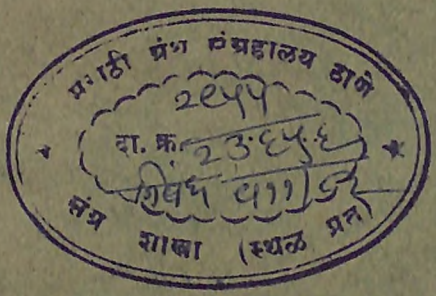
हरिभाऊ आपटे
केशवसुत
कृ. प्र. खाडिलकर
रा. ग. गडकरी
माधव जूलियन
वि.वा. शिरवाडकर

सहा साहित्यकार

म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २९५५

REFBK-0023656

सु. रा. चुनेकर


मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
2544
दा. क्र. 23.6.46
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

संदर्भ निबंध (साहित्य समीक्षा)
२९५५
२३६५६
व ११।८२

सहा साहित्यकार

[अर्वाचीन मराठी साहित्यातील सहा प्रमुख
साहित्यकारांवरील समीक्षा–लेखांचा संग्रह]

सु. रा. चुनेकर

REFBK-0023656

मॅजेस्टिक बुक स्टॉल, मुंबई ४०० ००४

प्रथमावृत्ती
१५ जून १९८२

पृष्ठे आठ + १६०

©
सु. रा. चुनेकर

प्रकाशक
केशव विष्णु कोठावळे
मॅजेस्टिक बुक स्टॉल
गिरगाव नाका, मुंबई ४

मुद्रक
अ. के. कोठावळे
ॐ मुद्रणालय
२५० अ, शनिवार पेठ
पुणे ३०

मुखपृष्ठ
जयंत ताडफळे

मूल्य : ३० रुपये

सदैव आवाहन करणाऱ्या, आणि तरीही दूर राहणाऱ्या

क्षितिजास

भूमिका

गेल्या काही वर्षांत वेगवेगळ्या वेळी, वेगवेगळ्या कारणांनी लिहिलेल्या माझ्या काही लेखांचा हा संग्रह आहे. अर्वाचीन मराठी साहित्यातील काही प्रमुख साहित्यकारांचा अभ्यास असे या लेखांचे स्वरूप आहे. हरिभाऊ, केशवसुत, खाडिलकर, गडकरी, माधवराव पटवर्धन, शिरवाडकर हे सर्वच मराठी साहित्यातील अग्रगण्य साहित्यकार आहेत. यांच्यावर आजपर्यंत विपुल अभ्यास झाले आहेत, पुढेही होत राहतील. अभ्यासकांना हे लेखक सदैव आव्हाने देत आले आहेत, प्रश्नांची उत्तरे देता देताच नवे प्रश्न निर्माण करीत आले आहेत, आणि तसेच, आनंदाचे नवे नवे प्रत्यय घडवीत आले आहेत. यांचे साहित्य वाचकाला अंतर्मुख करते, आणि त्याची जीवनाची जाणीव समृद्ध करते. हे लेखक समजून घेण्याच्या माझ्या प्रयत्नांतील, त्यांच्या माझ्या आकलनाच्या प्रक्रियेतील भाग म्हणजे हे लेख आहेत. आकलनाच्या बाहेर दशांगुळे उरणारे हे साहित्यकार आहेत. जसजसा त्यांचा अभ्यास करावा, तसतशा त्यांच्या आकलनाच्या क्षितिजाच्या कक्षा विस्तारतच जातात, आणि ते क्षितिज पुरते कवेत आले आहे असे कधी वाटतच नाही.

या लेखकांच्या साहित्याचा अभ्यास करीत असताना मला जो आनंद झाला, तो इतरांपर्यंत पोचवावा, मला जे सौंदर्य गवसले ते इतरांना दाखवावे या भूमिकेतून हे लेखन झाले आहे. साहित्याची निर्मिती, साहित्याचा अभ्यास, आस्वाद ही चैतन्यशील आनंदप्रक्रिया आहे. त्या आनंदप्रक्रियेतूनच या लेखांचे लेखन झाले आहे.

या सर्वच लेखांचे स्वरूप सारखे आहे असे नाही. हरिभाऊ, शिरवाडकर यांच्यावरील लेख हे त्यांच्या समग्र साहित्याचा अभ्यास आहेत. केशवसुतांवर तीन स्वतंत्र, सापेक्षतः लहान लेख आहेत. पण ते तीन मिळून एक गट होतो. केशवसुतांच्या समग्र वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा वेध घेण्याचा, आणि त्यांच्या काव्याच्या अभ्यासातून उत्पन्न होणाऱ्या काही प्रश्नांच्या उत्तरांचा शोध घेण्याचा त्यांत प्रयत्न आहे.

खाडिलकरांवरील लेख हा त्यांचा समग्र अभ्यास नाही खरा; पण त्यांच्या साहित्याचा जो प्रमुख गुणधर्म, त्यांचा नाट्यगुण, त्याचे विश्लेषण करणारा आहे. ''समानधर्मा' महाकवि' हा या संग्रहातील थोडा वेगळ्या प्रकृतीचा लेख. गडकऱ्यांच्या अभ्यासासंबंधाने एक नवा विचार सुचवण्याचा, काहीसा ललित अंगाने केलेला हा प्रयत्न आहे. माधवराव पटवर्धनांवर वेगवेगळ्या पद्धतीने माझे बरेच लेखन झाले आहे. प्रस्तुत संग्रहातील लेखात माधवरावांच्या काव्यातूनच त्यांच्या 'दुर्भेद्य हृन्मंदिरा'चे दर्शन घडविले आहे.

यातील एकेक लेखक हा एकेका, किंवा अधिक ग्रंथांचे विषय आहेत. ग्रंथ आणि स्फुट लेख यांच्यांत प्रकृतितःच अंतर आहे. लेखातून विषयाचा सर्वंकश परामर्श घेणे शक्य नाही, तशी अपेक्षाही करता येणार नाही. काही विषय सुचवून, काही प्रश्नांना स्पर्श करून पुढे जावे लागते. त्यांचा अधिक विस्तार करता येणे शक्य आहे.

या लेखांचे स्वरूप संशोधनात्मक व समीक्षात्मक, परिचयपर व परामर्शपर असे संमिश्र आहे. यामुळे काही ठिकाणी माहितीचे संकलनही केलेले आहे. लेखकाचे दर्शन यथार्थ व्हावे म्हणून त्याच्या लेखनातील अवतरणांचेही उपयोजन केले आहे.

या साहित्यकारांचे साहित्य अजूनही मी पुनःपुन्हा वाचतो. आजवर आयुष्यात तेच साथसंगत करीत आले आहेत, पुढेही त्यांचीच सोबत राहणार आहे. त्यांच्या नव्या नव्या वाचनात नव्या नव्या सौंदर्याचा, सामर्थ्याचा प्रत्यय येत राहतो, सतेज, टवटवीत आनंद होत राहतो. वाटते, हा आनंद पूर्णतः व्यक्त करणे शक्यच नाही. थोर साहित्यिक अभ्यासकाला असेच पराभूत करीत असतात. पण काही पराभवही आनंददायी असतात !

.....विस्तारत्या क्षितिजाचा वेध घेण्याचा हा ध्यास

क्षितीज कवेत न आलं, तरी आपण नकळत विस्तारतो, हा लाभ काय कमी आहे ?.....

* *

आजच्या काहीशा विपरीत वाङ्मयीन वातावरणात, प्रतिकूल प्रकाशन-व्यवहारात श्री. केशवराव कोठावळे यांनी या संग्रहाचे प्रकाशन स्वीकारले. डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांनी आरंभापासून या संग्रहाच्या प्रकाशनात आस्थेने लक्ष घातले, मला प्रोत्साहन दिले, लेखांच्या निवडीमध्ये मार्गदर्शन केले. या उभयतांचा मी ऋणी आहे. ज्या संपादक-प्रकाशकांनी या लेखांचे प्रथम प्रकाशन केले त्यांचाही मी मनःपूर्वक आभारी आहे.

सु. रा. चुनेकर

१५ जून १९८२

सहा साहित्यकार

अनुक्रमणिका

		पृष्ठ
	भूमिका	पाच
	लेखांचे प्रथम–प्रकाशन—स्थल–काल	आठ
१.	हरिभाऊंचे वाङ्मय : प्रवृत्ति, प्रेरणा आणि ध्येये	१
२.	केशवसुतांचा निसर्ग	२६
३.	'न परि हरपलें तें गवसें'	३७
४.	'केशवसुत–संप्रदाय' : काही विचार	५२
५.	खाडिलकरांचे नाट्यगुण	५७
६.	'समानधर्मा' महाकवि	८५
७.	माधव जूलियन : काव्यदर्शन	९४
८.	माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज	१०७
९.	वि. वा. शिरवाडकर [कुसुमाग्रज] : वाङ्मयदर्शन	१२१

सहा साहित्यकार

लेखांचे प्रथम-प्रकाशन—स्थल-काल

१. हरिभाऊंचे वाङ्मय : प्रवृत्ति, प्रेरणा आणि ध्येये	"हरिभाऊ : विविध दर्शन", संपादक– म. ना. अदवंत, १४ मे १९६४.
२. केशवसुतांचा निसर्ग	'मांडवी', सप्टेंबर १९६७.
३. 'न परि हरपलें तें गवसें'	'मांडवी', ऑक्टोबर १९६६. कवि केशवसुत विशेषांक.
४. 'केशवसुत–संप्रदाय' : काही विचार	'मुद्रा', ऑक्टोबर १९६६.
५. खाडिलकरांचे नाट्यगुण	'हंस', पूर्वार्ध, फेब्रुवारी १९७६; उत्तरार्ध, मार्च १९७६.
६. 'समानधर्मा' महाकवि	'अभिरुचि', मार्च–एप्रिल १९७३.
७. माधव जूलियन : काव्यदर्शन	आकाशवाणी पुणे केंद्रावरील भाषण, 'विद्यापीठासाठी' कार्यक्रमात, रविवार, ३० जुलै १९६७. 'युगवाणी', नोव्हेंबर–डिसेंबर (दिवाळी) १९६९.
८. माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज	"कै. भ. श्री. पंडित–स्मृतिग्रंथ", मराठी विभाग, नागपूर विद्यापीठ, तर्फे प्रकाशित होणार असलेल्या ग्रंथासाठी लिहिलेला लेख.
९. वि. वा. शिरवाडकर [कुसुमाग्रज] : वाङ्मयदर्शन	श्री. शिरवाडकर अ. भा. मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष झाले, तेव्हा "मांडवी"ने काढलेल्या 'कुसुमाग्रज' खास अंकासाठी (मे १९६४) लिहिलेल्या लेखाचे प्रस्तुत संग्रहासाठी केलेले पुनर्लेखन.

हरिभाऊंचे वाङ्मय : प्रवृत्ति, प्रेरणा आणि ध्येये

श्रेष्ठ साहित्यकृतीचा जन्म जीवनावरील प्रेमामधूनच होत असतो. कलावंत निर्मितीस प्रवृत्त होतो तो जीवनावरील या आंतरिक प्रेमामधूनच. हरिभाऊंच्या ठिकाणी हे जीवनावरील अपार प्रेम होते, आणि त्यांच्या वाङ्मयाची निर्मिती या प्रेमामधूनच झालेली आहे. जीवन जगण्यासाठी आहे, त्यात जगण्यासारखे खूपखूप आहे, अशी त्यांची निष्ठा आहे. आत्मसुखाचा संन्यास घेतलेला त्यांचा ध्येयवेडा भावानंदही अंत्य घडीला म्हणतो, "रामानंद, मला हें जग सोडून जाण्याबद्दल वाईट वाटत नाही असं नाही. फार वाईट वाटतं आहे."[१] जीवन जगावे, सर्वांगांनी बघावे, उपभोगावे याचा हरिभाऊंना उत्साह होता, ही जिज्ञासा होती; आणि या व्यापक जिज्ञासेमधूनच त्यांचे वाङ्मय निर्माण झालेले आहे. मानवी जीवन, मानवी स्वभाव यासंबंधी त्यांना सर्वव्यापी, खोल कुतूहल आहे; आणि हे कुतूहल तटस्थाचे नाही, केवळ तार्किक नाही. त्यामागे प्रगाढ सहानुभूती आहे, भावनेचा जिव्हाळा आहे. "विदग्ध वाङ्मया" वरील व्याख्यानात (इ. स. १९११) त्यांनी सांगितले आहे, "सर्व उच्चनीच, उत्तमअधम वस्तुजातांविषयी, अणूहून अणू व महताहून महत् अशा जड व जीव सृष्टीविषयी व विशेषतः मनुष्यजातीविषयी प्रेम व आदर अर्थात भक्तिमत्ता हाही आता त्यांचा (कवींचा) विषय झाला."

जे आपण जगतो, बघतो, उपभोगतो, सोसतो, त्यांतच लेखकाच्या लेखनाची प्रेरणा असावी लागते. लेखकाचा लेखनकक्ष त्याच्या अनुभवविश्वाशी निगडित असला पाहिजे. हरिभाऊंची कादंबरी जीवनसंबद्ध आहे. ही जीवनसापेक्षता त्यांच्या कादंबऱ्यांचा महत्त्वाचा विशेष आहे. स्वतःचे परोक्ष–अपरोक्ष अनुभव, निरीक्षण, जीवन जगताना स्वतःचे सिद्ध होत गेलेले जीवनविषयक तत्त्वज्ञान आपल्या कृतीमधून आविष्कृत करावे– ते आविष्कृत करण्याच्या ऊर्मीतूनच वाङ्मयनिर्मिती करावी ही जाणीव प्रथम, आणि प्रकर्षाने हरिभाऊंमध्येच दिसते. जीवन आणि वाङ्मय यांतील हा संबंध, जीवनातील ही वाङ्मयप्रेरकता प्रथमच अत्यंत संपूर्णत्वाने

---

१. "मी," (आ. ४, १९५६), प्र० ७१, पृ. ५३१.

ओळखली हरिभाऊंनीच. प्रत्यक्ष जीवन हा वाङ्मयाचा विषय होऊ शकतो–किंबहुना तोच वाङ्मयाचा खरा विषय ही दृष्टीच हरिभाऊंपूर्वीच्या लेखकांत नव्हती. "मंजुघोषा" कादंबरीचे कर्ते ना. स. रिसबूड त्या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत लिहितात, "हिंदु लोकांच्या आयुष्यामध्यें अत्यंत मोहक सद्गुण किंवा दुर्गुण हीं दोन्हीं आढळत नाहीत, व हीच 'नॉव्हेल्स 'सारखे ग्रंथ करण्यास हल्ली अडचण येते.... अनुभवास येणाऱ्या अशा गोष्टी जर लिहिल्या तर त्यापासून विशेष मनोरंजन होणार नाही; तेव्हा मनोरंजन होण्याचा उद्देश धरून कोणत्याही ग्रंथास हात घातला म्हणजे अद्भुत गोष्टींच्या कब्जांत आपण येतो."

हरिभाऊंमध्ये मात्र अगदी सुरुवातीच्या "मधल्या स्थिती"पासून ही जाणीव, जीवनाकडे बघण्याची ही विशिष्ट दृष्टी आलेली होती. "वाचकहो, आम्ही सांगतों ही एकच गोष्ट असेल असें तुम्ही समजूं नका. अशा गोष्टी आज आमच्या या पुण्यांत काय, किंवा कुठें काय, शेंकडों सांपडतील; व तुमच्याहि दृष्टीस पडल्या असतील."[२] असे त्या कादंबरीतही ते आवर्जून सांगतात. जे भोवताली घडत होते, दिसत होते त्यातून त्यांची कादंबरी निर्माण झाली. जीवनविषयक ही व्यापक जाणीव, जीवनाचे शक्य तेवढ्या अंगांनी निरीक्षण करण्याची ही जिज्ञासा ही त्यांच्या वाङ्मयाची महत्त्वाची प्रेरणा आहे.[३]

प्रत्यक्षातून प्रेरणा यातच हरिभाऊंच्या वाङ्मयाचे वेगळेपण आहे– त्यातच त्यांचे सामर्थ्य आहे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांचे सामग्र्याने अवलोकन करीत असता, त्यांच्या लेखनामागे एक फार मोठा व्यापक पट, व्यक्ती आणि घटना यांच्या उभ्या आडव्या धाग्यांनी सिद्ध झालेला समाजपट आणि कालपट असावा, आणि आपल्या कादंबऱ्यांतून तो व्यापक पट अक्षरनिबद्ध करावा असा एक संकल्प त्यांच्या मनात असावा असे वाटते. त्यातील प्रेरणा––प्रवृत्तींसह, नानाविध उत्तमाधम अंगोपांगांसह, श्रेयस्कर–अश्रेयस्कर निष्ठांसह एक संपूर्ण समाजचित्र उभे करावे अशी त्यांची

---

२. "मधली स्थिति" (आ० ५–१९२९), प्र. १८, पृ. १०८.

३. "विदग्ध वाङ्मयां"त काव्यविषयाची निर्मर्यादा सांगताना हरिभाऊ म्हणतात, "आतां कवींच्या (वाङ्मयलेखकांच्या) दृग्पथाबाहेर असा कोणताहि विषय राहिला नाहीं. सामान्यांतल्या सामान्य व्यक्तींपासून तों असामान्यांतल्या असामान्य व्यक्तींपर्यंत त्यांची दृष्टि सारखी होऊन गेली आहे.... जें काय कवीच्या मनास स्फूर्ति उत्पन्न करील व त्या स्फूर्तीनें उद्गार काढधील तें सामान्य दृष्टीनें कितीहि क्षुद्र असो, तें सर्व आतां कविविषयाच्या कक्षेंत अंतर्गत झालें आहे."

योजना होती. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांचे लेखनकाल, आणि त्यांतील वर्णित घटना—प्रसंगांचे काल जवळजवळ समांतर असतात. समकालातील घडामोडी, प्रसंग, व्यक्ती त्यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांतून येतात. (ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लेखनातही असाच इतिहासकाल, तत्कालीन समाजपट हरिभाऊंच्या मनामध्ये असल्याचा प्रत्यय येतो). एकोणिसाव्या शतकाची अखेरची पंचवीस वर्षे आणि विसाव्या शतकातील आरंभीची दहा-पंधरा वर्षे अशा सरासरी पस्तीस-चाळीस वर्षांतील समाजजीवन त्यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांत आलेले आहे, आणि त्यांच्या कादंबरी-लेखनाचा काळ- इ. स. १८८५ ते १९१७— हाही याच काळाला जवळजवळ समांतर आहे.

त्यांची एकेक कृती ही जरी स्वतंत्र, सुटी असली, तरी अंतिमतः 'आजकालच्या गोष्टी' या एका कादंबरी-मालिकेची ती घटक आहे. जीवनाचा हा प्रचंड व्याप-विस्तार, आवाका हरिभाऊंनी आकळिला होता आणि तो व्याप आपल्या कादंबऱ्यांमधून पकडण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला होता. या विशाल झेपेमध्ये हरिभाऊंचा मोठेपणा आहे. ही कादंबरी-मालिकेची योजना त्यांच्या मनात आरंभापासून होती. "मधली स्थिती"च्या 'उपोद्घाता'त 'आजकालच्या गोष्टी या मालिकेत एकंदर पाच किंवा सहा गोष्टी येतील असा अंदाज आहे,' असे सांगून 'तितक्यांत महाराष्ट्रांतील सध्यांच्या सामाजिक स्थितीचें चित्र दाखवावें हा उद्देश' असल्याचेही त्यांनी सांगितले होते. पुढच्या "गणपतरावा"मध्ये तर त्यांच्या पुढील बहुतेक कादंबऱ्यांची बीजे आलेली दिसतील.

हरिभाऊंच्या एका कादंबरीतील पात्रे दुसऱ्या अनेक कादंबऱ्यांमधून येतात. एका कादंबरीमधील संदर्भ दुसऱ्या काही कादंबऱ्यांतून गुंतलेले असतात. याप्रमाणे त्यांच्या कादंबऱ्या परस्परसंबद्ध आणि परस्परनिगडित आहेत. त्यांमधून मूर्त होणारा समाजपट हा एक स्वतंत्रच अभ्यासाचा विषय आहे.

"मधली स्थिती"चे प्रकाशन "पुणे-वैभवां"तून क्रमशः चालू असतानाच त्यातील पात्र-प्रसंगांच्या सत्यसृष्टीतील प्रतिकृतींविषयी तर्क-वितर्क, चर्चा चालू झालेल्या होत्या. जीवनातील साहित्यत्व नेमके पकडण्याची हरिभाऊंची ही दृष्टी कलेच्या मूलप्रकृतीला भिडणारी होती. मात्र यामागे विशुद्ध कलात्मक विवेक कसा होता याची कल्पना "यशवंतराव खरे"तील श्रीधरपंत आणि सत्यसृष्टीतील विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांच्यांतील साम्यविरोध तपासल्यास कळून येईल. "माझ्या कादंबऱ्यांत एकहि पात्र असें नाहीं कीं, जें तुम्हांला आमच्या समाजांत आढळणार नाहीं, आणि एकहि प्रसंग असा नाहीं कीं, जो तुमच्या आमच्या बहुजनसमाजाच्या चालीरीतींशीं विसंगत वाटेल."[४] हे हरिभाऊंचे उद्गार यथार्थ तर आहेतच; पण

---

४. "आठवणी व सामाजिक कादंबऱ्या"—वाग्भट नारायण देशपांडे, पृ. ३२.

त्यावरून यामागे जाणीवपूर्वकताही किती होती त्याची कल्पना येईल.

ही व्यापक जाणीव, वास्तवदृष्टी, जीवनसापेक्षता हे हरिभाऊंचे सामर्थ्य आहे. परंतु हरिभाऊंचे हे वास्तव निर्भेळ, एकांगी वास्तव नाही. [५] हरिभाऊंचे जीवनावर प्रेम आहे, त्या प्रेमामधूनच त्यांनी जीवनाचे आत्मीयतेने निरीक्षण केले, आणि त्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्यांतून समाजाचे यथार्थ दर्शन घडते. पण हरिभाऊंचे जीवनावरील हे प्रेम डोळस होते. जे आहे ते आहे तसे त्यांनी पत्करलेले नाही. जीवनातील उणीवा, अपुरेपणा त्यांना जाणवत होता, आणि त्या उणीवा, तो अपुरेपणा दूर व्हावा, समाज-जीवन समृद्ध, निरामय व्हावे, सुंदर व्हावे अशी त्यांची अंतरींची ओढ होती, त्याविषयी त्यांना आतुरता होती. जीवनावर प्रेम आहे, आणि म्हणूनच ते सुधारावे अशी उत्कट आस आहे. जीवन समर्थ, प्रसन्न व्हावे अशी आच आहे. जीवनावरील प्रेम आणि ते उन्नत व्हावे ही निष्ठा यांमधूनच हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांचे स्वरूप ठरत गेले आहे. [६] " Realism वर Idealism चीही थोडीशी छटा आवश्य असली

---

५ हरिभाऊंच्या वास्तवाला त्यांच्या अभिरुचीची मर्यादा होती. " मी "मध्ये भाऊ लिहितो, ' (ताईच्या नवऱ्याने तिचा जो छळ केला त्याचे) वर्णन अगदी उघडपणे करावयाचें, कांहीं शंका धरावयाची नाहीं, असें जर मी मनांत आंणलें, तर मला निर्लज्ज व अश्लील बनावें लागेल. तसें करणें माझ्या हातून होणें नाहीं, व मी तें करणारहि नाही. '

[" मी, " प्र० ४७, पृ. ३४५]

" Realism च्या नांवाखालीं समाजांतील हवी तशी घाणेरडी परिस्थिति वाचकांपुढें मांडणें कितपत युक्त आहे, याची मला शंका आहे. पुस्तक वाचून झाल्यावर वाचकांच्या मनावर जर त्याचा किळसवाणा (morbid) अगर वाईट परिणाम झाला तर त्या Realism चा उपयोग काय ? " या हरिभाऊंच्या उद्‌गारांवरूनही त्यांची वास्तवाची मर्यादा समजून येईल.

[" आठवणी व सामाजिक कादंबऱ्या ", पृ. ३३.]

६. " करमणूक "चे उद्देश-पत्र वघावे- " ....जी गोष्ट जनसमूहाने अवश्य करावी म्हणून केसरी, सुधारक एखाद्या कठोर पित्याप्रमाणें कठोर शब्दांनी सांगणार व समाजाचें अप्रशस्त वर्तन झाल्यास वेळीं वाक्प्रतोदाचे तडाखे लगावणार, तीच गोष्ट हें पत्र प्रेमळ मातेप्रमाणे गोड गोड शब्दांनी व चांगल्या गोष्टींनीं अप्रशस्त वर्तनावद्दल मायेचे शासन करणार ! "

[पुढे चालू

पाहिजे" या हरिभाऊंच्या म्हणण्यातील भाव हाच आहे. हरिभाऊंची कादंबरी प्रत्यक्षाच्या अवलोकनातून, अनुभवातून निघाली; पण ती तेथेच थांबली नाही. येथे त्यांच्या वास्तववादात आदर्शवाद मिसळतो. केवळ जे जसे आहे ते तसे चित्रित करून ते थांबत नाहीत; त्यांतून पुढे कसे जावयाचे, प्रगती कशी साधावयाची यासंबंधीची त्यांची काही भूमिका होती, आणि तिचा त्यांनी आपल्या कृतीतून आविष्कार केला आहे. वास्तवातून ध्येयात्मकता कशी उत्क्रांत होते ते समजतही नाही एवढ्या सहजपणे त्यांचा हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून संयोग होतो. वास्तवाची त्यांना जेवढी जाण होती, तेवढीच अंतिमतः आपल्याला काय पाहिजे यासंबंधीची त्यांची वैचारिक बैठक निश्चित होती. त्यांनीच यासंबंधाने म्हटले आहे, "आपण वाचीत आहों तें खरोखरीचें चित्र आहे अशी वाचकाची खात्री व्हावी येथपर्यंतच वस्तुस्थितीचा आधार घेतला पाहिजे. पण आपलें ध्येय वाचकांच्या मनावर ठसवावयाचें असल्यास त्याला मात्र Idealism चीच मदत घेतली पाहिजे." कादंबरीकारांचे दोन वर्ग असल्याचे सांगून त्यांपैकी एका वर्गातील कादंबरीकारांचे स्वरूप सांगताना ते म्हणतात, "समाजाचे दोष दाखविणें हें जसें आपलें कर्तव्य आहे असें ते मानतात, तितकेंच त्यावर उपाय व योजना सुचविणें हेंहि आपलें तसेंच कर्तव्य आहे असें त्यांना वाटतें, व असें दोषाविष्करण करतांना कादंबरीकार Realism ची मदत घेऊन उपाययोजना सुचवितांना Idealism चें साहाय्य घेतात, आणि अशाच कादंबऱ्यांपासून कांहींतरी विधायक कार्य होतें." ७

मागील पानावरून]

"विदग्ध वाङ्मया"तील 'वाङ्मय म्हणजे काय' याविषयी मांडलेली भूमिकाही बघावी. ("मराठी वाङ्मयाचा अभ्यास" या इ. स. १९०३ सालच्या व्याख्यानात थोड्या फरकाने ही व्याख्या आलेली आहे.) "मनुष्याची सदसद्विवेकबुद्धि जागृत करून त्यास नेहमीं सन्मार्गांत ठेवण्यास कारण होणारे, त्याच्या विविध मनोवृत्तींचा विकास करून शुद्ध अशा आनंदाचा आस्वाद त्यास देणारे, जें काय अशुद्ध, अपवित्र, दुःखद, नैराश्योत्पादी व क्षणिक—त्यापासून दूर राहण्याचा प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष बोध करणारे, नेहमी उदार रमणीय अशा विचारांचा व कल्पनांचा त्यांच्या मनांत उद्भव व संचार करवून सत्याच्या ठिकाणीं तो सदा लीन होईल असें करणारे, या जीवित—संग्रामांत त्यास नेहमी उत्तेजित ठेवून विजयोत्सुक करणारे, सारांश, त्यास मनुष्यत्वांतून काढून देवत्वाकडे जाण्याबद्दल उत्सुक करून त्या मार्गाला सन्मुख करणारे,—असे जे कोणाचेहि अंतःस्फूर्तीनें शब्दरूप घेऊन मुखावाटें बाहेर पडलेले किंवा लेखणीनें लिहून ठेवलेले विचारोद्गार, त्या सर्वांना समुच्चयानें वाङ्मय ही संज्ञा आहे."

७. "आठवणी व सामाजिक कादंबऱ्या", पृ. ३३–३४.

याचा अर्थ असा मात्र नव्हे की, काही विशिष्ट विचारांचा प्रसार करण्यासाठी हरिभाऊंचे वाङ्मय निर्माण झाले, त्यासाठी त्यांनी 'कादंबरी'चे माध्यम राबविले. हरिभाऊंची पहिली निष्ठा 'वाङ्मया'शी होती. आधी ते वाङ्मयनिर्माते होते. त्यांचे लेखन लहानपणापासून चालू झालेले होते; लेखन ही त्यांची हौस होती, सहजप्रवृत्ती होती. ज्याची जीवननिष्ठा आणि वाङ्मयनिष्ठा अभेदरूप झालेली होती असा हरिभाऊंसारखा वाङ्मयनिर्माता विरळा. त्यांचे जीवन वाङ्मयमय बनले होते. वाङ्मयनिर्मिती हाच त्यांचा जीवनव्यवसाय—हौसेने, अंतःप्रवृत्तीने पत्करलेला—झाला होता. मूळ प्रवृत्ती तिकडे, आणि तिला सर्वस्वी अनुकूलता लाभलेली असे क्वचित वाट्याला येणारे भाग्य हरिभाऊंना लाभले होते.

लहानपणापासून त्यांचे वाचनही अफाट होते. 'ग्रंथ' ही एक त्यांची निष्ठा होती. काशीताई कानिटकरांना एका पत्रात ते लिहितात, "पण ताईसाहेब, आपण आतांशा करीत असतां काय? चरित्र संपलें, आतां तरी कांहीं वाचायला घ्या....अहो, पुंजी नसली तर खर्चणार काय? पुंजी करण्याकडे कांही तरी लक्ष द्या. नुसती स्वतःचीच बुद्धि खर्चाल तर शेवट? उधळ्यासारखी नाहीं का स्थिति होणार," [८] मात्र ग्रंथ ही हरिभाऊंची एक निष्ठा असली तरी त्यांच्या लेखनाची प्रेरणा पुस्तकी नाही; ती प्रत्यक्ष जीवनातूनच आहे. या मूलभूत प्रेरणेवर संस्कार ग्रंथवाचनाचे काय झाले असतील तेवढेच.

हरिभाऊंची वाङ्मयीन समजही सुसंस्कृत, प्रगल्भ होती. त्यांचे विद्यार्थिदशेपासूनचे टीकालेख, साहित्यशास्त्रीय मीमांसापर व्याख्याने यांतून त्यांच्या परिपक्व, शुद्ध वाङ्मयीन भूमिकेची प्रचीती येते. वाङ्मयाचे स्वरूप, कार्य, सामर्थ्य याची त्यांची जाण पक्व होती; ती विकसित झालेली होती.

हरिभाऊंची पहिली निष्ठा 'वाङ्मया'शी होती; त्यांची वाङ्मयीन जाण पक्की होती. केवळ काही विशिष्ट मतप्रतिपादनासाठी त्यांनी वाङ्मयलेखनाचा आश्रय घेतलेला नाही. त्यांची मूळ प्रकृती साहित्यिकाची—सर्जनक्षम प्रतिभावंताची होती. परंतु कलावंत झाला तरी त्याचा काही एक स्वतःचा पिंड असतो. भोवतीचे जीवन, परिस्थिती, कौटुंबिक संस्कार, वाङ्मयीन आदर्श यांतून हा पिंड संस्कारित होत जातो. हरिभाऊंचा हा पिंड समाजहितचिंतकाचा होता. हरिभाऊंच्या कादंबरीतील सामाजिक दर्शन, संस्कृतिटीका ही त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाशी एकरूप होऊन त्यामधून आलेली होती. तो त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा सुजाण आविष्कार होता.

हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून सामाजिक दर्शन—चिंतन आले असले तरी त्यांनी कुणा अन्य नेत्याच्या विचारांचा अनुवाद करण्यासाठी आपल्या कादंबरी—लेखनाचा प्रपंच

---

८. "हरिभाऊंचीं पत्रें", पृ. ७५.

विस्तारला असेही नव्हे. रानडेप्रभृती समाजाच्या वैचारिक, कार्यकर्त्या नेत्यांचे विचार जाणून घेतल्याखेरीज हरिभाऊंच्या प्रेरणा पुरतेपणी स्पष्ट होणार नाहीत, हे खरे. तथापि यांपैकी कुणाच्या भूमिकेचा त्यांनी जाणीवपूर्वक, अनुयायाच्या भूमिकेवरून अनुवाद केलेला नाही. हरिभाऊंची पहिली निष्ठा कलावंताची होती. कोणताही कलावंत आपल्या जीवननिष्ठा कोणाकडून दत्तक घेत नाही. व्यक्ती म्हणून इतरांचे काय संस्कार होतील तेवढेच. पण अंती त्याच्या निष्ठा या त्याच्या स्वतःच्या असाव्या लागतात, त्या तशाच असतात.

रानडे–गोखले–आगरकर किंवा चिपळूणकर–टिळक यांच्यापेक्षा हरिभाऊंच्या जीवनकार्याचे स्वरूप अगदी वेगळे झाले त्याचे कारण हेच. रानडे–आगरकर प्रभृतींचा पिंड सामाजिक विचारवंताचा, क्रियाशील नेत्याचा, निबंधकाराचा होता; हरिभाऊंचा कादंबरीकाराचा–कलावंताचा होता. रानडेप्रभृतींचे विचार ग्रंथग्रंथांतरीच्या वाचन-अध्ययनातून स्वीकारलेले, बुद्धीने पत्करलेले होते. हरिभाऊंचे सामाजिक सुधारणेचे विचार मुख्यतः सभोवतीची दुःखे उघड्या अंतःकरणाने बघताना, अंतरंगांतून स्फुरलेले, भावनेतून उद्भवलेले होते. आगरकरांचा सुधारणावाद बुद्धिनिष्ठ, विवेकनिष्ठ होता, हरिभाऊंचा भावनानिष्ठ होता. आगरकरांचा सुधारणावाद विचारवंत नेत्याचा होता, हरिभाऊंचा कलावंताचा होता.

हरिभाऊंचे वाङ्मयलेखन हे जरी सामाजिक विचार–प्रतिपादनासाठी झालेले नसले, तरी त्यांची निर्मिती ही संपूर्णतः त्यांच्या काळाशी निगडित आहे. त्यांच्या काळातील प्रघात–प्रवृत्ती, वेगवेगळे विचारप्रवाह, घटना समजावून घेतल्याशिवाय हरिभाऊंच्या कादंबरीलेखनाच्या स्वरूपाचा पूर्ण उलगडा होणार नाही. तत्कालीन समाजजीवन, परिस्थिती यांमध्ये हरिभाऊंच्या लेखनाची महत्त्वाची प्रेरणा आहे. ज्या परिस्थितीत, ज्या वातावरणात हरिभाऊ वाढले ती परिस्थिती, ते वातावरण यांच्या यथार्थ आकलनाशिवाय हरिभाऊंच्या निर्मितीचे आकलन पूर्ण होणार नाही. हरिभाऊंच्या निर्मितीची प्रेरणा प्राधान्याने व्यक्तिजीवनात नसून सामाजिक जीवनात आहे.

व्यक्तिजीवनातील भावभावनांचा, आशा–अपेक्षा–वैफल्याचा आविष्कार करण्याच्या प्रेरणेतून त्यांची वाङ्मयनिर्मिती झालेली नाही. कोणत्याही कलावंताच्या निर्मितीत स्वाभाविकपणे, जाणतेपणी वा अजाणता व्यक्तिजीवनाचे जेवढे सादपडसाद उमटतील तेवढे ते हरिभाऊंच्याही वाङ्मयात उमटले आहेत. परंतु हरिभाऊंच्या संपूर्ण वाङ्मय-निर्मितीचा अन्वय त्यांच्या वैयक्तिक जीवनाशी लावून त्यातून त्यांचा आत्माविष्कार शोधू पाहणे–आणि तसा तो प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न करणे हे हरिभाऊंच्या

वाङ्मयाच्या यथार्थ आकलनास अडथळा निर्माण करणारे, त्यांच्या वाङ्मयाकडे बघण्याचा विपर्यस्त दृष्टिकोण उत्पन्न करणारे ठरेल. हरिभाऊंच्या वाङ्मयनिर्मितीची प्रेरणा अशा प्रकारच्या (मर्यादित) आत्माविष्कारातून नाही. हरिभाऊंची वृत्ती आत्म-पूजक, अहंकेंद्रित खासच नव्हती. वैयक्तिक भावजीवन आविष्कृत करण्यासाठी हरिभाऊंनी वाङ्मयनिर्मितीचा आश्रय घेतलेला नव्हता. त्यांची वृत्ती या अर्थाने आत्मनिष्ठ (Subjective) नाही–तो त्यांचा पिंड नाही. हरिभाऊंच्या लेखनाची प्रेरणा भोवतीच्या सामाजिक जीवनात होती, जे त्यांनी घरीदारी बघितले त्यातून त्यांचे लेखन झाले. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत पात्रांची विविधता, प्रसंगांचे वैचित्र्य, काळाची विशालता, विषय–विचारांची व्यापकता एवढी आहे की, अशी निर्मिती करणाऱ्या लेखकाचा पिंड आत्मनिष्ठ आहे, त्याचा सर्व वाङ्मयप्रपंच त्याचा आत्मा-विष्कार आहे असे म्हणणे सर्वस्वी अयथार्थ ठरेल.

हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतील प्रमुख व्यक्तींचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान, त्यांचे कार्य बघितले, त्या अनुषंगाने हरिभाऊंनी केलेली भाष्ये बघितली तरी त्यावरून हरिभाऊंची जीवननिष्ठा ही आत्मनिष्ठ नसून परहितनिष्ठ आहे, 'स्वार्थी' नसून 'परार्थी' आहे असे दिसून येईल. व्यक्तिसुखाकडे, आत्महिताकडे दुर्लक्ष करून व्यापक जनहित साधावे, तत्कारणी जीवन वेचावे अशीच त्यांच्या कादंबऱ्यांतील बहुतेक प्रमुख पात्रांची जीवितप्रेरणा आहे. स्वहितसाधनेपेक्षा परहिततत्परतेत उच्च मानसिक आनंद आहे. 'आपल्या सार्वजनिक सुखांतच व्यक्तिसौख्य किती गुरफटलें आहे' हे लोकांना समजावून देणे हे एक मोठे कार्य आहे असे भाऊ मानतो. ["मी," प्र. ६१, पृ ४५२] 'स्वार्थाची हानि करून परार्थाची उन्नति करावी; व्यक्तीचें सौख्य गेलें तरी हरकत नाहीं, पण समाजाचें सौख्य वाढवावें' हा भाऊचा मोठा हेतू आहे ["मी", प्र. ६५, पृ. ४८३–४८४].

भाऊ एल्एल्. बी. ची परीक्षा देऊन आला त्या दिवशी त्याचे गुरुतुल्य मार्गदर्शक शिवरामपंत यांनी त्याला असाच उपदेश केला आहे–"पैशाच्या लोभीं लागून तूं आपले तनमन आपल्या धंद्याला अर्पण करण्याची पाळी आणूं नकोस हो !..... परमेश्वराने तुला बुद्धि दिली आहे, शक्ति दिली आहे, त्याच्याच कृपेनें त्यानें तुला लोकांकडून मदत करवून पुष्कळसें ज्ञानहि संपादन करण्याचा प्रसंग दिला,.....या देणग्या तुला मिळाल्या आहेत, त्या दुसऱ्याच्या उपयोगीं पडाव्या म्हणून आहेत, तुझा कुणगा भरावा म्हणून नव्हेत" ["मी", प्र. ५८, पृ. ४३०] इतरत्रही, सगळ्या देशहितपर कार्याच्या मुळाशी 'अत्यंत परिश्रम, वेळी स्वतःच्या शरीराकडे अगर द्रव्याकडेहि न पाहतां परिश्रम करण्याचा निश्चय' असल्याचे शिवरामपंतांनी सांगितले आहे ["मी", प्र. ५०, पृ. ३७०]. भावानंदाच्या पंथाचे ब्रीद 'थोड्यांनी आत्मसुखाचा त्याग करून सगळ्यांना सुखांत घालण्यासाठी यत्न करावयाचा'

हेच आहे [" मी ", प्र. ६७, पृ. ५०२]. गणपतरावांचा चंद्रशेखराला उपदेश आहे तोही असाच–" आपलं व्यक्तीचं नुकसान झालं तरी हरकत नाहीं. आपल्या समाजाचं हित होत आहे ना ? ठीक आहे. आपण स्वतः म्हणजे कःपदार्थ. बहुसंख्येचं जें आत्यंतिक हित तें आपलं साध्य, तें आपण साधण्याचा प्रयत्न करणं हें आपलं कर्तव्य " [९]

हरिभाऊंच्या नायकांचे जीवितध्येय ठरलेले आहे. अंतर पडले तर ते साध्य कसे करावयाचे याविषयीच्या त्यांनी अवलंबलेल्या मार्गात, त्यांच्या साधनकल्पनेत. " कोणीकडून तरी आपल्या हातून आपल्या देशाच्या हिताच्या चार गोष्टी घडाव्या " हीच भाऊची मनीषा आहे [" मी " प्र. ५०, पृ. ३६७]. " या विद्येचा उपयोग तूं आपला देश एक बोटभर तरी वर उचलण्यास करावा " असे चंद्रशेखराला त्याच्या प्रिन्सिपॉलांचे कळकळीचे सांगणे आहे [" कर्मयोग " प्र. १, पृ. ३]. आणि स्वतः चंद्रशेखराचीही इच्छा " मला कर्म करायला पाहिजे. त्या कर्मानें आमचा हा देश– माझी दृष्टि माझ्या देशापलीकडे आज नाहीं–एक केंसभर तरी उन्नत झाला पाहिजे. " अशीच आहे. [प्र. २२, पृ. १३१.]

' वैयक्तिक स्वार्थसाधनेचा त्याग करून राष्ट्रकार्य करावयाचे ' ही त्यांनी निर्मिलेल्या प्रधान पात्रांची जीवनप्रेरणा आहे. येथेच हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून पुन्हा पुन्हा येणारा आणखी एक विचार लक्षात घेण्यासारखा आहे. त्यांच्या यशवंतरावाच्या मनात ' मुळींच लग्न करूं नये ' असा विचार पुसटपणे येऊन गेला आहे. त्याचे गुरू श्रीधरपंत यांनी त्याला त्याच्या प्रकृतीला अनुरूप, वास्तव सत्याची जाणीव करून देणारा सल्ला दिला असला तरी त्यांचेही मत " लग्न करायचं नाहीं हा निश्चय चांगला. लग्न केलं म्हणजे सदोदित सुख होतंच असं नाहीं. त्याप्रमाणें कित्येकांनीं लग्न करूं नये, तें कांहीं वावगं नाहीं. " अशाच प्रकारचे आहे. [१०] यशवंतरावामध्ये डोकावून गेलेला हा विचार भाऊ प्रत्यक्ष आचरणात आणतो. ' अविवाहित राहून कायावाचा-मनानें देशसेवा करण्याच्या व्रता ' ची त्याला स्फूर्ती होऊन त्याप्रमाणे तो शपथपूर्वक आचरण करतो– ' आपल्या जीवसर्वस्वाला सोडून ' देशसेवेच्या कार्याला वाहून घेतो. केवळ पुरुषानेच नव्हे, तर स्त्रीनेही अशा तऱ्हेने अविवाहित राहून जीवन व्यतीत करावे असा विचारही हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून आलेला आहे. ' लग्न करून संसारांत पडण्यापेक्षां अविवाहित राहून घरोघर जाऊन बायकांना शिकवण्याच्या व परोपकार करण्याच्या कामांत आयुष्य घालवावें ' असे आपल्या मुलीच्या मनावर ठसविण्याचा शिवरामपंतांच्या मृतस्नेहाचा संकल्प असतो; आणि सुंदरीला ते अशाच विचाराने

९. " कर्मयोग ", आ. २, १९३०; प्र. २३, पृ. १३७.

१०. " यशवंतराव खरे ", आ. ४, १९५२, प्र. ४९, पृ. ३९३.

शक्य तेवढे दिवस अविवाहित ठेवून वाढवतात. "भयंकर दिव्या" तही वळवंतराव जेव्हा कमळेच्या लग्नाचा प्रस्ताव गणपतरावापुढे मांडतात, तेव्हा सुरुवातीला ते असाच सल्ला देतात. "कर्मयोगा" त लिलीलाही त्यांचे आग्रहाने सांगणे हेच आहे, "त्यानं (तुझ्या वडिलांनीं) जर तुझ्या लग्नाविग्नाची गोष्ट काढली तर साफ सांग, मी नाहीं लग्नविग्न करायची." [प्र. २०, पृ. ११८]

"वज्राघात" मधील एका चिंतनात हरिभाऊंची जीवितसाफल्याची कल्पना चांगल्या रीतीने व्यक्त झाली आहे. "मनुष्याचें मनुष्यत्व त्याच्या स्वार्थपरतेंतच असतें, हें कोणी विसरूं नये. मनुष्याच्या अंगीं दोन अंश असतात. एक देवाचा अंश आणि दुसरा मनुष्याचा अंश. मनुष्य आपली उन्नति करून घेतो म्हणजे काय? तर तो आपल्या दैविक अंशाच्या अधीन अधिक अधिक होत जाऊन मानुष अंशाला नष्ट करीत जातो. मनुष्याच्या अंशाचें लक्षण स्वार्थपरता. ती कमी कमी करीत जाऊन परार्थपरता अधिकाधिक वाढवावयाची हा त्याचा यत्न असला पाहिजे. आणि तसा यत्न करीत गेलें व त्यांत यश लाभलें तरच मनुष्याची उन्नति झाली असें वाटूं लागतें. नाहींतर वाटत नाहीं." [११]

जीवनसाफल्याची ही ज्यांची कल्पना, संकुचित व्यक्तिजीवनातून बाहेर पडून व्यापक कार्य करावे ही ज्यांनी निर्माण केलेल्या नायकांची जीवनप्रेरणा ते हरिभाऊ स्वतः केवळ आपल्या व्यक्तिजीवनातच गुरफटलेले होते असे कसे म्हणता येईल?

व्यक्तीचे लौकिक चरित्र आणि त्याच्यातील कलावंताचे आत्मिक व्यक्तिमत्त्व यांत अंतर असते. वरवर दिसणाऱ्या हरिभाऊंपेक्षा कलावंत हरिभाऊंचे आंतर जीवन निराळे आहे. व्यक्तिजीवनांतील त्यांच्या आशा-निराशा, जय-पराजय, रागलोभ, पक्षभेद-पक्षनिष्ठा मागे पडतात, आणि कलावंत हरिभाऊ अशा व्यक्तिगत विचार-विकारांच्या फार वर जातात. तेथे राहतो केवळ प्रगल्भ जीवनदृष्टीचा कलावंत, वैयक्तिक विचार-विकारांच्या पलीकडे हा जीवनाचा निष्ठावंत उपासक, सत्तत्त्वाचा जिज्ञासू शोधक गेलेला आहे. त्याच्या कलेच्या चिरंतनत्वाचे रहस्य त्याच्या या निष्ठेत आहे.

हरिभाऊंची कादंबरी ही केवळ काहीतरी मतप्रचार करण्याच्या हेतूतून जन्माला आलेली नाही, किंवा व्यक्तिजीवनातील जय-पराजयांच्या आविष्कारासाठी जन्माला आलेली नाही. दुःखे वघण्याची, जाणवण्याची, सोसण्याची ज्याची जेवढी ताकद तेवढा तो मोठा कलावंत. हरिभाऊंच्या ठिकाणी ही ताकद फार मोठी होती. त्यांच्या हृदयात फार मोठे दुःख होते. हे दुःख स्वतःचे नव्हते-व्यक्तीचे नव्हते. ते दुःख समाजाचे होते, स्वेतर व्यक्तींचे होते. भोवतालच्या जीवनातील दुःखांनी, समाजाच्या

११. "वज्राघात", आ० १, १९१५, प्र. १७, पृ. १०१.

दुःखांनी त्यांना लेखक बनविले–कादंबरीकार बनविले. हे दुःख यमूचे आहे, ताईचे आहे, सुंदरीचे आहे. एखाद्या 'यमू'ला स्वतःला तिचे दुःख ज्या तीव्रतेने, उत्कटतेने जाणवले नसेल तेवढ्या तीव्रतेने, उत्कटतेने ते हरिभाऊंना जाणवले आहे.–त्यांनी ते दोहो हातांनी पत्करले आहे, पचवले आहे.

"पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" ही काय केवळ स्त्री–जीवनावर भाष्य करणारी प्रचारकी कृती आहे? किंवा वैयक्तिक जीवनातील पराभवामधून जन्माला आलेली कृती आहे? तेथे एक संपूर्ण जग–त्यातील नाना प्रकृतींच्या व्यक्तींसह, त्यांच्यामधील वेगवेगळ्या, परस्परसंबंधांसह, स्वभावविशेषांसह-जिवंत झाले आहे. हा सारा जीवनाचाच एकूण पसारा हरिभाऊंनी किती नेटकेपणाने, समर्थपणे पेलला आहे! ती एक जिवंत कलाकृती आहे.

मानवी जीवनाची अथांग गूढता, त्यातील गुंतागुंत, त्यातील अनाकलनीयता याची जाणीव हरिभाऊंना झालेली होती. अशी जाणीव होणे हेच कलावंताच्या थोरवीचे निदर्शक आहे. मानवी जीवनासंबंधीची ही जाणीव ज्याला झालेली आहे अशा कलावंताचे त्यांची कादंबरी हे स्फुरण आहे. त्यांच्या कादंबरीतून मानवी जीवनाचे, मानवी स्वभावाचे जे दर्शन घडते त्यात त्यांचे सामर्थ्य आहे.

मानवी जीवनातील सर्वच घटनांचा कार्यकारणभाव सांगता येत नाही. मानवी जीवन ही ठराविक नियमांनी बांधलेली घटना नव्हे. ते एक अनेक सुसंगती-विसंगतींचे अनेक ज्ञात-अज्ञात घटकांनी घडत जाणारे रसायन आहे.[१२] नानाविध संस्कार, उलट–सुलट अंतःप्रवाह यांतून त्याला गती मिळते. त्याची संपूर्ण मीमांसा कधीच करता येत नाही. जीवनाची ही गूढ जाणीव हरिभाऊंना झालेली आहे. मानवी जीवनातील ही गूढ आकस्मिकता, अनाकलनीयता हरिभाऊंच्या कादंबरीमधून अनेक ठिकाणी प्रतीत होते. मानवी जीवनावर परिणाम करणारी, त्याचे नियंत्रण करणारी, त्याला अज्ञात अशी एक शक्ती आहे. "वज्राघात" मध्ये संपूर्ण कादंबरीभर या अज्ञात पण जबरदस्त प्रभावी शक्तीची जाणीव तरळत राहते. "मी" मध्ये भाऊ

---

१२. 'मनुष्यप्राणी सर्वथा सुसंबद्ध असता, तर पृथ्वीची स्थिति आजच्याहून फारच भिन्न असती.' ("मी", प्र. २२, प्र. १५९.)

–"मनुष्य म्हणतो कीं, रहाटीच्या जीवनक्रमांत कधीं विलक्षण गोष्टी घडत नाहींत. परंतु हें किती असत्य आहे! आपल्या दररोजच्या आयुष्यांत अशा कितीक तरी गोष्टी घडतात व त्या इतक्या अनपेक्षित व चमत्कारिक असतात, कीं कांहीं पुसूं नये. ("मी", प्र. ४९, पृ. ३५९)

आपल्या जीवनाचे वर्णन करतो, 'मी म्हणजे दैवाच्या हातचे एक विशेषच खेळणे होतों. त्यानें मला कसकसें फेकलें, आदळलें, आपटलें, जवळ घेतलें व कुरवाळलें याची हकिकत म्हणजे माझ्या जन्माची हकिकत' [प्र. ४९, पृ. ३५९].

हरिभाऊ केवळ बुद्धिवादी नव्हते; आणि ज्याने प्रत्यक्ष जीवन जागरूकतेने बघितले आहे तो तसा राहणेही शक्य नसते. बुद्धीलाही न उलगडणारे अनेक प्रश्न जीवनात उत्पन्न होतात. त्यांची जाणीव कलावंताला असते. प्रतिभाबलाने तो अशा प्रश्नांना स्पर्श करून जातो. अशा प्रश्नांच्या तो किती जवळ जातो त्यावरून त्याच्या प्रतिभेची झेप समजते. हरिभाऊंच्या कादंबरीतून अनेक जागी अशा प्रतिभेचा प्रत्यय येतो.

हरिभाऊंच्या कादंबरीत सूचक दृष्टांत, स्वप्ने अनेकदा येतात, त्यामागे हीच मानवी जीवनाच्या अगम्यतेची जाणीव असते. 'यमीचं पुढं ठीक दिसत नाहीं,' असे तिच्या आईला परत परत वाटत असते. यमीवरील पुढे येणाऱ्या वैधव्याच्या आपत्तीचीही छाया तिला अंधुकपणे जाणवून गेलेली आहे. 'आपला जन्म दुःखांत जाणार' अशी पूर्ववयापासून यमूलाही उगीचच हूरहूर लागते. "मी" मध्येही 'भाऊवर कांहींतरी अनिष्ट येऊन तो त्यांतून निभावणार नाहीं' असा दृष्टांत–एक वेळा स्वप्नात आणि तीन वेळा प्रत्यक्ष–ताईला होतो. "भयंकर दिव्या"त कमलेची आई अंत्य क्षणीच्या उद्रेकात "शेवटीं तुझं कल्याण होणार आहे" असे बोलून जाते. आनंदशिखरावर असतानाही मेहेरजानच्या वृत्ती अकारण पर्युत्सुक होतात.

आपल्या सासूबाईंसारख्या सोज्वळ स्त्रीलाही ज्या आपत्तीतून जावे लागले त्यांच्या आठवणीने यमू लिहून जाते, "....त्या सत्त्वशील माणसावर अशा तऱ्हेचा प्रसंग यावा म्हणजे त्या परम न्यायी म्हटल्या जाणाऱ्या परमेश्वराविषयीची आमची कल्पना चुकली म्हणायची!.....पण ज्या गोष्टी कां होतात हे आपणांस समजत नाहीं, त्याबद्दल व्यर्थ कुतर्क करून त्या नारायणाला काय म्हणून दोष द्यावा? कोणत्या गोष्टी तो कशासाठीं आणि कां करितो हें त्याचें त्यालाच माहित, असें म्हणून मुकाट्यानें बसण्यापलीकडे आपल्या हातून काय होणार आहे?" [१३]

"वज्राघात" मध्ये तर मानवी जीवनाच्या अगाधतेची खोल जाणीव प्रकर्षाने होते. मानवी जीवनाचे स्तिमित–स्तंभित करणारे दर्शन या कादंबरीत होते. व्यक्ती स्वतःला ओळखीत नाही; आपल्याला नेमके काय हवे आहे याचा निर्णय घेऊ शकत नाही–तसा शोध घ्यावा अशी तिची प्रवृत्तीही होत नाही. स्वतःलाही नव्हे, तसे आपल्या प्रिय व्यक्तीलाही ती ओळखू शकत नाही. एका हेतूने केलेल्या आचरणाचा भलताच परिणाम होतो–आणि संपूर्ण जीवनाचीच शोकांतिका होते. रामराजा–मेहेरजान यांची शोकांतिका यात आहे.

---

१३. "पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" आ. ६, १९५६; प्र. ६७, पृ. ४९९–५००.

प्रीती आणि राजकीय महत्त्वाकांक्षा यांच्या द्वंद्वात उतावळ्या, अपक्व यौवनाने महत्त्वाकांक्षेकडे कौल दिला आणि महत्त्वाकांक्षा सफल करीत असताही प्रेममय जीवन सफल होणारच असा भाबडा विश्वास दाखविला. पण कर्तृत्वाची रग, धुंदी ओसरल्यावर जीवनाच्या संध्याकाळी, प्रौढ विवेकी मनाने, गतजीवनाचे अवलोकन करीत असता कौल काय दिला ? 'ज्या सुखाच्या मागें आपण लागल्याकारणानें त्या सुखाला दूर सारलें त्या सुखाची आणि या सुखाची तुलना' रामराजा आपल्याशीच मनातल्या मनात करीत असताना 'पुढलें सुख तें सुख असें त्यास वाटेनाच. आपण जें काय दूर सारलें तेंच खरें सुख, महत्त्वाकांक्षेनें ज्याच्या मागें लागलो तें सुख नव्हे असें त्याच्या मनास यावेळीं पटलें' [प्र. २८, पृ. १६७]. पुढे भावनेच्या एका उत्कट क्षणी मार्जिनापाशी तो आपले अंतःकरण आवेगाने उघडे करतो, "मार्जिना, मार्जिना, खरं प्रेम एकदांच उद्भवतं, एकाच ठिकाणीं जडतं आणि त्याच ठिकाणीं तें सतत राहतं, त्याचा कधीं लय होत नाहीं–त्याचं रूपांतर होत नाहीं. त्याच्या नकला पुष्कळ होतात, पण मूळच्याची सर त्यांना येत नाहीं. त्याचा विसर कधीहि पडत नाहीं." [प्र. ४७, पृ. २७९]

या शोकांतिकेत अनेक धागे परस्परात मिसळले आहेत. इथे प्रेयसी प्रियकराच्या विरुद्ध–ज्याच्यावर जीवसर्वस्वाने प्रेम केले, आणि जे अजूनही हृदयाच्या अंतर्गाभ्यात दृढमूल आहे– उभी राहते. पुत्र पित्याच्या विरुद्ध–अजाणतेपणी, – उभा राहतो. स्वतःच्या हाताने त्याचे मस्तक धडावेगळे करतो आणि प्रतिज्ञापूर्तीच्या, प्रीतिसाफल्याच्या अपेक्षेच्या अत्युच्च क्षणीच त्याला तो पितृहत्यारी असल्याचे कळते. जिच्यासाठी हे कृत्य केले तीच त्याच कृत्याने सर्वस्वी अप्राप्य बनते. ज्या एका जीवनहेतूने हे सारे केले तो जीवनहेतूच भयानक अनर्थकारी असल्याचे समजते. आनंदाच्या अत्युत्कट क्षणाच्या अपेक्षेत असताना दारूण सत्याचा वज्राघात होतो. सारे अंतःकरण विलक्षण प्रक्षुब्ध होते. जीवनहेतूच संपतो, नव्हे, जो जीवनहेतू रक्तमांसाने जोपासला तो जीवनहेतूच भयानक विद्रोह ठरतो. स्वतःवरील नियंत्रणच संपते– आणि रणमस्तखान भ्रमिष्ट होतो.

कुंजवनातील पुष्करिणीत प्रिय रामराजासह चिरंतन निवास करावा ही प्रेमवेड्या मेहेरजानची एका भावाकुल क्षणींची मनीषा अखेर भयानक रीतीने सफल होते. रामराजा–मेहेरजान–धनमल्ल, आणि रणमस्तखान–नूरजहान या सर्वांना एका पाठोपाठ आपल्या अथांग जलाशयात ती निसर्गरमणीय पुष्करिणी आश्रय देते. काही बुडबुडे उठतात, आणि ती पुष्करिणी पुन्हा शांत–शांत, निश्चल होते–जणू तिच्या काठी काही घडलेच नाही !

"वज्राघात" मधील मानवी जीवनाचे घडणारे हे दर्शन सुन्न करणारे आहे !

मानवी मनाचे हरिभाऊंनी घडवलेले दर्शन सूक्ष्म आहे. तो एक त्यांचा खास विशेष आहे, ते त्यांचे सामर्थ्य आहे. हरिभाऊंमधील कलावंत तेथे दिसून येतो. मानवी स्वभावाचे हे ज्ञान मानवी जीवनाविषयीच्या, स्वभावाविषयीच्या खोल कुतूहलातून आले आहे, प्रत्यक्ष जीवन बघताना ते जसे सुसंगत-विसंगत दिसले, जाणवले त्यामधून आले आहे. या निरीक्षणामागे गाढ सहानुभूती आहे. यशवंतराव खरेची मानसिक घडण कशी घडत गेली, भोवतीची परिस्थिती, कौटुंबिक संस्कार यामधून त्याच्या संस्कारक्षम वयात त्याच्या स्वभावाला वळण कसे लागत गेले त्याचे हरिभाऊंनी केलेले सूक्ष्म विश्लेषण अभ्यसनीय आहे. श्रीधरपंत-सत्यभामाबाई या जोडप्याच्या संसाराचे त्यांनी घडविलेले दर्शन मार्मिक आहे.

"वज्राघात" मधील एक प्रसंग मुद्दाम उद्धृत करण्यासारखा आहे. भर दरबारात एका मुस्लीम युवतीवर बुरखा काढला जाण्याचा प्रसंग आल्याने रणमस्तखानाचे तरुण रक्त अत्यंत क्षुब्ध झाले आहे. पण अशा क्षणीही 'या प्रसंगामुळे तर तिचें लावण्य आपल्या नजरेस पडलें' असा विचार त्याच्या मनात अगदी सहज येऊन गेला आहे.

"गड आला पण सिंह गेला!!!" या कादंबरिकेतील उदयभानूच्या चित्रणातही हरिभाऊंची कलावंताची दृष्टी दिसून येते. हरिभाऊंचा उदयभानू अकारण दुर्जन, निखळ खलपुरुष नाही. केवळ दासीपुत्र म्हणून त्याची सर्वत्र अवहेलना, मानखंडना होत गेली. गुणरूपाने त्याच्याच बरोबरीच्या वीरसिंहाला तो 'अस्सल क्षत्रिय' म्हणून जीवनातील सारी प्रेये सामोरी येतात, आणि उदयभानूला मात्र ती कठोरपणाने नाकारली जातात. उदयभानूचा क्षोभ या अ-मानुष अनुभवांमधून निर्माण झाला आहे. आणखी एक लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट म्हणजे हरिभाऊ उदयभानूला केवळ कामांध नरपशूही बनवीत नाहीत. त्याच्या स्वभावामध्ये एक नाजुक भावच्छटा हरिभाऊंनी विलक्षण सहृदयतेने दाखविली आहे. 'उदयभानूचें म्हणजे त्या पत्नीवांचून अडलें होतें असें नाहीं....परंतु कमलकुमारीशीं विवाह करणें हें अटीचे काम होतें.' पण पुढे ते अटीचेही काम राहिले नाही. 'ज्याला प्रेम ही संज्ञा देतां येईल अशा प्रकारचें कांही त्याच्या मनांत उपजलें....केवळ अटीकरितां नव्हे, तर प्रेमामुळेंहि आतां तो तिचा अभिलाष करूं लागला.'[१४]

हरिभाऊंच्या कादंबरीलेखनाचे सामग्र्याने अवलोकन करीत असता त्यामागे द्विविध प्रेरणा असल्याचे दिसून येते. मात्र अखेर ही द्विविध प्रेरणा एकाच व्यापक निष्ठेची अंगे आहेत. स्वदेशाची, स्वसमाजाची सर्वांगांनी उन्नती व्हावी या एका व्यापक निष्ठेमधून त्या प्रेरणा निघालेल्या आहेत. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरा-

१४. "गड आला पण सिंह गेला!!!", आ. १४, १९३८, प्र. ११, पृ. १०६–१०७.

र्धात राष्ट्रीय जागृतीचा जो एक तेजस्वी उद्रेक झाला त्याचीच एक ऊर्जस्वल प्रेरण हरिभाऊंमध्ये होती.

हरिभाऊंचा एकंदर लेखनकाल इ. स. १८८५ ते १९१७. यापैकी १८८५ ते १८९५ या दहा अकरा वर्षांतील त्यांच्या कादंबऱ्या फक्त सामाजिक आहेत. [" मधली स्थिति ", " गणपतराव ", " पण लक्ष्यांत कोण घेतो ! ", " यशवंतराव खरे ", आणि " मी "] या काळात त्यांनी ऐतिहासिक कादंबरी लिहिलेली नाही. (" म्हैसूरचा वाघ " १८९०-९१ सालात प्रसिद्ध होत होती. पण एक तर ती रूपांतरित आहे; आणि हे रूपांतरही त्यांनी शाळकरी वयातच केलेले असावे, " करमणुकी " च्या निमित्ताने घाईगर्दीने काटछाट करून " करमणुकी "च्या पहिल्या वर्षाच्या अंकांतून प्रसिद्ध केले असावे असे डॉ. भिंगाऱ्यांचे अनुमान आहे. " हरिभाऊ " पृ. १३४–१३५)

१८९५ ते १९०५ या पुढच्या दहाअकरा वर्षांतील सामाजिक कादंबऱ्या मात्र फक्त दोनच असून (जग हें असें आहे ", " भयंकर दिव्य ") त्याही विशेष महत्त्वाच्या नाहीत. (" आजच "च्या लेखनाला आरंभ झाला होता. पण ती पुरी झाली नाही.) या काळात ऐतिहासिक कादंबरीलेखनाला मात्र बहर आला असून हरिभाऊंच्या बहुतेक ऐतिहासिक कादंबऱ्या याच काळात लिहिलेल्या आहेत. या काळात ऐतिहासिक कादंबऱ्या पाच लिहिल्या असून (" उषःकाल ", " केवळ स्वराज्यासाठीं ", " रूपनगरची राजकन्या ", " चंद्रगुप्त ", " गड आला पण सिंह गेला ! ! ! ") " सूर्योदय "लाही आरंभ झालेला होता.

(१९०५ नंतर हरिभाऊंचा कादंबरी–लेखनामधील उत्साह कमी झाला असावा. त्यांच्या एकूण सहा अपूर्ण राहिलेल्या कादंबऱ्यांपैकी पाच १९०५ नंतरच्या आहेत. १९०५ नंतर बारा वर्षांत त्यांनी पूर्ण लिहिलेल्या कादंबऱ्या अशा दोनच–" मायेचा बाजार " ही सामाजिक, आणि " वज्राघात " ही ऐतिहासिक. " वज्राघात ", " कर्मयोग " पासून त्यांची प्रतिभा नवे वळण घेऊ लागली असावी असे वाटते. पण तिचा अधिक विकास दिसण्यापूर्वीच हरिभाऊंचा अंत झाला.)

याचा अर्थ, हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचे लेखन प्राधान्याने १८९५ पूर्वी झाले, आणि ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचे लेखन १८९५ नंतर झाले. १८९५ च्या सुमारास हरिभाऊंच्या कादंबरी–लेखनात प्रेरणान्तर झालेला दिसते. (महाराष्ट्राच्या सामाजिक जीवनात १८९५ सालाला विशेष महत्त्व आलेले दिसते. १८९५ नंतर महाराष्ट्राच्या जीवनातही काही बदल झालेला दिसून येतो. हरिभाऊंच्या वाङ्मयातील प्रेरणान्तराची मीमांसा करण्यास या बदलाचा विचार साहाय्यक होण्याचा संभव आहे.) हरिभाऊंचे सामाजिक स्थितीसंबंधाचे बहुतेक सर्व प्रतिपादन १८९५ पूर्वीच्या कादंबऱ्यांत येऊन गेले; आणि त्यानंतर, सर्वांगीण प्रगतीच्या प्रयत्नातील दुसरा

घटक राष्ट्रीय जागृती, तद्विषयक प्रतिपादन हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून येऊ लागले. हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लेखनामागील प्रेरणा निःसंशयपणे राष्ट्रीय पुनरुत्थानाची आहे.

इंग्रजी संस्कृतीच्या संपर्काने, नवीन शिक्षणाने स्वसमाजस्थितीकडे बघण्याची नवी दृष्टी प्राप्त झाली. आपल्यातील दोष, दुबळेपणा, उणीवा दिसू लागल्या, आणि त्या दूर व्हाव्यात अशी उमेद प्रज्वलित झाली. एकूण जीवनाचीच सर्व बाजूंनी कुचंबणा होत होती. जे पूर्वीपासून चालत आले ते जसेच्या तसे पत्करायचे, आणि त्याचे लोण पुढच्या पिढीपर्यंत नेऊन पोहोचवायचे एवढेच भाविकतेने केले जात होते. अशा पारंपरिकतेने पीडलेल्या समाजात नवचैतन्याची स्फूर्ती उत्पन्न करण्याची नवीन शिक्षित पिढीत आस उदित झाली, तिचा आविष्कार हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांतून झाला.

स्त्रीची होणारी कुचंबणा हरिभाऊंनी आपल्या कादंबऱ्यांतून विशेष आत्मीयतेने दाखविली आहे. तिच्या जीवनाची सर्वांगीण उन्नती हा त्यांच्या सामाजिक विचार-सरणीतील एक प्रमुख विचार आहे. त्यांच्या अनेक कादंबऱ्यांची मूलभूत प्रेरणा स्त्रीजीवनातील कोणत्या ना कोणत्या दुःखात आहे. स्त्रियांच्या अत्यंत नाजूक, सूक्ष्म दुःखांवरही त्यांनी नेमका, अत्यंत सहृदयतेने हात ठेविला. हा जिव्हाळा, गाढ सहानुभूती, सूक्ष्म अवलोकन यातही हरिभाऊंच्या कादंबरीचे सामर्थ्य आहे. स्त्रीला स्वातंत्र्य नाही, तिच्या मुक्त विकासाला अवसर नाही. तिच्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाची जाणीव समाजाला–पुरुषसत्ताक समाजाला–तर नाहीच; पण शतकानुशतकांच्या बंधनांमुळे स्वतः स्त्रीलाही त्याचा विसर पडला आहे. कर्तृत्ववती स्त्रियांचे कर्तृत्वही अशा परिस्थितीमुळे वाया जाते आहे, अनाठायी खर्ची पडते आहे. स्त्रीच्या या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाची, तिच्या कर्तृत्वाची जाणीव समाजाला करून देण्याचे, तिलाही त्याचे स्मरण देण्याचे कार्य हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांनी केले आहे.

हरिभाऊंचा एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे राष्ट्राच्या घडणीत लहान मुलांच्या पिढीचे महत्त्व किती आहे याची त्यांना असलेली जाणीव, आणि तिची जोपासना, तिचे संस्करण किती दक्षतेने, हळूवारपणे झाले पाहिजे याचे त्यांनी केलेले दिग्दर्शन. सावळ्या, चंद्री यांसारखी निरागस, चपल बाल्याची गोड चित्रे तर त्यांनी कौतुकाने काढलीच-त्यातून त्यांचे मुलांविषयीचे प्रेमही दिसून येते; पण "गणपतराव", "यशवंतराव खरे", "मी", "कर्मयोग" या कादंबऱ्यांत त्यांनी बालमनोविकासाचे अत्यंत सूक्ष्म चित्रण केले आहे. यांतील नायक संस्कारक्षम अशा कोवळ्या वयात आहेत; आणि भोवतीची परिस्थिती, कुटुंबातील अनुभव यामधून त्यांच्या स्वभावाला, आणि भावी जीवनकार्याला वळण लागत गेले आहे. "यशवंतराव खरे" याचे पूर्वचरित्र लिहिण्यामागील हेतू त्यांनी सांगितला आहे तोही 'एवढाच कीं, ज्या

पुरुषानें पुढें लौकिकी हिताचीं कामें करण्यासाठीं कांही खटाटोप केले, त्याचें पूर्ववृत्त व अर्थातच त्याचें मनःशिक्षण हीं आधींपासून कशी होत गेली हें नीट तऱ्हेनें दाखवावयाचें.' [प्र. ५ पृ. ३९९] "मी" चा हेतूही, पुढे एक कर्ता सर्वांगीण सुधारक झालेल्या पुरुषाचे जीवनचरित्र कसे घडत गेले, त्याची मानसिक तयारी कशी होत गेली, वैचारिक बैठक कशी बनत गेली ते दाखविणे हाच आहे. भाऊच्या आश्रमान्तरानंतरच्या जीवनातील कार्याचे दर्शन फार थोडक्यात आले आहे ते सूचक आहे.

साधारणतः एकाच वयाची, बरोबरीची मुले जर भिन्न संस्कारात वाढली तरी त्यांच्या आयुष्यांना वेगवेगळी वळणे लागत जातात. "यशवंतराव खरे"च्या लेखनामागील एक उद्देश असाही आहे. '(यशवंतराव व गोविंदा) या दोघांच्या दोन वाटा झाल्या....मनुष्याचा नैसर्गिक अंकुर बरावाईट असेल तो असो, परंतु संगतीनें व सहवासानें ह्या अंकुराला निरनिराळें वळण लागतें ही गोष्ट कोणालाहि नाकबूल करतां येणार नाहीं.' आणि ते दाखविण्यासाठीच यशवंतराव, गोविंदा, कृष्णी आणि बनी या पात्रांचे चरित्र हरिभाऊंनी दाखविले आहे. [प्र. १७, पृ. १५०]. "पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" मधील धोंडूचे व्यक्तिचित्रणही या संदर्भात बघण्यासारखे आहे. अण्णासाहेब ("यशवंतराव खरे"), शिवरामपंत ("मी") यांच्या तोंडीही बालमनाच्या सुयोग्य संस्कारांचे महत्त्व प्रतिपादणारे उद्‌गार फिरून फिरून आले आहेत.

—आणि स्त्रीची थोरवी आहे ती या ठिकाणी. तेही हरिभाऊंनी आदरपूर्वकतेने दाखविले आहे. यमू आपल्या सुसंस्कारयुक्त जीवनाचे सर्व श्रेय अतीव आदराने पुनः पुन्हा आपल्या आईला देते. एखादा देश सुधारला आहे की नाही हे ठरविण्याचे गमक शिवरामपंत सांगतात तेही 'त्या देशांतील गृहस्थिति कशी आहे आणि आईचे मुलावर-वजन किती आहे' हेच. "सर्व सुधारणेचा पाया गृहसुधारणा होय" असेच ते भाऊला सांगतात ["मी", प्र, ५१, पृ. ३७८–३७९]. "पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" मधील एक प्रसंग येथे मुद्दाम लक्ष्यात घेण्यासारखा आहे. पुन्हा पुण्याला, सासुरवाडीला जायच्या वेळी, भावी त्रास डोळ्याला दिसून यमू थोडा शंकित उद्‌गार काढते. त्यावेळी, मित्रमंडळीच्या बैठकीत, स्त्रीनेच असे कष्ट, छळ सोसून स्वतःला पटलेल्या नवविचारांचा निर्धाराने स्वीकार–पुरस्कार करण्याची आवश्यकता सांगताना रघुनाथराव एकदम आवेशाने म्हणतात, "पण तुम्ही पुढच्या पिढीच्या आया; तुम्ही जर सोसलं नाही आणखी धीर धरला नाही, तर मग व्हावं कसं पुढं?" [प्र. ५५, पृ. ४३३].

हरिभाऊंची कादंबरी समकालाशी कशी निगडित आहे, आणि कालप्रवृत्ती जाणून

घेतल्याशिवाय ती कशी पूर्णपणे समजणार नाही, हे त्यांच्या कादंबरीतील विविध वादविषय, वेगवेगळे विचार, घटना, व्यक्ती बघितल्यानंतर लक्षात येते. राष्ट्राची प्रगती हे जरी समान ध्येय असले तरी आधी राजकीय सुधारणा म्हणणारा एक पक्ष, तर आधी सामाजिक सुधारणांची आवश्यकता प्रतिपादणारा दुसरा पक्ष यांच्यांत वादांची रणे झडत होती; ज्या सुधारणा हव्यात त्यांचा प्रचार करताना, आचार करताना लोकमताची किती पर्वा करावी, लोकांना धरून किती रहावे यासंबंधानेही मतभेद होते. या कामी सरकारी मदतीचा आधार घ्यावा की नाही यासंबंधाने मतभेद होता. नवीन विचारांचा स्वीकार करताना जुन्या, वडील पिढीशी विरोध अपरिहार्य होतो. हा विरोधही कोठपर्यंत ताणावा यासंबंधानेही वेगवेगळी मते होती. या सर्व मत-मतान्तराचे साद-पडसाद हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत पडले आहेत. पण यात हरिभाऊ कोणत्याही एका पक्षाचे अभिनिविष्ट प्रचारक होत नाहीत. "सुधारकांचं कांही एक चालू द्यायचं नाहीं. राष्ट्राची राजकीय सुधारणा आधीं झाली पाहिजे.....राजकीय-राजकीय–राजकीय स्थिति आधी सुधारली पाहिजे." (प्र. ४१), असे अट्टाहासाने पुकारणारा 'यशवंतराव' त्यांनी निर्मिला तसेच सामाजिक सुधारणांचा कट्टा पुरस्कर्ता, कर्ता सुधारक 'गणपतराव' मध्ये दाखविला आहे. "मी" मध्ये अशा वादांमधून पुढे जाण्याचा मार्ग हरिभाऊ दाखवतात, "तूं सर्व बाजूंनी उद्योगाला लाग. आधी राजकीय की, आधी सामाजिक हा प्रश्न ज्यांना कांही करायला नको त्यांचा; ज्यांना उद्योग करायचा, त्यांनीं जें हातून होईल तें करण्याचा सपाटा चालवावा." (प्र. ५१, पृ. ३७६); "आधीं राजकीय कीं सामाजिक, हा प्रश्न काय? अरे, दोन्ही एकदम. जें ज्याला रेटेल, तें त्यानें पुढें रेटावें." (प्र. ५८, पृ. ४३१) असा शिवरामपंतांचा भाऊला उपदेश आहे.

अन्याय्य सामाजिक रूढींविरुद्ध "चांगला सरकारचा कोरडा पाहिजे" असे रघुनाथराव आवेशाने म्हणतात. ["पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" प्र. ६९, पृ. ५१२]

नवविचारांचा प्रसार करताना लोकांना संभाळून किती रहावे, वडील माणसांना धरून किती रहावे यासंबंधीचा विचार "मी" मध्ये आलेला आहे. भाऊला त्याच्या मामांची आलेली पत्रे या दृष्टीने महत्त्वाची आहेत. नवीन तरुण पिढी, आणि तिच्या आधीची पोक्त पिढी यांच्यातील अंतर म्हणून मामा एवढेच सांगतात की, "आमचें म्हणणें एवढेंच कीं, एकदम लोकांतून उठून केवळ त्यांच्या उपहासास आपल्या अंगावर घेऊन पुढें सरसावूं नये....लोकांना चिडविल्यावांचून केवळ मुकाट्यानें आपल्याला कांही करतां येणार नाहीं असें नाहीं." वडील माणसांशी याबाबतीत विरोध उत्पन्न झाला तर "त्यांचें मन राखणें हेंच आम्हांला विशेष श्रेयस्कर व योग्य वाटतें. त्यांचें मन मोडलें असतां त्यांना होणारें दुःख, आमच्या मनाप्रमाणें आम्ही वागून आम्हाला होणाऱ्या समाधानापेक्षां अधिक वाटतें." [प्र. ४४, पृ.

३१७]. पुढे स्वतः भाऊवरही असा अटीतटीचा प्रसंग आला असता त्याच्याही मनात असेच विचार येतात. ताईच्या वैधव्यानंतर आजी तिने रूढीप्रमाणे वागण्यासाठी जेव्हा अतोनात त्रागा करते, तेव्हा भाऊच्याही मनात येते, 'केवळ द्रव्यलोभ किंवा द्रव्यहीनताच कांही मनुष्याला मनाविरुद्ध वागण्याला कारण होत नसते. बाळपणापासून ज्यांनी आपल्याला अत्यंत प्रेमानें वाढविलें, ज्यांची आज्ञा परिपालन करण्यांत व आपली इच्छा त्यांच्या मनाविरुद्ध असली तरी ती दाबून ठेवण्यांतच आपलें बाल्य गेलें, त्यांनीं कोणत्याहि गोष्टीचा हट्ट धरून अगदीं त्रागा करण्याची पाळी आणली, तर आपण आपलें मन आवरून त्यांच्या इच्छेप्रमाणे करण्याला प्रवृत्त होतों, हें अंतर्गूढ प्रेमामुळें होय.' [प्र. ५७, पृ. ४२१].

"पण लक्ष्यांत कोण घेतो!" मध्येही सोवळ्याओवळ्यासंबंधाने चर्चा चालली असता 'त्या गोष्टीवर आपला भरंवसा नाहीं, तरी वडिल मंडळींच्या मर्जीसाठीं त्या यःकश्चित् गोष्टी करण्यास काय हरकत आहे? त्यांत कोणत्याहि गोष्टीचे नुकसान नाहीं, काहीं नाहीं.' असा समंजस विचार आला आहे.

मात्र महत्त्वाच्या तत्त्वांमध्ये अशी तडजोड नाही. "भयंकर दिव्या"त पद्माकरापुढे असा प्रश्न उभा राहिला असता तो म्हणतो, "कर्तव्यं जरी अनेक प्रकारचीं असलीं तरी त्यांत कमी-अधिक योग्यता असतेच कीं नाहीं? आणि जर कर्तव्यांत श्रेष्ठकनिष्ठपणा आहे तर मग कोणतं आधीं करायचं आणि कोणतं न केलं तरी चालेल हाहीं विचार आलाच. जे कर्तव्य केल्यापासून एखादं खरं सत्कार्य प्रारंभल्याचं किंवा लोकांनीं आरंभलं आहे त्यास हातभार लावण्याचं श्रेय व समाधान मिळतं, तें इतर कर्तव्यांपेक्षां अधिक श्रेष्ठ व इष्ट होय अशी माझी समजूत आहे. शिवाय, सत्याला धरून राहिल्यानें काय वाटेल तें जरी झालं तरी हरकत नाहीं, त्याचे परिणाम आपण सोसले पाहिजेत, हाही एक विचार आहे." [प्र. १४, पृ. ७१].

यासाठीच नवविचारांच्या तरुण पिढीमागे जुनी जाणती पिढी उभी राहिल्याचे मनोज्ञ चित्र हरिभाऊ रंगवतात. शिवाजीराजांनी केलेल्या आदराने गहिवरलेला वृद्ध शेलारमामा म्हणतो, "देशांतल्या म्हाताऱ्या लोकांचे आशीर्वाद ज्याला मिळतील त्याला अपेश शिवायचंसुद्धां नाहीं." ["गड आला पण सिंह गेला!!!" प्र. ४ पृ. ४४]. "उषःकाल"मध्ये नानासाहेब आपल्या पिताजींना हेच विनवून विनवून सांगतो, "शिवाजीराजाला आपल्यासारखा एक वीर, एक गुरु मिळाला, तर फार फार उत्तम गोष्ट होईल. जिकडे तिकडे स्वराज्य-स्थापना होण्याला अणूभरसुद्धां वेळ लागायचा नाहीं, कीं अडचण पडणार नाहीं." [प्र. ७२, पृ. ४२९] "भयंकर दिव्या" तील पद्माकर नेमकी अशीच इच्छा व्यक्त करतो, "आमच्या दादासाहेबांसारखा एक गृहस्थ जर शांतपणानं विचार करून या बाजूला वळेल, आपल्या थोरपणाचा, कुलीनपणाचा, श्रीमंतीचा आधार या बाजूला देईल तर हां हां म्हणतां

या सगळ्या इष्ट गोष्टी घडून येतील " [प्र. १४, पृ. ६९].

" मी " च्या नंतर हरिभाऊंच्या कादंबरीने वेगळे वळण घेतले आहे. हे वेगळेपण केवळ माध्यमान्तराच्या स्वरूपाचे नाही. पूर्वीच्या कादंबऱ्यांपेक्षा पुढील कादंबऱ्यांमागील प्रेरणेतही अंतर पडले आहे. (मात्र या प्रेरणा विरोधी नसून एकाच व्यापक निष्ठेची ती दोन अंगे आहेत.) " मी " पर्यंतच्या कादंबऱ्यांतून हरिभाऊंचे बहुतेक सामाजिक प्रतिपादन आले आहे. त्यानंतरच्या कादंबरीलेखनाची प्रेरणा मुख्यतः राष्ट्रीय दृष्टीतून आलेली आहे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत या दृष्टीने " मी "-चे स्थान महत्त्वाचे आहे. या प्रेरणान्तराच्या सांध्यावर " मी " आहे. पुढील परिवर्तनाची स्पष्ट चाहूल " मी " मध्ये लागते. सामाजिक कादंबरी–लेखनाच्या महत्त्वाच्या काळातील (१८८५—१८९५) अखेरची कादंबरी " मी " आणि पुढील ऐतिहासिक कादंबरी–लेखनातील आरंभीची कादंबरी " उषःकाल " या दोहोंचा अभ्यास या दृष्टीने उद्‌बोधक ठरेल.

" मी "मध्ये आपण आरंभिलेल्या कार्याचे स्वरूप सांगताना भावानंद सांगतो, ' केव्हा पराधीन झालेल्या लोकांनीं एकमेकांस सर्व कामांत मदत कशी करावी आणि तशी प्रत्येक कामांत मदत केली तर त्यांचा तरणोपाय कसा आहे, या गोष्टी श्रोते मंडळींच्या मनावर बिंबविण्यासाठीं मी नाना देशच्या इतिहासांतील निरनिराळे प्रसंग घेऊन त्यांचें यथातथ्य वर्णन करून सांगे. केव्हां आपल्या इतिहासांतून, सिंहगड किल्ला सर केला त्याच्यासारख्या देशाभिमानोत्पादक गोष्टी कादंबरीप्रमाणें वर्णन करून सांगत असे.....आणि सर्वथा त्यांच्या मनांत नीतीचीं व खऱ्या देशाभिमानाचीं उन्नत तत्त्वें भरतील असा मी आपला यत्न चालविला होता. ' [प्र. ५८, पृ ४३३–४३४]. " गड आला पण सिंह गेला ! ! ! " या कादंबरीची बीजे किती पूर्वीपासून हरिभाऊंच्या मनात रुजत होती, आणि अशा ऐतिहासिक कादंबऱ्यांमागील लेखन-प्रेरणा काय होती त्याची या अवतरणावरून स्पष्ट कल्पना येते.

" मी "च्या लेखनकालाशी (१८९३–१८९५) " यशवंतराव खरे "–चाही लेखनकाल बहुतांशी समांतर आहे (१८९२–१८९५). आणि " यशवंतराव खरे "–मध्येही हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीलेखनाची बीजे आढळून येतात. या कादंबरीतील ' यशवंतरावाचे स्वप्नसुख ' हे प्रकरण [प्र. ४१] या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. यशवंतराव " रिएंझी " कादंबरी वाचीत आहे; आणि त्या भरांत भावनेचा उद्रेक होऊन अनावर आवेगाने तो बोलू लागतो, " माझी अशी इच्छा आहे कीं, अशा या मॅझिनीप्रमाणें आणखी रिएंझीप्रमाणें वागण्याची प्रतिज्ञा करतील असे कांहीं लोक निघाले पाहिजेत. आणखी त्यांची एकजूट झाली पाहिजे. त्यांचं कार्य दुसरं

कांहीं नाहीं. शिक्षणाचा प्रसार करायचा आणखी देशाभिमान पसरावयाचा." "आपल्यासारखेच आणखी पांचचार देशाभिमानानें ओथंबलेले असे तरुण विद्यार्थी मिळवून त्यांचा एक क्लब काढावा..... (पुढें) ती एक शिक्षणाचा प्रसार करणारी आणि केवळ राजकीय सुधारणेसाठीं कायावाचामनानें झटणारी संस्था बनवावी."

"उषःकाल" मधील शिवबाराजांच्या उपक्रमाचे स्वरूप बरेचसे असेच आहे. आणि मोगलांचे तावेदार असणाऱ्या आपल्या वडिलांना सोडून शिवबांना मिळावयास चाललेल्या ऐन तारुण्यातील नानासाहेबांचे विचार हुबेहूब असेच आहेत. "या जुलमापासून आपल्या देशाची, धर्माची, सगळ्या लोकांची सुटका करण्याचे विचार आमच्या डोक्यांत येतात.....द्या हाकून! माझ्यासारखे जर सगळे तरुण लोक हाकून दिले, आणि ते एका ठिकाणीं झाले तर काय उत्तम गोष्ट होणार आहे!" [प्र. २. पृ. ८]

त्याच उत्स्फूर्त आवेगात यशवंतराव पुढे म्हणतो, "मुसलमानांनीं देश गांजला होता, तेव्हां शिवाजी उत्पन्न होऊन त्यानं अशाच तऱ्हेनं त्या लोकांची खोडकी जिरवली.....मुसलमानांनीं देशाला गांजलं असावं आणि म्हणूनच शिवाजीसारखी विभूति जन्माला आली. देशांत राज्यकर्त्यांकडून लोक फार गांजले गेले म्हणजे अशा विभूति निपजायच्याच.....(बडे लोक रयतेची छळणूक करतात. पण त्याची राज्यकर्त्यांकडे दाद लागत नाही.) अशीच स्थिति मुसलमानांच्या वेळीं असेल. सुभेदारानं पाहिजे तसं वर्तन करावं. प्रजेला पाहिजे तेव्हां लुटावं, पाहिजे त्याचं घर पाहिजे त्यानं उपटावं. सरकारांत फिर्याद गेली तर न्याय मिळतो आहे कशाला? अशी स्थिति असल्यावर लोकांत एक तरी शूर उपजून तो त्यांची हड्डी मोकळी करण्यास.....तयार होईल यांत नवल काय?" [पृ. ३२९–३३३].

"उषःकाल" मध्ये तत्कालीन परिस्थितीचे जे वर्णन आले आहे ते नेमके असेच आहे. "....सारांश, त्यावेळीं मोगलांचें वर्तन इतकें असह्य झालें होतें कीं, ज्याच्या त्याच्या मनांत त्यांच्याविषयीं तिटकारा उत्पन्न झाला होता." [प्र. ५, पृ. २५ वघावे.]

"उषःकाल" लिहिताना स्वतःची समकालीन राजकीय परिस्थिती हरिभाऊंपुढे निःसंशय होती, आणि तिचे पडसाद त्या कादंबरीत जागोजागी उमटले आहेत. इंग्रजी राज्य हे परमेश्वरी वरदान आहे. निदान ते एवढे प्रबळ आहे की, त्याच्या-विरुद्ध उठाव करून, त्याला विरोध करून स्वातंत्र्यप्राप्ती करून घेण्याची भाषा काढणे हेही वेडेपणाचे आहे अशी निष्ठा तत्काली बलवत्तर होती. आपण जगतो आहो ते त्यांच्या कृपेने. त्यांची निष्ठेने सेवा करून रहावे अशी श्रद्धा अनेक 'खाविंदचरणीं मिलिंदायमान' होणाऱ्या रावबहादुर–रावसाहेबांची होती. "गणपतराव", "यशवंतराव

खरे" मध्ये अशा घेंडांची टर हरिभाऊंनी अनेक जागी उडविली आहे. "उषःकाल"-मधील पुरंदरचे गडकरी, सुल्तानगडचे किल्लेदार अशा वृद्ध मंडळींची अशीच श्रद्धा आहे. 'राजभक्ति आणि स्वामिभक्ति या दोन गोष्टीच काय त्या आपलें ब्रीद. परमेश्वरानें मोंगल बादशाही आपणांस ठेविली आहे, आपण त्यांचे सेवक म्हणून अन्न खातों आहों, तर त्यांच्याशीं निमकहरामी कधीं करूं नये.' [प्र. २४, पृ. १५२]

समर्थांच्या भेटीला जात असता वाटेत श्रीधरस्वामी आणि शिवबाराजे यांच्यांत होणाऱ्या चर्चा–संभाषणांचा सारांश हाच आहे. स्वामींनाही आपल्या पर्यटनात असेच अनुभव आले. शिवबांचा जुन्या पिढीतील सरदार–मानकऱ्यांवर भरवसा नाही. 'कोणी तरुण मंडळी मिळाली तर मिळेल, नाहीतर आपल्याला गरीब-गुरीब लोकांवरच आपली भिस्त ठेवून आपला कार्यभाग करून घेण्याची पाळी येईल; त्रास होतो हा गरीबगुरिबांना जास्त होतो.' 'प्रत्येक ठिकाणीं केवळ निराशेचे उद्‌गार मात्र निघतात; मुसलमानी छळ सर्वांनाच होत आहे, त्याचा भयंकरपणा भासत आहे. परंतु त्याचा प्रतिकार कसा करावा हें मात्र कोणांस सुचत नाही. प्रतिकार होणे शक्यच नाही, हा प्रकार असाच चालावयाचा, हीच बुद्धि ज्याला त्याला आहे, असें आपल्या आढळांत आलें. गरीबगुरीब लोकांत ही स्थिति, परंतु सरदार लोकांत ही बुद्धिसुद्धां नाहीं. स्वामीसेवा करावी आणि त्याचा प्रसाद म्हणून जे कांहीं तुकडे मिळतील ते घ्यावे व त्यावर संतुष्ट रहावें आणि वेळप्रसंग साधल्यास आपली व आपल्या मुलाबाळांची बडेजाव ज्या मार्गानें होईल तो मार्ग धरावा, असा प्रकार सरदारांत होता.' [प्र. ५९, पृ. ३४५–३४६]. अपात्र अशा परकीय स्वामींच्या सेवेचे फळही कसे विपरीतच मिळावयाचे याचे दर्शनही पुरंदरचा गडकरी आणि रंगराव अप्पा यांच्या व्यक्तिरेखेमधून हरिभाऊंनी घडवले आहे.

इंग्रजी राजवटीमध्ये, स्वतः बादशहा न्यायी, दयाळू आहेत, पण त्यांचे अंमलदारच जुलमी, उर्मट आहेत, आणि रयतेची गाऱ्हाणीं बादशहांपर्यंत पोहोचूच शकत नाहीत अशी परिस्थिती आहे असा एक समज होता. "उषःकाल" मधील विजापूरच्या बादशहातीचे वर्णनही असेच आहे. 'बादशहांविषयीं लोकांचें प्रेम फार असे ....त्यांना (गरीबगुरीब लोकांना) प्रसंग पडावयाचा लहानमोठ्या अंमलदारांशीं आणि हे अंमलदार म्हणजे शेंकडा नव्याण्णव लोक जुलमी आणि अप्पलपोटे. तेव्हां प्रजा तरी संतुष्ट रहावी कशी ?....असा कांहीं प्रकार चाललेला असतां साहजिकच जिकडे-तिकडे स्वराज्यस्थापना व्हावी; स्वराज्य संस्थापक कोणीतरी निघावा, अशी इच्छा ज्याच्या त्याच्या मनांत उत्पन्न झाली होती.' [प्र. ३५, पृ. २१८]

"उषःकाल" कालीन एकंदर समाजस्थितीचे वर्णन करीत असता, हरिभाऊंनी जे भाष्य केले आहे, ते करीत असताना त्यांच्यापुढे समकालीन राजकीय तत्त्वज्ञान असले पाहिजे हे उघड आहे. ते लिहितात. 'जिंकणारे आणि जिंकलेले यांच्यांत

कितीही स्नेहभाव असला, तरी जिंकणाऱ्यांच्या मनांतला ताठा आणि जिंकलेल्यांच्या मनांतला असंतोष हीं कधींच अजिबाद नष्ट होत नाहीं, हा आजपर्यंतचा अनुभव आहे....ज्या ज्या वेळीं राज्यक्रांत्या झाल्या त्या त्या वेळीं राज्यक्रांत्यांचीं पूर्वचिन्हें कशा प्रकारानें होत आलीं ? असंतोष–असंतोष–आणि तोहि विशेषतः सामान्य जनांच्या मनांत उद्भवलेला असंतोष–हाच अशा एकंदर राज्यक्रांत्यांचे आदिकारण.' [प्र. १५, पृ. ९५].– पुढे चिरोलने लो. टिळकांना 'भारतीय असंतोषाचे जनक' (Father of Indian unrest) म्हटले, त्याच्याशी या उद्गारांचे आश्चर्यकारक साम्य आहे !

हरिभाऊंच्या ऐतिहासिक कादंबरीलेखनामागील राष्ट्रीय प्रेरणेचे स्वरूप समजण्यासाठी त्यांची " मध्याह्न " ही कादंबरी वघावी. या कादंबरीसाठी त्यांनी जो काळ निवडला आहे [इ. स. १७७३–१७९५] तो काळच महाराष्ट्राच्या जीवनात अत्यंत महत्त्वाचा आहे. मराठी राज्य अनेक आपत्तींनी वेरून आलेले होते. अंतर्गत यादवीमुळे राज्याच्या चिरफळ्या होण्याचा संभव निर्माण झाला होता. सुई–शिरकाव मिळाला की, मुसळमाप हक्क सांगणारा धूर्त इंग्रज, मराठी राज्यात चंचुप्रवेश मिळवण्यासाठी टिपण साधून वसला होता. पुढे आमच्या स्वातंत्र्याचे अपहरण करणाऱ्या इंग्रजांचे मराठी राज्यात प्रवेश करून घेण्याचे कसे सावध प्रयत्न चालले होते, आमच्याच लोकांची सत्तास्पर्धा, अज्ञान, अदूरदर्शीपणा त्याला कसा कारक होत होता, आणि या सर्व आपत्तींना नाना फडणीसांनी आपल्या स्वातंत्र्यनिष्ठेने, चातुर्याने कसे तोंड दिले, आणि स्वातंत्र्यविरोधी शक्तींना खर्ड्याच्या मैदानावर कसा जवर मार दिला त्याची इतिहासकथा " मध्याह्न " मध्ये सांगितली आहे. या कादंबरीत हरिभाऊंनी जी झेप घेण्याचा प्रयत्न केला ती फार मोठी होती. तिचे यशापयश हा प्रश्न वेगळा आहे. मराठीतील पहिली आणि खरी राजकीय कादंबरी म्हणजे " मध्याह्न ".

" मधली स्थिती " पासून " कर्मयोग " पर्यंत हरिभाऊंच्या प्रेरणांचा शोध म्हणजे एका प्रगमनशील निष्ठावंताच्या आत्मिक विकासाची कहाणी आहे. हरिभाऊंच्या प्रेरणा सदैव जागरूक, विकसनशील राहिल्या. हरिभाऊंच्या सर्व कादंबऱ्यांमध्ये विकासाचे एक सूत्र आहे. त्यांच्या प्रत्येक कादंबरीत पृथगात्मता आहे. हरिभाऊंनी आपल्या कादंबऱ्यांचा या दृष्टीने साचा केला नाही, एका कृतीच्या निर्जीव नकला ते करीत राहिले नाहीत. ते सदैव प्रयोगशीलच राहिले, नवे नवे शोध घेत राहिले. १८९५–पूर्व कादंबऱ्यांत त्यांनी आपले सामाजिक अवलोकन आविष्कृत केले, सामाजिक प्रतिपादन केले. त्यातही " पण लक्ष्यांत कोण घेतो ! " मध्ये त्यांनी मुख्यतः वास्तव स्थितीचेच चित्रण केले. विशेषतः स्त्रीच्या विविध परींच्या दुःखांचा सहवेदनेने आविष्कार केला. त्या कादंबरीतील प्रमुख व्यक्तींनी नवविचारांचा स्वीकार केला आहे,

पण तो स्वतःपुरता आहे. त्यांचे जीवनकार्य मुख्यतः व्यक्तिगत, स्वतःपुरते मर्यादित आहे. " मी " मध्ये याच्यातून पुढे गेलेला भावानंद हरिभाऊंनी निर्माण केला आहे. समाजाच्या दुःखातून बाहेर पडण्याचा काही एक मार्ग त्यातून त्यांनी सूचित केला आहे. तेथे हरिभाऊ केवळ यथार्थदर्शनाच्या पुढे गेले आहेत, आणि त्यांनी आदर्शाचे चित्रण केले आहे. व्यक्तिसुखाचा संन्यास करून लोककल्याणार्थ जीवन समर्पित केलेली व्यक्ती त्यांनी भावानंदाच्या रूपाने निर्माण केली.

पुढे १८९५ नंतरच्या त्यांच्या कादंबरी-लेखनाची प्रेरणा मुख्यतः राष्ट्रीय जाणीवेची आहे. आणि अखेर " वज्राघात ", " कर्मयोग " मध्ये त्यांनी आणखीच वेगळी उंची गाठलेली आहे. तेथे ते समकालीन सामान्य प्रवृत्तींमधून पुढे गेले आहेत. आधी राजकीय की, आधी सामाजिक असली द्वंद्वे मागे पडली आहेत; आणि मानवी जीवनातील सनातनत्वाचा वेध त्यांची प्रतिभा घेऊ लागलेली आहे. या काळात हरिभाऊंची प्रतिभा समकालाच्या प्रभावामधून मुक्त होऊ लागलेली होती; तिला कोठली तरी वेगळी क्षितिजे दिसू लागली होती.

" कर्मयोग " च्या लेखनाच्या वेळी चिंतनशील मनाला अस्वस्थ करणारे अनेक प्रश्न, मानवी जीवनातील कूट हरिभाऊंना विशेष अस्वस्थ करू लागली होती. जीवनाचा अर्थ काय ? जीवनातील कर्तव्ये कोणती ? जीवनाचे साफल्य कशात आहे ? जीवनातील सुखदुःखे का व कशी निर्माण होतात ? त्यात काही संगती आहे का ? मानवी जीवनावर प्रभाव गाजवणारी, तिचे नियंत्रण करणारी अशी कोणती शक्ती आहे ? असे अनेक प्रश्न हरिभाऊंना या काळात अस्वस्थ करीत होते, आणि त्या अस्वस्थतेतच या कादंबरीची प्रेरणा आहे. नुकताच एम्. ए. झालेला चंद्रशेखर प्रत्यक्ष जीवन-कार्याला आरंभ करण्यापूर्वी कशा वैचारिक संघर्षातून गेला, त्याच्या आयुष्यातील एक (शिक्षण) पर्व संपून दुसरे पर्व सुरू होण्याच्या काळाची सांधेजोड कशी झाली, या चारसहा महिन्यांच्या काळात त्याचे मन वेगवेगळ्या विचारप्रवाहांतून संस्कारित होऊन अखेर त्याची मानसिक अस्थिरता संपून त्याने प्रत्यक्ष जीवनकार्याला कसा आरंभ केला हा या कादंबरीचा विषय आहे. बाह्य भौतिक संघर्षापेक्षा अंतर्गत मानसिक संघर्षामधून ही कादंबरी उभी राहिली आहे. त्यातील गती विचारांची आहे, क्रियेची नाही, आणि हा या कादंबरीचा फार मोठा विशेष आहे. जीवनाला केवळ कर्मश्रद्धा पुरेशी आहे की, तिला धर्मश्रद्धेची बैठक आवश्यक आहे हा या कादंबरीमधील केन्द्रवर्ती प्रश्न आहे. [१५] गणपतराव आणि स्वामी अखंडानंद ही या दोन तत्त्व-

---

१५. हा वैचारिक संघर्ष " मी " पासून हरिभाऊंच्या मनात आहे. भावानंद आणि त्याचे सहकारी यांच्यांत ' रोज रात्रीं धर्मासंबंधीं काथ्याकूट चाले. धर्मश्रद्धा ही आवश्यक आहे कीं काय या संबंधानें नेहमी वाद चालावयाचा. '—प्र. ६८, पृ. ५१५.

प्रणालींची प्रातिनिधिक पात्रे. या दोघांच्या संस्कार-द्वंद्वातून अखेरी चंद्रशेखराची जीवन-श्रद्धा सिद्ध झाली, आणि त्याच्या क्रियाशील जीवनाला सुरुवात झाली.

—परंतु हरिभाऊंची प्रतिभा अशी नवी नवी क्षितिजे न्याहाळीत असता, मुक्त होऊन अनंताचा वेध घेत असता स्वतःच अनंतात विलीन झाली! आणि लौकिक दृष्टीने हा शोध अपुराच राहिला, अव्यक्तच राहिला.

कलावंताचा मोठेपणा त्याने काय साधावयाचा प्रयत्न केला, केवढी उंच झेप घेण्याचा प्रयत्न केला यामध्ये असतो. त्याच्या दृष्टीच्या विशालतेवर त्याची योग्यता ठरते. हरिभाऊंची थोरवी त्यांनी जे साधावयाचा प्रयत्न केला त्यात आहे. अनेकदा ते साधते; कधी साधतही नाही. पण त्यांचे यश जेवढे प्रेरक होते, तेवढेच त्यांचे अपयशही पुढीलांना मार्गदर्शक ठरते. हरिभाऊंचे खरे सामर्थ्य, आणि त्यांच्या खऱ्या मर्यादा यांचा शोध हरिभाऊंनंतर जर लगेच घेण्यात आला असता, तर पुढे केवल कलावादाच्या भ्रामक मोहजालाने मराठी कादंबरीला जे अनिष्ट वळण लागले ते टळले असते. त्यांचे सामर्थ्य ओळखून जर त्याचा नंतर येणाऱ्यांनी विकास केला असता, तर मराठी कादंबरी आज आहे यापेक्षा फार पुढे गेली असती, तिच्यात वेगळेच सामर्थ्य आले असते.

आजही हरिभाऊंच्या प्रेरणांचा आणि प्रवृत्तींचा पुरेसा अभ्यास झाला आहे, त्यांचे सामर्थ्य ओळखले गेले आहे असे नाही. अजूनही त्यांच्या प्रेरणा-प्रवृत्तींचा अभ्यास व्हावयाला पाहिजे. केवळ सामाजिक, केवळ राजकीय, किंवा केवळ आत्मनिष्ठ, केवळ परनिष्ठ असे या प्रेरणांचे वर्गीकरण करता येणार नाही, तसे त्यांना बंदिस्त करता येणार नाही. खऱ्या कलावंताच्या निष्ठा अशा विभागलेल्या, संकुचित, बंदिस्त नसतात. त्यांचा तो अभिनिविष्ट प्रचारक नसतो. या बारीकसारीक निष्ठा एका शाश्वत निष्ठेची अंगोपांगे असतात. कलावंताची अंतिम निष्ठा या सनातन जीवननिष्ठेशी असते. संपूर्ण मानवी जीवनावरच त्याचे प्रेम असते, आणि एकंदर मानवी जीवनाची प्रगती, उन्नती ही त्याची निष्ठा असते. हरिभाऊंची निष्ठा अशी व्यापक होती, 'जे खळांची व्यंकटी सांडो। तया सत्कर्मीं रती वाढो। भूतां परस्परें पडो। मैत्र जीवाचे॥ दुरितांचें तिमिर जावो। विश्व स्वधर्मसूर्यें पाहो। जो जें वांछील तो तें लाहो। प्राणिजात॥' अशा विश्वमंगलाशी ही निष्ठा होती. ही जीवननिष्ठा व्यक्तिजीवनाच्या पैल गेली होती. "मृत्यू येऊन व्यक्तीचें शरीर पतन पावतें. त्याचा आत्मा आणि त्या आत्म्याचे उन्नत विचार वरवरच जातील. कधीं त्यापासून अवनति होणार नाहीं" ["मी," प्र. ६५, पृ. ४८७] असा अखेर मृत्यूचाही वेध घेऊन ती अमरत्वाच्या अमृतसागरामध्ये विलय पावली होती.

केशवसुतांचा निसर्ग

केशवसुतांच्या काव्यनिर्मितीमध्ये 'निसर्गकाव्य' हा काही प्रधान विशेष नव्हे. तथापि व्यक्तीची जागी झालेली नवी दृष्टि जीवनाकडे एकदा नव्या जाणीवेन बघू लागली की, जीवनाच्या अंगोपांगांकडे बघण्याच्या तिच्या वृत्तीतही परिवर्तन घडून येतें; ज्या नव्या जाणिवेनें ती प्रभावित झालेली असते, त्या जाणिवेचा आविष्कार तिच्या निर्मितीच्या अंग-प्रत्यंगांतूनही विविध रूपाने होऊ लागतो. केशवसुतांच्या वृत्तीला झालेल्या नवतत्त्वस्पर्शाचा प्रत्यय त्यांच्या निसर्गसंबद्ध कवितेंत, निसर्गाकडे बघण्याच्या दृष्टिकोणातही दिसून येतो.

इंग्रजी राजवट जशी भारतात-आणि महाराष्ट्रात स्थिरावत, दृढावत गेली तसतसा एतद्देशीय लोकांचा इंग्रजी लोकांचे जीवन, त्यांची संस्कृती, त्यांचे साहित्य यांच्याशीही परिचय वाढू लागला. या संघट्टनाचा परिणाम येथील नवशिक्षित विचारवंत, प्रतिभावंत यांच्याही जीवनदृष्टीवर होऊ लागला. यामधूनच येथील साहित्यनिर्मितीच्या अंतर्बाह्य स्वरूपांतही बदल घडू लागला, त्यात नवीन प्रवृत्ती दिसू लागल्या. इ. स. १८७५-८० च्या आगेमागे या बदलाची चिन्हे कादंबरी, नाटक, काव्य या साहित्याच्या सर्वच शाखांतून दिसू लागली. याच परिवर्तनाची अग्रध्वजा फडकवीत केशवसुतांची नव्या युगाची, नव्या दमाची कविता अवतरली.

स्वतःचे आणि आसपासचे जीवन, भोवतीच्या सामाजिक, राष्ट्रीय घडामोडी, वाङ्मय यांच्याकडे बघण्याच्या त्यांच्या दृष्टीत जसा नवेपणा आला तसा तो त्यांच्या निसर्गाकडे बघण्याच्या दृष्टिकोणातही आला.

केशवसुतांच्या पूर्वीच्या मराठी वाङ्मयात निसर्गाचे वर्णन नव्हते असे नाही. परंतु निसर्गाकडे बघण्याची जुन्या कवींची दृष्टी आणि केशवसुतांची दृष्टी यांतच मूलभूत अंतर होते. एखाद्या काव्याचा भाग म्हणून, त्याची सजावट वाढविणारा घटक म्हणून पूर्वीच्या काव्यात निसर्गवर्णन येई. पण केशवसुतांच्या कवितेत निसर्ग हा एक गौण उपांग म्हणून, किंवा अलंकरण म्हणून येत नाही. तो त्यांच्या काव्याशी एकजीव होऊन

या लेखासाठी आधारभूत म्हणून वापरलेली 'केशवसुतांच्या कविते'ची प्रत चौथ्या आवृत्तीचे पुनर्मुद्रण, १९४२.

येतो. निसर्गातील घटना, त्यातील दृश्ये यांचा त्यांच्या संवेदनशील मनावर जो परिणाम होतो त्याचा प्रतिसाद त्यांच्या निसर्गसंबद्ध कवितेत उमटतो. त्यांच्या वैयक्तिक भाववृत्तीशी मिसळून जाऊन त्यांचे निसर्गचित्रण येते. वैयक्तिक भाववृत्तीचे मुक्त, प्रांजल, न राहवून केलेले सहज आविष्करण हे तर या नव्या कवितेचेच वैशिष्ट्य आणि सामर्थ्य होते. स्वतःच्या वैयक्तिक जीवनातील अनुभूती, तसेच सामाजिक–राष्ट्रीय जीवनातील घटना यांच्या प्रतिक्रिया जशा या कवितेत उमटूं लागल्या, तसेच, निसर्गाच्या सान्निध्यातहि कवीच्या तरल भावसंवेदना स्पंदन पावू लागल्या आणि ते स्पंदन त्याच्या कवितेत उमटूं लागले. अशा स्वरूपाची निसर्ग-कविता केशवसुतांपासूनच प्रथम दिसू लागते.

आधीच अल्पसंख्य असणाऱ्या केशवसुतांच्या एकूण कवितांत विशुद्ध निसर्गकविता म्हणता येईल अशी कविता क्वचितच आढळेल. खरा कवी राष्ट्रीय कविता, सामाजिक कविता, प्रेमकविता, निसर्ग कविता असे कप्पे पाडून कधी कविता लिहितही नाही हे साहित्यनिर्मितीतील अगदी पहिले तत्त्व आहे. त्याची कविता ही त्याच्या समग्र व्यक्ति-मत्त्वाचा अंशात्मक आविष्कार असते. या कवितेत विषयाला महत्त्व नाही, ते कवीच्या भाववृत्तीला आहे. यामुळे त्याच्या कवितांचे काटेकोर वर्गीकरण करता येत नाही. असे वर्गीकरण काव्याच्या आस्वादास बाधक ठरण्याचा संभव असतो. केशवसुतांच्या निसर्ग-विषयक दृष्टिकोणाचा परिचय करून घेताना, त्यांच्या प्राधान्याने निसर्गसंबद्ध अशा कवितांप्रमाणेच, इतरत्रही जे उद्‌गार आले आहेत, तेही विचारांत घ्यावे लागतात.

तथापि प्राधान्याने निसर्गसंबद्ध, किंवा ज्यांत त्यांची निसर्गविषयक दृष्टी प्रामुख्याने प्रतिबिंबित झाली आहे अशा केशवसुतांच्या सतरा-अठरा कविता निवडील. 'उगवत असलेल्या सूर्यास' क्र. २, 'सृष्टि आणि कवि' क्र. ६, 'अढळ सौंदर्य' क्र. ९, 'एक खेडे', क्र. १४, 'पुष्पाप्रत' क्र. ४१, 'सृष्टि, तत्त्व आणि दिव्यदृष्टि', क्र. ४७, 'भृंग' क्र. ५४, 'फुलांची पखरण' क्र. ६०, 'पर्जन्याप्रत' क्र. ६१, 'पुष्पाप्रत' क्र. ६५, 'फुलपांखरू' क्र. ६६, 'संध्याकाळ' क्र. ७३, 'फुलांतले गुण' क्र. ७९, 'सृष्टि आणि कवि' क्र. ८७, 'गुलाबाची कळी' क्र. ९०, 'वातचक्र' क्र. ११२, 'फुलपांखरू' क्र. ११५ अशांसारख्या कविता त्यांत अंतर्भूत होतील. याशिवाय 'नैऋत्येकडील वारा' क्र. १००, 'दिवाळी' क्र. ११६ या कविता प्राधान्याने निसर्ग-कविता नसल्या तरी त्यांच्यामधून काही निसर्गदृश्यांचे चित्रण आलेले आहे.

सामान्यतः निसर्ग हा केशवसुतांच्या कवितेत स्वतंत्रपणे येत नाही. एकूण मानवी जीवनव्यवहाराची, किंवा वैयक्तिक जीवनाची पार्श्वभूमी म्हणून तो येतो. निसर्गातील कोमलता आणि रौद्रता, भव्यता आणि क्षुद्रता, सुंदरता आणि विरूपता यांचे स्वयंपूर्ण चित्रण, निसर्गातील चराचर वस्तुजात आणि दृश्ये यात रंगून जाऊन केलेले वर्णन त्यांच्या कवितेत आढळणार नाही. तशी कविता लिहिण्यास असावी लागणारी वृत्ति–

निसर्गामध्ये रंगून जाण्याची, स्वतःला विसरून जाण्याची वृत्ति केशवसुतांची नाही. निसर्गाची जन्मजात अनिवार ओढ, स्वतःला विसरून त्याच्याशी मिसळून जावे, निसर्गाच्या सान्निध्यात भारावून जावे, वृत्ती उचंबळून याव्यात हे केशवसुतांच्या प्रकृतीत नाही.

निसर्गातील देखाव्यांचे वर्णन करण्यासाठी, तेथे जी सौंदर्याची प्रतीति आली ती व्यक्त करण्यासाठी ते कविता लिहीत नाहीत. प्रत्यक्ष निसर्गाचे चैतन्य, भव्यता, त्याच्या सहवासात येणारी धुंद आत्मविस्मृति त्यांच्या कवितेत प्रत्ययाला येत नाही. निसर्गाकडे केवळ अलिप्त, निरागस कुतूहलाने ते बघू शकत नाहीत. निसर्गाकडे तटस्थ दृष्टीने बघणे, तसे बघताना त्याच्यांत सौंदर्याचा प्रत्यय येणे, त्या सौंदर्याने भारावणे असे केशवसुतांच्या बाबतीत घडत नाही. अंतःस्फूर्त ओढीने ते त्याच्या चिंतनात मग्न होत नाहीत. यामुळे त्यांच्या कवितेत निसर्गाचे वस्तुनिष्ठ वृत्तीने केलेले रेखीव, प्रत्ययकारी चित्रणही सहसा दिसत नाही.

निसर्गाकडे केशवसुत ओढले जातात ते निसर्गाच्या निर्भेळ आकर्षणाने नव्हे. सामान्यजनांच्या व्यवहारापासून दूर, एकटे जाण्याची, स्वतःमध्ये रममाण होण्याची त्यांची प्रवृत्ती आहे. दिवाळीसारख्या प्रसंगीही, सर्व आप्तस्वकीय मौजेत, खाण्या-पिण्यात मग्न झाले असता–

मी संध्यासमयीं खुशाल गिरणातीरावरी बैसुनी
कालक्षेप करीन उन्मन असा वेड्यापरी गाउनी

असे केशवसुत स्वतःबद्दल म्हणतात. ("दिवाळी," क्र. ११६). जीवनातील 'हरपल्या श्रेया'चा क्षणकाल का होईना त्यांना साक्षात्कार होतो तो निसर्गाच्या सान्निध्यात.

जेथें ओढे वनराजी
वृत्ति रमे तेथें माझी;
कारण कांहीं साक्ष तिथें
मम त्या श्रेयाची पटते;
म्हणुनी विजनीं मी जात्यें
स्वच्छन्दें त्या आळवित्यें.
स्वभास दावुनि
परि तें झटदिनि
जाई लोपुनि !
मग मी हांका मारितसे !
न परि हरपलें तें गवसें ! ("हरपले श्रेय" क्र. १३१)

निसर्गाच्या सान्निध्यात, रानावनातून एकटे भटकताना काहीतरी अपूर्व, दिव्य भास आपल्याला होत असल्याचे वर्णन त्यांच्या अनेक कवितांत आले आहे. प्रभात-कालाचे मनोहारी दृश्य एका टेकडीवरून बघत असता, पाहता पाहता त्यांची तंद्री लागते आणि या तंद्रीतच सर्व चराचरात दिव्य सृष्टितत्त्व भरून राहिले असल्याचा प्रत्यय येऊन 'माझी दृष्टि असे अलौकिक' अशी त्यांना जाणीव होते. ('सृष्टि, तत्त्व आणि दिव्यदृष्टी', क्र. ४७)

'क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास' (क्र. ७६) या कवितेतही त्यांनी अशाच एका अपूर्व, दिव्य भासाचे वर्णन केले आहे–

कांहीं सुंदर देखिलें खचित मी, यामाजि शंका नसे!

निसर्गरम्य एकांतस्थली काही अलौकिक तत्त्व वास करीत असते अशी त्यांची दृढ समजूत आहे. नदीच्या तीराने, तीरावरील वनप्रदेशात सहल करताना–

तरीसुद्धां तेथें, मज गमतसे, लौकिक नव्हे,
असे कांहीं होतें, कथन करण्या जें मज न ये;
वसे तो विश्वात्मा वरुनि कवितादेविस तिथें

असा त्यांना प्रत्यय येतो. ('प्रियेला सादर केलेली पुष्पमाला' क्र. ५२)

निसर्गात ज्या अशा काही दिव्य शक्तीचे वास्तव्य आहे तीच शक्ती कवीलाही काव्य लिहिण्यास प्रेरक होते–

दिव्य शक्तीनें स्फुरे गंध पुष्पीं,
रंग खुलतीही तिने इंद्रचापीं,
सृष्टिमाजीं जें रम्य असें कांहीं
तीच कारण त्या शक्ति असे पाहीं.
('काव्य कोणाचे?' क्र. ९८)

निसर्गाच्या सान्निध्यात त्यांना वैयक्तिक जीवनातील चिंतांचा विसर पडतो. त्यांचे मन पुन्हा प्रसन्न, ताजेतवाने होते, आणि नवे सामर्थ्य घेऊन ते पुन्हा नित्याच्या जीवनाच्या कर्तव्यक्षेत्रात परत येतात. 'दूर कोठें एकला जाउनिया' (क्र. १२६) या कवितेत त्यांची ही वृत्ती दिसते. तप्त, भग्न मनःस्थितीत, जगाच्या कोलाहलापासून ते दूर कोठे तरी एकटेच जातात,

आजवेरी बहु मनोभंग झाले,
बहुत आशांचे प्राण निघुन गेले,
तया शोचाया निर्जनांत जावें,
एकतारी छेडीत मी बसावें!

तेथे इवल्याशा प्रकाशाने चमचमणाऱ्या काजव्याचेदेखील ते स्फुरण बघून त्यांना खेदकर जाणीव होते ती 'माझिया तर जीवितीं तिमिर सारें!' पण तेथेच, सृष्टीच्या त्या नीरव, शुद्ध वातावरणात त्यांना आकाशातील तारकेचा दिव्य संदेश मिळतो, त्यांचा आत्मप्रत्यय पुन्हा जागा होतो आणि 'खेद गेला, आनंद मनीं आला' अशा स्थितीत ते समाधानाने घरी परत येतात.

निसर्गाच्या सान्निध्यात त्यांचा आत्मा जागृत होतो. नित्याच्या भोवतीच्या लौकिक मानवी व्यवहाराचा विसर पडतो. ते अंतर्मुख होतात. अंतर्मुखता, चिंतनशीलता हा त्यांच्या मनोवृत्तीचाच प्रधान विशेष आहे. या अंतर्मुख, चिंतनशील मनोवृत्तीचे प्रतिबिंब त्यांच्या निसर्गसंबद्ध कवितांतही पडले आहे. त्यांच्या कवितेत निसर्गाचे शुद्ध, केवळ वर्णन नसते; त्याच्या सान्निध्यात जागृत होणाऱ्या आंतरिक भावांचे मिश्रण होऊन त्यांच्या कवितेत ते येते. त्यांच्या उत्कट, तरल मनोवृत्ती निसर्गाच्या सान्निध्यात त्वरित जाग्या होतात. पहाता पहाता समोरची प्रत्यक्ष दृश्य सृष्टी अदृश्य होते, आणि ते स्वतःच्या अंतःसृष्टीत प्रवेश करतात, तेथे रंगून जातात. त्यांचे 'परोक्षविषयी मन' चटकन प्रत्यक्षांतून परोक्षाकडे जाते. – समोरचे 'वातचक्र' बघता बघता ते अंतर्मुख होतात, त्यांच्या मनात विचार येतो,

> मीहि कशाला येथें रहावें ?
> काय असें ज्या मी चिकटावें ?
> वाटे गिरक्या घेत मिळावें–
> या पवनाच्या चक्रीं, होउनि लीन सच्चिदानंदांत
>
> ('वातचक्र', क्र. ११२).

केशवसुतांचा निसर्ग हा मुख्यतः त्यांच्या कल्पनेतीलच आहे. केवळ निसर्गदृश्याचे वस्तुनिष्ठ चित्रण त्यांच्या कवितेत क्वचित येते. 'पर्जन्याप्रत' (क्र. ६१) ही कविता केवळ सृष्टिवर्णनात्मक नव्हे. परंतु पाऊस येण्यापूर्वीच्या सृष्टीच्या स्वरूपाचे, निसर्गात घडत जाणाऱ्या बदलाचे त्यांनी जे वर्णन केले आहे ते सूक्ष्म, प्रत्ययकारक आहे. वैयक्तिक भावनात्मक प्रतिक्रियांपासून अ-संमिश्र असे निसर्गदर्शन अशा क्वचितच एखाद्या कवितेतून येते. 'नैऋत्येकडील वारा' (क्र. १००) या कवितेच्याही आरंभीच्या भागात स्वतःच्या जन्मभूमीचे त्यांनी जे स्मरणोज्जीवित चित्र काढले आहे तेही असेच रेखीव आणि आकर्षक आहे.

बहुशः त्यांना निसर्गदृश्य बघून अन्य कशाचे तरी स्मरण होते. निसर्गप्रेमाखातर निसर्गात ते रंगत नाहीत. – संध्याकाळी सूर्य अस्ताला जात असलेला बघून, ते त्या दृश्याशी समरसत नाहीत, तर त्यांना एकदम आठवण होते ती आपल्या देशाच्या सद्यःकालीन विपत्कालाची, ऱ्हासाची. ('एका भारतीयाचे उद्‌गार' क्र. १३).

प्रातःकाली वेलीवर पडलेले 'दंवाचे थेंब' बघून आणि सूर्यकिरणात एका पाठोपाठ एक ते नाहीसे होतील ही कल्पना मनात येऊन त्यांना जिची अनेक अपत्ये देवाघरी जाऊन एकच अपत्य उरले आहे अशा अभागी मातेचे स्मरण होते. ('दंवाचे थेंब' क्र. १०१)

सृष्टीतील घटनाक्रमामध्ये कधी त्यांची कल्पना मानवी व्यवहाराचेही सादृश्य बघते. पहाटेच्या प्रहरी, दंवाने भिजलेली, प्रभात वाऱ्याने किंचित् थरथरणारी कोमल कलिका बघून त्यांना तिथे लज्जेने किंचित् कंपायमान झालेली, स्वेदबिंदूंनी रोमांचित झालेली नवकिशोरी दिसू लागते, आणि 'पालक देवा'च्या मिषाने ते तिला बोधही करतात,

हा वेडे! फुलण्यास लाज इतुकी का अंतरीं पावसी?
हास्या दावुनि, सिद्ध ही रसिक तो जिंकावया हो कशी!
('विकसन' क्र. ३५)

निसर्ग ही त्यांच्या लेखी एक निर्जीव वस्तू नाही. निसर्ग चैतन्यपूर्ण, सच्चिदानंदमय आहे अशी त्यांची श्रद्धा आहे. निसर्ग ही मानवी जीवनाची प्रतियोगी शक्ती म्हणून त्यांना दिसते. मानवी जीवन अपूर्ण, दुःखमय आहे अशी त्यांची दृढ, अनुभवसिद्ध धारणा आहे; आणि त्याची प्रतिक्रिया म्हणून जे जे मानवी जीवनात नाही पण असावे असे वाटते ते ते निसर्गात आहे अशी त्यांची भावना झालेली आहे. निसर्गात आनंद, पूर्णत्व, अमरत्व भरून राहिले आहे. निसर्गातील सौंदर्य अमर आहे.

असे सुंदरता अढळ जरी कोठें
तर करी ती सृष्टींत मात्र वास ('अढळ सौंदर्य', क्र. ९.)
प्रीति, चारुता, आनंद
सिंचिति सृष्टीचा कंद. ('भृंग', क्र. ५४)

मनुष्याने उंच उंच प्रचंड मंदिरे बांधली, तरी ईश्वराचे अस्तित्व सृष्टीमध्येच आहे.

देवळीं त्या देवास बळें आणा,
परी राही तो सृष्टीमध्यें राणा ['एक खेडे', क्र. १४]

असा क्रांतिकारक विचार केशवसुत सांगतात. निसर्ग सौख्यानंदपूर्ण आहे; आणि मानवाचे जीवन कटुतेने, दुःखाने भरलेले आहे. निसर्गातील चैतन्य अविनाशी आहे. मानवी जीवनामागे मात्र वार्धक्य, मृत्यु यांचा शाप लागलेला आहे. निसर्ग सुंदर, प्रसन्न, मंगलमय आहे; आणि त्याच्या तुलनेने आपले (आणि एकूण मानवाचे) जीवन

अतिक्षुद्र आहे ही भावना त्यांच्या 'सृष्टि आणि कवि' (क्र. ६) सारख्या सुरुवातीच्या कवितेपासून अखेर अखेरच्या कवितेपर्यंत सर्वत्र भरून राहिली आहे. निसर्गाच्या सान्निध्यात त्यांना निसर्गातील सौंदर्य, आनंद, अविनाशित्व यांच्या विरोधाने स्वतःच्या जीवनातील, आणि एकंदर मानवी जीवनातील कष्टप्रदता, दुःखपूर्णता यांची विरोधाने विदारक जाणीव होते.

निसर्ग आणि मानवी जीवन यांतील हा विरोध, आणि त्या विरोधदर्शनाने वाटणारी खंत यांचा अतिशय हृदयंगम आविष्कार झाला आहे त्यांच्या 'भृंग' (क्र. ५४), 'पुष्पाप्रत' (क्र. ६५) 'फुलपांखरु' (क्र. ११५) या कवितांत. 'भृंगा'चा गुंजारव म्हणजे सृष्टीचे कवन आहे. ते परमानंदाने परिपूर्ण आहे. तो जगाविषयी पूर्ण उदासीन राहून सृष्टीशी तन्मयता पावला आहे. मात्र

अस्मदीय हृदयीं ठरलें
कीं जग हें दुःखें भरलें!
म्हणुनी सुंदरतेलाही
कुसे अम्हां दिसतीं पाहीं! ('भृंग', क्र. ५४).

आमच्या जीवनात चिंता भरून राहिल्या आहेत. अस्थिरता, अनिश्चितता आमच्या जीवनाला घेरून राहिली आहे. मृत्यु श्वासाश्वासाबरोबर आमच्याभोवती अदृश्य रूपाने वावरतो आहे.

काळोखाच्या जगामध्यें या
मृत आशांच्या चितांवरुनिया
पिशाच माझें भटकत आहे–शांति नसेचि तया!
['पुष्पाप्रत,' क्र. ६५].

तिमिरीं आम्ही नित्य रखडणें,
विवंचनांतचि जिणें कंठणें,
पुष्पपतंगस्थिति ही कोठुन– आम्हाला मिळणें!
['फुलपांखरु,' क्र. १५५].

शैशव आणि प्रौढत्व यांतील विरोधाचेही त्यांना निसर्गाच्या सहवासात स्मरण होते. बालपणी जीवन निसर्गाच्या जवळ असते; पण जसजसें वय वाढत जाते, तसतसें हे नातें तुटत जातें. 'पुष्पाप्रत' (क्र. ६५) या कवितेंत ही कल्पना आली आहे. पूर्ववयांत पुष्प आणि कवि परस्परांचे खेळगडी होते, दोघांच्या ठायी सारखीच मुग्धमधुरता होती. पण काळ गेला, 'पुष्प' आहे तसें आहे; आणि कवीचें जीवन! ते मात्र नैराश्यानें काळवंडून, करपून गेलें आहे!

निसर्गातील कोमलतेला, निरागसतेला स्पर्श करायलाही आता कवीचे प्रौढ मन धजत नाही. मुग्धमधुर शैशवाचे प्रतीक अशा त्या पुष्पाला हाती घ्यावे अशी ओढ अंतरात अजूनही आहे; पण 'दिव्यत्वाला स्पर्श कराया–भय वाटे मजला!'

हरपलेले बाल्य आणि प्राप्त प्रौढत्व यांतील विरोधाचे दुःख 'म्हातारी' (क्र. ११७) या कवितेतही प्रकट झाले आहे. स्वैर लहरणारी 'म्हातारी' [= रुईच्या फळातील हलका, वाऱ्यावर तरंगणारा तंतु–समुदाय] बघतानाही केशवसुतांना सलते ते जीवनाच्या या दोन अवस्थांतील अंतर!

मज वय विसरूं दे, मुग्ध–मधु–बाल्यीं उतरूं दे!
ते दिन पुष्पांचे, कोंवळ्या किरणीं खेळाचे!
हे दिन–हाय!
हे दिन चिंतांचे परंतु लटिकें हंसण्याचे!

निसर्ग आणि मानवी जीवन यांत विरोध आहे एवढेच नव्हे, तर निसर्गात मानवी जीवनातील अमंगलता दूर करण्याची शक्ती आहे, निसर्ग ते कार्य करतो अशी त्यांची कल्पना आहे. यातूनच निसर्गामध्ये काही बोध शोधण्याची प्रवृत्ती निर्माण होते. अशी बोधदृष्टीही केशवसुतांच्या काही कवितांतून दिसते. निसर्गक्रमापासून आपल्या अहंकारात माणूस दूर जात आहे,

'स्वयंभू सृष्टीचे नियम सुधरू पाहत असे–नराच्या ऐसा या कवण दुसरा मूर्ख गवसे?' असे ते 'आगबोटीच्या काठांशीं समुद्राच्या शोभेकडे पहात उभ्या असलेल्या एका तरुणीस' (क्र. १९) या कवितेत उद्‌गार काढतात. 'रूढि–सृष्टि–कलि. (?)' (क्र. ५८) या कवितेतही, रूढीच्या प्राबल्याने मानव निसर्गापासून स्खलित होत आहे, पण त्याने निसर्गाला धरून राहिले पाहिजे असा विचार आला आहे.

'पुष्पाप्रत' (क्र. ४१) या कवितेत फुलाच्या दृश्य सौंदर्याचे, किंवा ते बघत असता जागृत होणाऱ्या रूप–रस–गंध–स्पर्शादी संवेदनांचे आलेखन नाही; तर फूल आपल्या सुगंधाने जगातील दुष्ट दर्प मारून टाकते, लोकांस प्रीतीचे तत्त्व शिकविते, स्वतःचे जीवन समर्पित करून इतरांस आल्हाद देते, मृत्यूच्या भयाने कधी कष्टी होत नाही असा बोध ते शोधू पहातात. 'फुलांतले गुण' (क्र. ७८) या कवितेच्या अखेरीस तर मधमाशीच्या निमित्ताने ते स्पष्टच तात्पर्यार्थ सांगतात,

पुष्पीं गुण जे तुजसी
आढळले, तुजमध्यें कितिक, त्यांतूनी?
बा, घेई पाहुनी!

निसर्ग हा परिपूर्ण आहे, मानवाने त्याच्यापासून बोध घेतला पाहिजे अशा कल्पनेमधूनच काही संकेत निर्माण होतात. केशवसुतांच्या काव्यांत अशा काही सांकेतिक कल्पनांचा प्रभाव दिसतो, काही संकेत पुन्हा पुन्हा येत असलेले दिसतात. 'एक खेडें' (क्र. १४) सारख्या कवितेत निसर्गाच्या कुशीत वसलेल्या एका खेड्याचे असेच कल्पनारम्य, सांकेतिक वर्णन येते, आणि अशा खेड्यात आपल्याला रहावयाला मिळाले असते तर आपण अतिशय सुखी झालो असतो अशी कल्पना व्यक्त केलेली दिसते.

केशवसुतांच्या कवितांतून असे काही संकेत वारंवार आलेले आढळतात. यामधूनच त्यांच्या कल्पनेतील एक वेगळीच सृष्टी आकार घेते. ही सृष्टी चैतन्याने गजबजलेली आहे. ही सृष्टी स्वतःच कवयित्री आहे. उमलणाऱ्या मुग्ध कलिका या तिच्या कल्पना आहेत. भृंगाचे गाणे हे या सृष्टीचे कवन आहे. फुलामध्ये सृष्टीची सर्व रहस्ये प्रकट होतात; आणि पक्ष्यांच्या कूजनांत त्या रहस्यांचा ध्वनी उमटतो. या सृष्टीत स्वर्ग पक्षीमुखांनी गातो; आणि पक्षी प्रातःप्रार्थना करतात. इथे ओढे ईश्वराचे स्तोत्र अखंड गात असतात, आणि त्यांना वारे सूर देतात; वृक्षगण तल्लीन होऊन डोलतात. उषा तुषारपटल दूर करून सूर्याची प्रतीक्षा करते. फूल हे उषेचे मूल आहे. वृष्टीच्या मिशाने सृष्टी खळखळून अश्रू ढाळते. इथे जास्वंदीची फुले आणि पारिजातकाची फुले संवाद करतात. इथे सुकुमार कलिका लज्जेने कंपित होते, भयाने अवनम्र होते, आणि अस्फुट अश्रू ढाळते. केशवसुतांची सृष्टी ही अशी चैतन्यमय, सौख्यानंदपूर्ण आहे! या सृष्टीत फुलपाखराला मरण नाही!

केशवसुतांचे व्यक्तिमत्त्व विकसनशील होते; आणि त्यांच्या या विकसनशील व्यक्तिमत्त्वाचे प्रत्यंतर त्यांच्या निसर्गसंबद्ध कवितांतूनही येते. 'उगवत असलेल्या सूर्यास' (क्र. २, लेखनकाल इ. स. १८८५) या आरंभीच्या कवितेत, सूर्य उगवत असलेला पाहून आदराने नतमस्तक होण्याची सामान्य, ढोबळ भावना आहे. पण पुढे पंधरा वर्षांनी लिहिलेल्या 'वातचक्र' (क्र. ११२) किंवा 'फुलपांखरु (क्र. ११५) या कवितांतून त्यांच्या प्रतिभेच्या, मनोवृत्तीच्या परिणतावस्थेचे दर्शन घडते. येथे निसर्गातील घटना किंवा दृश्य यांच्याशी एकजीव होऊन केशवसुतांची प्रगल्भ आंतरिक भाववृत्ती प्रकट होते.

१८८९ साली लिहिलेली 'पुष्पाप्रत' (क्र. ४१) किंवा १८९२ साली लिहिलेली 'फुलपांखरु' (क्र. ६६) आणि १९०० च्या सुमारास लिहिलेली 'फुलपांखरु' (क्र. ११५) या साधारणतः सदृश विषयावरून स्फुरलेल्या, वेगवेगळ्या काळातील कविता वाचितल्या तरी त्यांतून केशवसुतांच्या मानसिक विकसनाचे प्रतिबिंब त्यांच्या निसर्गसंबद्ध कवितांत कसे पडत होते त्याची कल्पना येते.

समुद्राच्या पृष्ठावर उठणाऱ्या तरंगावर त्यांनी वेगवेगळ्या काळात ज्या कल्पना

केल्या आहेत त्यांतूनही त्यांच्या या मनोविकसनाचा प्रत्यय येईल. १८८७ साली लिहिलेल्या—'० एका तरुणीस' (क्र. १९) या कवितेत त्यांनी सागरतरंगांवर

मनोराज्यीं जैशा विविध हृदयीं क्लृप्ति उठती,
तशा ना अब्धीच्या तरल लहरी या विलसती ?

अशी कल्पना केली आहे; तर याच लहरींवर पुढे दहाअकरा वर्षांनी ते—

जे हृद्रम्य तरंगताण्डव मला तैशापरी वाटतें,
अज्ञेयावरतीं जसें क्षणिक हें अस्तित्व हो खेळतें !

अशी उदात्त गंभीर कल्पना करतात. ('नैऋत्येकडील वारा', क्र. १००)

१९०१ साली लिहिलेल्या 'घुबड' (क्र. ११९) या कवितेत मात्र केशवसुतांच्या अन्य निसर्गसंबद्ध कवितांत न आलेला एक सूर अस्पष्टपणे उमटून गेला आहे, आणि हा सूर अधिक वास्तव, निसर्गविषयक कल्पनारम्य समजुतींतून केशवसुत बाहेर पडत असल्याचा निदर्शक असण्याचा संभव आहे. निसर्ग तटस्थ आहे; मानवी जीवनाशी त्याला काही कर्तव्य नाही. (कदाचित् तो मानवाच्या भावनांची थट्टाच करीत असणे शक्य आहे.); व्यक्ती अत्यानंदांत असो वा घोर नैराश्यांत असो, निसर्ग आपल्याच गतीने चालत असतो अशी कल्पना या कवितेत सूचित झाली आहे. यापूर्वी 'सतारीचे बोल' (क्र. ११३, लेखनकाल १९००) या कवितेत असा जाणता विचार येऊन गेला आहे. निसर्गात सामान्यतः व्यक्तीला आपल्या मनाचेच प्रतिबिंब दिसत असते.

सोसाट्याचें वादळ येतें,
तरि तें तेव्हां मज मानवतें....
....कारण आंतिल विषण्ण वृत्ती
बाह्य भैरवी धरिते प्रीती

असे त्यांनी विश्लेषण केले आहे.

असाच एक अगदी वेगळा, केशवसुतांच्या अन्य कवितांत न आलेला निसर्ग-विषयक विचार त्यांच्या 'तुतारी' (क्र. ७७, लेखनकाल १८९३) या अगदी वेगळ्या स्वरूपाच्या कवितेत, निराळ्या सामाजिक संदर्भात येऊन गेला आहे. केशवसुतांच्या झुंजार व्यक्तिमत्त्वाचा तो उद्‌गार आहे. निसर्ग ही एक प्रबळ शक्ती आहे. तिच्याशी निर्धाराने झुंजून, झगडूनच मानवाला आपले स्वत्व प्रस्थापित करावयाचे आहे, स्वत्वाचा विकास साधावयाचा आहे—

निसर्ग निर्घृण त्याला मुर्वत–
नाही अगदी पहा कशाची
कालासह जी क्रीडा त्याची,
ती सकलांला समान जाची–
चुरुनी टाकी प्रचंड पर्वत !
त्यांशीं भिडुनी, झटुनी झगडत
उठवा अपुले उंच मनोरे....

याप्रमाणे केशवसुतांच्या कवितेत निसर्गाला स्वतंत्र स्थान आहे. निसर्गाला काही स्वतंत्र अस्तित्व आहे, व्यक्तिमत्त्व आहे हे जाणवायला लागलेले प्रथम दिसते ते केशवसुतांच्या कवितेत. निसर्ग आणि मानव यांत काही नाते आहे, मानवी जीवनावर, मनावर निसर्ग काही परिणाम करू शकतो ही कल्पना प्रथम दिसते ती केशवसुतांच्या कवितेतच. यापूर्वी कथाप्रसंगाला पार्श्वभूमी म्हणून, काव्याची शोभा वाढवणारा एक घटक म्हणून साहित्यामध्ये निसर्गाचे वर्णन येत असे. पण निसर्गाच्या सान्निध्यात जागृत होणाऱ्या भाववृत्तींचा आविष्कार प्रथम केशवसुतांच्या कवितेत होऊ लागला. यामुळे या निसर्गचित्रणात जिवंतपणा आला. निसर्ग जिवंत होऊन अवतरलेला दिसतो तो प्रथम केशवसुतांच्या कवितेत. या प्रवृत्तीचा पुढे येणाऱ्या कवींच्या काव्यांत अधिक विकास झाला. पण त्यांची प्रारंभीची बीजे केशवसुतांच्या कवितेत दिसतात. म्हणून मराठी काव्यात केशवसुतांच्या निसर्गसंबद्ध कवितांचे वैशिष्ट्य आहे.

त्याचप्रमाणे या निसर्गसंबद्ध काव्यांतून केशवसुतांच्या अंतर्मुख मनोवृत्तीचे, चिंतनशील व्यक्तिमत्त्वाचे जे स्वच्छ, प्रांजल प्रतिबिंब पडले आहे त्यामुळेही त्यांच्या या कवितांना स्वतंत्र वैशिष्ट्य प्राप्त झाले आहे.

'न परि हरपलें तें गवसें'

"हरपलें श्रेय" हीं ,केशवसुतांची अखेरची कविता. "तुझें नाम मुखीं" हा एकच अभंग यानंतर त्यांच्या कविता–संग्रहात आहे.

लेखकाची अखेरची कृती हीच त्याच्या लेखनकर्तृत्वाची परिणती असावी असा योग सहसा दिसत नाही. केशवसुतांच्या "हरपलें श्रेय" मध्ये हा योग दिसतो. त्यांच्या कवित्वाचा हा अखेरचा आणि परमोच्च आविष्कार आहे. केशवसुतांची प्रतिभा अखेरपर्यंत विकासोन्मुख राहिली होती, तिला उतार लागलेला नव्हता याची ती खूण आहे. केशवसुतांचे एकूण व्यक्तिमत्त्वच विकसनोन्मुख (आणि विकसनोत्सुक) होते. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विकास अखंड चालू होता; आणि 'हरपलें श्रेय' ही या विकासाची, या जन्मापुरतीं तरी, अखेरची परिणती आहे. त्यांच्या तोवरच्या सतत विकासगामी व्यक्तिमत्त्वाचा तो अखेरचा उद्‌गार आहे. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विकासाची अंतिम परिणती आणि त्यांच्या कवित्वाचा परमोत्कर्ष या कवितेत साधला आहे; आणि तेथेच त्यांच्या कवितेची समाप्ती झाली आहे. "हरपलें श्रेय" ही केशवसुतांच्या कवितेचा उचित पूर्णविराम आहे. त्यांच्या कवित्वाचा अखेरचा श्वास या कवितेत उमटला आहे !

"हरपलें श्रेय"वर आजपर्यंत अनेकांनी, आणि अनेक तऱ्हांनी, लिहिले आहे. पण तरीही तिचा भावार्थ पूर्णतः आकलन झाला आहे, केशवसुतांची ही कविता लिहिण्यामागील भूमिका कोणती होती, कोणती अनुभूती व्यक्त करण्याच्या धडपडीतून ही कविता निर्माण झाली, त्या अनुभूतीचे स्वरूप काय होते याचा उलगडा झाला आहे असे समाधान मिळत नाही. कविता–विशेषतः "हरपलें श्रेय" सारखी कविता ही सुटी, स्वतंत्र, उपरी नसते. ती कवीच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचा अंशात्मक अवतार असते. कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा, आणि ज्या विशिष्ट कालखंडात ती लिहिली गेली त्या काळातील कवीच्या मनःस्थितीचा शोध घेतला तरच त्या कवितेचे साकल्याने आकलन होऊ शकेल. कविता लिहिण्यामागील कवीची भूमिका जाणून घेतल्याशिवाय, आणि ज्या वृत्तीतून ती निर्माण झाली त्या वृत्तीत गेल्याशिवाय अशा कवितेचा आस्वाद पूर्णत्वाने घेता येणार नाही. ती कविता 'माझी'

(=रसिकाची) झाली पाहिजे, वृत्तीत मुरली पाहिजे.

केशवसुतांच्या अंतरंगापर्यंत जाण्याचा मार्ग "हरपलें श्रेया"मधून आहे. त्यांच्या कवितेचे जर कालानुसारी निरीक्षण केले तर "हरपलें श्रेया" पर्यंत त्यांची वृत्ती कशी आली, त्यांच्या मनःस्थितीचा तेथपर्यंत कसा विकास झाला ते लक्षात येते. "हरपलें श्रेया"च्या पूर्वखुणा केशवसुतांच्या आधीच्या कित्येक कवितांतून दिसतात. त्यांच्या अनेक कविता अंतर्गत संगत आहेत– त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या चैतन्याने जोडलेल्या आहेत असे दिसते. (आणि ही त्यांच्या कवित्वाच्या आत्मस्फूर्तीची खूण आहे.) केशवसुतांच्या कवितेचे कालानुक्रमाने निरीक्षण केले तर त्यांच्या विकसित होत जाणाऱ्या वृत्तीचीही कल्पना येईल; आणि त्यांच्या 'हृदयीं भरलेल्या खंती'चेही स्वरूप स्पष्ट होईल.

केशवसुतांच्या संग्रहीत एकूण १३२ कवितांपैकी[1] १८८५ ते १८८९ या आरंभीच्या पाच वर्षांच्या काळातील कविता ४२ आहेत. पुढे १८९० ते १८९६ या सात वर्षांच्या काळातील कविता ५३ आहेत. साधारणतः या बारा वर्षांत वर्षाला सरासरी ८ कविता असा केशवसुतांच्या काव्यलेखनाचा वेग दिसतो. (यांपैकी १८९० साली सर्वांत जास्त म्हणजे १३ कविता लिहिलेल्या आहेत— पण त्यांत विशेष महत्त्वाची अशी कविता नाही; तर १८९४ सालची एकही कविता उपलब्ध दिसत नाही.) पुढे १८९७-नंतर मात्र हा वेगही राहिलेला नाही; आणि १९०१ नंतरच्या त्यांच्या आयुष्याच्या अखेरच्या पाच वर्षांतील (१९०१ ते १९०५) तर अवघ्या १६ कविता उपलब्ध आहेत. —यांतील "वियुक्ताचे उद्‌गार" ही एकाच कवितेची दोन पाठांतरे आहेत. म्हणजे निश्चितपणे केशवसुतांची नवी रचना म्हणता येईल अशा अवघ्या १५ कविताच या पाच वर्षांतील आहेत. त्यांतही "स्वकृत वचनें" ह्या सुभाषितवजा फुटकळ उक्ती आहेत. "कचाप्रत देवयानी" आणि "राजा शंतनु" या, केशव-सुतांच्या विशिष्ट नव–वळणाच्या कवितांपेक्षा वेगळ्या, मोरोपंती वळणाच्या दोन कविता आहेत. –केशवसुतांची स्व–वैशिष्ट्ययुक्त स्वतंत्र निर्मिती अखेरच्या या पाच वर्षांत खूपच मंदावली होती हा याचा अर्थ आहे.

आपली कवित्वशक्ती मंदावली आहे अशी जाणीव केशवसुतांनाही झाली होती— किंवा तशी त्यांनी आपली समजूत करून घेतली होती; आणि त्याने ते व्यथित झाले होते. कवित्वाचा–काव्यनिर्मिती करते वेळी जो एक विशिष्ट अनुभव येतो तो अतीव सुखकर आहे अशी त्यांची धारणा झालेली आहे; आणि दिवसेंदिवस हा काव्य-स्फूर्तींचा प्रत्यय विरल होत गेला आहे याची त्यांना खंत आहे. ही खंत–ही हुरहूर

---

१. प्रस्तुत लेखाला आधारभूत म्हणून प्रा. भ. श्री. पंडित यांनी संपादित केलेल्या "समग्र केशवसुत" [आ. १, मार्च १९६४] या प्रतीचा वापर केला आहे.

पुढे पुढे त्यांच्या अनेक कवितांतून व्यक्त झाली आहे. (१) " थकलेल्या भटकणाराचें गाणें " [क्र. ७९, लेखनकाल १८९३], (२) " रुष्ट सुन्दरीस " [क्र. ९६, लेखनकाल १८९७], (३) " मनोहारिणी " [क्र. १०३, लेखनकाल १८९८ सुमार] आणि (४) " फिर्याद " [क्र. १२३, लेखनकाल १९०२ सुमार] या चार कविता एकत्र वाचल्यास त्यांमधून काही आंतरिक एकसूत्रता असल्याचे प्रतीत होते. या चारही कवितांचे वरवरचे स्वरूप प्रियेच्या विरहाने झालेल्या कष्टदशेचे वर्णन करण्याचे, किंवा प्रियेच्या आळवणीचे असले तरी त्यांचा आशय बघितला तर त्या शरीरधारिणी मूर्त स्त्रीला उद्देशून असण्यापेक्षा अशारीर काव्यदेवतेलाच अनुलक्षून असण्याचा संभव अधिक असल्याचे लक्षात येते. [" मनोहारिणी " यातून कदाचित् थोडी बाजूला ठेवावी लागेल. तीत स्त्रीच्या देहाचेच एवढे तपशिलाने वर्णन आहे की, वरवरचा अर्थ बाधित करून तो तपशील काव्यदेवतेकडे सांकेतिक कल्पनेप्रमाणे लावताना ओढाताण करावी लागेल. तथापि या कवितेचे अखेरचे कडवे बघण्यासारखे आहे—

तिच्या दर्शनें मन उल्हासें,
तिजविण सगळें शून्यचि भासे,
म्हणुनी करुनी ध्यानधारणा
अन्तर्यामीं बघतों ललना
तीच मनोहारिणी–जी ठसलीसे मन्मनीं !]

काव्यदेवतेची परोपरीने आराधना केली. कधी तिने उत्तेजन दिले, कृपाकटाक्षही फेकले. पण आता तिचे दर्शनही दुर्लभ होत चालले आहे–

' निराशा मनीं वसें, ' तिच्याविना ' मरणहि तें वाटे बरवें '
' किती रहावें तुजवीण आतां । धीर न मजला क्षण धरवे ! '
[" थकलेल्या भटकणाराचें गाणें "]

" रुष्ट सुन्दरीस " मध्ये कवित्व हरपल्याबद्दलची ही तगमग अधिक स्पष्टपणाने व्यक्त झालेली दिसते. इतर सर्व दैवते तुच्छ लेखून तुझ्या भजनी लागलो. कधी तू आपला प्रसाद दिलासही. पण आता मात्र तू रुष्ट झालीस,

नादीं लावुनि वेडा केले ज्याला तूं सुन्दरी !
रुष्ट कशी होऊनि बैसशीं आतां त्याच्यावरी ! [२]

---

२. जवळजवळ हेच ध्रुवपद " फिर्याद " या कवितेचे आहे– ' जिनें मला वेडा केले तिच्यावरी ही फिर्याद ! '

'तुझ्याशिवाय अवघ्या जीविताचा हेतु खुंटला' असे सांगून ते 'निष्ठा माझी काय लाविसी कसा ?' अशी शंका व्यक्त करतात; आणि अखेर निर्वाणीच्या निकडीने विचारतात,

किंवा तुझिया कृपेस नाहीं पात्रच मी लवभरी ?
सोक्ष कीं मोक्ष बोल लौकरी !

"फिर्याद" ही कविता "हरपलें श्रेया"ची पूर्ववृत्ती असावी एवढे या दोन कवितांत साम्य आहे. "फिर्याद" मधील वेडा करून अन्तर्हित होणारी 'रामा' आणि 'हरपलें श्रेय' प्रायः एकच आहे, असे वाटण्याइतकी त्यांत जवळीक आहे.

ऋतु वसंत येउनि कुसुमीं उपवनास शोभा आली;
कुंजीं मी बसलों एका, हर्षित मम वृत्ती झाली;
आलीं तों कोणी युवती त्या स्थळीं रूपगुणखाणी,
चुम्बुनि मज गुणगुणली ती मधुर गीत माझें कानीं !

आणि भानावर येताच ही रामा नाहीशी झाल्याचे समजले ! पुरता अनुग्रह न करताच ती निघून गेली, आणि तिच्या शोधाप्रीत्यर्थ मी किती धुंडले; ती प्रत्यक्ष जागृतीत कधी भेटत नाही, झाली तर कधीमधी स्वप्नभेट मात्र होते ! "हरपलें श्रेय" मध्ये हाच अनुभव

जेथें ओंढे वनराजी
वृत्ति रमे तेथें माझी
कारण कांहीं साक्ष तिथें
मम त्या श्रेयाची पटते;
म्हणुनी विजनीं मी जात्यें,
स्वच्छंदें त्या आळवित्यें.
स्वभास दावुनि
परि तें झटदिनिं
जाई लोपुनि
मग मी हांका मारितसे !

या कडव्यात आला आहे.

आप्तवर्ग म्हणती, "यातें
कुठली ही जडली ब्याद" ["फिर्याद"]

अशीच तक्रार " हरपलें श्रेयां " तही नोंदवली आहे,

भीडभाड माझी फिटली,
जग म्हणतें कीं, " ही उठली ! "

' उदात्त बुद्धीला संसारांत राम नाही ' असे " हरपलें श्रेया "च्या टीपेत म्हटले आहे, तीच कल्पना ' संसारीं परि करमेना ' या ओळीत " फिर्याद " मध्ये आली आहे.

" फिर्याद "च्या शेवटी केशवसुतांनी आपले दुःख सांगितले आहे,

बूज तुवां या दासाची केली गे नाहीं अजुनी,
दुःख हेंचि वाटे म्हणुनी गातसें अशीं गाऱ्हाणीं !

' हरपले श्रेय ', ' फिर्याद ' यांतील अनुभूती अंशतः ' क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास ' [क्र. ७५, १८९३] या कवितेत आली आहे. ' सृष्टीच्या सान्निध्यात त्या श्रेयाची साक्ष पटते, क्षणकाल स्वभास दाखवून ते श्रेय लोपून जाते ' हीच अनुभूती प्रत्यक्षरूपाने ' क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास ' मध्ये केशवसुतांनी वर्णन केली आहे. तेथे या क्षणांत नाहीशा होणाऱ्या दिव्य भासांना नेमके ' साक्ष अवधी ' असेच म्हटले आहे. (' काही सुंदर ' असे आणखी या भासाचे वर्णन आहे.) या कवितेच्या टीपेत कवी, चित्रकार, तानसेन यांना भासमान होणारी स्वप्ने, चित्राकृती, गन्धर्वालाप यांना ' अलौकिक ' असे म्हटले आहे; ' हरपलें श्रेय '– वरील टीपेत ' उदात्त बुद्धीला जे काही पाहिजे असते ' त्यालाही ' अलौकिक '[३] असेच म्हटले आहे.

' फिर्याद ' मधील पहिल्याच कडव्यातील ' रूपगुणखाणी युवती 'चे दर्शन, तिचे अन्तर्हित होणे ही कल्पना ' क्षणांत नाहीसे होणारे दिव्य भास ' मध्येही आली आहे. तेथेही झालेला भास स्त्रीमूर्तिरूपच आहे.

---

३. इतरत्रही अशा प्रकारच्या भासाला केशवसुतांनी ' अलौकिक ' असेच म्हटले आहे. " प्रियेला सादर केलेली पुष्पमाला.... " [क्र. ५१, १८९० सुमार] मध्ये नदीच्या तीराने सहल करीत असता त्या विपिनांत ' तरीसुद्धां तेथें, मज गमतसे, लौकिक नव्हे–, असे काही होते, कथन करण्या जें मज न ये; ' असे म्हटले आहे. पुढच्या ओळीत या ' अलौकिका 'चे अधिक स्पष्टीकरण आहे– ' वसे तो विश्वात्मा वरुनि कवितादेविस तिथें. ' तेथे ' कवित्वशक्ति चलित " होते.

" सृष्टि, तत्त्व आणि दिव्यदृष्टी " [क्र. ४६, १८९०] मध्येही ' माझी दृष्टि असे अलौकिक, मला जाणीव ही जाहली ' असे ते सांगतात.

तल्लीन सवें मी झालों,
विकलगात्र होउनि गेलों,
निर्वाणीं पूर्ण बुडालों—
नुरलीच जगाची याद ['फिर्याद']

अगदी याच स्थितीचे वर्णन, यांतील 'निर्वाण' शब्दासह, 'त्या रूपद्युतिने दिपून नयनें निर्वाण तो पावला' या ओळीत 'क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास' मध्येही आले आहे.

'अन्तर्हित झाली रामा' ही 'फिर्याद' मधील कल्पना, अशाच शब्दांत 'क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास' मध्ये आली आहे— 'तों अन्तर्हित, दृष्टिचा विषय तो, एका क्षणीं जाहला.'

परंतु या वेळी ['क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास'मध्ये] संसारातून मन अद्याप पुरते निघालेले नाही. 'आत्माराम' अद्याप 'आका'च्या हुकुमांत आहे; आणि 'आका'च्या हुकुमांतून मोकळे होण्याची ओढही तेवढी प्रबळ झालेली नाही.

अशा तऱ्हेच्या 'दिव्य' भासांची नोंद, त्यांचे वर्णन केशवसुतांच्या इतरही अनेक कवितांतून आले आहे. असे होणारे कल्पना–भास हा त्यांच्या वृत्तीचा एक विशेष आहे. काही 'दिव्य', 'अलौकिक' भास–विशेषतः सृष्टीच्या सान्निध्यात होतात. पण ते क्षणजीवी असतात. ते जर धरता येतील, चिरंजीव करता येतील तर पृथ्वीला सुरलोकसाम्य देता येईल अशी त्यांची उमेद आहे. प्रातःकालच्या समयी डोंगरीवर उभे राहून निसर्गाचे दर्शन घेत असता, पाहता पाहता त्यांच्या कानी 'पश्यात्रास्मि' असा गंभीर ध्वनी येतो. ['सृष्टि, तत्त्व आणि दिव्यदृष्टि,' क्र. ४६, १८९०]

'झपूर्झा' मध्येही क्षणैक भासमान होणाऱ्या अशा मनःस्थितीचेच वर्णन आहे—

ज्ञाताच्या कुंपणावरून,
धीरत्व धरून,
उड्डाण करून
चिद्घनचपला ही जाते
नाचत तेथे चकचकते,
अंधुक आकृति तिस दिसती,
त्या गाताती
निगूढ गीती;..... ['झपूर्झा', क्र. ७८, १८९३]

या दिसणाऱ्या 'अंधुक आकृति', ऐकू येणाऱ्या 'निगूढ गीती' हे ते 'क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास'च (यांतील चिद्घनचपला ही "हरपलें श्रेया"तील उदात्त बुद्धि.) असे भास झाल्यानंतरच्या मनःस्थितीचे चित्रण 'हर्षखेद ते मावळले,

हास्य निमाले, अश्रु पळाले. ' ही अल्पकाळ टिकणारी ' झपूर्झा 'ची विशिष्ट मनोऽवस्था चिरस्थायी होण्याची ओढ म्हणजे " हरपलें श्रेय. '

हास्यशोक हे ज्यां सगळे
त्यां काय कळे ?
त्यां काय वळे ?
हंसतिल जरि ते आम्हांला
भय न धरूं हें वदण्याला–
व्यर्थीं अधिकचि अर्थ वसे
तो त्यांस दिसे
ज्या म्हणति पिसे. [" झपूर्झा "]

यांतीलच भाव " हरपलें श्रेय " मधील

भीडभाड माझी फिटली,
जग म्हणतें कीं, " ही उठली ! "
जनमर्यादा धरुनि कसें
अमर्याद तें मज गवसें ?
एक शब्द बोलेन जरी
सकलां कुण्ठित करिन तरी !

या कडव्यात आलेला आहे.

" सतारीचे बोल " [क्र, ११३, १९००] मध्येही साधारणतः अशाच भासांचे अधिक विस्ताराने वर्णन आहे—

तों मज गमलें विभूति माझी
स्फुरत पसरली विश्वामार्जी;
दिक्कालासहि अतीत झालों;
उगमीं विलयीं अनंत उरलों;
विसरुनि गेलों अखिलां भेदा....
भुललों देखुनि सकलहि सुन्दर;
सुरांगना तों नाचति भूवर;
स्वर्ग धरेला चुम्बायाला
खालीं लवला–मजला गमला....

" दूर कोठें एकला जाउनीया " [क्र. १२६, १९०३] या कवितेतील भास–

वर्णनही बघण्यासारखे आहे. "सृष्टी, तत्त्व आणि दिव्यदृष्टि"मध्ये प्रातःकाली डोंगरीवर उभे असता त्यांना गंभीर ध्वनी ऐकू येतो, तर "दूर कोठें एकला जाउनिया"मध्ये रात्री, दुःखित मनाला आराम व्हावयाला दूर कोठे निर्जनात स्वच्छंद एकतारी वाजवीत असता त्यांना असाच दिव्य ध्वनिरूप साक्षात्कार होतो.

असे हे भास केशवसुतांना साधारणतः सृष्टीच्या सान्निध्यात, विमनस्क अवस्थेत होतात. सृष्टीमध्ये काही रम्य, शाश्वत तत्त्व आहे, आणि ते कवित्वाला प्रेरक, चालक आहे अशी त्यांची श्रद्धा आहे. सृष्टीच्या सान्निध्यात हे 'श्रेय' लाभते असे त्यांनी म्हटलेले आहेच.

देवळीं त्या देवास वळें आणा,
परी राही तो सृष्टिमध्यें राणा
["एक खेडें", क्र. १४, १८८७]

असे म्हणताना ती 'श्रेय' कल्पनाच त्यांना अभिप्रेत असावी. 'असे सुन्दरता अढळ जरी कोठें, तर करी ती सृष्टींत मात्र वास' [अढळ सौंदर्य", क्र. ९, १८८६] या ओळीतही त्यांची अशीच कल्पना प्रकट झाली आहे. सृष्टीतील हे 'कांहीं तरी दिव्य तत्त्व' कवित्वाला प्रेरक होते—

दिव्य शक्तीनें स्फुरे गंध पुष्पीं,
रंग खुलतीही तिनें इन्द्रचापीं;
सृष्टिमाजीं जें रम्य असें कांहीं
तीच कारण त्या [काव्यलेखनाला] शक्ति असे पाहीं
["काव्य कोणाचें?", क्र. ९७, १८९७]

पुढेहि त्यांनी

जें रम्य तें बघुनियां मज वेड लागे
गाणें मनांत मग होय सवेंचि जागें
["फुलपांखरूं" क्र. ११५, १९०० सुमारास]

असे आपल्या काव्यस्फूर्तीच्या प्रक्रियेचे वर्णन केले आहे. सृष्टीतील हे रम्य तत्त्व भावून वेडे होण्याची, दिव्य भास अनुभवण्याची आपली क्षमता वाढत्या वयामुळे, व्यवहारी जगातील नानाविध कटू अनुभवांमुळे क्षीण झाली असा त्यांचा ग्रह झाला असावा. ही एक हुरहूर त्यांच्या मनामध्ये घर करून बसली असावी.

निसर्गातील रम्यत्वाशी बाल्यातील निरागस आनंद केशवसुतांच्या मनात निगडित आहे. बाल्य–निसर्गसामीप्य-कवित्व या तीन गोष्टी संलग्न आहेत; आणि प्रौढ वयात

या तीनही गोष्टी नाहीशा होतात, अशी केशवसुतांची कल्पना आहे; आणि त्या तीन गोष्टी हरपल्याचे दुःख, त्यामुळे येणारी विकलता त्यांच्या कवितेत व्यक्त झाली आहे.

हरपल्या बाल्याची खंत त्यांच्या कवितेत अनेक ठिकाणी आहे. बालपणी व्यक्ती निसर्गाच्या निकट असते, आणि वय वाढत गेल्यावर ती त्याच्यापासून दूर जाते. व्यक्तीचे दुःख यात आहे. बाल्य आणि प्रौढत्व, निसर्ग आणि मानवी जीवन यांतील विरोध, आणि त्या विरोधाने होणारे दुःख केशवसुतांच्या कवितेत अनेक ठिकाणी आले आहे. बाल्यामध्ये हे श्रेय व्यक्तीजवळ असते; पण पुढे ते अन्तर्हित होते.

"पुष्पाप्रत" (क्र. ६४, १८९२) या कवितेत या विरोधाचे वर्णन आले आहे. 'तू आणि मी पूर्वी खेळगडी होतो, आता तो हरपलेल्या सुखाचा काल स्मरून चित्ताला फार खेद होतो. मुग्धमधुरतेच्या नात्याने पूर्वी आपली समता होती. पण आता तुझ्या-माझ्यामध्ये केवढी रुंद दरी पसरली आहे!'

"नैऋत्येकडील वारा" (क्र. ९९, १८९८ सुमार) या कवितेत

कां हो यापरि वाढलों फुकट मी? हा–हन्त! मी नष्ट हा!
तान्हा बाळचि राहतों तर किती तें गोड होतें, अहा!

असे तीव्र आत्म-अधिक्षेपाचे, आणि उत्कट बाल्य-लालसेचे उद्‌गार त्यांनी काढले आहेत. 'ते हि नो दिवसा गताः!' या उद्‌गारातील समुत्कण्ठितता या कवितेत आहे.

"प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणें बाणा कवीचा खरा.' ("कवितेचें प्रयोजन", क्र. १११, १८९९ सुमार) या पंक्तीत शैशव आणि कवित्व यांचे केशवसुतांच्या मनातील एकत्व व्यक्त झाले आहे.

"म्हातारी" (क्र. ११७, १९०१) मध्ये ही खंत अत्यंत तीव्रतेने प्रकट झाली आहे–

मज वय विसरूं दे — मुग्ध-मधु-बाल्यीं उतरूं दे!
ते दिन पुष्पांचे, — कोंवळ्या किरणीं[४] खेळाचे!
हे दिन- हाय!—
हे दिन चिन्तांचे — परंतु लटिकें हंसण्याचें!

---

४. 'किरण झरोक्यांतून पडे, अणूंसवें त्यांतून उडे, परोक्षविषयीं मन माझें,' ["हरपलें श्रेय"] यांतही कोवळ्या किरणांत बागडण्याचा उल्लेख आला आहे. या ओळीतील 'परोक्षविषयी मना'ची ओढ "म्हातारीं" तही आली आहे—

'प्रत्यक्षांतुनि तें परोक्षीं शीघ्र मला नेतें; तेथें स्वच्छंदें विचरतां मोद मनीं कोंदे.'

'स्वच्छंदें' शब्द "हरपलें श्रेयां"तही आला आहे–'स्वच्छंदें त्या आळवित्यें.'

'गंधर्वाचे दिव्य गाणे 'वत्से'ला ऐकायला येते; पण मला पाप्याला ते आता ऐकू येत नाही' असे दुःख तेथे आहे. ("क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास"च्या टीपेत तानसेनांना भासमान होणाऱ्या अलौकिक स्वरांना 'गंधर्वालाप' असेच म्हटले आहे.)

केशवसुतांच्या एकूण कवितेतच ही "हरपलें श्रेया"ची हुरहूर, अतृप्ती, असमाधान भरून राहिले आहे. ते त्यांच्या प्रकृतीतच आहे. "हरपलें श्रेया"मध्ये जी तगमग, तळमळ आहे ती कमीजास्त प्रमाणात त्यांच्या यापूर्वीच्या अनेक कवितांतून व्यक्त झाली आहे. मात्र "हरपलें श्रेय" हा केवळ जुन्याच वृत्तीचा वेगळया रूपात झालेला आविष्कार नाही. ती या मनःस्थितीची अधिक विकसित, उन्नत अवस्था आहे.

केशवसुतांचे 'श्रेय' कोणते होते ते त्यांच्या इतर कवितांतून समजण्यासारखे आहे. त्यांच्या श्रेयकल्पनेचाही उत्तरोत्तर विकास होत गेला आहे. आरंभीच्या अपेक्षा-आकांक्षा आणि अपेक्षाभंगाचे दुःख प्रायः लौकिक, सर्वजनसाधारणच होते. प्रिय पत्नीच्या विरहाचे दुःख, आणि तिच्या मीलनाची ओढ आरंभीच्या अनेक कवितांत आहे. ("प्रियेचें ध्यान", १८८६, "जरी तूं ह्या येथें असतिस सखे, सौख्यद मला," १८८६, "अपरकविता-दैवत" १८८६ इत्यादी)[५]

देशाच्या पारतंत्र्याचे दुःख हेही आरंभीच्या काही कवितांतून प्रकट झाले आहे–

देवा! केव्हां परवशपणाची निशा ही सरून
स्वातंत्र्याचा द्युमणि उदया यावयाचा फिरून? ('एका भारतीयाचे उद्‌गार', क्र. १२,१८८६)

स्वतंत्रतेची पहांट ती येईल,
उत्कर्षाचा दिन केव्हां सुचवील? ("गांवीं गेलेल्या मित्राची खोली लागलेली पाहून", क्र. १५, १८८७)

"एक खेडें" (क्र. १४, १८८७) या कवितेत त्यांची व्यक्तिगत आकांक्षा स्वच्छपणाने व्यक्त झाली आहे. जगाच्या लौकिक व्यवसायापासून दूर, अज्ञात ठिकाणी वास करावा,

अहा! अज्ञात स्थळीं अशा मातें,
एक गवतारू खोप रहायातें,

---

५. ही अपेक्षा १८९८ तील "फार दिवसांनीं भेट" या कवितेतही [क्र. १०१] तितकीच ताजी दिसते—

'....नच व्हावा वियोग फिरुनी, किंवा यावा मृत्युच दोघां त्याच सुवेळीं!'

शेतवाडी एक ती खपायाला
लाधती, तरं किति सौख्य मन्मनाला ! [६]

दारिद्र्य, कमी शिक्षण यामुळे वाटणारी खंत, नीच लोकांपुढे वाकावे लागण्याचा उद्वेग, भवितव्याची चिंता या कवितेमध्ये व्यक्त झाले आहे.

सामाजिक अन्याय, रूढी, जुलूम यांचा जाच यांविरुद्धही आवेशयुक्त भाषा केशवसुतांनी अनेक कवितांतून केली आहे. ती त्यांच्या सामाजिक मनाची आकांक्षा आहे.

बंडाचा तो झेंडा उभवुनि धामधूम जिकडेतिकडे
उडवुनि देऊनि जुलमाचे या करूं पहा तुकडे तुकडे !
['स्फूर्ति', क्र. ९०, १८९६]

पण या सर्व अपेक्षा–आकांक्षा लौकिक आहेत.

केशवसुतांच्या कवितेवर आरंभापासून वैयक्तित अतृप्तीची, नैराश्याची छाया पडलेली आहे. 'मलाही या पृथ्वीवरिल गमतें गे जड जिणें' ['आगबोटीच्या....' क्र. १९, १८८७], 'अस्मदीय हृदयीं ठरलें, कीं जग हें दुःखें भरलें !' ['भृंग', क्र. ५३, १८९०] असे उद्‌गार आरंभापासून ऐकू येतात. तथापि आरंभी 'माझ्या दुर्मुखल्या मुखामधुनिया चालावयाचा पुढें, आहे सुंदर तो सदा सरस वाङ्‌निस्यन्द चोंहींकडे' ['दुर्मुखलेला,' क्र. ११, १८८६] किंवा 'माझी दृष्टि असे अलौकिक, मला जाणीव ही जाहली' ['सृष्टि' क्र. ४६, १८९०] असे वैयक्तिक आत्मप्रत्ययाचे उद्‌गारही ऐकायला मिळतात. उत्तरोत्तर असे उत्साहाचे, आत्मप्रत्ययाचे बोल कमी होत गेले आहेत; आणि अपेक्षाभंगाचे, विषण्णतेचे सूर अधिकाधिक आर्त होत गेले आहेत. 'पुष्पाप्रत' [क्र. ६४, १८९२] या कवितेत वैयक्तिक वैफल्याचा पहिला तीव्र उद्रेक झालेला दिसतो—

काळोखाच्या जगामधें या
मृत आशांच्या चितांवरुनियां
पिशाच माझें भटकत आहे
शांति नसेचि तया !

---

६. ही एकांतवासाची आवड त्यांच्या इतर कवितांतूनही दिसते. दिवाळीच्या आनन्दोल्लासांत सर्वजण आपआपल्या परी मग्न असता, ते मात्र सांगतात—
'मी संध्यासमयीं खुशाल गिरणातीरावरी बैसुनी, कालक्षेप करीन उन्मन असा वेड्यापरी गाउनी !' ["दिवाळी" क्र. ११६, १९००]

परंतु याही काळात काळोखाने संपूर्ण ग्रासलेले नाही. अजून या काळोखात चित्ताच्या क्षितिजावर निळी स्वप्ने नृत्य करीत आहेत.

'गोष्टी घराकडिल०' [क्र. १७, १८८७] आणि त्यानंतर सुमारे दहा-अकरा वर्षांनी लिहिलेली 'नैऋत्येकडील वारा' [क्र. ९९, १८९८ सुमार] या दोन कवितांची तुलना केली तरी या दोन काळात केशवसुतांच्या मनोवृत्तीत केवढे अंतर पडले आहे याची कल्पना येईल. 'नैऋत्येकडील वारा' मध्ये केशवसुतांच्या मनामधील सर्व खंती, दुःख व्यक्त झाले आहे; आणि चिर सुषुप्तीची-जिच्यामध्ये कसलीही स्वप्ने पडणार नाहीत अशा दीर्घ निद्रेची जीवाला ओढ लागली असल्याचे दिसून येते.

तेव्हां या जगतीं नकोत मजला ते भोग भोगायला,
वाटे नाटक शोकसंकुल असें जीवित्व हें याजला!

परंतु या कवितेतील-आणि पूर्वीच्याही काही कवितांतील खंत बरीचशी लौकिक स्वरूपाची आहे. येथे आत्मधिक्काराची भावना प्रबल आहे, आणि ती सर्व कवितेवर पसरून राहिली आहे. 'पूर्वज कोणीकडे? आणि मी कुणीकडे? जन्मा येऊन आईला शिणवलें!—तातांना भागविले. भाऊला संसारात हातभार लावण्यास केव्हां शक्य होईल? प्रियेची ताटातूट कधीं सरेल?'....'हरपलें श्रेयां' त ते यांतून पुढे गेले आहेत. त्यातील ओढ ही वेगळ्या, उच्चतर पातळीवरील आहे. भौतिक प्रेयांपलीकडील ती आहे. त्यांत आत्मिक अतृप्ती, अनाकलनीय हुरहूर आहे.

पुढे पुढे हा मृत्यूचा विचार अधिक गडद होत गेला आहे—

मीहि कशाला येथ रहावें?
काय असे ज्यां मी चिकटावें?
वाटे गिरक्या घेत मिळावें-
या पवनाच्या चक्रीं, होऊनि लीन सच्चिदानंदांत.
['वातचक्र' क्र. ११२, १८९९ सुमार]

'फुलपाखरू' [क्र. ११५, १९०० सुमार] मध्ये खिन्नता-गडद खिन्नता भरून राहिली आहे. मन काळवंडत चालले आहे.

तिमिरीं आम्ही नित्य रखडणें,
विवंचनांतचि जिणें कण्ठणें.

'उद्या' चा विचार येथे अकालीच आम्हांला मृत्युमुखी न्यावयास बघतो,' असा 'अकालीं मृत्यू' चा विचार यांत स्पष्टपणे आला आहे!

पुढच्या पुढच्या कवितांत आर्थिक दैन्याचेही उल्लेख सहजपणाने आले आहेत.[७]

लौकिक अनुभवांमुळे, प्रतिकूलतेमुळे केशवसुतांना निराशा ग्रस्त करीत आहे; पण अद्याप त्यांची जीवनावरील, स्वतःवरील श्रद्धा पूर्णांशाने मालवलेली नाही. ती आत्म-श्रद्धा अजूनही कधी भासरूपाने प्रकट होते, दिलासा देते. 'दूर कोठें एकला' [क्र. १२६] मध्ये 'दुःखित मनाचा' 'आजवेरी बहु मनोभंग झाल्याचा' 'बहुत आशांचे प्राण निघून गेल्याचा' उल्लेख आला आहे. 'माझिया तर जीवितीं तिमिर सारें!' असे ते आभाळातील तारकेला सांगतात. पण ती त्यांना कळकळीने आश्वासन देते—

तुझ्या दिव्यत्वापुढें जग भिकारी!
कासया ही खिन्नता—दूर सारी!

हे आश्वासन पुढे मिळेनासे झाले, आणि केवळ काळोख उरला!

'फुलपांखरूं' [क्र. ११५, १९०० सुमार], 'म्हातारी' [क्र. ११७, १९०५], 'दूर कोठें एकला जाउनीयां' [क्र. १२६, १९०३] या कविता बघितल्या म्हणजे क्रमाक्रमाने केशवसुतांची वैयक्तिक वैफल्याची, अपेक्षाभंगाची, कडवट पणाची भावना कशी गडद होत गेली आहे ते दिसते. (आणि या वैयक्तिक वैफल्याची प्रतिक्रिया म्हणून सामाजिक बंडखोरीचा आवेश वाढत गेला आहे. 'तुतारी' [क्र. ७६, १८९३], 'स्फूर्ति' [क्र. ९०, १८९६], 'नवा शिपाई' [क्र. १०४, १८९८], 'आम्ही कोण?' [क्र. ११८, १९०१], 'गोफण केली छान!' [क्र. १३०, १९०५ सुमार] या कवितांतून ही प्रतिक्रिया दिसेल.)

याप्रमाणे "हरपलें श्रेय" आणि त्यापूर्वीच्या काही कविता बघितल्या म्हणजे "हरपलें श्रेय"च्या लेखनाच्या काळातील केशवसुतांची मनोभूमिका कशी होती ते ध्यानी येते. "हरपलें श्रेय" ची निर्मिती कोणत्या तऱ्हेच्या वृत्तीतून झाली ते लक्षात येते. ही वृत्ती, "हरपलें श्रेय"ला प्रेरक झालेली ही हुरहूर एकेरी नाही, असंमिश्र भावना नाही. अनेक विकारांचे संमिश्रण या मानसिक अवस्थेत आहे. कवित्वाचा सुखद प्रत्यय दुष्प्राप्य होत चालला ही समजूत, कवित्व हरपल्याची जाणीव आणि त्यामुळे होणारी मनाची तगमग; वाढत्या वयामुळे, जीवनातील कटू अनुभवांमुळे निसर्गाच्या सहवासात आत्मधुंद होण्याची शक्ती क्षीण झाल्याची खंत, मनाच्या निरागस

---

७. '—ये हा आशय अर्थहीन कविच्या चित्तांत तें पाहुनी' ["दिवाळी", १९००]. 'धन न करीं, वणवण करितों, जम कोठें नीट जमेना!' ["फिर्याद", १९०१ सुमार]

प्रसन्नतेत होणारे दिव्य भास अन्तर्हित झाल्याचे दुःख; बाल्यातील केवलानंद हरपल्याचे शल्य; वैयक्तिक जीवनातील असफलतेची भावना; जगातील अन्याय-विषमता यांच्या दर्शनानंतर ' भिकार या जगीं इच्छित कांहीं मिळत नाहीं ' अशी झालेली समजूत; जीवनाचा, जगण्याचा आलेला कंटाळा; मृत्यूची–निजधामी जाण्याची लागलेली ओढ अशा विविध विकारांचे संमिश्रण यावेळी त्यांच्या वृत्तीत झालेले आहे. लौकिकापलीकडील अलौकिकाचे, ज्ञातापलीकडील अज्ञाताचे वेध केशवसुतांना पूर्वीपासूनच लागलेले आहेत. आणि या सर्वांच्या एकविध मानसिक रसायनातून " हरपलें श्रेय "[८] निर्माण झाली आहे.

ही मनोऽवस्था अत्यंत सूक्ष्म, तरल आहे. सर्वच कवितांतून ती स्वतः केशवसुतांनाही सारख्याच स्पष्टपणाने प्रतीत झाली असेल असे नाही. ही अवस्थाही चल, विकसित होत जाणारी, उत्तरोत्तर अधिक स्पष्ट होत जाणारी आहे. कधी ती स्थिती प्राप्त झाल्याचा साक्षात्कार व्हावा; कधी ' झपूर्झा ' स्थितीत जीवाला या ' श्रेया 'चा साक्षात्कार व्हावा, पण देहधर्माची जागृती येताच हा साक्षात्कार अन्तर्लोप पावावा आणि अधिकच अस्वस्थता यावी....पण अखेरची स्थिती आहे ती मात्र तिच्या अप्राप्तीची हुरहूर, ' हरपलें श्रेय ' हीच !

याप्रमाणे " हरपले श्रेय "पूर्वीच्या कविता बघितल्या, केशवसुतांच्या विकसित होत जाणाऱ्या मनोवृत्तीचा मागोवा घेतला म्हणजे " हरपलें श्रेय "ला प्रेरक झालेल्या भूमिकेचे आकलन होते. त्यांच्या वेगवेगळ्या कवितांत सहजी आलेले कल्पनासाम्य, शब्दसाम्य यांचा शोध घेतला म्हणजे त्यामागील एकात्म निर्मितिप्रक्रिया समजून येते, वेगवेगळ्या कवितांमागील अंतःसूत्र दिसून येते; आणि केशवसुतांचे व्यक्तिमत्त्व स्पष्ट होते. ही केवळ " हरपलें श्रेया "च्या पार्श्वभूमीची उकलणूक झाली. या आधाराने " हरपलें श्रेया "चे आस्वादन, संस्कारचित्रणात्मक टीका ही पुढची पायरी आहे. " हरपलें श्रेय "च्या निर्मितिमागील केशवसुतांची मानसिक प्राक्रिया जाणून घ्यावी, ही कविता रचतानाच्या त्यांच्या मनोभूमिकेचे आकलन व्हावे, आणि या

---

८. ' श्रेय ' शब्द पूर्वी केशवसुतांनी दोन ठिकाणी वापरलेला आहे. '–जुन्यांतून जी निष्पत्ति नवी, काय नव्हे ती श्रेयस्कारक ? ' या " तुतारीं " तील [क्र. ७६] वापरात विशेष अभिप्राय असावा असे दिसत नाही.

"–धूमकेतु आणि महाकवि " [क्र. ८२, १८९५ सुमार] या कवितेत धूमकेतू आणि महाकवी हे दोघेही अन्य ' श्रेयस् ' विश्रामधून स्वच्छंद भ्रमण करीत या जगांत, महाक्रांतीचे भविष्य सांगण्यास येतात असा विचार आहे.

' तुम्हीं दोघे कोठुनि चुकलां इकडे हो वाटे ? अन्य श्रेयस् विश्रामधुनी खचित, मला वाटे ! ' या ' अन्य श्रेयस् विश्रा 'ची ओढ केशवसुतांना आहे.

कवितेच्या आस्वादास रसिकाची योग्य भूमिका तयार व्हावी हाच अशा पृथःकरणात्मक लेखाचा उद्देश. कवितेचे अखेरचे आकलन संश्लेषणात्मकच असते. तेथपर्यंत पोहोचण्यास अशा विश्लेषणांची आवश्यकता असते. कविकृतीचा अखेरचा आस्वाद रसिकाने आपणच आपल्याशी घ्यावयाचा....आणि हा आस्वाद मौनातच विराम पावावयाचा....त्या अवस्थेप्रत जाण्यापूर्वीची पूर्वसिद्धता म्हणजे असे विश्लेषणात्मक लेखन !....

'केशवसुत–संप्रदाय' : काही विचार

केशवसुतांच्या काव्याचा विचार करीत असताना 'केशवसुत–संप्रदाया' चा, किंवा त्यांच्या क्रान्तिकारकत्वाचा विचार मनात यावा एवढी याविषयी चर्चा झाली आहे; एवढा हा विचार रूढ झाला आहे. पण मनात प्रश्न असा येतो की, संप्रदाय–प्रवर्तनत्व किंवा क्रान्तिकारकत्व कवीच्या-लेखकाच्या थोरवीचे खरोखरीच एवढे मोठे गमक आहे का, की त्याचे असे अट्टाहासाने प्रतिपादन करावे ? तसे ते मानणे म्हणजे एका अर्थाने त्या कवीचे महत्त्व मर्यादित करण्यासारखे आहे. संप्रदाय–प्रवर्तकत्व किंवा क्रान्तिकारकत्व यापेक्षा केवल कवी म्हणून कालनिरपेक्ष गुणविशेष त्याच्यात किती आहेत हा विचार प्रधान ठरावा. संप्रदाय–प्रवर्तकत्व किंवा क्रान्ति-कारकत्व ही कल्पना कालसापेक्ष आहे. हे कार्य ही बहुधा कालाची गरज असते, आणि कालगतीतूनच ते घडून येते. विशिष्ट कालात, विशिष्ट परिस्थितीत त्याचे महत्त्व असते, परंतु कालान्तराने त्यातील क्रान्तिकारकत्वाचा अंश नव्या प्रगत प्रवाहात सामावून, विरून जातो; आणि पुढीलांना त्यातील क्रान्तिकारकत्व जाणवेनासे होते. काळाची गरज भागली, जे साध्य ते साधले म्हणजे अशा कार्याचे महत्त्व केवळ ऐतिहासिक म्हणून उरते.

केशवसुतांच्या कवितेचे कार्य ऐतिहासिक महत्त्वाचे असेल–नव्हे, आहेही. पण ते तेवढेच नाही. या कवितेची आवाहनक्षमता आजही अबाधित आहे. आजही त्यांच्या कित्येक कविता प्रभावित करतात. ज्या काळात, ज्या परिस्थितीत त्यांनी काव्यलेखन केले, ती पार्श्वभूमी जरी नजरेआड केली तरी त्यांची कविता आजही रसिक-मनाशी संवाद साधू शकते, त्याला सहकंपित करते.

भोवतालचे सारे जग दिवाळीच्या आनंदात मग्न असताना खुशाल एकटाच गिरणातीरावर जाऊन वेड्यापरी गाणे गात भटकणाऱ्या या उन्मन कवीने काव्य-निर्मिती केली ती अशा काही संप्रदाय–प्रवर्तनाच्या कल्पनेने खचितच नाही. नाचत, गुंगत, गिरके फिरके घेत, आत्मतंद्रीतच त्याची कविता निर्माण झाली. आणि त्याची ही कविता मात्र आज मराठी कवितेचा मानदण्ड ठरली आहे. कवींची संमेलने भरविण्याच्या संबंधांत केशवसुतांनी लिहिलेल्या एका पत्रातही त्यांची ही

भूमिका आली आहे. त्यांनी लिहिले आहे, 'Poets as dreamers should sit aloof listening to the ethereal voice of silence and trying to render it into their uncouth vernaculars whenever the Muse favours them.' [उद्धृत, 'केशवसुत', माधवराव पटवर्धन, "अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक, "खं. १, पृ, १७१][1] केशवसुतांच्या काळापासूनच सरासरी दर पंधरा वर्षांनी [१८९०–१९०५; १९०५–१९२०; १९२०–१९३५; १९३५–१९५०; १९५०–१९६५] त्यांच्या कवितेच्या चिकित्सेत, मूल्यमापनात जी नवनवी दृष्टी प्रकट होत आहे तिचा मागोवा घेतला, तर १८९० पासून आजपर्यंत मराठी टीकादृष्टीत, मूल्यविचारात कसा बदल घडत आला त्याची चांगली कल्पना येईल. केशवसुतांची कविता आहे तीच राहिली; तरीही नवनव्या टीकाकाराला आवाहन करीत, त्याच्यापुढे नवनवे प्रश्न उत्पन्न करीत राहिली.....त्याच्यापासून दूरच राहिली.....पळत्या क्षितिजाप्रमाणे.....

केशवसुतांच्या कवितेतील कालप्रभाव, आणि त्याहीपलीकडे असणारे त्यांचे व्यक्तिवैशिष्ट्य यांचे पृथक्करण करण्यासारखे आहे. त्यांच्या कवितेचे वेगळेपण–तिचा कालातीत प्रभाव आहे तो तिच्यात अभिव्यक्त झालेल्या त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात. केशवसुतांच्या काव्यरचनाकालाच्या आरंभीच्या–१८८५–८६ मधील 'उगवत असलेल्या सूर्यास' किंवा 'प्रियेचें ध्यान' यांसारख्या कवितांपासून, अखेरच्या, १९०५ मधील 'हरपलें श्रेय' सारख्या कवितेपर्यंत केशवसुतांनी आत्मविकासाची केवढी मजल गाठली आहे ते बघण्यासारखे आहे. त्यांच्या अनेक कवितांतून त्यांच्या विकसित होत जाणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाचे अखंड सूत्र आहे. वेगवेगळ्या काळांत त्यांनी लिहिलेल्या

---

१. याच संबंधात कवी चंद्रशेखर यांनी, विलेपार्ले येथील उपनगर जिल्हा साहित्य संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून (२० ऑक्टोबर १९२९) काढलेले ओजस्वी उद्गार चिंतनीय आहेत.

धर्मसंप्रदाय, मतसंप्रदाय ऐकले होते, पण 'कवींचा संप्रदाय' कधी ऐकला नाही. कळप शेळ्या, मेंढ्या, ससे, हरणे, हत्ती यांचे होतील; सिंहाचा नाही, असे तीव्रपणे सांगून पुढे ते म्हणतात, 'प्रतिभासंपन्न स्वयंकवी हा राष्ट्राचे गुणावगुण निर्भीडपणे बोलणारा आणि विश्वात्म्याचा शब्दगुण धारण करणारे जे अमर्याद आकाश, ते आपल्या ओजस्वी वाक्प्रभावाने घुमवून–आंदोलून टाकणारा निरंकुश भाट असल्यामुळे तो कोणाचा सांप्रदायी होईल–ताटाखालचे मांजर बनून राहील हे कधीही संभवत नाही.' '....रससिद्ध कवीश्वर या सांप्रदायाच्या खोल्यात स्वतःला अडकवून घेणार नाहीत.'

[साप्ताहिक 'प्रगति', २६ ऑक्टोबर १९२९]

कवितांतील साम्य–विरोध जर तपासून बघितले तर या विकसनाचा मागोवा स्पष्टपणाने घेता येतो. जेथे त्यांची कविता (आणि जीवन) थांबली तेथेच त्यांच्या कवित्वाचा सर्वोत्कर्ष झालेला आहे.–असे सहसा दिसत नाही. वाढत्या वयाबरोबर प्रतिभेची त्याच गतीने वाढ होते असे नाही. काही एका विशिष्ट उंचीपर्यंत चढून ती बहुधा त्या पातळीवरच काही एका वयोमर्यादेनंतर स्थिर होते.–केशवसुतांची कविप्रकृती सदैव विकसनशील राहिली त्याची ही खूण आहे. कदाचित चाळिशीच्या आतच त्यांचे जीवन संपल्यामुळे हे असे दिसत असेल!

तेव्हा मुद्दा हा की, केशवसुतांच्या काव्याचा विचार करताना त्यांच्या संप्रदाय–प्रवर्तकत्वावर भर देण्यापेक्षा त्यांचे कालातीत स्वयंसिद्ध व्यक्तिवैशिष्ट्य जाणून घेणेच युक्त.

येथे त्यांच्या कवितेचे, तिच्यापूर्वीच्या, अव्वल इंग्रजीतील पाऊणशे वर्षांतील कवितेपेक्षा वेगळेपण अर्थातच नाकारावयाचे नाही. १८८५ च्या आसपास मराठी कवितेचे स्वरूप तत्पूर्व कवितेच्या स्वरूपापेक्षा आमूलाग्र बदलून गेले, तिच्यात नवेच चैतन्य दिसू लागले. या सुमारास जीवनाकडे बघण्याची दृष्टीच बदलली, आणि त्याचा परिणाम कवींच्या काव्यदृष्टीवरही झाला. काव्यविषयक नवीन जाणीवेचा उदय झाला. एक नवेच व्यक्तिमत्त्व निर्माण झाले. वैयक्तिक जीवनाशी प्रामाणिकपणा आणि ते जगताना येणाऱ्या अनुभवांचा भावाविष्कार यांतून या कवितेला नवेपणा आला. या नवीनत्वाचा सर्वांत प्रभावी आणि जाणता आविष्कार केशवसुतांच्या कवितेत दिसतो.

ही आत्मनिष्ठ भावकविता हा फार तर केशवसुतांचा संप्रदाय म्हणता येईल. पण हे लक्षण फारच व्यापक आणि ढोबळ आहे. यातही किती तरी भिन्न भिन्न पातळ्या संभवतात.—आणि दुसरे, यापलीकडे काव्याचे क्षेत्र आणखीही आहे. या संप्रदायाबाहेरही मराठी सत्काव्याचा विस्तार झालेला आहे.

या संप्रदायाला मर्यादाही आहे. सर्व दिशांनी तिचा विकास झाला नाही. आणि दुसरे, ज्ञानेश्वरांपासून मोरोपंतांपर्यंत मराठी कवितेची जी परंपरा होती तिच्याशी या कवितेला धागा जुळवून घेता आला नाही. त्या पूर्वपरंपरेतील समर्थ वैशिष्ट्यांचा अंतर्भाव करून, ही नवपरिचित इंग्रजी काव्यपरंपरेतून प्रस्फूर्त झालेली आधुनिक कविता विकसली असती तर तिला आणखी काही वेगळेच सामर्थ्य चढले असते.

'केशवसुत–संप्रदाय'–कल्पनेच्या प्रभावाचा एक अनिष्ट परिणाम असा झाला की, त्याबाहेर जी सरस समर्थ कविता निर्माण झाली तिला काहीसे उपेक्षेचे जिणे कंठावे लागले. हा संप्रदाय म्हणजेच १८८५ नंतरची खरी मराठी कविता असा ग्रह होऊन बसला; आणि चंद्रशेखर, बी यांच्या कवितेकडे काहीसे दुर्लक्ष झाले. ज्या काळात केशवसुतांची रचना चालू होती, त्याच काळाच्या थोडे नंतर, 'रससिद्ध कवी जो

कीं स्वयंभू तो अवतरत असे लोकीं ' असे म्हणणारे, केशवसुतांनंतर पाच वर्षांनीच जन्मलेले कविराज चंद्रशेखर आपल्या ' सहजसम्भव नवरसात्मक रसिकसन्मनोहारिणी कवितारतीचा चमत्कृतिविलास दाखवीत होते. तांब्यांची कविताही स्वतंत्रपणे याच काळात निर्माण होत होती. केशवसुत आणि तांबे यांच्या काव्यरचनारंभकालात आणि कवितासंग्रहप्रकाशनकालात तसे फारसे अंतर नाही. केशवसुतांनंतर आठ वर्षांनी तांब्यांचा जन्म. (म्हणजे केशवसुतसंप्रदायात ज्यांचा निःशंकपणे समावेश करण्यात येतो त्या गोविंदाग्रज–बालकवींपेक्षा कितीतरी आधी.) केशवसुतांची पहिली कविता १८८५ मधील; तांब्यांची पहिली कविता १८८९–९० मधील. केशवसुतांचा कविता-संग्रह प्रथम प्रकाशित झाला १९१६ मध्ये; तांब्यांच्या कवितेचा पहिला भाग प्रसिद्ध झाला १९२० मध्ये. लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट म्हणजे, चंद्रशेखर व तांबे हे दोन्ही कवी महाराष्ट्रापासून दूर, एक गुजरातेत बडोद्याला, तर दुसरा मध्यप्रदेशात इंदूर–ग्वाल्हेरला वास्तव्य करून होते.

या संप्रदाय–कल्पनेशीच जुळती दुसरी कल्पना ' आधुनिक मराठी कविपंचका'ची. यामुळे केशवसुत-संप्रदाय म्हणजे केशवसुत, टिळक, विनायक, गोविंदाग्रज, बालकवी हेच या काळातील, या संप्रदायातील मुख्य कवी असा एक ग्रह कळत नकळत मूळ धरून बसला. यामुळे याबाहेरील दत्त, बी, रेंदाळकर आदींच्याही काव्याकडे जेवढे लक्ष जावयाला पाहिजे होते तेवढे गेले नाही.

संप्रदाय-कल्पनेची अनिष्टता दुहेरी असते. एकीकडे ती कवीच्या स्वतंत्र विकासाला घातक ठरते; तशीच दुसरीकडे टीकाकारांच्याही अनिर्बंध पूर्वग्रहमुक्त दृष्टीला बंधक होते. केशवसुतेतर कवींच्या पृथक् आत्मीय वैशिष्ट्यांचा शोध घेण्याऐवजी केशव-सुतांची म्हणून काही वैशिष्ट्ये निश्चित करून त्यांच्याशी जुळत्या अशा वैशिष्ट्यांचा–त्या त्या कवीच्या संदर्भात गौण अशा वैशिष्ट्यांचा शोध अधिक घेतला जाऊ लागला, आणि त्या त्या कवीच्या आत्मभूत अशा मुख्य गुणविशेषांकडेही त्यामानाने कळत नकळत दुर्लक्ष होऊ लागले. टिळक, विनायक, गोविंदाग्रज, बालकवी यांच्य कवित्वाचा स्वतंत्रपणे विचार केला तर यांपैकी प्रत्येकाची कविप्रकृती वेगळी आहे; आणि त्यातच त्यांचे बळ आहे असे दिसून येईल. ' उत्तेजन द्या विनायकाला बोधाचीं गाणीं गाया ' म्हणणारे विनायक, ' प्रीतिदेविच्या पायांमधला कवि बुंगुर-वाळा। प्रीतिदेवता जरा हालता कवि करि गानाला ' किंवा ' जन्मजन्मान्तरीं एकद क्षणभरीं। प्रेम लाभो तुझें शोकघाता ' म्हणणारे गोविंदाग्रज, ' सुंदरतेच्या सुमनावरचें दंव चुंबुनि घ्यावें ' किंवा ' निर्झरमय, काननमय, गायनमय दिव्य जाहला देह ' म्हणणारे बालकवी––या प्रत्येकाची मूलभूत प्रकृती भिन्नभिन्न आहे, आणि त्यांच्या कवित्वाचे समग्र आकलन व्हावयास हवे असेल, तर ' केशवसुत-संप्रदाय ' कल्पून त्याच्याशी त्यांचे साम्यविरोध शोधीत राहण्यापेक्षा त्यांच्या या प्रकृतिगत भिन्न

विशेषांचा शोध घेणेच युक्त होईल.

या कवींना केशवसुतांविषयी आदर होता, त्यांच्या कवितेचा त्यांच्या मनावर प्रभाव पडला होता; त्या प्रभावाखाली त्यांनी तत्सदृश काही रचना केली हे खरे. पण एक तर, त्या कविता म्हणजे या कवींच्या प्रातिनिधिक नव्हेत; आणि दुसरे, त्यामागे आंधळ्या अनुकरणाचा भाग नसून, केशवसुतांविषयी आदर व्यक्त करण्याचा भाव होता. केशवसुतांच्या सामाजिक बंडाच्या कविता–गूढगुंजनात्मक कविता, किंवा अशाच काही आणखी अंतरंगदृष्ट्या विशेषांचा, तसेच, जातिरचना, सुनीत-रचनेचा स्वीकार अशा काही बहिरंगदृष्ट्या विशेषांचा या कवींनी स्वीकार केला. पण या कवींचे, तसेच केशवसुतांचे प्रकृतिगत वैशिष्ट्य त्यांत नसून, त्यापेक्षा अन्य काही विशेषांत आहे.

केशवसुतांचे मोठेपण त्यांच्या संप्रदायप्रवर्तकत्वात आहे असे म्हणून त्यांचे कवित्व कालविशिष्ट होते असे सूचित करण्यापेक्षा, त्यांच्या कालातीत गुणविशेषांचा शोध अधिक घेणे हे जसे त्यांच्या काव्याच्या आस्वादास पोषक आहे, तसेच, त्यामुळे इतर कवींकडे जे काहीसे दुर्लक्ष झाले, किंवा त्यांच्या आत्मीय विशेषांपेक्षा गौण विशेषांकडेच जे अधिक लक्ष वेधले गेले त्यातून त्यांची मुक्तता होणार आहे.

खाडिलकरांचे नाट्यगुण

मराठी रंगभूमी हे महाराष्ट्राचे खास वैशिष्ट्य—अभिमानास्पद भूषण मानले जाते. १८८० ते १९२० हा तिच्या वैभवाचा काळ. मराठी रंगदेवतेच्या वैभवमंदिराच्या शिल्पकारांचा–किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी या नाट्यकारपंचकाचा, त्यांच्या कृतींचा अभ्यास हा आजही रसिकांच्या आनंदाचा अवीट साठा आहे. विविध अंगांनी, नाना परींनी त्यांतील सौंदर्याचे ग्रहण करण्यात, त्याचा इतरांना आस्वाद घडवण्यात आजही अभ्यासकांना धन्यता वाटते. मराठी रंगभूमीला वैभवाला चढवणाऱ्या नाटककारांमध्ये खाडिलकरांचे स्थान वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. त्यांची नाट्यसंपदा गुणांनी, तशी संख्येनेही विपुल आहे. पौराणिक वा ऐतिहासिक कथानकाला स्वकालानुरूप वळण देऊन त्यातून सद्यःपरिस्थितीला मार्गदर्शक असे एखादे तत्त्व सूचित करण्याची पद्धती खाडिलकरांनी आपल्या नाट्यलेखनात अवलंबिली. गतकालीन कथाभागावर नाटके रचण्याचा प्रघात मराठी रंगभूमीच्या बाल्यावस्थेपासून चालत आलेला आहे. किंबहुना तिचा जन्मच त्यातून झाला. परंतु सर्वपरिचित पौराणिक कथाभागाकडे स्वतंत्र, काही विशिष्ट सुनिश्चित दृष्टिकोणातून बघून, मूळ कथाभागाची कसलीही हानी होऊ न देता, स्वतःच्या काळाला अनुरूप असे अभिनव वळण देऊन त्यातून प्रभावी प्रचारात्मक नाटके कलात्मकतेने निर्माण करता येतात याची पहिली जाणीव मराठी नाटककारांना करून दिली नाट्याचार्य कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांनीच.

खाडिलकरांच्या बहुतेक नाटकांची बैठक सामाजिक वा राजकीय प्रचाराची आहे. काही विशिष्ट प्रतिपादन मनात निश्चित करून तदनुरूप कथाप्रसंग पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथाभागातून ते निवडतात. प्रचलित राजकीय वा सामाजिक परिस्थितीशी समांतर कथाभाग पुराणातून किंवा इतिहासातून निवडून त्यातून ते स्वतःला इष्ट ते प्रतिपादन करतात. स्वतःच्या मताच्या प्रतिपादनासाठी सर्वज्ञात अशा गतेतिहासातील कथा निवडण्याने त्या प्रतिपादनाला विशेष उठाव मिळतो. तिचा परिणाम सर्वसाधारण समाजमनावर अधिक खोल होतो. असा कथाभाग आधीच समाजाच्या अंतरंगापर्यंत भिडलेला असतो. जनमनावर त्याची दृढ छाप बसलेली असते. स्वाभाविकच

अशा आख्यानांवर, त्यांत इष्ट असा फेरबदल करून नवा आशय बसवला म्हणजे तो समाजात खोलवर जातो. जनता-जागृती हाच ज्यांच्या लेखनामागील प्रमुख हेतू, अशा खाडिलकरांसारख्या नाटककारांना अशा कथानकांचा फायदा विशेष होतो. स्वप्रतिपादनाला अनुरूप असे माध्यम, असा मार्ग शोधून काढणे हे प्रतिभावंताचे प्रमुख सामर्थ्य असते; आणि असे माध्यम निवडण्यात खाडिलकरांनी मोठे यश मिळवले आहे.

सर्वसाधारण समाजाच्या परिचयाची पात्रे, कथेची स्थूल तयार रूपरेषा, पूर्वनिश्चित स्वभावरेखा अशांसारखा लाभ ज्याप्रमाणे नाटककाराला पौराणिक कथाभागाच्या निवडीतून मिळतो, त्याचप्रमाणे त्याच्या प्रतिभेच्या स्वातंत्र्यावर यायोगे काही निश्चित बंधने पडतात. विशेषतः काही निश्चित दृष्टिकोणातून जेव्हा त्या कथाभागाची मांडणी करण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न असतो, त्यावेळी ही बंधने अधिक जाचक ठरण्याचा संभव असतो. आधारभूत मूळ कथेच्या चौकटीला, स्वयंसिद्ध स्वभावरेखा, ठळक घटनाप्रसंग यांना धक्का लावून चालत नाही. मुळातील अस्पष्ट, संदिग्ध दुवे जुळवून घेताना, त्यातून इष्ट आशयाची प्रतिपत्ती साधताना मूळ कथावस्तूला धक्का बसल्यास प्रेक्षकांच्या निश्चित कल्पनांचा विरस होऊन नाटकातील प्रतिपादनाच्या ग्रहणाला त्यांची मनोवृत्ती प्रतिकूल होऊन नाटककाराचा हेतू विफल होण्याचा संभव असतो. जेव्हा मनातील प्रतिपाद्य आशय आणि त्याच्या अभिव्यक्तीसाठी निवडलेली कथा यांचा यथायोग्य संयोग होतो तेव्हा 'कीचकवधा'सारखी प्रभावी, कलापूर्ण नाट्यकृती निर्माण होते. खाडिलकरांच्या नाटकांचे बरेचसे यश त्यांच्या कथावस्तूच्या निवडीत असते. ज्या कथेतून नाट्याच्या विकासाला भरपूर वाव मिळेल अशीच कथा निवडण्याची दक्षता ते घेतात.

विरोध, संघर्ष हा नाट्याचा पाया, मूलाधार असतो. या विरोधाचे विविध स्तर संभवतात. नाट्याचे दोन वर्ग म्हणजे एक अंतर्नाट्य, आणि दुसरे बहिर्नाट्य. एकाच व्यक्तीच्या अंतरंगात चालणारा भिन्न वृत्तींमधील झगडा, सत्यासत्य, धर्माधर्म, कर्तव्याकर्तव्य यांच्या अनिश्चयातून मनाची होणारी विलक्षण ओढाताण यांतून अंतर्नाट्याची निर्मिती होते. व्यक्तीच्या सदसद्विवेकबुद्धीमधील संघर्ष, कर्तव्य आणि स्वार्थ यांच्या विरोधाने होणारी दोलायमान अवस्था, कर्तव्य कोणते आणि अकर्तव्य कोणते यासंबंधीचा मनातील संभ्रम या सर्वांचा अंतर्भाव अंतर्नाट्यामध्येच होतो. पत्नी निष्कलंक आहे अशी पूर्ण खात्री; परंतु राजकुलाला संशयाचा कलंक लागू नये यासाठी करावे लागणारे निष्ठुर अंतःकरण, जीवनसर्वस्व पत्नीबाबतचे पतिकर्तव्य आणि रघुकुलातील परंपरेमुळे प्राप्त झालेले राजकर्तव्य यांत विरोध आला असता होणारी व्याकुल मनःस्थिती हे अंतर्नाट्याचे विषय होतात. अशा अंतर्नाट्यात प्रेक्षकाला अंतर्मुख करण्याचे, ज्ञात जीवनशक्तीपलीकडे असणाऱ्या अज्ञात नियामक शक्तीकडे विचारप्रवृत्त करण्याचे सामर्थ्य असते. कधी दैवाच्या संगतिशून्य लीलेने

दोन सद्‌गुणी, परस्परांवर निरतिशय प्रीती करणाऱ्या जीवांमध्ये कलह निर्माण होतो. त्यांना परस्परविरोधी शक्ती म्हणून आमोरासमोर उभे रहावे लागते. न बघितलेल्या पित्याचा शोध करण्यासाठी पृथ्वी धुंडाळणारा सोहराब, पुत्र नाही या कल्पनेने कष्टी असणाऱ्या रुस्तुमबरोबर द्वंद्वाला उभा रहातो; आणि रुस्तुमच्या भाल्याने जखमी होऊन मृत्यूच्या उंबरठ्यावर उभा राहिला असताना परस्परांतील हे अज्ञात, आंतरिक रक्त-मांसाचे नाते उघड होते. जन्मकथा माहीत नसलेल्या उदारधी कर्णाला धाकट्या भावाच्या– अर्जुनाच्या– गाण्डीव धनुष्याच्या समोर उभे रहावे लागते. मानवी संसारात नियतीच्या चालणाऱ्या या लीला बघून मन स्तिमित होते. नियतीशी अखेर-पर्यंत झगडणाऱ्या मानवाच्या कर्तृत्वाने मन आदराने लीन होते. प्रेक्षक– वाचकाच्या जीवनानुभूतीच्या कक्षा विस्तारणारे व्यापक जीवननाट्याचे दर्शन घडवून चित्तवृत्ती अंतर्मुख करायला लावणारे हे उच्च स्तराचे नाट्य होय.

सद्‌गुणी व्यक्ती आणि दुर्गुणी व्यक्ती, सत्पक्ष आणि असत्पक्ष, नैतिक सात्त्विक शक्ती व अनैतिक तामस शक्ती यांतील विरोधातून बहिर्नाट्य निर्माण होते. सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या स्थूल भावनांना आवाहन करण्यास असले नाट्य उपयुक्त ठरते. सर्वमान्य सामान्य नीततत्त्वांचा पुरस्कार, सद्‌गुणांचा विजय, दुर्गुणांचा पाडाव, शृंगारादी भावनांच्या आसक्तीचे समाधान अशा गोष्टींतून सामान्य प्रेक्षकवर्गाला आकर्षित करणाऱ्या बहिर्नाट्याचा परिपोष होतो. पण सामान्यतः अशा नाट्यमयतेत सूक्ष्म कलात्मकतेपेक्षा कृत्रिम भडकपणाच असतो.

विषयातून निघणाऱ्या या प्रमुख नाट्यस्तरांखेरीज मांडणीतून निर्माण होणारे, सांकेतिक, वरवरच्या प्रसंगांतून निघणारे असेही नाट्याचे प्रकार दिसतात. दरबार, मोठे उत्सव, प्रचंड मिरवणुकी, लढाया, द्वंद्वयुद्धे, भव्य देखावे अशांसारख्या ढोबळ, सांकेतिक दृश्य गोष्टींतून नाट्य साधण्याचाही प्रयत्न अनेक नाटककार करीत असतात. परंतु असल्या कृत्रिम नाट्यप्रसंगांमध्ये तात्कालिक परिणामकारकता असली तरी त्यांचा परिणाम चिरकाल टिकणारा नसतो. हा तात्कालिक परिणामही भाबड्या प्रेक्षका-पुरताच सामान्यतः मर्यादित असतो. चोखंदळ रसिकापुढे तोही लटका पडतो. अंगभूत नाट्याखेरीज रचनेच्या योगाने, तसेच पताकास्थाने, सूचक उद्‌गार यांतून नाट्यसंवर्धनाला साहाय्य होते.

प्रेक्षकांचे कुतूहल सतत कायम राखणे, ते वाढवीत नेणे हे नाट्यपरिपोषाचे प्रमुख साधन आहे. नाटकाचे यश प्रेक्षकांची उत्कंठा सारखी जागृत राखून त्यांचे लक्ष नाटकामध्ये केंद्रित करून ठेवणे यावर बरेचसे अवलंबून असते. नाटककाराचे ते प्रधान साध्य असते. प्रेक्षकांच्या उत्कंठेला खेळवीत, अनपेक्षित पण तर्कसंगत झोके देत कथावस्तूची मांडणी करणे हे नाट्यलेखनाचे महत्त्वाचे अंग असते. नाट्याला आवश्यक अशी गती प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना मिळणाऱ्या अशा हेलकाव्यांतून उत्पन्न

होते. 'कीचकवधा'मधील अखेरच्या प्रवेशातील एक छोटासा प्रसंग खाडिलकरांच्या नाट्यरचनाचातुर्याचे उदाहरण म्हणून लक्षणीय आहे. कीचकाच्या वधाची खात्री असलेल्या प्रेक्षकांच्या उत्कंठेला खाडिलकर या भागात एक छोटासा हेलकावा देतात. प्रेक्षकांची साशंकता वाढवण्यासाठी मुद्दाम ते '....पुन्हा आवाज जरा पलिकडे गेला ! वाट चुकून दुसरीकडेच जातील.' (अं. ५, प्र. ३) असे संभ्रम उत्पन्न करणारे उद्‌गार सैरंध्रीच्या तोंडी घालतात, आणि भैरवाच्या देवळात भीम आधीच येऊन बसला आहे ही गोष्ट गुप्त राखतात.

खाडिलकरांच्या नाटकात सामान्यतः परिपोष केलेला असतो तो बहिर्नाट्याचा. खाडिलकरांच्या नाट्यप्रतिभेचे स्वरूपच मुळात अंतर्मुख नसून बहिर्मुख आहे. त्यांच्या नाटकांची बीजे भोवतालच्या सामाजिक वा राजकीय घटनांतूनच प्राधान्याने निर्माण झालेली आहेत. अंतर्मुख वृत्तीने झालेल्या चिंतनातून जीवनविषयक व्यापक दर्शन घडवणे हा त्यांच्या नाट्यलेखनाचा हेतू सामान्यतः कधीच नव्हता. त्यांच्या आरंभीच्या नाटकांतून– 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' आणि 'कांचनगडची मोहना'– मात्र अशा तऱ्हेचा प्रयत्न दिसतो. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' या पहिल्याच नाटकात त्यांच्या प्रतिभेने घेतलेली झेप कौतुकास्पद आणि त्यांच्याविषयी काही निराळ्या अपेक्षा निर्माण करणारी आहे. सांकेतिक अभिरुचीला वळी पडून चौथ्या आणि पाचव्या अंकांचा अकारण विस्तार, त्यांत केशवशास्त्र्याला काव्यगत न्यायाच्या संकेतामुळे करवलेली कैद, नाना फडणिसांच्या पात्राला उत्तरार्धात मिळालेले अनावश्यक महत्त्व, मुत्सद्देगिरीला विसंगत अशी घातलेली त्यांच्या तोंडची दीर्घ भाषणे यांमुळे या नाटकाच्या बाळ्यबीन दर्जाला धक्का बसला असला तरी सवाई माधवरावाच्या मानसिक ओढाताणीचे केलेले सूक्ष्म, करुण दिग्दर्शन, माधवराव–यशोदा यांच्या निरागस प्रीतीची रंगवलेली हृदयस्पर्शी पार्श्वभूमी, सवाई माधवरावासारख्या अननुभवी, अल्पवयी पण कोवळ्या, उत्कट वृत्तीच्या पेशव्याचा अखेर होणारा दारुण अंत या सर्वांत मनाची पकड घेण्याचे मोठे सामर्थ्य आहे. सवाई माधवरावामध्ये अलौकिक गुण आहेत असे नाही. परंतु ज्या थोर परंपरेत, ज्या परिस्थितीत त्याचा जन्म झाला, ज्या स्थानावर तो असल्यामुळे त्याच्यावर मोठी जबाबदारी आलेली होती, त्याच्यामध्ये मराठेशाहीच्या सर्व आशा केंद्रित झालेल्या होत्या, त्या योगाने त्याच्याभोवती मोठेपणाचे वलय निर्माण झालेले होते. सर्व तऱ्हेची अनुकूलता असून दुर्जनांच्या स्वार्थी कारवायांमुळे अल्लड, अपरिपक्व, सरळ मनाच्या तरुण पेशव्याच्या होणाऱ्या शोकान्तात मन विषण्ण करण्याची ताकद आहे. 'तुझ्या त्या प्रेमाच्या गोड हास्यापुढे त्रासदायक म्हणून जे काही आहे ते नाहीसेच होते.', 'ह्या तुझ्या प्रेमचिन्हात अशीच गुरफटून आम्ही निरंतर राहू या.' ही त्याच्या मनाची साधी, प्रेमळ इच्छा. 'माझ्या काकांनी जी जी कामे अर्धवट करून ठेवली आहेत ती शेवटास नेण्याचा

माझा निश्चय आहे' अशी उदात्त महत्त्वाकांक्षा. पण या कोमल, किंचित् उतावीळ, अनिश्चयी तरुण पेशव्याची संपत्ती, सत्ता यांच्या लोभातून निघालेल्या दुष्ट अफवांमुळे विलक्षण कारुण्यास्पद स्थिती होते, आणि अखेर सुखाच्या, कर्तृत्वाच्या ऐन उमाठ्यावर असताना भ्रमावस्थेत हा पेशवा माडीवरून कारंज्यावर उडी टाकून प्राणत्याग करतो! नानांबरोबरच प्रेक्षकही 'श्रीमंतांबरोबर महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढासळून पडली.' असे विषण्ण उद्‌गार काढतो. हेच का मानवी जीवन? निष्पाप, साध्याभोळ्या मनाची अशीच का येथे आहुती पडावयाची? असे का? याला जबाबदार कोण?– अशी अनेक प्रश्नचिन्हे नाटकाच्या समाप्तीनंतर वाचकाच्या अंतःकरणात उमटतात. थोर कलाकृतीचे खरे सामर्थ्य हे. मानवी मतीला कुंठित करणाऱ्या, अंतर्मुख करणाऱ्या भव्य जीवननाट्याचा साक्षात्कार घडवण्याचे सामर्थ्य थोडेफार आढळते ते या शोकांतिकेत. (१) बाबासाहेबांकडून कारभार काढून त्यांची विजयदुर्गाला केलेली पाठवणी, (२) नागनाथाच्या देहान्त शिक्षेचा प्रसंग, (३) आईसाहेब–नाना यांच्यांतील सरळ व्यवहाराला केशवशास्त्र्याने दिलेले वाकडे वळण, (४) बाबासाहेबांच्या नावे तयार केलेले बनावट पत्र, (५) नवस फेडण्याचा प्रसंग, त्या वेळी तारा–सुग्रीव कथेचा दिलेला कुत्सित दाखला, (६) पर्वतीवरील नाना–आईसाहेब यांच्या साध्या संभाषणावर केशवशास्त्र्याने लादलेला विपरीत हेतू, (७) तसबिरीचा प्रसंग, (८) त्यात पोवाड्याच्या प्रसंगाने घातलेली भर– यांसारख्या बारीकसारीक प्रसंगांतून केशवशास्त्र्याने माधवरावाचे मन कसे गढूळ केले याचे अतिशय कुशल चित्रण खाडिलकरांनी केले आहे. त्यांत दरबारातील इंग्रजांशी व्यवहार करण्याच्या प्रसंगीचे नानांचे वर्तन, गारपिरावरील सीमोल्लंघनाचा प्रसंग यांसारख्या साध्या भासणाऱ्या प्रसंगांतून माधवरावाच्या संशयाचा, मानसिक अस्वस्थतेचा क्रमवार सुसंगत विकास दाखवलेला आहे.

सद्‌गुणी, सरळ, उदार मनाच्या पराक्रमी प्रतापरावाचा आणि त्याच्याबरोबरच त्याच्या प्रियतम पत्नीचा– मोहनेचा अंत दाखवणाऱ्या 'कांचनगडची मोहना'-मध्येही थोड्याफार प्रमाणात अंतर्मुख करण्याचे सामर्थ्य आहे. सद्‌गुणी नायक परंतु अतीव सरळ, थोडा उतावीळ स्वभाव यामुळे त्याचा घात होतो. 'एक घाव की दोन तुकडे, ही पद्धत मला नाही पसंत. उतावीळ होता कामा नये. असे आहे प्रतापराव, तुम्हाला कोणत्याही गोष्टीचा संशय हा येतच नाही.'– या दौलतरावाच्या भाषणात (अं. १, प्र. २) प्रतापरावाच्या स्वभावाचे नेमके वर्णन आले आहे. एरवी गुण ठरणाऱ्या या निष्कपट, सरळ मनाचा फायदा पिलाजीराव मान्यासारखा कपटपट्टू स्वार्थी दुर्जन बरोबर उठवतो, आणि आपल्याच सद्‌गुणांच्या अतिरेकात प्रतापरावाची आहुती पडते. याही नाटकात पहिल्या नाटकाप्रमाणे प्रतापराव–मोहनेची निस्सीम प्रीती पार्श्वभूमीला रंगवून अखेर होणाऱ्या भीषण अंताची परिणाम-

कारकता अधिक वाढवली आहे. प्रतापरावाच्या सद्‌गुणातिरेकातूनच त्याचा नाश होतो, या कल्पनेतून या नाटकाची जरी निर्मिती झालेली असली तरी प्रत्यक्षात मात्र या नाटकाला 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु 'सारखे प्रभावी स्वरूप येत नाही. कारण पिलाजीच्या कारस्थानाच्या सिद्धीला प्राधान्याने दादासाहेब कोठाऱ्यांचा व्यसनीपणा आणि त्यांची पाटाची बायको 'छिनाल लक्ष्मी' हिची लंपटता हेच कारण होतात. तथापि खाडिलकरांच्या प्रतिभेची प्रवृत्ती लक्षात घेण्यासाठी या नाटकाच्या मूळ कल्पनेची मदत होते.

या दोन नाटकांनंतर खाडिलकरांच्या जीवनाला एक निराळे वळण लागले. मे १८९७ मध्ये ते 'केसरी 'मध्ये दाखल झाले. राजकारणाच्या चव्हाट्यावर, वृत्तपत्रीय कचेरीतील खुर्चीवर ते स्थानापन्न झाले; आणि त्याबरोबरच त्यांच्या नाट्यलेखनालाही निराळे वळण मिळाले. राजकीय प्रचारासाठी आपल्या प्रतिभेचा उपयोग करण्याचे उद्दिष्ट त्यांनी पत्करले. व्यापक वाङ्मयीन बैठक सुटून त्यांनी आपल्या प्रतिभेला बुद्धिपुरस्पर (कदाचित चालू काळाची गरज म्हणून) मर्यादा घालून घेतली. 'कीचकवधा'पासून खाडिलकरांचा भर व्यक्तिगत स्वभावातील नाट्यसंघर्षापेक्षा परस्परहितविरोधी दोन शक्तींच्या संघर्षावर, भिन्न मनोवृत्तींच्या व्यक्ती परस्परांच्या सान्निध्यात आल्याने उडणाऱ्या झगड्यावर अधिक केंद्रित झाला. त्यांनी यापुढे आपल्या नाटकांसाठी ज्या विषयांची निवड केली त्या विषयांतच अशा प्रखर नाट्याला भरपूर अवसर असलेला दिसतो. ज्या कथानकात निकराचे, आणीबाणीचे प्रसंग आहेत, व्यक्तिव्यक्तींमधील संघर्ष प्रकर्षाला पोचले आहेत, अशाच कथाभागाची ते नाटकासाठी आता निवड करतात. अत्यंत निश्चित बनलेल्या, अपरिवर्तनीय स्वभावाच्या, अतीव विरोधी हितसंबंधाच्या दोन शक्तींच्या संबंधावरच त्यांच्या बहुतेक नाट्यकृती आधारलेल्या आहेत. माघार किंवा तडजोड यांना येथे अवकाशच नसतो. निःशंक विजय अथवा संपूर्ण पराभव याखेरीज अन्य शेवटाचा संभवच उरलेला नसतो. कीचक आणि सैरंध्री या दोघांमधील संघर्ष अशा तीव्र अवस्थेला गेलेला असतो, की त्या दोघांपैकी एक नाहीसा होण्याखेरीज गत्यंतरच नसते. दोघांचाही स्वभाव मनस्वी. माघार घेण्यापेक्षा मरणाचा स्वीकार अभिमानाने करण्यात तत्पर असलेला. धर्मराजाला द्रौपदी हेच स्पष्टपणे सांगते : 'एक त्याला तरी जगातून नाहीसा केला पाहिजे, नाहीतर मी तरी नाहीशी झाली पाहिजे. एरवी हा तंटा मिटणार नाही.' (कीचकवध, अं. ३, प्र. २). कीचकही पराभूताचे अपमानास्पद जिणे कंठण्यापेक्षा मृत्यू पत्करण्यास तयार आहे. 'जिवंत राहून द्रौपदीचा गुलाम होण्यापेक्षा, युद्ध करून जिवंत राहिलो तर द्रौपदीला माझ्या रंगमहालात ठेवीन.' (अं. ५, प्र. ३) असे समोर उभ्या ठाकलेल्या काळस्वरूप भीमाला तो निर्भयपणे सांगतो. मरणाच्या ऐन उंबरठ्यावरील त्याची ही जिद्द आहे!

'विद्याहरणा'तील कच आणि शुक्र या अगदी परस्परविरोधी हितसंबंधी व्यक्ती समोरासमोर येतात, आणि एकाचा पराजय होण्याखेरीज त्यातून मार्गच उरत नाही. 'माझ्या सांप्रदायाची दीक्षा न घेणाऱ्याला मी अधिराजांचा वैरी समजेन, आणि अधिराजांच्या वैऱ्याला मी माझी मुलगी व माझी विद्या कधीही देणार नाही.' (अं. १) ही शुक्राचार्यांची प्रतिज्ञा आहे. 'मी एक वेळ संजीवनी– विद्या दुसऱ्याला शिकवीन, पण मद्यप्राशन कधीही सोडणार नाही.' (अं. १) हा त्यांचा निर्धार आहे. मद्यप्राशन हे शुक्राचार्यांच्या संप्रदायाचे प्रधान वैशिष्ट्य आहे. 'राजा, सांप्रदायाचा अभिमान ज्या वेळी माझ्या अंगात संचारतो, त्यावेळी वाटते : एक वेळ दारू पीतपीत मूढ स्थितीत देहत्याग करून पशूच्या जन्मास गेलेले पत्करले; पण प्रतिस्पर्ध्याचा डाव डोळ्यांनी साधलेला बघणे नको.' (अं. ४, प्र. ४) इतका त्याचा संप्रदायाचा अभिमान जाज्वल्य आहे. त्याचा स्वभाव, त्याच्या जीवननिष्ठा पूर्णतया निश्चित झालेल्या आहेत. त्यात बदल घडणे शक्य नाही. आणि नेमकी अगदी याच्या सर्वस्वी विरुद्ध जीवननिष्ठा कचाची आहे. मद्याला स्पर्शही न करता, शुक्राचार्यांच्या संप्रदायात प्रवेश न करता देवयानीचे आणि संजीवनी–विद्येचे हरण करणे हे त्याचे ध्येय आहे. 'मद्याचे नाव निघाले की माझ्या पायाची आग मस्तकाला जाते, माझा क्रोध भडकून जातो, व काय करू आणि काय नको असे होऊन जाते,' (अं. १, प्र. ४) असे आपल्या प्रीतिदेवतेच्या मोहिनीचीही पर्वा न करता तो तिला सांगतो. शुक्राचार्यांच्या संप्रदायात समाविष्ट न होता 'देवेंद्रांच्या सभेतील दुःखीकष्टी व म्लानवदन झालेल्या स्वकीयांच्या दुःखाचे निवारण करण्याकरिता' संजीवनी विद्येच्या प्राप्तीची पराकाष्ठा करणे– जरूर तर त्यासाठी प्राणार्पणही करणे हे त्याने जीवितकार्य मानलेले आहे. प्राण घेण्याची धमकावणी देणाऱ्या युवराजाला तो निर्भयपणे 'युवराज, तुमच्या धमकावणीने मी संजीवनी विद्येचा किंवा देवयानीचा– कोणाचाच नाद सोडीत नाही. प्रसंग पडल्यास हजार जन्म घेऊन हजार वेळा श्रीशंकराच्या चरणी शिरकमल अर्पण करून, स्वकीयांच्या उद्धाराकरिता संजीवनी विद्या मिळवण्याचा ज्याचा दृढ निश्चय, त्याला मृत्यूची भीती घालून काय उपयोग?' (अं. ३, प्र. १) असे उत्तर देतो. अशा दोन व्यक्तींचा परस्परसंबंध आला असताना त्यातून नाट्याचा उद्भव होणे अत्यंत साहजिक असते. 'स्वयंवर' (रुक्मी–शिशुपाल आणि श्रीकृष्ण), 'द्रौपदी' (द्रौपदी आदी पांडव आणि दुर्योधनप्रमुख कौरव) या नाटकांतही अशीच मनस्वी, अभिमानी, अतीव विरोधी स्वभावधर्माची पात्रे एकत्र येतात, आणि त्यातून नाट्याचे प्रचंड स्फोट होतात. 'भाऊबंदकी'मध्येही रामशास्त्री आणि आनंदीबाई या अशाच विरोधी शक्ती समोरासमोर येतात. पेशवाईच्या गादीवर पतीला बसवून आपल्या पुत्रपौत्रांकडे पेशवेपद चालविण्याची आनंदीबाईची स्वार्थी महत्त्वाकांक्षा. त्यासाठी पुतण्याचा खून करण्यासही ती कचरत नाही. तर खुनी व्यक्तीकडे राजसत्ता

जाऊ नये, खुनाला योग्य प्रायश्चित्त मिळालेच पाहिजे, मग सर्वसमर्थ राजसत्तेकडून जरी तो झाला असला तरी अपवाद नाही, असा न्यायमूर्ती रामशास्त्र्यांचा व्यक्ति-निरपेक्ष निर्धार. आनंदीबाईच्या मागे राजसत्तेचे सर्व पाशवी सामर्थ्य आहे. राम-शास्त्री एकाकी आहे, पण त्याच्यामागे नैतिक सामर्थ्याचे खंबीर अधिष्ठान आहे. अशा दोन व्यक्ती समोर आल्यावर संघर्ष अटळ आहे. नारायणरावाच्या खुनाचे प्रकरण उघडकीला आणण्यास, बापू, नाना हेसुद्धा उत्सुक आहेत. पण नाट्यवस्तूमध्ये त्यांना फारसे महत्त्व नाही. राघोबाने केलेल्या खुनाला खंबीरपणे वाचा फोडण्याचे कार्य प्राधान्याने रामशास्त्रीच करतात. राघोबा जरी या खुनाचा प्रमुख जबाबदार असला तरी नाटकात त्याच्यावर प्रभाव आहे आनंदीबाईचाच. म्हणून रामशास्त्री आणि आनंदीबाई याच नाट्यवस्तूच्या दृष्टीने प्रमुख शक्ती. त्यांच्या विरोधातूनच कथान-काला गती मिळत जाते. 'पापाप्रमाणे पुण्याचेही रोपांना श्रीमंती व सत्ता हे चांगले खत आहे, असे नारायणरावसाहेबांचा खून होण्यापूर्वी मला वाटत होते; आणि म्हणूनच सत्ताधारी श्रीमंतांच्या आश्रयाला राहून पुण्यवृक्ष वाढीस लावावा, म्हणून मी न्यायाधीशाची नोकरी पत्करली.' (अं. ३, प्र. १) असे ते आपल्या कार्याचे वर्णन करतात. 'रामशास्त्र्यांसारखा कडकडीत व तेजस्वी ब्राह्मण जर न्यायाधीशाचे जागी नसता तर हे बारभाईचे कारस्थान काही इतक्या लौकर फळास आले नसते.' (अं, ४, प्र. ३) अशी नाना त्यांच्या कार्याची महती मान्य करतात. स्वतः आनंदीबाईही शेवटी रामशास्त्रीच आपल्या महत्त्वाकांक्षेआड आल्याबद्दल त्याच्यावर जळफळते. '....हा आमच्या मागे असा हात धुऊन का लागला आहे कोण जाणे! आम्ही त्याची न्यायाधीशाची जागा काढून घेतली नाही, दरबारातला त्याचा मान कमी केला नाही. त्याने दिलेला एखादा निकालही फिरविण्याचे आमच्या स्वप्नीही आले नाही. उलट तो जर आम्ही म्हणत होतो त्याप्रमाणे आम्हास प्रायश्चित्त देऊन आमच्या बाजूचा झाला असता तर मोठी लढाई जिंकणाऱ्या सरदारालाही न मिळ-णारी जहागीर आम्ही त्याला दिली असती. पण स्वतःचे नाक कापून त्याने आम्हाला अपशकुन आतापर्यंत एकसारखा केला.' (अं. ५, प्र. २) रामशास्त्र्यांसारख्या तत्त्वधीराचे आकलन आनंदीबाईच्या मर्यादेच्या बाहेरचे होते हेच खरे!

'बायकांचे बंड', 'मानापमान', 'मेनका', या नाटकांतही विभिन्न मनो-वृत्तीच्या व्यक्ती एकत्र येऊन नाटकाची उभारणी होते. पण प्रमिला, भामिनी या अतिरेकी मनोवृत्तीच्या व्यक्ती नसल्याने त्यांच्या संबंधांतून रमणीय, खेळकर प्रेमकथा तयार होतात. 'एखादीही बाई आमचे हुकूम पाळावयाला तयार असेपर्यंत पार्वती-माईप्रमाणेच फसून लग्नाच्या जाळ्यात सापडून स्त्रीराज्याचे व त्याचबरोबर स्त्रियांच्या स्वातंत्र्याचे मातेरे आम्ही करणार नाही.' अशी प्रतिज्ञा अं. १, प्र. २ मध्ये भर दरबारात गुरूमहाराजांसमक्ष, पांडवांचे वकील हजर असताना प्रमिला करते. पण

नैसर्गिक प्रीतीच्या सामर्थ्यापुढे ती आनंदाने माघार घेते. अर्जुनाच्या पराक्रमाने मोहित होऊन अखेर 'प्रेमाने मनात एकदा घर केले, म्हणजे सर्व मनावर व शरीरावर त्याची सत्ता सुरू झालीच !' (अं. ३, प्र. ३) असे ती स्वतःशीच मान्य करते.

'धनी मी, पति वरिन कशी अधना। पति जरि अधन, निधनसम। मानी भामा विफल इतर सुगुणा॥" (अं. १, पद ७) असे भामिनी परखडपणे धैर्यधराला पडद्याआडूनच निक्षून सांगते; आणि 'धिक्कार मन साहिना॥ अपमान शल्य ते। विषसमचि जीवना॥' (अं. ३, पद ३६) असे धैर्यधरही प्रत्युत्तर देतो. पण भामिनीचा श्रीमंतीचा अभिमान अल्लड अननुभवातून आणि आप्तेष्टांच्या चिथावणीतून निघाला असल्याने प्रत्यक्षात धैर्यधराचा पराक्रम ती जेव्हा ऐकते, बघते त्या वेळी तिचा भ्रम दूर होतो. 'मला मदन भासे हा मोही मना॥' असे आपल्या बदललेल्या वृत्तीचे प्रत्यंतर ती पटवून देते. (अं. २, पद २६)

याप्रमाणे या दोघीही चूक समजली तरी वृथा अभिमानाने हट्टाला न पेटल्याने त्यातून मजेदार नाटक रंगते.

'मेनके'तील विश्वामित्र पुरा स्त्रीद्वेष्टा. स्त्री डोळ्यासमोर आली की तिला भस्मसात करायला निघणारा, तर त्याच्या क्रोधाचे दमन करून 'त्याची तपश्चर्या विश्वाच्या कार्याला जुंपण्याच्या' प्रतिज्ञेने मेनका स्वर्गातून भूलोकावर उतरलेली.

परस्परांतील हा संघर्ष जितका तीव्र, जितका उदात्त, जितका व्यक्तिगत हितसंबंधापासून अलिप्त असेल, तितके त्यातून निर्माण होणारे नाट्य अधिक उच्च दर्जाचे ठरते. 'बायकांचे बंड', 'मानापमान' यांतील संघर्षाचे स्वरूप सौम्य, खेळकर आहे. 'स्वयंवर', 'कीचककध' यांमधील संघर्ष अटीतटीचा खरा. उन्मत्त रुक्मी–शिशुपालांचा उन्माद जिरवणे हे लोकहिताचे कर्म होते. कीचकासारख्या स्वतःच्या सामर्थ्याच्या अहंकाराने उद्दाम बनलेल्या राज्यकर्त्यांच्या हातून सैरंध्रीसारख्या स्त्रीला सोडवणे ही मानबिंदूची गोष्ट होती. परंतु या दोन्ही ठिकाणी अनीतीचे दमन करण्यात नीत्यधिष्ठित पक्षाचे वैयक्तिक हितसंबंध गुंतलेले होते. रुक्मीचा बंदोबस्त केल्याखेरीज कृष्ण–रुक्मिणी–विवाह असंभवनीय होता. सैरंध्री ही पांडवांची पत्नी आहे. या ठिकाणी त्यांचे हितसंबंध निगडित झालेले आहेत. 'विद्याहरण'तील कच–शुक्राचार्य हा संघर्ष मात्र व्यक्तिनिरपेक्ष आहे. त्यात वैयक्तिक स्वार्थाचा अंश नाही. स्वकीयांचे कल्याण एवढाच फार तर स्वार्थाचा दुरून संबंध लावता येईल. उलट वैयक्तिक प्रीतिसुखसर्वस्वाची कर्तव्ययज्ञात आहुती कच देतो.

बाह्य परिस्थितीतून, विरोधी शक्तींच्या संघर्षातून उद्भवणाऱ्या स्थूल बाह्य नाट्यापेक्षा अंतर्द्वंद्वातून निर्माण होणारे नाट्य अधिक प्रभावी, अधिक वरच्या थराचे, मानवी स्वभावाचे, जगाच्या व्यापक व्यवहाराचे दर्शन घडवून मनोवृत्ती विशाल

करणारे असते. खाडिलकरांच्या नाटकांत सूक्ष्म आंतरिक संघर्षाच्या संवर्धनाला विशेष स्थान नसते. त्यांचा भर बाह्य झगड्यावरच प्राधान्याने असतो. 'कीचकवधा'तील संघर्षाचे स्वरूप सरळच दोन बाह्य शक्तींतील विरोधाचे आहे. कीचकाचा अतिरिक्त अहंकार आणि सैरंध्रीचा तेजस्वी अभिमान, कीचकाची उन्मत्त अन्याय्य शक्ती आणि परिस्थितीने दडपली जाणारी भीमाची सत्त्वाधिष्ठित प्रचंड शक्ती यांतील हा प्राधान्याने झगडा आहे. नाट्यवस्तूची गती अखंडपणे एकाच दिशेने— भीम आणि कीचक यांच्या द्वंद्वाच्या दिशेने चालली आहे. धर्मराजाच्या मनातील अंतःसंघर्षाचे स्वरूप अल्प प्रमाणात दिग्दर्शित करण्याचा यात प्रयत्न आहे. धर्माचरण आणि प्राप्त परिस्थितीतून सुरक्षितपणे मुक्त होण्याची चिंता याचा त्याच्या मनात अनिश्चय आहे. "काय होईल, कसे होईल? आमच्या हातून काही पातक होते आहे किंवा काय? ज्ञानवृद्ध ऋषींनी आखून ठेवलेल्या पुण्यमार्गापासून आम्ही दूर दूर जातो आहो किंवा कसे? असे विचार मनात येत चालले म्हणजे मन अधिकाधिक उदास होत जाते." (अं. ५, प्र. १) असे आपल्या संभ्रमाकुल मनःस्थितीचे तो चित्र काढतो. परंतु 'कीचकवधा'तील मुख्य द्वंद्वात धर्मराज प्रमुख पात्र ठरत नसल्याने नाटकामध्ये त्याच्या अंतर्द्वंद्वाला फारसे महत्त्व येत नाही. त्याची भूमिका, त्याचे तत्त्वज्ञान आरंभापासून दुबळे, कच्चे राहिले आहे. भीम, सैरंध्री यांचे तेजस्वी विचार जसे आत्मीयतेने त्यांच्या भूमिकांशी समरस होऊन खाडिलकर रसरशीतपणे अभिव्यक्त करतात, तसे धर्मराजाचे तत्त्वज्ञान ते यथायोग्य रीतीने प्रतिपादन करू शकत नाहीत. त्यामुळे धर्मराजाच्या मनातील हा कर्तव्याकर्तव्यविषयक झगडा अंधुक राहून नाट्यवस्तूत त्याला फारसे महत्त्व प्राप्त होऊ शकत नाही.

'स्वयंवर'मध्ये रुक्मिणीच्या मनात श्रीकृष्णाविषयी अविचल प्रीती आणि कुळाची प्रतिष्ठा यांची ओढाताण चालू आहे. पण या अंतर्द्वंद्वाचे स्वरूप बघितल्यानंतरही अशा तऱ्हेच्या मानसिक संघर्षापेक्षा बाह्य संघर्षाकडेच खाडिलकरांचे लक्ष अधिक आकर्षित होते हीच गोष्ट पुन्हा दिसून येते. रुक्मिणीच्या अंतरंगातील कर्तव्याकर्तव्याच्या झगड्यापेक्षा रुक्मी— शिशुपाल आणि कृष्ण यांच्यांतील प्रत्यक्ष युद्धावरच त्यांचा अधिक भर असल्याचे दिसून येते. श्रीकृष्णाच्या सामर्थ्यावर तिचा पूर्ण विश्वास आहे. यामुळे ही अनिश्चितता तितकीशी गडद होऊ शकत नाही. 'जी चांगली बहीण नाही ती चांगली बायको होणार नाही.... जी चांगली कन्या असत नाही ती चांगली बायकोही होणार नाही.... सुकन्याच गृहिणीपदाला चढत असतात.' (अं. १, प्र. २) अशी तिची दृढ श्रद्धा आहे. यासाठी दोनदा ती स्वतःच्या सुखाचा जाणूनबुजून त्याग करते. 'माझ्या भावाच्या रक्ताने लाल झालेल्या भूमीवर उभी राहून मी स्वयंवर करू इच्छीत नाही.' असे सांगून ती स्वेच्छेने वर पसंत करण्याचा हक्क सोडून देते. 'स्वकीयांचा संहार टाळण्याकरिता स्वसुख कसे

सोडले पाहिजे, ह्याचा तू ह्या वेळी आम्हा सर्वांना कित्ता घालून दिला आहेस.' (अं. २, प्र. ३) असा कृष्णही तिचा गौरव करतो. पुढे पित्याचे ऋण फेडण्याकरिता, जिवाभावाने तिरस्कार केलेल्या शिशुपालाच्याही गळ्यात एका अटीवर वरमाला घालण्यास ती मान्यता देते. (अं. ३, प्र. ४). परंतु तिच्या कृतीमागे कृष्णाचे दैवी सामर्थ्य उभे असल्याने आणि त्यात तिच्या मनातील अंतर्द्वंद्वापेक्षा कृष्ण–रुक्मी यांतील बाह्य द्वंद्वावरच खाडिलकरांनी अधिक जोर दिल्याने हे अंतर्द्वंद्व मनाची पकड घेण्यास असमर्थ ठरते.

'भाऊबंदकी'तील राघोबाच्या व्यक्तिमत्त्वात असाच अंतर्विरोध काही प्रमाणात आविर्भूत होतो. 'पुण्यप्रतापी बाजीरावसाहेबांच्या गादीवर' बसण्याची राजकीय महत्त्वाकांक्षा, नारायणरावासंबंधी रक्तातून येणारा आपलेपणा आणि आनंदीसारख्या सुंदर तरुणीच्या सहवासाची अनिवार आसक्ती यांच्या संघर्षात त्याचे मन हेलकावे खात आहे. नारायणाचा वध होताना त्याच्या डोळ्यांत अश्रू उभे रहातात. राज्यलोभाने, सुंदर बायकोच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेपायी आपण पाप करीत आहोत अशी त्याच्या मनाला सदैव टोचणी लागलेली आहे. नारायणाचा वध झाल्यावरही सर्व बाजूंनी 'काका — काका' अशा दीन हाका ऐकू आल्याचा होणारा भास, आरशामध्ये पूर्वजांच्या प्रतिमा दिसण्याचा अत्यंत नाट्यपूर्ण प्रसंग यांमध्ये त्याच्या मनाच्या त्याला आतल्या आत जाळणाऱ्या या द्वंद्वाचे प्रभावी प्रत्यंतर येते. '....मला केव्हा-केव्हा वाटते, ही पेशव्यांची गादी सोडून गंगाकिनारी तपश्चर्या करून रामशास्त्र्याप्रमाणे विद्वान योगी व्हावे.' (अं. ४, प्र. १) असे वैराग्यपर उद्‌गार अधूनमधून त्याच्या तोंडून निघतात. त्याला कारण ही पापाची टोचणीच. आनंदीबाईने संतापातिरेकाने रामशास्त्र्यांना पकडण्यास फर्मावले असतानाही पापाची टोचणी असह्य होऊन 'नका, शास्त्रीबुवांना कैद करू नका; माझ्या डोक्यावर पूर्वीच्याच पातकांचे ओझे मोठे आहे. नको, रामशास्त्र्याच्या खुनाची आणखी भर नको.' (अं. ४, प्र. १) असे उद्‌गार त्याच्या तोंडून एकदम निघतात. परंतु इतर सर्व जाणिवांपेक्षा पत्नीच्या सौंदर्याची मोहिनी जबरदस्त असल्यामुळे, तिच्या सहवासात आल्यावर अन्य सर्व वृत्ती मावळून तो तिच्या प्रभावाने भारून जातो. 'तुझे हे मोहक रूप मला केव्हाच मोहून टाकते, आणि तू आताच्याप्रमाणे बोलू लागलीस म्हणजे भान नाहीसे होण्याला अवकाश लागत नाही.' (अं. २, प्र. ४) असे तो स्वतःच सांगतो; आणि यामुळे याही नाटकात अंतर्द्वंद्वाचा प्रभावी विकास झालेला नाही.

'विद्याहरणा'त अशा अंतर्द्वंद्वाच्या विकासाला खूपच वाव आहे. अपत्यप्रेम आणि सांप्रदायाभिमान यांसारख्या तोलाच्या दोन निष्ठांमध्ये शुक्राचार्यांची होणारी द्विधा मनःस्थिती अनुकंपनीय आहे. त्याचा सांप्रदायाभिमान प्रखर आहे, तितकेच देवयानीविषयीचे वात्सल्य उत्कट आहे. सांप्रदायाच्या अभिमानापायी आपली आत्मिक

अवनती करून घेण्यासही तो तयार होतो (अं. ३, प्र. ४). परंतु देवयानीच्या प्रीतीचा प्रभावही तितकाच उत्कट आहे. '....वृद्धापकाळी अपत्यस्नेहाचे एकाही धाग्याला जरा धक्का लागला तर, ज्या बंधनांनी जीव शरीरात बांधला गेलेला असतो ते सर्व बंध एकदम निष्ठुरपणे कुणी तोडतो आहे की काय, असे वाटून प्राणोत्क्रमणाचे वेळच्या यातना मनाला होतात.' (अं. २, प्र. १) असे तो वृषपर्व्याला सांगतो. या दोन निष्ठांत विरोध येताच '....याला बोल लावता येत नाही, हिला दूर सारता येत नाही. माझा धर्म कोणता हेच मला या वेळी समजत नाही!' (अं. २, प्र. ७) असा त्याच्या मनाचा विलक्षण गोंधळ होतो.

या संघर्षाबरोबरच कचाची जाज्वल्य कर्तव्यनिष्ठा विरुद्ध अंतःस्फूर्त नैसर्गिक प्रेम, देवयानीचे पितृप्रेम विरुद्ध यौवनसहज प्रीती असे बहुविध अंतःसंघर्ष रंगवून त्यांद्वारे मानवी स्वभावातील दिव्यता, दुर्बलता, निर्दय नियतीची वक्रता यांचे प्रत्ययकारी दर्शन घडवण्यास हा कथाभाग निःसंशय अतिशय अनुकूल आहे. परंतु येथेही खाडिलकरांच्या प्रतिभेला अशा सखोल अंतर्द्वंद्वात गोडी नसून दृश्य सांकेतिक झगड्यांतच ती अधिक रमते. युवराजाला खलपुरुष बनवून त्याच्याकडून दोन वेळा कचाला मारविले आहे. त्यांच्यांतील उत्तरप्रत्युत्तरे, देवयानी–युवराजांमधील संतप्त संभाषणे यांतून बाह्य नाट्याचा परिपोष करण्यावर ते भर देतात. त्याचप्रमाणे वस्तुतः 'विद्याहरणा'च्या कथानकाच्या प्रकृतीत मद्यपाननिषेधाच्या प्रतिपादनाला अनुकूलता अजिबात नसताना आणि एवढ्या भरपूर नाट्याने ओथंबलेल्या कथानकात तशी आवश्यकताही नसताना समकालीन प्रचलित मद्यपाननिषेधाच्या मोहिमेचा मोह पडून मद्यपाननिषेधाच्या हेतूची त्यांनी जोड दिली.

'सत्त्वपरीक्षा' आणि 'सवतीमत्सर' यांचा उगम दोन व्यक्तींच्या स्वभावसंघर्षातून होतो. स्वतःचे सत्यप्रतिज्ञत्व सिद्ध करण्याची हरिश्चंद्राची उत्कंठा आणि त्याला सत्त्वभ्रष्ट करण्याची विश्वामित्राची पराकाष्ठा यांतून 'सत्त्वपरीक्षे'चे नाट्य निर्माण होते. या विरोधाला वसिष्ठ आणि विश्वामित्र यांच्यांतील स्पर्धेची पार्श्वभूमी आहे. परंतु एकदा या विरोधातून नाटकाला गती मिळाली की, मूळ संघर्ष बाजूला राहून हरिश्चंद्र विविध कठिण प्रसंगांतून पार पडून अखेर सत्यप्रतिज्ञ कसा ठरला हे दाखवण्याचेच स्वरूप रहाते. विश्वामित्र आणि हरिश्चंद्र या संघर्षातील एक बाजू आरंभापासूनच दुबळी रहाते. विश्वामित्र हरिश्चंद्रावर कधी खराखुरा संतापतो; तर कधी त्याचे कौतुक करतो. आरंभापासून क्रोध, मत्सर, तामसीपणा यांबरोबरच दयाळूपणाचे एक विचित्र मिश्रण त्याच्या स्वभावात झाले आहे, आणि तसे तो वरचेवर बोलूनही दाखवतो. तारामतीच्या लिलावानंतर तारामती – हरिश्चंद्र यांची भेट होते त्या वेळी त्याला अश्रू आवरणे कठीण होते; आणि शेवटी हरिश्चंद्रावर तारामतीचा वध करण्याची वेळ आल्यावर विश्वामित्राचीच सत्त्वपरीक्षा होण्याची वेळ येऊन तो डोंबासारख्या क्षुद्र

माणसाजवळ विलक्षण लाचार होतो : 'नाही, माझ्या हातून हे सोसवत नाही. डोंबा, मी तुझी पाहिजे ती आर्जवे करितो, ह्या क्षणी हरिश्चंद्राला मला परत विकत दे, फुकट दे, दक्षिणा म्हणून, भीक म्हणून घाल. मी पदर पसरतो, हात पुढे करितो, मला विन्मुख पाठवू नकोस.' (अं. ४, प्र. ३). सद्गुणांचा अतिरेकी गौरव करण्याच्या नादाने या नाटकाला विलक्षण कृत्रिम, भडक स्वरूप येते. त्यातील संघर्षाला शेवटी स्वरूप येते आत्मविरोधाचे. विघडलेल्या समाजस्थितीला सुधारण्यासाठी पत्करलेल्या आत्मक्लेशाचे. 'दिवस उगवला की लोक डोळेझाक करितात, आणि रात्र आली की जागे होतात. असली विपरीत स्थिती दयेच्या ओलाव्याने कसची सुधारणार? कठोर सत्याच्या तीक्ष्ण अंजनाशिवाय कोण शुद्धीवर येणार?....स्वतःची हाडे विकायलाच काय, पण सत्याचे अग्नीत त्यांना जाळून त्यांचे अंजन बनवायला हा हरिश्चंद्र तयार आहे.' (अं. २, प्र. १) या हरिश्चंद्राच्या उद्गारांतून त्याची निष्ठा समजून येते.

विशिष्ट तत्त्वनिष्ठेसाठी पत्करलेला आत्मक्लेशाचा हाच मार्ग हे 'सवतीमत्सरा'चेही स्वरूप आहे. नाट्याचे बीज पडते कैकेयी-दशरथ यांच्यांत येणाऱ्या विरोधातून. पण पुढे हे बीज बाजूला पडून सत्यप्रतिज्ञत्वाप्रीत्यर्थ रामाने वनवासाला जाणे एवढेच नाटकाचे स्वरूप उरते. वचनाने बांधला गेलेल्या दशरथाचा विरोध दुबळा पडून लाचारीने कैकेयीच्या विनवण्या करणे एवढेच त्याच्या स्वाधीन रहाते. 'रामाला वनवासाला पाठवू नकोस. मी तुझ्यापुढे पदर पसरतो, मी तुझ्यापुढे हात जोडतो. कैकेयी, मी तुझे पाय धरतो. (पाया पडून) रामाला वनवासाला पाठवू नकोस.' (अं. २, प्र. २) असल्या लाचार विनवण्यांना निर्दयपणे झिडकारण्यापलिकडे कैकेयीकडून किंमत मिळत नाही. लक्ष्मणाचा विरोध रामाच्या निग्रहापुढे दबला जातो. सद्गुणाचा अत्युच्च आदर्श दाखवणे हे नाटकाला स्वरूप येते, आणि त्यात भडकपणाच अधिक येतो. रघुकुलाची प्रतिष्ठा सांभाळण्यासाठी राम वनवासाला जाण्याचा निश्चय करतो. 'रघुकुलासारख्या उज्ज्वल व पवित्र कुळात सवतीमत्सर शिरला. चौदा वर्षे वनवास भोगून मी सर्वांकरिता प्रायश्चित्त घेत आहे. हा घरातला मत्सर सिंहासनाला बाधतो आणि अखेर राष्ट्रकार्य व देवकार्य नष्ट होते....आई, सत्याशिवाय दुसऱ्या कशानेही मत्सराचा अग्नी शमत नाही.' (अं. ३, प्र. २) असे राम म्हणतो. यापुढे रामाचे वनवासात जाणे हे पितृकर्तव्याचे पालन एवढेच न ठरता, आपल्या प्रतिज्ञेने स्वतः स्वीकारलेले ते बंधन ठरते. 'कैकेयी मातोश्रीने आपल्या मागणीचा आग्रह धरणे किंवा परत घेणे या गोष्टीचा माझ्या वनवासाशी आता काही संबंध उरलेला नाही. मातोश्रीने मागणी जरी मागे घेतली तरी मला वनवासाला गेलेच पाहिजे. चौदा वर्षे रानावनात ऋषींच्या रहाणीने रहाण्याची मी प्रतिज्ञा केली आहे आणि सत्याची सेवा माझ्या हातून घडावी म्हणून मला तसे वागण्याशिवाय गत्यंतर नाही.' (अं. ३, प्र. ४) असे तो आपल्या वनवासगमनाचे वसिष्ठ–कौसल्येजवळ समर्थन करतो.

'सावित्री'मधील संघर्ष मानवी निष्ठा आणि दैवी सामर्थ्य यांतील आहे. सत्यवान-सावित्रीच्या विवाहाला उभयपक्षी आप्तेष्टांचा विरोध नसून यमधर्मा आणि सावित्री यांतील हा विरोध आहे. पण अशा कथानकाची बैठकच अद्‌भुततेवर असल्याने त्यात मानवाला आत्मीयता वाटणे शक्य नाही. भयंकर भवितव्यतेचे ज्ञान झाल्यावरही आपली निष्ठा ढळू न नेता, 'मृत्यू टाळता येत नाही; मग त्याची भीती कशा-साठी?....मृत्यू प्राण घेऊ शकतो, पण आमच्या चरित्राचा ओघ पालटू शकत नाही,' (अं. ३, प्र. ३) अशी एकदा दृढ निष्ठा झाली, की पुढे मानवी संभाव्यतेचा संबंध संपून अखेर अद्‌भुतता उरते.

याप्रमाणे खाडिलकरांच्या नाटकांतील नाट्याचे स्वरूप बघितल्यावर असे दिसते की, नाट्यलेखनासाठी ज्या विषयाची ते निवड करतात त्यात नाट्यविकासाला भरपूर अवसर असतो. परंतु त्यांच्या नाटकाला आधारभूत असणाऱ्या नाट्यामध्ये अंतर्नाट्या-पेक्षा बहिर्नाट्यावर भर अधिक असतो. जीवनविषयक अंतर्मुख वृत्तीने केलेल्या चिंतनातून स्फुरलेले व्यापक जीवननाट्य, स्वभाव, परिस्थिती आणि नियती यांच्या झगड्यात मानवी जीवनाचे घडणारे वैचित्र्यपूर्ण दर्शन, प्रेक्षकाच्या मनाच्या, अनुभूतीच्या कक्षा विस्तृत करणारे भव्य नाट्य खाडिलकरांच्या नाटकांत फारसे नसते. वैचारिक चिंतनातून, व्यापक निरीक्षणातून व अनुभवातून आलेल्या अनुभूतीचे नाटकातून कलात्मक दर्शन घडवण्याकडे त्यांच्या नाट्यप्रतिभेचे सहसा लक्ष असत नाही. बाह्य कलहातून त्यांच्या बहुतेक नाटकांची निर्मिती होते. सभोवताली घडणाऱ्या राजकीय वा सामाजिक घटनांतून, परिस्थितीतून त्यांच्या बहुतेक नाटकांना प्रेरणा मिळाली आहे. मात्र या प्रासंगिकतेच्या अंतरंगाशी जाऊन त्यातील शाश्वत मूल्यांचा शोध घेऊन त्यावर ते आपल्या नाटकांची मांडणी करतात. त्यामुळेच ज्या काळात, ज्या परिस्थितीत त्यांची नाटके लिहिली गेली तो काळ, ती परिस्थिती बदलली तरी त्यांच्या नाटकांचे आकर्षण अजून कायम आहे. दोन परस्परविरोधी हितसंबंधाचे पक्ष, भिन्न मनोवृत्तीच्या व्यक्ती, विरोधी शक्ती समोरासमोर आणून त्यांच्या संबंधांतून खाडिलकर नाट्यनिर्मिती करतात. या दोन शक्तींत, मनोवृत्तींत, पक्षांत तडजोडीला, समन्वयाला स्थान नसून दोघेही अंतिम टोकाला जाण्यास तयार असतात. याशिवाय अन्य गती संभवतच नाही. एका पक्षाचा, एका मनोवृत्तीचा सर्वस्वी पराभव होऊन ती नष्ट होणे वा दुसरीत विलीन होणे एवढाच संभव असतो.

या विरोधाचा क्रमाक्रमाने विकास साधून प्रेक्षकाचे कुतूहल सदैव जागृत राहील, चाळवले जाईल याची ते पूर्ण दक्षता घेतात. सामान्यतः सुरुवातीला सत्पक्ष लौकिक-दृष्ट्या सर्वतः दुर्बल असून विरोधी शक्ती अत्यंत प्रबळ, वैभवाच्या शिखरावर असते. परंतु एकाची नैतिक बैठक अढळ असते. तिचे तेच सामर्थ्य असते, आणि विरुद्ध शक्ती अन्यायमूल असते. या दोन पक्षांत जयापजयाचा काटा झुकता असल्याने

प्रेक्षकांची उत्सुकता रंगभूमीवर घडणाऱ्या प्रसंगांत खेचलेली रहाते. सामान्यतः अखेर सत्पक्ष विजयी झालेला दिसतो. 'द्रौपदी' आणि 'सवतीमत्सर' यांत सत्पक्षाला—पांडवांना आणि रामाला—वनवासात जावे लागले, तरी नैतिक विजय त्यांचाच झालेला असतो. प्रतिपक्षाचा भासणारा विजय तात्कालिक असून अधिक सामर्थ्य-संपन्न होण्यासाठी, अधिक महत्कार्य साधण्यासाठीच सत्पक्षाच्या नशिबी हा वनवास आलेला असतो. उदात्त हेतूने हा वनवास त्यांनी स्वतःहून पत्करलेला असतो—काही विशिष्ट तत्त्वनिष्ठेचा आग्रह जगाला दाखवावा म्हणून. दैवी शक्ती त्यांची पाठीराखी असते. पांडवांबरोबर वनवासात जाणाऱ्या द्रौपदीला 'मुली, सर्व कल्याणाचा ठेवा तू आहेस. आजच्याप्रमाणे सर्व प्रसंगी आणि सर्व काळी परमेश्वर तुझा पाठीराखा राहील असा माझा तुला आशीर्वाद आहे.' ('द्रौपदी,' अं. ३, प्र. ३) असा धृतराष्ट्र आशीर्वाद देतो. वनवासास निघालेल्या रामामागेही दशरथाच्या अंतःकरणापासून निघालेल्या, कळकळीच्या आशीर्वादाचे सामर्थ्य आहे : 'रामा, तुझे दर्शन सर्वांना पवित्र करील. जा, सत्यनिष्ठ रामा, दंडकारण्यात रहावयास जा. कसाही प्रसंग आला तरी सत्याची कास, रामा, तू सोडणार नाहीस असा माझा तुला आशीर्वाद आहे.' ('सवतीमत्सर,' अं. ३, प्र. ४)

प्रखर नाट्यप्रसंग असणाऱ्या कथानकाची निवड केल्यावर मूळ नाट्याचा अधिक उठाव होईल अशा तऱ्हेची नाट्यवस्तूची कुशल मांडणी करण्याची खाडिलकर पूर्ण दक्षता घेतात. पहिल्याच प्रवेशात प्रेक्षकांचे चित्त नाट्यकथानकात पूर्णपणे खेचून, गुरफटून टाकण्याचे खाडिलकरांचे सामर्थ्य जबर आहे. ठाम बनून गेलेल्या, अत्यंत विरोधी प्रकृतीच्या दोन शक्ती एकत्र आणून त्यांच्यांतील संघर्ष कळसाला जाण्याचा जेथे संभव आहे असा प्रसंग नेमका टिपून तेथे खाडिलकर नाटकाला आरंभ करतात. नाटकाच्या आरंभापूर्वीच स्फोटाची पूर्ण तयारी झालेली असते. त्या विरोधी शक्ती एकत्र येण्याचाच अवकाश,—तत्क्षणी प्रचंड स्फोट होतो आणि त्यातूनच पुढे नाटकाचा विकास होतो. पात्रांच्या सर्व उत्कट प्रवृत्ती आवेगाने प्रकट होतील अशा प्रसंगावरच ते बहुधा नाटकाला आरंभ करतात. अल्लड, अननुभवामुळे आणि आप्त-संबंधितांकडून चिथावली गेल्याने श्रीमंती हेच सर्वस्व मानणारी, दारिद्र्यापुढे पराक्रमादी गुणांनाही तुच्छ लेखणारी धनिक कन्या भामिनी आणि पराक्रमी, मानधन परंतु तुलनेने दरिद्री धैर्यधर यांचा पहिला संबंध येतो—बाबासाहेबांच्या आग्रहाच्या विनंतीवरून भामिनीशी विवाह करण्याच्या अपेक्षेने धैर्यधर आलेला आहे—आणि त्याला 'धनी मी, पति वरिन कशी अधना। पति जरि अधन, निधनसम, मानी भामा विफल इतर सुगुणा' असे उत्तर भामिनीकडून—पडद्याबाहेर येण्याचेसुद्धा कष्ट ती घेत नाही—ऐकायला मिळते. 'मला राग आला नाही, व यात मी अपमानही समजत नाही; पण मला तुमच्या मुलीशी लग्नाचं कर्तव्य नाही,' (अं. १) असा

निश्चय विनयी पण स्वाभिमानी धैर्यधर बोलून दाखवून निघून जातो. पहिल्याच भेटीमध्ये नायक–नायिका अत्यंत विरोधी भूमिकेवर जातात. प्रश्न निर्माण होतो : आता हे दोघे एकत्र येणार कसे ?

'विद्याहरण'चा पहिला प्रवेशही विशेष अभ्यसनीय आहे. शुक्राने संजीवनी विद्या जामाताला देण्याचा चोहीकडे करवलेला पुकारा, देवेंद्र आणि बृहस्पती यांच्या आज्ञेने शुक्राचार्यांकडून संजीवनी विद्येची प्राप्ती करून घेण्याच्या प्रतिज्ञेने कचाचे विद्यासवमंदिरात येणे, देवयानीची प्रीती जिंकण्याचे त्याचे प्रयत्न—हा सर्व प्रारंभात्मक कथाभाग गाळून शुक्र आणि कच या दोन विरोधी प्रबल शक्तींच्या संघर्षाने जेथे स्फोट होणार असाच प्रसंग नेमका निवडून नाट्यवस्तूची सुरुवात खाडिलकर करतात. देवयानीची कचावरील प्रीती दृढ बनली आहे. शुक्राचा संप्रदायाचा, मद्यपानाचा आग्रह तीव्र झाला आहे. कचाचा मद्यपान न करण्याचा निर्धार तेवढाच प्रखर आहे. त्यांच्या या उत्कट वृत्ती उसळून येण्यासारख्या प्रसंगावर नाट्यारंभ होतो. '.... त्या वेळी कचा, सरस्वती होऊन बसलेल्या देवयानीला मद्याचा नैवेद्य तू स्वतः दाखवला पाहिजे; आणि देवयानीने त्या नैवेद्याचा स्वीकारही केला पाहिजे. असे न होईल तर कचा, तुला तत्क्षणी हाकून देण्यात येईल.' (अं. १, प्र. १) असे शुक्र कचाला बजावतो. नाट्यात्मक संघर्ष सुरुवातीलाच कळसाला पोचतो. त्यातून मार्ग कसा निघणार, कचदेवयानीचे मीलन होणार किंवा नाही, कच विद्याहरण करणार कसे, असे अनेक प्रश्न निर्माण होऊन ताणलेल्या मनःस्थितीत प्रेक्षक पुढे काय होणार त्याची उत्कंठेने वाट बघत बसतो. 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी', 'स्वयंवर', 'द्रौपदी' या नाटकांच्या पहिल्या प्रवेशांच्या अभ्यासानंतर हीच गोष्ट दिसून येते.

पहिल्याच प्रवेशात विरोधी शक्तींचा स्फोट करवल्यानंतर नाट्यवस्तूचा क्रमवार विकास साधण्याचीही खाडिलकर कुशलता दाखवतात. 'मानापमाना'च्या पहिल्या अंकाच्या अखेरीला, ऐश्वर्याच्या तोऱ्याने धुंद झालेली भामिनी धैर्यधराला झिडकारते. दुसऱ्या अंकाच्या अखेर 'वनमाले'च्या वेषातील तीच भामिनी धैर्यधरावर दृढ अनुरक्त होते, आणि धैर्यधरही 'वनमाले'कडे आकृष्ट झाला आहे. पण तिसऱ्या अंकामध्ये भामिनी नैसर्गिक ओढीने त्याच्याशी विवाहबद्ध होण्यास उत्सुक असताना, पहिल्या अंकात भामिनीकडून नकार मिळालेला धैर्यधर 'धिक्कार मन साहिना। अपमानशल्य ते। विषसमचि जीवना' असे निग्रहपूर्वक उत्तर देऊन तिला अव्हेरतो. भामिनीला तो नकार देतो, पण 'वनमाले'शी विवाह करण्याची गोड कल्पना मात्र त्याच्या मनात फुलते आहे असे सूचित करणारे 'करिन सुखी अधनाची बाला', 'चढवीन विभवा अधनाची ललना' हे त्याचे उद्गार चमत्कृतिपूर्ण नाट्य निर्माण करतात. चौथ्या अंकात 'वनमाले'च्या प्रीतीने भारलेला धैर्यधर 'धर्मसत्तेने माझ्या अर्धांगाचा ताबा लौकरच तुझ्याकडे यावयाचा आहे,' असा आपला मनोदय प्रकट

करतो. याप्रमाणे अं. १ व अं. ३, आणि अं. २ व अं. ४ यांचा समांतर विकास होऊन अं. ५ मध्ये 'वनमाला' हीच भामिनी असा रहस्यस्फोट होऊन त्यावर कळस चढतो.

'स्वयंवर', 'विद्याहरण', 'कीचकवध' यांच्या नाट्यवस्तूविकासामध्येही प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना हेलकावे देत, त्यांचे कुतूहल सदैव जागृत ठेवून नाट्यरचना करण्याचे खाडिलकरांनी दाखविलेले कौशल्य अभ्यसनीय आहे.

जी दक्षता नाट्यारंभ, नाट्यविकास यांबाबत खाडिलकर घेतात, तीच दक्षता अखेर साधतानाही ते कटाक्षाने घेतात. जेथे प्रेक्षकांची उत्कंठा पूर्ण होते तेथेच नाटकाची समाप्ती होते. इष्ट प्रतिपादन पूर्ण झाले, योग्य तो परिणाम साधला, की अकारण रेंगाळत न रहाता, सिद्ध परिणामाला विघातक अथवा त्याला उणेपणा येईल असा एकही प्रसंग पुढे न योजता झटकन पडदा पडतो. अंतिम प्रसंगापर्यंत प्रेक्षकांची मनोवृत्ती ताणलेली रहाते. 'मानापमान'मध्ये 'वनमाला' हीच भामिनी असा उलगडा झाल्याबरोबर नाटक संपते. कचाला संजीवनी विद्या प्राप्त होताच 'विद्याहरणा'ची समाप्ती होते. कीचकाचा वध हे अंतिम उद्दिष्ट साधताच 'कीचकवधा'ची अखेर होते. 'सत्त्वपरीक्षा'मध्ये अगदी अखेरपर्यंत प्रेक्षकांची उत्सुकता ताणलेली रहाते. तारामतीच्या मानेवर घाव घालण्यास तलवार उगारून हरिश्चंद्र सिद्ध झाला आहे, 'हरिश्चंद्रा, जरा थांब' असे ओरडत विश्वामित्र येतो आहे, त्याबरोबर काशीविश्वेश्वराचे नाव घेऊन हरिश्चंद्र घाव घालणार, एवढ्यात शंकर–पार्वती प्रसन्न होऊन शंकराचे अखेरचे आशीर्वादपर भाषण होताच पडदा पडतो. 'श्रीमंतांबरोबरच महाराष्ट्राच्या साम्राज्याची इमारत ढासळून पडली.' या नानांच्या उद्‌गारांनी झालेल्या परिणामातच 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' नाटक संपते.

खाडिलकरांच्या नाटकांची उभारणी एका प्रमुख संघर्षावर झालेली असली तरी त्याभोवती कमीअधिक सौम्य अशा विविध संघर्षांची मालिका गुंफलेली असते. 'कीचकवध'मध्ये कीचक अत्यंत प्रबळ आहे. त्याला उघड विरोध करण्याचे बळ कोणत्याही प्रमुख पात्रात नाही. तथापि त्याच्या अन्याय्य अहंकारापासून त्याला परावृत्त करण्याचा जो तो आपापल्या परीने प्रयत्न करीत असतो. शीलवती स्त्री म्हणून सैरंध्रीबद्दल सुदेष्णेला सहानुभूती आहे; परंतु राजकाजामुळे कीचकाला निर्धाराने विरोध करण्यास ती तयार नाही. विराटालाही कीचकाची सैरंध्रीविषयीची अभिलाषा पसंत नाही. परंतु त्याच्या सिंहासनाचे स्थैर्य कीचकाच्या बाहुबलावर अवलंबून असल्याने त्याच्या नापसंतीलाही तीव्र स्वरूप येऊ शकत नाही. पतीने पापापासून परावृत्त व्हावे अशी रत्नप्रभेची अत्यंत उत्कट इच्छा आहे. पत्नीत्वाच्या मर्यादेतून करता येईल तेवढा प्रतिकार ती करते. पण तिचे प्रीतिसामर्थ्यही कीचकाला त्याच्या अन्यायी कृत्यापासून निवृत्त करण्यास अपुरे पडते. प्रबल अन्यायी शक्तीला विरोध करण्याचे

या पात्रांचे प्रयत्न—त्या अन्यायी शक्तीशी विविध नात्याने निगडित असल्याने—शाब्दिक प्रतिकारापलीकडे जाऊ शकत नाहीत. द्रौपदी, भीम आणि धर्मराज यांचा कीचकाच्या पाशवी शक्तीशी असणारा विरोध हा प्रधान नाट्यप्रसंग. परंतु अज्ञातवासाचे उल्लंघन होण्याची धास्ती, आणि ज्या विराटाच्या आश्रयाने दहा महिने काढले त्याच्याविषयीची कृतज्ञता या दोन विचारांमुळे त्यांच्याही शक्तीला बंधने पडतात. पांडवांच्या विरोधी शक्तीतही सूक्ष्म अंतर्विरोध निर्माण झालेला आहे. द्रौपदी आणि भीम यांची विचारसरणी एक, आणि धर्मराजाची विचारसरणी एक. त्यामुळे भिन्न विचाराच्या या व्यक्ती ज्या वेळी मसलतीसाठी एकत्र येतात, त्या प्रवेशातही एक तऱ्हेचा वैचारिक संघर्ष उत्पन्न होतो. परंतु सौम्य विरोधाचे सारे उपाय अन्यायी प्रबळ राजसत्तेला सन्मार्गावर आणण्यास असमर्थ ठरतात; आणि धर्मराजाला नाइलाजाने का होईना, 'भीमा, कीचक कर्ता असून अत्यंत उन्मत्त आहे, आणि अशा पुरुषांना मऊ पाडण्याचा एकच उपाय आहे. त्यांच्याहून श्रेष्ठ अशी शक्ती त्यांना दाखविली म्हणजे—ते मूळचे धर्मभीरू असल्यास—आपोआप सन्मार्गास लागतात.' (अं. ५, प्र. २) असे मान्य करावे लागते. अन्य सर्व मार्ग संपून शरीरदंड हाच उपाय उरला अशी धर्माची खात्री होते. भीम आणि धर्म यांच्यांतील मतभेद मिटून धर्म भीमाच्या बाजूला येतो, त्यावरोबर 'कीचकवधा'चा शेवट निश्चित होतो.

पात्रापात्रांतील असे विविध संघर्ष मुख्य संघर्षाला पोषक होऊन त्यांतील विविध छटांचे दर्शन घडवून, त्या सर्वांच्या संयोगाने तीव्र नाट्यात्मक संघर्षाला उठाव मिळतो.

नाट्याचा पाया असणाऱ्या विरोधाच्या अनेक तऱ्हा संभवतात. खाडिलकरांच्या नाटकांत अशा विविध परींच्या विरोधांतून नाट्य साधलेले असते. (अ) प्रमुख पात्रांसोबत त्यांच्या विरोधी वृत्तीच्या पात्रांची योजना केल्याने प्रमुख पात्रांना उठाव मिळतो. परपुरुषाला 'ओवाळायची आणि दृष्ट काढायची' कामेही न आवडणारी तेजस्वी सैरंध्री आणि पुरुषांच्या पुढेपुढे करण्याची एकही संधी न दवडणारी सौदामिनी, विद्याप्राप्तीच्या आड येणारे सारे मोह दूर सारणारा कच आणि 'शिशिधर' विद्वान शिष्यवर, सत्त्वरक्षणासाठी सर्वस्व पणाला लावणारे हरिश्चंद्र–तारामती–रोहिदास हे राजकुटुंब आणि स्वार्थासाठी सारी नीतिमूल्ये गुंडाळून ठेवणारे चित्रगुप्त–अन्नपूर्णा–गंपू हे त्रिकूट—अशा पात्रांच्या सान्निध्याने एकाची थोरवी आणि दुसऱ्याचा हलकेपणा उठावदारपणे व्यक्त होतो. (परंतु हे वृत्तींतील अंतर कधीकधी इतके असते, की त्यामुळे उदात्त पात्रांची थोरवी उठून दिसण्याऐवजी या अनुचित तुलनेने त्यांना कमीपणाच येतो, आणि फार मोठ्या पात्रांशी तुलना केल्याने नीच पात्रांचा गौरव होतो. अत्यंत निःस्पृह रामशास्त्र्यांशेजारी संधिसाधू, स्वार्थी नमकशास्त्री–चमकशास्त्री यांना उभे केल्याने रामशास्त्रांना उलट कमीपणा येतो. हरिश्चंद्राभोवती चित्रगुप्त–

रत्नपाल–वचंभट यांसारख्या अत्यंत क्षुद्र पात्रांची प्रभावळ उभी करणे हा हरिश्चंद्राचा अपमानच मानावा लागेल.)

(ब) भिन्न मनोवृत्तीच्या व्यक्ती एकत्र आणल्याने जसे नाट्य निर्माण होते, त्याप्रमाणेच एकाच व्यक्तीच्या नाटकाच्या आरंभीच्या भूमिकेत आणि अखेरच्या भूमिकेत पडणारे अंतर सामग्र्याने बघितल्यावरही नाट्यनिर्मिती होते. 'मानापमाना'च्या आरंभीची ऐश्वर्याने आंधळी झालेली भामिनी आणि अखेरीची धैर्यधराच्या पराक्रमाने मोहून दारिद्र्य पत्करणारी भामिनी, 'बायकांचे बंडा'तील सुरुवातीची पुरुषद्वेष्टी प्रमिला आणि शेवटी 'अर्जुनमहाराज, प्राणनाथ, प्राणनाथ' अशा हाका मारणारी प्रमिला यांतील दिसणारा विरोध खेळकर नाट्य निर्माण करतो. एकाच व्यक्तीच्या आरंभीच्या आणि अंतीच्या परिस्थितीत पडणारे अंतरही नाट्यसंवर्धक असते. 'कीचकवधा'च्या सुरुवातीची सर्वस्वी असहाय द्रौपदी आणि सामर्थ्याने उन्मत्त बनलेला कीचक यांच्यांत शेवटी जमीनअस्मानाचा फरक पडून विजयिनीच्या आवेशात, 'रत्नप्रभेकरिता तुला जीवदान देण्यास माझी हरकत नाही' अशी कीचकाची कीव करताना द्रौपदी दिसते, आणि रानावनात असहाय अवस्थेत कीचकाचा वध झालेला दिसतो.

(क) भिन्न प्रवृत्तींच्या जोड्या एकत्र आणून त्यांतील विरोधानेही औपरोधिक नाट्य साधले जाते. 'मानापमाना'च्या पहिल्या अंकात पराक्रमाच्या गोष्टी करीत उभ्या असणाऱ्या धैर्यधर–शीलधरांशेजारी विलासधर–लक्ष्मीधर ही दुकल श्रीमंतीच्या खोट्या दर्पात आचरटासारखी वडबडताना दिसते.

(ड) एकापाठोपाठ एक विरोधी प्रवेशांची मांडणी केल्यानेही नाट्य निर्माण होऊन इष्ट परिणामाची सिद्धी उठावदार रीतीने होते. 'सत्त्वपरीक्षे'त अन्नपूर्णा–गंपू यांच्यांतील माता-पुत्र-संबंधाचे तिरस्करणीय स्वरूप दाखवणाऱ्या ओंगळ प्रवेशानंतर कौटुंबिक संबंधाचे पावित्र्य दाखवणाऱ्या तारामती–रोहिदास यांच्या प्रवेशाची योजना केल्याने तो प्रवेश अधिक परिणामकारक ठरतो. (अं. २, प्र. २ व प्र. ३)

(इ) खाडिलकरांची नाट्यलेखनाची आणखी एक नेहमीची प्रथा म्हणजे आदर्श गुणसंपन्न नायकाभोवती अतिशय विरोधी पार्श्वभूमीची जोड द्यायची. त्यायोगे दूषित सामाजिक परिस्थितीचे जसे दर्शन घडते, त्याप्रमाणेच सद्गुणी पात्रांच्या गुणांनाही उठाव मिळतो. हरिश्चंद्र–तारामती–रोहिदास या सत्त्वधीर पात्रांभोवती रत्नपाल, सुवर्णदासी, वचंभट, चित्रगुप्त, अन्नपूर्णा, गंपू यांसाखी भुतावळ ते उभी करतात. 'भाऊबंदकी'त नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, म्हाळसा, दुर्गा, भिकंभट, आनंदीबाईच्या दासी वगैरे काल्पनिक पात्रे, घरगुती व सामाजिक भाऊबंदकीची चित्रे वाचकापुढे मांडून रसवैचित्र्याने मूळ (राजकीय भाऊबंदकीच्या) विषयास उठाव देण्याकरिता योजिलेली आहेत.

बुद्धिपुरस्सर पेचप्रसंग निर्माण करून त्यांतून मार्ग काढीत जाणे हे नाटककाराच्या नाट्यरचनाकौशल्याचे एक महत्त्वाचे गमक असते. प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना सतत हेलकावे देत, एकामागून एक येणाऱ्या पेचांतून मार्ग काढीत नाट्यप्रवाह अविरत गतीने कसा खेळवीत नेला आहे ह्याचे सुंदर दर्शन 'भाऊबंदकी' च्या पहिल्या एकप्रवेशी अंकात घडते. तुळोजी हुजऱ्या, भवानराव प्रतिनिधी यांची मने धूर्ततेने नारायणरावांच्या खुनास अनुकूल करून घेतल्यावर आनंदीबाई 'ध' चा 'मा' करते. पण राघोबाचा प्रवेश झाल्यावर या खुनास संमती देण्यास तो कचरतो. नारायणरावाला धरून आणणाऱ्या गारद्यांची पडद्यात गर्दी सुरू झाली आहे, राघोबाने कच खाल्ली आहे, अशा निकराच्या प्रसंगी कपाळीचे कुंकू आवेगाने पुसटून आनंदीबाई राघोबाकडून आपल्या अघोरी इच्छेस मान्यता मिळवते. पुढे नारायणराव प्रत्यक्ष समोर आल्यावर राघोबाच्या मनाची चलबिचल पुन्हा उचल घेते. पण 'माझ्या हाताने ह्या कट्यारीने मी माझा प्राण....' या आनंदीबाईच्या अतिरेकी उद्गारांच्या परिणामाने तो खुनास मान्यता देतो. पण आता ऐन आणीबाणीच्या क्षणी अडवणुकीने गारदी पुरंदरच्या आणि नगरच्या किल्ल्यांची मागणी करतात. हट्टाला पेटलेली आनंदीबाई ही मागणी मान्य करते, तों नारायणराव गारद्यांना अधिक प्रलोभन दाखवून जीव वाचवण्याचा प्रयत्न करतो. पण आनंदीबाईने करून दिलेल्या बेलभंडारा उचलल्याच्या आठवणीने गारदी नारायणरावाच्या खुनाचे अंतिम कृत्य करतात. नारायणाच्या रक्ताने माखलेल्या कट्यारीवरील रक्तबिंदू राघोबा आनंदीबाईच्या पांढऱ्या फटफटीत कपाळावर सौभाग्याचे मंगलचिन्ह म्हणून लावतो; त्या पाठोपाठ गारदीही तलवारीवरील रक्त 'मालकीचा टिळा म्हणून सरकारचे कपाळी' लावतात. स्वपक्षीयांच्या वाटाघाटीने या तीव्रतेला थोडा उतार मिळतो, तेवढ्यात सखारामबापूंचा विषय निघतो, प्रत्यक्ष बापू हजर होतात, फिरून नाट्य चढते. अखेर आनंदीबाईच्या नाटकी दुःखप्रदर्शनाने तो तेवढ्यापुरता शांत होतो आणि अंक संपतो. छोट्याछोट्या नाट्यप्रसंगांची चढती मालिका गुंफीत नाटकाची गती वाढवीत न्यायचे आणि अखेर परमोत्कर्ष साधून मुख्य नाट्यप्रसंग उभा करायचा हे खाडिलकरांचे प्रभावी वैशिष्ट्य आहे. नाटकाच्या चढत्या गतीचा, एकामागोमाग येणाऱ्या नाट्यप्रसंगांचा सुस्पष्ट आलेख खाडिलकरांच्या नाट्यकृतींतून काढता येतो.

खाडिलकरांची नाटके घटनाप्रधान आहेत. रंगभूमीवर एकापाठोपाठ एक घटना सतत घडत राहून रंगभूमी सदैव हलती राहते. त्वरित एकामागोमाग घडणाऱ्या प्रसंगांपुढे प्रेक्षकाला इकडेतिकडे बघण्याला सवड मिळत नाही. कृतीच्या सातत्याने प्रेक्षकाचे चित्त रंगभूमीवर खिळवून अखेर त्याला आपल्याला इष्ट त्या परिणामाकडे नेण्यात खाडिलकरांचे विशेष कौशल्य दिसते. रंगभूमीवर घडणाऱ्या प्रत्येक कृतीची दिशा एकच—इच्छित परिणाम साधण्याकडे असते. अशा परिणामाला विघातक

होईल अशी एकही घटना ते रंगभूमीवर दाखवीत नाहीत. (राघोबाने पेशवाईच्या गादीवर चढण्याचा प्रसंग नेत्रदीपक ठरला असता, तरी मूळ उद्देशाला तो विघातक होईल म्हणून खाडिलकर तो रंगभूमीवर दाखवीत नाहीत ही गोष्ट या संदर्भात लक्षात येण्यासारखी आहे.) 'द्रौपदी' नाटकाचा पहिला अंक, संतापलेल्या दुर्योधनाचे शकुनीसह दरवाज्याऐवजी भिंतीवर डोके आपटणे, गदा उगारून स्वयंवराच्या चित्रावर धावून जात असताना चबुतऱ्याच्या पाण्याच्या हौदात पडणे, दुःशासन आणि भीम यांच्यांतील कुस्ती, चित्रातल्या अर्जुनाचे धनुष्य तोडण्याकरिता कर्ण धनुष्यावर बाण चढवीत असताना पडद्यामागून येणाऱ्या अर्जुनाच्या बाणाने त्याचा परस्पर वेध करणे, अशा अनेक नाट्यमय प्रसंगांनी खच्चून भरला आहे.

एखादा प्रसंग ताणत, त्याची उत्कटता वाढवीत तो परमसीमेला न्यायचा, प्रेक्षकांची उत्कंठा वाढवीत अत्युच्च बिंदूला पोचवायची आणि एकदम प्रसंगाला कलाटणी द्यायची, शिगेला पोचलेल्या अपेक्षांना उतार द्यायचा, ही खाडिलकरांची नाट्यसाधनेची एक नित्याची युक्ती आहे. 'द्रौपदी' मध्ये धनुष्याला बाण लावणारा कर्ण खात्रीने चित्रवेध करणार असे वाटत असतानाच अर्जुनाचा बाण येऊन त्या बाणाचा छेद करतो. (अं. १). रामनिंदा करणाऱ्या मंथरेच्या 'जिभेचे हजारो तुकडे' करण्यासाठी लक्ष्मण बाण चढवू लागतो, तेवढ्यात राम येऊन त्याला प्रतिरोध करतो, ('सवतीमत्सर,' अं. २, प्र. १). 'ह्या दुंदुभी ऐक' अशी धमकी देऊन रुक्मिणीला रुक्मी भय घालीत असताना 'ह्या दुंदुभी यादवसेनेच्या आहेत' असे सांगून चढवलेल्या उत्कंठेला भीष्मक उतार देतो ('स्वयंवर,' अं. २, प्र. १). धैर्यधराला वरमाला घालण्यास आतुर झालेल्या भामिनीबरोबरच ती सफलकाम होणार अशी प्रेक्षकांना खात्री वाटत असताना धैर्यधराचा अनपेक्षित नकार येऊन चढवल्या गेलेल्या अपेक्षांचा भंग होतो ('मानापमान,' अं. ३, प्र. ३).

प्रेक्षकांचे कुतूहलवर्धन करण्याचा आणखी एक मार्ग म्हणजे प्रमुख पात्रांचे वेषांतर. या गोष्टीचाही आपल्या नाटकांत पुरेपूर उपयोग करून घेऊन खाडिलकर नाट्यचमत्कृती साधतात. द्रौपदी, भीम, धर्मराज वेषांतर करून राजधानीत वावरत आहेत याची इतर पात्रांना यत्किंचितही कल्पना नसल्यानेच 'कीचकवधा'तील अनेक नाट्यप्रसंगांची निर्मिती होते. 'बायकांचे बंड' मध्ये अर्जुन आणि पुष्पधन्वा हेच वेष पालटून दरबारात उपस्थित आहेत याची जाणीव नसल्याने प्रमिला व रूपमाया यांच्या कित्येक उद्गारांतून अभावित मिस्किल विनोद उत्पन्न होतो (अं. १, प्र. २, ३). दुसऱ्या अंकात पुष्पधन्वा रूपमायेपुढे प्रकट होतो हा प्रसंगही यामुळेच मनोरम झाला आहे. 'प्रेमध्वजा' चा अखेरचा प्रवेश तर या वेषांतरामुळे जादूच्या नगरीतील वाटू लागतो. संग्रामसिंहाच्या जागी प्रेमध्वज, किंवा हकीम म्हणजे अमीर, आणि तोच अकबरशहा ठरणे असा विलक्षण प्रकार त्यात बघायला सापडतो!

'मानापमान' मध्ये भामिनी वनमालेच्या वेषात धैर्यधराजवळ राहिल्याने अनेक मौजेचे प्रसंग घडून येतात. वनमाला व धैर्यधर यांच्यांमधील चौथ्या अंकातील (प्र. २) बहारीच्या शृंगारप्रवेशात 'वनमाले' पुढे धैर्यधर भामिनीची खूप निंदा करतो, आणि शेवटी तिच्यापुढेच भामिनीच्या नावाचा जप करतो. 'ह्या भामिनीचे नाव ऐकले की कपाळाला आठ्या चढतात!....किती वेळा भामिनी—भामिनी म्हणू सांग ना? भामिनी—भामिनी—भामिनी!' या वेषांतरावरच प्राधान्याने कथानकाची रंगत अवलंबून आहे. वनमाला हीच भामिनी हे जेथे उघड होते, तेथे नाटक संपतेच. मात्र या वेषांतरांवाचत कथावस्तूतील पात्रांना अंधारात ठेवले तरी प्रेक्षकांना मात्र खाडिलकर पूर्णतया विश्वासात घेतात. रंगभूमीवर वावरणाऱ्या पात्रांना अज्ञात, पण प्रेक्षकांना मात्र त्याचे खरे स्वरूप पूर्ण ज्ञात असल्याने पात्रांच्या हातून अभावितपणे जे वर्तन घडते त्यातून निर्माण होणाऱ्या प्रसन्न विनोदात प्रेक्षक मनसोक्त रंगून जातो. 'स्वयंवर', 'त्रिदंडी संन्यास' या नाटकांतही वेषांतराच्या क्लृप्तीचा अवलंब केलेला आहे.

सामान्य प्रेक्षकांच्या स्थूल भावनांना ज्यांचे आवाहन सहज पोचेल अशा अनेक गोष्टी खाडिलकरांच्या नाटकांत असतात. सर्वसामान्य सनातन नीतितत्त्वांचा ते आपल्या नाटकांत पुरस्कार करून प्रेक्षकांची सहानुभूती मिळवतात. सद्‌गुणांचा गौरव, सत्यप्रतिज्ञत्व, तत्त्वनिष्ठेसाठी सद्‌गुणी व्यक्तींना सोसाव्या लागणाऱ्या हालअपेष्टा ('सत्त्वपरीक्षा', 'सवतीमत्सर'), प्रसंगी त्यापायी येणारा मृत्यू ('कांचनगडची मोहना'), दुर्जनांचा पाडाव, व्यसनी माणसांची टिंगल (दादासाहेब कोठारे, शिष्यवर), मूर्खपणा, आचरटपणा ('सावित्री')—असले प्रकार खाडिलकरांच्या सर्वच नाटकांत आहेत. सांकेतिक, सामान्य अभिरुचीला वळी पडल्याने कधीकधी नाट्याची हानी होते. खलपुरुष सर्वदुर्गुणसंपन्न असे ते करतात. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' मध्ये पहिल्या तीन अंकांत प्रभावीपणे रंगवीत आणलेल्या केशवशास्त्र्याच्या व्यक्तिरेखेचे अखेरच्या अंकात काव्यगत न्यायाच्या सांकेतिक कल्पनेला वळी पडून मातेरे होते. 'कीचकवधा'त भीमाच्या शक्तीचा गौरव करण्याच्या भरात अखेर एका बुक्कीने तो कीचकाचा प्राण घेतो असे दाखविले आहे. प्रतिस्पर्धी एवढा हीनबल दाखवल्याने नायकाच्या गौरवाला उलट उणेपणाच येतो याकडे खाडिलकरांचे लक्ष जात नाही. शृंगारातिरेकाच्या हव्यासाला वळी पडून, 'माझ्या वर्तनाचा कित्ता इतरांना घालून देण्यासाठी मी जन्माला आले आहे' असा तोरा मिरवणाऱ्या भामिनीला धैर्यधराचे चढाव पुसायला लावण्याचा अतिप्रसंग योजला आहे. सद्‌गुणांचा गौरव करण्यासाठी 'सत्त्वपरीक्षे'त एकाहून एक भडक व कृत्रिम प्रसंगांची गर्दी केली आहे.

या ठिकाणीच आणखी एक गोष्ट लक्षात आल्याखेरीज राहत नाही. सामान्य

प्रेक्षकाला सहज आवडणारे प्रसंग योजण्याच्या नादात 'कीचकवधा' सारखे एखादे नाटक सोडले तर ज्या प्रसंगाने कथानकातील पेच सोडवला जावयाचा असा महत्त्वाचा प्रसंग कृत्रिम झाला तरी तिकडे खाडिलकरांचे लक्ष जात नाही. 'कांचनगडची मोहना'–मध्ये प्रतापरावाचा व कांचनगडाचा विध्वंस करण्याच्या कामी पिलाजी जे साधन वापरतो ते दादासाहेब कोठाऱ्यासारख्या गांजेकसाच्या पात्राचे. या सर्वच कारस्थानात पिलाजीचे बुद्धिकौशल्य कुठेच नाही. 'भाऊबंदकी' मध्ये रामशास्त्र्यांना पुराव्याचा अत्यंत महत्त्वाचा कागद मिळतो तोही अस्वाभाविक प्रसंगातून, आचरटपणातून. आणि न्यायमूर्ती रामशास्त्री आपल्या डोळ्यांदेखत तो कागद नष्टही होऊ देतात! ज्या भामिनीच्या स्वभावपरिवर्तनावर 'मानापमाना' ची उभारणी, त्या स्वभावपरिवर्तनाची नीटशी संगती लावणे कठीण आहे. कचाला संजीवनी विद्येच्या होणाऱ्या प्राप्तीत त्याची निष्ठा, तपश्चर्या यांपेक्षा अकल्पित अपघाताचाच भाग मोठा आहे.

मानवी स्वभावाला नेहमीच आकर्षून घेणाऱ्या प्रणय, शृंगार यांचा ते नाटकात पुरेपूर उपयोग करतात. नाजूक, मोहक शृंगाररस, प्रीतीचे कोमल प्रवेश यांचे रम्य विलसित खाडिलकरांच्या बहुतेक नाटकांतून आढळते. 'सर्व रस प्रेमाच्या प्रभावळीतले मणी असून एकट्या प्रेमाचे तेज खुलविण्यासाठी ते प्रेमाच्या सभोवती घुटमळत असतात हेच खरे. सर्व विचारांच्या, सर्व विकारांच्या, सर्व उद्योगांच्या, सर्व हालचालींच्या बुडाशी प्रेम असते. किंबहुना प्रेम नाही तर जगात काहीच नाही....

प्रेमभावें जीव जगिं या नटला । एकचि रस प्याला ॥

नसती भिन्न रस हे । शृंगार राजा नवदल त्याला ॥ ('मानापमान', अं. ४, प्र. २)—अशी त्यांचा धैर्यधर प्रेमाची, शृंगाराची महती गातो. प्रेमाचा महिमा सांगताना 'विद्याहरणा'त देवयानी जवळजवळ याच शब्दांचा उपयोग करते (अं. २, प्र. ५). 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू', 'कांचनगडची मोहना' या आरंभीच्या नाटकांपासून 'त्रिदंडी संन्यास' या अखेरच्या त्यांच्या नाटकापर्यंत शृंगाराचे मनोहर रूप दिसते. प्रिय व्यक्ती समोर उभी आहे अशा कल्पनेने तिच्याशी संवाद करण्याच्या कल्पनेचा मनोहर उपयोग त्यांच्या अनेक नाटकांत आहे. '....तेव्हा म्हणायचे झाले, नेसत असतानाच तो अधिक शोभत होता.' हे भामिनीचे, किंवा 'पण....पण....मी साफ सांगते हं, खडा मारायचा झाला तर माझ्या हातावर नाही तर घागरीवर मारायचा' हे रुक्मिणीचे स्वप्नशृंगारातील लाडिक उद्‌गार रसिकांच्या जिभेवर सदैव नाचत असतात. 'सवती–मत्सरा'त कैकेयीच्या तोंडीही '....मी अगदी गोंधळून गेले आणि उगीचच्या उगीच रुसले म्हणून लाजलेही! पोरवय ग पोरवय म्हणून महाराजांनी माझी थट्टा केली....'—असे लाडिक उद्‌गार खाडिलकर घालतात.

पारतंत्र्याविषयी पराकाष्ठेची चीड आणि स्वातंत्र्याची अनावर ओढ हा खाडिलकरांच्या प्रकृतीचा स्थायीभाव आहे. 'कीचकवध' जे प्रभावी ठरले ते यामुळेच. 'विद्याहरणा'तील देवयानी जशी प्रेममूर्ती आहे, तशी द्रौपदी ('कीचकवध', 'द्रौपदी') स्वातंत्र्यमूर्ती आहे. तिच्या तोंडी स्वातंत्र्याविषयी कित्येक तेजस्वी उद्‌गार आले आहेत. स्वातंत्र्यप्रीती हे खाडिलकरांच्या अनेक नाटकांचे प्राणतत्त्व आहे, आणि त्यात स्वभावतःच तेजस्वितेला अतिशय अवसर असतो. प्रेक्षकही या भावनेशी सहज समरस होतो. खाडिलकरांच्या नाटकांतील तेजस्वितेचे महत्त्वाचे एक वैशिष्ट्य या प्राणतत्त्वात आहे.

त्यांच्या नाटकांतील आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे स्त्रीत्व, स्त्रीचे कार्य, तिची थोरवी, स्त्रीपुरुष नात्यातील उदात्तता, मातृत्वाचा गौरव यांसारख्या सनातन जीवन-मूल्यांचा ते आत्मीयतेने आपल्या नाटकांतून पुरस्कार करतात. 'बायकांचे बंड' आणि 'मेनका' या दोन नाटकांची निर्मिती स्त्रीपुरुषांचे जीवनसंसारातील सहकार्य सांगण्याच्या प्रेरणेतूनच झाली आहे.

सर्वसामान्य मानवी भावनांना आवाहन करणाऱ्या प्रसंगांचा, नीतितत्त्वांचा जसा खाडिलकर उपयोग करतात, तसेच अगदी वरवरचे बाह्य नाट्यही ते भव्य देखावे वगैरेंतून साधतात. दरबारचे भव्य प्रसंग ('सवाई माधवराव यांचा मृत्यू', 'कीचकवध', 'बायकांचे बंड', 'द्रौपदी'), 'स्वयंवरा'तील स्वयंवरमंडपाचा प्रसंग, 'मेनके'तील इंद्रसभा, 'द्रौपदी'तील मयसभा यांसारखी दृश्ये प्रेक्षकाला प्रथम-दर्शनीच दिपवून टाकतात. त्याचबरोबर मोठ्या लढाया ('कांचनगडची मोहना'), द्वंद्वयुद्धे ('प्रेमध्वज') यांचा वापर ते करतात. 'कीचकवधा'त सर्व घटनांचा प्रवाह एका कीचकवधाच्या दिशेनेच वाहत असतो. 'स्वयंवरा'तील कृष्ण–रुक्मी, 'द्रौपदी'तील भीम–दुःशासन, 'बायकांचे बंडा'तील शिकारीचा प्रसंग, काही कारण नसता सत्यमाया उभी असते तो पूल मोडून सत्यमाया सरस्वती नदीच्या प्रचंड प्रवाहात पडणे—अशांसारखे कित्येक प्रसंग खाडिलकरांच्या नाटकांमध्ये असतात.

नाटकाच्या प्रकृतीतून उद्‌भवणाऱ्या असल्या आंगिक नाट्याखेरीज भाषा, संवाद, विशिष्ट मांडणी यांतूनही नाट्यसंवर्धनास साहाय्य होते.

ह्यापैकी कुतूहलवर्धनाचा एक प्रकार म्हणजे पताकास्थान. 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' (पृ. १०७), 'कांचनगडची मोहना' (पृ. ३२), 'प्रेमध्वज' (पृ. २९), 'सवतीमत्सर' (पृ. ६९) वगैरे ठिकाणी पताकास्थानांची योजना केलेली आहे. 'कीचकवध' (अं. ५, प्र. २), 'द्रौपदी' (अं. ३, प्र. १; अं. ३ प्र. ३) वगैरेंत भविष्यसूचक अपशकुन वगैरे गोष्टींचा उपयोग केला आहे.

एकच वाक्य अनेक व्यक्तींनी पूर्ण करून त्यातील अर्थाला कलाटणी देण्याचा

एक विशेष प्रकार खाडिलकरांच्या नाटकांत दिसतो. उदाहरणार्थ, 'कांचनगडची मोहना', अं. २, प्र. २ :—

लक्ष्मी : आणि मग लढाई संपल्यावर—

पिलाजी : आपापल्या गावी निघून जाल.

लक्ष्मी : मला बरोबर घेऊन.

पिलाजी : पंचाईत आहे ती येथेच !

किंवा 'कीचकवध', अं ३, प्र. २ :—

सैरंध्री : ....व ह्या अज्ञातवासातच द्रौपदी—

वल्लभ : आणि द्रौपदीबरोबरच सर्व पांडव—

सैरंध्री : नामशेष होणार—

वल्लभ : ही भीती नको बाळगायला.

याबरोबरच एखाद्या पात्राच्या मनातील वैचारिक गोंधळात त्याला अधिकच चिथावणारी वाक्ये इतर पात्रे उद्‌गारतात, त्यातूनही नाट्यपोषक गती निर्माण होते. उदाहरणार्थ, 'भाऊबंदकी', अं. १ :–

नारायण : काका, काका, कसेही करून माझे प्राण वाचवा ! काका—काका !

सुमेरसिंग : सरकार, लवकर काय तो हुकूम व्हावा.

तुळोजी : सापडलेल्या सापाला शहाणे जिवंत सोडीत नसतात.

असाच प्रकार अं. ४, प्र. १ मध्ये रामशास्त्र्यांनी राघोबाला देहान्त प्रायश्चित्त सांगितल्यावर आनंदीबाई रामशास्त्र्यांना कैद करायला फर्मावते त्या प्रसंगीच्या संवादात दिसतो.

नाट्यशिक्षक म्हणून खाडिलकरांचा रंगभूमीशी निकट संबंध आल्याने रंगभूमीवरील परिणामकारकतेच्या दृष्टीनेही त्यांची नाटके यशस्वी झाली आहेत. त्यांच्या स्वाभाविक तेजस्वी भाषेत यामुळे अधिकच जोम उत्पन्न होतो. उत्कट, तेजस्वी भाषेची उदाहरणे त्यांच्या नाटकांतून विपुल काढून दाखवता येतील. 'द्रौपदी'तील अं. ३, प्र. ३ मधील द्रौपदीची भाषणे तेजाने रसरसलेली आहेत (पृ. ६५) : '.... धृतराष्ट्रमहाराज, आपली ही सून—सून मला म्हणायला आपण तयार नसाल —ही एक गरीब अबला, दास झालेल्यांची धर्मपत्नी एका वस्त्रानिशी लाजिरवाण्या स्थितीत, पदर ओढीत, फरफटत आणलीत.... '

कीचकाच्या भाषेत उन्मत्तपणा ओसंडतो आहे. 'विराटमहाराज आणि कीचक व अनुकीचक यांच्यामध्ये उघड दुष्मनगिरी उत्पन्न होऊ नये....विराट माझा कोणी नव्हे,' हे अं. ३, प्र. २–च्या अखेरीचे भाषण; 'हा कीचक—ह्या दरबारात—राजा, गुरू, पुरोहित, महाराणी....तिच्या अनुभवाला आणून देणार,' हे चौथ्या अंकाच्या तिसऱ्या

प्रवेशातील भाषण उन्मत्तपणाने, अहंकाराने ओतप्रोत भरलेल्या भाषणाचा नमुना आहे. 'विद्याहरणा'तील अं. २, प्र. ४ मधील प्रणयरसाने सुकोमल झालेली भाषणे भाषेचा वेगळाच नमुना दाखवतात. 'स्वयंवर'मधील अं. ४, प्र. २ मधील 'माझ्या महालासमोरच्या बगिच्यातून मी एकटी बाहेर पडले' येथपासून सुरू होणारे रुक्मिणीचे प्रदीर्घ भाषण हा खाडिलकरांच्या भाषाशैलीचा विचार करताना अभ्यासण्यासारखा स्वतंत्र विषय आहे. 'विद्याहरणा'च्या शेवटच्या प्रवेशात कटू निराशेने, दुखावलेल्या अभिमानाने भरलेली शुक्राचार्यांची भाषणे हाही एक भाषेचा वेगळा नमुना आहे.

अभिनयसूचकता हा एक त्यांच्या भाषेचा वैशिष्ट्यपूर्ण गुण आहे. भाषणे वाचीत असतानाच त्यांतील अभिनय स्पष्ट प्रतीत होत जातो. "ही असली रागीट मुद्रा पाहिली....चढू देत—त्या भिवया अशाच चढू देत....फिरवा, असेच तोंड फिरवा ....टाका, असेच क्रोधाचे दीर्घ श्वास टाका...."—देवयानी ('विद्याहरण', अं. १ प्र. ४); 'असे—तुला हा तुझा पदर—असा ओढून....' —कीचक ('कीचक-वध', अं. ४, प्र. ३) वगैरे भाषणे या दृष्टीने बघण्यासारखी (ऐकण्यासारखी) आहेत. 'भाऊबंदकी'मध्ये 'हां हां! तो पुराव्याचा कागद नाहीसा—करा. खुशाल त्याचा चोळामोळा करा,' (अं. ३, प्र. ३) असे उद्‌गार रामशास्त्री काढतात, त्यामध्ये किती कृतींची सूचना मिळते! वाक्यारंभाची वृत्ती आणि अखेरची वृत्ती यांत किती तफावत!

'स्वयंवर', अं २, प्र. ३ मधील शिशुपालाच्या भाषणात भाषाशैलीचा असाच एक निराळा नमुना आढळतो. 'पण रुक्मिणीने जर तुला माळ घातली तर त्या माळे-बरोबर यमपाशच तुझ्या गळ्यात राजकन्येने घातले, असे रुक्मिणीला दाखवून, स्वयंवराचे मंडपातून राणी म्हणून नव्हे तर दासी म्हणून राजकन्ये, तुला बाहेर पडावे लागेल.' श्रीकृष्णाला उद्देशून सुरू होणाऱ्या या भाषणाचा शेवट होतो रुक्मिणीला धमकी देण्यात. 'राणी', 'दासी' या शब्दांच्या संदर्भात 'राजकन्ये' या संबोध-नाला वेगळाच जोर येतो.

संवाद हे नाट्यलेखनातील महत्त्वाचे अंग. संवादाच्या माध्यमातून कथावस्तू नाटकामध्ये उलगडत जाते. ते गतिमान, प्रभावी, उत्तर-प्रत्युत्तरांनी खचलेले, नाटकाचा प्रवाह अखंडितपणे पुढे नेणारे असावे लागतात. नाट्यानुकूल, तेजस्वी संवादांची उदाहरणेही खाडिलकरांच्या नाटकांत विपुल दाखवता येण्यासारखी आहेत. किंबहुना ती वेगळी दाखवता येणार नाहीत, इतका संवादांचा आणि नाट्यवस्तूचा एकजीव झालेला आहे. उदाहरणादाखल 'विद्याहरणा'तील अगदी अखेरचा, देव-लोकी जायला निघालेला कच आणि विद्याहरणाच्या जाणिवेने संतप्त, निराश झालेले शुक्राचार्य यांच्यांतील, 'कच :—देवलोकी जायला निघालेल्या या पट्टशिष्याला गुरु-

माउलीने आशीर्वाद द्यावा.... ' येथपासून सुरू होणारा, आणि ' मुला, तू विद्यासंपन्न होऊन विजयी हो ! ' असा शुक्राचार्यांनी आशीर्वाद देईपर्यंतचा संवाद वाचण्याजोगा आहे.

नाट्याचार्य कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांच्या नाटकांतून विशेषत्वाने दिसून येणाऱ्या नाट्यगुणांचे हे सर्वसामान्य—काहीसे संक्षिप्त—दिग्दर्शन झाले. कीचकवधा 'तील कीचकाच्या आगमनप्रसंगीचा पहिलाच प्रवेश (अं. १, प्र. १), साखरपाण्याचा प्रवेश (अं. २, प्र. २), बागेमधील प्रवेश (अं. ३, प्र. २), विराटाच्या दरबारामधील प्रवेश (अं. ४, प्र. ३) किंवा अखेरचा प्रवेश (अं. ५, प्र. ३); ' भाऊबंदकी 'चा सुरुवातीचा नारायणरावाच्या खुनाचा एकप्रवेशी अंक, राघोबाला आरशात पूर्वजांच्या प्रतिमा दिसतात तो दुसऱ्या अंकातील चौथा प्रवेश, निर्भयपणे रामशास्त्री राघोबाला देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सुनावतात तो प्रवेश (अं. ४, प्र.१); ' मानापमाना 'तील पहिला एक प्रवेशी अंक, धैर्यधर–वनमालेचे शृंगारप्रवेश (अं. २, प्र. २; अं. ४, प्र. २), तिसऱ्या अंकातील धैर्यधराने भामिनीला नकार देण्याचा प्रवेश (अं ३, प्र. ३); ' विद्याहरणा 'चा पहिला प्रवेश, देवयानी–कचातील प्रेमसंवादाचा प्रवेश (अं. २, प्र. ५), अखेरचा प्रवेश (अं. ३, प्र. ४); स्वयंवरमंडपाचा ' स्वयंवरा 'तील प्रवेश (अं. २, प्र. ३); ' द्रौपदी 'चा सुरुवातीचा मयसभेतील एकप्रवेशी अंक, तिसऱ्या अंकातील भीष्मादी ज्ञान–वयोवृद्धांसमक्ष पांडवांसमोर घडणारा द्रौपदीवस्त्रहरणाचा धृतराष्ट्राच्या दरबारातील प्रवेश (अं. ३, प्र. ३) यांसारख्या नाट्यपूर्ण प्रवेशांचा अधिक बारकाईने अभ्यास करून विश्लेषण करताना नाट्याचार्यांच्या नाट्यकौशल्याचे आणखीही बारकावे ध्यानात येत जातात. सनातन नीतिमूल्यांचा आत्मीयतेने पुरस्कार, पारतंत्र्याविषयी विलक्षण तिटकारा आणि स्वातंत्र्याची अनावर आस यातून त्यांच्या बहुतेक नाटकांची निर्मिती झाली. काही विशिष्ट हेतुबोध, आदरणीय तत्त्वनिष्ठेचा गौरव, राजकीय व सामाजिक परिस्थितीला उद्‌बोधक ठरेल असा प्रचार हे त्यांच्या नाट्यलेखनाचे अधिष्ठान आहे. समकालीन परिस्थितीच्या अनुरोधाने विशिष्ट मताच्या प्रचाराची मर्यादा जेव्हा त्यांनी स्वतःच्या प्रतिभेला घालून घेतली नव्हती, त्या वेळी ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यु ', ' कांचनगडची मोहना ' यांसारखी व्यापक जीवननाट्याचा स्पर्श झालेली नाटके लिहिण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. पण पुढे राजकारणाच्या धक्काधकीत शिरल्यावर त्यांच्या प्रतिभेने वेगळे वळण घेतले. तरीही जोपर्यंत कलात्मकता आणि प्रचार यांचा तोल ढळला नव्हता तोपर्यंत ' कीचकवधा 'सारखी प्रभावी प्रचारात्मक अभिजात कलाकृती त्यांच्या प्रतिभेतून निर्माण झाली. या काळात त्यांच्या प्रतिभेचा, उत्तमोत्तम, प्रभावी नाट्यगुणांचा नित्यनूतन उन्मेष त्यांच्या नाटकांतून पहायला मिळत होता. १९२० च्या पुढे हा तोल ढळत गेल्याने त्यांची उत्तरकालीन नाटके जरी उत्तरोत्तर स्वत्वहीन होत

गेली, तरी आपल्या ऐन कर्तृत्वाच्या काळात 'कीचकवध', 'भाऊबंदकी', 'मानापमान', 'विद्याहरण', 'स्वयंवर' यांसारख्या प्रभावी कलाकृती त्यांनी मराठी रंगभूमीला अर्पण केल्या. पौराणिक नाटकांकडे केवळ मनोरंजनाच्या सामान्य दृष्टीने बघून त्यांवर नाटके रचण्याऐवजी विशिष्ट निश्चित दृष्टिकोणातून त्या कथा-भागाची मांडणी केली असताना त्यातून प्रभावी प्रचारात्मक नाटके निर्माण होऊ शकतात; स्वतंत्र कथानक कल्पून त्यातून साधायचा प्रयत्न केलेल्या प्रचारापेक्षा पौराणिक कथाभागावर आधारून जर स्वमतप्रतिपादन केले तर जनमानसात ते अधिक खोलवर पोचते, अधिक दीर्घपरिणामी ठरते, हे त्यांनी तशा प्रकारच्या यशस्वी नाट्यकृती निर्माण करून दाखवून दिले; आणि त्यायोगे मराठी नाटक-कारांच्या प्रतिभाविहाराला नवे क्षितिज निर्माण करून दिले, एक नवे तेजस्वी अस्त्र त्यांच्या स्वाधीन केले. त्यांच्या हयातीत अथवा त्यांच्या पश्चातही हे अस्त्र इतक्या समर्थपणे पेलू शकणारा दुसरा नाट्याचार्य निर्माण झाला नाही, हीच खाडिलकरांची थोरवी!

'समानधर्मा' महाकवि

विनयाच्या अनाठायी आग्रहाने स्वतःच्या चरित्राविषयी आत्यंतिक मुग्धता बाळगण्याच्या संस्कृत महाकवींच्या प्रवृत्तीमुळे संस्कृत सारस्वताच्या अभ्यासकावर स्थल–काल–चरित्र यांविषयींचे कुतूहल जागच्या-जागी दडपून टाकण्याचीच सामान्यतः पाळी येते. पण क्वचित् एखाद्या महाकवीचे वाङ्मय वाचीत असताना आधुनिक काळातील एखाद्या प्रतिभावंताची आठवण स्पष्टपणे जागृत होते; आणि त्या दोन थोर प्रतिभावंतांत काही आंतरिक साधर्म्य तर नसावे ना अशी कल्पना परत परत मनात उभी राहू लागते. भवभूतीची नाटके वाचीत असताना भारावल्या मनःस्थितीत मी नकळत त्याच्या मनाच्या जवळ जाऊ लागतो. त्याच्या वृत्तीशी समरस होऊ लागतो, त्याची वाङ्मयी मूर्ती माझ्या मनश्चक्षूंना भासमान होऊ लागते, आणि त्यावेळी मला एकसारखे आतून जाणवायला लागते, हे व्यक्तिमत्त्व, ही मनोवृत्ती मला दुसरीकडेही कुठेतरी भेटली आहे. या वाङ्मयामधून आकाराला येणाऱ्या मूर्तीचे मला दर्शन घडले आहे, –आणि भवभूतीच्या त्या वाङ्मयमूर्तीशेजारी दुसरी एक प्रतिमा रूप धरू लागते– गडकऱ्यांची, त्यांच्या वाङ्मयातून प्रतीत होणारी. या दोन मूर्तींत, या दोन महान् लेखकांच्या वाङ्मयात, आकाराला येणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वांत काही आंतरिक साधर्म्य आहे, त्यांच्या प्रकृतिधर्माची, प्रतिभावैशिष्ट्याची जात एक आहे, अशी मनोमन साक्ष पटू लागते.

गडकऱ्यांची लेखणी अतिशय जागृत होती. ज्ञानेश्वर–काळापासून स्वतःच्या काळापर्यंतच्या श्रेष्ठ, मान्यवर साहित्यकारांच्या लेखनात जे जे आकर्षक, आदरणीय, स्वीकरणीय वाटले त्या सर्वांच्या मौक्तिकाहारावर त्यांच्या प्रतिभेचा राजहंस पुष्ट झाला आहे. केशवसुत, श्रीपाद कृष्ण यांचे शिष्यत्व ते अभिमानाने, आग्रहाने मिरवतात. कालिदास–शूद्रकादिकांच्या नाटकांचीही त्यांनी रसिकतेने पारायणे केल्याची खात्री त्यांच्या नाटकांवरून पटते. शेक्सपियरच्या वळणाशीही ते चांगले परिचित होते. तथापि या सर्वांत गडकऱ्यांच्या पिण्डाशी जुळतामिळता पिण्ड दिसतो भवभूतीचाच.

रूढ परिभाषेप्रमाणे भवभूती जरी नाटककार म्हणून ओळखला जात असला तरी त्याची प्रकृती कवीची–वाल्मीकीला वाट पुसणाऱ्या, कालिदासाशी स्पर्धा करणाऱ्या

महाकवीची. नाट्यकाराच्या दृष्टीने रचनेचे शैथिल्य, कथानकातील अवास्तवता, कलाहीन पाल्हाळ, सदोष एकसाची भाषापद्धती यांसारखे भवभूतीचे दोष सहज नजरेत भरण्यासारखे आहेत. तथापि या दोषांवर मात करून आज हजारांहून अधिक वर्षे त्याच्या नाट्यकृती रसिकांना मोहवीत आहेत, भारावून टाकीत आहेत. नाट्य-गुणांच्या अभावाकडे दुर्लक्ष करायला लावून स्थलकालाच्या सीमेपार त्याची कीर्तिध्वजा फडकत ठेवणारे हे सामर्थ्य म्हणजे त्याची काव्यात्म वृत्ती–क्वचीं अतिरेकाला जाणारी काव्यात्म वृत्ती ! भवभूतीची प्रकृती कवीची आहे. नाटककाराची नव्हे. या त्याच्या प्रकृतीतूनच त्याच्या नाट्यदोषांचा प्रादुर्भाव झाला आहे. 'महाकवी' भवभूतीच 'नाटककार' भवभूतीच्या दोषांचा जनक ठरावा हा योग विलक्षण असला तरी स्वाभाविक आहे. अटीतटीचे पण अकृत्रिम भासणारे नाट्यप्रसंग, वस्तुनिष्ठ अलिप्ततेने जीवनात हरघडी अनुभवाला येणाऱ्या प्रसंगांच्या मुळाशी जाऊन त्या जीवनाचे घडविलेले व्यापक, सर्वांगीण दर्शन, विविध मनोवृत्तींच्या व्यक्तींच्या अंतरंगात तटस्थ जीवननिरीक्षकाच्या कुतूहलाने शिरून मानवी मनाचे निर्माण केलेले चित्रविचित्र नमुने, उत्कंठावर्धक प्रमाणबद्ध मांडणी, नाट्यवस्तूचा कुशल, सहजसुंदर परिपोष यांसारखे श्रेष्ठ नाटककाराचे गुण भवभूतीच्या नाटकांत अभावानेच जाणवतात.

गडकऱ्यांबद्दलही सामान्यतः तेच म्हणावे लागते. 'नाटककार' गडकरी प्रथम 'कवी' गोविंदाग्रज होते. जगाच्या बहुढंगी, बहुरंगी व्यवहारात काहीशा कौतुकयुक्त तटस्थतेने समरस होऊन व्यापक जीवनदर्शन घडविणे हा त्यांच्या प्रतिभेचा धर्मच नव्हे. वैयक्तिक भावजीवनातून होणारी भावनोत्कट प्रसंगांची निर्मिती आणि उत्तुंग कल्पकता हेच त्या उभयतांचे सामर्थ्य. वाचक–प्रेक्षकांची तर्कबुद्धी जागृत करून नाट्यकृतीत त्यांची उत्कंठा खेचून घेण्यापेक्षा भावनांना आवाहन करून त्यांच्या अंतः-करणाची पकड घेणे हेच भवभूतीप्रमाणेच गडकऱ्यांचे बलस्थान होते. म्हणूनच या दोघांची नाटके प्राधान्याने दृश्य असण्यापेक्षा श्राव्य (अगर वाच्य) अधिक आहेत. प्रेक्षागृहातील झगमगाटापेक्षा अभ्यासिकेतील शांततेत अथवा निवडक रसिकांच्या बैठकीतच ती अधिक खुलतात, पूर्णत्वाने आपले अंतरंग उलगडून दाखवतात.

वैयक्तिक भावजीवनात रमून जाऊन त्या आत्मकेंद्रित वृत्तीतूनच गडकऱ्यांचे बहुतेक श्रेष्ठ वाङ्मय निर्माण झाले आहे. भवभूतीच्या नाटकांच्या वाचनानंतरही नेमका हाच ग्रह होतो. उभयतांच्या नाट्यकृतींतून निर्मात्यांचे व्यक्तिमत्त्व अगदी स्पष्टपणे आकाराला आलेले दिसते. किंबहुना, त्यांच्या या हळुवार, भावविवश, आत्म-केंद्रित वृत्तीतूनच त्यांच्या नाटकांचा जन्म झाला आहे. भावड्या गोकुळसारख्या जातिवंत विसरभोळ्यापासून दारुड्या तळिरामासारख्या इरसाल जगनिंदकापर्यंत गडकऱ्यांच्या सर्वच मानसपुत्रांना लाभलेले अफाट बुद्धिमत्तेचे वरदान, कोट्या–प्रति-कोट्यांची उच्छृंखल हौस हा त्यांच्या जनकाचा खास वारसा आहे. लहानपणापासून

काव्यानंदावर तरंगणारा पण वस्तुस्थितीच्या वणव्यात पार होरपळून गेलेला प्रेमळ, हळवा जयंत, अमर्याद इच्छा करणाऱ्या मानवी मनाची दारुण निराशा झाल्यावर सर्वस्वाच्या सत्यनाशातच समाधान मानणारा विरागी ईश्वर, प्रेमभंगामुळे संसाराला रामराम ठोकून फकीर बनलेला भगीरथ, अलौकिक बुद्धिमत्तेने जीवनकलहाच्या गर्दीतून वाट काढीत जाताना झालेल्या अपमानाच्या असह्य जाचण्या विसरण्यासाठी 'एकच प्याल्या'चा आसरा घेणारा सुधाकर ही गडकऱ्यांच्याच मनाची कमीअधिक गर्द-सौम्य रंगात रंगविलेली चित्रे आहेत.

भवभूतीच्या पात्रांतूनही कित्येक ठिकाणी भवभूतीच्या अंतरंगाचे दर्शन होते. उत्तररामचरितांतील विलक्षण हळुवार, निरतिशय प्रेमळ वृत्तीचा राम भवभूतीने ज्या आत्मीयतेने जिवंत केला आहे त्यावरून भवभूतीच्या मनोवृत्तीचाही अंदाज करणे कठीण नाही. शूद्र तापसी शम्बूकाचा वध करतानाही 'कृतं रामसदृशं कर्म। अपि जीवेत् स ब्राह्मणशिशुः।' म्हणून हळहळणारा, स्वतःचा धिक्कार करणारा राम भवभूतीच्या हळव्या कविमनाची ओळख पटवतो. रामाच्या 'वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि।' मनोवृत्तीचे भवभूतीने अतिशय सूक्ष्मकोमल दर्शन घडविले आहे. जानकीजीवन श्रीरामाच्या मनातील पत्नीविषयीचे उत्कट, अविचल प्रेम, तिच्या निष्कलंक चारित्र्याविषयी मनोमन पूर्ण खात्री, तथापि इक्ष्वाकुवंशप्रभव प्रजापालक म्हणून स्वाभाविक प्रेरणेविरुद्ध स्वीकारावी लागणारी कर्तव्यकठोरता, त्यामागील अविरत आवेगाने वाहणारा करुणेचा अंतर्व्यापी प्रवाह या साऱ्यांचे चित्रण तत्सदृश उदात्त मनोविकारांची बैठक असल्याखेरीज करता येणे अशक्य आहे. अलिप्ततेचे अवगुंठन दूर सारून आपल्या पात्रांच्याद्वारे भवभूती दर्शन देतो. मग त्याची मालती 'ज्वलतु रात्रौ रात्रावखण्डकलः शशी' ('मालती माधव', अं. २, श्लोक २) असे आदर्श कौमार्याचे दर्शक उद्गार काढते; 'भारः कायो जीवितं वज्रकीलं....' (९–३७) म्हणून प्राणत्याग करावयास सज्ज होणारा मकरंद मैत्रीचा आदर्श दाखवतो; 'प्रेयो मित्रं बंधुता वा समग्रा' (६–१८) या शब्दांत सौगतजरत्परिव्राजिका कामन्दकी वैवाहिक संबंधाचे आदर्श चित्र काढते. लोकाराधनेसाठी स्नेह, दया, स्वसुख, एवढेच काय पण जीवनसर्वस्व जानकीचादेखील त्याग करण्यास सिद्ध असणारा कर्तव्यमूर्ती राम 'जगज्जीर्णारण्यं भवति च कलत्रे व्युपरमे।' (६–३८) असे हृदय पिळवटणारे उद्गार काढतो. त्यावेळी मानवी जीवनाचा वेगळाच आदर्श भवभूती उभा करतो. अशासारख्या उद्गारांतून भवभूतीच्या आदर्शपूजक मनोवृत्तीचा जो उज्ज्वल प्रत्यय येतो तसाच प्रत्यय गडकऱ्यांच्या नाटके वाचीत असताना येतो. ज्या गुणांची आपल्या नाटकांतून भवभूती पूजा करतो, ज्या जीवनमूल्यांचे सहजजात प्रीतीने अप्रत्यक्ष प्रतिपादन करतो त्याच गुणांचा, त्याच निष्ठांचा गौरव गडकरी आपल्या वाङ्मयातून नितान्त आदराने करतात. 'मालती माधव'–'भावबंधन' आणि 'उत्तररामचरित–'

'राजसंन्यास' यांची तौलनिक चिकित्सा या दृष्टीने निश्चितच उद्‌बोधक ठरते. ज्या राजकर्तव्याचा आदर्श भवभूतीने रामचन्द्रामध्ये दाखविला त्याच राजकर्तव्याची महती सांगण्यासाठी "राजसंन्यास"ची निर्मिती झाली आहे.

ऋषयो राक्षसीमाहुः वाचमुन्मत्तदृप्तयोः ।
सा योनिः सर्ववैराणां सा हि लोकस्य निर्ऋति ॥

('उत्तरराम०' ६–२९)

यातून भवभूतीने सांगितलेले कटु सत्यच "भावबंधना"च्या निर्मितीमागील सूत्र असल्याचे ध्यानात येताच आश्चर्य वाटते आणि दोघांच्या मनोवृत्तीमागील अज्ञात नियंत्याचे खेळ एकसारखे तर नसतील ना अशी कल्पना चमकून जाते.

शृंगार, वीर, वत्सल इत्यादी रसांची भवभूतीने यशस्वी निर्मिती केली असली तरी आत्मीय ओढीने तो रमतो करुणाच्या आविष्कारातच. वीररसयुक्त "महावीरचरित" किंवा शृंगाररसपूर्ण "मालती-माधव" यांपेक्षा कारुण्याचा उत्कट परिपोष करणारे "उत्तररामचरित"च विशेष प्रभावी ठरावे, त्यात त्याच्या प्रतिभेचे सारे सामर्थ्य प्रकर्षाने प्रकट व्हावे हे त्याच्या कारुण्यमयी अंतःप्रवृत्तीचे सुस्पष्ट निदर्शक आहे. 'एको रसः करुणमेव हि।' या शब्दांत भवभूतीही आपल्या याच सामर्थ्याची स्वतःला असलेली जाणीव दाखवतो. 'कारुण्यं भवभूतिरेव तनुते' या उक्तीत टीकाकारही त्यालाच पुष्टी देतात. प्रेम, कर्तव्य यांविषयींच्या स्वतःच्या श्रद्धांना अनुसरून भवभूतीने मूळ रामायण–कथेविरुद्ध जाऊन उत्तररामचरिताची परिणती राम–सीतेच्या मीलनाने साधली असली, तरी नाटकभर प्रभावी आहे करुणरसच.

गडकऱ्यांची मनःप्रकृतीही स्वभावतः करुणगंभीरच. "भावबंधन" सारखी एक 'चटकदार कॉमेडी' लिहावयाला बसलेल्या या प्रतिभावंताच्या लेखणीतून कारुण्याच्या सीमारेषेवर सतत वावरणारी, हृदयाला भिडणारी गंभीर नाट्यकृती तयार व्हावी हे त्यांच्या प्रकृतीला साजेसेच होते. त्याच्या प्रतिभेने आपल्या प्रकृतीला जुळेलसे सहजपणाने घेतलेले ते वळण होते. "मालती–माधव"ही सुखदुःखांच्या श्रावणसरींनी असेच न्हाऊन निघाल्याचे येथे सहज लक्षात येते.

गंभीर प्रकृतीच्या भवभूतीच्या नाटकांत हास्याला अतिशय दुय्यम, उपेक्षणीय स्थान मिळाले आहे आणि गडकरी तर अट्टहासाने जागोजाग हास्यरसाची कारंजी उभी करताना दिसतात खरे, परंतु गडकऱ्यांच्या नाटकांतल्या विनोदाच्या दिसणाऱ्या वर्चस्वाचा विचार करताना श्रीपाद कृष्णांच्या त्यांच्यावरील परिणामाचाही विचार केला पाहिजे. शिवाय, प्रतिभावंत झाला तरी तो स्वतःच्या काळाचे, परिस्थितीचे परिणाम चुकवू शकत नाही हेही ध्यानात घेतले पाहिजे. परंतु अधिक मुळापर्यंत शोध घेतला तर आंतरिक कारुण्याचे विस्मरण व्हावे यासाठी केलेला हा हास्याचा

अतिरेकी आश्रय आहे हे कळून येते. वरवर तकाकणारे शेवाळ बाजूला केल्यावर भयाण काळडोहाचेच दर्शन होते. मानसिक व्यथेने आतल्या आत जळणाऱ्या गडकऱ्यांनी वेदनांचा विसर पडावा यासाठीच हास्याचा फुलोरा फुलवला. मेलेले शरीर पुरलेल्या भूमीवर वगीचा वहरावा त्याप्रमाणे उरींची शल्ये जगापासून लपविण्यासाठी आणि अपेक्षाभंगाच्या दुःखाची तीव्रता सौम्य व्हावी यासाठी चढविलेला तो मुखवटा आहे. त्यांच्या दुःखव्याकुळ प्रवृत्तीचाच तो एक आविष्कार आहे.

तरीदेखील 'मग बोर्डिंगात ठेवतेस?', 'संभाळा बाई तुमचं रत्न हें! तुमचीं माणसंच भारी अचपळ' यांसारखे सुसंस्कृत, प्रसन्न हास्योद्गार भवभूतीच्या नाटकांतही आढळतात. 'वत्स इयमपि अपरा का।' असा सीतेने लक्ष्मणाला केलेला मिस्किल प्रश्न, जामदग्न्याने रामाला आलिंगन देण्याची मनीषा व्यक्त करताच 'प्रेक्षस्व प्रेक्षस्व भर्तुः सौभाग्यम्। त्वं खलु नित्यं परिमुग्धात्मानं वञ्चयसि' अशी सख्यांनी सीतेची केलेली नर्मशृंगारिक थट्टा, किंवा मालतीच्या वेषात आलेल्या मकरंदाला बघून 'भगवति कृतपुण्य एव नन्दनो यः प्रियामीदृशीं कामयते।' असा माधवाचा खेळकर उद्गार गडकऱ्यांच्या अशा तऱ्हेच्या कुटुंबवत्सल, स्नेहल हास्योद्गारांशी जुळणाराच आहे, आणि त्यांतून प्रतीत होणारी मनोवृत्तीही एकाच तऱ्हेची आहे.

भवभूतीच्या नाटकांत व्यक्त होणाऱ्या जीवनविषयक कल्पना, त्याने मोठ्या साक्षेपाने काढलेली संसारचित्रे ही गडकऱ्यांच्या एतद्विषयक कल्पनांशी जुळणारीच आहेत. 'प्रेयो मित्रं बंधुता वा समग्रा' किंवा 'अद्वैतं सुखदुःखयोरनुगतं सर्वास्ववस्थासु यत्।' ('उत्तररामः', अं. १ श्लो. ३९) यांसारख्या श्लोकात पति–पत्नींमधील नात्याचे आदर्श स्वरूप त्याने सांगितले आहे. गडकऱ्यांची संसारस्वप्ने प्रत्यक्षात उतरू शकली नसली तरी त्यांच्या कल्पनेने वर्धितलेली सुखी संसाराची चित्रे सुधाकर– सिंधूच्या ग्रहणापूर्वीच्या संसारात अगर जयंत– लीलेच्या काव्यमय संभाषणात आविष्कृत झाली आहेत. प्रौढ वयातील उत्कट पण प्रशांत दृढ अनुरागाचा रम्य आविष्कार 'पुण्यप्रभाव'मधील वसुंधरा–भूपाल यांच्या प्रवेशात (अं. २, प्र. २) झाला आहे. हा प्रवेश वाचताना 'उत्तररामचरिता'च्या पहिल्या अंकातील राम-सीतेच्या प्रीतिसंवादाची स्मृती सहजच होते.

प्रेमाचे जीवनातील माहात्म्य हे दोघेही कवी आवर्जून गात असले, तरी जेव्हा प्रेम आणि कर्तव्य यांत झगडा निर्माण होतो तेव्हा ते निःशंकपणे कर्तव्याला पहिली पदवी देतात. त्यांची प्रमुख पात्रे एका हाताने काळजातील वेदना दाबून कर्तव्यकठोर बुद्धीने वाट्याला आलेला आपला भाग साजरा करताना दिसतात.

स्नेहं दयां च सौख्यं च यदि वा जानकीमपि।
आराधनाय लोकस्य मुञ्चतो नास्ति मे व्यथा॥

('उत्तररामः', १–१२)

असे सहजस्फूर्तीने म्हणणाऱ्या श्रीरामाच्या जीवनातील कर्तव्य आणि प्रीती यांच्या झगड्याचे तर त्याने अतिशय हृदयंगम चित्रण केले आहेच; पण त्यांची दुय्यम पात्रे-देखील याच सूत्रानुसार आपले जीवितकर्म चालविताना दिसतात. 'सर्वथा व्यवहर्तव्यं कुतो ह्यवचनीयता।' असे उद्‌गार सूत्रधार प्रस्तावनेतच काढतो. रामाच्या कानावर सीतेवरील अपवाद घालण्याचे दुष्कर कर्म नशिबी आलेला दुर्मुख 'अथवा नियोगः खलु मे मन्दभाग्यस्य' असे म्हणून अप्रिय कर्तव्याला सिद्ध होतो. सुमन्त, लव, चन्द्रकेतु किंवा "महावीरचरिता"मध्ये परशुरामही याच प्रेरणेने वागताना दिसतात. माधवावर गाढ अनुरक्त झालेली मालती कुल, माता-पिता यांच्यापुढे प्रीतीला गौण स्थान देते.

गडकऱ्यांचीही प्रमुख पात्रे प्रेमापेक्षा त्यागात, कर्तव्यपूर्तीसाठी भोगाव्या लागणाऱ्या आपदांत दिव्य आनंद मानताना दिसतात. 'माझ्या जन्माच्या सुखाची मला तुमच्या क्षणभराच्या सुखापुढेसुद्धा काही किंमत वाटत नाही' असे प्रभाकर मालतीला म्हणतो (भावबंधन, २-२). 'प्रेमासाठी मी कर्तव्य सोडणार नाही' ही मनोहराची भूमिका आहे (भावबंधन, ३-६). आपल्या भावंडांच्या सुखासाठी मालती धनेश्वराच्याच काय पण प्रेताच्याही गळ्यात माळ घालण्यास आनंदाने तयार होते. लतिका, धुंडिराज, (धनेश्वरसुद्धा) आपल्या सुखापेक्षा परसुखाचा प्रथम विचार करताना दिसतात. शरीरउपभोगामागे लागून प्रातकर्तव्याकडे दुर्लक्ष केल्याने संभाजीच्या-आणि मराठशाहीच्या-जीवनाची शोकांतिका ह्यावर तर 'राजसंन्यास'ची उभारणी झालेली आहे.

भवभूतीच्या कोणत्याही नाटकांत दुर्जनांचे उठावदार चित्र नाही- ते रंगविणे त्याला साधतच नाही, तिकडे त्याची प्रवृत्तीच नाही. दुर्जनांकडे सहानुभूतीने पाहावयाचे, त्यांच्या दुर्गुणांकडे सौम्यपणे पाहून त्यांना समजून घ्यावयाचे अशी त्याची वृत्ती आहे. जीवनातील सडलेला भाग, कुत्सित प्रवृत्ती यांचे चित्रण करण्याचा त्याला मनस्वी कंटाळा आहे. गडकऱ्यांनी कमलाकर, वृंदावन, घनश्याम यांसारख्या खलव्यक्ती दाखविल्या आहेत खऱ्या. कमलाकरासारखा अतिनृशंस नमुना आरंभी त्यांनी निर्माण केला. पण त्यात कलात्मक कुशलतेपेक्षा सांकेतिक भडकपणा स्पष्ट दिसून येतो. वृंदावन, घनश्याम स्वभावसिद्ध दुर्वृत्त नाहीत, त्यांच्यांतील सत्‌अंश जागृत आहे. आणि शेवटी या सत्‌अंशापुढे त्यांच्यांतील खलत्वाचा पाडाव होऊन ते सत्‌पक्षाला मिळतात. भवभूतीप्रमाणेच गडकरीही जीवनातील भव्यता, मांगल्य यांचे पूजक आहेत.

भवभूतीच्या नाटकांत आलेल्या निसर्गवर्णनांतूनही त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वैशिष्ट्य जाणवल्याखेरीज राहात नाही. सौम्य, प्रसन्न, सांकेतिक निसर्गवर्णनापेक्षा भवभूतीच्या निसर्गदर्शनात रौद्रभीषणता, उग्रता, जिवंतपणा आहे. परिस्थितीच्या दडपणामुळे वा स्वाभाविक आवडीमुळे भवभूतीची महाराष्ट्राच्या गिरी-दरीतून मनःपूत भ्रमंती झाली

होती. म्हणूनच त्याने 'उत्तररामचरिता'त केलेल्या दण्डकारण्याच्या वर्णनात अंगावर काटा आणणारी भयानकता, प्रत्ययकारी भव्यता प्रतीत होते. गडकऱ्यांच्या वाङ्मयात निसर्गाच्या चित्रणाला फारसे स्थान नाही, त्यात अनुभवाची विविधता, स्वतः केलेल्या निरीक्षणाची सूक्ष्मता नाही. परंतु त्यांच्या 'बुबडास', 'कृष्णाकाठी कुंडल' यांसारख्या कवितांतून निसर्गाचे जे कल्पनाकलित वर्णन आले आहे त्यातही रौद्रता, भीषणताच आहे. "प्रेमसंन्यासा"त कमलाकराने केलेले वर्षाकालीन संध्यासमयाचे वर्णन किंवा "भावबंधना"तील घनश्यामाचे स्मशानवर्णन यांवरून गडकऱ्यांनाही निसर्गातील सौम्यतेपेक्षा रौद्रतेचेच अधिक आकर्षण होते हे दिसणारे आहे.

हेच सौम्यतेपेक्षा रौद्रतेचे आकर्षण त्यांच्या लेखनशैलीतही प्रत्ययाला येते. सुललित प्रासादिक शब्दयोजनेपेक्षा शब्दांची ओजस्वी, कडकडीत जडणघडण करण्याकडे या दोघांचे लक्ष विशेष. त्यांचे हे शब्दप्रेम कधी अर्थापेक्षा बोजड होते आणि मग थोड्या निराळ्या अर्थाने 'वाचमर्थोऽनुधावति' – शब्दांमागे अर्थाला कशीबशी वाट काढावी लागते, अशी वेळ येते. नाटकात योजलेल्या प्रसंगांतीलही हाच भडकतेकडील, अचाटतेकडील ओढा दिसून येतो.

भवभूतीच्या तीनही नाटकांतून त्याच्या मनोवृत्तीचा चटकन् लक्षात भरणारा एक ठळक विशेष म्हणजे त्याचा उदंड आत्मविश्वास. 'यं ब्रह्माणमियं देवी वाग्वश्यैवानुवर्तते।' किंवा 'शब्दब्रह्मविदः कवेः परिणतप्रज्ञस्य वाणीमिमाम्।' असे आत्मप्रौढीचे उद्गार तो निःशंकपणे काढतो. 'अस्ति वा कुतश्चिदेवमद्भुतं विचित्ररमणीयोज्ज्वलं महाप्रकरणम्' ('मालती०,' अं. १०), किंवा 'अपि ग्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्।' ('उत्तरराम०', अं. १) असे दर्पयुक्त भासणारे उद्गार काढण्यासही त्याला वृथा संकोच वाटत नाही. गडकऱ्यांच्या आत्मविश्वासाचा आविष्कारही थोड्या निराळ्या स्वरूपात त्यांच्या नाटकांत झालेला दिसतो. रामलालची देशभक्तीपर किंवा रसग्रहणात्मक प्रदीर्घ प्रवचने, 'पुण्यप्रभावा'तील मुलांच्या अदलाबदलीसारख्या प्रसंगाची बेधडक योजना यांमागे गडकऱ्यांची बेमुर्वत वृत्ती, आणि 'मी लिहीन ते वाचक आवडीने खपवून घेतील' असा आत्मविश्वासच आहे. "पुण्यप्रभाव"सारख्या नाटकाच्या प्रस्तावनेतील दर्शनी विनयामागील दृढ आत्मविश्वासाची छटा जाणवल्याखेरीज राहात नाही.

याच आत्मश्रद्धेचा एक प्रकार म्हणजे पूर्वकालीन अगर समकालीन श्रेष्ठ साहित्यिकांविषयी योग्य तो आदर ठेवून त्यांच्याशी खेळकर स्पर्धा करण्याची, त्यांच्यावर मात करण्याची निर्मत्सर ईर्ष्या. "मालती–माधव"च्या ९ व्या अंकातील "मेघदूता"च्या अनुकरणाने लिहिलेले श्लोक किंवा "विक्रमोर्वशीया"तील पुरुरव्याच्या शोकाच्या धर्तीचा प्रवेश हा कल्पनादरिद्री अंधानुकरणाच्या वृत्तीतून निघाला नसून डोळसरसिकतेने श्रेष्ठ कलावंताच्या थोरवीचा केलेला तो गुणगौरव आहे. अशा सर्वमान्य प्रतिभावंताच्या

वाङ्मयाची आटवण बुद्धिपुरस्सर जागृत करून आव्हानपूर्वक केलेल्या लेखनात स्वतःच्या सामर्थ्यावरील अचल विश्वासच व्यक्त होतो. गडकऱ्यांच्या तर बहुतेक नाटकांची बीजे सुप्रतिष्ठित नाटककारांच्या कृतींवर मात करण्याच्या ईर्ष्येतूनच निघालेली आहेत. आपल्या नायकनायिकांवर ओढवलेले प्रसंग पुराणांतरीच्या महात्म्यांपेक्षाही, किंवा अन्य नाटककारांच्या पात्रांपेक्षा अधिक कठीण, अधिक उत्कट असल्याचे गडकरी अनेकदा सुचवतात त्यामागे हीच वृत्ती असते. 'एकच प्याला'मध्ये सिंधू आपल्या बाळराजाच्या तोंडावर लोकांच्या घरच्या पीठपाण्याचा ओघळ दिसला तर 'तारामतीचा रोहिदास तुला हसून हिणवायचा नाही का?' असा त्याला प्रश्न करते, तेव्हा खाडिलकरांची 'सत्त्वपरीक्षा' गडकऱ्यांच्या सिंधूच्या मनात नसेलच असे म्हणवत नाही. भवभूतीची सीता 'न केवलं आर्यपुत्रविरहः पुत्रविरहोऽपि' असे म्हणते तेव्हा तिच्या मनात कालिदासाच्या शकुंतलेला पतीचा विरह सोसावा लागला तरी तिचा पुत्र भरत तिच्यापाशीच होता हे सुचवायचे नसेलच असे नाही.

यातूनच समकालीन अभिरुची, संकेत यांतही आपण श्रेष्ठ आहोत हे दाखवण्याची वृत्ती निर्माण होते. समकालीन रसिकांना प्रसन्न करून घेण्यापायी येणाऱ्या दोषांचीही मग हे दोघे पर्वा करीत नाहीत. भवभूतीच्या नाटकांतील पांडित्यप्रदर्शन, बोजड भाषेचा मधूनमधून वापर, 'मालतीमाधवा'च्या ७ व्या अंकातील मदयंतिकेच्या स्वप्नसंभोगाच्या वर्णनातील मर्यादातिक्रम यांसारखे दोष यातूनच निघाले आहेत. गडकऱ्यांची अद्भुत प्रसंगांची योजना, शाब्दिक खेळांचा अनिवार उत्साह यांमागेही हीच समकालीन अभिरुचीची आराधना करण्याची भूमिका व्यक्त होते.

स्वतःच्या योग्यतेविषयी पूर्ण आत्मश्रद्धा, पण त्याची यथायोग्य जाण या निर्बुज समाजात होत नाही ही वैफल्यभावना, आपल्या योग्यतेप्रमाणे समाजात स्थान मिळत नाही या खंतीने उत्पन्न झालेला वैताग, स्वतःच्या अपेक्षा या समाजात सफल होऊ शकत नाहीत या भावनेने समाजाविषयी झालेली काहीशी कडवट वृत्ती भवभूती आणि गडकरी या दोघांच्याही वाङ्मयात भरून राहिली आहे. अतिशय तरल, संवेदनशील मनोवृत्तीच्या बुद्धिमान व्यक्तीची या जड समाजाकडून अपेक्षित साद न मिळाल्याने जी कडवट वृत्ती होते त्याचे त्यांच्या वाङ्मयात दर्शन होते. 'ये नाम केचिदिह नः प्रथयन्त्यवज्ञाम्' या भवभूतीच्या उद्गारात त्याची ही वृत्ती पूर्ण प्रतिबिंबित झाली आहे. 'उत्तररामचरिता'मागील एक महत्त्वाचे सूत्रही बेजबाबदार समाजाची कानउघाडणी हेच आहे. राम-सीता यांचे निरतिशय सुखी जीवन उद्ध्वस्त होते बेजबाबदार वरळणाऱ्या काकदृष्टी समाजामुळेच. समाजाच्या अपवादामुळे राम सीतेचा त्याग करतो. अखेर सर्वश्रेष्ठ वंद्य देवतांकडून या समाजाची कानउघाडणी होते आणि पुन्हा विरही दंपतीचे मीलन होते. रामासारख्या निस्सीम प्रजाराधकाच्याही तोंडून 'स एव जानाति किमपि' ('उत्तर ०,' अं. ३) असे समाजाची सौम्य निर्भर्त्सना करणारे

उद्‌गार निघून जातात. 'यथा स्त्रीणां तथा वाचां साधुत्वे दुर्जनो जनः ।' या सूत्रधाराच्या निरीक्षणाचे मर्म हेच आहे.

गडकऱ्यांच्या नाटकांत तर समाजाविषयीचे कडवट उद्‌गार अनेक ठिकाणी ऐकू येतात. 'प्रेमसंन्यासा'त जयंत-लीला यांच्या संभाषणांत ही समाजटीका झालेली दिसते. 'पुण्यप्रभाव'मध्ये नूपुर-सुदाम यांच्यासारखे नमुने निर्माण करून हे कार्य साधले आहे. 'एकच प्याला'तील उपहासात या समाजविषयक तिरस्काराचा तीव्रपणाने आविष्कार झाला आहे.

याप्रमाणे या दोन महाकवींची नाटके वाचताना त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयी जी कल्पना मनात तयार होऊ लागते त्यात खूपच साम्य असल्याचे दिसून येते. भवभूतीची नाटके वाचल्यावर एक प्रगल्भ, बुद्धिमान, भावविवश, आत्मकेंद्रित, स्वतःच्या व्यक्तिगत सुखदुःखांत, कल्पनांत रमून गेलेली व्यक्ती भेटल्याचा आनंद मिळतो. त्यात उत्कटता आहे, महत्त्वाकांक्षा आहे; पण समाजाच्या कटू अनुभवाने आलेली कडवटपणाची छायाही आहे. उच्च संस्कारात वाढलेला प्रेमळ, सहृदय, हळुवार चित्तवृत्तीचा, जीवनातील पावित्र्यावर, मांगल्यावर श्रद्धा असलेला भवभूती त्याच्या नाटकांमागे अदृश्य रूपाने वास करीत असलेला दिसू लागतो. गडकरीवाङ्मय वाचल्यानंतर मनापुढे उभे राहाणारे व्यक्तिमत्त्वही सामान्यतः अशाच स्वरूपाचे आहे. गडकऱ्यांनी भवभूती वाचला असेल अथवा नसेल (तो त्यांनी आवडीने वाचल्याच्या खुणा तर भरपूर आढळतातच), परंतु त्या दोघांचा प्रतिभाधर्म, स्वभाववैशिष्ट्ये, जीवनविषयक धारणा यांत निश्चित साधर्म्य आहे. भोवतालची परिस्थिती, कौटुंबिक जीवन यांतील बदलामुळे अपरिहार्यपणे पडणारे अंतर वजा केले तर उभयतांच्या व्यक्तिमत्त्वामागील प्राणभूत तत्त्व एकच आहे. आजच्या बुद्धिवादी युगात एकाला दुसऱ्याचा अवतार मानणे अवास्तव भावडेपणाचे मानले जाईल. तरीही भवभूतीच्या जीवनचरित्राविषयीचे कुतूहल दडपून टाकाव्या लागणाऱ्या जिज्ञासू मनात मात्र अशी कल्पना येऊन गेल्याखेरीज राहात नाही आणि मग सहजच एक विचार चाटून जातो–एकमेकांशी जुळते-मिळते व्यक्तिमत्त्व असणाऱ्या या दोन 'समानधर्मा महाकवीं'चे लौकिक जीवनही कदाचित एकाच मार्गाने तर गेले नसेल ना?

माधव जूलियन : काव्यदर्शन

कोणाच्याहि पुढें कधीं न नमलें गर्विष्ठ माझें शिर
केलें मी न खुलें कुणासहि कधीं दुर्भेद्य हृन्मन्दिर
माझ्या आन्तर जीवनास न कुणी काढू शके बाहिर
स्वातंत्र्यप्रिय आत्मनिष्ठच सदा मी अद्रिवत् सुस्थिर

ही तर साऱ्याच मनस्वी, उत्कट मनोवृत्तीच्या व्यक्तींची कहाणी असते. त्यांच्या आंतरजीवनात काही छपवण्यासारखं असतं असं नव्हे, तर ते इतकं पवित्र, नाजूक वाटत असतं की, त्याचं उघडंवागडं प्रदर्शन तर नाहीच, पण निकटच्या संबंधितांपुढेही त्याचा ओझरतादेखील आविष्कार नकोसा वाटतो. ते व्यक्त झालंच, तर अतिजिव्हाळ्याच्या सुहृज्जनापाशी, एखाद्या विश्रब्ध क्षणी. पण असा सुहृज्जन भेटण्याचं भाग्य सर्वांनाच लाभतं थोडंच ? 'कुणासही दुर्भेद्य हृन्मन्दिर खुले न केल्याच्या' या उद्‌गारात जरी उद्दाम आत्मदर्प भासत असला तरी त्यामागे दडलेली असते एक आर्त व्यथा–एकलेपणाची, 'घावाच्या उघडून आन्तर अता कोणास दावू खुणा ?' या वेदनेची.

हसतों जनांत वरीवरी करुनी रसाळ विनोद मी
परि एकला पडता घरीं हुरहूर गूढ न हो कमी

असं हे दुहेरी जिणं अशा व्यक्तीला जगावं लागत असतं. माधव जूलियनांच्या कवितेत भावार्त चित्ताच्या एकलेपणाची हीच व्यथा सर्वत्र व्यापून राहिली आहे.

मनाच्या गाभाऱ्यात जपलेलं हे अंतरंग कुठं खुलं होत असेल तर ते कवितेत. कविता हा अशा भावजीवी व्यक्तीचा विश्वासाचा आसरा असतो. त्याच्या कवितेतून त्या व्यक्तीचे अंतरंग स्पंदन पावत असते. आपल्या 'हृद्रक्तनिस्यंदिनी' कवितेचे प्रयोजन माधवरावांनीच सांगितलं आहे,

मी 'काव्यं यशसे' म्हणूनि धरिली नाहीं करीं लेखणी
किंवा अर्थ हवा म्हणूनि नकली स्तोत्रें न मी गाइलीं

सांगाया उपदेश ही न विदुषी–माझी कला देखणी
....
काव्यीं भाव अनन्य झांकुनि पहा तूझ्यापुढें ठेवितों

मात्र कवितेतून वाहणारे हे अंतरंग बघायचे असते अतिहळुवारपणा चित्ता आणून, अति–सौहार्दाने. आत्मरंजनासाठी आरंभ केला, तरीं काव्याची समाप्ती रसिकरंजनासाठीच असते असं स्वतः माधवरावांनी सांगितलं आहे.

मी माझ्यास्तव गायनें जरि गुंफिलीं
भेटतां रसिक तुज ऐसा
स्नेहाळ, तुला वाहिलीं

माधवरावांच्या कवितेत भरून राहिलेला हा एकलेपणा त्यांच्या वृत्तीतूनच आलेला आहे. मिळेल त्यात समाधान मानणारी सदातृप्त, आणि ज्यांच्या आकांक्षांना गगनही ठेंगणं दिसावं अशी सदा तृषित अशा माणसांच्या दोन जातीच असतात. या दुसऱ्या जातीच्या व्यक्तींच्या मनी अतृप्ती वस्तीला आलेली असते. ही अतृप्ती सुखी, यशस्वी लौकिक जीवनाला कदाचित् शाप असेल, पण तीच अशा व्यक्तीचे सामर्थ्य असते. निर्जीव संतुष्टतेपेक्षा ही अशांतीच त्यांना केव्हाही अधिक स्वीकारार्ह वाटत असते. मनाच्या चैतन्याची ती खूण असते.

माधवरावांच्या कवितेचा स्थायीभाव असणारी ही अस्वस्थता, हा एकलेपणा अनेक कारणांमधून आलेला आहे. कौटुंबिक वात्सल्याच्या अनुभवाचा अभाव, माता–पित्यांच्या छत्रसावलीविना वाटणारा पोरकेपणा, ज्यांच्यापुढे सहज प्रेरणेने शिर नमवावेसे वाटावे अशा आदरणीय गुरुजनांच्या मार्गदर्शनाअभावी येणारा निराधारपणा, प्रेमजीवनातील एकाकीपणा, सामाजिक जीवनातील कटू अनुभव, व्यवहारी जगाचा न्याय आणि त्यात पावलोपावली होणारी तत्त्वनिष्ठ ध्येयवादी जीवाची परवड या सर्वांतून ही मनाची अलिप्तता निर्माण झाली आहे. माधवरावांची मूळची वृत्ती अशी अलिप्त, एकान्तप्रिय, फटिंग कलंदराची नव्हे खास. ती तशी असती तर ही एकलेपणाची गूढ हुरहूर त्यांना अस्वस्थ करीत राहिलीच नसती. 'स्वैरालापी, प्रेमपरायण, पुष्पविलासी, कविताचारण' अशीच त्यांची स्वभावतः जीवनासक्त वृत्ती आहे.

माधवरावांच्या आकांक्षा दुहेरी होत्या. वैयक्तिक प्रेमपूर्ण जीवनविषयक आणि सामाजिक कर्तव्यविषयक. ही सामाजिक निष्ठाही व्यक्तिगत कर्तव्यभावनेतूनच निघालेली होती. त्यांची प्रकृती मूलतः आत्मकेंद्रित, अहंवादी आत्मनिष्ठ कवीची. पण दोन्ही अपेक्षांच्या बाबतीत विफलता वाट्याला आली.

भोळा एक किशोर हांसत तुवां जाळ्यामधें ओढिला
अन् सम्बोधुनि त्यास एक समयीं श्रीशारदाकिंकर
तू प्रीत्यंकुर लाविला वरसुनी दृग्वाक्सुधाशीकर
झाल्यानंतर आणभाक तरु तो तूं लीलया मोडिला.

अशी वंचना प्रेमजीवनात नशिबी आली आणि सामाजिक जीवनातही—

सामाजिक संबंध सखे, हे न टिकाऊ
हे स्नेह दिखाऊ

किंवा

कांहीहि करा ही जनता मारिल नांगी
हासून अपांगी

असाच अखेर अनुभव आला. जनतेचा जो भुकेला त्याला जनतेनेच अर्धामेला केला, आणि

कोठे तरि जाऊं वसुनी शीघ्र विमानीं
अज्ञात ठिकाणीं
स्वातंत्र्य जिथें, शांति जिथें, प्रेम इमानी

असे उद्‌गार काढायला लावले.

पूर्ववयातील काही अनुकरणात्मक किंवा नवयौवनातील प्रीतिविषयक हळव्या भावुक कविता सोडल्या तर माधवरावांच्या या पोरकेपणाचा पहिला आविष्कार झाला आहे 'पोरक्या पोराचा धावा' या कवितेत. सुखी सुस्थित जीवनामध्येही मधूनच कधी तरी अस्वस्थ करणारी अनामिक आत्मिक हुरहूर या कवितेत मुखर झाली आहे. जीवनामध्ये सर्वशक्तीनिशी धडपडताना कधी हतबलता ग्रासून टाकते. कुणाचा तरी कणखर आधार हवासा वाटतो. मायेचा उबदार निवारा असावासा वाटतो.

कोणाच्या प्रेमळ करड्या दृष्टीखालीं
वागुनी पराक्रम दावुं कुणा या कालीं ?

पण हा गुरुजनांचा आधार कधीच तुटला.

पोरकें पोर मी रडतों धाई धाई
मी करूं कुणाच्या मांडीवर अंगाई ?

पण आता लक्षात घ्यायला हवं, 'संपली चढण ही वृथा अता ती आस.' आणि

आपली वाट आपणच चालू लागायचं. बुद्धिवादाने निश्चित भाविकतेचाही बळी घेतलेला असतो.

भावडी भक्ति कां नष्ट जाहली माझी
वाटते तर्कनिष्ठांस जी अफूबाजी

तरीही 'व्हावे बालक' ही मनाची इच्छा मात्र प्रबळ असतेच.

प्रौढ वयात कष्टी झालेले मन आश्रयासाठी वळते ते बाल्याकडेच. बालपणातले ते वात्सल्याने भरलेले घर, त्याच्या शेजारचा तो झुळझुळणारा चिंमुकला ओढा, आई–बाबांचे वरवरचे रागावणे, आणि अंतरीची उदंड माया, धाकुल्या ताईबरोबरचे ते लटके रुसवे फुगवे....सगळं आठवून डोळे पाणावतात, आणि रुद्ध कंठातून, गालांवरील आसवांबरोबर, शब्द ओघळतात,

आमुचें घर सान
आतां तें कोठें गेलें
बाल्याचें हें भुकेलें,
मन पुसे

माधवरावांची आईवरील गीते हा असाच या पोरकेपणाचा आविष्कार आहे. प्रौढ वयामध्ये, विद्याधनप्रतिष्ठा हे सारे लाभले असतानाही आईची ही उणीव सदैव जाचतच राहते. दुसऱ्याचे वात्सल्य बघून ही पोरक्याची भूक आणखीच वाढते.

जर आईची मांडी शिर टेकाया
तर इंद्रपदहि तें वाया
मज दुर्मिळ ती, जीवर टेकुनि डोकें
विसरून भोंवतिल धोके
वाटतें यथेच्छ रडावें,
अन् पदराखालिं दडावें,
झोपेंत अथांग पडावें

उत्तरोत्तर ही पोरकेपणाची व्यथा गडदच होत जाते. चांदण्या रात्री टेकडीवर एकटंच भटकत असता मनातील वेताळ जागा होतो आणि या वेड्यातेढ्या मनीं (किती नेमका शब्दप्रयोग–'या वेड्यातेढ्या मनीं') हुरहूर दाटून येते.

शांत किति या उंच जागीं
तगमगें मी परि अभागी

कां व्यर्थ पडावें असें चांदणें सुंदर गार टिपूर ?
कातळाच्या वर पडावें
चांदणें हें पांघरावें
आणखी करावें काय हराया हृदयींचें काहूर ?

अशा या अंवकाळी एकान्ती कुठून तरी सारंगीचे सूर तरंगत येतात. वृत्ती अधिकच विव्हल– एकाच वेळी विकल आणि शांत करतात.

अंतरंगातील या काहिलीचा काही अनिवारच उद्रेक 'हाकाटी' या अभंगात झाला आहे. व्यावहारिक जीवनातील अनुभवांचा सारा कडवटपणा, त्यामुळे प्रामाणिक तत्त्वनिष्ठांचा होणारा असह्य कोंडमारा या कवितेत उफाळून आला आहे.

कशासाठी कोणासाठी चाले अंतरीं हाकाटी
हृदयींची आस आस चूर झाली सावकाश
प्रीतिकीर्तीचे डोलारे गेले कोसळून सारे
जनतेचा जो भुकेला तिने केला अर्धामेला

पुस्तकींच्या माणकांच्या इथे काचा होतात. दिसतं ते एकच, 'पूज्य येथें एक माया, तिच्यावीण सारी माया', 'सत्ता करी तेंच सत्य, मान वाकविणें पथ्य.' तरीही स्वत्त्वाचा पीळ सुटत नाही.

विकुनिया स्वत्वमणी नको साम्राज्यरमणी
राहो शुद्ध अंतरंग होवो आकांक्षांचा भंग

जीवनाच्या रोजच्या धकाधकीत, जगण्यासाठी कराव्या लागणाऱ्या धडपडीत हे अंतरीचे काहूर दबले जाते. पण कधी तरी शांत एकांत क्षणी पुन्हा त्याला जाग येते. पावसाची वर्षाझड चालू आहे. वातावरण कसं भिजून ओलं चिंब झालं आहे. अंधारून आलं आहे. बाह्य सृष्टीशी संबंध सुटला आहे. मन मनात बुडून गेलं आहे. अशा वेळी तळी जागणारी अन्तर्व्यथा डहुळून वर येते, वृत्ती अन्यथा होतात. शून्य मनाच्या घुमटात एकच प्रश्न घुमत राहतो,

आलों मी एकला
जाणार एकला
एकान्त एथला
कां न सहे ?

माधवरावांच्या कवितेतील या एकलेपणाच्या व्यथेमध्ये प्रीतिजीवनातील वैफल्याचा भाग मोठा आहे. ज्याला आपलं म्हटलं त्याच्यावर जीवाभावानं, गुणदोषांचा किंवा

लाभालाभाचा हिशोब न मांडता प्रेम करणं हा त्यांचा स्वभावधर्म होता. त्यांची बरीचशी कविता त्यातूनच निर्माण झाली आहे.

प्रेम कुणाचें मजवर नाहीं हें खडतर दैव,
असे हा तथापि आनंद,
असती कोणी ज्यांवर माझें प्रेम सर्वथैव
न त्याला कांही निर्वेध

असं त्यांनी म्हटलं खरं. पण ते काही झालं तरी 'निराशेतीलच समाधान'. प्रेमी जीवाला जुळ्या जीवाची भेट झाल्याशिवाय शांतता मिळत नाही. पण ही प्रेमाकांक्षा म्हणजे 'वारिभासाची मजा ती वालुकेच्या सागरीं'च ठरली. तहान अधिक वाढवणारे आणि त्यातच अखेर बळी घेणारे ते मृगजळच.

या दृष्टीने माधवरावांचे जीवन म्हणजे 'संगमोत्सुक डोहा'ची कहाणी आहे. प्रेम-मीलनाचा अनुभव आहे, मनानं तरी ते आसावून बघितले आहे आणि म्हणूनच आता ही विरहाची, एकाकीपणाची आग अधिकच जाळणारी ठरते आहे.

एकत्र गुंफून जीवितधागे
प्रीतीचें नर्तन नाचलों मागें
एकटा उभा मी तेथें
भोंवतीं शोधीं प्रियेतें
न दिसे कोठें, का सोडून गेली ?
लोपते का कधीं प्रीती उदेली ?

मीलनाची केवढी ओढ 'होऊन धुंद त्या क्षणीं, धावून प्रिय साजणी, देशील ना मज कसून खेंव' या ओळीत शब्दाशब्दांत भरून राहिली आहे. हे सबंध गीतच एका बेभान भावावृत्तीत रंगून निघाले आहे. ते एक स्वप्नगीतच आहे. पण या स्वप्नाची अखेर मात्र वास्तवाच्या कठोर जाणिवेने अधिकच दाहक झाली आहे.

माधवरावांच्या कितीतरी कवितांत या 'संगमोत्सुक डोहा'चे विरहतरंग उमटलेले आहेत. तू आणि मी एके काळी एकच होतो, पण आता मात्र मी एकटाच या ग्रीष्मात निष्पथ रणात वणवण भटकतो आहे.

तूं आणि मी मिळुनी इथें दृश्यें मनोहर देखिलीं
तूं आणि मी मिळुनी इथें स्वप्नें हवेवर रेखिलीं
तूं आणि मी मिळुनी इथें म्हटलें, क्रमूं घडि नेमिली,
मी एकटा भटके इथें, कळली अता तव बेदिली

त्यांच्या बहुतेक प्रेमकवितांत प्रेमसाफल्याच्या आशंकेतून अगर वियोगातील स्मृति-रंजनातून निघालेला अतृप्तीचा सूर भरून राहिला आहे, आणि हे अतृप्ततेचे कवन प्रीतिदेवतेच्या दिव्य समागमी विरो अशी एकच इच्छा आहे.

....तव भावना चपला पुरी
श्रद्धाळु साधा मी फसे, जगतीं स्वभावच हा गुन्हा
निर्दोष बाजुस तूं पुन्हा करणी करूनि मयासुरी

असा अनुभव आला तरी प्रीती डागळली जात नाही. ती अव्यभिचारिणी भक्ती तशीच अभंग राहते.

प्रेम होईना तुझ्यानें प्रेम माझें राहुं दे
आचरूं ये धर्म तूझा तूं नि माझा मी मुदें

अशा शांत विवेकाने प्रियेचा निरोप घेतला जातो. तिने केवढाही मोठा अन्याय केला असला, तरी त्याहूनही मोठे प्रेम अंतरी भरून राहिले असल्याची ग्वाही दिली जाते.

तूतें करावें अंकिता प्रेमीं न माझ्या हेतु हा,
सेवा तुझी माझ्या करें होवो अशी होती स्पृहा.
तूतें नको सेवा, वरें मी ठेवितों ती दक्षता,
उत्कर्षकालींही तुझ्या टाकूं नको का अक्षता ?

असे उमद्या प्रियकराचे मनोगत उच्चारले जाते.

हे केवळ प्रेमभंगाचे, प्रिय व्यक्तीच्या अप्राप्तीचे दुःख नाही. त्यात जी वंचना प्रत्ययाला आली, प्रिय व्यक्तीचे जे दर्शन घडले, त्याच्या यातना अधिक आहेत. 'तत्प्रेमास अपात्र तू' हे कळून तो 'कष्टी असाधारण' आहे.

प्रेमासारख्या मंगल भावनेचीही इथे पैशांत किंमत केली जाते.

प्रेम सुवर्णाच्या मागे धन जोडी जीवधागे

किंवा

भाळे न इथें प्रीति धनावीण कुणाला, ना मोल गुणाला

आणि

डोळ्यांत इथें लाडिक जादू, परि खोटी
अन् संशय पोटीं

त्याचे दुःख अधिक आहे.

जन्मभर जीवधागे जोडण्याचा यत्न केला. पण अंतर्यामीची जडता मात्र अभंगच

राहिली. हे तुटलेले दुवे बरोबर वागवीतच संसार साजरा करावा लागला.

मला व्यक्त मूर्तींत एका दिसे,
पुन्हा हाय, तो भास वाया ठरे

असाच सारखा लपंडाव,

हो असाच आजवरी कितिदां मज भास,
अन् वघतां कवटाळुनि जाहलों निराश
अदय भूत कां तें मम करी दुर्विलास
काय वंचनींच वसे प्रीतिची खुमारी ?

अशी जीवघेणी वंचनाच अनुभवाला येत राहिली. त्यातून अंतरातला एकलेपणा आणखीच वाढत गेला.

गमे मी एकला या लोकसम्मर्दीं
जिवाचा कोंडमारा ही करी गर्दी

प्रेमजीवनातील विफलतेमध्येही एक भाग सामाजिक परिस्थितीचा, प्रतिष्ठेच्या कल्पनांचा आहे. "सुधारक" या दीर्घकाव्याचा जन्म तर अशा एका प्रसंगातून झाला आहे.

प्रेमाने पण पोट भरें का ?
प्रेमें विषमज्वर उतरे का ?
ध्येयासाठीं अकाल हेका
धरितां जन्माचीच चुकभुली

हे ठोसर तरीही सहिष्णू अशा रावबहादुरांचे तत्त्वज्ञान आहे.

माधवरावांच्या वैयक्तिक आकांक्षांचा, स्वप्नांचा आविष्कार त्यांच्या स्फुट कवितांतून झाला आहे. त्यांच्या सामाजिक अनुभवांचा, विचारांचा आविष्कार त्यांच्या दीर्घकाव्यांतून झाला आहे. वैयक्तिक जीवनामधील सामाजिक अनुभवांच्या प्रतिक्रियांचा पडसाद भावकवितेच्या पातळीवरही उमटला आहे. नित्याच्या व्यवहारी जगात निष्ठेच्या होणाऱ्या पायमल्लीने माधवराव संतप्त होतात; व्यक्तिजीवनातील अशा विखारी अनुभवांमुळे विषण्ण होतात. प्रामाणिकपणा, तत्त्वनिष्ठा, उत्कटता यांचा इथे विपर्यास होतो– आयुष्यातून उठण्याची वेळ येते. जे आहे ते लपवायचे, जे नाही ते भासवायचे. जीवनातील या ढोंगाचा, खोटेपणाचा प्रथम संताप येतो, आणि नंतर या क्षुद्रपणाचा वीट येतो.

कां पापभीरुता हेंच पाप
कां सहृदयास हो नित्य ताप ?

असा प्रश्न पडू लागतो.

कुणी पाहिले स्वर्गनरक ते
न त्या विचारें चित्त चरकतें
तेंच वस्तुसुख भोगूं शकतें.
मरणोत्तर तर राखवाफ

अशा विचारापाशी अखेर व्यक्ती येऊन पोचते. हाच जीवनाचा न्याय आहे. इथे सत्तेशिवाय स्वातंत्र्य नाही, दंभाशिवाय संभावितता नाही. सत्य मानले जाते ते फक्त स्वार्थापुरते. प्रामाणिकपणाने कष्ट करूनही इथे शेवटी पैशासाठी आणखी कुणाची तरी गुलामी पत्करावी लागते, आणि त्यातही कष्टाचा यथायोग्य मोबदला मिळत नाही तो नाहीच. त्यात आणखीच काही वेगळे गुण प्रभावी ठरतात, आणि शेवटी प्रामाणिक कष्टाळू व्यक्तीलाही

वाटतें नको हें पोट, नको हें जिणें
ही पापभीरुता जाची
पैक्याच्या छत्राविणें

असे वैतागाचे उद्‌गार काढावे लागतात.

परंतु अशा प्रतिकूल अनुभवांनंतरही माधवरावांची ध्येयनिष्ठा क्षीण होत नाही. कदाचित अशा आघातांनंतर ती अधिकच बळकट होत असते.

ध्येयशून्य मम नीरस जीवित
जिणें वाटतें मेल्यावाणी
जीवन त्यापेक्षां निर्वाणीं

त्यांच्या जीवनात अर्थ निर्माण केला, पोरकेपणाची ही पोकळी भरून काढली त्यांच्या ध्येयनिष्ठेने, त्यांच्या सहिष्णू मराठवाण्याने, मराठी भाषा, वाङ्मय, लोक यांवरील क्रियाशील प्रेमाने. पराक्रमाचे, पुरुषार्थाचे पूजक, पुरुषाच्या छातीचे पवाडे गाणारे माधवराव त्यांच्या अनेक कवितांतून दिसतात. मराठी भाषा, महाराष्ट्र देश यांचा गौरव करणारी त्यांची अनेक स्तोत्रे आहेत.

मेलों तरी मेलों
मरण न चुकें

मन माझें भुकें
ध्येयासाठीं

हा त्यांचा निर्धार आहे. परंतु ध्येयवाद्याच्या नशिबी इथे एकाकी तडफडच येते. ध्येयाची पूर्ती क्वचितच होते.

हाय माझें ध्येय का तें
गूढ दुरुनी गीत गातें ?
निर्भरालिङ्गनाविण न भरे पण माझें मन दुष्पूर् .

असेच कळवळून त्याला म्हणावे लागते. या कृत्रिमतेने बुजबुजलेल्या, सत्तामदाने झिंगलेल्या, सत्य, न्याय यांना पारख्या झालेल्या धनपूजक व्यवहारी जगात त्यांचा कोंडमारा होतो. मिंती नसून जग त्या विहगास कारा होते, आणि ' ध्येयास पुरा वाव मिळे ', अशा दूर अज्ञात ठिकाणी जाण्यासाठी त्यांचं मन आक्रंदन करू लागतं. तरीही तिमिरातून अस्पष्ट दिसणाऱ्या ताजमहालाप्रमाणे ' ध्येयवादिजननयनांपुढुनी भविष्य मोहक ' कधी ढळत नाही. त्याच बळावर त्याची जीवनयात्रा चालू असते.

प्रौढ वयामध्ये असंच कधीतरी एखादं दृश्य दिसतं. कुणी मैत्रिणीमैत्रिणी हसत, खिदळत टेकडी चढून येतात, टोकावर एकमेकांना टेकून वसतात, आणि जीवीचं हितगुज बोलता बोलता भोवतीच्या जगाला विसरून जातात. हे सुंदर दृश्य बघून स्वतःचा भूतकाळ आठवतो. आपणही एकदा असेच मित्रासंगे भविष्याची रम्य चित्रे रंगविली होती.

दोघेहि आशाचारुतेमधिं पार गेलों रंगुनी
गमलें वरीन ध्येय मी प्रत्यक्ष तें उल्लंघुनी
वश चारुतेला तो करी, न परी हवेंत तरंगुनी
जगतों कसा तरि मी खुळा आशेवरी मन भंगुनी

दुसऱ्या एका सुनीतात या अशांतीचे मोठे हृद्य चित्र काढले आहे.

भासे दृश्य मनोज्ञ तों तुज गमे कीं ध्येय तेथें स्थिरे
हो अन्तर्हित तोंच तें, मग फुक्या शोकांत तू स्फुन्दशी
अन् सौदर्यभुलावणींत फिरुनी वाहें तुझें काविरें
प्रीतिध्येय सुशान्त शाश्वत तुला लाभे न कोण्या स्थळीं

एक काळ असा येतो, जीवनाची गती कुंठित होते. ' मागें वाहवेना, पुढें पोहवेना, इथें राहवेना, ' अशी अवस्था होते. हतबलता, क्रियाशून्यता जीवनाला ग्रासू पाहते.

मग सारा भरीभार ईश्वरावर घालून–पण तो तरी कुठे आता तर्कनिष्ठ बुद्धी घालू देते ? –जीवनक्रम चालू ठेवायचा—

एकाकी मी हाय हाय
वाटे जगीं असहाय
श्रेय माझें कशामार्जी
तूंच जाणशीं देवाजी
घडो तुझ्यासाठीं देवा
तुझ्या प्रपंचाची सेवा

या साऱ्या अतृप्त भावनांना आसरा लाभतो तो पुढे संसारात, मुलांनी आपल्या चिमुकल्या पावलांनी आयुष्यात प्रवेश केल्यानंतर. 'दिनकरा, उगव, ये, ओळख दे तव देवा' अशी एके काळी प्रार्थना केली होती. संसारात 'दिनकरा'चा उदय झाला. आजवर कोंडलेल्या भावना, स्वतःचे अतृप्त वात्सल्य मुलांमध्ये एकवटले. आतल्या-आत आक्रंदणारे एकाकी मन तिथे विसावले. या अस्वस्थतेची समाप्ती गाढ वात्सल्य-भावात झाली. तिथे शांती लाभली. अपुऱ्या आकांक्षा तिथे विश्रांत झाल्या.

बाळ, तुझ्या रे वाचुन
कळणार तरी कुणा
भग्न अन्तरींच्या खुणा ?
....भाव कित्येक वर्षांचे
सांचलेले राजसा रे,
घेई तूंच आज सारे.
माझ्या जीविताच्या आशा
तुझ्यामध्येंच सकल
आतां व्हायच्या सफल....'

मन संसारात समरस झालं. गतजीवन तळाशी खोल जाऊन बसलं. जीवनात सर्वच बाबतीत सदैव स्वतःचाच आग्रह चालवून भागत नाही, हे अनुभवाचं शहाणपण पटवून घेतलं. अंतरातल्या कितीतरी आशाआकांक्षा अंतरात तशाच दडपून टाकल्या. पण ते दडपणं सुखासुखी साधत नाही. अचानक कधीतरी पूर्वजीवनाची आठवण करून देणारी ओळखीची खूण दिसते. वसंतात 'ऐकव तव मधु बोल, कोकिळे, ऐकव तव मधु बोल' म्हणून परोपरीने आळवणी केली. पण ती आस तेव्हा फोलच ठरली. आणि आता वसंत संपला. हिरवट हेमंताचे राज्य सुरू झाले, आणि वसंतात मुक्या राहिलेल्या कोकिळेला कंठ फुटला. पण अवेळीचा मधुस्वरही लोकांमध्ये चेष्टेचाच

विषय होतो. मात्र—

पिका, तुझा स्वर उठवी विलपित करुणोत्कट हृदयीं
ज्यास चाटुनी गेला पावक जितेपणीं ऋव्याद

अवेळींचा हा आलापही आता जीवाला अधिकच चटका लावतो, जे गमावलं, हरपलं त्याची याद जागवतो.

बाळपणींच्या मित्रा रे, ओळखिची ही हाक
उधळुनि दे हृदयामधलीं गत आशांची राख

कोकिळाच्या जीवनातील वसंत आज संपला असला तरी फिरून त्याचा उदय होणार आहे. दुरावलेल्या प्रियेशी सहासात मासांनी का होईना, पण पुन्हा मीलन व्हायचे आहे. पण—

न जीवितीं परि मनुजाच्या पुनरपि येइ वसन्त
काय करावें रे त्यानें जर न सदाची खन्त

ही तर मानवी जीवनाची शोकांतिका आहे. मनात येतं, अशी स्वप्नं दाखवून ती विरून जाण्यापेक्षा ही स्वप्नं बघण्याची शक्तीच नसणं सुखाचं....पण स्वप्नं सफल न झाली, तरी ती बघण्याचीच शक्ती नसली, तर ते जीवन तरी कसलं ?

माधवरावांची सारी कविता वाचता वाचता त्यांचं उभं आयुष्य डोळ्यांपुढं येतं. 'कुणासही कधीं खुलें न केलेलें' त्यांचं अंतरंग त्यातून दिसू लागतं. ही कहाणी आहे श्रेयाच्या प्राप्तीसाठी तगमगणाऱ्या अतृप्तीची. जीविताच्या प्रवासात साथसंगतीसाठी आसावलेल्या, पण अंतर्यामी एकाकीच राहिलेल्या पोरक्या प्रेमपिपासू जीवाची. हे अंतरंग आहे बाह्य लौकिक जीवन आणि गूढ आंतरिक जीवन यांतील विरोधात पिळवटून निघालेले. उत्कट वैयक्तिक वृत्ती आणि समाजाची मूढ जडता यांच्या द्वंद्वात जीवन्मृतीचा अनुभव घेणारे. परंपरेने कुंठितगती झालेल्या समाजात मुक्त मनाचा निकोप विकास होत नाही, अशा समाजात कुचंबलेल्या मुक्तात्म्याचे. इथे निरागस उमदी वृत्तीही कलुषित होत जाते. या झगड्यात शारीरिक, बौद्धिक आणि मानसिक शक्तीही क्षीण होत जातात. बंडखोर तारुण्याचे रक्त जरी नसोनसी नाचत असले, तरी त्याला साथ द्यावयास हवी असणारी संजीवक आशा मात्र कधीच नाहीशी झालेली असते.

....एका मागोमाग अनेक आघात होत राहिले. बाह्य आघात सोसता येतात, नव्हे, यांनी उलट जिगीषू व्यक्तीला स्फुरण चढते. पण आंतर–विश्वावरील, जीवाभावाने जोपासलेल्या श्रद्धांवरील आघात सोसणे मात्र अत्यंत अवघड असते.

गेली श्रद्धा पुनरपि न ये ती करूनीहि शर्थ
झाल्या घावा विसरुं शकण्या कोण आहे समर्थ ?

पण हे आघात असे बरोबर वागवीतच पुढे जावे लागते. एकाकी, केवळ आत्म-श्रद्धेच्या बळावर. उत्कट मनोवृत्तीच्या व्यक्तीचा हा भोगवटाच असतो.

आयुष्याला आरंभ करताना कोणकोणती स्वप्नं बघितली, काय काय उमेदी बाळ-गल्या....पण अंती ते सारेच स्वप्नरंजन ठरले....आणि अधिकच चटका लावायला कारण झाले—

अन्त्य क्षणिं वेडावी स्वप्न गत—नको तें

माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज

दोन कवींची तुलना करू नये, अशा तुलनेमध्ये त्या त्या कवींच्या वैशिष्ट्यांऐवजी दुय्यम विशेषांकडे लक्ष केंद्रित होण्याची जास्त शक्यता असते. प्रत्येक कवीचा स्वतंत्रपणाने, त्याच्या प्रकृतीच्या संदर्भातच परामर्श घ्यावा, त्याच्या काव्याचा आस्वाद घ्यावा हे खरे आहे. परंतु एका कवीचा दुसऱ्या कवीच्या संदर्भात विचार करताना काही नवीन गोष्टीही लक्षात येतात हेही खरे आहे. त्यांची तुलना करावयाची ती त्यांच्यामध्ये श्रेष्ठ–कनिष्ठ ठरवण्यासाठीही नव्हे. तथापि वाङ्मयाच्या इतिहासाच्या संदर्भातही असा दोन कवींचा एकत्र विचार अर्थपूर्ण ठरण्याची शक्यता असते. माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज यांचा एकत्र विचार करावयाचा तो (१) मराठी काव्यपरंपरेत दोघांचे नाते काय? (२) त्या दोघांच्या एकूण वाङ्मयीन प्रकृतीत काय साम्य–विरोध आहे? (३) माधव जूलियनांच्या काव्याच कुसुमाग्रजांवर किती व काय प्रभाव आहे? (४) दोघांच्या काही सुट्या कवितांत साम्य–विरोध दिसतो का? (५) दोघांच्यात व्यक्तिगत, लौकिक पातळीवरील नाते कसे होते? अशा काही प्रश्नांच्या अनुरोधाने करता येईल.

१९३० ते १९४० या दशकात माधव जूलियनांची कविता पूर्ण प्रस्थापित झाली होती, तिचा पक्व व पूर्ण आविष्कार झालेला होता, आणि आता त्यांची कविता ओसरत चालली असून संशोधनात्मक कार्याकडे त्यांचे लक्ष अधिक केंद्रित झाले होते. माधवरावांचे काव्य असे प्रतिष्ठित झालेले, व संपत आलेले असताना कुसुमाग्रजांच्या काव्याची सुरुवात झाली आहे. १९३० ते १९४० हे त्यांचे उमेदवारीचे दशक आहे. या दशकाच्या आरंभी माधवरावांचे 'गज्जलांजलि' (१९३३) व 'स्वप्नरंजन' (१९३४) हे स्फुट भावकवितांचे संग्रह प्रसिद्ध झाले आहेत. 'जीवनलहरी' (१९३३) व 'जाईचा कुंज' (१९३६) ही कुसुमाग्रजांची कवितांची पुस्तके जरी या दशकात प्रकाशित झाली असली, तरी त्यांचा पहिला, प्रमुख कवितासंग्रह "विशाखा" माधवरावांच्या निधनानंतर तीन वर्षांनी (१९४२) प्रसिद्ध झाला

आहे. कुसुमाग्रजांच्या उमेदवारीच्या काळात माधव जूलियन हे मान्य, प्रतिष्ठित कवी होते; आणि उमेदवारींच्या काळात ज्येष्ठ प्रभावी कवीचा जेवढा प्रभाव स्वतंत्र प्रतिभावंत कवीवर पडेल, तेवढा तो त्यांच्यावर पडला आहे. हा काही प्रभाव दिसतो तो " विशाखा "तल्या कवितांपुरताच; पुढे कुसुमाग्रजांची कविता पूर्णपणाने आपल्या स्वतःच्या मार्गाने जात राहिली आहे. त्यामुळे माधव जूलियन व कुसुमाग्रज यांचा एकत्र विचार संभवतो तोही फक्त " विशाखा " पुरताच.

१९३० ते १९४० या दशकामध्ये मराठी कवितेने आणखी एक नवे वळण घेतलेले दिसते. या काळामध्ये आधीची, प्रामुख्याने रविकिरण मंडळाची कविता सामान्यतः स्थिर झाली होती. मंडळातील माधव जूलियन, यशवंत, गिरीश यांचे काव्यलेखन सुरू होते, आणि समकालीन, किंवा नव्याने लिहू लागलेल्या कवींवर या कवींचा प्रभाव होता. त्यांच्या अनुकरणाने अनेक कवी लिहीत होते. जुन्या पिढीतील चंद्रशेखर, तांबे हेही लिहीत होते, आणि त्यांतील विशेषतः तांब्यांच्याही कवितेचा प्रभाव नवीन तरुण कवींवर पडलेला होता. त्यामुळे पुन्हा एकदा या सुमारास मराठी कवितेमध्ये आवर्त निर्माण होऊ लागलेले, ती ' शेवाळू लागलेली ' दिसते. या दशकात, अगदी १९३८–३९ मध्येही ' मराठी कवितेला ओहोटी लागली आहे का ?' या प्रश्नाची चर्चा कवी व काव्यप्रेमी, समीक्षक करताना दिसतात. " विशाखे "च्या प्रस्तावनेत वि. स. खांडेकरांनीही ' मराठी वाचकांच्या अभिजात काव्यप्रेमाला ओहोटी लागल्यानंतरचा काळ ' असे या दशकाचे वर्णन केले आहे. परंतु याच सुमाराला काही नवे, पुढील दशकात प्रभाव पाडणारे कवी आपल्या वेगळ्या वळणाच्या कविता लिहू लागलेले होते. त्यांचा हा प्रारंभीचा काळ असल्याने त्यांचे वेगळेपण, ताकद अद्याप जाणवू लागली नसेल, पण ही वेगळी कविता हळूहळू पण निश्चितपणाने स्वतःचे वेगळे अस्तित्व जपू–जोपासू पाहात होती. यांपैकी अनिल हे अधिक ज्येष्ठ. १९३२ मध्ये त्यांचा ' फुलवात ' हा कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाला होत. बा. भ. बोरकरांचा ' प्रतिमा ' हा पहिला संग्रह १९३० मध्ये, पु. शि. रेगे– सुहृद्–चंपा– यांचा ' साधना आणि इतर कविता ' १९३१ मध्ये प्रकाशित झाले होते. मराठी कवितेतला एक महत्त्वाचा टप्पा ठरलेला अनंत काणेकरांचा ' चांदरात ' संग्रह १९३३ मध्ये प्रसिद्ध झाला. मर्ढेकरांचाही पहिला संग्रह " शिशिरागम " १९३९ मधला. याच दशकात कुसुमाग्रजांचेही काव्यलेखन सुरू झाले होते, रसिकांना प्रभावित करीत होते. आणि पुढल्या दशकाच्या प्रारंभी त्यांच्या या कवितांचा संग्रह प्रकाशित झाला आहे.

या नवीन कवींच्या कवितांतून मराठी काव्यपरंपरेत अनेक नवी वळणे येऊ लागली होती. मराठी कविता आशय आणि अभिव्यक्ती यांत बदलत होती. त्यातला महत्त्वाचा बदल हा होता की , रविकिरण मंडळाच्या प्रभावकाळातील कविता प्रामु-

ख्याने व्यक्तिनिष्ठ, आत्मपर होती. व्यक्तिजीवनातील अनुभव, भावनात्मक प्रतिक्रिया हे या कवितेचे सामान्यतः केंद्र राहिले आहे. या काळातील काही कवितांना तर व्यक्तिगत, खासगी, कधी कौटुंबिक असेही मर्यादित रूप येऊ लागले. तिच्यात अतिरंजित हळवेपणा, आणि म्हणून कृत्रिमताही येऊ लागली. १९३०–३५ च्या सुमाराला मराठी कवितेला जे वेगळे वळण लागले, त्यात सामाजिक जाणीव अधिक दिसावयाला लागली, आत्मकेंद्रिततेच्या कोशातून ती बाहेर पडू लागली. १९३५ पूर्व सौंदर्यवादी, आत्मकेंद्रित कवितेपेक्षा ही कविता वेगळी होती. हा जो सांधाबदल मराठी काव्यपरंपरेत झाला, त्यामध्ये कुसुमाग्रजांचा वाटा प्रामुख्याने– मात्र एकमेव नव्हे—होता. (१९३०–३२ सालानंतर माधव जूलियनांचे काव्यलेखन मंदावतही चालले होते, आणि खुद्द त्या कवितेचे स्वरूपही बदलत चालले होते. तिच्यातील व्यक्तिपरता, प्रीतीची लागणी कमी होऊन सामाजिक अन्याय, विषमता यांची जाणीव अधिक येऊ लागली होती.) १९३५ पूर्व काळातील प्रमुख कवी माधव जूलियन आणि १९३५ उत्तर काळातील प्रमुख कवी कुसुमाग्रज यांचे मराठी काव्यपरंपरेतील नाते हे असे आहे.

रविकिरण मंडळापर्यंतचा काळ हा सामान्यतः सौंदर्यवादी, स्वप्नरंजनात्मक प्रवृत्तीचा आहे. कुसुमाग्रजांची कविता स्वप्नातून बाहेर पडून—किंवा स्वप्न नाकारून प्रखर वास्तवाकडे जाते आहे. माधवरावांच्या कवितांत अनेकदा येणारी 'स्वप्न' प्रतिमा आणि कुसुमाग्रजांच्या कवितांतून येणारी 'स्वप्न' प्रतिमा यांची तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. माधवरावांच्या काव्यसंग्रहाचे नावच 'स्वप्नरंजन' आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत 'स्वप्नाची समाप्ति' आहे. प्रकाशाच्या सागरात एकेक तारा 'स्वप्ना'सम विरत आहे. 'होतें म्हणूं स्वप्न एक / एक रात्र पाहिलेलें' असे प्रियेला म्हणून, त्या स्वप्नातून ते तिला व स्वतःला जागे करीत आहेत. रम्याद्भुतातून बाहेर पडून समोरच्या वास्तवाला सामोरे जावयाचे आहे.

नको चंद्र वा नको चांदणें
सुखमय आभासांत रहाणें
कणाकणावर पसरुनि किरणें
यज्ञांत शुद्ध ही करा धरा
हा कांठोकांठ कटाह भरा !

अशी त्यांची 'प्रभाकरा'ला प्रार्थना आहे.

माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज यांच्यांत वाङ्मयीन सहधर्मित्व नाही. दोघांची कविता, वाङ्मयीन प्रकृती वेगळी आहे. (माधवरावांचा जर असा विचार करावयाचा तर तो मर्ढेकरांबरोबर करता येईल. 'साहित्यिक' म्हणून माधवरावांशी नाते मर्ढे-

करांचे अधिक आहे.) कुसुमाग्रजांची कविता ही प्रारंभापासूनच स्वतंत्र प्रकृतीची होती. कुणाच्या फारशा प्रभावाखाली जाणारी ती नव्हती. प्रा. रा. श्री. जोगांनी कुसुमाग्रजांबद्दल लिहिताना म्हटले आहे, 'तसा परिणाम त्यांच्या काव्यावर कोणाचाच दिसत नाही, इकडे रविकिरण मंडळ आणि तिकडे तांबे आपल्या तेजाने तळपत असताच कुसुमाग्रजांनी काव्यप्रांतात प्रवेश केला असूनही कोणाच्याच कक्षेत शिरण्याचे त्यांनी नाकारले ही गोष्ट त्यांच्या स्वतंत्र वृत्तीची आणि आपला काही नवीनच मार्ग चोखाळू शकणाऱ्या प्रतिभेची द्योतक आहे. क्वचित 'माळाचें मनोगत' किंवा 'जा जरा पूर्वेकडे' इत्यादी कवितांतून माधव जूलियन यांच्या लेखनाची स्मृती झाली, तरी थोड्याशा भासापलीकडे त्याला काही महत्त्व नाही.' [अर्वाचीन मराठी काव्य, आ० १, १९४६, पृ. ३०१].

असे असले तरी उमेदवारीच्या काळात कुसुमाग्रजांना समकालीन कवींत माधव जूलियन सर्वांत जवळचे वाटत होते. कुसुमाग्रजांनी माधवरावांविषयी काय म्हटले आहे याचा शोध घेतला, तर दोघांचे लौकिक नाते कळू शकेल.

१९३३ साली नाशिकला झालेल्या कविसंमेलनाच्या वेळची आठवण सांगताना 'नदी' या लेखात कुसुमाग्रजांनी लिहिले आहे, '१९३४ साली ['१९३३' हवे] नाशिकला माधव जूलियन यांच्या अध्यक्षतेखाली कविसंमेलन भरले असता असाच महापूर आला होता. मी तेव्हा नदीकाठच्या एका इमारतीतच राहात होतो. माधव जूलियन हे माझे विशेष आवडते कवी. सकाळच्या काव्यगायनाच्या कार्यक्रमातील माझे 'अनुष्ठान' (Performance) कविवर्यांना आवडले होते. स्वतःची 'भ्रांत तुम्हा का पडे' ही कविता मी दुपारच्या बैठकीत म्हणून दाखवावी असे त्यांनी मला सांगितले होते, आणि थोडीशी तालीमही घेतली होती. हा आपला मोठा गौरव झाला अशा आनंदात मी घरी आलो, तों गंगामय्या दारापर्यंत येऊन थडकलेल्या. परवानगी घेऊन आत गेलो, परंतु अल्पावकाशात बाहेर जाण्याचे सर्व रस्ते बंद झाले. ....मी (पुरामध्ये पोहोण्यात) त्यामानाने कच्चा. केवळ लहानसहान पुरांशी लगट करणारा. पण माधवरावांची कविता गाण्याचा मोह बलवत्तर ठरला, आणि जलतरणविद्येचा कसाबसा उपयोग करून मी त्या बेटाबाहेर पडलो. पण पुढे कार्यक्रमात काव्यगायनही असे जबरदस्त पडले की, मातोश्रींचा आदेश मानून घरीच बसलो असतो तर बरे झाले असते असे वाटले.' ["विरामचिन्हे", पृ. १२२]

'मुक्काम पुणे' या लेखात, पुण्यातील आपल्या १९३४ ते ४० च्या सुमारच्या वास्तव्याबद्दल लिहिताना कुसुमाग्रजांनी लिहिले आहे, 'विद्यमान कवींतील माझे सर्वांत आवडते कवी माधव जूलियन कोल्हापूरला राहात असले, तरी त्यांचा 'निवान्त'

प्रभात रस्त्याला उभा राहिला होता, आणि पुण्याला त्यांची ये-जाही सतत होत असे.' [" विरामचिन्हे " , पृ. ५८] ' ...पुण्यातील वाङ्मयीन विश्व अजिबात अपरिचितच राहिले.....फक्त लॉ कॉलेजच्या दिशेने कधी फिरायला गेलो म्हणजे ' निवान्त '-कडे भक्तिभावाने पाहात असे. दोन तीन वेळा आत जाऊन माधवरावांना भेटलोही होतो.' [" विरामचिन्हे ", पृ. ६२]

या उताऱ्यांवरून उमेदवारीच्या काळातील कुसुमाग्रजांची माधवरावांविषयीची आदराची भावना समजून येते. पटवर्धनांचा " स्वप्नरंजन " संग्रह प्रसिद्ध झाल्यावर (१९३४) डॉ. रा. चिं. श्रीखंडे यांनी त्याच्यावर तीव्र प्रतिकूल टीका करणारा लेख लिहिला (' लोकशिक्षण ', डिसेंबर १९३५). त्यावर वाद प्रतिवाद झाले. ' डॉ. श्रीखंडे व माधव जूलियन ' असा एक लेख श्री. चम्पाराम या नावाने आला. त्यावर डॉ. श्रीखंड्यांनी प्रतिलेख लिहिला. या लेखावर शिरवाडकरांनी ' माधव जूलियन आणि गंगातेली ' नावाचा एक सव्वा पृष्ठाचा लेख लिहिला होता (' विविधवृत्त ', २३ मे १९३७). या लेखात डॉ. श्रीखंड्यांच्या लेखाला भडकपणे उत्तर दिलेले होते, आणि माधव जूलियनांचा गौरव होता.

माधवरावांनी मात्र कुसुमाग्रजांबद्दल कुठे लिहिलेले आढळत नाही. १९३३ च्या नाशिकच्या कविसंमेलनातील किंवा १९३४ च्या बडोद्याच्या महाराष्ट्र साहित्य संमेलनांतर्गत कविसंमेलनातील माधवरावांच्या अध्यक्षीय भाषणात कुसुमाग्रजांचा उल्लेख आलेला नाही, आणि तसे ते स्वाभाविकही आहे. नवीन तरुण कवींपैकी अनंत काणेकरांच्या " चांदराती " वर (प्रतिभा ', ११ सप्टेंबर १९३३) व मर्ढेकरांच्या " शिशिरागम " वर (' सह्याद्री ', जून १९३९) माधवरावांनी आस्वादपर लेख लिहिले आहेत. लिहावे असे तोपर्यंत कुसुमाग्रजांचे काही प्रकाशितही झालेले नसल्याने तशी अपेक्षाही करता येणार नाही. " छंदोरचना " (आ. २, १९३७) व " पद्यप्रकाश " (१९३८) या पुस्तकांत तेवढी काही पद्यप्रकारांचे उदाहरण म्हणून कुसुमाग्रजांच्या रचनांची अवतरणे आली आहेत. " छंदोरचने "त पृ. ४०८ वर ' जीवनलहरी ' जातीचे उदाहरण म्हणून कुसुमाग्रजांची एक जीवनलहरी उदधृत केली आहे [परिष्कृत पाठ, " जीवनलहरी ", आ. २, क्र. २८]. पृ. ५३६ वर ' रामरसायन ' छंदाचे उदाहरण म्हणून कुसुमाग्रजांच्या ' विश्ववाणी ' मासिकात प्रसिद्ध झालेल्या (व. १, अं. ५) कवितेतील एक कडवे उद्धृत केले आहे,

बोल राघू बोल रे
काही तरी बोल रे
मन तुझें माझ्यापाशीं थोडें तरी खोल रे.

" पद्यप्रकाश " मध्ये पृ. १०६ वर ' सहस्रमुखी ' जातीचे उदाहरण म्हणून ' मराठी

वाचनपाठमाले ' तील कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील एक कडवे उद्धृत केले आहे—

शेतकरी होणार आम्ही शेतकरी होणार्
पागोटें डोईवर, काम्बळ खांद्यावर घेणार् ॥ ध्रु० ॥
लपेटुनि खांद्यावर घेणार्
अशी ही खांद्यावर घेणार्
हातीं काठी, पायिं वहाणा शेतकरी सजणार् .

अशा कविता कुसुमाग्रजांनी लिहिल्या असतील हे आज खरेही वाटत नाही. कदाचित कुसुमाग्रजांनाही अशा कविता लिहिल्याचे आज आठवत नसेल. त्यांच्या संग्रहातही त्यांनी या कविता घेतलेल्या नाहीत. त्यांच्या आरंभीच्या काव्यलेखनाचे स्वरूप बघताना अशाही कविता त्यांनी लिहिल्या आहेत हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

माधव जूलियनांची काव्यलेखनाची प्रेरणा व प्रयोजन आणि कुसुमाग्रजांची काव्यलेखनाची प्रेरणा व प्रयोजन वेगवेगळे आहे. माधवरावांच्या काव्यलेखनाची पहिली प्रेरणा व्यक्तिगत, प्रेमानुभूतीत आहे. प्रेमाकांक्षा, प्रेमोद्भव, प्रेमनिष्ठा, प्रेम-वैफल्य, आणि तरी प्रेमावर, प्रेयसीवर अढळ निष्ठा हा माधवरावांच्या बऱ्याच कवितांचा गाभा आहे. 'प्रेमावीण जीवाला कशाचा जीवनीं आधार्! चारी मुक्ति देई हें, जिणें यावीण कारागार्' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. २७४] अशी त्यांची भावना आहे. कुसुमाग्रजांची प्रेरणा त्यांच्या काळात आहे. १९३० च्या आस-पासच्या काळात साम्राज्यसत्तेविरुद्ध स्वातंत्र्याचा लढा तीव्र होत चाललेला होता. त्यातून कुसुमाग्रजांचे सामान्य माणसाशी नाते जडत होते. ते सांगतात, '....रस्त्यावर आत एक अस्पष्ट नाते जडत होते. कवचाच्या आत असलेल्या माणसाशी, माणसाच्या जमावाशी, शरीरता झुगारून आत्मिक रूपात उरण्याच्या माणसाच्या अद्भुत शक्तीशी....' ' असे काही मनातले, काही जनातले, काही कल्पनेतून उतरलेले, काही प्रत्यक्षातून उपसलेले, जे काही संज्ञेभोवती हेलावत होते त्याला अखेर काव्याचा प्रवाह सापडला.' [" विरामचिन्हे ", पृ. ११३] माधवरावांना ' प्रणयपंढरीचे वारकरी ' हे अभिधान टीकाकारांकडून मिळाले, आणि जे उपरोधाने मिळाले ते हे अभिधान माधवरावांनी भूषण म्हणून स्वीकारले. कुसुमाग्रजांचे समीक्षकांनी वर्णन ' स्थंडिल संप्रदायाचे प्रणेते ' म्हणून केले आहे. " विशाखा "च्या प्रस्तावनेत वि. स. खांडे-करांनीही ' आजच्या सामाजिक असंतोषाचा ज्वालामुखी त्यांच्या कवितांतून....अग्नि-रसाचा वर्षाव करीत सुटतो. ' असे म्हटले आहे.

माधवरावांची कविता प्रारंभी व्यक्तिवादी–आत्मपर राहिली,–आणि तीच तिची

प्रमुख प्रेरणा होती. आत्माविष्कारासाठी त्यांचे काव्यलेखन झाले. '....कविता ही अशा रीतीने आत्मप्रकटीकरणासाठी आणि मूलतः आत्मरंजनासाठी रचीत असल्याने कवितेचे विषय मी कधी निवडीत बसलो नाही.' [" माधवराव पटवर्धनः वाङ्मय-दर्शन ", सु. रा. चुनेकर, पृ. ५४] माधवरावांची कविता त्यांच्या वैयक्तिक जीवनाशी विशेष निगडित आहे. त्यांची कविता आत्मकेंद्रित अधिक आहे. त्यामुळे तिचे त्यांच्या काळाशी नाते कमी आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत ही आत्मपरता कमी आहे. त्यांच्या व्यक्तिगत व्यथावेदनांची अनुभूती त्यांच्या कवितेत सहसा जाणवणार नाही. त्यांची कविता त्यांच्या काळाशी निगडित आहे. स्वतःच्या काळाशी त्यांच्या कवितेचे नाते आहे.

१९३० ते ४० या दशकात महाराष्ट्रात साम्यवाद, समाजवाद या नव्या विचारसरणी येऊ लागलेल्या होत्या, तरुण मनांवर त्यांचा प्रभाव पडत होता. कुसुमाग्रजही या विचारसरणीने प्रभावित झाले आहेत. श्रीमंत–गरीब, मालक–मजूर, शोषक–शोषित हा संघर्ष, ईश्वरावरील अश्रद्धा कुसुमाग्रजांच्या या काळातील कवितांत दिसते. कुसुमाग्रजांच्या काव्यात आर्थिक विषमतेचा उच्चार अधिक आहे. माधवरावांच्या काव्यात सामाजिक अन्यायाचा उच्चार अधिक आहे. स्त्री–पुरुष विषमता, विवाह, जन्मपतितत्व इत्यादींसंबंधीच्या प्रतिक्रिया माधवरावांच्या काव्यात अधिक आहेत. रविकिरणमंडळ-समकालीन साहित्यातच ही प्रवृत्ती जास्त प्रबळ दिसते.

माधवरावांची काव्यप्रेरणा जशी कुसुमाग्रजांपेक्षा वेगळी आहे, तशी माधवरावांची काव्यपरिणामाची, प्रयोजनाची कल्पनाही वेगळी आहे. माधवराव काव्यरसिक मित्राला सांगतात, 'गा रे नामी गज्जल एक मराठी/शांतिसागरीं उठवी भावतरंग.' ['अर्पण,' " उमरखय्यामकृत रुबाया "] 'स्व–भाव–गीत ' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. २६३] या गज्जलात माधवराव सांगतात,

सभोंवतीं या प्रचण्ड हाटीं शहाणियांची अलोट दाटी;
गमे वसूनी प्रसूनवाटीं क्षणैक व्हावें जरा दिवाणें
प्रसन्न व्हावें सहानुभावें, स्व–भावगीत प्रबन्ध गावे,
कुणीहि यावें, जरा बसावें–इथें कुणाला सदा रहाणें ?

कुसुमाग्रजांची आकांक्षा वेगळी आहे–

समिधाच सख्या या,....
जात्याच रूक्ष या, एकच त्या आकांक्षा,
तव आन्तर अग्नी क्षणभर तरि फुलवावा !

कुसुमाग्रजांचा पहिला कविता-संग्रह प्रसिद्ध झाला तो "जीवनलहरी" (१९३३). "जीवनलहरी" तील काही लहरी उमरखय्यामच्या रुबायांची आठवण करून देणाऱ्या आहेत. "जीवनलहरी" प्रसिद्ध होण्याच्या आधी माधवरावांची उमरखय्यामच्या रुबायांची "उमरखय्यामकृत रुबाया" (१९२९) व "द्राक्षकन्या" (१९३१) ही भाषांतरे प्रसिद्ध झाली होती. माधवराव आणि कुसुमाग्रज या दोघांचाही उमरखय्यामशी संबंध आहे. माधवरावांनी तर उमरखय्यामचा अभ्यास करून त्याच्या रुबाया मराठीत आणल्या. पण काही फार थोडा अपवाद सोडला, तर माधवरावांवर उमरखय्यामच्या वृत्तीचा प्रभाव नाही. 'मधु-मोहनी' (समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ३४), 'विस्मृतीची समाधि' (समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. २८५) अशा काही थोड्या माधवरावांच्या कविता उमरखय्यामची आठवण करून देतात. पण कर्मयोगी माधवरावांचे 'चल भर प्याला, दे आणिक, आणिकही दे-स्मृति या धाष्टर्याची टाकूं दे बुडवूनी' म्हणणाऱ्या उमरखय्यामशी वृत्तिसाम्य नाही. उमरखय्यामविषयी त्यांना आत्मीयता नाही. कुसुमाग्रजांनाही उमरखय्यामचे आकर्षण आहे. त्यांच्या कलंदर, काव्यात्म वृत्तीला उमरखय्याम कुठेतरी जवळचा वाटत असावा. उमरखय्यामवर त्यांची कविताही आहे. ("विशाखा", पृ. ५४. या कवितेत 'द्राक्षकन्या' हा शब्द-प्रयोगही आला आहे.) 'निशापूरचा कवीश्वर' हा उमरखय्यामवर ललित लेखही कुसुमाग्रजांनी लिहिला आहे ["प्रतिसाद" मध्ये समाविष्ट]. परंतु कुसुमाग्रजांवरही उमरखय्यामच्या वृत्तीचा अधिक परिणाम नाही.

"जीवनलहरी"नंतर १९३६ मध्ये "जाईचा कुंज" हे 'चिमुकल्यांकरिता चिमुकल्या गाण्यां'चे पुस्तक प्रकाशित झाले, आणि नंतर १९४२ मध्ये "विशाखा". "विशाखा"त १९३२ पासून १९४१ पर्यंतच्या कुसुमाग्रजांच्या कविता आहेत. सावरकर, कवी गोविंद, बालकवी ('नदीकिनारी'), चंद्रशेखर ('ऋण'), तांबे यांच्याही खुणा "विशाखा"तील काही कवितांतून दिसतात. कुसुमाग्रजांचे प्रारंभ-काळातले अधिक जवळचे नाते सावरकर-गोविंद यांच्याशीच. त्यांत दोघेही नाशिकचे. नाशिकला वास्तव्य असणाऱ्या चंद्रशेखरांचीही कुसुमाग्रजांना जवळीक असावी. हा काळ मराठी कवितेच्या दृष्टीने माधवरावांच्या प्रभावाचा. "विशाखा"-तील काही कवितांवर माधवरावांचा प्रभाव दिसतो. परंतु या समकालीन प्रभावातूनही कुसुमाग्रजांची कविता स्वत्व जपत होती, त्याचा आविष्कार करीत होती.

माधवरावांच्या व कुसुमाग्रजांच्या कवितांतील काही प्रवृत्तींची, तसेच त्यां

काही कवितांची तुलना केली तर दोघांमधील साधर्म्य-वैधर्म्य स्पष्ट होईल.[१] 'प्रीति' हे माधवरावांच्या कवितेतील प्रमुख मूल्य आहे; कुसुमाग्रजांच्या कवितेत 'प्रीति' हे मूल्य असले, तरी त्याला हे प्राधान्य नाही. माधवराव 'कोठें तरि जाऊं वसुनी शीघ्र विमानीं। अज्ञात ठिकाणीं। स्वातंत्र्य जिथें, शांति जिथें, प्रेम इमानी' ['तेथे चल राणीं'] असे आपल्या 'राणी'ला सांगतात; तर कुसुमाग्रज 'काढ सखे, गळ्यांतील तुझे चांदण्याचे हात। क्षितिजाच्या पलीकडे उभे दिवसाचे दूत' आणि 'उजेडांत दिसूं वेडे आणि ठरूं अपराधी' ['स्वप्नाची समाप्ति'] असे आपल्या सखीला सांगतात.

माधवरावांच्या आणि कुसुमाग्रजांच्या प्रेमकल्पनेत महत्त्वाचा फरक आहे. माधवरावांचा प्रियकर हा प्रेयसीला नेहमीच आपल्यापेक्षा उंचावर ठेवतो, आणि तिच्या मूक आराधनेत तो स्वतःला धन्य मानतो. 'प्रेम' ही माधवरावांची जीवननिष्ठा आहे, आणि मराठी कवितेत ती अपूर्व आहे. प्रियकराची प्रेयसीची आळवणी, स्वीकारलेली समर्पणशील, सेवाशील वृत्ती, समर्पणातही स्वतःचे स्वत्व संभाळणारा डौल, त्याची उदारता, सोशिक निष्ठा ह्या जातीची ही प्रेमानुभूती मराठी कवितेत प्रथमच व्यक्त होत होती. कुसुमाग्रजांच्या 'तूं उंच गडीं राहसि गे राजकुमारी' (१९३३, पृ. ६०) सारख्या कवितेत प्रियकर प्रेमिकेची आळवणी करीत आहे; पण तिच्यात अनुभूतीची जिवंतता नाहीं. ती सांकेतिक कविता झाली आहे, आणि लगेच प्रेयसीही प्रियकराला 'प्रीतीविण प्रासाद गमे शून्य जिवाला' (पृ. ६१) असे 'आश्वासन' (पृ. ६९) देत आहे. या तीनही गज्जलांवरील माधवरावांची छाप स्पष्ट आहे. 'गर्वाढ्य हवेली–कंगाल कुटी', 'वाळूरणिं', 'जीवन-रिक्षा' यांसारख्या शब्द-प्रयोगांतही माधवरावांच्या खुणा दिसतात. 'शेवटचे पान' (पृ. ५६) मध्येही प्रेयसी 'पहा जरा परतून्' म्हणून 'प्रवाशा'ला विनवणी करीत आहे.

कुसुमाग्रजांची 'वनराणी' (पृ. ८७) ही कविता माधवरावांच्या 'वनवाले'च्या (समग्र माधव जूलियन, खं० १, पृ. ३०९) वळणाची आहे. मात्र माधवरावांचा तो शुभकामी वृत्तातील गज्जल आहे; कुसुमाग्रजांनी द्राक्षकन्या जातीत रचना केली आहे. माधवरावांच्या कवितेतील डौल कुसुमाग्रजांच्या कवितेत नाही.

---

१. कवितांचा–विशेषतः समकालीन, किंवा थोडे मागेपुढे असणाऱ्या कवींच्या कवितांचा तुलनात्मक विचार करणे काहीसे अवघड असते. कवितांचे लेखन-प्रकाशन-काळ, प्रकाशन-स्थळ, एकाच्या वाचनात दुसऱ्याची कविता येण्याची शक्यता यांसंबंधाने निश्चित माहिती मिळाल्याशिवाय, एकाच्या दुसऱ्यावरच्या परिणामाच्या दृष्टीने, तुलनात्मक विचार संभाव्यतेच्या भाषेतच करता येईल; निश्चित विधान करणे काहीसे जडच जाईल.

कुसुमाग्रजांच्या 'निर्माल्य' या सुनीतावर (१९३३; पृ. ७५) माधवरावांच्या "विरहतरंगा"तील काही श्लोकांची, किंवा "तुटलेले दुवे"तील सुनीतांची छाया स्पष्ट दिसते.

कुसुमाग्रजांच्या 'माळाचें मनोगत' (पृ. ५१) मधील माळ माधवरावांच्या 'माळवारा' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. १२४] ची आठवण करून देतो. ती कविता ज्या परिलीना छंदात आहे, तो छंद माधवरावांनी 'संगमोत्सुक डोह' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ७८] मध्ये प्रथमच वापरून रसिकप्रिय केला होता. बाकी त्या दोन कवितांत कसलीच तुलना होऊ शकत नाही. माधवरावांच्या कवितेतील गूढता, सखोलता कुसुमाग्रजांच्या या कवितेत काहीच नाही.

माधवरावांची 'संगमोत्सुक डोह' आणि कुसुमाग्रजांची 'पृथ्वीचें प्रेमगीत' यांची तुलना करण्यासारखी आहे. दोघांच्या या गाजलेल्या कविता. या कवितांच्या तुलनेतून दोघा कवींमधील अंतर स्पष्ट होईल. 'संगमोत्सुक डोह' माधवरावांची एक प्रातिनिधिक कविता. 'पृथ्वीचें प्रेमगीत' कुसुमाग्रजांची प्रातिनिधिक न म्हणता आली, तरी त्यांची प्रमुख कविता. एके काळी संलग्न असलेल्या, पण आता, का कुणास ठाऊक, दूर गेलेल्या प्रियेवाचून प्रियकराच्या होणाऱ्या तळमळीची, विरहाची आर्तता हा या कवितेचा गाभा आहे. ही अनुभूती खास विशिष्ट आहे. डोहाची सरितेच्या पुनर्मीलनासाठी आर्त आळवणी अंतःकरण हेलावणारी आहे. या कवितेमध्ये वेदना आहे, वेदनेची गती आहे. या कवितेतल्या प्रतिमांचा एकजीवपणाही वघण्यासारखा आहे. तिच्यामध्ये अनुभूतीची जिव्हारीं भिडलेली कळ आहे. 'पृथ्वीचें प्रेमगीत'मध्ये अनुभूतीची ही विशिष्टता, ही कळ नाही. प्रेयसीने अप्राप्य, थोर प्रियकराचा घेतलेला ध्यास, आणि तिची दिव्य निष्ठा हा या कवितेतील भाव आहे. या भावात अनुभूतीची विशिष्टता नाही, किंवा कळ नाही. एका दृष्टीने ही सांकेतिक प्रेमनिष्ठा आहे. 'पृथ्वीचें प्रेमगीता'चा प्रथमवाचनी भारून टाकणारा विशेष म्हणजे तिच्यातील भव्य कल्पकता. परंतु कल्पकतेमुळे कविता श्रेष्ठ ठरते असे नाही.

एकूणच "विशाखा"चा विचार केला, तर सामान्यतः असेच म्हणावे लागते की, तिच्यात अनुभूतीची कळ कमी आहे. तिच्यात कल्पकता आहे, भव्यतेची ओढ आहे, क्रांतीचा ध्यास आहे, पराक्रमाचे ओज आहे. विशिष्ट वयात, विशिष्ट काळात हे सारे प्रभावित करणारे आहे. पण अनुभूतीचा जिवंतपणा कमी आहे. 'ध्येय, प्रेम आशा यांची होतसे का कधी पूर्ती ?। वेड्यापरी पूजितों या आम्हीं भंगणाऱ्या मूर्ती' अशा आकर्षक, सुभाषितवजा ओळी कुसुमाग्रजांच्या कवितेत येतात. परंतु सुभाषित म्हणजे काव्य नव्हे. ध्येय, प्रेम, आशा यांच्या भंगाची जीवघेणी कळ माधवरावांच्या 'हाकाटी' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ७२] सारख्या कवितेतील 'हृदयींची

आस आस चूर झाली सावकाश । प्रीतिकीर्तीचे डोलारे गेले कोसळून सारे । जनतेचा जो भुकेला, तिने केला अर्धामेला.... ' अशांसारख्या ओळींतून, किंवा ' काय अवेळीं साद ' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. १४०], ' अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळास' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ३६८] यांसारख्या कवितांतून जिवंतपणे अनुभवाला येते.

कुसुमाग्रजांच्या " विशाखे "तील कवितांचा महत्त्वाचा विशेष त्यांच्यातील क्रांतीचा आवेश, विषमता, अन्याय यांविषयी संताप, मानवतावादी व्यापक सहानुभूती. पराक्रमाची पूजा करणाऱ्या, पौरुषाचे स्तोत्र गाणाऱ्या माधवरावांच्याही ' खरा शूर ', ' पुरुषाची छाती ' यांच्यासारख्या कविता आहेत. माधवरावांची ' पश्चिमेच्या मारुताचे उच्छ्वास ' [ज्योत्स्ना, सप्टेंबर १९३६; समग्र माधव जूलियन, खंड १, पृ. ३७५] आणि कुसुमाग्रजांची ' जा जरा पूर्वेकडे [१९३८] या कविता एकाच वळणाच्या आहेत. भारतातील नव्हे, तर भारताबाहेरही जेथे साम्राज्यपिपासू राष्ट्रे दुसऱ्या दुर्बल राष्ट्रांवर निर्दय आक्रमण करीत आहेत, त्याने संतप्त होऊन, तीव्र उपरोधातून या कविता लिहिल्या गेल्या आहेत. ' पश्चिमेच्या मारुताचे उच्छ्वास ' ज्या भ्रांत वृत्तात आहे, त्याच वृत्तात ' जा जरा पूर्वेकडे ' आहे; आणि या कवितेतील ' डे ' चे यमक त्याच वृत्तातील माधवरावांच्या ' भ्रांत ' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. २९४] या गज्जलाची आठवण करून देते.

' मधुलहरी व इतर कविता 'तील माधवरावांच्या अखेरच्या कालातील कवितांत, त्यांच्या पूर्वीच्या कवितांपेक्षा थोडी वेगळी सामाजिक जाणीव दिसू लागते. कुसुमाग्रजांच्या कवितांमध्ये आरंभापासून ही जाणीव अधिक प्रबळ आहे. ' दुबळ्यांचा संसार ' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ३५५] या माधवरावांच्या कवितेत सबळ कसे अत्याचार करतात, आणि दुबळे तो निमूटपणाने कसा सोसत, आपला नित्य जीवनव्यवहार कसा करीत राहातात याचे चित्र आहे. ' दुबळ्यांचा न्याय ' [समग्र माधव जूलियन, खं. १, पृ. ३५७] या कवितेतही सामान्य, दुबळ्या मानल्या जाणाऱ्यांचा न्याय कसा असतो, याचे एका कथाप्रसंगातून दर्शन घडविले आहे. त्यांच्या ठिकाणीं सामर्थ्य असते; पण या सामर्थ्याची त्यांना जाणीव असत नाही. अन्याय, अत्याचार असह्यच झाला, तर त्यांची ही शक्ती उफाळून येते, उन्मत्त बलवंताला धडा शिकवते; अणि पुन्हा निद्रित होते—

परि ही चीड ओसरुनि जाता
होतिल झणिं मेण्ढ्यांपरि अतां
सोसाया पुनरपि कष्टुनि नमवुनि माथा.

समाजाच्या याच वृत्तीचे दर्शन कुसुमाग्रजांच्या ' पाचोळा ' [१९३४] या

कवितेत घडते, आडवाटेच्या माळावरील एकल्या विशाल तरूच्या पायास बिलगून जीर्ण पाचोळा साचून राहिला आहे.....कधीतरी एखाद्या दिवशी क्षुब्ध वादळ येते, त्या पाचोळ्याला दूर दूर उडवून नेते,

आणि जागा हो मोकळी तळाशीं
पुन्हा पडण्या वरतून पर्णराशी.

(या कवितेच्या पहिल्या ओळीत तो एकला विशाल तरू एका 'माळा'वर असल्याचे म्हटले आहे, आणि शेवटी, अखेर एक दिवस त्या 'वना'त चौफेर क्षुब्ध वात धावत आल्याचे म्हटले आहे. कुसुमाग्रजांच्या नवखेपणातील कच्चेपणाच्या खुणा अशा कुठे कुठे दिसतात.)

माधवरावांचा आणि कुसुमाग्रजांचा त्यांच्या प्रवृत्तींच्या अनुषंगाने, कवितेच्या दृष्टीने काही एका मर्यादेपर्यंत येथवर शोध घेतला. त्यांच्या रचनेच्या दृष्टीनेही काही विचार करता येईल. माधवरावांची बरीच रचना गज्जल व सुनीत या पद्य-काव्य-प्रकारांत आहे. माधवरावांचा प्रभाव ओळखण्याची ती एक खूण आहे. पण कुसुमाग्रजांनीं गज्जल, किंवा सुनीत-रचना फार क्वचित केली. माधवरावांच्या 'कणिकां'-प्रमाणे कुसुमाग्रजांनी 'भाव-कणिका' लिहिल्या आहेत. कुसुमाग्रजांच्या पद्यरचनेतही वेगळेपण आहे. "जीवनलहरी" हा एक नवाच काव्यप्रकार त्यांनी सुरुवातीलाच निर्माण केला. प्रयोगासाठी, किंवा नावीन्यासाठी रचनेचे प्रयोग कुसुमाग्रजांनी केले नाहीत. अशी प्रयत्नपूर्वकता, किंवा कृत्रिमता कुसुमाग्रजांच्या कवितेत नाही. "विशाखा"तील बहुसंख्य कविता जातिप्रकारांत आहे. एकूण १४ जातिप्रकारांत ३२ कविता आहेत. ६ वृत्तप्रकारांत ९ कविता आहेत. पैकी फक्त ४ गज्जल आहेत (क्र. १५, २०, ३२, ३३), आणि एक सुनीत (क्र. ४५) आहे. ४ छंदप्रकारांत ७ कविता आहेत. कुसुमाग्रजांची पद्यरचना हीही ते माधवरांवाच्या छायेत न शिरल्याची दर्शक आहे.

माधवरावांच्या प्रभावाची आणखी एक खूण म्हणजे फार्शी-उर्दू शब्दांचा वापर, विषम शब्दयोजना. 'वेष-तन्हा', 'हिमानी' ('उमर-खय्याम'), 'गर्वाढ्य हवेली'-'कंगाल कुटी', 'वाळूरणिं', 'जीवन-रिक्षा' ('तूं उंच गडीं राहसिं-') असे काही थोडे शब्दप्रयोग माधवरावी वळणाचे आहेत. परंतु कुसुमाग्रजांच्या प्रमुख, श्रेष्ठ कवितांत अशा खुणा आढळत नाहीत.

माधव जूलियन आणि कुसुमाग्रज हे मराठी कवींतील दोन महत्त्वाचे कवी आहेत, मराठी कवितेतील महत्त्वाचे टप्पे आहेत. १९२० नंतर मराठी कवितेला नवी गती,

नवे वळण देणाऱ्या कवींतील माधव जूलियन हे अग्रगण्य कवी आहेत. १९३५ च्या आसपास मराठी कविता पुन्हा एक नवे वळण घेऊ लागली होती. हे वळण देण्यात कुसुमाग्रजांचा वाटा मोठा आहे. कुसुमाग्रजांचे वळण जरी वेगळे असले, तरी प्रारंभीच्या काळात त्यांनीही माधव जूलियनांपासून प्रेरणा घेतली होती, प्रोत्साहन मिळविले होते. या दोघांचा एकत्र विचार करताना एक लक्षात ठेवावे लागते की, ज्या काळात कुसुमाग्रजांनी आपले वाङ्मयीन जीवन सुरू केले, त्या काळात माधव जूलियनांचे सर्व वाङ्मयीन कर्तृत्व सिद्ध झाले होते. माधवरावांच्या पूर्णतेचा काळ हा कुसुमाग्रजांच्या प्रारंभाचा काळ होता.

माधवराव आणि कुसुमाग्रज यांची पिंडप्रकृती वेगळी होती. माधवरावांचे व्यक्तिगत जीवन अनेकविध ताणांतून, आघातांतून गेले होते, त्याचा त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वावर, कर्तृत्वावरही परिणाम झाला आहे. ही गुंतागुंत कुसुमाग्रजांमध्ये दिसत नाही. माधवरावांचे समग्र वाङ्मयीन कार्य आणि कुसुमाग्रजांचे समग्र वाङ्मयीन कार्य यांतील फरकावरूनही त्यांच्या पिंडप्रकृतींतील अंतर कळेल. माधवराव जसे कवी होते, तसे पंडित, संशोधक, समीक्षक होते; काव्यनिर्मितीबरोबरच त्यांचे संशोधनात्मक लेखनही चालू होते; आणि पुढे तर संशोधनात्मक लेखन, भाषाशुद्धीची चळवळ यांनाच महत्त्व मिळाले. काव्य करूनच ते थांबले नाहीत, तर काव्यविषयक अधिक जबाबदाऱ्या मानून कार्य केले. काव्यरचनेमध्ये अनेक प्रयोग जाणीवपूर्वक केले, काव्यसमीक्षा, काव्यमीमांसा केली. माधवरावांचे काव्याचे परिष्करण हेही त्यांच्या या प्रकृतीचे दर्शक आहे. माधवरावांनी स्फुट भावकाव्याबरोबर खंडकाव्ये लिहिली, पण यापलीकडे इतर ललित स्वरूपाचे लेखन केले नाही. कुसुमाग्रज हे पूर्णतः कलावंतच राहिले, त्यांच्या काव्यलेखनावर त्यांनी काव्यबाह्य विचारांचा परिणाम होऊ दिला नाही. कुसुमाग्रजांनी खंडकाव्ये लिहिली नाहीत. पण त्यांचे ललित लेखन कादंबरी, नाटक या मार्गाने गेले. मात्र ललितलेखनाशिवाय इतर लेखन त्यांनी विशेषत्वाने केले नाही. " विशाखा " नंतर शिरवाडकर पुढे अनेक अंगांनीच वाढले, विस्तारले.

कवीला ओळखावे त्याच्या उत्कृष्ट कवितांवरून–त्याचे स्वतःचे वैशिष्ट्य व्यक्त करणाऱ्या कवितांवरून. ' संगमोत्सुक डोह ', ' काय अवेळीं साद ? ', ' अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळास ', ' माळवारा ', ' नावेंतील गाणें ' यांसारख्या भावकविता, किंवा ' हट्टी प्रेम ', प्रेमाची दक्षिणा ', ' मुक्त पक्षी ', ' प्रेम होईना तुझ्यानें ', ' अतर्क्य प्रेम ', ' वन–बाला ' यांसारखे अनेक गज्जल कुसुमाग्रज लिहितील अशी कल्पनाही करता येत नाही; आणि ' अहि–नकुल ', ' पृथ्वीचें प्रेमगीत ', ' गर्जा जयजयकार ', ' कोलंबसाचें गर्वगीत ', अशांसारख्या कविता माधवरावांनी लिहिल्या असत्या अशीही कल्पना करता येत नाही. दोघांच्याही कविता स्वतंत्रपणाने वाचाव्यात, वाचताना काव्यानंदाने धुंद....धुंद होऊन जावे !

हा ! किति दुर्मिळ ऐसे सुखप्रसंग !
मौन का सख्या ? असशी गानविहंग,
गा रे नामी गज्जल एक मराठी !
शान्तिसागरीं उठवी भावतरंग !

वि. वा. शिरवाडकर [कुसुमाग्रज]– वाङ्मयदर्शन

एखाद्या साहित्यिकाने केवळ विविध वाङ्मयप्रकारांत रचना केली हा त्याच्या गौरवाचा विषय होणार नाही. हे विविध वाङ्मयप्रकार त्याने किती समर्थपणाने पेलले याचा विचार करावा लागेलच; पण त्यापेक्षा या विविधतेमागील वाङ्मयीन गुणवत्तेचा प्रश्न महत्त्वाचा ठरेल. लेखकाने अनेक वाङ्मयप्रकारांत लेखन केले तरी ते सर्वच त्याला सारख्याच यशस्वीपणाने साधतात असे नाही. त्याची स्वतःची अशी विशिष्ट प्रकृती आहे की काय, आणि तशी ती असेल तर कोणती याचा शोध घेणेही आवश्यक ठरते. जेव्हा एखादा लेखक अनेक वाङ्मयप्रकारांमधून लेखन करतो, तेव्हा अशा विविधतेचा स्वीकार त्याने का केला? ही विविधता अपरिहार्यतेतून आलेली आहे का? त्याला जे आविष्कृत करावयाची ओढ आहे, ते जास्तीत जास्त साकल्याने आविष्कृत करण्याच्या धडपडीतून ही प्रायोगिकता आलेली आहे का? या प्रश्नांचाही उलगडा करावा लागतो. त्याची ही धडपड, हे प्रयोग यांचा शोध घेतला जाणे जरुरीचे ठरते.

शिरवाडकरांचे वाङ्मय विपुल आहे, आणि ते वेगवेगळ्या प्रकारचे आहे. त्यांनी स्वतःची चाकोरी केलेली नाही. त्यांचे काव्याचे संग्रह सात आहेत. (याशिवाय 'रसयात्रा' हा वा. भ. बोरकर, शंकर वैद्य यांनी संपादित केलेला त्यांच्या निवडक कवितांचा संग्रह आहे. एप्रिल १९६९). काव्यामध्येही 'जीवनलहरी' हा त्यांनी स्वतःचा वेगळा काव्यप्रकार निर्माण केला. 'समिधा' हा एक गद्यकाव्याचा संग्रह, तीन कादंबऱ्या, पाच लघुकथासंग्रह (याशिवाय 'कुसुमाग्रजांच्या वारा कथा' हा वा. वा. दातार संपादित निवडक कथांचा संग्रह, १९६८), पंधरा नाटके, पाच एकांकिका, तीन ललितनिबंधांचे संग्रह हे शिरवाडकरांचे प्रमुख साहित्य. याशिवाय जाईचा कुंज' हा 'चिमुकल्यांकरिता चिमुकल्या गाण्यां'चा संग्रह (१९३६), 'जादूची होडी' ही बालकथा (१९४२), 'मेघदूता'चा अनुवाद (१९५६) हे शिरवाडकरांचे आणखी लेखन. यांतील सर्वच कृती सारख्याच महत्त्वाच्या आहेत असे अर्थातच नाही. परंतु या विविधतेमागे त्यांची प्रयोगशीलता आहे; नवे, वेगळे करून बघण्याची धडपड आहे. त्यांना जे व्यक्त करावयाचे आहे त्यासाठी अनुरूप माध्यम शोधण्याची

त्यांची धडपड चाललेली आहे. जे मनात स्फुरते, फुलते ते व्यक्त करण्यासाठी ते नवनव्या माध्यमांचा शोध घेत आहेत. हा शोध आता संपला असावा. आता 'नाटक' व 'कविता' हीच माध्यमे त्यांच्यापुरती स्थिर झालेली दिसतात.

शिरवाडकरांनी लेखनाला आरंभ केला शालेय वयापासूनच. काव्य व नाटक या दोन वाङ्मयप्रकारांचे त्यांना प्रथमपासून आकर्षण होते. तथापि त्यांतही कविता सर्वांत जवळची, व सर्वांत अधिकही होती. वयाच्या बाराव्या-तेराव्या वर्षी त्यांनी पहिलीवहिली कविता लिहिली. ती नारायणराव पेशवे यांच्या वधावर होती. या वयात गडकरी, बालकवी यांचे वाङ्मय त्यांना खूप आवडावयाचे. तत्कालीन विद्यमान कवींत माधव जूलियन सर्वांत आवडते कवी होते. इतिहासाचे आकर्षणही आरंभापासूनच होते. नाशिकच्या सावरकर-गोविंदादिकांच्या क्रांतिकारक, स्वातंत्र्यप्रेमी, भारलेल्या वातावरणाचेही संस्कार त्यांच्या घडणीच्या काळात झाले. त्यांनी स्वतःवद्दल म्हटले आहे, 'समाजवाद या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या व्यापक तत्त्वज्ञानावर माझा विश्वास आहे.' ["कथा सृजनाची", पृ. ५७]. 'मी स्वातंत्र्यप्रेमी होतो, सत्यशोधक होतो, आणि समाजवादी होतो,' ["एका पिढीचे आत्मकथन", पृ. २८८] शिरवाडकरांनी अनेक वाङ्मयप्रकारांत लेखन केले, पण काव्य आणि नाटक यांच्या सरहद्दीपासून त्यांनी लेखनाला आरंभ केला, आणि आज पुन्हा ते त्याच सरहद्दीवर आले आहेत.

शिरवाडकरांची जशी स्वतंत्र निर्मिती आहे, तसेच त्यांनी अनुवादही अनेक केले आहेत. त्यांनी केलेली भाषांतरे हा अभ्यासाचा एक स्वतंत्रच विषय आहे. लेखकाच्या प्रकृतीचा शोध घेत असताना त्याच्या स्वतंत्र निर्मितीचाच विचार प्रामुख्याने व्हावा हे स्वाभाविक व रास्तही आहे. शिरवाडकरांच्या वाङ्मयदर्शनात त्यांच्या भाषांतरित कृतींना गौणत्व मिळते. मात्र लेखकाने भाषांतरासाठी कोणत्या कृती निवडल्या यातूनही त्याची वृत्ती दिसून येतेच. शिरवाडकरांनी अनुवादासाठी निवडलेल्या साहित्यकृतींतही सामान्यतः भव्यतेचा वेध घेणाऱ्या, मानवी जीवन, मूल्ये यांचे अटीतटीचे संघर्ष दाखविणाऱ्या अशाच आहेत. अनुवादकाचा कस बघणाऱ्या, त्याला आव्हान देणाऱ्या अशाच त्या आहेत; अनेक समर्थ साहित्यकारांनी त्या कृतींवर आपले सामर्थ्य घासून पाहिले आहे. शिरवाडकरांच्या सर्व भाषांतरांचा सलग, स्वतंत्र विचार न करता, त्या त्या वाङ्मयप्रकाराच्या अनुषंगानेच विचार या लेखात केला आहे.

शिरवाडकरांच्या वाङ्मयनिर्मितीपैकी प्रमुख वाङ्मयप्रकार म्हणजे कादंबरी, नाटक व काव्य हेच. पण यांच्याबरोबरच त्यांनी लघुनिबंध, आत्मनिवेदनपर ललित लेख, कथा, एकांकिका या स्वरूपाचेही लेखन केले आहे. त्यांच्या एकूण निर्मितीत या लेखनाचे स्थान फार महत्त्वाचे आहे असे नाही. त्यांतील बरेचसे लेखन प्रसंगोपात्त

केलेले स्फुट असेच आहे. शिरवाडकरांच्या प्रमुख साहित्यकृतींतून त्यांच्या ज्या विशेषांचे, ज्या प्रवृत्तींचे दर्शन होईल त्यांच्यापेक्षा या साहित्यात काही वेगळे अथवा अधिक दर्शन होईल असे नाही.

शिरवाडकरांनी ललितनिबंधाच्या स्वरूपाचे जे लेखन केले आहे त्यातील बरेचसे प्रसंगपरत्वे केलेले स्फुट लेखन आहे. त्यांच्या ललित निबंधांचे 'आहे आणि नाही' (एप्रिल १९५७), 'विरामचिन्हे' (१९७०, नवी आवृत्ती "वाटेवरच्या सावल्या", १९८१), व 'प्रतिसाद' (१९७६) हे तीन संग्रह आहेत. 'लघुनिबंध ही माझी वृत्तपत्रव्यवसायातील विशेष महत्त्वाची कमाई होय.' असे त्यांनीच 'आहे आणि नाही'च्या प्रास्ताविकात सांगितले आहे.

'आहे आणि नाही' या त्यांच्या पहिल्या लघुनिबंधसंग्रहात फडके– खांडेकरांच्या लघुनिबंधांतील बहुतेक सर्व वैशिष्ट्ये मोठ्या निष्ठेने गिरविली आहेत. त्यांच्या परंपरेत हे लघुनिबंध चपखलपणे बसतात. एखादा सामान्य अनुभव, प्रसंग, त्यातून पसरत जाणारे विचारतरंग, कल्पनातरंग– त्यांत कधी खेळकरपणा असतो, कधी काव्यात्मता असते, आणि बहुधा (छुपे) तत्त्वचिंतन असते. काहीतरी निमित्ताने तात्त्विक भाष्य येते. या भाष्यात काय येईल आणि काय नाही याचा भरंवसा नसतो. 'गंभीरपणे' सांगितलेली ही सत्ये अनेकदा अगदी ढोबळ, सामान्य असतात. 'आरामखुर्ची', 'टिळक आणि सुपारी,' 'शेजारी', 'हे लोक' यांसारख्या शीर्षकांवरूनही त्यांच्या स्वरूपाची कल्पना येऊ शकेल. शिरवाडकरांचे इतरत्रही अनेक ठिकाणी येणारे विचार या लघुनिबंधांतूनही विखुरलेले आहेत. 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरत नाही' या चमत्कृतिपूर्ण शीर्षकाच्या निबंधात 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरत नसून सोन्याचांदीच्या नाण्यांभोवती फिरत आहे.' हे 'गंभीर' सत्य भेटते. एका भटक्या कुत्र्याच्या निमित्ताने लिहिलेल्या 'तो कोठे गेला असेल?' या लघुनिबंधात शेवटी 'त्याला संस्कृती दिली, पण त्याचा स्वाभिमान छिनून घेतला. स्वातंत्र्यापेक्षा अधिक संरक्षणीय, स्वाभिमानापेक्षा अधिक पूजनीय आणि पारतंत्र्यापेक्षा अधिक तिरस्कारार्ह अशी दुसरी कोणतीही गोष्ट अस्तित्वात असू शकत नाही.' हे 'नवनीत' मिळते. 'पक्ष्यांचा राजा' या लघुनिबंधात शिरवाडकरांची भव्यतेची ओढ प्रकट होते.

'आहे आणि नाही' या संग्रहातील लघुनिबंध वाचीत असताना एक विचार मनात येतो. स्वतः भावनोत्कट मनोवृत्तीचे कवी असून, तरल कल्पकता असून, पुढे विंदा करंदीकर, मंगेश पाडगावकर यांनी मराठी ललित निबंधाला जे नवे चैतन्य प्राप्त करून दिले, तसे कार्य शिरवाडकरांकडून झाले नाही. 'श्रीयुत आकाश', 'रद्दीतील रत्ने', (काही प्रमाणात 'अनंताची ट्रॅजेडी') या लघुनिबंधात शिरवाड-

करांच्या काव्यात्मतेचा रम्य विलास दिसतो. पण त्यांच्या काव्यात्म प्रतिभेचा मुक्त विलास या संग्रहात दिसत नाही. पूर्वसूरींच्या लेखनाचा आदर्श, कळत नकळत, पुढे ठेवल्याचा, त्यांच्या प्रभावातून बाहेर पडण्याची दृष्टी अद्याप न आल्याचा हा परिणाम असावा.

'विरामचिन्हे' हा 'त्रयस्थपणाने मागे वळून पाहाता येईल आणि ज्या संबंधी काही बोलता येईल अशा काही घटना, काही व्यक्ती आठवणीमध्ये घर करतात.... अशा विरामचिन्हांचा संग्रह' आहे. वैयक्तिक जीवनातील घटना, व्यक्ती, स्थळे यांसंबंधीच्या प्रतिक्रियांतून हे स्फुट लेखन झाले आहे. हे लेखन आत्मपर आहे. यात 'हरवलेला' (नाना हा आप्त), 'बादशहा' (रमाकांत–वेलदे) यांच्यासारखी व्यक्तिचित्रे आहेत, सावरकर, अत्रे, खांडेकर यांच्यावरील व्यक्तिलेखही आहेत.

'प्रतिसाद'मध्ये अकरा ललितलेखांचा संग्रह केलेला आहे. विषयाच्या दृष्टीने यांत एकसूत्रता नाही. बहुतेक लेख सामान्यतः आत्मपर आहेत. 'विजयनगर', 'मस्तानी', 'बाजीरावाचा भाऊ' हे लेख इतिहासाशी संबंधित म्हणता येतील. 'विजयनगर'-मध्ये विजयनगरचे प्रवासवर्णन आहे, आणि त्या उद्ध्वस्त वैभवशाली साम्राज्याचा सुन्नबधिर परिणाम सांगितला आहे. 'निशापूरचा कवीश्वर', 'मेघदूत' हे साहित्यकृतींशी संबंधित लेख आहेत. उमरखय्यामच्या 'रुबाया' व 'मेघदूत' ही शिरवाडकरांची विशेष प्रिय काव्ये असावीत. 'मेघदूता'चा त्यांनी अनुवादही केला आहे. 'मेघदूता'-वरील लेखात त्यांनी 'मेघदूता'चे रसिकतेने सौंदर्यदर्शन घडविले आहे. कालिदास व उमरखय्याम यांच्यांतील साम्य-विरोधाचेही त्यांनी यात विवेचन केले आहे. 'निशापूरचा कवीश्वर' हा चिंतनपर ललितलेख असून त्यात शिरवाडकरांनी वृद्ध उमरखय्यामची भेट व त्याच्याशी झालेला वादसंवाद कल्पिला आहे. उमरच्या सर्वनश्वरतेच्या तत्त्वज्ञानाला यात शिरवाडकरांनी विरोध केला आहे, आणि जगणे, मानवी कर्तृत्व, संस्कृती यांची महती सांगितली आहे, 'माणसाचं शरीर नष्ट होतं, त्याच्या वैयक्तिक जाणिवाही त्या शरीरावरोबर नष्ट होतात. पण त्याच्या हातून घडणाऱ्या पराक्रमाचं, त्याला स्फुरलेल्या विचारांनी, त्यानं निर्माण केलेल्या कलाकृतींनी, त्यानं दाखवेलेल्या महात्मतेनं संस्कृतीची एक परंपरा निर्माण होते. ही संस्कृती, ही परंपरा मातीला मारतां येत नाहीं.' 'काव्यातील आई कुठे गेली?' या लेखात मातृभक्तीतील आणि इतर कौटुंबिक नात्यांतील प्रेमाची भावना प्रत्यक्ष जीवनातूनही लोप पावू लागली आहे याबद्दल विषाद व्यक्त झाला आहे. 'हे शशांका' या, थोड्या शिवरामपंत परांजप्यांच्या धाटणीच्या काहीशा प्रासंगिक लेखात 'अंतराळवीरांना गवसलेला चंद्र जेवढा खरा, तेवढाच कवींना गवसलेलाही' हे काव्यमय सत्य सांगितले आहे. 'राणी'मध्ये 'बीज म्हणाली धरतीला' या नाटकाची प्रेरणा वगैरे सांगितली आहे. 'नाटक सापडणे म्हणजे कथा सापडणे नव्हे, तर तिच्या उगमस्थानी असलेली माणसे

सापडणे ' या विधानावरून शिरवाडकरांच्या नाट्यनिर्मितीच्या प्रकियेमागील एक सूत्र लक्षात येते. ' पंढरपूर–एक अनुभव ', ' दुष्काळ हीही एक लढाईच ! ' हे लेख सामाजिक म्हणता येतील. ' पंढरपूर–एक अनुभव 'मध्ये पंढरपूरच्या गलिच्छपणावर, वहिवाटदारांच्या व्यापारी मनोवृत्तीवर टीका केली आहे. (याच अनुभवावरील ' पंढरीचा राया–' हा अभंग ' वादळवेल 'मध्ये आहे.) ' दुष्काळ हीही एक लढाईच '-मध्ये दुष्काळातील निरीक्षणाचे भीषण अनुभव सांगितले आहेत. ' महात्मा ' हा लेख महात्मा गांधींवर असून महात्मा गांधी व शरच्चंद्र यांच्यांतील ' दुनियेतील निराधारतेच्या तळाशी जाण्याचीं ताकद आणि सुखसमृद्धी, सद्‌गुण सोडून दुःखाच्या आणि दुर्बलतेच्या अंधारखाडीत रमून जाण्याची वृत्ती ' ही समानता दाखविली आहे. शिरवाडकरांचे मुक्त भ्रमंतीचे प्रेम ' डाकबंगले ' या लेखात बघावयाला मिळते. महाराष्ट्रातील अनेक डाकबंगल्यांची काव्यमय दर्शने या लेखात होतात. ' दुर्योधनाची अखेर ' हा दुर्योधनाच्या अखेरीवरील कथात्मकच लेख आहे. दुर्योधनाविषयी यात सहानुभाव आहे; त्याच्या विशालतेचे दर्शन यात घडविले आहे.

शिरवाडकरांची काव्यात्मता व सामाजिक जाणीव त्यांच्या ललितलेखांतही दिसून येते.

' प्रतिसाद ' नंतरही या प्रकारचे अनेक ललितलेख शिरवाडकरांनी लिहिले आहेत. पण त्यांचा संग्रह अद्याप निघालेला नाही.

एकांकिका–स्वरूपाच्या शिरवाडकरांच्या लेखनाची प्रेरणाही बहुतांशी प्रासंगिक आहे, प्रासंगिक मागणीनुसार शाळा–महाविद्यालयांची संमेलनप्रसंगीची गरज लक्षात घेऊन त्यांचे लेखन झाले आहे. ' देवाचे घर ' (पहिला प्रयोग २ सप्टेंबर १९५३, प्रकाशन १९५६) या ' एकांकी नाटिके 'चे लेखन नाशिकच्या लोकहितवादी मंडळाच्या वार्षिक संमेलनप्रसंगाच्या निमित्ताने झाले. ही एकांकी नाटिका नॉर्मन मॅकनिलच्या ' Bishop's Candlestick ' या सुप्रसिद्ध नाटिकेच्या आधाराने लिहिली आहे.[१] डॉ. शेखर हा रंजल्यागांजल्यांच्या सेवेतच ईश्वर व धर्म यांचे अस्तित्व मानणारा, धनसंपादनासाठी नव्हे, तर जनसेवेसाठी एका आडबाजूच्या गावी वैद्यकी करणारा स्वच्छंदी परंतु श्रद्धाशील, उदार, प्रेममय, साधुवृत्तीचा तरुण आहे. त्याच्या

---

१. व्हिक्टर ह्यूगोच्या ' ला मिझरेबल ' या कादंबरीतील प्रारंभीच्या भागातील कल्पना घेऊन ही एकांकिका लिहिली आहे. ' One–Act Plays of Today', Third Series मध्ये ती समाविष्ट आहे. ना. सी. फडक्यांनीही याच एकांकिकेवर आधारून ' जडावाची देवी ' ही नाटिका लिहिली आहे.

स्नेहपूर्ण, माणुसकीने भरलेल्या वागण्याने, अपरात्री त्याच्या घरात घुसलेल्या एका चोराचे परिवर्तन होते; त्याच्यातील 'जनावर' नाहीसे होऊन तो 'माणूस' होतो. या कथानकावर ही नाटिका उभारलेली आहे. हे रूपांतरही चांगले झाले आहे. चोराची सुरुवातीची संत्रस्त, श्रद्धाशून्य वृत्ती, व नंतरचे परिवर्तन यांचे चित्रण प्रभावी आहे.

'दिवाणी दावा' (१९५९) या 'एकांकी विनोदी नाटका'ची मूळ कल्पनाही पाश्चिमात्य लोकवाङ्मयातील असावी. दाव्यातून सुटण्यासाठी वकिलाने पढविलेली युक्ती दावा जिंकल्यावर फीचे पैसे देताना त्याच्याच गळ्यात अडकविणाऱ्या एका खेडुताच्या इरसालपणावर ही एकांकिका रचिली आहे.

'नाटक बसते आहे' (१९६०) या संग्रहातील तीनही एकांकिकांचे लेखनही असेच विद्यालय–महाविद्यालयांच्या संमेलनप्रसंगांची गरज लक्षात घेऊन झालेले आहे. या संग्रहात याच नावाच्या एकांकिकेखेरीज 'कागदाच्या भिंती' आणि 'कल्याणला पेशवाई' या आणखी दोन एकांकिका आहेत. नाटक बसविले जात असता कायकाय गंमती होत असतात, आणि त्यांत नाटककाराच्या मूळ कृतीचा मात्र कसा चोळा-मोळा होतो याचे हलकेफुलके चित्रण 'नाटक बसते आहे' या एकांकिकेत आहे. 'कागदाच्या भिंती' या एकांकिकेत एका नाटककाराच्या नाटकातील पात्रे सजीव होऊन त्याच्या घरी येतात या चमत्कृतिपूर्ण कल्पनेच्या आधाराने, नाटककाराने निर्माण केलेले जग आणि प्रत्यक्ष जीवन यांत कसे अंतर असते ते दाखवून लेखकाची अप्रामाणिकता उघड केली आहे. 'कल्याणला पेशवाई' या एकांकिकेत पेशवाईत रेल्वे आली आहे अशी कल्पना करून त्या रेल्वेच्या कारभारातही कशी 'पेशवाई' माजली असती ते गंमतीने दाखविले आहे. याही तीन एकांकिकांमागे तसा काही गंभीर हेतू नसून घटकाभर करमणूक एवढेच त्यांचे स्वरूप आहे.

लघुनिबंध, ललितनिबंध, एकांकिका यांच्याप्रमाणेच शिरवाडकरांच्या एकूण साहित्य-निर्मितीत लघुकथांचे स्थानही सापेक्षतः दुय्यमच ठरेल. मात्र त्यांच्या लघुकथांची संख्याही तशी कमी नाही.

'फुलवाली' (जानेवारी १९५०), 'सतारीचे बोल' (सप्टेंबर १९५८), 'काही वृद्ध–काही तरुण' (१९६१), 'प्रेम आणि मांजर' (१९६४), व 'अपॉइंटमेंट' (जानेवारी १९७८) हे शिरवाडकरांच्या लघुकथांचे प्रसिद्ध झालेले पाच संग्रह. यांत त्यांच्या सुमारे ५०–५५ लघुकथा संगृहीत झाल्या आहेत. याशिवायही त्यांच्या कथा दिवाळी अंकांमधून वगैरे प्रसिद्ध होत असतात. अलीकडील त्यांच्या कथांचा अद्याप संग्रह निघालेला नाही. त्यांची पहिली कथा 'विविधवृत्त' साप्तहिकात प्रसिद्ध झाली. ती विनोदी होती. 'फुलवाली'तील 'हिंस्र पशु' ही संगृहीत झालेली पहिली कथा

'ज्योत्स्ना' मासिकात १९३८ साली प्रसिद्ध झाली. म्हणजे त्यांचे कथालेखनही त्यांच्या काव्यलेखनाच्या जवळजवळ बरोबरीनेच सुरू झाले आहे. आपल्या उमेदवारीच्या काळापासूनच शिरवाडकर साहित्याची वेगवेगळी माध्यमे हाताळीत होते असे दिसते. 'फुलवाली' या संग्रहातील कथांत स्वतःचा काही विशिष्ट अनुभव सांगावा ही प्रेरणा नसून त्या बहुतेक चाकोरीतीलच आहेत. पूर्वसूरींची त्यांच्यावरील छाप दिसणारी आहे. शिरवाडकरांचे नेहमीचे तत्त्वज्ञानही यातील काही काही कथांतून आले आहे. जीवनात पैशाला महत्त्व फार आहे. पैसा असेल तरच नीति-अनीती, शील, संस्कृती यांच्या गप्पा सुचतात. पैशामुळे जीवनाची मूल्ये बदलून जातात या व्यावहारिक सत्याचे दर्शन 'नव्या किंमती' या कथेत घडते. 'नेता' ही या संग्रहातील थोडी वेगळी कथा. स्वतःच्या स्वास्थ्याला, जीवाला जपणाऱ्या शहाण्या माणसांकडून होऊ न शकलेली क्रांती वेड्याच्या रुग्णालयातून निसटून आलेल्या वेड्याच्या नेतृत्वामुळे घडून येते; आणि शेवटी निवेदक स्वतःशीच प्रश्न करतो, 'आम्हां शहाण्यांच्या हातून कधी क्रांती झाली असती काय?'

'सतारीचे बोल'मधील कथा अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. यातील काही कथांना तरी खास स्वतःचे सौंदर्य आहे. काही तत्त्व प्रतिपादन करण्यासाठी कथेची गुंफण केलेली नसून एखादा विशिष्ट अनुभव सांगण्यातून, एखादा नाजूक भावप्रसंग टिपण्यासाठी काही कथांचा जन्म झाला आहे. या संग्रहातील 'मृगनक्षत्र' ही दीर्घकाळ स्मरणात राहणारी कथा आहे. 'आमच्यासारख्यांचं आयुष्य म्हणजे मृगनक्षत्रासारखं- कायमचं जखमी.... मरेपर्यंत पाठीशी पारधी आणि छातीमध्ये बाण!' हे दुर्दैवी नायिकेचे उद्‌गार जिव्हारी भिडणारे आहेत. 'पौष-माघातलं आकाश मृगनक्षत्राला कधी विसरू शकेल का?' या निवेदकाच्या उद्‌गाराबरोबर वाचकाच्या वृत्तीही सहानुकंप पावतात. 'सतारीचे बोल' ही कथाही निराळेपणामुळे लक्षात राहाते. कवी केशवसुतांच्या लौकिक व आंतरिक जीवनातील विरोधावर या कथेची रचना झाली आहे. कृष्णाजी केशव दामले या एका शिक्षकाचे दरिद्री, व्यवहाराने गांजलेले, उपेक्षित खाजगी आयुष्य आणि केशवसुत या कवीचे समृद्ध, आत्मश्रद्ध, काव्यात्मतेने फुललेले आंतर–जीवन यांतील विरोध या कथेत प्रत्ययकारकपणाने व्यक्त झाला आहे. या विरोधातून कथा उभी करण्याची कल्पना अभिनव आहे, आणि ते रूप देण्यात शिरवाडकर खूपसे यशस्वीही झाले आहेत.

'काही वृद्ध : काही तरुण'मधील कथा विनोदी आहेत. एखाद–दुसऱ्या कथेत रहस्यमयताही दिसते. एखादी रूपककथासदृशही कथा आहे 'बुद्धाची मूर्ती' ही या संग्रहातील एक अस्वस्थ करणारी चिंतनशील भावकथा. 'प्रेम आणि मांजर' या संग्रहामध्ये हलक्याफुलक्या विनोदी कथा एकत्रित केल्या आहेत. 'अपॉइंटमेंट'मध्ये १९५४ पासून १९७४ पर्यंतच्या वीस वर्षांच्या काळातील तेरा कथा संकलित केल्या

आहेत. त्यांतील 'अपॉइंटमेंट' कथा वेगळेपणाने उठून दिसते. प्रचलित राजकारण, सत्तास्पर्धा, या सत्तास्पर्धेचे केंद्र असलेले मुख्यमंत्री, त्यांची होणारी मानसिक ओढाताण यावर ही कथा आहे. (या कथेवरून शिरवाडकरांनी 'मुख्यमंत्री' नाटक लिहिले आहे.) 'माधवीची कथा' ही एका दांभिक शास्त्रीबोवांची व आपल्या ग्रंथप्रकाशनासाठी पैसे मिळविण्याचे साधन म्हणून त्यांनी घरी आणून ठेवलेल्या स्त्रीच्या व्यथेची मर्मभेदक कथा आहे. 'रथचक्र' ही कर्णाच्या जीवनावरील कथा. (शिरवाडकरांना कर्णकथेचे आकर्षण आहे. कर्णाच्या आयुष्यातील विलक्षण व्यथेवरील, साफल्यावरील त्यांचे 'कौतेय' नाटक आहे.)

चाळिसाहून अधिक वर्षांचे शिरवाडकरांचे लेखन लक्षात घेतले म्हणजे त्यांचे कथालेखन त्यामानाने अल्प वाटते. या थोड्या कथांतीलही काही कथा त्यांतील उत्कट काव्यात्मकतेमुळे, जीवनातील कारुण्याच्या स्पर्शामुळे संस्मरणीय झाल्या आहेत. त्यांच्या एकूण निर्मितीत त्यांच्या कथालेखनाचे स्थान काहीसे गौण ठरेल. मराठी कथेच्या ऐतिहासिक विकासाच्या दृष्टीनेही त्यांच्या कथांनी काही वेगळे केले आहे असे नाही. तथापि त्यांच्या उत्तरकालीन काही कथांतील नाजूक भावसौंदर्य लक्ष वेधून घेते, त्यांत 'भावकवित्वाला वास्तवदर्शनाची जोड' मिळाल्याचे दिसून येते.

कादंबरी, नाटक व काव्य हेच शिरवाडकरांच्या वाङ्मयनिर्मितीतील प्रधान वाङ्मयप्रकार. त्यांची विशिष्टता दिसते ती यांतच. यांतूनच त्यांचे यथार्थ, समग्र दर्शन घडते.

'विशाखा'ने कवी म्हणून प्रसिद्धी दिल्यानंतरची त्यांची प्रकाशित झालेली कृती म्हणजे 'वैष्णव' ही कादंबरी (प्रकाशन १९४६). केवळ काव्यलेखनाच्या मर्यादेतून शिरवाडकर बाहेर पडू लागलेले दिसतात; किंवा त्यांना जे व्यक्त करावयाचे होते ते व्यक्त करावयास काव्याचे माध्यम अपुरे पडू लागल्यानेही ते अन्य वाङ्मयप्रकारांकडे वळले असतील. (त्यांचे पहिले नाटक 'दूरचे दिवे' हेही याच वर्षात प्रसिद्ध झाले. मात्र ते अनुवादित आहे.) त्यांचे वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्व फक्त 'काव्या'मध्येच सामावू शकले नाही; त्यांचे अनेक प्रकारचे अनुभव, निरीक्षण, विचार व्यक्त होऊ पाहात होते. त्यासाठी त्यांनी इतर वाङ्मयप्रकारांचा अवलंब केला, आणि त्यांच्याबरोबरच त्यांच्या काव्यलेखनाचा मूळ प्रवाहही अखंड गतीने चालू आहेच.

'वैष्णव' ही शिरवाडकरांची पहिली कादंबरी, कवीची प्रतिष्ठा मागे उभी राहिल्यावर लिहिलेली. 'एका सामान्य जीवनातील काही सामान्य आणि काही असामान्य क्षण' दाखविणारी. स्वातंत्र्यचळवळीने भारलेल्या शिरवाडकरांच्या मनोवृत्तीचा हा आविष्कार आहे. मुरारबाडीच्या प्राथमिक शाळेतील विनायकराव हे कथा

एक सामान्य, भीरू मास्तरही बेचाळीसच्या चळवळीत कसे पेटून उठतात, त्यांच्या अंतरीचे स्फुल्लिंगही कसे प्रज्वलित होतात, आणि आपला गाव, आसपासचीही गावे काही काळ ते स्वतंत्र कशी करतात, त्यांच्यावर स्वातंत्र्याचा ध्वज कसा फडकवितात त्याची ही कथा आहे. पद्मावती या तरुण विधवा स्त्रीच्या त्यांच्या जीवनातील आकस्मिक आगमनाने प्रथम त्यांचे स्वत्व जागे होऊ लागते, संत मालोजीबाबांच्या प्रवचनाने त्यांच्या जाग्या होणाऱ्या अंतःशक्तीला निश्चित वळण लागते, 'एक नवे सामर्थ्य, एक नवी आत्मश्रद्धा, एक नवे धैर्य आपल्या अंतःकरणातील पडदे बाजूला सारून आत डोकावून पाहात आहे' असे त्यांना वाटते, आणि पुढे मुंबईला स्वातंत्र्य–चळवळीचे विराट दर्शन घडताच ते अंतर्बाह्य पालटून जातात, आणि परत आपल्या गावी येऊन तेथे क्रांतीचा वणवा पेटवून देतात. हिंस्र म्हणून गावाने बहिष्कृत केलेल्या रंभाजीच्या सामर्थ्यालाही या चळवळीत वेगळे वळण लागते, त्याच्या जीवनाला नवा अर्थ प्राप्त होतो, त्याच्या जीवनाचे अखेर सोने होते. या कादंबरीत शिरवाडकरांच्या नवखेपणाच्या खुणा स्पष्ट दिसतात. वि. स. खांडेकरांसारख्या ज्येष्ठ कादंबरीकाराचाही प्रभाव जाणवतो. खांडेकरांच्याच वळणाने ही कादंबरी जाते. श्रीमंत–गरीब यांच्यांतील विषमतेसंबंधीच्या शिरवाडकरांच्या विचारांचा नेहमीचा भागही या कादंबरीत आला आहे. पूर्वसंकेतांच्या, ठराविकाच्या प्रभावातून बाहेर पडून आत्मवैशिष्ट्याचे सामर्थ्य दाखविणारी पृथगात्मता शिरवाडकरांच्या या पहिल्या कादंबरीत नाही.

'वैष्णव'नंतर सहा वर्षांनी (सप्टेंबर १९५२) प्रकाशित झालेल्या 'जान्हवी'-मध्ये मात्र शिरवाडकरांच्या बहुतेक वैशिष्ट्यांचा, पृथगात्मतेचा प्रभावी आविष्कार झाला आहे. या सहा वर्षांच्या कालावधीत शिरवाडकरांची तीन नाटके, एक कथा-संग्रह एवढे साहित्य प्रसिद्ध झालेले आहे. 'किनारा' या काव्यसंग्रहाचेही प्रकाशन 'जान्हवी'च्या बरोबरीचे. शिरवाडकर आता सिद्धहस्त व मान्यताप्राप्त प्रस्थापित लेखक झालेले आहेत. त्यांच्या सामर्थ्याची प्रचीती 'जान्हवी'मध्ये येते. एक अतिशय नाजूक विषय तितक्याच समर्थपणे त्यांनी या कादंबरीत पेलला आहे.

'वैष्णव'चा विषय बराचसा प्रासंगिक, एका काळाला बांधलेला होता, आणि त्याची मांडणीही काहीशी साचेबंद झालेली होती. 'जान्हवी'त शिरवाडकर 'वैष्णव'-पेक्षा पुष्कळ पुढे गेले आहेत. मानवी जीवनातील स्वतःला जाणवलेले एक सत्य मांडण्याचा येथे आंतरिक प्रेरणा, उभारी आहे.

माणूस कितीही मोठा झाला तरी त्याची शरीराची बंधने, शरीराचे धर्म सुटत नाहीत. आत्म्याची उन्नतीची ऊर्मी आणि शरीराची दुर्बलता यांचा फार मोठा संघर्ष चालू असतो. मनुष्य कधी शरीराच्या प्रमाथी शक्तीपुढे हतबलही होतो—पण काही

काळच. त्याची थोरवी या क्षणकालिक स्खलनामुळे उणी होत नाही. महंतांच्या आयुष्यात हाच उग्र संग्राम उत्पन्न झालेला आहे. जान्हवीसारख्या लहानपणापासून मुलीप्रमाणे वाढविलेल्या स्त्रीच्या संबंधात त्यांची पुरुषी शारीरिक वासना, तिला उत्तेजक परिस्थिती निर्माण झाल्याने, भडकून उठते. काही काळ त्यांचे स्वतःवरील नियंत्रण सुटते. पण अखेर राजपुती शारीर–होमाच्या निग्रही निष्ठेने ते आपले हे शरीरच जाळून घेतात.

शिरवाडकरांनी हे सारे येथे अतिशय सहृदयतेने, कलात्मकतेने साधले आहे. महंतांच्या स्खलनाच्या माहितीनंतरही त्यांच्याविषयी तिरस्कार यत्किंचित वाटत नाही. वसुदेवाचा त्यांच्याबद्दलचा आदर तर त्या घटनेनंतर पन्नास वर्षांनी केलेल्या या निवेदनातही अभंग आहे; पण स्वतः जान्हवीचीही महंतांबद्दलची प्रेमाची, आदराची भावना त्या प्रसंगानंतरही मुळीसुद्धा कमी झालेली नाही.

या कादंबरीतील जान्हवीचे व्यक्तिचित्रणही मनोज्ञ, नाजूक झाले आहे. बाल्य व यौवन यांच्या सीमेवरील तिचे आरंभीचे निरागस, मोकळे जीवन, पुढे यौवनाचा स्पर्श होताच तिच्या वृत्तीत झालेला पालट, जाग्या झालेल्या तारुण्यातील नैसर्गिक भावना, नव्याने विकसित झालेल्या यौवनाचे केव्हातरी होणारे उद्रेक, चित्रकार गडावर येताच त्याच्या ठिकाणी तिच्या अंगप्रत्यंगांतून मोहरणाऱ्या तारुण्याला लाभणारा आधार, आणि पित्याप्रमाणे मानलेल्या महंतांच्या वादळी शारीरिक वासनेचे अनपेक्षित दर्शन घडल्यावर तिची झालेली विलक्षण अस्वस्थ मनःस्थिती या सर्वांचे मोठे वेधक चित्रण या कादंबरीत झाले आहे.

मानवी जीवनात शारीरिक भुकेलाही स्थान आहे. ती टाळण्यासारखी, गर्हणीय आहे असे नाही. त्या वासनेतही जीवनाचे सौंदर्य आहे. शारीरिक भुकेची अनेक रूपे या कादंबरीत शिरवाडकरांनी दाखविली आहेत, विविध दृष्टिकोणांतून तिचे दर्शन घडविले आहे. कादंबरीचा निवेदक वसुदेव याला महंतांच्या सहवासात येण्यापूर्वीच या वासनेच्या अनावरपणाचा अनुभव आलेला आहे. त्यामुळे त्याच्या दृष्टिकोणात सहृदय समजूतदारपणा आला आहे (पृ. १३–१५). बहेनाच्या प्रकरणात आणि त्या अनुषंगाने झालेल्या चर्चेत (पृ. ८४–९६) या विषयावर आणखी एका अंगाने प्रकाशझोत टाकलेला आहे. आपल्या बापाच्या संसाराला हातभार लावण्यासाठी बहेना शरीरविक्रय करते. तेवढेच करणे तिला शक्य असते. महंतांनाही त्यात तिचा अपराध वाटत नाही. 'शरीरदानात ती कोणाची फसवणूक करीत नाही. ती गोष्ट तिला आनंददायक वाटणारीही नव्हे. सभोवतीची माणसं वाचविण्यासाठी जे जवळ आहे त्याची ती विक्री करीत आहे. हा तिचा भलेपणाच नाही का?' (पृ. ८७) असाच त्यांचा अभिप्राय आहे. वसुदेवाच्या उपकाराची अंशतः तरी उतराई होण्यासाठी ती स्वतःजवळ जे देण्यासारखे आहे ते कृतज्ञभावाने त्याला देऊ करते–

स्वतःकडून शरीरोपभोग घेण्याचे सूचकतेने व्यक्त करते. वसुदेव दोघांतील नैतिक अंतर विसरू शकत नाही. तिच्या 'दाना'चा तो अव्हेर करतो. त्याच्या या वर्तनाची चिकित्सा करताना चित्रकाराने त्याला दोष दिला आहे.

चित्रकाराच्या व्यक्तिरेखेतून शिरवाडकरांचे जीवनाचे तत्त्वज्ञान आले आहे. सामान्यांवर त्याची श्रद्धा आहे. 'सामान्यांच्या जगात रसिकताच सौंदर्य निर्माण करू शकते. सामान्यांचे जीवन निरामय व उत्कट आनंदाने ओथंबून टाकण्याचे सामर्थ्य केवळ रसिकतेत व सौंदर्याच्या उपासनेत आहे.' (पृ. १०९). त्याचे जीवनाचे तत्त्वज्ञान निकोप आहे. 'नीती म्हणजे जीवनातील माणुसकीचे आणि सौंदर्याचे रक्षण करणारी नियंत्रणा.' (पृ. ९३) 'जीवनाचा सर्वांगानं उपभोग घेणं, ते अधिक सुखी व समृद्ध करणं यातच मानवी जीविताचं सार्थक आहे!' (पृ. ९४) असे तो म्हणतो.

या कादंबरीत शिरवाडकर एक फार वेगळे सौंदर्य सहज निर्माण करून गेले आहेत. महंत ही या कादंबरीतील प्रमुख व्यक्ती. कादंबरीचे केंद्र तिथे आहे. त्यांच्याभोवती कादंबरी फिरते. पण प्रत्यक्ष महंतांना ती क्वचितच स्पर्श करते. त्यांच्याभोवती ती दुरून दुरूनच फिरते. महंत स्वतः क्वचितच बोलतात. त्यांच्या आंतरिक भीषण संग्रामाचे साक्षात् दर्शन क्वचितच घडते. त्यांचे दृश्य बाह्य वर्तन तेवढे कळते. पण त्यामागील महंतांचे मनस्वी मनोगत प्रत्यक्षपणे कधीच उघड होत नाही. संपूर्ण कादंबरीत महंतांभोवती दूरतेचे वलय राहिले आहे. भव्य पहाडाचे दोन प्रकाश-झोतांतून दर्शन घडावे तसेच जान्हवी, वसुदेव यांच्याद्वारे महंतांचे दर्शन घडते तेवढेच. पण हे दर्शन पूर्ण नव्हे. जान्हवी व वसुदेव महंतांपेक्षा कितीतरी लहान आहेत. महंत या दर्शनाच्या पलीकडे उरतातच. महंतांभोवतीच्या या गूढ धूसरतेत कादंबरीचे सौंदर्य आहे.

शिरवाडकरांच्या काव्यात्मतेचा व तत्त्वचिंतनाचा या कादंबरीत सुरेख संयोग साधलेला आहे. त्यांच्या उत्कट कल्पनाविलासाला यात भरपूर अवसर मिळालेला आहे. जीवनातील अनेक गंभीर समस्या, त्यांमधून उद्भवणारे विचार सांगण्याच्या आंतरिक ऊर्मीतून या कादंबरीची निर्मिती झाली आहे. हा ओघच असा जबरदस्त आहे की, त्यात काही उणिवा वाहून जातात, त्यांच्याकडे लक्ष गेले तरी तेथेच ते खिळून राहात नाही. या कादंबरीत वाचकाला अस्वस्थ करण्याची, अंतर्मुख करण्याची ताकद आहे. 'जान्हवी'ला शिरवाडकरांच्याच साहित्यात नव्हे, तर एकूण मराठी कादंबरीवाङ्मयाच्या प्रवाहात महत्त्वाचे स्थान आहे.

'जान्हवी'तही काही ठिकाणी 'कादंबरी' या वाङ्मयप्रकाराची रूढ बंधने शिरवाडकरांना जाचक झाली असावीत असे वाटते. महंत–वसुदेव यांच्यांतील संभाषणे, चर्चा, चित्रकार–वसुदेव यांचे संवाद, वसुदेवाची भाष्ये वगैरे भाग कादंबरीच्या

कलात्मक आकाराशी सर्वत्रच एकजीव होतो असे नाही. 'कादंबरी'चा स्थूल आकार ओलांडून अभिप्रेत आशय बाहेर पडू बघत आहे असे काही ठिकाणी वाटते. ही बंधने तोडण्याचा अभिनव, धाडसी प्रयत्न 'कल्पनेच्या तीरावर' या पुढील गद्य ललित कृतीत शिरवाडकरांनी केला आहे (जानेवारी १९५६). येथे त्यांनी आपल्या प्रतिभेच्या संचारास मुक्त अवसर दिला आहे. जे लघुनिबंधात साधले नाही ते काही प्रमाणात येथे साधून गेले आहे. तिच्यात कथात्व आहे, नाट्य आहे, काव्य आहे, लालित्य आहे, निबंधत्व आहे. मूळ अभिप्रेत आशयाने स्वतःच आपला आकार शोधून काढला आहे. विश्वनाथ केशव विशाळकराच्याच शब्दांत सांगावयाचे तर 'या निवेदनात माझ्या प्रवासाचे वर्णन असले तरी हे प्रवासवर्णन नव्हे, त्यात काही अवास्तवता भासली तरी ही कादंबरी नव्हे, आणि यात स्वतःचे अनुभव असले तरी हे आत्मवृत्तही नाही.' (पृ. १)

विश्वनाथ केशव विशाळकर ('विष्णु वामन शिरवाडकर'शी कुठे तरी नादसाम्य साधणारे नाव शिरवाडकरांनी सहेतुक योजले असावे का ?—) हा कलंदर वृत्तीचा एक तरुण काही अपघाती योगायोगाने भारताबाहेरील शशशृंग या एका अज्ञात देशात जातो. तेथील सीमारक्षण खात्यातील अधिकारी बलधी यांच्याकडे त्याची आरंभी वास्तव्याची व्यवस्था होते. बलधींची कन्या रश्मिनी, आणि शशशृंगीय भाषेचे पद्धतशीर शिक्षण घेण्याच्या निमित्ताने कामिला या दोन युवतींशी त्याचे स्निग्ध कोमल भावबंध निर्माण होतात. या प्रदेशातील काही काळाच्या वास्तव्यानंतर मायदेशी परतण्याची संधी येताच तो माघारी येतो. या अज्ञात देशातील समाजात ज्या ज्या गोष्टी त्याला वेगळ्या (आणि त्या फारच वेगळ्या, किंबहुना आपल्या दृष्टीने फारच विचित्र) आढळल्या त्याच विशेषतः सांगण्यासाठी तो लेखनाला प्रवृत्त झाला आहे.

शशशृंग देशाच्या निमित्ताने शिरवाडकरांनी एक स्वतंत्र, वेगळी कल्प-सृष्टी निर्माण केली आहे. तेथील सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक जीवनाच्या अंगोपांगांच्या दर्शनाच्या निमित्ताने त्यांनी स्वैरपणे त्यासंबंधीच्या काही वेगळ्या कल्पना मांडल्या आहेत. यातून संस्कृतीच्या कल्पनांची देशकालपरिस्थितिसापेक्षता, त्यांच्या-संबंधीच्या अभिनिवेशातील वैयर्थ्यता लक्षात येते. एक सर्वस्वी काल्पनिक सृष्टी निर्माण करून, तिच्या दर्शनाच्या मिषाने आपल्या समाजातील चालीरीतींवर वेगळ्या दिशेने प्रकाश टाकण्याचा, त्यांच्याकडे बघण्याचा वेगळा दृष्टिकोण उत्पन्न करण्याच्या मार्गाचा अवलंब स्विफ्ट, जॉर्ज ऑरवेल वगैरे इंग्रजी लेखकांनी केला आहे. परंतु त्या आदर्शात आपल्या समाजस्थितीतील उणिवा, अपुरेपणा दिग्दर्शित करण्याच्या शिरवाडकरांच्या पद्धतीत तीव्र उपरोध, कडवटपणा नाही. ही नवनिर्मित सृष्टी सर्वस्वी आदर्श, परिपूर्ण आहे असेही नाही. तेथेही काही दुःखे आहेत, परस्थाला खुपणारी वैगुण्ये आहेत.

या शशशृंग देशाची संस्कृती आधुनिक, प्रगत आहे. आपल्याकडील ज्ञात श्रेष्ठ व अग्रेसर राष्ट्रांइतकाच तो सुधारलेला, वैज्ञानिकदृष्ट्या पुढारलेला, संपन्न आहे. या देशाच्या वर्णनाच्या निमित्ताने शिरवाडकरांनी काही मूलगामी विचार मांडले आहेत. शहररचना, तुरुंगव्यवस्था, वृत्तपत्रे येथपासून शिक्षण, साहित्य–संगीत–चित्र आदी कला, स्त्री-पुरुष संबंध, नीति-अनीती, देव-धर्म, जीवन-मृत्यू येथपर्यंत जीवनाशी संबद्ध अशा अनेक अंगोपांगांवर शिरवाडकरांनी विचार प्रकट केले आहेत. या देशातील सर्व व्यवसाय समाजाच्या मालकीचे आणि त्याच्या प्रत्यक्ष नियंत्रणाखाली आहेत. वैयक्तिक धनसंचय हा येथे मोठा अपराध मानला जातो. (' जान्हवी '-मध्येही महंतांनी ' सामायिक स्वयंपाकघरा 'ची कल्पना अंमलात आणलेली होती; ' ज्यांच्याजवळ वाजवीपेक्षा जास्त आहे त्यांना ते ठेवण्याचा अधिकार नाही. ' असे मत प्रतिपादिले होते.) येथे श्रीमंत–गरीब, वरिष्ठ–कनिष्ठ, शास्ते–शासित असे कसलेच भेद नाहीत. ' विद्वान लोक हे शशशृंग समाजात कोणी वरिष्ठ प्राणी समजले जात नाहीत, तर केवळ बौद्धिक कामगार समजले जातात. ' (पृ. ६८).

या साहित्यकृतीत केवळ रूक्ष विचारकथन नाही. तिच्यातील वातावरण अद्भुत-रम्य आहे, मात्र तिच्यात केवळ कल्पनारंजन नाही. त्यामागे दृढ सामाजिक बैठक आहे. तिच्यात काव्यात्मताही आहे. रश्मिनी, कामिला, बलधी यांच्यासारखी जी पात्रे त्यांनी निर्माण केली, त्यांत या कृतीचे जिवंतत्व आहे. विशेषतः कामिलाच्या व्यक्तिरेखेत शिरवाडकरांमधील कलावंताचे सामर्थ्य दिसते. तिच्या वृत्तीत कसली तरी गूढ, विश्लेषण करता न येणारी उदासीनता आहे. विश्वनाथाविषयीच्या तिच्या गाढ भावनेमुळे ती त्याच्यासाठी शेकडो वर्षांत कुणी केला नसेल असा अपराध–समाजद्रोहाचा अपराध करण्यास तयार होते; पण त्याच्याबरोबर आपला मायदेश सोडून जाण्याची मात्र तिची तयारी नाही. आपल्या दुःखाची मीमांसा ती करते, ' ते दुःख माझ्या स्वभावातलं आहे. येथील परिस्थितीतलं नाही. मी कुठेही गेले तरी अशीच राहीन. काही माणसांच्या कपाळावर निसर्गानं हा असंतोषाचा छाप लिहून ठेवलेला असतो. ' (पृ. १७४).

शिरवाडकरांचे मातीचे प्रेम, अभिमान या कादंबरीतही दिसून येतो. विश्वनाथ त्या अज्ञात सुखभूमीतून परत येतो ते इथल्या मातीच्या ओढीनं. ' तिथल्या मातीत माझा जन्म झाला आहे. तिथल्या वातावरणात माझं पालनपोषण झालं आहे. ' (पृ. १७३). शशशृंगाची सुखभूमी सोडण्याच्या आपल्या इच्छेची तो रश्मिनीपाशी मीमांसा करतो तीही शिरवाडकरांच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने लक्षात घेण्यासारखी आहे. तो सांगतो, ' येथे दुःख नाही हे खरं आहे. परंतु म्हणूनच मला येथे गुदमरल्या-सारखं वाटतंय. दुःखांच्या, कष्टांच्या आणि संकटांच्या संगतीत मी वाढलो आहे. येथील निर्भेळ सुखाचं व आनंदाचं वातावरण मला चहूबाजूंनी खुपतं आहे. माझ्या

मनाला संग्रामाची सवय आहे. तो संग्राम येथील जीवनात कुठेही नाही. मधात पडलेल्या माशीप्रमाणे माझं परकीय अंतःकरण या ठिकाणी तडफडत आहे; अशान्त होत आहे.' (पृ. १८२).

शिरवाडकरांच्या साहित्यात 'कल्पनेच्या तीरावर'चेही स्थान वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. याही कादंबरीत त्यांची कल्पकता, काव्यात्मता व तत्त्वचिंतन यांना मुक्त अवसर मिळाला आहे. एका कल्पित सृष्टीच्या निर्मितीतून आपल्या संस्कृतीचे एका वेगळ्या दृष्टिकोणातून दर्शन घडविणारी, बाह्यतः अद्भुतरम्य वाटणारी पण अंततः वास्तवावर भेदक प्रकाश टाकणारी अशी कादंबरी मराठीत क्वचितच दुसरी असेल.

शिरवाडकरांच्या कादंबऱ्या या तीनच. १९४६ ते १९५६ या दशकात त्यांनी हे कादंबरीलेखन केले. पुढे त्यांनी या स्वरूपाचे लेखन केले नाही. या तीनही कादंबऱ्यांचे स्वरूप वेगवेगळे आहे. त्यांच्यांतूनही शिरवाडकरांमधील प्रबळ सामाजिक जाणीव जशी दिसते, तशीच जीवनातील नीतिअनीतीच्या सनातन प्रश्नाचा शोध घेण्याची जिज्ञासा, माणसाच्या महतीची तशीच त्याच्या मर्यादांची समंजस जाणीव दिसते. त्यांच्यातील काव्यात्मतेचा प्रत्यय तर त्यांच्या सर्वच कादंबऱ्यांतून येतो.

ज्या वर्षी (१९४६) शिरवाडकरांची पहिली कादंबरी प्रसिद्ध झाली त्याच वर्षी त्यांचे पहिले नाटकही प्रसिद्ध झाले. तेव्हापासून आजवर त्यांची पंधरा नाटके प्रसिद्ध झाली. नाटकांमध्ये त्यांनी स्वतंत्र कथानिर्मिती फारशी केली नाही. त्यांच्या वाङ्मयीन कारकिर्दीचा आरंभ काव्याने झाला असला, तरी नाटकाचेही आकर्षण त्यांना आरंभापासून होते. 'विशाखा'नंतर चार वर्षांनी त्यांचे 'दूरचे दिवे' हे पहिले नाटक प्रसिद्ध झाले. त्याआधी त्यांनी मोलियरच्या 'मायझर' नाटकावर आधारित 'काकासाहेब' नाटक लिहिले होते, पण ते रंगभूमीवर आले नाही किंवा प्रकाशितही झाले नाही. (मोलियरच्या याच नाटकाचा अनुवाद करून आचार्य अत्र्यांनी 'कवडीचुंबक' नाटक लिहिले. १९५१). शिरवाडकरांच्या आजवरच्या पंधरा नाटकांपैकी सहा नाटके आधारित किंवा अनुवादित आहेत. त्यांनी आधारासाठी किंवा अनुवादासाठी निवडलेल्या नाट्यकृती अनुवादकर्त्याला आव्हान देणाऱ्या, त्याचा कस बघणाऱ्या आहेत.

ऑस्कर वाइल्डच्या 'आयडियल हजबंड'चे 'दूरचे दिवे' (१९४६), मेटरलिंकच्या 'मोना व्हॅना'चे 'वैजयंती' (प्रथम प्रयोग ७ मे १९५०), शेक्सपियरच्या 'मॅक्बेथ' व 'ऑथेल्लो' या दोन महान शोकांतिकांचे अनुक्रमे 'राजमुकुट' (प्रथम प्रयोग ३० एप्रिल १९५४) आणि, 'ऑथेल्लो' (प्रकाशन जुलै १९६१) हे अनुवाद, ज्याँ अनुईच्या 'बेकेट'चा अनुवाद (प्रकाशन १९७१) हे अनुवाद शिरवाडकरांनी केले आहेत. याशिवाय हिंदी चित्रपटसृष्टीतील एक नामवंत दिग्दर्शक,

निर्माते हृषिकेश मुखर्जी यांच्या स्वतः लिहिलेल्या 'आनंद' या गाजलेल्या, हृदय-स्पर्शी चित्रपटावर आधारित 'आनंद' नाटक शिरवाडकरांनी लिहिले आहे (प्रथम प्रयोग १८ ऑक्टोबर १९७५, प्रकाशन १९७६)

'दूरचे दिवे' शिरवाडकरांचे रंगभूमीवर आलेले पहिले नाटक. या नाटकात जीवनविषयक एका मोठ्या सत्याचे दर्शन घडविले आहे. मनुष्य कधीच निर्दोष, परिपूर्ण असत नाही. त्याच्या ठिकाणी असामान्यत्वाबरोबरच काही सामान्यत्व, स्वभावजात दुर्बलता असते. या दुर्बलतेकडे क्षमाशीलतेने पाहिले पाहिजे. जीवनाकडे बघण्याची दृष्टी निष्ठुर न्यायाधीशाची नव्हे, तर सहृदय स्नेह्याची असली पाहिजे. स्वतःला सद्गुणी समजणाऱ्या माणसांचा अहंकार जबरदस्त असतो, आणि त्यामुळे सामान्य माणसांना अशा माणसाविषयी भयगंड वाटतो. आदर्शत्वाच्या पुस्तकी कल्पनांचा आंधळ्या अभिनिवेशाने पुरस्कार करणारी सौदामिनी विश्रामला (तिचा पती) उदात्त जीवनाचा आदर्श मानून त्याची देवाप्रमाणे पूजा करते. त्याच्या पूर्व-जीवनातील एका अपराधाची माहिती होताच तिच्या एकांगी आदर्शपूजेला तडे जातात, आणि ती विश्रामचा त्याग करण्यास प्रवृत्त होते. पण योगायोगाने तिच्या-वरही असाच प्रसंग येतो, आणि तिचा भ्रमनिरास होतो, जीवनाच्या वास्तव स्वरूपाचे, मनुष्याच्या मर्यादांबरोबर खऱ्या मोठेपणाचे भान तिला येते; विश्राम–सौदा-मिनीचे नवे जीवन सुरू होते. 'या नव्या जीवनाच्या मुळाशी आदर्शतेच्या कल्पना नाहीत; तर केवळ प्रेम आहे, भक्ती आहे.' (सौदामिनी, पृ. ९७). वरवर बेफिकीर दिसणारा विश्रामचा मित्र सदानंद या तत्त्वाचा प्रत्यक्ष पाठ देतो, 'मला एकच गोष्ट कळते, जीवन सुसह्य करण्यासाठी, समजावून घेण्यासाठी उदार दृष्टिकोणाची आवश्यकता आहे.' (पृ. ४६)

'वैजयंती' हे शिरवाडकरांचे दुसरे नाटकही रूपांतरित आहे. या नाटकामधील प्रसंग एका स्वतंत्र राज्याच्या जीवन–मरणाच्या सीमारेषेवरील काळात घडलेले आहेत. मानवी जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांची कसोटी लागणारी ही वेळ. रूपनगरच्या वेशीवर, रूपनगर उद्ध्वस्त करण्याची शक्ती असलेला रत्नपाल ठाकला आहे. रूपनगरचे स्वातंत्र्य, समृद्धी परत देण्यास तो तयार आहे– फक्त एका अटीवर. राजा जय-पालाच्या राणीने–वैजयंतीने एकवस्त्रा एका रात्रीसाठी त्याच्या छावणीत वस्तीला आले पाहिजे. एका संपूर्ण राज्याच्या जीवनासाठी, सौख्यासाठी एखाद–दुसऱ्या व्यक्तीच्या जीवनाची, शीलाची प्रतिष्ठा किती? पतीचा विरोध मोडून राणी वैजयंती प्राणाहून मूल्यवान शीलाचा त्याग करण्यास तयार होऊन रत्नपालाकडे जाते. सामाजिक स्थैर्यासाठी व्यक्तिजीवनातील परमश्रेष्ठ मूल्याचा त्याग हेही शौर्य आहे ही, रूढ नीतिमूल्याला धक्का देणारी कल्पना नाटकातील मूलभूत कल्पना आहे.

वैजयंती रत्नपालाकडे गेल्यावर या कल्पनेत दुसरा धागा मिसळतो. रत्नपाल हा

वैजयंतीचा बालमित्र नंदन असतो. या घटनेतून प्रीतीचा वेगळा प्रवाह निघाल आहे. या ठिकाणी जयपाल फार थिटा पडला आहे. पारंपरिक जीवनमूल्यांना आंधळ्या हट्टीपणाने घट्ट धरून राहणारा तो एक सामान्य शिपाईगडी ठरला आहे. भावनांचे नाजूक बंध, विचारांच्या सूक्ष्म गुंतागुंती त्याला समजत नाहीत, ती त्याची कुवत नाही. अलोट निर्धाराने रत्नपालाकडे जाऊनही पतिनिष्ठा सांभाळणाऱ्या, आणि निष्कलंक माघारी येणाऱ्या वैजयंतीचा मोठेपणा तो समजू शकत नाही, पेलू शकत नाही. तिच्यावर तो विश्वास ठेवू शकत नाही. जीवनाची खरी थोरवी समजणे त्याच्या आकलनाच्या पलीकडचे ठरते. आपल्या हाताने तो वैजयंतीसारख्या पत्नीला गमावतो. 'आता तुम्ही माझे आहात, मी तुमची आहे' असे निःसंदिग्धपणाने वैजयंती रत्नपालाला सांगते (पृ. ६६).

वैजयंती जे कृतीने करते, त्याचे तात्त्विक विवेचन जयपालाचे वृद्ध वेदान्ती काक विश्वपाल करतात. 'मानवाच्या अपूर्णतेची सनातन कहाणी' विश्वपालकाकाही सांगतात. जीवनाचे पुरेपूर मोल जाणलेले विश्वपाल म्हणतात, 'जीवन हे सर्वश्रेष्ठ आहे. नीति–अनीति, मान–अपमान या कल्पना आहेत. पण जीवन हे सत्य आहे! कल्पनांसाठी सत्याचं का बलिदान करायचं?....परमेश्वरानं निर्माण केलेल्या जीवनाचं संरक्षण करणं हीच परमेश्वराची सर्वोच्च पूजा आहे, स्वर्गाची साधना आहे.' (पृ. १३)

शेक्सपीयरच्या चार महान शोकांतिकांपैकी 'मॅक्बेथ' व 'ऑथेल्लो' यांची त्यांनी अनुक्रमे 'राजमुकुट' व 'ऑथेल्लो' ही रूपांतरे केली आहेत. पहिले १९५४ मध्ये, दुसरे १९६१ मध्ये. या दोन्हीही ठिकाणी त्यांनी मूळ नाटकांना मध्ययुगीन भारतीय वातावरणाची पार्श्वभूमी दिली आहे. 'राजमुकुट' मध्ये मूळ स्वरूपात व मांडणीत महत्त्वाचे फेरबदल केलेले नाहीत. 'अनुवाद शब्दनिष्ठ करण्यापेक्षा रसनिष्ठ करण्याचा' त्यांचा अधिक प्रयत्न आहे. 'राजमुकुट' नंतर सात वर्षांनी केलेल्या 'ऑथेल्लो'च्या रूपांतरात शिरवाडकरांचे सामर्थ्य अधिक जाणवते. ('किंग लियर'चे अंशात्मक अवतरण 'नटसम्राट' मध्ये आहे. 'हॅम्लेट'चा तेवढा शिरवाडकरांचा अनुवाद नाही. या चारही शोकांतिका मराठीत आणण्याची शिरवाडकरांची आकांक्षा असावी का? 'किंग लियरचे' चे गो. वि. करंदीकरांनी परिश्रमपूर्वक अतिशय काटेकोर भाषांतर केले आहे, आणि 'हॅम्लेट'ही नाना जोगांनी मराठीत आणला. परंतु शिरवाडकरांनीही यांचे अनुवाद केले असते तर तुलनेला आणखी एक साधन उपलब्ध झाले असते.) 'ऑथेल्लो' नंतर दहा वर्षांनी (१९७१) ज्याँ अनुईच्या 'बेकेट' चा अनुवाद करताना मात्र शिरवाडकरांनी सरळ भाषांतर केले आहे. महान कलाकृतींची रूपांतरे करण्यापेक्षा यथातथ्यपणे भाषांतरे करणे हेच अनेक अर्थांनी इष्ट असते, आणि तितकेच ते अवघडही असते. 'बेकेट' मध्ये हे आव्हान शिरवाडकरांनी यशस्वीपणे पेलले आहे. धर्मसत्ता आणि राजसत्ता या दोन प्रबळ

सत्तांमधील संघर्ष, आणि दोन परस्परांवर अत्यंत प्रेम करणाऱ्या आणि तरी परस्पर-विरोधात उभ्या ठाकलेल्या जबरदस्त व्यक्तिमत्त्वांमधील संघर्ष हा या नाटकाचा गाभा आहे. तो तशाच प्रभावीपणाने शिरवाडकरांनी मराठीत आणला आहे. मूळचे भाषांतर करताना मराठी समाजातील नीति–अनीतीच्या, भाषेच्या ग्राम्याग्राम्यतेच्या रूढ संकेतांचे दडपण शिरवाडकरांनी येऊ दिलेले नाही.

'मरण समोर उभे असताना एक मनुष्य हसतखेळत, प्रत्येक परिचितात स्वतःला गुंतवून घेत, भोवतालच्या जीवनात सुखाच्या लहरी निर्माण करीत, आपला अस्तकाल एका बेहोष धुंदीत व्यतीत करतो' या मुळातील हृद्य कल्पनेने प्रभावित होऊन 'आनंद' नाटक शिरवाडकरांनी लिहिले आहे. आनंद कॅन्सरचा रुग्ण आहे, जगावं कसं, मरावं कसं हे सांगणारा. इथेही आहे एका विलक्षण 'व्यक्तिमत्त्वा' चे दर्शन. तो 'थोडा विदूषकही आहे.' (हा विदूषक अलीकडे शिरवाडकरांच्या मनात खोल रुतून बसलेला दिसतो.) आनंदच्या जीवनामागेही एक उदासरमणीय प्रेमकहाणी आहे. 'माणसामधला माणूस–प्रेम देण्यासाठी आणि प्रेम घेण्यासाठी आसावलेला– तो माणूस शोधता आला पाहिजे.' हे आनंदच्या जगण्याचे सूत्र आहे. सर्वांमध्ये गुंतवून घेतानाही तो या सर्वांपासून दूरच आहे. सर्वांत आहे पण कशात नाही. त्याच्याबरोबर आहे त्याचे दुःख–आणि ते त्याचे स्वतःचेच, एकट्याचेच आहे. कथासूत्र मूळचेच असले तरी त्याला नाट्यरूप देताना शिरवाडकरांनी काही स्वातंत्र्य घेतले आहे, काही बदल केले आहेत. यातील महंमदभाईच्या कुबडाला दिलेली अर्थपूर्णता शिरवाडकरांची आहे. हा आनंद कवी आहे, आणि यात काही सुंदर भावकविता आहेत.

शिरवाडकरांनी आधारासाठी अथवा अनुवादासाठी निवडलेल्या सर्वच नाटकांच्या मूळ नाट्यवस्तूंमध्ये भव्यता आहे, अटीतटीचे संघर्ष आहेत, जीवनाच्या गाभ्याला हात घालण्याची ताकद आहे. ती ताकद शिरवाडकरांच्या अनुवादांमध्येही उतरली आहे.

शिरवाडकरांच्या नाटकांपैकी 'कौन्तेय' व 'ययाति आणि देवयानी' ही दोन पौराणिक, आणि 'दुसरा पेशवा' व 'वीज म्हणाली धरतीला' ही दोन ऐतिहासिक नाटके आहेत. शिरवाडकरांच्या प्रतिभेला असलेली भव्यतेची, उत्कटतेची, जीवनातील अटीतटीच्या संघर्षाची ओढ याही नाटकांतून दिसते.

'दुसरा पेशवा' (एप्रिल १९४७) हे आपले पहिले, स्वतंत्र नाटक त्यांनी 'गडकरी आणि खाडिलकर यांच्या नाट्यप्रतिभेस' समर्पण केले आहे ते सूचक तसे समर्पकही आहे. खाडिलकरांमधील नाट्यात्मकता, अटीतटीचे संघर्ष, उत्कट–भव्य यांची ओढ, राजकीय जाणीव आणि गडकऱ्यांची मानवी जीवनाच्या गुंतागुंतींचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती, काव्यात्मता, भावनात्मकता, कल्पकता, शब्द–भाषा यांचे वैभव यांचा संयोग शिरवाडकरांमध्ये झाला आहे.

'दुसरा पेशवा' मधील शिरवाडकरांचा बाजीराव केवळ इतिहासातील नाही. इतिहासाने बाह्य आराखडा, तपशील पुरवला; पण बाजीरावाच्या अंतःकरणातील तडफड, ओढाताण त्यांना स्वतंत्रपणाने जाणवलेली आहे. अंगी फार मोठे सामर्थ्य आहे. पण असामान्यांचे असामान्यपण भोवतीच्या सामान्य, खुज्या जगाला कळत नाही, मानवत नाही. ते त्याला खाली ओढू बघते, सामान्यांत बसवू बघते, सामान्यांची मोजमापे लावू बघते. कर्तृत्ववान, पराक्रमी व्यक्तीला तिच्या लौकिक, सामाजिक जीवनावेगळे स्वतःचे व्यक्तिगत जीवन असते–असावे याची जाणीवही भोवतीच्या या सामान्य जनांना नसते. या समाजात त्या व्यक्तीचा कोंडमारा होतो. त्याला कोणी ओळखत नाही. अंतरी तो एकाकीच राहतो. अंतरंग जाळीत राहाणारी ही व्यथा एकट्यानेच वरोवर वागवीत, अंगीकृत जीवनकार्य करीत राहात, 'तुफानाच्या अशा उपासकांना' 'मृत्यूच्या क्षितिजाची' अखंड वाटचाल करीत जगत राहावे लागते. असामान्य कर्तृत्वाच्या उमद्या पुरुषाच्या अंतःकरणातील या एकलेपणाने, तडफडीने शिरवाडकरांना आकृष्ट केले आहे. हिंदुस्थानभर महाराष्ट्राच्या पराक्रमाची पताका फडकविणारा बाजीराव अंतर्यामी एकाकीच राहिला; अंतःस्थ राजकीय विरोध, कौटुंबिक अस्वास्थ्य यांनी वेढलेलाच राहिला. त्याच्या पराक्रमावर प्रीतीची छाया धरणारी मस्तानी त्याच्या जीवनात आली. त्याच्या जीवनातील पोकळी, अपुरेपणा भरून काढणारी ती त्याची खरीखुरी सहधर्मिणी होती. पण बाजीराव–मस्तानी संबंधाचाही विपर्यास करून गहजब करण्यात आला. संकुचित परंपरा व राजकारण यांच्यापायी त्याचे प्रेय त्याच्यापासून हट्टाने तोडण्यात आले. अशा एकाकी स्थितीतच मृत्यूच्या क्षितिजाचे वेध घेऊन तो त्यापलीकडे गेला.

बाजीरावाचे दुःख हळुवार, काव्यात्म मनालाच भावणारे आहे. तो केवळ रांगडा धारकरी नाही. सुसंस्कृत, प्रगल्भ, काव्यात्म मनोवृत्तीचा तो उमदा पुरुष आहे. त्याच्या वृत्तीत उदासीनतेची तरल छाया सतत व्यापून राहिली आहे. छत्रसालाच्या दरबारातील विजयोत्सवानंतर 'नृत्यांगनांच्या पायांतली नूपुरांची रुणझुण संपली' आणि 'बाजीराव पेशव्याच्या भोवती या दाट एकान्तानं, निःशब्द शांततेनं, या गाढ अंधारानं वेढा घातला! उत्सवाच्या पाठोपाठ येणारी ही अकारण उदासीनता, विजयाच्या पावलावर पाऊल टाकून येणारा हा अंतःकरणाचा पराभव!' (अं. १ प्र. ३) याने त्याला बेचैन केले आहे.

या नाटकात उग्र बाह्य नाट्य नाही. बाह्य घटनांतील नाट्यापेक्षा शिरवाडकरांना मानवी मनातील उत्कट भावनाट्यानेच अधिक आकृष्ट केले आहे. 'कौन्तेय' मध्येही (प्रथम प्रयोग ६ जानेवारी १९५३) त्यांना आकृष्ट केले आहे ते कर्णाच्या जीवनातील आंतरिक नाट्याने–मानसिक व्यथेने. कर्णही एकाकी आहे. त्याचे दुःखही अत्यंत प्रगल्भ, विलक्षण संवेदनशील, काव्यात्म जीवाचे आहे. कर्णाचा पराक्रम, त्याचे

औदार्यादी गुणविशेष येथे गृहीत धरलेले आहेत. त्यांच्या प्रत्यक्ष दर्शनावर शिरवाडकरांनी भर दिलेला नाही. त्या गुणांचे उल्लेख येतात ते ओघाने. कर्णाच्या जीवनातील कळसाच्या संघर्षाचा प्रसंग येथे केंद्रबिंदू आहे. त्याला सेनापतिपदाचा अभिषेक झाला त्या रात्रीपासून त्याच्या जीवनातील हे विलक्षण नाट्य सुरू झाले आहे. त्याच्या जन्मभरीच्या जोपासलेल्या आकांक्षांच्या साफल्याचा उद्या उगवणारा दिवस–त्याच्या उत्कंठित प्रतीक्षेत तो असतानाच त्याचे जन्मरहस्य त्याला विलक्षण रीतीने सामोरे येते.

आरंभापासून पोरकेपणाची, मातृविहीनत्वाची व्यथा त्याच्या अंतःकरणाला वेढून राहिली आहे. आईच्या प्रेमासाठी तो भुकेला आहे. त्या मंगल अनुभवाची पोकळी त्याच्या मनात आहे. सेनापतिपदाचा अभिषेक झाल्यावर 'माझी आई असती तर तिला हा गौरव पाहून किती आनंद झाला असता!' या हुरहुरीने तो कष्टी झाला आहे. त्याच भरात 'कुंतीसारखी आई लाभणं खरोखरीच भाग्य आहे!' असे तो सहज बोलून जातो.

मातृवात्सल्याची त्याची ही असोशी विलक्षण रीतीने, विचित्र प्रसंगी, विचित्र क्षणी पुरी होते. पण त्यावेळी या सुखसाफल्याचा त्याला मुक्त मनानं स्वीकार करता येत नाही! दोन श्रेयांचा जीवघेणा झगडा सुरू होतो. आजवरची त्याची अवघी जीवितप्रेरणा मुळापासून ढवळून निघते. मातृप्रीतीची आस सफल झाली, पण हे साफल्य मरणाचे उपायन घेऊन सामोरे आले! 'शेवटी, अगदी शेवटच्या घटकेला का होईना, पण माझी आणि भाग्याची गाठ पडली.' असे म्हणत 'कौन्तेय' कर्ण तृप्त, शांत मनाने या मरणाचा स्वीकार करतो.

कर्णाच्या जीवनातील अंतःकरणाला भावलेले, व्याकुळ करणारे हे करुणगंभीर शोकनाट्य शिरवाडकरांनी सहसंवेदनेने जिवंत केले आहे.

'दुसरा पेशवा' किंवा 'कौन्तेय' या दोन्ही नाटकांत शिरवाडकरांचे लक्ष बाह्य प्रखर संघर्षावर नाही; नायकांच्या आंतरिक संघर्षांनी ते भारावून गेले आहेत. त्यांची नाट्यलेखनाची स्फूर्ती काही सामाजिक समस्येतून नाही, ती व्यक्तिजीवनातील भव्यतेत, उत्कटतेत आहे हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे. त्यांचे एकही नाटक खऱ्या अर्थाने सामाजिक नाही. सामाजिक जीवनातील समस्येने अस्वस्थ होऊन नव्हे, तर व्यक्तिजीवनातील भव्योदात्त नाट्याने प्रभावित होऊन त्यातून त्यांचे नाट्यलेखन झाले आहे. ('जान्हवी' ही त्यांची प्रमुख कादंबरीही प्रधानतः व्यक्तिकेंद्रितच आहे.) मात्र कालातिक्रम पत्करून या दोन्ही नाटकांत वर्तमान युगातील आधुनिक विचार शिरवाडकरांनी पात्रांना बोलायला लाविले आहेत. या विचारांनी त्यांच्यावर केवढा प्रभाव पाडला होता त्याची त्यावरून कल्पना येते. जांघिलसारखा रांगडा शिपाईही (मद्याच्या नशेत) 'धनिकांची नीती निराळी आणि निर्धनांची नीती निराळी.', 'यादवांची सत्ता म्हणजे गरिबांची सत्ता, समाजाच्या खालच्या तळाचा वरच्या तळा-

वरील विजय !' अशी तत्त्वमीमांसा सहज करतो (अं. २ प्र. १). शिवछत्रपतींनी 'एक नवा जातिभेदातीत धर्म' स्थापन केल्याचे बाजीराव सांगतो (अं. १, प्र. १).

'ययाति आणि देवयानी' (१९६८) या नाटकाची प्रेरणा वि. स. खांडेकरांच्या 'ययाति' कादंबरीत आहे, आणि तिचा त्याला पुष्कळसा आधारही आहे. काही एका प्रमाणात, मर्यादेत खांडेकरांच्या कादंबरीची ही काही भागापुरती रंगावृत्ती आहे असे म्हणता येईल, आणि स्वतः मोठ्या असलेल्या, स्वतंत्र प्रतिभेच्या एका साहित्यिकाने दुसऱ्या एका श्रेष्ठ साहित्यिकाचा निरहंकार वृत्तीने केलेला सत्कार आहे असेही म्हणता येईल. जवळजवळ शोकांतिकेपर्यंत पोचून सुखान्त झालेले हे नाटक आहे. या पौराणिक नाटकात मानवी जीवनाचा अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न आहे; माणसाचे एकाकीपण, माणसामाणसांतल्या संबंधांचे स्वरूप, त्यांचा अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न आहे. महाभारतातील ययातीच्या उपाख्यानावर हे नाटक उभारलेले आहे. त्या कथानकात, आणि 'ययाति' कादंबरीतही येथे काही महत्त्वाचे फेरफारही केले आहेत. ययाति–देवयानी मीलनाच्या पहिल्या रात्रीपासून नाटकाला आरंभ होतो. पुढे देवयानीचा अहंकार, असमंजसपणा यांतून त्यांच्या संसारात तणाव निर्माण होऊन ते विकोपाला जातात. शर्मिष्ठा आपल्या निरपेक्ष प्रेमाने ययातीला सावरू बघते. देवयानीचा अहंकार व स्वयंकेंद्रितता ययातीला जनावर बनवण्याच्या मार्गावर नेतात, पण शर्मिष्ठेचे स्वतःला विसरून केलेले समर्पणशील प्रेम त्याच्यातला माणूस जागवते. 'संसाराच्या राहुटीबाहेर बिछाना असलेला, पण तो माणुसकीच्या बाहेर कधीही नसलेला' निःसंग कच ययातीला त्याच्या अधःपतनातून वाचवतो. हरवलेली शांती ययातीला गवसते. नाटकाचा कालावधी एक वर्षाचा आहे. देवयानीच्या अत्यंत आत्मकेंद्री स्वभावामुळे ययातीच्या जीवनाची होऊ घातलेली शोकांतिका, शर्मिष्ठेच्या उत्कट, निरपेक्ष प्रेमनिष्ठेने त्याच्या आत्म्याला आलेली जाग, शर्मिष्ठाविदूषक यांच्या अव्याज प्रीतीच्या, स्नेहाच्या निष्ठेच्या दर्शनाने आत्मलज्जित झालेली, एकाकी पडलेली, आणि कचाच्या दिव्य प्रीतीच्या स्पर्शाने अहंकार गळून गेलेली देवयानी, आणि अखेर सर्वांचे मनोमीलन हा 'ययाति आणि देवयानी' नाटकाचा आशय आहे. ययाति एकाकी माणसाचे दुःख भोगतो आहे. तो जीवनाचा अर्थ शोधतो आहे. शरीरोपभोगामागे घरंगळत जाताना एखादे वेळी त्याला वाटते, हे सारे चूक आहे. 'मद्य आणि मंचक यांच्यापलीकडे माणसाच्या जीवनाला काहीतरी अर्थ असायला हवा. नसला तरी द्यायला हवा.' (अं. २, प्र. १). (१) पति–पत्नीचे नाते, पत्नीचा अहंकार, आणि त्यामुळे उधळला जाणारा संसार; (२) शरीर व आत्मा यांत तोल राखायला हवा हे प्रतिपादन करणाऱ्या ययाति आणि यती या विरोधी व्यक्तिरेखा; (३) माणसाचे एकाकीपण आणि या एकाकीपणात आधार देणारी निरपेक्ष प्रीती ही या नाटकातील सूत्रे आहेत. ययातीवर स्नेहाची अविचल

निष्ठा ठेवणारा विदूषक ही या नाटकातील शिरवाडकरांची नवनिर्मिती आहे.

'वीज म्हणाली धरतीला' (१९७०) नाटक झाशीची राणी लक्ष्मीबाई हिच्यावर आहे. १८५७ सालच्या जून महिन्यापासून १८५८ सालच्या जून महिन्यापर्यंतच्या एका वर्षातील कालावधीतील घटनांवर हे नाटक उभारले आहे. हे एक संवादातून सांगितलेले ओजस्वी खंडकाव्य आहे असे म्हणता येईल. वीरश्री हा या नाटकाचा स्थायीभाव. राणीच्या पराक्रमाची गौरवगाथा गावी ही या नाटकाची प्रेरणा आहे. नाटकातील राणी केवळ मर्दानी, बंडखोर, झुंजार रणरागिणी नाही. ती एक स्त्रीही आहे. राणीच्या स्त्रीत्वाचे मनोहारी दर्शन शिरवाडकरांनी घडविले आहे. राणीच्या तेजाने सामान्य स्त्रियाही कशा प्रदीप्त झाल्या होत्या, आणि थोर कार्य करून गेल्या ते मुंदर, काशी, व जुलेखा या राणीच्या तीन सहेल्या निर्माण करून शिरवाडकरांनी दाखविले आहे. 'जिंदगीच्या मैफलीची भैरवी गात प्रकाशाला सामोरी जाणारी' जुलेखा या नाटकातील अविस्मरणीय व्यक्तिरेखा आहे.[२]

गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' नंतरची मराठीतील सर्वश्रेष्ठ शोकांतिका म्हणून गौरविलेले 'नटसम्राट' (१९७१) शिरवाडकरांचे सर्वांत यशस्वी नाटक. वाङ्मयगुणदृष्ट्या व प्रयोगदृष्ट्याही. ही केवळ एका वृद्धाची किंवा निवृत्त नटसम्राटाची शोकांतिका राहात नाही. उंच वाढलेले, एकाकी, उत्तुंग व्यक्तिमत्त्व, आणि त्याची उंची समजण्याची कुवत नसलेले त्याच्या भोवतीचे खुजे जग यांच्यांतील विसंवादाची ही शोकांतिका आहे. सत्तरीतले गणपतराव बेलवलकर दहा वर्षांपूर्वी रसिक चाहत्यांनी 'नटसम्राट' म्हणून केलेला सत्कार, अर्पण केलेली चाळीस हजार रुपयांची थैली यांच्या स्वप्नाभासात रंगलेले आहेत. या स्वप्नभासदृश्यातून पूर्वनिवेदन येते. गणपतरावांनी स्वभावसहज विश्वासाने, एकप्रकारच्या कलावंताच्या भाबडेपणाने ही चाळीस हजारांची थैली बाकी साऱ्या मालमत्तेसह आपला मुलगा व मुलगी यांच्यात वाटून देऊन ते निःसंग झाले आहेत. ते आणि त्यांची जीवनाची सहचरी कावेरी मुलाच्या संसारात राहात असतात. मुलगा व मुलगी या दोघांचाही त्यांना विपरीत अनुभव येतो. गणपतराव व मुले यांच्यांतील अंतर केवळ दोन पिढ्यांतील अंतर नाही; दोन मूल्यांतील, दोन जीवननिष्ठांतील ते अंतर आहे. मुलांवरील विश्वासात अपेक्षाभंग झालेल्या गणपतरावाची सोबत या उताराच्या वाटेवर मध्येच सोडून कावेरीही मरण पावते. भग्नमनस्क, भ्रमिष्ट झालेले, पूर्णतः एकाकी बनलेले गणपतराव मुलगा, मुलगी दोघांनाही सोडून निघून जातात. त्यांची गाठ राजा या बूटपॉलिश करून आपल्याच मस्तीत जगणाऱ्या मुलाशी पडते. राजाच्या ठिकाणी गणपतरावांना पुन्हा एकदा विशुद्ध

---

२. 'वीज म्हणाली धरतीला' आणि त्या निमित्ताने–सु. रा. चुनेकर, 'अभिरुचि' जून १९७०, पृ. ४४–५०. –पत्राला उत्तर, 'अभिरुचि', दिवाळी अंक, १९७०.

माणुसकीचा प्रत्यय येतो. पण तेथेही संस्कृतीचे, प्रतिष्ठेचे वारसदार-त्यांचा मुलगा व मुलगी-गणपतरावांना पुन्हा त्या सफेत संस्कृतीच्या, प्रतिष्ठित जगाच्या कोंडवाड्यात न्यावयाला येतात. पण आता गणपतरावांचे जग त्या दांभिक जगापासून पूर्ण तुटलेले आहे. एका अत्युच्च पातळीवर गणपतराव आता एकटेच आहेत. शरीराने विकल, पण मनाने, वृत्तीने महापुरुषांच्या जगात गेलेले गणपतराव त्यांच्या जगण्याशी अभिन्न झालेल्या नाटकांतील महापुरुषांची भाषणे म्हणत असतानाच या जगाच्या रंगभूमीचा अखेरचा निरोप घेतात.

हॅम्लेट, लियर, सीझर, प्रतापराव, सुधाकर यांच्या भूमिका करता करता त्यांच्या उंचीला पोचलेले, आणि तरी त्यांच्यापेक्षा वेगळे असलेले गणपतराव. अशा महामनांना या जगात जागा नसते. ('महापुरुषांची छाती म्हणजे मारेकऱ्यांच्या कट्यारींना कायमचं आव्हान ! चिरंतन आव्हान !' अं. ३, प्र. ३). गणपतरावांचे दुःख एका व्यक्तीचे, एका वृद्धाचे, एका नटसम्राटाचे उरत नाही. मानवी जीवनाला आलेल्या अवकळेचे, स्वप्नभंगाचे ते दुःख ठरते. मानवी जीवनाला आलेले विद्रूप स्वरूप पाहून वेदनेने कळवळणाऱ्या उदार आत्म्याचे हे दुःख आहे. मूल्यभंगाचे हे दुःख आहे.

ठमी, विठोबा, राजा ही फक्त 'माणूसपणा'चे मूल्य सहजपणाने जाणणारी, जपणारी आहेत. यातून शिरवाडकरांची जीवनश्रद्धा कळते. माणूसपणाचे मोल रक्ताच्या नात्यात नाही, प्रतिष्ठेत नाही; ते दिसेल निरागस मुलांत, किंवा व्यावहारिक जीवनातल्या एखाद्या अपेशी पण भाबड्या निष्ठावंतात, किंवा प्रतिष्ठेच्या कृत्रिम कल्पनांबाहेरचे जीवन सहज प्रवृत्तीनेच जगणाऱ्या एखाद्या बूटपॉलीशवाल्या मुलात.

आमूलाग्र गंभीर अशा या नाटकांपेक्षा वेगळ्या अशा तीन नाटकांचा एक निराळा गट करता येईल. ती तीन नाटके म्हणजे 'आमचं नाव बाबुराव' (प्रथम प्रयोग १० ऑक्टोबर १९६५, प्रकाशन १९६६), 'एक होती वाघीण' ('शंभर नकार एक होकार' या नावानं प्रथम प्रयोग जानेवारी १९६५ च्या सुमारास. त्याच्यावर बरेच संस्कार करून, आणि बदल करून ही नवीन आवृत्ती. तिचा प्रथम प्रयोग २६ ऑक्टोबर १९७४, प्रकाशन १९७५), आणि 'विदूषक' (प्रथम प्रयोग ७ जून १९७३, प्रकाशन १९७३) यांपैकी 'विदूषक'ही अखेर भावगंभीर वळण घेते, आणि 'आमचं नाव बाबुराव', 'एक होती वाघीण' यांचे स्वरूपही खेळकर, हलक्याफुलक्या सुखनाट्याचे असले, तरी त्यातील आशयही गंभीरच आहे. संपूर्णपणाने हलकेफुलके लेखन करणे शिरवाडकरांच्या प्रकृतीतच नाही. 'आमचं नाव बाबुराव' एका काल्पनिक संस्थानातल्या, एका दिवसाच्या सकाळी दहा वाजल्यापासून त्याच रात्रीच्या दहा वाजेपर्यंतच्या सुमारे बारा तासांतील घटनांवर उभारले आहे. मंत्र्यांच्या तथाकथित लोकशाही कारभारामुळे गुदमरलेला तरुण, अविवाहित राजा राजवाड्यातून बाहेर पडतो; त्याच शहरातील न्हावी बाबुराव चेहेऱ्यातील

साम्यामुळे राजाची जागा घेतो, मंत्र्यांना त्यांची जागा दाखवतो, आणि दरम्यान खरा राजा आपल्या प्रेयसीशी लग्न करून पुन्हा राजवाड्यात येतो, आणि बाबुराव पुन्हा आपला मूळ वेष चढवतो हे या नाटकाचे कथासूत्र. यातून लोकशाहीला येणाऱ्या विडंबनात्मक स्वरूपावर उपहासात्मक टीका आली आहे. राजा स्यंदमानारविंद व न्हावी बाबुराव यांचे चेहरे अगदी मिळते– जुळते असणे अशासारखी घटना अशा विडंबनात्मक काल्पनिकेत स्वीकारावी लागते. अशा नाटकाला संभाव्यतेच्या सर्व तार्किक कसोट्या लावावयाच्या नसतात.

'एक होती वाघीण' मध्येही भारताबाहेरील सुंदरगड या एका काल्पनिक, संस्थानवजा अगदी चिमुकल्या देशातल्या घटना आहेत. या देशामध्ये स्त्रीराज्य आहे. तरुण राणी अरुंधती पक्की पुरुषद्वेष्टी बनलेली आहे. त्यामुळे सबंध देशात एकप्रकारचे चमत्कारिक, दबलेले, अस्वाभाविक वातावरण निर्माण झाले आहे. स्वाभाविक वृत्ती, वासना यांचा कोंडमारा आणि त्यांतून विकृती निर्माण झाली आहे. या राणीला तिच्या अपक्व विकृत विचारसरणीपासून मुक्त करून, शुद्ध मोकळ्या जीवनामध्ये श्रीकांत हा मुक्त कलंदर प्रवासी, चित्रकार आणतो हे या नाटकाचे सूत्र. स्त्री–पुरुष संबंधात एकाविना दुसरा अपूर्ण आहे हे राणीला उमजते. 'आमचं नाव बाबुराव' व 'एक होती वाघीण या दोन्ही नाटकांत लोकशाहीला येणारे विपरीत रूप, राजकारण्यांची कुरूप सत्तालालसा, व्यापाऱ्यांची क्षुद्र वृत्ती वगैरेंवर औपरोधिक टीका केली आहे, आणि शिरवाडकरांना प्रिय असा सामान्य माणसाचा जयजयकारही दोन्ही नाटकांत आला आहे. 'एक होती वाघीण' च्या अखेरीस राणी म्हणते, 'सामान्य माणसा, आपल्या सामान्यपणाचं रडगाणं गात तू जागच्या जागी मठ्ठपणानं स्वस्थ बसतोस हाच तुझा सर्वांत मोठा अपराध आहे. अपार सहनशीलता ही तुझी सर्वांत मोठी गुन्हेगारी आहे. चीड आहे पण बंड करीत नाहीस, गळा आहे पण गर्जत नाहीस, मनगट आहे पण प्रहार करीत नाहीस. असामान्य म्हणून मिरविणाऱ्या भामट्यांची पेकाटं तू ताकद असून मोडत नाहीस.' (अं. ३, प्र. २). या दोन्ही नाटकांना कथानक असे फारसे नाहीच. कथासूत्र आहे ते कल्पनारम्य. (असा एखादा काल्पनिक प्रदेश निर्माण करून, त्याद्वारे येथील प्रचलित सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक जीवनावर टीका करण्याची रीत शिरवाडकरांनी 'कल्पनेच्या तीरावर' या नवलिकेतही अवलंबिलेली होती.) या नाटकांतही चमकदार कल्पना, कोट्या, विचार येतात, काव्यात्मता येते.

'विदूषक'ला प्रेरणा चार्ली चॅप्लिनच्या चित्रपटांतून मिळाली आहे. साधा, भोळाभाबडा, काहीसा बावळटही असा बगाराम आपल्या सभोवतालच्या जीवनात आनंदाचा प्रकाश आणण्यासाठी सहजपणाने धडपडतो आहे. जग सुंदर असावे, माणसांनी सुखी आनंदी असावे अशी त्याची निरागस बालवृत्ती आहे. भोवतालचे जग आनंदी

असावे असे वाटणारा, त्यासाठी वेडीमाघवडी धडपड करणारा बगाराम, पण त्याचे स्वतःचे जीवन मात्र दुःखान्धकारातून, काट्यांतून चाललेले आहे. हास्य, आणि हास्यातून काळजाला हात घालणारे कारुण्य या नाटकामध्ये भरून राहिले आहे. शिरवाडकरांच्या अलीकडच्या नाटकांतून माणसाचे जीवन आनंदी कसे होईल याचे चिंतन विशेष दिसते. आजच्या जगात श्रीमंती, औद्योगिक समृद्धी यांत माणुसकी हरपते आहे याची चिंता शिरवाडकरांच्या अलीकडील नाटकांत आढळते. बगाराम म्हणतो, 'हे जग सुंदर आहे,....पण सर्वांहून सुंदर आहे तो माणूस.' (अं. ३, प्र. १). या नाटकाला बगाराम–अंजलीच्या अस्फुट, विफल प्रेमकहाणीची करुणोत्कट किनार आहे. नाटकाचे वळण काहीसे व्यंगपटाच्या जातीचे आहे. याही नाटकात प्रचलित सामाजिक, राजकीय जीवनातील दंभादिकावर विडंबनात्मक टीका येते. पण तिला प्राधान्य येत नाही. रायसाहेबांच्या व्यक्तिरेखेतून आजच्या औद्योगिक संपन्नतेच्या जगातला दुभंगलेला माणूस दिसतो. शिरवाडकरांच्या काव्यात्मकतेचा चांदणस्पर्श याही नाटकाला झाला आहे.

"मुख्यमंत्री" हे शिरवाडकरांचे सर्वांत अलिकडील नाटक (प्रयोग २० नोव्हेंबर १९७७, प्रकाशन १९७९)[३]. शिरवाडकरांच्याच 'अपॉइंटमेंट' कथेवरून लिहिलेले दोन अंकी छोटेखानी नाटक हे आहे. हे काहीसे राजकीय आहे. प्रचलित राजकारणाला आलेले ओंगळ रूप, आणि मूलतः सत्प्रवृत्त असलेल्या मुख्यमंत्र्यांचा या सत्तेच्या राजकारणात आत्महत्या करून गेलेला बळी हे या नाटकाचे कथासूत्र आहे. मंत्री, मुख्यमंत्री यांचे सामान्यतः उपहासात्मक चित्र आजच्या साहित्यात काढलेले दिसते. (आणि ते यथायोग्यच आहे.) शिरवाडकरांचे मुख्यमंत्री वेगळे आहेत. मूलतः सत्प्रवृत्त, स्वतः स्वच्छ राहू पाहणारे, पण भोवतालच्या राजकारणव्यवस्थेत अभावितपणे गुरफटून, अंतःप्रवृत्तीनुसार वागणे अशक्य झालेले मुख्यमंत्री या नाटकात आहेत. त्यांची सदसद्विवेकबुद्धी म. गांधींच्या त्यांना ऐकू येणाऱ्या आवाजाच्या रूपाने जागृत आहे. यात मुख्यमंत्र्यांची सेक्रेटरी सोनिया व मुख्यमंत्री यांच्यांतील संयत, स्निग्ध, जिव्हाळ्याच्या नात्याचा नाजूक धागा हळुवारपणाने गुंफला आहे. मुख्यमंत्री शेवटी आत्महत्या करतात. पण म्हणून या नाटकाला शोकांतिकेची उंची येत नाही. अखेरीस शोकांतिकेचा तीव्र, उत्कट परिणाम होत नाही.

'मुख्यमंत्री'तील मुख्यमंत्री व सोनिया यांच्यातील 'शब्दाशिवाय उगवलेल्या, शब्दाशिवायच जपलेल्या' भावबंधात शिरवाडकरांच्या साहित्यातील प्रेमभावाची

---

३. "चंद्र जेथे उगवत नाही" या शिरवाडकरांच्या नव्या नाटकाचे नुकतेच प्रयोग होऊ लागले आहेत. टॉलस्टॉयच्या "रिसरेक्शन" कादंबरीवर ते आधारलेले आहे.

छटा दिसते. शिरवाडकरांच्या काव्यात, त्यांच्या एकूण साहित्यातच प्रेमभावनेचे, प्रेमानुभूतीचे आविष्करण नाही असा एक समज आहे. शिरवाडकरांच्या साहित्यात प्रेमभावनेचा आविष्कार नाही असे म्हणण्यापेक्षा असे म्हणावे लागेल की, 'प्रीति' ही भावना ते एवढी नाजूक, तरल, अंतर्गाभ्यातील मानतात की, तिचा जराही उघडा आविष्कार त्यांना मानवत नाही. अंतरंगामध्ये अतिशय पवित्र, अत्यंत वैयक्तिक म्हणून जपलेल्या भावनेचा सार्वजनिक उच्चारही त्या भावनेच्या, निष्ठेच्या पावित्र्याचा भंग वाटावा, तसे शिरवाडकरांच्या साहित्यात होते. प्रीतीची जाण किंवा मोल शिरवाडकरांपाशी नाही असे तर नाहीच; उलट, ही भावना एवढी हळुवार, नाजूक आहे की, तिचा जराही उघडा, स्पष्ट आविष्कार त्यांच्या अभिजात वृत्तीला सोसवत नाही. शब्दांचा उच्चार नाही, स्पर्शाची असोशी नाही, आणि तरीही अंतरंगाला गंधित करणारी ही भावना आहे. अस्तित्व जाणवते, पण उघडपणे दाखवता येत नाही. 'दुसरा पेशवा', 'ययाति आणि देवयानी', 'एक होती वाघीण', 'विदूषक', 'आनंद,' 'मुख्यमंत्री' याच पाचसहा नाटकांमध्ये या प्रेमभावनेची अनुभूती आहे.

शिरवाडकरांची प्रमुख नाटके या शोकांतिका आहेत, किंवा ती शोकांतिकेपर्यंत पोचलेली आहेत. शिरवाडकरांना आवाहन करते ती जीवनातील भव्यता, उत्कटता. त्यांच्या नाटकांत प्रामुख्याने प्रत्यय येतो तो त्यांच्या कविप्रतिभेचा. काव्यात्मता हा त्यांच्या नाटकांचा गाभा आहे. तसेच, ती नाटके जीवनातील काही खोल प्रश्नांचा वेध घेऊ पाहतात. त्यांच्या नाटकांत दृश्यमूल्यापेक्षा, नाट्यमूल्यापेक्षा साहित्यमूल्य अधिक असते. 'नाटक हा प्रथमतः आणि प्रमुखतः एक वाङ्मयप्रकार आहे.' 'वाङ्मयीन गुणवत्ता हा चांगल्या नाटकाचा निकष आहे.' असे त्यांनी स्वतःच मराठी नाट्यसंमेलनातील अध्यक्षीय भाषणात (१९७०) म्हटले आहे. त्यांची नाटकेही, अपवाद वगळला तर, प्रयोगदृष्ट्या फारशी गाजलेली दिसत नाहीत. त्यांच्या थोड्याच नाटकांमध्ये त्यांनी स्वतंत्र कथानिर्मिती केली आहे. त्यांच्या पंधरा नाटकांपैकी दहा नाटकांच्या कथा परकीय, पौराणिक, किंवा ऐतिहासिक आहेत. आणखी एक नाटकही त्यांच्या स्वतःच्याच लघुकथेवर आधारलेले आहे. आपली नाटके 'एखाद्या कथानकाच्या नव्हे, तर व्यक्तित्वाच्या प्रभावाने सुचवलेली अथवा सुरू झालेली असतात.' 'नाटकाच्या बाबतीत कथानक हा माझा पहिल्यापासून मर्मबिंदू. एखादे स्वभावन जितके मनात घुसते तितके कथानक घुसत नाही.' असे त्यांनीच सांगितले आहे. निखळ सामाजिक नाटक त्यांनी लिहिले नाही. सामाजिक जीवनातील दुःखाने, समस्येने अस्वस्थ होऊन नव्हे, तर व्यक्तिजीवनातील भव्योदात्त नाट्याने भारावून जाऊन त्यातून त्यांचे नाट्यलेखन झाले आहे.

लघुनिबंध, कथा, कादंबरी, नाटक या सर्वांतून प्रकर्षाने प्रत्ययाला येणारा शिरवाडकरांचा प्रधान, स्थायी विशेष म्हणजे त्यांची काव्यात्मता. या सर्वच वाङ्मय-प्रकारांतून प्रतीत होते ती त्यांची कविप्रकृती. शिरवाडकरांचा मराठी रसिकांना पहिला परिचय झाला तो 'कवि कुसुमाग्रज' म्हणूनच. (आणि पहिल्या परिचयातच ते त्यांच्या प्रेमात पडले!) "विशाखा" (१९४२), "किनारा" (२८ सप्टेंबर १९५२), "मराठी माती" (१९६१), "स्वगत" (२६ जानेवारी १९६२), "हिमरेषा" (१९६८), "वादळवेल" (१९६९) हे त्यांच्या स्फुट भावकवितांचे सहा संग्रह. स्फुट भावकवितांचे लेखन करीत असतानाच क्षणकाल मनाला स्पर्श करून जाणाऱ्या, पण चिरकाल संस्मरणीय अशा भावनांच्या, विचारांच्या, कल्पनांच्या लहरी निबद्ध करणाऱ्या जीवनलहरी त्यांनी लिहिल्या. जीवनलहरी हा काव्यप्रकार खास कुसुमाग्रजांनी निर्माण केलेला आहे. १९३३ मध्ये सुमारे ६० 'जीवनलहरीं'चा पहिला छोटेखानी संग्रह निघाला होता. शिरवाडकरांचे पहिले प्रकाशन तेच. पुढे १९४९ मध्ये, मधल्या काळात लिहिलेल्या जीवनलहरींचा अंतर्भाव करून एकूण १४३ जीवनलहरींचा संग्रह निघाला. पुढेही स्फुट भावकवितांबरोबर अशा जीवनलहरी ते लिहीत असतातच. "किनारा", "मराठी माती" ह्या संग्रहांतही काही जीवन-लहरींचा समावेश आहे. (प्रस्तुत लेखातील विवेचन १९४९ मधील आवृत्तीच्या आधाराने केले आहे. १९३३ मधील "जीवनलहरी"चे स्वरूप थोडे निराळे होते.) या आवृत्तीतील क्र. ११० ते ११३ या 'लहरीं'चा समावेश 'सूर्यफूल' या शीर्षका-खाली "किनारा"त केलेला आहे. कुसुमाग्रजांच्या काही भावकवितांची बीजरूपेही या संग्रहातील काही जीवनलहरींत दिसतात.

कुसुमाग्रजांच्या काव्यलेखनाच्या आरंभकाळापासून १९४९ पर्यंतच्या सुमारे दीड तपांच्या काळातील जीवनलहरींचा या संग्रहात अंतर्भात केलेला असल्याने या काळातील कुसुमाग्रजांच्या वृत्तीतील विकसन, परिवर्तन या संग्रहात एकत्रितपणे पहावयास मिळते. 'जीवनलहरी' हा एक स्वतंत्र पदबंध आहे. यात एका चरणात षाण्मात्रिक गणाची दोन आवर्तने असतात, आणि एका जीवनलहरीत असे आठ चरण असतात. पाचवा व सहावा चरण सयमक असतात. तसेच, सामान्यतः दुसरा व चौथा चरण यांत यमक साधलेले असते. येथे आविष्काराची बंधने फारशी नाहीत. मनाला स्पर्शून जाणारा, धक्का देणारा एखादा विचार, कल्पना येथे चटकन थोड्या अवकाशात व्यक्त होते. यातील सुरुवातीच्या काही जीवनलहरींवर 'नैशापूर-वासी वृद्ध कवी'ची, तसेच, तांबेप्रभृती ज्येष्ठ मराठी कवींची छाया पडलेली दिसते. काही जीवनलहरी सुभाषितवजा आहेत. काही जीवनलहरी जीवनाचा शोध घेत असता त्या वाटचालीतील उमटलेल्या पाऊलखुणा आहेत.

आरंभीच्या जीवनलहरींत स्वानुभूत वासाच्या दानापेक्षा श्रेष्ठ पूर्व कवींच्या कवि-

तांचा पडसादच ऐकू येतो. पुढे पुढे हे पडसाद कमी होत गेले. नवी जाग येत गेली. आरंभीचे भ्रामक स्वप्नजाल विरू लागले. वास्तवाच्या प्रखर सूर्यकिरणांचा प्रवेश होऊ लागला. जे श्रद्धेने पूजिले ते फसवे होते असा अनुभव येऊ लागला (जी. ८४). ६६ व्या जीवनलहरीपासून हा वेगळेपणा विशेष दिसू लागतो. येथून कुसुमाग्रजांचे व्यक्तिवैशिष्ट्य प्रत्ययाला येऊ लागते. 'रक्षण कर दुष्टांचे साधुपासुनि आता।' असा बंडखोर विचार येथे येऊन जातो. दृष्टी विस्तारू लागली आहे. नवे प्रखर सत्य दिसू लागले आहे—

नवथर हृदयामधल्या
स्वप्नांच्या धाग्यांनीं
बांधुनिया घरटें हें
राहत होतों रानीं
पहिल्या परि वादळांत
घरटें उद्ध्वस्त होत
आणिक ना उरलेलीं
स्वप्नें हृदयांत अतां ! (जी. ८८)

आरंभीचा नवतीचा उत्साह (जी. २८ मध्ये जो दिसेल), विश्वास, निःशंकता उरली नाही. जीवनाचा शोध विफल ठरला (जी. ९०). दुर्बलतेची जाणीव सल लागली (जी. ९१, ९७).

कुसुमाग्रज सर्वांत वावरले तरी अंतर्यामी ते सर्वांपासून दूर, अलिप्तच कसे होते, आपले वेगळेपण कसे शोधू, संगोपू बघत होते त्याची या संग्रहातील काही जीवन-लहरींवरून कल्पना येईल. 'जीवनजलधींतील मीही एक तरंग आहे, आणि जलधीचा जो वेग, जो रंग तोच वेग, तोच रंग माझाही. एकाच तीराने आम्ही सर्व बद्ध आहो, एकच समीर आम्हाला हेलावून टाकतो—'

माझेपण सर्व हन्त,
सर्वांत हो विसर्जन.

अशी ते खंत करतात (जी. ७३).

मनुष्यावर, त्याची दुर्बलता, उणिवा यांसह (किंवा यांच्यामुळेच) त्यांचे नितांत प्रेम आहे. त्याचा त्यांना अभिमान आहे. 'मानवमन अबल असे / आणि याच अबलतेंत। सिंहासन सिद्ध तुझें.' असे ते म्हणतात (जी. ९२). मानवाची स्वतंत्रता ते कटाक्षाने पुकारतात. 'जावे तेथे परमेश्वर मानवाच्या सांगाती आहे. पण या सक्तीच्या स्नेहातून मी मुक्त कधी होईन ?' असा त्यांचा प्रश्न आहे.

कुसुमाग्रजांचे जीवनावरचे प्रेम (जी. १२२), त्यांची प्रीतिकल्पना (जी. १३, ४७, ७५), त्यांचे क्रांतिपूजन (जी. ११, २२, ५७, १०७) या जीवनलहरींतून दिसेल. पण पुढे पुढे प्रीतीचेही बंधन होऊ लागते. 'प्रेमाची वंचनाहि पाप न हो मुक्तीस्तव' (जी. ७७) असे वाटू लागते. 'जीवनलहरी'ची अखेर 'तिमिराच्या राशींतून धरतीवर अवतरणाऱ्या तेजोघनाच्या' हर्षोत्फुल्ल स्वागताने झाली आहे तीही कुसुमाग्रजांच्या आशावादी प्रकृतीची, मानवी जीवन अंती सुफलितच होणार या जीवनश्रद्धेची सूचक आहे.

'जीवनलहरी'त कुसुमाग्रजांनी आपल्या काव्याचे प्रयोजन सांगितले आहे, 'मार्ग वालुकामय आहे. मार्गात कुठे पाणी नाही. डोईवर सूर्य तापतो आहे. अशा वेळी पांथस्था, या कुंजात गीत गात जरा बैस, आणि उन्हे कलताच सुखाने आपल्या मार्गाला लाग.' (जी. ३७, ५६). परंतु 'विशाखा'मध्ये त्यांचे काव्यप्रयोजन बदलले आहे,

समिधाच सख्या या.... पण
एकच त्या आकांक्षा,
तंव आंतर अग्नी क्षणभर तरि फुलवावा!

सैगलवरील कवितेत 'घडिभर जागव रे अमुची अशीच मानवता' असे त्याला त्यांनी आवाहन केले आहे. त्यांच्या काव्यलेखनामागील प्रेरणाही हीच आहे.

"विशाखा" या पहिल्याच स्फुट भावकवितांच्या संग्रहाने (१९३२ ते १९४१ या कालातील ५७ कवितांचा संग्रह) कुसुमाग्रजांचे मराठी काव्यपरंपरेतील स्थान निश्चित केले. त्यांच्या उत्कट काव्यप्रतिभेचा, प्रकाशपूजक वृत्तीचा, उज्ज्वल कल्पकतेचा विस्मयानंद देणारा पहिला प्रत्यय आला तो "विशाखे"तच. "विशाखा"तील कुसुमाग्रज घडत आहेत, इतरांचे बघत, पचवत आहेत; आणि त्याच वेळी स्वतःचे विशिष्टत्व शोधीत आहेत, प्रस्थापित करीत आहेत.

कुसुमाग्रजांच्या कवितेने आपल्या अवतरणावरोवरच रसिकांना भारून टाकले. त्यांच्या काव्याच्या या मोहिनीची मीमांसा करताना, ती ज्या काळात पुढे आली तो काळही लक्ष्यात घेतला पाहिजे. या काळात (१९३० ते १९४० या दशकाच्या आसपास) भरून राहिलेली स्वातंत्र्याची अदम्य ओढ, क्रांतीचा उद्दाम आवेश, नव्याने येत असलेल्या साम्यवादी विचारसरणीचे आकर्षण हे सर्व घेऊन त्यांची कविता पुढे आली. तिला वास्तवातील दाहकतेची जाणीव असली, तरी रात्रीच्या गर्भातच उद्याचा उषःकाल असल्याची तिची अभंग श्रद्धा आहे. या श्रद्धेतच त्यांच्या कवितेचे सामर्थ्य आहे, प्रेरकता आहे. या काळाबद्दल स्वतः कुसुमाग्रजांनी म्हटले आहे, 'स्वातंत्र्याचा लढा त्या काळात अखेरच्या तळावर येऊन पोचला होता. भोवतालचं सर्वच वाता-

वरण संग्रामाच्या भावनेनं धगधगलेलं होतं.' 'संस्कारशील मन असलेले कवी या परिस्थितीत 'स्थंडिला'कडे वळले नसते तरच नवल झालं असतं.' ["कुसुमाग्रज", प्रभाकर अत्रे, १९६१, पृ. ७९]. तिच्यात क्रांतीचा धुंद उद्घोष जसा होता, तशीच प्रीतीची हळवी कातरता होती. तिच्या कल्पकतेची भरारी विस्मित करणारी होती; आणि या सर्वांना पेलणारी समर्थ शब्दकळा तिला लाभली होती.

या काळातील त्यांच्या अनेक कवितांत मुख्यतः श्रीमंत–गरीब, सत्ताधारी–शासित यांच्यांतील वर्गभेदाचाच कडाडून निषेध झाला आहे. या काळातील त्यांची बहुतेक कविता दृष्टान्त–रूपक–उत्प्रेक्षा यांच्या आवरणातूनच प्रकट होते. तो तिच्या आविष्काराचा एक अविभाज्य भाग झालेला आहे.

" विशाखा "त दोन पूर्णपणे स्वतंत्र अशा प्रवृत्ती दिसतात–एक, क्रांतीच्या उन्मत्त जयजयकाराची, आणि दुसरी प्रीतीच्या हळव्या आविष्करणाची. क्रांतीची रक्तध्वजा जशी त्यांच्या एका हातात आहे, तशी प्रीतीची आरक्त पताकाही दुसऱ्या हाती आहे. पराक्रमाची ओजस्विता आणि प्रीतीची कोमलता दोनही त्यांच्या कवितेत आहे. एकाच उत्कट भाववृत्तीचा हा दुहेरी आविष्कार आहे.

कुसुमाग्रजांची कविता वाचत असताना काही वेळा असे वाटत राहते की, त्यांची सामाजिकता ही त्यांनी सभोवतीची परिस्थिती, समाजजीवन यांच्या परिणामातून अंगीकृत केलेली आहे. परंतु अंतर्यामी या सर्वांपासून ते अलिप्त, एकटे आहेत. त्यांची प्रकृती हळव्या, भावनोत्कट, सौंदर्यपूजक कवीची आहे. पण तसे असण्यात काही अपराधीपणा आहे अशी काहीशी खंत त्यांच्या मनात वागत असावी. म्हणून ते 'काढ सखे, गळ्यातील तुझे चांदण्याचे हात.... उजेडात दिसूं वेडे आणि ठरूं अपराधी' असे म्हणतात. येथे भय आहे ते 'जग' काय म्हणेल याचे. स्वतःला अंतःकरणाच्या आतून तेच वाटत असेल असे नाही. आणि उजेड हेही अंतिम, पूर्ण सत्य नव्हे ! दिवस आणि रात्र यांच्या संयोगातूनच जीवनचक्र परिपूर्ण होते.

दिवसाच्या गजबजल्या वेळी, प्रखर सूर्यप्रकाशात कुसुमाग्रज क्रांतीचे वेदमंत्र बेहोष होऊन गातात; पण रात्रीच्या एकांत वेळी, अंधारात ते आपल्या कोटरात माघारी येतात तेव्हा मात्र दिवसभर विसरलेला सारा एकलेपणा त्यांना सर्वांगाने बिलगतो, 'दिवस करी धुंद परी। रात्रिं उसें ओलवतें!' (जी. २६).

वादळीं रणांत करणें कोठून
नाजुक भावांचें लालन पालन
तरीही केधवा पडतां पथारीं
थडगीं दुभंग होतात अंतरीं. ('तरीही केधवा')

आरंभीची नवनवतीची स्वप्नलक्षी, ध्येयपूजक वृत्ती उद्ध्वस्त झाली, काही काळ

एक सोनेरी स्वप्न जीवाला स्पर्श करून गेले, आणि उरल्या नुसत्या स्मृती–मध्यान्हीच्या प्रहरी वृक्षतळी विलगून असणाऱ्या छायेप्रमाणे.

वसंत सरला, सरलें कूजन
सरलें तें कुसुमांकित नंदन
सरलें आर्त उराचें स्पंदन
मूर्तीवरिल मुलामा जाउन
सरलें आतां मूर्तीपूजन (' अवशेष ')

काही काळ कुसुमाग्रजांचे हे प्रकाशपूजन विकृत वाटावे अशा अवस्थेला जाते. ती एक संतप्त प्रतिक्रिया ठरते. या प्रकाशपूजेच्या नशेत ते सौंदर्याचाही विद्ध्वंस करण्यास निघतात.

स्वप्नांपरि ढग धूसर सुंदर
किनारती कोनांतुन अंबर,
ओतुनि अपुली आग तयांवर
त्या स्वप्नांचा संहार करा ! (' हा काठोकाठ कटाह भरा ')

असे ' प्रभाकरा 'ला ते आवाहन करतात.

पण हा एकांगीपणा पुढे राहात नाही. त्यांची जीवनवृत्ती समतोल, प्रगल्भ होते. जीवनावरील त्यांची प्रीती, श्रद्धा बळकट होते. " विशाखा "त जेवढ्या उच्च स्वाने क्रांतीचा निनाद आहे, तेवढ्या उच्च स्वाने तो त्यांच्या पुढील संग्रहांतील कवितांत नाही. पुढे पुढे तो खूपच सौम्य होऊन त्यांच्या काव्यात जीवनाची विविधता, गंभीरता, प्रौढता येत गेली आहे.

कुसुमाग्रजांची कविता– मर्यादित अर्थाने– आत्मकेंद्रित नाही. " किनारा "त (सप्टेंबर १९५२, ६२ कविता) " विशाखा "पेक्षाही व्यक्तिनिष्ठा कमी आहे. सामाजिक घटना– प्रसंगांमधून ती स्फूर्त होते. " किनारा "त काळ बदलला आहे. दीर्घकालीन स्वातंत्र्यसंगराची यशस्वी सांगता झाली आहे. ज्यासाठी उन्मत्त आवेशाने खवळलेल्या सागरात तारू लोटले ते ध्येय साध्य झाले आहे. तारू किनाऱ्याला लागले आहे. युगांच्या श्रमांना निवारा लाभला. नव्या आशा उदित झाल्या. कुसुमाग्रजांच्या कवितेने नव्या आशांनी स्वातंत्र्याचे स्वागत केले आहे. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर पाठोपाठच झालेल्या महात्मा गांधींच्या हत्येनेही ही कविता शोकमग्न, अस्वस्थ झाली आहे.

" विशाखा "तील कवितांशी नाते जोडणाऱ्या कविता याही संग्रहात आहेत. कधी कुसुमाग्रज स्वतःचेच अनुकरण करतात, स्वतःच निर्माण केलेल्या साच्यात गुंतून पडतात. " विशाखा "पासून " वादळवेल "पर्यंतच्या कवितांतून असा धागा दाखवून

देणे शक्य आहे; आणि अशा काही कवितांतून कुसुमाग्रजांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा विकास कसा होत गेला ते दाखवून देणेही शक्य आहे.

"विशाखा"मध्ये श्रीमंत-गरीब, सत्ताधारी-शासित यांच्यामधील वर्गभेदाचे तेवढे दर्शन विशेषत्वाने होते. "किनारा"मध्ये मानवी जीवनातील अधिक मूलभूत दुःखांकडे, वासना-विकारांकडे कुसुमाग्रजांचे लक्ष गेले आहे.

एक भुकेचें गाणें
भरलें एक भुकेचें गाणें
मंजुळ नादामधे निनादत
बाकी व्यर्थ तराणे! ('एकच गाणें')

हे भुकेचे 'एकच गाणें' आता ते गाऊ लागले आहेत.
('स्वगत'मध्ये

माझ्या गीताचें ध्रुवपद एकच आहे
माणसाच्या माथ्यावर
दारिद्र्यासारखा शाप नाही.... –'ध्रुवपद'

असे त्यांनी अधिक नेमकेपणाने सांगितले आहे.)

'दोन याचक' ही कविता या दृष्टीने बघण्यासारखी आहे. पोटासाठी बायका-मुलांपासून दूर रणांगणावर येऊन जीवाच्या कराराने लढणारा 'खाकी'तील तरणाताठा सैनिक आणि पोटासाठी लाचार झालेली नवथर भिकारीण— दुनियेपासून तुटलेले हे दोन अनामिक जीव काही क्षणांसाठी एकत्र येतात, आणि

नीरवतेवर मुद्रित झालें
विविध भुकांचें एकच गाणें
एकच नाणें!

कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील आरंभीची कल्पकतेची उधळण आता कमी झाली आहे. आता तो हव्यास तेवढा उरलेला नाही. अपक्व वयातील फसवी स्वप्ने आणि ती भग्न झाल्याची भ्रामक दुःखे, उतावीळ अशांतता, तो आवेग, तो आवेश आता ओसरले आहेत. ही कविता अधिक शांत, संयत, तरीही खोल होत आहे. तिची उत्कटता ओसरलेली नाही. वृत्ती समाधानी, तृप्त झाल्या– तरीही अबोध काहीतरी उरामध्ये खुपते आहे. जीवनाची अधिक खोल, व्यापक जाणीव होत आहे. ('काय तुला वाहू', 'मातीचें घर'). मानवी जीवनाची महत्ता कळू लागली, मानवी जीविताचे विश्वाशी असणारे नाते जाणवू लागले. 'सर्व विश्वाची जी प्रेरणा तीच

माझ्या देहाच्या कणाकणांतून वाहात आहे.'

क्षुद्र या देहांत
जाणीव आहे
जिच्यांत जगाची
राणीव राहे!

हे जीवन 'गणावें कसें क्षुद्र वा सान?' ('एकदां ऐकलें.'). ज्ञातापलीकडील अज्ञाताची पिपासा नव्यानेच वृत्तीत येऊ लागलेली "किनारा"त दिसते. प्रौढ, पक्व मनात उदय पावणारी ही जाणीव आहे. ('अज्ञात').

सांकेतिक कल्पनांच्या अनेक बंधनांतून कुसुमाग्रज "किनारा"मध्ये बाहेर पडत आहेत. त्यांचे व्यक्तिमत्त्व येथे अधिक स्पष्टपणाने घडले आहे– त्याला स्वतःचा विशिष्ट आकार येत गेला आहे.

"मराठी माती"मधील (१९६१ – ?, ७२ कविता) कुसुमाग्रज "विशाखा"-तील कुसुमाग्रजांपेक्षा अधिक वेगळे झाले आहेत. त्यांची जीवनदृष्टी अधिक विकसित झाली आहे. 'क्रांतीच्या मंत्राचे उद्‌गाते' या त्यांच्याविषयीच्या रूढ व प्रिय समजाला जुळेशी कविता "मराठी माती"मध्ये थोडी आहे. क्रांति–प्रीती असे तिच्यातील भावाविष्काराचे स्थूल वर्गीकरण करता येणार नाही. (जसे ते "विशाखा"त शक्य होते.) यातील भावानुभूती अधिक सूक्ष्म, अधिक तरल, अधिक प्रगल्भ आहेत. स्थूल, सांकेतिक भावनावेगापेक्षा तीत अधिक नाजूक, गूढ सौंदर्य दिसू लागले आहे.

या संग्रहातील अनेक कविता त्यांतील केवळ काव्यसौंदर्यामुळे ध्यानात राहतात– जे "विशाखा"त तेवढे होत नव्हते. "विशाखा"तील सौंदर्य त्यातील ध्येयभारित वेड्या आवेशात, प्रीतीच्या भाववाही कोमलतेत आणि कल्पकतेच्या उत्तुंगतेत होते. पण "विशाखा"त एक प्रकारचा एकांगीपणाही होता. आता कुसुमाग्रजांची जीवन-जाणीव व्यापक झालेली आहे. जीवनातील अनेकरंगी सौंदर्य त्यांना जाणवते आहे आणि त्याचा मुक्त आस्वाद घेण्यात कसला कमीपणा आहे अशी चोरटी जाणीव मनातून नाहीशी झाली आहे. 'नदीकिनारा' सारखी केवळ सौंदर्यचित्र काढणारी कविता यात प्रथमच दिसते. स्वतःच्या जाणिवेने वा नकळत घालून घेतलेली बंधने येथे गळून पडत आहेत, कुसुमाग्रजांची प्रतिभा मुक्त होत आहे. त्याचबरोबर प्रौढ, चिंतनशील मनाला लागणारे गूढाचे, अज्ञाताचे वेधही कवीला लागल्याचे अनेक कवितांतून दिसते. "मराठी माती"तील बहुसंख्य कवितांची प्रेरणा या अज्ञात-दर्शनाच्या जाणिवेत, ओढीत आहे. ('आम्ही दोघे', 'दान', 'यात्रिक', 'घर-मालक', 'अव्यक्त').

प्रात जीवनाच्या बंदीत मुक्तिदात्याची आठवण तीव्रतेने होत आहे– पण तो मुक्तिदाता लवकर आला नाही तर 'तिमिरामधील ज्योत अकेली तिमिरामध्ये विलीन होईल!' अशी धास्ती वाटते आहे ('वंदिवान'). 'मी दुर्बळ आहे, दीन, अपंग आहे. कधीतरी तुझे दर्शन होते, स्पर्श होतो– पण क्षणमात्रच. या क्षणाच्या स्पर्शाने मी माझे स्वत्व किती टिकवून धरू शकेन?' ही अस्वस्थ करणारी साशंकता या संग्रहातील अनेक कवितांमधून व्यक्त झाली आहे ('भीति'). दुर्बलतेच्या या जाणिवेने कुसुमाग्रजांच्या ठिकाणी गाढ, व्यापक सहानुभूती आलेली आहे. आता ते 'तिमिरा'चा धिक्कार करीत नाहीत. 'तिमिरा'चे दुःखही ते सहानुकंपेने जाणतात—

वंदिवान मी तिमिर, राहतां निविड तरूंच्या तळीं
तुजसाठीं आसवें गाळितों मृत डोहाच्या जळीं.'

कुसुमाग्रजांनी केवळ प्रणयगीते एकंदरीनेच कमी लिहिली. 'मराठी माती'मध्ये तर ती फारच तुरळक आहेत. मात्र यातील 'गोपी' हे दीर्घ भावकाव्य अमर प्रेमकाव्य आहे. कुसुमाग्रजांच्या कवितेत ती वेगळी आहे. तेथे त्यांची प्रतिभा पूर्ण मुक्त झाली आहे. 'गोपी'चे नाजूक सौंदर्य, तिचे अशब्द दुःख तितक्याच नाजुकतेने येथे शब्दबद्ध झाले आहे. कुसुमाग्रजांच्या एकूण काव्यनिर्मितीतील एक लावण्यखनी ही 'गोपी' आहे. तिच्या घटातील दिमाख दाखवणारे यमुनेचे जल या कवितेत ओसंडून वाहाते आहे.

"विशाखा", "किनारा", "मराठी माती" यांतील कवितांतून उत्तरोत्तर कुसुमाग्रजांचे व्यक्तिमत्त्व निश्चित अधिक विकसित होत गेले आहे. "विशाखा"-तील विशिष्ट स्वरूपाच्या कवितांनी दिलेल्या प्रसिद्धीने कधी कुसुमाग्रज स्वतःच निर्माण केलेल्या आवर्तात फिरत राहतात; पण "मराठी माती"तील अनेक कवितांत ते या आवर्तातून बाहेर पडले आहेत, पुढे गेले आहेत.

'स्वगत' मधील (२६ जानेवारी १९६२, ५९ कविता) काही कविता 'विशाखा'च्या वळणाच्या आहेत. त्यांतून त्यांनी वीरत्वाची, पौरुषाची पूजा केली आहे ('शिवाजी', 'बापू गोखले' इत्यादी), काही स्थलवर्णनपर कविता आहेत. यांपैकी काहींतून ऐतिहासिक वास्तूंचे, स्थलांचे वर्णन, तदानुषंगिक प्रतिक्रियांचे आलेखन आहे ('खुलदाबाद', 'औरंगाबाद– एक आठवण' इत्यादी), तर काहींत केवळ स्थळवर्णने आहेत ('माध्यान्ह – एका खेड्यातील', 'जलाशय – एक दृश्य'). परंतु अंतरात उदित होणाऱ्या काही भावांना शब्दरूप देणे आता कठीण होऊ लागले असावे, शब्दांच्या पलीकडील काही भाव आता अंतर्यामी स्फुरू लागले असावेत असे काही कवितांतून दिसू लागले आहे. आता शब्दांची मर्यादा जाचू लागली आहे. जे मनात जागते ते व्यक्त करायला 'राठ वैखरी' अपुरी पडत

असल्याचे जाणवू लागले आहे. शब्दांच्या सामर्थ्यावरील श्रद्धा ढळू लागली आहे. ('मौन', 'तिन्ही सांजाच्या मेघावरून', 'निराकार', 'गीत', 'आम्हां घरीं' या कविता बघाव्यात.) 'रूढ पथाच्या पलीकडील गगनामधील धूसर गाणीं' त्यांच्या प्रतिभेला ऐकू येऊ लागली असावीत. ('अरूप') –कदाचित अचानक कधी हा शब्दांचा अडसर दूर होईल, आणि जे जे मनी उसळते ते ते वेगळेच सामर्थ्य घेऊन अवतरेल!

त्यांना स्वतःच्या मर्यादांची जाणीव झालेली आहे, आणि या मर्यादा उल्लंघिण्यास त्यांचे मन उत्कंठित आहे.

जमिनीच्या गर्भामध्ये
दगड होऊन पडलेले माझे मन
भयाने व्याकुळ होत आहे
तुझा जीवनदायी प्रेमस्पर्श
जवळ येत आहे म्हणून. ('स्पर्श')

'अज्ञाताच्या गूढ धुक्यात अस्पष्टपणे तरळणाऱ्या त्याच्या अस्तित्वापर्यंत कोणाची पावले कधी पोहोचली नाहीत, माझीही पोहोचणार नाहीत. तरीही मी पुढे पुढेच जात आहे—'

कारण या गर्तांतच आहे त्या श्रेयाचें संपादन
या प्रवासांतच आहे
प्रवासाची अंतिम सांगता. ('पांथस्थ')

'जाणीव' या कवितेत कुसुमाग्रजांनी सर्वत्रांशी असलेले आपले नाते सांगितले आहे—

मला होते जाणीव – एक क्षणभर
मी नाहीं अनेकांतील एकमेव
तर आहे केवळ अनेकांतील एक
सर्वांतील, सर्वांचा आणि सर्वांसाठीं.

तरी अंती या 'सर्वां'पासून ते दूर, अलिप्तच आहेत—

दूर हजारापासुनि आहे
विजनामधिं माझें घरटें
मीपण भरलें जयांत माझें
जें आहे माझ्यापुरतें. ('अनोळखी')

कुसुमाग्रजांच्या मनावरील हेतूंची बंधने आता गळून पडलेली आहेत. 'कां' 'कशासाठी' च्या शृंखला तुटून पडल्या आहेत. आता ते केवळ सौंदर्याखातर सौंदर्यात रंगतात. 'तृणाचें पातें' ही कविता (पृ. ५९) या संदर्भात बघावी.

'हिमरेषा' (१९६४; ६१ कविता) मध्ये प्रौढ कुसुमाग्रज दिसतात.

विजयासाठीं कविता माझी कधींच नव्हती
म्हणून नव्हती भीती तिजला पराजयाची
जन्मासाठी हटून केव्हा नव्हती बसली
म्हणून नाहीं खंतहि तिजला मरावयाची. ('म्हणून')

या ओळीत कुसुमाग्रजांची त्यांच्या कवितेकडे बघण्याची वृत्ती समजून येते. या संग्रहातील कवितांतून हातातून काहीतरी निसटल्याची कवीची विषादयुक्त रुखरुख जाणवते. जीवनाच्या अर्थासंबंधीचे प्रश्न अधिक खोल व्हावयाला लागले आहेत. उपहास – उपरोधाच्या रूपाने का होईना, पण ईश्वरविषयक चिंतन होऊ लागले. भारत–चीन युद्धाच्या काळात लिहिलेली काही समरगीतेही या संग्रहात आहेत. देशासाठी लढणाऱ्या शिपायाचे वास्तव·चित्रही 'सैनिक' सारख्या एखाद्या कवितेतून दिसते. 'हिमरेषे'तील काही कविता प्रासंगिकही आहेत. पण अशाही कविता प्रासंगिकतेची, मर्यादा ओलांडतात आणि त्यांना वाङ्मयीन गुणवत्ता प्राप्त होते.

'हिमरेषा' आणि यानंतरच्या 'वादळवेल' (१९६९; ६९ कविता) या संग्रहातील कवितांचे स्वरूप संमिश्र आहे. त्यात काही दोन–दोन, चार–ओळींचे श्लोक, कणिका, चुटकेवजा कविता याही आहेत. 'वादळवेल' मधील अनेक कवितांतून या गजबजलेल्या जगामधील एकटेपणाची भावना व्यक्त होत आहे. यातील 'गवळण' कविता संस्मरणीय आहे. या दोन्ही संग्रहांतील बरीचशी कविता आत्मनिरपेक्ष आहे. आत्मपर उत्कट अनुभूतींचे प्रकटीकरण फार विरळ आहे. कुसुमाग्रजांचा 'स्व' हा सामान्यतः अप्रकटच राहातो. त्यांचे बहिस्थ मन त्यांच्या कवितांतून प्रकट होत असते.

'वादळवेल'च्या प्रकाशनानंतरही त्यांचे कवितालेखन व प्रकाशन चालू आहे, आणि ते चालू राहणारच. काव्य त्यांच्या अंतरात्म्याचा धर्म आहे. पण त्यांचा संग्रह झालेला नाही. नियतकालिकांतच त्या विखुरलेल्या आहेत. बारा वर्षांत कुसुमाग्रजांसारख्या कवीचा कवितासंग्रह निघत नाही ही घटना अनेक अंगांनी विचार करायला लावणारी आहे.

केवळ विनोदी, विडंबनपर अशा कविता कुसुमाग्रजांनी फारच क्वचित लिहिल्या. तिकडे त्यांची प्रवृत्ती नाही. त्यांची प्रकृती एकंदरीने गंभीरच आहे. मात्र काही कवितांतून त्यांची मार्मिकता, मिष्किलता दिसते. 'किनाऱ्या'तील 'उणीव',

'फेरीवाला' किंवा 'स्वगत' मधील 'राजा आणि मंत्री' (हे गाणे मूळ 'ऑथेल्लो'-मध्ये सोमेश्वरच्या तोंडी आहे, अं. २, प्र. ३), 'ऐने महाल' या कविता अपवादात्मकच आहेत.

धुंद होऊन निसर्गामध्ये रमण्याचीही वृत्ती कुसुमाग्रजांची नाही. विशुद्ध निसर्ग-कविताही त्यांच्या कवितांत क्वचितच दिसते.

कुसुमाग्रजांचे कवी म्हणून सामर्थ्य त्यांच्या अविचल निष्ठेत आहे. जीवनातील कटुता, दुःखे, ध्येय-प्रेम-आशाभंग त्यांना चांगले परिचित आहेत. तरीही त्यांची जीवनावरील, सत्, मंगल, सुंदर यांवरील श्रद्धा अभंग आहे. कितीही विपत्ती आल्या तरी मानवाचे जीवन अंती सुफलितच होईल—

ज्योती विझतिल लक्ष दिव्यांतिल
पण दीप्तीला अंत नसे,
कोट्यवधी मरतील माणसें
मानवपण पण अमर असे. ('कैलासलेण्यांत', "स्वगत")

अशी त्यांची श्रद्धा आहे.

कुसुमाग्रजांमध्ये मातीचे प्रेम अपार आहे, मातीचा त्यांना उसळता अहंकार आहे. मानव हा मातीचा पुत्र आहे. त्याच्यात मातीच्या मर्यादा, दोष आहेत, तसेच मातीचे चैतन्य आहे. मानव हा ईश्वर नाही, आणि त्याच्या या मानवपणातच त्याचे मोठेपण आहे. या मातीच्या अभिमानाने प्रदीप्त होऊन ते स्वर्गाही तुच्छ लेखतात. "विशाखा" त 'मातीची दर्पोक्ति' आहे. "किनाऱ्या" तील अखेरची कविता 'मातीचा पुत्र' आहे. या सर्व कवितेत मनुष्यत्वाचा सर्व अहंकार उद्दाम आवेशाने उफाळून उठला आहे. स्वत्व जागृत झालेला हा मानव दंड थोपटून स्वर्गाच्या दारात उभा राहून अमरांनाही आव्हान देत आहे. परंतु हा मातीचा अभिमानी पुत्र मातीतच गढून गेलेला नाही. मातीचे चैतन्य घेऊन गहन नीला-काशाकडे जाण्याची त्याची ओढ आहे.

कुसुमाग्रजांची कविता त्यांच्या काळाशी निगडित आहे, काळाबरोबर चालणारी आहे. तिला समकालीन सामाजिक, राजकीय जीवनाचे भान असते. त्यांची बरीच कविता ही प्रकट, मोठ्याने वाचण्याची आहे. समुदायाचे मन, भावना ती व्यक्त करीत असते. तिची शब्दकळाही समृद्ध, समर्थ आहे. 'शब्द म्हणजे नुसता अर्थाचा भारवाहक असत नाही. त्याला नादाचे, रूपाचे सौंदर्य असते.' असे त्यांनी स्वतः म्हटले आहे, आणि हे सौंदर्य त्यांच्या कवितांमध्ये आहे.

"विशाखा" पासून "वादळवेल" पर्यंतच्या कुसुमाग्रजांच्या कवितांचे वाचन म्हणजे एका परिणत होत जाणाऱ्या काव्यात्म व्यक्तिमत्त्वाचा मागोवा घेत जाणे होय.

उत्तरोत्तर त्यांच्या कवितेतील अंतर्मुखता, चिंतनशीलता खोल होत गेली आहे. त्यांच्या अंतःकरणात स्फुरणारे भाव आता शब्दातीताकडे जाऊ लागले आहेत. मनातील भावनाशय शब्दात आणण्यास 'राठ वैखरी' आता दुबळी ठरू लागली आहे.–याच संधीवर त्यांचे नाट्यलेखन वाढले.

'समिधा' (१९४७; ४० गद्यकाव्ये) या गद्यकाव्याच्या संग्रहात पद्याची बंधनेही कुसुमाग्रजांनी बाजूला ठेविली आहेत. या संग्रहात त्यांच्या गगनवेधी कल्पकतेचा उज्ज्वल विलास दिसतो. अशा गद्यकाव्यात एखादे महासत्य, महातत्त्व अत्यंत आटोपशीरपणाने सांगितलेले असते. हे सत्य नित्यनूतन असते. या गद्यकाव्यातील सौंदर्याचे संपूर्ण विश्लेषण करता येत नाही. ते फक्त अनुभवावयाचे, त्याचा केवळ आस्वाद घ्यावयाचा. ('चांदणी', 'सतर्षी' ही गद्यकाव्ये या दृष्टीने बघावीत.) जे काव्यात सहजी व्यक्त होणार नाही–तसे व्यक्त करण्याइतकी सवडही कधी नसते– ते गद्यातच, अत्यंत थोडक्या अवकाशात टिपून घेतलेले असते. त्यातही एक सौंदर्य असते. संपूर्ण गद्याचा विस्तार, ऐसपैसपणा, पसरलेपणा त्यात नसतो, आणि काव्याची बंधकताही नसते. सूचकतेने, थोडक्या अवकाशात मनात चमकून गेलेले एखादे सत्य, एखादा सौंदर्यक्षण, एखादा भावक्षण येथे सहजपणाने व्यक्त झालेला असतो.

कुसुमाग्रजांची प्रकृती आत्मकेंद्रित नाही, ती स्वतःच्या वैयक्तिक जीवनात गुरफटलेली नाही, त्यांच्या बऱ्याच लेखनाची प्रेरणा त्यांच्यातील सामाजिकतेत आहे याचा प्रत्यय 'समिधा' तूनही येतो. दारिद्र्य, विषमता यांचा विध्वंस करण्याची घोषणा याही संग्रहात आहे ('इंद्र', 'शैवांची प्रार्थना'). यात गूढगुंजनाची प्रवृत्ती नाही; आत्मसंवाद किंवा परमात्मसंवादही नाही. कुसुमाग्रजांची अग्निपूजक, प्रकाशपूजक वृत्ती 'अग्नीचा स्मृतिदिन' या गद्यकाव्यात दिसते. ते गद्य स्तोत्रच आहे. शिरवाडकरांच्या वाङ्मयाच्या समग्र आकलनाला 'समिधा'चा अभ्यास पूरक आहे. त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचे बीजरूपदर्शन या गद्यकाव्याच्या संग्रहात घडते.

कालिदासाच्या 'मेघदूता'चा पद्य अनुवाद कुसुमाग्रजांनी केला आहे (१९५६). 'मेघदूत' शिरवाडकरांचे आवडते काव्य. मेघदूता' वरील त्यांचा आस्वादपर लेखही 'प्रतिसाद' या ललित निबंधांच्या संग्रहात आहे. 'मेघदूता'च्या अनुवादासाठी कालिदासाच्या मन्दाक्रान्ता वृत्ताऐवजी त्यांनी समुदितमदना या जातीचा उपयोग केला आहे. एकेका श्लोकाचा एकेक कडव्यात अनुवाद केला आहे.

शिरवाडकरांच्या साहित्यनिर्मितीचा, १९६४ साली ते मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष झाले, त्याच्यापाशी एक टप्पा पडतो. शिरवाडकरांच्या वाङ्मयीन कारकिर्दीचा आरंभ काव्याने झाला; १९४२ ते १९६४ या बावीस वर्षांत त्यांच्या कविता

प्राधान्याने प्रसिद्ध झाल्या. १९६४ नंतर त्यांच्या लेखनातील काव्यावरचा भर कमी होऊ लागला, आणि तो नाटकावर आला. १९६४ पर्यंत त्यांचे पाच कवितासंग्रह प्रकाशित झाले. ह्याच काळात तीन कादंबऱ्या, पाच एकांकिका, आणि सहा नाटके प्रसिद्ध झाली. या सहा नाटकांपैकी चार आधारित किंवा अनुवादित आहेत; दोनच स्वतंत्र आहेत. या स्वतंत्र दोन नाटकांच्या नाट्यवस्तूही ऐतिहासिक, पौराणिक आहेत. १९६४ पासून १९८० पर्यंतच्या सोळा वर्षांत मात्र काव्यसंग्रह एकच; कादंबरी नाही; कथासंग्रहही एकच प्रकाशित झाला. नाटके नऊ, त्यांपैकी सात स्वतंत्र आहेत. (त्यांतील दोन ऐतिहासिक–पौराणिक नाट्यवस्तूंवर आधारित आहेत.) शिरवाडकरांच्या निर्मितीच्या १९६४ पर्यंतच्या कालखंडात काव्यलेखनाला केंद्रस्थान आहे; १९६४ नंतरच्या काळात हे केंद्रस्थान नाट्यलेखनाला मिळाले आहे.

शिरवाडकर लिहायला लागले त्याला जवळजवळ अर्धशतक होत आले. या अर्धशतकात मराठी साहित्यात अनेक स्थित्यंतरे झाली, नवे प्रवाह आले. जीवनाच्या विरूपतेचा, विफलतेचा आविष्कार करणारा एक प्रवाह बलिष्ठ होत गेला. पण या बदलत्या जीवनप्रवाहातही शिरवाडकरांची साहित्यनिष्ठा व जीवननिष्ठा अविचल राहिली. ध्येय, प्रेम, आशा यांच्या भंगाची, जीवनातील विरूपतेची, विफलतेची जाणीव त्यांनाही आहे, तरी त्यांची जीवनातील सत्, मंगल यांवरील श्रद्धा अढळ आहे. तीच श्रद्धा त्यांच्या साहित्यातून प्रकट होत असते. जीवनात वैफल्य आहे, पण साहित्यिकांनी केवळ वैफल्याचीच चित्रे काढण्यात अडकू नये, वैफल्यापलीकडील साफल्याची चित्रे त्यांनी काढावीत असे ते सांगतात. माणसातील मूलभूत माणुसकीवर त्यांची श्रद्धा आहे, आणि ही श्रद्धा त्यांच्या साहित्याचे सामर्थ्य आहे. सामान्य समजल्या जाणाऱ्या माणसातील सामर्थ्याचा त्यांना विश्वास आहे, आणि हा सामान्य माणूस त्यांच्या साहित्याचा केंद्रवर्ती राहिला आहे. त्यांच्या साहित्याला मातीचा वास आहे.

शिरवाडकरांची जीवनदृष्टी आशावादी आहे. हा आशावाद रवींद्रनाथ, तांबे, बोरकर यांच्या सश्रद्ध मनोवृत्तीतून येणाऱ्या आनंदवादासारखा नाही. वास्तव जीवनातील कटुता, संघर्ष त्यांना दिसतात. त्याविरुद्ध त्यांची प्रतिक्रिया होते. पण त्यांच्यापुढे ते हतबल, हताश होत नाहीत. मानवाच्या सामर्थ्यावर त्यांचा पुरा विश्वास आहे. झुंजण्याची त्यांची रग, जिद्द आहे. मानवाच्या सर्व जीवनप्रयत्नातील निरर्थकताही त्यांना ग्रासते. पण ते निष्क्रिय होत नाहीत, किंवा सुखोपभोगात बुडवून दुःखविस्मृतीची समाधी घेऊ पाहात नाहीत. 'एकदां पूर्वी मलाही वेड होतें शोधण्याचें। वेदनेवांचून कांहीं लाभ झाला त्यात नाहीं.' आणि मग 'मी म्हणोनी सोडला तो

नाद आता मंझिलाचा। चालण्याचें श्रेय आहे, अन्य धर्माचार नाहीं. ' [' मार्ग '– " हिमरेषा "]. मंझिलाचा नाद सोडला असला, तरी चालण्याचा धर्म सुटलेला नाही !

शिरवाडकरांच्या सर्वच साहित्यात–कविता, कादंबरी, नाटक सर्वांत–असा मुक्त कलंदर सतत वावरत असतो. ' ययाति आणि देवयानी 'तला कच सांगतो, ' स्वतःला पटलेल्या आणि आवडलेल्या मार्गानं वाटचाल करणारा मी एक साधा संन्यासी आहे. अगदी सामान्य. रस्त्यावरच्या मातीत राहणारा, त्या मातीतून सतत चालणारा, त्या मातीतच आपल्या जीवनाचं श्रेय शोधणारा. पण माझ्यासारखे मातीचे पुत्र सामान्य असले तरी दुबळे असत नाहीत. या मातीनं मला अशी नम्रता दिली आहे की, कोणाचेही पाय धरताना मला लाज वाटत नाही, आणि याच मातीनं मला इतकं सामर्थ्य दिलं आहे की, पृथ्वीतलावरील कोणत्याही सत्तेचा अथवा संपत्तीचा अधिकार कःपदार्थ मानताना मला भय वाटत नाही. मला कोणी मोठं मानलं तरी त्याचा संकोच नाही, कोणी क्षुद्र लेखलं तर त्याचा विषाद नाही. गळ्यात पडणारे हार आणि छातीवर पडणारे धोंडे मी सारख्याच निर्लेप मनानं स्वीकारीत आलो आहे....साधुसंतांना लाभणारी ही स्थितप्रज्ञता नाही; एका नादिष्ट छंदीफंदी माणसाचा हा नुसता निःसंगपणा आहे. ' (अं. २, प्र. २) ' एक होती वाघीण '– मधला चित्रकारही राणीला सांगतो, ' अरुंधती, सृष्टीत सभोवार दिसणाऱ्या सौंदर्याचा संचय करणारा, विविध रसांचा उपभोग घेणारा आणि इतरांना घ्यायला शिकवणारा मी एक स्वैर, स्वच्छंदी प्रवासी आहे. माझ्या प्रवासाला जेव्हा सुरुवात झाली तेव्हाच त्याला शेवट नाही हे ठरून गेलं. मी एखाद्या पडशाळेत घटकाभर राहीन, तेथील विहार-विलासात रंगूनही जाईन. पण याहून अधिक नाही. कधीही नाही. उमाठ्यावर उगवणारा प्रत्येक सूर्य हजार हातांनी मला क्षितिजाकडे बोलावित असतो. क्षितिजा-मागून क्षितिजे ओलांडीत मला पुढे, सारखं पुढे जायचं आहे. म्हणूनच मला घर नाही, गाव नाही. देशदेखील नाही. ' (अं. २, प्र. ४). भोवतीच्या रसरंगरूपस्वर-स्पर्शयुक्त जीवनावर प्रेम करणारा, तरी चैतन्याचा पूजक असा हा मुक्त कलंदर लेखक आहे.

' जीवनलहरी ', ' विशाखा 'पासून ' मुख्यमंत्री ', ' आनंद 'पर्यंतचा शिरवाड-करांचा प्रवास एका साहित्यनिष्ठेने झालेला आहे. त्यांच्या सर्वच साहित्यात काव्या-त्मकता व नाट्यात्मकता यांचा संयोग झालेला आहे. पुढे त्याला चिंतनशीलतेची खोलीही प्राप्त होते. त्यांच्या अलिकडील नाटकांत ते माणसाचे जीवन निरामय आनंदपूर्ण कसे होईल याचे चिंतन करताना दिसतात. वैयक्तिक जीवनाच्या बंदिस्त-पणातून बाहेर पडून सामाजिक जीवनाच्या जाणिवेत मिसळून गेलेला हा साहित्यिक आहे. गर्दीत असूनही एकटा, अलिप्त असणारा, आणि अलिप्त असूनही गर्दीत

असणारा अशा या साहित्यिकाने मराठी साहित्याला संकुचित व्यक्तिकेंद्रिततेत गुरफटू न देता त्याला विशाल सामाजिक जाणिवेचे बळकट अधिष्ठान दिले. शिरवाडकर लिहू लागले त्या सुमारच्या मराठी साहित्यातील व्यक्तिकेंद्रिततेची व स्वप्नरंजकतेची प्रबळ प्रवृत्ती लक्षात आली की, शिरवाडकरांच्या या कार्याचे मोल विशेष वाटू लागते. मात्र शिरवाडकरांमध्ये सामाजिक जाणीव जशी आहे तशीच सौंदर्यमूल्यांचीही जाण स्वभावसहज आहे. म्हणूनच त्यांचे साहित्य एकांगी प्रचारकी किंवा तात्कालिक झाले नाही.

शिरवाडकरांच्या समग्र साहित्याचा साकल्याने अभ्यास करीत असता त्यामधून अनेक वाङ्मयीन प्रश्न निर्माण होतात. काही प्रश्नांची उत्तरे मिळतात, काहींतून विचारांना चालना मिळते, नवी दिशा मिळते. त्यांचे साहित्य विपुल आहे, विविध प्रकारचे आहे. अभिप्रेत आशय व्यक्त करीत असता त्यांनी भिन्नभिन्न आविष्कार-पद्धतींचा अवलंब केला, काही नवे वाङ्मयबंध घडविले. वाङ्मयनिर्मितीतील त्यांच्या या विविध प्रयोगांच्या चिकित्सेतून वाङ्मयविचाराला गती मिळते. हे विविध वाङ्मयप्रकार त्यांनी कोणत्या क्रमाने हाताळले, त्या त्या वाङ्मयप्रकाराकडे वळण्यामागील त्यांची प्रेरणा काय होती, त्यांच्या आविष्कारपद्धतीत ही भिन्नता कशामुळे आली असे अनेक प्रश्न मनापुढे उभे राहतात. त्यांच्या वाङ्मयाचे एकत्र वाचन करीत असता त्यातून एका निष्ठावंत वाङ्मयनिर्मात्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आरंभापासून कसा विकास होत गेला त्याचेही दर्शन घडते.

फार थोड्या साहित्यिकांच्या साहित्यामधून प्रतीत होणारी एक स्वतंत्र जीवनदृष्टी शिरवाडकरांच्या साहित्यामध्ये आहे. ही दृष्टी त्यांची स्वतःची आहे, आणि ती त्यांच्या निरीक्षणातून, अनुभवातून, चिंतनातून बनत गेली आहे. त्यांच्या वाङ्मय-कृतींचे स्वरूप वेगवेगळे असले तरी त्यामागे या जीवनदृष्टीची बैठक आहे. तिच्या-मुळेच त्यांच्या सर्व साहित्यामध्ये काही एक अंतर्गत संगती निर्माण झाली आहे. त्यांचा वाङ्मयसंसार त्या 'एका'चाच बहुविध आविष्कार आहे. त्यांच्या सर्व साहित्यामधून त्यांचे एक स्वतंत्र जीवन-दर्शन स्पष्ट होत जाते, त्यांच्या निष्ठा स्पष्ट होत जातात....ही निश्चित जीवनश्रद्धा बरोबर घेऊन हा क्षितिजाचा प्रवासी क्षितिजाचे वेध घेत चाललाच आहे....पुढे....पुढे....

REFBK-0023656

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
२९५५
दा. क्र. 23.६५६
निर्लेख्य

हरिभाऊ, केशवसुत, खाडिलकर, गडकरी, माधव ज्यूलियन, शिरवाडकर—मराठी साहित्याच्या आधुनिक परंपरेतील प्रमुख साहित्यकार. मराठी साहित्याला थोरपणा देणारे. रसिकांना अक्षय्य आनंदाचे निधान देणारे. त्यांचे साहित्य वाचकाला अंतर्मुख करते, आणि त्याची जीवनाची जाणीव समृद्ध करते. समीक्षकांना ते सदासर्वदा आवाहन करते. प्रश्नांची उत्तरे देता देताच नवे प्रश्न निर्माण करते.

'सहा साहित्यकार' हा अशा या साहित्यकारांच्या अंतरंगाचा शोध घेणाऱ्या लेखांचा संग्रह आहे. या संग्रहातील बहुतेक लेखांचे स्वरूप समग्र आहे. त्यांमधून त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन घडविले आहे. त्यांच्या अंतरंगाच्या अधिक जवळ जाण्याचा जिव्हाळ्याने, आणि तरी जागरूकतेने केलेला हा प्रयत्न आहे.

या लेखसंग्रहाचे लेखक डॉ. सु. रा. चुनेकर हे आपल्या 'माधवराव पटवर्धन : वाङ्मयदर्शन' या ग्रंथाने साक्षेपी अभ्यासक व रसिक वाचक यांना चांगले परिचित आहेत. त्यांच्या इतरही समीक्षणात्मक, संशोधनात्मक, संपादनात्मक कार्याची ओळख जाणकारांना आहे. या सहा साहित्यकारांच्या अंतरंगाचा त्यांनी साहित्याच्या अंगभूत प्रीतीने आणि साक्षेपी रसिकतेने वेध घेतला आहे. अभिजात समीक्षकाच्या नम्रतेने, तरीही पुरेशा आत्मप्रत्ययाने. मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना, तसेच रसिक वाचकांना या श्रेष्ठ साहित्यकारांच्या अंतरंगाच्या अधिक जवळ नेणारे हे लेख उपयुक्त व वाचनीय ठरतील.