

१९ स. प्र. स. ठाणे

विषय **जिल्हा**
सं. क्र. २००४

शाहत्याचे मानदंड

गंगाधर गडगीळ



REFBK-0012348

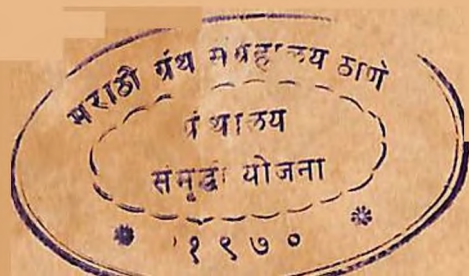
17 NOV 1976

2008

10014
68863
9913169

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वच्छ.

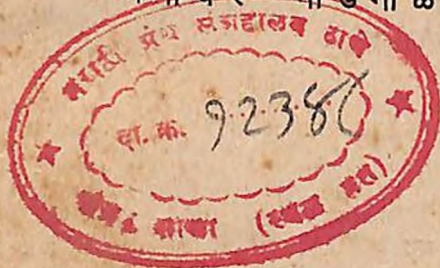
क्र. 68863 वि: निवेद्य
2008 सं: 9913169



२००४
निर्बंध / शिल्प

सा हि त्या चे मा न दं ड

गंगाधर माडगीळ



पॉप्युलर प्रकाशन
मुंबई

© गंगाधर गाडगीळ

प्रथम मुद्रण :

सप्टेंबर १९६२

भाद्रपद १८८४

मुद्रक :

मा. ह. पटवर्धन

संगम प्रेस प्रा. लि.,

३८३, नारायण, पुणे २.

प्रकाशक :

ग. रा. भटकळ

पॉप्युलर प्रकाशन,

३५ सी, ताडदेव रोड, मुंबई ३४

गंगाधर गाडगीळ यांचीं

कथा

मानसचित्रे*
कडू आणि गोड*
नव्या वाटा
भिरभिरें
उध्वस्त विश्व
संसार
कवुतरें*
खरं सांगायचं म्हणजे*
तलावांतलें चांदणें
वर्षा
ओलें उन्ह
बंडू
वेगळें जग
स्वप्नभूमि
गाडगीळांच्या कथा
काजवा
पाळणा

कादंबरी

लिलीचें फूल

*पॉप्युलर प्रकाशनें

नाटक

पांच नाटिका
वेड्यांचा चांद
बंडू नाटक क*

प्रवासवर्ण

गोपुरांच्या प्रदेश
सातासमुद्रापली

वालवाड्य

लखूची रोजनिश
घाडसी चंद्र
आम्ही आपले थं
शहाणीं मुलें*

टीकात्मक

खडक आणि पा
साहित्याचे मानः

फ

र पुरुष होणार

लेखन

णी*

बंडू*



REFBK-0012348

REFBK-0012348

लेखकाचें निवेदन

(साहित्याच्या क्षेत्रांत जेव्हां नव्या प्रवृत्ती निर्माण होतात तेव्हां त्यांच्याबरोबर एक नवी अभिरुचि देखील निर्माण होते. ही अभिरुचि निर्माण झाल्याशिवाय त्या नवप्रवृत्तींतून निर्माण झालेल्या साहित्याचें यथार्थ रसग्रहणच मुळीं होऊं शकत नाहीं. ही नवी अभिरुचि निर्माण करण्याचें कार्य नवसाहित्यच करतें आणि नवसाहित्य जोम धरून विकास पावतें तें या अभिरुचीच्या निर्मितीमुळें.

नव्या साहित्याच्या आणि अभिरुचीच्या मुळाशीं नवीं वाङ्मयीन मूल्यें असतात, एक नवी टीकादृष्टि असते. ही नवटीका नवसाहित्याचें रसग्रहण करून थांबत नाहीं आणि जुन्या वाङ्मयीन मूल्यांचें व टीकापद्धतीचें परीक्षण करूनहि तिचें कार्य संपत नाहीं. ही नवटीका जुन्या साहित्याचें नव्यानें रसग्रहण व मूल्यमापन करते. आणि इथेंच नवटीकेची सर्वांत मोठी कसोटी असते. जर नवटीकेच्या साहाय्यानें जुन्या साहित्याचें व विशेषतः त्यांतील श्रेष्ठ कृतींचें अधिक चांगलें रसग्रहण करतां आलें, अधिक साक्षेपी मूल्यमापन करतां आलें आणि त्या कृतींचा 'अर्थ' जर टीकेच्याद्वारे अधिक प्रतीत झाला तर ती नवटीका जुन्या टीकेपेक्षा अधिक मूलगामी आणि

उपयुक्त आहे असे सिद्ध होतं. आणि साहजिकच साहित्याच्या क्षेत्रांत ती दृढमूल होते. तिला मान्यता मिळते. याउलट जुन्या साहित्याचें रसग्रहण करण्यांत जर नवटीका उणी पडली तर ती सदोष आहे किंवा पूर्णतया टाकाऊ आहे असे सिद्ध होतं.

नव्या टीकेची कसोटी जशी जुन्या साहित्यांतील उत्कृष्ट कृतींच्या संदर्भात लागते, त्याचप्रमाणे नवी टीकादेखील जुन्या साहित्याची पुनर्व्यवस्था करीत असते. या पुनर्व्यवस्थेत कांहीं पूर्वी गाजलेल्या कलाकृती दुय्यम दर्जाच्या ठरतात, आणि उलट पूर्वी ज्या दुय्यम दर्जाच्या मानल्या जात होत्या अगर ज्यांच्याकडे संपूर्णपणे दुर्लक्ष होत होतं त्या श्रेष्ठ दर्जाच्या आहेत असेंहि कांहीं वेळां दृष्टोत्पत्तीस येतं. आणि मुख्य म्हणजे साऱ्याच जुन्या साहित्यावर वेगळा प्रकाश पडतो.

(प्रत्येक समाज आपल्या साहित्याच्या संचितांतून कांहीं कलाकृतींची व मूल्यांची निवड करून त्यांना प्राधान्य देतो. आणि ह्या निवडलेल्या कलाकृतींत व मूल्यांत कांहीं एक संगति साधून तिला आपली वाङ्मयीन परंपरा असे म्हणतो. तिचें जतन करतो. नवटीका ह्या परंपरेचे घटक व त्यांतील संगती ह्या दोन्ही गोष्टींत फेरफार करते—वाङ्मयीन परंपरेचा कायापालट करते.)

(मराठी साहित्यांत १९४५ नंतर कांहीं नव्या प्रवृत्ति निर्माण झाल्या आणि त्यांनी आपल्याला अनुरूप अशी नवी अभिरुचि आणि नवी टीका-दृष्टि निर्माण केली. ह्या नव्या प्रवृत्ती आतां मराठी साहित्यांत दृढमूल झाल्या आहेत. मराठी साहित्याचें स्वरूप त्यांनी संपूर्णपणे बदलून टाकलें आहे. आणि त्यांतून निर्माण झालेल्या नवटीकेनें या साहित्याचें रसग्रहण करण्याचा मार्ग तर दाखवला आहेच पण साहित्याच्या स्वरूपाविषयीं रूढ असलेल्या अनेक चुकीच्या कल्पना दूर केल्या आहेत. साहित्यविषयक तत्त्वचर्चेंला तिनें एक अधिक तर्कशुद्ध आणि व्यापक असा नवा पाया प्राप्त करून दिला आहे.)

इतकें झाल्यावर जुन्या साहित्याचें नव्यानें मूल्यमापन करण्याचा आणि मराठी साहित्याच्या परंपरेची नवी घडण करण्याचा व तिला नवा अर्थ

प्राप्त करून देण्याचा प्रयत्न या नवटीकेनें करावा हें अपरिहार्य आणि आवश्यक होते. हें पुस्तक हा त्या प्रकारचा एक प्रयत्न आहे.

असा प्रयत्न करणे ही व्यक्तिशः माझी देखील फार मोठी गरज होती. कारण मीं जेव्हां लेखनाला सुरुवात केली तेव्हां समकालीन साहित्य व टीका यांविषयी मला तीव्र असंतोष वाटत होता, अजूनहि वाटतो आणि तो वेळो-वेळीं मीं व्यक्तहि केला आहे. पण त्याचबरोबर मला हें देखील जाणवत होते कीं पूर्वीच्या कांहीं साहित्यिकांनी थोर कलाकृती निर्माण केल्या आहेत. त्या मला मान्य असलेल्या वाङ्मयीन निकषांना उतरणाऱ्या आहेत. आणि नवसाहित्यामागच्या प्रेरणा आणि त्या थोर कलाकृती ज्यांतून स्फुरल्या त्या प्रेरणा यांत निकटचें आणि रक्ताचें नातें आहे. जुन्या साहित्यिकांनीं तसें लिहिलें म्हणून आज नवसाहित्य निर्माण करणे सुलभ झालें आहे. जुन्या व नव्या साहित्यांतलें हें नातें समजावून घेणें लेखक या नात्यानें मला फार आवश्यक वाटत होते. कारण त्याशिवाय मी काय करीत आहे त्याची पूर्ण प्रतीति येणें शक्य नव्हतें. प्रस्तुत पुस्तकांतील लेख त्या वैयक्तिक गरजेतूनच मुख्यतः निर्माण झाले आहेत.

या पुस्तकामागची प्रेरणा अशा स्वरूपाची असल्यामुळे त्यांत नवसाहित्य निर्माण होण्यापूर्वी लिहिल्या गेलेल्या (म्हणजे साधारणतः १९४५ च्या पूर्वीच्या) साहित्यकृतींचें रसग्रहण केलेलें आहे. इंग्रजी अमदानीपूर्वीच्या काळांतलें मराठी साहित्य अगदीं वेगळ्या स्वरूपाचें आहे आणि त्याचें रसग्रहण व मूल्यमापन नव्या दृष्टिकोनांतून करणे आवश्यक असलें तरी तें एक स्वतंत्र कार्य आहे. या पुस्तकाच्या द्वारे जें मला साधायचें आहे त्याच्याशीं त्या कार्याचा निकटचा संबंध नाही. म्हणून या अधिक जुन्या साहित्याचा परामर्श मीं या पुस्तकांत घेतलेला नाही. पुढेंमागें कदाचित् त्यासाठीं एक स्वतंत्र पुस्तक लिहीन.

वर निर्देशिलेल्या ज्या हेतूनें हें पुस्तक मीं लिहायला घेतलें तो साहित्याचा इतिहास लिहून अगर वाङ्मयीन परंपरेची तार्किक चिकित्सा करून मुळींच साधण्यासारखा नव्हता. त्यासाठीं जुन्या साहित्यांतील उत्कृष्ट कलाकृतींचें नव्यानें दर्शन व आस्वाद घेणेंच आवश्यक होतें. नवटीकेचा आंवाका व

सामर्थ्य अजमावण्याचा व जुन्या साहित्याचें नव्या साहित्याशीं जिवंत नातें जोडण्याचा तोच उत्कृष्ट मार्ग होता. म्हणून जुन्या साहित्यांतील उत्कृष्ट कलाकृतींचें रसग्रहण करण्याच्या लेखांची माला असें स्वरूप मीं या पुस्तकाला दिलें आहे.

पुस्तकाचें स्वरूप हें असें असल्यामुळें नवटीकेच्या संदर्भात मराठी वाङ्मयीन परंपरेची घडण कशी बदलायला हवी त्याचें प्रकट विवेचन त्यांत नाही. पण मीं ज्या प्रकारें पुस्तकांची निवड व रसग्रहण केले आहे त्यांत या नव्या घडणीचें स्वरूप अभिप्रेत आहे. आणि परंपरा ही गोष्टच अशी आहे कीं रेपा आंखून तिचें स्वरूप निश्चित व बंदिस्त करण्यापेक्षां तें अशा प्रकारें सूचित अगर ध्वनित करणेंच अधिक इष्ट आहे.

रसग्रहणासाठीं मीं जीं पुस्तकें निवडलीं आहेत तीं निरनिराळ्या वाङ्मय-प्रकारांतलीं आहेत. आणि त्यामुळें विशिष्ट पुस्तकांची निवड झाली आहे. विविध वाङ्मयप्रकारांची दखल घ्यायची अशी माझी भूमिका नसती तर निवड कांहींशी वेगळी झाली असती. मात्र एखाद्या वाङ्मयप्रकारांत मानदंड ठरावे अशा दर्जाचें पुस्तक जेव्हां मला आढळलें नाहीं, तेव्हां त्या वाङ्मय-प्रकाराची दखल मीं घेतलेली नाहीं. अर्थात् या माझ्या भूमिकेनुसार देखील 'पण लक्षांत कोण घेतो' या कादंबरीचें रसग्रहण मीं या पुस्तकांत करायला हवें होतें. कदाचित् अधिक विचारान्तीं आणखीहि एखाद्दुसऱ्या पुस्तकाचें रसग्रहण करणें अवश्य आहे असें मला वाटेल. सवडीनुसार अशा पुस्तकांवर रसग्रहणात्मक लेख लिहून त्यांचा या पुस्तकाच्या पुढील आवृत्त्यांत समावेश केला जाईल. हें काम आतांच करणें मला शक्य नाहीं याचा खेद वाटतो.

पुस्तकांची निवड वर निर्देशिलेल्या भूमिकेवरून केली असल्यामुळें, साहित्याच्या वर्गीकरणामागचीं तत्त्वे व निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांचें स्वरूप यांचीहि चर्चा या पुस्तकांत आहे; नव्हे ती चर्चा करतां यावी म्हणूनच पुस्तकांची निवड विशिष्ट प्रकारें करण्यांत आली आहे. साहित्याच्या वर्गीकरणाबद्दलची ही चर्चा निरनिराळ्या हेतूंनीं केलेली आहे. साहित्याच्या स्वरूपाबद्दल ज्या आपल्या मूलभूत कल्पना असतात त्यांच्या संदर्भातच साहित्याचें वर्गीकरण करायला हवें. तरच तें उपयुक्त ठरतें. तसेंच वर्गीकरण

हैं आपण कोणत्याहि वस्तूच्या गटावर लादलेले असते. तें कामापुरतें असतें आणि कांहींसें कृत्रिमहि असतें. साहित्याचे वर्ग हे कांहीं परमेश्वरनिर्मित हवाबंद कप्पे नव्हेत. आणि रसग्रहणाला जितक्या प्रमाणांत एखादें वर्गीकरण उपयुक्त ठरणारें असेल तितकाच त्याचा उपयोग केला पाहिजे. या प्राथमिक गोष्टींची दखल मराठी टीकाकार बहुधा घेत नाहीत व वाङ्मयीन वर्गीकरणाकडे अगदीं चुकीच्या दृष्टीनें पाहतात असें मला आढळून आले आहे. वाङ्मयविचारांतील हा अस्पष्टपणा व गोंधळ कमी करतां आला तर पाहावा हा या वाङ्मयप्रकाराबद्दलच्या चर्चेमागचा एक हेतु आहे.

वाङ्मयीन वर्गीकरणाबद्दलच्या या वैचारिक गोंधळाचें एक कारण असें कीं जुन्या टीकाकारांच्या वाङ्मयाच्या स्वरूपाबद्दलच्या कल्पना अस्पष्ट व सदोष होत्या व आहेत. आणि त्यामुळें साहित्याच्या वर्गीकरणाचा संबंध साहित्याच्या स्वरूपाबद्दलच्या आपल्या तात्त्विक भूमिकेशीं त्यांना जोडतां आलेला नाही. (मला असें वाटतें कीं नवटीकेच्या मुळाशीं वाङ्मयाच्या स्वरूपाबद्दल ज्या कल्पना आहेत त्या अधिक स्पष्ट व निर्दोष आहेत) आणि त्यांच्या साहाय्यानें वाङ्मयाचें सध्यांचें वर्गीकरण कितपत तर्कशुद्ध व उपयुक्त आहे तें अधिक चांगल्या प्रकारें ठरवितां येईल. शिवाय असें करतांना नवटीकेमागील मूलभूत तत्त्वांची देखील पुन्हां एकदां तपासणी होईल. ह्या दोन्ही गोष्टी साधणें हा देखील या पुस्तकांतील वाङ्मयप्रकारांबद्दलच्या कांहींशा विस्तृत चर्चेमागचा हेतु आहे.

१. (वाङ्मयीन टीकेनें मूल्यमापन अवश्य करावें, पण सोवळेपणाची भूमिका मात्र धारण करूं नये असें माझे ठाम मत आहे. अमका वाङ्मयप्रकार कमी दर्जाचा, स्वप्नरंजन हें हिणकसच, ऐतिहासिक कादंबऱ्या तरुण व अप्रगल्भ वाचकांकरितां असतात अशा सोप्या व सुटसुटीत कल्पना टीकाकारानें उराशीं बाळगतां कामा नयेत आणि त्यांच्या आधारांनें कांहीं वाङ्मयप्रकारांकडे अगर साहित्यकृतींकडे दुर्लक्ष करतां कामा नये. समजून घेणें, रसग्रहण करणें हें टीकेचें प्रधान कार्य आणि म्हणून टीकाकारानें साहित्यिकांच्या प्रतिभेच्या सर्व प्रकारच्या विलासांकडे कुतूहलानें पाहिलें पाहिजे. जें हिणकस वाटतें तें खरोखर हिणकस आहे का, तें विशेष असें कांहीं वाङ्मयीन कार्य तर साधत नाही ना, असें हिणकस लेखन करायला साहित्यिक

कां प्रवृत्त झाला या प्रश्नांचा त्यानें विचार केला पाहिजे आणि प्रतिभेच्या सर्व प्रकारच्या विलासांच्या संदर्भात आपल्या वाङ्मयीन कसोट्या त्यानें तपासून पाहिल्या पाहिजेत. नवटीकेनें निर्माण केलेली रसग्रहणाची पद्धत व वाङ्मयीन कसोट्या यांची अशी तपासणी करावी हा आणखी एक हेतु माझ्या पुस्तकांच्या निवडीमार्गे होता. आणि म्हणून वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांतील साहित्यकृतींची निवड मी रसग्रहणासाठीं केली आहे.

या पुस्तकांत ज्यांचें रसग्रहण मी केलें आहे त्या व इतर अनेक साहित्यकृतींनीं मला अपरंपार आनंद दिला आहे. माझी रसिकता अधिक सूक्ष्म अभिजात व रसरशीत केली आहे. साहित्यनिर्मितीच्या एकाकी प्रवासांत त्या साहित्यकृतींनीं मला मार्गदर्शन केलें आहे. या साहित्यकृतींनीं, मला हा जो आनंद दिला त्याचें स्वरूप आकलन करावें व अशा प्रकारें तो द्विगुणित करावा आणि मला झालेल्या मार्गदर्शनाकडे अधिक डोळसपणें पाहवें हा स्वार्थी हेतु देखील हें पुस्तक लिहिण्यांत होता हें तर खरेंच, पण ज्या थोर साहित्यिकांनीं माझ्यासाठीं हें केलें त्यांच्याविषयींची माझी कृतज्ञता व्यक्त करावी आणि मला झालेला आनंद इतरांनाहि देतां आला तर द्यावा हा हेतु देखील या पुस्तकाचें लेखन करतांना माझ्या मनांत होता.

हल्लीं साहित्याचें रसग्रहण कमिट्या करतात आणि त्याचें मूल्यमापन वक्षिसांच्या रकमांनीं होतें. समाजाच्या व्यवहारांत असें करणें आवश्यक असतें हें मला मान्य आहे. (पण म्हणून वाङ्मयाचा इतिहास एखाद्या कमिटीनें लिहावा हें मला मान्य नाही.) परंतु शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टीनें पाहिलें तर कमिट्यांनीं केलेलें हें वाङ्मयीन कार्य बाजारवसवीच्या प्रेमाइतकें नकली आणि वंध्यामैथुनाइतकें वांझोटें असतें. (हें मी कमिट्यांच्या सदस्यांना उद्देशून म्हणत नाहीं तर कमिट्यांच्या कार्यपद्धतीला उद्देशून म्हणत आहे.)

कमिट्यांनीं केलेल्या वाङ्मयीन कार्याची ही खरी किंमत साहित्यिकांना व वाचकांना मनोमन माहित असली तर कमिट्या साहित्याचें कांहीं फारसें वाईट करूं शकणार नाहीत. पण आज निदान वाचकवर्ग तरी (आणि कांहीं अर्धकच्चे व मूर्ख लेखक) ह्या कमिट्यांच्या निर्णयांना अवास्तव व चुकीचें महत्त्व देऊं लागले आहेत.

ह्या पुस्तकानें वरील प्रवृत्तीला कांहींसा आळा बसला आणि (रसिकता ही व्यक्तिगत गोष्ट आहे व साहित्याचें रसग्रहण आणि मूल्यमापन खरोखर साक्षेपी टीकालेखनाच्या द्वारेच होतें) हें वाचकांना व लेखकांना पटलें तर मला धन्यता वाटेल.

टीकालेखनांत सर्वसामान्य वाचकांना रस वाटत नाही असा एक प्रवाद माझ्या कानावर अनेक दिवस येत होता. सांगायला आनंद वाटतो कीं या पुस्तकाबाबत तरी हा प्रवाद पूर्णपणें खोटा ठरला आहे. या पुस्तकांतले लेख जेव्हां 'मनोहर' मासिकांत क्रमशः प्रसिद्ध होत होते तेव्हां त्यांचें सामान्य वाचकांनीं देखील मोठ्या प्रेमानें स्वागत केलें. आणि माझ्या लघुकथांची जितकी ते दखल घेतात तितकीच त्यांनीं या लेखांचीहि घेतली. वाचकांना गंभीर वाचायला नको असतें ही तक्रार अशा प्रकारें खोटी पाडल्यावद्दल मी वाचकांचें अभिनंदन करतों आणि माझ्यावर त्यांनीं सतत दाखविलेल्या प्रेमावद्दल त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानतों.

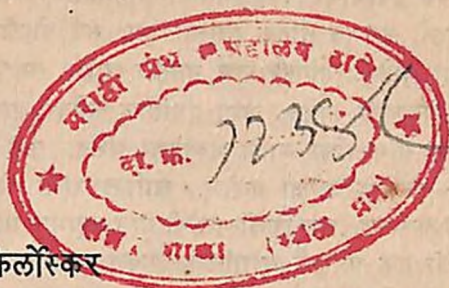
ए - ४ हिरजी गोविंदजी ब्लॉक्स,
नवा नागपाडा रस्ता,
मुं व ई ८
२८-६-६२

गंगाधर गाडगीळ

अनुक्रमणिका

१	सौमद्र	१
	अण्णासाहेब किलोस्कर	
२	वज्राघात	२२
	हरि नारायण आपटे	
३	बालकवींची कविता	४३
	त्र्यंबक बापूजी ठोमरे	
४	स्मृति-चित्रें	६७
	लक्ष्मीबाई टिळक	
५	एकच प्याला	८९
	राम गणेश गडकरी	
६	चिमणशावाचें आत्मवृत्त	११६
	चि. वि. जोशी	
७	सराई	१३७
	र. वा. दिघे	
८	झोंडूचीं फुलें	१५६
	प्रल्हाद केशव अत्रे	
९	मुंबईचें वर्णन	१७३
	गोविंद नारायण भाडगांवकर	
१०	रणांगण	२०६
	विश्राम बेडेकर	

साहित्याचे मानदंड



अण्णासाहेब किलोस्कर

सौभद्र

(सौभद्र हें एक भावडें पण गोड आणि बांधेसूद असें संगीतप्रधान नाटक आहे. मराठीतील

नाट्यसृष्टीचा उत्कर्षकाल साधारणतः १८८० पासून सुरू झाला. त्या कालाच्या सुरवातीलाच लिहिलेले हें नाटक भावडें असावे हें साहजिक आहे. ही ऐतिहासिक पार्श्वभूमि लक्षांत घेतल्यावर त्या भावडेपणाची थट्टा करावी असें न वाटतां गंमत वाटते, आणि त्या पार्श्वभूमीच्या संदर्भात सौभद्राचा बांधेसूदपणा कौतुकास्पद वाटतो. परंतु हें नाटक नुसतेंच बांधेसूद आणि गोड असतें तर कसदार मराठी साहित्यकृतींवरील या लेखमालेंत मीं काहीं त्याला स्थान दिलें नसतें. परंतु हें नाटक लिहून अण्णासाहेब किलोस्करांनी संगीतप्रधान नाटक कसें असावे याचा एक आदर्शच कळत वा नकळत निर्माण केला आहे. आणि सौभद्राच्या या लक्षणीय वैशिष्ट्यांमुळेच मला तें नाटक इतकें आवडतें, पुनःपुन्हा पाहावेसें वाटतें.

सौभद्र हें एक भावडें नाटक आहे असें जें मीं म्हटलें तें अनेक परींनी खरें आहे. सौभद्राचें सर्वांना सुपरिचित असलेलें कथानक महाभारतांतून घेतलेलें आहे. आतां (महाभारत ही एक विशाल आणि भव्य कलाकृति आहे. त्यांत

सगळेंच प्रचंड प्रमाणावर घडतें.) मानवी जीवनांतील अफाट वादळें, अत्यंत तीव्र सुखदुःखें, मूलभूत नैतिक समस्या ह्या सर्व गोष्टी त्या महाग्रंथांत सामावलेल्या आहेत. त्यांतलीं पात्रें मनस्वी आहेत. त्यांचीं वैरें मरणावरो-वरच अंत पावणारीं आहेत. अशा ग्रंथांतील कथेवर आधारलेल्या नाटकांत त्या ग्रंथाच्या सामर्थ्याचा आणि भव्यतेचा अंशतः तरी प्रत्यय यावा अशी साहजिकच कोणीहि अपेक्षा करील. खाडिलकरांचीं पौराणिक नाटकें ही अपेक्षा पुरी करतात, पण (किलोस्करांनी मात्र महाभारतांतल्या एका रोमांच-कारी कथेची एक घरगुती सुखान्तिका करून टाकली आहे.) महापुरांतलें पेलाभर पाणी घेऊन त्याचा स्वादिष्ट चहा करावा, तसा कांहीसा हा प्रकार आहे !)

मळ कथेवर कांही एक वेगळाच प्रकाश टाकण्यासाठी, तिला एक नवीन संदर्भ व अर्थ प्राप्त करून देण्यासाठी अगर जीवनाच्या दुहेरीपणाचें दर्शन घडविण्यासाठी एखादा लेखक जाणीवपूर्वक असें करीलहि; नव्हे लेखकांनी असें केल्याचे अनेक दाखले आहेत. शांती ऐतिहासिक कथानकांवर आधार-लेलीं नाटकें अशाच स्वरूपाचीं आहेत. (परंतु सुभद्राहरणाच्या कथेचें किलोस्करांनी एक निरुपद्रवी घरगुती सुखान्तिकेंत जें रूपांतर केलें आहे त्यामागे असा कोणताहि वाङ्मयीन अगर कलात्मक हेतु असावा असें दिसत नाही. त्या दृष्टीने नाटककार बुद्धिपुरस्सर कांही एक प्रयत्न करीत अस-ल्याच्या खुणा सौभद्रांत आढळत नाहीत. उलट जें घडलें आहे तें लेखकाच्या मर्यादित कल्पनाशक्तीमुळें घडलें असावें असें दर्शविणाऱ्या खुणा मात्र अनेक आहेत. शिवाय किलोस्करांनी आपल्या प्रस्तावनेंतच असें म्हटलेलें आहे, की हें नाटक 'अनुकूल असलेल्या मंडळींकडे पाहून' रचलेलें आहे. तेव्हा आपल्या नटसंचाचा वकूब व प्रेक्षकांची अभिरुचि ध्यानांत घेऊनहि कथेचें स्वरूप बदललेलें असणार. हा हेतु कांही वाङ्मयीन नव्हे हें सांगायला नकोच.)

(सुभद्रेच्या कथेचा जो कायापालट किलोस्करांनी केला आहे त्याची चाहूल सुरवातीच्या सूत्रधार आणि नटी यांच्या संवादांतच लागते. आपल्या 'उपवर दुहिते' च्या विवाहाच्या चिंतेंत नटी असते आणि 'विभव-सद्गुण-कुलरूपयुक्त ऐसा जामात' आपण मिळविला आहे असें आश्वासन देऊन

सूत्रधार तिची चिंता दूर करतो. ह्यावरून असें सूचित होतें की मुलीच्या लग्नाचा जो प्रश्न घरोघरी उद्भवत असतो तसलाच प्रश्न या नाटकांत हाताळलेला आहे. आता सुभद्रेची कथा ही मुलीच्या लग्नाची कथा आहे हें खरें; पण दोन मुलांचें खाऊवरून झालेलें भांडण आणि हिंदुस्थानच्या स्वामित्वासाठी झालेला पानिपतचा रणसंग्राम यांत जितकें साम्य आहे तितकेंच सुभद्रेच्या कथेंत आणि घरोघरी घडणाऱ्या मुलीच्या विवाहांच्या कथांत आहे. पण किलोस्करांनी मात्र सुभद्रेच्या लग्नाचा प्रश्न सांगली-मिरजे-कडच्या संयुक्त कुटुंबांतील एखाद्या मुलीच्या लग्नासारखा हाताळला आहे.

त्यांनी आधी सुभद्राहरणाच्या कथेंतील युद्धाचे व रक्तपाताचे सारे प्रसंग काढून टाकले. या नाटकाच्या पहिल्या अंकांत एक राक्षस येतो हें खरें, आणि त्याच्याशीं अर्जुनाची पडद्यांत लढाई झाल्यावर अर्जुन रक्ताने माखलेले कपडे घालून रंगमंचावर येतो हें देखील खरें. परंतु लढाईत राक्षस मेला नाही तर अदृश्य झाला हें अर्जुन रंगमंचावर येतांच सांगून टाकतो. मग थोड्याच वेळाने खुद्द राक्षसच रंगभूमीवर येतो आणि कृष्णाचें कपट-नाटक पार पाडण्यांत आपण आज्ञाधारकपणें साहाय्य करित आहोंत हें जाहीर करतो. एकंदरींत हा राक्षस चांगला 'घरचा, विश्वासू' आहे या-बाबत प्रेक्षकांची तातडीने खात्री पटविली जाते. राक्षसाला घरच्या दांडग्या पण विश्वासू गड्याचें स्वरूप येतें. काळीकुट्ट, भीषण अशी कांही घटना घडत आहे असें प्रेक्षकांना वाटूं लागते तोंच हें तसलें कांही नाही वरें का, असा खुलासा नाटककार करतो, आणि प्रेक्षक पुन्हा विडा चघळत नाटक पाहूं लागतात.

सुभद्रेचें अर्जुनाने हरण केल्यावर यादव सैन्याशीं त्याचें तुंबळ युद्ध होतें अशी मूळ कथा आहे. पण या नाटकांत बलराम धांदरटपणाने सुभद्रा अर्जुनाला (तो सुभद्रेला अर्जुनापासून सोडविणारा कोणी राजपुत्र आहे अशा कल्पनेनें) देण्याचें वचन देतो. मग तो राजपुत्र हा खुद्द अर्जुनच आहे असें ध्यानांत आल्यावर बलराम त्याच्या डोक्यांत गदा घालायला धावतो हें खरें; पण तेवढ्यांत गर्गमुनि येऊन त्याला दोन समजावणीच्या गोष्टी सांगतात. आणि ते एकंदर पांच वाक्यें बोलतात न बोलतात तोंच बलरामाचा राग शांत होतो आणि तो म्हणतो, "गुरुराज, आपलें वचनामृत प्राशन

करतांच माझा सर्व संताप नाहीसा होऊन मी शांत झालों ! ” ह्या सगळ्या भानगडींत धनुर्धर अर्जुन कांहीच बोलत वा करीत नाही. बहुधा गर्गमुनि योग्य वेळीं उपस्थित होऊन आपल्याला वांचविणार हें त्याला कृष्णाकडून आधीच कळलें असावें. पण एरवीं सुद्धा अर्जुन मवाळच वाटतो. आपल्या युद्धकौशल्याबद्दल तो मधूनमधून टुरटुर करतो हें खरें, पण प्रेक्षकांनी ती मनावर घेऊं नये अशी नाटककाराची अपेक्षा असते आणि प्रेक्षक ती पुरीहि करतात.

(किलोस्करांनी सुभद्रेच्या कथेंतील (रक्तपात जसा काढून टाकला) आहे त्याचप्रमाणे त्या कथेंतील पात्रांचा मनस्वीपणादेखील बोथट करून टाकला आहे. महाभारतांतील प्रचंड व्यक्तिमत्त्वं या नाटकांत कशीं अगदी छोटी आणि घरगुती झालीं आहेत. अर्जुन हा महान् योद्धा आहे, श्रीकृष्णाचा सखा आहे. म्हणजे त्याच्याच तोलामोलाची बुद्धिमत्ता अर्जुनाजवळ असावी अशी कोणीहि अपेक्षा करील. शिवाय अनेक राजकारणें तो खेळलेला आहे. पण असें असून या नाटकांत तो अगदी मवाळच नव्हे तर बावळटदेखील झालेला आहे. पहिल्या अंकांत सुभद्रा आपल्याला मिळत नाही असें कळल्यावर आपल्या शौर्याविषयी थोडीफार टुरटुर करून तो सरळ संन्यास घेतो ! आणि पुढे कृष्णाच्या कारस्थानांत प्याद्याप्रमाणे इकडून तिकडे सरकविला जातो. सुभद्रेच्या महालांत असतांना तिला आपली ओळख द्यावी आणि तिच्यासमवेत पळून जाण्याचा बेत करावा असें त्या बेट्याच्या मनांतहि येत नाही. रुक्मिणी त्याचें बॅंड सहज फोडते. आणि शेवटीं देखील सुभद्रेला पळवून नेतांना उतावळेपणा, त्वेष वगैरेंचा स्पर्श त्याच्या मनाला विशेषसा झालेला दिसत नाही. महाभारतांतील रुक्मिणी ही मोठी तेजस्वी स्त्री आहे. पण या नाटकांत तिची तडफ फारशी दृष्टोत्पत्तीस येत नाही. राजकारणधुरंधर श्रीकृष्ण या नाटकांत संयुक्त कुटुंबांतल्या चलाख आणि चावट धाकट्या भावासारखा वागतो आणि भातुकलींत शोभतील अशीं कारस्थानें करतो. आणि बलराम आपल्या रागीटपणाचें खोट्या नाकासारखें प्रदर्शन करीत या नाटकांत वावरत असतो. तो रागावतो खूप पण जरा कृष्ण त्याच्या पायां पडला किंवा गर्गमुनींनी जरा समजूत काढली की त्याचा राग नाहीसा होतो. त्याच्या कोपाचा उपद्रव कोणाला फारसा होत नाही.)

या नाटकांतलीं पात्रें केवळ कोमट प्रकृतीचींच नाहीत. त्यांची मनो-रचना अगदी साधी, बाळबोध आहे. त्यांच्यापैकी कोणाजवळ विशेष चतुराई नाही किंवा त्यांच्या व्यक्तिमत्वांत कसली गुंतागुंतहि नाही. तीं सारींच बापडीं सर्जन आहेत, आणि आपल्या ठराविक स्वभावविशेषांनुसार मुकाट्याने वागत असतात.

ह्या नाटकांतलें एकंदर वातावरणच मुळी महाभारतकालीन नाही. १८८३ च्या सुमारास सांगली-मिरजकडच्या संयुक्त कुटुंबांत जें वातावरण असे, त्या कुटुंबांतील माणसांचे जे परस्परसंबंध असत तसेच या नाटकांतील पात्रांचेहि आहेत. या नाटकांत सुभद्रा रुक्मिणीला वहिनी म्हणते आणि रुक्मिणी सुभद्रेला वत्सं म्हणते. कृष्ण बलरामाला दादा म्हणतो. महाभारतांतल्या स्त्रिया कशा स्पष्टवक्त्या आहेत. पण या नाटकांत आपलें प्रेम अर्जुनावर आहे आणि दुर्योधनाशीं विवाह करणें आपल्याला पसंत नाही असें सुभद्रा एकदाहि बलरामाला आणि कृष्णाला स्पष्टपणें सांगत नाही. अलीकडच्या जुन्या वळणाच्या कुटुंबांतल्या लग्नाळु मुलीप्रमाणे ती स्वतःशींच कुढत आणि घुसफुसत बसते. गर्गमुनि हे देखील मुनीसारखे न वागतां जुन्या वळणाच्या कुटुंबाला वेळोवेळीं सल्ला देणाऱ्या ज्येष्ठ उपाध्यायांसारखे वागतात. कृष्णाच्या कारस्थानांत ते सामील होतात, आणि संन्यास घेतलेला अर्जुन हा खरोखरच मोठा सिद्ध पुरुष आहे अशी भूमिका उढवितात.

जेवणखाण, घराची रचना, वेशभूषा वगैरेंचीं या नाटकांतील वर्णनें-देखील १८८३ सालीं सांगली-मिरजेंत राहणाऱ्या ब्राह्मण कुटुंबाच्या राहणीला लागू पडणारीं आहेत. जेवणांत खीर व कढी हे पदार्थ आढळतात. धोतर, शेला, सोवळें वगैरे वस्त्रें या नाटकांतील पात्रें वापरतात, आणि पात्रें जी भाषा वापरतात ती महाभारतकालीन माणसांनी कदापि वापरली नसती. सुभद्रा अर्जुनाचें वर्णन 'रक्तमय पोषाखाचे गृहस्थ' असें करते. 'नको त्या जळ्याचा जेवणाची आठवण', 'लुब्री मेली' असले शब्दप्रयोग ती नित्य करते. 'अरेरे ! हें मोठें लचांड झालें' हें वाक्य कृष्णाच्या तोंडीं आहे. आणि कधीकधी तर हीं पात्रें चक्क फारसीतून मराठींत आलेले शब्द वापरतात ! अर्थात् मधूनमधून आपण महाभारतकालीन समाजाविषयीं

लिहित आहोंत याचें लेखकाला स्मरण होतें आणि तो भाषेला वेगळा उठाव आणण्याचा प्रयत्न करतो. परंतु थोड्याच वेळाने तो १८८३ सालच्या वातावरणांत पुन्हा प्रवेश करतो.)

(या नाटकाचा भावडेपणा त्याच्या रचनेतदेखील आढळून येतो. वेषांतरामुळे अर्जुनाला बलराम, सुभद्रा आदि पात्रांनी न ओळखणें ही या नाटकांतील मध्यवर्ती घटना आहे, पण ही घटनाच मुळी खरी वाटावी अशी नाही. सुरवातीला अर्जुन नित्याच्या वेषांत असतो, परंतु त्याचे कपडे म्हणजे रक्ताने माखलेले असल्यामुळे सुभद्रा त्याला ओळखत नाही ! आणि तो यतिवेषांत अष्टौप्रहर तिच्या महालांत असतो तरी ती त्याला ओळखत नाही ! आणि शेवटीं अर्जुन स्वतःचे कपडे घालून समोर उभा राहिला तरी शेल्याची खूण पटल्याशिवाय तो अर्जुनच असें ठामपणें मानायला ती तयार नसते ! सुभद्रेच्या बाबतींत जें घडतें तेंच द्वारकेंतील यच्चयावत् रहिवाश्यांच्या बाबतींत घडतें आणि तेंदेखील यतिवेषांतला अर्जुन सतत डोळ्यांसमोर असून ! द्वारकेंतलीं माणसें इतकीं बावळट होतीं या गोष्टीवर समजस प्रेक्षकांचा विश्वास बसणें अशक्य आहे. (पण तरी तो वसेल अशा भावड्या विश्वासाने लेखकाने नाटकाची रचना केली आहे.) इतकेंच नव्हे तर ही अशक्यप्राय वाटणारी घटना शक्यतेच्या कोटींतील भासावी म्हणून कोणताहि प्रयत्न त्याने केलेला नाही. लेखकाला रचनेची एक विशिष्ट गंमत साधायची होती आणि त्याकरिता प्रेक्षकांच्या संभाव्यतेच्या कल्पनांवर फाजील ताण टाकण्यांत आपलें कांही चुकत आहे असें त्याला मुळीच वाटलें नाही.) एरवीदेखील या नाटकाची रचना अगदी भावडी आणि साधीसुधी आहे. कथानकांतले पाचपेच अगदी साधे आहेत. त्यांत फारशी गुंतागुंत नाही. ते समजून घ्यायला फारसा त्रास पडत नाही. आणि पुन्हा नाटककार त्यावद्दल ठिकठिकाणीं स्पष्टीकरण करित असतो, प्रेक्षकांच्या बुद्धीला ताण पडूं नये अशी व्यवस्था करित असतो.)

(प्रेक्षकांच्या संभाव्यतेच्या कल्पनांवर जरी वाटेल तितका ताण टाकायला लेखक तयार असला तरी त्यांच्या नैतिक कल्पनांना मात्र तो फार संभाळतो. इतकेंच नव्हे तर त्यांना गोंजारायची जर संधि मिळाली तर लेखक ती सहसा हातची दवडत नाही. ह्या नाटकांत परमेश्वराची जागोजाग खंडीभर

स्तुति केलेली आहे. तसेच नाटकांत घडणारी प्रत्येक घटना, इतकेच नव्हे तर ज्यामुळे अर्जुनाला तीर्थाटनाला जावे लागले त्या सर्व घटनादेखील श्रीकृष्णाच्या लीलेनेच घडत वा घडल्या आहेत हे नाटककार पुनःपुन्हा प्रेक्षकांच्या नजरेस आणतो आणि ही सारी परमेश्वराची लीला असा आवडता निष्कर्ष काढायची त्यांना वारंवार संधि देतो. गर्गमुनि आपल्या कारस्थानांत सामील झाल्याबद्दल श्रीकृष्ण त्यांची पुनःपुन्हा स्तुति करतो आणि गुरु या संस्थेबद्दलचा अपार आदर व्यक्त करतो. कृष्ण आपल्या मोठ्या भावाची या नाटकांत फसवणूक करतो हे खरे, पण ती फसवणूक एकंदरीत निरुपद्रवीच असते. शिवाय 'त्या गंगाजलाप्रमाणे निर्मल मनाच्या पुरुषाशीं असे कपटाचरण' केल्याबद्दल तो हळहळहि व्यक्त करतो, आणि पुढे म्हणतो, "छे छे, हे कांही फसविणे नव्हे. ज्याचा परिणाम हितावह ते आरंभीं जरी कपटरूपी भासले तरी त्यांत दोष मुळीच नाही." 'नाटकांत प्रत्यक्ष देवाने लबाडी केल्याचे दाखविले आहे' किंवा 'धाकट्याभावाने मोठ्या भावाला ठकविण्यांत कांही चूक नाही असे दाखविले आहे, असे म्हणण्याची संधि प्रेक्षकांना मिळू नये म्हणून नाटककाराने भरपूर खबरदारी घेतली आहे.

नाटककाराने हे जे केले आहे त्यामुळे त्याची कोणालाहि दुखवायची तयारी नाही हे दिसून येते व त्याचबरोबर तत्कालीन प्रेक्षकांची रसिकता किती कोती होती आणि वृत्ति किती संकुचित आणि श्रद्धाळु होती याचीहि कल्पना येते. आणि त्या काळच्या भावड्या रसिकतेला अनुरूप असे हे एक भावडे नाटक आहे याचा पुन्हा एकदा प्रत्यय येतो.)

सौभद्र हे एक भावडे नाटक कसे आहे त्याचे जे आतापर्यंत विवेचन केले त्यामागे दोषदिग्दर्शनाचा हेतु नाही हे इथे पुन्हा एकदा स्पष्ट करावेसे वाटते. कारण, असे दोषदिग्दर्शन करणे या नाटकाच्या बाबतींत अगदी अप्रस्तुत आहे. लहान मुलाचे बोवडे बोल ऐकून त्याच्या भाषेतील अशुद्धतेची चर्चा करण्यासारखेच ते होईल. नाटकाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीनेच हे विवेचन केलेले आहे.

सौभद्र हे नाटक जरी भावडे असले तरी मोठे बांधसूद आणि चतुराईने रचलेले आहे. या रचनेत अव्वल दर्जाची कलात्मकता नाही. किंबहुना तसले

कांही नाटककाराला साधायचेंच नव्हतें.) अण्णासाहेब किलोस्करांना एक प्रयोगक्षम आणि प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तींना गोड हेलकावे देऊन त्यांना खुलविणारें आणि सुखविणारें नाटक लिहायचें होतें. आणि तसलें नाटक लिहिण्यांत ते संपूर्णपणें यशस्वी झाले आहेत.)

हें (नाटक कसें रेखीव आहे. आखलेल्या मार्गानें तें सफाईदारपणें टोंकाला जातें. कथानकाची अनावश्यकता गुंतागुंत या नाटकांत नाही आणि म्हणून तें तसल्या गुंतागुंतींत अडकून फसतहि नाही. भावनांच्या महापुरांत तें वाहून जात नाही किंवा विनोदाच्या कैफांत त्याच्या झोकांड्याहि जात नाहीत. अलंकारिकतेचा आणि तात्त्विक चर्चेचा लेखकाला हव्यास नाही. आणि त्यामुळे तें कोट्यांच्या चक्रव्यूहांत अडकत नाही किंवा वादविवादाच्या चिखलांत मधूनमधून बसकणहि मारीत नाही. तसेंच आपल्या नाटकांत अनेक प्रश्न हाताळण्याचा लेखकाला मोह झालेला नाही. आणि त्यामुळे त्याच्या नाटकाला होल्डॉलचें स्वरूपहि आलेलें नाही. नंतरच्या मोठमोठ्या नाटककारांनी ज्या चुका केल्या त्या सर्व किलोस्करांनी टाळल्या आहेत. अर्थात् ह्याचें श्रेय जितकें त्यांच्या रचनाचातुर्याला आहे तितकेंच मर्यादित प्रतिभेला वा हेतूनाहि आहे.)

(अर्जुन व सुभद्रा यांच्या विवाहांत विघ्न येऊन नाटकाला सुरवात होते आणि कृष्णाच्या चतुर कारस्थानानें तें विघ्न दूर होऊन जेव्हा अर्जुन व सुभद्रा यांचा विवाह होतो तेव्हा नाटक संपतें. कृष्णाचें सुरळीतपणें पार पडलेलें कारस्थान म्हणजेच मुळी हें नाटक. आणि हें सारें कारस्थान फसवणुकीवर आधारलेलें आहे. ह्या नाटकांतील गंमत मुख्यतः या फसवणुकीमुळे निर्माण होते आणि ही फसवणूक वेगवेगळ्या माणसांची आणि वेगवेगळ्या प्रकारांनी होत असते. या फसवणुकीच्या वेगवेगळ्या धाग्यांचा गुंफला जाणारा आणि उलगडणारा बहुरंगी गोफ म्हणजे सौभद्र नाटक.)

या नाटकांत प्रेक्षकांची फसगत एकदाच होते. राक्षस पहिल्याने रंगभूमीवर येतो तेव्हा तो दुष्ट आणि भयानक आहे अशी त्यांची समजूत होते, पण नंतर तो 'धरचाच, विश्वासू' आहे असें त्यांच्या दृष्टोत्पत्तीस येतें आणि ते समाधानाचा सुस्कारा सोडतात. प्रेक्षकांची अशी फसवणूक करणें नाटककाराला भागच होतें. नाहीतर राक्षसाला रंगभूमीवर आणण्यांतील सारी गंमतच नाहीशी झाली असती. शिवाय ही फसवणूक देखील गोड आहे. अखेर प्रेक्षकाला समाधा-

नाचा मुस्कारा सोडायला लावणारी आहे. हा एक प्रसंग सोडल्यास नाटककार प्रेक्षकांची मुळीच फसवणूक करीत नाही. उलट त्यांना विश्वासांत घेऊन इतर पात्रांची कशी फसवणूक होणार आहे तें त्यांना सांगत असतो. त्यामुळे आपण अधिक ज्ञाते व समजस असल्याची सुखद जाणीव प्रेक्षकांना सतत होत असते. कदाचित् असें म्हणतां येईल, कीं प्रेक्षकांना अशा प्रकारें खूप करणें ही देखील त्यांची एक प्रकारची फसवणूकच आहे ! एकंदरीत एवढें खरें की तत्कालीन प्रेक्षकांची अभिरुचि अविकसित असल्यामुळे म्हणा अगर स्वतःच्या नाट्य-विषयक कल्पनांमुळे म्हणा, प्रेक्षकांची अधिक फसवणूक करणें किलोस्करांना इष्ट वाटलें नाही.

पात्रांची फसवणूक मात्र या नाटकांत भरपूर आणि नाना प्रकारांनी होते. (सगळ्यांत अधिक फसवणूक होते बलरामाची. कृष्णाने केलेल्या त्याच्या या फसवणुकीला उलटी विश्वासकल्पित (कॉन्फिडन्स ट्रिक) म्हणतां येईल. आधी विश्वास संपादन करायचा आणि मग त्याचा फायदा घेऊन एखाद्या माणसाला फसवायचें ह्या प्रकाराला आपण विश्वासकल्पित म्हणतां.) पण कृष्णावर तर बलरामाचा अजिबात विश्वास नव्हता. कृष्ण सांगेल त्याच्या नेमकें विरुद्ध वागायचें असा त्याचा बाणा. अशा परिस्थितीत विश्वासकल्पित्याचा उपयोग करणें कृष्णाला शक्यच नसतें. तेव्हा बलरामाच्या आपल्यावरील अविश्वासाचाच फायदा घेऊन तो बलरामाला फसवतो. मात्र त्याच वेळीं बलरामाच्या ऋषिमुनींवरील आणि विशेषतः गर्गमुनींवरील विश्वासाचा फायदादेखील तो घेत असतोच. म्हणजे विश्वासकल्पित्याचा जसा तो उलटा उपयोग करतो तसाच सुलटाहि करतो. बलरामाच्या या फसवणुकीमुळे नाटकाला बहारदार रंग चढतो. बलरामाचा सीधासाधा व रागीट स्वभाव आणि कृष्णाचा साळसूद लुच्चेपणा यांमधल्या विरोधामुळे नाटकाची रंगत अधिकच खुलते. आणि ही सारी लबाडी सत्कार्यासाठी असल्यामुळे ही खुलणारी रंगत प्रेक्षकांना विशेषच गोड वाटते.

ह्या नाटकांत अर्जुनाची आणि सुभद्रेची फसवणूक होते ती वेगळ्या प्रकारची. दैवाने त्यांची फसवणूक केलेली असते आणि त्यामुळे तीं दोघें बिचारीं दुःखी झालेलीं असतात. अशा परिस्थितीत त्यांचें भलें व्हावें म्हणून कृष्ण आपलें कारस्थान रचतो. पण या कारस्थानाची त्या दोघांनाहि माहिती नसते. आणि

कारस्थानानुसार ज्या गोष्टी घडत असतात त्यांमुळे दैवाप्रमाणेच कृष्णदेखील आपल्या विरुद्ध आहे अशी त्यांची समजूत होते. जे त्यांच्या भल्याकरिता चाललेले असते ते वाईटाकरिता घडत आहे असे त्यांना वाटते आणि कृष्णावर ती चिडतात. असे म्हणतात की होमिओपॅथीच्या औषधामुळे सुरवातीला दुखणे बळावते आणि मग कमी होतं. कृष्णाचें कारस्थान या औषधाप्रमाणेच असते. आणि त्यामुळे अर्जुन-सुभद्रेची जी फसवणूक होते ती त्यांना प्रथमतः नुसतीच कडू वाटत असली तरी प्रेक्षकांना मात्र सतत मेथीच्या लाडवासारखी कडू आणि गोड वाटते.

ह्या फसवणुकीच्या अनेक छटा आहेत. आणि त्या मुख्यतः विरोधावर आधारलेल्या आहेत. कृष्ण हा खरोखर अर्जुन-सुभद्रेचा हितचिंतक, पण तो आपला शत्रू झाला आहे असें दोघांनाहि वाटते. अर्जुनाचा अखेर विवाह व्हायचा असतो पण त्यासाठी त्याला संन्यास घ्यावा लागतो. अर्जुन-सुभद्रा एकमेकांच्या अगदी निकट असतात. आणि त्याच वेळेला विरहाच्या तीव्र यातना त्यांना भोगाव्या लागतात. आणि अखेर सुभद्रेला अर्जुनाची ओळख पटते तेव्हादेखील आपण एकमेकांविषयी बोलत नसून तिसऱ्याच व्यक्तीविषयी बोलत आहोंत असा दोषेहि बहाणा करीत असतात. ह्या विरोधामुळे त्या दोघांच्या साऱ्याच अनुभवांना कधी खमंगपणा येतो तर कधी लज्जत येते.

दुसऱ्या अंकांत हक्मिणी सुभद्रेशीं सारखें फसवें बोलत असते. दुर्योधनाच्या ऐश्वर्याची व सामर्थ्याची स्तुति करीत असते. त्याच्याशीं लग्न करण्याचा सल्ला देत असते. पण सुभद्रेला असें फसवीत असतांना हक्मिणी स्वतःच फसते. कारण सुभद्रा तिला म्हणते, “ वरं तर वहिनी, तुझ्या भावानं तुला शिशुपाल राजाला देऊं केली होती. तो काय रूपानं, पराक्रमानं किंवा ऐश्वर्यानं कमी होता, म्हणून तूं चोरून ब्राह्मणाबरोबर पत्र पाठवून कृष्णाला वरलंस ? ” या नाटकांत जी सारखी फसवणूक चाललेली असते तिचा आणखी एक पैलू अशा रीतीने आपल्याला या संभाषणांत आढळतो.

फसवणुकीचा हा अनेकरंगी गोफ विणला जात असतां निरनिराळ्या प्रकारच्या भावनात्मक अनुभवांचीदेखील एक गुंफण किलोस्कर साधतात. हें सारें नाटकच मुळी लुटपुटीचें आहे—एक प्रकारें लटकें आहे. त्यामुळे तीव्र भावनांना अगर त्यांच्या द्वंद्वाना यांत स्थान नाही. विनोदाचा झरा या

नाटकांत सारखा वाहात असतो. हा विनोद बोचराहि नाही आणि फार उच्छ्वलहि नाही. दिपविणारें, धक्के देणारें असें त्यांत कांहीच नाही. तो अनेक अर्थानी मर्यादशील आहे. तसाच तो प्रसन्न आणि सहानुभूतीवर आधारलेला आहे. नाटकांत झुळुझुळु वाहणाऱ्या या विनोदाच्या काठाकाठाने किलोस्करांनी ठंगण्याठुसक्या आणि शोभिवंत अशा भावनात्मक अनुभवांचा वगीचा फुलवला आहे. करुण, शृंगार, वीर आदि विविध रसांचा परिपोष केला आहे. ह्या साऱ्या रसांत वर म्हटल्याप्रमाणे एक प्रकारचें लटकेंपण आहे. यामुळे प्रेक्षक या विविध भावनात्मक अनुभवांशीं पूर्णतया एकरूप होत नाही तर एखाद्या फुलांच्या गुच्छाकडे तटस्थपणें पाहावें आणि त्याचा मंद संमिश्र सुवास घ्यावा त्याप्रमाणे तो या अनुभवांचा आस्वाद घेतो. या वेगवेगळ्या अनुभवांचें मिश्रणदेखील किलोस्करांनी मोठ्या चतुराईने केलें आहे. कथानकाच्या रचनेइतकीच ही अनुभवांची गुंफण बांधेसूद आणि वहारदार आहे.

एकंदरीत सौभद्र नाटकाची रचना अप्रतिम आहे. नंतर ज्यांनी लेखन केलें अशा मोठमोठ्या नाटककारांना जें जमलें नाही तें किलोस्करांनी १८८३ सालीं अगदी सहजपणें केलें आणि त्यांची ही चतुराई पाहून असा प्रश्न पडतो, की रचनेच्या दृष्टीने इतका चतुर असलेला हा नाटककार कलावंत म्हणून इतका भाबडा कसा होता ? संस्कृत साहित्याच्या संस्कारांमुळे तर असें झालें नाही ? की लोकांना आवडेल असें नाटक लिहायचें यापलीकडे त्याच्या डोक्यांत दुसरा विचारच नव्हता ?

ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें कांहीहि असोत, परंतु किलोस्कर उच्च दर्जाचें नाटक लिहिण्याच्या भरीस न पडल्यामुळे एक मोठा फायदा झाला हें निश्चित. तो असा, कीं संगीतप्रधान नाटक कसें असावें याचा एक आदर्श त्यांनी कळत वा नकळत निर्माण करून ठेवला.

संगीत आणि साहित्य या भिन्न प्रकारच्या कला आहेत. स्वर आणि शब्द हीं यांची साधनें अगदी वेगळीं आहेत. आणि रसिकांच्या मनावर त्यांच्या द्वारें जो संस्कार होतो तो देखील अगदी भिन्न स्वरूपाचा असतो. साहित्याचें माध्यम अनुभव हें असतें. आणि या अनुभवांची कलात्मक आकृति त्यांत निर्माण केलेली असते. उलट शुद्ध संगीताचें आवाहन हें प्रामुख्याने संवेदनांना

असतें. त्यांत कलात्मक आकृति निर्माण केलेली असते ती या संवेदनांची. शुद्ध संगीतांत भावनांचा परिपोष झालाच तर तो केवळ आनुषंगिक असतो. तेव्हा शुद्ध संगीत आणि साहित्य यांना कलात्मक रीत्या एकत्र आणणें अयोग्यच नव्हे तर अशक्यहि आहे. ह्या दोन कला मनाला अगदी भिन्न पातळ्यांवरून आवाहन करतात. आणि त्यांना एकत्र आणलें तर त्या एकमेकींच्या रसिकांवर होणाऱ्या परिणामांत विक्षेप आणल्याशिवाय राहणार नाहीत.

आता नाट्यसंगीत हें कांही शुद्ध संगीत नसतें. तें ठुंबरीसारखें हलकें-फुलकें असतें. त्यांत भावनांच्या परिपोषाला स्थान असतें. इतकेंच नव्हे, तर कधीकधी त्याला प्राधान्यदेखील असू शकतें. याचाच अर्थ असा की नाट्य-संगीत साहित्याला थोडेंसें जवळचें आहे. कारण दोघांचेंहि आवाहन भावनांनाच असतें. पण तरीदेखील शुद्ध साहित्य आणि नाट्यसंगीत यांचा मेळ बसवणें अयोग्य आणि अशक्य आहे. कारण नाट्यसंगीताचा परिणाम जरी अंशतः भावनात्मक असला तरी अंशतः तो अन्य प्रकारचाहि असतो. शिवाय हा परिणाम वेगळ्या मागाने आणि वेगळ्या पातळीवर घडविला जातो. पुन्हा, शुद्ध साहित्य शुद्ध कलेच्या पातळीवर संस्कार करतें, तर नाट्यसंगीताचा परिणाम संमिश्र स्वरूपाचा असतो. ह्यामुळे नाटकांत जर नाट्यसंगीत घातलें तर तें नाटकाच्या द्वारें होणाऱ्या परिणामांत विक्षेप आणतें.

कांही वेळां असें म्हटलें जातें की रंगभूमीवर घडणारें नाटक एक प्रकारचा आभास निर्माण करीत असतें. रंगभूमीवर घडणाऱ्या घटना ह्या प्रत्यक्षांत घडत आहेत, खऱ्या आहेत असें प्रेक्षकांना वाटायला लावणें हें नाटकाचें एक आवश्यक कार्य असतें. त्याकरिताच वेषभूषा, सजावट, पार्श्वसंगीत वगैरे गोष्टींचा रंगभूमीवर उपयोग केला जातो. परंतु खऱ्या जगांत जशीं माणसें वागतात तसें वागण्याचा प्रयत्न करीत असतां जर रंगभूमीवरचें पात्र मध्येच गाऊं लागलें तर तें अनैसर्गिक वाटतें आणि त्यामुळे नाटकाने निर्माण होणाऱ्या आभासाला तडा जातो. आणि म्हणून रंगभूमीवर पात्रांनी गाणीं म्हणूं नये.

या युक्तिवादापासून निघणारा निष्कर्ष जरी बरोबर असला तरी हा युक्तिवाद सदोष आहे. कारण रंगभूमीवर जरी आभास निर्माण केला जात असला तरी तो कांही संकेतावर आधारलेला असतो. दोन पात्रें बोलत असतां

मागील पडद्यावर अरण्याचें चित्र असलें तर तीं अरण्यांत आहेत हें प्रेक्षक मान्य करतो. अरण्याऐवजी रंगवलेला पडदा दृष्टीस पडल्यामुळे त्याला होणाऱ्या आभासांत तसें न्यून निर्माण होत नाहीं. जीवनांत माणसाला दुःख होतें तेव्हा कांही ताबडतोब पडद्याआड सारंगी वाजूं लागत नाही. नाटकांत तशी वाजते. पण त्यामुळेदेखील प्रेक्षकांना होणाऱ्या आभासाला तडा जात नाही. उलट, तो आभास अधिक परिणामकारक होतो. कारण नाटकांत पार्श्वसंगीत असतें हा संकेत प्रेक्षकांनी मान्य केलेला असतो. त्याच धर्तीवर रंगभूमीवरचीं पात्रें गातात हा संकेत प्रेक्षक मान्य करूं शकतील.

प्रस्तुत युक्तिवादाचें अशा प्रकारें खंडन करतां येत असलें तरी त्यापासून निघणारा निष्कर्ष मात्र बरोबर आहे. कारण संगीतामुळे जरी नाट्याभासांत विक्षेप आला नाही तरी कलात्मक परिणामांत मात्र खात्रीने येतो. हा विक्षेप अनेक प्रकारचा असतो. उदाहरणार्थ, नाटकाच्या गतिमानतेंत संगीतामुळे विक्षेप येऊं शकतो. प्रत्येक नाटकाला स्वतःची अशी गति असते. कधी ती वाढते, कधी कमी होते, परंतु ती नेहमीच व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांना अनुरूप अशी असते. पण नाटकांत जर मध्येच गाणें आलें तर तेवढ्यापुरती नाटकाची गतिमानता नष्ट होते. आणि बिघडलेल्या मोटारीसारखें नाटक जागच्याजागीं थांबून राहतें. तसेंच नाटक पाहात असतां प्रेक्षकाचें मन पात्रांचे विचार-विकार, कथानकांतल्या घटना वगैरे गोष्टींवर प्रामुख्याने केंद्रित झालेलें असतें. पण गाणें सुरू झालें, की त्याच्या एकाग्रतेचें हें केंद्रस्थान एकाएकी बदलतें. शब्दांच्या जागीं स्वर येतात आणि स्वरांची रचना ही प्रेक्षकाच्या एकाग्रतेचें केंद्रस्थान होतें. संगीतांत शब्द असतात, त्या शब्दांच्या द्वारें पात्रें संवाद करूं शकतात, भावनांचा परिपोष होऊं शकतो व कथानक पुढें जाऊं शकतें हें खरें आणि संगीत चालू असतांना पात्रें थोडाफार अभिनय करूं शकतात हें देखील खरें. पण संगीतांत केंद्रस्थान असतें तें स्वरांना आणि त्यांच्या रचनेला. हें केंद्रस्थान नाटकाच्या स्वाभाविक केंद्रस्थानाहून वेगळें असतें.

नाटकाला स्वाभाविक असें एकमेव केंद्रस्थान असतें हें कांही लोकांना मान्य होणार नाही. ते म्हणतील, की नाटकाचा परिणाम संमिश्र असतो. तो सजावट, पार्श्वसंगीत, अभिनय, संवाद वगैरे सर्व गोष्टींच्या द्वारें होत असतो, तेव्हा नाटक पाहतांना प्रेक्षकाचें मन एकाच गोष्टीवर केंद्रित न होतां

अनेक गोष्टींवर केंद्रित झालेलें असतें. मग ह्या गोष्टींत संगीताची भर पडली तर त्याला काय हरकत आहे ? त्यामुळे नाटकाच्या परिणामकारकतेत विक्षेप कसा येईल ? उलट आधीच संमिश्र असलेला नाटकाचा परिणाम संगीतामुळे अधिक संमिश्र व समृद्ध होईल.

पण हा युक्तिवाददेखील लंगडा आहे. कारण नाटक चालू असतें आणि नाटकाच्या द्वारें काय परिणाम साधला जायचा आहे तें ध्यानांत घेऊन सजावट, पार्श्वसंगीत व अभिनय यांची योजना केली जाते. नाटकाचीं हीं अंगें नाटकाच्या मूळ स्वरूपांत विक्षेप आणीत नाहीत तर त्याला तीं पूरक असतात. पार्श्वसंगीत अगर सजावट प्रेक्षकाच्या एकाग्रतेचा भंग करीत नाहीत. तसें त्यांनी केलें तर तो त्यांचा दोष समजला जातो. पार्श्वसंगीताचा अगर सजावटीचा प्रेक्षकावर परिणाम व्हावा म्हणून नाटक थांबून राहात नाही. उलट, नाटकांतलें पात्र गायला लागलें की नाटक जागच्या जागीं थांबतें. गाण्यांतले शब्द कितीहि अर्थवाहक असले, गाण्याने भावनेचा कितीहि परिपोष केला आणि गातांना पात्राने कितीहि अभिनय केला तरी नाटक थांबतें. नाटकाला वाजूला सारून संगीत प्रेक्षकाच्या मनाच्या केंद्रस्थानीं जाऊन बसतें. संगीताची प्रकृतीच अशी आहे, की असें घडणें अपरिहार्य होऊन बसतें.

(संगीतामुळे नाटकाच्या प्रेक्षकाला विश्रांति मिळते. त्याच्या मनावर पडलेला तीव्र भावनांचा ताण कमी होतो हा युक्तिवाददेखील ढिसाळ आहे. आधी हा ताण कमी करणें आवश्यक असतें असें मानायला जागा नाही. शिवाय ताण कमी करणें म्हणजे नाटकाचा कलात्मक परिणामच फिका करण्यासारखें आहे.) कलेच्या क्षेत्रांत हें इष्ट आहे असें कोणीहि म्हणणार नाही.

मग संगीत नाटक असूच नये की काय ? नाटक तर पाहावें पण शिवाय नाट्यसंगीतहि एकावें अशी प्रेक्षकाची इच्छा असली तर ती अपूर्णच राहिली पाहिजे काय ? (प्रेक्षकांना शुद्ध नाट्य आणि शुद्ध संगीत एकाच वेळीं हवीं असतील तर तीं संगीत नाटकाच्या द्वारें देणें अशक्य आहे. कारण तीं एकमेकांच्या मार्गांत विक्षेप आणतील. त्याचप्रमाणें शुद्ध नाटक आणि नाट्यसंगीत अगर शुद्ध संगीत आणि हलकेंफुलकें नाटक यांचाहि समाधानकारक मेळ बसवणें अशक्य आहे. पण ज्यांत शुद्ध कलात्मक परिणाम अभिप्रेत

नाही असें नाट्य आणि संगीत यांचा मेळ मात्र प्रेक्षकांसाठी घालणें शक्य आहे. कारण असल्या नाटकांत वा संगीतांत कलात्मकता असली तरी ती आनुषंगिक असते. रंजकता हाच त्याचा प्रधान गुणधर्म असतो. आणि रंजकतेच्या पातळीवर या दोन गोष्टी एकत्र येऊं शकतात; इतकेंच नव्हे, तर परस्परांच्या रंजकतेत भर घालूं शकतात. मात्र त्यांची रंजकता परस्परांनुरूप अगर परस्परांना पूरक असायला हवी.)

संगीत आणि नाटक यांचा हा असा मेळ कळत वा नकळत किलोस्करांनी सौभद्रांत अप्रतिम रीत्या घातला ही त्यांची स्पृहणीय कामगिरी. नाट्य-संगीताकडून प्रेक्षकांच्या कांही अपेक्षा असतात. तें रसपरिपोषक असावें लागतें. त्या संगीताला कथानक असावें लागतें. नाट्याचा अंश त्याच्या ठिकाणी असावा लागतो. त्यांतली स्वरसंगति फार अवघड असून चालत नाही आणि त्याची लय फार धिमी असून चालत नाही. तें कांहीसें नटवें आणि ठसकेबाज असावें लागतें. त्याचप्रमाणे ते रंजक व्हावें म्हणून त्यांत विविधता असावी लागते. रस, चाली, आवाज व म्हणण्याची धाटणी या सर्वच बाबतींत ही विविधता असावी लागते.

नाट्यसंगीतापासून हा जो आनंद प्रेक्षकांना (खरें म्हणजे त्यांना प्रेक्षक-श्रोते म्हटलें पाहिजे) हवा असतो तो भरपूर प्रमाणांत त्यांना मिळावा अशी किलोस्करांनी सोय केली आहे. सौभद्रांत त्यांनी विपुल पदें घातलीं आहेत. काव्य म्हणून तीं नांवाजण्यासारखीं नसलीं तरी तीं सोपीं व अर्थवाहक आहेत. अनेक रसांचा परिपोष त्या गाण्यांच्या द्वारें होतो. त्यांच्या चाली गोड आहेत आणि त्या ठसकेबाज आहेत. सौभद्र नाटक ही नाट्यसंगीताची एक मेजवानीच आहे आणि ही मेजवानी अधिक रुचकर लागावी अशाच प्रकारें सौभद्र नाटकाची रचना केलेली आहे. कलात्मक परिणाम साधण्याचा प्रयत्नच या नाटकांत केलेला नाही. हें नाटक लुटपुटीचें आहे— भातुकली-सारखें लटकें आहे. प्रेक्षकांना अमक्या एका सच्चा भावनात्मक अनुभवांत व्यग्र करायचें असा मुळी प्रयत्नच या नाटकांत किलोस्करांनी केलेला नाही. आणि त्याबरोबरच अशा एक प्रकारच्या भावनात्मक अनुभवाच्या आकाराचा शोध घेणें ही जबाबदारीहि त्यांनी स्वतःवर घेतलेली नाही. या नाटकांतील अनुभवांचे आकार सांकेतिक आहेत—इतके की त्यांच्याविषयीचें

कलात्मक कुतूहलहि प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत होऊं नये. रंजकतेच्या पातळी-वरच या नाटकाची रचना केलेली आहे.)

पण रंजकता अनेक प्रकारची असू शकते आणि सर्वच प्रकारची रंजकता कांही नाट्यसंगीताच्या जोडीला वसू शकत नाही. गुप्त पोलिशी कथेत-देखील रंजकता असते. पुढे काय होणार याबाबतची वाचकांची वा प्रेक्षकांची उत्कंठा जागृत करणें आणि त्याबाबत त्याला सतत वुचकळ्यांत पाडत अगर चकवत राहणें यांतच त्या कथेचें रंजकत्व साठवलेलें असतें. ह्या रंजक-तेचें आणि नाट्यसंगीताचें सख्य जमणें पूर्णतया अशक्य आहे. काकासाहे-वांचा खून कोणी केला हें जाणण्याच्या उत्सुकतेने नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला जर डिटेक्टिव्ह रामराव गाणें ऐकवूं लागले तर रंगभूमीवर रामरावांचा खून पडण्याची शक्यता निर्माण होईल !

गुप्त पोलिशी कथेप्रमाणेच प्रहसनामध्येदेखील (फार्स) नाट्यसंगी-ताला स्थान असू शकणार नाही. प्रहसनाची रंजकता विशिष्ट प्रकारची असते. प्रहसनांत हास्याला खळ पडून चालत नाही. हास्योत्पादक घटना एकामागून एक सारख्या त्यांत घडत राहाव्या लागतात. अन्य कोणत्याहि प्रकारच्या घटनांना त्यांत स्थान असू शकत नाही. तेव्हां संगीताला फार्स-मध्ये स्थान द्यायचें झालें तर तें हास्योत्पादक घटने म्हणूनच द्यावें लागेल.

भावनाविवश कथानकावर आधारलेलीं नाटकेदेखील रंजक असू शकतात. विनासायास अश्रू ढाळणें आणि आपण सहृदय आहोंत अशी स्वतःची खात्री पटवून घेणें हें अनेकांना आवडतें. मराठी साहित्यांत पहिल्या-पासूनच भावनाविवशतेचा बाजारभाव खूपच चढलेला आहे. पण असें असलें तरी भावनाविवशतेचा आणि नाट्यसंगीताचा मेळ घालणें फारसें शक्य नाही आणि इष्टहि नाही. अर्थात् गुप्तपोलिशी कथा अगर फार्स यांचें संगीताशीं जसें वाकडेंच आहे तसें भावनाविवशतेचें नाही. रंगभूमीवरच्या भावनाविवश प्रसंगांत एखादें गाणें घातलें तर प्रेक्षक अधिकच सद्गदित होतात. परंतु संगीत नाटकांत जी संगीताची मेजवानी हवी असते तिचें आणि भावनाविवशतेचें सख्य जमणें शक्य नाही. भावनाविवश नाटक पाहत असतांना प्रेक्षक त्यांतील पात्रांच्या सुखदुःखांशीं तद्रूप झालेला असतो. त्यांच्यावर आणखी कोणकोणतीं दुःखें कोसळतात तें समजून घ्यायला

आणि त्यांच्याविषयीं सहानुभूति दाखवायला तो उत्सुक असतो. त्या पात्रांच्या भवितव्याविषयीं त्याला काळजी वाटत असते. त्यामुळे नाटकांत फार गाणीं आलीं तरतो अस्वस्थ होण्याची शक्यता असते. शिवाय त्याची मनोवृत्ति इतकी भावनानुकूल झालेली असते की गाण्याकडे केवळ रसपरिपोषाचें साधन म्हणून तो पाहात असतो. त्यांतील स्वररचनेचें नाजूक नक्षीकाम अगर ढंगदारपणा पाहायला त्याची मनःस्थिति अनुकूल नसते. गाणें म्हणून जी गाण्याची रंजकता असते तिला तो पारखा झालेला असतो. अशा स्थितीत संगीताच्या मेजवानीचें त्याच्याकडून स्वागत होणें अशक्य असतें.

चतुर कोटिक्रमांतूनदेखील रंजकता निर्माण होते. कोल्हटकर आणि गडकरी यांनी या चतुर कोटिक्रमाचा आपल्या नाटकांत फार यशस्वी रीत्या उपयोग केलेला आहे. या कोटिक्रमापासून मिळणारा आनंद मुख्यतः बौद्धिक असतो. आणि सटासट उत्तरें-प्रत्युत्तरें झालीं की या आनंदाची लयलूट उडते. अशीं उत्तरेंप्रत्युत्तरें चालू असतांना मध्येच जर एखादें गाणें आलें तर प्रेक्षकांना विश्वांति मिळते आणि पुढच्या कोटिक्रमाचें स्वागत करायला ते ताजेतवाने होतात. पण कोटिक्रम जर प्रभावी असला, त्याची रंगत जर सारखी वाढत असली तर त्यांत गाण्यांनी सारखा अडथळा आणलेला प्रेक्षकांना खपणार नाही. 'एकच प्याला' नाटकांतील वैद्य व डॉक्टर यांच्या प्रवेशांत गाणीं असतीं तर काय झालें असतें, याची वाचकांनी कल्पना करावी.

अद्भूत घटना रंगभूमीवर दाखवणें हा रंजकता निर्माण करायचा आणखी एक मार्ग. अद्भुताचें आणि संगीताचें वाकडें नाही. पण अद्भुतता-प्रधान नाटकांत देखील गाण्याला मर्यादितच स्थान देतां येईल.

नाटकांत रंजकता निर्माण करण्याचे मुख्य मार्ग कोणते तें आपण आतापर्यंत पाहिले. आणि त्याचबरोबर आपण हेंदेखील पाहिलें, की या मार्गांनी रंजकता निर्माण करणाऱ्या नाटकांत भरपूर प्रमाणांत संगीत घातल्यास त्यांच्या रंजकतेला बाधा येण्याची शक्यता असते.

त्यामुळे किल्लोस्करांपुढे एक मोठा बिकट प्रश्न होता. रंजकतेसाठी त्यांना वर निर्देशिलेल्या साधनांचा उपयोग करणें भाग होतें. या बाबतींत

दुसरा पर्यायच नव्हता. पण त्याचबरोबर त्यांना आपल्या नाटकांतून संगीताची यथेच्छ मेजवानी द्यायची होती. हा प्रश्न त्यांनी मोठ्या कौशल्याने सोडवला.

सौभद्रांत त्यांनी रंजकता निर्माण करण्याच्या या सर्व साधनांचा उपयोग केला. राक्षसाचें पात्र घालून त्यांनी आपल्या नाटकांत अद्भुतता आणली. कृष्ण व रुक्मिणी, कृष्ण व बलराम, अर्जुन व सुभद्रा इत्यादींच्या संभाषणांत त्यांनी चतुर कोटिक्रमाचा उपयोग केला. नाटकाची कृष्णाच्या कारस्थानावरच उभारणी करून त्यांत रचनाचातुर्य आणलें आणि त्याचबरोबर विनोदाचा झरादेखील नाटकभर झुळझुळत ठेवला. शिवाय अर्जुन-सुभद्रेच्या विरह-दुःखाच्या द्वारें प्रेक्षकांना भावनाविवश होण्याचीदेखील अल्पशी संधि दिली. कर्णरसाचाच नव्हे, तर शृंगार, वीर आदि रसांचादेखील परिपोष केला. रंजकतेचीं हीं सारींच साधनें वापरल्यामुळे कुठल्याच एका साधनाला त्यांच्या नाटकांत प्राधान्य मिळालें नाही. अमक्या एक प्रकारचें रंजनच या नाटकापासून आपल्याला मिळणार अशी अपेक्षा त्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण होत नाही; आणि त्या विशिष्ट प्रकारें आपलें रंजन अधिकाधिक प्रमाणांत झालें नाही तर त्यांचा विरसहि होत नाही. विविध प्रकारें आपलें रंजन करून घ्यायची त्यांच्या मनाची तयारी होते.

पण हा परिणाम साधण्यासाठी रंजकतेच्या विविध साधनांचा उपयोग करूनच केवळ भागण्यासारखें नव्हतें. त्यांचा उपयोग संयमाने आणि कांहीसा फिकेपणाने करणें अवश्य होतें. आणि किलोस्करांनी तें देखील मोठ्या चतुराईने केलें. नाटकासाठी त्यांनी सर्वांना परिचित असें व कथानक निवडलें. त्यामुळे पुढे काय होणार याविषयी अतिरिक्त उत्कंठा निर्माण होण्याचा प्रश्न मिटला. पण त्याचबरोबर या कथानकाची त्यांनी चतुर रचना केली. एक उलगडत जाणारें कारस्थान असें स्वरूप त्याला दिलें. त्यामुळे पुढे काय होणार याविषयीचें मंद कुतूहल प्रेक्षकांच्या मनांत शिल्लक राहतें. तो जागरूक राहतो. त्याच्या वृत्ति उल्हासित राहतात आणि नाट्यपूर्ण ठक्केबाज संगीतासाठी अनुकूल अशी पार्श्वभूमि निर्माण होते.

पुन्हां कृष्णाने केलेलें कपटनाटक हाच या नाटकाचा विषय आहे. म्हणजे हें नाटकी नाटक आहे. यातलें नाट्यदेखील एक प्रकारें लटकें आहे.

त्यामुळे सौभद्रांतल्या नाट्यांत प्रेक्षक गुंतत नाही. नाटकाच्या रंगतीत संगीतामुळे व्यत्यय आला असें त्याला वाटत नाही.

सौभद्रांत विनोदाचा उपयोग देखील किलोस्करांनी संयमाने केला. या नाटकांतल्या विनोदाच्या झुळुझुळु वाहणाऱ्या झऱ्याला कधी महापुराचे स्वरूप येत नाही. तो शालीन आहे. आपल्याला नेमून दिलेल्या चौकटीच्या मर्यादित तो राहतो. प्रेक्षकांचे सारें अवधान आपल्याकडेच असावें असा आग्रह तो धरीत नाही. मात्र प्रेक्षकाला तो प्रसन्न मनःस्थितीत ठेवतो आणि त्याच वेळेला नाटकांमुळे निर्माण होणाऱ्या इतर रसांना सौम्य स्वरूप देतो. संगीताच्या मेजवानीसाठी प्रेक्षकाची मनःस्थिति अनुकूल करण्याच्या कार्याला दुहेरी हातभार लावतो.

रसांच्या परिपोषाबद्दल, अद्भुताच्या उपयोगाबद्दल आणि संवादांतल्या कोटिक्रमाबद्दल असेंच म्हणतां येईल. किलोस्करांनी या नाटकांत अनेक रसांचा परिपोष केला आहे. पण त्यांचा अतिरेक कोठेच नाही. तसेंच त्यांना तीव्र स्वरूपहि कोठे येत नाही. कधीकधी तर पात्रांच्या भावनांचा आविष्कार करण्याचें कार्य हास्यास्पद वाटेल अशा घाईने ते उरकतात. पहिल्या अंका-अखेरच्या अर्जुनाच्या दुःखाची अगर शेवटल्या अंकांतील बलरामाच्या क्रोधाची अभिव्यक्ति त्यांनी चटावरच्या श्राद्धासारखी आवरती घेतली आहे. पण हे प्रसंग सोडल्यास या नाटकांत सर्वच भावनांचा रम्य विलास आहे. त्यांनी कटाक्षाने टाळला आहे तो भावनांचा तीव्र उद्रेक. यामुळे प्रेक्षक भावनांच्या आधीन होऊन संगीतांतल्या स्वररचनेच्या आनंदाला पारखा होत नाही. उलट संगीताच्या द्वारें होणाऱ्या भावनांच्या परिपोषाची लज्जत चाखण्यासाठी त्याच्या वृत्ति अनुकूल होतात. संवादांतल्या कोटिक्रमांचा उपयोग असाच संयमाने केलेला आहे. त्यामुळे ठसकेबाज नाट्य-संगीताची गोडी चाखण्यासाठी अवश्य असलेली तरतरी प्रेक्षकाच्या बुद्धीला येते. पण बौद्धिक झटापटी पाहण्याची अतिरिक्त इर्षा त्याच्या मनांत निर्माण होत नाही. अद्भुताचा उपयोग सौभद्रांत फारच मर्यादित प्रमाणांत केलेला आहे तेव्हा त्याबद्दल विशेष विवरण करायलाच नको.

सौभद्र नाटकाची एक विशेष गंमत अशी, की, त्याचा प्रयोग दोन प्रकारें करतां येण्यासारखा आहे. गाणारे उत्तम नट असले तर संगीताच्या मेज-

वानीचें स्वरूप त्याला देतां येईल आणि मग रांगोळ्या, उदवत्या, चांदीचीं तांब्याभांडीं, आर्जवीपणें वाढतांना लवलव वाकणाऱ्या वस्त्रालंकारमंडित स्त्रिया आणि पंक्तींतला हास्यविनोद यांना जें मेजवानींत स्थान असतें तेंच या प्रयोगांत नाट्यवस्तूला असेल. पण गाणाऱ्या नटांचा संच जरी उत्तम नसला तरी सौभद्राचा प्रयोग पडणार नाही. कारण तें नाटक तसें चुणुचुणीत आणि रंजक आहे. संगीताचें अंग वेतावाताने संशालूनदेखील तें रंगवतां येईल.

सौभद्र नाटकाचे इतके सारे गुण सांगितले तरी त्याचा असा एक विशेष शिल्लक राहतो की ज्याचा उल्लेख केल्याशिवाय त्याचें रसग्रहण पूर्ण होऊं शकत नाही. हा विशेष म्हणजे त्याचा गोडवा. सौभद्र हें मोठें गोड नाटक आहे. त्यांत बर वर्णिलेल्या अनेक गुणांचा जो सुंदर मिलाफ झाला त्यामुळे अंशतः हा गोडवा निर्माण झाला आहे हें खरें, पण त्याला इतरहि कारणें आहेत.

कलाकृति या नात्याने सौभद्राकडे पाहिलें तर तें एक भावडें नाटक आहे हा त्याचा दोष आहे. पण या भावडेपणामुळेच तें अधिक गोड झालें आहे. या नाटकांत आपण कांही मोठें कलात्मक करीत आहोंत असा नाटककाराचा अभिनिवेशच नाही. कोणताहि सामाजिक हेतु या नाटकांत नाही वा बुद्धीची मोठी चमक दाखविण्याचादेखील प्रयत्न नाही. असलें कांही नाटकांत असलें पाहिजे याची नाटककाराला जाणीवच नाही. आणि त्यामुळे निरागसपणें तो प्रेक्षकांचें रंजन करण्यांत आनंद मानतो आणि हा निरागसपणा फार हृद्य वाटतो.

नाटककाराचें सौजन्य आणि पापभीरु वृत्ति यांमुळेदेखील नाटकाच्या गोडव्यांत भर पडली आहे. या नाटकांत दुष्ट पात्रच मूळी नाही. सारीच पात्रें तशीं सरळ मनाचीं आणि सत्प्रवृत्त आहेत. कृष्ण कपट करतो खरा, पण तें तो चांगल्या हेतूनेच करतो. शिवाय गंगाजळासारखें शुद्ध मन असलेल्या बलरामाला आपण फसवीत आहोंत याबद्दल तो पुनःपुन्हा हलहल व्यक्त करतो. या नाटकांतील पात्रें एकमेकांची थट्टा करतात, पण तीं सहसा कोणाला दुखवीत नाहीत. आणि तरीदेखील जरा थट्टा केल्यावर तीं ताबडतोब प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीत्या क्षमा मागतात. देव, गुरु, वडील माणसें याविषयींचा भावडा आदर नाटककाराच्या ठिकाणीं आहे. आणि कारण नसतां-

नादेखील आपल्या पात्रांच्या तोंडून नाटककार तो आदर व्यक्त करीत असतो. इतकेंच नव्हे, तर प्रेक्षकांशीदेखील तो फार नम्रपणाने वागतो. त्यांच्यापासून तो कांही हातचें राखून ठेवत नाही. कृष्णाचें सारें कारस्थान तो त्यांना आधीच सांगून टाकतो. इतकेंच नव्हे, तर प्रेक्षकांना मनस्ताप होईल अशा घटनाहि तो आपल्या नाटकांत दाखवत नाही. ह्या सौजन्यामुळे आणि आर्जवी वृत्तीमुळे प्रेक्षकांना त्याच्याविषयी आपुलकी वाटते. त्याने प्रस्तावनेत सांगितल्याप्रमाणे नाटकांतले दोष गोड करून घ्यायला ते आनंदाने तयार होतात.

या नाटकांतली भाषा घरगुती आहे. संवाद कसे प्रसन्न आहेत. पात्रांची वागणूकदेखील घरगुतीच. हा घरगुतीपणा कलात्मक दृष्ट्या दोषास्पद असला तरी प्रेक्षकाचें मन चटकन् जिंकून घेतो.

आणि सौभद्रांतली गाणी आणि त्यांच्या चाली किती गोड आहेत ! नाटककाराजवळ काव्यगुण फारसा नाही. पण त्याची भाषा साधी व प्रसादयुक्त आहे. आणि नाट्य, ठसकेवाजपणा, गेयता, वगैरे गुणांमुळे तीं गाणीं पुनःपुन्हा ऐकावींशीं वाटतात. शिवाय आधीच गोड असलेलीं हीं गाणीं महाराष्ट्रांतल्या श्रेष्ठ गायक नटांनी इतकी कांही छान म्हटलेली आहेत की आपल्या कानांत तीं कायमचीं भिन्न गेलीं आहेत. मराठी भाषा बोलण्याची आपली लकड अगर आपण नित्य वापरतो त्या भांड्याकुंड्यांचा घाट हा जसा आपल्या सांस्कृतिक जीवनाचा अविभाज्य भाग होऊन राहातो तसेंच सौभद्रांतल्या गाण्यांचें झालें आहे. आपल्या सांस्कृतिक संचितांत आता तीं जमा झालीं आहेत.

कधीकधी अला असें वाटतें की रंजकता पराकोटीला गेली, की तिला कलात्मक मूल्य प्राप्त होतें. 'मरा', 'मरा' असें सारखें म्हणत राहिलें म्हणजे असें त्याचें 'राम', 'राम' होते त्यांतलाच कदाचित् हा प्रकार असेल. नाट्या मनांत येणाऱ्या या कल्पनेची तर्काच्या आधारानें मीं अजून तपासणी केलेली नाही, पण सौभद्रासारखें नाटक वाचलें आणि विशेषतः पाहिलें, की ही माझी कल्पना खरी असावी अशी जवळजवळ खात्री वाटू लागते.

हरी नारायण आपटे

वज्रघात

ऐतिहासिक कादंबरीचे गुणविशेष कोणते ? ऐतिहासिक कथानकांवर आधारलेल्या सर्वच कादंबऱ्यांना ऐतिहासिक हें विशेषण लावायचें की काय ? ज्या कादंबरींत राजे-रजवाड्यांच्या जीवनाचें चित्रण नाही, लढाया व कारस्थानें नाहीत, भुयारें आणि अद्भुत घटना नाहीत अशा कादंबरीचा विषय भूतकालीन असला तर तिला ऐतिहासिक म्हणतां येईल का ? समजा, एखाद्या लेखकाने समकालीन जीवनावर कादंबरी लिहिली तर ती शोदोनशे वर्षांनंतर ऐतिहासिक कादंबरी ठरेल काय ? हे व असेच इतर प्रश्न ऐतिहासिक कादंबरीच्या संदर्भात निर्माण केले जातात.

पण हे प्रश्न मला अप्रस्तुत वाटतात. कारण हे विचारतांना असें गृहीत धरलें जातें की ऐतिहासिक कादंबरी असा कांही एक आखीव सर्वादांत बसणारा व निश्चित गुणविशेषांनी युक्त असा वाङ्मयप्रकार आहे. ह्या प्रश्नांमागे असा एक समज आहे की ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत पुष्कळ विविधता असली तरी त्यांच्या रचनेमागची मूलभूत प्रेरणा अगर तत्त्व एकच असतें.

पण हें गृहीत तत्व अगर समज चुकीचा आहे; चटकन् नीटनेटकीं वर्गीकरणे करून त्यांच्या सहाय्याने विचार करण्याच्या वृत्तीतून निर्माण झालेला आहे.

जीटनेटक्या मनाच्या टीकाकारांनी अशीं अनेक अप्रस्तुत आणि जिज्ञासेला वांझ करणारीं वर्गीकरणे साहित्याच्या क्षेत्रांत केलेली आहेत. संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी केलेलीं रसांचीं व अलंकारांचीं वर्गीकरणे याच स्वरूपाचीं आहेत. सुखान्तिका व शोकान्तिका हें वर्गीकरण पूर्णपणें नसलें तरी अंशतः वांझोटें आहे. कपड्यांच्या चापचोपून घड्या करून त्या कपाटांत ठेवल्या म्हणजे जसें दक्षपणें संसार केल्याचें समाधान एखाद्या गृहिणीला वाटतें तसेंच समाधान वर्गीकरणे केल्यावर या नीटनेटक्या मनाच्या टीकाकारांना वाटतें. आणि इतर जिज्ञासूंनादेखील वर्गीकरण केले म्हणजे प्रश्न सुटला असें वाटतें. परंतु आपण नित्य हें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे की कोणत्याहि वस्तुसमूहाचीं अनेक प्रकारें वर्गीकरणे करणें शक्य असतें. आणि हीं सारींच वर्गीकरणे म्हणजे अंतिम सत्यें नसून विचारांचीं केवळ साधनें असतात. तीं ज्या प्रमाणांत उपयुक्त असतील तेवढाच त्यांचा उपयोग करणें इष्ट असतें.

ज्यांना आपण स्थूलपणें ऐतिहासिक कादंबऱ्या म्हणतो त्या साऱ्यांचें समान असें एक वैशिष्ट्य असतें. भूतकालीन जीवन हा त्यांचा विषय असतो. हा विषय व लेखक आणि वाचक यांच्यामध्ये कालाचें मोठें अंतर असतें. दूरचें दृश्य दुर्बिणीतून पाहतांना त्या दुर्बिणीच्या नळीचें अस्तित्व जसें आपल्याला संतत जाणवत असतें तसें हें काळाचें अंतर ऐतिहासिक कादंबरी वाचतांना आपल्याला संतत जाणवत असतें.

एखाद्या भूतकालीन लेखकाने आपल्या समकालीन जीवनावर लिहिलेली कादंबरी वाचतांनादेखील वाचकाला हें अंतर जाणवत असतें हें खरें. पण लेखक आणि त्याची कथावस्तु ह्या दोहोंच्या मध्ये तें अंतर नाही हेंहि त्याला जाणवत असतें. अशा कादंबरीचा लेखक वाचकाच्या शेजारी उभा राहून त्या दुर्बिणीतून भूतकालाकडे पाहात नसतो. तो दुर्बिणीच्या पलीकडे, त्या भूतकालांतच उभा असतो. त्यामुळे अशा कादंबरीच्या द्वारें भूतकालीन जीवनाची चव जरी वाचकाला घेतां आली, तरी लेखक कथावस्तूपासून दूर असल्यामुळे कादंबरीला जी एक वेगळीच चव येते तिचा अनुभव वाचकाला घेतां येत नाही. आणि कलाकृति या नात्याने ऐतिहासिक कादंबरीचें जर

कांही महत्त्वाचें वैशिष्ट्य असेल तर तें म्हणजे लेखक व कथावस्तु यांमधील हें दूरत्व. कादंबरी जुनी झाल्यामुळे वाचक व कथावस्तु यांमध्ये जें दूरत्व निर्माण होतें ते आपोआप होतें. तें त्या कादंबरीचें अंगभूत वैशिष्ट्य नसतें.

आता हें अगदी शक्य आहे की विसाव्या शतकांतला एखादा लेखक आपण सतराव्या शतकांतीलच एक व्यक्ति आहोंत अशा आविर्भावाने एखाद्या कादंबरीचें निवेदन करील किंवा एखाद्या तत्कालीन पात्रालाच तें करायला लावील. पण त्याने तसें केलें म्हणून तो लेखक विसाव्या शतकांतील आहे हें लपून राहणार नाही. केशवराव दाते अगर मामा पेंडसे यांच्यासारखे नट एखाद्या ऐतिहासिक नाटकांतील भूमिका जितक्या प्रमाणांत तन्मय होऊन करतात तितक्या प्रमाणांत त्यांचें स्वतःचें असें व्यक्तिमत्व अधिक ठळकपणें प्रतीत होतें. हा आपला सर्वांचा अनुभव आहे. पुन्हा ते ज्याची भूमिका करतात तें पात्र ऐतिहासिक असलें तरी त्यांच्या अभिनयविषयक कल्पना, अगर अभिनयपद्धति आधुनिक असते. एका तत्कालीन व्यक्तीच्या भूमिकेवरून ऐतिहासिक कादंबरीचें निवेदन करणाऱ्या लेखकांच्या बाबतींतहि तसेंच होणें अपरिहार्य आहे.

लेखक आणि कथावस्तु यांमधील कालाचें अंतर हा सर्वच ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचा विशेष असला तरी हें अंतर ठेवण्यामागे वेगवेगळे हेतु असतात. ह्या दूरतेमुळे वेगवेगळ्या प्रकारचे परिणाम साधले जातात. तसेंच लेखक व कथावस्तु यांमध्ये अंतर निर्माण करण्याचे इतरहि मार्ग आहेत. तेव्हा सर्व ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत एक समान असा गुणविशेष असला तरी त्या सर्व एकाच जातीच्या आहेत असें मानणें चुकीचें ठरेल. आणि ऐतिहासिक कादंबऱ्या व अन्य प्रकारच्या कादंबऱ्या या परस्परांहून अगदी वेगळ्या असतात असा निष्कर्ष काढणेंहि बरोबर ठरणार नाही. एखाद्या ऐतिहासिक कादंबरीचें दुसऱ्या ऐतिहासिक कादंबरीशीं जितकें साम्य असेल त्यापेक्षा एखाद्या सामाजिक कादंबरीशीं तिचें अधिक साम्य असणें अगदी शक्य आहे. 'उषःकाल' व 'चंद्रगुप्त' या दोन्ही ऐतिहासिक कादंबऱ्या. पण त्या दोहोंत जितकें साम्य आहे त्याहून अधिक साम्य 'उषःकाल' व र. वा. दिघ्यांची 'सराई' या कादंबऱ्यांत आहे.

लेखक व कथावस्तु यांमध्ये ऐतिहासिक कादंबरींत जें अंतर असतें त्या-

मुळे वेगवेगळ्या प्रकारचे परिणाम कसे साधतां येतात हें हरिभाऊंच्या 'उपःकाल', 'चंद्रगुप्त' व 'वज्राघात' या तीन कादंबऱ्यांच्या सहाय्याने फार चांगल्या प्रकारें स्पष्ट करतां यईल.

'उपःकाल' ही कादंबरी बहुधा सर्वांनीच वयाच्या वारा ते पंधरा या वर्षांत वाचलेली असते. यानंतर ती कादंबरी बहुधा कोणी पुन्हा वाचत नाही. पण ती वाचतांना जी एक उत्सुक, रोमांचकारी मनःस्थिति झालेली असते तिची स्मृति मात्र प्रत्येकाच्या मनांत ताजी असते. आणि ती स्मृति जागृत झाली म्हणजे तो अनुभव आपल्याला पुन्हा तितक्याच ताजेपणाने घेतां येणार नाही म्हणून आपण सारेच कांहींसें खिन्न होतो.

वारा ते पंधरा या वयोमर्यादेंतला मुलगा एका मोठ्या मानसिक परिवर्तनाच्या सीमारेषेवर उभा असतो. परीकथांच्या अपार्थिव विश्वांत त्याचें मन तितकेसें रमूं शकत नाही. तें विश्व हातांत धरलें की विरघळूं लागतें ह्याची त्याला प्रचीति आलेली असते. परीकथांतील संकेत (symbols) आणि त्यांच्या आकृति यांच्या द्वारें जीवनाचा 'अर्थ' लावण्याच्या त्याच्या सहजप्रवृत्तीचें समाधान होऊं शकत नाही. आपल्या कल्पना-विश्वाचे आणि वास्तव जीवनाचे संबंध अधिक निकटचे असावे, त्याला भुईचा आधार असावा, तें हाडामासाचें असावें अशी गरज त्याला भासूं लागलेली असते. नव्या प्रेरणा आणि आकांक्षा त्याच्या मनांत अंकुरत असतात, नवीं स्वप्नें त्याच्या नजरेसमोर तरळूं लागलेलीं असतात. आणि म्हणून त्याच्या अंतर्विश्वांत नवे संकेत आकारत असतात, त्यांच्या नव्या रचना निर्माण होत असतात.

तारुण्याच्या उंबरठ्यावर उभा असलेला हा मुलगा परीकथांच्या विश्वा-पानून दूर जात असला तरी नित्याच्या जीवनाच्या घटकांतून व घटनांतून संकेत निर्माण करून त्यांच्या सहाय्याने आपल्या कल्पना-विश्वाची रचना करणें त्याला जमत नाही आणि सुचतहि नाही. प्रत्यक्षाला कल्पनारम्य-तेच्या जादूच्या कांडीने स्पर्श करून मगच त्यांतून तो आपल्या कल्पना-विश्वाची रचना करतो. त्या कल्पना-विश्वांत सारें कांहीं नाट्यपूर्ण, गहिरें, भडक रंगाचें आणि घमघमत्या वासाचें असावें लागतें. पण त्याबरोबरच तें हाडामासाचें आणि संभाव्यतेच्या मर्यादांची फारशी ओढाताण न करणारें

प्रा. प्रथम संग्रहालय, ठाण. स्वप्न

पुस्तक... ७४३६३ नि. वि. वि.

असेंहि असावे लागते. त्यांत अतिशय गतिमानता असावी लागते. पण तिची सम कालाच्या नित्याच्या लयीशीं जुळणें अवश्य असतें. त्यांत गुंतागुंत खूप असली तरी कार्यकारणांचे संबंध तींत हरवून चालत नाहीत. त्या विश्वांतील सुखदुखांचे रंग भडक असले तरी त्यांचें सूतपोत सच्चें असावे लागतें.

ऐतिहासिक कादंबरींत लेखक व कथावस्तु यांत जें कालाचें अंतर असतें त्याचा उपयोग अशा प्रकारचें कल्पनाविश्व निर्माण करण्यासाठीं करता येतो. 'उषःकाल' यां कादंबरींत हरिभाऊंनी हेंच साधलें आहे. शिवकालीन जीवनाच्या स्फूर्तिदायक व रोमांचकारी पार्श्वभूमीवर ही कादंबरी लिहिलेली आहे. ही कादंबरी भली लांबलचक आहे हें अगदी योग्यच आहे. लहान मुलांच्या हातावर थोडा खाऊ देऊन जसें भागत नाही तसेंच बारा-पंधरा वयाच्या मुलाचें छोट्या आटोपशीर कादंबरीने समाधान होऊं शकत नाही. या कादंबरींत अनेक कथासूत्रे आहेत, भरपूर गुंतागुंत आहे आणि घटनांची रेलचेल आहे. पण ह्या सान्या विपुलतेची ज्या पद्धतीने रचना अगर मांडणी केली आहे ती मात्र सोपी, सुबोध आहे. तिचें स्वरूप अंकगणिताच्या सहाय्याने उलगडतां येण्यासारखें आहे. त्यासाठी वीजगणिताची आवश्यकता नाही.

या कादंबरींत सारेंच कसें रोमांचकारी, नाट्यपूर्ण आणि गडद रंगाचें आहे. तींत पवित्र भगवी धर्मनिष्ठा आहे, शुभ्रधवल त्याग आहे, स्वतःचा व स्वकीयांचा सर्वनाश उघड्या डोळ्यांनी पाहणारी आंधळी स्वामिभक्ति आहे, अंधान्या भुयारांत वेधडकपणें उडी घेणारें धाडस आहे, अब्रूला काळिमा लागल्यामुळे झालेलें काळेकुट्ट दुःख आहे, सतत खंजीर उगारून उभी राहिलेली सूडाची प्रतिज्ञा आहे, हलकट कृत्यांनी लिडविडलेला नीचपणा आहे, काव्यपूर्ण वेड आहे, आणि खानाची विव्ही करून खदखदा ह्मणारा विनोदहि आहे. पण तरी जीवनव्यवहाराच्या भुईवर या कादंबरीचे पाय टेकलेले आहेत, पूर्वी प्रत्यक्ष घडलेल्या घटनांचा तिला आधार आहे आणि जीवनव्यवहार ज्या तर्कानुसार चालतो त्यालाच अनुसरून स्थूल मानाने या कादंबरींतल्या घटना घडतात.

'उषःकाल' ही कादंबरी अशा तःहेने बारा-पंधरा वयाच्या मुलांच्या मनोविश्वाशीं मिळतीजुळती असली तरी अधिक प्रौढ मनांना तिचें आकर्षण वाटणार नाही अगर वाटूं नये असें मात्र नाही. प्रौढ माणसाची मनोवृत्ति

प्रामुख्याने प्रौढ असली तरी त्याचें वाल्य, तारुण्य आणि वार्धक्यहि त्याच वेळीं त्याच्या मनोविश्वांत अस्तित्वांत असतात. हें अस्तित्त्व त्याच्या मनो-विश्वाच्या समृद्धीचें गमक असतें. आणि वयाने प्रौढ परंतु मनाने तरुण अशीं माणसेंदेखील आपण पाहतोंच की नाही? तेव्हा 'उषःकाल' सारखी कादंबरी एखाद्या प्रौढ कलावंताला लिहावीशी वाटली आणि एखाद्या प्रौढ वाचकाला वाचावीशी वाटली तर त्यांत गैर अगर अस्वाभाविक असें कांहीहि नाही. तसेंच ती एका विशिष्ट प्रकारची कलाकृति आहे म्हणून ती उच्च दर्जाची ठरूच शकणार नाही अशांतलाहि भाग नाही.

'उषःकाल' ही कादंबरी अनेक दृष्टींनी अभ्यास करण्यासारखी आहे; परंतु तींत अनेक दोष आहेत आणि 'वज्राघात' ही कादंबरी तिच्यापेक्षा कितीतरी श्रेष्ठ दर्जाची कलाकृति आहे. म्हणून एका विशिष्ट प्रकारच्या ऐतिहासिक कादंबरीचा नमुना या दृष्टीने 'उषःकाल'चा त्रोटक निर्देश करूनच पुढे जाणें अवश्य आहे.

'चंद्रगुप्त' हीदेखील एक ऐतिहासिक कादंबरी आहे. लेखक व कथावस्तु यांमध्ये तींत कालाचें मोठें अंतर आहे. पण या दूरत्वाचा उपयोग हरिभाऊंनी एक वेगळ्या प्रकारचा परिणाम साधण्यासाठी केलेला आहे. त्यामुळे 'उषःकाल'ची व या कादंबरीची जातकुळी वेगवेगळी आहे.

'चंद्रगुप्त' या कादंबरींतदेखील गुप्त कट आहेत, भुयार आहे, लढाई आहे, अविचल स्वामिभक्ति आहे, सूडाचें धगधगतें होमकुंड आहे आणि त्यांत दिलेली नरबलीची भयानक आहुति आहे. या कादंबरीचें कथानक चांगलें गतिमान आहे आणि पुढे काय होतें याविषयीची उत्सुकता वाचकाला सारखी पुढेपुढे ओढीत असते. म्हणजे वरवर पाहिलें तर 'उषःकाल' या कादंबरीशीं तिचें पुष्कळसें साम्य आहे. पण अधिक खोल पाहिलें तर 'चंद्रगुप्त' या कादंबरीचा वेगळपणा ताबडतोव ध्यानांत येतो.

ही कादंबरी अनुभवांविषयींच्या अधिक प्रौढ, विशुद्ध आणि विमुक्त कुतूहलांतून निर्माण झालेली आहे. अनुभवविश्वांतल्या एका अवघड आणि अनवट गणिताने हरिभाऊंना आव्हान दिलें आणि तें स्वीकारून ह्या कादंबरीच्या सहाय्याने त्यांनी तें गणित सोडविलें. एका कुटिल कारस्थानाची अनेक व्यक्तींच्या अनेकविध हेतूंच्या रंगीवैरंगी धाग्यांनी चाणक्याने कधी

कुशल गुंफण केली, साऱ्यांच्या दुबळेपणांतून स्वतःच्या सामर्थ्याचें अमोघ शस्त्र कसे घडवलें, आपल्या बुद्धीच्या कुशाग्राने एका सम्राटाच्या सत्तेचा कसा भेद केला आणि आपला कार्यभाग निष्ठुरपणें कसा साधला याचें चित्रण हरिभाऊंनी या कादंबरींत केलें आहे. हें चित्रण करायला लावणारें कुतूहल प्रौढ आहे, तसेंच तें विशुद्धहि आहे. स्वप्नरंजनापासून मिळणारा आनंद मिळविण्यासाठी ही कादंबरी लिहिलेली नाही. या कादंबरींत असा एक थंड कठोरपणा आहे की ज्याला स्वप्नरंजनांत स्थान असूंच शकत नाही. (स्वप्नरंजनांतदेखील कठोरपणा वां क्रूरता यांना स्थान असतें, पण त्यांचें स्वरूप वेगळें असतें.)

या कादंबरींत इच्छापूर्तीचें समाधान असें कोणालाच मिळत नाही. चाणक्याचें कारस्थान यशस्वी होतें हें खरें, पण त्यालादेखील समाधान मिळत नाही; समाधानाचें फोलकट तेवढें त्याच्या हातीं येतें. आणि या कादंबरींत असें एकहि पात्र नाही, की ज्याच्याशीं वाचकाने एकरूप होऊन गहिरें, स्वप्निल जीवन जगण्याची आपली इच्छा पूर्ण करावी. 'उषःकाल' सारख्या स्वप्नरंजनात्मक कादंबरींत जे आवश्यक घटक असतात तेच अशा प्रकारें या कादंबरींत नाहीत. तसेंच शेवटीं सत्पक्षाचा विजय झाला अगर एक सामाजिक वा नैतिक समस्या उलगडली असें नैतिक समाधानहि या कादंबरीपासून मिळत नाही. येथे सत्पक्षाचा विजय होत नाही—नव्हे सत्पक्ष असा येथे कोणताहि नसतोच. आणि कारस्थान उलगडून कादंबरी संपली तरी नैतिक प्रश्न सारे तसेच शिल्लक राहतात. तेव्हा ह्या कादंबरीपासून अन्य कोणतेंहि समाधान लाभत नाही—लाभतें तें एका कलात्मक कुतूहलाच्या पूर्तीचें समाधान. ज्या प्रेरणेंतून ही कादंबरी निर्माण झाली ती अशा प्रकारें विशुद्ध आहे, तशीच ती विमुक्तहि आहे. कोणत्याहि नैतिक वा सामाजिक पूर्वग्रहांच्या चौकटींत ती जखडलेली नाही. सहानुभतीची ती ताबेदार नाही. टराविक स्वरूपाचा काव्यात्मक न्याय ती मानीत नाही.

या कादंबरीमागच्या कलात्मक कुतूहलांत जी विशुद्धता आहे, विमुक्तता आहे आणि जें प्रौढत्व आहे तें एखाद्या सामाजिक कादंबरीच्याद्वारें व्यक्त करणें कोणालाहि अवघड गेलें असतें. आणि हरिभाऊंना तर तें अशक्यच होतें. कारण सद्यःस्थितीविषयीं ते लिहायला लागले कीं समाजसुधारकाची

भूमिका ते अपरिहार्यपणे घेत असत. केवळ तटस्थ कुतूहलाने सद्यःस्थितीकडे पाहणे त्यांना अशक्य होते आणि हरिभाऊंच्या ह्या स्वभाववैशिष्ट्याकडे जरी दुर्लक्ष केले तरी ही गोष्ट खरी की अनुभवाकडे एक अवघड आणि अनवट गणित म्हणून बघायचे तर सद्यःस्थितीपासून आणि लेखकापासून तो दूर असणे अगदी आवश्यक नसले तरी उपयुक्त असते. आणि यासाठीच हरिभाऊंनी आपल्या कादंबरीसाठी ऐतिहासिक कथावस्तु निवडली आहे.

‘चंद्रगुप्त’ या कादंबरीत आपण काय करीत आहोत याची अगदी स्पष्ट जाणीव हरिभाऊंना होती असें मला म्हणायचे नाही. त्याचप्रमाणे जे ते कळत वा नकळत करीत होते ते त्यांना पूर्णपणे साधले असेंही मला म्हणायचे नाही. हरिभाऊंचा वाङ्मयीन पिंड आणि तत्कालीन वाङ्मयीन परिस्थिति लक्षात घेतां असें होणे अशक्यच होते. कौतुकाची गोष्ट ही की हरिभाऊ असें कांही करायला प्रवृत्त झाले आणि प्रस्तुत लेखाच्या दृष्टीने उल्लेखनीय गोष्ट ही की आपला हेतु साधण्यासाठी त्यांनी एक वेगळ्या प्रकारची ऐतिहासिक कादंबरी लिहिली.

‘वज्राघात’ ची कथावस्तुदेखील ऐतिहासिक आहे. म्हणजे या कादंबरीत-देखील लेखक व कथावस्तु यांमध्ये कालाचे मोठे अंतर आहे. पण ह्या अंतराचा उपयोग एक तिसऱ्याच प्रकारचा परिणाम साधण्यासाठी हरिभाऊंनी केला आहे. या कादंबरीतदेखील राजघराण्यांतले स्त्री पुरुष आहेत, साम्राज्याचे उत्कर्षापकर्ष आहेत, घनघोर युद्ध आहे, अप्रतिम लावण्य आहे, अविचल प्रीति आहे, सूडाची धगधगती खाई आहे. ऐतिहासिक कादंबरीचा सारा मालमसाला. या कादंबरीतदेखील आहे. पण तरी ही कादंबरी ‘उषःकाल’ व ‘चंद्रगुप्त’ या कादंबऱ्यांपेक्षा अगदी वेगळी आहे. इतकेच नव्हे, तर ती ह्या कादंबऱ्यांहून अधिक श्रेष्ठ दर्जाची कलाकृति आहे.

प्रस्तुत लेख ‘वज्राघात’ या कादंबरीचे रसग्रहण करण्यासाठीच प्रामुख्याने लिहिलेला आहे. त्यामुळे ऐतिहासिक कादंबरीच्या स्वरूपाविषयी आतापर्यंत जी चर्चा झाली व त्या संदर्भात ‘उषःकाल’ व ‘चंद्रगुप्त’ या कादंबऱ्यांच्या स्वरूपाचे जे थोडक्यांत विश्लेषण करण्यांत आले ते वाचकांना अप्रस्तुत वाटण्याची शक्यता आहे. पण ही लेखमाला केवळ उत्तम साहित्यकृतींचे रसग्रहण करण्यासाठी लिहिलेली नाही. साहित्याच्या निरनिराळ्या प्रकारांच्या स्वरूपांचे

व वैशिष्ट्यांचें विवेचन करणें हादेखील या लेखमालेमागचा हेतु आहे. 'सौभद्रा'-वरील लेखांतदेखील अशा प्रकारचें विवेचन आहे. तेव्हा आतापर्यंतचें विवेचन अप्रस्तुत आहे असें म्हणतां येणार नाही. शिवाय त्यामुळे व विशेषतः 'उपःकाल' व 'चंद्रगुप्त' या कादंबऱ्यांवरील चर्चेमुळे 'वज्राघात'च्या रसग्रहणास मदत होणार आहे.

या कादंबरींत कांहीतरी फार मोठें साधण्याचा प्रयत्न हरिभाऊंनी केला आहे आणि तो बराचसा यशस्वी झाला आहे. आणि हें यश मिळविण्यांत हरिभाऊंनी निवडलेली कथावस्तु आणि तिच्यांत व लेखकांत असलेलें कालाचें अंतर यांचा फार उपयोग झाला आहे. टॉलस्टॉयला जेव्हा साऱ्या जीवनाचा आपल्याला प्रतीत झालेला 'अर्थ' व्यक्त करावा असें वाटलें तेव्हा त्याने नेपोलियनच्या रशियावरील स्वारीचें भव्य, ऐतिहासिक कथानक आपल्या 'वॉर अँड पीस' या कादंबरीसाठी निवडलें. हरिभाऊंनादेखील एक विशाल जीवनपट चितारून जीवनाचा सखोल आशय व्यक्त करावयाचा होता आणि त्यासाठी त्यांनी विजयनगरच्या उत्कर्षाचें आणि अस्ताचें भव्यभीषण कथानक निवडलें.

'वज्राघात'ची येथे जी 'वॉर अँड पीस' या जगन्मान्य कादंबरीशीं तुलना केली ती मर्यादित स्वरूपाची आहे हें स्पष्ट करणें अवश्य आहे. 'वॉर अँड पीस' या कादंबरीचा आवाका फार मोठा आहे. तिचा आशय अनेकरंगी आहे, जीवनाला अनेक पातळ्यांवरून आणि अनेक दिशांनी स्पर्श करणारा आहे. सारे संकेत झुगारून समग्र जीवनाचा तळापर्यंत ठाव घेण्याचें टॉलस्टॉयचें सामर्थ्य फार मोठें होतें. 'वज्राघात'चा आवाका आणि दर्जा तितका मोठा नाही.

कादंबरीकार या नात्याने हरिभाऊंच्या साऱ्या मर्यादा आणि दोष या कादंबरीतदेखील कमीअधिक प्रमाणांत आहेत. हरिभाऊंचें सारेंच लेखन सपाट आणि नाकासमोर जाणारें असतें. अगदी वेगवेगळ्या पातळ्यांवरील अनुभव आपल्या घोपटमार्गी निवेदनांत ते एकाच पृष्ठभागावर आणून ठेवतात. 'वज्राघात' कादंबरीत रामराजांचा रणमस्तखानाने, म्हणजे प्रत्यक्ष त्याच्या मुलाने केलेला शिरच्छेद या घटनेला केवढा खोल मानसशास्त्रीय अर्थ आहे! पण त्या अर्थाची प्रतीती व्हावी म्हणून एका वेगळ्या पातळीवरून

घटनेकडे पाहण्याची आवश्यकता हरिभाऊंना वाटत नाही. काव्यात्मक पातळीवर जाण्याचा त्यांनी 'वज्राघात' मध्ये बुद्धिपुरस्पर प्रयत्न केला आहे हे खरें, पण तोदेखील त्यांना झेपलेला नाही. मोठालीं राजकारणें असोत किंवा छोटीं वैयक्तिक भांडणें असोत, दोहोंची फोड अगर स्पष्टीकरण ते एकाच पद्धतीने करतात. राजकारणाला एक विशाल सामाजिक संदर्भ असतो याची प्रतीती त्यांच्या निवेदनांतून व्हावी तशी होत नाही. हरिभाऊंचें निवेदन अशा प्रकारें सपाट तर असतेंच पण तें नाकासमोर जाणारेंदेखील असतें. आणि पुन्हा कथानक सुरू झालें की एकाच गतीने तें ह्या टोकापासून त्या टोकापर्यंत जातें. निवेदनाच्या गतींत अगर लक्ष्यांत टप्प्यागणिक कांही फरक पडत नाही.

एकंदरीत, हरिभाऊंची भाषाशैलीच कशीतरी गुंडाळून ठेवलेल्या वळकटी-सारखी आहे. ह्या गोष्टीचा दोष तत्कालीन वाङ्मयीन परिस्थितीवर ठेवून चालणार नाही. कारण त्या काळांत देवलांनी फार नीटनेटकी आणि अर्थवती भाषाहि लिहिली. हा दोष खुद्द हरिभाऊंचा होता.

हरिभाऊंनी मराठी कादंबरीला अनेक प्रकारच्या संकेतांतून मुक्त करून अधिक डोळस आणि अर्थपूर्ण केले हें अगदी खरें. पण तरी त्यांच्या स्वतःच्या प्रतिभावक्षुंवर संकेतांची अनेक झापडें होती. निसर्गाकडे हरिभाऊंनी स्वतःच्या डोळ्यांनी असें क्वचितच पाहिलें. संस्कृत साहित्यांतील संकेत गिरवूनच त्यांनी निसर्गवर्णनें करण्याचे प्रसंग निभावून नेलेले आहेत. 'वज्राघात' कादंबरींत निसर्गवर्णनें अधिक आहेत आणि तीं करण्यांत हरिभाऊ विशेष रंगून गेलेले दिसतात; पण तरीदेखील पुष्करिणी, कमळें, पौर्णिमेचा चंद्र आरक्त बालरवि, झुळझुळ वहाणारा वारा या नित्य परिचयाच्या सजावटी-नेच ते आपलें काम निभावून नेतात.

मनुष्यस्वभावाचें हरिभाऊंना तसें मार्मिक ज्ञान होतें हें त्यांच्या कादंबऱ्यां-वरून आपल्याला दिसतें. पण तरी मनुष्याचें शरीर व त्याच्या हालचाली, त्याच्या चेहेऱ्यावरचे बदलणारे भाव यांबद्दल ते फार सांकेतिकपणें लिहितात. त्यांचीं पात्रें भलतें बोलून गेलीं की जीभ चावतात, निराश झालीं की दीर्घ निःश्वास सोडतात, संतापलीं की त्यांचे डोळे इंगळासारखे लालबुंद होतात आणि त्यांचे हात स्फुल्ल लागतात, आणि त्यांना तिरस्कार वाटला की तीं मान

उडवून 'ऊं' असें करतात. प्रत्यक्ष जीवनांत माणसें असें करीत नाहीत असें नाही. पण नेहमीच तीं असें करीत नाहीत. तीं अन्य प्रकारच्या हालचाली-देखील करतात. आणि वर निर्देशिलेल्या सांकेतिक हालचालीदेखील प्रत्येक मनुष्य वेगवेगळ्या प्रकारें करीत असतो. मनुष्याच्या हालचालींत ही जी विविधता असते तशीच त्याच्या शरीरयष्टींतदेखील असते. ह्या विविधतेची नोंद प्रत्येक लेखकाने केलीच पाहिजे असें नाही. ती करणें वा न करणें हें त्या त्या लेखकाच्या प्रकृतिधर्मावर अवलंबून असतें. पण एखाद्या लेखकाला आपला अनुभव व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने जर पात्रांच्या हालचालींचें वर्णन करणें आवश्यक वाटलें आणि मग जर त्याने तें सांकेतिक पद्धतीने केलें तर तो त्याचा दोष ठरेल.

ही विश्वरचना कशी आहे, काल व अवकाश यांचे स्वरूप काय, समाजरचनेचीं मूलतत्त्वे कोणतीं, माणसाच्या मनाची रचना कोणत्या प्रकारची असते यांविषयीं प्रत्येक लेखकाच्या कांही कल्पना असतात. आणि त्यांच्या संदर्भातच त्याच्या साहित्यकृतीचें स्वरूप व आवाका अंशतः निश्चित होतात. लेखकाच्या या कल्पना खऱ्या आहेत की खोट्या आहेत याला तितकेंसें महत्त्व नसतें. त्या सान्या कल्पना तार्किक दृष्ट्या परस्परांशीं सुसंगत असल्या पाहिजेत असेंहि नाही. पण त्या कल्पना 'सुपीक' अथवा बहुप्रसू मात्र असाव्या लागतात. अनेक अर्थपूर्ण अनुभवांचे धुमारे त्यांतून फुटण्याची शक्यता असावी लागते.

हरिभाऊंची मराठी साहित्यांतील थोर कामगिरी ही की अशा स्वरूपाच्या नव्या व अर्थपूर्ण कल्पनांना त्यांनी साहित्यांत स्थान दिलें. (त्यांनी समाज-सुधारणेचा पुरस्कार केला ही त्यांची साहित्यदृष्ट्या थोर कामगिरी नव्हे.) तत्कालीन परिस्थितींत ही कामगिरी फार मोठी होती हें खरें, परंतु एका व्यापक संदर्भात त्यांच्या या कामगिरीकडे पाहिलें तर असें आढळून येतें की त्यांच्या या मूलभूत प्रश्नांबाबतच्या कल्पना पुरेशा बहुप्रसू नव्हत्या आणि त्यामुळेच त्यांच्या साहित्यिक कर्तृत्वांतून फार मोठ्या कलाकृति निर्माण होऊं शकल्या नाहीत.)

या सान्या मर्यादा आणि उणीवा 'वज्राघात' या कादंबरींतदेखील आहेत. पण या कादंबरीचा विशेष हा, की हीं हरिभाऊंनी कळत वा नकळत या मर्यादांचें, उणीवांचें उल्लंघन करण्याचा प्रयत्न केला आहे व तो अंशतः यशस्वी

झाला. आणि त्यामुळे या कादंबरीला एक विशाल आणि खोल अशी अर्थ-पूर्णता प्राप्त झाली आहे.)

या कादंबरीच्या कथावस्तूला अनेक अंगे आहेत. एकपरीने ही कादंबरी एका साम्राज्याचा उत्कर्ष आणि अस्त यांची कथा आहे. जोंपर्यंत या साम्राज्याने आपल्या शत्रूंना एक होऊ दिले नाही तोंपर्यंत त्याचा उत्कर्ष होत गेला-पण त्या उत्कर्षाच्या कैफांत आपले सारे शत्रु एक झाले तरी पर्वा नाही अशी जेव्हा त्या साम्राज्याने भूमिका घेतली तेव्हा त्याचा नाश झाला. विजयनगरच्या उत्कर्षापकर्षाच्या या संदर्भात हरिभाऊंनी राजकारणाचीं अनेक अंगे या कादंबरीत हाताळलीं आहेत. अंतःस्थ राजकारणे, परराष्ट्रीय राजकारणाचे डावपेच, व्यक्तिगत रागलोभादिकांची रुजकीय कृत्यांत होणारी परिणति, युद्धांतील पवित्रे आणि त्यांत घडणाऱ्या अतर्क्य घटना या सर्वांचे त्यांनी मार्मिक चित्रण केले आहे. दक्षिण भारतांतल्या तत्कालीन राजकारणाचा एक पटच त्यांनी या कादंबरीत मोठ्या जाणतेपणाने मांडला आहे. 'उषःका-मघल्या राजकारणाच्या चित्रांत जो कोतेपणा आहे तो या चित्रांत नसल्यामुळे तें मोठें अर्थपूर्ण झालें आहे.

पण राजकारण हा 'वज्राघात'चा मुख्य विषय नव्हे. या राजकारणाच्या पटावर वावरणाऱ्या व्यक्तींच्या खाजगी जीवनाला या कादंबरीत अधिक महत्त्वाचें स्थान आहे. रामराजा, त्याने टाकलेली त्याची मुसलमान प्रेयसी मेहेरजान, तिला रामराजापासून झालेला पण रामराजा आपला पिता आहे हें माहीत नसलेला रणमस्तखान आणि रामराजाच्या राजसभेत अवमानित झालेली त्याची प्रेयसी नूरजहान या चौघांच्या जीवनाची शोककथा हा या कादंबरीचा प्रमुख विषय आहे. ही शोककथाच कादंबरीची अधिक पाने अडवते. कादंबरीच्या अखेर कुंजवनांत या चौघांचा जो विदारक मृत्यु होतो (शेक्सपिअरच्या शोकांतिकांत प्रमुख पात्रांचा होतो त्या घाटणीवर) त्याचें वर्णन करण्यांत हरिभाऊ पानेच्या पाने खर्ची घालतात आणि विजयनगर कसे उध्वस्त झालें त्याचें मात्र अगदी त्रोटक वर्णन करतात.

या चौघांच्या जीवनाची शोककथा आणि विजयनगरच्या विनाशाची कथा यांची जी गुंफण हरिभाऊंनी केली आहे ती केवळ अप्रतिम आहे. आपल्या

प्रत्येक कादंबरीत हरिभाऊंनी अशी गुंफण करण्याची प्रयत्न केला आहे पण इथल्या इतका तो इतरत्र कोठेही यशस्वी झालेला नाही. 'उषःकाल' मध्ये ही गुंफण कृत्रिम वाटते आणि कादंबरीचा तोळ विणवटेत चंद्रगुप्त मध्ये राजकारण सुरेच्या शुककबला कांहीसे गुदमरवून टिकते. पण 'त्रिजाघात' मध्ये मात्र या दोहोंची गुंफण अगदी बेमालूम साधली आहे ज्या कुंजवतांत रामराज मेहेरजातनरोबर प्रीतिसौख्य अनुभवतो आणि जेथे ती तिची त्यागा करतो तेच त्रिजाघातच्या कादंबरीच्या ताव्यात जाते आणि त्याच्या नाशचे मूळ हेतू मेहेरजातपासून त्याला झालेला पुत्रच विजापूरचा जकील म्हणून त्याचकडून सत्तेचे त्या पुत्रनिषेध वाटणाऱ्या अतिमार सायेमुळे जातो त्याच्या समलया फदरी ठेकते त्यामुळे कादंबरी खालून त्याच्यावर सुनरी करतो आणि फदरी ठेकलेल्या तो पुत्रच फिचुरी करून रामराजांचा निरुच्छेद करतो. खजगी जीवनांतले खजगीचे आणि राजकारणांतले हेतू या कादंबरीत एकमेकांसून वेगळे काढता येत नाहीत. खजगी जीवनांत निष्क स्थलांत विद्येचा महत्त्व असते त्यांसाठी राजकारणांत हि केंद्रस्थान प्राप्त होते आणि ज्या घटना राजकारणांत निर्णायक ठरतात त्याच खजगी जीवनांत हि ठरतात. खिचास हे सार कासली हि ओढतीण प्रकरता कृत्रिम गुळुणी न करत अगदी म्हणजे त्यांचे इतके यत्ने आलाही निगळ आणीताने आणण्यात आण्ये दोन कथकवस्तूची ही गुंफण तुसती सफाईचासपणे केलेली नाही ती गुंफण दोन्ही कथावस्तूना अधिक अर्थपूर्ण करते शनैक प्रकरे अधिक अर्थपूर्ण करते हिंदी आणि मुसलमान यांचे प्रादरपाद वैरी हे त्रिजयप्रकारच्या साक्षाच्या मुळाशी होते आणि शर्मराजाचा तीराशेखील एका मुसलमान स्त्रीच्या आणि तिच्या मुलाच्या मतांतील त्याच्या निषेधीच्या द्वेषामुळे पुढील प्रमाणे ती मुसलमान स्त्री शर्मराजावर एकनिष्ठपणे प्रेम करणाऱ्या त्याची प्रेक्षणी होती आणि त्याच निरुच्छेद करण्यास तिचा मुलगा हा त्याचा पुत्र होता दोन समाजांचे वैर आणि त्रैयवित्तके स्वरुपाचे वैर यांनी यांनी सांमळी प्रादरपासमुळे दोन्ही घटनांचे भेदक प्रकाश पडतो आणि वैर या शोषडीपुढे एक मोठे प्रवर्तकहा उभे राहते. प्रेम आणि सत्ता या दोहोंला विशेषदोखील सादोने कथकवस्तूच्या गुंफणीतून व्यक्त होतो आणि त्याला एका व्यापक अर्थप्राप्ती होतो. प्रेमाचे तर्कासून वेगळे असते आणि सत्तेचे वेगळे असते. या दोहोंच्या वावतीत द्वयकारणाची

साखळी अंगदी वेगळ्या प्रकारें कार्य करतो। रामराजा सत्तेसाठी आपल्या प्रीतीचा त्याग करतो, पण पुढे सत्ता मिळाल्यावर तो मेहेरजानचे आणि आपल्या पुत्राचे प्रेम पुन्हा मिळवण्याचा प्रयत्न करतो; सत्तेच्या राजकारणात जो डावपेच उपयोगी पडले त्याचाच उपयोग तो तें प्रेम मिळविण्यासाठी करतो आणि आपल्या पुत्रप्रेमाच्या आहारी जाऊन सत्तेसाठी जी जागृकत ठेवावी लागते ती तो विसरतो. अशा रीतीने दोन गोष्टीची भेसळ होते आणि अखेर दोहोही गोष्टींना समीराजा मुक्तो प्रेम आणि सत्ता ही दोहोही नेहमीच परस्परांना विरोधी असतात असे नाही आणि या दोहोही भेसळ झाल्यामुळे नेहमी सर्वनाश होतो असे हिनाही। तेव्हा कादंबरीत जे घडते त्यापासून ताकिक निष्कर्ष कोणताच काढता येणारा नाही। पण प्रेम आणि सत्ता यांतील विरोध व त्या दोहोची भेसळ केल्यामुळे झालेला सर्वनाश यांतून एक अतिशय अर्थपूर्ण असा अनुभव निर्माण होऊ शकतो आणि हरिभाऊंनी या कादंबरीत तसे केले आहे। त्यांच्या कादंबरीत राजकारणाचे डावपेच आहेत आणि भावनांची आंदोलने आहेत। दोन कथावस्तु एकत्र आणल्यामुळे ह्या दोहोची परस्परांना खुलविण्याची गुंफण करण्याची हरिभाऊंनी प्रपूर संधि मिळाली आहे। आणि तिचा उपयोग हरिभाऊंनी फार कलात्मकतेने केला आहे।

आ दोन कथावस्तूनी किंवा एकाच कथावस्तूच्या या दोन अंगांना एकत्र गुंफण्याचे कार्य रामराजा हे मध्यवर्ती पात्र करतो आणि रामराजाचे स्वभावचित्रण हे हरिभाऊंच्या साहित्यिक कामगिरीचे एक उत्तुंग शिखर आहे। "चंद्रगुप्त" मधील चाणक्याचे स्वभावचित्रण देखील त्यापुढे फार धिटें पडते। रामराजांच्या स्वभावचित्रणामागे तत्त्वच वैगळें आहे। चाणक्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा केंद्रबिंदू एकच आहे आणि बुद्धिवळांतला घोडा जसा नेहमी अडीच घरें जातो तसा चाणक्य देखील ठराविक दिशेने आणि ठराविक प्रकारें पावले टाकित चाललेला असतो। पण रामराजांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे केंद्रबिंदू अनेक आहेत। वेगवेगळ्या प्रसंगां ती अगदी भिन्न प्रकारें वागतो, वाप्रेमानानुसार बदलत जातो।

लाहूर प्रकाश

त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयी विचार करूं लागलें की अनेक चित्रे डोळ्यांसमीर उभी राहतात। मेहेरजानवर वाचू हल्ला करणारा असे पाहून बंदूक टाकून देणारा आणि जंबिया हातांत घेऊन वाघीच्या पोटाखाली शिरून

त्याला ठार करणारा रामराजा ! मेहेरजान आपल्याला हवीशी वाटतांच मरळ तिला घोड्यावर घालून घेऊन जाणारा रामराजा ! मेहेरजानने म्हटलेली चीज ऐकून तिला उत्तर म्हणून जयदेवाची अष्टपदी गाणारा रंगेल, रसिक रामराजा ! आणि मेहेरजानशीं प्रेमालाप केल्यावर ती झोपली आहे असें पाहून तिला निष्ठुरपणें सोडून जाणारा रामराजा ! अपघाती मृत्यूला घाबरणारा रामराजा ! गुप्त कारस्थानें करून तिरुमल्लराय व मणिमल्ल यांना सत्तेवरून दूर करणारा व आदिलशहाला विजयनगरांतून पळवून लावणारा रामराजा ! नूरजहानच्या दरबारांत झालेल्या अपमानामुळे उठलेलें वादळ नुसतें हसण्यावारी उडवून देणारा रामराजा ! विजापूरच्या वादशहाशीं उर्मटपणें वागणारा रामराजा ! रणमस्तखानाच्या उर्मटपणाने खूप होणारा रामराजा ! पुत्रप्रेमामुळे रणमस्तखानावर भाळून आंधळा होणारा रामराजा ! मुसलमान स्त्रियांची अब्रू बेदरकारपणें घेणारा रामराजा ! मेहेरजानच्या आठवणीने पुनःपुन्हा विव्हल होणारा रामराजा ! दक्षिणेंतील सारीं मुसलमान राज्यें एक होऊन आपल्यावर चालून आलीं तरी पर्वा न करणारा रामराजा ! निजामशहाचा हत्ती अंगावर चालून येतो असें पाहून रणांगणांतून पळ काढणारा रामराजा ! आणि अखेर जिवावर बेतले तेंव्हा प्राणपणानें लढणारा रामराजा ! रणमस्तखान शिरच्छेद करीत असतां ' अरे तूं माझा मुलगा ! ' असें त्याला सांगण्याचा प्रयत्न करणारा रामराजा !

रामराजाचें स्वभावचित्रण करतांना हरिभाऊंना माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वाचें एक फार मोठें मर्म समजलें होतें. त्यांना कळलें होतें की माणसाच्या जीवनांत जी सुसंगति असते ती विस्कळित, अनेकांगी आणि अनेक-केंद्री असते. माणूस रेखीवपणें आकृतिबद्ध जीवन जगत नाही, तर त्याच्या विस्कळित जीवनांत कोणत्या आकृति सापडतात तें आपण शोधायचें असतें. हें तत्त्व हातीं लागल्यामुळे एक अत्यंत अर्थपूर्ण व्यक्तिरेखा त्यांना रेखाटता आली आणि आपल्या दोन कथावस्तूंचा अत्यंत कलात्मक असा मेळ घालणें त्यांना शक्य झालें.

' वज्राघात ' या कादंबरींत जशा या दोन कथानकांच्या आकृति आहेत तशी तीं आणखी एक आकृति आहे आणि ती खोल मानसशास्त्रीय सत्यांच्या जाणिवेंतून निर्माण झालेली आहे. या कादंबरीतील स्थळें, पात्रें व

घटना यांना नित्याचा अर्थ तर आहेच पण त्यांना मानसिक संकेत (symbols) म्हणूनही अर्थ आहे. या कादंबरीतलं कुंजवन हें केवळ कुंजवन नव्हे; यौवनावस्थेत मनुष्याच्या मनांत जी स्वप्नसृष्टि निर्माण होते तिचें तें प्रतीक आहे. तसेंच त्यांतली पुष्करिणी ही नुसती पुष्करिणी नव्हे आणि नौका ही नुसती नौका नव्हे. स्त्रीपुरुषसमागमाचीं तीं प्रतीकें आहेत हें ध्यानांत घेतलें की कुंजवनाविषयीं रामराजाला वाटणारें आकर्षण, पुष्करिणींतला जलविहार, तेथेच मृत्यु यावा अशी मेहेरजानला वाटणारी इच्छा, रामराजाचें शिर घेऊन त्या पुष्करिणींत तिने टाकलेली उडी, त्या पुष्करिणींत उडी टाकल्यावर तेथील पाणवेलींत अधिकाधिक गुंतत जाणारा आणि अखेर मरणारा धनमल्ल या साऱ्यांना वेगळाच अर्थ प्राप्त होतो. मेहेरजानच्या रक्षणासाठी नेमलेला काळाकभिन्न, आडदांड, मुक्याने राहणारा धनमल्ल हें देखील एक प्रतीक आहे आणि स्वतःला चंदनाजवळ राहणारा कृष्णसर्प म्हणून व कधीतरी विळखा घालायला मिळेल ही आपली आशा व्यक्त करून धनमल्ल आपण प्रतीक आहोंत हें अगदी स्पष्ट करतो.

पुत्राने केलेला पित्याचा शिरच्छेद हा या कादंबरीचा विषय आहे. या कादंबरींत रणमस्तखानाची प्रेयसी नूरजहान हिचें त्याची आई मेहेरजान हिच्याशीं पुष्कळसें साम्य आहे. आणि नूरजहानवर रणमस्तखान प्रेम करूं लागतो तेव्हा त्याचें आईवरचें प्रेम कमी होतें आणि त्याच्या आईला तिचा मत्सर वाटूं लागतो. मेहेरजानसारखी सुंदर असलेली नूरजहान आपल्या पुत्राला द्यावी असें रामराजाला वाटतें आणि नूरजहानला रामराजानें आपल्या जनान्यांत घातलें आहे की काय असा रणमस्तखानाला संशय येतो. फार काय, नूरजहानला रामराजाने भर दरबारांत बुरखा दूर करायला लावणें आणि त्यामुळें रणमस्तखानाने संतप्त होणें या घटनांनादेखील प्रतीकात्मक अर्थ आहे.

आधुनिक मानसशास्त्राशीं ज्यांचा थोडाबहुत परिचय असेल त्यांना या साऱ्या गोष्टींचा खोल अर्थ सहज उमजेल. त्यांच्या हें ध्यानांत येईल की 'वज्राघात'मध्ये आणखी एक कथा आहे. माणसाच्या अंतर्मनांत वावरणाऱ्या इच्छांची आणि प्रेरणांची एक अर्थपूर्ण आकृति या कादंबरींत आहे. आणि त्यामुळे या कादंबरीला एक नवीन परिमाण प्राप्त झालें आहे. हरिभाऊंच्या इतर कादंबऱ्यांना हें परिमाण नाही, निदान तें माझ्या निदर्शनाला आलेलें नाही. आणि म्हणूनच 'वज्राघात' ही त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांहून

मनांत आल्याचें पुनः पुन्हा नमूदा करतात. हीस्माऊसरख्या प्रतिभावताने
 हे सारे अजाणताच केल्ले असेल असे म्हणवत नाही. एखाद्या लेखकाच्या वरेंकाईट, नैतिकनैतिक याबाबतच्या कल्पना अगदी
 संकुचित आणि कडक असल्या तर अशा प्रकारच्या अर्थ त्याला प्रतीत
 होणें अशक्य असतें. उपकाल मध्ये व्यक्त होणाऱ्या हरिभाऊंच्या नैतिक
 कल्पना फार संकुचित आहेत. अणु वज्राघातांमध्ये त्यांत एक प्रकारचे
 अदार्थ आले आहे, त्या अधिक व्यापक झाल्या आहेत. आणि त्यामुळे
 हरिभाऊंना आपल्या कादंबरीतला हा खोल अर्थ अस्पष्टपणें तरी प्रतीत झाला
 असावा असे घाटतें. एकंदरीत पाहतां संपादनपणा हा जो हरिभाऊंच्या कादंबऱ्याचा मोठा
 दोष, त्यापासून ही कादंबरी अशतः तरी मुक्त झालेली आहे. तिच्या एक नवें
 परिमाण प्राप्त झालें आहे आणि ऐतिहासिक विषय या कादंबरीत हरिभाऊंना
 हाताळल्यामुळेच हें शक्य झाले आहे. सामाजिक कादंबरी हरिभाऊंनी लिहावळ
 घेतली असती तर प्रेमप्रसंगाचे आणि प्रेमभङ्गनेचे ख्याना इतक्या मोठेपणास
 चित्रण करता आले नसतें. शिवाय सामाजिक प्रश्न व समाजसुधारणा यांत असे
 गुंतून गेल्यामुळे जीवनांतल्या इतर प्रकारच्या अर्थाकडे त्यांचें दुर्लक्ष झालें असेत.
 या कादंबरीला खोल असा मानसशास्त्रीय अर्थ ज्याप्रमाणे आहे त्याच
 प्रमाणे तिला उच्च असा तात्त्विक पातळीवरचादेखील अर्थ आहे. उपकाल
 कादंबरीतल्या नैतिक समस्या सोप्या आणि ठीकठोव आहेत. स्वार्थ आणि
 स्वामिनिष्ठा, सुष्टपणा आणि दुष्टपणा या व अशाच इतर गोष्टीतील द्वंद्वाने
 ती कादंबरी आधारलेली आहे. या द्वंद्वाने निवेदक कोणत्या पक्षाचा आहे ति
 अगदी स्पष्ट आहे आणि त्या कादंबरीतील साऱ्या पात्रांची स्वभावचित्रे
 देखील पुष्कळशी या नैतिक द्वंद्वानेच चौकटीत बसलेली आहेत. मनुष्याच्या
 प्रेरणांचे मूल्यमापन नैतिक कल्पनांच्या सहाय्यने करणें ही एक गोष्ट झाली.
 पण मनुष्याच्या प्रेरणांचे स्वरूप व त्यांचा स्वभाव समजून घेण्यासाठीदेखिल
 या नैतिक कल्पनांचा उपयोग करणें ही अगदीच वेगळी गोष्ट झाली. असे
 केलें तर कलावंताला आपल्या अनुभवाशी इमान राखता येत नाही. ती गुदमरती,
 संकुचित आणि विकृत होती. उपकाल कादंबरीत हे दोन्ही प्रकार हरिभाऊंच्या
 हातून घडले आहेत.

‘वज्राघात’मध्ये हरिभाऊंनी अधिक प्रौढ व उदार भूमिका घेतली आहे. या कादंबरीत पात्रांचे स्वभाव व विशेषतः समाजाचा स्वभाव नैतिक कल्पनांच्या संदर्भात त्यांनी चित्रित केलेला नाही. रामराजां हा रामराजा आहे. तो चांगला नाही आणि वाईटहि नाही. त्याचें व्यक्तिमत्त्व अनेकांगी आहे, बदलणारें आहे, भिन्न प्रेरणांच्या दावाने घडवलेलें आहे. वाचकाला आश्चर्याचे धक्के देणारें आहे. रामराजाच्या बाबतीत जें खरें आहे तेंच विजयनगरच्या साम्राज्या- बाबतदेखील खरें आहे. तें चांगलें नाही आणि वाईटहि नाही. अनेक शक्तींच्या आणि हेतूंच्या दावाने त्याचें स्वरूप निश्चित झालें आहे.

कादंबरी लिहितांना हरिभाऊंनीं अशी उदार व प्रौढ नैतिक भूमिका स्वीकारल्यामुळे तिच्यातील अनुभवांचें चित्रण अधिक व्यापक व अर्थपूर्ण झालें आहे. आणि अनुभवाची प्रतीति घेतांनाच ही भूमिका स्वीकारल्यामुळे लेखकापुढे उभ्या राहिलेल्या नैतिक समस्यांचें स्वरूपहि बदललें आहे. स्पष्टपणा आणि दुष्टपणा, चांगलें आणि वाईट यांचा झगडा या स्वरूपांत ‘वज्राघात’मधील नैतिक समस्या उभ्या राहत नाहीत. कारण रामराजा अगर विजयनगरचें हिंदु साम्राज्य हीं निव्वळ चांगलीं नाहीत आणि वाईटहि नाहीत आणि तीच गोष्ट मुसलमान आणि मुसलमानी राज्यें यांच्याहि बाबतीत खरी आहे. इतकेंच नव्हे तर जें एका दृष्टीने चांगलें तें दुसऱ्या दृष्टीने वाईट असा प्रकार या कादंबरीत दृष्टीस पडतो आणि चांगल्याचें रूपांतर केवळ वाईटांतहि होतें. रामराजाचें मेहेरजानवरचें प्रेम पुन्हा उफाळणें आणि रणमस्तखान या आपल्या पुत्राविषयी त्याला निरतिशय प्रेम वाटूं लागणें या गोष्टी चांगल्याहि आहेत आणि (साम्राज्यरक्षणाच्या दृष्टीने) वाईटहि आहेत. मेहेरजानचें रामराजावर जितकें उत्कट प्रेम असतें तितकाच पुढे तिला त्याच्याविषयी द्वेष वाटूं लागतो आणि त्यामुळे रामराजाचा व विजयनगरचा विध्वंस होतो. कादंबरीत व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचें स्वरूप असें असल्यामुळे चांगलें कशाला म्हणावें आणि वाईट कशाला म्हणावें हा प्रश्न उपस्थित होतो आणि चांगल्याला वाईट हें चिकटलेलें कां असतें, त्यांचे परस्परसंबंध काय असा आणखीहि एक प्रश्न उपस्थित होतो. हे सारे प्रश्न हरिभाऊंनी उघडपणें उपस्थित केले आहेत अशांतला प्रकार नाही. किंवा हे प्रश्न अगदी योग्य स्वरूपांत उपस्थित केले आहेत असेंहि नाही. पण हे प्रश्न ‘वज्राघात’ कादंबरीला एका वरच्या

पातळीवर नेतात एवढें मात्र खरें.

या कादंबरीत उघड तत्त्वचिंतनदेखील आहे. नवव्या प्रकरणाच्या सुह-
वातीला ' काळाला कोणाची कसलीहि पर्वा नाही' या वाक्याने सुरू होणारा
जो परिच्छेद आहे तो अशा तत्त्वचिंतनाचा एक सुंदर नमुना आहे. अशा तत्त्व-
चिंतनाला तार्किक दृष्ट्या महत्त्व असेल वा नसेलहि . पण निवेदनाच्या ओघांत
लेखकाने अशा प्रकारचें चिंतन योग्य प्रकारें , योग्य स्थळीं आणि योग्य संदर्भात
केलें तर त्या कलाकृतींतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांना एक नवें परिमाण
प्राप्त होतें. ते अधिक अर्थपूर्ण होतात.

काव्यात्मकता, हा या कादंबरीचा आणखी एक विशेष, आणि त्यामुळे
तिला आणखी एक परिमाण प्राप्त झालें आहे. 'सपाट'पणाच्या दोषांतून
ती आणखी एक प्रकारें मुक्त झाली आहे. या कादंबरीत कुंजवन, पुष्करिणी,
पौर्णिमेचा चंद्र वगैरेंचीं वर्णनें आहेत म्हणून मी हिला काव्यात्मक म्हणत
नाहीं. हीं वर्णनें खरें म्हणजे फार सांकेतिक आहेत, आणि तीं करतांना हरि-
भाऊंना संकेतापासून मुक्त होतां आलें नाही हा त्यांचा मोठा दोष आहे. पण
ह्या कादंबरीतील काव्यात्मकता अधिक मूलभूत स्वरूपाची आहे. या कादंबरीचा
नायक रामराजा हाच मुळी अंशतः काव्यात्मक प्रकृतीचा आहे. काव्यात्मक
प्रकृतीच्या मनुष्याला तरल, विशुद्ध आणि उत्कट अशा एका विशिष्ट प्रकारच्या
अनुभवांचें आकर्षण असतें. तो अनुभव मिळवणें हा त्याच्या जीवनांतला
एक ध्यास असतो. हा ध्यास आणि जीवनांत हव्या असलेल्या इतर गोष्टी
यांची सांगड घालणें फार अवघड असतें. आणि पुष्कळदां तें अशक्य ठरतें.
अशा प्रकारची सांगड घालण्याचा रामराजाने केलेला प्रयत्न आणि त्यांत
त्याला आलेलें अपयश यांची कथा म्हणजेच ही कादंबरी. काव्यात्मकता
हा या कादंबरीचा एक घटक आहे. पण एवढ्यावरच हें थांबत नाही. ह्या
कादंबरीची रचनादेखील काव्यात्मक पद्धतीने केलेली आहे. काव्यात्मकता हें या
कादंबरीच्या रचनेमागचें एक तत्त्व आहे. या कादंबरीतील कुंजवन किंवा पुष्क-
रिणी हींकेवळ स्थळें नाहीत. ते संकेत (symbols) आहेत. मेहेरजान, धनमल्ल
या व्यक्तींच्या बाबतीतदेखील तेंच खरें आहे. काव्यांत ज्या प्रकारें प्रतिमांचा
उपयोग केला जातो त्या प्रकारें 'वज्राघात'मध्ये या संकेतांचा उपयोग
केलेला आहे. आणि काव्याच्या रचनेंत ज्या प्रकारची संगति साधलेली असते

असुंदर वाटला आणि ह्यावद्दल, मला वाटते, खांडेकरांनी त्यांच्यावर कडाडून टीका केली. हा वाद एकंदरीत फार मनोरंजक पण कांहीसा अर्थशून्य आहे. मला वाटते, की म्हैस आणि तत्सम इतर गद्य गोष्टींना काव्यांत स्थान द्यावे की नाही आणि दिल्यास ते कसे द्यावे हा केशवसुतांना पडलेला एक प्रश्न होता. आधुनिक काव्याचे स्वरूप काय असावे हे ठरवितांना तो उपस्थित होणे अपरिहार्य होते. हा प्रश्न कां उपस्थित झाला, केशवसुतांनी तो कसा सोडविला आणि नंतरच्या मराठी कवींनी त्याबाबत कोणती भूमिका घेतली ह्या सर्व गोष्टींचे विवेचन जोगांनी व त्यांच्या टीकाकारांनी केले असते तर वर निर्देशिलेला वाद नुसता मनोरंजकच नव्हे, तर बोधप्रदहि ठरला असता. पण दुर्दैवाची गोष्ट ही, की वर सुचविलेल्या पद्धतीने केशवसुतांच्या काव्याचा अभ्यास जोगांनीच नव्हे तर इतर कोणीहि केलेला नाही.

केशवसुतांना पडलेले प्रश्न फार अवघड होते आणि ते सोडवितांना त्यांना यशापेक्षा अपयशाच अधिक आले. त्यांच्या बहुसंख्य कविता म्हणजे या अपयशाचा आलेख आहेत. पण अखेरीस निदान कांही प्रश्न त्यांनी सोडविले आणि त्यामुळे कांही सुंदर कविता त्यांनी लिहिल्या. पण ह्या कविता हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतक्याच आहेत. यामुळे केशवसुतांच्या काव्याचा अभ्यास उत्कृष्ट कलाकृति या नात्याने करण्यापेक्षा मराठी कवितेच्या इतिहासातील एक मूलभूत महत्त्वाचा टप्पा म्हणून करणे अधिक इष्ट आहे. आणि तसा तो स्वतंत्रपणे मी केव्हातरी अवश्य करणार आहे. पण या लेखमालेत त्या प्रकारचा अभ्यास प्रस्तुत नाही.

बालकवींच्या यशाचा मार्ग केशवसुत व टिळक यांनी मोकळा करून ठेवलेला होता. जुनी परंपरा उखडून काढून काव्यभूमि त्यांनी नांगरून ठेवली होती. खतपाणी करून एकदोन सरसनीरस पिकेहि त्यांनी काढली होती. अशा अनुकूल वातावरणांत बालकवींच्या रूपाने कोणी स्वर्गाचा गंधर्व या महाराष्ट्रांत अवतरला आणि अल्पावकाशांत मोत्यांचे पीक काढून निघून गेला !

कांही कलावंत असे असतात, की आपले स्वत्व त्यांना फार कष्टाने सांपडते. सर्व प्रकारच्या चुका ते करतात. प्रस्तुत व अप्रस्तुत अशा सर्व प्रश्नांची उत्तरे ते स्वतः देण्याचा प्रयत्न करतात. आपण असे आहोत की तसे आहोत याची त्यांना सदैव भ्रांत असते. आणि ह्या साऱ्या धडपडीतून त्यांच्या स्वत्वाचा

कलात्मक आविष्कार होतो. या घडपडीमुळे व अपयशामुळे त्यांचे व्यक्तिमत्व अधिक संपन्न व अर्थपूर्ण होत असले तरी सहजतेमुळे येणारा गोडवा व सफाई त्यांच्या कलाकृतींत कमी प्रमाणांत असतात.

याउलट कांही कलावंत आपले स्वत्व स्वतःच्या बालमुठींत घेऊनच या जगांत प्रवेश करतात. त्या स्वत्वांत निसर्गदत्त संगति असते आणि त्या संगतीची कलात्मक लय त्या कलावंतांना सहजगत्या सापडते. त्यांच्या कलाकृतींत एक प्रकारची सहजता असते. मुलायमपणा असतो, मनाला भुरळ घालणारे माधुर्य असते. बालकवि हे या दुसऱ्या कोटींतले कलावंत होते. (अर्थात् हे वर्गीकरण फार स्थूल स्वरूपाचे आहे हे येथे विसरतां कामा नये).

मनांत घुमत राहणारे नादमाधुर्य हा बालकवींच्या काव्याचा प्रथम जाणवणारा विशेष. हे नादमाधुर्य अनेक प्रकारे सिद्ध झालेले आहे. बालकवींनी योजलेली वृत्त नुसतीं गोड नाहीत तर गेय आहेत. त्यांच्या बहुतेक कविता कटावाच्या चालीवर गातां येतात. स्वतः बालकवि त्या याच चालीवर गात असत. तुलसीरामायण हे एक अत्यंत मधुर काव्य आहे व त्याचे माधुर्य अंशतः त्यांच्या वृत्तांत साठवलेले आहे. हे चौपाई वृत्त म्हणजेच आपले कटावाचे वृत्त आहे.

ही माहिती पाटणकरांनी संपादिलेल्या 'बालकवींची समग्र कविता' या पुस्तकाच्या परिशिष्ट २ मध्ये (पृ. १२३-१५५) सोपानदेव चौधरी यांनी दिलेली आहे. ते पुढे म्हणतात, "बालकवींची कविता नुसती वाचली तरी त्यांच्या कवितेत कर्णापलीकडील असा एक संगीतनाद निघतो. . . . बालकवींची वृत्तरचना जितकी नादमाधुर्याने भरलेली, तितकीच ती तालवद्धतेने भारलेली आहे. कवितेच्या एका चरणावरून दुसऱ्या चरणावर सहज तालावर येतां येतें. कोठेच ओढाताण होत नाही. संगीतशास्त्रांतील मात्रांच्या आवर्ताप्रमाणे कवितेतील मधुर शब्दांचे आवर्त साधले आहेत यामुळे बालकवींची कविता ऐकून श्रोता आपल्या तंद्रींतच आपण होऊन ताल धरायला लागतो."

मात्रावृत्त व संगीत या बाबतींत खरे म्हणजे मी अनभिज्ञ. पण बालकवींच्या कवितेतील नादमाधुरी अनभिज्ञालाहि सहज जाणवते आणि तिचे संगीताशी असलेले नातेदेखील प्रतीत होते.

ह्या चालीचा गोडका आणि तालबद्धता घांमुळेच कीर्तवालकवींच्या कवितेला
 नादसाधुर्य प्राप्त झालिले नाहीत. एखाद्याला मोठ्याची पारख असची तशी
 बालकवीना शब्दांतल्या गोडव्याची अचूक परीक्षा होती. त्यांच्या कवितेत
 कणभक्कर शब्दांची नुसती पसरण आहे. जे शब्द मधुर नाहीत त्यांचा अशा
 प्रकारे प्रत्यय जोडले आहेत किंवा त्यांच्या रूपांत असे फेरफार केले आहेत
 की ते देखील गोडव्यांत घोळून निघाले आहेत. त्यांच्या कवितेत पिण्याला
 स्वप्नी प्रासायाला, घुडबुड्याऐवजी बुदबुद, इंद्रधनुष्याऐवजी इंद्रधनु, अंतः-
 पांठाऐवजी अंतःपट असे शब्द वापरलेले असतात; आणि पुन्हा या शब्दांची
 अशी रचना केलेली असते की त्यामुळे त्यांचा मोडवा देशगुणित होतो.
 नादसाम्य तर त्यांच्या कवितेत नुसते उघळलेले आहे. दुसऱ्या कोणी अनु-
 प्रासाचा अगर नादसाम्याचा इतका उपयोग केला असता तर त्यामुळे कानाना
 मिठी वसले असती. अनुप्रासाच्या पुनरुक्तीमि कटाळा आळा खुसती. कवि-
 तेच्या अर्थावरून चित्त निव्वळित झाले असते. गडकऱ्यांची अनुप्रासयुक्त
 भाषा वाचतांना पुष्कळदा असत अनुभव येतो. पूर्ण बालकवि नादसाम्याचा
 इतक्या विविध प्रकारे उपयोग करतात, की त्यामुळे कवितेच्या नावाला
 गोड गोलाई तर येतेच पण शिवाय त्या नादाच्या अनेक सुंदर आकृति निर्माण
 होतात. एवढेच नव्हे तर त्यांच्या कवितेच्या अस्तित्वाची अभिनव कुंजी निजला निजनाथ
 ही एक ओळ घेतली तर नादसाम्याच्या अनेक आकृति तिच्यात आढळतील.
 पहिल्या दोन वा शब्दांच्या दोन शब्दांतले अनुप्रास तर सहज दृष्टोत्पत्तीस येतात.
 पण परस्पराना तोलण्याच्या दोन अनुप्रासातून आणखी एक तिसरीच आकृति
 सिद्ध झाली आहे. 'न' या अक्षराच्या पुनरुक्तीतून चौथी आकृति सिद्ध होते.
 ओळीच्या पहिल्या भागात 'न' हे अक्षर येते. पूर्ण त्यावर आघात नाही;
 त्यामुळे ते लक्ष न घेता पुढे यणांच्या किंवा त्या पुनरुक्तीची वाचकांच्या
 मनांत पूर्वतयारी करते. पुन्हा इथे 'ना' असे 'न'च्या बाराखंडीतले
 दुसरें कोणतेंहि अक्षर वापरलेले नाही. बाराखंडीतला पहिला 'ना'च
 नादाच्या पुढल्या पुनरुक्तीची पूर्वसूचना देतो आणि मग शब्दाला दोन शब्दांत
 'न'च्या तीन रूपांची पुनरुक्ती होते. पुन्हा चार पुनरुक्तीच्या वेळीं दोन
 'न' मधील अंतर क्रमाक्रमाने कमी होते. आणि आणखी एका नादा-

पण शब्दांना अर्थहि असतो. संवेदना, भावना आणि विचार हीं तीन अंगां असलेला अनुभव ते काव्यांत व्यक्त करतात. शब्दाच्या अर्थालाच काव्यांत प्रधान स्थान असतें आणि त्यांचे नाद व तालवद्धता हे गुण कांहीसे पार्श्व-भूमीसारखे असतात. संगीताप्रमाणे केवळ नादाच्या आकृति तयार करणें हें कांही काव्याचें प्रयोजन नव्हे. त्यामुळे नादाला काव्यांत मर्यादित स्थान असतें आणि पुन्हा तो नाद आणि काव्याचा आशय यांमध्ये संगति असावी लागते. नाद व आशय हे परस्परांना पूरक असावे लागतात. तसें नसलें तर तो काव्याचा दोष ठरतो.

कवितेचा आशय जर कटु आणि कर्कश असला तर तिचा नाद मृदुमधुर असून चालणार नाही. माडगूळकरांच्या गीतांतला गोडवा अशा कवितेंत विरूप ठरेल. तसेंच गाढ दुःख व्यक्त करणाऱ्या कवितेचा नाद नाचणारा आणि वागडणारा असून चालणार नाही. आणि काव्याच्या आशयांत जर ओज नसेल तर नादाच्या खडखडाटाने ती उणीव भरून काढतां येणार नाही. तांब्यांची 'ख्द्रास आवाहन' ही कविता अशा प्रकारच्या अपेशी प्रयत्नाचा एक नमुना आहे.

नादमाधुर्याने मनाला भुरळ पडत असली तरी काव्याच्या दृष्टीने केवळ नादमाधुर्य हा गुणहि नव्हे आणि दोषहि नव्हे. तो एक विशेष आहे. पण जर नाद आशयाला अनुरूप असेल तर मात्र त्या काव्यांत सौंदर्य आहे असें म्हणतां येईल.

कवि या नात्याने बालकवींची थोरवी ही, की त्यांच्या काव्यांत नाद आणि आशय यांची अपूर्व एकतानता साधलेली आहे. त्यांच्या कवितेंतील नादमाधुर्य हा तिच्या आशयांतील माधुर्याचा—बालकवींच्या व्यक्तिमत्त्वांतील माधुर्याचा पडसाद आहे. तिच्यातील नादाला नितळ प्रवाहीपणा हा तिच्या आशयांतदेखील आहे. जितक्या सहजतेने बालकवींना नादसंगति साधते तितक्याच सहजतेने ते आशयांतदेखील संगति निर्माण करतात. त्यांनी ज्या विविध रचना केल्या आहेत त्या म्हणजे खरोखर नादाकृतींच्या परस्परांत गुंतलेले आशयांचे अनेक घाट आहेत. तीं त्यांच्या कवितेंतल्या आशयाच्या घाटांचीं प्रतिविबें आहेत. नाद व आशय यांच्या अनुरूपतेचीं अनेक उदाहरणें देतां येण्यासारखीं आहेत.

तोच एकदा हासत आला

चुंबून म्हणे फुलराणीला

या ओळींतल्या नादसौंदर्याची 'चुंबून' या गोड उच्चाराच्या शब्दाने फार खुलावट झाली आहे. गोन्यापान गालावरच्या हिरव्या तिळासारखा नाही तर मोत्यांच्या माळेंतल्या लाल खड्यासारखा तो शब्द आहे. आणि नादाच्या संदर्भात या शब्दाला जें महत्त्व आहे तेंच आशयाच्या संदर्भात देखील आहे. गोड निळ्या वातावरणांत अव्याज मनाने डोलणाऱ्या फुलराणीच्या जीवनांत जें गोड पण फार मोठें स्थित्यंतर होतें त्याची यथार्थ, अंगावर काटा उलवणारी जाणीव हा शब्द वाचकाला करून देतो. नादाच्या द्वारेच तो आपला आशय व्यक्त करतो. हें चुंबन निरागस असलें तरी कामुकतेचा स्पर्श त्याला झालेला आहे आणि कामुकतेचा पहिला स्पर्श तें फुलराणीला करतें. इथें 'चुंबन' शब्द चालला नसता अगर 'साखरचुंबा' 'चुंबनदान' हे शब्दहि योग्य ठरले नसते. 'चुंबून' हा एकच शब्द नाद व आशय या दोन्ही दृष्टींनी येथे समर्पक आहे आणि बालकवींनी नेमका तोच वापरला आहे.

जा हळु हळु वळसे घेत लपतछपत हिरवाळींत

—या ओळींत 'ळ' च्या पुनरुक्तीमुळे निर्माण झालेल्या नादाकृतीने निर्झराने घेतलेले वळसे वाचकांच्या जाणिवेंत—शरीरांत साकार होतात.

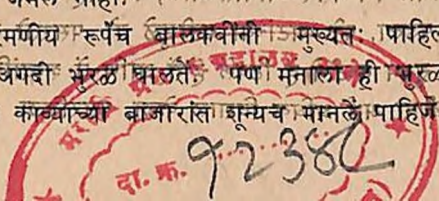
भित खचली, कलथून खांब गेला

—या ओळींत 'कलथून' ह्या शब्दांत नाद व आशय यांची अशीच एकरूपता आढळून येते.

मराठी शब्दसृष्टींत एवढें अर्थवाही नादब्रह्म झोपलेलें असेल याची मला कल्पनाच नव्हती. झोपीं गेलेलें नगर जागें करणाऱ्या परीकथेंतल्या राजपुत्राप्रमाणे बालकवींनी तें आपल्या काव्यांत असें जागृत केलें म्हणून तरी त्याच्या अस्तित्वाची मला अशी दिव्य (बालकवींचा आवडता शब्द) प्रतीति आली.

कवितेंत भलताच 'मुख्यार्थ' शोधणाऱ्या अगर विचारसौंदर्य हुडकणाऱ्या टीकाकारांना बालकवींच्या या किमयेची मातब्बरी न वाटणें साहजिक सा.मा. ४

किं काहीच मते बालकवीच्या काव्याची ही एक मोठी मर्यादा आहे मला वाटते की वा. ल. कुळकर्णीदेखील अशा प्रकारचे विधान आपल्या एका व्याख्यानात अगरे लेखात केले आहे. ही भूमिका फार मर्यादित अर्थाने खरी आहे कारण अनेक विषयांवर व अनेक प्रकारच्या अनुभवांवर काव्यां करणाऱ्या कवींच्या काव्यात जी संपन्नता नाही ती बालकवीच्या काव्यात आहे आणि तसेच चित्तनीतून जितका मूलगामी भाषा कवितेत उतरू शकतात तितकाच मूलगामी भाषा बालकवीच्या कवितेत आहे असे दाखविता येईल. बालकवी नुसते निसर्गवदलच लिहिते इतकेच नव्हे तर निसर्गाच्या काही प्रसंग वारंमणीय स्वरूपावदलच लिहितात. पाचूंची हिरेवीराने, झुलेवेणारा निझर, सध्याच्या खिडकीत येऊन खुणावणाऱ्या हसरी तारा, शीम-मगणारा मुलाची फोटा वाचलेले फुलराणीच्या लग्नतिले वहाडी, श्रावण मासत क्षणत सरसर व्रणतरे शिखरे आणि क्षणत फिरून पडणारे उत, जिभळी जरतरी शिल पाघरणाशी वनमाला कडेकडेच्या मेघावर सांबलेले मोत्यांचे पाणी, ऐलंतटावर पेलतटावर हिरेवाळी घेऊन त्राहणारा निळा-सांबळी कोराणीच्या वदलच त्यांनी मुख्यतः आपल्या कविते लिहिल्या आहेत. खोळखील भेसूर वरडीत उगवून वर येणारे पिपळ, उडवस्त धर्म-शाळेची खचलेली भित आणि कलयून गेलेला खांब, कडघारखालच्या सालिच्छ पाणथळी, किकाळचा मोडीत धडक्य होणारी पिशाच्चमाली यांचे दर्शनदेखील त्यांच्या कवितेत घडते. आप्णि असे म्हणजे यात एक कलात्मक अपरिहार्यता नसली तसे निदान संगीत तरी आहे. हिरेवे हिरेवे गोर गोलिचे पाहात हिडेणाऱ्या किबोला भेसूर वरडीत उगवून वर येणारे पिपळी केव्हा ना केव्हा अपरिहार्य-पणे दिसणारेच निसर्गाची ही दोन रूपे पाठीला पाठ लावून बसलेली असतात. आणि ही दोन्ही रूपे पाहून प्रदक्षिणी पुरी केल्याशिवाय जीविताची कहाणी सफळ संपूर्ण होत नाही पण निसर्गाचे हे दुसरे रूप पाहायचे म्हणजे बुकळ उल्लेख करावी लागतात आणि हे दिव्य करण बालकवींनी आपल्या अल्प-व्युष्यात पूर्णपणे जमले नाही कि त्यांना प्रकृत आणि त्यांच्या कविते निसर्गाची रमणीय रूपेच बालकवींनी मुख्यतः पाहिल्यामुळे त्यांचे काव्य मनाला अगदी सरळ घातते पण मनाला ही सरळ घालण्याच्या सामर्थ्याचे मूल्य काव्याच्या बाजारात शून्यच मानले पाहिजे कवि म्हणून



आपण त्यांना श्रेष्ठ मानतो याचें कारण निसर्गाकडे ज्या प्रकारें त्यांनी पाहिलें त्यांत आपल्याला सापडेल.

बालकवींनी निसर्गाचें अगदी सूक्ष्म निरीक्षण केलें होतें. एखादें मनुष्य अगदी जिवाचे कान करून एखादी गोष्ट ऐकतो आहे असें आपण म्हणतो. त्याच भाषेंत बालकवींबद्दल असें म्हणतां येईल की आपल्या जिवाचीं इंद्रियें करून त्यांनी निसर्गाकडे पाहिलें. निसर्गाचें दर्शन घेतांना बालकवींचें व्यक्ति-मत्त्व प्रथमतः केवळ संवेदनामय होतें. आणि त्यामुळे त्यांची कविता वाचतांना आपल्या इंद्रियांना पालवी फुटते, आकारांना कोरीवपणा येतो आणि नवे आकार निर्माण होतात. रंगांचे पडदे धुऊन स्वच्छ केले जातात आणि त्यांच्या अनेक सूक्ष्म छटा दृष्टोत्पत्तीस येतात. नादांची परिचित आणि अपरिचित वळणें मनावर गोंदलीं जातात. रसाच्या व गंधाच्या संवेदनांना बालकवींच्या कवितेंत त्या मानाने कमी महत्त्वाचें स्थान आहे. पण एकंदर कलांच्या क्षेत्रांतच या संवेदनांना तितकेंसे महत्त्वाचें स्थान नाही. तें कां नाही याची चर्चा करणें उद्बोधक ठरेल हें खरें, पण ती चर्चा येथें प्रस्तुत नाही.

बालकवींचें निसर्गाचें निरीक्षण किती सूक्ष्म आहे आणि तें करतांना ते कसे संवेदनामय बनून जातात याची साक्ष त्यांच्या कवितांच्या ओळी-ओळींत आपल्याला सापडते.

झाकळुनी जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर

पाय टाकुनी जळांत बसला असला औदुंबर

या नितांतसुंदर ओळींत 'पसरी लाटांवर' या शब्दांनी बालकवींनी जें साधलें आहे तें सूक्ष्म निरीक्षणामुळेच शक्य झालेलें आहे. 'झाकळुनी जळ गोड काळिमा' या शब्दांनंतर 'पसरी' हा शब्द पहिल्याने मला फिका वाटला. मग असें वाटलें की 'झाकळुनी' हा प्रभावी शब्द एकदा वापरल्यावर दुसरा तितकाच प्रभावी शब्द वापरणें अशक्य तरी होतें किंवा रस-हानिकारक तरी ठरलें असतें, तेव्हा 'पसरी' हा फिका शब्द बालकवींनी वापरला असावा. पण नंतर घ्यानांत आलें, की वाहत्या पाण्यांतल्या लाटांवर तो काळिमा पडला, की लाटांच्या गतीमुळे तो पसरतो आहे असें वाटतें. बालकवींच्या सूक्ष्म दृष्टीने हें टिपलें होतें आणि तें शब्दांकित करून त्यांनी आपल्या ओळीचा अर्थ अधिक विशाल केला, पसरविला.

बुडबुड्यांना फुलांची उपमा कोणीहि देईल. पण बुदबुद आणि लहरी एकच असल्या की त्यांतून फुलवेली निर्माण होतात हें पाहायला सूक्ष्मदर्शक भिंग लागतें. क्षितिजाच्या कडेवर असलेली उज्वल दीप्ति कोणालाहि दिसते. पण क्षितिजाची कड त्या उज्वल दीप्तीने सारविली आहे असे म्हणायची छाती (कारण तो शब्द किती गद्य आहे!) ज्याने वारीक नजरेने क्षितिज न्याहाळलें आहे त्यालाच होईल. 'हे मेघांचे धुऊन पडदे स्वच्छ कुणीं केले?' ही कल्पनादेखील सौंदर्याच्या संकेतांत न वसणारी आहे. पण निरीक्षणाच्या निकषावर टिकून राहिली म्हणून बालकवींनी ती बिनतक्रार वापरली आहे. 'फडफड करुनी भिजले अपुले पंख पाखरु सावरिती' या ओळींतला सावरिती हा शब्द पंख फडफडावल्यावर पाखरु तें ज्या प्रकारें मिटते तें हुबेहूब दाखविणारा आहे.

बालकवींचें निरीक्षण जसें सूक्ष्म आहे तितकेंच त्यांचें संवेदनांचें विश्व रसरशीत आणि समृद्ध आहे. त्यांच्या कवितेंत रंग नुसते उधळलेले आहेत. नादांचे झरे वळणें घेत वाहत आहेत. गंधाचे उच्छ्वास तरंगत आहेत.

ऐलतटावर पैलतटावर हिरवाळी घेऊन
 निळासावळा झरा वाहतो बेटाबेटांतून
 चार घरांचें गांव चिमुकलें पैलटेकडीकडे
 शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गरदी पुढे
 पायवाट पांढरी तयांतुनि अडवीतिडवी पडे
 हिरव्या कुरणांमधुन चालली काळ्या डोहाकडे
 झाकळुनी जळ गोड काळिमा पसरी लाटांवर
 पाय टाकुनी जळांत बसला असला औदुंबर

—या कवितेंत किती वेगवेगळे आणि टवटवीत रंग विखुरलेले आहेत तें पाहिलें म्हणजे आपल्या लेखणीचा रंगाचा कुंचला करण्याचें बालकवींचें सामर्थ्य प्रत्ययास येईल. पुन्हा बालकवि नुसती, रंगाची किमया शब्दांकित करीत नाहीत तर स्थळांची आणि वस्तूंची अप्रतिम चित्रेहि रेखाटतात. 'ऐल-तटावर पैलतटावर' या शब्दांनी नुसतें झऱ्याच्या किनाऱ्याचें चित्रण उभें राहात नाही तर झऱ्याची गतिमानता आणि तिचीं आंदोलनेंदेखील नादांकित होतात. पायवाट 'अडवीतिडवी पडे' असें म्हटल्यावर तिच्या वळणांविषयी,

सर्वेदनांचे आणि त्यातून निर्माण होणाऱ्या अनुभवांचे विश्व स्रजेतांच्या
 बंधनातून मुक्त झाल्यामुळे बालकवीच्या साऱ्या वृत्ति मोहोरल्या आहेत,
 फुलारल्या आहेत, खळाळून वाहते क्रेफामपणे कड्यावरून उड्या घेत आहेत.
 बालकवीच्या कवितेतील चित्रे नुसती निसर्गाची नाहीत तर त्यांच्या
 अनुभवांची देखील आहेत. ती चित्रे त्यांचे व्यक्तिमत्त्व साकार करतात. प्रत्येक
 कलावंताला विशिष्ट प्रकारे अनुभवानी आकार देणारे आपले व्यक्तिमत्त्व
 आणि त्यावर होणारे अस्सख्य संस्कार यांचा साधा जुळवावा लागतो. अस्सख्येचे
 अस्सख्य काचेचे तुकडे मनात स्फुरणाच्या आकृतोत बसवावे लागतात. खरे
 म्हणजे ही सहज स्वयंप्रेरणेने घडणारी गोष्ट आहे. कारण आकार धारण
 करणे ही संस्काराची सहज प्रकृति आहे. पण चाडमधीन वा सामाजिक संकेत,
 वैचारिक मूमिका आणि तिच्यामुळे व्यक्तिमत्त्वाला आलेला दाठरपणा यामुळे
 हे साधण्यास अनेक कलावंतांना फार प्रयास पडतात. कामनशाव जोर्यानी
 हे साधतांना किती भ्रयास पडत असत आणि तरे तरे अखरे पूर्णपणे कसे साधत
 नसे ह्यांच्या खिणा त्यांच्या कादंबऱ्यांत जागोजाग सापडतात. मढेकेशनि
 ही साधी जुळण्यासाठी अनेक वर्षे वाट पहावी लागली. पण बालकवीच्या
 ठिकाणी ही सिद्धि जन्मजात होती. ह्यांचे श्रेय त्यांच्या अकृत्रिम बालवृत्तीने
 जितके द्यायला हवे तितकेच त्यांनी निवडलेल्या काव्यविषयालाही द्यायला
 हवे. निसर्गाविषयी लिहिताना धार्मिक, सामाजिक व वैचारिक संकेतांची
 बंधने त्यांच्या आडे आली नाहीत. लवलेल्या झुडीवरचे फुल सहज हाती
 यावे. तसे अनुभवाने सहजाकार त्यांनी रावसले. १९४९ १९५५ १९५७ १९५९ १९६० १९६१ १९६२ १९६३ १९६४ १९६५ १९६६ १९६७ १९६८ १९६९ १९७० १९७१ १९७२ १९७३ १९७४ १९७५ १९७६ १९७७ १९७८ १९७९ १९८० १९८१ १९८२ १९८३ १९८४ १९८५ १९८६ १९८७ १९८८ १९८९ १९९० १९९१ १९९२ १९९३ १९९४ १९९५ १९९६ १९९७ १९९८ १९९९ २००० २००१ २००२ २००३ २००४ २००५ २००६ २००७ २००८ २००९ २०१० २०११ २०१२ २०१३ २०१४ २०१५ २०१६ २०१७ २०१८ २०१९ २०२० २०२१ २०२२ २०२३ २०२४ २०२५ २०२६ २०२७ २०२८ २०२९ २०३० २०३१ २०३२ २०३३ २०३४ २०३५ २०३६ २०३७ २०३८ २०३९ २०४० २०४१ २०४२ २०४३ २०४४ २०४५ २०४६ २०४७ २०४८ २०४९ २०५०

कवितांच्या द्वारे बालकवीचे व्यक्तिमत्त्व प्रकट होते त्याची काही वैशिष्ट्ये
 आहेत. ह्या वैशिष्ट्यांनी त्यांच्या कवितेच्या द्वारे व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचे
 स्वरूप सिद्ध झाले आहे. व्यापकां काहीनी त्यांच्या कवितेला मनाला मुरळ
 घालण्याचे सामर्थ्य प्राप्त करून दिलेले आहे. एका काव्यवाह्य आकीर्षकपणाने
 त्यांना नेटविल्या आहेत. आणि त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या काही वैशिष्ट्यांनी
 त्यांच्या कवितेला काव्यगुणानी संपन्न केली आहे. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची
 ही ज्ञान प्रकारची वैशिष्ट्ये पूर्णतया वेगवेगळी नाहीत. ती परस्परांना धिकट-
 लली आहेत. इतकेच नव्हे तर एक रूपही आहेत. १९४९ १९५५ १९५७ १९५९ १९६० १९६१ १९६२ १९६३ १९६४ १९६५ १९६६ १९६७ १९६८ १९६९ १९७० १९७१ १९७२ १९७३ १९७४ १९७५ १९७६ १९७७ १९७८ १९७९ १९८० १९८१ १९८२ १९८३ १९८४ १९८५ १९८६ १९८७ १९८८ १९८९ १९९० १९९१ १९९२ १९९३ १९९४ १९९५ १९९६ १९९७ १९९८ १९९९ २००० २००१ २००२ २००३ २००४ २००५ २००६ २००७ २००८ २००९ २०१० २०११ २०१२ २०१३ २०१४ २०१५ २०१६ २०१७ २०१८ २०१९ २०२० २०२१ २०२२ २०२३ २०२४ २०२५ २०२६ २०२७ २०२८ २०२९ २०३० २०३१ २०३२ २०३३ २०३४ २०३५ २०३६ २०३७ २०३८ २०३९ २०४० २०४१ २०४२ २०४३ २०४४ २०४५ २०४६ २०४७ २०४८ २०४९ २०५०

सर्वेदनाक्षमता, नव्हे सर्वेदनाप्रधानता, हे बालकवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे

एक मूलभूत वैशिष्ट्य. कलावंताने संवेदनाक्षम असावेच लागते. पण सारेच कलावंत संवेदनाप्रधान नसतात. ह्या संवेदनाप्रधानतेमुळे बालकवींच्या कवितेला एक वेगळाच रसरशीतपणा आला आहे. तिला कलात्मक, विशेष प्रकारची गुणवत्ता प्राप्त झाली आहे. त्याचप्रमाणे वाचकाचें मन सहजतया आकर्षित करण्याचें सामर्थ्यहि प्राप्त झालें आहे. निसर्गवर्णनाच्या संदर्भात या संवेदना-प्रधानतेची चर्चा आपण आधीच केलेली आहे. (शब्दांच्या नादांत रंगून जायची प्रवृत्ति हा या संवेदनाप्रधानतेचाच एक भाग आहे.)

बालवृत्ति हें बालकवींच्या व्यक्तिमत्त्वाचें दुसरें वैशिष्ट्य. ह्या बालवृत्तीचीं अनेक अंगे आहेत. तिच्यामुळे बालकवि अनुभवांचा सहजपणें स्वीकार करतात. त्यांना स्वतःचे आकार प्राप्त होऊं देतात. प्रौढत्वीं ज्या निजशैशवास कवीने जपायचें असतें तें हें सुवर्णमोलाचें शैशव, ही सोन्याची गंगा बालकवींच्या काव्यांतून वाहते आणि त्याला स्वर्गीय सौंदर्य प्राप्त करून देते.

ही बालवृत्ति 'निर्झरास', 'अरुण', 'फुलराणी', इत्यादि कवितांत तर आहेच; पण 'उदासीनता', 'पारवा', इत्यादि कवितांत देखील आहे. ह्या कवितांतले विषण्ण अनुभवदेखील बालकवि तितक्याच सहजतेने आणि ताजेपणाने घेतात.

लाडिक लडिवाळपणा हें ह्या बालवृत्तीचें आणखी एक अंग. गडे, बाई, रे, ग, हीं संबोधनें बालकवींच्या कवितांच्या ओळीओळींत विखुरलेलीं आहेत. तसेंच लाडिक पुनरुक्ति ते पुन्हा करीत असतात. 'निर्झरास' ही कविता घेतली तर तींत 'जा हळुहळु वळसे घेत', 'खेळनि खेळ', 'या लहरीलहरीमधुनी', 'पर्वत हा, ही दरी दरी', 'वर खाली गाणें ! गाणें !', 'शिकवी रे, शिकवी मातें', 'वृत्तिलता ठायींठायीं' अशीं अनेक पुनरुक्तींचीं उदाहरणें सापडतात. (अशा या पुनरुक्तीचा उपयोग बालगंधर्वदेखील आपल्या अभिनयांत भावडा गोडवा निर्माण करण्यासाठी करीत असत.) या पुनरुक्तीने कांहीएक वाङ्मयीन कार्यभाग तर ते साधतातच पण त्याबरोबर आपली सारी कविता एका लाडिक आर्जवाने गोडगोड करून टाकतात. हें लाडिक आर्जव नुसत्या संबोधनांच्या अगर शब्दांच्या पुनरुक्तीने निर्माण होतें असें मात्र नव्हे. बालकवींच्या कवितेंतल्या नादाकृति प्रतिमा, भावना या सर्वांतूनच तें निर्माण होतें. आणि हा लडिवाळपणा खऱ्या बालवृत्तींतून निर्माण होतो म्हणूनच तो खपून जातो. नाहीतर 'रांडेच्या'

हा शब्द पुनःपुन्हा वापरून कोकणचें वातावरण निर्माण करण्याच्या कांही लेखकांच्या प्रयत्नासारखा तो हास्यास्पद ठरला असता. या लाडिक आर्जवाला स्वतंत्र असें वाङ्मयीन मूल्य नाही. पण त्यामुळे बालकवींची कविता मनाला भुरळ घालते, वाचकाला अगदी आपलासा करून टाकते.

ह्या लाडिक आर्जवावर 'उदासीनता', 'पारवा' या कवितांत विषण्णतेची छाया पसरते आणि त्यामुळे त्याला एक वेगळाच गोडवा प्राप्त होतो. उदासीन होऊन एकाकीपणें बसलेल्या बालकाला पाहून जशी एक असीम हुस्हूर वाटते, तसें ह्या कविता वाचून वाटतें.

खळाळणारा उल्हास, नादावून जाणारी वृत्ति हीं या बालवृत्तीचींच अंगें आहेत. यांमुळें बालकवींची कविता वाचली की पिवळ्या उन्हांत मनसोक्त लोळल्यासारखें वाटतें, चांदण्याच्या धारेंत वाहून गेल्यासारखें वाटतें. ह्या वैशिष्ट्यांना देखील स्वतंत्र असें वाङ्मयीन मूल्य नाही, पण तीं मनाला भुरळ घालतात त्याला काय करायचें !

बालकवींची प्रतिमासृष्टि ही बालकाच्या मनाने निर्माण केलेली आहे आणि त्यांचें भावनाविश्व हे देखील एका बालकाचें आहे.

त्यांची प्रतिमासृष्टि आपल्याला परीकथांच्या वातारणांत नेऊन सोडते. 'फुलराणीचें लग्न' ही सारी कविताच म्हणजे एक प्रतिमा आहे. (टीकेची जुनी परिभाषा वापरायची तर तें एक रूपक आहे.) आणि हें लग्न परीकथेंतल्या लग्नासारखें आहे—सिड्रेलाच्या लग्नासारखें आहे. त्या कवितेंतली प्रेमभावना ही कांही प्रौढ मनाची नाही—देखण्या राजपुत्राच्या कथेंतील आहे.

किंवा 'माझी चोरनी नेली मोत्याची माला'

म्हणुनि नभःश्री रुसली, आली लाली गालाला ?

'निळ्या झग्यावर वेलबुट्टि तो तुमच्या चढवील

'निगा रखो !' येईल तुम्हांला सरदारी डौल !

कड्यावरुनि घेऊन उड्या खेळ लतावलयीं फुगड्या

घे लोळण खडकावरती फिर गरगर अंगाभवती;

दहा दिशांनी पांघरुनी या फाळ्या बुरख्याला

काळा बागुल फाळोखाचा एक उभा केला.

बालकवींच्या कविता चाळतांना सहज हातीं लागलेल्या या कांही प्रतिमा

मांडणी आणि त्यांच्या परस्परसंबंधाचा हा खेळ झरा व पायवाट यांमधील नात्याची खुलावट करतो.

ऐलपैल, निळासावळा, अडवीतिडवी, गोड काळिमा या शब्दांच्या उपयोगाने साम्य-विरोधावर आधारलेल्या अधिक छोट्याछोट्या आकृति निर्माण झाल्या आहेत. आणि त्यांचें पुन्हा परस्परांशीं नातें आहे तें वेगळेंच.

या साऱ्या अर्थांच्या आकृतींच्या जोडीला नादांच्या आकृति आहेत. ऐलपैल या शब्दांच्या उपयोगाने नादाला जे सुरवातीला गोड हिसके दिले आहेत ते अडवीतिडवी, बसला असला, ह्या शब्दांच्या द्वारे पुढें तसेच चालू राहतात आणि नाचऱ्या गतिमानतेचें चित्र निर्माण करण्यास मदत करतात. तसेंच नादसाम्याने अनेक आकृति निर्माण झाल्या आहेत. 'झाकळुनी जळ गोड काळिमा' या शब्दांतील 'ळ' च्या पुनरुक्तीने एक नादाकृति सिद्ध होते आणि त्या शब्दांत आशयाला अनुरूप अशी जवळीक निर्माण करते.

एका छोट्याशा कवितेंत बालकवींनी किती विविध प्रकारचे आणि परस्परांना खुलविणारे घाट निर्माण केले आहेत त्याची ह्या धावत्या निरीक्षणावरून कल्पना येईल आणि बालकवींची कविता अतिशय आशयसंपन्न आहे असें मीं कां म्हणतों त्याचा उलगडा होईल.

कवितेची रचना निसर्गांत कालगतीनुसार होत जाणाऱ्या फरकाच्या आश्रयाने करायची ही बालकवींची एक लकब आहे. तसेंच निसर्गांतल्या घटनांवर मानवी जीवनांतील घटनांचें रूपक बसवायचें ही त्याची दुसरी एक लकब. निर्झर, अरुण, चंद्र, संध्या, निशा या सर्वांवर ते मनुष्यत्वाचा आणि मानवी भावनांचा आरोप करतात. 'फुलराणी' हें बालकवींच्या दोन्ही लकवींचें उत्तम उदाहरण आहे. या कवितेंत संध्याकाळपासून दुसऱ्या दिवशीं सकाळी सूर्योदय होईपर्यंत निसर्गांत जे फेरबदल होतात त्यांचें अनुक्रमशः वर्णन आहे. त्याचबरोबर त्या घटनांतून त्यांनी फुलराणीच्या लग्नाचें रूपक निर्माण केले आहे. ह्या दोन लकवींपैकी पहिली लकब ही कलादृष्ट्या फारशी महत्वाची नाही. कवितेंत जोगांना अभिप्रेत असलेला मुख्यार्थ शोधणाऱ्या म्हणजेच स्थलकाल व कार्यकारण यांची संगति शोधणाऱ्या लोकांची त्या लकवींमुळे समजूत पडते इतकेंच. तसेंच या लकवींमुळे आशयाचे घाट ज्यावर चढवितां येतील असा एक सांगाडा बालकवींना सहजगत्या सापडतो. पण बालकवींची

जी दुसरी लकव आहे तिच्यामुळे मात्र आशयाला अधिक संपन्नता यायला मदत होते. कारण मानवी व्यवहार, संबंध व भावस्थिति यांच्या विविध रचनांतून त्यांना आशयाचे अधिक घाट निर्माण करता येतात. संवेदनांच्या रचनेंतून निर्माण होणाऱ्या घाटांना हे घाट पूरक असतात, त्यांना अधिक संपन्न करणारे असतात. अर्थात् हे जेहमीच आणि सर्वच कलावंतांना जुळते असें मात्र नाही. निसर्गातील घटनांवर मानवी जीवनांतील घटनांचें रूपक वसविण्याच्या प्रयत्नांत काव्य कसें गुदमरते याची अगणित उदाहरणे मराठी साहित्यांत आहेत.

मात्र रूपकें वसवायची बालकवींची हौस नेहमीच कवितेचा आशय संपन्न करणारी असते, असें म्हणतां येणार नाही. अरुणाचें तेज म्हणजे प्रेम अशी कल्पना करून घेऊन ते जेव्हा तिचा विस्तार करतात ('अरुण' कवितेंतला चौथा परिच्छेद) तेव्हा कवितेच्या सौंदर्याची हाति होते. तिच्या आशयाला गद्यपणा येऊं लागतो.

बालकवींच्या कवितेंतील आशयाच्या घाटांत इतकी विविधता आहे—इतके अप्रतिम घाट त्यांनी निर्माण केले आहेत की त्या सर्वांची दखल या लेखांत घेणे अशक्य आहे. पण कांही उदाहरणे इथे देणे शक्य आहे.

स्मरणाच्या थडग्यांतुनि या रे !

मुमनांनो भूवरती सारे !

खेळ करूं ते पुन्हा एकदा

पूर्वी जे केले

या कडव्यांत स्मरणाचीं थडगीं आणि फुलें यांचें जें नातें बालकवींनी जोडलें आहे त्यांत मडेंकरांच्या कवितेंत आढळतो तसा दचकून सोडणारा विरोध तर आहेच, पण इतरहि आकृति त्यांतून निर्माण होतात.

तसेंच उध्वस्त धर्मशाळा, तिच्या कौलारावर वसून खिन्न नीरस गीत गाणारा पारवा आणि मध्यान्हीच्या सूर्याभोवतीं मंडल घालणारी धार यांचें जें नातें बालकवींनी जोडलें आहे, तें नुसतें साधर्म्याचें नाही. ह्या तीन गोष्टी आशयाला अधिक उत्कट स्वरूप प्राप्त करून देतात, त्याच्या कक्षा धारीच्या मंडलाइतक्या विशाल करतात. पुन्हा ह्या तीन गोष्टींतून तीन प्रकारच्या संवेदना बालकवींनी एकत्र आणलेल्या आहेत.

असतात त्यांच्या उपयोक्त्या बालकविना सदळपणाने करतात. मुंबई, लखनौ, सुरली, खळकळपारा हे वा इतर असे अनेक शब्द बालकविना त्या प्रासत असताली शिवाय इतर असे अनेक शब्द आहेत की ज्यांच्या नादांत त्यांच्या अर्थाना पोपक असणारे असतात. मुण, धुसतो, उडा, लल्लसा, ह्या शब्दांच्या व विशेषतः यांतील 'ळ' या ध्रुवनाच्या नादांत त्या शब्दांच्या अर्थाना व्यक्त करता येऊ शकते. सामर्थ्या आहेत. हे सामर्थ्य बालकविना अनेक ओळखतात. अर्पण, त्यास, अचु, प्रासादिकांच्या सहाय्याने जागृत करतात. या बावतींतीं अलीकडे असाहसिक झिलेले आहेत. त्याचप्रमाणे नादसोपाना आणि निवचित नादविशेषांच्या उपयोग करून ते शब्दांना जोडतात. त्यांच्या शिवाय एकमेकांमध्ये जोडतात. त्यांच्या केंद्रांपासून तुटकपूर्ण नटि करून त्यांना एकमेकांमध्ये मिसळून टाकतात. पेशीच्या सुरासारखे शब्द हे वैशेष्ये आहेत. एकमेकांपासून तुटलेले असतात. प्रण, दुय्यंत्या द्वारे उर्ध्वतं करायचा शिवाय एकात्म असतो. ही कार्यवाही आशयाची एकात्मकी नुसती स्थितिकरणाच्या सहयोगाने निर्माण करता येत नाही. त्यासाठी शब्दांच्या नादाच्या व प्रतिमांच्या सूत्रांचे ओवावे लागते. हे बालकवि कसे करू शकतो त्याची उदाहरणे खालील वर आलेली आहेत. निम्नलिखित

काव्यांत काही विशिष्ट शब्द प्रापण्यजे असतात. अणुरूप अणुरण्यास योग्य असतात ही कल्पना चुकीची आहे. त्याचप्रमाणे विशिष्ट प्रकारचे शब्दच एकमेकांच्या शोभासिंघाले पाहिजेत. असेही नसावी. निम्नलिखित या संस्कृत व 'काव्यात्मक' शब्दांच्या शोभासिंघाले पाहिजेत. 'ह्या' शब्दाचे वृत्तां येतो व तो खपूनहि जातो. बालकवीना हे कलावंतांच्या उपजत बुद्धीने माहित आहे. आणि त्यामुळे सर्व प्रकारचे शब्द त्यांच्या कवितेंत आढळतात. प्रीड, संस्कृत शब्द, रांगडे मराठी शब्द, डीलदार फारसी भाषेतून आलेले शब्द, नामाने अर्थ व्यक्त करणारे शब्द, मोठे शब्द, संगीत शब्द, लडिताळ शब्द ह्या सर्वांचा उपयोग ते करतात. आणि या मिस्र प्रकृतीच्या शब्दांना पुष्कळां परस्परांच्या शब्दांत गुंथून घेतलेले आहेत. अशाप्रमाणे शब्दांना गुंथून घेतलेले शब्द आहेत. अशाप्रमाणे शब्दांना गुंथून घेतलेले शब्द आहेत. अशाप्रमाणे शब्दांना गुंथून घेतलेले शब्द आहेत.

प्रणयचंचला त्या भ्रूलोला अवगत नव्हत्या कुसुमिकेला
या संस्कृतप्रचुर श्रौलीलांतराबासं तंतागनीं लाला गड

आईच्या मांडीवर बसुनी शोके घ्यावे गावीं गाणीं हाड हि-

अशी साध्याभोळ्या नित्याच्या बोलण्यांतल्या शब्दांनी गुंफलेली ओळ लिहितात, आणि ह्या विरोधामुळे सौंदर्याची हानि तर होत नाहीच पण आशयाची अगदी अनुरूप अभिव्यक्ति मात्र होते.

तेजोमय नवमंडप केला लख्ख पांढरा दहा दिशांना

या ओळींत ज्या मंडपाला 'तेजोमय' म्हटलें त्यालाच ते पुढे 'लख्ख पांढरा' म्हणतात. पण हे अगदी भिन्न प्रकृतीचे शब्द एकत्र आल्यामुळे आशयाची अधिकच खुलावट होते.

। आशयाशीं इमान राखलें की भाषाशैलीशीं वेगळें इमान राखावें लागत नाही हें बालकवींची कविता ओळीओळीतून सिद्ध करते.

बालकवींच्या कवितेंत प्रतिमांची पखरण पडलेली आहे. प्रतिमांची ते उधळपट्टी करतात. आणि त्या प्रतिमा बहुधा निसर्गाश्रयी असतात, अगर निसर्गावर मनुष्यत्वाचा आरोप करणाऱ्या असतात. या प्रतिमांच्याद्वारे थोडक्या शब्दांत ते जिवंत चित्रें निर्माण करतात, संवेदनांची आणि भावनांची विश्वेच्या विश्वें साकार करतात. या प्रतिमा अनेक प्रकारच्या असतात.

दहा दिशांनी पांघरुनी या काळ्या बुरख्याला

काळा बागुल काळोखाचा एफ उभा केला.

—हा झाला प्रतिमेचा एक प्रकार, तर—

कड्यावरुनी घेऊनी उड्या खेळ लतावलयीं फुगड्या

घे लोळण खडकावरती फिर गरगर अंगाभवती

—हा झाला प्रतिमेचा दुसरा प्रकार.

स्मरणाच्या थडग्यांतुनि या रे !

सुमनांनो, भूवरती सारें

—या प्रतिमेचें कार्य आणि सामर्थ्य अगदी वेगळ्या प्रकारचें आहे. इथे मनाचें आणि मनःस्थितीचें चित्र बाह्य वस्तूंच्या सहाय्याने साकार केलें आहे. आणि तसें करतांना थडगें व फुलें (इथे पुन्हा सुमनें हा शब्द बालकवींनी वापरला आहे.) यांच्या धार्मिक संकेतांतून निर्माण झालेल्या संबंधांचा उपयोग करून घेतला आहे.

ह्या खोल भूमिगर्तेत अंधार खळाळत होते

—ही ह्याच प्रकारची पण जरा वेगळी प्रतिमा आहे.

कुणीकडे हा झुकतो वारा ?

या प्रतिमेंत उपमान कोणतें व उपमेय कोणतें तें मुळीच स्पष्ट केलेले नाही आणि त्यामुळेच तिला विलक्षण अर्थवाहित्व प्राप्त झालें आहे.

हृदयाच्या अंतहृदयाला

ही प्रतिमा अगदी साधीसुधी दिसते—नव्हे, इथे प्रतिमा आहे असें घ्यानांतच येत नाही. पण ही प्रतिमा एक अवघड कार्य करून जाते.

सूर्य मध्यान्ही नर्भी उभा राहे,

घार मंडल त्याभवति घालताहे

हें नुसतें निसर्गाचें चित्र नव्हे. सूर्याच्या त्या उभे राहण्यांत आणि घारीने घातलेल्या मंडलांत त्या मंडलाएवढा आशय भरून राहिला आहे !

ह्या जादूने भारलेल्या प्रतिमांची रचनादेखील बालकवि अत्यंत कलात्मकपणे करतात. ह्याचें एक सुंदर उदाहरण म्हणजे 'पारवा' कवितेच्या पहिल्या सहा ओळी—

भित खचली, कलयून खांब गेला

जुनी पडकी उध्वस्त घर्मशाळा;

तिच्या कौलारीं बसुनी पारवा तो

खिन्न नीरस एकांत गीत गोतो.

सूर्य मध्यान्हीं नर्भी उभा राहे

घार मंडल त्याभवति घालताहे

या ओळींत ज्या क्रमाने एकामागून एक प्रतिमा येतात त्यामुळे आशयाच्या कक्षा सारख्या विशाल होत जातात. त्या आशयाला नवनवीन परिमाणें प्राप्त होतात. पण हीं दृश्यें ज्या क्रमाने नजरला पडतील त्या क्रमानेच त्यांचें वर्णन केल्यामुळे या प्रतिमांच्या रचनेंत आणखी एक वेगळीच गंमत आहे हें वाचकाच्या घ्यानांत येत नाही. बालकवींच्या कवितेच्या फसवेपणाचें हें आणखी एक उदाहरण आहे.

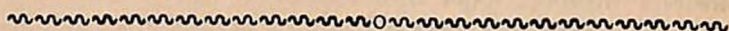
बालकवींच्या प्रतिमासृष्टीविषयी एक स्वतंत्र लेखक लिहितां येण्याजोगा आहे. या लेखांत तिचें फक्त धावतें दर्शन घडवणेंच शक्य आहे, आणि तेवढेंच वर केले आहे.

बालकवि हा मराठी साहित्यसृष्टीतला एक अत्यंत असामान्य कलावंत आहे. बालगंधर्व आणि बालकवि यांच्यांत मला अनेक प्रकारचे साम्य आढळते आणि एकाच कालखंडांत असे दोन मोठे कलावंत निर्माण व्हावे याचे कौतुक वाटते. अर्थात् ही तुलना फार ताणण्यांत अर्थ नाही हें येथे मुद्दाम स्पष्ट करायला हवे.

पण या दोघांच्या संदर्भात मला नेहमी एक प्रश्न पडतो. हे दोघे आपापल्या क्षेत्रांतले फार थोर कलावंत आहेत. पण त्याचबरोबर ज्यांना खरोखर कलात्मक मूल्य नाही पण ज्यांच्यामुळे मनाला भुरळ पडते, मन वेडावून जाते असे कांही गुण यांच्या कलाकृतींत आढळतात. या आकर्षकपणाला जरी आपण तर्काच्या सहाय्याने कलेच्या क्षेत्राबाहेर ठेवण्याचा प्रयत्न केला तरी त्यामुळे या दोन्ही कलावंतांची कला अत्यंत प्रभावी झाली हें नाकबूल करतां येत नाही. आणि मग असा प्रश्न पडतो, की या आकर्षकपणाला कलेच्या क्षेत्राबाहेर ढकलणें कितपत योग्य आहे? या आकर्षकपणाचे, या मनाला भुरळ घालण्याच्या शक्तीचे कलेच्या क्षेत्रांत कांहीच प्रयोजन नाही का? की कलेला आणि आकर्षकपणाला जोडणारें असें एक आपल्याला न सापडलेलें खोल भुयार आहे?

या प्रश्नाचे उत्तर मला माहीत नाही. पण बालकवींच्या कवितेत तें कोठेतरी लपलेलें आहे खास !

लक्ष्मीबाई टिळक



स्मृतिचित्रे

आत्मचरित्र लिहिण्यामागे अनेक हेतु असू शकतात. आपल्या जीवनांत कोणकोणत्या घटना घडल्या आणि त्यावेळची एकंदर परिस्थिति कशी होती याची वाचकाला माहिती देणे हा हेतु प्रत्येक आत्मचरित्राच्या मागे अपरिहार्यपणे असतोच. ह्यामुळे प्रत्येक आत्मचरित्र हा एक इतिहास असतो आणि त्यांत लेखक व तत्कालीन परिस्थिति याविषयीं जशी जाणीवपूर्वक माहिती दिलेली असते तशी अजाणतांही दिलेली असते. लेखकाने वापरलेली भाषा व वाकप्रचार, त्याच्या लेखनाने सहजतः प्रतिबिंबित झालेल्या मानसिक प्रतिक्रिया, आपण कांही विशेष माहिती देत आहोंत याची जाणीवहि नसतांना लेखकाने केलेले घटना व व्यक्तींवद्दलचे उल्लेख यांतून फार महत्त्वाची माहिती मिळू शकते आणि पुष्कळदा त्याने जाणीवपूर्वक दिलेल्या माहितीपेक्षा ती अधिक विश्वसनीय असते. कारण जाणीवपूर्वक दिलेल्या माहितीला आत्मसमर्थनासाठी कमीअधिक मुरड पडलेली असणे अगदी शक्य असते.

लेखकाने जाणतां अगर अजाणतां दिलेली माहिती ज्या प्रमाणांत उपयुक्त व महत्त्वाची असेल, ज्या प्रमाणांत ती बिनचूक व उपलब्ध माहितींत

भर घालणारी असेल त्या प्रमाणांत इतिहासग्रंथ अगर इतिहासाचें साधन म्हणून त्या आत्मचरित्राला मोल असतें. जुन्या काळच्या आत्मचरित्रांना या दृष्टीने फारच मोठें महत्त्व आहे.

परंतु अलीकडे जीवनाच्या साऱ्या क्षेत्रांविषयीची माहिती फार साक्षेपाने गोळा केली जाते आणि तिची छाननी व विश्लेषण अत्यंत कसोशीने करण्याचें कार्य अनेक संशोधक व संस्था करीत असतात. यामुळे र्चंचिल अगर ट्रॉट्स्की यांसारख्यांचीं आत्मवृत्तें सोडलीं तर इतर आत्मचरित्रांना इतिहासाच्या अभ्यासाच्या दृष्टीने आज तसें फारसें महत्त्व राहिलेलें नाही. फोटोग्राफी अस्तित्वांत आल्यानंतर हुबेहूब छव्या चितारणें या चित्रकलेच्या कार्याला जसें महत्त्व राहिलेलें नाही तसाच कांहीसा प्रकार आत्मचरित्रांच्या बाबतींत झालेला आहे. शिवाय आत्मचरित्र लिहिणें हा इतिहासाची नोंद करण्याचा कांही सर्वोत्तम मार्ग नव्हे.

विचार करणें हा मानवी मनाचा घर्म आहे आणि आपलें जीवन जगत असतांना प्रत्येक मनुष्य त्याविषयी आणि आपल्या भोवतालच्या परिस्थिती-विषयी विचार करीत असतो, आणि आत्मचरित्रांतून माणसाचें हें विचार-धन सहजगत्या व्यक्त होतें. कधीकधी तें अट्टाहासानेदेखील व्यक्त केलें जातें. हें विचारधन अत्यंत मोलाचेंहि असूं शकतें. परंतु विचार अगर वैचारिक सिद्धान्त मांडण्याचें आत्मचरित्र हें कांही एकमेव साधन नाही, किंवा तें सर्वोत्कृष्ट साधन आहे असेंहि म्हणतां यायचें नाही.

एखाद्या व्यक्तीने आपलें सारें आयुष्य एखाद्या ध्येयाला अगर कार्याला वाहिलेलें असतें, किंवा त्या ध्येयाविषयी त्या व्यक्तीला आत्यंतिक निष्ठा असते. आणि त्या ध्येयाचा प्रचार व्हावा, त्या कार्याकडे अनेक कार्यकर्त्यांनी आकृष्ट व्हावें या हेतूनेच मुख्यतः एखादें आत्मचरित्र लिहिलेलें असतें. अर्थात् आत्मचरित्रांत केवळ अशा स्वरूपाचा प्रचार असला तर तें खऱ्या अर्थाने आत्मचरित्र होणार नाही आणि अशा स्वरूपाचा प्रचार करण्याचें-देखील आत्मचरित्र हें कांही एकमेव साधन नव्हे.

आत्मचरित्राच्या द्वारें आणखीहि कांही करतां येण्यासारखें असतें. तें म्हणजे आपल्या साऱ्या स्मृतिरूप अनुभवांना सजीव करून त्यांची स्पंदणारी प्रतीति घेणें, त्यांचा आकार जाणिवेंत उमटविणें, त्यांच्याकडे एका वेगळ्या

कुतूहलाने आणि म्हणूनच तटस्थतेने पाहणे, आपल्या अनुभवांना संकेत-रूप देऊन स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त करून देणे, अशा प्रकारे त्यांना अजर आणि अमर करणे.

हे जे कार्य आहे ते केवळ आत्मचरित्राच्या द्वारेच करता येण्यासारखे आहे. कारण परमार्थाने एका माणसाचा अनुभव दुसऱ्या कोणत्याही माणसाला पूर्णतया साकार करणे अशक्य असते. ललितलेखक ज्या प्रकारचे कार्य करीत असतो त्याच प्रकारचे हे कार्य आहे. कारण ललित लेखकदेखील अनुभवांना सजीव करीत असतो—सचेतन आणि साकार करीत असतो. आणि म्हणून ललितलेखक जी साधने वापरतो आणि ज्या प्रकारे लिहितो त्याच प्रकारे कोणतेही आत्मचरित्र लिहिले गेले पाहिजे.

कोणतेही आत्मचरित्र हातांत घेतले की ते अशाच प्रकारे लिहिलेले असेल अशी वाचकाची अपेक्षा असते. कारण आत्मचरित्राचा मुळी तो स्वभावधर्मच आहे आणि एखाद्या आत्मचरित्रांत जर लेखकाचे अनुभव व ते अनुभव घेणारे व्यक्तिमत्त्व साकार झाले नसेल, (आणि अशी फसलेली आत्मचरित्रे अनेक आहेत. उदाहरणार्थ गतगोष्टी) तर वाचकाची निराशा होते, लेखकाने आपली फसवणूक केली असे त्याला वाटते. तो म्हणतो की मला माहिती, विचारकथन अगर प्रचार हवा असता तर मी दुसऱ्या प्रकारचे पुस्तक वाचायला घेतले असते. पण मी आत्मचरित्र वाचायला घेतले आहे आणि ते वाचतांना लेखकाच्या अंतरंगांत प्रवेश करण्याचा मिळायला पाहिजे.

आत्मचरित्राचे स्वरूप जर असे आहे तर आत्मचरित्र आणि एखादी कादंबरी (विशेषतः आत्मनिवेदनात्मक कादंबरी) यांत फरक काय? ह्या दोहोंतला फरक वरवर पाहतां अगदी उघड आहे. आत्मचरित्र हे प्रत्यक्ष घडलेल्या घटनांवरच आधारलेले असावे लागते. त्याच्या द्वारे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व त्याच्या जीवनांतून जसे व्यक्त झालेले असेल तसे व्यक्त व्हावे लागते. एखाद्या पोट्टे काढणाऱ्या चित्रकारावर जी बंधने असतात त्याच आनंद मला स्वरूपाची बंधने आत्मचरित्र-लेखकावरदेखील असतात.

ह्या उलट एखाद्या कादंबरीकार काल्पनिक घटना आणि काल्पनिक व्यक्ति यांवर आपली कादंबरी रचू शकतो. प्रत्यक्षांतल्या अनुभवांची नवी

रचना अगर संपूर्ण कायापालट तो करू शकतो. स्वतःची भूमिका सोडून एका वेगळ्याच भूमिकेवरून कादंबरीचे निवेदन करू शकतो. अनुभवांच्या आकृतींची कोणत्याही प्रकारची संघटना आपल्या मनामध्ये तो अगदी मुक्तपणे होऊ देऊ शकतो.

आत्मचरित्र व कादंबरी यांमधला हा फरक वरवर पाहतां अगदी ठळक स्वरूपाचा वाटतो. पण अधिक विचार केला तर ह्या भेदाला मूलभूत महत्त्व देणें कितपत इष्ट आहे याविषयी शंका वाटू लागते. कारण कादंबरीकाराला जरी कोणत्याही भूमिकेवरून आणि कोणत्याही स्वरूपाचें लिखाण करण्याचें स्वातंत्र्य असलें तरी अमक्या एका स्वरूपाची कादंबरी लिहायची असा त्याने निर्णय घेतला की त्याच्यावरदेखील अनेक बंधनें पडतात. हीं बंधनें वास्तवता अगर असल्या अन्य स्वयंभू मूल्यांतून निर्माण होत नाहीत. तीं त्याला स्फुरलेल्या कलाकृतीच्या स्वरूपांतच बीजरूपाने असतात.

कादंबरीकाराने एकदा एक स्वभावचित्र निर्माण केलें अगर एखादी घटना रंगवली की पुढे काय व्हायचें हें ठरविण्याचें फारसें स्वातंत्र्य त्याला नसतें. एखादी विशिष्ट स्वरूपाची रचना साधण्यासाठी आपल्या पात्राने अमक्या एका प्रकारें वागावें असें कादंबरीकाराला कितीही वाटत असलें तरी तें आपल्या स्वभावानुसारच वागतें आणि त्याच्या वागण्यांतल्या त्या विस्कळितपणापुढे कादंबरीकाराला मुकाट्याने मान वाकवावी लागते.

आत्मचरित्रकारावर पडणारीं बंधनें मूलतः अगदी याच स्वरूपाचीं असतात. आपल्या जीवनाचा पट उलगडायचा असें एकदा ठरल्यानंतर त्याला त्याच्याशीं इमान राखावें लागतें आणि आपल्या जीवनांतल्या विस्कळितपणापुढे आणि विसंगतीपुढे त्यालाहि मान वाकवावी लागते. माणूस जगतांना आपल्या स्वभावानुसार जगलेला असतो आणि त्यांतून जीवनाची आणि म्हणून कलेचीहि आकृति निर्माण होते.

आत्मचरित्रावर कल्पनेचे संस्कार होत नाहीत हेंदेखील तितकेसें खरें नाही. कारण आत्मचरित्रकार कलावंताप्रमाणेच जीवनांत आकार शोधित असतो, जीवनाकडे तटस्थपणें पाहून तो त्याचा अर्थ शोधित असतो आणि आकार अगर अर्थ हे कल्पनाशक्तीच्या द्वारेंच प्रतीत होतात. तिच्या द्वारेंच ते एकपरीने निर्माण होतात. आत्मचरित्रकार प्रसंग अगर व्यक्ति निर्माण

करीत नाही. पण आत्मचरित्र लिहितांना तो आपल्या जीवनांतल्या घटनांकडे एका विशिष्ट दृष्टीने पाहात असतो, त्यांची निवड करीत असतो आणि त्यांची विशिष्ट प्रकारे जुळणीहि करीत असतो. आपल्या कल्पनाशक्तीचे संस्कार त्यावर करीत असतो.

अशा रीतीने आत्मचरित्र हें कादंबरीपेक्षा मूलतः भिन्न नाही. फरक इतकाच की आत्मचरित्र ही एक कादंबरी असते आणि त्याच वेळेला एका व्यक्तीच्या जीवनाचा तो इतिहासहि असतो. परस्परांशीं एकजीव झालेलीं (निदान एकजीव होण्याचा प्रयत्न करणारीं) दोन पुस्तके म्हणजे आत्मचरित्र. आणि ह्यामुळेच आत्मचरित्र वाचतांना एक वेगळ्या प्रकारचा आनंद आपल्याला होत असतो. प्रत्यक्ष जीवन आणि कलाकृति यांमध्ये जें नातें असतें त्याची प्रतीति आपल्याला आत्मचरित्र वाचतांना होते. तें वाचूं लागले की प्रत्यक्ष जीवनावर कल्पनेचे संस्कार होत असतांना आपल्याला दिसतात. कलेची प्रक्रिया आपल्याला तेथे तपासून, पडताळून पाहतां येते. आत्मचरित्र हें पोटांतील यंत्रें दाखविणाऱ्या घड्याळासारखें असतें.

आत्मचरित्र वाचल्यामुळे होणारा हा जो खास प्रकारचा आनंद आहे त्याची गोडी सर्वसामान्य वाचकाला बहुधा प्रतीत होणार नाही. निदान हा विशेष प्रकारचा आनंद आपल्याला मिळाला आहे याची जाणीव तरी त्याला होणार नाही. तो एखादी कादंबरी अगर इतिहासाचें पुस्तक वाचावें तसेंच तें वाचील पण साहित्याचा दीर्घकाळ अभ्यास करणाऱ्या रसिकाला मात्र आत्मचरित्राच्या वाचनापासून होणारा हा वेगळा आनंद प्रतीत होईल; अत्यंत मोलाचा वाटेल.

आत्मचरित्र हें एकाच वेळीं इतिहास आणि कादंबरी असल्यामुळे, उत्कृष्ट आत्मचरित्र हें इतिहास म्हणून आणि कादंबरी म्हणूनदेखील उत्कृष्ट असावें लागतें. याचाच एक अर्थ असा की इतिहास आणि कादंबरी हीं त्यांत संपूर्णपणें एकजीव व्हावीं लागतात. ह्या सान्या कसोट्यांना एकाच वेळीं उतरणें फार अवघड असतें; शिवाय आत्मचरित्र लिहितांना लेखक अनेक मोहांना अगर चुकीच्या कल्पनांना बळी पडण्याची शक्यता असते. आणि आपण चुकलों आहोंत हें आत्मचरित्रकाराच्या लक्षांत येणें अगर त्याला पटणें हें फारच अवघड असतें. ह्यामुळेच चांगली आत्मचरित्रे फारच दुर्मिळ

आहेत. आणि जी थोडी यशस्वी आत्मचरित्रे आहेत त्यांचे मोल साहित्याच्या क्षेत्रांत फार मोठे मानले जाते.

मराठी भाषेत तर चांगल्या आत्मचरित्रांचे दुर्भिक्षच आहे. पण ह्या वैगुण्याची आपल्या गुणवत्तेने अगदी शिगोशिग भरपाई करणारा एक अप्रतिम ग्रंथ आपल्या भाषेत आहे आणि तो म्हणजे 'स्मृतिचित्रे'. एका रूढार्थाने अशिक्षित आणि जवळजवळ निरक्षर बाईने हा ग्रंथ लिहून मराठी साहित्यावर अमोल लेणे चढवले आहे आणि त्याचबरोबर साहित्याविषयीच्या अनेक तत्कालीन कल्पनांपुढे एक प्रश्नचिन्ह काढून ठेवले आहे.

इतिहास म्हणून स्मृतिचित्रांचे मोल फार मोठे आहे. कारण तीं फार प्रांजलपणाने लिहिलेली आहेत. 'माझे चरित्र लिहायचें झालें तर तें घडलें तसें लिहा' असें मुळी नारायण वामन टिळकांनी आपल्या कुटुंबियांना अगदी बजावून सांगितले होते. आणि त्यांची ती इच्छा पुरी करायच्या हेतूनेच त्यांच्यावर निरतिशय प्रेम करणाऱ्या त्यांच्या पत्नीने हीं स्मृतिचित्रे लिहिलीं. पुन्हा आंतले एक-बाहेरचे एक असा मुळी लक्ष्मीबाईचा स्वभावच नव्हता, आणि त्यांची स्मरणशक्तीदेखील फार तीव्र होती. त्यामुळे टिळक-कुटुंबाच्या जीवनाचा पुष्कळसा विनचूक वृत्तान्त या पुस्तकांत आपल्याला सापडतो.

अर्थात् लक्ष्मीबाईवर लहानपणापासून झालेल्या संस्कारांमुळे जीवनाच्या कांही अंगांविषयी उघडपणे लिहिणे त्यांना शक्यच नव्हतें. पुन्हा लक्ष्मीबाई कांही सुशिक्षित आणि विद्वान् नव्हत्या. त्यामुळे तत्कालीन जीवनाची त्यांनी विद्वत्तापूर्ण चिकित्सा करावी अशी अपेक्षा करणेच चुकीचें आहे. त्यांचा मोठेपणा हा की विद्वान् आणि रसिक यांच्या सहवासांत सारा जन्म काढूनदेखील विद्वत्तेचा आव आणून त्यांनी हा नसता प्रयत्न केला नाही. आपल्या स्वतःच्या प्रकृतीशी त्यांनी इमान राखले.

मुद्दाम माहिती देण्याचा अगर चिकित्सा करण्याचा मुळी लक्ष्मीबाईंनी प्रयत्नच केलेला नाही. आणि तरी कितीतरी मोलाची माहिती सहजगत्या त्यांनी आपल्या आत्मचरित्रांत देऊन ठेवलेली आहे.

नारायण वामन टिळक हे एक आधुनिक संत होते. आणि त्यांच्यावर निरतिशय प्रेम करणारी त्यांची पत्नीदेखील आपल्या प्रकृतीनुसार वेगळ्या

मार्गाने त्यांचाच कित्ता गिरवीत होती. ज्या पायऱ्यांनी ह्या दोन माणसांनी संतत्वाच्या दिशेने हा प्रवास केला त्याचा वृत्तान्त अगदी कलाहीनपणे लिहिला गेला असता तरी मोलाचा ठरला असता आणि इथे तर तो निखळ कलात्मकपणे लिहिलेला आहे. शिवाय टिळक संत होण्याच्या प्रयत्नांतली एक पायरी म्हणून ख्रिस्ती झाले, त्यामुळे या आत्मचरित्रांत ख्रिस्ती धर्म व हिंदू धर्म यांच्या संघर्षाविषयी आणि तत्कालीन धार्मिक कल्पनाविषयी पुष्कळशी मोलाची माहिती मिळते. विशेषतः ख्रिस्ती समाज व मिशनरी यांच्याविषयी माहिती आपल्याला विशेष उपलब्ध नाही आणि लक्ष्मीबाईंनी तो समाज जितक्या जवळून पाहिला तितक्या जवळून तो फार थोड्या मराठी लोकांनी पाहिला आहे. त्यामुळे ख्रिस्ती समाजाचे त्यांनी रेखाटलेले चित्र जिज्ञासूंच्या दृष्टीने फार उपयुक्त आहे.

टिळकांचे मराठी साहित्यांतले स्थान फार मोठे आहे. त्यांनी लिहिलेली कविता जरी फार उच्च दर्जाची नसली (स्मृतिचित्रांत उद्धृत केलेल्या त्यांच्या कविता त्या सुंदर पुस्तकाला जोडलेल्या ठिगळासारख्या वाटतात) तरी मराठी कवितेच्या विकासांतला तो एक महत्त्वाचा टप्पा आहे. तत्कालीन वाङ्मयीन चळवळींत आणि विचारमंथनांत त्यांनी महत्त्वाचा भाग घेतला. अनेक साहित्यिकांशी त्यांचा संबंध आला आणि ठोंबऱ्यांसारखा कवि त्यांच्या घरांत वाढला. टिळकांच्या या वाङ्मयीन जीवनाचा वृत्तान्त मराठी साहित्याच्या इतिहासाच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचा आहे. खरे म्हणजे नुसत्या बालकवींच्या आठवणी जरी लक्ष्मीबाईंनी लिहून ठेवल्या असत्या तरी त्यांनी फार मोलाची कामगिरी केली असे म्हणावे लागले असते.

तत्कालीन समाजस्थितीचेदेखील तपशीलवार चित्रण स्मृतिचित्रांत आढळते. त्या काळांत परगावी राहणाऱ्या कोणासहि दहा रुपये पाठविले की त्यांचे भागू शकत असे ! यावरून व अशाच अन्य माहितीवरून तेव्हाच्या किंमती व राहणीचे मान यांची चांगली कल्पना येते.

तसेच तेव्हाचे कौटुंबिक जीवन, कुटुंबातील माणसांत असलेले अत्यंत जिव्हाळ्याचे संबंध, परस्परांच्या मदतीला उभे राहण्याची तेव्हाची वृत्ति, समाजांतल्या वेगवेगळ्या वर्गांचे परस्परसंबंध आणि मुख्य म्हणजे त्या काळातील स्त्रीजीवन याविषयी किततीतरी माहिती अनेक बारकाव्यांसहित

लक्ष्मीबाईंनी सहजगत्या दिली आहे. तत्कालीन समाजस्थितीचें चित्रण वा अभ्यास करणाऱ्या पुस्तकांचा तुटवडा लक्षांत घेतां या माहितीचें महत्त्व फारच जाणवतें.

लक्ष्मीबाईंनी सर्वांत अधिक माहिती दिली आहे ती आपल्या भाषेच्या द्वारे. स्मृतिचित्रांतील भाषा ही जशी खास लक्ष्मीबाईंची आहे तशीच ती तत्कालीन स्त्रियांची बोलीभाषा आहे; आणि त्या भाषेतले शब्द, वाक्यप्रचार, लयीचे चढउतार आणि तिच्या द्वारे व्यक्त होणारे दृष्टिकोण अगर मनो-भूमिका यांतून केवढें तरी समाजविषयक ज्ञान मिळू शकेल. खरोखर एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाने या भाषेचा अभ्यास करून एक प्रबंध लिहिण्यासारखा आहे.

अर्थात् लक्ष्मीबाईंनी आपल्या आत्मचरित्राच्या द्वारे ही जी माहिती दिली आहे ती अन्य कोणी असलें पुस्तक लिहिलें असतें तरी त्या द्वारे कमी-अधिक प्रमाणांत मिळालीच असती. एखाद्या विद्वान् व्यक्तीने जर असें पुस्तक लिहिलें असतें तर तत्कालीन वाङ्मयीन प्रवाह व चळवळी आणि टिळकांचें धर्मांतर यांच्यावर पुष्कळच प्रकाश पडू शकला असता. पण लक्ष्मीबाईंनी अजाणतां ती माहिती दिली आहे तसेंच आत्मचरित्र लिहितांना त्यांनी स्वीकारलेल्या भूमिकेमुळे जी माहिती त्यांनी दिली आहे (उदाहरणार्थ बालकवि ठोंबऱ्यांविषयींची माहिती) ती माहिती मात्र कोणत्याहि विद्वानाला देतां आली नसती. लक्ष्मीबाईंचें असामान्य व्यक्तिमत्त्व व त्यांचें असामान्य जीवन यांमुळेच ही अत्यंत मोलाची माहिती त्यांना साठवतां आली आणि देतां आली.

खरें म्हणजे लक्ष्मीबाईंनी जी दिली आहे ती मुळी माहिती नव्हेच ! त्यांचें सारें अनुभवांचें विश्वच स्मृतिचित्रांत प्रकट झालें आहे. आणि अनुभवांत अपरिहार्यपणें माहिती विरघळलेली असते म्हणूनच स्मृतिचित्रांत माहिती देखील आहे. इतिहास आणि कादंबरी यांना एकरूप करण्याची जी असाधारण किमया आत्मचरित्रकाराला साधावी लागते ती लक्ष्मीबाईंनी साधली आहे. त्या विद्वान् असत्या तर त्या संशोधनाच्या व चिकित्सेच्यामागे लागल्या असत्या आणि मग त्यांना हें कदाचित् साधलें नसतें. त्या जर नारायण वामन टिळकांसारख्या त्या काळच्या नांवाजलेल्या

साहित्यिका असत्या तर त्यांना हें खात्रीनेच साधलें नसतें. कारण मग त्या रूढ वाङ्मयीन संकेतांना बळी पडल्या असत्या. त्यांचे अनुभव आपलें सहज-स्वरूप सोडून व निराळे मुखवटे चढवून लोकांच्या पुढे आले असते. पण त्या नुसत्याच लक्ष्मीबाई टिळक होत्या. आपण इतिहासहि लिहीत आहों आणि कादंबरीहि लिहीत आहों व ह्या दोहोंची प्रकृति भिन्न असते याची त्यांना जाणीवच नव्हती. असले कृत्रिम प्रश्न त्यांच्यापुरते तरी अस्तित्वांतच नव्हते. त्यांना आत्मचरित्र लिहायचें होतें आणि म्हणून जशा त्या निःसंकोचपणें आणि सहजपणें जगल्या तसेंच त्यांनी आत्मचरित्रहि लिहून टाकलें.

पुन्हा आत्मचरित्रकाराला स्वतःचें समर्थन करण्याचा अगर स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचें प्रदर्शन करण्याचा जो मोह होतो त्यालाहि लक्ष्मीबाई बळी पडल्या नाहीत; कारण एक तर असें प्रदर्शन करणें हा त्यांचा स्वभावच नव्हता. आणि पुन्हा आपण कोणी मोठे आहोंत आणि आपलें चरित्र आपल्याला लोकांसमोर मांडायचें आहे ह्या भावनेने मुळी लक्ष्मीबाई आपलें आत्मचरित्र लिहीतच नव्हत्या. आपल्या नवऱ्याचें चरित्र यथातथ्यपणें लोकांसमोर यावें म्हणूनच त्यांनी तें पुस्तक लिहून काढलें.

इतिहास म्हणून स्मृतिचित्रें मोलाचीं आहेत हें खरें. इतिहास व कादंबरी या दोहोंचा सुंदर मिलाफ घडवून आणण्याची असाधारण किमया स्मृतिचित्रांत साधलेली आहे आणि म्हणून त्या पुस्तकाला फार मोठें मोल आहे हेंहि खरें. पण ह्याहूनहि महत्त्वाची गोष्ट ही की स्मृतिचित्रें ही एक अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची कलाकृति आहे. तें पुस्तक पूर्णपणें काल्पनिक आहे असें जरी उद्या सिद्ध झालें तरी कलाकृति या नात्याने त्याचें मोल जराहि कमी होणार नाही, उलट तें काकणभर वाढेलच. आणि हें काकणदेखील जुन्या काळचें-चांगलें जाडजूड आणि बावनकशी सोन्याचें !

स्मृतिचित्रांच्या या वाङ्मयीन थोरवीचीं अनेक अंगें आहेत. त्यांपैकीं एक म्हणजे लक्ष्मीबाईंनी रेखाटलेलीं असामान्य आणि विविध व्यक्तिचित्रें. यांत टिळकांच्या व्यक्तिचित्राला अर्थातच मध्यवर्ति स्थान आहे. असें म्हणतां येईल की जन्मभर टिळकांचा प्रवास संत होण्याच्या दिशेने चालला होता. आणि या प्रवासाचे टप्पे त्यांतील सर्व चढउतारांसह लक्ष्मीबाईंनी फार मार्मिकपणें चित्रित केले आहेत. अखेर ह्या नादिष्ट, संतापी व हाताने

कोणतेहि काम करूं न शकणाऱ्या माणसाने आपल्या जिवाची पर्वा न करतां प्लेग लागलेल्या माणसांची स्वतःच्या हाताने शुश्रूषा केली. गरिबांना मिळत नाही म्हणून सुग्रास अन्न त्याला खाववेनासें झालें. अंगांत कफनी घालून-आणि पायांत चाळ बांधून तो ख्रिस्ताचें भजन करीत नाचूं लागला. हा मनुष्य अंतर्बाह्य परमेश्वरमय झाला.

संतत्वाच्या दिशेने चाललेल्या या टिळकांच्या प्रवासाचें चित्रण करतांना त्यांच्या स्वभावाच्या विविध आणि परस्परविरोधी पैलूंचें दर्शन घडवायला लक्ष्मीबाई विसरल्या नाहीत. टिळकांच्याविषयीं गाढ प्रेम आणि आदर असूनदेखील, टिळक हा अनेक गुणदोषांनी युक्त असा एक मनुष्यप्राणी होता ह्याची जाणीव लक्ष्मीबाईंना सतत होती.

टिळक सहृदय होते. दुसऱ्याची गरज भागविण्यासाठी नेसूंचें सोडून देण्याची वृत्ति होती. पण माणूस-मग ती स्वतःची बायको का असेना-दृष्टीआड झालें की टिळक त्याला पूर्णपणें विसरत असत. आपल्यामागे आपल्या बायकोला उपास पडत असतील याचीहि त्यांना जाणीव राहात नसे. सर्वाभूतीं प्रेम करूं पाहणारा हा मनुष्य इतका संतापी होता, की रागाच्या भरांत त्याने आपल्या सात महिन्यांच्या गरोदर बायकोला जिन्यावरून ढकलून दिली होती ! पैशाचा हिशोब त्यांना मुळीच कळत नसे; पण आपल्या इतर मिळकतीचा हिशोब मात्र आपल्या मृत्युपत्रांत त्यांनी बिनचूक आणि व्यवस्थित केला होता. घराच्या दारासमोर खड्डा खणला आणि त्यावर पत्रावळ टाकून तो झांकला म्हणजे चोर त्यांत पडेल अशा मूर्खपणाच्या कल्पना जशा सुचत असत त्याचप्रमाणे धर्माचा त्याग म्हणजे राष्ट्रीयत्वाचा त्याग नव्हे ह्या महान् तत्त्वाचा शोधहि त्यांना लागला होता. टिळक अतिशय सज्जन होते खरे; पण धर्मान्तर केल्यावर बायको व मुलगा यांनी आपल्याकडे यावें म्हणून कायदेशीर इलाज करायलादेखील ते निघाले होते.

टिळकांच्या स्वभावांतील कांही पैलूंचें हें विरोधात्मक वर्णन अर्थातच कांहीसें नाटकी आहे. ह्या विविध पैलूंतलें नातें कांही केवळ विरोधाचें नव्हतें. आणि तें केवळ तसें होते असें लक्ष्मीबाईंनी कोठेहि भासवलेलें नाही. विरोधांत काय गंमत असते हें माहित असूनदेखील (उदाहरणार्थ, 'घरांत पाऊल टाकलेंस तर तंगडीच मोडून टाकीन' अशी धमकी देणाऱ्या टिळकांच्याच

घरांत आपण कायमचे कसे राहायला गेलों याचें त्यांनी केलेलें वर्णन) त्यांनी तसें भासवलेलें नाही.

पुष्कळशा कादंबऱ्यांत आदर्श असा जो नायक असतो त्याचें चित्रण फसलेलें असतें. तो आदर्श आहे या कल्पनेच्या दडपणानेच तें फसतें. मोठ-मोठ्या कादंबरीकारांच्या बाबतींत हा प्रकार झालेला आहे. पण स्मृति-चित्रांच्या अनभिज्ञ लेखिकेला मात्र असें अपयश आलेलें नाही. अभिजात कलावंतालाच जें साधतें तें तिला सहजगत्या साधून गेलें आहे.

टिळकांच्याइतकेंच किंवा त्यांच्याहून अधिक महत्त्वाचें स्थान स्मृति-चित्रांत लक्ष्मीबाईंना आहे आणि स्वतःचें व्यक्तिचित्र रेखाटण्यांत त्यांना असाधारण यश लाभलें आहे.

स्मृतिचित्रें वाचून ज्या लक्ष्मीबाई डोळ्यांसमोर उम्या राहतात त्या बहिर्मुख वृत्तीच्या आहेत. सतत संसाराचे काबाडकष्ट करणाऱ्या आणि व्यवहारदक्ष आहेत. तत्त्वचर्चेत त्यांना रस वाटत नाही आणि भुईवरचे त्यांचे पाय कधी सुटत नाहीत. उलट टिळकांचेच पाय भुईवर टेकवण्याचा त्या सतत प्रयत्न करीत असतात. त्या मोठ्या जिवट आणि चिवट वृत्तीच्या आहेत. आत्महत्या करावी असें वाटायला लावणारे अनेक प्रसंग त्यांच्यावर येतात; पण आत्महत्या तर त्या करीत नाहीतच, उलट खाली आपटलेल्या चेंडूप्रमाणे उसळी घेऊन त्या अधिक उत्साहाने जगू लागतात. त्या अगदी मनमोकळ्या आहेत आणि त्या कधीहि 'सेल्फ-कॉन्सस' होत नाहीत. टिळकांसारख्या प्रभावी व्यक्तीच्या छायेंत सारा जन्म जातो आणि त्या-मुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर फार मोठा परिणाम होतो. पण त्या कधीहि दबून जात नाहीत, अनुकरण करूं लागत नाहीत. टिळकांनी लिहून दिलेलीं भाषणें वाचून दाखवणे त्यांना रुचत नाही आणि त्या त्यांना तसें स्पष्टपणें सांगतात. लक्ष्मीबाई या नेहमी लक्ष्मीबाईच राहतात. ठोंबऱ्यांच्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे—“ लक्ष्मीबाई, जरी पंचम जाँज वादशहा तुमच्या-कडे आला तरी तुम्ही त्याला म्हणाल, 'बाळ, येतांना तेवढं फाटक लावून घे वर !' ”

स्मृतिचित्रांतल्या लक्ष्मीबाई प्रेमळ आहेत. पण त्यांचें प्रेम पाटाच्या पाण्यासारखें झुळुझुळु वाहणारें, दुसऱ्यांचें संगोपन करणारें व त्यांना प्रसन्न

करून डोलवणारं आहे. तें महापुरासारखं नाही. तें चांगलें डोळस आहे. अफूसारखं नाही.

ह्या प्रेमळपणाच्या जोडीला त्यांच्याजवळ असामान्य विनोदबुद्धि आहे. ही विनोदबुद्धि सहानुभूतीने ओलावलेली आहे, सूक्ष्म निरीक्षणावर आधारलेली आहे, तल्लख बुद्धीवर पोसलेली आहे, लक्ष्मीबाईंना अधिक डोळस करणारी आहे, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा तोल सावरणारी आहे.

जरहि 'सेल्फ-कॉन्स' न होतां, नव्हे मुळी आपलें व्यक्तिमत्त्व रेखाटण्याचा असा कोणताच खास प्रयत्न न करतां लक्ष्मीबाईंनी स्वतःचें हें चित्र उभें केलें आहे. तें पाहून कलावंत या नात्याने त्यांची थोरवी केवढी होती हें तर जाणवतेंच, पण त्याबरोबर त्यांना व टिळकांना एकत्र आणणारी नियतीदेखील थोर कलावंत होती असें वाटूं लागतें. कारण दोघांचीं व्यक्तिमत्त्वं एकाच वेळीं परस्परविरोधी आणि पूरकहि आहेत. आणि यामुळे त्या दोघांच्या जीवितांना आणि स्मृतिचित्रांना विशेष रंगत आली आहे. असें वाटतें की तुकारामाला जर लक्ष्मीबाईंसारखी वायको मिळाली असती तर किती वरें झालें असतें ! आणि किती बहारदार व मौल्यवान् स्मृतिचित्रें आपल्याला वाचायला मिळालीं असतीं !

लक्ष्मीबाईंनी इतर अनेक छोटींमोठीं स्वभावचित्रेंदेखील तितक्याच समजुतीने आणि प्रभावीपणें रेखाटलीं आहेत. सोनेनाणें धुऊन घेणारे नाना, पत्ता माहीत नसल्यामुळे आपल्या लाडक्या मनूला शोधण्यासाठी मुंबईभर वणवण फिरत चाळीचाळींतून डोकावणारे गोविंदरावमामा, मनू अनेक वर्षांनी घरीं आली असतां आपल्याला रडूं येईल म्हणून रात्र होईपर्यंत तिच्याशीं कांहीच न बोलणारी भिकूताई, सुनेचें पाणी प्यायचें भांडें पिकदाणी म्हणून वापरणारे मामंजी, नवऱ्याने लाथ मारल्यावर तोंडांत पाण्याशिवाय कांही न घेतां रामराम म्हणत प्राण सोडणारी टिळकांची आई आणि आपल्या विहिणीने अशा रीतीने कोठे प्राण सोडला तें कसल्या तरी ओढीने मुद्दाम पाहून येणारी लक्ष्मीबाईंची आई, अंगावरचे कपडेदेखील गोरगरिवांना देऊन उघडेबोडके घरीं येणारे महादेवभाऊजी, विनचेहेऱ्याचे पण अखेर टिळकांच्या मृत्यूने भ्रमिष्ट झालेले सखारामभाऊजी, लक्ष्मीबाई कविता वाचीत नाहीत म्हणून त्या फाडून टाकणारा ठोंबरे, लक्ष्मी-

वाईच्या हातचा फोडणीचा भात खातांना आपण पंचपक्वान्ने खात आहोत असा वहाणा करणारा धनाढ्य बुटींचा मुलगा बापूसाहेब, टिळकांची व दत्तूची आवाळ होईल म्हणून लक्ष्मीबाईंना नर्सिंगचे शिक्षण घ्यायला नालायक ठरवून परत पाठवून द्या असें हॉस्पिटलच्या चालकांना गुप्तपणे कळविणारा ह्यूमसाहेब, 'आई, तूं लोकांच्या समोर रडूं नको' असें म्हणणारा दत्तू, टिळकांच्या घरीं मुक्काम करणारे अनेक तऱ्हेवाईक आश्रित, अशी यादी करीत राहिलें तर पानेंच्या पानें भरतील इतकी विपुल स्वभावचित्रें लक्ष्मीबाईंनी रेखाटून ठेवलीं आहेत.

लक्ष्मीबाईंच्या स्वभावचित्रणाचीं अनेक वैशिष्ट्ये आहेत. माणसाचीं शरीरे, चेहेरेपट्ट्या व हालचाली यांचें त्या कधी वर्णन करीत नाहीत. अगर त्यांच्या मनांत काय चाललें आहे याचादेखील त्या मागोवा घेत नाहीत. इतरांच्या बाबतींतच नव्हे तर स्वतःच्या बाबतींतदेखील मनांतील वादळांची अगर विचारतरंगांची नोंद त्या करीत नाहीत. टिळकांनी धर्मान्तर केल्यानंतर त्यांना ज्या यातना झाल्या त्यांचें दर्शन घडावें असें वाचकाला फार वाटतें. पण त्या वेळीं आपल्या मनांत काय घडत होतें याचें चित्रण त्या जवळजवळ मुळीच करीत नाहीत; फक्त आपली वाचा कशी गेली, आपण टिळक भेटणार असें कळतांच सारख्या येरझान्या कशा घालीत होतो, आपल्या डोळ्यांतलें पाणी कसें खळेना याचें वर्णन त्या करतात आणि त्यावर आपल्याला समाधान मानून घ्यावें लागतें. कारण लक्ष्मीबाईंची वृत्तीच मुळी बहिर्मुख होती. माणसांचें बोलणें आणि कृति ह्यांवरच त्यांचें लक्ष केंद्रित असे. आणि स्मृतिचित्रांत पहिल्यापासून शेवटपर्यंत याच गोष्टींचें त्यांनी चित्रण केलें आहे.

बहिर्मुख वृत्तीच्या माणसांत पुष्कळदा जे दोष असतात ते मात्र लक्ष्मीबाईंच्या ठिकाणीं नव्हते. जें स्थूल तेवढेंच त्यांना दिसलें अशांतला भाग नाही. अगर मानवी अंतःकरणाला त्यांना स्पर्श करतां येत नसे, त्यांचें सुख आणि त्यांच्या व्यथा त्यांना जाणवत नसत अशांतलाहि भाग नाही. त्यामुळे त्यांनी संपूर्ण माणसें त्यांच्या सर्व स्वभाववैचित्र्यासहित चित्रित केलीं आहेत. त्यांचे सूक्ष्म स्वभावविशेष आणि त्यांतील विसंगतीदेखील त्यांच्या नजरेंतून निसटलेल्या नाहीत. आणि जरी त्यांनी त्यांच्या मनांत कधी प्रवेश केला नाही तरी अप्रत्यक्षरीत्या त्यांच्या मनःस्थितीचें स्वरूप त्यांनी सूचित केलें आहे.

या व्यक्तिचित्रणांत लक्ष्मीबाईंच्या स्वतःच्या अनेक स्वभावविशेषांचा त्यांना उपयोग झाला आहे. त्या 'सेल्फ-कॉन्स' नसल्यामुळे व्यक्तिचित्रण करतांना त्यांचा 'फोकस' कधी चुकलेला नाही अगर त्या व्यक्तिचित्रणाच्या सच्चेपणाला कधी बाध आलेला नाही. त्यांचे पाय सतत भुईवर टेकलेले असल्यामुळे व्यक्तिचित्रण करतांना त्या कधी कल्पनेच्या आहारीं गेलेल्या नाहीत. आणि कोणत्याहि व्यक्तिमत्त्वाचें स्वतःवर दडपण पडूं न देण्याइतका खंबीरपणा अगर आत्मनिष्ठा अंगीं असल्यामुळे धाकाने, आंदराने अगर अतिरिक्त प्रेमाने त्यांना आंधळे केलेले नाही. त्यांच्या तल्लख बुद्धीमुळे आणि सूक्ष्म निरीक्षणामुळे निरनिराळ्या व्यक्तिमत्त्वांचे अनेकविध पैलू त्यांच्या दृष्टीस पडले आणि विनोदबुद्धीमुळे मानवी स्वभावांतल्या विसंगतीचें आणि हास्यास्पदपणाचें त्यांना दर्शन घडलें. त्यांचा प्रेमळपणा सानेगुरुजींच्या प्रेमळपणाप्रमाणे आंधळें करणारा, निरीक्षणाच्या मार्गांत अपारदर्शक काचे-प्रमाणे उभा राहणारा नव्हता. प्रेमळपणाने त्यांना अधिक डोळस केले. माणसाच्या हृदयाला स्पर्श करण्याचें सामर्थ्य त्यांना प्राप्त करून दिलें. साहित्य व साहित्यिक यांच्याशीं सतत संबंध असल्यामुळे त्यांच्या रसिकतेचा आपोआप विकास झाला होता. स्वभावचित्रणाविषयींच्या कोणत्याहि पुस्तकी कल्पना डोक्यांत नसल्यामुळे कसलीहि कृत्रिम बंधनें त्यांच्या स्वभावचित्रणावर पडलीं नाहीत.

जर लक्ष्मीबाई थोड्या अंतर्मुख वृत्तीच्याहि असल्या, त्यांचा अधिक बौद्धिक विकास झाला असता आणि थोडी अधिक काव्यात्मकता त्यांच्या अंगीं असती तर चेकाँव्ह अगर गॉर्की यांना जें साधलें तें त्यांनाहि साधून गेलें असतें. माणसाचा आत्माच त्यांना गवसला असता. पण हे गुण अंगीं नसूनदेखील माणसाच्या आत्म्याला त्यांनी निदान स्पर्श तरी खात्रीने केला आहे.

लक्ष्मीबाईंनी नुसतीं व्यक्तिचित्रे रंगविलेलीं नाहीत तर या व्यक्तिचित्रांतून आणि त्यांच्या परस्परसंबंधांतून त्यांनी अनेकविध घाट निर्माण केले आहेत. फार थोर लेखकांनाच जें साधतें तें त्यांनी साधलें आहे.

संतापी, नादिष्ट, अव्यवहारी व कविहृदयाचे टिळक कसलें तरी श्रेय शोधीत अखेर संतपदाला कसे पोचले याच्या चित्रणांतून व्यक्तिमत्त्वाच्या विकासाचा एक घाट निर्माण झाला आहे. हा घाट अशा अनेक व्यक्तींचीं चरित्रे वाचून

आपल्या परिचयाचा झालेला आहे हें खरें; पण टिळकांच्या विकासाचीं कांही वैशिष्ट्ये आहेत. आणि त्यामुळे या घाटाला थोडा वेगळेपणा आला आहे.

अर्थातच या विकासाचें सर्वांगीण चित्रण करण्याचे सामर्थ्य लक्ष्मीबाईंच्या अंगीं नव्हतें. आणि म्हणून हा घाट त्यांतल्या त्यांत जरा कमी प्रतीचा आहे.

पण कर्मठ हिंदुत्वाचे संस्कार झालेल्या, संसारी वृत्तीच्या, व्यवहारी, बहिर्मुख व आनंदी, इतकेंच नव्हे तर विनोदबुद्धि अंगी असलेल्या लक्ष्मीबाईंनी आपल्या निरतिशय पतिप्रेमामुळे टिळकांच्या मागोमाग जाण्याचा जो प्रयत्न केला आणि त्यामुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा जो विकास झाला त्याचा घाट मात्र अपूर्व आहे. कारण लक्ष्मीबाईंनी आपलें स्वत्व कायम राखलें आणि तरी आपल्या प्रकृतीशीं अनेक प्रकारें विसंगत अशा आदर्शानुसार त्यांनी तें स्वत्व वाकविलें. अनेक विरोधी गोष्टींचा मेळ घातला. आपल्या स्वभावविशेषांना अगदी वेगळेंच वळण लावलें.

निरनिराळ्या व्यक्तिमत्त्वांच्या परस्पर संबंधांतूनदेखील त्यांनी विविध प्रकारचे घाट निर्माण केले आहेत आणि त्यांद्वारें सर्वच व्यक्तिमत्त्वांची खुलावट साधली आहे. तीं अधिक अर्थपूर्ण केलीं आहेत. टिळक आणि लक्ष्मीबाई यांना एकत्र आणण्यांत तर वर म्हटल्याप्रमाणे नियतीने फार मोठी कल्पकता दाखवली. ढगांवर सूर्यप्रकाश पडल्यावर जसें इंद्रधनुष्य खुलतें, तसेंच टिळकांशीं संबंध असल्यामुळे लक्ष्मीबाईंचें सारें व्यक्तिमत्त्व खुललें. आणि दोघांच्या व्यक्तिमत्त्वाचें मिळून एक भव्य इंद्रधनुष्य निर्माण झालें. त्याचें एक टोक हिमशिखरावर विसावलें होतें आणि दुसऱ्याला लक्ष्मीबाईंच्या संसाराचें शिकें टांगलेलें होतें.

या इंद्रधनुष्यांत संतापाच्या शेजारीं विनोदाच्या हसऱ्या लाह्या होत्या. निःसंगपणाच्या पाठुंगळीला संसारी वृत्ति होती. वाहत्या औदार्याच्या शेजारीं हिशोबाची चोपडी होती. मानीपणाला लोचटपणा चिकटलेला होता. आणि फुलपाखरी वृत्तीच्या भोवती एकनिष्ठेचे पाश होते. या विरोधी गोष्टींच्या मिश्रणांतून अनेक रंग निर्माण होत होते आणि परस्परांना खुलवीत होते. एक रंग कुठे संपला आणि दुसरा सुरू कुठे झाला तें सांगतां येत नव्हतें. लक्ष्मीबाईंच्या संसाराचें शिकें उंच उंच जाऊन हिमशिखरांशीं स्पर्धा करीत होतें.

सा.मा. ६

इतर व्यक्तिचित्रांचें परस्परसंबंध देखील इतकेच अर्थपूर्ण आहेत. एक टिळकांचेंच व्यक्तिचित्र घेतलें तर इतर अनेक व्यक्तिचित्रें त्याची खुलावट करतात. मिशनरी बायांकडून शिवणकाम शिकणारी, कविता करणारी आणि नवऱ्याने लाथ मारल्यावर पाण्याशिवाय दुसरें कांही तोंडांत न घेतां रामनामाचा जप करीत प्राण सोडणारी टिळकांची आई त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वावर एक प्रकारचा प्रकाश टाकते तर त्यांचे तऱ्हेवाईक वडील त्यावर वेगळाच प्रकाश पाडतात. गोरगरिबांना अंगावरचे कपडेदेखील देऊन टाकून उघडेबोडके घरीं येणारे महादेवभाऊजी त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची ज्या प्रकारें खुलावट करतात त्याहून अगदीं वेगळी खुलावट बालकवि ठोमरे करतात. टिळकांच्या संसाराच्या काळजीमुळे श्रीमंत आप्पासाहेब बुटी त्यांना रोज आपल्या घरीं येऊन दोन रुपये घेऊन जायला सांगतात आणि टिळक त्याला मानीपणाने नकार देतात. ह्या प्रसंगानें दोघांच्याहि व्यक्तिमत्त्वांना कोंदण सापडल्यासारखें होतें. ह्यूमसाहेब आणि टिळक यांचे संबंध किंवा टिळकांचे आणि त्यांच्या अनेक आश्रितांचे संबंध हेदेखील टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वावर अनेक प्रकारें प्रकाश टाकतात आणि स्मृतिचित्रांत आगंतुकासारखे वावरणारे सखारामभावोजी जेव्हा टिळकांच्या मृत्यूमुळे भ्रमिष्ट होतात आणि लक्ष्मीवाईच्या समोर येऊन धाडकान् पडतात तेव्हा या वाङ्मयीन त्रिशंकूला स्मृतिचित्रांतील नक्षत्रमालेंत एकदम स्थान मिळतें आणि व्यक्तिमत्त्वाची एक वेगळीच खुलावट होते.

लक्ष्मीवाईच्या व्यक्तिमत्त्वाचीदेखील अशीच खुलावट स्मृतिचित्रांतील इतर व्यक्ति करतात—नव्हे, स्मृतिचित्रांतील व्यक्तींच्या परस्परसंबंधांतून निर्माण होणारे घाट इतके विविध प्रकारचे आहेत की त्यांची तपशीलवार नोंद करून त्यांचें रसग्रहण करणें अगदी अशक्य आहे. म्हणून वर दिलेल्या कांही नमुन्यांवरच या लेखापुरतें तरी आपल्याला समाधान मानलें पाहिजे.

स्मृतिचित्रांत जशीं अनेकविध व्यक्तिचित्रें आहेत तसेच अनेकविध प्रसंगहि आहेत. नव्हे, स्मृतिचित्रांत वर्णनें अशीं जवळजवळ नाहीतच, सगळे प्रसंगच आहेत. लक्ष्मीवाईची प्रतिभाच मुळी नाट्यात्मक होती आणि आयुष्यभर त्यांनी नाट्यपूर्ण प्रसंग आपल्या स्मृतीच्या पेटांत साठवून ठेवले. आपल्या साऱ्या जीवनालाच मुळी त्यांनी नाट्यरूप करून टाकलें.

लक्ष्मीबाईच्या जीवनाचे उभे आडवे वागे असलेले हे प्रसंग अनेक प्रकारचे आहेत. वसुलाचे रुपये दिवसभर अंगणांत शेणाच्या पोयाखाली ठेवून नाना संध्याकाळी ते विटाळाचे रुपये गंगेवर धुण्यासाठी म्हणून नेतात आणि अखेर तेथेच विसरून येतात. हा प्रसंग नानांचे सोवळ्याचे विक्षिप्त वेड दाखविणारा आणि म्हणून हास्यास्पद आहे. पण त्याच वेळी त्याला कारुण्याचे अस्तरहि आहे. कारण सत्तावनच्या वंडांत सासरा विनाकारण फाशी गेल्यामुळे त्यांच्या मॅदूला धक्का बसला होता.

आपला नवरा आजारी आहे म्हणून उन्हातान्हांतून कित्येक मैल चालत आलेल्या टिळकांच्या आईला त्यांचे वडील लाथ मारतात आणि त्यानंतर तोंडांत पाण्याशिवाय कांही न घेतां रामराम म्हणत ती बाई प्राण सोडते ह्या प्रसंगांत गाढ कारुण्य ओतप्रोत भरलेले आहे.

लक्ष्मीबाईच्या मामंजींना एक दिवस प्रेमाचा उमाळा येतो. ते त्यांना वायकांना आवरणाला बोलवायला सांगतात. आणि लाडवाचे सामान आणून देतात; पण लाडूकरून झाल्यावर मात्र मामंजींचा प्रेमाचा उमाळा ओसरतो आणि जेवणावळीसाठी तीन लाडू बाहेर ठेवून बाकीचे ते कुलुपांत घालून ठेवतात. कद्रू आणि दुष्ट माणसाच्या औदार्याचे भरते हें अखेर असें आटून जाते.

मुंबईला नवीनच आल्यामुळे जरा कांही आवाज झाला म्हणजे धावत गॅलरींत जाऊन बाहेर टकामका पाहणारी मनु (लक्ष्मीबाईंचे माहेरचे नांव) आणि पत्ता माहीत नसल्यामुळे मनूला शोधित मुंबईभर वणवण हिंडणारे गोविंदरावमामा यांची जी अचानक दृष्टादृष्ट होते ती एखाद्या विनोदी चित्रपटांत खपून जाण्यासारखी आहे. पण त्याचबरोबर ज्या प्रेमाच्या ओढीने गोविंदरावमामा अशी वणवण करीत हिंडतात ती हृदयाला पीळ पाडणारी आहे.

सांगट्या खेळतांना टिळकांवर डाव उलटून लागतो. त्यामुळे लक्ष्मीबाईंना हसू लोटते. साहजिकच टिळक रागावतात. आणखी लक्ष्मीबाईंना अधिकच हसू येते. मग टिळकांना अधिकच संताप येतो आणि सारे सामान इकडेतिकडे फेकून देऊन अखेर आपल्या वायकोला जिन्यावरून ढकलून देतात. इतके सांगितल्यावर लक्ष्मीबाई सहज पुस्ती जोडतात, की 'मला तो सातवा महिना होता'. ह्यामुळे तरुण पतीपत्नींच्या त्या पोरकट भांडणाला एक वेगळाच

इतर व्यक्तिचित्रांचें परस्परसंबंध देखील इतकेच अर्थपूर्ण आहेत. एक टिळकांचेंच व्यक्तिचित्र घेतलें तर इतर अनेक व्यक्तिचित्रें त्याची खुलावट करतात. मिशनरी बायांकडून शिवणकाम शिकणारी, कविता करणारी आणि नवऱ्याने लाथ मारल्यावर पाण्याशिवाय दुसरें कांही तोंडांत न घेतां रामनामाचा जप करीत प्राण सोडणारी टिळकांची आई त्यांच्या व्यक्ति-मत्त्वावर एक प्रकारचा प्रकाश टाकते तर त्यांचे त-हेवाईक वडील त्यावर वेगळाच प्रकाश पाडतात. गोरगरिबांना अंगावरचे कपडेदेखील देऊन टाकून उघडेबोडके घरीं येणारे महादेवभाऊजी त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची ज्या प्रकारें खुलावट करतात त्याहून अगदीं वेगळी खुलावट वालकवि ठोमरे करतात. टिळकांच्या संसाराच्या काळजीमुळे श्रीमंत आप्पासाहेब बुटी त्यांना रोज आपल्या घरीं येऊन दोन रुपये घेऊन जायला सांगतात आणि टिळक त्याला मानीपणाने नकार देतात. ह्या प्रसंगानें दोघांच्याहि व्यक्तिमत्त्वांना कोंदण सापडल्यासारखें होतें. हचूमसाहेब आणि टिळक यांचे संबंध किंवा टिळकांचे आणि त्यांच्या अनेक आश्रितांचे संबंध हेदेखील टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वावर अनेक प्रकारें प्रकाश टाकतात आणि स्मृतिचित्रांत आगंतुकासारखे वावरणारे सखारामभावोजी जेव्हा टिळकांच्या मृत्यूमुळे भ्रमिष्ट होतात आणि लक्ष्मी-बाईच्या समोर येऊन धाडकन् पडतात तेव्हा या वाङ्मयीन त्रिशंकूला स्मृति-चित्रांतील नक्षत्रमालेंत एकदम स्थान मिळतें आणि व्यक्तिमत्त्वाची एक वेगळीच खुलावट होते.

लक्ष्मीबाईच्या व्यक्तिमत्त्वाचीदेखील अशीच खुलावट स्मृतिचित्रांतील इतर व्यक्ति करतात—नव्हे, स्मृतिचित्रांतील व्यक्तींच्या परस्परसंबंधांतून निर्माण होणारे घाट इतके विविध प्रकारचे आहेत की त्यांची तपशीलवार नोंद करून त्यांचें रसग्रहण करणें अगदी अशक्य आहे. म्हणून वर दिलेल्या कांही नमुन्यांवरच या लेखापुरतें तरी आपल्याला समाधान मानलें पाहिजे.

स्मृतिचित्रांत जशीं अनेकविध व्यक्तिचित्रें आहेत तसेच अनेकविध प्रसंगहि आहेत. नव्हे, स्मृतिचित्रांत वर्णनें अशीं जवळजवळ नाहीतच, सगळे प्रसंगच आहेत. लक्ष्मीबाईची प्रतिभाच मुळी नाट्यात्मक होती आणि आयुष्यभर त्यांनी नाट्यपूर्ण प्रसंग आपल्या स्मृतीच्या पेटींत साठवून ठेवले. आपल्या साऱ्या जीवनालाच मुळी त्यांनी नाट्यरूप करून टाकलें.

लक्ष्मीबाईंच्या जीवनाचे उभे आडवे धागे असलेले हे प्रसंग अनेक प्रकारचे आहेत. वसुलाचे रुपये दिवसभर अंगणांत शेणाच्या पोयाखाली ठेवून नाना संध्याकाळी ते विटाळाचे रुपये गंगेवर धुण्यासाठी म्हणून नेतात आणि अखेर तेथेच विसरून घेतात. हा प्रसंग नानांचें सोवळ्याचें विकसित वेड दाखविणारा आणि म्हणून हास्यास्पद आहे. पण त्याच वेळी त्याला कारुण्याचें अस्तरहि आहे. कारण सत्तावनच्या बंडांत सासरा विनाकारण फाशी गेल्यामुळे त्यांच्या मॅदूला धक्का बसला होता.

आपला नवरा आजारी आहे म्हणून उन्हातान्हांतून कित्येक मैल चालत आलेल्या टिळकांच्या आईला त्यांचे वडील लाथ मारतात आणि त्यानंतर तोंडांत पाण्याशिवाय कांही न घेतां रामराम म्हणत ती बाई प्राण सोडते ह्या प्रसंगांत गाढ कारुण्य ओतप्रोत भरलेलें आहे.

लक्ष्मीबाईंच्या मामंजींना एक दिवस प्रेमाचा उमाळा येतो. ते त्यांना बायकांना आवरणाला बोलवायला सांगतात. आणि लाडवाचें सामान आणून देतात; पण लाडूकरून झाल्यावर मात्र मामंजींचा प्रेमाचा उमाळा ओसरतो आणि जेवणावळीसाठी तीन लाडू बाहेर ठेवून बाकीचे ते कुलुपांत घालून ठेवतात. कद्रू आणि दुष्ट माणसाच्या औदार्याचें भरतें हें अखेर असें आटून जातें.

मुंबईला नवीनच आल्यामुळे जरा कांही आवाज झाला म्हणजे धावत गॅलरींत जाऊन बाहेर टकामका पाहणारी मनु (लक्ष्मीबाईंचें माहेरचें नांव) आणि पत्ता माहीत नसल्यामुळे मनुला शोधित मुंबईभर वणवण हिंडणारे गोविंदरावमामा यांची जी अचानक दृष्टादृष्ट होते ती एखाद्या विनोदी चित्रपटांत खपून जाण्यासारखी आहे. पण त्याचबरोबर ज्या प्रेमाच्या ओढीने गोविंदरावमामा अशी वणवण करीत हिंडतात ती हृदयाला पीळ पाडणारी आहे.

सांगट्या खेळतांना टिळकांवर डाव उलटू लागतो. त्यामुळे लक्ष्मीबाईंना हसू लोटतें. साहजिकच टिळक रागावतात. आणखी लक्ष्मीबाईंना अधिकच हसू येतें. मग टिळकांना अधिकच संताप येतो आणि सारें सामान इकडेतिकडे फेकून देऊन अखेर आपल्या बायकोला जिन्यावरून ढकलून देतात. इतकें सांगितल्यावर लक्ष्मीबाई सहज पुस्ती जोडतात, की 'मला तो सातवा महिना होता'. ह्यामुळे तरुण पतीपत्नींच्या त्या पोरकट भांडणाला एक वेगळाच

अर्थ प्राप्त होतो. आणि नवरावायकोच्या विकासशील प्रगल्भ होत जाणाऱ्या संबंधांतला एक महत्त्वाचा टप्पा आपण पहात आहोत याची जाणीव होते.

स्मृतिचित्रांत आढळणाऱ्या कांही प्रसंगांचे हे उल्लेख केवळ नमुन्यादाखल केले आहेत. हे व असेच इतर प्रसंग कारुण्य, खेळकरपणा, विक्षिप्तपणा, दुष्टपणा, औदार्य, प्रेम अशा अनेकविध मानवी भावनांनी आणि स्वभावविशेषांनी नटलेले आहेत. त्यांपैकी पुष्कळशा प्रसंगांत विनोदाचे धागे आहेत आणि जीवनांतलें गाळीव नाट्य त्यांत उतरलेलें आहे.

हें नाट्य नुसतें वरवरचें सार्वसुधें नाही. वर दिलेल्या प्रत्येक प्रसंगावरून असें दिसून येईल, की वरवरच्या नाट्याच्या जोडीला खोल आणि अर्थपूर्ण असें नाट्य या प्रसंगांत आहे. चालीं चाप्लीनच्या विनोदाला जो एक अधिक खोल अर्थ असतो तसाच या प्रसंगांनाहि असतो. आणि या प्रसंगांच्या परस्पर-संबंधांतून तर अधिकच उदाहरणें देतां येतील.

आपल्या लग्नाची हकीकत सांगतांना सुखातीला 'घरांत आलीस तर तंगडी मोडून टाकीन' अशी धमकी देणाऱ्या आपल्या मैत्रिणीच्या भावाची गोष्ट लक्ष्मीबाई सांगतात आणि मग पुढे त्याच्याशींच आपलें लग्न ठरलें व आपण त्याच्या घरांत कायमच्या कशा जाऊन राहिलों तें सांगतात. दोन प्रसंग एकापुढे एक ठेवून त्यांतून त्या आणखी एक नाट्यप्रसंग निर्माण करतात.

हा नाट्यप्रसंग तसा साधासुधा आहे. पण टिळक व लक्ष्मीबाई यांच्या एकंदर संसाराच्या कथेच्या संदर्भात त्याला ठेवलें की त्याला फार खोल अर्थ प्राप्त होतो. त्यांच्या सान्या सहजीवनावरचें तें एक रूपक होतें. आणि विशेष म्हणजे खांडेकरी पद्धतीने हें रूपक आपल्या डोळ्यांत खुपसण्याचा त्या मुळींच प्रयत्न करीत नाहीत. स्मृतिचित्रें जो काळजीपूर्वक वाचील त्याच्याच तें ध्यानांत येतें.

रुपये धुणाऱ्या नानांची हकीगत स्वतंत्रपणें तर नाट्यपूर्ण आहेच; पण याच नानांची मुलगी पुढें छिऱ्ती होते, महार-ढोरांना जवळ करते आणि भंग्याचें काम करते हें ध्यानांत घेतलें की या प्रसंगांतलें नाट्य अधिक अर्थपूर्ण होतें.

नवस फेडण्यासाठी मारुतीला घालायची वड्यांची माळ खाऊन टाकणारे टिळक अखेर ईश्वरभक्तीने मारून जातात. मला लोक अहो-जाहो कां म्हणत

नाहीत म्हणून रागावणारा ठोमरे, नंतर लक्ष्मीबाईंनी आपल्याला 'हत् मूर्खा' म्हणावें म्हणून अडून बसतो. आपली विहीण कोठे मेली तें मुद्दाम पाहून आलेली लक्ष्मीबाईंची आई पुढे त्याच दुखण्याने जवळच्याच एका गावीं मृत्यु पावते. स्मृतिचित्रांतल्या निरनिराळ्या प्रसंगांत संवादविरोधाचीं अशीं अनेक नातीं आहेत. आणि त्यामुळे त्या पुस्तकाला कलात्मक एकात्मता येऊन तें कितीतरी अर्थपूर्ण झालें आहे.

इथे आपण हें मुद्दाम ध्यानांत घेतलें पाहिजे की पुस्तकाच्या या नाट्यपूर्णतेची लक्ष्मीबाईंना जाणीव होती आणि या गोष्टीचे पुरावे त्यांच्या पुस्तकांत जागोजागीं विखुरलेले आहेत. एक अशिक्षित बाई सहजगत्या एक थोर कलाकृति निर्माण करून गेली हें विधान लक्ष्मीबाईंच्या बाबतींत अंशतःच खरें आहे.

लक्ष्मीबाईंचा विनोद हें स्मृतिचित्रांचें एक लक्षणीय व विलोभनीय वैशिष्ट्य आहे. लक्ष्मीबाईंच्या विनोदाचा हा झरा सारखा झुळुझुळू वाहात असतो आणि त्यांच्या साऱ्याच स्मृतींना प्रसन्न, हसऱ्या करतो. अत्यंत दुःखाच्या गंभीर प्रसंगीदेखील त्यांची विनोदबुद्धि त्यांना सोडून जात नाही. ह्या विनोदाने त्यांच्या अनुभवांना एक वेगळेंच परिमाण प्राप्त करून दिलें आहे; त्यांना अधिक अर्थपूर्ण केलें आहे.

ह्या विनोदाच्या अनेक पैलू आहेत. 'मीठ, साखर घुण्याचें काम जोंपर्यंत आई किंवा आजीकडे असे तोंपर्यंत तीं कधी विरवळलीं नव्हतीं!' अशा भावड्या भासणाऱ्या पण मिस्किल व सूचक विधानांच्या द्वारें तो कधी व्यक्त होतो तर कधी 'ह्या सगळ्या भाट्यांमध्ये मीं एखाद्या लहानशा उंदराप्रमाणे सापडलें होतें' अशा प्रकारच्या विधानांत तो शाब्दिक कोटीचा आश्रय घेतो व एक व्यंगचित्र डोळ्यासमोर उभें करतो. मात्र शाब्दिक कोट्यांचा उपयोग लक्ष्मीबाईंनी अनेकदा केला असला तरी त्यांचा विनोद कधीच केवळ शाब्दिक नसतो. कधी त्यांचा विनोद कल्पनानिष्ठ होतो. आणि मग त्या म्हणतात की लाडवांच्या डब्यांत जसे लाडू ठेवतात तशींच आगगाडीच्या डब्यांचीं झाकणें उघडून त्यांत माणसांना ठेवीत असावे अशी माझी कल्पना होती. कोणत्याहि प्रसंगांतला आणि कोणाच्याहि स्वभावांतला हास्यास्पद भाग तर त्यांच्या नजरेंतून कधीहि सुटत नाही. स्मृतिचित्रें वाचतांना पहिल्या-पहिल्याने असें वाटतें की लक्ष्मीबाई मोठ्या सुदैवी. त्यांना सारखीं विक्षिप्त

व तऱ्हेवाईक माणसें भेटत गेलीं आणि त्यांच्या आयुष्यांत सारखे हास्यकारक प्रसंग घडत गेले. पण नंतर असें ध्यानांत येते की सगळींच माणसें कांहीशी तऱ्हेवाईक व विक्षिप्त असतात आणि सगळ्यांच्याच आयुष्यांत अनेक हास्यकारक प्रसंग सारखे घडत असतात. फक्त त्यांतला विनोद जसा अचूकपणें लक्ष्मीबाईच्या नजरेस येतो तसा इतरांच्या येत नाही इतकेंच. लक्ष्मीबाईची विनोदबुद्धि इतकी तल्लख व उच्छृंखल होती, की पुष्कळदा तिचा उपयोग त्या दुसऱ्याची फजिती करण्यासाठी करीत असत. इतरांवर त्यांनी अनेक 'प्रेकिटकल जोक्स' केले आणि ठोमरे वगैरे मुलांनी त्यांच्यावरहि तसेच केले.

लक्ष्मीबाईच्या विनोदाचीं अनेक वैशिष्ट्ये आहेत. अनुभवाच्या इतर अंगांपासून तो कधी वेगळा होत नाही. त्यांच्याशीं तो नेहमी एकजीव झालेला असतो आणि त्यांना तो संपन्न करतो. नुसताच विनोद लक्ष्मीबाई कधी करीत नाहीत अगर विनोदासाठी प्रसंगाचें स्वरूप कधी बदलून टाकीत नाहीत लक्ष्मीबाईंचा विनोद कधी कधी उच्छृंखल होत असला तरी कलेच्या व सभ्यतेच्या मर्यादा तो कधी सोडत नाही. तो कटुतेवर आधारलेला नाही अगर दुसऱ्यांची हुरेवडी उडवण्याच्या इच्छेंतून निर्माण झालेला नाही. त्याला प्रेमळपणाचें नेहमीं अस्तर असतें आणि कटुतेवरचें अगर दुःखावरचें गोड औषध म्हणून लक्ष्मीबाई त्याचा अनेकदा उपयोग करतात.

मराठी साहित्यांत विनोदाचा सवतासुभा आहे आणि स्वतंत्र विनोदी वाङ्मय पुष्कळ आणि चांगलें लिहिलें गेलें आहे. पण कलाकृतीचें एक अंग म्हणून विनोदाला आपल्या साहित्यांत फार मर्यादित स्थान आहे. ह्या संदर्भांत लक्ष्मीबाईंच्या विनोदाचें महत्त्व विशेषच वाटतें. पण हा संदर्भ नसता तरी स्मृतिचित्रांतल्या विनोदाच्या कलात्मक मूल्याला कांही उणेपणा आला नसता.

लक्ष्मीबाईंची भाषाशैली हें स्मृतिचित्रांच्या कलात्मकतेचें एक महत्त्वाचें अंग आहे. खरें म्हणजे स्मृतिचित्रांतून लक्ष्मीबाईंची भाषाशैली वेगळी काढतांच येत नाही. स्मृतिचित्रांतल्या अनुभवांचें तें एक अविभाज्य अंग आहे. म्हणजेच लक्ष्मीबाईंच्या व्यक्तिमत्त्वाचेंहि तें अविभाज्य अंग आहे आणि म्हणून लक्ष्मीबाईंच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं जीं वैशिष्ट्ये आहेत तींच त्यांच्या भाषाशैलीचींहि आहेत.

स्मृतिचित्रांची भाषा ही स्त्रियांची घरगुती भाषा आहे. ती बोलण्याची भाषा आहे. ग्रांथिकतेचे संस्कार तिच्यावर फारसे झालेले नाहीत आणि अलंकारांचाहि तिला सोस नाही. ती साधीसुधी आहे, तशीच मनमोकळी आहे. स्वतःच्या अस्तित्वाची कृत्रिमता उत्पन्न करणारी जाणीव तिला नाही. पण स्वतःचा असा डौल तिला खात्रीने आहे. ती ठसठशीत आहे तशीच मर्याद-शीलहि आहे. जशा लक्ष्मीबाई आहेत तशीच त्यांची भाषाहि आहे. जसे त्या वोलत असतील तसेच त्यांनी लिहिलेले आहे.

ही भाषा अत्यंत नाट्यपूर्ण आहे. वर्णनें करीत बसण्याचा तिला तिटकारा आहे. प्रसंगांतलें नाट्य व्यक्त करण्याच्या मार्गांत कोणतेहि अडथळे आलेले तिला सहन होत नाहीत. एखाद्याच ठसठशीत प्रतिमेने प्रसंगांतलें नाट्य उभें करणें तिला आवडतें. उदाहरणार्थ, आत्याबाई आणि टिळक यांच्या भांडणांमुळे 'माझी मात्र अडकिच्यांत सापडलेल्या सुपारीसारखी स्थिति झाली' असें लक्ष्मीबाई म्हणतात आणि त्यांत सगळें येतें. नाट्यप्रसंग उभे करण्याकरितां ती संभाषणांचा सढळ हाताने उपयोग करते. नव्हे. पुष्कळदा ती संभाषणमयच होते.

मराठी साहित्याच्या दृष्टीने या भाषेला एक वेगळेंच मोल आहे. बोलायची भाषा आणि साहित्याची भाषा यांमध्ये नेहमी एक ताण असतो. जिवंतपणा हा बोलीभाषेचा मूलभूत गुण असतो आणि साहित्याच्या भाषेची त्या जिवंत-पणापासून फारकत झालेली कधीहि चालत नाही. त्याचबरोबर अनेक प्रकारचे अर्थ व्यक्त करण्यासाठी साहित्याच्या भाषेला बोलायच्या भाषेपासून पुष्कळदा फार दूर जावें लागतें. ह्या विरोधी प्रवृत्तींचा यशस्वी मेळ घालण्याचें कार्य प्रत्येक साहित्यिकाला करावें लागतें. प्रत्येक साहित्यिक तें कार्य आपल्या प्रकृतीनुसार वेगवेगळ्या प्रकारें करीत असतो आणि तें करण्यांत कमीअधिक प्रमाणांत यशस्वी होत असतो.

लक्ष्मीबाईंचे वैशिष्ट्य हें, की हा मेळ घालण्यांत त्या पूर्णपणें यशस्वी झाल्या आहेत. देवल सोडल्यास त्यांच्या पिढींतल्या साहित्यिकांना जें मुठीच जमलें नाही तें त्यांना पूर्णपणें जमलें आहे आणि हें साधतांना बोलीभाषेपासून त्या कमींत कमी दूर गेल्या आहेत. बोलीभाषेपासून दूर न जातां अनुभवांचें केवढें विविध, संपन्न विश्व शब्दांकित करतां येतें तें त्यांनी दाखवून दिलें आहे.

त्यामुळे कोणताहि जाणीवपूर्वक लिहिणारा मराठी लेखक जेव्हा बोलीभाषे-पासून दूर जाऊं लागतो तेव्हा तो मागे वळून लक्ष्मीबाईंच्या भाषाशैलीकडे पाहात असतो. आपण जें व्यक्त करतो तें बोलीभाषेच्या द्वारदेखील व्यक्त होऊं शकेल असें लक्ष्मीबाईंच्या उदाहरणांमुळे त्याला सारखें वाटत असतें. लक्ष्मीबाईंची भाषाशैली हा साहित्यिकांच्या दृष्टीने एक मानदंड झाला आहे, त्यांना बोलीभाषेकडे पुनःपुन्हा खेचून आणणारा लोहचुंबक झाला आहे. भाषेला मिळणाऱ्या इंग्रजी व संस्कृत वळणावरचा जबरदस्त उतारा झाला आहे.

स्मृतिचित्रांत दोष नाहीत असें नाही. त्यांपैकी कांहींचा उल्लेख आधी आलाच आहे. स्मृतिचित्रें वाचतांना मधूनमधून अशी शंका येते की लक्ष्मीबाई आपलें जीवन फारच नाट्यपूर्ण करीत आहेत. त्याला त्या अधिक बांधेसुद स्वरूप देत आहेत. तसेंच कादंबरी म्हणून स्मृतिचित्रांकडे पाहिलें तर असें वाटतें, की टिळक ख्रिस्ती झाल्यामुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या नैसर्गिक विकासांत अडथळे आले. त्याला उगीचच मर्यादा पडल्या. महाराष्ट्राच्या जीवनांत त्यांना जें स्थान मिळायला हवें होतें आणि त्यांच्या हातून जें कार्य व्हायला हवें होतें तें होऊं शकलें नाही. या मर्यादा उल्लंघण्याचा ते सारखा प्रयत्न करीत होते पण ते यशस्वी झाले नाहीत किंवा यश येण्यापूर्वीच त्यांना मृत्यूने गाठलें. ह्यांतलें कांहीहि खरें असलें तरी कादंबरी म्हणून स्मृतिचित्रांना जो आकार यायला हवा होता त्यांत या एका घटनेमुळे व्यत्यय आला. अर्थात् हा दोष लक्ष्मीबाईंचा नव्हे तर प्रत्यक्ष घटनांचा. पण असें वाटतें, की ह्या गोष्टीची जर लक्ष्मीबाईंना यथार्थ जाणीव असती तर या विघडलेल्या घाटांतूनच त्यांनी एक सुंदर कलात्मक घाट निर्माण केला असता.

ह्या उणीवांना अर्थातच फारसें महत्त्व देण्यांत अर्थ नाही. कारण लक्ष्मीबाईंनी जें वाङ्मयीन कार्य करून ठेवलें आहे त्याला आधुनिक मराठी साहित्यांत अक्षरशः जोड नाही. इतकेंच नव्हे तर उत्कृष्ट पाश्चात्य साहित्याशीं तुलना करतां येईल असें आधुनिक मराठी पुस्तक कोणतें या प्रश्नाला उत्तर देतांना स्मृतिचित्रांचें नांव आपल्याला अवश्य घ्यावें लागेल.

राम गणेश गडकरी

एकच प्याला

शोकान्तिका म्हणून साहित्यकृतींचा एक स्वतंत्र वर्ग कल्पिला जातो. या वर्गात मोडणाऱ्या साहित्यकृतींचीं कांही खास वैशिष्ट्ये असतात.

प्रत्येक शोकान्तिकेचा अंत दुःखपूर्ण असतो हे उघडच आहे. पण प्रत्येक दुःखान्तिका ही शोकान्तिका नसते. शोकान्तिकेचा शेवट नुसता दुःखपूर्ण नसतो. तो दारुण आणि भीषण असतो. शोकान्तिकेचा शेवट बहुधा नायकाच्या मृत्यूंत अगर सर्वनाशांत होतो. त्याच्यावर ओढवलेल्या आपत्ति इतक्या बिनतोड आणि भयंकर असतात, की त्यांतून सुटका होण्याची यत्किंचितहि शक्यता नसते. एखाद्या ऊंच सुळक्यावर चढलेल्या माणसाला मागे वळणे शक्य नसावे आणि पुढे उडी टाकल्याशिवाय गत्यंतर नसावे तशी अवस्था शोकान्तिकेच्या शेवटी झालेली असते.

खरं म्हणजे शोकान्तिकेचा घाटच अशा ऊंच निमुळत्या सुळक्यासारखा असतो. तिच्यातील प्रत्येक प्रसंग त्या शोकपूर्ण अंताकडे आपल्याला अपरिहार्यपणे घेऊन जात असतो. तिचे प्रत्येक वैशिष्ट्य त्या अंताला पोषक असते.

दुःखकारक घटनांची उभी दरड चढत चढतच अखेर आपण त्या भीषण अंताकडे पोचतो. ही दरड चढतां चढतां आपल्याला मधूनमधून हिरवळ दिसते. ऑफेलियाचें निष्पाप सौंदर्य अगर सिंधूचा गोड प्रेमळपणा आपल्या नजरेस पडतो—पण तो अखेर करपून जाण्यासाठी. मध्येच एखादा झुळझुळ वाहणारा झरा दिसतो; पण त्याच्याजवळ नायक अगर प्रमुख पात्रें तोंड नेतात तोंच तो जागच्या जागीं जिरून तरी जातो किंवा विषमय तरी होतो. शोकान्तिकेंत ज्याचा नाश होत असतो त्यांत सुंदर, आदरणीय अगर हृदयांत प्रेम व सहानुभूति निर्माण करणारें असें पुष्कळसें अनेकदा असतें. पण त्यामुळे शोकान्तिकेचा दुःखमय परिणाम अधिकच गडद आणि असह्य होतो. शोकान्तिकेंतला विनोददेखील कडवटपणा वाढवणारा असतो. दुःख अधिक दाहक करणारा असतो.

शोकान्तिकेचें आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे तिचा वजनदारपणा आणि गांभीर्य. ती पाहात असतां कांहीतरी momentous घडत आहे असें आपल्याला वाटत असतें. ह्याचें कारण असें, की एका अगर अनेक व्यक्तींचें सारें जीवनच मुळापासून उखडलें जात असतें; आणि असें नुसतें घडत नाही तर असें घडत आहे याच्या अत्यंत तीव्र आणि उत्कट जाणिवेंतूनच शोकान्तिका निर्माण झालेली असते. साहजिकच शोकान्तिकेच्या मुळाशीं जीवनांतील एखादी मूलभूत समस्या—जी समाधानकारकपणें सोडविणें (निदान त्या संदर्भांत तरी) अशक्य वाटतें अशी समस्या प्रत्यक्ष अगर अप्रत्यक्ष स्वरूपांत असते. ही समस्या नैतिक, मानसिक अगर सामाजिकहि असू शकेल. पण ती विनतोड आहे, आणि मूलभूतहि आहे हें दाखविण्याइतकी वैचारिक कुवत अगर मनुष्याच्या मनोरचनेचें मूलगामी ज्ञान लेखकाच्या अंगीं असावें लागतें. अर्थात् शोकान्तिकेच्या मुळाशीं जरी एखादी समस्या असावी लागली तरी शोकान्तिका म्हणजे कांही समस्या नव्हे. शोकान्तिका हा एक अनुभव असतो. आणि जरी तो एका समस्येंतून निर्माण झालेला असला, तरी शोकान्तिकेचा प्रभावीपणा आणि अर्थपूर्णता हीं त्या समस्येवर अंशतःच अवलंबून असतात. एखाद्या लेखकाला शोकान्तिकेच्या मुळाशीं असलेली समस्या मूलभूत आहे अगर विनतोड आहे असें कदाचित् दाखवितां येणार नाहीं आणि तरीहि त्याची शोकान्तिका अत्यंत प्रभावी आणि अर्थपूर्ण असू शकेल. कारण विनतोड आणि मूलभूत

समस्यांतून निर्माण झालेल्या अनुभवाचें स्वरूप व तीव्रता त्याला पूर्णपणे प्रतीत झालेलीं असतील. याउलट बिनतोड समस्या उभी करूनदेखील एखादा केतकरांसारखा अगर रसेलसारखा प्रतिभाहीन विद्वान शोकान्तिका निर्माण करूं शकणार नाहीं.

शोकान्तिकेचा नायक हा पुष्कळदा एखादा राजा, मुत्सद्दी अगर असाच अन्य प्रकारचा कर्तृत्ववान पुरुष असतो. त्याच्यावर एखाद्या राष्ट्राचें अगर समाजाचें भवितव्य अवलंबून असतें आणि ह्यामुळें शोकान्तिकेला वजन आणि गांभीर्य प्राप्त व्हायला मदत होते. पण शोकान्तिकेला ह्या गोष्टींची आवश्यकता असतेच असे नाहीं. एखाद्या सामान्य माणसाचें जीवन उद्ध्वस्त होणें या गोष्टीला देखील शोकान्तिकेचा विषय होण्याइतकें वजन व गांभीर्य असतें.

ग्रीक शोकान्तिका आणि शेक्सपीरिअन् शोकान्तिका असा भेद टीकाकार करतात. माणूस आणि दैव यांच्या झगड्यांत अखेर माणसाचा जो पराजय होतो त्यावर ग्रीक शोकान्तिका आधारलेल्या असतात. तर एखाद्या असामान्य व अत्यंत कर्तृत्ववान् माणसाच्या अंगीं असलेल्या तितक्याच प्रखर दोषांमुळें त्याचा सर्वनाश कसा होतो त्याचा आलेख शेक्सपीरिअन् शोकान्तिकेंत असतो. हा जो भेद केला जातो तो शोकान्तिकांचें स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त असला तरी मूलभूत स्वरूपाचा नाहीं. कारण हा भेद अभनुवांच्या घाटांच्या भिन्नतेवर आधारलेला नाहीं. त्यांच्या निमित्तांतीलच भेदांवर आधारलेला आहे. अर्थात् ह्या निमित्तांतील भेदांमुळें अनुभवांच्या स्वरूपांत व घाटांतहि फरक पडणें शक्य आहे आणि त्यानुसार शोकान्तिकांचें वर्गीकरणहि करतां येईल. पण वरील वर्गीकरण त्या प्रकारें करण्यांत आलेलें नाहीं. पुन्हा पुष्कळशा शोकान्तिकांत दैव व मनुष्य स्वभावांतील दोष ह्या दोन्ही गोष्टी नायकाच्या अगर प्रमुख पात्रांच्या सर्वनाशाला कारणीभूत होतात आणि कांही शोकान्तिकांत प्रमुख पात्रांच्या सर्वनाशाला सामाजिक परिस्थिति कारणीभूत होते.

एखादा समाज पिळणुकीच्या तत्त्वावर अगर अनिष्ट रूढींवर आधारलेला असतो. आणि ही गोष्ट कांही व्यक्तींचा सर्वनाश घडवून आणते. ह्या घटनेवर अनेकांनीं शोकान्तिका लिहिल्या आहेत. 'ग्रेप्स ऑफ राथ' ही स्टोइन-वेकची कादंबरी ही अशाच प्रकारची शोकान्तिका आहे. 'पण लक्षांत कोण

घेतो' ही देखील अशाच प्रकारची दुसरी शोकान्तिका. पण अशा प्रकारच्या शोकान्तिकेंत एक उणीव असते. ज्या विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीतून त्या निर्माण झाल्या ती बिनतोड नसते किंवा ती बिनतोड आहे असें त्या लेखकांना दाखवायचे नसतें. उलट ती बदलणें शक्य आहे आणि ती बदलली तर हें दुःख व अन्याय टाळतां येईल असें त्या लेखकांना सुचवायचे असतें. ह्यामुळें त्या शोकान्तिकांचा घाट वेगळा होतो, त्यांचा वाचकाच्या मनावर वेगळ्या स्वरूपाचा परिणाम होतो आणि त्यामुळें त्या खऱ्या अर्थाने शोकान्तिका ठरत नाहीत किंवा असें म्हणतां येईल, की त्या वेगळ्या प्रकारच्या शोकान्तिका असतात. पण तसें म्हणायचे झालें तर शोकान्तिकेची व्याख्याच बदलावी लागेल.

एखादी कादंबरी अगर एखादें खंडकाव्य हेंदेखील शोकान्तिका असू शकतें. पण नाटक हा वाङ्मयप्रकार आणि शोकान्तिका हा अनुभवांचा घाट यांत कांहीतरी जवळचें नातें असावें असें दिसतें. बहुतेक उत्कृष्ट शोकान्तिका हीं नाटके आहेत आणि शेक्सपियर, इब्सेन, ओ'नील यांसारख्या श्रेष्ठ नाटककारांच्या उत्कृष्ट नाट्यकृति या शोकान्तिकाच आहेत. शोकान्तिकेला नाटक हा वाङ्मयप्रकार कां मानवतो याची थोडीफार मीमांसा करणें शक्य आहे. शोकान्तिकेंत समाविष्ट झालेला अनुभव हा अत्यंत तीव्र आणि भीषण असतो आणि नाटक हें दृश्य असल्यामुळे त्याच्या द्वारें ही तीव्रता आणि भीषणता जशी प्रतीत होऊं शकते तितक्या प्रभावीपणाने ती कादंबरीच्या द्वारें प्रतीत होऊं शकत नाही. पुन्हा शोकान्तिकेंतला अनुभव हा एखाद्या सुळक्यासारखा असतो, एका उत्कर्षबिंदूकडे प्रवास करणारा असतो आणि अशा प्रकारचा अनुभव व्यक्त करायला नाटक हा वाङ्मयप्रकार विशेष अनुकूल आहे. उलट, पसरत जाणें, अनेक दिशांनी वाढत जाणें आणि अनेक उत्कर्षबिंदु गाठणें किंवा फार मोठा असा कोणताच उत्कर्षबिंदु न गाठणें हा कादंबरीचा सहज स्वभाव आहे. तिचा आवाका इतका मोठा असतो की केवळ शोकात्मक अनुभव व्यक्त करण्यासाठी तिचा उपयोग करायचा म्हटलें तर ती पूर्ण विकसित रूप धारण करूं शकत नाही. उत्कृष्ट नाटक कोणतें असें विचारलें तर हॅम्लेट, मॅकबेथ अगर ऑथेल्लो असें म्हणावें लागतें. पण उत्कृष्ट कादंबरी कोणती असें विचारलें तर 'वॉर अँड पीस'

हैं नांवच चटकन् डोळ्यांसमोर येतें. इथे पुढे असेंहि म्हणतां येईल की नुसतें नाटक नव्हे तर काव्यात्मक नाटक हेंच शोकात्मक अनुभव व्यक्त करण्यास विशेष अनुकूल असतें. ह्याचा अर्थ असा नव्हे की शोकान्त नाटकांतले संवाद पद्यात्मक असावे; पण ते गद्यांत लिहिलेले असले तरी त्यांच्यांत काव्यगुण प्रकर्षाने असावा लागतो.

अर्थात् या सान्या विवेचनाच्या संदर्भात हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे, की नाटक व कादंबरी हे दोन्ही फार लवचिक वाङ्मयप्रकार आहेत आणि वेग-वेगळ्या लेखकांनी ते अगदी वेगवेगळ्या प्रकारें वापरलेले आहेत. चेकाँव्हने नाटकाचा उपयोग उत्कट पण तीव्र नव्हे, संघर्षपूर्ण पण टोकदार नव्हे. असे अनुभव व्यक्त करण्यासाठी केलेला आहे आणि नाटकाला त्याच्या स्वभावाच्या विरुद्ध असें कांही करायला लावून एक वेगळ्याच प्रकारचा कलात्मक परिणाम साधला आहे. तसेंच हार्डीने आपल्या शोकान्तिका कादंबऱ्यांच्या स्वरूपांत लिहिल्या आहेत आणि त्यासाठी आपल्या कादंबऱ्यांना शोकात्मक अनुभव व्यक्त करण्यास अनुकूल असा आकार दिला आहे. हें जरी खरें असलें तरी चेकाँव्हला आपण शेक्सपियर, इब्सेन अगर ओ'नील यांच्या तोडीचा नाटककार समजत नाही किंवा त्याचीं नाटके त्यांच्या लघुकथांइतकीं चांगलीं आहेत असेंहि आपण म्हणत नाही. त्याचप्रमाणे हार्डीच्या कादंबऱ्या वाचतांना त्यांत कांहीतरी उणीव आहे असें मला तरी सारखें वाटतें. त्या फारच बांधेसूद वाटतात. निदान 'वॉर अँड पीस' अगर 'ब्रदर्स कॅरॅमेझाँव्ह' वाचतांना जसें कादंबरीने आपलें सहजरूप धारण केले आहे असें वाटतें तसें हार्डीच्या कादंबऱ्या वाचतांना वाटत नाही. मात्र इथे हें ध्यानांत घेतलें पाहिजे, की हार्डीच्या कादंबऱ्यांत जरी कांही उणीवा असल्या तरी त्यामुळे कादंबरी ही गाढ शोकात्मक अनुभव व्यक्तच करूं शकत नाही असें म्हणतां येणार नाही. 'ब्रदर्स कॅरॅमेझाँव्ह' अगर 'अँना कॅरेनिना' या कादंबऱ्यांच्या द्वारे असा अनुभव अत्यंत प्रभावीपणें व्यक्त करण्यांत आला आहे. पण शोकान्तिकेतल्या अनुभवाचा म्हणून जो घाट आपण कल्पिला आहे त्याहून या कादंबऱ्यांच्या द्वारे व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचा घाट कांहीसा वेगळा आहे आणि शोकान्तिकांच्यापेक्षा त्यांचा आवाका एक परीने मोठा आहे.

हें सारें विवेचन आवर्तमय आहे की काय अशी शंका वाचकाला एव्हांना

येऊं लागली असेल. निदान मला स्वतःला तरी तशी शंका येऊं लागली आहे. कारण शोकांतिकेचें आदर्श स्वरूप कोणतें तें शोकांत नाटकांच्या आधारें ठरवायचें आणि मग नाटकांच्या द्वारेच शोकात्मक अनुभव अधिक प्रभावीपणें व्यक्त होऊं शकतो असा निष्कर्ष काढायचा असा प्रकार येथे घडलेला आहे.

पण मला वाटतें, की साहित्याच्या अभ्यासांत असें होणें अपरिहार्य आहे. कारण साहित्याच्या द्वारे जे अनुभव व्यक्त होतात त्यांबाबतचे आदर्श अगर त्यांचें स्वरूप हें साहित्यकृतींच्या सहाय्यानेच ठरवावें लागतें दुसऱ्या कोणत्याहि मार्गाने (उदाहरणार्थ, मानसशास्त्राच्या अगर तत्त्वज्ञानाच्या साहाय्याने) तें निश्चित करणें अशक्यच नव्हे तर धोक्याचेंहि आहे. आणि हे आदर्श अगर हीं स्वरूपे अशा तऱ्हेने निश्चित केल्यावर मग त्यांच्या संदर्भात आपल्याला इतर साहित्यकृतींचें स्वरूप समजावून घ्यावें लागतें किंवा त्यांचें मूल्यमापन करावें लागतें. ह्याच नव्हे तर इतर बाबतींतहि आपण असें करीत असतो. उदाहरणार्थ, कावळे बघूनच आपण कावळ्याचे गुणविशेष ठरवतो आणि त्यांच्या आधारें एखादा पक्षी कावळा आहे की नाही हें निश्चित करतो.

प्रश्न इतकाच की शोकात्मक अनुभव असा जो अनुभवांचा वर्ग इथें कल्पिला आहे (खरें म्हणजे पहिल्यापासून टीकाकारांनी कल्पिला आहे) तो साहित्याचें स्वरूप समजून घेण्याच्या अगर त्याचें रसग्रहण करण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त आहे की नाही ?

साहित्याच्या द्वारे अर्थपूर्ण अनुभव व्यक्त होतात; आणि अनुभवांना 'अर्थ' प्राप्त होतो तो त्यांतील घटकांच्या विशिष्ट प्रकारच्या परस्पर-संबंधांमुळे. साहित्याच्या स्वरूपाविषयीची ही कल्पना जर मान्य केली तर ज्या साहित्यकृतींना विशिष्ट प्रकारचा घाट आहे (ज्यांतील अनुभवांच्या घटकांचे विशिष्ट प्रकारचे परस्परसंबंध आहेत) त्यांचा एक वेगळा वर्ग कल्पणें योग्य आणि उपयुक्तहि ठरेल. इथे हें स्पष्ट केले पाहिजे की शोकांतिकांत शोकरसाला प्राधान्य असतें म्हणून त्यांचा एक स्वतंत्र वर्ग कल्पण्यांत आलेला नाही. तसें असतें तर साहित्यकृतीचे शृंगारात्मिका वगैरे इतर रसाधिष्ठित वर्ग आपल्याला कल्पितां आले असते. पण तसें आपण करीत नाही; कारण तें साहित्याच्या रसग्रहणाच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरत नाही. सुखात्मिका

असा साहित्यकृतींचा वेगळा वर्ग आपण कल्पितो हें खरें आहे. पण तो वर्ग फार स्थूल स्वरूपाचा आहे आणि तोदेखील घाटावर आधारलेला आहे.

शोकान्तिका कोणती हें जरी तिच्या घाटावरून ठरत असलें तर शोकान्तिकेचा घाट आणि तिची दुःखपूर्णता यांचें कांहीतरी अविच्छेद्य नातें आहे. कारण जी दुःखपूर्ण नाही अशी शोकान्तिका संभवतच नाही. (शोकान्तिकेचा घाट दुःखपूर्ण अनुभवांतूनच निर्माण होऊं शकतो.)

अनेक भिन्न प्रकृतींच्या लेखकांनी वेगवेगळ्या प्रकारच्या अनुभवांतून शोकान्तिका निर्माण केल्या आहेत. आणि तरी त्यांच्या घाटांत विलक्षण साम्य आहे. यावरून असें वाटतें की (शोकान्तिकांचा जो घाट असतो तो मानवी अनुभवांचा एक मूलाकार (arch-type) आहे. हा मूलाकार कलावंतांना अत्यंत उत्कटपणें प्रतीत होत असतो आणि म्हणूनच शोकान्तिका पुनःपुन्हा लिहिल्या जातात. •

शोकान्तिका नामक साहित्यकृतींचा वेगळा वर्ग जरी आपण कल्पिला तरी शोकान्तिकांपासून मिळणारा आनंद कांही वेगळ्या प्रकारचा असतो आणि त्या आनंदाची कांही वेगळी उपपत्ति द्यायला हवी असें मानणें चुकीचें आहे. अनुभवांच्या अर्थपूर्ण प्रतीतीमुळे होणारा आनंद सर्व प्रकारचें साहित्य आपल्याला देत असतो. शोकान्तिका याहून वेगळें असें कांहीच करीत नाहीत.

वर्गीकरण करण्यांत जे धोके असतात आणि साहित्याचीं वर्गीकरणें करण्यांत जे विशेष धोके असतात ते सर्व शोकान्तिका नामक वाङ्मय-कृतींचा एक वेगळा वर्ग कल्पण्यांत आहेत. शोकान्तिकांचीं म्हणून जीं वैशिष्ट्यें आपण पाहिलीं तीं सर्वंच्या सर्व आणि पूर्णपणाने प्रत्येक शोकान्तिकेंत असतात वा असलीं पाहिजेत असें मानणें चुकीचें आहे. त्याचप्रमाणे हीं सर्व वैशिष्ट्यें पूर्णपणाने ज्या साहित्यकृतींत असतात ती सर्वोत्कृष्ट शोकान्तिका असलीच पाहिजे असें मानणेंदेखील तितकेंच चुकीचें आहे. कोणत्याहि साहित्य-कृतीची गुणवत्ता ती एखाद्या वर्गांत अगदी चपखल बसते की नाही यावरून ठरत नाही. ती ठरविण्याचे निकष वेगळे आहेत. आणि ते विचारांत घेतले तर असें म्हणावें लागेल की साहित्यकृतींच्या कोणत्याहि वर्गांत एखादी साहित्यकृति अगदी चपखल बसली तर ती उच्च दर्जाची असणें पुष्कळसें अशक्य असतें.

शोकात्मक अनुभवांचा घाट आणि अनुभवांचे अन्य घाट यांचीं अनेक प्रकारचीं मिश्रणे होणें अगदी शक्य आहे आणि या मिश्रणांतून अत्यंत संपन्न वा अर्थपूर्ण कलाकृति निर्माण होऊं शकतील. ' वॉर अँड पीस ' या कादंबरींत अनेक शोकात्मक अनुभव इतर प्रकारच्या अनुभवांशीं एकजीव झालेले आहेत आणि ह्यामुळे ती कादंबरी अधिकच अर्थपूर्ण झाली आहे. अनुभवांचें असें मिश्रण वा संकलन जेव्हा होतें तेव्हा शोकात्मक अनुभवांचा घाट सलग व शुद्ध स्वरूपांत अस्तित्वांत राहत नाही. तेव्हा शोकात्मक अनुभव शुद्ध स्वरूपांत व अलगपणें व्यक्त झाला पाहिजे आणि एक समग्र साहित्यकृति त्याने व्यापली पाहिजे असा आग्रह धरणें चुकीचें आहे. शोकान्तिका नामक साहित्यकृतींचा वर्ग वेगळा कल्पण्याचें कारण इतकेंच, की शोकात्मक अनुभवांचा असा एक स्वतंत्र घाट असतो आणि हा अनुभव सलगपणें व शुद्ध स्वरूपांत स्वतंत्र कलाकृतींच्या द्वारें अनेक थोर साहित्यिकांनी व्यक्त केलेला आहे.

साहित्याचीं निरनिराळ्या प्रकारें वर्गीकरणें करतां येतात आणि त्यांचे निरनिराळे उपयोग असतात. एकच साहित्यकृति वेगवेगळ्या वर्गीकरणांच्या संदर्भांत वेगवेगळ्या वर्गांत पडूं शकते आणि एका वर्गीकरणाच्या संदर्भांत एका वर्गांत मोडणाऱ्या दोन साहित्यकृति दुसऱ्या एखाद्या वर्गीकरणाच्या संदर्भांत वेगवेगळ्या वर्गांत मोडूं शकतील. तेव्हा शोकान्तिका असें कांही साहित्यकृतींचें वर्गीकरण केल्यानंतर त्यांची एक स्वतंत्र जातच निर्माण होते आणि त्यांचें आपसांत सर्व बाबतींत जितकें साम्य असतें तितकें कोणत्याहि शोकान्तिकेचें अन्य कोणत्याहि साहित्यकृतीशीं असणें अशक्य आहे असें मानणें अगदी चुकीचें आहे.

' वज्राघात 'चा घाट शोकान्तिकेच्या नित्याच्या घाटापेक्षा कांहीसा वेगळा आहे हें खरें. आणि शोकान्तिकेच्या भाषेत जी उत्कट काव्यात्मकता आणि अनुभवांची तीव्र प्रतीति द्यायचें सामर्थ्य असावें लागतें तें हरिभाऊंच्या ऐसपैस आणि बोथट शैलींत नाही हेंदेखील मान्य करायला हवें. तरी पण अनेक बाबतींत ' एकच प्याल्या ' पेक्षा ' वज्राघात ' ही श्रेष्ठ शोकान्तिका आहे. कारण सुधाकराशीं तुलना करतां रामराजाचें व्यक्तिमत्व कितीतरी मोठें आणि गुंतागुंतीचें आहे. त्याच्यापुढे पडलेल्या समस्या अधिक बिकट

आणि मूलभूत आहेत. त्यांना फार मोठा नैतिक आणि मानसिक संदर्भ आहे. आणि रामराजाच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भातच नव्हे तर मानसिक आणि नैतिक पातळीवरदेखील त्या समस्या अधिक बिनतोड आहेत.

परंतु 'वज्राघात' ही कांही केवळ शोकान्तिका नाही. त्या कादंबरीचा आवाका अधिक मोठा आहे. 'वॉर अँड पीस' अगर 'महाभारत' या कलाकृति ज्या अर्थाने केवळ शोकान्तिका नाहीत त्या अर्थानेच 'वज्राघात', ही केवळ शोकान्तिका नाही. (ह्याचा अर्थ 'वज्राघात' ही महाभारताच्या तोडीची कलाकृति आहे असा नव्हे.)

'एकच प्याला' ही मात्र केवळ शोकान्तिका आहे— अधिक शुद्ध स्वरूपांतील शोकान्तिका आहे. आणि गडकऱ्यांच्या विशिष्ट व्यक्तिमत्त्वामुळे शोकान्तिकेला अनुरूप अशी तीव्रता त्या कलाकृतीत अधिक आहे. पुन्हा 'एकच प्याला' हें नाटक असल्यामुळे शोकात्मक अनुभवाची तीव्रता आणि भीषणता व्यक्त करण्याचें सामर्थ्य त्यांत विशेष प्रमाणांत आहे. मराठी भाषेतील उत्कृष्ट शोकात्मक नाटक कोणतें असें विचारलें तर एकदम नव्हे पण विचारान्तीं 'एकच प्याला' असेंच उत्तर द्यावें लागेल.

'विचारान्तीं' असें म्हणण्याचें कारण असें की 'एकच प्याला' या नाटकांत फार मोठाले दोष आहेत. कोणाहि प्रगल्भ रसिकाचें मत पुष्कळसें प्रतिकूल व्हावें इतके मोठे दोष आहेत. तरी पण अधिक विचार केला, तर असें आढळून यतें की जरी गडकऱ्यांना त्याचें स्वरूप पूर्णपणें प्रतीत होऊं शकलें नसलें तरी 'एकच प्याला' लिहितांना त्यांना एक फार अर्थपूर्ण शोकात्मक अनुभव गवसला होता आणि जरी त्याची अभिव्यक्ति सदोष असली तरी ती करतांना कांही अत्यंत अवघड गोष्टी त्यांना साधल्या.

'एकच प्याल्या' विषयी पहिल्या प्रथम प्रतिकूल मत होतें तें त्याच्या भाषेमुळे. ही भाषा कृत्रिम आहे. आपण बोलतो ती भाषा नैसर्गिक आणि उपमाअलंकारांनी नटलेली भाषा कृत्रिम असा कांही सर्वसामान्य नियम नाही. एखाद्या साहित्यकृतीची भाषा नैसर्गिक की कृत्रिम हें त्या साहित्यकृतीच्या प्रकृतीवरूनच ठरवायचें असतें. मिल्टनच्या 'पॅरॅडाइज लॉस्ट' मध्ये जर घरगुती भाषा वापरली तर तेथें ती कृत्रिम ठरेल. आणि 'स्मृति-
सा.मा. ७

चित्रे' जर पु. भा. भाव्यांनी पुन्हा लिहून काढली तर तेथे त्यांची भाषा (जी 'सीमेवर' या कथेत कृत्रिम वाटत नाही) देखील कृत्रिम वाटेल.

एकच प्याल्याची भाषा अलंकारिक आहे म्हणून कृत्रिम नाही उलट या नाटकाची भाषा काव्यात्मक आणि तीव्र असणे आवश्यकच होतें. पण या नाटकाची प्रकृति, त्याच्या विकासाचा सहजक्रम व त्यांतील पात्रांचे स्वभाव-विशेष यांच्याशी ती अनेकदा (नेहमीच नव्हे) प्रतारणा करते. आणि स्वतःच्या चमकदारपणाचें, अलंकारांचें आणि काव्यात्मकतेचें प्रदर्शन करीत बसते.

ह्याची उदाहरणे अनेक देतां येतील. एकच प्याल्यांतील सर्वच पुरुष पात्रें (आणि कधी कधी स्त्रीपात्रें देखील) कोटिवाज आणि कल्पना-चमत्कृतीने भरलेली भाषणें करीत असतात आणि त्या सर्व कोट्यांचा आणि चमत्कृतिपूर्ण कल्पनांचा साचा एकच असतो. पात्राच्या स्वभावानुसार या पुरुषपात्रांच्या भाषेची घडण बदलत नाही. त्याचप्रमाणे या नाटकांतील पात्रांचे स्वभावविशेष लक्षांत घेतां विशिष्ट परिस्थितींत त्यांच्या विशिष्ट प्रतिक्रिया व्हाव्या अशी अपेक्षा होते. पण पुष्कळदा या नाटकांतील संभाषणें कोटिक्रम साधण्याच्या इराद्याने चालतात. आणि तो साधण्यासाठी या नाटकां-तील पात्रें त्यांच्या स्वभावाशीं विसंगत असें वागतात. भगीरथ प्रेमनिरा-शेने उद्विग्न झालेला असला तरी सत्प्रवृत्त माणूस आहे आणि तो विशेष बुद्धिमान नसला तरी अगदीच कांही नंदीबैल नाही. पण पहिल्या अंकांतील दुसऱ्या प्रवेशांत तळिरामाच्या दारूबद्दलच्या कोटिक्रमाला वाव मिळावा म्हणून तो अक्षरशः नंदीबैलासारखा वागतो. सुधाकरासारखा बुद्धिमान मनुष्यदेखील पहिल्या अंकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत 'काळा समुद्र, पिवळा-किवा काळा समुद्र... आणि गालावरचा गुलाबी समुद्र' अशा प्रकारच्या बाष्कळ कोट्या करतो. पुढे तो एकदोन चांगल्याहि कोट्या करतो. पण इथेदेखील एक घोटाळा होतो. सुधाकराला विनोदबुद्धि नाही आणि तळिरामा-ला आहे, हा त्या दोघांतला मूलभूत भेद. या भेदावर गडकऱ्यांना या पहिल्या प्रवेशांत बोट ठेवतां आलें असतें. पण सुधाकरालाहि सफाईदारपणें विनोद करायला लावून गडकऱ्यांनी त्याच्या स्वभावावर प्रकाश पाडण्याची संधि दवडली आहे.

गडकऱ्यांची भाषा प्रसंगाला नेहमी अनुरूप असते असेंहि नाही. पहिल्या

अंकाच्या पांचव्या प्रवेशांत सनद रद्द झाल्यामुळे सुधाकर अगदी वेडापिसा झालेला असतो आणि तळिराम त्याला सांगत असतो की चार दिवसांनी या गोष्टीचा विसर पडेल. तेव्हा सुधाकर म्हणतो, 'विसर ? ती गोष्टच विसर !' प्रसंगाच्या गांभीर्याशी ही शाब्दिक कसरत अगदी विसंगत आहे. त्याचप्रमाणे सिंधू मरणोन्मुख स्थितीत असतांना आणि तिचा अंत झाल्यावर सुधाकर जीं शब्दवंदाळ आणि अलंकारप्रचुर भाषणें करतो तीदेखील त्या प्रसंगां अगदी विशोभित वाटतात. अशा वेळीं भाषा साधी व्हायला हवी आणि शब्द मुके व्हायला हवेत.)

कल्पनाचमत्कृतीच्या, कोटिबाजपणाच्या आणि व्याख्यानबाजीच्या आहारीं जाऊन गडकऱ्यांनी आपल्या या नाटकाचा एकंदर तोलच बिघडवला आहे. नाटकाच्या दुय्यम भागांना अनावश्यक सूज आली आहे. रामलाल भगीरथ व शरद यांचे प्रवेश उगीचच लांबले आहेत आणि विनोदी प्रवेश मुख्य कथावस्तूला अवश्य तितके पूरक न होतां स्वतःचा सवता सुभा थाटून बसले आहेत. गडकऱ्यांना असलेल्या भाषेच्या अतिरिक्त व्यसनामुळेच हें असें झालें आहे.

गडकऱ्यांची भाषा आणखी एका अर्थाने कृत्रिम आहे. अनुभवाचा आकार शोधणें हें ललित साहित्यांतील भाषेचें कार्य. हें कार्य ती करत असली म्हणजे आपोआपच प्रतिभा निर्माण होतात, भावना व्यक्त होतात, शब्दांचा नाद पिसारा फुलवून नाचू लागतो आणि वाक्यांना लय प्राप्त होते. भाषेला सौंदर्य प्राप्त होतें तें असें अप्रत्यक्षपणें. पण सुधाकर ज्याप्रमाणे आपलें कर्तृत्व दाखवून आपला अहंकार सार्थ करण्याऐवजी दारूच्या नशेने तो सार्थ असल्याचा आभास स्वतःसाठी निर्माण करतो तसेंच गडकरी पुष्कळदा (नेहमीच नव्हे) करतात. ते चमत्कृतिमय कल्पनांची आणि कोट्यांची आतषबाजी करतात, पुनरुक्तीने आणि अतिशयोक्तीने भावना गडद करूं पाहतात. आंधळ्या अनुप्रासांच्या माळाच्या माळा रचतात आणि असें केल्यामुळे आपल्या भाषेला सौंदर्य प्राप्त झालें असें मानतात. गडकऱ्यांचीं खाली दिलेलीं कांही वाक्यें वाचलीं तरी हें सहज प्रतीत होईल :

“रामलाल, नदीच्या महापुरांत वाहतांना गारठ्यांनं हातपाय आखडल्यावर, नदींत खात्रीनं आपला जीव जाणार, अशी जाणीव झाली तर,

बुडल्याला त्या पांगळ्या हातापायांनी ओघाच्या उलट पोहून नदीतून बाहेर येतां येईल का ? भडकलेल्या गावहोळीच्या फोफाट्यांत भाजून निघतांना, जीव जाण्याची धास्ती वाटली तर जळत्याला त्या जात्या जिवाच्या शेवटच्या श्वासांचे फुंकर मारून ती भोवतालची आग विझवतां येईल का ? मग या दोन्ही महाभूतांच्या ओढत्याजाळत्या शक्ति जिच्यांत एकवटल्या आहेत त्या दारूच्या कवजांत गळ्यापर्यंत बुडाल्यावर, प्रत्यक्ष ईश्वरी शक्ति लाभली तरी मरल्याला बाहेर कसं येतां येईल ? निव्वळ हीसेनं जरी दारूशीं खेळून पाहिलं तरी, दिवाळीचा दिवा भडकून होळीचा हलकल्लोळ भडकल्या-वांचून राहायचा नाही.”

दारू सोडायचा निश्चय पाळतां येत नाही असें कळल्यामुळे कायमचा निराश झालेल्या सुधाकराचें हें वक्तव्य आहे, हें घ्यानांत घेतलें की चमत्कृति-मय कल्पना वाचकांसमोर ठेवण्यासाठी केलेला हा आटापिटा अधिकच कृत्रिम वाटतो.

एकच प्याल्यांतील भाषेची कृत्रिमता जशी पहिल्यानेच जाणवते तसा त्या नाटकांतला नाटकीपणादेखील स्त्री-भूमिका करणाऱ्या पुरुषाने फाजील माना वेळावाव्या तसा वाटतो. ‘एकच प्याला’ हें नांवच आधी नाटकी आहे आणि एकदा तें नांव द्यायचें ठरल्यावर तो एकच प्याला इतक्या वेळां आणि इतक्या ठिकाणीं येतो की नकोसें होऊन जातें. एकच प्याल्याच्या मागोमाग मग एकच स्पर्शहि येतो. नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशांत पुढे काय होणार त्याची पूर्वसूचना द्यावी असा एक संकेत आहे. आणि खरें म्हणजे कोणत्याहि सच्च्या कलाकृतीच्या सुरवातीच्या भागांत तिच्या पुढील विकासाचीं बीजें असतातहि. पण गडकऱ्यांनी आपल्या पहिल्या प्रवेशांत या संकेताचा अगदी सूडच काढला आहे. धोक्याच्या सूचनेप्रमाण तीनतीनदा वाजणारी टेलिफोनची घंटी, (ती तीनतीनदा वाजते म्हणून सुधाकर चिडतो ! कां तें कळत नाही. रिसीव्हर उचलीपर्यंत ती वाजत राहणारच.) डोळ्यांतील गंगा-यमुनांचा विस्ताराने केलेला उल्लेख, एका लहानशा प्याल्यांत आपण बुडून मरूं असा सुधाकराने केलेला उल्लेख आणि त्याच वेळीं तळिरामाचा रंगभूमीवर प्रवेश, “रामलालला मिठी मार” असें सुधाकराने सिधूला सांगणें—ही यादी किती तरी लांबवितां येईल. पण त्याची आवश्यकता नाही.

अशा प्रकारे आणि इतक्या पूर्वसूचना देण्याची खरोखर कांहीच आवश्यकता नव्हती. त्याचप्रमाणे परस्परांचा तोल सावरणाऱ्या पात्रांच्या जोड्या निर्माण करण्याची आपली नाटकी हीसदेखील गडकऱ्यांनी ह्या नाटकांत यथेच्छ भागवून घेतली आहे. सुधाकर आणि रामलाल, सिंधू आणि गीता, तळीराम आणि भगीरथ, शास्त्रीबुवा आणि खुदाबक्ष अशा अनेक जोड्या त्यांनी निर्माण केल्या आहेत. कलाकृतींतील विविध घटक परस्परांचा तोल सांभाळतात हे खरे, पण ते इतक्या उघडपणे आणि यांत्रिकपणे नव्हे. प्रसंगांच्या योजनेत असेच नाटकी चातुर्य वापरलेले आहे आणि तोच प्रकार संवादांतील खटक्यांतदेखील आढळतो.

प्रथमदर्शनीच जाणवणाऱ्या या दोषांच्या जोडीला अधिक बारकाईने पाहिल्यावर प्रतीत होणारे इतरहि दोष आहेत. त्यांतला एक असा, की हे नाटक लिहितांना गडकरी द्विधाचित्त झालेले आहेत. 'एकच प्याला' ही मुख्यतः सुधाकर या अत्यंत कर्तृत्ववान् पण तितक्याच अहंकारी माणसाच्या सर्वनाशाची कथा आहे. तिच्यांत दारूला खात्रीने स्थान आहे, महत्त्वाचें स्थान आहे. कारण दारू हे नुसतें सुधाकराच्या सर्वनाशाचें तात्कालिक कारण नाही, तर सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वाचें व त्याच्या विघटनचें आणि दारूचें अधिक जवळचें नातें आहे. तरी पण नाटकाच्या केंद्रस्थानी सुधाकर आहे. त्याचें व्यक्तिमत्त्व, त्याचे इतर व्यक्तिमत्त्वांशी असलेले संबंध आणि त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विघटनेची प्रक्रिया यांना या नाटकांत प्रमुख स्थान द्यायला पाहिजे होतें. या गोष्टीवर प्रकाश पाडण्यास नाटकाची अधिक पानें खर्ची पडायला हवीं होती. पण गडकऱ्यांनी या नाटकाला 'एकच प्याला' असे नांव दिलें आहे आणि दारूनेच या नाटकांतील बरीचशी जागा व्यापली आहे—इतकी, की सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वावर पुरेसा प्रकाश पडलेला नाही. जें अत्यंत महत्त्वाचें तिकडे नाटककाराचें दुर्लक्ष झालें आहे.

गडकऱ्यांना हा मोह कां झाला याबद्दल अनुमानें करणें अवघड नाही. साहित्याच्या द्वारे समाजसुधारणा करण्याची जबाबदारी आपल्यावर आहे असे त्या काळांत सर्वच लेखकांना वाटत होतें. आणि गडकरी कांही त्याला अपवाद नव्हते. साहजिकच मद्यपानाच्या सवयीवर त्यांनी या नाटकांत आपलें लक्ष केंद्रित केलें असावें. त्याचप्रमाणें गडकऱ्यांना भडक गोष्टींची

व आपल्या कल्पकतेच्या सहाय्याने त्या अधिक भडक करण्याची आवड होती. तसेंच आपल्या कल्पनाशक्तीला अनुभवाचा आकार शोधण्यासाठी राबवण्याऐवजी कुठल्या तरी विषयाच्या आधारें तिला स्वैर विलास करायला अवसर द्यायची त्यांना हीस होती. या दोन्ही प्रवृत्तींमुळे सुधाकरापेक्षा दारू हा विषय गडकऱ्यांना सोयिस्कर वाटला असावा.

एकच प्याल्याचा आणखी एक दोष म्हणजे त्या नाटकांतले वेगवेगळे घटक पूर्णपणें एकजीव झालेले नाहीत. सुधाकर आणि सिंधु यांच्या जीवनाची कथा, रामलाल, भगीरथ आणि शरद यांची कथा आणि तळीराम, गीता व आर्यमदिरामंडळ यांची कथा असे तीन घटक या नाटकांत आहेत. यांपैकी सुधाकर आणि सिंधु यांच्या शोककथेला नाटकांत केंद्रस्थान आहे. आणि इतर दोन घटकांनी स्वतंत्रपणें आपला विकास साधतांना मुख्य घटकाला पूरक ठरावें हें त्यांचें कलात्मक कार्य आहे. पण असें प्रत्यक्षांत झालेलें नाही. कथानकाच्या रचनेच्या दृष्टीने म्हणजे त्यांतील घटना सयुक्तिकपणें घडवून आणण्याच्या दृष्टीने रामलाल, गीता, तळीराम व आर्यमदिरामंडळ पट तें कार्य करतात; पण त्यांचें कार्य एवढेंच नाही. मुख्य कथासूत्राला उठाव देणें, त्याच्या निरनिराळ्या पैलूंवर प्रकाश टाकणें, आणि त्याला वेगवेगळे संदर्भ प्राप्त करून देऊन तें अधिक अर्थपूर्ण करणें हें कलात्मक कार्य या घटकांच्या द्वारें पुरेशा प्रमाणांत घडत नाही. उलट आपला स्वतंत्र संसार ऐसपैसपणें वाढवून ते नाटकाचीं पानें फार अडवतात आणि मुख्य कथासूत्राच्या विकासाला बाध आणतात.

पहिल्या पहिल्याने तर असें वाटतें, की हीं दुय्यम कथासूत्रें - विशेषतः रामलाल, शरद व भगीरथ यांचें कथासूत्र नाटकाच्या दृष्टीने अनावश्यक आहे. पण अधिक विचारांतीं असें पटतें की हीं दोन्ही कथासूत्रें नाटकाचे अत्यंत आवश्यक भाग आहेत. तळीरामाचें कार्य सुधाकराला दारूचें व्यसन लावणें आणि भरपूर विनोद करणें इतकेंच नव्हे; त्याहून फार मोठें कार्य तो करतो आणि गडकऱ्यांना या गोष्टीची पूर्ण जाणीव असती तर त्यांनी त्याला हें कार्य अधिक प्रभावीपणें करण्याची संधि दिली असती. तसेंच वेळींअवेळीं समाजसुधारणेवर व्याख्यानें देणें आणि तार करून सिंधुला बोलावून आणणें एवढेंच कांही रामलालचें या नाटकांतलें कार्य नाही. मुख्य कथासूत्राला

एक वेगळा संदर्भ प्राप्त करून देऊन ते अधिक अर्थपूर्ण करणे हे त्याचें खरें कार्य आहे. पण प्रत्यक्षांत तो हे गलथानपणे आणि अपुरेपणाने करतो. खरें म्हणजे तो हे कार्य करतो याची गडकऱ्यांना जाणीवहि असलेली दिसत नाही.

एकच प्याल्यांतले वेगवेगळे घटक एकजीव न झाल्याकारणाने त्याच्या रचनेत म्हणजे, ज्या क्रमानें आणि ज्या प्रकारे या नाटकांतल्या घटना घडतात त्यांत कांहीं दोष निर्माण झाले आहेत. उदाहरणार्थ, चौथ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत सुधाकर आपल्या मुलाला ठार मारतो आणि सिधूला जखमी करतो. ह्यानंतर खरे म्हणजे कथानकानें घसरणीला लागलेल्या गाडीसारखें धावत सुटलें पाहिजे. पण इथे गडकऱ्यांच्या घ्यानांत येतें कीं असें झालें तर नाटकच संपेल आणि इतर कथासूत्रांची आवराआवर करायचें राहून जाईल. आणि म्हणून पांचव्या अंकाचे तब्बल तीन लांबलचक प्रवेश ते इतर कथाभागांची आवराआवर करण्यांत खर्ची घालवतात. हे प्रवेश तर नीरस आणि पुष्कळसे अर्थशून्य आहेतच; पण शिवाय मुख्य कथानकाला आवश्यक ती गति ते प्राप्त होऊं देत नाहीत. त्याच्या कलात्मक परिणामांत बाध आणतात. असाच प्रकार आणखी एकदा घडतो. सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलें म्हणून बाबासाहेब व पद्माकर यांना तातडीने तार करायला निघालेल्या भगीरथाला रामलाल शांतपणें म्हणतो की तार थोड्या वेळाने केलीस तरी चालेल— आणि त्याला एक समाजसुधारणेवरचें व्याख्यान पाजतो.

एकच प्याल्याच्या रचनेत आणखीहि कांही बारीक सारीक दोष आहेत. उदाहरणार्थ, कथानकाच्या सोईसाठी रामलालला कांही महिनेच जर दूर जाणे अवश्य होतें तर त्याला इंग्लंडला उच्च शिक्षणासाठी पाठवण्याची आणि मग अगदीच न पटणाऱ्या कारणासाठी थोड्याच महिन्यांनी परत आणण्याची आवश्यकता नव्हती. त्याला जवळपास कांही कामासाठी पांच-सहा महिने पाठविलें असतें तरी चाललें असतें. तसेंच रामलाल प्रत्यक्षांत थोडें तरी सामाजिक कार्य करतो आहे असें दाखवलें असतें तर त्याच्या स्वभावचित्राला थोडें वजन आलें असतें.

(स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीनेदेखील) एकच प्याल्यांत अनेक दोष आहेत. गडकऱ्यांच्या इतर नाटकांतलीं पात्रें तर बहुतेक सगळीं खोटीच वाटतात.

पुष्कळशीं यांत्रिकपणें घडवलेलीं वाटतात. या नाटकांतलीं पात्रें तशी नाहीत. विशेषतः सुधाकर, सिंधु, तळीराम व गीता हीं पात्रें म्हणजे जिवंत माणसे आहेत. स्वतःचें जीवन स्वतः जगणारीं (पूर्णत्वाने नव्हे तरी अंशतः) आहेत. पण तरी त्यांचें स्वभावचित्रण जसें व्हायला हवें होतें तसें झालेलें नाही. आणि शरद, भगीरथ व रामलाल या पात्रांवद्दल तर बोलायलाच नको.

शरद व भगीरथ ह्या पात्रांत मुळी जिवंतपणाची धुगधुगीच नाही. रामलालचा पाय जेव्हा किंचित्सा घसरतो आणि तो आपला ध्येयवाद किती वरवरचा आणि क्रियाशून्य आहे हें त्याला जाणवतें तेव्हा तो सजीव होण्याची शक्यता वाटते. सुधाकर व तळीराम सिंधूशीं संगनमत केल्याचा त्याच्यावर जो गलिच्छ आरोप करतात त्यावर ह्या प्रसंगाने एक वेगळाच प्रकाश पडतो. पण रामलालला कांही चैतन्य प्राप्त होत नाही. आपल्या ध्येयवादी वडवडीच्या थडग्यांत तो कायमचा गाडला जातो. गीतेचें स्वभावचित्रण ठसठशीत आणि ठसकेवाज झालें आहे. पण त्या पात्राचा जीव फार लहान आहे. सिंधु जिवंत आहे, प्रभावी आहे. नुसतीच कोमल आणि प्रेमळ वाटणारी सिंधु जेव्हा दुसऱ्या कोणाची कर्पदिकहि न घेतां सुधाकराशीं एकनिष्ठ राहण्याची शपथ घेते आणि अनपेक्षित पण अस्वाभाविक नव्हे असा कणखरपणा दाखवते तेव्हा तिचा जिवंतपणा प्रत्ययाला येतो. तसेंच अपमानास्पद दारिद्र्य डोळे पुशीत पण अबोलपणें सहन करणारी सिंधू सुधाकराने दारू सोडल्यावर जेव्हा हरखून जाते तेव्हा ती एक जिवंत, हाडामासाची व्यक्ति आहे असें उत्कटपणें प्रतीत होतें. मूल मेलेलें असतांना आणि स्वतः आसन्नमरण असतांनादेखील ज्या सहजपणें आणि अगदी तळमळून ती सुधाकराची काळजी करीत असते त्यामुळे अंगांतून वीज गेल्यासारखें वाटतें. पण हें सारें ती कां करते ? सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वाची तिला अगदी भुरळ पडली आहे कीं काय ? कीं जेथे गरज असेल तेथे प्रेमाची वृष्टि करीत राहणें हा तिचा स्वभावधर्मच आहे ? कीं पातिव्रत्याची एक उत्तुंग कल्पना तिने उराशीं बाळगली आहे ? कीं ह्या साऱ्याच गोष्टी तिच्या स्वभावांत आहेत—याचा पुरेसा उलगडा मात्र प्रत्यक्षपणें अगर अप्रत्यक्षपणें होत नाही. एखाद्या माणसाने प्रखर दिव्यांचा झोत डोळ्यांवर टाकून आपल्याला दिपवून टाकावें पण त्यामुळे तो मनुष्य मात्र आपल्याला दिसूं नये तसें सिंधूच्या बावतींत होतें. तिच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयीच्या आपल्या

कुतूहलाचें पुरेसें समाधान होत नाही आणि त्यामुळे तिची सुधाकराविषयींची निष्ठा पुढे पुढे अर्थशून्य आणि यांत्रिक वाटू लागते.

तळीराम आणि सुधाकर हीं या नाटकांतील सर्वांत प्रभावी पात्रें. हीं निर्माण केल्यामुळे तर गडकऱ्यांनी मराठी साहित्यांत स्वतःला अजरामर करून ठेवलें आहे. पण ह्या पात्रांच्या स्वभावचित्रणांतदेखील उणीवा आहेत. तळीराम हा 'सिनिक' आहे. जगांत प्रेम, चांगुलपणा, प्रामाणिकपणा वगैरे गोष्टी आहेत असें मानायला तो तयार नसतो. कोणत्याहि ध्येयाची त्याला ओढ वाटत नाही, कोणाविषयीहि त्याला आदर वाटत नाही. साऱ्या जगाची तुच्छतेने टवाळी करीत तो जगतो आणि मरतो— हसत हसत दिलखुलासपणें, निर्लज्जपणें मनःपूत जगतो आणि मरतो. अशा व्यक्तिमत्त्वाचें साहजिकच आपल्याला फार कुतूहल वाटतें. तो असा 'सिनिक' कां झाला असा प्रश्न आपल्याला पडतो. त्याला लिहिण्यावाचण्याचा नाद होता या गीतेच्या ओझरत्या उल्लेखामुळे आपल्याला या प्रश्नाचें उत्तरहि सुचवलें जातें. मरतांना तो भगीरथाला निरोप पाठवितो की तळीराम दारू पितांपितां मेला, अखेरपर्यंत प्रेमाच्या पकडींत सापडला नाही. या निरोपावरूनदेखील तो 'सिनिक' कां झाला त्या-वद्दलचें आणखी एक उत्तर सुचविलें जातें. पण हें सारें फार तुटपुंजें आहे. या प्रश्नाचें निश्चित उत्तर गडकऱ्यांनी द्यायला हवें होतें, असें म्हणणें मूर्खपणाचें होईल. कलेच्या क्षेत्रांत अशीं निश्चित उत्तरें नसतात. पण ह्या बाबतींत त्यांनी आणखी प्रकाश टाकायला हवा होता. म्हणजे मग तळीराम आता वाटतो तसा नुसताच मनुष्यकोटीच्या पलीकडचा प्राणी वाटला नसता.

सुधाकराचें आणि तळीरामाचें कांहीतरी अगदी निकटचें नातें आहे. तळीरामाला सुधाकराविषयी तीव्र द्वेष वाटतो. त्याचा तो जाणूनबुजून सर्वनाश घडवून आणतो. पण तो सुधाकराला सतत चिकटून असतो आणि तें देखील पैशाच्या लोभाने नव्हे. असा लोभ तो कधीहि दाखवत नाही. उलट सुधाकराकडे सिंधूच्या माहेरून येणारा पैशाचा ओघ तो आपण होऊन बंद करतो. मग पैशाच्या लोभानें जर तळीराम सुधाकराला चिकटत नाही अगर त्याचा सर्वनाश करीत नाही तर दुसऱ्या कोणत्या कारणाने तो असें करतो? आणि सुधाकराला तरी त्याची अशी भुरळ कां पडते? या प्रश्नावर अनेक बाजूंनी प्रकाश टाकतां येणें शक्य होतें आणि गडकऱ्यांनी तसें केलें असतें तर हें नाटक

कितीतरी अधिक अर्थपूर्ण झालें असतें. पण या बाबतींत गडकऱ्यांनी संपूर्णपणें मौन स्वीकारलें आहे. सुधाकर आणि तळीराम कथासूत्र पुढे चालविण्या-पुरतेच अगदी यांत्रिकपणें एकत्र येतात. एकमेकांविषयी ते फारसे बोलत नाहीत. एकच प्याल्यांतील स्वभावचित्रणाचा हा फारच मोठा दोष आहे.

सुधाकराचें स्वभावचित्रण त्या मानाने गडकऱ्यांनी पुष्कळच स्पष्ट आणि अर्थपूर्ण केले आहे. मराठी साहित्यांतलें तें एक असामान्य स्वभावचित्र आहे. पण त्यांतहि एकदोन छोट्या उणीवा आहेत. सुधाकराला तळीरामाचें काय आकर्षण वाटतें, कोणत्या धाग्याने ते जोडलेले असतात हें न दाखविल्यामुळे सुधाकराच्या स्वभावचित्रणांतदेखील उणेपणा आला आहे. शिवाय सुधाकराच्या वागणुकींत सतत आंदोलनें होत असतात. एकदा तो शहाणा, समंजस आणि प्रेमळ असतो. आपल्या तीव्र बुद्धिमत्तेने तो सारें कांही आकलन करीत असतो. आणि एकदा तो कोणत्या तरी समंधाने पछाडल्यासारखा वागतो. ह्या वेळीं त्याची बुद्धि व त्याचा समंजसपणा त्याला सोडून जातात. एक चमत्कारिक क्रूरपणा त्याच्या अंगांत संचारतो. ज्या सिंधूच्या पायां पडावें असें त्याला वाटत असतें तिच्यावर तो अत्यंत गलिच्छ आरोप करतो. आपल्या मुलाला तो क्रूरपणाने मारतो. हीं आंदोलनें गडकऱ्यांनी चित्रित केलीं ही त्यांची फार मोठी वाङ्मयीन कामगिरी आहे. पण मला आपलें असें वाटतें, की तो एका मनःस्थितींतून दुसऱ्या मनःस्थितींत कसा जातो तें मला पाहायला मिळायला हवें होतें. ही अपेक्षा कदाचित् गैरवाजवी असेल; पण सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयींच्या कुतूहलांतूनच ती निर्माण झालेली आहे. सुधाकराच्या या दोन मनःस्थितींतला भेद एखाद्या नटाने उत्कृष्टपणें दाखविलेला मीं तरी पाहिलेला नाही. एकच प्याल्याचे उत्तमोत्तम प्रयोग ज्यांनी पाहिले आहेत त्यांनी ह्या बाबतींत माहिती पुरवली तर तें फार उपयुक्त ठरेल.

सुधाकराच्या व्यक्तिचित्रणांत आणखीहि एक उणीव आहे. सुधाकराची बुद्धिमत्ता त्याच्या बोलण्यावरून प्रत्ययास येते. पण त्याचें कर्तृत्व, बरोबरीच्या लोकांना त्याच्याविषयी वाटणारा मत्सर वगैरे गोष्टींचें दर्शन गडकऱ्यांनी घडविलें असतें तर अधिक चांगलें झालें असतें. पहिल्या अंकांत रामलाल सुधाकराभोवतालच्या परिस्थितीचें आणि त्याच्या मनःस्थितीचें जें चित्र आपल्यापुढे उभें करतो तें अगदी उत्कृष्ट आहे हें खरें. पण अखेर तें वर्णनच

आहे. त्या परिस्थितीने नाट्यरूप धारण करायला हवे होते.

एकच प्याला या नाटकांत इतके दोष व उणीवा असूनदेखील ती मराठी भाषेतील एक उत्कृष्ट शोकान्तिका आहे. नाट्यवाङ्मयांतली तर ती सर्वोत्कृष्ट शोकान्तिका आहे. कारण या नाटकांत अनेक असामान्य गुण आहेत. त्यांतले कांही प्रकट स्वरूपांत आहेत आणि कांही बीजरूपाने आहेत.

शोकान्तिकेचा म्हणून जो एक घाट असतो आणि ज्यापासून, अनुभव-विश्वांतला तो एक मूलाकार असल्यामुळे, एक विशेष प्रकारचे समाधान मिळते, तो घाट गडकऱ्यांनी उत्कृष्टपणे निर्माण केला आहे. एकच प्याला वाचल्याने एक करुण, गांभीर्यपूर्ण आणि भीषण अनुभव आपल्याला येतो. तो अनुभव आपली मनःस्थिति उदात्त करतो.

या नाटकांत सुधाकर क्रमाक्रमाने आणि अपरिहार्यपणे आपल्या करुण आणि भीषण सर्वनाशाकडे जातो आणि आपल्यावरोबर प्रेमळ, अश्राप सिधूलाहि त्या गतेंत ओढतो. हें सारें अगदी बिनतोडपणे घडते. सुधाकराचा अतिरिक्त मानीपणा आणि त्याच्या भोवतालची परिस्थिति यांतून दुसरेंतिसरें कांहीहि घडणें शक्य नसतें. जगाशीं तडजोड करणें, आपण कितीहि कर्तृत्ववान असलों तरी जगरहाटीच्या नियमांनी आपणहि बांधलेले आहोंत हें मान्य करणें आणि तात्पुरता कां होईना पण आपल्याकडे कमीपणा घेणें हें सुधाकराला अशक्य असतें. आणि त्याचा स्वभाव इतका धारदार असतो की एकदा मानहानि झाल्यावर तो त्याला मध्ये कुठेहि थांबूं देत नाही, कोणाचा आधार घेऊन स्वतःला सावरूं देत नाही, तुच्छतेने हसून जगाकडे दुर्लक्ष करूं देत नाही. तो त्याला त्याच्या नाशाकडे खेचून नेतो. वेभानपणें, बेदरकारपणें तो स्वतःचा कडेलोट करून घेतो आणि कोणत्या तरी विचित्र आणि प्रबल प्रेरणेने आपल्या आयुष्यांतलें एकमेव विश्रांतिस्थान असलेल्या सिधूलाहि आपल्यावरोबर तो ओढून नेतो. तिच्या शुद्ध प्रेमाची विटंबना करून आयुष्यांत तिला जें जें म्हणून सुख मिळणें शक्य आहे तें तें सारें तिच्यापासून निंद्यपणें हिरावून घेऊन मग तो तिचा नाश करतो. त्याची तशी इच्छा नसतां हि कुठल्या तरी समंधाने झपाटल्यासारखा तो हें करतो.

हें कारुण्य आणि ही भीषणता अधिक गडद आणि अर्थपूर्ण करण्यासाठी गडकऱ्यांनी अनेक मार्ग अवलंबिले आहेत. सुधाकराजवळ असामान्य कर्तृत्व

आणि बुद्धिमत्ता असल्याचें (त्याचें कर्तृत्व नाही तरी त्याची बुद्धिमत्ता नाटकांत आपल्या प्रत्ययाला येते.) त्यांनी दाखविलें आहे आणि ह्या साऱ्या देणग्या अशा घुळीला मिळाल्या ही घटना अधिकच करुण वाटते. पुन्हा हा नाश ज्या स्वभावदोषामुळे घडतो तो सुधाकराच्या कर्तृत्वाशीं अगदी एकजीव झालेला असतो. त्यामुळे मनुष्याच्या कर्तृत्वाची उलटी बाजू पाहात असतांनाच त्याच्या स्वरूपाचा अधिक अर्थपूर्ण प्रत्यय आपल्याला येतो आणि असें असावें याबद्दल असहाय हळहळ वाटते. पुन्हा सुधाकराला आपण आपला सर्वनाश करून घेत आहोंत हें कळत असतें. आपण नाशाच्या कोणत्या अवस्थांतून जात आहोंत तें त्याला दिसत असतें. सिंधूला आपण किती छळत आहोंत हें जाणवल्यामुळे तो अत्यंत व्यथित होतो. आपल्या नालायकीची पूर्ण प्रतीति त्याला आलेली असते. अर्थात् हें सारें उशिरां होतें—इतक्या उशिरां की प्राप्त परिस्थितींतून बाहेर पडण्याची यत्किंचितहि शक्यता नसते. सुधाकराचा नुसता नाश होत नाही तर तो होत असतांना त्याचे डोळे उघडलेले असतात. जेव्हा कांहीहि उपयोग नसतो तेव्हा त्याचे डोळे उघडतात आणि त्याच्या वेदना मात्र असह्य होतात. दैवगतीच्या या उरफाट्या वळशाने नाटकाचें कारुण्य तर वाढतेंच, पण मनुष्यस्वभावाच्या विचित्रपणाचें आपल्याला दर्शन घडतें. या विचित्रपणांतून निर्माण होणारे अनुभवांचे वेडेवाकडे आकार आपल्या प्रत्ययाला येतात आणि नाटक अधिक अर्थपूर्ण होतें.

सुधाकराचे डोळे शेवटीं उघडतात हें खरें, पण पूर्णपणाने उघडत नाहीत. ज्या अतिरिक्त मानीपणामुळे तो सर्वनाश करून घेतो तो मानीपणा हा आपला दोष आहे हें त्याला कधीच पटूं शकत नाही. तो सगळा दोष दारूवरच घालीत असतो. (गडकऱ्यांनी जाणूनबुजून असें दाखविलें आहे की काय याबद्दल शंका वाटते.) दारूच्या व्यसनाच्या तीन अवस्थांचें अत्यंत भेदक आणि यथार्थ चित्रण करीत असतांना अतिरिक्त अहंकाराच्या नशेच्या तीन अवस्थांचेंहि आपण वर्णन करीत आहोंत हें त्याच्या ध्यानांत येत नाही. स्वतःच्या अहंकारापासून त्याला स्वतःला वेगळें करतांच येत नाही. (या स्वरूपाचा तो जो एक दुबळा प्रयत्न करतो त्यामुळे हें अधिकच स्पष्ट होतें.) सर्वांना जें सारखें स्पष्टपणाने दिसत असतें तें त्याच्या असामान्य बुद्धीला दिसत नाही, ह्यामुळेदेखील त्याचा नाश अधिक करुण वाटतो आणि मनुष्यस्वभावाच्या

गुंतागुंतीचें अधिक अर्थपूर्ण दर्शन आपल्याला घडतें. विरोधावर आधारलेला अनुभवाचा आणखी एक आकार निर्माण होतो.

जो अहंकार सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वाचा केंद्रबिंदु, ज्याच्यामुळे तो प्रतिष्ठित समाजांतून उठतो आणि पुन्हा त्यांत प्रवेश करायची संधि गमावतो, तोदेखील या नाटकांत पुनःपुन्हा पायदळीं तुडवला जातो. आपल्याला या वैठकींत मान मिळतो, येथे माणसें आपल्याला बरोबरीने वागवतात म्हणून सुधाकर आर्य मदिरामंडळांत सामील होतो. पण त्याने असें करणें हाच मुळी त्याच्या अहंकाराचा मोठा अपमान असतो आणि पुढे तर जेव्हा ह्या क्षुल्लक माणसांपैकी कांहींच्या जवळ तो नोकरीसाठी याचना करतो तेव्हा तेदेखील त्याला दारुड्या म्हणून झिडकारतात. सिंधु तेवढी त्याला झिडकारीत नाही. पण तिने जें करायला हवें होतें तें गीता करते आणि सिंधु तसें करीत नाही म्हणून सुधाकराला स्वतःचीच शरम वाटूं लागते. तो स्वतःदेखील स्वतःला मान देईनासा होतो. सुधाकराच्या स्वाभिमानाला ताठ तर नव्हेच पण लाचारीने-देखील उभें राहायला जागा शिल्लक राहात नाही. सुधाकराचें दुःख त्यामुळे अधिकच कडवट होतें आणि जगरहाटी व मनुष्यस्वभाव यांच्या विपरीत संबंधांतून अनुभवाचा आणखी एक अर्थपूर्ण आकार जन्माला येतो.

सुधाकराची पत्नी म्हणून सिंधूची योजना करून गडकऱ्यांनी आपल्या नाटकांतलें कारुण्य अधिकच उत्कट व तीव्र केलें आहे. सिंधूसारख्या श्रीमंतींत वाढलेल्या, प्रेमळ स्वभावाच्या आणि अश्राप स्त्रीला ज्या हालअपेष्टा, तिचा कांहीहि दोष नसतां सहन कराव्या लागतात त्यांमुळे तर या नाटकांतलें कारुण्य वाढतेंच. पण सुधाकर व सिंधु यांच्या संबंधांच्या स्वरूपामुळे तें अधिकच गाढ व अर्थपूर्ण होतें. सनद रद्द झाल्यावर सुधाकर आत्महत्या करीत नाही तो केवळ सिंधूमुळे, तिच्यावरील प्रेमामुळे, तिचा अंतर पडूं नये म्हणून. पण तो जिवंत राहिल्यामुळेच सिंधूची अतोनात विटंबना होते आणि अखेर तिचें मूल रामलालपासून झालेलें आहे असा गलिच्छ आरोप करण्यापर्यंत सुधाकराची मजल जाते. त्याचप्रमाणे सुधाकरावर सिंधु सारखी आपल्या प्रेमाचा वर्षाव करीत राहते. पण त्यामुळेच सुधाकर आत्महत्या करीत नाही आणि अधोगतीच्या पायऱ्या उतरीत अधिकाधिक दुःखी होतो. पुन्हा सिंधूचें अमृतासारखें प्रेम सांडलेल्या दुधासारखें संपूर्णपणें वायां जातें. सारेंच कसें विपरीत

होत जातें. जीवनांतल्या सोन्याची नुसती उधळमाधळ होते आणि आकारहीन निरर्थक वाटणारे, मन अतिशय खिन्न करणारे अनुभवांचे आकार आपल्या हातीं लागतात.

आणि तें मूल ! उगीचच जन्मतें आणि उगीचच मरतें. अजाणपणें . सुधाकर स्वतःचाच नाश करीत नाही तर स्वतःला निर्वंशहि करतो. अनुभवाचा आणखी एक आकारहीन आकार आपल्याला गवसतो.

सुधाकराचा नाश होतो तो अंशतः तरी क्षुल्लक लोकांच्या मत्सरामुळे. त्या क्षुल्लकांना जगरहाटीचे नियम चांगल्या प्रकारें पाळतां येतात. आपापल्या स्थानांना त्यांना चिकटून राहतां येतें. आणि जो खरा मनस्वी व कर्तृत्ववान्, ज्याच्यासारख्यांच्या जीवनामुळे या मानवी संसाराला कांही अर्थ प्राप्त होतो, तो मात्र जगरहाटीच्या चौकटींत बसूं शकत नाही, समाजाच्या बाहेर फेकला जातो. लूत लागलेल्या कुत्र्यासारख्या झिडकारला जातो. क्षुल्लकाचें साम्राज्य जगांत अबाधितपणें चालतें. अनुभवाचा हा आणखी एक भव्य आकार आपल्याला एकच प्याल्यांत गवसतो आणि त्यामुळे मन अधिकच उद्विग्न आणि उदासीन होतें.

अनुभवांचे हे अनेक आकार एकच प्याल्यांत असल्यामुळे, तें नुसतें शोकपूर्ण नाटक राहात नाही. त्याला विशाल अर्थ व गांभीर्य प्राप्त होतात. मनावर त्याचा एक उदात्त संस्कार होतो.

एकच प्याल्यांत तीन कथासूत्रें आहेत. सुधाकर-सिंधूचें, तळीराम व आर्य-मंदिरामंडळ यांचें आणि रामलाल, शरद व भगीरथ यांचें. नाटकांतले हे तीन घटक एकजीव झालेले नाहीत व स्वतःचे सवते सुभे करून नाटकांत नांदतात हें आपण वर पाहिलेंच आहे. पण म्हणून तळीराम व रामलाल यांची कथासूत्रें या नाटकाचे आवश्यक भाग नाहीत असें मानणें चुकीचें आहे. गडकऱ्यांना हीं उपकथानकें सुचणें अगदी अपरिहार्य होतें. मूळ कथासूत्रावर अधिक प्रकाश टाकणें आणि त्याला वेगळे अर्थपूर्ण संदर्भ प्राप्त करून देणें हें त्यांचें कार्य होतें. पण गडकऱ्यांच्या हें ध्यानांत आलें नाही आणि ह्या उपकथानकांचा विकास करतांना ते विनोदांत आणि समाजसुधारणेच्या व्याख्यानवाजींत वाहून गेले.

तळीराम आणि सुधाकर यांचें फार जवळचें नातें आहे. एकाच प्रवृत्तीचीं

तीं दोन स्वरूपे आहेत. तळीराम हादेखील अत्यंत बुद्धिमान आहे. तसाच तो अत्यंत मानी आहे—अगदी सुधाकरासारखा. एरवीं तो सदा हसत असला तरी गीता, रामलाल व पद्माकर जेव्हा त्याचा अपमान करतात तेव्हा तो चिडतो आणि त्यांच्यावर क्रूरपणे सूड उगवतो. त्याला एके काळीं लिहिण्यावाचण्याचा नाद होता व त्या वेळीं तो अत्यंत भावनाशीलहि असेल. कदाचित् कोणातरी तरुणीच्या प्रेमांतहि सापडला असेल. पण मानी असल्यामुळे लेखनांत व प्रेमांत आलेल्या थोड्याहि अपयशामुळे तो बिथरला असेल आणि जीवनांतल्या सान्या सांदर्याकडे व चांगुलपणाकडे त्याने पाठ फिरवली असेल. त्याच्या पूर्वयुष्यांत घडलेल्या घटना आणि सुधाकराला जीवनांत आलेले अपयशांत असें पुष्कळसें साम्य असण्याची शक्यता आहे. तें कांहीहि असलें तरी जगाकडे पाठ फिरविणाऱ्या या दोघांचें आयुष्य या नाटकांत सारखेंच उद्ध्वस्त होतें. दोघांनाहि दारिद्र्य घेरतें. दोघांचेहि संसार उद्ध्वस्त होतात. दोघेहि दारूपायीं अखेर मरतात. पण तळीराम हसतहसत मरतो. तो 'सिनिक' होतो आणि त्याचें जीवन जसें उद्ध्वस्त झालेले असतें तसेंच इतरांचेहि करीत असतो. त्यांना दारूचें व्यसन लावून त्यांचा सर्वनाश घडवून आणीत असतो. सुधाकर असा कठोरपणें, निर्दयपणें हसूं शकत नाही. तो निराशेच्या व दुःखाच्या खोल गतेंत कोसळतो. तळीरामाप्रमाणें तो देखील जे प्रतिष्ठित आहेत, यशस्वी आहेत त्यांचा द्वेष करूं लागतो. आपल्या जीवनांत जें चांगलें आहे त्याचा स्वतःच्या हाताने नाश करतो. फक्त तळीराम सर्वांना हसतहसत दारूच्या गतेंत ओढत असतो तर सुधाकर मरतांमरतां दारूपासून दूर राहा असा रामलालच्या द्वारें लोकांना संदेश देतो.

तळीराम आणि सुधाकर असे जुळे भाऊ आहेत. दोघांच्या जीवनकथांत पुष्कळ साम्य आहे. दोघांनी जीविताकडे पाठ फिरवली आहे. फक्त एकाच्या तोंडावर सिनिकचें हास्य आहे तर दुसऱ्याच्या चेहऱ्यावर भीषण निराशा आहे. साहजिकच दोघांनाहि परस्परांविषयी एक विचित्र आकर्षण आहे. तळीराम सुधाकराला चिकटतो आणि सुधाकर त्याला सहजतया वश होतो. या आकर्षणाप्रमाणेच दोघांनाहि एकमेकांविषयी द्वेष म्हणा किंवा तिटकारा म्हणा पण तो वाटतो. ज्या प्रकारचें जीवन आपण जगावें अशी तळीरामाची सुप्त इच्छा असेल त्या प्रकारचें जीवन सुधाकराला जगतांना तो पाहतो आणि

एक प्रकारच्या मत्सराने तो त्याला खाली ओढून आपल्या पंक्तीला बसवतो. आणि ह्याची जाणीव झाल्यावर सुधाकर तो मरत असतादेखील त्याचें तोंड पाहण्याचें नाकारतो.

या दोघांचें हें नातें गडकऱ्यांनी पुरेसें व्यक्त केलेलें नाही. पण बीजरूपाने तें या नाटकांत आहे आणि कल्पनेचें थोडेसें सहाय्य घेऊन तें येथे स्पष्ट केले आहे. गडकऱ्यांनी जर तळीरामाचें या नाटकांतलें स्थान असें स्पष्ट केले असतें आणि आर्यमदिरामंडळाच्या विनोदांत ते वाहवत गेले नसते तर हें नाटक अधिक अर्थपूर्ण झालें असतें. पण आहे ह्या स्थितींतदेखील (तळीराम आणि त्याचा विनोद सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वावर आणि अधःपातावर भेदक प्रकाश टाकतो) आणि त्या दोघांच्या व्यक्तिमत्त्वांतील साम्यभेदामुळे व त्यांच्यांतील नात्यामुळे एक अर्थपूर्ण आकृति निर्माण होते.

रामलाल, भगीरथ व शरद हीं पात्रें सामान्य पातळीवर जगणारीं आहेत. त्यांच्याजवळ असामान्य असें कांही नाही. तीं मनस्वी नाहीत आणि म्हणून प्रभावीदेखील नाहीत. रामलाल हा एक असामान्य ध्येयवादी मनुष्य आहे असें रंगविण्याचा गडकऱ्यांनी या नाटकांत प्रयत्न केला. पण नाटकाच्या मध्यावर गडकऱ्यांना त्याचा दुबळेपणा प्रतीत झाला आणि तो त्यांनी त्याच्या तोंडून वदविलादेखील आहे. हीं सामान्य माणसें अधिक यशस्वीपणें आपलें जीवन जगतात. सुधाकर व सिंधु यांना जे प्रश्न सोडवितां येत नाहीत ते सोडवतात व माणसामाणसांतले संबंध म्हणजे सामाजिक जीवन कसें असावें त्याची चर्चा करून त्याबाबत कांही तात्त्विक निष्कर्षहि काढतात.

ह्या माणसांचें हें निःसत्त्व पण यशस्वी जीवन सुधाकर-सिंधूच्या जीवन-कथेला आणखी एक संदर्भ प्राप्त करून देतें आणि ती अधिक अर्थपूर्ण करतें. रामलाल वगैरे पात्रें यशस्वीपणाने जगतात-शहाणपणाने, समजूतदारपणे आपले प्रश्न सोडवतात हें खरें. पण त्यांचें जीवन प्रभावी ठरत नाही. तीं प्रश्न सोडवतात; कारण मोठे प्रश्न तितक्या तीव्रतेने त्यांच्यापुढे पडतच नाहीत. कांही सामाजिक आदर्शांचें तीं प्रतिपादन करतात खरीं. पण सुधाकर व सिंधु यांच्या जीवनांत ते अगदी गैरलागू ठरतात. स्त्रीस्वातंत्र्याचें ध्येय अगदी योग्य आहे पण सिंधूच्या जीवनाला तें लागू करणें अप्रस्तुत आहे. कारण सिंधु जाणून-बुजून, राजीखुषीने, इतर मार्ग मोकळे असतांनादेखील सुधाकरासाठी आपलें

जीवन उधळून टाकते. असें करण्यांत, सुधाकरावर प्रेमाची सतत वृष्टि करण्यांत आपल्या जीविताचें साफल्य आहे असें तिला वाटतें. या दास्यांतच तिला स्वतःचें स्वातंत्र्य लाभतें आणि तिची ही भूमिका बरोबर की चूक हें तिच्यापुरतें तिनेच ठरवायचें असतें. सुधाकराच्या बाबतींतदेखील सामाजिक व वैयक्तिक जीवनाबाबतचे आदर्श असेच गैरलागू ठरतात.

अशा रीतीने या सामान्य पात्रांच्या जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर सुधाकर, सिंधु व तळीराम यांच्या जीवनाचें असामान्यत्व आणि तेज अधिकच खुलतें. सामान्यांच्या यशामुळे त्यांचें अपयश अधिकच मोठें वाटतें आणि सामाजिक ध्येयवादाच्या संदर्भात त्यांचे प्रश्न अधिकच बिनतोड आणि अंतिम स्वरूपाचे वाटतात.

दुर्दैवाने रामलाल, शरद व भगीरथ यांच्या जीवनकथेचें या नाटकातलें कार्य कोणतें हें गडकऱ्यांना पूर्णपणें उमजलें नव्हतें. तीं पात्रें दुबळीं आणि खुर्जीं आहेत हें त्यांनी पुरतेंपणें कधीच मान्य केलें नाही. आणि म्हणून या पात्रांची जीवनकथा व व्याख्यानबाजी नाटकांतली फारच जागा व्यापते, मुख्य कथासूत्राशीं फटकून वागते.

दारू हेंदेखील या नाटकांतलें एक महत्वाचें पात्र आहे—या नाटकाचा महत्त्वाचा घटक आहे. दारूवद्दलच्या व्याख्यानबाजीने या नाटकांतला फारच भाग कसा व्यापला आहे आणि सुधाकराशीं नाटकांतल्या केंद्रस्थानासाठीं ती स्पर्धा कशी करते त्याचा उल्लेख आधी आलाच आहे. पण हे दोष सोडले तर दारूचा या नाटकांत फार कुशलपणें उपयोग केलेला आहे. दारूच्या वेगवेगळ्या व्यक्तीवर होणाऱ्या वेगवेगळ्या परिणामांची गडकऱ्यांना पूर्ण माहिती होती आणि तिचा त्यांनी फार सुंदर उपयोग केला आहे.

दारूवद्दलच्या वक्तव्यांत रामलाल, सुधाकर वगैरेंनी कांहीहि म्हटलें असतें तरी या नाटकांत दारू प्रत्येकाशीं वेगवेगळ्या प्रकारें वागते. दुबळ्या भगीरथाशीं ती दुबळेपणाने वागते. चोरून दारू पिऊन ज्यांना आपलें सारें व्यावहारिक जीवन व्यवस्थितपणें जगायचें असतें त्यांना ती तसें करूं देते. सुधाकराला वंड गार्डनमध्ये भेटणारे तीन गृहस्थ संभावितपणें यशस्वी जीवन जगत असतातच की. तळीरामाला ती कधीच चढत नाही. ती त्याला अधिक

सिनिकल करते, त्याच्या विनोदाला उधाण आणते. आणि अहंकार हा ज्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा केंद्रबिंदु असतो त्या सुधाकराला ती अधिक अहंकारी करते. जीवनांतल्या कठोर सत्यापासून त्याच्या अहंकाराचें संरक्षण करते. प्रत्यक्ष जगांत त्याचें जें समाधान होणें अशक्य असतें तें दारूच्या नशेंत होतें. आपला अहंकार प्रत्यक्ष जीवनांत दुखावतो म्हणून त्यापासून सुधाकराला पळून जायचें असतें. दारू त्याला तसें पळून जायला मदत करते. अहंकार हा आपला दोष आहे हें सुधाकर कधी कबूल करीत नाही. या बाबतींत तो आंधळा असतो. त्याच्या अपयशाचें खापर दारू स्वतःच्या माथ्यावर फोडून घेते आणि त्याला आपल्या अहंकाराच्या बाबतींत तसाच आंधळा ठेवते ! पण सुधाकर जसा अहंकारी असतो तसाच तो बुद्धिमानहि असतो. अहंकाराच्या नशेंत जेव्हा तो नसतो तेव्हा त्याची बुद्धि स्वच्छपणें सारें पाहात असते. कारण ती मुळी त्याची प्रकृतीच असते. आणि म्हणून दारू सुधाकराची बुद्धि कधीही गढूळ करीत नाही. तिला अधिक तल्लख आणि भेदक करते. अशा रीतीने दारू अनेकविध रूपें धारण करते आणि या नाटकाला अधिक तीव्रता आणि भीषणता प्राप्त करून देते. सान्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वावर भेदक क्ष-किरण सोडते.

दारूच्या व्यसनाच्या तीन अवस्थांचें जें वर्णन सुधाकर करतो तें अत्यंत मार्मिक तर आहेच, पण वर निर्देशिल्याप्रमाणें तें वाचीत असतांना आपल्याला असेंहि जाणवतें, की ह्या अहंकाराच्या नशेच्यादेखील तीन अवस्था आहेत आणि त्यामुळें सुधाकराच्या व्यक्तिमत्त्वावर भेदक प्रकाश पडतो.

गडकऱ्यांच्या भाषेतल्या अनेक दोषांचा उल्लेख वर आलाच आहे. पण गडकऱ्यांच्या इतर नाटकांत हे दोष जितक्या प्रमाणांत आहेत तितक्या प्रमाणांत या नाटकांत नाहीत. सिंधु व गीता बोलूं लागल्या म्हणजे तर गडकरी देवलांच्यासारखी भाषा लिहूं लागतात. सुधाकराच्या पश्चात्तापाचा प्रवेश (चौथ्या अंकांतला दुसरा प्रवेश) तर अगदी अप्रतिम आहे. आणि त्यांत गडकऱ्यांची भाषा पुष्कळशी कृत्रिमता सोडून देऊन एक उत्कट अनुभव साकार करते. पहिल्या अंकांत रामलालने सुधाकराच्या स्वभावाचें व परिस्थितीचें केलेलें वर्णनदेखील भाषेच्या कृत्रिमतेने अगर अलंकारिकतेने डागळलेलें नाही. तशींच सुधाकराचीं कांही स्वगतें व भाषणेंदेखील नैसर्गिक आणि त्याच्या

मनःस्थित्येव प्रत्ययकारी दर्शन घडविणारी आहेत. गडकऱ्यांना स्फुरलेल्या या महान् कलाकृतीने त्यांच्या भाषेलाहि निदान कांही ठिकाणीं एका उच्च पातळीवर नेले आहे.

गडकऱ्यांचीं इतर नाटके पाहिलीं (त्यांचें उगीचच गाजलेले 'राजसंन्यास'-हि यांत येते) की गडकऱ्यांना 'एकच प्याल्या' सारखी महान् कलाकृति स्फुरली तरी कशी याचें आश्चर्य वाटतें. आणि एकच प्याल्यानंतर त्यांनी 'भावबंधन' लिहिलें हें लक्षांत घेतलें की तें दुणावतें. किंवा खरें म्हणजे एकच प्याला लिहिणाऱ्या गडकऱ्यांनी भावबंधन व प्रेमसंन्याससारखीं नाटके लिहावीं, चांगलें साहित्य कोणतें याविषयींच्या भलत्याच कल्पनांना बळी पडावें याचें वाईट वाटतें. पण गडकरी हे फार मोठे दोष आणि फार मोठे गुण यांचें चमत्कारिक मिश्रण होतें. आणि आपलें सुदैव हें, की एकदा तरी त्यांच्यातील सच्च्या कलावंताने त्यांच्या दोषावर इतकी भव्य मात केली !

✱ ✱ ✱

चिमणरावाचें आत्मवृत्त

आधुनिक मराठी साहित्यांत विनोदी लेखनाची सुरवात श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी केली. जुन्या मराठी साहित्यांत विनोद अगदीच नव्हता असें नाही. संतकवींच्या साहित्यांतून विनोदाचीं कांही उदाहरणें काढून दाखवितां येतील. साऱ्या रसांवर आपलें प्रभुत्व आहे असें दाखविण्यासाठी पंडितकवींनी देखील आपल्या काव्यांत सांकेतिक पद्धतीचा विनोद करून ठेवला आहे. आणि त्यामानाने अधिक मनमोकळा (व फाजीलहि) विनोद चतुराईच्या कथांत व लावणीपोवाड्यांत आढळतो.

पण विनोदी साहित्याचें स्वतंत्र असें दालन जुन्या मराठी साहित्यांत नव्हतें. विनोदाला तितकी प्रतिष्ठा नव्हती. तोंडीलावण्यासारखा त्याचा उपयोग होत असे. जीवनाच्या साऱ्या अंगांना तो स्पर्श करीत नसे, अगर अनुभवांचे सारे आकार व्यंगपूर्ण करून टाकत नसे. आजच्याप्रमाणे अनेक रूपें घ्यायचें आणि अनेक पातळांचांवर जायचें सामर्थ्य त्या विनोदांत नव्हतें. परंपरेच्या या पार्श्वभूमीवर विनोदाचें एक स्वतंत्र दालन साहित्याच्या क्षेत्रांत निर्माण करणें ही कामगिरी अपूर्वच म्हटली पाहिजे, आणि ती केल्याबद्दल महाराष्ट्र श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचा सदैव ऋणी राहिल.

कोल्हटकरांच्या विनोदाचीं कांही खास वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांचे सारेच लेख समाजसुधारणेच्या हेतूतून निर्माण झालेले नसले तरी तो हेतु त्यांच्या मनांत सतत प्रामुख्याने होता, आणि त्याचा परिणाम त्यांच्या विनोदाच्या स्वरूपावर झाला आहे. त्यांचें लेखन वाचतांना त्यांतील विनोदाच्या गुणवत्ते-मुळे जसें हसूं येतें तसेंच कशी रेवडी उडाली या विचारानेहि येतें. निदान त्यांनी लेख लिहिले तेव्हा तरी हें दुसरें कारण पहिल्या कारणाइतकेंच प्रभावी होतें. ह्या दुसऱ्या कारणामुळे होणारा आनंद साहित्यापासून मिळूच नये असें नाही; पण हा आनंद कांही शुद्ध वाङ्मयीन आनंद नव्हे. आणि अशा प्रकारचा आनंद देण्याच्या हेतूने जें साहित्य निर्माण होतें त्यांत अनेक दोष येण्याची शक्यता असते. कोल्हटकरांच्या विनोदी साहित्यांत अशा प्रकारचे दोष आहेत आणि कोल्हटकरांच्या परंपरेंतले जे विनोदी लेखक आहेत त्यांच्या साहित्यांतहि ते आहेत.

कोल्हटकरांच्या विनोदाची उभारणी मुख्यतः कल्पकतेवर केलेली असते. एखादा विषय घ्यायचा आणि त्याच्या संदर्भांत जेवढ्या विक्षिप्त व हास्यकारक कल्पना व कोटिक्रम सुचतील तेवढ्यांची उतरंड रचत जायचें अशी कोल्हटकरांची लेखनपद्धति आहे. या पद्धतीमुळे लेखकाच्या कल्पकते-विषयींचा आदर वाटत असला तरी त्याच्या साहित्यापासून आनंद मिळतो तो मुख्यतः बौद्धिक व्यायाम केल्याचा. विनोदी लेखकाने आपल्या बुद्धिमत्तेचा उपयोग अनुभवांचें व्यंगपूर्ण आकार शोधण्यासाठी केला पाहिजे. चमत्कृतिमय कल्पनांच्या उतरंडी रचण्यासाठी जर त्याने आपली कल्पकता राबवली तर त्याचें साहित्य व यमकें जुळविण्याची हीस असलेल्या कवीचें काव्य यांत मूलतः कांही फरक राहणार नाही. कोल्हटकरांच्या व त्यांच्या संप्रदायांतील लेखकांच्या साहित्यांत हा दोष निर्माण झाला आहे. शाब्दिक कसरतीला दिलेलें अवास्तव महत्त्व व त्यामुळे येणारा क्लिष्टपणा व बोजडपणा हे या दोषांचेच भाग आहेत; आणि ते कोल्हटकरांच्याच नव्हे तर अगदी पु. ल. देशपांड्यांच्या लेखनांत देखील आहेत.

लेखकाने जिवंत, स्वतःचें जीवन स्वतंत्रपणें जगणाऱ्या पात्रांचें विश्व निर्माण केलें आहे कीं नाही हा कलाकृतीच्या अस्सलपणाचा एक (एकमेव नव्हे) स्थूल निकष मानतां येईल. लेखकाच्या कृतीला अकृत्रिम, निसर्गांतःच

प्राप्त झालेला घाट आहे की नाही हा तिच्या अस्सलपणाचा आणखी एक निकष. आणि ती स्वयंपूर्ण आहे की नाही हा या बाबतीतला तिसरा निकष. कोल्हटकरांच्या आणि त्यांच्या संप्रदायांतील गडकरी आदि लेखकांच्या विनोदी साहित्याच्या वर निर्देश केलेल्या वैशिष्ट्यांमुळे ते पुष्कळदा या निकषांना उतरत नाही.

चि. वि. जोश्यांच्या चिमणरावाच्या आत्मवृत्ताचें वैशिष्ट्य हें की ते अस्सल कलाकृतीच्या वरील निकषांना उतरतें. विनोदी साहित्य हें नुसतें विनोदी असून चालत नाही तर तें साहित्यहि असावें लागतें हें तत्त्व कळत वा नकळत त्यांना प्रतीत झालेलें आहे. आणि त्यामुळे कोल्हटकरी संप्रदायाच्या साहित्याहून वेगळें, अधिक निर्मळ आणि कलापूर्ण असें विनोदी साहित्य त्यांनी मराठींत निर्माण केलें आहे. मराठींतल्या विनोदी साहित्याला त्यांनी कांही काचणाच्या बंधनांतून मुक्त केलें आणि तें अनेक दिशांनी विकास पावण्याची शक्यता निर्माण केली. पुन्हा, विनोदी साहित्याला त्यांनी नुसती वेगळी दिशा लावली नाही तर त्यांत एका उत्कृष्ट कलाकृतीची भर घातली आहे. मराठींतील विनोदी साहित्याची प्रतवारी लावायची झाली तर चिमणरावाच्या आत्मवृत्ताच्या संदर्भातच ती लावणें आपल्याला भाग आहे.

चि. वि. जोश्यांना विनोदी लेखनाची स्फूर्ति कोल्हटकरांपासूनच झाली आणि सुरवातीला त्यांनी उपहासप्रधान लेखन केलें. पण त्यानंतर ते उपहासाकडून परिहासाकडे वळले. असें आपण कां केलें याची कारणमीमांसा त्यांनी पुढीलप्रमाणे केली आहे.

“ही प्रेरणा मला माझे पाली भाषेचे गुरु प्रो. धर्मानंद कोसंबी यांच्याकडून झाली. कोणत्याहि कृतीचें विडंबन किंवा खंडन करणारा लेखक मूळ कृतीचा पर्यायाने गौरवच वाढवितो आणि मूळ कृतिकारापेक्षा जनता विडंबनकारास किंवा खंडनकारास गुणांनी उणा समजते असें त्यांचें म्हणणें होतें. एखादी कृति सदोष आहे असें वाटलें तर तिचें खंडन न करतां तिच्याहून सरस कृति स्वतः निर्माण करण्याचा प्रयत्न करावा. हा त्यांचा उपदेश पटल्याने मी उपहासात्मक लिहिणें बंद केलें आणि सरळ कथा लिहिण्यास प्रारंभ केला.”

ही कारणमीमांसा अपुरी वाटते. माणसाच्या कानावर अनेक प्रकारचा उपदेश पडत असतो. पण जो उपदेश स्वीकारण्यास माणसाची मनोवृत्ति त्या त्या वेळीं अनुकूल असते तोच त्याला 'ऐकू' येतो आणि त्याचाच तो स्वीकार करतो. तेव्हा प्रकृतिवैशिष्ट्यामुळे आणि अभिरुचीच्या विशिष्ट प्रकारें झालेल्या विकासांमुळे जोश्यांनी कोसंबींचा उपदेश स्वीकारला असावा. पुन्हा, जोश्यांनी 'सरळ कथा' लिहिण्यास कोणत्याहि कारणाने सुरवात केली असली तरी त्यांना तें लिहिणें कां जमलें हा प्रश्न शिल्लक राहतोच, आणि त्याचें उत्तर त्यांच्या निसर्गतःच कलात्मक असलेल्या व्यक्ति-मत्त्वांतच सापडूं शकेल. जोश्यांच्या प्रस्तावनेवरून त्यांनी कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेविषयीं अगर कलेच्या निकषांविषयीं सखोल विचार केला असावा असें दिसत नाही. कलेच्या शुद्ध आणि अभिजात स्वरूपाकडे त्यांचा स्वभावतःच ओढा असावा आणि त्यामुळेच त्यांच्या लेखनाच्या सुरवातीसुरवातीलाच त्यांत असा इष्ट फरक झाला असावा.

मात्र विनोदाच्या कोल्हटकरी संप्रदायाची त्यांच्यावर किती विलक्षण छाप पडली होती त्याच्या खुणा चिमणरावाच्या आत्मवृत्तांत जागोजाग सापडतात. खरें म्हणजे त्या खुणांनी हें आत्मवृत्त डागळलेलें आहे. या आत्मवृत्तांत जागोजाग शाब्दिक कोट्या केलेल्या आहेत. त्यांतल्या कांही नुसत्याच कोट्या नसून कथेच्या द्वारें व्यक्त होणारे अनुभवांचे व्यंगपूर्ण आकार अधिक समृद्ध करतात. उदा. 'अहो पाजी कितीतरी पाऽऽ जी ! - विद्यामृत सगळ्यांना !' ह्या कवितेच्या ओळींतली 'पाजी' या शब्दावरची कोटि तशी पाहिली तर मामुली आहे; पण शाळेच्या त्या कोनशिलासमारंभाचें व्यंगपूर्ण चित्र उभें करण्यांत ती फार महत्वाचें कार्य करते. पण साऱ्याच कोट्यांच्या बाबतींत तसें म्हणतां येणार नाही. उदा. 'चिमणराव स्काउट-मास्तर' या कथेंत चिमणराव मोरूला दहा रुपये भार साखर आणायला सांगतो आणि मोरूने वाण्याजवळ तितकी साखर मागितल्यावर वाणी त्याला दहा रुपयांच्या नोटेच्या वजनाइतकी साखर देतो ! 'भार' शब्दावरची क्षुद्र कोटी खपविण्याकरिता केलेला हा खटाटोप हास्यकारक न ठरतां हास्यास्पद मात्र ठरतो. अशा कितीतरी फालतू आणि अनावश्यक कोट्या चिमणरावाच्या आत्मवृत्तांत आहेत.

लग्नसराई वगैरे कथांवर ठकीच्या लग्नाची छाप पडली आहे हें उघडच आहे आणि लेखकाने तसें म्हटलेंहि आहे. ह्या कथा त्यामुळे अंशतः ठराविक ठशाच्या झाल्या आहेत. कवींची ठराविक थट्टादेखील त्यांपैकी एकीत आहे. आणि सामाजिक व्यंगांवर टीका करण्याचा पवित्रादेखील जोश्यांनी त्या कथांत मधूनमधून घेतला आहे. ह्या 'सरळ' कथांत उपरोध व उपहास वराच मिसळलेला आहे.

कोल्हटकरी संप्रदायाची ही छाप वगळली तरी इतरहि दोष या कथांत आहेत. यांपैकी कांही कथा या खऱ्या अर्थाने कथाच नाहीत. म्हणजे त्यांना सलग घाट नाही. एखादा विषय घ्यायचा आणि त्याच्या अनुरोधाने सुचतील तेवढ्या चुटक्यांची अगर विनोदी कल्पनांची आणि घटनांची माळ तयार करायची - अशा प्रकारें या 'कथा' लिहिलेल्या आहेत. 'कॅप्टन चिमणराव स्काउटमास्तर' हा अशा प्रकारच्या कथांचा एक नमुना.

चिमणरावाच्या आत्मवृत्तांतील दोषांचा असा सुरवातीलाच उल्लेख करून टाकला तो एवढ्याचकरिता की त्यांतील सामान्य कलात्मकतेचें रसग्रहण करतांना त्यांची दखल घेण्याची आवश्यकता राहूं नये.

चिमणरावाच्या आत्मवृत्ताचा सर्वांत मोठा गुण म्हणजे त्यांतील अनेक कथा ह्या खऱ्या अर्थाने कथा आहेत. साहित्याच्या निकषांना उतरणाऱ्या आहेत. साहित्यापासून ज्या प्रकारचा आनंद व्हायला हवा त्या प्रकारचा आनंद देणाऱ्या आहेत. मराठींतल्या विनोदी साहित्यांत हा गुण दुर्मिळ आहे. कोल्हटकर, गडकऱ्यांपासून तों थेट पु. ल. देशपांड्यांपर्यंतचे विनोदी लेखक सतत विनोद करित राहणें हें आपलें कर्तव्य समजतात. त्यासाठी ते नको तेथे, नको तितक्या प्रमाणांत अतिशयोक्तीचा उपयोग करतात. चमत्कृतमय कल्पना जिथे ओढत नेतील तेथे वाहावत जातात. स्वभावचित्रणांत विसंगति निर्माण होऊं देतात अगर तें अगदीच ठोकळेबाज व भडक करतात आणि कथासूत्राला वेडीवाकडीं वळणें देतात. घटना, स्वभावचित्रणें, भाषाशैली वगैरे सर्वांचाच उपयोग विनोद टांगण्याच्या खुंट्या म्हणून करतात. जणू विनोद करायचा म्हणजे साहित्यमूल्यांशीं प्रतारणा करणें हें अपरिहार्यच असतें. जणू विनोदी लेखन हें अन्य प्रकारच्या साहित्यनिर्मितीपेक्षा मूलतः आणि संपूर्णपणें वेगळें असतें. पण ही कल्पना चुकीची आहे. नुसत्या

चमकदार प्रतिमा, भावनापूर्ण वर्णनें, पेचदार कथानकें, डौलदार भाषाशैली, सखोल तत्त्वचिंतन अगर मनोगाहन म्हणजे जसें साहित्य नव्हे, त्याचप्रमाणे ज्यांत विनोद ठासून भरला आहे असें लेखनदेखील साहित्य नव्हे.

गडकरी अतिशयोक्ति करतात हा त्यांचा दोष नव्हे. अगर कोल्हटकर चमत्कृतिमय कल्पना व्यक्त करतात हाहि त्यांचा दोष नव्हे. कारण अतिशयोक्तीला आणि कल्पनाचमत्कृतीला साहित्यांत मज्जाव नाही—नव्हे, कांही प्रकारचे अनुभव व्यक्त करतांना त्यांची आवश्यकता असते. पण या गोष्टींच्या मागे धावतांना कोल्हटकर व गडकरी हे विसरतात की अनुभवाच्या एका विशिष्ट आकाराचा आपण शोध घेत आहोंत अगर घ्यायला हवा, आणि हा शोध घेतांना जो विनोद आपल्याला गवसेल त्यालाच लेखनांत स्थान देण्याचा आपल्याला कलात्मक अधिकार आहे. ह्या दोघांचा असा तोल सुटतो म्हणूनच चिं. वि जोश्यांहून अधिक बुद्धिमत्ता आणि कल्पकता जवळ असूनहि ते त्यांच्याहून कमी प्रतीचे विनोदी लेखक ठरतात. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल, की गडकरी-कोल्हटकरांइतकी बुद्धिमत्ता व कल्पकता अंगां नसणें हा जोश्यांच्या बाबतींत शाप न ठरतां वरदान ठरलें आहे.

जोश्यांनी विनोदी लेखन करतांना कलेशीं इमान कसें राखलें आहे याचें एक गमक म्हणजे आपल्या कथांच्या द्वारें त्यांनी माणसाचें एक स्वयंपूर्ण विश्व निर्माण केलें आहे. आणि विनोद साधण्यासाठी त्या विश्वाच्या सच्चेपणाला जराहि धक्का लावलेला नाही.

हें अनुभवविश्व गरीब मध्यमवर्गीय जीवनांतून निर्माण झालें आहे. कारकुनी करून साठ रुपये मिळविणारा आणि पुण्यांतल्या एका जुन्या वाड्यांत बिऱ्हाड करून राहणारा चिमणराव ही या आत्मवृत्तांतील मध्यवर्ती व्यक्ति. आणि आपलें कुटुंब, आप्त आणि मित्र यांच्या गोतावळ्यांत तो जें जीवन जगतो त्याचेंच चित्रण या आत्मवृत्तांत आहे. चिमणरावाच्या या जगांतलीं माणसें आपल्या कुटुंबांचा उदरनिर्वाह चालवण्यांत आणि कौटुंबिक अडीअडचणींना तोंड देण्यांत मग्न असतात. मोठमोठ्या राजकीय आणि सामाजिक प्रश्नांशीं अगर चळवळींशीं त्यांचा प्रत्यक्ष असा संबंध येत नाही, पण त्यांचा अप्रत्यक्ष परिणाम त्यांच्या जीवनावर होत असतो. सुधारकी वातावरणामुळे चिमीचा नवरा बापूराव याला आपली बायको

टाकून चितळ्यांच्या मुलीशीं प्रेमविवाह करावा असें वाटूं लागतें आणि चिमणरावाची बायको प्रकृति सुधारण्यासाठी चक्क अंडीं खाऊं लागते. क्वचित् प्रा. घैसासांसारखे गृहस्थ चिमणरावाकडे उतरतात आणि शिक्षण-क्षेत्रांतल्या नव्या कल्पना प्रत्यक्षांत आणायची स्फूर्ति त्याला देतात. पण एरवी बिन्हाड बदलणें, वहिणीच्या सासुरवाडीच्या मंडळींच्या डावपेचांना तोंड देणें अगर पगारकपात झाली म्हणून काटकसर करण्याचा अपेशी प्रयत्न करणें यांत चिमणराव व त्याचे आप्तेष्ट गुंतलेले असतात.

या मध्यमवर्गीय मंडळींचे संसार साठ ते ऐंशी या पगारश्रेणींत चाललेले असतात. त्यामुळे पैशाची ओढाताण नित्याचीच असते. हुंड्यांच्या हजारपंधराशेच्या आकड्यांनी या मंडळींचे डोळे पांढरे होतात. आणि गर्भाधानाच्या आहेराचे दोनशे रुपये देण्यावरून बरीच घासाघीस आणि चकवाचकवी होते. स्पेशॅलिस्ट डॉक्टरची फी द्यावी लागली तर त्यासाठी सोन्याच्या पाटल्या गहाण ठेवाव्या लागतात आणि त्या प्रसंगीं मेव्हण्याजवळ उसने पैसे मागितले तर त्याच्याजवळ छदामहि शिल्लक नसतो. सेकंड क्लासने प्रवास करायचा हें या मंडळींचें सुखस्वप्न असतें. आणि चंदनवाडच्या राणीसाहेब वसायला आल्या म्हणजे चार घारून अत्तरदाणी वगैरे वस्तू आणून प्रसंग साजरा करावा लागतो. कुठे व्यापारधंदा करावा, कांही धाडस करावें आणि पैसा मिळवावा असे विचारहि या मध्यमवर्गीय चिमण्या कबुतरांच्या मनांत नाहीत. दत्तक वडिलांकडून इस्टेट उपटण्याचा यत्न करणें अगर चंदनवाडच्या राणीसाहेबांशीं असलेल्या बायकोच्या नात्याच्या आधारांने त्या संस्थानचा कारभारी होण्याची आकांक्षा धरणें एवढीच हालचाल पैसे मिळविण्यासाठी हीं माणसें करूं शकतात.

जोश्यांनी निर्माण केलेल्या ह्या जगांतलीं माणसें तशीं पापभीरू आणि सात्त्विक मनोवृत्तीचीं असतात. 'दत्तक वडील' सोडले तर अस्सल लफंगा मनुष्य या मध्यमवर्गीय जगांत आढळत नाही. पण किती झालें तरी माणसें तीं माणसेंच आणि पुन्हा हीं चारचौघांसारखीं माणसें. त्यामुळे मध्यमवर्गीय नीतिमत्तेच्या परीटघडीच्या कपड्यांतून मनाचा दुबळेपणा आणि आपलपोटेपणा, हेवेदावे आणि पोटदुख्या डोकावत असतात. चिमणराव तसा मातृभक्त, पण घरांत कांही अडचण नसली आणि त्या वेळीं आई रागावून

नाशिकला मामाकडे गेली तर त्याला मनांतून बरें वाटतें. गुंड्याभाऊवर त्यांचें प्रेम, पण त्याच्या मर्दुमकीची फार वाहवा होऊं लागली की चिमणरावाच्या पोटांत दुखू लागतें. कोणाचें कांही लुबाडावें अशी चिमणरावाची मनोवृत्ति नसते. पण 'दत्तक वडिलांकडून भलेंमोठें घवाड मिळणार असें कळल्यावर त्याच्या तोंडाला पाणी सुटतें. काऊताईची मैत्रीण गुलाब एरवीं फटकळ, पण चंदनवाडच्या राणीसाहेबांच्या ऐश्वर्याने दबकून ती त्यांची नाटकी खुषामत करूं लागते. चिमणराव परस्त्रीला मातेसमान मानणारा, पण चाळींतल्या नव्या बिन्हाडांत गेल्यानंतर जेव्हा तो एकटा चुकून भलत्याच खोलींत प्रवेश करतो आणि तेथे जेव्हा एक 'तसली' बाई त्याच्याशीं लगट करूं लागते तेव्हा तो अंमळ पावळतोच. आणि हुंड्याच्या चालीला जरी त्याचा विरोध असला तरी स्वतःच्या लग्नांत आईच्या आग्रहास्तव त्याला हुंडा घेणें भाग पडतें. एकंदरीत या जगांत मोठीं पापें आणि कृष्ण-कारस्थानें होत नाहीत, पण माणसाच्या मनोदारिद्र्याचें प्रदर्शन मात्र भरपूर होतें.

मवाळपणा, नोटचेपेपणा हा या जगांतल्या जीवनाचा आणखी एक विशेष. 'असे छप्पन दिवाणजी आणि सत्तावन भय्ये ठोकरसे उडा देऊंगा' असें कमरेवर तळहात ठेवून व चेहेरा शक्य तितका उग्र ठेवून अनेकांना उद्देशून म्हणतां यावें अशी चिमणरावाची मनापासून इच्छा असते. पण हा मर्दानी दिमाख टांगेवाल्यापुढे बायकोपुढे अगर स्वयंपाकीणकापुढेदेखील दाखविणें त्याला जमत नाही. फार काय, मुलांना जेव्हा चिमणराव शिस्तीचे व सद्वर्तनाचे धडे देऊं लागतो, तेव्हादेखील त्याची आई त्याच्या बालपणच्या आठवणी सांगून त्याचा तेजोभंग करते. आपला आब संभाळण्याची ऐट अनेकदा आणावी पण तें झेपूं नये हा प्रकार या जगांतल्या माणसांच्या बाबतींत नित्यच घडत असतो.

चिमिला टाकून दुसऱ्या मुलीशीं प्रेमविवाह करावा असा तिच्या नवऱ्याचा निर्धार असतो. पण गुंड्याभाऊने दोनचारदा सोटा आपटल्यावर आणि शेजाऱ्या-पाजाऱ्यांकडून निर्भत्सना होईल अशी धास्ती निर्माण झाल्यावर त्याचा तो निश्चय बारगळतो. इतकेंच नव्हे, तर चिमिला डोक्यावर कोलन वॉटरची घडी ठेवायला सांगून तो तिच्याशीं निर्लेप कौटुंबिक रोमान्सदेखील सुरू करतो. चिमणरावाची आई रागारागाने अनेकदा मुलाचें घर सोडून आपल्या भावाकडे

राहायला जाते व मग कांही दिवसांनी भावाच्या बायकोशीं भांडून मुलाकडे पुन्हा येते. चिमणरावाचें आणि त्याच्या घरमालकाचें कडाक्याचें भांडण होतें. घरमालक चिमणरावाच्या घरावरचीं कौलें शाकारणीच्या निमित्ताने काढून टाकतो आणि दुपारीं छत्री उघडून जेवायला बसायचा प्रसंग जोग कुटुंबावर येतो. त्यामुळे चिमणराव निकरावर येऊन विन्हाड बदलतो. पण हें कडाक्याचें भांडण उभयपक्ष थोडक्याच दिवसांत विसरतात आणि चिमणराव आपल्या जुन्या विन्हाडांत पुन्हा अगदी आपुलकीच्या उमाळ्याने राहायला येतात. चिमणरावाची आई तशी सनातनी पण सूनवाई अंडीं खाते या गोष्टीकडे कानाडोळा करायला ती तयार असते. तिची हरकत असते ती असल्या गोष्टी राजरोसपणें करायला !

फार मोठें कर्तृत्व अंगीं नसल्यामुळे आणि दुसऱ्यांवर अवलंबून न राहतां स्वतंत्रपणें जगण्याची धमक नसल्यामुळे हा मवाळपणा व बोटचेपेपणा मुख्यतः निर्माण होतो हें खरें. पण माणसामाणसांतल्या कोडग्या जिन्हाळाचाचीदेखील त्याच्या निर्मितीस मदत होते.

गुंड्याभाऊ हा या जगांतला रगेल वीरपुरुष. लग्न न करून त्याने मध्यमवर्गीय जीवनाचा एक मूलभूत दंडक मोडलेला असतो. आणि नोकरीचें जोखड मानेवर ध्यायचें नाकारून तितकाच किंवा त्याहूनहि महत्त्वाचा दुसरा दंडक मोडलेला असतो. व्यायाम करून त्याच्या अंगांतली रग अधिकच वाढलेली असते. आणि दंडुका सरसावून मुसलमानांशीदेखील (मध्यमवर्गीय विश्वांतले हे काल्पनिक राक्षसच) मारामारी करायला तो तयार असतो. नेहेमी तोंडानेच (आणि त्यादेखील मेलेल्यां) भांडणाऱ्या मध्यमवर्गीयांना साहजिकच ही शौर्याची परमावधि वाटते. हा वीरपुरुष संकटांत सापडलेल्या रमणीच्या साहाय्यास धावतो आणि त्यांच्या नवऱ्यांना त्यांच्याशीं संसार करायला भाग पाडतो. पूरग्रस्त बडोदेकरांना सहाय्य करण्यास तो तितकाच उत्साहाने वाहत्या नदीवर लोंबणारी रेल्वे लाइन बेडरपणें ओलांडून पलीकडे जातो. चार माणसांचें जेवण एकट्याने जेवणें हा त्याच्या हातचा मळ असतो आणि तरी आमरण उपोषण करण्याचें धारिष्ट त्याच्याजवळ असतें.

तसें पाहिलें तर गुंड्याभाऊची मर्दुमकी बेताचीच असते. मुसलमानांना जरब बसविण्यांत त्याला फारसें यश येतें असें दिसत नाही. कारण जखमी

होऊन त्यालाहि इस्पितळांत पडावें लागतें. आणि प्राणांतिक उपोषण करण्याच्या प्रयत्नांतूनहि त्याचा जीव कासावीस होण्यापलीकडे फारशी फलनिष्पत्ति होत नाही. त्याला यश मिळतें तें फक्त चिमीच्या नवऱ्याला वठणीवर आणण्यांत आणि चिमणरावाच्या आईच्या मनांत नितांत आदर निर्माण करण्यांत. पण तरी या मध्यमवर्गीय चिमण्यांच्या जगांत तो गरुडपक्षी ठरतो आणि त्यामुळे वाचकांना या जगाच्या छोटपणाची पुरती प्रतीति येते.

ज्या प्रामाणिकपणें चिंतामणराव जोश्यांनी या छोट्या विश्वाला साकार केलें आहे, ज्या सूक्ष्मपणें त्याचे सगळे बारकावे निरखले आहेत, ज्या रसिकपणाने त्या जीवनाची खास अशी लज्जत पकडली आहे आणि ज्या प्रकारें विनोदाच्या आहारीं न जातां या जगाशीं इमान राखलें आहे त्यामुळेच त्यांच्या लेखनाला अस्सल कलाकृतीचें मोल प्राप्त झालें आहे. या आत्मवृत्तांत हें जग निर्माण करणें हें लेखकाने आपलें प्रधान कार्य मानलें आहे आणि तसें करतांना विनोद आपोआपच निर्माण झाला आहे.

हें जग जोश्यांनी किती कसोशीने आणि इमानाने निर्माण केलें आहे तें अनेक उदाहरणें देऊन दाखवितां येईल. मुंबईतल्या चाळींतल्या बि-हाडांत नवीन आलेल्या चिमीला बाहेरच्या खोलींत बसलेल्या पुरुषांच्या समोरून घरांत जायचा संकोच वाटतो. तेव्हा तिला घुटमळतांना पाहून बऱ्याबापू म्हणतात, “या वहिनी ! मुंबईस असंच पुरुषांच्या अंगावरून घरांत जावं लागतं.” पुण्या-मुंबईतल्या जीवनांतला हा सूक्ष्म फरक दाखवून देणें कथानकाच्या अगर विनोदाच्या दृष्टीने आवश्यक नसतें. पण जें मध्यमवर्गीय जग जोशी निर्माण करीत आहेत त्याच्या चित्रणाला पूर्णता देण्यासाठी मात्र हा तपशील अत्यंत आवश्यक असतो आणि म्हणून जोशी त्याचा उपयोग करतात. चिमणरावाचे आलेले डोळे अफूच्या बोंडांनी शेकावे की टंकणाम्लाने शेकावे याबद्दल चिमणरावाची आई व बायको या दोघांत खूप वाद-विवाद होतो व त्यांत सासूचा जय होतो. पण म्हणून सून माघार घेत नाही. ती चुलीवर ठेवलेल्या पाण्यांत अफूचीं मूठभर बोंडें तर टाकतेच पण सास्वेच्या नकळतच चिमूटभर टंकणाम्लहि (म्हणजे बोरिक ॲसिड) टाकते ! या छोट्या प्रसंगांतून मध्यमवर्गीय कुटुंबांतील सास्वा-सुनांच्या परस्पर संबंधाचें स्वरूप अगदी स्पष्टपणें डोळ्यांसमोर उभें राहते आणि त्याच वेळीं

विनोदनिर्मितीहि होते. पण लेखकाचें लक्ष केंद्रित झालेलें असतें तें या मध्यम-वर्गीय जगाच्या चित्रणावर. चिमणराव चंदनवाडला स्टेट गेस्ट म्हणून जातो तेव्हा आंधोळीसाठी निघालेली त्याची बायको कशी उभी होती त्याचें वर्णन पुढीलप्रमाणें केलेले आहे.

“ट्रॅकेंतून काढलेलें माझें दुसरें घोतर, मुद्दाम नवीन घेतलेला टर्किश बाथ टॉवेल, स्वतःचें दुसरें लुगडें इतके कपडे खांद्यावर टाकले आहेत, सावणाची पेटी हातांत घेतली आहे, ट्रॅकेंच्या किल्लीचा गोफ करंगळींतून लोंबत आहे अशा थाटाने उभी राहिलेली सौ. म्हणाली—” इथें तो टर्किश बाथ टॉवेल, ती सावणाची पेटी आणि विशेषतः तो करंगळींतून लोंबणारा गोफ यांच्या द्वारें जोश्यांनी आपण सरकारी पाहुणा म्हणून काऊताईला चढलेली सारी ऐट व्यक्त केली आहे आणि त्याचबरोबर विनोदनिर्मिती केली आहे. गुंड्याभाऊच्या शौर्याचें वर्णन करतांना अतिशयोक्तीच्या आहारीं जाऊन विनोदाच्या अनेक कोलांट्या उड्या मारतां आल्या असत्या, पण गुंड्याभाऊ वीरपुरुष असला तरी सदाशिव पेठेंतला आहे हें जोशी विसरूं शकत नाहीत आणि म्हणून त्याचें शौर्य चिमीच्या नवऱ्याला वठणीवर आणण्यापुरतेंच मर्यादित राहेंतें.

हें मध्यमवर्गीय जग निर्माण करण्याला जोश्यांनी प्राधान्य दिल्यामुळे एक गमतीदार परिणाम असा झाला आहे की त्यांनी दर वाक्याला हसवावें अशी अपेक्षा वाचक करीत नाही. त्या जगाचें स्वरूप पाहणें हें त्यांतील व्यंगें पाहून हसण्याइतकेंच वाचकाला महत्त्वाचें वाटतें. या उलट गडकऱ्यांनी दर वाक्याला हसवावें, पुढली कोटी मागलीपेक्षा वरचढ असावी अशी अपेक्षा वाचकांच्या मनांत असते— नव्हे गडकरीच ती निर्माण करतात. दारू अधिकाधिक चढत जावी असें जसें दारूड्याला वाटत असतें तशी विनोदाच्या बाबतींत वाचकाची नाही तर प्रेक्षकाची अपेक्षा होते. आणि ती पुरी करण्याच्या प्रयत्नांत लेखक कलामूल्यांपासून अधिकाधिक दूर जातो.

स्वभावचित्रण हा या मध्यमवर्गीय विश्वाच्या निर्मितींतला एक महत्त्वाचा भाग आणि हें स्वभावचित्रणदेखील जोश्यांनी मोठ्या कसोशीने आणि मार्मिक पणें केलें आहे. चिमणरावाची कानामागून येऊन तिखट झालेली बायको आणि तिला दाद न देणारी खमकी सासू, चुरुचुरु बोलणारी आणि काऊळ

आदर्शभूत वाटणारी तिची मैत्रीण गुलाब, बिनचेहेऱ्याची चिमी आणि लांब झिज्यांतून बोटें फिरवीत सिगरेट ओढणारा तिचा नवरा, त्या नवऱ्याला वठणीवर आणणारा खादाड, तालीमवाज आणि जबरदस्त गुंड्याभाऊ सरळ मनाचा आणि समाजसेवा करायला उत्सुक असलेला, या गुंड्याभाऊचा जन्मदाता धोंडोपंत—विधुरपणामुळे अधिकच लुच्चा आणि खवट झालेला, नथूशेट सोनार, कुलकर्णी टेलर (लंडन डिप्लोमा) आदि चिमणरावांचे शेजारी, घरावरचीं कौलें काढून टाकून चिमणरावाला नामोहरम करूं पाहणारे घरमालक, चिमणरावाला दत्तक ध्यायचीं आश्वासनें देणारा इब्लिस म्हातारा. आणि श्रीमंतीच्या जोरावर आपला वरचष्मा चालवूं पाहणारी चिमीच्या नवऱ्याची आत्याबाई, सख्या, मारत्या आणि महिपतराव ही चंदनवाडची चोरांची टोळी आणि सर्वासमवेत (यांत बायकादेखील आल्या) उठावशा काढणारे चंदनवाडचे चीफसाहेब, दामू टांगेवाला आणि फावल्या वेळांत फर्निचर रिमूव्हरचें काम करणारे ऑफिसांतले शिपाई रामा आणि गोविंदा— हीं सारीं पात्रें जोश्यांच्या लेखणीच्या स्पर्शासरशीं जिवंत होतात आणि सहजपणें या आत्मवृत्तांत वावरूं लागतात. यांपैकी प्रत्येक पात्राचें स्वभावचित्रण किती मार्मिकपणें आणि व्यंगपूर्ण केलेलें आहे त्याचा अभ्यास करणें या लेखांत शक्य नाही.

पण उदाहरणादाखल चिमणरावाच्या आईच्या स्वभावचित्राचीं वैशिष्ट्यें पाहतां येतील. चिमणरावाची आई चारचौघींसारखी कुटुंबवत्सल वाई आहे. चिमणरावावर तसें तिचें प्रेम असतें. पण आईच्या स्वभावाप्रमाणे चिमीच्या लग्नाची आणि संसाराची काळजी तिला अधिक. पुन्हा लेकावर प्रेम असलें तरी आपला चिमण डोक्याने अंमळ कमीच अशी तिची खात्री असते. आणि त्याला पुष्टी देणारे प्रसंगच तिच्या ध्यानांत राहतात. इतर बाबतींत नसलें तरी या बाबतींत तिचें आणि सुनेचें एकमत असतें. त्या मानाने आपला भाचा गुंड्या याचें तिला अधिक कौतुक वाटतें आणि त्याच्या कर्तबगारीविषयीं अधिक विश्वास वाटतो. सुनेचें आणि तिचें फारसें पटत नाही आणि घरांत वरचष्मा करूं पाहणाऱ्या सुनेला ती खमकेपणाने मुळीच दाद देत नाही. आपली पैठणी बोवाऱ्याला द्यायचा सुनेचा बेत ती हाणून पाडते. आणि पगारकपात झाल्यावर काटकसर करायला हवी हें जरी तिला

पटत असलें तरी सूनवाई जेव्हा देवळांत न्यायच्या तिच्या भांड्यांतल्या तांदळाची काटकसर करूं पाहते (आणि हीच काटकसर सुनेला नेमकी पहिल्याने सुचते) तेव्हा मात्र तिचें मस्तक उसळतें. अर्थात् तशी ती समंजस असते आणि आपल्या नजरेआड सुनेने अंडी खाल्तीं तर तिकडे कानाडोळा करते. पण नजरेसमोर मात्र अशा गोष्टी चालू द्यायला ती तयार नसते ! असल्या प्रसंगांमुळे ती अनेकदा रागावून भावाकडे निघून जाते. पण तिथे वहिनीशीं पटत नाही म्हणून अपमान विसरून पुन्हा लेकाकडे तिला यावें लागतें. दर वेळीं ती अशी असहाय ठरत असली तरी घर सोडून जाण्याचा बाणेदारपणा पुनःपुन्हा दाखविल्याशिवाय तिला चैन पडत नाही. मुलाविषयी असा अविश्वास आणि सुनेविषयी राग तिच्या मनांत असला तरी बाहेरच्या जगाशीं भांडण झालें म्हणजे ती सुनेच्या मशीनगनच्या जोडीला आपलीहि सरबत्ती सुरू करते. चंदनवाडच्या राणीसाहेब या सुनेच्या नात्यांतल्या. पण घराण्याच्या प्रतिष्ठेखाली त्यांची सरबराई व्यवस्थित व्हायला हवी असेंच तिचें मत असतें. नातवांकडे पाहण्याची तिची प्रवृत्ति विशेष क्षमाशील आणि प्रेमळ असते. आणि आईबाप त्यांना बोलूं लागले तर ती त्यांची कड घेते. मग हा मनाचा मोठेपणा सुनेशीं वागतांना कोठे जातो कोण जाणे !

एखादा व्यंगचित्रकार ज्याप्रमाणे राजगोपालाचारींचें चित्र काढायचें म्हणजे धारदार, हुकासारखें नाक आणि ठाशीव हनुवटी तेवढी दाखवतो तसेंच कांही विनोदी लेखक करतात. एक भलेंमोठें व्यंग म्हणजे एक व्यक्ति असें समीकरण ते मांडतात. यामुळे व्यक्तिचित्रण करणें आणि विनोद करणें सोपें जातें आणि कांही संदर्भांत अशाच प्रकारें व्यक्तिचित्रण करणें उचित असतें. पण या पद्धतीने विनोदी लेखन केलें तर अनुभवांचें विविध आणि सखोल दर्शन घडविणें अवघड जातें. आणि ठसठशीत असले तरी साधेसुधेच कलात्मक घाट हातीं लागतात. उलट एकाच व्यंगावर लक्ष केंद्रित न करतां जर सर्व बाजूंनी एखाद्या व्यक्तीचें चित्रण केलें तर अनुभवांचें अधिक अर्थपूर्ण चित्रण करतां येतें आणि अधिक चमकदार नसेल कदाचित् पण अधिक संपन्न विनोदाची निर्मिति करतां येते. जोश्यांनी चिमणरावाच्या आईचेंच नव्हे, तर साऱ्याच पात्रांचें व्यक्तिचित्रण या दुसऱ्या पद्धतीने केलें आहे. आणि त्यामुळे त्यांचा विनोद अधिक संपन्न झाला आहे. चिमणरावाच्या

आईच्या ठिकाणीं ढोवळ असें कोणतेंच व्यंग नाही पण छोटेछोटे दोष अनेक आहेत; शिवाय मुख्य म्हणजे तिच्या निरनिराळ्या स्वभाववैशिष्ट्यांत अनेक विसंगति आहेत. आणि या सान्या दोषांतून आणि विसंगतींतून जोश्यांनी आपला विनोद निर्माण केला आहे. यामुळे व्यक्तिचित्रणांतून त्यांचा विनोद वेगळा असा काढतांच येत नाही.

जोश्यांनी नुसतीं उत्कृष्ट व्यक्तिचित्रें निर्माण केलीं नाहीत तर तीं व्यक्तिचित्रें मोठ्या कलात्मकतेने एकमेकांच्या शेजारीं बसवलीं आहेत आडदांड गुंड्याभाऊची मवाळ चिमणरावाशीं सांगड घालून दिली आहे. घरांत जहांबाजपणा करणाऱ्या काऊताईला गुलावपुढे गोगलगाय होतांना दाखवली आहे. सरळ मनाच्या गुंड्याभाऊला धोंडोपंतांसारखा खवट आणि लुच्चा बाप दिला आहे. सरकारी पाहुणचाराचे मांडे मनांत खाणाऱ्या काऊताईला महिपतराव, सख्या, मारत्या इत्यादि चोरांच्या टोळीच्या हवालीं केले आहेत. प्रेमविवाहाच्या रम्य कल्पना उराशीं बाळगणाऱ्या सान्यांना गुंड्याभाऊच्या गद्य सोट्याचा सहवास सहन करायला लावले आहेत. निरनिराळ्या व्यक्तींची त्यांनी अशा प्रकारें सांगड घातली आहे आणि अशा प्रसंगांत त्यांना एकत्र आणले आहेत की त्यामुळे त्यांच्या स्वभावांतील वैशिष्ट्येच नव्हे तर हास्यास्पद विसंगतीदेखील उघडकीला याव्या.

व्यक्तींचें आणि त्यांच्या जीवनाचें चित्रण इतक्या इमानाने केल्यामुळे जोश्यांच्या चिमणरावविषयक अनेक कथांना उत्कृष्ट घाट प्राप्त झाला आहे. 'रावसाहेब चिमणराव स्टेट-गेस्ट' या कथेचा घाट इतका अकृत्रिम आणि सुंदर आहे की तिच्या तोडीची अन्य विनोदी कथा सापडणें अवघड आहे. आणि 'बोळवण', 'चिमणराव विन्हाड बदलतात', 'मुलांची जिज्ञासा', 'माझे दत्तक वडील' वगैरे कथा जरी त्या मानाने सदोष असल्या तरी त्यांची रचना मूलतः कलात्मक आहे.

जोश्यांच्या कथा घाटदार होण्याचें कारण असें की ज्या अनुभवाचें चित्रण ते करीत असतात त्याचा मागोवा घेतांना मध्येच विनोदाच्या मागे धावण्याच्या मोहाला ते बळी पडत नाहीत. 'बोळवण' या कथेची सुरवात फसली आहे. कारण इकडच्या तिकडच्या गोष्टींच्या आधारें मुद्दाम विनोद करण्याचा

प्रयत्न लेखक करतो. पण जोग कुटुंब वाट पाहात असतां गुंड्याभाऊ येतो आणि जेव्हा चिमीला सासरीं कशी रंजू केली तें सांगूं लागतो तेव्हा कथा रुळावर येते आणि मग मात्र अखेरपर्यंत रुळावरच राहते. विनोदाच्या मागे धावण्याचा मोह व्हावा अशीं अनेक स्थळें पुढेहि त्या कथेंत येतात पण लेखक त्या मोहाला वळी पडत नाही. उदाहरणार्थ, चिमीने मुरका कसा मारला त्याचें प्रात्यक्षिक गुंड्याभाऊ करून दाखवतो, तेव्हा फाटे फोडायला आणि मुरक्यावर भाष्य करायला खूप वाव असतो. पण कथेच्या नैसर्गिक विकासाच्या दृष्टीने तें इष्ट नसल्यामुळे लेखक तसें करीत नाही. आपली मुलगी नवऱ्याकडे कशी नांदूं लागली तें ऐकायला उत्सुक असलेली चिमणरावाची आई रागावून म्हणते, 'एका रे ! पुढे काय झालं गुंड्या'—आणि कथानक पुढे चालू लागतें. 'चिमणराव स्टेट-गेस्ट' मध्येदेखील संस्थानिकांचीं थेरें दाखवायला आणि त्यांची थट्टा करायला खूप वाव असतो. पण लेखक विनोद करायची ती संधी हुकवतो आणि पाहुण्या चिमणरावाच्या दृष्टीस जेवढ्या गोष्टी सहजगत्या पडतील त्यांचेंच चित्रण करतो. कारण तसें केले नसतें तर कथेचा घाट विघडला असता.

जोश्यांनी हें जें माणसांचें जग निर्माण केले आहे तें स्वयंपूर्ण आहे. १९२० ते १९४० दरम्यानच्या महाराष्ट्रांतील मध्यमवर्गीय जीवनाचें चित्रण त्यांत आहे हें खरें ; पण तसें नसतें—म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनाशीं त्याचा कोणताहि संबंध नसता तरी त्यामुळे कांहीहि विघडले नसतें. तें पूर्णपणें काल्पनिक असतें तरी आज वाटतें आहे तितकेंच खरें व जिवंत वाटलें असते. किंवा आणखी शंभर वर्षांनी या कालखंडांतल्या जीवनाच्या प्रत्यक्ष आठवणी जेव्हा कोणालाहि नसतील तेव्हा देखील तें आजच्याइतकेंच वाचकाला खरें वाटेल. निदान मला तसा विश्वास वाटतो. कारण या जगांतल्या जीवनाचे जे नियम आहेत, त्याला प्रेरणा देणाऱ्या ज्या शक्ति आहेत, त्याच्यापुढे जे आदर्श आहेत आणि त्यांतील जीवनाला आकार व वळण देणारे जे संकेत आहेत ते सर्व या जगांत अंतर्भूत आहेत. त्या जगांतल्या जीवनाची प्रतीति येण्यासाठी बाहेर कोठे वघायला नको. त्यांतल्या विनोदाने हसूं यावें म्हणून तो विशिष्ट सामाजिक व्यंगांच्या संदर्भात ठेवायला नको. समाजांतील दोषांचा समाचार घेण्यासाठी अगर विशिष्ट व्यक्तींची व ध्येयांची टवाळी करण्यासाठी जोश्यांनी लिहिलें असतें तर असें कदाचित् झालें नसतें.

आतापर्यंत आपण असें पाहिलें की जोश्यांनी जो विनोद निर्माण केला आहे तो अनुभवांचा आकार शोधत असतांना अगर माणसांचें एक स्वतंत्र जग साकार करीत असतांना आपोआप निर्माण झाला आहे. त्या जगांतील परिस्थिति व घटना आणि त्यांतील व्यक्तींचे स्वभावविशेष यांतील विसंगतींतून तो निर्माण झाला आहे. या विनोदाचीं वैशिष्ट्ये कोणतीं व त्याने कोणतीं स्वरूपे घेतलीं आहेत तें आता आपल्याला पाहायचें आहे.

चिमणराव या मध्यमवर्गीय, कुटुंबवत्सल, सामान्य बुद्धीच्या आणि मवाळ वृत्तीच्या माणसाने केलेल्या आत्मनिवेदनांतून हा विनोद निर्माण झाला आहे. आणि त्यामुळेच त्याला कांहीं वैशिष्ट्यें प्राप्त झालीं आहेत. या विनोदाला उच्छृंखल शृंगाराचें किंवा खरें म्हणजे एकंदर शृंगाराचेंच वावडें आहे. कारण मध्यमवर्गीय, कुटुंबवत्सल चिमणरावाला आत्मनिवेदन करतांना शृंगाराच्या क्षेत्रांत शिरणें अप्रशस्त वाटतें. एरवी देखील हा विनोद फारसा उच्छृंखल होत नाही. कारण उच्छृंखलपणा चिमणरावाच्या वृत्तीतच फारसा नाही. त्याचा विनोद पुष्कळसा सौम्य आणि सभ्यतेच्या चौकटींत वावरणारा आहे. निर्दयपणा अगर कठोरपणा वापड्या चिमणरावाच्या अंगीं कसा असणार ? त्यामुळे गडकऱ्यांप्रमाणें निर्दय थट्टा करण्याकडे अगर कठोर उपहास करण्याकडे त्याचा कल नाही. तसेंच सामाजिक व्यंगांवर टीकेचें शस्त्र उगारण्याइतकें विचाराचें व आवेशाचें भांडवल त्याच्याजवळ नाही. चिमणरावाजवळ कल्पकतादेखील बेताचीच आहे. त्यामुळे अतिशयोक्तीचा आधार घेऊन शब्दांच्या साहाय्याने कोट्यांच्या कोलांट्या मारून अगर चमत्कृतिमय कल्पनांच्या उतरंडी रचून आपल्या कल्पकतेची चमक दाखवणें त्याला जमत नाही. तो कोट्या करतो त्या पुष्कळदा मामुली असतात आणि त्याची कल्पकता विनोद निर्माण करते ती पुष्कळदा त्याच्या कल्पना-दारिद्र्यामुळे. त्याचें निरीक्षण मात्र विनचूक असतें आणि घडलें तें जसेंच्या तसें सांगा-यची हातोटी त्याच्याजवळ आहे. त्यामुळे कांहीं विनोद त्याने जाणूनबुजून अक्कलहुषारीने केलेला असला तरी पुष्कळसा सरळ निवेदनांतून आपोआप निर्माण होतो. आणि आपण विनोद केला याची त्याला स्वतःला गंधवार्ता आहे की नाही याबद्दल शंका वाटूं लागते.

चिमणराव हा आपल्या कौटुंबिक जीवनांत आणि आप्तेष्टांत गुंतलेला

आणि रमलेला असतो. त्यामुळे नित्याच्या कौटुंबिक जीवनांत जे प्रसंग घडतात अगर जी माणसें भेटतात त्यांच्याविषयीच तो लिहितो. क्वचित् स्टेट गेस्ट होण्याची दुर्मिळ संधि त्याला लाभते अगर गुंड्याभाऊच्या नादाने धाडस करून तो बडोद्यांतील पूरग्रस्तांना मदत करायला धावतो हें खरें, पण असे रोमहर्षक प्रसंग त्याच्या आयुष्यांत क्वचितच घडतात आणि म्हणूनच त्याच्या लेखनाचे विषयहि क्वचितच होतात. विन्हाड बदलणें, पगारकपात झाल्यामुळे काटकसर करणें, डोळे आले म्हणजे त्यावर उपाययोजना करणें या व असल्या गोष्टींविषयीच तो बहुधा लिहित असतो.

असें गद्य, भुईवर सरपटणारें जीवन आणि त्याचें निवेदन करणारा असा एक मामुली कारकून यांच्या साहाय्याने विनोदी लेखन करायला सिद्ध होणें हें मोठें धारिष्ट्याचें काम आहे. कारण भडक प्रसंग, तन्हेवाईक माणसें, चमकृतिमय कल्पना आणि उच्छृंखलपणा इत्यादि विनोदी लेखकाला नित्य उपयोगी पडणारीं साधनें अशा प्रकारें लेखन करणाऱ्या लेखकाला वापरतां येत नाहीत. आणि सूक्ष्म व मार्मिक निरीक्षणावरच त्याला जवळजवळ सर्वस्वी अवलंबून रहावें लागतें. जोश्यांनी हें धारिष्ट्य केलें आणि तेंदेखील यशस्वीपणाने हें त्यांच्या श्रेष्ठतेचें गमक आहे.

याचा अर्थ असा नव्हे की कल्पकता, निर्दय थट्टा, कठोर उपहास अगर उच्छृंखलपणा ज्या विनोदी साहित्यांत आहेत तें हिणकसच असतें. जर तें साहित्य कलेशीं इमान राखणारें असेल तर या गुणांनी युक्त असूनदेखील तें उच्च दर्जाचें ठरू शकेल. गडकऱ्यांच्या विनोदी साहित्यांत वरील गुणविशेष आहेत म्हणून तें कमी प्रतीचें नाही. तें साहित्य विनोदाच्या आहारीं जाऊन कलेशीं इमान ठेवीत नाही म्हणून मला तें कमी प्रतीचें वाटतें.

जोश्यांनी वरील वैशिष्ट्यांनी युक्त असा जो विनोद निर्माण केला आहे त्याचीं विविध स्वरूपें अत्यंत मनोवेधक आहेत आणि त्यांची त्रोटकपणें दखल घेतल्याशिवाय या रसग्रहणाला पूर्णता येणार नाही.

स्पष्टवक्तेपणाच्या कैफांत जेव्हा चिमणराव आपली बायको अंडीं खाते असें उघडपणें आईला सांगतो तेव्हा त्याची आई संतापून म्हणते, “ पण दिवसेंदिवस तुम्ही फारच बहावत चाललांत ! मीं जातें निघून. आता खुशाल तुम्ही कोंबडीचींच काय पण गोमातेचींमुद्धा अंडीं खा ! ”

घरांत चाललेल्या भ्रष्टाचारावद्दलचा आपला संताप ज्वलंतपणें व्यक्त करण्याकरिता आपल्या भाषणांत गोमाता आणणें चिमणरावाच्या आईला आवश्यक वाटतें आणि त्या भरांत गोमाता अंडीं घालीत नाही या क्षुल्लक तपशिलाकडे तिचें दुर्लक्ष होतें. चुकून निर्माण झालेल्या कल्पना-चमत्कृतींतून जसा हा विनोद निर्माण होतो तसाच रागावलेल्या माणसाच्या मनःस्थितीच्या मार्मिक निरीक्षणांतूनहि होतो.

‘त्या वर्षीं गुड-फ्रायडे शनिवारच्या आदल्या दिवशींच पडला होता,’ या वाक्यांतील विनोद गोमातेच्या अंड्यांच्याच जातीचा.

प्रा. घैसासांनी जिज्ञासातृप्तीची चटक लावल्यामुळे चेकाळलेलीं मुलें झोपलेल्या चिमणरावाला उठवतात. आणि मोरू त्याला शंका विचारतो, “वाघाच्या अंगावर पट्टे असतात तसे सिंहाच्या अंगावर कां हो नसतात ? ”

चिमणराव त्याला उत्तर देतो, “अरे, देवानं जेव्हा वाघ-सिंह निर्माण केले तेव्हा त्या दोघांना रंग द्यायचं त्याच्या मनांत आलं. त्यानं शनीकडून एक काळ्या रंगाचा डबा विकत आणला. पहिल्यांदा चित्यांच्या, मग विव्ब्या वावांच्या अंगावर त्याने ठिपके दिले. मग झिबऱ्यांच्या अंगावर तो पट्टे काढूं लागला. सिंहाची पाळी यायच्या आंत रंग संपून गेला ! ”

हादेखील कल्पनाचमत्कृतीचाच नमुना, पण ही कल्पनाचमत्कृति मुलांची जिज्ञासातृप्ति करून गांजलेल्या चिमणरावाच्या उडवाउडवीच्या प्रयत्नांतून चिमणरावाचें कल्पनादारिद्र्य तर ती उघडें करतेच पण कांही प्रश्नांना उत्तरेंच नसतात या तर्कशास्त्रीय सत्याचीहि आपल्याला जाणीव करून देते.

पगारकपात झाल्याची बातमी ऐकून चिंतातुर झालेला चिमणराव घरीं येतो तेव्हा थालिपीठ खात असतांना पुढील संभाषण होतें. “सौ. ने विचारलें, ‘आज थालिपीठ कसं झालं आहे ? ’

‘चांगलं झालं आहे, विघडण्यासारखं त्यांत काय आहे ? ’

‘तिखटमीठ कमीजास्त तर झालं नाही ना ? ’

‘कांही कमी नाही आणि जास्ती नाही. तसं पाहिलं तर तिखटमिठाचं प्रमाण आता कमीच केलं पाहिजे. ’

‘कां वरं ? ’ सौभाग्यवतीने धावरून विचारलें, ‘डॉक्टरांनी तर कांही सांगितलं नाही ना ? ’

‘ डॉक्टरांनी नाही सांगितलं; पण सरकारनी सांगितलं आहे, की तुम्ही आपापला खर्च पाऊणपट करा म्हणून ! ’—मी.

‘ सरकारला मेल्याला काय उठाठेव करायची आहे आमच्या खर्चाशीं ? आम्ही चमचाभर तिखट खाऊं, नाहीतर वाटीभर गडप करूं. तुझ्या तर मेल्या पोटाची आग नाही ना होत ? ’ सौ. ने सकारण क्रोधाने जळफळत म्हटलें.

‘ सरकारच्या पोटाची आग होवो नाही तर तें अजिबात थंडगार पडो, पण पुढल्या महिन्यापासून सगळ्या नोकरांचे पगार व्हायचे आहेत पाऊणपट. मग चमचाभर तिखटांतला पाव हिस्सा कमी नको का करायला ? ’ असें म्हणून चिंताक्रांत होऊन मी स्वस्थ बसलों. ”

—हें सारें सांगत असतां विनोदनिर्मिति होत आहे याची चिमणरावाला गंधवार्ताहि नसते. आणि त्यामुळे विनोदाची खुमारी अधिकच वाढते. या आत्मवृत्तांत हा प्रकार वारंवार होतो.

तिखटामिठाच्या बोलण्यावरून चिमणराव थेट पगारकपातीवर व काटकसरीवर कसा जाऊन पोचतो तें मोठें मासलेवाईक आहे. चालू संभाषण आपल्याला हव्या त्या विषयाकडे माणसें किती विचित्र प्रकारें ओढून नेतात आणि विषय कांही असला तरी आपल्या मनांतलेंच कसे बोलतात त्याचें सूक्ष्म निरीक्षण केल्यावांचून लेखकाला हा विनोद साधलेला नाही आणि हे एकंदर संभाषण म्हणजे तर्काच्या आणि समजुतीच्या घोटाळ्यांचें एक छोटेसें संमेलन आहे.

संस्थानी गेस्ट हाऊसमध्ये गेल्यावर आपण खुर्च्यावर कसे बसलों तें चिमणराव पुढीलप्रमाणें सांगतो—“ आम्ही सर्वजण खुर्च्यावर जरा टेकलों; कारण मनापासून टेकून बसविण्याची त्यांची ताकद नव्हती. ”

निरुपद्रवी वाटणारें विधान करायचें आणि मग त्यांत खवचट अर्थ भरायचा हा प्रकार विनोदी लेखक अनेकदा करतात. जोशीदेखील त्याला अपवाद नाहीत. पण असें करतांना ते नुसता विनोद करित नाहीत तर संस्थानी गेस्ट हाऊसचें चित्रहि वाचकांसमोर उभें करतात.

याच कथेंत महिपतराव चिमणरावाला विचारतात, “ आपल्याला धम्रपान करायचें असेल ना ? ”

त्यावर चिमणराव उत्तर देतो, “ हो, नित्य नाही तर नैमित्तिक. ”

फुकट मिळाली तर आपण सिगरेट ओढतो या गोष्टीला चढवलेला हा सम्य पोषाख मोठा गंमतीदार आहे. सम्यतेचे असले अन्ने मध्यमवर्गीय जीवनांत फार असतात आणि ते उसकून काढण्याचें काम लेखकाने या आत्मवृत्तांत ठिकठिकाणीं केलें आहे. 'बोळवण' या कथेंत चिमीच्या नवऱ्याच्या लुच्चे-गिरीवरचा काव्यात्मक अन्ना गुंड्याभाऊ आपल्या सोट्याच्या सहाय्याने असाच फाडून टाकतो.

“ कारण, डॉक्टर भांडारकरांनी आपल्या दुसऱ्या संस्कृत पुस्तकांत म्हटलें आहे. —

विघ्नैः पुनः पुनरपि प्रतिहन्यमानाः ।

प्रारब्धमुत्तमजना न परित्यजन्ति ॥ ”

चिमणराव असा डॉ. भांडारकरांचा हवाला देतो तेव्हादेखील असाच एक अन्ना फाटतो. मात्र तो विद्वत्तेच्या देखाव्याचा असतो. हा अन्ना फाटल्या-मुळे चिमणरावाचें व्यक्तिमत्त्व अधिक स्पष्टपणें वाचकांसमोर उभें राहतें

जिज्ञासातृप्तीच्या सत्रांत अखेर राधू विचारतो, “ आई कुंकू लावते आणि वेणी घालते तसें आजी कां नाही हो करीत ? ” आणि चालतां चालतां अभावितपणें चिखलाच्या डबक्यांत पाय टाकणाऱ्या माणसाचें चित्र आपल्या डोळ्यांसमोर उभें राहतें.

माणसांच्या बोलण्याची उच्चारानुसारी नोंद करूनदेखील जोशी खूप गंमत साधतात.

चिमीच्या लग्नांत वराची आई व आत्याबाई यांचें जेव्हा भांडण होतें तेव्हा वराची आई वरच्या सप्तकांत सूर लावून म्हणते, “ आम्ही कांही कोण्ण्ण्णाच्या मिध्यांत नाही आहोंत. ”

येथे कोणाच्या हा शब्द ज्या प्रकारें लिहिला आहे त्यांतूनच पुष्कळसें व्यक्त होतें.

‘ मुलांची जिज्ञासा ’ या कथेंत मोरू पुढीलप्रमाणे आर्या म्हणतो—

“ गंगे गोदे यमुने, माझा नौव्हे तुझाचि हा बाळ ।

जतन करी गे यातें स्वाद्धिन केला न काँपितां नाळ ॥ ”

आणि या उच्चारानुसारी लेखनामुळे मोरूच्या आर्यापठणांतली सारी खुमारी पूर्णपणें वाचकांच्या प्रत्ययास येते.

“ ओय्या ! ” अशी चिमणराव जांभई देतो.

चाळीत राहायला गेल्यावर चिमणराव एकदा चुकून एका छिनाल बाईच्या खोलींत शिरतो. तेथून त्याला घेऊन जायला जेव्हां त्याची आई व बायको येतात तेव्हा ती बाई म्हणते. . . “ अहो म्हातान्या आजीबाई, आपल्या बाळाला घेऊन जा ! विडा खायचीदेखील त्याची लायकी नाही. फेफरमीठच दिलें पाहिजे असल्या वावळटांना. ”

येथे ‘ फेफरमीठ ’ या शब्दाने जें साधतें तें दुसऱ्या कोणत्याहि मागनि साधतां आलें नसतें.

‘ कॅप्टन चिमणराव स्काउटमास्तर ’ या कथेंत चिमणराव एक टाइप केलेला कागद एका शेतकऱ्यास दाखवतो. चिमणराव ऑफिसांत फावल्या वेळीं टाइपरायटिंग (टायपिंग नव्हे वरं का !) शिकत असे, त्याच्या प्रॅक्टिसचा तो कागद असतो. त्या कागदावरचा मजकूर जोश्यांनी या कथेंत उद्धृत केला आहे (पृ. २४७ : चिमणरावाचें चन्हाट : तृतीयावृत्ति). शिकाऊ टायपिस्ट कोणत्या प्रकारच्या चुका करतो त्याचा हा नमुना अत्यंत हास्यकारक आहे. जो मनुष्य टायपिंग शिकला आहे त्याला त्यांतली मौज अधिकच जाणवते. सूक्ष्म निरीक्षण करणाऱ्या माणसाला वारीकसारीक गोष्टींतून देखील कसा विनोद निर्माण करतां येतो त्याचें हें उत्तम उदाहरण आहे.

जोश्यांनी विनोद किती वेगवेगळ्या प्रकारें निर्माण केला आहे त्याचीं हीं उदाहरणें अपुरींच आहेत. कारण, एक तर असें की अशीं इतर अनेक प्रकारचीं उदाहरणें त्यांच्या लेखनांत सापडतील. आणि दुसरें असें की अशा छोट्या उतान्यांनी त्यांच्या विनोदाचीं कांही अंगें व्यक्त करणें अशक्य आहे. कारण त्यांचा पुष्कळसा विनोद स्वभावचित्रणांत, प्रसंगांच्या मांडणींत आणि वातावरणाच्या निर्मितींत आहे. तो प्रतीत होण्यासाठी सारी कथाच वाचणें आवश्यक असतें.

पण जोश्यांच्या विनोदांत कितीहि विविधता असली तरी जवळजवळ तो सर्वच सूक्ष्म निरीक्षणावर आणि मार्मिक स्वभावचित्रणावर आधारलेला आहे आणि मुख्य म्हणजे तो कलेशीं इमान राखणारा आहे. आणि म्हणूनच मराठी साहित्यांत त्याला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे.

र. वा. दिघे

मराई

स्वप्नरंजन म्हणजे काय ? साहित्यांत स्वप्नरंजन नसावे असें जें अनेकदा म्हटलें जातें तें कां ? स्वप्नरंजन व कला यांमध्ये कांही अनिवार्य असा विरोध आहे की काय ? आपट्यांची 'उपःकाल' अगर ड्यूमाची 'थ्री मस्केटिअर्स' यांत स्वप्नरंजन नाही असें म्हणतां येईल का ? आणि तरी त्या कादंबऱ्यांना आपण सरस कलाकृति म्हणतो तें कसें ? याउलट प्रा. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांत जें स्वप्नरंजन आढळतें तें दोषास्पद कां मानलें जातें ?

साहित्याचें एकंदर स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने आणि कांही विशिष्ट प्रकारच्या कलाकृतींचें योग्य प्रकारें रसग्रहण करतां यावें यासाठी वरील प्रश्नांचा खल होणें आवश्यक आहे. पण मराठी टीकाकारांनी जरी साहित्यांतील स्वप्नरंजनावर वेळोवेळीं ताशेरे झाडले असले तरी या प्रश्नांचा ऊहापोह केलेला नाही. खरें म्हणजे हे प्रश्न त्यांनी अशा स्वरूपांत उपस्थितच केलेले नाहीत आणि त्यामुळे टीकेच्या क्षेत्रांत विचारांची अस्पष्टता व गोथळ हीं तशींच कायम राहिलीं आहेत.

खरें म्हणजे साहित्यांत स्वप्नरंजन, ध्येयवाद, प्रचार, तत्त्वचर्चा अगर

मनोविश्लेषण ह्या गोष्टी नसाव्यात असें म्हणणें अप्रस्तुत आहे. ज्या ज्या गोष्टी आपल्या अनुभवविश्वांत असतात त्या त्या साहित्यांत असूं शकतात आणि त्यांच्यांत व साहित्यांत कोणताहि अनिवार्य विरोध असूंच शकत नाही. सर्व प्रकारच्या अनुभवांचा आकार शब्दांच्या साहाय्याने शोधणें हें साहित्याचें कार्य आहे आणि स्वप्नरंजन जर अनुभवाचा भाग असेल तर त्याला साहित्यांत स्थान मिळालेंच पाहिजे.

तसें पाहिलें तर साहित्यांत स्वप्नरंजन असावें की नाही हा वादाचा विषयच होऊं शकत नाही. कारण परीकथांत, विशिष्ट प्रकारच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत आणि अन्य प्रकारच्या साहित्यांत स्वप्नरंजनाला स्थान आहे आणि तरी त्यांची आपण उच्च दर्जाच्या कलाकृतींत गणना करतो. पण त्या-वरोवर हेंदेखील खरें, की प्रा. फडक्यांच्या कादंबऱ्या स्वप्नरंजनात्मक म्हणून जेव्हा कमी प्रतीच्या मानल्या जातात तेव्हा त्या भूमिकेंतदेखील तथ्य असतें.

परस्परविरोधी अशा दोन भूमिकांत जेव्हा तथ्य असतें तेव्हा तेथे कांही-तरी ताकिक घोटाळा असतो हें उघडच आहे. प्रस्तुत बाबतींत हा घोटाळा दोन प्रकारचा असू शकेल. एक तर स्वप्नरंजन हा शब्द या दोन परस्पर-विरोधी विधानांत दोन वेगवेगळ्या अर्थानी वापरला गेला असेल किंवा या दोन विधानांत स्वप्नरंजनाचें साहित्यांत अभिप्रेत असलेलें स्थान वेग-वेगळें असेल.

यांपैकी दुसरें कारण या घोटाळ्याच्या मुळाशीं आहे असें मला वाटतें. कारण स्वप्नरंजनात्मक अनुभव साहित्यांत दोन प्रकारें व्यक्त होतो. त्यांपैकी एक प्रकारे तो व्यक्त झाला तर त्यामुळे कलेची हानि होत नाही अगर कला-कृतींत खोटेपणाचा दोष निर्माण होत नाही. पण तोच अनुभव जर वेगळ्या प्रकारें साहित्यांत व्यक्त झाला तर तें साहित्य हिणकस व बनावट ठरतें.

पहिल्या प्रकारें जेव्हा स्वप्नरंजनात्मक अनुभव साहित्यांत अवतरतो तेव्हा तो आपलें सत्य स्वरूप लपवीत नाही. आपण वेगळ्याच प्रकारचा अनुभव घेत आहोंत असा वहाणा तो करीत नाही. तो प्रांजलपणें व आपल्या नैसर्गिक स्वरूपांत व्यक्त होतो. ह्याचा अर्थ असा नव्हे, की लेखक तो अनुभव स्वप्नरंजनात्मक आहे असा पुकारा करतो. पण ज्या साहित्यकृतींत तो व्यक्त होतो तिचें स्वरूप, तिच्यांतील पात्रें, घटना व वातावरण आणि तिची

भाषा हीं सर्वच त्या अनुभवाचें स्वरूप स्वप्नरंजनात्मक आहे असें सांगत असतात. आणि तेंदेखील मुद्दाम प्रयत्नपूर्वक नव्हे, तर सहजगत्या—त्या अनुभवाचीं तीं अंगें असतात म्हणून. परीकथांचें उदाहरण घेतलें तर हें स्पष्ट होईल. परीकथांत सुंदर राजकन्या असाव्या, प्रेमळ पत्न्या असाव्यात व अद्भुत घटना घडाव्या हें साहजिक असतें. नव्हे आवश्यक असतें. परीकथेंतल्या गरीब व सुस्वभावी सिडरेलाला प्रेमळ परी भेटावी आणि तिचा उमद्या राजपुत्राशीं विवाह व्हावा हें अपरिहार्यच आहे. तसें झालें नाही तर ती कथा कलाहीन व बनावट ठरेल. स्वतःच्या प्रकृतीशीं ती द्रोह करील. कारण त्या कथेचें एकंदर स्वरूपच स्वप्नरंजनात्मक आहे. तेव्हा स्वप्नरंजनात्मक अनुभव आपल्या नैसर्गिक स्वरूपांत जर साहित्यांत व्यक्त झाला तर त्यामुळे कलेची हानि होत नाही. तिला खोटेपणा येत नाही. तो खरा असतो आणि त्यांत अंतर्गत सुसंगति असते. आणि कलेला इतकेंच हवें असतें.

स्वप्नरंजनात्मक अनुभव ' खरा ' असतो या विधानामुळे कांही लोकांना आश्चर्य वाटेल. पण तसें वाटण्याचें खरोखर कांही कारण नाही. कारण परीकथेंतल्या घटना प्रत्यक्ष व्यवहारांत जरी घडणें शक्य नसलें तरी ज्या अनुभवांतून परीकथा निर्माण होते तो खरा असतो. त्यांत अंतर्गत सुसंगति असते. आणि खऱ्या नाण्यासारखा त्याचा आवाज येतो.

स्वप्नरंजनात्मक अनुभव एका वेगळ्या प्रकारेंदेखील साहित्यांत व्यक्त होऊं शकतो. अशा प्रकारें व्यक्त होतांना तो आपलें सत्य स्वरूप लपवितो. आपण वेगळ्याच प्रकारचा अनुभव आहोंत असा बहाणा तो करतो आणि असें झालें म्हणजे तो खोटा ठरतो. ज्या कलाकृतीच्या द्वारें तो व्यक्त होतो तिला तो हिणकस स्वरूप प्राप्त करून देतो. फडक्यांच्या किंवा अन्य अनेक लेखकांच्या कादंबऱ्यांत असा प्रकार घडतो. फडक्यांची ' आशा ' कादंबरी घेतली तर नित्याच्या जीवनांत येणाऱ्या अनुभवांचें तें चित्रण आहे असें तिच्या स्वरूपावरून वाटत असतें. आपण स्वप्नरंजनात्मक आहोंत अशी कबुली तीं पात्रें, घटना, वातावरण अगर भाषा यांच्या द्वारें मिळत नाही आणि तरी तिच्यातील अनुभव स्वप्नरंजनात्मक आहे. सुंदर, देखण्या जीवनाविषयींच्या आकर्षणांतून निर्माण झालेला आहे. आणि म्हणूनच त्यांत एक प्रकारची अंतर्गत विसंगति आहे. तो फसवणूक करणारा अनुभव आहे.

ज्यांना आपण परीकथा व ऐतिहासिक कादंबऱ्या म्हणतो त्यांच्या द्वारे नेहमीच स्वप्नरंजनात्मक अनुभव व्यक्त होतो असे नाही. आणि अन्य प्रकारच्या साहित्याच्या द्वारे स्वप्नरंजनात्मक अनुभव व्यक्त होत नाही असेही नाही. 'वज्राघात' अगर 'वॉर अँड पीस' या ऐतिहासिक कादंबऱ्या आहेत. पण त्यांतील अनुभव मूलतः स्वप्नरंजनात्मक नाही. ह्या उलट दिघ्यांची 'सराई' ही नित्याच्या वर्गीकरणानुसार सामाजिक कादंबरी आहे आणि तरी ती मूलतः स्वप्नरंजनात्मक आहे.

'श्री मस्केटिअर्स' सारखी उत्कृष्ट स्वप्नरंजनात्मक कादंबरी ही 'वॉर अँड पीस' सारख्या श्रेष्ठ सत्यान्वेषक कादंबरीहून केव्हाहि कमी दर्जाची मानली पाहिजे असे म्हणतां येईल. तसेच निरनिराळ्या प्रकारच्या साहित्यकृतींची तुलना करणे कितपत इष्ट आहे याबद्दल मतभेदहि होऊं शकतील. पण स्वप्नरंजनात्मक साहित्य असा एक वेगळा साहित्यप्रकार कल्पितां येतो याबद्दल मतभेद होण्याचें कारण नाही; अशा प्रकारच्या साहित्याचा मराठींतील उत्कृष्ट नमुना म्हणजे र. वा. दिघ्यांची 'सराई' ही कादंबरी. स्वप्नरंजनात्मक साहित्यांत जो गहिरेपणा व भडकपणा असतो, जो काव्यात्मकता असते, प्रेम आणि पराक्रम यांनी भरलेल्या जीवनाचें जें रोमांचकारी चित्रण असतें व तीव्र भावनांचा जो उद्रेक असतो ते सर्व गुणविशेष या कादंबरींत उत्कट स्वरूपांत आहेत."

स्वप्नरंजनात्मक साहित्याचा नमुना म्हणून एखाद्या परीकथांच्या पुस्तकाची निवड मीं कां केली नाही असा प्रश्न कोणी उपस्थित करणार नाही. कारण मराठींत उत्कृष्ट परीकथांचें दुर्भिक्षच आहे. परंतु 'उषःकाल' अगर 'गड आला पण सिंह गेला' यांपैकी एका कादंबरीची निवड मीं कां केली नाही असा प्रश्न मात्र कांही लोकांना खात्रीने पडेल. कांही लोक तर म्हणतील, की परीकथा, 'उषःकाल' सारख्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या व 'सराई'-सारख्या सामाजिक कादंबऱ्या यांमधील स्वप्नरंजन वेगवेगळ्या प्रकारचें असतें आणि म्हणून या तीन प्रकारच्या साहित्यकृतींची परस्परांशीं तुलना करणे अयोग्य आहे. आता 'उषःकाल' अगर 'सराई' यांसारख्या कादंबऱ्यांची परीकथांची तुलना करणे अयोग्य आहे हें अगदी खरें; पण 'सराई' ही कादंबरी 'उषःकाल' सारख्या कादंबरीच्या इतकी जवळची आहे, की

त्या दोहोंची तुलना करणे अप्रस्तुत ठरणार नाही. आणि अशी तुलना केली तर माझ्या मते 'सराई' उजवी ठरेल. याला कारणे अनेक आहेत. पण एक अगदी ठळक कारण म्हणजे 'सराई'ची काव्यात्मकता. ही कारवीच्या सुगंधासारखी धुंद करणारी काव्यात्मकता हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत नाही.

स्वप्नरंजनात्मक अनुभव व्यक्त करण्याकरता लेखकाला बहुधा एक काल्पनिक जग निर्माण करावे लागते. फारफार पूर्वीच्या एखाद्या काळोख्या कालखंडांत व एखाद्या आटपाट नगरींत ह्या जगाचे अस्तित्व असते, आणि ते निसर्गक्रमाच्या व सामाजिक व्यवहाराच्या नियमांपासून अंशतः तरी मुक्त असते. या जगांत चमत्कार होऊ शकतात, माणसे अद्भुत पराक्रम करू शकतात, एका दृष्टिक्षेपांत कोणा लावण्यवतीचे प्रेम एखाद्या उमद्या राजपुत्रावर वसू शकते, क्षणाघात माणसाचे हृदयपरिवर्तन होऊ शकते, स्वामिभक्ति नेहमी अविचल राहते, दुष्ट माणसे अगदी कुरूप असतात व सुष्ट माणसे अत्यंत देखणी असतात किंवा एखाद्या वेळीं अत्यंत लावण्यवती स्त्रीचे हृदय अगदी काळेकुट्ट असते, पांचपंचवीस वर्षे परागंदा झालेलीं माणसे योग्य वेळीं व योग्य ठिकाणीं प्रकट होऊ शकतात आणि कुंजवनांत क्रीडा करणाऱ्या प्रेमिकांच्या सेवेला पौर्णिमेचा चंद्र आज्ञाधारकपणे हजर असतो. असे असणे स्वप्नरंजनासाठी आवश्यक असते. स्वप्नसृष्टि नित्याच्या जीवनापेक्षा अधिक गहिरी असते. जे अशक्य ते त्या सृष्टींत शक्य होते म्हणून तर ती माणसाला हवीशी वाटते.

दिघ्यांनी 'सराई'त जे विश्व निर्माण केले आहे ते संमिश्र स्वरूपाचे आहे. त्यांत गुहा आहे. महापूर आहे, कातोड्यांचे बंड आहे, दरवडे आहेत, खून आहे, झटापटी आहेत, वाघांची शिकार आहे, देखणा नायक आहे, नायिकांचे अप्रतिम लावण्य आहे, अगदी क्षुद्र वृत्तीचे खलपुरुष आहेत, आत्यंतिक स्वामिभक्ति व त्याग आहेत - स्वप्नरंजनासाठी आवश्यक तो सर्व मालमसाला या कादंबरींत आहे. पण तरी दिघ्यांनी निर्माण केलेले जग वास्तव आहे. ज्या रानसई गावांतल्या जीवनावर ही कादंबरी आधारलेली आहे ते आजकालचे आहे. सह्याद्रीच्या एखाद्या दरींत आजहि ते दृष्टीस पडू शकेल. त्या गावांतले जीवन सामाजिक व्यवहाराच्या नियमांनुसारच चालते. व्यवहारांत श्रीमंतांची गरिबांवर ते गरीब असतात म्हणूनच

मात होते. कातोडी किती चांगले असले तरी चोऱ्या करायच्या त्या करतातच आणि तुकाराम फॉरेस्टर आपली अब्रू घ्यायला टपला आहे हें माहीत असूनहि पोरीवाळी नाइलाजाने जळणासाठी फाटीं तोडायला जंगलांत जातात. अंकुशाच्या वंडाचा अखेर मोड व्हायचा तो होतो व तो फासावर लटकतो. निसर्ग व समाजजीवन यांचें अगदी सूक्ष्म व काटेकोर वर्णन लेखकाने तिच्यांत केले आहे.

वास्तवता व स्वप्नमयता यांचें जें मिश्रण दिघ्यांनी या कादंबरींत केले आहे तें अपूर्व आहे. या मिश्रणामुळे कादंबरीला खोटेपणा येण्याची शक्यता होती. तिचे घटक एकजीव न होतां परस्परांशीं फटकून राहण्याची शक्यता होती. पण तसें झालेलें नाही. उलट वास्तवता व स्वप्नमयता हीं परस्परांना पूरक झालीं आहेत. आणि असें झाल्यामुळे कादंबरीला एक विशेष अर्थपूर्णता प्राप्त झाली आहे. या कादंबरींतलें स्वप्नरंजन हें नुसतें स्वप्नरंजन राहिलेलें नाही. वास्तव जीवनांतला अनुभव एक वेगळ्या प्रकारें घेणें शक्य आहे असें तें सुचवितें. आणि या कादंबरींतील वास्तव चित्रण स्वप्नसृष्टीला एक वेगळाच सकसपणा प्राप्त करून देतें. ह्या कादंबरीचें विशेष महत्त्व वाटतें तें दिघ्यांनी साधलेल्या या अवघड कलात्मक किमयेमुळे.)

ही किमया दिघ्यांनी कशी साधली तें पाहण्यासाठी आपल्याला त्यांनी निर्माण केलेल्या विश्वाचें स्वरूप समजावून घेतलें पाहिजे. सह्याद्रीच्या कुशींत वसलेलें रानसई गाव आणि त्यांतलीं माणसें म्हणजे हें विश्व. निसर्ग हा या विश्वाचा एक महत्त्वाचा भाग. निळें आकाश डोक्यावर घेऊन उभे राहिलेलें डोंगर-चौफेर पावसाने हिरवळलेले, खाली दऱ्या-खोऱ्यांत पसरलेलीं शेते आणि त्यांत वाऱ्याने सळसळणारी सोनेरी सराई, डोंगरांवरचें गच्च जंगल, त्यांतील सागवान, हेतु, कोसम, ऐन, आंबे वगैरे उंच झाडे आणि करवंदीच्या जाळ्या, हजार फूट उंचीचा अक्राळविक्राळ काळा कडा-डोंगराला पाठ लावून उभा राहिलेला, त्या कड्यावरून कोसळणारा भैरव धवधवा, झेंडूचीं पिवळीं, किरमिजीं फुलें, बांधावरचीं अर्धी पांढरीं, अर्धी लाल कुडूचीं फुलें, रानाचे, भाताचे, गवताचे, हिरवे, पोपटी, पिवळे रंग, रान पेटविणारा कारवीचा सुवास ! असा हा निसर्ग आहे. अनेक आकारांनी, रंगांनी व गंधांनी नटलेला.

वांधांतल्या विळांत भाताचें कोठार करणारे शेतांतले उंदीर आणि त्यांची लाललाल पिल्लें, सराईच्या आनंदाने कोलमडत कोलमडत उडणारीं फुलपाखरें, आपले मागले लांब पाय हवेंत लुडवुडवून, पुढल्या बुटक्या पायांवर वेड्यावाकड्या उड्या मारीत, लांब कान उभे करून पळणारे ससे, संभू पाटलाचा कचरा कोंबडा, दिपाजीच्या घरांत शिरून कोंबड्या खाणारी चितई, शेपटीला धरून ओढणाऱ्या लोकांना पुराच्या पाण्यांत घेऊन जाणारा आर, केसूतात्यांचा द्वाड खोंड काज्या आणि घरांत शिरून झाकलेलें डाळतांदुळ-पीठ खाणारी त्याची आई भिमी वगैरे प्राण्यांची सृष्टि या निसर्गात वावरत असते. त्याला सजीव करते. सचेतन व अचेतन यांमधले अतूट नातें व्यक्त करीत असते.

या निसर्गाचीं रूपें ऋतुमानानुसार बदलतात. सराईच्या दिवसांत या कादंबरींतला निसर्ग पहिल्याने आपल्या नजरेस पडतो तेव्हा कोठेहि तसूभर जागा वनस्पतीने मोकळी ठेवलेली नसते. ही हिरवी वनस्पति कांही ठिकाणीं पिवळी तर कांही ठिकाणीं लाल पडलेली असते. गवताचें वीं गळत असतें. नंतर सारें ऋतुचक्र या कादंबरींत एक फेरा पुरा करते. शिशिर सरतो, ग्रीष्म उलटतो आणि पुन्हा पर्जन्यवृष्टि सुरू होते. निसर्गाच्या विविध रूपांचा एक चित्रपटच आपल्या डोळ्यांसमोरून सरकतो. विराट कालगतीचें अस्तित्व आपल्याला सतत जाणवत राहतें.

या निसर्गाच्या अंकावर माणसाचें एक विश्व दिघ्यांनी निर्माण केलें आहे. अनेक घटकांचा घडलेला एक संपूर्ण समाज आणि त्याचें अनेकांगी जीवन दिघ्यांनी साकार केलें आहे. या समाजाच्या अगदी सीमारेषेवर वनचे राजे-कातोडी आहेत. मासे पकडण्यासाठी कोरें लुगडें वापरायची यांना दिक्कत वाटत नाही. शेतांत काम करणें यांच्या रक्तांत नाही. शिकार दिसली, की हातांतलें काम सोडून ते तिच्यामागे धावतात. चोरी करणें हा तर त्यांचा धर्म, खोटें बोलणें ही सवय. आणि तरी ते एकपरीने बालकासारखे निष्पाप असतात, जिवाला जीव देणारे आणि इभ्रतीला जपणारे असतात. नृत्याने ते बेभान होतात; एकमेकांना अवघड कोडीं घालत असतात.

ज्या जगाच्या सीमारेषेवर ते राहतात त्याच्या मध्यभागीं वाप्पाजी इनामदार आणि त्यांचें कुटुंब असतें. जुन्या इनामदारी संस्कृतीच्या आदर्शा-

नुसार जगण्याचा हें कुटुंब प्रयत्न करतें. खरें म्हणजे हे आदर्श त्यांच्या रक्तांतच असतात. रानसईत राहणाऱ्या माणसांशीं वाप्पाजी पित्याच्या प्रेमळपणाने वागतात आणि पित्यासारखाच त्यांना धाक दाखवतात. त्यांच्यावर प्रेमळ अरेरावी करतात. कातोड्यांनी आगळीक केली तर त्यांच्या नडग्या दंडुक्याने फोडतात. पण त्यांच्या पोटाला कमी पडूं लागलें तर मदतीला धावतात. पैशाची त्यांना मातब्बरी वाटत नाही, शब्दाची आणि नेकीची वाटते. म्हणून मुदतीबाहेर गेलेलीं कर्जे ते सोसासोसाने फेडतात. काटेकोरपणें कायदा पाळणें त्यांना जमत नाही. पण सयाजीच्या शेतांतील भाताच्या चार लोंब्या तोडल्या तर त्यांच्या जिवाला चुटपुट लागून राहते. आपल्या मुलाचें परजातींतील लाडीशीं सूत जमावें हें त्यांना आवडत नाही. कारण त्यांच्यावर झालेले जुने संस्कार. पण तिच्यावर अन्याय होतो आहे याची जाणीव झाल्यावर ते तिला आश्रय देतात. लाडवाच्या पिठांत दमादमाने डावच्या डाव साजुक तूप घालून घमघमाट सुटला का असें मनोहरला विचारणाऱ्या राजसवाई वाप्पाजींच्या पत्नी शोभतात. मनोहर त्यांचा लाडका लेक. तसाच उंचपुरा, देखणा, उमदा. पण त्याचें वळण आधुनिक असतें आणि स्वभाव वाप्पाजीसारखा तापट नसतो. खरें म्हणजे तो दुबळा असतो.

देशपांड्यांच्या घरीं दिवाणजी असतांना उत्पन्नांतून घसके मारून इस्टेट कमावणाऱ्या कुटुंबांतले केसूतात्या हे गावांतले दुसरे संपन्न गृहस्थ. पैशाच्या बाबतींत त्यांनी वाप्पाजींना मागे टाकलेलें असतें आणि अभ्यासांत त्यांच्या चिरंजिवांनी मनोहरला मागे टाकलेलें असतें. पण वाप्पाजींचा मानमरातब आणि मनोहरचा मर्दानीपणा त्या बापलेकांच्या आवाक्याबाहेरचा असतो. माणसाचा क्षुद्रपणा आणि स्वार्थ, कपटीपणा आणि वाजारीपणा यांचें प्रतिनिधित्व केसूतात्या करतात आणि मध्ये वांक असलेल्या दांडूने फरी कापून मापांत फसवणारा समना मारवाडी त्यांना या बाबतींत साथ करतो. वाप्पाजी आणि केसूतात्या व समना यांमधला झगडा या कादंबरीभर धालतो आणि कादंबरी स्वप्नरंजनात्मक असल्यामुळे त्यांत वाप्पाजी अखेर विजयी होतात.

(समाजांतल्या या उच्च थराच्या खाली शेतकऱ्यांचा वर्ग आहे. त्यांत सयाजीसारखे सधन आणि व्यवहारचतुर शेतकरी आहेत आणि ज्याला

बाप्पाजी रडतोंडीचा घाट म्हणतात त्या दीपाजीसारखे व्यवहारशून्य आणि नालायक शेतकरीदेखील आहेत. मुकुटसारखे सैन्यांत जाणारे जवान आहेत आणि शेतांत रावणाच्या व बहुधा अर्धपोटी राहून संसार करणाऱ्या त्यांच्या घरधनिणी आहेत.)

कादंबरीची नायिका लाडी याच वर्गातली. पण खरें म्हणजे ती कुठल्याच सामाजिक जीवनाच्या चौकटींत बसत नाही. तिचें लावण्य असामान्य आहे. तिची प्रीति स्वर्गीय आहे आणि तिचा त्याग व दुःख गगनचुंबी आहेत. समाजांतून तिला उठावें लागतें आणि जीवनांतूनहि ती उठून जाते. मनोहर-वरच्या आपल्या प्रीतीचें धुंद काव्य मागे ठेवून ती जीवनांतून उठून जाते.

ह्या जमीन वाळगून असलेल्या शेतकऱ्यांच्या मानाने डोंगरउतारावर शेती करणाऱ्या ठाकुरांचा दर्जा कमी. ते अधिक गरीब, मवाळ व कष्टाळू. अंधूसारखे गुराखीदेखील असेच खालच्या थरांतले.

सुभानराव अगर तुकाराम फॉरेस्टर यांच्यासारखे सरकारी अंमलदार व नोकर निराळ्या वर्गांत मोडतात. एकपरीने तेदेखील समाजाच्या बाहेरचे. एका वेगळ्याच नोकरशाहीच्या चौकटींत वावरणारे आणि तरी रानसई-तल्या जीवनाशी जोडले गेलेले.

रानसईतल्या माणसांच्या विश्वाचें असें संपूर्ण चित्र दिघ्यांनी सराईत रेखाटलें आहे आणि नुसते समाजांतले सगळे थर त्यांनी चितारलेले नाहीत तर त्यांच्या जीवनाचीं सर्व अंगें त्यांनी चितारलीं आहेत. (स्वप्नरंजनात्मक कादंबरींत जीवनाच्या आर्थिक बाजूचें चित्रण खरें म्हणजे अपेक्षित नसतें. पण रानसईतल्या माणसांचे आर्थिक व्यवहार व त्यांचें दारिद्र्य यांचें चित्रण दिघ्यांनी अगदी बारकाईने व यथार्थपणें केलें आहे.) कातकऱ्यांना मुळी पोटासाठी काबाडकष्ट करणें अगर चार पैसे गाठीला ठेवणें हें मंजूरच नाही. शिकार व चोरी यांच्यावर त्यांचा उदरनिर्वाह चालतो. ठाकरें व शेतकरी खपखप खपतात आणि इनामदाराला नाहीतर जमिनीच्या मालकाला खंड भरतात, मारवाड्याचें कर्ज फेडतात. अखेर त्यांच्याजवळ दोनचार महिन्यांची वेगमी होईल इतकेंहि धान्य राहत नाही. मग पुन्हा कर्ज. कोणी गाडीचा धंदा करायला निघतो आणि त्यांतले अनेक गचके अनुभवतो. बाप्पाजी-

सारखा उदारहृदयी इनामदार पुन्हा कर्जातच असतो. पैसा करतात ते केसू-
तात्या आणि समना मारवाडी. क्वचित् एखादा सयाजीसारखा शेतकरीदेखील
सधन असतो.

व्यवहारांतल्या भोंगळेपणाचें व कार्यक्षमतेच्या अभावाचें चित्रण मराठी
साहित्यांत क्वचित् आढळतें. पण दीपाजीचें स्वभावचित्रण करतांना ही
गोष्ट दिघ्यांनी केली आहे.

रानसईतल्या जीवनाचीं इतर अनेक अंगें दिघ्यांनी तितक्याच वारका-
ईने व समरसतेने चितारलीं आहेत. खेडेगावांतला रांगडा प्रणय, एकडोळ्या
अंधू गुराख्याची वाप्पाजीकडून कर्ज काढून पुन्हा एकदा पांचव्यादा का
सहाव्यादा लग्न करण्याची ईर्ष्या, लग्नाच्या वाटाघाटी आणि पळून गेलेल्या
वायकांबद्दलच्या कटकटी व पंचायती, वैलांच्या झुंजी आणि उमेदवार
तरुणांच्या कुस्त्या, कातकऱ्यांचीं वैरें आणि शेतकऱ्यांचीं भांडणें व कुरापती,
जत्रेंतील हौसमौज आणि रानगौरीची पूजा, भादव्यांतील उपासमार आणि
दिवाळीचें मिष्टान्न भोजन, कायद्याचे पाचपेच आणि कोर्टांतले खटले,
वाघाची शिकार आणि अंकुशाला घेरण्याचे पोलिसांचे प्रयत्न - ह्या व
अशा इतर अनेक गोष्टींच्या चित्रणामुळे सराईला एक प्रकारचा भरघोस-
पणा आला आहे. रानसईतलें सारें जीवन तिने आपल्या कवेत घेतलें आहे
-पोटाशीं कवटाळलें आहे.

हें सारें अनुभवविश्व दिघ्यांनी स्वप्नरंजनात्मक वृत्तीने चित्रित केलें
आहे. या प्रकारें अनुभव घेणें ही साहित्यनिर्मितीच्या प्रवासांतील एक अवस्था
असते. ह्या अवस्थेंत जीवनांतले अनुभवांचे घाट शोधण्याऐवजी आपलें मन
भारून टाकणाऱ्या जीवनावर आरोप करायचा अशी लेखकाची प्रवृत्ति
असते. अनुभवांचे सोपे ठसठशीत आकार त्याला आवडतात. भूमितींतल्या
त्रिकोण, वर्तुळांसारख्या साध्या रचनांची अगर साम्य-विरोधांची त्याला
आवड असते. भडक अनुभवांचें त्याला आकर्षण वाटतें. तीव्र भावनावेगांत
वाहून जायची त्याला उत्कंठा असते. पराक्रम, त्याग, प्रीति यांवर तो मोहित
झालेला असतो. या गोष्टी त्याला हव्याशा वाटतात आणि त्यांच्याशीं
संलग्न असलेल्या अनुभवांचे केवळ आकार शोधण्यासाठी नव्हे तर त्यां-
वाबत आपली इच्छापूर्ति करण्यासाठी तो लिहीत असतो. अर्थात् त्याचें

लिखाण जर केवळ इच्छापूर्ति करणारें असलें तर तें कलाकृति या नांवास पात्र होणार नाही. परंतु जर त्यांत या प्रकारच्या अनुभवांचे आकार शोध-प्याचा प्रयत्न असेल तर तें साहित्य या पदवीस प्राप्त होतें।

स्वप्नरंजनात्मक अनुभवाचें जें वर्णन वर केलें आहे तें स्थूल मानानेंच खरें आहे. कारण प्रत्येक लेखकाची प्रकृति वेगळी असते आणि मानवी अनुभव संमिश्र स्वरूपाचा असतो. पण ही गोष्ट ध्यानांत घेणें अवश्य असलें तरी त्यामुळे आपल्या विवेचनांत फारसा फरक पडणार नाही.

स्वप्नरंजनात्मक अनुभवाचें स्वरूप वर वर्णन केल्याप्रमाणे असल्यामुळें 'वज्राघात'सारख्या कादंबरीला अगर बालकवींच्या कवितेला आपण जे निकष लावतां ते जर स्वप्नरंजनात्मक साहित्याला लावले तर तें बहुतांशीं सामान्य प्रतीचें ठरेल. कारण त्या साहित्यांत एक प्रकारचा खोटेपणा असतो आणि त्याच्या द्वारें व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाचे घाट सोपे असतात. त्या अनुभवाचें स्वरूप स्थूल असतें. तेव्हा स्वप्नरंजनात्मक साहित्याला उत्कृष्ट कलाकृतींच्या पंक्तींत बसवणें योग्यच नव्हे आणि म्हणून सराईचा अभ्यास या लेखमालेंत व्हायला नको होता असें जर कोणीं म्हटलें तर त्याला पूर्ण-पणें समाधानकारक असें उत्तर मी देऊं शकणार नाहीं. पण मी इतकें मात्र म्हणूं शकेन, की प्रत्येक भाषेंत स्वप्नरंजनात्मक साहित्य असतें. आणि त्याला साहित्याच्या क्षेत्रांत मानाचें स्थानहि असतें. (उदा. डचूमाच्या कादंबऱ्या.) एका विशिष्ट वयांत आपल्याला त्याचें फार आकर्षण वाटतें हें खरें असलें तरी प्रौढ वयांतदेखील आपल्याला अधूनमधून तें वाचावेसें वाटतें. इतकेंच नव्हे तर हरि नारायण आपट्यांना आणि इतर अनेकांना तें प्रौढ वयांत लिहावेसेंदेखील वाटलें. पुन्हा स्वप्नरंजन हा आपल्या अनुभवविश्वाचा प्रौढपणीदेखील भाग असतो. त्यामुळे त्याचें स्वरूप कसें असतें व साहित्यांत तें कसें व्यक्त होतें त्याचा अभ्यास करणें मला उपयुक्त वाटतें. वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांचा अभ्यास करणें हा देखील या लेखमालेंत हेतु आहे. त्या-मुळेच 'सौभद्र' नाटकाचें रसग्रहण या लेखमालेंत मीं केलें आणि त्याच कारणाने 'सराई' चें रसग्रहण या लेखांत करीत आहें।

स्वप्नरंजनात्मक दृष्टीने घेतलेल्या अनुभवांचीं जीं वैशिष्ट्यें मीं वर सांगितलीं तीं सारीं 'सराई'त आहेत. धाडस, सौंदर्य, औदार्य, स्वातंत्र्य-

प्रीति, प्रेमाची धुंदी, उधळलेले रसरशीत निसर्गवैभव यांचे दिव्यांना (या कादंबरीत तरी) जबरदस्त आकर्षण वाटते. क्षुद्र माणसांचा त्यांना विलक्षण तिटकारा वाटतो. सज्जनांचा पराजय झालेला त्यांना आवडत नाही. आणि कारुण्याचा कडेलोट झाल्याशिवाय त्याला पूर्णता आली असे त्यांना वाटत नाही. साहजिकच ह्या सर्व प्रकृतींचे समाधान करील असाच घाट त्यांनी आपल्या कादंबरीला दिला आहे. या कादंबरीचा नायक मनोहर अत्यंत देखणा आणि उमदा आहे. वाप्पाजी कमालीचे सज्जन व उदार आहेत. मनोहरच्या पत्नीच्या सौंदर्याचे वर्णन दिघे करतात ते असे : “ इतक्यांत रस्त्याने येणाऱ्या अण्णासाहेबांच्या मागे चंद्रोदय झाला”. लाडीच्या मनोहर-वरच्या अपेशी प्रीतीने ती स्वतःच नव्हे तर सारी कादंबरीच धुंद झाली आहे. संतापलेला अंकुशा कातोडी सुभानराव फौजदाराला म्हणतो, “ म्हणे बंदुकीला लायसीन ! शिकाराला लायसीन ! पानतंबाखूला—ताडीमाडीला—दारूला लायसीन ! जगायला लायसीन ! मरायला लायसीन ! शहरांत भेलं तरी लायसीन लागतं. आमाला नाय लागत लायसीन. आमाला नाय तुमची गोष्ट कबूल.” ह्या सान्या बंधनांविरुद्ध तो बंड करून उठतो! आणि त्यांत स्वतःची आहुति देतो. अंकुशाची ही स्वातंत्र्याची ओढ कादंबरीकाराच्या हृदयांत देखील आहे. सारी कादंबरी तिने धुंद झाली आहे. तात्या आणि समना मारवाडी यांच्याविषयी तिटकारा व्यक्त करायची एकहि संधि लेखक दवडत नाही. अखेर अंकुशाच्या छाप्यांत बंदुकीची गोळी लागून तात्या ठार मरतात तर समना महापुरांत वाहून जातो. दुष्टांचे निर्दालन झाल्याशिवाय कादंबरी संपत नाही, उलट वाप्पाजींच्या इनामदारीचा कोसळणारा डोलारा (आणि वाडादेखील) मात्र निरनिराळ्या कारणांनी सावरला जातो. लाडीचे दुःख आणि दुर्दैव दिघे सारखे अधिकाधिक गडद करीत नेतात आणि अखेर तिला काव्यात्मक पद्धतीने स्वतःची आहुति द्यायला लावतात.

(निसर्गसौंदर्यात तर ही कादंबरी धुंदपणे गडबडा लोळते. तिच्यातील अनेक निसर्गवर्णनांपैकी खाली दिलेल्या एकावरून या गोष्टीची कल्पना येईल.

“ पावसाळा संपला होता. श्रावणांतला ऊन-पाऊस संपला होता; भादव्यांतील तापी बंद झाल्या होत्या. अश्विनाचे सोनेरी ऊन्ह तिरपे होऊन

हिरव्या खलाटीवर पडू लागले. चौफेर पावसाने हिरवळलेले डोंगर नि आकाश डोक्यावर घेऊन उभे होते. मधून काळ नदी खळखळ करून वाहात होती. मधूनमधून एखाद् दुसरा पांढरा ढग डोंगरामागून डोकावत होता. निळ्या आकाशाखाली दऱ्याखोऱ्यांतून शेतकऱ्याची सोनेरी सराई वाऱ्याने सळसळत होती. भाताच्या घोसदार पिवळ्याजर्द लोंब्या हळव्या शेतांतून एकमेकांना लागून राहिल्या होत्या. त्या शेतांतून पिवळा रंजन गालिचा अंधरला आहे असें दिसत होतें. हळवार भाताचे आकडे वळून ते कापण्यास तयार झाले होते, तर फुलांवर आलेलें गर्बे भात दूध घेत होतें. गर्बी शेतें हिरवीं दिसत होतीं.

“सोनेरी भातावर सोनेरी उन्ह पडले होतें. वाऱ्याच्या झुळकींत खाचरां-तील भाताचीं लोंबरें, बांधावरचीं अर्धी पांढरीं, अर्धी लाल कुर्डूचीं फुलें डुलक्या घेत होतीं. वाऱ्याने वाकलेल्या गवताचे तुरे वाफ चालल्याप्रमाणे दिसत. गवताच्या लाटा सशांचीं खिल्लारें पळावींत अशा टेकड्यांवरून, माळावरून उठत होत्या. रानांत सागाचीं पानें खुजवुजत होतीं. त्या दरीतील नितांत शांततेत फक्त झाडांच्या सावटींतून होले, कड्यावरून रानपांखरें घुमत होते व कुंपणींतून बुलबुल आणि काळे पक्षी आवाज करीत होते. असंख्य फुलपाखरें भाताच्या फुलांनी दरवळणाऱ्या सुवासिक वातावरणांत सराईच्या आनंदाने कोलमडत उडत होतीं. समोरच्या डोंगरावर भर दुपारचा एक तारा लखाखत होता. तो तारा नसून पाण्याचा पाघळ होता व त्यावर ऊन्ह पडल्यामुळे त्याचें पाणी चमकत होतें.”

अशा प्रकारें मन भरून टाकणाऱ्या अनुभवांतून दिव्यांनी ही कादंबरी निर्माण केली आहे. त्यांनी आकार शोधले आहेत ते या प्रकारच्या अनुभवांचे. हे अनुभवांचे घाट सोपे व ठसठशीत आहेत. सरळसोट साम्यविरोधांतून वाप्पाजी चांगले म्हणजे सर्वतोपरीने चांगले आहेत. मोठे म्हणजे सर्व बाबतींत मोठे आहेत. इनामदारीचा सर्वांत मोठा मान त्यांचा. त्यांचें औदार्य कर्णासारखें असतें, सत्यप्रीति धर्मराजासारखी असते. आणि त्यांची उंचीदेखील सहा फूट तीन इंच असते. नुसते वाप्पाजीच चांगले नसतात तर त्यांचा मुलगा मनोहरहि तितकाच चांगला असतो. इतर गुणांत तर सोडाच पण कुस्तीतदेखील तो कोणाला हार जात नाही. उलट केसूतात्या सर्वतोपरीने

क्षुद्र. आणि त्यांचा मुलगाहि तसलाच. त्याचें वर्णन दिवे असें करतात; “अप्पासाहेव विनोवांना पाहून सर्दच झाले. विनोवांच्या चष्माच्या जाड काचा, वगळ्यासारखी मान, सरड्यासारखें पोक, हातापायांच्या काड्या आणि गायवाणा चेहरा पाहून ‘या माकडाला का आपण कन्यादान करणार’ या विचाराने त्यांना हसू कोसळलें.” केसूतात्यांचा मुलगाच असा अजागळ नसतो तर त्यांचा वैलदेखील तसाच असतो.

वाप्पाजींचें कुटुंब व केसूतात्यांचें कुटुंब यांचें असें पांढऱ्या व काळ्या रंगांनी चित्रण केल्यावर त्या कुटुंबांतील संघर्ष हादेखील तसाच सरळठोक स्वरूपाचा असणें अपरिहार्यच होतें व त्यामुळे कादंबरीला साधासीधा घाट प्राप्त होतो.

या कादंबरींतील इतर व्यक्तींचें व प्रसंगांचें चित्रणदेखील याच स्वरूपाचें आहे. अंकुशांत रांगडा चांगुलपणा सामावलेला असतो, तर तुकाराम फॉरेस्टर रांगड्या दुष्टपणांतून घडवलेला असतो. अर्थात् त्या दोघांचा सरळ संघर्ष होऊन त्यामुळे तुकारामाचा खून होतो व अंकुशा फासावर चढतो. लाडी ही निसर्गकन्या असते. अकृत्रिम प्रीतीने धुंद झालेली व वेडावलेली असते. उलट मनोरमा आदर्श धर्मपत्नी असते. अर्थात् या दोघींच्या संघर्षात प्रियकराच्या हृदयाचा कवजा लाडीलाच मिळतो. पण त्याचा संसार करण्याचें भाग्य मात्र मनोरमेचें असतें. या दोघींच्या परस्परसंबंधांच्या चित्रणांत सूक्ष्मपणादेखील आहे. या दोघींना परस्परांविषयीं मत्सर वाटतो आणि आकर्षणहि वाटतें. मनोहरवरच्या प्रेमाने दोघी चमत्कारिकपणें एकत्र जखडलेल्या असतात. मनोहर व मुकुट यांच्या परस्परसंबंधांतदेखील असाच सूक्ष्मपणा आहे. पण एकंदरीत हा सूक्ष्मपणा बेताचाच. अंधू हा गुराखी विनोदाकरताच निर्माण केलेला आहे. तेव्हा जुन्या संस्कृत नाटकांतील विदूषकाप्रमाणे तो कुरूप असावा हें ओघानेच आलें. त्याची प्रेयसी राही हीदेखील तितकीच कुरूप असते आणि तिच्याशीं लग्न करण्याची त्याची ईर्ष्या हा सतत विनोदाचा विषय होतो. गज्या व बऱ्या हीं पात्रेंदेखील विनोदनिर्मितीचें साधन आहेत. तेव्हा ते दोघे विनोदी पद्धतीने भांडत असतात.

या कादंबरींतील प्रतीकेदेखील अशींच साधी व ठसठशीत आहेत. वाप्पाजींचें वैभव कोसळू लागलेलें असतें. याचें प्रतीक म्हणून त्यांचा वाडादेखील पडू

लागतो. आणि तरुण मनोहर जसे त्यांचे वैभव सावरतो त्याचप्रमाणे एकट्याने वाड्याला भल्यामोठ्या सागाच्या मेढीचा आधार देऊन त्यांचा वाडादेखील सावरतो. समना मारवाडी महापुरांत आपल्या धडप्यावर वसून वाहात जातो, तेव्हा त्याच्या शेजारीं धडप्यावर एक नाग बसलेला असतो. रान-सईतलें किडलेलें जीवन पुन्हा निकोप होणें आवश्यक असतें. म्हणून त्या वेळीं तेथे महापूर येतो. महापूर हें परमेश्वरी कोपाचें म्हणा अगर नियतीच्या नियमाचें म्हणा, एक प्रतीकच असतें. आणि मुकुटने ढकलून दिलेल्या मनोहरचें व लाडीचें जे कडेलोटाच्या तोंडाशीं परस्परांच्या बाहुपाशांत मीलन होतें अगर संबध कादंबरीभर जो कारवीच्या सुगंधाचा डोंब पेटलेला असतो तीदेखील साधीसुधीं प्रतीकेच आहेत.

एखादी उत्कृष्ट कलाकृति वाचली म्हणजे अनुभवांचे नवे अर्थपूर्ण घाट प्रत्ययास येतात. अनुभवविश्वांतल्या अनेक सूक्ष्म छटांचें व आकृतीचें अस्तित्त्व आपल्याला जाणवतें. पण सराईतले अनुभव व त्यांचे घाट हे स्थूल स्वरूपाचे व साधेसुधे आहेत. आणि असें असतांनादेखील या कादंबरीपासून केवळ इच्छापूर्तीचाच नव्हे तर एक विशिष्ट प्रकारचा कलात्मक आनंद होतो. तो कां होतो तें आपल्याला आता पाहायचें आहे.

ह्या कादंबरीत दिव्यांनी आपला स्वप्नरंजनात्मक अनुभव त्याच्या साऱ्या वैशिष्ट्यांसहित शब्दांकित केला आहे. असें करणें त्यांना अनेक कारणांनी शक्य झालें आहे. एक तर हा अनुभव त्यांनी अगदी निःसंकोचपणें, त्यांत पूर्णपणें रंगून जाऊन घेतला आहे. एखाद्या मुलाने पाण्यांत यथेच्छ डुंबावें, पावसांत उभें राहून पाण्याने निथळत निथळत थयथया नाचावें, तसा त्यांनी हा स्वप्नरंजनात्मक अनुभव घेतला आहे. आपण स्वप्नरंजनांत रंगतो याचा कमीपणा वाटून अगर आपण प्रत्यक्षांतल्या अनुभवांचें चित्रण वाचीत आहोंत अशी वाचकांची फसवणूक करण्यासाठी त्यांनी आपल्या स्वप्नरंजनाला वास्तव व्यवहाराची कोट-टोपी घातलेली नाही. बाप्पाजी हे चांगले म्हणजे फार चांगले आहेत. रानांत नुसता सुगंध नाही तर सुगंधाचा डोंब पेटला आहे. मनोहर व लाडी यांचें जेव्हा मीलन होतें तेव्हा सायली त्यांच्यावर पुष्प-वृष्टि करते. तीं दोघें नुसतें प्रेम करीत नाहीत तर रानावनांत गाणीं म्हणत प्रेम करतात. सगळेंच कसें जसें हवेसें वाटतें तसें असतें. त्याला कोणतीहि

मुरड घातली जात नाही. त्याचे रंग फिके केले जात नाहीत. कुठे हात आखडता घेतला जात नाही. त्या स्वप्नरंजनाचा सारा गहिरेपणा, सारा भरघोसपणा, सारा भडकपणा, त्यांतली सारी काव्यात्मकता आणि त्यांत भावनांना आलेले उधाण या साऱ्या गोष्टी दिघ्यांनी आपल्या लेखणीने सजीव केल्या आहेत. त्यामुळे स्वप्नरंजन हें स्वप्नरंजन म्हणून आपल्यापुढे साकार होतें. त्याचें स्वयंभू अस्तित्व हेंच व एवढेंच त्याचें समर्थन होतें.

सगळ्यांचेंच स्वप्नरंजन कांही गहिरें आणि भरघोस नसतें. अनेकांचें किरटें व विकृत असतें, त्याच त्याच गोष्टीभोवती कंटाळवाणी रंजी घालणारें असतें, तीच तीच भावना उबवणारें असतें, रडवें आणि हळवें असतें. दिघ्यांचें स्वप्नरंजन मात्र निरोगी, गहिरें आणि भरघोस आहे आणि सराईला जो आकर्षकपणा (म्हणजे कलात्मकता नव्हे) आला आहे तो केवळ त्यांनी निःसंकोचपणें स्वप्नरंजन केल्यामुळे आलेला नाही तर त्यांच्या स्वप्नरंजनाच्या या प्रकृतिविशेषामुळे आलेला आहे.

पण त्यांच्या स्वप्नरंजनाच्या वरील वैशिष्ट्यांमुळे त्याला कलात्मकता प्राप्त होण्यासदेखील मदत झाली आहे. तें निरोगी असल्यामुळे दिघ्यांना त्याचें कलात्मक चित्रण करण्यासाठी आवश्यक तितक्या प्रमाणांत त्यापासून अलिप्त राहतां आले आहे. स्वप्नरंजन करण्यासाठी त्यांनी कादंबरी लिहिलेली नाही. स्वप्नरंजनात्मक अनुभवाचा आकार शोधण्यासाठी त्यांनी ती लिहिली आहे.

त्याचप्रमाणे दिघ्यांचें स्वप्नरंजन भरघोस आहे. त्यांचा प्रत्येक अनुभव पानाफुलांनी डवरलेल्या फांदीसारखा आहे. आणि जीवनांतल्या सर्व प्रकारच्या अनुभवांना त्यांच्या स्वप्नरंजनाने आपल्यांत सामावून घेतलें आहे. नव्या लसलशीत कोंबाचा ताजेपणा आणि जोम त्यांच्या प्रत्येक अनुभवांत आहे. आपल्या सर्व संवेदनांसमवेत ते प्रत्येक अनुभवाला सामोरे जातात. आणि करुण, रम्य, भीषण, हास्यकारक, नाट्यपूर्ण असे सर्व प्रकारचे अनुभव ते सारख्याच उत्साहाने घेतात. समाजांतील सर्व प्रकारच्या व्यक्तींना आणि जीवनव्यवहाराच्या सर्व अंगांना, त्यांच्या अनुभवसृष्टींत स्थान आहे. येथे कांही दगळलेले नाही. अनुभव घेतांना अंगचोरपणा केलेला नाही आणि त्यामुळे त्यांच्या अनुभवविश्वाला विलक्षण संपन्नता प्राप्त झाली आहे.

इतक्या विविध प्रकारचे अनुभव समरसतेने घेणे व इतके विविध प्रकारचे घटक एखाद्या कलाकृतीत एकत्र नांदवणे— नव्हे, त्यांना एकजीव करणे ही गोष्ट अत्यंत अवघड आहे आणि तिचे कलात्मक मोल फार मोठे आहे. कोणत्याहि थोर कलावंताच्या अंगी असे करण्याची ताकद असावी लागते. दिव्यांना ही अवघड गोष्ट साध्य झाली आहे म्हणून तर या लेखमालेत त्यांच्या कादंबरीला स्थान मिळाले आहे. आता हें खरें, की या विविध प्रकारच्या अनुभवांच्या घटकांतून त्यांनी साधेसुधेच घाट निर्माण केले आहेत. ते घाट जर अधिक अर्थपूर्ण असते तर ते फार थोर कलावंत ठरले असते. पण तसें नसलें तरी त्यांच्या अनुभवविश्वाच्या या भरघोसपणाचें मला इतकें महत्त्व वाटलें, की इतर अनेक कादंबऱ्या वाजूला ठेवून मीं त्यांच्या कादंबरीची निवड या लेखासाठी केली.

दिव्यांच्या या कादंबरीचा आणखी एक कलात्मक विशेष म्हणजे तिच्यांत त्यांनी घातलेली स्वप्नसृष्टि व वास्तवसृष्टि यांची सांगड. या विशेषाचा उल्लेख वर केलेलाच आहे. त्याबाबत थोडें अधिक विवेचन करून हा लेख संपवायचा आहे.

दिव्यांच्या या कादंबरीचा पिंड मूलतः स्वप्नरंजनात्मक आहे आणि तरी ह्या कादंबरीचें कथानक ज्या सामाजिक पार्श्वभूमीवर घडतें ती वास्तव आहे. जीवनव्यवहाराचे जे नियम आहेत त्या नियमानुसार रानसईतलें जीवन जगलें जातें. अंकुशा कातोडी कितीहि चांगला असला तरी त्याला पकडून देण्यासाठी वक्षीस जाहीर केल्यावर अनेक लोक त्याच्यावद्दलची माहिती पोलीस अधिकारी सुभानराव याला कळवतात. कष्टाळू ठाकरें कष्ट करीत राहतात आणि चोरटे कातोडी स्वच्छंदाने मजा करीत असतात. आणि ह्या वास्तवतेच्या संदर्भात अद्भुत रोमांचकारी, स्वर्गीय सौंदर्याने नटलेली अशी स्वप्नसृष्टि साकार होते.

हा अवघड सांधा दिव्यांनी कसा जुळवला आहे तें पाहण्यासारखें आहे. एक तर त्यांनी वास्तव सृष्टीकडेच काव्यपूर्ण व नाट्यपूर्ण दृष्टीने पाहिलें आहे. रानसईतल्या जीवनाचें अगदी यथातथ्य चित्रण करतांना त्यांनी त्याला स्वप्नसृष्टीचे रंग चढवले आहेत आणि स्वप्नरंजन जीवनव्यवहाराच्या चौकटीत शक्यतो वसवले आहे. त्यामुळे जीवनव्यवहार आणि स्वप्नरंजन हीं एकजीव

झालीं आहेत—परस्परपूरक झालीं आहेत. पण जरी ह्या गोष्टी एकजीव झाल्या असल्या तरी त्यांची सरळमिसळ झालेली नाही. स्वप्नरंजन हें स्वप्न-रंजनच राहिलेलें आहे आणि जीवनव्यवहार जीवनव्यवहारच राहिला आहे. जीवनव्यवहाराचें चित्रण करायचा देखावा करून दिधे आपल्या गळ्यांत स्वप्नरंजन बांधत आहेत असें कधीहि वाटत नाही. ही अवघड गोष्ट दिघ्यांना कशी साध्य झाली आहे त्याचा मलाहि पूर्णपणें उलगडा झालेला नाही. पण या गोष्टीवर थोडासा प्रकाश टाकणें शक्य आहे. दिघ्यांचें निवेदन दुहेरी असतें. एकाच वेळीं तें जीवनव्यवहारांतले वारकावे टिपत असतें आणि धुंद अशी स्वप्नसृष्टीहि निर्माण करीत असतें. ही स्वप्नसृष्टि व ही वास्तवसृष्टि असा भेद त्यांच्या कादंबरींत नाही. तर एकाच घटनेवर वा पात्रावर ते एकाच वेळीं एकाच निवेदनाच्या द्वारां दोन श्रोत टाकत असतात आणि हे दोन श्रोत वेगवेगळे आहेत हें नकळत पण सतत आपल्याला जाणवत असतें.

अनुभवांच्या दोन पातळ्यांवर वाचकाला सतत ठेवणें आणि तरी त्या दोहोंना एकजीव करणें ही अत्यंत अवघड गोष्ट आहे. ही साधली तर कला-कृतीला वेगळीच संपन्नता लाभते. त्यामुळे स्वप्नरंजन अधिक सकस होतें, सजीव होतें. त्यांतली धूसरता नष्ट होऊन त्याला रंग, रूप व घनता प्राप्त होतात आणि त्याच वेळीं जीवनव्यवहार किती रोमांचकारी, काव्यपूर्ण व गहिरे असूं शकतात त्याचाहि वाचकाला प्रत्यय येतो. मानवी मनाला ओढणाऱ्या दोन गोष्टींत एक नवें नातें व नवा कलात्मक ताण निर्माण होतो. अनुभवविश्व अधिक संपन्न व अर्थपूर्ण होतें. मराठी साहित्यांत दुर्मिळ असलेली ही संपन्नता दिघ्यांच्या 'सराई' त आहे आणि म्हणूनच पुष्कळदा रहस्यकथेच्या अगर साहसकथेच्या पातळीवर उतरणारी ही कादंबरी मन इतकें वेधून घेते.

प्रल्हाद केशव अत्रे

अंग्रेजी फुलें

कांही वाङ्मयप्रकारच मुळी अल्पजीवि असतात. त्यांच्या मर्यादांच्या चौकटींत जें करण्यासारखें असतें तें फार थोडें असतें. एखादा लेखक तें चटकन् करून टाकतो आणि मग तेंच पुनःपुन्हा जरा वेगळ्या प्रकारें करण्यापलीकडे इतर लेखक अधिक कांही करूं शकत नाही. साहजिकच प्रतिभावंत लेखक व रसिक ह्यांचें लक्ष त्या वाङ्मयप्रकारांवरून उडतें. आणि ते वाङ्मयप्रकार जरी जिवंत राहिले तरी त्यांना वाङ्मयीन महत्त्व असें कांही राहात नाही.

एखादा वाङ्मयप्रकार जेव्हा लेखक निवडतो तेव्हा तो स्वतःवर कांही बंधनें घालून घेत असतो. त्याने नाटक लिहायचें ठरविलें की निवेदनाच्या द्वारे आपला आशय व्यक्त करण्याचें स्वातंत्र्य तो गमावतो. तो मुक्तछंदांत लिहूं लागला की छंदोबद्ध रचनेंतला बांधीवपणा आणि तिच्यातील नादाकृतींच्या पुनरावृत्तीमुळे होणारा संकलित परिणाम यांचा उपयोग आपण करून घ्यायचा नाही अशी मर्यादा तो स्वतःवर घालून घेतो. आणि तो जेव्हा लघुनिबंध लिहितो तेव्हा एक अस्पष्ट अशी सीमारेषा ओलांडून लघुकथेच्या क्षेत्रांत आपण प्रवेश करायचा नाही असा निर्वंध त्याने मान्य

केलेला असतो. इतकेंच नव्हे, तर कोणत्याहि वाङ्मयप्रकारांतील अमकी एक कलाकृति त्याने लिहायला घेतली की त्या वाङ्मयप्रकाराच्या चौकटीत राहून ज्या अनेक गोष्टी करणें शक्य असतें त्यांतल्या पुष्कळशा आपण करायच्या नाहीत असा निर्णय तो अपरिहार्यपणें घेत असतो.

एखादा वाङ्मयप्रकार हाताळतांना हीं जीं बंधनें पडतात तीं जाचक नसून आवश्यक असतात. जलदगति गोलंदाजाला चेंडू फेकण्यापूर्वी लांबून वेगाने धावत यावें लागणें हें कांही त्याच्यावरचें जाचक बंधन नव्हे. वेगाने चेंडू फेकण्यासाठी तें आवश्यक असतें. वाङ्मयप्रकारांमुळे पडणाऱ्या बंधनांच्या बाबतींतदेखील हीच गोष्ट खरी असते. उदाहरणार्थ, नाटकांत निवेदन चालत नाही, याचें कारण असें की नाटकाचा म्हणून जो एक परिणाम वाचकांवर घडत असतो त्यांत निवेदनामुळे वैगुण्य निर्माण होतें. निवेदन हें नाटकाच्या मूळ प्रकृतीशीं विसंगत असतें. पुन्हा, ह्या बंधनांच्या चौकटीत राहून विविध प्रकारचे समृद्ध अनुभव व्यक्त करणें लेखकाला शक्य असतें. तीं बंधनें त्याच्या आत्माविष्काराला मर्यादा घालीत नाहीत.

वाङ्मयाचे जे वेगवेगळे प्रकार आज अस्तित्वांत आहेत त्यांच्यांतील भेदाला कांही कलात्मक आधार आहे कीं तो केवळ सांकेतिक आहे? या वाङ्मयप्रकारांच्या सीमारेषा स्पष्ट आहेत का? एखाद्या कलावंताला आत्मा-विष्कारासाठी या वाङ्मयप्रकारांची सरमिसळ करावीशी वाटली तर तें कलाहीनतेचें द्योतक आहे असें निखालसपणें म्हणतां येईल का? हे व असे अनेक प्रश्न या वाङ्मयप्रकारांच्या संदर्भांत उपस्थित होतात. त्यांचीं उत्तरें देणें आवश्यक आहे आणि पुढे केव्हातरी या प्रश्नांचा मी विस्ताराने परामर्श घेणार आहे. पण ह्या लेखांत अशा प्रकारचें विवेचन प्रस्तुत नाही. कांही वाङ्मय-प्रकार अल्पजीवि कां असतात तें समजण्यासाठी आवश्यक तेवढीच वाङ्मय-प्रकारांच्या स्वरूपाविषयींची चर्चा येथे आपल्याला करायची होती.

एखादा वाङ्मयप्रकार हाताळतांना जीं बंधनें लेखकावर पडतात तीं जाचक नसतात तर आवश्यक असतात असें मीं जें वर म्हटलें तें नाटक, काव्य, कथा वगैरे मुख्य वाङ्मयप्रकारांना लागू आहे. तसें नसतें तर ते असे शतकानुशतकें अस्तित्वांत राहून समृद्ध होत गेले नसते. पण वेळोवेळीं विशिष्ट परिस्थितीमुळे अगर एखाद्या लेखकाच्या प्रकृतिविशिष्ट्यामुळे साहित्याचे जे

कांही उपप्रकार अस्तित्वांत येतात त्यांना हें विधान लागू पडतेंच असें नाही. आणि त्या वेळेपुरता जरी त्या वाङ्मयीन उपप्रकारांचा गवगवा झाला तरी ते अल्पजीवि ठरतात. कारण ते वाङ्मयप्रकार हाताळतांना लेखकावर जीं बंधनें पडतात त्यांच्यामागे कलात्मक अपरिहार्यता नसते. म्हणजेच तीं बंधनें आवश्यक नसतात. आणि त्यामुळे तीं जाचक ठरतात. लेखकाला आत्माविष्कार करण्यासाठी आवश्यक तो मोकळेपणा तीं देत नाहींत. आणि वाङ्मयाचे उपप्रकारच मुळी अल्पजीवि ठरतात. त्या वाङ्मयप्रकारांच्या चौकटींत जें करण्यासारखें असतें तें एखादा लेखक चटकन् करून टाकतो आणि मग तेंच पुनःपुन्हा जरा वेगळ्या प्रकारें करण्यापलीकडे इतर लेखक अधिक कांही करूं शकत नाहींत. साहजिकच प्रतिभावंत लेखक व रसिक ह्यांचें लक्ष त्या वाङ्मयप्रकारांवरून उडतें. आणि ते वाङ्मयप्रकार जरी जिवंत राहिले तरी त्यांना वाङ्मयीन महत्त्व असें कांही राहात नाही.

दिवाकरांच्या नाट्यछटा व अभ्यांचीं ' झेंडूचीं फुलें ' हा कवितासंग्रह हीं जीं दोन पुस्तके माझ्यासमोर आहेत तीं अशा प्रकारच्या अल्पजीवि वाङ्मयप्रकारांचीं उत्तम उदाहरणे आहेत. आणि जरी या लेखांत मुख्यतः झेंडूचीं फुलें या पुस्तकाचें रसग्रहण करायचें असलें तरी दोन्ही पुस्तकांतील या साम्यामुळे दिवाकरांच्या नाट्यछटांबद्दलहि थोडेंसें लिहिणें मला अप्रस्तुत वाटत नाही.

अल्पजीवि वाङ्मयप्रकारांबद्दल लिहायचें असें जेव्हा मीं ठरवलें तेव्हा माझ्या डोळ्यांसमोर दिवाकरांच्या नाट्यछटा पहिल्याने आल्या. आणि मोठ्या अपेक्षेने मीं तें पुस्तक वाचायला घेतलें. पण प्रतिभेची चमक जरी त्यांत अधून-मधून असली तरी तें एकंदर मला निराशाजनक वाटलें. आणि त्याचबरोबर नाट्यछटा हा वाङ्मयप्रकार अल्पजीवि असणें कसें अपरिहार्य होतें तेंदेखील ध्यानांत आलें.

एखाद्या व्यक्तीच्या स्वगत अगर प्रकट बोलण्यांतून तिची व्यक्तिरेखा उभी करणें किंवा एखाद्या प्रसंगाचें अगर मनःस्थितीचें चित्रण करणें हें नाट्यछटालेखनाचें स्वरूप. पण हें कार्य एका व्यक्तीच्या भाषणाच्या द्वारें फार मर्यादित प्रमाणांत करतां येतें. इतर प्रकारच्या निवेदनांचा उपयोग केला तर तें अधिक प्रमाणांत आणि विविध प्रकारें करतां येते. आणि एकपात्री निवेदन आणि इतर प्रकारचीं निवेदनें यांत मूलभूत असा विरोध नाही. त्यामुळें

निरनिराळ्या प्रकारचीं निवेदनं परस्परांचा परिणामकारकपणा कमी न करतां इतकेंच नव्हे तर परस्परांना पूरक अशा प्रकारें एकत्र आणतां येतात. आज लघुकथांतून आणि कादंबऱ्यांतून असें केलें जात आहे. आणि त्यामुळेच नाट्यछटांत अभिव्यक्तीवर जीं कृत्रिम, अत्तावश्यक व जाचणारीं बंधनं पडतात तीं आज कोणी स्वीकारीत नाहीत. नाट्यछटेच्या द्वारें जें दिवाकरांनी केलें तें आजचा लेखक कथेच्या द्वारें करतो. आणि दिवाकरांच्या काळांत लघुकथेचें स्वरूप जर अधिक लवचिक असतें तर कदाचित् दिवाकरांनीहि तसेंच केलें असतें. (दिवाकरांच्या कांही कल्पना व प्रतिमा तर आजच्या कथेची पूर्वसूचना देणाऱ्या आहेत.)

'झेंडूचीं फुलें' हें पुस्तक दिवाकरांच्या नाट्यछटांसारखेंच आहे. हें पुस्तक त्या काळीं फार गाजलें, त्यानंतर कांही वर्षे विडंबनात्मक कवितांचा सुकाळ झाला. पण त्या सुकाळांतून दीर्घ काळ लक्षांत राहिल असें एकहि पुस्तक निर्माण झालेलें नाही. खुद्द अभ्यांनीहि त्यानंतर विडंबनात्मक कविता जवळ-जवळ लिहिल्याच नाहीत. आणि आजहि जरी मासिकांतून अधूनमधून विडंबनात्मक कविता छापल्या जात असल्या आणि पु. ल. देशपांडे जरी अशा विडंबनांचा उपयोग रंगभूमीवर विनोद-निर्मितीसाठी करीत असले तरी या विडंबनांना टीकाकार अगर रसिक विशेषसें महत्त्व देत नाहीत.

'झेंडूचीं फुलें' हें त्या प्रकारचें नांव घेण्यासारखे एकमेव पुस्तक राहावें याला अनेक कारणे आहेत. एक तर असें की पद्य आणि विनोद यांचें तितकेंसें जमत नाही. एखादा चुटका अगर एखादी कोटी पद्याच्या द्वारें चटकदारपणें अगर ठसकेबाजपणें सांगतां येते. पण त्यापलीकडे जेव्हा विनोद पाऊल टाकतो तेव्हा गद्याच्या ऐसपैस, मोकळ्या प्रांगणांत वावरणें त्याच्या प्रकृतीला अधिक रुचतें. खुद्द अभ्यांनादेखील 'झेंडूची फुलें' लिहिल्यानंतर आपल्या विनोद-बुद्धीला वाव देण्यासाठी गद्याकडेच वळावें लागलें. आणि कवितांचीं विडंबनें सोडल्यास अन्य प्रकारचें विनोदी लेखन पद्यरूपाने क्वचितच करण्यांत आलेलें आहे. पद्यांतील विशिष्ट प्रकारची तालबद्धता, तिच्यामुळे निर्माण होणारी मनःस्थिति आणि तिच्यामुळे आशयाच्या अभिव्यक्तीवर पडणारी बंधनें हीं विनोदनिर्मितीस एकंदरींत अनुकूल नसतात.

पण एवढ्याने विनोदी कवितांचें नांव घेण्यासारखे इतर संग्रह कां प्रसिद्ध

झाले नाहीत त्याची उकल होत नाही. कारण कवितांचीं विडंबनें हीं पद्यात्मकच असणें अपरिहार्य आहे. आणि प्रश्न असा शिल्लक राहतो की अत्र्यांनी जितक्या यशस्वीपणाने तत्कालीन कवितेचीं विडंबनें केलीं अगर त्या विडंबनांना जितकी मान्यता मिळाली तितकीं यशस्वी व रसिकांस मान्य होणारीं विडंबनें नंतर कां झालीं नाहीत ?

ह्या प्रश्नाला उत्तर देण्यासाठी विडंबन ही कलाकृति असते का याचा पहिल्याने विचार करायला हवा. प्रत्येक कलाकृति ही स्वयंपूर्ण असते—असली पाहिजे. पण विडंबन हें स्वभावतःच स्वयंपूर्ण नसतें. ज्या कलाकृतीचें विडंबन केलेलें असतें तिचा परिचय असल्याशिवाय विडंबनाची लज्जत संपूर्णपणें चाखतां येत नाही. आणि म्हणून विडंबनाला कलाकृति म्हणतां येणार नाही. ह्या युक्तिवादांत एक उणीव आहे याची मला जाणीव आहे. ती उणीव अशी : विडंबनकाव्यांत ज्या कवितांचें (म्हणजेच त्यांतील लकबींचें व दोषांचें) विडंबन केलेलें असतें त्यांचें मूळ स्वरूप त्या विडंबनकाव्यांतच अप्रत्यक्षरीत्या अंतर्भूत असतें. कोणत्या विशिष्ट कवीच्या कवितेचें विडंबन केलेलें आहे तें विडंबन काव्य वाचून कळणार नाही. पण काव्यांतील कोणत्या-प्रवृत्तीचें विडंबन केलेलें आहे तें मात्र त्या कवितांच्या द्वारें आपल्याला कळूं शकतें. म्हणजेच विडंबनकाव्यांत एक प्रकारची स्वयंपूर्णता असते.

पण कलाकृति नुसती स्वयंपूर्ण असून चालत नाही. तिच्या द्वारें कांही एक स्वतंत्र निर्मिती होणें अवश्य असतें. आणि मला असें वाटतें की केवळ कवितांत अशा प्रकारच्या निर्मितीला फारसें स्थान नसतें. विडंबनांत कल्पक-तेला जरूर स्थान असतें. तसेंच कलात्मक संगति व विसंगति टिपणाऱ्या रसिक-तेची चांगलें विडंबनकाव्य लिहिण्यासाठी फार आवश्यकता असते. आणि विडंबनकाव्याच्या द्वारेंदेखील लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व अंशतः तरी व्यक्त होऊं शकतें. पण केवळ विडंबनविशेष कवितेंत निर्मितीला स्थान नसतें. जें दुसऱ्या कोणीं निर्माण केलेलें आहे त्यांतील विसंगति कल्पकतेने व हास्यपूर्ण पद्धतीने उघड करणें एवढेंच तिचें कार्य असतें. ही कामगिरी मुख्यत्वेकरून बौद्धिक स्वरूपाची असते. त्यामुळे तिच्यापासून कलात्मक आनंद फारसा मिळत नाही. आणि निर्मितीत जें नित्याचें नावीन्य असतें तें विडंबनांत असूं शकत नाही. विडंबन किती वेगवेगळ्या प्रकारें करतां येणें शक्य असतें तें एकदा ध्यानांत

आले की निर्मितक्षम लेखकांचे आणि रसिकांचे लक्ष त्या वाङ्मयप्रकारावरून उडते. नंतरहि विडंबनें होत राहतात, पण त्यांचें महत्त्व तात्कालिकच राहते.

पद्यात्मकच नव्हे तर गद्यात्मक विडंबनांच्या बाबतींत देखील हेंच खरें आहे. आपल्या धार्मिक व सामाजिक चालीरीतींचें विडंबन श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी सुदाम्याच्या अनेक मुष्टींत केलेलें आहे. पण त्या प्रकारच्या एकदोन मुष्टि वाचल्या की पुढे तसल्या इतर मुष्टि वाचण्यांत विशेष गंमत वाटत नाही. पु. ल. देशपांड्यांनी केलेल्या गद्य विडंबनांच्या बाबतींतदेखील असेंच होतें.

विडंबनांत निर्मितीचा अंश थोडा असतो आणि त्यामुळे त्यापासून कलात्मक आनंद फार अल्प प्रमाणांत मिळतो याचा प्रत्यय केवळ विडंबनाच्या हेतूने निर्माण केलेल्या पात्रांच्या संदर्भातदेखील येतो. 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकांतील आचार्यांचें पात्र केवळ विडंबनाच्या हेतूनेच प्रथमतः तरी लेखकाने निर्माण केलें. त्यामुळे विनोद टांगायची खुंटी म्हणून जरी त्याचा उपयोग होत असला तरी एक जिवंत व्यक्ति समोर साकार होत असल्याचा कलात्मक आनंद त्या पात्रापासून मिळत नाही. खुद्द पु. ल. देशपांड्यांसारख्या बुद्धिवान् रसिक माणसाला ही गोष्ट जाणवणें अपरिहार्य होतें. आणि त्यामुळे नाटकाच्या अखेरअखेर त्या विनोद टांगायच्या खुंटीतून एक जिवंत मनुष्य निर्माण करायचा प्रयत्न त्यांना करावासा वाटला. तो फसला ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. पण तो फसला यापेक्षा तो करणें कलावंत या नात्याने देशपांड्यांना आवश्यक वाटलें, ही गोष्ट आपल्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे.

याउलट डिकन्सने निर्माण केलेले पिक्विक् व सॅम वेलर, जोशांचा चिमणराव किंवा खुद्द देशपांड्यांचा काकाजी ह्या सजीव व्यक्ति आहेत. त्यांच्या द्वारे विडंबनाचें कार्य होत असलें तरी त्या केवळ विडंबनाच्या हेतूतून निर्माण झालेल्या नाहीत. त्यामुळे विडंबनापासून मिळणारा आनंद तर त्या व्यक्तिचित्रांपासून मिळतोच पण जिवंत व्यक्तिचित्रणापासून मिळणारा अधिक श्रेष्ठ कलात्मक आनंदहि त्यांच्यापासून मिळतो— नव्हे, त्या जिवंत व्यक्तिचित्रांच्या संपर्काने तें विडंबनदेखील अधिक प्रत्ययकारी होतें.

'झेंडूचीं फुलें' लिहिणारे अत्रेदेखील विडंबनकाव्यांत फार काळ रमले नाहीत. ज्यांत निर्मितीला वाव आहे अशा नाटकासारख्या अन्य वाङ्मय-

प्रकारांकडे ते वळले. 'साष्टांग नमस्कार' या त्याच्या पहिल्या नाटकांत विडंबनाचाच अंश अधिक आहे हें खरें असलें तरी पुढील कांही नाट्यकृतींत जिवंत व्यक्तिचित्रें निर्माण करण्यांतहि त्यांना यश लाभलेलें आहे.

विडंबक लेखनाविषयीं मीं वर जे विचार मांडले आहेत ते व्यंगचित्रांना-देखील अंशतः लागू पडतात. 'अंशतः' असें म्हणण्याचें कारण असें की व्यंगचित्र हें व्यंगदर्शक असतें आणि चित्रहि असतें. त्यामुळे तें केवळ व्यंगदर्शक असूनदेखील चित्र या नात्याने उत्तम असणें शक्य असतें. पण व्यंगचित्रांतील व्यंगदर्शनाकडेच जर आपण लक्ष दिलें तर माझें वरील विवेचन व्यंगचित्रांना पूर्णपणें लागू पडेल. केवळ व्यंगदर्शन ज्या व्यंगचित्रांत आहे त्यापासून आपल्याला कलात्मक आनंद मिळणार नाही आणि तीं चित्रें यांत्रिक स्वरूपाचीं होतील. अशीं कितीतरी व्यंगचित्रें आपण नियतकालिकांतून व वृत्तपत्रांतून पाहात असतो. पण एखादा आर्. के. लक्ष्मणसारखा चित्रकार त्याच्या सर्वपरिचित सामान्य माणसासारखें जिवंत व्यक्तिचित्र जेव्हा निर्माण करतो तेव्हा त्याच्या व्यंगचित्रांना (चित्रें म्हणून नव्हे, तर व्यंगदर्शक चित्रें म्हणून) कलात्मक मूल्य प्राप्त होतें.

केवळ विडंबन करणारी कविता ही खऱ्या अर्थाने अगर मुख्यत्वेकरून कलाकृति नसते अशी भूमिका घेतल्यानंतर 'झेंडूचीं फुलें' या कवितासंग्रहावर या लेखमालेंत लिहिण्याचें प्रयोजन उरत नाही असें इतक्या विवेचनानंतर कोणीहि म्हणेल. आणि असें म्हणण्यांत पुष्कळसा तथ्यांश आहे. कारण 'झेंडूचीं फुलें' हें पुस्तक आपल्यापरीने उत्कृष्ट असलें तरी त्याला 'स्मृतिचित्रें' अगर 'वालकवींच्या कविता' या पुस्तकांच्या जोडीला बसविणें शक्य नाही. पण शुद्ध साहित्यमूल्यांच्या निकषावर उत्कृष्ट ठरणाऱ्या कलाकृतींचें रसग्रहण करणें एवढाच या लेखमालेचा हेतु नाही. तसें असतें तर 'सौभद्र' नाटकाच्या रसग्रहणाला या लेखमालेंत स्थान मिळालें नसतें. निरनिराळ्या वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपाविषयीं चर्चा करणें आणि त्या त्या वाङ्मयप्रकारांतील उत्कृष्ट कलाकृतींचें रसग्रहण करणें हा या लेखमालेचा हेतु आहे.

'झेंडूचीं फुलें' हा कवितासंग्रह एका विशिष्ट वाङ्मयीन कालखंडांत सा.मा.११

लिहिला गेला. त्या काळांत विशिष्ट वाङ्मयीन प्रवृत्ति प्रवल होत्या. काव्य-विषयक कांही कल्पना लेखकांनी उराशीं बाळगल्या होत्या. 'कांही विषय व कांही लकवी तेव्हा कवींना आवडत असत आणि कांही विशिष्ट कवि तेव्हा मान्यता पावलेले होते. ह्या विशिष्ट वाङ्मयीन वातावरणांतून 'झेंडूचीं फुलें' निर्माण झालीं आहेत.

एका विशिष्ट वाङ्मयीन वातावरणाशीं जितका झेंडूच्या फुलांचा संबंध आहे तितकाच तत्कालीन पुणें शहराशीं देखील आहे. पुणें शहरांतील गल्ल्या व बोळ, सायकलींची रहदारी, मथुराभुवननामक उपाहारगृह, दत्तु भट नांवाचा तेव्हा सर्व पुणेकरांना परिचित असलेला कोणी महात्मा या सर्वांचे उल्लेख या कवितासंग्रहांत आहेत. इतकेंच नव्हे तर विशिष्ट पुणेरी वाक्प्रचारहि अत्रे मोठ्या चवीने वापरतात. जणु हें पुस्तक एका पुणेकराने दुसऱ्या पुणेकरांसाठी लिहिलेलें आहे ! जणु पुण्याबाहेर साक्षर जनता व रसिक वाचक आहेत याची लेखकाला दखलहि नाही. आणि असली तरी पुण्याबाहेरच्या या लोकांची पर्वा करण्याचें त्याला कारण वाटत नाही. उलट, या कविता-संग्रहाच्या द्वारें पुण्याशीं सलगी करतां आली, तेथील वातावरणाचा संपर्क घडला, तर पुण्याबाहेरचे वाचक खूप होतील अशी कवीला खात्री वाटत असावी. तें वाङ्मयीन वातावरण, ते कवि आणि त्यांच्या त्या लकवी, तें पुणें आणि त्याचें महाराष्ट्राच्या जीवनांतील स्थान ह्या सर्व गोष्टी आता कालौघांत वाहून गेल्या आहेत. आणि त्यामुळे 'झेंडूची फुलें' या कवितासंग्रहाला प्रथम प्रसिद्धीच्या वेळीं जो विलक्षण ताजेपणा होता तो आता नष्ट झाला आहे. नुकत्याच तळणींतून काढलेल्या भज्यांची चव एके काळीं या पुस्तकाला होती. आता तो ताजेपणा एकपरीने नष्ट झालेला आहे. तत्कालीन वाचकांना त्याने ज्या प्रकारें गुदगुल्या केल्या तशा तो आजच्या वाचकांना करूं शकत नाही.

ह्या पुस्तकाचा ताजेपणा जाऊन आता त्याला एक ऐतिहासिक महत्त्व प्राप्त झालें आहे. एके काळीं महाराष्ट्रांतलें वाङ्मयीन वातावरण कसें होतें, पुण्यांतलें जीवन कसें होतें, तेथील सुशिक्षित मध्यमवर्गीयांची मनोवृत्ति कशी होती, विनोदबुद्धि कोणत्या प्रकारची होती, कोणत्या गोष्टींत त्यांचें मन रंगत होतें याचें दर्शन झेंडूच्या फुलांच्या द्वारें आपल्याला घडतें. हें दर्शन अनेकांगी आहे, अनेक वारकाव्यांनी नटलेलें आहे, आणि एका भूतकालीन

वातावरणांत प्रत्यक्ष प्रवेश केल्याचा आनंद आपल्याला देण्याइतकें प्रत्यय-कारी आहे. अर्थात् आपल्या पुस्तकाने असें कार्य करावें असा लेखकाचा हेतु नव्हता. आणि भूतकालाचें दर्शन घडविण्याच्या या कार्याला वाङ्मयीन महत्त्व असें कांहीच नाही. कोणतेहि पुस्तक जुनें झालें की त्याच्याद्वारें हें कार्य घडतेंच आणि तसेंच तें 'झेंडूचीं फुलें' पुस्तकाच्या द्वारें आज घडत आहे. गंमतीची गोष्ट इतकीच की जें पुस्तक अगदी ताजें, आजचें म्हणूनच अनेक लोकांना आवडलें त्याच्याकडून हें कार्य आज घडत आहे.

आणि तरी एकपरीने हें पुस्तक आजहि अगदी ताजें आहे. कारण हें पुस्तक अत्यंत ताज्या मनोवृत्तीनें अत्र्यांनी लिहिलेलें आहे. मनाचा हा अखंड ताजेपणा आणि ज्या गोष्टींत आपलें मन गुंतलें असेल तिच्याशीं अगदी पूर्णपणें एकरूप होऊन जाण्याची, बाकी सान्या गोष्टी विसरून तींत अगदी तन्मयतेने रंगून जाण्याची शक्ति हीं अत्र्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचीं विलोभनीय वैशिष्ट्ये आहेत. आज त्यांच्या वयाला साठ वर्षे होऊन गेलीं तरी तीं कायम आहेत आणि त्यांच्या अखंड लोकप्रियतेचें हें एक प्रमुख कारण आहे. या ताजेपणाने आणि ह्या तन्मयतेने त्यांचा हा कवितासंग्रह नटलेला आहे. ते कवि, तें वाङ्मयीन वातावरण, तें विक्षिप्त आणि वात्रट पुणें यांत ते अगदी पूर्णपणें रंगून गेलेले आहेत. इतकें चवदार आणि मजेदार जीवन जगांत अन्यत्र कधीहि आणि कोठेहि आढळणार नाही याची जणु त्यांना पक्की खात्री पटलेली आहे. दुसऱ्या कोणत्याहि गोष्टीच्या अस्तित्वाची दखल घेण्यास अगर त्यांच्या संदर्भांत आपल्या काव्यविषयाकडे पाहण्यास मुळीच तयार नाहीत. ही बालवृत्ति साहित्याला सर्वतोपरी उपकारक असतेच असें नाही. ह्या वृत्तीमुळे लेखनाचा मर्यादितपणा अगर उथळपणा येण्याचीहि शक्यता असते. आणि तसा प्रकार अत्र्यांच्या वात्रतींत झालेलाहि आहे. पण त्याचबरोबर या वृत्तीमुळे त्यांच्या लेखनाला जो असाधारण ताजेपणा प्राप्त झाला आहे तो अत्यंत विलोभनीय आहे—त्यांच्या साहित्याचें कलात्मक मूल्य वाढविणारा आहे.

दोष आणि विसंगति दाखविणें हाच मुळीं विडंबनाचा एकमेव हेतु असतो. तेव्हा ह्या कवितांत अनेक गोष्टींची व अप्रत्यक्षपणें व्यक्तींची भरपूर थट्टा आणि टवाळी आहे. पण ह्या थट्टेमध्ये एक प्रकारचा निर्मळपणा आहे. ती

खवचट आहे पण खवट नाही. दुसऱ्याची कशी फजिती केली यापेक्षा आपण कशी मजा उडवून दिली या आनंदांत लेखक अधिक रंगलेला आहे. जगांत विसंगति आणि दोष आहेत म्हणून लेखक चिडलेला नाही. आपल्याला खूप हसतां येईल इतक्या विसंगति जगांत आहेत आणि आपल्याला त्या बरोबर सापडतात यामुळे तो आनंदला आहे. त्यामुळे अत्र्यांच्या या कविता-संग्रहांतील विनोदांत एक प्रकारची प्रसन्नता आहे, दिलखुलासपणा आहे. जळफळाट अगर मत्सर यामुळे विनोदाला जें मालिन्य येतें तें या संग्रहांतील विनोदाला आलेलें नाही. त्या विनोदांत या गोष्टींमुळे विकृति निर्माण झालेली नाही. झेंडूच्या फुलांचें हें आणखी विलोभनीय आणि कलात्मक दृष्ट्या महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे.

या पुस्तकांतील कवितांचें किंवा अत्र्यांच्या विनोदाचें आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे तो सुश्लिष्ट आहे. तो सहजतया केलेला आहे. त्यामागे प्रयत्न असला तरी तो दिसून येत नाही. विडंबन करतांना त्यांत कोठे क्लिष्टता नाही. ही सहजता, हा प्रसाद अत्र्यांच्या साऱ्याच लेखनांत आढळतो. हा त्यांच्या लेखनाचा नव्हे तर त्यांचा व्यक्तिमत्त्वाचा विशेष आहे. ही सहजता कोणत्याहि साहित्यप्रकारांत आवश्यक असते, त्याची कलात्मकता वाढवणारी असते, पण विनोदी लेखनांत तर तिला विशेषच महत्त्व असतें. कारण हसण्याकरिता अगर हसविण्याकरिता कष्ट करावे लागले तर त्या विनोदांतली सारी वाफच निघून जाते. कोल्हटकर विनोद करण्यासाठी कष्ट करित असलेले दिसतात, हा त्यांच्या विनोदांतला मोठा दोष आहे. आणि ह्या दोषापासून अत्र्यांचें सारेंच लेखन पूर्णपणें मुक्त आहे.

अत्र्यांचा या कवितांतील विनोद उच्छृंखल आहे, वरच्या पट्टींतला आहे. तो शोधावा लागत नाही तर त्याचा सपकारा एकदम आपल्या तोंडावर बसतो. तो फिकट, गालांतल्या गालांत हसविणारा नाही, तो चांगला ठस-ठशीत आणि मोकळेपणाने हसायला लावणारा आहे. त्याला ऊनोक्ति मानवत नाही. अतिशयोक्तींतच तो अधिक रंगतो. एका अपूर्व उत्साहाने तो क्रीडा करित असतो.

अत्र्यांच्या विनोदाचीं म्हणून जीं हीं मीं वैशिष्ट्यें सांगितलीं तीं त्यांच्या

व्यक्तिमत्त्वाचींच वैशिष्ट्यें आहेत. (निदान 'झेंडूचीं फुलें' हा कवितासंग्रह त्यांनी लिहिला तेव्हा तरी त्यांचें व्यक्तिमत्त्व असें होतें) आणि विडंबन-काव्याच्या द्वारें लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व अशा प्रकारें व्यक्त होऊं शकतें म्हणूनच त्यांना साहित्याचा एक प्रकार असें मानावें लागतें. मात्र ह्या साहित्यप्रकारा-मुळे व्यक्तिमत्त्वाच्या अभिव्यक्तिला फार मर्यादा पडतात. स्वतंत्र कलात्मक घाटांच्या द्वारें तें व्यक्त होऊं शकत नाही. आणि म्हणूनच विडंबनकाव्य हा एक दुय्यम स्वरूपाचा वाङ्मयप्रकार आहे असें मानावें लागतें.

'झेंडूचीं फुलें' या कवितासंग्रहांत अत्र्यांनी साहित्यांतील अनेक प्रवृत्तींचें आणि लकवींचें विडंबन केलें आहे. आणि तें पुन्हा अनेक प्रकारें केलेलें आहे. हें विडंबन अर्पणपत्रिकेपासून सुरू होतें आणि पुस्तकाच्या शेवटीं जोडलेली प्रश्नपत्रिका संपेपर्यंत चालू राहतें. तें नुसतें कवितांच्या द्वारेंच होत नाही तर तळटीपा, प्रस्तावनेदाखल लिहिलेलें एकच वाक्य, झेंडू पुस्तक फार्मसीची जाहिरात आणि शेवटल्या प्रश्नपत्रिकेंतील प्रश्न यांचाहि त्यासाठी उपयोग केलेला आहे. फार काय, पुस्तकाचें शीर्षकदेखील फुलें पाहून सदा सद्गदित होण्याच्या कवींच्या प्रवृत्तीचें विडंबन करणारें आहे.

सुरवातीच्या समर्पण-पत्रिकेला उगीचच निमुळता होत जाणारा आकार दिलेला आहे. आणि छपाईत अकारण कलाकुसर करून कलात्मकतेचा आभास निर्माण करण्याच्या प्रयत्नांची थट्टा उडवली आहे. प्रस्तावनेदाखल लिहिलेल्या अकरा ओळींच्या एका वाक्याद्वारें भारदस्त प्रस्तावनेदाखल संस्कृतप्रचुर भाषेचें जडजंबाल माजविणाऱ्या तथाकथित पंडितांची रेवडी उडवली आहे. 'दोन शब्द' या शीर्षकाखाली पानेंच्या पानें लिहिणाऱ्या प्रस्तावनाप्रकारांचीदेखील एक वेगळ्या प्रकारें थट्टा केलेली आहे. कारण येथे 'एक वाक्य' या शीर्षकाखाली खरोखरच एक वाक्य पण तें अकरा ओळींचें लिहिलेलें आहे. एका वाक्याच्या पुढे ज्ञानेश्वरींतल्या दोन श्लोकांचें पसायदान उगीचच जोडलेलें आहे. आणि जिथेतिथे ज्ञानेश्वरी व भगवद्गीता यांना उगीचच राववणाऱ्या विद्वज्जनांच्या डोळ्यांत अंजन घातलेलें आहे.

'कवि आणि चोर' या कवितेंत तर अनेक प्रकारची गंमत साधलेली आहे. निरनिराळ्या वृत्तांचा त्यांच्या प्रकृतींशीं विसंगत असा उपयोग फार

कुशलतेने केलेला आहे. आणि वृत्तवैचित्र्याच्या हव्यासाची आणि त्यांच्या दुरुपयोगाची टिंगल उडवलेली आहे. उदा. अनुष्टुम् छंदांतला पुढील श्लोक पाहा—

या भयाण अशा वेळीं कवी आणि चोरटे
राहतील दुजे जागे जीव यांविण कोणते ?

किंवा जुन्या नाटकांत नाट्यपूर्ण प्रसंगाचें चित्रण करण्यासाठी साकीचा जो उपयोग केला जात असे त्याचें हें विडंबन पाहा—

दिवा टांगता जळे मधोमध दालनांत चौकोनी,
मेजावरती लिहित एकटा गृहस्थ बैसे कोणी ;

—आणि खंडकाव्यांतील कथेचा सुखपूर्ण शेवट पृथ्वीवृत्तांत पुढील-प्रमाणे सांगितलेला आहे. —

पुढे कवनलेखनीं कुशल चोर तो जाहला
स्वतंत्र कृतिचा कवी म्हणूनि मान्यता पावला !
'चतुर्भुज' न जाहला फिरनि त्यापुढें तो जरी,
करी कवननिर्मिती 'करचतुष्टयें' तो तरी !

पुन्हा ह्या खंडकाव्यांत कवि आणि चोर या समानधर्म्यांच्या चौर्यकर्मच्या समांतर कथा निवेदन केल्या आहेत. अखेर वाङ्मयचौर्य हें व्यावहारिक चौर्यपेक्षा अधिक लाभदायक ठरतें हें चोराला पटतें आणि तो 'करचतुष्टयें' काव्यरचना करायला लागून यश व मान्यता संपादन करतो.

केवळ विडंबन म्हणून नव्हे तर एक सुंदर विनोदी कथा म्हणूनदेखील 'कवि आणि चोर' हें खंडकाव्य वाचनीय आहे.

'कादरखां' या कवितेंत हिंदु-मुस्लिम ऐक्याविषयींच्या उसन्या उत्साहाला तोंडघशीं तर पाडलेलें आहेच पण भूतकालीन लढवऱ्यांच्या शौर्याविषयींच्या साचेबंद पोवाड्यांचीहि रेवडी उडविली आहे. भलत्या गोष्टीचा भलत्या ठिकाणीं संबंध जोडून आणि अचेतन वस्तूनादेखील दुःखाचे कढ आणून करुण-रसाची पखाल भरणाऱ्या कवींची खालील ओळींत जशी टर उडवली आहे तशी इतरत्र क्वचितच उडवलेली असेल.

ते हेरतचे अक्रोड

ते बदामपिस्ते गोड

रडरडुनि होती रोड

अलबुखार अंबुनि गेला । 'कादरखां काबुलवाला'

पुन्हा हा उदात्त दुःखाचा कळवळा पंचनाम्यांत गुंतण्याची शक्यता निर्माण झाल्यावर कोठल्या कोठे नाहीसा होतो आणि कवि गडबडीने कादरखाला सोडून निघून जातो—'कादरखां'च्या मृत्यूविषयींच्या दुःखाचा नकलीपणा अधिकच स्पष्ट होतो.

तो शरबत पीतांपीतां । दचकेल मधेंच अमीर

ही या कवितेंतील ओळदेखील वातावरणनिर्मितीच्या आणि प्रसंगाचें नाट्यपूर्ण चित्रण करण्याच्या नाटकी प्रयत्नांतली हास्यास्पदता वेशीवर टांगणारी आहे.

आणि हें सगळें विडंबन साधतांना कलिंगडें कोरून खाणाऱ्या आणि सुरमा घालून नयनांचा नूर सजविणाऱ्या धिप्पाड पठाणाचें एक सफाईदार रेखाचित्र अभ्यांनी काढलें आहे.

'पाहुणे', 'आम्ही कोण' किंवा 'अरुण' या कवितांना विडंबनें कितपत म्हणतां येईल हा प्रश्नच आहे. कांही कांही गंभीर कवितांच्या धर्तीवर त्या लिहिलेल्या आहेत आणि त्यांची नक्कल करणाऱ्या आहेत हें खरें; पण त्या गंभीर कवितांतले दोष दाखविणें हा कांही या कवितांमागचा हेतु नाही. सुधाकराप्रमाणेच दारूपायीं सर्वनाश करून घेणारा तळीराम हा कांही सुधाकराचें व्यंगचित्र नव्हे. तें सुधाकराच्या व्यक्तिचित्राला पूरक असें व्यक्तिचित्र आहे. हास्यास्पद गोष्टी नेहमी उदात्ततेला अगदी खेटून बसलेल्या असतात हें दाखविण्यासाठी तें चित्र काढलेलें आहे. वर उल्लेखिलेल्या कविता याच स्वरूपाच्या आहेत. केशवसुतांच्या 'आम्ही कोण' या कवितेमधील कवि आणि केशवकुमारांच्या त्याच नांवाच्या कवितेंतील कवि हे परस्परपूरक आहेत. (केशवसुत व केशवकुमार या कवींबद्दलदेखील असेंच म्हणतां येईल.) 'अरुण' या कवितेबद्दल असें म्हणतां येईल की उपमा-उत्प्रेक्षांच्या उतरंडी रचणें सोपें आहे. आणि त्या रचल्या म्हणजे कांही चांगलें काव्य निर्माण होत नाही असें या कवितेच्या द्वारें दाखविलेलें आहे. पण ही टीका वालकवींच्या 'अरुण' या कवितेला खरें म्हणजे लागू पडत नाही. एकंदरींत या कविता जरी खऱ्या अर्थाने विडंबनात्मक नसल्या तरी गंभीर कवितांना पूरक अशा विनोदी

कविता या नात्याने उत्कृष्ट आहेत.

प्रेम हें स्वर्गीय असतें, फार नाजूक आणि हळवें असतें, जगाच्या व्यवहारांत तें निर्घृणपणें चिरडलें जातें असें काव्याच्या द्वारें दाखविण्याची आपल्याकडे एके काळीं फॅशन होती. आणि पुष्कळशा कवींना खरी प्रेमभावना जरी शब्दांत पकडतां येत नसे तरी प्रेमाला स्वर्गीयतेच्या मखरांत बसविणें आणि तें निष्फळ झालें म्हणून आक्रोश करणें जमत असे. ह्या कवींची आणि त्यांना प्रिय असलेल्या प्रेमविषयक संकेतांची केशवकुमारांनी 'फूल, कवि, बाला आणि मासिक', 'प्रेमाचें अद्वैत' इत्यादि कवितांतून रेवडी उडवली आहे.

'प्रेमाचें अद्वैत' ही तर या संग्रहांतील उत्कृष्ट कविता आहे असें म्हणतां येईल.

चकड्यांतल्या त्या तुझ्या रस्तुमी

भभूरतां वायुमार्जीं बटा,

तयांचा अहा, उग्र कामीनिया

फिती हुंगला चाखिलां चोरटा !

या कडव्यांतील चकडें, भुभूरणाच्या बटा आणि उग्र कामीनिया यांच्या उल्लेखाने एका मध्यमवर्गीय समाजाच्या अभिरुचीचें चित्र डोळ्यांसमोर उभें राहतेंच, पण त्याबरोबरच त्या नाजूक प्रीतीच्या टाळक्यावर उग्र कामीनियादेखील चोपडलें जातें.

तदा बोललों त्यास मी, तो नसे

जरी पायचाकीस या कंदिल;

पहा हा परी आमुच्या अंतरीं

कसा पेटला प्रीतिचा स्थंडिल !

या सायकलीवरून प्रेयसीसमवेत 'डबल सीट' प्रवास करणाऱ्या प्रेमिकाने पोलिसाला दिलेल्या उत्तरामुळे प्रीतीच्या उदात्ततेचा फुगा टुचकन् फुटतो. प्रीतीच्या स्थंडिलाशेजारीं पायचाकीचा कंदील अत्र्यांनी इतक्या बिलंदरपणें ठेवला आहे की तसें केल्यानंतर अधिक विडंबन करण्याची आवश्यकता आणि शक्यताहि शिल्लक राहात नाही.

तदा चामचंचींतुनी काढुनी

तयाच्या करीं ठेविलें कांहींसें !

सैं केल्यानंतरच प्रीतीचा स्थंडिल पोलिस कचाट्यांतून कसावसा
हीसलामत सुटतो आणि एक उत्कृष्ट विडंबनकविताच नव्हे तर एक सुंदर
चुटकेवजा विनोदी कथादेखील संपते.

‘मोहरममधली मर्दुमकी’ मध्ये मंगल आणि मोहोरम या विजोड
शब्दांच्या जोडीला अनुप्रासाने तर एकत्र जखडलें आहेच; पण राष्ट्रप्रेम,
हिंदु-मुस्लिम ऐक्य याविषयींच्या उसन्या उत्साहाचेदेखील वाभाडे काढले
आहेत; आणि उत्साहवर्धक पालुपदांना राववले म्हणजे खऱ्या उत्साहाचें
सोंग वठवितां येत नाही हें दाखवून दिलें आहे.

आनंद कांही तो और,

क्या कहूं मैं तुमकू यार ?

जिव झाला कत्तल ठार !

अंगांत पीर संचरला । हैदोस दुलावे घूला ।

या कडव्यांतल्या घेडगुजरी शब्दयोजनेइतकेंच अनेक कवींचें राष्ट्रप्रेमाचें
आणि जातीय ऐक्याविषयींचें अवसान कृत्रिम व बेंगरूळ होतें आणि

आठवले तो एकाकी । हूसेन आणखी हासन्

पोटांत कालवुनि आलें । डोळ्यांत पाणि ये टचकन्

या ओळींतल्या भावनेइतकीच त्यांची भावना ओढूनताणून उबवलेली होती.
इब्राहिम आणि याकुब यांची अपरिचित उदाहरणें दिलीं तर कवीला आप-
ल्याहून अधिक गोष्टीची माहिती आहे असें वाचकांना दाखवून देतां येतें
पण काव्य निर्माण होत नाही हें कीणीतरी या कवींना दाखवून देण्याची
आवश्यकता होती आणि केशवकुमारांनी तें कार्य या कवितेच्याद्वारें केलें.

साध्याहि विषयांत मोठा आशय आढळूं शकतो हें एकदा मान्य झाल्यावर
अनेक कवि क्षुद्र विषयांवर कविता लिहूं लागले आणि त्यांत मोठा आशय
शोधण्याचा अगर कोंबण्याचा अट्टाहास करूं लागले. ह्या अट्टाहासाचें विडंबन
केशवकुमारांनी अनेक कवितांत केलें आहे. ‘कषाय-पेय-पात्र-पतित मक्षि-
केप्रत’ ही या प्रकारची एक उत्कृष्ट कविता. कवितेच्या शिरोभागीं ‘हा
हन्त हन्त नलिनीं गजउज्जहार’ हें संस्कृत वचन दिलेलें आहे. आणि तिचें
पहिलें कडवें असें आहे.

अयि-नरांग-मल-शोणित-भक्षिके
 जनु-विनाशक-जंतु-सुरक्षिके !
 असु-परिक्षित-हारक-तक्षिके
 'क्या हुवा अफसोस!' मक्षिके

पहिल्या तीन ओळींतला भारदस्त दुःखाचा संस्कृतप्रचुर आव पुरेसा हास्यकारक नाही म्हणून की काय त्याला शेवटल्या ओळींत उर्दू विलापाची टांग मारली आहे आणि उर्दू व संस्कृत शब्दांना एकत्र दावणीला बांधण्याच्या प्रवृत्तीची टवाळीदेखील त्यांतल्या त्यांत केली आहे.

'कल कल कल हंसें' या श्लोकाच्या चालीवर चहाच्या कपांत पडलेल्या माशीचें अत्र्यांनी पुढीलप्रमाणे वर्णन केले आहे.

फड फड फड पंखां हालवी ती तराया
 तडफड बहु केली, जाहले कष्ट वायां,
 मिटवुनि इवलेसे पाय, ती शांत झाली,
 अहह तडक आणी खालतीं खोल गेली!

येथे क्षुद्र विषयांत मोठा आशय शोधणाऱ्या आणि नको तेथे सहानुभूतीचा गहिवर आणणाऱ्या कवींची टिंगल तर उडवलेली आहेच, पण राजाबरोबर जसा विदूषक असतो त्याप्रमाणे रघुनाथपंडिताच्या कवितेच्या सोबतीला एक विदूषक दिला आहे. वर एके ठिकाणीं केलेले विवेचन ध्यानांत घेतले तर रघुनाथपंडिताच्या कवितेला हें कडवें 'पूरक' आहे.

'त्याचें काव्यलेखन', 'कुठें जासी' या कवितांत कवींची टर उडवली आहे. त्यांचीं व्यंगें मोठीं करून दाखवली आहेत. त्यांत विडंबन असले तर तें कवींचें आहे; त्यांच्या काव्याचें नव्हे. आणि कुठल्याहि वाङ्मयकृतींतले दोष हास्यास्पद रीतीने दाखविणारी तिची नक्कल इतकाच मर्यादित अर्थ जर विडंबन या शब्दाला साहित्यक्षेत्रांत दिला तर या कवितांना विडंबनें असें म्हणतां येणार नाही. 'परिटास' ही कवितादेखील विडंबनात्मक नसून 'पूरक' विनोदी कविता आहे. 'मनाच्या श्लोकां'ची या संग्रहांतल्या उत्कृष्ट कवितांत गणना करावी लागेल. ज्या मख्ख डांबरटपणाने ते लिहिलेले आहेत तो मोठा चविष्ट आहे. या श्लोकांत विडंबनाचा थोडासा अंश आहे. कारण रामदासांनी घालून दिलेल्या आदर्शाची अव्यवहार्यता त्यांत सूचित

केलेली आहे. पण मुख्यतः हे श्लोक म्हणजे 'पूरक' विनोदी कविता आहेत.

कवितांत वैयक्तिक उल्लेख करणें अगर मुद्दाम वाचकांना अपरिचित असलेल्या गोष्टींचा निर्देश करणें व नंतर तळटीपांच्या द्वारें त्याबाबत खुलासा करणें किंवा उगीचच आपल्या विद्वत्तेचें प्रदर्शन करण्यासाठी तळटीपा देणें या लकवीचें विडंबन करण्यासाठी अत्र्यांनीहि या संग्रहांत तळटीपा दिल्या आहेत. उदाहरणार्थ 'पिकाळ' या शब्दाला अत्र्यांनी पुढील तळटीप जोडली आहे :

'सुपीक'—अळ प्रत्ययाने साधिलेलीं नामें युक्तता दर्शवितात, जसें तप-तपाळ म्हणजे तपोमय, सूत-सुताळ म्हणजे सुती.'

शिवाय तळटीपांच्या द्वारें स्वतंत्रपणेंहि त्यांनी विनोदनिर्मिति केली आहे. उदाहरणार्थ 'चंडोल' या शब्दावर त्यांनी पुढील टीप दिली आहे :

'हा पक्षीविशेष नसून मादक पदार्थ आहे'

कवींच्या हातून होणाऱ्या शब्दांच्या दुरुपयोगाची तर अत्र्यांनी सर्वच कवितांतून हजेरी घेतली आहे. 'हाय', 'अन्', 'ना' वगैरे शब्दांची कवितेंत उगीचच पेरणी करणें, नको तेथे अवजड संस्कृत शब्द वापरणें, नाहीतर 'आवाजदार' उर्दू व फार्सी शब्द वापरणें आणि पुन्हा त्यांना धेडगुजरीपणाने एकत्र आणणें, अनुप्रासांच्या अनावश्यक व अर्थशून्य उतरंडी रचणें, मात्रा जुळण्यासाठी दीर्घ स्वरांना न्हस्व करणें (उदा. अम्हि, अणि,) किंवा 'र' चारफार करणें, मांसल असें न लिहितां 'मांसल' असें लिहून मराठी शब्दांना लज्जतदार करण्याचा प्रयत्न करणें, 'कानगुजला' अशीं लाडकी पण अशुद्ध रूपें शब्दांना देणें, वगैरे अनेक लकवींचा अत्र्यांनी मोठ्या गमतीदारपणें समाचार घेतला आहे.

आणि कवितासंग्रहाच्या शेवटीं दिलेल्या प्रश्नपत्रिकेने या साऱ्या विडंबनाला चुरचुरीत फोडणी दिली आहे.

हें सारें विडंबन आणि विनोद साधण्यासाठी अत्र्यांनी अनेक क्लृप्त्या वापरल्या आहेत. कधी स्थंडिल या शब्दासमोर कंदिल उभा केला आहे, तर कधी 'पुढे पातली पोलिसी आकृति' असें लिहून शब्दांवर पोलिसी जुलूम केला आहे, कधी 'मैदान मी थरपार्करी ! तूं भूमि पिकाळ गुर्जरी' अशा विक्षिप्त कल्पना लढवल्या आहेत तर कधी भावनेची उसनी व अप्रस्तुत

प्रदर्शनें केलीं आहेत. कधी 'प्रेमाचें अद्वैत' या कवितेंतल्याप्रमाणें चुटके-वजा कथा रचल्या आहेत तर कधी 'मनांतल्या श्लोकांत' केलें आहे तसें माणसाचें बेरकीपणें निरीक्षण केलें आहे, कधी वृत्तांच्या अप्रस्तुत पण सफाई-दार उपयोगाने विनोद साधला आहे तर कधी वाचकांच्या मनांतील संलग्नतांना (associations) धक्का देऊन हसूं कोसळवले आहेत. आणि ह्या साऱ्या गोष्टी त्यांनी अत्यंत सहजतेने आणि सफाईने केल्या आहेत. मात्रा, वृत्त, यमकें वगैरेंना मन मानेल तसें राबवले आहे. गरजेप्रमाणे आपल्या भाषेचें स्वरूप त्यांनी बदलले आहे. कधी ती संस्कृतप्रचुर होऊन भारदस्तपणाचा आव आणते, तर कधी उर्दू ऐटीने मिरवते. कधी ती इंग्लिस पुणेरी होते तर कधी हळवी रविकिरणमंडळी होते. आणि हें सर्व करतांना विनोदनिर्मितीच्या आपल्या लक्ष्यापासून जराहि विचलित होत नाही.

'झेंडूचीं फुलें' या संग्रहांतील साऱ्याच कवितांना विडंबनें म्हणतां येणार नाही याचा उल्लेख मीं वर केलाच आहे. आणि 'विडंबन' या वाङ्मय-प्रकाराची एक अगदी मर्यादित व्याप्तीची व्याख्याहि दिली आहे. विडंबन कशाला म्हणावें आणि त्याच्या सीमारेषा कशा आखाव्या याबद्दल पुष्कळ चर्चा करतां येण्यासारखी आहे— त्याबद्दल पुष्कळ कीस काढतां येण्यासारखा आहे. विडंबन हें फक्त कलाकृतीचेंच होऊं शकतें की प्रत्यक्ष जीवनांतील व्यक्ति, चळवळी वगैरेंचेहि होऊं शकतें? नक्कल करून केलेलें व्यंगदर्शन म्हणजेच विडंबन कीं अन्य मार्गांनी केलेलें व्यंगदर्शन देखील विडंबनांत समाविष्ट होतें? हे व असे इतर प्रश्न या चर्चेत हाताळावे लागतील. पण ही चर्चा रसग्रहणाच्या दृष्टीने फारशी उपयुक्त ठरणार नाही आणि म्हणूनच मीं ती टाळली आहे. पुन्हा जरी आपण व्याख्या कितीहि कांटेकोरपणाने केल्या तरी लेखक विडंबन करतांना अन्य प्रकारचा विनोद साधत असतोच. (अत्र्यांनी तो अनेक ठिकाणीं साधला आहे याचा उल्लेख वर आलाच आहे.) आणि अन्य प्रकारचा विनोद करतांनाहि तो विडंबन करीत असतो. विडंबन-कविता लिहायला बसलेल्या अत्र्यांचेदेखील मर्यादित अर्थांने विडंबनें करून समाधान झालें नाही या एकाच गोष्टीवरून कांटेकोर वर्गीकरणचा फोलपणा ध्यानांत येण्यासारखा आहे.

मुंबईचे वर्णन

श्री गोविंद नारायण माडगांवकर यांनी 'जेव्हा 'मुंबईचे वर्णन' हा ग्रंथ लिहायला घेतला तेव्हा ललित लेखन करण्याचा कांही त्यांचा उद्देश नव्हता. 'मुंबई या नामांकित व वैभवाच्या शिखरास चढलेल्या शहराचा साद्यंत वृत्तान्त लिहावा' या हेतूने त्यांनी ह्या ग्रंथाची रचना करून तो १८६३ साली प्रसिद्ध केला. ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत ते म्हणतात— 'शब्दचातुर्याकडे व वाक्यसौंदर्याकडे तादृश लक्ष दिल्याशिवाय केवळ बालबोध भाषेचाच क्रम अनुलक्षून ही रचना केली आहे.' तरी पण हें पुस्तक एखाद्या कादंबरीसारखे सुरस झाले आहे.

अगदी अलीकडचीं खेळकर व काव्यात्मक भाषेत लिहिलेलीं आणि स्थल-वर्णनापेक्षा लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार अधिक प्रमाणांत करणारीं प्रवासवर्णनात्मक पुस्तके पहिल्या वाचनांतच शिळींपाकीं वाटूं लागतात. लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व जरा कमी उघडें पडलें असतें आणि माहिती जरा अधिक असती तर पुस्तक अधिक वाचनीय झालें असतें असा विचार तीं वाचतांना मनांत येतो. पण आपल्याला व्यक्तिमत्त्व आहे आणि त्याचा

आपल्याला आविष्कार करायचा आहे याची माडगांवकरांना यत्किंचित् जाणीव नसूनहि त्यांचें पुस्तक अजून कसें टवटवीत वाटतें. एका अभ्यासू, बहुश्रुत आणि अनेक प्रकारच्या हकीगती रंगतदारपणें सांगणाऱ्या गोष्टी-वेल्हाळ गृहस्थांचा परिचय या पुस्तकाच्या द्वारें आपल्याला होतो. या गृहस्थांना पुन्हा एकदा भेटावें व नाना प्रकारच्या हकीगती त्यांच्याकडून ऐकाव्या अशी ओढ मनाला लागते. मुंबई शहराचा साद्यंत वृत्तांत लिहायला बसलेल्या माडगांवकरांना हें कसें साध्य झालें आहे याचा अभ्यास करणें आजच्या परिस्थितींत विशेष उपयुक्त आहे असें मला वाटतें. आणि ह्या लेखांत मी तेंच करणार आहे.

आत्मचरित्राच्या संदर्भात जे प्रश्न उपस्थित होतात तेच प्रवासवर्णनाच्या अगर स्थलवर्णनाच्या संदर्भात उपस्थित होतात. आत्मचरित्र काय किंवा प्रवासवर्णन काय, प्रत्यक्ष घडलेल्या अगर अस्तित्वांत असलेल्या गोष्टींच्या आधारें तें लिहिलेलें असतें. तें तसें असणार अशी अपेक्षाच मुळी लेखकाने निर्माण केलेली असते. त्यांतच त्या लेखनाचें स्वत्व असतें, वेगळेंपण असतें. जर एखाद्या लेखकाने प्रवासवर्णन या नांवाखाली काल्पनिक हकीगत लिहून ठेवली अगर घरबसल्या जे अनुभव येतात तेच प्रवासवर्णन म्हणून वाचकाच्या गळीं मारले (असा प्रकार अनेक लेखक करतात !) तर त्यामुळे तो वाचकाची व स्वतःचीहि फसगत करतो आणि त्याच्या लेखनांत एक मूलभूत वैगुण्य निर्माण होतें.

प्रवासवर्णन ही एक कलाकृति असलीच पाहिजे असें नाही. नुसती माहिती देणारी प्रवासवर्णनें असू शकतात आणि तींदेखील त्यांतील वैचित्र्यपूर्ण माहितीमुळे मनोरंजक असणें शक्य असतें. पण कधी कधी प्रवासवर्णन ही एक कलाकृतिदेखील असते किंवा निदान त्यांत कलात्मकता अगर लालित्य असतें. ह्यापुढे जाऊन असेंहि म्हणतां येईल की प्रवासवर्णनांत अशा प्रकारची कलात्मकता असावी अशी सर्वसाधारणपणें आपली अपेक्षाहि असते. कारण प्रवासवर्णन हें मुख्यतः एका व्यक्तीने प्रवासांत पाहिलेल्या अगर अनुभवलेल्या गोष्टींचें वर्णन असतें. अन्य प्रकारें जी माहिती मिळू शकते ती घरबसल्याहि मिळवतां येईल व तिच्या आधारें ग्रंथरचना करतां येईल. पण प्रत्यक्ष अनुभव प्रवासाच्या द्वारेंच मिळतो आणि म्हणून प्रवासवर्णनांत तो

साकार व्हावी अशी अपेक्षा असणें साहजिक आणि रास्त आहे. प्रत्यक्ष अनुभवाचें चित्रण असलें की त्यांत कलात्मकता येणें अपरिहार्यच असतें.

मात्र असें जरी असलें तरी प्रवासवर्णन ही संपूर्णतया एक कलाकृति होण्याच्या मार्गांत कांही अडचणी असतात. कलाकृतीला स्वतःचा असा एक घाट असतो. तिच्यातील घटनांच्या अनुक्रमांत संगति किंवा अपरिहार्यता असते. तींत कोणत्या अनुभवांचा समावेश करावयाचा ह्या बाबतींत लेखकाला पूर्ण स्वातंत्र्य असतें आणि या स्वातंत्र्याचा उपयोग कलात्मकता साधण्यासाठी तो करित असतो. प्रवासवर्णनांत तसें नसतें. प्रवासांत ज्या अनुक्रमाने घटना घडतात त्यांत कलात्मक संगति असेलच अशी शाश्वति नसते. खरें म्हणजे तशी संगति नसण्याचीच शक्यता (संभाव्यतेच्या नियमानुसार) अधिक असते. त्याचप्रमाणे प्रवासांत आलेला प्रत्येक अनुभव अर्थपूर्ण नसतो. किंवा एखाद्या वेळीं एखादी अर्थपूर्ण घटना प्रवासांत घडतेहि, पण तिच्यातील अर्थ प्रतीत व्हावा असें लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व नसतें आणि तरी अशा अनुभवांची व तपशीलांची नोंद प्रवासवर्णनांत करावी लागते. प्रवासवर्णन करतांना लेखकाने कलात्मक अगर 'अर्थपूर्ण' अनुभवांचेंच चित्रण करावें असें म्हणून ही अडचण दूर करतां येत नाही. कारण वर्णनाचा संदर्भ समजण्यासाठी व त्यांत कांही एक किमान सुसूत्रता येण्यासाठी कांही माहिती-वजा तपशील देणें व प्रसंगांचा उल्लेख वा चित्रण करणें आवश्यक ठरतें. आणि अशा प्रकारें कलाहीन मजकुराचीं ठिगळें प्रवासवर्णनांत जागोजाग निर्माण होतात. चांगला लेखक या ठिगळांची संख्या कमी करूं शकतो. पण तो ती पूर्णपणें नाहीशी करूं शकत नाही.

असें असेल तर ललित लेखकांनी प्रवासवर्णनें लिहावींच का असा एक प्रश्न उपस्थित होतो. प्रवासांत येणाऱ्या अनुभवांवर आपल्या कल्पनाशक्तीचा संस्कार करून त्यांतून ललित लेखकांनी कथा अगर काव्य निर्माण करणें अधिक श्रेयस्कर आहे अशी भूमिका कलेच्या शुद्धतेवद्दल आग्रह धरणाऱा रसिक घेऊं शकेल. पण ही भूमिका सोदळेपणाची अगर संकुचित म्हटली पाहिजे. कारण प्रवासवर्णन हें प्रत्यक्षावर आधारलेलें असल्यामुळे त्याच्यापासून एक वेगळाच कलात्मक आनंद मिळतो. तें कलादृष्ट्या असें असल्यामुळेच तें एक वेगळें कलात्मक कार्य साधतें आणि म्हणूनच ललितसाहित्याचा

एक वेगळा प्रकार असें त्याला मानलें पाहिजे.

लेखकाला प्रत्यक्ष जीवनांत जे अनुभव येतात त्यांतूनच ललित-साहित्याची निर्मिति होत असते; आणि ललित-साहित्यांत व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांत सच्चेपणा असावा अशी रसिकांची नेहमीच अपेक्षा असते. प्रत्यक्षांतले अनुभव आणि साहित्य यांचें हें जें नातें असतें तें पाहण्याची अगर त्याची प्रतीती घेण्याची संधि प्रवासवर्णनाच्या वाचकाला मिळते; प्रत्यक्षांतल्या घटनांचें साहित्यांत रूपांतर होतांना त्याला दिसतें; साहित्य एकपरीने त्याच्या अधिक जवळ येतें. आणि त्यापासून त्याला एक वेगळाच आनंद होतो. हा आनंद कदाचित् शुद्ध स्वरूपाचा नसेल, पण तरी तो कलेपासून मिळणाऱ्या आनंदाचाच एक प्रकार आहे.

हा संदर्भात कलेच्या शुद्धतेबद्दल एक विचार मांडावासा वाटतो. कलेचें शुद्ध स्वरूप कोणतें याबद्दल चर्चा करणें अत्यंत आवश्यक आहे. त्याचप्रमाणे एखादी कलाकृति निर्माण करतांना कलावंताने ती शुद्ध स्वरूपांत साकार करण्याचा प्रयत्न करणेंहि आवश्यक असतें. पण शुद्धतेचा हा शोध एका विशिष्ट मर्यादपलीकडे नेणें हानिकारक आहे. कारण कांही प्रमाणांत कलेला अशुद्धतेची आवश्यकता असते, आणि पुन्हा शुद्धता म्हणजे सोवळेपणा नव्हे. कला हें जीवनाचें एक अंग आहे. तिच्या सीमारेषांपलीकडे जीवनाचीं इतर अंगां आहेत. त्यांची छाया कलेवर पडणें अपरिहार्य असतें आणि त्यांच्याशीं दळणवळण ठेवणें कलेच्या निरोगीपणाच्या व समृद्धीच्या दृष्टीने आवश्यक असतें. शिवाय कलेच्या सीमारेषा आपण निर्णायकपणें निश्चित केल्या आहेत, असें मानणेंहि धोक्याचें आहे. महापुराचें पाणी जसें नदीच्या पात्राची सीमा ओलांडून दूरवर पसरतें तसेंच थोर लेखकांच्या साहित्याच्या बाबतींत देखील होतें. शुद्ध कलेच्या सीमारेषा तें ओलांडतें आणि हें त्याच्या अशुद्धतेचें गमक नसून थोरवीचें गमक असतें. हे थोर लेखक अशा प्रकारें साहित्याच्या सीमांचा भंग करून साहित्याच्या स्वरूपाविषयीं आपल्याला फेरविचार करायला लावतात. थोर लेखक हें जें कार्य करतात त्याच स्वरूपाचें कार्य अशुद्ध साहित्य-प्रकारदेखील करीत असतात. म्हणून त्यांचा अभ्यास करणें अत्यंत महत्वाचें आहे.

‘मुंबईचें वर्णन’ हें कांही प्रवासवर्णन नव्हे, तें एका स्थलाचें वर्णन आहे. पुन्हा त्यांतील बरीच माहिती स्वानुभवावर आधारलेली नसून अभ्यासपूर्वक

गोळा केलेली आहे. पण तरीदेखील प्रवासवर्णनांच्या स्वरूपाविषयी आणि त्यांच्या अभ्यासाच्या उपयुक्ततेविषयी वर केलेले विवेचन या पुस्तकांत बहुतांशी लागू पडते.

प्रवास अगर स्थलवर्णनात्मक पुस्तकांवर लिहायचे असे जेव्हा मी ठरविले तेव्हा 'मुंबईचे वर्णन', वरसईकर गोडसे भटजींचे 'माझा प्रवास' आणि काणेकरांचे 'धुक्यांतून लाल तान्याकडे' अशीं तीन पुस्तके माझ्या नजरेसमोर आलीं. काणेकरांचे पुस्तक मी पहिल्याने वाचले तेव्हा मला ते अगदी ताजे, टवटवीत वाटले होते; ते नेहमीच असे टवटवीत वाटेल अशी अपेक्षा निर्माण झाली होती. पण आता ते पुन्हा वाचल्यावर तितके ताजे वाटत नाही. आणि श्रेष्ठ कलाकृतीचा दर्जादेखील त्याला नाही.

वरसईकर गोडसे भटजींचे 'माझा प्रवास' हे पुस्तक अनेक दृष्टींनी अप्रतिम आहे. १८५७ चे वंड हा एक प्रचंड सामाजिक व राजकीय उत्पात होता. गोडसे भटजींच्या आकंलनापलीकडे अशा प्रचंड शक्तींची ती झुंज होती आणि इतकी ही महान् उत्पाती घटना आपल्याला या पुस्तकांत गोडसे भटजींसारख्या एका छोट्या व्यक्तीच्या डोळ्यांनी पाहायला मिळते. ती किती भयानक आणि जीवन ढवळून काढणारी होती हे त्यांच्या अनुभवांतून आपल्याला प्रतीत होते. कुरुक्षेत्रांतल्या एखाद्या झाडावर घट्टे बांधून राहणाऱ्या चिमणीने भारतीय युद्धाचे वर्णन करावे तसाच कांहीसा हा प्रकार आहे; आणि विषय व निवेदक यांमधल्या विरोधामुळे त्या प्रवासवर्णनाला एक आगळीच कलात्मक गुणवत्ता प्राप्त झाली आहे. पुन्हा, जीवन हे अखेर व्यक्तीच जगत असतात आणि म्हणून व्यक्तींचे सुख-दुःख, आशा-आकांक्षा, क्रिया-प्रतिक्रिया इत्यादींच्या फूटपट्टीने कोणतीहि घटना मोजणे आपल्याला आवश्यक वाटते. त्याशिवाय त्या घटनेचा अर्थच आपल्याला प्रतीत होऊ शकत नाही. १८५७ च्या वंडाच्या संदर्भात हे कार्य गोडसे भटजींच्या प्रवासवर्णनाने केले आहे आणि म्हणूनहि त्याला विशेष कलात्मक मूल्य प्राप्त झाले आहे. शिवाय गोडसे भटजींनी आपले सारे अनुभव प्रांजलपणे, विशेष आडपडदा न ठेवतां चित्रित केले आहेत. त्यांचे निवेदन सरळधोपट असले तरी मोठे प्रत्ययकारी आहे. त्या वेळच्या मराठी भाषेलाच कांही एक वेगळी चव होती, अर्थवाहीपणा सा.मा. १२

होता असें हें पुस्तक वाचून वाटतें.

गोडसे भटजींच्या पुस्तकाची जी गुणवत्ता आहे तिचें श्रेय त्यांच्याइतकेंच परिस्थितीलाहि असलें तरी त्यामुळे ती गुणवत्ता कांही कमी होत नाही. आणि म्हणून त्या पुस्तकाची रसग्रहणासाठी निवड करण्याचें माझ्या अगदी मनांत होतें. पण कै, चिंतामणराव वैद्यांनी या पुस्तकांतील मजकुराची फिरवाफिरव केली आहे; त्यांत स्वतःची कांही भर घातली आहे. एखाद्याच्या लेखनांत अशा प्रकारें फेरफार करणें हें माझ्या दृष्टीने अत्यंत गर्हणीय आहे आणि म्हणून पुस्तकाची मूळ दृष्टीने अत्यंत जशीच्या तशी प्रत प्रसिद्ध झाल्याशिवाय त्याबद्दल कांही लिहायला माझें मन घेत नाही. कोणाला ही भूमिका हेकेखोरपणाची वाटेल, पण माझ्या मनाची धारणा ही अशी आहे खरी.

‘मुंबईचें वर्णन’ हें पुस्तक गोडसे भटजींच्या पुस्तकापेक्षा अनेक प्रकारें वेगळें आहे. गोडसे भटजी हे एक भिक्षुक; त्यांच्याजवळ आधुनिक दृष्टि नव्हती, आधुनिक विचार नव्हते आणि व्यापक स्वरूपाचा चौकसपणाहि नव्हता. त्यांनी आपले प्रवासांतले अनुभव सरळपणें उतरून ठेवले आहेत. या उलट माडगांवकरांनी आधुनिक शिक्षण घेतलें होतें. त्यांच्याजवळ आधुनिक दृष्टि होती, चौकसपणा होता आणि मुंबईचा साद्यंत वृत्तान्त लिहायचा या हेतूने अनेक प्रकारची माहिती परिश्रमपूर्वक गोळा करून व तिला स्वतःच्या निरीक्षणाची जोड देऊन त्यांनी आपलें पुस्तक लिहिलें आहे. त्यांत नुसतें स्वानुभवाचें चित्रण नाही तर पुष्कळशी माहितीहि दिलेली आहे. त्यांमुळे गोडसे भटजींचें पुस्तक जसें सहजगत्या ललित साहित्यांत जमा होतें तसें माडगांवकरांच्या पुस्तकाचें होत नाही. एक माहिती देणारें पुस्तक अशा स्वरूपाची त्याची रचना आहे. मात्र तरी ललित साहित्याचे गुण त्यांत प्रकषण आहेत.

गोडसे भटजींचें ‘माझा प्रवास’ व माडगांवकरांचें ‘मुंबईचें वर्णन’ या पुस्तकांत महत्त्वाचें साम्यहि आहे. एकपरीने पाहिलें तर १८५७ सालचें वंड हा विषय किती भव्य व रोमांचकारी आणि मुंबई शहर हा विषय त्या मानाने किती गद्य आणि छोटासा. पण खरें म्हणजे या दोन्ही पुस्तकांचा विषय एकच आहे. दोन संस्कृतींचा संघर्ष आणि त्यांत पाश्चात्य संस्कृतीचा झालेला विजय हाच या दोन्ही पुस्तकांचा विषय आहे. कारण मुंबई शहर हें नव्या

संस्कृतीने भारतांत रोवलेलें होतें. त्या संस्कृतीचें सारें वैभव आणि विजिगीषु सामर्थ्य या शहरांत सामावलेलें होतें. आणि या शहराच्या विकासाचा इतिहास १८५७ सालच्या बंडाच्या इतिहासाइतकाच किंवा त्याहूनहि अधिक रोमांचकारी आहे. तो किती रोमांचकारी तें माडगांवकरांच्या शब्दांतच खाली देत आहे :

“भारत खंडस्थ कवींनी लंकावीश रावणाच्या संपत्तीचें वर्णन केलें आहे. ‘रावणासारखी संपत्ति कोणाची । तोही एकलाची गेला अंती ॥’ त्यांत असें वर्णिलें आहे की लंका ही सुवर्णपुरी असून रावणाची चाकरी स्वर्गातील देव करीत होते. त्याच्या दरबारांत ब्रह्मदेव लेखकाचें, वरुण परिटाचें, वायु केर काढण्याचें, अग्नि आचार्याचें, धन्वंतरी वैद्याचें, गणपति गुराख्याचें, इंद्र माळ्याचें, यम पाणक्याचें, कुबेर भांडाऱ्याचें काम करी, इत्यादि गोष्टी केवळ पुराणांतील कविलाघवाच्या आहेत. परंतु हल्ली मुंबईमध्ये इंग्रज सरकारच्या दरबारांत ह्या गोष्टी प्रत्यक्ष घडून येतात. पाहा ! अग्नि आणि वरुण किती अचाट कामें करितात. टंकसाळींत नाणें पाडितात. समुद्रांत आगबोटी चालवितात. हजारो लोक बसलेले रथ व लाखो खंडी वजनाच्या ओझ्याने भरलेल्या गाड्या जमिनीवरून वायुवेगाने ओढीत नेतात. अनेक प्रकारचीं वस्त्रें विणतात व यंत्रें घडितात. अशीं आश्चर्यकारक कामें करितात. सरस्वती तर हातीं पुस्तक घेऊन अष्टौप्रहर त्यांचे दारीं बसलीच आहे. उद्योग तर कमर बांधून रपयांच्या थैल्या त्यांच्या जामदारखान्यांत नेऊन टाकीतच आहे. लक्ष्मी तर खजिना उघडून द्रव्याचा उपभोग घ्या घ्या म्हणून त्यांचे पाठीस लागलीच आहे. वायु तर हजारो खंडीचीं जहाजें देशोदेशीं फिरवीतच आहे व यंत्रें चालवितो. आणि धन्वंतरी तर अनेक तऱ्हेच्या औषधि आणि रसायनें घेऊन घरोघर हिंडत आहे. कुबेर तर द्वीपांतरांतलीं सुवर्ण, हिरे, माणकें, रत्नें आणून त्यांच्या घरांत टाकीतच आहे. सूर्य तर युद्धसामुग्री रथावर रचून पृथ्वीच्या प्रत्येक भागावर त्यास नेऊन आवडेल तो देश हस्तगत करून घ्या म्हणून त्यांचें आर्जव करीत आहे. विद्युल्लता तर कमर बांधून जासुदाचें काम करायास म्हटल्या पारीं तयार आहेच. यापुढे रावणाच्या संपत्तीची बढाई कोठे राहिली ? ”

एक वर्णन म्हणून या उताऱ्यांत आजचा ललितलेखक अनेक दोष काढूं

शकेल. पण एका नव्या, प्रभावी संस्कृतीने मुंबईसारखी एक वैभवशाली नगरी निर्माण करावी ही घटना तत्कालीन भारतीयांच्या दृष्टीने किती रोमांचकारी होती तें माडगांवकरांनी अत्यंत समर्थपणें व्यक्त केलें आहे याबद्दल दुमत होणार नाही. आणि खरें म्हणजे आपलें उद्दिष्ट एखाद्या वर्णनाने साध्य केलें असलें की तें सदोप आहे असें म्हणणेंच चुकीचें आहे. वर्णन कसें असावे त्याचे स्वतंत्र, सर्वत्र लागू पडणारे असे निकष नाहीत.

१८५७ सालचें बंड ही उघडउघड रोमांचकारी घटना होती. त्या मानाने मुंबईचा विकास व वैभव या किती रोमांचकारी गोष्टी आहेत तें मुंबईचें रोजचें जीवन कंठणाऱ्या माणसाला प्रतीत होणें अवघड होतें. आणि म्हणून माडगांवकरांनी गोडसे भटजीपेक्षा अधिक अवघड कामगिरी केली आहे असें आपण म्हटलें पाहिजे.

या दोन पुस्तकांतलें आणखी एक साम्य त्यांच्या भाषेंत आहे. हीं दोन्ही पुस्तके लिहिलीं गेलीं तेव्हा एक आधुनिक ग्रांथिक भाषा या नात्याने मराठीचा विकास झालेला नव्हता; आणि संस्कृतप्रचुर, अलंकारिक मराठी लेखनशैली निर्माण करायचा प्रयत्नहि दोन्ही लेखकांनी केलेला नाही. त्यामुळे त्यांची भाषा साधीसुधी आणि कांहीशी ओबडधोबड आहे. पण त्याचबरोबर ती अधिक ताजी, ठसकेवाज आणि बोलकी आहे. बोलीभाषेचा जिवंतपणा तिच्या अंगी आहे. कारण बोलीभाषेहून ती फारशी वेगळी नाही. ह्या साधेपणाचा, ताजेपणाचा आणि ठसक्याचा कोणाहि आजच्या लेखकाला हेवा वाटेल. निदान मला तरी वाटतो. या भाषेच्या गुणवत्तेचें विवेचन मी पुढे करणार आहे. आता फक्त या दोन पुस्तकांतलें साम्य दाखविण्यापुरताच तिचा उल्लेख केला आहे.

माडगांवकरांनी आपल्या पुस्तकांत दिलेला मुंबईचा वृत्तान्त खरोखरीच साद्यंत आहे. ह्या शहराचा इतिहास, भूगोल आणि तेथील सामाजिक जीवन यांचें असें एक अंग नाही की जें त्यांनी आपल्या पुस्तकांतून वगळलें आहे. अक्षरशः मुंगीसारखा उद्योग करून त्यांनी नाना प्रकारची माहिती गोळा केली आहे आणि असें करतांना आपल्या मनाचा ताजेपणा, कोणत्याहि गोष्टीचें मार्मिक अवलोकन करून तिचें रंगतदार चित्रण करण्याची आपली शक्ति आणि जीवनांतलें वैचित्र्य व विक्षिप्तपणा वेचण्याची आपली

हौस यांना त्यांनी जराहि ढळ लागू दिलेला नाही; खूप परिश्रम करायचे आणि तरी ताजेपणाने लिहायचे हें सामर्थ्य कोणाहि लेखकाजवळ असल्याशिवाय त्याच्या हातून थोर कलाकृति निर्माण होऊं शकत नाही. थोरपणाच्या या कसोटीला माडगांवकर पूर्णाशाने उतरतात.

मुंबईतल्या जाती आणि त्यांचीं पागोटीं, फेरीवाले आणि त्यांचे प्रकार, या शहरांतील घड्याळें आणि वाचें, येथील मालमत्तें दोनशे वर्षांत झालेली वाढ, या शहराला भेट देणारे अमीरउमराव, या शहरावर रचलेल्या लावण्या आणि पोवाडे इत्यादि गोष्टींचें वर्णन करून पहिल्या प्रकरणांत माडगांवकरांनी मुंबईची तोंडओळख करून दिली आहे; आणि मग मुंबईचा इतिहास, भूगोल, सुखसोई, उद्योगधंदे, व्यापार, सार्वजनिक संस्था, देवालये, नाटकतमाशे, भिकारी आणि लफंगे, व्यसनें आणि तर्कटें यांचें पुढील प्रकरणांत अगदी वारकाईने वर्णन केलें आहे. पण या पुस्तकाच्या व्याप्तीची आणि त्यांतील मजकुराची अशा प्रकारें कल्पना देणें म्हणजे माडगांवकरांवर फार मोठा अन्याय करण्यासारखें आहे. ही कल्पना वाचकांस यावी यासाठी त्यांच्या पुस्तकांतले कांही उतारेच येथे द्यायला हवेत.

... “ मुंबईत संन्यासी, गोसावी आणि वैरागीदेखील हंड्या व गलासें वापरतात. कधीकधी भुलेश्वराच्या रस्त्यांतून जात असतां, एखादा जटाधारी वैरागी मस्तकापासून पायांच्या अंगठ्यापर्यंत भाकरीसारखी जाड राख फासलेला व कमरेस मनगटाएवढा मजबूत दोर बांधलेली असा एकादी उंच किंमतीची हंडी बगलेंत मारून रस्त्यांतून डुलत डुलत जातांना दृष्टीस पडतो. ”

... “ प्रत्यहीं एकामागून एक फेरेकरी येत असतात. त्यांचे असे शब्द कानीं पडतात : भाकरीचे तांदूळ —साकर्या गोळ—झ्या माहिमी नारोळ. लेरे सक्करमक्करना केक. . कडाकेदार गुलाबी रेवडी. . घेरे फणसाचे गरे— हातापायाला बरे ! . . माल चखें स्वाद रखें. . आवां चूरण बत्तीसा— तेरा रोग जायगा छत्तीसा ! ”

... “ पोशाकाच्या डामडौलावरून मुंबईत तर श्रीमंत कोण आणि गरीब कोण हें ओळखण्याची मारामार पडत्ये. काय हो सांगावें ! सहज

एकादा ताकवाला दुकानांतून बाहेर पडला तर वीत-दीड वीत काठाचें अष्टी धोतर नेसतो; लफफेदार दशाचें चक्री पागोटें डोकीस घालितो; वुट्टीदार काश्मिरी शाल पांघरतो; हिंगळासारखा लाल नरम आपाशाई जोडा पायांत चढवितो; आणि कानांत सुंदर भिकवाळी लटकावून रस्त्यांतून इतक्या भिजाशीने चालत जातो की पाहणारास हा कोणी जगत्शेटीचा नातूच असावा असा भास व्हावा. ”

... “ या शहराचें वैभव पाहून मराठे लोक आनंदांत असतात तेव्हा दारापाशी तुणतुणें व डफ वाजवीत वसून मुंबईच्या स्तुतिपर कवनें म्हणतात. त्यांतील एकदोन मासले पुढे उतरून घेतले आहेत.

—इकडे सर्व अनुकूल परंतु पाणि कंठीचें रे सुकलें ॥

शरिर ढिलें अगदीच जसा काय वळि पिळ दोरिचा उकले ॥

मिजाज हलवा दूध चहा पण म्हणति आज डोकें दुखलें ॥

पित्त क्षोभलें ध्येतच होतो जर जेवणवेळा चुकलें ॥

... “पूर्वी नागपाडा, भायखळें म्हटलीं म्हणजे केवळ अप्रयोजक ठिकाणें होतीं. हीं गुराख्यांचीं रहायाचीं व डोरें चरविण्याचीं ओसाड स्थळें होतीं. तीं आज राजे लोकांस वस्ती करण्याजोगीं झालीं आहेत. ह्या ठिकाणीं प्रस्तुत पाहावें तेव्हा नवे बंगले व इमारती बांधण्याची धामधूम चाललेली दृष्टीस पडते. हल्ली येथील सर्व प्रकार किल्ल्यांतील रचनेसारखा होत आहे. आगीच्या गाडीचे अलिजाहां कारखाने जिकडेतिकडे लागून गेले आहेत व जागोजागीं अनेक तऱ्हेचीं यंत्रें पडलेलीं आहेत. ”

... “दुसरा या वेळचा एक विलक्षण न्यायाचा मासला आढळला तो असा:—एके दिवशीं संध्याकाळीं मिस्तर ब्राडील कौन्सलर आणि त्याची स्त्री हीं दोघें जणें फिरायास निघालीं. तेव्हा कोणी एक घोडेस्वार त्यांच्या अंगावरून सपाटघाने गेला. तेव्हा मिस्तर ब्राडील त्यास लागून बोलले: ‘त्या वेळीं तो स्वार म्हणाला, ‘जर ह्या वेळीं मजपाशीं बंदूक असती तर तुला मजा दाखविली असती. ’ ब्राडील त्यास म्हणाला, ‘खरेंच काय ? ’ स्वार म्हणाला, ‘संशय कशाला ? ’ असें म्हणून तो चालता झाला. दुसऱ्या दिवशीं यास शासन करायचें, परंतु तो कोण आणि कोठे राहतो हें कोणास माहीत ? तेव्हां म्याथ्यू बोगल या नांवाच्या कोणी मनुष्यावर बहमा आणून त्यांज-

वर हा खटला उभारिला. आता पाहा ! वादी तोच न्यायाधीश ! मग गरीब विचाऱ्या प्रतिवाद्याने आपला निर्दोषीपणा कसा शाबूत करावा ? मग अर्थातच हा खटला त्याजवर शाबूत होऊन त्यास भर बाजारांत खांबास बांधून एकूणचाळीस फटके मारावे आणि त्याने विनमुरारी कंपनीच्या जहाजावर गव्हर्नराची मर्जी असेल तितका काळ चाकरी करावी अशी त्याला शिक्षा झाली ! ”

... “ दक्षिणेकडे तोंड फिरवून पाहावे , म्हणजे सर्व आखात आगवोटी, तिकटी, तारवे, बतेले, बोटी, फतेमाऱ्या, कोठे, डोल यांहीं भरलेले व मचवेवाले इकडून तिकडे व तिकडून इकडे माल व उतारू नेतात व आणितात व हें सगळे बंदर नाचत आहे असें दृष्टीस पडतें. धक्क्यावर पाहावे तर कोठे घोडे उतरतात, कोठे तांब्याच्या पत्र्यांचा ढीग पडला आहे, कोठे लोखंडाच्या कांबी रचल्या आहेत, कोठे अफिणीच्या पेट्या रचून ठेविल्या आहेत व अनेक तऱ्हेचा माल जिकडेतिकडे पसरला आहे आणि सरकारी कामगार पेट्या उघडून साल तपासीत आहेत व गरीबगुरीब लोकांस धमकी देत आहेत. वर हपिसांत जावे तर पांचपन्नास कारकून व इंग्रजी कामगार आपआपल्या उद्योगांत चूर आहेत. सावकार लोक जिकडेतिकडे चिट्या घेऊन फिरत आहेत आणि कारकून लोकांचें आर्जव करीत आहेत. एके बाजूस तीन पेट्या मांडून सराफ बसला आहे. त्याच्या बाजूस त्याचा मदतनीस वेरीज घेत आहे, त्याच्यापुढे रुपयांचा ढीग व बाजूस नोटींचा पुडका आहे, असे अनेक व्यापार दिसतात. खाली आठदहा निरनिराळ्या खात्यांचे मोठे काटे आहेत, त्यांवर माल तोलतात. तेथे पांचदहा कामगार आपआपला हुद्दा बजावण्यासाठी टपले आहेत असें पाहण्यांत येतें. ”

... “ त्यास ‘पांजरापोळ’ असें नांव दिलें. अनेक तऱ्हांच्या व्याधींनी ग्रस्त झालेलीं जनावरें या स्थानांत पाहिल्याने मनुष्याच्या अंतःकरणास त्रास होतो. कोठे पंख मोडलेला कावळा, कोठे पाय सुजलेली कोंबडी, कोठे पिसें गळालेलें बदक, कोठे आंधळी घार, कोठे तोंड सुजलेला घोडा, कोठे लंगडा मेंढा असे अनेक रोगांनी व्याकुळ होणारे प्राणी दृष्टीस पडतात. एके बाजूस कुत्र्यांस कोंडण्याची कोठडी स्वतंत्र आहे. ज्या वेळीं आम्हीं ती पाहिली, त्या वेळीं तीत सुमारें तीनशे चारशे कुत्रीं असून तीं निरंतर कर्कश

स्वराने भोक्त व मनुष्य दृष्टीस पडतांच त्याच्या अंगावर उडी घालण्याचा प्रयत्न करीत. हा प्रकार पाहून गरुडपुराणांत यमपुरीचें वर्णन केलें आहे त्याचें स्मरण पडलें. . . ”

“ महालक्ष्मी ही शक्ति आणि तिला कोंवड्याचा व बकऱ्यांचा बळी द्यावा लागतो ! —परंतु हल्ली असें आहे की पांजरापोळाच्या अधिकाऱ्यांनी तेथे एक शिपाई बसवला आहे. तो कोणी कोंवडे व बकरें देवीस अर्पण करावयास आला म्हणजे तें त्याकडून घेऊन पांजरापोळांत नेऊन सोडितो. ह्या शिपायाचा हाच उद्योग. परंतु महाजनांचें हें कृत्य देवीस कसें मान्य झालें तें समजत नाही. कारण देवी म्हटली म्हणजे तिची तृप्ति ह्या जिवांचे प्राण घेतल्याशिवाय व्हावयाचीच नाही. कदाचित् कलियुगांतील देवीने श्रावक लोकांची दीक्षा घेतली असेल तर कोण जाणें ! ”

—माडगांवकरांनी किती वेगवेगळ्या गोष्टींचें वर्णन केलें आहे व त्यांची लेखनशैली किती वेगवेगळ्या प्रकारचे आशय व्यक्त करूं शकते हें समग्रपणें वाचकांच्या निदर्शनास आणण्यासाठी खरें म्हणजे आणखी अनेक उतारे इथे द्यायला हवेत. पण स्थलाभावामुळे तें शक्य नसलें तरी वरील उताऱ्यांवरून त्यांच्या पुस्तकाचें स्वरूप वाचकास प्रतीत होईल आणि त्याची एक वेगळीच चव त्यांना जाणवेल.

माडगांवकरांच्या पुस्तकाचा आपल्याला ललित साहित्य या नात्याने अभ्यास करायचा आहे आणि म्हणूनच त्यांच्या पुस्तकांतील ज्या उताऱ्यांत ललित्य प्रकर्षाने आहे तेच वर उद्धृत केले आहेत. माडगांवकरांच्या पुस्तकांत केवळ माहिती देणारा असाहि मजकूर आहे. पण नुसती माहिती देणें अगर निव्वळ शास्त्रीय पद्धतीचें विवेचन करणें हें माडगांवकरांच्या पिंडांतच नाही. त्यांची माहिती नेहमी चालतीबोलती होऊं पाहाते, चित्ररूप धारण करते आणि त्यांचें विवेचन सदा रसाळ आणि वैचित्र्यपूर्ण घटनांच्या वा हकीगतींच्या आधारें पुढे सरकते. माडगांवकर हाडाचे साहित्यिक होते आणि जरी मुंबईचा साद्यन्त वृत्तान्त लिहायला म्हणून ते बसले तरी त्यांच्या हातून मुंबईचें एक चालतेंबोलतें चित्र अपरिहार्यपणें निर्माण झालें.

ललित असें कांही लिहायचा माडगांवकरांचा हेतु नव्हता म्हणूनच त्यांनी एक उत्कृष्ट साहित्यकृति निर्माण केली असें नाटकीपणाचा दोष

नत्करूनहि मला म्हणावेसें वाटतें. कारण जरी त्यांच्याजवळ प्रतिभा होती आणि परिश्रम करण्याची ताकद होती तरी ललित लेखन करायचें म्हटल्यावर ते अनेक वाङ्मयीन संकेतांत गुरफटून गेले असते, त्यांना बळी पडले असते. मग त्यांनी मुंबई शहरासारखा रोमांचकारी विषय न निवडतां एखाद्या इतिहासकालीन राजकन्येच्या जीवनाची शिळीपाकी कथा अलंकारिक भाषेच्या आणि अद्भुत घटनांच्या साहाय्याने रोमहर्षक करण्याचा प्रयत्न केला असता. प्रत्यक्ष पाहिलेल्या गोष्टींचीं रेखीव, चालतींबोळतीं चित्रें निर्माण न करतां काल्पनिक गोष्टींचीं सांकेतिक वर्णनें केलीं असतीं. पण ललित लेखन करायचें असा हेतूच नसल्यामुळे या साऱ्या संकटांपासून ते बचावले. वस्तुनिष्ठ असें वर्णन करायचें बंधन त्यांनी स्वतःवर घातल्यामुळे सर्व प्रकारचीं दृश्यें, प्रसंग, हकीगती यांचें चित्रण त्यांना करावें लागलें; आपल्या मनाच्या विविध प्रकारच्या प्रतिक्रियांची त्यांना नोंद करावी लागली. जें गद्य संकेतानुसार साहित्यवाह्य त्याला शब्दरूप देण्यासाठी त्यांना भाषेला वाकवाचें लागलें. हरि नारायण आपट्यांच्या कितीतरी आधी ते सांकेतिक अद्भुत कथांच्या विश्वांतून बाहेर पडले.

ललित लेखन करायचें असा हेतु नसूनहि माडगांवकरांनी एक ललित-कृति निर्माण केली याचें मुख्य कारण म्हणजे त्यांची निसर्गदत्त प्रतिभा हें तर उघडच आहे. शिवाय इंग्रजी, संस्कृत व मराठी साहित्याचा त्यांचा अभ्यास होता हें तर त्यांच्या पुस्तकावरूनच दिसतें. आणि या अभ्यासाचा हें पुस्तक लिहितांना त्यांना अप्रत्यक्षपणें उपयोग झाला असावा याची साक्षहि त्यांच्या पुस्तकांतच आहे. पण या गोष्टींप्रमाणेच तत्कालीन समाजाची आणि मराठी भाषेची स्थिति यांचीहि हें पुस्तक कलात्मक होण्यास मदत झाली असावी. मराठी भाषेंत तेव्हा आधुनिक स्वरूपाची ग्रंथनिर्मिति विशेषशी झाली नव्हती. त्यामुळे बोलीभाषेहून वेगळी अशी ग्रंथिक मराठी भाषा तेव्हा अस्तित्वांत आली नव्हती. तसेंच शास्त्रीय लेखन व त्याची भाषा आणि ललित लेखन व त्याची भाषा असा भेद स्पष्टपणें निर्माण झाला नव्हता. ह्यामागे अर्थात् तत्कालीन समाजस्थिति होती. आणि ह्यामुळेच माडगांवकरांनी लिहिलेल्या मुंबईच्या साद्यन्त वृत्तान्ताला ललित साहित्याचे गुण सहजगत्या प्राप्त होऊं शकले.

ललित आणि अललित यांचे हे जें मिश्रण माडगांवकरांच्या पुस्तकांत झालें आहे, ललित आणि अललित यांमधील सीमारेषा पुसल्या जाऊन एकाचें जें दुसऱ्यांत रूपांतर होतांना या पुस्तकांत दिसतें, तें मला या पुस्तकाचें विशेष मोलाचें वैशिष्ट्य वाटतें. ह्या गुणविशेषाचा अभ्यास जर आजच्या ललितलेखकांनी केला तर तो त्यांना अनेक प्रकारें उपयुक्त ठरेल. तसेंच उपयुक्त माहिती मनोरंजक स्वरूपांत देणाऱ्या पुस्तकांची जी आज गरज आहे ती भागवू पाहणाऱ्या लेखकांनादेखील हें पुस्तक मार्गदर्शन करील.

कोणत्याहि ललितकृतीप्रमाणेच माडगांवकरांच्या पुस्तकाची गुणवत्ता त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या विशिष्ट पद्धतींतून, लकवींतून निर्माण झाली आहे. माडगांवकर हे इंग्रजांनी आणलेल्या नव्या संस्कृतीचे पुरस्कर्तेच नव्हे तर पूजक होते. नवे शोध, नवी यंत्रसामुग्री, नव्या संस्था व सुखसोयी, नवी राज्यपद्धति, नवे सामाजिक विचार व समाजरचना यांचे ते उत्साहाने स्वागत करतांना दिसतात. ते आधुनिक होते. आता आधुनिक विचारांचा मनुष्य त्याच्या आधुनिकतेमुळेच चांगली साहित्यनिर्मिति करू शकतो असें नाही. पण वेळोवेळीं जे नवीन विचारप्रवाह येतात ते लेखकांना नवे चैतन्य चैतन्य देतात, रूढ संकेतांपासून त्यांना मुक्त करतात आणि त्यांच्या प्रभावामुळे साहित्याला ताजेपणा व सामर्थ्य प्राप्त होतें. पुढें कालांतराने या विचारप्रवाहांतील उणीवा लोकांना दिसून येतात व ते मागे पडतात. पुष्कळदा असें होण्यापूर्वीच साहित्याला नवचैतन्य प्राप्त करून देण्याचें त्यांचें सामर्थ्य संपलेलें असतें. नवे विचारप्रवाह आणि साहित्य यांचें नातें गुंतागुंतीचें असतें. विचारप्रवाहांतून साहित्याला स्फूर्ति मिळते असेंच केवळ नव्हे तर साहित्यांतूनहि नवे विचार-प्रवाह निर्माण होऊं शकतात. पुन्हा, नव्या विचारप्रवाहांचे पुरस्कर्तेच नव्हे तर विरोधकहि पुष्कळदा चांगले साहित्य निर्माण करतात आणि नवे विचार-प्रवाह कालांतराने सदोष वाटूं लागले तरी त्यांच्या प्रेरणेने अगर संपर्काने निर्माण झालेलें साहित्य त्यामुळे सदोष ठरत नाही. त्याची थोरवी अनेकदा कायमच राहाते. खरें म्हणजे नवे विचार-प्रवाह चांगले अगर निर्दोष असतात म्हणून ते साहित्याला स्फूर्ति देत नाहीत. ते प्रसवशील (जमिनल) असतात म्हणून साहित्यांत ते नवचैतन्य निर्माण

करतात. माडगांवकर तत्कालीन नव्या विचार-प्रवाहांनी प्रभावित झाले होते, त्यामुळे त्यांच्या लेखनांत एक प्रकारचा नवा उत्साह आणि ताजेपणा दिसतो, एक नवे कुतूहल दिसते, एक नवा मोकळेपणा दिसतो. गोडसे भट-जींच्या प्रवास-वृत्तान्तांत या गोष्टींचा अभाव आहे आणि त्यामुळेच माडगांवकरांचे पुस्तक मला अधिक सकस वाटते.

माडगांवकरांच्या पुस्तकांतील ताजेपणामागे एक अपूर्वाईची भावना आहे. मुंबई ही त्यांच्या दृष्टीने नव्या संस्कृतीने निर्माण केलेली मयसभा आहे. तेथील गिरण्या, आगबोटी, तारायंत्र, टांकसाळ, व्यापाराची प्रचंड उलाढाल हीं सर्व त्यांना पुराणांतल्या चमत्कारासारखीं वाटतात आणि ह्या केवळ पुराणांतरींच्या कथा नसून सत्य गोष्टी आहेत हा त्यांना अधिकच मोठा चमत्कार वाटतो. ही अपूर्वाईची भावना कधी ते पुढीलप्रमाणे उघडपणे व्यक्त करतात :—

“ अहो, काय सांगावे ! आधी तें घर सुमारें चारशे हात लांब व तेवढेंच रुंद. या सर्व घरभर लहानमोठीं एकसारखीं चक्रे, यंत्रे इत्यादि गरगर फिरत आहेत. त्यांस फिरवावयास माणूस नाही. आपोआप झपाटा चालला आहे. एका ठिकाणीं कापूस पिंजून त्यांतील मळ बाहेर जाऊन कापूस स्वच्छ होतो. दुसऱ्या ठिकाणीं त्या कापसाच्या शेकडोशें वाती होत आहेत. तिसऱ्या ठिकाणीं आपोआप लांब व बारीक हजारो सुतें निघत आहेत. याप्रमाणे चमत्कार पाहून चकित झालेले स्तब्ध उभे आहों इतक्यांत— ”

पण जेथे ही अपूर्वाई इतक्या उघडपणे व्यक्त होत नाही तेथेदेखील ती वीजरूपाने असते, साऱ्याच निवेदनाला एक प्रकारचा ताजेपणा, चमकदारपणा प्राप्त करून देते.

ही अपूर्वाई इतक्या प्रभावीपणे व्यक्त होण्याचे एक कारण म्हणजे वर्ण्य विषय आणि लेखकाची सांस्कृतिक पाश्चभूमि यांमधला तीव्र विरोध. माडगांवकर आधुनिक विचारांचे आहेत, पण ते ज्या संस्कृतींत वाढले होते, जिने त्यांची मनोभूमिका घडवली होती, जिने निर्माण केलेली भाषा ते वापरीत होते ती संस्कृति जुनी होती. त्यामुळे मुंबईतल्या एकेक गोष्टी पाहून त्यांना चमत्कार आठवतात, पुराणे आठवतात. कारखान्याची लांबी-रुंदी ते फुटांनी मोजत नाहीत तर हातांनी मोजतात. सुतळीची जाडी किती

तें सांगतांना 'वाटाण्याएवढी' असें म्हणतात 'एक क्लक साधारण देवाऱ्या एवढें मोठें असून' अशा स्वरूपाचीं वर्णनें करतात. मागे उद्धृत केलेल्या उताऱ्यांत मुंबईची लंकेशीं तुलना करणारा जो उतारा आहे त्यांत वर्ण्यविषय आणि लेखकाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमि यांमधला हा विरोध अगदी ठस-ठशीतपणें दिसून येतो.

या विरोधामुळे लेखकाला वाटणारी अपूर्वाई बालिश अगर कृत्रिम वाटत नाही ; उलट ती अर्थपूर्ण होते. लेखकाच्या अनुभवाला एक वेगळाच पोत प्राप्त करून देते. एक वेगळीच रंगसंगति साधते. असें व्हावें ह्याचें श्रेय परिस्थितीला आहे. पण हा विरोध व त्यामुळे अर्थपूर्ण झालेली अपूर्वाई इतक्या प्रभावीपणें व्यक्त करण्याचें श्रेय खात्रीने लेखकाचेंच.

आजचा लेखक अशी अपूर्वाई व्यक्त करूं लागला तर तें मात्र बालिश व कृत्रिम ठरेल. कारण तो ह्या नव्या संस्कृतींतच वाढलेला आहे. अशा प्रकारचें आश्चर्य त्याला वाटूच शकणार नाही, त्याच्या व्यक्तिमत्वाशीं सुसंगत असणार नाही आणि त्याची नित्याची भाषा तें व्यक्तहि करूं शकणार नाही. आता कल्पनेने तो एका वेगळ्याच भूमिकेवर जाऊन शैलीने लिहूं लागला तर गोष्ट वेगळी.

माडगांवकरांना ही जी अपूर्वाई वाटते ती डोळस आहे. त्या अपूर्वाईच्या चकचकाटाने ते दिपून गेलेले नाहीत, तर उलट अधिक डोळस झाले आहेत. ते साऱ्या गोष्टींचें बारकाईने निरीक्षण करतात, त्यांची अगदी तपशीलवार माहिती सांगतात, आणि ह्या माहितींतून अपूर्वाईची भावना साकार करतात. नुसती विशेषणांची खैरात करून अगर अतिशयोक्तीची आतषबाजी करून भावना व्यक्त केल्याचें समाधान ते मिळवत नाहीत ; तर ज्या अनुभवांतून, मनावर झालेल्या ज्या संस्कारांतून ती भावना स्फुरते ते अनुभवच ते चित्रित करतात. यामुळे माडगांवकरांना वाटणाऱ्या अपूर्वाईला एक प्रकारचें वजन प्राप्त झालें. आहे, ती अधिक अर्थपूर्ण झाली आहे. नंतरच्या कोल्हटकर-गडकरीपंथी साहित्यिकांनी माडगांवकरांचा आदर्श डोळ्यापुढे ठेवला असता तर त्यांचें साहित्य अधिक सकस झालें असतें.

माडगांवकरांचा डोळसपणा कांही अंशीं त्यांना मिळालेल्या नव्या शिक्षणांतून आणि ज्ञानांतून निर्माण झालेला असला, तरी त्याचें श्रेय मुख्यतः

त्यांच्या नैसर्गिक कुतूहलाला आहे. नव्या शिक्षणाने फार तर त्यांच्या डोळ्यां-
वरचीं जुन्या संकेतांचीं व बंधनांचीं झापडें दूर केलीं असतील, एक नवा
दृष्टिकोन दिला असेल. पण ज्या बारकाईने आणि कौतुकाने त्यांनी मुंबईच्या
जीवनाच्या सर्व अंगांचें निरीक्षण केलें त्याला त्यांचें नैसर्गिक कुतूहलच
कारणीभूत झालें असलें पाहिजे. एखादा लहान मुलगा जसा रस्त्यांत जरा
कोठे गर्दी दिसली की तेथे उभा राहातो, धक्काबुक्की करून कोंडाळ्यांतल्या
सगळ्या माणसांच्या पुढे जाऊन उभा राहतो, जादुगाराची प्रत्येक हालचाल
लक्षपूर्वक पाहातो आणि 'छोकरा लोक, ताली बजाव !' म्हटल्यावर
अगदी उत्साहाने टाळी वाजवतो, तशी माडगांवकरांची मुंबई पाहातांना
आणि तिचें वर्णन करतांना स्थिति होते. पांजरपोळ असो, जुगाऱ्याचा अड्डा
असो, अफीण ओढण्याचें दुकान असो, नाहीतर राँयल एशियाटिक सोसा-
यटीची सभा असो—या सर्व गोष्टी प्रत्यक्ष पाहून (त्या काळांत माडगांव-
करांसारख्या प्रतिष्ठिताने अफीण ओढण्याच्या दुकानाला प्रत्यक्ष भेट देणें
फार अवघड असलें पाहिजे.) माडगांवकर त्यांचें वर्णन मोठ्या बारकाईने
आणि उत्साहाने आपल्या पुस्तकांत करतात. नुसतें उत्तम पुस्तक लिहायचें
या ईर्ष्येने अगर संशोधकांच्या अभ्यासू वृत्तीने त्यांनी ही माहिती गोळा केली
असावी असें वाटत नाही. कारण तसें असतें तर त्यांच्या पुस्तकांत इतका
ताजेपणा आला नसता. हा ताजेपणा हें माडगांवकरांच्या अनुभव घेण्याच्या
पद्धतीचें एक विलोभनीय वैशिष्ट्य आहे. ह्या ताजेपणाचा सर्व पुस्तकभर
आपल्या अंगावर शिडकाव होत असतो आणि तो माडगांवकरांना वाटणाऱ्या
अपूर्वाईला पूरक ठरतो. खरें म्हणजे त्या अपूर्वाईपासून तो वेगळा असा
काढतांच येत नाही.

ज्या जिवंत बालसुलभ कुतूहलामुळे माडगांवकरांच्या अनुभवांना ताजे-
पणा प्राप्त झाला आहे त्याच कुतूहलामुळे त्यांत विविधता आणि वैचित्र्य
निर्माण झालें आहे. माडगांवकरांचें व्यक्तिमत्त्व तसें पाहिलें तर बालबोध
वळणाचें आहे. तें संस्कारित (सोफिस्टिकेटेड) नाही. नीति-अनीति,
चांगलें-वाईट, योग्य-अयोग्य या विषयींच्या त्यांच्या कल्पना साध्या, धोपट-
मार्गी आहेत. इंग्रज सरकार त्यांना सर्वतोपरी चांगलें वाटतें. दारू पिणें,
अफू खाणें या गोष्टी त्यांना अनैतिक वाटतात. नैतिक प्रश्न याहून गुंतागुंतीचे

आहेत याची त्यांना जाणीव नाही. तसेच त्यांच्या मनाच्या प्रतिक्रियादेखील साध्यासीध्या आहेत. अनुभव घेतांना निरनिराळ्या भूमिकांवर जाणें, निरनिराळे दृष्टिकोन स्वीकारणें शक्य असतें व तसें केल्याने आपलें अनुभवांचें विश्व समृद्ध होतें याची त्यांना जाणीव नाही. गुंतागुंतीचे विचार, कल्पना अगर प्रतिक्रिया आपल्याला त्यांच्या निवेदनांत आढळत नाहीत. अशा प्रकारचा मनुष्य एखादी कादंबरी लिहायला बसला असता तर ती कदाचित् सपक आणि सांकेतिक झाली असती. पण हा मनुष्य मुंबईचें वर्णन लिहायला बसला. त्याच्या नैसर्गिक कुतूहलाने त्याला नाना प्रकारच्या गोष्टींचें निरीक्षण करायला लावलें, त्यांचें चित्रण करायला लावलें आणि त्यामुळे त्याचें व्यक्तिमत्त्वच अधिक मोठें झालें. विविध प्रकारचे अनुभव घ्यायची, बाह्य घटनांना विविध प्रकारें प्रतिसाद द्यायची जी शक्ति निसर्गतःच त्याच्या ठिकाणीं होती (प्रत्येक व्यक्तिमत्त्वांत ती कमीअधिक प्रमाणांत असतेच) ती जागृत झाली, तिचा विकास झाला आणि विविध प्रकारचे व वैचित्र्यपूर्ण अनुभव त्याने व्यक्त केले. अर्थात् केवळ माडगांवकरांच्या कुतूहलामुळेच असें झालें असें मला म्हणायचें नाही. त्यांचें व्यक्तिमत्त्व मुळांतच संपन्न होतें हें त्यांच्या पुस्तकावरूनच उघड होतें. पण एरवी जी संपन्नता बालबोध वळणा-खाली गुदमरली असती ती या कुतूहलामुळे उजेडांत आली, विकास पावली.

मूळच्या बालबोध वळणाच्या आवरणाखाली अनेक प्रकारचे अनुभव, अनेक प्रकारच्या प्रतिक्रिया आपल्याला या पुस्तकांत आढळतात. अपूर्वाईची भावना तर सर्वत्र आहेच. पण त्याबरोबरच लेखक कधी उपरोधाने लिहितो, कधी टवाळी करतो, कधी उद्वेग व्यक्त करतो, कधी प्रसंगांतलें नाट्य पकडतो, कधी विक्षिप्तपणावर अगर वैचित्र्यावर वोट ठेवतो आणि गालांतल्या गालांत हसतो. ह्या लेखांत आधी दिलेल्या उताऱ्यांत ह्यांपैकी अनेक प्रकारच्या प्रतिक्रियांची उदाहरणें आहेत. 'पाहाणारास हा जगत्शेटीचा नातूच असावा असा भास व्हावा' अशा प्रकारें पोपाख करून फिरणाऱ्या ताकवाल्याचें जें छोटेसें वर्णन आहे त्यांत कौतुक आणि उपहास यांचें गमतीदार मिश्रण आहे. मिस्टर ब्राडील कौन्सलर आणि घोडेस्वार यांच्यांतील खटक्याचें वर्णन करतांना लेखकाचें लक्ष प्रसंगांतील नाट्यावर केंद्रित झालेलें आहे. त्यापासून काढलेला 'बळी तो कान पिळी' हा निष्कर्ष जरी बालबोध स्वरूपाचा असला तरी

प्रसंगांतले नाट्य पकडण्याची खुबी खात्रीने त्या स्वरूपाची नाही. पांजर-पोळ पाहून गरुडपुराणांतल्या यमपुरीच्या वर्णनाची आठवण व्हावी हें बालबोध वळणांत बसतें. पण आधी पांजरपोळांतल्या रोगी जनावरांचीं जीं चित्रें लेखकाने रेखाटलीं आहेत आणि त्यामुळे ज्या जुगुप्साप्रधान प्रतिक्रिया होतात त्या बालबोध स्वरूपाच्या नाहीत. आणि एकंदर पांजरपोळाकडेच ज्या उपरोधाने लेखकाने पाहिलें आहे आणि जो उपरोध प्रत्यक्षपणें लेखक व्यक्त करीत नाही, तो उपरोध बालबोधपणाचा निदर्शक नसून संस्कारित-पणाचा (सोफिस्टिकेशनचा) निदर्शक आहे. मुंबईतल्या साधूंचीं व भिकाऱ्यांचीं वर्णनें जेव्हा लेखक करतो तेव्हा ही सगळी ढोंगवाजी आहे असा त्याचा सूर असतो. पण हा निषेध करतांकरतां तो ह्या भिकाऱ्यांचा तऱ्हेवाईकपणा, उनाडपणा, उद्धटपणा आणि लवाड्या यांच्या हकीगती मोठ्या चविष्टपणें सांगतो. साधासीधा सात्त्विक संताप आणि विचित्र, अंगळ गोष्टींतीलहि चवदारपणा वेचण्याचा हव्यास यांचें चमत्कारिक मिश्रण या वर्णनांत होतें. विचित्र घटनांची किंवा दंतकथांची नोंद करायचा तर लेखकाला हव्यासच आहे. त्याचें एक तरी उदाहरण येथे देणें आवश्यक वाटतें.

“ (पोर्तुगीजांचें) लष्कर जहाजावर होतें. तें गोव्याच्या किल्ल्यावरून सर्व लोकांस दिसे. ते लोक बिस्कुटें खात व दारू पीत. बिस्कुटें कठीण आणि पांढरीं होतीं. तीं ते कडाकड चावीत असत व जी दारू ते पीत तिचा रंग तांबडा असे. हा त्यांचा आहार पाहून गोमंतकांतील भोळे लोकांनी अशी अवई उठविली की हे विलक्षण जहाजांत बसून आलेले लोक चमत्कारिक पोषाख करितात. इतकेंच नाही तर हाडे खातात व रक्त पितात ! ते कोणी द्वीपांतरांतील राक्षस असावे, अशी कल्पना काढून ते अगदी घाबरून गेले आणि त्यांपुढे आपला कांही निभाव होणार नाही असें मनांत आणून गर्भगळित होऊन एकसारखा रानोमाळ पळ काढीत सुटले ! ”

अशा कितीतरी विचित्र हकीगती लेखकाने या पुस्तकांत दिल्या आहेत. यांपैकी कित्येक दंतकथा आहेत हें लेखक स्वतःच सांगतो. बाकीच्या मुंबई शहराच्या वर्णनाच्या संदर्भांत कांही विशेष महत्त्वाच्या नाहीत. पण तरी लेखक त्यांत रंगून जाऊन सांगतो. त्यांची एक वेगळी चव आहे, त्या ऐकण्यांत एक वेगळी गंमत आहे याची जाणीव असल्याशिवाय कांही तो असें करीत

नाही. बालबोधपणाच्या चौकटींत हा असला संस्कारित रसीलेपणा मुक्तपणें वावरतो.

बालबोध मनाच्या प्रतिक्रिया एकरंगी असतात. तें एखाद्या गोष्टीबद्दल अनुकूल ग्रह तरी करून घेतें किंवा त्याचा ग्रह प्रतिकूल तरी होतो. अनुकूल आणि प्रतिकूल प्रतिक्रियांचें मिश्रण होणें हें बालबोधपणाच्या मर्यादा ओलांडल्या गेल्याचें लक्षण आहे. अशा संमिश्र प्रतिक्रियांचें उदाहरण म्हणजे या पुस्तकांतील मुंबईतल्या मारवाड्यांचें वर्णन. हें वर्णन या पुस्तकाच्या नव्या आवृत्तीच्या १९३-१९५ या पृष्ठांवर आहे. तें इतकें सरस आहे की सारेंच्या सारें इथे उद्धृत करायचा मोह होतो आहे आणि केवळ स्थलाभावास्तव तो टाळावा लागत आहे. या वर्णनांत मारवाड्यांविषयीं उपहास आहे, कौतुक आहे आणि त्यांच्या विचित्र राहणीविषयी लेखकाला वाटणारी गंमतहि त्यात व्यक्त झाली आहे, आणि शेवटीं ज्यांच्या दृष्टिकोनांतून लेखक मारवाड्यांकडे इतका वेळ पाहात होता त्यांच्यावरच उलटून तो म्हणतो, 'परंतु इतकेंच खरें आहे की मारवाड्यांच्या जिवावर मुंबईतील कित्येक लोकांच्या फिशाच्या चालतात.' प्रतिक्रियांची ही प्रगल्भता मराठी साहित्यांत किती उशीरा आली हें घ्यानांत घेतलें की तिचें विशेषच कौतुक वाटतें.

बालबोध विचारांच्या आणि प्रतिक्रियांच्या चौकटींत इतकें बहुरंगी व प्रगल्भ अनुभवविश्व असलेलें अनेक अविकसित संस्कृतींत आपल्याला आढळतें. तेव्हा या गोष्टीचें श्रेय केवळ लेखकाच्या कुतुहलाला देऊन चालणार नाही. ज्या सांस्कृतिक परंपरेंत तो वाढला तिलाहि तें अंशतः द्यायला हवें. विशेष हें की हें अनुभवविश्व त्याने आधुनिक मराठी साहित्याच्या विकासाच्या प्रारंभीच त्या साहित्यांत आणलें.

व्यक्तिमत्त्वाची बालबोध चौकट आणि तिच्यांत असें बहुरंगी संपन्न अनुभवविश्व हा मिलाफ माडगांवकरांच्या पुस्तकाला विशेष कलात्मक मूल्य प्राप्त करून देतो. विरोधी गोष्टींचा हा कलात्मक मिलाफ दुर्मिळ आहे. लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वांत असे विरोधी घटक असावे याचें श्रेय कांहींसं परिस्थितीला आहे. पण त्यांचा असा न खटकणारा आणि पुस्तकाला वेगळींच चव प्राप्त करून देणारा मिलाफ लेखकाने साधावा हें तो एक श्रेष्ठ कलावंत असल्याचें द्योतक आहे.

माडगांवकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे ती संवेदनाप्रधान आहे. खरें म्हणजे एखाद्या लेखकाची अनुभव घेण्याची पद्धत संवेदनाप्रधान आहे, असें म्हणणें एक परीने अर्थशून्य आहे. कारण संवेदनांना शब्दरूप देण्याचें सामर्थ्य ज्याच्याजवळ नाही ती ललित-लेखनच करूं शकणार नाही. पण त्या बरोबर हेंहि खरें की संवेदना, भावना व विचार हीं अनुभवाचीं तीन अंगें असतात आणि प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवांत यांपैकी एका कोणत्या तरी अंगाला प्राधान्य असतें. त्याचप्रमाणें एकाच व्यक्तीच्या निरनिराळ्या अनुभवांत त्यांच्या स्वरूपांनुसार यांपैकी वेगवेगळ्या अंगांना महत्त्व असतें. माडगांवकरांच्या अनुभवांत संवेदनांना महत्त्व असतें. त्यांच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया सौम्य असतात आणि त्या प्रत्यक्षपणें व्यक्त करण्याकडे त्यांचा विशेषसा कल नसतो. त्यांच्या वर्णनामागे जरी पुस्तकाच्या स्वरूपांनुसार विचारांचें सूत्र नेहमीच असलें, तरी हें सूत्र एक तर ते अलग करतात आणि त्याचा स्वतंत्रपणें विस्तार करतात किंवा त्याला आपल्या निवेदनांत अगदीच दुय्यम स्थान देतात. मुख्यतः ते एखाद्या प्रसंगाचें अगर व्यक्तीचें चित्र काढण्यांत, हालचाली शब्दांकित करण्यांत अगर एखाद्या प्रसंगाची गतिमानता किंवा त्यांतलें नाट्य निवेदनांत पकडण्यांत रंगलेले असतात. प्रसंगांची आणि व्यक्तींचीं चित्रें रंगविण्याची त्यांना इतकी हास आहे, किंवा तसें करण्याकडे निसर्गतःच इतका कल आहे की त्यासाठी ते केवळ निमित्तच शोधीत असतात.

माडगांवकरांच्या या वैशिष्ट्यांचीं अनेक उदाहरणें देतां येण्यासारखी आहेत. मीं वर उद्धृत केलेल्या उताऱ्यांत सुरवातीलाच भाकरीसारखी जाड राख फासून भुलेश्वराच्या रस्त्यावरून डुलत डुलत जाणाऱ्या जटाधारी बैराग्याचें जें वर्णन आहे तें पुस्तकांत देण्याची कांही आवश्यकता नव्हती. मुंबईतल्या भिकाऱ्यांकडे देखील 'हंड्या गलासें' असतात एवढीच गोष्ट माडगांवकरांना सांगायची होती. पण ती सांगतां सांगतां एका मस्तवाल बैराग्याचें एक फक्कड चित्र त्यांनीं निमित्ताचा फायदा घेऊन रेखाटलें. मिस्टर ब्राडील कौन्सलर आणि एक घोडेस्वार यांच्यांतील खटक्याची जी हकीगत वर उद्धृत केलेली आहे ती माडगांवकरांनी न्यायव्यवस्थेच्या संदर्भात सांगित-

लेली आहे. सरकारी अधिकाऱ्याकडेच न्यायदानाचें काम असलें म्हणजे अन्याय कसा होऊं शकतो त्याचें उदाहरण म्हणून त्यांनी ती हकीगत सांगितली आहे. पण ती हकीगत सांगतांना त्या खटक्यांतील नाट्यांतच ते अधिक रंगून जातात आणि ते नाट्य जसेंच्या तसें वाचकापर्यंत आणून पोचवतात. तसेंच मारवाड्यांच्या चिक्कूपणाची टवाळी करतांना देखील अतिशयोक्तीच्या आहारीं जाऊन भावना चेतविण्याचा प्रयत्न ते करीत नाहीत अगर कल्पना लढवीत वसत नाहीत, तर मारवाड्यांच्या दैनंदिन वागणुकीचें पुढील-प्रमाणें रेखीव चित्र काढतात—

“मारवाडी लोक फारच काटकसरीने राहातात. त्यांच्या खाण्यापिण्याचे व वस्त्रप्रावरणाचे फारच वातवेत असतात. एकदोन खादीचे पंचे असले म्हणजे ते वर्ष-दीडवर्ष नेसावयास चालतात. दहावीस हात घाटी पागोट्याचा तुकडा असला म्हणजे डोकींत घालावयाची पांच-दहा वर्षांची वेगमी झाली. त्याला दहावीस वर्षांनी आठचार आण्याचा रंग दिला तर मोठें भाग्य. अंगांत घालायास एकादी जाडीभरटी बंडी असली तर ती दोनजडीच वर्षे चालती. तीस एखादे समयीं पांच-दहा ठिगळ्या असतात व तिजवर तेलाचें, तुपाचें व धुळीचें पूट असतें. ”

माडगांवकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीच्या स्वरूपाचा विचार केल्यानंतर त्या अनुभवांची अभिव्यक्ति कशी होते तें आपल्याला पाहिलें पाहिजे. खरें म्हणजे अनुभव, ते घेण्याची पद्धत व त्यांची अभिव्यक्ति यांत मीं जो भेद करतो तो कृत्रिम आहे. साहित्यकृति ही एकात्म असते, तिचा परिणाम संकलित स्वरूपाचा असतो. आणि तिचीं हीं तीन अंगें परस्परांपासून वेगळीं करणें अशक्य असतें. तिच्या अम्यासाचे हे जे तीन भाग मी पाडतो ते केवळ विवेचनाच्या सोयीकरता. आणि जरी असे तीन आंखीव भाग पाडले तरी अनुभवांच्या स्वरूपाचा अम्यास करतांना अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचा संदर्भ वारंवार येतो; आणि अनुभव घेण्याच्या पद्धतीबद्दल लिहितांना अनुभवांच्या अभिव्यक्तीबद्दल देखील वरेंच सांगितलें जातें.

आपण ललितसाहित्य लिहित आहोंत या भावनेने कांही माडगांवकरांनी हें पुस्तक लिहिलेलें नाही. पण तरीदेखील त्यांचा पिडच ललितलेखकाचा असल्यामुळे या पुस्तकांत ललित्य इतक्या प्रमाणांत आलें आहे की तें ललित

स्थल अगर प्रवासवर्णनांचा आदर्श ठरू पाहात आहे. म्हणजेच जें अललित त्याचें माडगांवकरांनी ललितांत (पूर्णाशाने नव्हे तरी बहुतांशाने) रूपांतर केलें आहे. या पुस्तकाचा कांही भाग असा आहे की त्याला ललित स्वरूप देणें अशक्यच होतें. आणि माडगांवकरांनी तो तसाच राहूं दिला आहे. पण माहितीवजा अशा पुष्कळशा भागाला ललित स्वरूप देणें शक्य होतें आणि तें माडगांवकरांनी केलें आहे.

हें करण्याचा एक मार्ग म्हणजे आपण प्रत्यक्ष पाहिलेल्या अगर अनुभवलेल्या गोष्टींचें प्रथमपुरुषी निवेदन करणें. असें केल्यामुळे साऱ्या माहितीला एका व्यक्तीला आलेल्या अनुभवांचें आपोआपच स्वरूप येतें. पण प्रथमपुरुषी निवेदनांत अनेक प्रकारचे धोके असतात. त्यामुळे अनेक प्रकारचीं बंधनें लेखकावर पडतात. एक म्हणजे प्रत्यक्ष न पाहिलेल्या गोष्टी किंवा हकिगती प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोर घडत आहेत अशा प्रकारे चित्रित करतां येत नाहीत. निदान तसें करण्याच्या मार्गांत अडथळे निर्माण होतात. त्याचप्रमाणे निवेदनांत सहजता येण्यासाठी घटना ज्या क्रमाने घडल्या त्या क्रमानेच बहुशः सांगाव्या लागतात. ह्या क्रमांत बदल करणें शक्य असलें तरी अवघड जातें आणि पुन्हा निवेदनाचा प्रवाह सुसूत्रपणें पुढे चालण्याकरिता कलात्मक दृष्ट्या अनावश्यक अशा गोष्टींचा उल्लेख करावा लागतो. शिवाय लेखक जर जागरूक कलावंत नसेल तर वैयक्तिक दृष्ट्या महत्त्वाच्या गोष्टी कोणत्या आणि कलात्मक दृष्ट्या महत्त्वाच्या कोणत्या यांत त्याला भेद करतां येत नाही. त्याचप्रमाणे स्वतःला जें जाणवलें तें सर्वांना जाणवेल अशा पद्धतींत सांगायचें असतें याचीहि जाणीव त्याला पुष्कळदा राहात नाही. सोप्या वाटणाऱ्या प्रथमपुरुषी निवेदनाच्या प्रवाहांत तो वाहात जातो. प्रथमपुरुषी निवेदन सोपें वाटलें तरी असें मर्यादांनी बांधलेलें आणि धोक्यांनी भरलेलें आहे. या गोष्टीची जाणीव अनेकांना नसते आणि त्यामुळे ते फसतात. माडगांवकरांना या धोक्यांची जाणीव होती की नाही कोण जाणें. बहुधा नसावी. पण पुस्तकाच्या स्वरूपामुळे त्यांनी प्रथमपुरुषी निवेदनाचा अवलंब (कांही मजकूर सोडल्यास) केलेला नाही.

पण जरी त्यांनी प्रथमपुरुषी निवेदन केलें नसलें तरी माहितीला ललित रूप देण्याचें कार्य त्यांनी यशस्वी रीत्या केलें आहे. माहिती दृश्याच्या अगर

हकीगतीच्या स्वरूपांत देऊन आणि तत्त्वचर्चेला उदाहरणांनी सजीव करून ते हें कार्य करतात. अर्थात् दुसऱ्या कोणींहि हेंच केले असतें. कारण माहितीला अगर तत्त्वचर्चेला ललितरूप देण्याचा हाच एकमेव मार्ग आहे. पण माहिती देण्याकरता दृश्याचें चित्रण केले अगर हकीगत सांगितली तर तें दृश्य अगर ती हकीगत खऱ्या अर्थाने सजीव होऊंच शकत नाही. माहिती द्यायची आहे अगर तत्त्वबोध करायचा आहे या हेतूच्या दडपणानेच लालित्य अगर जिवंतपणा चिरडला जातो. लालित्याचें मूलस्त्रोतच मुळी वेगळें असतें. एखाद्या जिवंत दृश्याच्या अगर हकीगतीच्या निमित्तीचें व संघटनेचें तत्त्वच मुळी वेगळें असतें. साहित्याच्या द्वारे तत्त्वबोध होऊंच शकत नाही असें मी जें नेहमी म्हणतां त्याचें कारण असें साहित्याच्या मूल प्रकृतीतच सामावलेलें आहे. दृश्यांच्या अगर हकीगतींच्या स्वरूपांत माहिती देण्याच्या मार्गातील ही अनुल्लंघ्य अडचण आहे. ह्या अडचणीमुळेच प्रचारकी अगर तत्त्वबोध करूं पाहणारें साहित्य निष्प्रभ ठरतें.

माडगांवकर मात्र ही विनतोड वाटणारी अडचण सहजगत्या ओलांडतात. माहिती देण्याकरिता म्हणून ते एखाद्या दृश्याचें चित्रण करायला सुरवात करतात खरे, पण चित्रण करायला मुरुवात केल्यावर माहिती देण्याचा आपला हेतु ते आपोआप बाजूला ठेवतात आणि दृश्य म्हणून त्या दृश्याकडे पाहूं लागतात, एक कथा म्हणून हकीगतीकडे पाहूं लागतात. मीं वर जे वेगवेगळे उतारे उद्धृत केले आहेत ते सर्व माडगांवकरांच्या निवेदनशैलीच्या या वैशिष्ट्यांची उत्तम उदाहरणे आहेत. मुंबईतले वैरागी-देखील हंड्या-गलासें वाळगतात हें सांगण्याकरिता म्हणून ते हंडी घेऊन जाणाऱ्या वैराग्याचें चित्र रेखाटायला लागतात. पण त्या चित्रांत हंडीला दुय्यम स्थान प्राप्त होतें आणि डुलतडुलत जाणारा एक उन्मत्त वैरागी आपल्या डोळ्यांसमोर साकार होतो. त्याच्या अंगावरच्या राखेच्या भाकरी-सारख्या जाड थराप्रमाणेच त्याच्या हातांतली हंडीदेखील त्याच्या उन्मत्तपणाचें दृश्य प्रतीक होते. जुन्या न्यायपद्धतीचा सदोपपणा दाखविण्याकरता म्हणून ते ब्राडील कौन्सलर व घोडेस्वार यांमधील खटक्याचें वर्णन करायला लागतात. पण तें वर्णन करतांना ज्या अवचितपणें व झटकन् ती घटना झाली आणि ज्या झटक्याने ब्राडीलची आणि त्या घोडेस्वाराची बोलाचाली

झाली त्याचें चित्रण करण्यांतच ते रंगून जातात; आणि एका क्षुल्लक घटनेचें एकदम गंभीर पर्यवसान कसें घडतें तेंदेखील अगदी सहजपणें आपल्याला प्रत्यक्षपणें दाखवतात. या सर्व गोष्टींचा न्यायदानाच्या पद्धतीशीं तसा कांहीच संबंध नाही. पण तरी माडगांवकरांच्या निवेदनांत त्या केंद्रस्थानीं आहेत. गिरणीचें वर्णन करतांनादेखील यंत्रांविषयी माहिती देण्यावर त्यांचें मन केंद्रित झालेलें नसतें तर त्या यंत्रांची संख्या, त्यांची गति, त्यांच्याकडून झटपट होणाऱ्या असंख्य कृति यांचा जो स्तिमित करणारा परिणाम त्यांच्या मनावर होतो तो वाचकाच्या मनापर्यंत नेऊन भिडविण्यांत ते गुंतलेले असतात.

माडगांवकरांनी ही गोष्ट जाणूनवुजून केली असेल, ललितसाहित्याच्या स्वरूपाविषयीं त्यांनी इतका विचार केलेला असेल, असें मानायला आपल्याजवळ पुरावा नाही. जो पुरावा आहे त्याचें तोंड विरुद्ध दिशेला आहे. तेव्हा असेंच म्हटलें पाहिजे की माडगांवकर हे इतके जातिवंत कलावंत होते, ललितनिर्मिति करायला त्यांचें सारें व्यक्तिमत्त्व इतकें उत्सुक होतें की त्यांनी ही अवघड गोष्ट अगदी सहजगत्या केली.

माडगांवकरांच्या निवेदनपद्धतीचें हें अत्यंत महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आहे आणि हें वैशिष्ट्य असें दर्शवितें की माहिती ललित साहित्याच्या स्वरूपांत देणें शक्य आहे असा निष्कर्ष त्यांच्या पुस्तकावरून काढणें धोक्याचेंच नव्हे तर अशक्य आहे.

माडगांवकरांचें निवेदन वस्तुनिष्ठ असतें. कल्पनांच्या उतरंडी रचण्यांत, उपमा-उत्प्रेक्षांची आतषबाजी करण्यांत ते सहसा रंगून जात नाहीत. प्रत्यक्षाच्या आधारानेच ते निवेदन करीत असतात. (याचा अर्थ ते प्रतिमांचा उपयोग करीत नाहीत असा नव्हे.) त्यांच्या पुस्तकाचें विशिष्ट स्वरूप या गोष्टीला कारणीभूत आहे हें खरें; पण या वैशिष्ट्यामागचें कारण कांहीहि असलें तरी त्यामुळे त्यांचें निवेदन अधिक अर्थपूर्ण आणि बहुरंगी होतें ही गोष्ट महत्त्वाची आहे.

माडगांवकरांची निवेदनपद्धति अत्यंत लवचिक आहे. प्रत्येक अनुभवाच्या स्वरूपानुसार तिची घडण बदलते आणि त्यामुळे प्रत्येक अनुभवाचा वेगळेपणा, त्याचे विशिष्ट सूतपोत ते बरोबर शब्दांत पकडतात. भुले-

श्वराच्या रस्त्यावरून डुलतडुलत जाणाऱ्या वैराग्याचें जें वर्णन आहे त्यांत भोळ्या धर्मभावनेवर पोसलेल्या उन्मत्तपणाचें दर्शन त्यांना घडवायचें आहे. म्हणून त्याच्या अंगभर फासलेली भाकरीसारखी जाड राख, कमरेस बांधलेला मनगटाएवढा मजबूत दोर (करगोटा नव्हे वरें का) आणि त्याचें डुलतडुलत चालणें (तेंसुद्धा उंची किंमतीची हंडी बगलेंत मारून) यांचा ते उल्लेख करतात. राखेच्या थरांचे पोत भाकरीशीं तुलना केल्यामुळे चट्कन डोळ्यांसमोर येतें. पुन्हा ही राख मस्तकापासून पायाच्या अंगठ्यापर्यंत (बोटांपर्यंत नव्हे) फासलेली असते. अंगठ्याचा राठपणा, राखेचा जाड थर आणि कमरेचा मनगटाएवढा दोर या सर्वांमुळें त्या वैराग्याचा तामसी मस्तवालपणा दृश्यरूप धारण करतो. आणि तो वैरागी डुलतडुलत चालतो तो देखील फणसवाडींत नव्हे तर भुलेश्वरच्या रस्त्यावर. भुलेश्वरशीं जी एका विशिष्ट सामाजिक गटाची विशिष्ट धर्मभावना निगडित आहे तिच्या पार्श्वभूमीवर त्या वैराग्याला ठेवलें की त्याचें चित्र पूर्ण होतें. ह्याहून तंतोतंत आणि समर्पक चित्रण कसलेला ललितलेखक-देखील करूं शकणार नाही. हे सारें चित्रण दृश्य गोष्टींच्या साहाय्याने (राखेच्या थराचा जाडपणादेखील दृष्टीला जाणवणारा आहे) केलेलें आहे.

सुताच्या गिरणीचें वर्णन वेगळ्या प्रकारें केलें आहे. तें घर चारशे हात लांब आणि तेवढेंच रुंद आहे. (चारशे हात लांब आणि रुंद नव्हे.) तेथे लहानमोठीं एकसारखीं चक्रयंत्रें आहेत. तेथे कापसाच्या शेकडोशें (नुसत्या शेकडो नव्हेत) वाती होतात आणि त्यांतून हजारो लांब व बारीक सुतें निघतात. आणि हें करण्यासाठी सारीं यंत्रें गरगर फिरत असतात. त्यांचा आपोआप झपाटा चाललेला असतो. नुसती वाढत जाणाऱ्या संख्यांची रांग लावून आणि तिच्याशीं आपोआप गरगर फिरणाऱ्या गतीचें नातें जोडून माडगांवकरांनी इष्ट तो परिणाम साधला आहे. येथे रंग, रूप, आकार यांना फारसें महत्त्व नाही, संख्येला आणि गतीला आहे. एक निराळ्या गोष्टीचें वर्णन लेखकाने निराळ्या प्रकारें करून निराळा परिणाम साधला आहे.

ब्राडील कौन्सलर आणि घोडेस्वार यांच्या खटक्यांत दृश्य गोष्टींना महत्त्व नाही. कौन्सलर, त्याची बायको, रस्ता, घोडा यांपैकी एकाचेंहि

चित्र लेखक रेखाटत नाही. पण ज्या अनपेक्षितपणे आणि झटक्याने तो प्रसंग झाला त्याच्यावर लक्ष केंद्रित करतो. त्या प्रसंगाची गतिमानता आणि त्यांत घडलेला धारदार खटकेवाज संघर्ष यांनाच तो प्राधान्य देतो आणि त्यांचेच तेवढे चित्रण करतो आणि त्यामुळेच तें चित्रण विलक्षण प्रभावी होतें.

विविध प्रकारच्या दृश्यांचें व घटनांचें चित्रण माडगांवकरांनी किती वेगवेगळ्या प्रकारें केलें आहे तें आणखी अनेक उदाहरणें घेऊन दाखवितां येईल. या वर्ण्य विषयांच्या नव्हे तर वर्णनपद्धतीच्या विविधतेमुळे त्यांच्या पुस्तकाला कलात्मक समृद्धि प्राप्त झाली आहे.

माडगांवकरांचें निवेदन नेहमी अगदी तपशीलवार केलेलें असतें. एखाद-दुसऱ्या फटकाऱ्याने चित्र उभें करायचें ही त्यांची पद्धत नाही. तपशीलाचा त्यांना हव्यास आहे. आणि एखादी गृहिणी जशी तांदूळ निवडून झाल्यावर निवडतांना खाली सांडलेले तांदळाचे दाणे वेचून पुन्हा सुपांत टाकते, त्या-प्रमाणे माडगांवकर वारीकसारीक उरलासुरला तपशीलदेखील वेचून वाचकाच्या गळ्यांत बांधतात. 'अफिणीचेच दहा पंधरा तऱ्हांचे कैफ असतात' इतके म्हणून ते थांबत नाहीत, तर 'गौळी, मदत, फरमीशन, चंडोल, कुसुंबा इत्यादि' अशी त्या कैफांची यादीहि देतात. हा तंवाखू तऱ्हेतऱ्हेचा असतो असें म्हणून पुढे 'वेणीदार, दोरीसारखा, भाकरीसारखा, केसरासारखा' अशी त्या तंवाखूच्या प्रकारांची यादीहि ते देतात. पांजरापोळांतल्या सर्व प्रकारच्या जनावरांची आणि त्यांना झालेल्या रोगांची तपशीलवार यादी दिल्याशिवाय त्यांचें समाधानच होत नाही.

एखादी प्रत्ययकारी प्रतिमा अगर विशेषण वापरून चित्रण सजीव करण्याचें सामर्थ्य अंगीं नाही म्हणून माडगांवकर असें करतात असें म्हणणें अगदी चुकीचें आहे. कारण प्रत्ययकारी प्रतिमा अगर विशेषणें त्यांनी जागोजागीं वापरलेलीं आहेत. पण एखाददुसऱ्या फटकाऱ्यांत चित्र रेखाटून त्यांचें समाधानच होत नाही. तपशीलांत त्यांचें मन रमतें आणि ते जो तपशील देतात तो बहुधा वायफळ अगर यांत्रिकपणें गोळा केलेला नसतो. तो वैशिष्ट्यपूर्ण असतो. कोणत्याहि गोष्टीचें चित्रण अधिक सजीव व अर्थघन करणारा असतो. शिवाय तो त्या चित्रणाच्या संकलित, एकात्म परिणा-

माला बांधा आणत नाही तर तो परिणाम अधिक द्विविधांगी करतो, आणि त्या एकात्म परिणामाला एक वेगळें पोत प्राप्त करून देतो. टांके सारके या पितळेच्या भांड्याला जसे वेगळें पोत येतें तसेच या तपशीलामुळे भाडगांवकरांच्या अनुभवालादेखील येतें.

तपशीलांत रंगण्याची, प्रत्येक बारकावा साक्षेपाने टिपण्याची हौस प्रुस्ट या फ्रेंच लेखकाला आहे. अर्थात् तो अगदी वेगळ्या प्रकारच्या अनुभवांचें चित्रण करतो आणि अगदी वेगळ्या प्रकारचा तपशील देतो. पण भाडगांवकरांचें पुस्तक वाचतांना त्याची पुसटशी का होईना पण आठवण होते खरी.

तपशीलवार वर्णनाने हळूहळू पायरीपायरीने भाडगांवकर कसा संकलित परिणाम साधतात त्याचें उदाहरण म्हणून पुढील उतारा वाचण्यासारखा आहे.

“ चंडोल पितेवेळीं आडवें पडावें लागतें, म्हणून ह्या जाग्यांत जिकडे-तिकडे ओबडधोबड वाक, खाटा व चोपाया घातलेल्या असतात आणि जाड्याभरड्या हातऱ्या घालून त्यांवर मुसलमान, ब्राह्मण, परभू, शेणवी, सोनार, भाटचे असे अठरापगड जातीचे चंडोलउपासक हातपाय ताणून पडलेले असतात. कोणी डोळे वटारिलेले असतात, कोणी ओकतात, कोणाच्या तोंडावर माशा बसलेल्या असतात, कोणी खोकतात, कोणी तोंड वेडे-वाकडें करितात, कोणी उसाची गुंडेरी चोखितात, कोणी सिताफळाच्या बिया तोंडांत घालितात, कोणी केळीं खातात, कोणी घेरी येऊन पडले आहेत असें दृष्टीस पडतें.”

भाडगांवकर निवेदन करतांना प्रतिमांचा उपयोग करीत नाहीत असें नाही आणि ते जेव्हा प्रतिमा वापरतात तेव्हा त्या अत्यंत प्रत्ययकारी असतात. जें सांगावयाच्या हेतूने त्यांनी त्या वापरलेल्या असतात त्याहून कितीतरी अधिक त्या सांगतात. क्लक साधारण देव्हान्याएवढें मोठें होतें असें जेव्हा ते म्हणतात तेव्हा नुसती घड्याळाच्या आकाराचीच कल्पना येत नाही तर घड्याळासारख्या गोष्टीने आपल्या संस्कृतींत प्रवेश केल्यावर तिचा स्वीकार कोणत्या भूमिकेवरून केला जातो त्यावरहि प्रकाश पडतो. भाकुरी सारखी जाड राख फासलेला असें जेव्हा तें वर्णन करतात तेव्हा राखेच्या थराची जाडीच केवळ कळत नाही, तर त्या वैराग्याच्या राठ, खरखरीत

व्यक्तिमत्त्वाचा देखील प्रत्यय येतो. माझे दृश्यताम्य दाखवायचें आणि मानसिक प्रतिक्रियादेखील साकार करायच्या असं दुहेरी कार्य यांच्या प्रतिमा करतात, आणि यांपैकी दुसरें कार्यहि त्या करीत असल्यामुळे त्या अगदी आधुनिक वाटतात.

प्रतिमा शोधण्यासाठी ते कमळें, चंद्र आदि सांकेतिक गोष्टींकडे वळत नाहीत अगर त्यासाठी मुद्दाम अनपेक्षित गोष्टींची निवड करून वाचकाला दिपविण्याचा प्रयत्नहि ते करीत नाहीत. प्रतिमांच्या उतरंडी रचण्याकडे त्यांचा कल नाही. सहजगत्या एखादी साधीशी वाटणारी प्रतिमा ते वापरतात आणि केवढा तरी परिणाम साधून जातात. या बाबतींत त्यांना वाट पुशीत जर मराठी साहित्य पुढे सरकलें असतें तर कल्पनांची पुष्कळशी अनावश्यक आतपबाजी टळली असती.

माडगांवकरांना ज्याप्रमाणे प्रतिमांचा हव्यास नाही त्याचप्रमाणे घटविलेल्या भाषाशैलीचाहि नाही. सुंदर, देखणे, संस्कृतप्रचुर शब्द वापरायचे, डीलदार वळसे घेत पुढे सरकणारीं वाक्ये लिहायचीं, आपल्या बहुश्रुततेचा व रसिकतेचा पिसारा जें सांगायचें आहे त्याला चिकटवायचा असा प्रकार ते करीत नाहीत. आणि असल्या डामडीलाची मिरवणूक न काढतांहि त्यांची भाषाशैली अत्यंत प्रत्ययकारक ठरते, कितीतरी संपन्न असा आशय व्यक्त करते.

नाही म्हणायला माडगांवकरांनी अलंकारिक भाषेचा उपयोग एके ठिकाणी केला आहे. तो म्हणजे मुंबईचे लकेशीं तुलनात्मक वर्णन करतांना. पण तेथे तसा उपयोग करणें अपरिहार्य होतें हें कोणाच्याहि ध्यानांत येईल. पुन्हां आलंकारिक वर्णन करतांना त्याचें प्रत्यक्षांतल्या गोष्टीशीं ते सारखे नातें जोडीत असतात.

आपलें निवेदन प्रत्ययकारी करण्यासाठी माडगांवकर विशेषणें, क्रिया-विशेषणें, क्रियापदें व ध्वनीच्या द्वारां अर्थ व्यक्त करणारे शब्द यांचा उपयोग करतात. इंग्रजांचा वावटा 'वाहात' असतो, हें सगळें बंदर 'नाचत' आहे असं दृष्टीस पडतें, कामगार आपापला हुद्दा 'बजावण्यासाठी' 'टपले' आहेत, तंबाखू 'वेणीदार' असतो, तेलाने 'चिप्प' भिजलेला झगा, त्यांतूनहि 'थपथपा' तेल गळत असे, लोकांच्या 'फिशाच्या' चालतात—

अशा प्रकारचे शब्दप्रयोग त्यांच्या निवेदनांत विखुरलेले आहेत. लेखक असे शब्दप्रयोग करतो तेव्हा खरोखर प्रतिमाच वापरत असतो किंवा खरें म्हणजे प्रत्येक भाषा ही बहुतांशी प्रतिमांचीच बनलेली असते. नित्य उपयोग केल्यामुळे त्या प्रतिमा 'प्रतिमा' म्हणून आपल्याला जाणवत नाहीत इतकेंच. समर्थ लेखक ह्या सुप्त प्रतिमा जागृत करतो आणि त्यांच्या साहाय्याने आपलें निवेदन प्रत्ययकारी करतो.

आपलें निवेदन प्रत्ययकारी करण्यासाठी माडगांवकर आणखी एक साधन वापरतात. सरळ साधा तपशील देतांना ते त्याची मांडणी अशा प्रकारें करतात की त्यामुळे कलात्मक परिणाम साधला जातो. राखेचा थर मस्तकापासून पायापर्यंत असतो असें न म्हणतां तो पायाच्या अंगठ्यापर्यंत असतो असें ते म्हणतात आणि त्या आंगठ्याचा उल्लेख तें वर्णन अधिक प्रत्ययकारी व अर्थपूर्ण करतो. पुन्हा ज्या मस्तकापासून राखेचा थर असतो तें जटाधारी बैराग्याचें असतें. तेव्हा आंगठा हें शरीराचें एक टोक तर जटा हें दुसरें असतें. आंगठ्याच्या उल्लेखाने जें कार्य साधतें तेंच जटांच्या उल्लेखानेहि साधतें. एखाद्या व्यक्तीचें स्वभावचित्र अगर एखाद्या प्रसंगांतलें नाट्य अगर विचित्रपणादेखील ते निव्वळ तपशीलाची मांडणी करून शब्दांत पकडतात. तसेंच निव्वळ तपशीलवार वर्णन करून एखाद्या कृतीवर व तिच्या बारीकसारीक भागांवर ते आपलें लक्ष केंद्रित करतात की ती कृति अगदी आपल्या डोळ्यांसमोर घडत आहे असें आपल्याला वाटतें. उदाहरणार्थ, पुढील वर्णन पाहा—

“ त्यांनी पांचपंचवीस मजूर ठेवले होते. ते रस्तोरस्तीं फिरून सुरवंट गोळा करून पांजरपोळांत आणून एका ठिकाणीं जमवीत. हे जमविणाऱ्यांकडे एक गाडगें, एक लहान डाळी, आणि एक बारीक काठी दिली होती. काठीने ते त्या प्राण्यांस डाळींत घालीत आणि मग ते थोडे जमले म्हणजे गाडग्यांत टाकीत आणि तें गाडगें भरलें म्हणजे लागलेच पांजरपोळाच्या मालकाकडे नेऊन हजर करीत.”

साध्या सरळ निवेदनाच्या द्वारें माडगांवकर विविध प्रकारचा कलात्मक आशय कसा व्यक्त करतात तें मला स्वतःला तर विशेष अभ्यसनीय वाटतें. कारण गद्य आणि काव्य यांतला भेद काय असा प्रश्न मला सारखा पडत

असतो. गद्याचें गद्यत्व कशांत आहे आणि त्याचें सामर्थ्य कोणतें हें मला अजून नीटसें उलगडलेलें नाही. या माझ्या समस्येचें उत्तर माडगांवकरांच्या निवेदनशैलींत पुष्कळशा प्रमाणांत सापडतें. आणि खरें म्हणजे ही समस्या केवळ माझी नाही; सर्वच लेखकांची आणि रसिकांची ती समस्या आहे. (वरील विवेचनावरून गद्यलेखकांनी काव्यात्मक भाषेंत लिहूंच नये असें माझे मत आहे असा निष्कर्ष मात्र कोणी कृपा करून काढूं नये.)

माडगांवकरांचें आणखी एक वैशिष्ट्य असें की बोलावें तसें ते निवेदन करतात. 'काय हो आश्चर्य !' वगैरे उद्गार त्यांच्या निवेदनांत येतात म्हणूनच केवळ मी असें म्हणत नाहीं. त्यांचे शब्द, त्यांच्या प्रतिमा, त्यांच्या वाक्यांची रचना ह्या सर्वच गोष्टी ते आपल्याशीं बोलत आहेत असा भास निर्माण करतात. अर्थात् आपण बोलत आहोंत अशा थाटांत त्यांनी जाणून-वुजून हें आपलें पुस्तक लिहिलेलें नाही. ज्या प्रकारचा मजकूर बोलण्यांत सहसा येत नाही असा कितीतरी मजकूर त्यांच्या पुस्तकांत आहे. पण तरी माडगांवकर आपल्याशीं बोलत आहेत असा भास हें पुस्तक वाचतांना पुनःपुन्हा होतो आणि त्यामुळे त्याला एक वेगळाच प्रत्ययकारीपणा आला आहे.

माडगांवकरांनी हें पुस्तक लिहिलेल्याला आता जवळजवळ शंभर वर्षे होत आलीं. या शंभर वर्षांत मराठी भाषेचें स्वरूप बरेंच बदललें आहे. त्यांनी वापरलेले कित्येक शब्द आता प्रचारांत राहिलेले नाहीत. वाक्प्रचार-हि बदलले आहेत आणि वाक्यरचनादेखील बदलली आहे. यामुळे त्यांचें निवेदन कांहींसें वेगळें, अपरिचित वाटतें. त्यांची भाषा धावळीच्या फडक्यांत पुष्कळ दिवस बांधून ठेवलेल्या पोथीसारखी वाटते. त्यांचें निवेदन 'क्वेट' वाटतें. आणि कालगतीच्या भाषेवर झालेल्या परिणामामुळेच त्यांचें निवेदन अधिक प्रत्ययकारी झालें आहे. त्यांचे अनेक शब्द व वाक्प्रचार त्यांच्या समकालीन वाचकांना नित्य परिचयामुळे विशेष अर्थवाहक वाटले नसतील. पण आज ते फारच प्रत्ययकारक वाटतात. त्यांना आता एक वेगळीच चव प्राप्त झाली आहे आणि त्यामुळे लेखकाला जी अभिप्रेत नव्हती आणि आणि जिचें श्रेय लेखकाला देतां येत नाही अशी एक वेगळीच कलात्मकता या पुस्तकाला प्राप्त झाली आहे.

‘फिशाऱ्या’ हा शब्द आज आपल्याला विशेष रुचतो, अर्थवाही वाटतो. अपराध्यास शासन करणे तें ‘प्रख्यात’ ठिकाणीं करावें, कोठे कोठे फटकेही मारितात ‘परंतु विरळा’, ‘धुराचे दिवे’ करण्याची ‘मसलत’, ‘वाणी लोकांच्या स्त्रिया गर्भा (गरवा) कुटीत असतात’ त्या रस्त्यावर जाऊन पाहावें म्हणजे एकसारखे हारीने प्रत्येक घरावर निरनिराळे ‘बावटे उडविले’ आहेत. शब्दप्रयोगांची ही यादी आणखी कितीतरी लांबवितां येईल. हे सारेच आज कानांस मोठे रुचकर लागतात. वाक्यरचनेतील शिथिलता देखील गंमतीदार वाटते.

या पुस्तकाला हा जो वेगळाच रुचकरपणा आला आहे त्याचें श्रेय मुख्यतः जरी कालाला असलें तरी अंशतः तें लेखकालादेखील आहे. जुनी भाषा नेहमीच अर्थवाही व रुचकर वाटत नाही. कधी ती हेंगाडी आणि दुबळी-देखील वाटते. जुने अपरिचित शब्द नेहमीच अधिक प्रत्ययकारी वाटत नाहीत. कधी ते मृत वाटतात. प्रत्यय देण्याचें त्यांचें सामर्थ्यच नष्ट होतें. असा उलटा प्रकार झाला नाही याचें श्रेय माडगांवकरांनाच आहे. ते जातिवंत कलावंत होते, म्हणूनच त्यांच्या पुस्तकाला कालगतीमुळे अशी विशेष रुचि प्राप्त झाली आहे.

१८६३ सालीं हा ग्रंथ माडगांवकरांनी प्रसिद्ध केला तेव्हा प्रस्तावनेंत त्यांनी म्हटलें होतें :

“किती हो दुःखाची गोष्ट ! देशकल्याणार्थं अथवा स्वहितासाठीं एकादा ग्रंथ रचावा आणि तो छापण्यास इंग्रज, पारशी व मुसलमान श्रीमंत लोकांच्या घरीं खेपा घालण्यांत व आजंव करण्यांत जोडे फाडावे ! अहो स्वदेशी मुज्ज जनहो ! एकाद्याने ग्रंथ रचिला आहे, आणि तो जरी तुमच्या योग्यतेजोगा नसला, तरी ज्याने तो रचिला आहे त्याच्या उद्योगास उत्तेजन देण्यासाठीं तरी तुम्ही त्यास आश्रय द्यावा. स्वदेशीय लोक जे ग्रंथ त्यांसाठीं तयार होतात ते जेव्हां उत्साहाने वाचतात आणि ग्रंथकर्त्यास उत्तेजन देण्यास हौस मानतात, तेव्हां त्यास जरी ग्रंथ छापण्याबद्दल द्रव्याचा कांही नफा झाला नाही, तरी जो हर्ष होतो तो अनुपमेय आहे.”

माडगांवकरांनी मराठी भाषेला भूषणभूत व्हावा असा अप्रतिम ग्रंथ लिहिला आणि वाचकांना वरीलप्रमाणे तळमळून विनंती केली. पण आम्हां

मराठी लोकांवर त्या ग्रंथाचा व त्या विनंतीचा कांही परिणाम झाला नाही. शंभर वर्षे होत आलीं तरी ह्या ग्रंथाची नवी आवृत्ति निघाली नव्हती. आणि आताहि ती निघाली आहे ती वाचकांच्या मागणीमुळे नव्हे, तर मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या व प्रा. न. र. फाटकांच्या जुन्या पुस्तकां-वद्दल्या अगत्यामुळे. ह्यापुढे तरी मराठी वाचक ह्या अप्रतिम ग्रंथाकडे असें अक्षम्य दुर्लक्ष करणार नाहीत अशी आशा आहे.

* * *

रणांगण

कादंबरी आणि दीर्घकथा हे वेगवेगळे वाङ्मयप्रकार आहेत असें मानणें कितपत योग्य आहे? असे दोन भिन्न वाङ्मयप्रकार असलेच तर त्यांतला भेद कोणता? जी अधिक लांब ती कादंबरी व जिचा विस्तार कमी ती दीर्घकथा असें म्हणायचें की काय?

इथे आपण हें ध्यानांत घेतलें पाहिजे की साहित्याचे म्हणून जें आपण वर्गीकरण करतो. तें स्थूल स्वरूपाचें असतें आणि बहुतेक कलाकृति त्या वर्गीकरणांतल्या एखाद्या वर्गांत चपखल बसत नाहीत. कारण कोणतीहि कलाकृति ही संमिश्र स्वरूपाची असते. कथेंत काव्य असतें, काव्यांत कथा असते, विनोदांत कारुण्य असतें. या लेखमालेंतील आतापर्यंतच्या लेखांत ही गोष्ट पुनःपुन्हा स्पष्ट झाली आहे. म्हणून कोणतीहि कलाकृति एखाद्या वाङ्मयप्रकारांत बसविण्याचा आणि ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या वैशिष्ट्यांच्या अनुरोधाने तिचें संपूर्ण स्वरूप समजून घेण्याचा प्रयत्न करणें इष्ट नाही. आणि संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांप्रमाणे वर्गीकरणाच्या मागे अतिरिक्त प्रमाणांत लागण्यांतहि अर्थ नाही.

वर्गीकरण व त्याची उपयुक्तता यांच्या वरील मर्यादा ध्यानांत ठेवूनच

दीर्घकथा व कादंबरी यांमधील भेदाचें विवरण आपण करायला हवें. कादंबरीचा विस्तार दीर्घकथेच्या मानाने अधिक असतो हें स्थूलमानाने खरें आहे. पण हा विस्तारांतला भेद केवळ अनुषंगिक आणि मामुली स्वरूपाचा आहे. कलाकृतीचें जें वर्गीकरण करायचें तें त्यांच्या मूलभूत गुणधर्मांच्या अनुषंगानेच करायला हवें तरच तें अर्थपूर्ण व उपयुक्त ठरेल.

कलाकृति ही अनुभवांची एक संघटना असते. तेव्हा कलाकृतींतील घटकांची व ते ज्या प्रकारें संघटित केलेले असतात त्या रचनेचीं वैशिष्ट्यें लक्षांत घेऊनच वर्गीकरण करायला हवें. घटक व त्यांची संघटना यांना आपण अलग केलें खरें पण ह्या दोन्ही गोष्टी कांही अंशीं परस्परावलंबी असतात. घटकांचीं वैशिष्ट्यें त्यांच्या संघटनेचें स्वरूप अंशतः निश्चित करीत असतात. म्हणून वर्गीकरण केवळ संघटनेच्या वैशिष्ट्यांच्या आधारें केलें तरी चालण्यासारखें असतें.

ह्या दृष्टीने पाहतां असें म्हणतां येईल की कादंबरीची रचना संघराज्याच्या घटनेसारखी असते आणि दीर्घकथेची रचना एकात्म (युनिटी) राज्याच्या घटनेसारखी असते. कादंबरींत अनेक केंद्रे असतात. स्वतंत्रपणें विकास पावणारीं अनेक कथाबीजे असतात, वेगवेगळ्या घटकांतून रचलेल्या अनुभवांच्या अनेक स्वायत्त संघटना असतात. या संघटना अर्थातच परस्परसंबद्ध असतात. पुष्कळदा तिच्यांतील भिन्न कथासूत्रें परस्परांच्या प्रगतीला मदत करतात. मात्र असें नेहमीच असतें असें नाही. कधीकधी या भिन्न कथासूत्रांतील पात्रांचा आणि त्यांच्या कृतींचा व्यावहारिक संबंध अत्यल्प असतो, गौण असतो. अगर मुळीच नसतो. पण तें कांही असलें तरी कोणत्याहि कादंबरींतील या स्वायत्त अनुभवसंघटनांचा परस्परांशीं कलात्मक संबंध मात्र निश्चित असतो. तसें नसलें तर या संघटना एका कादंबरींत एकत्र येणें हें अर्थशून्य ठरेल.

कोणत्याहि कादंबरींतील भिन्न अनुभवसंघटनांमधील हा कलात्मक संबंध विविध प्रकारचा असू शकतो. कधी त्यांपैकी एक अनुभवसंघटना प्रमुख असते आणि बाकीच्या दुय्यम असतात; तर कधी दोन अगर अधिक अनुभवसंघटना अगर कथासूत्रें सारख्याच तोलाचीं असतात. कधी त्यांत संवाद असतो तर कधी विरोध असतो. मात्र अनुभवसंघटनां-

मधला हा संबंध कोणत्याही स्वरूपाचा असला तरी कांहीसा विस्कळित असतो. असें असणें या अनुभवसंघटनांच्या स्वायत्ततेमुळे अपरिहार्यच असतें. साहजिकच कादंबरीचा परिणाम एकात्म नसतो तर बहुविध असतो. यामुळेच कादंबरींतल्या आशयाला एक प्रकारची व्यापकता व संपन्नता प्राप्त होते. पण त्या बरोबरच त्यांत बांधेसूदपणा आणि एकात्मता मात्र नसतात.

ह्याउलट दीर्घकथा ही स्वभावतःच बांधेसूद आणि एकात्म असते. एकाच अनुभवसंघटनेंतून ती घडवलेली असते. ह्याचा अर्थ असा नव्हे की तिचा आशय अनेकांगी नसतो अगर तींत इतर आकृतिबंध नसतात. पण तिचा आशय अनेकांगी असला तरी बहुविध नसतो. तींत इतर आकृतिबंध असले तरी ते स्वायत्त नसतात.

दीर्घकथेचें आणखी एक वैशिष्ट्य असें की ती संपूर्णपणें भावात्मक पातळीवर राहूं शकते. ती शुद्ध भावकथा असूं शकते ; परंतु महाकाव्य ज्याप्रमाणे सतत भावकवितेच्या पातळीवर राहूं शकत नाही त्याचप्रमाणे कादंबरीदेखील शुद्ध भावकथा असूं शकत नाही. भावात्मतेच्या द्रवांत जो विरघळूं शकत नाही असा आशय तिच्यांत अपरिहार्यपणें असतो. संघराज्यासारखी असलेली तिची रचनाच भावात्मतेशीं विसंगत असते. केवळ भावात्म पातळीवर राहून कादंबरी लिहिण्याचे अनेक प्रयत्न झाले आहेत. पण ते बहुतांशीं फसले आहेत. ह्याचें एक ठसठशीत उदाहरण म्हणजे बॉरिस पास्टरनाक यांची ' डॉ. झिन्हागो ' ही कादंबरी. अनेक दृष्टींनी ती एक श्रेष्ठ कलाकृति आहे. पण ती सतत भावात्म पातळीवर ठेवण्याच्या पास्टरनाक यांच्या प्रयत्नामुळे तींत अनेक दोषहि निर्माण झाले आहेत.

ह्याउलट भावात्म पातळीवर राहून यशस्वी रीत्या लिहिलेल्या अनेक दीर्घकथा आहेत. १९४७ पूर्वीच्या मराठी साहित्याबद्दल बोलायचें तर विश्राम वेडेकर यांची ' रणांगण ' ही त्याच प्रकारची एक उत्कृष्ट दीर्घकथा आहे.

' रणांगण ' ही अनेक दृष्ट्या एक अपूर्व कलाकृति आहे. वेडेकरांची ती एकमेव साहित्यकृति आहे. अत्यंत भावपूर्ण व टपोऱ्या पाणीदार मोत्यासारखा एक अनुभव त्यांनी या दीर्घकथेंत व्यक्त केला आणि मग त्यांची लेखणी मूक झाली. एकच पुस्तक लिहिणारे लेखक अनेक सापडतील. पण अशात्यां भाषेंतील उत्कृष्ट ललितकृतींत मोडेल असें एकच पुस्तक लिहून

नंतर लेखन-संन्यास घेणारा लेखक विरळा !
 'रणांगण' चा विषयहि तसाच अपूर्व, परका आहे. एक महाराष्ट्रीय तरुण आणि हिटलरच्या छळामुळे निर्वासित झालेली एक जर्मन ज्यू तरुणी याची बोटीवरच्या दहा दिवसांच्या प्रवासांत घडलेली प्रेमकथा या दीर्घ-कथेत चित्रित केलेली आहे. प्रेमकथांना मराठी साहित्यांत तोटा नव्हता आणि नाही. पण एका निर्वासित जर्मन ज्यू तरुणीचें, तिच्या उद्ध्वस्त जीवनाचें आणि तिच्या व्याकूल मनःस्थितीचें इतकें समरसतेने केलेलें चित्रण मराठी साहित्यांत अजूनहि अपूर्वच आहे आणि वर्णद्वेष, धर्मद्वेष, व राष्ट्र-द्वेष यांची जी पार्श्वभूमि त्या कथेला दिलेली आहे तीदेखील अगदी वेगळी, अपरिचित आहे.

पण 'रणांगण' मला अपूर्व वाटते ती मुख्यतः तिच्यातील कलात्मकते-मुळे. 'रणांगण' ज्या काळांत लिहिली गेली त्या काळांत फडके, खांडेकर आदि लेखक सोप्या, ढोबळ अनुभवांचें नटवूनसजवून चित्रण करीत होते. भावनाविवशतेला पूर आला होता. एखाद्याने अंगभर गोंदून घ्यावें अगर एखादीने नकली उरोज लावून मिरवावें तसा भाषाशैलीचा उपयोग केला जात होता. समाजहिताची तळमळ व गोरगरिवांविषयीची सहानुभूति ज्यांत आहे तोच अनुभव सच्चा, सखोल व अर्थपूर्ण असें फसवें समीकरण मांडलें जात होतें. पण ह्या उथळपणाचा 'रणांगण' ला जवळजवळ स्पर्शहि झालेला नाही. तिच्यांत ग्रथित झालेला अनुभव, त्याचा कस, त्याची सूक्ष्मता हीं सारींच स्वतंत्र व अभिजात आहेत. एका वेगळ्याच कलात्मक पातळीवर, एखाद्या घारीने आकाशांत उंचावर मंडळ घ्यावें तशी ही दीर्घकथा घडते— सांगितली जाते.

प्रेमांत झालेल्या फसगतीमुळे ज्याचें मत कटु आणि कठोर झालेलें असतें असा चक्रधर उर्फ बाँब नांवाचा उमदा, देखणा महाराष्ट्रीय तरुण आणि हिटलरच्या वर्णविवेधामुळे जिचें जीवन उद्ध्वस्त झालें आहे अशी हॅटी नांवाची जगण्यासाठी आसुसलेली जर्मन ज्यू तरुणी यांच्या विफल प्रीतीची कथा 'रणांगण' मध्ये आहे. जिनोआ ते मुंबई प्रवास करणाऱ्या एका इटालियन बोटीवर एका अलग, सुरक्षित, तरंगत्या जगांत ही कथा घडते सा.मा. १४

आणि जेव्हा तो प्रवास संपतो व जमिनीवर पाय ठेवायची वेळ येते तेव्हा काचेची फुलदाणी खळकन् फुटावी तशी ती प्रीति उद्ध्वस्त होते. वॉव मुंबईला उतरून पडतो आणि एखाद्या दुष्ट राक्षसाने काचेच्या वाटलीत वंद करून ठेवलेल्या राजकन्येसारखी हॅटा त्या बोटींत अडकून राहते, प्रवाहपतितपणें हाँगकाँगपर्यंत जाते आणि तेथे समुद्रांत उडी मारून जीव देते.

‘रणांगण’ ही कथा प्रीतीची असली तरी पहिल्या प्रेमाची नाही, चक्रधरचा प्रेमभंग झालेला असतो. उमा नांवाच्या तरुणीशीं त्याच्या प्रेमाच्या आणाभाका झालेल्या असतात. पण नंतर ती कलकत्याला निघून जाते आणि तेथे एकाएकी दुसऱ्याच एका तरुणाशीं विवाहबद्ध होते. त्यामुळे चक्रधरचा अहंकार दुखावलेला असतो, मन विकल झालेलें असतें. प्रेमावरचा, स्त्रीवरचा त्याचा विश्वास उडालेला असतो आणि जणू आपल्या अपमानाचा बदला घेण्यासाठी, स्त्रीजातीवर सूड घेण्यासाठी युरोपमध्ये तो प्रीतीच्या वाजारांत यथेच्छ मुशाफरी करतो. पण त्यामुळे तो अधिकच विटतो आणि असा वेचव तोंडाने जेव्हा तो बोटीवर चढतो तेव्हा आपलें सर्वस्व पेल्यांत ओतून त्या पेल्यानिशीं हॅटा त्याला सामोरीं येते.

हॅटाने पुढे केलेला हा पेलादेखील कांही पहिल्या प्रीतीचा नसतो. कार्ल फ्रान्झ नांवाच्या जर्मन ख्रिश्चन तरुणावर तिचें उत्कट प्रेम असतें. वाडनिश्चयाची खूण म्हणून त्याने तिला स्वतःच्या नांवाचीं आद्याक्षरें कोरलेलीं प्लॅटिनमची अंगठीदेखील दिलेली असते. पण पुढे ज्यू-द्वेषाचा वणवा पेटतो आणि त्यांत हें कोवळें, निरागस प्रेम होरपळून जातें. विवाह दूरच राहिला पण हॅटाची प्लॅटिनमची प्रेममुद्रिकादेखील हिटलरचें सरकार हिरावून घेतें आणि तिच्या बदल्यांत हॅटाला त्या मुद्रिकेची एक हिणकस प्रतिकृति मिळते. हॅटा देश सोडून परागंदा होत असतांना कार्ल स्टेशनवर येतो आणि एक चिठी हॅटाकडे पाठवतो. पण गेस्टॅपोचे लोक हॅटाकडून ती चिठी काढून घेतात, तिला वाचूदेखील देत नाहीत. अखेर हॅटाच्या दृष्टीला कार्ल पडतो तेव्हा ती हें त्याला सांगते. त्याचा चेहेरा पांढरा फटफटीत होतो आणि मग निरोप घ्यायचा राहूनच जातो. हॅटाच्या विफल झालेल्या पहिल्या प्रीतीची जखम अशी ताजी असतांनाच तिला चक्रधर भेटतो आणि पुन्हा प्रीतीच्या

झंझावातांत ती सापडते. आपलें शरीर, आपलें सर्वस्व बाँबला अर्पण केल्या-
शिवाय राहणें तिला अशक्य होतें. मग तो जेव्हा कायमचा दुरावतो तेव्हा
सारें जीवितच व्यर्थ ठरतें आणि ती आत्महत्या करते.

प्रेमाच्या खेळांत पुरुष नेहमी पुढाकार घेतो म्हणतात. पण या खेळांत
हॅटाचि पुढाकार घेते. अवमानली गेली, झिडकारली गेली तरी ती पुन्हापुन्हा
आतुरतेने आपल्या बाँबकडे जाते, सारी लाज, सारा स्वाभिमान गिळून
आपलें प्रेम फलद्रूप व्हावें म्हणून ती आपण होऊन त्याच्या खोलींत जाते—
नग्न होऊन त्याच्यासमोर उभी राहते. हॅटा अशी सारखी बाँबला सामोरी
जात असते आणि तो मात्र निरुत्साही असतो, स्त्रीच्या प्रीतीच्या सच्चेपणा-
विषयीच साशंक असतो. हा सारा औट घटकेचा खेळ आहे असें मानत असतो,
हॅटाशीं पुनःपुन्हा फटकून वागत असतो; पण अखेर हॅटाची निरपेक्ष, व्याकुळ
प्रीति त्याला जिंकते आणि बोट मुंबईला येते तेव्हा तो तिच्याशीं लग्न
करायला तयार होतो. पण तें शक्य नसतें. जर्मन पासपोर्ट बाळगणाऱ्या
हॅटाला ब्रिटिश अमलाखालील मुंबईत उतरायला परवानगी नसते ! बोट
हॅटाला घेऊन पुढे निघून जाते आणि विद्ध झालेला चक्रधर मुंबईतल्या
हॉटेलांतल्या एका खोलींत शून्यपणें पडून राहतो. आपल्या जिवाची तगमग
असहायपणें भोगित राहतो.

हॅटा बाँबवर कां प्रेम करते ? त्याला आपलें सर्वस्व द्यायला कां उत्सुक
असते ? त्याला पाहून तिला कार्लची आठवण होते म्हणून. कार्लच्या प्रेमापासून
कायमचें दुरावणें तिला असह्य होतें म्हणून. त्याचा कुर्रैबाजपणा आणि
तुटकपणा यांचें तिला आकर्षण वाटतें आणि त्याचें आव्हान स्वीकारायची
ईर्षा तिच्या युयुत्सु यौवनाला वाटते म्हणून. या मग्नरीपुढे आपण लीन व्हावें
अशी स्त्रीसुलभ इच्छा तिला अनिवारपणें होते म्हणून. आपल्याला कोणी-
तरी माणूस म्हणून वागवावें— माणुसकीच्या नाजूक धाग्यांनी आपण कोणाशीं
तरी बांधलें जावें अशी तिच्या मनाची भूक, असते म्हणून. कसल्या तरी
वेहोर्षांत आपलें दुःख विसरून जावें यासाठी तिचा जीव तडफडत असतो
म्हणून. जगायची तिला अनेक वर्षे वंदी होती आणि आतां तो जाच
संपल्यावर तिला प्राण पणाला लावून जगायचें होतें म्हणून. तिचें तारुण्य
तिला फरफटत ओढत होतें म्हणून.

—आणि बाँब—चक्रधर तिच्यावर कां प्रेम करतो? त्याने कितीही नाकबूल केलें तरी तिचें सौंदर्य आणि तारुण्य यांचें त्याला आकर्षण वाटतें. नाही तर तिच्या सौंदर्याचीं इतकीं वर्णनें त्यांत कशाला केलीं असती? तिचें मन इतकें निर्मल असतें आणि तिचें प्रेम इतकें प्रामाणिक असतें की स्त्री-जातीविषयीची त्याच्या मनांतली अढी झिजून, वितळून जाते. कठोरपणा, तुटकपणा यांच्या कवचाआड त्याच्या दुखावलेल्या माणुसकीनें आसरा घेतला असला तरी ती जागृत असते; आणि एक विद्ध झालेला मनुष्यप्राणी जेव्हा तिला व्याकुळपणें साद देतो तेव्हा त्याच्यावर प्रेमाची पाखर घालण्यासाठी ती माणुसकी पंख पसरून सिद्ध होते आणि तो तरुण असतो व सर्व माणसांप्रमाणे प्रेमासाठी आतुर असतो.

एखाद्या साहित्यकृतीतील पात्रांच्या वागणुकीमागील हेतूचें असें विश्लेषण करणें एका मर्यादितपलीकडे शक्य नसतें व इष्टहि नसतें. कारण ते हेतु अंशतः अस्पष्ट, संदिग्ध आणि अज्ञात असतात. असें असणें हा साहित्याच्या कृतीचाच एक भाग आहे. ते हेतु अधिक स्पष्ट व निश्चित झाले तर साहित्याची अर्थपूर्णता कमी होईल. त्याच्या विवेचनावर अधिक भर दिला तर रसग्रहणाच्या मार्गांत अडथळा निर्माण होईल. येथे त्यांचा निर्देय एवढ्याच-साठी केला आहे, की त्यामुळे 'रणांगण' मधील प्रेमभावनेचें स्वरूप स्पष्ट व्हावें. तें प्रेम निर्मळ असलें तरी पहिलेंवहिलें नाही. तें उच्च आहे आणि शासिरिकहि आहे. त्याला अनेक अंगें आहेत आणि व्यापक संदर्भ आहेत. जीवनाच्या मूलभूत समस्यांत त्याचीं पाळेंमुळें आहेत.

उमेने प्रेमभंग केल्यावर चक्रधर जेव्हा देश सोडून बाहेर पडतो तेव्हा प्रेमाविषयीच्या त्याच्या कल्पना सोप्या, सरळ रेपांसारख्या असतात. जें एकनिष्ठ नसेल तें उच्च प्रेमच नव्हे अशी त्याची कल्पना असते. प्रेमापेक्षा त्याचा अहंकारच मोठा असतो. पण हॅटांच्या सहवासांत प्रीतीचा अधिक प्रगल्भ अनुभव त्याला येतो आणि त्याचें सारें जीवनच ढवळून काढतो.

या दीर्घ कथेंतला मध्यवर्ती अनुभव असा अनेकांगीं, प्रगल्भ व जीवन ढवळून काढणारा असल्यामुळे ती विशेष अर्थपूर्ण झाली आहे. एक उच्च कलात्मक दर्जा तिला प्राप्त झाला आहे.

प्रीतीच्या या मध्यवर्ती अनुभवाच्या भोवती प्रेमाचे इतर सकस निकस

अनुभव आहेत. त्याच्या एका बाजूला चक्रधरच्या पहिल्या प्रेमभंगाची जखम आहे तर दुसऱ्या बाजूला हॅर्टा व कार्ल यांच्या निर्घृण ताटातुटीची व्यथा आहे. शिवाय चक्रधर युरोपमध्ये बाजारी प्रेमाचे अनेक अनुभव घेतो. आणि बोटीवरचे हिंदी तरुणदेखील वाटमारी करून शरीरसुख मिळवीत असतात. एखाद्या भव्य, सुंदर पुतळ्यावर कबुतरांनी शिटावे तसा हा प्रकार चालूच असतो. पण प्रेमाच्या अनुभवाच्या या हिणकस खुर्चातदेखील चांदीचा अंश असतो. हॅर्टाभोवती लोलुपतेने घिरट्या घालणारा मनान्न देखील तिच्यावर प्रेम करू लागतो. तिच्याशी लग्न करायला तयार होतो.

बाँव आणि हॅर्टा यांच्या प्रेमकथेला समांतर अशी एक वेगळीच प्रेमकथा 'रणांगण'मध्ये आहे. ती म्हणजे डॉ. शिंदे या महाराष्ट्रीय तरुणाची आणि एका जर्मन ज्यू निर्वासित बाईच्या लुई नांवाच्या बालकाची. ह्या पुंड, आनंदी आणि निरागस छोकऱ्यावर तितक्याच निरागस वृत्तीच्या डॉ. शिंद्यांचा अगदी जीव जडतो. त्या मुलाला विचारल्याला आपण निर्वासित झालो आहोत याची कल्पनाहि नसते. जर्मन भाषेतच बोलायचे असा त्याचा हट्ट असतो. आणि म्हणून त्याच्यावर अधिकच जीव जडतो—शिंद्यांचा आणि वाचकांचाहि. तो आजारी पडतो तेव्हा आईने घ्यावी तशी शिंदे त्याची काळजी घेतात आणि अखेर बोट मुंबईला आल्यावर त्याची जेव्हा ताटातूट होण्याचा प्रसंग येतो तेव्हा शिंदे लुईला दत्तक घ्यायला निघतात. त्याच्या-बरोबर त्याच्या आईलादेखील संभाळायला तयार होतात.

शिंद्यांना लुईविषयीं जें प्रेम वाटतें तें एक प्रकारें चक्रधरला हॅर्टाविषयी वाटणाऱ्या प्रेमापेक्षा अधिक निरपेक्ष आणि म्हणून शुद्ध असतें. पण त्या-बरोबरच तें अधिक साधें असतें. मानवी जीवनांतल्या गुंतागुंतीचा, प्रचंड वादळांचा संदर्भ त्याला नसतो. त्यामुळे तें कमी अर्थपूर्ण असतें. या प्रेमाच्या सान्निध्यामुळे हॅर्टा व चक्रधर यांच्या प्रेमांतील विशुद्धता अधिक जाणवते. आणि त्याचप्रमाणे त्यांतली गुंतागुंतदेखील अधिक प्रतीत होते.

हॅर्टाला आणि तिच्या आईला परस्परांविषयीं वाटणारें प्रेमदेखील या कथेंत जागोजागीं व्यक्त होतें. हें प्रेमहि निर्मळ असतें पण तें सवयींतून, परंपरेंतून निर्माण झालेलें असतें. दुबळें असतें, रंग उडालेल्या चित्रासारखें असतें. अगदी असह्य झालें म्हणजे त्या त्याचा आसरा घेतात. पण तें त्यांना कोणताच

आसरा देऊं शकत नाही. हॅटाला अनिवार दुःख होतें तेव्हा ती आईच्या मांडींत डोकें लपविते. पण 'क्षीणशक्ति झालेल्या त्या मांड्या, त्यांच्यांत तिचें मस्तक दाबून धरण्याइतका आवेग कुठला उरणार ?'

या दीर्घकथेच्या केंद्रस्थानी असलेल्या या प्रेमाच्या नात्याभोवती स्वार्थाचे आणि विद्वेषाचे पाजळलेले सुरे आहेत. या कथेंत युद्धाचा भडका उडवून देणाऱ्या युद्धसाहित्याच्या कारखानदारांच्या स्वार्थाचें आपल्याला दर्शन घडतें. कामगारांच्या मनांत पेटलेल्या त्वेषांतून क्रांति होईल अशी अपेक्षा करणाऱ्या कम्युनिस्टांच्या तत्त्वज्ञानाचा उल्लेख इथे आहे. ही कथा जिच्यांत घडते ती बोट सुएझ कालव्यांतून जात असतां तिच्याजवळून एक फ्रेंच बोट जाते आणि पाहतांपाहतां फ्रेंच आणि इटालियन खलाशी हमरीतुमरीवर येतात. फ्रेंच बोटीवरील एक खलाशी मुसोलिनीच्या भाषणाची नक्कल करूं लागतो. बोलतांबोलतां तो जबडा इतका वासतो की तो त्याला बंद करतां येत नाही. तेव्हा दुसरा खलाशी हनुवटीवर ठोसा मारून त्याचा जबडा बंद करतो. आणि म्हणतो, 'मुर्खा, शक्तीपेक्षा तोंड जास्त वासतोस कशाला ?' यामुळे इटालियन खलाशी चिडतात. दोन्ही बोटींवरचे खलाशी सुऱ्या, काटे आणि काठ्या घेऊन धावतात. चिल्लर जिनसांची फेकाफेक होते. भावी महायुद्धाची नांदी अशा प्रकारें सुएझ कालव्यांत होते. बोट मुंबईला येते तों युद्ध सुरू झालेलें असतें !

सुएझ कालव्यांत ही घटना घडायच्या आधीच बोटीवरच्या हिंदी तरुणांची थोडीफार बोलाचाली होते. हिंदु, ख्रिस्ती आणि मुसलमान तरुण जातीयतेने पछाडल्यासारखे होतात. ठिणग्या उडतात. त्यांतूनच पुढे फाळणी व त्यानंतरचा वणवा पेटायचा असतो.

द्वेषाचा दारूगोळा मनाच्या कोठारांत कसा ठासून भरलेला आहे आणि ठिणग्यांचाच फक्त कसा अवकाश आहे हें अशा प्रकारें 'रणांगण' मध्ये जागोजागीं दाखविलेलें आहे ; किंवा खरें म्हणजे सूचित केलें आहे आणि यामुळे 'रणांगण'च्या मुख्य कथासूत्राला लाल, स्फोटक पार्श्वभूमि लाभली आहे. कथेंतलें सारें वातावरण कसें ताणलेलें, अस्वस्थ झालें आहे.

पण हा स्फोटक द्वेष 'रणांगण'मध्ये केवळ पार्श्वभूमीचें कार्य करीत नाही. त्याचा वणवा जर्मनींत पेटवलेला असतो. त्यांत होरपळलेली हॅटांच

या दीर्घकयेची नायिका आहे. त्या वणव्यामुळे हॅटाच्या हृदयाला जी कोरड पडते तिच्यामुळेच ती प्रीतीचा ओलावा जिवाच्या आकांताने शोधते. त्या वणव्यांत ती निराश्रित होते म्हणून तर तिचें प्रेम इतकें विशुद्ध आणि वादळी होतें.

या द्वेषाच्या वणव्यांत हॅटाचें जीवन कसें उद्ध्वस्त होतें, माणसांतून ती कशी उठते, आपल्या अस्तित्वाविषयीच तिच्या मनांत कसा भ्रम निर्माण होतो याचें विदारक चित्र वेडेकरांनी या दीर्घकयेंत मोजक्या शब्दांत पण अत्यंत प्रत्ययकारीपणें आपल्यासमोर उभें केलें आहे. तें इथे अंशतः उद्धृत करणें रसग्रहणासाठी आवश्यक आहे.

“ घराला आग लागली. सगळी वस्तीच यहुद्यांची होती. एकदम तीनचार आगी लागल्या. पण त्या अनपेक्षित नव्हत्या. दगड येत. खिडक्या फुटायच्या. दारांच्या चिरफळ्या व्हायच्या. बाहेर पडतांना दार उघडायचीं भीति वाटे. वाहेरून परत यावें. दार उघडतांना तिचें ऊर धडधडे. वाटे, कसला प्रकार दृष्टीस पडेल कुणास ठाऊक? आग लागली तेव्हा ती घरांत एकटीच होती. घाबरून बाहेर आली. तीहि मागल्या दाराने. दाराच्या कडेला एका झाडाखाली अंधारांत उभी राहिली. लोक जमले होते. कांही भयचकित झालेले. कांही नुसतेच बघत; तर कांही हसत खिदळत. विज्ञवण्याचा प्रयत्न कुणीं केला नाही. यहुद्यांना मदत करणें म्हणजे शिक्षेला आमंत्रण ! डोळ्यांसमोर जळलें; बेचिराख झालें. बाहेर फाटकावर पाटी होती— ‘यहुद्यांचें घर.’ फाटक शिल्लक राहिलें.

“ कुठेहि जावें, लोक टवकारून बघत, वोटें दाखवीत. नोकऱ्या असल्या तर त्या सुटायच्या. बेकारी यायची. राहायला घर भाड्याने मिळायचें नाही. खायचें असेल तर हॉटेलांतून मज्जाव. करमणुकीला कुठेहि गेलें तर बाहेर ‘यहुद्यांना वंदी’ अशा पाट्या.....

“ नोकरी गेली. कसेतरी दिवस जात होते. ती एकटी पण फ्रांझचा आधार वाटे..... आग लागली त्याच दिवशीं यहुद्यांना जर्मनांशीं शरीरसंबंध ठेवण्याची वंदी करणारा कायदा प्रसिद्ध झाला.... फ्रांझचा आधार अखेरचा— तोहि तुटला. . .

“ तीच तिच्या वेडसरपणाची सुरवात. खरें काय काय आणि खोटें कोणतें

यांच्या इद्रियांना भासणाऱ्या द्वन्द्वाची त्याच वेळीं सुखात झाली. एखाद्या वेळीं मोटास येई. तिच्या दिव्यांच्या प्रतिविमाच्या वेळीं मोटास येत. पडत. त्या सुसंसारख्या भासत. मध्येच तिला वाटे, येते. सुखा अंगावर येत आहेत ! पण जवळून गाडी गेली की सुंदर खेळण्यासारखी दिसते.

“ झाडें भुतासारखीं उभीं दिसत. घरांच्या खिडक्या प्रकाशलेल्या. पण जंसजसे दिवे मालवत तसतसें वाटे, आपण आलों म्हणूनच हा अंधार !

“ घरे चित्रांसारखीं वाटूं लागलीं. रस्ते नुसते काळ्या निळ्या पट्ट्यांसारखे वाटूं लागले. . . स्वतःच्या वुटांच्याच टापा ऐकून मध्येच ती मागे वळून बघे. कधी कुणी असे, कधी नसे ! पण कोणीहि बोललें नाही, तिच्या अस्तित्वाची दखल घेतली नाही. एकाएकी तिच्या मनांत विचार आला, आपलें अस्तित्व गळून तर गेलें नाही ? आपण अदृश्यपणें तर फिरत नाही ?

“ . . . वाईट चालीच्या मुली भेटत. त्यांना एखादा हटके. तिला वाटे, निदान त्यांना तरी विचारावें, येतेस का ? कळेल मी जिवंत आहे. हों म्हणून आणि माझा आवाज तरी ऐकूं येईल. पण कुणीं पाहिलें नाही. . . ”

अखेर आपण अस्तित्वांत आहोंत. मनुष्य आहोंत याची खात्री हॅटला केव्हा पटते तर ती आपलें प्रतिबिंब सार्वजनिक वाथरूमच्या आरशांत पाहते तेव्हा !

ह्या सार्वजनिक वाथरूमचा आणखी एके ठिकाणीं देखील या दीर्घकथेंत उल्लेख येतो. जर्मनींतून जिनोआकडे गाडीने येत असतां वाटेंत तिच्या आईला वाथरूमकडे जायची आवश्यकता भासते. अगदी नाइलाज होतो तेव्हा ती वाथरूमकडे जायला निघते. पण वाथरूमजवळ तिला गगवेपांतील परिचारिका दिसते आणि घाबरून ती पुरतते. तिला वाटेंत, की आपण ज्यू म्हणून ती परिचारिका आपल्याला सार्वजनिक वाथरूममध्ये जायची बंदी करील. ती परत फिरते आणि तिच्या पोटांत कळा उठूं लागतात ती विव्हळूं लागते. तिची विटंबना होते.

या विद्वेषामुळे माणसें अशीं माणुसकीला पारखीं होतात आणि यांतूनच वर सांगितल्याप्रमाणे हॅटच्या विशुद्ध प्रीतीचा समुद्भव होतो. द्वेष आणि प्रेम या विरोधी द्रव्यांच्या मिश्रणांतून ‘रणांगण’चें रसायन सिद्ध होतें. प्रेम आणि द्वेष या मूलभूत मानवी भावना आहेत. त्या बऱ्यावाईट

कजाहि असल्या तरी स्वयंम् आहेत. तीव्र आणि प्रभावी आहेत. पण बाजारी-पणा हा निव्वळ धंदू असतो—वेचव आणि घेऊन घेतो असतो आणि तरी तो मगळाकडे वृजवृजलेला असतो. 'रणांगण' मध्ये देखील त्याच वृजवृजलेले वेचव अस्तित्व आहे. प्रेमाच्या आणि द्वेषाच्या पायांसोबती त्यांचे शंकाळ माजलेले आहे.

'रणांगण' मध्ये चित्रित झालेल्या या अनुभवविश्वाकडे पाहिले की त्याची विशालता जाणवते. वाटते, की या दीर्घकथेचा आवाका मोठा आहे. मग हिला कादंबरी कां म्हणू नये? ह्याला उत्तर इतकेच, की एखाद्या लघु-कथेचादेखील आवाका एवढा मोठा असू शकतो. पण म्हणून तिला आपण कादंबरी म्हणू शकणार नाही. तीच गोष्ट या दीर्घकथेच्या बाबतीतदेखील खरी आहे. 'रणांगण' एकात्म प्रकृतीची आहे, तिची रचना बांधेसूद आहे. तिच्यांत स्वतंत्रपणे विस्तार पावणाऱ्या वेगवेगळ्या अनुभवसंघटना नाहीत आणि म्हणून ती कादंबरी नसून दीर्घकथा आहे. अर्थात् असे म्हटल्यामुळे तिचा दर्जा अगर अर्थपूर्णता कोणत्याहि कादंबरीपेक्षा कमी ठरतो असे मानण्याचे कारण नाही. 'रणांगण' ही एका विशिष्ट प्रकृतीची ललित-कृति आहे एवढाच या विधानाचा अर्थ.

'रणांगण' मध्ये व्यक्त झालेल्या अनुभवांचे स्वरूप आपण पाहिले. आता ते ज्या पद्धतीने घेतलेले आहेत त्यांची वैशिष्ट्ये आपण पाहायला हवीत. अर्थात् अनुभव आणि ते घेण्याची पद्धत यांमध्ये केलेला हा भेद कृत्रिम आहे आणि केवळ विवेचनाच्या सोयीसाठी केलेला आहे, हे सुद्धा पुन्हा सांगायला पाहिजे असे नाही.

'रणांगण' मधील पात्रे, वातावरण हे पुष्कळसे परकी आहे आणि अशा स्वरूपाची कथा लिहायची म्हणजे लेखकाला कांही प्रश्न कळत वा नकळत सोडवावे लागतात. कथावस्तूचा परकेपणा आणि आपली भाषा, सांस्कृतिक पार्श्वभूमि अगर अनुभव घेण्याची पद्धति यांचा मेळ बसवावा लागतो. त्यांना एकजीव करावे लागते. असे केले तरच तो परका अनुभव आपल्यापुरता सजीव होऊ शकतो—अर्थपूर्ण होऊ शकतो. पण परका अनुभव असा आपला करतांना त्याचा परकेपणा म्हणजेच त्याचे स्वत्व कायम ठेवावे लागते. ढोबळ मानाने सांगायचे झाले तर 'पॅनकेक'ला पॅनकेक

म्हणून चालत नाही आणि घावन म्हणूनहि चालत नाही. त्याला विलायती घावन म्हणावे लागते. (अर्थात् हे केवळ सोयीसाठी दिलेले उदाहरण आहे हे विसरून चालणार नाही.) पुन्हा सर्व परक्या गोष्टींवर एक नावीन्याची जिल्हई असते. ही जिल्हई संपूर्णपणे खरवडून काढणे शक्यहि नसते आणि इष्टहि नसते. कारण ती जिल्हई हा त्या परक्या गोष्टींच्या स्वत्वाचा एक भागच असतो. पण त्याबरोबरच लेखक जर त्या जिल्हईतच रंगून गेला तर त्यामुळे जो अनुभव त्याला व्यक्त करायचा असतो त्याचे यथार्थ दर्शन त्याला घडत नाही. त्याचा समग्र अर्थ त्याला प्रतीत होत नाही. म्हणून ह्या जिल्हईचे अस्तित्व मान्य करूनहि लेखकाला तिच्या मोहांत न पडण्याची खबरदारी घ्यावी लागते.

वेडेकरांनी हे सगळे प्रश्न पुष्कळसे यशस्वीपणाने सोडवले आहेत. एक परीने ते सोपे होते. कारण, आपली संस्कृति आणि भाषा यांचा पाश्चिमात्य संस्कृतीशीं आज अनेक वर्षे संबंध जडलेला आहे. पण ह्यामुळे परका अनुभव साकार करणे सोपे झाले असले तरी त्यांचा परकेपणा कायम ठेवणे थोडे अवघड झाले आहे हेंदेखील आपण घ्यानांत ठेवायला हवे.

‘रणांगण’मध्ये परक्या अनुभवांना साडीचोळी नेसवलेली नाही. भाषेची घडण, प्रतिमा, वाकप्रयोग यांचा विशिष्ट उपयोग करून त्यांचे परकेपण कायम ठेवलेले आहे. आणि तरी हे परकेपण सामावून घेतांना भाषेची ओढाताण झालेली नाही. तिला बुटलेरी स्वरूप आलेले नाही. परकेपणाची जिल्हई या अनुभवावर आहे पण त्या जिल्हईनेच वेडेकर नादावलेले नाहीत.

वेडेकरांची अनुभव घेण्याची पद्धत एखाद्या गर्भश्रीमंत, घरंदाज स्त्रीसारखी आहे. एका विशिष्ट पातळीवरून आपला आव राखून ते अनुभव घेतात. ते तन्मय होतात पण आधीन होत नाहीत. भावनांनी भारावतात, पण त्यांच्या ओघांत वाहवत जात नाहीत. अतिरिक्त मनस्तापानेदेखील त्यांच्या वृत्ति गढूळत नाहीत. जे गलिच्छ, भीषण अगर हलके त्यांचा प्रत्यय त्यांना उत्कटतेने येतो पण त्यांच्या पातळीवर ते जात नाहीत. त्यांच्या वृत्तींत एक प्रकारचा मोजकेपणा आहे. अत्तर काढलेले असावे तसे त्यांचे अनुभव असतात. निदान त्यांच्या एकमेव ललितकृतींत तरी तसे आहे.

‘रणांगण’च्या सुरवातीला चक्रधर दुःखाने व्याकुळ झालेला असतो. त्याचें मनोविश्व उध्वस्त झालेलें असतें. पण हें अपरंपार दुःखदेखील ते कसें व्यक्त करतात पाहा :

“ शब्दांचा कांही उपयोग आहे का ? या लिहिण्याला कांही उद्देश असेल का ? हॅटा पुन्हा मला दिसणार नाही. ऐन तारुण्य. सगळें जग समोर. सगळ्या शक्ति आधीन. आणि दोन मानवी जीव जवळ येतात. हातांत हात घेतात आणि म्हणतात, ‘हा भेटीचा क्षण अखेरचा !’ असें आयुष्यांत सहसा कधी होतें का ? मृत्युवेळेशिवाय ? पण आमचें तसें झालें’....

“ मुंबईत मी दोन दिवस आहे. अजून बाहेर गेलों नाही. कुणाला भेटलों नाही. खोलींत माझें सामान तसेंच पडलें आहे. अंगावर पोषाख होता तसाच आहे. त्यांतच मी झोपतो. आज सकाळीं बाहेर पडणार होतो. आता तेंहि सुचत नाही.

“ पण सगळें एकदम आठवतें. अकरा दिवस, अनेकांचीं आयुष्यें, त्यांचे इतिहास, पुढचें भविष्य आणि आज हॅटाची आत्महत्या. वेदनेचे, त्वेषाचे डोंब उसळतात. मस्तक बधिर होतें. दुःखाच्या या घावांनी शक्ति गळून जाते. त्वेष उफाळतो. तेव्हा वाटतें, उठावें—बंड करून उठावें ! पण मी एकटा. एका झाडाच्या हालचालीने झंझावात सुटतात का ? ”

हॅटाच्या आईची लघ्वी कोडून विटंबना होते हा प्रसंग तसा गलिच्छ, पण हातांत शुभ्र मोजे चढवून डॉक्टरनी पुवाळलेलें गळू कापावें तसें वेडेकर त्या प्रसंगाचें मोजकेपणाने चित्रण करतात आणि त्या प्रसंगाला पुढीलप्रमाणे अगदी छोटीशी पुस्ती जोडून तो अधिकच अर्थपूर्ण करतात.

“... मार्याला ती हकीगत ऐकून मनस्वी हसूं आलें. कायटेल चिडून म्हणाला, “हसतेस काय ? समोरचे दात सोन्याचे आहेत. तेंहि सोनें काढून घेतील तेव्हा समजेल....”

अनुभव घेण्याची ही पद्धति मुळांतच श्रेष्ठ आहे असें नाही. गलिच्छ गोष्टींपासून दूर न राहतां त्यांनी जें मन लडवडतें, भावनांच्या पुरांत जें वाहावत जातें व त्यामुळे जें गढूळ होतें आणि अनुभवांचे बारकावे टिपीतटिपीत त्यांचा फापटपसारा जें मांडून बसतें तें मनदेखील उत्कृष्ट कलाकृति निर्माण करूं शकतें आणि वेडेकरांच्या मनाला जें सापडूं शकत

नाही असें कांहीतरी या दुसऱ्या प्रकारच्या मनाला सापडू शकतें. म्हणून वर ज्यांचा निर्देश केला आहे तीं बेडेकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचीं केवळ वैशिष्ट्ये आहेत. तिची गुणवत्ता तीं सिद्ध करित नाहीत.

(बेडेकरांचा मोठेपणा असा की या वैशिष्ट्यांमुळे आपल्या अनुभव-विश्वाला त्यांनी मर्यादा पडू दिल्या नाहीत—त्यांत उणीवा निर्माण होऊं दिल्या नाहीत. एका विशिष्ट पातळीवरून अनुभव घेण्याची त्यांची वृत्ति तन्मय-तेच्या आड येत नाही. भावनेच्या ओघांत ते वाहून गेले नाहीत तरी ते भावनोत्कटपणे अनुभव घेऊं शकतात. जें गलिच्छ त्यापासून ते दूर राहत असले तरी त्याचें अस्तित्व तें नजरेआड करित नाहीत. त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतींत एक नैसर्गिक देखणेपणा असला तरी जें देखणे, ऐटवाज अगर सुखकारक त्याचाच अनुभव घ्यायचा अशी त्यांची वृत्ति नाही) आपल्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीच्या चौकटींत राहून त्यांनी एक विशाल, उत्कट अनुभव घेतला आहे. त्या अनुभव घ्यायच्या पद्धतीमुळे आपल्या दीर्घकथेच्या कलात्मकतेला बाध येऊं दिलेला नाहीच पण उलट कलोत्कर्ष साधलेला आहे.

‘रणांगण’मध्ये व्यक्त झालेला अनुभव भावकवितेंतल्या अनुभवा-सारखा आहे. त्या पातळीवर घेतलेला आहे. ही दीर्घकथा वाचतांना मन सारखें भावनाकुल राहतें. सुरवातीलाच चक्रधरच्या ताणलेल्या, आतुर, व्याकुळ मनःस्थितीशीं आपण एकरूप होतो आणि अखेरपर्यंत त्याच मनः-स्थितींत आपण राहतो. बोटीवरील हिंदी तरुणांचा हास्यविनोद, लुईचा निरागस खेळकरपणा, आतुर, बेहोष प्रणय अगर वेडावून सोडणारें निसर्ग-सौंदर्य ह्यांपैकी कोणतीहि गोष्ट ह्या मनःस्थितीचा भंग करित नाही. उलट या सर्व गोष्टींमुळे दुःख अधिक गाढ होतें. वृत्ति अधिक व्याकुळ होते. अधिकच भकास वाटू लागते. या दीर्घकथेंत नाट्यपूर्ण प्रसंग आहेत, मूलभूत विचार आहेत, अल्पस्वल्प प्रमाणांत स्वभावचित्रणदेखील आहे) पण ह्या सर्व गोष्टींचें अस्तित्वदेखील आपल्याला पहिल्या प्रथम जाणवत नाही. (त्या ताणलेल्या, आतुर, व्याकुळ मनःस्थितींत आपण व्यग्र असतो. काळ्या-कभिन्न, आकाश झाकाळून टाकणाऱ्या ढगांवर फिकटसा इंद्रधनुष्याचा तुकडा उमटावा तसें या इतर गोष्टींचें ‘रणांगण’मध्ये स्थान आहे.]

अर्थात् हे खरें की कोणत्याहि कलाकृतींत एक प्रकारचा एकसंधपणा

असतो. ती आपल्या साऱ्या वृत्ति कोठे तरी केंद्रित करीत असते. पण याचा अर्थ असा नव्हे, की प्रत्येक कलाकृति आपलें मन अगदी भावनाकुल करते व एकच भाववृत्तीचा सतत परिपोष करते. असा परिणाम फक्त शोकात्मिकेचा होतो. आणि 'रणांगण' ही शोकात्मिका तर आहेच पण तिची प्रकृति भावकवितेसारखी आहे. ती नाजुक आणि सुबक आहे. तिचा आशय सखोल असला तरी ती भव्य नाही. ती अंतर्मुख आहे. नाजुक संवेदनाक्षम वृत्तीच्या दोन व्यक्तींच्या अंतरंगांतून स्फुरलेली आहे. त्यांतच वावरणारी आहे, निसर्गसौंदर्यात रमणारी आहे.

शिविकवितेच्या पातळीवरचा या दीर्घकथेंतला अनुभव अत्यंत तीव्र स्वरूपाचा आहे आणि संयमाने तो व्यक्त केल्यामुळे त्या तीव्रतेला एक वेगळीच धार चढलेली आहे. शिवाय या संबंध अनुभवांत एक विलक्षण ताण आहे. 'रणांगण' वाचत असतांना मनःस्थिति कशी दाबलेल्या स्प्रिंगसारखी होते. मन गुदमरतें पण तो दाब जराहि कमी होत नाही. मोकळेपणा हवा असतो, श्वास घ्यायला अवसर हवा असतो. पण या कोंडमाऱ्यांतून सुटका होण्यासाठी हॅटाला आत्महत्या करावी लागते आणि या कोंडमाऱ्याचें पर्यवसान म्हणून आपलेंहि मन निपचित पडतें.)

असा अनुभव व्यक्त करतांना लेखक भावनाविवश होण्याचा धोका असतो आणि रणांगण लिहिली गेली तेव्हा तर मराठी साहित्यांत भावनाविवशतेला पूर आला होता. पण वेडेकर इतके नेकीचे कलावंत आहेत की ते या भावनाविवशतेला मुळीच बळी पडले नाहीत.

संवाद आणि विरोध यांची लयबद्ध गुंफण या अनुभवविश्वांत आहे. या रचनेंत भर आहे तो विरोधावर. या विरोधाच्या दाबामुळेच या अनुभवविश्वांतला असह्य ताण निर्माण होतो. त्यामुळेच जगण्याची धडपड, ईर्ष्या इतक्या तीव्रपणे या दीर्घकथेंत आपल्याला जाणवते. त्यामुळेच तिच्यांत कडवट उपरोध निर्माण होतो आणि त्यामुळेच 'रणांगण' ही शोकात्मिका होते, हा विरोध नाना स्वरूपांत नाना पातळ्यांवर आपल्याला या कथेंत आढळतो. ✎

हॅटाला ही या दीर्घकथेची नायिका. तिच्यांतली मध्यवर्ती पात्र. ती तरुण असते, देखणी असते. जगण्याची तिला ईर्ष्या आणि हौस असते. सुंदर, सतेज

आणि अर्थपूर्ण जीवन जगायला जें जें लागतें तें तें सगळे तिच्याकडे असतें आणि बरोबर तिच्याचकडे जीवनाचे पाठ फिरवलेली असते. माणूस म्हणून जगायला एका द्वेषांध राष्ट्राने तिला अपात्र ठरवलेलें असतें. आणि जरी तिने अटोकाट प्रयत्न केला तरी तिच्या उफाळणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाला या नकाराची भिंत फोडतां येत नाही. पण तरी ती जितक्या उत्कटपणें जगते तितक्या उत्कटपणें सुस्थित, सुरक्षित अशीं इतर माणसें जगत नाहीत आणि गंमत अशी, की आत्यंतिक, अर्थशून्य द्वेषांत होरपळलेली असल्या-मुळेच की काय, ती अगदी निर्मळ, बेभान असें प्रेम करते. आत्यंतिक द्वेषांतून निरतिशय प्रेम जन्माला येतें. बाकी बहुतेक माणसें अपेक्षा ठेवून जगत असतां ही निराश्रित मुलगी मात्र निरपेक्षपणें जगते, प्रेम करते. पुन्हा असें निरपेक्षपणें प्रेम करित असतां एकाएकी चक्रधर तिला लग्न करण्याचें आश्वासन देतो. सुस्थित, सुरक्षित जीवन जगण्याची आशा निर्माण होते आणि त्याच वेळीं जर्मनी हें युद्धमान् राष्ट्र होतें. हॅटाला हिंदुस्थानांत उतरायचीच बंदी होते. सुलटा पडलेला दैवाचा फासा कलंडतो आणि पुन्हा उलटा होतो !

आणि स्वाभिमानी हॅटा, हिटलरच्या अरेरावीने त्रस्त झालेली हॅटा, स्वखुषीने चक्रधरपुढे लीन होते, सारा स्वाभिमान गिळून आपलें सर्वस्व त्याला देण्यांत तिला सर्वोच्च समाधान लाभतें—यांत केवढा मोठा विरोध आहे ! स्वातंत्र्य आणि पारतंत्र्य यांमधील विरोधालाच त्यामुळे केवढा छेद जातो !

चक्रधरचें आयुष्यदेखील असेंच विरोधाने नटलेलें आहे. उमाने प्रेमभंग केल्यानंतर तो परदेशीं जातो—कदाचित् प्रेमभंगाचें दुःख विसरण्यासाठी. आणि तो परत येतो तेव्हा प्रेमभंगाच्या आघाताने तो पुन्हा कासावीस झालेला असतो. प्रेमावरचा ज्याचा विश्वासच उडालेला असतो तो प्रेमाने विद्ध, व्याकुळ होतो. 'तुझ्यावर माझं अगदी खरंखुरं प्रेम होतं' असें सांगत उमा दुसऱ्यांशीं विवाहबद्ध होते तेव्हा त्याचा अर्थ चक्रधरला कळत नाही. प्रेमच त्याला खोटें, अर्थशून्य वाटतें आणि पहिल्या प्रियकराच्या वियोगाची जखम तिच्या हृदयांत अगदी ताजी होती ती हॅटा आपल्यावर अगदी खरं-खुरं प्रेम करते आहे हें त्याला अखेर मान्य करावें लागतें.

चक्रधरच्या स्वभावांतदेखील विरोधी छटांचें मिश्रण आहे. तो इतका स्वाभिमानी असतो की एकदा प्रेमभंग झाल्यावर प्रेमाशिवायच जगायचें, प्रेमाचें अस्तित्वच अमान्य करायचें असें तो ठरवतो. पण तो इतका संवेदनाक्षम असतो की प्रेमासाठी त्याचें हृदय अगदी आतुर झालेलें असतें. तो इतका भावनाशील असतो की आपल्या भावना दुखावल्या जाऊं येत म्हणून आपण कठोर, भावनाशून्य आहोंत असा बहाणा त्याला करावा लागतो. स्वतःतच जगण्याची त्याची वृत्ति असते. बाह्य जगापासून—समाज आणि राजकारण यांपासून—अलिप्त राहायचें अशी त्याची वृत्ति असते. पण सामाजिक आणि राजकीय जीवनांतील विध्वंसक, विपारी शक्तींचें अस्तित्व त्याला सारखें जाणवत असतें आणि त्याचें आंतरिक जीवन उद्ध्वस्त करणारा, त्याला व्याकुळ करणारा अनुभव या शक्तीच्या निर्घृण खेळांतूनच निर्माण होतो. किंवा खरें म्हणजे सामाजिक जीवन आणि व्यक्तीचें आंतरिक जीवन यांच्या न वसणान्या मेळाचीच 'रणांगण' ही शोकात्मिका आहे.

'रणांगण'ची कथा बहुतांशीं एका जहाजावर घडते. अफाट समुद्रांत तरंगणाऱ्या, अमर्याद क्षितिजाने वेढलेल्या आणि त्याचा भेद करायला धावणाऱ्या, लाटांवर नाचणाऱ्या, दिव्यांनी झगझगणाऱ्या, पियानोच्या स्वरांनी भारलेल्या अशा एका चिमुकल्या विश्वांत चक्रधर आणि हॅर्टा यांचें प्रेम उमलतें. स्वातंत्र्य आणि सौंदर्य यांच्या परिसरांत दोन जिवांचें काव्यपूर्ण मीलन होतें.

पण या मनोरम संवादाला खेटूनच एक निर्घृण विरोध असतो. सुंदर परीसारखी ती बोटच चेटकीणहि ठरते. अफाट सागर, मोकळा वारा यांच्या सान्निध्यांत राहणारी ती बोटच हॅर्टापुरती तरी एक अभेद्य तुलगाचें रूप धारण करतें. त्या बोटीवरून तिला जमिनीवर पाय टाकणेंच अशक्य होतें. चक्रधरबरोबर तिला मुंबईलादेखील उतरतां येत नाही आणि वाटलींत सीलबंद करून ठेवल्यासारखी ती त्या बोटींत अडकून राहते. असहाय्यपणें आपल्या प्रियकरापासून हजारो मैल दूर जाते आणि स्वातंत्र्याचें जें प्रतीक त्या सागरांत उडी मारून ती जीव देते—अशा प्रकारें मुक्त होते.

वेडेकरांनी विरोधांतून ठिकठिकाणीं उपरोधहि साधला आहे. बोटी-

वरील हिंदी तरुण निर्वासित ज्यूंसाठी वर्गणी गोळा करायला एकत्र येतात तेव्हा त्यांच्या संभाषणांतून हिंदुस्थानांतला जातीय द्वेष एकदम फूटकारत बाहेर येतो आणि ते एकमेकांना निर्वासित करायच्या धमक्या देऊं लागतात. शिद्यांचें छोट्या लुईवरचें प्रेम अगदी निर्मळ, निरपेक्ष असतें. पण लुईच्या आ जाळ्यांत पकडायचा तो एक डाव आहे अशी इतर लोक कल्पना करून घेतात.

‘रणांगण’मध्ये विरोध आहे तसा संवादीपणाहि आहे. हॅटा आणि चक्रधर हीं तरुण, देखणीं, संवेदनाक्षम माणसें प्रेमाने जोडलीं जावीं ह्यांत जसा संवाद आहे तसा त्या दोघांची पहिली प्रीति विफल झालेली असावी यांतहि आहे. या दोघांच्या प्रीतीचें पुष्प बोटीवरल्या वातावरणांत उमलावें यांत जशी सुसंगति आहे तशीच या प्रीतीच्या गुलावाशेजारी शिद्यांच्या लुईवरील प्रेमाची जाईची वेल बहरावी यांतहि आहे. इटालियन वेटर चक्रधरला काळ्या माणसांसाठी राखून ठेवलेल्या टेबलाशीं बसायला सांगून त्याचा ज्या वेळीं अपमान करतो त्याच वेळीं अवमानित हॅटाचा आणि त्याचा परिचय व्हावा हें जसें अनुरूप आहे तसेंच हिटलरच्या जर्मनींत हॅटाला आपल्या स्वत्वाची जाणीव सार्वजनिक वाथरूममधल्या आरशांत स्वतःचें रूप पाहून व्हावी हें देखील आहे.

संवाद आणि विरोध साऱ्याच कलाकृतींत असतात. तेव्हा निव्वळ त्यांच्या अस्तित्वामुळे कांही कोणतीहि कलाकृती श्रेष्ठ ठरत नाही. ही संवाद व विरोधांची गुंफण किती अनपेक्षित व अर्थपूर्ण आहे यांवरच कोणत्याहि कलाकृतीची गुणवत्ता अवलंबून असते. हॅटा व चक्रधर हीं दोघांहि अनुरूप असतात. हा संवाद कांही मोठासा अर्थपूर्ण नाही आणि त्या दोघांचीहि पहिली प्रीति विफल झालेली असावी हा संवाद तर कांहीसा यांत्रिक आहे. पण हॅटा व चक्रधर यांची प्रीति आणि शिद्यांना लुईविषयी वाटणारें निर्मळ प्रेम यांतला संवाद मात्र कांहीसा अनपेक्षित आहे. विशेष अर्थपूर्ण आहे. चक्रधराने प्रेमभंगाचें दुःख घेऊन देशाबाहेर जावें आणि एका नव्या प्रेमभंगाने व्याकुळ होऊन परतवें ही रचना भूमितींतल्या आकृतीसारखी साधी आहे. पण या दोन प्रीतिवैफल्यांच्या मध्ये विशालतर आणि सुजाण अशा जीवन विषयक जाणिवेचें अंतर असावें ही गोष्ट मात्र ‘रणांगण’ मधील अनुभवविश्व

समृद्ध करणारी आहे. जिने अनेक दिवस दुःख भोगलें अशा हॅटांच्या नशिबी प्रेमभंगाचें आणखी एक दारुण दुःख लिहिलेलें असावें हें, ही गोष्ट कलात्मक असली तरी वैशिष्ट्यपूर्ण नाही. पण इतकें सारें जिने सोसलें—आपल्या पहिल्या प्रियकराचा वियोगदेखील जिला जीवनाकडे पाठ फिरवायला लावूं नाही, तिला चक्रधराचा वियोग मात्र असह्य व्हावा आणि तिने आत्महत्या करावी हें मात्र अधिकच करुण आहे. मन मूढ करणाऱ्या जीवनांतल्या वैचित्र्याचें दर्शन घडविणारें आहे. बोटीवरच्या सुंदर वातावरणांत चक्रधर आणि हॅटा यांच्या प्रीतीचें पुष्प उमलावें यांतला संवाद सुखद असला तरी सामान्य स्वरूपाचा आहे. पण या बोटीचाच हॅटांपुरता एक अभेद्य तुलंग व्हावा, जमिनीवर पाय ठेवायचीच मुळी तिला बंदी व्हावी, हिटलरने निर्वासित केलें म्हणून इतर देशांनीदेखील तिला निर्वासित करावें, ह्या गोष्टींतलें कारुण्य मात्र नुसतें चटका लावणारेंच नव्हे तर विशेष अर्थपूर्णहि आहे.

हॅटांच्या आईला लघ्वी कोडून ठेवायला लागावी आणि अशी तिची विटंबना व्हावी ही घटनाच मुळी विदारक आहे. पण तिच्याचप्रमाणे निर्वासित झालेल्या मार्थाला या गोष्टीचें हसू यावें हें याहूनहि विचित्र आणि विदारक आहे.

‘रणांगण’ मधील कांही संवाद आणि विरोध नुसते साधेसोपेच नव्हे तर यांत्रिकहि आहेत, आणि हें त्या दीर्घकथेचें वैगुण्य आहे. तत्कालीन मराठी साहित्यांतील दोषांपासून ‘रणांगण’ सर्वस्वी अलिप्त राहूं शकली नाही. पण त्याबरोबर हेंदेखील खरें की तत्कालीन मराठी साहित्यांत जी सहसा आढळत नाही अशी एक वेगळ्याच दर्जाची कलात्मकता तिच्यांत आहे आणि वर निर्देशिलेली संवादविरोधांची विशेष अर्थपूर्ण घडण हें त्या कलात्मकतेचें एक अंग आहे.

‘रणांगण’ मधील हें सकस आणि अर्थपूर्ण अनुभवविश्व कशा प्रकारें व्यक्त झालें आहे तें आता आपल्याला पाहायचें आहे. म्हणजे ‘रणांगण’ची रचना आणि भाषा किती कलापूर्ण आहेत, आशयाचा प्रत्यय देण्याचें सामर्थ्य त्यांत कितपत आहे तें आपल्याला तपासायचें आहे.

हॅटाचा वियोग झाल्यामुळे आणि तिच्या आत्महत्येची बातमी कळल्यामुळे चक्रधरच्या जिवाची जी तगमग होत असते तिच्या चित्रणाने 'रणांगण'ची सुरवात होते. नव्हे, त्या तगमगीतूनच ती स्फुरते. आपलें दुःख हलकें व्हावें म्हणून चक्रधर ही कथा लिहायला घेतो आणि जिवाच्या ज्या तगमगीमुळे हॅटा अखेर आत्महत्या करते ती तगमग व्यक्त करणाऱ्या बोटीतून लिहिलेल्या पत्राने या कथेचा शेवट होतो. कथेचा शेवट अशा प्रकारें तिच्या सुरवातीला येऊन मिळतो आणि पुन्हा वाचकाचें मन पहिल्यापासून त्या कथेच्या सूत्रावरून सुन्नपणें बोट फिरवूं लागतें. ज्या तीव्र दुःखापासून चक्रधर मुक्त व्हायला पाहत असतो त्या दुःखाजवळच पुन्हा येऊन तो पोचतो. दुःखाचें वर्तुळ पूर्ण होतें. त्याला शेवट नसतो आणि त्या चक्रांत चक्रधर तसाच अडकून राहतो. प्राप्त परिस्थितींत तें दुःख निर्माण होणें अपरिहार्य असतें, तितकेंच तें भोगणेंदेखील अपरिहार्य असतें.

'रणांगण'ची रचना अशी वर्तुळाकार आहे आणि तो आकार अनेक प्रकारें अर्थपूर्ण आहे, प्रत्ययकारी आहे.

'रणांगण' ही एक भावकथा आहे. दोन व्यक्तींचें आंतरिक जीवन, त्यांचें भावविश्व हें तिचें केंद्रस्थान आहे. तींत बाह्य घटना महत्त्वाच्या नाहीत. त्यांचे दोन व्यक्तींच्या अंतरंगांत उठणारे पडसाद महत्त्वाचे आहेत. तिची काव्यात्मकतादेखील या भावात्मकतेतूनच निर्माण झालेली आहे. त्यामुळे तिचें स्वरूप आत्मनिवेदनपर असावें हें आवश्यकच नव्हे तर अपरिहार्य आहे. बेडेकरांनी 'रणांगण' ची ही प्रकृति ओळखली आणि चक्रधराने केलेलें आत्मनिवेदन असें स्वरूप त्यांनी तिला दिलें. मात्र या आत्मनिवेदनांत ते अडकून पडले नाहीत. 'रणांगण' चा शेवट हॅटाने तीन पत्रांच्या द्वारें केलेल्या आत्मनिवेदनाने होतो. चक्रधर सांगत असला तरी 'रणांगण' ही खरी हॅटाची कहाणी आहे आणि तिची अखेर हॅटाच्या पिळवटलेल्या शब्दांनी व्हावी हें अटळ होतें. बेडेकरांनी तें नेमकें ओळखलें आणि मृत्यूपूर्वी हॅटाला बोलकें केलें. तिचें हृद्गत शब्दांकित केलें.

चक्रधरच्या आत्मनिवेदनाच्या स्वरूपांत ही कथा सांगून बेडेकरांनी आणखी एक गोष्ट साधली आहे; ती म्हणजे परक्या हॅटाचा भारतीय मनाशीं दुवा जोडणें. हॅटाची शोककहाणी चक्रधरच्या भावविश्वाच्या द्वारा

साकार होते आणि अखेर जेव्हा ती आत्मनिवेदन करते तेव्हा ती चक्रधराला उद्देशून लिहीत असते.

‘रणांगण’ चें दुसरे प्रकरण तृतीय पुरुषी निवेदनाच्या स्वरूपांत लिहिलेले आहे. या प्रकरणांत हॅर्टा भेटण्यापूर्वीची हकीगत आहे. चक्रधरच्या युरोपांतील प्रवासाची माहिती आहे. विलासांत दंग असलेल्या आणि युद्धाकडे अपरिहार्यपणें खेचल्या जाणाऱ्या फ्रान्सचें व इंग्लंडचें चित्र त्यांत रेखाटलेले आहे. शस्त्रसामग्रीच्या कारखानदारांची नफेबाजी वगैरे गोष्टीं-वर थोडीफार व्याख्यानवाजीदेखील त्या प्रकरणांत आहे. पहिल्या महा-युद्धांत वेश्या झालेल्या आणि नंतर इंग्लंड व फ्रान्समध्ये तोच धंदा करणाऱ्या इंग्लिश स्त्रीने सांगितलेली स्वतःची कहाणी आहे. युद्धाने आणि भांडवल-शाहीने तिचा बळी घेतलेला असतो. एकंदरीत ‘रणांगण’ लिहिलें गेलें त्या वेळीं युद्धें, भांडवलशाही वगैरे गोष्टींबद्दल जी भूमिका घेणें व जे विचार मांडणें फॅशनबल होतें, ती भूमिका व ते विचार या प्रकरणांत आहेत. त्या विचारांत कांही तथ्य नव्हतें असें नाही, पण तें कोतें होतें आणि त्यांचा कोतेपणा ‘रणांगण’मध्येहि जाणवतो. पण त्यापेक्षाहि अधिक जाणवतो तो या प्रकरणाचा आणि त्यांतील तृतीयपुरुषी निवेदनाचा उपरेपणा. हिटलरने केलेल्या ज्यूंच्या छळाचें वर्णन या कथेशीं कसें एकरूप झालेले आहे. तिचा तो एक भागच आहे. शिवाय त्यांत व्याख्यानवाजी अगर मत-प्रदर्शन फारसें नसूनहि तो परिणामकारक झाला आहे. पण कथेला सामाजिक व राजकीय पार्श्वभूमि देणारें दुसरें प्रकरण मात्र असें या कथेशीं एकजीव झालेले नाही. तें परकें आणि निर्जीव वाटतें. कलात्मक दृष्ट्या हें प्रकरण एकच उपयुक्त कार्य करतें. पहिल्या प्रकरणाने निर्माण केलेल्या मानसिक ताणाचें तें विसर्जन करतें. हें विसर्जन करणें आवश्यक असतें हें खरें, पण तें अन्य प्रकारेंदेखील करतां आलें असतें.

‘रणांगण’ ही एक नाजूक, काव्यात्मक भावकथा आहे आणि ती एका जहाजावर घडायी, जगापासून अलग असलेल्या एका चिमुकल्या विश्वांत व्हायी ह्यांत मोठें स्वारस्य आहे. निराळ्या संदर्भात या गोष्टीचा उल्लेख वर आलाच आहे. तेव्हा त्याबाबत इथे अधिक विस्तार करित नाहीं.

‘रणांगण’ ही जशी भावकथा आहे तशीच शोकान्तिका पण आहे,

आणि तिचें हें स्वरूप तीव्रपणें व्हावें अशीच तिची रचना आहे. या कथेच्या शेवटीं हॅटा आत्महत्या करते. पण तिच्या मृत्यूच्या वातमीनेच कथेची सुरवात होते. त्या मृत्यूमुळे चक्रधरच्या जिवाची जी तगमग होते तिचें दर्शन पहिल्या प्रकरणांत आपल्याला घडतें आणि त्या तगमगीतूनच या कथेच्या निवेदनाला सुरवात होते. अशा प्रकारें हॅटाच्या मृत्यूची छाया या कथेला पहिल्यापासून झाकळून टाकते आणि ज्या ताणलेल्या विव्हल मनः-स्थितींत चक्रधर आपलें निवेदन करतो, तिने तें निवेदन भारावून गेलेलें आहे. विव्हल झालेलें आहे. हॅटाच्या शोककारक मृत्यूने ही कथा पहिल्या-पासून शेवटपर्यंत झपाटलेली आहे.

आणि एखाद्याच्या गळचाभोवती हळूहळू फास आवळत न्यावा तशी बाह्य परिस्थिति हॅटाची अवस्था करते. जर्मनीमधलें तिचें सुखी, सुस्थित, सुरक्षित जीवन पूर्णपणें उद्ध्वस्त होतें. बोटीवर ती येते तेव्हा तिच्याजवळ कपडेदेखील नसतात. कपडे मिळतात आणि पोर्ट सैदला उतरून खूप मजा करायची असें ती ठरवते तेव्हा तेथे उतरायला ज्यूंना बंदी आहे असें तिला कळतें. चक्रधरकडून तिच्या कांहीच अपेक्षा नसतात. त्याच्यावर आपल्या प्रेमाचा वर्षाव करायला ती उत्सुक असते. कांही प्रेमाचें क्षण तिला हवे असतात. पण चक्रधर दूरदूर राहतो. स्त्रीजातीविषयीच्या मनांतल्या अढीमुळे, सामाजिक संकेतांमुळे अखेर सारा स्वाभिमान गिळून आपलें सर्वस्व त्याने घ्यावें अशी याचना ती करते. अनपेक्षितपणें त्याला जिकते आणि त्याच वेळीं त्यांची ताटातूट अपरिहार्य होते. तिचा आत्मा टाहो फोडतो आणि अखेर ती आत्महत्या करते.

हॅटाला जीवन सारखें नकार देत असतें आणि ती जीवनापासूनच्या आपल्या अपेक्षा अगदी कमी कमी करीत असते. पण तिला जें अगदी थोडें हवें असतें तेंदेखील जीवन तिला द्यायला तयार नसतें आणि जेव्हा देतें तेव्हा तें केवळ दुसऱ्या हाताने काढून घेण्यासाठी !

हें सारें घडवून आणणारी जी प्रसंगांची गुंफण आहे तिच्यांत कृत्रिम, यांत्रिक असें कांही नाही. अगदी सहजतया ते घडून येतात आणि इतर अनेक प्रसंगांत व घटनांत ते इतके नैसर्गिक मिसळून गेलेले आहेत की ही कथा अमक्या एका दिशेने मुद्दाम नेली जात आहे असें कुठेहि वाटत नाही.

‘रणांगण’ ची रचना पूर्णपणे निर्दोष आहे असा याचा अर्थ नव्हे. सुरुवातीला चक्रधरला नुसत्या हॅटाच्याच मृत्यूची बातमी कळत नाही तर कार्ल फ्रांझच्या मृत्यूचीहि कळते आणि त्याच वेळीं हॅटा जिथे नोकरी करीत असे त्या जर्मन कंपनीच्या मॅनेजरला तीन वर्षांची सजा झाल्याचें तो ‘टाइम्स’-मध्ये वाचतो. जर्मनींतल्या मामुली व्यक्तींबद्दल अशा बातम्या ‘टाइम्स’ मध्ये आल्या असतील हें खरें वाटत नाही. आणि ह्या तिघांविषयींच्या बातम्या एका दिवशींच याव्यात हा योगायोग दुर्मिळच समजला पाहिजे. पण संभाव्यता अशी ताणली याबद्दल बेडेकरांना मला दोष द्यायचा नाही. तर या तिघांच्या करुण कहाण्यांचा एकदम उल्लेख करणें त्यांना कलात्मक दृष्ट्या आवश्यक वाटलें यांत त्यांचा दोष आहे. कार्ल फ्रांझ व तो जर्मन मॅनेजर यांच्या जीवनाची अशी शोकात्मिका झाली नसती तर ‘रणांगण’ कांही कमी परिणामकारक अगर कमी अर्थपूर्ण झाली नसती आणि कार्ल फ्रांझ व तो जर्मन मॅनेजर यांचें काय झालें हें बेडेकरांनी सांगितलें नसतें तर त्यांना कांही वाचकांनी—निदान रसिक वाचकांनी—त्याबद्दल जाब विचारला नसता. कथानक असें आणि इतकें नीटनेटकें करण्याची वृत्ति कलेची हानि करते.

खरें म्हणजे ‘रणांगण’ ची सगळी रचनाच जरा जास्त सुवक आणि नीटनेटकी आहे. चक्रधर व हॅटा या दोघांचें पहिलें प्रेम अगदी विफल व्हायला हवेंच होतें असें नाही. त्यांची व्यक्तिमत्त्वे व जीवनांतल्या घटना अशा समांतर रेषांसारख्या नसत्या तरी चाललें असतें. तसेंच एकदा द्वेषाने भारलेल्या बाह्य परिस्थितीचें चित्रण आणि एकदा हॅटा व चक्रधर यांच्या प्रीतीचें चित्रण अशी ‘रणांगण’ची स्थूलमानाने रचना आहे. ही रचना बहुतेक ठिकाणीं कृत्रिम वाटत नाही, पण एखाद्या वेळीं ती खटकते. दुसरें प्रकरण वाचतांना तर चांगलीच खटकते आणि पुस्तक खाली ठेवून त्यावर विचार करायला लागलें म्हणजेहि ती रचना कांहीशी कृत्रिम वाटते. कलाकृति घाटदार जरूर असावी पण अशी नीटनेटकी नसावी.

तथापि एकंदरींत रचनेंतील हा दोष फारसा डोळ्यांत खुपणारा नाही आणि ज्या काळांत ‘रणांगण’ लिहिली गेली तो ‘दोन धरुवां’चा काल होता हें ध्यानांत घेतलें तर हा दोष त्या कथेंत इतक्या अल्प प्रमाणांत असावा

ही गोष्ट अगदी स्पृहणीय ठरते.

आशयाच्या अभिव्यक्तीचे दुसरें साधन म्हणजे भाषाशैली. 'रणांगण'-मध्ये या साधनाने आपलें कार्य अत्यंत परिणामकारकपणें केलें आहे. वेडेकरांची भाषाशैली मितभाषी आहे. अनुभवाचा अर्क काढून ते त्याला शब्दरूप देतात. त्यांच्या लिहिण्यांत फापटपसारा तर नसतोच पण तपशीलवार लिहिणें, सगळें काही सांगणें इकडेहि त्यांचा कल नाही. एका छोट्याशा प्रसंगाच्या द्वारें, एखाद्या प्रतिमेच्या द्वारें सगळें सांगून टाकायचें अशी त्यांची वृत्ति आहे. त्यांचीं वाक्येंदेखील तोकडीं असतात. व्याकरणदृष्ट्या वाक्याला पूर्णता आणणेंसुद्धा त्यांना आवश्यक वाटत नाही. उदाहरणार्थ, 'त्यांच्या लग्नशपथेची ती अंगठी, मिळाली तेव्हा सोन्याचीहि नव्हे प्लॅटिनमची.' आणि व्याकरणाची अशी कदर न केल्यामुळे कांही विघडतहि नाही. उलट वाक्याचे अनावश्यक कानेकोपरे नाहीसे होतात.

अर्थात् अशा प्रकारचा मितभाषीपणा हा गुणहि नव्हे आणि दोषहि नव्हे. तें एक वैशिष्ट्य आहे. महत्त्वाची गोष्ट ही, की या मितभाषीपणामुळे कांही सांगायचें राहत नाही. आवश्यक तो तपशील सांगायचा राहून जात नाही. भावनांचीं वादळें शबल आणि मुकीं होत नाहीत. पुढील उताऱ्यांत केवढें वादळ कोडलेलें आहे पाहा—

“पुरे बाँब ! मन आवरायचें तरी किती ? मला तूं हवा आहेस. तूं भेटत नाहीस. माझें मन विदीर्ण होतें.

“अशीच शिक्षा पाहिजे. मी पापी आहे. अपराधी आहे. तूं कोण कुठला हें माहीत नव्हतें. आलास आणि गेलासहि. पण तुझ्यावर प्रेम केलें. जनाची लाज सोडली. मनाचीहि अखेर झुगारून दिली. कार्लच्या प्रीतीचा गळा दावला. यापेक्षा काय अपराध करायचे ? मला हीच शिक्षा पाहिजे.

“सुस्थित, सुरक्षित जीवनांतल्या माझ्या भगिनी मला क्षमा करोत ! विचाऱ्या भाग्यवान् आहेत. त्यांच्या प्रीतीचा धरुव अढळ राहतो. भक्तीचें दैवत भ्रष्ट होत नाही. निष्ठेला सातत्याचा वर लाभतो ! मी स्त्रीच ना ? मीं कां वरें असें केलें ? ”

‘वादळ कोडलेलें आहे’ असें जें वर म्हटलें त्यांत या भाषाशैलीचें आणखी एक वैशिष्ट्य व्यक्त झालें. द्वेषाच्या वावटळी, प्रक्षुब्ध भावनांचे

झंझावात, प्रीतीचीं वादळें हे या कथेचे विषय आहेत. तीव्र भावना, जीवन ढवळून काढणारे अनुभव, प्रचंड सामाजिक उलथापालथी या मितभाषी भाषाशैलीच्या द्वारे व्यक्त होतात. शैलीची प्रकृति आणि आशयाचें स्वरूप यांत असा विरोध असल्यामुळे आशय गुदमरण्याची शक्यता होती. पण तसें झालेलें नाही. या मितभाषी शैलीने हा सारा आशय पेलला आहे आणि त्यामुळे आशय व शैली यांत कलात्मक ताण निर्माण झाला आहे. ढवळेल्या स्प्रिंगचें सामर्थ्य वेडेकरांच्या शैलीला प्राप्त झालें.

वेडेकरांची भाषाशैली सुबक आणि देखणी आहे. हेंगाडे, वोजड शब्द आणि वाक्यरचना ह्यांचें तिला निसर्गतःच वावडें आहे. देखणे शब्द, दाणेदार, ऐटवाज वाक्ये यांचा ती सहजतः उपयोग करते. त्यांच्या द्वारे आशय व्यक्त करते. अर्थात् हा कांही गुण नव्हे अगर दोषहि नव्हे. तें एक वैशिष्ट्य आहे. कारण हेंगाडा शब्ददेखील प्रत्ययकारी करतां येतो. वेडील वाटणारी वाक्य-रचनादेखील आशय प्रभावीपणें व्यक्त करूं शकते.

गंमत अशी की या दीर्घकथेंतला सगळाच आशय कांही सुबक आणि देखणा नाही. त्यांतला कांही भाग तर किळसवाणा आहे. पुष्कळसा रुद्र-भीषण आहे. सुबक असा तर फार थोडा आहे. भाषाशैलीची प्रकृति आणि आशयाचें स्वरूप यांत असा आणखी एक विरोध आहे आणि तरी भाषा-शैलीने हा आशय पेलला आहे व त्यामुळे आणखी एक कलात्मक ताण निर्माण झाला आहे.

'रणांगण'ची भाषा भावपूर्ण आहे. अंतर्मुख आहे. हृदयाचें स्पंदन उमटवणारी आहे. अर्थात् एका भावनाकुल मनाचें आत्मनिवेदन असेंच या कथेचें स्वरूप असल्यामुळे तिची भाषा या प्रकारची असणें आवश्यक आहे. अपरिहार्य आहे. नोंद करण्यासारखी गोष्ट ही, की हृदयाचीं स्पंदनें उमटविण्याचें कार्य तिने यशस्वीपणें केलें आहे. वर उद्धृत केलेला उतारा याची साक्ष देऊं शकेल.

वेडेकरांची शैली मितभाषी असली तरी संन्यस्त वृत्तीची नाही. संवेदनांचा ती अन्हेर करीत नाही. अनुभवांचें एक महत्त्वाचें अंग म्हणून त्यांचा ती स्वीकार करते. त्यांच्या साहाय्याने चित्रें रंगवते आणि अवश्य तेव्हा ती प्रतिमांचा आश्रय घेते. त्यामुळे ती अधिक सजीव आणि प्रत्ययकारी

झाली आहे आणि प्रतिमांची उधळमाधळ करून व नको तेथे वर्णनांचे रंद जरीचे काठ जोडून आपल्या श्रीमंतीचें प्रदर्शन करणें तिच्या अभिजात प्रकृतीला मानवण्यासारखें नसलें तरी तिची संपन्नता कांही लपून राहत नाही. पुढील उदाहरणावरूनदेखील ती सहज दृष्टोत्पत्तीला येण्यासारखी आहे :

“..... दोन्ही किनाऱ्यांवर दीपमाळांची गर्दी उसळली. आता पाणी संथ झालें होतें. त्यांत प्रकाशाचीं प्रतिबिंबें पडायला लागलीं. समुद्राच्या किनाऱ्यापासून वर आकाशांत उंच गेलेल्या टेकड्या. त्यांवर वसलेल्या शहरांचे फक्त दिवे दिसत. दीपमाळांची गौर मांडल्यासारखी दुरून दिसेना. पाणी उजळूं लागलें. उजव्या हाताला सिसिली. समोरच्या खडकावर एक दीपगृह होतें. त्याच्या प्रकाशाचा झोत पाण्यावरून फिरे. मधूनच नाहीसा होई. इतक्यांत समोरून एक लहानसें जहाज आडवें गेलें. प्रकाशकिरणांची सुंदर वीण पाण्यावर उमटली. गोड अनुभूतीची थरथर शिरापासून तळव्यापर्यंत जाते तशा प्रतिबिंबित प्रकाशकिरणांच्या धारा लाटांच्या फुटल्या मुखांतून तळापर्यंत थरथरत गेल्या ! हॅटां अनिमिष नेत्रांनी तें बघत होती. मला म्हणाली, “ बाँब, ही सुखाची सीमा असेल का ?”

या वर्णनाचीं कांही वशिष्ट्ये आहेत. यांत संवेदना अचूकपणें टिपलेल्या आहेत. कल्पकतेच्या साहाय्याने त्या टिपल्याचा आभास निर्माण केलेला नाही. शेवटली प्रतिमा सोडली तर मानवी भावनांचा आरोप समोरच्या दृश्यावर केलेला नाही. पण तरी त्या दृश्याचें चित्र अत्यंत सुखद अशा मनःस्थितीच्या प्रतिबिंबासारखें उमटलें आहे आणि प्रकाशकिरणांच्या सुंदर विणीला जी उपमा दिली आहे ती जितकी अनपेक्षित व म्हणून ताजी आहे तितकीच अगदी अनुरूप आहे. त्या दृश्यामुळे निर्माण होणाऱ्या मनःस्थितीचें दर्शन घडविणारी आहे.

एखाद्या दृश्याचें चित्रण वेडेकर जितकें प्रत्ययकारी करतात तितकेंच एखाद्या भावस्थितीचें करतात आणि तें करतांनादेखील संवेदनांचा आणि प्रतिमांचा प्रभावी उपयोग करतात. खालील वर्णनावरून हें स्पष्ट होईल :

“ अनेक दुःखांच्या आघातांनी, आशंकांनी, भीतीने माझ्या काळजाचें पाणी झालें होतें. त्या मनाचा तूं स्वीकार केलास. येशूच्या नुसत्या नजरेने

पेल्यांतल्या पाण्याचें सुंदर मद्य झालें ! तुझ्या स्वीकाराने माझ्या साठलेल्या गढूळ जीवनाला आशेची आरक्तता आणली ! नेहमी कठोर भासणाऱ्या तुझ्या नजरेंत क्वचित् आर्द्रता चमकते. त्या खोल दडलेल्या झऱ्याचा शोध लावण्यासाठी मन उत्सुक होतें. तुझा कठोरपणा कितीहि खणत राहावें लागलें, त्यासाठी कष्ट पडले, प्राण कासावीस झाले तरी त्या श्रमांत आनंद होतो आणि शेवटीं थकून जाऊन मनाचें वेडें पाखरूं तुझ्या हातीं सोपविलें की पाहतां पाहतां तूं स्वतःच नाजुक होतोस ! मधुर शब्दांच्या फुलांचे, कल्पनांचे हिंदोळे बांधून देतोस, त्यांवर ते झुलवीत वसतोस.

“ हेंच प्रीतीचें अपार वैभव माझ्या अपुऱ्या हातांनी लुटण्याचा मीं वारंवार यत्न केला तरीहि तें उरलेंच ! तूं मला हवा आहेस, बाँव. पण तूं मिळत नाहीस म्हणून मन शतशः विदीर्ण होतें ! ”

या वर्णनांत पुढे पेल्यांतल्या पाण्याचा उल्लेख येतो म्हणून आधी जें काळजाचें पाणी होतें तें कृत्रिम वाटतें. पण ख्रिश्चनांच्या द्वेषामुळे देशोधडीला लागलेल्या एका ज्यू मुलीने इथे जो येशूच्या कृपेचा उल्लेख केला आहे तो हृदय ढवळून काढणारा आहे, मनांत विचारांचे अनंत तरंग उठविणारा आहे. भांडवलशाही, नफेवाजी वगैरेबद्दल अनेक विचार व्यक्त करून वेडेकरांना दुसऱ्या प्रकरणांत जें साधलें नाही तें इथे एका प्रचंड प्रतिभेने साधलें आहे. ख्रिस्त आणि ज्यू यांत एक नवीन नातें निर्माण केलें आहे. हॅटांच्या प्रीतीला परमेश्वरावरील भक्तीची पातळी प्राप्त करून दिली आहे आणि ह्या साऱ्या काव्यमयतेनंतर शेवट किती साधा आहे ! “ तूं मला हवा आहेस, बाँव. पण तूं मिळत नाहीस. . . ”

एका परदेशी तरुणीचें मनोगत या उताऱ्यांत मराठींत व्यक्त केलेलें आहे. मराठी भाषेचें स्वत्व आणि तिचा प्रत्ययकारीपणा कायम ठेवला आहे आणि हॅटांचें परकेपणदेखील कायम ठेवलें आहे. इतकेंच नव्हे तर या दोहोंवर कलात्मकतेचा पूल बांधला आहे. या दोघांना एकजीव केलें आहे.

प्रत्येक कलाकृति ज्या कालांत लिहिली जाते त्या कालाचा आणि तेव्हाच्या वाङ्मयीन अभिरूचीचा ठसा तिच्यावर कमीअधिक प्रमाणांत उमटलेला असतो. ‘ रणांगण ’ याला अपवाद नाही. ती जरी तत्कालीन मराठी साहित्याहून वेगळी असली तरी सुबक आणि देखणी आहे. ती एका

विशिष्ट प्रकारची भावकथा आहे. तिच्यातील अनुभवांच्या घडणीत एक प्रकारचा एकेरीपणा आहे, सलगपणा आहे. विशिष्ट प्रकारचीं मूल्ये आणि विचार तिच्या द्वारे व्यक्त होतात. पण हीं सारीं वैशिष्ट्ये तिच्या ठिकाणीं असलीं तरी त्यामुळे पडणाऱ्या मर्यादा तिने ओलांडल्या आहेत आणि म्हणून ती केवळ त्या काळाची ललितकृति राहिलेली नाही. भूतकाळा-बरोबरच भावी साहित्याच्या संदर्भातहि ती मोलाची ठरावी—त्या साहित्याचें मूल्यमापन करण्यासाठी मानदंड म्हणून तिचा उपयोग व्हावा अशी योग्यता तिला प्राप्त झाली आहे.

* * *

पराधी ग्रंथ संप्रदाय, ठाण. स्वल्प.
 अनुक्रम... ७२२६३... वि: ... १११९
 भाग ... २००४... बों: ति: ११/३/०९





REFBK-0012348

REFBK-0012348