गांधीजी श्रमपावित्र्याचा सतत पुरस्कार करीत राहिले. पण आजच्या जीवनांत हरएक क्षेत्रांत दलालांचा, वांडगुळांचा आणि उपटसुंभांचा एक भला मोठा नवा वर्ग निर्माण झाला आहे. जुन्या भारतीय संस्कृतींतलीं उच्च मूल्यें आम्हीं कधीच गमावलीं ! मात्र पाश्चात्य संस्कृतींतल्या श्रेष्ठ मूल्यांचा विचारपूर्वक स्वीकार करण्याची आम्हांला अजून तादृश आवश्यकता भासत नाही. आमचे विद्यार्थी अद्यापि विज्ञानपराङ्मुख आहेत. आमचे शेतकरी अडाणी आणि धर्मभोळे आहेत. आमचे व्यापारी दलाल आहेत. आमचे सुशिक्षित लोक कुणाचे ना कुणाचे बंदे गुलाम आहेत. कुठल्याहि प्रकारच्या ध्येयवादाने जनता उजळलेली नाही, भारावलेली नाही. त्यामुळे विकलता आणि विफलता यांच्या भेसूर छाया सामाजिक जीवनावर प्रत्यहीं अधिक मोठ्या प्रमाणांत पसरत आहेत.

असें कां व्हावें ? उज्वल सूर्यप्रकाशाने नटलेल्या एका शिखराकडे आपण जात आहों, अशी गेलीं पंचवीस-तीस वर्षे आपली खात्री होती. पण आज आपण कुठे आहोंत ? तर काळोखाने भरलेल्या एका खोल दरीच्या तोंडाशीं ! आपलीं पावलें डळभळत आहेत, पायांखालची जमीन खचत असल्याचा आपल्याला भास होत आहे. या दरींत आपण केव्हा फेकले जाऊं, ही भीति प्रत्येकाच्या चेहऱ्यावर प्रतिबिंबित होत आहे. गांधीजींच्या पाव शतकाच्या अलौकिक कर्तृत्वानंतर भारतीय जीवनांत इतकी अशाश्वति आणि दुर्बलता निर्माण व्हावी, ही जितक्या लज्जेची आणि दुःखाची तितकीच भविष्यकालाच्या दृष्टीने भीतीची आणि चितेची गोष्ट आहे.

आजकालच्या विफलतेंत, विकलतेंत, अशाश्वतींत आणि अस्थिरतेंत सर्व दोष आपलाच आहे असें नाही. गेल्या तीन तपांत सारें जग धरणीकंपाच्या धक्क्यांनी पुनःपुन्हा हादरत आहे. या धक्क्यांनी बहुतेक जुनीं मंदिरें आणि



घरें ढासळून पडत आहेत. सर्व जीवनमूल्यांचा - एकेकाळीं शाश्वत मानल्या गेलेल्या नीतिमूल्यांपासून यंत्रयुगाने निर्माण केलेल्या चंचल आर्थिक मूल्यांपर्यंत सर्वांचा - फेरविचार आणि पुनर्घटना केल्याशिवाय जगांत शांति प्रस्थापित होणें अशक्य आहे. जीवनांतला हा गोंधळ मोठमोठ्या पाश्चात्य लेखकांना सुद्धा अत्यंत तीव्रतेने जाणवू लागला आहे. या धुक्यांतून बाहेर पडण्याची घडपड ते अधिक अधिक प्रमाणांत करीत आहेत. लेविस ममफोर्डचें 'Faith for living', अँलेक्सिस कॅरेलचें 'Man, the unknown', आल्डस् हक्सलेचें 'Ends and the means', जोडचें 'Decadence' हीं पुस्तकें वाचतांना गांधीजींची आणि त्यांच्या तत्त्वज्ञानाची आठवण झाल्यावाचून राहत नाही याचें कारण हेंच होय. हे सर्व विचारवंत प्रथमतः निरनिराळ्या ठिकाणांहून प्रवासाला निघाले असतील. पण पुढल्या पर्यटनांत त्यांच्या वाटा आणि गांधीजींचे मार्ग एकाच दिशेने जात आहेत हें लक्षांत घेतलें म्हणजे गांधींच्या आध्यात्मिक व्यक्तित्वाविषयींचा आपला आदर वृद्धिगत झाल्यावाचून राहत नाही.

पण आध्यात्मिक क्षेत्र हें त्या त्या व्यक्तीपुरतें स्वतंत्र असतें. कुठल्याहि क्षेत्रांतला व्यक्तीचा विकास निरनिराळ्या कारणांनी त्वरित होण्याची शक्यता कोण नाकारील? बुद्धीची कुशाग्रता आणि भावनांची उत्कटता लाभलेल्या व्यक्तीच्या जीवनांत अल्पकाळांत अभूतपूर्व आध्यात्मिक स्थित्यंतर होऊं शकतें. स्टीफान इवाइगने टॉल्स्टॉयच्या आयुष्यांत घडलेल्या असल्या परिवर्तनाचें मोठें सूक्ष्म आणि मार्मिक वर्णन 'The Living Thoughts Library' मधल्या टॉल्स्टॉयच्या वेंचक उताऱ्यांच्या प्रस्तावनेंत केलें आहे. पन्नाशीच्या घरांत येईपर्यंत टॉल्स्टॉय बहिर्मुख वृत्तीचा होता. त्या वेळीं ऐहिक सुखाचीं सर्व साधनें हात जोडून त्याच्यापुढे उभीं होतीं. बुद्धि, कला, प्रतिष्ठा, आरोग्य, कौटुंबिक जीवन, कुठल्याहि गोष्टींत त्याला कशाचीहि न्यूनता नव्हती. असें असून आयुष्याच्या मध्यभागीं तो एकदम अस्वस्थ होऊन गेला. अनामिक औदासीन्याने त्याचें मन काजळून गेलें. पत्नी, मुलें, लेखन, कशांतच त्याचें मन रमेना. जणु कांही सारा जीवनरस आटला; आत्महत्येच्या भीतीने त्याने आपली शिकारीची बंदूक कडीकुलुपांत घालून ठेवलीं. शेवटी या अस्वस्थतेच्या मुळाशीं तो गेला. तेव्हा अनेक

अज्ञात प्रश्न त्याच्यापुढे उभे राहिले. तो विचार करू लागला - माझ्या जीवनाचा अर्थ काय आहे ? पाप आणि पुण्य यांची जी तीव्र जाणीव माझ्या मनामध्ये आहे तिचा जीवनाच्या प्रगतीशी काय संबंध आहे ? आयुष्य कसे घालविले असतांना मला पूर्ण समाधान मिळेल ?

गांधीजींच्या पूर्व आयुष्यांत असलेच अनेक प्रश्न दत्त म्हणून त्यांच्यापुढे उभे राहिले होते. त्यांचीं उत्तरें शोधून काढण्याचा प्रयत्न करतां करतां ज्याला आपण गांधीवाद हें नांव देतो ती तत्त्वप्रणाली त्यांच्या जीवनांत रूढ होत गेली. व्यक्तीच्या आत्मविकासाच्या दृष्टीने ती पुष्कळ उपयुक्त व बरीचशी निर्दोष आहे यांत शंका नाही. आपल्या अभिनवतेमुळे तिने एका बलाढ्य साम्राज्यशाहीशी थोड्याफार यशस्वीपणाने टक्कर दिली, हेहि इतिहासाला मान्य करावें लागेल. पण तें तत्त्वज्ञान सामाजिक मनाला जसेंच्या तसें लागू करण्यांत दंभाचा आणि आत्मवंचनेचा फार मोठा धोका निःसंशय होता. व्यक्तिमन आणि सामाजिक मन यांच्यांत नेहमीच दोन ध्रुवांचें अंतर असतें. 'Man is kind; but men are cruel' या टागोरांच्या उक्तींत तें अंतर अत्यंत स्पष्टपणाने सूचित केलें गेलें आहे. व्यक्ति प्रसंगी चटकन् अंतर्मुख होऊं शकते; पण समाज नेहमी बहिर्मुख राहतो. त्याची भक्ति आणि भीति, प्रीति आणि द्वेष हीं सर्व विचारापेक्षां विकारांतून उगम पावतात. व्यक्तिमनाला उच्च जीवनमूल्यांचें त्वरित आवाहन होऊं शकतें. एवढेंच नव्हे तर तीं तिच्या आचरणांतहि प्रकट होतात. सामाजिक मन त्या दृष्टीनें जड, बधिर व अगतिक असतें. त्याच्या वरच्या थरांत नव्या तत्त्वप्रणालीचीं बीजे पडलीं कीं थोडे दिवस तिथे हिरवे अंकुर दिसतात. पण ते लवकरच करपतात.

शिवाय गांधीजींनी ज्या समाजांत आपलीं आध्यात्मिक मूल्यें रुजविण्याचा प्रयत्न केला तो संघटित, सुसंस्कृत आणि सुविकसित नव्हता. जातिभेदाने पोखरलेला, धर्मभेदाने भग्न झालेला, अस्पृश्यतेचा हिडीस कलंक जडलेला, आर्थिक विषमतेच्या सडूं लागलेल्या जखमांनी वुजवुजलेला भारतीय समाज उद्ध्वस्त वास्तूच्या भिंती रंगवूं लागावें तसा त्याच्या बाबतींत गांधीजींच्या शिकवणुकीचा प्रकार झाला !

या समाजांत पवित्र प्राचीन संस्कृतीच्या गप्पा मारणारे लक्षावधि लोक

होते. पण जनावराचें जिणें जगणाऱ्या आपल्या देशवांधवांना आणि धर्मवांधवांना पोटाशीं धरण्यापर्यंत त्यांची मजल कधीच पोचली नाही ! परलोक आणि परमेश्वर यांच्यावरल्या श्रद्धेच्या वेड्या सर्वांच्याच पायांत असल्यामुळे समाज या नांवाने संबोधिल्या जाणाऱ्या या प्रचंड तुरंगांत मोठमोठे दंगे फारसे होत नसत हें खरें आहे. पण इंग्रजी शिक्षण सुरू होऊन ज्या क्षणीं परलोकावरला आणि परमेश्वरावरला सामान्य मनुष्याचा विश्वास डळमळला, त्याच क्षणीं या शतकानुशतके ज्ञोपी गेलेल्या ज्वालामुखीच्या स्फोटाची पूर्वतयारी सुरू झाली.

क्षणाक्षणाने आणि कणाकणाने कमी होत चाललेल्या सामान्य मनुष्याच्या या धर्मश्रद्धेकडे गांधींनी दुर्लक्ष केलें. ते आपल्यावरून जग ओळखीत होते. हजारो लोक त्यांच्या प्रार्थनांना जमत, 'वैष्णव जन' आणि 'रघुपति राघव' म्हणत. पण महात्माजींची ईश्वरावर जी श्रद्धा होती, तिचा ओझरता स्पर्श तरी त्या हजारांपकी एखाद्याला झाला असेल किंवा काय याची शंकाच आहे. तो व्हावा तरी कसा ? जीवनांत धर्मनिष्ठेची जागा अर्थनिष्ठेने घेतलेली. जुन्या काळांतल्या कृत्रिम आध्यात्मिक पातळीवरून प्रत्येकाचें मन आधिभौतिक पातळीवर आलेलें. त्याला खऱ्याखऱ्या आध्यात्मिक पातळीवर नेण्याचा गांधीजींनी प्रामाणिक प्रयत्न केला. तो निष्फळ आहे हें त्यांना कधीच जाणवले नसेल असें म्हणवत नाही ! पण आदर्शमागे लागलेल्या महापुरुषाची स्थिति मृगजळामागे धावणाऱ्या हरिणासारखी होते. त्याला मध्ये थांबतां येत नाही; मागे परततां येत नाही; पुढे दूरवर लखलखणाऱ्या जळाचें सौंदर्यहि कांही केल्या कमी होत नाही. नौखालीच्या हत्याकांडापासून मृत्यूच्या दिवसापर्यंत गांधीजींचे सर्व उद्गार वाचले, दिल्ली डायरी बारकाईने चाळली, म्हणजे महापुरुषांचीं दुःखें किती मोठीं असतात या जाणीवेने सामान्य माणसाचें मन भयचकित झाल्याशिवाय राहत नाही.

आध्यात्मिक जीवनमूल्यांवर गांधीजींनी दिलेला भर व्यक्तिजीवनांत अनेक दृष्टींनी वरोबर होता. पण धार्मिक, आर्थिक आणि सामाजिक भेदांनी ग्रासलेल्या भारतीय समाजाच्या मनामध्ये त्याचा विकास होणें शक्य नव्हतें. त्यामुळेच त्यांच्या निर्याणानंतर त्यांचे अनेक शिष्य-प्रशिष्य मस्तकावरला मणि नाहीसा झालेल्या अश्वत्थाम्याप्रमाणे भासत आहेत आणि 'महात्मा

गांधी की जय ' म्हणून गर्जना करीत आलेला समाज अगतिक होऊन कपाळाला हात लावून बसला आहे !

निसर्गांतली अंदाधुंदी आणि माणसांतलें पशुत्व यांच्याविरुद्ध सतत युद्ध करणाऱ्या गांधीजींचा जीवनसंदेश तात्त्विक दृष्ट्या मनुष्यजातीला मोलाचा वाटत राहिल, हें सांगायला कशाला हवें ? पण तो पुस्तकांत अथवा एखाद्या आश्रमांत पडून राहायचा नसेल, तर त्याची अमलवजावणी होण्याकरिता विशिष्ट सामाजिक परिस्थिति आपण आधी निर्माण करायला हवी. जिथे हरएक प्रकारची कृत्रिम विषमता जास्तीत जास्त प्रमाणांत नाहीशी झाली असेल. अशा समाजरचनेतच गांधीजींचें तत्त्वज्ञान रुजूं शकेल. त्याचीं गोड फळें कधी ना कधी मिळण्याची शक्यता निर्माण होईल. या दृष्टीने गांधीवाद समाजवाद्याला पूरक आहे. पण जगाची किंवा जीवनाची नवी घडी बसवायला सद्यःस्थितीत तो पूर्णपणें असमर्थ आहे. समाजवादाचीं प्राथमिक तत्त्वे सुद्धा ज्या समाजाच्या पचनीं पडलेलीं नाहीत, तिथे गांधीवाद यशस्वी होणें अशक्य आहे. पायावाचून मंदिर आणि मंदिरावाचून कळस उभारण्याचा हा चमत्कार प्रथमदर्शनीं कुतूहलजनक वाटला, तरी अंतीं अयशस्वी होणार हें भविष्य वर्तवायला ज्योतिष्याची मूळीच जरूरी नाही.

प्रा. पारीख सांगतात त्याच मार्गाने यापुढे आपल्याला गेलें पाहिजे. ते म्हणतात, ' नतिकतेवर आधारलेलें जीवन निर्माण करण्याचा मार्ग म्हणजे लोकशिक्षणांचा मार्ग होय. गांधींच्या विचारसरणींत ऐहिक व नैतिक जीवन यांची सांगड घालण्याऐवजी ' ऐहिक ' नैतिकतेच्या कक्षेच्या बाहेर टाकण्यांत आलें. त्यामुळे जीवनांत नीतिमत्ता निर्माण होऊं शकली नाही, यांत फारसें आश्चर्य वाटण्याचें कारण नाही.'

ही नीतिमत्ता केवळ संयमाच्या उपदेशाने, ईश्वराच्या प्रार्थनेने किंवा संन्यस्त वृत्तीच्या मूठभर सेवकांच्या दर्शनाने निर्माण होणें शक्य नाही. मनुष्यांतल्या भलाईवर गांधीजींचा फार विश्वास होता. पण सामान्य मनुष्य सच्चा नाही आणि लुच्चाहि नाही. तो प्रवाहपतित आहे. यतिधर्म किंवा सेवाधर्म या गहन गोष्टी आहेत. या कानाने त्या तो ऐकतो व त्या कानाने सोडून देतो. मनुष्याचें जीवन केवळ भाकरीने पूर्ण होत नाही हें त्याला कळतें. पण जीवनांत प्रथम भाकरीची सोय झाली पाहिजे, मग आत्म्याची झाली तरी

चालेल, असा त्याचा आजचा अट्टाहास आहे. तोंडावर कुठले तरी चार शिळेपाके तुकडे टाकूनहि त्याला आता संतुष्ट ठेवतां येणार नाही. लेविस ममफोर्ड म्हणतो तेंच खरें आहे. 'आजच्या जगाचें हें भोंक पडलेलें गलबत चालू वादळांतून निभावून न्यायचें असेल, तर त्याच्यांत भरलेला माल समुद्रांत फेकून द्यायची आपली तयारी पाहिजे.' सुखाच्या, संस्कृतीच्या, वैयक्तिक जीवनाच्या समाजरचनेच्या ज्या ज्या कल्पना यापुढे निरुपयोगी ठरणार असतील त्यांचा त्यांचा तत्क्षणीं आपण त्याग केला पाहिजे. नवें जग किंवा नवा मानव आपणहून कधीच निर्माण होणार नाही. तीं कष्टाने आणि कौशल्याने, जीवननिष्ठेला विज्ञानाची जोड देऊन, घडविलीं पाहिजेत.

## ललित साहित्याचीं तीन तपें

जीवनाप्रमाणे वाङ्मयाचेहि सिंहावलोकन करण्यांत विविध प्रकारचा आनंद असतो. पिढीपिढीला अभिरुचि कशी बदलते, सामाजिक घडामोडींचे परिणाम साहित्यावर कसे होतात, लोकप्रियतेच्या शिखरावर उभीं असलेलीं ग्रंथांचीं आणि ग्रंथकारांचीं नांवें कांही काळाने विस्मृतीच्या दरींत कशीं लुप्त होतात, आणि दीर्घकाळ लोकप्रिय राहणाऱ्या साहित्यांत अक्षरवाङ्मयाच्या पढिक कल्पनांनी गौरविलेल्या गुणांपेक्षा कोणते निराळे गुण आढळतात, इत्यादि गोष्टींचें अशा वाङ्मयीन सिंहावलोकनांत मोठें मजेदार दर्शन घडतें. वळणावळणाने वाहत जाणाऱ्या नदीच्या कांठाने स्वच्छंद सहल करण्यांत जो आनंद असतो, तोच साहित्याच्या अशा सिंहावलोकनांतहि लाभतो.

या दृष्टीने गेल्या तीन तपांतल्या साहित्याकडे पाहिलें तर मराठी ललित-वाङ्मयाने घेतलेलीं दोन मोठीं वळणें नजरेंत भरतात. १९१९ ते १९३९ व १९३९ ते १९५६ असे या कालखंडाचे दोन भाग पाडणें अनेक दृष्टींनी इष्ट आहे. १९३९ मध्ये रविकिरण मंडळाचे एक प्रमुख कवि माधव ज्यूलियन यांचें निधन झालें. १९१९ सालीं झालेल्या गोविंदाग्रजांच्या मृत्यूनंतर ललित वाङ्मयाने घेतलेलें नवें वळण या वेळीं जुनें होऊन गेलें होतें. याच वर्षीं दुसरें महायुद्ध सुरू झालें. या महायुद्धाचे आर्थिक व सामाजिक परिणाम फार मोठे झाले. जीवनच या महायुद्धाने अंतर्बाह्य बदलून टाकलें. या स्थित्यंतराची

प्रतिक्रिया ज्यांच्या लेखनांत प्रथमच तीव्रतेने दिसून आली, ते मर्ढेकर १९५६ सालीं दिवंगत झाले. समुद्राच्या भरतीची सीमा ही जशी ओहोटीची सुरुवात असते, तसा एका वाङ्मयीन रीतीचा किंवा प्रवृत्तीचा पूर्ण आविष्कार झाला, की ती मागे पडून दुसऱ्या रीतीचा किंवा प्रवृत्तीचा उदय होऊं लागतो. नवकथा, नवकाव्य, वगैरे नांवांनी सूचित होणाऱ्या वाङ्मयीन प्रवृत्तींची गेल्या तीन वर्षांत जी डोळस चिकित्सा होऊं लागली आहे, ती लक्षांत घेतली म्हणजे १९३९ नंतरचें मराठी ललित वाङ्मय पुन्हा नव्या वळणापाशीं येऊन थक्कलें आहे, हें स्पष्ट दिसतें.

अशा वेळीं गेल्या तीन तपांत आपल्या ललित साहित्याने नवें काय मिळविलें आणि जुनें काय गमावलें, याचा ऐतिहासिक दृष्टीने विचार करणें आवश्यक आहे. तो करूं लागलें की, आरंभींच एक गोष्ट लक्षांत येते. ती म्हणजे १९१९ ते १९३९ या कालखंडाला सामान्यांचा कालखंड म्हणण्याची पडलेली पद्धत. या पद्धतींत शास्त्रापेक्षा रुढीचाच भाग अधिक आहे ! कुसुमावती देशपांड्यांनी रविकिरण-मंडळाच्या काव्याची चिकित्सा करतांना तें सामान्यांचें काव्य आहे, अशा अर्थी एकदा उद्गार काढले. या उद्गारांची सत्यासत्यता पारखण्याचें काम कुणींच कसोशीने केलें नाही. उलट, कुणाची रसिकता फार उच्च श्रेणीची म्हणून, याची ना त्याची टोपी उडविली म्हणजे टीकाकार होतां येतें असें कुणाला वाटलें म्हणून, कोऱ्या करकरीत पाश्चात्य वाङ्मयाने आणि त्यांतील टीकामूल्यांनी कुणी दिपून गेले म्हणून, असें कांहीं लिहिलें म्हणजे पांडित्याचें पद्धतशीर प्रदर्शन होतें असें कित्येकांना अनुभवाने पटलें म्हणून, नाना गटांतली आणि निरनिराळ्या गोटांतली मंडळी या कालखंडाला सामान्यांचा कालखंड म्हणून संबोधूं लागली.

पण साहित्य-गुणांच्या दृष्टीने खरोखर हा कालखंड सामान्यांचा होता काय ? तांबे, वरेरकर, वा. म. जोशी, डॉ. केतकर, चि. वि. जोशी, फडके, माधव ज्यूलियन, पु. य. देशपांडे, अत्रे, यशवंत, माडखोलकर, साने गुरुजी, य. गो. जोशी, अनिल, काणेकर, विभावरी शिरूरकर यांचें ऐन उमेदीतलें सर्व कर्तृत्व याच काळांत घडलेलें आहे. या सर्वांच्या साहित्यावर 'सामान्य' हा सवंग शेर मारणें सोपें आहे. पण तो शेर मारणारांनी पुढील प्रश्नांचीं उत्तरें प्रामाणिकपणाने शोधणें जरूरीचें आहे. या कालखंडांत मराठी

शैलीचा विकास झाला नाही काय ? हरिभाऊ व केळकर यांच्यासारखे प्रसन्न शैलीचे लेखक १९२० पूर्वी झाले असूनही मराठी ललित शैलीची नव्या काळाला अनुरूप असें स्वरूप प्राप्त झालें नव्हतें. त्या शैलीवर पांडित्याची व त्यामुळे येणाऱ्या अवजडपणाची - प्रसंगीं रूक्षतेचीसुद्धा - दाट छाया तरंगत होती. पण हरिभाऊ-केळकरांची शैलीची प्रसन्नता कायम ठेवून तिला माधुर्याची, लवचिकपणाची आणि विविध सौंदर्याचा सहजतेने आविष्कार करण्याच्या शक्तीची जोड फडके, अत्रे, साने गुरुजी, काणेकर, विभावरी शिरूरकर प्रभृति लेखकांनी दिली नाही काय ? भरतीच्या वेळीं किनाऱ्या-लगतचे खडक जसे पाण्याखाली जाऊन दिसेनासे होतात, तसे हरिभाऊंच्या कादंबरी-लेखनांतले दोष त्यांच्या प्रतिभेच्या आणि जिव्हाळ्याच्या प्रकाशांत उजळून निघाले आहेत. पण १९२० पूर्वीच्या इतर लेखकांच्या कादंबऱ्या पाहिल्या म्हणजे त्या दोषांची पूर्ण कल्पना येते. त्या काळांतल्या कितीशा कादंबऱ्या आता वाचनीय वाटतात ? अशा स्थितींत ज्या फडक्यांनी कादंबरीला नवें नीटनेटकें रूप दिलें, आणि ज्या लेखकांनी कादंबरीच्या कक्षा वाढवून तत्त्वचिंतनापासून काव्यविलासापर्यंत आणि राजकारणापासून समाज-शास्त्रापर्यंत तिचा संचार घडवून आणला, त्यांना 'सामान्य' लेखणें हा जसा वाङ्मयाच्या शुद्ध रसास्वादाचा मार्ग नव्हे, तसा ऐतिहासिक दृष्टीने वाङ्मयाचें मूल्यमापन करण्याचाहि मार्ग नव्हे ! हा इतिहास होत नाही; कितीहि जाड-जूड पुस्तक लिहिलें तरी तें इतिहासाचें विडंबन होतें.

कोणत्याहि कालखंडांतील वाङ्मय-निर्मितीचें मूल्यमापन करतांना विविध लेखकांच्या प्रतिभांचीं स्वरूपें, त्या काळांतील विशिष्ट परिस्थिति आणि त्या काळच्या वाचकवर्गाच्या आवडीनिवडी व आशा-आकांक्षा या सर्वांचा विचार करणें आवश्यक असतें. प्रत्येक लेखकाची शक्ति हीच शेवटी त्याची मर्यादा ठरते, या सूत्राचाहि समीक्षकाने स्वतःला विसर पडूं देतां कामा नये. लेखकाची प्रतिभा प्रफुल्लित किंवा प्रज्वलित करण्यांत काळाचाहि कांही भाग असतो. तो नाकारून चालणार नाही. इतकेंच नव्हे तर त्या त्या काळच्या वाचकवर्गाच्या आवडी-निवडी, आशा-आकांक्षा, सुख-दुःखें यांच्या-मुळेहि लेखकाच्या निर्मितीचें स्वरूप अंशतः निश्चित होतें. हरिभाऊंसारख्या अपार कणवेच्या आणि असामान्य प्रतिभेच्या साहित्यिकाने अस्पृष्ट, दलित



आणि वंचित अशा बहुजनसमाजाच्या कुठल्याहि भागाला एकाहि कादंबरीत आपला संजीवक स्पर्श करूं नये, याचें काळ आणि वाचकवर्ग यांच्याखेरीज दुसरें कोणतें कारण सांगतां येईल ?

१९१९-२० सालीं मराठी ललितवाङ्मयाच्या गाडीने आपले रूळ बदलले. सामर्थ्याच्या उपासनेकडून तें सौंदर्याच्या उपासनेकडे वळण्याचा प्रयत्न करूं लागले. निबंध, नाटक व कादंबरी हे ध्येयवादाला अधिक अवसर देणारे वाङ्मयप्रकार थोडेसे मागे पडले. त्यांची जागा लघुकथा, लघुनिबंध, शब्दचित्र, नाट्यछटा, वगरे सूचक व तत्त्वप्रतिपादनापेक्षा कला-विकासाला पोषक अशा वाङ्मयप्रकारांनी घेतली.

असें होण्याचीं कारणें अनेक होतीं. १९२० पूर्वीच्या मध्यमवर्गाच्या मनाची बैठक मुख्यतः लढाऊ होती. आतां त्याच वर्गातून एक सुशिक्षित सुखवस्तु असा वर्ग निर्माण झाला होता. या काळांतले अनेक लेखक याच वर्गांतले होते - निदान त्याच्या आसपास वावरत होते, त्याच्याशीं सहज समरस होत होते. मागच्या दोन पिढ्यांना स्फूर्ति देणारीं इंग्रजी साहित्यांतलीं दैवतेंहि या वेळीं बदललीं. त्यांची जागा नव्या दैवतांनी घेतली. शिवाय कलेचें मूल्य स्वतंत्र आहे, ती नीतिनिरपेक्ष, ध्येयनिरपेक्ष अशी वस्तु आहे, हा विचार वळावण्याला अतिशय अनुकूल अशी परिस्थितिहि अनेक कारणांनी निर्माण झाली. 'जादूगार कादंबरी लिहितांना अमुक एक विषय प्रतिपाद्य म्हणून मीं कांही योजिला नव्हता.' हे फडक्यांचे उद्गार या संदर्भांत फार महत्त्वाचे आहेत.

१८८० ते १९२० या कालखंडांत मराठी मन ध्येयवादाच्या कल्पनांनी सतत पेटत, जळत राहिलें होतें. त्या तीव्रतेच्या मागे असलेल्या भावनांची प्रतिक्रिया म्हणून तें पुढे चिकित्सेकडे वळूं लागलें; उत्कटतेपेक्षा समतोलपणा आणि संश्लेषणापेक्षा विश्लेषण यांत तें रमूं लागलें. न. चि. केळकर, वा. म. जोशी व डॉ. केतकर हीं या संक्रमणाचीं ठळक उदाहरणें आहेत. नेमकें याच सुमारास राजकारणांतलें नेतृत्व महाराष्ट्राबाहेर गेलें. ब्राह्मण-ब्राह्मणेतर वादाने समाजकारणांतल्या ध्येयवादाला नानाप्रकारचे फाटे फुटले. गांधीजी देशाचे नवे नेते झाले होते. त्यांचें तत्त्वज्ञान केवळ तर्काच्या, बुद्धिवादाच्या किंवा सुवर्णमध्याच्या कसोटीवर घासून पचनीं पडण्याजोगें नव्हतें. साहजिकच

वृद्धिवादी म्हणवून घेणाऱ्या मध्यमवर्गीय मराठी मनाची वृत्ति या नव्या ध्येयवादाविषयीं साशंक झाली.

दुसरी गोष्ट म्हणजे १९२० नंतरचें मराठी मन हें आगरकर किंवा सावरकर यांच्या पिढ्यांतल्या मनासारखें वैचारिक दृष्टीने एकाग्र, एकसंध राहिलें नाही. रशियांतली राज्यक्रांति, सत्यशोधक समाजाची चळवळ, गांधी, मार्क्स व फ्राँड यांचीं परस्परविरुद्ध तत्त्वज्ञानें, या व अशा प्रकारच्या अनेक गोष्टींनी मराठी लेखकांच्या भावनात्मक जगांत गोंधळ निर्माण झाला. त्यामुळे प्रतिभेच्या प्रस्फुरणापेक्षा वृद्धि, तर्क, तंत्र इत्यादिकांचा अधिक प्रमाणांत अवलंब करणें अनेक कलाकारांना सोयिस्कर वाटूं लागलें.

तिसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे इंग्रजी वाङ्मयाचा वेगाने वाढणारा परिचय. या परिचयामुळे नव्या नव्या पाश्चात्य वाङ्मय-प्रकारांविषयीं तरुण कलावंतांच्या मनांत कुतूहल निर्माण होणें स्वाभाविक होतें. ते सर्व वाङ्मयप्रकार मराठींत रूढ करण्याच्या नादांत ते निमग्न झाले. १९२० ते १९३५ हा काल निबंध आणि नाटक यांपेक्षा लघुकथा, लघुनिबंध, शब्द-चित्र, नाट्यछटा इत्यादिकांनीच गाजविला. याचा अर्थ उघड आहे. या कालखंडांतल्या साहित्याचें कार्य विकासापेक्षा विस्ताराचें होतें. विषय, शैली, तंत्र, रचना, इत्यादि बाबतींत या काळांत झालेली प्रगति लक्षांत घेतली म्हणजे हा कालखंड सामान्यांचा होता असें म्हणणाऱ्यांचें मोठें नवल वाटतें. नवीं क्षेत्रें पादाक्रान्त करणें निराळें व तीं नांगरून पिकविणें निराळें. तीं पिकविणारांचें मोठेंपण कुणीच अमान्य करूं नये. पण तीं पादाक्रान्त करायला अंगीं पराक्रम असावा लागतो, हें त्यांच्या विरोधकांनीहि विसरूं नये.

१९२० पूर्वीच्या कालखंडांतलीं किलोस्कर, देवल, हरिभाऊ, केशवसुत, गोविंदाग्रज, बालकवि, खाडिलकर, श्रीपाद कृष्ण, शिवरामपंत परांजपे अशीं हाताच्या बोटांवर मोजतां येण्याजोगीं नांवें सोडलीं तर 'असामान्य' हें विशेषण अंशतः तरी ज्यांना लावतां येईल अशीं कितीशीं नांवें आपल्याला सापडतात? त्या कालखंडाभोवती ध्येयवादाचें उज्ज्वल वलय तळपत होतें. त्याचा प्रकाश परावर्तित होऊन तो अनेक सामान्य लेखकांच्या वांट्यालाहि आला. त्यामुळे तो काळ असामान्यांचा आहे, असा भास निर्माण झाला. सूर्य मावळला तरी त्याचा प्रकाश जसा मागे रेंगाळत राहतो, त्याप्रमाणे ध्येय-

वादाने उजळलेल्या त्या कालखंडांतल्या वाङ्मयाची उज्ज्वल स्मृति अजूनहि महाराष्ट्राच्या मनांत तरंगत आहे - आजहि त्याने केलेल्या लोकजागृतीचें कृतज्ञतेने स्मरण केलें जात आहे. केशवसुत, वालकवि यांच्या जोडीने विनायकांचें नांव अजून घेतलें जातें तें यामुळेच !

पण केवळ साहित्यगुणांच्या दृष्टीने पाहिलें तर नंतरच्या पिढींतल्या लेखकांना ज्यांची उंची गाठता आली नाही, अशीं शिखरें १९२० पूर्वीच्या काळांत कितीशीं आहेत? हरिभाऊंची उज्ज्वल आणि समतोल प्रतिभा, गडकऱ्यांची उत्कट पण उच्छृंखल कल्पकता, केशवसुतांची ज्ञाताच्या कुंपणां-वरून पलीकडे जाण्याची धडपड करणारी अंतर्मुख काव्यात्मता, श्रीपाद कृष्णांनी विनोदाला व भापेला लावलेलें कलात्मक वळण यांच्याशीं तुल्यवळ असें मधल्या काळांत फारसें कांही दाखवितां येणार नाही, ही तक्रार निराधार नाही; पण हरिभाऊ, श्रीपाद कृष्ण, गडकरी आणि केशवसुत यांच्यासारखे साहित्यिक प्रत्येक पिढीला जन्माला येत नाहीत, हेंहि त्याचबरोबर लक्षांत घ्यायला नको काय ?

हें लक्षांत घेऊन १९१९-१९३९ या कालखंडांतल्या वाङ्मयाकडे पाहूं लागले, म्हणजे त्याने पुढील काळांतल्या प्रवासाची शिदोरी म्हणून, मराठी मनाला काय काय दिलें याची नीट कल्पना येते. यमुनेपासून (पण लक्षांत कोण घेतो?) पद्मेपर्यंत (मायेचा बाजार) हरिभाऊ स्त्रीच्या दुःखाची आणि दास्याची करुण कहाणी सांगत होते. तें कारुण्य पुढील कालखंडांतहि कायम राहिलें. पण या नव्या कालखंडांतली स्त्री अगतिक राहिली नाही. बंडखोरपणाचीं बीजे तिच्या मनांत रुजूं लागलीं - फुलूं लागलीं. निर्मलेपासून (दौलत) अचलेपर्यंतच्या (हिंदोळ्यावर) नायिका या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत. एवढेच नव्हे तर इंदु (इंदु काळे आणि सरला भोळे) व कार्लिदी (ब्राह्मणकन्या) यांच्या रूपांत ज्या समस्या १९३०-३५ च्या दरम्यान सूचित झाल्या, त्याच आज १९५९ सालीं अधिक विवित्र व अधिक विक्राळ रूप धारण करून आपल्यापुढे उभ्या आहेत असें दिसून येईल.

१९१९ ते १९३९ या कालखंडाने कितीतरी अविस्मरणीय कथा निर्माण केल्या. 'मृणालिनीचें लावण्य' व 'दंडकारण्यांतली प्रणयिनी' (दिवाकर कृष्ण), 'माणूस जगतो कशासाठी' व 'न्याय' (ना. सी. फडके), 'शेवग्याच्या

ललित साहित्याचीं तीन तपें  
अनुक्रम ३७८२३... वि: १.१.११.१५...  
क्रमांक ३७८२३... नों दि: १२१२१५

शेंगा' आणि 'वह्नीच्या वांगड्या' (य. गो. जोशी), 'वेवी' व 'जखम' (वि. वि. वोकील) 'कुत्र्याचा पट्टा' व 'निर्णय' (दौंडकर) - अशीं किती लेखकांचीं आणि किती कथांचीं व कथाकारांचीं नांवें सांगावीत ?

माधव ज्यूलियन यांच्या कवितेंतून झालेला प्रेमभावनेचा मोकळा आविष्कार आणि यशवंतांच्या काव्यांतून विविध रीतींनी व्यक्त झालेली कौटुंबिक प्रेमाची उत्कट भावना यांचा अनुभव केशवसुत, गोविंदाग्रज वा बालकवि या प्रतिभासंपन्न पूर्वसूरींच्या काव्यांत कितीसा येतो ? तांब्यांच्या प्रतिभाविलासाचीं क्षेत्रें केशवसुतांच्या मानाने मर्यादित आहेत. पण त्या दोघांची तुलना करणें म्हणजे शरदांतल्या चांदण्याशीं वसंतांतल्या उन्हाची तुलना करण्यासारखें आहे. तांब्यांचा आवाका कमी होता हें कबूल केलें तरी त्यांनी साध्यासुध्या तुमच्या-आमच्यासारख्या सामान्य माणसांच्या, पिठामिठाची विवंचना करणाऱ्या आणि तेलातिखटाने माखून गेलेल्या दनंदिन संसाराचें मंथन करून जें मधुर काव्य निर्माण केलें, त्याचें मोल कमी लेखून कसें चालेल ? 'प्राप्तकाल हा विशाल भूधर । सुंदर लेणीं तयांत खोदा । निजनावें त्यावरतीं नोंदा ।' किंवा 'ज्ञाताच्या कुंपणावरून । उड्डाण करून । चिद्धनचपला ही जाते । नाचत तेथे चकचकते । अंधुक आकृति । तिस दिसताती । त्या गाताती । निगूढ गीति । त्या गीतींचे ध्वनि निघती । झपूझीं गडे झपूझीं' या ओळींत जेवढें काव्य आहे, तेवढेंच 'संसार सतारीवरि तारा । तूं, मीहि मदन वाजविणारा ।' किंवा 'गुलाव हृदयीं माझ्या फुलला । रंग तुझ्या गालांवर खुलला' या ओळींतहि आहे.

फडक्यांच्या 'गुजगोष्टी', काणेकरांचीं 'पिकलीं पानें', चि. वि. जोश्यांचें 'चिमणराव', अत्र्यांचें 'झेंडूचीं फुलें', रघुवीर सामंतांचें 'हृदय', विठ्ठलराव घाट्यांचें 'कांही म्हातारे व एक म्हातारी', लक्ष्मीबाई टिळकांचीं 'स्मृतिचित्रें', इत्यादि या कालखंडांतलीं पुस्तकें अभिजात अभिरुचीच्या कसोटीला उतरतील अशींच आहेत. अशा पुस्तकांच्या निर्मितीला १९२० पूर्वीचा काळ मुळीच अनुकूल नव्हता. त्यांत नव्या ध्येयवादाची उग्रता होती, अभिनव सामाजिक भावनांचा पहिला पूर होता. साहजिकच आवाहन करणें व आव्हान देणें हींच त्या काळांतल्या ललितलेखनाचीं कळत नकळत मुख्य कार्ये झालीं. हरिभाऊ किंवा खाडिलकर हे त्या काळांतले थोर कलावंत

पण त्यांची कला मुख्यतः भावना आणि विचार यांच्या प्रक्षोभांतून निर्माण झाली आहे. समुद्रमंथनांतून लक्ष्मी बाहेर यावी तशी ! तिला स्वतःच्या सौंदर्याची जाणीव नाही. उलट, 'गुजगोष्ठी' सारख्या लघुनिबंधांना काय, 'कांहीं म्हातान्या' सारख्या व्यक्तिचित्रांना काय किंवा 'स्मृतिचित्रां' सारख्या आत्मवृत्ताला काय, ही प्रक्षोभाची पार्श्वभूमि पोषक झाली नसती. सूर्यविकासी आणि चंद्रविकासी कमळांप्रमाणे ध्येयाच्या प्रेरणेने निर्माण होणारं वाङ्मय आणि कलेच्या प्रेरणेने निर्माण होणारं वाङ्मय असे भेद साहित्यांत पडतातच. मात्र ध्येयवादी साहित्य कलाशून्य असतं किंवा कलावादी साहित्य ध्येयविन्मुख असतं, असा या भेदांचा धोपट अर्थ करणं म्हणजे साहित्यनिर्मितीच्या क्रियेविषयीं अक्षम्य अज्ञान दाखविण्यासारखं आहे. एका कालखंडांत कांही कारणांनी जसें ध्येयाला प्राधान्य मिळतं, तसें दुसऱ्या कालखंडांत अन्य कारणांनी कलेचें कोडकौतुक केलें जातें.

१९१९-१९३९ या कालखंडांत ही दुसरी प्रवृत्ति वाढीला लागली. केळकर-कोल्हटकरांसारख्यांनी वाङ्मयचिकित्सा करतांना या प्रवृत्तीचा पुरस्कार केला होता. पण खुद्द त्यांच्या साहित्यांत कलामूल्यांइतकीच इतर मूल्यांची वूज राखण्याचा प्रयत्न होत होता; त्यामुळे 'कलेसाठी कला' या पंथाचें डौलाने फडकणारं निशाण साहित्य-क्षेत्रांत दिसूं लागलें तें १९२० नंतरच. या पंथाचे प्रमुख पुरस्कर्ते ना. सी. फडके हे होत. 'दौलत' कादंबरीच्या निर्मितीची कथा त्यांनी नुकतीच आकाशवाणीवरील एका भाषणांत सांगितली आहे. त्यांत ते म्हणतात, 'ही कादंबरी लिहावयास घेतांना एक विषय माझ्या मनांत घोळत होता, आणि कादंबरीची रंजकता न बिघडवितां तो पुढे मांडतां येतो की नाही याचा प्रयोग मला करावयाचा होता.' ही कादंबरी फडक्यांना स्फुरली ती धंद्यामुळे मिळणारी प्रतिष्ठा आणि पैसा हाच परमेश्वर मानून त्याच्या उपासनेंत प्रीति, वात्सल्य, करुणा इत्यादिकांचे जे अमृतघट कौटुंबिक जीवनांत भरलेले असतात त्यांच्याकडे पाठ फिरविणाऱ्या एका कर्तबगार पण अभागी माणसाचें जीवन पाहून. 'दौलत' कादंबरीचें हें वीज जितकें नाजूक तितकेंच करुण आहे. त्याचा संपूर्ण कलात्मक विकास झाला असता तर 'दौलत' दुःखान्त झाली असती. तिच्यांतलें भय्यासाहेबांचें

दुःख हें किंग लियरच्या दुःखाच्या पंक्तींत बसलें नसतें. मात्र त्याच्या मागच्या रांगेंत कुठेतरी त्याला निश्चित जागा मिळाली असती ! पण -

इथेच १९१९-१९३९ या कालखंडांतल्या शेकडा ऐंशी टक्के ललित वाङ्मयाची खरी शोकांतिका आहे. या कालखंडाने कलेचें निशाण फडकवलें खरें. पण केवळ भगवीं वस्त्रें अंगावर धारण करून जसा कुणी थोर साधु होत नाही, त्याप्रमाणे कलेचें बाह्यांग जी कारागिरी तिच्चा आश्रय करून कुणालाहि अक्षरवाङ्मय निर्माण करतां येत नाहीं. कारागिरीचें सौंदर्य हें कागदी फुलांसारखें असतें; उलट कलेचें सौंदर्य हें बकुळीच्या फुलांसारखें असतें.

‘रंजकता किंवा कादंबरी चित्तवेधक आणि चटकदार झाली पाहिजे हा मनांतला अट्टाहास’ हें फडक्यांसारख्या या कालखंडांतल्या अव्वल दर्जाच्या कलावादी साहित्यिकाचें आणि त्यांच्या निशाणाखाली गोळा झालेल्या अनेक तरुण लेखकांचें मुख्य सूत्र बनून गेलें. कांही काळ तंत्र व कला हे शब्द एकाच अर्थाचे आहेत असा भ्रम उत्पन्न झाला. त्यामुळे खोल, नाजूक किंवा उत्कट अनुभूतीकडे आणि त्याच्या आविष्काराकरिता लागणारी कलात्मक भाव-वृत्तीची पातळी प्राप्त करून घेण्याकडे या कालखंडांतल्या चांगल्या चांगल्या लेखकांचें दुर्लक्ष झालें. रंजकता व रचनाचातुर्य हेच अनेकांचे लोकप्रियतेचे परवल बनले. नांगरांप्रमाणे प्रेमकथांचेहि कारखाने काढतां येतात व स्वप्नाळु स्थितींत वावरणाऱ्या सुखवस्तु मध्यमवर्गांतल्या वाचकांच्या मदतीने ते चालूं शकतात, हें ध्यानांत येतांच कलावंताला (artist) अभिप्रेत असलेला सिद्धीचा अवघड मार्ग सोडून कारागिराला (artificer) लाभणाऱ्या तात्पुरत्या यशस्वितेचा सोपा मार्ग या कालखंडांत पुष्कळांनी चोखाळला. त्यामुळे १९४० च्या आगेमागे या काळांतल्या लिखाणांतहि एक प्रकारचा तोचतोचपणा, नीरसपणा आणि निर्जीवपणा जाणवूं लागला. या परिस्थितींतच दुसरें महायुद्ध सुरू झालें. त्यांत केवळ वॉर्सासारखीं शहरेंच जळून बेचिराख झालीं नाहीत. आपल्याकडल्या सुखवस्तु आणि स्वप्नाळु मध्यमवर्गाचीं दिवास्वप्नेंहि त्या ज्वालांच्या ओझरत्या स्पर्शाने भस्मसात झालीं. महायुद्धांत युरोपांतल्या अनेक देशांतलीं हजारो बालकें जशीं निर्वासित झालीं, तशीं भारतीय समाजाने पिढ्यान् पिढ्या जोपासलेलीं

अनेक जीवनमूल्येहि देशोधडीला लागलीं. मर्देंकरांसारख्या चिंतनशील कवीने 'स्वार्थ बोले ओठीं ओठीं । सत्ता वैसे पैशापाठी; । येरागवाळांच्या गाठीं । अर्ध पोट ॥ ' 'कुठे गया, कुठे मक्का । हत्याकांड येथे फुका । भुके कंगालिस्तान का । झिदाबाद ' 'पृथ्वीची तिरडी । (एरव्हीं परडी । फुलांनी भरली ! ) जळो देवा, भली !' असे तळमळून उद्गार काढावेत, अशीच ही परिस्थिति होती.

मर्देंकर, गोखले, गंगाधर गाडगीळ प्रभृति १९४० नंतर ललितवाङ्मयाच्या आघाडीवर आलेल्या आणि जुन्या चाकोऱ्यांतून बाहेर पडून लिहू लागलेल्या साहित्यिकांचे मूल्यमापन करतांना त्यांच्या लेखनाला लागलेले नवे वळण तीन प्रकारच्या तीव्र प्रतिक्रियांतून निर्माण झाले हे लक्षांत ठेवले पाहिजे. तसे पाहिले तर कुसुमाग्रज, बोरकर, चोरघडे, कुसुमावती देशपांडे इत्यादि मंडळी कालदृष्ट्या या साहित्यिकांना अगदी जवळची होती. कलादृष्ट्या त्यांच्यापैकी प्रत्येकाने आपले वैशिष्ट्य प्रकट केले होते. पण असे असूनहि कुसुमाग्रज-बोरकर व रेगे-मर्देंकर आणि चोरघडे-देशपांडे व गोखले-गाडगीळ यांच्यामध्ये एक रंद दरी पसरलेली दिसते. याचा अर्थ उघड आहे. मराठी साहित्याला मर्देंकर-गाडगीळांच्या द्वारे जे नवे वळण लागले ते सध्या संक्रमणांतून निर्माण झालेले नाही. मागच्या कालखंडाला पुढच्याशी जोडणारा पूल इथे आढळत नाही. कोंडाणा सर करतांना सूर्यजीने जसे दोर कापून टाकून पळपुट्या मावळ्यांना मागे फिरणे अशक्य करून सोडले, तशी आपली स्थिति झाली आहे, आपण भूतकाळाशी कोणत्याच दृष्टीने समरस होऊ शकत नाही, असे या नव्या ललितलेखकांना वाटू लागले. त्यांची ही मनःस्थिति तीन प्रकारच्या प्रतिक्रियांनी घडविली. मध्यमवर्गीय, जागतिक आणि कलात्मक अशा त्या भिन्न भिन्न प्रतिक्रिया होत्या.

दुसरें महायुद्ध अन्ननियंत्रण घेऊन आले; लाखों लोकांना टाचा घाशीत प्राण सोडायला लावणारा बंगालमधला दुष्काळ घेऊन आले. मग जागेच्या टंचाईमुळे तरुणांच्या जीवनाची कुतरओढ सुरू झाली. एकच कर्ता पुरुष मिळविता असायचा अशी परंपरा असणाऱ्या मध्यमवर्गीयांना न परवडणारी महागाई थैमान घालू लागली. यांतल्या प्रत्येक चटक्याने मध्यमवर्गीय स्वप्नाळू मन किंचाळत उठले, थोडेफार जागे झाले ! पण ते जागे झाले मात्र

चिडक्या मनःस्थितीत ! ध्यानीं, मनीं, स्वप्नीं नसलेलें असुरक्षित जीवन त्याच्यापुढे 'दत्त' म्हणून उभें राहिलें होतें ! हें नवें जीवन जगतांना जुन्या मूल्यांचा आधार पुरा पडेना ! नव्या मूल्यांचा स्वीकार हसतमुखाने (आणि उघड्या डोळ्यांनी करायला लागणारें मानसिक धैर्य आणि शारीरिक बळ) पिढ्यान्पिढ्या सुरक्षित घरकुलांत वाढलेल्यांच्या ठिकाणीं कुठून येणार ? महायुद्धाने आणि यंत्रयुगाने निर्माण केलेल्या नव्या सामाजिक आणि मानसिक गुंतागुंतीचीं उदाहरणें जुन्या बालबोध रीतींनी सुटतात ! साहजिकच निराशा, वैफल्य, अश्रद्धा यांची काळी छाया मध्यमवर्गाच्या जीवनावर पसरली. माणसाची स्वतःवरली श्रद्धा उडाली की त्याची जगावर असली नसली श्रद्धाहि उडून जाते. तसेंच थोडेंसें या कालखंडाच्या प्रारंभीं घडलें.

दुसऱ्या महायुद्धानें परंपरागत मानवी मूल्यांचा चाळामोळा करून टाकला होता. नीति, दया, माणुसकी हे शब्द सद्भावाने उच्चारले तरी ते ढोंगीपणाचे वाटावे, इतके जपान-रशियापासून जर्मनी-अमेरिकेपर्यंतचे समाज बधीर झाले होते. पहिल्या महायुद्धापासूनच पश्चात्य कलावंतांचें मन मानवी जीवनाचें आजपर्यंत न दिसलेलें भेसूर रूप पाहून भांबावून गेलें होतें. त्याचा अर्थ बुद्धि किंवा भावना, धर्म किंवा नीति यांना लावतां येत नाही असें पाहून तो वासना व तिची क्षणिक तृप्ति यांच्या द्वारें लागतो की काय याचा शोध घेत होतें. फ्राँडसारख्या शास्त्रज्ञांच्या मदतीने या नवीन शोधाला अंतिम सत्याची प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्याचा ते प्रयत्न करीत होते. त्यामुळे तिकडील ललित वाङ्मयाची बैठक मुळापासून बदलू लागली होती. दुसऱ्या महायुद्धाने तो बदल दृढ केला. या बदलामुळे आपल्या साहित्यिकांचीं दैवतें बदललीं ! शेले-वर्डस्वर्थचें स्थान इलियट-पाऊंड प्रभृति मंडळींनी पटकाविलें. शेक्सपियर-मोलियरच्या स्थानीं शॉ-इव्सेन बसूं पाहत होते. पण मधल्या मध्येच त्यांचें उच्चाटन होऊन तिथे पिरॅडेलो-टेनेसी विल्यम्स यांना बसविण्यांत आलें. स्कॉट-डिकेन्स किंवा ओ हेन्री-चेकाँव्ह हीं कथा-क्षेत्रांतलीं दैवतें दूर फेकलीं गेलीं. त्यांच्या जागीं बेट्स-हेमिंग्वे आणि जाँइस-काल्डवेल यांची पूजा सुरू झाली. इतकेंच नव्हे तर साहित्यकलेविषयींच्या परंपरागत कल्पनांपेक्षा अगदी भिन्न अशा कल्पना प्रमाण मानून १९४० नंतरच्या कालखंडांतलें ललितवाङ्मय आपलीं पावलें पुढे टाकूं लागलें.



१९३९ नंतरच्या या कालखंडांतल्या लेखनाविषयीं अजून आपल्याकडे वादविवाद सुरू आहेत. साहित्यसंमेलनांचे अध्यक्ष त्यांचे दोषदिग्दर्शन करण्यांत दंग होत आहेत. कुणी या काळांतल्या लेखनावर अव्यवस्थित प्रज्ञेचा आक्षेप घेत आहेत, कुणी त्यांत जंतुवादी क्षुद्रत्व आहे म्हणून नाकें मुरडीत आहेत. व्यक्तिशः मला असें वाटतें की, १९३९ नंतरच्या पहिल्या दशकांत जुन्याला कंटाळलेल्या टीकाकारांनी आणि रसिकांनी त्यांचे स्वागत करतांना जसें त्यांच्या दोषांकडे दुर्लक्ष केले, तसें आज त्यांचे मातबर विरोधक त्यांच्या गुणांकडे काणाडोळा करीत आहेत. मराठी ललित वाङ्मयाच्या विकासाला या कालखंडाने निश्चित हातभार लावला आहे. या काळांतले मर्ढेकर, विंदा करंदीकर, इंदिरा संत प्रभृति कवि, गोखले, गाडगीळ, व्यंकटेश माडगूळकर इत्यादि कथाकार, दुर्गा भागवत, ना. ग. गोरे, इरावती कर्वे वगैरे ललितनिबंधकार, पु. ल. देशपांडे, विजय तेंडुलकर, पु. शि. रेगे (रंगपांचालिक) प्रभृति नाटककार—यांच्या प्रतिभेविषयीं कोण शंका घेईल ? त्यांनी केलेले अनेक प्रयोग फसले असले तरी त्यांच्या अयशस्वी प्रयोगांनी मराठी काव्य, कथा, नाट्य, निबंध यांची आशय आणि अभिव्यक्ति या दोन्ही बाबतींत नव्या वाटांनी प्रगति झाली. ती अमान्य करणाऱ्या मनुष्याची आणि रसिकतेची उभ्या जन्मांत गाठ पडली नसावी असेंच म्हणावें लागेल !

या कालखंडांतल्या निर्मितींत पहिली मोठी गोष्ट घडली ती ही की, मराठी ललितवाङ्मय कलेच्या दृष्टीनें पूर्णपणे अंतर्मुख झालें. विस्तार हाच मागच्या कालखंडाचा स्थायीभाव असल्यामुळे आणि १९२० पूर्वीच्या अंतर्मुखतेचा सामाजिक चिंतनाशीं अधिक संबध असल्यामुळे व्यक्तिमनाचें सूक्ष्म चित्रण त्यांत सदैव आढळत नसे. पण १९४० नंतरची अंतर्मुखता सामाजिक जाणीवेने किंवा परंपरागत संकेतांनी बांधली गेलेली नव्हती. त्यामुळे व्यक्तीच्या मनांत व जीवनांत अधिक खोल जाण्याची शक्ति तिच्या अंगीं निर्माण झाली.

या अंतर्मुखतेमुळे ललितवाङ्मयाला नव्या प्रकारची काव्यात्मता लाभली. श्रीपाद कृष्ण, शिवरामपंत परांजपे, गडकरी, शिरवाडकर, पु. भा. भावे इत्यादिकांच्या गद्यांत काव्य नव्हतें असें नाही. पण त्या काव्यांत चमत्कृति,

अलंकरण, कल्पनाविलास यांना प्राधान्य होतें. १९४० नंतरच्या ललित-वाङ्मयांतली काव्यात्मता ही अधिक नाजूक व संवेदनशील झाली. मनाच्या भावमधुर किंवा भावकरुण छटा टिपण्यांत तिने मराठीला पूर्वी अपरिचित असलेले कौशल्य प्रकट केले. मढेंकरांच्या ज्या कवितेला विरोधक नाकें मुरडीत आले, तो मूलतः कविमनाच्या सामाजिक प्रतिक्रियेचा आविष्कारच आहे ! पण तशा प्रकारची मढेंकरांची कविता सोडून दिली तरी ' न्हालेल्या जणु गर्भवतीच्या ', ' आला आषाढश्रावण ', या त्यांच्या कवितांत नव्या प्रकारचें सौंदर्य काय कमी आहे ? गंगाधर गाडगिळांच्या ' उद्ध्वस्त विश्व ', ' तलावांतलें चांदणें ', ' कवुतरें ', ' काजवा ' या चार कथा वाचल्या तरी मराठी कथेने १९४० नंतर काय कमावले याची नीट कल्पना येते. रेग्यांचें ' रंगपांचालिक ' व पु. ल. देशपांड्यांचें ' तुझे आहे तुजपाशी ' यांची गोडी अगदी भिन्न प्रकारची आहे, पण नाट्याच्या विकासाच्या दृष्टीने हीं निश्चित पुढे पडलेलीं पावले आहेत, ' माणदेशी माणसें ', ' ऋतुचक्र ', ' डाली ', ' गारंबीचा बापू ', ' परिपूर्ति ', ' स्पर्शाची पालवी ', ' वाटचाल '—ज्यांचें सौंदर्य एखाद्या दशकांत कोमेजून जाणार नाही, अशीं अनेक पुस्तकें या कालखंडांत निर्माण झालेलीं आहेत. कथा व काव्य या क्षेत्रांत कितीतरी भिन्नभिन्न प्रकारच्या प्रतिभा बहरून त्यांच्या फुलांचा सडा पडला आहे. सूक्ष्म प्रकारची काव्यात्मता आणि कलात्मक अलिप्तता यांची जोड या कालखंडांत मराठी वाङ्मयाला निश्चित मिळाली. इतकेंच नव्हे, तर रंजन, भावनांना आवाहन, आणि अनुभूतीचें सामाजिक मूल्यमापन यांच्या पलीकडे जाऊन शुद्ध जीवनदर्शनाच्या पातळीला स्पर्श करण्याचाहि नव्या कलावंतांनी प्रयत्न केला आहे.

असें असूनहि या कालखंडाचे एका काळचे पुरस्कर्ते आज त्याचे टीकाकार झालेले दिसत आहेत ! १९२० नंतरच्या कालखंडाच्या शेवटी तोचतोचपणा, नीरसता आणि निर्जीवता यांचें प्राबल्य झालें होतें. १९४० नंतरच्या श्रेष्ठ लेखकांच्या आंधळ्या अनुकरणाने आणि सामान्यांना न पेलणाऱ्या प्रयोग-शीलतेने तीच परिस्थिति आज पुन्हा निर्माण झालेली दिसत आहे. इथल्या जीवनापेक्षा पाश्चात्य पुस्तकांवर नजर लावून केलेल्या प्रयोगांतून क्लिष्टता, दुर्बोधता व नीरसता निष्पन्न झालीं नाहीत तरच नवल ! वास्तवाच्या

नांवाखाली जीवनांतल्या - बहुधा मूठभर मर्यादित लोकांच्या - अमंगलाचें (विशेषतः कामवासनेच्या विपरीत आविष्काराचें) नावीन्य म्हणून प्रथम कौतुक झालें. पण उबग यावा इतका या प्रकाराचा अतिरेक झाला आहे. या बाबतीत वामनराव जोश्यांनी 'वाङ्मयीन महात्मते'च्या प्रस्तावतेंत दिलेला इषारा कलावंत म्हणविणारांनी सदैव लक्षांत ठेवला पाहिजे. वामनराव म्हणतात, 'केवळ इंद्रियजन्य सुखाची आठवण करून देणारीं आणि गुप्त-सुप्त इच्छेची पूर्ति करून आनंद देण्यास प्रवृत्त झालेलीं शृंगारिक वर्णनें हीं खरोखर शृंगाररस निर्माण करणारीं नसून रसोत्पत्ति करण्याच्या मिषाने, प्रच्छन्नतेने इंद्रियसुख देणारीं साधनें आहेत. . . . प्रच्छन्नतेने केवळ इच्छापूर्ति करूं पाहणारीं वर्णनें, गाणीं, चित्रें, वगैरे अतृप्त जीवांस प्रिय वाटतील, त्यांना वाजारभाव असेल; पण तीं कलादृष्ट्या मूल्यवान्, आदरणीय व शिष्टसंमत होऊं शकणार नाहीत.'

हें सर्व लक्षांत घेऊन १९३९ ते १९५६ या कालखंडाने रूढ केलेल्या अनेक वृत्तींचा व प्रवृत्तींचा आज-उद्याच्या तरुण ललितलेखकांनी विचार करणें जरूर आहे. सूक्ष्म प्रकारची काव्यात्मता व अलिप्ततेंतून येणारी असामाजिकता हेच ललित वाङ्मयांतले परवल झाले की भव्य कलाकृति निर्माण करण्याची कुवत कमी होते, असा गेल्या दीड तपांतला अनुभव नाही काय ? या दीड तपांत मराठी कादंबरी फारशी फुलली नाही. जी फुलली ती फक्त प्रादेशिकतेच्या दिशेने - म्हणजे विशाल जीवनांतला एक लहान व सोइस्कर असा हस्तिदंती तुकडा कापून घेऊन त्याच्यावर चिमुकली मूर्ति कोरण्याकरिता ! गेल्या दहापंधरा वर्षांत हरिभाऊंच्या विशाल अनुभूतीच्या मार्गाने जाण्याची धडपड जशी कादंबरीत झाली नाही, (अपवाद फक्त दिघ्यांचा. पण ते १९४० पूर्वीचेच लेखक) तसा नाटकांत शोकांतिकेकडे वळण्याचाहि कुणी फारसा प्रयत्न केला नाही. विजय तेंडुलकरांची असल्या प्रकारचीं नाटकें शोकांतिकांना आवश्यक असणाऱ्या काव्यात्मतेच्या अभावीं फिक्कीं पडलीं आहेत. वसंत कानेटकरांचें 'वेड्याचें घर उन्हांत' हें तंत्र आणि मनो-विश्लेषण यांच्या जाळ्यांत अडकल्यामुळे अपेक्षित उंची गाठूं शकत नाही. साहजिकच बऱ्यावाईट विनोदी नाटकांना ऊत आला आहे आणि या विनोदावर कळस म्हणूनच की काय 'करायला गेलों एक' हें नाटक आपले सर्वांत

अधिक प्रयोग झाले म्हणून मोठ्या ऐटीने मिरवीत आहे !

हे कवि दुसरे केशवसुत आहेत, ते कादंबरीकार तिसरे हरिभाऊ आहेत, अशा प्रकारच्या घोषणांनी कांही नवे केशवसुत किंवा नवे हरिभाऊ निर्माण होत नाहीत. मनाच्या खोलीइतकीच त्याची उंची गाठण्याची शक्ति ज्यांच्या प्रतिभेत असेल, इतर कला असामाजिक होऊं शकल्या तरी साहित्याला तसें होतां येत नाही, तें तसें झालें की मूठभर शहरी सुशिक्षितांच्या कोंडाळ्या-पलीकडे तें जाऊं शकत नाही, याची जाणीव ज्यांच्या रोमरोमीं भिनली असेल असे नव्या दमाचे प्रतिभावान् लेखकच आता ललितवाङ्मयाला पुढलें नवें वळण लावूं शकतील. श्रेष्ठ प्रतीची सर्जनशील प्रतिभा विशाल जीवन आणि त्याचे नवनिर्मितीचे नानाविध प्रयत्न यांच्याशीं स्वभावतःच समरस होते व कधी न कोमेजणाऱ्या आपल्या फुलोऱ्याला आवश्यक असा जीवनरस त्यांतून मिळविते. शेक्सपिअरपासून शरच्चंद्रापर्यंतचे सर्व साहित्यिक याच अमरपथावरले श्रेष्ठ यात्रिक आहेत.

## गंधर्वकन्ये, काय बोलूं ?

आज देवलांचें 'शापसंभ्रम' नाटक चाळण्याचा योग आला. त्याचीं पहिलीं सातआठ पानें वाचलीं न वाचलीं तोंच मन चिमणें झालें. भुरकन उडालें. या चिमणीने अर्धशतकाचा विस्तीर्ण कालसागर एका क्षणांत ओलांडला. माझें कुमारवय माझ्या भोवती पिंगा घालूं लागलें. गणपतीच्या देवळाजवळचें तें आमचें माडीचें घर, घरावर चवऱ्या ढाळणारें तें कडुलिंबाचें झाड, त्या झाडावरल्या गोड लागणाऱ्या पिक्या निवोण्या, तीं बुधवार-शनवारचीं नाटके, सारेंसारें आठवूं लागलें.

त्या वेळचा एक दिवस माझ्या डोळ्यांपुढे चित्रपटांतल्या दृश्याप्रमाणे हळूहळू उलगडूं लागला. उशिरा उठलों होतो मी त्या दिवशीं ! - आदल्या रात्रीच्या नाटकाच्या जाग्रणामुळे. पण त्या जाग्रणाने मला गळल्यासारखें अगर आळसावल्यासारखें वाटत नव्हतें. वायुलहरींच्या हिंदोळ्यावर बसून आपण झोके घेत आहोंत, कुठल्यातरी अपरिचित पण अद्भुत रम्यसुगंधाने आपल्याला धुंद करून सोडलें आहे, असा मला सारखा भास होत होता.

तो सारा दिवस माझ्या कुमारमनाने त्या धुंदीतच काढला. ती धुंदी 'शापसंभ्रम'तल्या गोड गाण्यांची होती. 'मधुर किती कुसुमगंध सुटला,' 'ये अशी बैस मजसरसि,' 'मित्रा मम जन्मकथा पुशिलि का तिने ?' 'तेथेच उभी की आलें,' 'धाडुनि दिधलें दासीसह मी,' 'सज्ज करुनि चाप मदन

येत मागुनी ' अशा कितीतरी ओळी कांही अर्धवट, कांही पूर्ण, माझ्या कानांत गुंजारव करीत होत्या, मनाला पुनःपुन्हा गुदगुल्या करून जात होत्या. मला हीं पदे पाठ येत नव्हतीं. पण अभ्यासाचीं पुस्तके गुंडाळून ठेवून हीं सारीं पदे पाठ करून टाकावीं अशी तीव्र इच्छा मनांत निर्माण झाली होती.

छे ! त्या दिवशींची ती धुंदी केवळ देवलांच्या प्रसन्न, मधुर आणि प्रवाही गीतरचनेची नव्हती. बाणभट्टाच्या कल्पकतेचाहि तिच्यांत मोठा भाग होता. देवलांच्या गीतांइतकीच पुंडरीक आणि महाश्वेता यांच्या लोक-विलक्षण प्रेमकथेनेहि माझ्यावर मोहिनी घातली होती. प्रथमदर्शनीं जडणारें आणि काव्यपूर्ण रीतीने व्यक्त होणारें प्रेम हें कुमार-मनाच्या पूजेचें स्थान असतें. त्यामुळेच की काय, शाकुन्तलाच्या पहिल्या अंकाइतकाच 'शाप-संभ्रमा'चा पहिला अंकहि मला आवडला होता.

इतकाच ? छे ! अधिक ! याला कारणहि तसेंच होतें. 'शापसंभ्रमा'तला नायक पुंडरीक हा खराखुरा स्वप्नाळू प्रेमिक आहे. 'शाकुन्तला'तल्या दुष्यंताच्या व्यवहारी मनाचा त्याला स्पर्शहि झालेला नाही. एखाद्या बालकासारखें त्याचें मन अजाण आहे. महाश्वेतेला पाहतांच तो प्रेमांत पडतो. प्रीतीचा हा जितका मोहक तितकाच दाहक असा अनुभव त्याला सर्वस्वी नवीन आहे. म्हणूनच तो उत्कट आहे. पण त्याचें मन महाश्वेतेकडे ओढ घेऊं लागतांच त्याच्यांतला तपस्वी जागा होतो. तो या प्रेमिकाला बजावतो, 'विषयासक्त जनाप्रमाणं स्त्रीविषयक गोष्टींचा इतका विचार करून तुझ्या-सारख्या विरक्ताला कोणता लाभ होणार ?' त्या तपस्व्याचें हें बोलणें ऐकतांच पुंडरीक डोळे मिटून ध्यानस्थ बसतो.

पण ध्यानाकरता डोळे मिटले म्हणून माणसाचें मन थोडेंच स्थिर होतें ? पुंडरीकाची मोठी पंचाईत होते. तो स्वतःशींच म्हणतो, 'सच्चिदानंद स्वरूपाचं ध्यान करण्याकरता मी तर डोळे मिटून बसलों, परंतु या कुमारीचीच नखशिखान्त मनोहर मूर्ति दृष्टीसन्मुख उभी राहते, हें कां ? कदाचित् हिचं अद्वितीय लावण्य पाहून या नेत्रांची तृप्ति झाली नसेल म्हणून असा प्रकार होत असावा ! तर या डोळ्यांची एकदा तृप्ति करून सोडतो. या सुंदरीकडं नुसतं अवलोकन केल्यानं काय होणार ?'

पुंडरीक डोळे उघडून महाश्वेतेकडे पाहूं लागतो. आश्रमांत लहानाचा

मोठा झालेला आणि वेदाध्ययनांत सर्व काळ कंठीत आलेला विचारा भोळा ब्रह्मचारी ! मदनाने त्याच्याकरता पसरलेल्या या नाजूक, अदृश्य जाळ्याची त्याला कुठून कल्पना असणार ? महाश्वेतेकडे टक लावून पाहत असतांना तो उद्गारतो - 'अरे, हा काय चमत्कार ? ही मघापेक्षा आता अधिकच संदर दिसू लागली.' त्याने डोळे उघडलेले पाहून महाश्वेता त्याला नमस्कार करते. तिला आशीर्वाद देतां देतांच पुंडरीक स्वतःशीं म्हणतो, 'नमस्कार करतांना हिनं आपला पदर सारखा केला. त्या पदराचा वारा अंगाला लागून जर मला इतका आनंद होतो, तर प्रत्यक्ष हिच्या अंगस्पर्शानं तो किती होईल ?' त्याचें मन अनावर होतें. तो उठून महाश्वेतेला म्हणतो, 'ये अशी । वैसे मजसरसि । उगिच कां भीशि । नाहि कुणि दुसरें । दे सोडुनि अवधी शंका विवाधरे ।'

प्रीतीच्या उन्मादक प्याल्यांतल्या पहिल्या घुटक्याने वेभान झालेला पुंडरीक महाश्वेतेचा हात धरूं लागतो. इतक्यांत दुरून एक हाक ऐकूं येते, 'पुंडरिका !' ही हाक कर्पिजलाची असते. ती ऐकतांच पुंडरीक दचकतो, धाबरतो, मागे सरकतो. तो पुटपुटतो, 'अरेरे ! घात झाला. हा सव प्रकार माझ्या मित्राने चोरून पाहिला वाटतं ?'

लहानपणीं 'शापसंभ्रम' पाहतांना या कर्पिजलाचा मला फार राग येई. तो मुलखाचा अरसिक आहे असं वाटे. अगदी अवेळीं पुंडरीकाला हाक मारून साऱ्या रंगाचा भंग करण्याचें त्याला काय कारण होतें ? 'शाकुंतला'च्या पहिल्या अंकांत नायकाचा असला मूर्ख मित्र नाही ! तिथे नायिकेच्या मैत्रिणी आहेत. पण त्यांच्यामुळे दुष्यन्त आणि शाकुंतला यांच्या प्रेमप्रवाहाला अडथळा येत नाही ; उलट शाकुंतलेच्या या मैत्रिणी तिला शेवटपर्यंत सर्व-परींनी साहाय्य करीत असतात. या तुलनेमुळेच की काय, त्या वेळीं 'शाप-संभ्रमां'तला कर्पिजल मला एखाद्या खलपुरुषासारखा भासत असे. त्याच्या नांवांतल्या पहिल्या दोन अक्षरांचा फायदा घेऊन मीं मित्रमंडळींत त्याची कधी टर उडवली नाही हें त्याचें भाग्य !

पण आज अर्धशतक उलटून गेल्यावर 'शापसंभ्रम' पुन्हा वाचतांना या कर्पिजलाचें अगदी भिन्न असं दर्शन मला होत आहे. या नाटकाच्या पहिल्या अंकांत पुंडरीक व महाश्वेता यांचें प्रेम जडतें. दुसऱ्या अंकांत तें विजेच्या

वेगाने वाढतें. तिसऱ्या अंकांत विरहाने व्याकुळ झालेल्या प्रियकरापाशी महाश्वेता पोचण्याच्या आधीच पुंडरीक मृत्यु पावतो. पुंडरिकाला एकदाच भेटलेली, आणि मस्तकावर मंगलाक्षता न पडलेली महाश्वेता विरक्त तपस्विनी होऊन दिवस कंठू लागते. या सर्व कथाभागांत प्रथम पुंडरिकाची खरडपट्टी काढायची व तो विरहव्यथेने विकल होतांच महाश्वेतेकडे जाऊन तें सांगायचें एवढेंच कर्पिजलाचें काम आहे असें मला पूर्वी वाटत असे. पण पन्नास पावसाळे उलटून गेल्यावर, प्रियजनांच्या मन पोखरून टाकणाऱ्या मृत्युपासून मनाला धीर देणाऱ्या निरपेक्ष स्नेहापर्यंतच्या असंख्य आठवणींनी हृदय भरून गेल्यावर, जीवनांतले नानाविध कडूगोड अनुभव चाखल्यावर, माणसाच्या मनाचा गोफ किती चित्रविचित्र धाग्यांनी गुंफलेला असतो याची तीव्र जाणीव झाल्यावर, आणि केवळ सुखदुःखांच्याच नव्हेत तर जीवनाची उंची, खोली, विस्तार आणि विकास यांच्यासंबंधीच्या सर्व कल्पनाच बदलून गेल्यावर कर्पिजलाचा आज प्रथमतः मी विचार करीत आहे. मला नकळत मी त्याच्याशीं समरस होत आहे. त्याच्या अंतरंगांत प्रवेश करून त्याचें दुःख मी समजावून घेत आहे.

पुंडरीक आणि महाश्वेता यांचें प्रेम दुर्दैवाने सफल होत नाही. प्रियकराला सर्वस्व दान करण्याकरता गंधर्वकन्या महाश्वेता अपरात्री आपल्या वाड्यांतून बाहेर पडते. पण ती वनांत पोचते तेव्हा पुंडरीकाचें निर्जीव शरीर तेवढें या हतभागिनीच्या दृष्टीला पडतें. या निरागस प्रेमिकांचें हें दुःख आपल्याला व्याकुळ करून सोडतें. कर्पिजलाचें दुःख असें सहज लक्षांत येणारें किंवा क्षणार्धांत मनाला विकल करून टाकणारें नाही. पण तेंहि तितकेंच उत्कट आहे, सनातन आहे. नियतीच्या लहरीपेक्षा मनुष्याच्या स्वभावाशीं तें निगडित झालें आहे. कर्पिजल तापट असला, तरी पुंडरीकावर त्याचें खरेंखुरें प्रेम होतें— सख्ख्या भावापेक्षाहि अधिक ! त्याचा मित्रभाव अगदी बावनकशी होता. आपल्या बुद्धिवान् आणि वैराग्यशील मित्राने एक सुंदर तरुणी दिसतांच तिच्या प्रेमांत पडावें हें त्याला सहन होत नाही. हा आपला स्वतःचा—किंबहुना जगांतल्या साऱ्या तपस्थेचा पराभव आहे, असें त्याला वाटतें.

हा सारा प्रसंगच हृदयंगम आहे. पुंडरीकाच्या कानांवर असलेल्या स्वर्गीय



मंजिरीचा सुवास महाश्वेतेला आकृष्ट करतो. हें लक्षांत येतांच पुंडरीक ती मंजिरी तिच्या कानावर ठेवतो. ती ठेवतांठेवतां त्याचें मन इतकें चंचल बनतें, की आपल्या डाव्या हातांतून जपाची स्फटिकमाळ गळून पडली आहे हेंहि त्याला कळत नाही. महाश्वेता मिस्किलपणाने ती माळ उचलते आणि चालू लागते. कर्पिजलाला फसविण्याकरतां पुंडरीक म्हणतो, 'मित्रा कर्पिजला, तूं भलभलत्या शंका घेऊन मला व्यर्थ दूषणं देत आहेस. माझ्या हातून झालं काय तें तरी सांग.' कर्पिजल रागाने विचारतो, 'झालं काय ? अरे कामांधा, त्या पोरटीनं तुझी स्फटिकमाळ नेली, ती तर तुला दिसली नाहीच ! आता ती तुझं हृदय घेऊन चालली आहे तें तरी आवरून धर !'

कोपिष्ट कर्पिजल सदहेतूने पुंडरीकाला ताडताड वोलतो. पुंडरीक महाश्वेतेवर रागावल्याचें नाटक करतो. महाश्वेता तें पाहून म्याल्याचें नाटक करीत परत येते. स्फटिकमाळ म्हणून गळ्यांतला मोत्यांचा हार काढून ती तो पुंडरीकाला देते. 'ही आणली पाहा स्फटिकमाळ' म्हणून पुंडरीक कर्पिजलापुढे तो हार करतो. आता कर्पिजलाचा संताप अनावर होतो. 'विचारशून्य कामांधा ! धर्ममार्गपराङ्मुखा । दुराचारा भ्रष्ट-चित्ता । नको संबंध यापुढे ॥' अशी आपल्या मित्राची निर्भर्त्सना करीत तो निघून जातो.

पण कर्पिजलाचें मित्रप्रेम उत्कट आहे, जातिवंत आहे. मातृप्रेमापेक्षाहि तें निरपेक्ष आहे. तो रागारागाने पुंडरीकाला सोडून निघून जातो खरा ! पण जिवलग मित्राचा विरह त्याला सहन होत नाही. 'माझा प्राण बाहेर गेला आणि हें शरीर त्याला शोधीत वनांत चोहोंकडे भ्रमण करीत आहे' असें त्याला वाटत राहतें. तो पुंडरीकाला शोधून काढतो. त्याची नाना प्रकारांनी समजूत घालण्याचा प्रयत्न करतो. 'असा कोण रे मदन तो वारि त्यातें । काय भीसी तया पामरातें ?' असा उपदेश करून पुंडरीक ज्या जाळ्यांत सापडला आहे त्याचे पाश तो तोडूं पाहतो. पण मदनाला पामर म्हटल्याने त्याचें बळ थोडेंच कमी होतें ! अनंग असूनहि तो प्राणिमात्राला अंकित करीत असतो. पुंडरीकाच्या हृदयावर कर्पिजलाच्या बुद्धिवादाचा कांही परिणाम होत नाही. उफाळलेले मनोविकार शाब्दिक उपदेशाने कधी शांत झाले आहेत का ?

कर्पिंजल स्वभावतः संयमी आणि कठोर आहे. मदन त्याचा पराभव करू शकला नव्हता. पण आता मित्रप्रेमाने तो पराभव त्याला मान्य करावा लागतो. पुंडरीकाला महाश्वेता मिळाल्याशिवाय त्याचे प्राण वांचणार नाहीत हे त्याच्या लक्षांत येते. कर्मठ आणि कठोर कर्पिंजल मुकाट्याने आपली पावले गंधर्वनगरीकडे वळवितो. तो महाश्वेतेच्या मंदिरांत जातो. तिने दिलेल्या आसनावर बसतो. 'काय बोलायचं असेल तें खुशाल बोलावं' असे महाश्वेता त्याला मोठ्या आदराने म्हणते. कर्पिंजल उत्तरतो, 'गंधर्वकन्ये, काय बोलू ? लज्जेनं माझी वाणीच चालत नाही.' पण असे म्हणत असतांनाहि तो प्रेमविह्वल पुंडरीकाची स्थिति वर्णन करून सांगतो. तो महाश्वेतेपाशी मित्राच्या प्राणांची भीक मागतो. मात्र या वेळीहि त्याचा स्वाभिमान जागा असतो. तो म्हणतो, 'आता अशा स्थितीत त्याच्या भेटिला योग्य, आमच्या येण्याला शोभेल आणि तुला स्वतःला रुचेल असं करायला तूं समर्थ आहेस. माझा मित्र वनांतल्या लतामंडपांत एकटा आहे, म्हणून मी तुझा निरोप घेतो. माझ्या मित्रावर दया कर. त्याला प्राणदान दे. हात जोडून हीच भिक्षा मी तुझ्याकडे मागत आहे. माझी दुसरी कांही इच्छा नाही.'

महाश्वेतेपुढे पदर पसरून पुंडरीकाच्या प्राणाची भिक्षा मागतांना कर्पिंजलाच्या मनाला मरणप्राय वेदना झाल्या असतील. तो स्वभावतःच वैराग्यशाली होता. तो आणि पुंडरीक गंधर्वनगरीजवळच्या वनांत फिरत फिरत आले, तेव्हा दैवाने आपल्यापुढे कोणतें ताट वाढून ठेवलें आहे याची त्याला काडीमात्रहि कल्पना नसेल ! पुंडरीकहि आपल्याइतकाच विवेकी आणि संयमी आहे अशी त्याला कल्पना होती. विचारा कर्पिंजल ! सदैव नाकासमोर जाणारा आणि जीवनाच्या संमिश्र स्वरूपाची कल्पना नसणारा एक तपस्वी ! दैवाची वाट किती वाकडी असते, मदनाचें जाळें किती सूक्ष्म आणि चिवट असतें, याचा त्याला अनुभव नव्हता. असल्या गोष्टींचा त्याने कधी विचारहि केलेला नाही. पुंडरीकाचा तो वाळमित्र. असें असूनहि त्याने पुंडरीकाला पूर्णपणें ओळखलें नव्हतें !

पुंडरीक भावनाप्रधान आहे, विकारशील आहे. तो तुमच्या-आमच्यासारख्या लाखो माणसांचा प्रतिनिधि आहे. वैराग्याच्या लगामाने त्याने आपलें मन

ताब्यांत ठेवले आहे, असें कर्पिजलाला वाटत होतें, पण—पण घोडा चौखूर उधळतो, तेव्हाच लगामाची वादी किती बळकट आहे याची परीक्षा होत असते ! महाश्वेता दृष्टीला पडतांच पुंडरीकाच्या कफनीचा भगवा रंग क्षणार्धांत गुलाबी होतो, या घटनेंत अस्वाभाविक असें काय आहे ? वाणभट्टाने कल्पिलेली ही नाजूक प्रणयकथा पिढ्यान्पिढ्या लोकप्रिय होऊन राहिली, याचें कारण तिच्यांत सर्वसामान्य माणसाच्या यौवनसुलभ भावनांचें आणि जीवनांतल्या चत्रपालवीचें प्रतिबिंब पडलें आहे. तरुणतरुणींची योगायोगाने दृष्टभेट किंवा गाठभेट व्हावी आणि पुष्पवाणाने ही संधि साधून त्यांच्यावर शरसंधान करावें ही गोष्ट मानवजातीच्या प्रारंभापासून घडत आली आहे. आजहि ती सर्वत्र घडत आहे. जगाच्या अंतापर्यंत ती अशीच घडत राहिल. दुष्यंत-शकुंतला, पुंडरीक-महाश्वेता, रोमिओ-ज्यूलिएट, जयन्त-लीला, देवदास-पार्वती यांच्यासारख्यांचीं जीवनें प्रतिभाशाली कवि वर्णन करतात; आणि घडीघडीला नवे शोध लागत असलेले, जीवनक्रम विजेच्या वेगाने बदलत असला, तरी जग या प्रेमकथांचीं पारायणें करित राहतें ! याचें कारण एकच आहे. या कथांत जीवनांतलें एक सनातन सत्य अंतर्भूत झालें आहे. स्त्री-पुरुषांचें प्रेम ही काय चीज आहे हें जेव्हा मला नीट कळतहि नव्हतें, अशा वयांत मी 'शापसंभ्रम' पाहून या कथेवर मोहित झालों होतों. पुंडरीक आणि महाश्वेता यांच्या भावना व्यक्त करणारीं गोड गाणीं गुणगुणत होतों, याचेंहि कारण हेंच असावें ! कुठल्याहि सनातन सत्याचें आकर्षण सर्वांना सहज होऊं शकतें.

पण सनातन सत्यांतहि दोन जाती असतात. प्रीति, वात्सल्य इत्यादि निसर्गातून उगम पावणाऱ्या भावना निराळ्या, आणि मैत्री, करुणा इत्यादि निसर्गाशीं निकटचा संबंध नसलेल्या भावना निराळ्या ! या दुसऱ्या भावना मानवी संस्कृतीच्या निदर्शक असतात. पहिल्या प्रकारच्या भावनांचा आवेग तुफान किंवा झंझावात या सृष्टींतल्या गोष्टींप्रमाणे मोठा असतो. त्यामुळे कोणत्याहि वयांत माणसाला त्याचें आकलन होतें. दुसऱ्या प्रकारच्या भावना त्या मानाने शांत असतात, संथपणें वाहतात. त्यांचें स्वरूप कळायला जीवन जगावें लागतें. जीवनांतल्या उन्हाचे चटके खावे लागतात. मुसळधार पावसांत चिंब भिजावें लागतें. थंडीच्या कडाक्यांत गारठून जावें

लागतें. प्रसंगीं संकटांच्या निखाऱ्यावरून फरफटत जाण्याची पाळी येते. प्रसंगीं कंटांतून येणाऱ्या सूक्ष्म सुगंधांत स्वर्ग शोधावा लागतो ! म्हणूनच जीवन जगल्याशिवाय या दुसऱ्या प्रकारच्या भावनांची किंमत कळत नाही, त्यांचा खोलपणा जाणवत नाही. रक्ष आयुष्याला त्यांच्यामुळे जो ओलावा येतो, त्याची जाणीव होत नाही. किंबहुना मानवी जीवन जितकें अर्थपूर्ण तितकेंच अर्थशून्य आणि जितकें विकृत तितकेंच उदात्त आहे, हें मुळी लक्षांतच येत नाही.

कर्पिंजल हा पुंडरीक आणि महाश्वेता यांच्या प्रेमाआड येणारा एक माथे-फिरू तापसी आहे, अशीच माझी लहानपणीं समजूत झाली होती. त्या वेळीं मी त्याच्याकडे तुच्छतेने पाहत होतों. पण आता पन्नास वर्षांनी त्याची आणि माझी भेट होत आहे. आता मी त्याच्याकडे उपहासाने किंवा तिरस्काराने पाहू शकत नाहीं. जीवनांतल्या एका चिरंतन अनुभूतीचा आविष्कार त्याच्या रूपाने झाला आहे, असें मला वाटतें. आता पुंडरीक आणि महाश्वेता यांची वनांतली ती उन्मादक पहिली भेट मला पूर्वीइतकी आकृष्ट करित नाही. प्रथम-दर्शनीं जडणारें प्रेम अजूनहि मला खोटें वाटत नाही. पण आता तें माझ्या मनाला गुदगुल्या करूं शकत नाही. माझ्या अंतःकरणांत पुंडरीक आणि महाश्वेता या दोघांच्या लाजऱ्यावुजऱ्या उद्गारांचे गोड प्रतिध्वनि पूर्वीइतकेच उमटत नाहीत. कथानकांतला एक दुवा एवढीच पूर्वी मी कर्पिंजलाची किंमत मानीत होतों. हें मूल्यमापन किती चुकीचें होतें हें आज मला कळत आहे. कर्पिंजलाची मैत्री ही महाश्वेता-पुंडरीक यांच्या प्रीती-इतकीच मला नाट्यपूर्ण वाटत आहे. विश्वाच्या या विशाल पटावर माणसांच्या सोंगट्या किती विचित्र रीतीने नाचविल्या जातात याची जाणीव होऊन मन एका वाजूने विस्मयाने भरून जात आहे, दुसऱ्या वाजूने भयाने भारावून जात आहे.

स्वतःसाठी कांही मागण्याकरता कर्पिंजलाने प्रत्यक्ष परमेश्वरापुढेसुद्धा तोंड उघडलें असतें असें मला वाटत नाही. असा प्रसंग त्याच्यावर आला असता तर आत्महत्या हें पाप आहे हें शास्त्रवचन ठाऊक असूनहि, त्याने कुठल्यातरी सरोवरांत समाधि घेतली असती. पण पुंडरीकाच्या बाबतींत त्याची स्थिति मोठी चमत्कारिक झाली. तो संतापी होता, स्वाभिमानी

होता, वैराग्यशील होता. परंतु त्याचबरोबर मैत्रीच्या वजरकठोर पण कुसुमकोमल अशा पाशाने तो पुंडरीकाशीं बांधला गेला होता. ' भोग आपल्या कर्माचीं फळं ! ' म्हणून पुंडरीकाला वनांत सोडून त्याला कुठेहि दूर निघून जातां आलें असतें. तपस्वी जीवनाचे नियम लक्षांत घेतां त्यांत कांही गैर आहे असें कुणीच म्हटलें नसतें. पण कपिजलाला तें जमलें नाही. ' यापुढे तुझा संबंध नको ' म्हणून पुंडरीकाला सांगून तो दूर जाऊं लागला. पण त्याचे पाय त्याला पुढे नेत होते आणि त्याचें मन त्याला मागे ओढीत होतें ! बाह्यतः उग्र भासणाऱ्या या कठोर तपस्व्याच्या रक्ताचा कण आणि कण मैत्रीच्या जिव्हाळ्याने फुललेला होता. तें रक्त त्याला थोडेंच पुढे जाऊं देणार ? तो मुकाट्याने पुंडरीकाकडे परत आला. इतकेंच नव्हे, तर स्वप्नांतहि त्याच्या हातून जें घडणें शक्य नव्हतें, तें करायला तो प्रवृत्त झाला. महाश्वेतेच्या दारीं तो गेला - एखाद्या याचकासारखा ! ' गंधर्वकन्ये, काय बोलूं ? ' असें म्हणाला. पण दुसऱ्याच क्षणीं भडभडून त्याने आपल्या मित्राची सारी कर्मकहाणी तिला सांगितली. तो अहंकार विसरला, अभिमान विसरला, संताप विसरला, वैराग्य विसरला, तापसी जीवनाचे सारे यमनियम विसरला ! जणू जगांतल्या सर्व गोष्टींची त्याला विस्मृति पडली. त्याला दिसत होती फक्त एक गोष्ट. वनांत, लतामंडपांत तळमळत पडलेला आपला प्रिय मित्र पुंडरीक. कांही करून त्याचे प्राण वांचविले पाहिजेत या एका जाणीवेखेरीज त्याच्या इतर सर्व संवेदना बधिर झाल्या होत्या. म्हणून तर ज्या महाश्वेतेला तो एरवी शाप द्यायला निघाला असता, तिच्यापुढे पदर पसरून त्याने मित्राच्या प्राणांची भिक्षा मागितली.

किती विलक्षण नाट्य आहे हें ! जितकें विलक्षण तितकेंच करण ! नियतीने पुंडरीक व कपिजल यांना मैत्रीच्या पाशाने बांधून टाकलें. या मैत्रीतून आपली कसोटी पाहणारा प्रसंग पुढे निर्माण होणार आहे याची कपिजलाला कधीच कल्पना आली नसेल ! पण तो त्या कसोटीला उतरला. त्याचें मोठेंपण या प्रसंगाने उजळून निघालें.

हें मोठेंपण मला लहानपणीं समजलें नव्हतें, उमजलें नव्हतें. पण आज ' शापसंभ्रम ' चाळतांना मला पुनःपुन्हा वाटत आहे, बाणभट्टाच्या कपिजलाचें आणि गडकऱ्यांच्या सिधूचें जवळचें नातें आहे. अस्थिर, असंयमी सुधाकराशीं

सिंधची सांगड घालणाऱ्या दवानेच कपिंजलाला पुंडरीकाच्या मैत्रीच्या पाशाने बांधून टाकलें. नियती नेहमीच असे खेळ खेळत असत. जणु माणसाची सत्त्वपरीक्षा पाहण्याकरताच तिच्या या क्रूर क्रीडा चालतात ! तिच्या कठोर कसोटीला ज्या व्यक्ति उतरतात - मग त्या कल्पित असोत वा सत्य असोत - त्यांना आपल्या मनांतल्या देवघरांत स्थान मिळतें. कपिंजल ही अशा व्यक्तींपैकी एक आहे. जगांत पुंडरीक पुष्कळ भेटतात ! पण आपली व कपिंजलाची भेट मात्र क्वचितच होते. पण ज्याला जीवनाच्या खाचखळग्यांनी भरलेला प्रवास धीराने करायचा आहे, कार्यकारणभाव नसलेल्या अनेक दुःखांचें विष हसतमुखाने प्यावयाचें आहे, त्याला पुंडरीकाची सोबत फार वेळ उपयोगी पडत नाही. त्याने कपिंजलाचीच ओळख करून घ्यायला हवी. या एककल्ली पण प्रमळ तपस्व्याच्या अंतरंगांत हळुवारपणाने प्रवेश करायला हवा. जगांतल्या उदात्ततेचें दर्शन त्याला तिथे होईल.

-१९६०

## खाडिलकरांचा आत्माविष्कार

(दारावरली घंटा वाजते. मी पुस्तकांतून मान वर करून पाहतों. घरांतून कुणी तरी लगवगीने येतें आणि दार उघडतें. आलेल्या गृहस्थांचें माझ्याकडेच काम असावें. तो आंत येतो. पंचवीस वर्षांचा अपरिचित तरुण ! त्याचें आपल्याकडे काय काम असावें, असा विचार करीत मी त्याला खुर्चीवर वसायला सांगतो.)

तो—(किंचित् हसून) परवा आपल्याला पत्र पाठविलं होतं, तो मी !

मी—(मला दररोज एकच पत्र येत असावें अशी याने कां कल्पना करून घ्यावी, हें लक्षांत न आल्यामुळे) तुमचं कांही काम—

तो—परवाच्या पत्रांत लिहिलं होतं मीं. खाडिलकरांवर एक प्रबंध लिहिण्याचा विचार आहे माझा. मधे बेळगांवला आपलं जें व्याख्यान झालं त्याचा सारांश मीं वर्तमानपत्रांत वाचला.

मी—(हसून) नि त्यामुळं तुमचा गैरसमज झाला; असंच ना ?

तो—तसंच कांही नाही. पण—

मी—वर्तमानपत्रांत भाषणांचे सारांश येतात ना ? त्यांत पुष्कळदा सार राहतं वाजूला ! मग कुठला तरी अंश—त्या बातमीदाराला जो महत्त्वाचा वाटला असेल तो—वर्तमानपत्रांत छापून येतो ! तो वाचून तुमच्यासारख्यांचा एखादे वेळीं गैरसमज होतो.

तो-माझी मुख्य शंका तशी एकच आहे -

मी-ती कोणती ?

तो-खाडिलकरांच्या नाटकांत आत्माविष्काराचा भाग आहे असं तुम्ही म्हणतां !

मी-खाडिलकरांचीच गोष्ट कशाला हवी ? कोणत्याहि ललित लेखकाच्या बाबतीत हें एक त्रिकालाबाधित सत्य आहे. 'व्यक्ति, काल व कला, या तिन्हींचें मिळून जें एक विलक्षण रसायन बनतं, तेंच ललितलेखनाच्या निर्मितीच्या मुळाशीं असतं !

तो-सर्व लेखकांच्या ?

मी-हो. लेखक कितीहि वस्तुनिष्ठ असूं दे, कितीहि अलिप्त मनोवृत्तीन लिहिण्याचा ललितलेखक प्रयत्न करूं दे, त्याच्या व्यक्तित्वाचं, व्यक्तिजीवनांतल्या सुखदुःखांचं, आवडीनावडींचं, कामभावना आणि प्रेमकल्पना यांचं, आणि जीवनाच्या तत्त्वज्ञानाचं प्रतिबिंब त्याच्या वाङ्मयांत पडलेलं आढळतं. तें एखादे वेळीं फार अंधुक असतं, एखादे वेळीं फार स्पष्ट दिसतं. पण पाण्यांत टाकलेल्या वाळ्याचा वास जसा पाण्यापासून दूर करतां येत नाही, त्याप्रमाणं -

तो-केशवसुत, गडकरी, बालकवि वगैरे कवींच्या काव्यांत आत्माविष्कार आहे हें पटतं मला. पण -

मी-अहो, तो हरिभाऊ; आपट्यांच्या कादंबऱ्यांतहि आहे. डॉ. भिंगारे यांनी या मुद्द्याचं सविस्तर विवेचन केलं आहे आपल्या पुस्तकांत ! तें जरूर वाचा.

तो-पण हरिभाऊ हे भावनाप्रधान लेखक होते.

मी-इथंच तुमचं चुकतंय ! भावनाप्रधान ललितलेखकाच्या लेखनांतच काय तो आत्माविष्कार होतो, असं तुम्हांला वाटतंय. आता तुम्हीच मला सांगा, डॉ. केतकर किंवा वामनराव जोशी हे तर भावनाप्रधान लेखक नव्हते ना ?

तो-छे ! छे ! ते दोघांहि विचारप्रधान, किंबहुना अतिविचारी, फार चिकित्सक म्हणूनच प्रसिद्ध होते. त्यांनी कादंबऱ्या लिहिल्या असल्या तरी -

मी-त्यांच्या कादंबऱ्या कलेच्या दृष्टीनं कोणत्या दर्जाच्या आहेत याविषयी मतभेद होतील. पण त्यांत आत्माविष्कार नाही असं म्हणणं चुकीचं होईल.



अहो, खरं सांगायचं तर विषयाच्या निवडीपासूनच ललितलेखकाचा आत्मा-विष्कार सुरू होतो. वामनरावांनी ' रागिणी ' किंवा ' इंदु काळे व सरला भोळे ' आणि डॉ. केतकरांनी ' आशावादी ' किंवा ' परागंदा ' या कादंबऱ्याच कां लिहिल्या, याचा विचार केला म्हणजे हें सहज लक्षांत येतं. ललित-लेखकाला वाटेल त्या विषयावर लिहिण्याचं स्वातंत्र्य आहे असं पुष्कळांना वाटतं. अमका लेखक तमुक विषयावर कां लिहीत नाही, म्हणून लोक नेहमी विचारतात ! पण ललितलेखकाला जसे प्रतिभेचे पंख असतात, तशाच त्याच्या पायांत व्यक्तित्वाच्या वेड्या असतात ! स्वाभाविक ओढीमुळं किंवा आवडीमुळं ज्या विषयाशीं तो समरस होऊं शकतो, तोच तो स्वच्छंदानं आणि उत्कटतेनं रंगवूं शकतो. लोहचुंबक फक्त लोखंडच आपल्याकडं आकर्षित करूं शकतो. तसंच आहे हें !

तो-खाडिलकरांच्या वावरींतहि असंच झालं आहे ? मला नाही पटत हें ! पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकांत एखाद्या लेखकाचा आत्माविष्कार कसा होऊं शकेल ?

मी-खाडिलकरांच्या नाट्याच्या कलात्मक प्रेरणेचा उगम शेक्सपियरमध्ये आहे. पण त्यांनी जे ऐतिहासिक व पौराणिक विषय निवडले, त्यांचं मूळ अंशतः त्यांच्या काळांत असलं, तरी मुख्यतः तें त्यांच्या व्यक्तित्वांतच आहे.

तो-तें कसं ?

मी-खाडिलकर व कोल्हटकर हे अगदी समकालीन नाटककार. देवल दोघांहून वडील. पण हे दोघे पुढं आले, त्या वेळींच देवलांनी ' शारदा ' लिहिली. हा काळ जसा सामाजिक सुधारणांच्या पुरस्काराचा होता, तसाच पारतंत्र्याविरुद्ध धुमसूं लागलेल्या आणि नाना वाटांनी वाहेर पडूं पाहणाऱ्या राजकीय असंतोषाचाहि होता. देवल-कोल्हटकर सामाजिक विषयांतच रमले. त्यांच्या व्यक्तित्वाच्या त्या मर्यादा होत्या. उलट खाडिलकरांनी तत्कालीन सामाजिक सुधारणेच्या कोणत्याहि विषयाला सहसा स्पर्श केला नाही. क्वचित् केला असला, तर तो विडंबनाच्या रूपाने ! याचं कारण उघड आहे. तें म्हणजे उग्र, तेजस्वी, राजकीय पारतंत्र्यानं वेचन झालेलं आणि लोकमान्य टिळकांच्या मार्गानं हें पारतंत्र्य नाहीसं करतां येईल अशी श्रद्धा बाळगणारं खाडिलकरांचं व्यक्तित्व !

तो-कलावंत वस्तुनिष्ठ असला पाहिजे, तो तटस्थ असला पाहिजे, वगैरे तत्त्वांचा या आत्मनिष्ठेशीं मेळ कसा घालायचा ?

मी-हें पाहा, कलेला तटस्थता किंवा अलिप्तपणा पोषक होतो हें खरं आहे. पण तो केव्हा ? लेखकाला प्रथम तद्रूपता किंवा समरसता प्राप्त झाली असेल तर ! नुसता तटस्थ मनुष्य कितीहि बुद्धिवान् असला तरी कला-निर्मिति करूं शकणार नाही ! बुद्धि तटस्थ राहूं शकेल; प्रतिभा तशी राहत नाही. प्रतिभा प्रथम तद्रूप होते. तोच तर तिचा गुणविशेष आहे. ती ज्या मानानं परिणत असेल, त्या मानानं तद्रूपतेतली अनुभूति न गमावतां तटस्थ-पणाने त्या अनुभूतीचं चित्रण करूं शकते. पण या साऱ्या पुढच्या गोष्टी आहेत. खाडिलकरांचं व्यक्तित्व भोवतालच्या राजकीय असंतोषाशीं, संघर्षाशीं आणि स्वप्नांशीं तद्रूप होऊं शकलं, म्हणूनच 'कांचनगडची मोहना', 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी' हीं रंगदार नाटकं त्यांच्या लेखणींतून निर्माण झालीं.

तो-म्हणजे खाडिलकरांचा आत्माविष्कार त्यांच्या विषयांत दिसून येतो असं तुमचं म्हणणं ?

मी-आत्माविष्काराचा संबंध केवळ विषयाशीं नसतो. तो निर्मितीच्या सर्व अंगांशीं, तिच्यांतल्या काव्याशीं, नाट्याशीं, तत्त्वज्ञानाशीं किंबहुना प्रत्येक महत्त्वाच्या घटकाशीं असतो. ललितकृति उत्कट व रसपूर्ण होते ती लेखकाच्या अंतरंगांतल्या या सुगंधामुळेच ! मीं वर उल्लेखिलेल्या खाडिलकरांच्या नाटकांतले नायक पाहा; त्यांच्या समोर असलेल्या समस्या लक्षांत घ्या; त्या सोडविण्यासाठी त्यांनी जे प्रयत्न केले त्यांच्या मागचं तत्त्वज्ञान वधा; म्हणजे माझं म्हणणं तुमच्या लक्षांत येईल.

तो-मीं हीं नाटकं अभ्यासिलीं आहेत.

मी-त्या अभ्यासांत 'कांचनगडची मोहना' मधील प्रतापराव, 'कीचकवधा' मधील भीम व 'भाऊबंदकी' मधील रामशास्त्री या प्रत्येक स्वभाव-रेखेला लेखकाच्या आत्माविष्काराचा आधार आहे, हें तुमच्या लक्षांत आलं होतं का ?

तो-नाही.

मी-खाडिलकरांनी 'कांचनगडची मोहना' हें नाटक लिहिलं तेव्हा

त्यांची नुकती कुठं पंचविशी उलटली होती. पारतंत्र्याच्या वेदनांनी आणि स्वातंत्र्याच्या कल्पनांनी त्यांचं रक्त तापलं होतं. पण तरुण रक्त जितकं गरम तितकंच अविचारी असतं ! 'कांचनगडच्या मोहनें' तली प्रतापरावाची व्यक्तिरेखा अशीच आहे. विजापूरचा वकील राघोजीराव येतो, तेव्हा व्यवहारचतुर दौलतराव वकिलाला उठून खडी ताजीम दिली पाहिजे, असं प्रतापरावाला सुचवितो. पण प्रतापराव जागेवरून उठत नाही ! वृद्ध राघोजीराव त्याला शरणागतीचा उपदेश करतो, तेव्हा तो एकदम संतापतो आणि उसळून उद्गारतो, 'हरामखोरा, विजयानगरास सुळावर चढविणाऱ्या मात्रागमन्या नरपशो, कुणाला हें ब्रह्मज्ञान शिकवितोस ?'

तो-पण 'कीचकवधां' तील भीम सुद्धा असाच तापट आणि उतावळा नाही का ?

मी-प्रतापराव हें उतावळ्या क्रांतिकारकाचं चित्र आहे. १८९८ च्या पार्श्वभूमीवरच त्याच्या चित्रणांतलं पूर्णं मर्मं तुमच्या लक्षांत येईल. भीम तितकाच तापट आहे हें खरें ! पण त्याच्यावर धर्माचं नियंत्रण आहे. तो शेवटी कीचकाचा वध करतो तो धर्मानं त्या कृत्याला संमति दिल्यावरच; आधी नाही. खाडिलकरांनी 'कीचकवध' लिहिलं, तेव्हा त्यांची पस्तीशी उलटली होती. दुष्ट प्रतिपक्षांचं पारिपत्य करायचं असलं तरी उतावळेपणानं केवळ शक्तीचा अवलंब करून हें काम होत नाही. याची जाणीव त्यांना चांगल्या रीतीनं झाली होती. 'कीचकवधां' तला पांचव्या अंकाचा पहिला प्रवेश मुद्दाम वाचा. त्यांत नाट्य मुळींच नाही. खाडिलकरांसारख्या कुशल नाटककारानं एरवी असला प्रवेश कधीच लिहिला नसता ! पण लेखकाच्या मनांत धर्म आणि अधर्म यांचा संघर्ष सुरू झाला होता. केवळ शस्त्राच्या किंवा शरीराच्या शक्तीनं जगांतल्या मंगल-अमंगलाच्या झगड्याचा निकाल लावूं पाहणं अंतीं यशस्वी ठरत नाही, याची जाणीव खाडिलकरांना झाली होती. ती जाणीव व्यक्त करण्याकरताच त्यांनी धर्म आणि भीम यांचा हा प्रवेश लिहिला आहे. खाडिलकर १९२० नंतर गांधीवादी झाले. उत्तरती कळा लागलेली प्रतिभा आणि गांधीवादी तत्त्वज्ञानाचा अट्टाहास यांच्यामुळं 'द्रौपदी' पासूनचीं त्यांचीं पुढचीं नाटकं हळूहळू नीरस होत गेलीं, हें खरं आहे. पण धर्म कोणता आणि अधर्म कोणता, धर्म आणि

अधर्म यांच्या संघर्षात धर्माचा केवळ शस्त्रशक्तीने विजय होईल काय, की तिथं आत्मशक्तीची आवश्यकता आहे, इत्यादि प्रश्नांचें काहूर गांधीवादानं त्यांच्या मनाची पकड घेण्यापूर्वीच त्यांत उसळलं होतं.

तो-असं होण्याचं कारण काय ?

मी-कारण लेखकाचं व्यक्तित्व. खाडिलकर स्वभावतः जेवढे तत्त्वचिंतक होते, तेवढे काव्यात्म नव्हते ! नाट्यतंत्रावरल्या प्रभुत्वामुळं व गांधीवादाच्या आहारीं जाण्याच्या आधीच्या नाटकांत त्यांचं तत्त्वचिंतन नाट्यवस्तूत पूर्णपणे मिसळून गेलं असल्यामुळं त्यांची वैचारिकता प्रेक्षकांना सहसा खटकली नाही. 'भाऊवंदकी'तली रामशास्त्रींची स्वभावरेखा ही केवळ त्यांच्या नाट्यकौशल्याचीच नव्हे, तर त्यांच्या तत्त्वचिंतनाची उच्च पताका आहे. त्यांच्या 'भाऊवंदकी' मागच्या नाटकांतील स्वभावरेखांच्या पार्श्वभूमीवर तुम्ही या स्वभावरेखेचा जरूर अभ्यास करा; म्हणजे स्वतःला पडलेलं धर्मा-धर्माचं कोडं रामशास्त्र्यांच्या रूपाने त्यांनी कसं सोडविलं आहे, हें तुमच्या लक्षांत येईल.

तो-ठीक आहे, तुम्ही म्हणतां त्या दृष्टीनं हें सर्व वाचून मग पुन्हा चर्चा करायला मी येईन.

मी-अवश्य या, पण खाडिलकरांचा काय किंवा दुसऱ्या ललित लेखकांचा काय, अभ्यास करतांना हा आत्माविष्काराचा मुद्दा नेहमी लक्षांत ठेवा. तो नीट हाताळला, तरच तुम्ही त्या लेखकाला न्याय देऊं शकाल. शेक्सपिअर-सारखा एखादा लेखक या बाबतींत आपल्याला दाद देत नाही हें खरं आहे ! पण टॉलस्टॉयच्या 'वॉर अँड पीस' मधल्या दोन्ही नायकांच्या सुंदर स्वभाव-रेखासुद्धा त्यांच्या दुहेरी व्यक्तित्वांतूनच निर्माण झाल्या आहेत हें कधीहि विसरूं नका.

(तरुण नमस्कार करून निघून जातो.)

-१९५८

७

## केशवसुत

प्राध्यापक रा. श्री. जोग यांचा केशवसुतांवरला प्रदीर्घ प्रबंध मीं प्रथम पाहिला तेव्हा माझ्या मनाला विलक्षण आनंद झाला. ३५० पृष्ठांचें सुंदर छपाईचें केशवसुतांच्यावरलें हें पुस्तक म्हणजे त्यांचें एक प्रकारचें वाङ्मयीन स्मारकच आहे असें मला वाटलें. सर्वच अविस्मरणीय माणसांचीं जगांत स्मारकें होतात असें नाही. जन्म, लग्न आणि मृत्यु यांच्याप्रमाणे स्मारक हाहि मानवी आयुष्यांतला एक अपघात आहे, असें म्हणण्यांत पूर्ण नसलें तरी अर्धसत्य खास आहे.

गडकऱ्यांसारख्या प्रतिभावंताला प्रेरक होण्याची पात्रता अंगी असलेल्या आधुनिक मराठी कविकुलगुरूवर विस्तृत विवेचनात्मक ग्रंथ निर्माण व्हायला त्याच्या मृत्यूनंतर चाळीस वर्षांचा काळ लागावा, ही गोष्ट टीकात्मक वाङ्मयाविषयी आपल्यामध्ये वसत असलेल्या उदासीनतेचेंच द्योतक आहे असें म्हणावें लागेल. एखादें निसर्गरमणीय स्थळ पाहून ज्याने त्याने कौतुकाने उद्गार काढावेत, तिथल्या एखाद्या वृक्षराजाच्या तळाशीं पडलेल्या देवाच्या चिमुकल्या मूर्तीला प्रत्येकाने आदराने वंदन करावें, पण तिथे छोटेसें कां होईना मंदिर बांधून त्यांत त्या मूर्तीची स्थापना करण्याची कामगिरी मात्र कुणाच्याहि हातून होऊं नये, तसें कांहीसें केशवसुतांच्या बाबतींत झालें होतें. हरिभाऊ आपट्यांसारखा स्नेही लाभला असूनहि त्यांचा कविता-

संग्रह मृत्यूनंतर एका तपाने प्रसिद्ध झाला. आणि या कवितेचें कन्यादान हरिभाऊंनी केले तें तरी कसें ? तर अंगावर गुंजभर सुद्धा सोनें न घालतां ! एखाद्या दरिद्री पालकाने मुलीचें लग्न करावें तसें ! पुढे डॉ. गुणे, प्रि. राजवाडे, रहाळकर, प्रो. लागू वगैरेंनी केशवसुतांच्या काव्याचीं यथाशक्ति परीक्षणे केलीं. पण त्यांत कौतुकाचा, आदराचा, कर्तव्याचा आणि पांडित्याचाच भाग अधिक होता. ही आदराची लाट ओसरतांच माधवराव पटवर्धनांनी केशवसुत मानले जातात तेवढे मोठे नाहीत हें सिद्ध करण्याचा तर्ककर्कश अट्टाहास केला. 'स्त्रैण न व्हा तर' असा आवेशाने उपदेश करणारा कवि स्त्रैण होता असा पुढे माडखोलकरांनी जावईशोध लावला. अशा परिस्थितींत जोगांनी शक्य तेवढ्या साक्षेपाने आणि समतोलपणाने लिहिलेल्या ह्या प्रबंधाने मराठी टीकावाङ्मयांत फार दिवस जाणवणारी एक उणीव दूर होत आहे याबद्दल केशवसुतांचे असंख्य चाहते त्यांना धन्यवाद देतील.

जोगांचा हा टीकाग्रंथ वाचतां वाचतां अनेक आठवणी माझ्या मनःचक्षुंपुढे सरळू लागल्या. इंग्रजी शाळेंत असतांना 'काव्यदोहन' या तत्कालीन शालेय काव्यसंग्रहांत केशवसुतांची 'तुतारी' ही कविता प्रथम मी वाचली. तिच्यांतल्या 'पूर्वीपासुनि अजुनि सुरासुर । तुंबळ संग्रामाला करिती । संप्रति दानव फार माजती । देवावर झेंडा मिरवीती । देवांच्या मदतीस चला तर ।' या शेवटच्या कडव्यांत मानवी जीवनांत सत् आणि असत् ह्यांचा जो चिरंतन संग्राम सुरू असतो, त्याचें केशवसुतांनी केलेलें सूचक चित्रण कळण्याचें माझे तें वय नव्हतें. पण या एकाच कवितेमुळे त्यांची विशाल कल्पकता आणि उत्कट ओजस्विता यांची माझ्या बालमनावर छाप पडली. 'प्राप्त काल हा विशाल भूधर । सुंदर लेणीं तयांत खोदा । निजनामें त्यांवरती नोंदा ।' या ओळी केशवसुतांनी ज्या काळांत लिहिल्या त्या काळा-इतक्याच त्या चालू घटकेलाहि लागू आहेत. अजून त्यांची प्रेरकता रतिमात्रहि निःसत्त्व झालेली नाही. 'धार धरलिया प्यार जिवावर । रडोत रडतिल रांडापोरें । गत शतकांचीं पापें घोरें । क्षाळायाला तुमचीं हधिरें । पाहिजेत रे, स्त्रैण न व्हा तर ।' या ओळी गेल्या तीन तपांत मीं अनेक वेळां वाचल्या आहेत, शिकविल्या आहेत, एकांतांत गुणगुणलों आहे. त्यांच्यांतला जिव्हाळा, आर्तता, आवेश आणि विशाल दृष्टिकोन हीं सर्व बाळपणाइतकींच प्रौढ-

पणीहि मला आकर्षक वाटत आली आहेत.

कॉलेजांत गेल्यानंतर गडकऱ्यांचा परिचय होण्याची सुसंधि मला मिळाली. केशवसुतांविषयीचें माझे प्रेम गडकऱ्यांच्या सहवासांत जितकें उत्कट तितकेंच डोळस झालें. या वेळीं केशवसुतांच्या कविता एकत्रित करण्याचा विचार कुणा धंदेवाईक प्रकाशकाच्या डोक्यांत सुद्धा आला नसावा. पण गडकरी रगांत येऊन केशवसुतांच्या एखाद्या कवितेचें आपल्या सुंदर रसवंतीने विवरण करूं लागले म्हणजे माझ्या मनाची मोठी तगमग होई. त्या कवितेंत विशेष भव्य, रम्य किंवा उदात्त असं कांहीतरी आहे हें मला जाणवें. पण अस्फुटपणाने जाणवणाऱ्या त्या सौंदर्याचें पूर्ण आकलन होण्याकरिता केशवसुतांच्या विविध कवितांचीं पारायणें करण्याचा मार्ग मात्र मला उपलब्ध नव्हता. पुढे कांही दिवसांनी गडकऱ्यांनी स्वतःच्या हस्ताक्षराने उतरून काढलेल्या केशवसुतांच्या अनेक कविता असलेली एक वही मला मिळाली. त्या वहीतल्या साऱ्या कविता नकलून घेतांना गुप्तधन सांपडल्याचा आनंद मला झाला. त्या वेळीं मराठी काव्यप्रेमी जग 'मासिक मनोरंजनां'तून प्रसिद्ध झालेल्या गडकरी आणि वालकवि यांच्या 'राजहंस', 'मुरली', 'फुलराणी', 'निर्झरास' इत्यादि कवितांच्या मोहिनीने मुग्ध होऊन गेलें होतें. मीहि त्या कवितांचा परम भक्त होतों. पण साध्या एक्झरसाइज बुकांत उतरून घेतलेल्या केशवसुतांच्या कविता वाचतांना अनेकदा माझ्या मनांत येई, 'गडकरी आणि वालकवि हे चांगले कवि आहेत हें खरें! पण केशवसुत नुसते चांगले कवि नाहीत. ते मोठे कवि आहेत. या महानद्या आहेत. केशवसुत समुद्र आहेत. नदी कितीहि मोठी झाली तरी तिला समुद्राची सर येईल का? जीवनांतलें आर्तत्व, भव्यत्व, विशालत्व, विविधत्व आणि उदात्तत्व केशवसुतांच्या इतकें कुणाहि आधुनिक कवीच्या कवितेंत प्रतिबिंबित झालेलें नाही. त्यांच्या काव्यांत वाह्य सौंदर्य कमी असेल; पण अंतःसौंदर्य विपुल आहे यांत शंका नाही. सोन्याची खाण पृथ्वीच्या पोटांत असते आणि तिथेहि सोनें मातींत मिसळलेलें असतें. त्या सोन्यासारखें केशवसुतांचें कवित्व आहे. चटकन् लोकप्रिय व्हायला लागणारे गुण त्यांच्या काव्यांत कमी अमतील, पण त्यांचा पिंड अभिजात कवीचा आहे, श्रेष्ठ साहित्यिकाचा आहे.'

विद्यार्थिदशेंत केशवसुतांच्या कवितेविषयीं माझे हें जें मत बनलें, तें तीस

वर्पाचा काळ लोटून गेला तरी अजूनहि कायम आहे. एखादे रंगविलेले नवे घर प्रथमदर्शनी मोठे मोहक दिसते. पण कांही वर्पांनी त्याच्या भितीचा रंग उडून गेला आणि वरची लाल मंगलोरी कौले काळवंडली, की त्याची ती मोहकता नाहीशी होते. प्रसिद्धीवरोवर लोकप्रिय होणाऱ्या वाङ्मयाच्या वावर्तीतहि हा अनुभव वारंवार येतो. अशा वाङ्मयाचे खरे आयुष्य पहिल्या पांच-दहा वर्षांपुरतेच मर्यादित असते. सिनेमांतली नटी किंवा शर्यतींतला घोडा यांच्याप्रमाणे अशा वाङ्मयकृतींचा थोडे दिवस फार गाजावाजा होतो; आणि मग पुढे त्या विस्मृतीच्या धुक्यांत लुप्त होतात. केशवसुतांची कविता या वर्गांतली नाही. ती एखाद्याला फारशी आवडणार नाही. पण ज्याला ती आवडते त्याची ती जन्माची जिवलग मैत्रीण होऊन वसते. तिच्यांतली मोहकता आणि दाहकता हे दोन्ही गुण कालांतराने फिकके होत नाहीत. उलट जीवनांतल्या अनुभूतींच्या अभावीं विशीपंचविशींत त्यांच्या ज्या कवितांचे मर्म आपल्याला पूर्णपणे कळलेले नसते त्या प्रौढपणीं अधिक हृदयंगम वाटू लागतात.

आधुनिक काव्याचा प्रणेता म्हणून यथार्थपणे गौरविल्या गेलेल्या अशा या श्रेष्ठ कवीवरला हा प्रबंध वाचायला सुरुवात करतांना आपले मन पूर्व-ग्रहांपासून सर्वस्वी अलिप्त ठेवण्याची माझी इच्छा मात्र अनेक नियतकालिकांनी सफल होऊं दिली नाही. एक आणा टाकला की यंत्रांतून जसें फलाटाचे तिकीट मिळते, तशीं हल्लींच्या नियतकालिकांतून हुकमेहुकूम परीक्षणे तयार होत असतात ! वाङ्मयाशीं बरेच दूरचे नाते असलेले लोकहि झटपट रंगारी बनून अशा वेळीं आपले संपादकीय कर्तव्य पार पाडतात ! या पुस्तकावरलीं असलीं कांही परस्परविरोधी परीक्षणे वाचून माझे मन आरंभीं थोडेसें गोंधळून गेले. एकाने म्हणावे, 'प्राथमिक शाळेंतल्या पंतोजीच्या पद्धतीने जोगांनी केशवसुतांच्या कवितांचा अन्वय आणि अर्थ या पुस्तकांत दिला आहे.' दुसऱ्याने सांगावे, 'या पुस्तकाने मराठी टीकावाङ्मयाची उंची वाढविली आहे !' अशा स्थितींत बिचाऱ्या वाचकाची स्थिति वैद्य आणि डॉक्टर यांच्या तडाक्यांत सापडलेल्या तळिरामासारखी होत असली तर त्यांत नवल कसले ?

पण 'म्हातारा आणि त्याचा बैल' या गोष्टींतला म्हातारा किंवा बैल होण्याची माझी इच्छा नसल्यामुळे हे सर्व अजब अभिप्राय विसरून जाण्याचा



मीं शिकस्तीनें प्रयत्न केला आणि जोगांचें पुस्तक वाचून काढलें. टीकाकार या नात्याने जोगांच्या अंगीं कांही विशेष गुण निश्चित आहेत. ते व्यासंगी अभ्यासक आहेत; साक्षेपी संकलक आहेत; निःपक्षपाती रसिक आहेत. पै नू पैचा हिशेब ठेवणाऱ्या एखाद्या सावकाराप्रमाणे केशवसुतांच्या वारीक-सारीक गुणदोषांची नोंद त्यांनी मोठ्या कसोशीने केली आहे. इंग्रजी, संस्कृत व मराठी साहित्यशास्त्राचें त्यांनी जें अध्ययन केलें आहे आणि त्यावरून त्यांनीं जे निष्कर्ष काढले आहेत, त्यांच्या निकषावर केशवसुतांच्या काव्याचें मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न त्यांनी प्रामाणिकपणाने केला आहे. प्रेमकाव्य, निसर्गपूजा, गूढगुंजन, सामाजिक तत्त्वज्ञान, अशी कवितांची विभागणी केल्यामुळें आणि प्रत्येक कवितेचे गुणदोष थोडक्यांत सांगायची पद्धत अंगी-कारिल्यामुळे त्यांच्या लेखनशैलीला भरघोस असें स्वरूप कुटेहि प्राप्त झालेलें नाहीं हें खरें ! पण याचें मर्म त्यांच्या मर्यादांतच आहे. सौंदर्याच्या आस्वादांत अगदी भान विसरून रंगून जाण्याचा त्यांचा स्वभावच नाही. त्यांची रसिकता सर्वसामान्य संसारी गृहस्थाची आहे. ती सौंदर्यावरून जीव ओवाळून टाकणाऱ्या कलावंताची नाही. मात्र त्यांच्या टीकालेखनाला चटकदारपणा दुःसाध्य आहे असें मुळीच नाही. 'केशवसुतांचे आक्षेपक' या प्रकरणांत त्यांची लेखनपद्धति थोडी अधिक प्रवाही व आकर्षक झाली आहे असें दिसून येईल. केशवसुतांवर घेण्यांत येणाऱ्या अनेक आक्षेपांचा उल्लेख करून ते म्हणतात, 'यांतील एक विधान सोडून बाकी साऱ्या विधानांत अल्पसंख्य कवितांचा विशेष बहुसंख्य कवितांवर लादला गेला आहे. अल्प-संख्याकांची बहुसंख्याकांवर होणारी ही कुरघोडी सध्याच्या राजकारणा-प्रमाणेच वाङ्मयकारणांत आली की काय अशी शंका येते !' केशवसुतांनी कित्येक स्थळीं निसर्ग व कविता यांविषयी उत्कट प्रेम व्यक्त केलें असल्यामुळे त्यांना पत्नी-प्रेमापेक्षा याच गोष्टी अधिक प्रिय होत्या असा आक्षेप घेणाऱ्या वावडूकांना उद्देशून ते उद्गारतात, 'पत्नीप्रेम, काव्यप्रेम आणि निसर्गप्रेम यांत खरोखर विरोध नाही. कवि हा मुलांनी आणि पत्नीप्रेमाने भरलेल्या गृहांत राहूनहि कांही काळ निसर्गप्रेमामुळे घरांतून बाहेर पडूं शकतो. त्याप्रमाणेच पत्नीवर प्रेम असूनहि तो कवितेवर प्रेम करूं शकतो. तिच्यावर स्त्रीचें रूपक केल्याने लगेच कांही द्विभार्यात्वाचा गुन्हा होत नाही, किंवा

पहिली नावडती होऊन दुसरीकडे लक्ष लागलें असें होत नाही.'

केशवसुतांच्या लहान-मोठ्या सर्व कवितांचा जोगांनी सुबोध व चर्चात्मक परिचय करून देण्याचा या पुस्तकांत प्रयत्न केला असल्यामुळे कवीशीं अपरिचित किंवा अल्प परिचित असलेल्या वाचकांना तें फार उपयुक्त वाटेल यांत शंका नाही. परीक्षार्थी विद्यार्थ्यांच्या बाबतींतहि तें बहुमोल ठरण्याचा संभव आहे. एखाद्या नवख्या गावांत जाऊन तिथलीं प्रेक्षणीय स्थळें झटपट पाहायचीं असलीं तर स्टेशनावर भेटणारा मार्गदर्शक जसा आपल्या उपयोगी पडतो, तसें हें पुस्तक केशवसुतांच्या सर्वसामान्य वाचकांना स्थूल पण सर्वस्पर्शी परिचय करून देण्याच्या दृष्टीने निःसंशय यशस्वी झाले आहे. पण या गुणामुळेच त्यांत अतिशय मोठीं अशीं कांही वैगुण्यें राहून गेलीं आहेत. केशवसुतांच्या कवितांचे गुणदोष जोगांनी अगदी काटेकोरपणाने सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण केशवसुतांच्या प्रभावी प्रतिभेचें स्वरूप आणि तिच्या पोषणाला प्रेरक झालेलें त्यांचें व्यक्तित्व यांची आपल्या वाचकांना स्पष्ट कल्पना आणून देण्याचें अवघड काम त्यांच्या लेखणीला साधलेलें नाही. 'कविता ही बीज आहे. तिला धरूं पाहणाऱ्या शंभर लोकांपकीं नव्याणव जळून अथवा होरपळून जातात. तिच्या मागून धावणाऱ्या शंभरांतला एखादाच तिला पकडूं शकतो!' अशा अर्थाचे केशवसुतांचे उद्गार प्रसिद्ध आहेत. या उद्गारांत काव्यनिर्मितीविषयी केशवसुतांची जी कल्पना व्यक्त झाली आहे तिच्या अनुरोधाने त्यांच्या काव्यगुणांचें मूल्यमापन अवश्य व्हायला हवें होतें. त्याशिवाय त्यांना न्याय मिळाला असें होणारच नाही. पण जोगांनी हा दृष्टिकोनच स्वीकारलेला नाही.

केशवसुतांनी पालग्रेव्हची गोल्डन ट्रेझरी पुनःपुन्हा वाचली असावी. त्यांतल्या थोड्या कवितांचीं रूपांतरें त्यांनी केलीं असून त्यांच्या इतर कांही कवितांवरहि त्या काव्यसंग्रहांतल्या कवितांची छाया आहे, ही पूर्वीपासून अनेक टीकाकारांनी सांगितलेली गोष्ट लक्षांत घेऊन केशवसुतांच्या वाङ्मय-ऋणाचा एका स्वतंत्र प्रकरणांत त्यांनी अगदी चोख हिशेब केला आहे. परंतु ही गोल्डन ट्रेझरी केशवसुतांच्या मूळच्या सौंदर्यनिष्ठ पण बंडखोर अशा कविप्रकृतीचा विकास व्हायला कितपत व कशी उपयोगी पडली असेल याची तात्त्विक मीमांसा करण्याच्या फंदांत ते कुठेच पडले नाहीत. शैले, कीट्स,

वायरन् व वर्डस्वर्थ या सर्वांचीच काव्ये केशवसुतांनी थोडीफार अभ्यासिलीं असावीत. पण त्यांचे कविमन कीट्स व वायरन् यांच्यापेक्षा शेले व वर्डस्वर्थ यांच्याशी अधिक जुळते होते. त्या दृष्टीने जोगांनी केशवसुतांच्या कवितांचे वर्गीकरण करून आपले विवेचन रंगविले असते तर ते अधिक रसाळच नव्हे, तर अधिक उद्बोधकहि झाले असते. केशवसुतांची कविता जितकी व्यक्तिनिष्ठ तितकीच कालनिष्ठ आहे. त्याहि दृष्टीने जोगांना त्यांच्या व्यक्तित्वावर आणि कवित्वावर विशेष प्रकाश टाकतां आला असता. प्रेमकाव्य, सामाजिक काव्य, निसर्गकाव्य तत्त्वज्ञानपर काव्य असे फराळाच्या डब्यासारखे स्थूल विभाग कल्पून काव्यविवेचन करण्याची पद्धत त्यांनी अंगीकारल्यामुळे त्यांची टीका अनेकस्थळी निव्वळ अभिप्रायवजा झाली आहे. जीवन व साहित्य यांचे संबंध जितके निकट तितकेच सूक्ष्म असतात. त्यांचे गुंतागुंतीचे धागेदोरे उलगडून दाखविण्याचे कौशल्य या ग्रंथांत प्रकट झालेले नाही. केशवसुतांचे पहिले पंधरा सोळा वर्षांचे आयुष्य कोंकणांत गेले. कविमनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे असे अनेक संस्कार त्यांच्यावर याच काळांत झाले. त्यांच्या जीवनाचे तीन कालखंड कल्पून 'भृंग' या कवितेपर्यंतच्या पहिल्या एकेचाळीस कवितांचा एक विभाग, 'भृंगा' पासून 'वातचक्रा' पर्यंतचा एक विभाग व 'वातचक्रा'पासून 'हरपले श्रेय' या कवितेपर्यंतचा एक विभाग, अशी वांटणी विवेचनाच्या सोईकरिता जोगांनी केली असती तर केशवसुतांच्या कल्पकतेचा, भावनांच्या विविधतेचा आणि सूक्ष्मतेचा, जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाचा आणि त्यांच्या सामाजिक मनाचा विकास कसकसा होत गेला, याचा आलेख त्यांना काढतां आला असता. अशा आलेखाच्या साहाय्यानेच सामान्य वाचक श्रेष्ठ साहित्यिकाच्या आत्म्याशीं समरस होऊन त्यांच्या सहवासांत सौंदर्य व साधुत्व यांचा अलौकिक आस्वाद घेऊं शकतो.

केशवसुतांची शली त्यांच्या संग्रहाच्या पूर्वार्धांत फारशी मधुर किंवा प्रसन्न नाही हें सर्वश्रुतच आहे. उत्तरार्धांत त्यांची आविष्काराची शक्ति विकसित झालेली दिसते यांत शंका नाही. पण टिळकांचा प्रसाद, गोविंदाग्रजांची मोहकता किंवा बालकवींचे माधुर्य व संगीत त्यांच्या शैलींत विशेषत्वाने कधीच प्रकट झाले नाही. असें होंप्याचीं अनेक कारणे असू शकतील. त्यांतलें एक कारण केशवसुतांच्या कविप्रकृतीचें घराणें निराळें आणि त्यांच्या भाषा-

शैलीचें घराणें निराळें हें असूं शकेल. हें विचित्र प्रकारचें अंतर्द्वंद्व आहे. पण तें अनेक लेखकांत आढळतें. कलेचें शरीर आणि कलेचा आत्मा यांत संवादित्व नसल्यामुळे गडकऱ्यांसारख्या प्रथम श्रेणीच्या कलावंतांतसुद्धा हें वैगुण्य जाणवतें. शैले आणि वर्डस्वर्थ या एकोणिसाव्या शतकांतल्या सौंदर्यवादी इंग्रजी कवींचे केशवसुतांच्या प्रतिभेवर कळत नकळत अनेक संस्कार झाले. त्या संस्कारांनी त्यांच्या कलेचा आत्मा फुलविला. या विशिष्ट प्रतिभेच्या आविष्काराला योग्य अशी भाषाशैली तुकाराम, श्रीधर किंवा लावणीकार आणि पोवाडेकार कवि यांच्यांत वाळपणापासून रमणारा कलावंत कमावू शकला असता. पण या कवीपेक्षा केशवसुतांच्याकडून मोरोपंतांचेंच अध्ययन लहानपणीं अधिक झालें असावें असें दिसतें. 'कचाप्रत देवयानी' व 'राजा शंतनु' या त्यांच्या कविता या दृष्टीने वाचनीय आहेत. मनुष्याचें मन व शरीर यांच्यांत विरोध उत्पन्न झाला म्हणजे माणसाच्या हातून जसें असंबद्ध वर्तन होऊं लागतें, तशी ललित लेखकाची आत्मप्रकृति आणि त्याची आविष्काराची शैली यांत मूलभूत विरोध असला तर त्याच्या भाषेंतहि एक प्रकारची क्लिष्टता किंवा कृत्रिमता उत्पन्न होते. जोगांनी अशा दृष्टीने केशवसुतांच्या शैलीचा विचार कुठेच केलेला दिसत नाही.

या व अशा प्रकारच्या अनेक गोष्टींकडे जोगांचें दुर्लक्ष होण्याचें मुख्य कारण टीकाकार या नात्याने त्यांनी घेतलेल्या भूमिकेच्या संकुचितपणांतच आहे. मोरोपंत व तुकाराम यांच्या कवित्वाच्या भूमिका स्वभावतःच भिन्न नाहीत काय ? टीकाकारांतहि असेच दोन वर्ग पडतात - बहिर्मुख आणि अंतर्मुख. बहिर्मुख टीकाकार कलाकृतीच्या आत्म्यापेक्षा तिच्या शरीराच्या सौंदर्याचीच चिकित्सा करण्यांत गढून जातो. 'Who touches a book touches a man' हे व्हिटमनचे उद्गार त्यांच्या कानांवर बहुधा पडलेलेच नसतात. फडक्यांच्या 'प्रतिभासाधनां'त अनेक चिरंतन वाङ्मयीन सिद्धान्तांना जें केवळ तांत्रिक स्वरूप प्राप्त झालें आहे, त्याचें मूळ बहिर्मुख पद्धतीने वाङ्मयाचा विचार करण्याच्या फडक्यांच्या सवयींतच आहे. ही पद्धति पूर्णपणें सदोष, अशास्त्रीय किंवा निरूपयोगी आहे, असा मात्र याचा अर्थ नाही. एका मर्यादित ती वाचकाला वाङ्मयाचें रसग्रहण करण्याच्या कामीं सहाय्य करते. पण समुद्राच्या पृष्ठभागावर लीलेने तरंगतां आलें

म्हणून कांही कुणाला समुद्राच्या तळाशीं असलेले मोत्यांचे शिंपले वर काढतां येत नाहीत. बहिर्मुख पद्धतीला अंतर्मुख पद्धतीची जोड मिळाली, तरच कोणत्याहि कलाकृतीचें सजीव, प्रेरक आणि यथार्थ मूल्यमापन होऊं शकतें. रवींद्रांचा 'शकुंतला'वरला लेख किंवा शिवरामपंत परांजप्यांचें 'प्रणयिनीचा मनोभंग' या चित्राचें रसग्रहण हीं या अंतर्मुख टीकापद्धतीचीं रमणीय उदाहरणें आहेत. स्टीफान झाइग हा तर अशा प्रकारच्या लेखकांचा मुकुटमणि मानला जातो. Three Masters या पुस्तकांत डिकेन्स-वरती त्याने अवधीं पंचेचाळीस पानें लिहिलीं आहेत. पण तेवढ्यांत हजारो सुरस पृष्ठें लिहिणाऱ्या एकोणिसाव्या शतकांतल्या त्या महान् कादंबरीकाराचें किती सूक्ष्म, मार्मिक आणि परिणामकारक शब्दचित्र त्याने रेखाटलें आहे ! त्यांतल्या चिकित्सेमुळेच तें अधिक रसाळ झालें आहे. त्याने त्याच्या या टीकात्मक निबंधांतल्या छोट्या प्रकरणांचे नुसते मथळे पाहिले तरी झाइगच्या अंतर्मुखतेची कल्पना येईल.—'लोकांच्या प्रीतीला सर्वांत अधिक पात्र झालेला साहित्यिक,' 'इंग्लिश परंपरेचा मूर्तिमंत अवतार', 'मध्यमवर्गीयांचें सुख आणि समाधान,' 'डोळ्यांपुढे मूर्तिमंत चित्रें उभीं करणारा जादूगार', 'नाटकी आणि नीतिवादी कादंबरीकार', 'सर्वसामान्य मनुष्याचें दुःख हलकें करणारा लेखक.' डिकेन्सच्या काळांतला इंग्लिश समाज, त्याच्या आशा आणि आकांक्षा, त्या समाजाची विशिष्ट गुणदोषांनी युक्त अशी परंपरा, सामान्य इंग्रज माणसांत सुद्धा प्रतिबिंबित होणारा परंपरागत गुणदोषांचा आविष्कार इत्यादि अनेक गोष्टींनी डिकेन्सचें वाङ्मय कसे घडविलें याचें मोठें मार्मिक वर्णन झाइगने केलें आहे. एके ठिकाणीं तो म्हणतो, 'डिकेन्सच्या सर्व कलाकृतींना आधारभूत असें जें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान आहे तें स्वतंत्र कलावंताचें नाही; तें तत्कालीन इंग्रज नागरिकाचें तत्त्वज्ञान आहे.' दुसरीकडे तो उद्गारतो, 'डिकेन्स ज्या देशांत आणि समाजांत जन्माला आला त्याच्या गरजा त्या काळीं विशिष्ट प्रकारच्या होत्या. श्रेष्ठ लेखक या दृष्टीने डिकेन्सचें हें दुर्दैव होतें.' तिसऱ्या ठिकाणीं तो डिकेन्सचा गौरव करतो, 'एकोणिसाव्या शतकांतल्या साहित्यसृष्टींतले सर्व अतिरथी महारथी घेतले तरी त्यांत जगांतला आनंद वृद्धिगत करण्याचें श्रेय इतरापेक्षा डिकेन्सलाच अधिक द्यावें लागेल.'

अंतर्मुख पद्धतीने केशवसुत, त्यांचें जीवन, त्यांचा समाज आणि त्यांचें  
 यांची संगति लावून जोगांनी विवेचन केलें असतें, तर या पुस्तकांतली  
 महत्त्वाची माहिती कायम राहूनहि त्यांत अधिक रसिकता, अधिक  
 भाविकता आणि वाचकाच्या अंतःकरणांत कवीने अनुभवलेल्या सुंदर व  
 उदात्त संवेदना निर्माण करण्याइतकी परिणामकारकता येऊं शकली असती.  
 टीका ही सुद्धा एक प्रकारची कलाकृतिच आहे; आणि कुठल्याहि कलेचें  
 अमर आकर्षकत्व निर्मात्याच्या विश्लेषणाच्या शक्तीपेक्षा संयोजनाच्या  
 कौशल्यावर अधिक अवलंबून असतें. जोग वाह्य विश्लेषणांतच अधिक  
 रमतात. त्यामुळे त्यांनी दर्शविलेले अनेक कवितांतले लहान लहान गुणदोष  
 वाचकाला पूर्णपणे पटत असले तरी त्यांचें परीक्षण त्याला सौंदर्याची किंवा  
 समरसतेची रम्य अनुभूति देऊं शकत नाहीं. दवाखान्यांत ठेवलेल्या एखाद्या  
 स्त्रीच्या शरीराचा सांगाडा आणि एखाद्या शिल्पकाराने तयार केलेला तिचा  
 सुंदर पुतळा यांत जसें आणि जेवढें अंतर पडेल, तसें आणि तेवढेंच अंतर  
 विश्लेषणप्रधान टीका आणि संयोजनचतुर टीका यांच्यांत आहे. फुलाची  
 एक एक पाकळी घेऊन आणि तिच्या रंगारूपाचें यथार्थ वर्णन करून त्या  
 फुलाच्या सुगंधाची प्रेक्षकांना पूर्णत्वानें कल्पना आणून देणें कुणाहि वक्त्याला  
 शक्य आहे काय ? केशवसुतांच्या अनेक वैशिष्ट्यपूर्ण कवितांच्या बाबतींत  
 जोगांची हीच गत झाली आहे. त्यांनी लावलेला कवितेचा अर्थ स्थूलमानाने  
 बरोबर असतो. पण तिच्यांतलें सौंदर्य मात्र नेमकें त्यांच्या हातांत सापडत  
 नाही. पुस्तकी पांडित्य व साहित्यशास्त्रांतले सिद्धान्त आणि संकेत यांच्यावर  
 अनेकदा रसग्रहणाची सर्व भिस्त ठेवल्यामुळे कित्येक स्थळीं इच्छा नसूनहि  
 त्यांच्या हातून केशवसुतांना अन्याय घडला आहे. त्यांची भूमिका हातांत  
 ताजवा घेऊन माल विकणाऱ्या दुकानदाराची किंवा गंभीर मुद्रेने रोग्याच्या  
 छातीला रवरी नळी लावणाऱ्या डॉक्टराची वाटते. आपल्या साथीने गायनाचा  
 गोडवा वाढविणाऱ्या सारंगियाचा कलावंतपणा त्यांच्यांत नाही.

उदाहरणार्थ एक अगदी सरळ, सुबोध पण सरस अशी केशवसुतांची  
 कविता आपण घेऊं. 'गोप्टी घराकडिल मी वदतां गड्या रे' हें तिचें नांव  
 आहे. केशवसुतांच्या प्राथमिक लेखनांतील ही एक चांगल्यापैकी कविता  
 आहे. सारें बाळपण आणि थोडा फार मुग्धपणाचा काळ कोंकणांत घाल-

विल्यानंतर केशवसुतांना पुढील शिक्षणाकरिता पुण्यासारख्या दूरच्या जां जावें लागलें. घरापासून दुरावलेल्या भावनाशील पोर जीवाला पररच किती चुकल्याचुकल्यासारखें होतें ही प्रत्येकाच्या परिचयाची गोष्टी. केशवसुतांनी सुद्धा याच अनुभवावर 'आई, आई' ही आणखी एक कविता लिहिली आहे. त्या कवितेंत शिक्षणाकरिता एक मुलगा परगावीं जातो आणि नेहमीच्या सवयीप्रमाणे तिथे रात्रीं झोंपेंत 'आई, आई' म्हणून हाका मारूं लागतो, अशी भूमिका आहे. याच अनुभूतीवर 'गोष्टी घराकडिल मी वदतां गड्या रे' ही कविता आधारलेली आहे. प्रियजनापासून दूर जावें लागलेल्या मनुष्याला दिवसाच्या व्यापातापांत आपल्या आवडत्या माणसांची, त्यांच्या प्रेमालापांची, त्यांच्या सुखद स्पर्शांची आणि त्यांच्या सहवासांतल्या अनुपम आनंदाची विशेष तीव्रतेने आठवण होत नाही. पण रात्र झाली, कामधाम संपवून तो विन्हाडीं परत आला, जेवणखाण आटपून त्याने अंथरणावर अंग टाकलें, की त्याच्या मनांतल्या साऱ्या मधुर स्मृति जाग्या होतात. अशा वेळीं एकमेकांपासून दूर असलेलीं मायलेकरें, रमणी-वल्लभ किंवा पतिपत्नी हीं शरीराने अंथरणावर असलीं, तरी मनाने आपल्या प्रियजनांच्या आवतीभोवतींच घिरट्या घालीत असतात. पत्नीच्या विरहाने व्याकुळ होऊन मेघावरोवर संदेश पाठविणारा यक्ष हा जेवढा काव्यदृष्ट्या सुंदर विषय आहे, तेवढाच प्रियजनांच्या विविध आठवणींनी वेचून होऊन मनाने त्यांच्याकडे धावत जाणारा सामान्य मनुष्य हेंहि कविता-कामिनीचें क्रीडा-स्थान आहे. सर्व काळीं आणि सर्व स्थळीं प्रत्येकाला जाणवणाऱ्या या करुणरम्य अनुभूतीवर केशवसुतांनी आपली ही कोमल भावनांनीं युक्त अशी कविता लिहिली आहे. आता तिच्यावरलें जोगांचें भाष्य पाहा.

शरीराने पुण्यांत आपल्या विछान्यावर पडलेला पण मनाने कोंकणांतल्या आपल्या घरापाशी आलेला कवि कवितेच्या आरंभींच आपल्या मित्राला म्हणतो,

'ही देख म्हैस पडवीमधिं वांधलेली  
रोमंथभाग हळु चावित वसलेली'

ह्या दोन ओळींवर जोग मल्लिनाथी करतात, 'कवितेच्या आरंभींच हा म्हशीचा उल्लेख हास्योत्पादक वाटतो.' जोगांनी कोंकण पाहिलें आहे

किंवा काय याची मला कल्पना नाही. म्हैस ह्या प्राण्याविषयी त्यांचें फार वाईट मत होण्याचें कांही मानसशास्त्रीय कारण आहे किंवा काय, (उदाहरणार्थ, लहानपणीं एखाद्या म्हशीचें अणकुचीदार शिंग लागल्यामुळे मनामध्ये त्या भीतीचा गंड निर्माण होऊन बसणें) हेंहि मला ठाऊक नाही. म्हशीचा प्राणनाथ हा शब्दप्रयोग नेहमीं विडंबनाकरिताच वापरला जात असल्यामुळे म्हैस हा शब्द हास्योत्पादक आहे अशी तर त्यांची समजूत झालेली नाही ना ? कवि रात्रीच्या वेळीं कोंकणांतल्या खेड्यांत असलेल्या आपल्या घरीं मनाने येतो. त्या वेळीं आंव्याच्या झाडावरून कोकिला पंचमांत गात होती किंवा माडांच्या राईतून चंद्राची कोर अमृतसिंचन करीत होती, असें कांहीतरी वर्णन कवीने केलें असतें तर जोगांनी त्याच्यावर हास्योत्पादकतेचा शिक्का खास मारला नसता. कारण त्या कल्पना प्रचलित सौंदर्याच्या संकेतांना मंजूर आहेत. पण केशवसुत संकेतांच्या चाकोरींतून जाणारे कवि नव्हते. कवितेच्या आरंभीं त्यांनी नमनालाच म्हैस पुढे उभी केलेली पाहून तांबड्या चिंधीला बुजणाऱ्या वैलासारखी जोगांच्या रसिकतेची स्थिति झाली आहे. ते म्हणतात, 'कवितेच्या प्रारंभींच हा म्हशीचा उल्लेख हास्योत्पादक वाटतो. पण वस्तुस्थिति तशी असल्याने कवीचा नाइलाज झाला.' वस्तुस्थिति अशी आहे की, जोगांच्या सौंदर्याच्या कल्पना अनुभूतीपेक्षा परंपरेने पुनीत केलेल्या संकेतांवर आणि भावनेच्या तृप्तीपेक्षा बुद्धीच्या संतोषावर अधिक अवलंबून आहेत. त्यामुळेच ते पडवींत बांधलेल्या केशवसुतांच्या घरच्या गरीब म्हशीकडे असे मारक्या दृष्टीने पाहत आहेत ! कविमनापुढे कोंकणांतल्या घरच्या आठवणींचीं जीं चित्रें उभीं राहिलीं त्यांत पडवींत रवंथ करणारी म्हैस दिसणें अत्यंत स्वाभाविक आहे. खेडवळ जीवनक्रमांत घरांतल्याच एखाद्या माणसासारखा भासणारा तो मुका प्राणी ! या म्हशीच्या दुधावरच घरांतल्या साऱ्या माणसांची नित्याची ताकाची तहान भागायची, लहान मुलांचें पोपण व्हायचें ! तिला चरायला सोडणें, चोळून धुणें, तिच्यापुढे वेळोवेळीं चारा घालणें, तिची धार काढणें, हे घरांतल्या लहान मलांचे आणि म्हाताऱ्या माणसांचे आवडते व्यवसाय असायचे. अशा रीतीने घराशीं पूर्णपणे एकरूप झालेल्या या उपयुक्त प्राण्याबद्दल कविमनाला ममता वाटण्यांतच त्याचें मोठेंपण नाही काय ? ह्या आत्मीय भावनेनेच



केशवसुतांनी प्रारंभींच्या या दोन ओळी लिहिल्या. नाइलाजाने नव्हे ! इथे सक्तीचा प्रश्नच नव्हता ! या दोन ओळींनी आपल्या काव्याच्या सौंदर्याची हानि होईल अशी केशवसुतांची कल्पना असती, तर त्यांना पडवींत म्हशी-ऐवजी कुत्रा दाखवितां आला असता किंवा पडवीवरून अलगद उडी मारून एकदम घरांत प्रवेश करतां आला असता. ते कविता लिहीत होते ; कोंकणांतल्या घराचा कांही नकाशा काढीत नव्हते. खरी स्थिति अशी आहे की, जोगांच्या व केशवसुतांच्या सौंदर्यविषयक विचारप्रणालींतच मूलभूत भेद आहे. घराची सेवा करणारा मुका उपयुक्त प्राणी या दृष्टीने केशवसुतांना घरांतल्या म्हशीचीहि आठवण आहे. केवळ वास्तवाचें चित्र म्हणून नव्हे तर प्रेमळ कविमनाचें दर्शन म्हणूनहि या वर्णनांत अनुचित असें कांहीच नाही. राजवाड्याचें वर्णन करतां करतां कांही केशवसुतांनी त्याच्या रत्नजडित महाद्वारांत म्हैस दाखविलेली नाही. वन्स किंवा वर्डस्वर्थ यांच्या काव्यांत रसपरिपोषक ठरलेले अशा प्रकारचे उल्लेख सहज काढून दाखवितां येतील.

पुढे घरात प्रवेश केल्यावर कवि आपल्या वडिलांपाशी झोपलेल्या धाकट्या भावाला पाहून खालील उद्गार काढतो :

बापू, गड्या ध्वज उभा करशील काय ?

तूं देशकारण करूं झटशील काय ?

बापू, जनांत दिवटी धरशील काय ?

स्वातंत्र्यदेव मनसा भजशील काय ?

या चार ओळींचें जोगांचें रसग्रहण पाहा—' वडिलांच्या शेजारीं धाकटा भाऊ बापू झोपला आहे. तो हुशार असल्याने केशवसुतांना त्याच्याविषयीं प्रेम वाटतें. पुढे देशकारण करून स्वातंत्र्यदेवीची उपासना त्याने करावी अशी आशा ते प्रकट करतात. त्या बापूने (सीताराम केशव दामले) आपल्या परीने देशकारण केलें व स्वातंत्र्य-देवाची उपासना केली ही गोष्ट परिचितच आहे.'

या चार चरणांची गोडी बापू ऊर्फ सीताराम केशव दामले यांनी पुढील आयुष्यांत काय केलें यावर मुळीच अवलंबून नाही. आपल्या धाकट्या भावाने कांही तरी देशकार्य केलें पाहिजे, ही केशवसुतांची तळमळ या श्लोकांत प्रकट झाली आहे. ती पुढे सफल झाली किंवा नाही हा इतिहासाचा भाग

आहे; काव्याचा नाही ! वाचकाला हा श्लोक सरस वाटतो, याचें कारण एकच आहे. तें म्हणजे त्यांत प्रतिविवित झालेलें केशवमुतांचें देशाच्या स्वातंत्र्यासाठीं तडफडणारें आणि समाजाच्या प्रगतीसाठी तळमळणारें मन ! ते या वेळीं अवघे एकवीस वर्षांचे होते. त्यांच्या प्रपंचाचा जम अजून बसायचा होता. पण त्यांचें अंतर्मन आपल्या वैयक्तिक संसाराची काळजी करीत नव्हतें. तें सामाजिक विचारांनी व्यग्र झालें होतें. साठ वर्षापूर्वीच्या त्या काळांत सर्वसामान्य सुशिक्षितांना सुखवस्तुपणाचीं स्वप्नें दिसत असतांना केशवमुत मात्र निराळींच स्वप्नें पाहत होते. 'हल्ला करण्या तर दंभावर, शूरांनो या त्वरा करारे', 'वैर तयांना जें गरिवी शिकवितात वालांस', 'ब्राह्मण नाही, हिंदुहि नाही, न मी एक पंथाचा । तेच पतित की जे आखडिती प्रदेश साकल्याचा,' 'देवदानवा नरें निर्मिलें हें मत लोकांकवळूं द्या', इत्यादि तेजस्वी चरण ज्या कविमनांतून पुढें प्रकट झाले त्यांचें विशीच्या आंतवाहेरचें स्वरूप इथे आपल्याला चांगल्या रीतीने प्रतीत होतें.

जोगांची काव्यविवेचनाची पद्धति कशी बहिर्मुख आहे हें या कवितेंतल्या सोळाव्या श्लोकाची त्यांनी जी संभावना केली आहे तिच्यावरूनहि दिसून येईल. तो श्लोक असा आहे :

कांताच ही मम ! अहा ! सखये मदीय  
स्वप्नें अता तुज गडे दिसतात काय ?  
आता असो, पण पुढे तुजला दिसेन  
स्वप्नें तुझीं मग समग्र तुला पुसेन !

जोग म्हणतात, 'तत्कालयोग्य अशा विनयाने आपल्या पत्नीचा उल्लेख अगदी शेवटीं करून माझीं स्वप्नें तुला पडत आहेत काय ? आता नाही पण पुढे मी तुला दिसेन व सारीं स्वप्नें विचारून घेईन, असें आश्वासन देऊन आपलें वळणें गांव सोडून कवि परत पुण्यांत खाजगीवाले यांच्या वाड्यांत परत येतो. कांतेला मी आज नाही पण पुढे दिसेन व सारीं स्वप्नें विचारून घेईन असें म्हणणें हेंहि आताचें येणें खरें नव्हे, याची जाणीव असल्याचें द्योतक आहे. या कवितेंत पत्नीचा शेवटी उल्लेख करण्यांत केवळ सामाजिक संकोचाचा भाग नाही. कलादृष्टीहि त्याला कारणीभूत झाली आहे. जीवनांतल्या प्रीतिस्थानांचा नैसर्गिक अनुक्रम हाच आहे. गोड घास शेवटीं घेण्याकरिता

बाजूला काढून ठेवतात ना ? तसें इथे केशवसुतांनी केलेलें आहे. पण जोगांचें या गोष्टीकडे लक्षच गेलें नाही. 'स्वप्नें तुझीं मग समग्र तुला पुसेन' या ओळींत जी हृदयंगम सूचकता आहे तिचा सविस्तर परामर्श घेण्याचें भानहि त्यांना राहिलेलें नाही.

ध्वन्यथपिक्षा वाच्यार्थाला आणि कल्पनेच्या अथवा भावनेच्या सूक्ष्म विलासापेक्षा व्यावहारिक बुद्धीला प्राधान्य देऊन कवितेचा रसास्वाद घ्यायला जाणें म्हणजे फुलें चोखून त्यांचें सौंदर्य अजमावण्याचा प्रयत्न करण्यासारखें आहे. या पद्धतीचा आश्रय केल्यामुळे अनेक ठिकाणीं जोगांना कविमनच पुरें कळलें नसावें असा भास होतो. 'पद्यपंक्ति' या चिमुकल्या पण विचारगभ कवितेचें रहस्य विशद करतांना त्यांनी केलेली कसरत या विशिष्ट दृष्टीने पाहण्याजोगी आहे. ही चौदा छोट्या ओळींची कविता अशी आहे :

आम्ही नव्हतो अमुचे वाप  
 उगाच कां मग पश्चात्ताप ?  
 आंसवें न आणूं नयनीं  
 मरून जाऊं एक दिनीं  
 अमुचा पेला दुःखाचा  
 डोळे मिटनी प्यायाचा,  
 पितां वुडाशीं गाळ दिसे,  
 त्या अनुभव हें नांव असे !  
 फेंकुनि द्या तो जगावरी  
 अमृत होउं तो कुणा तरी  
 जें शिकलों शाळेमाजी  
 अध्याहत ही टीप तया  
 द्वितीय पुरुषीं हें योजीं  
 प्रथम पुरुष तो सोडुनिया !

जोग या कवितेची अवघ्या तीन वाक्यांत भलावण करतात. ते म्हणतात, 'आम्ही नव्हतो अमुचे वाप । उगाच कां मग पश्चात्ताप ?' या तिखट सुभाषिताला योग्य ती प्रसिद्धि मिळाली नाही. 'जें शिकलों शाळेमाजी । अध्याहत ही टीप तया । द्वितीय पुरुषीं हें योजीं । प्रथम पुरुष तो सोडुनिया

या सुभाषितामधील अर्थ संदिग्ध असला तरी जगाच्या व्यवहाराचें मार्मिक ज्ञान दर्शवितो'. संदिग्ध अर्थ मार्मिक ज्ञान दर्शवितो ! त्यांचें तिसरें वाक्य असें आहे : 'अमुचा पेला दुःखाचा वगैरे ओळींत नैराश्य असलें तरी कणखरपणा व्यक्त होतो.' नैराश्य व कणखरपणा ह्यांची जोगांनी घालून दिलेली जोडी सुद्धा मोठी विनोदी वाटते. उद्या वैराग्य आणि शृंगार सुद्धा हातांत हात घालून फिरूं लागतील असें यावरून म्हणायला हरकत नाही.

जोग मानतात तशी ही चार-दोन तिखट उक्तींनी नटलेली सुभाषितवजा कविता नाही. प्रामाणिकपणाने जीवन जगतांना भावनाशील मनुष्याला येणाऱ्या कटु अनुभवांचें तें चित्रण आहे. आजच्या जगांत सत्प्रवृत्त ध्येयवादी जीव कितीही धडपडला, त्याने प्रयत्नांची अगदी पराकाष्ठा केली, तरी आपल्या नशिबीचें अपयश तो चुकवू शकत नाही. समाज सुधारावा, भोवतालचें जग बदलावें, सारीं माणसें सुखी व्हावीत, या भावनेने आमरण काम करणाऱ्यांच्या हातांत सुद्धा अनेकदा आपल्या सात्त्विक आकांक्षांची राखच उरते. या कटु अनुभवांनी मनुष्य नुसता निराशच नव्हे, तर प्रसंगीं जीवनाविषयीं अश्रद्ध (Cynic) होण्याचा संभव असतो. पंचविशींत ध्येयवादी दिसणारीं माणसें चाळिशींत प्रवाहपतित झालेलीं दिसतात ! याचें मूळ असल्या अश्रद्धेंतच आढळेल. पण हे सर्व अनुभव घेऊनहि कविमन आशावादी राहतें. त्याची मानवतेवर असीम श्रद्धा आहे. मनुष्य मर्त्य असला तरी मानवता अमर आहे हें तो जाणतो. झुंजार व्यक्तीच्या जखमांतून वाहणाऱ्या रक्तांतूनच जगाला संजीवनी देणारें अमृत मिळतें हें त्याला पटलेलें असतें. म्हणून तो म्हणतो, तुम्हांआम्हांला सद्बुद्धीने हातीं घेतलेल्या कार्यांत यश आलें नाही म्हणून निराश किंवा दुःखी होण्याचें काय कारण आहे ? आपणांला जीं पापें धुऊन काढायचीं आहेत तीं कांही लहानसहान नाहीत. तीं सारीं कांही आपल्या हातून झालेली नाहीत. मागच्या अनेक पिढ्यांचीं साठत आलेलीं पातकें आहेत तीं. म्हणून धैर्य न सोडतां, डोळ्यांतून एक टीपहि न गाळतां आपण लढत राहूं या, झुंजत राहूं या ! या युद्धांत एके दिवशीं लढतां लढतां आपण कामीं येऊं हें खरें आहे ! पण आपलें मरण निश्चित जगाच्या उपयोगी पडेल. आपल्या आयुष्याचा प्याला दुःखाने भरलेला असेल ! पण त्या दुःखाच्या तळाशीं जो अनुभव

आहे तो कधीहि फुकट जाणार नाही. आपल्या प्याल्यांतल्या आजच्या विपाचें उद्या अमृत होईल.”

या कवितेंतल्या पहिल्या दहा ओळींतल्या प्रतिपादनाचा रोख अशा प्रकारचा आहे. शेवटच्या चार ओळींत या विचाराला थोडी निराळी कलाटणी दिली आहे. जोगांनी डोळ्यांचावर चढविलेला सुभाषिताचा चप्पा थोडा वाजूला ठेवून पाहिलें असतें, तर सुनीताशीं सदृश अशा पद्धतीने आपल्या विचारगर्भ कल्पना मांडण्याची केशवसुतांना जी हौस होती तिच्यांतूनच ही कविता स्फुरली आहे हें त्यांच्या सहज लक्षांत आलें असतें. या कवितेंतल्या ओळी तोकड्या आहेत, कलाटणी आठ किंवा बारा ओळींनंतर यायची ती या कवितेंत दहा ओळींनंतर आली आहे. खरी प्रतिभा नेहमीच प्रयोगशील असते. त्या दृष्टीनेच या रचनेकडे पाहिलें पाहिजे. पहिल्या दहा ओळींमध्ये जो जीवन-विषयक गंभीर विचार व्यक्त केला आहे, त्याला पोपक अशाच पुढच्या चार ओळी आहेत. मात्र या कलाटणीत कवि हसत खेळत जगांतल्या कटु अन-भवांचा स्वीकार करीत आहे. तो थोडासा मिस्किल झाला आहे. म्हणून तो म्हणतो, ‘लहानपणीं शाळेंत आपण खूप सुंदर गोष्टी शिकतों, अनेक मधुर स्वप्नें पाहतों, भावी जीवनाचीं मोहक चित्रें रेखाटतों. पण त्या चिमण्या जगांत फक्त एकच गोष्ट आपल्या लक्षांत येत नाही. ती म्हणजे शाळेंतल्या व्याकरणांत प्रथम पुरुषाला मान आहे. पण जीवनाच्या व्याकरणांत त्याचें मुळीच महत्त्व नाही.’

कवीच्या सूक्ष्म, कोमल किंवा उदात्त अनुभूतीशीं समरस होऊन काव्यांतलें सौंदर्य वाचकांच्या अंतःकरणापर्यंत नेऊन पोचविणें हें जें टीकाकाराचें मुख्य काम तें जोगांच्या स्थानीं अस्थानीं वर डोकें काढणाऱ्या व्यावहारिक बुद्धीमुळे अनेक ठिकाणीं मुळीच साधलें नाही, हेंहि या ग्रंथांतलें एक वैगुण्य आहे. ‘दिवस व रात्र’ ही केशवसुतांची कविता केवळ कल्पना-चमत्कृतीच्याच दृष्टीने नव्हे, तर अंतर्मुख मनाला येणा-या काव्यात्मक अनुभूतीच्या दृष्टीनेहि सुंदर आहे. पण तिचा चांगुलपणा थोडाफार कबूल करूनहि शेवटी जोग तिच्यावर शेग मारतात : ‘पण मुळांतच ‘दिवस व रात्र’ यामधला हा विरोध ज्यांना खरा आहे असें वाटत नाही, त्या दोन्हीसहि अनुकूल तसेंच प्रतिकूल असें बोलणें शक्य आहे, हें ज्यांच्या लक्षांत येतें, त्यांना या कवितेंत

अर्थचमत्कृतीचें कौतुक यापलीकडे कांही विशेष दिसत नाही हें योग्यच आहे'. कविता म्हणजे शाळेंतली वादविवादसभा आहे अशी का जोगांची समजूत आहे? कधी ना कधी रात्रीच्या एकांतांत ज्याचें मन नकळत अंतर्मुख, चिंतनशील किंवा काव्यात्म झालें नाहीं, असा एक तरी प्रौढ, संवेदनशील जीव जगांत असेल काय? मग ही तपासणी-उलट-तपासणीची भानगड काव्यचर्चेत कशाला? 'रांगोळी घातलेली पाहून' या कवितेची ते अशी ओळख करून देतात: 'दररोज दरवाजापुढे सडासंमार्जन करणाऱ्या हजारो युवतींच्या मनांत आणि त्यांनी काढलेल्या रांगोळ्या प्रत्यहीं पाहणाऱ्या तितक्याच व्यक्तींच्या मनांत स्वच्छता व सौंदर्यदर्शन यापलीकडे रांगोळ्या पाहून आणखी कांही विचार येत नसेल. त्यांत कवीने एवढाच आशय न पाहतां आणखी कांही गंभीर आशय न पाहिला तर तो कवि कसचा? रांगोळ्यांत चंद्र, सूर्य, स्वस्तिक, गोप्पदें, चक्रे, कमळें इत्यादि आकृति येतात. सर्वसाधारण सामान्य स्त्रीला काढतां याव्यात अशा या आकृति आहेत. त्यांना कांही थोडा धार्मिक अर्थ प्रथम असेल. नाही असें नाही. पण आज तो बहुशः विस्मृत झाला आहे. आता सारवलेली जागा अगदी मोकळी चांगली दिसत नाही, म्हणून त्यांतली एकता काढून टाकण्याकरिता काढलेल्या आकृति यापेक्षा रांगोळीला विशेष अर्थ नाही.'

विनोदी लेखक म्हणून जोगांचा कांही महाराष्ट्रीय लौकिक नाही. तो असता तर ही टीका हा त्यांच्या विनोदाचा एक प्रकार आहे असें समजून तरी माझ्यासारख्याला आपलें समाधान करून घेतां आलें असतें! या दहा ओळींच्या टीकेंत चिकित्सा म्हणजे चिरफाड अशी आपली समजूत करून घेऊन त्यांनी जे उद्गार काढले आहेत ते सौंदर्याच्या तर सोडाच, पण तर्कशुद्धतेच्या निकषावर तरी क्षणभर टिकू शकतील काय? म्हणे रांगोळी पाहून स्वच्छता व सौंदर्यदर्शन यापलीकडे कुठलाहि विचार ती घालणाऱ्या तरुणीच्या किंवा ती पाहणाऱ्या प्रेक्षकाच्या मनांत येत नाही. कदाचित् येत नसेलहि! रांगोळीच्या दर्शनाने अंतर्मनांतलें उदात्तत्व जागृत होण्या-इतकें किंवा सुंदर कल्पना सुचण्याइतकें त्यांचें व्यक्तित्व विकसित झालेलें असतें, तर त्यांनी केशवसुतांसारखीं काव्येंच लिहिलीं असतीं! संध्याकाळीं मुकी असलेली एक कळी रात्रीं हळूहळू खुलत प्रातःकाळीं संपूर्णपणे फुलते ही,

गोष्ट अनादि कालापासून जगांतले अगणित जीव पाहत आले आहेत. पण तिच्यांतून मधुर काव्य फक्त एका बालकवींनीच निर्माण केलें. दाढी करतांना आपल्या चेहऱ्यावर डोकावणारा पांढरा केस प्रथमच पाहून सर्व देशांत शेकडो प्रौढ पुरुष दररोज दचकत असतील. पण या साध्या अनुभूतीच्या आधारावर सुंदर गुजगोष्ट फक्त फडकेच लिहू शकले. दारांत घातलेली रांगोळी पाहून ज्या कल्पना सामान्य माणसांच्या मनांत येत नाहीत, त्या केशवसुतांना सुचल्या, हा कवि या नात्याने जोग त्यांचा गुन्हा समजतात की काय ? रांगोळी-विषयी आता विशेष धार्मिक कल्पना लोकांच्या मनांत राहिल्या नाहीत, अर्थात् केशवसुतांनी रांगोळींत जें दिव्यत्व, सौंदर्य आणि पावित्र्य पाहिलें तें कृत्रिम आहे, असेंहि ते जातां जातां सुचवितात. पण केशवसुतांनी ही कविता पन्नास वर्षांपूर्वी लिहिली आहे या गोष्टीचें त्यांना अचानक विस्मरण कां व्हावें हें कळत नाही. अर्धशतकापूर्वी रांगोळी हिंदुसमाजांत किती पवित्र मानली जात होती, याचें संशोधन करण्याची पाळी जोगांसारख्या पंडितावर यावी, ही मोठ्या दुःखाची गोष्ट आहे !

जिथे साध्या सरळ कवितांचा रसास्वाद घेतांना जोग सौंदर्याच्या साक्षात्काराचा असा अभाव दाखवितात, तिथे 'क्षणांत नाहीसे होणारे भास', 'झपूझा' आणि 'हरपलें श्रेय' या तीन कविता केशवसुतांनी आयुष्याच्या निरनिराळ्या कालखंडांत लिहिल्या असल्या, तरी त्या एकाच प्रकारच्या मनोवृत्तीतून स्फुरल्या आहेत आणि त्या पद्धतीने त्यांचें विवेचन केल्यास केशवसुतांच्या व्यक्तित्वावर अधिक प्रकाश पडण्याचा संभव आहे हें त्यांच्या लक्षांत येईल अशी अपेक्षा बाळगण्यांत काय अर्थ आहे ? आत्मदर्शन, समाजदर्शन व जीवनदर्शन हीं जीं उच्च कलेचीं प्रमुख अंगें असतात त्यांचा केशवसुतांच्या कवितेंत झालेला आविष्कार मोठा हृद्य व अभ्यसनीय आहे; पण त्याकरिता त्यांच्या कवितांच्या वर्गीकरणाची परंपरागत पद्धत सोडून दिली पाहिजे, त्यांच्या कवित्वाला आधारभूत असलेल्या सतेज व स्वतंत्र व्यक्तित्वाशीं समरस होऊन त्यांच्या अंतरंगांत प्रवेश केला पाहिजे.

'The poet does good for the world not by adding to men's knowledge or their comforts, but by extending the range of human sensibility.' (कवि हा मानवजातीच्या व्यावहारिक

ज्ञानांत किंवा पार्थिव सुखांत भर घालीत नाही, तो तिच्या आत्म्याची संस्कारिता आणि संपन्नता वृद्धिगत करतो) या उक्तीचा उपमर्द आपल्या हातून होणार नाही, ही दक्षता समीक्षकाने सदैव घेतली पाहिजे. जोगांना तें जमलेलें नाही. मात्र प्रत्येक लेखकांत कांही विशिष्ट शक्ति असते, तशा त्याला अनेक मर्यादाहि असतात. जोगांच्या अशा मर्यादा लक्षांत घेऊन या ग्रंथाकडे पाहिलें तर त्यांनी आपलें काम चोखपणान बजावलें आहे हें कुणालाहि कबूल करावें लागेल. वटवृक्षाला हापूस आंवे लागत नाहीत म्हणून त्याला दोष देण्यांत अर्थ काय आहे? रखरखीत उन्हांत चालून श्रांत झालेल्या वाटसरूंना त्याच्या छायेंत विसावा मिळतो हें काय थोडें आहे? पुढल्या पिढींतल्या केशवसुतांच्या अंतर्मुख अभ्यासकांना सुद्धा जोगांच्या या टीकाग्रंथाविषयीं अशीच आपुलकी वाटेल यांत शंका नाही.

-१९४८

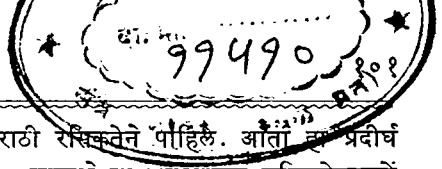
बराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत  
 अनुक्रम ३९८२३. वि. क्र. १५५५  
 क्रमांक ... १३६३३... नों. दि. २२.२.२२



८

## हरिभाऊ

‘हरिभाऊ’ हा डॉ. भिंगारे यांचा टीकाग्रंथ अनेक दृष्टींनी स्वागतार्ह झाला आहे. डेमी ४५० पृष्ठांचा हा विस्तृत प्रबंध लेखकाने पीएच्. डी. साठी लिहिला. पण पीएच्. डी. साठी जें ग्रंथलेखन केलें जातें, त्यांत पुष्कळदा संशोधनापेक्षा संकलनाचा भागच अधिक असतो ! अंगापिंडाने सुदृढ दिसणारा मनुष्य कुवड्या घेऊन चालतांना दिसला म्हणजे मनाचा विरस होतो ना ? पीएच्. डी. साठी लिहिले गेलेले कांही कांही ग्रंथ वाचतांना नेमका हाच अनभव येतो. हे ग्रंथ चांगले जाडजूड असतात. त्यांत भरपूर माहिती असते. प्रसंगीं पोत्यांत धान्य ठेचून भरावें तशी ती वाटते. संदर्भ-ग्रंथ म्हणून अशा पुस्तकांचा निःसंशय उपयोग होऊं शकतो. पण अस्सल टीकाग्रंथाला प्राणभूत असणारा स्वतंत्र दृष्टिकोन, नवें संशोधन, निर्भीड प्रतिपादन इत्यादि गोष्टी त्यांत अभावरूपानेच आढळतात. भिंगारे यांचा ‘हरिभाऊ’ स्वागतार्ह वाटतो तो हे दोष त्यांनी कटाक्षाने टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे म्हणूनच ! त्यांनी आपला विषय आत्मसात् केलेला आहे; त्याच्या अभ्यासांत आणि चिंतनांत वर्षेच्या वर्षे घालविली आहेत; आणि स्वतंत्र बुद्धीने केलेल्या या अध्ययनांतून निघणारे निष्कर्ष सडेतोडपणे मांडले आहेत. १८२० ते १९२० या शतकांत महाराष्ट्राच्या जीवनाप्रमाणे मराठी वाङ्मयहि आमूलाग्र बदललें. या काळांत अनेक साहित्यिकांच्या प्रतिभांचे



नवेनवे उन्मेष आणि विलास मराठी रसिकतेने पोहिले. आतां प्रदीर्घ कालखंड ऐतिहासिक झाला आहे. त्यामुळे या काळातल्या ललितलेखनाचें तटस्थपणाने मूल्यमापन करतांना कुणालाहि अवघडल्यासारखें होण्याचें कारण नाही. या सिंहावलोकनांत इतरांपेक्षा अधिक उंच आणि म्हणूनच चटकन् डोळ्यांत भरणारीं अशीं तीन शिखरें मला दिसतात - हरिभाऊ, केशवसुत व गडकरी. या तिन्हींतहि हरिभाऊ हें सर्वांत उत्तुंग असें शिखर !

हरिभाऊंसारखा ग्रंथकार शतकांतून एखाद्दुसराच निर्माण होतो. अशा लेखकाच्या वाङ्मयाचा परामर्श दशकादशकाला बदलत्या दृष्टिकोनांतून घेतला जाणें आवश्यक आहे. शेक्सपीअर आणि डिकेन्स यांच्यावर नवीं पुस्तकें झालीं नाहीत असें एखादें वर्षसुद्धा इंग्रजी वाङ्मयांत उजाडत नसेल ! या दृष्टीने डॉ. भिंगारे यांच्या या अभ्यासपूर्ण प्रबंधाने मराठी टीकावाङ्मयांतली एक पोकळी भरून काढली आहे, असें म्हणायला हरकत नाही. कारण हरिभाऊ दिवंगत होऊन चाळीस वर्षे होत आलीं तरी, त्यांच्या मृत्यूनंतरचीं चार-दोन पुस्तकें व वेणूताई पानसे यांचें मोठें पण परिचयपर असें पुस्तक सोडल्यास हरिभाऊंच्या वाङ्मयाचा खराखुरा परामर्श अद्यापि घेतला गेलाच नव्हता, असें म्हणावें लागेल. मग काल, कला, व्यक्तित्व इत्यादिकांचें यथार्थ मूल्यमापन करून चिकित्सक वृत्तीने केलेलें टीकालेखन दूरच राहिलें !

डॉ. भिंगारे यांनी सामाजिक कादंबऱ्या व ऐतिहासिक कादंबऱ्या असें स्थूल वर्गीकरण करून हरिभाऊंच्या वाङ्मयाचें मूल्यमापन करण्याची रूढ पद्धति त्याज्य मानली, हें फार चांगलें झालें. त्यामुळे त्यांच्या सर्व विवेचनाला एक प्रकारचा ताजेपणा आला आहे. आपल्या विवेचनाचा केंद्रबिंदु म्हणून 'व्यक्तींतून वाङ्मयाकडे' या सूत्राचा त्यांनी स्वीकार केला आहे. साहजिकच वाङ्मयाचें मूल्यमापन करतांना त्यांनी कालानुक्रमाचा अवलंब केला आहे. त्यामुळे 'मी' या सामाजिक कादंबरीच्या पाठोपाठ 'उषःकाल' या ऐतिहासिक कादंबरीचें ते विवेचन करतात. लेखकाच्या अंतरंगांत शिरण्याच्या दृष्टीने ही पद्धति निःसंशय उपयुक्त आहे.

१८९५ सालीं 'मी' संपवितां संपवितां हरिभाऊ ऐतिहासिक कादंबरीकडे कां वळले, याचीं '१८९५ सालीं शिवाजी उत्सव सुरू होऊन रायगडस्मारकाच्या कल्पनेला मूर्त स्वरूप येऊं लागलें.' अशीं अनेक बाह्य कारणें असतील ;

पण या सर्वापेक्षा अधिक प्रभावी कारण निराळेंच आहे. 'मी' मध्ये भाऊचा मानसिक विकास चित्रित करतां करतां हरिभाऊंची प्रतिभा अशा एका जागीं येऊन पोचली, की तिथे सामाजिक सुधारणांकरता जिवाचें रान करणारा समाजसेवक आणि देशाच्या स्वातंत्र्याकरिता धडपडणारा व धारातीर्थीं पडणारा शूर वीर हे अगदी जवळजवळ उभे असल्याची - जणू कांही ते एकरूप असल्याची - जाणीव तिला तीव्रतेने झाली. प्रतिभावंताला नवनिर्मितीची प्रेरणा होते ती अशा विलक्षण रीतीने. कोणत्याहि कारणाने उजळून गेलेल्या उत्कट मनःस्थितींतच ! ही मनःस्थिति - ज्ञाताच्या कुंपणावरून पलीकडे जाण्याची ही प्रेरणा - 'मी' लिहितांना हरिभाऊंना लाभली. भावानंदाच्या मृत्यूच्या पलीकडे उभे असलेले रोमहर्षक हौतात्म्य त्यांच्या कल्पनाचक्षुंपुढे उभे राहिले. सामाजिक कादंबरीची चौकट कितीहि विशाल केली तरी तिच्यांत त्या अद्भुतरम्य त्यागाचीं चित्रें सामावण्यासारखी परिस्थिति नव्हती. साहजिकच हरिभाऊंना शिवाजीउत्सव दिसला, मराठ्यांच्या ऐतिहासिक पराक्रमाचें आवाहन जाणवलें; आणि ते ऐतिहासिक कादंबरीकडे वळले. भिंगारे यांच्या विवेचनामुळे असले अनेक वारकावे लक्षांत येणें शक्य झालें आहे. हा या ग्रंथाचा महत्त्वाचा विशेष आहे.

वानगी म्हणून 'हरिभाऊ' व 'आत्माविष्कार' हीं शंभर पानांचीं दोन प्रकरणें वाचलीं तरी डॉ. भिंगारे यांची अभ्यासपद्धति आणि त्यांचे स्वतंत्र निष्कर्ष यांची पूर्ण कल्पना येते. त्यांनी परिश्रमाने नवी माहिती गोळा करून तिची जुन्या माहितीशीं चांगली सांगड घातली आहे. वारीकमारीक गोष्टींतमुद्दा अचूकपणा असावा, अशी दक्षता त्यांनी घेतली आहे. त्यामुळे हरिभाऊंच्या काळाच्या पार्श्वभूमीवर त्यांची वाङ्मयीन मूर्ति उभी करण्यांत ते यशस्वी झाले आहेत.

पण या यशापेक्षाहि त्यांचें मोठें यश आहे तें हरिभाऊंचें जीवन आणि वाङ्मय यांचा मेळ घालण्याच्या प्रयत्नांतून निर्माण झालेल्या निष्कर्षांत - त्या निष्कर्षांमुळे अनेक रूढ वाङ्मयीन निर्णयांना त्यांनी दिलेल्या धक्क्यांत ! त्यांचे अनेक निष्कर्ष विवाद्य आहेत; पण वाचकांच्या विचारांना चालना देण्याचें सामर्थ्य त्यांत आहे. हें एक उदाहरण पाहा. ते म्हणतात, 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' च्या यशाला कारणीभूत होणारे इतर सर्व घटक विचारांत

घेऊन आणि स्त्रियांची परवशता या विषयाला तत्कालीं असलेलें महत्त्व जमेस धरूनहि ही शोकांतिका यमुनेची म्हणतां येईल काय ? पतीचा अनपेक्षितपणे मृत्यु झाला, केशवपनाचा दुर्धर प्रसंग आला व त्याची परिणति यमुनेच्या मृत्यूंत झाली. मरणाचें दुःख सर्वांत मोठें आहे; पण तें मेलेल्यांना होत नाही. नायिका आणि तिचा नवरा मरण पावल्यामुळे शोकांतिका होते; पण ती त्यांचीच काय, हा प्रश्न आहे. यमुनेचीं दुःखें केवढीहि मोठीं असलीं तरी ती त्यांच्या पलीकडे गेल्यानंतर खरी शोकांतिका गणपतरावदादाची होते. बहिणीचा सुखी संसार पाहण्याचाहि विरंगुळा ज्याला उरला नाही, घरीं कोणाची सहानुभूति नाही; सार्वजनिक जीवनांतल्या आशा-आकांक्षा कोळपल्या आहेत, मृत्यूहि सुटका करीत नाही, अशा जिवंत मरणाच्या तडाख्यांत सापडलेल्या गणपतरावदादाची ही सर्वांत भीषण शोकांतिका आहे. तिचें यश यमुनेच्या आत्मनिवेदनपर चित्रणापेक्षा 'दादा'च्या परोक्ष चित्रणांत अधिक आहे. स्त्रीदास्यविमोचक पुरुषांची ही परवशता आहे. 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' असेंच या अंगाबाबत म्हणावें लागतें.'

'पण लक्षांत कोण घेतो ?' ही यमूची शोकांतिका नसून ती तिच्या दादाची शोकांतिका आहे, हें डॉ. भिंगारे यांचें विधान विचारप्रेरक आहे यांत शंका नाही. मात्र शोकांतिका काय केवळ मृत्यूनेच होते ? या त्यांच्या प्रश्नाचें उत्तर कॅरेल कॅपेकच्या शब्दांतच देणें बरें ! तो म्हणतो, 'आँथल्लोने जर शेवटी आत्मघात करून घेतला नसता आणि डेस्डिमोनाच्या खुनाची शिक्षा भोगण्याचा प्रसंग त्याच्यावर आला नसता, तर चार बिल्ले लावून फिरणारा एक सामान्य लष्करी अधिकारी म्हणून तो उरलेलें आयुष्य कठीत राहिला असता !'

मात्र शोकांतिकेसंबंधीचा हा मुद्दा वाजूला ठेवला तर एक गोष्ट मान्य केलीच पाहिजे. ती म्हणजे हरिभाऊंच्या पिढीने किंबहुना त्यांच्यानंतरच्या पिढीनेहि 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' या कादंबरींतल्या गणपतरावाचें दुःख थोड्याफार उपेक्षेनेच पाहिलें. टागोरांनी रामायणांत ऊर्मिला उपेक्षित राहिल्याची मोठी काव्यमय तक्रार केली आहे ना ? गणपतरावाच्या बाबतींतहि भिंगाऱ्यांना तेंच म्हणतां येईल. किंबहुना सातारचे एक रसिक व

मार्मिक लेखक श्री. शि. गो. भावे यांच्या एका हस्तलिखितांत गणपतराव या पात्रासंबंधीचें अशा अर्थाचें विवेचन मीं वाचलेंहि आहे.

हें सर्व खरें असलें तरी 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' ही डॉ. भिंगारे म्हणतात त्याप्रमाणे गणपतरावाची शोकांतिका मानणें योग्य होईल काय ? हरिभाऊंना या गोष्टीची जाणीव होती असें वाटत नाही. ते भारावून गेले होते. यमुनेच्या दुःखाने आपण मुख्यतः तिचीच करुण कहाणी चित्रित करीत आहों, अशीच त्यांची भावना होती. तत्कालीन मध्यमवर्गांतल्या स्त्रीचें सर्व प्रकारचें दुःख हाच त्यांच्या मतें या कादंबरीचा केंद्रबिंदु होता. यमू, यमूची आई, दुर्गा, उमासासूबाई या सर्वांचीं चित्रणें, कुठलीहि सूक्ष्म छटा न गमावतां, हरिभाऊंनी केलीं आहेत त्याचें कारण हेंच आहे. यमूच्या जीवनांत दादाला आणलें तें कथाकार हरिभाऊंमधल्या कारागिराने ! त्याला रंगविलें तें त्यांच्यांतल्या कलावंताने !

लहानपणीं माझ्या एका मामींना ही कादंबरी वाचून दाखविल्याचें मला आठवतें. त्या चुलीपाशीं सैपाक करीत बसलेल्या असत. मी जवळच बसून प्रकरणामागून प्रकरणें वाचीत असें. त्या वाचनाची प्रतिक्रिया अजून मला स्मरते. यमूचें किंवा यमूच्या आईचें दुःख वर्णन करणारे प्रसंग ऐकतांना मामींचे डोळे पाणावून जात. मात्र यमूप्रमाणे गणपतरावाचें म्हणून कांही दुःख आहे हें त्यांना कादंबरी ऐकतांना जाणवले असवे असें मला वाटत नाही. त्यांच्यासारख्या अशिक्षित गृहिणीची गोष्ट कशाला हवी ? त्या पिढींतल्या सुशिक्षित तरुणांनाहि—त्यांच्यापैकी अनेकांना स्वानुभवाने गणपतरावाच्या दुःखाची जाणीव असूनहि—तें यमूच्या दुःखाइतकें तीव्र वाटलें नाही. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचें हरिभाऊंवरील लिखाण या दृष्टीने अभ्यसनीय आहे. यमुना व शंकरमामंजी या पात्रांना मराठी वाङ्मयांत जें अपूर्व स्थान प्राप्त झालें, तें 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' ही यमुनेची—म्हणजेच पर्यायाने सर्वतोपरी परवश असलेल्या स्त्री-जातीची—कहाणी आहे, अशी मोठमोठ्या साहित्यिकां-पासून सर्वसामान्य वाचकांपर्यंत सर्वांची समजूत असल्यामुळेच !

पुरुषांना त्या काळीं दुःखें नव्हतीं असें नाही ! पण त्या काळच्या स्त्रीच्या दुःखाच्या नगाऱ्याच्या आवाजांत विचाऱ्या पुरुषाच्या दुःखाची टिमकी कुणाला ऐकूं जाणें शक्य होतें ? १८७०-८० नंतर पाश्चात्य स्त्रीचें

व तिच्या जीवनाचें जें सुधारलेलें व पुढारलेलें स्वरूप तिकडल्या साहित्याच्या द्वारे आपल्या डोळ्यांपुढे उभें राहिलें, त्याच्याशीं तुलना करतां आपल्याकडील स्त्री नाना प्रकारच्या वंधनांनीं जखडून गेली आहे, हीच गोष्ट पावलोपावलीं उठून दिसूं लागली. साहजिकच मध्यमवर्गांतलें स्त्रीजीवन, त्या स्त्रीची परवशता, तिचीं नानाविध दुःखें यांनाच ललित वाङ्मयांत महत्त्व प्राप्त झालें. हें महत्त्व केवळ हरिभाऊंच्या काळापुरतेंच मर्यादित होतें, असेंहि नाही. त्यांच्या नंतरची पिढीसुद्धा पुरुषजीवनापेक्षा स्त्री-जीवनाच्या चित्रणांतच अधिक रंगून गेली होती, हें सहज सिद्ध होण्याजोगें आहे.

डॉ. भिंगारे म्हणतात त्याप्रमाणे 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' मधल्या गणपतरावाचें दुःख खरोखरच मोठें आहे, पण तें त्या पिढीला तीव्रतेने कां जाणवलें नाहीं, याचें उत्तर त्या काळाच्या परिस्थितींत, भावनांत आणि समजुतींतच शोधलें पाहिजे.

पुरुष सर्व दृष्टींनी स्वतंत्र, स्त्री सर्व दृष्टींनी परतंत्र. पुरुषाला पराक्रमाचीं सर्व क्षेत्रें मोकळीं, स्त्रीला मात्र घराच्या चार भितींवाहेर पडण्याची चोरी ! चटकन् लक्षांत येणाऱ्या या विलक्षण विरोधावरच त्या वेळीं सुशिक्षित समाजाचें मन केंद्रित झालें होतें. त्यामुळ पुरुषाचें दुःख—मग तें कितीहि खरें असो वा तीव्र असो—त्या काळांत समाजाच्या काळजाला भिडणें शक्य नव्हतें. किंवा पुरुषाच्या भावजीवनाकडे पाहायला त्या वेळीं कुणाला मुरसदच नव्हती ! हा त्या काळाचा महिमा आहे.

कलाकृतीवर विशिष्ट काळ आपली सत्ता कशी गाजवितो याचें 'कीचकवध' हें नमुनेदार उदाहरण आहे. पन्नास वर्षांपूर्वी कर्झनशाहीच्या ऐन अमदानींत तें रंगभूमीवर आलें, तेव्हा संयमाच्या गोष्टी बोलणारा धर्म लोकांना नेमळट वाटे; उलट, त्यांतला संतापी, साहसी आणि पावलोपावलीं कीचकाचा सूड घेण्याकरिता अस्तन्या वर करणारा भीम वाक्यावाक्याला टाळचा घेत असे. तो लोकांना त्या वेळच्या जहाल विचारसरणीचा प्रतिनिधीच वाटे. पुढे गांधीयुगांत या नाटकाचें पुनरुज्जीवन झालें. पण या वेळीं कालचक्राचा फेरा उलट दिशेला गेला होता. अहिंसेचा उद्घोष वातावरणांत दुमदुमत होता. अत्याचारी प्रवृत्तीविषयी जनतेच्या मनांत पूर्वीइतकी सहानुभूति नव्हती. उलट सत्य, प्रेम, शांति, अहिंसा यांचे पाठ ती पढत होती. साहजिकच

संयमी धर्माच्या वाक्याला टाळ्या मिळू लागल्या आणि विचाऱ्या भीमाची लोकप्रियता नकळत ओहोटीला लागली !

कलाकृतीकडे पाहण्याचे विविध दृष्टिकोन असतात व त्यांतील कांही काळावर अवलंबून असतात. हें सूचित करण्याकरिताच ही कथा सांगितली. डॉ. भिंगारे म्हणतात त्याप्रमाणे 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' मधल्या गणपतरावाचें दुःख निःसंशय मोठें आहे. तें दुसऱ्या कुणाला सांगून हलकें करतां येण्याची शक्यतासुद्धा त्याला नाही. कादंबरींत यमू आत्मकथन करीत असल्यामुळे गणपतरावाचें दुःख आपोआपच सूचक रीतीने व्यक्त झालें आहे. सूचकतेत एक प्रकारचें उत्कट सौंदर्य असतें. तें या चित्रणांतहि आहे. शिवाय तें दुःख हरिभाऊंच्या पिढीपेक्षा या चालू पिढीला सहज समजण्यासारखें आहे. कारण पुरुष हासुद्धा स्त्रीसारखाच एक मानवी प्राणी आहे आणि त्याचीहि स्त्रीप्रमाणे संसारांत व समाजांत नाना प्रकारची कुचंबणा होऊं शकते, हें सत्य गेल्या तपा-दीडतपांत आपल्याला नव्यानेच उमजू लागलें आहे ! पण हें सर्व मान्य करूनहि डॉ. भिंगारे म्हणतात त्याप्रमाणे 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' ही कादंबरी कधी काळीं गणपतरावांची शोकांतिका मानली जाईल असें मला वाटत नाही. तिची संपूर्ण रचना, तिचा पानोपानीं जाणवणारा हेतु, हरिभाऊंनी तिच्यांतल्या विशिष्ट पात्रप्रसंगांवर निःसंदिग्धपणाने दिलेला भर इत्यादि गोष्टी लक्षांत घेतां ती यमुनेचीच शोकांतिका ठरेल.

मात्र डॉ. भिंगारे यांच्या विवेचनामुळे गणपतरावांच्या चित्रणाकडे वाचकांचें लक्ष यापुढे अधिक वेधेल आणि 'पण लक्षांत कोण घेतो ?' चा आस्वाद ते अधिक चांगल्या रीतीने घेऊं शकतील यांत शंका नाही. त्यांच्या प्रबंधाचा हा मी मुख्य गुण मानतो. ते रूढ समजुती बाजूला ठेवून आपलें मत प्रतिपादन करतात. त्यामुळे विचारमंथनाला मदत होऊन उपेक्षित किंवा दुर्लक्षित गोष्टींवर नवा प्रकाश पडतो.

त्यांच्या अशा स्वतंत्र मतांपैकी कांही थोडीं चांगलींच प्रक्षोभक आहेत. वानगी म्हणून त्यांच्या विवेचनाचा आत्मा असलेल्या एकदोन विधानांचा उल्लेख करतां येईल. ते म्हणतात, 'हरिभाऊंच्या चरित्रांत असामान्य, अलौकिक असें कांही नाही. पण आपट्यांचा जीवनक्रम सामान्य होता, हें त्यांचें वैशिष्ट्य फार महत्त्वाचें आहे. सामान्याचा जीवनक्रम आणि असामान्य

जीवननिष्ठा यांच्या घर्षणांतून पडणाऱ्या ठिणग्या म्हणजे हरिभाऊंचें व्यक्तिमत्त्व होय !'

हें वाचून सहजच मनांत येतें, त्या पिढींतल्या लेखकांपैकी केवळ हरिभाऊंच्या बाबतींतच हें खरें होतें काय ? टिळक-आगरकर-सावरकर यांच्यासारखे हाताच्या बोटांवर मोजण्याजोगे कांही साहित्यिक सोडून दिले, तर ज्याला 'असामान्य' म्हणतां येईल असा जिवनक्रम गेल्या पाऊणशे वर्षांत कितीशा मराठी साहित्यिकांच्या वांटचाला आला ? परांजपे-खाडिलकर यांचा जीवनक्रम कदाचित आपटे-कोल्हटकर किंवा गडकरी-केशवसुत यांच्याइतका मिळमिळीत नसेल ! पण तो कांही 'असामान्य' म्हणतां येणार नाही. मग या दोघांच्या वाङ्मयांतील तेजस्वीपणाचा व ध्येयवादित्वाचा उगम कुठे शोधायचा ? त्यांनी जें लिहिलें तें तसेंच कां लिहिलें याचें उत्तर केवळ सामान्य जीवनक्रम आणि असामान्य जीवननिष्ठा यांच्या संघर्षांत शोधून चालेल काय ? लेखकाच्या लौकिक व्यक्तित्वाइतकाच त्याच्या आंतरिक व वाङ्मयीन अशा दोन्ही प्रकारच्या व्यक्तित्वांशीं पूर्ण परिचय झाल्याशिवाय अशा प्रश्नांचीं समर्पक उत्तरें देणें मोठें कठीण असतें.

कित्येक लेखांत या तिन्ही व्यक्तित्वांची एकरूपता-निदान समरसता-असते (उदाहरणार्थ, खाडिलकर व डॉ. वा. म. जोशी). कित्येकांत या तिन्ही व्यक्तित्वांचे संघर्ष सतत किंवा अधूनमधून सुरू असतात (उदाहरणार्थ, गडकरी व मर्ढेकर). या व्यक्तित्वांपैकी आंतरिक व्यक्तित्वाची खरीखुरी कल्पना टीकाकारांना येणें फार कठीण असतें. लौकिक व्यक्तित्व व वाङ्मयीन व्यक्तित्व यांवरूनच त्याची आपण कल्पना करतो. त्यामुळे बीजगणितांतल्या तीन संख्यांपैकी दोन्हींची किमत ठाऊक असावी, पण तिसऱ्या क्षमुळे गुणाकाराचें स्वरूप संदिग्ध राहावें, तसें पुष्कळदा होतें. हरिभाऊंचें आंतरिक व्यक्तित्व हें कोमल आणि भावनाशील होतें, असें मला वाटतें. पण तें सौंदर्याच्या किंवा भावनेच्या आहारीं जाणाऱ्या कवीचें व्यक्तित्व मात्र नव्हतें. 'वज्राघाता'चें पहिलें प्रकरण सोडलें तर सौंदर्याने मुग्ध होऊन गेलेले हरिभाऊ एवढ्या विपुल आपटेवाङ्मयांत क्वचितच दिसतात. शाकुंतलाचे किंवा शेक्सपिअरचे भक्त असलेले हरिभाऊ निराळे आणि कादंबरीकार हरिभाऊ निराळे असें वाटण्याइतकें हरिभाऊंचें वाङ्मय मुक्त सौंदर्यविलास आणि



उत्कट भावनोद्रेक यांच्यापासून दूर आहे. कोल्हटकर, हरिभाऊ, खाडिलकर व गडकरी या एका पिढीतल्या चार मातबर साहित्यिकांची ही तिन्ही प्रकारची व्यक्तित्वे अभ्यासून त्यांच्या साहित्यनिर्मितीशी या व्यक्तित्वाचा किती व कितपत संबंध आहे हे अभ्यासिले तर या प्रश्नावर अधिक प्रकाश पडू शकेल. डॉ. भिंगारे यांच्या 'सामान्याचा जीवनक्रम आणि असामान्य जीवननिष्ठा यांच्या घर्षणांतून प्रडणाऱ्या ठिणग्या म्हणजे हरिभाऊंचे व्यक्ति-मत्त्व होय.' या विधानांत थोडे मानसशास्त्रीय सत्य आहे. पण हरिभाऊंच्या साहित्यनिर्मितीवर प्रकाश पाडणारे ते संपूर्ण सत्य नव्हे. त्या सत्याचा तो एक लहान अंश आहे.

'हरिभाऊंचा जीवनातील पराभव' (पृ. ६३), 'हरिभाऊ आणि आगरकर' (पृ. ६७) इत्यादि परिच्छेदांतील डॉ. भिंगारे यांचीं मतेंहि सर्वानाच पटतील असे नाही. 'हरिभाऊ हे आगरकरांचे पूजक आणि अनुयायी राहिले,' असे ते म्हणतात. पण या विधानांत एक गोम आहे. १९०० नंतरच्या तरुणांना आगरकरांचे कर्तृत्व मोठे वाटले यांत शंका नाही. त्यांच्या वाङ्मयांतून १९०० नंतरच्या पिढीला सामाजिक सुधारणेचे आवाहन मिळाले हे हि खरे ! पण त्यामुळे हरिभाऊंच्या पिढीतल्या तरुण लेखकांनाहि ते तसे मिळाले असावे असा तर्क करणे योग्य होणार नाही. वस्तुस्थिति तशी नाही. या बाबतीतला माझा अनुभवच सांगतो. कॅ. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांशी बोलतांना त्यांना रानड्यांविषयी वाटणारा आदर चटकन् लक्षांत येई. पण आगरकरांविषयी ते आत्मीयतेने कधीच बोलत नसत. 'सुदाम्याचे पोहे' वाचणाऱ्या वाचकांनी हवे तर कोल्हटकरांना आगरकरांचे अनुयायी म्हणावे. ते स्वतः तसे कधीच मानीत नव्हते. त्यांचे वाङ्मयीन गुरु चिपळूणकर होते, वैचारिक गुरु रानडे होते. 'सुदाम्याचे पोहे' त्यांनी अर्पण केले ते राजाराम-शास्त्री भागवतांना; आगरकरांना नाही. हरिभाऊंची स्थितीहि अशीच असावी. त्यांच्या काय किंवा कोल्हटकरांच्या काय, सौम्य व मृदु वृत्तीला आगरकरांच्या तीव्र मनोवृत्तीचे आकर्षण कधीच वाटले नाही. एका दृष्टीने हे सुद्धा मानसशास्त्राला धरूनच झाले.

हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत त्यांचा आत्माविष्कार उत्कृष्ट रीतीने झालेला आहे, हे भिंगाऱ्यांचे मत कुणीहि मान्य करील; पण त्या आत्माविष्काराचा

संबंध त्यांच्या एतिहासिक कादंबऱ्यांपर्यंत नेऊन भिडविणें कितपत बरोबर आहे ? कादंबरीतील रवभावरेखा ही लेखकाच्या संपूर्ण व्यक्तित्वांतून निर्माण होत नाही. अनेकदा ती त्याच्या एखाद्या आत्मीय भावनेच्या अगदी चिमुकल्या अंशांतून निर्माण होते. 'A character in a novel is built up not of the whole of the author's personality, but often of a very tiny fragment of his ego.' हे आंद्रे मोवांचे उद्गार या वाक्यांत चिंतनीय आहेत.

डॉ. भिंगारे यांच्याशी वाचकाचा अशा प्रकारें पुष्कळ मतभेद होऊं शकेल. पण साधनसंकलन व विचारमंथन हीं दोन्ही कार्ये या ग्रंथाने चांगल्या रीतीने पार पाडलीं आहेत असें म्हणतच तो 'हरिभाऊ' खालीं ठेवील. —१९५८

## शाहूमहाराजांच्या आठवणी

माधवराव वागल महाराष्ट्रांत महशूर आहेत ते कोल्हापूरचे एक पुढारी म्हणून; एक मैदानी वक्ते म्हणून ! सुमारे एक तपापूर्वी त्यांनी कोल्हापुरांत आणलेला शेतकऱ्यांचा मोर्चा, त्यानंतर त्यांनी केलेले कोल्हापूर प्रजापरिषदेचे नेतृत्व, पुढे आपल्या 'अखंड भारत' साप्ताहिकांतून हिरीरीने प्रतिपादिलेला समाजवाद इत्यादि गोष्टी लोकांच्या जितक्या परिचयाच्या आहेत, तितकें त्यांचें लेखन किंवा चित्रकलाकौशल्य नीटसें परिचित नाही. दलित वर्गा-विषयीच्या त्यांच्या अनेक लघुकथांत जिव्हाळा आढळतो. 'कला व कलावंत' या पुस्तकांतली त्यांची मार्मिकता आणि रसिकता हे गुण सामान्य वाचकालासुद्धा हृद्य वाटतील असेच आहेत. त्यांचीं निसर्गचित्रे पाहिलीं म्हणजे मनांत येतें, माधवरावांनी केवळ चित्रकलेलाच स्वतःला वाहून घेतलें असतें, तर महाराष्ट्रांतल्या विद्यमान चित्रकारांच्या जोडीने त्यांचें नांव नेहमीं उच्चारलें गेलें असतें; एक अभिजात चित्रटीकाकार महाराष्ट्राला मिळाला असता !

सर्वसामान्य मराठी माणसाला त्यांच्या व्यक्तित्वाचा हा अत्यंत महत्त्वाचा पैलू अगदी अज्ञात नसला तरी नीटसा माहीत नाही. मला वाटतें, त्यांचा मनःपिंड मुख्यतः कलावंताचा आहे ! तो राजकारणी पुरुषाचा नाही; आणि मुत्सद्दचा तर नाहीच नाही ! स्वभावतः ते भावनाप्रधान आहेत.

राजकारणांत मनुष्य जितका अधिक वस्तुनिष्ठ असेल, तितका तो अधिक यशस्वीहोण्याचा संभव असतो. राजकारणांत प्रसंगीं लीलेने या वोट्यावरली थुंकी त्या वोट्यावर करावी लागते ! कलावंताला तें नीट जमत नाही. कदाचित् वोट्यावरची थुंकी ही कल्पनाच त्याला ओंगळ वाटत असावी.

या बाबतींत एक गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे. लोकमान्य टिळक वारंवार म्हणत, 'मी राजकारणांत पडलों तें कांही मोठ्या हौसेने नाही. देश स्वतंत्र असता, समाज सुखी असता, तर कुठल्यातरी कॉलेजांत प्रोफेसर होऊन गणिताचें संशोधन करण्यांत मला अधिक आनंद वाटला असता.' माधवरावांची काय किंवा त्यांच्याप्रमाणे गेल्या तीन पिढ्यांत राजकारणांत आणि समाजकारणांत ओढल्या गेलेल्या अनेक कर्तव्यगार लोकांची काय, हुबेहुब अशीच स्थिति आहे. भोवतालचें दुःख भावनाशील हृदयाला सहन होत नाही ! आंधळाचा अन्यायाचें क्रूर तांडव डोळ्यांना पाहावत नाही !' नंगा नाच घालणारी विषमता मन पदोपदीं अस्वस्थ करून सोडते आणि अंतर्मनांतल्या मानवतेला आवाहन देते ! म्हणूनच ही मंडळी राजकारणाच्या किंवा समाजकारणाच्या कांट्याकुट्यांनी भरलेल्या क्षेत्रांत उड्या टाकत त ! आग लागलेली दिसतांच निर्भय मनुष्य तिकडे धावत जातो; ती विझवि याकरिता तो शिकस्तीचे प्रयत्न करतो. तो जितका भावनाप्रधान असेल तितका आपल्या प्राणांची पर्वा न करता त्या आगीत शिरतो ! हें सारें खरें आहे; पण एवढ्यावरून त्या मनुष्याचा धंदा आग विझविण्याचा आहे असें कांही आपण म्हणत नाही. राजकारणांत पडलेल्या अनेक व्यक्तींच्या बाबतींत हें अंशतः तरी सत्य आहे असें दिसून येईल. साने गुरुजींच्या व्यक्तित्वाचें पृथक्करण करित आपण खोलखोल गेलों तर टिळकांचे उद्गार त्यांच्या तोंडींसुद्धा शोभून दिसले असते, असें वाटल्यावाचून राहत नाही.

राजकारणांत पडलेल्या माणसाच्या इतर तेजस्वी पैलूंकडे आपल्या देशांत अनेकदा दुर्लक्ष होतें. जवाहरलालांच्या राजकीय नीतीविषयी ताव तावाने उलटमुलट बोलतांना ते मोठे रसिक, मार्मिक व चिकित्सक लेखक आहेत, याची आठवण आपल्यापैकी कितीजणांना असते ? पावसाळ्यांतःया पूर आलेल्या नदीचें पाणी केवळ अमर्यादपणामुळेच आकर्षक वाटतें. पोहणाराच्या मनावर तें रुद्ररूप चटकन् ठसतें. उलट, शरद ऋतूंतल्या सरितेच्या मर्यादित

पण प्रसन्न प्रवाहाची प्रेक्षकाला तितकीशी ओढ वाटत नाही. राजकारण व कलासाधना यांचें मूल्यमापन करतांना सर्वसामान्य मनुष्य पहिल्याला प्राधान्य देतो याचें कारण बहुधा हेंच असावें !

गेलीं बारा वर्षे मी माधवरावांना पाहत आलों आहे, त्यांच्याशीं अनेक वेळां दोनदोन, चारचार तास गप्पागोष्टी केल्या आहेत. त्या गप्पांत गांधीवाद, समाजवाद, राजकारण इत्यादि विषय आले, तरी वाङ्मय आणि कला यांची चर्चा झाली नाही अशी आमची बैठक क्वचितच झाली असेल ! आमची भेट झाली म्हणजे ते मला प्रथम विचारतात, 'हल्लीं कांही नव वाचलंय का ?' त्यांच्या रसिकतेची आठवण म्हणून एक गोष्ट सांगण्यासारखी आहे. पर्ल बक्चे 'पॅव्हिलियन ऑफ वुमेन' हें पुस्तक त्यांच्या वाचनांत आलें. मला त्या कादंबरीचें नांवहि ठाऊक नव्हतें. पण माधवराव ती कादंबरी घेऊन मुद्दाम माझ्याकडे आले. तसें पाहिलें तर त्या कादंबरींतला विषय चाळिशी उलटलेल्या, यौवन मागे पडल्यामुळे शरीराने आणि मनाने बदलून लागलेल्या एका शांत, विवेकी, चिनी स्त्रीचें कौटुंबिक जीवन हा आहे. समता आणि समाजवाद या माधवरावांच्या आवडत्या सामाजिक विषयांशीं ह्या कथेचें दुरूनसुद्धा नातें लागणार नाही. पण माधवरावांना ती कादंबरी फार आवडली होती. त्यांच्या आग्रहामुळेच मी ती वाचली. ती वाचतांना पूर्वी अनेकदा प्रत्ययाला आलेली एक गोष्ट मला पुन्हा तीव्रतेने जाणवली. ती म्हणजे अस्सल कलावंत हा जीवनाचा रसिक उपासक असतो. व्यावहारिक कार्यक्षेत्रांत त्याला ज्या भूमिका कळत नकळत स्वीकाराव्या लागतात, त्यांच्यावरून त्याची संपूर्ण पारख करणें म्हणजे चारुदत्ताचें काम करणारा नट खाजगी जीवनांत तितकाच उदार आहे अथवा कण्वाची भूमिका करणारा माणूस खरोखरच वृद्ध आहे, असें मानण्याइतकेंच शहाणपणाचें होईल !

'श्री शाहूमहाराजांच्या आठवणी' हें माधवरावांचें नवें पुस्तक त्यांच्या या रसिक पण सामाजिक मनाचें प्रत्यंतर आहे. शाहूमहाराज दिवंगत होऊन आता दोन तपापेक्षा अधिक काळ लोटला आहे. त्यांचें व्यावहारिक चरित्र प्रसिद्ध झालें असलें, तरी त्यांच्या वैचित्र्यपूर्ण व्यक्तित्वाची कल्पना करून देण्याला तें असमर्थ आहे. शिवाय प्रभावी माणसांचें मोठेपण समकालीन समाजाच्या पचनीं पडतेंच असें नाही. विशेषतः राजकीय किंवा सामाजिक

संघर्षातल्या आपल्या कर्तबगार प्रतिस्पर्ध्यांचे गुण मान्य करायला बहुतेक माणसें तयार नसतात. टिळकांच्या आत्यंतिक कैवारामुळे महाराष्ट्रांतल्या सर्वसामान्य माणसाला गोखल्यांच्या मोठेपणाचें नीटसें आकलन कधीच झालें नाहीं, हें ऐतिहासिक सत्य आहे. शाहूमहाराजांच्या बाबतींतहि असेंच घडलें. सामाजिक समतेच्या तीव्र जाणीवेने आणि दलित समाजाविषयीच्या अंतःकरणांत भरलेल्या जिव्हाळ्याने त्यांनी कोल्हापूर संस्थानांत जीं अनेक स्थित्यंतरे घडवून आणलीं, त्यांचें सत्य स्वरूप महाराष्ट्रीय जनतेला समजावून सांगण्याचे प्रयत्न त्यांच्या हयातींत फार थोडे झाले.

स्त्रीशिक्षण आणि पुनर्विवाह या संकुचित सुधारणांपलीकडे पाऊल न टाकणाऱ्या पांढरपेशा सुधारकांचीसुद्धा त्या काळांत महाराष्ट्रांत डाळ शिजत नसे ! शाहूमहाराजांचें ध्येय व धोरण त्या मानाने कितीतरी कडवें. जाति-भेदाचे आणि विषमतेचे विषवृक्ष समूळ नाहीसे करण्याकरिता हातांत कुऱ्हाड घेऊन ते सज्ज झाले होते. त्या कुऱ्हाडीला त्यांच्या उपजत तीव्र बुद्धीची धार होती. राजसत्तेच्या दांड्याचा तिला भरभक्कम आधारहि होता. साहजिकच त्यांच्या प्रहारांत तीव्रता आली आणि ती अनेकांना दुःसह झाली. सामाजिक संघर्षांत ज्यांच्या परंपरागत हक्कांवर - मग ते कितीहि अन्याय-मूलक असोत - गदा येते, ते बहुधा सुधारणेचे विरोधक होतात. विशेषतः ज्या हक्कांचा आर्थिक स्वास्थ्याशीं निकट संबंध असतो त्यांचें उच्चाटन होऊ लागलें की माणसें कासावीस होतात; सारे ब्रह्मज्ञान विसरतात ! देवळांत पुराणिकाचें प्रवचन ऐकतांना अद्वैताच्या गोष्टी सर्वांना आवडतात. 'सर्वांभूतीं परमेश्वर आहे' हें तत्त्व भरल्या पोटीं ऐकतांना आपल्यापैकी कुणीहि सहसा कुरकुर करीत नाही. पण त्या तत्त्वाची अंमलबजावणी व्हावयाची वेळ आली की सारे गडबडतात. त्यांची स्वार्थाची आणि मालकी हक्काची जाणीव उफाळून उठते. 'दुसरा मेला तरी बेहत्तर आहे, पण मी जगलों पाहिजे' ही मूलभूत जीवप्रवृत्ति चवताळून जागी होते ! मानवी मन शृंगारणारे धर्माचे आणि संस्कृतीचें सारे अलंकार अशा वेळीं गळून पडतात !

अंध, रुढिप्रिय आणि प्रवाहपतित अशा या सामाजिक मनोवृत्तीशीं शाहूमहाराजांना केवढा मोठा झगडा करावा लागला असेल, याची कल्पना आणून देणाऱ्या अनेक आठवणी या संग्रहांत आहेत. तो वाचून हातावेगळा केल्यावर

चरित्रनायकाच्या कार्यपेक्षाहि लहानसहान गोष्टींतून प्रकट झालेलें त्याचें वैचित्र्यपूर्ण व्यक्तित्व वाचकांना अधिक आकर्षक वाटतें. एका मोठ्या आत्म्याशीं आपली ओळख झाल्याचा त्याला आनंद होतो. शरीराप्रमाणे मनाचा मोठेपणा महाराजांच्या ठिकाणीं किती विपुल प्रमाणांत होता, मराठी मनाच्या मर्दपणाला मिळालेली मिस्किलपणाची जोड त्यांच्या कृतींतून प्रकर्षाने कशी प्रकट होत असे, पढिक पांडित्यावर त्यांची निसर्गदत्त कुशाग्र बुद्धि वेळोवेळीं किती सहजतेने मात करीत असे, याचीं अनेक मनोरंजक उदाहरणें या स्मृतिसंग्रहात विखुरली आहेत.

मनुष्याला मुद्दाम फोटोकरिता बसवावें तसा व्यक्तीचा चरित्रग्रंथ वाटतो. नाही म्हटलें तरी त्यांत एक प्रकारचा कृत्रिमपणा येतो. आपण एका असामान्य व्यक्तीचें चित्र रेखाटीत आहों, ही जाणीव चरित्रलेखक कांही केल्या सर्वस्वी विसरूं शकत नाही. त्यामुळें चरित्राने मार्गदर्शन केलें तरी तें जिव्हाळा निर्माण करूं शकत नाही. आठवणींचें तसें नाही. त्यांच्यांतून प्रतिबिंबित होणारें व्यक्तिचित्र अधिक अकृत्रिम आणि म्हणूनच अधिक आकर्षक वाटतें. नेहमीचे व्यवहार मनुष्य मोकळेपणाने करीत असतांना त्याला नकळत त्याची छवी एखाद्या छायालेखकाने चटकन् काढावी, तशी आठवण असते. महाराजांच्या अशा छोट्या पण गोड छायाचित्रांचा हा संग्रह जितका मनोरंजक तितकाच उद्बोधक वाटतो याचें कारण हेंच आहे. उद्या शाहू महाराजांची जीवनकथा पडद्यावर आणायची झाली (ती अवश्य चित्रित झाली पाहिजे असें माझें मत आहे. गेल्या शतकांत महाराष्ट्रांत होऊन गेलेल्या व्यक्तींत त्यांच्याइतका वैचित्र्यपूर्ण जीवनक्रम अन्यत्र क्वचितच आढळेल; शिवाय विशाल सामाजिक आशयाच्या दृष्टीनेहि त्यांची चरित्रकथा महत्त्वाची आहे.) तर त्या चित्रपटाच्या लेखकाला व दिग्दर्शकाला मनोमन महाराजांची मति तयार करायला या पुस्तकाचें मोठें साहाय्य होईल. गडकऱ्यांनी महाराष्ट्राचें वर्णन करतांना तो जसा दगडांच देश आहे तसाच फुलांचा देश आहे असे मोठे मार्मिक उद्गार काढले आहेत. शाहू महाराजांच्या बावतींतहि ते तितकेच सार्थ आहेत. 'व्हिक्टर व्हॅन गो' या चित्रकाराच्या चरित्राला कादंबरीचा वेप चढवून तें आयव्हिग स्टोनने 'लव्ह फॉर लास्ट' या पुस्तकांत मोठ्या सुंदर रीतीने मांडलें आहे. आणखी एकदोन पिढ्या उलटल्या म्हणजे

महाराजांच्या चरित्राचेंहि प्रतिभाशाली महाराष्ट्रीय कादंबरीकारांना तसेंच आकर्षण वाटेल.

महाराजांच्या ठिकाणीं वीरत्व आणि व्यावहारिकत्व यांचें मोठें विलक्षण मिश्रण झालें होतें. त्यांचीं सर्व जीवनमूल्यें या मिश्रणांतूनच निर्माण झालीं आहेत. वडोद्याच्या सयाजीराव महाराजांसारखा द्रष्टेपणाचा लाभ झालेला एखाददुसरा संस्थानिक सोडून दिला, तर महाराजांचे समकालीन असलेले हिंदुस्थानांतले बहुतेक राजे महाराजे व्यक्ति या नात्याने त्यांच्यापुढे अगदी फिक्के पडतात. त्या वेळचे बहुतेक संस्थानिक ब्रिटिश सरकारच्या ताटाखालचीं मांजरें होतीं. आपल्या संस्थानाला गव्हर्नर जनरलचे पाय कधी लागतील, आपल्याला अकरा तोफांचा मान आहे त्यांत चारदोन तोफांची भर कशी पडेल, बादशाहाच्या वाढदिवशीं एखादें पदवीचें शेषूट आपल्या नांवाला केव्हा चिकटेल, अशा प्रकारच्या महत्त्वाकांक्षा बाळगण्यांत आणि कुत्रीं, घोडीं, दारू व बाया यांच्यावर गोरगरिबांच्या निढळाच्या घामांतून निर्माण झालेली संपत्ति खर्च करण्यांत शेकडों संस्थानिकांचें आयुष्य जात असे. आपण प्रजेचें कांही देणें लागतों, तिच्याविषयीं राजाचें कांही विशेष कर्तव्य आहे व त्यांत आपण चुकत आहों, इत्यादि गोष्टी त्यांना पूर्णपणें अपरिचित होत्या. परकीय ब्रिटिश सत्तेच्या पायांतल्या बेड्या त्यांना कधी रूतल्या नाहीत, खुपल्या नाहीत. रानडे आणि ज्योतिराव फुले, टिळक आणि आगरकर हीं मोठीं माणसें त्यांच्या अवतीभवती वावरत असतांनाहि, त्यांचा ध्येयवाद त्यांना कधी कळला नाही. त्यांनी राजवाड्यांतल्या एकांतांत सुद्धा 'वंदे मातरम्' कधी म्हटलें नसेल ! टिळकांना मंडालेला किंवा सावरकरांना अंदामानाला पाठविण्यांत आलें तेव्हा त्यांच्या डोळ्यांत क्षणभर सुद्धा अश्रु उभे राहिले नसतील ! दैन्य, दारिद्र्य, अज्ञान आणि आळस यांनी पोखरलेल्या आपल्या समाजाविषयीं त्यांना कधीच पान्हा फुटला नाही.

दैवयोगाने कुठल्यातरी गादीवर बसलेल्या असल्या भरजरी बाहुल्यापेक्षां शाहू महाराजांची गोष्ट सर्वस्वी निराळी होती. 'स पिता पितरस्तासां केवलं जन्महेतवः' हें कालिदासाचें वचन ठाळक असण्याइतका पढिकपणा त्यांच्यामध्ये नव्हता ! पण कालिदासाने जें वर्णन केलें तें त्यांनी आचरणांत आणून दाखविलें यांत शंका नाही. भतदयेचा ओलावा, समतेची चाड आणि



अन्यायाची चीड यांची त्यांच्या वीरमनाला जी जोड मिळाली होती त्यामुळे ते स्वभावतःच सुधारक बनले, सामाजिक क्रांतीच्या कल्पनांचे हसतमुखाने स्वागत करू शकले. आकाशांतल्या पर्जन्यधारांनी उन्हाचे भाजून काढलेल्या आणि तहानेने व्याकुळ झालेल्या काळ्या मातीत मिसळून तिला आपले जीवन द्यावे आणि मग तिच्यातून मधुर गंध बाहेर पडावा तसे महाराजांच्या बाबतीत झाले. बहुजनसमाजाशी, कष्टांचे जीवन जगणाऱ्या जनतेशी, दीनदलितांशी ते मनात समरस झाले. या पुस्तकांतल्या विविध स्मृतींतून जो सुगंध दरवळत आहे त्याचा उगम त्यांच्या या वृत्तीत आहे. त्यांच्या गुणदोषांचे किंबहुना आत्म्याचे यथार्थ आकलन करायचे असेल तर ही गोष्ट अवश्य लक्षांत ठेवली पाहिजे. त्यांच्या या वैशिष्ट्यावर प्रकाश टाकणारी व. केळवकर यांची आठवण विशेष उल्लेखनीय आहे; म्हणून ती येथे उद्धृत करतो :

“मी दुसरे दिवशी महाराजांच्याकडे गेलो. पण माझी कांही दाद लागली नाही. भोरेखान आले. त्यांनी विचारलं, ‘तुम्ही कां बाहेर?’ निरोप पाठविला आहे म्हणून त्यांना मी सांगितलं. पण तो निरोप हुज्यांनी पोचविला नसावा. कारण, भोरेखानांनी कळवतांच मला घ्यायला खुद्द महाराजच माडीवरून खाली चालत आले. वोलतां वोलतां ते म्हणाले, ‘काय करावं बोवा, सरकार आमची कांही दाद घेत नाही. कोल्हापूरला धान्याची तूट आली आहे; लोकांचे हाल व्हायला लागले आहेत आणि हे कांही आम्हांला धान्य देईनात.’

त्यावर मी म्हणालो, ‘महाराज, आपण स्वतः या खटपटींत कशाला पडतां? आमच्यासारखीं माणसं हें करूं शकतील.’

महाराज म्हणाले, ‘तुम्ही काय कराल तें सांगा.’

‘मी जरूर हें काम करीन; त्याच धंद्यांत मी आहे.’

‘मग चला पाहू आताच. मीहि येतो तुमच्याबरोबर.’

‘छे! आपण येऊं नये. आपण आल्यानं काम होणार नाही. त्यांच्या अपेक्षा वाढतील.’

‘अहो, तुम्ही माझं नांव सांगू नका म्हणजे झालं. मी आपला तुमचा नोकर म्हणून येतो. मग कोण ओळखणार मला?’

‘महाराज, तुम्ही दडून राहू शकणार नाही.’

‘बरं, मी आंत येत नाहीं. आपला वाहेरच वसतों म्हणजे झालं.’

आणि खरोखरच महाराजांना कामाची इतकी आतुरता व निकड लागली होती की, मी आंत जाऊन वाटाघाटी पुऱ्या करीपर्यंत महाराज अगदी इतर सर्वसाधारण लोकांत एका साध्या वाकावर दोन तास वसून राहिले होते ! ”

माधवरावांच्या पुस्तकाचा आणखी एक विषय सांगण्याजोगा आहे. त्यांतल्या आठवणी वाचतांना महाराजांच्या चरित्रावर तर सौम्य, सुंदर प्रकाश पडतोच; पण चरित्रनायकाखेरीज इतर अनेक लहानमोठीं पात्रें लेखकाने कौशल्याने चित्रित केलीं असावीत आणि त्यांच्या छोट्या पण मनोहर स्वभावरेखांनी वाचकाला निराळ्याच प्रकारचा आनंद द्यावा, तसा अनुभव या आठवणी वाचतांना येतो. विविध स्वभावांच्या माणसांचें एक छोटेसं संमेलनच या पुस्तकांत भरलें आहे. या छोट्या जगांत जशीं सच्चीं माणसें आहेत, तशीं लुच्चींही आहेत. मोठ्या जगांतले मूर्खपणाचे, ढोंगीपणाचे, शहाणपणाचे, सत्यप्रियतेचे आणि इतर स्वभावविशेषांचे सर्व प्रकारचे नमुने इथेहि आपल्याला पाहायला मिळतात.

पण याहीपेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे जगाच्या दृष्टीने सामान्य असलेली, या आठवणींतसुद्धा अनामिक राहिलेलीं, पण माणूस या नात्याने मोठीं असलेलीं जीवनें या आठवणी चाळतांचाळतां आपणांला दिसतात. आणि मग वाटतें, आज आपल्याभोवती जो अश्रद्धेचा, अप्रामाणिकपणाचा अंधार पसरला आहे, तो सर्वस्वीं प्रतिकूल परिस्थितींतून निर्माण झालेला नाही. परिस्थितीचा अंधार कितीहि काळाकुट्ट असला तरी त्याचा भेद करणाऱ्या आत्मप्रकाशाच्य, असंख्य रेखा या जगांत पूर्वी चमकून गेल्या आहेत; आताहि चमकत आहेतता पुढेहि चमकत राहतील. या आपल्याला सध्या दिसत नाहीत. कारण आपणच आंधळे झालों आहों. असमर्थनीय भोगवादाची जापड आपल्या डोळ्यांवर आली आहे. त्यामुळे त्यांचें अस्तित्व जाणून घेण्याची आपली इच्छा लोप पावली आहे. या संग्रहांतली अशी एक प्रकाशरेखा इथे देण्याचा मोह मला आवरत नाही.

शेणी विकून पोट भरणाऱ्या खेड्यावरल्या एका अडाणी बाईची गोष्ट आहे ही. शेणींनी भरलेला मोठा हारा घेऊन ती खेड्यावरून शहराकडे

येत होती. शाहूमहाराज त्या वाटेने गाडीतून जात होते. डोकीवरल्या ओझ्याने बाई अगदीं भारावून गेली होती, मोठ्या कष्टाने चालत होती. महाराजांना तिची दया आली. त्यांनी तिला दोन रुपये दिले आणि त्या पैशा-बरोबरच शेणी तिथेच फेकून आनंदाने घरीं परत जाण्याचा सल्ला दिला. ती बाई शेणी टाकायला तयार होईना. 'हव्या तर शेणी विकत घ्या' असें ती म्हणूं लागली. शेवटीं महाराजांनी त्या आपल्या गाडींत घेतल्या. पण त्यांनी त्या शेणीचे देऊ केलेले दोन रुपये मात्र ती बाई कांही केल्या घेईना ! 'शेणींची किंमत बारा आणेच आहे. मी दोन रुपये कसे घेऊं ?' असा सरळ, साधासुधा प्रश्न तिने महाराजांना केला. तिची समजूत घालण्याकरिता ते म्हणाले, 'मी खुपीनं हे दोन रुपये तुला देतोय. ते घ्यायला तुझं काय जातं ? घे मुकाट्यानं !' तरी ती बाई ते पैसे घ्यायला तयार होईना. ती पुनःपुन्हा म्हणूं लागली, 'असं कसं होईल ? पापाचं पैसं मीं कसं घेऊं ?' शेवटीं या विलक्षण द्वंद्वांत महाराजांचा पराभव झाला. बारा आणे घेऊन ती बाई समाधानाने चालू लागली.

माधवरावांच्या पुस्तकांतली त्या अनामिक बाईची ही हकीकत वाचतांना माझ्या मनांत आलें, गांधींचें नांव त्या बाईने बहुधा ऐकलें नसेल. हा प्रसंग घडला त्या वेळीं गांधीजी कदाचित् आफ्रिकेंत असतील. पण खरा गांधीवाद तिला कळला होता; तिने तो पूर्णपणे पचविला होता. अक्षरओळखीच्या दृष्टीने ती अडाणी होती; पण जीवनांतलें अक्षर असें एक मूल्य तिने आपल्या पवित्र परंपरेंतून आत्मसात् केलें होतें.

विचार आणि भावना यांना अशा रीतीने चालना देणाऱ्या अनेक आठवणी या संग्रहांत आहेत. त्या वाचतांना एका असामान्य आत्म्याच्या सहवासांत वावरल्याचा आनंद प्रत्येकाला निःसंशय होईलच. पण त्या आनंदाच्या पाठोपाठ त्याच्यापुढे अनेक प्रश्नचिन्हे उभीं राहतील : ज्या सामाजिक विषमतेशीं शाहूमहाराजांनी टक्कर दिली, तिचें निर्मूलन गेल्या दोन तपांत कितीसं झालें आहे ? कोट्यवधि लोकांच्या पायांतल्या दैन्य, दारिद्र्य आणि अज्ञान यांच्या शृंखला कितीशा तुटून पडल्या आहेत ? त्या अद्यापि तुटल्या नसतील तर त्या तोडण्याकरिता आपण काय प्रयत्न करीत आहों ? ते प्रयत्न योग्य दिशेने होत आहेत काय ?

ह्या प्रश्नचिन्हांचीं उत्तरे प्रामाणिकपणाने देणें आणि त्यांतून जे निष्कर्ष निघतील त्यांच्या अंमलबजावणीकरिता निष्ठेने कार्य करित राहणें हाच शाहू महाराजांसारख्या थोर पुरुषांची स्मृति अमर राखण्याचा एकमेव मार्ग आहे.

-१९५०

## मला न्याल तुमच्याबरोबर ?

रवींद्रनाथांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त साहित्य अकादमीन त्यांच्या एकवीस निवडक कथांचा संग्रह 'एकविंशति' या नांवाने प्रसिद्ध केला आहे. या संग्रहांत मला परिचित व प्रिय असलेल्या 'काबुलीवाला', 'पोस्टमास्टर,' 'क्षुधित पापाण' या कथा तर आहेतच, पण यापूर्वी इंग्रजी अगर मराठी अनुवादांत न वाचलेल्या 'अतिथि', 'नष्ट नीड', 'पात्र आणि पात्री' इत्यादि कथाहि आहेत.

रवींद्रांच्या कथा मीं प्रथम वाचल्या त्या इंग्रजींतून. बुरख्यांतूनहि एखाद्या युवतीच्या डौलदार बांध्याची आणि सुंदर चेहऱ्याची कल्पना यावी, तशी इंग्रजी अनवादांतूनहि कथाकार रवींद्रांच्या प्रतिभेची चमक मला जाणवली होती. त्यांच्या कथांतलें कोमल काव्य, भावनेचा सूक्ष्म धागा घेऊन त्याच्या-भोवती दोनतीन पात्रांच्या आधाराने कथा गुंफण्याचें त्यांचें कौशल्य, निसर्ग आणि मनुष्य यांच्यांतल्या आंतरिक सुसंवादाचे किंवा विसंवादाचे सूर आळविण्यांतली त्यांची सहजता आणि एखाद्या चित्रकाराने कलमाच्या चार फटकाऱ्यांनी जिवंत दृश्य निर्माण करावें, त्याप्रमाणे अतिशय अल्प सामग्रींतून भावजीवन चित्रित करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य या गोष्टींचा आस्वाद मीं १९२५ सालींच घेतला होता.

त्या आनंदाच्या भरांत आमच्या शिरोड्याच्या शाळेंत इंग्रजी पांचव्या

यत्तेला शीघ्र वाचनाकरिता 'टागोरांच्या कथा' (स्टोरीज फ्रॉम टागोर) हें पुस्तक मी लावलें. तें मीच शिकवीत असें. त्या वेळच्या विद्यार्थ्यांच्या इंग्रजीची प्रकृति आजच्यापेक्षा पुष्कळच धडधाकट होती. तथापि कठीण शब्दांच्या विपुलतेमुळे आणि संमिश्र व लांबट वाक्यरचनेमुळे तें पुस्तक विद्यार्थ्यांना जड वाटे. मी मात्र तें शिकवितांना रंगून जाई. तास संपल्याची घंटा झाली की माझ्या कपाळाला आठचा पडत. कथा मध्येच अगदी ऐन रंगांत सोडावी लागे. केवळ माझाच नव्हे, तर विद्यार्थ्यांचाहि मनोभंग होई. माझ्या शिकविण्याच्या कौशल्यामुळे नव्हे, तर टागोरांच्या रसवत्ते-मुळेच अवघड शब्दांचे आणि क्लिष्ट वाक्यरचनेचे खडक फोडून कथेंतील भावपूर्ण आशय खळाळत बाहेर येई. मुलांचीं मनं त्यांत यथेच्छ डुंबत. विहिरींत पोहायला पडलेल्या मुलांना वाहेर बोलावले म्हुणजे तीं जशीं हिरमुसलीं होतात, तसा हा तास चटकन् संपला की विद्यार्थ्यांचा विरस होई.

रवींद्रांच्या कथांचे सर्व गुणविशेष आपणांला कळले आहेत असें त्या वेळीं मला वाटे. आता तीन तपांनी 'एकविंशति' वाचतांना आनंदाचे ते जुने क्षण तर नवें रूप धारण करून परत आलेच ! इतकेच नव्हे तर एखाद्या चमत्काराने कोमेजलेलीं फुलें पुन्हा टवटवीत व्हावीत, तसा 'पोस्ट-मास्तर', 'काबुलीवाला', 'क्षुधित पाषाण' या कधीकाळीं वाचलेल्या कथा अतिशय आकर्षक वाटूं लागल्या. या परिचित व इतर अपरिचित कथा वाचतां वाचतां कथाकार रवींद्रांचें मला एक निराळेंच दर्शन होऊं लागलें.

अभिजात साहित्यकाराचे कांही विशेष आपणांला त्याच्या पहिल्या भेटींतच जाणवतात. त्या गुणांमुळेच आपण त्याच्या साहित्याचे चाहते होतो. पहिल्या दृष्टिक्षेपांतच एखाद्या युवतीचें रूपवैशिष्ट्य जाणवावें ना ? तसें हें घडतें. पण त्या रमणीच्या रूपविभ्रमांच्या आंत जी प्रेमळ पत्नी किंवा वत्सल माता असते, तिचें अस्तित्व मात्र प्रथमदर्शनीं आपल्या लक्षांत येत नाही. कलेच्या बाबतींतहि असेंच घडतें. आयुष्याच्या प्रवासांत निरनिराळ्या टप्प्यांवर एकाच कलाकृतीचें आपल्याला किती भिन्न स्वरूपांत दर्शन होतें ! तुकोवांचे अभंग, उमर खय्यामच्या रुबाया, 'शाकुन्तल', 'हॅम्लेट', ग्रेची 'एलेजी', केशवसुतांची 'हरपलें श्रेय' यांचें विद्यार्थी-

दशेंत केलेलें वाचन आणि याच ललितकृतींचे प्रौढ वयांत जाणवणारें समृद्ध अंतरंग यांत जमीन-अस्मानाचें अंतर असतें !

आज तीन तपांनी जीवनाच्या सायंकाळीं रवींद्रांच्या पूर्वपरिचित कथा वाचतांना मला त्यांच्या अंतरंगींची एक गूढ व्यथा तीव्रतेने प्रतीत होत आहे. रवींद्रांनी आपली प्रिय वंगभूमि व पूज्य जन्मभूमि महाकवीच्या डोळ्यांनी पाहिली असेल; पद्मेच्या तरंगातरंगावरोवर त्यांच्या प्रतिभेने तरल नृत्य केले असेल; दोघीहि जोडीने प्रक्षुब्ध झाल्या असतील; मिनी कलकत्यांतल्या ज्या घरांत राहते त्या घरांतला कण नि कण 'कावुलीवाल्या'च्या वात्सल्याने रवींद्रांनी सजीव केला असेल; पण या बहुरंगी प्रतिभेच्या मागे एक व्यथा आहे. या व्यथेची कथाच ते पुनः पुन्हा लिहितात. ही व्यथा जीवनांतल्या अंतिम सत्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करते. अफगाणिस्थानांतून आलेला, धिप्पाड देहाचा आणि आडदांड वृत्तीचा कावुलीवाला असो किंवा 'घाट' कथेंतली पति जिवंत असूनहि वैधव्यदुःख भोगणारी कोमल मनाची कुसुम असो, प्रत्येकाच्या जीवनांत हीच व्यथा प्रतिबिंबित झाली आहे. त्या व्यथेचें नांव आहे 'एकलेंपण.'

'पोस्टमास्तर' ही रवींद्रांची चिमुकली गोष्ट पाहा. तिच्यांत फक्त दोन पात्रे आहेत. एका कुग्रामांत पोट भरण्यासाठी पोस्टमास्तर म्हणून आलेला एक तरुण आणि त्याचें घरकाम करणारी त्या खेड्यांतली वारा-तेरा वर्षांची एक अनाथ पोर - रतन ! हा तरुण मूळचा कलकत्याचा. त्याला या कुग्रामांत करमत नाही. तळ्यांतला मासा डबक्यांत आणून सोडावा तशी त्याची स्थिति होते. कुटुंबांतली मंडळी नाहीत, समवयस्क सोबती नाहीत, रंजनाचीं साधनें नाहीत. विशीच्या आंतवाहेर जी एक अंधुक कल्पनारम्य वृत्ति मनाला हुरहुर लावते, ती या पोस्टमास्तरलाहि वेचून करून सोडते. त्याच्या या हुरहुरीचें रवींद्रांनी मोठें नाजूक चित्रण केले आहे - 'पावसाळ्यांतल्या एका दिवशीं आकाशांतले ढग विरळले असतां दोन प्रहरच्या वेळीं थोडीशी गरम आणि गोडगोड हवा येत होती. भिजलेलें गवत आणि झाडपाला यांवर ऊन पडल्यामुळे एक प्रकारचा गोड सुवास दरवळत होता. याच वेळीं कुठला तरी एक हटवादी पक्षी एकसुरी आवाजांत सान्या दुपारच्या नैसर्गिक दरबारांत अत्यंत करुण स्वराने वारंवार ओरडत होता. पोस्टमास्तरच्या

हातीं त्या वेळीं कांही काम नव्हतें. पावसाने धुतलेले नाजुकनाजुक पालवीचे धुमारे त्याला समोर दिसत होते. पळून गेलेल्या पावसांतल्या उरल्यासुरल्या ढगांचे, उन्हाच्या प्रभावाने पांढरेशुभ्र झालेले थर आकाशांत वावरत होते. पोस्टमास्तर हें सारें पाहत होता आणि कल्पना करीत होता. या वेळीं कुणीतरी एक अगदी आपली अशी व्यक्ति हृदयाला खिळूनभिडून गेलेली हृदयाची पुतळी—मानवमूर्ति असती तर ? विचार करतांना त्याला वाटूं लागलें, की तो पक्षीसुद्धा हेंच बोलत असावा !

या तरुणाला विरंगुळा मिळतो तो रतनमुळे. एक खेडवळ, प्रेमळ जीव होता तो ! लौकिक दृष्ट्या तिचें पोरवय संपलें नव्हतें. पण ज्ञोपायला जमीन आणि पांघरायला आभाळ एवढेंच या जगांत ज्यांच्या मालकीचें असतें अशा पोरान्च्या अंगीं येणारें पोक्तपण रतनच्या अंगींही बाणलेलें असतें. इमानी कुत्र्यासारखी ती पोस्टमास्तरच्या आवतीभोवती वावरते. त्याला स्वयंपाकांत मदत करते. ती चुलींत विस्तव पेटवते, त्याला तंबाखू भरून देते, सारें कांही करते. वेळ जावा म्हणून तो तिला शिकवूं लागतो. घटका दोन घटका मोलकरणीऐवजी ती त्याची विद्यार्थिनी बनते. थोड्याच दिवसांत जोडाक्षरें वाचूं लागण्याइतकी ती प्रगति करते. असल्या लहानलहान पण कोमल धाग्यांनी तिचें मन पोस्टमास्तरच्या जीवनांत गुंतून जातें. रतन कुठेहि असो, याची हाक कानांवर पडली की धापा टाकीत ती त्याच्यापुढे येऊन उभी राहते. 'काय दादाबावू ?' म्हणून मोठ्या अदवीने त्याला विचारते. पेरूच्या झाडाखाली वसून कच्चे पेरू खात असतांनासुद्धा त्याची हाक ऐकली की हातांतले पेरू तसेच टाकन ती पळत सुटते. दादाबावू हा नकळत तिच्या जीवनाचा केंद्रविंदु बनतो.

एके दिवशीं पोस्टमास्तरला ताप येतो. दादाबावू अंथरुणावर पडलेले पाहतांच रतनचें उरलेंसुरलें पोरपण पार पळून जातें ! प्रत्येक बालिकेंत सुप्त रूपाने माता वास करीत असते की काय कुणाला ठाऊक ! दादाबावूंना ताप आलेला पाहतांच ही बारातेरा वर्षांची खेडवळ पोरगी वैद्याला बोलावून आणते. त्याने दिलेलीं औषधें वेळेवर देते. दादाबावूंच्या उशाशीं वसून सारी रात्र जागून काढते. त्यांच्या पथ्यापाण्याकडे डोळ्यांत तेल घालून लक्ष देते. 'काय हो दादाबावू ? आता जरा वरं वाटतंय ना ?' असें प्रेमळ



स्वराने पुनःपुन्हा विचारते. आपल्या चिमण्या अंतःकरणांतल्या मायेच्या महासागराचा ती त्याच्यावर वर्षाव करते.

. पोस्टमास्तर लवकरच वरा होतो. पुढे सातआठ दिवसांनी तो रतनला हाक मारतो आणि म्हणतो - 'उद्या मी जातोंय रतन.' रतन चमकून विचारते, 'कुठं?' तो उत्तरतो, 'घरीं जातोंय मी. आता फिरून मी येणार नाहीं.' त्याने आपली बदली करून घेतलेली असते !

दादावावू जाणार हें कळतांच रतनचा जीव उडून जातो. गेले कित्येक दिवस ही अल्लड एकाकिनी केवळ त्याच्यासाठीच जगली होती. त्याचें प्रत्येक काम करण्यांत धन्यता मानीत होती. नकळत तिने त्याच्या आणि आपल्या जीवनाचा गोफ विणून टाकला होता. दैवयोगाने लाभलेल्या या दिवलीच्या प्रकाशांत आयुष्याच्या निर्जन अरण्यांतली काटेरी पायवाट ती मोठ्या आनंदाने तुडवीत चालली होती !

त्यामुळे दादावावू इथून जाणार, ही कल्पना तिला वज्राघातासारखी वाटते. हातांतली दिवली विझावी आणि अरण्यांतल्या काळोखाने गिळायला पुढे यावें तशी तिची स्थिति होते. शेवटी मोठा धीर करून ती त्याला म्हणते, 'दादावावू, तुम्ही मला आपल्या घरीं घेऊन जाल?' तो उत्तरतो, 'असं कधी झालंय?' तिची समजूत घालण्याकरिता तो पुढे म्हणतो, 'रतन, माझ्या जागीं जे गृहस्थ येणार आहेत त्यांना मी तुझ्याबद्दल सांगेन. तूं कांही काळजी करूं नकोस.' रतन घाईघाईने उत्तरते, 'नको, नको. माझ्याबद्दल कुणालाच कांही सांगूं नका. मी इथं राहणार नाहीं.'

पोस्टमास्तरला तिच्या या वोलण्याचें आश्चर्य वाटतें. पण त्याचें मन आधीच कलकत्याची वाट चालूं लागलेलें असतें ! छे ! तें कलकत्यांतल्या आपल्या घरीं जाऊन पोचलेलें असतें. आईवहिणींशीं गुजगोष्टी करण्यांत आणि चिरपरिचित रस्त्यावरून चिरपरिचित दृश्यें पाहण्यांत तें गुंग होऊन गेलेलें असतें. त्या मनाला रतनच्या या आर्त उद्गारांतलें कारुण्य जाणवत नाही. जातांना दादावावू तिला थोडे पैसे देऊं लागतो. रतन ते घेत नाही. दादावावू होडींत बसून जाऊं लागतो. रतनच्या आठवणीने त्याचें अंतःकरण कळवळतें. त्याला वाटतें, मार्गें फिरावें आणि रतनला बरोबर घेऊन यावें. पण ही हृदयाची तार हालते ती क्षणभरच ! होडीच्या शिडांत वारा भरतो.

ती वेगाने जाऊं लागते, दिसेनाशी होते. मागे एकटी, अगदी एकटी राहिलेली रतन वेड्यासारखी पोस्टऑफिसभोवती फिरत राहते. तिच्या डोळ्यांतून आसवांच्या धारा वाहत असतात.

रवींद्रांच्या 'पोस्टमास्तर' या कथेंत एवढेंच घडतें. हें जें घडतें तें व्यवहाराला धरूनच आहे. या जगांत नेहमीं असेंच घडत आलें आहे. संयोगवियोगाचें हें चक्र अनादि कालापासून असेंच फिरत राहिलें आहे. झोप-ड्यांत, राजवाड्यांत, माणसांनी गजबजलेल्या शहरांत, निसर्गाच्या कुशींत, शांतपणे विसावलेल्या खेड्यांत, सर्वत्र, सर्वकाळ हें चक्र फिरत राहिलें आहे. महासागरांत दोन लाकडें दोन बाजूंनी वाहत यावींत, कांही काळ त्यांनी एकमेकांच्या सोबतीने वहावें, जोडीने आणि गोडीने थोडा प्रवास करावा आणि एखाद्या लाटेच्या तडाख्याने पुन्हा दूर होऊन निरनिराळ्या दिशांनी वाहत जावें, अशी जगरहाटीच आहे. दैवाची एक लाट माणसांना जोडते, त्याची दुसरी लाट त्यांना तोडते. जीवन हें असें आहे !

व्यवहाराची ही शिकवण रतनच्या दादाबाबूला परिचित आहे. ती त्याला स्वाभाविक वाट देते. पण विचारी रतन—बारातेरा वर्षांची, अजाण, अनाथ, प्रमळ पोर ! व्यवहार फार कठोर आहे, हें प्रेम करण्या-खेरीज दुसरें कांहीच ठाऊक नसलेल्या त्या अश्राप जीवाला कसें माहीत असावें ? योगायोगाने ती दादाबाबूच्या जीवनांत आली. तो या खेड्यांत अगदी नवखा होता, एकटा होता. हातगुंडा म्हणून घरकामाला कुणी मिळालें तर त्याला हवेंच होतें. रतन त्याला मिळाली. यापूर्वी ती दुपारची कठीण वेळ कशी काढीत होती आणि रात्रीं कुठल्या धरणीवर अंग टाकीत होती, हें रवींद्रांनी सांगितलेले नाही. पण कुणाच्या तरी घरीं पडेल तें काम करून, मिळेल तो तुकडा खाऊन आणि पडवींतल्या रकट्यावर अंग टाकून चांदण्या मोजीत ती झोपीं जात असावी ! निद्रेने आपला प्रेमळ हात फिरवून सारा शीण घालविला की सकाळीं उठून हसतमुखाने ती सोनेरी उन्हाचें स्वागत करीत असावी ! वावटळींत एखादें पान भिरभिरत उडत जावें ना ? तसें तिचें पोरकें जीवन होतें.

तें पान उडतउडत पोस्टाच्या इमारतींत येऊन पडलें. दादाबाबूच्या जीवनाला चिकटलें. घरकाम करतांना, दादाबाबूची शुश्रूषा करतांना,

त्याच्यापाशी वसून मुळाक्षरें शिकतांना रतनच्या शुष्क, स्नेहहीन जीवनाला नवी पालवी फुटली. दादाबाबूच्या जीवनाशीं ती समरस झाली. दादाबाबूचें जेवण झाल्यावर उरेल तें खाऊन ती तृप्तीचे ढेकर देई. त्याची हाक ऐकली की ती वाऱ्यासारखी धावून येई. तो आजारी पडला तेव्हा ही मिऱ्याएवढी पोर विलकुल डगमगली नाही. दादाबाबूवरच्या प्रेमाने तिच्या सर्व सुप्त शक्ति जागृत केल्या. जणुं मिऱ्याच्या चिमण्या दाण्यांत मेरु अवतरला ! तिच्या लेखीं तिचें जग त्या पोस्टाच्या छोट्या इमारतींत साठलें होतें. जीवनांतलें सारेंसारें सुख दादाबाबूची सेवा करण्यांत होतें. रतनच्या या उत्कट, निरपेक्ष मायेचें मूळ एकाच गोष्टींत होतें - दादाबाबूने तिच्या जीवनांत प्रवेश केल्यापासून तिचें एकलेंपण संपलें होतें. तिला जीव जगवायला जागा सापडली होती. माया करायला माणूस मिळालें होतें.

म्हणूनच पोस्टमास्तरने जेव्हा गुपचूप आपली बदली करून घेतली तेव्हा मोठा धीर करून तिने त्याला विचारलें, 'दादाबाबू, मला न्याल तुमच्याबरोबर ?' रतनचा हा आर्त प्रश्न तिच्या अंतःकरणांतल्या साऱ्या ओलाव्याने भिजून चिंब झाला आहे. त्या प्रेमळ पोरीला व्यवहार कळत नव्हता. या जगांत एकटें जगण्यापेक्षा दुसऱ्यासाठी जगण्यांत जो आनंद आहे, तो तिने दादाबाबूच्या संगतींत चाखला होता. तो आनंद अखंड मिळावा एवढीच तिची इच्छा होती. दादाबाबू पृथ्वीच्या पाठीवर कुठेहि जायला निघाला असता, तरी रतन त्याच्यामागून नाचत गेली असती ! त्या प्रवासांत काटे लागून तिचीं पावलें रक्ताळलीं असतीं, तरी तीं मेंदीनेच लाल झालीं आहेत असें तिने दादाबाबूला सांगितलें असतें !

रतनचें हें वागणें किती स्वाभाविक होतें ! एकटेपणासारखा या जगांत माणसाचा दुसरा शत्रु नाही. उद्या पृथ्वीतलावर एकच मनुष्य शिल्लक राहिला, तर या पंचखंड पृथ्वीचे आपण स्वामी आहोंत, या कल्पनेने त्याला क्षणभरहि आनंद होणार नाही ! अफाट आकाशाखाली आपण एकटे, अगदी एकटे आहोंत, अमर्याद धरातलावर आपण एकटे, अगदी एकटे आहोंत, या जाणिवेने तो वेचून होईल. त्याला वेड लागायची पाळी येईल.

मनुष्यप्राणी स्वार्थी आहे हें खरें. तो कमालीचा आत्मपूजक आहे हेंहि खरें. पण त्याचबरोबर दुसऱ्यावर प्रेम करण्यांत, दुसऱ्यासाठी झटण्यांत

आणि झगडण्यांत, प्रसंगीं दुसऱ्यासाठीं सर्वस्व समर्पण करण्यांत त्याला जीवनाच्या साफल्याचा साक्षात्कार होतो हेंहि तितकेंच खरें आहे. या जगांत माणुसकी जर कुठे प्रतीत होत असेल, तर ती माणसाच्या निरपेक्ष प्रेम करण्याच्या शक्तींत ! सारे संत, कवि, तत्त्वज्ञ, समाजसेवक याचे साक्षीदार आहेत.

‘ माझ्या मागून येणारे मास्तर तुला घरकामाला ठेवतील ’, असें दादाबाबूने रतनला आश्वासन दिलें. पण त्या आश्वासनाचा काय उपयोग होता ? माणूस माणसावर प्रेम करतो तें अंतरात्म्याची तहान भागविण्याकरिता. ही तहान लौकिक नसते. ही गूढ निरपेक्ष ओढ भक्तीच्या स्वरूपाची असते. तिला पूजेसाठी भलतेंसलतें दैवत चालत नाही – स्वतःचेंच दैवत लागतें.

रतनला नुसता नवा मालक नको होता. तिला तिचे दादाबाबूच हवे होते. सूर्यफूल जसें सूर्याच्या दिशेने आपलें तोंड वळवतें, तशी तिची स्थिति झाली होती. माणसांनी गजवजलेल्या या जगांत एकटेपणाची जाणीव प्रत्येक जिवाला अगदी लहानपणापासून होत असते. अंधारांत आंचवायला जाणाऱ्या मुलाच्या मनःस्थितींतच आपण वाळपणीं, कुमारवयांत, तरुणपणीं, प्रौढवयांत, म्हातारपणीं आणि शेवटीं मृत्यूच्या दारांतहि वावरत असतो. जो कधीहि हलणार नाही, कलणार नाही, डळमळणार नाही, असा आधार आपल्याला हवा असतो. हा आधार फक्त निरपेक्ष प्रेम देऊं शकतें. त्या प्रेमांत मागचापुढचा विचार नसतो; नफ्यातोट्याचा हिशेब नसतो ! असा आधार मिळाला म्हणजे वादळी समुद्रांत हाताला फळी लागावी तसा मनुष्य निर्धास्त होतो. तो आपलें एकटेपण विसरतो, दारिद्र्य विसरतो, दुःख विसरतो, दूर कुठेतरी अंतराळांत वांढफेक्या विमानाप्रमाणे फिरत असलेल्या मृत्यूच्या अंधुक छायेची जाणीवहि विसरतो !

दादाबाबू दिसण्यापूर्वी रतनला हा अनुभव आलेला नव्हता. तो त्याच्या रूपाने तिच्या जीवनांत आला. ती स्वतःला विसरून गेली. तिचें एकाकीपण नाहीसें झालें. दादाबाबूने तें नाहीसें केलें, एवढेंच तिला कळत होतें. दादाबाबूच्या जागी येणाऱ्या मास्तरांनी तिला कामाला ठेवले असतें. पण तिला ग्रासूं पाहणारें तें भयावह एकलेंपण – तें त्यांच्याकडून कसें दूर होणार ?

दादाबाबू चारचौघांसारखा वागला; जनरीतीप्रमाणे वागला; व्यवहारा-

प्रमाणे वागला; पण रतनची भावना व्यवहारापलीकडची होती. तिचे दुःख सार्धे नव्हते.

या अफाट जगांत, अंतरंगांत माणूस एकटाच असतो. तें एकलेंपण जिच्या सहवासांत नाहीसें होतें अशी एखादी व्यक्ति, त्या व्यक्तीवर केलेलें निरपेक्ष प्रेम, ती व्यक्ति जीवनांतून दूर जाऊं लागतांच भावबंधनाचे पाश तटातट तुटूं लागल्यामुळे होणाऱ्या वेदना आणि पुन्हा चोहोंवाजूंनी चटके देणाऱ्या एकलेपणाच्या ज्वाला—दादाबाबू कलकत्याला जायला निघाला त्या क्षणीं रतनला जें दुःख झालें त्यांत हें सारें सारें होतें.

हें दुःख रवींद्रांनी आपल्या कथांतून नानापरींनी चित्रित केलें आहे. 'कावलीवाल्यां'तला पठाण, शिकण्यासाठी दूर राहिलेला पण घरासाठी आसुसलेला 'सुट्टीं'तला वालनायक, 'क्षुधित पाषाण' मधली शतकांच्या भिती ओलांडणारी इराणी तरुणी, 'पात्र आणि पात्री'—मधला स्त्रीप्रेमाला भुकेलेला नायक आणि 'घाट' मधली कुसुम—अशा किती व्यक्ति सांगाव्यात? त्या सर्वांच्या दुःखाचा आत्मा एकच आहे. सूर्य-चंद्राच्या दिव्यांनी उजळलेल्या पण नाना प्रकारच्या अंधाराने माणसाला पावलोपावलीं भेवडावणाऱ्या आणि मधमाशांच्या पोळ्याप्रमाणे गजबजलेल्या पण प्रतिसादाच्या दृष्टीने निर्जन अरण्यासारख्या भासणाऱ्या या जगांत माणसाच्या वांट्याला येणारें एकलेपण हा या दुःखाचा आत्मा आहे. हें एकलेपण नको असतें म्हणून लहानपणीं मूल आईच्या कुशींत लपतें. तिला सदैव बिलगून असतें. पुढे तें शाळेंत जाऊं लागलें की समवयस्क मित्रांशीं गट्टी करतें; कुमारवय मागे पडलें म्हणजे हा शोध प्रीतीच्या वाटेने सुरू होतो; आयुष्यांतला सहचर किंवा सहचरी मिळवून मनुष्य आपलें एकलेपण नाहीसें करूं पाहतो. तिथे सादाला प्रतिसाद मिळाला, संसाराच्या प्रदीर्घ प्रवासांत सतत सावली देणारी सोबत लाभली तर त्याला धीर येतो. त्याची वृत्ति स्थिर होते. तसें घडलें नाही तर ही एकलेपणाची आग शांत करण्याचा तो अन्य मार्गाने प्रयत्न करतो. भक्ति, सेवा, मैत्री, करुणा, वात्सल्य, सृष्टिप्रेम या साऱ्या भावनांच्या आविष्काराच्या मुळाशीं मानवाची आपलें एकलेंपण विसरण्याची धडपड असते. प्रीतीला प्रतिसाद मिळाला नाही, इष्ट ध्येय भेटलें नाही, की अशा अतृप्तीच्या पोटीं विकृति निर्माण होण्याचा संभव असतो. त्या विकृतीच्या

मुळाशीं जाऊन पाहिलें तरी आपल्याला एक गोष्ट दिसून येईल - जिथे अंत-  
रात्मा विसावेल अशा स्थानाचा शोध चांदण्याचा चारा मिळावा म्हणून  
चाललेली भग्न पंखांची फडफड - जिच्या सुखदुःखांत स्वतःला पूर्णपणे  
विसरतां येते अशा व्यक्तीचा शोध.

‘दादाबाबू, मला बरोबर न्याल?’ हा हृदयभेदक प्रश्न केवळ साध्या-  
भोळ्या रतनचा नाही. जगाच्या या विचित्र रंगभूमीवर आपण कुठून  
आलों आणि इथून आपल्याला कुठे जायचें आहे हें ज्याला माहीत नाही,  
नक्कल पाठ नसूनहि भेदरलेल्या मनःस्थितींत ज्याला आपली भूमिका करावी  
लागत आहे, अशा प्रत्येक मनुष्याचा तो आर्त उदगार आहे ! -१९६०

## सामाजिक मनाचे शिल्पकार

इंग्रजी राज्याच्या प्रारंभी महाराष्ट्रापाशी दोन स्फूर्तिस्थाने होती. ज्ञानदेव-तुकाराम आणि एकनाथ-रामदास यांच्यासारख्या संतांची परंपरा व शिकवण हे त्यांतलें पहिलें स्फूर्तिस्थान. छत्रपतींनी प्रज्ञा आणि पराक्रम यांच्या वळावर स्थापलेलें, तानाजी-संभाजीसारख्या अनेक पुरुषसिंहांच्या बलिदानान समर्थ बनलेलें, वाजीराव-महादजीसारख्या प्रतापी वीरांनी विस्तारलेलें आणि थोरले माधवराव व नाना फडणवीस यांच्यासारख्या कर्तबगार पुरुषांनी पडत्या काळांत सावरलेलें स्वराज्य हे त्यांतलें दुसरें स्फूर्तिस्थान. हीं दोन्ही स्फूर्तिस्थाने आपआपल्या परीं उज्ज्वल असलीं, तरी नवी विद्या, नवीं शास्त्रे, नवीं यंत्रे आणि नव्या कल्पना घेऊन राज्य करायला आलेल्या इंग्रजांशीं सामना देण्याचें सामर्थ्य त्यांच्यांत नव्हतें. केवळ परंपरागत आध्यात्मिक कल्पनांवर आणि उज्ज्वल भूतकाळाच्या गौरवावर कोणताहि समाज जगू शकणार नाही, मग त्याने सन्मानाने जगणें दूरच राहिलें, असा डिंडिम वाजवीतच कालपुरुषान एकोणिसाव्या शतकांत प्रवेश केला होता. त्या डिंडिमाच्या घोषांत जसें पराभूतांना आव्हान होतें, तसें प्रज्ञावंतांनाहि आवाहन होतें. तें आव्हान आणि तें आवाहन यांचा महाराष्ट्राने मोठ्या हिरीरीने स्वीकार केला आणि एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस त्याचें तिसरें स्फूर्तिस्थान निर्माण झालें. टिळक - आगरकर - चिपळूणकरांचें

कार्य हा या नव्या स्फूर्तिस्थानाचा केंद्रबिंदु आहे.

वाळशास्त्री जांभेकर, लोकहितवादी, ज्योतिराव फुले, न्यायमूर्ति रानडे, विष्णुवुवा ब्रह्मचारी, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, टिळक, आगरकर, गोखले वगैरे अनेक अव्वल दर्जाच्या पुरुषांनी हें नवें स्फूर्तिस्थान घडविलें यांत शंका नाही. पण आजचें महाराष्ट्राचें राजकीय आणि सामाजिक जीवन सूक्ष्मपणे पाहिलें तर टिळक-आगरकरांच्या संस्कारांनीच त्याच्या घडणीला अधिक साहाय्य केलें आहे असें दिसून येईल. समुद्रांत ओहोटी संपली की भरती सुरू होते. पण या भरतीच्या पहिल्या लाटा फार लहान असतात. त्या हळूहळू पुढे येतात आणि वाळवंटाचा थोडा थोडा भाग भिजवितात. कुठल्याहि सामाजिक परिवर्तनाच्या वेळीं, प्रारंभीच्या पुढाऱ्यांची स्थिति अशीच होते. त्यांचें काम पाया भरण्याचें असतें. महाराष्ट्रांत ही पायाभरणी १८७४ पर्यंत चालली होती. या वर्षी निबंधमालेचा जन्म झाला. निबंध-मालेने केवळ मराठी साहित्याच्या स्वरूपांतच क्रांति केली असें नव्हे. चिपळूणकर व त्यांचे टिळक-आगरकरांसारखे सहकारी यांनी शिक्षणापासून राजकारणापर्यंत आणि साहित्यापासून सामाजिक सुधारणेपर्यंत सर्वत्र आपल्या पद्धतीने नव्या मूल्यांची मांडणी आणि नव्या जीवनाची आंखणी केली.

या मंडळीचें नवेंपण कशांत होतें ? थोडक्यांत उत्तर द्यायचें झालें तर तें त्यांच्या उत्कट मनोवृत्तींत होतें असें मी म्हणें. निबंधमालेंतील साहित्य असो, न्यू इंग्लिश स्कूलमधील शिक्षण असो, किंवा केसरी-सुधारकांतील रोखठोक लेखन असो, या सर्वांमागे नवा ध्येयवाद व तो ध्येयवाद आचरणांत आणण्याकरिता अवश्य तो त्याग करण्याची सिद्धता या गोष्टी उघड उघड उभ्या होत्या. जाज्वल्य मनोवृत्तीचें आवाहन महाराष्ट्राला नेहमीच झटकन् होत आलें आहे. ही मुख्यतः संतांची व वीरांची भूमि असल्यामुळे आणि व्यापारासारख्या अनेक जीवनमार्गांकडे इथे पिढ्यान्पिढ्या दुर्लक्ष झाल्या-मुळे ही वृत्ति निर्माण झाली किंवा काय, हा समाजशास्त्राचा प्रश्न आहे. पण रानड्यांबद्दल टिळक व आगरकर यांना अत्यंत आदर असूनहि राजकारण व समाजकारण यांच्याकडे पाहण्याचा त्यांचा सौम्य दृष्टिकोन या दोघांनाहि पसंत पडला नाही, हें ऐतिहासिक सत्य आहे. रानड्यांबद्दल मनांत सद्भाव असूनहि स्वतःच्या अंतःकरण-प्रवृत्तीला अनसरून या दोघांनी आपापला



स्वतंत्र मार्ग काढला हें लक्षांत घेण्याजोगें आहे. 'रानड्यांच्या पूर्वी महाराष्ट्र हा नुसता निर्जीव मातीचा गोळा होऊन पडला होता, त्यांनीच त्यांच्यांत चैतन्य ओतलें,' अशा अर्थाचे टिळकांचे उद्गार सुप्रसिद्धच आहेत. आगरकरांनी पत्नीपाशी काढलेले उद्गारहि असेच रानड्यांचें मोठेंपण दर्शविणारे आहेत. ते म्हणतात, 'पुण्यांत काय किंवा सर्वंध महाराष्ट्रांत काय, पुष्कळ लोक शिकून मानाच्या व अधिकाराच्या जागांवर चढलेले आहेत; पण ते सर्व कोणी आपली संपत्ति वाढविण्याच्या खटपटींत आहेत, तर कोणी वायकामुलांत गुंग आहेत. पण रानड्यांच्या घरीं केव्हाहि जा, देशोन्नतीचे विचार, चर्चा आणि तळमळ यांविषयीं त्यांच्या आपल्या कांहीतरी योजना सुरू आहेत.' पण रानड्यांची मनोमन पूजा करूनहि या दोघांनी त्यांच्या लघुतम विरोधाच्या तत्त्वज्ञानाचा कधीच पुरस्कार केला नाही, याचें कारण स्वभावांतलें अंतर हेंच होय.

विशिष्ट उत्कट मनोवृत्तीमुळेच टिळक-आगरकर एकत्र आले आणि मित्र बनले. डोंगरीच्या तुहंगांत रात्रीच्या रात्री देशाच्या उन्नतीचीं स्वप्ने पाहण्यांत त्यांनी घालविल्या; आणि शेवटीं मतभेद होतांच मनोवृत्तीच्या या तीव्रतेमुळेच सार्वजनिक आयुष्यांत ते परस्परांचे कट्टर विरोधक झाले. सत् व असत् यांचा कलह नाट्यपूर्ण असतो खरा. पण कांही झालें तरी तो स्थूल प्रकारचा कलह होय. बुद्धिवान् नाटककार तो रंगवूं शकतो. पण टिळक आणि आगरकर हे दोघेहि सत्याचे प्रामाणिक पूजक असूनहि त्यांच्यामध्ये जो विलक्षण कलह झाला त्याचें चित्रण करायला अलौकिक प्रतिभेचाच नाटककार हवा !

वर ज्या तीव्र मनोवृत्तीचा उल्लेख केला आहे ती टिळकांप्रमाणे आगरकरांच्या ठिकाणीं स्वभावतःच असावी असें दिसतें. वाळपणांत ती साहसाच्या रूपाने व्यक्त झालेली दिसते. अशाच एका प्रसंगीं स्वारी झाडावर चढली असतांना तिथे एक मर्कटराज उपस्थित झाले. त्यांनी छोट्या गोपाळाला पकडलें. पण त्याने बेडरपणे त्या प्रसंगाला तोंड दिलें ! या साहसी वृत्तीची परिणति शिक्षणाकरिता गोपाळ आगरकर या विद्यार्थ्याने केलेल्या विलक्षण धडपडींत झाली. इंग्रजी चौथीसाठी गोपाळ कन्हाडहून पायीं चालत रत्नागिरीला गेला ! पुढे कॉलेजमध्ये त्याने एका सदऱ्यावर कांही

दिवस काढले ! सदरा रात्रीं धुऊन वाळत टाकायचा आणि सकाळी वाळला की अंगांत घालायचा ! त्या काळीं इंग्रजी विद्येची गोडी नुकती कुठे समाजाला लागत होती. या नव्या विद्यावृक्षावर फळेंहि विपुल येत. अगदी खालच्या फांद्यांवरसुद्धा तीं लटकलेलीं असत. त्यामुळे म्युनिसिपालिटीच्या कंदिला-खाली अभ्यास करणारे अनेक गरीब विद्यार्थी त्या काळांत निर्माण झाले असले तरी घरीं अठराविश्वे दारिद्र्य असतांना आणि पुढे कॉलेजांत आनुवंशिक दम्याने पाठ पुरविली असतांना आगरकरांनी ज्या दृढनिश्चयाने विद्यार्जन केले, त्याला सहसा तोड सांपडणार नाही. त्यांच्या आयुष्याचा हा पहिला खंड विद्यार्थिजीवनाचा आदर्श म्हणून सदैव संस्मरणीय राहिल.

मात्र आगरकरांचें खरें मोठेपण इतक्या कष्टाने विद्या मिळवून व त्या विद्येच्या साहाय्याने संसार सुखवस्तुपणाने चालेल, हें ठाऊक असूनहि ध्येयाच्या वेदीवर सर्व सुखस्वप्नांचा हसतमुखाने वळी देण्यांत आहे. देशाची दुःस्थिति पाहून टिळकांप्रमाणे त्यांचेंहि मन विलक्षण बेचैन झालें होतें. हे दोघे मित्र डेक्कन कॉलेजजवळच्या सादिलबाबाच्या टेकडीवर वेळीं अवेळीं तास नि तास देशहिताच्या मार्गाची चर्चा आणि चिकित्सा करीत बसत. ते खरेखुरे ध्येयवेडे होते. साहजिकच शाळा व वृत्तपत्रें यांच्याद्वारें जास्तींत जास्त लोकांना शिक्षित व जागृत करणें हें आपलें कर्तव्य आहे, असा कौल अंतःकरणाकडून मिळतांच आगरकरांनी आईला पत्र लिहिलें—‘आपल्या मुलाच्या मोठाल्या परीक्षा पास होत आहेत, आता त्याला मोठ्या पगाराची चाकरी लागेल व आपले पांग फिटतील, असे मोठाले मनोरथ, आई, तूं करीत असशील ! पण मी आताच तुला सांगून टाकतो की, विशेष संपत्तीची, विशेष सुखाची हाव न धरता मी फक्त पोटापुरत्या पशांवर संतोष मानून, सर्व वेळ परहितार्थ खर्च करणार.’

टिळक-आगरकर हे गेल्या शतकांतील महाराष्ट्राचें स्फूर्तिस्थान होण्याचीं जीं अनेक कारणें आहेत, त्यांतलें एक प्रमुख कारण आगरकरांच्या वरील पत्रांत स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झालें आहे. अंग चोरून सुधारणा करूं पाहणारे, स्वतःच्या पोटांतलें पाणी न हलूं देतां नव्या समाजरचनेचा पुरस्कार करणारे आणि खिशाला खार न लागूं देतां गरिवांकरिता डोळ्यांत नक्राश्रु आणणारे पुढारी सर्वत्र, सर्व काळीं आढळतात. दंभ हा सामान्य मनुष्याचा सर्वांत

मोठा मित्र आहे, हें त्यांच्याकडे पाहिलें की चटकन् मनाला पटतें. पण महाराष्ट्राला या ढोंगी वृत्तीचें वावडें आहे. तो खऱ्याखुऱ्या त्यागाचा पूजक आहे. जमिनीत पेरानें तेव्हा उगवतें हें तो जाणतो. पुढारी जेव्हा त्याग करतात, तेव्हाच समाजाची प्रगति होऊं शकते. पन्नास वर्षापूर्वी भारतांत महाराष्ट्राला मानाचें स्थान मिळवून देणारा हा थडा आजचा महाराष्ट्र विसरत चालला आहे की काय अशी शंका अनेकदा मनाला चाटून जाते. आगरकरांचें पुण्यस्मरण करतांना त्यांनी आईला लिहिलेल्या पत्राचें आपण सर्वांनी पुनःपुन्हा पारायण करणें आवश्यक आहे.

१८८०-८८ हा काळ आगरकरांच्या जीवनाचा दुसरा कालखंड. 'केसरी'चें संपादन, कोल्हापूर प्रकरणीं झालेली शिक्ष, फर्ग्युसन कॉलेजची स्थापना वगैरे अनेक महत्त्वाच्या गोष्टी या काळांत घडल्या. पण त्यांतली सर्वांत चिरपरिणामी गोष्ट म्हणजे एका ध्येयाने प्रेरित झालेल्या आणि गळ्यांत गळा घालून सार्वजनिक कार्यांत हिरीरीने पडलेल्या टिळक-आगरकरांत उत्पन्न झालेला मतभेद ही होय. या मतभेदाचीं व तो वाढविण्याला कारणीभूत झालेलीं अनेक लहानमोठीं, वरीवाईट कारणें आतां इतिहासजमा झालीं आहेत. त्यांतील सत्यांश मान्य केला, तरी त्यावरोवरच या कलहाची मीमांसा करतांना एक गोष्ट कबूल केलीच पाहिजे. ती म्हणजे टिळक-आगरकरांच्या मनोवृत्तींतला फरक व त्यामुळे सामाजिक गोष्टींकडे पाहण्याच्या त्यांच्या दृष्टिकोनांत पडलेलें अंतर ऐन पंचविशींतल्या ध्येयवादाच्या धुंदींत टिळक आणि आगरकर एकजीव झाल्यासारखे भासले खरे ! पण प्रत्येकाचा प्रकृतिधर्म निराळा होता. त्यामुळे त्यांच्यांत खरीखुरी एकरूपता येणें अशक्य होतें. लोकशिक्षणाशिवाय या देशाच्या उद्धाराचा अन्य मार्ग नाही, ही या दोघांची श्रद्धा शेवटपर्यंत कायम राहिली. पण तत्त्वाकडून तपशिलाकडे वळण्याची पाळी येतांच लोकशिक्षण या शब्दाचा अर्थ प्रत्येकानें आपल्या अंतःकरणाला प्रक्षुब्ध करून सोडणाऱ्या गोष्टींच्या आधारे केला.

१८९६ मध्ये टिळकांनी काढलेले पुढील उद्गार ते सामाजिक सुधारणेकडे कोणत्या दृष्टीने पाहत होते हें स्पष्टपणे दर्शवितात. ते म्हणतात :

'स्वतंत्रतेचा किंवा राष्ट्रीयत्वाचा अभिमान म्हणून जो कांही जोम आहे तो जोंपर्यंत जागृत असतो, तोंपर्यंत समाजरचना कशीहि असली तरी

तिच्यांतील दोष राष्ट्राच्या उन्नतीस अथवा भरभराटीस आड येत नाहीत.' याच संदर्भात ते पुढे म्हणतात : 'समाजरचनेपेक्षा लोकांमध्ये हरएक प्रकारचा आपल्या संस्थांबद्दल व देशाबद्दल अभिमान जागृत ठेवण्याची प्रत्येक देश-कल्याणाकरिता झटणाऱ्या माणसाने आधी तजवीज ठेवली पाहिजे.' उलट 'गुलामांचें राष्ट्र' या आपल्या निबंधांत आगरकर प्रतिपादन करतात : 'अभ्यासाच्या खोलीचें दार लावून घेऊन मनाच्या कपाटाचीं दारें खुलीं टाकण्यास व त्यांतून पाहिजे त्या विचारास बाहेर पडूं देण्यास व पाहिजे त्यास आंत शिरूं देण्यास ज्याची छाती होत नाही, तो मनुष्य कुचक्या कस्पटा-पेक्षाहि नादान होय, असें म्हणण्यास हरकत नाही; पण असलीच माणसें जगाच्या सांप्रत स्थितींत जेथे तेथे फार आढळतात; निदान हिंदुस्थानांत तरी असावीत त्यापेक्षा फार फाजील आहेत ! आणि हा फाजीलपणा आमच्या चिरकालीन दैन्यावस्थेस आद्य कारण झाला आहे. या देशांत विचाराच्या कामीं गतानुगतिक असलेल्या लोकांचा भरणा फार आहे; व या भरण्याचें प्रमाण असेच राहणार असेल तर या देशाचें डोकें वर निघण्याची आशा करणें शुद्ध वेडेपण होय. पृथ्वीवर आजपर्यंत जे स्वतंत्र व सुखी देश होऊन गेले आणि आजमितीस ज्या देशांत तीं सुखें नांदत आहेत, त्या देशांत मधून मधून स्वतंत्रपणे विचार करणारे अनेक पुरुष होऊन गेले व होत आहेत, हें स्पष्टपणे दाखवितां येणार आहे. ज्या गोष्टींपासून त्रास किंवा अडचण होते त्या दूर करणें आणि ज्यांपासून सोय व सौख्य होतें त्या जवळ आणणें याचेंच नांव सुधारणा. जेवढें जुनें तेवढें निर्दोष वा चांगलें असा आग्रह धरून बसून जर कोणी नवीन गोष्टींचें चिंतन वा चर्चा करणार नाही, तर रूढ विचारांतले व आचारांतले प्रमाद दूर होणार कसे व आचारांचें चांगुलपण प्रस्थापित होऊन ते रूढ होणार कसे ?'

टिळक-आगरकरांच्या प्रकृतिधर्मातलें हें अंतर अनेक गोष्टींवरून स्पष्ट होतें. टिळकांचा पिंड देशभक्त पंडिताचा होता; आगरकरांचा देशभक्त कवीचा होता. राष्ट्राचें पारतंत्र्य, त्याचें दारिद्र्य आणि त्याचें अज्ञान यांच्यामुळे टिळकांचें मन जसें व्यथित होत असे, तसें सामाजिक व वैयक्तिक जीवनांतील पारतंत्र्य, दारिद्र्य आणि अज्ञान यांच्या दर्शनाने तें व्याकुळ होत असेल असें दर्शविणारीं स्थळें त्यांच्या लेखनांत आणि भाषणांत आढळत

नाहीत. सामाजिक दोषांची त्यांना जाणीव होती. पण सूर्य उगवला म्हणजे काळोख जसा नाहीसा होतो, रात्रीं स्वैरसंचार करणारीं हिंस्र श्वापदे जशीं आपापल्या गुहांचा आश्रय करतात आणि दिवाभीतांचे घूत्कार जसे ऐकू येईनासे होतात, त्याप्रमाणे हा देश स्वतंत्र झाला की त्याच्या सामाजिक जीवनातील अनेक दोष नाहीसे होण्याच्या मार्गाला लागतील असे त्यांना वाटे. आगरकरांना ही विचारसरणी मुळीच मान्य नव्हती. त्यांची मनोवृत्ति कवीची असल्यामुळे प्रत्येक सामाजिक अन्यायाच्या आड असहायपणे आक्रंदन करित असलेल्या व्यक्तीचें दुःख त्यांना तीव्रतेने जाणवे. त्यांच्या पत्नीची एक आठवण या दृष्टीने उल्लेखनीय आहे. त्या म्हणतात, 'पुण्याला आमच्याकडे नेहमी अनेक लोक येत आणि गोपाळरावांशीं त्यांचे कडाक्याचे वादविवाद चालत. वादविवादांत अनेक सामाजिक व धार्मिक समजुतींवर व रूढींवर हे टीका करित. त्यांना त्या सपशेल मूर्खपणाच्या वाटत. त्यांतल्या त्यांत स्त्रियांना सोवळें करण्याच्या रूढीचा त्यांना अत्यंत संताप येई. ते म्हणत की जगलों वांचलों तर या रूढीचा नायनाट करीनच करीन. हीं तांबडीं लुगडीं अजिबात नाहीशीं करीन.'

'हीं तांबडीं लुगडीं अजिबात नाहीशीं करीन' ही आगरकरांची प्रतिज्ञा या पुढल्या पिढ्यांना डॉन क्विक्झोटच्या पद्धतीची वाटेल ! पण त्या काळीं धर्माच्या नांवाखाली केशवपनापासून तांबडें लुगडें नेसण्यापर्यंत केली जाणारी विधवेची विटंवना इतकी अभद्र स्वरूपाची होती की हरिभाऊ आपट्यांसारख्या प्रतिभाशाली कादंबरीकाराच्या एका श्रेष्ठ कादंबरीचा ती आपोआप विषय बनली.

टिळक-आगरकरांसारख्या जिवलग स्नेह्यांमध्ये आधी राजकीय की आधी सामाजिक, या प्रश्नावरून निर्माण झालेलें वितुष्ट आणि सतत सात व 'केसरी' वर्षे 'सुधारक' यांच्या द्वारे सुरू असलेला त्यांचा विचारकलह यांच्याकडे ऐतिहासिक दृष्टीने पाहिलें, तर हें सारें केवळ अपरिहार्यच नव्हे तर आवश्यक होतें, हें स्पष्ट दिसून येतें. भारतावर पूर्वी अनेक परकीयांची आक्रमणे झाली होती. पण त्या आक्रमणांत राजकीय व धार्मिक जुलुमाला ङ्कर देण्यापलीकडे भारतीय समाजाला अधिक कांही करावें लागलें नव्हतें. पण एकोणिसाव्या शतकांत भारतांत पसरूं लागलेल्या इंग्रजी राज्याचें स्वरूप

पूर्वीच्या सर्व राजसत्तापेक्षा भिन्न होतें. त्यांचें वळ केवळ चतुरंग दलांत नव्हतें. तें बौद्धिक वचस्वांत आणि नव्या जीवनदर्शनांत होतें. एका दृष्टीने तें नव्या जगाचें जुन्या जगावर आक्रमण होतें. या आक्रमणाच्या मागे नवें शिक्षण उभें होतें; नवें विज्ञान उभें होतें. नवीं राजकीय, सामाजिक, आर्थिक व सांस्कृतिक मूल्ये उभीं होतीं. शतकानुशतके कसलाहि विचार न करतां एका चाकोरींतून गेलेल्या, सामाजिक दृष्ट्या शिलावस्था प्राप्त झालेल्या आणि नदीच्या पात्राप्रमाणे मानवी जीवनांतील आचारविचार कालमानानुसार बदलत जातात हा साधा अनुभव पोथ्यापुराणांच्या दडपणाखाली विसरून गेलेल्या भारतीय समाजजीवनाला वैज्ञानिक संस्कृतींतून निर्माण झालेल्या आणि ऐहिक दृष्टिकोनांतून सर्व मानवी समस्यांचा विचार करणाऱ्या एका समर्थ सत्तेशीं टक्कर घ्यायची होती. वासुदेवशास्त्री खऱ्यांच्या भाषेत सांगावयाचें तर त्यांतलें एक भांडें लोखंडाचें होतें आणि दुसरें मातीचें होतें. या दोन भांड्यांची टक्कर होतांच कुठलें फुटणार हें सांगायला कांही ज्योतिष्याची जरूरी नव्हती.

आगरकरांना या भयंकर भविष्याची जाणीव तीव्रतेने झाली. राजकीय पारतंत्र्याइतकाच सामाजिक गुलामगिरीचा प्रश्न महत्त्वाचा आहे हें द्रष्टेपणाने त्यांनी जाणलें. पाश्चात्य संस्कृतीबरोबर होणाऱ्या या अभूतपूर्व टकरींत दुर्बल झालेली आणि अंतरंगीं पोखरून गेल्यामुळे निष्क्रिय बनलेली भारतीय संस्कृति टिकाव काढणार नाही हें त्यांनी अचूकपणे ओळखलें. म्हणूनच आपलें मातीचें भांडें लोखंडाचें झालें पाहिजे असा आग्रह त्यांनी धरला. 'सुधारकां'त वर्षानुवर्षे आगरकरांनी अपूर्व आवेशाने, विलक्षण तळमळीने आणि साहित्य गुणांनी नटलेल्या शैलीने नव्या सामाजिक मूल्यांचा पुरस्कार केला. तो करतांना सामाजिक जीवनाचें प्रत्येक अंग त्यांनी तर्काच्या कसोटीवर घासून पाहिलें आणि त्यांतील सर्व हिणकस भाग दाखवून लोकांच्या डोळ्यांत अंजन घातलें. त्यांच्या अनक निबंधांचे विषय पाऊणशे वर्षांपूर्वीच्या समाजांतील चालीरीतींशीं संबद्ध आहेत. त्या चालीरीती आज लुप्तप्राय झाल्या आहेत. मात्र आज ते विषय जुने झाले असले तरी त्या निबंधांची गोडी अवीट आहे. हेतुप्रधान उत्कृष्ट साहित्याचे अनेक नमुने या निबंधांत आढळतात. मराठी निबंधकारांच्या पंक्तींत केवळ कालदृष्ट्याच नव्हे

तर गुणदृष्ट्याहि त्यांचें स्थान चिपळूणकरांच्या शेजारीच आहे.

आगरकरांच्या स्वभावांतील विलक्षण तीव्रता त्यांच्या निबंधांत सर्वत्र प्रकट झाली आहे. पण ती तीव्रता चुकलेल्या मुलाला रागें भरणाऱ्या आईच्या अंतःकरणाची आर्तता आहे. जो जो सामाजिक अन्याय किंवा विसंवाद त्यांच्या दृष्टीस पडला, त्याच्या त्याच्यावर त्यांनी आपली सर्व शक्ति एकवटून प्रहार केले. त्या प्रहारांत एक प्रकारचा कठोरपणा आहे, पण सामाजिक अन्यायाच्या बाबतींत आपला समाज बधिर झाला आहे, एका जागीं डांबलेल्या खांबासारखी याची स्थिति झाली आहे, अंगावरून वारें गेलेल्या या समाजाला विचार करायला आणि आचार बदलायला शिकवायचें आहे, ही जाणीव सतत मनांत जागृत असल्यामुळेच हा तिखटपणा त्यांच्या लेखनांत निर्माण झाला आहे. लोखंडापासून एखादी वस्तु करावयाच्या आधी त्याचा रस होईल इतकी आच त्याला द्यावी लागते. समाजाने नव्या मूल्यांचा स्वीकार करावा म्हणून आगरकरांनी त्याच पद्धतीचा आपल्या लेखनांत अवलंब केला. 'लोकमतान्तर' हा त्यांचा लेख या दृष्टीने अभ्यसनीय आहे. त्यांत ते म्हणतात, 'नवीन गोष्टींचा सामान्य मनुष्यास जात्या मोठा कंटाळा असतो व तो असणें फार स्वाभाविक आहे. जुन्या गोष्टींत कांही दोष असले तरी विशेष परिचयामुळे त्यांची अडचण वाटेनाशी झालेली असते. नवीन गोष्टींचा तसा प्रकार नसतो. अनुभवांनीं त्या कशा दिसून येतील तें कोणासहि सांगतां येत नसल्यामुळे व त्यांचा विचार करणें प्रथमदर्शनीं मोठ्या गैरसोईचें असल्यामुळे भावी विशेष सुखाच्या आशेवर हातचें सुख टाकून देण्याचें आणि त्रासदायक नवीन प्रयोग करून पाहण्याचें धैर्य सामान्य लोकांस होत नाही. यावद्दल त्यांना विशेष दोष लावणें हा असमंजसपणा होय. आचाराचा स्वीकार करण्याची मनाची प्रवृत्ति होण्यापूर्वी त्यावर विशेष प्रकारच्या शिक्षणाचा संस्कार व्हावा लागत असतो. तो ज्या व्यक्तीच्या मनावर झाला नाही त्याने तुमचे सुधारक सांगतील तें निमूटपणें ऐकावें आणि तदनुसार वर्तन करण्यास तयार व्हावें, असें कसें होईल? तथापि ज्याला एखाद्याला नवीन गोष्ट लोकांनी पत्करली असतां तीपासून त्यांचें हित होणार आहे असें खात्रीपूर्वक वाटत असेल त्यानें उघडपणें तिची चर्चा न करावी व त्यानुसार होईल तेवढें आचरण करून दाखविण्याचा प्रयत्न न

करावा तर काय करावें ? ज्याप्रमाणे हातीं असलेली 'अर्धी भाकर' टाकून देऊन दुसऱ्याच्या हातीं असलेल्या सगळ्या भाकरीसाठी धावत सुटणें हें वर्तन सामान्य लोकांस पसंत पडत नाही, त्याप्रमाणें आपल्या आसमंतांतील स्थितींत असलेले दोष स्पष्टपणे नजरेस आले असून त्यांचा प्रतिकार करण्याचा प्रयत्न न करणें हेंहि एक प्रकारच्या विशेष प्रकृतीच्या लोकांस अत्यंत असह्य होतें. जी गोष्ट निःसंशयपणे अंतीं देशास हितावह होईल अशी या लोकांची मनो-देवता त्यांस रात्रंदिवस सांगत असते, त्या गोष्टीचा प्रसार करण्यास त्यांस कितीहि कष्ट पडले तरी त्यांबद्दल त्यांना बिलकुल फिकीर वाटत नाही ! किंवा ते कष्ट साहण्यांत आपलें जीवितसाफल्य आहे अशी त्यांची खात्री झाली असल्यामुळे ते कष्ट त्यांस कष्टासारखे वाटेनासे होतात. असें नसतें तर साक्रेटिसासारख्या संतशिरोमणीने आपल्या समकालीन लोकांकडून अनेक वर्षे 'छीः थू' कशासाठी करून घेतलें असतें आणि अखेरीस निष्ठुर व दुराग्रही देशबांधवांनी भरून दिलेला हॅमलॉक नांवाच्या विषाचा पेला शांतपणे तोंडास लावून आनंदाने परलोकप्रयाण कशासाठी केलें असतें ? मनास शुद्ध वाटलेल्या धर्माचा प्रचार करण्याविषयीं परमेश्वराकडून आपणांस आज्ञा झाली आहे, असें ख्रिस्तास व त्याच्या अनुयायांस न वाटतें तर त्यांनी यहुदी व रोमन लोकांकडून आपला छळ कशाला करून घेतला असता ? शेवटीं मेरीतनय सुळीं कशाला जाता ?'

### प्रतिपादनांतला द्रष्टेपणा

आगरकरांचें खरें हृद्गत हें आहे. 'महाराष्ट्रीयं अनावृत पत्र' या त्यांच्या सुंदर लेखांतहि तें अतिशय चांगल्या रीतीने प्रतिबिंबित झालें आहे. भारतीय समाजाच्या दुर्दशेचें मूळ केवळ राजकीय पारतंत्र्यांत नाही ! तें ऐहिकापेक्षा पारलौकिकाची किंमत सहस्रपटींनी अधिक मानणाऱ्या, इहलोकांत दुःखें भोगावीं लागलीं तरी वेहेत्तर आहे, पण मेल्यानंतर सर्व सुखें मिळावीत म्हणून धडपडणाऱ्या, ह्या धडपडींत तर्क, अनुभव, मानवी मनाच्या क्रोमल भावना आणि न्याय, करुणा वगैरे चिरंतन मूल्यें यांच्याकडे पाठ फिरवून जीवन जगूं पाहणाऱ्या, अज्ञानजन्य किंवा भ्रममूलक रूढींचीच धर्म



म्हणून पूजा करणाऱ्या, मडक्यांत अडकलेलें म्हशीचें तोंड वाहेर काढण्या-करिता तिची मान छाटण्याचा सल्ला देणाऱ्या टंटावरल्या शहाण्याप्रमाणे किंवा पडशावर प्राण जाणारें जहाल औपध देणाऱ्या वैदूप्रमाणे जीवनाच्या मुळावरच घाव घालणाऱ्या, रुढीपुढे मुकाट्याने मान तुकविणाऱ्या, सामान्य माणसाच्या दृष्टीने जीवनांतल्या पुरुषार्थाशी मांडणी करतांना मोक्ष बाजूस अर्थ, काम व धर्म यांचाच प्रथम विचार केला पाहिजे हा अनुभव हरघडी येत असूनहि दारिद्र्याच्या आणि अज्ञानाच्या चिखलांत जीवनशकट रतून बसला तरी जुनी चाकोरी न सोडणाऱ्या आणि परिवर्तनाच्या व प्रगतीच्या दृष्टीने जड, बंधिर व अगतिक झालेल्या आपल्या सामाजिक मनांतहि त्या दुःस्थितीचीं पाळेंमुळें खोल गेलीं आहेत असें आगरकरांचें प्रतिपादन आहे. त्यांच्या या प्रतिपादनांतला द्रष्टेपणा स्वातंत्र्यानंतरच्या नऊ वर्षांत अधिकाधिक स्पष्ट होऊं लागला आहे.

भारतीय समाज जागृत होऊन सर्व वावतीत त्याने जगाची बरोबरी करावी, त्यांतल्या प्रत्येक व्यक्तीला दुसऱ्याच्या स्वातंत्र्याआड न येतां जास्तीत जास्त जेवढें स्वातंत्र्य मिळणें शक्य आहे तेवढें मिळावें, स्वर्गातील अप्सरेच्या प्राप्तीपेक्षा स्वतःच्या पत्नीच्या सहवासांत आणि काल्पनिक अमृतापेक्षा निदळाच्या घामाने मिळविलेल्या खऱ्याखुऱ्या मीठभाकरींत माणसाला सुख लागतें याची जाणीव प्रत्येकाला व्हावी, आणि मनुष्यतेचें ऐहिक सुख-वर्धन हाच सार्वत्रिक भावी धर्म व्हावा, हीं नवसमाजाचीं सोनेरीं स्वप्ने आगरकरांच्या दृष्टीपुढे सदैव तरळत होतीं. तीं स्वप्नें आज ना उद्या साकार होतीलच होतील, या दृढ श्रद्धेने त्यांनी सात वर्षे 'सुधारका'ची मशाल पाजळून महाराष्ट्रीय मनाला आणि महाराष्ट्राच्या सामाजिक जीवनाला पुढील मार्ग दाखविला.

कलावंतांप्रमाणे ध्येयवादी माणसेंहि आपल्या विषयाशीं इतकीं तद्रूप होतात की, त्यांना दुसऱ्या कुठल्याच गोष्टीचें भान राहत नाही. सर्व प्रकारच्या सुधारणेच्या तत्त्वांनी आणि स्वप्नांनी आगरकरांचें मन असेंच भरून व भरून टाकलें होतें यांत शंका नाही. या वावतीत लोकमान्य टिळकांचे पुढील उद्गार सर्व दृष्टींनी महत्त्वाचे आहेत. ते म्हणतात, 'आगरकर हे पक्के स्वराज्यवादी होते आणि कै. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांप्रमाणे देशांतील

दारिद्र्य, परावलंबिता, चांगल्या पुरुषांचा तेजोभंग, गोऱ्या अधिकाऱ्यांची चरणी व वरणी, व्यापारनाश वगैरे राजकीय व औद्योगिक अवनति पाहून त्यांचें चित्त केशवपनादि चालींच्या निरीक्षणपेक्षाहि अधिक संतप्त व दुःखित होत असे.

देशांतल्या हरतऱ्हेच्या दुःखांविषयींची उत्कट तळमळ आणि तीं दुःखें त्यागाने आणि विवेकनिष्ठेने दूर करण्याची धडपड हा मराठी मनाला आगरकरांपासून मिळालेला फार मोठा वारसा आहे. सामाजिक सुधारणांचीं त्यांचीं अनेक स्वप्नें आज साकार झालीं आहेत आणि साकार होतां होतां त्यांतून नव्या समस्या निर्माण होत आहेत. एका दृष्टीने हें स्वाभाविकच आहे. कारण प्रत्येक ध्येयाला अपूर्णतेचा शाप असतो. ती अपूर्णता हीच पुढच्या ध्येयवाद्यांची स्फूर्तिदेवता होते. आगरकरहि कांही या नियमाला अपवाद नाहीत. म्हणून त्यांच्या सर्व विचारांचें गेल्या साठ वर्षांतील महाराष्ट्रीय समाजाच्या अनुभवांच्या कसोटीवर पुन्हा मूल्यमापन होणें अत्यंत आवश्यक आहे. आंधळ्या, गतानुगतिक मूर्तिपूजकापेक्षा डोळस आणि स्वतंत्र बुद्धीने विचार करणारा मूर्तिभंजक हाच आगरकरांना अधिक प्रिय होता. या नव्या मूल्यमापनांत आगरकरांनी प्रतिपादिलेल्या अनेक गोष्टी तादृश महत्त्वाच्या वाटल्या नाहीत तरी व्यक्तिस्वातंत्र्य हें मानवी जीवनांतील महत्त्वाचें मूल्य आहे, या जीवनाचें ऐहिक स्वरूप अंतर्वाह्य सुंदर करणें हेंच मानवाचें ध्येय आहे, आणि या जीवनांतले सर्व बिकट प्रश्न पोथीनिष्ठेने किंवा विभूतिनिष्ठेने सुटणार नाहीत, ते विवेकनिष्ठेनेच सोडविले पाहिजेत, हा आगरकरांचा संदेश मराठी मनाला आणि जीवनाला सदैव स्फूर्ति देत राहिल.

## नाटककार टेंबे आणि जुने नाट्य

### १. नाटककार टेंबे

कै. गोविंदराव टेंबे यांचे अप्रतिम पेटीवादन अनेकांनी ऐकले नसेल. त्यांचे लोकप्रिय 'पट-वर्धन' नाटक पुष्कळांनी पाहिले नसेल. देवयानीने ज्याच्या प्रेमांत सहज पडावे, असा रंगभूमीवर त्यांनी उभा केलेला देखणा कच पाहण्याचा योगहि कित्येकांना आला नसेल ! पण विविध क्षेत्रांत यशस्वी संचार करणारे कलावंत म्हणून मराठी रसिकांना टेंबे पूर्णपणे परिचित आहेत. अशा अष्टपैलू कलाकाराचे वाङ्मयीन स्मृतिपूजन नियमितपणे व्हावे म्हणून यंदापासून ही व्याख्यानमाला सुरू होत आहे. म. सा. परिषद् आणि टेंबे यांचे चिरंजीव यांच्या सहकार्याने हा उपक्रम मूर्त स्वरूप धारण करित आहे. या उपक्रमाबद्दल मी त्यांना धन्यवाद देतो.

संस्कृतीच्या या संक्रमणकाळांत अशा उपक्रमांची किती आवश्यकता आहे हे काय नव्याने सांगायला हवे ? महाराष्ट्र-राज्य नुकतेच निर्माण झाले आहे. वनवास, अज्ञातवास, स्वकीयांशी युद्ध इत्यादि दिव्यांतून पार पडून सिंहासनावर आरूढ होणाऱ्या द्रौपदीप्रमाणे मराठी भाषा विविध संकटांतून मुक्त होऊन लोकभाषा म्हणून आपल्या हक्काच्या सिंहासनावर विराजमान होत आहे. अशा वेळीं साहित्याचे संगोपन आणि संयोजन, संस्कृतीचे विकसन

आणि संवर्धन यांचीं नवीं स्वप्ने साहित्यिकांनी आणि साहित्य-संस्थांनी पाहिलीं पाहिजेत. तीं साकार व्हावीत म्हणून त्यांनी पराकाष्ठेचे प्रयत्न केले पाहिजेत. शिक्षित होत जाणाऱ्या बहुजनसमाजाच्या जीवनांत अभिजात रसिकतेचीं बीजे कशीं रुजतील आणि फुलतील हें त्यांनी पाहिलें पाहिजे. अशा प्रकारच्या व्याख्यानमाला या कामाला अल्पसा हातभार लावूं शकतील असें मला वाटतें.

टेंब्यांच्या नाट्यलेखनाचा विचार करतांना एका गोष्टीचें मोठें आश्चर्य वाटतें—टेंबे नाटककार झाले ते वयाची चाळिशी उलटल्यावर ! असें होण्याचें कारण रंगभूमीशीं त्यांचा निकटचा संबंध नव्हता हें नाही. नट, नाटकांचा भोक्ता, नाट्यसंस्थेचा चालक, नाट्यसंगीताला नवें वळण लावणारा संगीतज्ञ अशा कितीतरी नात्यांनी ऐन पंचविशी-तिशींत ते रंगभूमीशीं निगडित झाले होते. १९०० ते १९२० या कालखंडांत नाटकें विपुलतेने लिहिलीं जात होतीं. कारण रंजनाचें व उद्बोधनाचें तें सर्वस्पर्शी साधन होतें. त्या काळीं निरनिराळ्या अभिरूचींच्या प्रेक्षकांचें रंजन करणाऱ्या विविध दर्जांच्या नाटकमंडळाचा अस्तित्वांत असल्यामुळे कोणत्याहि नाटकाला रंगभूमीवर येण्याच्या कामीं फारसा प्रयास पडत नसे.

असें असूनहि चाळिशी उलटण्यापूर्वीं टेंबे नाट्यलेखनाकडे वळले नाहीत, याचें कारण एकच दिसतें. साहित्य-संगीत-कला हें त्यांचें जीवन होतें. पण त्यांच्या आवडीच्या या विषयांतहि तरतमभाव होताच. एखाद्या राजाला दोन आवडत्या राण्या असल्या तरी त्यांत अधिक आवडती कोण आहे हें शोधून काढणें फारसें कठीण नसतें ! या दृष्टीने टेंब्यांची एक आठवण लक्षांत ठेवण्याजोगी आहे. एकदा श्री. तात्यासाहेब केळकर टेंब्यांना म्हणाले, 'तुम्ही चांगलं लिहूं शकतां. तुम्ही लिहित कां नाही ?' टेंब्यांनी उत्तर दिलें, 'करायचं काय लिहून ? मला माझ्या जुन्या जुन्या चिजांची उजळणी करण्यांत इतका आनंद वाटतो की वेळ कुठं जातो हें सुद्धा समजत नाही'. ('गोविंद-गुण-गौरव,' पृष्ठ ३२).

साहित्यापेक्षा संगीताकडे अधिक ओढा असल्यामुळेच टेंबे नाट्यलेखनाकडे उशिरा वळले हें उघड आहे. त्यांचें हें लेखन मुख्यतः १९२० ते १९३० या दशकांत झालें. ऑस्कर वाइल्डच्या 'The Importance of Being

'Earnest' या विनोदी नाटकाचें 'गंभीर घटना' हें त्यांनी केलेलें रूपांतर १९३२ मध्ये प्रकाशित झालें. पण हें नाटकच त्यांनी प्रथम लिहिलें असावें ! कारण 'हें नाटक दहा-बारा वर्षे गुलदस्तांत पडून राहिलें होतें' असा त्या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत उल्लेख आहे. या रूपांतरानंतर त्यांनी 'पट-वर्धन' (१९२४), 'वरवंचना' (१९२५) (शेरिडनच्या 'ड्यूएना' या प्रहसनाचें रूपांतर), 'तुलसीदास' (१९२८) आणि 'वत्सलाहरण' हीं नाटके लिहिलीं. 'मत्स्यवेध', 'ब्रह्मलिखित' वगैरे नाटकांचे संकल्प त्यांनी सोडले होते. त्यांच्या कांहीं भागांचें लेखनहि त्यांनी केले असावें. 'मत्स्यवेध' १९२० सालीं आरंभलें पण तें १९४० सालीं पुरें झालें, असा उल्लेख त्यांच्या लिखाणांत आहे. पण रंगभूमीवर आलेलीं आणि प्रकाशित झालेलीं अशीं त्यांचीं पांचच नाटके आहेत. आयुष्याच्या शेवटच्या दशकांत त्यांची नाट्यप्रतिभा पुनः पल्लवित झाली. त्यांचें संगीतप्रेम व नाट्यप्रेम यांचा संगम होऊन 'महाश्वेता', 'जयदेव' व 'प्रतिमा' अशीं तीन स्वरनाट्ये त्यांनी लिहिलीं.

टेंव्यांच्या तीन स्वतंत्र नाटकांपैकी 'पट-वर्धन' अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचें आहे. टेंवे यांनी आपल्या 'जीवन-विहारां'त 'पट-वर्धन' नाटकाच्या कथावीजाची व त्याच्या विकासाची हकीकत सांगितली आहे. साहित्य-निर्मितींतल्या एका कूट प्रश्नावर प्रकाश पाडण्याच्या दृष्टीने ती उपयुक्त आहे. म्हणून टेंव्यांच्या शब्दांत ती पुढे देतो : 'लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूनंतर म. गांधींचें युग सुरू झालें. खादीचें माहात्म्य सर्व हिंदुस्थानभर पसरलें. हिंदुस्थान म्हणजे शेतकरी आणि हिंदुस्थानचें राजकारण म्हणजे मजुरांना व शेतकऱ्यांना सुखी करणें. त्यांच्यावरच व्यापारउदीम आणि देशाची उन्नति व प्रगति अवलंबून. शेतकऱ्यांना बारा महिने उद्योग मिळणें आणि संपन्न नागरिकांनी आपल्या गरजा व प्रपंच निखालस देशी मालावर व खादीवरच भागवायचा असा निश्चय करणें हा एकच मार्ग हिंदुस्थानला स्वातंत्र्य देण्यास समर्थ आहे, असें महात्मा गांधींचें राजकारण सांगत होतें. तें देशांत फैलावूं लागलें होतें.'

टेंवे पुढे लिहितात, 'गांधींची ही विचारसरणी माझ्या मनांत बिंबली होती. युवराजांच्या टेंवलावर देखील हा वाद होई. (म्हेंसूरच्या महाराजांना संगीत शिकविण्याकरिता टेंवे कांही वप तिकडे गेले होते). टिळक, गांधी

व खादी यांच्या बाबतींत युवराज मुद्दाम मला डिवचत. त्या दिवसांत मी चरख्यावर किंवा टकळीवर साठ नंबरपर्यंतचें सूत कातीत असें. खादी वापरीत असें. मात्र खादीचे कोट करून केवळ सदरा, टोपी व पंचा असा पोशाख मला मानवत नसे. आपण एक संगीतकलेचे उपासक, आपलीं मतें आपल्या-जवळच ठेवणें उचित, देशभक्ताचा गणवेश घालायचा आणि हातून कांही कार्य होणें शक्य नाही, मग तो वेप कशाला ? असें मला वाटे. पण गांधी, खादी वगैरेबाबतचे विचार मात्र मला स्वस्थ बसूं देईनात. ते कोणत्यातरी रूपाने प्रकट होण्याची धडपड करीत होते. मनांत असे राजकीय परिस्थितीचे विचार घोळत असतांना सहज एकदा द्रौपदीवस्त्रहरणाचें आख्यान वाचनांत आलें आणि द्रौपदीभोवती भारतभूमातेच्या परिस्थितीचें वातावरण पसरूं लागलें.'

'याच सुमारास हातांत निशाण घेतलेलें हिंद-मातेचें एक रंगीत चित्र वरचेवर पाहण्यांत येऊं लागलें. एकदा ही रूपकाची साखळी सुरू झाल्यावर परदेशी व्यापारी व शकुनीचें कारस्थान, कौन्सिलप्रवेशाचा वाद म्हणजे द्यूतांत सामील होण्याचा वाद इत्यादि साम्यें भासविण्यास व कांही दुवे निर्माण करण्यास बुद्धि हौसेने मदत करूं लागली. अशा रीतीने बहुतेक पात्रांची सांगड विद्यमान राजकारणी प्रसिद्ध पुरुषांशीं घालून आणि त्यांच्या स्वभावांना व कृतींना उठाव मिळेल असे कांही प्रसंग योजून कथानकाचा आराखडा तयार केला आणि पहिला अंक लिहून काढला. मयसभेंतील प्रकारामुळे कौरव-पांडवांच्या तंट्याला तोंड लागलें. शकुनीचा हात आंत शिरकूं लागला. शेवटीं द्यूतसभेंतील द्रौपदीच्या विटंबनेंत त्याचा कळस झाला. अशा रीतीने आदि व अन्त्य घटना साधून घेतल्या. दुसरा अंक तितक्याच उठावाने पुरा करण्यास जरा अधिक वेळ लागला. त्यांत कृष्णाचा व शकुनीचा विरोध व या दोन्ही भूमिकांचे राजकारणाचे डावपेच दाखवून आदिअन्ताच्या घटनांचा दुवा स्पष्ट करणें जरूर होतें.' ('जीवन-विहार', पृष्ठ २४५).

कलाकृतीच्या निर्मितींत कळत-नकळत काळाचा हात किती मोठ्या प्रमाणांत असूं शकतो, हें टेंब्यांच्या वरील आत्मकथनावरून दिसून येईल. खाडिलकरांप्रमाणे टेंबे कांही राजकारणी पुरुष नव्हते. ते स्वभावतः संगीताचे भक्त, सौंदर्याचे चाहते आणि साहित्याचे उपासक. त्यांचीं कलाविषयक मतें

त्यांचे स्नेही प्रा. फडके यांच्याहून फारशीं भिन्न नसावीत. असें असूनहि द्रौपदीवस्त्रहरणाची कथा केवळ कला म्हणून, मानवी मनोविकारांच्या संघर्षाचें भीषण नाट्य म्हणून, कांही त्यांच्या मनांत मूळ धरूं शकली नाही. कौरवांच्या दरबारांत दुःशासनाने केस धरून फरफटत ओढत आणलेली, पांच पराक्रमी पति समोर वसले असूनहि आपली लाज कशी राखावी या विवंचनेंत पडलेली, काल सम्राज्ञी म्हणून गौरविली गेलेली, पण आज दासी म्हणून हिणवली जात असलेली द्रौपदी कलावंतांच्या डोळ्यांपुढे उभी राहिली की विराट् जीवनचक्राच्या भयानक चढउताराचें आणि त्यांतील बुद्धि बधिर करून सोडणाऱ्या करुणभीषण नाट्याचें विदारक चित्र त्याला दिसायला हवें ! पण नाटककार टेंब्यांना द्रौपदी दिसली ती परतंत्र आणि दीनदरिद्री भारतमातेच्या रूपांत !

असें होणें स्वाभाविक होतें. त्या काळीं पौराणिक नाटकांचा एकच आदर्श मराठी नाटककारांपुढे होता; तो म्हणजे खाडिलकरांचीं नाटके. शिवाय खुद्द खाडिलकरांनी कीचकवधांत जी द्रौपदी रंगविली होती तीहि अशीच ! रूपकाचा आश्रय करून. सैरंधरी आणि भरतभूमि, कीचक व लॉर्ड कर्झन, धर्म आणि मवाळपक्ष, भीम व जहालपक्ष ह्या जोड्यांतलें साम्य अगदी सहज प्रेक्षकांच्या लक्षांत यावें अशा पद्धतीने रंगविलेलें. 'कीचकवध' टेंब्यांनी ऐन पंचविशीतिशींत पाहिलेलें. त्यामुळे त्यांतल्या प्रभावी रूपकाचे संस्कार त्यांच्या मनांत कुठेतरी खोल दडून बसलेले असावेत. साहजिकच त्यांनीहि द्रौपदीवस्त्रहरणाच्या कथेवर १९२०-२५ या काळाला अनुरूप असें रूपक जुळविलें आणि त्याचे धागेदोरे चातुर्याने गुफीत कथानक विणलें

मात्र कीचकवधाप्रमाणे 'पट-वर्धनां'तलें रूपक प्रक्षुब्ध भावनेंतून स्फुरलेलें नाही. उन्मत्त कीचकाच्या द्वारे उद्दाम कर्झन सूचित करणें निराळें आणि खादीच्या चळवळीशीं, स्वदेशीच्या व्रताशीं, परदेशी कापडांनी भरलेल्या आपल्या बाजारपेठांशीं आणि तलम परदेशी कपडा वापरण्यांत भूषण मानणाऱ्या आपल्याकडील गुलहौशी श्रीमंत बायकांशीं द्रौपदीवस्त्रहरणाच्या कथेचा संबंध जोडणें निराळें. त्यामुळे 'पट-वर्धनां'तलें रूपक मुख्यतः बुद्धिनिष्ठ राहिलें. वस्त्रहरणाच्या कल्पनेंतून लेखकाच्या अबोध मनाला या रूपकाची पहिली प्रेरणा मिळाली असावी असा तर्क केला तर तो निराधार वाटूं नये.

हें रूपक बुद्धिनिष्ठ असलें तरी त्याचे विविध धागे कुशलतेने जुळविण्यांत टेंब्यांची कल्पकता चांगल्या रीतीने प्रकट झाली आहे. 'पट-वर्धन' नाटकाच्या पहिल्या अंकाची मांडणी या दृष्टीने पाहण्याजोगी आहे. राजसूय यज्ञाच्या निमित्ताने पाताळयंत्री शकुनी व दुर्योधनादि त्याचे मत्सरी भाचे यांच्याकडे पांडवांच्या जामदारखान्याच्या किल्ल्या येतात. शकुनी या संधीचा भरपूर फायदा उठवतो. इंद्रप्रस्थाची कापडपेठ त्याच्या गांधार देशाच्या मालाने भरून जाते. 'व्यापारी धोरणाने परराष्ट्रांतील पैशाचा प्रवाह एकदा आपल्याकडे वळवून घेतला म्हणजे राजचिन्हांचा शुष्क पाचोळा आपोआप त्या प्रवाहाबरोबर वाहत येतो', ही खूणगांठ शकुनीने मनाशीं बांधली आहे. गांधारच्या रंगीबेरंगी आणि आकर्षक मालाच्या द्वारे इंद्रप्रस्थांतल्या लोकांना आणि यज्ञाकरिता जमलेल्या राजेरजवाड्यांना लुटणें हा शकुनीच्या कारस्थानाचा एक भाग आहे. त्याच्या गांधार देशाला जशी इंद्रप्रस्थाची कापडपेठ काबीज करायची आहे, तसें पांडवांचें इंद्राला लाजविणारें वैभवहि आपल्या भाच्यांच्या पदरांत पडेल असा व्यूह खुद्द शकुनीला रचावयाचा आहे. गांधारच्या मालाला इंद्रप्रस्थांत नेहमी गिऱ्हाईक मिळायला हवें असेल तर त्यासाठी त्याला राजाश्रय हवा ! हें लक्षांत घेऊन शकुनी या कामीं आपली भाची दुःशला हिची योजना करतो.

दुःशला ही शंभर कौरवांची लाडावलेली एकुलती एक बहीण आहे. सुंदर दिसण्याच्या जबर वेडाने तिला झपाटलें आहे. नाजूक व सुंदर कपड्यांना चटावलेल्या या भाचीकडून गांधारचा अत्यंत तलम शालू अहेर म्हणून द्रौपदीला द्यायचा आणि दुःशलेने तिला तो नेसायला लावायचा असा शकुनीचा कावा आहे. द्रौपदीच गांधारच्या तलम वस्त्रांच्या आहारीं गेली, म्हणजे गांधारच्या मालावर राजाश्रयाचें शिक्कामोर्तब होईल, आणि गांधारची चंगळ अखंड सुरू राहील, असा त्याचा होरा आहे. त्या दृष्टीने शकुनी डाव टाकतो. पण कृष्णाचा मुत्सद्दीपणा, त्याची गोरगरिबांविषयीची करुणा आणि द्रौपदीची कृष्णाविषयीची नितान्त भक्तीची भावना यांच्यामुळे हा डाव सफल होत नाही.

'पट-वर्धना'च्या पहिल्या अंकांत या कल्पनेचा रंजक रीतीने विकास करण्यांत टेंबे यशस्वी झाले आहेत. ही कल्पना फुलवितांना त्यांनी अनेक



परंपरागत पौराणिक कल्पनांचा कुशलतेने उपयोग केला आहे. दुःशलेच्या द्रौपदीशीं विरोधी अशा भूमिकेचा वर उल्लेख केलाच आहे. रुक्मिणी व सत्यभामा यांची नाटककाराने केलेली योजनाहि चातुर्याची द्योतक आहे. सत्यभामेमुळे नाटकाच्या प्रारंभींच गांधारच्या व्यापारी आक्रमणाची सूचना कृष्णाला मिळते.

पहिल्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत भोजनमंडपाच्या मागच्या वाजूला कृष्ण ब्राह्मणांचीं उष्टीं टाकायला येतो असा प्रसंग कल्पिला आहे. इथेहि राजसूय यज्ञांत ऋषिमुनींचीं उष्टीं काढण्याचें काम कृष्णाने आपल्याकडे घेतलें होतें, या गोष्टीचा टेंव्यांनी चातुर्याने उपयोग केला आहे. कृष्ण तीं उष्टीं पानें एका भिकार्याच्या पदरांत टाकतो. पण तो भिकारी नेहमी भीक मागणारा मनुष्य नाही हें त्याच क्षणीं त्याच्या लक्षांत येतें. तो इंद्रप्रस्थांतला एक कुशल विणकर असतो. आताहि त्याच्यापाशी एक शालू, एक पीतांबर व एक उत्तरीय अशीं त्याने विणलेलीं वस्त्रें असतात. तो त्या वस्त्रांची कर्मकहाणी कृष्णाला ऐकवतो. तो म्हणतो, 'महाराज, घरांत होतं नव्हतं तेवढं विकून रेशीम, जरतार वगैरे कच्चा माल खरेदी केला आणि सहा महिन्यांच्या सतत मेहनतीनं हे नग तयार केले. राजवाड्यांत माल खपविण्याची आशा बाजूलाच राहिली. पण पेठेंत किंवा गावांतसुद्धा उघडपणे आपला माल आम्हांला विकतां येत नाही. तो कोणी विकत घेतहि नाही ! गांधारच्या मालाची खोटी लकाकी आम्हीं कोठून आणावी ?'

कृष्ण या विणकराकडले नग घेतो. त्यांतला शालू आपला स्वतःचा आहेर म्हणून द्रौपदीकडे पाठवून देतो. द्रौपदी दुःशलेचा तलम शालू नेसत नाही. आपल्या भावाने दिलेला शालू म्हणून मोठ्या आवडीने ती कृष्णाचा शालू नेसते. ती तो नेसते न नेसते, तोंच तिला भेटायला आलेल्या कृष्णाच्या करंगळींतून रक्त वाहत असलेलें तिला दिसतें (इथेहि टेंव्यांनी एका परंपरागत कथेचा चांगला उपयोग करून घेतला आहे.). सत्यभामा आणि रुक्मिणी या पतीचें वोट बांधण्याकरिता धांदलीने चिंधी शोधूं लागतात. पण द्रौपदी गांधळत नाही, गडबडत नाही. ती चटकन् नेसलेला शालू फाडते, आणि कृष्णाचें वोट बांधते. मग बोलण्याच्या ओघांत ती म्हणते, 'आजच्या या प्रसंगाची स्मृति सतत जागृत राहावी म्हणून मी प्रतिज्ञा करतें की,

आजपासून तू दिलेल्या साडीवांचून मी दुसऱ्या वस्त्राला स्पर्श करणार नाहीं. ही माझी प्रतिज्ञा पुरी करण्याचा भार, देवा, तुझ्यावर आहे. तुझ्या या लाडक्या बहिणीची साडीचोळी, कृष्णा, तूच पुरवली पाहिजेस.' वस्त्र-हरणाच्या विपरीत प्रसंगी कृष्ण द्रौपदीला वस्त्रे पुरवितो, या मूळच्या पौराणिक प्रसंगाची पूर्वसूचना अशा रीतीने पहिल्या अंकाच्या शेवटी नाटककाराने दिली आहे.

पट-वर्धन नाटकांतला पहिला अंक नाटककाराने मोठ्या कुशलतेने रचला आहे. मूळ कथेची रूपकाच्या द्वारे त्याने ज्या आधुनिक विषयाशी सांगड घातली आहे, त्याचा विकास या अंकांत झाला आहे. पण मूळ कथेचे धागेदोरे व रूपकाचे धागेदोरे यांची नाट्यपूर्ण गुंफण दुसऱ्या अंकांत आढळत नाही. असे होण्याचे कारण उघड आहे. कुसुमाग्रजांच्या पृष्ठा दोन पृष्ठांची रूपककथा किंवा शिवरामपंत परांजप्यांचा आठ-दहा पृष्ठांचा रूपकात्मक ललितलेख यांचे दुहेरी सौंदर्य टिकविणे हे तितकेसे कठीण काम नाही. पण संबंध नाटकभर एखादे रूपक खेळवून त्याचे निरनिराळे पैलू दाखविणे आणि त्या रूपकाचे सौंदर्य कोमेजू न देणे ही मोठी अवघड गोष्ट आहे.

नाट्यकथेचे अगदी जवळचे नाते लघुकथेशी आहे; कादंबरीशी नाही. त्यामुळे नाट्यकथेचे उद्दिष्ट दुहेरी किंवा तिहेरी असणे हे बहुधा रसोत्कटतेला मारक ठरते. ते उद्दिष्ट जितके एकेरी तितकी नाट्यकथेची धार अधिक. याच पौराणिक कथेवर रूपक वसविण्याचा खाडिलकरांचा 'द्रौपदी' तला प्रयत्न यशस्वी झालेला नाही. पण मुळांत त्या नाटकाचे उद्दिष्ट एकेरी आहे. त्यामुळे पात्रांची किंवा प्रसंगांची गर्दी न होऊ देता, एखाद्या तीरा-प्रमाणे त्यांतील नाट्य थेट आपल्या उद्दिष्टाकडे जाते. निरनिराळ्या धाग्यादोऱ्यांवर नाटककार प्रेक्षकांचे लक्ष केंद्रित करू लागला की त्या धड-पडीत त्याला ते एके ठिकाणी उत्कटतेने खिळवून टाकता येत नाही. 'पट-वर्धनांत' नेमके हेच घडले आहे. हे नाटक वाचतांना आजचा वाचक लेखकाच्या कल्पना-चातुर्याची व निरनिराळे धागेदोरे जुळविण्याच्या त्याच्या कौशल्याची तारीफ करील. पण एकच भावना, एकच मनोविकार किंवा एकच संघर्ष ज्या नाटकांत चित्रित झालेला असतो, तिथे प्रेक्षकांच्या मनाला नाट्याचा जो जिवंत साक्षात्कार होतो तो अगदी निराळा असतो. द्रौपदी

ही या नाटकाची नायिका आहे. पण नाटक तिच्यावर केंद्रित झालं आहे असें पहिल्या दोन अंकांत वाटत नाही. टेंब्यांचें या नाटकांतलें रूपक खाडिल-कर-पद्धतीचें असलें तरी तें केवळ बुद्धिनिष्ठ आहे. त्यामुळे त्यांची नाट्य-कथेची जडणघडण कोल्हटकर-पद्धतीची झाली आहे. साहजिकच पट-वर्धन नाटकांत लेखकाच्या कल्पकतेची जेवढी प्रतीती येते, तेवढी कांही त्याच्या रसनिर्माणाच्या सामर्थ्याची येत नाही.

‘पट-वर्धना’च्या तिसऱ्या अंकांत कौरव-पांडवांचें द्यूत व त्यांतून निर्माण होणारा वस्त्रहरणाचा प्रसंग हाच कथानकाचा मुख्य भाग आहे; पण तो चित्रित करतांना दुःशला व द्रौपदी यांच्यांतल्या संघर्षाचा स्फुल्लिंग टेंब्यांनी पुनः फुलवला आहे.

द्रौपदीला गांधारचा शालू नेसविण्याचा शकुनी व दुःशला यांचा हट्ट व तो न नेसण्याचा तिचा निर्धार कायम असतो. अशा स्थितींतच द्रौपदी कौरवांची दासी होते. त्यामुळे वस्त्रहरणाच्या प्रसंगांत या शालू-प्रकरणालाच अवास्तव महत्त्व प्राप्त होतें.

ही सर्व गुंफण एखाद्या बुद्धिबळाच्या डावासारखी वाटते. नाटककाराने त्या गुंफणींतला आपला प्रत्येक दुवा चतुराईने जोडला आहे. मूळची पौराणिक कथा व आपली कल्पित कथा यांचे प्रवाह अगदी अलग वाहून नयेत अशी दक्षता घेतली आहे. त्यामुळे त्याच्या कारागिरीने बुद्धीला आनंद होतो. पण कुठलेंहि नाट्य, त्या नाट्यांतील संघर्ष किंवा तो संघर्ष व्यक्त करणारा समरप्रसंग यांचें सौंदर्य केवळ बुद्धिनिष्ठ किंवा कल्पनानिष्ठ राहिलें तर त्याची प्रभाविता निस्तेज होते. प्रेक्षकांचीं अंतःकरणें उचंबळवून सोडण्याचें सामर्थ्य अशा नाट्यकृतींतून प्रकट होत नाही. प्रवळ मनोविकारांचा संघर्ष, उत्कट भावनांचा कल्लोळ, दोन हत्तींची टक्कर सुरू व्हावी त्याप्रमाणे विरोधी तत्त्वे, स्वभाव, भावना अथवा जीवनमार्ग यांचा अंतिम स्वरूपाचा संग्राम हीं नाट्याचीं बलिष्ठ स्थानें होत. ‘पट-वर्धन’ नाटकांत चातुर्य आहे, रंजकता आहे, कल्पकता आहे, मानवी स्वभावांचे निरनिराळे नमुने आहेत; पण महाभारतांतल्या मूळच्या विशाल पार्श्वभूमीवरील रागालोभांच्या आणि मत्सर-अहंकारांच्या संघर्षांचें प्रभावी चित्रण इथे नाही. मूळच्या नाट्यांतल्या उग्रतेवर रूपकाचें मखमली आवरण पडल्यामुळे त्या नाट्याची तीव्रता कमी झाली आहे.

साहजिकच दरबारांत फरफटत ओढीत आणलेली आणि दुर्योधनाला व इतर दरवारी लोकांना निरुत्तर करणारी खाडिलकरांची द्रौपदी इथे दिसत नाही.

‘पट-वर्धन’ नाटकांतील विविध प्रसंगांचे संवाद टेंब्यांनी रसिकतेने आणि रंजक शैलीने लिहिले आहेत. पहिला कृष्ण-रुक्मिणी-सत्यभामा यांचा प्रवेश आणि झूताचें निमंत्रण स्वीकारावें की नाही, याविषयीचा दुसऱ्या अंकांतला पांडवांचा प्रवेश हे या दृष्टीने वाचण्याजोगे आहेत. नर्म विनोद हा टेंब्यांच्या लेखणीचा एक विशेष आहे. पण त्याच्याच जोडीने शकुनी किंवा द्रौपदी यांच्या तोंडून ते योग्य वेळीं मार्मिक सुभाषितेहि वदवितात. ‘वैऱ्यांचीं मंदिरं उद्ध्वस्त करण्यांत फायदा नाही. वैऱ्यांची संपत्ति, वैऱ्यांचं वभव, वैऱ्यांचीं मंदिरं आपल्या हस्तगत करून त्यांचा दिमाखानं उपभोग घेतां येईल, अशा प्रकारें सूड साधून घेण्यांत शहाणपणा असतो.’ ‘मर्मस्थानीं घाव घातल्यावाचून वैऱ्याचं वैभव प्राप्त होत नसतं.’ ‘प्राक्तनाचा खर्डा परमेश्वरानं कर्तृत्ववानांकरता कायमचा कोरा ठेवलेला असतो.’ हीं शकुनीचीं वाक्यें वाचतांना सूत्ररूपाने एखादें ठाशीव विधान करणाऱ्या खाडिलकरांच्या शैलीची आठवण झाल्यावाचून राहत नाही. रंजक संवादांना नादमधुर, अर्थपूर्ण आणि प्रसन्न रचनेने व रसानुकूल चालींनी नटलेल्या पदांची जोड ‘पट-वर्धनां’त मिळाली आहे. ‘पट-वर्धन’ रंगभमीवर येतांच त्याला जी लोकप्रियता मिळाली तिचें पुष्कळसें श्रेय टेंब्यांच्या सुंदर पदांना दिलें पाहिजे.

‘वत्सलाहरण’ हें टेंब्यांचें दुसरें पौराणिक नाटक. बालनटांच्या ‘आनंद संगीत मंडळी’ करिता त्यांनी तें लिहिलें. बालनटांसाठी मुद्दाम लिहिलेलें नाटक म्हणजे कादंबरीची संक्षिप्त आवृत्तीच होय. अशा नाटकांत तरुण प्रौढ व वृद्ध पुरुषांच्या भूमिका असतात. पण त्या वठविल्या जातात मिस्रूड न फुटलेल्या मुलांकडूनच ! मग प्रसंगीं परकऱ्या पोरीवर नऊ वारी साडी नेसणाऱ्या प्रौढेचें काम करण्याचा प्रसंग येतो. त्यामुळे बाल नटनटांच्या वयोमर्यादा आणि त्यांच्या इतर मर्यादा लक्षांत घेऊनच लेखकाला नाट्य-रचना करावी लागते. अशा नाटकांत कुणाच्या प्रतिभेचा स्वच्छंद विलास प्रकट होणें शक्य आहे ?

हें नाटक लिहितांना टेंब्यांच्या डोळ्यांपुढे साधें, सरळ, सुंदर व सरस असें ‘सौभद्र’ उभें असावें ! तसें या कथानकाचें सौभद्राच्या कथेशीं साम्यहि

आहे. सौभद्र ही अर्जुन व सुभद्रा यांच्या प्रेमविवाहाची कथा. वत्सलाहरण ही अर्जुनाचा मुलगा अभिमन्यु व सुभद्रेची भाची वत्सला यांच्या प्रेमविवाहाची कथा. ह्या दोन्ही नाटकांत खलनायक नाही; पण कृष्णकारस्थान मात्र आहे. कारण कृष्ण हाच कथानकाचा मुख्य सूत्रधार आहे. इतर सर्व पौराणिक देवांपेक्षा कृष्ण हा प्रेमविवाहाचा कट्टा पुरस्कर्ता असावा ! स्वतःच्या प्रेमविवाहापासून मित्राचा प्रेमविवाह, भाच्याचा प्रेमविवाह, नातवाचा प्रेमविवाह (उषा आणि अनिरुद्ध यांच्या प्रेमाची कथा) या सर्व प्रकरणांत त्याने मोठ्या चविष्टपणाने भाग घेतलेला दिसतो.

अशा रीतीने वत्सलाहरणाचें सौभद्राशीं साम्य असलें तरी टेंव्यांचें हें नाटक सामान्य उतरलें आहे. या नाटकाला आधारभूत असलेला माया-बाजाराचा भाग मूलतःच एखाद्या प्रहसनाला शोभण्यासारखा आहे. शिवाय एखादें कमल हळूहळू उमलत जावें, तशी सहजता सौभद्रांत आहे. वत्सला-हरणांत ती कला नाही. 'पट-वर्धना' नंतर हें नाटक वाचलें म्हणजे एखादा भारदस्त राग आळवल्यानंतर रुचिपालट म्हणून गवयाने हलकेंफुलकें गीत म्हणावें तसें हें नाटक वाटतें.

'तुलसीदास' हें टेंव्यांचें तिसरें स्वतंत्र नाटक. 'जुनें नाट्य' या नांवाने संबोधिल्या जाणाऱ्या रंगभूमीचें १९२० नंतरचें स्वरूप या नाटकांत प्रतिबिंबित झालें आहे. म्हणून पुढील लेखांकांत त्या विषयाच्या अनुषंगाने मी या नाटकाचा परामर्श घेणार आहे.

## २. जुनें नाट्य

टेंवे यांच्या नाटकांचा परिचय करून देतांना 'पट-वर्धन' हें खाडिलकरी वळणाचें नाटक आहे आणि 'वत्सला-हरण' हें किल्लोस्करी पद्धतीचें नाटक आहे असें मीं म्हटलें. 'तुलसीदास' या त्यांच्या तिसऱ्या नाटकाची रचना गडकरी-पंथाची आहे. जुन्या रंगभूमीवरल्या या तीन भिन्न वळणांचा आश्रय करून टेंव्यांनी आपली नाट्यरचना केली. यावरून या निरनिराळ्या संप्रदायांशीं त्यांचा किती निकटचा परिचय होता आणि त्या त्या पद्धतीने नाट्यवस्तु हाताळण्याची कुशलता त्यांच्या लेखणीने कशी कमावली होती

हें दिसून येतें. मात्र ही गोष्ट त्यांच्या रसिकतेइतकीच त्यांच्या मर्यादांचीहि द्योतक आहे. नदी पर्वत-पठारावरून मैदानांत उतरते, तेव्हा तिचें वळण निश्चित नसतें. पण ती मैदानांतून वाहूं लागली की तिचा प्रवाह रुंदावतो, पात्र खोल होत जातें. मग त्या प्रवाहाची दिशा आपोआप निश्चित होते. प्रतिभेचेंहि तसेंच आहे. आविष्काराच्या पहिल्या घडपडींत ती अनेकदा अनुकरणाचा मार्ग चोखाळते; पण तिचें स्वतःचें जग तिला सापडलें म्हणजे तिचा आविष्कार एका वाजूनै वैशिष्ट्यपूर्ण (Unique) आणि दुसऱ्या वाजूनै विश्वस्पर्शी (Universal) होऊं शकतो.

टेंवे यांच्या नाट्यलेखनांत असें काहीं घडलें नाही. जुन्या रंगभूमीचा उत्कर्षकाल संपण्याच्या सुमारास ते नाटककार झाले. १९२० ते १९३० हें दशक नाटकांनी गजबजलेलें दिसतें हें खरें! या दशकांत वरेरकर, वीर वामनराव जोशी, माधवराव जोशी यांनी रंगभूमि गाजवली हेंहि खरें! पण आता त्या काळाचें सिंहावलोकन केलें म्हणजे हें दशक विपुलतेचें असलें तरी वैभवाचें नव्हतें. वरेरकरांसारख्या एखाद्या नाटककाराच्या प्रयोगशीलतेचें असलें तरी प्रतिभेच्या आविष्काराचें नव्हतें, असेंच म्हणावें लागेल.

किलोस्कर, खाडिलकर व गडकरी यांच्या वळणाचीं नाटकें टेंब्यांनी लिहिलीं. त्यांनी देवलांच्या प्रसन्न पद्यरचनेचा वारसाहि उत्तम रीतीने चालविला. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांविषयीं त्यांना वाटणारा नितान्त आदर 'जीवन-विहार', 'जीवन-व्यासंग' इत्यादि पुस्तकांत स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झाला आहे. या सर्वांच्या नाट्यरचनेच्या संस्कारांनी त्यांचें मन घडविलें होतें. साहजिकच टेंवे यांच्या नाटकांत जुन्या मराठी रंगभूमीचीं कांही वैशिष्ट्ये व अनेक वगुणें आढळतात. यामुळेच जुन्या नाट्याचा ऐतिहासिक व कलात्मक अशा दोन्ही दृष्टींनी विचार करण्याच्या दृष्टीने त्यांचीं नाटकें उपयुक्त आहेत.

हा विचार सद्यःस्थितींत जितका इष्ट तितकाच आवश्यक आहे. कथा व काव्य या वाबतींत जुनें आणि नवे असें वर्गीकरण करण्याची पद्धत पडून पुष्कळ दिवस झाले. या क्षेत्रांतल्या दोन्ही पक्षांच्या कट्टर पुरस्कृत्यांनी परपक्षावर पुष्कळ प्रहार केले. मात्र फारच थोड्या मर्मज्ञांनी दोन्ही पक्षांचीं सामर्थ्ये व त्यांच्या मर्यादा यांचा ऐतिहासिक व कलात्मक अशा दोन्ही दृष्टींनी

विचार केला. कथाकाव्यांच्या बाबतीत जें वादंग माजलें, त्यांत काथ्या-कूटच पुष्कळ झाला. त्या मानाने फलप्राप्ति फारशी झाली नाही. टीका हें धर्मक्षेत्र आहे, हें विसरून तें कुरुक्षेत्र आहे, ह्या अभिनिवेशाने जोपर्यंत बरेंचसें टीकालेखन केलें जातें, तोपर्यंत अशा प्रकारच्या पिष्टपेषणांतून मराठी रसिकतेचें पोषण होईल असें वाटत नाही.

‘तुलसीदास’ हें टेंबे यांचें तिसरें स्वतंत्र नाटक. एका दृष्टीने स्वतंत्र पण दुसऱ्या दृष्टीने परतंत्र. परतंत्र अशा दृष्टीने की, तें टेंब्यांना स्फुरलेलें नाही. या बाबतीत तुलसीदासाच्या प्रस्तावनेतील त्यांचें निवेदनच पाहावें. तें म्हणतात, ‘प्रिय पत्नीचा वियोग अल्पकाळहि सहन न झाल्यामुळे तिच्या मंदिरांत कवि तुलसीदास बेभान होऊन भयंकर काळसर्पावरून चढून गेले, व तेथे पत्नीच्या कानउघाडणीमुळे त्यांनी तत्काळ संसाराचा त्याग केला.’ ही कथा आबालवृद्धांच्या परिचयाची आहे. परंतु या पतिपत्नींचा पुनः सहवास घडवून अखेर रामायण-महाकाव्याची पूर्तता पत्नीच्या आत्मयज्ञामुळे झाली, असा वरील कथानकाला एक नवीन वळसा देण्याची कल्पना कै. राम गणेश गडकरी यांच्या मनांत घोळत होती. कै. गडकरी यांनी तीन सूत्रमय वाक्यांत ‘तुलसीदास’ नाटकाची त्रोटक कल्पना प्रस्तुत लेखकाला दिली होती.

या तीन सूत्रमय कल्पना अशा —

(१) एका चित्रकाराच्या मार्फत तुलसीदास व कलावती यांचा संगम घडवून आणणें.

(२) पत्नीच्या रक्ताने तुलसीदासाने रामायण समाप्त करणें.

(३) हास्यरसाकरिता घटिकापात्र गळ्यांत बांधून फिरणारें एक विरोधी पात्र निर्माण करणें.

गडकऱ्यांच्या या तिन्ही कल्पना टेंब्यांनी स्वीकारल्यामुळे त्यांच्या नाटकाची रचनाच नव्हे, तर त्यांतील शैलीहि गडकरी पद्धतीची झाली आहे. ‘पटवर्धनांत स्वतंत्र विनोदी प्रवेश नाहीत ते तुलसीदासांत आहेत. घटिकापात्री, कवि भुजंग वगैरे मंडळी या कथानकांत अधूनमधून डोकावत असली, तरी विनोदाचें कंत्राट आपल्याला मिळालें आहे, अशा भावनेने चालणारे त्यांचे प्रवेश किलॉस्कर-देवलांच्या मूळच्या वळणापेक्षा अगदी निराळे आहेत; इतकेंच नव्हे तर, एकंदर नाटकाची रचनाच अत्यंत स्थूल स्वरूपाच्या विरोधावर

नाटककार टेंवे आणि जुने नाटक

अनुक्रम ३२६७३ वि: १९५५

व स्वभावचित्रणावर झाली आहे प्रांड १३८५ को ति

‘तुलसीदासां’तल्या महत्त्वाच्या घटना अशा आहेत —

तुलसीदासाला राजप्रतिनिधीच्या कोपापासून वांचविण्याकरिता कलावती ‘मी त्यांची पत्नी आहे’ असे सांगते. मदनमोहन या चित्रकाराने काढलेल्या या दोघांच्या एकत्रित चित्राचा आधार या गोष्टीला मिळतो. कलावतीसह आश्रमांत राहून लागतांच इतके दिवस रामायण-रचनेत मग्न असलेले तुलसीदासांचे मन तिच्या सौंदर्य-चित्तनांत गुंग होते. पत्नी माहेरीं जातांच विरह-व्याकुल झालेला तुलसीदास तिच्याकडे जातो, अंधारांत सापाला दोरी मानून त्याला धरून तिच्या महालांत प्रवेश करतो, कांही वेळाने तिला घेऊन बाहेर येतो. तो साप अजूनहि त्या खिडकींत लोंबकळत असतो ! ती दोरी नसून महासर्प आहे, हें कलावती त्याला दाखविते व ‘रक्तमांसादि दुर्गंधीच्या चिखलानं लिपलेला हा हाडांचा सांगाडा — तात्पुरत्या चकाकणाऱ्या बेगडी त्वचेनं मढविलेला हा डोलारा — या डोलान्याच्या लालसेनं आपण स्वतःचं भान विसरलांत आणि विषयप्रेमाशीं तद्रूप झालांत याला काय म्हणावं ?’ अशी स्वतःच्या सौंदर्याची आणि त्याच्या लंपटपणाची निर्भर्त्सना करते. तिचे हे शब्द ऐकून तुलसीदासाला उपरति होते. ‘मी तुला प्रभु रामचंद्राच्या स्वरूपांत पाहतो’ असे तो उद्गार काढतो. पण त्याची ही उपरति क्षण-भंगुर ठरते. शेवटीं त्याच्या हातून रामायण पुरें व्हावें म्हणून कलावती आत्महत्या करते. तिच्या हृदयांतून वाहणाऱ्या रक्तांत लेखणी बुडवून तुलसीदास लिहून लागतो व रामायण पुरें करतो. प्रभु रामचंद्राच्या कृपेने कलावती जिवंत होते.

या नाटककथेंतील कलावती व तुलसीदास यांच्या विवाहासारखे कांही प्रसंग कृत्रिम व कल्पनारम्य आहेत. सर्पाच्या प्रसंगासारखे कांही प्रसंग हरिदासी कथेंत शोभणारे असले तरी नाटककथेंत असंभाव्य वाटणारे आहेत. अशा प्रकारच्या अतिरंजनाला काव्यात्म उत्कटतेची किंवा जीवनस्पर्शी तत्त्वज्ञानाची जोड असली, तरच तें कलात्मक दृष्टीने आकर्षक होऊं शकतें. पण टेंब्यांना तें जमलें नाही.

कल्पनारम्यतेप्रमाणे भयानकाचीहि गडकऱ्यांच्या प्रतिभेला आवड होती. तशा प्रकारच्या कल्पनेच्या भरारींत त्यांना तुलसीदासाच्या मूळच्या



अद्भुतरम्य कथेला जोडायची शवटचीं पुस्ती सुचली असावी !पण गडकऱ्यांच्या स्वैर कल्पनाशक्तीला आणि उत्कट भावनासामर्थ्याला अस्वाभाविक गोष्टीहि काव्यात्म करून सांगतां येत असत. टेंब्यांच्या ठिकाणीं ती उद्दाम कल्पकता आणि उदात्त भावनोत्कटता नसल्यामुळे, या नाटकाचा सांगाडा जरी गडकरी पद्धतीचा असला, तरी गडकऱ्यांच्या नाटकांत आढळणारी रसांचीं कारंजीं इथे कुठेहि दिसत नाहीत. वाचकाला किंवा प्रेक्षकाला धुंदी चढविण्याचें जें सामर्थ्य 'पुण्यप्रभावां'त आहे, त्याचाहि अढळ या नाटकांत होत नाही.

'मराठी नाटक थिटें आहे' असें माधव मनोहरांसारखे मार्मिक टीकाकार अभिनिवेशाने म्हणत आहेत, याचें कारण तुलसीदासासारख्या नाटकांत दिसून येणाऱ्या जुन्या मराठी नाटकांच्या अनेक मर्यादा हेंच आहे. पण त्यांचें हें विधान जुन्या श्रेष्ठ नाटकांच्या बावतींत तितकेंच खरें आहे किंवा काय, याचा कसोशीने विचार केला पाहिजे. तो करण्यापूर्वीं एक गोष्ट स्पष्ट केलेली बरी. पाश्चात्य ललित कृतींच्या पद्धतीने कलेचा विकास व्हायला लागणारी परिस्थिति आपल्याकडे अजूनहि निर्माण झालेली नाही. आपलें साहित्य सदैव कसल्या ना कसल्या छायेंत वाढत आलें आहे. जगाच्या बरोवरीने धावण्याची आपली कितीहि इच्छा असली, तरी अनेक वंधनांनी भारतीय ललितलेखक जखडले गेले आहेत. कुठल्याहि साहित्यांत होणारा प्रतिभेचा आविष्कार वाङ्मयीन परंपरेच्या, जीवनविषयक अनुभूतींच्या आणि समाजमनाच्या रसिकतेच्या व त्याच्या ग्रहणशक्तीच्या अनुषंगानेच होतो. नदीचें पाणी सामान्यतः आपल्या पात्रांतूनच वाहत असतें. दोन्ही तटांच्या त्याला मर्यादा पडलेल्या असतात. महापूर येतो तेव्हाच तिचें पाणी त्या मर्यादांपलीकडे पसरतें. मग सागराचें विशाल स्वरूप तिला प्राप्त होतें. पण महापूर कांही दररोज येत नाहीत ! आणि वर्षाकाळांतहि महापूर येतात ते मोठ्या नद्यांनाच ! साहित्यालाहि हाच नियम लागू आहे. इथे ध्वनि थोडे, प्रतिध्वनि फार ! म्हणूनच पदोपदीं शेक्सपियरच्या श्रेष्ठ शोका-न्तिकांचा आधार घेऊन, गटेच्या 'फाउस्ट' सारख्या असामान्य नाट्य-कृतींशीं तुलना करून, किंवा इव्सेन आणि चेकाँव्ह या नवनाटकांच्या प्रतिभा-शाली निर्मात्यांना एका पारड्यांत घालून आणि दुसऱ्या पारड्यांत कालिदास व शेक्सपियर यांच्या छायेंत वाढलेल्या मराठी नाटककारांना कोंबून, मराठी

नाट्याच्या थिेटेपणाविषयी अकांडतांडव करणे म्हणजे कलेच्या रसास्वादाला आवश्यक असलेल्या ऐतिहासिक दृष्टीचे अज्ञान प्रकट करण्यासारखे आहे.

पाश्चात्य नाटकांत आणि आपल्या नाटकांत पडलेले अंतर पाहून माधव मनोहरांना मोठे दुःख होते. ते विचारतात, 'इडिपस रेक्स', 'अँटिगनी' इत्यादि प्राचीन ग्रीक व तुलनेने अर्वाचीन अशा 'हॅम्लेट', 'किंग लियर', 'ऑथेल्लो', 'मॅक्वेथ' इत्यादि महान् नाट्यकृतींशी आपल्या (संस्कृत) मराठी नाटकांची तुलना तरी करतां येईल काय ? 'सौभद्रा'ची तुलना 'इडिपस'शी करण्याची नुसती कल्पना देखील तज्ज्ञांस हास्यास्पद वाटेल. 'द्रौपदी'ची तुलना 'अँटिगनी'शी करतां येईल काय ? 'शारदा' आणि 'हेड्डा गॅबलर'ची तुलना कशी काय वाटेल ? आणि 'एनिमी ऑफ दि पीपल' किंवा 'डेथ ऑफ ए सेल्स्मन' यांच्या संदर्भात आमच्या 'एकच प्याल्या'चा निर्देश कोणा असमंजसाने केला तर तो तज्ज्ञांस रुचेल काय ?

या सर्व प्रश्नांतून व्यक्त होणारी माधव मनोहरांची मराठी नाटकांच्या विकासाविषयीची तळमळ मला कळते. त्यांच्या नाट्यप्रेमाबद्दल मला आदर वाटतो. मात्र मला त्यांना एकच लहानसा प्रश्न विचारावासा वाटतो, 'ते ज्या तुलना करीत सुटले आहेत त्या अप्रस्तुत नाहीत काय ?' प्रक्षुब्ध वादळी समुद्राचे रुद्र, भव्य सौंदर्य नदीच्या सौम्य, सुंदर प्रवाहांत नाही, म्हणून तिला हिणवून का नदीचा समुद्र होऊं शकतो ? पाश्चात्य वाङ्मय-वाटिकेंत हजारो तऱ्हांचीं सुंदर आणि सुगंधी फुलें असतील ! पण आपल्या जाई-जूईची आणि तगरी-शेवंतीची पावलोपावलीं त्यांच्याशीं तुलना करण्यांत काय स्वारस्य आहे ? विशिष्ट हवेंत ठराविक वृक्ष, वेली, फुलें, फळें वाढतात. कला आणि साहित्य यांच्या विकासालाहि हीच गोष्ट लागू आहे. जातिवंत नाट्य किंवा साहित्य निर्माण होतें तें कलावंत ज्या समाजांत लहानाचा मोठा झालेला असतो, ज्या समाजाच्या सुखदुःखांशीं तो सहज समरस होऊं शकतो, त्याच्या मातींतून—त्या त्या समाजाच्या कलात्मक प्रेरणांतून आणि भावनिक गरजांतून—त्या त्या समाजाच्या अस्मितेच्या सामर्थ्यांतून आणि त्या अस्मितेच्या मर्यादांतून. कलाकाराने आपल्या वैयक्तिक स्वातंत्र्याची आणि असामाजिकतेची टिमकी कितीहि वडवली, वर्तमानाकडे पाठ फिरवून कुठल्याहि हस्तिदंती मनोऱ्यांत पळ काढला, तरी ज्या समाजांत तो जन्माला

येतो आणि वाढतो त्याची परंपरा, त्याचीं सुखदुःखें आणि ध्येयें-स्वप्नें यांच्या संस्कारांतून तो मुक्त होऊं शकत नाही. हे संस्कार नसून बंधनें आहेत असें मानून जे कलावंत आपली प्रतिभा परकीय अनुभूतींनी पुष्ट करतात, आपली कला अक्षुण्ण मार्गाने फुलवूं पाहतात, त्यांना समाजमनांत स्थान मिळविणें कठीण जातें. त्यांच्या कलेचें सौंदर्य सहसा समाजाला प्रतीत होत नाही. त्या कलेचें सामर्थ्य रसिकमनाला प्रभावीपणाने जाणवत नाही. शिक्षणा-प्रमाणे साहित्य व कला यांतहि ज्ञात आणि अज्ञात, परिचित आणि अपरिचित, जुनें आणि नवें यांची सांगड घालणें आवश्यक असतें. अर्थात् भवभूतीप्रमाणे भावी काळांतल्या आपल्या लोकप्रियतेचा व अमरतेचा हवाला कुणीहि द्यावा ! सामान्य मनुष्य केवळ साहित्यक्षेत्रांतच नव्हे, तर जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांत जो विचार करतो तो वर्तमानकाळाच्या दृष्टीने; भविष्यावर भरंवसा ठेवून नाही !

१८८० ते १९२० या कालखंडांतलें आपलें नाट्य माधव मनोहरांच्या पद्धतीने विचार करणाऱ्या टीकाकारांना कितीहि दोषपूर्ण वाटो ! एक गोष्ट सत्य आहे. ती म्हणजे हें नाट्य विकास पावलें तें मराठी मनाच्या मातींत, मराठी मनाच्या सुखदुःखांच्या खतपाण्याने.

तें जीवनच पाश्चात्य जीवनाहून संपूर्णपणे भिन्न होतें. अजूनहि पुष्कळ अंशीं तें भिन्न आहे. तिकडे मार्क्स 'कॅपिटल' लिहीत होता, तेव्हा इकडे लोकहितवादी 'शतपत्रें' लिहून सुशिक्षितांच्या शिव्या खात होते ! मराठी जीवन, त्याच्यापुढे उभ्या असलेल्या समस्या, संतवाङ्मयाचा वारसा घेऊन आलेलें साहित्य, त्या साहित्यांतल्या प्रेरक शक्ति आणि कलाविषयक कल्पना यांत व तशाच प्रकारच्या पाश्चात्य गोष्टींत जवळजवळ दोन ध्रुवांचें अंतर होतें. तें अंतर चटकन् तुटणें शक्य नव्हतें; इष्टहि नव्हतें. पाश्चात्य वाङ्मयाचा आणि नाट्याचा पुस्तकी परिचय असल्या मूलभूत परिवर्तनाला पुरेसा नव्हता. जिवंत वाङ्मय हें कांहीं कुंडींत फुलणारें परदेशी फुलझाड नव्हे ! तें आपल्या अंगणांत स्वैरपणे वाढणारें अस्सल देशी झाड आहे.

१८८० ते १९२० या कालांत आपल्या रंगभूमीचा थोडासा विकास आणि पुष्कळसा विस्तार झाला. पण त्या विकासाचें पाश्चात्य नाट्याच्या विकासाशीं कसलेंहि साम्य नाही. तें असणार तरी कसें ? आपल्या आजच्या

लोकशाहीचें इंग्लंडमधल्या लोकशाहीशीं कांही साम्य असलेंच, तर तें फक्त वाह्य स्वरूपांत आहे ! शरीरपोषण करणाऱ्या अन्नाची आयात परदेशांतून होऊं शकते; पण आत्म्याच्या अन्नाची आयात अशी करतां येत नाही ! समाजाच्या अंतरांतले बदल विकासाच्या ओघांत निर्माण होतात; विचार-वंतांच्या धडपडींतून स्थिर होतात.

इंग्रजी राज्य आपल्याकडे येतांच पाश्चात्य ज्ञानाचा, विज्ञानाचा, साहित्याचा, कलांचा व जीवनक्रमाचा आपणांला परिचय झाला. त्यांतल्या अनेक गोष्टींनी आपण दिपून गेलों, प्रसंगीं भुलून गेलों. त्यांतलें जें आवडलें किंवा आकर्षक वाटलें, त्याचें अनुकरण करूं लागलों. पण दीडशें वर्षे साहेबाचें जूं मानेवर घेऊनहि नियमितपणा, प्रामाणिकपणा, वेळेची काटकसर, सामाजिक कर्तव्याची जाणीव वगैरे साहेबाचे सद्गुण कांही आम्ही पचवूं शकलों नाही. मग सोफोकलस, शेक्सपियर आणि इव्हसेन पचविण्याची गोष्ट कशाला हवी ? एका समाजाच्या पुस्तकी परिचयाने दुसऱ्या समाजाचें जीवन आमूलाग्र बदलूं शकत नाही. तिथल्या साहित्याचें अंतरंग लगेच पालटत नाही. तिथल्या कलामूल्यांच्या कल्पना हां हां म्हणतां निराळ्या दिशेने वाहूं लागत नाहीत. लहान मुलाला अजीर्ण होईपर्यंत खायला घातल्याने कांही त्याचें धष्टपुष्ट तरणांत रूपांतर होत नाही. निसर्गाच्या नियमानेच त्या बालकाची वाढ होत जाते — ती तशीच झाली पाहिजे.

कलेला पंख असले तरी तिला अष्टौप्रहर आकाशांत तरंगतां येत नाही. परंपरागत कलामूल्यें, साहित्यमूल्यें व जीवनमूल्यें, समाजापुढे त्या त्या वेळीं उभे असणारे जीवनमरणाचे प्रश्न, त्या समाजाची सांस्कृतिक परंपरा, ज्या काळांत साहित्य निर्माण होत असतें त्या काळांतल्या जनतेच्या भावनात्मक भुका इत्यादि बंधनें कुठल्याहि काळांतल्या साहित्याला चुटकीसरशीं तोडून टाकतां येत नाहीत. हीं बंधनें नेहमीच बेड्यांचें स्वरूप धारण करतात असेंहि नाही. अनेकदा तीं अलंकाररूप होतात. कलेचें श्रेष्ठतम स्वरूप देशकालनिरपेक्ष असतें हें खरें आहे. पण तिचीं पाळेंमुळें विशिष्ट देशाच्या, काळाच्या आणि भावनांच्या भूमींत खोल गेलेलीं असतात. एखादा शेक्सपियर किंवा एखादा टॉल्स्टॉय त्या नाजूक मुळांना धक्का न लागू देतां पाताळांतल्या शेषाच्या मस्तकावरला मणि मिळवूं शकतो किंवा आकाशांतल्या चांदण्या

जाईजुईच्या फुलांप्रमाणे खुडू शकतो. पण येरा गबाळांचें तें काम नव्हे !

ज्याला आपण जुनें नाट्य म्हणतो त्यांतील गुणदोष कसकसे बदलत आणि वाढत गेले, हें पाहणें कलादृष्ट्या मोठें मनोरंजक आहे. म्हणून सूत्ररूपाने इथे तें सिंहावलोकन करतो.

(१) किलोस्करांचें नाट्य संस्कृत नाटकांचा वारसा घेऊन आलें. 'शारदे'पर्यंत देवलांनी तीच परंपरा चालविली. हें नाट्य कीर्तनासारख्या सांस्कृतिक परंपरेशीं संलग्न असल्यामुळे संगीत-प्रधान होतें. साहजिकच त्यांत केवळ नाट्याचा विलास नसे. किंवाहुना काव्य हा नाटकाचा महत्त्वाचा भाग आहे, ही संस्कृत नाटकांत रूढ असलेली समजूत त्या काळालाहि मान्य होती.

(२) 'शारदा' हें नव्या वळणाचें पहिलें अस्सल मराठी नाटक. या नाटकांत देवल आपल्या संस्कृत चाकोरींतून वाहेर पडले. पण 'झुंझाररावा' - मुळें शेक्सपियरचें सामर्थ्य परिचित झालें असूनहि, नाटक शोकान्त करूं नये, हें संस्कृत बंधन देवल तोडूं शकले नाहीत. नाटककाराचें व्यक्तित्व, त्याचा काळ व त्याचा प्रेक्षकवर्ग या सर्वांवर नाट्यरचना कशी अवलंबून असते, हें 'शारदे'मध्ये स्पष्टपणे दृष्टीला पडतें. 'शारदे'ला नाकें मुरडणाऱ्यांनी हरिभाऊ आपट्यांची त्या नाटकाची प्रस्तावना जरूर अभ्यासावी.

(३) 'शारदे'मध्ये मराठी नाट्याने एका दिशेने चार पावलें पुढे टाकलीं. 'वीरतनय' व 'मूकनायक' या श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांत तें नाट्य दुसऱ्या दिशेने पुढे जाऊं लागलें. श्रीपाद कृष्णांनी मराठी रंगभूमीला तीन देणग्या दिल्या : (१) संस्कृत नाटकांतल्यापेक्षा अगदी निराळ्या प्रकारचा विनोद. (श्लेष, कोटि, अतिशयोक्ति, उपहास, कल्पनाचमत्कृति इत्यादिकांनी नटलेला). (२) अंतरंगाच्या दृष्टीने पौराणिक कथांशीं संलग्न असलेलें पण बहिरंगाच्या बाजूने आधुनिकत्वाचा आभास निर्माण करणारें प्रणयरम्य वातावरण. (३) तरुण स्त्रीपुरुषांच्या प्रेमाकडे पाहण्याचा नवा, मोकळा व सौंदर्यनिष्ठ दृष्टिकोन.

या दृष्टिकोनाने तत्कालीन सृशिक्षित समाजाची एक मोठी भावनिक भूक भागवली. मात्र कोल्हटकरांनी रंगभूमीला चढविलेल्या या लेण्यांतूनच नव्या दोषांचीं बीजे पेरलीं गेलीं. ते दोष पुढीलप्रमाणे होत : (१) स्वतंत्र विनोदी प्रवेशांचा वापर. त्यामळे नाट्याच्या कलात्मक विकासाला येणारे

अडथळे. (२) कादंबरीसारखीं गुंतागुंतीचीं कथानके. यांमुळे नाटक रंजक वाटलें तरी नाट्यवस्तूच्या एकसंधतेला व रसोत्कर्षाला ही गुंतागुंत मारक होऊं लागली. (३) अलंकारिक व कोटिक्रमयुक्त भाषाशैलीवर सतत भर पडत गेल्यामुळे स्वभावरेखन, नाट्यसंघर्ष इत्यादिकांकडे होणारें दुर्लक्ष.

(४) खाडिलकरांनी नाट्य म्हणजे काय हें कोल्हटकरांच्यापेक्षा फार मोठ्या प्रमाणांत ओळखलें होतें. शेक्सपियरचें नाट्यतंत्र त्यांनी मराठी रंगभूमीवर समर्थपणे हाताळलें. 'सवाई माधवराव याचा मृत्यु', 'कांचन-गडची मोहना', 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' हीं त्यांचीं नाट्यपूर्ण नाटके केवळ मराठींतच नव्हेत तर अन्य भारतीय भाषांतहि आवडावींत अशा प्रकारचीं आहेत. खाडिलकर स्वतः राजकारणांत पडले होते. रंगले होते. त्यामुळे 'कांचनगडची मोहना' किंवा 'कीचकवध' यांच्यांत त्यांनी प्रचलित राजकारणाचीं जीं प्रतिविबें दाखविलीं तीं केवळ प्रचारात्मक नव्हतीं. त्यांच्या समर्थ नाट्याने त्यांतला प्रचार पचविला होता. पण खाडिलकरांची तीव्र नाट्यदृष्टि पुढे पुढे तीन कारणांनी मंद होत गेली :

(१) हातांतल्या पौराणिक कथानकांवर प्रचलित घडामोडींचें रूपक अट्टाहासाने वसविण्याचा हव्यास. (२) संगीत नाटकांमुळे नाटककाराला प्रसंग, पात्रें, मांडणी इत्यादिकांवावत घालून घ्यावीं लागणारीं बंधनें. (३) शुष्क तात्त्विकता. शेक्सपियरची तात्त्विकता खाडिलकरांच्या 'द्रौपदी', 'मेनका' इत्यादि नाटकांतल्या तात्त्विकतेहून अगदी निराळी आहे; ती रसपूर्ण आहे. ती त्यांच्या नाट्याला भव्य बैठक प्राप्त करून देते. ती जीवनाच्या अंतरंगांत खोल दडून बसलेल्या सत्यावर प्रकाश पाडते. खाडिलकरांच्या पुढल्या पुढल्या नाटकांतली तात्त्विकता घटपटादि खटपटीसारखी वाटूं लागली.

(५) गडकऱ्यांच्या ठिकाणीं कोल्हटकर व खाडिलकर यांच्या गुणांचा जसा संगम झाला, तसे त्यांचे दोषहि एकत्रित झाले. गडकऱ्यांच्या धुंद करून सोडणाऱ्या कल्पकतेमुळे आणि हृदयाचा ठाव घेणाऱ्या भावनाविष्कारामुळे त्यांच्या नाटकांतली दोष कांहीसे झाकले गेले, शिवाय त्यांची प्रतिभा विकासशील होती. तिने पुढे कदाचित् आपला स्वतंत्र मार्ग चोखाळलाहि असता ! पण दुर्दैवाने तसें घडलें नाहीं. गडकऱ्यांचें अकालीं झालेलें निधन हा मराठी नाट्याच्या विकासाच्या दृष्टीने मोठा आघात होता. त्यांच्या

लोकप्रियतेमुळे पुढील दशकांत त्यांचें अनुकरण पुष्कळ झालें. पण दोषांचें अनुकरण सोपें असतें, गुणांचें नाही, हाच अनुभव सर्वांना आला.

या त्रोटक सिंहावलोकनावरून पुढील गोष्टी स्पष्ट होतात :

(१) १८८० ते १९२० या काळांत केवळ कलेच्या आधुनिक दृष्टीनं कुणीच नाट्यलेखन केलें नाही. तें करणेंहि शक्य नव्हतें. नाटक ही जशी कला होती तसाच तो धंदाहि होता. मात्र या काळांत किलॉस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी या सर्वांनी आपापल्या परीने मराठी रंगभूमि समृद्ध केली. या मिळालेल्या वारशांतलें चांगलें तेवढें घेऊन घेऊन स्वतंत्र रीतीने पुढे जाणारा प्रतिभावान् नाटककार १९२० नंतर मराठी रंगभूमीला मिळाला नाही, हें तिचें खरें दुर्दैव आहे.

(२) या कालखंडांतली मराठी रंगभूमि हें समाजाच्या रंजनाचें आणि उद्बोधनाचें सर्वस्पर्शी व सर्वश्रेष्ठ साधन होतें. साहजिकच कीर्तन आणि लावणी यांच्या द्वारे आलेली संगीताची आवड एकसारखी वाढत जाऊन शेवटी संगीत नाटकाला गाण्याच्या मैफलीचें स्वरूप घेण्याची पाळी आली.

(३) संगीत, विनोद, प्रचलित राजकीय किंवा सामाजिक समस्या, प्रवेश, पात्रें व प्रसंग यांची गर्दी या सर्वांची नाटकांत क्रमाक्रमाने कलाहीन वाढ होत गेली. त्यामुळे तात्कालिक रंजकता साधली, तरी कलेवरची दृष्टि ढळली. अनेक प्राथमिक नाट्यमूल्यांचा नाटककारांना विसर पडला. गडकऱ्यांच्या मृत्यूपर्यंत दर दशकाला प्रतिभावान् नाटककार लाभत गेल्यामुळे हळूहळू वाढत गेलेल्या या दोषांची जाणीव त्या वेळीं तितक्या तीव्रतेने झाली नाही. पण १९२० नंतर तसा समर्थ नाटककार झाला नाही. त्यामुळें जुन्या नाटकांतलीं अनेक वैगुण्यें स्पष्ट होऊं लागलीं. संगीत व विनोद यांच्या कलाहीन व अतिरेकी वापरामुळे उत्पन्न झालेलीं वैगुण्यें हीं त्यांत प्रमुख होतीं. म्हणून पुढील प्रकरणांत या दोन नाट्य-घटकांचा परामर्श घेण्याचें मीं ठरविलें आहे.

### ३. विनोद व संगीत

१८८० पासून १९२० पर्यंत मराठी नाटकाचा कसा विकास होत गेला आणि तो विकास होत असतांनाच आपली नाट्यदृष्टि कशी दूषित होत

गेली हें मीं वर सविस्तर सांगितलें. १९२० पर्यंत हे दोष तीव्रतेने जाणवले नाहीत याचें कारण प्रत्येक दशकाला एक नवा प्रतिभावान् नाटककार लाभत होता. त्याच्या गुणांचें कौतुक करण्याच्या नादांत रंगभूमीवरच्या वाढत्या दोषांकड कळत नकळत दुर्लक्ष होत होतें. समुद्राला भरती घेते तेव्हा किनाऱ्या-जवळचे वेडेवाकडे खडक पाण्यांत बुडून जातात; पण ओहोटीच्या वेळीं तेच खडक उघडे पडतात. इथेहि तसेंच झालें.

नाटककार या नात्याने १९२० ते १९३० हें दशक वरेरकरांनी गाजविलें. पण गडकरी-खाडिलकरांची प्रतिभा त्यांच्या ठिकाणीं नसल्यामुळे त्यांच्या नाटकांत रंजकता, प्रयोगशीलता व सामाजिकता एवढेच गुण प्रामुख्याने प्रकट झाले. नव्या काळाला अनुरूप अशी समर्थ नाट्यरचना त्यांच्या हातून होऊं शकली नाही. जुन्या नाट्यांत हळूहळू साठत आलेले दोषहि ते दूर करूं शकले नाहीत. नाटक ही जशी कला आहे तसाच तो धंदाहि आहे. सन १९२० ते १९३० या दशकांतले बहुतेक नाटककार पूर्वीच्या चाकोऱ्यांतूनच नाटकें लिहीत राहिले. नवीन कांहीतरी करून दाखवावयाचें व त्यांत यश मिळवायचें, अशी जिद्द वरेरकरांशिवाय दुसऱ्या कुणाच्याहि ठिकाणीं नव्हती. या दशकांतल्या प्रमुख अशा गंधर्व मंडळीचा इतिहास त्या दृष्टीने अभ्यसनीय आहे. अशा रीतीने कलादृष्ट्या अपकर्षाचा काळ सुरू झाला. त्यांतच चित्रपटाच्या नव्या धंद्याची स्पर्धा नाट्यकलेला जाणवूं लागली. नाटक मंडळ्यांचीं आसनें डळमळीत झालीं. साहजिकच या दशकांतल्या नाटकांत जुन्या नाटकांतले अनेक दोष वृद्धिगत झाले.

या दशकांतल्या सर्वसामान्य नाटकांचें वर्णन एका शब्दांत करायचें झालें तर तें नाटक 'होल्डॉल' सारखें होतें असें म्हणतां येईल. प्रवासाला जातांना वाटेंत लागणाऱ्या सर्व प्रकारच्या वस्तु 'होल्डॉल' मध्ये आपण भरतो. नाटकांतहि तशाच विविध प्रकारच्या गोष्टी ठेचून भरलेल्या असत. प्रचलित राजकीय किंवा सामाजिक विषयांचें आवाहन त्यांत असे. कारण देवलांच्या शारदेने व खाडिलकरांच्या नाटकांनी असें आवाहन किती लोक-प्रिय होऊं शकतें हें पूर्वी दाखविलें होतें. पण कुठलाहि विषय निवडला तरी तो कथानकाच्या द्वारें कलात्मक रीतीने प्रकट झाला पाहिजे, दुधांत साखर विरघळते तसा तो नाट्यरसांत मरला पाहिजे, याचें भान या वेळच्या फारच



थोडचा नाटककारांना होते. कोल्हटकर-गडकऱ्यांनी रूढ केलेली स्वतंत्र वलनोदी प्रवेशांची परंपरा नाट्याच्या वलकासाला पोषक होत आहे की मारक होत आहे याचा वलचार करण्याची गरजच कुणाला भासली नाही. नवा मार्ग चोखाळण्याची शक्ति तर कुणाच्याच अंगीं नव्हती. किल्लोस्करांचें 'सौभद्र', देवलांचें 'शापसंभ्रम' व कोल्हटकरांचें 'मूकनायक' या नाटकांचीं कथानकें संगीताला अनुकूल होतीं. पण पुढे ही तारतम्यदृष्टि नाहीशी झाली. खुद्द कोल्हटकरांच्याच 'मतिवलकार' नाटकांत ध्येयवादी, स्वार्थत्यागी मनोहर स्थानींअस्थानीं गाऊं लागला. खाडिलकरी नाटकांत संगीत आलें तें आंतून उचंबळून आलें नाही. त्यांच्या नाटकांतलें संगीत नव्या रागदारी चालीमुळे अतिशय लोकप्रिय झालें. तरी तें मूळ नाट्याला पोषक ठरलें नाही. 'हाच मुलाचा वाप' हें मूळचें गद्य नाटक. नानबा गोखल्यांच्या कंपनीने गद्य स्वरूपांत हें सामाजिक नाटक लोकप्रिय करून दाखविलें होतें. पण पुढे केशवराव भोसल्यांनी तें घेतलें. साहजिकच त्याच्यावर संगीताचा साज चढला. अशा रीतीने नाट्यविषयाची प्रकृति न पाहतां, गद्यपद्यांचे व नाट्य आणल संगीत यांचे सांधे वेमालूमपणे जुळत आहेत की नाहीत याची पर्वा न करतां, नाटकांत किती गाणीं घालावयाचीं आणल त्यांना किती 'वन्स मोअर' ध्यायचे यांचा वलवेक न ठेवतां संगीताची रंगभूमीवर पूजा सुरू झाली. साहजिकच पाहुणा घरचा मालक बनला.

वलनोद व संगीत या दोन घटकांनी मराठी नाटक लोकप्रिय केलें हें खरें ! पण या दोन्ही घटकांचा नाटकांत पुढे पुढे इतका कलाशून्य वलस्तार होऊं लागला की, त्यामुळे मूळच्या नाट्यवस्तूला व तिच्या वलकासाला येणारा उणेपणा प्रतिभावान् नाटककारहि टाळूं शकले नाहीत. 'पुण्यप्रभाव' नाटकाची रंगीत तालीम पाहिल्यानंतर त्यांतील सर्व वलनोदी प्रवेश गाळून नाटक पाहण्याची इच्छा तात्यासाहेव केळकरांनी प्रदर्शित केली होती. या इच्छेचा अर्थ उघड आहे ! नाटकांतील वलनोदी पात्रांचा कथानकाचे धागे जुळविण्याच्या कामीं कुशलतेने उपयोग करून घेतां येतो; नाही असें नाही. पण तेवढ्यासाठी एका नाटकांत समांतर अशीं दोन कथानकें चालविणें, त्यांत एक गंभीर व दुसरें वलनोदी असल्यामुळे नाट्यवस्तूच्या चढत्या रंगतीला पदोपदीं व्यत्यय येणें आणल वेलीवर उमललेल्या फुलासारखी नाट्यवस्तु

न उमलतां तिच्या रचाईची पदोपदीं जाणीव होणें या गोष्टी कलेच्या दृष्टीने निःसंशय हानिकारक होत्या. पण समाजाप्रमाणे साहित्यांतहि रूढ चालीरीतींचा भंग करण्याचें धाडस सहसा कुणाच्या हातून होत नाही. त्यामुळे गडकरी प्रतिभावान् असूनहि या बाबतींत बंडखोर होऊं शकले नाहीत. उलट, गुरूकडून मिळालेल्या विनोदाचा वारसा त्यांनी आपल्या प्रतिभेने वृद्धिंगत केला व नाटकाच्या कलात्मक मांडणीला आणि उत्कर्षाला मारक असणारा विनोदी प्रवेशांचा सवता सुभा आवश्यक वाटावा अशी परिस्थिति त्यांनी निर्माण केली. आठदहा वर्षांपूर्वी पाहिलेला 'प्रेमसंन्यासा'चा एक प्रयोग अद्यापि मला आठवतो. या प्रयोगांत गोकुळ व मथुरा हीं मुख्य पात्रें आहेत; आणि जयंत व लीला हीं दुय्यम दर्जाचीं पात्रें आहेत असा समज होण्यासारखी परिस्थिति निर्माण झाली होती !

मराठी नाट्याच्या क्रमप्राप्त विकासाला मारक झालेला हा दोष टाळणें अशक्य होतें असें नाही. संस्कृत परंपरेंतून आलेल्या किलोस्कर-देवलांच्या नाटकांत हा दोष नाही. तीं नाटके मुख्यतः प्रणयप्रधान असतील; 'मृच्छकटिक' सोडलें तर विविध स्वभावांचीं पात्रें व विविध प्रकारचे प्रसंग यांची कुशलतेने केलेली रचना त्यांत आढळत नसेल; पाश्चात्य नाटकांच्या मानाने या नाटककारांनी चित्रित केलेलें जग मर्यादित असेल ! पण या सर्व संस्कृत नाटकांतलें नाट्य एकसंध होतें. त्यांच्यावर सदैव काव्याचा पगडा असल्यामुळे उत्तररामचरिताचा पहिला अंक किंवा 'मृच्छकटिक' नाटक वाजूला टेंवलें, तर शुद्ध नाट्याचा प्रभावी विलास त्यांत आढळत नाही हेंहि खरें आहे. पण असें असलें तरी संस्कृत नाटकांत जें कांही नाट्य आहे तें एकसंध आहे, कलात्मतेला बाध आणणारीं बांडगुळें त्यांत आढळत नाहीत. कोल्हटकरांच्या वीरतनयापासून संस्कृत नाट्याला पुष्कळसा अपरिचित असलेला विनोद मराठी रंगभूमीवर आला. 'मूकनायका' त तर प्रणयाच्या जोडीने विनोदाला स्थान मिळालें. पण 'मूकनायका'चा एक मोठा गुण हा की, त्यांतला नायक विकांत हा मुक्याचें सोंग घेऊन राजकन्या सरोजिनी कशी आहे हें पाहण्याकरितां जातो. त्यामुळे या नाटकांत शृंगार व हास्य हे दोन रस एकजीव झाले. त्यांनी परस्परांचें सौंदर्य फुलविलें. किंवहुना असें म्हणतां येईल की, 'मूकनायक' हें प्रणयप्रधान नाटक असलें तरी मराठी रंगभूमीवरलें तें

पहिले स्वतंत्र, सुरस, हास्यप्रधान नाटक आहे. हीच पद्धत कोल्हटकरांनी आपल्या पुढल्या नाटकांत अनुसरली असती तर मराठी रंगभूमीला खचित अधिक चांगले वळण लागले असतें. पण 'गुप्तमंजूषां'त शृंगी-भृंगी, वंचक वगैरे स्वतंत्र विनोदी पात्रें त्यांनी निर्माण केलीं. त्यांचा गंभीर, रहस्यप्रधान व अतिशय गुंतागुंतीच्या अशा कथानकाशीं त्यांनी कसावसा संबंध जुळविला आहे. पण नाट्याच्या एकात्मतेच्या दृष्टीन तो बादरायणसंबंध वाटतो. कोल्हटकरांची ही स्वतंत्र विनोदी प्रवेशांची परंपरा खाडिलकरांनी जशीच्या तशी पत्करायला नको होती. पण खाडिलकरांना विनोदाची देणगी नव्हती. गद्य नाटके यशस्वी करून दाखविण्याची जबाबदारी त्यांच्यावर होती. अशा स्थितींत प्रेक्षकाला रंजक वाटणारें हें नवें साधन त्यांना दूर झुगारून देतां आलें नाहीं यांत नवल नाहीं. गडकऱ्यांच्या बाबतींत गुरुपेक्षा शिष्य सवाई हें तर ठरलेलेंच होतें. साहजिकच 'एकच प्याल्या'सारख्या त्यांच्या करुण-रसप्रधान नाटकांत उत्तररामचरिताच्या पहिल्या अंकाचें स्मरण करून देणारा पहिला प्रवेश संपतांच तळिराम-भगीरथाचा लांबलचक हास्यप्रधान प्रवेश सुरू होतो आणि त्यांत प्रेमापासून दारूपर्यंत सर्व विषयांवरील तळिरामाचीं मते सुंदर कोट्यांच्या आतपवाजीत व्यक्त केलीं जातात.

गडकऱ्यांच्या कारुण्य व हास्य यांवरील अपूर्व प्रभुत्वामुळे नाट्यवस्तूच्या कलात्मक विकासाची त्यांच्या नाटकांत होणारी हानि तितकीशी जाणवली नाहीं. पण त्यांच्या मृत्यूनंतरच्या एका तपांत त्यांचें अंध अनुकरण फार झालें. 'श्री' सारखें नाटक वाचलें म्हणजे अशा प्रकारच्या अनुकरणाचे किती मोठे तोटे असतात याची पूर्ण कल्पना येते. ही समांतर विनोदी प्रवेशांची वाढ पाहिली म्हणजे संपूर्ण हास्यप्रधान नाटकांचा पायंडा कोल्हटकर-गडकऱ्यांनी पाडला असता तर रंगभूमीची पुढची दुर्दशा कांही प्रमाणांत टळली असती असें वाटूं लागतें; पण तें घडलें नाहीं. कोल्हटकर-गडकऱ्यांचें हें काम माधवराव जोश्यांनी केलें. त्यांचें 'म्युनिसिपालिटी' हें एक अस्सल असें पहिलें मराठी विनोदी नाटक. उपहास, उपरोध, विडंबन इत्यादींनी नटलेलें. त्यांत गांभीर्याला अवसर नाहीं. मात्र माधवराव जोश्यांच्या विनोदाला अनेक मर्यादा होत्या. त्यांनी मोलियर वाचला होता; पण पचविला नव्हता. समाजांतल्या ढोंगासोंगांचा समाचार घेणाऱ्या विनोदी

नाटककाराला जी एक कलात्मक संस्कृतीची पातळी सदैव संभाळावी लागते ती त्यांनी संभाळली नाही; त्यामुळे अत्र्यांचा उदय होईपर्यंत स्वतंत्र विनोदी नाटकांची निर्मिती दुर्लक्षितच राहिली.

अत्रे हे कोल्हटकर-गडकरी संप्रदायांतलेच नाटककार. या परंपरेचे हें काम त्यांनी चांगल्या रीतीने पार पाडलें. 'साष्टांग नमस्कार' व 'लग्नाची बेडी' हीं त्यांचीं दोन गाजलेलीं विनोदी नाटके. अत्र्यांच्या या कर्तृत्वामुळे विनोदी नाटकांचा मार्ग मोकळा झाला. अजून तो मोठ्या प्रमाणांत चोखाळला जात नाही हें खरें आहे. पण 'तुझे आहे तुजपाशीं' या नाटकाने मराठी रंगभूमि या विशिष्ट वावतींत इष्ट दिशेने प्रगति करित आहे हें सिद्ध केले आहे. मात्र अत्रे काय किंवा देशपांडे काय, दोघेहि विनोदी नाटकालामुद्धा थोडेसें गंभीर अस्तर असावे असें मानीत असावेत. 'लग्नाची बेडी' या नाटकाच्या शेवटी सर्व लंपट पुरुषांना खेळविणारी रश्मि 'बायकांनो, आपला शृंगार संभाळा आणि नवरे संभाळा' असा उपदेश करायला विसरत नाही ! देशपांड्यांचा आचार्यहि याच परंपरेतला आहे. नाटकाचे अडीच अंक या आचार्याला हास्यास्पद करून दाखविण्यांत देशपांड्यांनी आपली प्रतिभा खर्च केली आहे. तिसरा अंक निम्मा झाल्यावर मग या आचार्यांचें एक फार मोठें दुःख सांगायला ते सुरुवात करतात. तें दुःख खोटें आहे असें मी म्हणत नाहीं. पण ज्याच्या आयुष्यांत असें दुःख आलें आहे, तारुण्यांतल्या ध्येय-वादाचीं फोलकटें चिवडीत बसून तीं रसपूर्ण आहेत असें नाटक करण्याची पाळी ज्याच्यावर आली आहे, अशा मनुष्याचें चित्र प्रथमपासून अधिक करण व अधिक गंभीर व्हावयाला हवें होतें.

आपले विनोदी नाटककार अजून या फसव्या गांभीर्याला कवटाळण्याचा प्रयत्न करतात, याचीं अनेक कारणे असू शकतील. पण माझ्या मते याचें मुख्य कारण कोल्हटकरांनी प्रवर्तित केलेला विनोद अजूनहि आपल्याकडे मुख्यतः बुद्धिनिष्ठच राहिला आहे हें आहे. त्यामुळे उपहास, उपरोध, विडंबन वगैरे गोष्टी त्याला सुरेख साधतात. 'सुदाम्याच्या पोह्यां'नी जें कार्य पन्नाससाठ वर्षांपूर्वीं केलें, तेंच गेल्या तीनचार वर्षांत 'तुझे आहे तुजपाशीं' मुळे थोड्या प्रमाणांत झालें. पण या बुद्धिनिष्ठ विनोदाला मृदुतेची, दैनंदिन वास्तवाची आणि सर्वसामान्य माणसाच्या सहृदय जीवनदृष्टीची जी जोड

मिळायला हवी होती ती अद्यापहि मिळालेली नाही. अपवाद आहे तो फक्त चिं. वि. जोश्यांचा ! त्यांच्यासारखी विनोदी प्रतिभा लाभलेला नाटककार मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीला आजच्या काळांत देशपांड्यांच्याइतकाच उपकारक होईल.

मात्र, शुद्ध विनोदी नाटके आपल्याकडे फार उशीरा लिहिलीं गेलीं हें खरें असलें, तरी इंग्रजी वाङ्मयांतल्या विनोदी नाटकांच्या आधारे अशीं नाटके लिहिणें व रंगभूमीवर तीं करून दाखविणें ही गोष्ट व्यवसायाच्या दृष्टीने कधीच दुलक्षित झाली नाही. पण शेक्सपियर जसा आपल्या रंगभूमीवर आला आणि हॅम्लेटच्या द्वारे लोकप्रिय होऊन राहिला, तसें मोलियरच्या किंवा दुसऱ्या कुणाहि श्रेष्ठ विनोदी नाटककाराच्या वावतींत घडलें नाही. मात्र मराठी रंगभूमीचे अलंकार होऊन राहण्याची योग्यता असलेलीं अशीं दोन विनोदी नाटके या परंपरेंत निर्माण झालीं. पहिलें 'त्राटिका' व दुसरें 'संशयकल्लोळ'. पण हीं दोन्ही रूपांतरें वा. वा. केळकर व देवल यांच्या नाट्यचातुर्याने इतकीं स्वदेशी व स्वाभाविक बनविलीं की, त्यांना परक्या कलाकृतीचा आधार असेल असा भास नाटक पाहतांना क्वचित्तच होतो.

गोविंदराव टेंबे यांनी याच पद्धतीने शेरेडनचें Duenna व ऑस्कर वाइल्डचें Importance of Being Earnest या दोन नाटकांचीं रूपांतरें केलीं आहेत. हीं रूपांतरें यशस्वी झालीं नाहीत याचें मुख्य कारण या दोन्ही नाटकांतील घटना, स्वभावचित्रें वगैरे गोष्टी हास्यपरिपोषक असल्या तरी त्यांच्यांत इथल्या समाजाच्या अनुभवाचीं प्रतिबिंबें नाहीत. त्यामुळे त्या गोष्टी परकीय वाटतात. उदाहरणार्थ, 'Duenna' चें रूपांतर जें 'वरवंचना' नाटक त्यांतील पहिला अंक पाहावा. या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत नायक आनंदराव हा गात गात आपल्या प्रेयसीच्या घरापाशीं येतो. तिच्या खिडकीखाली उभा राहून तो गाऊं लागतो. 'तव मानस कैसें काय' हें पद आनंदराव म्हणूं लागतो. द्वंद्वगीताच्या पद्धतीने नायिका नलिनी खिडकींतून गाऊं लागते, 'दिनरजनी करिते हाय, विरहें देह पोळला.' रात्रीची दोन-तीन वाजतांची वेळ. नाटकाचे प्रेक्षक घरीं जात आहेत. आनंदराव हा त्यांपैकीच एक. या दोघांचे संगीत सवाल-जवाब ऐकून नलिनीचा बाप शंभुराव चिडतो. 'तुझा गायन-टीचर गद्दा आहे' म्हणून तो तिला सांगतो.

‘ हे विचारे मला इथपर्यंत पोचवायला आले आणि त्यांच्यावर संतापतां उगीच ? ’ एवढें म्हणून ‘ मना तळमळसी लतामंडपा सुख सेवाया ’ इत्यादि ओळी नलिनी गाऊं लागते.

शेरिडनने ‘ डॉन ड्यूएना ’ मध्ये स्पॅनिश वातावरण योजिलें असल्यामुळे हा प्रेमप्रवेश पाश्चात्य रंगभूमीवर ठीक वाटत असेल. पण तीन तपापूर्वी टेंब्रेनी हें नाटक लिहिलें तेव्हा नायक-नायिकांच्या तोंडीं शाकुंतलांतल्या पदांच्या ओळी घालून त्यांनी इकडलें वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला असला, तरी हा सर्व प्रसंग प्रेक्षकांना अतिरंजित व अस्वाभाविक वाटत असला पाहिजे. विद्यार्थ्यांच्या वेशिस्तीवद्दल सध्या साऱ्या देशांत साधार आक्रोश सुरू आहे. आपल्याकडल्या तथाकथित प्रेमविषयक चित्रपटांचे (खरोखर हे चित्रपट निर्बुद्ध, भडक व गल्लाभरू असतात. प्रेम या मानवी जीवनांतल्या अतिशय नाजूक पण प्रभावी भावनेशीं या चित्रपटांच्या निर्मात्यांना कांही कर्तव्य नसतें.) तरुण पिढीवर अनिष्ट परिणाम होत असल्याचा गर्गशा नित्य कानीं पडतो. पण अशा स्थितींतहि पहाटे तीनचार वाजतां नायिकेच्या खिडकीखाली उभें राहून प्रेमाचीं गाणीं गाणारा नायक आणि त्याला माणसांदेखत तशाच प्रकारच्या गाण्यांनी उत्तरें देणारी नायिका ही आपल्या समाजाला पचणें कठीण आहे. मानवी स्वभावांतल्या मूलभूत वैगुण्यावर उभारलेली हास्यान्तिका रूपांतरकाराच्या कलाकौशल्याने कोणत्याहि देशांत आपलीशी वाटणें शक्य आहे. ‘ ट्राटिका ’ ही जहांबाज तरुणीला ताळचावर आणणाऱ्या नवऱ्याची कथा आहे. ‘ संशयकल्लोळ ’ ही पति-पत्नी आणि प्रियकर-प्रेयसी यांच्या मनांत लहानसहान कारणांनी संशयाचें बीज कसें पेरलें जातें आणि त्याचा हां हां म्हणतां केवढा मोठा विषवृक्ष बनतो हें दर्शविणारी हास्यान्तिका आहे. मानवी जीवनांत सर्वत्र, सर्व काळीं आढळणाऱ्या या गोष्टी आहेत. पण जिला आपण विशिष्ट समाजांतल्या चालीरीतींवर टीका करणारी, प्रसंगीं त्या समाजांतल्या प्रचलित मूर्खपणाचें विडंबन करणारी हास्यान्तिका (Comedy of Manners) म्हणतां, तिचें रूपांतर सर्वस्वीं भिन्न अशा समाजांत लोकप्रिय होणें कठीण आहे. ‘ लग्नाची वेडी ’ व ‘ तुझें आहे तुजपाशीं ’ या नाटकांची मौज आजच्या मराठी समाजाला किंबहुना भारतीय समाजमनाला जेवढी कळेल, तेवढी

इंग्लंड-अमेरिकेंतल्या प्रेक्षकांना कळणें अशक्य आहे. 'वरवंचना' व 'गंभीर घटना' या दोन्ही नाटकांचीं कथानकें आपल्याकडल्या परिस्थितीशीं जुळवून घेण्याची टेंव्यांनी खूप धडपड केली आहे; पण ती यशस्वी झालेली नाही. हीं दोन्ही नाटके वाचतांना आपण परक्या आणि नीरस वातावरणांत आहोंत असेंच वाटत राहेंतें.

शाब्दिक विनोदाचीं आणि अतिशयोक्तीने निर्माण होणाऱ्या हास्यांचीं स्थळें या दोन्ही नाटकांत पुष्कळ आहेत. पण प्रतापराव, त्राटिका, फाल्गुनराव, कृत्तिका, अश्विनशेठ, रेवती वगैरेमुळे निर्माण होणारा नाजूक, स्वभावनिष्ठ किंवा प्रसंगनिष्ठ विनोद या नाटकांत फारसा नाही. कांही ठिकाणीं तर मयदिचे उल्लंघन झालेलें आढळतें. 'वरवंचना' नाटकांत नलिनीची प्रौढ व कुरूप शिवणशिक्षिका म्हाळसा नलिनीचें सोंग घेते व नलिनी बापाच्या हातावर तुरी देऊन घरांतून निघून जाते. प्रौढ सोनटक्के सावकार नलिनीला पाहायला येतो तेव्हा त्याला म्हाळसाच भेटते. ती त्याच्या रूपाचें वर्णन करूं लागते. ती म्हणते, 'मेला आमचा बायकांचा जन्मच मुळी खोटा. मनाजोग्या माणसाचं मोकळ्या मनानं वर्णन करायची सुद्धा चोरी.' सोनटक्के उद्गारतो, 'माझ्या स्वरूपाचं कौतुक करणाऱ्या या पोवळ्यासारख्या ओठांचा मी कसा उतराई होऊं?' तो तिच्या गालांवरून हात फिरवितो आणि स्वतःशीं म्हणतो, 'हिच्या बापानं वर्णन केल्याप्रमाणं गालावर आणि हनुवटीवर मखमलीपेक्षाहि दाट लव आहे खरी!' तो गालावरून हात फिरवूं लागलेला पाहून म्हाळसा त्याला म्हणते, 'इश ! मी नाही जा. आपण गडे फारच रंगेल दिसतां. पण ह्या मेल्या गल्मिशा मला नाही आवडत. काढून टाकायच्या त्या.' त्यावर सोनटक्के स्वगत उद्गारतो, 'आपणां दोघांनाहि कारागिराची गरज आहेच !'

निरनिराळ्या कारणांमुळे टेंव्यांच्या या दोन्ही विनोदी रूपांतरांत कुठलेंहि वैशिष्ट्य प्राप्त झालें नाही. पण १९०० ते १९२० या कालखंडांत मराठी रंगभूमीला लोकप्रियता प्राप्त करून देणारा विनोदाइतकाच किबहुना त्याहूनहि महत्त्वाचा घटक संगीत हा होता. या नाट्यसंगीताच्या बाबतींत टेंव्यांनी पहिल्या प्रतीची कामगिरी केली. 'मानापमाना'पासून ज्या संगीताने मराठी रंगभूमि स्वरसागरांत विहार करूं लागली, तें नव्या गायकी चालींचें

संगीत टेंव्यांनीच दिले. संगीततज्ज्ञ व गीतकार या नात्याने त्यांचा दर्जा फार मोठा होता. ते सतत या कलेची डोळसपणे उपासना करीत आले होते. त्यामुळे देवल-किलोस्करांचे कीर्तन आणि लावणी यांच्याद्वारा आलेले व मराठी मनाला आपलेसे वाटणारे संगीत, कोल्हटकरांनी उर्दू व गुजराती रंगभूमीवरून आणलेले नखरेल, नाचरे संगीत आणि श्रेष्ठ गायकांच्या निरनिराळ्या संप्रदायांत पिढ्यान् पिढ्या वाढत आलेले शास्त्रीय संगीत या सर्वांचे गुणावगुण त्यांना अत्यंत उत्कृष्ट रीतीने अवगत होते. या विषयावरील त्यांचे अनेक मार्मिक आणि महत्त्वाचे लेख 'जीवन-व्यासंग' या त्यांच्या पुस्तकांत आढळतील. ते सर्वच - विशेषतः 'नाटकांतील संगीत', 'आमच्या रंगभूमीवरील संगीत चाली', आणि 'मराठी रंगभूमीवरील संगीताचे धर्मांतर' हे अभ्यसनीय आहेत. खुद्द गोविंदरावांनी मानापमानाला चाली दिल्या तेव्हा नाट्य-संगीत रसपरिपोषक व्हावे, या दृष्टीने त्यांनी किती विचार केला होता व चाली किती कसोशीने योजिल्या होत्या, हे खालील गोष्टींवरून दिसून येईल—'हा टकमक पाही सूर्य रजनिमुख' या पदाची जागा खाडिलकरांनी त्यांना समजावून सांगितली. नाट्यप्रसंग संध्याकाळचा. सूर्य मावळत आहे अशा वेळेचा. भामिनीच्या तोंडीं गाणें घालायचें म्हणजे गाणारे बालगंधर्व. हे पद म्हणणाऱ्या भामिनीला तिची मैत्रीण कुसुम येण्याचा आग्रह करीत आहे. पण 'मी गरिवाशीं लग्न करणार नाहीं, मी येणार नाहीं,' असें ती तिला साफ सांगते. हे सर्व लक्षांत घेऊन चाल निवडतांना टेंव्यांनी इतका विचार केला—'संध्याकाळ, मुख्य नायिका, तिच्या गाण्याचा झोक, पदाचा आविर्भाव, आवेशाला अनुरूप अशी लय आणि सुरुवातीचा रंग भरण्याची आवश्यकता इतक्या वाजू संभाळून चाल निवडायची. अस्तमान समयाला बहुधा गौरी, पूर्वी, श्री, पूरिया, धनाश्री, मारवा हे राग ऐकण्याची श्रोत्यांना सवय झालेली असते. मारव्याखेरीज वरील राग शांत प्रकृतीचे परंतु उदास वृत्तीकडे झुकणारे वाटतात. मारवा राग थोडा लढाऊ वृत्तीचा व अवघड आहे. शिवाय तो स्त्रीभूमिकेला शोभणारा नाही. त्यांतून भामिनीची भूमिका करणारे बालगंधर्व.त्यांचा कंठ व गायन अत्यंत मोहक. परंतु त्या वेळीं त्यांच्या गळ्यांत रुळलेल्या रागरागिणीच खुलणार. तेव्हा अशा अडचणींत रागसमयाबाबत निर्बंध दिला करणें भाग पडलें; आणि दिवे लागल्यानंतरचा यमनकल्याण,'



त्यांतील मध्यलयीची 'पिअरवा ते हारि नेक नजरपर' ही चीज निवडली. यानंतर चीज व चाल यांतील फरकासंबंधाने टेंबे यांनी मोठें मार्मिक विवेचन केले आहे. ते म्हणतात, 'माणसांत ज्याप्रमाणे व्यक्तिमत्त्व असतें - मग तें बुद्धि-मत्तेमुळे, शरीरसौष्ठवामुळे अगर संस्कृतीमुळे असो, आणि त्यामुळे जसें समाजांत त्याला उच्चतर स्थान प्राप्त होतें, त्याप्रमाणेच विशिष्ट आकर्षक घडण ज्या चीजेची असेल तीच चीज त्या त्या रागांतली उत्तम चाल होऊं शकते.'

संगीततज्ज्ञ व स्वररचनाकार या नात्याने टेंब्यांचा दर्जा किती मोठा आहे हें 'मानापमान' या नाटकाने सिद्ध केले असूनहि टेंब्यांनी पद्यरचनेचा प्रयत्न असा कधीच केला नाही. कस्तुरीमृगाला जाणवणारा सुगंध कुठून येतो हें त्याला कळत नाही; पण तो त्याच्या अंतरंगांतल्या कस्तुरीचाच असतो. तसेंच थोडेसें हें झालें. 'पट-वर्धन' नाटक लिहिल्यावर त्यांतलीं पदें करायची पाळी आली तेव्हा तें काम टेंब्यांना थोडें अवघड वाटलें. परंतु त्यांनी केलेलीं पदें श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांसारख्या या क्षेत्रांतल्या श्रेष्ठ रसिकाला आवडल्या-मुळे या बाबतींतली त्यांची भीति नाहीशी झाली. आज 'पट-वर्धना'तलीं पदें वाचलीं म्हणजे टेंबे हे अव्वल दर्जाचे पद्यकार होते याविषयी शंका वाटत नाही. 'पट-वर्धन' नाटकांतलीं 'कोण कोठोनि आली सुरामा,' 'प्रेम हें नितांत तुझें केवि वानुं मी अवला,' 'तारिणी! नववसनधारिणी,' 'मित-भाषिणी हीच कुलकामिनी,' 'वैरी भुजंग विपारी' हीं पदें मराठी नाट्य-संगीतांत अगदी पहिल्या पंक्तींत शोभून दिसणारीं पद्यें आहेत. किलॉस्कर-देवलांचे प्रसाद व रसवत्ता हे गुण टेंब्यांनी आत्मसात् केले होते. तसेंच कोल्हटकरांचें माधुर्य व रचनाचातुर्य त्यांच्यापाशीं भरपूर प्रमाणांत होतें. मात्र संस्कृत शब्दांचा यथायोग्य वापर करूनहि त्यांनी आपलीं पदें कोल्हटकरांप्रमाणे क्लिष्ट होऊं दिलीं नाहीत. चालींचा मूळचा डौल पदांत कायम ठेवण्याची त्यांची शक्ति अवर्णनीय आहे. किलॉस्कर, देवल व कांही अंशीं कोल्हटकर यांच्या उत्कृष्ट पदांच्या जोडीने त्यांचीं पदें नाट्यसंगीताच्या अभ्यासकाला विविध गुणांच्या दृष्टीने संस्मरणीय वाटतील.

स्वररचनाकार या नात्यानेहि टेंब्यांचा अधिकार फार मोठा होता. त्यांचें नाट्यप्रेम व संगीतप्रेम यांची तुलना करावयाची झाली तर ती परस्परांशींच करावी लागेल. अशा प्रकारचे गुण अंगीं असलेल्या कलावंताने संगीत

नाटकाचा एखादा नवा प्रकार प्रभावीपणाने हाताळला नसता तरच नवल ! साहजिकच सत्तरींत येऊनहि टेंब्यांची प्रतिभा या बाबतींत अम्लान राहिली. या वयांत त्यांनी 'महाश्वेता' ही मोहक स्वरनाटिका लिहिली. स्वरनाटिका हा शब्द त्यांनी इंग्रजींतल्या Grand Opera या संगीत नाट्यप्रकाराकरिता योजिला आहे. हें नाटक संपूर्णपणे संगीत असतें. त्यांत गद्याला मुळीच अवसर नाही.

स्वरनाट्य किंवा स्वरनाटिका या नांवाने अशीं संगीतमय नाटके लिहिण्याची कल्पना टेंब्यांना युरोपच्या प्रवासांत सुचली. त्या प्रवासांत त्यांना 'आयडा' हा ग्रँड ऑपेरा पाहायला मिळाला. त्या नाटकामुळे त्यांच्या संगीतलुब्ध कल्पकतेला कशी चालना मिळाली हें त्यांच्याच शब्दांत सांगणें बरें. ते म्हणतात, 'रोम शहरांत अतिशय प्रसिद्ध असा हा ऑपेरा पाहण्याचें भाग्य मला लाभलें. एका धंदेवाईक मंडळीने या ऑपेराचा प्रयोग केला. फार प्रचंड प्रमाणावर हा प्रयोग झाला. ओपन एअर थिएटरमध्ये निदान तीस हजार तरी प्रेक्षक व्यवस्थित बसले होते. ऑर्केस्ट्राच अडीचशे कलावंतांचा होता. स्टेज सव्वाशे फूट रुंद व शंभर फूट खोल इतकें रुंद होतें. नाटकांत काम करणाऱ्या नटांनी आवाज कमावण्याच्या बाबतींत इतके सायास घेतले होते की, मायक्रोफोनच्या मदतीवाचूनहि अगदी शेवटच्या रांगेंत बसलेल्या माणसाला रंगभूमीवरील पात्रांचा आवाज स्वच्छ ऐकू येत होता. नटांचा आवाजहि अगदी स्पष्ट होता. रंगभूमीवरील प्रकाशाची योजना अगदी अप्रतिम होती. त्याचप्रमाणे रंगभूमीवरील दृश्येहि प्रसंगानुरूप व कल्पनारम्य होती. एकंदरींत रंगभूमीवरील देखावा मोठा आकर्षक व वैभवशाली होता. रोममधील रंगभूमीवर झालेला हा यशस्वी प्रयोग पाहिल्यावर आपल्या रंगभूमीवरहि असा एखादा ऑपेरा करून दाखवावा अशी अंधुक कल्पना माझ्या मनांत जागृत झाली.'

हा नवा प्रयोग यशस्वी रीतीने पार पाडण्याला टेंबे हेच अधिकारी पुरुष होते यांत शंका नाही. त्यांनी तब्बल पन्नास वर्षे नाट्यसंगीताचा अभ्यास रसिकतेन आणि मार्मिकतेने केला होता. त्यांची या बाबतींतली कलात्मक दृष्टि किती चोखंदळ व मर्मग्राही होती, हें 'श्री. कृ. कोल्हटकर यांचें नाट्यसंगीत' या लेखावरून (पृष्ठें ७९-१०१ : 'रंगाचार्य') दिसून येईल.

वानगी म्हणून या लेखांतील एकच परिच्छेद देतो : “मूकनायक नाटकाचें मंगलाचरण मुली झोपाळ्यावर बसून म्हणतात. या मंगलाचरणाच्या ‘हे प्रभो विभो अगाध किति तव करणी’ या पदाची चाल इतकी साधी व सरल-सुंदर आहे की, मुलींच्या मेळाव्यांत वसल्यामुळे ‘वायकांत पुरुष लांबोडा’ असें हिणवून घेतल्याची स्वतःच्या बाळपणांतील आठवण झाल्यावाचून राहत नाही. त्यापुढील पदाची चाल तर याहीपेक्षा सरस आहे. ‘सुरा सुरा जणु उरा असे’ हें पद ऐकतांना, तिसऱ्या प्रहरां आपल्या घरां आलेल्या वायकांनी आपल्या आईकडून आग्रहाने म्हणवून ‘कशी जाऊं मी कुंजवना ग ! वाटे आडवा येतो कान्हा’ या गाण्याची आणि त्या एकंदर निर्व्याज घरगुती वातावरणाची आठवण कोणाला होणार नाही ? या चालीची घडणूक अशी आहे की, ती ऐकतांना एक प्रकारची अज्ञात हुरहुर निर्माण होते, आणि नेमकी तीच भावना नायिका सरोजिनी आणि तिची भावजय रोहिणी या दोघींच्याहि मनाला खुपत असते. आपल्या शरच्चंद्राला मदिरेचें व्यसन लागलें की काय, हीच ती हुरहुर. हीच हुरहुर अधिक तीव्र व गंभीर स्वरूप धारण करते, त्या वेळच्या ‘सुरा मृदु नाम धरुनी नरांमाजि असुरा शिरे’ या रोहिणीच्या पदाची चाल अधिक गंभीर अर्थात् संय लयीची व अनुरूप स्वरांची आहे, ही शंका उगाच आहे, आपल्याला सुख दुःखतें आहे अशी ती आपल्या मनाची समजूत घालते, तेव्हा तेथील ‘निष्कारण चिंता ही सारी’ या पदाची चाल खेळकर ठेवली आहे. यानंतर मृगयेहून आलेल्या पतीचें सुकलेलें तोंड पाहून ‘मनिं खिन्न दिसत नृपराज’ या पदाच्या चाली-मधून कळकळ, काळजी, भीति, शंका वगैरे भावांचा परिपोष करणारे स्वर प्रामुख्याने आढळतात.’ (पृष्ठें ९७-९८ : ‘रंगाचार्य’).

टेंवे यांनी ‘महाश्वेता’, ‘जयदेव’ व ‘प्रतिमा’ अशा एकंदर तीन स्वरनाटिका लिहिल्या. यांपैकी ‘महाश्वेता’ पुस्तिकेच्या रूपाने उपलब्ध आहे. ‘जयदेव’ व ‘प्रतिमा’ अप्रकाशित आहेत. महाश्वेतेचे प्रयोग आकाश-वाणीवर व रंगभूमीवर (पुणें व कोल्हापूर येथे) झाले आहेत. ‘जयदेवा’चा प्रयोग नुकताच कोल्हापुरांत झाला. ‘प्रतिमा’ ही भासाच्या नाटकावर आधारली आहे. या तिन्ही स्वरनाटिकांचीं कथानकें निवडतांना अशा प्रकारच्या संगीतमय नाटिकेंत कोणत्या स्वरूपाचें कथानक अधिक उठावदार

व रसपरिपोषक होईल, हें गोविंदरावांनी अचूक पणे हेरलें होतें. 'आयडा' च्या कथानकांतली भव्यता व कल्पनारम्यता त्यांच्या परिचयाची होतीच. राग-रागिण्या, त्यांच्याद्वारे आळविले जाणारे विविध रस, त्या रसांना परिपोषक होतील असे प्रसंग असलेलीं कथानके, त्या कथानकांतून स्वरांच्या द्वारे रसांचा परिपोष करूं शकतील अशा चाली इत्यादि गोष्टी घ्यानांत घेऊनच त्यांनी या नाटिकांची रचना केली.

किर्लोस्कर-देवलांच्या रंगभूमीवरील संगीताचा त्यांचा सूक्ष्म व गाढ व्यासंग मोठ्या सुरस रीतीने या नाटिकांत प्रकट झाला आहे. कोमल, प्रसन्न व रसपरिपोषक पद्यरचना करणारे जे हाताच्या वोट्यांवर मोजण्याइतकेच गीतकार आपल्याकडे होऊन गेले आणि आहेत, त्यांत देवलांइतकेच टेंवेहि अग्रेसर ठरतील. 'महाश्वेता' ही स्वरनाटिका नुसती वाचली तरी याचा थोडासा प्रत्यय येण्यासारखा आहे. मात्र नाटक हें जसें नुसतें श्राव्य काव्य नाही त्याप्रमाणे स्वरनाटिका हें कांही केवळ वाचनीय लिखाण नव्हे. ज्यांत श्राव्याला दृश्याइतकेच महत्त्व आहे असें तें नाट्यकाव्य आहे. त्यामुळे त्याची खरी गोडी रंगभूमीवर सुव्यवस्थितपणे केलेला त्याचा प्रयोग पाहिल्यावांचून लक्षांत येणें कठीण आहे.

या बाबतींत अभ्यासकांना उपयुक्त अशी एक गोष्ट सुचवावीशी वाटते. 'महाश्वेता' या स्वरनाटिकेचें कथानक आणि 'शापसंभ्रमां' तल्या पहिल्या तीन अंकांतील कथा मूलतः एकच आहेत. देवलांच्या मधुर आणि प्रसन्न पद्यरचनेचा टेंव्यांनी आपल्या नाटिकेंत उपयोगहि करून घेतला आहे. पण संगीत नाटकाहून स्वरनाटिका कशी भिन्न असते आणि ती लिहिणाऱ्याच्या अंगी गायक, स्वररचनाकार व गीतकार या तिन्ही नात्यांनी कोणकोणते गुण असावे लागतात याची या अभ्यासावरून सहज कल्पना येईल.

एका प्रसिद्ध टीकाकाराने ऑपेरा किंवा स्वरनाटिका या नाट्यप्रकाराची संभावना Bastard Play (लेकवळें नाटक) अशी केली आहे. अशा नाटिकेंत धड नाट्याचाहि संपूर्ण आविष्कार होत नाही किंवा संगीताचाहि सर्वस्पर्शी विलास आढळत नाही, असें त्याचें म्हणणें आहे. स्वरनाटिकांवर खूष असणाऱ्या पाश्चात्य प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया पाहिल्या म्हणजे या टीकेत थोडें तथ्य आहे असें वाटूं लागतें. 'प्रसिद्ध ऑपेराच्या कथा' या पुस्तकाच्या

लेखकाने या बाबतीतला आपला एक अनुभव नमूद केला आहे. ऑपेरा पाहायला आलेली एक वाई आपल्या सोबत्याला म्हणत होती, 'मला इटालियन येत नाही, ही फार आनंदाची गोष्ट आहे. मागे पाठ टेकून गायक आणि वाद्यमेळ यांच्या स्वरविलासांचा आनंद लुटण्यांतच मला मौज वाटते. मग समोर जें चाललें आहे त्याची कथा काय आहे याची कोण काळजी करतो ? मला जर या इटालियन शब्दांचा अर्थ कळता तर तो पदोपदीं माझ्या संगीताच्या आस्वादाच्या आड आला असता. माझा आताचा आनंद निम्मा-तरी कमी झाला असता.'

टॅब्यांना आपल्या स्वरनाटिकांना या वाईसारखे प्रेक्षक नको होते, हें उघड आहे. नाट्य व संगीत यांचा गंगायमुनांप्रमाणे संगम होऊन त्यांतून महाराष्ट्रीय परंपरेला अनुरूप असा एक नवा नाट्यप्रकार आपल्याकडे निर्माण व्हावा अशी त्यांची इच्छा होती. तो रूढ होण्याच्या मार्गात अनेक दुर्लभ्ये अडचणी आहेत ही उघड गोष्ट आहे. एक तर भाऊराव कोल्हटकरांपासून नारायणराव राजहंसांपर्यंतच्या श्रेष्ठ रसपरिपोषाच्या कामीं समर्थ असलेल्या गायक नटांची परंपरा आमच्या रंगभूमीवरून लुप्त झाली आहे. कला व शास्त्र या दोन्ही दृष्टींनी संगीताचा अभ्यास होत आहे हें खरें; पण त्याच्यावरहि कळत नकळत उथळपणाची, प्रदर्शनाची, तुटपुंज्या अभ्यासाची व आकाशवाणीवरला कार्यक्रम मिळाला म्हणजे घोडें गंगेला न्हालें अशा वृत्तीची छाया पडली आहे. अब्बल दर्जाच्या गायकांपैकी अनेकांना अभिनय दुःसाध्य असतो. कांहींना तो सुसाध्य असला तरी असले गायक नव्या संगीत रंगभूमीकडे वळतील असें वाटत नाही. शिवाय या स्वरनाटिकांची रंगभूमीवरली सजावटहि एका देखाव्यावरच चालणाऱ्या आधुनिक एकांकी नाटकाइतकी सोपी व स्वस्त नाही. धंदा या नात्याने स्वरनाटिका वाढीला लागावी अशी आपल्या रंगभूमीची परिस्थिति नाही.

आज रंगभूमीचे महत्त्वाचे सर्व घटक विस्कळित झाले आहेत. सरकारने कराची माफी दिल्याने सर्वत्र वन्यावाईट नाटकांचे प्रयोग अहमहमिकेने होत आहेत. पण 'कविता गवताऐसी उदंड वाढली' असें रामदासांच्या उद्गारांना शोभेल, असेंच आजच्या पुष्कळशा प्रयोगांचें स्वरूप असतें. नाटककारांत पु. ल. देशपांडे, विजय तेंडुलकर, वसंत कानेटकर अशीं कांहीं आशास्थाने

आहेत. कांहीं नव्या नटनटी अभिनयाच्या व संवादांच्या जुन्या पठडींतून वाहेर पडून नवा प्रगतीचा मार्ग चोखाळीत आहेत. मुंबई मराठी साहित्य संघ, पुण्याची प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असोसिएशन इत्यादि हाताच्या बोटांवर मोजतां येण्याजोग्या संस्थांनी रंगभूमीच्या खऱ्याखुऱ्या प्रगतीला हातभार लावला आहे यांत शंका नाही. पण अजूनहि अंधार फार व प्रकाश थोडा अशी स्थिति आहे. अशा स्थितींत टेंब्यांच्यासारख्या सत्तरींत आलेल्या कलावंताने पंचविशींत असलेल्या कलावंतांच्या वृत्तीने स्वरनाटिकेचा केलेला नवा प्रयोग मराठींत कितपत मूळ धरील याबद्दल शंका वाटते. आकाशवाणीवरल्या बहुतेक संगीतिकाहि रसोत्कर्ष, स्वरविलास इत्यादि दृष्टीने वेताबाताच्याच असतात. तथापि टेंब्यांनीं रंगभूमीला दिलेली ही नवी देणगी नव्या पिढीने कृतज्ञतेने मान्य करावी आणि साहित्य, नाट्य व संगीत या तिन्ही गुणांनी संपन्न अशा स्वरनाटिकेच्या पद्धतीच्या एकांकिका निर्माण करण्याचा प्रयत्न करावा असें मला मनःपूर्वक वाटते. पूर्वसूरीचें ऋण फेडण्याचा पुण्य-स्मरण हा निष्क्रिय मार्ग आहे. ते ज्या वाटेने गेले त्या वाटेने, कांटेकुटे तुडवीत पुढे जाणें आणि त्यांनी रचलेल्या पायावर नवी इमारत उभी करणें, यांतच प्रत्येक नव्या पिढीचा पुरुषार्थ असतो.

-१९६०

[या लेखाला आधारभूत असलेलीं  
व्याख्यानें ता. २७, २८ व २९ जून  
१९६० रोजीं पुणें येथे झालीं.]

## मराठी लघुकथा

१९२० हें मोठें ऐतिहासिक वर्ष आहे. केवळ कालपरवाच्या राजकारणाच्याच नव्हे तर साहित्याच्या दृष्टीनेसुद्धा ! या वर्षी राजकारणांतलें टिळक-युग संपलें आणि गांधीयुग सुरू झालें. या वर्षाच्या आगेमागेच मराठी साहित्यांतहि असेंच मोठें स्थित्यंतर घडून आलें. १९१८-१९ सालीं झालेले बालकवि-गडकरी आणि आपटे-टिळक या धुरंधर कवींचे आणि ललित लेखकांचे मृत्यु ही नियतीची निर्दय क्रीडा असेल. पण आता ऐतिहासिक दृष्टीने त्या काळाकडे पाहिलें म्हणजे हे प्रतिभावंत ज्या चिपळूणकर-आगरकर किंवा टिळक-केशवसुत युगाचे आपापल्या क्षेत्रांतले प्रतिनिधि होते, त्या युगाच्या अस्ताची सूचना देणाऱ्या या घटना होत्या, असें मनांत आल्यावाचून राहत नाही.

१९२० नंतर ललितलेखनाचें जें नवें युग मराठींत सुरू झालें, त्याचीं प्रमुख वैशिष्ट्यें ललितलेखनाकडे साधनाएवजी साध्य म्हणून पाहण्याची वाढती प्रवृत्ति डिकेन्स, शेक्सपिअरसारख्या अभिजात पण जुन्या इंग्रजी साहित्यिकांच्या आदर्शाकडून इन्सेन-चेकाँव्हसारख्या आधुनिक पाश्चात्य साहित्यिकांकडे वळलेला मोहरा, आणि विस्ताराने लहान पण कलावंताच्या आत्माविष्काराला पोषक अशा विविध वाङ्मयप्रकारांचा आश्रय हीं होय. १९२० पूर्वीच्या गद्याने मराठी शारदेचें मंदिर सजविलें आणि गाजविलें;

मराठी माणसांचीं मनं फुलविलीं आणि जागविलीं. मराठी आत्म्याची सौंदर्याची तृषासुद्धा त्याने थोडीफार भागविली, नाही असें नाही. पण तें त्याचें प्रमुख साध्य नव्हतें—एकमेव साध्य तर मुळीच नव्हतें ! १८७४ पासून १९२० पर्यंत मराठी मनावर अधिराज्य करणारे गद्य-वाङ्मयप्रकार तीनच होते—निबंध, नाटक आणि कादंबरी. या कालखंडाच्या उत्तरार्धात कथा वाढीला लागली; पण तिचें स्थान लग्नांतल्या करवलीसारखें होतें. हरिभाऊ आपटे हे आधुनिक काळांतील आद्य कथाकार म्हणतां येतील. पण खुद्द त्यांच्या 'करमणुकीं'त कादंबरी व कथा यांचें नातें जें होतें तें वृक्ष आणि त्याच्या आश्रयाने वर चढूं पाहणारी वेल असे ! 'मनोरंजन'ने कथेला अधिक महत्त्वाचें स्थान दिलें. गुर्जरांसारख्या कुशल आणि रंजक लेखकामुळे तिला लोकप्रियताहि प्राप्त झाली. पण १९२० पूर्वी ही लोकप्रियता मर्यादित होती. कथला खरा बहर आला, कथेची लघुकथा बनली, इतकेंच नव्हे तर विविध कथाकारांच्या द्वारें पाश्चात्य लघुकथेचें सामर्थ्य प्रकट करायला ही नवी लघुकथा अहमहमिकेने सिद्ध झाली ती १९२० नंतरच !

१९२०—१९४० या कालखंडांतली लघुकथा ही १९४२ नंतरच्या नवकथेच्या तुलनेने जुनी असली, तरी हरिभाऊ-गुर्जरांच्या कथेच्या दृष्टीने ती अत्यंत आधुनिक होती. पागोट्याची जागा नुसत्या पगडीने घेतली नव्हती ! तिथे टोपी आली होती; आणि तीसुद्धा केव्हाहि घडी करून खिशांत घालतां येईल अशी ! १९२० नंतर लवकरच गोष्ट हें जुनेंपुराणें बाळबोध नांव टाकून लघुकथा या नव्या नांवाने ती मिरवूं लागली. घरांत तरुण पत्नीने प्रवेश केला म्हणजे आई जशी नकळत 'म्हातारी' म्हणून संबोधिली जाऊं लागते, तसाच अनेकदा नवें व जुनें यांतील अंतराचा आणि संघर्षाचा प्रकार असतो ! पण या वेळीं हें अंतर डोळ्यांत भरण्याजोगें होतें. लघुकथा ही गोष्ट असली तरी ती जुन्या पद्धतीची गोष्ट नाही. कथा आणि कादंबरी यांचीं बीजें, तंत्रें, कथानकें, विषय आणि विकास या सर्व गोष्टी मूलतः भिन्न आहेत. कादंबरी हें खडकांतून कोरून काढलेलें भव्य, सुंदर लेणें असलें, तर लघुकथा ही रम्य, चिमुकली हस्तिदंती मूर्ति आहे, ही जाणीव १९२०—२५ नंतर दिवाकर कृष्ण, क्षमाबाई राव, ना. सी. फडके, दौंडकर, मांजरेकर, कमलाबाई टिळक, कृष्णाबाई इत्यादि लेखकांच्या कथालेखनांत स्पष्टपणे प्रतिबिंबित



होऊं लागली. १९२५ ते १९३५ हें दशक, वा. म. जोशी, ना. ह. आपटे, डॉ. केतकर, ना. सी. फडके, वरेरकर, ना. वि. कुलकर्णी, पु. य. देशपांडे प्रभृति कादंबरीकारांचें लेखन जोमाने सुरू असूनहि, लघुकथेच्या राजमुद्रेने अंकित झालेलें दशक होतें.

जन्माला येऊन एकदा काशीला जावें, ही जशी जुन्या भाविक हिंदु स्त्रीची श्रद्धा असे, तसें वाङ्मयक्षेत्रांत पदार्पण करणाऱ्या प्रत्येक नव्या लेखकाला लघुकथा लिहिल्याशिवाय आपल्या लेखणीचें सार्थक होणार नाही, असें या दशकांत वाटे. अनुकरणाची साथ म्हणा अथवा नावीन्याची धुंदी म्हणा, कांही म्हटलें तरी तिच्यांतून कुणीहि सुटूं शकत नव्हता. एक नवें वाङ्मयीन खेळणें म्हणून कांही लेखक लघुकथेकडे आकृष्ट झाले असतील, 'यशवंत'-सारख्या लघुकथेला वाहिलेल्या मासिकामुळे कथेची पैदास वाढली असेल; पण त्याचबरोबर कादंबरीपेक्षा अगदी निराळें असें आविष्काराचें माध्यम मिळाल्यामुळे १९२५-१९३५ या दशकांत अनेकांच्या प्रतिभा नव्या पद्धतीने पल्लवित झाल्या यांत शंका नाही. दिवाकर कृष्ण, क्षमावाई राव, दौंडकर, मांजरेकर, कमलावाई टिळक यांच्या प्रतिभेची प्रकृति कादंबरीकाराची नव्हती. त्यांना विशालतेचें, भव्यतेचें, संमिश्रतेचें आकर्षण नव्हतें. त्यांची आंतरिक ओढ होती ती सूक्ष्मतेकडे, रम्यतेकडे, उत्कटतेकडे !

१९२५-१९३५ या दशकांत निर्माण झालेली लघुकथा पूर्वीच्या गोष्टी-पेक्षा किती भिन्न होती, हें सहज स्पष्ट होण्याजोगें आहे. 'स्फुट गोष्टी भाग २ रा' या हरिभाऊंच्या कथासंग्रहांत प्रारंभींच 'थोड्या चुकीचा घोर परिणाम' ही गोष्ट आहे. तिची रचना एखाद्या कादंबरीसारखी आहे. विष्णुपंत या मध्यमवर्गांतल्या एका सालस मनुष्याला दारूचें व्यसन कसें लागतें, त्यामुळे त्याच्या बायकोचे कसे मानसिक आणि व्यावहारिक हाल होतात, आपण वेशुद्ध असतांना आपल्या खिशांतले रुपये चोरल्याचा तो बायकोवर कसा आरोप करतो, नशेंत तो तिला गुरासारखें कसें बडवितो, त्याला दारूचें व्यसन लावणारा मित्र एके दिवशीं फार पिऊन पागलपणा केल्याबद्दल त्याला गचांडी देऊन आपल्या घराबाहेर कसा काढतो, त्याची नोकरी कशी जाते, बायको कावाडकण्ट करून या दारूबाज नवऱ्याला कशी सांभाळते, शेवटीं तो तापाने अतिशय आजारी पडल्यावर ती त्याची किती मनोभावाने शुश्रूषा

करते, आणि तिच्या या सेवेचा परिणाम होऊन त्याचें व्यसन कसें सुटतें, हें सर्व या कथेत सरळसरळ सांगितलें आहे. तिच्यांत कुठल्याहि प्रकारची सूचकता किंवा उत्कटता नाही. या दीर्घ गोष्टींत हरिभाऊंच्या खऱ्याखऱ्या कादंबरीची रंगत जशी आढळत नाही, तसें खऱ्याखऱ्या लघुकथेचें सौंदर्यहि तिच्यांत प्रतीत होत नाही. कलात्मक दृष्टीने ती फार लांबट व फिवकी वाटते. ती केवळ एक पाल्हाळिक बोधकथा आहे, एवढाच परिणाम अंतीं आजच्या वाचकाच्या मनावर होतो.

उलट, टॉलस्टॉयची 'Death of Ivin Ilvitch' ही लघुकथा पाहावी. ती हरिभाऊंच्या या चव्वेचाळीस पृष्ठांच्या गोष्टीपेक्षासुद्धा मोठी आहे. पण तिच्यांतलें भावदर्शन किती सूक्ष्म आणि अंतर्मुख आहे. या लघुकथेंतल्या नायकाच्या जीवनातील महत्त्वाचे प्रसंग टॉलस्टॉयने किती कलात्मकतेने सूचित केले आहेत ! मृत्युशय्येला खिळलेल्या नायकापासूनच कथेला सुरुवात करून, त्याच्या जीवनांतल्या सर्व घटनांचा त्याची विकल आणि करुण मनःस्थिति सूक्ष्मतेने रंगविण्याच्या कामीं टॉलस्टॉयने कसा उपयोग करून घेतला आहे, नायकाशिवाय इतर पात्रें अगदी जरूरीपुरतीच वापरून सर्व लक्ष नायकाच्या मनःस्थितीवर कसें केंद्रित केलें आहे आणि रचनेच्या व आविष्काराच्या या वैशिष्ट्यांमुळे या कथेंतील वेदना किती उत्कट आणि परिणामकारक झाली आहे. हें पाहण्याजोगें आहे, हरिभाऊ प्रतिभावान् होते खरे ! पण 'मोपांसा'ची 'नेकलेस' ही आधुनिक पद्धतीची कथासुद्धा त्यांनी रूपांतरित केली, ती तिच्यांतल्या कलात्मकतेकडे दुर्लक्ष करून - तिच्यांतून सूचित होणाऱ्या बोधाला अवास्तव प्राधान्य देऊन !

असें होण्याचें कारण एकच आहे. लघुकथा हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार आहे. तिची रचनापद्धति, तिची आवाहन करण्याची पद्धति, तिचें कथानक आणि तिच्यांतलें स्वभावदर्शन, तिचें कलात्मक स्वरूप, तिच्या संचाराला मोकळीं असलेलीं क्षेत्रें, तिच्या वाचनाने रसिकमनावर होणारा परिणाम, या सर्व बाबतींत ती कादंबरीहून अत्यंत भिन्न आहे. भावगीत खंडकाव्यापेक्षा किंवा इन्सेनचें नाटक शेक्सपिअरच्या नाटकापेक्षा निराळें असतें तशी आणि तितकी भिन्न आहे - ही जाणीव आपटे-गुर्जरांच्या कथांत बहुधा दृग्गोचर होत नाही. तो दोष त्यांच्या प्रतिभाशक्तीचा नाही; त्या काळाचा आहे. प्रत्येक काळाचीं

विशिष्ट सामर्थ्य असतात. तशाच कलावंताला त्याने घालून दिलेल्या मर्यादाहि असतात. एखादा शेक्सपियरच त्या मर्यादांचे लीलेने उल्लंघन करू शकतो.

१९२० नंतर टागोर, मोपाँसा, ओ. हेन्री, चेकॉव्ह, वेल्स, गाल्सवर्दी, टॉलस्टॉय वगैरेच्या कथांचे नमुने मराठी लेखकांना झपाट्याने परिचित होऊ लागले. जुन्या गोष्टीपेक्षा अगदी भिन्न असलेली कथेचीं नवीं नवीं स्वरूपे त्यांना स्पष्टपणे प्रतीत झालीं. ज्याला जें साधेल तें घेऊन दिवाकर कृष्णांपासून लक्ष्मणराव सरदेसायांपर्यंत अनेक कुशल कथाकारांनी नवी कलात्मक लघुकथा निर्माण केली.

१९२५-१९३५ या दशकांतल्या लघुकथेत संयम, सूचकता, एकसूत्रीपणा व रचनेचा रेखीवपणा या गुणांचा विकास होत गेला. तसें पाहिलें तर या दशकांतली फडक्यांची कथा अंतरंगाच्या दृष्टीने गुर्जरांच्या गोष्टीहून फारशी भिन्न नाही. पण प्रसंगाच्या निवडीपासून कथेच्या मांडणीपर्यंत सर्वत्र फडक्यांचें लक्ष आटोपशीरपणावर असल्यामुळे तिचा थाट वाचकांना आधुनिक व आकर्षक वाटू लागला. दिवाकर कृष्णांची 'मृणालिनीचें लावण्य' ही कथा गुर्जरांसारख्या १९२० पूर्वीच्या कथाप्रभूने कशी लिहिली असती याची कल्पना करून पाहणें मोठें मनोरंजक होईल. दिवाकर कृष्णांची मृणालिनी आत्मनिवेदन करते. तिचें विलक्षण घटनांनी भरलेलें दुर्दैवी आयुष्य गुर्जरांनीं बहुधा निवेदन पद्धतीने सांगितलें असतें. दिवाकर कृष्णांची मृणालिनी कथेच्या प्रारंभीच 'पावसाळ्याचे दिवस होते, आज त्यांची आठवण झाली की डोळ्यांचा पावसाळा होतो'. असे उद्गार काढून कथेतल्या काव्यात्म कारण्याची मोठ्या मनोज्ञतेने सूचना देते. अशी सूचकता १९२० पूर्वीच्या गोष्टींत आढळली नसती. गुर्जरांची शैली खेळकर व मधुर होती. पण दिवाकर कृष्णांच्या काव्यात्मकतेमुळे आणि फडक्यांच्या डोलदारपणामुळे १९२० नंतर कथेच्या भाषा, आशय व अभिव्यक्ति यांना अधिक अनुरूप असें वळण मिळालें. छोट्या-छोट्या वाक्यांनी व अर्थपूर्ण संवादांनी तिच्यातील रसाचा परिपोष होऊ लागला.

हे सर्व बदल अंशतः बहिरंगाशीं संलग्न आहेत. अशा बदलांचीं अनेक उदाहरणे देतां येतील. 'देणगी' या क्षमाबाई राव यांच्या संग्रहातील 'मिरेचा नवरा' ही लघुकथा पाहावी. तिच्यातील सूचकता, उत्कंठा वाढविण्याचें

कौशल्य आणि कथेची एकंदर मांडणी अभ्यासण्याजोगी आहेत.

पण हे किंवा अशा प्रकारचे गुण हेंच कांही या कालखंडांतल्या लघुकथेचें मुख्य बळ नव्हतें. बहिरंगाप्रमाणे अंतरंगांतहि ती बदलत होती, विकास पावत होती. जुनी गोष्ट बहुधा रंजकता आणि बोधप्रदता या दोन पातळ्यांवरच वावरत असे. तिचे विषयहि या पातळ्यांना अनुरूप असेच असत. जीवनांतले तीव्र, उत्कट, काव्यात्म किंवा विलक्षण अनुभव सांगण्याचा ती सहसा प्रयत्न करीत नसे. पण १९२४-२५ नंतरची लघुकथा असे अनुभव आवर्जून टिपू लागली. त्यांना कलात्मक रूप देण्याकरिता ती आपलें सर्व सामर्थ्य वेचू लागली. दिवाकर कृष्णांची 'अंगणांतला पोपट', फडक्यांची 'न्याय', य. गो. जोशांची 'कर्ज फिटलें पण सावकार गमावला', कमलाबाई टिळकांची 'वहाणा', दौंडकरांची 'निर्णय' इत्यादि गोष्टी या संदर्भांत अभ्यसनीय आहेत.

साहजिकच लघुकथेच्या विषयांचें क्षेत्र एकदम विस्तारलें. रंजकता अथवा बोधप्रदता या पातळीवरून लिहिणारा लेखक कळत नकळत बहिर्मुख राहतो; तो अंतर्मुख होऊं शकत नाही. तसें होण्याची त्याला गरजच भासत नाही. पण 'साध्याही विषयांत आशय कधी मोठा किती आढळे। नित्याच्या अवलोकनें जन पहा होती परी आंधळे' या कविवचनांतील सत्य १९२० नंतरच्या नव्या लघुकथाकारांच्या लक्षांत येतांच ते आतापर्यंत कथाविषय न झालेल्या अनेक अनुभवांशी समरस होऊं लागले. 'कुत्र्याचा पट्टा' या दौंडकरांच्या लघुकथेंत एका लहान मुलीचें आपल्या कुत्र्याच्या पिल्लावरलें प्रेम किती कुशलतेने चित्रित केलें आहे तें पाहावें. वि. ल. बर्वे (कवि आनंद) हे त्या काळांतले कांही गाजलेले कथालेखक नव्हेत. पण त्यांच्या 'अदलाबदल' या गोष्टींत अशीच पाळीव पशूविषयीच्या प्रेमाची कहाणी मोठ्या सहृदयतेने सांगितली गेली आहे. 'मायेचा वारसा' या लक्ष्मणराव सरदेसायांच्या लघुकथेंत आपल्याला जगविणाऱ्या जमिनीवर आईइतकें प्रेम करणाऱ्या एका सरळ, साध्या पण उत्कट मनोवृत्तीच्या भटजीची कथा मोठ्या समरसतेने वर्णन केली आहे.

पूर्वकाळांत बहिर्मुखतेमुळे कथाविषय न झालेल्या अशा अनेक अनुभूती १९२०-१९४० या कालखंडांतल्या लघुकथाकारांनी रंगविल्या. पण या

एकाच दिशेने लघुकथेच्या विषयांचें क्षेत्र विशाल झालें असें नाही. सूक्ष्म किंवा सौम्य अनुभूति जशा लघुकथेच्या कक्षेंत समाविष्ट होऊं लागल्या, तशा भव्य किंवा भीषण अनुभवांचाहि ती परामर्श घेऊं लागली. १९२० पूर्वी वेश्येविषयी सहानुभूतीने लिहिलें गेलें नव्हतें असें नाही; पण नीति ही त्या सहानुभूतीची वडीलधारी पाठराखीण असे. 'कालप्रवाहाशीं झुंज' या कथेंत काणेकर या विषयाला स्पर्श करतात, तो सहानुभूतीनेच; पण अगदी निराळ्या आणि कलात्मक बाजूने. खप्पड झालेल्या पण पोट जाळण्यासाठी रंगरंगोटी करून खिडकींत बसलेल्या आणि (होय, हें सत्य आहे. सत्य इतकें भयंकर असूं शकतें!) दोन दिवस उपाशी असलेल्या वेश्येच्या जीवनांतलें विचित्र कारुण्य त्यांनी या कथेंत चित्रित केले आहे. गिन्हाइकाची वाट पाहून ती कंटाळते; पण कुणी तिच्याकडे फिरकतच नाही. शेवटीं शेवटीं चुकून एक तरुण तिचा जिना चढतो. तिचा आनंद गगनांत मावत नाही. पण दुसऱ्याच क्षणीं त्या गगनांतून तो कोसळून पडतो, अगदी पाताळाचा तळ गाठतो. खोलींत येऊन बसलेला तरुण तिचा चेहरा जवळून पाहतो. त्याचें सत्य स्वरूप त्याला कळून चुकतें. 'दूर अंतरावर विजेच्या प्रकाशांत गुवगुवीत दिसणाऱ्या तिच्या जीर्ण सुकलेल्या गालांचा खडबडीतपणा आणि तिच्या डोळ्यांभोवतालचा भेसूर सुजरेपणा, रंगाचे एकावर एक चढविलेले थरावर थर लपवूं शकले नाहीत. लांबून ती किती गोंडस दिसत होती! पण जवळून तिच्या हातावरली जीर्ण, सुरकुतलेली चामडी स्पष्ट दिसूं लागली. पाहतांपाहतां त्याला किळस आली. शिसारी आल्यासारखा चेहरा करून तो तसाच परत जायला उठला!'

पण ती दोन दिवसांची उपाशी होती. तिच्या पोटांत कावळे ओरडत होते. त्यांच्या कर्कश कावकावींत स्वाभिमानाचा क्षीण स्वर कुठल्या कुठे लोपून गेला! हें आलेलें गिन्हाईक परत गेलें तर? तर फाके - उपास!

त्या तरुणाच्या चेहऱ्यावरला तिरस्कार स्पष्ट दिसत असूनहि ती लाचारीने त्याला म्हणते, 'साव, जादा नही; फक्त दोन रुपया.' तिटकारा आणि कींव यांचें विलक्षण मिश्रण त्या तरुणाच्या मनांत होतें. दोन रुपये तिच्या टेबलावर फेकून तो निघून जातो. हें पाहतांच तिचा स्वाभिमान जागा होतो. ती ते रुपये समोरच्या कोपऱ्यांत फेकून देते. पण शेवटीं पोटापुढे स्वाभिमानाला शरणचिट्ठी द्यावी लागते. अन्नाच्या अभावीं डोळ्यांपुढे अंधारी येऊन तिचा

जीव घावरल्यासारखा होतो. ती त्यांतला एक रुपया शोधून काढते, नेट करून बाहेर गॅलरींत जाते, आणि सर्व शक्ति एकवटून हाक मारते, 'ए चाय्वाला ! एक कप चाय् लाव.'

१९२०-१९२५ पूर्वीच्या लेखकाने या दुर्दैवी स्त्रीच्या जीवनावर कथा लिहितांना अनेक करुण प्रसंग कल्पिले असते. काणेकर फक्त हा शेवटचा एकच प्रसंग रंगवितात. एका अत्यंत उत्कट क्षणाच्या चित्रणांतून ते त्या वेश्येच्या जीवनांतलें सर्व दुःख प्रकट करतात. लघुकथेची चेकाँव्हने तुटणाऱ्या तान्याशीं तुलना केली आहे ती याच कारणाकरिता. सर्व परंपरागत संकेत वाजूला करून कोणत्याहि अनुभूतींतला हा उत्कट, आशयपूर्ण क्षण निवडणें आणि तो क्षण परिणामकारक रीतीने चित्रित करण्याकरितां सर्व घटकांची कलात्मकतेने, संयमाने आणि सूचकतेने योजना करणें यांतच लघुकथाकाराच्या कलेचें वैशिष्ट्य आहे.

या वैशिष्ट्यांची जाणीव झाल्यामुळेच १९२०-२५ नंतरच्या लघुकथेंतून पात्रें, प्रसंग आणि वर्णनें यांची गर्दी हळूहळू नाहीशी झाली. किंबहुना, पात्रें, प्रसंग, काळ, स्थळ वगैरे सर्व घटकांची एकाग्रता आणि एकात्मता हें लघुकथेचें लक्ष्य बनलें. त्यामुळें नीटनेटकी, सुटसुटीत, उत्कंठावर्धक आणि परिणामकारक लघुकथा निर्माण झाली. एवढेंच नव्हे तर ती नव्या नव्या विषयांना स्पर्श करूं लागली, नव्या अनुभूतींना कलात्मक रूप देण्याकरिता धडपडूं लागली; अनेक अनावश्यक बंधनांतून वाहेर पडली. काल आपल्या वाड्यांत पडद्यांत वावरणारी तरुणी आज सायकलवर बसून रस्त्याने ऐटीने चाललेली दिसावी, तसें हें स्थित्यंतर झालें.

या स्थित्यंतरामुळे जी नवी लघुकथा प्रचलित झाली ती १९२५-१९३५ या दशकांत दहापंधरा भिन्नभिन्न प्रतिभेच्या कथाकारांनी आपापल्या संस्कारांनी आणि कलागुणांनी विकसित केली. या विकासकाळांत ती अंतर्बाह्य अधिक काव्यात्मक बनली. दिवाकर कृष्णांनी तिला सौंदर्यदृष्टीची जोड दिली; य. गो. जोशांनी घराच्या चार भितींत जळणाऱ्या उदबत्तीसारखें दैनंदिन जीवनांत वावरणारें काव्य कसें आत्मसात् करावें हें तिला शिकविलें; लक्ष्मणराव सरदेसायांनी वातावरणाचा कथेच्या काव्यात्मतेशीं किती निकट संबंध आहे हें कुशलतेने दाखविलें; पुढे चोरघडे आणि कुसुमावती देशपांडे

यांनी हें काव्य घराच्या चार भितींवाहेर सर्वत्र - अगदीं साध्यासुध्या वाटणाऱ्या दृश्यांत, प्रसंगांत, अनुभूतींत किंवाहना मनःस्थितींतहि असूं शकते, हें आपऱ्या कथांतून दिग्दर्शित केलें.

या दशकांत रचनेचे विविध प्रयोग - कांही अनुकरणात्मक, कांही स्वतंत्र झाले. या सर्व प्रयोगांत कथानकाची चौकट कायम होती हें खरें; पण ती चौकट चित्रापेक्षा मोठी, वेढब अथवा अवजड होऊ नये याविषयी कथाकार जागरूक राहूं लागले. क्षमाबाई राव, फडके, दौंडकर, मांजरेकर, कमलाबाई टिळक वगैरे अनेक कथाकारांचा जुन्या कथेला नवें सुंदर रूप देण्यांत महत्त्वाचा भाग आहे. साहजिकच, कथानकावर जोर देण्यापेक्षा तो व्यक्तिरेखेवर, मनःस्थितीवर, भावदर्शनावर किंवा वातावरणावर देण्याकडे हळूहळू कथाकारांचें लक्ष जाऊं लागलें. कुमार रघुवीर यांचीं शब्दचित्रें किंवा कुसुमावती देशपांडे यांच्या कथानक नसलेल्या कथा हीं या प्रवृत्तीचीं ठळक उदाहरणें होत. रंजकतेत तर या दशकांतली कथा कधीच उणी पडली नाही. उलट, या रंजकतेला चि. वि. जोशी, अत्रे, बोकील, दौंडकर, शामराव ओक प्रभृतींच्या विनोदाची, उपरोधाची आणि उपहासाची जोड मिळाल्यामुळे ती अधिकच उठून दिसूं लागली. लघुकथा ही जीवनटीका होऊं शकते, हें दाखविणाऱ्या लेखकांचीहि या दशकांत वाण नव्हती. वरेरकर, विभावरी शिरूरकर, कुमार रघुवीर वगैरेंचीं नांवें या संदर्भात सहज आठवतील.

कुठल्याहि विजयाच्या वर्णनांत सेनापतीचें नांव प्रामुख्याने घेतलें जातें. त्याच्या खांद्याला खांदा भिडवून लढणारे सैनिक बखरकाराच्या लेखीं अनामिकच राहतात. साहित्यांतहि असेंच घडतें. एखादा वाङ्मयप्रकार फुलतो तेव्हा त्याच्यामागे अनेकांच्या प्रतिभा आणि परिश्रम उभे असतात. पण त्या सर्वांची आठवण काळपुरुषाला राहत नाही. १९२० पूर्वीच्या वीस वर्षांत नाटकाला जें महत्त्व होतें, तें १९२०-१९४० या कालखंडांत लघुकथेला प्राप्त झालें. याचें श्रेय आतापर्यंत उल्लेखिलेल्या कथाकारांना तर आहेच, पण त्यांच्या जोडीने लघुकथेची सेवा करणाऱ्या पण अल्पकाळ चमकून गेलेल्या अनेक कथालेखकांनाहि आहे. वि. वा. आंबेकर यांची 'अक्काचा मृत्यु' ही गोष्ट मनोविदर्शनाची शर्यत सुरू असलेल्या आजच्या काळांतसुद्धा प्रभावी वाटेल अशी आहे. देवभक्तांच्या 'त्याने मांजर कां पाळलें नाही?' या विनोदी

गोष्टीचें विस्मरण ती वाचनाच्या वाचकाला कसें होऊं शकेल ? 'शेष' या टोपणनांवाने लिहिणाऱ्या कुशल कथाकाराच्या कथा मासिकांच्या अंकांत तशाच पडून राहिल्या आहेत ! अशीं किती नांवे सांगावीत ?

समुद्राची भरती म्हणजे कांही दहावीस मोठ्या लाटा नव्हेत. अखंडपणे एकामागून एक येणाऱ्या लहानमोठ्या असंख्य लाटा म्हणजे भरती ! १९२०-४० या कालखंडांतल्या लघुकथेचा विकास असाच होता. त्याचें दर्शन घडविणारे विविध प्रातिनिधिक कथासंग्रह अभ्यासपूर्वक संपादिले जातील, तेव्हाच पुढील पिढीतील वाचकांना त्याची खरीखुरी कल्पना येईल.



## श्रीपाद कृष्ण आणि मराठी रंगभूमि

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांच्या निधनाला १ जून १९५९ रोजी पंचवीस वर्षे झाली. या पाव शतकाच्या काळांत आपल्या देशांत, समाजांत आणि साहित्याच्या स्वरूपांत नाना प्रकारची स्थित्यंतरे झाली. या दोन तपांत भारतीय जीवनाला जणू धरणीकंपाचे धक्के मिळाले. साहजिकच तें जीवन सर्व क्षेत्रांत मोठ्या वेगाने व नव्या वळणांनी वाहू लागलें. मराठी ललित-वाङ्मयहि कांही त्याला अपवाद नाही. असें असूनहि कोल्हटकरांच्या साहित्यिक कर्तृत्वाचा गौरव महाराष्ट्रांत ठिकठिकाणीं या स्मृतिदिनाच्या निमित्ताने करण्यांत आला. तसें पाहिलें तर गडकऱ्यांच्या उदयानंतर कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवरून हळूहळू अस्त पावलीं. सूर्योदयानंतर आकाशांतल्या निस्तेज चंद्राकडे कुणाचेंहि लक्ष जाऊं नये, तशी त्यांच्या नाट्यलेखनाची स्थिति झाली. त्या काळांतील टीकालेखन आणि आजचें टीकालेखन यांतहि बरेंच अंतर पडलें आहे. त्यांची आठवण साहित्यक्षेत्रांत केली जाते ती बहुधा अभिजात विनोदाचे प्रवर्तक, 'सुदाम्याचे पोहे' या मराठी साहित्याचें भूषण असलेल्या पुस्तकाचे लेखक म्हणून; किंवा विलष्ट टीकाकार आणि अयशस्वी नाटककार अशी कोपरखळी त्यांना देण्याचा प्रघात पडला आहे म्हणून !

पण शुद्ध ऐतिहासिक दृष्टीने पाहिलें तर नाट्य व टीका या दोन्ही क्षेत्रांत स्वतःकडे आलेला मराठी साहित्याचा वारसा कोल्हटकरांनी अधिक संपन्न

व समृद्ध केला आहे. किलोस्कर-देवल आणि खाडिलकर-गडकरी-वरेरकर यांच्यामधला पूल म्हणजे कोल्हटकरांचीं नाटकें; चिपळूणकर-आगरकर आणि केळकर-वा. म. जोशी यांच्या वाङ्मयीन टीकेंतला सर्वांत मोठा दुवा म्हणजे कोल्हटकरांचें टीकालेखन.

बारा कोसांवर भाषा बदलते त्याप्रमाणे पिढीपिढीला वाङ्मयीन अभिरुचि नवें वळण घेते. जुने संकेत शिळे वाटूं लागतात. नवे त्यांच्या जागीं रूढ होतात. शिवाय मागच्या पिढीचें नावीन्य आत्मसात् करूनच पुढची पिढी आपला पराक्रम प्रकट करीत असते. आनुवंशिक गुणांप्रमाणे जुन्या पिढीचीं वाङ्मयीन वैशिष्ट्यें स्वभावतःच नव्या पिढीला प्राप्त होत असल्यामुळे त्यांची कदर करण्याकडे तिचें लक्ष असत नाही. स्मृतिदिनाच्या निमित्ताने अंगवळणीं पडल्यामुळे विस्मृत झालेल्या अशा गुणांची उजळणी होणें आवश्यक असतें. याच दृष्टीने श्रीपाद कृष्णांनी मराठी रंगभूमीला कोणतीं नवीं लेणीं दिलीं, हें थोडें वारकाईने पाहणें इष्ट होईल.

१९१० नंतर श्रीपाद कृष्णांचीं नाटकें मागे पडूं लागलीं. या पराभवाला त्यांच्या ठिकाणीं असलेला नाट्यगुणांचा अभाव कारणीभूत झाला, हें कांही खोटें नाही. नाटकाचा आत्मा संघर्ष आहे - रंगभूमीवर घडणारी संघर्षजन्य उत्कट कृति आहे - या सूत्राकडे त्यांनी कधीच लक्ष दिलें नाही. पण पुढे पराभूत झालेल्या त्यांच्या नाटकांनीच १८९६ नंतरच्या तपांत जुन्या पद्धतीच्या नाटकांवर विजय मिळविला आणि नवीन पद्धतीचीं नाटकें रूढ केलीं, हें विसरून चालणार नाही. कोल्हटकरांच्या मागून आलेल्या नाटककारांनी त्यांचीं बहुतेक नावीन्यें आत्मसात् करून आणि त्यांना आपल्या विशिष्ट नाट्यगुणांची जोड देऊन रंगभूमि जिंकली. गडकरी-वरेरकरांसारखे अभिमानाने त्यांचे शिष्य म्हणवून घेणारे नाटककार सोडून दिले तरी देवल-खाडिलकरांसारख्या समकालीन नाटककारांवर आणि माधवराव जोश्यांपासून पु. ल. देशपांड्यांपर्यंतच्या नंतरच्या अनेक प्रमुख नाटककारांवर कोल्हटकरांच्या नाट्यलेखनाचा प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष पुष्कळच परिणाम झालेला आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी' हें आजच्या जमान्यांतलें अत्यंत लोकप्रिय नाटक घेतलें आणि त्यांतल्या चतुर, रंजक, कल्पक व विडंबक संवादशलीचें मूळ कुठे आहे, हें पाहत आपण मागे गेलों तर आपणांला कोल्हटकरांच्या 'मूकनायक'

पार्शीच जाऊन थांबावे लागेल. शाकुंतल-सौभद्रांनी मराठी रंगभूमि कितीहि गाजविली असली तरी चतुर, कल्पक आणि विनोदी संवाद हे कांही त्यांचे बळ नव्हे. किंबहुना संस्कृत नाटकांची परंपरा घेऊन आलेल्या मराठी संगीत नाटकांचा कोल्हटकरांच्या पूर्वी संवादावर फारसा भर नव्हता. नाट्यसंवाद म्हणजे कथासूत्र पुढे ढकलण्याचे एक साधन, अशीच त्या काळीं सर्वसामान्य नाटककाराची आणि प्रेक्षकांची समजूत होती.

नाट्यसंवादांना स्वतंत्र सौंदर्य असते आणि त्यांच्या साहाय्याने नाटकांत रंग भरतां येतो, ही जाणीव कोल्हटकरांनी प्रथमतः मराठी रंगभूमीवर स्पष्टपणे निर्माण केली. उदाहरणार्थ, मूकनायकांतला नायक विक्रांत व त्याचा मित्र प्रतोद यांचा पुढील संवाद पाहावा. विक्रांताने मुक्याचे सोंग घेतले आहे. राजाचे प्राण वांचविल्यामुळे त्याचा सेवक म्हणून राजवाड्यांत राहण्याची संधि त्याला मिळाली आहे. राजाची बहीण सरोजिनी फार सुंदर आहे, असे तो नुसते ऐकत आला होता. ती आता त्याला पाहायला मिळणार आहे. त्या वावतींत दोघांचे बोलणे सुरू आहे.

**प्रतोद**— वरं पण महाराज, आपल्या या प्रयत्नास जें वक्षीस मिळावयाचे तें तरी मनाजोगें आहे काय ?

**विक्रांत**— मीं जी सरोजिनीची कीर्ति ऐकली आहे ती वस्तुस्थितीपुढे कांहीच नाही असें वाटते.

**प्रतोद**— एकूण आज आपणास त्रैलोक्यसुंदरी पाहावयास सापडणार. आधुनिक काव्य वाचून सुंदर स्त्री कशी असावी हे मला चांगले अवगत झाले आहे. मी सांगू का आज राजकन्या कशी दिसेल ती ? शिरोभागीं एक सर्पाचा विळखा दिसेल. त्याच्याखाली एक पट्टा. त्याच्याखालीं दोन धनुष्ये. नंतर दोन कमळे. मग एक वेळूची काठी. तिच्यामागून दोन तोंडलीं नि ही सर्व सामग्री एका चंद्रावर !

**विक्रांत**— प्रतोदा, चांगल्या वस्तूंची अशा रीतीने थट्टा करणे हे तुझ्यासारख्या जगद्वेष्टचालासुद्धा शोभत नाही. सर्वांतील सुंदर वस्तूंच्या उपमा जर द्यावयाच्या नाहीत, तर त्या द्यावयाच्या तरी कोणाच्या ? चंद्राहून रम्य अशी एक तरी वस्तु या सृष्टींत आढळेल काय ?

**प्रतोद**— तें खरें. पण हे मुख चंद्रासारखें आहे, हे म्हणण्याऐवजी मी काय

म्हणेन, तें माहीत आहे काय ?

विक्रांत- नाही. पाहूं द्या वरं आपली कवित्वशक्ति कशी काय आहे ती !

प्रतोद - मी असें म्हणेन की, हें मुख गणेशचतुर्थीच्या दिवशीं पाहिलें असतां सज्जनावरहि आळ यायचा ! वर्णन जरी तेंच तरी पद्धति निराळी असावी !

‘ मतिविकार ’ मधील म्हातारा आनंदराव आणि त्याची तरुण अलंकारप्रिय पत्नी सरस्वती यांचा दागिन्यांसंबंधीचा पुढील संवाद या विशिष्ट दृष्टीने वाचण्याजोगा आहे. यौवनाच्या उंबरठ्यावर उभ्या असलेल्या सरस्वतीचा दागिन्यांचा सोस आयुष्याच्या उतरणीवरून घसरत चाललेल्या आनंदरावाला नापसंत आहे. पुरुषांचे दागिनेसुद्धा बायकांनीं पटकावले आहेत, असें तो सोदाहरण सांगूं लागतो. त्या वेळीं सरस्वती म्हणते, ‘ पुरुषांच्या दागिन्यांपैकीं चप्पा, घड्याळ आणि त्याचा छडा हेसुद्धा बायका वापरीत असतीलच ! ’

आनंदराव- नाही वापरीत खऱ्या ! पण हे दागिने कसचे ? घड्याळ दिवसांतील आणि चाळशी आयुष्यांतील गतकाल दाखविते. बायकांच्या दागिन्यांचा व्यंग लपविण्यांत जसा उपयोग होतो, तसा पुरुषांच्या या दागिन्यांचा होत नसून उलट व्यंग उघडीं पाडण्यांत मात्र होतो.

सरस्वती- असं सगळ्या पुरुषांना खरोखरी वाटत असतं तर त्यांना रस्त्यानं चप्पा वर करून किंवा साखळीकडे पाहत पाहत चालण्यांत धन्यता वाटते ती वाटली असती का ? मग त्या साखळीला एखादं चुनाळ असलं तरी चालतं !

आनंदराव- सदभिरुचीचा प्रश्न वाजूला ठेवला आणि अर्थशास्त्राच्या दृष्टीनं विचार केला, तरीसुद्धा दागिन्यांचा सोस चांगला नव्हे. या दागिन्यांत पुरुषांचं चित्त जसं गुंतून राहातं, तसं देशांतलं भांडवलहि गुंतून राहातं. सोन्यानं मढविलेल्या प्रत्येक स्त्रीची किंमत एका लोखंडी कारखान्याच्या बरोबर असते.

सरस्वती- तें मला नाही कांही समजत.

आनंदराव- तसेच हे विलवर ! सारे वेटे परदेशी ! याप्रमाणं आपल्या देशांतील पैसा परदेशांत जाऊं लागला, तर देश हां हां म्हणतां दरिद्री होऊन जाईल.

सरस्वती- विलवर परदेशी ! अन् दारू ?

आनंदराव- (एकीकडे) हिनं तर माझे दातच घशांत घातले. पण हिला माहीत नाही की दारू कधीकधी औषधाला घ्यावी लागते.

ही संवादशैली मराठी नाट्याला पूर्वी सर्वस्वीं अपरिचित होती. 'त्राटिके' सारख्या एखाद्या रूपांतरित नाटकांतून तिचा प्रेक्षकांना काय परिचय झाला असेल तेवढाच ! कोल्हटकरांनी कथानकांत, आपल्या समाजाच्या चित्रणांत आणि नव्याने निर्माण झालेल्या नानाविध प्रश्नांच्या चर्चेत या चतुर, रंजक व कोटिक्रमयुक्त शैलीने रंग भरला. या संवादशैलींत श्लेष, परिहास, उपहास, विडंबन, चमत्कृति अतिशयोक्ति इत्यादि विनोदाच्या सर्व आत्मीय गुणांचें मिश्रण होतें. इंग्रजी वाङ्मयाशीं परिचित झालेला व त्यांतल्या विविध साहित्याने आणि निरनिराळ्या चटकदार शैलींनी मोहून गेलेला एकोणिसाव्या शतकाअखेरचा जो सुशिक्षितांचा वर्ग होता, त्याला कोल्हटकरांच्या या संवादांनी मोहिनी घातली नसती तरच नवल ! एखाद्या झाडाला टांगलेल्या झुल्यावर उभें राहून स्वच्छंद झोके घेण्यांत आणि एकापेक्षा एक असे उंच झोके घेऊन निळें आभाळ क्षणभर जवळ आलेलें पाहण्यांत जो आनंद असतो, तो त्या काळाच्या प्रेक्षकांनी कोल्हटकरांच्या नाटकांत मनमुराद अनुभविला. 'मूकनायक' नाटक लावण्याविषयी किल्लोस्कर नाटक-मंडळीकडे डेक्कन कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांनी अर्ज पाठविला होता अशा अर्थाची एक आठवण वाग्भट देशपांड्यांनी मला सांगितली होती. आज 'मूकनायक' रंगभूमीवर होणें लांबच राहिलें. ग्रंथालयांत खटपट करूनसुद्धा तें मिळणें मुष्किल झालें आहे. त्यामुळे या आठवणीसारख्या अनेक गोष्टी इतिहासांत जमा झाल्या आहेत. पण मराठी नाटकांच्या विकासाच्या दृष्टीने कोल्हटकरांच्या नाटकांचा अभ्यास करणाऱ्यांच्या लक्षांत एक गोष्ट सहज येईल. ती म्हणजे कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय' या पहिल्या नाटकाच्या पाठोपाठ रंगभूमीवर आलेल्या 'शारदा' नाटकाचे संवाद 'शाकुंतल-सौभद्र' वळणाचे नाहीत ही होय. ते कोल्हटकरांच्या पद्धतीचे आहेत. शारदेच्या संवादांत चतुरता, रंजकता आणि चपखल प्रत्युत्तरांनी उठून दिसणारा चमकदारपणा भरपूर आहे. संवादसौंदर्य हा 'वीरतनया' प्रमाणे शारदेचाहि एक महत्त्वाचा विशेष आहे.

खाडिलकरांचें 'वायकांचें वंड' हें नाटक 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु'

व 'कांचनगडची मोहना' या त्यांच्या पूर्वीच्या नाटकांहून अगदी भिन्न प्रकारचें झालें आहे. कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय' व 'मूकनायक' या नाटकांचा तो अप्रत्यक्ष परिणाम आहे. खाडिलकरांची प्रतिभा स्वभावतः खेळकर नाही गांभीर्य हा तिचा प्रकृतिधर्म आहे; पण 'बायकांचें बंड' किंवा 'मानापमान' वाचतांना या प्रतिभेच्या प्रकृतिधर्मावर एका निराळ्याच प्रकाराचें नाजूक कलम केल्याचा भास होतो. हें कलम कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य वृत्तीचें आहे, हें कोणीहि जाणकार सांगू शकेल.

कल्पनारम्यता, कोटिक्रमयुक्त संवाद व विविध पद्धतींचा विनोद यांच्या मिश्रणांतून निर्माण झालेल्या रंजक, कल्पक आणि वेधक अशा शैलीची कोल्हटकरांनी मराठी नाट्याला जोड दिली. कोल्हटकरांच्या शिष्य-प्रशिष्य असलेल्या नाटककारांत आणि कादंबरीकारांतच नव्हे, तर वामन मल्हार जोशांसारख्या तत्त्वचिंतक कादंबरीकाराच्या आणि माधव ज्यूलियनांसारख्या प्रतिभावान् कवीच्या लेखनांतहि कोल्हटकरांचा हा ठसा उमटलेला दिसेल.

कल्पक व वेधक शैलीच्या जोडीने कोल्हटकरांनी अनेक नावीन्यपूर्ण पात्रें रंगभूमीवर उभीं केलीं. त्यांचीं नाटकें दीर्घकाल रंगभूमीवर टिकलीं नाहीत. प्राजक्ताच्या फुलांप्रमाणे तीं चटकन् कोमेजून गेलीं. त्यामुळे व अशा पात्रांच्या स्वभावरेखा मूलतः वैशिष्ट्यपूर्ण असल्या, तरी कोल्हटकरांनी त्यांच्या प्रमाणबद्ध व नाट्यपूर्ण विकासाकडे दुर्लक्ष केल्यामुळे हीं पात्रें आता भद्रेश्वर-भुजंगनाथासारखीं लोकांच्या स्मरणांत नाहीत. पण अर्धशतकानंतरच्या आजच्या दृष्टीने पाहिलें तरी त्या काळीं या स्वभावरेखा चित्रित करण्याचे प्रयत्न करणाऱ्या प्रतिभेच्या सामर्थ्याविषयी कुणीहि निःशंक होईल.

'वीरतनय' या नाटकाचा नायक पाहावा. फुलाचा सुगंध क्षणिक, पण त्याच्या काट्यांची बोच मात्र दीर्घकाळ टिकणारी असते, या मानवी जीवनांतील कटु सत्याचा तो अनुभव घेत आहे. हा नायक शूरसेन आणि नायिका शालिनी यांची गाठ पडते ती अरण्यांत तो वाघाच्या तडाख्यांतून वांचवितो तेव्हा ! हें सर्व जुन्या संकेतांना धरून आहे. पण सेनापति शूरसेन शत्रूच्या प्रदेशांतील त्या अरण्यांत एकटाच आलेला असतो, तो कांही शिकारीच्या नादाने नव्हे ! तर त्या अरण्यांतल्या ज्या स्थळीं त्याने आणि त्याच्या प्रिय

पत्नीने मोठ्या सुखांत अनेक दिवस घालविलेले असतात, त्यांच्या आठवणीने व्यथित आणि मोहित होऊन. 'वीरतनया'चा प्रारंभ होतो तोच, या स्थलाचें दर्शन होतांच त्याच्या तोंडून निघणाऱ्या काव्यात्म आणि करुण उद्गारांनी. त्याचें हें स्वगत असें आहे :

शूरसेन— (स्वतःशीं) हेंच तें स्थान ! गगनचुंबित आम्रवृक्षाची हीच ती राई ! अहोरात्र बाराहि महिने खळखळणारा हाच तो ओढा ! या ओढ्या-जवळ व या झाडाखालीं माझी प्रियतमा व मीं मिळून अनेक सुखाचे दिवस काढले. या मंदभाग्याच्या नशिबीं आता पुन्हा ते दिवस कसचे येणार आहेत ? आम्हां उभयतांच्या प्रीतीचा साक्षी असल्यामुळे ज्यास आम्हीं गमतीने प्रेम-निर्झर असें नांव दिलें होतें, तो ओढा त्या वेळेप्रमाणेच हल्लीहि आनंदाने उड्या मारीत जात आहे. पण माझ्या पूर्वीच्या आणि हल्लीच्या स्थितींत पाहिलें तर जमीनअस्मानाचें अंतर आहे. या सुखविरहित भूमीवर मी भ्रमिष्टासारखा फिरत असतां माझी प्रिया स्वर्गातून मजकडे पाहत असेल. प्रिये ! प्रिये ! या दीनाला या जगांत एकटें सोडून तुला स्वर्गलोकीं कसें जाववलें ग ? पण तुजकडे तरी काय दोष ? एखादी हरिणी वाघाच्या जवड्यांत सापडावी त्याप्रमाणे तूं अनाथ होऊन मृत्यूच्या मुखांत पडलीस. मृत्यु हा स्वतः जर मृत्यूचा विषय असता तर मला किती आनंद झाला असता ! अस्सा जाऊन त्या दुष्टाच्या नरडीचा घोट घेऊन टाकला असता !

पहिल्या पत्नीच्या स्मृतीची मानसमंदिरांत पूजा करणारा पण दुसऱ्या तरुणीकडे आकृष्ट होणारा हा नायक आहे. त्याच्या मनांतला हा संघर्ष कोल्हटकरांनी उत्कट रीतीने रंगविला असता तर 'वीरतनय' नाटक निश्चित अविस्मरणीय झालें असतें. पण कोल्हटकरांची प्रतिभा कल्पनेचे पंख पसरून उड्डाण करण्यांत जितकी चपळ आहे, तितकीच त्या कल्पनेला सुव्यवस्थित रीतीने प्रेक्षकांपुढे पार्थिव रूपांत उभी करण्यांत दुर्बल आहे. 'मूकनायकां'-तल्या प्रतोद व वेत्रिका या दोन्ही स्वभावरेखा या दृष्टीने अभ्यसनीय आहेत. वेत्रिका ही पुरुषजातीचा तिटकारा करणारी तरुणी आहे. आपली मैत्रीण सरोजिनी हिला ती सल्ला देते, 'गडे सरोजिनी, माझे ऐकशील तर तूं हि लग्न करून घेऊं नकोस. हे पुरुष मोठे मायावी असतात. बोलतील एक व करतील भलतेंच !' या वेत्रिकेचा प्रियकर प्रतोद हा पुरातन गोष्टींचा द्वेषी आहे.

तो विक्रांत या आपल्या मित्राला म्हणतो, 'ठरीव गोष्टींचा मला जितका तिटकारा आहे तितका कोणाचाहि नसेल ! व्यवहारपंडितांचा माझ्यासारखा कट्टर द्वेष सांपडणार नाही. पिशाचचें उलट्या पायांनी चालतात, एवढ्यासाठीच तीं मला मनुष्यापेक्षां अधिक आवडूं लागलीं आहेत., वेत्रिका-प्रतोदाची अशी अपूर्व जोडी हातीं येऊनहि कोल्हटकर ती 'मूकनायकांत' अथपासून इतिपर्यंत नाट्यपूर्ण रीतीने खेळवूं शकले नाहीत. तिसऱ्या अंकांत तर प्रेक्षकांच्या दृष्टीने त्या दोघांचें अस्तित्त्वच नाहीसें होतें !

साहजिकच आजच्या वाचकाला वेत्रिकेचा विसर पडला आहे. पण या वेत्रिकेच्या कुळांतली वरेरकरांची मंजिरी, गडकऱ्यांची लतिका आणि वामनराव जोश्यांची उत्तरा या सर्वपरिचित आहेत. असें होण्याचें कारण कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची जात प्रेरणा देणारी, नवीन पाऊलवाट पाडणारी होती; पण त्या प्रेरणेला अनुरूप असा आविष्कार करायला लागणारी नाट्यशक्ति किंवा त्या पाऊलवाटेचा राजमार्ग करायला लागणारी उत्कट भावनात्मकता त्यांच्या ठिकाणीं नव्हती.

या विधानाची सत्यता पाहावयाची असेल तर 'मतिविकारां' तील विहार हें पात्र पाहावें. विहार हा सुशिक्षित पुराणमतवादी लोकांचा प्रतिनिधि आहे. आपल्या बहिणीच्या पुनर्विवाहाची कल्पना त्याला बिलकुल मान्य नाही. पावित्र्याची पोपटपंची करणारा हा सनातनी पंडित स्त्रियांच्या पुनर्विवाहाला विरोध करतांना मोठा रंगांत येतो आणि म्हणतो, 'पुनर्विवाहाची बायकांना काय जरूरी आहे? त्यांना वैधव्यांत व्रतस्थ राहतां आलेंच पाहिजे. ज्या पुरुषांना आपण लंपट समजतो तेसुद्धां अशा परिस्थितींत व्रतस्थ वृत्ति सहज पाळतील'.

विहाराच्या या वलगना लक्षांत घेऊन त्याला धडा शिकविण्याकरिता त्याची बायको माहेरी जातां जातां विहिरींत पडून मेली असें नाटक त्याचे मेव्हणे करतात. व्रतस्थपणाच्या बडबडीची आठवण असल्यामुळे विहार विरक्तीचा आव आणतो. समाजसेवेत उरलेलें आयुष्य घालवायचें म्हणून तो आपल्या मेव्हण्याच्या आश्रमांत शिक्षकाचें काम करूं लागतो. तिथे बुरख्यांत वावरणारी एक सुडौल तरुणी पाहून स्वारी हळूहळू पाघळूं लागते. 'लग्नाचें वचन दिल्याशिवाय मी आपला बुरखा दूर करणार नाहीं' असें ती त्याला



सांगते. विहारमहाराज इतके उल्लू बनलेले असतात की आपल्या पहिल्या बायकोच्या रूपाची निंदा करीत ते तिला हें वचन देतात. मग ती बुरखा काढते आणि विहार स्तंभित होतो ! कारण बुरख्यांत वावरणारी ती तरुणी त्याची बायकोच असते !

विहाराची स्वभावरेखा व तिच्या अनुषंगाने घडणारा हा नाट्यप्रसंग मुख्य मानून त्या अनुरोधाने कोल्हटकरांनी एखादें उपहासप्रधान नाटक लिहिलें असतें तर त्याला अवीट गोडी प्राप्त झाली असती. अशा नाटकांत पुरुषांच्या स्वभावावर सनातनीपणाचा आव आणणाऱ्या पंडितांच्या अंतरंगांवर आणि सामान्य मनुष्याला असाध्य अशा आदर्श पावित्र्याचा जयजयकार करीत स्त्रियांना दुःखांत आणि दास्यांत ठेवणाऱ्या अंध रूढींच्या दासांवर हसतखेळत झगझगीत प्रकाश टाकणें कोल्हटकरांना सहज शक्य होतें. पण ' मतिविकार ' नाटकांत हें मजेदार उपकथानक इतक्या पात्रांच्या आणि प्रसंगांच्या भाऊगदींत सांपडलें आहे की तें वाचतांना घटकाभर हसविण्यापलीकडे त्यांच्या अंगी मोठी शक्ति आहे याची वाचकाला कल्पनाच येत नाही.

कोल्हटकरांनी ' प्रेमशोधन ' मधील कंदन काव्यात्मक कुंचल्याने रंगविला असता, तर ' पुण्यप्रभावां ' तल्या वृंदावनाइतकीच त्याची स्वभावरेखा लोकपरिचित होऊन राहिली असती. पोटच्या पोरांचीं नांवें विसरण्याइतक्या पोरांचा बाप झालेल्या ' सहचारिणीं ' तील रंगरावाभोवती कुटुंबनियोजनाचें सूत्र त्यांनी व्यवस्थित रीतीने गुंडाळलें असतें तर त्या नाटकाला आजच्या काळांत नवें महत्त्व प्राप्त झालें असतें. ' जन्मरहस्यां ' त ब्राह्मण नायिका व मराठा नायक यांच्या प्रेमाची करुण कथा हृदयगम रीतीने सांगण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला आहे. पण ज्वलंत प्रश्न हाताळून आणि नावीन्यपूर्ण स्वभावरेखा निर्माण करूनहि ( ' जन्मरहस्यां ' तली ' कौसल्या ' पाहावी ) नाटकाच्या रंगतीकडे त्यांनी दुर्लक्ष केलें. त्यांच्या ठिकाणीं सूक्ष्म सौंदर्यदृष्टि होती, अनुपम विनोददृष्टि होती. पण त्यांची नाट्यदृष्टि त्या मानाने स्थूल व संकुचित होती. म्हणूनच त्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर टिकूं शकलीं नाहीत. मात्र त्यांच्यापासून स्फूर्ति घेतलेले, त्यांच्या पावलावर पावले टाकून नाट्यकाव्य किंवा नाट्यविनोद यांच्यावर प्रभुत्व मिळविणारे आणि या प्रभुत्वाला

नाट्यदृष्टीची जोड देणारे गडकरी, वरेरकर, माधवराव जोशी, अत्रे, पु. ल. देशपांडे प्रभृति नाटककार रंगभूमि गाजवूं शकले. मराठी नाट्याच्या विकासाचे एक शिल्पकार म्हणून विविध अंगांनी प्रगत होणारी रंगभूमि त्यांना सदैव मानाचा मुजरा करील.

-१९५९

## लेखकांच्या अंतरंगांत

अ - लेखनाला आरंभ करतांना एका गोष्टीची फार काळजी घ्यावी लागते मला !

व - ती कोणती ?

अ - पुढचे अकरा दिवस अगदी निर्वेध मिळतील ही ! आपली प्रकृति मध्येच बिघडणार नाही किंवा इतर कांही भानगडी अचानक उपस्थित होणार नाहीत, हें सारंसारं आधी पाहावं लागतं. म्हणून कामाला लागण्यापूर्वी मी डॉक्टरांना बोलावतो. ते माझा रक्तदाब पाहतात; शरीराच्या यंत्रांतले सर्व भाग ठाकठीक आहेत की नाही हें पाहून घेतात. त्यांनी 'ओ. के.' म्हटलं -

व - की तुमची गाडी चालू होते ! असंच ना ? गार्डनं निशाण दाखविल्या-शिवाय गाडी जशी स्टेशनांतून सुटत नाही -

अ - पुढचा रस्ता कुठंही नादुरुस्त नाही, हें कळल्याशिवाय गार्डनं स्टेशन सोडणं चुकीचं नाही का ? शिवाय माझा हा प्रवास कांही चारआठ तासांचा नसतो ! तब्बल अकरा दिवस -

व - अकरा दिवसांनी डॉक्टर पुन्हा तुमची प्रकृति तपासायला येतात की काय ?

अ - बहुधा येतात.

व - त्या तपासणीत काय निष्पन्न होतं ?

अ - रक्तदाब खाली गेला आहे -

हा संवाद वाचून अ हा अकरा दिवसांत पृथ्वीला स्पर्श न करतां अंत-राळांतून देश नि देश, पर्वत नि पर्वत, नदी नि नदी न्याहाळायला आणि त्यांचीं छायाचित्रें घ्यायला निघालेला एखादा धाडसी वैमानिक असावा, व ब हा त्याचा कुणीतरी मित्र कुतूहलाने या अद्भुत उड्डाणाविषयी त्याला प्रश्न करित असावा, असा भास होतो. पण वस्तुस्थिति अगदी निराळी आहे. या संवादांतला अ आहे एक फ्रेंच कादंबरीकार. त्याचें नांव जॉर्जिस सायमेनन्. या साहित्यसिंहाने स्वतःच्या नांवाने दीडशे कादंबऱ्या प्रसिद्ध केल्या आहेत. त्याशिवाय निरनिराळ्या टोपण नांवांनी त्याने साडेतीनशे कादंबऱ्या लिहिल्या आहेत त्या निराळ्याच ! वरोबर अकरा दिवसांत तो आपली एक कादंबरी पूर्ण करतो.

त्याची ही माहिती वाचून मी चांगलाच हवकलों. माझ्या मनांत आलें, आपल्यासारख्या दुर्वळाची गोष्ट दूर राहूं द्या ! मराठींतले खंदेखंदे कादंबरीकार तरी सायमेनन्साहेबांच्या पासंगाला लागतील का ? एका पारड्यांत या फ्रेंच साहित्यकारखानदाराच्या सर्व कादंबऱ्या ठेवल्या आणि ह. ना. आपटे, ना. ह. आपटे, नाथमाधव, फडके यांच्यापासून ना. वि. कुलकर्णी, मामा वरेरकर, हडप, गो. नी. दांडेकर यांच्यापर्यंत आम्हां वीसपंचवीस कादंबरीकारांच्या कादंबऱ्या दुसऱ्या पारड्यांत घातल्या, तरी शेवटीं साहेबांचेच पारडें जड ठरणार ! हा लेखक आहे की राक्षस आहे ? मनुष्य आहे की यंत्र आहे ?

विपुलता व गुणवत्ता यांचें सूत पुष्कळदा जमत नाही हें खरें आहे. पण ज्या पुस्तकांत मी ही माहिती वाचली त्यांत फॉर्स्टर, मॉरिअॅक, फॉकनर, फ्रँक ओ कॉनर, थॉर्टन वाइल्डर, जॉइस कॅरी वगैरे ललितवाङ्मयाच्या क्षेत्रांत नाणावलेल्या सोळा वृद्ध, प्रौढ व तरुण पाश्चात्य लेखक-लेखिकांच्या मुलाखती आहेत. त्यांवरून या बहुप्रसव लेखकाच्या दर्जाची कल्पना येईल. या मुलाखतींच्या पुस्तकाचें नांव आहे 'Writers at work.' आपल्याकडे 'मी कां लिहितों ?' या किंवा अशा प्रकारच्या प्रश्नांचीं उत्तरें अनेक लेखकांनी दिलीं आहेत. पण मार्मिकता व आत्माविष्कार या दोन्ही दृष्टींनी त्यांतलीं बहुतेक सामान्य आहेत. कित्येकांनी आपल्या वाङ्मयसंसाराच्या

सुरस कथाहि सांगितल्या आहेत ! पण ' रायटर्स अँट वर्क ' हें पुस्तक वाचतांना अव्वल दर्जाच्या साहित्यिकांच्या वाङ्मयीन आवडीनिवडींशीं, जीवन-निष्ठांशीं आणि त्यांच्या साहित्याला प्रेरक झालेल्या आत्मशक्तींशीं परिचित होण्याचा जो आनंद मला लाभला, तो आपल्याकडलें असल्या प्रकारचें लेखन वाचून कधीच मिळाला नव्हता. या पुस्तकांत कलावंताचा मोकळेपणा (जो प्रसंगीं फटकळपणाच्या सरहद्दीवर जाऊन भिडतो), त्याच्या अनुभवजन्य निष्ठा आणि त्याचबरोबर त्याच्या व्यासंगाचा विस्तार आणि चिंतनाची खोली यांचें मनोहर व मजेदार दर्शन घडतें.

आपल्याकडे साहित्य, त्याची निर्मिति, त्या निर्मितीची प्रक्रिया, कलेचा आशय आणि तिची अभिव्यक्ति इत्यादि गोष्टींविषयीं बोलतांना किंवा लिहितांना शाब्दिक अवडंबर माजविण्याचा प्रघात गेल्या दहावारा वर्षांत बळावला आहे. एखादी कविता दुर्बोध आहे असें कुणीं म्हटलें की कलानिर्मितीच्या क्रियेचे (चांगल्या अर्थानेच मी हा शब्द वापरीत आहे) आमच्याकडील मक्तेदार सामान्य वाचकांवर गुरगुरूं लागतात आणि म्हणतात, 'कविता समजत नाही म्हणून कसली तक्रार करतां ? कविता अंडरस्टँड (Understand) करायची नसते. ती फील (Feel) व्हावी लागते. (हें पांडित्य ऐकतांना आपल्या विद्यापीठांत मराठी माध्यम रूढ व्हायला किती शतकें लागतील याचा श्रोता विचार करीत असतो ! ) असला अर्धवट पुस्तकी पांडित्याचा व अर्धवट कलात्मक बुवावाजीचा अडळ ' रायटर्स अँट वर्क ' या पुस्तकांतल्या एकाहि मुलाखतींत नाही.

या सोळा साहित्यिकांच्या मतांत, अनुभवांत, लेखनपद्धतींत, जीवन-निष्ठांत आणि निर्मितीच्या कल्पनांत अनेक मतभेद आहेत. प्रसंगीं दोन ध्रुवांचें अंतर आहे. पण आपल्याकडील मतभेदांच्या प्रदर्शनांत बराचसा गडगडाट आणि पुष्कळसा धुरळा असतो. तसें इथे नाही. निरनिराळ्या रंगांमुळे इंद्रधनुष्याला जशी अपूर्व शोभा येते, तशा या विविध वृत्तींच्या व प्रवृत्तींच्या साहित्यिकांमुळे या मुलाखती जितक्या रोचक तितक्याच उद्बोधक झाल्या आहेत.

उदाहरणार्थ, ललितवाङ्मयाच्या निर्मितीचा प्रश्नच घेऊं या. ललित-कृतीचें बीज लेखकाच्या मनांत कसें पडतें, तिथे तें अंकुरित कसें होतें, पुढे

त्या अंकुरांतून एखादी नाजूक वेल किंवा प्रचंड वृक्ष कसा निर्माण होतो, याचें कुतूहल आपणाला नेहमीच वाटतें. अर्नोल्ड वेनेटला हॉटेलमध्ये दिसलेली एक वृद्ध स्त्री पाहून 'Old wive's tale' या कादंबरीची कल्पना सुचली आणि सांगलीच्या परिसरांत घडणाऱ्या एका बाला-वृद्ध-विवाहामुळे देवलांची 'शारदा' जन्मास आली, या गोष्टी सुपरिचित आहेत. पण याचा अर्थ कलेचें मूळ नेहमीच इतकें साधें आणि सोपें असतें असें नाही.

उदाहरणार्थ, फॉकनरची 'Sound and fury' ही सुप्रसिद्ध कादंबरीच घ्या. त्याच्या मनःचक्षूंपुढे जें दृश्य प्रथम उभें राहिलें त्याचें चित्रण कथारूपाने चांगलें होईल अशी त्याची कल्पना होती. पण तें चित्रण सुरू केल्यावर लवकरच त्याच्या लक्षांत आलें की, ती कथावस्तु हा लहान जाळ्यांत सापडणारा मासा नाही. त्याच्यासाठी खूप मोठें जाळें विणलें पाहिजे.

कलाकृतीच्या बाह्य स्वरूपाचा व तिच्या अंतरंगाचा अभेद्य संबंध आहे हें जितकें खरें, तितकेंच या दोन घटकांपैकी कुणाचा प्रभाव कुणावर पडतो हें अनिश्चित असतें हेंहि खरें आहे. फॉकनरच्या या आत्मकथनासारखे अनेक अनुभव या ग्रंथांत सर्वत्र विखुरले आहेत; पण त्या अनुभवापेक्षाहि या ग्रंथांतली अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे निर्मितीविषयीचीं लेखकांचीं भिन्नभिन्न मतें ही होय.

या प्रश्नाची चर्चा करतांना फॉकनरने एक सुंदर सूत्रमय वाक्य उच्चारलें आहे. तो म्हणतो, 'लेखकाला तीन गोष्टींची जरूरी असते - अनुभूति, निरीक्षण आणि कल्पकता. या तिन्हीपैकी दोन गोष्टी तिसरीची उणीव भरून काढूं शकतात. प्रसंगी या तिन्हीपैकी एक गोष्ट प्रभावी असली तर तीसुद्धा उरलेल्या दोन्हीची गैरहजेरी विशेष भासूं देत नाही!' मात्र या तीन गोष्टींच्या जोडीला 'स्फूर्ति' आवश्यक आहे की नाही या प्रश्नाला फॉकनर उत्तर देतो, 'स्फूर्ति ही काय चीज आहे तें मला ठाऊक नाही. मीं तिच्याविषयी पुष्कळ ऐकलें आहे; पण तिला कधीच पाहिलें नाहीं मीं!'

याच्या उलट फॉर्स्टर या प्रख्यात कादंबरीकाराचें मत पाहा - 'तुम्ही दररोज लिहितां का स्फूर्ति येईल तेव्हा लिहितां?' या प्रश्नाचें उत्तर देतांना तो उत्तरतो, 'स्फूर्ति येईल तेव्हा!' लेखकाने टिप्पण-वह्या ठेवणें किंवा सर्कस पाहायला गेल्यावर 'हें सारें कादंबरींत रंगविलें तर किती छान

दिसेल' असा विचार करणें कलेच्या दृष्टीने अनुचित आहे असें तो म्हणतो. सहज स्फुरलेल्या आपल्या दोन गोष्टींचीं उदाहरणें त्याने दिलीं आहेत: (The story of a panic आणि The road from Colonus). एखादें स्थळसुद्धा विशिष्ट सुगंधाप्रमाणे आपलें मन धुंद करूं शकतें व त्या धुंदीत ललितकृतीचें बीज रुजतें असेंहि तो म्हणतो. या संदर्भात आपल्या 'खडक' (Rock) या गोष्टीचा फॉर्स्टरने उल्लेख केला आहे.

कुठला वाङ्मय-प्रकार कुणाला जमतो, तोच त्याला कां साधतो, याविषयीहि अशींच भिन्नभिन्न मतें या पुस्तकांत आढळतात. फॉकनर म्हणतो, 'मी अयशस्वी कवि आहे. मला वाटतें, प्रत्येक कादंबरीकार प्रथम काव्यलेखन करण्याचा प्रयत्न करतो. तें जमत नाही असें वाटलें की काव्याच्या खालोखाल कलावंताची कसोटी पाहणारा लघुकथा हा जो वाङ्मयप्रकार आहे त्याच्याकडे तो वळतो नि तिथेहि बस्तान बसत नाही असें पाहिलें म्हणजे तो कादंबरीकडे वळतो.' त्याच्या उलट फ्रँक ओ कॉनर म्हणतो, 'मला कादंबरीलेखनच अधिक अवघड वाटतें. कारण अखंड जीवनाची जाणीव निर्माण करणें ही कादंबरीत फार महत्त्वाची गोष्ट आहे. लघुकथेंत तिची आवश्यकता नसते.'

अशा उलटसुलट पण मार्मिक विधानांनी भरलेलें, अनेक प्रतिभावंतांच्या अंतरंगांचा थोडक्यांत पण रसिकतेने परिचय करून देणारें हें पुस्तक आहे. यांतील कांहीकांही मुलाखतीत जातांजातां केलेली त्रोटक चर्चा मोठी विचार-प्रवर्तक आहे. उदाहरणार्थ, आधुनिक कादंबरी अधिक तंत्रनिष्ठ व नीट-नेटकी झाली असली तरी तिची आंतरिक शक्ति लोपत चालल्याचीं लक्षणें सर्वत्र दिसत आहेत. असें होण्याच्या कारणांची मीमांसा फ्रँक ओ कॉनरने केली आहे. तो म्हणतो, 'हल्ली आपण एखादी कादंबरी चांगली म्हणतो याचें कारण बहुधा एकच असतें. तंत्राच्या सर्व युक्त्या तिच्यांत आढळतात. इतकेंच नव्हे, तर चित्रपटांतल्या विविध क्लृप्त्यांचाहि तिच्यांत मुक्तहस्ताने वापर केलेला असतो. कादंबरी म्हणजे विविध प्रकारच्या माणसांची जीवन-कथा. ती उत्तम रीतीने सांगायची तर, ती ज्या कालक्रमाने घडली तशीच सांगणें अधिक इष्ट. पण आधुनिक कादंबरीची मोठी अडचण ही आहे की तिची कथा चोवीस तासांत, आठवड्यांत, फारफार तर महिन्यांत घडवावी लागते ! आणि मग मागे जें कांही विशाल आणि संमिश्र असें घडलेलें

असतें तें सारें क्रूरपणाने काटलें जातें.'

कादंबरीला उतरती कळा लागली हें मॉरिअॅकहि मान्य करतो. पण त्याचें विश्लेषण अगदी निराळ्या प्रकारचें आहे. तो म्हणतो, 'कादंबरीच्या या स्थितीचें कारण आध्यात्मिक स्वरूपाचें आहे. आमच्या पूर्वीची पिढी जुन्या रूढ अर्थाने धार्मिक नव्हती. पण तिची व्यक्तीवर आणि तिच्या आत्मिक शक्तीवर श्रद्धा होती. ईश्वरावरली श्रद्धा नाहीशी झाली, तरी त्या श्रद्धेमुळे निर्माण झालेल्या मूल्यांविषयी ही मंडळी निःशंक होती. त्यांच्या लेखीं पाप आणि पुण्य, मंगल आणि अमंगल यांच्यांतल्या सीमारेषा स्पष्ट होत्या. या सीमारेषांची जाणीव नाहीशी झाल्यामुळे कादंबरीचा कणाच मोडल्यासारखा झाला आहे.'

ओ कॉनर किंवा मॉरिअॅक यांचीं हीं मते सर्वस्वीं निर्दोष नसलीं तरी त्यांत बराच सत्यांश आहे. आज-उद्याच्या मराठी कादंबरीकारांनीं अंतर्मुख होऊन आपल्या परंपरेच्या संदर्भात त्यांचा विचार करणें आवश्यक आहे असें मला वाटतें.



१६

## कीचकवध

१

‘खाडिलकरांचं कोणतं नाटक तुला आवडतं?’ असा प्रश्न एखाद्या रसिक तरुणाला केला तर, त्याच्या उत्तरांत ‘कीचकवधा’चा उल्लेख सहसा होणार नाही. तो व्हावा तरी कसा? सध्याच्या रंगभूमीवर ‘भाऊवंदकी’, ‘मानापमान’, ‘स्वयंवर’ व ‘विद्याहरण’ ही त्यांचीं चार नाटके क्वचित् दिसतात. साहजिकच त्या तरुण रसिकाच्या उत्तरांत यांतलेंच एखादें नांव येतें. नाटक हें दृश्यकाव्याइतकेंच वाच्यकाव्यहि आहे, हें आपल्या वाचकांना अजून पटावयाचें आहे. त्यामुळे गडकऱ्यांसारखा एखादा अपवाद वगळला, तर इतर जुन्या नाटककारांचीं नाटके ग्रंथालयांतून सहसा वाहेर पडत नाहीत ! अनेकदा अभ्यासकाला ग्रंथालयांतसुद्धा तीं सर्व मिळत नाहीत ! शाँ, गाल्सवर्दी, पिरँडलो, युओनिल, टेनिसी वुइल्यम्स, आर्थर मिलर इत्यादि प्रसिद्ध पाश्चात्य नाटककारांचीं नाटके आपल्याला कधीच पाहायला मिळत नाहीत. तथापि तीं वाचून सुशिक्षित वाचक त्यांतल्या कलागुणांचा आस्वाद घेतात, त्या नाटककारांच्या प्रतिभेचें कोडकौतुक करतात; त्यांतल्या प्रक्षोभक विषयांनी, स्वभावचित्रणाच्या सूक्ष्मतेने किंवा अशाच प्रकारच्या अन्य गुणांनी आनंदित होतात. पण आपल्याकडलीं जुनीं नाटकेहि या दृष्टीनें वाचलीं

पाहिजेत, आस्वादिलीं पाहिजेत, अभ्यासिलीं पाहिजेत, असें मात्र नाट्य-व्यवसायाशीं निकट संबंध असलेल्या लोकांनासुद्धा वाटत नाही ! निसर्गा-प्रमाणें साहित्यांतहि कुठलीहि पोकळी रिकामी राहत नाही ! साहजिकच केवळ उथळ विनोद अगर तशाच प्रकारचे अन्य गुण अंगीं असणाऱ्या नाटकांचाच तरुण पिढीला अधिक परिचय होत राहतो. त्यामुळे सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला चुकीचें वळण लागतें. अभिरुचीचा अधःपात चक्रव्यूहासारखा असतो. त्यांतून बाहेर पडण्याचा एकच एक मार्ग म्हणजे विविध नाट्यगुणांनी मंडित अशा जुन्या कलाकृतींचा अभ्यास हाच होय.

मराठींतल्या अशा अभ्यसनीय नाटकांत 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु', 'कांचनगडची मोहना', 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' 'विद्याहरण' व 'स्वयंवर' या खाडिलकरांच्या नाटकांचा अवश्य समावेश केला पाहिजे. १८८० ते १९२० हा मराठी रंगभूमीच्या प्रगतीचा व वैभवाचा कालखंड. या कालखंडांतले पांच प्रमुख मानकरी किलोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी हे होत. किलोस्कर हे खऱ्याखऱ्या मराठी नाटकाचे जनक. संगीत व त्याला अनुकूल असलेलें नाट्य ही त्यांनी मराठी रंगभूमीला दिलेली फार मोठी देणगी. देवल हे किलोस्करांचे शिष्य. पण त्यांनी नाट्याच्या कक्षा मोठ्या कौशल्याने विस्तृत केल्या. 'शारदा' व 'संशयकल्लोळ' यांच्या रूपाने त्यांनी नवीं क्षेत्रें पादाक्रांत केलीं. सुभद्रेच्या महालांतलें नाट्य देवलांनी कांचनभटाच्या माजघरांत आणून सोडलें. हा त्यांच्या प्रतिभेचा मोठा विजय होय. प्रसन्न, प्रवाही, प्रमाणवद्ध व परिणामकारक संवादलेखन हें देवलांचें सर्वांत मोठें वैशिष्ट्य. श्रीपाद कृष्णांनी मराठी रंगभूमीला जशी नव्या काव्यात्मतेची तशीच नव्या विनोदाचीहि दृष्टि दिली. गडकरी हे श्रीपाद कृष्णांचे शिष्य. गुरूच्या नाटकांत अभावरूपाने आढळणारा विविध प्रकारचा उद्दाम भावनाविलास, एखाद्या महानदीचे कालवे काढावेत त्याप्रमाणे, त्यांनी आपल्या नाटकांतून सर्वत्र खेळविला. त्यांनी सुवर्णाला सुगंधाची जोड दिली. त्यांच्या नाटकांनी रंगभूमि जिकली. पण त्यांच्या नाटकांची रंगत संमिश्र स्वरूपाची आहे. या रंगतीला भापाविलास, कल्पनारम्यता, नाट्या-भास (Melodrama) वगैरे अनेक गोष्टी कारणीभूत झाल्या आहेत. त्यामुळे या वैभवशाली कालखंडांतसुद्धा मराठी रंगभूमीला शुद्ध व प्रभावी

नाट्यसृष्टीची जोड करून देणारे नाटककार म्हणून खाडिलकरांचे स्थान अतुल आहे. मराठी रंगभूमीला सूक्ष्म व स्वच्छ नाट्यदृष्टि त्यांच्यामुळेच लाभली.

खाडिलकरांच्या प्रतिभेचा हा स्वभावधर्म व त्यांच्या सामर्थ्याचा आविष्कार 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' या विद्यार्थिदशा संपतांच त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांतसुद्धा आढळतो. पुढे 'कांचनगडच्या मोहने' पासून 'स्वयंवरा'-पर्यंत या नाट्यगुणांचे चढत्यावाढत्या स्वरूपांत दर्शन घडते. तथापि खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेचा उत्कर्षकाल म्हणजे १९०६ ते १९१६ हे दशक होय. 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' व 'विद्याहरण' हीं त्यांचीं तीन चांगलीं नाटके या दशकांतच निर्माण झालीं.

२

माणसाप्रमाणे देशांच्या कुंडल्या मांडल्या जातात हे मीं पाहिले आहे. पण कलाकृतींच्या कुंडल्या मांडल्या जातात की नाही हे मला माहित नाही. मात्र त्या मांडतां येत असल्यास ज्योतिषी मंडळींनी 'कीचकवधा' च्या कुंडलीचा अवश्य अभ्यास करावा ! पन्नास वर्षांपूर्वीच्या अत्यंत प्रक्षोभक काळांत हे नाटक जन्माला आले. त्या वेळीं वंगालच्या फाळणीने सारा देश प्रक्षुब्ध होऊन गेला होता. एखाद्या वादळी समुद्राप्रमाणे जनमनाची स्थिति झाली होती. या वादळी समुद्राच्या अंतरंगांत वडवानलाप्रमाणे क्रांतिकारकांचे गुप्त कट धगधगत होते. सान्या देशाला हादरून सोडणारा एखादा बांबूचा स्फोट अधूनमधून होई आणि उन्मत्त झालेल्या परक्या नोकरशाहीला तिचे सिंहासन ज्वालामुखीच्या तोंडावर आहे याची जाणीव करून देई. लो. टिळकांसारखे राष्ट्रीय पक्षाचे तेजस्वी पुढारी आणि ना. गोखल्यांसारखे नेमस्त पक्षाचे विवेकी पुढारी आपापल्यापरीने त्या प्रक्षोभाला वळण लावण्याचा प्रयत्न करीत होते. पण ते परतंत्र देशांतल्या जनतेचे पुढारी होते. लॉर्ड कर्झनसारख्या अहंकारी राजप्रतिनिधीचे उद्धट उद्गार बंद करणे त्यांच्या हातीं नव्हते ! अशा संघर्षपूर्ण काळांत महाभारतांतले 'कीचकवधा'चे कथानक खाडिलकरांच्या नाट्यदृष्टीने सहेतुक रीतीने टिपून घेतले. मूळ पौराणिक

कथेच्या सांगाड्याला फारसा धक्का न लावतां त्यांनी त्याला प्रभावी नाट्यरूप दिलें. त्या काळांतल्या भारतीय जनतेच्या परवशतेवर, गुलामगिरीमुळे होत असलेल्या तिच्या विटंबनेवर आणि ती विटंबना थांबावी म्हणून धडपड करणाऱ्या देशभक्तांच्या भिन्नभिन्न विचारप्रणालींवर उद्बोधक प्रकाश पडेल अशा रीतीने त्यांनी तें रंगविलें. त्या नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीची प्रस्तावना त्यांनी १ सप्टेंबर १९०७ रोजी लिहिली. तिच्यांत ते म्हणतात, 'सांप्रतचे स्वरूपाने नाटक प्रसिद्ध करण्यापूर्वी रंगभूमीवर नाटकाचा प्रयोग मला व इतरांना पाहावयास मिळाल्यामुळे बरीच दोषस्थळें मला टाळतां आलीं.'

असें घासूनपुसून पुढे ठेवलेलें आणि नाट्यगुणांनी नटलेलें हें नाटक त्या काळीं अत्यंत लोकप्रिय झालें यांत नवल कसलें ? लोकप्रिय नाटकांना त्या काळीं दीर्घायुष्य लाभत असे. त्यांचे प्रयोगावर प्रयोग होत. प्रसंगी शेंकड्यांनी मोजण्याइतके ! रौप्य, सुवर्ण, हीरक, अमृत वगैरे वगैरे महोत्सव 'सौभद्र', 'शारदे' सारख्या नाटकांनी त्या काळीं कुठलीहि जाहिरात न करतां साजरे केले आहेत. 'कीचकवध' हें त्या मालिकेंतलेंच नाटक ! पण हें भाग्य मात्र त्याला लाभलें नाही. कीचकवधाच्या आधीचीं 'कांचनगडची मोहना', 'वायकांचें वंड' वगैरे खाडिलकरांचीं नाटके मीं लहानपणीं पाहिलीं आहेत. 'भाऊवंदकी', 'प्रेमध्वज' वगैरे त्याच्या पाठचीं भावडेंहि पाहिलीं आहेत. पण 'कीचकवध' मात्र मला कधीच पाहायला मिळालें नाही. तें मिळावें तरी कसें ? रंगभूमीवर येऊन लोकप्रियतेच्या शिखरावर तें चढतें न चढतें तोंच त्याच्यांतून सूचित झालेली नोकरशाहीवरील मर्मभेदी टीका सरकारला झोंवूं लागली आणि राजद्रोहाचा शिक्काछाप बसून या नाटकाच्या प्रयोगाला व तें पुस्तकरूपाने विकण्याला बंदी करण्यांत आली. १९१४ सालीं मी कॉलेजांत गेलों तेव्हा शिवरामपंतांचे 'काळांतले निवडक निबंध' आणि 'कीचकवध' नाटक हें साहित्य वाचण्याची उत्कट इच्छा माझ्या मनांत निर्माण झाली. पण ती तशीच अतृप्त राहिली. या नाटकाचा विषयच केवळ अज्ञातवास हा होता असें नाही. या नाट्यकृतीलाहि दीर्घकाळ अज्ञातवासाचें दुःख भोगावें लागलें. १९२६ सालीं तिचा हा अज्ञातवास संपला.

## ३

‘कीचकवध’ नाटकाने खाडिलकरांना लोकप्रियतेच्या शिखरावर नेऊन वसविले. त्या वेळीं संगीत रंगभूमीची विलक्षण चलती होती. पण नाटकाची अंतिम रंगत संगीतांत नसून ती त्यांतल्या नाट्याविष्कारांत असते, हें हॅम्लेट-सारख्या प्रभावी पण परकीय नाटकामुळे जाणवू लागलेलें सत्य या अस्सल मराठी नाटकाने प्रेक्षकांना पूर्णपणे पटविलें. या नाटकाला अशी लोकप्रियता मिळण्याचें कारण खाडिलकरांचें तेजस्वी व्यक्तित्व, त्यांची विकसित होऊं लागलेली नाट्यप्रतिभा, त्यांनी आत्मसात् केलेलें शेक्सपियरचें तंत्र आणि या सर्वांना अनुरूप असा प्रक्षुब्ध काळ या विविध घटकांत होतें. प्रतिभावान् कलावंतांच्या कृतींतसुद्धा असें एकजीव झालेलें रसायन नेहमी अथवा हुकमी लाभतेंच असें नाही. खुद्द खाडिलकरांनी ‘सवाई माधवरावाचा मृत्यु’ या नाटकांत शेक्सपियरच्या ‘हॅम्लेट’ आणि ‘आयागो’ या दोन अमर स्वभावरेखा एकत्रित आणण्याचा अभूतपूर्व प्रयत्न केला होता. जन्मतःच हनुमंताने सूर्यविवाचाचा ग्रास करायला जावें, तशी ही खाडिलकरांची उडी होती. ती तितकीशी यशस्वी झाली नाही. याचें कारण खाडिलकरांची प्रतिभा त्या वेळीं अविकसित होती एवढें एकच नाही. तो काळच तसल्या नाटकाच्या स्वागताला अनुकूल नव्हता ! जुन्या इतिहासाचे आणि त्यांतल्या मोठमोठ्या व्यक्तींचे पोवाडे गाण्याचा काळ होता तो ! अशा काळांत नाना फडणिसा-सारख्या ऐतिहासिक व्यक्तींचें प्रतिकूल चित्रण वाचकांना अगर प्रेक्षकांना कसें रुचावें ? या नाटकाकडे केवळ कलात्मक दृष्टीने पाहण्याच्या मनःस्थितींत तत्कालीन समाज नव्हता.

‘कांचनगडची मोहना’ या दुसऱ्या नाटकांत खाडिलकरांनी शेक्सपियरचें नाट्यतंत्र कुशलतेने हाताळलें. शूर पण उतावळा प्रतापराव, आपलें डोकें सदैव शांत ठेवणारा मुत्सद्दी दौलतराव, विफल प्रीतीच्या पूजेंत दंग झालेला प्रेमवेडा हंबीरराव, स्वार्थासाठी देशहितावर निखारे ठेवणारा उलट्या काळजाचा पिलाजीराव आणि म्हातारपणीं तरुण बायकोच्या हातचें खेळणें बनलेला व्यसनी दादासाहेब, या स्वभावरेखा मोठ्या ठसठशीत, मानवी स्वभाव आणि विशिष्ट काळ या दोन्ही दृष्टींनी प्रातिनिधिक आणि अंगभूत

साम्यविरोधाने व संघर्षांनी नाट्याची रंगत वाढविणाऱ्या अशाच आहेत. मोहना, यमुना, लक्ष्मी या स्त्रीपात्रांचें चित्रणहि असेंच परिणामकारक झालें आहे. या पात्रचित्रणांत कलात्मक सूक्ष्मता कमी आहे. त्यामुळे 'कांचन-गडची मोहना' हें दुःखान्त नाटक असलें तरी शेक्सपियरच्या शोकान्तिकेचा कलात्मक डौल किंवा तिची भेदकता व अंतर्मुखता या नाटकांत दृग्गोचर होत नाहीत ! पण या नाटकाचें मूल्यमापन अशा अप्रस्तुत तुलनेने करणें अगदी अयोग्य आहे. त्या काळीं अत्यंत लोकप्रिय असलेल्या 'राणा भीमदेव' या ऐतिहासिक नाटकाशीं 'कांचनगडची मोहना' तुळून पाहावी. म्हणजे खाडिलकरांची प्रतिभा व नाट्यदृष्टि यांचें सामर्थ्य सहज लक्षांत येईल.

## ४

तसें पाहिलें तर शिवरामपंत परांजपे, हरिभाऊ आपटे, केशवसुत, श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, केळकर, खाडिलकर हे एका पिढींतले, इतकेंच नव्हे तर एका दशकांत जन्मलेले लेखक होते. हे सारेच साहित्यिक देशभक्त होते. आपापल्या विशिष्ट पद्धतीने त्यांच्या साहित्यांत ही भावना प्रकट झाली आहे. पण मराठी वाङ्मयाला भूषणभूत झालेल्या या सर्व लेखकांत परांजपे व खाडिलकर यांची देशभक्ति अगदी निराळ्या प्रकारची आहे. ती तीव्र आहे, तीक्ष्ण आहे, तिखट आहे. ती राजकीय विषयांत जसा रस घेते, तसा सामाजिक समस्यांत घेत नाहीं. किंवाहून परांजपे व खाडिलकर यांच्या दृष्टीने सामाजिक सुधारणा हा थोडाफार उपहासाचाच विषय होता. परांजप्यांनी आपल्या निबंधांत त्या वेळच्या सुधारकांची अनेकदा रेवडी उडवली आहे. 'विद्या-हरणां' तल्या शिष्यवराच्या तोंडाने खाडिलकर जेव्हा 'गळोटी' चें (नेकटाय) हास्यास्पद तत्त्वज्ञान वदवितात, तेव्हा त्यांची भूमिकाहि अशीच एकांगी वाटू लागते. खाडिलकरांच्या नाटकांत तरुण नायक-नायिकांचें प्रेम-राधन आहे. त्यांची प्रेमसाधना आहे. ज्यांना पारचात्य कसोटीने रोमँटिक म्हणता येईल असे शृंगारपूर्ण प्रसंग आहेत. नाटकाची रंगत वाढविणाऱ्या गोष्टी म्हणून त्यांच्यांतल्या कलावंताने या सर्व गोष्टींचा स्वीकार केला आहे. पण त्यांच्या नाटकांत कुठेहि आधुनिक पद्धतीच्या प्रेमविवाहाचें मंडन

आणि त्याच्या पाठीमागे उभ्या असलेल्या काव्यात्मतेचें व व्यवितस्वातंत्र्याच्या तत्त्वाचें समर्थन नाहीं. देश, धर्म, कर्तव्य, वडील माणसें यांच्याकडे पाठ फिरवून केवळ दोन व्यक्तींच्या जीवनांत फुलणाऱ्या प्रेमाचा त्यांनी कधीच पुरस्कार केलेला नाही.

तरुण खाडिलकर वकिलीचा अभ्यास सोडून टिळकांना येऊन मिळाले ते याच आंतरिक ओढीमुळे ! त्यांच्या स्वभावतःच कठोर व शौर्यपूजक अशा व्यक्तित्वाला जें मुख्य आकर्षण वाटलें तें देशांत राजकीय स्वातंत्र्या-करिता सुरू झालेल्या प्रयत्नांचें, त्या प्रयत्नांतल्या आत्माहुतीचें, त्या संघर्षांतून निर्माण होणाऱ्या घटनांचें आणि समस्यांचें. म्हणूनच लॉर्ड कर्झन-सारख्या उद्दाम राजप्रतिनिधीने पारतंत्र्यांत खितपत पडलेल्या भारतीय जनतेला उद्देशून तुच्छतेचे उद्गार काढतांच खाडिलकरांच्या डोळ्यांपुढे दास्यांत लाजिरवाणें जिणें कंठणारी भारतमाता एकदम सैरंधरीच्या रूपाने उभी राहिली. दोघींच्या मधलें अनेक शतकांचें अंतर प्रतिभेने क्षणार्धांत ओलांडलें. कर्झन कीचक झाला. सैरंधरीवर आलेलें संकट दूर करण्याचा प्रयत्न करणारे धर्म आणि भीम हे नेमस्त व राष्ट्रीय पक्षाचे प्रतिनिधि झाले. वीज चमकावी, भोवतालच्या भूप्रदेशांतील डोंगर, दरी, देऊळ, स्मशान हें सारें सारें एखाद्या चित्रकाराच्या दृष्टिपथांत यावें आणि क्षणार्धांत त्या भूभागाचें संपूर्ण चित्र त्याच्या कलाचक्षुंपुढे तरळूं लागावें, तसें हें घडलें.

हें याच वेळीं घडलें असें नाही. 'भाऊवंदकी' व 'स्वयंवर' या यशस्वी नाटकांचे आणि 'मेनका', 'त्रिदंडी संन्यास' या अयशस्वी नाटकांचे उगमहि असेच आहेत. देशभक्तीने रसरसलेलें आणि राजकीय पारतंत्र्य कसें नष्ट होईल, या चिंतनांत मग्न असलेलें खाडिलकरांचें मन देशाच्या राजकारणांतल्या एखाद्या विलक्षण घटनेने ढवळून निघतें, प्रक्षुब्ध होऊन जातें. या प्रक्षोभाच्या वारूवर आरूढ होऊन त्यांची नाट्यप्रतिभा पुराणांतलें किंवा इतिहासांतलें असें एखादें वेचक कथासूत्र शोधून आणतें की, या सूत्रांत त्या सर्वपरिचित कथेंतले नाट्यपूर्ण प्रसंगांचे मणी तर गुंफतां यावेतच; पण त्याचबरोबर पौराणिकतेच्या पडद्याआडून भोवतालच्या परिस्थितीवर प्रखर प्रकाशहि पडावा !

या दृष्टीने 'भाऊबंदकी', 'विद्याहरण' व 'सत्त्वपरीक्षा' या त्यांच्या नाटकांच्या निर्मितीचीं बीजे अभ्यासण्यासारखी आहेत. सुरतेला राष्ट्रीय सभेची फाटाफूट झाली. देशसेवकांत दोन तट पडले. भाऊबंदकीमुळ या दोन्ही पक्षांची शक्ति खच्ची झाली. इतकेच नव्हे, तर हरतऱ्हेच्या राजकीय चळवळींवर परक्या सरकारचा दडपशाहीचा वरवंटा फिरू लागला. या दुःखद देखाव्याने अस्वस्थ होऊन अंतर्मुख झालेल्या एका थोर कलावंताच्या मनांत 'भाऊबंदकी' नाटक स्फुरलें हें लक्षांत घेतलें नाही, तर खाडिलकरांच्या नेहमीच्या नाट्यपूर्ण पद्धतीशीं विसंगत असें जें रामशास्त्र्यांच्या तोंडचें वारभाईच्या कारभाराविषयींचें भाषण या नाटकाच्या शेवटीं आलें आहे त्याचा उलगडा होणार नाही. राष्ट्रीय चळवळीचा एक भाग म्हणून दारू-दुकानांवर निरोधन सुरू झालें. त्यासंबंधाने व्याख्यानें देतांना खाडिलकरांनी शुक्राचार्यांची कथा पुनःपुन्हा सांगितली. ती त्यांच्या मनांत फुलूं लागली. सुशिक्षितांत होत असलेला मद्यपानाचा प्रसार त्यांना भयप्रद वाटत होताच ! या सर्व अनुभूतींनी 'विद्याहरणां'त नाट्यरूप धारण केलें आहे असें आढळून येईल.

'सत्त्वपरीक्षे'तला हरिश्चंद्र सत्त्वरक्षणासाठी सर्व प्रकारचीं संकटे सहन करतो, कपाळीं आलेली गुलामगिरीमुद्धा धीरगंभीरपणाने सोसतो, आणि आपल्या चारित्र्याचा उदात्त संदेश प्रेक्षकांच्या अंतःकरणापर्यंत पोचवितो. लो. टिळकांना सहा वर्षांची हद्दपारीची शिक्षा झाल्यानंतर त्यांनी त्या विलक्षण प्रसंगाला ज्या धयाने तोंड दिलें आणि त्यांच्या गैरहजेरींत परक्या सरकारशीं झुंज घेणाऱ्या कार्यकर्त्यांचें सत्त्व कसें टिकेल याची खाडिलकरांना जी चिंता वाटूं लागली, त्यांतच या नाटकाच्या निर्मितीचीं मुख्य बीजे आहेत.

भोवतालच्या राष्ट्रीय संघर्षांतून मिळणारी प्रेरणा, त्या भव्य आणि उग्र संघर्षाशीं मिळतेंजुळतें होईल असें पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथानक निवडण्यांतली कुशलता, नाट्यकथेंतल्या व त्याचबरोबर तिला प्रेरणा देणाऱ्या मूळ संघर्षांतल्या श्रेष्ठ मूल्यांचें समर्थपणे मंडन करणारी बुद्धीची तात्त्विक बैठक, जें भव्य, दिव्य, उग्र किंवा उदात्त आहे त्यांत स्वभावतःच



रमणारी प्रतिभा यांच्याहि समरसतेतून 'कीचकवध' हि असेंच निर्माण झालें.

६

खाडिलकरांनी शेक्सपियरचें नाट्यतंत्र मराठी रंगभूमीवर आणलें, रुढ-विलें, आणि रुढ केलें याचा अर्थ काय ? त्यांच्या नाटकांपूर्वी 'विकारविलसित' 'त्राटिका' वगैरे शेक्सपियरच्या नाटकांचीं रूपांतरें मराठी रंगभूमीवर लोकप्रिय होतींच ना ? या प्रश्नाचें उत्तर सोपें आहे. 'विकारविलसित' व 'त्राटिका' या लोकप्रिय नाटकांमुळें शेक्सपियर मराठी प्रेक्षकाला परिचित झाला. पण तो त्याच्या पचनीं पडला नाही. त्याचें नाट्य व नाट्यतंत्र लक्षांत घेऊन लिहिलेलीं नाटकें खाडिलकरांपूर्वी कोणींहि लिहिलीं नाहीत. 'राणा भीमदेव' सारखीं त्या काळाचीं स्वतंत्र अथवा आधारित लोकप्रिय गद्य नाटकें त्या दृष्टीने पाहण्याजोगीं आहेत, पारतंत्र्याविषयीं चीड निर्माण करण्याचा काळ होता तो ! त्यामुळे अशा कलाहीन नाटकांना कांही काळ लोकप्रियता लाभली. पण ती पुढे टिकली नाही. रंगभूमीच्या विकासाला तर या नाटकांची मदत मुळींच झाली नाही. शेक्सपियरच्या नाट्याच्या आंतरिक शक्तीचें आकलनच या नाटककारांना झालें नाही. 'शारदा', 'मूकनायक' वगैरे नाटकांनी मध्यंतरीच्या काळांत मराठी रंगभूमीला प्रगतीचा मार्ग दाखविला. पण त्यांचा शेक्सपियरच्या प्रभावी नाट्याशीं मुळींच संबंध नव्हता.

शेक्सपियरच्या नाट्याचें बळ कशांत आहे, हें खाडिलकरांनी उत्तम रीतीने जाणलें. इतकेंच नव्हे, तर त्यांतला कांही भाग त्यांनी फार चांगल्या रीतीने आत्मसात् केला. यापूर्वीच्या काळांत सर्वसामान्य नाटकें लिहिलीं जात होतीं, तीं स्थूलमानाने संस्कृत नाट्यतंत्राच्या भयप्रद पद्धतीने. फार तर त्या पद्धतीवर इंग्रजी कल्पनारम्यतेचें थोडसें कलम करून. संस्कृत पद्धतींत जसें शोकांतिकेला स्थान नव्हतें, तशीच मंगल आणि अमंगल, श्रेय आणि प्रेय, व्यक्ति आणि दैव, विकार आणि विवेक यांच्या मानवी जीवनांत हरघडी प्रत्ययाला येणाऱ्या प्रक्षोभक द्वन्द्वांनाहि जागा नव्हती. 'शाकुंतल' सारख्या अभिजात नाट्यकृतीकडे आधुनिक दृष्टीने पाहिलें, तर तिच्यांत नाट्यापेक्षा

काव्याचाच भाग अधिक आहे असें आपल्याला आढळून येतें. 'उत्तरराम-चरिता'चा पहिला अंक हें जागतिक नाट्यवाङ्मयाचें एक भूषण आहे. पण पुढे दुसऱ्या अंकापासून हें नाटक पुनःपुन्हा काव्याच्या पातळीवरच उतरतें. 'मृच्छकटिकां'त अधिक नाट्य आहे असें वाटतें खरें ! पण एक नाजुक प्रेमकथा व एक चतुर रहस्यकथा यांच्या मिश्रणांतूनच तें नाट्य निर्माण झालें आहे. किंबहुना 'मृच्छकटिकां'त काव्य किती, नाट्य किती व कृत्रिम नाट्य (मेलोड्रामा) किती, हें पूर्वग्रहविरहित दृष्टीने पाहणें आवश्यक आहे.

शेक्सपियरच्या नाटकांत - विशेषतः त्याच्या शोकान्तिकांत - जो विलक्षण संघर्ष सुरू होतो, ज्यांतून पुढील प्रभावी नाट्य विकसित होत जातें, तो हा संघर्षच संस्कृत रंगभूमीला अपरिचित होता. असा संघर्ष नाही, खलपात्र नाही ('शकारा'सारखा एखादा अपवाद सोडून), सामान्यतः राजेराण्यांच्या प्रेमाशिवाय दुसरा कथाविषय नाही, अशा परिस्थितीत संस्कृत नाटक वाढलें. तें एक सुंदर कमळ आहे; पण तें पुष्करिणीतलें कमळ आहे. त्या प्रसन्न आणि प्रशान्त पुष्करिणीला जीवनसागरांतल्या विलक्षण भरती-ओहोटींची, त्याच्यावर दिसणाऱ्या सुंदर सूर्यास्तांची, मोठमोठ्या नौका पाखराच्या पिसांप्रमाणे उडवून लावणाऱ्या त्याच्यावरल्या रुद्रभीषण वादळांची आणि त्याच्या तळाशीं शिंपल्यांत तयार होणाऱ्या पाणीदार मोत्यांची कल्पनाच नव्हती !

## ७

भक्त्य, उग्र, भीषण, उदात्त अशा विविध रंगांनी रंगलेल्या या नव्या नाट्याची जोड खाडिलकरांनी मराठी रंगभूमीला करून दिली. 'कीचक-वधां'तील नाट्यकथेच्या मांडणींत ही गोष्ट स्पष्ट दिसून येते. संस्कृत पठडींत वाढलेल्या एखाद्या नाटककाराने हें नाटक लिहिलें असतें, तर त्याचें स्वरूप कसें झालें असतें. याची कुणीहि सहज कल्पना करू शकेल. त्या नाटकांत कीचकाची कामुकता, सैरंधरीच्या वेषाने वावरणाऱ्या द्रौपदीचें दुःख आणि शेवटीं कीचकाच्या वधाने सिद्ध होणारा सत्पक्षाचा विजय यांपलीकडे हें नाटक गेलें नसतें.

खाडिलकरांचा कीचक असल्या परंपरागत कीचकापेक्षा अगदी निराळा आहे. तो केवळ एक कामुक खलपुरुष नाही. तो नुसता शूर पण विलासी असा सेनापति नाही. सरंधरी सहज त्याच्या दृष्टीला पडते. ती त्याच्या डोळ्यांत भरते. तो सुदेष्णेपाशीं तिची मागणी करतो. आपली इच्छा सहजासहजीं पुरी होईल अशी त्याची कल्पना असते. कारण त्याच्या दृष्टीने सैरंधरी ही बोलूनचालून एक दासी होती ! अशा दासी विलासी पुरुषांच्या सुखसामग्रीत त्या काळीं जमा होत असत !

पण सैरंधरीची मागणी केल्यावर कीचकाला अनुभव येतो तो मात्र अगदी निराळा. त्याचा उन्मत्त अहंकार डिवचला जातो. वीरपुरुष म्हणून, विजयी सेनापती म्हणून, ज्याच्या वाहुवळावर विराटाचें राज्य अवलंबून आहे असा कर्तृत्ववान नेता म्हणून, त्याचा अहंकार आधीच शिगेला पोचलेला असतो. या उन्मत्त, आंधळ्या अहंकाराला सैरंधरीच्या नाखुषीच्या रूपाने आव्हान मिळतें ! साहजिकच दुखावलेल्या नागाप्रमाणे तो फडा काढून दंश करण्याकरिता सरसावतो. सैरंधरीला आपली करण्याकरिता नाटकभर तो जे प्रयत्न करतो, त्याच्या मुळाशीं कामुकता कमी आहे. पराभूत व प्रक्षुब्ध अहंकाराची प्रतिक्रियाच त्याच्या कृतींत अधिक आहे.

राक्षसी महत्त्वाकांक्षेच्या आहारीं जाऊन मॅक्वेथ जसा आपला सर्वनाश ओढवून घेतो, तसा मदोन्मत्त कीचक सरंधरी मिळविण्याच्या कैफांत मृत्यूला मिठी मारतो. मॅक्वेथचें उदाहरण इथे मीं दिलें तें केवळ सहज सुचलें म्हणून नव्हे. शेक्सपियरच्या सर्व शोकान्तिकांत मॅक्वेथ हें खाडिलकरांचें अत्यंत आवडतें नाटक असावें. 'सवाई माधवराव याचा मृत्यु' लिहितांना त्यांना 'हॅम्लेट' किंवा 'आयागो' यांच्यासारख्या स्वभावरेखांचें आकर्षण होतें. पण तें पुढे राहिलें नाही. त्यांच्या नाट्यलेखनाच्या प्रेरणेचा प्रमुख उगमच देशभक्तींत व ध्येयवादांत असल्यामुळे त्यांचें उदात्ततेचें आकर्षण वाढत गेलें आणि स्वभावसंघर्षापेक्षा तत्त्वसंघर्षावर त्यांची दृष्टि केन्द्रित होऊं लागली. 'मॅक्वेथ' हें त्यांच्या या प्रवृत्तीला उपकारक असें नाटक होतें. 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी' आणि 'विद्याहरण' या त्यांच्या तिन्ही श्रेष्ठ नाटकांतील कीचक, राघोवा व शुक्राचार्य यांचें स्वभावचित्रण पाहावें. ती चित्रणाची पद्धत मॅक्वेथच्या चित्रणाशीं जुळणारी आहे.

८

अहंकारी कीचकाच्या जीवनाची ही कथा नाट्यपूर्ण रीतीने सादर करण्यांत खाडिलकरांना यश मिळालें. याचें कारण शेक्सपियरची नाट्यदृष्टि किती तीक्ष्ण असते, कथानकांतल्या सर्व लहानसहान घटनांवरून घारीसारखी ती कशी फिरत असते, आणि नाट्यदृष्ट्या कुतूहलजनक कथानकाच्या विकासाला पोषक आणि प्रेक्षकांच्या दृष्टीने उत्कंठावर्धक असें जें जें त्या दृष्टीच्या टप्प्यांत येतें तें तें अचूक उचलून प्रत्येक गोष्टीची ती कुशलतेने कसा उपयोग करते, याची त्यांना जाणीव होती.

महाभारतांतल्या कथेंत सैरंधरी कीचकाच्या दृष्टीला पडते तो प्रसंग असा वर्णिला आहे : 'अज्ञातवासाचें वर्ष बहुधा निघून गेल्यावर एकदा द्रौपदी सहज कीचकाच्या दृष्टीला पडली. कीचक हा विराटाचा सेनापति असून मोठा बलाढ्य होता. जिची कांति देवांगनेप्रमाणे आहे अशी द्रौपदी, देवते-प्रमाणे चमकतांना पाहून कीचक मदनशराने अगदी विव्हळ झाला आणि मनांत तिच्या प्राप्तीची इच्छा करूं लागला.' अज्ञातवासाचें वर्ष जवळजवळ संपेपर्यंत सुदेष्णेची दासी असणारी द्रौपदी कीचकाच्या नजरेलाहि पडूं नये आणि शेवटीं केवळ योगायोगाने त्याला ती दिसावी या मूळ कथाभागांत कसलेंच नाट्य नाही. तें नाट्य कीचकवधाच्या पहिल्या प्रवेशांत खाडिलकरांनी प्रभावीपणाने कसें निर्माण केले आहे तें अभ्यासण्याजोगें आहे. हस्तिनापुराला जाऊन आणि मोठी मानमान्यता मिळवून कीचक परत येतो. राजवाड्याच्या मुख्य दरवाजांत त्याला ओवाळण्याकरिता दासी निरांजनांचीं तबकें घेऊन उभ्या असतात. प्रवेश केल्याबरोबर कीचक दुर्योधनाच्या दर-वारांतल्या आपल्या पराक्रमाच्या कौतुकाच्या गोष्टी सांगूं लागतो. दुर्योधनाने त्याला 'महाराज' या पदवीबरोबर पांडवांचें छत्रहि दिलेलें असतें. कीचक आपल्या हातांतल्या पांच आंगठ्या दाखवीत दिमाखाने सांगूं लागतो, 'द्रौपदी-स्वयंवर झाल्यावर पांच पांडवांचें जेव्हा द्रौपदीशीं लग्न लागलें तेव्हा त्या समारंभांत जामात रुसले असतां द्रुपद राजाने 'द्रौपदीपति' हीं पंचाक्षरें हिन्यावर कोरून पांच पांडवांना पांच आंगठ्या नजर केल्या. झूताचे वेळीं त्या आंगठ्या सार्वभौम सुयोधनाच्या मालकीच्या झाल्या. भावी युद्धानंतर

जिकलेल्या द्रौपदीचा मी एकटाच पति होणार म्हणून कौरवेश्वराने 'द्रौपदीपति' या अक्षराच्या पांचहि आंगठ्या ह्या वीराच्या या भाग्यशाली व पराक्रमी हाताच्या बोटांत घातल्या आहेत.'

कीचक मोठ्या प्रौढीने हें सारें सांगत असतो. तें ऐकत असतांनाच सुदेष्णा दासींना म्हणते, 'सैरंधरी, सौदामिनी, आतां निरांजन ओवाळून दादाची दृष्ट काढा.' सौदामिनी राणीच्या आज्ञेप्रमाणे ओवाळते; पण सैरंधरी मात्र एखाद्या दगडी पुतळीप्रमाणे उभी असते! ओवाळणीचें तबक घेतलेले तिचे हात कांपत असतात. कीचकाच्या बढाईखोर बडबडीमुळे तिच्या हृदयाच्या सर्व जखमा क्षणार्धांत उघड्या होतात. थरथर कांपत उभ्या असलेल्या या दासीकडे पाहून कीचक सुदेष्णेला म्हणतो, 'अक्का, हस्तिनापूरच्या दासींनाहि आपल्या सौंदर्यांनं लाजविणाऱ्या असल्या दासी तुझ्या-जवळ आहेत म्हणायच्या!' त्याची आणि सैरंधरीची ही पहिली दृष्टभेट. इथे नाटकांतल्या संघर्षाची पहिली ठिणगी पडते. पुढे कीचक सुदेष्णाला म्हणतो, 'असल्या सेवाचाकरीच्या कामावर असल्या सुंदर अप्सरेला तूं नेमलीस कशी, याचंच मला आश्चर्य वाटतं. सुंदर फुलांना तळहातावर झेलून धरून प्रेमानं हुंगावं व मस्तकावर अलगद उचलून धारण करावं. पाया-खाली का कुणी त्यांना तुडवितो?'

९

दुसऱ्या अंकांतल्या दुसऱ्या प्रवेशांत विराट व कीचक फराळाला बसलेले असतात. पण त्यांना बारा घालणाऱ्या दासींत सैरंधरी नसते. कीचकाचें मन तिच्याविषयीं निर्माण झालेल्या लालसेने व्यापलेलें आहे. 'आरंभ करायचा महाराज' या शब्दांनी विराट फराळाला सुरुवात करण्याची विनंति करतो. तेव्हा कीचक उत्तरतो, 'पण ती कुठे आहे? मघापासून तुला अक्का सांगतों आहे की तिच्याशिवाय एका पदार्थालाहि आपण हात नाही लावणार! ती येऊं दे, मग बसूं. तोंपर्यंत बसत नाही!' कीचकाच्या या हट्टांत एक प्रकारची बालिशता आहे, असा भास होतो; पण पुढच्याच क्षणीं तो खवळतो आणि म्हणतो, 'काल मला साखरपाण्याला आपण, महाराणीसाहेब, बोलवायला

आला. त्या वेळीं मीं पुन्हा सैरंधरीवद्दल मागणी केली व साखरपाण्याला पाटावर बसण्यापूर्वीं माझी दासी म्हणून सैरंधरी जर माझ्या हवालीं करण्यांत येणार असलीं तरच मी येईन, नाहीतर येणार नाहीं, असेंहि मीं महाराणी-साहेब, आपणांस बजावलें ! पाटावर पाय ठेवल्याबरोबर सैरंधरी माझ्या सेवेला हजर राहिल म्हणून काल वचन ! आणि आज इथे येऊन बसतो तों हा धटिंगण बल्लव वाढायला आमच्यापुढे उभा ! जा ! असल्या धटिंगणाने वाढलेले पदार्थ आम्ही खात नसतो.'

पुढ्यांतलें ताट दूर लोटून तो महाराणीला म्हणतो, "अक्का, माझी इच्छा आहे—मी सांगतो—आमचा हुकूम आहे. सैरंधरीनं हें ताट उचलून नेऊन आम्हांकरिता आपल्या कोमल हातानं दुसरं ताट वाढून आणलं पाहिजे. आणि आमचा फराळ चालला असतां आम्हांजवळ उभं राहून आम्हांला वारा घातला पाहिजे. कुठं आहे सैरंधरी ? सैरंधरी नाही येत ? उठलों आम्ही तर मग !' इतकें बोलूनहि सैरंधरी आपल्या सेवेला हजर होत नाही, हें पाहतांच त्याचा अहंकार पेट घेतो. तो उद्गारतो, 'मीं मनांत आणलें तर मत्स्यपुरीतील नव्हे तर सर्व जगांतील पाहिजे ती तरुणी केवळ माझ्या बाहुबलाने नाटकशाळेंत ओढूं शकतो. बस्स ! चार दिवसांच्या आंत सैरंधरी जर माझ्या नाटकशाळेंत राहावयास आली नाही तर हा आजचा अपमान—राजा विराट, मी बोलून दाखवीत नाहीं. नीट विचार करून काय करायचें तें कर.'

कीचकाच्या कामुकतेला अशा रीतीने दुखावल्या गेलेल्या अहंकाराची जोड देण्यांत आणि त्या अहंकाराच्या चढत्यावाढत्या स्वरूपाच्या साहाय्याने पुढील नाट्यप्रसंगांची निर्मिति करण्यांत खाडिलकराचें चातुर्य चांगल्या रीतीने प्रकट झालें आहे. दुसऱ्या अंकाच्या चौथ्या प्रवेशांत कीचकाची पत्नी रत्नप्रभा या वाबतींत त्याची समजूत घालण्याचा प्रयत्न करते, तेव्हा तो म्हणतो, 'सैरंधरी बरी दिसली. सहज मीं तिला मागितली. पण मला ती मिळत नाही, असें दिसल्यावर कोणत्याहि कारणाकरिता गप्प बसणारा मात्र हा कीचक नव्हे. माझ्या मागणीबरोबर जर सुदेष्णेने सैरंधरीला मजकडे पाठविलें असतें, माझा हुकूम न मानण्याचें धाडस जर सैरंधरीनं केलं नसतं, तर रत्नप्रभे, तुझ्या आताच्या शब्दाला मान देऊन सैरंधरीच्या शरीराला

हातहि न लावतां मीं तुझ्याकरितां तिला तिच्या नवऱ्याच्या घरीं सन्मानानं पोचती केली असती.' याच संदर्भात तो उद्गारतो, 'स्वर्गांतल्या कीर्तीहून आम्हां सत्ताधान्यांना आमची इहलोकची इभ्रत जास्त मोलाची वाटते. आमचा शब्द केव्हाहि खाली पडतां कामा नये. राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास ! हा भेद नेहमी लक्षांत ठेवला पाहिजे.'

खाडिलकरांनी कीचकाच्या अंतरंगावर हा जो प्रकाश टाकला आहे, तो पुष्कळ अंशीं नवा व मानसशास्त्राशीं सुसंगत असाच आहे. कीचकाच्या या स्वभावरेखेमुळेच मूळ पौराणिक कथेचा ढंग विघडूं न देतां त्यांना लॉर्ड कर्झनसारख्या उद्दाम राज्यकर्त्यांचा सारा अहंकार आणि त्या अहंकारामुळे त्यांनं काढलेले उर्मट उद्गार प्रेक्षकांपुढे मूर्तिमंत उभे करतां आले आणि उद्दाम राज्यकर्त्यांच्या पराभवाचा आनंद पारतंत्र्यांत पिचणाऱ्या प्रक्षुब्ध प्रेक्षकांपर्यंत कलात्मक रीतीने पोचवितां आला. कालिदासाची शकुंतला जशी व्यासांच्या शकुंतलेहून भिन्न आहे, तसाच खाडिलकरांचा कीचकहि व्यासांच्या कीचकाहून निराळा आहे. हा स्वतंत्र मार्ग चोखाळून खाडिलकर कीचकवधाच्या कथेंत नवा रंग भरूं शकले, हें त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचें फार मोठें यश आहे.

## १०

पुढचे तिन्ही अंक हे मंगल आणि अमंगल, धर्म आणि अधर्म, सत् आणि असत् यांच्यांतल्या सनातन संघर्षांनी रंगले आहेत. या संघर्षांत अमंगलाचा प्रतिनिधि म्हणून कीचक एकटा-अगदी एकाकी असा-उभा आहे. मात्र आकाशाला ज्याचें शिखर भिडलें आहे अशा दुर्गम पर्वतासारखा तो उभा आहे ! त्याचा अहंकार आंधळा असला तरी त्यांत एकप्रकारची भीषण भव्यता आहे. पाप-पुण्य, धर्म-अधर्म, यांच्यांतली सीमारेषा तो जाणत नाही. आपल्या अहंकारी मनाची इच्छा व तिची विलंब न लागतां होणारी तृप्ति, एवढ्याच गोष्टी याच्या लेखीं खऱ्या आहेत. त्या तृप्तीच्या आड जे जे येतील ते ते सारे त्याचे शत्रु आहेत. त्यांचा निःपात करायचा एवढेंच त्याला ठाऊक आहे. कीचकाच्या ह्या अमानुष अहंकारामुळे निर्माण झालेल्या संघर्षांत

त्याच्या बाजूला दुसरें कोणीहि उभें नाही. मॅक्वेथमध्ये चेटकिणींच्या भविष्यवाणीपासून लेडी मॅक्वेथच्या चिथावणीपर्यंत विविध अमंगल शक्ति नायकाच्या मागे उभ्या आहेत. तसें कीचकवधांत कांही नाही. कीचकाच्या कामुकतेतून निर्माण झालेल्या आणि त्याच्या अमर्याद अहंकाराने पोसलेल्या या नाटकांतील संघर्षांत जी भव्यता आली आहे ती त्याच्या एकाकीपणामुळे - त्याच्या प्रत्येक उद्गारांतून प्रकट होणाऱ्या दर्पामुळे - गरुडाने चिमणीकडे ज्या तुच्छतेने पाहावें ती त्याच्या प्रत्येक दृष्टिक्षेपांत प्रकट होत असल्यामुळे !

या अमंगलाला विरोध करणाऱ्या नाटकांतल्या सर्व मंगल शक्ति आपापल्यापरी दुर्बल आहेत. धर्म, भीम व द्रौपदी यांना आपलें अज्ञातवासाचें रहस्य फुटण्याची व त्यामुळे पुन्हा वारा वर्षे वनवास आणि एक वर्ष अज्ञातवास कपाळीं येण्याची भीति भेडसावीत आहे. त्यामुळे मानिनी द्रौपदी आणि तेजस्वी भीम यांची स्थिति राखेच्या ढिगांत धुमसणाऱ्या निखाऱ्यासारखी झाली आहे. त्या दोघांची प्रक्षुब्ध मनःस्थिति कळत असून, पुढे स्वतःच्या पत्नीची कीचकाकडून प्रथम शब्दांनी व नंतर कृतीने होणारी विटंबना दिसत असून, (चौथ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत कीचक भरदरबारांत सैरंधरीचा पदर ओढतो आणि ' दिवसा तुला नग्न पाहण्याची तुझ्या जाराची हौस जर आजपर्यंत कुणीं पुरविली नसेल तर कीचकाचा हा डावा हात त्यांच्या डोळ्यांचें पारणें फेडल्याशिवाय आता राहणार नाही ! ' असले अभद्र उद्गार काढतो.) धर्म भीमाला सबुरीचा सल्लाच देत असतो.

साहजिकच या अमंगलापासून कीचकाला परावृत्त करण्याचें काम विराट, सुदेष्णा व रत्नप्रभा यांच्याकडे येतें. विराट हा दुर्बळ राजा आहे. त्याचें सिंहासनावरलें अस्तित्व कीचकाच्या बाहुबलावर अवलंबून आहे. दुर्बळाचा सज्जनपणा हा टोक नसलेल्या वाणासारखा असतो. त्यामुळे विराट व सुदेष्णा सत्प्रवृत्त असूनहि सैरंधरीचें संरक्षण करण्याला असमर्थ ठरतात. साहजिकच कीचकाला आपल्या पापी संकल्पापासून दूर ठेवण्याचें काम त्याची पत्नी रत्नप्रभा हिच्याकडे येतें.



रत्नप्रभा हें कल्पित पात्र आहे. महाभारतांतल्या कथेंत कीचकाला पुष्कळ वायका असल्याचा उल्लेख असला तरी विशिष्ट व्यक्तित्व असलेली स्त्री त्यांत नाही. रत्नप्रभेच्या रूपाने कीचकाचें नियंत्रण करूं पाहणारी एक सात्त्विक शक्ति निर्माण करण्यांत खाडिलकरांच्या नाट्य-प्रतिभेचें वैशिष्ट्य दिसून येतें. पुण्यप्रभावांतली कालिंदी या रत्नप्रभेच्या कुळांतलीच आहे. कीचकवधांत रत्नप्रभा नसती तर त्यांतला संघर्ष एकेरी व भावनात्मक दृष्टीने मिळमिळीत वाटला असता. दोन्ही बाजूंच्या आंदोलनामुळे नाट्य-कथेला जी रमणीयता प्राप्त होते तिला हें नाटक मुकलें असतें.

ओवाळणीच्या पहिल्या प्रवेशापासूनच या नाटकांत रत्नप्रभेचें अस्तित्व जाणवूं लागतें. मात्र तिच्या व्यक्तित्वाची छाप असलेले दोनच प्रवेश या नाटकांत आहेत - दुसऱ्या अंकांतला चौथा प्रवेश आणि पांचव्या अंकांतला दुसरा प्रवेश. यांतल्या पहिल्या प्रवेशाचा आरंभ किंचित् शृंगारिक अशा वातावरणांत झाला असला, तरी त्याचा शेवट कीचकाच्या उद्दाम अहंकारावर प्रकाश टाकण्यांत व अशा रीतीने नाट्यवस्तूचा परिपोष करण्यांत झाला आहे. या प्रवेशांत प्रथम कीचक रंगांत येऊन रत्नप्रभेला म्हणतो, 'सरकार, मर्जी होईल तो हुकूम फर्माविण्याची मेहेरवानी व्हावी. वंदा सेवेला तयार आहे.' रत्नप्रभा उत्तरते, 'विनंती इतकीच आहे की, या सैरंधरीचा नाद सोडावा. महाराज, पुरुष जुलूम करूं लागले म्हणजे पतिव्रतेचं मन कसं दुःखानं होरपळून जातं याची कल्पना पुरुषांना कधीहि करतां येणार नाही !' ती परोपरीने कीचकाची समजूत घालण्याचा प्रयत्न करते; पण अहंकाराच्या अधीन झालेल्या त्याच्या मनावर तिच्या विनवण्यांचा कांहीहि परिणाम होत नाही.

पांचव्या अंकांतला दुसरा प्रवेशहि असाच आहे. गावावाहेरील देवी-वनांतील भैरवाच्या देवालयांत सैरंधरी आपली होणार म्हणून कीचक देवी-वनाकडे जायला निघाला आहे. अशा वेळीं रत्नप्रभा येते आणि त्याने हें पाप करूं नये म्हणून त्याचें मन वळविण्याचा प्रयत्न करते. त्या वेळी खाडिलकरांनी तिच्या तोंडीं एक सूचक भाषण घातलें आहे. रत्नप्रभा कीचकाला म्हणते, 'युद्धाला निघण्यापूर्वीं सीतेला सोडून देण्याविषयीं मंदोदरीने रावणाला केलेली शेटची विनंती रामकथेंत आताच मी नुकती महालांत वाचीत होतें.

इथं थोडा वेळ उभं राहायचं. तेवढी पोथी आणतें आणि महाराजांना मंदो-दरीची विनंती वाचून दाखवितें. इकडून जर ती विनंती ऐकण्याचं झालं तर इकडचं मत बदलल्याशिवाय राहणार नाही अशी माझी खात्री आहे.'

## १२

रत्नप्रभेमुळे कीचकवधांतल्या मंगल आणि अमंगल यांच्या संघर्षाचा एकेरीपणा जसा कमी झाला आहे, तसा कंकभट (धर्म), बल्लव (भीम) व सैरंधरी (द्रौपदी) यांच्या अगतिक परिस्थितीमुळे व तिच्या पोटीं निर्माण झालेल्या तात्त्विक संघर्षामुळे मूळ संघर्षाची नाट्यमयता वाढली आहे. इतकेंच नव्हे तर या नाट्याला तत्त्वचिकित्सेची बैठक मिळाली आहे. अंक पहिला, प्रवेश तिसरा व अंक तिसरा, प्रवेश दुसरा हे दोन्ही या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. धर्म द्रौपदीला विवेकाने अपमानाचें दुःख गिळायला सांगतो. त्या वेळेला ती तेजस्विनी उत्तरते, 'महाराज, वनवासांत केवळ शरीराचे हाल होतात. पण या अज्ञातवासांत मनाचे हाल होतात. पांडव वनवासांतून सरळ हस्तिनापूरला गेले असते, तर शरीराने दुबळे पण मनाने खंबीर असे कौरवांना दिसून आमच्या शत्रूंना आमची भीतीच वाटली असती. पण महाराज, राजमंदिरांतील नोकरचाकरांना मिळणाऱ्या सुखाला लालचावलेले आजचे पांडव शरीराने तुकतुकीत आणि मनाने षंड झालेले पाहून कौरव आनंदाने टाळचा पिटतील.' धर्म हें सर्व मुकाट्याने ऐकून घेतो. पण त्या प्रवेशाच्या शेवटीं तो म्हणतो, 'द्रौपदी, शाब्दिक अपमान सांप्रतच्या वेळीं आम्हीं मुकाट्याने गिळलेच पाहिजेत.' पुढे तिसऱ्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांतहि तो द्रौपदी व भीम यांना सल्ला देतो, 'मी महाराजांपाशीं आतां हा प्रश्न काढतो, तोंपर्यंत कोणतीहि अविचाराची गोष्ट करण्याला प्रवृत्त होऊं नका.'

'कीचकवध' रंगभूमीवर आलें त्या वेळी धर्म, भीम व द्रौपदी यांचे हे प्रवेश अतिशय लोकप्रिय व्हावे हें स्वाभाविकच होतें. या दोन्ही प्रवेशांत नाटककार खाडिलकर व तत्त्वचितक खाडिलकर यांच्या शक्तींचा संगम झाला होता. गुलामगिरींत खितपत पडलेल्या आणि पदोपदीं अपमानित केल्या जाणाऱ्या

तत्कालीन भारतीय जनतेचें तीव्र दुःख द्रौपदीच्या मुखाने व्यक्त होत होतें. या गुलामगिरीविरुद्ध धडपडणारे दोन प्रमुख पक्ष. पहिला नेमस्त. तो धर्माच्या रूपाने रंगभूमीवर मूर्तिमंत उभा झाला होता. या पक्षाचें सवुरीचें व संयमाचें तत्त्वज्ञान धर्माच्या भाषणांतल्या शब्दाशब्दांतून प्रेक्षकांना प्रतीत होत होतें. नेमस्त पक्षाची ही विचारसरणी मान्य नसणाऱ्या राष्ट्रीय पक्षाचें सारें मनोगत भीमाच्या भाषणांत व्यक्त झालें होतें. पौराणिक पात्रांना विकृत न करतां त्यांच्या रूपाने आणि मुखाने आधुनिक राजकारणावर प्रकाश पाडण्याचें खाडिलकरांचें हें कौशल्य अपूर्व होतें. पुढे खुद्द खाडिलकरांनी ही पद्धत हा आपल्या नाट्यलेखनाचा एक मुख्य विशेष ठरवून ती रूढ केली. पौराणिक नाटकें लिहिणाऱ्या अनेकांनी तिचें अनुकरणहि केलें. पण कीचक-वधाइतकें चपखल रूपक जमणें, पौराणिक पात्रांच्याद्वारें नाट्यवस्तूचा परिषोष होत असतां चढत्या रसाचा अनुभव येणें आणि त्याचबरोबर प्रचलित राजकीय परिस्थितीवर पडलेल्या झगझगीत प्रकाशामुळें त्या रसा-स्वादांत विशेष प्रकारच्या बौद्धिक आनंदाची भर पडणें या गोष्टी 'कीचक-वधा' इतक्या दुसऱ्या कुठल्याहि नाटकांत साधल्या नाहीत.

धर्म म्हणजे सनदशीर मार्गाने स्वातंत्र्य मिळवूं इच्छणारा नेमस्त पक्ष आणि भीम म्हणजे क्रांतिकारक मार्गाने स्वातंत्र्य संपादूं इच्छणारा राष्ट्रीय पक्ष. या कल्पनेचा चपमा चढवूनच प्रेक्षकांनी हे प्रवेश पाहिले. त्यामुळे त्या काळीं या प्रवेशांत सर्व टाळ्या पडत असत त्या "दादा, कीचकानं द्रौपदीला नाटकशाळेंत ठेवणार म्हणून म्हटल्याबरोबर तुम्ही गप्प कसे बसलां ? हा भीम जर काल हजर असता तर जरासंधाला उभा चिरून एका जरासंधाचे दोन जरासंध जसे मीं केले, त्याप्रमाणे एका कीचकाचे दोन कीचक मीं केले असते. आम्ही पांडव जिवंत असतां त्या सूतपुत्र कीचकाने 'द्रौपदीपति' म्हणून मिरवावं अं ! दादा, धिक्कार असो तुमच्या धर्माला आणि शांत शीलाला !' अशा प्रकारच्या भीमाच्या भाषणांना ! याचें कारण शांतिपाठ गाणारा नेमस्त पक्ष त्या वेळी लोकप्रिय नव्हता. लोकांच्या मनांत आणि कानांत प्रतिध्वनि घुमत होते ते क्रांतिपाठांचे ! पण १९२६-२७ सालीं मध्यंतरी दीर्घकाळ रंगभूमीवरून अस्तंगत झालेलें हें नाटक पुन्हा होऊं लागलें. तो काळ गांधीजींच्या तत्त्वज्ञानाच्या चलतीचा होता. अहिंसेच्या कवनांनी

आणि शांति-सूक्तांनी जनतेचीं मनं भारलीं गेलीं होतीं. साहजिकच या काळांत असा चमत्कार घडला की, या दोन महत्त्वाच्या प्रवेशांत भीमाच्या टाळ्याची कमी झाल्या आणि धर्माच्या भाषणांना पूर्वी कधी न मिळालेल्या टाळ्याची मिळू लागल्या ! 'ज्याला आपण दुःख द्यायचं त्याचें त्यापासून अधिक कल्याण होणार आहे अशी दयाळू न्यायदेवतेची पूर्ण श्रद्धा असल्याशिवाय क्रूरपणाचें प्रत्येक कृत्य पापमय आहे असें समजावें.' अशा प्रकारचीं धर्माचीं वाक्यें गांधीजींच्या चळवळीच्या छायेत वाढणाऱ्या प्रेक्षकांना आवडू लागलीं.

## १३

प्रेक्षकांचें हें मतपरिवर्तन मानसशास्त्राच्या दृष्टीने अभ्यसनीय आहे. मात्र या परिवर्तनामुळे खाडिलकरांच्या कलेला कसलाहि वाध येत नाही. उलट ज्याला वर्तमानकाळ प्रचार मानतो त्यांतूनच शाश्वत संघर्ष, असामान्य कला किंवा सनातन सत्य यांच्यापर्यंत कलावंत कसा पोचतो, वैयक्तिक किंवा सामाजिक अनुभवांना प्रतिभेच्या स्पर्शाने विशाल स्वरूप कसे प्राप्त होतें आणि नकळत कवि भविष्यवादी कसे होतात, याची आपल्याला प्रतीति येते.

खाडिलकरांचीं स्वतःचीं मतें राष्ट्रीय पक्षाचीं असतांना त्यांनी नेमस्त पक्षाचें म्हणणें धर्माच्या मुखाने परिणामकारक रीतीने मांडलें हें कलावंत या नात्याने त्यांचें मोठें यश आहे. कलेचें जग हें एका दृष्टीने तत्त्वज्ञाचें जग आहे. दुसऱ्या दृष्टीने तें शास्त्रज्ञाचें जग आहे. धर्म व भीम यांचा संघर्ष चित्रित करतांना नाटककार खाडिलकरांतला अंतर्मुख तत्त्वचिंतक जागृत झाला होता. हिंसा आणि अहिंसा या साधनांची तो तुलना करीत होता. साध्याइतकेंच कोणत्याहि कार्यातलें साधन शुद्ध असलें पाहिजे या जाणीवेने तो दोघांचे संवाद लिहीत होता.

जगांतल्या दुर्जनतेला सज्जनत्वाने तोंड कसें द्यायचें, अमंगलाचें नियंत्रण मंगलाने कसें करायचें, हा जीवनांतला अत्यंत महत्त्वाचा पण सनातन असा प्रश्न आहे. कीचकवधापासून तो खाडिलकरांच्यापुढे स्पष्ट उभा राहिला असें दिसतें. नाट्याची रंगत फारशी बिघडवूं न देतां हा शाश्वत संघर्ष त्यांनी 'भाऊबंदकी', 'सत्त्वपरीक्षा' व 'स्वयंवर' या नाटकांत चित्रित

केला. त्यांचे हें तत्त्वचिंतन ' भाऊवंदकीं 'त नाट्यरसाशीं पूर्णपणे मिळून गेलें आहे. ' स्वयंवरा 'नंतर तें रुक्ष झालें व अतिरेकाला गेलें, नाट्यापासून विलग होऊं लागलें, त्यामुळे नाटकांतला रस सुकत चालला, हें खरें असलें तरी कीचकवधांत कीचकाच्या अहंकाराचें चित्रण करतांना आणि धर्म व भीम यांच्यामधील संघर्ष रंगवितांना त्यांच्या तत्त्वचिंतनाचा जो आविष्कार झाला आहे तो अतिशय आकर्षक आहे. मराठी रंगभूमीला शेक्सपियरच्या पद्धतीच्या प्रभावी नाट्याइतकेंच खाडिलकरांनी जें दुसरें अमोल लेणें दिलें तें तत्त्वचिंतनाचें ! खाडिलकर झाले नसते तर गडकरी ' राजसंन्यासा 'च्या पहिल्या प्रवेशांतला उद्दाम प्रणय रंगवूं शकले असते ! पण त्या नाटकाच्या शेवटच्या प्रवेशांतील संभाजीचा उदात्त पश्चात्ताप त्यांना तात्त्विक रीतीने चित्रित करतां आला नसता !

## १४

खाडिलकर मराठी रंगभूमीवरले नवी नाट्यदृष्टि असलेले व तत्त्वचिंतन करणारे श्रेष्ठ नाटककार खरे ! पण शेक्सपियरच्या नाट्यांतलें भाष्य-वैचित्र्य किंवा अंतर्मृखता जशी त्यांच्या नाटकांत नाही, तसें त्यांच्या तत्त्वचिंतनांतलें हृदयंगमत्व किंवा सर्वस्पर्शित्वहि त्यांत नाही.

नाटकांतलें तत्त्वचिंतन प्रभावी व्हावयाला नाट्यप्रतिभेला श्रेष्ठ प्रकारच्या काव्यात्मतेची जोड असायला हवी. शेक्सपियरच्या शोकांतिकांमध्ये ती सर्वत्र आढळते. मग तें ' जगावें की मरावें ? ' या विचारांत पडलेल्या हॅम्लेटचें स्वगत असो किंवा ' Blow, blow, thou winter wind ' असलें उजाड माळरानावरल्या वादळी वाऱ्याला उद्देशून उद्गार काढणाऱ्या लियरचें आत्माविष्करण असो ! शेक्सपियरच्या चिंतनशीलतेत नेहमी जीवनाचें समिश्र स्वरूप प्रभावीपणे प्रतिबिंबित झालें आहे. त्याचें तत्त्वचिंतन केवळ बौद्धिक, नैतिक किंवा आदर्शवादी अशा एकाच पातळीवर विहार करीत नाही. त्या पातळीपेक्षाहि उंच अशी जी जीवनाची उत्कट अनुभूतीची पातळी आहे तिला तें वारंवार स्पर्श करते. म्हणूनच राक्षसी महत्त्वाकांक्षेच्या आहारीं गेलेला मॅक्वेथ शेवटीं ' Life is a tale told by an idiot,

full of sound and fury signifying nothing' असे उद्गार काढू शकतो. या उद्गारांतून व्यक्त झालेलें जीवनदर्शन किती भेदक आहे ! शेक्सपियरला हें साधलें, याचें कारण त्याच्या ठिकाणीं एक महाकवि व एक महान् जीवन-चित्तक यांचा अपूर्व संगम झाला होता.

खाडिलकर तत्त्वचिंतन करतात तें पापपुण्याच्या किंवा नीतिअनीतीच्या कल्पना स्पष्ट करण्याकरितां. भारतीय संस्कृतीला मान्य असलेल्या आदर्श-वादाचा आश्रय करून त्यांनी शेक्सपियरच्या नाट्यतंत्राचें थोडेंफार यशस्वी अनुकरण केलें. पण त्यांचा मनःपिंड भारतीय संस्कृतींत आणि त्या संस्कृतीला मान्य असलेल्या विचारप्रणालींत व मूल्यपरंपरेंत वाढलेला आहे. शकारा-सारखें अपवादात्मक पात्र वगळलें तर संस्कृत नाटकांत खलपात्र नाही. जिथे दुष्ट पात्रच नाटकांत नाही, तिथला संघर्ष प्रसंगीं किती संकुचित किंवा कम-कुवत होऊं शकतो, हें जीवनाचें वास्तव स्वरूप जाणणाऱ्या कुणाच्याहि सहज लक्षांत येईल. विषय-वैचित्र्याच्या दृष्टीने, किंवा जीवन-चित्रणाच्या विविधतेच्या दृष्टीने, संस्कृत नाटकांचें क्षेत्र अत्यंत मर्यादित आहे, याचें कारण हेंच आहे. जीवनाची काळी वाजू त्यांच्या कक्षेंतच येत नाही. खलपात्रा-प्रमाणें शोकान्तिहि संस्कृत नाटकांनी टाळला. खाडिलकरांनी खलपात्रें निर्माण केलीं; पण शेक्सपियरच्या पद्धतीची प्रभावी शोकान्तिका लिहिणें त्यांना शक्य झालें नाही. याचें कारण अशा शोकान्तिकेला लागणारें कविमन त्यांच्यापाशीं नव्हतें हें जितकें खरें, तितकेंच अशा शोकान्तिका भारतीय संस्कृतीच्या आणि आदर्शवादी मनोरचनेच्या चौकटींत बसूं शकत नव्हत्या हेंहि खरें आहे.

मॅक्बेथ ज्या अर्थाने शोकान्तिका आहे, त्या अर्थाने कीचकवध ही शोका-न्तिका आहे काय ? असा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. लोभमूलक महत्त्वाकांक्षेने जसा मॅक्बेथ तसा कामुक अहंकाराने कीचक आंधळा झाला आहे. त्यामुळे नाटकाच्या प्रारंभीच्या दोघांच्या अवस्थांत साम्य आहे. पण मॅक्बेथचें चित्रण आपल्याला मानवी मनाच्या आणि जीवनाच्या तळापर्यंत घेऊन जातें. त्या सूक्ष्मतेने व भीषणतेने आपण स्तिमित होतो. माणसाचीं पापें त्याने पृथ्वीवर सांडलेल्या निष्पाप रक्ताच्या थेंबाथेंबांतून वादळी वाऱ्या-प्रमाणे कशीं घोघावत येतात आणि त्याने आपल्या मनांत खोल पुरून ठेवलेल्या

अपकृत्यांची पिशाच्चें त्याचा पाठपुरावा कसा करूं लागतात, हें मॅक्वेथमध्ये उत्कटतेने आपल्या प्रत्ययाला येतें. वाचक-प्रेक्षकांचीं मनं विशुद्ध करण्याचें सामर्थ्य अशा प्रकारच्या तीव्र प्रत्ययांत असतें. शोकान्तिकेला अवश्य असलेला हा प्रत्यय कीचकवधांत नाही. परस्त्रीचा अभिलाष धरणाऱ्या मनुष्याला शिक्षा व्हावी, ही जी आपली सर्वसामान्य नैतिक न्यायाची इच्छा असते, ती कीचकवधांत तृप्त होते. शोकान्तिकेची भव्यता, भीषणता आणि काव्यात्मता या नाटकांत नाही.

या बाबतींत I. A. Richards चे पुढील उद्गार पूर्णपणे ध्यानांत ठेवणें आवश्यक आहे; 'It is essential to recognise that in the full tragic experience there is no suppression. The mind does not shy away from anything. It does not protect itself with any illusion. It stands uncomforted, alone and self-reliant. Suppressions and sublimation alike are ways by which we endeavour to avoid issues which might bewilder us !' शोकान्तिकेंत खाडिलकर शेक्सपिअरपेक्षा कुठे व कां कमी पडतात, हें 'कीचकवध', 'भाऊवंदकी', 'विद्याहरण' या नाटकांना रिचर्सड्ची ही कसोटी लावून पाहिली की सहज लक्षांत येतें.

## १५

दुसऱ्या एका दृष्टीने कीचकवध ही शोकान्तिका आहे की नाही, याचा विचार करतां येईल. स्वतःचा कांही अपराध नसतांना दैवदुर्विलासामुळे कांही माणसांना दुःख भोगावें लागतें. कीचकवधांत अशीं दुःखें भोगणारीं माणसें - धर्म, भीम व द्रौपदी - आहेत. पण त्यांचा शेवटीं विजय झाला आहे. त्या दुःखांतून तीं मुक्त झालीं आहेत. पुष्कळ वेळां अशा दुःखांना माणसाच्या स्वभावांतले दोष कारणीभूत होतात. कीचकाच्या मृत्यूच्या मुळाशीं त्याचा स्वभावदोषच आहे. पण नाट्यदृष्ट्या तो नायक असला तरी हॅम्लेट किंवा ऑथेल्लोसारखा प्रेक्षकांची सहानुभूति आपल्याकडे ओढून घेणारा नायक तो नाही. शोकान्तिकेंतली आणखी एक महत्त्वाची कसोटी म्हणजे नाट्याच्या

प्रारंभीं नायक ज्या मनःस्थितींत असतो तिच्यांत बदल होऊन त्याच्या ठिकाणीं जीवनाची भिन्न जाणीव उत्पन्न होणें हा आहे. तीहि कीचकाच्या चित्रणांत आढळत नाही.

आपण कांही पाप करीत आहों, ही कल्पनाच शेवटपर्यंत कीचकाच्या मनाला शिवत नाही. मात्र यावद्दल खाडिलकरांना दोषी धरणें जितकें अप्रस्तुत तितकेंच अरसिकपणाचें होईल. शेक्सपियरच्या पद्धतीने नाटक धारदार व रंगदार कसें करावें, हें त्यांनी मराठी रंगभूमीला शिकविलें; पण त्यांच्या साहित्य-कल्पना व जीवन-निष्ठा या शेक्सपियरहून मूलतःच भिन्न होत्या. त्यांचा प्रकृतिधर्म आदर्शवादी लेखकाचा आहे. कला या नात्याने त्यांनी आपल्या नाटकांतून नाट्यगुणांची जोपासना कसोशीने केली. पण ती करतांना आपल्या नाटकांच्या द्वारें आपणाला लोकांना कांही सांगावयाचें आहे, शिकवायचें आहे, हें ते कधीच विसरले नाहीत ! त्यांचें सर्व जीवन लोकमान्य टिळकांच्या राष्ट्रीय चळवळींचा पुरस्कार करण्यांत गेलें. आपल्या भोवतालचें जें जीवन त्यांनी पाहिलें, त्यांत ध्येयवादाची, आशावादाची, देशभक्तीची आणि उदात्त त्यागभावनेची आवश्यकता आहे, हें त्यांना तीव्रतेने जाणवलें. त्यांच्या या श्रद्धामुळेच त्यांच्या नाटकांत विशिष्ट शक्ति निर्माण झाली. शेक्सपियरच्या शोकान्तिकेपेक्षा खाडिलकरांच्या 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी', 'विद्याहरण' वगैरे कृतींची जातच निराळी आहे. त्यांचीं नाट्यबीजेहि भिन्न प्रकारचीं आहेत. त्या बीजांचा विकासहि निराळ्या प्रकारच्या भूमींत झाला आहे. हें लक्षांत घेतलें नाही तर खाडिलकर आणि शेक्सपियर यांची तुलना करण्याचा मोह अनावर होतो आणि मग त्यांतून अनेक चुकीचे व अरसिकपणाचे निष्कर्ष निघतात. मग माधव मनोहरांसारखे टीकाकार खाडिलकरांचें नाटक शेक्सपियरपेक्षा थिटें आहे म्हणून त्यांना धारेवर धरूं लागतात. उलट फडक्यांच्यासारखे रसिक साहित्यिक 'कीचकवधा'चा विचार करतांना "मनांत असें आल्यावांचून राहत नाही की, इतकें सर्वांगसुंदर नाटक शेक्सपियरने तरी लिहिलेलें आहे काय ? हॅम्लेट, मॅकबेथ इत्यादि जीं त्याचीं नाटकें सर्वोत्कृष्ट म्हणून समजलीं जातात त्यांतल्या कोणत्याहि नाटकाशीं 'कीचकवधा'ची तुलना केली तर तें अधिक सरस ठरणार नाही काय ?" असले हास्यास्पद प्रश्न मोठ्या गंभीरपणे विचारतात.



मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत जसें खाडिलकरांना तसेंच कीचकवधाला स्वतःचें अतुलनीय स्थान आहे; पण अप्रस्तुत तुलनांनी त्या स्थानाचें स्वरूप कधीच स्पष्ट समजणार नाही. मोजकीं पात्रें घेऊन आणि त्यांतल्या महत्त्वाच्या पात्रांतल्या भव्य संघर्षाचें सूत्र अथपासून इतिपर्यंत सतत प्रेक्षकांच्या नजरे-समोर खेळत ठेवून, बांधेसूद व अंकाअंकाला रंगत वाढवीत जाणारें नाटक कसें लिहिलें पाहिजे, याचा जणू खाडिलकरांनी 'कीचकवधां'त वस्तुपाठच दिला. त्यांच्या या व अशा प्रकारच्या अनेक गुणांचा अभ्यास उद्याच्या रंगभूमीलाहि उपकारक ठरेल.

-१९५९

## केळकरांच्या प्रतिभेचें स्वरूप

तात्यासाहेब केळकरांच्या साहित्यांतील कर्तृत्वाचा गौरव करतांना 'साहित्यसम्राट्' ही पदवी त्यांना कुणी दिली हें मला माहित नाही. ज्यांनी ती दिली त्यांच्या डोळ्यांपुढे कोणकोणत्या गोष्टी उभ्या होत्या याचीहि मला कल्पना नाही. बहुधा साहित्याच्या सर्व क्षेत्रांत होणाऱ्या केळकरांच्या अनिरुद्ध संचारामुळेच त्यांना ही पदवी लाभली असावी !

या बाबतींत केळकर शिकंदरासारखे दिग्विजयी मनोवृत्तीचे होते यांत शंका नाही. आपल्याला जिंकायला देश उरला नाही म्हणून शिकंदराने शेवटी अश्रु गाळले, अशी दंतकथा आहे. तिची आठवण १९४३ सालीं दोन दिवस केळकरांच्या सहवासांत असतांना मला तीव्रतेने झाली. हैद्राबाद संस्थानांतल्या हिप्परग्याच्या राष्ट्रीय शाळेच्या समारंभाकरिता आम्ही गेलों होतो. एकत्रच राहिलों होतो. तिथल्या स्वैर गप्पागोष्टींत तात्यासाहेब पुनःपुन्हा माझ्याशीं चित्रपटकथेच्या तंत्राची चर्चा करीत होते. चित्रपट हा साहित्यांतला एकच प्रांत आपण अद्यापि पादाक्रान्त केलेला नाही, याची त्यांना सत्तरीच्या घरांत चुटपुट लागून राहिली असावी !

पण सम्राट्पदामुळे साहित्यिक या नात्याने केळकरांचा जसा गौरव झाला, तशी त्यांच्या कांही क्षेत्रांतील विशिष्ट गुणांची उपेक्षाहि झाली. एक निबंधाचें क्षेत्र सोडलें तर दुसऱ्या कुठल्याहि साहित्यविभागांत पहिल्या श्रेणीचे साहि-

त्यिक म्हणून केळकरांचा उल्लेख होत नाही. काव्यासारख्या कांही क्षेत्रांतली त्यांची कामगिरी कोणत्याहि दृष्टीने महत्त्वाची नाही हें खरें ! पण ' तोतयाचें वंड ', ' कृष्णार्जुन-युद्ध ' व ' वीर-विडंबन ' हीं त्यांचीं तीन नाटके निःसंशय वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. त्यांतहि ' तोतयाचें वंड ' हें १९२० पूर्वीच्या रंगभूमीचा एक अलंकार म्हणून उल्लेख करण्याइतकें गुणपूर्ण आहे. असें असूनहि हरषडी चालणाऱ्या नाट्यचर्चेत देवल, गडकरी व खाडिलकर यांच्या जोडीने तर राहोच, पण कोल्हटकर, वरेरकर वगैरेंच्या बरोवरीनेसुद्धा त्यांचा परामर्श कुणी घेत नाही.

या वस्तुस्थितीवद्दल मी टीकाकारांना दोष देत नाहीं. ते मुद्दाम केळकरांची उपेक्षा करतात, असें मला मुळींच म्हणावयाचें नाही. साहित्यांतली उपेक्षा काय किंवा लोकप्रियता काय, सर्वस्वी निराधार कधीच नसते. केळकरांनी केलेल्या बहुविध कामगिरीमुळेच त्यांच्या नाट्यसेवेची व्हावी तितकी कदर झाली नाही. या कामगिरीचा पहिला भाग म्हणजे त्यांचें विविध व विपुल लेखन. बालकवीसारख्या साहित्यिकांची निर्मित निझंरासारखी मानली, तर केळकरांच्या साहित्यसृष्टीला महासागराचीच उपमा द्यावी लागेल. हरिभाऊ आपटे, वि. सी. गुर्जर, नाथमाधव, वरेरकर, ना. ह. आपटे, प्रा. फडके, साने गुरुजी आणि वि. वा. हडप हे सामान्यतः आपले शीघ्र गद्य-लेखक म्हणतां येतील. पण केळकरांचें लेखन केवळ विविधतेंतच नव्हे, तर पृष्ठसंख्येंतहि या सर्वांपेक्षा वरचढ ठरेल. आपली विशिष्ट पातळी कायम ठेवून विपुल लिहिणें हा खरोखर मोठा गुण आहे. पण तो बहुधा लेखकाच्या यथार्थ मूल्यमापनाला मारक ठरतो. त्याचें सर्व वाङ्मय लक्षपूर्वक वाचणें बहुतेकांना शक्य होत नाही. त्यामुळे ज्या कृतींनी त्याला प्रथमतः लोकप्रियता मिळवून दिलेली असते, त्याच सदैव लोकांच्या जिभेवर नाचत राहतात, शाळा-कॉलेजांत अभ्यासिल्या जातात, पुढच्या पिढीकडून त्या विशिष्ट ग्रंथांचाच उल्लेख केला जातो. शास्त्रापेक्षा रूढि बलवत्तर असते, हें समाज-जीवनाइतकेंच साहित्यजीवनांतहि अनुभवाला येणारें कटु सत्य आहे. हरिभाऊ आपट्यांची ' कर्मयोग ' ही अपूर्ण कादंबरी अनेक बाबतींत पहिल्या दर्जाची आहे; पण आमचे टीकाकार तिचा क्वचितच उल्लेख करतात. साहजिकच सामान्य वाचकाला तिच्याविषयी कधींच आकर्षण वाटत नाही.

केळकरांच्या नाटकांच्या वावतीत थोडेंसें असेंच घडलें आहे.

या दुर्लक्षाचें दुसरें कारण थोडेंसें दुय्यम आहे; पण वाङ्मयीन घडामोडींत तें आपलें अस्तित्व नेहमीं दर्शवितें; म्हणून त्याचा परामर्श घेणें आवश्यक आहे. निबंधकार म्हणून लोकप्रिय झाल्यावर नाटककार या नात्याने केळकर लोकांपुढे आले. ज्या वयाला कांही साहित्यिक लेखनसंन्यास घेतात, त्या वयांत त्यांनी कादंबरीच्या क्षेत्रांत पहिलें पाऊल टाकलें ! मनाच्या पाटीवर जें प्रथम लिहिलें गेलें असेल तें पूर्णपणे पुसून टाकणें व्यक्तीला काय किंवा समाजाला काय कठीण जातें. त्यामुळे चाळिशीनंतर निर्माण झालेल्या केळकरांच्या ललित वाङ्मयाकडे समाज कौतुकाने पाहत राहिला. पण त्या साहित्याविषयीं भक्तीची अथवा चिकित्सेची भावना त्याच्या मनांत निर्माण झाली नाही. निबंधकार केळकर हेच अशा रीतीने नाटककार केळकरांचे विरोधक ठरले.

या उपेक्षेचें तिसरें कारण महत्त्वाचें आहे. तें म्हणजे केळकरांचें वाङ्मयीन व्यक्तित्व. या व्यक्तित्वांत बुद्धि, कल्पना आणि भावना यांचें मिश्रण झालें होतें; पण ललित वाङ्मयाने लक्षावधि लोकांचीं मनें अंकित करायला या तीन प्रतिभागुणांचें नुसतें सौम्य मिश्रण उपयोगी पडत नाही. क्रिकेटमध्ये एक एक धाव काढून पुष्कळ धावा करणाराचें प्रेक्षक कौतुक करीत नाहीत. चारसहांचे टोले लगावून शतक गाठणारा खेळाडू त्यांच्या पूजेचा विषय होतो. कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी, वा. म. जोशी इत्यादिकांचें ललित लेखन सदोष असलें तरी त्यांचें विशिष्ट वाङ्मयीन व्यक्तित्व त्यांत उत्कटतेने प्रकट झालें आहे. कोल्हटकर तरल सौंदर्याचे पूजक, खाडिलकर आत्मिक सामर्थ्याचे उपासक, वामनराव जोशी सौजन्यशील साधुत्वाचे भक्त, तर गडकरी शिवलीला-मृतांतल्या गोपाल बालकाच्या भावनेने आपलीं प्रतिभापुष्पें सरस्वतीच्या चरणीं वाहणारे साहित्यसेवक ! ललित वाङ्मयाच्या कुठल्याहि क्षेत्राचे केळकर अनभिषिक्त राजे होऊं शकले नाहीत. याचें कारण या गुणांना त्यांची प्रतिभा पारखी होती असें नाही; पण त्यांच्या लौकिक व्यक्तित्वापासून त्यांचें वाङ्मयीन व्यक्तित्व कधीहि फारसें दूर जाऊं शकलें नाही. सुवर्णमध्याच्या तत्त्व-ज्ञानाचा त्यांच्या मनावरला पगडा साहित्यांतहि फारसा कमी झाला नाही. कल्पनेंत रमून जातांनाहि त्यांना वास्तवतेचा क्षणभरहि विसर पडला नाही.

ध्येयवादाचा पुरस्कार करतांनासुद्धा ते व्यवहाराकडे पाठ फिरवू शकले नाहीत. हातांतल्या फुलांचा सुगंध घेतां घेतां त्यांचे टोचणारे कांटे दुसऱ्या हाताने काढून टाकू पाहणाऱ्या माणसासारखे त्यांचे मन होतें. ही वृत्ति व्यवहारांत मनुष्याला उपकारक ठरते; पण ललित वाङ्मय हें व्यवहाराचें प्रतिबिंब नाही. ती एका बाजूने जीवनाशीं संलग्न पण दुसऱ्या बाजूने जीवनापासून अलिप्त अशी रम्य सृष्टि आहे. चमत्कृति हें ललित वाङ्मयाचें शरीर. उत्कटता हा त्याचा आत्मा. त्यामुळे बुद्धीपेक्षा कल्पकतेला, कल्पनेपेक्षा भावनेच्या विकासाला आणि या सर्वांपेक्षा ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे जाऊन अज्ञातांतील सुगंधापर्यंत पोचण्याच्या त्याच्या शक्तीला तिथे अधिक महत्त्व आहे.

केळकरांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वांत भावनेपेक्षा कल्पना आणि कल्पनेपेक्षा बुद्धि अधिक प्रभावी होती. प्रतिभागुणांच्या अशा प्रकारच्या मिश्रणाला निबंधाइतका दुसरा कोणताच प्रकार अनुकूल होणें शक्य नव्हतें. 'तोतयाचें बंड' किंवा 'कृष्णार्जुन-युद्ध' या नाटकांची या दृष्टीने चिकित्सा होणें इष्ट आहे. या नाटकांचे विषय केळकरांच्या विशिष्ट प्रकारच्या प्रतिभेला पोषक होते ! म्हणूनच तीं रंगू शकलीं, असें या चिकित्सेंत दिसून येईल. 'तोतयाच्या बंडां'त कांही ठिकाणीं करुण व हास्य या दोन्ही रसांचा उत्कृष्ट आविष्कार दिसतो, हें मला मान्य आहे. 'कृष्णार्जुन-युद्धां'तला विनोदहि मोठा मार्मिक आहे; पण हें मान्य करूनसुद्धा त्या नाटकांच्या यशस्वितेचें मुख्य श्रेय केळकरांच्या बुद्धिनिष्ठेला देण्याचा मोह मला अनावर होतो.

'तोतयाचें बंड' ही कांही केवळ सुखनिधान तोतयाची, त्याचा शोध करीत दक्षिणेंत आलेल्या त्याच्या दुर्दैवी पत्नीची किंवा पतिप्रेमामुळे भावनाविवश होऊन तोतयाचा पुरस्कार करणाऱ्या पार्वतीवाईची कहाणी नाही. या नाटकांत नाना फडणीस या मुत्सद्द्याची सुद्धा कथा आहे. इतर नाटकाकारांनी निर्माण केलेले 'नाना', थोडे का होईना, भावनाशून्य अथवा भावनाशील होण्याचा संभव होता. ते मुत्सद्दी होते, बुद्धिचातुर्य हें त्यांचें शस्त्र होतें. कठोर पण वास्तव व्यवहार हें त्यांचें दैवत होतें. राजकारणी पुरुषाला काळीज असतें; पण त्या काळजाची किल्ली कुठल्याहि भावनेच्या हवालीं त्याला करतां येत नाही. या गोष्टीकडे इतरांचें निश्चित दुर्लक्ष झालें असतें; पण

केळकरांनी वाह्यतः पाषाणहृदयी वाटणाऱ्या या मुत्सद्दाला आपल्या नाटकाचा नायक केले. प्रेक्षकांची सारी सहानुभूति पार्वतीबाईकडे असूनहि ती खेचून नानांकडे आणण्याचें अवघड काम त्यांनी यशस्वी रीतीने पार पाडलें.

कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी या केळकरांच्या समकालीन नाटककारांनी या विषयावर नाट्यरचना केली असती तर ती कशी झाली असती, याची कल्पना करणें मोठें मनोरंजक होईल. कोल्हटकरांनी सदाशिव-भाऊंसारखा तोंडवळा असलेला 'सुखनिधान' तोतया बनून दक्षिणेंत येतो, या रहस्यमय घटनेभोवती आपली सर्व कथा गुंफली असती. 'मूकनायकां'त सरोजिनीच्या प्राप्तीकरिता नायक विक्रान्त मुक्याचें सोंग घेऊन येतो अशी कल्पना केल्यानंतर प्रतिनायक केयूर याला त्यांनी बहिऱ्याचें सोंग घ्यायला लावले आहे. 'सुखनिधान' तोतया आहे, हें सिद्ध करण्याकरिता त्यांनी आपल्या नाटकांत असाच एखादा दुसरा तोतया सर्वत्र खेळवला असता आणि त्याच्या साहचानें पहिल्या तोतयाचें कारस्थान हाणून पाडलें असतें ! रहस्यपूर्ण कथानकाची मनापासून आवड असल्यामुळे अमलेचें पात्र हातांत घेऊन त्यांनी कथानकांत मनोरंजक गुंतागुंत निर्माण केली असती. एका अपरिचिताचें पूर्वचरित्र शोधून काढण्याकरिता नाना फडणविसांनी तो झोपल्यावर त्याच्या कानांत पाणी ओतविलें आणि वेसावध स्थितींत त्या मनुष्याच्या तोंडून जे पहिले उद्गार बाहेर पडले त्यावरून त्याच्या रहस्याचा पत्ता लावला, अशी एक दंतकथा आहे. त्या दंतकथेचाहि त्यांनी कदाचित् मजेदार उपयोग करून घेतला असता. गडकऱ्यांची प्रतिभा थोडीफार कोल्हटकरांशीं साम्य पावणारी असली, तरी उत्कट काव्यमयतेचें आणि रसोत्कर्ष साधणाऱ्या ठसठशीत प्रसंगांचें तिला जबरदस्त आकर्षण वाटत असे. त्यामुळे आपला पराक्रमी पति जिवंत असूनहि राजकारणी पुरुषांच्या स्वार्थी कारस्थानामुळे आपल्याला त्याच्यापासून दूर राहावें लागत आहे, या कल्पनेने व्याकुळ होऊन गेलेली पार्वतीबाई चित्रित करून त्यांनी आपल्या नाटकांत मूर्तिमंत करुणरस उभा केला असता. सुखनिधानाला खलनायक करून त्याचें भडक रंगांनी चित्रण करण्यालाहि त्यांनी माघार घेतली नसती.

खाडिलकरांनी हें कथानक हातीं घेतलें असतें, तर कोल्हटकरांप्रमाणे

कल्पनाचमत्कृतीच्या किंवा गडकऱ्यांप्रमाणे भावनोत्कटतेच्या आहारीं न जातां त्यांनी तात्त्विक भूमिकेच्या वैठकीवर त्यांतील संघर्ष चित्रित केला असता. नारायणरावाच्या खुनामुळे निर्माण झालेल्या गोंधळाचा फायदा तोतयाने घेतला, अशी पार्श्वभूमि रंगवून भाऊवंदकींतून अराजक कसें निर्माण होतें, हें तत्त्व प्रेक्षकांच्या गळीं त्यांनी मोठ्या परिणामकारक रीतीने उतरविलें असतें. केळकरांच्या नाटकांत पार्वतीबाई तोतयाला अगदी शेवटीं पाहते असें दाखविलें आहे. त्यामुळे त्यांच्यातील नाट्याची तीव्रता कमी झाली आहे. खाडिलकरांनी विविध नाट्यप्रसंग योजून ही तीव्रतेची तार पहिल्यापासून शेवटपर्यंत अगदी ताणून ठेविली असती !

पण केळकरांच्या नाटकांची मांडणी या तिन्ही प्रतिभाशाली नाटककारांच्यापेक्षा भिन्न असूनहि ती प्रभावी वाटते. या कथानकांतले नाट्यप्रसंग त्यांनी चतुराईने हाताळले आहेत. काव्य, कथा व विनोद या तिन्ही दृष्टींनी त्यांनी आपल्या नाटकाला चांगली रंगत आणली आहे. मात्र त्यांच्या प्रतिभेच्या वैशिष्ट्याचें वाचकाला जें दर्शन होतें तें नाना फडणवीस या पात्राचें स्वभावरेखाटन करतांना त्यांनी दाखविलेल्या कौशल्यांत ! कोल्हटकर, गडकरी व खाडिलकर ह्या तिघांनाहि केळकरांचा नाना रंगवितां आला नसता. नाटकांतल्या बाह्य समर-प्रसंगापेक्षा नानाच्या मनांतलें द्वंद्व चित्रित करण्यांत केळकरांच्या प्रतिभेने मिळविलेलें यश अपूर्व आहे. ज्याच्यावर राज्याची जबाबदारी असते त्याला भावनेच्या आहारीं जाऊन भागत नाही, या जाणीवेने भारावलेला केळकरांचा नाना तोतयाच्या बंडाचा वीमोड करण्याला प्रवृत्त होतो. पण हें करतांना त्याच्या मनाला विलक्षण वेदना होत असतात. पार्वतीबाईसारख्या पतिव्रतेने तोतया हाच आपला पति आहे, अशी समजूत करून घेतलेली ! थोड्या भोळ्या आणि पुष्कळ स्वार्थसाधु लोकांनी त्याचें भलतेंच स्तोम माजविलेलें ! खुद्द सदाशिवराव भाऊंनी नानावर धाकट्या भावाप्रमाणे माया केलेली ! अशा स्थितींत अनेकांकडून आपल्या वर्तनाचा संपूर्ण विपर्यय होणार, अशी खात्री असतांनाहि नाना निर्भयपणे तोतयाविरुद्ध हत्यार उपसतो. अंधभावना विरुद्ध विवेकयुद्धि असा हा मानवी जीवनांतला चिरंतन संग्राम आहे. केळकरांच्या विशिष्ट वाङ्मयीन व्यक्तित्वामुळेच त्यांना तो आकलन करतां आला.

या जगांत सत्याची ज्योत सदैव उघड्या माळावर तेवत ठेवावी लागते. वादळी वाऱ्याने ती केव्हा विश्नेल याचा नेम नसतो. भोवताली पसरलेला भीषण काळोख उजळविण्याचें सामर्थ्यहि तिच्या अंगीं नसतें. पण अपरात्रीं अपरिचित मार्गाने जाणाऱ्या मुशाफराला थोडासा तरी दिलासा मिळावा म्हणून ती धडपडत एकटी - अगदी एकटी - प्रकाश देण्याचा प्रयत्न करीत असते. ती ज्योत हें जगांतल्या विवेकाचें, बुद्धिवादाचें आणि सत्यशोधनाच्या प्रामाणिक प्रयत्नाचें प्रतीक आहे. नानाच्या भूमिकेच्या रूपाने तें प्रतीक केळकरांनी मोठ्या सुंदर रीतीने रंगभूमीवर मूर्तिमंत उभें केलें. 'ईश्वरा, इतका नाजुक हात तूं मला देशील का ?' असें एक वाक्य नानाच्या तोंडीं केळकरांनी या नाटकांत घातलेलें आहे. नाना फडणविसासारख्या मुरब्बी मुत्सद्द्याच्या तोंडीं हें वाक्य कसें व कुठे आलें असेल याचें अनेकांना कोडें पडेल ! पण त्याच्यापूर्वीचा भाग वाचला म्हणजे या एका वाक्यांत सत्य जितकें कठोर तितकेंच कोमल कसें असतें, हें केळकरांनी किती चातुर्याने व्यक्त केलें आहे याची कल्पना येते ! तो भाग असा आहे :

नाना स्वतःशींच म्हणतो, 'आनंदीवाईशीं निष्ठुरपणे वागतांना मला वाईट वाटलें नाही. त्या विषवल्लीवर घावावर घाव घालतांना उलट मला एक प्रकारचा आनंद होत असे; पण पार्वतीवाईशीं वागतांना माझ्या हातून चुकून अन्याय होईल काय, अशा भीतीने डोळ्यांनी नीट पाहून मग दर एक पाऊल पुढे टाकावें लागत आहे. या साध्वीच्या एका गुणाने सगळा घात केला. हा गुण म्हणजे श्रद्धाळूपणा ! मेलेला नवरा जिवंत आहे अशी भावना मनांत धरून आणि तो फिरून भेटेल अशी आशा करून स्त्रीने जन्मभर वागणें हें तिला स्त्री म्हणून खचित भूषणास्पद आहे. पण मृदु सुगंधी पुष्परजांत ज्या-प्रमाणे विषकीटक दडून बसतात, त्याप्रमाणे पार्वतीबाईसाहेबांच्या निर्मळ पतिप्रेमाचा आश्रय फंदफितुरी लोकांना घ्यायला सांपडला आहे ! हीच सर्वांत मोठी अडचण आहे माझ्या मार्गांत ! हे किडे तर मला त्या आश्रय-स्थानापासून काढून चिरडलेच पाहिजेत. पण हें करतांना या साध्वीच्या पवित्र अंतःकरणांतील मनोभावरूपी पुष्परगाच्या एका रजःकणालाहि धक्का लागूं नये अशी माझी इच्छा आहे. ईश्वरा, इतका नाजुक हात तूं मला देशील का ?'



केळकरांच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म त्यांच्याबरोबरीच्या प्रमुख ललित लेखकांपेक्षा सर्वस्वी निराळा होता हे यावरून सहज दिसून येईल. सुंदर गोष्टींतलें रम्यत्व त्यांना जाणवे; पण कुठल्याहि सौंदर्याने वेडें होऊन जावें, अशी त्यांच्या मनाची ठेवण नव्हती ! भव्य, उग्र किंवा उदात्त अनुभवांशीं त्यांचा परिचय नव्हता असें नाही; पण त्यांच्या ओघांत ते कधीहि वाहून गेले नाहीत. त्यांच्या प्रतिभेचा आत्मा सौंदर्य, सामर्थ्य किंवा सौजन्य हा नव्हता. हवेंत तरंगणाऱ्या आदर्शपेक्षा हातांत असणाऱ्या वास्तवाचें रसग्रहण हें त्यांच्या प्रतिभेचें अधिष्ठान होतें. त्यामुळे त्यांच्या सर्व वाङ्मयांत भावने-पेक्षा बुद्धीला जागृत करण्याचीच प्रवृत्ति अधिक प्रतिबिंबित झाली आहे.

‘कृष्णार्जुन-युद्धा’चा नायक जो नारद त्याच्या कर्तृत्वाचें अधिष्ठान केळकरांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाशीं सुसंगत आहे असेंच आढळून येईल. किंबहुना हें नाटक वाचतांना एक गोष्ट वारंवार मनांत येते. कोल्हटकर-गडकऱ्यांनी स्वतंत्र विनोदी नाटके न लिहिल्यामुळे मराठी रंगभूमीची जशी हानि झाली, तसें नाट्यलेखन करतांना आपल्या विशिष्ट गुणांची जाणीव केळकरांनी न ठेविल्यामुळेहि मराठी नाट्याचें नुकसान झालें.

नाट्याप्रमाणे इतर ललित क्षेत्रांतहि संस्मरणीय असें लेखन केळकरांनी केलें आहे. ‘रचिसि वेपभूषा किंवा कुसुमचापपाशा?’ हा त्यांच्या एका कवितेचा प्रारंभ ‘गोविंदाग्रज’ किंवा ‘चंद्रशेखर’ यांच्या काव्यरचनेंत सहज शोभून जाईल इतका सुंदर आहे. अगदी लहानपणीं मीं या ओळी वाचल्या. पण अजूनहि त्या गुणगुणतांना मला पहिल्या वेळेइतकाच आनंद होतो. ‘माझी आगगाडी कशी चुकली?’ ही त्यांची विनोदी गोष्ट एकदा वाचल्यावर कोण विसरूं शकेल ?

त्यांच्या विविध साहित्यांत अशी निर्मिति असली, तरी त्यांच्या निबंध-लेखनांतल्या गुणांमुळे ती लोकांच्या डोळ्यांत भरूं शकली नाही. चिपळूणकर जसे मराठी निबंधाचे खरेखुरे जनक, तसे केळकर हेच त्याचे प्रमुख संवर्धक होत. शिवरामपंत परांजपे, अच्युतराव कोल्हटकर प्रभृति केळकरांच्या वेळच्या अनेक पट्टीच्या निबंधकारांना अन्याय न करतां हें विधान करतां येईल. शिवरामपंतांनी काव्यपूर्ण आणि उपरोधप्रचुर लेखन करून दीर्घकाल लोकांना खुलविलें, झुलविलें, डिवचलें, आणि जागें केलें; पण त्यांच्या यशाचें

मर्म त्यांच्या कल्पकतेत आणि देशभक्तीत होते. त्यांचे निबंध एका दृष्टीने आत्मनिष्ठच आहेत. अच्युतराव, श्रीपाद कृष्ण वगैरे तत्कालीन अनेक थोर निबंधकारांसंबंधी असेंच म्हणतां येईल. केळकरांची गोष्ट मात्र तशी नाही. त्यांनी मराठी निबंधाचा जणुं पुनर्जन्मच घडवून आणला. त्यांच्या कर्तृत्वा-मुळेच एका पिढीत निबंधाच्या विषयाच्या सीमा सर्व बाजूंनी विस्तारल्या. अमुक एका विषयावर केळकरांनी सुंदर निबंध लिहिला नाही असें झालेंच नाही. लघुनिबंध अथवा विनोदी लेख या सदरांत पडेल अशा लिखाणापासून शास्त्रीय अथवा तत्त्वज्ञानात्मक लेखापर्यंत सर्व प्रकारचे विषय त्यांच्या चतुर लेखणीने अत्यंत यशस्वीपणे हाताळले आहेत.

केवळ विषयक्षेत्रांचा विस्तार करूनच निबंधकार केळकर थांबले नाहीत. मुलुखगिरीच्या जोडीने त्यांच्या निबंधलेखनांत राज्यकारभाराचें चातुर्यहि आढळतें. निबंध कथेइतका वाचकाला आकर्षक वाटावा म्हणून त्यांनी आपल्या विशिष्ट शैलीने तो नटविला. चिपळूणकरांची परंपरा पांडित्याची होती. शिवरामपंत, श्रीपाद कृष्ण वगैरे अनेकांवर तिची छाया अखेरपर्यंत कायम राहिली. पण केळकर त्याच परंपरेंत वाढले असूनहि त्यांनी सर्वसामान्य वाचकाला सहज समजेल आणि अगदी आपली वाटेल अशी प्रसन्न शैली निर्माण केली. विषय कितीहि अवघड असो, केळकरांची शली शरदऋतूंतल्या सरितेप्रमाणे वाहत राहते; परिपूर्ण आणि प्रसन्न वाटते. प्रा. फडके किंवा साने गुरुजी हे केळकरांनंतरच्या पिढींतले अत्यंत लोकप्रिय लेखक. या दोघांच्या शैलींत जो प्रसाद आणि गोडवा उतरला आहे तो केळकरांनी घडवून आणलेल्या मराठी शैलींतल्या परिवर्तनाचा द्योतक आहे.

मराठी निबंधाला कल्पकतेची आणि विनोदाची त्यांनी दिलेली जोड ही मराठी साहित्याला लाभलेली त्यांची अमर देणगी होय. चिपळूणकर, आगरकर, शिवरामपंत परांजपे वगैरे निबंधकारांत उपहास, उपरोध, क्वचित् शुद्ध विनोद यांचें दर्शन होतें; नाही असें नाही. श्रीपाद कृष्णांनी तर विनोदप्रधान निबंधच लिहिले; पण केळकरांचें वैशिष्ट्य हें की, विषयाच्या गांभीर्याला काडीचाहि धक्का न लावतां प्रतिपादनाची उच्च पातळी रेसभरहि खाली न येऊं देतां, त्यांनी मुक्त हस्ताने आपल्या निबंधलेखनांत विनोदाचा वापर केला. चपखल व्यावहारिक उपमा आणि दृष्टान्त देऊन आपलें लेखन रंजक आणि उद्बोधक

करण्याच्या कामीं तर त्यांचा हात धरणारा दुसरा लेखक मराठींत अद्यापि झाला नाही. उदाहरणार्थ, ध्येयवाद व त्याच्या मर्यादा याविषयीचें त्यांचें हें विवेचन पाहावें :

‘उज्ज्वल इच्छा आपण मनांत बाळगूं नये असें नाही. हिंदुस्थानांत शेकडों वर्षांपूर्वी आलेल्या पारशांनी इराणांतून आणलेला आपला पवित्र अग्नि जसा अग्यारीतून कधीहि विझूं न देतां अद्यापि प्रज्वलित ठेवलेला आहे, तसेंच मनुष्यमात्राने आपल्या ध्येयरूप आकांक्षांचें अग्निहोत्र कधीहि विझूं देऊं नये. तथापि रोजच्या भाजीचे वटाटे अग्यारीतल्या किंवा अग्निहोत्राच्या विस्तवावरच भाजून घेण्याच्या आग्रहाला मूर्खपणाचें स्वरूप येतें, हेंहि विसरतां कामा नये. समुद्रावर होकायंत्र जवळ नसतां नावेतून प्रवास करणाऱ्या खलाशाला रात्रीं दर्शन देणाऱ्या दिव्य तेजोराशीचा उपयोग मार्गदर्शनापुरता झाला तरी तो कांही थोडा नाही. त्याला भात-पिठलें करून सकाळ-संध्याकाळची भूक भागवायची असेल, तर नावेवर फांट्या किंवा कोळसे यांचा परसा पेटवूनच त्याने आपलें काम भागवून घेतलें पाहिजे !’

काव्यविनोदाचे रंगीवेरंगी फवारे, कथाप्रसंगांची गुंतागुंत आणि रंगत, मनुष्यस्वभावाचें मन चकित करून सोडणारे नानाविध नमुने इत्यादिकांच्या रूपाने ललित कृतींत प्रतिभेचें जें स्वच्छंद नृत्य चालतें, त्याला निबंधांत साहजिकच अवसर नसतो. असें असूनहि केळकरांनी निबंधलेखन हा जणूं कांही संपूर्णपणे ललितवाङ्मयाचा एक प्रकार आहे असें मानून त्याचा विकास करण्याचा प्रयत्न केला. त्यांच्या कांही उत्कृष्ट निबंधांची रेखीव रचना मनांत भरल्यावाचून राहत नाही. एखाद्या कवीने सुनीत लिहावें तसा ते आपला रेखीव निबंध लिहितात. निबंधाच्या अंतरंगाची त्यांची सजावटहि मोठी आकर्षक असते. जें सांगायचें आहे तें अत्यंत रंजक रीतीने सांगण्यांत त्यांचा हातखंडा आहे. त्यांच्या निबंधांत काव्य असतें, विनोद असतो, तत्त्वदर्शन असतें, प्रचार असतो, सर्व कांही असतें ! पण या सर्वांचें मिश्रण ते इतक्या कौशल्याने करतात कीं, विड्यांत चुना, कात, लवंग, वेलदोडा, वगैरे पदार्थ योग्य प्रमाणांत पडले म्हणजे त्याला लज्जत येऊन तो जसा झटकन रंगतो, तसा त्यांचा निबंधहि हां हां म्हणतां आकर्षक होत जातो. त्यांच्या निबंधांतली माहिती परिश्रमपूर्वक गोळा केलेली असते हें कांही खोटें नाहीं.

पण कल्पकता व विनोदबुद्धि या केवळ प्रतिभावान् लेखकांतच आढळणाऱ्या दोन शक्तींमुळे त्यांच्या अनेक सामान्य आणि क्षणभंगुर विषयावरल्या निबंधांना वाङ्मयीन माधुर्य प्राप्त झालें आहे.

मात्र त्यांची कल्पकता ही कवीची कल्पकता नाही. ती टीकाकाराची कल्पकता आहे, विनोदचतुर मनाची कल्पकता आहे, रसिक बुद्धिमंताची कल्पकता आहे. तिच्यांत तरलता विपुल आहे; पण संयोजनाचें सामर्थ्य त्या प्रमाणांत नाही. त्यांच्या वाङ्मयांत अधूनमधून सुंदर उपमा भेटत असल्या, तरी त्यांच्या कल्पकतेचा जो स्वैर विलास आढळतो तो चपखल व्यावहारिक उपमांत, दृष्टान्तांत आणि उदाहरणांत ! निबंधाचें आवाहन बुद्धीला असल्यामुळे आणि वाचकाला सज्ञान व विचारप्रवण करणें हेंच केळकरांनी आपल्या निबंधलेखनाचें ध्येय मानलें असल्यामुळे त्यांच्या कल्पकतेने आकाशाकडे डोळे लावण्यापेक्षा पृथ्वीवर नजर ठेवूनच भराऱ्या माराव्यात यांत नवल असें कांहीच नाही. यामुळे कालिदास अथवा ज्ञानेश्वर यांच्या कल्पनाविलासांतलें रम्यत्व, भव्यत्व किंवा उदात्तत्व केळकरांत शोधूं पाहणाराची निराशा होईल; पण जें सांगायचें आहे तें अधिक स्पष्ट व अधिक गोड करण्याकरिता ते ज्या व्यावहारिक उपमा आणि दृष्टान्त देतात त्यांची समर्पकता, मार्मिकता व विपुलता ही मराठी वाङ्मयांत अद्वितीय आहे.

विलायतच्या प्रवासांत वर्फाने आच्छादलेला आल्प्स पर्वत पाहून वर खोवरें घातलेला वांगीभात त्यांना आठवला. कोल्हटकरांनी 'तोतयाचें वंड' या नाटकावरील टीकेच्या निमित्ताने नाट्यशास्त्राच्या मूलतत्त्वांची चर्चा करणारे अनेक लांबलचक लेखांक लिहिले; आणि शेवटी अगदी थोडक्यांत नाटकाचा परामर्श घेतला ! प्रमाणवद्धतेच्या व वाचकांच्या सहनशीलतेच्या दृष्टीने हें अनुचित झालें एवढेंच केळकरांना म्हणायचें होतें; पण तें सांगण्याकरिता त्यांनी लेखणी उचलल्याबरोबर त्यांना एकामागून एक कल्पना कशा सुचत गेल्या हें पाहण्यासारखें आहे. ते म्हणतात, 'नाटक पाहण्यास जाण्याची अनिवार हौस असणाऱ्या एखाद्या स्त्रीने मुलाला बरोबर नेणें अडचणीचें वाटून त्याला एकदा अंगावर घेऊन अफूची मोठीशी गोळी त्याच्या तोंडांत घावी व पहाटेच्या सुमारास परत येऊन मग 'त्याला खरंच भूक लागली असेल की' असें म्हणून फिरून अंगावर घ्यावें, तशांतला प्रकार

नाट्यकलेच्या संशोधनव्यवसायांत गढलेल्या कोल्हटकरांनी या टीकेंत केला आहे. लगेच ते दुसऱ्या तऱ्हेने आपलें म्हणणें असें मांडतात — 'शाळेंत एखाद्या मुलाने लेखणी कशी करावी असें शिक्षकाला विचारल्यास 'थांव तुला सांगतो. ऐक.' असें म्हणून लांकूड व लोखंड यांचा भौतिक व रासायनिक वृत्तान्त सांगण्यास त्याने सुरुवात करावी आणि जवळजवळ पृथ्वीच्या उत्पत्ती-पासूनचा इतिहास सांगावा तसेंच कांहीसें या लेखांत झालें आहे.' एवढ्यानेहि समाधान न होऊन ते पुढे लिहितात, 'उदेपूरचे रजपूत राजे जुनें स्वातंत्र्य गेल्यावद्दल अजून मनांत रंजीस आहेत अशी एक दंतकथा आहे. हें वैराग्य प्रकट करण्याकरिता ते जैवतांना सोन्याच्या विस्तीर्ण ताटाखाली आणि निजतांना सुवर्णमंचकावरच्या सात गाद्यांच्या तळीं एक पळसाचें पान लावीत असतात. कां कीं, त्यायोगे पूर्वी मुसलमान वादशहांनी पराभव केल्यावर त्यांच्या स्वाभिमानी पूर्वजाने अरण्यांतच सर्व जन्म घालविला आणि पळसाच्या पानावरच भोजन व शयन केलें याची आठवण राहावी ! पण या पानाच्या तुकड्याने सोन्याचें ताट व छपरी पलंग यांच्या उपभोगाचें समर्थन जितकें होईल, तितपतच 'तोतयाचें वंड' हा मथळा लिहीत गेल्याने त्याखालील नाट्यविषयक तत्त्वज्ञानाच्या प्रचंड विवेचनाचें समर्थन होईल !'

या विनोदी व व्यावहारिक कल्पकतेच्या सामर्थ्यामुळेच केळकरांनी मराठी निबंधांत अपूर्व अशी नवी शैली निर्माण केली. उद्याच्या निबंध-लेखकांनी ती अवश्यमेव अभ्यासिली पाहिजे. पारतंत्र्याच्या शृंखला जोंपर्यंत आमच्या पायांत होत्या तोंपर्यंत भावनेचा आश्रय करून परकीय राज्याविषयी चीड उत्पन्न करणारें, गुलामगिरीविषयी त्वेष निर्माण करणारें आणि लेखणीचा हातोडा करून सर्व राजकीय शृंखलांवर वीरश्रीने आघात करणारें निबंध-वाङ्मय लिहिणें आवश्यक होतें; पण आता जनतेच्या मनांत कर्तव्याची जाणीव जागृत करावयाची आहे. तिला आत्मपरीक्षण करायला लावायचें आहे. आपला उद्धार आपणच करूं शकतो, हें तत्त्व तिच्या गळीं उतरवायचें आहे. अज्ञानाने ग्रासलेल्या, दारिद्र्याने शोषिलेल्या आणि भेदभावांनी दुर्बल झालेल्या समाजाला नव्या जीवनाशीं आणि नव्या तत्त्वज्ञानाशीं समरस करून पराक्रमी बनवायचें आहे. हें काम केवळ अंध भावनेचें नाही; तें विचार-जागृतीचें आहे. तें करतांना लेखनांत रक्षता येऊं नये, अशी दक्षता निबंध-

काराने घेणें अत्यंत आवश्यक आहे. केळकरांनी निर्माण केलेली शैली अशा वेळीं आपणाला निःसंशय मार्गदर्शक होईल.

केळकरांच्या प्रतिभेचें खरेंखुरें दर्शन त्यांची शैली व त्यांची कल्पकता यांच्याप्रमाणे त्यांच्या वाङ्मयमीमांसेतहि होतें. तिथे तात्कालिक विषयांचा संबंध नसल्यामुळे केळकरांच्या कुशाग्र बुद्धीने रसाळपणाने जी चिकित्सा केली आहे ती मराठीचें स्वतंत्र साहित्यशास्त्र निर्माण होईल तेव्हा अवश्य आदरणीय मानली जाईल. त्यांचा सविकल्प समाधीचा सिद्धान्त, मध्यभारतीय कविसंमेलनांतल्या भाषणांत त्यांनी केलेलें भावनाविषयक विवेचन, इत्यादि साहित्य-मीमांसा करणारें त्यांचें वाङ्मय आजहि मननीय वाटतें. वर्तमान-पत्रासाठी लिहायच्या लेखांवर जीं अनेक वंधनें असतात तीं इथे नसल्याने केळकरांच्या विवेचक प्रतिभेचा स्वच्छंद संचार अशा स्थळीं आढळतो. मात्र त्यांच्या या शक्तीची परिणति रसेल, जोड, हक्स्ले, यांच्यासारखें जीवन-दर्शनाची चिकित्सा करणारें निबंध-वाङ्मय लिहिण्यांत होऊं शकली नाही याचें दुःख होतें.

केळकर तरुणपणींच सार्वजनिक जीवनांत पडल्यामुळे त्यांचें समाज-निरीक्षण वाढलें असेल; वस्तुनिष्ठ दृष्टीने प्रत्येक गोष्टीकडे पाहण्याची कला त्यांनी साध्य केली असेल; आपल्या समतोल व चिकित्सक बुद्धीने समाजापुढल्या लहान लहान समस्यांवर त्यांनी प्रकाश टाकला असेल ! पण चिंतनशीलतेचा विकास होत जाऊन अंतर्मुख दृष्टीने जीवनाकडे पाहण्याची आणि द्रष्टेपणाने समाजाच्या आत्म्याला जागृत करण्याची जी शक्ति परिणतपन्न निबंधकाराच्या ठिकाणीं निर्माण होत असते, ती त्यांच्या लेखनांत फारशी प्रकट झाली नाही. पैलवान जसा रोज नियमित व्यायाम करून आपलें शरीर सुदृढ ठेवतो त्याप्रमाणे लेखकानेहि अखंड लेखन करून आपली आविष्काराची कला सतेज ठेविली पाहिजे. उपजत वाङ्मयप्रेमामुळे, पत्रकाराच्या पेशामुळे आणि सार्वजनिक जीवनाशीं संपूर्णपणे समरस झाल्यामुळे केळकर ही गोष्ट साधूं शकले; पण या पद्धतीने लेखनकलेचें शरीर रेखीव आणि आकर्षक राहत असलें, तरी तिच्या आत्म्याचा विकास होत राहतोच असें नाही. तो व्हायचा असेल तर लेखकाने एखाद्या योग्याप्रमाणे सर्व दैनंदिन पसान्यापासून अलिप्त होऊन अंतर्मुखता साध्य केली पाहिजे, आपल्या

विविध अनुभूतीतलें हीण जाळून त्यांतले सुवर्णकण गोळा केले पाहिजेत. मानवजातीला पडलेल्या समस्या सोडवायला विवेचक प्रतिभावंताने पाण-बुड्याप्रमाणे जीवनाचा तळ गाठला पाहिजे. तिथेच मोती असलेले शिंपले त्याला सापडूं शकतात. नवे विचार, अपूर्व कल्पना, सूक्ष्म भावना, स्वतंत्र चिकित्सा, इत्यादिकांचें साहित्यकाला जें दर्शन होतें तें दररोजच्या धावपळीच्या जीवनांत अथवा चाकोरीतून जाणाऱ्या आयुष्यक्रमांत नाही. त्यासाठी त्याला हरतऱ्हेच्या बाह्य उपाधीकडे पाठ फिरवावी लागते. अंतर्मुख होण्याची ही शक्ति केळकरांच्या विवेचक प्रतिभेंत नव्हती असें नाही; पण त्यांच्या सार्वजनिक आयुष्यक्रमामुळे तिच्या विकासाला चारी बाजूंनी मर्यादा पडल्या.

या मर्यादा उल्लंघून जाणारे निबंधकार आता आपल्याला हवे आहेत. चिपळूणकर आणि टिळक यांच्यापासून घेतलेलें साहित्यभक्तीचें आणि राष्ट्रप्रेमाचें ऋण केळकरांनी सव्याज परत केलें यांत संशय नाही. त्यांच्या ऋणांतून मुक्त होणें हें आजच्या आणि उद्याच्या मराठी निबंधकारांचें पवित्र कर्तव्य आहे. चिपळूणकर, आगरकर, टिळक, परांजपे, सावरकर, अच्युतराव कोल्हटकर, केळकर इत्यादिकांनी निष्ठेने आणि कुशलतेने हातीं घेतलेलें निबंधाचें शस्त्र मराठी लेखकांनी ईर्ष्येने आणि वीरश्रीने पुन्हा पाजळलें पाहिजे, असाच सध्याचा काळ आहे. आभाळ अंधारलें आहे, काळेकुट्ट ढग गडगडत आहेत, विजली कडकड करीत आहे, वादळी वारे घोंघावत आहेत, डोळे धुळीनें भरून जात आहेत, आपल्या देशांत काय आणि जगांत काय अनादिकालापासून चालत आलेलें देवदत्तावाचें महायुद्ध अजून संपलेलें नाही. उलट त्याने नवें उग्रतम स्वरूप धारण केलें आहे. सत् विरुद्ध असत् हा संग्राम आज मानवी जीवनाच्या प्रत्येक आघाडीवर चालला आहे. आणि तोहि अशा भीषण रीतीने की, त्याच्या केवळ दर्शनानेच कल्पनेने आपले डोळे मिटून घ्यावेत, आणि भावनेने मूर्च्छित पडावें ! मानवतेच्या मुळावर आलेल्या या महायुद्धांतले राक्षस नवीं नवीं मोहक रूपें धारण करून मोठमोठ्या ऋषींना भूल घालीत आहेत, आणि आपला विजयाचा मार्ग मोकळा करून घेत आहेत. अशा वेळीं देवांची बाजू लढविणें हें मोठें दुर्घट काम असलें, तरी टिळक-आगरकरांच्या परंपरेचा अभिमान बाळगणाऱ्या आणि सर्वसामान्य

वाचकाला आपल्याकडे आकर्षून घेऊन त्याला विचारप्रवण करणाऱ्या केळकरांचा वारसा मिळालेल्या आज-उद्याच्या मराठी निबंधकारांना ते अशक्य आहे असे नाही. भ्रामक तत्त्वांविरुद्ध, दांभिक व्यक्तींविरुद्ध, उच्च जीवनमूल्यांचा पदोपदी चुराडा करणाऱ्या जुन्या नव्या विचारसरणींविरुद्ध, शास्त्रापेक्षा शस्त्राचे, सत्यापेक्षा सत्तेचे आणि सेवेपेक्षा संपत्तीचे स्तोम माजवून मानवधर्माच्या नरड्याला नख लावणाऱ्या सर्व हिंसक आचारविचारांविरुद्ध त्यांनी ठाण मांडून उभे राहिले पाहिजे. लेखणी मोडून बंदूक हातांत घेण्यापेक्षा लेखणी चालवून स्वदेशाचे रक्षण आणि इष्ट क्रांतीचे पोषण अधिक चांगल्या रीतीने करता येते हे त्यांनी कृतीने सिद्ध केले पाहिजे. तरच चिपळूणकरांपासून केळकरांपर्यंतच्या सर्व प्रतिभावंत निबंधकारांच्या ऋणांतून ते मुक्त होतील.



## कथाकार रवींद्रनाथ

१

१९१३ सालीं रवींद्रनाथांना 'गीतांजलि' या त्यांच्या काव्याबद्दल नोबेल पारितोषिक मिळालें. त्या वेळी मी मॅट्रिकच्या वर्गांत होतो. ललित-वाङ्मय वाचण्याचा मला जबरदस्त छंद होता. त्यामुळे कादंबऱ्या वाचून बंकिमचंद्र व रमेशचंद्र दत्त यांचीं नांवां मला माहीत झालीं होती. पण रवींद्रनाथांचें नांव मात्र माझ्या कानांवर कधीच पडलें नव्हतें. नोबेल पारितोषिकाचे मानकरी - आणि तें पारितोषिक 'गीतांजली'ला मिळालें असल्यामुळे एक मोठे कवि - म्हणूनच मी त्यांना ओळखूं लागलों.

त्या वेळी माझ्यासारखा एक विद्यार्थीच रवींद्रांकडे या दृष्टीने पाहत होता असें नाही. महाराष्ट्रांतल्या सुशिक्षित वर्गाची, सुजाण रसिकांची किंबहुना व्यासंगी साहित्यिकांचीहि समजूत रवींद्र हे मुख्यतः अंतर्मुख वृत्तीचे आणि तरल कल्पनाशक्तीचे - क्वचित् गूढगुंजनांत रमणारे - प्रतिभाशाली कवि आहेत अशीच होती. १९१३ नंतर पुढच्या चार-पांच वर्षांत मराठींत 'गीतांजली'चे अनेक अनुवाद झाले. तिचें अंध अनुकरणहि बरेंच झालें. पण अनेक मुखांनी सागराला मिळणाऱ्या गंगेसारख्या असणाऱ्या रवींद्रांच्या प्रतिभेचा परिचय मात्र महाराष्ट्राला फारसा झाला नाही. कल्पनाप्रचुर पण

अध्यात्मवादी काव्य लिहिण्याची त्यांची शक्ति हा त्यांच्या प्रतिभेचा सर्वांत मोठा विशेष आहे, असेंच मराठी रसिकता मानित होती. हिमालयाचीं अनेक शिखरें धुक्यांत लपलेलीं असावींत, आणि ज्याच्यावर प्रकाश पडला आहे अशा एकाच शिखरावरून त्या नगाधिराजाच्या भव्यतेची पाहणाऱ्याने कल्पना करावी, तसें हें होतें. त्या वेळीं प्रसिद्ध होणाऱ्या सरस-सुरस ग्रंथमालांत रवींद्रांच्या तीन-चार कादंबऱ्या अनुवादित झाल्या; पण त्या विशेष गाजल्या नाहीत. हरिभाऊ आपट्यांनी त्यांच्या कादंबरीचा कुठेहि आवर्जून उल्लेख केलेला आढळत नाही. त्या वेळचे प्रमुख कथाकार विठ्ठल सीताराम गुर्जर हे अधूनमधून बंगालीच्या आधारें कथा लिहित असत. त्यांच्या अशा कथांना प्रभातकुमार मुकुर्जीच्या कथांचा आधार असल्याचा उल्लेख मला आठवतो. पण रवींद्रनाथांच्या कथा कांही त्या काळांत मराठींत आल्याचें मला स्मरत नाही.

साहजिकच रवींद्रनाथ कथाकार आहेत हें मला फार उशिरा कळलें. १९२४-२५ सालीं शिरोड्याच्या शाळेंतल्या इंग्रजी पांचवीच्या स्थूल वाचना-करिता मॅकमिलन कंपनीने प्रसिद्ध केलेलें Stories from Tagore हें पुस्तक मीं लावलें. तें लावतांना टागोरांची कवि या नात्याने वाटत असलेली महतीच माझ्यापुढे उभी होती. मात्र त्या पुस्तकांतली एक एक कथा मी शिकवूं लागलों, तेव्हां रवींद्रांच्या प्रतिभेच्या एका अत्यंत चमकदार पैलूचें मला दर्शन घडलें. आकाशांत नवा तेजःपुंज तारा दिसावा तसें त्या गोष्टी वाचतांना माझ्या कथालोलुप मनाला वाटलें. संगीत-लुब्ध मनुष्याच्या कानांवर एखाद्या अपरिचित पण करुण कोमल रागाचे अत्यंत मधुर स्वर पडावेत, तसा भास त्या कथा वाचतांना मला झाला. त्या वेळच्या हरिभाऊ आपटे, वि. सी. गुर्जर, कृ. के. गोखले प्रभृति मराठींतील सर्व प्रसिद्ध कथाकारांच्या साहित्याशीं माझा पूर्ण परिचय होता. पण मीं वाचीत असलेल्या कथा त्या सर्व गोष्टींहून अगदी भिन्न आहेत, इतकेंच नव्हे तर त्या अतिशय कलात्मक व हृदयंगम आहेत, याची जाणीव रवींद्रांच्या सात-आठ कथा वाचतांच मला झाली.

बंगालींत रवींद्रांचें कथालेखन सुरू झालें तें त्यांची तिशी उलटल्यावर. १८९० नंतर या पूर्वीच्या तपांत कवि म्हणून ते लोकप्रिय झाले होते. नाटककार व निबंधकार म्हणून त्यांनी लौकिक मिळविला होता. वंकिमचंद्रांच्या जुन्या पद्धतीने त्यांनी 'भिकारिणी', 'मुकुट' वगैरे चार गोष्टीहि लिहून पाहिल्या होत्या. कादंबरीलेखनाचा श्रीगणेशाहि गिरविला होता त्यांनी! पण यांतील अनेक क्रिया केवळ उमलल्या प्रतिभेच्या क्षणिक क्रीडा होत्या. त्या प्रतिभेचा कलात्मक विकास त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांत कुठेहि प्रकट झालेला नव्हता. नवीन पद्धतीची जिवंत कलात्मक कथा त्या काळीं केवळ बंगालीतच नव्हे तर इतर कुठल्याहि भारतीय भाषेंत लिहिली गेली नव्हती. अशी खरीखुरी लघुकथा रवींद्रनाथांनी १८९० नंतरच्या दशकांत लिहिली. 'कावुलीवाला', 'पोष्टमास्तर', 'अतिथि' वगैरे रवींद्रांच्या अमर कथा याच काळांत निर्माण झाल्या.

रवींद्र लघुकथाकार झाले ते थोडेसे योगायोगानेच ! वडिलांनी जमीनदारीची सर्व व्यवस्था त्यांच्यावर सोपविली. रवींद्रनाथ पद्माकांठच्या आपल्या जमीनदारीच्या खेड्यांत राहायला गेले. त्यांच्यांतला सौंदर्यप्रेमी कलावंत तिथल्या निसर्गाशीं गुजगोष्टी करूं लागला. त्यांच्यांतला सहृदय कवि त्या निसर्गाच्या मांडीवर वाढणाऱ्या भोळ्याभावड्या माणसांचीं सुखदुःखें तन्मयतेने ऐकूं लागला. त्यांच्या व्यथाकथांशीं तो समरस होऊन गेला. जीवनाचें वैचित्र्यपूर्ण स्वरूप नाना तऱ्हांचीं भलींबुरीं आणि लहानमोठीं माणसें, साध्या साध्या प्रसंगांनी कंपित होणाऱ्या त्यांच्या हृदयाच्या तारा, हें सारें सारें रवींद्रांच्या अंतःकरणांत साठत गेलें. तें मग आविष्काराकरिता घडपडूं लागलें. त्या वेळच्या एका पत्रांत त्यांनी लिहिलें आहे—'एकेक वेळीं मनांत येतें की, पाहत असलेल्या या जीवनावर खूप छोट्या छोट्या गोष्टी मी लिहूं शकेन. अगदी छान छान ! केव्हा केव्हा मनांत इतके नाना प्रकारचे भाव उत्पन्न होतात की, ते कवितेंतून व्यक्त करणें अगदी अशक्य असतें' हे भावच त्यांच्या लघुकथांच्या रूपाने प्रकट झाले. 'पोष्टमास्तर' मधली 'रतन' त्यांना इथेंच मिळाली. 'अतिथि' मधला सर्वांना लळा लावणारा पण कुणाच्याहि पाशांत न सापडणारा 'तारापद' त्यांना इथेंच भेटला.

३

बंगालीत 'गल्पगुच्छ' या नांवाने प्रसिद्ध झालेल्या तीन खंडांत रवींद्रांच्या बहुतेक कथांचा समावेश झाला आहे. या तीन खंडांत एकंदर चौऱ्यांशी कथा आहेत. साहित्य अकादमीने रवींद्र-जन्मशताब्दिदिनानिमित्त प्रसिद्ध केलेल्या 'एकविंशति' या एकवीस कथांच्या संग्रहाला प्रस्तावना लिहिणारे श्री. सोमनाथ मित्र म्हणतात - 'या चौऱ्यांशी कथांपैकी अर्ध्याअधिक १८९१ ते १८९५ या काळांत लिहिल्या गेल्या आहेत. त्यानंतरहि रवींद्रनाथ कथा लिहीत राहिले; पण तें लेखन अखंड नव्हतें. पुढल्या कथा अंतराअंतराने लिहिल्या गेल्या. रवींद्रांची शेवटची कथा १९१७ सालीं प्रसिद्ध झाली.'

'एकविंशती'तल्या एकवीस कथा, गेल्या चार तपांत मराठींत अनुवादिल्या गेलेल्या 'एकविंशति' वाहेरच्या कांही कथा आणि *Mashi and other Stories, Hungry Stones and other Stories, Broken Ties and other Stories* या इंग्रजी संग्रहांतल्या कथा वाचणाऱ्याला रवींद्रांची एकूण एक कथा आपण वाचली आहे असें जरी म्हणतां आलें नाही, तरी त्यांच्या कथा-विश्वाची पूर्ण कल्पना यायला त्या पुरेशा आहेत. या सर्व कथा वाचल्या की चटकन् एक गोष्ट लक्षांत येते. ती म्हणजे रवींद्रांच्या कथालेखनाचीं तीन भिन्न स्वरूपें ही होय. दीर्घकथा, भावकथा आणि प्रश्नकथा.

'नष्टनीड' ही 'एकविंशति' मधील त्यांची कथा 'सुकलेलें फूल' या मराठी कादंबरीहून मोठी आहे. तिचें अंतरंगहि कादंबरीचें आहे; लघुकथेचें नाही. लघुकथा म्हणून तिचा रसास्वाद घेणें अरसिकपणाचें होईल. ती लघुकादंबरीच आहे. केवळ लांबीसंदीवरून या कथेची मी कादंबरींत गणना करीत नाही. टॉलस्टॉयची *Death of Ivan Ilvitch* ही कथाहि खूप मोठी आहे; पण ती खरीखुरी लघुकथा आहे. ती एकपदरी आहे. नायकाच्या मनःस्थितीवर ती केंद्रित झाली आहे. 'नष्टनीड'ची रचना तशी नाही. एखाद्या दिग्दर्शकाने या लघुकादंबरीच्या आधारेणें बोलपट काढायचें ठरविलें, तर त्याला एकहि नवा प्रसंग कल्पवा लागणार नाही. उलट उपलब्ध असलेल्या प्रसंगांतच त्याला काटछाट करावी लागेल. जिला आपण लघुकथा म्हणतो ती अशी कधीच फुलत नाही. पाकळ्यांच्या विपुलतेशीं आणि रंगांच्या

विविध छटांशीं तिला कर्तव्य नसतें. तिचा भर असतो केवळ सुगंधावर ! 'दोन बहिणी' या नांवाची रवींद्रांची जी लघुकादंबरी आहे तिच्यापेक्षा 'नष्टनीड' हीच कथा 'कादंबरी' या अभिधानाला अधिक पात्र आहे. ही दीर्घकथा मनोविश्लेषणाच्या दृष्टीने सरस आहे. सुंदर लेखनाचा उगम बहुधा आत्मानुभूतींत असतो असें म्हणतात. तें खरें असो वा नसो, रवींद्रचरित्राशीं परिचित असलेला वाचक 'नष्टनीड' वाचून व्यथित मनाने विचार करूं लागला, की मातृहीन रवींद्रांच्या वाढत्या वयांत त्यांच्यावर मायेची पाखर घालणारी आणि त्यांच्या विवाहानंतर चार महिन्यांनी गूढ रीतीने अचानक या जगांतून निघून जाणारी त्यांची थोरली भावजय कादंबरीदेवी हिची त्याला आठवण झाल्यावांचून राहत नाही !

## ४

'नष्टनीड' इतक्या दीर्घ नसलेल्या पण लघुकथेपेक्षा कादंबरीच्या वळणाने विकसित होणाऱ्या, गुपितें, रहस्यें व कल्पनारम्य प्रसंग यांचा वापर करणाऱ्या आणि भावपूर्णतेने नटलेल्या पण थोड्याशा नाटकी वाटणाऱ्या कथा हा कथाकार रवींद्रांच्या प्रतिभेचा पहिला आकर्षक आविष्कार आहे. या वर्गात 'दृष्टिदान' (एकविंशति), 'दिदी' (The Elder Sister-Mashi and Other Stories), 'शुभदृष्टि' (Auspicious Vision-Mashi and other Stories), 'जीवित आणि मृत' (एकविंशति), 'समस्या-पूरण' (The Riddle Solved-Mashi and other Stories), 'खोका बाबूर प्रत्यावर्तन' (My Lord, the Baby-Hungry Stones and other Stories), 'गिरिवाला' (Broken Ties and other Stories) इत्यादि कथा येतात.

'जीवित आणि मृत' ची उभारणी कादंबिनी या नायिकेच्या न घडलेल्या मृत्यूवर झाली आहे. विधवा कादंबिनीची हृदयक्रिया एके रात्रीं अकस्मात् थांबते. पोलिसांच्या त्रासाच्या भयाने तिच्या जमीनदार दिराच्या घरचे चार ब्राह्मण नोकर घाईघाईने तिचा देह उत्तरक्रियेसाठी नदीकाठच्या स्मशानांत नेतात. तिथे चित्तेसाठी येणारीं लाकडें लवकर येत नाहीत ! चौकशी करायला

म्हणून त्या चौघांतले दोघे परततात. बऱ्याच वेळानंतर उरलेल्या दोघांपैकी एकजण चिलीम-तंबाखू आणण्याच्या निमित्ताने गावाकडे घोबारा करू पाहतो. दुसरा त्याचा कावा ओळखतो. दोघेहि मनांतून भ्यालेलेच असतात ! त्यांतच कादंबिनीचा मृत देह त्यांना किंचित् हललेला दिसतो. भीतीने त्यांची वोवडी वळते. ते गावाकडे धूम ठोकतात. हळूहळू कादंबिनीच्या देहांत चलन-वलन सुरू होतें. ती उठून बसते. तिला आपण कुठे आहोंत, याची कल्पना येते. ती उठून आपल्या दूरच्या एका मैत्रीणीकडे जाते. पण पुढे ती जिवंत आहे, हें मान्य करायला तिचा दीर, तिची मैत्रीण कुण्णी कुण्णी तयार होत नाही ! आपण मेलों नव्हतों, हें सिद्ध करण्याकरिता तिला शेवटीं दुष्करिणींत जीव द्यावा लागतो !

या कथेंतली मध्यवर्ती घटना जगांत कुठेच कधीहि घडली नसेल असें नाही. क्वचित् वृत्तपत्रांतून आपण असल्या गोष्टी वाचतो. आर. के. नारायण यांच्या 'Guide' या कादंबरींतहि असाच एक प्रसंग आहे — नायक राजू याची आई फार आजारी असते. तो भूमिगत राहून चळवळ करित असतो. आईला भेटण्याकरितां तो गुपचूप घरीं येतो; पण ह्याच वेळीं ती मरण पावते. तिला मंत्राग्नि देण्याकरिता तो स्मशानांत जातो. तिथे तिच्या शरीराचें चलनवलन सुरू होतें. त्या गोंधळांत राजू गुंतून पडतो आणि शेवटी पोलीस तिथेच त्याला पकडतात !

अशा घटना जगांत क्वचित् घडत असल्या, तरी त्या अपवादात्मकच असतात. चमत्कृति हेंच अशा कथावीजाचें मुख्य आकर्षण असतें. रवींद्रांनी 'जीवित आणि मृत' या कथेची मांडणी मोठ्या कौशल्याने केली आहे. असें असलें तरी तिच्यांतलें नाट्य भडक वाटतें. तें अधिक ताणलें जातें. त्यामुळे कथेंत नकळत एक प्रकारचा कृत्रिमपणा जाणवूं लागतो.

अंशतः जुन्या वळणाच्या असलेल्या रवींद्रांच्या कथांत अशा प्रकारचें नाट्य आहे. चमत्कृतिपूर्ण घटना हा त्यांचा केंद्रबिंदु आहे. 'जीवित की मृत' या कथेंत आपण क्षणभरहि कादंबिनीला सोडून दूर जात नाही. तथापि लघुकथेच्या एकात्म प्रकृतीला पेलणार नाहीत इतके प्रसंग व पात्रें या कथेंत आहेत. 'कादंबिनी' जिवंत असेल यावर कोणाचा विश्वासहि बसत नाही, हें दाखविण्याकरिताच लेखकाने सर्व प्रसंग योजिले आहेत. असें असूनहि

अघटित रीतीने मृत्यूच्या दारांतून परत आलेल्या कादंबिनीच्या मनाची करुणा व धूसर मनःस्थिति या कथेत पूर्णपणे प्रतिबिंबित झाली आहे असें वाटत नाही.

असें होण्याचें कारण मला एकच दिसतें. जुन्या वळणाच्या या कथेचें कादंबरीशीं थोडेंफार नातें आहे. त्यामुळे कथेचा भर पडतो तो कथानकावर, त्यांतल्या घटनांच्या वैचित्र्यावर आणि चमत्कृतीवर !

५

नाट्यात्मता—प्रसंगीं अगदी नाटकी वाटणारी नाट्यात्मता—हें जुन्या कथेचें एक प्रमुख लक्षण मानतां येईल. अशा कथेतलें नाट्य विविध प्रसंगांचें रूप घेऊन अवतरतें. त्यामुळे अंतःसृष्टींतल्या नाट्यासारखें तें सौम्य व अचोळ नसतें. त्याच्या बोलकेपणामुळे सूचकतेचा आनंद नाहीसा होतो. कथेशीं जुळविला गेलेला अशा नाट्याचा धागा तिच्या अंतरंगांत पूर्णपणें मिसळून जात नाही. मात्र अशी कथा रंजकता व भावपूर्णता या दोन पातळ्यांवरून वाचकांचें मन आकृष्ट करूं शकते.

‘दृष्टिदान’ ही अशा प्रकारची रवींद्रांची एक चांगली कथा आहे. तिच्यांतल्या नायिकेचें लग्न लहानपणींच होतें. नवरा कॉलेजांत वैद्यक शिकत असतो. तिच्या अधू झालेल्या डोळ्यांवर तो स्वतःच उपचार करूं लागतो. त्याच्या या उपचारांपायीं तिची दृष्टि जाते. आपल्यामुळे बायको आंधळी झाली, याची तीव्र जाणीव होऊन पति मनाने पत्नीच्या अधिक जवळ येतो. तिला तो देवतापदावर नेऊन बसवितो, अंध पत्नीवरोबर संसार करण्यांत आनंद मानूं लागतो.

पुढे तो एका खेड्यांत जाऊन धंदा सुरू करतो. तो यशस्वी डॉक्टर होतो; पण या यशाचा परिणाम त्याच्या मनाला कीड लागण्यांत होतो. हळूहळू तो लोभी बनतो. मग पत्नीपासूनहि तो मनाने दूर जाऊं लागतो. दुसरें लग्न करण्याची इच्छा त्याच्या मनांत निर्माण होते. त्याची आत्यावाई हेमांगिनी नांवाची आपल्या नात्यांतली एक सुरेख मुलगी घेऊन येते. मग कथा थोडी उलटसुलट वळणें घेते. शेवटीं डॉक्टर बायकोला फसवून लग्न करायला जातो. त्या रात्री या कथेंतील दुर्दैवी आंधळ्या नायिकेच्या मनांत जसें भीषण वादळ

सुरू होतें, तसेंच तें वाहेरच्या सृष्टींतहि घडतें. दुसरे दिवशीं आपला नवरा वधू म्हणून हेमांगिनीला वरोवर घेऊन घरीं येणार असें नायिकेला वाटत असतें. हेमांगिनी तिचा आशीर्वाद मागण्याकरिता येते, तेव्हा तर ती आपली सवत म्हणूनच घरांत आली आहे असें तिला वाटतें. पण हेमांगिनीचें लग्न लागलेलें असतें नायिकेच्या भावाशीं. आदल्या रात्रीं डॉक्टराची नौका वादळांत सांपडलेली असते. त्यामुळे विवाहस्थळीं तो फार उशिरा पोचतो. हेमांगिनीचें लग्न नायिकेच्या भावाशीं आधीच लागून गेलेलें असतें. डॉक्टर पश्चात्ताप पावून परत येतो व वायकोची क्षमा मागतो.

नवऱ्याच्या वैद्यकीय ज्ञानाची खात्री नसतांना आपल्या डोळ्यांवर ते जाईपर्यंत त्याला प्रयोग करूं देणारी या कथेंतील नायिका आणि शेवटीं हेमांगिनीच्या लग्नाच्या गोड गुप्ताने झालेला कथेचा शेवट यांत जें नाट्य आहे, त्याची कृत्रिमता ही कथा वाचतांना मनाला वोचल्यावाचून राहत नाही. ही कथा बंगालींत पडद्यावर येऊन गेली आहे. याचें कारण तिच्यांतलें हें थोडेंसें अस्वाभाविक पण लोकप्रिय होऊं शकणारें नाट्य असलें पाहिजे हें उघड आहे.

मात्र रवींद्रांच्या अशा नाटकी वाटणाऱ्या कथा आकर्षक वठतात, त्या निर्दोष कलात्मकतेमुळे नव्हे; तर त्यांच्या कल्पकतेमुळे, त्यांच्या नाजुक संवेदनशीलतेमुळे, त्यांच्या शैलींतल्या काव्यात्मतेमुळे. 'दृष्टिदान' कथेंत आंधळी नायिका पतीवरोवर खेडेगावीं जाते तेव्हाचें हें वणन पाहावें : ' मार्गशीर्ष महिन्याच्या अखेरीला आम्ही हसिमपूरला गेलों. नवं गाव ! चोहोंबाजूला कसं दिसत होतं तें कांही कळत नव्हतं; पण लहानपणीं जो एक वास दरवळे आणि हवा लागे त्याची आठवण होऊन सर्वांगाला त्याची जाणीव होई. शिशिरऋतूंत भिजलेलीं शेतं, त्यांच्यावरून येणारी पहाटेची वाऱ्याची झुळूक, सोन्याचा मुलामा झाल्यागत दिसणारीं तुरीचीं आणि सरसूचीं शेतं आणि त्यांतून येणारा आकाशभर कोमल आणि मिष्ट सुवास, तें गुराख्यांचं गाणं, इतकंच काय, मोडक्या रस्त्यांतून जाणाऱ्या बैलगाडीच्या आवाजापर्यंत कुठलाहि आवाज ऐकतांच माझ्या अंगावर रोमांच येत. जीवनाला आरंभ झाल्यापासूनच्या त्या गतकालाच्या आठवणी, त्यांच्या अनिर्वचनीय अशा आवाज आणि सुवासामुळे आतां वर्तमानकालाच्या वाटूं लागून



मला घेरून बसल्या होत्या. आंधळे डोळे त्या बाबतीत कांही तक्रार करीत नव्हते.

त्या पूर्वीच्या बाळपणांत मीं प्रवेश केला; पण आई कांही मिळाली नाही. माझी आजी आपले विरळ झालेले केंस मोकळे सोडून उन्हाकडे पाठ करून डाळ निवडीत बसलेली माझ्या मनश्चक्षूंसमोर दिसू लागली. पण तिच्या त्या दुबळ्या आणि कापऱ्या आवाजानं गायिलेलं आमचं गावठी साधु भजन-दास यांचं अध्यात्मपर गाणं आणि गुणगुणणं मला कांही ऐकू आलं नाही. तो नवान्नाचा उत्सव शिशिर ऋतूंतल्या थंडीतून आकाशातून उतरून सजीव झाला होता; पण मागील दाराच्या उखळावर धान्य कांडतांना माझ्या शेजारच्या त्या छोट्याछोट्या खेडवळ मैत्रिणींची सोवत मात्र कुठं नाहीशी झाली तें कळलं नाही. संध्याकाळीं दूर कुठून तरी 'हम्मा' असा आवाज ऐकू येई. त्या वेळीं वाटे, आई सांजवात हातीं घेऊन गोठ्यांत दिवा दाखवायला गेलीय. भिजलेलं गवत आणि भातेण जाळलेल्या धुराचा वास त्याच वेळीं जेव्हा हृदयांत प्रवेश करी, त्या वेळीं तळ्याच्या कांठाला विद्यालंकारांच्या ठाकूरवाडींतून तास-घंटांचा आवाज कानापाशीं ऐकू येई. तो माझ्या बाळपणच्या आठ वर्षांच्या वेळचा सारा कांही हालताचालता संसार कुणींतरी जणू काय झकून टेवला होता आणि त्याचा नुसता रस आणि गंध माझ्या चौहोबाजूला आणून रिचवला होता !

## ६

रवींद्रांच्या अशा प्रकारच्या जुन्या वळणाच्या कथांत पात्रें व प्रसंग यांच्या बाबतींत कांटेकोरपणा आढळत नाही; हें स्वाभाविकच आहे. मात्र या कथा कलात्मक परिणामाच्या दृष्टीने एकसंध नसल्या तरी रंजकता, भावप्रवणता व काव्यात्मक शैली यांच्यामुळे निःसंशय रोचक वाटतात.

पण रवींद्रांचें कथावाङ्मय केवळ 'दृष्टिदान' सारख्या कथांनी समृद्ध झालेलं नाही. १८९१ सालीं जमीनदारीची व्यवस्था पाहण्याकरिता ते खेड्यांत जाऊन राहिले. ग्रामीण निसर्गाशीं व खेडवळ मानवतेशीं त्यांचा जिव्हाळ्याचा संबंध जडला. भोवतालचीं सारीं लहानमोठीं माणसें मोडक्या-

तोडक्या शब्दांनी आपलीं दुःखें त्यांना सांगत. हा थोर प्रतिभावान् कवि एखाद्या बालकाच्या संवेदनशीलतेने त्यांचा कण नि कण टिपून घेई. तीं माणसें निघून गेल्यावर रवींद्रनाथ आपल्या अभ्यासिकेंत जात. काव्य-लेखनाचा प्रयत्न करीत. पण पूर्वी स्मरण करतांच प्रसन्न वदनाने समोर येऊन उभी राहणारी कविता आता त्यांच्यापाशीं लपंडाव खेळूं लागली. कवितेच्या मंजुळ चरणध्वनीऐवजी या साध्याभोळ्या खेडवळ लोकांचे उदास उसासेच त्यांना ऐकूं येऊं लागले. असें झालें की त्यांच्या मनःश्चक्षूंसमोर पाहिलेल्या व्यक्ति आणि ऐकलेले प्रसंग साकार होऊन जाऊं लागत.

अशा रीतीने रवींद्रनाथ कवीचे कथाकार झाले. त्या वेळच्या एका साप्ताहिकाचे संपादक कृष्णकमल भट्टाचार्य यांना रवींद्रनाथांचें लेखनसाहाय्य हवें होतें. त्यांनी रवींद्रांना लेखनाचा आग्रह केला. ग्रामीण जीवनाच्या दर्शनाने आणि चिंतनाने मनांत निर्माण झालेले नाना प्रकारचे भाव लघुकथांच्या रूपाने व्यक्त करायला रवींद्रांनी सुरुवात केली. ' देनापावना ', ' पोष्टमास्तर ', ' गिन्नी ', ' व्यवधान ', ' तारा-प्रसन्नेर कीर्ति ' या त्यांच्या पहिल्या लघुकथा. या गोष्टींतली ' पोष्टमास्तर ' ही लघुकथा सर्वपरिचित आहे. त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कथांपैकी ती एक आहे. पण संपादक भट्टाचार्यांना हा नवा लेखनप्रकार रुचला नाही. ' याहून हलकेंफुलकें कांहीतरी लिहा ' असें त्यांनी टुमणें लावलें. रवींद्रनाथांनी तिथे लिहिणें बंद केलें. पण आपलें कथालेखन मात्र थांबविलें नाही. १८९१ ते १९०१ या अकरा वर्षांत त्यांनी एकंदर एकसष्ट लघुकथा लिहिल्या. ' कावुलीवाला ', ' खोकावावूर प्रत्यावर्तन ', ' ठाकुरदा ', ' क्षुधित पाषाण ', ' छुटी ', ' अतिथि ', ' समाप्ति ' या त्यांच्या गाजलेल्या कथा याच कालखंडांत निर्माण झाल्या.

बंगाली जीवन, बंगाली मनुष्य आणि बंगभूमीतील निसर्ग यांचें खरेंखुरें दर्शन तर या कथांत घडतेंच ! पण त्यांचें मोठेपण रवींद्रांनी या कथांतून व्यक्त केलेल्या आशयाइतकेंच त्या लिहितांना प्रकट केलेल्या सहज-सुंदर आविष्कार-पद्धतीलाहि आहे. १८९० पूर्वी मोपांसाच्या कथा फ्रेंच जाणणाऱ्या बंग साहित्यिकांनी वाचल्या असतील ! नाही असें नाही. पण तशा प्रकारची लघुकथा-चमत्कृतिजनक कथानकापेक्षा सूक्ष्म अनुभूतीच्या चित्रणावर आणि बाह्य नाट्यापेक्षा आंतरिक नाट्यावर भर देणारी कथा-लिहिण्याचा प्रयत्न मात्र

कोणींहि केला नव्हता. पात्रें, प्रसंग, शैली, वातावरण, परिणाम यांच्या एकात्म संगमांतून निर्माण होणारी नवी लघुकथा रवींद्रांनी प्रथम निर्माण केली. बंगाली लघुकथेचे खरेखुरे जनक व संवर्धक रवींद्रनाथच होत.

रवींद्रांनी लघुकथांची जी नवी सृष्टि निर्माण केली तिचीं मुळें परदेशांत नाहीत. ते लघुकथा लिहूं लागण्यापूर्वी नुकताच होऊन गेलेला मोपांसा किंवा ज्या दशकांत त्यांनी आपलें उत्कृष्ट कथालेखन केलें त्याच दशकांत आपलें जगन्मान्यता मिळविणारें कथालेखन करणारा चेकाँव्ह या दोघांच्या किती कथा त्यांच्या वाचनांत आल्या होत्या हें सांगणें कठीण आहे. पण एक गोष्ट निश्चित आहे. त्या दोघांच्याहि कथांचा त्यांच्या लघुकथेवर कोणताहि परिणाम झालेला नाही. रवींद्रांची लघुकथा ही अगदी स्वतंत्र आहे. अंतर्बाह्य भारतीय आहे. त्यांच्या भावनाप्रधान अंतरंगांतून स्फुरलेली, नकळत काव्याच्या अगदी जवळ गेलेली, कुठलींहि सुखदुःखें चित्रित करताना आपल्या मातीला आणि आपल्या आकाशाला न विसरणारी, विषयाच्या निवडीपासून भाषाशैलीपर्यंत अस्सल स्वदेशी असलेली ही लघुकथा हें रवींद्रवाङ्मयाचेंच नव्हे, तर भारतीय साहित्याचेंहि एक भूषण आहे.

७

रवींद्रांच्या या लघुकथांत जुन्या कथेप्रमाणे नाट्यपूर्णतेवर किंवा कृत्रिम नाट्यावर भर नाही. त्या मूलतः काव्यात्म आहेत. प्रसंग व पात्रें यांच्या बाह्य चित्रणापेक्षा त्यांच्या आंतरिक चित्रणांत या कथा संपूर्णपणें रंगून गेल्या आहेत. इथे घटनेला प्राधान्य नाही. तिच्यांतल्या चमत्कृतीला तर नाहीच नाही ! मानवी मनांचे आणि जीवनांचे गोफ हजारो नाजूक धाग्यांनी गुंफलेले असतात, याची परिपूर्ण जाणीव या कथाकाराला आहे. त्या गोफांतला एखादाच मोहक रेशमी धागा रवींद्रनाथ आपल्या कोमल हाताच्या स्पर्शाने उलगडून दाखवितात. सतारीच्या एखाद्या तारेला लीलेने स्पर्श करून त्या सुरांतून मानवी हृदयांतली मुकी व्यथा व्यक्त करणाऱ्या वादकाची अशा वेळीं आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही.

रवींद्रांच्या या कथा हळव्या आहेत. नाजूक भावनांनी ओथंबलेल्या आहेत.

पण त्या काल्पनिक नाहीत. त्या एका प्रतिभावान् कवीच्या वेदनांतून स्फुरलेल्या आहेत. ते लिहितात तें सारें काव्यपूर्ण असतें, त्याला वास्तवाचा स्पर्शहि नसतो, असा आक्षेप त्यांच्यावर वारंवार घेतला जातो. पण या आक्षेपकांना लघुकथेचें मर्मच कळलें नाही, असें म्हटलें पाहिजे. जुनी कथा बहिर्मुख होती, वर्णनांत, परंपरागत संकेतांत, चमत्कृतिजनक घटनांत आणि त्यांना शोभणाऱ्या विस्तारांत ती रमून जाणें स्वाभाविक होतें; पण रवींद्रनाथांची लघुकथा या जुन्या चाकोरीतून वाहेर पडली आहे. तिने पो, गोगोल, मोपांसा, चेकाँव्ह वगैरे पाश्चात्य लघुकथाकारांच्या पावलांवर पाऊल टाकून मार्गक्रमण केलेलें नाहीं, हें खरें ! पण तिन आपली सुंदर पाऊलवाट स्वतः शोधून काढली आहे. रवींद्रांतील श्रेष्ठ कवीने खेड्यापाड्यांतून वावरतांना जे जे कोमल, करुण, भावपूर्ण आणि जीवनाच्या गुंतागुंतीने बेचैन करून सोडणारे अनुभव घेतले, ते ते लघुकथारूपाने त्यांच्या लेखणींतून प्रकट झाले. या वावर्तींत वृद्धदेव वसूशीं बोलतांना रवींद्र म्हणाले होते - 'माझ्या लघुकथा वस्तुस्थितीला सोडून आहेत हें मला पटत नाही. मीं जें जें लिहिलें आहे तें तें प्रत्यक्ष पाहिलें आहे, अनुभविलेलें आहे. माझी गद्यशैली काव्याचीच असते, असा माझ्यावर तुमचा ठराविक आक्षेप आहे; पण माझ्या कथाप्रवाहाच्या वळणावरोवर माझी भाषाहि वळण घेत गेली हें तुम्ही विसरतां. मोपांसासारख्या लघुकथा-लेखकांना अनुरूप अशी भाषा तयारच मिळाली. मला ती तशी मिळाली नाही. वंग जनतेच्या वास्तवजीवनाचें चित्र माझ्याच कथांतून प्रकट झालें आहे.'

'पोष्टमास्तर', 'एक रात्र', 'काबुलीवाला', 'रात्री', 'समाप्ति', 'क्षुधित पाषाण', 'आजोबा', 'अतिथि' इत्यादि त्यांच्या कथा वाचणाऱ्याला या आत्मसमर्थनांतला एक शब्दहि असत्य नाही, हें कबूल करावेंच लागेल. 'दृष्टिदान', 'दीदी', 'गिरिवाला' वगैरे कथांशी 'पोष्टमास्तर', 'काबुलीवाला', 'अतिथि' वगैरे कथांची तुलना केली म्हणजे रवींद्रांनी अस्सल भारतीय अशी लघुकथा कशी निर्माण केली याची पूर्ण कल्पना येते.

त्यांच्या या खऱ्याखऱ्या लघुकथेचें स्वरूप 'पोष्टमास्तर' या कथेवरून दिसून येईल. रूढ अर्थाने आपण ज्याला कथानक म्हणतो, तसें कांही 'पोष्टमास्तर' या गोष्टींत नाही; पण कोमल आणि करुण भावनांचें केवढें

मोठें विश्व त्या कथेंत अवतरलें आहे. पोटापाठीमागे लागून खेड्यांत आलेल्या एका तरुण पोष्टमास्तराची आणि त्याचें घरकाम करणाऱ्या रतन या वारा-तेरा वर्षांच्या अनाथ मुलीची ही कहाणी आहे ! रतनच्या चिमुकल्या पण निष्प्रेम जगांत दादाबाबूच्या रूपाने प्रेमाचा ओलावा शिरतो. तहानेलेल्या पाखराने पळत्या ढगांतून पडलेला पाण्याचा थेंब अमृत-बिंदु म्हणून चाखावा, तशी तिची स्थिति होते. ती अनाथ पोरगी सारा जीव लावून त्याचें काम करते. तो आजारी पडल्यावर एखाद्या आजीबाईप्रमाणे त्याची शुश्रूषा करते. तिच्या अंधाराने भरलेल्या आयुष्यांत पहिल्यांदाच प्रकाशाचा किरण येतो. जगायचें कशासाठी, हा प्रश्न तिला स्पष्टपणें कधीहि जाणवला नसला, तरी त्याचें उत्तर तिला सापडतें !

पण तापाने आजारी पडलेला दादाबाबू आपली वदली करून घेऊं इच्छितो. वदलीचा अर्ज नामंजूर होतो तेव्हा तो राजीनामा देऊन घरीं जाण्याचें ठरवितो. हें रतनला कळल्यावर तिच्या मनाची जी स्थिति झाली आहे तिचें रवींद्रांनी असें वर्णन केलें आहे : ' बराच वेळपर्यंत कोणी कांहीच बोललें नाही. दिवा मिणमिण जळत होता. एका जागीं घराच्या गळक्या छपरांतूनच मातीच्यां घड्यावर पाणी टपटप करून पडत होतें. त्या वेळीं पाऊस सुरू झाला होता.'

ही सूचक काव्यात्मता हा रवींद्रांच्या लघुकथेचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे. 'पोष्टमास्तर' या लघुकथेंत निसर्ग व मनुष्य यांच्या सुखदुःखांच्या संवादी तारांना स्पर्श करून रवींद्रांनी जी रम्य रागिणी वाजविली आहे, तिचें स्वरलेखन टीकाकाराला कधीच करतां येणार नाही ! त्यांच्या काव्यांप्रमाणे लघुकथांतहि निसर्गांत मानव मिसळला आहे आणि मानवांत निसर्ग बुडून गेला आहे.

या लघुकथांत रवींद्र सामान्य व्यक्तीचें सार्धेंसुधें हरघडी दिसणारें सुखदुःखच सांगत असतात; पण त्यांच्या प्रतिभेच्या प्रभावाने हें वैयक्तिक सुखदुःख विश्वात्मक बनतें. त्यांच्या लघुकथा जें प्रत्यक्ष सांगतात त्यापेक्षा कितीतरी अधिक गोष्टी सहजसुंदर रीतीने सुचवितात. 'पोष्टमास्तर' मधली रतन दादाबाबूला 'तुम्ही मला आपल्या घरीं घेऊन जाल?' असें विचारते. तो उत्तरतो - 'असं कधी झालंय?' त्याच्या या तीन शब्दांच्या उत्तरांत त्रिभुवनांतल्या व्यावहारिकतेचा अर्क उतरला आहे. प्रेमासाठी

भुकेलेल्या जगांतल्या साऱ्या साऱ्या मानवांची व्यथा रतनच्या 'तुम्ही मला आपल्या घरीं घेऊन जाल ?' या एका प्रश्नाच्या रूपाने प्रकट झाली आहे.

'काबुलीवाला' या कथेंत 'पोष्टमास्तर' पेक्षा अधिक भरीव असें कथानक आहे. ओढाताण करून का होईना, चित्रपट तयार करतां येईल इतके प्रसंग या कथेंत सूचित केले गेले आहेत. पण लघुकथाकार रवींद्र त्या प्रसंगांना मुळीच महत्त्व देत नाहीत. उलट आपलें घर, कुटुंब आणि मुलगी सोडून पोट भरण्यासाठी कलकत्यांत आलेला, बाह्यतः आडदांड दिसणारा पठाण आणि कलकत्यांतल्या एका गोड, छोट्या मुलीवर मायेचा वर्षाव करून वात्सल्याची तहान भागविण्याकरिता धडपडणारें त्याचें मन यांचें मात्र रवींद्रांनी मोठ्या नाजूक कुंचल्याने चित्रण केलें आहे.

हा अडाणी पठाण - चिडला की सुरा काढून अंगावर धावणारा हा जंगली माणूस - आपल्या पोरांवाळांपासून दूर गेलेल्या जगांतल्या साऱ्या पित्यांचा प्रतिनिधि वाटतो ! ही कथाकार रवींद्रांच्या प्रतिभेची किमया आहे. आणि या करुण कोमल कथेचा शेवट किती कठोर आहे ! जितका कठोर तितकाच वास्तव ! खरा कलावंत असाच असतो. जितका कोमल तितकाच कठोर, जितका स्वप्नाळू तितकाच वास्तव ! आठ वर्षे तुरुंगांत काढणाऱ्या काबुलीवाल्याला वाटत असतें की मिनी आपल्याला सहज ओळखील. तो मोठ्या आशेने तिच्या घरीं येतो. पण आठ वर्षे पठाणाला तुरुंगांत डांबून ठेवणारा काळ बाहेर कांही स्वस्थ बसलेला नसतो. त्याने छोट्या मिनीला मोठें केलेलें असतें. ती यौवनाच्या उंबरठ्यावर उभी राहून नवीं स्वप्ने पाहत असते. तिच्या लग्नसमारंभाच्या पूर्वतयारीने सारें घर गजबजून गेलेलें असतें. तिचें आणि काबुलीवाल्याचें आठ वर्षांपूर्वीचें खेळांचें, खाऊचें आणि बालिश थट्टा-मस्करीचें जें एक स्वतंत्र जग होतें, तें कालप्रवाहांत केव्हाच वाहून गेलेलें असतें ! वधूवेपांत वावरणारी मिनी काबुलीवाल्याला ओळखित नाही ! आठ वर्षांच्या सक्तमजुरीच्या शिक्षेपेक्षाहि या गोष्टीचें दुःख त्याला अधिक होतें. मिनीच्या वापाने दिलेले पैसे घेऊन तो मायदेशाची वाट चालूं लागतो. पण त्याचें हृदय आता एका भयंकर आशंकेने व्याकुळ होतें. आठ वर्षांनी मिनीने आपल्याला ओळखले नाही. आपली छोकरीहि अशीच मोठी झाली असेल ! ती तरी आपल्याला ओळखील का ? का तिलाहि आपला विसर पडला असेल ?

८

१८९१ ते १९०२ या कालखंडांत रवींद्रांनी अशा अनेक सुरेख कथा निर्माण केल्या. त्यांना कलाकृति हें विशेषण कुठलीहि अतिशयोक्ति न करतां लावतां येईल. अशा कथांचा रसास्वाद मुळांतूनच घेतला पाहिजे. 'अतिथि' ही अशीच आपल्याकडे फारशी ठाऊक नसलेली पण अब्बल दर्जाची कथा आहे. या कथेंतलें तारापदाचें स्वभावचित्र अविस्मरणीय आहे. जीवनांतल्या सर्व गोष्टींत रस घेणारा आणि तरी कशाविषयीहि आसक्ति न बाळगणारा व कुठल्याहि पाशांत गुंतून न पडणारा हा कुमार रवींद्रांनी इतक्या कौशल्याने रंगविला आहे की, हें चित्र जलरंगांतलें वाटावें आणि तैलरंगांतलेंहि वाटावें. कौमार्य आणि यौवन यांच्या सीमेवर उभ्या असलेल्या तारापदाचें चित्रण हें कदाचित् रवींद्रनाथांचें आत्मलेखनहि असूं शकेल ! तें कांही असो ! या कथेंत त्यांच्यांतला कवि इतक्या विविध मार्गांनी त्यांच्यांतल्या कथाकाराला साहाय्य करतो की ती वाचतांना संध्यारंगांनी भरलेलें सुंदर आकाश आणि त्यांत मधेच लुकलुकू लागलेली चांदणी यांचें चित्र डोळ्यांपुढे उभें राहतें.

उदाहरणार्थ, तारापदाच्या रक्तांतल्या कणाकणांत नाचणाऱ्या संगीत-प्रेमाचें हें वर्णन पाहावें :-

'तारापद हा हरिणाच्या छाव्यासारखा बंधनभीरु होता, तसेंच हरिणासारखा संगीतवेडा होता. जत्रेंतल्या गाण्यापायींच तो घराबाहेर पडला होता. गाण्याच्या सुराबरोबर त्याच्या देहांतली नस न नस थरारून उठे आणि गाण्याच्या तालाबरोबर त्याचें सर्वांग ठेका धरूं लागे. तो अगदी लहानसा बच्चा असतांना संगीताच्या मजलशीत तो गंभीर, प्रौढ माणसासारखा भान विसरून तालावर डोलूं लागे, त्या वेळीं जाणत्या लोकांना हसें आवरणें कठीण होई. नुसतें संगीतच का, झाडाच्या दाट पालवीवर ज्या वेळीं श्रावणाच्या सरी पडत, आकाशांत मेघांची हाक पडे, जंगलांत जेव्हा मातृहीन दैत्याच्या बच्चासारखा वारा रडत ओरडत उठे, त्या वेळीं त्याच्या मनांत देखील भयंकर वादळ उठे. दुपारच्या निःस्तब्ध वेळीं दूर आकाशांत घारीची हाक ऐकूं येई, त्या वेळींहि तो अस्वस्थ होत असे. या संगीताच्या मोहाने वेडावून तो एका गायक-दलांत सामील झाला.'

या वर्णनांत रवींद्रांतला कल्पक कवि प्रकर्षाने प्रकट झाला आहे. उलट साऱ्या वस्तुमात्रांतल्या सौंदर्याचा कण नि कण टिपून घेणारा त्यांच्यांतला भावकवि तारापदाच्या होडीवरल्या प्रवासाच्या वर्णनांत दिसून येतो :

‘तारापदने होडीवरच्या गच्चीवर शिडाच्या छायेत आपला मुक्काम ठोकला होता. त्यामुळे हिरवीं मैदानें, नुक्तींच उगवलेलीं शेतें, वाऱ्याने झुळझुळणारीं धान्याचीं रोपें, गावाकडे जाणाऱ्या मळलेल्या पायवाटा, गर्द झाडीने झाकळलेलें गाव त्याला सहजासहजीं दिसूं लागलें होतें. नदीकाठीं वासरूं शेषूट उभारून पळत होतें; गावठी घोड्याचें शिंगरूं दोन पायांना बांधलेली दोरी झाडीत झाडीत गवत चघळीत फिरत होतें; मासे धरण्यासाठी बांधलेल्या जाळ्याच्या कळकीच्या काठीवर झटकन् उडी मारून कुणी मासे धरीत होतें; गावचीं मुलें पाण्यांत डुंबत मस्ती करीत होतीं; गावच्या बायका मोकळेपणाने, मोठमोठ्याने हसत गळाभर पाण्यांत राहून लुगड्याचा पदर पाण्यावर पसरून दोन्ही हातांनी मार्जन करीत होत्या; कंबर कसलेल्या मासळीविक्या बायका मासेमार लोकांकडून मासे विकत घेऊन ते टोपलींत टाकीत होत्या. हें सारें दृश्य त्याच्या दृष्टीने सदा नवीन असें होतें. तो कौतुकाने हीं सर्व दृश्यें पाहत बसे ! पण कांही केल्या त्याच्या दृष्टीची तहान भागत नसे.’

या कथेंत रवींद्र मानवी मनाच्या तळाशीं जाऊन तिथले मोत्यांचे शिपले जसे लीलेने वर घेऊन येतात, तसा बाह्यसृष्टींतल्या साऱ्या सौंदर्यपुष्पांचा सुगंधहि मुक्तहस्ताने उधळतात. या कथेचा प्रारंभ, मध्य व शेवट, तिच्यांतलें तारापदाच्या मनाचें सूक्ष्म चित्रण आणि निसर्ग व मनुष्य यांच्यांतल्या अदृश्य पण सुसंवादी अशा तारांवर कथाकाराने वाजविलेलें मधुर संगीत या साऱ्याच गोष्टी विलक्षण आहेत. कथाकार रवींद्रांच्या प्रतिभेचें हें उत्तुंग शिखर आहे. कितीहि पारायणें केलीं तरी ज्याची आनंद देण्याची शक्ति कोमेजत नाही, तेंच अक्षर ‘साहित्य’ असें म्हटलें तर ‘अतिथि’ ही कथा अशा साहित्यांत अग्रभागीं शोभणारी आहे.



रवींद्रनाथांच्या हातून मानवी मनाला सदैव आवाहन देऊं शकतील अशा 'पोष्टमास्तर', 'क्षुधित पाषाण', 'अतिथि', 'काबुलीवाला', 'सुट्टी' इत्यादि लघुकथा लिहून झाल्या याचें कारण ते सूक्ष्म निरीक्षणशक्ति आणि प्रगाढ सहानुभूति असलेले प्रतिभावान् कवि होते हेंच होय. त्यांच्या या असामान्य कवित्वाची जाणीव 'क्षुधित पाषाण' सारख्या कल्पनारम्य कथेंत चटकन् होते. एका जुन्या मोंगल काळांतल्या वाड्याच्या दर्शनाने त्यांची प्रतिभा सत्य आणि स्वप्न यांच्या सीमारेषेवरली एक विलक्षण सृष्टि निर्माण करते; दोन भिन्न शतकांचें संमेलन घडवून आणते. ही पाश्चात्य पद्धतीची भूतकथा नाही. कांहीतरी रोमांचकारी लिहिण्याचें कंकण बांधलेल्या लेखकाची ही निर्मिति नाही. ती एका कवीची भावपूर्ण प्रतिसृष्टि आहे. अद्भुतता आणि कारुण्य यांचें मोठें मनोहर मिश्रण या कथेंत झालें आहे.

विशिष्ट स्थळाच्या दर्शनाने कथाकाराची प्रतिभा जागृत होऊं शकते असें फॉर्स्टरने म्हटलें आहे. रवींद्रांचेंहि असें होत असावें. 'मणिहारा' (The Lost Jewels — Broken Ties and Other Stories) ही कथाहि अशाच प्रकारची आहे. Mashī and Other Stories मधील 'कंकाल' (The Skeleton) ही कथाहि त्यांची सहानुभूतीने ओथंबलेल्या अद्भुताची आवड दर्शविणारी आहे.

## १०

या कथांच्या जोडीनेच रवींद्रांच्या दोन प्रकारच्या छोट्या कथांचा उल्लेख केला पाहिजे. लोककथा व ऐतिहासिक कथाप्रसंग यांच्या आधारें त्यांनी 'पूजारिणी', 'अभिसार' इत्यादि सुरेख चिमुकल्या कथा पद्यांत लिहिल्या आहेत. कुंचल्याच्या एका फटकाऱ्याने ठसठशीत चित्र निर्माण करण्याची कला त्यांच्या या कथांत दिसून येते. रूपककथा या सदरांत पडणाऱ्या आणि गद्य-काव्याच्या सीमेवर रेंगाळणाऱ्या विपुल कथाहि त्यांनी निर्माण केल्या आहेत. काकासाहेब कालेलकरांनी 'कोवळे किरण' या पुस्तकांत निरूपणासहित अशा अनेक कथा व गद्यकाव्यें अनुवादित केलीं आहेत. जगांतल्या कोणत्याहि कथाकाराने प्रतिभेचे इतके विविध विलास प्रकट केलेले नाहीत.

११

‘काबुलीवाला’, ‘पोष्टमास्तर’ ‘अतिथि’ वगैरे कथा रवींद्रांनी १८९१ ते १९०२ या वर्षात लिहिल्या. मग ते कादंबरीकडे वळले. ‘चक्षुशल्य’ (चोखेरबाली १९०२), ‘नौकाडूवी’ (१९०६), ‘गोरा’ (१९१०) या त्यांच्या तिन्ही सामाजिक कादंबऱ्या बंगालमध्ये लोकप्रिय झाल्या. कादंबरीकार कितीहि मोठा कवि असला तरी त्याला आपले पंख मिटून घेऊन पावलो-पावली पृथ्वीवर उतरावे लागते. लघुकथाकाराला पाण्यांतल्या कमलपत्राप्रमाणे भोवतालच्या संघर्षांशी व समस्यांशी अलिप्तता ठेवता येते. पण कादंबरीकाराला भोवतालच्या पाण्यांतच नव्हे तर चिखलांत सुद्धा हरघडी आपले हात बुडवावे लागतात.

रवींद्रांची १९०२ नंतरची कथा विचारप्रधान झाली याचें कारण हें आहे. समाजाच्या सुखदुःखांचें चित्रण आणि त्या चित्रणांतून उद्भवणाऱ्या समस्या यांचा पगडा त्यांच्या लघुकथेवर वसला. स्वतःच्या कथालेखनांत झालेला हा फरक त्यांनाहि जाणवला होता. त्यांच्या कथालेखनाच्या बहुराच्या दशकांत ते मुख्यतः कवि होते. ते चितकाच्या किंवा विचारकाच्या भूमिकेत उभे नव्हते ! ‘पोष्टमास्तर’ या गोष्टीविषयी त्यांनी स्वतःच पुढील उद्गार काढले आहेत— ‘पोष्टमास्तर’ ही गोष्ट जेव्हां मी लिहिली, तेव्हा प्रकाश, वारा, वृक्षांच्या शाखा या सर्वांचें स्पंदन माझ्या भाषेला साथ देत होतें. त्यांचा भाव माझ्या भावांत मिसळत होता. अशा भावस्थितीत रचना करीत जाण्यांत केवढें सुख आहे! ’

पण हें सुख रवींद्रांसारख्या पहिल्या दर्जाच्या कथाकाराला सतत लाभतेंच असें नाही. जीवनांतल्या विविध संघर्षांपासून तो फार काळ अलिप्त राहूं शकत नाही. ते संघर्ष या नाही त्या रूपाने त्यांच्या अंतरंगांत डोकावून पाहूं लागतात. मग त्याचें संवेदनशील मन नकळत या संघर्षांच्या शाखाग्रांवरील रक्तबिंदूंचा आणि त्यांच्या मुळांशी असलेल्या जटिल समस्यांचा विचार करूं लागते. तारुण्यांत जमीनदारांच्या खेड्यांत निसर्गाच्या तालावर नाचणाऱ्या मानव-जीवनांतल्या स्पंदनांना कलात्मक रूप देण्याला अनुकूल असें वातावरण रवींद्रांना लाभलें होतें. वेलीवर फूल उमलावें, तशी त्यांना एकेक कथा स्फुरत

गेली होती. चिंतन, विचार, समस्या यांनी त्यांतली शुद्ध भावात्मकता सुकविली नव्हती. पण पुढे जीवनाच्या समरांगणांत उतरलेल्या प्रौढ रवींद्रनाथांना यौवन आणि ग्रामीण जीवन यांच्या संगमांत लाभलेली ती नाजूक भावात्मकता संभाळणे अशक्य झाले.

साहजिकच त्यांच्या पुढच्या कथांचे स्वरूप बदलले. त्यांची कलात्मकता कमी झाली. भावात्मकता ओसरली. 'एकविंशती' तील 'एका स्त्रीचे पत्र', 'अपरिचिता', 'पात्र आणि पात्री' या गोष्टींची 'कावुलीवाला', 'पोष्ट-मास्तर' व 'अतिथि' यांच्याशी तुलना केली म्हणजे हा फरक सहज लक्षांत येतो. मात्र या कथा कलागुणांच्या दृष्टीने थोड्या उण्या असल्या तरी त्यांतील मनोविश्लेषण, समाजाचे निरीक्षण - विशेषतः स्त्रीवर होणारे विविध अन्याय आणि त्यांविरुद्ध बंड करण्याकरिता उठलेल्या स्त्रीमनाचे चित्रण या गोष्टी वाचकाला आकृष्ट केल्याशिवाय राहत नाहीत. 'एका स्त्रीचे पत्र' या कथेतील पुढील उतारा पाहिला म्हणजे रवींद्रांतील कवि अशा समस्याप्रधान कथांतहि किती उत्कटतेने प्रकट होत असे हे दिसून येईल :

'आपल्या मर्जीप्रमाणे आणि आपल्या नियमाप्रमाणे या बायकांचं जीवन तुम्ही चिरकाल पायाखाली दावून धरून राहाल एवढे तुमचे पाय कांही लांब नाहीत. मृत्यु तुमच्यापेक्षा फार मोठा आहे. त्या मृत्यूच्या राज्यांत ती मोठी आहे - तिथं बिंदू नुसती बंगाल्याघरची मुलगी नव्हे, नुसती चुलतभावाची बहीण नव्हे, नुसती पागल नवऱ्याची प्रवंचित स्त्री नव्हे - तिथं ती अनंत आहे.

'या गल्लीच्या मध्यभागी चारी बाजूनं भिती असलेल्या निरानंदाचा अतिसामान्य बुडबुडा एवढा भयंकर कां वाटतो ? तुमचं हें विश्वजगत् आपल्या सहा ऋतूंचं सुधापात्र हातीं घेऊन कशीहि हाक घालीना, एका घटकेसाठी मी या अंतर्महालाच्या या उंबरठ्याबाहेर जाऊं शकत नाहीं का ? तुमच्या या अशा घरांत माझं हें असं जीवन घेऊन या अतितुच्छ अशा विटा-दगडांच्या आड आम्ही तिळातिळानं मरायचं काय म्हणून ? किती तुच्छ आहे आमची ही रोजची जीवनयात्रा ! किती तुच्छ आहे हा सारा बंदिस्त नियम, बंदिस्त अभ्यास, बंदिस्त बोली यांचा हा बंदिस्त मार ! - पण शवटपर्यंत या दैन्याच्या नागपाशाच्या बंधनाचीच व्हायची आहे जीत - आणि हार व्हायचीय तुमच्या स्वतःच निर्माण केलेल्या या आनंदलोकाची !

तुम्हांला वाटत असेल की मी मरायला निघालेंय म्हणून ! भिऊं नका. तुमच्यापाशीं मी अशी पुराणी थट्टा करणार नाहीं. मीराबाई देखील माझ्यासारखी एक बाईमाणूस होती - तिचा साखळदंडहि कांही कमी जड नव्हता - तरीपण तिलाहि कांही जगण्यासाठी मरावं लागलं नाही. मीराबाई आपल्या गाण्यांत म्हणाली होती, 'सोडून दे बाप, सोडून दे आई, सोडून दे जिथं आहे तें. मीरा एकदा गुंतून गेलीय प्रभु - आता जें व्हायचं असेल तें होवो.

'हें गुंतून राहणं म्हणजेच जगून राहणं. मीहि जगेन. मी जगलेंच.'

## १२

श्रेष्ठ कथाकार बुद्धीचें रंजन, भावनांचें आवाहन, सामाजिक सुखदुःखांचें चित्रण आणि क्षितिजाप्रमाणे जवळ भासणाऱ्या पण स्पर्श करण्याकरिता धावूं लागलें की दूर दूर पळणाऱ्या गूढ जीवनाचें वास्तव दर्शन या चारी पातळ्यांवरून वाचकाला अंकित करित असतो. रवींद्रांच्या उत्कृष्ट कथांत या सर्व पातळ्यांचें मोठें सुरेख मीलन झालें आहे.

'कावुलीवाला' ही त्यांची सर्वपरिचित कलाकृति पाहावी. कारुण्याने ओथंबलेल्या आणि वात्सल्याने भरलेल्या या आठ-दहा पृष्ठांच्या कथेंत रवींद्रांच्या रंजन-सामर्थ्याच्या नाजूक खुणा सर्वत्र उमटल्या आहेत. पांच-सहा वर्षांच्या छोट्या मिनीच्या बापाकडून कथा सांगविण्यांत रवींद्रांनी केवढें मोठें चातुर्य व्यक्त केलें आहे ! कथेच्या शेवटी मिनी कावुलीवाल्याला ओळखित नाही. तेव्हा या कादंबरीकार बापालाच अफगाणिस्थानांतून पोट भरण्याकरिता आलेल्या त्या अडाणी बापाचें समाधान करावें लागतें. तो रहमतला एक नोट देतो व म्हणतो, 'रहमत,' तूं आपल्या मुलखांत मुलीला भेटायला जा. तुला तुझी मुलगी भेटली की जें सुख होईल त्यांतून माझ्या मिनीचें कल्याण होईल.' या साध्या दोन वाक्यांत जीवनांतल्या अंतिम सत्यावर रवींद्रांनी केवढा प्रकाश टाकला आहे ! या शेवटच्या प्रसंगांतला रहमत एक अफगाणी पठाण नाही; मिनीचा बाप एक बंगाली बाबू नाही; रहमत मुसलमान नाही; मिनीचा पिता हिंदु नाही; हे दोघेहि फक्त बाप आहेत ! मनुष्य कशासाठी जगतो, याची जाणीव झालेलीं माणसें आहेत हीं ! इथें एकाचें

रांगडें वात्सल्य दुसऱ्याला केवळ स्वानुभूतीने कळलें आहे. सर्व दृष्टींनी एकमेकांपासून अगदी दूर आणि भिन्न असणारे हे दोन जीव साऱ्या विश्वाला व्यापून टाकणाऱ्या वात्सल्याच्या धाग्याने जवळ आले आहेत, बांधले गेले आहेत. जिथे सारे भेदभाव गळून पडतात, 'तत्त्वमसि' हे वेदांतांतलें सत्य दैनंदिन जीवनांत प्रतीत होतें, अशी ही जागा आहे. म्हणून तर मिनीचा ढांप आपल्या मुलीकडून नकळत दुखावल्या गेलेल्या रहमतच्या काळजांतून निघणारी कळ सुसह्य व्हावी म्हणून त्याच्या छातीवरून आपला स्नेहनिर्भर हात फिरवितो.

सौंदर्याच्या ज्या उच्च पातळीवर ही कथा आपणांला घेऊन जाते तिथे फारच थोडे कथाकार पोचू शकतात. चेकॉव्हची 'Darling' ही गोष्ट वाचतांना ज्या अथांग माणुसकीची जाणीव होते, तिचाच सुखद प्रत्यय रवींद्रांच्या या कथेंतहि येतो. मिनीच्या चौकस स्वभावापासून झालेला या कथेचा प्रारंभ जितका स्वाभाविक तितकाच कलात्मक आहे. त्या प्रसंगांतला विनोदहि किती मधुर आहे ! मिनीची व कावुलीवाल्याची ओळख झाल्यावर त्यांची गट्टी कशी जमते, हें किती छोट्या छोट्या पण अर्थपूर्ण प्रसंगांनी रवींद्रांनी दाखविलें आहे ! रहमत आणि मिनी यांच्या थट्टामस्करींतला सासुरवाडीविषयीचा जो विनोद आहे, त्याची लज्जत कांही निराळीच आहे. रहमत मिनीला म्हणतो, 'बच्ची, तू कद्धी कद्धी सासुरवाडीला जाऊं नकोस !' खट्याळ पण निरागस मिनी उलट त्यालाच विचारते, 'तू जाणार का सासुरवाडीला ?' रहमत आपली भरभक्कम मूठ उगारून दांतओठ खाऊन म्हणतो, 'मी सासऱ्याला मारीन !' पुढे पोलीस रहमतला पकडून मिनीच्या घरावरून घेऊन जातात. मिनी तें पाहते. कावुलीवाल्याला पोलिसांनी कां पकडलें असावें, हें तिला कळत नाही. ती नेहमीच्याच खट्याळपणाने त्याला प्रश्न करते, 'सासुरवाडीला चाललास का ?' रहमत हसतो आणि उत्तरतो, 'तिथंच चाललोंय !' पुढे आठ वर्षे सरकारी सासुरवाडीचा पाहुणचार घेऊन रहमत तुरुंगांतून बाहेर येतो, तेव्हा काळाने या दोन दोस्तांच्यामध्ये केवढी मोठी भिन्न निर्माण केलेली असते ! त्या भिंतींतून प्रौढ रहमतला पलीकडची मिनी स्पष्ट दिसते. पण सासरीं जाण्याचा वेध लागलेल्या मिनीला मात्र कांही कांही दिसत नाही. ती कावुलीवाल्याला ओळखीत नाही !

या गोष्टींतील अशीं किती सौंदर्यस्थळें सांगावींत? कुशल वादकाने वाजविलेल्या सुंदर गतींतील प्रत्येक सुराची माधुरी जशी निराळी करून सांगतां येत नाही, तशी 'काबुलीवाला', 'पोष्टमास्तर' 'अतिथि' या कथांची चिकित्सा किंवा रसग्रहण करून त्यांची अवीट गोडी दुसऱ्यापर्यंत पोचवितां येणार नाही. ती ज्याची त्यानेच चाखायला हवी !

### १३

अशा प्रकारची अस्सल भारतीय लघुकथा वंगालींत १८९० ते १९०० या दशकांत निर्माण होऊनहि मराठी किंवा इतर भारतीय भाषा यांना त्वरित तिचा परिचय झाला नाही, ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. रवींद्रांचे संस्कार ज्यांच्या लेखनांत स्पष्टपणे जाणवतात असे आपले पहिले कथाकार दिवाकर कृष्ण हे होत. पण दिवाकर कृष्णांची कथा १९२५ च्या आगेमागे निर्माण होऊन सुद्धा लघुकथेच्या प्रगतीच्या मार्गातला एक दीपस्तंभ म्हणून रवींद्रांकडे पाहण्याची इच्छा आमच्या प्रमुख कथाकारांना किंवा टीकाकारांना झाली नाही. फडके हे १९२५ ते १९३५ या दशकांतले एक अग्रगण्य कथाकार. त्यांनी १९३२ मध्ये 'प्रतिभासाधन' हें साहित्याच्या तंत्रमंत्राची चर्चा करणारें पुस्तक लिहिलें. त्यांत आदर्श लघुकथा म्हणून ओ हेन्रीच्या Gift o Maqi या कथेचा अनुवाद त्यांनी दिला. पुढे वीस वर्षांनी 'लघुकथा-तंत्र आणि मंत्र' या पुस्तकांत त्यांनी मोपाँसाच्या 'Necklace' या कथेचें 'अव्वल दर्जाची लघुकथा' म्हणून विश्लेषण केलें. परंतु ओ हेन्रीची 'नाताळची भेट' ही गोष्ट काय किंवा मोपाँसाची 'कंठा' ही गोष्ट काय, या दोन्ही कथा 'काबुलीवाला', 'अतिथि' किंवा 'पोष्टमास्तर' यांच्या पंक्तीला बसू शकत नाहीत. Sean O' Faolain या आयरिश कथाकाराने लघुकथेवर जें पुस्तक लिहिलें आहे त्यांत या दोन्ही कथांची चिकित्सा करून त्याने जे निष्कर्ष काढले आहेत तेच लघुकथेच्या प्रगतीच्या, रसग्रहणाच्या आणि मूल्यमापनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. 'नाताळची भेट' ही कथा एका मनोहर क्लृप्तीवर उभारली आहे. तिच्यांतल्या चमत्कृतीला ओ हेन्रीने भावनेचा मुलामा दिला आहे; नाही असें नाही. त्यामुळे पहिल्या वाचनाच्या

वेळीं वाचक या कथेवर खूप होतो; पण पुनर्वाचनाच्या वेळीं हा मुलामा उडून जाऊं लागतो. मग या कथेचें आवाहन केवळ चमत्कृतिजनक कल्पनेपुरतेंच मर्यादित होतें. कुठलीहि अविस्मरणीय अनुभूति या कथेच्या वाचनाने येत नाही. मोपाँसाची 'कंठा' ही गोष्ट या कथेपेक्षा मनावर अधिक परिणाम करते. पण तोहि 'डॉलिंग' किंवा 'काबुलीवाला' यांच्याइतका विशाल, उत्कट किंवा उन्नत असा वाटत नाही.

याचा अर्थ उघड आहे. नाट्यपूर्ण प्रसंग किंवा त्या प्रसंगांतली चमत्कृति हा लघुकथेचा आत्मा नव्हे. रंजनप्रधान गोष्टींना असला मालमसाला बसस असतो. पण त्यांतून श्रेष्ठ कलाकृति निर्माण होत नाही. खरीखुरी लघुकथा रंजनाच्या किंवा चमत्कृतीच्या पातळीवर कधीच रेंगाळत राहत नाही. वैयक्तिक किंवा सामाजिक वेदना आणि संवेदना यांचें नाजूक हाताने चित्रण करून ती भावनेला आवाहन करते. तें आवाहन करतांना सुद्धा ती भाव-विवश होत नाही. केवळ भावुकतेवर उभ्या राहिलेल्या कथेचा आवाका फार मर्यादित असतो. त्यांत जीवनाची परिपूर्ण जाणीव कधीच आढळत नाही. सामाजिक सुखदुःखांचें आत्मीयतेने चित्रण करणाऱ्या कथाहि कलादृष्टीने पुष्कळदा थिट्या पडतात. त्यांत व्यक्त झालेलें दुःख, राग, चीड सारें कांही खरें असतें. पण त्या सर्वांत सौंदर्याचा व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या समतोल-पणाचा अभाव असतो. अशा कथांतून फार फार तर जीवनाचें एकांगी दर्शन घडतें. अस्सल लघुकथा या सर्व पातळ्यांना स्वतःभोवती गिरक्या घेतां घेतां स्पर्श करते. पण तिचें नृत्य चालतें तें मुख्यतः जीवनदर्शनाच्या पातळीवर. या ठिकाणीं कथाकारांतला माणूस, कवि, नाट्यकार आणि चिंतक हे सारे हातांत हात घालून वावरतात. जीवनांतील सुख आणि दुःख, ऊन आणि पाऊस, पाप आणि पुण्य या सर्वांकडे या पातळीवरला कथाकार स्थिर दृष्टीने पाहूं शकतो. त्यांच्यापलीकडचें सत्य तो सुंदर रीतीने सूचित करतो.

रवींद्र हे अशा वर्गांतले कथाकार आहेत. मोपाँसा आणि चेकाँव्ह यांच्या मानाने त्यांच्या लघुकथेचें क्षेत्र बरेंचसें मर्यादित आहे. असें असलें तरी 'पोष्टमास्तर', 'काबुलीवाला', 'अतिथि', 'क्षुधित' पाषाण ' या त्यांच्या कथा कुठल्याहि जागतिक कथासंग्रहांत हक्काने आणि मानाने समाविष्ट होऊं शकतील. त्या सदैव आवडीने वाचल्या जातील.

## पार्श्वभूमि

१

१९१९ सालीं माझें लेखन मासिकांतून छापून येऊं लागलें. काव्य, विनोद व टीका या तीन क्षेत्रांत मीं लुडबुड करायला सुरुवात केली. माझ्यांतल्या विनोदी लेखकाचा अवतार पुढे लवकरच संपुष्टांत आला ! नंतर कवीहि वारगळला ! पण टीकाकार मात्र सुमारे पंधरावीस वर्षे धडपडत राहिला. अजूनहि त्याच्यांत थोडी धुगधुगी आहे ! या संग्रहांतले हे लेख अधूनमधून जाग्या होणाऱ्या या टीकाकाराचे उद्गार आहेत. कदाचित् त्या कुणाला नुसत्या जांभयाहि वाटतील !

मी टीकाकार कां झालों, हें सांगणें थोडें कठीण आहे. तसें पाहिलें तर प्रत्येक मनुष्याच्या अंतरंगांत सुप्त कवीच्या जोडीने सुप्त टीकाकारहि असतो ! कवि, विनोदी लेखक आणि नाटककार होण्याची हौस कुमारवयांतच माझ्या मनांत निर्माण झाली. पण त्या काळांत टीकाकाराविषयी असें अनामिक आकर्षण वाटल्याचें मला आठवत नाही. मी कॉलेजांत गेलों त्याच वर्षीं श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची ' तोतयाचें बंड ' या नाटकाचें परीक्षण करणारी प्रदीर्घ लेखमाला ' मासिक मनोरंजनां 'त येऊं लागली. ती वाचून टीका-लेखनाविषयी माझ्या मनांत कुतूहल निर्माण झालें. मराठींतलें टीका-लेखन



मी साक्षेपाने वाचू लागलों. इंग्रजी टीकांतहि अधूनमधून डोकें खुपसलें ! या सर्व वाचनाचा उपयोग लेखक या नात्याने पुढे आपल्याला होईल, अशी माझी समजून होती.

मात्र, टीकालेखनाचा विचार त्या वेळीं मनांत कधींच आला नाही. माझ्यांत जो शेखमहंमद होता, त्याने मनोराज्यांत आपल्या नाटकांतल्या वाक्या-वाक्याला टाळ्या पडत असलेल्या पाहिल्या ! आपली कविता शेकडो लोक गुणगुणत असल्याचा भास त्याला झाला ! पण एखाद्या टीका-लेखावर छापून आलेले आपले नांव त्या स्वप्नरंजनाच्या काळांत मला कधींच दिसले नाही ! दिशा नसलेले वाचन, अंत नसलेली चर्चा आणि स्वतःच्या मतां-विषयीचा दुराग्रह या तिन्ही गोष्टी त्या काळीं माझ्या ठिकाणीं एकवटल्या होत्या. पण हीं मते लिहून काढण्याची इच्छा मात्र मला कधींच झाली नाही !

## २

ती झाली १९१९ सालीं. त्या वर्षी 'नवयुग' मासिकांतून श्री. ग. त्र्यं. माडखोलकर यांची 'आधुनिक कविपंचक' ही लेखमाला प्रसिद्ध झाली. त्या मालेंत गोविंदाग्रजांवर लिहितांना, 'दसरा' ही कविता 'तुतारी'चें भ्रष्ट अनुकरण आहे, अशा अर्थाची त्यांनी टीका केली. कुणीं न सांगतांच मीं गंडक-यांचें वकीलपत्र घेतलें ! 'तुतारी - वाङ्मय व दसरा' अशा शीर्षकाचा लेख लिहून मीं माडखोलकरांना उत्तर दिलें. त्या चकमकींतून खरोखर एखादें चिरकालीन वैर उत्पन्न व्हायचें ! पण प्रत्यक्षांत घडलें तें मात्र नेमकें उलटें ! मीं टीका केली असूनहि माडखोलकरांनी मला स्नेहभावाने पत्र पाठविलें. साहजिकच माझ्या द्वंद्वयुद्धाच्या पवित्र्याचा शेवट दोस्तीच्या हस्तांदोलनांत झाला !

त्या लेखांत मीं काय लिहिलें होतें, तें मला आठवत नाही. तें कांहीहि असलें, तरी आज मला आवडणार नाही. कारण 'तुतारी' किंवा 'दसरा' या दोन कवितांकडेच नव्हे, तर एकंदर वाङ्मयाकडे पाहण्याचा माझा दृष्टिकोन या चाळीस वर्षांत किती तरी बदलला आहे. लखलखणाच्या रूप-ज्योतीची मौहिनी मागे पडली आहे. अंतरींच्या शांत प्रकाशाची ओढ अधिक जाणवूं

लागली आहे.

३

मात्र, 'तुतारी वाङ्मय व दसरा' या लेखामुळे आपण टीकाकार आहो, असा केवळ माझाच समज झाला नाही. कां कुणाला ठाऊक, मासिकांच्या संपादकांनीहि तशीच आपली समजूत करून घेतली ! माझ्याकडे टीकेच्या मागण्या येऊं लागल्या. मी त्या पुरवूं लागलों. नकार हा शब्दच त्या वेळीं माझ्या कोशांत नव्हता ! सावंतवाडीला निघणाऱ्या 'वैनतेया' - सारख्या साप्ताहिकापासून पुण्या-मुंबईच्या 'रत्नाकर,' 'यशवंत', 'मनोरंजन' इत्यादि मासिकांपर्यंत माझ्यांतल्या टीकाकाराचा संचार सुरू झाला. माझ्या त्या वेळच्या टीका-लेखनाचा वाचकांना काय फायदा झाला, याची मला कल्पना नाही. मात्र या निमित्ताने माझे वाचन आणि चिंतन वाढलें. मराठी व इंग्रजी टीकाच मी आवर्जून वाचूं लागलों. शिरोड्यासारख्या एका कोपऱ्यांतल्या खेडेगावांत टीकाविषयक इंग्रजी पुस्तकें मिळणें अशक्य होतें. पण पुण्या-मुंबईच्या मित्रांमार्फत मी ती मिळवीत असें. ललितवाङ्मय लिहिणाऱ्या प्रत्येक लेखकाने टीकेचा गंडा हातांत बांधायलाच हवा, असें नाही ! पण सर्व प्रकारच्या प्रतिभा-विलासाच्या विविध वाङ्मयीन विचार-प्रणालींचा आणि साहित्य-शास्त्रांतील विवाद्य प्रश्नांचा त्याला पूर्ण परिचय हवा, असें मला वाटतें.

या नादामुळेच १९३५ नंतर सखोल, सर्जनशील आणि रसग्रहण व मूल्यमापन यांचा सुंदर संगम साधणारे टीकेचे अनेक नमुने माझ्या वाचनांत आले. स्टीफान इवाइग् चीं 'Three Masters' व 'Adepts in self-portraiture', रवीन्द्रांचें 'प्राचीन साहित्य', अँद्रे मोर्वाचें 'Seven faces of Love', लुडविक लेविशॉनचें 'Story of American Literature', डोव्हर विल्सनचें 'Essential Shakespeare', इसाया बर्लिनचें 'The Hedgehog and the fox' अशीं पुस्तकें १९२० ते २५ च्या दरम्यान माझ्या हातीं आलीं असतीं, तर माझ्या टीकालेखनाचें स्वरूप थोडें निराळें आणि चांगलें झालें असतें. पण तें घडलें नाही ! चणे मिळूं लागले

तेव्हा दांत हलू लागले होते !

४

१९२० च्या आसपास टीकाकार म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या कोल्हटकर, केळकर, वा. अ. भिडे, वा. म. जोशी इत्यादि मंडळींचा नम्रपणाने मागोवा घेत मीं टीकालेखन सुरू केलें. पुढे वीस वर्षे या क्षेत्रांत मीं थोडी धडपड व बरीचशी लुडवुड केली !

१९४० नंतर अनेक कारणांनी माझें टीकालेखन मंदावलें. लिहिण्याची हौस होती. अंधुकपण का होईना, नवीं नवीं क्षितिजें दृष्टीपुढे उभी राहत होनीं; पण गेल्या वीस वर्षांत अगतिकपणे तीं न्याहाळल्याखेरीज मी दुसरें कांही करूं शकलों नाहीं, याचें मला वाईट वाटतें.

या क्षेत्रांत माझ्या मनासारखें मी कांहीं करूं शकलों नसलों, तरी रसिक, मर्मज्ञ आणि समतोल टीकाकार हा वाङ्मयीन प्रगतीचा एक महत्त्वाचा घटक आहे, याविषयी मी निःशंक आहे. साहित्यांतल्या बऱ्यावाइटाची पारख कशी करावी, तिची कसोटी कोणती, चांगल्याचा आस्वाद कसा घ्यावा, जें हीन, क्षुद्र किंवा कलाहीन असेल त्याची मूलगामी मीमांसा कशी करावी, हें सर्वसामान्य वाचकाला टीकाकाराखेरीज दुसरें कोण सांगणार ? डोळस साहित्यप्रेम नुसती रंजक वाचनाची चटक नव्हे — हा समाजाच्या खऱ्या-खऱ्या संस्कृतीचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. पंडित असूनहि रक्ष नसलेले, चिकित्सक असूनहि केवळ चिरफाडींत न रमणारे, नवीनाचें स्वागत करतांना, जुन्याचा वारसा न विसरणारे, आणि भूतकालाचा सुगंध घेतां घेतां भविष्याचीं स्वप्ने पाहणारे टीकाकार — समीक्षक, समालोचक, रसग्राहक, मूल्यमापक, तत्त्वचिंतक असे सर्व प्रकारचे टीकाकार हें काम चांगल्या रीतीनें पार पाडूं शकतील. अशा टीकाकारांची संख्या अजूनहि आपल्याकडे फार कमी आहे.

५

या क्षेत्रांतल्या माझ्या लुडवुडीविषयी मीं वर लिहिलेंच आहे. गेल्या दहा-

वारा वर्षात लिहिलेले अशा प्रकारचे सतरा लेख या संग्रहांत समाविष्ट केले आहेत. कुठे परीक्षण, कुठे समालोचन, कुठे दोष-दिग्दर्शन तर कुठे मूल्यमापन, असें या लेखांचें स्थूल स्वरूप आहे.

यांतील पांच नाट्यविषयक लेखांपैकी 'रंगभूमीचे तीन शिल्पकार' या लेखांत कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी या तीन नाटककारांच्या प्रतिभा-शक्तींचा व त्यांच्या नाट्य-प्रेरणांचा तुलनात्मक विचार केला आहे. या तिघांपैकी गडकरी अजून पूर्वीइतकेच लोकप्रिय आहेत. 'गडकरी हे एक सामान्य लेखक होते', अशा प्रकारचा विषय घेऊन त्याच्यावर खंडन-मंडनात्मक भाषणें करण्याची पद्धत अलीकडे विद्वानांत रूढ होत असली, तरी मूर्ति-भंजनाच्या नाटकी आवेशापेक्षा सामान्य रसिकाला त्या काथ्याकूटांतूनच अधिक कांही प्रतीत होत नाही. अशा कार्यक्रमांना लोक जमतात, ते असंबद्ध भाषणें ऐकून होणाऱ्या करमणुकीसाठी गंमत अनुभविण्याकरिता ! मराठी प्रेक्षक व वाचक यांच्या मनांवर अजून गडकऱ्यांचें वाङ्मय किती हुकुमत चालवीत आहे, हेंच या वादविवादांतून निष्पन्न होतें !

साहित्य-शास्त्र्यांच्या दृष्टीने गडकऱ्यांच्या नाटकांत कितीहि दोष असोत ! मोटमोठे वृक्ष लीलेने उन्मळून टाकून आपल्या प्रवाहाबरोबर त्यांना वाहत नेण्याची महापुराची शक्ति गडकऱ्यांच्या नाटकांत आहे, हें आता उघड झालें आहे. मात्र खाडिलकरांची लोकप्रियता गडकऱ्यांच्या मानाने ओसरली आहे. असें होण्याचीं कारणें अनेक आहेत. काळ फार झपाट्याने बदलल्यामुळे 'कांचनगडची मोहना' किंवा 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु' यांच्यासारखीं नाट्यगुणांनी संपन्न असलेलीं त्यांचीं नाटकें आज मागे पडलीं आहेत. एकदोन संगीत नाटकें वगळलीं, तर खाडिलकरांचीं नाटकें सहसा रंगभूमीवर दिसत नाहीत ! तीं करून दाखविण्याची कुवत नव्या जमान्यांतल्या नट-नटींत फारशी नाही. मध्ये मुंबई साहित्य संघाने 'भाऊबंदकी' नाटक बसविलें. त्या नाटकाने दिल्ली जिंकली. श्रेष्ठ नाटकाचें पारितोषिक मिळविलें. साहित्य-संघाच्या या नाटकाचा प्रयोग ज्या तरुण मंडळींनी पाहिला असेल, त्यांना नाटककार म्हणून खाडिलकरांच्या ठिकाणीं असलेल्या विविध गुणांचा निश्चित साक्षात्कार झाला असेल. कालप्रवाह नित्य नवीं नवीं वळणें घेत आहे. साहजिकच, गेल्या दहा वर्षांत मराठी रंगभूमीहि वेगाने बदलूं लागली आहे.

असें असलें तरी अजून तिला खाडिलकरांपासून पुष्कळ शिकतां घेण्याजोगें आहे, असें मला वाटतें.

मात्र, याचा अर्थ खाडिलकरांचें 'कीचकवध' किंवा 'भाऊबंदकी' हें शेक्सपीअरच्या शोकांतिकांपेक्षाहि श्रेष्ठ प्रतीचें नाटक आहे असा नाही. आपल्याकडल्या कांही विद्वानांना तसा भ्रम झालेला दिसतो ! पण 'कीचकवध' 'हॅम्लेट' पेक्षा श्रेष्ठ आहे असें म्हणणें, म्हणजे नाटकाच्या मूल्यमापनाचा ताजवाच आपल्यापाशीं नाही, अशी कबुली देण्यासारखें आहे. शेक्सपीअरच्या प्रतिभेंत असामान्य नाट्यदृष्टीला अलौकिक काव्यात्मतेची जोड मिळाली आहे. खाडिलकर स्वभावतः असे काव्यात्म नाहीत. शेक्सपीअरमध्ये नाट्याशीं एकरूप झालेलें काव्य अनादि आणि अनन्त अशा नियतीचें तत्त्वज्ञानच आपल्या मुखाने वोलून दाखवीत आहे, असा भास होतो. खाडिलकर तत्त्वचिंतक आहेत; पण ते एका परंपरागत मर्यादित ! चिंतनशीलतेमुळे त्यांच्या नाटकांतला बोधवाद प्रचारकी थाटाचा वाटत नाही. प्रेक्षकांच्या मनांवर संस्कार करण्याचें सामर्थ्य त्याला लाभलें आहे. पण यापलीकडे त्यांच्या चिंतनाची उडी जात नाही. शेक्सपीअरच्या तत्त्वचिंतनाला किंवा जीवनदर्शनाला अशीं कुठलीहि कुंपणें नाहीत. या विशाल विश्वांतल्या आणि त्या विश्वाइतकेंच मोठें भावविश्व अंतर्गामीं वाळगणाच्या मानवाच्या मनांतल्या मंगल-अमंगलाला त्याचें तत्त्वचिंतन एकाच वेळीं आपल्या वाहूंनी कवटाळतें. मानवी मनांत उसळणाऱ्या विचार-विकारांचें स्थितप्रज्ञतेने मंथन करून तें नवीं नवीं रत्नें शोधून काढतें ! अशा विश्वव्यापी नाट्य-प्रतिभेशीं खाडिलकरांच्या प्रतिभेची तुलना करणें, म्हणजे आपल्या गावाजवळचा उंच डोंगर हिमालयाइतका उत्तुंग आहे, असें म्हणण्यासारखेंच आहे !

गडकरी व खाडिलकर या दोघांच्या मानाने कोल्हटकर मराठी रंगभूमीवर मुळीच टिकले नाहीत. त्यांचें एकहि नाटक आज कुणी करीत नाही. रंगभूमीच्या एखाद्या नव्या अभ्यासकाने त्यांचीं नाटके स्वतः वाचून आपलें मत वनवायचें ठरविलें, तर तीं सर्व त्याला वाचनालयांत मिळणें सुद्धा मुष्किल आहे ! लोकप्रियतेच्या बाबतींत ज्याचा इतका पराभव झाला आहे, अशा नाटककाराची रंगभूमीच्या शिल्पकारांत मी कां गणना करीत आहे, याचें अनेकांना कोडें पडेल. 'ही आंधळी गुरुभक्ति आहे', असा आक्षेपहि माझ्यावर

वेण्यांत येईल ! पण श्रीपाद कृष्णाविषयी क्वचित् जें कांही बोललें किंवा लिहिलें जातें, त्यावरून एक गोष्ट उघड दिसते. ती म्हणजे त्यांच्या प्रतिभेचें स्वरूप, तिच्या मर्यादा, त्यांच्या नाट्यलेखनाचा काळ, त्या काळांतल्या प्रेक्षकांच्या अपेक्षा व सामाजिक मनाच्या गरजा, या सर्वांचा मेळ घालून ऐतिहासिक दृष्टीने त्यांचें स्थान निश्चित करण्याच्या फंदांत कुणी पडत नाही. पराभूत सेनापति हा सुद्धा यशस्वी सेनापतीइतकाच शूर असतो, हें आपल्या पंडितांच्या लक्षांतच येत नाही !

किलॉस्कर-देवल आणि गडकरी-खाडिलकर यांच्याबरोबर मध्ये श्रीपाद कृष्ण उभे आहेत. संस्कृत नाटकांच्या संकुचित वळणानें जाणारी मराठी नाट्यसृष्टि आणि इंग्रजी नाट्याच्या रुंद व विविध वळणांनी जाणारी नंतरची मराठी रंगभूमि यांच्यामधला अत्यंत महत्त्वाचा दुवा म्हणजे श्रीपाद कृष्णांचीं नाटके. त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वांत भावनाशीलतेला फार मर्यादित स्थान होतें. तिथे चमत्कृतिप्रिय कल्पकता व कुशाग्र बुद्धि यांचाच विलास आढळतो. साहजिकच, प्रेक्षकांच्या काळजापर्यंत जाऊन पोचण्याची जी किमया नाटककाराच्या अंगीं असावी लागते, ती त्यांच्यापाशीं नव्हती. रेखीव मांडणी किंवा रसोत्कर्ष साधणारी रचना या बाबतींत त्यांनी कधींच नीट लक्ष दिलें नाही. शर्यतीच्या घोड्याचें यश वेफाम धावण्यांत असतें, ऐटीने दुडक्या चालीने जाणाऱ्या घोड्याला तें लाभत नाही, याचा त्यांना सदैव विसर पडला.

हें सारें खरें असलें, तरी १९०० च्या आसपास मराठी रंगभूमीला जें नवें वळण लागलें, त्याचें श्रेय कोल्हटकर व खाडिलकर या दोघांताच दिलें पाहिजे. १९०९ सालीं बडोद्याला भरलेल्या साहित्य संमेलनांत तिथले दिवाण व प्रसिद्ध वंग साहित्यिक रमेशचंद्र दत्त यांच्याशीं श्रीपाद कृष्णांचा परिचय करून देतांना 'हे महाराष्ट्राचे अग्रगण्य नाटककार आहेत' असे उद्गार खाडिलकरांनी काढले होते. मराठी रंगभूमीचा व नाटकांचा ऐतिहासिक दृष्टीने अभ्यास केल्याशिवाय - विशिष्ट काल, विशिष्ट प्रेक्षक आणि विशिष्ट प्रकारची प्रतिभा यांच्या संगमांतून प्रत्येक नाटककाराचें नाट्य जन्म घेतें, हें सनातन सूत्र लक्षांत ठेवल्याशिवाय खाडिलकरांच्या या उद्गारांचें मर्म नीट समजणार नाही.

आज मराठी रंगभूमीवर जी संवादपद्धति रूढ आहे, ('तुझे आहे तुजपाशीं' हें या संवादपद्धतीचें अलीकडलें अतिशय लोकप्रिय उदाहरण आहे.) तिचें मूळ श्रीपाद कृष्णांच्या नाट्य-संवादांत आहे. संस्कृत पद्धतीने रचल्या जाणाऱ्या नाटकांना सर्वस्वी अपरिचित असलेल्या काव्य, विनोद, प्रणयचित्रण व नाट्यकथेची रचना यांच्या नव्या तऱ्हा श्रीपाद कृष्णांनी मराठी रंगभूमीवर आणल्या. केवळ गडकरी-खाडिलकरांवरच नव्हे, तर वरेकरांपासून पु. ल. देशपांड्यांपर्यंतच्या सर्व प्रमुख नाटककारांवर त्यांच्या नाट्यलेखनाचा परिणाम झाला आहे, हें ऐतिहासिक सत्य आहे. 'रंगभूमीचे तीन शिल्पकार' या लेखाच्या जोडीने या संग्रहांतील 'श्रीपाद कृष्ण आणि मराठी रंगभूमि' हा लेख वाचला, तर ही गोष्ट अधिक स्पष्ट होईल.

याच लेखांतील खाडिलकरांच्याविषयीचा भाग, कीचंकवधाचें रसग्रहण व 'खाडिलकरांचा आत्माविष्कार' हा लेख हें सर्व वाचकांनी एकत्रित वाचल्यास वाङ्मय-निर्मितीच्या मागे असलेल्या व धुक्यांत दडल्यासारख्या वाटणाऱ्या अनेक गोष्टींवर थोडासा प्रकाश पडेल. एखाद्या लेखकाच्या गुण-दोषांच्या बाबतींत वितंडवाद माजविण्याची टीकाकारांची जी पद्धत असते, तिचा एकांगीपणाहि लक्षांत येईल. आपण पूर्वसूरींचा सूक्ष्मतेने व सहानुभूतीने अभ्यास करीत नाही. तो केला तर वाङ्मय-निर्मितीचीं अनेक कोडीं थोडीं तरी उलगडतील. खाडिलकरांचीच गोष्ट आपण घेऊं या: नाटककार वस्तुनिष्ठ असावा लागतो, हें खरें आहे. खाडिलकर तसे होतेहि. पण ललित-लेखकाच्या वस्तुनिष्ठेची बैठकसुद्धा अंतीं आत्मनिष्ठेवर अवलंबून असते. समुद्रांतला बर्फाचा डोंगर पाण्याच्या पृष्ठभागावर थोडा दिसतो. त्याचा मोठा भाग पाण्यांतच बुडलेला असतो. कलावंताची वस्तुनिष्ठा आणि आत्मनिष्ठा यांचे संबंधहि असेच असतात.

या दृष्टीने लेखकाची शक्ति आणि त्याच्या मर्यादा यांचा अभ्यास करण्यांत विशेष प्रकारचा आनंद आहे. लेखकाच्या जीवनावरोबर त्याच्या कृतींचे विषय कसे बदलतात, ते बदलले तरी त्याच्या आंतरिक व्यक्तित्वाचें एक अभंग सूत्र त्यांत कसे अंतर्भूत झालेलें असतें, कलावंत कुठलाहि विषय निवडायला मोकळा असला, आणि त्याच्या भोवतालीं अनेक भव्य, रम्य विषय पसरले असले, तरी त्यांतल्या अनेकांना तो कां स्पर्श करीत नाही,

इत्यादि गोष्टी चांगल्या रीतीने कळायला अशा प्रकारचा अभ्यास फार उपयुक्त ठरेल.

लेखकाचें लौकिक व्यक्तित्व, आंतरिक व्यक्तित्व आणि वाङ्मयीन व्यक्तित्व हीं परस्परांशीं कशीं निगडित असतात आणि प्रत्येक लेखकाच्या बाबतींत या तिन्ही व्यक्तित्वांचें मिश्रण व त्यांच्या परस्परांवरील प्रतिक्रिया किती भिन्न प्रमाणांत आणि भिन्न प्रकारांनीं घेतात, हें पाहण्याजोगें असतें. असा अभ्यास करण्यासाठी गेल्या शतकांतले पांच मराठी ललित लेखक निवडायचे झाले तर त्यांत खाडिलकरांचा अवश्य समावेश करावा लागेल. त्यांचा काळ, त्यांचें अंतर्वाह्य जीवन, त्यांच्या निष्ठा, त्यांचे आवडते लेखक व त्यांचें नाट्य-वाङ्मय या सर्वांत सुस्पष्ट व सुसंगत असा संबंध आहे. 'खाडिलकरांचा आत्माविष्कार' या लेखांत मीं अशा प्रकारच्या अभ्यासाची एक दिशा सूचित केली आहे. या दृष्टीने थोर मराठी लेखकांचे अभ्यास करण्याची प्रथा पडली, तर ललित वाङ्मयाच्या निर्मितीचें गूढ सध्या वाटतें तितकें अनाकलनीय राहणार नाही.

## ६

गोविंदराव टेंबे यांच्या स्मृति-दिनाच्या निमित्ताने मराठी नाट्य-वाङ्मयाचा आढावा घेऊन त्यांतल्या गुणदोषांविषयीं मीं विवेचन केलें आहे. गेल्या दहा-बारा वर्षांत मराठी रंगभूमि अनेक नवीं वळणें गिरवूं लागली. साहजिकच, जुन्या रंगभूमीकडे पाहण्याची नव्या नाटककारांची आणि टीकाकारांची दृष्टि बदलली. पुण्या-मुंबईंतल्या तरुण नाटककारांचा, केवळ वाचनाच्या द्वारें का होईना, अत्यंत आधुनिक अशा पाश्चात्य नाटकांशीं संबंध येतो. तीं वाचून नवीन कांही तरी करून दाखवावें, विशेषतः पाश्चात्य रंगभूमीवर जें आज गाजत आहे, लखलखत आहे, तसें आपल्याकडे कांही दिसावें ही इच्छा त्यांच्या मनांत बळावते. प्रत्येक पिढीच्या अशा इच्छांत आणि महत्वाकांक्षांतच प्रगतीचीं बीजें असतात. गेल्या दशकांत मराठी रंगभूमीवर अनेक स्वागताहं गोष्टी दिसूं लागल्या आहेत. त्यांचें श्रेय अशी धडपड करणाऱ्या तरुण दिग्दर्शकांना आणि नाटककारांना दिलें पाहिजे.



पण नव्याच्या नादांत 'जुनें जाउं' द्या मरणालागुनि' असा आवेश अंगीं संचारला म्हणजे गोंधळ उत्पन्न होतो. कालपुरुष सदैव हातांत छिन्नी घेऊन बसला आहे आणि पळापळाला तो या विश्वमूर्तीचें स्वरूप निराळें करून दाखवीत आहे, हें कोण अमान्य करील ? पण नदीने कितीहि वेडींवाकडीं वळणें घेतलीं आणि तिच्या प्रवाहाची दिशा कितीहि बदलली, तरी तिचा ओघ अखंड वाहत राहतो. जीवन आणि साहित्य या दोहोंच्या बाबतींतहि हें तितकेंच खरें आहे.

या संदर्भात इलियटचे पुढील उद्गार मराठीच्या तरुण व पराक्रमी शिल्पदारांनी लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. इलियट म्हणतो :

'The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer, and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.'

लेखकाच्या रक्तांत केवळ तो किंवा त्याची पिढी नसते; तर त्याच्या देशाचें वाङ्मय - इतकेंच नव्हे तर ज्या परंपरेंतून तें वाङ्मय निर्माण झालेलें असतें ती परंपरा सुद्धा-त्या रक्तांत असते - निदान असली पाहिजे - असें इलियटला सुचवायचें आहे. मराठी लेखकांना जें कांही नवीन करायचें असेल तें व्यास-वाल्मीकि, तुकाराम-रामदास आणि हरिभाऊ-गडकरी यांची परंपरा पचवूनच केलें पाहिजे, हाच याचा निष्कर्ष आहे.

या दृष्टीने तरुण नाटककारांनी विचार केल्यास त्यांच्या नवनव्या प्रयोगांना अनेकदा येणारें अपयश ठळेल. आपल्या प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडी १८८० पासून १९३० पर्यंत एका विशिष्ट पद्धतीने बनत गेल्या. १९३०-३५ पर्यंत रंगभूमि हेंच लोकांच्या रंजनाचें आणि शिक्षणाचें सर्वांत सुलभ असें साधन कलावंतांच्या हातीं होतें. त्यामुळे शुद्ध नाट्य-दर्शनाची भूमिका जुन्या रंगभूमीला घेतां आली नाही. मराठी रसिकतेची प्रकृतीहि अनेक शतकांच्या विविध संस्कारांनी घडविली आहे. तिच्या पाठीमागे रामायण-महाभारताचा आणि संत-वाङ्मयाचा मोठा वारसा आहे. त्यामुळे उद्बोधन कलेशीं विसंगत

आहे, असें तिला अजूनहि वाटत नाही. उलट, कलात्मकतेने केलेलें उच्च प्रतीचें उद्बोधन हा वाङ्मयाचा एक महत्त्वाचा विशेष आहे, अशी तिची धारणा आहे. पदोपदीं परदेशी वाङ्मयाच्या कुबड्या घेऊन चालणाऱ्या पुण्या-मुंबईतल्या पंडितांच्या प्रवचनांनी ही समजूत पांच-दहा वर्षांत बदलणें कठीण आहे !

१८८० ते १९३० या अर्धशतकांत मराठी रंगभूमि सामाजिक आणि राजकीय जागृतीच्या कामीं कुणालाहि अभिमान वाटावा इतकी झटली आहे—प्रसंगीं खर्चीं पडली आहे ! तत्कालीन प्रेक्षकांनी तिच्या या पराक्रमाचें अमाप कौतुक केलें आहे. प्रेक्षकांची ही आवड कलाहीन आहे, असे ताशेरे झाडल्याने ती कमी होणार नाही. जगांतल्या इतर देशांच्या गोष्टी दूरच राहो! भारतांतल्या प्रत्येक विभागाची भाषा जशी भिन्न आहे, तशा तिथल्या प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीहि निराळ्या आहेत. हिंदी, बंगाली, तमिळ व मराठी नाटकांच्या विकासाची तुलना केली, तर हें सहज ध्यानांत येण्याजोगें आहे. म्हणूनच जुन्यापासून दूर जातांना त्याचा व आपला सनातन आंतरिक संबंध पूर्णपणे तुटणार नाही, याची जे दक्षता घेतील तेच जुन्यावर नव्याचें कलम करण्याच्या बाबतींत यशस्वी होतील. यशस्वी नाटक हें बहुधा लेखकाची प्रतिभा, त्याचा काळ आणि त्या काळच्या प्रेक्षकांच्या आवडी-निवडी व सामाजिक मनाच्या नानाविध भुका या सर्वांतून सिद्ध होत असतें.

७

‘मराठी लघुकथा’ व ‘ललित साहित्याचीं तीन तर्पें’ या दोन लेखांत १९२० ते १९४० या कालखंडांत झालेला कथेचा विकास आणि गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत मराठी ललित वाङ्मयाने घेतलेलीं वळणें यांचें स्थूल विवेचन आलें आहे. १९२० ते १९४० व १९४० ते १९६० असे दोन स्पष्ट कालखंड करून या काळांतल्या विविध लेखकांच्या कर्तृत्वाचा आणि वाङ्मयाने घेतलेल्या भिन्नभिन्न वळणांचा समतोल विचार करणें आतां सुलभ झालें आहे. १९२० ते १९४० या कालखंडांतल्या वाङ्मयाला वेळीं-अवेळीं नाकें मुरडणें, किरटें म्हणून त्याची संभावना करणें, कृत्रिम, कायम

ठशाचें, कारागिरीशिवाय दुसरें कांही न जाणणारें इत्यादि विशेषणें त्याला बहाल करणें हा नंतरच्या लेखकांचा एक आवडता उद्योग होऊन बसला आहे. वाङ्मयांतल्या या सनातन सोराब-रुस्तुमजीविषयीं मला कांही म्हणायचें नाही. आणखी पांच-दहा वर्षांनी ही मंडळी जुन्यांत मोडूं लागतील व त्या वेळचे नवीन प्रतिभावंत त्यांना याच प्रकारचे अहेर देतील, हें सांगायला भविष्य-वाद्याची जरूरी नाही !

जीवनाचा ओघ सतत वाहत असतो. पण त्या विशाल आणि विचित्र प्रवाहाचें खरें ज्ञान आपल्यालाच झालें आहे आणि आपणच त्याला योग्य तें वळण लावणार आहोंत, असें प्रत्येक पिढीला वाटत असतें. हा अहंभाव कर्तृत्वाला थोडाफार प्रेरक होत असेल; पण या समजुतींत सत्य थोडें आणि भ्रम पुष्कळसा असतो. अशा स्थितींत ज्यांना वाङ्मयापासून मिळणारा आनंद चाखायचा आहे, त्यांनी शुद्ध ऐतिहासिक दृष्टीचा अवलंब केला पाहिजे. ज्यांच्या अंगा-खांद्यावर खेळत आपण वाढतो, त्यांचें ऋण अमान्य करण्यांत काय अर्थ आहे ?

नवकथेच्या जमान्यांत विठ्ठल सीताराम गुर्जर हें नांव अनेक उदयोन्मुख कथाकारांना फार जुने-पुराणें वाटूं लागलें. पण या गुर्जरांनीच मराठी कथा प्रथम लोकप्रिय केली. घरोघर नेली. १९०० ते १९२० या काळांतल्या पांढरपेशा स्त्री-पुरुषांचीं व अनेक लहानमोठ्या कौटुंबिक अनुभवांचीं चटकदार चित्रणें त्यांनी केली. कल्पनेने त्या काळांत गेल्याशिवाय गुर्जरांच्या गोष्टींची गोडी आजच्या वाचकाला कळणार नाही. साखळीचा एक दुवा तुटला तरी साखळी दुभंगते; आपलें काम करायला असमर्थ ठरते. वाङ्मयांतहि तसेंच असतें ! एक पिढी दुसऱ्या पिढीपर्यंत आपलें लोण पोचविते. तें घेऊन दुसरी पिढी पुढे जाऊं लागते. सर्व लेखकांची शक्ति सारखी नसते. कांही लेखक एखादें दशक गाजवितात. कांही एखाद्या पिढीच्या मनावर राज्य करतात. पिढीमागून पिढी उलटली तरी आबालवृद्धांत लोकप्रिय होऊन राहणें आणि त्या त्या पिढीच्या रसिकांचीं अंतःकरणें मोहून टाकणें, ही शक्ति एखाद्याच श्रेष्ठ प्रतिभावंताच्या ठिकाणीं असते. असा एखादा डिकेन्स, एखादा रवीन्द्र, एखादा हरिभाऊ अधूनमधून जन्माला येतो. पण त्यांची कसोटी इतरांना लावणें आणि प्रचलित मूल्यांनी जुन्याचें परीक्षण करणें म्हणजे वाङ्मयाच्या



सर्व प्रकारच्या शृंखला तोडून टाकण्याचें कंकण हातीं बांधलें. राजकीय शृंखला तोडून टाकण्यांत त्याला यशहि लाभलें. दुसऱ्याने आपल्या बळावर दीनदलित जनतेच्या पायांतल्या सामाजिक विषमतेच्या शृंखला खिळखिळ्या केल्या. त्यांना शिक्षणाचे दरवाजे उघडून दिले. प्राप्त परिस्थितींत कुजत पडण्याकरिता मनुष्य जन्माला आलेला नाही, याची जाणीव त्यांच्या मनांत निर्माण केली.

पण या दोघा दलितांच्या उद्धारकांचे समग्र जीवनपट पाहिले, तर ते परस्परांहून भिन्न आहेत. हे जीवनपट अतिशय गुंतागुंतीचे आहेत. किती चित्रविचित्र व आडव्याउभ्या धाग्यांनी नियतीनें ते विणलेले आहेत, हें पाहिलें म्हणजे मन विस्मयाने भरून जातें ! महात्मा गांधी काय किंवा शाहूमहाराज काय, अव्वल दर्जाच्या चरित्रात्मक चित्रपटाला योग्य असेच हे विषय आहेत. पण त्यांचीं मनें आणि जीवनें ही दोन्ही इतकीं गुंतागुंतीचीं आहेत आणि विशिष्ट मानवी प्रवृत्तींचे ते इतके विलक्षण नमुने आहेत, की त्यांचीं जीवनें पचवून पडद्यावर तीं साकार करायला फार श्रेष्ठ प्रतीचा दिग्दर्शक हवा. असा दुर्मिळ दिग्दर्शक मिळाला, तरी या दोघांच्या भूमिका करणारे नट कुठे शोघायचे हा प्रश्नच आहे !

गांधीजींच्या देहावसानानंतर या देशांत गांधीवादाचा पदोपदीं होत असलेला पराजय हा एका स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे. 'महात्मा गांधी' या पुस्तकाचें परीक्षण मीं लिहिलें, त्या वेळीं तो माझ्या स्वप्नांतहि नव्हता ! या विषयाचा परामर्श मी स्वतंत्रपणे घेणार आहे, म्हणून त्यासंबंधी इथे कांही लिहित नाहीं.

९

केळकर, आगरकर आणि रवीन्द्रनाथ यांच्यावरले तीन लेख थोडे निराळ्या स्वरूपाचे आहेत. आगरकरांवरील लेखांत महाराष्ट्राच्या मनाच्या शृंखला आपल्या लेखणीने तोडणाऱ्या या श्रेष्ठ बंडखोर पुरुषाच्या व्यक्तित्वाचें व कर्तृत्वाचें मूल्यमापन आहे. केळकरांवरील लेखांत त्यांच्या प्रतिभेच्या विशिष्ट स्वरूपावर प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न केला आहे. 'कथाकार रवीन्द्रनाथ'

हा लेख टागोरांच्या कथांचें रसग्रहण व मूल्यमापन करणारा आहे.

‘टागोरांच्या कथां’च्या अनुषंगाने एक गोष्ट पुन्हा एकदा आवर्जून सांगावीशी वाटते. उठल्यासुटल्या आपण परदेशी वाङ्मयाच्या कसोट्या आपल्या वाङ्मयाला लावतो. ते थिटें आहे, तें किरटें आहे, तें हिणकस आहे, अशा हाकाट्या करीत सुटतो ! पण कुठलेंहि वाङ्मय हें केवळ लेखकाच्या प्रतिभावलावर अवलंबून असत नाही. तें परंपरागत साहित्य-मूल्यांचा आणि सर्वसंचित सामाजिक संस्कारांचा वारसा घेऊन येतें. तें आपल्या भोवतालच्या लोकांच्या हास्याने फुलतें; अश्रूंनी ओलें होतें ! त्याचें नृत्य चालतें तें जिथे जन्म घेतें त्या भूमींत, त्या मातींतून उगवलेल्या वृक्ष-वेलींच्या पार्श्वभूमी-वर आणि त्या वृक्षांवर चिवचिवणाऱ्या पाखरांच्या पार्श्वसंगीताची साथ घेऊन ! आपलें संगीत आणि पाश्चात्य संगीत यांत जसें अंतर आहे, तसें आपलें साहित्य आणि पाश्चात्य साहित्य यांतहि आहे. दोन्हींच्या परंपरा फार भिन्न आहेत, रवीन्द्रांच्या कथेने पुष्कळ नवें स्वीकारलें आहे. पण तें आपला वारसा न सोडतां, स्वत्व न गमावतां.

## १०

या संग्रहांतले उरलेले दोन लेख ‘गंधर्वकन्ये, काय बोलूं?’ व ‘मला न्याल तुमच्याबरोबर?’ हे आहेत. एका दृष्टीने हीं रसग्रहणे आहेत. दुसऱ्या दृष्टीने तीं स्वगत चिंतनें आहेत. अशा लेखांना काय म्हणायचें, तीं रसग्रहणांत दाखल करायचीं, त्यांना ललित लेख म्हणायचें, का ललित निबंध म्हणून त्यांना संवोधायचें, हें मला ठाऊक नाही. नांवांचा शुष्क काथ्याकूट केल्याने वाङ्मया-पासून मिळणाऱ्या आनंदांत कांही भर पडते असें मला वाटत नाही. प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराचा सर्वसाधारण साचा आपोआप निर्माण होत असतो. पण त्या साच्यांत न बसणारें वाङ्मय चांगलें नसतें असें नाही. उलट साचेबंदपणाच्या पोटींच निर्जीवपणाचा मोठा धोका असतो ! आपण एखाद्या बागेंत नव्या फुलाच्या वासाने आकृष्ट झालों तर त्याचें नांव आपण माळ्याला विचारतो. हें कुतूहल स्वाभाविक आहे. तो माळी आपल्याला एखादें विलायती नांव सांगतो. पण त्यामुळे अधिक कांही अर्थबोध आपणाला होत नाही.

वाङ्मयप्रकारांच्या बाबतीतहि तसेंच आहे ! या दोन लेखांना खास त्यांचा असा कांही सुवास आहे असें वाचकांना वाटलें, तर अशा प्रकारचें लेखन करण्यास मला हुरूप येईल.

कोल्हापूर }  
१५-१०-६१ }

वि. स. खांडेकर

पराठी ग्रंथ संग्रहाच. ठा. स्थळप्रति.

अनुक्रम ३९८३३ दि. वि. ग्रंथ...

क्रमांक ९३६३३ नों. दि. ११११५



REFBK-0011510



## आमचीं नवीं प्रकाशनें

वि. स. खांडेकर

१ एका पानाचो कथाणी  
रणजित देसाई

२ स्वामी

३ उर्मिला

४ माझे लेखनगुरु

पु. ल. देशपांडे

५ असा मी असामी

६ व्यक्ति आणि वल्ली

पु. शि. रेगे

७ सावित्री